การศึกษาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา

THE STUDY OF MUSICAL AESTHETICS OF THE PLENG RUENG IN THE DIMENSION OF PHILOSOPHY

สีน้ำ คล้ายวงศ์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2566

การศึกษาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา

สีน้ำ คล้ายวงศ์

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THE STUDY OF MUSICAL AESTHETICS OF THE PLENG RUENG IN THE DIMENSION OF PHILOSOPHY

SINAM KLAYWONG

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(D.A. (Thai and Asian Music))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2023

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา

ของ

สีน้ำ คล้ายวงศ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... ที่ปรึกษาร่วม

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... ประธาน

(ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฌานิก หวังพานิช)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา
ผู้วิจัย	สีน้ำ คล้ายวงศ์
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2566
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิกา รอดสการ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์สุนทรียะทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ตั้งต้นข้อมูลจากปริญญานิพนธ์ ศึกษาเอกลักษณ์ทางดนตรีทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรม สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย ปรัชญา และกลุ่มผู้ฟังดนตรีทั่วไป ใช้การสัมภาษณ์ตามประเด็น วิเคราะห์ข้อมูลด้วยทฤษฎีดนตรีไทย แนวคิดการรับรู้ การตีความและความหมาย (โสตวิญญาณ) ตามพุทธปรัชญา กระบวนการวิเคราะห์ 1. ปรากฏการณ์ความหลากหลายของทางเพลง 2. วิเคราะห์ตีความสุนทรียะ (ความงาม) 3. อภิปรายผลการวิจัย ผลการวิจัยพบว่า นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นการเคลื่อนของเสียง (รูปของเสียง) ทำให้เกิดภาพในใจ สันนิษฐานว่าผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ตัวดนตรีขึ้นใหม่โดยไม่ใช้การจดบันทึกในระบบโน้ต แต่สร้างในมโนทัศน์จนครบโครงสร้างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในมุมมองปรัชญาเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้ความเป็นมนุษย์ ตัดขาดกระบวนลอกเลียนธรรมชาติก่อนหน้า ตัวดนตรีแสดงนิยามความงาม คือ การเคลื่อนของเสียงที่มีความประณีต และถือนิยามความซับซ้อนของโครงสร้างเพลงและมือฆ้อง เป็นความงาม ตัวดนตรีในฐานะสมมติที่แสดงความดี ความงาม ความรู้ เป็นปรัชญา มีจุดมุ่งหมายเติมความหมายใหม่เพื่อจรรโลงสังคม ชื่อเพลง “เต่า” หมายถึงความงามยืนยงสถาพรเป็นนิรันดร์ และเป็นวิธีการประพันธ์ของกลุ่มเพลงที่มีชื่อว่าเต่า คำว่า “ทอง” หมายถึงคุณค่า ล้ำค่า ชื่อเพลง “เต่าทอง” จึงหมายถึงความงามที่มีคุณค่ายืนยาวเป็นนิรันดร์ เพลงช้าเรื่องเต่าทองในมุมมองปรัชญายกตัวดนตรีแสดงความงามอยู่เหนืออารมณ์ของมนุษย์ เป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์สอดคล้องกับแนวคิดอทุกขมสุขเวทนาในพุทธปรัชญา เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติทางดนตรีเป็นการเข้ารหัสที่ทำให้เกิดความคิด อารมณ์ ความรู้สึก โดยมีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย มีปรากฏการณ์ตอบโต้ความหมายผ่านพื้นที่ทางสังคมโดยใช้ตัวดนตรี ตัวดนตรีแสดงความเข้าใจ (The Understanding) ในกฎเกณฑ์ทางดนตรีก่อนหน้าโดยใช้วิธีการร่วมกันของกลุ่มเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า ผู้ประพันธ์นำความเข้าใจในกฎเกณฑ์ก่อนหน้ามาสร้างสมมติทางดนตรีขึ้นใหม่ในแนวทางของตนเองเป็นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นการรื้อและสร้างสมมติขึ้นใหม่ตามวิธีการนิยมของนักปรัชญาตะวันออก (การละสมมติ) แสดงถึงการขยับของเส้นขอบฟ้าภายในมโนทัศน์ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ในฐานะสมมติทางดนตรีเป็นการเข้ารหัสของเสียงที่มีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย แสดงออกถึงนิยามของความงาม ความคิด อารมณ์ ความรู้สึก ยืนอยู่บนแนวคิดพุทธปรัชญา (ปรัชญาตะวันออก) และเป็นหนึ่งในสมมติที่แสดงออกซึ่งปรัชญาดนตรีไทย

คำสำคัญ : เพลงเรื่อง, เพลงช้าเรื่องเต่าทอง, ปรัชญาดนตรีไทย, ปรัชญาไทย, ปรัชญาตะวันออก

Title	THE STUDY OF MUSICAL AESTHETICS OF THE PLENG RUENG IN THE DIMENSION OF PHILOSOPHY
Author	SINAM KLAYWONG
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2023
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Surasak Jamnongsarn
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Tepika Rodsakan

The purpose of this research is to analyze the aesthetics of Khong Wong Yai (instrument), applied in playing the Pleng Rueng-music series, with qualitative study starting with data from dissertations, a study of musical uniqueness of Khong Wong Yai melody in Pleng Rueng Tao Thong. The researcher conducted literature reviews, interviews with experts in Thai music, philosophy, and music listeners. With the thematic interviews approach, data analysis is made applying Thai music theory, concepts of perception (auditory sense-awareness) and hermeneutic, in accordance with Buddhist philosophy. The analysis process includes the phenomenon of music diversity, analysis and hermeneutics, and discussion of research results. The results found that in defining beauty, it is the movement of sound (abstract sound) that creates images in the mind. It is assumed that composer created music without using score in a notation system, but the sounds were created in the mind until complete the structure of Pleng Cha music series, was derived. From a philosophical perspective. It is a new creation by using the state of being a human, eliminating the imitation existing nature. Music expresses definition of beauty, i.e. the precision movement of sound and the complexity of the music series structured together with the style of phrases which are regarded as beauty. Philosophically, music represents expressions of virtue, beauty, and wisdom, aiming to add new meaning standard to sustain society. The name "Tao" presents eternal beauty and belongs to the composition of a group of songs called Tao. The word “Thong” presents valuable and precious things. The name "Tao Thong" therefore means beauty that has eternal value. In philosophical dimension, music expresses its own aesthetic value as elevated beyond emotion human. It is elevation beyond emotion that is consistent with the concept of Adukkhamasukha Vedana in Buddhist philosophy. Music, as suppose, is an encoding that creates thoughts, emotions, and feelings, so that when their meanings are discerned by humans, there comes a phenomenon of reacting through social space by using music itself. The music expresses understanding of existing musical rules by sharing the mutual method adopted in the ‘Tao’ music group. The composer took his understanding of previous existing rules and created a new musical suppose in his own way, i.e. Pleng Cha Rueng Tao Thong. It is about the dismantling and rebuilding of the suppose, a methodology used by eastern philosophers (abandoning of hypothetical things). It represents the shifting of horizon within the concept. The music played, in the capacity of being a musical suppose, is the encoding of sounds that humans come to understand meaning, expressing the definition of beauty, thoughts and feelings, based on the concept of Buddhist philosophy (eastern philosophy) and being one of suppose that express Thai music philosophy.

Keyword : Pleng Rueng, Pleng Cha Rueng Tao Thong, The philosophy of Thai music, The Thai Philosophy, Eastern philosophy

กิตติกรรมประกาศ

กราบบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ กราบบูชาพระธรรมเทศนาของหลวงปู่ชา สุภัทโท หลวงปู่เหรียญ วรลาโภ หลวงตาศิริ อินทสิริ หลวงปู่วิริยังค์ หลวงพ่อไพศาล ครูผู้ประเสริฐยิ่งผู้เป็นแสงนำทางชีวิตของลูกศิษย์ กราบบูชาครูเทพ ครูเทวดา ครูดนตรีไทยผู้ล่วงลับ หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ประพระณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิต) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) ครูทองดี ชูสัตย์ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ กราบขอบพระคุณคุณครูทั้งที่กล่าวถึงและมิได้เอ่ยนาม

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณ คุณปู่โกมินทร์ คุณย่าปราณีต คล้ายวงศ์ คุณพ่อ ณัฐวุฒิ และครูผู้ให้ความรู้ทุกท่าน - อาจารย์ที่ปรึกษา ผศ.ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผศ.ดร.เทพิกา รอดสการ, ครูทางพุทธปรัชญา ครูปรัชญาศิลปะ (ปรัชญาประยุกต์) และครูการประพันธ์เพลงไทยสากล ดร.รวิช ตาแก้ว, ผศ.ดร.เมธา หริมเทพาธิป ผศ.สนั่น มีขันหมาก ที่มอบความรู้ความเมตตาแก่ศิษย์ตลอดมา

ขอบพระคุณครูทางดนตรีไทยทุกท่าน ครูสุรินทร์ สงค์ทอง ภรรยาและครอบครัว ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญ ครูวิเชียร เกิดผล ครูสุเชาว์ หริมพานิช ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ครูสหรัฐ จันทร์เฉลิม ครูหล่ง ครูชาติ ครูทางดนตรีทุกท่านที่มอบความรู้ และความเมตตาแก่ศิษย์

ขอบพระคุณคุณครูวิเชียร อ่อนละมูล ผู้มอบความรู้ทางดนตรีให้แก่ศิษย์ตั้งแต่เรียนมัธยมตราบจนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก คุณครูท่านเป็นผู้ให้ ให้ความเมตตาแก่ศิษย์ดั่งลูกหลาน สอนศิษย์ให้รู้จักพิธีไหว้ครู สอนให้ศิษย์ฟังและเข้าใจเพลงไทย ศิษย์มีปัจจุบันเพราะมีครูท่านเป็นแบบอย่างในชีวิต ขอบพระคุณแม่หริ ภรรยาของครูวิเชียร ศิษย์เติบโตมาด้วยความรักและความเมตตาจากครูผู้มีพระคุณ

ขอบพระคุณคณะกรรมการสอบ ผศ.ดร. ฌานิช หวังพานิช และ คณะกรรมการสอบเค้าโครงปริญญานิพนธ์ คณะกรรมการสอบปากเปล่า

ขอบพระคุณครูผู้ให้ความรู้ รศ.พิชิต ชัยเสรี รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผศ.ดร.รุจี ศรีสมบัติ

ขอบพระคุณผู้ให้สัมภาษณ์ ศ. ดร. เอนก สุวรรณบัณฑิต พี่บ็อบบี้ พี่เม่น ปิติ ขาวปลื้ม พี่แพร (ผู้เชี่ยวชาญผญา) พี่โน้ต พารณ ยืนยง พี่โจโจ้ สมิธ คุณป้าบุญเรือง แม่มะลิ ลุงวันชัย และอีกหลายท่านที่มิได้เอ่ยนาม

ขอบคุณรุ่นพี่รุ่นน้อง กัลยาณมิตรทุกท่าน มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร และวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ขอบคุณหนังสือทุกเล่มที่มอบความรู้ เปิดกว้างมุมมองทางความคิดให้แก่ผู้วิจัย

สีน้ำ คล้ายวงศ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญรูปภาพ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายการวิจัย 4

ความสำคัญของการวิจัย 4

ขอบเขตของการวิจัย 5

นิยามศัพท์เฉพาะ 6

ก. หมวดปรัชญา 6

ข. หมวดดนตรี 9

กรอบแนวคิดในการวิจัย (Concept) 14

1. ตัวดนตรีเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้า ไม่เร็ว 14

2. ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง 14

กรอบแนวคิดในการวิจัย (ขั้นตอนการดำเนินงาน) 15

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม 16

เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องกับปรัชญา 16

ภาพรวมเกี่ยวกับปรัชญา 16

สุนทรียศาสตร์ 31
ญาณวิทยา (Epistemology) 37
ทฤษฎีว่าด้วยคุณค่า (Theory of Value) 39
แนวคิดการรับรู้ (Perception) และตีความ (Hermeneutics) 40
แนวคิดกระบวนทัศน์ทางปรัชญา (Paradigms) 43
แนวคิดเกี่ยวกับมโนทัศน์ 45
เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงใหญ่ และเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า 47
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 49
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 52
กำหนดประชากรและการสุ่มกลุ่มตัวอย่าง 52
ประชากร 52
การเลือกกลุ่มตัวอย่าง 52
การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 53
วิธีการหาคุณภาพเครื่องมือ 54
การเก็บรวบรวมข้อมูล 54
การเก็บรวบรวมข้อมูลประเภทเอกสาร ตำรา และบทความวิชาการ 54
การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ 56
กลุ่มที่ 1 ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย และปรัชญา 57
ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย 57
ผู้เชี่ยวชาญทางปรัชญา 60
กลุ่มที่ 2 ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 61
การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล 63
อารมณ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง 63

นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง..... 64
บทที่ 4 ผลการศึกษา..... 66
วิเคราะห์และตีความสุนทรียะเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า..... 66
ตัวดนตรีเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้าไม่เร็ว 141
ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง..... 150
ศึกษาความสมบูรณ์ทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา 161
อารมณ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง 161
นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง..... 180
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 203
สรุปผลการวิจัย..... 203
อภิปรายผลการวิจัย..... 204
ข้อเสนอแนะ 209
ภาคผนวก..... 210
เพลงสองไม้ประสาททอง..... 211
เพลงโอ้ ปราสาททอง 213
เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ 214
เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ 215
เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ทางกรมศิลปากร 217
บทสัมภาษณ์..... 219
การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง สุขก็ไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ พระโพธิญาณเถร (ชา สุภฺโท) 219

การแสดงกระธรรมเทศนา เรื่อง คนเราเกิดมาด้วยอวิชชาตัณหา พระสุธรรมคณาจารย์ (หลวงปู่เหรียญ วรลาโภ) 223

การแสดงพระธรรมเทศนา โดยหลวงตาศิริ อินฺทสิริ 228

บทสัมภาษณ์ อาจารย์ ดร.รวิช ตาแก้ว ผู้เชี่ยวชาญปรัชญาศิลปะ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา 238

บทสัมภาษณ์ อาจารย์ ผศ. สนั่น มีขันหมาก นักประพันธ์เพลงไทยสากล 239

บทสัมภาษณ์ อาจารย์ ผศ.ดร.เมธา หริมเทพาธิป ผู้เชี่ยวชาญพุทธปรัชญา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา 263

บทสัมภาษณ์ ครูภัคจิรา มาบุญ ผู้เชี่ยวชาญผญา จังหวัดบึงกาฬ 272

บทสัมภาษณ์ ครูวิเชียร เกิดผล ศิลปินดนตรีไทยอาวุโส วงปี่พาทย์พาทยรัตน์ ผู้สืบทอดทางเพลงบ้านพาทยโกศล 276

บทสัมภาษณ์ ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินดนตรีไทยอาวุโส กรมศิลปากร 277

บทสัมภาษณ์ ครูสุเชาว์ หริมพานิชย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ 279

บทสัมภาษณ์ ครูวิเชียร อ่อนละมูล ผู้อ่านโองการพิธีไหว้ครูดนตรีไทย อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม 284

บทสัมภาษณ์ ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ศิลปินดนตรีไทย กองดุริยางตำรวจ 285

บทสัมภาษณ์ ครูสหรัฐ จันทร์เฉลิม ศิลปินเครื่องสายไทย อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 288

บทสัมภาษณ์ ศ. พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 293

บทสัมภาษณ์ ครูศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ อาจารย์ชำนาญการพิเศษ โรงเรียนมัธยมสังคีต 297

บทสัมภาษณ์ ครูปิติ ขาวปลื้ม อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญเครื่องหนังไทย โรงเรียนมัธยมสังคีต 300

บทสัมภาษณ์ ครูพารณ ยืนยง อาจารย์สอนวิชาดนตรีไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 302

บทสัมภาษณ์ จ่าสิบเอก ปิยะวัฒน์ เพิ่มสิน นักดนตรีไทย กรมดุริยางค์ทหารบก และนักดนตรีประจำวงครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี 303

บทสัมภาษณ์ ครูเฉลิมชัย กลิ่นจำปา นักดนตรีไทยอาชีพ วงปี่พาทย์ครูจงกล เมืองสมุทร อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ..... 306

บทสัมภาษณ์ ครูสุรชัย ศรีนาคสุข นักดนตรีไทยอาชีพ วงปี่พาทย์แหลมฉบัง อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี 312

บทสัมภาษณ์ ครูกฤชพล ศรีขจร นักวิชาการวัฒนธรรม กองพิธีการศพที่ได้รับพระราชทาน กองที่ 1 จังหวัดนนทบุรี กระทรวงวัฒนธรรม..... 319

บทสัมภาษณ์ ร้อยโท วิเชียร กองโชค อดีตหัวหน้าวงดนตรีไทยดุริยางค์ทหารบก 322

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางสาวกนกพร กฤษสุนทร อายุ 20 ปี..... 324

บมสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางสาวจิรัฐิติกาล อุ่นสนิท อายุ 22 ปี 331

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายจิรพนธ์ สุวรรณสนธ์ อายุ 22 ปี..... 333

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายเดชนภา ไทยเจริญ อายุ 26 ปี 335

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายพสิษฐ์ รุ่งโรจน์กาญจนา อายุ 41 ปี..... 339

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางสาวพัชญนันท์ สมแก้ว อายุ 38 ปี..... 344

บทสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายชัยวัฒน์ หทัยเจริญธรรม อายุ 43 ปี 347

บทสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายอภิวัฒน์ อินทรสุวรรณ อายุ 42 ปี 350

บทสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางปนัดดา ทะนงศักดิ์ อายุ 56 ปี..... 353

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางรสสุคนธ์ ชูศักดิ์ศิลป์ อายุ 62 ปี..... 354

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางขนิษฐา ลีลาลัคคนา อายุ 59 ปี..... 356

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายพิสิษฐ์ ชูศักดิ์ศิลป์ อายุ 62 ปี..... 357

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางบุญเรือง อุ่นศรีส่ง อายุ 79 ปี 359

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายวันชัย ศรีจันทร์ตรา อายุ 71 ปี 360

บรรณานุกรม 364

ประวัติผู้เขียน 368

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 2 การสร้างชุดคำถามและแนวคำถาม 53

ตาราง 3 โครงสร้างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง..... 75

ตาราง 6 หน้าทับเครื่องดนตรีตะโพน 86

ตาราง 7 โครงสร้างคำร้อง เพลงเขมรไทรโยค..... 196

ตาราง 8 หน้าทับกลองตะโพน 300

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 ฆ้องวงใหญ่ 9

ภาพประกอบ 2 ทำนองเท่า 13

ภาพประกอบ 3 สหราชอาณาจักร ศูนย์กลางอำนาจ แบ่งซีกโลกตะวันตก ตะวันออก 18

ภาพประกอบ 4 สืบค้น สำนักหอสมุดและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย 54

ภาพประกอบ 5 สืบค้นห้องสมุด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 55

ภาพประกอบ 6 สืบค้นห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 55

ภาพประกอบ 7 กรอบแห่งสุนทรียะถูกผลักออกผ่านกลอนมือฆ้องที่สละสลวย 65

ภาพประกอบ 8 ครูทองดี ชูสัตย์ 67

ภาพประกอบ 9 ครูสวง แสงเรืองรอง ระนาดเอก, ครูประโยชน์ แสงศรี (ดำ) ระนาดทุ้ม ครูสอน อยู่ประคอง ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก ครูฉลอง เทียนทรัพย์ 68

ภาพประกอบ 10 ครูสวง แสงเรืองรอง (ซ้าย) คุณแม่บุนนาค แสงเรืองรอง ภรรยา (ขวา) 68

ภาพประกอบ 11 เอกสารฉบับมติที่ประชุม บันทึกเพลงช้าเรื่องเต่าทองรวมทำนองเครื่องดนตรีในโน้ตบารอกพบในหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชการที่ 9 ฉบับหนึ่ง และเป็นเอกสารชุดเดียวกับในไมโครฟิล์ม ฉบับหนึ่ง 70

ภาพประกอบ 12 หน้า 3 ห้องที่ 21 – 22 พบเครื่องหมายประทุนและย้อนต้นในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง จากท่อนที่ 1 ไปท่อนที่ 2 71

ภาพประกอบ 13 หน้า 6 ห้องที่ 41- 42 ไม่พบเครื่องหมายประทุนและเครื่องหมายย้อนในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค 2 เป็นทำนองเที่ยวแรก เที่ยวเปลี่ยน กลับต้นในตัว 72

ภาพประกอบ 14 หน้า 7 ห้องที่ 53 – 54 ไม่พบเครื่องหมายย้อนต้นในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค 2 แต่พบเครื่องหมายย้อนต้นในวรรคที่ 3 72

ภาพประกอบ 15 หน้า 9 ห้องที่ 69 – 70 พบเครื่องหมายย้อนต้นในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค 3 แต่ไม่พบในวรรคที่ 4 73

ภาพประกอบ 16 ทางที่บันทึกโดยพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ท่อนฟุ้สโน้ต 76

ภาพประกอบ 17 เอกสารทางฆ้องวงใหญ่ ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และ ท่อนที่ 5 พบในหน้า 3 – 4 ของเอกสาร 77

ภาพประกอบ 18 ฉบับมติวงปี่พาทย์ หน้า 16 ออกท่อนที่ 3 ต่อจากโยนยืดห้องที่ 125 78

ภาพประกอบ 19 หน้าที่ 6, หน้าที่ 8 และหน้าที่ 9 สัญลักษณ์ซึ่งทำให้ทราบว่าเป็นเอกสารบันทึกต่อเนื่องกัน เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง 82

ภาพประกอบ 20 ชื่อเพลง “เต่าทอง” กำกับหน้าแรกของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง 83

ภาพประกอบ 21 “กบเต้น” ที่หน้า 7 เป็นเอกสารแทรก วัดทางฆ้องวงใหญ่ 83

ภาพประกอบ 22 หน้า 9 พบสัญลักษณ์กำกับIII และ “จากเรื่องกบเต้น” บอกชื่อทำนอง 84

ภาพประกอบ 23 หน้า 12 หน้าสุดท้ายของเอกสาร พบ “จากเรื่องประสาททอง” 84

ภาพประกอบ 24 ครูวิเชียรให้ความเห็นเพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3 เทียบกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 91

ภาพประกอบ 25 การจดบันทึกครั้งแรก ไม่ปรากฏวันที่บันทึก ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ผู้บอกทาง หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) 94

ภาพประกอบ 26 หน้าแทรกเครื่องหมาย + การจดบันทึกครั้งแรก ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ผู้บอกทาง หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) 95

ภาพประกอบ 27 การจดบันทึกครั้งที่สอง วันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ผู้บอกทาง หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) 96

ภาพประกอบ 28 ทำนองที่เพิ่มเข้ามาตามเครื่องหมาย + ปรากฏในบันทึกครั้งที่สอง 97

ภาพประกอบ 29 วันสุกดิบ พิธีไหว้ครูวัดฉาง นักดนตรีซ้อมเพลงช้าเรื่องเต่าทอง 102

ภาพประกอบ 30 3 กันยายน 2565 พิธีไหว้ครู คณะคุณเอ๋ เชิญยิ้ม 102

ภาพประกอบ 31 เอกสารบันทึกโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ หน้า 12 หน้าสุดท้ายของเอกสาร พบข้อความ “จากเรื่องประสาททอง” 128

ภาพประกอบ 32 ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร ให้สัมภาษณ์ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน 135

ภาพประกอบ 33 เรือตรีฉลอง เทียนทรัพย์ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ณ บ้านชุมชนวัดหนังราชวรวิหาร 135

ภาพประกอบ 34 ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ณ บ้านชุมชนวัดลาดปลาเค้า 136

ภาพประกอบ 35 ครูวิเชียร เกิดผล ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ณ บ้านปี่พาทย์พาทยรัตน์ พระนครศรีอยุธยา 136

ภาพประกอบ 36 ลบเส้นรอบวงสาขาวิชา (ทลายมุมมอง) 146

ภาพประกอบ 37 กระบวนการการรับรู้ความหมาย เวลาภายในจิตกับเวลาในโลกความจริงแยกออกจากกัน 151

ภาพประกอบ 38 ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ 177

ภาพประกอบ 39 ปฏิจจสมุปบาท 180

ภาพประกอบ 40 รูปธรรมของเสียง ภาพในใจ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง 199

ภาพประกอบ 41 รูปแบบทำนอง แนวคิดของอาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ 199

ภาพประกอบ 42 รูปของเสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง 207

ภาพประกอบ 43 การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง สุขก็ไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ 219

ภาพประกอบ 44 การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง คนเราเกิดมาด้วยอวิชชา ตัณหา พระสุธรรมคณาจารย์ (หลวงปู่เหรียญ วรลาโภ) 227

ภาพประกอบ 45 การแสดงพระธรรมเทศนา หลวงตาหลวงตาศิริ อินฺทสิริ 228

ภาพประกอบ 46 ครูสนั่น มีขันหมากให้สัมภาษณ์ คำร้องเพลงเขมรไทรโยค 247

ภาพประกอบ 47 ครูภัคจิรา มาบุญ ให้สัมภาษณ์ การบรรจุทำลองลงในผญา (ลาย) 275

ภาพประกอบ 48 ครูสุเชาว์ หริมพาณิชย์ให้สัมภาษณ์ที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาตร์ 283

ภาพประกอบ 49 ทำนองประกอบหน้าทับ ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 302
ภาพประกอบ 51 แบบสัมภาษณ์ 326
ภาพประกอบ 52 หลักฐานการฟังเพลง 331
ภาพประกอบ 53 แบบสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 332
ภาพประกอบ 54 หลักฐานการฟังดนตรี 333
ภาพประกอบ 55 แบบสัมภาษณ์ หลักฐานการฟังดนตรี 334
ภาพประกอบ 56 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 335
ภาพประกอบ 57 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 339
ภาพประกอบ 58 หลักฐานการฟังดนตรี 343
ภาพประกอบ 59 หลักฐานการฟังดนตรี 347
ภาพประกอบ 60 หลักฐานการฟังดนตรี 347
ภาพประกอบ 61 แบบสัมภาษณ์ 350
ภาพประกอบ 62 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 352
ภาพประกอบ 63 หลักฐานการฟังดนตรี 353
ภาพประกอบ 64 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 356
ภาพประกอบ 66 หลักฐานการฟังเพลง 357
ภาพประกอบ 67 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 358
ภาพประกอบ 69 แบบสัมภาษณ์ 359
ภาพประกอบ 70 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป 361
ภาพประกอบ 71 แบบสัมภาษณ์ 362
ภาพประกอบ 72 แบบสัมภาษณ์ 362

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศาสตร์และศิลป์แต่ละสาขาวิชามีความสัมพันธ์กัน พื้นที่ทับซ้อนระหว่างสาขาวิชามีบทบาทต่อการศึกษาขยายขอบเขตตัวความรู้ในยุคปัจจุบัน ความรู้ถูกหยิบยกขึ้นศึกษาในรูปแบบการบูรณาการ การวิพากษ์ การวิเคราะห์ เพื่อทำความเข้าใจความจริงแท้ ทบทวนความจริงที่ยิ่งกว่าจริง (Postmodern paradigm) ผู้วิจัยตั้งคำถามต่อสาขาวิชาปรัชญาและดนตรีไทยว่าจุดทับซ้อนร่วมกันมีพื้นที่อย่างไร ผู้วิจัยศึกษาปรากฏการณ์ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง พบว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีโครงสร้างเดียวกันทั้ง 5 ทาง แต่มีความยาวของเพลงแตกต่างกัน เพราะการกลับต้น และทำนองเท่า ทำให้ทำนองแตกต่างกัน แต่มีส่วนหลักของแต่ละท่อนเป็นโครงสร้างเดียวกัน แต่ละทางฆ้องวงใหญ่ยังคงความเป็นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นเพลงเดียวกัน ผู้ประพันธ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง คือ บรมครูสำนักดนตรีพาทยโกศล ครูทองดี ชูสัตย์ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 283) (ราชัณฑิตยสถาน, 2549, น. 64) ผู้ประพันธ์สร้างความงามทางดนตรีผ่านสมมติของเสียง ในเพลงช้าเรื่องเต่าทองให้ปรากฏ เพลงช้าเรื่องเต่าทองได้รับการยอมรับในฐานมติความงาม เป็นเพลงที่นักดนตรีไทยชื่นชอบ และนิยมไม่เสื่อมคลาย ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่[1]เป็นปรากฏการณ์ทางดนตรี ตัวดนตรีเป็นเสียงที่มีการเคลื่อน ในรูปแบบการเคลื่อนมีการเข้ารหัส และนิยามทางดนตรี ความหมายของความงาม การให้คุณค่า การตีความ เกิดขึ้นเมื่อมีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย เป็นผู้ให้ความหมาย เพลงช้าเรื่องเต่าทองจึงเป็นหนึ่งในสมมติทางปรัชญา เพราะมีปรากฏการณ์รูปของเสียงเกิดขึ้นในมโนทัศน์ (นามธรรมของเสียง) ตามแนวคิดโสตวิญญาณในพุทธปรัชญา ผู้วิจัยตั้งประเด็นคำถามในช่วงแรกของการศึกษาเกี่ยวกับการรับส่งสารระหว่าง ผู้ประพันธ์มายังตัวดนตรี ว่ามีกระบวนการอย่างไร มีเวลาเข้ามาเป็นเงื่อนไข เพราะเพลงช้าเรื่องเต่าทองถูกยกให้เป็นเพลงที่แสดงถึงคุณค่า ภูมิปัญญา ก้าวข้ามกาลเวลามาสู่ยุคสมัยปัจจุบัน แต่สารที่ส่งต่อมายังผู้ฟังดนตรีที่เป็นทั้งบุคคลทั่วไปนั้นเกิดขึ้นลดลง สารในที่นี้คือความหมายของความงาม และความเข้าใจในตัวดนตรี เกิดขึ้นแก่ปลายทางเฉพาะผู้ที่มีความเข้าใจในความรู้ดนตรีไทย กระบวนการเหล่านี้มีลักษณะอย่างไร ขอบเขตการศึกษาก้าวไปถึงการรับรู้ของมนุษย์ จินตนาการ และพื้นที่ภายในมโนทัศน์ เป็นวิธีศึกษาต่อยอดจากมุมมองทาง

---

[1] ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ บรรเลงเพื่อเป็นหลักให้แก่วงดนตรีปี่พาทย์ ทางฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักของบทเพลง นักปฏิบัติฆ้องวงใหญ่มีหน้าที่เก็บรักษาทำนองหลักของเพลง ไม่นิยมเปลี่ยนแปลง เว้นกรณีที่สมควรแก่การเปลี่ยนมือฆ้อง เช่น การปรับวง หรือปรับมือฆ้องให้เหมาะสมแก่ผู้เรียนอื่น

ดนตรีวิทยาโดยใช้มุมมองทางปรัชญา (Dimension) พิจารณาตัวดนตรีว่าพื้นที่ยืน (Position) แว่นสายตาที่สวมใส่ (ความเชื่อพื้นฐานและชุดความรู้) การขยับเส้นขอบฟ้า (ความเข้าใจ) (The Understanding) มีลักษณะอย่างไร การทลายเส้นขอบฟ้าทางดนตรีเพื่อไปสู่ชุดความรู้ใหม่ทางปรัชญาตะวันออก เป็นอย่างไร ปรัชญาเป็นวิชาว่าด้วยมุมมอง และเป็นการมองด้วยความประณีตยิ่ง เป็นลักษณะเฉพาะตัววิชาปรัชญาแบ่งโครงสร้างออกด้วยเกณฑ์อันหลากหลาย ยืนอยู่บนความเข้าใจเรื่องความจริงมีหลายชุด และเกณฑ์การตัดสินความจริงมีมากกว่าหนึ่ง ปรัชญาในปัจจุบันมีกระบวนทัศน์หลังสมัยใหม่ (Postmodern paradigm) เพิ่มหลักวิจารณญาณ การให้เหตุผล และวางใจเป็นกลางลงในการศึกษา นอกเหนือไปจากความถูกผิดของตัวความรู้ ปรัชญาแบ่งโครงสร้างออกเป็นปรัชญาบริสุทธิ์และปรัชญาประยุกต์ ปรัชญาบริสุทธิ์ได้แก่ อภิปรัชญา และญาณวิทยา อภิปรัชญามองความจริงแท้ของตัวดนตรี นิยามความหมาย ดนตรีคืออะไร มนุษย์ยอมรับ และให้ความหมายแก่เสียงอย่างไร เสียงที่ถูกให้ความหมายโดยมนุษย์ หากวิทยุเครื่องหนึ่ง เปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทองอยู่ในห้องที่ไม่มีมนุษย์เข้ามารับรู้ ดนตรีจะยังเป็นดนตรีอยู่หรือไม่ เหล่านี้คือ ปัญหาทางอภิปรัชญาว่าด้วยความจริงที่ยิ่งกว่าจริง ประการที่สอง ญาณวิทยา (Epistemology) คือมุมมองการได้มาของตัวดนตรี ขอบเขต และธรรมชาติของตัวดนตรี มุมมองว่าชุดของความรู้ เมื่อนำปรัชญาบริสุทธิ์มาประยุกต์กับตัวดนตรีไทย ก็จะอยู่ในขอบเขตของวิชาสุนทรียศาสตร์ คือการศึกษาความงาม ความดี คุณค่า และเกณฑ์ตัดสินคุณค่า ว่าตัวดนตรีที่ว่าดีนั้น สิ่งที่เรียกว่าดี ดีอย่างไร เหตุใดความแปลกหูแปลกตาของเพลงเรื่องจึงถูกมองว่าดีและงาม (พลับพลึง คงชนะ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2563) การศึกษาประเด็นปัญหาเหล่านี้ใช้มุมมองทางปรัชญาเข้ามารองรับ ความหมายเป็นมิติที่มนุษย์มีต่อตัวดนตรี นิยามทางสังคมที่มีต่อตัวดนตรี เป็นความหมายที่ใช้ร่วมกันในสังคม เป็นเกณฑ์ตัดสินความงาม เป็นอำนาจ ปทัสถานทางสังคม บริบทของดนตรีที่กล่าวมานี้ เป็นบรรทัดฐานของความหมายที่ถูกส่งต่อโดยคนในชนชาติ ใช้ความหมายนี้ร่วมกันก้าวข้ามกาลเวลา คนในชาติร่วมกันหมุนกงล้อของความหมายเป็นกงล้อประวัติศาสตร์ของชาติ ตัวดนตรีเปรียบดั่งเก้าอี้ที่วางอยู่บนพื้น เก้าอี้จะไม่ลอยอยู่กลางอากาศ ดังนั้นตัวดนตรีจึงต้องยืนอยู่บนปรากฏการณ์ทางสังคม ตัวดนตรีในทางปรัชญายืนอยู่บนปรากฏการณ์ในโลกทางความคิด

วีรยุทธ เกิดในมงคล มองว่าภาพในใจที่เกิดขึ้นจากตัวดนตรีอาจมีลักษณะเป็นภาพ หรือเป็นเสียง (วีรยุทธ เกิดในมงคล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 มกราคม 2565) รวิช ตาแก้ว มีความเห็นสอดคล้องกับอเนก สุวรรณบัณฑิต ว่า ภาพในใจ ในมโนทัศน์ที่ใช้ประพันธ์ดนตรีสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องโลกแห่งแบบตามทัศนะของเพลโต นักปรัชญาชาวกรีกโบราณ (รวิช ตา

แก้ว และ อเนก สุวรรณบัณฑิต, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กรกฎาคม 2564) โสรัจจ์ หงส์ลดารมภ์ ว่าแบบในความหมายของเพลโต ไม่ได้มีอยู่บนโลกนี้ เข้าถึงไม่ได้ด้วยประสาทสัมผัส แต่ประกอบขึ้นจากภาษาเท่านั้น อย่างดอกไม้สีแดง สีแดงทั้งหลายต่างก็มีสีแดงได้เพราะมีส่วนร่วม อยู่ในแบบของความแดง กล่าวได้ว่าสีแดงทั้งหลาเป็นเงา หรือภาพสะท้อนของแบบความแดงที่มนุษย์ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2562, น. 8) ในทัศนะของโสรัจจ์ หงส์ลดารมภ์มองว่า โครงสร้างของตัวดนตรีมีมุมมองที่สามารถใช้แนวคิดโลกแบบ ทัศนะของผู้วิจัยมโนทัศน์ที่ใช้ในการประพันธ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นรูปธรรมของเสียง (นามธรรมของเสียง) ในแนวคิดสัญญะ โซซูร์ เรียกว่ารอยประทับ เป็นเสียงและภาพที่เป็นนามธรรม ตัวหมาย (signifier) ภายในมโนทัศน์ของมนุษย์ ฝ่ายวิทยาศาสตร์เรียกว่า จินตนาการ พุทธปรัชญาอธิบายเสียงในโลกทางความคิดว่ามีความหมายเป็นรูปธรรม เป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์ มีความหมายมากกว่าจินตนาการที่วัดไม่ได้ของฝ่ายวิทยาศาสตร์ เพราะเป็นจุดเริ่มต้นของอารมณ์ เอารูปธรรมเป็นความหมาย เป้นอารมณ์ พุทธปรัชญามองประณีตละเอียด มองว่าเสียงและภาพที่เกิดขึ้น เกิดจากผัสสะ แบ่งโลกภายนอกกับโลกภายใน เสียงวิ่งมากระทบหูเป็นโลกภายใน เกิดเป็นรูปธรรมในโลกความคิด จิตยึดมั่นถือมันเสียงเหล่านั้น ให้ความหมาย เป็นการยึดนามธรรมเป็นอารมณ์ เป็นสัญญา เสียงในโลกความจริงดังลงแล้ว แต่เสียงในโลกทางความคิดยังคงอยู่ อธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยประการหนึ่ง ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงดนตรี ผู้ฟังที่มีความรู้ทางดนตรีไทยนั่งฟังพิจารณาทางฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักของวง ถอดโครงสร้างเพลงจากทางฆ้องวงใหญ่ ขณะดนตรีบรรเลง เวลาในโลกทางความคิดขนานกับเวลาในโลกความจริง ใจใช้เสียงดนตรีเป็นเครื่องอยู่ เมื่อตัวดนตรีจบลง นักดนตรีอาจมีเสียงในโลกทางความคิดอยู่เพื่อวิเคราะห์เพลง มุมมองปรัชญา คือการให้ความหมาย ให้คุณค่า ว่าดี ว่างาม หรือละทิ้งความหมายของเสียง

เสียงเกิดขึ้นในโลกทางความคิด คงอยู่แม้เสียงในโลกความจริงจบลง ปรากฏการณ์ของจิตมีความหมายในมุมมองปรัชญา พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ และวีระ พันธุ์เสือ เห็นต่างจากความเห็นปรัชญา สองท่านเห็นว่ารูปธรรมของเสียงเป็นเพียงจินตนาการ ไม่มีอยู่จริง เป็นเนื้อหาที่ไม่เกี่ยวกับผู้ประพันธ์ ผิดระเบียบวิจัยทางดนตรี สมควรตัดเนื้อหาเรื่องรูปธรรมของเสียงออกทั้งหมดเพราะไม่ใช่ปรัชญา เป็นเพียงจินตนาการของผู้วิจัย สมควรใช้มุมมองทางประวัติศาสตร์และดนตรีไทยวิเคราะห์แสดงมุมมองปรัชญา ผู้วิจัยเชื่อในแนวคิดวิญญาณ 6 ในพุทธปรัชญา เสียงในมโนทัศน์มีอยู่จริง (Be Exist) โสตวิญญาณถูกใช้ไปโดยธรรมชาติ อยู่ที่การมองโลกตามความจริงและความรู้สึกตัว เสียงมีอยู่จริงในโสตวิญญาณ เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แต่ถูกมองข้ามไป

เวลาในโลกทางความคิดแต่ละบุคคลดำเนินไม่เท่ากัน บุคคลดำเนินชีวิตรวดเร็วกับบุคคลที่ดำเนินชีวิตละเอียดประณีต การมองเห็นรายละเอียดในจิตต่างกัน

ผู้ประพันธ์นำเพลงกบเต้นสองชั้นซ่อนระหว่างเพลงสองไม้ไม่ทราบชื่อ เพื่อมิให้โครงสร้างเพลงถูกคลี่คลายโดยง่าย ไม่ให้บรรเลงเพลงกบเต้นสองชั้นติดกับเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง เพลงไม่ทราบชื่อ ปรากฏการณ์ทางดนตรีตีความว่า ความมุ่งหมายที่ใช้ในการประพันธ์เป็นการปิดบังโครงสร้างสำคัญที่ใช้เป็นต้นแบบ คือ เพลงกบเต้นสองชั้น ผู้วิจัยพบทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบันเพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ปรากฏการณ์ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่มิใช่ความคลาดเคลื่อนของการสืบทอดแบบมุขปาฐะประการเดียว แต่จะต้องมีส่วนเกิดจากคลี่คลายโดยการฟังเกิดขึ้นด้วย

เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นความลับของสำนักดนตรีพาทยโกศล มุมมองปรัชญาอธิบายความเข้าใจเบื้องหลังดนตรีเป็นโครงสร้าง (The Understanding) มีนิยาม ความหมาย เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นหนึ่งในสมมติทางดนตรีที่แสดงออก ความดี ความงาม ความรู้ เป็นบรรทัดฐาน ความงามที่ถูกทำให้เป็นมติ เป็นสมมติทางปรัชญา เป็นนิยามทางสังคมที่ใช้ร่วมกันเป็นบรรทัดฐาน คนรุ่นหลังเดินตามขนบสำนักดนตรีอย่างเคร่งครัด ปริญญานิพนธ์เล่มนี้ยกย่องผลงานชิ้นสำคัญของบรมครูดนตรีไทยในอดีตให้ปรากฏในมุมมองปรัชญา

ความมุ่งหมายการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความมุ่งหมาย

1. วิเคราะห์สุนทรียะของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

2.ศึกษาความสมบูรณ์ทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาสุนทรียะทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา เป็นการศึกษาพื้นที่ทับซ้อนระหว่างสาขาวิชาปรัชญาและดนตรีไทย ให้ความสำคัญกับพื้นที่ยืน จุดโฟกัส และสามารถเปลี่ยนพื้นที่ยืนได้ การทำความเข้าใจตัวดนตรีด้วยมุมมองอันหลากหลายนำไปสู่การขยายพื้นอธิบายปรัชญาดนตรีไทย รวมทั้งปรัชญาไทยในฐานะปรัชญาตะวันออก อีกทั้งเป็นการยกย่องครูผู้ประพันธ์เพลงไทยในอดีต เพื่อให้เห็นคุณค่าในปรัชญาอันลึกซึ้ง

ขอบเขตของการวิจัย

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นเพลงสำคัญของสำนักดนตรีพาทยโกศล ฝั่งธนบุรี จังหวัดกรุงเทพมหานคร การวิจัยครั้งนี้ตั้งต้นการศึกษาจากความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในฐานะปรากฏการณ์ทางดนตรี ผู้วิจัยนำผลการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาหยิบยกพิจารณาด้วยมุมมองปรัชญา (Dimension) ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่นำมาวิเคราะห์ ดังนี้

1. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครูของกรมศิลปากร ซึ่งเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ประกอบด้วยทางฆ้องวงใหญ่ 2 ทาง

1.1 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บอกทางโดยหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

1.2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บันทึกร่วมกันโดยพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

2. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่ถูกบันทึกในไมโครฟิล์ม ผู้วิจัยได้รับเอกสารชุดนี้จากการสัมภาษณ์ รศ.ดร. ปัญญา รุ่งเรือง ในปริญญานิพนธ์เรื่อง ศึกษาเอกลักษาทางดนตรี ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง และภายหลังพบว่าเป็นเอกสารชุดเดียวกับโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู ฉบับมติบันทึกครบวงปี่พาทย์ เอกสารกรมศิลปากร ที่ได้รับการเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9

3. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูสุรินทร์ สงค์ทอง และครูสุรินทร์ สงค์ทองได้รับการถ่ายทอดจากสำนักปี่พาทย์ปู่ทองคำ แสงศรี วัดหนังราชวรวิหาร (สุรินทร์ สงค์ทอง, วิเชียร อ่อนละมูล และฉลองเทียนทรัพย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2566)

4. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่ได้รับการบอกทางโดยครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์

5. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่ได้รับการบอกทางโดยครูวิเชียร เกิดผล

ผลการศึกษาในปริญญานิพนธ์เรื่อง ศึกษาเอกลักษณ์ทางดนตรี ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง พบปรากฏการณ์ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในการศึกษาทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองผ่านมุมมองปรัชญาในปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมผ่านตัวละคร 1. ผู้ประพันธ์ 2. ตัวดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทอง และ 3. ผู้ฟังดนตรี ผู้วิจัยใช้แนวคิดเรื่องการรับรู้ (Perception) และการตีความ (Hermeneutics) ยืนอยู่บนสมมติทางดนตรีที่ถูกสร้างบทแนวคิดพุทธปรัชญา (ปรัชญาตะวันออก)

นิยามศัพท์เฉพาะ

ก. หมวดปรัชญา

การตีความ (Hermeneutics) คือ การให้ความหมาย รวมถึงความเข้าใจ เป็นสภาวะภายในมโนทัศน์ (The Understanding)

การรับรู้ (Perception) ประสบการณ์ผ่านผัสสะทั้งห้า คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ซึ่งเป็นประตูทำให้บุคคลรับรู้ภาพ เสียง กลิ่น รส สัมผัส (อเนก สุวรรณบัณฑิต, 2559, น. 84) รวมไปถึงการรับรู้ภายในที่เกิดขึ้นโดยจิตด้วย (แนวคิดพุทธปรัชญาเรื่อง วิญญาณ 6) (เมธา หริมเทพาธิป, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2564)

การเลียนแบบ หมายถึง ทฤษฎีการเลียบแบบ (Theory of representation) แนวคิดทางศิลปะ เลียนแบบโลกภายนอกที่อยู่แวดล้อมตัวมนุษย์มาสู่การปรับกระทำในโลกทางความคิดและผลักออกมาเป็นสมมติทางศิลปะ (จรูญ โกมุทรัตนานนท์, 2521, น. 22)

เกณฑ์ตัดสิน คือ บรรทัดฐาน ใช้เปรียบเทียบ จำแนก พิจารณา เกณฑ์ตัดสินความจริง เกณฑ์ตัดสินความงาม เกณฑ์ตัดสินความรู้ และปทัสถานทางสังคม

ความงาม เป็นคุณสมบัติหนึ่งของศิลปะ ความดีและความงามมีลักษณะเหมือนกันตรงที่มีคุณค่า คำในภาษาไทย คำว่า ‘สวย’ หรือ ‘ไพเราะ’ ก็เป็นส่วนหนึ่งของความงาม ลักษณะธรรมชาติของความงาม ทฤษฎีแบบภววิสัย (Objective) มองว่าความงามผูกกับตัววัตถุเมื่อไม่มีผู้รับรู้ความงาม สิ่งที่งามนั้นยังคงอยู่ ส่วนทฤษฎีแบบอัตวิสัย (Subjective) มองว่า ‘ความงามขึ้นกับสายตาของผู้มอง’ อย่างไรก็ตาม ความงามเป็นความพึงพอใจของมนุษย์ (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2562, น. 289-294)

ความซับซ้อน หมายถึง ทำนองเพลงที่แสดงความหมาย ทำให้กฎเกณฑ์ทางดนตรีต่างไปแสดงผ่านความแปลกหูแปลกตา การอำพรางในทำนอง

เงื่อนเวลา หมายถึง เอาเวลามาผูกเป็นเงื่อน มีเวลาเข้ามาเกี่ยวข้อง

ญาณวิทยา (Epistemology) คือ วิชาว่าด้วยการคิด (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 73) หรือวิชาว่าด้วยความรู้ ได้แก่ บ่อเกิดของความรู้ ตัวความรู้ และที่มาของความรู้ รวมถึงความสัมพันธ์ของความรู้ต่อสิ่งอื่น หรือเรียกว่า ทฤษฎีแห่งความรู้ (The theory of knowledge) (มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2558, น. 94-95)

ตัวดนตรี (Music) หมายถึง วัตถุดิบในการพิจารณา การศึกษาครั้งนี้ คือ ทางฆ้องวงใหญ่เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

แนวคิด หมายถึง ความคิดที่จะเป็นแนวดำเนินต่อไป (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554) ทัศนะของผู้วิจัย ทฤษฎีเปรียบดั่งร่มขนาดใหญ่ที่ครอบคลุมแนวคิดเอาไว้อีกชั้นหนึ่ง

ปรัชญาตะวันตก คือ วิชาความคิดของชนยุโรป ปรัชญา หมายถึง ความรักในความรู้ซึ่งมีบ่อเกิดมาจากกระบวนการเข้าถึงความรู้ โดยการตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบโดยใช้วิธีการวิเคราะห์วิจักษ์ วิธาน (มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2558, น. 2-5)

ปรัชญาตะวันออก คำว่า ปรัชญา หมายถึง ความเข้าใจ (The Understanding) จากการพิจารณา เป็นมุมมอง เป็นสภาวะ ซึ่งใช้ความรู้สึกตัวและการมองโลกตามความจริงเป็นสำคัญ ปรัชญาตะวันออกผูกอยู่กับปรัชญาชีวิต ไม่นิยมวิธีตั้งคำถามเพื่อแสวงหาคำตอบเป็นมติถูกผิดด้านเดียว แตกต่างจากวิธีตั้งคำถามเพื่อความรู้ของปรัชญาตะวันตก (สกล นิลวรรณ, 2523, น. 5-12) ปรัชญาตะวันออกเน้นวิธีการตั้งคำถามเพื่อพิจารณาสิ่งที่เกิดขึ้นในโลกความจริง และมองย้อนกลับทำความเข้าใจสภาวะความมีและความเป็นภายในจิต ก้าวไปถึงละสมมติ ทลายกรอบความรู้ ความสงบสุข (Order)

สุนทรียภาพ คือ ภาวะของความงาม ภาพและเสียงที่มนุษย์ให้ความหมายว่างาม เกิดขึ้นภายในมโนทัศน์ เกิดอารมณ์ การให้คุณค่า และตัดสินคุณค่า

ผู้ฟังดนตรี คือ มนุษย์ผู้เข้ามารับรู้เสียงและให้ความหมายแก่เสียง มนุษย์ในฐานะผู้ฟังเป็นผู้รับรู้ ให้นิยามว่าเสียงเหล่านั้นดี ว่างาม ให้คุณค่า ตัดสินคุณค่า ทำให้เกิดความหมาย นิยามคำว่า “ดนตรี” เกิดขึ้นในมโนทัศน์ของมนุษย์ทั้งสิ้น ปรากฏการณ์ทางดนตรีไทย ผู้ฟังที่เป็นบุคคลทั่วไป กับผู้ฟังที่เป็นนักปฏิบัติดนตรี มีการฟังที่แตกต่างกัน ผู้ฟังที่เป็นนักดนตรีไทยมีโครงสร้างความเข้าใจในความหมายของเสียงอยู่ก่อนหน้า (ประสบการณ์สุนทรียะ) ***ผู้ฟังดนตรีทั่วไป*** พิจารณาความหมายของเสียงจากกายภาพตัวดนตรีเป็นหลัก เป็นความหมายทั่วไปที่ใช้ในสังคม และความหมายที่เกิดโดยธรรมชาติความเป็นมนุษย์ ตามแนวคิดสำนักคิดประวัติศาสตร์นิยม และสำนักคิดธรรมชาตินิยม สำนักประวัติศาสตร์นิยมมองความหมายที่ถูกหมุนกงล้อไปตามช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ ความหมายถูกใช้และพัฒนาความหมายโดยคนในชาติ เกิดเป็นความหมายที่ถูกใช้เป็นบรรทัดฐาน (กงล้อประชาชาติ) ใช้ความหมายร่วมกันในพื้นที่ทางสังคมขึ้นกับพื้นที่ของรัฐ เช่น เพลงสำเนียงภาษาถูกจำแนกได้ง่ายโดยธรรมชาติการฟังของคนไทย อาจจำแนกเพลงสำเนียงภาษาลำบากในทัศนะชาวยุโรป ชาวอเมริกา การจำแนกเพลงสำเนียงภาษาเป็นความหมายของเสียงที่ถูกใช้โดยคนภายในชนชาติ ถูกขับเคลื่อนโดยคนในชาติ ความคุ้ยเคยในเสียงผูกแนบแน่นกับความหมายของเสียง เมื่อผู้ฟังดนตรีทั่วไปฟังเพลงสำเนียงภาษา เช่น เพลงไทยสำเนียงลาว ผู้ฟังคนไทยรื้อประสบการณ์ (รูปของเสียง) และความหมายที่เคยในอดีต (สัญญา) ความเข้าใจ

เกิดขึ้น และให้ความหมายของเสียงที่ถูกทำให้เกิดขึ้นในเวลาปัจจุบัน ว่าเป็นเสียงเดียวกับเสียงในอดีต ความหมายของเสียงลักษณะเดียวกัน ความหมายอีกส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติของมนุษย์ เช่น เสียงน้ำตกตามธรรมชาติเป็นสิ่งที่มนุษย์โดยทั่วไปสัมผัสได้ และให้ความหมายว่างาม แม้ว่าจะอยู่คนละพื้นที่สังคม แต่ไม่ว่าพื้นที่สังคมใด ย่อมมีหลักมองภาพในธรรมชาติเป็นความงามโดยพื้นฐาน เป็นบรรทัดฐานทั่วไปที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติของมนุษย์ สิ่งเหล่านี้คือความหมายที่มนุษย์โดยทั่วไปเข้าถึงโดยธรรมชาติความเป็นมนุษย์ สัมผัส ตีความกายภาพใกล้เคียงกัน แม้ว่าจะอยู่คนละพื้นที่สังคม ผู้ฟังดนตรีที่เป็นผู้ฟังทั่วไปจึงมีสองสภาวะ คือ ความหมายที่ใช้ร่วมกันในชนชาติ และความหมายที่ใช้ไปโดยความเป็นมนุษย์

ผู้ฟังที่มีความเข้าใจความหมายของเสียง เป็นโครงสร้างทางดนตรีก่อนหน้า ดนตรีเป็นรูปแบบของเสียง ดนตรีไทยเป็นการเข้ารหัสความหมาย ความหมายเฉพาะเจาะจงที่ใช้ร่วมกันเฉพาะกลุ่มคนที่มีโสตวิญญาณเป็นเลิศ เป็นโครงสร้างความเข้าใจที่มีอยู่ก่อนหน้า เป็น *"ทุน"* ที่นักปฏิบัติดนตรี หรือผู้ที่มีทักษะการฟังเป็นเลิศเข้าถึงความหมาย สะสมความหมายที่เกิดจากพิจารณาเสียงจนครบโครงสร้างเป็นความเข้าใจในกฎเกณฑ์ดนตรีไทย (The Understanding) เกิดเป็นนิยามความหมายเฉพาะเจาะจงเฉพาะกลุ่มคนที่มีทักษะการปฏิบัติทางดนตรีไทย และกลุ่มคนที่มีทักษะทางโสตวิญญาณเป็นเลิศ เข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีผ่านการปฏิบัติ และการฟังสามารถจำแนกลีลา วิเคราะห์โครงสร้างเพลง พิจารณาจนเข้าใจความหมายที่เกิดจากการเข้ารหัส เช่น ทำนองที่เป็น "เท่า" หรือ "เท่าฉาย" ทำนองลักษณะหนึ่งที่บอกความหมายว่าเป็นส่วนนำไปสู่การสิ้นสุด กลับต้น คั่นกลาง หรือเปลี่ยนแปลงไปสู่ส่วนอื่น ทำนองท้าย[2] ผู้ฟังที่มีโครงสร้างความเข้าใจดนตรีก่อนหน้า พิจารณาความหมายของเสียงผ่านความหมายเฉพาะเจาะจงที่ใช้รวมกันในสังคมนักปฏิบัติดนตรี และพิจารณาความหมายผ่านตัวตน (Self) ตัดสินคุณค่าและให้พื้นที่แก่เสียงปัจจุบันที่เข้ามาใหม่ (Position) จัดวางเสมอตน สูงกว่า หรือต่ำกว่า เก็บสะสมเป็นทุนต่อไป หรือละทิ้งรูปของเสียงในมโนทัศน์ ผู้ฟังดนตรีที่เป็นนักปฏิบัติดนตรี หรือ ผู้ที่มีทักษะการฟังเป็นเลิศ คือผู้ที่พิจารณาความหมายเฉพาะเจาะจง คลี่คลายรหัสที่มากับทำนอง

ผู้ประพันธ์ หมายถึง ผู้ประพันธ์ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ครูทองดี ชูสัตย์ บรมครูสำนักปี่พาทย์พาทยโกศล (ราชัณฑิตยสถาน, 2549, น. 64)

---

[2] ทำนองท้าย ตัวอย่างเช่น ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 ก่อนออกโยน

/ - ท - ล / - ซ - ม / - ด ร ม / - ซ - ล / - ซ - ล / - ท - ด̣ / - - - ท̣ / - ท - ท /

/ - ร̣ - ฟ / - ร̣ - ด̣ / - - - ท̣ / - ท - ท / - ล ล ล / - ซ - ล / - - - ซ / - ซ - ซ /

(สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2563)

มุมมอง (Dimension) หมายถึง แง่มุมที่มีความรู้สึกตัว วิจารณญาณ การวางใจเป็นกลาง การมองโลกตามความจริง เป็นที่ตั้ง เห็นการเคลื่อนชุดความจริง ชุดความรู้ สิ่งหนึ่งมีหลายมุมมอง พิจารณาพื้นที่ยืน ความเชื่อพื้นฐาน ชุดความรู้ที่ใช้มองเป็นสำคัญ

สุนทรียะ หมายถึง ความงาม (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554)

สุนทรียศาสตร์ คือ ปรัชญาสาขาที่ว่าด้วยความงาม และสิ่งที่งาม ทั้งในธรรมชาติ และศิลปะ เป็นส่วนหนึ่งของคุณวิทยา (Axiology) ซึ่งว่าด้วยเรื่องคุณค่า กฎเกณฑ์ของความงาม มาตรฐานในการตัดสินความงาม (วนิดา ขำเขียว, 2563, น. 1-2)

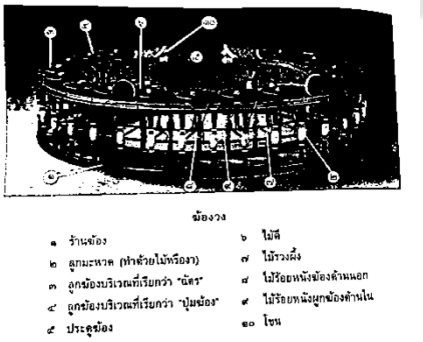
สุนทรียะธาตุ (Aesthetical element) องค์ประกอบของศิลปะ ประกอบด้วยความงาม (Beauty), ความแปลกตา (Picturesqueness) และความน่าทึ่งหรือความเป็นเลิศ (Sublimity) (วนิดา ขำเขียว, 2563, น. 7)

สัญญะ หมายถึง สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (ธีรยุทธ บุญมี, 2558, น.1-4)

ข. หมวดดนตรี

กลอน หมายถึง วิธีดำเนินทำนองเพลงที่มีลักษณะสัมผัสกลมกลืนไพเราะ มีแบบแผนเหมาะสมกับสำเนียงและเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง กลอนยังหมายถึงสำนวนในการประพันธ์เพลง โดยนำระดับเสียงต่างๆ ของกลุ่มเสียงมาจัดลำดับให้เหมาะสมตามหลักการประพันธ์เพลงไทย

ฆ้องวงใหญ่ หมายถึง เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ดำเนินทำนอง เวลาบรรเลงรวมอยู่ในวงดนตรี มีหน้าที่ดำเนินเนื้อฆ้อง หรือเนื้อเพลงเพื่อให้เป็นหลักแก่วง



ภาพประกอบ 1 ฆ้องวงใหญ่

ที่มา: ราชบัณฑิตนสถาน. (2545). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สหมิตรพริ้นติ้ง.

ทาง หมายถึง 1. การบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรี 2. ทางเพลงของครูดนตรี และ 3. ระดับเสียงในการบรรเลง “**ทาง**” ในความหมายหนึ่ง คือ วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งแต่ละอย่างก็มีวิธีดำเนินทำนองแตกต่างกัน เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า กลอน “**ทาง**” ในอีกความหมายหนึ่ง คือ วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางครู ก. ทางครู ข. หรือ ทางเดี่ยว ทางหมู่ (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556, น. 20-21) “**ทาง**” ในอีกความหมายหนึ่ง คือ ประเภท หรือ ลักษณะของเพลง เช่น ทางพื้น ทางกรอ ทางลูกล้อ ทางลูกขัด ทางในที่นี้ไม่กล่าวรวมถึงระดับเสียงของเพลง เช่นทางเพียงออล่าง ทางใน เป็นต้น

ท่อน หมายถึง ส่วนหนึ่งของทำนองเพลง หรือบทร้องก็ได้ จะเป็นท่อนสั้นหรือท่อนยาวก็ได้ เพลงหนึ่งอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อน เมื่อบรรเลงจนจบท่อนแล้วมักจะกลับต้นบรรเลงท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง

เที่ยวกลับ หรือ เที่ยวหลัง หมายถึง การบรรเลงทำนองเพลงซ้ำทำนองเที่ยวแรกอีกครั้งหนึ่ง หรือ เรียก กลับต้น

เที่ยวเปลี่ยน การบรรเลงทำนองเพลงให้มีทำนองแตกต่างออกไปจากเดิม โดยยึดเสียงลูกตกจังหวะหน้าทับของทำนองเดิมไว้ ทางเปลี่ยนก็เรียก

เที่ยวแรก หมายถึง การบรรเลงทำนองเพลงจนจบท่อนครั้งแรก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 87)

ทวน หมายถึง (ความหมายที่ใช้กับเพลง) การบรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง อาจซ้ำเฉพาะตอนหรือทั้งท่อน หรือตลอดทั้งเพลงก็ได้ เช่นเที่ยวแรกเป็น หนึ่ง-สอง-สาม-สี่ ทวน อีกเที่ยวหนึ่งก็ต้องเป็น หนึ่ง-สอง-สาม-สี่ เหมือนกัน แต่อาจเปลี่ยนทำนองพลิกแพลงให้ไพเราะผิดแปลกไปจากเที่ยวแรกก็ได้ กลับ, กลับต้น, ย้อน, ย้อนต้น ก็เรียก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 79-80)

ทำนองหลัก หมายถึง ทำนองหลักของเพลง ซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ มีหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของเพลงให้แก่วงดนตรี เรียกเป็นอย่างอื่น ได้แก่ ทางฆ้อง, มือฆ้อง, เนื้อเพลง เป็นต้น (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556, น. 13)

เนื้อหน้าทับ หมายถึง เนื้อแท้ของจังหวะหน้าทับนั้นๆ ที่ยังมิได้ตกแต่งแต่อย่างใด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 89)

เนื้อฆ้อง หมายถึง ทำนองที่ฆ้องวงใหญ่บรรเลงโดยไม่พลิกแพลง ถือเป็นทำนองหลักของเพลงนั้น เนื้อเพลง หรือ ลูกฆ้อง ก็เรียก(ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 88-89)

มือฆ้อง หมายถึงวิธีการแบ่งมือในการตีฆ้องซึ่งถือปฏิบัติมาแต่โบราณ โดยต้องแบ่งมือซ้ายขวาให้ได้สัดส่วนกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 128)

เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า หมายถึง เพลงเรื่องที่ประกอบด้วยโครงสร้าง เพลงช้า สองไม้ และเพลงเร็ว บรรเลงติดต่อกันไป สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 108) ให้ความหมายว่า เพลงช้า คือ เพลงอัตราสองชั้นประเภทหนึ่ง มีหลายเพลงบรรเลงติดต่อกัน เรียกว่าเพลงเรื่อง เมื่อบรรเลงเพลงช้าแล้ว โดยประเพณีจะต้องบรรเลงเพลงสองไม้และเพลงเร็วต่อไป เพลงช้าเป็นเพลงสำหรับวงปี่พาทย์ ใช้ในโอกาสการแสดงโขนละคร หรือบรรเลงในพิธีกรรม ตัวอย่างเช่น บรรเลงรับพระสงฆ์ในเวลาที่พระสงฆ์มาถึง จนกว่าพระสงฆ์จะเข้านั่งอาสนะเรียบร้อย เป็นต้น

เพลงสองชั้น หมายถึง อัตราประเภทหนึ่ง นิยมแต่งขยายขึ้นจากอัตราชั้นเดียวให้มีความยาวเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งเท่าตัว ประโยคเพลงและความยาวของจังหวะหน้าทับหนึ่ง หากเป็นประเภทสองไม้จะมีความยาวเท่ากับสองห้อง ของจังหวะ 2/4 ถ้าเป็นประเภทปรบไก่จะมีความยาวเท่ากับสี่ห้องของจังหวะ 2/4 เพลงอันตราสองชั้นนี้อาจขยายขึ้นมาจากเพลงอัตราชั้นเดียว แล้วขยายออกไปเป็นอัตราสามชั้นก็ได้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 158)

เพลงชั้นเดียว, คำว่าชั้นเดียว หมายถึง อันตราประเภทหนึ่ง เป็นหน้าทับที่มีจังหวะสั้นๆ การดำเนินทำนองชั้นเดียวนี้ก็ต้องดำเนินจังหวะค่อนข้างเร็ว เพลงที่เรียกว่า ‘เพลงเร็ว’ ล้วนเป็นอัตราชั้นเดียวประเภทสองไม้ทั้งสิ้น เพลงอัตราชั้นเดียวทั้งประเภทปรบไก่และสองไม้นับเป็นเพลงรุ่นแรกของดนตรีไทย แต่มิได้หมายความว่า เพลงทุกเพลงจะต้องมีอัตราชั้นเดียวก่อน แล้วจึงเกิดอัตราสองชั้น และอัตราสามชั้น เพลงบางเพลงอาจเกิดอัตราสองชั้น หรือ สามชั้นขึ้นก่อนอัตราชั้นเดียวก็ได้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 58)

เพลงลา หมายถึง 1. ชื่อเพลงที่แสดงว่าจบ หรือ จบภาค ของการบรรเลงในตอนนั้นๆ เช่น เพลงช้า – เพลงเร็ว – เพลงลา มีเพลงลาครั้งเดียว หรืออีกความหมายหนึ่ง คือ เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงอันดับสุดท้ายก่อนจบการบรรเลง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 113-114) ซึ่งผู้วิจัยจะใช้เฉพาะในความหมายแรก

เพลงเถา หมายถึง เพลงประเภทหนึ่งซึ่งเป็นเพลงเดียวกัน แต่มีอัตราจังหวะและความยาวของทำนองลดหลั่นกันลงไปตามลำดับไม่น้อยกว่าสามขั้น หรือถ้ามากกว่าสามขั้น เรียกว่าเพลงเถาใหญ่ นำมาขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกัน องค์ประกอบสำคัญของเพลงเถา คือ จะต้องเป็นเพลงที่มาจากทำนองเนื้อฆ้องเดียวกัน และบรรเลงติดกันเป็นพืดไป โดยปรกติแล้วจะบรรเลงจาก

สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว แต่ก็มีกรณีพิเศษอื่นๆ ตามแต่กรณี (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 110)

รสมือ หมายถึง เป็นฝีมือเฉพาะตัวผู้บรรเลง ซึ่งบรรเลงทำนองเดียวกันแต่ทำให้เกิดความแตกต่างทางดนตรี เช่น ในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ แม้ว่าจะบรรเลงลักษณะเดียวกัน แต่เมื่อฟังแล้วจะรู้ว่าเป็นฝีมือการบรรเลงของผู้ใด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 133)

ลีลา หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนของทำนองที่ดำเนินไป สังเกตได้จากเสียงสูงต่ำ สั้นยาว และหนักเบา ที่ผู้แต่งหรือผู้บรรเลงประดิษฐ์หรือเรียบเรียง เมื่อทำนองเพลงดำเนินไปตามเวลาอาจทำให้ผู้ฟังคิดเปรียบเทียบเป็นรูปร่างเกิดขึ้นในอารมณ์และความรู้สึก ถ้าเป็นทำนองพื้นก็เปรียบเสมือนเส้นตรง ถ้ามีการเคลื่อนไหวให้ทำนองพลิกแพลงออกไปก็อาจคล้ายคลึงกับรูปเส้นคดโค้งไปมา หรือถ้าเป็นทำนองโลดโผนก็อาจเป็นรูปอย่างเส้นกราฟ ลักษณะของสัดส่วนและการเคลื่อนไหวเหล่านี้คือลีลา เพลงจะไพเราะหรือเร้าความรู้สึกได้เพียงใดก็ขึ้นอยู่ที่ลีลาเป็นสำคัญ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 146)

ลูกตก หมายถึง เสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการจบของแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลง โดยปรกติลูกตกจะอยู่ที่จังหวะหนัก ลูกตกมีความสำคัญเพราะถือเสมือนว่าเป็นโครงร่างของการดำเนินทำนองเพลง ในการแต่งเพลงนั้น ผู้แต่งมักจะวางโครงร่างของเพลงหรือเสียงหลักก่อน แล้วจึงแต่งแนวเนื้อฆ้องเพิ่มเติมรายละเอียดในภายหลัง เนื้อฆ้องที่เป็นแกนนั้น อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ดัดแปลงไปได้ตามสมควร แต่อย่างไรก็ตาม ลูกตกจำต้องยึดเอาไว้อย่างเคร่งครัด

ลูกเท่า หรือ เท่า หมายถึง ทำนองพิเศษที่ยืนอยู่เสียงใดเสียงหนึ่ง มีหน้าที่ 3 ประการ คือ 1. เพื่อเติมให้ครบจังหวะหน้าทับหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ 2. เพื่อเติมหรือเชื่อมระหว่างวรรค ประโยค และท่อน 3. เพื่อแสดงถึงทำนองที่จะมีการเปลี่ยนแปลงไป ทำนองเท่านี้ ผู้บรรเลงสามารถตกแต่งหรือแปรเป็นทางต่างๆ ได้ โดยยึดลูกตกเสียงเดิมไว้ ลูกเท่าก็เรียก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 86)



ภาพประกอบ 2 ทำนองเท่า

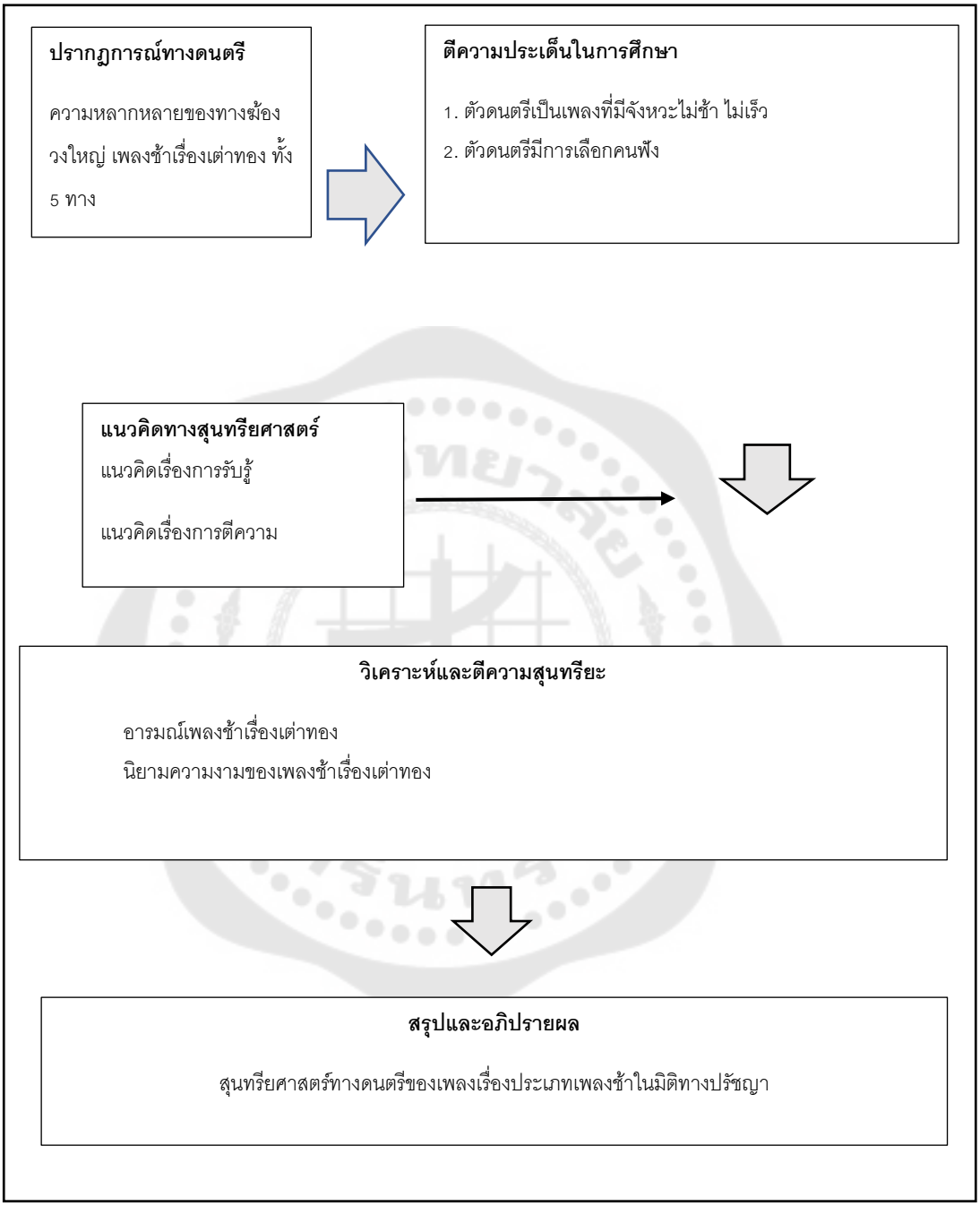
ที่มา: ราชบัณฑิตนสถาน. (2545). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สหมิตรพริ้นติ้ง.

หน้าทับ หมายถึง เสียงตีของเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง จำพวกที่เลียนเสียงมาจากทับ (โทน) เช่น ตะโพน กลองแขก ซึ่งมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประจำทำนองเพลงต่างๆ ใช้บอกสัดส่วนและประโยคเพลงนั้นๆ ผู้บรรเลงหน้าทับจะต้องตีกำกับจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคเพลงแล้ว ยังต้องตีให้กลมกลืนกับทำนองเพลงหรือดนตรีด้วย ในการร้องหรือบรรเลงดนตรี ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงจะต้องยึดหน้าทับเป็นสำคัญ ถ้าร้องหรือบรรเลงไม่ตรงกับหน้าทับถือว่าเพลงนั้นผิด เพราะขาดหรือเกิน หน้าทับจึงเป็นเสมือนผู้กำกับสำคัญของการขับร้องและบรรเลงดนตรี หน้าทับแบ่งออกเป็น 1. หน้าทับสามัญ ได้แก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับปรบไก่ 2. หน้าทับภาษา 3. หน้าทับเฉพาะประเภท 4. หน้าทับเฉพาะเพลง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 167-169)

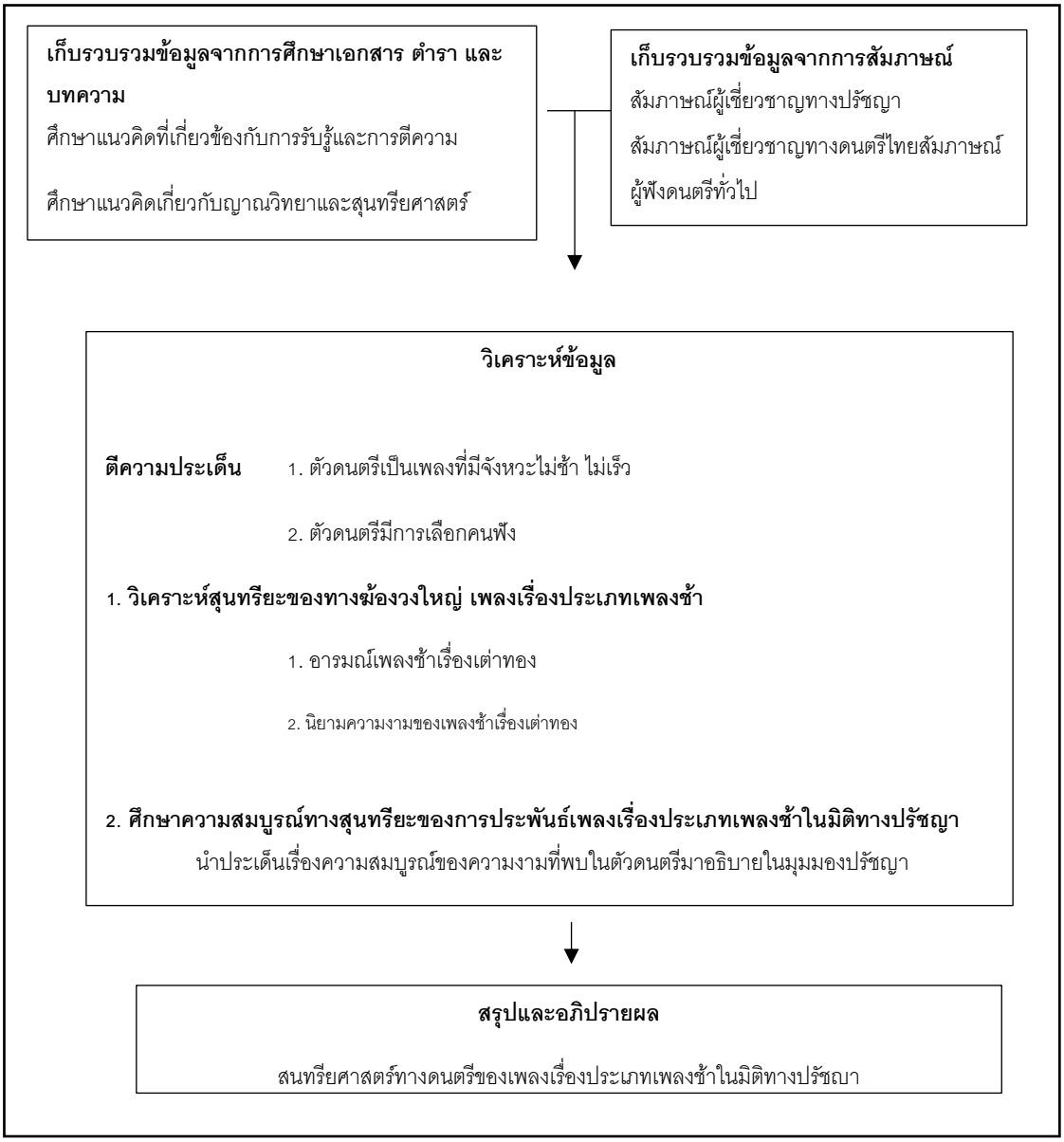
หน้าทับปรบไก่ มีทำนองจังหวะค่อนข้างยาว คือ ทุกอัตรามีความยาวเป็นสองเท่าของหน้าทับสองไม้ ใช้กับเพลงที่มีทำนองดำเนินประโยควรรคตอนเป็นระเบียบ ครูดนตรีไทยโบราณคิดอันตรา สองชั้น ขึ้นก่อน โดยแปลงจากเสียงร้องลูกคู่ในเพลงร้องปรบไก่ซึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่ง มาเป็นวิธีตีตะโพน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 168-169)

หน้าทับสองไม้ มีทำนองจังหวะหน้าทับค่อนข้างสั้น เพื่อสะดวกและเหมาะสมกับทำนองเพลงที่มีประโยคสั้น ๆ เพลงที่มีทำนองพลิกแพลง หรือเพลงที่กำหนดความยาวไม่แน่นอน ครูดนตรีไทยโบราณได้คิดขยายขึ้นจากทำนองการตีเครื่องหนังของหน้าทับเพลงเร็วอีกเท่าตัว (เป็นสองชั้น) แต่แรกเริ่มเดิมทีใช้ประกอบการร้องด้นสองไม้ แม้ในสมัยที่เกิดทำนองอันตราสามชั้นขึ้น หน้าทับนี้ก็ขยายไปด้วยแต่ยังคงเรียกหน้าทับสองไม้เช่นเดิม (วิเชียร อ่อนละมูล, 2548, น. 55), (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2527, น. 10)

กรอบแนวคิดในการวิจัย (Concept)



กรอบแนวคิดในการวิจัย (ขั้นตอนการดำเนินงาน)



บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำเสนอตามประเด็นที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

1. เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องกับปรัชญา
2. เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า และฆ้องวงใหญ่
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องกับปรัชญา

ผู้วิจัยศึกษาปรัชญาเบื้องต้น พบว่าการจำแนกโครงสร้างวิชาปรัชญาโดยใช้เกณฑ์หลากหลาย เช่น ปรัชญาที่แบ่งตามพื้นที่วัฒนธรรม เป็นปรัชญาตะวันตก ปรัชญาตะวันออก หรือเกณฑ์อื่น เช่น แบ่งปรัชญาด้วยสาขาวิชา เป็นปรัชญาบริสุทธิ์ กับปรัชญาประยุกต์ ผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการศึกษาดังนี้

ภาพรวมเกี่ยวกับปรัชญา

ปรัชญาถูกแบ่งตามสมมติอำนาจ แบ่งออกเป็นซีกโลกตะวันออกและซีกโลกตะวันตก บุญมีแท่นแก้วอธิบายว่า ปรัชญาตะวันออก คำว่า ปรัชญา มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤษ (ปรัชญาอินเดีย) หมายถึง “ปร์” คือ ความประเสริฐ รอบ ยิ่ง อีกความหมายหนึ่งหมายถึง “ชฺญา” หมายความว่า รู้ ดังนั้นคำว่า “ปรัชญา” หมายความว่า รู้รอบรู้ยิ่ง รู้อย่างประเสริฐอันหมายถึงความรู้ที่เกิดขึ้นเมื่อหมดความสงสัย หรือหมดความแปลกใจแล้ว ฤษีฑีรฆตมะ นิยามว่า ปรัชญา คือ ความรู้ในสิ่งที่ยังไม่รู้ อิมมานูเอล คานต์ (Immanuel Kant) ปรัชญา คือ ศาสตร์ที่ว่าด้วยความรู้และการวิจารณ์ความรู้ เป็นต้น (บุญมี แท่นแก้ว, 2544, น. 2-3)

กีรติ บุญเจือ อธิบายปรัชญาตะวันตก (Western Philosophy) ในหนังสือปรัชญาและจริยศาสตร์โบราณว่าความหมายของคำตามรากศัพท์เป็นความหมายแท้และดั้งเดิมที่สุดของคำ (Etymological meaning) ของ คำว่า “ปรัชญา” พิจารณาตามรากศัพท์แปลมาจากภาษากรีก คือ คำว่า “Philosophia” ผู้ใช้ครั้งแรก คือ ซาเครอทิส (Socrates) ซึ่งมีความหมายตามรากศัพท์ว่าการรักความฉลาด หรือความอยากรู้อยากฉลาดซึ่งมีที่มาจากสำนักซาฟิสท์ (Saphis) เพื่อบ่อบอกลักษณะความเป็นครูของซาเครอทิส (Socrates) ที่มีลักษณะเป็นผู้รอบรู้พร้อมด้วยปัญญาฉลาด

หลักแหลม (Sophia) และเปี่ยมด้วยความรักในการเรียน มีลักษณะนิสัยใฝ่รู้ใฝ่เรียนอยู่ร่ำไป (Philosophia) การเป็นผู้รอบรู้ ยังไม่น่ายินดีเท่าการได้ชื่อว่าเป็นผู้ใฝ่รู้ (กีรติ บุญเจือ, 2537, น. 37) สถิล วงศ์สวรรค์ อธิบายนิยามปรัชญาของซาเครอทิส (Socrates) ว่า หมายถึง ความรักในปัญญา หรือความรักในความรู้ เพลโทว์ (Plato) ซึ่งเป็นศิษย์ของซาครอทิสให้ความหมายว่าปรัชญามีบ่อเกิดมาจากความสงสัย (Wonder) ความรู้ที่ได้จากการแสวงหาคำตอบ เรียกว่าปรัชญาทั้งสิ้น ต่อมามุมมองของก๊องท์ (Auguste Comte) นิยามของปรัชญาว่าศาสตร์ของศาสตร์ทั้งหลายอันเป็นบ่อเกิดแห่งศาสตร์ (Philosophy is the Science of Sciences) (สถิต วงศ์สวรรค์, 2543, น. 20-24)

ลีวิส (J. Lewis) อธิบายความแตกต่างของปรัชญาตะวันออกและตะวันตก ว่า โลกทัศน์ของมนุษย์เป็นเครื่องชี้นำการกระทำ โลกทัศน์ของมนุษย์มีผลมาจากสภาพแวดล้อม ปรัชญาจึงมีความสำคัญต่อปัจเจกและสังคม ทำหน้าที่รับใช้สังคม เบอร์ทรันด์ รัสเซล (Bertrand Russel) กล่าวว่า การจะเข้าใจยุคสมัยหรือชนชาติใดนั้น จะต้องเข้าใจปรัชญาของยุคนั้นด้วย เหตุการณ์ต่าง ๆ มีส่วนสร้างปรัชญา และปรัชญาก็สร้างเหตุการณ์ต่าง ให้เกิดขึ้นในสังคม ปรัชญาเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างวิทยาศาสตร์และเทววิทยา ชีวิตของมนุษย์ที่นิยมวัตถุ หรูหรา สะดวกสบาย เกิดเป็นปรัชญาวัตถุนิยม ส่วนชีวิตที่ดำเนินด้วยพื้นฐานทางศีลธรรม การความคุมจิตใจ ความรู้สึกตัว และกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เพื่อลดกิเลสและตันหา ทำให้เกิดปรัชญาจิตนิยม (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 5-6)

ความหมายของปรัชญาซีกโลกตะวันตกและปรัชญาซีกโลกตะวันออกเป็นเพียงการขีดเส้นแบ่งปรัชญาระหว่างความแตกต่างทางพื้นที่วัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมยุโรป - อเมริกา กับวัฒนธรรมเอเชีย มนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์มีแนวคิดว่าเส้นแบ่งนี้เป็นวาทะกรรม เป็นคำที่มีความเข้าใจเป็นโครงสร้างอยู่เบื้องหลัง ไม่มีใครทราบว่าที่แท้จริงซีกโลกตะวันออกบรรจบกับซีกโลกตะวันตกที่พื้นที่ใด เส้นแบ่งเขตวัฒนธรรมแปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัยขึ้นกับสมมติครอบครองพื้นที่ของรัฐ แต่วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ติดตัวมนุษย์ และการอพยพย้ายถิ่นฐานเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา เช่น ปรากฏการณ์ของคนอินเดียที่ตั้งถิ่นฐานในสหราชอาณาจักร หรือกลุ่มคนจีนแต้จิ๋วที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ประเด็นว่าเมื่อคนย้ายถิ่นฐาน สมมติทางปรัชญาที่เกิดขึ้นจะเรียกชื่ออะไร คนจีนที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย หากยังมีความเข้มข้นทางวัฒนธรรม ช่างคิดช่างถามตามลักษณะนักปรัชญาจีน แต่มาตั้งหลักปักฐานที่ประเทศไทย ปรัชญานั้นจะเรียกชื่ออะไร ผู้วิจัยเห็นว่าปรัชญาคือสภาวะในโลกทางความคิด มีการให้ความหมาย ความเชื่อพื้นฐานในจิตใจ การสร้างสมมติทางปรัชญาที่หล่อหลอมความเข้าใจ (เส้นขอบฟ้า) ความคิด อารมณ์ และความรู้สึก สร้าง

เป็นสมมติที่แสดงออกซึ่งปรัชญา การให้ชื่อเรียกสมมติที่ถูกผลักออกมา ไม่ว่าจะเป็นคำกลอน คำวลี ภาพศิลปะ ตัวดนตรี ว่าเป็นปรัชญาอะไร ควรให้เกียรติความเชื่อพื้นฐานของบุคคลผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ตามชื่อเรียกความเชื่อพื้นฐานในจิตใจว่ายอมรับชื่อเรียกวัฒนธรรมใด ปรัชญาแบ่งตามความแตกต่างพื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นเส้นแบ่งเขตขนาดใหญ่ ที่ใช้เรียกสองวัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมยุโรป – อเมริกา กลุ่มหนึ่ง และวัฒนธรรมเอเชีย อีกกลุ่มหนึ่ง คำว่า “ตะวันออก-ตะวันตก” มีคำถามสำคัญ คือ ตะวันออก - ตะวันตก***ของใคร*** พิจารณาตามแผนที่โลก ศูนย์กลางการแบ่งซีกโลกตะวันตก และตะวันออก พบว่าอยู่ที่สหราชอาณาจักร



ภาพประกอบ 3 สหราชอาณาจักร ศูนย์กลางอำนาจ แบ่งซีกโลกตะวันตก ตะวันออก

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพแผนที่ศูนย์กลางอำนาจที่ยึดเป็นพื้นที่สำคัญในการให้ชื่อเรียกเส้นเขตแดนทางวัฒนธรรม แบ่งปรัชญา.

มุมมองขนาดใหญ่ระดับรัฐ แบ่งพื้นที่ทางวัฒนธรรมออกเป็นสองฝั่งโดยมีศูนย์กลางอำนาจอยู่ที่สหราชอาณาจักร มุมมองขนาดเล็กมองที่ตัวบุคคล ตัววัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ติดตัวบุคคล บุคคลมีการเดินทาง ย้ายถิ่นฐาน การให้ชื่อเรียก ผู้วิจัยเห็นควรให้เกียรติวัฒนธรรมที่บุคคลนั้นยึดว่าเป็นเจ้าของ เช่น คนจีนที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย หากยังยึดเอาวัฒนธรรมจีนเป็นที่ตั้งและสร้างสมมติทางปรัชญา ควรให้เกียรติชื่อวัฒนธรรมตามสิ่งที่บุคคลเชื่อเป็นพื้นฐาน ดังนี้ สามารถอธิบายสมมติทางปรัชญาที่เกิดขึ้นใหม่ในกรณีมนุษย์ย้ายถิ่นฐาน

ปรัชญาตะวันตกให้ความสำคัญกับกระบวนการ เป็นโครงสร้างความรู้ที่มีความชัดเจนแน่นอน เน้นการตั้งคำถามเพื่อแสวงหาคำตอบ นิยามเก่าของปรัชญา มองว่า ปรัชญา คือ ความรักในความรู้ เป็นอุปนิสัยของนักปรัชญาที่ดี ขณะที่ปรัชญาซีกโลกตะวันออกให้ความสำคัญกับ “สภาวะ” ของมนุษย์ พิจารณาปรากฏการณ์ภายในมโนทัศน์ ความเข้าใจคือสภาวะสำคัญของปรัชญาสองฝ่าย สมมติทางปรัชญามีความเข้าใจเป็นโครงสร้างเบื้องหลัง (The Understanding) แต่ยังอยู่ในพื้นที่โลกทางความคิด ผลักออกมาเป็นสมมติทางปรัชญา คือตัวสมมติในโลกความจริง เช่น ตัวดนตรี คำกลอน ภาพทางศิลปะ หรือคำที่แสดงแง่มุมประสบการณ์ชีวิต ความแตกต่างระหว่างปรัชญาตะวันตกกับปรัชญาตะวันออก ปรัชญาตะวันออกเน้นที่ความเข้าใจเป็นพื้นฐาน (The Understanding) การเข้าสู่ความเข้าใจนั้นรื้อสร้างสมมติได้ไม่จำกัด สำคัญที่การนำไปใช้ (Using) เป็นไปเพื่อความสงบสุขเป็นหลัก (Order) พุทธปรัชญาในฐานะปรัชญาตะวันออกมองว่ามนุษย์มีเครื่องอยู่ของจิตใจ มนุษย์มีจุดโฟกัสเพียงจุดเดียว เมื่อมีเครื่องอยู่ของใจ ช่องทางการรับรู้ทางอื่นก็จะเป็นรอง มนุษย์สามารถเปลี่ยนจุดโฟกัส พื้นที่ยืน ตั้งคำถามเพื่อแสวงหาคำตอบที่เป็นไปเพื่อความสงบ มีความรู้สึกตัว วิจารณญาณ แยกความจริงออกจากความหลงในโลกทางความคิด นักปรัชญาตะวันออกแสวงหาความจริงแท้ผ่านการมองไปยังพื้นที่ไกล ๆ แล้วมองย้อนกลับมาที่การกระทำในปัจจุบัน ไตร่ตรองการกระทำอย่างยิ่งยวด แตกต่างกับวิธีตั้งคำถามเพื่อหาคำตอบในความจริงแท้อย่างวิธีการของนักปรัชญาตะวันตก นักปรัชญาตะวันออกมองคำถามที่เป็นไปเพื่อความหมายของชีวิต มองสิ่งที่เกินเลยไปจากความสงสัยและการตั้งคำถาม คือ สภาวะความมีและความเป็นของจิต ความรู้สึกตัว โลกความจริง ทำให้การมุ่งมั่นแสวงหาคำตอบที่เกี่ยวกับความจริงแท้ลดความเข้มข้นลง มีความรู้สึกตัวและวิจารณญาณเป็นที่ตั้ง โครงสร้างความรู้นั้นรื้อถอนได้ สำคัญที่ความเข้าใจ (The Understanding) และเมื่อเข้าใจแล้วเลือกแสดงท่าทีอย่างไร นักปรัชญาตะวันออกไม่มุ่งพิชิตธรรมชาติ แต่เน้นไปที่ “ความหมายของชีวิต” คือ การมองโลกตามความจริง พิจารณาตัวอารมณ์ คำถามต่างทั้งหลายเป็นไปเพื่อสิ่งใด สำคัญมากพอที่จะใช้เส้นเวลาในชีวิตที่มีอยู่อย่างจำกัดหรือไม่ เมื่อแยก “โลกความจริง” ออกแล้วสิ่งใดคือสิ่งที่สภาวะในจิตสร้างขึ้น ชักจูงชีวิตมนุษย์ให้เป็นไป เมื่อทลายมุมมองได้แล้ว เข้าใจตัวหลงตัวรู้และสภาวะอารมณ์แล้ว ยิ่งต้องประณีตการวางความคิด อารมณ์ ความรู้สึก เลือกสรรอย่างพิถีพิถัน ปรัชญาตะวันออกนิยมแสดงความเข้าใจผ่านรูปแบบสมมติ ส่งออกความเข้าใจที่เป็นไปอย่างประณีต (The Understanding) เป็นไปเพื่อความสงบทั้งภายในและภายนอกมโนทัศน์ (Order) จึงเน้นความสำคัญไปที่การสร้างและใช้สมมติทางปรัชญา (Using)

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์ กล่าวว่า ธรรมชาติของปรัชญา มีลักษณะไม่เหมือนกับแขนงวิชาการอื่น ที่เริ่มจากวิชานั้นเป็นอย่างไร ศึกษาอะไร เช่นวิชาจิตวิทยา เริ่มจากการศึกษาจิตหรือพฤติกรรม หรือ วิชากีฏวิทยาก็ศึกษาเกี่ยวกับแมลง แต่ลักษณะของวิชาปรัชญาไม่ได้ตรงไปตรงมาเช่นนั้น ไม่สามารถบอกตรง ๆ ได้ว่าปรัชญาศึกษาอะไร จะเห็นได้ว่าเนื้อหาของปรัชญาศึกษาทุกเรื่องที่มนุษย์สนใจ เช่น แก่นสารความเป็นจริง เรื่องพระเจ้า เรื่องจิต เรื่องเจตจำนงเสรี เรื่องว่ามนุษย์มีความรู้ได้หรือไม่ เรื่องความถูกความผิดของการกระทำ ฯลฯ ความสนใจของนักปรัชญาครอบคลุมทุกด้านของความสนใจในด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ อย่างไรก็ตามจะกล่าวว่าปรัชญาศึกษาทุกเรื่องที่มีอยู่ก็ไม่ถูกต้องมากนัก เพราะอย่างเรื่องจิตที่นักปรัชญาสนใจศึกษา คือ เรื่องจิตกับกาย ซึ่งมีความแตกต่างกับ จิตกับพฤติกรรม หรือ สมอง ที่นักจิตวิทยาสนใจ เนื้อหาของจิตวิทยาเกี่ยวกับบทบาทของจิตหรือสมองต่อพฤติกรรมบางอย่างที่วัดได้ในเชิงการทดลองทางวิทยาศาสตร์มากกว่า แม้เป็นเรื่องจิตเช่นเดียวกัน แต่ก็ศึกษาคนละมิติ หรืออย่างเช่นเรื่องความงามกับศิลปะ การศึกษาของนักปรัชญาก็แตกต่างกับนักวิชาการศิลปะอย่างมาก นักปรัชญาสนใจว่าศิลปะคืออะไร ความงามคืออะไร ศิลปะสื่ออารมณ์หรือไม่ เรื่องเหล่านี้เป็นเนื้อหาของวิชาศิลปะโดยตรง แต่นักวิชาการศิลปะไม่ได้มุ่งสนใจศึกษานิยามความหมาย หรือมโนทัศน์ทางศิลปะโดยตรง เพราะไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการมุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปิน ศิลปินสามารถสร้างสรรค์งานศิลปะได้โดยไม่จำเป็นต้องเข้าใจอย่างถ่องแท้ว่าศิลปะคืออะไร ดังนั้น คำถามทางปรัชญามีลักษณะที่ดูเหมือนว่าจะเกี่ยวข้องกับวิชาการอื่น ๆ ที่ศึกษาเรื่องนั้นโดยตรง แต่ก็ไม่ใช่ เพราะประเด็นคำถามทางปรัชญามุ่งเน้นเจาะลึกลงไปถึงเนื้อแท้ หรือความหมายพื้นฐานที่เป็นเนื้อหาสาระของวิชานั้น ๆ เป็นการถามคำถามระดับพื้นฐานและมุ่งศึกษาเกี่ยวการนิยาม ตลอดจนมโนทัศน์ของหัวข้อนั้น ๆ ซึ่งการศึกษาในมิตินี้ไม่ได้อยู่ในขอบเขตของการศึกษาศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่ง เช่น จิตรกรรม หรือดนตรี ในทำนองเดียวกัน เส้นแบ่งที่กำหนดความเป็นวิชาปรัชญาก็คือการศึกษามิติพื้นฐานหรือรากฐานของเนื้อหาของแต่ละวิชา ในขณะที่แต่ละวิชาศึกษาในรายละเอียดของตนเอง แต่อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันการแบ่งด้วยคำถามทางปรัชญากำลังมีความชัดเจนน้อยลงเรื่อย ๆ ปัญหาสำคัญในการเจาะจงเนื้อหาทางปรัชญา คือ “คำถามพื้นฐาน” หรือ “เนื้อแท้ของแต่ละวิชา” อันที่จริงวิชาการแต่ละอย่างก็มีรากฐานหรือทฤษฎีพื้นฐานของตัวเองอยู่แล้วในระดับหนึ่ง เช่นการเรียนศิลปะก็จะมีหัวข้อในทำนองว่าศิลปะคืออะไรรวมอยู่ด้วย การบ่งบอกพื้นที่ทางวิชาการของปรัชญาอาจหาเหตุผลสนับสนุนได้ไม่ง่ายนัก เพราะขอบเขตดังกล่าวเป็นพื้นที่ทับซ้อนอยู่ในแต่ละสาขาวิชา แม้ปรัชญาจะอ้างว่าคำถามพื้นฐานเหล่านี้เป็นเรื่องของปรัชญา แต่วิชาการแต่ละแขนงก็มีคำถามเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งอยู่แล้ว และดูจะมีมากขึ้นเมื่อวิชาการเหล่านั้นก้าวหน้ามากขึ้น แม้คำถามนั้น

จะไม่ได้ลงรายละเอียดลึกซึ้งเท่ากับการอภิปรายของนักปรัชญา (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2562, น. 309-316) มุมมองของปรัชญาตะวันตก ผู้วิจัยเห็นว่า ปรัชญาตะวันตกให้ความสำคัญกับการแสวงหาความรู้ ทบทวนคำตอบ เพื่อหาความจริงแท้ ผ่านวิธีวิทยาซึ่งเป็นมุมมอง (Dimension)

สกล นิลวรรณ นักปราชญ์ปรารถนาเข้าใจธรรมชาติและความเป็นมนุษย์ เน้นไปที่ความเป็นมนุษย์ ปรัชญาจีนจึงเน้นไปที่จริยธรรม ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ในสังคม หน้าที่พลเมือง หลักปฏิบัติและศีลธรรม ปรัชญาจีนเป็นความรู้ที่ได้มาจากจิตญาณ (Intuition) กับความรู้ที่ได้จากการอนุมาน ปรัชญาตะวันตกมีพื้นฐานมาจากความขัดแย้งของสิ่งที่แตกต่างกัน เช่นความขัดแย้งระหว่างอุดมคติกับความเป็นจริง ความขัดแย้งระหว่างคนกับพระเจ้า เป็นต้น ในขณะที่ปรัชญาจีนสนใจความกลมกลืนประสานระหว่างสรรพสิ่ง เช่นภาวะแห่งดุลยธรรมของสรรพสิ่งทั้งปวงของจวงจื้อ นักปรัชญาในลัทธิเต๋า เป็นต้น (สกล นิลวรรณ, 2523, น. 5-12) ฟื้น ดอกบัวมีความเห็นว่าปรัชญาจีนไม่แสวงหาปฐมธาตุและวิธีที่จะรู้ถึงปฐมธาตุอย่างปรัชญาตะวันตก ปรัชญาจีนให้ความสำคัญที่ตัวมนุษย์และความสงบสุขของสังคม จุดมุ่งหมายของปรัชญาจีน มุ่งส่งเสริมความเป็นปราชญ์ภายในและกษัตริย์ภายนอก ซึ่งหมายถึงบุคคลที่ภายในมีคุณธรรมและภายนอกได้บำเพ็ญประโยชน์อย่างมหาศาลให้แก่ชาวโลก (ฟื้น ดอกบัว, 2563, น. 7-9) ปรัชญาอินเดีย สุนทร ณ รังษี กล่าวว่า ปรัชญาอินเดียมีมากมายหลายสำนัก ทั้งปรัชญาฮินดู ปรัชญาเชน พุทธปรัชญา เป็นต้น เนื้อหาของปรัชญาอินเดียเกี่ยวข้องกับปรัชญาชีวิตและยังแนบแน่นกับศาสนา(สุนทร ณ รังสี, 2545, น. 1-3) หนังสือ The best of speaking tree รวมรวบปรัชญาอินเดียในรูปแบบของแนวคิด (Concepts) ได้แก่ อหิงสา (Ahimsa), ทาน (Charity), ธรรมะ (Dharma) เป็นต้น (Bennett, 2009, p. 5)

สุชาติ สุทธิ อธิบายว่า ลักษณะของปรัชญาอินเดียแบ่งออกเป็นสายโบราณ คือช่วงสมัยอารยัน มีพื้นฐานแนวคิดมาจากศาสนา ส่วนปรัชญาอินเดียร่วมสมัย คือช่วงรอยต่อสมัยมุสลิมกับสมัยอาณานิคม ซึ่งมีแรงจูงใจอยู่ที่สภาพสังคมการเมือง และศาสนา ปรัชญาอินเดียมี 9 สำนัก แต่ละสำนักมีลักษณะร่วมกัน ดังนี้ 1. เน้นภาคปฏิบัติ (Practical necessity) มีเป้าหมายเพื่อค้นหาว่าชีวิตควรดำเนินต่อไปอย่างไร (จุดมุ่งหมายสูงสุดของชีวิต คือ ปุรุษารถะ) 2. เน้นการมองโลกแบบทุนิยม หรือมองโลกในตามความเป็นจริง (ความทุกข์) (Pessimism) แต่ละสำนักมีความเห็นว่าโลกหรือชีวิตเริ่มต้นที่ความทุกข์ แต่ไม่ได้กล่าวว่าชีวิตจะต้องจบลงที่ความทุกข์ นักปรัชญาอินเดียแสวงหาทางพ้นทุกข์ มีแนวคิดว่ามนุษย์สามารถหลุดพ้นจากความทุกข์ได้ 3.ความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรม เกือบทุกสำนัก ยกเว้นจารวาก ที่มีแนวคิดว่า สังสารวัฏ หรือ ชีวะ หรือ

อาตมัน ไม่มีจุดเริ่มต้น (แนวคิดอนาทิตาวะ) ไม่มีพระเจ้า (อิศวร) ที่เป็นจุดเริ่มต้น (Abinitio) ของเอกภพ 4. จุดมุ่งหมายของชีวิต (ปุรุษารถะ) คุณค่าที่มนุษย์ควรยึดมั่น คือ อรรถะ (ความมั่งคั่ง ความรู้ หรือความร่ำรวย) กามะ (ความปรารถนา เพลิดเพลินตามประสาทสัมผัส ความพอใจที่เกิดจากการตอบสนองความต้องการ) ธรรมะ (ความพร้อมด้วย คุณธรรม ความดี) และโมกษะ (การหลุดพ้นจากความทุกข์โดยสิ้นเชิง เป็นหนึ่งเดียวกับอาตมัน) (สุชาติ สุทธิ, 2544, น. 1) ในทัศนะของผู้วิจัย ตัวสมมติทางปรัชญา นอกจากความแตกต่างพื้นที่ทางวัฒนธรรม ยังมีเรื่องมุมมอง (Dimension) ในปรัชญาตะวันออก คือ ความเข้าใจที่ได้จากการปฏิบัติ

พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของปรัชญา สุเชาวน์ พลอยชุม อธิบายว่า ปรัชญามีบ่อเกิดมาจาก 1. ความสงสัย และ 2. ความปรารถนาที่จะพ้นไปจากสังสารวัฏ ปรัชญาเกิดมาพร้อมกับการมีอยู่ของมนุษย์ เพราะปรัชญาเป็นวิวัฒนาการทางความคิดควบคู่กับวิวัฒนาการของมนุษย์ การคิดก่อให้เกิดปัญญา ตราบใดที่มนุษย์พัฒนาความคิดปรัชญาก็ถูกพัฒนาต่อไป ปรัชญาแบ่งสาขาออกได้ด้วยหลายกรณี พลาโต (Plato 428-348 B.C.) ปรัชญาแบ่งออกเป็นสาขา 1. ไดอเล็กติกส์ คือ ศาสตร์ว่าด้วย ความคิด (Idea or concept) และธรรมชาติ โดยรวมสาขาย่อยคือ ญาณวิทยาและอภิปรัชญา 2. ฟิสิกส์ (Physics) มีเนื้อหาเน้นไปที่วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ หรือ ธรรมชาติวิทยา 3. จริยศาสตร์ (Ethic) คือ ศาสตร์ที่ว่าด้วยพฤติกรรมของมนุษย์บนฐานของศีลธรรม ซึ่งการแบ่งลักษณะนี้ ผู้วิจัยพิจารณามุมมองทางปรัชญา พบว่า ปรัชญามีการคิดที่ละเอียดประณีต มีการ “พิจารณา” เป็นกระบวนการสำคัญ มองเรื่องพื้นฐานอย่างละเอียดด้วยมุมมอง

สำนักคิดสโตอิก (Stoic) สำนักคิดเอปิคิวเรียน (Epicureans) และอริสโตเติ้ล (Aristotle 384-322 B.C.) แบ่งปรัชญาออกเป็น 1. ปรัชญาภาคทฤษฎี 2. ปรัชญาภาคปฏิบัติ 3. ปรัชญากวีนิพนธ์

ในยุคสมัยใหม่ เบคอน (Francis Bacon 1561-1626) แบ่งปรัชญาออกเป็น 1. เทววิทยา (Theology) 2. ปรัชญาธรรมชาติ หรือธรรมชาติวิทยา (Philosophy of nature) 3. มานุษยวิทยา (Anthropology) โวลฟ์ (Christian Wolff 1679-1754) แบ่งปรัชญาออกเป็น 2 สาขา โดยยึดเนื้อหาเป็นเกณฑ์ คือ *ภาคทฤษฎี (Theoretical)* ได้แก่ เทววิทยา จิตวิทยา และจักรวาลวิทยา *ภาคปฏิบัติ (Practical)* ได้แก่ ปรัชญาประยุกต์ โดยมีเครื่องมือในการศึกษาปรัชญาคือตรรกศาสตร์ สเปนเซอร์ (Herbert Spencer 1820-1903) แบ่งปรัชญาเป็น 1. ตรรกศาสตร์ (Logic) 2.อภิปรัชญา (Metaphysics) 3. ปรัชญาภาคปฏิบัติ หรือสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics)

สาขาของปรัชญานิยมแบ่งเป็น 3 สาขา คือ ***1. ภววิทยา (Ontology)*** หรืออภิปรัชญา (Metaphysics) ว่าด้วยการมีอยู่และสิ่งที่แท้จริง ก. ศึกษาประเด็นธรรมชาติ เอกภพ อวกาศ สสาร ชีวิต วิวัฒนาการ ข. ศึกษาประเด็นวิญญาณ จิต การกำเนิด จุดหมายปลายทางของวิญญาณ ความสัมพันธ์กับร่างกาย เรียกว่าปรัชญาว่าด้วยจิต (Philosophy of Self) และ ค.ศึกษาประเด็นปรัชญาของพระเจ้า (Philosophy of God) ***2. ญาณวิทยา (Epistemology)*** ศึกษาความรู้ การกำเนิดของความรู้ ธรรมชาติ ขอบเขต เหตุผลของความรู้ และ ***3. คุณวิทยา (Axiology)*** ศึกษาคุณค่า อุดมคติ รวมถึง ก. ตรรกศาสตร์ (Logic) คือ หลักคิดในการใช้เหตุผล ข. จริยศาสตร์ (Ethics) คือ หลักคิดที่เกี่ยวกับหลักความดี ค. สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) หลักในความงดงาม และง. เทววิทยา คือ หลักในการแสวงหาความบริสุทธิ์ (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 7-12)

ปรัชญาสมัยโบราณเป็นยุคเริ่มต้นของปรัชญาตะวันตก ปรัชญามีบ่อเกิดมาจากความอยากรู้อยากเห็น นักปรัชญาในยุคนี้ได้แก่ ธาเลส (Thales, 6th Cent. B.C.) ซึ่งตั้งคำถามต่อปรากฏการณ์ทางธรรมชาติว่า *ธรรมชาติคืออะไร แล้วจึงพยายามศึกษาหาคำตอบ* ดำเนินต่อมาจนเกิดยุคทองของปรัชญา นักคิดคนสำคัญ ได้แก่ โสคราติส (Socrates) ได้ตั้งคำถามว่า ความรู้คืออะไร พลาโต (Plato) ตั้งคำถามว่า ความดีคืออะไร อริสโตเติ้ล (Aristotle) ตั้งคำถามว่าคุณธรรมคืออะไร ***ปรัชญาสมัยกลาง*** เกิดจากปรัชญากรีกผสมผสานกับคำสอนของศาสนาคริสต์ ในยุคนี้นักบวชในคริสต์ศาสนาสร้างปรัชญาเพื่อรับใช้และปกป้องศาสนา ปรัชญาในยุคนี้จึงผสมผสานระหว่างปรัชญาหลักคำสอนของศาสนาคริสต์และความเชื่อ ***ปรัชญาสมัยใหม่ (Modern Philosophy)*** นักคิดคนสำคัญได้แก่ เรน เดคาร์ต (Rene Descartes) เขามีหลักคิดว่า การสงสัยคือ การคิด การคิด คือ การมีอยู่ (cogito ergo sum: I think, therefore I am) เพราะข้าพเจ้าคิดข้าพเจ้าจึงมีอยู่ ***ปรัชญาสมัยปัจจุบัน*** มีบ่อเกิดมาจากการวิจารณ์ปรัชญาสมัยปัจจุบันตั้งคำถามต่ออภิปรัชญา ระบบปรัชญา ภาษา ความหมายที่แท้จริงของคำ (Wording) เพื่อแสวงหาความเข้าใจที่ลึกซึ้ง ความหมาย และจุดหมายปลายทางของชีวิตเป็นสำคัญ สุเชาวน์ พลอยชุมมีความเห็นว่า พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของปรัชญาเปลี่ยนแปลงไปตามสิ่งแวดล้อมแต่ละยุคสมัย ปรัชญาคือโลกทัศน์ คือ หลักความคิดของมนุษย์ คือ คตินิยม (ideology)

ปรัชญาสมัยกรีกโบราณ โสคราติส ให้ความหมายว่าปรัชญาคือความใคร่รู้ อริสโตเติลให้ความหมายว่าปรัชญาคือวิชาว่าด้วยหลัก ต่อมาในยุคกลาง ปรัชญาถูกตีความว่า เป็นวิทยาการเผยความเป็นอยู่ของพระเจ้า ปรัชญาถูกใช้เป็นเครื่องมือแบ่งแยกชนชั้นปกครองและชนชั้นถูกปกครอง จนกระทั่งเกิดความหมายปรัชญาสมัยใหม่ ปรัชญา คือ ระบบความคิดของกลุ่มคนกลุ่ม

หนึ่งในระยะเวลานั้น ปรัชญาเปลี่ยนแปลงตามความเป็นอยู่ของมนุษย์ ดังนั้นปรัชญาที่เป็นหลักสากลจึงไม่มี มีแต่ปรัชญาของกลุ่มคนในยุคสมัยนั้นเท่านั้น (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 12-17)

ทัศนะของผู้วิจัย *พัฒนาการทางปรัชญา* แสดง *ความเชื่อพื้นฐานในจิตใจมนุษย์* ซึ่งมีการเคลื่อนของ*ชุดความจริง*เปลี่ยนไปตามยุคสมัย แต่มุมมองอันประณีต (Dimension) ยังมีอยู่ตลอด แต่เปลี่ยนจุดโฟกัส ฝ่ายตะวันตกเรียกนักปรัชญาว่า *"นักคิด"* เพราะ แสดงให้เห็นนิยามว่า ***"ปรัชญาคือการคิด" การคิดทำให้เกิดปรากฏการณ์มีอยู่*** *(Be exist)* ปรัชญายุคเริ่มแรกให้ความสำคัญไปที่วิธีการตั้งคำถามและแสวงหาคำตอบ เพื่อคลี่คลายความสงสัย มีความต้องการเอาชนะธรรมชาติปรากฏ จนถึงนำผลึกความคิดออกมาแสดงรวมกับหลักศาสนา ตัวสมมติทางปรัชญาถูกใช้เพื่ออำนาจ ใช้ควบคุมศรัทธา ยุคต่อมาปรัชญาถูกใช้อธิบาย ***"คำ และความหมาย" ที่มีโครงสร้างความเข้าใจอยู่เบื้องหลัง*** *(The Understanding)* ความหมายของปรัชญาเป็นมุมมอง และมุมมองนั้นขึ้นกับพื้นที่ยืน แว่นตาที่สวมใส่ จุดโฟกัสของสายตา เคลื่อนความหมายไปสุดแล้วแต่มนุษย์จะยึดเป็นสำคัญ แสดงความเชื่อพื้นฐานในจิตใจ (Paradigm) ปรัชญาในยุคหลังเริ่มมีความรู้สึกตัวเข้าเป็นส่วนหนึ่งของหลักคิด เห็นความจริงแยกจากตัวความรู้ว่า ปรัชญาเป็นไปเพื่อใคร ปรัชญาเป็นความหมายที่มีอำนาจ ผู้คนถูกแบ่งด้วยเครื่องมือที่เรียกว่าปรัชญา แม้ในความจริงบุคคลยืนบนพื้นดินราบเรียบเสมอกัน แต่ผู้ที่ถือปรัชญาถือความรู้เป็นอำนาจเสมือนว่ามีตัวตนสูงกว่า ยุคสมัยหลัง พัฒนาการทางปรัชญาเพิ่มแนวคิด "ความรู้สึกตัว" และให้ความสำคัญกับชุดความจริงที่หลากหลาย เช่น "ความรู้" มิได้มีแต่แง่ดีเสมอไป ความจริงมีหลายชุด การยึดเอาความรู้เป็นอำนาจ ลดทอนพื้นที่ยืนของผู้อื่นเกิดขึ้นเป็นปรากฏการณ์ทางสังคม ทำให้บุคคลยืนบนพื้นที่เสมอกัน แต่รู้สึกว่าไม่เท่ากัน แสดงปรากฏการณ์ทางสังคมว่าปรัชญาเป็นเครื่องมือที่มาพร้อมกับอำนาจ นอกจากจุดประสงค์ขัดเกลาตัวปัญญา ปรัชญายังเป็นอาวุธได้อีกด้วย สิ่งเหล่านี้แสดงความคิดเบื้องหลังการแสดง (Performativity) มองว่า มนุษย์มีการแสดงออกภายนอก ซึ่งอาจไม่ตรงกับความหมายที่ยึดภายในโลกทางความคิด และมีปรากฏการณ์ที่ความคิดกล่อมเกลาตัวตนให้อยู่กับชุดความจริงที่เป็นที่รักที่พอใจ (มิจฉาทิฏฐิ) พัฒนาการของปรัชญาจึงจำแนกมนุษย์ด้วยการยึดเอาความหมาย ความเข้าใจ ความรู้สึกตัว การมองโลกตามความจริง และการเลือกสรรแสดงความจริงใจอันเป็นพื้นฐานของมนุษย์ หรือเจตนาใช้การแสดงเพื่อควบคุมสถานการณ์ให้เป็นไปตามที่ตนมุ่งหมาย

พัฒนาการทางปรัชญาแบ่งตามอารยธรรม ออกเป็น *1. ปรัชญายุคมนุษย์ถ้ำ* มนุษย์มีชีวิตเพื่อเลี้ยงชีพและดำรงเผ่าพันธุ์ ในยุคนี้พบหลุมฝังศพ จึงสันนิษฐานปรัชญาในยุคเริ่มแรกนี้ว่ามีความคิด ความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณและความตาย *2. ปรัชญาในยุคเลี้ยงสัตว์* มนุษย์เริ่มออกจาก

ถ้ำมาสร้างบ้านเรือน อยู่รวมกันเป็นกลุ่ม (Genus or clan) ปรัชญายุคนี้ก็ยังคงไม่เด่นชัด แต่คาดเดาหลักความคิดได้จากประเพณีเคารพประมุขของกลุ่ม การนับถือมารดา หรือมารดาผู้เป็นใหญ่ในกลุ่ม *3. ปรัชญายุคกสิกรรม* มนุษย์ในกลุ่มเล็ก ๆ ขยายเป็นเผ่า (Tribe) มีการนับถือผี พระเจ้า สัตว์ศักดิ์สิทธิ์ หมอไสยศาสตร์ มีความเชื่อว่า ปรากฏการณ์ธรรมชาติทุกอย่างมีวิญญาณอยู่เบื้องหลัง ปรัชญาในยุคนี้ คือ ปรัชญาธรรมชาตินิยม (Animism) *4. ปรัชญายุคกำเนิดรัฐ* มีการแบ่งชนชั้นอย่างชัดเจน มีทาส ชนชั้นถูกปกครอง และชนชั้นปกครอง มีอำนาจเกิดขึ้น มีการค้าขายแลกเปลี่ยนกันระหว่างชนเผ่า ชนเผ่ามาอยู่รวมกัน เกิดศาสนาในยุคเริ่มแรก (พหุเทวนิยม) เกิดระบบการปกครองแบบกษัตริย์ และเกิดการแทรกแซงการปกครองของศาสนจักร แย่งชิงอำนาจ ความรู้ถูกผูกอยู่กับความเชื่อทางศาสนา เป็นยุคทองของปัญญาทางศาสนา *5. ยุคอารยธรรม* เป็นยุคแห่งการแย่งชิงอำนาจ เกิดศาล กฎหมาย ตำรวจ เกิดตรรกศาสตร์ต้นฉบับ (Formal Logic) เกิดความต้องการรักษาสิทธิในชีวิต จุดเริ่มต้นของจริยศาสตร์ โลกเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ เป็นยุคทองของอารยธรรมกรีก โรมัน อินเดีย จีน เจริญรุ่งเรือง ปรัชญาตะวันตกและปรัชญาตะวันออกเจริญรุ่งเรืองในยุคนี้ เกิดพระพุทธศาสนาและปรัชญาอินเดีย *6. ยุคอารยธรรมเสื่อม* ยุคนี้อาณาจักรโรมันล่มสลาย ราว ค.ศ.900-1,000 เป็นต้นมา เป็นยุคมืดของปรัชญาตะวันตก ถูกศาสนาครอบงำ แต่ปรัชญาทางอาหรับ ยิว และอิสลามเจริญรุ่งเรือง ปรัชญาของกรีกฟื้นฟูในยุดฟื้นฟูทางปัญญา (Renaissance) เริ่มจากอิตาลี ก่อนจะแพร่หลายไปทั่วยุโรป ตอนปลายของยุคนี้ปรัชญาทางวิทยาศาสตร์เริ่มก่อกำเนิดในประเทศอิตาลีและเยอรมัน ก่อนจะขยายไปอังกฤษ *7. ยุคค้นพบอเมริกา* เป็นยุคที่อุตสาหกรรมเจริญขึ้น เครื่องจักรกลเข้ามาทำงานมนุษย์ วิทยาศาสตร์แขนงต่าง ๆ เจริญไปมาก เกิดปรัชญาตรรกศาสตร์วิทยาศาสตร์ (Scientific method) ยุคนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าปรัชญาสมัยใหม่ (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น.12-17)

ผู้วิจัยมีทัศนะว่า ปรัชญายุคมนุษย์ถ้ำจนถึงยุคกสิกรรม เป็นยุคสมัยของปรัชญาชีวิต มีการคิดเพื่อการอยู่รอด ทำมาเลี้ยงชีพเป็นหลัก ปรัชญาตั้งแต่ยุคกำเนิดรัฐจนถึงยุคค้นพบอเมริกายังคงมีปรัชญาชีวิต แต่มีกระแสแนวคิดเรื่องอำนาจ มีการกล่อมเกลาโลกทางความคิดให้หลงอยู่ในความพอใจมากขึ้น การเข้ามาของ ***แนวคิดทุนนิยม*** เป็นยุคสมัยที่ความเรียบง่ายลดลง ความซับซ้อนทางสังคมเพิ่มมากขึ้น (Performativity) ความหมายของการคิด อารมณ์ และความรู้สึก จึงเคลื่อนควบคู่แนวคิดเรื่องอำนาจ การเลือกสรรการแสดงภายนอกและผลประโยชน์เข้ามาเกี่ยวข้อง มีพื้นที่ที่ถูกช่วงชิง ผลักฝ่ายหนึ่งไปเป็นคนชายขอบทางความคิด และอีกฝ่ายหนึ่งเป็นคนชนชั้นที่ได้รับโอกาส พื้นที่ อำนาจ ผลประโยชน์ สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานว่า เวลาปัจจุบันกำลังมุ่งสู่ยุคสมัยละสมมติ ออกจากการกล่อมเกลาจิตใจด้วยสุขและทุกข์ มองโลกตามความจริง ลดความยึด

มั่นถือมั่น ลดการเห็นผิด (มิจฉาทิฏฐิ) ผู้วิจัยเห็นว่ายุคสมัยต่อไป เมื่อความรู้ถูกขยายจนถึงความรู้ที่ต้องใช้ความรู้สึกตัว ยุคสมัยแห่งวิจารณญาณเกิดขึ้นแล้วในยุคสมัยทางปรัชญาปัจจุบัน คือ ยุคปรัชญานวยุค (ปรัชญาหลังสมัยใหม่) ยุคสมัยต่อไปจะต้องไปให้ไกลกว่าความเข้าใจ (The Understanding) และหลักวิจารณญาณ การละสมมติ คือละโครงสร้างทางความรู้ ให้ความสำคัญกับความหลากหลายของมนุษย์ที่มีช่องทางเข้าสู่ความเข้าใจหลายช่องทาง แต่เป็นความเข้าใจเดียวกัน (The Understanding) และความเข้าใจนี้อยู่ลึกกว่าการตีความ แต่เป็นการขยับของเส้นขอบฟ้าตามแนวคิดการตีความ (Hermeneutics) ให้ความสำคัญกับชุดความจริงที่เคลื่อนไปตามการขยับของเส้นขอบฟ้า (ความจริงมีหลายชุด) ผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดการละสมมติ รื้อถอนโครงสร้างตัวสมมติ ให้ความสำคัญที่ความเข้าใจ และปรากฏการณ์ที่เป็นสภาวะภายในจิต ทั้งนี้แนวคิดพื้นฐาน ตัวอย่างเช่น โลกภายใน - โลกภายนอกความคิด (อายตนะ) มีสภาวะที่เกิดขึ้นภายในเป็นปรากฏการณ์ของจิต มีทั้งรูป (ภาพ) รส กลิ่น เสียง เกิดขึ้นหลังจากสิ่งภายนอกกระทบผัสสะ มีทั้งหมด 6 ช่องทาง ตามแนวคิดพุทธปรัชญาเรื่องวิญญาณ 6 ประเด็นนี้พระพุทธศาสนาใช้เวลากว่า 2500 ปี แต่ในปัจจุบันก็ยังมีผู้ที่ปฏิเสธ เป็นความเห็นของฝ่ายนักปฏิบัติดนตรีหลายท่าน มองเสียงในโลกทางความคิดเป็นจินตนาการ จินตนาการที่หมายความว่าเลื่อนลอย เกินขอบเขตของดนตรี ผิดระเบียบวิธีวิจัยทางดนตรีไทย มองข้ามประเด็นทางปรัชญาไป หลงอยู่กับตัวดนตรี และคิดว่าประเด็นทางปรัชญาเป็นสิ่งที่ไม่เกี่ยวข้องกับตัวดนตรี เพราะกว้างเกินไป แนวคิดเรื่องการรับรู้กับตัวดนตรีใช้เวลา 2500 ปี จนถึงปัจจุบันมีผู้ปฏิเสธ ดังนั้นแนวคิดเรื่องยุคสมัยที่ความเชื่อพื้นฐานดำเนินถึงการละสมมติ จึงเป็นเรื่องยาก ต้องมีความมุ่งมั่นเข้าใจในพระธรรมเป็นที่ตั้ง

สำนักคิด (Schools) การแบ่งปรัชญาโดยใช้เนื้อหาเป็นเกณฑ์สามารถแบ่งตามสำนักคิดดังนี้ ***1. อภิปรัชญา (Metaphysic)*** คือ ศาสตร์ที่ว่าด้วยความจริงแท้ (Reality or Essence) แบ่งออกเป็น ปรัชญาว่าด้วยจิต (Philosophy of self) ปรัชญาภาวะหลังความตาย (Eschatology) ปรัชญาพระเจ้า (Philosophy of God) จักรวาลวิทยา (Cosmogony) (Cosmology) ปรัชญาเกี่ยวกับโลกและจักรวาล ภววิทยา (Ontology) ว่าด้วยความจริงแท้ หรือ อันติมสัจจะ (Ultimate reality) ***1.1 ลัทธิปรัชญาจิตนิยม (Idealism)*** เป็นลัทธิปรัชญาที่เก่าแก่ที่สุด ให้ความสำคัญกับความคิด (Idea) มากกว่าข้อเท็จจริง ลักษณะสำคัญคือ ตรงข้ามกับสัจนิยม (Realism) วิทยาศาสตร์ไม่สามารถอธิบายเรื่องของธรรมชาติและจักรวาลได้ทั้งหมด เหตุผลเป็นเรื่องทางจิตใจ จิตใจกับธรรมชาติเป็นหนึ่งเดียวกัน นักปรัชญาคนสำคัญได้แก่ เบิร์คเลย์ (Berkeley) แนวคิดจิตนิยมเชิงอัตวิสัย หรือ คาน์ต (Kant) แนวคิดปรากฏการณ์นิยม และเฮเกล (Hegel) จิตนิยมเชิง

วัตถุ ***1.2 ลัทธิสสารนิยม (Materialism)*** มีแนวคิดคัดค้านทฤษฎีของปรัชญาจิตนิยม นักปรัชญาสสารนิยมสมัยใหม่ ได้แก่ Thomas Hobbes เป็นต้น สสารนิยมมีแนวคิดว่ามนุษย์ถูกกำหนดพฤติกรรมโดยสิ่งแวดล้อม เชื่อในความสุขทางจริยศาสตร์ในความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์เท่านั้น สสารนิยมไม่เชื่อในพระเจ้า สิ่งที่รับรู้ได้เท่านั้นที่เป็นความจริง โลกและมนุษย์กำเนิดมาจากสสาร ***1.3 ลัทธิธรรมชาตินิยม (Naturalism)*** เชื่อในกฎแห่งธรรมชาติ ธรรมชาติคือความจริง เป็นต้น

2. ญาณวิทยา (Epistemology) ทฤษฎีว่าด้วยความรู้ (Science of knowledge) ว่าด้วยรูปแบบ พัฒนาการและขอบเขตของความรู้ ความหมายของความรู้ (Concept) ทฤษฎีที่สำคัญได้แก่ สำนักคิดสัจนิยม (Realism) จิตนิยม (Idealism) ประจักษ์นิยม (Empiricism) เหตุผลนิยม (Rationalism)

3. คุณวิทยา (Axiology) คือ ทฤษฎีว่าด้วยคุณค่า คำว่า Value ความหมายโดยทั่วไปหมายถึงความดี คุณค่า (Worth of goodness) ซึ่งตรงกับข้ามกับความไร้ค่า ความชั่ว (Disvalue or evil) ในทางคุณวิทยาคุณค่านั้นมีทั้งด้านบวกและด้านลบ ซึ่งมักใช้ในลักษณะ (Positive value) คุณค่าในทางปรัชญาแบ่งออกเป็น 3 หลักใหญ่ คือ 1. คุณค่าคือ ความจริง ซึ่งสามารถศึกษาได้โดยอาศัยความรู้ทางตรรกศาสตร์ 2. คุณค่า คือ ความดี ซึ่งจะได้จากการศึกษาทางจริยศาสตร์ และ 3. คุณค่า คือ ความงาม สามารถศึกษาได้จากสุนทรียศาสตร์

4. จริยศาสตร์ (Ethic) การศึกษาจริยศาสตร์คือการศึกษาความถูกต้องและความดี (Sahakian) คือการศึกษาความประพฤติที่ถูกและชีวิตที่ดี ส่วนศีลธรรมเป็นการปฏิบัติ (Practice) สิ่งที่ถูกเชื่อว่าถูกและดี โดยจริยศาสตร์เป็นศีลธรรมส่วนบุคคล เป็นวิถีชีวิตที่ควรปฏิบัติหรือแสวงหาในฐานะความดี ความถูกต้อง แต่ถ้าเอามาใช้เกี่ยวกับกลุ่มชน จะหมายถึงจริยศาสตร์เชิงสังคม บทบัญญัติทางจรรยาบรรณเป็นต้น

สำนักคิดทางปรัชญา เพลโต (Plato) แบ่งจิตของมนุษย์ออกเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่ต่ำที่สุด คือ ความหิวกระหาย ส่วนที่สูงขึ้นมา คือ ความกล้าหาญ และ ส่วนที่สูงที่สุดคือ ปัญญาที่จะสามารถทำให้มนุษย์เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ความสุขสบายมิใช่สิ่งที่มนุษย์ควรแสวงหา สิ่งที่ทำให้มนุษย์แตกต่างจากสัตว์ก็คือปัญญา อริสโตเติล (Aristotle) กล่าวว่า มนุษย์ควรมีชีวิตอย่างมีปัญญา ***สำนักคิดสุขนิยม***มีแนวคิดหลักว่า ความสุขไม่มีค่าในตัวเอง ปัญญาเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์สมบูรณ์ รู้ว่าชีวิตคืออะไร ควรเป็นอยู่อย่างไร ความดีคืออะไร ***สำนักคิดวิมุตินิยม*** ถือว่าความอิสระเป็นความดีสูงสุด นักปรัชญาได้แก่ กลุ่มซีนิก (Cynics) และกลุ่มสโตอิค (Stoics) กลุ่มซีนิกคือ มีแนวคิดว่า ชีวิตที่อยู่อย่างเรียบง่าย ไม่สนใจสังคม คือชีวิตที่สูงส่ง ไม่ติดอยู่กับความอยาก

ความต้องการของร่างกาย ต้องหลีกหนีจากสังคม อยู่ในธรรมชาติ เป็นแนวคิดแบบสุโต่ง กลุ่มสโตอิค ถือว่า อิสรภาพคือสิ่งสูงสุดในชีวิต อิสรภาพหมายถึงความสงบ จิตใจที่สงบ ควบคุมความอยาก หรือระงับความอยากได้ ถ้ามนุษย์เอาชนะใจตนเองได้มนุษย์จะมีความสุขอย่างแท้จริง แม้การแสวงหาความสุขก็ยังไม่พบความสุขที่แท้จริง เพราะยังตกอยู่ในอำนาจของความต้องการ เมื่อลดความต้องการ สิ่งที่มีน้องก็เหมือนมีมาก ดังนั้นความสุขจึงมิใจการมีสิ่งใดมาก ๆ แต่คือการมีความต้องการน้อยที่สุดนั่นเอง ก็จะพบความสงบสุข ***สำนักคิดมนุษย์นิยม*** *(Humanism)* ถือว่าความสุขของชีวิตคือการอยู่อย่างผสมกลมกลืนเหมาะสม เห็นว่าควรมีความสุขในชีวิต ควรมีความสุขในปัญญา แต่ก็ควรให้ความสนใจหน้าที่ บทบาทในสังคมด้วย เพื่อที่จะได้อยู่ร่วมกันโดยขัดแย้งกันน้อยที่สุด

เกณฑ์ที่ใช้ในการตัดสินทางจริยศาสตร์ คือ เกณฑ์ตัดสินความดี ***แนวคิดสัมพัทธนิยม*** *(Relativism)* มีแนวคิดว่าคุณค่าทางศีลธรรมกับความดีมิใช่สิ่งตายตัว แต่อยู่บนเงื่อนไขหรือปัจจัยบางอย่าง คือ การตัดสินใจของแต่ละบุคคลและเงื่อนไขทางสังคม หรือสิ่งแวดล้อม ***กลุ่มแนวคิดโสฟิสต์*** *(Sophist)* มีความเห็นว่า มนุษย์เป็นเครื่องวัดทุกสิ่ง ไม่มีความจริงที่เป็นสากล ความจริงเป็นเรื่องส่วนบุคคล (ปัจเจก) ใครรู้สึกว่าอะไรจริงก็จริงสำหรับตนเอง เพราะแต่ละคนแตกต่างกันในทางศีลธรรม ดีชั่วขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของแต่ละคน เป็นความรู้สึกของแต่ละคน ของสิ่งเดียวกัน ดีสำหรับบางคน อาจจะไม่ดีสำหรับบางคนก็ได้ แนวคิดนี้ถือว่า ไม่มีความดีที่เป็นสากล มีแต่ความพอใจของแต่ละคนเท่านั้น เวสเตอร์มาร์ค (Westermarck) มีแนวคิดว่าเกณฑ์ที่ใช้ตัดสินความดีความชั่วก็คืออารมณ์ของบุคคล ความรู้สึกทางศีลธรรมของบุคคล โทมัส ฮอบส์ (Thomas Hobbs) มีแนวคิดว่าสิ่งที่ดีก็คือสิ่งที่ตรงต่อความประสงค์ของบุคคล ไม่มีอะไรดีชั่วในตนเอง เกณฑ์ตัดสินความดีความชั่วก็คือตัวบุคคลเท่านั้น ส่วนนักคิดอีกกลุ่มหนึ่ง ถือว่าสังคมเป็นตัวบอกว่าอะไรผิดอะไรถูก เพราะความรู้สึกทางศีลธรรมเป็นสิ่งที่ได้มาจากการอบรมของจารีตประเพณีของสังคม แม้จะกล่าวถึงศีลธรรมในแง่ของตัวบุคคล แต่แท้จริงแล้วกล่าวถึงสังคมเสมอ เพราะความรู้สึกส่วนบุคคลมาจากสังคม แต่ละสังคมมีจารีตประเพณีแตกต่างกัน มีความเชื่อแตกต่างกัน ดังนั้นบรรทัดฐานถูกผิดดีชั่วก็แตกต่างกัน เช่น บางสังคมถือว่าชายมีภรรยาได้หลายคนเป็นเรื่องถูกต้อง หรือบางสังคมถือว่าการสังเวยพระเจ้าด้วยชีวิตมนุษย์เป็นการกระทำที่ดีที่สุด ***แนวคิดประโยชน์นิยม*** *(Utilitarianism)* ถือว่าประโยชน์สุขเป็นเครื่องตัดสินการกระทำว่าถูกผิด หรือดีเลว หลักในการตัดสินดังกล่าวเรียกว่า หลักมหสุข (The greatest happiness principle) นักปรัชญาได้แก่ มิลล์ (Mill) นิยามหลักการว่าการกระทำที่ถูกก็คือการกระทำที่ก่อให้เกิดความผาสุก ความสงบสุข ส่วนการกระทำที่ทำให้เกิผลตรงข้ามเป็นเรื่องที่ผิด แนวคิดนี้ถือว่าการกระทำหรือกฎเกณฑ์ทุกอย่างโดย

ตัวมันเองไม่มีชั่ว แต่จะดีชั่วก็เพราะผลที่ตามมาจากสิ่งเหล่านั้น เจตนาหรือแรงจูงใจไม่สำคัญ ผลที่เกิดจากการกระทำสำคัญกว่า เพราะฉะนั้นคนอาจจะเริ่มต้นการกระทำด้วยเจตนาดีหรือร้ายก็ได้ แต่ถ้าผลออกมาดีก็นับเป็นดี ถ้าผลออกมาชั่วก็นับเป็นชั่ว หลักการคำนวณจะต้องดูว่าให้ผลความสุขประโยชน์จำนวนมากที่สุหรือไม่ หรือให้ผลประโยชน์แก่คนจำนวนมากหรือไม่ เพราะฉะนั้นความสุขจึงมิใช่ความสุขของผู้กระทำ แต่เป็นความสุขส่วนรวม แต่ในขณะเดียวกันก็นับผู้กระทำเป็นหนึ่งในจำนวนนั้นด้วย โดยไม่มีฐานะพิเศษเหนือสมาชิกคนอื่น ๆ หลักมหสุขจึงไม่เอาความสุขส่วนตัวมาตัดสิน และทุกคนต้องได้ประโยชน์เท่าเทียมกันทั้งผู้กระทำและผู้ที่เกี่ยวข้อง จึงจะตัดสินการกระทำนั้น ๆ ว่าดี โดยทั่วไป แนวคิดประโยชน์นิยมไม่คัดค้านความเชื่อและจารีตประเพณี ถ้าสิ่งเหล่านี้ก่อให้เกิดความสุขแก่มนุษย์ได้ ***แนวคิดปฏิบัตินิยม*** *(Pragmatism)* ตัดสินความจริงทุกสิ่งด้วยประสิทธิภาพในการกระทำ (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 12-17)

ทัศนะของผู้วิจัย สำนักคิดทางปรัชญาแตกต่างกันที่การนิยาม เป็นมุมมอง พื้นที่ยืนไปถึงจุดโฟกัส เปรียบดังนำผลแอปเปิลมาค่อยพลิกดูทีละองศา สำนักคิดทางปรัชญาแสดงแนวคิดเรื่อง ***ความจริงมีหลายชุด*** ขึ้นกับนิยาม และ ***เกณฑ์*** ตัดสินความดี ความงาม ความรู้ และความจริง ผู้วิจัยเห็นว่า สามารถนำมาปรับใช้ในการมองตัวดนตรีว่า ***เกณฑ์ตัดสินความงาม*** *(Beauty standard)* ***มีมากกว่าหนึ่ง*** มีเป็นอนันต์ อยู่ที่ยึดเอานิยามใดเป็นนิยามความงาม ผู้วิจัยเชื่อว่า ***ความถูกผิดเป็นเพียงสมมติบรรทัดฐาน*** หากใช้มุมมองทางปรัชญา แม้แต่ดนตรีที่เกิดจากวนิพกยังมีความงามในเสียงเหล่านั้น ในทางดนตรีไทยแม้แต่สำนักดนตรีชาวบ้าน สำนักดนตรีอื่นที่มิใช่สำนักดนตรีกระแสหลักก็มีคุณค่ามากพอให้นั่งฟังดนตรีอย่างตั้งใจ ให้คุณค่าแก่เสียงดนตรีของพวกเขา เป็นไปโดยความจริงใจ ปล่อยตัวตนเข้าไปในโลกแห่งเสียง โดยไม่เปรียบเทียบสูงกว่าหรือต่ำกว่า

พัฒนาการของปรัชญาตะวันตกและตะวันออกมีความแตกต่างกันอย่างมาก ด้วยความแตกต่างทางวัฒนธรรม ทำให้ปรัชญาที่อยู่เบื้องหลังวัฒนธรรมมีการพัฒนาในรูปแบบต่างกันในช่วงเวลาที่เท่ากัน จากการศึกษาพบว่า ตัวปรัชญาเกิดโดยธรรมชาติของมนุษย์ เพราะมนุษย์มีการคิด มีมุมมอง และส่งต่อความคิด (ความหมาย) ถ่ายทอดซึ่งกันและกันอยู่เสมอ จนเกิดกงล้อประชาชาติ ใช้ความหมายเป็นบรรทัดฐานร่วมกันในสังคม และปรัชญาที่เกิดโดยธรรมชาติ แต่ละพื้นที่มีการพัฒนาความหมาย เปลี่ยนแปลงความหมาย และละทิ้งความหมาย แตกต่างกัน เกิดเป็นปรัชญาของชนชาติ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าตัวสมมติทางปรัชญาระหว่างปรัชญาตะวันตกกับปรัชญาตะวันออก ยุคสมัยปัจจุบันเชื่อมโยงเข้าหากันด้วยความเข้าใจ (The Understanding) และ

ปรากฏการณ์ทางสังคม ทัศนะของผู้วิจัย ปรัชญา หมายถึง การคิดอย่างประณีต เป็นมุมมองเกี่ยวกับความจริงและความเข้าใจภายในจิต ตั้งอยู่บนสามเส้นหลัก คือ ความคิด อารมณ์ และความรู้สึก ปรัชญาของบุคคลสิ้นสุดตามเวลาในชีวิต สมมติทางปรัชญาในฐานะรหัสความหมายจะยังคงดำเนินต่อไป ก้าวข้ามยุคสมัย กรณีที่มีเวลาเข้ามาเป็นเงื่อนไข เมื่อมีมนุษย์มารับรู้ ให้ความหมาย ให้คุณค่า พัฒนาความหมายเดิม ผลักออกมาเป็นสมมติทางปรัชญาใหม่ และส่งต่อรหัสของความหมายไปยังมนุษย์อื่นในสังคม มนุษย์เป็นผู้ขับเคลื่อนปรัชญาสู่แต่ละยุคสมัย สร้างสมมติทางปรัชญาที่มีแง่มุมลุ่มลึกยิ่งขึ้นจนกว่าจะถึงมติของความเข้าใจ

รวิช ตาแก้ว อธิบายว่า ปรัชญาแบ่งได้อีกลักษณะ คือ ปรัชญาบริสุทธิ์ (non-applied or pure philosophy) และปรัชญาประยุกต์ (Applied Philosophy) (รวิช ตาแก้ว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 เมษายน 2565) ปรัชญาบริสุทธิ์ จำแนกออกหลายประเภท แบบที่รวมคุณวิทยาและตรรกศาสตร์ จริยศาสตร์ เข้าไว้ด้วยกัน แต่ในบางทัศนะก็เห็นว่าปรัชญาบริสุทธิ์นั้น มีแกนหลักอยู่สองสาขา คือ อภิปรัชญา(Metaphysic), ญาณวิทยา (Epistemology) ส่วนคุณวิทยา จริยศาสตร์ ตรรกศาสตร์ และสุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาประยุกต์

ปรัชญาประยุกต์ (Applied Philosophy) สถิต วงศ์สวรรค์ อธิบายว่า เป็นการนำปรัชญาบริสุทธิ์ไปตีความเนื้อหาของสาขาวิชาที่ไม่สามารถอธิบายได้ด้วยข้อเท็จจริง ผสมผสานกับแขนงวิชาต่าง ๆ จึงแยกตัวออกมาเป็นศาสตร์อิสระ เช่น ปรัชญาศาสนา ปรัชญาศิลปะ ปรัชญาสังคม ปรัชญากฎหมาย ปรัชญาภาษา ฯลฯ (สถิต วงศ์สวรรค์, 2543, น. 25-29) รวิช ตาแก้ว คุณวิทยาเป็นการมองปรัชญาเชิงคุณค่า เป็นการนำอภิปรัชญากับญาณวิทยาไปอธิบายในแง่มุมที่เกี่ยวกับคุณค่าถือเป็นปรัชญาประยุกต์ วิชาสุนทรียศาสตร์มองความงามประยุกต์กับศิลปะ (Art) เป็นปรัชญาประยุกต์เช่นกัน (รวิช ตาแก้ว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 เมษายน 2565)

ปรัชญาลึกเท่าใด ลึกเท่าที่มนุษย์หยั่งถึง การหยั่งถึงตามแนวคิดเรื่องการตีความ (Hermeneutics) ใช้คำว่า ***เส้นขอบฟ้า*** คือ การขยายความเข้าใจ ปรัชญาดนตรีไทยมีบ่อเกิดจากการรับรู้เสียง ให้ความหมายแก่เสียง นิยามว่าดี งาม เป็นความรู้ จัดกระทำเสียงตามความเข้าใจ (The Understanding) ผลักเสียงในโลกทางความคิดแสดงเป็นสมมติทางดนตรี ตัวดนตรีในฐานะสมมติเป็นการเข้ารหัสที่มีโครงสร้างความเข้าใจอยู่เบื้องหลัง มีมนุษย์เข้ามารับรู้เสียง เสียงกระทบหูเกิดนามธรรมของเสียง มนุษย์ผู้คลี่คลายความหมายที่ถูกเข้ารหัสผ่านตัวดนตรี ตีความ ให้ความหมายแก่เสียง พิจารณาเสียงในมโนทัศน์ (สัญญา) จนกว่าจะเข้าใจและเกิดการขยับของเส้นขอบฟ้า คือ ความลึกของปรัชญา

วิธีการทางปรัชญา (Philosophical method) มีหลัก 5 วิธี ***การอุปนัย*** *(Induction)* คือ การสังเกตพฤติกรรมของมนุษย์ บันทึก วิเคราะห์ จำแนก และสรุปเป็นหลักเกณฑ์ที่แน่นอน เป็นความคิดรวบยอดที่นำเสนอทฤษฎีใหม่ ๆ เช่น วัตถุนิยม จิตนิยม เป็นต้น ***วิธีนิรนัย*** *(Deduction)* คือการค้นหาความจริงเฉพาะเรื่อง หรือค้นหาหลักทั่วไป เช่น คนทุกคนเป็นสัตว์ ต้องมีวันถึงแก่กรรม โสคราติสเป็นคน เพราะฉะนั้น โสคราติสเป็นสัตว์ ต้องมีวันถึงแก่กรรม เป็นการเอาหลักการและเหตุผล นำมาใช้กับความจริงเฉพาะเรื่อง ในบางโอกาส ***วิภาษวิธี*** *(Dialectical method*) คือ การตั้งข้อเท็จจริงที่เป็นประเด็นปัญหา หรือสมมติ (Thesis) แล้วหาข้อเท็จจริงที่คัดค้าน หรือตรงข้าม (Antithesis) เมื่อข้อเท็จจริงและข้อเท็จจริงที่คัดค้านขัดกัน ผ่านระยะเวลา จะเกิดการสังเคราะห์ (Synthesis) เกิดกระบวนการคิด (Thinking of thought) นำมาซึ่งข้อเท็จจริงอีกชุดหนึ่ง ***วิธีวิเคราะห์*** *(Analysis)* คือการแยกแยะส่วนต่าง ๆ เพื่อให้ปรากฏข้อเท็จจริงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น นักปรัชญาที่นิยมวิธีการนี้ คือ กลุ่มสัจนิยม (Realism) ***วิธีสังเคราะห์*** *(Synthesis)* คือ การรวมส่วนประกอบที่กระจัดกระจายของประสบการณ์ หรือชุดความจริง ให้เชื่อมโยงเข้าหากัน เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อเท็จจริงชุดใหม่ นักปรัชญากลุ่มที่นิยมวิธีการนี้ คือ กลุ่มจิตนิยม (Idealist)(สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 20)

สุนทรียศาสตร์

กีรติ บุญเจือ อธิบายว่า คำว่า “สุนทรียศาสตร์” มาจากศัพท์บาลีว่า "สุนทรี" แปลว่าดีงาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่า วิชาว่าด้วยความงาม ผู้บัญญัติศัพท์ต้องการใช้แปลคำภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ซึ่งมาจากศัพท์ภาษากรีก Aisthetikos ซึ่งเป็นคุณศัพท์ของกริยา Aisthanomai แปลว่ารู้ด้วยผัสสะ (To perceive) แต่ทว่าศัพท์ Aesthetics ในภาษาอังกฤษกำหนดไว้ให้หมายถึง วิชาว่าด้วยศิลปะโดยทั่วไป ดนตรีจัดอยู่ในประเภทจินตศิลป์ (Imaginative art) อยู่ในลักษณะเดียวกับวรรณคดี (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 139) รวิช ตาแก้ว คำว่าสุนทรียะเกี่ยวกับความนิยมความงาม ใช้กับสิ่ง (Thing) สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ‘วิชา’ ที่เกี่ยวกับความงาม (รวิช ตาแก้ว, การสื่อสารส่วนบุคคล, 8 เมษายน 2565) จรูญ โกมุทรัตนานนท์ ให้ความเห็นว่า สุนทรียศาสตร์ คือ ปรัชญาความงาม แสวงหาความจริงและความรู้เกี่ยวกับความงาม (จรูญ โกมุทรัตนานนท์, 2521, น. 10-11)

กีรติ บุญเจือ มองว่าองค์ประกอบของศิลปะคือ สื่อ เนื้อหา และสุนทรียธาตุ (Aesthetical elements) ในส่วนของสุนทรียธาตุแบ่งออกเป็นความงาม (Beauty) ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) และความน่าทึ่ง (Sublimity) การที่คนใดคนหนึ่งมีสุนทรียธาตุในสำนึกเรียกว่าประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ ศิลปะชิ้นหนึ่งอาจมีสุนทรียธาตุอย่างเดียวหรือหลายอย่าง

ผสมกันก็ได้ *ธาตุศิลปิน* คือ ความรู้สึกนึกคิดของศิลปินที่อยู่ในศิลปกรรมที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นมา (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 139) *วัตถุทางสุนทรียะ* คือวัตถุที่ถูกนำมาพิจารณาหรือรับรู้ทางสุนทรียะ แบ่งอย่างกว้างได้แก่ วัตถุทางธรรมชาติ (Nature) และผลงานศิลปะ (Work of art) ดนตรีหรือที่เรียกว่าโสตศิลป์ (Auditory arts) เป็นวิจิตรศิลป์แขวงหนึ่งที่มีเสียงเป็นสื่อ รับรู้ความไพเราะ หรือความงามได้โดยการฟัง และมองว่าดนตรีมีองค์ประกอบทางศิลป์เป็นรูปทรง คือ จังหวะ ทำนอง คำร้อง และการประสานเสียง (จรูญ โกมุทรัตนานนท์, 2521, น. 14-15)

ทัศนะของวนิดา ขำเขียว มองว่า ศิลปะไม่ใช่ธรรมชาติ แต่อาศัยธรรมชาติเป็นปัจจัยหนึ่งในการดลใจให้เกิดการสร้างสรรค์ทางศิลปะ (วนิดา ขำเขียว, 2563, น. 6) กีรติ บุญเจือ มองว่า นิยามของศิลปะคือต้องเป็นงานสร้างสรรค์ เวรอง (Eugene Veron) กล่าวว่าศิลปะเป็นการแสดงออกทางอารมณ์ของบุคลิกภาพของมนุษย์ ตอลสตอย (Lev Tolstoi) ศิลปะคือการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ศิลปะเป็นวิธีสื่อสารหนึ่งระหว่างมนุษย์ เราใช้คำพูดสำหรับสื่อความคิด แต่ใช้ศิลปะสำหรับสื่อความรู้สึก โครเช (Benedetto Croce) (1866-1911) ศิลปะเป็นการแสดงให้เห็นความเข้าใจลึกซึ้ง ซึ่งจะบรรยายด้วยวิธีอื่นไม่ได้นอกจากสร้างเป็นงานศิลปะ ศิลปะเป็นการมองเห็นภายใน หรือ อัชฌิตติกญาณ และศิลปะคือการแสดงออกของการสังเคราะห์อย่างสุนทรีย์ในจิตใจ พาร์เคอร์ (W.H. Parker) ถือว่าศิลปะเป็นการระบายความปรารถนาในใจของศิลปิน(กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 141) ความเห็นของพาร์เคอร์สอดคล้องกับอเนก สุวรรณบัณฑิต ซึ่งให้สัมภาษณ์ว่า เหตุที่ศิลปินดนตรีไทยจำต้องสร้างสรรค์เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่มีความสลับซับซ้อนออกมาก็เพราะไม่ต้องการเป็นบุคคลผู้ไม่เป็นที่รู้จัก (The Unknow) ในทัศนะของผู้วิจัย ดนตรีไทยนั้นสามารถสื่อทั้งความคิด เช่นเพลงประเภทเพลงเรื่อง และสื่ออารมณ์ความรู้สึก อย่างเพลงที่ถ่ายทออารมณ์ความรู้สึกออกมาโดยตรง กีรติ บุญเจือ ให้ความเห็นว่า ศิลปะแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ***1. จักษุศิลป์*** *(Visual Art)* บางท่านก็เรียก Plastic art หรือ Spatial art ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ***2. จินตศิลป์*** ได้แก่ดนตรีและวรรณคดี ***3. ศิลปะผสม*** ได้แก่ ลีลาศ การละคร และภาพยนตร์ การศึกษาประเภทของศิลปะ ทำให้ทราบถึงที่มาของแขนงศิลปะผ่านช่องทางการรับรู้ เกี่ยวกับการเข้าถึงความงาม ผ่านทางตา หู สัมผัส เป็นต้น

ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ได้แก่ ความงามมีอยู่จริงหรือไม่ การดำรงอยู่ของความงามเป็นอย่างไร กีรติ บุญเจือ สุนทรียธาตุมีอยู่จริงหรือไม่ ความงามและสุนทรียธาตุต่างมิใช่คุณสมบัติของศิลปกรรมแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นคุณสมบัติของสิ่งในธรรมชาติด้วย เช่น ความงามของพระอาทิตย์ยามอัสดง แบ่งออกเป็น ความงามตามธรรมชาติ (Natural beauty) และความงามในศิลปกรรม (Artistical beauty) รวมถึงความกลัวในจินตนาการ ล้วนแต่เป็นสุนทรีย

ธาตุทั้งสิ้น *ลัทธิอัตนัยนิยม (Subjectivism)* มีความเห็นว่าสุนทรียธาตุมิได้มีอยู่จริง เพียงแค่มนุษย์เรากำหนดกันขึ้นมาเอง มาตรการตัดสินสุนทรียธาตุไม่ตายตัว แล้วแต่ว่าคนใดจะมีรสนิยมก็กำหนดเอาอย่างนั้น ผู้ที่มีความคิดเห็นเช่นนี้รุ่นแรกเท่าที่เราทราบ ได้แก่ ชาวโซฟิสท์ ในยุคกรีกโบราณ ซึ่งถือหลักการว่า "Man is the measure of all things." แปลได้ว่า “คนเป็นมาตรวัดทุกสิ่ง” เพราะฉะนั้นความงามและสุนทรียธาตุอื่นๆ ย่อมขึ้นกับรสนิยมของแต่ละบุคคล แนวคิดของรีเชิดส์ (A. Richards) กล่าวว่า หน้าที่ของศิลปะมิใช่สอนหรือชี้แจงลักษณะของสิ่งของแต่ประการใดเลย เพราะหน้าที่นี้เป็นหน้าที่ของวิทยาศาสตร์โดยตรง ศิลปะไม่อยู่ในฐานะที่จะทำหน้าที่สอนได้ดีเหมือนวิทยาศาสตร์ หน้าที่โดยตรงของศิลปะก็คือทำให้เกิดสุขภาพจิตแก่ผู้ที่สามารถมีประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ นั่นคือ มีหน้าที่ตอบสนองความต้องการทางจิตวิทยาของผู้ชม ผู้ชมมีความต้องการอะไร ศิลปะก็มีหน้าที่จะตอบสนอง หรือพูดอย่างรัดกุมได้ว่า *ศิลปกรรมก็คืองานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ชมในแต่ละกาละและเทศะ* ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามาตรการตัดสินสุนทรียธาตุไม่ตายตัว แต่ขึ้นอยู่กับความต้องการทางจิตวิทยาของผู้ชม (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 140, 142) ผู้วิจัยมีความเห็นสอดคล้องกับชาวโซฟิสท์ ว่ารสนิยมเป็นตัวกำหนดมาตรวัดความงามอย่างหนึ่ง และความงามนั้นขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล แนวคิดของซันเตอยาเนอ (George Santayana) (1863-1952) นิยามความงามว่าเป็นความรู้สึกพึงพอใจที่แสดงออกมาในวัตถุ (The feeling of beauty objectified) นั่นคือลักษณะอัตนัยของศิลปะ สำหรับซันเตอยาเนอขึ้นอยู่กับจิตวิทยาของศิลปิน ไม่ใช่ขึ้นอยู่กับจิตวิทยาของผู้ชมอย่างคำสอนของรีเชิดส์ แนวคิดของออร์เตกา (Ortega y Gasset) ออร์เตกา กล่าวว่า สุนทรียธาตุถือได้ว่าเป็น "Ultra-object" แปลว่า สิ่งหนือธรรมดา นั่นคือ เป็นความจริงของผู้มีประสบการณ์สุนทรียะของแต่ละคน นักปรัชญากลุ่มที่สำคัญได้แก่ ลิปส์ (Theodore Lipps) และลี (Vernon Lee) เสนอแนวคิดแทรกอารมณ์ (Theory of Empathy) อธิบายว่า สุนทรียธาตุเกิดจากการที่ศิลปินหรือผู้ชมแทรกอารมณ์ความรู้สึกของตนเข้าไปในศิลปกรรม ดังนั้น ศิลปกรรมชิ้นเดียวกัน ถ้าตัวศิลปินเอง และผู้ชมต่างก็มีประสบการณ์สุนทรียธาตุได้ต่างกัน อาจจะตรงกันมากน้อยเท่าไรก็ได้

ลัทธิปรนัยนิยม (Objectivism) ถือว่า สุนทรียธาตุมีจริงโดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์ สุนทรียธาตุมีมาตรการตายตัวแน่นอนในตัวเอง แม้ไม่มีใครรู้มาตรการนั้นเลย สุนทรียธาตุก็ยังเป็นสุนทรียธาตุอยู่นั่นเอง การที่มนุษย์เราตัดสินไม่เหมือนกันในเรื่องนี้เพราะว่ายังมีการตัดสินผิดพลาดกันอยู่มาก มาตรการที่แท้จริงจะต้องมีมาตรการเดียว ในเมื่อคนหลายคนตัดสิน ความงามไม่ตรงกันนั้น อาจจะเป็นได้ว่าไม่มีใครตัดสินถูกเลย ถ้าจะมีมาตรการที่ถูกต้องก็จะต้อง มีมาตรการเดียวเท่านั้น มาตรการอื่นล้วนแต่ผิดพลาดทั้งสิ้น ปัญหาจึงมีต่อมาว่ามาตรการปรนัยที่ว่า

มานี้ได้แก่อะไร สุนทรียธาตุมีมาตรฐานอยู่ที่ไหน เรามีทางจะรู้ได้หรือไม่ ผู้ที่คิดว่ามีสุนทรียธาตุมาตรฐานแต่เราไม่มีทางจะรู้ได้นับว่าถือลัทธิวิมัตินิยม ส่วนผู้ที่อ้างว่ามีและมนุษย์เราสามารถรู้ได้ก็มีหน้าที่จะต้องชี้แจงให้เห็นจริงว่าอะไรเป็นมาตรการของความงามมาตรฐาน พวกนี้มีความคิดที่แตกต่างกันมากมาย ตามระบบปรัชญาบริสุทธิ์ที่ตนนับถือ ดังตัวอย่าง เพลโตถือว่าความงามมีมาตรฐานอยู่อย่างปรนัยในโลกแห่งมโนคติ ศิลปินมีความสามารถในการระลึกถึงความงามมาตรฐานได้ใกล้เคียงมากเป็นพิเศษ จึงพยายามถ่ายทอดโดยใช้สื่อต่างกัน เมื่อผู้ชมได้ชมศิลปกรรมจะระลึกความงามมาตรฐานเดียวกันนั้นในระดับต่างกัน จะต้องดูอภิปรัชญา และญาณปรัชญาของเพลโตประกอบ อย่างไรก็ตามเพลโตให้แยกสุนทรียธาตุออกจากมายาหลอนประสาทที่ช่างเทคนิคใช้ล่อใจให้หลงใหลติดใจ เพลโตถือว่าสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการอบรมศึกษาพัฒนาตน เพราะเมื่อติดข้องแล้วก็ไม่สนใจเข้าถึงโลกแห่งมโนคติ (กีรติ บุญเจือ, 2564, 140-142) ผู้วิจัยเห็นด้วยว่าความงามมีมาตรฐานที่จับต้องได้ในมโนทัศน์ และผู้ชมศิลปกรรมระลึกมาตรฐานความงานได้ต่างกัน ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ เรื่องของความงามผูกกับตัวสิ่ง หรือความงามมีในตัวของมันเอง แต่เป็นอีกโลกหนึ่ง ซึ่งมนุษย์แต่ละคนเข้าถึงความงามได้แตกต่างกัน ผู้วิจัยมีความเห็นมาทาง *แนวคิดภววิสัย* คือ ความหมายของความงามขึ้นกับมนุษย์ สรรพสิ่งมีความงามเพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้ และให้ความหมาย ส่วนแนวคิดอัตวิสัยที่มองว่าความงามผูกอยู่กับตัววัตถุ ผู้วิจัยมองว่าเป็นกายภาพของตัววัตถุ ประการหนึ่ง ความเป็นมนุษย์เข้าถึงความหมายทั่วไปของความงาม ประการหนึ่ง และการเข้ารหัสในสมมติที่แสดงความงาม มีความหมายที่ใช้ร่วมกันในสังคม ประการหนึ่ง

แนวคิดของรีเชิดส์ (A. Richards) *"ศิลปกรรมคืองานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้ชมในแต่ละกาละและเทศะ"* ผู้วิจัยเห็นว่าจำแนกเจตนาของผู้สร้างสมมติทางปรัชญาเป็นสองประเภท คือ ***1. สมมติที่สร้างสรรค์เพื่อจรรโลงสังคม*** เป็นงานของนักคิด สร้างเพื่อจรรโลงความตื่นรู้ความหมายใหม่ให้ปรากฏแก่สังคม เช่น ปรากฏการณ์ความแปลกหูแปลกตาในงานศิลปะ (Picturesqueness and Sublimity) เป็นต้น สอดคล้องแนวคิดเรื่อง การตีความ (Hermeneutics) ขยับเส้นขอบฟ้าสภาวะที่ความหมายเคลื่อนไปสู่ความเข้าใจ และความเข้าใจนี้เป็นส่วนหนึ่งของการตีความ ศิลปะเป็นงานที่สร้างมาเพื่อจรรโลงตื่นรู้ความเข้าใจใหม่ออกสู่สังคม เป็นงานศิลปะของนักคิด ***2. งานศิลปะที่สร้างสรรค์เพื่อตอบสนองอารมณ์ของผู้ชม*** สร้างสรรค์เพื่อกล่อมเกลาอารมณ์ของมนุษย์ให้คล้อยตาม เช่น ผลงานวรรณกรรมของวิลเลียม เชกสเปียร์ เป็นต้น หรือ เพลงที่ทำให้อารมณ์มนุษย์คล้อยตามในสุขทุกข์ เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงลาวดวงเดือน เพลงที่มีลูกล้อลูกขัด เพลงภาษา เพลงระบำ เป็นต้น

กีรติ บุญเจืออธิบายต่อว่า อริสโตเติล ถือว่าความงามอยู่ที่ *ความกลมกลืน* ของสัดส่วน เพราะสัดส่วนทำให้เกิดการผ่อนคลายของร่างกาย ความยิ่งใหญ่ของศิลปินอยู่ที่ความสามารถค้นพบความกลมกลืนนี้มาถ่ายทอดลงในสื่อ เฮเกล ถือว่าความงามเป็นลักษณะของจิตอสัมพัทธ์ ผู้ใดฝึกสมรรถภาพทางจิตให้สุขุมก็จะสามารถล่วงรู้ถึงความงามของจิตได้ (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 144) ทัศนะของเฮเกลสอดคล้องกับแนวคิดพุทธปรัชญา เรื่อง “สมาธิ” เป็นเรื่องของการฝึกจิต สมาธิทำให้จิตนิ่ง เมื่อจิตนิ่งจะขยับเข้าสู่ปัญญา และปัญญา คือ สิ่งที่ทำให้มนุษย์เกิดความเข้าใจ สมาธิมิได้ทำให้หลุดพ้น แต่การหลุดพ้นจะต้องใช้ตัวปัญญา สมาธิเพียงทำให้จิตนิ่งสงบ และยืดออกเพื่อรองรับการพิจารณา ในทัศนะของผู้วิจัย การยืดออกของเวลาในมโนทัศน์เป็นจิตที่ยืดห้วงเวลาออก และรับรู้ความละเอียดของสรรพสิ่งมากขึ้นก็สามารถรับรู้ความงามประณีตมากขึ้น

“ห้วงเวลา”เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยได้มาจากการสังเกต เมื่อจิตยืดห้วงเวลาออก ย่อมสังเกตโลกในมุมมอละเอียดประณีต ชัชชล ไทยเขียว อธิบายว่าชีวิตของมนุษย์ที่หมุนผ่านไปอย่างรวดเร็ว ไม่สามารถเข้าใจความละเอียดประณีตของดอกหญ้าข้างทาง จากแนวคิดดังกล่าว ความละเอียดของจิต (ห้วงเวลาในจิต) มีส่วนในการรับรู้และเข้าถึงความงาม และมีส่วนในการสร้างสรรค์สมมติทางศิลปะ การเข้าถึงความงามด้วยวิถีชีวิตคนเมืองจึงแตกต่างกับวิถีชีวิตผู้คนที่อยู่กับธรรมชาติ

ประสบการณ์สุนทรียะ หมายถึง ผลจากมนุษย์ปะทะกับความงาม ***ประสบการณ์ตรงทางสุนทรียะ*** หมายถึง ประสบการณ์ที่มนุษย์มีต่อความงามโดยตรง เป็นต้นแบบของงานศิลปะมากมาย ประสบการณ์ทางสุนทรียะสามารถพัฒนา เมื่อมีประสบการณ์ทางสุนทรียะมากก็จะสามารถสร้างผลงานศิลปะ โดยถ่ายทอดจากธรรมชาติที่มนุษย์พบเห็น ***ประสบการณ์รองทางสุนทรียะ*** หมายถึง ประสบการณ์ที่มนุษย์ไม่ได้มีต่อความงามโดยตรง เช่น การรับรู้ความงามของทะเลโดยผ่าน ภาพถ่าย ภาพยนตร์ เป็นต้น การรับรู้เช่นนี้จะขาดความรู้สึกที่ได้รับจากทะเลจริง ๆ (บุญแย้ม แย้มเมือง, 2537, น. 4-5) ***สุนทรียธาตุ*** กีรติ บุญเจือ สุนทรียธาตุเกิดจากการที่ศิลปินหรือผู้ชมแทรกอารมณ์ความรู้สึกของตนเข้าไปในศิลปกรรม ดังนั้น ศิลปกรรมชิ้นเดียวกัน ถ้าตัวศิลปินเองและผู้ชมต่างก็มีประสบการณ์สุนทรียธาตุได้ต่างกัน อาจจะตรงกันมากน้อยเท่าไรก็ได้ (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 142) จรูญ โกมุทรัตนานนท์ มองว่าประสบการณ์ทางสุนทรียะ (Aesthetic experience) คือ การรับรู้ความงามผ่านผัสสะ หรือเรียกว่าการรับรู้ทางสุนทรียะ (Aesthetic perception) ประสบการณ์ทางสุนทรียะเป็นการรับรู้เพื่อซาบซึ้งต่อความงามที่วัตถุสุนทรียะเสนอ ไม่ใช่การรับรู้ส่วนตัวว่าวัตถุความงามมีความสัมพันธ์กับตัวเองอย่างไร (จรูญ โกมุทรัตนานนท์, 2521, น. 17-18) แนวคิดประสบการณ์ตรงและประสบการณ์รองทางสุนทรียะ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า

สอดคล้องกับปรากฏการณ์ทางดนตรีที่ตัวดนตรีก้าวข้ามกาลเวลา โดยมีพื้นที่และเวลาเข้ามาเป็นเงื่อนไข (เงื่อนเวลา) ประสบการณ์ตรงคือปรากฏการณ์ฟังดนตรีสด ประสบการณ์รอง เช่น การบรรเลงดนตรีจากการบันทึกโน้ต การฟังดนตรีจากเทปและแผ่นเสียง การชมดนตรีจากวิดีโอ

บุญเยี่ยม แย้มเมืองอธิบายการสร้างประสบการณ์สุนทรียะ ว่ามีกระบวนการดังต่อไปนี้ 1. มีความตั้งใจ หรือ ความศรัทธาต่อความงาม (Passion) 2. มีการรับรู้ในความโดยตรง จะเกิดขึ้นได้ ต้องอาศัยประสบการณ์เป็นฐานรองรับการฝึก การดู การสังเกต มีสิ่งแวดล้อมรอบตัวเป็นครูสอนการรับรู้ความงามเสมอ 3. เกิดความประทับใจในความงาม ความประทับใจเป็นเรื่องของความรู้สึก หรือ อารมณ์ที่มีต่อวัตถุ 4. มีความรู้ ความเข้าใจเป็นองค์ประกอบ มีประสบการณ์เกี่ยวกับความงามนั้นอยู่ก่อน ทำให้สามารถวิเคราะห์ จดจำความงาม และประเมินคุณค่าความงามตามประสบการณ์ของแต่ละบุคคล 5. ความเข้าใจในวัฒนธรรม ศิลปะแต่ละท้องถิ่นย่อมสัมพันธ์กับวัฒนธรรมในท้องถิ่น มีความเข้าใจ เข้าถึง และซาบซึ้ง อย่างคนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม คนที่เติบโตในวัฒนธรรมของตน อาศัยความเคยชินที่หล่อหลอมประสบการณ์ทางสุนทรียะตั้งแต่เด็ก เกิดความเข้าใจ ซาบซึ้ง และสามารถเข้าถึงความงามอย่างสนิทใจ เช่น เสียงแคน และรำเพลิน สามารถดึงคนไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือออกมารำอย่างสนุกสนานอย่างไม่ขวยเขิน และรู้สึกภาคภูมิใจการแสดงออกทางวัฒนธรรมของตน ระบบของศิลปะ มี 1. แกนสุนทรียศาสตร์ 2. แกนประวัติศาสตร์ศิลปะ 3. แกนศิลป์วิจารณ์ 4. แกนศิลปะปฏิบัติ (บุญแย้ม แย้มเมือง, 2537, น. 6-8)

สุนทรียศาสตร์ทางดนตรี นักปรัชญาตะวันตกให้ความเห็นว่า สุนทรียศาสตร์ทางดนตรี (The Aesthetics of Music or Musical Aesthetics) เป็นสาขาหนึ่งของวิชาปรัชญาเกี่ยวข้องกับธรรมชาติศิลปะ (Nature of Art), ความงาม (Beauty), รสนิยมทางดนตรี (Taste) เกี่ยวกับการคำนวณทางคณิตศาสตร์ จักรวาลวิทยาในระบบจังหวะ ระบบการประสานเสียง เป็นต้น ในศตวรรษที่ 19 มีประเด็นถกเถียงทางสุนทรียศาสตร์ที่สำคัญระหว่าง เอดูอาร์ด ฮันสลิค (Eduard Hanslick), ริชชาร์ท วากเนอร์ (Richard Wagner) และศิษย์ เสียงดนตรีสามารถสื่ออารมณ์ ภาพสื่อสารกับผู้ฟัง นักแต่งเพลงที่มีความเชื่อในลักษณะนี้ เขียนผลงานทางดนตรีโดยใช้สัมผัสของเสียงในเครื่องดนตรี (Instrumental tone poems) พยายามบรรเลงเล่าเรื่องพรรณนาภูมิทัศน์โดยใช้เครื่องดนตรี ความงามของดนตรีถูกเขียนตอบโต้อย่างฉับพลัน ในขณะที่เอดูอาร์ด ฮันสลิค” (Eduard Hanslick) เห็นต่างว่าดนตรีบรรเลงที่มีรูปแบบของเสียงที่เรียบง่าย ไม่สามารถสื่อสารอารมณ์หรือภาพกับผู้ฟังได้ ยุคสมัยผ่านไป สุนทรียศาสตร์คิดเกี่ยวกับผลกระทบของดนตรีที่มีต่ออารมณ์ ปัญญา และจิตวิทยา ดนตรีสามารถระงับความเปลี่ยวเหงา และสร้างแรงบันดาลใจ นัก

ปรัชญากรีกโบราณเขียนในหนังสืออุตมรัฐ (Republic) ว่าดนตรีส่งผลโดยตรงต่อจิตวิญญาณ กฎเกณฑ์ทางความคิด ดนตรีมีสภาพใกล้เคียงกับการควบคุมของรัฐ สุนทรียศาสตร์ทางดนตรีมองแนวคิดเรื่องอำนาจว่าดนตรีมีอำนาจควบคุมบุคคล มีกฎเกณฑ์เป็นโลกทางความคิด อารมณ์ความรู้สึก ที่ทำงานด้วยกันอย่างผสมกลมกลืน อารมณ์และความรู้สึกมุ่งตรงไปที่จิตวิญญาณของมนุษย์ ผู้วิจัยเห็นว่า การใช้สัมผัสของเสียงในดนตรีเป็นเพียงการเข้ารหัสของความหมายประเภทหนึ่ง สิ่งที่ตอบโต้กับรหัส คือ อารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์

ญาณวิทยา (Epistemology)

ญาณวิทยา (Epistemology) หรือ ทฤษฎีความรู้ (Theory of knowledge) ได้แก่แนวคิดเรื่องนิยาม บ่อเกิดของความรู้ ธรรมชาติของความรู้ ขอบเขต และข้อจำกัด ญาณวิทยาเป็นเครื่องมือในการค้นคว้าธรรมชาติที่แท้จริงของสิ่งที่มีอยู่ ความจริงของความรู้เป็นอย่างไร ***วิภาษวิธี (Dialectic)*** ความรู้ที่ได้มาจากการวิพากษ์ มี 2 แนวคิดด้วยกัน อริสโตเติ้ลเสนอการวิพากษ์โดยใช้การขัดแย้ง (Criticism) และอีกแนวหนึ่งคานต์ (Kant) วิพากษ์ความรู้โดยการประยุกต์บริบทของความรู้กับเรื่องอื่นที่มีบริบทเดียวกัน อีกแนวหนึ่ง เฮเกล (Hegel) วิพากษ์ความรู้จากโครงสร้าง เป็นความเข้าใจความรู้ชุดใหม่ที่เกิดจากการสังเคราะห์ (Synthesis) ***แนวคิดอไญยนิยม*** มองความรู้เป็นเรื่องไม่แน่นอน เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา วิพากษ์ความรู้ของปัจเจกบุคคลว่ามีแนวคิดเรื่องความคลาดเคลื่อนของความรู้ (Probability) เนื่องจากไม่มีใครสามารถรู้ทุกเรื่องอย่างหมดจดได้ ผู้วิจัยมีทัศนคติต่อเรื่องนี้ว่าความรู้จึงเป็นสิ่งสมบูรณ์ได้จากประสบการณ์ซึ่งได้ส่งต่อความรู้จากรุ่นสู่รุ่นเป็นพัฒนการทางประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรม ***รหัสยนิยม*** มีแนวคิดว่าความรู้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองในจิตใจของมนุษย์ เชื่อในพระเจ้า (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 110-113)

ธรรมชาติของความรู้ สำนักคิดสำคัญ ได้แก่ ***1. แนวคิดของสำนักจิตนิยม (Idealism)*** แบ่งออกเป็นอีก 3 แนวคิด ***1.1 จิตนิยมเชิงจิตวิสัย (Subjective Idealism)*** นักปรัชญาที่มีชื่อเสียง คือ นักปรัชญาชาวอังกฤษเบอร์คเลย์ (Berkeley,1685-1753) มีหลักคิดว่า เอกภพประกอบด้วยจิตและความคิดของจิต สิ่งที่รู้ทั้งปวงขึ้นอยู่กับจิต มีแนวคิดแฝงด้วยเทวนิยม เชื่อในพระเจ้า ***1.2 ปรากฏการณ์นิยม (Phenomenalism)*** นักปรัชญาสำคัญได้แก่ คานต์ นักปรัชญาชาวเยอรมันมีแนวคิดว่าความรู้ของมนุษย์เป็นสิ่งจำกัด ความรู้เกี่ยวกับประสบการณ์ วัตถุ คุณสมบัติของวัตถุ การมีอยู่ของวัตถุ ขึ้นอยู่กับการถูกรู้หรือมีผู้รู้ ความรู้ที่เกิดขึ้นขึ้นอยู่กับการคิดของจิต จากความคิดของคานต์ อธิบายเกี่ยวกับความจริงและประสบการณ์ ความรู้สึกต่อปรากฏการณ์ วัตถุกับการให้สถานะของวัตถุ เป็นรากฐานของแนวความคิดของเฮเกลต่อมา ***1.3 จิตนิยมเชิงวัตถุนิสัย (Objective Idealism)*** เฮเกล นักปรัชญาชาวเยอรมันผู้ให้กำเนิดทฤษฎีนี้แก้ปัญหาของคานต์ มี

หลักคิดว่าวัตถุคือสิ่งที่ปรากฏอยู่ แม้ว่าการรับรู้ (Perception) ของเราจะเปลี่ยนไปก็ตาม วัตถุทั้งหลายขึ้นอยู่กับจิตของมนุษย์แต่ละคน ดังนั้น ความรู้ที่ได้จากธรรมชาติ (Absolute) เป็นจิตวิสัย (Subjective) และความรู้ของมนุษย์เป็นวัตถุวิสัย (Objective)

2. แนวคิดสัจนิยม *(Realism)* เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วัตถุนิยม (Objective) ถือเป็นทฤษฎีทางเมตาฟิสิกส์ มีแนวคิดว่าวัตถุและสิ่งต่าง ๆ ไม่ขึ้นอยู่กับความรู้ของมนุษย์และกระบวนการเรียนรู้ของมนุษย์ ทฤษฎีของสำนักสัจนิยม มี 4 กลุ่ม คือ ***2.1 สัจนิยมสามัญ*** *(Nave-Realism)* เชื่อว่าวัตถุเป็นอิสระจากจิตโดยสิ้นเชิง ไม่ว่ามนุษย์จะรู้จักวัตถุนั้นหรือไม่ก็ตาม คุณสมบัติของวัตถุก็คือเนื้อของวัตถุ ไม่ว่าใครรับรู้ย่อมเห็นเป็นสิ่งเดียวกัน ***2.2 สัจนิยมโดยอ้อม*** *(Representationalism)* แนวคิดของจอห์น ล็อค แบ่งคุณสมบัติของวัตถุออกเป็น คุณสมบัติปฐมภูมิ คุณสมบัติเฉพาะ และคุณสมบัติทุติยภูมิ ความรู้ไม่มีอิทธิพลต่อวัตถุ ความคิดเป็นสิ่งที่มีกระบวนการซับซ้อน ความรู้ที่ได้รับจากวัตถุโดยตรงและก็มีความรู้ที่ได้รับจากสิ่งที่มิได้มาจากวัตถุนั้นโดยตรง เกี่ยวกับความรู้สึกหรือจิต มีกระบวนการที่ซับซ้อนมากขึ้น ***2.3 สัจนิยมใหม่*** *(Neo-Realism)* นักปราชญสมัยใหม่ได้รับอิทธิพลจากความคิดของเพลโต มีแนวคิดว่า ความรู้ได้มาจากวัตถุโดยตรง และธาตุแท้ของวัตถุเป็นสิ่งสากล ***2.4 สัจนิยมวิพากษ์*** *(Critical Realism)* เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา ประมาณศตวรรษที่ 20 มีลักษณะเป็นการวิจารณ์ มีแนวคิดว่าความมีอยู่ของวัตถุไม่ขึ้นกับความรู้ คุณสมบัติของวัตถุอยู่ในเนื้อของวัตถุ รับรู้คุณสมบัติเหล่านั้นโดยตรง ความคิดที่ได้จากวัตถุโดยตรงเป็นความคิดเชิงเดี่ยว ส่วนความคิดที่ได้จากความสัมพันธ์กับวัตถุเกิดจากความคิดเชิงเดี่ยวมารวมกับ ความคิดเชิงซ้อนมิใช่การรับรู้โดยตรง

3. ปฏิบัตินิยม *(Pragmatism)* แนวคิดคัดค้านลัทธิเหตุผลนิยมและปัญญานิยม พัฒนามาจากแนวคิดของฝ่ายจิตนิยม นักปรัชญาได้แก่ วิลเลียม เจมส์มีแนวคิดว่าความรู้ได้มาจากประสบการณ์เท่านั้น ประสบการณ์ทำให้เกิดความตรึงตรา ความตรึงตราเกิดความคิดรวบยอดและเกิดเป็นความรู้ขึ้น เจมส์มีแนวคิดเชื่อในพระเจ้า พระเจ้าสร้างโลกขึ้นมาให้มีแต่ความชั่วร้าย มนุษย์มีหน้าที่ขจัดความชั่วร้ายออกไปให้จิตเป็นอิสระเสรี ดังนั้นปฏิบัตินิยมจึงเชื่อว่ามนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตเดียวที่มีอำนาจในการคิดในทางที่ดีและมีพลังคิดสร้างสรรค์ จิตของมนุษย์จึงมีคุณค่าและเป้าหมายชีวิตได้ด้วยตนเองแนวคิดปฏิบัตินิยมเอนเอียงไปทางปัจเจกนิยม (Individualism) (สุเชาวน์ พลอยชุม, 2538, น. 114)

บ่อเกิดของความรู้เกี่ยวข้องกับตัวดนตรี บ่อเกิดคือโลกทางความคิดต้นแบบการประพันธ์ตัวดนตรีมีบ่อเกิดอย่างไร เกิดในรูปแบบใด ยืนอยู่บนสังคมบนนิยามลักษณะใด บรรทัดฐาน ขนบและค่านิยมเกี่ยวกับดนตรีเป็นอย่างไร ตอบคำถามที่ว่าดนตรีเกิดขึ้นมาเพื่ออะไร อย่างไร (What

and Why) การอธิบายความจริงแท้ของตัวดนตรีเป็นเรื่องของอภิปรัชญา (Metaphysics) และการอธิบายการเข้าถึงความรู้ บ่อเกิด นิยาม ขอบเขต ฯลฯ เป็นเรื่องของญาณวิทยา (Epistemology)

ทฤษฎีว่าด้วยคุณค่า (Theory of Value)

มุมว่าด้วยคุณค่า (Value) คือ ขึ้นอยู่กับมนุษย์เป็นผู้กำหนดนิยามอธิบายของวัตถุสิ่งนั้น การตัดสินคุณค่าสามารถบ่งบอกหลักเกณฑ์หรือปทัฏฐานของมนุษย์ บ่งบอกสถานะทางจิตใจ ความสนใจ และความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุและจิตใจมนุษย์ ธรรมชาติของคุณค่า ใช้เกณฑ์ดังต่อไปนี้ในการตัดสินคุณค่าทางคุณวิทยา 1. ความจำเป็น (Necessity) 2. หน้าที่ (Obligation) 3. ความชอบของผู้ตัดสิน (The linking of the judge) นักปรัชญาจิตนิยมมีความเห็นว่า คุณค่าเป็นเรื่องของจิตถือความเจริญของจิตเป็นมาตรฐานสูงสุดสำหรับความดี นักปรัชญาวัตถุนิยมเห็นว่าวัตถุมีคุณค่าเพราะสร้างความพึงพอใจให้กับเรา ประเภทของคุณค่า แบ่งออกได้หลากหลาย แต่โดยทั่วไปนิยมแบ่งออกเป็น คุณค่าภายใน กับคุณค่าภายนอก *คุณค่าภายใน (Intrinsic)* หมายถึง สิ่งที่มีคุณค่าในตัวเอง (Wright) เป็นสิ่งที่มีจุดจบในตัวเอง *คุณค่าภายนอก (Extrinsic)* หมายถึง คุณค่าเชิงอุปกรณ์ หรือ คุณค่าที่ให้ผลตามมา ไม่มีจุดจบในตัวเอง ตามทัศนะของนักปรัชญากลุ่มจิตวิสัย ถือว่าคุณค่าเป็นสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจโดยสิ้นเชิงแปรเปลี่ยนได้ บุคคลเป็นผู้ตัดสินคุณค่านั้น วัตถุมีคุณค่าก็เพราะสนองความต้องการของมนุษย์ได้ หากไม่มีความต้องการก็ไม่มีคุณค่า นักปรัชญากลุ่มวัตถุวิสัยถือว่าคุณค่าเป็นสิ่งคงทนถาวร แต่ความพึงพอใจเป็นเรื่องชั่วครั้งชั่วคราว ส่วนคุณค่าภายนอกเช่นเงินทองเป็นสิ่งไม่มีคุณค่าในตัวเอง แต่กลายเป็นสิ่งมีค่าเมื่อเราต้องใช้เงินตราซื้อสิ่งของสนองความต้องการของมนุษย์ มีคนจำนวนมากที่ไม่ถือว่าเงินทองเป็นสิ่งสำคัญ สำหรับคนเช่นนั้น เงินตราก็ไม่มีคุณค่าอะไร

ประเภทของคุณค่า (Instrumental and Ultimate value) แบ่งออกเป็นคุณค่าเชิงอุปกรณ์ คุณค่าทางศีลธรรม ซึ่งคุณค่าทางศีลธรรมของสำนักคิดนี้ คานต์ (Kant) ถือว่าคุณค่าทางศีลธรรมเป็นสิ่งสากล แต่จะแตกต่างไปตามการรู้แจ้งของแต่ละบุคคล (Self-realization) คุณค่าภายในเหนือกว่าคุณค่าภายนอก คุณค่าสิ้นสุดเหนือกว่าคุณค่าอุปกรณ์ เป็นคุณค่าในเชิงคุณภาพ มิใช่คุณค่าเชิงปริมาณ ถ้าต้องมีการเลือก มนุษย์มักจะเลือกคุณค่าสูงสุดเสมอ ประเภทของคุณค่าตามเกณฑ์ (Permanent and Temporary values) เป็นการจัดประเภทคุณค่าสมัยใหม่ แบ่งออกเป็นคุณค่าชั่วคราว กับ คุณค่าถาวร คุณค่าถาวรเป็นสิ่งที่ไม่เปลี่ยนไปตามสถานการณ์ เป็นสิ่งสัมบูรณ์ มิใช่สิ่งสัมพัทธ์ ไม่เปลี่ยนไปตามอิทธิพลของสิ่งใกล้ชิด เช่นคุณค่าทางศีลธรรม ส่วนคุณค่าชั่วคราวเปลี่ยนไปตามโอกาสและสถานที่ สำนักคิดนี้มีแนวความคิดว่าจริยะพันธะ หน้าที่ทางศีลธรรม

ความรู้ สามัญสำนึก เกิดขึ้นเมื่อมนุษย์สำนึกในคุณค่าทางศีลธรรม สิ่งที่มาควบคู่กับศีลธรรม คือ ความรู้สึกทางศีลธรรม (Moral sense)

ประเภทของคุณค่าตามเกณฑ์ (Objective classification) เป็นการแบ่งประเภทเชิงวัตถุวิสัย แบ่งคุณค่าออกเป็น 3 ประเภท คือ คุณค่าทางกายภาพ (Physical value) เป็นคุณค่าระดับต่ำที่สุด คุณค่าทางเศรษฐกิจ คุณค่าทางจิตใจ ซึ่งนักปรัชญาถือว่าเป็นคุณค่าสูงสุดของมนุษย์

อีกแนวคิดหนึ่งแบ่งคุณค่ากับความแท้จริงออกจากกัน โดยมีแนวคิดว่าคุณค่าคือบางส่วนของการปฏิบัติ คือ สิ่งที่ถูกสมมติขึ้นมาเท่านั้น (Fiction) นักปรัชญาที่เห็นด้วยกับแนวคิดนี้ได้แก่ สปิโนซ่า (Spinoza) แบรดเลย์ (Bradley) แต่นักปรัชญสมัยใหม่ถือว่า คุณค่าเป็นส่วนหนึ่งของความแท้จริง และสัมพันธ์กับสามัญสำนึกของมนุษย์ในสมัยปัจจุบัน (บุญมี แท่นแก้ว, 2544, น. 120)

ผู้วิจัยสนใจแนวคิดเกณฑ์ตัดสินคุณค่านำมาใช้กับตัวดนตรี เพื่ออธิบายค่านิยมที่มีต่อตัวดนตรี คุณค่าทางดนตรีมีการเปลี่ยนแปลง เพิ่มขึ้น ถอยลง มีเกณฑ์ตัดสินคุณค่าอย่างไร

แนวคิดการรับรู้ (Perception) และตีความ (Hermeneutics)

การรับรู้ บัญญัติศัพท์บาลีว่า “สัญชาน” แปล ความสังเกตจดจำ ความสุขุม ความหมายรู้ การจำได้ ความตระหนัก การรับรู้จึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับการมีประสบการณ์ผ่านประสาทสัมผัสทั้งห้า คือ ตา หู จมูก ลิ้น และกาย ซึ่งเป็นประตูรับรู้สิ่งเร้า ทำให้บุคคลรับรู้ภาพ เสียง กลิ่น และสัมผัสทางกาย ความรู้จากประสบการณ์หรือความรู้เชิงประจักษ์จะเกิดขึ้น เมื่อมีวัตถุสิ่งเร้าภายนอกมากระทบประสาทสัมผัสแต่ละอย่าง ซึ่งทำหน้าที่ต่างกันและทำแทนกันไม่ได้ เช่น หูรับรู้เสียง มีหน้าที่ฟังเสียง กายทำหน้าที่รู้สัมผัสที่มากระทบกาย การรับรู้เป็นส่วนสำคัญของญาณวิทยาซึ่งศึกษาว่ามนุษย์ได้ความรู้มาอย่างไร (Theory of knowledge) และมีมาตรการตัดสินความจริง (Criterion of truth) นักปรัชญาหลายท่าน เช่น เอพิคิวรัส (Epicurus) ถือว่าการรับรู้เป็นเกณฑ์แรกในการตัดสินความจริงซึ่งเป็นแนวทางสำคัญของลัทธิประจักษ์นิยม โดยชี้ว่าถ้าปฏิเสธประสาทสัมผัสทั้งหมดเราก็จะไม่มีมาตรฐานหรือวิธีการอื่นใดเหลือเอาไว้พิสูจน์ว่าประสาทสัมผัสเหล่านั้นผิดพลาดอย่างไร หากแต่ดิโมคริตุส (Democritus) กลับมองว่าความรู้ที่ได้จากประสาทสัมผัสนั้นเป็นความรู้ที่เปลี่ยนแปลงได้ เช่นเราเห็นวัตถุใหญ่เมื่อเข้าใกล้และเห็นวัตถุเล็กเมื่อถอยห่าง หรือเห็นภาพลวงตาเป็นต้น ในขณะที่เพลโตเห็นว่าความรู้จากประสาทสัมผัสไม่ใช่ความรู้ เพราะการรับรู้ของแต่ละคนไม่เท่ากัน สิ่งที่เรารับรู้จากประสาทสัมผัสเป็นเพียงสิ่งเฉพาะหน่วย (Particular) มนุษย์ไม่อาจใช้การรับรู้เพื่อเข้าสู่สิ่งสากลได้ (Universal) (อเนก สุวรรณบัณฑิต, 2559, น. 84-85)

การตีความ กีรติ บุญเจือ อธิบายว่า อรรถปริวรรตศาสตร์ (Hermeneutics) คือศาสตร์แห่งการตีความ เป็นความรู้ว่าด้วยการแสวงหาความหมาย (Hermeneutics is the knowledge of discovering the meaning or signification) ปรัชญาไทยต้องการศาสตร์แห่งการตีความที่เหมาะกับพลเมืองไทยจากรากเหง้าและจากเนื้อในตน การตีความ คือ การกำหนดความหมาย (Interpretation) วิชาตีความคืออรรถปริวรรต (hermeneutic) ผลลัพธ์คือความหมาย (Meaning) บ่อเกิดของความหมาย ปรัชญาตะวันตกให้เกียรตินักปรัชญาสามท่าน ที่ชี้แจงที่มาของความหมายดังนี้ ฟรีดริช ชลายเออร์มาเชอร์ (Friedrich Schleiermacher) (1768-1843) พบว่าการตีความตีความจากความคิดเห็น และเพทนาการ (Opinion and sentiment) รวมเรียกว่าการตีความตามเจตนาของเจ้าของเรื่อง โปล รีเกอร์ (Paul Ricoeur) (1913-2005) ความหมายต้องตีความจากตัวบท (Text) โปลกล่าวว่า เมื่อตัวบทหลุดจากเจ้าของเรื่องแล้วก็จะเป็นอิสระ เพราะตัวบทไม่อาจระบุเจตนาของเจ้าของเรื่องว่าขณะที่สร้างตัวบทนั้นมีความคิดเห็นโน้มเอียงไปทางไหน ในกรณีของตัวบทที่เป็นอิสระจากเจ้าของเรื่อง ผู้วิจัยนึกถึง “กรณีของตัวบทกฎหมาย ที่เขียนไว้เป็นหลักกว้าง และสามารถใช้การตีความปรับให้เข้ากับสถานการณ์ ตัวบทกฎหมายสามารถก้าวข้ามกาลเวลาและปรับใช้ได้ในปัจจุบันราวกับมีชีวิต” อ้างอิงจากคำบอกเล่าของอาจารย์ศนันท์กรณ์ โสตถิพันธ์ (ศนันท์กรณ์ โสตถิพันธ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, ตุลาคม 2562) ฮันส์ แกดเดอเมอร์ (Hans Gadamer) (1900-2002) กล่าวว่าความหมายขึ้นอยู่กับกรอบของความรู้ (Horizon) และเป้าหมาย (Purpose) ของผู้ตีความในขณะที่ตีความ กีรติ บุณเจือยังกล่าวอีกว่าการตีความยังต้องใช้ควบคู่กับภาษา ความหมายในที่นี้คือความประสงค์สื่อความหมายที่มีอยู่ในตัวสู่ผู้รับสื่อ ประกอบด้วย เจ้าของเรื่อง ตัวบท และผู้อ่าน การบวนการระหว่างผู้สื่อกับเครื่องมือต้องสื่อออกไปให้สำเร็จ และหากกระบวนการตรงนี้สำเร็จแล้ว ยังมีปัญหาอีกว่า ผู้รับสื่อตีความความหมายได้มากน้อย เพียงใด หรืออาจตีความหมายไม่ได้เลย เพราะไม่เข้าใจภาษาที่สื่อ หรือเข้าใจภาษาที่สื่อ แต่มีปัญหาด้านการตีความ ศาสตร์แห่งการตีความพบว่าความหมายที่ได้จากภาษาขึ้นอยู่กับปัจจัยหลัก 2 อย่าง คือ 1. เป้าหมายของผู้สื่อสาร อยู่ในความจริงระดับใด 2. บ่อเกิดของความหมาย กีรติ บุญเจือยังเสนอความเห็นเพิ่มเติมอีกว่าขั้นตอนการแสวงหาความหมายในปรัชญาไทย คือ วิเคราะห์ (analysis) วิจักษ์ (Appreciation) และวิธาน (application) สรุปด้วยการสังเคราะห์ (Synthesis) เพื่อเข้าใจองค์รวม คือวิเคราะห์ว่าอะไรบ้างเป็นปัญหาพื้นฐานที่สุดของความอยากรู้ และตอบอย่างไร ประเมินค่าของคำตอบ และสังเคราะห์สู่วิธีการปฏิบัติที่เรียกว่าวิภาษวิธี (dialectic) ทั้งหมดคือการแสวงหาความหมายของปรัชญาไทย เกณฑ์ตัดสินความจริง (Truth) เช่น 1. ความจริงระดับคณิตศาสตร์ คือ ความจริงสมมติ 2. ความจริงระดับวิทยาศาสตร์ คือความจริงตามข้อมูล

3. ความจริงระดับประวัติศาสตร์ คือ ความจริงตามหลักฐาน เท่าที่รับรู้ 4. ความจริงระดับปรัชญา ความจริงตามกระบวนทรรศน์ 5. ความจริงระดับศาสนา คือ ความจริงตามระดับความหมาย เช่น ระดับไสยศาสตร์ ระดับแยกจากวิชาไสยศาสตร์ ระดับแยกภาษาธรรมจากภาษาคน ระดับผู้ปฏิบัติ และระดับผู้บรรลุธรรม (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 74-76)

สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์ อธิบายการตีความ (Hermeneutics) คำในภาษาอังกฤษ คือ Interpret และ Hermeneutics มีความแตกต่างกัน เฮอร์เมนูติกส์มีความหมายรวมถึงการตีความและความเข้าใจซึ่งเป็นปรากฏการณ์ของจิตในมโนทัศน์ เฮอร์เมนูติกส์รากศัพท์ภาษากรีกคือ hermeneuein, hermeneia, hermeneus มีหลายความหมาย เช่น การแสดงออก อธิบาย แปล หรือตีความ เฮอร์เมนูติกส์ที่เกิดขึ้นกับการรับรู้ทางดนตรี เป็นเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไป ที่แยกออกจากเฮอร์เมนูติกส์เฉพาะ เฮอร์เมนูติกส์เฉพาะมองสิ่งตีความคือตัวบท กิจกรรมที่ตีความ และผลโดยเริ่มต้นจากคัมภีร์ศาสนา มีการพัฒนาจากแนววิธีวิทยามาจนถึงศิลปะแห่งความเข้าใจ ซึ่งเน้นภววิทยามากขึ้นโดยชลายเออร์มาเคอร์ แต่ยังเน้นความเป็นทฤษฎีที่ขจัดข้อผิดพลาด จนมาถึงแนวคิดของมาร์ติน ฮายเดกเกอร์ที่มองว่าความเข้าใจของมนุษย์เกิดขึ้นก่อนการคิดวิเคราะห์ระหว่างผู้รู้และสิ่งที่ถูกรู้ นำวิธีการแบบญาณวิทยามาสู่ภววิทยา ตีความเข้าใจของมนุษย์โดยปรากฏการณ์วิทยาและสากลภาพของภาษา นำมาสู่เฮอร์เมนูติกส์สหวิทยาการ (Multidisciplinary) หรือเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไปซึ่งมองว่าการตีความเชื่อมโยงสาขาอื่นนอกไปจากปรัชญา กฎหมาย ศาสนาและวรรณกรรม มาสู่ความเป็นสากลในแนวสหวิทยาการประกอบด้วยความเอาใจเขามาใส่ใจเรา เชื่อมโยงการแสวงหาความเข้าใจนอกเหนือจากตัวบท ครอบคลุมกิจกรรมของมนุษย์ทั้งหมด

ปรัชญาเกี่ยวกับความเข้าใจ (Hermeneutical philosophy) คือ ส่วนหนึ่งของเฮอร์เมนูติกส์แยกจากวิธีวิทยาสู่ความสัมพันธ์ระหว่างความเข้าใจกับปรากฏการณ์วิทยาและภววิทยา ฮายเดกเกอร์เห็นว่าเวลามีประสบการณ์ในฐานะประธานผู้สำนึกรู้เชื่อมโยงผ่านสภาวะพุ่งสู่บางสิ่ง กล่าวถึงภาวะเป็นและการดำรงอยู่ปรากฏขึ้นตลอดเวลา แนวคิดมีส่วนสำคัญคือ “โครงสร้าง-ที่มาก่อนการเข้าใจ” การตีความเป็นส่วนหนึ่งเสมอพื้นฐานของภาวะเป็นในโลก การเข้าใจตามแนวคิดของชลายเออร์วางบนรากฐานปรัชญาว่าด้วยความเหมือนกันของความจริงภายใน เราจึงเข้าใจสอดคล้องกับผู้พูด ความเข้าใจจึงเกี่ยวกับวิธีเปรียบเทียบและย้อนจินตภาพ ดิลธายอธิบายว่าความเข้าใจที่มีระดับลึกกว่าเชื่อมโยงกับการจับรับรู้ภาพ มากกว่าเป็นเพียงข้อมูลเชิงผัสสะ มองว่าเป็นการแสดงออกของความเป็นจริงภายในแสดงถึงตัวของชีวิตเอง มโนทัศน์ว่าด้วยการตีความของไฮเดกเกอร์มองว่าต้องใช้สำนึกรู้พิจารณาโครงสร้างก่อนการเข้าใจ ไฮเดกเกรอ์มองโครงสร้างเชิงภววิทยาว่าสรรพสิ่งที่ปรากฏสู่สายตามองผ่านความหมาย การเข้าใจ และการตีความ เฮอร์เมนู

ติกไม่แยกจากภาวะดำรงอยู่ของมนุษย์ ภาษามีโครงข่ายในมโนทัศน์เป็นโครงสร้างที่เชื่อมโยง กาดาเมอร์ ประวัติศาสตร์ส่งผลกระทบต่อสำนึกรู้และการเข้าใจ ประเพณีธำรงรักษาชุดของการตีความว่าด้วยตัวบทที่มีความหมายต่อตัวเราสืบทอดในการเข้าใจและประเมินค่าองค์ประกอบ ในประเพณีส่งต่อสู่อนาคตกาล กาดาเมอร์บ่งชี้ว่า ด้วยประวัติศาสตร์ผลกระทบของการเข้าใจตามความหมาย สำนึกรู้ถูกกระทบโดยประวัติศาสตร์ อคติได้รับสืบทอดประกอบเป็นภูมิหลังและพื้นฐานสู่การเข้าใจ สำนึกรู้เป็นสิ่งที่เข้าใจมาก่อนแล้วเป็นรูปธรรมผ่านทางภาษาโดยการผสานเส้นขอบฟ้า ประเพณีตามภาษาคือนัยเหมาะสมของคำเป็นสิ่งที่สืบทอดมา ความเข้าใจเป็นสื่อกลางของภาษา สิ่งที่ถูกเขียนขึ้นสงวนแบบปากต่อปากแยกตัวเองจากกาลเวลาและสถานที่ของแหล่งกำเนิด เคลื่อนเข้าสู่ขอบเขตความหมาย สภาวะอุดมคติของคำยกภาษาให้เลยพ้นขอบเขตจำกัดและสภาพชั่วคราวซึ่งกำหนดลักษณะของส่วนที่เหลือที่ดำรงอยู่ในอดีตกาล ในตัวบทมีสิ่งที่แบ่งปันกับเรา

มโนทัศน์ของกาดาเมอร์เส้นขอบฟ้าแสดงสถานการณ์เชิงเฮอร์เมนูติกส์ ชุดอคติของคนหนึ่งได้รับสืบต่อจากอคติประกอบเป็นเส้นขอบฟ้าปัจจุบันอย่างเจาะจง ในสถานการณ์ตัวบทคือการรับจุดยืนของผู้อื่น เรามีเส้นขอบฟ้าของเราก่อนแล้วเคลื่อนเข้าสู่สถานการณ์หนึ่ง ไฮเดกเกอร์อธิบายว่าความเข้าใจเป็นการตีความ กาดาเมอร์อธิบายต่อว่าความเข้าใจคือการผสานของเส้นขอบฟ้า ประสบการณ์ความหมายมีการนำไปปรับใช้ร่วมเสมอ มุมมองเชิงภาษาคือโลกทัศน์หนึ่ง ภาษามีภาวะเป็นที่แท้จริงก็เพียงการสนทนาดำเนินเข้าสู่ความเข้าใจ เฮอรส์ช อธิบายเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไปที่เป็นปรภาพโดยความเป็นวิทยาศาสตร์ แต่มีความเห็นที่น่าสนใจว่า คำเป็นเสียงที่ไม่มีความหมายในตัวเอง จนมนุษย์ทำให้มันหมายถึงบางสิ่ง ไม่มีดินแดนมหัศจรรย์นอกสำนึกรู้ของมนุษย์ ความหมายของคำถูกผลิตซ้ำรับรู้อีกครั้ง การตีความเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ทำให้เกิดขึ้นอีกครั้ง ผู้ประพันธ์เป็นผู้กำหนดความหมายตัวบท (สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์, 2559, น. 202-298)

แนวคิดกระบวนทัศน์ทางปรัชญา (Paradigms)

กระบวนทัศน์ คือ ความเชื่อพื้นฐานในจิตใจ การเปลี่ยนความเชื่อจากกระบวนทรรศน์หนึ่งไปยังอีกกระบวนทัศน์หนึ่งจะต้องมีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้น กีรติ บุญเจือ ตั้งข้อสังเกตของกระบวนทัศน์ 5 รูปแบบ ดังนี้ ***กระบวนทัศน์ดึกดำบรรพ์*** *(Primitive Paradigm)* กระบวนทรรศน์แบบนี้เกิดขึ้นกับมนุษย์ดึกดำบรรพ์เป็นปฐม คงจะหลังจากที่มนุษย์อุบัติขึ้นในโลกนี้ไม่นานนัก จึงสันนิษฐานได้ว่าปรัชญาดึกดำบรรพ์มีมาไม่ต่ำกว่า 2 ล้านปีแล้ว และอาจจะถึง 3 ล้านปีมาแล้วหรือมากกว่านั้น โดยตั้งอยู่บนความกลัว ภัยธรรมชาติเป็นไปด้วยฤทธิ์อำนาจตามธรรมชาติ มนุษย์ใน

ยุคดึกดำบรรพจึงพยายามแสวงหาวิธีรู้ใจและเอาใจอำนาจดังกล่าว ***กระบวนทัศน์โบราณ*** *(Ancient Paradigm)* ยึดเอากฎของโลกเป็นหลัก พยายามค้นคว้ากฎของโลกและทำตามอย่างเคร่งครัด โดยไม่จำเป็นต้องรู้เหตุผลก็ได้ ทางตะวันออกเชื่อว่าโลกมีกฎเกณฑ์ แสวงหากฎเกณฑ์เพื่อการหลุดพ้น ทำเพื่อความสุขในโลกนี้ ผลจากกระบวนทัศน์จากยุคกลางของตะวันตก เกินระเบียบวิธีบำเพ็ญพรตของศาสนาต่างๆ หรือปรัชญาจารวากของอินเดียที่เชื่อว่า โลกมีกฎเกณฑ์เพื่อชีวิตในโลกนี้ เป็นต้น ***กระบวนทัศน์ยุคกลาง*** *(Medieval Paradigm)* ยึดเอาความสุขในโลกหน้าเป็นหลัก เพราะความสุขในโลกนี้ไม่เที่ยง ไม่สมบูรณ์และไม่ถาวร เมื่อแสวงหาความสุขแท้ในโลกหน้า ผู้ที่ยึดมั่นในความคิดนี้ จึงสละบำเพ็ญพรตกันมาก แม้แต่ชื่อผู้บริจาคก็ไม่อยากให้ใครรู้ เพราะบั่นทอนมรรคผลในโลกหน้า ***กระบวนทัศน์สมัยใหม่*** *(Modern paradigm)* วิทยาศาสตร์เริ่มชัดเจนตั้งแต่ปี ค.ศ.1600 มีแนวคิดว่าวิทยาศาสตร์จะแก้ปัญหาทุกอย่างให้กับมนุษย์ วิทยาศาสตร์จะช่วยชะลอความชรา ขจัดความตาย และจัดระเบียบสังคมให้มนุษย์ กระบวนทัศน์สมัยใหม่เชื่อว่าโลกมีกฎเกณฑ์และการรู้กฎเกณฑ์ของโลกจะทำให้โลกนี้เป็นสวรรค์ของมนุษย์ ***กระบวนทัศน์หลังสมัยใหม่*** *(Contemporary Paradigm)* ความก้าวหน้าวิทยาศาสตร์ได้พาผู้คนทะยานสู่สงครามโลกครั้งที่ 1-2 ทำลายชีวิตมนุษย์ไปมากมายเกิดคำถามว่าวิทยาศาสตร์จะสร้างสรรค์หรือทำลายชีวิตมนุษย์กันแน่ การยึดมั่นถือมั่นเป็นบทเรียนใหญ่หลวงที่เหลืออยู่หลังภาวะสงคราม สืบเนื่องมาจากการยึดผลประโยชน์เป็นหลัก และมองว่าคนเหมือนกันจึงจะจับกลุ่มเดียวกันได้ ปฏิเสธกลุ่มที่แตกต่างจากตน แสวงหาประโยชน์ร่วมกัน และเมื่อแยกกันแล้วก็หลงเหลือแต่การแข่งขันกัน การรวมตัวให้ความรู้สึกที่ปลอดภัยกว่า ในกระบวนทัศน์ยุคนี้มุ่งเน้นไปที่การตัดความยึดมั่นถือมั่น ความไม่แน่ใจในความรู้และประสบการณ์ของอิมานูเอล คานท์ ผลจากการลดการยึดมั่นถือมั่นคือ ความเคว้งคว้างเกิดขึ้นในจิตใจ จึงหันมาใช้วิธีเสวนา (Dialogue) วิธีนี้ช้าแต่รอบคอบ พิจารณาส่วนดีจากทุกทาง สามารถทำให้คนร่วมมือกันโดยไม่ต้องคิดเหมือนกัน สร้างเอกภาพในความหลากหลาย โดยดึงเอาวิธีคิดที่เป็นกลางของฮูสเซิร์ล (Edmund Husserl,1859-1939) โดยรวมเรียกว่าวิจารณญาณ กระแสตะวันตกยึดถือความเข้าใจที่ชัดเจน รัดกุม และถูกต้อง เมื่อใครไม่รู้สึกเช่นนี้ก็ต้องหาใหม่ ตามที่ตัวเองมั่นใจ และปฏิเสธนิยามอื่น เมื่อได้นิยามมากพอสมควรก็เอามาสร้างระบบใหม่ ปฏิเสธระบบอื่น เพื่อยืนยันและป้องกันระบบของตน กระบวนทัศน์หลังนวยุคเน้นไปที่การแก้ปัญหานี้ เลือกเอาส่วนดีมาปรับปรุง พัฒนา ไม่โจมตี หักล้างสิ่งที่ตนไม่เลือกเอามาใช้ วางตัวเป็นกลาง ล้มล้างเฉพาะสิ่งที่มีหลักฐานและชัดเจนว่าเป็นภัยต่อมนุษย์เท่านั้น (กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 90-91)

การบวนทัศน์เป็นความเชื่อพื้นฐาน ในทางดนตรีคือมุมมองเบื้องหลังนิยาม คำศัพท์ทางดนตรีหนึ่งคำสามารถมีนิยามหลากหลาย อาทิ ลูกโยน ในความหมายของอาจารย์มนตรี ตราโมท หมายถึงการยืนอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง เป็นมุมมองจากกายภาพ มองจากความเป็นเหตุเป็นผล เป็นความเชื่อแบบวิทยาศาสตร์ ลูกโยน ยังมีหน้าที่เป็นสัญลักษณ์สำหรับการสิ้นสุดท่อน หรือส่วนของทำนองซึ่งเป็นการมองจากบทบาทหน้าที่ของโยน จากตัวอย่างเป็นการเพิ่มมุมมองตามกระบวนทัศน์หลังสมัยใหม่ มองคำนิยามเป็นสมมติความรู้ที่มีโครงสร้างความเข้าใจเบื้องหลัง โดยไม่ปฏิเสธนิยามเก่า บรรทัดฐานอาจมีมากกว่าหนึ่ง กระบวนทัศน์หลังสมัยใหม่รวมถึงวิจารณญาณและการให้ความเคารพนิยามเก่าของครูอาจารย์อีกด้วย และสามารถคิดมุมมองใหม่ขยายออกไปเป็นการให้พื้นที่ยืนแก่ผู้อื่น (ความเอาใจเขามาใส่ใจเรา) และไม่ตีกรอบว่าบรรทัดฐานใดเป็นมติดีที่สุด (Oneness and The One) เพราะบรรทัดฐานอาจมีมากกว่าหนึ่ง ไปจนถึงไม่สิ้นสุด นิยามหนึ่งบรรทัดฐานเป็นเรื่องของมุมมองซึ่งอาจมีมุมมองได้เป็นล้านมุมในการมองสิ่งเดียว

กระบวนทัศน์กับเกณฑ์ความจริง ญาณวิทยาว่าด้วยเกณฑ์ตัดสินความจริง มี 3 เกณฑ์ คือ 1. *เกณฑ์สมนัย (Correspondence Criterium)* คือความสอดคล้องระหว่างความรู้กับความจริง การสอดคล้องระหว่างความรูสึกอัตนัย (Subjection feeling) แต่ละบุคคลอาจไม่ตรงกัน *2. เกณฑ์สหนัย (Coherence Criterium)* คือความสอดคล้องระหว่างความรู้ข้อหนึ่งกับทุกๆ ข้อในระบบเดียวกันตามหลักตรรกศาสตร์ สหนัยรับรองได้เพียงว่าถ้าจริงก็จริงทั้งระบบ และ *3. เกณฑ์อัชฌัตติญาณ (Intuition Criterium)* เป็นความแน่ใจเฉพาะตัว คือ คนหนึ่งอาจยอมรับได้ด้วยศรัทธา เพื่อบรรลุความจริงด้วยเฉพาะตนเอง ทุกวัฒนธรรมย่อมมีกระบวนทรรศน์ คือ กฎระเบียบที่ควบคุมขอบเขตพฤติกรรมที่ประชาชนยอมรับว่าเป็นแนวทางปฏิบัติที่ถูกต้อง(กีรติ บุญเจือ, 2564, น. 91-92)

แนวคิดเกี่ยวกับมโนทัศน์

โสรัจจ์ หงส์ลดารมภ์ อธิบายในหนังสือปรัชญาทั่วไปว่าแก่นสารสาระของสรรพสิ่งนั้นไม่ใช่อะไรที่เป็น “สสารวัตถุ” แบบเดียวกับสรรพสิ่ง แต่เป็นสิ่งที่เพลโตเรียกว่า "แบบ" ซึ่งมาจาก "Form" ในภาษาอังกฤษ ซึ่งคำนี้ก็แปลมาจากคำว่า "Eidos" ในภาษากรีกอีกทอดหนึ่ง แบบต่างจากสสารวัตถุทั่วไปในแง่ที่ว่า แบบนั้นเราไม่สามารถมองเห็นหรือจับต้องได้เลย เพราะแบบนั้นไม่ได้อยู่ในโลกนี้ แต่อยู่แยกต่างหากออกไป เราไม่สามารถเข้าถึงหรือรับรู้แบบได้โดยตรงทางประสาทสัมผัส มีแต่เข้าใจแบบผ่านทางเหตุผลและปัญญาเท่านั้น อย่างไรก็ตามแบบเป็นแก่นสารสาระของสรรพสิ่ง ในโลกธรรมชาติได้ก็เพราะว่าสรรพสิ่ง นั้นมีคุณสมบัติร่วมกัน เช่น สิ่งสีแดงต่างก็มีลักษณะร่วมกันได้แก่ความแดง ซึ่งความแดงดังกล่าวนี้เพลโตก็บอกว่าได้แก่แบบของความแดง

นั่นเอง และสิ่งแดงทั้งหลายด่างก็มีสีแดงได้ก็เพราะว่า "มีส่วนร่วม" อยู่ในแบบของความแดง กล่าวอีกนัยหนึ่งสิ่งสีแดงทั้งหลายเป็น "เงา" หรือ "ภาพสะท้อน" ของแบบของความแดงที่มนุษย์ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส แต่เพลโตบอกว่ามีอยู่จริงเสียยิ่งกว่าสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติที่มีสีแดง ทั้งนี้ก็เพราะว่าสิ่งแดงในธรรมชาตินั้นได้ความแดงมาจากแบบของความแดง(โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2562, น. 8) ผู้วิจัยเห็นสภาวะตามแนวคิดเฮอร์เมนูติกส์ และเห็นมโนทัศน์ตามความหมายของโสรัจจ์ หงส์ลดารมภ์ เห็นการลอกเลียนโลกทางความคิดของจิตรกรในการวาดภาพทิวทัศน์ เห็นการลอกเลียนโลกทางความคิดที่เกิดในการฟังดนตรีระดับลึกจนถึงระดับความเข้าใจ เจ้าสำนักดนตรีถอดโครงสร้างทางดนตรีออกมา และนำเฉพาะโครงสร้างสำคัญมาทำใหม่ในทางของตนเอง จึงเกิดปรากฏการณ์ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์โสรัจจ์ มองว่าโครงสร้างทางดนตรีมีความคล้ายกับแบบตามแนวคิดของเพลโต ผู้วิจัยเห็นว่า “แบบทางดนตรี” เป็นความหมายที่ผู้คนใช้ร่วมกัน และโลกแห่งความงามที่เข้าถึงได้ด้วยวิญญาณ (ความเป็นมนุษย์) เป็นมิติที่เฉพาะบุคคลสามารถเข้าถึง เข้าถึงได้ด้วยวิญญาณ (โสรัจจ์ หงส์ลดารมภ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2563)

อายตนะ แปลว่า ที่เชื่อมต่อ, เครื่องติดต่อ หมายถึงสิ่งที่เป็นสื่อสำหรับติดต่อกัน ทำให้เกิดความรู้สึกขึ้น แบ่งเป็น 2 อย่างคือ ***อายตนะภายใน*** หมายถึงสื่อเชื่อมต่อที่อยู่ในตัวคน บ้างเรียกว่า อินทรีย์ 6 มี 6 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ ทั้งหมดนี้เป็นที่เชื่อมต่อกับอายตนะภายนอก ***อายตนะภายนอก*** หมายถึงสื่อเชื่อมต่อที่อยู่นอกตัวคน บ้างเรียกว่า อารมณ์ 6 มี 6 คือ รูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะ ธรรมารมณ์ ทั้งหมดนี้เป็นคู่กับอายตนภายใน เช่น รูปคู่กับตา หูคู่กับเสียง เป็นต้น อายตนะภายในนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า อารมณ์ เมื่อตาเห็นรูป เรียกว่า สัมผัส (ผัสสะ) หมายถึงรู้ว่ามีการเห็น การรู้ เรียกว่าวิญญาณ เกิดความรู้สึกขึ้นเมื่อตาเห็นรูป เรียกว่า เวทนา (อารมณ์)

แนวคิดเกี่ยวกับสัญญะ นักสัญญะศาสตร์ มองภาษาเป็นกฎกติการ่วมกันของสังคม เพื่อสื่อความคิด (ความหมาย) สัญศาสตร์เกี่ยวข้องกับโลกทางความคิด และโลกความจริง วิถีหน้าที่แบบสัญญะ (Sign) และสัญลักษณ์ (Symbol) ใช้สื่อความหมายที่ปกติไม่เกี่ยวกับตัวมันเลย เช่นสีดำ เป็นสีของการไว้ทุกข์ เช่นสัญลักษณ์ทางคณิตศาสตร์ เป็นข้อตกลงของมนุษย์บ่งบอกถึงข้อตกลงทางคณิตศาสตร์ สัญญะทางภาษา เช่น ตราชั่ง หมายถึงความยุติธรรม เพราะมีสมดุลเท่าเทียมกันสองข้าง ทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญะของเฟอร์ดินาน เดอ โซซูร์ อธิบายว่า ความคิด (concept) เสียง-ภาพ (Sound-image) สองสิ่งนี้เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน เช่น ความคิด นึกถึงม้า เกิดเสียง-ภาพม้าในโลกทางความคิด ความคิดที่นึกถึงม้า คือ “ความคิดที่ถูกหมาย” (signified) และตัวหมาย (Signifier) (ธีรยุทธ บุญมี, 2558, น.50-72)

เอกสารและตำราที่เกี่ยวข้องกับฆ้องวงใหญ่ และเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

มนตรี ตราโมท อธิบายว่า เพลงเรื่อง แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ใหญ่ คือ เพลงหน้าพาทย์เพลงเรื่อง และเพลงมโหรี คำว่า เพลงเรื่อง คำว่า เรื่อง นั้นคือ เพลงทั้งหลายที่จัดรวมไว้สำหรับบรรเลงติดต่อกันรวมเรียกว่าเพลงเรื่อง และชื่อเฉพาะของเพลงนั้น โดยมากมักเรียกตามชื่อของเพลงที่อยู่ต้นเรื่อง ในจำพวกเพลงช้ามี เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องสารถี ฯลฯ ในจำพวกสองไม้มีเพลงเรื่องสีนวล เรื่องทยอย ฯลฯ ในจำพวกเพลงเร็ว มีเพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู แขกบรเทศ ฯลฯ ในจำพวกเพลงฉิ่ง มีเรื่องมุล่ง เรื่องตวงพระธาตุ ฯลฯ เป็นต้น แต่บางทีก็เรียกตามกิริยาที่ใช้เป็นหน้าพาทย์ เช่นเรื่องทำขวัญ (หรือเวียนเทียน) ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงนางนาค แต่มิได้เรียกว่าเพลงนางนาค และบางทีก็เรียกตามจังหวะหน้าทับ เช่น เรื่องนางหงส์ ซึ่งขึ้นต้นด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน เป็นต้น เพลงเรื่องแบ่งออกเป็น เพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว เพลงเรื่องเหล่านี้บางทีก็อยู่ในประเภทไหว้ครู บางทีก็อยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้ (มนตรี ตราโมท, 2545, น. 39, 81)

เพลงเรื่อง สารานุกรมภาคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายไว้ว่า เป็นการเรียกชื่อเรียกเพลงหลายเพลงที่นำมารวมบรรเลงติดต่อกันไป ไม่มีการร้องส่ง การเรียกชื่อนิยมเรียกตามชื่อเพลงอันดับแรกหรือเพลงสำคัญในเรื่อง เช่น เพลงเรื่องพระนเรศวรชนช้าง ซึ่งมีเพลงนเรศวรชนช้างเป็นเพลงแรก เรื่องเพลงยาว มีเพลงทะแย เป็นอันดับแรก แต่เพลงยาวเป็นเพลงสำคัญ ยกเว้นบางเรื่องเรียกชื่อตามกิจการที่บรรเลงประกอบ เช่น เรื่องทำขวัญหรือเรื่องเวียนเทียน ซึ่งเพลงอันดับแรกเป็นเพลงนางนาคใช้กรณีทำขวัญหรือเวียนเทียนสมโภช บางเรื่องเรียกตามหน้าทับ เช่น เรื่องนางหงส์ ซึ่งใช้ประโคมศพ เพลงขึ้นต้นคือเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน โดยกลองมลายูตีกำกับจังหวะด้วยหน้าทับนางหงส์ เพลงเรื่องแบ่งเป็นหลายประเภท เช่น ประเภทเพลงช้า เช่น เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องสารถี ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เพลงเรื่องสีนวล เพลงเรื่องทยอย ประเภทเพลงเร็ว เช่น เพลงเรื่องแขกมัดตีนหมู เพลงเรื่องแขกบรเทศ ประเภทเพลงฉิ่ง เช่น เพลงเรื่องมุล่ง เพลงเรื่องช้างประสานงา เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 113)

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัยกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน เครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่เอาไว้ว่า ท่านั่งจะต้องนั่งขัดสมาธิราบหรือพับเพียบที่กลางวงฆ้อง ลำตัวตรง ผู้บรรเลงหันหน้าไปสู่กึ่งกลางวงฆ้อง ท่าจับไม้ตี หงายฝ่ามือจับไม้ตีให้แน่นพอประมาณ ให้ก้านไม้ตีพาดอยู่กลางร่องอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย จับก้านไม้ตีฆ้องเอาไว้ ให้ปลายนิ้วชี้อยู่ชิดกับหัวไม้ฆ้องในลักษณะที่จะใช้ควบคุมเสียงของฆ้องวงใหญ่ คว่ำมือลงพร้อมบรรเลง แขนของข้างขนาบตัวพอประมาณ ลักษณะการตี ต้องตีให้ตั้งฉากกับลูกฆ้อง ตีตรงกลางปุ่มลูกฆ้อง ใช้กล้ามเนื้อแขนและข้อมือเป็นหลัก ขณะตีควรหมุน

ไม้หนังทีละน้อยเพื่อรักษารูปทรง วิธีการตี มีตั้งแต่ ตีไล่ขึ้น ไล่ลง ตีสลับมือ จะตีสองมือพร้อมๆ กัน เป็นคู่ต่างๆ ตีกรอ ตีผสมมือ ตีสะบัดขึ้นลง ตีประคบ ตีกระทบ ตีกวาด ตีไขว้ เกณฑ์ประเมิน ได้แก่ ความแม่นยำครบถ้วนของทำนองเพลง ตีได้ถูกต้องตามจังหวะช้าเร็วที่เหมาะสมกับทำนองเพลง ตีได้เสียงหนักแน่นชัดเจน และตีให้มีรสมือ สามารถใส่อารมณ์เหมาะสมตามบทเพลงจนเกิดความไพเราะ (สำนักงานมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544, น. 113-122)

เพลงเต่าทอง ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อธิบายว่า เพลงเต่าทอง สองชั้น เป็นเพลงทำนองของเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน เป็นเพลงหนึ่งในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เมื่อ พ.ศ. 2480 นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้นเพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงทางปี่พาทย์ เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า อาทิตย์อุทัย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 283)

กลุ่มคนและการแบ่งช่วงอายุ ปรีดี นุกุลสมปรารถนาเขียนให้ทัศนะการแบ่งช่วงอายุไว้ในเว็บไซต์ ความว่า Generation ก็คือยุคสมัยของกลุ่มคนตามช่วงอายุ ซึ่งหมายถึง ช่วงเวลาเฉลี่ยระหว่างการมีลูกคนแรกของแม่กับการมีลูกคนแรกของลูก ดังนั้นในแต่ละ Generation ก็จะห่างกันประมาณ 20 กว่าปี ซึ่งในเรื่อง Generation นี้มีคนศึกษากันมากมายโดยเฉพาะสายทางด้านสังคมศาสตร์ที่จะศึกษาทั้งในด้านพฤติกรรม สังคม การใช้ชีวิต ความคิดต่างๆ เรามาดูกันครับว่า Generation นั้นมีกี่ช่วงกันบ้าง ***1. Lost Generation*** *(เกิดในช่วงปี 1890-1915)* คนที่อยู่ในยุคของสงครามโลกครั้งที่ 1 ที่ไม่มีใครเหลืออยู่แล้วในปัจจุบัน ***2. Greatest Generation*** *(เกิดในช่วงปี 1910-1924)* กลุ่มคนที่เกิดในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ส่วนใหญ่จะร่วมต่อสู้ในสงคราม และเป็นส่วนช่วยในการฟื้นฟูเศรษฐกิจ มีความสำนึกในความเป็นพลเมือง เป็นทางการ และศรัทธาในความเชื่อ ***3. Silent Generation*** *(เกิดในช่วงปี 1925-1945)* กลุ่มคนที่เกิดในช่วงยุคสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมีอยู่ไม่ค่อยมากลแล้วในปัจจุบัน ช่วงนั้นเป็นช่วงเศรษฐกิจตกต่ำ ทำงานกันอย่างหนัก ทุกคนมีความรักชาติ รักในกฎระเบียบ เป็นรากฐานมาสู่คนยุคปัจจุบันนี้ ***4. Baby Boomer*** *(เกิดในช่วงปี 1946-1964)* Baby Boomer คือ คนที่เกิดในช่วงปี 1946-1964 เหตุการณ์สำคัญๆของคนช่วงอายุนี้ คือ อยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 อยู่ในช่วงสงครามเกาหลีและเวียดนาม เป็นยุคที่เริ่มมีโทรทัศน์ เป็นยุคเริ่มต้นของระเบิดนิวเคลียร์ ยุคของสงครามเย็น ยุคสมัยของแห่งการเรียกร้องสิทธิมนุษย์ชน รวมถึงดนตรีแนวร็อคแอนด์โรล ***5. Gen X*** *(เกิดในช่วงปี 1965-1980)* Gen X คือ คนที่เกิดในช่วงปี 1965-1980 เหตุการณ์สำคัญๆของคนช่วงอายุนี้ คือ ช่วงสิ้นสุดของสงครามเย็น ยุคเริ่มต้นของคอมพิวเตอร์ ***6. Gen Y*** *(เกิดในช่วงปี 1981-1996)* Gen Y, Millennials, Gen Next คือ คนเดียวกันที่เกิดในช่วงปี 1981-1996 **7. Gen Z** (เกิดในช่วงปี 1997-

2009) Gen Z คือ คนที่เกิดในช่วงปี 1997-2009 โดยเกิดมาในยุคของเทคโนโลยีและความสะดวกสบาย เชี่ยวชาญการใช้เทคโนโลยีแทบจะทุกรูปแบบ รับข้อมูลข่าวสารอย่างรวดเร็ว ตัดสินใจทำอะไรอย่างรวดเร็ว เปิดกว้างทางความคิดและวัฒนธรรมที่แตกต่างมากขึ้น สามารถปรับทัศนคติได้ดี กล้าแสดงออก มีความมั่นใจสูง ชอบทำงานหลายอย่างพร้อมๆกัน (ปรีดี นุกุลสม ปรารถนา, 2563)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ณัฐนันท์ เสมวิลัย และสุธินี หัสบัวเนียม ศึกษาเพลงช้าเรื่องสารถี ทางครูไชยะ ทางมีศรี พบว่า เพลงช้าเรื่องสารถี เป็นเพลงช้าประเภทเพลงเรื่องที่มีรูปแบบครบถ้วนตามเพลงเรื่องโบราณ คือ เพลงช้า สองไม้ และเพลงเร็ว ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง ประกอบด้วยโครงสร้าง 4 ส่วน คือ เพลงช้าอัตราจังหวะ สามชั้น จำนวน 4 เพลง เพลงสองไม้อัตราจังหวะ สองชั้น จำนวน 1 เพลง เพลงเร็วอัตราจังหวะ ชั้นเดียว จำนวน 1 เพลง และลงจบด้วยเพลงลา การศึกษาพบว่า เป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้า ไม่เร็วจนเกินไป (ณัฐนันท์ เสมวิลัย และ สุธินี หัสบัวเนียม, 2557, น. 10)

จิรศักดิ์ โพธิขลังค์ และคณะ ศึกษาเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันเพล กรณีศึกษา : ครูสุรินทร์ สงค์ทอง พบว่า เพลงเรื่องฉิ่งพระฉันเพลเป็นเพลงเรื่องประเภทไม่มีจังหวะหน้าทับประกอบ มีมาแต่สมัยโบราณ ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ประกอบพิธีสงฆ์ขณะฉันภัตตาหารเพล โดยนำเพลงประเภทเพลงฉิ่งอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียวที่ มีสำนวสอดคล้องกัน มาร้อยเรียงเป็นเพลงเรื่องฉิ่งพระฉันเพล ทางของครูสุรินทร์ สงค์ทอง มีโครงสร้าง 3 ส่วน คือ เพลงฉิ่ง อัตราจังหวะสองชั้น จำนวน 10 เพลง เพลงฉิ่งอัตราจังหวะชั้นเดียวจำนวน 2 เพลง และเพลงรัวฉิ่ง เพลงฉิ่งพระฉันเพลมีอีกชื่อหนึ่งว่าเพลงจิ้งจกทอง ครูสุรินทร์ สงค์ทองได้รับการถ่ายทอดมาจากครูบุญยงค์ เกตุคง ซึ่งเป็นทางเพลงของสำนักครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูสุรินทร์ สงค์ทองไม่ได้มีการปรับเปลี่ยนเพลงแต่อย่างใด เพลงที่นำมาร้อยเรียงกันจำนวน 13 เพลง ได้แก่ เพลงจิ้งจกทอง เพลงตะท่าล่า เพลงฟองน้ำ เพลงฝั่งน้ำ เพลงมีลม เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงทะเลบ้า เพลงเถรลอยชาย เพลงพระยาพายเรือ เพลงมัดตีนหมู เพลงนกเอี้ยงโคลง และเพลงรัวฉิ่ง ลักษณะพิเศษของเพลงฉิ่งพระฉันเพล คือ ใช้ฆ้องวงใหญ่ดำเนินทำนองเพลงจิ้งจกทองในส่วนต้น จากนั้นเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ บรรเลงรับไปจนจบ (จิรศักดิ์ โพธิขลังค์, ธนกร แก้วใส, และ ปรีชา ไทยพินิจ, 2555, น. 7-14)

สกล ดอกลัดดา ศึกษาเพลงเรื่องเขมรใหญ่ ทางฆ้องวงใหญ่ กรณีศึกษาทางครูพินิจฉาย สุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่าเพลงเรื่องเขมรใหญ่มีบทบาทในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมเพื่อให้งานเกิดความคึกครื้นเป็นหลัก และเป็นการสื่อสารให้ชาวบ้านละแวกใกล้เคียงได้ทราบ

ตลอดจนใช้แสดงความสามารถด้านดนตรี โดยเฉพาะปฏิภาณไหวพริบในการดำเนินกลอนของคนระนาดเอก และความอดทนของนักดนตรี เพลงเรื่องเขมรใหญ่มีหน้าทับเฉพาะเพลง โดยมีบทบาทหน้าที่ใช้บรรเลงแก้ทางเพลงเรื่องรำดาบและเรื่องกะระหนะ ซึ่งในการแก้ทางต้องแก้ด้วยเชิงหน้าทับกำกับเพลง อีกทั้งนำมาบรรเลงในการฝึกฝนมือฆ้อง ในด้านการแจกแจงลูกฆ้อง ตลอดจนเป็นบ่อเกิดในการประพันธ์เพลงต่างๆ เช่น เพลงเขมรใหญ่ เถา เพลงขะแมธม สามชั้น เป็นต้น ผลจากการวิเคราะห์เพลง พบว่า ครบถ้านตามโครงสร้างประเภทเพลงช้า คือ เพลงช้า สองไม้ และเพลงเร็ว ลงจบด้วยเพลงลา พบความสัมพันธ์ระหว่างเพลง สามารถบรรเลงติต่อกันได้ ลูกตกนั้นกระจาย ไม่กำหนดเฉพาะบันไดเสียงใดเสียงหนึ่ง พบสำนวนลักษณะเฉพาะในเพลงช้าและสองไม้ (สกล ดอกลัดดา, 2554, น. 12)

เมธี ศรีโรจน์ ศึกษาทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องทำขวัญ ฉบับกรมศิลปากรดำเนินทำนอง พบว่า เพลงเรื่องทำขวัญ ฉบับกรมศิลปากรอยู่ในบันไดเสียง โด เร ฟา และซอล ส่วนใหญ่จะดำเนินทำนอง 2 บันไดเสียง ในแต่ละวรรคจะใช้โน้ตขั้นที่ 1 2 3 5 และหก ของบันไดเสียงที่ดำเนินทำนองอยู่เป็นลูกตก แบบแผนการบรรเลงแต่ละเพลงจะย้อนกลับอีกครั้งหนึ่ง และคั่นด้วยลูกเท่า (เมธี ศรีโรจน์, 2560, น. 20)

สุวิชา พงษ์เกิดลาภ ศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ พบว่า ผลการวิจัยพบว่าวงปี่พาทย์นางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ได้ถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีด้วยวิธีการสอนแบบมุขปาฐะ ใช้การสาธิตให้ผู้เรียนดูแล้วปฏิบัติตาม ซึ่งบ้านนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ได้แก่ บ้านอรรถกฤษณ์ บ้านใหม่หางกระเบน และครูบุญยงค์ ครูบุญยัง เกตุคง เพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์ที่สำคัญได้รับการถ่ายทอดจากครูเพชร จรรย์นาฏย์ และครูไพฑูรย์ จรรย์นาฏย์ ได้แก่ เพลงนางหงส์ หกชั้น เพลงนางหงส์ สามชั้น เพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาท และเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม โดยร้อยเรียงเพลงให้เอื้อต่อศักยภาพของนักดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม ประกอบด้วยเพลงนางหงส์ หกชั้น เดี่ยวระนาดเอกเพลงเทพบรรทม สามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เดี่ยวเพลงฉิ่งมุล่ง เพลงเร็ว เพลงชุดสิบสองภาษา เพลงเร็วบรเทศ และลูกหมด ผู้วิจัยพบว่าเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทมนี้เป็นเพลงเรื่องที่โดดเด่นเป็นการแสดงถึงทักษะอันเป็นเลิศของนักดนตรีบ้านจรรย์นาฏย์ได้อย่างเต็มที่ เพราะเป็นเพลงที่ต้องใช้กำลังในการบรรเลงมาก มีการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของนักดนตรี เป็นต้นแบบของการบรรเลงเพลงนางหงส์แก่นักดนตรียุคใหม่ ส่งต่อเรื่องการสืบทอดและเป็นที่ประจักษ์ (สุวิชา พงษ์เกิดลาภ, 2561, น. 122-124)

ฐิระพล น้อยนิตย์ ศึกษาวิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์ พบว่า ประกอบด้วย 1. เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน อันมีที่มาจาก เพลงนางหงส์ทางหลวง หรือนางหงส์วัดสระเกศ 2. เพลงสาวสอดแหวน 3. เพลงแสนสุดทวาท ขยายสองชั้นมาจากเพลงกระบอกทองชั้นเดียว ทั้งสองท่อน 4. เพลงแมลงปอทอง ขยายสองชั้นมาจากเพลงฉิ่งกระบอกทอง ครึ่งชั้น ท่อนสอง ส่วนท่อนสองของเพลงแมลงปอทอง เช่นเดียวกับเพลงแสนสุดสวาท ท่อนสอง 5. เพลงแมลงวันทอง ขยายสองชั้นมาจากเพลงฉิ่งกระบอกทอง ครึ่งชั้น ท่อนสาม วิวัฒนาการของเพลงที่สำคัญ เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น หกชั้น บรรเลงในงานอวมงคล และเป็นเพลงเถา บรรเลงในงานมงคล โดยเปลี่ยนชื่อทำนองใหม่ว่า เพลงเทพนิมิต (ฐิระพล น้อยนิตย์, 2542, น. 248-249)

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังนี้

กำหนดประชากรและการสุ่มกลุ่มตัวอย่าง

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล

กำหนดประชากรและการสุ่มกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร

ประชากรในการวิจัยครั้งนี้ คือ ตัวดนตรี (Music) ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

การเลือกกลุ่มตัวอย่าง

การวิจัยครั้งนี้การวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทุติยมาน ผู้วิจัยเลือกกลุ่มตัวอย่างจากปริญญานิพนธ์เรื่อง ศึกษาเอกลักษณ์ทางดนตรี ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง จำนวน 3 ทาง วิธีการคัดเลือกเลือกกลุ่มตัวอย่างพิจารณาดังนี้ 1. กลุ่มตัวอย่างที่มีความแตกต่างกันในโครงสร้างเพลงอย่างมาก 2. กลุ่มตัวอย่างที่สืบทอดทางเพลงของสำนักดนตรีพาทยโกศล สืบทอดโดยวิธีมุขปาฐะ ปรากฏในปัจจุบัน

กลุ่มตัวอย่างทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

1. ทางฆ้องวงใหญ่ ทางที่บันทึกในโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครูของกรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่หอสมุดดนตรี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ประกอบด้วยทางฆ้องวงใหญ่ 2 ทาง คือ 1.1 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บอกทางโดยหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) 1.2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บันทึกร่วมกันโดยพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

2. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองบอกทางโดยครูวิเชียร เกิดผล ผู้สืบทอดทางเพลงของสำนักดนตรีพาทยโกศล โดยวิธีมุขปาฐะ

การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ดำเนินการวิจัย การสัมภาษณ์เชิงลึกใช้รูปแบบการสนทนา และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์เป็นไปโดยสนทนาเชิงวิชาชีพ พูดคุยถึงเนื้อหาตัวดนตรี ภูมิหลัง ปรากฏการณ์ วิธีประพันธ์เพลง ตลอดจนการสนทนาเชิงปรัชญา ในรูปแบบยืดหยุ่นที่ผู้วิจัยเป็นผู้สังเกต จดบันทึก และเก็บข้อมูล

โครงสร้างคำถามในการสัมภาษณ์ใช้การเก็บข้อมูลด้วยวิธีสอบถามตามประเด็น (The technique of asking) ลักษณะการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview) กึ่งมีโครงสร้าง (Semi-structure Interview) ซึ่งใช้การตั้งคำถามที่มีความชัดเจน เป็นคำถามปลายเปิด และมีลำดับขั้นตอนในการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยอาจมีคำถามเพิ่มเติมตามเหตุการณ์หรือ ตามกรณีที่เกี่ยวข้องกับเพลงช้าเรื่องเต่าทองซึ่งอาจจะไม่ได้ถูกกำหนดไว้ใน ประเด็นคำถามที่เตรียมไว้

นำประเด็นเรื่องความสมบูรณ์ของความงามที่พบในทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง สร้างแนวคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย บูรณาการจากประเด็นที่ใช้ในการวิจัย ชุดคำถาม แนวคำถาม (Interview guide) เป็นลักษณะคำถามปลายเปิด เพื่อให้ได้คำตอบตรงตามวัตถุประสงค์วิจัย ผู้วิจัยใช้วิธีพลิกแพลงคำถาม ทั้งถ้อยคำและลำดับความ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ตามกรณี รายการคำถาม ได้แก่

ตาราง 1 การสร้างชุดคำถามและแนวคำถาม

วัตถุประสงค์การวิจัย	ข้อมูลที่ต้องการ ความเห็นเกี่ยวกับมโนทัศน์ (concept)	รายการคำถาม
1. วิเคราะห์สุนทรียะของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า 2.ศึกษาความสมบูรณ์ทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา	1. อารมณ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า 2. ภาพใน (นามธรรมของเสียง) 3. นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง 4. ความสมบูรณ์ของความงาม และบรรทัดฐาน	1. ความคิดเห็นเกี่ยวกับการฟังและเข้าใจดนตรีไทย อารมณ์เพลง นิยามความงามของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง 2. การใช้เพลงเรื่องบรรเลงในโอกาสงานมงคล 3. รสนิยมการฟังดนตรี ตัวอย่างดนตรีที่ชื่นชอบ และช่วงเวลาที่ฟังดนตรี

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2562). ตารางแสดงวัตุประสงค์การวิจัยและรายการคำถาม.

วิธีการหาคุณภาพเครื่องมือ

หลังจากสร้างแนวคำถาม ผู้วิจัยตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ ดังนี้ 1. นำแนวคำถามที่จะใช้สัมภาษณ์ปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ รับฟังข้อเสนอแนะ 2. ปรับแก้ไขแนวคำถามตามข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อนำไปใช้ 3. เครื่องมือการวิจัยที่มีคุณภาพพร้อมสำหรับการเก็บข้อมูลตามวัตถุประสงค์

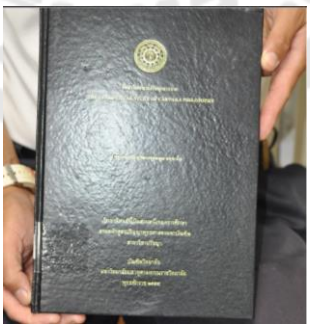
การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลทบทวนวรรณกรรมจากเอกสาร ตำราวิชาการ บทความ รวมถึงบันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครูของกรมศิลปากร เผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 และเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีไทย

การเก็บรวบรวมข้อมูลประเภทเอกสาร ตำรา และบทความวิชาการ

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการที่มีแหล่งสืบค้นต่อไปนี้

1. สำนักหอสมุดและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ผู้วิจัยศึกษาระเบียบวิธีวิจัยปริญญานิพนธ์ทางพุทธปรัชญา เช่น ศึกษาวิเคราะห์ปฏิจจสมุปบาทเพื่อการตอบปัญหาความจริงของโลกและจักรวาลในอภิปรัชญาตะวันตก พระวัฒนา ญาณวโร (ดาทอง) การศึกษาเชิงวิเคราะห์เชิงปรัชญาการศึกษาของพุทธทาสภิกขุ พระมหาสง่า สุภโร (ณ ระนอง) การศึกษาวิเคราะห์ปรัชญาจารวาก พระครูปลัดสุวัฒนพุทธคุณ จนฺทาโภ ไม่พบงานวิจัยที่ใช้ดนตรีไทยศึกษาในมุมมองของปรัชญา



ภาพประกอบ 4 สืบค้น สำนักหอสมุดและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2563). ภาพถ่าย.

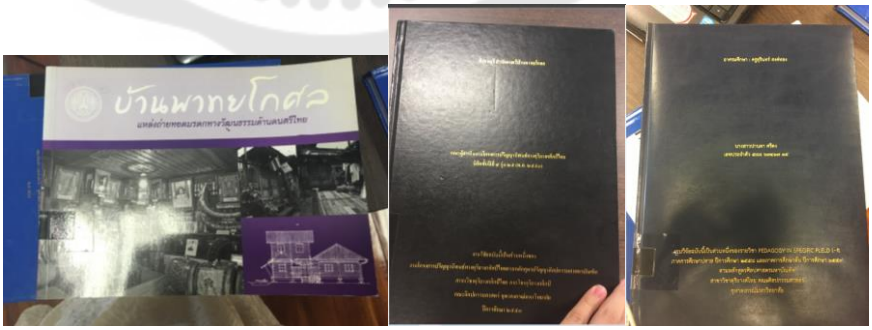
2. ห้องสมุด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้วิจัยศึกษาระเบียบวิธีวิจัยปริญญานิพนธ์ทางดนตรีไทย เช่น ปริญญานิพนธ์เรื่อง การศึกษาเพลงช้าเรื่องสารถี ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กรณีศึกษาครูไชยยะ ทางมีศรี เป็นต้น



ภาพประกอบ 5 สืบค้นห้องสมุด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2563). ภาพถ่าย.

3. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยศึกษาระเบียบวิธีวิจัยปริญญานิพนธ์ทางดนตรีไทย และสืบค้นหนังสือเกี่ยวกับสำนักดนตรีพาทยโกศล ได้แก่ ปริญญานิพนธ์เรื่อง อาศรมศึกษา: ครูสุรินทร์ สงค์ทอง ปานตา ศรีคง ปริญญานิพนธ์เรื่อง ฝั่งธนบุรี สำนักดนตรีพาทยโกศล นิสิตชั้นปีที่ 4 รุ่น 25 ปริญญานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์เพลงเขมรไทรโยค อริศรา ตรีครุฑพันธ์ หนังสือบ้านพาทยโกศล แหล่งถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมด้านดนตรีไทย เป็นต้น



ภาพประกอบ 6 สืบค้นห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2563). ภาพถ่าย.

4. ห้องสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ผู้วิจัยศึกษาระเบียบวิธีวิจัยปริญญานิพนธ์ทางดนตรีไทย และสืบค้นหนังสือเกี่ยวกับปรัชญา ได้แก่ ปริญญานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องทำขวัญ เมธี ศรีคโรจน์ ปริญญานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์ ฐิระพล น้อยนิตย์ หนังสือ สุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปากร กรมศิลปากร การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์ เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์ ธีรยุทธ บุญมี

การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังเพลงช้าเรื่องเต่าทองในมิติทางปรัชญา ผู้วิจัยรับสมัครผู้ฟังดนตรีเข้าร่วมโครงการวิจัย เพื่อ*สำรวจการมีอยู่ของตัวดนตรีเพลงช้าเรื่องเต่าทองในปัจจุบัน* คัดเลือกตัวอย่างแบบสุ่ม กำหนดคุณสมบัติผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มประชากรวิจัย เป็นกลุ่มตัวอย่างขนาดเล็กที่มีองค์ประกอบร่วมกัน มีภูมิหลังหรือความคุ้ยเคยกับดนตรีไทย ความแตกต่างระหว่างแต่ละกลุ่มประชากร คือ ความรู้เฉพาะด้านทางดนตรี ทางปรัชญา และกลุ่มที่ไม่ได้มีพื้นฐานความรู้เฉพาะด้าน

กลุ่มบุคคลผู้ฟังดนตรีทั่วไปใช้เกณฑ์แบ่งตามช่วงอายุ เพราะแต่ละช่วงอายุมีเกณฑ์ฟังดนตรีเกี่ยวข้องกัน ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียกับตัวดนตรี (Stakeholders) คือ บุคคลที่อยู่ในแหล่งเรียนรู้ชุมชนย่านวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร ในกรณีที่ไม่มีผู้สมัครเข้าโครงการวิจัยจากกลุ่มตัวอย่างชุมชนวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร ผู้วิจัยใช้กลุ่มตัวอย่างจากชุมชนที่มีวัฒนธรรมดนตรีเก่าแก่เทียบเคียง

ผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย ผู้วิจัยคัดเลือกเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 30 คน แบ่งเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1 ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรี และปรัชญา จำนวน 15 คน

กลุ่มที่ 2 ผู้ฟังดนตรีทั่วไป รวมเป็นจำนวนทั้งหมด 15 คน

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยคัดเลือกจากความเชี่ยวชาญทางดนตรีจำนวน 10 คน ความเชี่ยวชาญปรัชญา จำนวน 5 คน ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้เชี่ยวชาญปรัชญาจำนวนน้อยกว่ากลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรี เนื่องจากสาขาปรัชญามีผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านจำนวนจำกัด โดยส่วนใหญ่เป็นผู้เชี่ยวชาญสาขาปรัชญาประยุกต์ (ปรัชญาตะวันตก) แต่เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติทางดนตรี (Suppose) ที่ยืนอยู่บนแนวคิดพุทธปรัชญาในฐานะทำนองที่แสดงความเข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรี

และการใช้ตามโอกาสพิธีกรรมมงคล การคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญทางปรัชญาจึงต้องจำกัดจำนวนกลุ่มตัวอย่างลดลง เพื่อสามารถดำเนินการสัมภาษณ์ เป็นไปอย่างเหมาะสม

กลุ่มที่ 1 ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย และปรัชญา

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญประกอบด้วย ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย และผู้เชี่ยวชาญทางปรัชญา ผู้วิจัยคำนวณกลุ่มตัวอย่างจากประเด็นการวิจัย ศึกษานิยามความงามที่ในทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ที่มีต่อทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย

ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทยตอบคำถามทางด้านการฟังและเข้าใจดนตรีไทย กลุ่มตัวอย่างเป็นผู้เชี่ยวชาญที่ประกอบอาชีพเกี่ยวกับดนตรีไทย ทั้งผู้สอน นักดนตรีอาชีพ การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างอ้างอิงความชำนาญเฉพาะด้าน และเฉพาะบุคคล ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์รวบรวมบทนิยามความงามของเพลงเรื่อง และการใช้เพลงเรื่อง ใช้ประกอบการตอบวัตถุประสงค์การวิจัย

รายนามผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย จำนวน 10 คน

1. ครูวิเชียร เกิดผล ผู้เชี่ยวชาญระนาดเอกและทางฆ้องวงใหญ่ สำนักดนตรีพาทยโกศล ผู้วิจัยใช้คำถามหลัก และคำถามตามประเด็นเรื่องการขยายสำนวนมือฆ้องในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง เป็นสำนวนขยาย ประเด็นที่สองเกี่ยวกับชื่อเพลง “เพลงเรื่องเต่าเห่” เป็นทำนองเดียวกับชื่อเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ ที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูสุรินทร์ สงค์ทอง ประเด็นที่สาม ทำนองเพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3 เป็นทำนองเดียวกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5

2. ครูสุเชาว์ หริมพานิชย์ ผู้เชี่ยวชาญปี่พาทย์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามประเด็นคำถามหลัก และคำถามตามประเด็นเรื่องจำนวนผู้ฟังดนตรีไทยที่ลดน้อยลงในปัจจุบัน

3. ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลักและคำถามตามประเด็น เรื่อง ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ซึ่งเป็นทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน แต่ปรากฏในเอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครูของกรมศิลปากร เอกสารชุดรวมรวบรายละเอียดทางฆ้องวงใหญ่ ทางที่บันทึกร่วมกันโดยพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

4. ครูวิเชียร อ่อนละมูล ผู้เชี่ยวชาญปี่พาทย์และผู้อ่านโองการพิธีไหว้ครูดนตรีไทย คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ผู้วิจัยสัมภาษณ์ตามประเด็นคำถามหลัก รวมทั้งขอติดตามครูท่านไปฟังดนตรีในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ดังนี้

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย คณะปี่พาทย์ ก.วิไลศิลป์ ณ วัดไทร แขวงบางโคล่ เขตบางคอแหลม กรุงเทพมหานคร วันที่ 7 พฤษภาคม พ.ศ. 2566 วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงพิธีการสำหรับพิธีไหว้ครูดนตรี ช่วงเวลาเสร็จพิธีการ มีการแสดงชุดรำเพลงช้าเพลงเร็ว วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิดจีน เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย คณะปี่พาทย์ปู่ทองคำ แสงศรี ณ วัดหนังราชวรวิหาร เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2566

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย บ้านพี่พาทย์เอี่ยมประเสริฐ วันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2565 (วันสุกดิบ) วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น เพลงเรื่องเต่าเห่ เพลงบุหลันชกมวยออกหางเครื่องเขมร เพลงโหมโรงแขกมอญ เพลงเทพรัญจวน เถา เพลงแขกมอญ เถา เพลงกล่อมนารี เถา เดี่ยวระนาดเอก เพลงลาวแพน โดยร้อยตรี ทรงศักดิ์ เสนีย์พงษ์ วันที่ 15 วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงพิธีการชุดหน้าพาทย์สำหรับพิธีไหว้ครูดนตรีไทย

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย โรงเรียนวัดบึงบัว วันที่ 15 กันยายน พ.ศ. 2566 วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงพิธีการสำหนับพิธีไหว้ครูดนตรีไทย

พิธีอุปสมบท นายก้าวหน้า แสวงศิลป์ วันสุกดิบ วันที่ 3 กันยายน 2565 *วงปี่พาทย์กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรมกีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร* บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น เพลงเรื่องกัญฐกะ เพลงเรื่องตุ้งติ้ง กราวรำ 2 ชั้น เพลงเรื่องต้อยตลิ่ง เพลงช้าเรื่องเพลงยาว *ไม่ทราบรายนามนักดนตรี* วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเรื่องเต่าเห่ (เย็นย่ำ) เพลงโอ้ลาว *วงปี่พาทย์คณะส.บุญศิริในนามมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์* บรรเลงเพลงโหมโรงมหาราชา เพลงอางคนาง เถา ไม่ทราบรายนามนักดนตรี วงปี่พาทย์บรรเพลงพันธุ์ฝรั่ง เถา เชิดจีน เพลงสี่บท เถา *คณะปี่พาทย์วัดส้มเกลี้ยง* บรรเลงเพลงมังกรทอง *คณะปี่พาทย์ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์* บรรเลงเพลงแขกลพบุรี เถา ทางบางคอแหลม เพลงพม่าห้าท่อน ทางครูมนตรี ตราโมท *คณะปี่พาทย์กุญชรดุริยะ* บรรเลงเพลงใบ้คลั่ง เถา เพลงเทพรัญจวน เถา เดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก สามชั้น โดยอภิญญา นาครัตน์

พิธีไหว้ครูดนตรีไทย คณะคุณเอ๋ เชิญยิ้ม วัดฉาง จังหวัดปทุมธานี วันที่ 2-3 กันยายน พ.ศ. 2566 วันที่ 2 กันยายน พ.ศ. 2566 วันสุกดิบ พบการซ้อมเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงเรื่องแขกมอญ ไม่ทราบนามผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ วันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2566 พบการแสดงรำฉุยฉาย

พราหมณ์ รำเพลงช้าเพลงเร็ว คณะครูตุ๊ก บุญญศิลป์ การแสดงเชิดสิงโต คณะศิษย์หลวงพ่อผล การแสดงชุดกระต้วแทงเสือ วงกลองยาว คณะขุนพลเจริญพร

5. ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญปี่พาทย์ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลักและคำถามตามประเด็น เรื่อง ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน

6. ครูสหรัฐ จันทร์เฉลิม ผู้เชี่ยวชาญเครื่องสายไทย เครื่องดนตรีจะเข้ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก คำถามเก็บรายละเอียดเรื่องการผูกกลอนดนนตรีไทย

7. จ่าสิบเอกปิยะ เพิ่มสิน ผู้เชี่ยวชาญระนาดเอก สำนักครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก

8. นายศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนมัธยมสังคีต ผู้เชี่ยวชาญเครื่องดนตรีฆ้องวงเล็ก ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก

9. นายปิติ ขาวปลื้ม อาจารย์ผู้สอนวิชาเครื่องหนัง โรงเรียนมัธยมสังคีต ผู้เชี่ยวชาญเครื่องหนังไทย ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก คำถามตามประเด็น การขวางหน้าทับเพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ที่บันทึกในโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครูของกรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 และหน้าทับปรบไก่กลอนตะโพนในเอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครู

10. นายพารณ ยืนยง อาจารย์ปี่พาทย์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก คำถามตามประเด็น วิธีการผูกกลอนระนาดในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

11. นายสุรชัย ศรีนาคสุข นักปี่พาทย์อาชีพ ปี่พาทย์วงทองหล่อ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก

12. นายเฉลิมชัย กลิ่นจำปา นักปี่พาทย์อาชีพ นักระนาดเอก และหมอทำขวัญนาค ศิษย์ปี่พาทย์วงครูจงกล เมืองสมุทร อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก

13. ร้อยโท วิเชียร กองโชค ข้าราชการเกษียณ อดีตหัวหน้าวงดนตรีไทย กรมดุริยางคทหารบก ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก

14. นายกฤชพล ศรีขจร นักวิชาการวัฒนธรรม กองพิธีการศพที่ได้รับพระราชทาน กองที่ 1 จังหวัดนนทบุรี กระทรวงวัฒนธรรม ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก และคำถามตามประเด็น เรื่องทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน

ผู้เชี่ยวชาญทางปรัชญา

ผู้วิจัยตั้งต้นจากปรากฏการณ์ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านสาขาปรัชญาประยุกต์ พุทธปรัชญา และปรัชญาตะวันออก ผู้เชี่ยวชาญทางปรัชญาตอบคำถามที่เกี่ยวนิยามทางปรัชญา ประบวนการทางปรัชญา การมีอยู่ของปรัชญา โดยมองผ่านทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้วิจัยคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างอ้างอิงความชำนาญเฉพาะด้าน เพื่อตอบคำถามการวิจัย

รายนามผู้เชี่ยวชาญทางปรัชญา จำนวน 10 คน

1. อาจารย์ ดร. รวิช ตาแก้ว ผู้เชี่ยวชาญปรัชญาศิลปะ (ปรัชญาประยุกต์) มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก และคำถามตามประเด็น เรื่องการเคลื่อนของดนตรีเป็นความหมายของความงาม แนวคิดเรื่องสัญญะกับเพลงช้าเรื่องเต่าทอง การตีความอารมณ์เพลง โดยใช้แนวคิดเรื่องรส (ปรัชญาตะวันออก) อธิบายตัวดนตรี แนวคิดเรื่องการรับรู้ (Perception) แนวคิดเรื่องโลกแห่งแบบของเพลโตในทางปรัชญาตะวันตกนำมาประยุกต์กับตัวดนตรี

2. อาจารย์ ผศ.ดร. เมธา หริมเทพาธิป ผู้เชี่ยวชาญพุทธปรัชญา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก และคำถามตามประเด็น เรื่องอารมณ์ (เวทนา) พุทธปรัชญาอธิบาย ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ของจิต ความมีและความเป็นเกิดขึ้นภายในจิต แดนเกิดของนิยามดนตรีตามแนวคิดวิญญาณ 6 รับรู้และภาพ เสียงที่เป็น รูปรรมในโลกทางความคิด เวลาในโลกความคิด เสียงที่เป็นสัญญา นักดนตรียึดรูปของเสียงที่จบลงแล้วกลับมาวิเคราะห์โครงสร้างเพลง เกิดความหมายในโลกทางความคิด

3. อาจารย์ ผศ. สนั่น มีขันหมาก ผู้เชี่ยวชาญประพันธ์เพลงไทยสากล และพุทธปรัชญา ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก คำถามตามประเด็น เรื่อง การประพันธ์เพลงไทยสากล การฟังและเข้าใจดนตรีไทย ถอดทำนองเพลงไทยสากลย้อนกลับสู่ทำนองหลักของเพลงไทยที่ฆเป็นต้นแบบ ตีความเพลงช้าเรื่องเต่าทองในความหมายอทุกขมสุขเวทนาตามแนวคิดพุทธปรัชญา เพลงช้าเรื่องเต่าทองแยกออกจากดนตรีกล่อมเกลาอารมณ์ผู้ฟัง สัญลักษณ์ “เต่า” หมายถึงความยืนยาวสถาพรเป็นนิรันดร์ มีทำนองสำคัญที่ใช้ร่วมกันอย่างมีความหมายในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องเต่าเห่

4. อาจารย์ ผศ.ดร. อเนก สุวรรณบัณฑิต ผู้เชี่ยวชาญปรัชญาจิตวิทยา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก และคำถามตามประเด็น เรื่อง การรับรู้ ตีความ แนวคิดอัตวิสัย ภววิสัย ความงามผูกอยู่กับตัวดนตรี หรือขึ้นกับการตีความของผู้ฟังดนตรี

5. ครูภัคจิรา ผางสุวรรณ์ ผู้เชี่ยวชาญผญา ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก และคำถามตามประเด็น เรื่องการสร้างสมมติทางปรัชญา (ด้นสด) นำปรัชญาชีวิตสร้างกลอน บรรจุทำนอง (ลาย) ด้วยกลวิธีประณีต เป็นไปตามขนบแต่ละพื้นที่

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ประเด็นคำถามหลัก รวมจำนวนผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยและปรัชญา เป็นจำนวน 15 คน

กลุ่มที่ 2 ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ผู้วิจัยกำหนดขนาดกลุ่มตัวอย่าง ค้นหาผู้ฟังดนตรีแต่ละช่วงอายุ ผู้ฟังที่มีประสบการณ์ในการฟังเพลงช้าเรื่องเต่าทองมาก่อน หากไม่มี จะใช้เกณฑ์กลุ่มผู้ฟังที่คุ้นเคยกับเพลงประเภทเพลงเรื่อง และหากไม่มีอีก จึงจะใช้กลุ่มผู้ฟังที่มีความคุ้นเคยกับดนตรีไทย และในกรณีสุดท้ายที่ไม่มีคุณสมบัติตามที่ผู้วิจัยกำหนด จึงจะใช้เกณฑ์กลุ่มผู้ฟังดนตรีทั่วไป ผู้วิจัยกำหนดช่วงอายุละ 3 คน เพื่อให้เห็นการเปรียบเทียบในส่วนที่เหมือนและแตกต่าง เช่นว่า สองคนอาจเห็นเหมือนกัน หรืออาจเห็นต่างทั้งสามคน หรือเห็นพ้องทั้งสามคน เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ จำแนก และสรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มผู้ฟังตามอายุ เพื่อขอบเขตรสนิยมทางดนตรี การแบ่งตามช่วงอายุดังนี้

1. ไซเลนต์เจเนอเรชัน (Silent Generation) บุคคลที่เกิดช่วงปี พ.ศ. 2464 ถึง พ.ศ. 2488 จำนวน 3 คน

2. เบบี้บูมเมอร์ส (Baby Boomer Generations) บุคคลที่เกิดช่วงปี พ.ศ. 2489 ถึง พ.ศ. 2507 จำนวน 3 คน

3. คนรุ่นเอกซ์ (X Generation) บุคคลที่เกิดช่วงปี พ.ศ. 2508 ถึง พ.ศ. 2523 จำนวน 3 คน

4. คนรุ่นวาย หรือมิลเลนเนียลส์ (Y Generation) บุคคลที่เกิดช่วงปี พ.ศ. 2524 ถึง พ.ศ. 2539 จำนวน 3 คน

5. คนรุ่นซี (Z Generation) บุคคลที่เกิดช่วงปี พ.ศ. 2540 ถึง พ.ศ. 2552 จำนวน 3 คน

ผู้ฟังดนตรีทั่วไป รวมจำนวนทั้งหมด 15 คน

รายนามผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ช่วงอายุ 13-25 ปี (พ.ศ. 2540-2552)

1.นางสาวกนกพร กฤษสุนทร อายุ 20 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

2. นางสาวจิรัฐิติกาล อุ่นสนิท อายุ 21 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

3. นายจิรพนธ์ สุวรรณสนธ์ อายุ 22 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

ช่วงอายุ 26-41 ปี (พ.ศ. 2524-2539)

4. นายเดชนภา ไทยเจริญ อายุ 26 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีทั่วไป

5. นายพสิษฐ์ รุ่งโรจน์กาญจนา อายุ 42 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีทั่วไป

6. นางพัชนันท์ สมแก้ว อายุ 39 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

ช่วงอายุ 42-57 ปี (พ.ศ. 2508-2552)

7. นายอภิวัฒน์ อินทรสุวรรณ อายุ 42 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

8. นางปนัดดา ทะนงศักดิ์ อายุ 56 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

9. นายชัยวัฒน์ ฤทัยเจริญธรรม อายุ 43 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

ช่วงอายุ 58-76 ปี (พ.ศ. 2489-2507)

10. นางรสสุคนธ์ ชูศักดิ์ศิลป์ อายุ 62 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีทั่วไป

11. นางขนิษฐา ลีลาลัคนา อายุ 62 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

12. นายพิสิษฐ์ ชูศักดิ์ศิลป์ อายุ 62 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

13. นายวัณชัย ศรีจันทร์ตรา อายุ 70 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

ช่วงอายุ 77 – 97 ปี (พ.ศ. 2468-2488)

14. นางบุญเรือง อุ่นศรีส่ง อายุ 79 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

15. นายเคลื่อน เม่นสิน อายุ 87 ปี กลุ่มผู้ฟังดนตรีที่มีความคุ้นเคยกับเพลงไทย

ช่วงอายุ 77-97 ปี มีผู้สมัครเข้าโครงการวิจัยเพียงสองคน ไม่ครบตามจำนวนที่มุ่งหมาย ผู้วิจัยรับสมัครจนครบวันสุดท้ายของโครงการในวันที่ 22 มิถุนายน พ.ศ. 2567 เวลา 13.00 น.

การสัมภาษณ์บุคคลใช้การสอบถาม นัดหมายเข้าสัมภาษณ์ แบ่งออกเป็น 2 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ระยะที่ 2 สังเกต มีส่วนร่วมสัมภาษณ์ พร้อมทั้งจดบันทึกบริบทปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยสอบถามความเห็นก่อนการฟังดนตรี จดบันทึก ผู้ให้สัมภาษณ์ร่วมกิจกรรมฟังเพลงช้าเรื่องเต่าทองทั้งแบบประสมวงปี่พาทย์และทำนองหลักทางฆ้องวงใหญ่ ผู้วิจัยสอบถามความคิดเห็นหลังจากฟังตัวดนตรีในทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ และจดบันทึก ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่ได้

จากการสัมภาษณ์ ประกอบข้อมูลจากเอกสารและตำราทางวิชาการ ใช้ในการอธิบายประเด็นเรื่องการเข้าถึงความงามและปรากฏการณ์ความงามในปัจจุบัน เก็บรวมรวมข้อมูลด้วยการจดบันทึก บันทึกภาพถ่ายลักษณะไฟล์อิเล็กทรอนิกส์ ผู้วิจัยเก็บรักษาและตรวจสอบข้อมูลโดยละเอียดก่อนเผยแพร่ เพื่อปกป้องข้อมูลส่วนบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์เกิดความเสียหาย

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ประกอบกับข้อมูลจากเอกสารและตำราทางวิชาการ ผู้วิจัยอธิบายทัศนะเกี่ยวกับความงามในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า และการมีอยู่ของตัวดนตรีในปัจจุบัน

ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยจะได้รับการปฏิบัติอย่างเท่าเทียมด้วยความสุภาพ และได้รับการขอความยินยอมก่อนเข้าร่วมการวิจัย รวมถึงได้รับความยินยอมให้บอกกล่าว หรือ สามารถปฏิเสธเข้าร่วมการวิจัยเมื่อเกิดความเสี่ยง หรือความรู้สึกไม่พึงพอใจ ผู้วิจัยแนบเอกสารโครงการ รวมถึงอ้างอิงเลขหน้าในโครงการวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การจัดกระทำข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัยนี้วิเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. วิเคราะห์สุนทรียะของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

ศึกษาบริบทของดนตรี การแบ่งท่อน ตำแหน่งเพลงเต่าทอง สองชั้น ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน เกมประลองปัญญา ชื่อเพลงที่พบจากเอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครู ของกรมศิลปากร ปี พ.ศ.2479 หยิบยกประเด็นที่พบ ตีความ

1.1 ตัวดนตรีเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้า ไม่เร็ว แนวคิดที่ปรากฏ

1.2 ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง

2. ศึกษาความสมบูรณ์ทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา

2.1 อารมณ์เพลงช้าเรื่อเต่าทอง

2.2 นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

อารมณ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ความไม่ช้าไม่เร็วเป็นแนวการบรรเลง ลักษณะสำคัญของกลุ่มเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า ได้แก่ เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงเรื่องเต่าเห่ (เย็นย่ำ) หมายความว่า เนิบนาบไม่ช้าไม่เร็ว แสดงความสง่างาม ไม่ช้าเกินไป และไม่เร็วจนเกินไป เพื่อให้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่นทำหน้าที่แปรทางออกไปอย่างสละสลวย และแสดงภาพรวมทางดนตรีที่กลมกลืน เพื่อให้

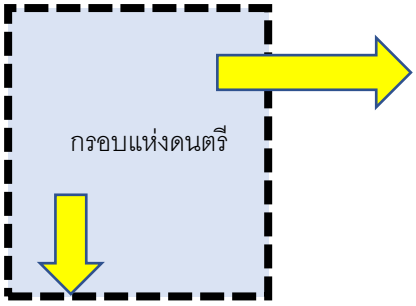
ผู้ฟังดนตรีฟังกลอนเป็นสำคัญ มุมมองเรื่อง *'อารมณ์'* ในพุทธปรัชญา อธิบายเรื่องการฟังและเข้าใจเพลงไทย แดนเกินของนิยามดนตรีเกิดขึ้นภายในมโนทัศน์ แสดงการมีอยู่ของเสียงที่เป็นนามธรรม แสดงความมีและความเป็นในทางปรัชญา การรับรู้และตีความทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เสียงไม่ได้เข้าไปรื้อประสบการณ์สุขทุกข์ แต่เติมความเข้าใจใหม่สู่มโนทัศน์ของผู้ฟังดนตรี รูปของเสียง เกิดขึ้นตั้งแต่เสียงในโลกความจริง กระทบหู ตามแนวคิดเรื่องการรับรู้ เกิดการให้ความหมาย เสียงทั้งหลายในโลกความจริงเป็นดนตรีได้ เพราะมีมนุษย์เข้ามาให้ความ หมาย ภาพในใจสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องสัญญะของโซซูร์ คือ ตัวหมาย (signifier)[3] มีตั้งแต่มุมมองละเอียดไปจนถึงมุมมองขนาดโครงสร้างเพลง เป็นสิ่งที่นักดนตรีผสานการรับรู้ผ่านผัสสะใช้ปรุงแต่งตัวดนตรี ส่วนผู้ฟังรับรู้ภาพในใจจากการฟังนักดนตรีบรรเลงรวมวงปี่พาทย์ ย้อนกลับไปสู่ทางฆ้องวงใหญ่

นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง มีความหมายสำคัญอยู่ที่การฟังและเข้าใจมือฆ้อง มือฆ้องแสดงความรู้สึกแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) และความน่าทึ่ง (Sublimity) เพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงนิยามความงามเป็นความหมายทั่วไปและความหมายเฉพาะเจาะจง ผู้ฟังดนตรีไทยที่มีความรู้และความเข้าใจเพลงไทยเป็นอย่างดีจะสามารถเข้าถึงความหมายเฉพาะเจาะจงที่ต้องใช้ความรู้ทางดนตรีทำความเข้าใจเสียง เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงสำคัญของบรมครูสำนักดนตรีพาทยโกศล มีความงามเป็นการเคลื่อนของเสียง และมีความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) ที่เกิดจากมือฆ้องของเพลงประเภทเพลงเรื่อง สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องการทะลุกรอบทางดนตรี มือฆ้องแปรไปจากมือฆ้องพื้นฐาน ขนบดนตรีแสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ตั้งใจทำตัวดนตรีให้มีความงามสมบูรณ์เป็นบรรทัดฐาน ตัดการกระบวนการด้นสดในทางดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นหนึ่งในสมมติทางดนตรีที่แสดงความดี ความงาม และความรู้ เป็นเกณฑ์ตัดสินความงาม

---

[3] ตัวหมาย (Signifier) ในทัศนะของโซซูร์ไม่เป็นวัตถุรูปธรรม แต่เป็นรอยประทับ (Imprint) ของเสียงและภาพในสมองเรา มีลักษณะเป็นนามธรรม มีความเฉพาะ (Concrete) ตัวหมายเป็นสิ่ง (Entity) สิ่งเฉพาะทางจิตวิทยา (Psychological entity) ไม่ใช่สิ่งทางกายภาพ (Physical entity) โซซูร์ย้ำว่าเสียงและภาพ (Sonnd-image) ไม่ใช่หน่วยเสียง (Phoneme) แต่เป็นรอยประทับ (Psychological imprint) ของเสียง เป็นความประทับในใจซึ่งกระทำต่อผัสสะของเรา มนุษย์ใช้อายตนะสัมผัสทางภาพและเสียงซึ่งประทับอยู่ในใจมาสร้างเป็นตัวหมาย(ธีรยุทธ บุญมี, 2558, น. 64-65)



ภาพประกอบ 7 กรอบแห่งสุนทรียะถูกผลักออกผ่านกลอนมือฆ้องที่สละสลวย

ที่มา: สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 มกราคม 2564.

อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สารให้ทัศนะเกี่ยวกับการผูกเพลงเรื่อง ดังนี้

1. นำทำนองเพลงสองชั้นของเก่ามาผูกเป็นเพลงปรบไก่ เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว

2. ได้เพลงโบราณของเก่า หมายถึง ผู้ประพันธ์ได้เพลงที่ไม่มีคนได้

3. การทอนจากเพลงสองไม้เป็นเพลงเร็ว หมายถึง ผู้ประพันธ์ได้เพลงยาก และแต่งเพลงเป็น (ตัดทอนเพลงเป็น)

4. ผู้ประพันธ์ทำเพลงเร็วเอง และทำท่อนเปลี่ยน หมายถึง ผู้ประพันธ์ได้เพลงยาก แต่งเพลงเป็น ตัดทอนเพลงเป็น และทำทางเปลี่ยนได้ด้วย

5. ผู้ประพันธ์เดิมเอากบเต้นไปปิดซ่อน ในทางของครูสุรินทร์ สงค์ทองพบการสลับที่ของทำนองเพลง หมายถึงมีการแก้เกมประลองปัญญานี้ ไม่ว่าโดยธรรมชาติ หรือความตั้งใจ (สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 มกราคม 2564)

เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติทางดนตรี (Suppose) แสดงความสมบูรณ์ของความงามในฐานะเกณฑ์ตัดสินความงาม แสดงความมีและความเป็นในทางปรัชญา (Be exist) เป็นปรากฏการณ์ให้ความหมายเสียงที่เป็นรูปธรรม - นามธรรม เกิดขึ้นภายในโสตวิญญาณ

บทที่ 4
ผลการศึกษา

งานวิจัยนี้วิเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. วิเคราะห์สุนทรียะของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

ศึกษาบริบทของดนตรี การแบ่งท่อน ตำแหน่งเพลงเต่าทอง สองชั้น ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน เกมประลองปัญญา ชื่อเพลงที่พบจากเอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครู ของกรมศิลปากร ปี พ.ศ.2479 หยิบยกประเด็นที่พบ ตีความ

1.1 ตัวดนตรีเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้า ไม่เร็ว

1.2 ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง

2. ศึกษาความสมบูรณ์ทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ในมิติทางปรัชญา

2.1 อารมณ์เพลงช้าเรื่อเต่าทอง

2.2 นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

วิเคราะห์และตีความสุนทรียะเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง อยู่ในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า โครงสร้างสำคัญคือ เพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นบทเพลงสำคัญของสำนักปี่พาทย์พาทยโกศล สำนักดนตรีเก่าแก่ฝั่งธนบุรี คำว่า “เต่าทอง” ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อธิบายว่า เพลงเต่าทอง 2 ชั้นเป็นเพลงทำนองเก่า สมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงหนึ่งในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เมื่อ พ.ศ. 2480 นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น เพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงทางปี่พาทย์ เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า อาทิตย์อุทัย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 283)

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ปรากฏชื่อเพลงกบเต้น สองชั้น เป็นเพลงสำคัญ เพลงกบเต้น สองชั้น ณรงชัย ปิฎกรัชต์ อธิบายว่าเป็นทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน เป็นเพลงหนึ่งที่รวมอยู่ในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบบทโศกรัญจวน เช่น ในบทละครเรื่องสังข์ทอง ตอนรจนาคร่ำครวญ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 3) เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ประพันธ์โดย ครูทองดี ชูสัตย์ บรมครูนักปี่พาทย์อาวุโส สำนักดนตรีพาทยโกศล

ครูทองดี ชูสัตย์ ไม่ทราบปีที่เกิดและปีที่ถึงแก่กรรม มีศักดิ์เป็นน้าของหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) และมีศักดิ์เป็นปู่ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ภรรยาชื่อ พวง มีบุตร 1 คน ชื่อ นายย้อย ชูสัตย์ เป็นนักดนตรี นายทองดี ชูสัตย์ มีความรู้ความสามารถทางดนตรีอยู่ในชั้นสูง โดยเฉพาะเชี่ยวชาญในเรื่องเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างยิ่ง และเป็นครูดนตรีของวงพาทยโกศลมาโดยตลอด ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น จางวางทั่ว พาทยโกศล นายละม้าย พาทยโกศล พันตรี หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชยา) นายช่อ สุนทรวาทิน จ่าโท ฉัตร สุนทรวาทิน นายแดง พาทยกุล นายเตือน พาทยกุล นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล สิบเอก เปล่ง แจ้งจรัส ได้แต่งเพลงไว้ เช่น เพลงช้าเรื่องเต่าทอง และเพลงตระประทานพร (ราชัณฑิตยสถาน, 2549, น. 64)



ภาพประกอบ 8 ครูทองดี ชูสัตย์

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล, และคณะ. (2526). นามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองจาก ครูสุรินทร์ สงค์ทอง ครูปี่พาทย์อาวุโส ครูสุรินทร์ สงค์ทองกล่าวว่า ได้รับการถ่ายทอดมาจากสำนักปี่พาทย์ฝั่งธนบุรีอีกทีหนึ่ง เมื่อครั้งที่ครูสุรินทร์ไปร่วมบรรเลงปี่พาทย์ที่วัดหนังราชวรวิหาร ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูสอน อยู่ประคอง และครูสวง แสงเรืองรอง (ฉลอง เทียนทรัพย์, ดุจดาว แสงเรืองรอง และครอบครัว, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2567)



ภาพประกอบ 9 ครูสวง แสงเรืองรอง ระนาดเอก, ครูประโยชน์ แสงศรี (ดำ) ระนาดทุ้ม ครูสอน อยู่ประคอง ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก ครูฉลอง เทียนทรัพย์

ที่มา: ดุจดาว แสงเรืองรอง. (2567). ภาพถ่ายเก่า.



ภาพประกอบ 10 ครูสวง แสงเรืองรอง (ซ้าย) คุณแม่บุนนาค แสงเรืองรอง ภรรยา (ขวา)

ที่มา: ดุจดาว แสงเรืองรอง. (2567). ภาพถ่ายเก่า.

ภาพประกอบครูสวง แสงเรืองรองขณะบรรเลงระนาดเอก เป็นนักปี่พาทย์มีชื่อเสียงได้รับฉายาระนาดทุ้มกระดุมเพชร เป็นผู้สืบทอดเพลงช้าเรื่องเต่าทองในยุคสมัยที่ครูสุรินทร์ สงค์ทองไปต่อเพลงที่บ้านปี่พาทย์ครูคำ แสงศรี ชุมชนวัดหนังราชวรวิหาร ฝั่งธนบุรี

ผู้วิจัยหยิบยกทางฆ้องวงใหญ่ 3 ทาง จากทั้งหมด 5 ทาง นำมาใช้เป็นตัวอย่างทำนอง

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครูของกรมศิลปากร ซึ่งเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ประกอบด้วยทางฆ้องวงใหญ่ 2 ทาง

1. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บอกทางโดยหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

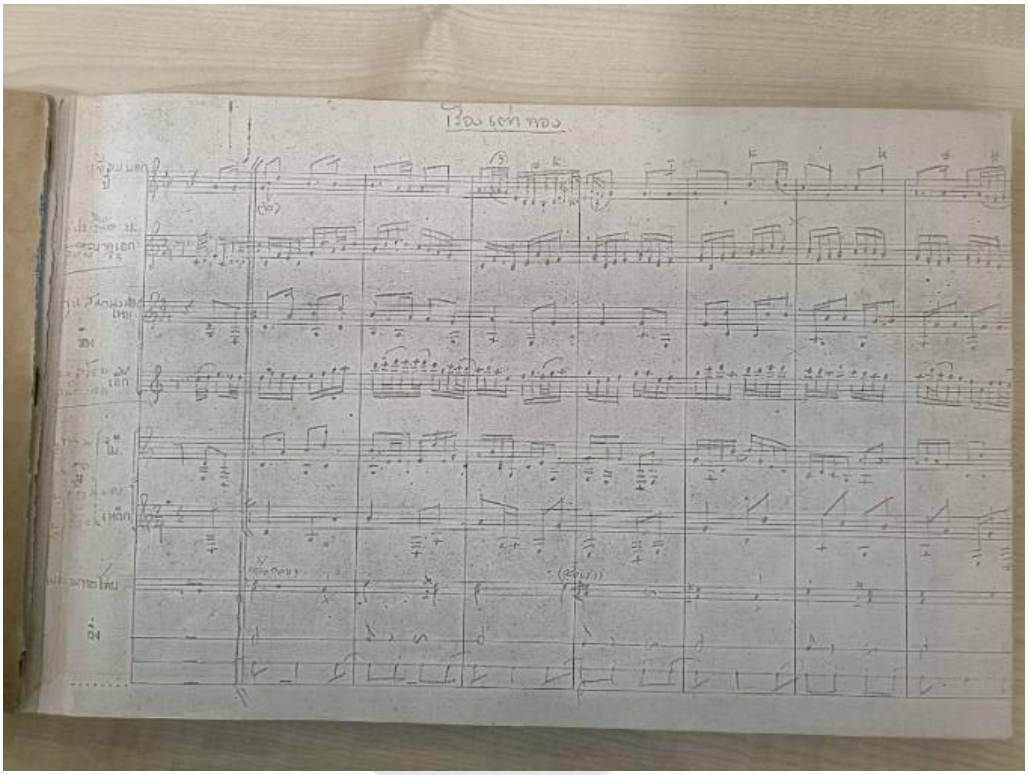
2. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บันทึกร่วมกันโดยพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

3. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้บอกทางเพลง ครูวิเชียร เกิดผล

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ประกอบด้วยโครงสร้าง

1. เพลงช้าเรื่องเต่าทอง หน้าทับปรบไก่ ประกอบด้วย
   เพลงเต่าทอง 2 ชั้น 2 ท่อน
   เพลงไม่ทราบชื่อ 3 ท่อน
2. เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้ ประกอบด้วย
   เพลงไม่ทราบชื่อ 7 ท่อน
   เพลงกบเต้น 2 ชั้น 2 ท่อน
3. เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้ ประกอบด้วย
   เพลงไม่ทราบชื่อ 3 ท่อน

ประเด็นเรื่องการแบ่ง และเรียกชื่อว่า “ท่อน” หรือ “วรรค” ผู้วิจัยศึกษาเอกสารบันทึกโน้ตในไมโครฟิล์ม ซึ่งได้รับมาจากอาจารย์ปัญญา รุ่งเรือง เมื่อปี พ.ศ. 2558 เป็นฉบับมติทางเพลงจากที่ประชุม ตรงกับฉบับมติที่ประชุมรวมเครื่องดนตรีครบวงปี่พาทย์ที่ถูกเก็บรักษาเอาไว้โดยหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ผู้วิจัยสอบถามเจ้าหน้าที่หอสมุดดนตรี ไม่ปรากฏเอกสารรายงานการประชุม



ภาพประกอบ 11 เอกสารฉบับมติที่ประชุม บันทึกเพลงช้าเรื่องเต่าทองรวมทำนองเครื่องดนตรีในโน้ตบารอกพบในหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชการที่ 9 ฉบับหนึ่ง และเป็นเอกสารชุดเดียวกับในไมโครฟิล์ม ฉบับหนึ่ง

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.

ผู้วิจัยตรวจสอบสัญลักษณ์ย้อนต้น ในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพื่อศึกษาการแบ่งท่อนในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง หน้าทับปรบไก่กลองตะโพน ส่วนที่ผู้วิจัยเรียกว่าท่อนที่ 2 สามารถแบ่งเป็น 3 วรรค ผู้วิจัยพบสัญลักษณ์ย้อนต้น เฉพาะวรรคที่ 3 มีรายละเอียดดังนี้

เพลงช้า ท่อนที่ 1 พบเครื่องหมายย้อนต้น แบ่งท่อนชัดเจน

เพลงช้า ท่อนที่ 2 ภายในท่อนที่ 2 นี้แบ่งเป็นวรรคย่อย ได้ 3 วรรค

วรรคที่ 2 บรรเลงสองเที่ยว เป็นเที่ยวแรกและเที่ยวเปลี่ยน ไม่พบเครื่องหมายย้อนต้น

วรรค 3 พบเครื่องหมายย้อนต้นในเอกสารบันทึกโน้ตไมโครฟิล์ม

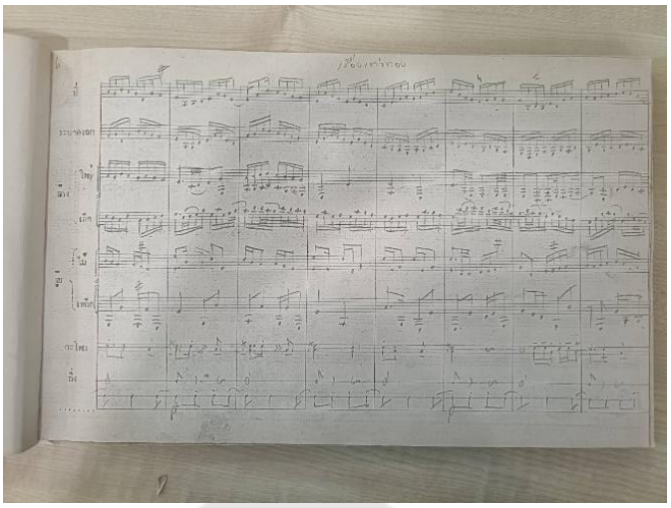
วรรค 4 ไม่พบเครื่องหมายย้อนต้น

เพลงช้า ท่อนที่ 3 – ท่อนที่ 5 พบเครื่องหมายย้อนต้น และประทุน



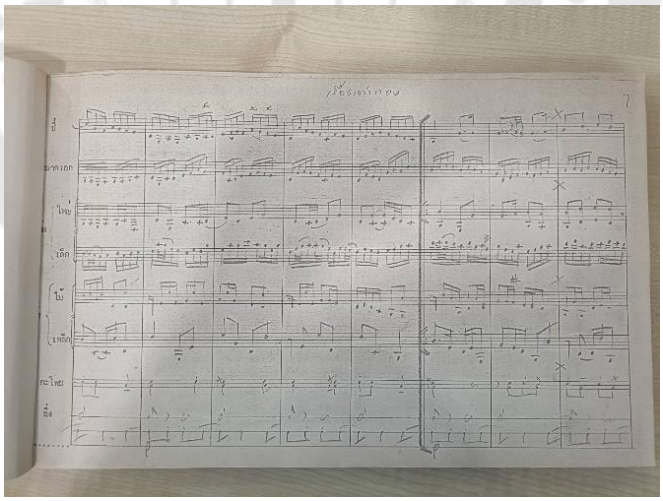
ภาพประกอบ 12 หน้า 3 ห้องที่ 21 – 22 พบเครื่องหมายประทุนและย้อนต้นในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง จากท่อนที่ 1 ไปท่อนที่ 2

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.



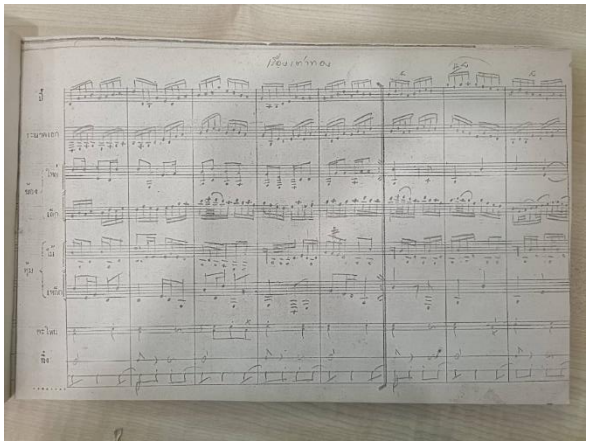
ภาพประกอบ 13 หน้า 6 ห้องที่ 41- 42 ไม่พบเครื่องหมายประทุนและเครื่องหมายย้อนในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค 2 เป็นทำนองเที่ยวแรก เที่ยวเปลี่ยน กลับต้นในตัว

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.



ภาพประกอบ 14 หน้า 7 ห้องที่ 53 – 54 ไม่พบเครื่องหมายย้อนต้นในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค 2 แต่พบเครื่องหมายย้อนต้นในวรรคที่ 3

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.



ภาพประกอบ 15 หน้า 9 ห้องที่ 69 – 70 พบเครื่องหมายย้อนต้นในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค 3 แต่ไม่พบในวรรคที่ 4

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.

จากภาพเครื่องหมายย้อนต้น พบโครงสร้างเพลงดังนี้

เพลงช้า ท่อนที่ 1 พบเครื่องหมายย้อนต้น แบ่งท่อนชัดเจน

เพลงช้า ท่อนที่ 2 ภายในท่อนที่ 2 นี้แบ่งเป็นวรรคย่อย ได้ 3 วรรค (หรืออาจเรียกว่าท่อน)

วรรคที่ 1 บรรเลงสองเที่ยว เป็นเที่ยวแรกและเที่ยวเปลี่ยน ไม่พบเครื่องหมายย้อนต้น

วรรค 2 พบเครื่องหมายย้อนต้นในเอกสารบันทึกโน้ตไมโครฟิล์ม

วรรค 3 ไม่พบเครื่องหมายย้อนต้น

เพลงช้า ท่อนที่ 3 – ท่อนที่ 5 พบเครื่องหมายย้อนต้น และประทุน

ผู้วิจัยพิจารณาเอกสารเพลงช้า ท่อนที่ 2 พบเครื่องหมายย้อนต้นจุดเดียว คือ วรรคที่ 2 ให้บรรเลงซ้ำกันสองเที่ยว ส่วนวรรค 1 เป็นเที่ยวแรกกับเที่ยวเปลี่ยน กลับต้นในตัว และวรรค 3 เป็นทำนองท้าย เพื่อนำไปสู่ทำนองส่วนอื่น

เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางกรมศิลปากร ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

วรรค 1	- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	- ฟ ม ร	- ม - ร	- - ม ร	- ม - -
	ม ร - -	ทฺลฺซฺ - รฺ	ซฺซฺซฺ ร ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ด - ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด รฺ - ร
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ซ	- - ลซร	- ซ - -	มรด - ซ
	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
	- - มมร	ม ฟ - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ - ม	ฟมร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - มฺ
	- - ลฺซฺฟฺ	- - ซฺซฺซฺ	- ลฺ - -	ซฺฟฺ ซฺลฺทฺ	- ด - ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร - ร
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ด ร ม	- ซ - ร	- ซ - -	มรด - ท
วรรค 2	//:- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
	- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
	- ท - ท	- - ร̣ ม̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
	- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
	- ท - ท	- - ร̣ ม̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท ://
	- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- ด - ทฺ	- - - ทฺ
วรรค 3	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
	ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - ด̣ ด̣	- ด̣ - -	- ร̣ - ด̣	ร̣ ม̣ - ร̣
	- - - ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣
	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท ล ซ	- ม̣ - ม
	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ - ด
	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

การนับท่อน ผู้วิจัยนับท่อนที่ 2 รวมเป็นท่อนเดียวกัน บางสำนักแบ่งเป็นวรรค เป็นเพลงช้า ท่อนที่ 1 - 4 ภายในท่อน 2 มี 3 วรรค ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ท่อนที่ 2 วรรค 1 – 3 ฟังแล้วเป็นชุดเดียวกัน แล้วแต่ว่าจะเรียกชื่อ นับ หรือแบ่งวรรคเพื่อให้ง่ายต่อการจดจำ ตามแนวทางแต่ละสำนักดนตรี

ประเด็นเรื่อง ตำแหน่งของเพลงเต่าทอง สองชั้น เพลงเต่าทอง สองชั้น ทำนองเก่า สมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงหนึ่งในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เมื่อ พ.ศ. 2480 นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น เพื่อใช้เป็นเพลงโหมโรงทางปี่พาทย์ เรียกชื่อเพลงใหม่ว่า อาทิตย์อุทัย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 283) ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย พบความเห็นแบ่งออกเป็นสองกระแส ทางหนึ่งมีความเห็นว่าเพลงเต่าทอง สองชั้น บรรจุอยู่เป็นเพลงแรกของเพลงช้า หน้าทับปรบไก่ (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 มีนาคม 2567) กระแสที่สองมีความเห็นว่า เพลงเต่าทอง สองชั้น บรรจุอยู่ในเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 4 (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2567) (ฉลอง เทียนทรัพย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2567) ครูไชยยะ ทางมีศรีให้ความเห็นว่า เพลงเต่าทอง สองชั้นอยู่ในต้นเพลงช้า เป็นเพลงแรก แต่อาจนำมาทำเพลงสองไม้ร่วมด้วย แนวคิดที่สอง เพลงเต่าทอง สองชั้น บรรจุรวมอยู่ในเพลงสองไม้ โดยเรียกทำนองไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 4 ว่าเป็นเพลงเต่าทอง สองชั้น ซึ่งอยู่ก่อนหน้าลำดับเพลงกบเต้น สองชั้น

ตาราง 2 โครงสร้างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ความเห็นโครงสร้างเพลงฝ่ายที่ 1	ความเห็นโครงสร้างเพลงฝ่ายที่ 2
เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ประกอบด้วย 1. **เพลงเต่าทอง สองชั้น 2 ท่อน** 2. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 3 - 5	เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ประกอบด้วย 1. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 1 – 2 2. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 3 – 5
เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ประกอบด้วย 1. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 1 – 4 2. เพลงกบเต้น สองชั้น 2 ท่อน 3. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 5 - 7	เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ประกอบด้วย 1. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 1 – 2 2. **เพลงเต่าทอง สองชั้น 2 ท่อน** 3. เพลงกบเต้น สองชั้น 2 ท่อน 4. เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 5 – 7
เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง 1. เพลงไม่ทราบชื่อ 3 ท่อน	เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง 1. เพลงไม่ทราบชื่อ 3 ท่อน

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567, มีนาคม). ความเห็นโครงสร้างเพลง สองกระแส.

ประเด็นเรื่อง ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ปรากฏในเอกสารบันทึกโน้ต “เพลงช้าเรื่องเต่าทอง” ของกรมศิลปากรทั้งหมด 3 ชุดที่เกี่ยวข้องกับทางฆ้องวงใหญ่

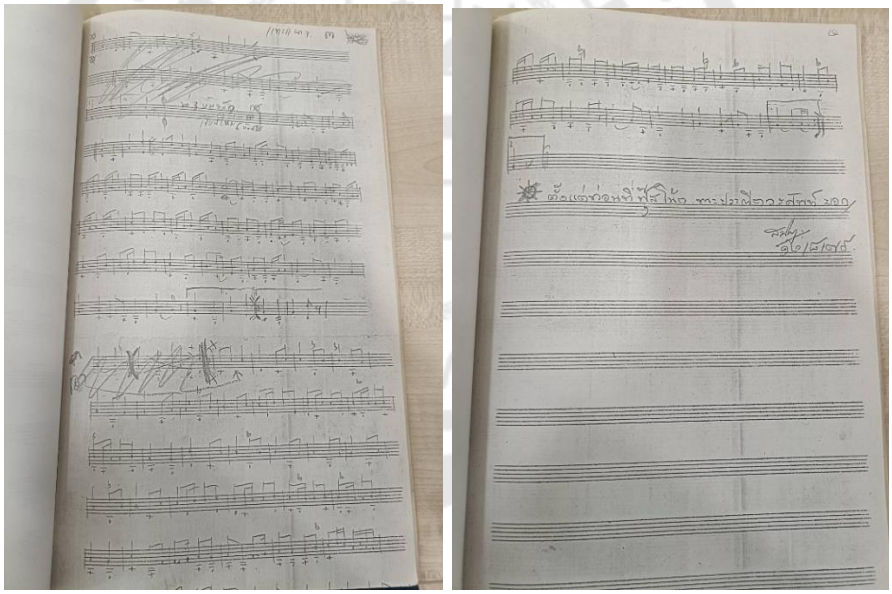
1. ฉบับรวมทางฆ้องวงใหญ่แต่ละทาง พร้อมทั้งจดบันทึกรายละเอียด

2. ฉบับมติทางฆ้องวงใหญ่

3 ฉบับมติรวมวงปี่พาทย์

ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ปรากฏในทุกฉบับ รายละเอียดต่อไปนี้

1. เอกสารฉบับรวมทางฆ้องวงใหญ่แต่ละทาง พร้อมทั้งจดบันทึกรายละเอียด ปรากฏอยู่ในเอกสารชื่อ “เต่าทอง” เขียนหัวเอกสารว่า “ขุนสมาน นายพุ่ม พระประณีต บอก” และเขียนกำกับทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบันว่า “*ตั้งแต่ท่อนที่ฟุ้สโน้ต พระประณีตวรศัพท์ บอก*”

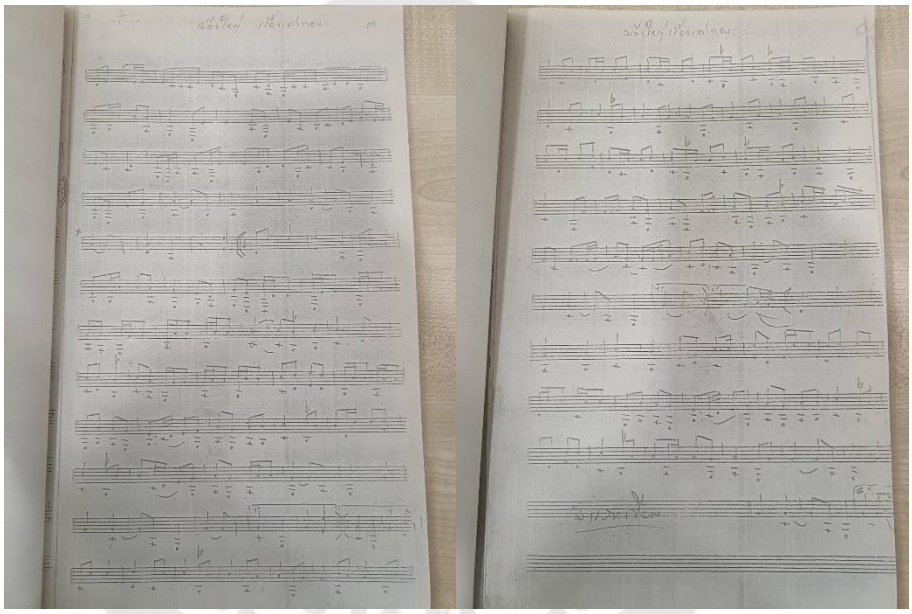


ภาพประกอบ 16 ทางที่บันทึกโดยพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ท่อนฟุ้สโน้ต

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ชุดรวมบันทึกทางฆ้องวงใหญ่.

จากภาพ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ที่ร่วมบันทึกของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เอกสารบันทึกโน้ตหน้า 3 – 5 ท่อนฟุ้สโน้ต ทำนองที่ไม่พบในปัจจุบัน เพลงช้า ท่อนที่ 3 – 5 พบบันทึกกำกับทำนองว่า “ตั้งแต่ท่อนที่ฟุ้สโน้ต พระประณีตวรศัพท์ บอก”

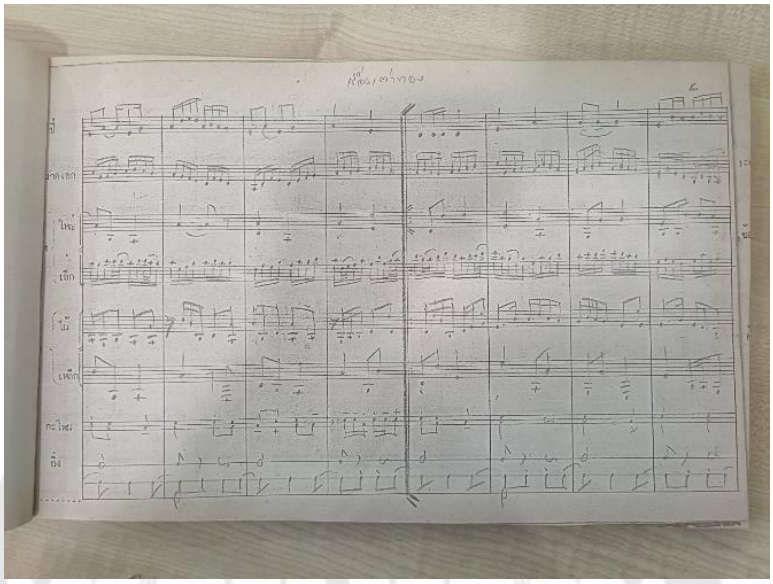
2. เอกสารบันทึกโน้ตฉบับมติทางฆ้องวงใหญ่ พบท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบันในหน้า 3 – 4 ของเอกสาร



ภาพประกอบ 17 เอกสารทางฆ้องวงใหญ่ ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 พบในหน้า 3 – 4 ของเอกสาร

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ชุดรวมบันทึกทางฆ้องวงใหญ่.

3. เอกสารฉบับบันทึกรวมเครื่องดนตรีครบวงปี่พาทย์ และเป็นเอกสารชุดเดียวกันกับเอกสารที่พบในไมโครฟิล์ม ทำนองที่ไม่พบในปัจจุบัน พบในเอกสารบันทึกโน้ตฉบับนี้ ท่อนที่ 3 หน้า 16- 20 ท่อนที่ 4 ในหน้า 20- หน้า 25 และท่อนที่ 5 ในหน้า 27 – 28



ภาพประกอบ 18 ฉบับมติวงปี่พาทย์ หน้า 16 ออกท่อนที่ 3 ต่อจากโยนยืดห้องที่ 125

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ชุดรวมบันทึกทางฆ้องวงใหญ่.

ทำนองเพลงช้าปรบไก่ที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ปรากฏในเอกสารบันทึกโน้ตเพลงช้าเรื่องเต่าทองของกรมศิลปากร ทั้งหมด 3 ชุดที่เกี่ยวข้องกับทางฆ้องวงใหญ่ ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญปี่พาทย์ ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูวิเชียร เกิดผล ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ครูศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ ให้ความเห็นตรงกันว่า ไม่พบทำนองนี้ในทางฆ้องวงใหญ่ที่บรรเลงในปัจจุบัน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 5 ทางกรมศิลปากร ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

- - - ล	- ฑ - ฺล	- - - ล	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ฑ - ฺล	- - - ล
//: - - - -	- - - ร	- - - ฺล	- - - ล	- - - ม	- - - รำ	- รำ – รำ	- - - มำ
- - - ล	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดำ
- - - -	- - - -	- ท - ท	- - - ดำ	- - - -	- รำ - ดำ	- รำ - ท	- - - ดำ
- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
-- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดำ	- - - ท	- ท - ท
- รำ รำ รำ	- ฟำ - ดำ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ
- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4

//:- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - รำ	- - - ดำ	- ดำ - ดำ	- - - รำ
- - - ดำ	- ดำ - ดำ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ
- ดำ ดำ ดำ	- รำ - ดำ	- ท ท ท	- ดำ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - รำ
- - - ดำ	- ดำ - ดำ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ
- ดำ ดำ ดำ	- รำ - ดำ	- ท ท ท	- ดำ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - ดำ
- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดำ
- รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทองท่อนที่ 5

//: - - - -	- ล ซ ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - -ท	- - - ดำ
- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ	มำ - ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท
- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดำ	- - - ท	- ท - ท
- รำ - ฟ	- รำ - ดำ	- - - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - -	- ฺล - ซฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ฺล - ซฺ	- - - ซฺ://

ทำนองดังกล่าว บันทึกไว้ว่า ผู้บอกทางคือ พระประณีต วรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) เอกสารบันทึกโน้ต ระบุว่า “รับไว้พิจารณา 14 สิงหาคม พ.ศ. 2479” ข้อความกำกับว่า

“*ตั้งแต่ท่อนที่ฟุ้สโน้ต พระประณีตวรศัพท์ บอก*” ภาพประกอบที่ 19

"พระประณีตวรศัพท์เป็นผู้มีความรู้ทางเพลงดีมาก ไม่ทราบปีที่เกิด แต่ทราบปีที่ครูท่านเป็นผู้หนึ่งในกรรมการตัดสินประชันปี่พาทย์ที่วังบางขุนพรหม เมื่อ *ปี พ. ศ . 2466*" (ราชัณฑิตยสถาน, 2549, น. 97-98) ปีดังกล่าวห่างจากปีที่บันทึกโน้ตเพลงช้าเรื่องเต่าทอง 13 ปี ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า ครูจางวางทั่วได้ฟังทำนองสามท่อนเหล่านี้แล้ว เพราะในช่วงทำนองสองไม้ มีการวัดกับทางของจางวางทั่ว และเขียนกำกับไว้ว่า "*ทางของคุณจางวาง กลับต้น*" หมายความว่า ครูจางวางทั่วเป็นผู้มีส่วนในการบอกทาง แต่ไม่มีทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบันในทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกโดยครูจางวางทั่ว และไม่มีรายละเอียดว่าผู้ประพันธ์เป็นผู้ใด เป็นบุคคลท่านเดียวกับผู้ประพันธ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 หรือไม่

ครูจางวางทั่วเกิดในปี พ.ศ. 2424 ขณะร่วมบันทึกโน้ตชุดนี้ ท่านอายุ 55 ปี การที่ไม่ได้ระบุว่าเป็นทางของบ้านพาทยโกศล ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานว่า กรณีหนึ่ง คือ พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) เป็นครูปี่พาทย์อาวุโสที่สืบทอดทางเพลงสำนักดนตรีพาทย์โกศล หรืออีกกรณีหนึ่ง คือ พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) สืบทอดทางเพลงจากสำนักดนตรีอื่นที่ทำท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 เพื่อเป็นเพชรยอดมงกุฎ หรืออีกกรณีหนึ่ง คือ พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน เป็นผู้ประพันธ์ทำนองส่วนนี้ขึ้นใหม่ ผู้วิจัยตีความว่าในกรณีหลังเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่สร้างตัวดนตรีขึ้นใหม่เพื่อสร้างความเป็นอื่น (The Other) ทำให้แตกต่างจากทางฆ้องวงใหญ่ทั่วไป เพื่อสดุดีมอบไว้เป็นสมบัติของแผ่นดิน เป็นฉบับของหลวงสำหรับเชิดชูเกียรติอันดีงาม

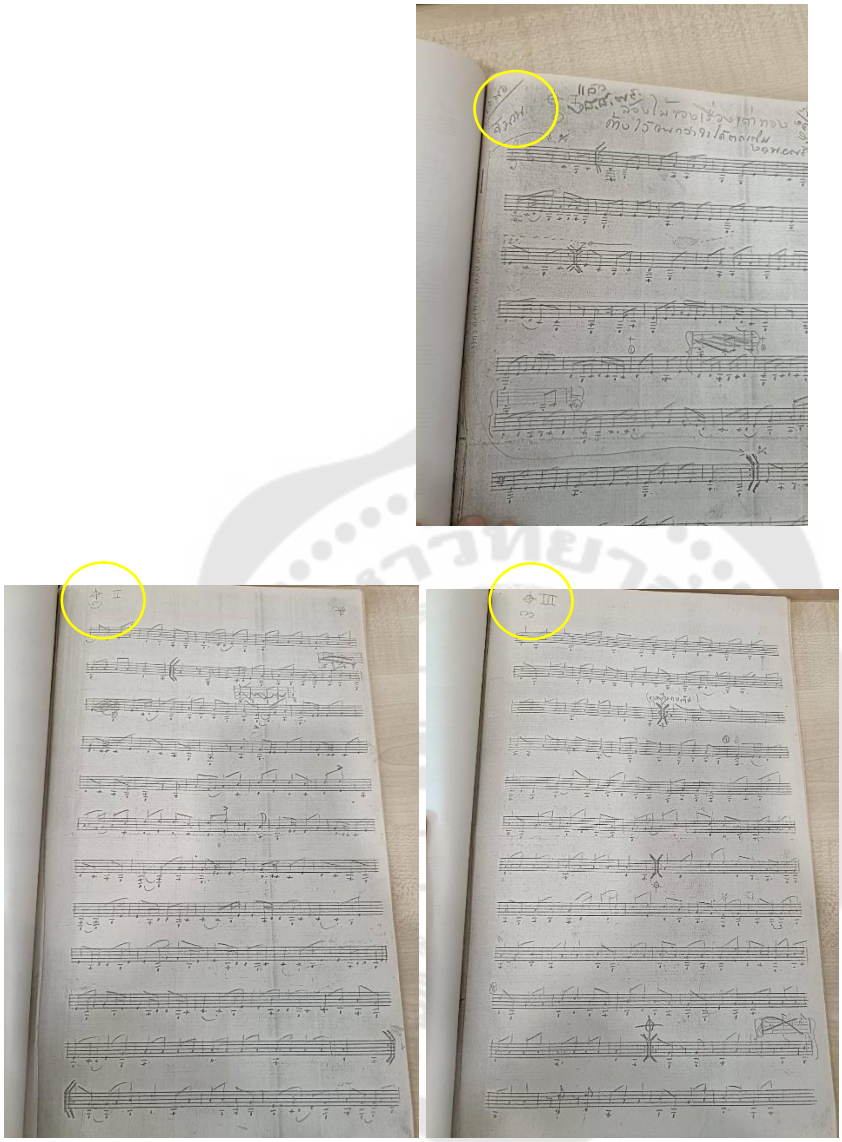
เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน 3 ท่อน หน้าทับปรบไก่ตะโพน กรณีหนึ่งเป็นทำนองของเก่าแต่เดิมที่ผู้ประพันธ์เจ้าสำนักดนตรีพาทยโกศลได้ถ่ายทอดให้ไว้แก่พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) กรณีที่ 2 ทำนองนี้ครูปี่พาทย์อาวุโสจากสำนักดนตรีอื่นเป็นผู้ประพันธ์ ทำเป็นทางสำหรับแสดงภูมิปัญญาทางดนตรี และได้มอบไว้ให้แก่พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) เป็นผู้เก็บรักษา กรณีที่ 3 พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) หรือบรมครูดนตรีอาวุโสท่านอื่น ตั้งใจทำทำนองส่วนนี้ขึ้นใหม่ เนื่องในโอกาสสดุดีเชิดชูเพลงไทยของเก่าที่ทรงคุณค่าและมอบเอกสารชุดนี้ถวายให้แก่แผ่นดิน เพื่อให้เป็นสมบัติของหลวง อย่างไรก็ตามเอกสารชุดนี้บันทึกว่า "*รับไว้พิจารณา 14 สิงหาคม พ.ศ. 2479*" และข้อความกำกับว่า "*ตั้งแต่ท่อนที่ฟุ้สโน้ต พระประณีตวรศัพท์ บอก*" ผู้วิจัยสรุปด้วยหลักฐานและข้อมูลตั้งแต่เหตุการณ์ครั้ง ณ โรงโขนหลวงสวนมิสกวัน จากบันทึกทางเพลงของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน)

ประเด็นเรื่องชื่อเพลงที่พบในเอกสารบันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง กรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เอกสาร *บันทึกรวมทางฆ้องวงใหญ่* ประกอบด้วยทางฆ้องวงใหญ่ 2 ทางด้วยกัน คือ

1. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ที่บอกทางโดยหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) 2. ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง บอกทางร่วมกันโดย พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ชุดหลังนี้พบบันทึกชื่อเพลงไว้ว่า “เต่าทอง” ที่หน้าแรก หัวเอกสาร, “กบเต้น” ที่หน้า 7 แผ่นนี้เป็นเอกสารแทรกที่วัดทางฆ้องวงใหญ่ของจางวางทั่ว กับของ “ครูสมาน[4]”, “จากเรื่องกบเต้น” หน้า 9, “จากเรื่องประสาททอง” หน้า 11

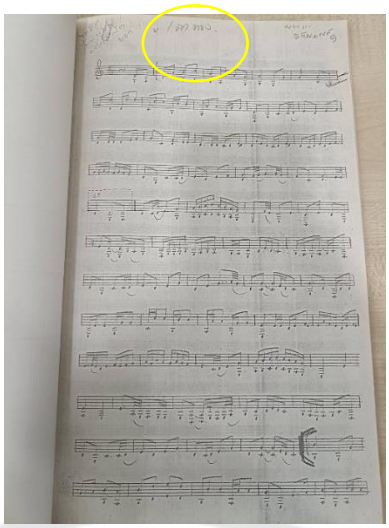
เอกสารบันทึกรวมทางฆ้องวงใหญ่มีส่วนที่เรียงสลับหน้า สังเกตที่หน้า 6 นับจาก “เพลงช้าเรื่องเต่าทอง” หน้าทับปรบไก่ตะโพน ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นหน้าที่ 1 จนถึง “สองไม้เรื่องเต่าทอง” ในหน้าที่ 6 ผู้วิจัยสังเกตสัญลักษณ์ ตัวเลขโรมัน และโกด้า (Coda) ที่หัวกระดาษ ตรงกันกับ หน้าที่ 8 และหน้าที่ 9 ดังนั้น หน้ากระดาษที่แทรกเข้ามา คือ หน้าที่ 7, หน้าที่ 10, และหน้าที่ 12 เอกสารที่แทรกดังกล่าวเป็นข้อมูลเขียนเปรียบเทียบรายละเอียดทางฆ้องวงใหญ่

[4] จุดนี้เอกสารต้นฉบับหลุดขอบที่ทำสำเนา ทำให้บันทึกทำนองไม่ชัดเจน



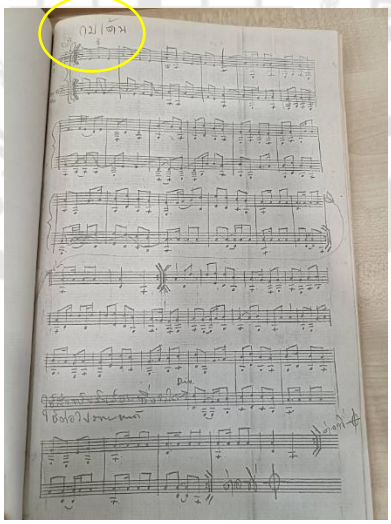
ภาพประกอบ 19 หน้าที่ 6, หน้าที่ 8 และหน้าที่ 9 สัญลักษณ์ซึ่งทำให้ทราบว่าเป็นเอกสารบันทึกต่อเนื่องกัน เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมบันทึกทางฆ้องวงใหญ่.



ภาพประกอบ 20 ชื่อเพลง “เต่าทอง” กำกับหน้าแรกของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

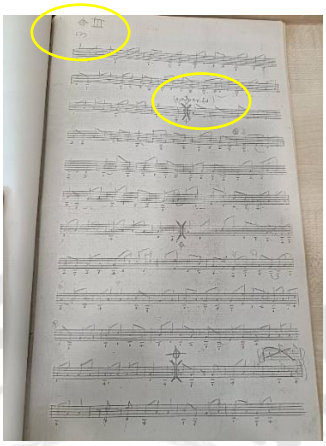
ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมบันทึกทางฆ้องวงใหญ่.



ภาพประกอบ 21 “กบเต้น” ที่หน้า 7 เป็นเอกสารแทรก วัดทางฆ้องวงใหญ่

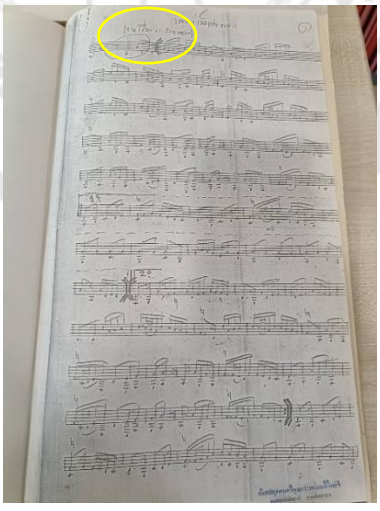
ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ชุดรวมบันทึกทางฆ้องวงใหญ่.

เอกสารบันทึกหน้าที่ 8 บันทึกว่า “จากเรื่องกบเต้น” ครูไชยยะ ทางมีศรีให้ความเห็นว่าประเด็นนี้ กรณีแรก คือ ทำนองนี้มาจากเรื่องอื่น หรือ กรณีที่สอง เพลงกบเต้น สองชั้น รวมอยู่ในเรื่องเต่าทอง จึงเรียกว่าเรื่องกบเต้น เป็นไปได้สองกรณี (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 มีนาคม 2567)



ภาพประกอบ 22 หน้า 9 พบสัญลักษณ์กำกับIII และ “จากเรื่องกบเต้น” บอกชื่อทำนอง

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.



ภาพประกอบ 23 หน้า 12 หน้าสุดท้ายของเอกสาร พบ “จากเรื่องประสาททอง”

ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง.

ชื่อเพลงทั้งหมดที่พบคือ

1. “เต่าทอง” กำกับชื่อเอกสาร

2. “กบเต้น” และ “จากเรื่องกบเต้น” กำกับเพลงกบเต้น สองชั้น 2 ท่อน ในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

3. “ประสาททอง” กำกับเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง ผู้วิจัยตรวจสอบเพลงเร็วเรื่องเต่าทองกับเพลงสองไม้ประสาททอง พบทำนองเพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3 ตรงกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อน 3

- ด - -	- ด - ร	- ร – ร	- - - -	- ซ - -	- ซ - ฺร	- ร – ร	- - - -
- ด - -	- ด - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
- ซ - -	- ซ - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
- - ทลซ	- ล - ซฺ	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ดำ	- - รำ มำ	- รำ - ม	มำ มำ – รำ
- - ทลซ	- ล - ซฺ	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ดำ	- - รำ มำ	- รำ - ม	มำ มำ – รำ
- - รร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร - ร	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร - ร

กลับต้น

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5

- ซ - -	- ซ - ล	- ล - ล	- - - -	- ท - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - -
- รำ - -	- รำ - ล	- ล - ล	- - - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
- มำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ท	- ดำ - รำ				
- ซ - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล
- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล

กลับต้น

โครงสร้างเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง สอดคล้องกับเพลงกบเต้น สองชั้น (สีน้ำ คล้ายวงศ์, 2561, น. 239-274) ทำนองสอดคล้องมากกว่าเมื่อเปรียบเทียบเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง กับเพลงเร็วเรื่องประสาททอง

เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง สอดคล้องกับเพลงกบเต้นสองชั้น สนับสนุนตำแหน่งเพลงกบเต้นสองชั้น ถูกนำไปบรรจุคั่นกลางระหว่างเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5

เพลงสองไม้ประสาททองเป็นโน้ตไทยจากเอกสารบันทึกโน้ตกรมศิลปากร ปกรองบันทึกว่า “มติแล้วเมื่อปี 3 มิถุนายน พ.ศ. 2481”

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ทฺ – ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
	- ร – ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ท - ล	- ร – ซ
ขยาย	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
	- ร – ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซ
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - - -	ร ร – ด://
ท้าย	- ด ร ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซ				
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				
โยน	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร

ไม่กลับต้น

ไม่พบประวัติเพลงสองไม้ประสาททอง จึงไม่ทราบหน้าทับกลอง วัดประโยคเพลงจากหน้าทับเพลงสองไม้ทั่วไป ประโยคเพลงปรกติมีความยาวตามความยาวตามหน้าทับกลอง ดังนี้ / - - - ติง / - ถะ - ตุ๊บ / - - - พริ่ง / - - - พริ่ง /

ตาราง 3 หน้าทับเครื่องดนตรีตะโพน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง หน้าทับปรบไก่							
- - - พริ่ง	- - - ปะ	- - - ปะ	- - - ตุ๊บ	- - - พริ่ง	- - - พริ่ง	- - - ตุ๊บ	- - - พริ่ง
เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้							
- - - ติง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พริ่ง	- - - พริ่ง				
เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้							
- - - ตุ๊บ	- พริ่ง - พริ่ง						

ที่มา: ปิติ ขาวปลื้ม, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 22 กุมภาพันธ์ 2567.

การวัดหน้าทับเพื่อสำรวจประโยคเพลง ทำให้เห็นโครงสร้างว่า เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1 ใช้วิธีการขยาย

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ทฺ – ลฺ	- ซฺ – รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
	- ร – ด	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - **ดรม**	**- ร - ด**	**- ท - ล**	**- ร - ซ**
ขยาย	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ – รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
	- ร – ด	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - **ดรม**	**- ร - ด**	**- ทฺ - ลฺ**	**- ร - ซ**

ท้าย

ขยาย	- - - **รฺ**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ม**
โยน	- - ร ร	- ร – ร	- ซ - -	- ร ร ร

- - ร ร	- ร - ร	- ซ - - -	ร ร – ด://

ทำนองหลัก เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1

ทอน	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - **ดรม**	**- ร - ด**	**- ทฺ - ลฺ**	**- ร - ซ**
ทอน	- - - **รฺ**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ม**				

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 1 ขยายด้วยวิธีนิยมของเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า โดยจะซ้ำที่ลูกตกรองเสียงโดสองครั้ง แล้วลงจบด้วยลูกตกเสียงซอล ขยายเช่นนี้ซ้ำสองครั้ง จนถึงประโยคปิด ออกโยน กลับต้น

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 2

ขยาย	//:- - - -	- รฺ - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ – ซฺ
	- - - -	- รฺ - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ – ซฺ
ขยาย	- - ดรม	- รฺ - ร	- รฺ - ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- ทฺลฺซฺ	- ลฺ – ซฺ
	- - ดรม	**- รฺ - ร**	**- รฺ - ซฺ**	**- - ซฺลฺทฺ**	**- - ทฺดร**	**- ด - ทฺ**	**- ทฺลฺซฺ**	**- ลฺ – ซฺ**
ท้าย	- - - **รฺ**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ร (ด)**				
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร ://

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 2 นำทำนองหลักมาจาก เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1 และทำทำนองขึ้นใหม่ด้วยวิธีขยาย

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1

ทอน	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - **ดรม**	**- ร - ด**	**- ทฺ - ลฺ**	**- ร - ซ**
ท้าย	- - - **รฺ**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ม**				

สำนวนทอน เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	**- ร - ซ**	**- ล - ท**	**- ร̣ - ท**	**- ล - ซ**
ทอน	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- ทฺลฺซฺ	- ลฺ – ซฺ	**- - ทฺดร**	**- ด - ทฺ**	**- ทฺลฺซฺ**	**- ลฺ – ซฺ**
ท้าย	- - - **รฺ**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ร (ด)**				
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร

ทำนองหลัก เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - ท̣ดร	- ด - ท̣	- ท̣ล̣ซ̣	- ล̣ – ซ̣
ท้าย	- - - ร̣	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ร (ด)				

การเปลี่ยนแปลงสำนวนมือฆ้อง

ท่อนที่ 1	- - - ร̣	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม (ร)
ท่อนที่ 2	- - - ร̣	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ร (ด)
ทำนองหลัก	- - ร ร	- ม - ซ	- ด - ม	- - - ร

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 3

ขยาย	//: - ด - -	- ด - ร	- ร – ร	- - - -	- ซ - -	- ซ - ร̣	- ร – ร	- - - -
ขยาย	- ด - -	- ด - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣
	- ซ - -	- ซ - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣
ขยาย	- - ทลซ	- ล - ซ̣	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม	ม̣ ม̣ – ร̣
	- - ทลซ	- ล - ซ̣	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม	ม̣ ม̣ – ร̣
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร - ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร – ร ://

สำนวนทอน เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3

ทอน	- ด - -	- ด - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣
ขยาย	- - ทลซ	- ล - ซ̣	- ซ – ซ	- - ล	- ด - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม	ม̣ ม̣ – ร̣
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร - ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร – ร ://

ขยายด้วยวิธีการของเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า ซ้ำลูกตกเสียงลาภายในวรรค จบลูกตกเสียงเร

เปรียบเทียบทำนอง

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1

ทอน	- - ล̣ซ̣ร̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣	- ร – ซ
ท้าย	- - - **ร̣**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ม**				

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - ท̣ดร	- ด - ท̣	- ท̣ล̣ซ̣	- ล̣ – ซ̣
ท้าย	- - - **ร̣**	- - - **ร**	**- ม - ซ**	**- ด – ร (ด)**				

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3

ทอน	- ด - -	- ด - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣
ขยาย	- - ทลซ	- ล - ซ̣	- ซ – ซ	- - ล	- ด - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม	ม̣ ม̣ – ร̣

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3 ขยายจากทำนองท้ายของท่อนที่ 1 ไม่มีทำนองท้าย

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 4

ขยาย	- - - -	- ซุ - ด	- ซุ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
	- - ฟซล	- ซ - ด	- ซุ - ด	- ร - ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
ขยาย	- - - -	- ซุ - ด	- ซุ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
	- - ฟซล	- ซ - ด	- ซุ - ด	- ร - ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
ขยาย	- ฟ – ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซุ	- ซ – ซ	- ลุ ล ล	- ดำ - ซุ	- ซ – ด	- ซุ - ซ
	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด				
ขยาย	- ฟ – ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซุ	- ซ – ซ	- ลุ ล ล	- ดำ - ซุ	- ซ – ด	- ซุ - ซ
	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด				
ขยาย	- - - -	- ซุ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลุ - -	ทุดร - ด
	- - - -	- ซุ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลุ - -	ทุดร - ด
ท้าย ทอน	- ซุ – ด	- - ดรม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ฟซล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
โยน	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ

กลับต้น

การขยายช่วงที่ 1

ขยาย	- - - -	- ซุ - ด	- ซุ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
	- - ฟซล	- ซ - ด	- ซุ - ด	- ร - ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
ขยาย	- - - -	- ซุ - ด	- ซุ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
	- - ฟซล	- ซ - ด	- ซุ - ด	- ร - ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด

สำนวนทอน ช่วงที่ 1

ทอน	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด

การขยายช่วงที่ 2 ขยายทำนองหัว ด้วยทำนองเท่าเสียงซอล

ขยาย	**- ฟ – ม**	**- ฟ - ซ**	**- ฟ - ซุ**	**- ซ – ซ**	**- ลุ ล ล**	**- ดำ - ซุ**	**- ซ – ด**	**- ซุ - ซ**
	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด				
ขยาย	**- ฟ – ม**	**- ฟ - ซ**	**- ฟ - ซุ**	**- ซ – ซ**	**- ลุ ล ล**	**- ดำ - ซุ**	**- ซ – ด**	**- ซุ - ซ**
	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด				

สำนวนทอน ช่วงที่ 2

ทอน	- ฟ – ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซุ	- ซ - ซ	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด

การขยายช่วงที่ 3

ขยาย	- - - -	- ซุ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลุ - -	ทุดร - ด
	- - - -	- ซุ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลุ - -	ทุดร - ด
ท้าย ทอน	- ซุ – ด	- - ดรม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ฟซล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
โยน	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ

สำนวนทอน ช่วงที่ 3

ทอน	- - - -	- ซุ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลุ - -	ทุดร - ด
ท้าย	- ซุ – ด	- - ดรม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ฟซล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ

สำนวนทอน เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 4

ช่วง 1	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด
ช่วง 2	- ฟ – ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซฺ	- ซ – ซ	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร – ด
ช่วง 3	- - - -	- ซฺ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลฺ - -	ทฺดร - ด
ท้าย	**- ซฺ – ด**	**- - ดรม**	**- ร - ม**	**- ฟ - ซ**	**- ฟ - -**	**ฟซล - ดำ**	**- รำ - ดำ**	**- ล - ซ**

ทำนองหลัก เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 4

ทอน	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด				
ท้าย	**- ซฺ – ด**	**- - ดรม**	**- ร - ม**	**- ฟ - ซ**	**- ฟ - -**	**ฟซล - ดำ**	**- รำ - ดำ**	**- ล - ซ**

ทำนองหลักของเพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1 - ท่อนที่ 3

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 1

ทอน	**- - ลฺซฺรฺ**	**- ซฺ - ลฺ**	**- ซฺ - ลฺ**	**- ทฺ - ด**	**- - ดรม**	**- ร - ด**	**- ทฺ - ลฺ**	**- ร – ซ**
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 2

ทอน	**- ร - ซ**	**- ล - ท**	**- รำ - ท**	**- ล - ซ**	**- - ทฺดร**	**- ด - ทฺ**	**- ทฺลฺซฺ**	**- ลฺ - ซฺ**
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ร (ด)				

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 3

ทอน	- ด - -	- ด - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
ท้าย	**- - ทลซ**	**- ล - ซฺ**	**- ซ – ซ**	**- - ล**	**- ด - ดำ**	**- - รำ มำ**	**- รำ - ม**	**มำ มำ – รำ**

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 4

ช่วง 1	**- ซ - ด**	**- ร - ม**	**- ซ - ม**	**- ร - ด**	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ด
ช่วง 2	- ฟ – ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซฺ	- ซ – ซ	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร – ด
ช่วง 3	- - - -	- ซฺ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลฺ - -	ทฺดร - ด
ท้าย	**- ซฺ – ด**	**- - ดรม**	**- ร - ม**	**- ฟ - ซ**	**- ฟ - -**	**ฟซล - ดำ**	**- รำ - ดำ**	**- ล - ซ**

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 5

ทอน	//:- - - -	- ซฺ - ด	- ซฺ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ซ
ขยาย	- - - ล	- - - -ซฺ	- ซ - ซ	- - - ล	- ดำ – ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม - ร
	- - - ล	- - - -ซฺ	- ซ - ซ	- - - ล	- ดำ – ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม - ร
ขยาย	- ม ซ ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ม - ร	- ด - ร	- - - ม	- ฟ - ซ
	- ม ซ ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ฟ - -	ซ ล – ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
โยน	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ – ซ ://

ขยายทำนองลูกตกเสียงเรออกไป

ทำนองหลัก เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 5

ทอน	**- ซฺ - ด**	**- ร - ม**	**- ร - ม**	**- ฟ - ซ**				
ทอน	- ดำ – ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม - ร	- ดำ – ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม - ร
ทอน	- ม - ร	- ด - ท	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ร	- - - ม	- ฟ - ซ
ทอน	- ม - ร	- ด - ท	- ล - ท	- ด - ร	**- ฟ - -**	**ซ ล – ดำ**	**- รำ - ดำ**	**- ล - ซ**

ทำนองหลัก เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 4

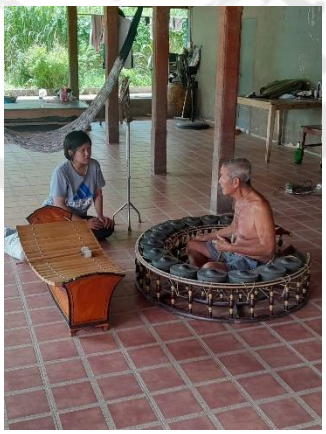
ทอน	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ฟซล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ

ทำนองหลัก เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 5

ทอน	- ซฺ – ด	- - ดรม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ฟซล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 5 ใช้ทำนองท้ายของเพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 4 ทำนองหลักเดียวกัน

เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 5 เป็นการรวบรวมทำนองท้าย ทำด้วยวิธีการขยาย ผู้วิจัยสอบถามครูวิเชียร เกิดผล ครูอธิบายว่า เป็นวิธีการขยายทำนอง ท่านไม่ทราบข้อมูลเกี่ยวกับเพลงสองไม้เรื่องประสาททอง แต่ทำนองเพลงสองไม้ประสาททองท่อนที่ 3 ที่ได้จากเอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครูของกรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 เปรียบเทียบกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 เป็นทำนองเดียวกัน (วิเชียร เกิดผล, การสัมภาษณ์ ส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2567)



ภาพประกอบ 24 ครูวิเชียรให้ความเห็นเพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 3 เทียบกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย บ้านปี่พาทยรัตน์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.

ชื่อเพลงที่พบจากเอกสารบันทึกทางฆ้องใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ฉบับรวมทางฆ้องวงใหญ่แต่ละทาง เอกสารกรมศิลปากร เผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พบชื่อเพลงดังนี้

1. “เต่าทอง” กำกับชื่อเอกสาร

2. “กบเต้น” และ “จากเรื่องกบเต้น” กำกับเพลงกบเต้น สองชั้น 2 ท่อน ในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

3. “ประสาททอง” กำกับเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง

ผู้วิจัยพบว่าเพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 3 กับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 มีทำนองหลักเดียวกัน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

ประวัติหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) พ.ศ.2421-2501 สกุลเดิม สมพัลด์ เกิดเมื่อวันที่ 5 เมษายน พ.ศ.2421 เป็นบุตรนายสาดกับนางเทียน ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) ภรรยาชื่อ พลัด หลวงบำรุงจิตรเจริญเริ่มเรียนดนตรีกับบิดา ต่อมาได้เป็นศิษย์พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) และพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มีฝีมือในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ระนาด และเครื่องหนังได้ดี รับราชการที่กรมมหรสพ เป็นผู้ตีฆ้องวงใหญ่และระนาดประจำวงปี่พาทย์และโขนหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และเป็นนักดนตรีประจำวงวังบ้านหม้อด้วย ต่อมาได้สอนวิชาดนตรีที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น นายมนตรี ตราโมท นายบาง หลวงสุนทร นายจิตร เพิ่มกุศล นายชั้น ดุริยประณีต เพลงที่แต่งเช่น เพลงนกจาก เถา (พ.ศ.2495) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 89)

เอกสารบันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู กรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 เอกสารทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง บันทึกเมื่อปี พ.ศ. 2479 บอกทางฆ้องวงใหญ่โดยหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

การจดบันทึกครั้งแรก ไม่ปรากฏวันที่จดบันทึก

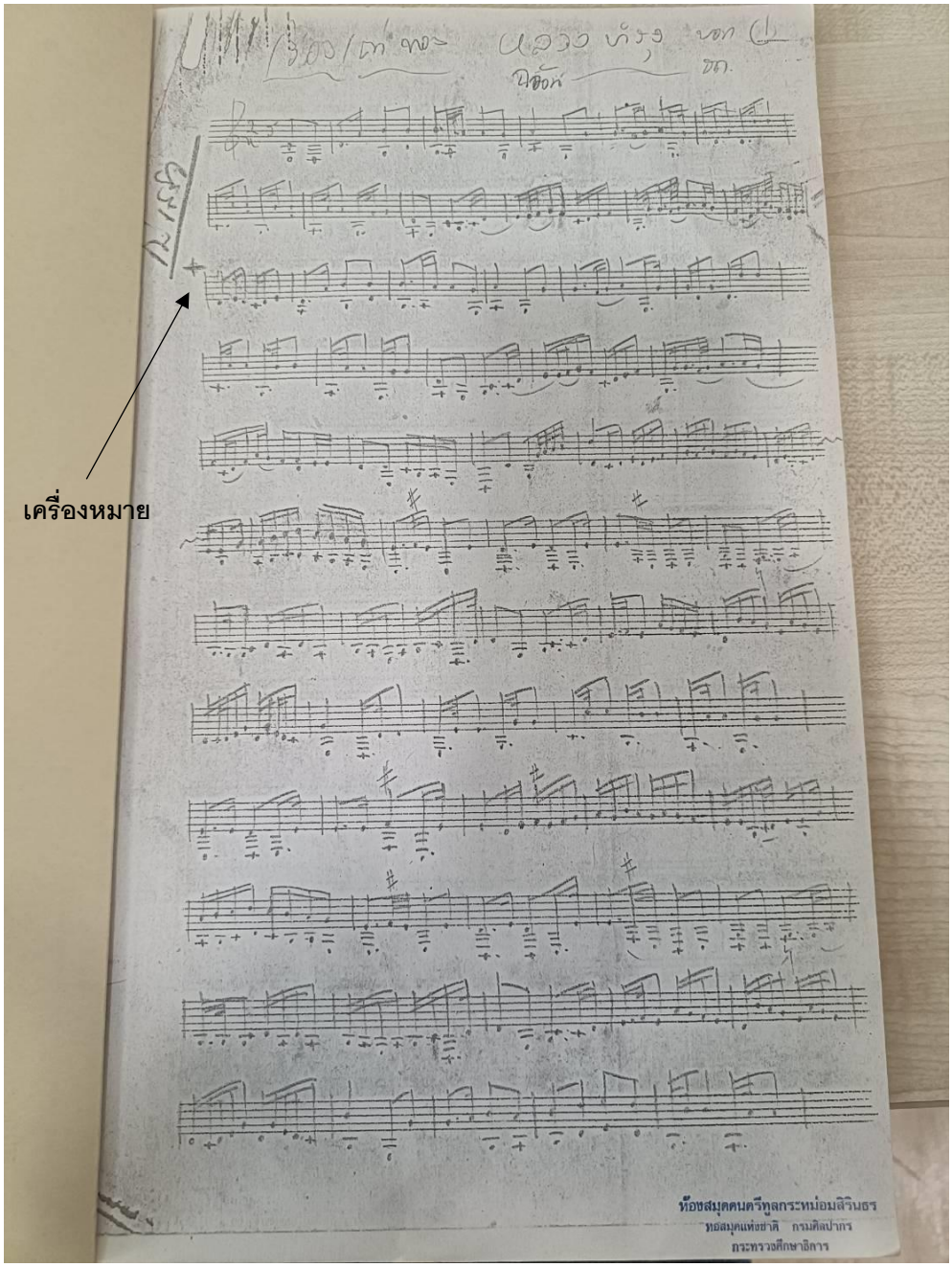
ขยาย	- - - ซ (ด)	- รฺ - ร	- - ล ท	- รำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	ร้ำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร
ทอน	**ซฺ – ด (ทฺ)**	**- ด ร ม**	**ฟซล ฟด**	**ร ม ฟ ซฺ**	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ (ร) - มฺมร
ขยาย	+ - ม ร ด	ร ม – ร	- - ล ท	- รำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	ร้ำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร
ทอน	**- ซฺ – ด (ทฺ)**	**- ด ร ม**	**ฟซล ฟ ด**	**ร ม ฟ ซ**	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มฺมร
ซ้ำท้าย	ร – ด	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	- ร - ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร

พบเครื่องหมาย +กำกับในหน้าแรก และทำเอกสารแทรกในหน้าถัดไป

+	- ม ร ด	ร ม - ร	ช ม ร ด	ร ม - ร	ซุ ด ดรม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ช ฟ	ช ฟ ม ร
	- ซุ - ด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	- ม ฟ ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - มมร

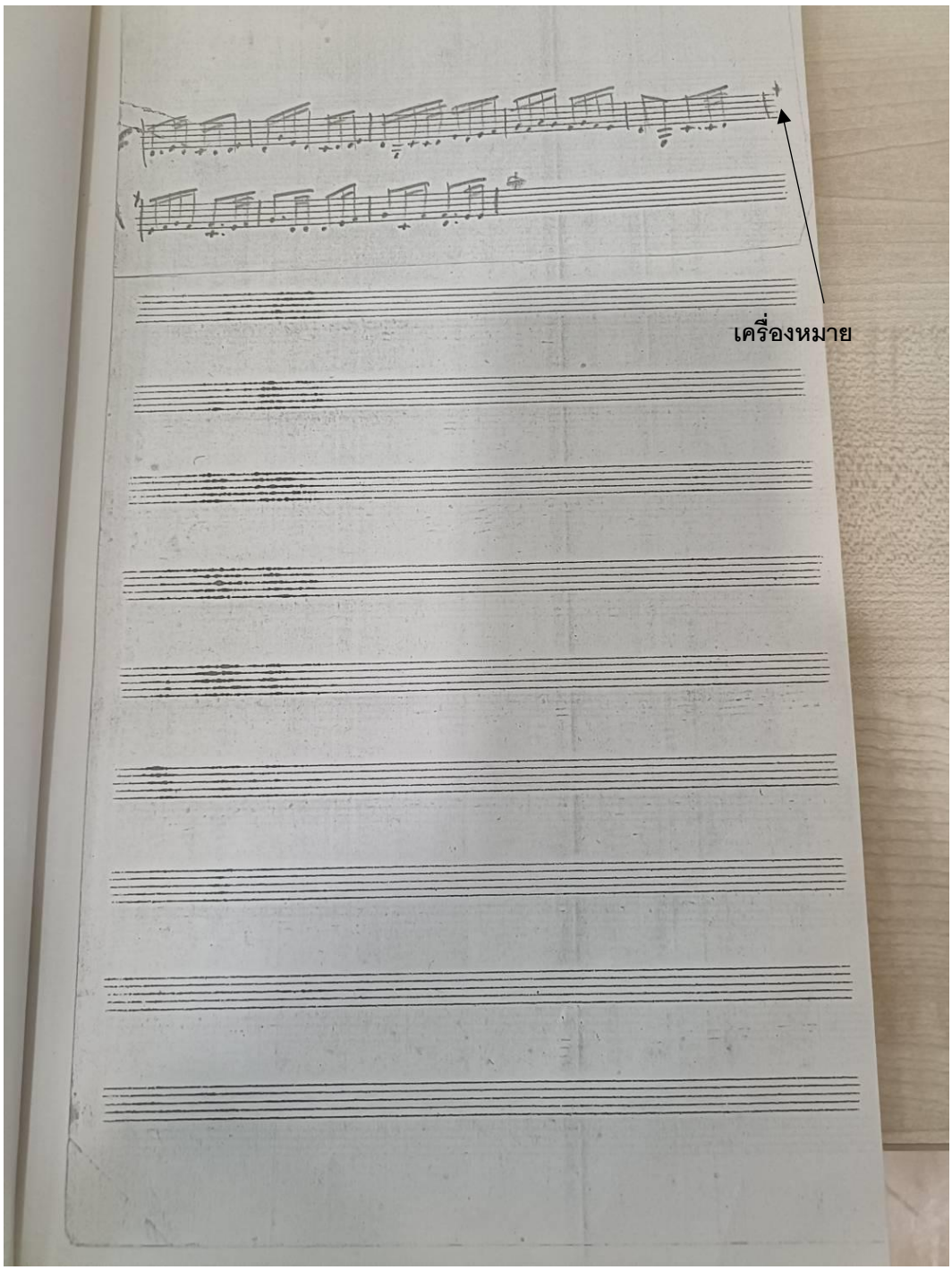
การจดบันทึกครั้งที่สอง วันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479

ขยาย	- - - **ซ**	- **รุ - ร**	- - **ล ท**	- **ร ำ ท**	- **ล ล ล**	- **ซ - ล**	- - - **ซ**	- **ซ – ซ**
	- - ฟซล	- ช ช ช	ร ช - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ช	ช ช – ร
ทอน	**ซุ – ด**	**- ด ร ม**	**ฟซล ฟด**	**ร ม ฟ ซ**	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร
ซ้ำท้าย	- ม ร ด	ร ม - ร	ช ม ร ด	ร ม - ร	ซุ ด ดรม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ช ฟ	ช ฟ ม ร
	- ซุ - ด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	- ม ฟ ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - มมร
ขยาย	**- ม ร ด**	**ร ม – ร**	- - **ล ท**	- **ร ำ - ท**	- **ล ล ล**	- **ซ - ล**	- - - **ซ**	**ซ – ซ**
	- - ฟซล	- ช ช ช	ร ช - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ช	ช ช – ร
ทอน	**- ซุ - ด**	**- ด ร ม**	**ฟซล ฟ ด**	**ร ม ฟ ซ**	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มมร
ซ้ำท้าย	ร - ด	ทุ ลุ ซุ รุ	- ร - ซุ	ลุ ทุ ด ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ช ฟ	ช ฟ ม ร



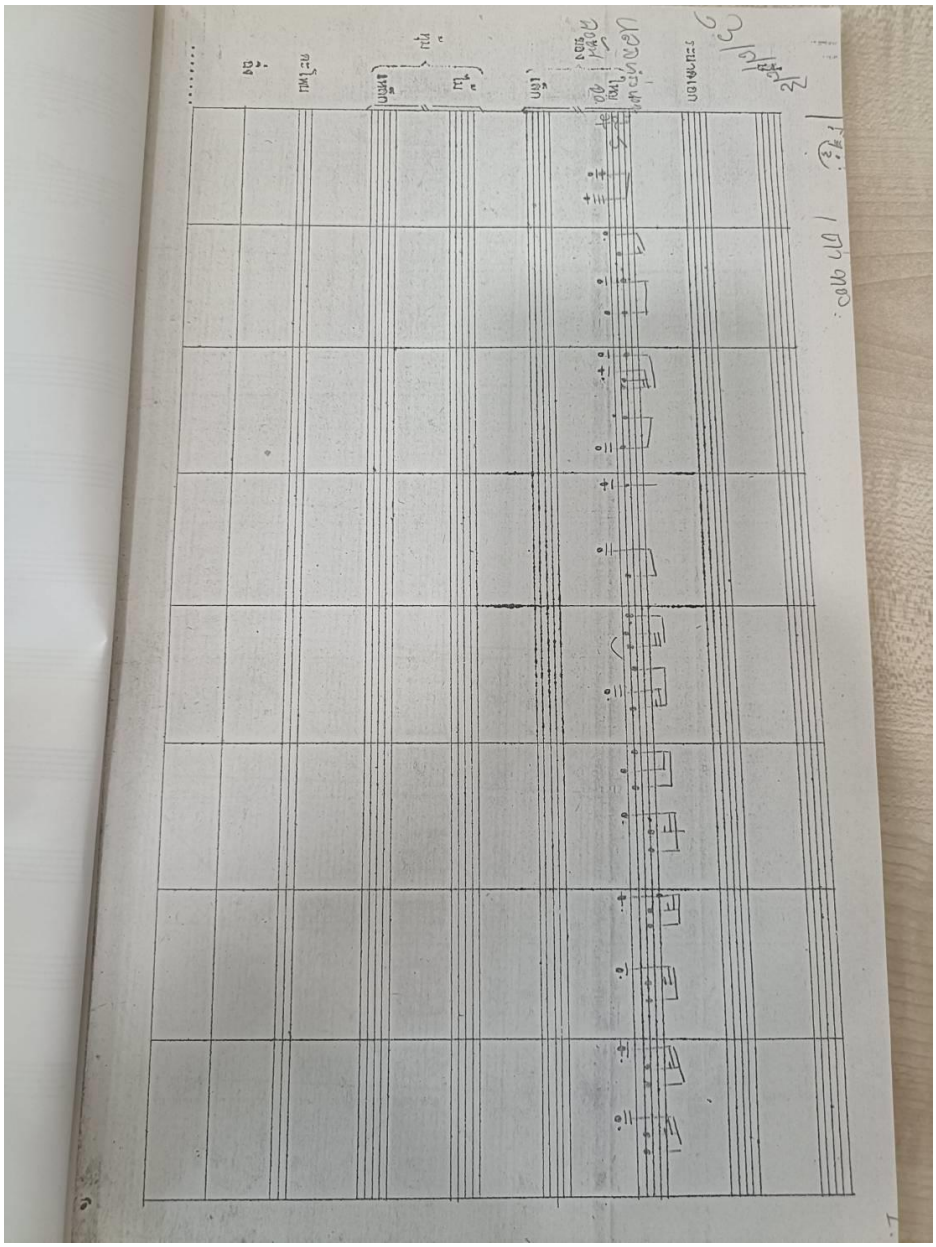
ภาพประกอบ 25 การจดบันทึกครั้งแรก ไม่ปรากฏวันที่บันทึก ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ผู้บอกทาง หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

ที่มา: กรมศิลปากร. (2479). เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 9.



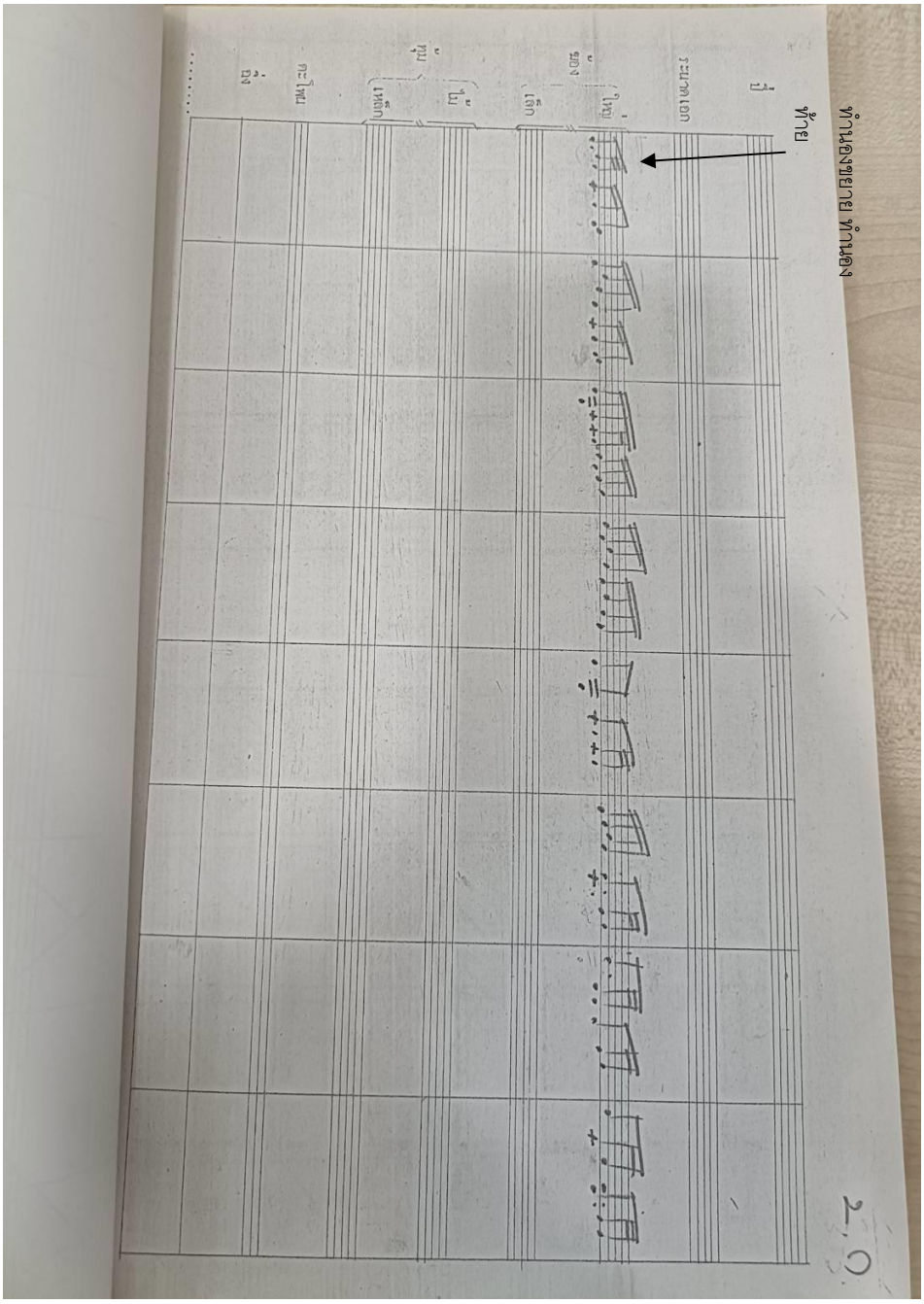
ภาพประกอบ 26 หน้าแทรกเครื่องหมาย + การจดบันทึกครั้งแรก ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ผู้บอกทาง หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

ที่มา: กรมศิลปากร. (2479). เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 9.



ภาพประกอบ 27 การจดบันทึกครั้งที่สอง วันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ผู้บอกทาง หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ถูป สาตนะวิลัย)

ที่มา: กรมศิลปากร. (2479). เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 9.



ภาพประกอบ 28 ทำนองที่เพิ่มเข้ามาตามเครื่องหมาย + ปรากฏในบันทึกครั้งที่สอง

ที่มา: กรมศิลปากร. (2479). เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 9.

การจดบันทึกทั้งสองครั้ง มีทำนองตรงกัน ดังนี้

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) การจดบันทึกครั้งที่สอง บันทึกเมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- ร ำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มฺมร
ท้าย	- ม ร ด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	ซฺ ด ดรม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	- ม ฟ ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - มฺมร
ขยาย	- ม ร ด	ร ม – ร	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟซล ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มฺมร
เท่า	ร - ด	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	- ร - ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร

โครงสร้างหลักของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- ร ำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มฺมร

ทำนองที่ใช้ร่วมกันในกลุ่มเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า

เต่า	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- ร ำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ

มือฆ้องที่แปรไปจากมือฆ้องพื้นฐาน เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

เต่าทอง	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร

มือฆ้องที่แปรไปจากมือฆ้องพื้นฐานเพลงเต่าเห่ เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง

เต่าเห่	- รฺ ร ร	- ลฺ ล ล	- ซฺ ซ ซ	- ฟฺ ฟ ฟ	- มฺ ม ม	- ร – ม	- - - รฺ	- ร – รฺ

มือฆ้องพื้นฐานเพลงเต่าเห่ เที่ยวแรก เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง

เต่าเห่	- - - ซฺ	- ซ – ซ	- ซ - ลฺ	ล ล – ซ	- ท - ร ำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – รฺ

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) ทำนองส่วนหลัก แสดงมือฆ้องขยาย และมือฆ้องทอน แยกทำนองเพลงออกจากหน้าทับปรบไก่ตะโพน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ไม่ทราบปีที่เกิดและถึงแก่กรรม ท่านเป็นชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) ภรรยาชื่อ ย้อย มีบุตร 2 คน ที่เป็นนักดนตรี คือ นายหยัด วรวาทิน พระประณีตวรศัพท์รับราชการที่กรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระบาทสมเด็จพระปรเมนมรมหาอานันทมหิดล เป็นผู้มีความรู้ทางเพลงดีมาก ได้รับเลือกให้เป็นกรรมการตัดสินผู้หนึ่งในการประชันวงปี่พาทย์ที่วังบางขุนพรหมเมื่อ พ.ศ. 2466 ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น นางทองดี สุจริตกุล พระประณีตวรศัพท์ได้รับพระราชทานนามสกุล วรวาทิน จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อ พ.ศ. 2456

ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) พ.ศ.2437 – ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม เกิดเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ.2437 เป็นบุตรของนายสิน กับนางมี ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) บิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมาก มีพี่ชายต่างมารดา ชื่อ นายเฮ้า สินธุนาคร ขุนสมานเสียงประจักษ์เริ่มเรียนดนตรีกับบิดาจนสามารถบรรเลงระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และกลองหน้าทับในการแสดงโขนละครได้ ต่อมา ได้ต่อเพลงกับพระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) ต่อระนาดกับพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เรียนโน้ตสากล เปียโน และปี่สก็อตกับนักดนตรีชาวอิตาลี ชื่อ นาซารี และเรียนโน้ตสากลต่อกับพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) จนชำนาญ ขุนสมานเสียงประจักษ์มีความสามารถบรรเลงได้ทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล รวมทั้งขับร้อง ตีกรับเสภาได้ เป็นนักดนตรีประจำวงบ้านหม้อ เป็นนักเป่าปี่สก็อตรุ่นแรกของประเทศไทย รับราชการที่กรมพิณพาทย์หลวง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ย้ายกลับไปสังกัดกรมศิลปากร และสอนวงปี่สก็อตที่โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร ขุนสมานเสียงประจักษ์ได้รับพระราชทานนามสกุล สินธุนาคร จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อ พ.ศ.2457

ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ (พ.ศ. 2433-2511) เกิดเมื่อวันที่ 8 มีนาคม พ.ศ. 2433 เป็นบุตรนายปุยกับนางบุญ หรือ บุญมา ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) บิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงและเจ้าของวงปี่พาทย์ ภรรยาชื่อ ชื้น (สกุลเดิม สุตันตานันท์) มีบุตรธิดา 7 คน มีพี่ชายชื่อ นายเพิ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นนักดนตรีฝีมือ นายพุ่ม บาปุยะวาทย์ เริ่มเรียนดนตรีกับบิดา ต่อมาเป็นศิษย์หลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) รับราชการที่กระทรวงนครบาล พร้อมทั้งเป็นนักดนตรี และสอนดนตรีด้วย ต่อมาได้ลาออกจากราชการ ท่านเป็นผู้วางรากฐานก่อตั้งวงดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์ และถ่ายทอดความรู้แก่นักดนตรีไทย ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น นายบุญยงค์ เกตุคง นายบุญยัง เกตุคง นายสมภพ ขำประเสริฐ นายจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ นายสมาน ทองสุโชติ นางระ

ตี จุลพล (วิเศษสุรการ) นางสุดจิตต์ อนันตกุล และเป็นผู้ประสานงานและปรับวงดนตรีผสมไทยสากล ชื่อ สังคีตสัมพันธ์

ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เป็นผู้มีฝีมือในการตีระนาดทุ้มได้ดีเยี่ยม สามารถบรรเลงเพลงตระโหมโรง ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญได้หลายตัว และมีความรู้ดีมากเรื่องเพลงโบราณ ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก ประเภทเพลงเถา เช่น เพลงทยอยญวน เถา ทวอย เถา เป็นต้น เพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงแขกมอญ เพลงสารถี เพลงกราวใน เพลงลาวแพน เป็นต้น เพลงเดี่ยวระนาดเอก เช่น เพลงลาวแพน กราวใน เพลงมุล่ง เถา เพลงโหมโรง เช่น ตระโหมโรง สามชั้น เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545, น. 97-98, 103-132)

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	//: - - - ซ	- ร - ร	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	- - - ด	- ซ - ซ	- ร̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซ̣ ด	- ด ร ม	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - รรร
*ขยาย	- - รรด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทอน	- ซ̣ - ด	- ด ร ม	ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ ซ ล	- ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- - มมร://

ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกทางร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ มีโครงสร้างส่วนหลักเดียวกับทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) แตกต่างกันที่ทำนองท้าย

ตัวดนตรีถูกเข้ารหัสบรรจุความหมาย คล้ายภาษา อยู่ในรูปแบบทำนอง ตัวดนตรีไม่ได้เลือกผู้ฟังดนตรี เพราะตัวดนตรีไม่อาจมีเจตนา แต่เจตนามาจากตัวผู้ประพันธ์ เข้ารหัสผ่านกฎเกณฑ์ดนตรีไทย ตัวดนตรีถูกผลักออกมาในโลกความจริงในฐานะสมมติ ก้าวข้ามกาลเวลาเมื่อนำแนวคิดปฏิจจสมุปบาทเข้ามาอธิบาย เวลาเกิดขึ้นเป็นห้วง เวลาในอดีตจบลงแล้ว เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นการหวนกลับมาของ *ความหมาย* จากยุคสมัยรุ่งเรืองของเพลงเรื่อง มนุษย์ในปัจจุบัน เป็นผู้บรรเลง *เรียกหาความหมาย* ทำให้ความหมายเกิดขึ้นอีกครั้ง ตัวดนตรี (Music) เกิดขึ้นเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่ยืนอยู่บนปรากฏการณ์ทางสังคม มีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมายปลายทางผ่านผัสสะ และโสตวิญญาณ (ยึดรูปธรรมของเสียงเป็นอารมณ์) ตัวดนตรีไม่ได้เลือกผู้ฟังในโลกความจริง แต่ตัวดนตรี *บรรจุ* เจตนาของผู้ประพันธ์ เข้ารหัสผ่านเสียงและรูปแบบ *เสียงถูกเรียกให้เกิดขึ้นอีกครั้งในเวลาปัจจุบันโดยคนในปัจจุบัน* เจตนาของผู้ประพันธ์ก็กลับมาสู่โลกปัจจุบันอีกครั้ง แม้ว่าจะก้าวข้ามกาลเวลาเกือบหนึ่งร้อยปีก็ตาม

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) จดบันทึกครั้งแรก ไม่ปรากฏวันที่จดบันทึก

ขยาย	- - - ซ (ด)	- ร̣ - ร	- - ล ท	- ร̣ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ทอน*	**ซ̣ – ด (ท̣)**	**- ด ร ม**	**ฟซล ฟด**	**ร ม ฟ ซ̣**	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ (ร) - มมร

เสียงในโลกทางความคิด ผ่านการตีความ เกิดความหมาย “ลีลา” เสียงที่ทำให้รู้สึกจบลูกตก บอกวรรคเพลง ในยุคสมัยของผู้ประพันธ์ สันนิฐานว่านับจังหวะตามกลองตะโพน มีกลองตะโพนควบคุมจังหวะ ครูสุรินทร์กล่าวว่านับจากนิ้วก้อย นาง กลาง ชี้ สองรอบ เป็นวิธีนับวรรค ทำให้ทราบโครงสร้างเพลงเมื่อทำนองขวางหน้าทับกลอง แต่ไปบรรจบกันที่โยน เสียงสำคัญที่ให้ความรู้สึกจบ คือ ลูกตก ลูกตกเป็นรูปธรรมของเสียงที่มีความหมายเฉพาะ ตามแนวคิดสัญศาสตร์ คือ ตัวหมาย (signifier) ตามแนวคิดพุทธปรัชญาคือ โสตวิญญาณ ยึดเอารูปธรรมของเสียงเป็นอารมณ์ ลูกตกชี้สำนวนทอน สำนวนขยาย สำนวนขยายถูกใช้ไม่ว่าจะเป็นเพลงปรบไก่ตะโพน หรือเพลงสองไม้ แสดงทำนองที่แยกออกจากสำนวนกลองตะโพน ลูกตกมือฆ้องปรบไก่ มือฆ้องสองไม้ใช้เสียงซอลและเสียงเร การพิจารณาเสียงที่จบไปแล้ว ยึดรูปของเสียงหวนกลับมาในเวลาปัจจุบันขณะ เป็นตัวสัญญา เวลาภายในจิตแยกออกจากเวลาภายในโลกความจริง จิตใช้รูปธรรมของเสียงพิจารณาโครงสร้างดนตรี เมื่อโครงสร้างดนตรีครบทำนองส่วนหลัก ก็จะเกิดความเข้าใจ เป็นการใช้นามธรรมเป็นอารมณ์ เมื่อดำเนินโครงสร้างอื่นต่อไป ท้าย หรือกลับต้น ก็จะเกิดความเข้าใจในความหมายโครงสร้าง (มุมมองขนาดใหญ่) ดนตรีเกิดขึ้นในโลกความจริง ความหมายถูกเข้ารหัสผ่านผัสสะของมนุษย์ คือหู ตา และใจ ผ่านเข้ามาในโลกทางความคิด เกิดรูปธรรมของเสียงเป็นอารมณ์ (โสตวิญญาณ) ตามแนวคิดวิญญาณ 6

ความงามในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นรหัสความหมาย มีลีลาเป็นความหมายสำคัญ คนภายในกงล้อประวัติศาสตร์ชาติระลึกและเรียกให้เกิดความหมายขึ้นอีกครั้งในปัจจุบันเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรี และปรากฏการณ์ทางสังคม แสดงเจตนาของผู้ประพันธ์ให้เกิดขึ้นอีกครั้ง (Being and be exist) อำนาจทำให้เสียงเกิดในโลกความจริง เจตนาของผู้ประพันธ์ยังอยู่ในปัจจุบัน เพราะมนุษย์ในปัจจุบันยังอยู่ในพื้นที่ของอำนาจของตัวดนตรี ถูกเรียกโดยเสียงในอดีต (สัญญา) ทำให้ตัวดนตรีเกิดขึ้นอีกครั้ง มนุษย์ในปัจจุบันขณะทำการแสดงดนตรีอาจไม่ได้เจตนาเว้นแต่จะมีความรู้สึกตัว สุนทรียะเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 พบทำนองเต่าขึ้นเพลง พบมือฆ้องเรียงเสียงลักษณะเดียวกับเพลงเต่าเห่ จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ทำนองแสดงโครงสร้างขยาย - ทอน แยกทำนองออกจากหน้าทับปรบไก่กลองตะโพน เพลงช้าเรื่องเต่าทองยังพบการบรรเลงใน

ปัจจุบัน ตัวดนตรีก้าวข้ามกาลเวลา แม้ว่าผู้ประพันธ์จะไม่ได้ยืนอยู่ในพื้นที่การแสดง แต่มีตัวดนตรีเกิดขึ้นในความจริง ถูกเรียกให้เกิดขึ้นเพราะพื้นที่ทางอำนาจของสำนักดนตรียังคงอยู่ ในตัวดนตรีมีเจตนาที่ถูกเข้ารหัส (Authority of music) พื้นที่อำนาจและเวลาถูกขยายผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ด้วยการส่งต่อบรรทัดฐานตามขนบสำนักดนตรี (มุขปาฐะ) เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติที่ยืนยาวก้าวข้ามยุคสมัย นักปฏิบัติทำให้ตัวดนตรีเกิดขึ้นอีกครั้งอยู่ตลอด เป็นเรื่องราวในมุมมองอำนาจ การมองโลกตามความจริง และมุมมองปรัชญาที่ศึกษาโลกภายในความคิด



ภาพประกอบ 29 วันสุกดิบ พิธีไหว้ครูวัดฉาง นักดนตรีซ้อมเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2565). ผู้วิจัยติดตามครูวิเชียร อ่อนละมูลไปพิธีไหว้ครู.



ภาพประกอบ 30 3 กันยายน 2565 พิธีไหว้ครู คณะคุณเอ๋ เชิญยิ้ม

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2565). ผู้วิจัยติดตามครูวิเชียร อ่อนละมูลไปพิธีไหว้ครู.

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางครูวิเชียร เกิดผล

ขยาย	- - - ซฺ	- ซ - ซ	- ทฺ ท ท	- ร - ท	- ลฺ ล ล	- ซ - ล	- - - ซฺ	- ซ - ซ
	- - - ด	- - - ซ	- รำ - ร	รำ รำ - ด	ดำ ดำ - ทฺ	ท ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	- - ร ร	ซ ร ม ฟ	ด ฟ - ฟ	- - ฟมร
ขยาย	- - - -	- ร - ร	- ทฺ ท ท	- รำ - ท	- ลฺ ล ล	- ซ - ล	- - - ซฺ	- ซ - ซ
	- - - ซฺ	- ซ - ซ	- รำ - ร	รำ รำ - ด	ดำ ดำ - ทฺ	ท ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	- - ร ร	ซ ร ม ฟ	ด ฟ - ฟ	- - ฟมร

ไม่กลับต้น

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- รำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร
ซ้ำท้าย	- ม ร ด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	ซฺ ด ดรม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	- ม ฟ ซ	- - ร ร ร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - มมร
ขยาย	- ม ร ด	ร ม – ร	- - ล ท	- รำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟซล ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มมร
ซ้ำท้าย	ร - ด	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	- ร - ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	//: - - - ซ	- ร - ร	- - ล ท	- รำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	- - - ด	- ซ - ซ	- รำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซฺ ด	- ด ร ม	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - ร ร ร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - ร ร ร
*ขยาย	- - ร ร ด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ ซ ล	- ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- - มมร://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางครูวิเชียร เกิดผล พบโครงสร้างหลัก ไม่มีทำนองเท่าท้ายทั้งสองเกี่ยวการบรรเลง

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

A	ขยาย	มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	- - ฟมร	- ม - ร	- - ม ร	- ม ม ม
		- - ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	ท ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
	ขยาย หัว	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
		- - ม ร	- ม ม ม	- - ม ฟ	- ม ม ม	- ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	ขยาย	- ด ร ม	ม - ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	- - ฟมม	- ม - ม	- - ม ร	- ม ม ม
		- ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ม - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท
B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
		- ม - ม	- - ซล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ
	ทอน	- - ซฺลฺทฺ	- ร - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ด รำ
	ขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	ฟมร มร	มรลฺ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
		- - - ซ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล - ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม ม ม	- ท ล ซ	- ม – ซ	- ซ - ซ
	ทอน	- ท ท ทฺ	- - รำ มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- - - ซำ	- - - รำ	- มำ – รำ	- - รำ
	ทอน ท้าย ขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ทฺ - -	ดรม ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล - ซ
C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล - ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล - ซ
		- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	ขยาย	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - ม	- รำ - ดำ				
		- มำ - มำ	- ดำ รำ มำ	- ล ซำ มำ	- รำ – ดำ	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- รำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ทำนองท้ายจากท่อนที่ 1 และสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 7 คือ

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค A ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ถูป สาตนะวิลัย)

A	ขยาย	มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ด ̣ร ̣ด ̣	ท ล ซ ม	- - ฟมร	- ม - ร	- - ม ร	- ม ม ม
		- - ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	ท ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
	ขยาย หัว	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด ̣	ด ̣ด ̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
		- - ม ร	- ม ม ม	- - ม ฟ	- ม ม ม	- ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	ขยาย	- ด ร ม	ม - ซ ล	ท ด ̣ร ̣ด ̣	ท ล ซ ม	- - ฟมม	- ม - ม	- - ม ร	- ม ม ม
		- ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	- ซ ̣ - ด	- ด ร ม	- ม - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท

ความหลากหลายของสำนวนมือฆ้อง

สำนวนพื้นฐาน

ทอน	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**	**- ท - ล**	**- ซ - ม**

แปรไปจากพื้นฐาน เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	**มทฺ ดรม**	**ม - ซ ล**	**ท ด ̣ร ̣ด ̣**	**ท ล ซ ม**

สำนวนขยาย เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ขยาย	- ด - ซ ̣	- ด - ร	- - - ม ̣	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - ม ̣	- ม - ม
ทอน	**- ด - ซ ̣**	**- ด - ร**	**ดรม ซ ล**	**ท ล ซ ม**				

สำนวนขยาย เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	**- ล ̣ - ท ̣**	**- - ดรม**	**- ร - ม**	**- - - ม**				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ ̣ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซ ̣ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ ̣ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซ ̣ - ด	- - ดรม

เป็นสำนวนเดียวกัน แต่ใช้วิธีการขยาย วิธีการเปลี่ยนมือฆ้อง

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค A ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

เที่ยวแรก

A	ขยาย	**มทฺ ดรม**	**ม - ซ ล**	**ท ดำ รำ ดำ**	**ท ล ซ ม**	**- - ฟมร**	**- ม - ร**	**- - ม ร**	**- ม ม ม**
		- - ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	ท ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	**- ซ - ด**	**- ด ร ม**	**- ฟ - ล**	**ซ ฟ ม ร**	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ

เที่ยวกลับ

A	ขยายหัว	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
		- - ม ร	- ม ม ม	- - ม ฟ	- ม ม ม	- ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	ขยาย	**- ด ร ม**	**ม - ซ ล**	**ท ดำ รำ ดำ**	**ท ล ซ ม**	**- - ฟมม**	**- ม - ม**	**- - ม ร**	**- ม ม ม**
		- ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	**- ซฺ - ด**	**- ด ร ม**	**- ม - ล**	**ซ ฟ ม ร**	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท

เที่ยวแรก ลูกตกเสียง มี เร เร ซอล เที่ยวกลับขยายหัวทำนองด้วยเท่า มี เร เร ที ใช้ลูกตกรองเสียงเร วิธีการเดียวกับเพลงสองไม้ประสาททอง เพลงเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค B ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
		- ม - ม	- - ซล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ
	ทอน	**- - ซฺลฺทฺ**	**- ร - ม**	**- ล - ซ**	**- ม - ร**	**- ร - ท**	**ลฺ ซฺ - ร**	**ซ - ซ ซ**	**ล ท ดำ รำ**
	ขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	ฟมร มร	มรลฺ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม ม ม	- ท ล ซ	- ม – ซ	- ซ - ซ
	ทอน	**- ท ท ทฺ**	**- - รำ มำ**	**- รำ - มำ**	**- ซำ - รำ**	**- - - ซำ**	**- - - รำ**	**- มำ – รำ**	**- - - รำ**
	ท้ายขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ทฺ - -	ดรม ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
	ทอน	**- รำ - ท**	**- ล - ซ**	**ซ ซ - ล**	**ล ล - ท**	**- รำ - มำ**	**- รำ - ท**	**ท ท – ล**	**ล ล – ซ**

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

	ขยาย	**- - - ซ**	**- รฺ - ร**	**- - ล ท**	**- รำ ท**	**- ล ล ล**	**- ซ - ล**	**- - - ซ**	**- ซ - ซ**
		- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
	ทอน	**ซฺ – ด**	**- ด ร ม**	**ฟซล ฟด**	**ร ม ฟ ซ**	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มมร

สำนวนเสียงซอลจากเพลงช้า ท่อนที่ 1 ปรากฏอยู่ตลอดในเพลงช้า ท่อนที่ 2

การขยายสามครั้ง เพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค B ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

ครั้งแรก ซ้ำหัว ซ้ำท้าย

B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
		- ม - ม	- - ซล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ
	ทอน	- - ซ̣ล̣ท̣	- ร - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ท	ล̣ ซ̣ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ด̣ ร̣

ครั้งสอง ขยายหัวทำนอง

B	ขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ฟมร มร	มรล̣ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม ม ม	- ท ล ซ	- ม – ซ	- ซ – ซ
	ทอน	- ท ท ท̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ร̣	- - - ซ̣	- - - ร̣	- ม̣ – ร̣	- - ร̣

ครั้งสาม ขยายด้วยโยนยืด

B	ขยายท้าย	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ท̣ - -	ดรม ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
		- - - -	- ด - ท̣	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
		- - - -	- ด - ท̣	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
	ทอน	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท – ล	ล ล - ซ

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค B การขยายครั้งแรกใช้วิธีการซ้ำหัวซ้ำท้าย ซ้ำหัว การขยายครั้งที่สองซ้ำลูกตกรองภายในวรรค ขยายหัวทำนองด้วยเท่าเสียงที เสียงซอล การขยายครั้งแรก กับขยายครั้งที่สองลูกตกตรงกัน คือ ซอล ซอล เร เร ทำนองท้ายขยายครั้งที่สาม ยกทำนองหลักสำนวนปรบไก่มาจากการขยายครั้งที่สอง แล้วทำทำนองท้ายขึ้นใหม่ ขยายด้วยโยนยืดแล้วจึงทำโครงสร้างให้ครบด้วยสำนวนทอนสองไม้

การขยายทำนองสามครั้ง *ทลายกฎของความเป็นคู่* ทำให้เป็นคี่ เหมือนในเพลงสองไม้ประสาททองที่มี 5 ท่อน และเหมือนในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ที่ท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 ที่มีโครงสร้างกลุ่มเดียวกัน แสดงความซับซ้อนของโครงสร้าง เป็นความหมายว่าดี ว่างาม

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ – ท	- ล – ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ – ท	- ล – ซ
		- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
	ทอน	**- ร̣ - ท**	**- ล - ซ**	**ซ ซ - ล**	**ล ล - ท**	**- ซ - ซ**	**- - ล ท**	**- ล – ท**	**- ด̣ – ร̣**
	ทอน	- - - ด̣	ด̣ ด̣ - -	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	- - ร̣ ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
	ขยาย	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม	- ร̣ - ด̣				
		- ม̣ - ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ – ด̣	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ล̣ ร ด				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	**- ซฺ - ด**	**- ด ร ม**	**ซ ร ม ร**	**ด ล̣ ร ด**	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ – ล**

การขยายสองครั้งในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค C เที่ยวแรกขยายทั้งหัวและท้าย ใช้เท่าเสียงซอล เสียงเร เที่ยวเปลี่ยนใช้การขยายประโยคเพลงพิสดาร เพิ่มสำนวนมือฆ้องสองไม้ในสำนวนมือฆ้องปรบไก่

ทำนองหลอกหู

เพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย)

C	ขยาย	**- ซ - ด̣**	**- - ร̣ ม̣**	**- ซ̣ - ม**	**- ร̣ - ด̣**				
		- ม̣ - ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ – ด̣	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
	ขยาย	**- ซฺ - ด**	**- ด ร ม**	**ซ ร ซ ม**	**ด ล̣ ร ด**				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	**- ซฺ - ด**	**- ด ร ม**	**ซ ร ม ร**	**ด ล̣ ร ด**	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล

ส่วนที่ควรใช้สำนวนเดียวกัน ผู้ประพันธ์ใช้คนละสำนวน บรรทัดที่ 1 และ บรรทัดที่ 3

สำนวนที่ควรแตกต่างกันใช้สำนวนเดียวกัน บรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 5

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ พบโครงสร้างเพลงซับซ้อนใช้การขยายเป็นหลัก สำนวนมือฆ้องหลากหลายสละสลวย ความซับซ้อนเป็นนิยามความงาม เป็นค่ายกลที่ส่งความหมายไปสู่สำนักดนตรีอื่นในยุคสมัยเดียวกัน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

A	ขยาย	- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด ̣ร ̣ด ̣	ท ล ซ ม	- ฟ ̣ม ร	- ม - ร	- - ม ร	- ม - -
		ม ร - -	ทฺลฺซฺ - รฺ	ซฺซฺซฺ ร ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ด - ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด รฺ – รฺ
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ซ	- - ลซร	- ซ - -	มรด – ซ
	ขยายหัว	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด ̣	ด ̣ด ̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
		- - มมร	ม ฟ - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ - ม	ฟมร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	ขยาย	- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด ̣ร ̣ด ̣	ท ล ซ ม	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - มฺ
		- - ลฺซฺฟฺ	- - ซฺซฺซฺ	- ลฺ - -	ซฺฟฺ ซฺลฺทฺ	- ด - ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร – รฺ
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ด ร ม	- ซ - ร	- ซ - -	มรด – ท
B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
	ทอน	- ท - ท	- - ร ̣ ม ̣	- ล ̣ - ซ ̣	- ม ̣ - ร ̣	- ร ̣ - ท	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- - ร ̣ ม ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣
	ขยาย	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร ̣ - ท ̣	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
	ทอน	- ท - ท	- - ร ̣ ม ̣	- ล ̣ - ซ ̣	- ม ̣ - ร ̣	- ร ̣ - ท	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- - ร ̣ ม ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣
	ขยาย	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร ̣ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- ด - ทฺ	- - - ทฺ
	ทอน	- ร ̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ̣ - ท	- ล – ซ
	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ̣ - ท	- ล – ซ
		ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
	ทอน	วรรคนี้หายไป				- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด ̣ – ร ̣
	ทอน	- - ด ̣ ด ̣	- ด ̣ - -	- ร ̣ - ด ̣	ร ̣ ม ̣ - ร ̣	- - - ด ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣	- - ร ̣ ม ̣	- ร ̣ ร ̣ ร ̣
	ขยาย	- ซ - ด ̣	- - ร ̣ ม ̣	- ซ ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ด ̣				
		วรรคนี้หายไป							
	ขยาย	- ซ - ด ̣	- - ร ̣ ม ̣	- ซ ̣ - ม ̣	- ร ̣ - ด ̣				
		- - ม ̣ ม ̣	- ร ̣ - ด ̣	- ท ล ซ	- ม ̣ - ม				
	ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ – ด
		- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
		- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
		- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ มีโครงสร้างเดียวกับ เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย แตกต่างกันที่ช่วงท้าย

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
		- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	ขยาย	**- ซ - ดำ**	**- - รำ มำ**	**- ซำ - ม**	**- รำ - ดำ**				
		- มำ - มำ	- ดำ รำ มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- รำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด				
	ทอน	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล				

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล – ซ
		- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล – ซ
	ขยาย	ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
	ทอน					- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - ดำ ดำ	- ดำ - -	- รำ - ดำ	รำ มำ - รำ	- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	*	**- ซ - ดำ**	**- - รำ มำ**	**- ซำ - มำ**	**- รำ - ดำ**	**- ซ - ดำ**	**- - รำ มำ**	**- ซำ - มำ**	**- รำ – ดำ**
	ขยาย	- - มำ มำ	- รำ - ดำ	- ท ล ซ	- มำ - ม				
	ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ – ด
		- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
	ทอน	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ช่วงท้าย ท่อนที่ 2 วรรค C แสดงเกมประลองปัญญา

เปรียบเทียบทำนองท้าย วรรค C เพลงช้า ท่อนที่ 2

ขยาย ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ

ทอน ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ

เท่ากัน ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

- - - ด ำ	ด ำ ด ำ - -	- ร ำ - ม ำ	ม ำ ม ำ - ร ำ	- - ร ำ ด ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ

เท่ากัน ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- - ด ำ ด ำ	- ด ำ - -	- ร ำ - ด ำ	ร ำ ม ำ - ร ำ	- - - ด ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ

ทอน ขยาย ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

- ซ - ด ำ	**- - ร ำ ม ำ**	**- ซ ำ - ม**	**- ร ำ - ด ำ**				
- ม ำ - ม ำ	- ด ำ ร ำ ม ำ	- ล ำ ซ ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- ท - ร ำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

ขยาย ทอน ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- ซ - ด ำ	**- - ร ำ ม ำ**	**- ซ ำ - ม ำ**	**- ร ำ - ด ำ**	**- ซ - ด ำ**	**- - ร ำ ม ำ**	**- ซ ำ - ม ำ**	**- ร ำ – ด ำ**
- - ม ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- ท ล ซ	- ม ำ - ม				

ทอน ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

- ซ ฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ล ฺ ร ด				
- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
- ซ ฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล ฺ ร ด				
- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล				

ขยาย ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- - - ม	- ม - ม	- ล ฺ - ท ฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - ม ม ร	ด ด ม ร	ด ซ ฺ – ด
- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
- - - ม	- ม - ม	- ล ฺ - ท ฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - ม ม ร	- ด - ด	- - - ด
- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองท้าย เพลงช้า ท่อนที่ 2 แสดงการโต้ตอบความหมายในทำนองเพลง จุดที่ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย) ใช้ทำนองทอน ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ใช้ทำนองขยายสลับที่กัน แต่เท่ากัน มีทำนองที่เท่ากันเช่น

ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

- - - ด̣	ด̣ ด̣ - -	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	- - ร̣ ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣

ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- - ด̣ ด̣	- ด̣ - -	- ร̣ - ด̣	ร̣ ม̣ - ร̣	- - - ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣

ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

ทำนองที่เท่ากัน

- ซ̣ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ล̣ ร ด				
- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
- ซ̣ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล̣ ร ด				
- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล				

ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ทำนองที่เท่ากัน

- - - ม	- ม - ม	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซ̣ – ด
- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
- - - ม	- ม - ม	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ทำนองที่เท่ากันแสดงให้เห็นว่าการทอนและขยายสลับกันระหว่างทางฆ้องวงใหญ่ทั้งสองทาง เป็นความตั้งใจของผู้ทำทางฆ้องวงใหญ่ แสดงเจตนาตอบโต้ความหมาย คลี่คลายนิยามความงามหมายถึงทำนองเพลงที่มีความซับซ้อน สำนักดนตรีอื่นใช้การฟังถอดโครงสร้างเพลง และทำทำนองขึ้นใหม่ในทางของตัวเอง

เปรียบเทียบความหมายทำนองท้าย

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด สฺ ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

ทำนองท้ายเปรียบเทียบเพลงช้ากับเพลงสองไม้ หลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย) กับทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนอง เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ที่บันทึกร่วมกันในเอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครู เพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมทางฆ้องวงใหญ่ เอกสารฉบับดังกล่าวมีเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองบันทึกทางเดียว เมื่อนำเพลงช้าที่มีความหลากหลายมาเปรียบเทียบกับเพลงสองไม้ พบว่า ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายเพลงช้าร่วมกับเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 เพลงสองไม้ท่อนที่ 2 เป็นท่อนสำคัญ เพราะเฉลยทำนอง / - ซฺ - ด / - ร - ม / - ซ - ม / - ร - ด / ใช้ในเพลงช้าท่อนที่ 1 และทำนองสำคัญ / - ท - ล / - ซ - ม / - ด ร ม / - ซ - ล / ที่ใช้ในเพลงช้าท่อนที่ 2 ถึง เพลงสองไม้ท่อนที่ 7 ทำนองท้ายที่มีความสำคัญยิ่งในโครงสร้างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง (เพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว) เพลงสองไม้ ท่อนที่ 2ใช้ทำนองอย่างตรงไปตรงมาเป็นการเฉลยสำคัญ (คำใบ้) ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกทางโดยหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทำนองเดียวกับเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 หมายถึง การเฉลยทำนองที่มีความสำคัญ ตีความว่าผู้ประพันธ์ทางฆ้องวงใหญ่ที่สืบทอดโดยหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย) ***เข้าใจโครงสร้างทำนองขยายที่ปรากฏในเพลงสองไม้ และนำทำนองเฉลยสำคัญมาใช้เป็นท้ายเพลงช้าท่อนที่ 2***

เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนองเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นการขยายทำนองท้ายสำคัญมาจากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

วิธีการขยาย ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 *(ต้นแบบการประพันธ์)*

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

วิธีการทอน ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซุ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

วิธีการเปลี่ยนสำนวนมือฆ้อง ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ทอนมาจากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นการขยายทำนองท้ายสำคัญมาจากเพลงสองไม้ท่อนที่ 2 ให้มีความแปลกหูแปลกตา และความน่าทึ่ง (Picturesqueness and sublimity) แสดงลีลาสำคัญในเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 ครูไชยยะ ทางมีศรี ให้สัมภาษณ์ว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทอง มีช่วงสำคัญที่เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 3 ไพเราะมาก (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 26 มิถุนายน 2567) สอดคล้องกับความเห็นจาก ครูศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ ที่เห็นว่าทำนองเพลงสองไม้ท่อนที่ 3 เป็นทำนองที่บอกความเป็นเพลงเต่าทอง มีมือฆ้องเฉพาะ ไม่ทราบที่มาทำทำนอง (ศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2567) ผู้วิจัยพบว่าท้ายเพลงช้า ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนองสำนวนทอนที่คลี่คลายทำนองสำคัญของเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่แสดงความซับซ้อนที่สุด มีลีลาสำนวนมือฆ้องแสดงความแปลกหูแปลกตามาก

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางครูวิเชียร เกิดผล

A	ขยาย	- - - ด	ร ม ซ ล	ท ด ร ด	ท ล ซ ฟ	- ฟ - ท	- - - -	- ซ - ท	- - - ฟ
		- - - - ซ	- ท ล ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	**- ซ - ด (ท)**	**- ด ร ม**	**- ร - ม**	**- ซ - ร**	**- ม - ซ**	**- ล ซ ร**	**มซ - -**	**มรด - ล**
	ขยาย	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
	ขยาย	- - - ร	ม ฟ - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ - ม	- ด ร ม	ร ม ซ ล	- ท ร ล	ท ล ซ ม
		- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ล	- - - -	- ฟ - ล	- - - ม
	ทอน	**- ซ - ด (ท)**	**- ด ร ม**	**- ร - ม**	**- ซ - ร**	**- ม - ซ**	**- ล ซ ร**	**มซ - -**	**มรด - ร**
B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร - ด	- ร - ซ	ท ท - ล	ล ล - ซ
		//:- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- - ซ ม	- ซ ซ ซ	- ซ - ล	- ซ ซ ซ
	ทอน	**- ท - ท**	**- - ร ม**	**- ร - ม**	**ม ม - ร**	**- ร ร ท**	**- ร ร ร**	**- ร - ม**	**- ร ร ร**
	ขยาย	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
		- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- - ซ ม	- ซ ซ ซ	- ซ - ล	- ซ ซ ซ
	ทอน	**- ท - ท**	**- - ร ม**	**- ร - ม**	**ม ม - ร**	**- ร ร ท**	**- ร ร ร**	**- ร - ม**	**- ร ร ร**
	ขยาย	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	ขยาย	- - - ด	- ท - ท	- - - -ท	- - - ท	- - - ม	- - - -	- ท - ม	- - - ท
		- - - ด	- ท - ท	- - - -ท	- - - ท	- - - ม	- - - -	- ท - ม	- - - ท
	ทอน	**- ร - ท**	**- ล - ซ**	**ซ ซ - ล**	**ล ล - ท**	**- ร - ม**	**- ร - ท**	**ท ท - ล**	**ล ล – ซ://**
C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ท - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร - ท	- ล - ซ
	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ท - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร - ท	- ล - ซ
		- ม ซ ล	ซ ม ซ ร	- ท - -	ดรม - ซ	- ท ล ซ	- ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	ทอน					- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด - ร
		- - ด ด	- - ร ม	- ร - ม	ม ม - ร	- - ร ด	- ร ร ร	- ร - ม	- ร ร ร
	ขยาย	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด				
	ขยาย	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด				
		- ม ร ด	- ท - ล	- ท ล ซ	- ม - ม				
	ขยาย	- - - ล	- ม - ม	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ซ	- ม ม ม	- ด - ล	- ซ - ด
		- ล ล ล	- ด - ร	ร ร – ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
		- - - ม	- ม - ม	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ซ	- ม ม ม	- ด - ล	- ซ - ด
	ทอน	- ล - ล	- ม - ม	- ร - ร	- ด - ด	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ล	- ล - ล

ออกเพลงสองไม้ ไม่กลับต้น

ทางครูวิเชียร เกิดผล มีโครงสร้างเดียวกับทางที่บอกร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ การกลับต้นในวรรค B บอกการปิดบังโครงสร้างและความซับซ้อน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ทำนองของเดิมตามเอกสารบันทึกโน้ตเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ต่อจากเพลงช้าท่อนที่ 2 บันทึกว่า “พระประณีตบอก” ความเห็นจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูวิเชียร เกิดผล ครูศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ ไม่พบทำนองเพลงช้า ท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 5 ปรากฏในปัจจุบัน

- - - ล	- ฑ – ฦ	- - - ล	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ฑ - ฦ	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - ฦ	- - - ล	//: - - - มฺ	- - - รฺ	- รฺ – รฺ	- - - มฺ
- - - ล	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร – ซ
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท – ดฺ
- - - -	- - - -	- ท - ท	- - - ดฺ	- - - -	- รฺ - ดฺ	- รฺ - ท	- - - ดฺ
- ล – ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท	ท ท - ดฺ	- รฺ - มฺ	- รฺ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
- ท – ล	- ซ – ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ	- - - ท	- ท – ท
- รฺ รฺ รฺ	- ฟ – ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล – ซ
- - - -	- ล – ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2

ทอน	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม

เพลงช้า ท่อนที่ 3 ใช้วิธีการขยาย ทดลองเรียงวรรคใหม่ และทอนสำนวน

หัว	- ล ท ล	- ล - ล	- ร - -	ท ล - ล	- - - ร	- ล - ล		
ขยาย	//: - มฺ - รฺ	รฺ รฺ - มฺ	- ล - ซ	ซ ซ - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร – ซ
ขยาย	- ม - ร - - - -	ร ร - ม - - - -	ม ม - ซ - ท - ท	ซ ซ - ล - - - ดฺ	- ล - ซ - - - -	ซ ซ - ล - รฺ - ดฺ	ล ล - ท - รฺ - ท	ท ท – ดฺ - - - ดฺ
	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดฺ	- รฺ - มฺ	- รฺ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
ท้าย	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ	- - - ท	- ท – ท
	- รฺ รฺ รฺ	- ฟ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล – ซ
โยน	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม – ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				
โยน	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - มฺ	- - - ม://
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		
	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		
ท้าย	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

ทำนองท้าย เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
ทำนองท้าย	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ -
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ม	- ล - -	ฟ ม - ม
ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
ท้าย	- ซฺ - ด	- ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - -	- - - ล

ไม่กลับต้น

ทำนองท้าย เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 7

ขยาย	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ม
	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ล				
ซ้ำท้าย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล – ซ				
โยน	- - ซ ซ	- ซ - ด	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ด	- - ซ ซ	- ซ – ซ
ซ้ำท้าย	- ท – ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล				
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

ทำนองท้าย เพลงช้า ท่อนที่ 3

หัว	- ล ท ล	- ล - ล	- ร - -	ท ล - ล	- - - ร	- ล - ล		
ขยาย	//: - มำ - รำ	รำ รำ - มำ	- ล - ซ	ซ ซ - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร – ซ
ขยาย	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท – ดำ
	- - - -	- - - -	- ท - ท	- - - ดำ	- - - -	- รำ - ดำ	- รำ - ท	- - - ดำ
	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
ท้าย	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดำ	- - - ท	- ท - ท
	- รำ รำ รำ	- ฟำ - ดำ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ
โยน	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ท้ายใช้จากท่อนเฉลยสำคัญของเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 7

สำนวนทอน เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 โครงสร้างดังนี้

ทอน	//: - มˌ - รˌ	รˌ รˌ - มˌ	- ล - ซ	ซ ซ - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ
ทอน	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล – ซ

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 แสดงความหมายว่า “แก้” เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ใช้โครงสร้างขยายลักษณะเดียวกับเพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 แต่ไม่ได้ขยายสำนวนมือฆ้องออกพิสดาร เช่น เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 และขาดสำนวนทอนท้ายวรรค ที่ใช้มาโดยตลอดในเพลงช้าท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 3

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

เพลงช้าเรื่องเต่าทองท่อนที่ 4

//:- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - รˌ	- - - ดˌ	- ดˌ - ดˌ	- - - รˌ
- - - ดˌ	- ดˌ - ดˌ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดˌ	- ดˌ - ดˌ	- รˌ รˌ รˌ	- มˌ – รˌ
- ดˌ ดˌ ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ท ท ท	- ดˌ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - รˌ
- - - ดˌ	- ดˌ - ดˌ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดˌ	- ดˌ - ดˌ	- รˌ รˌ รˌ	- มˌ - รˌ
- ดˌ ดˌ ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ท ท ท	- ดˌ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - ดˌ
- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดˌ
- รˌ ดˌ ล	ดˌ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ล - ซ
- - - -	- ลˌ - ซˌ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซˌ	- - - ซ://

สำนวนทอน เพลงช้า ท่อนที่ 4

หัว	- - - ซˌ	- ซ - ซ	- รˌ - ดˌ	ดˌ ดˌ - รˌ				
ขยาย	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ทˌ ท ท	- ลˌ ล ล	- ซˌ ซ ซ	- ล ล ล	- ท ท ท	- ดˌ ดˌ ดˌ	- รˌ รˌ รˌ
	- ด ด ด	- ท ท ท	- ล ล ล	- ซ - รˌ				
ขยาย	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ทˌ ท ท	- ลˌ ล ล	- ซˌ ซ ซ	- ล ล ล	- ท ท ท	- ดˌ ดˌ ดˌ	- รˌ รˌ รˌ
	- ด ด ด	- ท ท ท	- ล ล ล	- ซ - ดˌ				
ท้าย	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดˌ
	- รˌ ดˌ ล	ดˌ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ล - ซ
โยน	- - - -	- ลˌ - ซˌ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซˌ	- - - ซ://

ต้นแบบการประพันธ์ เพลงช้า ท่อนที่ 1 – 2 ทำนอง / - ร - ซ / - ล - ท / - ล - ท / - ดˌ - รˌ /

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน

หัว	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ				
ขยาย	- ด ำ - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ	- ท - ล	- ซ - ร ำ		
	- ด ำ - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ	- ท - ล	- ซ - ด ำ		
ท้าย	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ด ำ
	- ร ำ ด ล	ด ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ล - ซ
โยน	- - - -	- ลฺ - ซฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซฺ	- - - ซ://

ผู้วิจัยทดลองเทียบกับทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกทางโดย พระประณีต และคณะ

A	ขยาย	- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	- ฟ ม ร	- ม - ร	- - ม ร	- ม - -
		ม ร - -	ทฺลฺซฺ - รฺ	ซฺซฺซฺ ร ซฺ	ลฺ ทฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ด - ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด รฺ – ร
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ซ	- - ลซร	- ซ - -	มรด – ซ
	ขยาย หัว	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
		- - มมร	ม ฟ - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ - ม	ฟมร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	ขยาย	- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - มฺ
		- - ลฺซฺฟฺ	- - ซฺซฺซฺ	- ลฺ - - -	ซฺฟฺ ซฺลฺทฺ	- ด - ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ร – ร
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ด ร ม	- ซ - ร	- ซ - -	มรด – ท
B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
	ทอน	- ท - ท	- - ร ำ ม ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ม ำ - ร ำ	- ร ำ - ท	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ
	ขยาย	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท ำ	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
	ทอน	- ท - ท	- - ร ำ ม ำ	- ล ำ - ซ ำ	- ม ำ - ร ำ	- ร ำ - ท	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ
	ขยาย	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- ด - ทฺ	- - - ทฺ
	ทอน	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
		- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
	ขยาย	ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	ทอน	วรรคนี้หายไป				- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ
	ทอน	- - ด ำ ด ำ	- ด ำ - -	- ร ำ - ด ำ	ร ำ ม ำ - ร ำ	- - - ด ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ
	ขยาย	- ซ - ด ำ	- - ร ำ ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ				
		วรรคนี้หายไป							
	ขยาย	- ซ - ด ำ	- - ร ำ ม ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ - ด ำ				
		- - ม ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- ท ล ซ	- ม ำ - ม				
	ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ - ด
		- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
		- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
		- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

เพลงช้า ท่อนที่ 4 ขยายทำนองเสียงเร ซึ่งเป็นทำนองสำคัญในเพลงช้า ท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 เพลงช้า ท่อนที่ 2เพลงช้าท่อนที่ 4 นำทำนองเสียงเรมาขึ้นเพลง ทำนองสำคัญหมายถึงการสิ้นสุด

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

เพลงช้าเรื่องเต่าทองท่อนที่ 5 เป็นทำนองท้าย

หัว	//: - - - -	- ล ซ ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด̣	- - - -ท	- - - ด̣
เนื้อ	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	ม̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท
ท้าย	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ด̣	- - - ท	- ท - ท
	- ร̣ - ฟ	- ร̣ - ด̣	- - - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
โยน	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ̣://

สำนวนทอน เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5

A	หัว	- ลซร	- ซ - ล	- ท - ด̣	- ท - ด̣	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣
	ขยาย	ม̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท				
	ขยาย	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ด̣	- - - ท	- ท - ท
	ท้าย	- ร̣ - ฟ	- ร̣ - ด̣	- - - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	โยน	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ̣://

เพลงช้า ท่อนที่ 5 เป็นทำนองท้าย ขยาย สิ้นสุดทำนองที่เสียงซอล

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//:- ด - ซ̣	- ด - ร	- - - ม̣	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - ม̣	- ม – ม
ทอน	- ด - ซ̣	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				
โยน	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม̣	- - - ม://
ทอน	- ด - ซ̣	- ด - ร	- - - ม̣	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- ท̣ ด ร	- ท̣ ด ร	- ม - ล̣	- ม - ร	- ร ล̣ ท̣	ด ร – ด		
	- ท̣ ด ร	- ท̣ ด ร	- ม - ล̣	- ม - ร	- ร ล̣ ท̣	ด ร – ด		
ท้าย	- ซ̣ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

ทำนองเพลงช้า ท่อนที่ 2

มท̣ ดรม	ม - ซ ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม

การขยายด้วยสำนวน

ขยาย	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม - ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				

การขยายด้วยเท่าท้ายและยืดสำนวนมือฆ้อง

ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
ขยายท้าย	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		
	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		

ทำนองท้ายแสดงต้นแบบการประพันธ์

ท้าย	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

ผู้วิจัยพบว่า เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 เป็นทำนองขยายที่ทำมาจากขึ้นเพลงช้า ท่อนที่ 2

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางกรมศิลปากร

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
ทำนองท้าย	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ -
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ม	- ล - -	ฟ ม - ม
ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
ท้าย	- ซฺ - ด	- ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - -	- - - ล

ไม่กลับต้น

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ใช้ทำนองหัวของเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองท่อนที่ 1

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ขยายด้วยสำนวนปรบไก่และสำนวนสองไม้

ขยาย	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม - ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				

ส่วนขยายขึ้นเพลงสองไม้ ท่อนที่ 1

ขยาย	- **ด** - **ซฺ**	- **ด** - **ร**	- - - **มฺ**	- **ม** - **ม**	- **ล** - **ล**	**ล ล** - **ซ**	- - - **มฺ**	- **ม** - **ม**
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				

ส่วนหลักขึ้นเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - **ล**	- **ล** - -	- **ซ** - **ม**	- **ซฺ** - **ซ**	- - **ล ซ**	- **ล** - **ด**	- **ซฺ** - **ด**	- - **ดรม**
	- - - **ล**	- **ล** - -	- **ซ** - **ม**	- **ซฺ** - **ซ**	- - **ล ซ**	- **ล** - **ด**	- **ซฺ** - **ด**	- - **ดรม**

ทำนองท้าย (เฉลย) เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางกรมศิลปากร

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
ทำนองท้าย	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ -
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ม	- ล - -	ฟ ม - ม
ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
ท้าย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - -	- - - ล

ไม่กลับต้น

สองเที่ยวบรรเลงแตกต่างกัน นำท้ายสำคัญมาเฉลย ผู้วิจัยตีความหมายจากทำนองเพลง ว่า “คลี่คลายความซับซ้อน”

เปรียบเทียบทำนองท้าย

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ -

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

เที่ยวแรก

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ -

เที่ยวกลับ

ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 เป็นการเฉลยทำนองท้ายต่อจากสองไม้ ท่อนที่ 1

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//:- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -
	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ
ขยาย	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ
โอดพัน	- - - -	- ล - ล	- - ฟซล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - -
	- ล - ล	- - ฟซล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - -	- ล - ซ
โอดพัน	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล://

ทำนองต้นแบบการขยาย มาจากท้ายเพลงสองไม้ท่อนที่ 7

- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ทำนองโอดพันพบในเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องใหญ่

ท่อนที่ 1 เพลงเต่ากินผักบุ้ง

- - - -	- - - ลฺ	- - - ล	- - - ล	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ - ฟ
- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ลฺ - ร	- ร ม ฟ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล – ซ
- ม - ทฺ	ม ร – ม	- ล - ซฺ	ซ ซ – ล	- ท – รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ฟ
- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ลฺ - ร	- ร ม ฟ	- ล – ท	- ล - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม – ร

ท่อนที่ 1 เพลงเต่ากินผักบุ้ง โอดพัน สูงขึ้นคู่สี่

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ร	- รำ – รำ	- มำ – ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ – ท
- มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ – ดำ
- ล - ม	ล ซ - ล	- รำ - ดำ	ดำ ดำ – รำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ – ท
- มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ทฺ	ท ท - ลฺ	ล ล – ซ

พบโอดพันในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ใช้วิธีการเดียวกับเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ทำนองสูงขึ้นจากเสียงเดิมคู่สี่

การขยายทำนองท้ายจากเพลงช้าท่อนที่ 2

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 สำนวนมือฆ้องที่แสดงความแปลกหูแปลกตา

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล://

เปรียบเทียบความหมายทำนองท้าย

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ร ด ด	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	**- ล ล ล**	**- ม ม ม**	**- ร ร ร**	**- ด ด ด**	**- ม - -**	**- ร - ด**	**- ม - ม**	**- ซ – ล**

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

ขยาย	- - - -	**- ม ม ม**	**- ร ร ร**	**- ด ด ด**	- - - -	**- ม ม ม**	**- ร ร ร**	**- ด ด ด**
	- - - -	**- ม ม ม**	**- ร ร ร**	**- ม ม ม**	**- ซ ซ ซ**	**- ม ม ม**	**- ร ร ร**	**- ด ด ด**
ทอน	- - - -	**- ม ม ม**	**- ร ร ร**	**- ด ด ด**	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- - ดรม**	**- ซ - ล**

ทำนองท้าย เพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 มีความแปลกหูปลกตา พบในเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่สำนวนมือฆ้องแสดงความแปลกหูแปลกตา แสดงถึงความเป็นเลิศ ทะลุกรอบทางดนตรีด้วยกลอน เป็นการขยายสำนวนมือฆ้องด้วยวิธีการยืดลักษณะเดียวกับโยนยืนในเพลงช้า ท่อนที่ 2 และใช้วิธีการเปลี่ยนสำนวนมือฆ้อง ทำให้ฟังแปลกพิสดาร เป็นการสร้างบรรทัดฐานความงามขึ้นใหม่ และเป็นความงามที่ถูกยอมรับเป็นมติในสังคมนักดนตรี

ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) เพลงช้า ท่อนที่ 2 ใช้ท้ายจากเพลงสองไม้ท่อนที่ 2 เป็นทำนองสำคัญบ่งบอกการเฉลยทำนองต้นแบบการประพันธ์ ในขณะที่ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ทำนองท้าย เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทอนมาจากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นท่อนที่วิจิตร แปลกหูแปลกตา ขยายมาจากสองไม้ ท่อนที่ 2 ตามวิธีการของเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า แสดงชั้นเชิงที่เหนือกว่า ผู้วิจัยสรุปความหมาย เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 3 ดังนี้

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 หมายความว่า นำทำนองขึ้นเพลงช้า ท่อนที่ 2 มาขยาย

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 ทำนองท้ายเที่ยวแรกและเที่ยวเปลี่ยน ใช้คนละทำนอง เป็นการเฉลยทำนองสำคัญต้นแบบการประพันธ์

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 การเฉลยสิ้นสุดลงแล้ว จึงทำท่อนที่ 3 ให้วิจิตรพิสดาร ทลายกฎความเป็นคู่ ทำให้เกิด ท่อนที่ 3 กรณีเดียวกับ เพลงสองไม้ประสาททอง ที่มี 5 ท่อน และเป็นกรณีเดียวกับ เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง วิธีการของเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า คือการเรียงร้อยวิธีประพันธ์จากพื้นฐานไปสู่วิธีที่ซับซ้อน วิจิตร แปลกหูแปลกตา เช่นเดียวกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ที่รวมทำนองท้ายเพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 และ สองไม้ ท่อนที่ 2 ทำให้พิสดารวิจิตร แปลกหูแปลกตาและน่าทึ่ง (Picturesqueness and sublimity)

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 แสดงเกณฑ์ตัดสินความงามที่ถูกทำขึ้นใหม่ ทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นทั้งนิยามความงาม ความดี และเป็นตัวความรู้ เป็นเกณฑ์ตัดสินคุณค่าความงามเกณฑ์หนึ่ง ในฐานะสมมติทางดนตรี สามารถตอบคำถามทางปรัชญาได้ว่า ความดี ความงาม คือ ลีลา ความรู้ คือ ความเข้าใจในกฎเกณฑ์ทางดนตรีไทย แสดงผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง โดยเฉพาะวิธีการขยายมือฆ้อง เปลี่ยนสำนวนมือฆ้อง ความเข้าใจในกฎเกณฑ์ดนรีเป็นความหมายเฉพาะผู้ฟังที่เป็นนักปฏิบัติดนตรีมีโครงสร้างความเข้าใจกฎเกณฑ์ดนตรีไทยเป็นทุนก่อนหน้า จึงคลี่คลายมาสู่ความเข้าใจเสียง (The Understanding)

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//: - ซ - -	ล ท - ร̣	- - - ล	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล
	- ซ - -	ล ท - ร̣	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
ทอน	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ท	- - ล ท	- ด̣ - ร̣				
ขยาย	- ซ - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

ขยายหัวทำนองสำนวนมือฆ้องสองไม้ / - ร - ซ / - ล - ท / - ร̣ - ท / - ล - ซ / ออกเป็นสองหน้าทับปรบไก่ตะโพน

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 ทางกรมศิลปากร

ทำนองหลัก	//: - ซ - -	- ซ - ล	- ล - ล	- - - -	- ท - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - -
	- ร̣ - -	- ร̣ - ล	- ล - ล	- - - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
ทอน	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣				
ท้าย	- ซ - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล ://

ทำนองหลักใช้ทำนองร่วมกันกับเพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อน 3

ขยาย	//: - ด - -	- ด - ร	- ร – ร	- - - -	- ซ - -	- ซ - ฺร	- ร – ร	- - - -
	- ด - -	- ด - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣
ทำนองหลัก	- ซ - -	- ซ - ร	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ท̣ - ล̣
ขยายท้าย	- - ทลซ	- ล - ซ̣	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม	ม̣ ม̣ – ร̣
	- - ⁀ทลซ⁀	- ล - ซ̣	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม	ม̣ ม̣ – ร̣
โยน	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร - ร	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	ร ร – ร ://

ทำนองท้ายนำมาจากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4

ขยาย	//: - ซ - -	ล ท - ร̣	- - - ล	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล
	- ซ - -	ล ท - ร̣	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
ทอน	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ท	- - ล ท	- ด̣ - ร̣				
ขยาย	- ซ - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 ขยายหัวทำนองสำนวนมือฆ้องสองไม้ / - ร - ซ / - ล - ท / - ร̣ - ท / - ล - ซ / ขยายออกเป็นสองหน้าทับปรบไก่ตะโพน เป็นวิธีการเดียวกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 6 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//: - ท - -	- ท - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท – ล
	- ท - -	- ท - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท- ล
ขยาย	- ม - ร	- ฺท ฺล ฺซ ฺ	- ซ ฺล ฺท ฺ	ล ฺท ฺด ร	- - - -	- ด - ร	- ม - ร	- - - -
ทอน	- ซ ซ ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ม ม ม	- ซ – ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

เปลี่ยนมือฆ้อง จากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4

ขยาย	//: - ซ - -	ล ท - ร ำ	- - - ล	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล
	- ซ - -	ล ท - ร ำ	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
ทอน	- ม ำ - ร ำ	- ด ำ - ท	- - ล ท	- ด ำ - ร ำ				
ขยาย	- ซ - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

ขยายหัวทำนองสำนวนมือฆ้องสองไม้ / - ท - ล / - ซ - ม / - ด ร ม / - ซ - ล / และ / - ร - ซ / - ล - ท / - ร ำ - ท ำ / - ล - ซ /

ขยายออกเป็นทำนองละหนึ่งหน้าทับปรบไก่ตะโพน

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 7 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//: - ท - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม
ขยาย	- ซ - -	ซ ซ - ร	- - ม ร	- ม ม ม	- ซ ฺ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ซ – ม
	- - ฟซล	- ซ - ม	- ซ - ม	- - มรด	- - ล ฺล ฺล ฺ	- ท ฺ - ล ฺ	- ซ ฺ - ล ฺ	- ท ฺ - ด
ขยาย	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- ซ ฺ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ซ – ม
	- - ฟซล	- ซ - ม	- ซ - ม	- - มรด	- - ล ฺล ฺล ฺ	- ท ฺ - ล ฺ	- ซ ฺ - ล ฺ	- ท ฺ - ด
ขยาย	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ม
	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ล				
ซ้ำท้าย	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล – ซ				
โยน	- - ซ ซ	- ซ - ด	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ด	- - ซ ซ	- ซ – ซ
ซ้ำท้าย	- ท – ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล				
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 6

ขยาย	//: - ท - -	- ท - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท – ล
	- ท - -	- ท - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท- ล

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 7

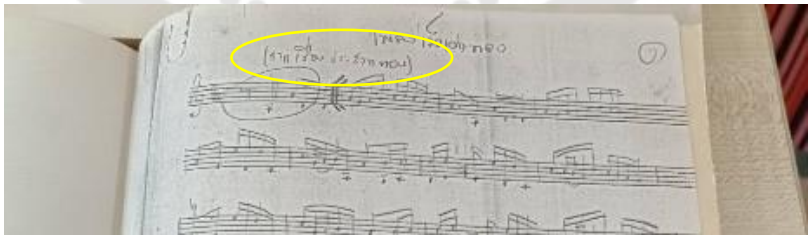
ขยาย	//: - ท - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม
	- ซ - -	ซ ซ - ร	- - ม ร	- ม ม ม	- ซ̣ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ซ – ม
	- - ฟซล	- ซ - ม	- ซ - ม	- - มรด	- - ลฺลฺลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซ̣ - ลฺ	- ทฺ - ด
ขยาย	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- ซ̣ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ซ – ม
	- - ฟซล	- ซ - ม	- ซ - ม	- - มรด	- - ลฺลฺลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซ̣ - ลฺ	- ทฺ - ด
ขยาย	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ม
	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ล				
ท้าย	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล – ซ				
โยน	- - ซ ซ	- ซ - ด	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ด	- - ซ ซ	- ซ – ซ
ท้าย	- ท – ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล				
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

ทำนองต้นแบบการประพันธ์

ทอน	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล

ท้ายออกทำนองสำคัญในเพลงช้า ท่อนที่ 2 (สีส้ม)

ข้อมูลตั้งต้นจากเอกสารบันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู รวมทางฆ้องวงใหญ่ หน้า 12 บันทึกว่า “จากเรื่องประสาททอง” ผู้วิจัยพบว่าเพลงสองไม้เรื่องประสาททองท่อนที่ 3 ใช้ทำนองเดียวกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 มีความเกี่ยวข้องกัน



ภาพประกอบ 31 เอกสารบันทึกโน้ตทางฆ้องวงใหญ่ หน้า 12 หน้าสุดท้ายของเอกสาร พบข้อความ “จากเรื่องประสาททอง”

ที่มา: กรมศิลปากร. (2479). เอกสารบันทึกโน้ต เพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมทางฆ้องวงใหญ่ เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9.

เกมประลองปัญญาในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นงปรากฏการณ์ทางดนตรีที่มีความหมายไปสู่ผู้ฟังที่เป็นนักปฏิบัติดนตรี ผลการศึกษาบันทึกโน้ตเพลงช้าเรื่องเต่าทองของกรมศิลปากร ปี พ.ศ.2479 และทางฆ้องวงใหญ่ ของครูวิเชียร เกิดผล พบความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทำนองและมือฆ้องมีลักษณะเฉพาะของแต่ละสำนักดนตรี แต่ละทางฆ้องวงใหญ่มีทำนองสั้นยาวต่างกัน แต่มีโครงสร้างเดียวกัน โครงสร้างโดยรวมทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) แตกต่างจากทางอื่น ทางฆ้องวงใหญ่ที่บันทึกร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ สอดคล้องกับทางฆ้องวงใหญ่ทางครูวิเชียร เกิดผล แสดงเกมประลองปัญญา ความแตกต่างของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ระหว่างทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) กับทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ พบความแตกต่างดังนี้

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

C	ขยาย	- - - ร	- ร – ร	- ทฺ - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
		- - ฟมร	- ม – ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	ทอน	- ร̣ - ท	- ล – ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣
	ทอน	- - - ด̣	ด̣ ด̣ - -	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	- - ร̣ ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
	ขยาย	**- ซ - ด̣**	**- - ร̣ ม̣**	**- ซ̣ - ม**	**- ร̣ - ด̣**				
		- ม̣ - ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ล̣ ร ด				
		- - - ด	ด ด – ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล̣ ร ด				
	ทอน	- ท - ล	- ซ – ม	- ด ร ม	- ซ - ล				

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

C	ขยาย	- - - ร	- ร – ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล – ซ
		- - - ร	- ร – ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล – ซ
	ขยาย	ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
	ทอน					- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣
	ทอน	- - ด̣ ด̣	- ด̣ - -	- ร̣ - ด̣	ร̣ ม̣ - ร̣	- - - ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
	*ขยาย	**- ซ - ด̣**	**- - ร̣ ม̣**	**- ซ̣ - ม̣**	**- ร̣ - ด̣**	**- ซ - ด̣**	**- - ร̣ ม̣**	**- ซ̣ - ม̣**	**- ร̣ – ด̣**
		- - ม̣ ม̣	- ร̣ – ด̣	- ท ล ซ	- ม̣ - ม				
	ขยาย	- - - ม	- ม – ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ – ด
		- ร - ด	ด ด – ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	- - - ม	- ม – ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
	ทอน	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

วรรค C เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) *ใช้วิธีการขยาย*

ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ *ใช้วิธีการทอน*

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ขยาย	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ
เท่ากัน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ทอน	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ				
เท่ากัน	- - ดำ ดำ	- ดำ - -	- รำ - ดำ	รำ มำ - รำ	- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - ม	- รำ - ดำ				
ขยาย	- มำ - มำ	- ดำ รำ มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- รำ – ดำ
ทอน	- - มำ มำ	- รำ - ดำ	- ท ล ซ	- มำ - ม				

วรรค C เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) *ใช้วิธีการทอน*

ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ *ใช้วิธีการขยาย*

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ขยาย	- ซุ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
	- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- รำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
ทอน	- ซุ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด				
ทอน	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล				

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซุ – ด
ขยาย	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ทำนองที่แสดงเกมประลองปัญญาอีกจุดหนึ่ง คือ ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ ระหว่าง ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) กับทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกร่วมกันของพระประณีต วรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนองแตกต่างกันอย่างมีความหมาย

ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สานะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 จากเพลงสองไม้ท่อนที่ 2

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายจากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง มีนัยความหมายทำนองท้าย ดังนี้

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ใช้ทำนองหลักในการประพันธ์มาจากทำนองขึ้นต้นเพลงช้า ท่อนที่ 2

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ขยายสองไม้ ท่อนที่ 1 ด้วยวิธีการขยายและเปลี่ยนสำนวนมือฆ้อง ทำนองท้ายเที่ยวแรกและเที่ยวกลับใช้ทำนองแตกต่างกัน เป็นการเฉลยทำนองสำคัญที่ใช้เป็นต้นแบบการประพันธ์

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทำทำนองขึ้นใหม่ด้วยวิธีการขยาย และวิธีการเปลี่ยนสำนวนมือฆ้องให้แปลกหูวิจิตรพิสดาร นำทำนองท้ายสำคัญมาจากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 คือ

/ - ท - ล / - ซ - ม / - ด ร ม / - ซ - ล /

ทำเป็นทำนองท้ายที่หาถอดเค้าโครงทำนองได้ยาก

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายจากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ตีความหมายว่า ถอดรหัสความหมายในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองได้ว่ามีการเฉลยในเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 และนำทำนองมาใช้

ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนองท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 จากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

พระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ รวบรวมวิธีการประพันธ์เพลง (กฎเกณฑ์ความเข้าใจในดนตรี) ดังนี้

วิธีการขยาย ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 *(ต้นแบบการประพันธ์)*

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

วิธีการทอน ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซุ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

วิธีการเปลี่ยนสำนวนมือฆ้อง ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ รวบรวมวิธีกฎเกณฑ์ความเข้าใจในดนตรี ใช้ทำนองท้ายที่มีโครงสร้างเดียวกับเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 ตีความว่า เพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 มีสำนวนมือฆ้องเฉพาะเจาะจงวิจิตรงดงามยืดทำนองและเปลี่ยนสำนวนมือฆ้องไปจากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 เพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 แสดงความพิสดารแปลกหูแปลกตาในเพลงสองไม้ท่อนที่ 3 วิธีการของเพลงเรื่องประสาททอง เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องเต่าทองใช้วิธีการดียวกัน ทลายกฎความเป็นคู่ ทำท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 เริ่มจากพื้นฐานมาสู่ความซับซ้อนพิสดาร เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางที่บอกร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์แสดงความเข้าใจในกฎเกณฑ์ทางดนตรี ใช้ท้ายเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 วิจิตรพิสดาร ถูกทำให้แปลกใหม่ มากกว่าเพลงสองไม้ท่อนที่ 2 ที่เป็นทำนองเฉลย

ประเด็นเรื่อง ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ในเอกสารบันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครูของกรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ฉบับรวมทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- - - ล	- ฑ - ฦ	- - - ล	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ฑ - ฦ	- - - ล
//: - - - -	- - - ร	- - - ฦ	- - - ล	- - - มฺ	- - - รฺ	- รฺ – รฺ	- - - มฺ
- - - ล	- - - ซ	- ซ – ซ	- - - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร – ซ
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม – ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท – ดฺ
- - - -	- - - -	- ท – ท	- - - ดฺ	- - - -	- รฺ – ดฺ	- รฺ - ท	- - - ดฺ
- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท	ท ท - ดฺ	- รฺ - มฺ	- รฺ – ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
-- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท – ดฺ	- - - ท	- ท – ท
- รฺ รฺ รฺ	- ฟ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล – ซ
- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4 ทางกรมศิลปากร ทางที่บันทึกโดพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

//:- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - รฺ	- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- - - รฺ
- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดฺ	- ดฺ – ดฺ	- รฺ รฺ รฺ	- มฺ – รฺ
- ดฺ ดฺ ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ท ท ท	- ดฺ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - รฺ
- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดฺ	- ดฺ – ดฺ	- รฺ รฺ รฺ	- มฺ - รฺ
- ดฺ ดฺ ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ท ท ท	- ดฺ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - ดฺ
- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ
- รฺ ดฺ ล	ดฺ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ล - ซ
- - - -	- ฦ - ซฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซฺ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5 ทางกรมศิลปากร ทางที่บันทึกร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

//: - - - -	- ล ซ ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด̣	- - - - ท	- - - ด̣
- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣	ม̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท
- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ด̣	- - - ท	- ท - ท
- ร̣ - ฟ	- ร̣ - ด̣	- - - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ̣://

เชี่ยวชาญดนตรีไทย ครูวิเชียร เกิดผล ให้ความเห็นว่า ไม่พบทำนองเพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 ท่อนที่ 5 ในทางฆ้องวงใหญ่ที่สืบทอดโดยบ้านพาทยรัตน์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (วิเชียร เกิดผล, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 17 กุมภาพันธ์ 2567) ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ให้ความเห็นว่าไม่พบทำนองดังกล่าวในทางที่ได้รับมาเช่นกัน (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2567) ครูฉลอง เทียนทรัพย์ ให้ความเห็นว่า ไม่มีทำนองดังกล่าวในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง แต่ฟังแล้วเป็นทำนองเต่า เป็นของดี (ฉลอง เทียนทรัพย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2567) ครูไชยยะ ทางมีศรี ให้ความเห็นว่าไม่ปรากฏทำนองดังกล่าวในการสืบทอดปัจจุบัน ความเห็นตรงกับศิลปินกรมศิลปากร ครูสุชีพ เพ็ชรคล้าย ครูศุภชัย สิงห์เถื่อน ครูกฤชพล ศรีขจร และนายวรินทร์ ห้อยโกศล ไม่พบเพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ในทางฆ้องวงใหญ่ที่สืบทอดในปัจจุบัน บางสำนักอาจเรียกแตกต่างกัน แต่ทำนองดังกล่าวนำมาฟังร่วมกัน พร้อมทั้งสำรวจเอกสารต้นฉบับพบว่าบันทึกทำนองดังกล่าวมีอยู่จริง (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 มีนาคม 2567) ทางฆ้องวงใหญ่ที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูสุรินทร์ สงค์ทอง ไม่ปรากฏเพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 สรุปความเห็นตรงกันว่า เพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 พบเฉพาะทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองที่บันทึกในเอกสารบันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครูของกรมศิลปากร ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ผู้วิจัยพบบันทึกว่า “พระประณีตบอก”



ภาพประกอบ 32 ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย. (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 มีนาคม 2567)



ภาพประกอบ 33 เรือตรีฉลอง เทียนทรัพย์ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ณ บ้านชุมชนวัดหนังราชวรวิหาร

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย. (ฉลอง เทียนทรัพย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2567)



ภาพประกอบ 34 ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ณ บ้านชุมชนวัดลาดปลาเค้า

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย. (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 16 กุมภาพันธ์ 2567)



ภาพประกอบ 35 ครูวิเชียร เกิดผล ให้สัมภาษณ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึงท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ณ บ้านปี่พาทย์พาทยรัตน์ พระนครศรีอยุธยา

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย. (วิเชียร เกิดผล, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 17 กุมภาพันธ์ และ 29มิถุนายน 2567)

ผลการวิเคราะห์ทางดนตรี พบว่า เพลงช้าท่อนที่ 3 ทำท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 เปลี่ยนสำนวนมือฆ้อง และใช้เป็นทำนองส่วนหลัก แล้วขยาย ตามด้วยทำนองท้ายที่ใช้ร่วมกันกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 7

เพลงช้า ท่อนที่ 3 มีโครงสร้าง คือ

1. ทำนองโยนยืดขึ้นต้น
2. ทำนองหลักที่ใช้ร่วมกับหัวเพลงช้า ท่อนที่ 2 และเพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 3
3. ทำนองท้าย
4. โยน

ทำนองส่วนหลักของการประพันธ์ เพลงช้า ท่อนที่ 3

เพลงช้า ท่อนที่ 2

ทอน	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม – ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 2

ทอน	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม

เพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 มีต้นแบบทำนองมาจากท้ายสองไม้ท่อนที่ 7

ขยาย	//:- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -
	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ
ขยาย	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ

ท้ายเพลงสองไม้ท่อนที่ 7

ทอน	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

เพลงช้า ท่อนที่ 3 ใช้โครงสร้างร่วมกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

เพลงช้า ท่อนที่ 3

หัว	- ล ท ล	- ล - ล	- ร - -	ท ล - ล	- - - ร	- ล - ล		
ขยาย	//: - มˌ - รˌ	รˌ รˌ - มˌ	- ล - ซ	ซ ซ - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ
ขยาย	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท – ดˌ
	- - - -	- - - -	- ท - ท	- - - ดˌ	- - - -	- รˌ - ดˌ	- รˌ - ท	- - - ดˌ
	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดˌ	- รˌ - มˌ	- รˌ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
ท้าย	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดˌ	- - - ท	- ท - ท
	- รˌ รˌ รˌ	- ฟˌ - ดˌ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล – ซ
โยน	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ด - ซˌ	- ด - ร	- - - มˌ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มˌ	- ม – ม
ทอน	- ด - ซˌ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				
โยน	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - มˌ	- - - ม://
ทอน	- ด - ซˌ	- ด - ร	- - - มˌ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- ทˌ ด ร	- ทˌ ด ร	- ม - ลˌ	- ม - ร	- ร ลˌ ทˌ	ด ร – ด		
	- ทˌ ด ร	- ทˌ ด ร	- ม - ลˌ	- ม - ร	- ร ลˌ ทˌ	ด ร – ด		
ท้าย	- ซˌ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

ทำนองท้าย เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ลˌ - ทˌ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซˌ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซˌ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซˌ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซˌ - ด	- - ดรม
ทำนองท้าย	- ลˌ - ทˌ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ -
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ม	- ล - -	ฟ ม - ม
ทอน	- ลˌ - ทˌ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม				
ขยาย	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซˌ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซˌ - ด	- - ดรม
	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซˌ - ซ	- - ล ซ	- ล - ด	- ซˌ - ด	- - ดรม
ท้าย	- ซˌ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - -	- - - ล

ไม่กลับต้น

เพลงช้า ท่อนที่ 3 ทำนองขยายช่วงกลาง เป็นวิธีการเดียวกันในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 3 และใช้โครสร้างร่วมกับเพลงช้า ท่อนที่ 3 คือ 1. ทำนองโยนยืดขึ้นต้น 2. ทำนองหลัก 3. ทำนองท้าย 4. โยน ความหมายของเพลงช้า ท่อนที่ 3 คือ คลี่คลายเพลงสองช้า

ท่อนที่ 2 ที่มีหัวทำนองขึ้นต้นท่อน เป็นทำนองสำคัญ คลี่คลายเพลงสองไม้ท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 3 ที่ใช้ทำนองร่วมกับเพลงช้า ท่อนที่ 2 และคลี่คลายท้ายเพลงสองไม้ ท่อนที่ 7

สำนวนทอน เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 โครงสร้างดังนี้

ทอน	//: - มˌ - รˌ	รˌ รˌ - มˌ	- ล - ซ	ซ ซ - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร - ซ
ทอน	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**	**- ซ - ล**	**ล ล – ซ**

ต้นแบบทำนองเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3

ทอน	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**	**- ซ - ล**	**ล ล - ซ**	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

สำนวนท้ายเพลงสองไม้ ท่อนที่ 7

ทอน	**- ร - ซ**	**- ล - ท**	**- รˌ - ท**	**- ล - ซ**	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

เพลงช้า ท่อนที่ 3 คลี่คลายโครงสร้าง

ทอน	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**	**- ซ - ล**	**ล ล - ซ**

ทำนองส่วนหลักของการประพันธ์ เพลงช้า ท่อนที่ 4

หัว	- - - ซ฻	- ซ - ซ	- รˌ - ดˌ	ดˌ ดˌ - รˌ				
ขยาย	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ท฻ ท ท	- ล฻ ล ล	- ซ฻ ซ ซ	- ล ล ล	- ท ท ท	- ดˌ ดˌ ดˌ	- รˌ รˌ รˌ
	- ด ด ด	- ท ท ท	- ล ล ล	- ซ - รˌ				
ขยาย	- ดˌ ดˌ ดˌ	- ท฻ ท ท	- ล฻ ล ล	- ซ฻ ซ ซ	- ล ล ล	- ท ท ท	- ดˌ ดˌ ดˌ	- รˌ รˌ รˌ
	- ด ด ด	- ท ท ท	- ล ล ล	- ซ - ดˌ				
ท้าย	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดˌ
	- รˌ ดˌ ล	ดˌ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ล - ซ
โยน	- - - -	- ล฻ - ซ฻	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ฻	- - - ซ://

สำนวนทอน

หัว	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดˌ - รˌ				
ขยาย	- ดˌ - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ดˌ - รˌ	- ท - ล	- ซ - รˌ		
	- ดˌ - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- ดˌ - รˌ	- ท - ล	- ซ - ดˌ		
ท้าย	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดˌ
	- รˌ ดˌ ล	ดˌ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดˌ	- รˌ - ดˌ	- ล - ซ
โยน	- - - -	- ล฻ - ซ฻	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ฻	- - - ซ://

มาจากสำนวนหลักในเพลงช้า ท่อนที่ 1 และเพลงช้า ท่อนที่ 2 คือ

- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดˌ - รˌ

สำนวนดังกล่าวถูกใช้ในเพลงช้า ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 มีความหมายถึงลงจบ สิ้นสุด หรือเปลี่ยนไปยังทำนองส่วนอื่น เพลงช้า ท่อนที่ 3 ใช้โครงสร้างร่วมกับกับ เพลงช้า ท่อนที่ 4 คือ 1. ทำนองโยนยืดขึ้นต้น 2. ทำนองหลัก 3. ทำนองท้าย 4. โยน

เพลงช้า ท่อนที่ 5 รวบรวมสำนวนทอนและคลี่คลายโครงสร้างทำนองเต่า

A	หัว	- ลซร	- ซ - ล	- ท - ด̣	- ท - ด̣	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ - ม̣	ม̣ ม̣ - ร̣
	ขยาย	ม̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท				
	ขยาย	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ด̣	- - - ท	- ท - ท
	ท้าย	- ร̣ - ฟ	- ร̣ - ด̣	- - - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
	โยน	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ซ̣://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ได้ปรากฏในปัจจุบัน แสดงความหมายสุนทรียะ (ความงาม) คือ การขยายมือฆ้องในลักษณะเดียวกับโยนยืด แต่ไม่ได้เปลี่ยนมือฆ้องพิสดาร อย่างเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 สำนวนท้าย แก้เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 7 ซึ่งเป็นการเฉลยต้นแบบการประพันธ์ในทำนองท้าย ถูกนำมาใช้ในเพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึง ท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทองทำนองที่ไม่ปรากฏในปัจจุบัน มีการเติมเข้าไปในภายหลัง เพราะมีเจตนาแก้ความหมายในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

การวิจัยครั้งนี้ไม่มองเรื่องของความถูกผิดเป็นสำคัญ มองเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็น *ปรากฏการณ์ทางดนตรี* ที่เชื่อมโยงผู้คนในปัจจุบันเข้าหากัน และยังมีการเรียกหาความหมายภายในโลกทางความคิด ทำให้เกิดเสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทองในเวลาปัจจุบันในฐานะบรรทัดฐานอันดีงามของนักดนตรีไทย

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ถึง ท่อนที่ 5 แสดงวิธีขยายจากวิธีการยืดทำนองและเปลี่ยนมือฆ้องพื้นฐาน ทำนองพิเศษบันทึกในโน้ตเพลงไทยบรมครูฉบับมติที่ประชุมกรมศิลปากร อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สารแสดงความเห็นว่า ทำเพื่อถวายเป็นสมบัติของแผ่นดิน ผู้วิจัยเห็นสอดคล้อง และมีความเห็นว่า เพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 แสดงความพยายามแก้ปริศนาในเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 และท่อนที่ 7 ซึ่งมีทำนองสำคัญอยู่ในทำนองท้าย เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ตัวดนตรีเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์สำคัญบ่งชี้ว่า มีการ *รับความหมาย พิจารณาความหมาย และส่งความหมายกลับมาในพื้นที่สังคมดนตรี* แสดงความหมายผ่านสมมติทางดนตรีในแบบฉบับแต่ละสำนัก ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นจริง แสดงการมีอยู่ของปรากฏการณ์ (Be Exist) ผ่านการจดบันทึก เอกสารบันทึกโน้ตฉบับบรมครู กรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่ ณ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าหลวงรัชกาลที่ 9

บางทัศนะเห็นว่า ผู้ประพันธ์ชุดทำนองทั้งหมดอาจเป็นคนเดียวกัน ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การแสดงเจตนาแก้เพลงสองไม้ ในเพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 หากเป็นผู้ประพันธ์คนเดียวกัน ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องทำแก้ทางเพลงที่ตนเองแต่งขึ้น เว้นแต่ว่าจะมีพื้นที่ทางดนตรีที่มีอำนาจอื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง จึงต้องทำให้แตกต่าง หรือทำขึ้นเป็นกรณีพิเศษขึ้นใหม่ ถวายเป็นสมบัติของแผ่นดิน ประเด็นเหล่านี้รอพิจารณาหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นต่อไป

ตัวดนตรีเป็นเพลงที่มีจังหวะไม่ช้าไม่เร็ว

ความไม่ช้าไม่เร็ว เป็นคำเรียกแนวการบรรเลง เพลงช้าเรื่องเต่าทอง มีความไพเราะโดดเด่นที่ “ลีลา” มือฆ้องกับการแปรทางนักปฏิบัติดนตรีมองลีลาที่เกิดขึ้นเป็นความหมายสำคัญ ความไม่ช้าไม่เร็วเป็นคำพูดของครูวิเชียร เกิดผล สอดคล้องกับครูสุรินทร์ สงค์ทอง ผู้วิจัยหยิบยกครั้งที่ต่อเพลงกับครูท่านที่บ้าน คำว่า “ไม่ช้าไม่เร็ว” หมายความว่า บรรเลงได้แนวพอดีกับความไพเราะ ไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป เพื่อให้ผู้ฟังดนตรีสามารถเข้าถึงลีลา (กลอน) ที่บรรเลงโดยนักปฏิบัติแต่ละเครื่องดนตรี มือฆ้องเพลงช้าเรื่องเต่าทองมีกลอนสละสลวยทำให้แปรทางไปสู่แนวบรรเลงเครื่องดนตรีอื่นในวงปี่พาทย์ค่อนข้างลำบาก เพราะมือฆ้องเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสำนวนเฉพาะที่แปรมาจากมือฆ้องพื้นฐานแล้ว ใช้เฉพาะในกลุ่มเพลงประเภทเพลงเรื่อง การบรรเลงแต่ละครั้งนักดนตรีจึงเตรียมตัวผูกกลอนก่อนการบรรเลงด้วยความพิถีพิถัน เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความหมายสำคัญที่ลีลา หรือกลอน เป็นการฟังดนตรีเพื่อความงามของกลอน ผู้บรรเลงแต่ละแนวทำนองจะต้องผูกให้เป็นไปตามมือฆ้อง แต่ยังคงไว้ซึ่งวิธีดำเนินกลอนของแต่ละเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ แนวการบรรเลงที่พอดีกับความงาม เพื่อสะดวกแก่ผู้ฟัง ตามคำของครูวิเชียร เกิดผล และครูสุรินทร์ สงค์ทอง ว่า “บรรเลงให้พอดี ไม่ช้า และไม่เร็วจนเกินไป”

ความไม่ช้าไม่เร็วของตัวดนตรีเป็นเครื่องอยู่ในทางปรัชญา พุทธปรัชญามองกิจกรรมประจำวันของมนุษย์เป็น***เครื่องอยู่***ของใจ เป็นสภาวะที่ใจจดจ่ออยู่กับสิ่งตรงหน้า ไม่ได้ฟุ้ง หรือหลงไปกับสิ่งอื่น มนุษย์เลือกเครื่องอยู่ของใจได้ หากมีความรู้สึกตัวเป็นที่ตั้ง เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเครื่องอยู่ของใจลักษณะหนึ่ง ยามที่นักดนตรีกำลังปฏิบัติ ใจจดจ่ออยู่กับการบรรเลง สร้างเสียงที่ดีที่สุดประกอบขึ้นเป็นบทเพลง นักดนตรีแต่ละคนในวงปี่พาทย์มีหน้าที่สร้างแนวทำนองของตน แต่ละแนวทำนองมีลีลาเฉพาะตามกฎเกณฑ์การปฏิบัติดนตรี แต่ละแนวทำนองประกอบกันเป็นภาพของเสียงที่มีความกลมกลืน เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่มีคำร้อง เป็นเพลงบรรเลง ผู้ฟังดนตรีต้องตั้งใจฟังแต่ละแนวทำนองและฟังภาพรวมการบรรเลง ฟังการเคลื่อนของเสียงที่ดำเนินไปตามเวลา

อย่างมีลีลาความหมาย ฟังกลอนเป็นความหมายของความงาม แสดงการมีอยู่ของปรัชญา ผู้ฟังและนักดนตรีไทยใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ *มองการเคลื่อนของเสียงที่เคลื่อนตามเวลาเป็นความงาม*

วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง การเคลื่อนของเสียง มองในมุมมองประณีต มองกายภาพของดนตรี เวลาถูกแบ่งออกเป็นห้วง เพราะมีเหตุเป็นปัจจัย จึงมีสิ่งทั้งหลายอาศัยกันขึ้น การที่สิ่งทั้งหลายมีขึ้นเป็นเรื่องที่สืบเนื่องมาเป็นลำดับ ความตอนหนึ่งตามแนวคิดปฏิจจสมุปบาท ว่า “เพราะวิญญาณเป็นปัจจัย นามรูปจึงมี เพราะวิญญาณเป็นปัจจัย อายตนะภายในและอายตนะภายนอกจึงมี เพราะอายตนะเป็นปัจจัย ผัสสะจึงมี ผัสสะเป็นปัจจัยเวทนาจึงมี เพราะเวทนาเป็นปัจจัย ตัณหาจึงมี ฯลฯ ความเกิดขึ้นแห่งกองทุกข์ทั้งปวง จึงมี” พุทธปรัชญา อธิบาย *แดนเกิด* มองเวลาละเอียดประณีต ดนตรีเกิดขึ้นในโลกความจริง เสียงเกิดขึ้นแล้วดับลงในโลกความจริง แต่มนุษย์รับรู้เสียง เข้าใจความหมายรูปแบบ (โครงสร้างดนตรี) ประกอบกันเป็นตัวดนตรีภายในมโนทัศน์ วิญญาณเชื่อมความหมายแต่ละเสียงเข้าหากัน เสียงที่เกิดขึ้นกระทบหู หูรับเอาเสียงพิจารณาเป็นรูปธรรมของเสียง ให้ความหมายแก่เสียงว่ามีคุณค่า เป็นนิยามดนตรี เกิดนิยามทางดนตรีขึ้นในมโนทัศน์ เสียงดับลงแล้วในโลกความจริง แต่ยังคงมีอยู่ในโลกทางความคิด เพราะมนุษย์ยึดเอารูปของเสียง (เสียงที่เป็นรูปธรรม) ยึดเอาความหมายไว้ และพิจารณาเสียงที่กระทบหูเสียงต่อไป เสียงเกิดขึ้นดับลงในโลกความจริง แต่ถูกร้อยเข้าด้วยกันเป็นโครงสร้างภายในโลกทางความคิด เวลาออกเป็นห้วง ภายในโลกทางความคิดครอบคลุมการเกิดนิยามทางดนตรี เวลาที่ดำเนินไปแต่ละขณะ อดีตจบลงแล้ว มนุษย์ยึดเอาเสียงที่จบลงไปแล้วในโลกความจริง ยึดให้คงค้างในโลกทางความคิด เป็นการนำสัญญาให้กลับมาสู่เวลาปัจจุบัน เช่น ฟังลีลาแต่ละแนวทำนอง เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ยึดเอาเสียงไว้ในโลกทางความคิด พิจารณาจนครบโครงสร้างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า คือ เพลงช้า สองไม้ และเพลงเร็ว พิจารณาจนครบความหมาย เป็นการยึดรูปธรรมของเสียงไว้ในใจ ครบโครงสร้าง เกิดความเข้าใจความหมาย คลี่คลายความหมาย (รหัสความหมายที่มากับเสียง) ยึดเอารูปของเสียงพิจารณาความหมาย ตั้งแต่วรรค ท่อน ฯลฯ จนครบโครงสร้างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เกิดความเข้าใจ (The Understanding) สภาวะที่เกิดขึ้นเวลาถูกมองอย่างประณีต ใจมองตัวดนตรีด้วยมุมมองละเอียดประณีต ใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ ใจยึดเสียงดนตรีเป็นเครื่องอยู่ ความมีและความเป็นของตัวดนตรีเกิดขึ้น เพราะมีเหตุปัจจัย สิ่งทั้งหลายจึงมี *เพราะมีผัสสะ การรับรู้ตามพุทธปรัชญา ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ การรู้อารมณ์ด้วยรูปจึงมี เวทนาจึงมี* เวทนาคืออารมณ์ อารมณ์ที่แตกต่างไปจาก “อารมณ์” ตามความหมายทั่วไป (Emotion)

ครูเมธา หริมเทพาธิป อธิบายว่า “อารมณ์ในพุทธศาสนาไม่เหมือนอารมณ์ในภาษาทั่วไป (Emotion) แต่เป็นเครื่องอยู่ เป็นฐานในการรับรู้และการรับรู้ในที่นี้เป็นตัวที่*เป็นรูปธรรม และนามธรรม* ***รูปธรรม*** ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ไปสัมผัส รูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส คือ ผัสสะห้า เวลาที่ตาไปเจอรูป เรียกอารมณ์นี้ว่า รูปารมณ์ อย่างถ้า***หูได้ฟังเสียง ก็เรียกสัททารมณ์*** ทีนี้สุดท้ายมันคือเรื่องสัมผัส เรียกว่า โผฏฐัพพารมณ์ อารมณ์ คือ สิ่งเกิดจากรูปธรรม อารมณ์ที่เกิดจากนามธรรม เรียกว่าธรรมารมณ์ คือ ความรู้สึก นึก คิด เวลารับรู้ความรู้สึกนึกคิดภายในนั่นคืออารมณ์เกิดขึ้นแล้ว เวลาภาวนา พุทโธ นั่นคือการคิด เรื่องของสังขาร แต่ว่าเอาพุทโธเป็นอารมณ์ หมายความว่า เอาสังขารเป็นอารมณ์ เอาสังขารมาปรุงแต่งคำว่าพุทโธ แล้วแน่วแน่อยู่กับพุทโธ บางท่านเอาสิ่งภายนอก เช่น การฝึกกสิณ พวกกสิณไฟ เป็นต้น แสดงว่าเขาเอาเรื่องรูปธรรมเป็นอารมณ์ แต่ว่าภาพที่เกิดในใจ ภาพไฟที่เกิดในใจ มันคือธรรมารมณ์ มันคือจินตนาการของตัวรูป นี้คือหลัก แล้วเกิดจำได้ ความจำคือสัญญา คำว่า รู้สึก นึก คิด รู้สึก ก็คือความรู้สึกทั้งหลาย นึก คือความจำ คิด ก็คือการปรุงแต่งจินตนาการ” (เมธา หริมเทพาธิป, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2563) เสียงกระทบหู เกิดรูปธรรม เป็นเสียงในใจ เป็นโลกอีกใบหนึ่ง ผู้วิจัยมองว่า เป็น “มิติ” พุทธปรัชญาเรียกว่า ***โสตวิญญาณ*** ความรู้อารมณ์ทางหู รู้เสียงด้วยหู คือ การได้ยินตามแนวคิดวิญญาณ 6 เมื่อมองเวลาละเอียดประณีต เสียงกระทบหู เกิดรูปของเสียงภายในโลกทางความคิด เสียงเกิดขึ้นและดับลงในโลกความจริง แต่ในโลกความคิด มนุษย์ฟังแล้วยึดเอารูปของเสียงพิจารณาความหมาย ร้อยเรียงความหมาย ผ่านรูปธรรม นามธรรม จนเกิดความหมาย วิญญาณพิจารณาความหมายของเสียง ยึดเอาเสียงไว้เป็นเป็นอารมณ์ (เวทนา) เกิดสภาวะเสียงเป็นเครื่องอยู่ของใจ ใจไม่หลง ไม่เป็นไปกับนิยามสุขทุกข์อื่นของมนุษย์ ดนตรีจึงเป็นเครื่องอยู่ของใจ เมื่อมีผู้ฟังฟังอย่างตั้งใจ ฟังเพื่อจำแนกแต่ละแนวทำนอง เพื่อฟังลีลา ฟังกลอนเป็นความหมายสำคัญ

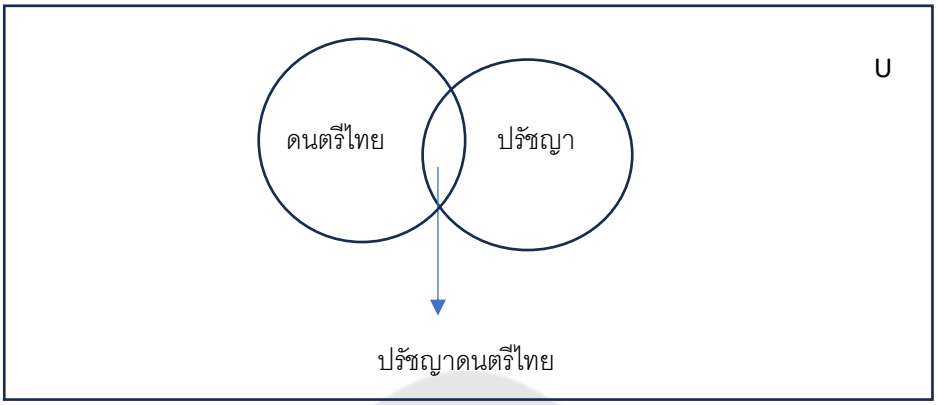
แนวคิดปฏิจจสมุปบาทอธิบายเรื่อง เพราะผัสสะเป็นปัจจัยเวทนาจึงมี หมายความว่า เพราะมีการรับรู้ จึงเกิดรูปธรรมของเสียง (โสตวิญญาญ) และสิ่งที่เกิดขึ้นต่อมาก็คือ ตัวเวทนา ใช้รูปธรรมเป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์ การใช้รูปธรรม - นามธรรมเป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์ คือ อารมณ์ในความหมายพุทธปรัชญา มุมมองทางปรัชญาเป็นเรื่องพื้นฐาน แต่มองอย่างละเอียดประณีต คณะกรรมการมองว่าสิ่งที่กล่าวมาทั้งหมดไม่เกี่ยวกับตัวดนตรี ผู้วิจัยตั้งต้นที่ *ธรรมชาติของวิชาปรัชญา* การจะเข้าใจตัวดนตรีในฐานะสมมติทางปรัชญา จำเป็นจะต้องเข้าใจธรรมชาติวิชาปรัชญา ลบเส้นกรอบทางความคิดเดิม เพื่อรื้อถอนมุมมองให้สามารถเปลี่ยนพื้นที่ยืนได้ ความเอาใจเขามาใส่ใจเรา มองสภาวะพื้นที่ยืน จุดที่มอง ระยะที่มอง วางใจเป็นกลางเป็นสำคัญ

ธรรมชาติวิชาปรัชญา โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์ อธิบายว่า ปรัชญามีขอบเขตเป็นมุมมองที่แยกจากเนื้อหาแต่ละสาขาวิชา *ธรรมชาติของปรัชญา* ลักษณะไม่เหมือนกับแขนงวิชาการอื่น เริ่มจากวิชานั้นเป็นอย่างไร ศึกษาอะไร เช่น วิชาจิตวิทยา เริ่มจากการศึกษาจิตหรือพฤติกรรม เนื้อหาของปรัชญาศึกษาทุกเรื่องที่มนุษย์สนใจ แต่เรื่องจิตที่นักปรัชญาสนใจศึกษา คือ เรื่องจิตกับกาย มีความแตกต่างกับ จิตกับพฤติกรรม หรือ สมอง ที่นักจิตวิทยาสนใจ เนื้อหาของจิตวิทยาเกี่ยวกับบทบาทของจิตหรือสมองต่อพฤติกรรมวัดได้ในการทดลองทางวิทยาศาสตร์ แม้เป็นเรื่องจิตเช่นเดียวกัน แต่ก็ศึกษาคนละมิติ อย่างเช่นเรื่องความงามกับศิลปะ การศึกษาของนักปรัชญาแตกต่างกับนักวิชาการศิลปะ นักปรัชญาสนใจว่าศิลปะคืออะไร ความงามคืออะไร ศิลปะสื่ออารมณ์หรือไม่ เรื่องเหล่านี้เป็นเนื้อหาของวิชาศิลปะโดยตรง แต่นักวิชาการศิลปะไม่ได้มุ่งสนใจศึกษานิยามความหมาย หรือมโนทัศน์ทางศิลปะโดยตรง เพราะไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการมุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปิน ศิลปินสามารถสร้างสรรค์งานศิลปะได้โดยไม่จำเป็นต้องเข้าใจอย่างถ่องแท้ว่าศิลปะคืออะไร ดังนั้น คำถามทางปรัชญามีลักษณะที่ดูเหมือนว่าจะเกี่ยวข้องกับวิชาการอื่น ๆ ที่ศึกษาเรื่องนั้นโดยตรง แต่ก็ไม่ใช่ เพราะประเด็นคำถามทางปรัชญามุ่งเน้นเจาะลึกลงไปถึงเนื้อแท้ หรือความหมายพื้นฐานที่เป็นเนื้อหาสาระของวิชานั้น เป็นการถามคำถามระดับพื้นฐานและมุ่งศึกษาเกี่ยวการนิยาม ตลอดจนมโนทัศน์ (โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 2562, น. 309-316) มุมมองปรัชญาว่าเป็นเรื่องพื้นฐาน แต่เป็นมุมมองละเอียดประณีต การจะเข้าใจมุมมองละเอียดประณีต จำเป็นต้องตระหนักถึงความละเอียดของมุมมองปรัชญา จุดโฟกัสสายตามองจุดเดียวกัน สำรวจพื้นที่ยืน วางใจเป็นกลางละเอียดประณีตจึงเข้าถึงการมองโลกตามความจริง มองกายภาพ เข้าใจการมีอยู่ของโลกทางความคิดตามทัศนะนักปรัชญา นักปฏิบัติดนตรีมีมุมมองที่มองข้ามพื้นที่บางส่วน เช่น คำถามว่า การฟังและเข้าใจเพลงไทยเป็นอย่างไร นักปฏิบัติดนตรีตอบไปในทิศทางเดียวกันว่า เริ่มที่ตัวผู้ปฏิบัติ ต้องปฏิบัติจึงจะเข้าใจ สำคัญที่มุมมองตนเอง ผู้ฟังดนตรีจะเข้าใจตัวดนตรี ต้องปฏิบัติ นักปฏิบัติดนตรีมองจากพื้นที่ยืนตนเองเป็นหลัก ไม่ได้เปลี่ยนพื้นที่ยืนมองในมุมมองผู้ฟังดนตรี หรือถอยเพื่อมองมุมกว้าง คำว่า “ฟัง” ของนักดนตรีแตกต่างกับการฟังโดยใช้โสตวิญญาณเป็นหลักพิจารณา ฟังของนักดนตรีมีความสนใจสิ่งอื่นอยู่ด้วย มีผัสสะสัมผัส ตาเห็นรูป หูได้ยินเสียง ความหมายมารวมกันใจจึงไปอยู่กับการปฏิบัติ ในขณะที่มุมมองการฟังโดยใช้โสตวิญญาณ คือ การฟังเป็นหลัก ฟังเพื่อพิจารณาเสียงจนเกิดความเข้าใจในโครงสร้างเพลง และเป็นการฟังเพื่อเข้าถึงความงาม ปล่อยตัวตนไปตามความหมายที่คลี่คลาย ยังไม่วิจารณ์ ยึดเอาเสียงเป็นเครื่องอยู่ มองพื้นฐานไปสู่มุมมองโครงสร้างขนาดใหญ่เพื่อสำรวจความหมาย เป็นปรากฏการณ์ในโลกทางความคิดที่ก้าวข้ามความยึดติดกับการวิจารณ์ตัดสิน ลบ

เส้นขอบฟ้าขอบเขตทางความคิด เป็นการฟังอย่างลึกซึ้งใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ ฟังเพื่อรู้ความหมายตามโสตวิญญาณ

การพิจารณาสิ่งหนึ่งอย่างละเอียดทำให้เห็นชุดความจริงที่เคลื่อน ชุดความจริงเคลื่อนที่อยู่เสมอ ความจริงไม่ได้มีเพียงหนึ่ง หรือ สองชุด แต่สิ่งหนึ่งมีความจริงหลายชุด เมื่อเติบโตขึ้นความเข้าใจในชีวิตเปลี่ยนแปลง (ปรัชญาชีวิต) ทำให้มองปรากฏการณ์เดิมแต่เห็นความจริงชุดอื่นความจริงมีการเคลื่อน แต่ทั้งนี้ ความจริงตามพุทธบัญญัติเป็นที่สุด ในระยะแรกของการวิจัย ผู้วิจัยใช้แนวคิดการรับรู้และตีความของปรัชญาตะวันตก ทัศนะของฝ่ายปรัชญาตะวันตกเป็นที่ยอมรับและเข้าใจโดยทั่วไป มีโครงสร้างความรู้ที่ชัดเจน แต่ระยะเวลาสี่ปีในการวิจัย ผู้วิจัยพิจารณาตัวดนตรีด้วยแนวคิดหลากหลาย ล้วนสิ้นสุดที่เส้นขอบฟ้าที่อยู่ในพุทธบัญญัติ การเคลื่อนของความจริงไปสิ้นสุดที่พุทธบัญญัติ เช่นมองปรัชญาด้วยมุมมองละเอียดประณีต แบ่งเวลาออกเป็นห้วงโดยละเอียดที่สุด พระพุทธเจ้าอธิบายด้วยการมองโลกตามความจริง อธิบายสภาวะ แต่ละสภาวะให้ชื่อเรียกที่มีความเข้าใจเป็นโครงสร้างอยู่เบื้องหลัง สมมติทางปรัชญาจึงอยู่เป็น “คำ” (Word) เป็นลักษณะทางกายภาพของพุทธบัญญัติ เบื้องหลังคำมีสภาวะภายในจิต มีโครงสร้างความเข้าใจที่เป็นมติ ทำให้ผู้วิจัยเลือกที่ใช้แนวคิดของพุทธปรัชญา เช่น แนวคิดการรับรู้ ฝ่ายปรัชญาตะวันตก มีการรับรู้ 5 ทาง คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย แต่ในพุทธปรัชญามีช่องทางที่เพิ่มเข้ามา คือ ใจ ในกรณีของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เสียงในโลกความจริงรับรู้ด้วยหู เกิดเสียงเป็นรูปธรรมภายในใจ เกิดเวทนา (อารมณ์) ใช้รูปธรรมเป็นอารมณ์ เมื่อรู้สึกนึกคิด เป็นการใช้นามธรรมเป็นอารมณ์ ช่องทางที่ต้องใช้ *ใจ* รับรู้ เป็นการรับรู้ที่เกิดจากผัสสะ เพราะผัสสะเป็นปัจจัย เวทนาจึงมี ตามแนวคิดปฏิจจสมุปบาท รองรับความมีและความเป็นของสภาวะภายในจิต

ความไม่ช้าไม่เร็วเกิดขึ้นในขนบการบรรเลง มีความหมายในโลกทางความคิด ชัชชล ไทยเขียว ให้ทัศนะว่า ชีวิตมนุษย์ที่ดำเนินชีวิตประจำวันไปอย่างรวดเร็ว ไม่สามารถมองและเข้าใจความละเอียดประณีตของดอกไม้ข้างทาง มนุษย์มีจุดโฟกัสเพียงจุดเดียว ขณะที่มนุษย์ใช้ชีวิตมุ่งไปข้างหน้า ช่องทางการรับรู้อื่นย่อมลดถอยลง ทำให้มองข้ามความละเอียดประณีต ผู้วิจัยเห็นสอดคล้องกับชัชชล ไทยเขียว ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและปรัชญาจีน ผู้วิจัยเชื่อว่ารูปธรรมของเสียงมีอยู่จริง ค้านกับความเห็นของคณะกรรมการ อาจารย์วีระ พันธุ์เสือ และอาจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ พุทธบัญญัติเกิดขึ้นครบถ้วนตั้งแต่ 2500 ปีก่อน จนปัจจุบันนี้ธรรมของพระพุทธเจ้าก็ยังถูกปฏิเสธการมองโลกตามความจริงเป็นเรื่องสำคัญ ผู้วิจัยอธิบายเรื่องมุมมองโดยละเอียด เพื่อแสดงพื้นที่ระหว่างนักปรัชญาและนักดนตรีไทย นักปรัชญามองสิ่งพื้นฐาน แต่มั่นคงในนิยาม ในขณะที่นักดนตรีมุ่งเน้นการปฏิบัติ ปฏิเสธโลกทางความคิด ซึ่งเป็นหัวใจหลักของปรัชญา



ภาพประกอบ 36 ลบเส้นรอบวงสาขาวิชา (ทลายมุมมอง)

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2563) คำอธิบายการทลายมุมมอง.

อาจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ อาจารย์วีระ พันธุ์เสือ เห็นไปในทางเดียวกันว่า เนื้อหาไม่เกี่ยวข้องกับการอธิบายปรัชญาผ่านตัวดนตรี เป็นเรื่องนอกเหนือไปจากตัวดนตรี และเสนอแนะให้ทำการศึกษาปรัชญาดนตรีไทยในมุมมองประวัติศาสตร์แทน ผู้วิจัยอธิบาย *แดนเกิดของนิยามทางดนตรี* เพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้และให้ความหมาย เสียงทั้งหลายจึงมีความหมายว่าเป็น “ดนตรี” (Music) ผู้วิจัยลบกรอบความคิดทางดนตรี มิใช่การทำลาย แต่เป็นการยกความรู้ไว้ชุดหนึ่ง ทำความเข้าใจว่าความจริงมีหลายชุด ความรู้ที่ร่ำเรียนมายกไว้เป็นชุดความจริง เปลี่ยนมาเรียนชุดความจริงทางปรัชญานับศูนย์ใหม่ เมื่อมาเรียนปรัชญา ไม่เอาชุดความรู้ทางดนตรีมาครอบ เมื่อเรียนดนตรีก็ทำความเข้าใจวิชาดนตรี ให้เกียรติความรู้ทั้งสองสาขาวิชาด้วยการวางใจเป็นกลาง พิจารณาความรู้ตามสิ่งที่เห็นจริง ลดความยึดมั่นถือมั่นนอบน้อมลงสู่ประตูความรู้ เมื่อลบเส้นรอบวงของวิชาดนตรีไทยแล้ว เริ่มเรียนพื้นฐานวิชาปรัชญาใหม่ หลังจากเรียนพื้นฐานจากวงกลมวงที่สอง ก็ทำการลบเส้นรอบวงอีกครั้ง เพื่อเข้าถึงจักรวาลของความรู้ ผู้วิจัยเชื่อในการเคลื่อนของความจริง เมื่อเติบโตขึ้นการมองโลกตามความจริงทำให้เห็นมุมมองใหม่ เห็นความจริงที่เปลี่ยนไปจากความเข้าใจเดิม และชุดความจริงทั้งหลายไปสิ้นสุดที่มติบัญญัติของพระพุทธเจ้า ผู้วิจัยเชื่อว่า มติในพุทธบัญญัติเป็นที่สุดแล้ว เพียรพยายามมองด้วยแนวคิดปรัชญาฝ่ายไหน ก็ยังไม่สามารถก้าวพ้นชุดความจริงในพุทธบัญญัติ ผู้วิจัยจึงเชื่อเป็นทัศนะส่วนตัวว่ามติความรู้ความจริงในพุทธ

ปรัชญาไปไกลกว่าวิชาปรัชญาในปัจจุบัน จึงนำแนวคิดพุทธปรัชญาเป็นหลักพิจารณาปรากฏการณ์ทางดนตรี มองตัวดนตรีในฐานะสมมติทางปรัชญา (Suppose)

พุทธปรัชญา มองโลกตามความจริง ปรากฏการณ์ของความหลากหลาย ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เกิดขึ้นในโลกความจริงเป็นเสียงที่เกิดขึ้นและดับลง มีปรากฏการณ์ทางสังคมเป็นที่ตั้ง ตัวละครหลัก คือ ผู้ประพันธ์ ตัวดนตรี (Music) และ ผู้ฟังดนตรี เสียงเดินทางมาถึงหู ผู้ฟังดนตรีเกิดการรับรู้และตีความ[5] การรับรู้มีหลายช่องทาง แต่ในปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยมีการรับรู้ด้วยหูเป็นสำคัญ เสียงเดินทางประทบหู เกิดรูปธรรมของเสียงในความคิด พระพุทธเจ้าบัญญัติคำว่า “โสตวิญญาณ” เพื่อแสดงการมีอยู่ของโลกทางความคิดที่เกิดจากเสียง เป็นสภาวะของใจขณะ*รู้ด้วยเสียง* แนวคิดสัญญะมารองรับการมีอยู่ของภาพและเสียงในโลกทางความคิด แฟร์ดีน็อง เดอ โซซูร์อธิบายภาพและเสียงที่เป็นรูปธรรมว่า เป็นสิ่งไม่มีตัวตน เกิดขึ้นในจิตใจหรือสมอง สองสิ่งนี้คือ ความคิด (concept) และเสียงภาพ (Sound-image) สองสิ่งนี้เกิดขึ้นพร้อมกันเป็นเหรียญสองด้าน ความคิดแทนความคิดที่ถูกหมาย (Signified) และภาพ-เสียงแทนตัวหมาย (Signifier) ตัวหมายในทัศนะของโซซูร์ไม่ใช่เสียงที่เปล่งออก ที่เป็นวัตถุรูปธรรม แต่เป็นวัตถุที่ไม่เป็นรูปธรรม เป็นรอยประทับ (Imprint) ของเสียงและภาพในสมอง มีลักษณะเป็นนามธรรม แต่มีความเฉพาะ (Concrete) ตัวหมายเป็นสิ่ง (Entity) ทางจิตวิทยา (Psychological entity) ไม่ใช่สิ่งกายภาพ (Physical entity) โซซูร์ย้ำความหมายว่า เสียง-ภาพ (Sound-image) ไม่ใช่เสียงจริง ๆ ไม่ใช่หน่วยเสียง (Phoneme) ที่มีลักษณะเป็นกายภาพ แต่เป็นรอบประทับ (Psychological imprint) ของเสียง เป็นความประทับในใจซึ่งกระทำต่อผัสสะของมนุษย์ (ธีรยุทธ บุญมี, 2558, น. 63-66) เสียงในทัศนะสัญศาสตร์เป็นนามธรรมเกิดขึ้นในโลกทางความคิด อย่างไรก็ตาม รูปของเสียงถูกรองรับทั้งแนวคิดฝ่ายปรัชญาตะวันตกและฝ่ายปรัชญาตะวันออก ผู้วิจัยพิจารณาแล้ว มีความเห็นไปทางฝ่ายปรัชญา เพราะเสียงในความคิดมีอิทธิพลต่อนักดนตรีไทย เสียงภายในโลกทางความคิดถูกใช้ไปอย่างเป็นธรรมชาติ การที่บางทัศนะมองไม่เห็นสภาวะนี้ ไม่ได้หมายความว่าเสียงที่เป็นรูปธรรม นามธรรมไม่มีอยู่จริงในโลกทางความคิด

ทัศนะของโซซูร์ภายในโลกทางความคิดเป็นภาพ-เสียง แต่พุทธปรัชญามองว่ามีรูปธรรมนามธรรมที่เกิดจากผัสสะอื่นตามแนวคิดเรื่องวิญญาณ 6[6] *ความมีและความเป็น* เกิดขึ้นในโลก

---

[5] แนวคิดเรื่องการรับรู้ (Perception) ฝ่ายปรัชญาตะวันตกมี ตา หู จมูก ลิ้น กาย ฝ่ายปรัชญาพุทธปรัชญา (ปรัชญาตะวันออก) มี ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ ผู้วิจัยใช้แนวคิดการรับรู้และตีความของพุทธปรัชญา เพราะมีช่องทางที่ 6 คือ ใจ เข้ามาเกี่ยวข้องรับรู้ความหมายเฉพาะเจาะจงทางดนตรี เช่น เจตนาของผู้ประพันธ์ (Authority of music)

[6] คำว่าวิญญาณ (บาลี: viññāṇa; สันสกฤต: विज्ञान) ใช้หมายถึงพิชาน (consciousness) คือความรู้แจ้งอารมณ์ พระไตรปิฎกระบุว่าพระพุทธเจ้าทรงจำแนกวิญญาณออกเป็น 6 ประเภทได้แก่ 1. **จักขุวิญญาณ** ความรู้อารมณ์ทางตา คือรู้รูปด้วย

ทางความคิด การรับรู้ คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ เชื่อมต่อที่อยู่ในตัวคน มี 6 คือ รูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะ ธรรมารมณ์ ทั้งหมดนี้เป็นคู่กัน เช่น รูปคู่กับตา หูคู่กับเสียง เป็นต้น เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า อารมณ์ เมื่อตาเห็นรูป เรียกว่า จักขุวิญญาณ รู้ว่ามีการเห็น เรียกว่า วิญญาณ เกิดความรู้สึกขึ้นเมื่อตาเห็นรูป เรียกว่า เวทนา แดนเกิดของนิยามดนตรีเป็นเสียงที่มากระทบหู เกิดความหมายเป็นการรู้อารมณ์ด้วยรูปธรรม เรียกว่าโสตวิญญาณ ฝ่ายวิทยาศาสตร์มองว่า เสียงที่เกิดขึ้นในโลกทางความคิดเป็นจินตนาการ แต่เสียงที่เกิดขึ้นในโลกทางความคิดมีอยู่จริงในวิชาปรัชญา และเป็นความหมายสำคัญอย่างยิ่ง เป็นบ่อเกิดปรากฏการณ์ทางจิต เป็น *แดนเกิดนิยามทางดนตรีไทย*

ความไม่ช้าไม่เร็วในตัวดนตรี หมายถึงแนวการบรรเลงที่ ***พอดีกับความงาม*** ครูสุเชาว์ หริมพานิชย์อธิบายว่า เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ความงามเกิดจากเพลงที่ถูกกำหนดมาส่วนหนึ่ง แต่อีกส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญ คือ ส่วนที่ถูกปรุงแต่งโดยนักปฏิบัติดนตรี (สุเชาว์ หริมพานิชย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 27 มิถุนายน 2566) ความงามถูกกำหนดรูปแบบมาแล้วส่วนหนึ่ง จากการเรียนด้วยวิธีต่อเพลงกับคุณครู แต่ส่วนสำคัญ คือ การปรุง และเป็นการปรุงโดยนิยามที่มาจากตัวนักดนตรีผู้บรรเลง ว่านิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทองอย่างไร ทำให้เพลงเดียวกันบรรเลงความช้าเร็วต่างกัน แสดงออกนิยามความงามแตกต่างกัน

ความหมายของเสียงเกิดขึ้นภายในมโนทัศน์ มโนทัศน์เป็นแดนเกิดนิยามดนตรี เสียงกระทบหู มนุษย์เป็นผู้ให้ความหมาย ผู้ฟังดนตรีไทยทั่วไปเข้าถึงความหมายจากกายภาพของเสียงตามสำนักคิดธรรมชาตินิยม เข้าใจความหมายดนตรีด้วยความเป็นมนุษย์ เป็นไปโดยธรรมชาติ ความหมายของเสียงที่เกิดจาก *ความหมายที่ยึดถือ ถูกทำให้เป็นบรรทัดฐาน และใช้ร่วมกันในชาติ* เป็นไปตามสำนักคิดปรัชญาประวัติศาสตร์นิยม ชาติในที่นี้ คือ พื้นที่ทางสังคม แต่ละพื้นที่มีมนุษย์เป็นผู้ขับเคลื่อนความหมาย ความดี ความงาม ความรู้ ความหมายถูกส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่นในฐานะบรรทัดฐาน ขับเคลื่อนบรรทัดฐาน (ความหมาย) โดยคนในชาติ กลายเป็นความหมายที่ยึดถือใช้ร่วมกันด้วยกลุ่มคนในชนชาติ เช่น เพลงภาษาของดนตรีไทย เป็นความหมายที่คนไทยเข้าถึงทันที เช่น เพลงสำเนียงภาษาลาว แตกต่างจากเพลงสำเนียงภาษาไทย เป็นต้น ปรากฏการณ์ที่คนไทยสามารถแยกความหมายของเสียงได้ว่าเป็นเพลงสำเนียงอะไร เพราะคนในชาติมีเสียงเหล่านี้อยู่ในความจำ (สัญญา) เสียงในอดีตเป็นชุดความหมายก่อนหน้า เปรียบเทียบกับเสียงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ทำให้เข้าใจความหมายของเสียงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน แนวคิดเรื่องประสบการณ์สุนทรียะ

ตา หรือการเห็น 2. **โสติวิญญาณ** ความรู้อารมณ์ทางหู คือรู้เสียงด้วยหู หรือการได้ยิน 3. **ฆานวิญญาณ** ความรู้อารมณ์ทางจมูก คือรู้กลิ่นด้วยจมูก หรือการได้กลิ่น 4. **ชิวหาวิญญาณ** ความรู้อารมณ์ทางลิ้น คือรู้รสด้วยลิ้น หรือการรู้รส 5. **กายวิญญาณ** ความรู้อารมณ์ทางกาย คือรู้โผฏฐัพพะด้วยกาย หรือการรู้สึกกายสัมผัส 6. **มโนวิญญาณ** ความรู้อารมณ์ทางใจ คือรู้ธรรมารมณ์ด้วยใจ หรือการนึกคิด

ของสุนทรียศาสตร์ อธิบายประสบการณ์ความงามภายในโลกทางความคิด ว่าเป็นสิ่งที่สั่งสม และทำให้เกิดการยอมรับความหมาย (ความงาม) ตัดสินคุณค่าความงาม ความหมายทั่วไปตามสำนักคิดปรัชญาธรรมชาตินิยม มาสู่ความหมายเฉพาะที่ใช้ร่วมกันในสังคม (กงล้อประชาชาติ) ตามสำนักคิดปรัชญาประวัติศาสตร์นิยม ส่วนลึกเข้ามาก็คือตัวตน การให้ความหมายผ่านพื้นที่ตัวตนเป็นไปตามแนวคิดเรื่องวิญญาณ (จิต) เข้ามารับรู้และให้ความหมายแก่เสียง เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความไม่ช้าไม่เร็วเป็นกายภาพของตัวดนตรี ความหมายของความไม่ช้าไม่เร็ว คือ การฟังกลอนเป็นสำคัญ เสียงที่ดำเนินไปตามเวลาอย่างประณีตเป็นนิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง กายภาพของตัวดนตรี เพลงช้าแสดงอารมณ์สม่ำเสมอ สง่างาม ทำให้ผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้าถึงลำบาก ตีความอารมณ์ยาก จะต้องฟังกลอน ซึ่งใช้ความตั้งใจฟังอย่างยิ่ง เพลงช้าเรื่องเต่าทองจึงถูกคลี่คลายความหมายเฉพาะนักปฏิบัติดนตรี เป็นความหมายเฉพาะที่ต้องมีความรู้ดนตรีเป็นโครงสร้างก่อนหน้า ตามแนวคิดเรื่องการรับรู้และการตีความ ความหมายของเพลงช้าเรื่องเต่าทองเริ่มต้นที่เพลงช้า ความไม่ช้าไม่เร็ว ส่งผลให้อารมณ์เพลงไม่ชัดเจนถึงความสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน ความไม่ช้าไม่เร็วจึงทำให้ความหมาย (นิยามความงามของดนตรี) มุ่งผ่านเลยไปจากตัวผู้ฟังทั่วไป ความหมายเฉพาะถูกคลี่คลายเฉพาะผู้ที่มีความรู้ปฏิบัติดนตรี หรือมีทักษะการฟังเป็นเลิศ

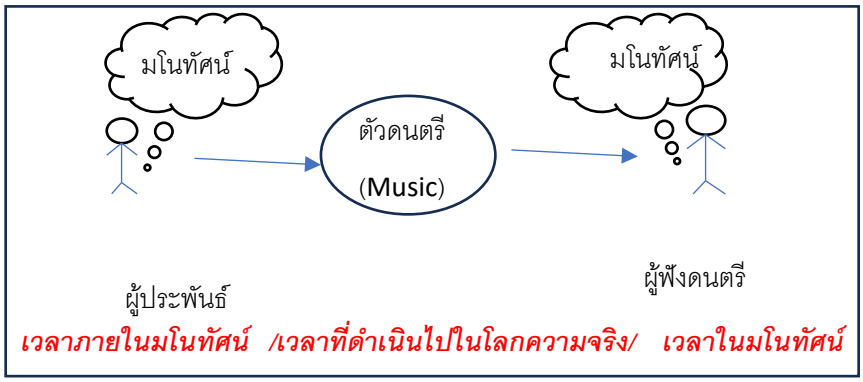
เพลงช้าเรื่องเต่าทอง บรรเลงรวมครบวงปี่พาทย์ แต่ละแนวทำนองแสดงลีลาแตกต่างกัน แต่บรรเลงออกมากลมกลืนเป็นภาพเดียวกัน ภาพของเสียงมีอยู่จริงในโลกทางความคิด เป็นรูปธรรมของเสียง ตามแนวคิดสัญญะ คือ (ตัวหมาย) (signifier) และแนวคิดวิญญาณ 6 คือ รูปธรรม นามธรรม การรู้ด้วยเสียงเป็นโสตวิญญาณ รูปของเสียงมีอยู่จริง มนุษย์รับรู้ความหมายของเสียง เมื่อเสียงกระทบหู เสียงในโลกความจริงดับลงแล้ว แต่เสียงในโลกความคิดยังอยู่ เพราะจิตยึดเอาเสียงที่จบลงไปแล้ว (สัญญา) ให้ยังอยู่ในเวลาในปัจจุบัน เพราะมีผัสสะจึงเกิดเวทนา (อารมณ์) เป็นการรู้ด้วยรูปธรรม ความคิดเป็นนามธรรม ความรู้สึก นึก คิด ขึ้นในจิต คือ การรู้อารมณ์ด้วยนามธรรมสอดคล้องกับแนวคิดสัญญะเรื่อง ความคิดที่ถูกหมาย (Signified) ทั้งแนวคิดพุทธปรัชญาและแนวคิดสัญญะรองรับการมีอยู่ของภาพและเสียง รูปธรรมในโลกทางความคิด รวมไปถึงความรู้สึกนึกคิดภายใน ที่เป็นนามธรรม กายภาพของเพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความหมายเป็น “ลีลา” อธิบายความมุ่งหมายของผู้ประพันธ์ได้ว่า แบ่งประเภททางดนตรีออกเป็น 1. เพลงที่มุ่งหมายเติมความเข้าใจใหม่สู่สังคม และ 2. เพลงที่กล่อมเกลาอารมณ์สุขทุกข์ รื้อประสบการณ์เกี่ยวกับสุขทุกข์ในชีวิตประจำวันของผู้ฟัง (สัญญา) สิ่งที่จบลงไปแล้ว แต่ความรู้สึกนึกคิด ยังคงอยู่ ถูกรื้อกลับสู่เวลาในปัจจุบันเพราะตัวดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทองตามความมุ่ง

หมายของผู้ประพันธ์ (Authority of music) เจตนารมณ์ทางดนตรีเพื่อเติมความเข้าใจใหม่ จรรโลงสังคม

ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง

ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง ตัวดนตรีไม่มีเจตนา ดนตรีไม่ใช่มนุษย์ แต่เป็นรูปแบบของเสียงที่ถูกกำหนดขึ้น (ตัวสมมติ) ดนตรีเป็นเสียงในโลกความจริง เกิดขึ้นและดับลงในความจริง เป็นเสียงที่ถูกเข้ารหัสความหมาย (ความเข้าใจ)

การเข้ารหัสของเสียงเป็นการเปลี่ยนความเข้าใจ (The Understanding) เกิดขึ้นภายในโลกทางความคิดผู้ประพันธ์ กระทำเสียงที่เป็นรูป จนครบโครงสร้างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า และผลักสู่โลกความจริง เป็นสมมติทางดนตรี ความไม่ช้าไม่เร็วเป็นแนวบรรเลงที่เกิดจากนิยามภายในตัวนักดนตรี (ผู้ปรุง) เพลงช้าเรื่องเค่าทองคัดเลือกผู้ฟังดนตรีจากกายภาพของเสียง เสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทองเคลื่อนอย่างมีลีลาประณีตงดงาม ลีลางามประณีตเป็นนิยามที่ฝ่ายดนตรีใช้ร่วมกับศิลปะไทย เป็นความหมายที่ใช้ร่วมกันในสังคม เป็นกงล้อประชาชาติ คนในชาติช่วยกันผลักกงล้อนี้หมุนไปตามยุคสมัยประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน เพลงช้าเรื่องเต่าทองบรรเลงรวมวงปี่พาทย์ กายภาพของตัวดนตรีคัดเลือกผู้ฟัง คลี่คลายความหมายเฉพาะผู้ฟังดนตรีที่มีเวลาในโลกทางความใกล้เคียงกับนิยามความงามที่ถูกข้ารหัส *เวลาในโลกทางความคิดแยกออกจากโลกความจริง* เวลาในมโนทัศน์ของผู้ประพันธ์เป็นสภาวะหนึ่ง เวลาที่ดำเนินไปในโลกความจริงภายนอกเป็นอีกสิ่งหนึ่ง และเวลาในมโนทัศน์ของผู้ฟังดนตรีไทย เป็นอีกสภาวะหนึ่ง ผู้ฟังเพลงช้าเรื่องเต่าทองเข้าถึงความหมายของเสียงต้องมีมโนทัศน์ที่ดำเนินเวลาใกล้เคียงกับ “ความไม่ช้าไม่เร็ว” ในดนตรี *จึงจะมองเห็นความงาม* เป็นการคลี่คลายรหัสความหมายมาสู่ความเข้าใจในนิยามความงาม และใช้รูปธรรมเป็นอารมณ์ ความงามประณีตของเสียงเคลื่อนไปตามเวลาแสดงลีลา แต่ละแนวทำนองที่มีกฎเกณฑ์ ทำให้บรรเลงแตกต่างกัน แต่คงไว้ซึ่งความกลมกลืน การเคลื่อนของเสียงแต่ละแนวทำนองในวงปี่พาทย์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ เกิดจากการตั้งใจฟัง จับเสียงต่ละเสียง แยกประเภทของเสียง ใจอยู่กับเสียงในโลกทางความคิด ยึดรูปธรรมเสียงเป็นเครื่องอยู่ *เวลาในจิตมนุษย์เป็นไปตามรูปธรรมเสียงภายในโลกทางความคิด* ใจมนุษย์ยึดเอาเสียงเป็นเครื่องอยู่ ปรับเวลาในโลกทางความคิดของตัวเราให้เทียบเท่าเวลา (Time) ตามรูปแบบของตัวดนตรีขณะกำลังบรรเลง มนุษย์ที่ดำเนินชีวิตอย่างรวดเร็ว จึงไม่อาจเข้าถึงความงามประณีต เพราะความงามประณีตมีรายละเอียด มนุษย์มีสายตาโฟกัสเพียงจุดเดียว *รหัสของเสียงถูกส่งออกไปอย่างกว้างขวาง และมีผู้รับสารเฉพาะกลุ่มที่จะสามารถเข้าถึงความงาม รับรู้ความงาม*



ภาพประกอบ 37 กระบวนการการรับรู้ความหมาย เวลาภายในจิตกับเวลาในโลกความจริงแยกออกจากกัน

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพประกอบแสดงปรากฏการณ์ทางดนตรี.

เวลาในโลกทางความคิดแยกออกจากเวลาในโลกความจริงภายนอก ผู้ที่พิจารณาเสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทองขณะที่นักดนตรีกำลังบรรเลง เสียงเกิดขึ้นจริง เกิดขึ้นและดับลง ผู้ฟังดนตรีตั้งใจพิจารณาเสียง เกิดรูปของเสียงในโลกทางความคิด ใจยึดรูปของเสียงเป็นเครื่องอยู่ *เจตนารมณ์ทางดนตรี (Authority of music)* เสียงเกิดขึ้นในโลกความจริง เป็นหน่วยของเสียงที่วัดได้ด้วยวิทยาศาสตร์ แต่เสียงดนตรีถูกเข้ารหัสความเข้าใจ ความหมายเกิดขึ้นเมื่อมีมนุษย์เข้ามารับรู้ การคลี่คลายความหมายเกิดขึ้น ณ ปลายทางที่มนุษย์เข้ามารับรู้ ให้ความหมายแก่เสียง รับรู้ความงาม เกิดความเข้าใจในความงาม (The Understanding) ผู้ประพันธ์เข้าใจในกฎเกณฑ์ทางดนตรีก่อนหน้า นำความเข้าใจใช้สร้างมือฆ้อเฉพาะ เป็นความหมายที่ถูกส่งให้กับผู้ฟังที่เป็นนักดนตรี มือฆ้องแปรไปจากพื้นฐาน มีลีลาพิเศษ เป็นความหมายเฉพาะ เป็นวิธีการประพันธ์ที่นิยมใช้ร่วมกันในการประพันธ์เพลงเรื่อง แสดงความหมายเฉพาะเป็นความงามที่มีความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness and sublimity) *เกิดจากปรากฏการณ์ขยับเส้นขอบฟ้า*[7] *ในมโนทัศน์ของ*

[7] ปรัชญาเกี่ยวกับความเข้าใจ (Hermeneutical philosophy) คือ ส่วนหนึ่งของเฮอร์เมนูติกส์แยกจากวิธีวิทยาสู่ความสัมพันธ์ระหว่างความเข้าใจกับปรากฏการณ์วิทยาและภววิทยา ฮายเดกเกอร์เห็นว่าเวลามีประสบการณ์ในฐานะประธานผู้สำนึกรู้เชื่อมโยงผ่านสภาวะพุ่งสู่บางสิ่ง กล่าวถึงภาวะเป็นและการดำรงอยู่ปรากฏขึ้นตลอดเวลา แนวคิดมีส่วนสำคัญคือ “โครงสร้าง-ที่มาก่อนการเข้าใจ” การตีความเป็นส่วนหนึ่งเสมอพื้นฐานของภาวะเป็นในโลก ไฮเดกเกอร์มองโครงสร้างเชิงภววิทยาว่าสรรพสิ่งที่ปรากฏสู่สายตามองผ่านความหมาย การเข้าใจ และการตีความ เฮอร์เมนูติกไม่แยกจากภาวะดำรงอยู่ของมนุษย์ ***มโน***

ผู้ฟังดนตรี แนวคิดเรื่องการตีความ (Hermeneutics) อธิบายขอบเขตความเข้าใจ เกิดขึ้นในสภาวะเป็น ขยับความเข้าใจไปสู่สิ่งใหม่ เป็นสิ่งเดียวกับมุมมองทางดนตรี ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์มือฆ้องแปรจากมือฆ้องทั่วไป ไปสู่มือฆ้องที่มีลีลาเฉพาะเจาะจง อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สารอธิบายว่าในทางดนตรี คือ แนวคิดเรื่องการทะลุกรอบทางดนตรีโดยใช้กลอนเพล**ง** (สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, การสัมภาษ์ส่วนบุคคล, 2563) หมายความว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีการทำสำนวนมือฆ้องให้แปลกไปจากพื้นฐาน และใช้เฉพาะที่อย่างมีความหมาย ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ครูวิเชียร เกิดผล อธิบายว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทองนี้แปลก จำแล้วไม่ค่อยลืม เป็นชุดมือเดียวกัน ครูจำที่ลีลา จำได้แม่นไม่เคยลืม (วิเชียร เกิดผล, การสัมภาณ์ส่วนบุคคล, 1 มิถุนายน 2567) ครูไชยยะ ทางมีศรี อธิบายว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความงดงามมากในสำนวนมือฆ้องโดยเฉพาะเพลงสองไม้เรื่อเต่าทอง ท่อนที่ 1 ถึง เพลงสองไม้ท่อนที่ 3 เป็นสำนวนที่ไพเราะเป็นลักษณะพิเศษ (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 26 มิถุนายน 2567) ความแปลกหูแปลกตาและความน่าทึ่งของมือฆ้อง (Picturesqueness and sublimity) แสดงการทะลุกรอบทางดนตรีโดยใช้กลอนเป็นกฎเกณฑ์ที่ใช้ร่วมกันในหมู่นักดนตรีไทย เป็นการทำบรรทัดฐานความงามขึ้นใหม่โดยใช้กลอนเป็นสำคัญ เป็นความรู้ความเข้าใจก่อนหน้าที่นำมาใช้ในการประพันธ์ดนตรีไทย สร้างกลอนในแนวทางของตัวเอง เป็นลายเซ็น เกิดความแปลกหูแปลกตาขึ้นใหม่ที่แสดงตัวตนศิลปิน (Picturesqueness and sublimity) ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญ อธิบายว่า การประพันธ์เพลงดนตรีไทยจะต้องเข้าใจกฎเกณฑ์ความงาม มิใช่นึกจะทำขึ้นก็ทำได้ หมายความว่าสามารถทำได้ แต่ปราศจากความเข้าใจในกฎเกณฑ์ความงามที่ใช้กันอยู่ ก็ไม่งามอย่างเพลงที่ทำขึ้นใหม่โดยมีความเข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีไทยเป็นพื้นฐาน จะต้องรู้และเข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีที่ใช้ร่วมกัน จึงจะประพันธ์เพลงได้ดี (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2554) วิชาดนตรีไทยนิยมความแปลกหูแปลกตาเรื่องกลอนเพลง การทะลุกรอบทางดนตรีเกิดขึ้นใช้กลอนเป็นสำคัญ แสดงตัวตนของผู้ประพันธ์ กลอนเป็นความหมายความงาม ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญสอนผู้วิจัยว่า ตัวอย่างการคิด

ทัศน์ของกาดาเมอร์ ***เส้นขอบฟ้าแสดงสถานการณ์เชิงเฮอร์เมนูติกส์*** ชุดอคติของคนหนึ่งได้รับสืบต่อจากอคติประกอบเป็นเส้นขอบฟ้าปัจจุบันอย่างเจาะจง ในสถานการณ์ตัวบทคือการรับจุดยืนของผู้อื่น ***เรามีเส้นขอบฟ้าของเราก่อนแล้วเคลื่อนเข้าสู่สถานการณ์หนึ่ง*** ไฮเดกเกอร์อธิบายว่าความเข้าใจเป็นการตีความ กาดาเมอร์อธิบายต่อว่า***ความเข้าใจคือการผสานของเส้นขอบฟ้า*** ประสบการณ์ความหมายมีการนำไปปรับใช้ร่วมเสมอ มุมมองเชิงภาษาคือโลกทัศน์หนึ่ง ภาษามีภาวะเป็นที่แท้จริงก็เพียงการสนทนาดำเนินเข้าสู่ความเข้าใจ เฮอรส์ช อธิบายเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไปที่เป็นปรภาพโดยความเป็นวิทยาศาสตร์ แต่มีความเห็นที่น่าสนใจว่า คำเป็นเสียงที่ไม่มีความหมายในตัวเอง จนมนุษย์ทำให้มันหมายถึงบางสิ่ง ไม่มีดินแดนมหัศจรรย์นอกสำนึกรู้ของมนุษย์ ความหมายของคำถูกผลิตซ้ำรับรู้อีกครั้ง การตีความเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ทำให้เกิดขึ้นอีกครั้ง ผู้ประพันธ์เป็นผู้กำหนดความหมายตัวบท (สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์, 2559, น. 202-298)

ทางฆ้องวงเล็ก จะต้องคิดให้เป็นตัวตนของผู้บรรเลง หากไปให้ครูผู้ใหญ่คิด ฟังแล้วทราบในทันทีว่า อันนี้ไม่ใช่กลอนของนักเรียน แต่เป็นกลอนที่ครูทำไว้ให้ ซึ่งก็ดี ดีทั้งสองลักษณะ เพียงแต่ว่าปลายทางของนักดนตรีไทยจะต้องคิดกลอนที่มีลายเซ็นเป็นของตัวเองให้ได้ ถึงจะดีมาก สอดคล้องกับครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ อธิบายว่า ครูชอบระนาดทุ้ม เพียรพยายามเรียนระนาดทุ้มจากสำนักดนตรีมาตลอด แต่ละสำนักใช้กลอนมีลีลาแตกต่างกัน ในปัจจุบันครูไปบรรลงดนตรีทราบว่าเป็นพื้นที่ไหน ก็จะใช้กลอนของสำนักดนตรีนั้น ๆ (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 กรกฎาคม 2567) การใช้กลอนที่มีความงามความแปลกหูแปลกตา น่าทึ่ง (Picturesqueness and sublimity) ทะลุกรอบทางดนตรีของนักดนตรีไทยโดยใช้กลอน ในมุมมองปรัชญาถือว่าเป็นตัวสุนทรียะธาตุ (ส่วนสำคัญที่ประกอบเป็นความงาม) ครูไพฑูรย์ เฉยเจริญแสดงให้ผู้วิจัยเข้าใจผ่านการปฏิบัติ โดยเลือกใช้เพลงสารถี ผู้วิจัยจำรายละเอียดไม่ได้ว่าท่อนใด แต่ครั้งนั้นครูท่านตีทั้งท่อนโดยใช้ลูกยอดของฆ้องวงเล็กสี่ลูก และเป็นกลอนฆ้องวงเล็กที่สมบูรณ์ ตีจนจบท่อนเพื่อเป็นตัวอย่างแสดงให้ผู้วิจัยเข้าใจการแปรทางอย่างมีอิสระทางความคิดบนกฎเกณฑ์ความงามของดนตรีไทย (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2554) แนวคิดนี้อาจารย์สุกรี เจริญสุขเคยกล่าวไว้ในการปฐมนิเทศ ปี 2554 ว่า ดนตรีทั้งหลายมีอิสระและมีกฎเกณฑ์ เปรียบเทียบกับสะพานที่ไม่มีราวกั้น เชื่อมจากพื้นที่ในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ฝั่งตึกเก่า เดินข้ามคลองไปฝั่งตึกใหม่เป็นสะพานไม้ที่ไม่มีราวกั้น เพื่อจะเตือนนักดนตรีทั้งหลายว่า บนโลกนี้มีอิสระทางความคิด แต่ต้องระมัดระวังตนเอง เดินไปบนเส้นทางด้วยความระมัดระวังอยู่เสมอ สะพานคือ กรอบ กฎเกณฑ์ทางดนตรี หากไม่ระมัดระวังก็จะเดินตกลงไป สะพานนี้ไม่มีราวกั้น ก็คือไม่มีใครเตือน การดำเนินดนตรีก็คือการดำเนินชีวิต ดำเนินไปตามกฎเกณฑ์ทางสังคม ดำเนินไปตามกฎเกณฑ์ทางดนตรี (สุกรี จริญสุข, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2554) *การทะลุกรอบทางดนตรีไทย เพื่อสร้างความงามที่แปลกหูแปลกตา โดยใช้กลอนเพลงเป็นหลัก* ถูกใช้อย่างคล่องแคล่วโดยครูนักปฏิบัติดนตรีไทย เป็นการขยับเส้นขอบฟ้าภายในโลกทางความคิดในทัศนะนักปรัชญา ตามแนวคิดเรื่องการตีความ (Hermeneutics) เพราะเป็นการเคลื่อนขอบเขตความเข้าใจจากสิ่งหนึ่งไปสู่อีกสิ่งหนึ่งผ่านสภาวะเป็น (สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์, 2559, น. 202-298) เมื่อเกิดการขยับเส้นขอบฟ้าในโลกทางความคิดภายในโสตวิญญาณของผู้ประพันธ์ ตีความว่า เป็นการแสดงเจตน***า เติมความหมายความเข้าใจใหม่*** สู่พื้นที่ทางสังคม เป็นการส่งออกความหมาย ผลักความหมาย ความแปลกหูแปลกตาที่เกิดจากมือฆ้องเฉพาะผลักไปสู่โลกความจริง โดยใช้ตัวดนตรีเป็นสมมติ เป็นทั้งสมมติทางดนตรีไทยและสมมติทางปรัชญาในสมมติเดียวกัน การทะลุกรอบทางดนตรีด้วยกลอน ปรากฏในทางฆ้องวง

ใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นการเติมกลอนที่ใช้ความหมายเฉพาะที่ เติมนิยามความงามใหม่สู่พื้นที่ทางสังคม และทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองกลายเป็นบรรทัดฐาน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) บันทึกเมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- รำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - ฟซล	**- ซ ซ ซ**	**ร ซ - รำ**	**รำ รำ - ดำ**	**ดำ ดำ - ท**	**ท ท - ล**	**ล ล - ซ**	**ซ ซ – ร**
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร
ซ้ำท้าย	- ม ร ด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	ซฺ ด ดรม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	- ม ฟ ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - มมร
ขยาย	- ม ร ด	ร ม – ร	- - ล ท	- รำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟซล ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มมร
ซ้ำท้าย	ร - ด	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	- ร - ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร

สำนวนมือฆ้องที่แสดงความแปลกหูแปลกตา คือ

- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร

สำนวนมือฆ้องพื้นฐาน ทราบจากเพลงเต่าเห่ ในเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง (เรื่องใหญ่)

เที่ยวแรก	- ฟ - ม	- ร - ลฺ	- - ร รฺ	ร ร – ม	- รฺ - ร	- - ม ฟ	- ม - ฟ	- ซ – ล
	- - - ซฺ	- ซ – ซ	- ซ - ลฺ	ล ล – ซ	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ร
เที่ยวกลับ	- ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ร ด ม ร	ร ม ฟ ซ	ร ซ ร ม	ฟ ซ - ฟ
	- รฺ ร ร	- ลฺ ล ล	- ซฺ ซ ซ	- ฟฺ ฟ ฟ	- มฺ ม ม	- ร – ม	- - - รฺ	- ร – ร

ไม่กลับต้น

สำนวนมือฆ้องทั่วไป

- - - ซฺ	- ซ – ซ	- ซ - ลฺ	ล ล – ซ	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ร

สำนวนมือฆ้องเฉพาะ

- รฺ ร ร	- ลฺ ล ล	- ซฺ ซ ซ	- ฟฺ ฟ ฟ	- มฺ ม ม	- ร – ม	- - - รฺ	- ร – ร

เปรียบเทียบสำนวนมือฆ้องที่แสดงความแปลกหูแปลกตาในเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งกับเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก สำนวนมือฆ้องทั่วไป

- - - ซฺ	- ซ – ซ	- ซ - ลฺ	ล ล – ซ	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ร

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวแรกเที่ยวกลับ สำนวนมือฆ้องเฉพาะ

- รฺ ร ร	**- ลฺ ล ล**	**- ซฺ ซ ซ**	**- ฟฺ ฟ ฟ**	**- มฺ ม ม**	**- ร – ม**	- - - รฺ	- ร – ร

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 1 สำนวนมือฆ้องที่แสดงความแปลกหูแปลกตา

- - ฟซล	- ซ ซ ซ	**ร ซ - ร์**	**ร์ ร์ - ด์**	**ด์ ด์ - ท**	**ท ท - ล**	**ล ล - ซ**	**ซ ซ – ร**

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ใช้มือเรียงเสียงจากเสียงลา ซอล ฟา มี เร เริ่มต้นจากเสียงเรต่ำ ไปจบที่เสียงเรต่ำ ในขณะที่เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ใช้มือเรียงเสียงจากเรสูงไปสู่เรต่ำ เรียงเสียงคือ โด ที ลา ซอล

เปรียบเทียบการเรียงเสียง

เพลงเต่าเห่ จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เร (ต่ำ) **ลา ซอล ฟา มี เร**

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 1 เร (สูง) **โด ที ลา ซอล เร**

ผลวิเคราะห์ดนตรี มือฆ้องที่มีความแปลกหูแปลกตาในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ใช้รูปแบบเดียวกับมือฆ้องในเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง แตกต่างกันที่เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง นำทำนองเท่าสองห้อง (เท่าสั้น) มาไว้ข้างหน้าประโยค ส่วนเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ใช้เท่าที่ด้านหลังประโยค

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวแรกเที่ยวกลับ สำนวนมือฆ้องเฉพาะ

- ร์ ร ร	**- ล์ ล ล**	**- ซ์ ซ ซ**	**- ฟ์ ฟ ฟ**	**- ม์ ม ม**	**- ร – ม**	**- - - ร์**	**- ร – ร**

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงไม่ทราบชื่อ ท่อนที่ 1 สำนวนมือฆ้องที่แสดงความแปลกหูแปลกตา

- - ฟซล	**- ซ ซ ซ**	ร ซ - ร์	ร์ ร์ - ด์	ด์ ด์ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร

ทำนองเท่าในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความแสดงความแปลกหูแปลกตา แม้ว่าใช้รูปแบบสำนวนมือฆ้องลักษณะเดียวกัน แต่มีความแตกต่างกันที่ตำแหน่งของทำนองเท่า ทำให้เกิดลีลาแตกต่างกัน ลีลาที่ทะลุกรอบทางดนตรีไทยโดยใช้กลอนแสดงความหมายแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) และความน่าทึ่ง (sublimity) เป็นความหมายสำคัญของความงาม (สุนทรียะธาตุ) ในมุมมองปรัชญา

ผลวิเคราะห์ดนตรีจนถึงการตีความ ความหมายความงามในมุมมองสุนทรียศาสตร์ เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 แสดงที่มามือฆ้องแปลกหูแปลกตายกตัวอย่างเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวแรกตำแหน่งเดียวกัน

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง (เรื่องใหญ่)

เที่ยวแรก	- ฟ - ม	- ร - ลฺ	- - ร รฺ	ร ร – ม	- รฺ - ร	- - ม ฟ	- ม - ฟ	- ซ – ล
	- - - ซฺ	- ซ – ซ	- ซ - ลฺ	ล ล – ซ	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ร
เที่ยวกลับ	- ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ร ด ม ร	ร ม ฟ ซ	ร ซ ร ม	ฟ ซ - ฟ
	- รฺ ร ร	- ลฺ ล ล	- ซฺ ซ ซ	- ฟฺ ฟ ฟ	- มฺ ม ม	- ร – ม	- - - รฺ	- ร – ร

ไม่กลับต้น

เค้าโครงทำนองก่อนที่จะถูกแปรทางออกไป แปรจากมือฆ้องพื้นฐานเป็นสำนวนมือฆ้องสละสลวย มือฆ้องพื้นฐานคือ

เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวแรก วรรคหลัง จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่

- - - ซฺ	- ซ – ซ	- ซ - ลฺ	ล ล – ซ	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ร

เปรียบเทียบกับสำนวนเดียวกันในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้วิจัยทดลองใช้มือฆ้องพื้นฐานในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ส่วนหลักของเพลง เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) บันทึกเมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- รำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - ฟซล	**- ซ ซ ซ**	**ร ซ - รำ**	**รำ รำ - ดำ**	**ดำ ดำ - ท**	**ท ท - ล**	**ล ล - ซ**	**ซ ซ – ร**
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร

แทนที่ด้วยมือฆ้องทั่วไป

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- รำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - - ซฺ	**- ซ – ซ**	**- ซ - ลฺ**	**ล ล – ซ**	**- ท - รำ**	**- ท - ลฺ**	**ล ล - ซฺ**	**ซ ซ – ร**
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร

มือฆ้องแสดงการทะลุกรอบทางดนตรีด้วยกลอน เกิดขึ้นในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 เป็นรูปแบบการเรียงเสียง ลักษณะเดียวกับเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับ เนื่องจากสำนวนมือฆ้องที่แสดงความแปลกหูแปลกตาทั้งสองเพลงใช้สำนวนมือฆ้องลักษณะเดียวกัน ในเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 ใช้สำนวนมือมือฆ้องพื้นฐานในตำแหน่งเดียวกัน ระหว่างเที่ยวแรก เที่ยวกลับ เป็นการเฉลย ผู้วิจัยทดลองแทนที่สำนวนมือฆ้องพื้นฐานซึ่งเป็นต้นแบบสำนวนมือฆ้องสละสลวยในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

แทนที่ด้วยสำนวนมือฆ้องแปลกหูแปลกตาด้วยสำนวนมือฆ้องทั่วไป ที่ได้จากเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง

ทำนองส่วนหลักของเพลง เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) บันทึกเมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม ปี พ.ศ.2479

ขยาย	- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- ร ำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - - ซฺ	**- ซ – ซ**	**- ซ - ลฺ**	**ล ล – ซ**	**- ท - ร ำ**	**- ท - ลฺ**	**ล ล - ซฺ**	**ซ ซ – ร**
ทอน	ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร

ภาพรวมของทำนองกลมกลืน แสดงว่าสำนวนมือฆ้องทั่วไปที่ถูกเฉลยในเพลงเต่า เห่ ท่อนที่ 1 ใช้ด้วยกันได้ เป็นสำนวนพื้นฐานต้นแบบการประพันธ์

ผู้ประพันธ์เพลงช้าเรื่องเต่าทองอาจใช้สำนวนต้นแบบการประพันธ์ลักษณะอื่น แต่อย่างไรก็ตาม สำนวนมือฆ้องที่แปรทางไปจากสำนวนพื้นฐาน สามารถแปรกลับไปกลับมาได้ การถอดโครงสร้างมือฆ้องทอน-ขยาย เปลี่ยนมือฆ้อง เป็นปรากฏการณ์ลักษณะเดียวกับ “แบบ” (Form) ตามแนวคิดของเพลโต ที่อธิบายว่ามนุษย์เข้าถึงแบบผ่านการรับรู้ด้วยความเป็นมนุษย์ อย่างไรก็ตามจากการทดลอง ผู้วิจัยแปรสำนวนมือฆ้องสละสลวยกลับมาสู่สำนวนมือฆ้องพื้นฐาน ด้วยการใช้ตัวอย่างปรากฏการณ์ทางดนตรีลักษณะเดียวกันเทียบเคียง เทียบเคียงทำนองสำนวนเดียวกันระหว่างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 กับเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 เที่ยวกลับในเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ กรณีตัวอย่างเพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 1 คลี่คลายมือฆ้องพื้นฐานไปสู่มือฆ้องแปรทาง พบตำแหน่งเดียวกันในเที่ยวแรก - เที่ยวกลับ ผู้วิจัยทดลองแทนที่สำนวนมือฆ้องพื้นฐานลงในทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ศึกษาการถอดแบบพบว่าแทนที่แล้วมีความกลมกลืน สามารถแปรสำนวนมือฆ้องกลับมาสู่มือฆ้องพื้นฐาน มีความกลมกลืนและลูกตกเสียงเดียวกัน แม้ในทางปฏิบัติอาจมีการแปรกลับมาสู่สำนวนต้นแบบที่แตกต่างจากนี้ แต่ในการทดลองศึกษาทะลุกรอบทางดนตรี มือฆ้องสละสลวยแปรไปจากมือฆ้องพื้นฐาน แปรกลับมา เป็นการถอดแบบที่มีความหมายในมุมมองปรัชญา เป็นความเข้าใจลีลาของเสียง เข้าใจโครงสร้างในโสตวิญญาณผ่านการปฏิบัติ

กลไกการสร้างสรรค์กลอนที่แปลกหูแปลกตา (Picturesqueness and sublimity) เป็นการทะลุกรอบทางดนตรีไทยตามแนวคิดของครูสุรศักดิ์ จำนงค์สาร (สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2563) การถอดโครงสร้างสำนวนมือฆ้องที่แปรทางแล้วกลับมาสู่สำนวนมือฆ้องพื้นฐาน เป็นสภาวะ เกิดขึ้นด้วยโครงสร้างความเข้าใจในกฎเกณฑ์เสียงภายในโลกทางความคิด

(โสตวิญญาณ) ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็น สภาวะภายในจิตของนักปฏิบัติดนตรี แสดงการมีอยู่ของดนตรี และปรัชญา

ความเข้าในใจกฎเกณฑ์ดนตรีไทย ถูกใช้ กระทำเสียงที่เป็นรูปธรรมในโลกทางความคิด (โสตวิญญาณ) เป็นการเติมความเข้าใจใหม่ลงในรูปแบบของเสียง (เข้ารหัส) เมื่อผู้ประพันธ์ผลักเสียงที่เป็นรูปมาสู่โลกความจริงภายนอก เกิดเป็นสมมติดนตรีไทย (Suppose) เป็นรูปแบบของเสียงที่มีการเข้ารหัสความหมาย วัดได้ ตัวดนตรีเป็นเสียง ถูกบรรเลงโดยนักดนตรีศิษย์บ้านพาทยโกศล แผ่กว้างเสียงออกไปตามพื้นที่ในโลกความจริง เสียงไปถึงพื้นที่ใด ความหมายและความเข้าใจที่ถูกเข้ารหัสติดตามไปด้วยเพราะเป็นสิ่งเดียวกัน เสียงผ่านไปในโลกความจริง เมื่อมีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย รับรู้รูปแบบ คลี่คลายความหมาย ความหมายทั่วไปเกิดขึ้นในโสตวิญญาณตามมุมมองกายภาพตัวดนตรี ตามด้วยปรากฏการณ์การยึดเสียงไว้ในโสตวิญญาณ เพื่อพิจารณาความหมายเฉพาะ คือ ลีลา และกลอน เสียงเกิดขึ้นและดับลงในโลกความจริง แต่ยังคงอยู่ในโสตวิญญาณ นักปฏิบัติดนตรีที่ยึดเสียงไว้พิจารณาความหมายตั้งแต่มุมมองขนาดเล็ก มองหน่วยของเสียง ไปจนถึงการให้ความหมายเรื่องลีลา พิจารณาแยกแนวทำนองที่บรรเลงโดยผู้ปฏิบัติฆ้องวงใหญ่ แยกออกจากแนวทำนองอื่น (ลีลาอื่น) ผู้ฟังที่มีความรู้ดนตรีไทยเป็นโครงสร้างความเข้าใจก่อนหน้า รับรู้เสียงที่มีการเข้ารหัสความหมาย คลี่คลายความหมาย พิจารณาลีลาเป็นความหมายสำคัญ เกิดความเข้าใจลีลา เข้าใจมือฆ้องทั่วไปและมือฆ้องที่ใช้เฉพาะเพลงประเภทเพลงเรื่อง

ความเข้าใจรวมถึงมือฆ้องอื่นที่มีโครงสร้างเดียวกัน ถอดโครสร้างกลับไปกลับมาได้ ถอดโครงสร้างทอนสำนวนที่ถูกขยายจึงจะเกิดความเข้าใจ

แนวคิดการตีความ (Hermeneutic) แสดงพื้นที่ภายในโลกทางความคิด การตีความเกิดขึ้นโดยใช้โครงสร้างความเข้าใจก่อนหน้า ให้ความหมาย (แก่เสียง) ผ่านสภาวะเป็น (สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์, 2559, น. 202-298) แนวคิดเรื่องการรับรู้อธิบายรูปธรรมของเสียงที่เกิดขึ้นภายในโลกทางความคิด (โสตวิญญาณ) กระบวนการพิจารณามือฆ้องที่ถูกแปรไปจากพื้นฐานในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทอนสำนวนที่ถูกขยาย เกิดความเข้าใจในโครงสรร้างเพลงและกฎเกณฑ์ทางดนตรีเป็นทุนที่ถูกเติมในตัวผู้ฟังดนตรีไทยที่มีความรู้ดนตรีก่อนหน้า

ปรากฏการณ์ขยับเส้นขอบฟ้าอีกครั้งในมโนทัศน์ผู้ฟังดนตรี เป็นการเติมความเข้าใจใหม่เรื่องการทะลุกรอบทางดนตรีโดยใช้กลอน เกิดเป็นปรากฏการณ์ทางสังคม *เติมความหมายความงาม ขยับไปสู่สิ่งใหม่ ความหมายใหม่* เช่น รูปแบบกลอนที่เปลี่ยนไปในเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 แสดงความงดงามเป็นพิเศษ ดนตรีถูกส่งเข้าสู่พื้นที่ทางสังคมในฐานะสมมติ ส่งออกความหมายและมีการรับรู้ความหมายปลายทาง ทั้งมโนทัศน์ต้นทางและปลายทางมีการขยับขอบเขตความ

เข้าใจ เป็นการขยับของเส้นขอบฟ้าผ่านสถาวะเป็น ตามแนวคิดการตีความปรัชญาตะวันตก (Hermeneutic)

ผู้ฟังดนตรี ยึดเอาความหมายของมือฆ้องสละสลวยมาพิจารณา จนเกิดความเข้าใจ เกิดปรากฏการณ์ภายในจิตขยับเส้นขอบฟ้าตามแนวคิดการตีความ สภาวะที่เกิดขึ้นพุทธปรัชญาอธิบายเสียงในฐานะ “เครื่องอยู่ของใจ” ใจใช้รูปธรรมของเสียงเป็นเครื่องอยู่ ชั่วขณะนั้นใจไม่ได้ไปอยู่ที่พื้นที่อื่น ไม่ได้หลงไปกับความสุข ความทุกข์ ในชีวิตประจำวัน ไม่ได้ฟุ้งคิดถึงสิ่งอื่น แต่อยู่กับตัวดนตรี

ผู้ฟังดนตรีเป็นมนุษย์ ยืนอยู่บนพื้นฐานที่มีโฟกัสความสนใจเพียงจุดเดียว เมื่อใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ พิจารณาความหมายจากลีลามือฆ้อง เกิดความเข้าใจในกฎเกณฑ์ทางดนตรีที่ถูกใช้ เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่ได้รื้อความทรงจำอื่นที่มีอยู่ก่อนหน้าภายในตัวผู้ฟังดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทองมุ่งหมายเติมความเข้าใจใหม่สู่ผู้ฟังดนตรี ใจยึดเอาตัวดนตรีเป็นเครื่องอยู่ เป็นสภาวะที่ตัวดนตรีไม่ได้เข้ามารื้อประสบการณ์เดิมภายในจิตของผู้ฟัง (ไม่รื้อตัวสัญญา) เป็นความหมาย “อารมณ์” ตามแนวคิดพุทธปรัชญา ใจใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ ***รู้รูปธรรมของเสียงเป็นอารมณ์*** จิตของผู้ฟังอยู่กับเวลาปัจจุบันขณะ ตัวดนตรีสะท้อนแนวคิดของผู้ประพันธ์ *“เลือกมองแต่สิ่งที่ดี อยู่แต่กับสิ่งที่ดี ที่งาม ประณีต ออกจากความสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน”* สอดคล้องกับแนวคิดอทุกขมสุขเวทนาในพุทธปรัชญา ***อยู่กับสิ่งสวยงามประณีต (ตัวดนตรี) ไม่หลงไปกับนิยามสุขทุกข์อื่นของชีวิต***

มุมมองเลือกมองแต่สิ่งที่ดี ประณีต เป็นแนวคิดเบื้องหลังตัวดนตรี ลักษณะเดียวกับเพลงของโมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) คีตกวีดนตรีคลาสสิก โมสาร์ทสร้างสรรค์ดนตรีที่งามประณีต ไม่ว่าชีวิตในความจริงจะมีอารมณ์สุขหรือทุกข์ แต่ดนตรีของโมสาร์ทเต็มไปด้วยความงดงามประณีตเสมอ เป็นลักษณะเด่นของดนตรียุคคลาสสิก ในขณะที่เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven) นำอารม์ณสุขทุกข์ในชีวิตผสานเป็นหนึ่งเดียวกับดนตรี เป็นดนตรียุคโรแมนติก เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความงามประณีตลักษณะเดียวกับโมสาร์ท มองแต่ความดีงามเป็นสาระสำคัญ

การมองแต่ด้านดี มีแง่มุมที่ต้องพิจารณาสองด้าน พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) มองว่าเรื่องธรรม กับเรื่องวินัย เป็นเรื่องหัวงูกับหางงู ไปจับหางงูมันก็วกมากัดเราก็ได้ ไปจับที่กลางงูมันก็วกมากัดเราก็ได้ เพราะหัวงูกับหางงูเป็นงูตัวเดียวกัน มันให้ประโยชน์เราทั้งสองอย่าง ให้โทษแก่เราได้ทั้งสองอย่าง ความจริง คือ กระทำ กับ พระวินัย เป็นอันเดียวกัน ปฏิบัติธรรม เช่นว่า สมถะกรรมฐาน วิปัสสนากรรมฐาน อันนี้ก็แย่งกัน ผมเรียนสมถะกรรมฐาน คุณเรียนวิปัสสนากรรมฐาน

ผมนั่งฟัง คิดกันอย่างไรหนอ ความคิดของผมมีความเห็นว่า สมถะกรรมฐาน วิปัสสนากรรมฐาน เป็นเหตุเป็นผลกันเท่านั้น มันไม่ใช่อื่นไกล ยกตัวอย่างมีดเล่มหนึ่งมีด้าม มีสัน มีคม เราจะยกมีดเล่มนั้นขึ้นมา คมมันก็ติดมา ด้ามมันก็ติดมา สันมันก็ติดมา มันจะแยกกันไม่ได้ แต่อาการมันต่างกันถึงความสงบ ความสงบเรื่องสมถะกรรมฐานมันห่างไกลจากรูปเสียงกลิ่นรส โดยเดินไปไกลจากมันไป สงบด้านวิปัสสนากรรมฐาน มันสงบไกลจากรูปเสียงกลิ่นรส โผฐัพพะ โดยทางปัญญาในทางสมถะกรรมฐาน ตาเราเห็นอยู่ หูเราฟังอยู่ เป็นต้น มันก็รู้เรื่องของมัน มันก็สงบของมันได้ สมถะกรรมฐานความสงบปัญญามันยังไม่เกิด ถ้าได้ยินเสียง ไม่สบายแล้ว เห็นรูป ไม่สบายแล้ว อันนี้ปัญญามันยังไม่มี มันต้องไปอย่างนี้ก่อน เมื่อความสงบมันเกิดขึ้นมาแล้ว ที่อารมณ์ไปกระทบเราไปยึดอารมณ์ มันทุกข์ทุกที มันทุกข์ไม่หยุด แบกไปนาน ๆ มันทุกข์หนักมันก็โยนทิ้งเหมือนกัน เมื่อปัญญามันเกิด มันแบบนี้ ไม่ใช่ว่าเราจะแบกไปอย่างนั้น แบกไปเถอะ มันถูก ทุกข์ทุกที คิดว่าดีสุดท้ายแล้วมันหนัก คนจะเห็นโทษของมัน ละไม่ได้ ถ้าไม่เห็นประโยชน์ของมัน ฯลฯ ผมถึงเข้าใจว่าความสงบตรงนี้มันต่างกันมา ความสงบเรื่องกำหนดให้มันสงบจากอารมณ์ อย่างเราอยู่เงียบ ๆ ไม่มีใครมาพูดถึง ไม่มีใครมานินทา มันก็สบายใจ ความสงบเท่านี้เรื่องสมถะกรรมฐาน เรื่องวิปัสสนากรรมฐาน ลืมตา เขามาว่าต่อหน้า มันก็รู้ว่าเขาเป็นอย่างนั้น สงบตรงนี้มีกำลังมาก จะอยู่หมู่มากก็ได้ จะอยู่หมู่น้อยก็ได้ ไม่ค่อยเลือกสถานที่ ตรงนี้เราจะอยู่ ก็ต้องอยู่ได้ ความเห็นของผมเป็นอย่างนี้ อย่าไปเมา สถานที่สงบหรือไม่สงบอยู่แล้วอย่าเมา ได้ดีแล้วอย่าเมาดี ถูกแล้วอย่าเมาถูก ถ้าเมาก็ผิด (พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท), 2565) การเลือกมองแต่ด้านดีทีอีกมุมหนึ่งคือตัวหลง ยึดติดกับความดี กล่อมเกลาอยู่แต่ในความยินดี ความเป็นที่รักที่พอใจ เช่น ลูกพาแม่ไปพบแพทย์ตามกำหนดนัดหมาย แม่ถามลูกว่า ค่าใช้จ่ายเท่าไร ลูกตอบแม่ไปว่าไม่แพง ที่ลูกไม่ตอมจำนวนเงินตามความจริง เพราะหากตอบไปแล้ว แม่ก็จะรู้สึกไม่ดี ครั้งหน้าที่เจ็บป่วย ก็จะไม่อยากมาตรวจรักษาอีก การพามาพบแพทย์ก็จะยากขึ้น เป็นกรณีที่ลูกใช้คำพูดทะนุถนอมความรู้สึกแม่ เป็นมุมมองด้านดี แต่มีอีกมุมมองหนึ่งที่อยู่แนบสนิทกับมุมมองด้านดี เป็นเหรียญที่มีสองด้าน มองว่า คำพูดของลูกที่ไม่บอกความจริง เป็นการกล่อมเกลาโลกทางความคิดแม่ ให้แม่อยู่ในความเป็นที่รักที่พอใจ ไม่รับรู้โลกความจริง เหล่านี้คือความหมายตามพระธรรมเทศนาของพระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) กล่าวว่า *เป็นเรื่องหัวงูกับหางงู ไปจับหางงูมันก็วกมากัดเราก็ได้ ไปจับที่กลางงูมันก็วกมากัดเราก็ได้ เพราะหัวงูกับหางงูเป็นงูตัวเดียวกัน มันให้ประโยชน์เราทั้งสองอย่าง ให้โทษแก่เราได้ทั้งสองอย่าง* การมองดนตรีที่งามประณีต มีสองด้านเสมอ ผู้วิจัยเห็นตามพระธรรมเทศนาของพระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) ว่าดนตรีที่งามประณีตมีด้านที่ทำให้หลงยึดติดความดี การพิจารณาทางพุทธปรัชญาจะต้องพิจารณาสองด้าน ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ของใจ ดึงใจออกห่างจาก

นิยามสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน ต้องพิจารณาคู่กับมองโลกตามความจริง ดนตรีก็คือดนตรี บุคคลหลงเมาในเสียงดนตรีงามประณีต ไม่รู้สึกตัวก็มี จะต้องมีความรู้สึกตัวเป็นพื้นฐาน ควบคู่กับการพิจารณาความไม่เที่ยง ดนตรีเกิดขึ้นแล้วดับลง เสียงที่ค้างอยู่ในโสตวิญญาณเป็นสัญญา ยึดติดเสียงเหล่านั้น กล่อมเกลาใจอยู่แต่ในโลกสวยงามประณีต ยิ่งยึดเอาว่าอยากให้สมมติยืนยาว เป็นความงามสมบูรณ์ ยิ่งหลงไม่อยู่กับปัจจุบันขณะ ทุกสิ่งมีสองด้านพิจารณาควบคู่กันเสมอจึงจะดี

ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง ในโลกความจริง ตัวดนตรีไม่เลือกบุคคลผู้รับความหมาย เพราะตัวดนตรีไม่มีเจตนา มนุษย์เท่านั้นที่มีเจตนา แต่ตัวดนตรีบรรจุรหัสความหมายของผู้ประพันธ์ รหัสของความหมายคลี่คลายเฉพาะกับบุคคลที่มีความรู้ทางดนตรีไทย ผู้ประพันธ์ใช้ความเข้าใจเรื่องกลอน ทำมือฆ้องที่แปลกหูแปลกตา แปรมือฆ้องไปจากสำนวนพื้นฐาน แสดงนิยามความงามผ่านตัวดนตรี ผู้ประพันธ์สร้างนิยามความงามขึ้นใหม่จากความเข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีไทยก่อนหน้า บรรจุความเข้าใจเป็นรหัสความหมายผ่านมือฆ้องสละสลวย ผลักตัวดนตรีออกสู่โลกความจริงในฐานะสมมติ (Suppose) ตัวดนตรีแผ่กว้างไปถึงการรับรู้ของบุคคลภายในพื้นที่สังคม ความหมายถูกเข้ารหัสไปด้วยกับเสียงดนตรี ความหมายถูกคลี่คลายเฉพาะบุคคลที่มีเวลาในมโนทัศน์ละเอียดประณีตใกล้เคียงกับตัวดนตรี ผู้วิจัยจึงตีความว่า ตัวดนตรีมีการเลือกคนฟัง

ศึกษาความสมบูรณ์ทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา

อารมณ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ใช้บรรเลงโอกาสมงคล งานบุญ พิธีไหว้ครู งานอุปสมบท ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง กลอง และเครื่องประกอบจังหวะ ประเด็นเรื่อง “อารมณ์เพลง” ทัศนะผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ครูวิเชียร เกิดผล ผู้สืบทอดทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฝั่งธนบุรี ให้ความเห็นว่า “อารมณ์เพลงมั่นคงต่อเพลง มั่นคงต่อทำนอง มั่นคงต่อมือ มือจะใช้อย่างไร อย่างตรงโยนแต่ละเพลงเรื่องไม่เหมือนกัน เรื่องมือ มันอยู่ที่มือ ใช้มือถูกหรือไม่ถูก ซ้ายนี่สำคัญ คอยรับจากมือขวา หลายลูกซ้ายต้องรับ เพราะเหตุนี้รู้เลยว่าตีมือไม่เหมือนกัน อารมณ์เพลงคือมั่นคงต่อทำนอง มั่นคงต่อมือ อารมณ์เพลงเขามีครับ อารมณ์เพลงสนุก มีตอนที่สนุก เพลงเต่าเห่ไพเราะอย่างเดียว มีเหมราชสองชั้น เหมราช เหมรา สาวคำ ออกสองไม้ ทำนองมันไม่เหมือนกัน ทำนองมอญรวนดาบออกสองไม้อย่างนี้นึกว่าตีโนราห์” (วิเชียร เกิดผล, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 30 มิถุนายน 2567)

ครูวิเชียร อ่อนละมูลให้ความเห็นว่า “อารมณ์เพลงช้าเรื่องเต่าทองให้บรรยากาศแบบไทย อารมณ์เรียบร้อย ไม่หวือหวาเหมือนเพลงอื่น เพลงเรื่องโดยหลักเป็นประมาณนี้ อารมณ์เรียบร้อย ฟังครั้งสองครั้ง ฟังครั้งที่สามจะทราบว่าไพเราะมาก ฟังครั้งที่สองรู้มากขึ้นหน่อย อารมณ์จะได้ช่วงที่เราเข้าถึงเขาแล้วจริง ๆ เหมือนกับบทสวดมนต์ฟังใหม่ ๆ อาจจะไม่เข้าใจ งุนงง พอสวนมนต์เข้าบ่อย ๆ ก็จะรู้ว่าเป็นอย่างไร เข้าถึงอารมณ์ จะเข้าถึงยาก ทำต่อเนื่อง ต้องทำบ่อย ๆ ครูมองว่าเพลงประเภทเพลงเรื่อง ฟังครั้งแรกไม่ค่อยสนุกหรอก ต้องฟังครั้งที่สอง ครั้งที่สามจึงจะเริ่มเห็น เห็นความสนุก เห็นลีลาพิเศษที่แสดงออกมา” (ครูวิเชียร อ่อนละมูล, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 29 มิถุนายน 2567)

ครูสุเชาว์ หริมพานิชย์ ให้ความเห็นว่า “ครูมองว่าเพลงมีหลายอารมณ์คละกัน อารมณ์สนุกสนาน เศร้า อยู่ที่ผู้บรรเลงจะทำให้ออกมาอย่างไร อย่างเธอจะพูดกับเพื่อน ก็ใช้ภาษาอย่างหนึ่ง เธอจะพูดกับครูก็ถ่อมเสียงลงมา เธอจะพูดกับอาจารย์ผู้ใหญ่ก็ต้องอย่างหนึ่ง ยิ่งระมัดระวังคำพูด เพลงดนตรีก็เช่นกัน ประโยคเดียวกัน ทำให้เศร้าก็ได้ ทำให้สนุกก็ได้ เช่น หัวเพลงช้าเรื่องเต่าทอ ลองบรรเลงให้ช้าลง ไพเราะกับเศร้าก็จะใกล้เคียงกัน ครูมองว่าอยู่ที่ผู้บรรเลง ถ้าเขาตีเร็วขึ้น ก็คงไม่เศร้า จะเป็นเครื่องดนตรีไหนอยู่ที่ผู้บรรเลง เพลงงดงามเพราะภาพรวมกระชับ ไม่ยาว มีทำนองหลากหลายมีมือฆ้องยากง่ายรวมกัน เมื่อผสมผสานกันทำให้มีอารมณ์ลื่นไหลได้ดี เป็นอารมณ์ของเพลง ความงดงามอยู่ที่เราฟังเพลง ว่าไพเราะไหม ความงดงามปรากฏอยู่ที่ผู้บรรเลง ผู้บรรเลงให้ไพเราะก็ได้ ให้โกรธก็ได้ ดุก็ได้ ความงดงามอยู่ที่ผู้บรรเลง จะสามารถบรรเลงให้ไพเราะได้อย่างไร (สุเชาว์ หริมพาณิชย์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 27 มิถุนายน 2567)

ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ให้ความเห็นว่า อารมณ์เพลง ส่วนตัวครูคิดไป เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง ฟังแล้วเราทำอารมณ์อย่างไร ฟังแล้วรู้เลยว่าเหมือนคลื่น กระทบฝั่งแล้วออกกระทบฝั่ง แล้วถอยหลัง พอสุดท้ายเป็นคลื่นใหญ่ยาว ภาพประมาณนั้น เพลงอื่นมันก็คล้าย ๆ กัน เพลงเรื่องเต่าทองนี้หลายรสชาติ หลายมือ เพลงเรื่องคือหลายเพลงมารวมกัน หลายรสชาติ มือมันก็ไปอย่างนั้น อารมณ์เหมือนที่อธิบายตรงนี้ ตัวเต่าทองอยู่ตรงไหน มือตรงนั้น วิเคราะห์ลักษณะท่าทางว่าเป็นอย่างไร ท้ายยังมีต่อเพลงเร็วออกไปอีก หมายความว่าของเก่ามันต้องมี ได้ไว้นี้ดีมากเลยลูก (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 กรกฎาคม 2567)

ครูสหรัญ จันทร์เฉลิม ให้ความเห็นว่า เรื่องอารมณ์นี้มีตั้งแต่ความนิยมให้ออกหางเพลง แม้กระทั่งเพลงสี่บทก็ยังออกสำเนียงจีน บุหลันก็ออกสำเนียงจีน ครูมองว่าสำเนียงที่ชัดเจนเป็นอารมณ์ที่บรมครูท่านต้องการแฝงเอาไว้ ซึ่งเมื่อก่อนแฝงเอาไว้ในสำเนียงไทย แทบแยกไม่ออกเลย แต่ช่วงหลังสำเนียงเหล่านี้ชัดเจนขึ้น อารมณ์ก็คือการใช้ชื่อนำหน้าในบทเพลงจะต้องทำให้สำเนียง

ชัดเจนไปด้วย แต่เพลงเก่าโบราณมักจะออกสำเนียงชัดเจนในท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 แต่ในระยะหลังมีการใช้เพลงที่มีสำเนียงชัดเจน แตกต่างออกไป มองเห็นสำเนียงชัดเจนที่สุดในลูกล้อลูกขัดต้องแต่เพลงทยอยเขมร สำเนียงเหล่านี้ถูกใช้มาแล้ว สอดแทรกมาแล้ว เกิดขึ้นแล้วในสำเนียงไทยที่ชัดเจนมาก ตอนหลังก็ค่อยชัดเจนขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา แม้กระทั่งเพลงแขกสาหร่ายแทบจะไม่เป็นสำเนียง มีแค่ในท่อนที่ 3 เท่านั้นเองนิดหน่อยแฝงเอาไว้ตอนท้าย ที่ผู้วิจัยกล่าวว่าอารมณ์เพราะฝ่ายปี่พาทย์เขาออกเพลงเหล่านี้ เขาต้องการให้อารมณ์ชัดเจนออกมา เป็นกติกาของดนตรีไทย เทียบกับยุคคลาสสิก ไม่สัมพันธ์กับอารมณ์ ท่านจะเอาบทเพลงสอดแทรกไว้เป็นหางเพลงเพื่อให้รู้สึกสนุกสนานจากอารมณ์เพลง เพลงสำเนียงเหล่านี้จึงมีความพิเศษของตัวบทเพลง ด้วยหน้าทับ ทำไว้ว่า ถ้าจะใช้เพลงเศร้าต้องนึกถึงสำเนียงแขก เพลงที่มีความสนุกสนานก็พวกสำเนียงจีน อาจจะมีอย่างเพลงแป๊ะที่คำร้องเศร้า แต่ทำนองไม่เศร้า ต้องเข้าใจคำเหล่านี้ เสียง เพลง สำเนียง สำนวน มีความหมายแตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้เกิดจากน้ำเสียงของเครื่องดนตรี ประเภทของเพลง หน้าทับ จะบ่งบอกถึงอารมณ์ วิธีการของครูคือเช็กภาพรวมทำนองอีกครั้ง เหมาะสมหรือไม่เหมาะสมกับประเภทเพลง ทางลักษณะนี้ความเร็วแบบนี้ ความช้าแบบนี้ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีไหม ก็คือความหมายของคำว่าดีหรือไม่ดี งามหรือไม่งาม คำว่างามหรือไม่งามสำหรับครูก็คือคำว่า ควรหรือไม่ควร (สหรัฐ จันทร์เฉลิม, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 27 เมษายน 2566)

ครูเฉลิมชัย กลิ่นจำปา นักดนตรีไทยประจำวงปี่พาทย์สำนักครูจงกล เมืองสมุทร อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ ให้ความเห็นว่า “เพลงไทยเป็นสิ่งที่ดี ล้ำค่า เป็นสมบัติของชาติไทย ตั้งแต่ปู่ย่าตายาย เป็นมรดกของไทย ความดีงาม คือ อารมณ์เพลง บทเพลง สำเนียงเพลง เพื่อผ่อนคลาย เป็นดนตรีบำบัด เป็นเพื่อนเมื่อยามสบาย เป็นสหายเมื่อยามโศกศัลย์ขวัญของคนไทย เป็นขวัญและกำลังใจของคนไทย ดนตรีไทยเป็นเสียงที่เป็นทิพท์” (เฉลิมชัย กลิ่นจำปา, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 24 มิถุนายน 2567)

ครูสุรชัย ศรีนาคสุข นักดนตรีไทยประจำวงปี่พาทย์ป่อมแหลมฉบัง อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี ให้ความเห็นว่า “เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงที่แสดงอารมณ์ร่าเริง สนุกสนาน ท้าทาย ทั้งผู้บรรเลงและผู้ตีตะโพนควบคุมจังหวะ อย่างสองท่อนท้าย มือฆ้องหายไป

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

- - - -	- ม - ม	- - ดรม͡	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -	
- ม – ม	- - ดรม͡	- ซ – ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ	
- - มมม͡	- ซ - ร	- - ดดด͡	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -	
- ล – ซ	- - มมม͡	- ซ – ร	- - ดดด͡	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	

ทำนองเพลงท่อนนี้ เป็นท่อนที่ท้าทายอารมณ์ และสนุกสนานดี เช่นว่า เวลาบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ถ้าแม่นยำเราจะอิ่มเอมในใจ บางคนไม่ระวัง จะพลาด มีที่ซ่อนท้ายอยู่หน่อย เวลาเราตีแล้ว เราแม่นยำอารมณ์ในใจจะเกิดความยินดี เป็นความดีมาก ๆ สำหรับผมเป็นอารมณ์สนุกสนาน เพลิดเพลิน ฟังแล้ว ภาษาชาวบ้านเรียกว่าอร่อย" (สุรชัย ศรีนาคสุข, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 27 มิถุนายน 2567)

ผู้ฟังดนตรีทั่วไป คุณจิรพนธ์ สุวรรณสนธิ์ แสดงควาเห็นว่า "อารมณ์เพลงผมคิดว่ามีในส่วนที่เป็นเนื้อร้อง จะฟังง่าย ถ้าเป็นดนตรีบรรเลงล้วนเครื่องสายจะฟังออกง่ายหน่อย ผมชอบซอสามสายเป็นพิเศษ ผมชอบฟังเพลงที่แสดงอารมณ์ชัดเจน เพลงช้าเรื่องเต่าทองฟังยาก ฟังออกเป็นทำนองแต่ละเครื่องดนตรี ไม่เคยได้ยินเพลงนี้มาก่อน" ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากผู้ฟังดนตรีทั่วไป ความเห็นเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ว่าเพลงช้าเรื่องเต่าทองฟังความหมายลำบาก เป็นเพลงไม่มีเนื้อร้อง ฟังเรื่อย ๆ เพื่อความเพลิดเพลิน

ครูรวิช ตาแก้ว ผู้เชี่ยวชาญปรัชญาศิลปะ แสดงความเห็นว่า "อารมณ์เป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ รับรู้โดยใช้ระบบประสาทสัมผัส เป็นตัวผลที่เกิดมา ในทางปรัชญา อารมณ์ คือ *ความรู้สึก* ขึ้นอยู่กับความคุ้นเคยของมนุษย์ เกิดกระบวนการยอมรับ ไม่ยอมรับ หรือ ชอบ ไม่ชอบ อาจารย์มีความเห็นว่าความรู้ทางดนตรีไทยมาจากความคุ้นเคย กระบวนการยอมรับที่เรียกว่า การยอมรับ (Accept) *ความรู้มาจากความคุ้นเคย คือวิธีการของดนตรีไทย* ความรู้สึกในทางปรัชญาไม่ได้ใช้ปัญญา ปัญญาใช้เส้นของเหตุผล แต่ความรู้สึกเกิดขึ้นกับมนุษย์ ใช้กับมนุษย์ และยังใช้ในทางศิลปะอีกด้วย ดังนั้นความรู้สึกคือรากฐานของดนตรีไทย อาจารย์ยังมีความเห็นเพิ่มเติมว่า อารมณ์ของมนุษย์ คือ ความรู้สึก ส่วนสัตว์ไม่มีอารมณ์ แต่มีสัญชาตญาณ ยกตัวอย่างเช่น สุนัขและแมว พวกสัตว์ยิ้มแสดงอารมณ์ไม่ได้ เป็นต้น เมื่อแยกอารมณ์กับเหตุผลได้ จะพบว่าอารมณ์และสติปัญญารวมเข้าด้วยกัน คือเหตุผลปัญญา ภาษาอังกฤษศึกษารากคำศัพท์ คำว่า Intellectual สังเกตว่า ในภาษาอังกฤษจะมีเวลาและพื้นที่ ส่วนภาษาไทยไม่มี จำพวกกริยาผันตามกาล (Tense) อีกทั้งยังมี Prefixes suffixes คล้ายบาลีสันสกฤต อันนี้เป็นความรู้เพิ่มเติม อาจารย์มีความเห็นว่าถ้าแยกตัวความรู้ได้ ก็จะนำมาเปรียบเทียบกับอารมณ์ได้ เราจะพบความรู้สึก (Sense) อธิบายเพิ่มเติมว่าการรับรู้ (Perception) คือ การรับรู้ที่รวมความรู้ ส่วนรับรู้ (Percept) คือความรู้สึกอย่างเดียว เป็นรายละเอียดของการรับรู้ ฉะนั้น Perception จะลึกกว่า Percept และการรับรู้ คือ ความรู้สึก ทำได้แค่ครั้งละหนึ่งช่องทาง หากรับรู้หลายช่องทางเรียกว่าวิกลจริต เช่น คนที่หัวเราะมีความสุข และเศร้าไปในเวลาเดียวกัน ภาวะที่มันฉับพลันเกิดขึ้นพร้อม หรือสลับกันเป็นภาวะที่ไม่ปรกติ ดังนั้นในกรณีปรกติจึงเกิดอารมณ์ได้ทีละอย่าง เป็นเรื่องของจิต อารมณ์

เข้าใจได้ทีละอย่าง แตกต่างจากปัญญาที่เข้าใจแล้วเข้าใจทั้งหมด เข้าใจโดยทันที ไม่ได้เข้าใจทีละตัว ตัวอย่างเช่นว่า บางเรื่อง เราไม่เข้าใจ แต่เมื่อเกิดความเข้าใจแล้ว ก็เข้าใจทั้งหมดเลย แต่อารมณ์จะเก็บได้ทีละตัว แตกต่างกัน อาจารย์มีความเห็นว่า ทางดนตรีไทยมีการใช้อารมณ์ค่อนข้างสูง หากจำแนกระดับของอารมณ์จากพื้นฐาน เช่นอารมณ์เพลงจากเพลงต้นแบบ ไปจนถึงเพลงที่นำมารวมกับเป็นชุด จนกระทั่งอารมณ์ที่ใช้ในการด้น อธิบายให้ละเอียด" (รวิช ตาแก้ว, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2563)

ครูเมธา หริมเทพาธิป ผู้เชี่ยวชาญพุทธปรัชญา แสดงความเห็นว่า "ผมจะเริ่มจากการเล่าให้ผู้วิจัยฟังเกี่ยวกับนิกายธรรมยุติ เป็นที่รู้จักกันว่า "วัดป่า" พระสงฆ์จะมี ***เครื่องอยู่*** ถ้ารู้จักเครื่องอยู่ก็จะรู้จัก *อารมณ์* ตัวอย่างเช่น พระสงฆ์บางรูปถ้าบวชมานานแล้ว ก็จะใช้เครื่องอยู่ บางรูปใช้การก่อสร้างเป็นเครื่องอยู่ เช่นการสร้างวัดสร้างอาราม คือ ใช้การทำงาน แต่เมื่อใดที่ไม่มีการทำงาน หรือไม่มีเครื่องอยู่เหล่านี้ ก็จะเกิดอารมณ์ต่างๆ แล้วแต่บุคคล บางรูปการอุปัฏฐากของพ่อแม่ครูอาจารย์เป็นเครื่องอยู่ เช่นการดูแลบาตร ดูแลจีวร ใช้ตรงนี้เป็นเครื่องอยู่ก็สามารถคงอารมณ์ไว้ได้ เป็นการหางานให้ใจไปผูกอยู่ตรงนั้น ไม่ฟุ้ง ทีนี้ ในบรรดาเครื่องอยู่ที่มีความยั่งยืนมากที่สุด คือ เอาธรรมเป็นเครื่องอยู่ เวลาพูดถึงอารมณ์ อาจารย์จะบอกผู้วิจัยว่า เครื่องอยู่ตรงนี้ หรืออารมณ์ มันไม่ได้แปลว่ากิเลสเสมอไป เพราะในพุทธศาสนา ผู้วิจัยเคยได้ยินคำว่า พระอรหันต์มีนิพพานเป็นอารมณ์ไหม อารมณ์ในพุทธก็เลยไม่เหมือนอารมณ์ในภาษาทั่วไป (Emotion) มันเป็นเครื่องอยู่ มันเป็นฐานในการรับรู้และการรับรู้ในที่นี้เป็นตัวที่เป็นรูปธรรม และนามธรรม รูปธรรมได้แก่อะไร ตาหูจมูกลิ้นกาย ไปสัมผัสรูปรสกลิ่นเสียงสัมผัส คือ ผัสสะห้า ที่เราคุ้นเคย เวลาที่ตาไปเจอรูป เรียกอารมณ์นี้ว่า รูปารมณ์ อย่างถ้าหูได้ฟังเสียง ก็เรียกสัททารมณ์ ทีนี้ สุดท้ายมันคือเรื่องสัมผัส เรียกว่า โผฏฐัพพารมณ์ อันนี้คืออารมณ์ที่เกิดจากรูปธรรม ทีนี้ อารมณ์ที่เกิดจากนามธรรม เรียกว่าธรรมารมณ์ คือ ความรู้สึกนึกคิด เวลารับรู้ความรู้สึกนึกคิดภายใน นั่นคืออารมณ์เกิดขึ้นแล้ว เวลาภาวนา พุทโธ นั่นคือการคิด เรื่องของสังขาร แต่ว่าเอาพุทโธเป็นอารมณ์ หมายความว่าเอาสังขารเป็นอารมณ์ เอาสังขารมาปรุงแต่งคำว่าพุทโธ แล้วแน่วแน่อยู่กับพุทโธ บางท่านเอาสิ่งภายนอก เช่น การฝึกกสิณ พวกกสิณไฟ เป็นต้น แสดงว่าเขาเอาเรื่องรูปธรรมเป็นอารมณ์ แต่ว่าภาพที่เกิดในใจ **ภาพไฟที่เกิดในใจ มันคือธรรมารมณ์ มันคือจินตนาการของตัวรูป** นี้คือหลัก แล้วเกิดจำได้ ความจำคือสัญญา คำว่ารู้สึกนึกคิด รู้สึก ก็คือความรู้สึกทั้งหลาย นึก คือความจำ คิด ก็คือการปรุงแต่งจินตนาการ อาจารย์เลยใช้คำว่า ความรู้สึกนึกคิด (เมธา หริมเทพาธิป, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 18 มีนาคม 2566)

การแสดงพระธรรมเทศนา หลวงตาศิริ อินฺทสิริ อธิบายเรื่องอารมณ์ว่า “ขันธ์ห้า สังขารนี้ รูปธรรมนามธรรม ร่างกายจิตใจ รูปธรรมนามธรรมทั้งหมดทั้งสิ้น ไม่เที่ยง เที่ยงไหม ไม่เที่ยง เกิดดับตลอดวัน แม้แต่ก้อนเซลล์ของเรา ที่ละเอียดที่สุด ดูลึกเข้าไป ก็เกิดดับเกิดดับ สลับซับซ้อนกัน มีความเกิดขึ้นเป็น**ธรรมดา มันเกิดอย่างไร กายในประกอบด้วยตา หู จมูก ลิ้น กายใจ มันไปกระทบกับรูปภายนอก โลกภายนอก กายนอก สังขารภายนอก เมื่อภายในกระทบกัน ตากับรูปกระทบกัน หูกับเสียงกระทบกัน จมูกกับกลิ่นลิ้นกระทบกัน สัมผัสกันเข้า เกิดอารมณ์ ไปประสมจิต จิตจึงรู้ขึ้นมา เรียกว่าผัสสะเกิด เรียกว่าขันธ์ห้าเกิด ว่าสังขารเกิดกับดับพร้อมกัน** เรียกว่าขันธ์ห้าเกิดกับดับพร้อมกันอยู่เสมอ มองไม่เห็นว่ามันเกิดมันด้วยเสียด้วยซ้ำไป ตาเห็นรูปปั๊บ มันดับเมื่อไหร่ กระทบแล้วดับ เหมือนสายฟ้าแลบ แป๊บเดียว เกิดดับพร้อมกัน โลกเกิดกับดับพร้อมกันอยู่อย่างนี้ มันเที่ยงไหม มันเกิดมันดับ เที่ยงไหม ไม่เที่ยง พระอัญญาโกณฑัญญะเห็นอย่างนี้สิ่งใดสิ่งหนึ่ง เกิดดับเป็นธรรมดา สิ่งทั้งหลายสิ่งที่ตาเห็นรูป หูได้ยินเสียง เกิดดับเป็นธรรมดา สิ่งทั้งหลายเกิดดับไปเป็นธรรมดา วันหนึ่งๆ มันเกิดดับเกิดดับ

ส่วนที่พอแสดงให้เห็นง่ายๆ เกิดดับเป็นธรรมดา เป็นปรกติอยู่อย่างนี้ อุปปาทะวะยะธัมมิโน มีความเกิดขึ้นเป็นธรรมดา อุปปัชชิต์วา นิรุชฌันติ มีความดับไปเป็นธรรมดา ตลอดวันมีอยู่อย่างนี้ ขันธ์ห้า **ตาหูจมูกลิ้นกายใจ เรียกว่า อายตนะ หรือเรียกว่าภายใน หรือเรียกว่ารูปธรรม ไปกระทบกับรูปเสียงกลิ่นรส โผฏฐัพพะ ธรรมารมณ์ ภายนอก กายกับใจก็อิงอาศัยกันเกิด ปฏิจจสมุปบาท สองอันกระทบกัน วิญญาณรู้ขึ้นเรียกว่าผัสสะ ศูนย์กลางของขันธ์ห้าเรียกว่าผัสสะ ผัสสะเกิด ถ้าใครหลงสังขาร ว่าเป็นเรา ตาเห็นรูปก็สำคัญตน** ว่า เราเห็น ใช่ไหมล่ะ **จึงมีอารมณ์ เวทนาก็คืออารมณ์ เกิดเวทนาขึ้น เกิดยินดีก็สุขเวทนา ยินร้ายก็ทุกข์เวทนา หรือ ไม่ยินดีไม่ยินร้ายก็อทุกขมสุขเวทนา** ตลอดวัน มันจะทำงานอยู่อย่างนี้ ถ้าผู้ใดได้ยินได้ฟังคำสอนของพระพุทธเจ้าที่หลวงตานำมานี้ มันเกิดขึ้นเป็นธรรมดา ดับไปเป็นธรรมดา มีเราไหมล่ะ ในนี้ มีตัวมีตนไหม ตาเห็นรูป ใช่เราเห็นไหม โอ้ ทำไม ...อะวิชชา หลงว่าเราเห็นทันที ที่คืออะวิชชาเกิด ตัณหา เวทนา ตัณหา ภพชาติก็เกิด วันหนึ่งๆ มันก็เกิดหมุนอยู่อย่างนี้ เรียกว่า ธรรมจักร...” (พระศิริ อินฺทสิริ, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 25 มิถุนายน พ.ศ. 2566)

เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติ (Suppose) อารมณ์สุขทุกข์ขึ้นกับเพลงส่วนหนึ่ง เพราะทำนองถูกกำหนดมาแล้ว ความเข้าใจในรูปแบบเป็นความหมาย และการตีความอารมณ์ขึ้นกับนิยามของผู้ปฏิบัติดนตรีเป็นผู้ปรุงแต่งอีกส่วนหนึ่ง ว่าถือนิยามความงามลักษณะใด ตามความเห็นของครูสุเชาว์ หริมพาณิชย์ (สุเชาว์ หริมพาณิชย์, การสัมภาษณ์ ส่วนบุคคล, 27 มิถุนายน 2567) อารมณ์เพลงตามความหมายสุขทุกข์ทั่วไป ขึ้นกับนิยามที่ผู้ฟังดนตรีถือ การ

สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป ผู้วิจัยพบว่า ผู้ฟังดนตรีทั่วไปไม่มีความเข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีไทยเป็นโครงสร้างก่อนหน้า พยายามตีความเสียงไปตามทัศนะตน เป็นกระบวนการรื้อเสียงที่เคยได้ยินในอดีต อย่างไรก็ตามการตีความอารมณ์สุขทุกข์เป็นไปด้วยความลำบากในทัศนะของผู้ฟังดนตรีทั่วไป การสัมภาษณ์เมื่ออธิบายกฎเกณฑ์ความเข้าใจในตัวดนตรี ทำให้ผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้าใจเพลงช้าเรื่องเต่าทอง และเข้าถึงนิยามความงามที่เป็นรหัสความหมายภายในเพลง ผู้วิจัยแสดงตัวอย่างการใช้กฎเกณฑ์ทางดนตรีก่อนหน้า เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ดังนี้

1. ขยายมือฆ้องด้วยเท่า

ขยายด้วยเท่า เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ท่อนที่ 1

ขยาย	- - - -	- - - ลฺ	- - - ล	- - - ล	**- ท - รำ**	**- ท - ลฺ**	**ล ล - ซฺ**	**ซ ซ - ฟ**
	- ท ล ฟ	**ล ฟ ม ร**	**- ลฺ – ร**	**- ร ม ฟ**	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล – ซ
ขยาย	- ม - ทฺ	ม ร – ม	- ล – ซฺ	ซ ซ – ล	- ท – รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ฟ
	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ลฺ – ร	- ร ม ฟ	- ล – ท	- ล - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม – ร

ขยายด้วยเท่า เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
		- ม - ม	- - ซล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ
	ทอน	- - ซฺลฺทฺ	- ร - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ดำ รำ
	ขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	**ฟมร มร**	**มรลฺ ร ซ**	**ซ ซ – ล**	**ล ล - ท**
	ขยาย	**- - - ซ**	**- ซ - ซ**	**- ร - ซ**	**- - ล ท**	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม ม ม	- ท ล ซ	- ม – ซ	- ซ – ซ
	ทอน	- ท ท ทฺ	- - รำ มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- - - ซำ	- - - รำ	- มำ – รำ	- - - รำ
	ท้ายขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	**- ทฺ - -**	**ดรม ร ซ**	**ซ ซ – ล**	**ล ล – ท**
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
		- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
	ทอน	**- รำ - ท**	**- ล - ซ**	**ซ ซ - ล**	**ล ล - ท**	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ

เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเต่ากินผักบุ้ง ท่อนที่ 1 เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 วรรค B ขยายทำนองด้วยการเติมเท่ากลางวรรค เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งกับเพลงช้าเรื่องเต่าทองใช้วิธีการขยายเดียวกัน

2. ขยายมือฆ้องแยกจากทับกลอง

การขยายมือฆ้อง เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ทฺ – ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
	- ร – ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ท - ล	- ร – ซ
ขยาย	- ทฺ – ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
	- ร – ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซ
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - - -	ร ร – ด://
ท้าย	- ด ร ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซ				
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				
โยน	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร

ทอนมือฆ้อง เพลงสองไม้ประสาททอง ท่อนที่ 1

ทอน	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซ
ท้าย	- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				

การขยายมือฆ้อง เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//:- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -
	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ
ขยาย	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ
โอดพัน	- - - -	- ล - ล	- - ฟซล	- ดฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	- ดฺ - รฺ	- มฺ - -
	- ล - ล	- - ฟซล	- ดฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	- ดฺ - รฺ	- มฺ - -	- ล - ซ
โอดพัน	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล://

ทอนมือฆ้อง ท้ายเพลงสองไม้ท่อนที่ 7

ทอน	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ทอนมือฆ้อง ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

เพลงสองไม้ประสาททอง และเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ใช้วิธีการขยายมือฆ้อง ลักษณะเดียวกัน

3. ขยายด้วยโอดพัน

ท่อนที่ 1 เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลช้าเรื่อเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่

- - - -	- - - ลฺ	- - - ล	- - - ล	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ - ฟ
- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ลฺ - ร	- ร ม ฟ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล – ซ
- ม - ทฺ	ม ร – ม	- ล - ซฺ	ซ ซ – ล	- ท – รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ฟ
- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ลฺ - ร	- ร ม ฟ	- ล – ท	- ล - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม – ร

ท่อนที่ 1 เพลงเต่ากินผักบุ้ง โอดพัน สูงขึ้นคู่สี่

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ร	- รำ – รำ	- มำ – ซำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ – ท
- มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ – ดำ
- ล - ม	ล ซ - ล	- รำ - ดำ	ดำ ดำ – รำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ – ท
- มำ รำ ท	รำ ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- รำ - มำ	- รำ - ทฺ	ท ท - ลฺ	ล ล – ซ

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ทางกรมศิลปากร

ขยาย	//:- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -
	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ
ขยาย	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ
โอดพัน	- - - -	- ล - ล	- - ฟซล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - -
	- ล - ล	- - ฟซล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - -	- ล - ซ
โอดพัน	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -
	- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
โยน	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล://

เพลงเต่ากินผักบุ้ง จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ ใช้วิธีการโอดพัน วิธีการเดียวกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

4. ทำนองเต่า

ท้าย ท่อนที่ 3 ของเพลงเต่ากินผักบุ้ง หางเต่า เต่าเห่ เต่าเงิน ใช้บอกการกลับต้นรอบใหญ่ในเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่

ทำนองเต่า	- - - ซฺ	- ซ - ซ	- รำ - ทฺ	- ท – ท	- ลฺ ล ล	- ซ – ล	- - - ซฺ	- ซ - ซ

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

ขยาย	- - - ซ (ด)	- รฺ - ร	- - ล ท	- รำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร
ทอน	ซฺ – ด (ทฺ)	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซฺ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ (ร) - มมร

ผู้ประพันธ์เพลงช้าเรื่องเต่าทองใช้กฎเกณฑ์ทางดนตรีก่อนหน้า เป็นความหมายที่เป็นบรรทัดฐานร่วมกันในสังคมดนตรี (ปทัสถานทางสังคม) ประพันธ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง สร้างสมมติทางดนตรีตามแนวทางตนเอง (Suppose) เป็นกระบวนทัศน์โบราณ (Ancient paradigm) ความเชื่อพื้นฐานว่าทุกอย่างมีกฎตายตัว เชื่อในกฎเกณฑ์ของมนุษย์ว่ามีกฎเกณฑ์ใช้ร่วมกันในสังคมดนตรี การรื้อสร้างสมมติมองดนตรีเป็นความรู้ ไม่ยึดติดกรอบโครงสร้างความรู้ เน้นที่ความเข้าใจ สะท้อนว่า *ความรู้มีหลายช่องทางนำพาสู่ความเข้าใจ (The Understanding)* หนึ่งสมมติทางดนตรี (Suppose) รวบรวมประเด็นที่เกี่ยวข้อง ร้อยเรียงขึ้นเป็นตัวสมมติใหม่ ทำนองเพลงต่างกัน แต่นำไปสู่ความเข้าใจเรื่องเดียวกัน (The Understanding) การรื้อ-สร้างสมมติทางดนตรีขึ้นใหม่ด้วยความเข้าใจ เกิดขึ้นในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ศึกษากฎเกณฑ์ทางดนตรีจากเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าอื่นก่อนหน้า นำความเข้าใจในกฎเกณฑ์มาใช้สร้างสมมติทางดนตรีของตนเอง มีความเข้าใจในสิ่งเดียวกัน เป็นไปตามแนวคิดกระบวนทัศน์หลังสมัยใหม่ (Postmodern paradigm) ทบทวนความจริงด้วยความเข้าใจ รื้อถอนโครงสร้าง และเน้นที่การใช้ เพิ่มหลักวิจารณญาณทบทวนตัวความรู้ ผู้ประพันธ์สร้างดนตรีขึ้นจากความเป็นมนุษย์ สร้างขึ้นภายในมโนทัศน์ ตัดกระบวนการพิจารณาภาพธรรมชาติ มาพิจารณาตัวสมมติ (Suppose) ที่เกิดจากมนุษย์ในสังคม ผู้ประพันธ์ทบทวนกฎเกณฑ์ทางดนตรี รื้อถอนโครงสร้าง สร้างตัวสมมติทางดนตรีขึ้นใหม่ สร้างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง กระทำการทั้งหมดภายในโลกทางความคิด ใช้รูปของเสียงกระทำจนครบโครงสร้างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ได้แก่ เพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว ผู้ประพันธ์ผลักดนตรีออกจากมโนทัศน์สู่โลกภายนอกแสดงความมีตัวตน (Self) ใช้ดนตรีสื่อความหมายแทนภาษา ผู้ประพันธ์ใช้ *รูปธรรมของเสียง* เป็นอารมณ์ สร้างตัวดนตรี และใช้ *นามธรรม* กฎเกณฑ์ทางดนตรี นิยาม ความเป็นมนุษย์ ฯลฯ กระทำรูปของเสียงภายในมโนทัศน์ เป็นอารมณ์

พื้นที่ทางสังคมถูกใช้แลกเปลี่ยนความหมาย ความเข้าใจถูกแสดงแสดงผ่านสมมติ ตัวดนตรีในฐานะสมมติบรรจุเจตนาของผู้ประพันธ์ผ่านการเข้ารหัส ผู้วิจัยแบ่งประเภทเจตนาภายในตัวดนตรีเป็น 2 ประเภท 1. ดนตรีเพื่อเติมความหมาย ความเข้าใจใหม่สู่สังคม เพื่อจรรโลงสังคม 2. ดนตรีที่เข้าไปรื้อสัญญาของมนุษย์ รื้อความทรงจำสุขทุกข์ ให้มนุษย์รู้สึกร่วมไปกับดนตรี กล่อมเกลาอารมณ์ของมนุษย์ให้อยู่กับความสุขและความทุกข์ เจตนารมณ์ทางดนตรี (Authority of music) เกณฑ์แบ่งตัวดนตรีลักษณะเดียวกับเจตนารมณ์ทางกฎหมาย ตีความเจตนารมณ์ที่แท้จริงจากตัวบท ในที่นี้ตีความเจตนาจากตัวดนตรี ตัวดนตรีปรับเปลี่ยนการตีความตามมนุษย์ผู้ใช้เสมอ เป็นกรณีเดียวกับกฎหมายที่เป็นลายลักษณ์อักษร

มนุษย์ใช้ตัวดนตรีเป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์ ดนตรีไม่ได้เข้าไปรื้อประสบการณ์เก่าของผู้ฟังดนตรี ประสบการณ์เก่าในที่นี้คือการรับรู้ ภาพ เสียง กลิ่น รส สัมผัส ความหมายสุขทุกข์ที่เป็นสัญญา เคยเกิดขึ้นมาแล้วในอดีต เพลงช้าเรื่องเต่าทองเติมความหมายใหม่จากกลอนเพลง ต้องมีความรู้ความเข้าใจกฎเกณฑ์ดนตรีไทยจึงเข้าใจนิยามและกฎเกณฑ์ความงาม เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงบรรเลง ไม่มีคำร้อง ผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้าถึงความหมายลำบาก ความหมายของเพลงขึ้นกับทำนอง ทำนองแสดงลีลา ทางฆ้องวงใหญ่แสดงมือฆ้องที่แปรไปจากพื้นฐานเป็นการเติมความหมายใหม่สู่สังคม เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่ได้เข้าไปรื้อภาพเสียงกลิ่นรสที่เกี่ยวข้องกับสุขทุกข์ในชีวิตประจำวันของผู้ฟังดนตรี แต่เติมความเข้าใจใหม่ จรรโลงสังคมแยกออกจากสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน ให้อยู่กับดนตรีที่เป็นความงามชั่วขณะ ตัวดนตรีแสดงพื้นที่ภายในโลกทางความคิด เวลาในโลกทางความคิดดำเนินใกล้กับตัวดนตรีที่เกิดขึ้นภายนอกความคิด เสียงที่มีความหมายดึงให้จิตอยู่กับดนตรี สนใจกฎเกณฑ์ความงามที่ใช้ร่วมกันภายในสังคมดนตรี แยกออกจากนิยามความสุขและความทุกข์ในชีวิตฆราวาส เพลงช้าเรื่องเต่าทองใช้นิยามความงามประณีตเป็นความหมาย มีรูปธรรม นามธรรมของเสียงเป็นอารมณ์

เพลงช้าเรื่องเต่าทองรื้อประสบการณ์เก่าที่เป็นสัญญาขึ้นมาบางส่วน นักปฏิบัติดนตรีมองว่าขณะฟังเพลงช้าเรื่องเต่าทองที่เกิดขึ้นในโลกความจริงภายนอกความคิด โครงสร้างความรู้ความเข้าใจก่อนหน้าของนักปฏิบัติดนตรีมีทำนองหลักเพลงช้าเรื่องเต่าทองอยู่ก่อน เป็นทางฆ้องวงใหญ่ที่เรียนมาจากครู จึงสามารถวัดเสียงที่เป็นสัญญาไปพร้อมกับเสียงที่เกิดขึ้นจริงภายนอก รูปธรรมนามธรรมดำเนินไปพร้อมกัน นักปฏิบัติดนตรีมุ่งสนใจที่ความถูกผิดทางดนตรี แต่ความมีและความเป็นปรัชญาเกิดขึ้นตั้งแต่เสียงภายนอกความคิดเข้ามาเป็นรูปธรรม ดำเนินไปพร้อมกับเสียงที่เป็นสัญญาในอดีต ทำให้เกิดความเข้าใจทำนองที่แตกต่าง นำไปสู่ความเข้าใจโครงสร้างเพลง และเข้าใจมือฆ้อง เสียงที่มีอยู่ก่อน คือ ประสบการณ์เดิม แต่ไม่ใช่ภาพ กลิ่น รส ความรู้สึกสิ่งทั้งหลายที่เกี่ยวกับความสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน เป็นรูปธรรมของเสียงที่เป็นสัญญาอยู่ในความทรงจำ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง รื้อประสบการณ์รูปของเสียง คือ ทางฆ้องวงใหญ่ที่นักดนตรีได้เรียนมาจากครู เป็นส่วนที่ถูกรื้อขึ้นมาเมื่อตัวดนตรีเกิดขึ้นในความจริงภายนอก และผู้ฟังที่เป็นนักปฏิบัติดนตรีได้ทางฆ้องวงใหญ่อยู่ก่อน เสียงที่เป็นรูปธรรมที่เกิดขึ้นใหม่ การรู้ด้วยเสียงดำเนินไปพร้อมกับเสียงที่เป็นสัญญา แต่ไม่เกี่ยวข้องกับสุขทุกข์อื่นในชีวิตประจำวัน พุทธปรัชญามองว่าเป็นรูป คือ รูปธรรม แนวคิดสัญศาสตร์ของโซซูร์มองเสียงในใจเป็นรอบประทับ ใช้คำว่า นามธรรม เป็นสภาวะเดียวกัน

รูปธรรม - นามธรรม แตกต่างกันระหว่างสัญศาสตร์ - พุทธปรัชญา แนวคิดพุทธปรัชญาอธิบายรูปของเสียงตามแนวคิดเรื่องวิญญาณ 6 ตามองเห็นรูป หูได้ยินเสียง การรู้เสียง คืออารมณ์ เสียงที่เป็นรูปอยู่ในโลกทางความคิด คือ โสตวิญญาณ แนวคิดสัญศาสตร์ของโซซูร์มองเสียง-ภาพในมโนทัศน์เป็นรอยประทับ เป็นนามธรรม นามธรรมของปรัชญาตะวันตกใช้เรียกสิ่งที่จับต้องไม่ได้ รวมเอารูปของเสียงเป็นนามธรรม

นามธรรมของพุทธปรัชญาอยู่ในส่วนรู้สึก นึก คิด ครูเมธา หริมเทพาธิป อธิบายว่า “อารมณ์ที่เกิดจากนามธรรม เรียกว่าธรรมารมณ์ คือ ความรู้สึกนึกคิด เวลารับรู้ความรู้สึกนึกคิดภายใน นั่นคืออารมณ์เกิดขึ้นแล้ว เวลาภาวนา พุทโธ นั่นคือการคิด เรื่องของสังขาร แต่ว่าเอาพุทโธเป็นอารมณ์ หมายความว่า เอาสังขารเป็นอารมณ์ เอาสังขารมาปรุงแต่งคำว่าพุทโธ แล้วแน่วแน่อยู่กับพุทโธ บางท่านเอาสิ่งภายนอก เช่น การฝึกกสิณ พวกกสิณไฟ เป็นต้น แสดงว่าเขาเอาเรื่องรูปธรรมเป็นอารมณ์ แต่ว่าภาพที่เกิดในใจ *ภาพไฟที่เกิดในใจ มันคืออธรรมารมณ์ มันคือจินตนาการของตัวรูป* นี้คือหลัก แล้วเกิดจำได้ ความจำคือสัญญา คำว่ารู้สึกนึกคิด รู้สึก ก็คือความรู้สึกทั้งหลาย นึก คือ ความจำ คิด ก็คือการปรุงแต่งจินตนาการ อาจารย์เลยใช้คำว่า ความรู้สึกนึกคิด (เมธา หริมเทพาธิป, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 18 มีนาคม 2566) “รูปธรรม” ของพุทธปรัชญา คือสิ่งที่ได้จากผัสสะ ตามองเห็นรูป หูได้ยินเสียง ยึดเอารูปของเสียงเป็นอารมณ์ คือ การรู้อารมณ์ด้วยรูป ในขณะที่ รู้สึกนึกคิด คือ อารมณ์ที่ได้จากการรู้เสียงด้วยนามธรรม สิ่งที่เพลงช้าเรื่องเต่าทองรื้อขึ้นเป็นรูปของเสียง เป็นสัญญา เป็นเสียงในอดีต รื้อขึ้นมาเพื่อเปรียบเทียบกับเพลงช้าเรื่องเต่าทองภายนอกในขณะที่ฟังดนตรี ไม่เกิดความสุขความทุกข์ เป็นเพียงสภาวะที่ใจยึดเอารูปธรรมของเสียงที่ผ่านเข้ามาในผัสสะ เปรียบเทียบกับรูปของเสียงที่เป็นประสบการณ์เดิม เป็นสภาวะที่ใจใช้ดนตรีเป็นอารมณ์ แต่ไม่เกิดความสุขความทุกข์ พุทธปรัชญาอธิบายสภาวะนี้ว่า อทุกขมสุขเวทนา

ส่วนที่อยู่ต่อออกมาจากสภาวะยึดเอาตัวดนตรี (รูปธรรม) เป็นอารมณ์ คือ *การตีความ* ตามทัศนะของแต่ละบุคคล พุทธปรัชญาอธิบายว่าเป็นการใช้ ***นามธรรมเป็นอารมณ์*** คือ รู้สึก นึก คิด นิยามดนตรีที่ว่าดี ว่างาม มองดนตรีผ่านนิยามความสุข ความทุกข์ ชุดของความรู้ที่มีอยู่ก่อนหน้า ทำให้การตีความแตกต่างกันตามความเชื่อพื้นฐาน และโครงสร้างที่มีอยู่ก่อนหน้า (ทุน) นามธรรมของเสียงรวมถึงการตีความ ยึดเอสนามธรรมเป็นอารณ์ เกิดอารมณ์อีกลักษณะหนึ่งตามความหมายพุทธปรัชญา

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง การบรรเลงให้พอดีกับความงามเพื่อให้ผู้ฟังดนตรีพิจารณากลอนเป็นสำคัญ กลอนรวมถึงทำนองที่ถูกแปรตามวิธีดำเนินกลอนของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีอื่นภายในวงปี่พาทย์ หากบรรเลงเร็วเกินไป “ใจ” ของผู้ฟังยากที่จะเข้าถึงความงาม เพราะเวลาภายในโลก

ความคิดกับเวลาในโลกความจริงอาจแยกออกจากกัน เวลาในโลกความคิดหมุนไปช้ากว่า หรือเร็วกว่าเสียงในโลกความจริงภายนอก การฟังจับเสียงฆ้องวงใหญ่และแนวทำนองอื่นจิตตามไม่ทัน ปล่อยให้เสียงเกิดขึ้นและดับลง ไม่ได้ยึดเอาไว้พิจารณาในโสตวิญญาณ การตัดสินและให้คุณค่าก็ไม่เกิดขึ้น การบรรเลงที่ไม่พอดีกับความงามทำให้เสียงที่เกิดขึ้นและดับลงช้าเร็วต่างกัน เสียงผ่านไปช้า-เร็ว ไม่พอดีกับเวลาภายในมโนทัศน์ ความหมายไม่ถูกคลี่คลาย การเข้าถึงความงามด้วยวิธีฟังเป็นไปด้วยความลำบาก เพลงช้าเรื่องเต่าทองความงามจะเกิดขึ้นได้ เวลาในจิตต้องเคลื่อนไปใกล้เคียงกับตัวดนตรี ครูวิเชียร อ่อนละมูลใช้คำว่า “สง่างาม” ผู้วิจัยเห็นสอดคล้องกับท่าน แนวบรรเลงไม่ช้าไม่เร็วเหมาะสมกับการฟัง ทำให้ผู้ฟังเข้าถึงความงาม กฎเกณฑ์ดนตรี และความหมายในทำนอง คำว่า “อารมณ์” ในพุทธปรัชญา อธิบายตั้งแต่สภาวะที่ใช้ใจยึดเสียงดนตรีเป็นอารมณ์ ใจยึดรูปของเสียงเป็นความหมาย เป็นการยึดรูปธรรมเป็นอารมณ์ ใจยึดนามธรรมของเสียงเป็นความหมาย นำมาคิด พิจารณา เป็นการยึดนามธรรมเป็นอารมณ์ตามพุทธปรัชญา คำว่า “อารมณ์” ตามความหมายพุทธปรัชญาจึงไม่เหมือนอารมณ์ในภาษาทั่วไป พุทธปรัชญามองที่สภาวะเกิดตัวเวทนา (อารมณ์) คือ รู้รูปของเสียง เสียงผ่านเข้าผัสสะ มนุษย์รู้เสียงในทันที เกิดอารมณ์แล้ว ใจยึดเอารูปของเสียงเป็นอารมณ์ ***เป็นอารมณ์ที่เกิดจากรูป*** กระบวนการต่อมาคือการตีความตัดสินเสียงนั้น เกิดขึ้นตั้งแต่ให้ความหมายคำว่า “ดนตรี” ไปจนถึงให้การตัดสินว่าดี งาม สุข ทุกข์สง่างาม สนุกสนาน เพลิดเพลิน ถูกต้อง หรือไม่ถูกต้อง ***เป็นความรู้สึก นึก คิด*** ในพุทธปรัชญาอธิบายว่าเป็น ***อารมณ์ที่เกิดจากนามธรรม***

แนวคิดเรื่องการตีความ (Hermeneutics) อธิบาย การตีความทางดนตรีเป็นเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไป ที่แยกออกจากเฮอร์เมนูติกส์เฉพาะ เฮอร์เมนูติกส์เฉพาะมองสิ่งตีความคือตัวบท กิจกรรมที่ตีความ และผลโดยเริ่มต้นจากคัมภีร์ศาสนาพัฒนาจากวิธีวิทยามาจนถึงศิลปะแห่งความเข้าใจ เน้นภววิทยาแนวคิดของมาร์ติน ฮายเดกเกอร์มองว่าความเข้าใจของมนุษย์เกิดขึ้นก่อนการคิดวิเคราะห์ระหว่างผู้รู้และสิ่งที่ถูกรู้ นำวิธีการแบบญาณวิทยามาสู่ภววิทยา ตีความเข้าใจของมนุษย์โดยปรากฏการณ์วิทยาและสากลภาพของภาษา นำมาสู่เฮอร์เมนูติกส์สหวิทยาการ (Multidisciplinary) หรือเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไปซึ่งมองว่าการตีความเชื่อมโยงสาขาอื่นนอกไปจากปรัชญา กฎหมาย ศาสนาและวรรณกรรม ในที่นี้คือการเชื่อมโยงเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไปกับตัวดนตรีไทย ปรัชญาเกี่ยวกับความเข้าใจ (Hermeneutical philosophy) คือ ส่วนหนึ่งของเฮอร์เมนูติกส์ แยกจากวิธีวิทยาสู่ความสัมพันธ์ระหว่าง*ความเข้าใจกับปรากฏการณ์วิทยาและภววิทยา* ฮายเดกเกอร์เห็นว่า ***“เวลามีประสบการณ์ในฐานะประธานผู้สำนึกรู้เชื่อมโยงผ่านสภาวะพุ่งสู่***

บางสิ่ง กล่าวถึงภาวะเป็นและการดำรงอยู่ปรากฏขึ้นตลอดเวลา แนวคิดมีส่วนสำคัญคือ "โครงสร้าง-ที่มาก่อนการเข้าใจ" การตีความเป็นส่วนหนึ่งเสมอพื้นฐานของภาวะเป็นในโลกความเข้าใจตามแนวคิดของชลายเออร์ วางบนรากฐานปรัชญาว่าด้วย*ความเหมือนกันของความจริงภายใน เราจึงเข้าใจสอดคล้องกับผู้พูด* ***ความเข้าใจจึงเกี่ยวกับวิธีเปรียบเทียบและย้อนจินตภาพ*** ดิลธาย อธิบายว่า ความเข้าใจที่มีระดับลึกกว่าเชื่อมโยงกับการจับรับรู้ภาพ มากกว่าเป็นเพียงข้อมูลเชิงผัสสะ *มองว่าเป็นการแสดงออกของความเป็นจริงภายในแสดงถึงตัวมโนทัศน์* การตีความของไฮเดกเกอร์มองว่าต้องใช้สำนึกรู้พิจา*รณาโครงสร้างก่อนการเข้าใจ* ***ไฮเดกเกอร์มองโครงสร้างเชิงภววิทยาว่า สรรพสิ่งที่ปรากฏสู่สายตามองผ่านความหมาย การเข้าใจและการตีความ*** *เฮอร์เมนูติกไม่แยกจากภาวะดำรงอยู่ของมนุษย์* ภาษา ในที่นี้คือดนตรี *มีโครงข่ายในมโนทัศน์เป็นโครงสร้างที่เชื่อมโยง* กาดาเมอร์ ประวัติศาสตร์ส่งผลกระทบต่อสำนึกรู้และการเข้าใจ ประเพณีธำรงรักษาชุดของการตีความว่าด้วยตัวบทที่มีความหมายต่อตัวเราสืบทอดในการเข้าใจและประเมินค่าองค์ประกอบ ในประเพณีส่งต่อสู่อนาคตกาล กาดาเมอร์บ่งชี้ว่าด้วยประวัติศาสตร์ผลกระทบของการเข้าใจตามความหมาย *สำนึกรู้ถูกกระทบโดยประวัติศาสตร์* อคติได้รับสืบทอดประกอบเป็นภูมิหลังและพื้นฐานสู่การเข้าใจ *สำนึกรู้เป็นสิ่งที่เข้าใจมาก่อนแล้วเป็นรูปธรรมผ่านทางภาษาโดยการผสานเส้นขอบฟ้า* ประเพณีตามภาษาคือนัยเหมาะสมของคำเป็นสิ่งที่สืบทอดมา ***ความเข้าใจเป็นสื่อกลางของภาษา*** ในที่นี้คือตัวดนตรี สิ่งที่ถูกเขียนขึ้นสงวนแบบปากต่อปากแยกตัวเองจากกาลเวลาและสถานที่ของแหล่งกำเนิด ***เคลื่อนเข้าสู่ขอบเขตความหมาย*** *สภาวะอุดมคติ*ของคำยกภาษาให้เลยพ้นขอบเขตจำกัดและสภาพชั่วคราวซึ่งกำหนดลักษณะของส่วนที่เหลือที่ดำรงอยู่ในอดีตกาล ***ในตัวบทมีสิ่งที่แบ่งปันกับเรา*** ในที่นี้คือ ตัวดนตรีมีความหมายที่แบ่งปันกับตัวเรา

มโนทัศน์ของกาดาเมอร์เส้นขอบฟ้าแสดงสถานการณ์เชิงเฮอร์เมนูติกส์ ชุดอคติของคนหนึ่งได้รับสืบต่อจากอคติประกอบเป็นเส้นขอบฟ้าปัจจุบันอย่างเจาะจง ในสถานการณ์ตัวบทคือการรับจุดยืนของผู้อื่น ***เรามีเส้นขอบฟ้าของเราก่อนแล้วเคลื่อนเข้าสู่สถานการณ์หนึ่ง*** ไฮเดกเกอร์ อธิบายว่า***ความเข้าใจเป็นการตีความ*** กาดาเมอร์อธิบายต่อว่า***ความเข้าใจคือการผสานของเส้นขอบฟ้า*** *ประสบการณ์ความหมายมีการนำไปปรับใช้ร่วมเสมอ* มุมมองเชิงภาษาคือโลกทัศน์หนึ่ง ***ภาษามีภาวะเป็นที่แท้จริงก็เพียงการสนทนาดำเนินเข้าสู่ความเข้าใจ*** เฮอรส์ชอธิบายเฮอร์เมนูติกส์ทั่วไปที่เป็นปรภาพโดยความเป็นวิทยาศาสตร์ แต่มีความเห็นที่น่าสนใจว่า ***คำเป็นเสียงที่ไม่มีความหมายในตัวเอง จนมนุษย์ทำให้มันหมายถึงบางสิ่ง*** ไม่มีดินแดนมหัศจรรย์นอกสำนึกรู้ของมนุษย์ ***ความหมายของคำถูกผลิตซ้ำรับรู้อีกครั้ง การตีความเป็นความตั้งใจของผู้ประพันธ์ที่ทำให้เกิดขึ้นอีกครั้ง ผู้ประพันธ์เป็นผู้กำหนดความหมายตัว***

บท ปรัชญาตะวันตกเกี่ยวกับเฮอร์เมนูติกส์ มีทั้งวิธีวิทยาว่าด้วยความหมายของคำสู่ความเข้าใจกับปรากฏการณ์วิทยาและภววิทยาซึ่งเปิดกว้างให้มองสิ่งอื่นนอกจากตัวบท

ตัวดนตรีในโลกความจริงเป็นเสียงที่มีความหมาย เพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้ เป็นผู้ให้ความหมาย การรับรู้ความหมายเป็นปรากฏการณ์ภายในมโนทัศน์ ตามมาด้วยความเข้าใจ ***เป็นแดนเกิดของดนตรี*** ความหมายเกิดขึ้นภายในมโนทัศน์ทั้งสิ้น คำว่า “ดนตรี” เกิดขึ้นได้ เพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้เสียง ให้ความหมายแก่เสียง การให้ความหมายของผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยเป็นไปตามนิยามสุขทุกข์ เป็นความหมายทั่วไปของคำว่า “อารมณ์” ที่ถูกใช้ในสังคม ในขณะที่คำว่า “อารมณ์” ของพุทธปรัชญา คือ เครื่องอยู่ของใจ ใช้รูปธรรมที่เกิดจากตัวดนตรีเป็นอารมณ์ ใช้นามธรรมที่เกิดจากตัวดนตรีเป็นอารมณ์ ทัศนะของปรัชญาตะวันตก การตีความอธิบายการรับรู้เสียงผ่านเข้ามาในโลกทางความคิด เรียกว่า นามธรรม ทั้งหมด เป็นเรื่องของความหมาย สภาวะเป็น สำนึกรู้พุ่งสู่บางสิ่ง ผ่านโครงสร้างที่มาก่อนความเข้าใจ ทำให้เกิดความหมายและการขยับของเส้นขอบฟ้าตามแนวคิดการรับรู้และตีความ ตัวดนตรีจึงมีบางสิ่งที่แบ่งปันกับตัวมนุษย์ คือ ขอบเขตของความหมาย ที่มีความเข้าใจเป็นสภาวะอุดมคติยกให้ตัวดนตรีอยู่เหนือขอบเขตจำกัดและสภาพชั่วคราว กำหนดเสียงที่ดำรงอยู่ในอดีตกาลให้แบ่งปันกับตัวตน

ตัวดนตรีมีความหมายเพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย ตามแนวคิดของเฮอร์เมนูติกส์ ตัวดนตรีเป็นเพียงเสียงที่ดำรงอยู่ แต่มีการเรียกให้เสียงเกิดขึ้นซ้ำในโลกความจริง ***เป็นการเรียกหาความหมาย*** ตัวดนตรีมีสิ่งที่แบ่งปันกับมนุษย์ผู้รับรู้ ตีความ *ผู้ประพันธ์เข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีที่มีอยู่ก่อนหน้า* สอดคล้องกับแนวคิดของไฮเดกเกอร์**ที่*มองโครงสร้างภาษาก่อนการตีความ*** ในสถานการณ์ของผู้ฟังดนตรี เมื่อทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ก่อนการตีความว่าเพลงช้าเรื่องเต่าทอง มีโครงสร้างที่มาก่อนการตีความ ไฮเดกเกอร์อธิบายว่า “สำนึกรู้คือจิต พุ่งสู่บางสิ่ง” ในที่นี้ คือตัวดนตรี “ผ่านภาวะที่ไฮเดกเกอร์เรียกว่าภาวะเป็น” ในทางพุทธปรัชญามีคำเรียกสภาวะนี้ว่า ***โสตวิญญาณ*** คือการรู้ด้วยหู รู้ด้วยเสียงที่ผ่านผัสสะเข้ามา ปรากฏเป็นรูปของเสียงภายในโลกทางความคิด ตามแนวคิดเรื่อง วิญญาณ 6 พุทธปรัชญาบัญญัติ ***อารมณ์ของจิตที่รับรู้เสียง*** เรียกว่า ***สัททารมณ์*** (เมธา หริมเทพาธิป, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2563) การตีความในเฮอรเมนูติกส์เน้นจำแนกความคิด กระทั่งกาดาเมอร์อธิบายเฮอรเมนูติกส์ทั่วไปว่าเป็นเส้นขอบฟ้าของความเข้าใจที่เคลื่อนผสาน (สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์, 2559, น. 202-298) เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติทางดนตรี (Suppose) ยืนอยู่บนวิธีการปรัชญาตะวันออก รื้อ-สร้างสมมติสะท้อนแนวคิดว่าหนทางเข้าสู่ความเข้าใจมีหลากหลาย (The understanding) เรียงร้อยสมมติ

ทางดนตรีขึ้นใหม่จากความเข้าใจกฎเกณฑ์ดนตรีก่อนหน้า เพื่อแสดงความเข้าใจตามแนวทางของตนเอง สะท้อนแนวคิดไม่ยึดติดโครงสร้างความรู้ ทลายกรอบโครงสร้าง (ละสมมติ) สร้างตัวดนตรีในฐานะบรรทัดฐานความงามขึ้นใหม่อยู่ตลอดตามวิธีนิยมของศิลปิน แสดงให้เห็นว่าเกณฑ์ความงามมีอยู่อย่างไม่จำกัดในทางดนตรี การสร้างสมมติเป็นวิธีเดียวกับการร้อยเรียงความหมายในการแสดงพระธรรมเทศนาของพระสงฆ์ แสดงวิธีการเข้าสู่ความเข้าใจแตกต่างกัน ไม่ยึดติดกับโครงสร้างความรู้ เคารพความหลากหลายของความเป็นมนุษย์ที่มีหนทางสู่ความเข้าใจแตกต่างกัน แต่มีความเข้าใจเป็นสิ่งเดียวกัน พระสงฆ์นำผู้ฟังการแสดงพระธรรมเทศนาไปสู่ความเข้าใจเรื่องเดียวกัน (The Understanding)

"ความเข้าใจ" ในแนวคิดเรื่องการตีความ (Hermeneutics) รวมการตีความ ความหมาย และความเข้าใจว่าเป็นเส้นขอบฟ้าแสดงขอบเขตความคิด แนวคิดเรื่องการตีความต่อยอดไปยังแนวคิด *"ความจริงมีหลายชุด"* และ *"ชุดความจริงมีการเคลื่อน"* กาดาเมอร์อธิบายว่าเมื่อเติมความหมายใหม่เข้าสู่มโนทัศน์ เส้นขอบฟ้าแสดงสถานการณ์เชิงเฮอร์เมนูติกส์ *เรามีเส้นขอบฟ้าของเราก่อนแล้วเคลื่อนเข้าสู่สถานการณ์หนึ่ง... ความเข้าใจเป็นการผสานเส้นขอบฟ้า"* ขอบเขตของความเข้าใจมีลักษณะเดียวกับเส้นขอบฟ้า ความไม่ช้าไม่เร็วของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ตัวดนตรีแผ่กว้างความหมายที่ถูกเข้ารหัสไปกับเสียงในโลกความจริง เสียงแผ่กว้างออกไปจนถึงผู้ฟังดนตรี เฉพาะผู้ฟังที่มีความรู้ดนตรีเป็นโครงสร้างความเข้าใจก่อนหน้าจึงจะคลี่คลายความหมาย เกิดความเข้าใจ เกิดความแปลกหูแปลกตาจากการขยายมือฆ้อง รู้สึกน่าทึ่งเมื่อผู้ประพันธ์แสดงการทะลุกรอบทางดนตรีและทำมือฆ้องแปรไปจากพื้นฐาน ทำเกณฑ์ความงามใหม่ด้วยกลอน (Picturesqueness and sublimity) ความเข้าใจเรื่องกลอนเป็นความหมายสำคัญของเพลงช้าและเพลงสองไม้ ชี้ชวนให้คนในสังคมก้าวเข้าสู่พื้นที่ทางดนตรีภายในโลกทางความคิด โดยมีตัวดนตรีเป็นสื่อกลางแทนภาษา ความหมายเกิดขึ้นแลกเปลี่ยนภายในโลกทางความคิด เป็นปรากฏการณ์ที่ตัวดนตรีสามารถเลือกคนฟังได้ แม้ตัวดนตรีไม่มีเจตนาอย่างมนุษย์ ดนตรีคลี่คลายความหมายเฉพาะผู้มีความรู้ความเข้าใจกฎเกณฑ์ดนตรีเป็นโครงสร้างก่อนหน้า มีเวลาภายในจิตดำเนินใกล้เคียงกับตัวดนตรี ตัวดนตรีมีส่วนในการเติมความหมายใหม่สู่ผู้ฟัง ทำให้เกิดการขยับของเส้นของฟ้าภายในโลกทางความคิดของผู้ฟัง การทะลุกรอบทางดนตรีเรื่องกลอนเพลง แสดงกฎเกณฑ์ความงามของดนตรีไทยที่นิยมสร้างความแปลกใหม่ด้วยกลอน ขยับเส้นขอบฟ้าของผู้ฟังดนตรี

การตีความทำนองเพลงไทยขึ้นกับนิยาม นอกจากความหมายที่ใช้ร่วมกันทางสังคม ยังมีความหมายที่เกิดจากตัวตน (Self) และความหมายที่เกิดจากชุดความรู้ การนิยามตัวดนตรีว่าดี

ว่างาม เป็นความรู้ เปลี่ยนแปลงได้ขึ้นกับนิยามที่อยู่ในตัวตนและโครงสร้างความรู้ที่ถูกเชื่อก่อนหน้า *การทลายมุมมอง* (ภาพประกอบ 36 หน้า 146) เปลี่ยนชุดความรู้ที่ใช้กำหนดนิยาม เปลี่ยนความเชื่อพื้นฐาน (Paradigm shift) การทลายกรอบนิยามไปสู่มุมมองอื่น พิจารณาตัดสินความดี ความงาม ความรู้ด้วยเกณฑ์อื่น เกณฑ์ตัดสินความจริง ความดี ความงามเปลี่ยนแปลงได้ขึ้นกับกรอบความคิด หรือ เส้นขอบฟ้า ตามแนวคิดเรื่องการตีความ

ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ แนวคิด อัตวิสัย ภววิสัย อธิบายว่า เสียงเป็นดนตรีได้เพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้เสียง ให้ความหมาย ว่าเสียงมีคุณค่า



ภาพประกอบ 38 ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวศ์. (2563). *ภาพแนวคิด*.

ประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ ***ความงามขึ้นกับวัตถุสีขาว*** คนที่มองเห็นจะต้องตอบว่าวัตถุสีขาวตรงกัน เป็นมุมมองอัตวิสัย ความงามผูกอยู่กับตัววัตถุ หาก***ความงามขึ้นกับสายตาผู้มอง*** วัตถุเป็นสิ่งหนึ่ง นายเอ มองว่าเป็นสีขาว นายบีมองว่าเป็นสีดำ ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์ถูกอธิบายด้วยสำนักคิด *1. สำนักคิดธรรมชาตินิยม* มองว่า ความเข้าใจความหมายเรื่องสี เป็นธรรมชาติของมนุษย์ ทำให้ความหมายภายในใจตรงกัน กายภาพวัตถุบอกสี การรับรู้สีเกิดขึ้นโดยธรรมชาติของมนุษย์ ทำให้ความหมายในใจรู้ตรงกัน ว่าวัตถุเป็นสีขาว อยู่ที่คำจำกัดความ (ภาษา) จะเรียกสีขาว 2. *สำนักคิดประวัติศาสตร์นิยม* อธิบายว่า ความหมายที่รู้ได้ด้วยธรรมชาตินั้น วันเวลาผ่านไป ทำให้ความหมายถูกใช้ในฐานะส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ ความหมายได้รับการยอมรับ เป็นบรรทัดฐานที่ใช้ในชนชาติ เช่น เขียวไข่กา คือ สีเขียวอ่อน เป็นความหมายที่คนไทยเข้าใจสีเขียวลักษณะหนึ่งตรงกัน มองเห็นวัตถุ จึงตีความตรงกัน และ

3. *สำนักปฏิฐานนิยม* เชื่อในประสบการณ์ที่ได้จากการศึกษาทางวิทยาศาสตร์ มองว่า ความรู้ขึ้นกับสิ่งที่บุคคลยึดถือ สุนทรียศาสตร์ศึกษาความงาม พิจารณาตามความจริงกายภาพมองว่า คำ “ความงาม” เป็น “คำ” ที่ถูกมนุษย์กำหนด นิยามความงามมีลักษณะสำคัญ คือ มนุษย์ให้คุณค่าว่าดี ว่างาม ให้การยอมรับต่อสิ่งหนึ่ง ดังนั้น เสียงจะเป็นนิยามว่า “ดนตรี” ได้ จึงต้อง *ขึ้นกับสายตาผู้มอง*

ดนตรีที่เปิดจากอุปกรณ์ที่ถูกวางอยู่ภายในห้องที่ไม่มีมนุษย์เข้ามารับรู้ นิยามคำว่า “ดนตรี” ไม่เกิดขึ้น เพราะดนตรี คือ เสียงที่มีคุณค่า มีความงาม เมื่อไม่มีมนุษย์เข้ามารับรู้เสียงและให้ความหมาย ว่า “ดนตรีคืออะไร ความงามคืออะไร” การให้นิยามไม่เกิดขึ้นไม่เกิดขึ้น แนวคิดพุทธปรัชญา แดนเกิดของดนตรี คือ โสตวิญญาณ การรู้เสียงที่เป็นรูปธรรม นามธรรมภายในโลกทางความคิด มนุษย์รับรู้เสียงจากภายนอกเข้าสู่โลกภายในความคิด แล้วจึงให้ความหมาย หากไม่มีมนุษย์เข้ามารับรู้ เพลงที่ถูกเปิดให้บรรเลงต่อไปเรื่อยโดยปราศจากมนุษย์เข้ามารับรู้และให้ความหมาย ก็จะไม่เกิด *ความหมาย* ภายในโสตวิญญาณ ซึ่งเป็นแดนเกิดของนิยามดนตรี

โลกความจริงเสียงเกิดขึ้นและดับลงอยู่ตลอดเวลา มนุษย์ทำให้เกิดรูปแบบ แต่รูปแบบเกิดขึ้นเพราะมีมนุษย์มารับรู้เสียงและเข้าใจความหมายว่าเป็นรูปแบบ ดังนั้นเสียงเพลงที่ถูกเปิดภายในห้องอันว่างเปล่า เป็นเพียงเสียงที่เกิดขึ้นและดับลง ประเด็นตัวดนตรีที่ถูกบันทึกในเทป หรือแพลตฟอร์มนั้นน่าสนใจ เพราะแนวคิดเรื่องสัญศาสตร์ได้อธิบาย “การเข้ารหัสความหมาย” เสียงถูกเข้ารหัสความหมาย ความหมายจะถูกคลี่คลายก็ต่อเมื่อมีมนุษย์เข้ามารับรู้เสียง เสียงเดินทางเข้าสู่ผัสสะตามแนวคิดอายตนะภายใน อายตนะภายนอกจึงเกิดความหมาย เสียงในโลกความจริงภายนอกเป็นเพียงการเข้ารหัสของความหมาย ความหมายถูกคลี่คลายเมื่อมีมนุษย์เป็นผู้รับรู้เสียง เสียงดนตรีที่กำลังเปิดภายในห้องอันว่างเปล่า จึงไม่เกิดความหมาย และไม่เกิดนิยามทางดนตรี ไม่เกิดอารมณ์สุข ทุกข์ เพราะนิยาม ความหมาย อารมณ์ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งสมมติที่เกิดขึ้นได้เพราะโลกทางความคิดของมนุษย์กำหนด

ประเด็นปัญหาทางสุนทรียศาสตร์อธิบายการมีอยู่ของนิยามทางดนตรี คำว่า “ดนตรี” เกิดขึ้นเพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้เสียง และให้ความหมาย *ความมีและความเป็นของดนตรีเกิดขึ้นภายในโลกทางความคิด (Be exist)* (เมธา หริมเทพาธิป, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 256.) อาจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ อธิบายยุคสมัยทางดนตรีไทยแยกจากประวัติศาสตร์ชาติ กล่าวว่า “เพลงสุรินทราหู ประพันธ์โดย ครูทัด เปรียญ บุตรของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ครูทัด เปรียญ เป็นผู้ชำนาญเพลงประเภทแสดงลีลากลอน ชำนาญอย่างยิ่ง ในยุคสมัยดนตรีเดียวกัน เกิดเพลงแขกมอญ ประพันธ์โดย พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ก่อนที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)

จะหันไปประพันธ์เพลงด้วยวิธีการลูกล้อลูกขัด ซึ่งให้รสทางดนตรีชัดเจนกว่า แสดงถึงยุคสมัยทางดนตรีที่เปลี่ยนไป (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2566) เพลงประเภทเดินกลอนเป็นสมมติทางดนตรีแสดงนิยามความดี ความงาม ความรู้ แสดงยุคสมัยทางดนตรีที่ใช้กลอนเป็นความหมายสำคัญ แสดงการเคลื่อนของเสียงที่งามประณีต เพลงประเภทเดินกลอนเป็นความหมายว่าดี ว่างาม เป็นความหมายที่ใช้ร่วมกันในสังคมจนเกิดบรรทัดฐาน ปทัสถานทางสังคม เป็นนิยามความดี ความงาม ที่เปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย มนุษย์ในชาติยึดเป็นบรรทัดฐานและใช้ร่วมกัน เป็นตัวอย่างของนิยามดนตรีว่าดี ว่างามขึ้นกับสายตาผู้มอง ในที่นี้ผู้มองเป็นกลุ่มคนที่ร่วมกันยึดถือบรรทัดฐาน และใช้ร่วมกันภายในชาติ

รูปของเสียงที่อยู่ในโลกทางความคิดเป็นจินตนาการตามมุมมองวิทยาศาสตร์ ไม่สามารถชั่งตวงวัด แนวคิดสัญศาสตร์เรียกว่า “นามธรรมของเสียง” แนวคิดพุทธปรัชญาเรียกว่า “รูปธรรมของเสียง” อย่างไรก็ตามเสียงเหล่านี้ แนวคิดของโซซูร์สัญศาตร์อธิบายว่า ตัวหมายไม่ใช่หน่วยของเสียง (Phoneme) เป็นเสียงภายในโลกทางความคิด เป็น “รอยประทับ” เป็นนามธรรม เป็นตัวหมายตามแนวคิดเรื่องสัญญะ (signifier) ตัวหมายในทัศนะของโซซูร์มีเพียงเสียง-ภาพ (Sound-Image) ตรงกับคำว่าจิตนภาพ (Image) ตามแนวคิดเรื่องการตีความ (Hermeneutics) และตรงกับการรู้ด้วยหู รูปธรรมของเสียงตามพุทธปรัชญา นามธรรมของภาพ-เสียงตามสัญศาสตร์เป็นสิ่งเดียวกัน พุทธปรัชญาอธิบายการเกิดเวทนา (อารมณ์) อารมณ์เกิดขึ้นตั้งแต่สภาวะที่ใจยึดเอารูปที่เกิดจากผัสสะเป็นที่ตั้ง เกิดเวทนา และยึดนามธรรมของเสียง ความรู้สึกนึกคิดที่เกิดจากเสียง เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นการยึดนามธรรมเป็นอารมณ์ ผู้ฟังดนตรี หรือแม้แต่ผู้ปฏิบัติ ใจยึดเอาเสียงเป็นเครื่องอยู่ ยึดเอารูปธรรมของเสียงเป็นอารมณ์ เกิดอารมณ์ขึ้นแล้วตามความหมายพุทธปรัชญา และเมื่อรู้สึกนึกคิดเกี่ยวกับเสียงที่ผ่านเข้ามาจากผัสสะ คือการยึดเอานามธรรมเป็นอารมณ์ เกิดการตัดสิน วิจารณ์ ให้ความหมายสุข ทุกข์ ยินดี พอใจ เศร้า เพลิดเพลินเป็นอารมณ์ตามความหมายทั่วไป



ภาพประกอบ 39 ปฏิจจสมุปบาท

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2563). ภาพถ่ายจากวัดธรรมมงคลเถาบุญนนทวิหาร.

นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ผู้วิจัยรวบรวมนิยามความงามดนตรีไทยมองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร ให้ทัศนะว่า “เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ เป็นความลับของสำนักดนตรีพาทยโกศล ถึงได้มีผู้ที่ปรารถนาจะขอร่ำเรียน ขอต่อเพลง เพราะสำนวนมีความแปลกใหม่ ถือเป็นความลับทางดนตรีของสำนักดนตรีพาทยโกศล เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นตัวแทนของความดี ความงาม และความรู้ ยืนยันได้ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่เป็นเพลงเรื่องยอดนิยมของทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง เพราะสำนวนและลีลามีความไพเราะอย่างยิ่ง มีความลงตัวสมบูรณ์แบบ เมื่อนึกถึงเพลงที่มีความงามสมบูรณ์อย่างยิ่งครูก็จะนึกถึงเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงอันดับต้น เพราะมีความงามโดดเด่นมาเป็นลำดับแรก สิ่งที่งดงามที่สุดคือ โครงสร้างเพลง มีลำดับความ ขึ้น – ลง เรียงจากง่ายไปยาก เรียงจากเสียงที่มีระดับต่ำกว่าไปหาระดับเสียงที่สูงกว่า มีลีลาและทำนองเป็นความงามอย่างยิ่ง สิ่งเหล่านี้มาเป็นลำดับแรก โดยที่ไม่ทราบผู้ประพันธ์ ทราบแต่ว่ามาจากทางบ้านพาทยโกศล ซึ่งเป็นสำนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ ได้รับการยอมรับในคุณค่า มีการให้ความสำคัญนิยมชมชอบเป็นอย่างมากจากผู้บรรเลง และผู้ฟังโดยทั่วไป ที่รู้จักและนิยมเพลงประเภทเพลงเรื่อง เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีจุดเด่นอยู่ที่เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว มีสำนวนอันโดดเด่น ไม่ซ้ำกับเพลงใดไม่มีในเพลงอื่น ผู้บรรเลงตีแล้วถูกใจ เป็นที่ประทับใจของผู้บรรเลงและผู้ฟังดนตรี” (ไชยยะ ทางมีศรี, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 1 พฤษภาคม 2567)

นายกฤชพล ศรีขจร นักวิชาการวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ให้ทัศนะว่า “ความงามของเพลงเรื่องจะต่างจากเพลงประเภทอื่น จะเห็นได้จากปี่ที่ขึ้นก่อน จะมีความสง่างามในทำนองและในรายละเอียดปลีกย่อย มีการผูกเพลงขึ้นมาจากเพลงช้าไปออกสองไม้ ไปเพลงเร็ว จนถึงลงลา คนที่ทำเพลงเรื่องจะต้องทำให้คล้องจองกัน มีความงามในตัวทำนอง ความงาม คือ โครงสร้าง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องทราบ เมื่อร่ำเรียนโดยการต่อเพลง จะต้องรู้ มันมีวิธีการเชื่อมที่แนบสนิทกว่าแล้วก็ออกทำนองได้เลย อย่างเช่นเพลงช้าเรื่องเต่าทองก่อนจะไปออกสองไม้ เขาลงไม่ขาด ลงแค่นิดเดียวเอง แล้วไปต่อที่ทำนองเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองเลย” (กฤชพล ศรีขจร, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 27 มิถุนายน 2567)

นายเฉลิมชัย กลิ่นจำปา นักดนตรีไทยอาชีพ “เพลงไทยเป็นสิ่งที่ดี ล้ำค่า เป็นสมบัติของชาติไทย ตั้งแต่ปู่ย่าตายาย เป็นมรดกของไทย ความดีงาม คือ อารมณ์เพลง บทเพลง สำเนียงเพลง เพื่อผ่อนคลาย เป็นดนตรีบำบัด เป็นเพื่อนเมื่อยามสบาย เป็นสหายเมื่อยามโศกศัลย์ขวัญของคนไทย เป็นขวัญและกำลังใจของคนไทย ดนตรีไทยเป็นเสียงที่เป็นทิพท์” (เฉลิมชัย กลิ่นจำปา, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 24 มิถุนายน 2567)

นายสุรชัย ศรีนาคสุข นักดนตรีไทยอาชีพ ให้ทัศนะว่า “เพลงเรื่องเต่าทองเป็นเพลงเรื่องที่สำนวนไพเราะเพราะพริ้ง งดงามมาก ผมไม่ทราบผู้ประพันธ์ แต่ทราบว่ามาจากบ้านจางวางทั่วพาทยโกศล สำเนียงเพลงนี้ไพเราะมีความสอดคล้อง ลีลาสวยงามมาก คนระนาดที่จะตีเพลงนี้จะต้องมีความอดทน และความฉลาดของการเดินกลอน เพราะเพลงเรื่องเต่าทอง บางท่อนทำนองเขาทำมาให้ห่าง โยน สำนวนโบราณ ทำไว้ได้สละสลวยมาก จะลองภูมิกับคนระนาด คนระนาดที่จะตีนี้จะมีวิธีการเดินกลอนระนาดให้สอดคล้องและไพเราะได้อย่างไร สำเนียงเพลงช้าเรื่องเต่าทองประณีต ไพเราะ สอดคล้อง เหล่านี้เป็นความงาม ท่านทำไว้ไพเราะที่บันไดเสียง ไพเราะมาก คือ ผู้ที่บรรเลงจะมีความเพลิดเพลินไปกับการบรรเลงเพลงนี้ในขณะเดียวกัน แล้วก็จะเป็นการวัดว่าความสามารถของผู้บรรเลง ทักษะของผู้บรรเลงแต่ละคนเป็นอย่างไร เป็นเพลงที่สวยงามแสดงออกมา ...ลีลามือฆ้อง จากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่ง ผมยอมรับว่าทำไว้สวยงาม สุดยอด แล้วจะมีอยู่วรรคหนึ่ง ในช่วงสองไม้ เป็นท่อนที่ นักดนตรีปี่พาทย์นิยมมาก ทำนองนี้ชื่อว่าเต่าทอง ถูกนำมาตีออกท้ายเพลงประจำในงานศพ” (นายสุรชัย ศรีนาคสุข, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 26 มิถุนายน 2567)

ครูรวิช ตาแก้วอธิบายว่าดนตรีไทยเป็นการเคลื่อนของเสียง ความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทองใช้นิยามทางดนตรีร่วมกับฝ่ายศิลปะ ว่าดนตรีเป็นการเคลื่อนของเสียง (รวิช ตาแก้ว, การสัมภาณ์ส่วนบุคคล, 2563)

เสียงดนตรีที่สามารถวัดเป็นหน่วยทางวิทยาศาสตร์ เกิดขึ้นภายนอกความคิด ดนตรีเกิดขึ้นและดับลงที่ภายนอก เสียงกระทบผัสสะ ผ่านเข้ามาในโลกทางความคิดทางหู เกิดการรู้ด้วยการได้ยิน เกิดรูปของเสียง วิญญาณรู้ความหมายด้วยการได้ยินตามแนวคิดวิญญาณ 6 รูปธรรมนามธรรม ของเสียง เป็นเสียงในโลกทางความคิด (รูป) และความรู้สึกนึกคิด (นาม) ที่เกิดขึ้นจากดนตรี มนุษย์ใช้รูปธรรมนามธรรมเป็นอารมณ์ รูปธรรมของเสียงผ่านเข้าผัสสะ จิตยึดรูปธรรมพิจารณาความหมาย เกิดความหมายว่าเสียงเหล่านั้นเป็น “ดนตรี” ความหมายและความเข้าใจที่ได้จากดนตรี เป็นอารมณ์ เป็นเครื่องอยู่ของจิต นิยามความงามเกิดขึ้น จิตแยกนิยามออกเป็นลำดับชั้น ตั้งแต่รู้สึกถึงเสียง ให้ความหมายแก่เสียงว่าเป็นดนตรี จำแนกความหมายตามโครงสร้างดนตรี ให้ความหมายแก่เสียงว่าดี งาม มีคุณค่า ให้ความหมายแก่เสียงดนตรีปัจจุบัน ผ่านการพิจารณาความหมายโดยใช้โครงสร้างความเข้าใจก่อนหน้า (สัญญา) ตัดสินดนตรีในปัจจุบัน เกิดนันทิ ความเพลิดเพลินยินดี ความหมายของเสียงที่เข้ามาใหม่หลอมรวมนิยามความงามแต่ละบุคคลที่เป็นโครงสร้างก่อนหน้า ตัดสินดนตรีปัจจุบันผ่านเกณฑ์ความดีความงามความรู้ที่ยึดถือเป็นโครงสร้างก่อนหน้า แนวคิดการตีความอธิบายสภาวะเป็นและขอบเขตความเข้าใจภายในจิต (เส้นขอบฟ้า) หลอมรวมความหมายเก่ากับความหมายใหม่เข้าด้วยกัน เพลงช้าเรื่องเต่าทองบรรจุความเข้าใจลงในทำนองเพลงผ่านการเข้ารหัส เมื่อความหมายคลี่คลาย ณ ปลายทางที่มีมนุษย์เข้ามารับรู้ เกิดปรากฏการณ์ขยับขอบเขตความคิดภายในจิต รวมความเข้าใจเข้ากับการตีความมุ่งผ่านสภาวะเป็น แนวคิดปรัชญากระบวนทัศน์อธิบายความเชื่อพื้นฐาน จิตยึดความหมายเป็นความเชื่อ ความเชื่อพื้นฐานมีส่วนกำหนดนิยามของเสียงที่เข้ามาใหม่ และตัดสินคุณค่า แนวคิด (Concept) คือส่วนที่เป็นนามธรรม เกิดจากจิตยึดรูปของเสียง ยึดรูปธรรมดนตรีเป็นอารมณ์ เกิดรู้สึกนึกคิด เกิดการยึดเอานามธรรมเป็นอารมณ์ แนวคิดการตีความ การรับรู้และสัญศาสตร์อธิบาย *แดนเกิด คำว่า “ดนตรี” ว่านิยามเกิดขึ้นภายในมโนทัศน์ทั้งหมด เพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้และให้ความหมายแก่เสียง เสียงนั้นจึงเป็นดนตรี*

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้ประพันธ์สร้างมือฆ้องขึ้นใหม่ภายในโลกทางความคิด ทำขึ้นเพื่อเป็นบรรทัดฐานความงาม ทำมือฆ้องให้หลากหลายแสดงความงามที่ซับซ้อน ผู้ประพันธ์แสดงนิยามว่า เสียงที่มีความซับซ้อน เป็นเกมประลองปัญญา รู้เฉพาะกลุ่มนักดนตรีเป็นดนตรีที่ดี ที่งาม ผู้ประพันธ์จึงแปรมือฆ้องไปจากพื้นฐาน ร้อยเรียงเป็นเรื่อง เป็นชุด จนครบโครงสร้างเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ได้แก่เพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว ลงลา เมื่อร้อยเรียงดนตรีครบถ้วนในมโนทัศน์ ผู้ประพันธ์ผลักเสียงที่เป็นรูปธรรมออกสู่โลกความจริง ผู้ที่ให้นิยามความมีและความเป็นแก่ตัวดนตรี แลกเปลี่ยนความหมายในพื้นที่ทางสังคม ดังนี้

1. ผู้ประพันธ์ ในฐานะผู้สร้างสรรค์ตัวดนตรี ***2. นักดนตรี***นำตัวดนตรีที่ถูกกำหนดมาแล้ว จดจำด้วยวิธีมุขปาฐะ เสียงในความจำเป็น*สัญญา*ถูกรื้อขึ้นเวลาปัจจุบัน เกิดปรากฏการณ์เรียกหาความหมาย ทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองเกิดขึ้นในโลกภายนอกความคิด เกิดขอบเขตอำนาจสำนักดนตรีพาทยโกศลในปัจจุบัน แม้ว่านักดนตรีจะอยู่คนละยุคสมัยกับผู้ประพันธ์ก็ตาม นักดนตรีแต่ละยุคสมัยสร้างดนตรีให้เกิดขึ้นในความจริงภายนอก เคลื่อนรูปของเสียงที่เป็นหน่วยวัดทางวิทยาศาสตร์ไปสู่ผู้ฟังดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทองส่วนที่เป็นสัญญา คือ ดนตรีที่ถูกกำหนดมาแล้ว ถูกปรุงแต่งผ่านนิยามความงามของนักดนตรีแต่ละบุคคล เป็นผู้ปรุงแต่งดนตรีให้สมบูรณ์ เพลงช้าเรื่องเต่าทองขึ้นในโลกภายนอกความคิด ถูกบรรเลงขึ้นตามโอกาสต่าง ๆ (Performativity) นักดนตรีเป็นผู้ถือเป็นบรรทัดฐาน ความหมาย นิยามความงามและเกณฑ์ตัดสินความงาม จากการสำรวจทัศนะนักดนตรีไทย *นักดนตรีมองเพลงช้าเรื่องเต่าทองว่าเป็นความดี ความงาม ความรู้* ความหมายที่เป็นบรรทัดฐานถูกสะสมเป็นทุนภายในมโนทัศน์ ส่งต่อความหมายภายในพื้นที่ทางสังคมจากรุ่นสู่รุ่น เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะความหมายที่เป็นบรรทัดฐาน เป็นตัวแทนความดี ความงาม ความรู้ เมื่อมีการยอมรับความหมาย นักดนตรีเป็นผู้ส่งต่อความหมายด้วยวิธีมุขปาฐะ เกิดเป็นขนบประเพณี เป็นความหมายที่มีผลบังคับทางสังคม ผู้คนในสังคมรับรู้และเข้าใจความหมายและผ่านการปฏิบัติ ความหมายถูกใช้ กลายเป็นบรรทัดฐานและความเชื่อพื้นฐานภายในมโนทัศน์ (ปทัสถานทางสังคมและปรัชญากระบวนทัศน์) ความหมายที่ขับเคลื่อนโดยกลุ่มนักดนตรีภายในชาติเป็นความหมายที่เป็นทุน เป็นโครงสร้างก่อนหน้า นักดนตรีในสังคมใช้บรรทัดฐานความหมายความดี ความงาม และความรู้ ใช้ความหมายร่วมกัน ***3. ผู้ฟังดนตรี*** บุคคลทั่วไปยึดถือความหมายและใช้ เป็นผู้อยู่ ณ ปลายทางของการบรรเลง บุคคลทั่วไปรับรู้ ให้ความหมายแก่เสียง ว่าเสียงที่เกิดขึ้นเป็นดนตรี ยอมรับดนตรีจากความหมายพื้นฐาน การยอมรับและใช้ดนตรีมีส่วนสำคัญทำให้วิชาชีพนักดนตรีดำรงอยู่ ความหมายของเสียงที่เกิดขึ้นว่าเป็นดนตรี มีความดี ความงาม เป็นความหมายพื้นฐานที่ขับเคลื่อนด้วยโนทัศน์ของผู้ฟังทั่วไปภายในชาติ มีส่วนสำคัญทำให้ความมีและความเป็นของดนตรีไทยดำรงอยู่

ดนตรีถูกกำหนดมาแล้วบางส่วน ถูกปรุงเพิ่มด้วยนิยามของผู้บรรเลง ความสมบูรณ์ของเพลงช้าเรื่องเต่าทองเกิดขึ้นตั้งแต่ภายในมโนทัศน์ของผู้ประพันธ์ ผลักเพลงช้าเรื่องเต่าทองสู่พื้นที่ทางสังคม เป็นดนตรีที่ถูกกำหนดมาแล้ว ในปัจจุบันผู้ที่ถือนิยามเพลงช้าเรื่องเต่าทองว่าดี ว่างาม สมบูรณ์เป็นมติ คือ นักดนตรี เป็นผู้จดจำเสียงที่เป็นสัญญา และถือทำนองเพลงเป็นบรรทัดฐานความงามและไม่นิยมเปลี่ยนแปลงดนตรีที่ถูกกำหนดมาแล้ว นักดนตรีปัจจุบันเป็นผู้ถือความหมายที่เป็นบรรทัดฐาน ขับเคลื่อนความหมาย เรียกหาความหมายให้ดนตรีเกิดขึ้นภายนอกความคิด

ผู้วิจัยรวบรวมทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทองส่วนที่ถูกกำหนดมาแล้วแสดงความหมายแสดงนิยามทางดนตรี ดังนี้

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

A	ขยาย	มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	- - ฟมร	- ม - ร	- - ม ร	- ม ม ม
		- - ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	ท ด – ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
	ขยาย	- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ดำ	ดำ ดำ – ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
		- - ม ร	- ม ม ม	- - ม ฟ	- ม ม ม	- ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
	ขยาย	- ด ร ม	ม - ซ ล	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ม	- - ฟมม	- ม - ม	- - ม ร	- ม ม ม
		- ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด – ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ม - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท
B	ขยาย	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- รำ – มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
		- ม - ม	- - ซล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม – ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ
	ทอน	- - ซฺลฺทฺ	- ร - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ร – ท	ลฺ ซฺ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ดำ รำ
	ขยาย	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	ฟมร มร	มรลฺ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
		- - - ซ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
		- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม ม ม	- ท ล ซ	- ม – ซ	- ซ – ซ
	ทอน	- ท ท ทฺ	- - รำ มำ	- รำ - มำ	- ซำ - รำ	- - - ซำ	- - - รำ	- มำ – รำ	- - - รำ
	ทอน	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ทฺ - -	ดรม ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
	ท้าย	- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
	ขยาย	- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- รำ – มำ	- รำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม - ซ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
		- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ – ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ – รำ
	ทอน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	ขยาย	- ซ - ดำ - มำ - มำ	- - รำ มำ - ดำ รำ มำ	- ซำ - ม - ลำ ซำ มำ	- รำ - ดำ - รำ – ดำ	- ท – รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- รำ – ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด	- ท – ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล

ความหลากหลายของสำนวนมือฆ้องเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 แสดงนิยามความงาม มองโครงสร้างทำนองที่ซับซ้อนว่าดี ว่างาม

ความหลากหลายของมือฆ้อง

เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

A	มฑฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ด ำ ร ำ ด	ท ล ซ ม				
	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ – ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ม – ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท
B	- - ซฺลฺทฺ	- ร - ม	- ล – ซ	- ม - ร	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ด ำ ร ำ
	- ท ท ทฺ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ – ม ำ	- ซ ำ - ร ำ	- - - ซ ำ	- - - ร ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ร ำ
	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
C	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ด ำ – ร ำ
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล

ต้นแบบการประพันธ์ เพลงช้า ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ร – ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ทำนองท้ายจากสองไม้ ท่อนที่ 1 และสองไม้ ท่อนที่ 7

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ – ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

เพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค A B C ส่วนขยายแสดงความหลากหลายของมือฆ้อง ทำนองท้ายแสดงส่วนหลักการประพันธ์ นำส่วนหลักมาใส่ท้าย และใช้ร่วมกับเพลงสองไม้ เฉลยโครงสร้างที่ส่วนท้าย แสดงว่า*ตำแหน่งทำนองเป็นความหมาย* เดิมทำนองท้ายนำสู่การเปลี่ยนแปลงหรือลงจบเป็นความหมาย ผู้ประพันธ์เปลี่ยน ทำให้ท้ายเป็นส่วนสำคัญ สร้างความซับซ้อน ทลายกรอบดนตรี สร้างเกมประลองปัญญา มือฆ้องหลากหลายร้อยเรียงเป็นเรื่องเป็นชุด เป็นมติความงามที่ถูกกำหนดมาแล้ว สมบูรณ์ไม่เปลี่ยนแปลงมือฆ้องไปจากโครงสร้างหลัก ความหลากหลายของมือฆ้องขยายทำนองหัวท้ายทำให้โครงสร้างเพลงเกิดความซับซ้อน การฟังและเข้าใจความหมายจะต้องแยกทำนองหลัก ส่วนขยาย จึงเข้าใจโครงสร้าง ทำนองหัวท้ายเป็นทำนองสำคัญ และเป็นทำนองเดียวกับท้ายเพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 7 ผู้ประพันธ์ทำมือฆ้องให้หลากหลายแสดงนิยาม ทำทำนองให้ซับซ้อน ถือว่าดี ว่างาม เชิญชวนผู้มีทักษะการฟังเป็นเลิศเข้ามาค้นหาความหมาย

การทอน และทำทำนองขึ้นใหม่

เพลงช้า ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

ขยาย	- - - ซ	- ร฻ - ร	- - ล ท	- ร̊ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
	- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร̊	ร̊ ร̊ - ด̊	ด̊ ด̊ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร
ทอน	ซ฻ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ – มมร

ทอนวรรคท้าย

ทอน	- ซ฻ - ด	- ร - ม	- ร - ม	- ซ - ร

เสียงเรเป็นส่วนหลักของเพลงช้า ท่อนที่ 2

ทอน	- ซ฻ - ด	- ร - ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

วิธีการทอน ขยาย เปลี่ยนมือฆ้อง ทำให้มีสัมผัสในโครงสร้างเพลง มือฆ้องร้อยเรียงเป็นเรื่องเป็นชุด เป็นทำนองชุดเดียวกัน วิธีการทอนและขยายพบในเพลงสองไม้ประสาททอง และเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่

เพลงเต่ากินผักบุ้ง ท่อนที่ 1 จากเพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง ขยายกึ่งกลางช่วงสั้น

ขยาย	- ม - ฑ฻	ม ร – ม	- ล - ซ฻	ซ ซ – ล	- ท – ร̊	- ท - ล฻	ล ล - ซ฻	ซ ซ – ฟ
	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร	- ล฻ - ร	- ร ม ฟ	- ล – ท	- ล - ฟ฻	ฟ ฟ - ม฻	ม ม – ร

เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ท่อนที่ 1 ขยายหัวทำนอง

ขยาย	//:- ฑ฻ – ล฻	- ซ฻ - ร฻	- - - ซ฻	- - - ร฻	- - ล฻ซ฻ร฻	- ซ฻ - ล฻	- ซ฻ - ล฻	- ฑ฻ - ด
	- ร – ด	- ฑ฻ - ล฻	- ซ฻ - ล฻	- ฑ฻ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ท - ล	- ร – ซ
ขยาย	- ฑ฻ – ล฻	- ซ฻ - ร฻	- - - ซ฻	- - - ร฻	- - ล฻ซ฻ร฻	- ซ฻ - ล฻	- ซ฻ - ล฻	- ฑ฻ - ด
	- ร – ด	- ฑ฻ - ล฻	- ซ฻ - ล฻	- ฑ฻ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ท - ล	- ร – ซ
ท้าย	- - - ร฻	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม				
โยน	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - ร ร	- ร - ร	- ซ - - -	ร ร – ด://
ท้าย	- ด ร ม	- ร - ด	- ฑ฻ - ล฻	- ร – ซ	- - - ร฻	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม
โยน	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร	- - รร	- ร - ร	- ซ - -	- ร ร ร

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) ขยายกลาง

A	มฑ฻ ดรม	ม - ซ ล	ท ด̊ ร̊ ด̊	ท ล ซ ม				
	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
	- ซ฻ - ด	- ด ร ม	- ม - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท
B	- - ซ฻ล฻ฑ฻	- ร - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ท	ล฻ ซ฻ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ด̊ ร̊
	- ท ท ฑ฻	- - ร̊ ม̊	- ร̊ - ม̊	- ซ̊ - ร̊	- - - ซ̊	- - - ร̊	- ม̊ – ร̊	- - - ร̊
	- ร̊ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร̊ - ม̊	- ร̊ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
C	- ร̊ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ด̊ – ร̊
	- ซ฻ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล฻ ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1ขยายหัวทำนองและกลางวรรค

ขยาย	//:- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม – ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				
โยน	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - มฺ	- - - ม://
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด - ทฺ ด ร	- ด - - - ทฺ ด ร	- ล - - - ม - ลฺ	ม ล - ม - ม - ร	- ม ซ ล - ร ลฺ ทฺ	ซ ม ซ ร ด ร – ด		
	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		
ท้าย	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

ทำนองที่ถูกขยาย หัววรรค กลางวรรค เป็นวิธีการสำคัญของเพลงเรื่อง พบในช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงสองไม้เรื่องประสาททอง ขยายและทอนมือฆ้อง แยกทำนองจากหน้าทับกลองตะโพน เป็นนิยามและกฎเกณฑ์ความงามที่ใช้ร่วมกันในยุคสมัยของเพลงประเภทดำเนินกลอนเป็นความหมายสำคัญ

เพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงความหมายสำคัญที่กลอน กลอนเป็นทำนองหลักของเพลงมือฆ้องบอกโครงสร้าง บอกความหมาย เป็นความหมายที่ใช้เฉพาะกลุ่มนักดนตรี ความซับซ้อนเพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงผ่านกลอน ประโยคเพลงถูกขยายแยกจากหน้าทับกลองตะโพนเป็นความหมาย เป็นค่ายกลเชิญชวนให้ผู้ฟังที่มีความรู้ดนตรีเข้ามาประลองปัญญา การใช้กลอนเป็นความหมายไม่แสดงอารมณ์สุขทุกข์ตามนิยามทั่วไป ความสุขหมายถึงความรักความพอใจ ความทุกข์หมายถึงพรากจากความเป็นที่รักที่พอใจ กลอนเพลงช้าเรื่องเต่าทองให้ความสุข เป็นความประณีตงดงาม ลักษณะเดียวกับเพลงของโมสาร์ท แยกความสุขทุกข์ในชีวิตประจำวันออกจากดนตรี ในขณะที่เบโทเฟนแสดงความสุขทุกข์ในดนตรีชัดเจน นิยามสุขทุกข์ในชีวิตเข้าไปหลอมรวมกับตัวดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความหมายเป็นกลอน ทำนองเคลื่อนตามเวลาอย่างประณีตเป็นความหมาย เป็นนิยาม แสดงความงามคือการเคลื่อนของเสียงตามเวลาอย่างมีกฎเกณฑ์ ผู้ประพันธ์ทำดนตรีให้งามประณีตแยกจากนิยามความสุขทุกข์ในชีวิต เป็นนิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

การฟังกลอนเป็นความหมายสำคัญ เป็นรสนิยมเกิดขึ้นในยุคสมัยทางดนตรี อาจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ อธิบายว่า เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น ประพันธ์โดยนายทัด เปรียญ ผู้ชำนาญกลอนดนตรีและกลอนวรรณศิลป์ ในยุคสมัยดังกล่าวมีพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางค์กูร) ประพันธ์เพลงแขกมอญ อีกท่านหนึ่ง ล้วนแต่เป็นเพลงที่เน้นกลอนเป็นสำคัญ เป็นยุคสมัยทางดนตรี จนถึงยุคเพลงลูกล้อลูกขัด นำมาสู่การคลี่คลายดนตรีสู่ผู้ฟังทั่วไป (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2565) อาจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ให้ทัศนะว่าเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงเรื่องที่มีลักษณะการประพันธ์อยู่ในช่วงเวลานี้ เป็นยุคสมัยทางดนตรีไทยที่แยกออกจากประวัติศาสตร์ชาติ ตั้งแต่ช่วงก่อนรัชกาลที่ 3 จนถึงช่วงรัชกาลที่ 5 ก่อนเปลี่ยนไปสู่เพลงประเภทลูกล้อลูกขัด เพลงสำเนียงอื่น ยุคสมัยต่อมาคลี่คลายไปสู่การฟังของบุคคลทั่วไป ดึงผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้ามามีส่วนร่วมในพื้นที่ทางดนตรี

อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สารให้ทัศนะเกี่ยวกับการผูกเพลงเรื่อง ดังนี้ 1. ผู้ประพันธ์นำทำนองเพลงสองชั้นของเก่ามาผูกเป็นเพลงปรบไก่ เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว 2. ผู้ประพันธ์แสดงความหมายว่าได้เพลงโบราณของเก่า หมายถึง ผู้ประพันธ์ได้เพลงที่ไม่มีคนได้ 3. ผู้ประพันธ์แสดงการขยายในเพลงสองไม้ และเพลงเร็ว หมายถึง ผู้ประพันธ์ได้เพลงยาก และแต่งเพลงเป็น ตัดทอนขยายเพลงเป็น 4. ผู้ประพันธ์ทำเพลงช้า ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 2 เพลงสองไม้ท่อนที่ 1 ถึงท่อนที่ 3 และทำเพลงเร็วขึ้นใหม่ ทำท่อนเปลี่ยนในท่อนที่ 3 ของเพลงสองไม้ เพลงเร็ว หมายถึง ผู้ประพันธ์ได้เพลงยาก แต่งเพลงเป็น ตัดทอนเพลงเป็น และทำทางเปลี่ยนได้ด้วย 5. ผู้ประพันธ์ทำเพลงช้าเพลงสองไม้ แสดงความนิยมความซับซ้อนเป็นนิยาม เป็นเหตุเป็นผล และนำกบเต้นต้นแบบเพลงเร็วไปปิดซ่อน แสดงเกมประลองปัญญา เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นค่ายกล (สุรศักดิ์ จำนงค์สาร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 มกราคม 2564)

เพลงช้าเรื่องเต่าทองฟังกลอนเป็นสำคัญ นักดนตรีเป็นผู้ถือบรรทัดฐานความงามและขับเคลื่อนความหมายให้ดำรงอยู่ นักดนตรียึดหมายหมายผ่านความเข้าใจทำนองเพลง ผ่านการปฏิบัติ เข้าถึงโครงสร้างเพลง ความซับซ้อนและกฎการประพันธ์ มือฆ้องแสดงกฎเกณฑ์ทางดนตรี การทอน ขยาย เปลี่ยนมือฆ้อง ทำทำนองให้พิสดารด้วยกลอน แสดงความสมบูรณ์ของมือฆ้องร้อยเรียงเป็นเรื่องเป็นชุด ทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นมติความงาม และกลายเป็นบรรทัดฐานสร้างเกณฑ์ตัดสินความงามขึ้นใหม่ เพื่อแสดงตัวตนและความเป็นสำนักดนตรี เพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงนิยามความงามแยกความประณีตออกจากนิยามสุขทุกข์อื่นในชีวิตประจำวัน จิตอยู่กับทำนองที่ดำเนินไปอย่างประณีตเป็นสาระที่ดีของชีวิต ใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ของใจ ความหมายเพลงช้าเรื่องเต่าทอง นักดนตรีเป็นผู้ขับเคลื่อนความหมาย เป็นปทัสถานทางสังคมมีผลบังคับ

เฉพาะกลุ่มนักดนตรี ปรากฏการณ์เรียกหาความหมาย เกิดขึ้นเฉพาะกลุ่มนักดนตรี ทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองเกิดขึ้นจริงภายนอกความคิด

ผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้าถึงนิยามความงามจากมุมมองกายภาพตัวดนตรี ในการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างผู้ฟังดนตรีทั่วไป ให้คำตอบในทิศทางเดียวกัน *ฟังแล้วทราบลีลาแต่ละแนวทำนองที่ดำเนินไปตามเวลา มีกลวิธีประดิษฐ์ทำนองแตกต่างกัน แต่เมื่อแต่ละแนวทำนองบรรเลงรวมกันแล้วเกิดความกลมกลืน* การเคลื่อนของเสียงดำเนินอย่างมีกฎเกณฑ์เป็นนิยามความงามประณีตที่นักดนตรีไทยใช้นิยามร่วมกับฝ่ายศิลปะ ผู้ฟังดนตรีกลุ่มบุคคลทั่วไปเข้าถึงนิยามความงามที่เกิดจากกายภาพของตัวดนตรี

เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติแสดงการเคลื่อนของเสียงที่เป็นไปอย่างประณีต ความดีความงามของดนตรีแยกออกจากสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน การเคลื่อนของเสียงที่ดำเนินอย่างประณีตเป็นนิยาม สอดคล้องกับคำว่าอทุกขมทุขเวทนา ดนตรีถูกใช้เป็นเครื่องอยู่ ผู้ที่ยึดถือบรรทัดฐานเพลงช้าเรื่องเต่าทองว่าดี ว่างาม ปัจจุบันพบในกลุ่มนักดนตรี

เพลงช้าเรื่องเต่าทองถูกใช้แลกเปลี่ยนความหมายในพื้นที่ทางสังคม ลักษณะเดียวกับภาษา ผู้วิจัยพบการโต้ตอบความหมายในพื้นที่สังคมแสดง *เกมประลองปัญญา* ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 แสดงการยอมรับความหมายว่าเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นทำนองที่ดี ที่งาม มีคุณค่า ปลายทางของผู้ฟังดนตรี ดนตรีเลือกคนฟัง แม้ว่าดนตรีไม่มีเจตนาอย่างมนุษย์ แต่ดนตรีบรรจุความหมายเฉพาะที่คลี่คลายเฉพาะนักดนตรี ความหมายถูกคลี่คลายและโต้ตอบสู่สังคม ทำให้เกิดทางฆ้องวงใหญ่ที่หลากหลาย การโต้ตอบความหมายแสดงว่า ค่ายกลสื่อความหมายไปสู่นักดนตรีอื่น นักดนตรีอื่นยกย่องเพลงช้าเรื่องเต่าทองว่าดี ว่างาม ยอมรับความงาม จึงเข้าร่วมเกมประลองปัญญาทำทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองขึ้นใหม่ แสดงความเข้าใจและตัวตนของศิลปินดนตรีไทยสำนักอื่น แก้ความซับซ้อน ส่งความหมายกลับคืนสู่พื้นที่ทางสังคม

การตอบโต้ความหมาย

เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล - ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล - ซ
		- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท	- ซ – ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ – รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	ขยาย	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - ม	- รำ – ดำ				
		- มำ - มำ	- ดำ รำ มำ	- ลำ ซำ มำ	- รำ – ดำ	- ท – รำ	- ท - ล	ล ล – ซ	ซ ซ - ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม – ซ	- รำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด				
	ทอน	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล				

เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม – ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
		- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม – ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
	ขยาย	ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม – ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
	ทอน					- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - ดำ ดำ	- ดำ - -	- รำ - ดำ	รำ มำ – รำ	- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	*	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- รำ – ดำ	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ
	ขยาย	- - มำ มำ	- รำ - ดำ	- ท ล ซ	- มำ – ม				
	ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด – ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ – ด
		- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม – ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด – ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด – ด	- - - ด
	ทอน	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม – ม	- ซ – ล

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ขยาย	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ - รำ
เท่ากัน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ทอน	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ดำ - รำ				
เท่ากัน	- - ดำ ดำ	- ดำ - -	- รำ - ดำ	รำ มำ - รำ	- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) ***ใช้วิธีขยาย***

ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกร่วมกันพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ***ใช้วิธีทอน***

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม	- ร̣ - ด̣				
ขยาย	- ม̣ - ม̣	- ด̣ ร̣ ม̣	- ล̣ ซ̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ – ด̣
ทอน	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท ล ซ	- ม̣ - ม				

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) ***ใช้วิธีทอนและขยาย***

ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกร่วมกันพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ***ใช้วิธีขยายและทอน***

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซ̣ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ล̣ ร ด				
เท่ากัน	- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร̣ – ท	- ล – ซ	- - - ม	- ม - ม
ทอน	- ซ̣ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล̣ ร ด				
ทอน	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล				

ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม – ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซ̣ – ด
เท่ากัน	- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม – ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย) ***ใช้วิธีทอน***

ทางที่บอกร่วมกันพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ***ใช้วิธีขยาย***

ทำนองคั่นกลางตำแหน่งเดียวกัน ความยาวของทำนองเท่ากัน แสดงความตั้งใจของผู้ประพันธ์ทางฆ้องวงใหญ่ทั้งสองทาง ขยายและทอนทำนองตำแหน่งเดียวกัน โต้ตอบความหมายผ่านทำนองเพลง เกิดเป็นพื้นที่เกมประลองปัญญา ผ่านการบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ทำนองแยกออกจากหน้าทับกลอง

หน้าทับกลองเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

ทอน	- - - ติง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พริ่ง	- - - พริ่ง

ต้นแบบการประพันธ์ หัวเพลงช้า ท่อนที่ 2

ทอน	มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล – ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม – ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				
โยน	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - มฺ	- - - ม://
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล – ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด - ทฺ ด ร - ทฺ ด ร	- ด - - - ทฺ ด ร - ทฺ ด ร	- ล - - - ม - ลฺ - ม - ลฺ	ม ล - ม - ม - ร - ม - ร	- ม ซ ล - ร ลฺ ทฺ - ร ลฺ ทฺ	ซ ม ซ ร ด ร – ด ด ร – ด		
ท้าย	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

มือฆ้องที่ถูกใช้ปะปนกัน ระหว่างมือฆ้องขยายกับทอน แยกทำนองออกจากหน้าทับกลองตะโพน ขยายกลางวรรค (สีฟ้า) อย่างอิสระ แสดงกฎความงามทางดนตรี แยกทำนองออกจากหน้าทับกลองในเพลงประเภทดำเนินกลอนเป็นความหมาย ทำนองและหน้าทับกลองตะโพนจะบรรจบกันเมื่อถึงทำนองโยน ทำนองที่แยกออกจากหน้าทับกลอง แสดงกฎเกณฑ์ทางดนตรีที่หลากหลายกว่าเพลงประเภทเพลงเถา

การตอบโต้ความหมาย

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ล ร ด	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

ใช้ท้ายร่วมกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ – ม	- ร - ด	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายจากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 แสดงความหมาย *ผู้ประพันธ์คลี่คลายความซับซ้อน และแสดงความเป็นเลิศ* เพราะเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 เป็นเฉลยสำคัญของโครงสร้างเพลงสองไม้

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกทางร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนองเพลงสองไม้ท่อนที่ 3 มาเป็นท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 แสดงความหมายว่า *เข้าใจความเป็นเลิศที่อยู่เหนือวิธีการเฉลย* นำทำนองที่แสดงความเป็นเลิศ แสดงความซับซ้อน จากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 หัวใจของการประพันธ์ นำมาใช้เป็นท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2

เพลงช้าเรื่องเต่าทองเกิดขึ้นในยุคที่สังคมทวีความซับซ้อน ดนตรีถูกทำให้ซับซ้อนตามลักษณะสังคม ยุคสมัยแรกที่สังคมยังไม่ซับซ้อนดนตรีเกิดจากมนุษย์พิจารณาภาพความงามผ่านสายตา มองธรรมชาติว่าดี ว่างาม ใช้นิยามความงามที่เสมือนจริงเป็นความดี ถ่ายทอดความงามผ่านการรับรู้ลงในสมมติ นักศิลปะสร้างสมมติเป็นภาพ บรรจุช่วงเวลาหนึ่งก่อนที่ภาพในธรรมชาติจะแปรเปลี่ยน นักดนตรีไทยก็มีวิธีการลักษณะนี้ใช้นิยามเสมือนจริงบรรจุภาพความงามจากธรรมชาติเป็นความหมายของเพลง ยกตัวอย่างเพลงเขมรไทรโยค

สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงนิพนธ์ทำนองเพลงเขมรไทรโยคในปี พ.ศ. 2431 เพื่อบรรเลงดนตรีและขับร้องถวาย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในงานพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา กรมพระยานริศฯ จึงนำ ความทรงจำ เมื่อครั้งสมัยที่เสด็จพระราชดำเนินไปยังตำบลไทรโยคครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2420 มาประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ ระยะทางจากลำน้ำแควน้อยไปจนถึงตำบลไทยโยค เต็มไปด้วยทัศนียภาพทางธรรมชาติที่งดงาม เป็นสิ่งที่นำอารมณ์ของศิลปินให้เกิดแรงบันดาลใจ และสร้างสรรค์ผลงานทำนองเพลงออกมาตามหลักวิชาการ เพลงเขมรไทรโยคมีจุดมุ่งหมายเพื่อบรรยายความงามของธรรมชาติ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงแต่งขึ้นจากเค้าโครงทำนองเพลงเขมรกล่อมลูก 2 ชั้น ของเก่า นำมาขยายเป็นอันตรา 3 ชั้น ผ่อนคลายหลักการทางดนตรีเพื่อให้เหมาะสมกับความงาม

บรรยายความตามแห่เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสณฑ์

น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น

ไม้ไล่หลายพรรค์คละขึ้นปะปน ที่ชายชลเขาชะโงกเป็นโตรกธาร

น้ำพุพุ่งส้า เสียงฉ่าฉาดฉาน

เห็นตระการ มันไหลคะโครมโครม

มันไหลจ้อกจ้อก จ้องจ้องโครมโครม

น้ำใสไหลจนดูหมู่มัศยา กี่เหล่าหลายว่ายมาก็เห็นโฉม

น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น

ยินปักษาซ้องเสียงเพียงประโคม ในยามเย็นพยับโพยมร้องเรียกรัง

ฝูงนกยูงทอง เสียงร้องโด่งดัง

หูเราฟัง มันดังกะโต้งโฮง

มันดังกอกกอก กอกกอกกะโต๊งโฮง

(มนตรี ตราโมท, 2523, น.261-262)

เพลงเขมรไทรโยค ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ สุนทรียศาสตร์อธิบายการลอกเลียนภาพธรรมชาติสู่โลกทางความคิด แปรจากภาพมาสู่เสียงและคำที่มีความหมายใช้สื่อสารร่วมกันกับผู้คนในสังคม เพลงเขมรไทรโยคตอบรับสังคมที่รวมผู้ฟังทั่วไปเข้าอยู่ในพื้นที่ความหมาย เปรียบเปรยภาพจากธรรมชาติ รูปกระทบตา เกิดภาพทางความคิด เกิดการรู้อารมณ์ทางตา (จักขุวิญญาณ) ตามแนวคิดวิญญาณ 6 นำภาพทางความคิดที่เป็นรูปสร้างสรรค์ขึ้นใหม่แปรเป็นเสียงและความหมาย ผ่านความเข้าใจในกฎเกณฑ์ทางดนตรีก่อนหน้า กระทำเสียงภายในโลกทางความคิด สร้างจนครบสมมติทางดนตรี ผลักออกสู่โลกความจริง

ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์เพลงเขมรไทรโยค คำร้องบรรยายความงามของน้ำตก ภาพในใจที่ผ่านกาลเวลาจะถูกแปรเปลี่ยนโดยจินตนาการ กรณีของศิลปินที่ตัดขาดรูปภายนอกตั้งแต่เกิดสามารถสร้างภาพในจิตนาการขึ้นใหม่ทั้งหมด ในขณะที่ศิลปินที่สูญเสียการมองเห็นตัดขาดจากภายนอกในภายหลังจะจิตนาการบิดภาพที่เคยจดจำ ทำให้เปลี่ยนไป ในกรณีเพลงเขมรไทรโยค สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงนิพนธ์ทำนองและคำร้องผ่านช่วงเวลาหนึ่ง ภาพในใจที่ก้าวข้ามกาลเวลาแปรเปลี่ยนไปตามจินตนาการ มีตัวแปรคือเวลา เวลาเข้ามาผูกเป็นเงื่อนไข ภาพในใจที่แปรเปลี่ยนตามเวลาเคลื่อนผ่านนิยามที่เป็นโครงสร้างก่อนหน้า ทำนองและคำร้องถูกสร้างจนครบตัวดนตรี ผลักสู่พื้นที่ทางสังคมแสดงในฐานะสมมติ (Suppose) เพลงเขมรไทรโยคขยายพื้นที่สู่การรับรู้ของคนในสังคมส่วนใหญ่ ผู้ฟังดนตรีทั่วไปรับรู้ความหมาย

ผ่านคำร้องและทำนอง บรรยายความงามในธรรมชาติ เลียนเสียงสัตว์บริเวณน้ำตก ทำนองเพลงติดหู ชวนให้จินตนาการเสียงน้ำไหล เพลงเขมรไทรโยคเป็นหนึ่งในสมมติดนตรีที่บรรจุรหัสเป็นภาพ เสียง สัมผัส บรรจุลงในคำร้องและทำนอง ทำให้ผู้ฟังดนตรีถูกรื้อความทรงจำเกี่ยวกับน้ำตก ภาพ เสียง สัมผัสที่เคยเกิดขึ้นในมโนทัศน์ นิยามความงามของเพลงเขมรไทรโยคจึงขึ้นกับประสบการณ์ที่เป็นต้นทุนภายในตัวผู้ฟัง แนวคิดสุนทรียศาสตร์เรียกว่าประสบการณ์สุนทรียะ ประสบการณ์สุนทรียะของผู้ฟังตอบโต้ความหมายของเพลงเขมรไทรโยค ทำให้ผู้ฟังโดยทั่วไปเข้ามาอยู่ในพื้นที่ความหมายดนตรี ตัวดนตรีไม่ได้จำกัดคลี่คลายความหมายเฉพาะผู้ฟังที่มีความรู้ดนตรีเป็นต้นทุนก่อนหน้า ผู้ฟังดนตรีโดยทั่วไปเข้าถึงความหมายเพลงเขมรไทรโยค ทำให้เพลงเขมรไทรโยคก้าวข้ามกาลเวลา ปรากฏในการรับรู้ของผู้ฟังดนตรีทั่วไป ครูสนั่น มีขันหมาก ผู้เชี่ยวชาญเพลงไทยสากล อธิบายโครงสร้างคำร้องว่าใช้กลอนสองประเภทสลับกัน แสดงนิยามความซับซ้อนเป็นความงามปรากฏอยู่ แต่ไม่ใช่นิยามหลักในการประพันธ์

เพลงเขมรไทรโยค เนื้อเดิม

กลอนแปด

บรรยายความตามแห่เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสณฑ์
(น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น) *สร้อย*
ไม้ไล่หลายพรรค์คละขึ้นปะปน ที่ชายชลเขาชะโงกเป็นโตรกธาร

กลอนสี่

น้ำพุพุ่งส้า เสียงฉ่าฉาดฉาน
เห็นตระการ มันไหลคะโครมโครม
มันไหลจ้อกจ้อก จ้องจ้องโครมโครม

กลอนแปด

น้ำใสไหลจนดูหมู่มัศยา กี่เหล่าหลายว่ายมาก็เห็นโฉม
น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น
ยินปักษาซ้องเสียงเพียงประโคม ในยามเย็นพยับโพยมร้องเรียกรัง

กลอนสี่

ฝูงนกยูงทอง เสียงร้องโด่งดัง
หูเราฟัง มันดังกะโต้งโฮง
มันดังกอกกอก กอกกอกกะโต๊งโฮง

ตาราง 4 โครงสร้างคำร้อง เพลงเขมรไทรโยค

กลอนแปด
กลอนสี่
กลอนแปด
กลอนสี่

ที่มา: สนั่น มีขันหมาก. (2566). การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล.

สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงถือนิยามความงาม คือ ความซับซ้อน ลักษณะเดียวกับเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงเขมรไทรโยคแสดงความซับซ้อนผ่านคำร้องใช้โครงสร้างกลอนสี่สลับกับกลอนแปด เป็นความแปลกหูแปลกตา ผู้ฟังดนตรีทั่วไปรับรู้ความหมายผ่านคำร้องบรรยายความงามในธรรมชาติ ไม่ได้เห็นภาพจริงจากธรรมชาติ แต่สัมผัสความงามผ่านรหัสความหมายจากตัวดนตรี เป็นประสบการณ์รอง สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงนำภาพความงามที่ได้จากประสบการณ์ตรงใช้เป็นต้นแบบประพันธ์สุนทรียภาพที่ได้จากประสบการณ์จริงและประสบการณ์รองแตกต่างกัน เพลงเขมรไทรโยคเกิดจากประสบการณ์ตรงของผู้ประพันธ์ เกิดรูปธรรม เป็นภาพน้ำตก เสียง กลิ่น รส สัมผัส ที่ชัดเจนในมโนทัศน์ผู้ประพันธ์ ในขณะที่เพลงเขมรไทรโยคเข้าไปรื้อประสบการณ์รองของผู้ฟังดนตรีทั่วไปเกิดรูปธรรมเป็นภาพน้ำตก เสียง กลิ่น รส สัมผัส *ที่เคยสัมผัสจากประสบการณ์อื่น* เทียบเคียงภาพน้ำตกตามความหมายของผู้ประพันธ์ ภาพที่เกิดขึ้นในมโนทัศน์จึงแตกต่างกัน ตัวรูปธรรมแตกต่าง การรับรู้และตีความภายในมโนทัศน์ผู้ฟังดนตรีและผู้ประพันธ์จึงแตกต่าง เพราะเพลงเขมรไทรโยคมีความมุ่งหมายเข้าไปรื้อนิยามความสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน ภาพที่เป็นสัญญาของแต่ละคนแตกต่างกัน ตัวนามธรรมที่เป็นความรู้สึกนึกคิดที่เกิดจากเพลงก็แตกต่ากกัน ตอบประเด็นปัญหาสุนทรียศาสตร์ว่า วัตถุมองเห็นเป็นน้ำตกเหมือนกัน แต่ตีความความงามแตกต่างกัน ความงามขึ้นกับสายตาผู้มอง เพราะนิยามทั้งคำว่าดนตรี และคำว่า ความงาม มนุษย์เป็นผู้ให้ความหมาย แต่ที่มนุษย์มองวัตถุและตีความว่าเป็นน้ำตกเหมือนกัน เพราะภายในมโนทัศน์มีโครงสร้างความหมายก่อนหน้า ใช้ความหมายร่วมกันด้วยความเป็นมนุษย์และความหมายที่ใช้ภายในชาติ

เพลงเขมรไทรโยค รูปธรรม นามธรรมเกิดจากคำร้องและทำนองถูกใช้เป็นอารมณ์ประสบการณ์สุนทรียะทำให้การตีความ ความหมายของความงาม แตกต่างกัน แต่ผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้าถึงภาพน้ำตกในความคิดเหมือนกัน

เพลงเขมรไทรโยคแสดงความซับซ้อนในโครงสร้างคำร้อง แต่เป็นยุคสมัยที่ใช้ภาพจากธรรมชาติเป็นความหมาย รวมผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้าสู่พื้นที่ความหมาย นิยามความงามคือ

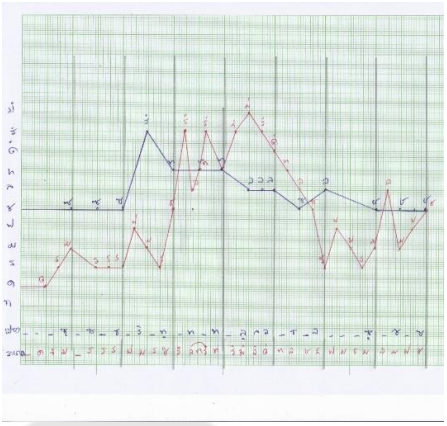
ภาพเสมือนจริงจากธรรมชาติ เป็นความดี ความงาม ในขณะที่เพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงเสียงที่เกิดขึ้นใหม่ทั้งหมดภายโลกทางความคิด ไม่มีการลอกเลียนความงามจากภาพธรรมชาติ แต่ลอกเลียนกฎเกณฑ์ทางดนตรีจากสมมติของมนุษย์ เข้าใจกฎเกณฑ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าจากเพลงเรื่องอื่นก่อนหน้า มองกฎเกณฑ์ดนตรีภายในสมมติ ลอกเลียนมโนทัศน์จากมนุษย์สู่มนุษย์

เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นค่ายกลที่เปิดประตูรอรับผู้ที่เป็นเลิศทางโสตวิญญาณ รอให้ผู้ฟังดนตรีที่มีความรู้ดนตรีเป็นโครงสร้างก่อนหน้า ฟังแล้วใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ จิตมุ่งเข้าหารูปธรรมของเสียงที่เกิดในโลกทางความคิด ผู้ฟังดนตรีดำเนินเวลาภายในจิตพร้อมกับรูปธรรมของเสียง จิตมุ่งสู่รูปธรรมของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง จิตใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่ได้เข้าไปรื้อนิยามสุขทุกข์ในชีวิตประจำวัน รวมทั้งประสบการณ์อื่น แต่ทำให้ผู้ฟังดนตรีที่พิจารณาความหมายอยู่กับเวลาปัจจุบัน ในขณะที่เพลงเขมรไทรโยคเข้าไปรื้อประสบการณ์สุขทุกข์ ดึงจิตของผู้ฟังดนตรีให้รื้อตัวสัญญาที่เป็นรูปเสียงกลิ่นรส ความรู้สึกนึกคิด ดึงภาพความงามในอดีตให้กลับคืนสู่เวลาปัจจุบัน กล่อมเกลาผู้ฟังดนตรีอยู่กับอดีตที่เป็นสัญญาตามนิยามสุขทุกข์แต่ละบุคคล เวลาในความคิดดำเนินพร้อมกับเพลง หรือแยกจากเพลงก็ได้ ในขณะที่เพลงช้าเรื่องเต่าทองความงามและกฎเกณฑ์ทางดนตรี จิตใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่ อยู่กับเวลาในปัจจุบัน ทำนองไม่เข้าไปรื้อนิยามสุขทุกข์ของผู้ฟังดนตรี ดึงให้ผู้ฟังที่เป็นเลิศทางการได้ยินอยู่กับปัจจุบันคลี่คลายความหมาย อยู่กับเวลาปัจจุบันจึงจะฟังและเข้าใจความงาม

เพลงช้าเรื่องเต่าทองและเพลงเขมรไทรโยคแสดงการเข้าถึงโลกต้นแบบทางความคิดผ่านตัวสมมติ เพลงเขมรไทรโยคลอกเลียนความงามจากธรรมชาติสู่มโนทัศน์ของมนุษย์ ในขณะที่เพลงช้าเรื่องเต่าทองลอกเลียนโลกทางความคิดจากมนุษย์สู่มนุษย์ เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมกับสภาพสังคม เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นผลผลิตจากสภาพสังคมยุคประลองดนตรีระหว่างสำนัก ในขณะที่เพลงเขมรไทรโยคแสดงพื้นที่ทางดนตรีกว้างกว่า คลี่คลายความหมายจากสังคมนักดนตรีสู่การรับรู้ความหมายของผู้ฟังดนตรีทั่วไป รวมผู้ฟังดนตรีทั่วไปเข้ามาในพื้นที่ดนตรีด้วย เพลงช้าเรื่องเต่าทองตัดขาดการใช้ภาพในธรรมชาติ สร้างเสียงขึ้นใหม่ในโลกทางความคิด ตัดขาดกระบวนการลอกเลียนภาพความงามจากธรรมชาติ กระทำเสียงขึ้นใหม่ภายในโลกทางความคิดทั้งหมด เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นอิสระจากเสียงในธรรมชาติ แสดงกระบวนการลอกเลียนแบบโลกทางความคิดจากมนุษย์สู่มนุษย์ ไม่ได้ใช้นิยามกระทำสมมติให้แสดงภาพเสมือนจริงที่สุด แต่ใช้ความเข้าใจกฎเกณฑ์ก่อนหน้า กระทำเสียงขึ้นใหม่ทั้งหมดภายในมโนทัศน์ทั้งหมด และทำให้โครงสร้างเพลงมีความซับซ้อน ยิ่งซับซ้อนหมายความว่าดี ว่างาม มีคุณค่า เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

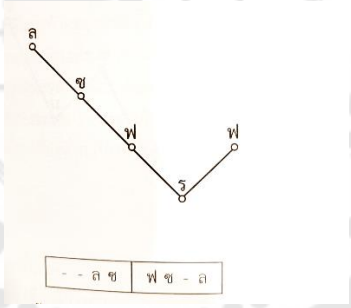
แสดงมติความงาม มองความซับซ้อนว่างาม ดนตรีสื่อความหมายไปยังสำนักดนตรีอื่น เจตนาให้พื้นที่ทางดนตรีแคบลง คลี่คลายความหมายเฉพาะกลุ่มนักดนตรี เกิดปรากฏการณ์ตัวดนตรีเลือกคนฟัง แม้ว่าตัวดนตรีจะไม่มีเจตนาเหมือนมนุษย์ แต่ตัวดนตรีบรรจุเจตนาของผู้ประพันธ์ที่ใช้ความหมายเฉพาะเจาะจงในกลุ่มนักดนตรี ใช้ความรู้ความเข้าใจเฉพาะกลุ่มนักปฏิบัติดนตรีเข้าถึงนิยามความงาม ฟังกลอนเป็นความหมายสำคัญ กลอนนำไปสู่ความเข้าใจโครงสร้างเพลง และนิยาม แสดงความเชื่อพื้นฐาน มองความงามคือความซับซ้อน เป็นนิยาม ความซับซ้อนแสดงผ่านการขยายทอนมือฆ้อง และตำแหน่งของทำนอง เกิดความหมายเฉพาะผู้ฟังที่เป็นนักดนตรี

ดนตรีมีแดนเกิดที่โสตวิญญาณ เป็นการรู้ด้วยเสียง รูปธรรมนามธรรมของเสียงเป็นจุดเริ่มต้นความหมาย นิยามและความหมายเกิดขึ้นภายในโลกทางความคิดหมด เพราะมีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย ความมีและความเป็นของตัวดนตรีจึงเกิดขึ้น นิยามคำว่าดนตรี ความงาม ความหมาย จึงเกิดขึ้น แดนเกิดของนิยามทางดนตรีเกิดขึ้นภายในมโนทัศน์ของมนุษย์ทั้งสิ้น ผู้วิจัยแสดงรูปของเสียงที่เกิดขึ้นจากเพลงช้าเรื่องเต่าทองภายในโลกทางความคิด ตัดขาดจากภาพและเสียงในธรรมชาติ ทำให้ดนตรีถูกยกอยู่เหนือการทำให้งามเสมือนจริงเมื่อเปรียบเทียบกับปรัชญาศิลปะ รูปธรรมของเสียงภายในโลกทางความคิด เป็นแนวคิดต่อยอดจาก *รูปแบบทำนอง* ของครูมานพ วิสุทธิแพทย์ และแนวคิดเรื่อง*รูปแบบ* ของครูพิชิต ชัยเสรี และเป็นแนวคิดเดียวกับการบันทึกโน้ตบาโร้ค แต่อธิบายด้วยปรากฏการณ์ภายในจิตมุมมองปรัชญา ทั้งหมดเป็นปรากฏการณ์เดียวกัน ถูกใช้โดยธรรมชาติความเป็นมนุษย์ แต่เมื่อผลักดนตรีสู่โลกภายนอกความคิด ถูกอธิบายคนละชุดคำอธิบาย ความเข้าใจเป็นปรากฏการณ์ภายในจิต รูปของเสียงในทัศนะดนตรีวิทยา สัญศาสตร์ พุทธปรัชญา การรับรู้และตีความ รูปของเสียงเป็นสิ่งเดียวกัน เสียงที่เป็นรูปธรรมตามทัศนะเรื่องวิญญาณ 6 พุทธปรัชญา และเป็นเสียงนามธรรมตามทัศนะสัญศาสตร์ของโซซูร์



ภาพประกอบ 40 รูปธรรมของเสียง ภาพในใจ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2566). ภาพกราฟ.



ภาพประกอบ 41 รูปแบบทำนอง แนวคิดของอาจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์

ที่มา: มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ภาพรูปแบบทำนอง, น. 64

ภาพในใจตามแนวคิดสังคีตลักษณ์ของครูพิชิต ชัยเสรี ตัวอย่างแบบแผนซ้ำท้าย ดังนี้

เพลงแขกบรเทศ ท่อนที่ 1

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
- ซ - ม	- ร – ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

เพลงแขกบรเทศ ท่อนที่ 2

- ม ม ม	- ร – ด	ด ด - ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - ร
- ซ - ม	- ร – ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

รูปธรรมของเสียงเป็นมุมมอง (Dimension) มองทำนองส่วนเล็ก ถอยออกมามองเป็นประโยค เป็นท่อน จนถึงโครงสร้างเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว จนถึงมุมมองผู้ฟังที่ฟังภาพรวม เพื่อเอาความกลมกลืนเป็นความหมายในช่วงเวลาขณะวงดนตรีไทยบรรเลง มุมมองขนาดเล็กมาสู่มุมมองขนาดใหญ่ (โครงสร้าง) เป็นการขยับมุมมองทางปรัชญา (Dimension) เปลี่ยนมุมมองจากเล็กมาสู่มุมมองขนาดใหญ่ เปลี่ยนพื้นที่ยืนจากนักปฏิบัติดนตรีไปสู่ผู้ฟังดนตรี เปลี่ยนมุมมองด้วยนิยามและเกณฑ์ตัดสินความดี ความงาม ความรู้ ความจริง เปลี่ยนแว่นขยายที่ใช้มองตัวดนตรีด้วยการเปลี่ยนชุดความรู้ ชุดคำอธิบาย เช่นมุมมองวิทยาศาสตร์ มุมมองความเชื่อและวัฒนธรรม มองทำนองให้มุมมองแตกต่างกัน การเปลี่ยนมุมมองเป็นปรากฏการณ์ภายในจิต นำมาสู่การพิจารณาดนตรีอย่างละเอียดถี่ถ้วน ไม่ยึดติดนามธรรม รูปธรรม รื้อถอนโครงสร้างความรู้ไปสู่ความเข้าใจเป็นสำคัญ (The understanding) คือ ภาวะขยับขอบเขตทางความคิด ขยับเส้นขอบฟ้าตามแนวคิดการตีความ (Hermeneutics)

ภาพรวมการบรรเลงวงปี่พาทย์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง มองเสียงเคลื่อนไปตามเวลาด้วยความประณีต แต่ละแนวทำนองมีลีลาแตกต่างกัน ดำเนินด้วยกฎเกณฑ์ดนตรีแตกต่าง แต่มีความกลมกลืนเป็นภาพแสดงเดียวกัน (Performativity) เสียงถูกทำให้เกิดขึ้นภายนอกความคิด เคลื่อนอย่างมีกฎเกณฑ์ดำเนินตามเวลาแสดงความประณีตเป็นนิยามดนตรีไทย (สุนทรียะ) เพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงยุคสมัยดนตรีที่นิยมเดินกลอนเป็นความงาม กลอนเป็นความหมายสำคัญ ฟังลีลาและความกลมกลืนเป็นความหมาย เพลงช้าเรื่องเต่าทองมือฆ้องถูกทำขึ้นอย่างประณีต กลอนแสดงความแปลกหูแปลกตา ผู้ประพันธ์ทำทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นบรรทัดฐานมติความงาม สอดคล้องกับชื่อเพลง คำว่า “เต่า” เป็นทำนองและเป็นสัญลักษณ์ปรัชญาแสดงความสง่างามยั่งยืนสถาพรเป็นนิรันดร์ ทำนองสำคัญที่ใช้ร่วมกันในกลุ่มเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า ดังนี้

เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่[8] เพลงเต่ากินผักบุ้ง ท่อนที่ 3

- - - -ร฻	- ร – ร	- - - ล฻	- ล – ล	- ท - ร̊	- ท - ล฻	ล ล - -	ซ ซ – ร

เพลงหางเต่า ท่อนที่ 3 เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 3 เพลงเต่าเงิน ท่อนที่ 3

- - - ร฻	- ร – ร	- ล - ฟ฻	- ฟ – ฟ	- ม฻ ม ม	- ร – ม	- - - ร฻	- ร – ร

เพลงเต่านาค ท่อนที่ 3

- - - ซ฻	- ซ – ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̊ - ม̊	- ร̊ - ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ

[8] เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ ทำนองเต่าถูกใช้แทนความหมาย “กลับต้นรอบใหญ่”

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

เพลงเรื่องเต่าเห่ (เย็นย่ำ) ท่อนที่ 1

เพลงเรื่องมอญรวนดาบ ท่อนที่ 2 ทางครูวิเชียร เกิดผล

เพลงเรื่องสรรเสริญ ท่อนที่ 1

- - - ซ	- ซ – ซ	- ร̣ - ท̣	- ท – ท	- ล̣ ล ล	- ซ – ล	- - - ซ̣	- ซ - ซ

ครูสนั่น มีขันหมาก อธิบายว่า ทำนองดังกล่าวใช้ร่วมกันในกลุ่มเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า คำว่า “เต่า” เป็นสัญลักษณ์ปรัชญา หมายถึง ความงามยืนยงสถาพรเป็นนิรันดร์ คำว่า “ทอง” หมายถึง คุณค่า ล้ำค่า ชื่อเพลง “เต่าทอง” จึงหมายถึงความงามที่มีคุณค่ายืนยาวเป็นนิรันดร์ เพลงช้าเรื่องเต่าทองในมุมมองปรัชญายกตัวดนตรีแสดงความงามอยู่เหนืออารมณ์ของมนุษย์ เป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์สอดคล้องกับแนวคิดอทุกขมสุขเวทนาในพุทธปรัชญา (สนั่น มีขันหมาก, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 2566) เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติทางดนตรีเป็นการเข้ารหัสที่ทำให้เกิดความหมาย ความหมายเป็นรูปธรรมของเสียง คือตัวรูป และนามธรรมที่เกิดจากเสียง คือ ความรู้สึกนึกคิด เวลาในจิตดำเนินไปพร้อมกับรูปเสียง จิตใช้รูปธรรมเป็นอารมณ์ รู้อารมณ์ด้วยการได้ยิน (โสตวิญญาณ) ตามแนวคิดวิญญาณ 6 เมื่อจิตรูปรูปธรรม จิตรู้สึกนึกคิดใช้นามธรรมเป็นอารมณ์ เกิดอารมณ์ตามความหมายพุทธปรัชญา (เวทนา) เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่มุ่งหมายเข้าไปรื้อสัญญาที่เป็นประสบการณ์ในตัวมนุษย์ ไม่กล่อมเกลามนุษย์ให้อยู่ในอารมณ์สุขทุกข์ตามนิยามทั่วไป แต่เพลงช้าเรื่องเต่าทองดึงจิตให้อยู่กับตัวดนตรี เวลาในจิตดำเนินไปเหลื่อมกับเวลาในโลกภายนอกความคิด ขณะที่นักดนตรีกำลังบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้ที่มีทักษะการฟังเป็นเลิศ ใช้การรู้เสียงเป็นอารมณ์ ดำเนินเวลาภายในจิตตามดนตรีที่เกิดขึ้นไปด้วย เป็นจิตที่อยู่กับปัจจุบัน ใช้ดนตรีเป็นเครื่องอยู่

มนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย คลี่คลายความหมาย ตอบโต้ความหมายโดยใช้ดนตรีแทนภาษา ความหมายถูกตอบโต้ผ่านความหลากหลายทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ค่ายกลถูกส่งไปตามเสียงที่แผ่กว้างในภายนอกความคิด รหัสติดตามเสียงไปด้วย เมื่อมีมนุษย์เข้ามารับรู้ให้ความหมายแก่เสียงว่าเป็นดนตรี เกิดนิยามคำว่า “ดนตรี” ในมโนทัศน์ ค่ายกลปรากฏเมื่อมีผู้ฟังดนตรี ณ ปลายทาง รับรู้ความหมาย ผู้ฟังเข้ามาคลี่คลายความหมาย เสมือนว่าครูผู้ประพันธ์เพลงยังอยู่ในปัจจุบัน เจตนาของผู้ประพันธ์ติดตามตัวดนตรี ความหมายคลี่คลายเมื่อมีมนุษย์เข้ามารับรู้ปลายทาง แม้ว่าผู้ประพันธ์อยู่คนละยุคสมัยกับผู้รับรู้ดนตรีก็ตาม แต่การเข้ารหัสความหมายและการคลี่คลายจะคงอยู่ ค่ายกลภายในเพลงช้าเรื่องเต่าทองจะคงอยู่

นักดนตรีบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง มีส่วนขับเคลื่อนดนตรีให้เกิดขึ้นจริง เสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสัญญาภายในความคิด เกิดการเรียกหาความหมายในมโนทัศน์นักดนตรี นักดนตรีมีบทบาทสำคัญขับเคลื่อนความหมายเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ว่าเป็นความดี ความงาม ความรู้ นักดนตรีเป็นผู้ถือความหมายของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ว่าดี และงามอย่างไร และส่งต่อบรรทัดฐานจากรุ่นสู่รุ่น เป็นบรรทัดฐานกลายเป็นความหมายที่ใช้ร่วมกันในชาติ เมื่อเพลงช้าเรื่องเต่าทองถูกบรรเลงขึ้นภายนอกความคิด เสียงแผ่กว้างไป ณ ที่ใด รหัสของความหมายถูกขยายไป ณ ที่นั้น อำนาจของสำนักดนตรีถูกเข้ารหัส เกิดขึ้นอีกครั้งเมื่อมีมนุษย์ปลายทางเข้ามารับรู้ความหมาย คลี่คลายความหมาย เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติ สมมติยืนยาวกว่าอายุคน เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นมติความงามถูกส่งต่อให้แก่ศิษย์ภายในสำนักด้วยวิธีมุขปาฐะ ผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ไม่นิยมเปลี่ยนแปลง เว้นแต่จะมีกรณีจำเป็นให้เปลี่ยนแปลงมือฆ้อง เช่น ปรับวงดนตรีเนื่องในโอกาสการบรรเลงพิเศษ หรือปรับมือให้เหมาะสมกับการเรียนของศิษย์ เป็นต้น การทำดนตรีให้เป็นมติความงาม สอดคล้องกับชื่อเพลง “เต่าทอง” หมายถึงคุณค่าสถาพรเป็นนิรันดร์ เป็นความงามที่ยืนยาวไม่เปลี่ยนแปลง เป็นมติความสมบูรณ์แล้ว เพลงช้าเรื่องเต่าทองจึงเป็นเกณฑ์ตัดสินความงามที่ถูกทำขึ้นใหม่ เพื่อแสดงความมีตัวตนของสำนักดนตรีพาทยโกศล

เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีมือฆ้องที่แปลกหูแปลกตา ร้อยเรียงสมบูรณ์ครบถ้วนเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ใช้วิธีการขยายทอนหลากหลาย เป็นการรื้อและสร้างสมมติขึ้นใหม่ตามวิธีการนิยมของนักปรัชญาตะวันออก (ละสมมติ) แสดงการขยับของเส้นขอบฟ้าที่บรรจุรหัสความหมายในทำนอง ความหมายถูกคลี่คลายในมโนทัศน์ของผู้ฟังที่เป็นนักปฏิบัติดนตรี เป็นปรากฏการณ์ตัวดนตรีเลือกคนฟัง แม้ว่าดนตรีจะไม่มีเจตนาอย่างมนุษย์ ผู้ฟังที่เป็นนักดนตรีพิจารณาค่ายกลเข้าใจนิยามและกฎเกณฑ์ ยอมรับความหมาย ให้คุณค่าว่าดี ว่างาม เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะเกณฑ์ตัดสินความงามที่ถูกทำขึ้นใหม่ มีการตอบโต้ความหมายกลับสู่พื้นที่ทางสังคม ผู้ฟังที่เป็นนักดนตรีจากสำนักดนตรีอื่น แสดงความเป็นเลิศทำทางฆ้องวงใหญ่ขึ้นใหม่แก้ความซับซ้อนท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 และทำเพลงช้า ท่อนที่ 3 ถึง ท่อนที่ 5 ปรากฏทางฆ้องวงใหญ่ที่หลากหลาย เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติดนตรีที่ถูกบรรจุความเข้าใจ มีการขยับของเส้นขอบฟ้าทั้งฝ่ายผู้ประพันธ์และผู้ฟังดนตรีที่คลี่คลายความหมาย ฟังกลอนเป็นความหมายสำคัญ แสดงนิยามมองความซับซ้อนว่างาม เป็นความหมาย เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติทางดนตรีถูกสร้างจากความเข้าใจกฎเกณฑ์ทางดนตรีและใช้สื่อความหมาย มีปรากฏการณ์ตอบโต้ความหมายกลับมาในพื้นที่ทางสังคม เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสมมติทางปรัชญา เพราะมีการบรรจุความเข้าใจและเน้นที่การใช้ยืนอยู่บนแนวคิดพุทธปรัชญา (ปรัชญาตะวันออก) แสดงออกซึ่งปรัชญาดนตรีไทย

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยเรื่อง การศึกษาสุนทรียศาตร์ทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ ผู้วิจัยวิเคราะห์สุนทรียะเพลงช้าเรื่องเต่าทองในมุมมองปรัชญา หลังจากได้ผลการดำเนินงานแล้ว สรุปผลการดำเนินงานแบ่งหัวข้อสรุปผลดังต่อไปนี้

1. สรุปผลการวิจัย
2. อภิปรายผลการวิจัย
3. ข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

นิยามความงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นการเคลื่อนของเสียง (รูปของเสียง) ทำให้เกิดภาพในใจ สันนิษฐานว่าผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ตัวดนตรีขึ้นใหม่โดยไม่ใช้การจดบันทึกในระบบโน้ต แต่สร้างในมโนทัศน์จนครบโครงสร้างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในมุมมองปรัชญาเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้ความเป็นมนุษย์ ตัดขาดกระบวนลอกเลียนธรรมชาติก่อนหน้า ตัวดนตรีแสดงนิยามความงาม คือ การเคลื่อนของเสียงที่มีความประณีต และถือนิยามความซับซ้อนของโครงสร้างเพลงและสำนวนมือฆ้อง เป็นความงาม ตัวดนตรีในฐานะสมมติที่แสดงความดี ความงาม ความรู้ เป็นปรัชญา มีจุดมุ่งหมายเติมความหมายใหม่เพื่อจรรโลงสังคม ชื่อเพลง “เต่า” หมายถึงความงามยืนยงสถาพรเป็นนิรันดร์ และเป็นวิธีการประพันธ์ของกลุ่มเพลงที่มีชื่อว่าเต่า คำว่า “ทอง” หมายถึงคุณค่า ล้ำค่า ชื่อเพลง “เต่าทอง” จึงหมายถึงความงามที่มีคุณค่ายืนยาวเป็นนิรันดร์ เพลงช้าเรื่องเต่าทองในมุมมองปรัชญายกตัวดนตรีแสดงความงามอยู่เหนืออารมณ์ของมนุษย์ เป็นเครื่องอยู่ของอารมณ์สอดคล้องกับแนวคิดอทุกขมสุขเวทนาในพุทธปรัชญา เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติทางดนตรีเป็นการเข้ารหัสที่ทำให้เกิดความคิด อารมณ์ ความรู้สึก โดยมีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย มีปรากฏการณ์ตอบโต้ความหมายผ่านพื้นที่ทางสังคมโดยใช้ตัวดนตรี ตัวดนตรีแสดงความเข้าใจ (The Understanding) ในกฎเกณฑ์ทางดนตรีก่อนหน้าโดยใช้วิธีการร่วมกันของกลุ่มเพลงที่ใช้ชื่อว่าเต่า ผู้ประพันธ์นำความเข้าใจในกฎเกณฑ์ก่อนหน้ามาสร้างสมมติทางดนตรีขึ้นใหม่ในแนวทางของตนเองเป็นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นการรื้อและสร้างสมมติขึ้นใหม่ตามวิธีการนิยมของนักปรัชญาตะวันออก (การละสมมติ) แสดงถึงการขยับของเส้นขอบฟ้าภายในมโนทัศน์ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ในฐานะสมมติทางดนตรีเป็นการเข้ารหัส

ของเสียงที่มีมนุษย์เข้ามารับรู้ความหมาย แสดงออกถึงนิยามของความงาม ความคิด อารมณ์ ความรู้สึก ยืนอยู่บนแนวคิดพุทธปรัชญา (ปรัชญาตะวันออก) และเป็นหนึ่งในสมมติที่แสดงออกซึ่งปรัชญาดนตรีไทย

อภิปรายผลการวิจัย

ความไม่ช้าไม่เร็วเป็นนิยามตามทัศนะของนักดนตรีผู้บรรเลง ต้องบรรเลงให้พอดีกับความงาม นักดนตรีเป็นผู้ปรุงแต่งตัวดนตรีที่ถูกกำหนดมาแล้วให้ครบสมบูรณ์ตามประเภทเพลง เพลงช้าเรื่องเต่าทองฟังกลอนเป็นความหมายสำคัญ นักดนตรีจึงต้องบรรเลงให้พอดีกับความงาม นักดนตรีทำให้เสียงเกิดขึ้นจริงภายนอกความคิด ความไม่ช้าไม่เร็วเป็นมุมมองกายภาพของดนตรี ความหมายเคลื่อนผ่านผู้ฟังดนตรีทั่วไป เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่เข้าไปรื้อนิยามความสุขทุกข์ในชีวิตประจำวันที่เป็นสัญญา เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นการเคลื่อนของเสียงที่ดำเนินตามเวลาอย่างประณีต เป็นนิยามความงามใช้ร่วมกับศิลปะไทย ความหมายถูกคลี่คลายเฉพาะผู้ที่มีความรู้ดนตรีเป็นโครงสร้างก่อนหน้า (ทุน) เกิดการพิจารณาความงามว่าเสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นดนตรี มีความดีความงาม มีคุณค่า ได้รับการยอมรับ และตอบโต้ความหมาย ความหมายของเพลงถูกคลี่คลายเฉพาะนักดนตรีและมีการโต้ตอบ ดังนั้น นักดนตรีเป็นผู้ถือความหมาย เป็นผู้ถือบรรทัดฐาน ส่งต่อบรรทัดฐาน ทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองกลายเป็นความหมายว่าดี ว่างาม เป็นความรู้บรรทัดฐานความหมายที่ใช้ร่วมกันภายในชาติ

ชื่อเพลง คำว่า “เต่า” เป็นสัญลักษณ์ทางปรัชญา และเป็นทำนองเพลงที่ใช้ในกลุ่มเพลงที่มีความหมายคำว่าสง่างาม

เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่[9] เพลงเต่ากินผักบุ้ง ท่อนที่ 3

- - - -ร์	- ร – ร	- - - ลฺ	- ล – ล	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - -	ซ ซ – ร

เพลงหางเต่า ท่อนที่ 3 เพลงเต่าเห่ ท่อนที่ 3 เพลงเต่าเงิน ท่อนที่ 3

- - - ร์	- ร – ร	- ล - ฟ์	- ฟ – ฟ	- มฺ ม ม	- ร – ม	- - - ร์	- ร – ร

เพลงเต่านาค ท่อนที่ 3

- - - ซ์	- ซ – ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	- รำ - ท	- ล - ซ

[9] เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้งเรื่องใหญ่ ทำนองเต่าถูกใช้แทนความหมาย “กลับต้นรอบใหญ่”

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

เพลงเรื่องเต่าเห่ (เย็นย่ำ) ท่อนที่ 1

เพลงเรื่องมอญรวนดาบ ท่อนที่ 2 ทางครูวิเชียร เกิดผล

เพลงเรื่องสรรเสริญ ท่อนที่ 1

- - - ซ	- ซ – ซ	- ร̣ - ทฺ	- ท – ท	- ลฺ ล ล	- ซ – ล	- - - ซฺ	- ซ - ซ

คำว่าเต่า หมายถึงทำนองและวิธีการประพันธ์ที่ใช้ร่วมกัน ขยายทอนมือฆ้องแยกจากหน้าทับกลองตะโพน เต่าหมายถึงความสง่างามของทำนอง คำว่า “ทอง” หมายถึงคุณค่า ล้ำค่า คำว่า “เต่าทอง” หมายถึงความงามยืนยงสถาพรเป็นนิรันดร์ สอดคล้องกับแนวคิดอทุกขมสุขเวทนาในพุทธปรัชญา ยกความงามอยู่เหนืออารมณ์ของมนุษย์ แสดงถึงปรัชญาดนตรีไทยในฐานะปรัชญาตะวันออก

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง มองความซับซ้อนเป็นนิยามความงาม ทำนองที่มีความหมายแสดงผ่านความหลากหลายมือฆ้อง และการขยาย

เพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูป สาตนะวิลัย)

A	มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม				
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ฟ – ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ม – ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท
B	- - ซฺลฺทฺ	- ร - ม	- ล – ซ	- ม - ร	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ด̣ ร̣
	- ท ท ทฺ	- - ร̣ ม̣	- ร̣ – ม̣	- ซ̣ - ร̣	- - - ซ̣	- - - ร̣	- ม̣ – ร̣	- - - ร̣
	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
C	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ด̣ – ร̣
	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล

ต้นแบบการประพันธ์ เพลงช้า ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ร – ม	- ซ - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ทำนองท้ายจากสองไม้ ท่อนที่ 1 และสองไม้ ท่อนที่ 7

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ – ม	- ร - ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ใช้มือฆ้องหลากหลายขยายโครงสร้างภายในท่อน มีทำนองสำคัญอยู่ที่หัวท้าย

การขยายแยกทำนองออกจากหน้าทับกลองตะโพน

หน้าทับกลองเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง

ทอน	- - - ติง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พริ่ง	- - - พริ่ง

ต้นแบบการประพันธ์ หัวเพลงช้า ท่อนที่ 2

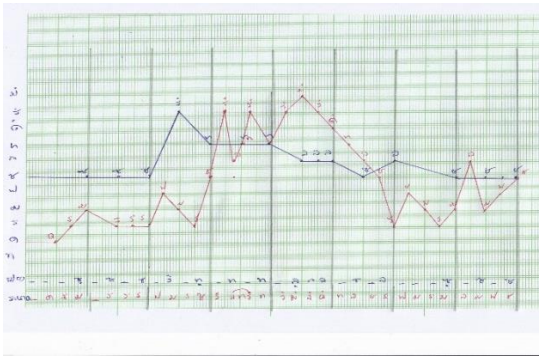
ทอน	มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ ม

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

ขยาย	//:- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล – ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม – ม
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม				
โยน	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - มฺ	- - - ม://
ทอน	- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล – ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
ขยาย	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร		
	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		
	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด		
ท้าย	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดฺ รฺ ดฺ	ท ล ซ ม
โยน	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

กฎเกณฑ์ความงามที่เป็นความเข้าใจก่อนหน้า ถูกนำมาใช้ในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง การขยายและทอนมือฆ้องปรากฏตลอดทั้งเพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว แต่จุดที่ชัดเจนที่สุด คือ เพลงสองไม้ ท่อนที่ 1 ถึง ท่อนที่ 3

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง แดนเกิดของความหมายเกิดขึ้นในมโนทัศน์ของมนุษย์ทั้งหมด ความหมายเกิดในรูปของเสียง เป็นรูปธรรมตามแนวคิดวิญญาณ 6 มนุษย์รู้ด้วยการได้ยินเสียง ใช้รูปธรรมเป็นอารมณ์ (เวทนา) ถัดมาจากรูปธรรม คือ รู้สึกนึกคิด เป็นนามธรรม ความรู้สึกนึกคิดที่เกิดจากดนตรี เป็นการใช้นามธรรมเป็นอารมณ์ (เวทนา) รูปธรรมของเสียงเป็นรูป ตามแนวคิดพุทธปรัชญา แต่เป็นนามธรรมตามแนวคิดสัญศาสตร์ของโซซูร์ เป็นรอยประทับในใจ รูปของเสียงที่เกิดจากเพลงช้าเรื่องเต่าทองในมโนทัศน์เป็นตัวหมาย (signifier) และความคิดที่เกิดจากเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นสิ่งที่ถูกหมาย (signified) ภาพเสียงที่เกิดขึ้นในมโนทัศน์เป็นนามธรรมในทัศนะโซซูร์ แต่เป็นรูปธรรมในพุทปรัชญา



ภาพประกอบ 42 รูปของเสียงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพกราฟ.

ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ แสดงปรากฏการณ์เกมประลองปัญญาระหว่างสำนักดนตรี เกิดขึ้นในยุคสมัยที่สังคมสลับซับซ้อน ท้ายเพลงช้าท่อนที่ 2 และเพลงช้า ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 ท่อนที่ 5 ทำนองที่ไม่ปรากฏ เป็นการตอบโต้ความหมาย

เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูปสาตนะวิลัย)

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม – ซ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล - ซ
	ขยาย	ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร – ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล - ซ
		- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
	ทอน	- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท	- ซ – ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - - ดำ	ดำ ดำ - -	- รำ - มำ	มำ มำ – รำ	- - รำ ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	ขยาย	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - ม	- รำ – ดำ				
		- มำ - มำ	- ดำ รำ มำ	- ลิ ซิ มำ	- รำ – ดำ	- ท – รำ	- ท - ล	ล ล – ซ	ซ ซ - ม
	ขยาย	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
		- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม – ซ	- รำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม
	ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด				
	ทอน	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล				

เพลงช้าท่อนที่ 2 ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

C	ขยาย	- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม – ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
		- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - ด	ร ม – ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ – ท	- ล – ซ
	ขยาย	ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม – ซ	- ม - ม	มรลฺ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
	ทอน					- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ดำ - รำ
	ทอน	- - ดำ ดำ	- ดำ - -	- รำ - ดำ	รำ มำ – รำ	- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - รำ มำ	- รำ รำ รำ
	* ขยาย	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- รำ – ดำ	- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ – มำ	- รำ – ดำ
		- - มำ มำ	- รำ - ดำ	- ท ล ซ	- มำ – ม				
	ขยาย	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด – ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซฺ – ด
		- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม – ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
	ทอน	- - - ม	- ม - ม	- ลฺ - ทฺ	- ด – ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด – ด	- - - ด
	ทอน	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม – ม	- ซ – ล

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย)

ทอน	- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

ใช้ท้ายร่วมกับเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ทอน	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ซ – ม	- ร - ด	**- ท - ล**	**- ซ - ม**	**- ด ร ม**	**- ซ - ล**

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ฐูปสาตนะวิลัย) ใช้ทำนองท้ายจากเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 แสดงความหมาย *ผู้ประพันธ์คลี่คลายความซับซ้อน และแสดงความเป็นเลิศ* เพราะเพลงสองไม้ ท่อนที่ 2 เป็นเฉลยสำคัญของโครงสร้างเพลงสองไม้

ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 วรรค C ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

ขยาย	- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ – ล

ท้ายเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

ขยาย	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
ทอน	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

ทางฆ้องวงใหญ่ที่บอกทางร่วมกันของพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ใช้ทำนองเพลงสองไม้ท่อนที่ 3 มาเป็นท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2 แสดงความหมายว่า *เข้าใจความเป็นเลิศที่อยู่เหนือวิธีการเฉลย* นำทำนองที่

แสดงความเป็นเลิศ แสดงความซับซ้อน จากเพลงสองไม้ ท่อนที่ 3 หัวใจของการประพันธ์ นำมาใช้เป็นท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2

ความหลากหลายของทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองแสดงการตอบโต้ความหมาย บรรจุการขยับเส้นขอบฟ้าตามแนวคิดการตีความ ทะลุกรอบดนตรีด้วยกลอน สร้างความงามขึ้นใหม่ทำให้เป็นมติความงามและบรรทัดฐาน มุ่งหมายให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความงามสมบูรณ์เป็นมติยืนยาว เพลงช้าเรื่องเต่าทองในฐานะสมมติทางดนตรีบรรจุความหมายเป็นรหัส ก้าวข้ามยุคสมัย นักดนตรีในปัจจุบันเรียกหาความหมาย ทำให้เพลงช้าเรื่องเต่าทองเกิดขึ้นในเวลาปัจจุบันและปรากฏมติความงามที่ถูกทำให้เป็นบรรทัดฐาน แสดงความดี ความงาม ความรู้ เป็นตัวแทนความเข้าใจในมุมมองปรัชญา เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นความหมายว่าดี ว่างาม เป็นความรู้ ถูกขับเคลื่อนโดยคนในชาติในรูปแบบมุขปาฐะ

ข้อเสนอแนะ

เพลงช้าเรื่องเต่ากินผักบุ้ง บันทึกโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู เอกสารเผยแพร่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เปรียบเทียบกับเพลงเต่าเห่ ทางครูวิเชียร เกิดผล

เพลงช้าเรื่องเต่าทองเปรียบเทียบเพลงโหมโรงอาทิตย์อุทัย คลี่คลายปรัชญาด้วยมุมมองประวัติศาสตร์ เป็นข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากคณะกรรมการ

ภาคผนวก

เพลงสองไม้ประสาททอง

- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ท - ล	- ร – ซฺ
- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซฺ
- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม (ร)	- - ร ร	- ร - ร	- ซฺ - -	ร ร - ร
- - ร ร	- ร - ร	- ซฺ - - -	ร ร – ร				
- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซฺ
- ท - ลฺ	- ซฺ - รฺ	- - - ซฺ	- - - รฺ	- - ลฺซฺรฺ	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด	- - ดรม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซฺ
- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม (ร)	- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	- ร ร รฺ
- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	- ร ร ด	- ด ร ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ	- ร – ซฺ
- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ม (ร)	- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	- ร ร ร
- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	- ร ร ร				
- - - -	- รฺ - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ซฺ
- - - -	- รฺ - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ซฺ
- ดรม	- รฺ - ร	- รฺ - ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ซฺ
- ดรม	- รฺ - ร	- รฺ - ซฺ	- - ซฺลฺทฺ	- - ทฺดร	- ด - ทฺ	- ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ซฺ
- - - รฺ	- - - ร	- ม - ซ	- ด – ร (ด)	- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	- ร ร ร
- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	- ร ร ร				

กลับต้น

- ด - -	- ด - รฺ	- ร – ร	- - - -	- ซ - -	- ซ - รฺ	- ร – ร	- - - -
- ด - -	- ด - ลฺ	- ร - ร	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
- ซ - -	- ซ - ลฺ	- ร - ร	- - - ม	- ซ – ม	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
- ซฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ	- ซฺ – ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ฟฺ - มฺ
- - ทลซ	- ล - ซฺ	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ดำ	- - รำ มำ	- รำ - ม	มำ มำ – รำ
- - ทลซ	- ล - ซฺ	- ซ – ซ	- - - ล	- ด - ดำ	- - รำ มำ	- รำ – ม	มำ มำ – รำ
- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	ร ร - ร	- - รร	- ร - ร	- ซฺ - -	ร ร - ร

กลับต้น

- - - -	- ซฺ - ด	- ซฺ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
- - ฟซล	- ซ - ด	- ซฺ - ด	- ร - ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
- - - -	- ซฺ - ด	- ซฺ - ด	- ร – ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
- - ฟซล	- ซ - ด	- ซฺ - ด	- ร - ม	- - ฟซล	- ซ – ม	- - มรด	- ร - ด
- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซฺ	- ซ – ซ	- ลฺ ล ล	- ดำ - ซฺ	- ซ – ด	- ซฺ - ซ
- ร - ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซฺ	- ซ - ซ
- ลฺ ล ล	- ดำ - ซฺ	- ซ – ซ	- ซฺ - ซ	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - มรด	- ร - ด

- - - -	- ซฺ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลฺ - -	ทฺ ด ร ซฺ ด
- - - -	- ซฺ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ลฺ - -	ทฺ ด ร ซฺ ด
- ซฺ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - -	ฟ ซ ล ด ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ

กลับต้น

- - - -	- ซฺ - ด	- ซฺ - ด	- ร – ม	- - ฟ ซ ล	- ซ – ม	- - มรด	- ร – ซ
- - - ล	- - - -ซฺ	- ซ - ซ	- - - ล	- ดำ – ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม - ร
- - - ล	- - - -ซฺ	- ซ - ซ	- - - ล	- ดำ – ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ - มฺ	ม ม - ร
- ม ซ ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ม - ร	- ด - ร	- - - ม	- ฟ - ซ
- ม ซ ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ฟ - -	ซ ล – ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	- ซ - ซ

กลับต้น

ออกเพลงเร็วปราสาททอง

- ล - ซฺ	ซ ซ – ม	- ล – ซ	- ม – ร	- ซฺ - ซ	ล ซ ม ซ		
- ล - ซฺ	ซ ซ – ม	- ล – ซ	- ม – ร	- ซฺ - ซ	ล ซ ม ซ		
ลฺ ล ท ล	ซ ม ซ ล	ลฺ ล ท ล	ซ ม ล ซ	ด ม ร ด	ทฺ ด ร ลฺ		
ลฺ ล ท ล	ซ ม ซ ล	ลฺ ล ท ล	ซ ม ล ซ	ด ม ร ด	ทฺ ด ร ลฺ		
- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	ด ล ซ ม	ซ ม - -	- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	ด ล ซ ม	ซ ม - -
- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	ด ด ร ด	ร ซฺ – ลฺ	ด ด ร ด	ร ซฺ – ลฺ
- ด ด ด	- รำ - ดำ	ร ด ซฺ ด	- ร - ม	ซฺ ซ ล ซ	ล ร – ม		
- ด ด ด	- รำ - ดำ	ร ด ซฺ ด	- ร - ม	ซฺ ซ ล ซ	ล ร – ม	ซฺ ซ ล ซ	ล ร – ม
- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	ด ลฺ ซฺ มฺ	ซฺ มฺ - -	- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	ด ล ซ ม	ซ ม - -
- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	- ม ร ด	ม ร ด ลฺ	ด ด ซฺ ด	ร ม ฟ ซ	- ซ - ด	- ซ - ซ
- - ท ล	ซ ร - -	ท ล ซ ร	- ซ ล ท	- - ร ทฺ	ลฺ ทฺ - -	ร ทฺ ลฺ ทฺ	ร ทฺ ม ร
- - ม ล	ม ซ - -	ม ล ม ซ	ทฺ ม ทฺ ร	- - ทฺ ม	ทฺ ร - -	ทฺ ม ทฺ ร	ทฺ ม ซฺ ซ
- - ล ท	ล ซ - -	ล ท ล ซ	ม ล ซ ม	- - ทฺ ร	ม ซ ม ซ	- - ทฺ ร	ม ซ ร ม
- - ซ ร	ซ ม - -	ซ ร ซ ม	- ท – ล	- - ล ล	ท ล ซ ม	- ท ล ซ	- รำ ท ล
- - ล ล	ท ล ซ ม	- ท ล ซ	- รำ ท ล	- - มมม	ร ม ซ ล	- ซ - -	ร ฟ - ม
- - มมม	ร ม ซ ล	- ซ - -	ร ฟ - ม	- ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ร ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม
- ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ	ร ลฺ ทฺ ร	ลฺ ทฺ ร ม	- ท ท ท	ร ล ทฺ ร	- ร ร ร	ม ทฺ ร ม
- ม ม ม	ซ ม ร ท	- รำ - ท	- ล - ซ				
- ซฺ ซ ซ	- ม - ล	- ซ - ม	- ร – ซ	- ท - รำ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- ซ – ด	- - - ซ	- ซ – ด	- - - ซ				

กลับต้น

ลงลา

- ลฺ - ล	- ท - ทฺ	- ม – ร	- - - ม	- ท - ล	- ซ – ม	- ด ร ม	- ซ – ล
- รำ – ท	- ล - ซฺ	ซ ซ - ลฺ	ล ล – ท	- ซ ล ท	- รำ – มำ	- ซ– มำ	- รำ - ท
- ลฺ - ล	- ท - ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ท - รำ	- ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ – ม
- ร ร ร	- ม – ซ	- ลฺ ล ล	- ท – ม	- - - มำ	- รำ – ท	- ล ซ ด	- ซฺ - ซ

เพลงโอ้ ปราสาททอง

ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร ผู้บอกเพลง

- - - ซ	- - - ล	- รำ - ดำ	- ล - ซ	- - - ด	ร ม ฟ ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
- - - ซฺ	- - - ลฺ	- ร - ด	- ลฺ - ซฺ	- ซฺ - -	- - - -ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ซฺ - ซฺ

- - ร ม	- ซ - ล	- ดำ – ล	- ซ - ม	- ร – ซ	- - - -	- ม ร -	- ร - -
- ด - -	- ซฺ – ลฺ	- ด - ลฺ	- ซฺ – มฺ	- รฺ - ซฺ	- - - -	- - - ด	- - - ด

- - ร ม	- ซ - ล	- ดำ – ล	- ซ - ม	- ร – ซ	- - - -	- ม ร -	- ร - -
- ด - -	- ซฺ – ลฺ	- ด - ลฺ	- ซฺ – มฺ	- รฺ - ซฺ	- - - -	- - - ด	- - - ด

- - - ลฺ	- ด – ร	- ม ซ -	ม ร - -	- ทฺ - -	- ม - -	- - - ด	- - ร ม
- ซฺ - -	- - - -	- - - ร	- - ด ลฺ	- - ลฺ ซฺ	- - ร ด	- ซฺ - -	- ด - -

- - - ลฺ	- ด – ร	- ม ซ -	ม ร - -	- - ร ม	- ซ - ล	- รำ - ดำ	- ล – ซ
- ซฺ - -	- - - -	- - - ร	- - ด ลฺ	- ด - -	- ซฺ – ลฺ	- ร - ด	- ลฺ - ซฺ

- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ – ซ
- - - -	- - - ซฺ	- ซฺ ซฺ ซฺ	- ซฺ - ซฺ

เที่ยวกลับ ไม่ออกโยน

เพลงซ้าเรื่องเต่าทอง ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ

เพลงซ้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

- - - ซ	- รฺ - ร	- - ล ท	- ร ำ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
ซฺ – ด	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มมร
- ม ร ด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	ซฺ ด ดรม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟ ซ ฟ ด	- ม ฟ ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - มมร
- ม ร ด	ร ม – ร	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	ซ – ซ
- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร ำ	ร ำ ร ำ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ร
- ซฺ - ด	- ด ร ม	ฟซล ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ - มมร
ร - ด	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	- ร - ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร

เพลงซ้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

มทฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	- - ฟมร	- ม - ร	- - ม ร	- ม ม ม
- - ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	ท ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ซ
- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด ำ	ด ำ ด ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- - ม ร	- ม ม ม	- - ม ฟ	- ม ม ม	- ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
- ด ร ม	ม - ซ ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	- - ฟมม	- ม - ม	- - ม ร	- ม ม ม
- ฟมร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด - ร	ล ร ล ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ม - ล	ซ ฟ ม ร	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ดรม ซ ร	ซ มรด ท
- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ม - ม	- - ซล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- ซ - ซ
- - ซฺลฺทฺ	- ร - ม	- ล - ซ	- ม - ร	- ร - ท	ลฺ ซฺ - ร	ซ - ซ ซ	ล ท ด ำ ร ำ
- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ฟมร มร	มรลฺ ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล - ท
- - - ซ	- ซ - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ทลล ล ซ	- ม ม ม	- ท ล ซ	- ม – ซ	- ซ – ซ
- ท ท ทฺ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ร ำ	- - - ซ ำ	- - - ร ำ	- ม ำ – ร ำ	- - - ร ำ
- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- ทฺ - -	ดรม ร ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
- - - -	- ด - ทฺ	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ม	- ร – ด	- ท – ท
- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท – ล	ล ล – ซ
- - - ร	- ร - ร	- ทฺ - -	ดรม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ – ท	- ล – ซ
ลลล ท ล	ซ ฟ ม ร	ทฺ - ดรม	ฟ ซ ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ – ท	- ล – ซ
- - ฟมร	- ม - ร	- ร - ร	- - - ซ	ร ม ร ร	- ร - ซ	ซ ซ – ล	ล ล – ท
- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล – ท	- ด ำ – ร ำ
- - - ด ำ	ด ำ ด ำ - -	- ร ำ - ม ำ	ม ำ ม ำ - ร ำ	- - ร ำ ด ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ ร ำ ร ำ
- ซ - ด ำ	- - ร ำ ม ำ	- ซ ำ - ม	- ร ำ - ด ำ				
- ม ำ - ม ำ	- ด ำ ร ำ ม ำ	- ล ำ ซ ำ ม ำ	- ร ำ – ด ำ	- ท - ร ำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ซ ม	ด ลฺ ร ด				
- - - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม – ม
- ซฺ - ด	- ด ร ม	ซ ร ม ร	ด ลฺ ร ด	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ – ล

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) ขุนสมานเสียงประจักษ์ (เถา สินธุนาคร) และครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

เพลงช้า ท่อนที่ 1

//: - - - ซ	- ร - ร	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - ด	- ซ - ซ	- ร̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ	ซ ซ - ร
- ซ̣ ด	- ด ร ม	- ร – ม	- ฟ - ซ	- - รรร	- ม ฟ ซ	- ด - ฟ	- - รรร
- - รรด	ร ม - ร	ซ ม ร ด	ร ม - ร	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
- ซ̣ - ด	- ด ร ม	ร - ม	- ฟ - ซ	- ฟ ซ ล	- ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- - มมร://

เพลงช้า ท่อนที่ 2

- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	- ฟ ม ร	- ม - ร	- - ม ร	- ม - -
ม ร - -	ท̣ล̣ซ̣ - ร̣	ซ̣ซ̣ซ̣ ร ซ̣	ล̣ ท̣ ล̣ ท̣	ล̣ ด - ร	ม ร ด ท̣	ล̣ ซ̣ ล̣ ท̣	ด ร̣ – ร
- ซ̣ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ม - ซ	- - ลซร	- ซ - -	มรด – ซ
- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด̣	ด̣ ด̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ม
- - มมร	ม ฟ - ม	ล ฟ ม ร	ม ฟ - ม	ฟมร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ซ ท ล ซ	ล ซ ฟ ม
- ด ร ม	- ซ - ล	ท ด̣ ร̣ ด̣	ท ล ซ ม	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - ม̣
- - ล̣ซ̣ฟ̣	- - ซ̣ซ̣ซ̣	- ล̣ - -	ซ̣ฟ̣ ซ̣ล̣ท̣	- ด - ร	ม ร ด ท̣	ล̣ ซ̣ ล̣ ท̣	ด ร – ร
- ซ̣ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร	- ด ร ม	- ซ - ร	- ซ - -	มรด – ท
- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
- ท - ท	- - ร̣ ม̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
- ท - ท	- - ร̣ ม̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ซ	- - - ซ
- ท - ท	- - ร̣ ม̣	- ล̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ท	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣
- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท̣	- ล - ซ	- ม - ร	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล – ท
**- - - -	- ด - ท̣	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- ด - ท̣	- - - ท̣
- ร̣ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- - - ร	- ร - ร	- ท̣ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
- - - ร	- ร - ร	- ท̣ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
ลล ท ล	ซ ฟ ม ร	- ท - ด	ร ม - ซ	- ม - ม	มรล̣ ร ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- - ด̣ ด̣	- ด̣ - -	- ร̣ - ด̣	ร̣ ม̣ - ร̣
- - - ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- - ร̣ ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣
- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- - ม̣ ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท ล ซ	- ม̣ - ม
- - - ม	- ม - ม	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	ดด ม ร	ด ซ̣ - ด
- ร - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม

- - - ม	- ม - ม	- ฺ - ฺ	- ด - ร	- ม - ซ	- - มมร	- ด - ด	- - - ด
- ล ล ล	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ม - -	- ร - ด	- ม - ม	- ซ - ล

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

- - - ล	- ฺ - ฺ	- - - ล	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ฺ - ฺ	- - - ล
- - - -	- - - ร	- - - ฺ	- - - ล	//: - - - มฺ	- - - รฺ	- รฺ – รฺ	- - - มฺ
- - - ล	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ม	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ม	- ร – ซ
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท – ดฺ
- - - -	- - - -	- ท - ท	- - - ดฺ	- - - -	- รฺ - ดฺ	- รฺ - ท	- - - ดฺ
- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดฺ	- รฺ - มฺ	- รฺ - ท	ท ท - ล	ล ล – ซ
- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ	- - - ท	- ท – ท
- รฺ รฺ รฺ	- ฟ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล – ซ
- - - -	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4

//:- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - รฺ	- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- - - รฺ
- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- รฺ รฺ รฺ	- มฺ – รฺ
- ดฺ ดฺ ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ท ท ท	- ดฺ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - รฺ
- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- - - ล	- ล - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - - ล	- ล - ล	- - - ท	- ท - ท	- - - ดฺ	- ดฺ - ดฺ	- รฺ รฺ รฺ	- มฺ - รฺ
- ดฺ ดฺ ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ท ท ท	- ดฺ - ท	- ล ล ล	- ท - ล	- - - ซ	- - - ดฺ
- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ฟ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ
- รฺ ดฺ ล	ดฺ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ฟ - ฟ	ซ ล - ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ล - ซ
- - - -	- ฺ - ฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ฺ	- - - ซ://

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 5

//: - - - -	- ล ซ ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดฺ	- - - -ท	- - - ดฺ
- ซ - ดฺ	- - รฺ มฺ	- รฺ - มฺ	มฺ มฺ - รฺ	มฺ - ซฺ	- มฺ - รฺ	รฺ รฺ - ดฺ	ดฺ ดฺ - ท
- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ	- - - ท	- ท - ท
- รฺ - ฟ	- รฺ - ดฺ	- - - ท	- ท - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - -	- ฺ - ฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ฺ - ฺ	- - - ฺ://

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ทางกรมศิลปากร

สองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

//:- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- - - มฺ	- ม - ม
- ด - ซฺ	- ด - ร	ดรม ซ ล	ท ล ซ ม	- - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม
- - ม ม	- ม - ล	- - - มฺ	- - - ม://				
- ด - ซฺ	- ด - ร	- - - มฺ	- ม - ม	- ล - ล	ล ล - ซ	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร
- - มรด	- ด - -	- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร	- - มรด	- ด - -
- ล - -	ม ล - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร
- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด	- ทฺ ด ร	- ทฺ ด ร	- ม - ลฺ	- ม - ร	- ร ลฺ ทฺ	ด ร – ด
- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ดรม	- ซ - ล	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ ม
ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม	- - ม ม	- ม - ล	- - - ม	- - - ม

สองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

//:- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ
- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซฺ - ซ
- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- ซ - ร
- - ดรม	- ซ - ล	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ -	ม - ม ม	- ม - ล	- - ม ม	- ม - ม
- - ม ม	- ม - ม	- ล - -	ฟ ม – ม ://				
- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร - ม	- - - ม	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ
- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม	- - - ล	- ล - -	- ซ - ม	- ซ - ซ
- - ล ซ	- ล - ด	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ร - ม	- ซ - ร
- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล
- - ล ล	- ล - ร	- - - -	- - - ล				

สองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

//:- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -	
- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ	
- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -	
- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	
- - - -	- ล - ล	- - ฟซล	- ดˌ - รˌ	- มˌ - รˌ	- ดˌ - รˌ	- มˌ - -	
- ล - ล	- - ฟซล	- ดˌ - รˌ	- มˌ - รˌ	- ดˌ - รˌ	- มˌ - -	- ล - ซ	
- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -	
- ล - ซ	- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	
- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
- - - -	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ท - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล
- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล	- - ล ล	- ล - ล	- ร - -	ล ล - ล://

สองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 4

//: - ซ - -	ล ท - ร์	- - - ล	- ล - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล
- ซ - -	ล ท - ร์	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
- ม์ - ร์	- ด์ - ท	- - ล ท	- ด์ - ร์	- ซ - ซ	- ล - ท	- ร์ - ท	- ล - ท
- ร์ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล
- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://				

สองไม้เต่าทอง ท่อนที่ 5

//: - ซ - -	- ซ - ล	- ล - ล	- - - -	- ท - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - -
- ร์ - -	- ร์ - ล	- ล - ล	- - - ท	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ซ	- ล - ซ
- ม์ - ร์	- ด์ - ท	- ล - ท	- ด์ - ร์	- ซ - ซ	- ล - ท	- ร์ - ท	- ล - ท
- ร์ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล
- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล ://				

สองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 6

//: - ท - -	- ท - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท – ล
- ท - -	- ท - ล	- ล - ร	- ล - ล	- ม ม ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ท- ล
- ม - ร	- ทฺ ลฺ ซฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- - - -	- ด - ร	- ม - ร	- - - -
- ซ ซ ซ	- ล - ท	- ร์ - ท	- ล - ท	- ร์ - ท	- ล - ซ	- ม ม ม	- ซ – ล
- - ล ล	- ล - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ล	- ล - ร	- - - ล	- - - ล://

สองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 7

//: - ท - -	- ท - ล	- ล - ล	- - - ท	- ร์ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม
- ซ - -	ซ ซ - ร	- - ม ร	- ม ม ม	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ซ – ม
- - ฟซล	- ซ - ม	- ซ - ม	- - มรด	- - ลฺลฺลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- ซฺ - ด	- - ดรม	- ร - ม	- ซ – ม
- - ฟซล	- ซ - ม	- ซ - ม	- - มรด	- - ลฺลฺลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ด
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- ม - ม	- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ม
- - - ม	- - - ร	- ร - ร	- - - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- ร์ - ท	- ล – ซ

บทสัมภาษณ์

การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง สุขก็ไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ พระโพธิญาณเถร (ชา สุภฺโท)



ภาพประกอบ 43 การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง สุขก็ไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ

ที่มา: พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท). (2565). การแสดงพระธรรมเทศนาเรื่องสุขก็ไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ.

ไม่มีอะไรมันจะตึงไปหย่อนไป ที่ว่าตึงไปมันเกิดมาจากความคิดของเรา เวลามันหย่อนไปเกิดจากความคิดของเรา ถ้าเราคิดว่าไม่มีอะไรมันจะตึงไป มันจะหย่อนไปหรอก อย่างสุข กับทุกข์ ถ้ามันเกิดขึ้นมาแล้วไปชอบสุข ยินดีในสุข คิดว่ามันดีแล้ว มันสุข ความเป็นจริงที่เรียกว่าสุขนั้น ถ้าคิดเช่นนั้นก็ไม่ถูก สุขไม่ใช่ว่าของมันจะดี มันเป็นสัจธรรม ท่านให้รู้จักสุข ไม่ใช่ไม่ให้รู้จัก ให้รู้จักสุข อย่าให้ไปเมาสุข ทุกข์นี้มันก็มีอยู่ ให้รู้จักทุกข์ อย่าไปตะครุบมัน สุขกับทุกข์มันลอยอยู่ตามเรื่อง อย่าปวิ่งตามมัน แต่เราให้รู้มัน อย่างนั้น อยู่ในป่าให้รู้ว่าอยู่อย่างนี้ดีแล้วที่มันสงบ มันสงบ เพราะมันถูกใจเรา ไม่มีใครกวนเราอย่างนี้เป็นธรรมมะ ถ้าหากมีใครกวนเรา มันไม่สงบ มันจะเป็นอย่างไร ความโง่มันจึงเกิดขึ้นในเวลานั้น จึงบอกว่าสิ่งทั้งหลาย มันจะเป็นสุขให้เรารับว่าอันนี้มันสุข สุขนี้เป็นสุข ให้เรารู้ถึงความจริงของสุข คือ อย่าไปยึดมั่นถือมั่นมัน ปล่อยมัน แค่รู้มัน รู้แล้วอย่าไปตามมัน อย่าเมา รู้ความสุขนี้ด้วยปัญญา ทุกข์เกิดขึ้นมา สิ่งที่ไม่ชอบของคนในโลก มันก็เป็นของมันอยู่ แต่ความจริงทุกข์มันเกิดขึ้นมา ทุกข์เป็นสัจธรรม บางคนทุกข์เกิดขึ้นมาไม่ยอมรู้จักมัน นั่นคือคนหนีทุกข์ โดยทางที่ว่าไม่มีปัญญา อย่างอยู่ในป่านี้ ไม่เข้าไปอยู่ในนาอย่างคนอื่นเขา ลองมองไปที่ความสงบ ความสงบก็เป็นพิษแล้ว เรื่องสงบ หูเรามันไกลจากเสียง จมูกเรามันไกลจากกลิ่น ลิ้นเรามันไกลจากรส โผฐัพพะ ไกลจากสิ่งทั้งหลายเหล่านี้มันสงบดี เราอยู่เฉย ๆ สงบ โดยทางที่โง่อีก ถ้าหากไม่มีใครมาพูดอะไร เราก็สบายอยู่ได้ ถ้าหากมีคนมาพูดอะไร มันจะเป็นอย่างไรไหม อย่างนี้

เราจะต้องคิดว่า คนเราทั้งหลายนึกว่าสิ่งทั้งหลายมันกวนเรา อย่างอยู่ในที่สงบอย่างนี้ ถ้ามีเสียงดนตรีเกิดขึ้นมา เราก็นึกในใจ อันนี้มันกวนเรานะ เราก็หนีไปเรื่อย อันนี้มันผิด ย้อนกลับมาที่ว่า คิดว่า เขามากวนเรา หรือเราไปกวนเขา นี่มันจะชัดขึ้น ตรงนี้ เราไปกวนเขา แต่คิดว่าเขามากวนเรา ตรงนี้มันก็เมาเต็มที่ อย่างนั้น ความสงบ ทำขึ้นมาแล้วให้มันสงบ อย่าไปเมามัน ถ้าเมาความสงบแล้ว มันก็ลืมตัว มันก็ไปเมาเรื่องวุ่นวายเหมือนกัน ถ้าสุขเกิดขึ้นมาก็ดีใจ จนเป็นคนโง่ ถ้าทุกข์เกิดขึ้นมาก็ทุกข์จนเกินไป เพราะว่าไม่เป็นสัมมาปฏิปทา มันจะตึง มันจะหย่อนอยู่ตรงนี้ โลกที่เราอยู่กันเดี๋ยวนี้ มันสม่ำเสมอแล้ว แก่บุคคลที่มีปัญญา พระพุทธเจ้าก็ตรัสรู้ในโลกนี้ รู้แจ้งซึ่งโลกนี้ ก็รู้ในเวลานี้ แล้วก็ไม่ได้ถือว่าอันนี้เราถูกคนนั้นผิด ไม่ได้ถืออย่างนั้น ตรงนี้มันสุขเราควรจะเอา ตรงนั้นมันทุกข์เราควรจะปล่อย อย่างนี้ไม่ถูก ในทางที่ถูกมันควรจะปล่อยทั้งสุขทั้งทุกข์นั่นแหละ สุขทุกข์มันไม่ใช่ความสุข มันไม่ใช่ความสงบ สุขไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ ความสงบที่แท้จริงมันต้องปล่อยสุขทุกข์ ปล่อยแล้วจึงจะรู้จักมัน ต้องรู้จักมัน สุขก็ต้องประสบกับมันอีก ทุกข์ก็ต้องประสบกับมันอีก มันจะรู้สิ่งทั้งสองนี้ ถ้ารู้สิ่งทั้งสองนี้มันวาง เป็นปกติมันกำลังจะสุขก็รู้ว่ามันเป็นเช่นนี้ ทุกข์เกิดขึ้นมาก็รู้ว่ามันเป็นอยู่อย่างนี้ เหมือนเป็นเรื่องของใครของเขาก็เท่านั้น สุขมันก็วูบหนึ่งขึ้นมา ทุกข์มันก็วูบหนึ่งขึ้นมา เป็นอารมณ์เป็นไปเท่านั้น ไม่มีอะไรมากกว่านั้น อะไรมันจะตึงจะหย่อน พระพุทธเจ้าท่านเทศน์ให้ฟังแล้ว อันนี้มันตามไล่ ถ้าเราไม่หยุด พระพุทธเจ้าท่านเทศน์ตรงนี้เลย เราจะไปอยู่ที่ไหน ถ้ามันไม่มีสุข ไม่มีทุกข์ก็ไม่มีที่ปฏิบัติ อันนี้จะต้องเตรียมตัว อย่าเมาอยู่ในป่าอย่าให้เมาในป่า อยู่ในเมืองอย่าให้เมา อยู่คนหมู่มาก ก็อย่าเมากับคนหมู่มาก อยู่กับคนหมู่น้อยก็อย่าเมากับคนหมู่น้อย ให้มันรู้จักมาก น้อย รู้จักสุข รู้จักทุกข์ ตามความจริง แล้วก็ถอนออกมาเท่านั้น แล้วก็ปล่อยให้มันอยู่ของมันอย่างนั้น คนเคร่งไป ตึงไป มันก็ไม่ถูก ไม่สม่ำเสมอ เรื่องที่สม่ำเสมอ คือ มีความรู้ตามความเป็นจริง อยู่อย่างนั้น เท่านั้น ถ้าเรารู้เรื่องสิ่งทั้งหลายโดยเอาความละเอียดอ่อน ไม่เข้าไปจับมัน ไม่เข้าไปตะครุบมัน สัตว์ต่าง ๆ เราไปตะครุบมัน ไปจับหางมัน มันก็กัด ต้องปล่อยมัน ต้องรู้มัน ถ้าสิ่งทั้งหลายเรารู้มันแล้ว มันก็ไม่มีอะไร ถึงมีมันก็ไม่เกี่ยวกัน มันเป็นคนละอย่างอยู่ เพราะว่าจะไปหาอยู่ที่ไหนก็ไม่ได้ นอกจากปัญญา หนีไปอยู่ที่ไหน หนีความวุ่นวาย หนีไปได้ด้วยปัญญา หนีไปอยู่ในป่า นึกว่าหนีจากทุกข์ ถ้าไม่รู้มันก็มาหา ทุกข์เท่านั้น ถือว่าธรรมดาสมณะผู้ประพฤติปฏิบัติโดยตรงอยู่แล้ว เมื่อมีเหตุที่จะต้องอยู่ที่นี่ ท่านก็อยู่ได้ ถ้าท่านจะอยู่ แต่สมณะของเราเป็นผู้หาความสงบ ต้องหาที่สงบอยู่ เป็นพื้น ถ้าหากเราว่า ไม่ให้ได้ยินเสียง เสียงเราก็ยังมีอยู่ ไม่ได้ยินเสียงรถ เราไปเราก็อยากนั่งรถ หรือไม่ให้รถมีเสียง พอเราคิดให้มันรู้รอบอยู่อย่างนี้ เราจะอยู่ที่ไหนก็ได้ ไม่เป็นอะไร สุดท้ายอย่าเมา ดี หรือถูก ถ้าเราทำถูกก็ดี แต่ความคิดยึดมันก็ไม่ถูกหรอก ของเราถูกทั้งนั้น ไม่ยอมใคร เดี๋ยวมันก็ทะเลาะกัน ถูกเดี๋ยวมันก็ผิด ไปทะเลาะ

กัน ยึดดีไว้ เป็นเรื่อง ก็ไม่ดีนั่นแหละ ประสบความดีก็เอาไว้ไม่ได้ ประสบความถูกต้องก็รักษาเอาไว้ไม่ได้ รักษาของที่มันเกิดขึ้นมาไม่ได้ รักษาเอาไว้โดยไม่มีปัญญา พระพุทธเจ้าท่านว่า อย่าไปเดินในแง่เดียว ดูมันสองแง่มุมเรื่อยไป เพราะมันเป็นอย่างนั้น ระวัง ผมก็เห็นว่าเป็นอย่างนั้น ผมว่าความสงบ อยู่ในป่ามันก็ไม่สงบ อยู่ทุ่งนาก็ไม่สงบ ความสงบมันอยู่ที่ตรงไหน อยู่ที่ความเห็นที่ถูกต้องเท่านั้น เมื่อเรารู้จักเช่นนี้ จะหลับตา หรือจะลืมตา มันก็ต่างกันแค่หลับตาหรือลืมตาเท่านั้น หลับตาอยู่ตาไม่เห็นรูปแต่ตาข้างในมันเห็นอยู่ ปิดหูไว้ เป็นต้น หูนอกไม่ได้ยิน แต่สัญญาเสียง มันมีอยู่ไปอยู่ที่ไหนไม่พ้น ผมพูดง่าย ๆ ตัดสินง่าย ๆ อย่างนี้ เรื่องธรรมวินัยมันเกี่ยวโยงกัน

เรื่องธรรม กับเรื่องวินัย เป็นเรื่องหัวงูกับหางงู ไปจับหางงูมันก็วกมากัดเราก็ได้ ไปจับที่กลางงูมันก็วกมากัดเราก็ได้ เพราะหัวงูกับหางงูเป็นงูตัวเดียวกัน มันให้ประโยชน์เราทั้งสองอย่าง ให้โทษแก่เราได้ทั้งสองอย่าง ความจริง คือ กระทำ กับ พระวินัย เป็นอันเดียวกัน คือ ปฏิบัติธรรม เช่นว่า สมถะกรรมฐาน วิปัสสนากรรมฐาน อันนี้ก็แย่งกัน ผมเรียนสมถะกรรมฐาน คุณเรียนวิปัสสนากรรมฐาน ผมนั่งฟัง คิดกันอย่างไรหนอ ความคิดของผมมีความเห็นว่า สมถะกรรมฐาน วิปัสสนากรรมฐาน เป็นเหตุเป็นผลกันเท่านั้น มันไม่ใช่อื่นไกล ยกตัวอย่างมีดเล่มหนึ่งมีด้าม มีสัน มีคม เราจะยกมีดเล่มนั้นขึ้นมา คมมันก็ติดมา ด้ามมันก็ติดมา สันมันก็ติดมา มันจะแยกกันไม่ได้ แต่อาการมันต่างกันถึงความสงบ ความสงบเรื่องสมถะกรรมฐานมันห่างไกลจากรูปเสียงกลิ่นรส โดยเดินไปไกลจากมันไป สงบด้านวิปัสสนากรรมฐาน มันสงบไกลจากรูปเสียงกลิ่นรส โผฐัพพะ โดยทางปัญญา ในทางสมถะกรรมฐาน ตาเราเห็นอยู่ หูเราฟังอยู่ เป็นต้น มันก็รู้เรื่องของมัน มันก็สงบของมันได้ สมถะกรรมฐานความสงบปัญญามันยังไม่เกิด ถ้าได้ยินเสียง ไม่สบายแล้ว เห็นรูปไม่สบายแล้ว อันนี้ปัญญามันยังไม่มี มันต้องไปอย่างนี้ก่อน เมื่อความสงบมันเกิดขึ้นมาแล้ว ที่อารมณ์ไปกระทบ เราไปยึดอารมณ์ มันทุกข์ทุกที มันทุกข์ไม่หยุด แบกไปนาน ๆ มันทุกข์หนักมันก็โยนทิ้งเหมือนกัน เมื่อปัญญามันเกิด มันแบบนี้ ไม่ใช่ว่าเราจะแบกไปอย่างนั้น แบกไปเถอะ มันถูกทุกข์ทุกที คิดว่าดี สุดท้ายแล้วมันหนัก คนจะเห็นโทษของมัน มันละไม่ได้ ถ้าไม่เห็นประโยชน์ของมัน มันประพฤติปฏิบัติไม่ได้ เมื่อเราเห็นเรื่องต่าง ๆ ว่าเรื่องราวมันก็ไม่แน่ เดินอยู่มันก็อย่างนั้น นั่งอยู่มันก็อย่างนั้น มันไม่เที่ยง มิเช่นนั้น อารมณ์เดียว คือ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา จึงเป็นเรื่องอารมณ์ของวิปัสสนากรรมฐาน นี่ ทำไมมันถึงเกิดเรื่องอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ขึ้นมา เพราะมันเห็นโทษอย่างนั้น ทำความสงบ ไปอยู่ที่ไหนมันก็แค่นั้น มันมีอารมณ์อยู่อย่างนั้น มันมีทางสงบ ความรู้อันหนึ่งเกิด อันนี้มันก็ไม่แน่ มันเกิดขึ้นมาแล้วมันก็ดับไปนะ เรื่องอันนี้มันไม่เที่ยง เรื่องอนิจจัง ทุกขัง อนัตตาเมื่อมันมาหยุดอยู่อย่างนี้ปัญญามันถึงจะเกิด ไม่ต้องไปเรียนที่ไหน ทำสงบไปก่อน ประพฤติทางธรรม ทางวินัยไปก่อน มันถึงจะไปจุด อ้อ อันนี้มันก็อย่างนี้ คนพูดก็พูดไปเรื่อย เราไม่

อยากให้เขาพูด เขาก็พูด ไม่อยากเห็นมันก็เห็นอยู่อย่างนี้ จนมันเบื่อ มันหน่าย มันก็กลับมา อ้อ อันนี้ไม่แน่ มันพูดหลายครั้งก็เป็นอย่างนั้น มันสุขหลายทีก็เป็นอย่างนั้น ทุกข์หลายทีก็เป็นอย่างนั้น มันเรื่องไม่แน่นอนเกิดขึ้นมา ปัญญาจะเกิดตรงนี้ วิปัสสนากรรมฐานจะก่อตรงนี้ ไม่ต้องไปเรียนไหน ผมถึงเข้าใจว่าความสงบตรงนี้มันต่างกันมา ความสงบเรื่องกำหนดให้มันสงบจากอารมณ์อย่างเราอยู่เงียบ ๆ ไม่มีใครมาพูดถึง ไม่มีใครมานินทา มันก็สบายใจ ความสงบเท่านี้เรื่องสมถะกรรมฐาน เรื่องวิปัสสนากรรมฐาน ลืมตา เขามาว่าต่อหน้า มันก็รู้ว่าเขาเป็นอย่างนั้น สงบตรงนี้มีกำลังมาก จะอยู่หมู่มากก็ได้ จะอยู่หมู่น้อยก็ได้ ไม่ค่อยเลือกสถานที่ ตรงนี้เราจะอยู่ ก็ต้องอยู่ได้ ความเห็นของผมเป็นอย่างนี้

เรื่องพระธรรมวินัยไม่ได้สงสัย ให้เราทำไปเถอะ ถ้าเรามีศรัทธาจริง ๆ เมื่อผิดมันผิดน้อยไม่มากหรอก เหมือนผมถือแก้วใบนี้ไป ท่านอาจารย์ชี้ว่าอันนี้มันผิด ก็ไม่รู้จักนี่ครับ มาเจอแก้วใบนี้มันใช้ได้ก็ใช้ไป บริสุทธิ์ใจของผม ถือไป ท่านอาจารย์ว่า ถือทำไม มันผิด มันเป็นอาบัติ ถามอาจารย์ว่ามันเป็นอย่างไร รู้แล้วเราทิ้งก็ได้ ไม่มีอะไร ง่าย ๆ ถ้าคนมีศรัทธามันจะง่าย ไม่ได้ยึดเอาไว้อย่างนี้ ผมว่าอย่างนี้ก็พอเห็นด้วยจิตก็จะไม่มีทางเลยที่จะสงสัย อย่าไปเมามัน ได้แต่ว่าอย่าไปเมามัน สถานที่สงบหรือไม่สงบอยู่แล้วอย่าเมา ได้ดีแล้วอย่าเมาดี ถูกแล้วอย่าเมาถูก ถ้าเมาก็ผิด

คนหลง ใครเป็นคนหลง เป็นใครก็ได้ อย่านึกว่าเรียนจบเปรียญธรรมเก้าประโยคแล้วจะไม่หลง มันหลงอยู่ในรู้ มันรู้อยู่ในหลง พระพุทธเจ้าจึงไม่ให้เราประมาท ว่าเรามันพอแล้ว อย่าประสาทเลย ศึกษาเรื่อยต่อไป รู้แล้วก็อย่าประมาท ไม่จบ ต้องศึกษาอยู่เรื่อย เรื่องปัจจุบันที่ผมศึกษาอยู่ เรื่องอาบัติเล็กน้อย มันจำเป็นต่อผู้ประพฤติปฏิบัติ เป็นสิ่งที่สำคัญมาก มีความจำเป็นมาก บางแห่งก็พูดว่า ไม่เอาหรอกพระวินัย เอาธรรมะดีกว่า ไม่ต้องเกี่ยวข้อง มันเรื่องจิต นั่นมันเรื่องผู้ใหญ่พูดกัน เรายังเด็กอยู่ อย่าไปคิดเฉย ๆ เช่นนั้น เอาธรรมดามาพูดกันดีกว่า พูดสิ่งที่เราเห็นดีกว่า ให้เราตอบตัวเราเองได้ อะไรมันเหลืออยู่ มีอะไรเป็นอย่างไร รู้ในตัวของเรา การประพฤติปฏิบัติเริ่มที่ตัวเรา ไม้ท่อนนี้เอาเด็กมายกมันก็หนัก เอาผู้ใหญ่มายกมันเบา ทำไมเป็นอย่างนั้น ถ้าเอาไปชั่งดูไม้ท่อนนี้หนักสองกิโลกรัมอยู่อย่างนั้น มันเป็นเพราะอะไร กำลังของเด็กมันน้อย น้ำหนักตั้งสองกิโลกรัม มันก็เลยหนัก ไม้ท่อนนี้หนักสองกิโลกรัม เราคนโตมายกมันก็เบา กำลังน้อยอันนั้นก็หนัก กำลังมาก อันนั้นก็เบา เรื่องเท่านี้ จะว่าอะไรก็ถูกมัน เรื่องที่มันตึงมันหย่อน ไม่มี ..ถ้าตึงมันก็ผิด ถ้าหย่อนมันก็ผิดทั้งนั้น เป็นสัมมาทิฏฐิ ข้อนี้ถ้าทำโดยพอดีแล้ว กำลังเราไม่ถึงก็เพ่งไป ตึงไปหย่อนไป ธรรมะไม่เข้าใครออกใคร พูดไปตามความจริงจะเห็นชัด นึกถึงพระพุทธเจ้าเป็นที่พึ่ง

การแสดงกระธรรมเทศนา เรื่อง คนเราเกิดมาด้วยอวิชชาตัณหา พระสุธรรมคณาจารย์ (หลวงปู่เหรียญ วรลาโภ)

คนเราเกิดมาด้วยอำนาจแห่งอวิชชา ตัณหา ให้พากันเข้าใจวิถีชีวิตของตนเอง อวิชชา ความไม่รู้ ไม่รู้จักทุกข์ ไม่รู้จักเหตุให้เกิดทุกข์ ไม่รู้จักความดับทุกข์ ไม่รู้จักข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ ดังนั้นจึงได้วนเวียนเกิดแก่เจ็บตายอยู่ในโลกนี้ ถึงมาหลงสำคัญในรูปกาย เป็นตัวเป็นตน เป็นเรา เป็นเขา มันสำคัญสักเท่าไรก็ไม่อยู่ยั่งยืนนาน ในที่สุดก็แตกทำลายลง แต่ดวงจิตนี่สิ มันเป็นทุกข์ เพราะมันเข้าใจผิด ถ้ามันเข้าใจถูก รู้ว่าร่างกายนี้ไม่ใช่ของเรา อาศัยอยู่ชั่วคราว อย่างนี้มูลเหตุปัจจัยมันก็แตกดับทำลายไป พิจารณาให้เห็นอย่างนี้อยู่บ่อย มันก็คลายความยึดมั่นถือมั่นในรูปร่างกายนี้ไปเรื่อย ๆ อย่างนี้มันถึงจะมองเห็นหนทางพ้นทุกข์ไปได้ เรามาฝึกฝนจิตใจที่มันไม่รู้ให้มันรู้มันฉลาดขึ้นมา หมายความว่าอย่างนั้น เมื่อมันรู้ขึ้นมาว่าร่างกายไม่ใช่ตัวตนแก่นสารอะไร อย่างนี้แล้วมันก็ทำตัณหาให้เบาบางลงไป ความทะยานอยากต่าง ๆ อันเป็นไปในทางบาปทางกรรมเวรก็ไม่ทำ ไม่ว่าชาววัด ไม่ว่าชาวบ้าน ถ้ารู้แจ้งในร่างกายเห็นตามความเป็นจริงแล้วไม่ทำบาป ไม่ลุอำนาจแก่ตัณหาความอยากไปในทางที่เป็นบาปเป็นกรรมเป็นเวร ดังนั้นจึงว่า ทุกคนขอให้พิจารณาดู เหตุปัจจัยแห่งชีวิตนี้ เหตุที่เราจะได้มาเสวยทุกข์ เกิดมาแล้วก็มาปรับทุกข์ต่อกันอยู่อย่างนี้ คนหนึ่งก็เจ็บลงไป อีกคนหนึ่งก็ถึงความวิบัติลงไป แล้วก็ต้องวุ่นวาย ต้องรักษาดูแลกันช่วยเหลือกัน ให้อยู่นานไป ตัวเราผู้ช่วยคนอื่นก็วิบัติลง ในที่สุดก็ตายไป ตายไป อย่างนี้มัน มันไม่คิด ไม่พิจารณากัน คนส่วนมาก อาศัยแต่ความอยากเป็นประมาณ ความอยากท่วมท้นจิตใจ ทำให้ความอยากได้ในหัวใจ ไม่มีเวลาอิ่มเลย มีแต่อยากได้อยู่อย่างนั้น อันใดไม่มีก็อยากได้ อยากให้มี เห็นคนอื่นเขามี ก็อยากมี หรือมีน้อยก็ไม่พอใจ อยากมีมาก ถ้ามีมากขึ้นมาเท่านี้แล้วก็ยังไม่พอ ก็อยากให้ได้มากไปกว่านี้ เมื่อความอยากมันแรงกล้าขึ้นมาแล้ว หาเอาในทางสุจริตไม่ทันอกทันใจ ก็หาเอาในทางทุจริตไป สร้างบาปสร้างกรรมไป ก็เพราะตัณหา เพราะอวิชชาความไม่รู้นี่เอง ความไม่รู้ว่าทำอย่างนั้นเป็นบาปเป็นโทษ นำทุกข์มาให้ทั้งในปัจจุบันและเบื้องหน้าอย่างนี้ มันก็ไม่รู้ ไม่รู้อย่างนี้ถึงได้ทำลงไป ดังนั้น อันกิเลสตัณหาอวิชชาเหล่านี้ มันเป็นเหตุให้คนทำกรรมดี กรรมชั่ว กรรมชั่วมันให้ผลแล้ว ไม่มีอะไรจะมาลบล้างได้ มันต้องให้ผลไปจนหมดเขตของมัน แต่คนทั้งหลายมันไม่รู้ ยังเข้าใจว่าเจ็บไข้ได้ป่วยลง บางรายที่เชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภายนอกก็ไม่ต้องไปหาหมอ ไม่ไปหาหมอแพทย์หมอยา ไปหาหมอดู ดวงชะตาราศี ไปหาหมอสะเดาะเคราะห์ ให้มาสะเดาะเคราะห์ให้นึกว่าตนนี้เคราะห์ร้าย จึงเคล็ดจึงป่วย ให้หมอดูเข้ามา เรียกเอาเงินทองไปเยอะแยะ ถ้าหากว่าผู้นั้นมีกรรมเวรแต่หนหลังตามมาแล้ว หมอกี่หมอไปชำระ มันก็ไม่มีทางที่จะหายได้ ไปกำจัดก็ไม่มีทางที่จะหายได้ อย่างนี้ คนเราไม่รู้ มันก็เป็นอย่างนี้ มันจึงดำเนินชีวิตไปในทางที่ผิด แสวงหาที่พึ่งอันไม่เป็นแก่นสารเลย เป็นอย่างนั้น เพราะฉะนั้นพุทธบริษัททั้งหลายควรจะรู้ ควรจะฟังควรจะ

พิจารณาให้รู้ คำสอนของพระพุทธเจ้าให้ได้ ไม่ใช่ว่าฟังเทศน์เอาบุญเท่านั้นแล้ว แล้วไม่จำไม่ใส่ใจอะไรไว้เลย ท่านแสดงเรื่องสำคัญก็ไม่ได้ใส่ใจ ไม่จดจำอะไร นึกว่าฟังเทศน์เอาบุญ พระให้ฟังแล้วก็แล้วไป ก็กลับบ้านไป แล้วก็ไม่มีความรู้ในทางศีลธรรมอะไรติดตัวอย่างนี้ น่าเสียดายความรู้ความเห็นของคนเราเป็นอย่างนี้ อันบุญนั้นได้อยู่วันยังค่ำเมื่อเราเจตนาเคารพต่อพระพุทธเจ้า พระธรรมพระสงฆ์แล้ว แต่ความรู้นั้นถ้าเราไม่ตั้งใจฟังแล้ว ไม่ตั้งใจจำเอาจริง ๆ มันจะไม่ได้เลย เป็นอย่างนั้น เมื่อมันไม่รู้ ไม่เข้าใจหลักปฏิบัติอย่างแท้จริง ก็ปฏิบัติผิดไปอย่างที่ว่ามาแล้ว พอเจ็บไข้ได้ป่วยก็หลงตาย ใครแนะนำอย่างไรก็ทำไปหมด ผิดหรือถูกไม่รู้ คิดว่าสิ่งที่ทำนั้นจะช่วยตนให้พ้นจากความเจ็บความตายนี้ไปได้ เข้าใจไปอย่างนั้น บางคนก็เข้าใจไปในสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ เพิ่มเติมเข้าไป อย่างสมัยทุกวันนี้หลายลัทธิที่เกิดขึ้นในเมืองไทย ขอให้เข้าใจว่าลัทธิใดก็ไม่ประเสริฐเท่าพระพุทธศาสนาเลย ในฐานะที่เราเป็นคนไทยเป็นชาวพุทธ ไม่ควรที่จะไปหลงใหลในลัทธิต่าง ๆ เหล่านั้น เขาโฆษณาว่าเหมือนกัน อันเดียวกับพุทธนี่แหละ ก็เชื่อว่าเป็นพุทธศาสนาอันเดียวกัน คนที่ขาดปัญญา ขาดความใคร่ครวญแบบนั้นเรียกว่า สัทธาจริต เชื่อตามผู้อื่นไปเฉย ๆ ตนเองขี้เกียจใคร่ครวญพิจารณา เอาตามเพื่อนว่าเลย เพื่อนจูงไปไหนก็ไปเลย อันนี้ไม่ใช่ชาวพุทธ ขอให้เข้าใจถ้าเป็นชาวพุทธที่แท้จริงจะไม่เชื่อง่ายงมงาย เมื่อเรื่องใด ๆ มาถึงเข้า เช่นอย่างว่า ท่านผู้นั้นเป็นผู้วิเศษ ท่านผู้นั้นศักดิ์สิทธิ์นะ เจ้าพ่อนั้น เจ้าพ่อนี้ เราก็ไม่ดูหมิ่นเหยียดหยามเขา แต่ว่า เขาเห็นอย่างนั้นมา เขานับถือมา เขาก็เผยแผ่อย่างนั้น แต่คนไทยชาวพุทธต้องใคร่ครวญต้องศึกษาให้รู้ รู้ว่ามันเป็นทางพ้นทุกข์จริงหรือ อย่าพึ่งเชื่อ ถ้าเราศึกษาตามนักปราชญ์ในพระพุทธศาสนาท่านรับรองแล้วว่าเป็นทางพ้นทุกข์จริง อย่างนี้ค่อยนับถือ ความมุ่งหมายของการแสดงนี้เป็นอย่างนั้น ถ้าได้ปรึกษาหารือกับนักปราชญ์ในพระพุทธศาสนา ที่ท่านปฏิบัติตามพระวินัยตามคำสอนของพระพุทธเจ้าแล้ว เมื่อท่านพิจารณาแล้วว่าไม่ตรงกับคำสอนของพระพุทธเจ้า แล้วก็ไม่ใช่หนทางพ้นทุกข์ เมื่อท่านแนะนำอย่างนี้แล้วเราควรเชื่อ เพราะพระสงฆ์ที่ปฏิบัติตามคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ท่านศึกษาเล่าเรียนพระธรรมวินัย ท่านจดจำเอาไว้แล้ว ท่านลงมือปฏิบัติ ท่านย่อมรู้ผิดรู้ถูก รู้ว่าทางนี้เป็นทางผิด รู้ว่าทางนี้เป็นทางถูก ท่านย่อมรู้ดี ถ้าพูดอีกนัยหนึ่ง ชาวพุทธเราขอให้พากันอุทิศชีวิตบูชาพระพุทธเจ้านี้เพียงพอแล้ว ไม่ต้องไปหลงใหลในผู้วิเศษ อันบุคคลใดถ้ายังไม่สิ้นกิเลสแล้วก็เป็นผู้วิเศษไม่ได้เลย ผู้วิเศษในโลกนี้มีแต่พระพุทธเจ้ากับพระอรหันต์ นั่นแหละแล้วก็พระโสดาบัน พระสกิทาคามี พระอนาคามี ก็เป็นผู้วิเศษโดยเอกเทศ แต่พระพุทธเจ้ากับพระอรหันต์เป็นผู้วิเศษสุดเต็มร้อยเปอร์เซ็นต์ ท่านผู้ใดเป็นผู้บวชต่อพระพุทธเจ้าละอาสวกิเลสหมดสิ้นไป ท่านผู้นั้นควรนับถือโดยแท้ ชาวพุทธเราต้องศึกษาอย่างนี้ เพราะว่า เรื่องศาสนานี้ พระพุทธเจ้าสร้างบารมีมามากต่อมาก จนเต็มแล้ว เลยตรัสรู้ พระองค์ละอาสวกิเลสหมดสิ้นแล้ว พระองค์ไม่มีทุกข์อยู่ใน

พระทัย สงสารสัตว์โลก จึงได้แนะแนวทางข้อปฏิบัติให้ผู้สนใจในคำสอนของพระองค์ได้ประพฤติปฏิบัติตาม ท่านผู้มีวาสนาบารมีแก่กล้าเต็มที่แล้ว พอท่านปฏิบัติไปได้ไม่นาน ท่านก็ละอาสวกิเลสได้หมดสิ้นไปได้จริง ๆ อย่างลูกเศรษฐีอย่างนี้นะ มีเงินตั้งหลายโกฏิ สละบ้านเรือนออกบวชแล้ว เมื่อท่านบำเพ็ญชำระกิเลสหมดสิ้นไปแล้ว ท่านก็ไม่สึกหาลาเพศไปครองเรือนอีกเลย ถึงสึกออกมาแล้วท่านก็ไม่ยากจนอะไร มีเงินทองเหลือล้น อันนี้แหละเป็นเครื่องแสดงให้เห็นแล้วว่าท่านละอาสวกิเลสหมดสิ้นไปจริง ๆ จึงได้ชื่อว่าเป็นผู้วิเศษในพระพุทธศาสนา ท่านยกย่องผู้ละอาสวกิเลสนั้นหมดสิ้นว่าเป็นผู้ประเสริฐ เป็นผู้วิเศษ เป็นบุคคลที่ควรยกมือไหว้ ควรกราบเบญจางคประดิษฐ์ คือนั่งคุกเข่าสอง แขนศอกสอง ศีรษะก้มลงให้ราบไปที่พื้น ท่านเรียกว่าเบญจางคประดิษฐ์ ควรกราบด้วยความนอบน้อมจริง ๆ อย่างนี้นะ เป็นบุคคลควรรับนิมนต์ไปฉันในที่ต่าง ๆ ก็ดี เป็นบุคคลที่ควรรับไทยทานชาวบ้านที่ผู้มีศรัทธาให้ทาน เมื่อท่านรับไปแล้ว ผู้ให้ก็ได้รับผลเต็มเม็ดเต็มหน่วยอย่างนี้ พระพุทธเจ้าเป็นทักขิไณยบุคคล เป็นบุคคลที่ควรถวายทักขิไณยทานโดยแท้ ท่านผู้ใดยังมีกิเลสตัณหาหนาแน่น ยังละกิเลสไม่ได้ ยังปรารถนาชื่อเสียงเกียรติยศอะไรต่ออะไรอยู่ ยังเห็นผิดเป็นชอบอยู่ ยังไปถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภายนอกมาเป็นที่พึ่งอยู่ อย่างนี้จะเป็นผู้วิเศษไม่ได้เลย แสดงว่ายังไม่สิ้นกิเลสเลย เป็นอย่างนั้น ผู้สิ้นกิเลสแล้วท่านเคารพแต่พระพุทธเจ้า พระธรรม พระสงฆ์เท่านั้นแล ไม่ไปเคารพอย่างอื่น เป็นอย่างนั้น ดังนั้น พุทธศาสนิกชนควรจะพากันพิจารณาให้ดีมีลัทธิต่าง ๆ มากเหลือเกิน พระพุทธเจ้าทรงแสดงไว้ว่าไม่ได้ให้ไปนับถือลัทธิประเพณีต่าง ๆ ในโลกนี้ สารพัดอย่าง พระพุทธเจ้าทรงสอนว่า ทรงถามคนบางพวก พวกท่านทั้งหลายจะสำคัญว่าอย่างไร เมื่อบุคคลมีความโลภ ความโกรธ ความหลงแล้ว สามารถฆ่าสัตว์ลักทรัพย์ ประพฤติผิดในกาม กล่าวมุสาวาทดื่มสุรากัญชายาฝิ่นเฮโรอีนได้ไหม

คนเหล่านั้นก็ตอบว่า ถ้าบุคคลนั้นมีความโลภเป็นต้นแล้ว สามารถมีการทำบาปฆ่าสัตว์เป็นต้นได้พระเจ้าข้า

เมื่อบุคคลใดไม่โลภไม่โกรธไม่หลงแล้ว เขาสามารถที่จะเว้นจากการฆ่าสัตว์เป็นต้นนั้นได้ไหม

...ได้พระเจ้าข้า

ท่านทั้งหลายจงเข้าใจไว้ ศาสดาใด ครูใดสอนให้ละความโลภด้วยการบริจาคทาน ให้ละความโกรธด้วยการรักษาศีล ให้มั่นคงให้ละความหลงด้วยการภาวนา สมาธิ อย่างนี้แล้วกิเลสบาปธรรมมันจะน้อยเบาบางลงไปจากจิตใจ เมื่อศาสดาใด ครูใดสอนเช่นนี้ นับว่าถูกทางแล้วจงนับถือเป็นครูเป็นอาจารย์ เมื่อพุทธองค์ทรงแสดงคำสอนอย่างนั้น พวกกาลามะชนในหมู่บ้านที่พระองค์ไปพัก ก็พร้อมใจกันปฏิญาณตนถึงคุณพระพุทธพระธรรมพระสงฆ์เป็นที่พึ่งตลอดชีวิต สร้างศาลา

ไว้หลังหนึ่งเป็นที่พักของนักบวชทั้งหลาย นักบวชลัทธิต่าง ๆ ก็ไปพักที่นั่น ต่างคนก็แสดงลัทธิของตนให้คนเหล่านั้นฟัง ล้วนแต่ไม่ตรงกัน ไม่เหมือนกัน ชาวบ้านจึงสงสัยว่าแล้วอย่างนี้ควรจะนับถือครูใด อาจารย์ใด ถึงจะเป็นทางพ้นทุกข์ เมื่อมาพบพระศาสดา พระองค์ทรงสั่งสอนอย่างที่ว่ามาแล้ว ทรงตั้งปัญหาถามให้ตอบ คนเหล่านั้นจึงรู้ได้ว่า ลัทธิที่นักบวชต่าง ๆ สอนมาหมู่นั้นไม่ถูก ไม่มีเหตุผลเพียงพอ เช่นนั้นจึงไม่นับถือ นับถือแต่คุณพระพุทธเจ้า พระธรรม พระสงฆ์เป็นที่พึ่งเท่านั้น ภาวนา ฟังธรรมไป เป็นการสั่งสมบุญกุศลให้มากขึ้นโดยลำดับไป อย่างนี้ พระพุทธเจ้าทรงสอนว่าไม่ควรเชื่อโดยอาการสิบอย่าง ทรงสอนว่า ไม่ควรเชื่อตามข่าวลือตาม ๆ กันมา บางทีก็จริง บางทีก็ไม่จริง อันข่าวลืออย่างนี้ และไม่ควรเชื่อว่า ควรทำตามเยี่ยงอย่างที่บรรพบุรุษเคยพาทำมาอย่างไร ก็ทำอยู่อย่างนั้น ไม่ควรเชื่อโดยการคาดคะเนเอา เดาเอา อย่างนี้ ไม่ควรเชื่อโดยสำคัญว่าผู้นี้เป็นครูของเรา แล้วท่านแสดงอะไรออกมา นึกว่าเป็นความจริง แล้วก็เชื่อไปเลย แม้แต่ผู้เป็นครูอาจารย์สั่งสอน พระองค์ก็ยังแนะนำว่าไม่ให้เชื่อง่าย ๆ ก่อน ต่อเมื่อท่านแสดงออกมาแล้ว เราสดับฟังแล้ว ได้ปฏิบัติตาม ได้รับความสุขความสงบจริง ได้ความรู้ความฉลาดในเหตุผลเหล่านั้นจริง ๆ อย่างนี้ค่อยนับถือว่าท่านเหล่านั้นเป็นครูเป็นอาจารย์ ดำเนินทางที่ถูกต้องแท้ โดยที่ว่าไม่ควรเชื่อปรัมปรา หมายความว่าอย่างนั้น ต้องเชื่อให้มีเหตุมีผล ที่ว่าในสมบัติของอุบาสก มีศรัทธามั่นคงในพระพุทธพระธรรมพระสงฆ์แล้วก็มีศีลบริสุทธิ์ ไม่ถือมงคลตื่นข่าว คือ เชื่อกรรม เชื่อผลของกรรม ไม่แสวงหาเขตคุณนอกพระพุทธศาสนา แสวงหาแต่เขตบุญทำบุญแต่ในพระพุทธศาสนานี้ พระพุทธเจ้าทรงแสดงไว้ เรียกว่าคุณสมบัติของอุบาสกอุบาสิกา ต้องพร้อมด้วยห้าอย่างอย่างนี้ พุทธบริษัทควรเรียน ควรจำเอาไว้ ข้อสำคัญแท้ ๆ แล้ว การที่มีศีลบริสุทธิ์นะ เป็นหลักของพระพุทธศาสนาโดยแท้ ถ้าหากผู้ที่ จะไปนับถือลัทธิใด หรือ นับถือพระพุทธศาสนานี้ ถ้าไม่ยินดีตั้งเจตนารักษาศีลให้บริสุทธิ์ ไม่ละเว้นจากบาปกรรมความชั่วที่พระพุทธเจ้าทรงห้ามไว้นั้น การนับถือพระพุทธศาสนาก็ได้น้อยเดียว เรียกว่าไม่พ้นทุกข์ พ้นทุกข์ไปไม่ได้ถ้าคนไม่รักษาศีลแล้ว ก็ทำบาปทำกรรมเรื่อยไปตลอดชีวิต แล้วตายก็ตกนรก แค่ทำบุญทำทานไม่สามารถที่จะช่วยให้บุคคลพ้นจากนรกได้เลย ถ้าไม่รักษาศีลให้บริสุทธิ์ เป็นอย่างนั้น จะไปขอให้ใครมาช่วย สิ่งเหล่านั้นยังไม่พ้นการเวียนว่ายตายเกิด จะออกจากนรกได้ ต้องช่วยเหลือตัวเอง คือ ไม่ทำความชั่ว พยายามทำแต่ความดี ให้เป็นประโยชน์ตน ต้องนับถือพระพุทธศาสนาโดยตรง ต้องอุทิศตนต่อพระพุทธเจ้า ต้องปฏิบัติตามคำสอนของพระพุทธเจ้า คือ ศีล สมาธิ ปัญญา อันนี้โดยตรงเลยถึงจะบรรลุพระนิพพานได้ แต่แค่สวรรค์พวกฤาษีรักษาศีล ไม่ทำบาป ภาวนาเพ่งกสิณ ได้สำเร็จแล้ว ตายก็ยังไปเกิดพรหมโลก ถ้าหากว่าผู้ที่ไม่สำเร็จถึงกสิณทาน เพียงสำเร็จถึงศีลห้าบริสุทธิ์เท่านั้น ตายแล้วก็ไปเกิดสวรรค์อย่างฤาษีชีไพรเหล่านั้น เหตุนั้นจึงว่าการที่บุคคลจะพ้นทุกข์ได้จริง ๆ จึงต้องนับถือพระพุทธ พระ

ธรรม พระสงฆ์ เป็นที่พึ่งโดยตรงแล้วปฏิบัติตามคำสอนของพระพุทธเจ้าโดยความไม่ประมาท ไม่อุทิศชีวิตต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ใดบนโลกใบนี้ ให้โฆษณาว่าวิเศษอย่างไร แต่ผู้มีปัญญาย่อมมองว่าไม่มีวิเศษอะไรหรอก ช่วยเหลือคนให้หายเจ็บป่วยไม่จริง หายด้วยหมอผีนี่ไม่จริง พาพวกเราทุกคนอย่างมงาย เกิดแก่เจ็บตายเป็นธรรมดาอยู่แล้วใคร ๆ ก็ย่อมล่วงพ้นไปไม่ได้ เมื่อเกิดมามีธาตุสี่ขันห้าอยู่แล้ว มันจำเป็นต้องได้ก้มหน้าตายไปเมื่อมันหมดบุญหมดกรรมไปแล้ว บุญกรรมที่นำจิตวิญญาณมาเกิดในรูปเป็นคนอย่างนี้ บุญกรรมนั้นก็ไม่เที่ยง มันมีขอบเขต ถ้าบุญกรรมนี้หมดลง รูปนี้ก็ตั้งอยู่ไม่ได้ ใครจะไปชำระอ้อนวอนก็ไม่สามารถมีอายุยั่งยืนนานได้เลย คนมีปัญญาต้องพิจารณาเหตุผล พระพุทธเจ้าเป็นผู้รู้แจ้งเห็นจริงในธรรมของจริง พระองค์แสดงอริยสัจธรรมทั้งสี่พระองค์จึงยกทุกข์นี้ขึ้นเป็นบทบาทเบื้องต้นเลย สอนให้ผู้ฟังทั้งหลายได้รู้จักทุกข์ในชีวิตนี้ คือ เกิดมาแล้วมันแก่ เจ็บ ตาย เกิดมาก็เป็นทุกข์ เพราะมาหาเลี้ยงมัน หาบ้านอยู่อาศัย เจ็บไข้หาหมอ เสียเงินให้หมด ลองดูสิ ร่างนี้เกิดมาจะเป็นสุขล้วนมีหรือ มีทุกข์มากกว่าสุข ความจริงมีอยู่อย่างนี้



ภาพประกอบ 44 การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง คนเราเกิดมาด้วยอวิชชา ตัณหา พระสุธรรมคณาจารย์ (หลวงปู่เหรียญ วรลาโภ)

ที่มา: พระสุธรรมคณาจารย์ (หลวงปู่เหรียญ วรลาโภ). (2567). การแสดงพระธรรมเทศนา เรื่อง คนเราเกิดมาด้วยอวิชชา ตัณหา.

การแสดงพระธรรมเทศนา โดยหลวงตาศิริ อินฺทสิริ

ผู้วิจัยเข้าร่วมฟังการแสดงพระธรรมเทศนา บรรยายพระธรรมเทศนาโดย หลวงตาศิริ อินฺทสิริ ที่พิพิธภัณฑ์จรรโลงพุทธศาสนา กรุงเทพฯ วันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2566 เวลา 13.00น.



ภาพประกอบ 45 การแสดงพระธรรมเทศนา หลวงตาหลวงตาศิริ อินฺทสิริ

ที่มา: ภาพถ่าย โดยนางสาวสีน้ำคล้ายวงศ์ บันทึกภาพและเสียง

ตั้งใจฟังพระธรรมของพระพุทธเจ้านะ ท่านเรียกว่า สุสฺสูสํ ลภเตปญฺญํ แปลว่าฟังด้วยดีย่อมมีปัญญา เวลาฟังไม่ให้หลับตาเข้าสมาธิฟัง ตั้งใจฟัง มีสมาธิในการฟัง ไม่ให้ไปเข้าสมาธิ ไม่ใช่เวลาทำสมาธิ เพราะตอนี้คือเวลาฟัง ไม่ใช่เจ้าสมาธิ ไม่ใช่เวลา ***ฟังแล้วก็จำเอาไว้ เป็นสัญญาแล้วเอาไปใคร่ครวญพิจารณา นั่นจึงเกิดปัญญา***รู้แจ้ง วันนี้จะพูดเรื่องสังขาร จิตรู้เท่าสังขารคือยอดแห่งวิชา สังขารคนก็มาหลงสังขาร เกิดมาก็มาหลงอันเดียว หลงสังขารมายึดมั่นถือมั่นเอาสังขาร คือ ร่างกายจิตใจ ตัวเราทุกท่านคือสังขาร เข้าใจคำว่าสังขารไหม สังขารคือร่างกายจิตใจ รูปธรรมนามธรรม ที่นั่งอยู่นี้เรียกว่ากองสังขาร เราก็มาหลงสังขาร เรียกว่า อะวิชชาปัจจะยา สังขารา จิตหลงสังขารตัวนี้ จึงไปถือวิญญาณไปเกิดอีก ถ้าจิตรู้เท่าทันสังขารละสังขาร ดับสังขารได้ *ไม่กลับมาเกิดอีก* ใช้จิตสังขาร ถึงว่าจิตรู้เท่าสังขารเรียกว่ายอดวิชา หลงอะไรลงแค่นี้ สังขารแปลว่าสิ่งผสมปรุงแต่งกันขึ้น ของตั้งแต่สองอย่างขึ้นไป วัตถุธาตุที่มาประกอบกันเข้า ผสมกันเข้า ปรุงแต่งกันเข้า ท่านเรียกว่ากองสังขาร ก้อนสังขาร นั่งอยู่นี่ก็มี ธาตุดินน้ำลอมไฟอากาศ วิญญาณ มาประกอบกันเข้า รวมตัวกันเข้า ปรุงแต่งกันเข้า นี่สังขารจึงเรียกว่าสังขาร สังขารคือธาตุทั้งหก มารวมกัน มาประชุมกัน ดินน้ำลมไฟ บางทีท่านก็เรียก โอกาสโลก วิญญาณ เรียกว่า สัตว์โลก สัตว์

โลกลงมาอาศัยอยู่ในก้อนกลไก โอกาสโลก โอกาสโลกจึงเป็นที่อยู่อาศัยของสัตว์โลก ก้อนน้อยๆ นี้ พระองค์จึงเรียกว่าโลก เข้าใจโลกไหม ไม่ใช่โลกใบใหญ่ๆ โลกใบใหญ่ๆ ก็ประกอบด้วยดิน น้ำ ลม ไฟ เหล่านี้มีมาแต่เรา เราไม่เกิดมาก็มีอยู่อย่างนี้ รอบจักรวาลมีอยู่อย่างนี้ หกอย่างท่านเรียกว่า ธาตุ ธาตุ แปลว่ามูลเก่า ของเดิม มูลพ่อ มูลแม่ให้มานะธาตุ ถ้าย้อนระลึกไปมันมีอยู่ประจำโลก ธาตุเรียกว่ามูลเก่าของเดิม ดินน้ำใช่ของเราไหม เป็นเรา เป็นของของเราไหม เป็นธรรมธาตุ เป็นธาตุที่มีอยู่ประจำโลก ธาตุมาประชุมกันจึงเรียกกองสังขาร ก้อนสังขาร อะวิชชาปัจจะยา สังขารา จิตก็มาหลงสังขาร หลงว่าอย่างไร หลงว่าเป็นเรา ใช่ไหม หลงว่าเป็นของของเรา เป็นเราไหมล่ะ เป็นไหม ต้องเข้าใจนะมาฟังเทศน์ ไม่ใช่เรา ไม่ใช่ของของเรา มันเป็นธรรมธาตุ เป็นธรรมชาติ ใช่ไหม จะมาเหมาว่าเป็นเราไม่ได้ นี่แหละ ถ้ามาเหมาว่าเป็นเรา ก็เป็นอัตตาตัวตนขึ้นมา ถ้ารู้ว่าไม่ใช่เรา อัตตาตัวตนก็ดับไป ไม่ใช่เรา ไม่ใช่ของของเรา เป็นธรรมธาตุ เป็นของที่มีอยู่ประจำโลก มาประชุมกันชั่วคู่ชั่วคราว ส่วนก้อนนี้ก็เรียกว่าสังขารภายใน คือตัวของเรา นอกออกจากภายนี้ไปก็เป็นสังขารภายนอก ถ้าจะแยกออกให้ละเอียดอีก ก็สังขารโลก สังขารธรรม สังขารแบ่งออกเป็นหก ถ้าพูดตามภาษาธรรม กายสังขาร นี่ ที่นั่งอยู่นี้คือกายสังขาร พูดนี้ก็เรียกว่า วจีสังขาร พอนึกความคิดปรุงแต่งออกมานี้ก็เรียกว่าจิตสังขาร ปุญญาภิสังขาร อปุญญาภิสังขาร อเนญชาภิสังขาร สังขารจึงแบ่งออกเป็นหก กายสังขาร ยกไว้ก่อน วจีสังขาร จิตสังขาร ปุญญาภิสังขาร อปุญญาภิสังขาร อเนญชาภิสังขาร สังขารพวกนี้ เกิดจากจิตสังขาร จิตเป็นผู้นึกคิด ปรุงแต่งขึ้นมา ปุญญาภิสังขาร สังขารคนที่มีบุญ อปุญญาภิสังขาร สังขารของคนบุญน้อย หรือบาป ไม่สวยไม่งาม ผิวดำค่ำเครียด บุญกับบาป ก็เป็นโลกเขาปรุงแต่งขึ้นมา ปุญญาภิสังขาร อปุญญาภิสังขาร คือ โลกเขาปรุงแต่งขึ้นมา เรียกว่าสังขารโลก ว่านี่แหละสังขารโลก มาตั้งชื่อขึ้น ที่จริงเป็นธรรมชาติอันเดียว อเนญชาภิสังขาร เป็นธรรมชาติ จึงแยกออกเป็นสังขารโลก สังขารธรรม **พูดเข้าใจเรื่องโลก เรื่องธรรมนี่ แจกโลกออกไปอย่างไรก็ได้** ตาหูจมูกลิ้นกายใจ โลกเขาตั้งสมมติขึ้นมาพูดกัน สวยไม่สวยโลกเขาสมมติขึ้นมาพูดกัน เพียงว่าสังขารโลก **ถ้าเอาสมมติออก** ก็เหลืออยู่ธรรมชาติก้อนเดียว ก้อนเดียวกัน แต่จิตปรุงแต่งออกไปพูดกันเฉยๆ คิดออกไปพูดเฉยๆ สามอย่างนี้จึงมารวมกันเป็นจิตสังขาร วจีสังขารก็จิตนี่แหละ ปรุงแต่งเป็นภาษาออกมาพูดกันขึ้นมา เป็นวาจาขึ้นมา จริงว่าวจีสังขาร แยกออกเป็นสังขารโลก – สังขารธรรม แยกออกเป็นจิตสังขาร วจีสังขาร ปุญญาภิสังขาร ปุญญาภิสังขาร รวมเป็นจิตสังขาร เรียกว่าใจ เรียกว่าจิต เรียกว่าสังขาร ความคิด คิดขึ้นมาพูดกันเฉยๆ สรุปแล้ว ลองมายกเอากายไว้ก่อน ส่วนห้าอย่างรวมกัน เรียกว่าจิตสังขาร กายสังขาร จิตสังขาร ก็รวมกับเรียกว่า กายกับ ใจ เท่านี้ เข้าใจไหม สังขารทั้งหมดก็รวมกันทั้งหมดคือกายกับใจ กายกับใจก็คือ รูป-นาม สมมตินะนี่ เรียกสมมติไหม สมมติว่ากายเป็นรูป ใจเป็นนาม รูปธรรม

นามธรรม มีตัวมีตนไหม มีไหม... ฟังให้เข้าใจ มีตัวมีตนไหม ที่นั่งอยู่ ถ้าถือตามสมมติ สังขารไปปรังแต่งขึ้นมา พูดก็มี ถ้าถือตามธรรม ไม่มี ถือตามโลก ถือตามสมมติก็มี ถือตามธรรมชาติ ไม่มี ก็ย่อลงมา กายก็คือรูปธรรม สมมติว่าธรรม ธรรมชาติ ใจก็เรียกนามธรรม สมมติว่านามธรรม รูปธรรม-นามธรรม สมมติว่าขันธ์ห้า นี้คือโลกเขาสมมติขึ้นมาพูกัน สังขารปรุงแต่งขึ้นมาพูดกัน ขันธ์ห้า สมมติว่ารูปธรรมนามธรรม ขันธ์ห้ามีจริงไหม ...ไม่มี เขามาสมมติธาตุทั้งหก อันนี้เรียกว่ากาย เรียกว่ารูปธรรม เป็นสมมติ อันนี้เรียกว่านามธรรม รูปธรรม นามธรรม เป็นชื่อ นามแปลว่าชื่อ ชื่อของธรรมเฉยๆ โยมแม่ก็เป็นชื่อของธรรม ใช้สมมติมาเรียกว่าอันนี้แม่นะ อันนี้ลูกนะ เฉยๆ ก็ก้อนอันเดียวกัน เท่ากัน เสมอกันด้วยธาตุหก อย่างนี้เสมอกันหมด พระองค์จึงว่าไม่มีชั้นวรรณะ เสมอกันด้วยธาตุทั้งหก เข้าใจนะ รู้จักสังขารหรือยัง คือสิ่งผสมปรุงแต่งกันขึ้น ธาตุดินน้ำลมไฟ อากาศมาประกอบกันเข้า วิญญาณมาอาศัย ท่านจึงเรียกว่าโลก โลกใบน้อยๆ โลกใบใหญ่ๆก็มีเหมือนกันเท่านี้ ที่เราอาศัยอยู่ ก็มีดิน น้ำ นอกจากนั้นก็มีความร้อน อากาศ โอบอุ้มเอาไว้ ก็มีธาตุเท่ากัน เราไม่เกิดมาธาตุเหล่านี้มีอยู่ไหม มี มีเจ้าของไหม ไม่มี เป็นอัตตาหรือเป็นอนัตตา ...เป็นอนัตตา ไม่มีตัวไม่มีตน เป็นธรรมธาตุ เราก็มาหลงอย่างนี้เอง จิตหลงสังขาร เข้าใจไหมล่ะ หลงไหมเดี๋ยวนี้ หลงว่าเป็นเรา เป็นเราไหม เป็นเราโดยสมมติขึ้นมาใช้กันเฉยๆ เป็นเขาโดยสมมติขึ้นมาใช้กันเฉยๆ สังขารภายในก็เรียกว่าเรา สังขารภายนอกก็เรียกว่าเขา เป็นสมมติขึ้นมาใช้ในชีวิตประจำวัน ในสังคมมนุษย์ใช้กันเฉยๆ ส่วนหมูหมาเป็ดไก่เขาก็สมมติไปอีก เขาก็เข้าใจเหมือนกันนะ ไปทางนี้ก็ไปด้วยกัน มดก็ไปด้วยกัน รู้ภาษากัน นกไปหากินทางนี้เขาก็ไปด้วยกัน เขารู้อยู่ วจีสังขารเขาก็พูดเหมือนกัน หลงสังขารไหม สังขารนี้มีความเกิดขึ้นเป็นธรรมดา มีความดับไปเป็นธรรมดา

ขันธ์ห้า สังขารนี้ รูปธรรมนามธรรม ร่างกายจิตใจ รูปธรรมนามธรรมทั้งหมดทั้งสิ้น ไม่เที่ยง เที่ยงไหม ไม่เที่ยง เกิดดับตลอดวัน แม้แต่ก้อนเซลล์ของเรา ที่ละเอียดที่สุด ดูลึกเข้าไป ก็เกิดดับเกิดดับ สลับซับซ้อนกัน มีความเกิดขึ้นเป็น**ธรรมดา มันเกิดอย่างไร กายในประกอบด้วย ตา หู จมูก ลิ้น กายใจ มันไปกระทบกับรูปภายนอก โลกภายนอก กายนอก สังขารภายนอก เมื่อภายในกระทบกัน ตากับรูปกระทบกัน หูกับเสียงกระทบกัน จมูกกับกลิ่นลิ้นกระทบกัน สัมผัสกันเข้า เกิดอารมณ์ ไปประสมจิต จิตจึงรู้ขึ้นมา เรียกว่าผัสสะเกิด เรียกว่าขันธ์ห้าเกิด ว่าสังขารเกิดกับดับพร้อมกัน** เรียกว่าขันธ์ห้าเกิดกับดับพร้อมกันอยู่เสมอ มองไม่เห็นว่ามันเกิดมันด้วยเสียด้วยซ้ำไป ตาเห็นรูปปั๊บ มันดับเมื่อไหร่ กระทบแล้วดับ เหมือนสายฟ้าแลบ แป๊บเดียว เกิดดับพร้อมกัน โลกเกิดกับดับพร้อมกันยู่อย่างนี้ มันเที่ยงไหม มันเกิดมันดับ เที่ยงไหม ไม่เที่ยง พระอัญญาโกณฑัญญะเห็นอย่างนี้สิ่งใดสิ่งหนึ่ง เกิดดับเป็นธรรมดา สิ่งทั้งหลายสิ่งที่ตาเห็นรูป หูได้ยินเสียง เกิดดับเป็นธรรมดา สิ่งทั้งหลายเกิดดับไปเป็นธรรมดา วันหนึ่งๆ มันเกิดดับเกิดดับ ส่วนที่พอแสดงให้เห็นง่ายๆ เกิดดับเป็นธรรมดา เป็นปรกติอยู่อย่างนี้ อุป

ปาทะวะยะธัมมิโน มีความเกิดขึ้นเป็นธรรมดา อุปปัชชิต์วา นิรุชฌันติ มีความดับไปเป็นธรรมดา ตลอดวันมีอยู่อย่างนี้ ขันธ์ห้า **ตาหูจมูกลิ้นกายใจ เรียกว่า อายตนะ หรือเรียกว่าภายใน หรือเรียกว่ารูปธรรม ไปกระทบกับรูปเสียงกลิ่นรส โผฏฐัพพะ ธรรมารมณ์ ภายนอก กายกับใจก็อิงอาศัยกันเกิด ปฏิจจสมุปบาท สองอันกระทบกัน วิญญาณรู้ขึ้นเรียกว่าผัสสะ ศูนย์กลางของขันธ์ห้าเรียกว่าผัสสะ ผัสสะเกิด ถ้าใครหลงสังขาร ว่าเป็นเรา ตาเห็นรูปก็สำคัญตน** ว่า เราเห็น ใช่ไหมล่ะ **จึงมีอารมณ์ เวทนาก็คืออารมณ์ เกิดเวทนาขึ้น เกิดยินดีก็สุขเวทนา ยินร้ายก็ทุกข์เวทนา หรือ ไม่ยินดีไม่ยินร้ายก็อทุกขมสุขเวทนา** ตลอดวัน มันจะทำงานอยู่อย่างนี้ ถ้าผู้ใดได้ยินได้ฟังคำสอนของพระพุทธเจ้าที่หลวงตานำมานี้ มันเกิดขึ้นเป็นธรรมดา ดับไปเป็นธรรมดา มีเราไหมล่ะ ในนี้ มีตัวมีตนไหม ตาเห็นรูป ใช่เราเห็นไหม โอ้ ทำไม ... อะวิชชา หลงว่าเราเห็นทันที ที่คืออะวิชชาเกิด ตัณหา เวทนา ตัณหา ภพชาติก็เกิด วันหนึ่งๆ มันก็เกิดหมุนอยู่อย่างนี้ เรียกว่า ธรรมจักร รู้จักธรรมมะไหม อันนี้เป็นรูปธรรม เป็นเหมือนกงจักร อันนี้เรียกว่านามธรรม ธรรมะ หมุนอยู่ในพระธรรมจักร จะเห็นเป็นรูปอย่างนี้ ถ้าจะให้ถูกคือเป็นรูปอย่างนี้ สี่อันนี้เรียกว่า อริยสัจสี่ คือ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ และมรรค นี่ธรรมมะมันจะหมุนอยู่อย่างนี้ หมุนเหมือนกงจักร ผลักให้ธรรมะหมุน สามอย่างเรียกว่า ญาณ สัจจญาณ สัจจะคือความจริง ทุกข์คืออริยสัจ **สัจจะคือความจริง** สัจจญาณ **อันที่สองคือการกำหนดรู้ อันที่สามเราได้รู้แล้ว** กตญาณ... สัจจญาณ กิจจญาณ และ กตญาณ มันก็หมุนไปตลอดวัน จึงว่าธรรมจักร อันนี้หมายถึงกายกับใจ รูปธรรมนามธรรม หมุนเป็นกงจักร ตาเห็นรูปก็หมุนไป หูได้ยินเสียงก็หมุนไป **ความคิดเกิดขึ้นก็หมุนไป** วันหนึ่งๆ มันหมุนอยู่อย่างนี้ เป็นกงจักร ธรรมะมันหมุน รูปธรรมนามธรรมมันหมุน พระองค์จึงตั้งชื่อ ธรรมจักรกัปปวัตนสูตร สูตรนี้สอนให้รู้ว่าขันธ์ห้ามันทำงานกายกับใจมันทำงาน หมุน... เข้าใจธรรมจักรไหม เรานั่งอยู่นี่ก็หมุน นั่งนานไป ก็คิดถึงลูกถึงหลานอยากกลับบ้าน นี่มันหมุดอยู่อย่างนี้ เกิดดับ เกิดดับ หมุนอยู่อย่างนี้ จึงตั้งชื่อว่าพระธรรมจักร หรือเรียกว่าพระสูตร นี่ สูตรนี้สอนให้รู้ว่าขันธ์ห้ามันเกิดดับ เป็นอริจสัจจะ อยู่อย่างนี้ เป็นสิ่งที่ควรกำหนดรู้ กำหนดรู้เพื่อไม่ให้ไปหลงยึดมั่นถือมั่น ให้รู้ว่าเป็นก้อนสังขาร มีอัตตาตัวตนไหม มีสัตว์มีคนไหม ใช่เราเห็นไหม เพื่อกัหนดรู้ เพื่อไม่ให้ยึดมั่นถือมั่นในขันธ์ห้า ให้รู้ว่าไม่ใช่เราเห็น ไม่ใช่เราได้ยิน กายกับใจทำงานร่วมกัน อิงอาศัยกันเกิดเฉยๆ มีสัตว์มีคนไหมล่ะสังขารก้อนนี้ มีตัวมีตนไหม นี่ถ้าเห็นว่ามีสัตว์คนตัวตนก็สมุทัย เหตุเกิดแห่งทุกข์ ก็มายึดมั่นถือมั่นว่า เอาเราเข้าไปบวก เราเห็นรูป จึงอยากได้ จึงเกิดความโลภ ความโกรธ ความรัก ความชังขึ้นมา สุขเวทนา ทุกขเวทนา เกิดขึ้นมา เข้าใจไหมล่ะ มันมีแค่นี้ จึงมีปัญหา เกิดความโลภขึ้นมา ปัญญากับตัณหาก็อันเดียวกัน จึงมีปัญหาขึ้นมาเกิดความโลภขึ้นมา อยากได้ก็เรียกว่า ราคานุสัย ตามนอน เกิดความโกรธขึ้นมาก็เรียก ปฏิฆานุสัย ตามนอน เพราะอะไร เพราะจิตหลงก้อนถกลกาย ว่าเป็นเรา ใช่ไหม ว่าเป็นของ

ของเรา พอหลงได้ ไม่ใช่เรา พระองค์จึงให้เป็นจิตที่ควรกำหนดรู้ ถ้าเรากำหนดรู้ มีเราไหมล่ะ เป็นของของเราไหมล่ะ เราก็ล่ะสมุทัยได้ ก็เรียกว่านิโรธ นิโรธคือ ...ก็คือพระนิพพาน ไกลไหมพระนิพพาน จิตรู้เท่าสังขารก็ดับสังขารได้เพราะเห็นพระนิพพานเท่านั้นเอง เมื่อตาเห็นรูป หูได้ยินเสียง ไม่มีใคร ไม่มีใคร กายกับใจอิงอาศัยกันเกิด อัญญมัญญปัจจัย เหตุปัจจัยอิงอาศัยกันเกิด เกิดแล้วดับ ดับแล้วมีตัวมีตนไหม ดับแล้วมีตัวมีตนไหม อยากได้จะได้ไหม ไม่ได้ มันดับไปแล้ว หายไปแล้ว เป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ไม่มีอะไรเลย อย่าไปหลงสังขารน่ะพูด นี่นะ จิตรู้เท่าสังขาร ท่านจึงทุกข์อริยสัจสี่ เห็นขันธ์ห้าเกิดดับเรียกว่าทุกข์ ชาติปิ ทุกขา “ชา-ติ” แปลว่าเกิด ถ้าจะพูดโดยละเอียด ชาติแปลว่าเกิด “ชะ” แปลว่า เกิด “ติ” แปลว่า สาม ถ้าจะแปลให้ฟัง มหายังหัวเราะ นักธรรมตรี นักธรรมโทก็ไม่ได้กับเขา เพราะไม่ไปสอบ จะไม่เอาอะไร จะเอาพระนิพพานอย่างเดียว ไม่ได้สอบเรียนกับเขาเลย เท่านี้ “ติ” แปลว่าสาม วันหนึ่งๆ จิตของเราจะเกิดอยู่ในสามแดนโลกธาตุ กามโลก ตาเห็นรูป หูได้ยินเสียง นี่ เกิดในกามโลก อันที่สอง มันจะสงบ ว่างผ่องใสอยู่ เป็นรูปโลก มันก็ไปเกิดอยู่ในสมาธิ เป็นสมาธินิดหน่อยๆ หรือมาก มันจะเกิดสมาธิ รูปโลก ถ้ามันดับลงมากๆ จนไม่มีอะไร มีแต่ความว่าง อากาศ ก็เป็นอรูปโลก อรูปพรหม วันหนึ่งๆ จึงจะเกิดอยู่สามแดนโลกธาตุ พระองค์จึงว่า ชาติ เกิดอยู่ในสามแดงโลกธาตุ วันหนึ่งๆ หมุนวนอยู่อย่างนี้ ไม่เกิดในกามโลก ก็รูปโลก อรูปโลก ผู้เข้าสมาธิ ก็ไปเกิดในรูปโลก อรูปโลก หรือไม่เข้า จิตมันว่าง ดับลงไปเป็นสมาธินิดหน่อยก็ได้รูปโลกอรูปโลกขึ้นมา นี่แหละชาติปิทุขขา มรณัมปิ ทุกขัง อริยสัจ วันหนึ่งๆ มันจะเกิดดับเกิดดับ ตาเห็นรูปก็ ขันธ์ห้า กายกับใจทำงานร่วมกัน เรียกว่า อัญญมัญญปัจจัย นี่ปัจจัยอิงอาศัยกันเกิด เกิดแล้วก็ดับ เกิดแล้วก็ดับ ผู้ใดมารู้เท่าเข้าใจสังขาร พระองค์จึงให้กำหนดรู้ไม่มีตัวมีตนสัตว์บุคคล กายกับใจทำงานร่วมกันเฉยๆ เข้าใจไหมล่ะ ถ้าใครปัญญาอ่อนแรงก็ไปยึดมั่นถือมั่น ว่าเรา เอาเราเข้าไปใส่ อวิชชา หลงว่า เรามี ...ใช่ไหมล่ะ ก็เลยเอาเราเข้าไปเห็นรูป หลงว่าสังขารเป็นเรา เราเป็นสังขาร เราเป็นขันธ์ห้า ขันธ์ห้าเป็นเรา ขันธ์ห้ามันทำงานเพราะเอาเราเข้าไปบวก ก็เรียกว่าตัวเรานี่แหละจะไปปรุงแต่งให้เกิดผัสสะ เกิดเป็นเวทนา ตัณหา อุปาทา ขันธ์ห้าจึงมี ภพชาติจึงมี ทุกข์ทั้งหลายจึงเกิดด้วยประการฉะนี้ เมื่อผู้ใดมารู้เท่าทันสังขารว่า ไม่ใช่สัตว์บุคคลตัวตน เป็นสังขารของโลก เป็นธาตุของโลก ใช่ไหมล่ะ เรามาอาศัย วิญญาณคือตัวเรามาอาศัยอยู่ในโลกเฉยๆ ไม่มีตัวมีตนมีสัตว์มีคน เป็นธาตุของโลกทั้งนั้น เรารู้เท่าทันสังขารแล้วก็ดับสังขารได้ ดับขันธ์ห้าได้ ละสังขารได้ก็มันที่สุดแห่งทุกข์ ไม่ยึดมั่นถือมั่นว่าเป็นเรา เป็นของของเรา ก็เรียกว่าพระนิพพาน ว่าย่อๆ อุปาทาทั้งห้า นั่นแหละ เกิดทุกข์ที่เราทำวัตรด้วยกันตอนเช้า ผู้ใดมาละอุปาทาขันธ์ห้าได้ ก็ทันที่สุดแห่งทุกข์ คือไม่ยึดไม่ถือว่าเป็นเราเป็นของของเรา นี่ ทุกข์มันเกิดอยู่อย่างนี้ ถ้าใครมาหลงว่าเป็นเรา เป็นของของเรา มายึดมั่นอวิชชา หลงว่าเป็นเราเป็นของของเราก็เรียกว่า

สมุทัย เกิดแห่งทุกข์ ละอุปาทาขันธ์ห้าได้ ว่าไม่มีตัวมีตนสัตว์บุคคล ไม่ใช่ขันธ์ห้า เขาตั้งชื่อมาเรียกกันเฉยๆ ในสังคมมนุษย์ให้รู้ว่าขันธ์ห้าเฉยๆ ไม่มี เป็นสมมติบัญญัติขึ้นมาเฉยๆ นี่ พระองค์จึงให้กำหนดรู้ ทุกข์ มันกระทบกันก็เกิดขึ้น เป็นอริยสัจ คือ จริง เกิดดับอยู่อย่างนี่ นี้คือ สัจจญาณ ญาณทั้งสาม สัจญาณ อริยสัจ (จริง) เกิดดับอยู่อย่างนี้ ไม่มีใครห้ามได้ ไม่ให้ตาเห็นรูป ได้ไหม ไม่ให้หูได้ยินเสียงได้ไหม นี่เป็นความจริง เกิดดับอยู่เป็นความจริงอย่างนี้ อย่าไปยึดมันถือมั่นว่าเป็นเราเป็นของของเรา มันเป็นธรรมธาตุ เข้าใจไหม เป็นธาตุของโลกเฉยๆ มาอาศัยกันอยู่ชั่วครู่ชั่วคราว ไม่ใช่ของเราจริง มาอาศัยอยู่ชั่วครู่ชั่วคราว อย่าไปยึดมั่นว่าเป็นของของเรา นี่เป็นจิตที่ควรกำหนดรู้ ว่าดินน้ำลมไฟอากาศ เป็นธาตุของโลก เป็นอนัตตาธาตุ...เป็นอนัตตาธาตุ วิญญาณก็เป็นอนัตตาธาตุ ลงมาอาศัยกันอยู่เฉยๆ อาศัยกันเกิด เกิดดับ เป็นอริยสัจ (จริง) พระอัญญาโกณฑัญญะก็เห็นเกิดดับ ดวงตาเห็นธรรม เห็นสัจจะธรรม ได้เป็นพระโสดาบัน นี้เป็นสิ่งที่ควรกำหนดรู้ เป็นจิตที่ควรกำหนดรู้ ท่านให้กำหนดรู้ ดินน้ำลมไฟที่มาเป็นกายของเรา มีตัวตนไหม มีสัตว์มีคนไหม ตาก็คือรูปภายใน คือ กายใช่ไหม หูไปกระทบกับเสียงก็คือกายภายในภายนอกกระทบกัน มีตัวมีตนไหมมีเราไหม นี่ท่านให้กำหนดรู้อย่างนี้ เพื่อไม่ให้ไปยึด บอกชัดแจ้งไม่ให้ไปยึดถือว่าเป็นเรา เป็นของของเรา อะวิชชาปัจจะยา สังขารา จิตหลงสังขารทั้งนั้น ว่าเป็นเรา เป็นของของเรา เป็นเราไหมล่ะ ไม่เป็นกายเห็นรูป ใช่เราเห็นไหมล่ะ ความโกรธจะเกิดไหม ความโลภจะเกิดไหม นี่.. เราก็ดับ **เธอ ราคานุสัย สุขเวทนา ราคานุสัยตามมา ทุกขเวทนาเกิดขึ้น ความโกรธไม่พอใจก็ ปฏิฆานุสัยตามมา อทุกขมสุขเวทนา ก็อวิชชานุสัยตามมา** เมื่อเรามาเพิก ราคานุสัย ...ถอน ปฏิฆานุสัย ...ดับ อวิชชานุสัย ก็ทันที่สุดแห่งทุกข์ เพราะอวิชชานี่แหละเป็นกิเลส เป็นมาร เป็นหัวหน้า อาสวักขยญาณ ...อาสวะ ว่าเกิดก็เพราะอวิชชา ใช่ไหม แปลว่าเกิด ...ดับอวิชชาได้ อาสวะ จะเกิดไหมเนี่ย อาสวะดับก็เพราะอวิชชาดับ นี่อาสวะกิเลสก็เกิดจากอวิชชา ถ้าดับอวิชชาลงได้ อาสวะจะเกิดไหม ตาเห็นรูปเห็นไหม หูได้ยินเสียงใช่เราได้ยินไหม ไม่มีเราอยู่นี่ อวิชชาก็ดับ เราไม่มี รูปธรรมนามธรรมอิงอาศัยกันเกิด มีเราไหม พระองค์ให้กำหนดรู้อย่างนี้ เพื่อไม่ให้ยึดมั่นถือมั่นว่าเราเห็นเราได้ยิน ใช่ไหมล่ะ เมื่อ**ไม่ยึดมั่นถือมั่นก็ละสมุทัย ถ้าไปยึดมั่นถือมั่นก็เรียกว่าสมุทัย เหตุเกิดแห่งทุกข์** นี่ ท่านจึงให้กำหนดรู้อย่างนี้ ถ้าเราละความยึดมั่นถือมั่นได้ ไม่มีเราไม่ใช่เราเห็นไม่มีอะไร **เพียงแต่ เหตุปัจจัย ตากับรูปกระทบกัน เป็นเหตุให้เกิดวิญญาณรู้ขึ้นมา** นี่ กายกับใจทำงานร่วมกัน มีเราไหมล่ะ ความโลภเกิดขึ้นไหม ความโกรธเกิดขึ้นไหม ก็ละความโลภความโกรธได้ เพราะอะไร เพราะดับอวิชชา อาสวะทั้งหลายก็เกิดจากอวิชชา ถ้าดับอวิชชาได้ อาสวะจะเกิดไหม ไม่เกิด ดับความโลภความโกรธได้ จะไปถามใคร หลวงตาดับได้แล้ว ไปหาครูบาอาจารย์ผมดับความโลภความโกรธได้หรือยัง พระอาจารย์ถาม นี่แล้วจะไปถามใคร พระองค์นั่งอยู่ตรงนี้

ไม่ถาม เพราะว่าพระองค์ถอนมาแล้ว ผู้ใดดับความโลภความโกรธได้ ผู้นั้นก็เข้าสู่พระนิพพาน **เป็นปัจจัตตัง รู้เฉพาะตน** เข้าใจไหม จะไปถามคนอื่น เขาจะรู้ด้วยกับเราเหรอ เขาจะรู้หรือ เขาก็ว่าเอา นี่...ต้องดับด้วยไตรลักษณ์ญาณ ลักษณะ 3 อย่าง ฟังซ้ำเข้าไปอีก ไตรแปลว่า สาม ลักษณะสามอย่าง พระพุทธองค์เสด็จประพาสเยี่ยม ไปเห็นเทวทูตสี่ คนเกิด คนแก่ คนเจ็บ คนตาย สี่อย่าง พระองค์จึงถอนหายใจ คนในโลกก็จะเป็นอยู่อย่างนี้ เราเกิดมาใหม่ๆ ก็จะเป็นเหมือนเขา แต่เกิดแล้วค่อยๆ แก่ ไปเห็นคนแก่หลังงอ ไปยากมายาก เดินสามขาสี่ขา คลานเอาก็มี ท่านนึก แหม ต่อไปเราก็จะแก่เหมือนกัน ใช่ไหมล่ะ ...ไปเห็นคนเจ็บไข้ได้ป่วย ร้องครวญคราง เอ้า ไม่มีญาติพี่น้อง ร้องอยู่ข้างถนนหนทาง สลดสังเวช ...ไปเห็นคนตาย นอน อีแร้งมาจิกเข้าไปกินแมลงวันมาตอมเป็นหนอนเต็ม พระองค์เห็นเป็นอย่างไร เราไปเห็นอย่างนั้นเป็นอย่างไร สลดสังเวช หนอนแมลงวันตอม อีแร้งอีกาแย่งกันเอาไปกิน กลับขึ้นมาท่านจึงตัดสินใจออกไปบวช ออกไปแสวงหาโมกขธรรม ธรรมอันเป็นเครื่องหลุดพ้น ท่านจึงออกไปแสวงหาโมกขธรรม โมกขธรรมก็มีอยู่สามอย่าง เท่านี้ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ก็มาเห็นขันธ์ห้า เห็นร่างกายของเรานี่ล่ะ มันเที่ยงไหม อนิจจัง ทุกขัง มันแปรปรวนเปลี่ยนแปลงอยู่ ข้างในก็แปรปรวนเปลี่ยนแปลงอยู่ ถ้าดูง่ายก็มาดูลมหายใจ ขันธ์ห้า คือ ลมหายใจเกิดดับ เกิดดับ เปลี่ยนแปลงอยู่อย่างนี้ ชาติปิ ทุกขา ชราปิ ทุกขา มรณัมปิ ทุกขัง... หมุนอยู่อย่างนี้ มาเห็นอย่างนี้ ท่านจึงไปเห็นไตรลักษณ์ญาณ ในขันธ์ห้า นี่ ท่านเห็นขันธ์ห้าว่า เป็นอัตตา ตัวเราสัตว์บุคคลเราเขา เห็นหรือยัง โยมแม่ ว่างหรือยังนี่แหละ สุญญตวิโมกข์ เห็นว่าดลกใบน้อยๆ นี้ ว่างจากอัตตาตัวตน จากสัตว์บุคคลเราเขา เรียกว่าสุญญตวิโมกข์ มีคนไหม มีเรามีเขาไหม แสดงให้เห็นอยู่อย่างนี้ ถ้าใครดับทั้งมวลนี้ได้ ก็เห็นสุญญตวิโมกข์ ก็เห็นพระนิพพาน เมื่อเห็นสุญญตวิโมกข์ท่านจึงดับตัวอุปาทา เป็นเรา ใช่ไหม เป็นเราไหมล่ะที่นี้ ไม่เป็นเราเป็นของของเราไหม อุปาทาว่าเป็นเราเป็นของของเรา ท่านจึงดับ ท่านจึงถอนอุปาทา แต่ก่อนท่านก็ยึดมั่นถือมั่นว่าเป็นเรา เป็นของของเรา เป็นสัตว์เป็นบุคคล อัตตาตัวตน พอท่านมาเห็นอย่างนี้ ท่านก็เห็นว่าว่าง สุญญตา ว่างจากอัตตาตัวตน ไม่รู้จะไปเอาอะไร ท่านจึงถอนอุปาทาออกได้ นี้เรียกว่า สุญญตวิโมกข์ หลุดพ้นเพราะรู้ว่า ไม่มีตัวตนสัตว์บุคคล หลุดพ้นเพราเห็นเป็นสุญญตา ท่านจึงบัญญัติ นิพพานัง ปรมัง *สุญญัง* ประกอบกัน ท่านเห็นคน เห็นสัตว์ทั้งหลาย ก้อนถกลกาย ...ว่าง นี่ นิพพานัง ปรมัง สุญญัง คำว่าว่างมิใช่ว่าไม่มี มันก็มีก้อนอยู่คือเก่านี่แหละ เข้าใจไหม มีอยู่เป็นเก่าเป็นก้อนเป็นแท่ง อัตตาตัวตนก็มีอยู่ แต่ละอวิชชา ละความเห็นผิดได้ เข้าใจไหมล่ะ ท่านจึงถอนอุปาทายึดมั่นถือมั่นได้ เรียกว่าละสังขาร เข้าใจไหม ...ละสังขาร สังขารมันก็อยู่คือเก่า แต่ท่านละ รู้ว่ามันเป็นสุญญตา มันเป็นอนัตตา ไม่มีตัวมีตน ...ต่อมาพิจารณานี้แล้วก็เห็นอนิจจัง ก็ถอนนิมิต ความคิด อยากได้อันนั้น อยากเป็นอันนี้อยากร่ำรวย อยากสวย ก็ถอนนิมิตได้ ท่านได้

เห็นทุกข์มันแปรปรวนเปลี่ยนแปลงอยู่ ท่านจึงถอนความปรารถนา ทุกข์ไหมล่ะเราเกิดมา วันนี้ถอนความปรารถนา ไม่อยากมาเกิดอีก เป็นคนก็ ตกอยู่ในอนิจจัง ใช่ไหม ทุกขังอนัตตา เป็นหมาล่ะ เป็นวัว เป็นควาย เป็นหมู เป็นมด เป็นแมลง ก็ตกอยู่ในไตรลักษณ์ญาณนี้หมด ทั้งโลก ท่านจึงถอนความปรารถนา อย่ากลับมาเกิดอีก เพราะว่ามีความทุกข์ยากลำบากเมื่อเกิดขึ้นมา จึงเรียกว่าท่านตรัสรู้ด้วยอริยสัจสี่ คือเห็นขันธ์ห้า เกิดดับเกิดดับอยู่ นี่ทุกข์ สมุทัย ท่านมายึดมั่นถือมั่นว่าขันธ์ห้าเป็นเรา ก็เรียกว่าเหตุเกิดแห่งทุกข์ นิโรธก็ละสมุทัย ละว่าเป็นเราเป็นของของเราได้ ก็เรียกว่านิโรธ **ปัญญาที่เอามาดับก็เรียกว่า สัมมาทิฏฐิ ความเห็นชอบ ความเห็นถูกต้องเกิดขึ้นด้วยโลกุตรปัญญา** ท่านก็เลยดับ ละสังขารได้ ละสังขารได้ไม่ใช่ตาย อย่าตกใจ อยากละอยู่แต่กลัวมันจะตาย ใช่ไหม มันไม่ตาย “ละ” คือวางออกจากจิตจากใจ สังขารมันก็ยังอยู่เหมือนเดิมพระพุทธเจ้าละสังขารได้พระชนมพรรษาสามสิบห้า ท่านยังเที่ยวสั่งสอนพลเมืองให้ออกเห็นอริยสัจสี่ ตามพระพุทธองค์ไปเข้านิพพานไป จนขั้นสุดท้ายถึงว่านิพพานสุข ท่านละสังขาร ดับสังขารก้อนนี้ ละสังขารได้แล้วก็มาดับสังขาร ท่านจึงเข้าถึงพระนิพพาน ละได้แล้วก็ไม่ตายหรอก ละด้วยความเข้าใจเฉยๆ วันนี้ก็นำเอา จิตรู้เท่าสังขาร คือยอดแห่งวิชชามาแสดงให้พวกเราท่านทั้งหลาย พอได้ฟังให้เกิดสติปัญญา เป็นทางดำเนินเดินเข้าสู่พระนิพพาน ถ้าใครทำตามได้ โดยเห็นเป็นจริง รู้จริงเห็นจริง รู้สังขารตามความเป็นจริง เห็นตามความเป็นจริง ทั้งรู้ทั้งเห็นตามความเป็นจริง **เกิดยถาภูตญาณทัสสนะ** เราก็ละสังขารได้ ก็เข้าสู่พระนิพพานตั้งแต่ยังมีชีวิต เรียกว่านิพพานดิบ ตายไปแล้วก็เรียกว่านิพพานสุก นี่แหละคือจิตรู้เท่าสังขาร คือรู้อย่างนี้ เข้าใจไหมล่ะ รู้ว่าร่างกายจิตใจไม่ใช่สัตว์บุคคลตัวตนเราเขา รู้ว่าขันธ์ห้าไม่ใช่สัตว์บุคคลตัวตนเราเขา มันเป็นธรรมธาตุ เป็นธรรมชาติประกอบกันปรุงแต่งกันขึ้น รวมกันขึ้นเท่านั้น ดลกเลยมาสมมติว่าสัตว์ว่าคน ว่าตัวตนเราเขา นี่เป็นสมมติบัญญัติ ตัวตนสัตว์บุคคลเราเขาไม่มี เราถึงละสังขารได้ ก็เข้าสู่พระนิพพาน ดังแสดงมาก็สมควรแก่เวลา เอวं ก็มีด้วยประการฉะนี้

บันทึกวิดีโอ ฟังคำบรรยายพระธรรมเทศนาย้อนหลัง ได้ที่ ช่องพิพิธภัณฑ์จรรโลงพุทธศาสนาและธรรมะพีเดีย.คอม https://youtu.be/i8F2OQRxWLA

สาระสำคัญ จากการฟังคำบรรยายพระธรรมเทศนา โดยหลวงตาศิริ อินฺทสิริ ผู้วิจัยจับประเด็นสำคัญได้ว่า แก่นของปรัชญาตะวันออก อยู่ในรูปของ “คำ” เป็นสิ่งซึ่งแสดง ”ความเข้าใจเบื้องหลัง” และถ่ายทอดความหมาย สร้างความเข้าใจใหม่แก่ผู้ฟัง (การส่งความหมายจากผู้รับหนึ่งไปยังผู้รับอีกฝ่ายหนึ่ง) หลวงตากล่าวว่า “*ฟังแล้วก็จำเอาไว้ เป็นสัญญา แล้วเอาไปใคร่ครวญพิจารณา นั่นจึงเกิดปัญญารู้แจ้ง*” ความจำ ระลึก เป็นสัญญา ผู้วิจัยใคร่ครวญประเด็นนี้เพราะดนตรีไทยเองก็ใช้ความจำ ครูวิเชียรเกิดผลท่านเป็นครูผู้มีความจำเป็นเลิศ ไม่ใช่ระบบโน้ต ใช้การ

จดจำเสียงอย่างเดียว ท่านกล่าวว่า แต่ละเพลงนั้นจำที่ “ลีลา” ของทำนอง คำว่าลีลาในความหมายของครูวิเชียรนี้ ก็คือ การดำเนินทำนอง ว่าไปมาอย่างไร จำสำนวนมือฆ้องและโครงสร้างเพลง ความจำเป็นสัญญา เป็นการระลึกถึง จดจำได้ คำว่า “สัญญา” ในทางพุทธ มีความเข้าใจเบื้องหลังคือ **สัญญา แปลว่า จำความได้**, ความหมายรู้ได้ คือระบบความจำที่สามารถจำคน สัตว์ สิ่งของ และเหตุการณ์ต่างๆ เช่น จำสิ่งที่เห็น จำเสียง จำกลิ่น จำรส จำชื่อคน จำหนังสือ จำเรื่องในอดีตได้ ว่าไพเราะ หอมหวานเป็นต้น เรียกภาวะที่มีความจำคลาดเคลื่อนจำผิดถูกว่าสัญญาวิปลาสทางพุทธศาสนา สัญญา คือขันธ์หนึ่งใน ห้าขันธ์ และเป็นนามธรรมอย่างหนึ่ง สัญญา มีสองประเภท คือสัญญาหก และสัญญาสิบ ในทางพระพุทธศาสนาถือว่าสัญญานั้นย้อนกลับไปได้ไม่สิ้นสุด สัญญาจะมีลักษณะซ้อนทับกับไปไม่สิ้นสุด แต่ที่เราจำเหตุการณ์ในอดีตไม่ได้ เพราะอำนาจสติมีกำลังน้อย

ผู้วิจัยอ่านทบทวนเรื่องของสัญญาหก และสัญญาสิบ ในทางพุทธปรัชญา สัญญาทั้งหก คือ วิญญาณกระทบกับรูปเสียงกลิ่นรส ภายนอก เคยผ่านมาแล้ว และจดจำได้ จักขุสัญญา สิ่งที่ทรงจำทางตา (ภาพ) โสตสัญญา (เสียง) สิ่งที่ทรงจำทางหู ฆานะสัญญา สิ่งที่ทรงจำทางจมูก (กลิ่น) ชิวหาสัญญา สิ่งที่ทรงจำทางลิ้น (รสชาติ) กายสัญญา สิ่งที่ทรงจำทางกาย (ประสาทสัมผัส) มนสัญญา สิ่งที่ทรงจำทางใจ

มนสัญญา มีรายละเอียดลึกลงอีก คือ เป็นมโนสิ่งทรงจำทางใจทั้งสาม ได้แก่ จำเวทนา จำสัญญา จำสังขาร โดยจำสังขาร มีรายละเอียด คือ กายสังขารสาม (การบังคับร่างกาย) วจีสังขาร (ความคิดตรึก ตรอง) และจิตตะสังขาร (อารมณ์ที่จรเข้ามาในใจ)

สัญญาในทางดนตรีก็คือการจดจำได้ ระลึกได้ โดยในอดีตนั้นมีอำนาจสติครบถ้วน คนเรียนดนตรีไทย (ทางฆ้องวงใหญ่) ซึ่งนักบรรเลงฆ้องวงใหญ่ เป็นผู้เก็บรักษาทางเพลงดั่งเดิมในระบบสำนัก ไม่อาจเปลี่ยนแปลงทำนองหลักของเพลงตามใจคิด เพื่อเป็นหลักให้แก่วง ผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่จึงต้องเป็นผู้มีสติตั้งมั่น มั่นคงในอารมณ์ (มีอำนาจสติเหนืออารมณ์เป็นนิสัย) และมีสัญญาเป็นเลิศ จึงจะจดจำเพลงได้แม่นยำ ลีลาของทำนองนั้นมีจุดแยกตามกฎการประพันธ์เพลงไทยที่นิยมความเป็นคู่ ผู้บรรเลงทางฆ้องวงใหญ่ คำว่า “ฟังแล้วจำเอาไว้ เป็นสัญญา เพื่อเกิดปัญญารู้แจ้ง” ของหลวงตาศิริ อินฺทสิริ ในทางดนตรีก็คือเกิดความเข้าใจ (เกิดตัวปัญญา) เข้าใจกลไกในเพลงว่ามีลีลาอย่างไร แยกทำนองแต่ละส่วนที่ตรงไหน เพราะฉะนั้นเพลงดนตรีไทยโดยเฉพาะเพลงเรื่องทั้งหลายจึงเป็นเพลงที่ว่าด้วยสมาธิ เพราะต้องระลึกอย่างแม่นยำ มีสติไล่จิตไปตามรายละเอียด ผู้เก็บรักษาทางเพลงเป็นผู้ที่มีสติตั้งมั่น มีปัญญาระดับหนึ่ง ดังที่ครูท่านเข้มงวดคัดเลือกศิษย์ที่จะได้รับการถ่ายทอดทางฆ้องวงใหญ่ เพราะเป็นหัวใจของเพลง เพลงไทย

นำไปสู่สมาธิ เป็นค่ายกลขนาดเล็กที่นำพาไปสู่**ปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยที่แสดงออกผ่านคำว่า "อทุกขมสุขเวทนา"** คือ จิตไม่ทุกข์ไม่สุข เพราะหลงวนอยู่ในสมาธิ (ค่ายกล) เดินตามค่ายกล จิตไม่วิ่งไปที่อื่น อทุกขมสุขเวทนา หมายถึง ความรู้สึกเฉยๆ จะสุขก็ไม่ใช่ ทุกข์ก็ไม่ใช่ แต่จิตที่วิ่งตามค่ายกลในเพลงนั้น ยามระลึกถึงทำนองเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ เกิดสัญญาแล้ว แต่ยังหลงอยู่ในสมมติที่มนุษย์สร้างขึ้น เพียงแต่เป็นสิ่งสมมติที่ดี ที่งาม ยังไม่ไปสู่การหลุดพ้นจากสมมติ เพื่อเพลงจบ หากจิตเฝ้าสังเกตปรัชญาอนัตตาเรื่องการเกิดดับ ทำนองมีขึ้นและจบลง สมมติมีเกิดดับวนไปอยู่อย่างนี้ สัญญามีการเกิดดับวนไปเป็นธรรมดา จิตถอนออกจากสมมติ หากผู้บรรเลงเกิดปัญญาจากตัวเพลงแล้ว ละวางสมมติได้ ก็จะดำเนินไปสู่พุทธปรัชญาที่ละเอียดขึ้น คือ หนทางไปสู่ความว่าง (ที่ไม่หลงสมมติ) คือ "**ไม่ยึดมั่นถือมั่น ..ละสมุทัย เก็นการเกิดดับ เหตุเกิดแห่งทุกข์ จึงกำหนดรู้ ละสมมติความยึดมั่นถือมั่นลงได้ เห็นสมมติเสีย หูกับเสียงกระทบกันเป็นเหตุให้เกิดวิญญาณรู้ขึ้นมา เห็นสัญญา ...เห็นสมมติบัญญัติตามความเป็นจริง ทั้งรู้ทั้งเห็นตามความเป็นจริง เห็นอัตตาตัวตน จึงถอนอุปาทา เห็นสุญญตา มันเป็นอนัตตา ไม่มีตัวมีตน ...พิจารณาแล้วก็เห็นอนิจจัง ก็ถอนนิมิต ความคิด ความอยากทั้งหลาย ก็ถอนนิมิตได้**" ทำนองเพลงไทยนำไปสู่สมาธิ เพราะถอนจากสิ่งแปรปรวนทั้งหลาย แต่ยังถอนจิตจากอารมณ์ที่มากระทบได้เพียงระดับหนึ่ง เป็นเพียงอุบายของครูเพลงที่วางเอาไว้บนความเพลิดเพลิน พัฒนามาจาก "ความหมาย" ที่ใช้ทำนองประดิษฐ์ขึ้นอย่างเรียบง่าย มาสู่ความซับซ้อน ความหมายถูกพัฒนาจากการบรรเลงเพื่อความเพลิดเพลินหรือพิธีกรรม ก็ได้ทำทำนองนั้นให้มีความคิด แสดงปรัชญาผ่านตัวเพลง ใส่อารมณ์ตามความหมายของ "อทุกขมสุขเวทนา" คือไม่สุขไม่ทุกข์ ละจากความสุขทุกข์ อันเป็นอารมณ์ธรรมชาติในใจของดนตรีไทย (และดนตรีตะวันออกอื่น) เมื่อสมมติจบลง (ตัวเพลงจบ) ไล่เรียงตามสัญญาครบถ้วน ก็เกิดยถาภูตญาณทัสสนะ คือ เห็นสมมติตามความเป็นจริง ว่าทำนองเพลงเป็นเพียงสมมติเพื่อความเพลิดเพลินอย่างหนึ่งที่มีเจตนารมณ์ทางดนตรี ชักนำจิตผู้บรรเลง (**เป็นปัจจัตตัง เรื่องที่รู้เฉพาะตน**) และผู้ฟัง (สร้างความหมายของศิลปะที่จรรโลงสังคม มิใช่เพื่อความเพลิดเพลิน เร้าอารมณ์ผู้ฟัง) เพลงดนตรีไทยในลักษณะนี้ โดยเฉพาะเพลงเรื่อง จึงชักนำจิตของมนุษย์ในสังคมให้พ้นจากอารมณ์สุขทุกข์ เข้าสู่ความว่าง เกิดปัญญาระดับหนึ่ง เพราะใช้การฟังระดับลึก แต่ยังไม่ชักนำจิตไปถึงการหลุดพ้นจากสมมติ คือยังติดอยู่ในสมมติอยู่ เพียงแต่เห็นการเกิดดับ เกิดสถาวะความว่างระดับหนึ่ง (สมาธิ) เห็นความว่างเพียงชั่วครู่ชั่วคราว เกิดดับวนไป เห็นสภาวะจังหวะธรรมชาติของจิต แต่ยังไม่ใช่การละสมมติ ซึ่งเป็นความเข้าใจระดับลึกกว่าในพุทธปรัชญา

บทสัมภาษณ์ อาจารย์ ดร.รวิช ตาแก้ว ผู้เชี่ยวชาญปรัชญาศิลปะ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผู้วิจัยตั้งประเด็นคำถามเกี่ยวกับอารมณ์ในทางปรัชญา ว่าสามารถอธิบายอย่างไรบ้าง

อาจารย์รวิช ตาแก้วอธิบายว่า อารมณ์เป็นส่วนหนึ่งของการรับรู้ รับรู้โดยใช้ระบบประสาทสัมผัส เป็นตัวผลที่เกิดมา ในทางปรัชญา อารมณ์ คือ *ความรู้สึก* ขึ้นอยู่กับความคุ้นเคยของมนุษย์ เกิดกระบวนการยอมรับ / ไม่ยอมรับ หรือ ชอบ / ไม่ชอบ อาจารย์มีความเห็นว่าความรู้ทางดนตรีไทยมาจากความคุ้นเคย กระบวนการยอมรับที่เรียกว่า การยอมรับ (Accept) *ความรู้มาจากความคุ้นเคย คือวิธีการของดนตรีไทย* ความรู้สึกในทางปรัชญาไม่ได้ใช้ปัญญา ปัญญาใช้เส้นของเหตุผล แต่ความรู้สึกเกิดขึ้นกับมนุษย์ ใช้กับมนุษย์ และยังใช้ในทางศิลปะอีกด้วย ดังนั้นความรู้สึกคือรากฐานของดนตรีไทย อาจารย์ยังมีความเห็นเพิ่มเติมว่า อารมณ์ของมนุษย์ คือความรู้สึก ส่วนสัตว์ไม่มีอารมณ์ แต่มีสัญชาตญาณ ยกตัวอย่างเช่น สุนัขและแมว พวกสัตว์ยิ้มแสดงอารมณ์ไม่ได้ เป็นต้น

เมื่อแยกอารมณ์กับเหตุผลได้ จะพบว่าอารมณ์และสติปัญญารวมเข้าด้วยกัน คือเหตุผลปัญญา ภาษาอังกฤษศึกษารากคำศัพท์ คำว่า Intellectual สังเกตว่า ในภาษาอังกฤษจะมีเวลาและพื้นที่ ส่วนภาษาไทยไม่มี จำพวก กริยาผันตามกาล (Tense) อีกทั้งยังมี Prefixes suffixes คล้ายบาลีสันสกฤต อันนี้เป็นความรู้เพิ่มเติม อาจารย์มีความเห็นว่าถ้าแยกตัวความรู้ได้ ก็จะนำมาเปรียบเทียบกับอารมณ์ได้ เราจะพบ ตัวความรู้สึก (Sense) อธิบายเพิ่มเติมว่าการรับรู้ (Perception) คือ การรับรู้ที่รวมความรู้ ส่วนรับรู้ (Percept) คือความรู้สึกอย่างเดียว เป็นรายละเอียดของการรับรู้ ฉะนั้น Perception จะลึกกว่า Percept และการรับรู้ คือ ความรู้สึก ทำได้แค่ครั้งละหนึ่งช่องทาง หากรับรู้หลายช่องทางเรียกว่าวิกลจริต เช่น คนที่หัวเราะมีความสุข และเศร้าไปในเวลาเดียวกัน ภาวะที่มันฉับพลันเกิดขึ้นพร้อม หรือสลับกันเป็นภาวะที่ไม่ปรกติ ดังนั้นในกรณีปรกติจึงเกิดอารมณ์ได้ทีละอย่าง เป็นเรื่องของจิต อารมณ์เข้าใจได้ทีละอย่าง แตกต่างจากปัญญาที่เข้าใจแล้วเข้าใจทั้งหมด เข้าใจโดยทันที ไม่ได้เข้าใจทีละตัว ตัวอย่างเช่นว่า บางเรื่อง เราไม่เข้าใจ แต่เมื่อเกิดความเข้าใจแล้ว ก็เข้าใจทั้งหมดเลย แต่อารม์จะเก็บได้ทีละตัว แตกต่างกัน อาจารย์มีความเห็นว่า ทางดนตรีไทยมีการใช้อารมณ์ค่อนข้างสูง หากจำแนกระดับของอารมณ์จากพื้นฐาน เช่นอารมณ์เพลงจากเพลงต้นแบบ ไปจนถึงเพลงที่นำมารวมกับเป็นชุด จนกระทั่งอารมณ์ที่ใช้ในการด้น อธิบายให้ละเอียด

อารมณ์ไม่จำเป็นต้องมีก็ได้ ไม่มีอารมณ์เป็นภาวะที่เกิดขึ้นได้ คือ ความสงบ อาจารย์มองเห็นว่าเป็นจำพวกเพลงพิธีกรรมที่สื่อถึงเทพเจ้า อารมณ์ในระดับที่ง่าย ลองทดสองกับเด็ก เด็กจะฟังแล้วชอบ อย่างเช่นเพลงค้างคาวกินกล้วย ผู้วิจัยควรอธิบายตั้งแต่อารมณ์ง่ายๆ ไปจนถึง

อารมณ์ที่ซับซ้อน และที่สำคัญคืออารมณ์ทุกอารมณ์ในดนตรีไทยสามารถด้นสดด้วยอารมณ์นั้นๆ มีที่มาที่ไปเป็นอย่างไร น่าสนใจ สมควรหยิบยกมาอธิบาย สัมภาษณ์เมื่อ วันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2566 เวลา 17.00 น. ออนไลน์

บทสัมภาษณ์ อาจารย์ ผศ. สนั่น มีขันหมาก นักประพันธ์เพลงไทยสากล

ผู้วิจัยสอบถามผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับโครงสร้างที่ดูแปลกตาของบทร้องเพลงเขมรไทรโยค บทแรกที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นผู้ประพันธ์ (มนตรี ตราโมท, 2523, น.259-560) ครูสนั่น ตอบว่า *"เป็นกลอนสุภาพ แล้วใส่สร้อย น้องเอย เจ้าไม่เคยเห็น ลงไปเท่านั้นเอง นอกนั้นก็เป็นกลอนครับ"* แรกเริ่มผู้วิจัยฟังแล้วประหลาดใจ เพราะค้นหาคำตอบตรงนี้มาหลายสัปดาห์ ผู้วิจัยนำไปถามผู้เชี่ยวชาญทางภาษาหลายท่านได้รับความคิดเห็นแตกต่างกันไป แต่ครูสนั่น ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญเพลงไทยสากล และเป็นเชี่ยวชาญเกี่ยวกับคำร้องของเพลงไทยเป็นอย่างมาก ครูสนั่นถอดโครงสร้างได้โดยทันที

เพลงเขมรไทรโยค แต่เดิมมีบทร้อง ดังนี้

บรรยายความตามแห่เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสณฑ์
น้องเออย เจ้าไม่เคยเห็น
ไม้ไล่หลายพรรค์คละขึ้นปะปน ที่ชายชลเขาชะโงกเป็นโตรกธาร
น้ำพุพุ่งสล้า เสียงฉ่าฉาดฉาน
เห็นตระการ มันไหลคะโครมโครม
มันไหลจ้อกจ้อก จ้อกจ้อกโครมโครม
น้ำใสไหลดูหมู่มัศยา กี่เหล่าลายว่ายมาก็เห็นโฉม
น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น
ยินปักษาซ้องเสียงเพียงประโคม ในยามเย็นพยับโพยมร้องเรียกรัง
ฝูงนกยูงทอง เสียงร้องโด่งดัง
หูเราฟัง มันดังกะโต๊งโฮง
มันดังกอกกอก กอกกอกกะโต๊งโฮง
(มนตรี ตราโมท, 2523, น. 261)

ครูสนั่น กล่าวว่า "*บรรยายความตามแห่เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสณฑ์ ไม้ไล่หลายหลายพรรค์คละขึ้นปะปน ที่ชายชลเขาชะโงกเป็นโตรกธาร* ...**ตรงนี้คือกลอนแปด** ตรงทุกตัว

ที่นี้มาถึงสร้อยที่จะไปเล่นสำเนียงเขมร เพลงขอมกล่อมลูก คำร้องว่า *น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น เออ* เป็นสร้อย ใส่เข้าไป ก็ล้อเสียงน้ำตกไทรโยค เที่ยวหนึ่ง พอเที่ยวกลับก็ล้อเสียงนก ความว่า *เสียงนกยูงทองมันร้องโด่งดัง หูเราฟัง...* ไปออกตรงส่วนนั้น

เพราะฉะนั้นพอเอาเพลงเหล่านี้มาใส่เนื้อเต็มโดยใช้ทางทำนอง (Melody) ก็มาเป็นเพลงรักใต้ร่มไทร" ตัวอย่างทำนองเพลงรักใต้ร่มไทร https://youtu.be/32Lj4-XgVGM เมื่อถอดทำนองหลักจะพบว่าตรงกับเพลงเขมรไทรโยคทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนคำร้อง

เพลงรักใต้ร่มไทร ศิลปินสุเทพ วงศ์กำแหง และสวลี ผกาพันธ์

บรรทัดที่ 1 (ทำนองเขมรไทรโยค ท่อน 1)

- - - -	- เห็น- ไทร	- - พลิ้วใบ	เมื่อต้อง-ลม	- - ชี้ชวน	ให้เจ้า - ชม	- พลอด - รัก	- พรรณ - นา
- - - -	- ด ำ - ล	- - ด ำ ล	ซ ฟ - ซ	- - ล ซ	ฟ ร - ฟ	- ร - ซ	- ฟ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ม่าน-ไทรย้อย	- ห้อย - ระย้า	- - - พา	- ร่ม - เย็น	- - - เหมือน	- หนึ่ง - เป็น	- - -วิมาน	- เมือง - ฟ้า
- ล - ด	- ร - ฟ	- - ล ซ	ฟ ซ - ล	- ด ำ ด ำ	- ร ฟ ซ	- - ล ซ	ล ซ ฟ ร

บรรทัดที่ 3

- - - -	- - - ลม	- - - โชย	- - - หวน	- - - มวล	ดอกไม้นานา	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ด ำ	- - - ร ำ	ด ำ ม ำ ร ำ	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 4

หอม -ไม่เกิน	- ไป - กว่า	- - - นวล	- แก้ม - น้อง	- - - อุ๊ย	- - อย่างต้อง	- - - ของ	- หวง - ห้าม
- ร ำ ด ำ ล	- ซ - ฟ	- - ล ซ	ฟ ซ - ล	- ด ำ ด ำ ด ำ	- ร ฟ ซ	- ล ด ำ ซ	ล ซ ฟ ร

บรรทัดที่ 5

- - - -	- - - -	- พี่ - เชย	- เพียง - นิด	- - - -	- - - ไย	- - น้องปิด	- ห้าม - ปราม
- - - -	- - - -	- ล - ด	- ร - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - ล ฟ	- ซ - ล

บรรทัดที่ 6

- - - -	- - - -	- มิ - ควร	- หยาบ - หยาม	- - - -	- - - ชม	- เพราะ - ความ	เสน่หา - - -
- - - -	- - - -	- - - ด ำ	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- ด ำ - ล	- ซ - ซ

บรรทัดที่ 7

- - - -	- - - อาย	- ฟ้า - ดิน	เถอะพี่ - ขา	- - - -	- - - -	- - - ดวง	- - - ตา
- - - -	- - - ซ	- ล - ซ	ฟ ร - ฟ	- - -	- - -	- - - ซ	- - - ซ

บรรทัดที่ 8

- - - -	- - -ฟ้าดิน	- - นั้นควร	จะอิจ - ฉา	- - ท่านหา	ความรักไม่ได้	- - - -	- - - -
- - - -	- ด ำ - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - ล ซ	- ซ ฟ ร	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 9 (ทำนองเขมรไทรโยค ท่อน 2)

- - - คำ	- ช่าง - หวาน	- อื่อ - อือ	- อือ - อือ	- - - นาน	- - คงเบื่อ	- - - ลืม	- เยื่อใย
- - - ซ	- ล - ดำ	- - - ซ	- ล - ดำ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ซ	- - - ล

บรรทัดที่ 10

- - - -	- - - รัก	- - - -	- - - พี่	- - นี้มี	มาจาก - ใจ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล	- - ดำ ล	ซ ฟ - ซ	- - - -	- - - -

บรรทัดที่ 10

- เปรียบ - ปาน	- ร่ม - ไทร	- ใหญ่ - และ	- ยง - ยืน	- - - -	- - - -	- - - -	- - -
- ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - รำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - -

บรรทัดที่ 11

แม้ - ม้วยดิน	- สิ้น - โลก	- - - ไทร	- โยค - คลอน	- - - รัก	- อาจ - ถอน	- - - กลาย	- - เป็นอื่น
- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	ล ฟ ซ ล	- - - ดำ	- ฟ - ซ	- - - ซ	- ฟ - ร

บรรทัดที่ 12 ทอนลง

- รัก - เดียว	- แน่ว - แน่	- เดี่ยว - แปร	- ขม - ขื่น	- สา - บาญ	- ต่อ - หน้า	- รัก - อย่า	- เป็น - อื่น
- ล - ซ	- ฟ - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร

บรรทัดที่ 13

- มิ - ยอม	- เป็น - อื่น	- งั้น - ชื่น	- ปรางค์ - ได้
- ล - ซ	- ฟ - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร

บรรทัดที่ 14

- - - -	- - - รัก	- - - -	- ร่ม - ไทร	- - - -	- - - สอง	- - - -	- ดวง - ใจ
- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 15

- - ขอวอน	- สวาท - ให้	- - - -	- ยั่ง - ยืน	- - เหมือนไทร	ที่ร่ม - รื่น	- ชื่น - สุข	เสมอ - เอย
- - ล ซ	ฟ ร – ฟ	- - ล ซ	ฟ ร – ฟ	- - ล ซ	ฟ ร - ร	- ร - ร	ฟ ซ - ฟ

หมายเหตุ บรรทัดบน คือ คำร้อง และบรรทัดล่าง คือ ทำนองเพลง

ที่มา: บันทึกโน้ตไทย นางสาวสีน้ำ คล้ายวงศ์ เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2566.

เขาใช้ทางลัดในการใส่เนื้อร้อง เพลงไทยนี้ทำให้วงดนตรีสุนทราภรณ์กลายเป็นสถาบันหัสดนตรี คือ ดนตรีเพื่อความรื่นเริงเป็นลักษณะดนตรีไทยสากลเฉพาะ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ครูสมานทำก็ไม่เหมือน (สมาน กาญจนะผลิน) เพราะครูเอื้อ เป็นคนมอญ อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม มีวงปี่พาทย์ โตในวงปี่พาทย์มอญ ครูเอื้อไปเรียนไวโอลินกับพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ก็หนีไปซ้อมแจ๊ส ครูเอื้อก็ถูกพระเจนดุริยางค์ตำหนิ เพราะดนตรีแจ๊สกับคลาสสิกไปด้วยกันลำบาก จนในที่สุดครูเอื้อก็เลือกทางแจ๊ส ไปอยู่กรมโฆษณาการ ไปอยู่กรมประชาสัมพันธ์ แล้วก็ทำวงดนตรีสุนทราภรณ์ขึ้นมา แต่ว่าใช้เพลงไทยเป็นหลัก แล้วก็ไม่บอกว่าเป็นเพลงไทย แต่ตั้งชื่อให้มันมีรากเหง้า เช่น เพลงพุ่มพวงดวงจันทร์ ก็คือเพลงเขมรพวง รำวง

ลอออองค์ก็คือเขมรลอออองค์ เพลงคำหอมก็คือเพลงลาวคำหอม เพลงดำเนินทรายก็คือเพลงลาวดำเนินทราย อย่างชื่อที่แปลงไป เช่นเพลงบ้านนา ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ที่ใช้จังหวะวอลซ์

เพลงบ้านนา จังหวะวอลซ์ ของวงดนตรีสุนทราภรณ์

บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - กลับ	- - - มา	- - - -	- - จากนา	ถึงบ้าน
- - -	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	- ซ - ล	- ด ำ - ฟ

บรรทัดที่ 2

- - - แม้	- จะ - เหน็ด	- เหนื่อย - งาน	- - - -	- เจอ - เจ้า	- ก็ - หาย
- - - ซ	- ฟ - ร	- ด - ฟ	- - - -	- ซ - ล	- ด ำ - ร ำ

บรรทัดที่ 3 (เท่า) * ทำนองที่ฟังเป็นลายเซ็นของเพลงลาวแพน

- - - -	- - อุ๊ยดู	- สิ - หนา	- - - ช่าง	- ไม่ - เห็น	- - - อาย
- - - -	- - ด ำ ล	- ซ - ด ำ	- - - - ฟ	- ซ - ล	- - - ซ

บรรทัดที่ 3

- - - หอม	- - - ผิว	- - - กาย	- - - เจ้า	- - ดังหอม	- - - บัว
- - - ล	- - - ซ	- - - ด ำ	- - - - ฟ	- ซ - ล	- - - ซ

บรรทัดที่ 4

- - - -	- - อุ๊ยควาย	- - มันยั่ว	- - - น้อง	- - อย่า มัว	- - ไปอาย
- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - -	- ซ - ฟ	- ร - ด

บรรทัดที่ 5

- - - -	- - - อย่า	- - - หมาย	- - - -	- เพราะ - ควาย	- มัน - มอง
- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ด

บรรทัดที่ 6

- - - -	- - - ก็	- เจ้า - ควาย	- - - -	- เห็น - เรา	- ปรอง - ดอง
- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ร	- ฟ - ร	- ด - ด

บรรทัดที่ 7

- - - ร่วม	- - - หทัย	- เคียง - ครอง	- - - มัน	- จึง - ร้อง	- - - คำราม
- - - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ - ฟ

หมายเหตุ ซ้ำทำนองเดิมแต่เปลี่ยนคำร้องไปจนจบเพลง

ทำนองเพลงบ้านนา วงดนตรีสุนทราภรณ์

https://www.youtube.com/watch?v=8xQGGOMv_-o

สอดคล้องกับทำนองเพลงลาวแพนน้อย สองชั้น ทำนอง คือ

ท่อน 1

- - - -	- ซ฻ - ด	- - ร ม	- ซ - ด	- ร ด ล฻	- ซ฻ - ด	- - ร ม	- ซ ด
- - - -	- ซ฻ - ด	- - ร ม	- ซ - ด	- ร ด ล฻	- ซ฻ - ด	- - ร ม	- ซ ด
- ซ - ม	- ร - ซ	- - - ม	- ร - -	- ซ - ม	- ร - ซ	- - - ม	- ร - -
- ม - ร	- ด - ล฻	- ร - ด	- ล฻ - ซ฻	- - - -	- ม ซ ล	- ด - ล	- ซ - ซ
- - - -	- ม ซ ล	- ด - ล	- ซ - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - ด

ท่อน 2

- - - ล	- ซ - ม	- ด๋ - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ร - ด	- ล - ด
- - - ล	- ซ - ม	- ด๋ - ล	- ซ - ม	- - - ล	- ซ - ม	- ร - ด	- ล - ด

(ปานเดช คงประเสริฐ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 28 กรกฎาคม 2566)

ครูสนั่นยังกล่าวอีกว่า “เพลงไทยไปอยู่ในวงสุนทราภรณ์ อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นรำวงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ เพราะว่าเอาเพลงชั้นเดียวมาทำรำวง ให้เธอลองทายซิ๊ ว่ามาจากเพลงไทยเพลงอะไร ...*เสียงโทนเสียงกลองก้องดังเร้าใจ ...เย้ายวนฤทัยให้มาฟ้อนรำ* เอ้า ลองทายดู”

เพลงรำวงฝากรัก

https://www.youtube.com/watch?v=OsPi1oiEob4

มาจากทำนอง เพลงลาวเสี่ยงเทียน ชั้นเดียว คือ

บรรทัดที่ 1 ท่อน 1

- - ด๋ ล	- - ด๋ ซ	- ม ซ ล	ซ ล ด๋ ซ	- - ด๋ ล	- - ด๋ ซ	- ม ซ ล	ซ ล ด๋ ซ

บรรทัดที่ 2

- ล ซ ม	- ร - ด	- ล - ด	- - - -	- ล ซ ม	- ร - ด	- ล - ด	- - - -

“อีกสักตัวอย่างหนึ่ง เพลงบ่าวสาวรำวง “หยุดก่อนกานดาเธออย่ามากวนใจ โปรดเถิดทรามวัยจงหลีกไปทันที เสียงกลองฉิ่งดัง ยิ่งฟังครื้นเครง ขอรำสักเพลงเถิดคนดี อย่าเลยน้องกลัวพี่ลวนลาม โอ้แม่งามเชื่อใจกันเอย ติงเนงเนง ติงเนงเนง”

เพลงบ่าวสาวรำวง วงดนตรีสุนทราภรณ์

https://www.youtube.com/watch?v=8y0NSp9CTOk

มาจากเพลงราตรีประดับดาว ชั้นเดียว

ท่อน 1

- ซ - ซ	- ร̣ - ร̣	- ด̣ ท ด̣	- ท - ท	- ซ - ซ	- ร̣ - ร̣	- ด̣ ท ด̣	- ท - ท

ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

ร̣ ด̣ ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ด̣	ฟ ร̣ - ร̣	- ฟ - ร̣	- ด̣ - ท	- ซ - ท	ซ ท - ด̣

บรรทัดที่ 2

- - - -	- ท - ด̣	ร̣ ด̣ ร̣ ท	- ด̣ - ร̣	- - - -	- ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	- ซ - ซ

กล่าวกันว่าถ้าทำนองประพันธ์โดยครูเอื้อ สุนทรสนาน แต่งคำร้องโดยครูแก้ว อัจฉริยะกุล ประพันธ์ร่วมกันแล้วจะเป็นเพลงอมตะ

ผู้วิจัย สิ่งเหล่านี้ครูสนั่นฟังแล้วทราบโดยทันทีเลยหรือคะ

ครูสนั่น ใช่ครับ ผมไม่ได้เรียนดนตรีแค่ไหนเลยนะ เพราะว่ามัธยมต้น ม.ศ.หนึ่ง ถึง ม.ศ.สาม ผมเรียนโยธวาทิต เรียนเครื่องยูโฟเนียม เครื่องทองเหลือง พวกบาริโทน แล้วก็เครื่องเป่าลมไม้ เทนเนอร์แซกโซโฟน เล่นโยธวาฑิตแล้วก็เล่นแนวดนตรีแจ๊สไปด้วย คุณแม่ครู เกิดประมาณปี พ.ศ. 2470 เรียนประถมศึกษาชั้นปีที่สี่ คุณแม่ได้ไปเรียนขับร้องเพลงไทยกับครูที่สอนดนตรีไทยอยู่ในวังนารายณ์ (พระนารายณ์ราชนิเวศน์ จังหวัดลพบุรี) คุณแม่ก็เลยได้เรียนเพลงไทย ขณะที่อายุสิบสองปี จังหวัดลพบุรีในขณะนั้นเรียกผู้ว่าราชการจังหวัดว่าข้าหลวง ก็เรียกให้คุณแม่ไปอัดแผ่นเสียง แต่คุณยายไม่อนุญาต ก็เลยไม่ได้อัด น่าเสียดาย ผมก็เลยคุ้นหูเพลงไทยมาโดยตลอด ขณะที่คุณแม่อายุแปดสิบกว่า ท่านก็ยังร้องเพลงไทยได้ดี ไพเราะ ผมก็คุ้นหู ได้พวกนี้มาจากบ้าน แล้วขณะเดียวกัน ที่โรงเรียนเขามีวงเครื่องสายไทย ผมก็ไปเล่นซออู้ และต่อทางร้อง คนดนตรีไทยถ้าเรียนโน้ตสากลมาจะถอดโน้ตง่าย เพราะว่าพวกที่เรียนคีย์บอร์ดแล้วร้องได้ เสียงอา อย่างนี้ มันต้องมาด้วยกันกับระบบโน้ตแล้ว มาเป็นคอร์ด ซอล ที เร เป็นต้น เพราะฉะนั้น พอเราฟัง เวลาแซกโซโฟนบรรเลงเดี่ยวตามเทศกาลสงกรานต์ ปีใหม่ เสียงดนตรีมา พอรู้เสียงที่หนึ่งประจำบันไดเสียง (Tonic) และเสียงอื่นก็ตามมา (Dominant and subdominant)

ครูสนั่น สิ่งที่มุ่งหมายค้นหาในภาษาอังกฤษใช้คำว่า ดนตรีไทยเพื่อปรัชญา (Thai musical philosophy) หรือ คำว่า ปรัชญาดนตรีไทย (Philosophy of Thai classical music)

ผู้วิจัยมุ่งหมายศึกษาคำว่า ปรัชญาดนตรีไทยค่ะ (Philosophy of Thai classical music) ค่ะ

ครูสนั่น: เข้าใจแล้ว เพราะสองคำนี้ใช้แตกต่างกัน ดนตรีไทยเพื่อปรัชญา คือ ใช้ดนตรีเพื่อเข้าถึงปรัชญา แต่ ปรัชญาดนตรีไทย คือ ฟังดนตรีไทยแล้ววิเคราะห์ว่ามาจากหลักปรัชญาอะไร หากไม่เข้าใจสองคำนี้ เอามารวมกันไม่ได้ ตัวอย่างบรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) เรียนปรัชญามาจากมหาวิทยาลัย ประเทศอเมริกา พอมาอยู่เมืองไทยเกิดความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา บรูซ แกสตันมาเรียนลูกฆ้อง มาเรียนเพลงไทยกับครูบุญยงค์ เกตุคง จนกระทั่งแต่งเพลงไทยได้ เขียนเพลงใหม่ได้ ครูสนั่น มีขันหมาก ให้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 17 มีนาคม พ.ศ. 2566 เวลา 17.00 น. ทางโทรศัพท์

ผู้วิจัยขอสัมภาษณ์ครูสนั่น มีขันหมากเพิ่มเติม วันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2566 ที่บ้านเลียบคลองสอง

ครูสนั่น เพลงโสมส่องแสง ผมเล่นวงโยธวาทิต อ่านโน้ตสากลได้ สำหรับผมมันง่ายกว่าต่อโน้ตแบบไทย คนที่เป็นนักดนตรีไทยอ่านโน้ตแปดบาร์ตบจังหวะหลัง เราอ่านโน้ตสากลตบจังหวะแรก โน้ตมันมาหมด เต็มของมันเลย เอื้อนมันทุกตัวตามนั้น เพราะเท่าไม่เป็น ใส่อือ ใส่เท่าก็โน้ตเขาไม่ได้เขียน เขาใส่แค่เออแล้วก็ใส่โน้ต ผมก็ใส่ทุกตัว พอไปเล่าให้แม่ฟัง แม่ก็บอกให้เข้าใจกระบวนการเสียใหม่ สมัยก่อนเขียนบันทึกโน้ตละเอียด ครูมนตรี ตราโมทก็เคยทำไว้ ราตรีประดับดาว เถา โสมส่องแสง เถา เขมรลอออง เถา ฯลฯ เขียนครบหมด แล้วล้อ ล้วง เขียนอย่างละเอียด นี้คือเรื่องของการร้อง ส่วนกลอนในเพลงไทยนิยมใช้กลอนหก กลอนแปด (กลอนสุภาพ) กลอนเสภา ดังนี้

คำร้องเพลงเขมรไทรโยคเดิม

บรรยายความตามแห่เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสณฑ์ *(บาทเอก)*
น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น *(วรรคนี้คือสร้อย)*
ไม้ไล่หลายพรรค์คละขึ้นปะปน ที่ชายชลเขาชะโงกเป็นโตรกธาร *(บาทโท)*

(จบตรงนี้เป็นหนึ่งบท)

(ขึ้นบทใหม่ กลอน*เป็นกลอนสี่*)

น้ำพุพุ่งส้า เสียงฉ่าฉาดฉาน *(บาทเอก)*
เห็นตระการ มันไหลคะโครมโครม (วรรคนี้คือสร้อย)
มันไหลจ้อกจ้อก จ้องจ้องโครมโครม *(บาทโท)*

(จบตรงนี้เป็นหนึ่งบท)

(ขึ้นบทใหม่เป็นกลอนสุภาพ)

น้ำใสไหลจนดูหมู่มัศยา กี่เหล่าหลายว่ายมาก็เห็นโฉม *(บาทเอก)*
น้องเออยเจ้าไม่เคยเห็น (วรรคนี้คือสร้อย)
ยินปักษาซ้องเสียงเพียงประโคม ในยามเย็นพยับโพยมร้องเรียกรัง *(บาทโท)*

(จบตรงนี้เป็นหนึ่งบท)

(ขึ้นบทใหม่ กลอน*เป็นกลอนสี่*)

ฝูงนกยูงทอง เสียงร้องโด่งดัง *(บาทเอก)*
หูเราฟัง มันดังกะโต้งโฮง (วรรคนี้คือสร้อย)
มันดังกอกกอก กอกกอกกะโต๊งโฮง *(บาทโท)*

ที่มาคำร้องเดิมจากหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทย (มนตรี ตราโมท, 2523, น.261-262) ถอดโครงสร้างโดยครูสนั่น มีขันหมาก



ภาพประกอบ 46 ครูสนั่น มีขันหมากให้สัมภาษณ์ คำร้องเพลงเขมรไทรโยค

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2565). ภาพถ่าย.

ครูสนั่นถอดโครงสร้างคำประพันธ์ โดยใช้ความรู้จากทางร้อง แล้วจึงกล่าวต่อไปว่า เพลงเขมรไทรโยคจึงเป็นเพลงที่แปลกกว่าเพลงอื่น สร้อยก็ไม่ใช่ว่าดอกหรืออะไร แต่ว่าปรัชญาเพลงนี้มีอยู่ ครูจะพูดให้ฟัง ทุกวันนี้ปรัชญาดนตรีไทยอยู่กับพราหมณ์ ปรัชญาดนตรีทุกชนิดอยู่กับพระเจ้า (The Sound of god) เพราะฉะนั้นปรัชญาดนตรีคือเสียงของพระผู้เป็นเจ้า เสียงที่ใช้สื่อสารเบื้องหลังพระเจ้า ศาสนาพราหมณ์ก็บอก แต่ทีนี้พระพุทธเจ้าบอก ไม่มีหรอก มีแต่อัตตา เมื่อลดอัตตาได้ก็บรรลุปรินิพพาน คนเล่นดนตรีอัตตาสูงมาก ใครนอกครู หรือใครที่คิดจะด้นสด ทำไม่ได้ และอันนี้คือจุดจบของดนตรีที่เป็นเทวนิยมสูง ชาวยุโรปมีเรื่องของพระเจ้าก็จริงแต่ว่าพอถึงจุดหนึ่งแต่เขาไม่จำกัดการด้นสด ถ้าหากคนเล่นดนตรี พอถึงจุดหนึ่งดนตรีแยกคน คนเล่นดนตรีถึงล้วนแต่มีจิตใจละเมียดละไม อ่อนไหว (Sensitive) ไม่ทนต่อการตำหนิ ดนตรีที่ไม่ทนกับการตำหนิเป็นดนตรีที่เปราะบางและจะหายไปในที่สุด การแต่งเพลงใหม่ในดนตรีไทยจึงน้อย เพราะไม่มีการเผยแพร่ เข้าไม่ถึงศูนย์กลางอำนาจ (ราชสำนัก) แต่งเพลงมาแล้วก็ใช้ได้แต่การประลองกันอย่างชาวบ้าน แต่ถามว่าอย่างโหมโรงมหาราช โหมโรงรัตนโกสินทร์ ลมหายใจอิงอำนาจอยู่เบื้องหลัง พอดนตรีไม่มีอำนาจตัวดนตรีก็จะอ่อนลง ทีนี้ลมหายใจ หรือลมปราณของดนตรีอยู่กับวัง อยู่กับกษัตริย์ พอวังเริ่มปิดลง อย่างตัวอย่างของวังบางขุนพรหม ก็เหลือแค่ฝั่งเจ้าพระยากับฝั่งธนบุรี แต่สองสายนี้ก็เอาเป็นเอาตาย เกรี้ยวกราด รุนแรง คนฟังที่ไม่เข้าใจก็ถอยออก แล้วไปเจอพิธีกรก็เริ่มพูด เลยไม่ได้ยินทั้งดนตรี ไม่ได้ยินทั้งคนพูด ผมไม่ทราบว่าผู้วิจัยค้นคว้ามาแบบไหน พอเป็นดนตรีแบบเทวนิยม คือดนตรีที่มีสุขประเลง คือ มีความสุขก็บรรเลง ทุกขประเลง คือ มีความทุกข์ก็ประโลม ดนตรีแบบเทวนิยม เป็นดนตรีคู่ขนานระหว่างสุขกับทุกข์ เมื่อสุขกับทุกข์ก็จะทำให้จบอยู่กับพระเจ้า ทำอะไรผิดจากพระเจ้าไม่ได้ ก็กลายเป็นดนตรีที่มีอายุสั้นลงตามกาลสมัย สุขกับทุกข์

เป็นของคู่กัน ถ้ามีสุขก็พระเจ้าประทาน ถ้ามีทุกข์ พระเจ้าก็รับความทุกข์ รับมนุษย์ไปอยู่กับพระเจ้า ชอบก็เล่นสนุกสนานรื่นเริง พอทุกข์ก็ปลอบประโลมใจ พอเป็นศาสนาพุทธดนตรีมีไหม มี เพราะคนไม่เข้าใจว่าพระพุทธเจ้าปฏิเสธ ไม่ใช่ แต่พระพุทธเจ้าบัญญัติไว้ในศีลแปดข้อที่เจ็ด นัจจะคีตะวาทิตะวิสูกะทัสสะนะ มาลาคันธะ วิเลปะนะ ธาระณะ มัณฑะนะ วิภูสะนัฏฐานา เวระมะณี “นัจจะ” ร่านรำกาลละคร “คีตะ” ทำนอง “วาทิตะ” ประโคมประเลง “วิสูกะทัสสะนะ” คือดูกาลละเล่น “มาลา”ดอกไม้ “คันธะ” ของหอม ประดับตกแต่งทั้งหลายไม่เอา ถ้าต้องการที่จะหลุดจากข้อห้าม ก็จะเป็นพระอริยบุคคล ทีนี้ศิลปะของดนตรีของเราเป็นโลกุตระ เป็นอทุกขมสุขเวทนา คือ ไม่สุขไม่ทุกข์ นี้คือ ปรัชญาของศาสนาพุทธ เพื่อไม่เป็นไปให้สุขให้ทุกข์ ให้สุขคือให้หน่าย ให้ทุกข์คือให้คล้าย เมื่อไม่มีทุกข์ไม่มีสุข ก็คือภาวะหลุดพ้นจากการจองจำ หลุดพ้นจากอัตตา (Self) ก็เหนือกว่าปรัชญาทั้งปวงแล้ว เพราะปรัชญาคือสิ่งที่ยึด แต่ศาสนาพุทธให้เลิกยึด มันก็พ้นไป เป็นอทุกขมสุขเวทนา คำนี้เป็นคำสมาท เอาทุกข์มานำหน้าสุข คือ สุขทุกข์คู่กัน สมาทกันเป็นคำที่เกิดขึ้นมา ดนตรีของโลกียะ คือดนตรีเพื่อสุขกับทุกข์ ส่วนดนตรีเพื่อโลกุตระ กุตระแปลเป็นภาษาไทยว่า อุดร โลกุตระก็คือเหนือโลก ที่ว่าไม่ใช่เหนือดาวโลก แต่หมายความว่าอยู่เหนือความรู้สึกติฉินนินทา เพราะฉะนั้นดนตรีที่ดีที่สุด คือดนตรีที่ไม่สนใจกับความติฉินนินทา ไม่สนใจต่อคำวิพากษ์วิจารณ์ เพราะว่าหลุดพ้นจากเรื่องกิเลศตัณหาอุปาทานราคะ ไม่ใช่สั้นเสมอหู แล้วก็ไม่ใช่ที่เล่นกันเร็วเกรี้ยวกราด

ผู้วิจัยเห็นว่า เล่นเร็วนี้ยังยึดติดในอารมณ์

ครูสนั่นชี้แจงว่า เกรี้ยวกราดเป็นอารมณ์ ครูจะเล่าเรื่องอารมณ์ในทัศนะของครูให้ผู้วิจัยฟัง อารมณ์รสดนตรี สุนทรีของดนตรี คุณากรของดนตรี (บ่อเกิดของความดี) เพราะพูดถึงดนตรีที่เป็นอทุกขมสุขเวทนาจะต้องมีองค์สาม คือ 1. รสะ คือ รส 2. อลังการ (อ่านว่า อ-ลัง-กา-ระ) คือความงดงามที่มันเป็นธรรมชาติของมัน ไม่ได้มีใครไปทำ แล้วก็ 3. คุณากร คือ คุณค่าของมัน สามสิ่งนี้คือศิลปะแบบโลกุตระ คือจะต้องมีครบทุกอย่าง ถามว่าไปติดรส ไม่ใช่ มันเป็นรสธรรมชาติ รู้ว่า เมื่อฟังระนาด คือดนตรีที่เกิดจากการกระทบ เพราะดนตรีที่เกิดจากการกระทบ กระทบกับแก้ว กระทบกับโลหะ กระทบกับไม้ กระทบกับดินเผา เสียงกระทบที่ออกมาจะแตกต่างกัน ของชาวยุโรปมีพวกไซโลโฟน ตีเหล็ก ดนตรีไทยมีฆ้อง ทั้งหมดเป็นของที่เอาธรรมชาติ ลูกฆ้องนี้แต่ก่อนทุบเอา แล้วพอทุบเอาการเทียบเสียงมันต้องแม่นยำเป็นอย่างมาก เอาขี้ผึ้งมาติด ผู้บรรเลงเกรี้ยวกราดตีแรงมาก โลกุตระมีข้อกำกัดเมื่อคุณเอาความโกรธไปใส่ มันสั่นเกิดที่วัสดุมันจะรับได้ก็หลุด รสนี้คือ เรื่องของอารมณ์ คือ รสะ ส่วนอลังการแสดงออกถึงเรื่องสุนทรีย์ คำว่าอลังการแปลเป็นภาษาไทยว่า งดงามตระการตา ตระการหู ตระการใจ ไม่ได้แปลว่ายิ่งใหญ่ ในทางศิลปะคำว่า

อลังการมีรีตียาลังการ มีวจนาลังการ มีความงดงามที่ทิ่มเข้าไปในใจสามอย่าง ส่วนคุณากร มาจากคำสนธิ คุณะ และอากร คือ บ่อเกิด ศิลปะทุกอย่างต้องเป็นบ่อเกิดของคุณความดี ทำไมเพลงหลายเพลงถึงถูกคณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) ห้ามสมัยก่อน เพราะเป็นบ่อเกิดของราคะจริต ยั่วยุให้คนทะเลาะกันก็ไม่เอา จึงเป็นที่มาว่าเพลงหนักแผ่นดินทำให้เกิดอานุภาพในวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ผมกำลังคลั่งในเพลงหนักแผ่นดิน ผมเป็นคนชอบในแนวคิดลัทธิชาตินิยมแบบสุดโต่ง (ฝ่ายขวา) ทั้งที่อยู่กับเพื่อนที่นิยมแนวคิดคอมมิวนิสต์ (ฝ่ายซ้าย) ผมอยู่กับกระบวนการ 16 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ขึ้นเวทีวิทยาลัยครูนครสวรรค์ ซึ่งตอนนั้นต่อต้านจอมพล ถนอม กิตติขจร กับจอมพล ประภาส จารุเสถียร แต่พอเกิดกรณี 6 ตุลาคม มันก็ส่งผลกระทบกลับมาเต็มที่ กรณี 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ก็ตกไปอยู่กับหนังสือพิมพ์ดาวสยาม ก็เหมือนเดี๋ยวนี้คือจินตภาพของพรรคก้าวไกล ผสานกับความจริง ความคาดหวัง ผสานบุคลิกภาพของพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 10 ซึ่งข้อเท็จจริงเป็นอย่างไรไม่ทราบ แต่เราเชื่อว่า เมื่อเคารพเทิดทูนพระเจ้าอยู่หัวพระองค์แรก คือ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระองค์ก็เป็นหน่อเนื้อ ไล่มาจนถึงพระองค์ที่เราถือว่าเป็นสมมติเทพ คือ พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 เพราะฉะนั้น พระสายโลหิตของพระองค์ย่อมมีเชื้อสายอยู่ ไม่ว่าพระองค์ใดจะประพฤติเช่นใด แต่ก็ย่อมมีขัตติยะมานะ จึงเป็นที่มาว่าพระองค์ใดบำเพ็ญขัตติยะบารมีมาอย่างไร คนใกล้ชิดก็คงรู้ทั้งข้อเท็จ ข้อจริง และข้อความคิดเห็น รวมกันอยู่ตรงนั้นมันถือว่าสิ้นสุดแล้ว เรื่องศิลปะบางประเภทที่ผิดแปลกยั่วยุ เพราะไม่เข้าใจคำว่าศิลปะ คำว่าศิลปะเป็นสันสกฤต เป็นบาลีมาจาก สิปฺป ในศาสนาพุทธหัวใจก็คือ การศึกษานั่นเอง เพราะฉะนั้น ความรู้คือเบื้องต้นของศิลปะ วิทยาศาสตร์ก็เป็นเบื้องต้นของศิลปะ แต่วิทยาศาสตร์ต่างไปจากศิลปะทั่วไป คือ วิทยาศาสตร์มีหน้าที่ไปไล่พิสูจน์ศิลปะซึ่งมาจากจินตนาการ ถ้าไม่มีฌูล แวร์น (Jules Verne) นักเขียนที่ใช้จินตนาการสร้างใต้ทะเลสองหมื่นโยชน์ (Twenty Thousand Leagues Under the Seas) (ค.ศ. 1870) ที่ได้รางวัลโนเบลสาขาวรรณกรรม ฌูล แวร์นไม่เคยดำน้ำลึกขนาดนั้น แต่ใช้จินตนาการ ชื่อเรือดำน้ำลำแรกที่ประเทศสวีเดนสร้างขึ้นมา ชื่อว่าเรือนอติลุส (Nautilus) เพราะดำลงไปแล้วเห็นภาพที่ฌูล แวร์นวาดเอาไว้ในฉากของวรรณกรรม เหมือนทุกอย่าง ต่อมาฌูล แวร์นก็เขียนเรื่องจากโลกถึงดวงจันทร์ (From the Earth to the Moon) โครงการอะพอลโล (The Apollo program) เอามาจากอันนี้ เพราะฉะนั้นวิทยาศาสตร์มีหน้าที่ไปตามพิสูจน์จินตนาการ จินตนาการคือศิลปะ ศิลปะคือ สิปฺป คือศึกษา คือใช้จินตนาการศึกษา คือ คนที่เก่งล้ำเลิศไม่ใช่วิทยาศาสตร์ แต่คือคนที่เรียนรู้ศิลปะวิทยารอบด้าน แต่สังคมไปให้ค่าวิทยาศาสตร์ บังเอิญศิลปะมันพิสูจน์ไม่ได้ด้วยเครื่องมือ (Tool) ไม่ใช่ว่าวิทยาศาสตร์พิสูจน์ไม่ได้ แต่มันต้องใช้สายตา สายตาของผม สายตาของผู้วิจัยไปดู แล้วตัดสินโดยใช้ปัญญา

ว่าปัญญาของคนกว้างขนาดไหนก็ฟังเพลงประเภทอทุกขมสุขเวทนาได้ ตัวอย่าง เพลงกลองยาวก็คือเพลงเต้นกำรำเคียว มันต่างกันตรงไหน ไม่ต่าง มันเป็นดนตรีเสียงเดียว (Monopoly) ไม่ได้ใช้เครื่องอื่นมาประกอบ ก็ใช้จังหวะใช้สรีระร่างกายที่แสดงออก เอ้า มีคำถามไหม คุณเล่นเรื่องใหญ่เล่นของสูง จะต้องมีคนสงสัยตั้งคำถาม แล้วคุณจะต้องอธิบายมันได้ เพลงมันมีปรัชญาได้อย่างไร เคยมีคนตั้งคำถามกับหัวข้อวิจัยนี้ไหม

ผู้วิจัยตอบไปว่า มีค่ะ ผู้วิจัยทำปริญญานิพนธ์ เรื่อง เพลงช้าเรื่องเต่าทองวิเคราะห์มาเรียบร้อย แล้วผู้วิจัยพิสูจน์ได้ว่ามีความคิด อารมณ์ และความรู้สึกอยู่ในเพลง

ครูสนั่นชี้แจงว่า ในกระบวนการทางดนตรี ปรัชญามันมีด้วยหรือมันจะต้องอาศัยความเข้าถึงในการปกป้องวิทยานิพนธ์ วิทยานิพนธ์ที่ผู้วิจัยกับอาจารย์ที่ปรึกษาเข้าถึงน่าชื่นชม ผมถึงคุยกับคุณต่อ ผมไม่ได้เรียนดนตรี ไม่มีชื่อในทำเนียบ เมื่อคนที่เข้าถึงคือคนที่ไม่ได้สนใจปริญญา ความรู้ทางด้านดนตรี คนที่ไม่เข้าใจจะไม่เข้าใจเลย อย่างอาจารย์ในมหาวิทยาลัยที่ไปศึกษาดนตรีชาติพันธ์ คนไม่เข้าใจก็คงจะอธิบายยาก เพราะดนตรีชาติพันธุ์คือปรัชญาดนตรีแท้ๆ คือ ปรัชญาชีวิต อยู่ได้ด้วยของยังชีวิตที่ปลอบประโลมจิตใจ คือเสียงดนตรี เสียงแห่งเทพเจ้า ความเชื่อทั้งหลาย อยู่กับผี เป็นสมมติ ชาวยุโรปอยู่กับพระเจ้า ถึงได้มีดนตรีที่อยู่กับพระเจ้า ก็คือเพลงก็อดเซฟเดอะควีน (God Save the Queen) ของราชวงศ์วินด์เซอร์แห่งสหราชอาณาจักร มาเกิดเป็นดนตรีสรรเสริญพระจันทร์ของไทย (ทางไทย) รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสไปทอดพระเนตรว่า สหราชอาณาจักรมีเพลงเฉพาะ กลับมาจึงรับสั่งกับฝ่ายกรมศิลปากรไทย และในที่สุดก็ไปหาเพลงที่เหมาะสม เพลงของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพลงทรงพระสุบิน หรือเพลงบุหลันลอยเลื่อน เพลงสำคัญเกี่ยวกับพระจันทร์ก็เอามาเป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีในปัจจุบัน ฟา ซอล ฟา ซอล ลา ฟา แต่ก่อนใช้เพลงนี้เป็นเพลงชาติในสมัยการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ เมื่อคณะราษฎรเข้าถืออำนาจในปี พ.ศ. 2475 ก็ให้พระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยะกร) คิดเพลงชาติไทยขึ้นมาแล้วมีเงื่อนไงในเวลาที่จำกัด เพราะจะต้องรีบใช้ในการถืออำนาจรัฐ ชาวต่างชาติหลายคนที่เข้ามาในไทยแล้วเกิดความจงรักภักดี เช่น อาจารย์ศิลป์ พีระศรี เพราะเขารู้ว่าศิลปะชั้นสูงต้องอยู่กับวัง อยู่กับกษัตริย์ที่เป็นสมมติเทพ หรืออย่างงานศิลปะที่ทัชมาฮาลก็เป็นศิลปะที่อุทิศหัวใจให้แก่พระเจ้า ของไทยเรา เมื่อทำถวายพระเจ้าแผ่นดิน ไม่ว่าจะเป็นอาหารสูตรชาวบ้านพอนำขึ้นถวายในวังก็กลายเป็นการรับรองมาตรฐานขึ้น เพลงดนตรีก็เหมือนกัน ทีนี้พอเกิดมาเป็นดนตรีแนวอเมริกัน เขาสร้างวัฒนธรรมเพลงขึ้นใหม่ ศิลปินอย่างปีออตร์ อิลิช ไชคอฟสกี (Pyotr Ilyich Tchaikovsky) หรือโยฮัน เซบัสทีอัน บัค (Johann Sebastian Bach) หรือโยฮันเนิส บรามส์ (Johannes Brahms) ล้วนแล้วแต่มีคนอุปถัมภ์ทั้งสิ้น แล้วเพลงของศิลปินเหล่านี้ก็แพร่หลาย แต่

อเมริกันไม่มีวัฒนธรรมดนตรีเก่าแก่ แต่มีอำนาจในฐานะประเทศเกิดใหม่ แสนยานุภาพทางยุทธวิธี ดุริยางค์ทหารก็เป็นดนตรีที่มีรากมาจากดนตรียุโรปของเก่า ถึงเวลาไทยเราก็เอามาบรรเลงเวลาสวนสนาม อุนเทอร์ เด็ม ดอปเปลออาดเดลอร์, โอปุสที่ 159 (Under the Double Eagle) เอามาบรรเลงเวลาสวนสนามกัน พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ก็เลยทรงโปรดให้เขียนใหม่เป็นเพลงมาร์ชราชวัลลภ (Royal Guards March) แสดงถึงพระอัจฉริยะภาพทางดนตรี

ขณะนั้นบิดาของผู้วิจัยไปช่วยถ่ายภาพ ให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า ยังมีอีกเพลงหนึ่งคือ ธงชัยเฉลิมพล ใช้คู่กัน

ครูสนั่นให้ความเห็นว่า นั่นคือพระอัจฉริยภาพอย่างแท้จริง ที่ทรงพิจารณาถึงวิถีชีวิตของคนไทย เอาลูกเพลงไทยมาเอื้อน มาใช้ มีลักษณะผ่อนคลายผ่อนปรน ถึงกลายเป็นที่น่าชื่นชมของคนดนตรีอื่นอยู่เรื่อยไป คนไทยต้องคอยสังเกตเอา ส่วนคนยุโรปที่เข้าถึงก็เป็นคนยุโรปที่มีรากเหง้าวัฒนธรรมดนตรีเก่าแก่ และรากเหง้านี้คือต้นกำเนิดของปรัชญา ปรัชญาเป็นที่ยึด เรียกว่าความรักของปัญญา มันคืออันเดียวกันกับความรักต่อรากเหง้า อธิบายงานของผู้วิจัยเพิ่มเติมให้ผมฟังสักเล็กน้อย

ผู้วิจัยทำปริญญานิพนธ์ เน้นความสำคัญไปที่โลกทัศน์ของดนตรี ซึ่งมีบางส่วนที่นำแนวคิดโลกแห่งแบบของเพลโตมาใช้ โดยที่ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง มีโครงสร้างซับซ้อน ตัวทำนองต้นแบบการประพันธ์จริงๆ อยู่ที่เพลงกบเต้น สองชั้น แต่ว่าเอามาทำเท่า ทำจนกลายเป็นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ที่มีส่วนคือ เพลงช้า สองไม้ และเพลงเร็ว ครบทั้งสามส่วนตามโครงสร้างนิยมของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า ส่วนตัวผู้วิจัยได้เพลงนี้จากการเรียนดนตรี สมัยเรียนก็ต่อเพลง แต่ฟังโครงสร้างไม่ออก เพียงแต่จับความรู้สึกได้ว่าเพลงนี้มีการร้อยเรียง และส่วนสำคัญอยู่ที่เพลงเต่าทอง สองชั้น ซึ่งอยู่ระหว่าง ท่อนที่ 4 กับท่อนที่ 5 ของเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง สมัยเรียนด้วยวิธีการท่องจำทีละทำนอง ผู้วิจัยไม่สามารถถอดโครงสร้างได้โดยทันที แต่มาถอดได้เมื่อคราววิเคราะห์เพลง คือ ต้องเขียนออกมา ผู้วิจัยเห็นปลายทางของเล่มปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตของตัวผู้วิจัย มาสุดที่จุดนี้ ปิดเล่มแล้ว มาถึงปริญญานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต มีคำถามว่าสามารถถอดมือฆ้องวงใหญ่ออกมาเป็นมือฆ้องพื้นฐานได้ สืบความไปได้ว่าเป็นวิธีการของฝ่ายปรัชญาที่มีการถอดโลกต้นแบบทางความคิด ตอนที่เริ่มทำปริญญานิพนธ์ ผู้วิจัยได้รับทัศนะอื่น เห็นตรงข้ามว่า ปรัชญาไม่มีอยู่จริง และปรัชญาเป็นสิ่งที่ยากแก่การจับต้อง ผู้วิจัยจึงศึกษาปรัชญาอย่างจริงจัง

ครูสนั่นให้ทัศนะว่า ผมเป็นห่วงเรื่องเดียวก็คือความเข้าใจ คือคุยแล้วจะต้องเข้าใจ คนที่เข้าใจย่อมเป็นพ้อง หากว่าเป็นทองแท้ก็ต้องกัดฟันแล้วตอบคำถามให้กระจ่างแจ้ง คนที่เป็นทองเก้

เขาย่อมต้องหลีกหนี ผมเป็นคนละเอียด ผมดูที่คนตั้งใจทำ ลูกศิษย์ที่ทำเล่มปริญญานิพนธ์ต้องทำด้วยความตั้งใจของตน มิใช่ความสนใจจากอาจารย์ที่ปรึกษาเล่มปริญญานิพนธ์ พื้นฐานก็คือต้องตอบสาระสำคัญของปริญญานิพนธ์ให้รู้เรื่อง ผมเป็นครู ย่อมไม่อยากให้ลูกศิษย์ไปเจอสิ่งที่ยากเอ้า อธิบายต่อเถอะ

ผู้วิจัยศึกษาปรัชญามาแล้วเบื้องต้นจึงเข้าใจว่าปรัชญามีทั้งฝ่ายปรัชญาตะวันตกและฝ่ายปรัชญาตะวันออก ปรัชญาตะวันตกมองที่มา (บ่อเกิด) ของตัวดนตรีเป็นสำคัญ มองว่าดนตรีคือความรู้อย่างหนึ่ง การมองย้อนกลับจากตัวดนตรี (Music) ไปสู่โลกต้นแบบทางความคิดของผู้ประพันธ์คือ ญาณวิทยา (Epistemology) ตัวเพลงมีโครงสร้าง โลกทัศน์ก็คือโลกแห่งแบบในทัศนะของเพลโต ส่วนโครงสร้างก็คือสะท้อนแบบ (Form) ทางปรัชญาตะวันตกออกมา ทีนี้คนที่ถอดจากตัวดนตรีย้อนกลับไปที่โลกต้นแบบทางความคิด คือ แกะร่องรอยได้ด้วยการรับรู้และตีความ คนที่มีความสามารถเช่นนี้ เป็นสิ่งเฉพาะบุคคล ซึ่งผู้วิจัยก็พยายามศึกษา จึงต้องมาขอสัมภาษณ์ครูสนั่น เพราะครูสนั่นเป็นอีกคนหนึ่งที่ถอดจากตัวดนตรีไปสู่เพลงต้นแบบได้ สิ่งที่ผู้วิจัยกำลังศึกษาต่อไปก็คือ การตีความหมายของผู้ฟัง ซึ่งก็คือ บรรทัดฐานความงามจากการฟัง ไม่ว่าจะฟังโดยผู้ฟังโดยทั่วไป หรือผู้ฟังที่มีความสามารถในการฟังดนตรีเชิงลึกก็ตาม วิธีการเน้นความสำคัญของการใช้ เป็นหนึ่งในวิธีการของปรัชญาตะวันออก คือ ไม่สนใจว่าที่มาของตัวดนตรี (ความรู้) มีโลกต้นแบบทางความคิดเป็นอย่างไร แต่เน้นที่การใช้ และเน้นที่ความเข้าใจ เพราะผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า เมื่อเข้าใจความรู้สิ่งหนึ่งเล็กๆ เมื่อเข้าใจแล้วมันเข้าใจทั้งหมด ต่างไปจากอารมณ์ อารมณ์นี้เป็นเรื่องขณะปัจจุบัน สุขก็สุข ทุกข์ก็ทุกข์ มันรู้สึกได้ทีละอย่าง ทีนี้สามเส้นหลักในปรัชญาก็คือ ความคิด อารมณ์ และความรู้สึก พอเข้าใจเรื่องหนึ่งแล้ว มันสามารถขยายเส้นขอบฟ้าของความเข้าใจไปได้อีก ผู้วิจัยกำลังศึกษาเรื่องอารมณ์ในดนตรีไทย โดยมองผ่านทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง อารมณ์ไม่สุขไม่ทุกข์ รสสงบ หรือแนวคิดที่เรียกว่า รสา ค่ะ

ครูสนั่นกล่าวว่า ศานตรส มีเก้ารส แต่ดนตรีที่เป็นอทุกขมสุขเวทนาอยู่ในศานตรส คือ รสแห่งสันติสงบเย็น แล้วถามว่าทำไมจึงตั้งชื่อว่าเต่าทอง

ผู้วิจัย ยังตามหาความหมายไม่พบค่ะ ตั้งสมมติฐานไว้ว่าคือทำนองนี้

ทำนองขึ้นเพลงช้า เรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ (เพลงช้า ท่อนที่1)

- - - -	- ซ – ซ	- ร̣ - -	- ท - ท	- - ล ล	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ซ
- - - ซ	- - - -	- ร - ท̣	- - - -	- ล̣ - -	- ซ̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - -

ครูสนั่นชี้แนะว่า ลืมไปได้เลยให้สมองมันโล่งจากที่เรียนมา เอาตรงชื่อ เต่าทอง ทำไมต้องใช้ชื่อเต่าทองทั้งที่มาจากกบเต้น ซึ่งของอย่างนี้มันมีที่มาที่ไป ทำนองกบเต้นนี้ตั้งชื่อจากอาการลักษณะทางธรรมชาติของกบใช่ไหม แต่พอคนเอามาทำใหม่เป็นเต่าทอง

ผู้วิจัย มีความเห็นว่าควรแปลว่า ความช้า หรือความสง่างามค่ะ

ครูสนั่นให้แนวทางเพิ่มเติม เอาที่ชื่อ ชื่อของมันคืออะไร

ผู้วิจัย “เต่า” ค่ะ ส่วนตัวผู้วิจัยแปลว่าความเนิบนาบค่ะ

ครูสนั่น คุณรู้วิทยาศาสตร์เพิ่มอีกหน่อย เต่าคือสัตว์ดึกดำพรรพ์พันธุ์เดียวที่มีชีวิตดำรงอยู่ในโลกยุคไดโนเสาร์มาจนถึงยุคปัจจุบันนี้ เต่าเป็นสัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำ และเต่าเป็นสัตว์ที่เคลื่อนไหวช้า แต่เคลื่อนไหวไปแล้วไม่สะดุดตกอะไรทั้งนั้น มันแข็งแรง พอถึงเวลาเขาก็ไป ไปไม่ได้เขาก็สงบนิ่งเป็นก้อนหินอยู่ เห็นภาพไหม ทำไมถึงเต่า นึกถึงชื่อเพลง เต่ากินผักบุ้ง เต่าทอง มีอีกหลายเพลงที่ใช้ชื่อว่า “เต่า” เต่าเป็นสัตว์ตระกูลที่มีอายุยืน เท่าได้ทุกอย่าง สุขก็ได้ ทุกข์ก็ได้ อทุกขมสุขเวทนาก็ได้ เห็นไหม เอ้า คำว่า “ทอง”

ผู้วิจัย “ล้ำค่า”

ครูสนั่น “คุณค่า” เพราะฉะนั้น เพลงนี้ปรัชญาของมันก็ควรให้วิเคราะห์แล้ว ชื่อนี้ก็เกี่ยวข้องกับปรัชญาทั้งปรัชญาจีนและปรัชญาไทย เต่า ในความหมายของปรัชญาจีน หมายถึงอะไร หงส์ในสัญลักษณ์ของชาวมอญ ผมมีเชื้อสายคนมอญ หงส์ของชาวมอญเป็นสัตว์จำพวกตระกูลเป็ดห่าน ไม่ใช่ในจินตนาการล่องลอย ส่วนเต่าคือความหนักแน่น เยือกเย็น แล้วก็ วัฒนาถาวร ความเป็นนิรันดร ไปทางอภิปรัชญา (Metaphysics) เพราะฉะนั้นเพลงเต่าทอง ปรัชญามันคือความเป็นนิรันดร แสดงผ่านสัญลักษณ์เต่า เต่าเป็นสัตว์ที่อายุยืนยาวมีมาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ สมัยยังยุคไดโนเสาร์ และเต่ายังมีธาตุทั้งสี่ในตัวมันครบ ดินน้ำลมไฟ ตัวเต่าอยู่ได้ด้วยอุตุธาตุ คือธาตุดินที่แข็งมาก คือที่กระดองมัน กระดองเต่านี้แข็งที่สุด หากกระดองมันแตกมันก็รอวันตาย เพราะฉะนั้นเต่าก็เป็นสัญลักษณ์ในเชิงปรัชญาว่า มันอยู่กับดิน มันถูกดินห่อหุ้ม และดินที่มันสร้างขึ้นมาก็เป็นดินที่แข็งแกร่งชั้นดีเกิดจากตัวมันเป็นแคลเซียมที่สังเคราะห์มาจากการกินธาตุ กินผักบุ้ง ต่างๆ สังเคราะห์ออกมาเป็นกระดอง เพื่อที่จะปกป้องส่วนที่อ่อนที่สุดของร่างกาย เพราะสัตว์อื่น ถ้าเป็นสัตว์เลื้อยคลายเขาจะมีเกล็ด เช่นงู แต่เต่าไม่มี ต้องสังเคราะห์ขึ้นมาเป็นกระดอง แล้วกระดองที่ถูกสร้างขึ้นมานี้ ไม่ใช่กระดองโล้นๆ ลื่นๆ แต่เป็นกระดองที่มีลาย เพื่อที่จะรองรับ

ธาตุไฟที่มาจากสุริยะเทพ พระอาทิตย์ส่องมากระทบ ธาตุดินสี่เหลี่ยมตรงๆ ไม่ได้ ต้องทำให้มันเป็นโค้ง ความร้อนจากดวงอาทิตย์มาก็ไม่สาดไปตรงไหน ก็กระจายออกไป แล้วก็จะมีปุ่มแตกออกไปเป็นลายบนหลังเต่า มันยิ่งกว่ากระเบื้องที่ออกแบบมาอย่างประณีต ธรรมชาติสร้างขึ้นมาได้อย่างไรไม่รู้ มันสลับซับซ้อนมาก แล้วญาติของเต่า ก็คือตะพาบ ก็ยังมีลักษณะนี้ แต่ในตระกูลเต่าเราจะพบว่า อันนี้คือความเป็นนิรันดร์ของมัน

ครูสนั่น ก่อนที่คุณจะมา ผมอ่านชื่อหัวเรื่องแล้ว ผมกลับไปทบทวนมามากเพื่อให้คุ้มค่าที่คุณเดินทางมาพบผม ผมมองคุณแล้ว ผมค่อนข้างระมัดระวังการใช้คำ เพราะว่าคนไม่พูดมีสายตาเข้มแข็งเหมือนกันย่อมมีความรู้อยู่เป็นพื้นฐาน เพราะฉะนั้นเวลาพูดผมจึงระมัดระวังมาก เพราะมันเป็นข้อย้อนกลับมาสู่ตน อาจารย์ที่ปรึกษาที่ดูแลปริญญานิพนธ์เล่มนี้ก็พูดแล้วมีความลึกซึ้ง อาจารย์สุรศักดิ์ไม่เลือกไปเรียนที่อเมริกา แต่กลับเลือกไปเรียนปริญญาเอกที่ศูนย์กลางวัฒนธรรมชวา จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมตะวันออก ไม่ไปที่อินเดียวก็คือที่ชวา ประเทศอินโดนีเซีย เป็นจุดศูนย์กลางของศาสนาพุทธ บุโรพุทโธ (โบโรบูดูร์) หมายความว่าพุทธที่ใหญ่ที่สุดอยู่ตรงนั้น ผมชื่นชม แล้วดนตรีที่ได้มาคือแก่นความรู้ คุณยังมีเรื่องอะไรในความสนใจจะถามผมอีก

ผู้วิจัยสนใจเรื่องการถอดโลกต้นแบบทางความคิดค่ะ อยากทราบกระบวนการภายในเท่าที่สังเกต มีอาการหมุนช้า และหมุนเร็ว ทั้งในกลุ่มผู้สร้างดนตรีและกลุ่มผู้ฟัง ผู้วิจัยสารภาพกับครูสนั่นว่า ส่วนตัวผู้วิจัยเองเป็นคนรุ่นอายุที่ไม่ได้คลุกคลีกับการฟังดนตรีไทยมาก คือ ผู้วิจัยเป็นผู้บรรเลง แต่ไม่ได้มีการฟังดนตรีไทยเข้ามาเบื้องลึกในหัวใจ ส่วนตัวผู้วิจัยฟังแล้วถอดทำนองต้นแบบไม่ได้ เพราะว่าเวลายามว่างก็ไม่ได้มีใจรักในการฟังเพลงไทย ไม่ได้เปิดทั้งวันทั้งคืน ตัวผู้วิจัยก็เลยพยายามหมุนโลกทางความคิดให้ช้าลง เพื่อศึกษาหัวข้อปริญญานิพนธ์นี้

ครูสนั่นถามว่า ผู้วิจัยเรียนเครื่องดนตรีอะไร

ผู้วิจัย เรียนเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ เป็นวิชาเอกค่ะ

ครูสนั่น เพราะฉะนั้นมีคำตอบในตัวเอง ผู้ที่เรียนเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ หลักทฤษฎีที่ว่าด้วยกระสวนมันจบแล้ว เพราะฆ้องมันคือตัวแบบ เพราะฆ้องมันคือตัวแบบ แล้วคนที่เขาจะแต่งเพลงเข้าก็ต้องนึกถึงลูกฆ้องไว้ก่อนแล้วค่อยไปแปรทำนอง โชคดีที่ไม่รู้อะไรตอนเรียน แต่นี้คือการเรียนปรัชญาที่ถูกต้อง คือไม่รู้อะไรเลย แล้วมันโปร่งโล่ง ความรู้มันจะเข้ามาจนเต็ม แล้ววันหนึ่งความรู้ที่เราสั่งสมไว้ มันจะถูกพัฒนาไปเป็นปัญญาวิชชา (Wisdom) วิชาคือความรู้แจ้ง (Acknowledge) บทสวดมนต์ “วิชชาจรณสัมปันโน” แปลว่า มีวิชชาและมีจรณะสัมปันโนที่ดี คือพระพุทธเจ้า ท่านมีสิ่งที่สะสมวิชชามาตลอดอย่างน้อยเป็นสิบชาติ ชาติแต่ปางก่อนก็คือการสั่งสมตัวปัญญา จนถึงเวลาที่พระพุทธเจ้าเสด็จออกไปดูบ้านเมืองจนไปเห็นคนเกิด แก่ เจ็บ ตาย สิ่งที่สั่ง

สมมาตลอดก็ส่งผล การเกิดวิชชา (Wisdom) เหมือนที่ผู้วิจัยสะสมลูกฆ้องเป็นทุนก็เหมือนกัน ฆ้องคือ ทำนองหลัก (Melody) มีทำนองหลัก แล้วใครจะเอาไปแปรเป็นอะไรก็แล้วแต่ ก็ต้องอาศัยลูกฆ้อง นี้คือรูปแบบ (Pattern) นี่คือปรัชญาที่เป็นรูปแบบ **ดนตรีมีปรัชญาที่เกิดแต่รูปแบบ แต่จบโดยไร้รูปแบบ** หมายความว่า มันจะเป็นสุดยอด (Ultimate) มันจะงอกงามโดยไม่มีอะไรไปครอบมันไว้ที่ผู้วิจัยวิเคราะห์มา ผู้วิจัยจะพบว่า ถ้าขึ้นหน้าพาทย์เพลงสาธุการ ต้องมีรูปแบบที่แน่นอน แต่ถ้าสมมติปี่ไปโหยสะบัดเป็นอื่นนะ แปลว่านอกครู ดังนั้นต้องทำตามระเบียบถูกต้องไปหมด ระเบียบวิธีการแบบนี้มาจากไหน ...ก็มาจากราชสำนักก่อน จริงๆ ผมมีความเห็นว่าพุทธศาสนาไม่ควรมีดนตรีแบบโลกียะเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่พุทธศาสนามีความเกี่ยวข้องกับพราหมณ์ รูปแบบวรรณกรรมก็เลยต้องพยายามให้สอดคล้องกับท้าวสหัมบดีพรหม พระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้แล้ว ไม่ได้เทศนาในทันที เพราะสิ่งที่ตรัสรู้เหล่านี้ช่างลุ่มลึก พระพุทธเจ้าเตรียมที่จะเป็นพระปัจเจกพุทธเจ้ากลับมาที่ตัวเราความที่เรียนจนถึงความเข้าใจแล้ว ถึงไม่สอนไม่คุยกับใคร เพราะเชื่อว่าสิ่งที่ทำ ถ้ามีคนเห็นคุณค่า จะถือว่าได้สร้างคุณูปการไว้ให้กับดนตรีแล้ว และดนตรีมันจะอยู่คู่ไปกับโลกพร้อมด้วยปรัชญา แต่คนไม่เข้าใจก็หาว่าทำเรื่องแปลกไปจากปริญญานิพนธ์ทางดนตรี ผู้วิจัยไม่สะดวกคุยกับผู้อื่นก็สามารถค้นคว้าและถือปริญญานิพนธ์เล่มนี้ไว้ให้ดีได้ ผมนับถือคนมีความรู้ทั้งหลาย อย่างหลายๆ คนที่จบปริญญาเอก แล้วเขาทำถึง เขาพูดภาษาไทยได้อย่างถูกต้องไม่มีผิดเพี้ยน ยิ่งภาษาอังกฤษยิ่งใช้สำนวนน่าฟัง ของจริง ย่อมไม่ใช่ของปลอม เพราะความรู้มันถึงแกนอย่างเครื่องเป่าไทยที่เลียนเสียงมนุษย์ ตามสำนวนปี่กับขลุ่ย มันเข้ากันได้ที่ไหน คนละบันไดเสียง ดังนั้นเบื้องหลังสำนวนจึงมีการคิด ต้องคิด ต้องสังเกตว่าเขาว่าไว้ว่าอย่างไร มิใช่แค่ว่าคนสองคนเข้ากันได้แล้วเรียกเป็นปี่เป็นขลุ่ย มันมีแง่คิดมากกว่านั้น เครื่องเป่ามันจะมีความพิเศษเลียนเสียงของมนุษย์ เลียนแบบความเป็นมนุษย์ ถึงระดับหนึ่งมันจะมีเสียงผี เสียงที่มันหลุดออกไปจากเสียงปรกติ คนเล่นเก่งๆ เขาจะบังคับได้หมด (Ultimate Octave) เช่น หลุยส์ อาร์มสตรอง นักทรัมเป็ต (Louis Armstrong) เป็นต้น เวลาบันทึกโน้ตเครื่องเป่า เวลาหลุดไปจากบรรทัดห้าเส้นที่ระดับเสียงต่ำเกินไป หรือสูงเกินไป มันจะเขียนลำบาก (ในโปรแกรมขึ้นตัวแดง) แต่นักดนตรีที่ยกตัวอย่างมานี้คือหลุดไปจากการบันทึกโน้ตแล้ว ไม่มีแบบใดๆ ทั้งนั้น เวลาเป่าเสียงสูง (เสียงผี)

ผู้วิจัย เสียงเหล่านี้ใช้ความเป็นมนุษย์ค่ะ

ครูสนั่น อ่า ใช่ แล้วเสียงเหล่านี้มันเขียนเป็นโน้ตลำบาก แต่ในทางดนตรีไทย ครูมนตรีก็พยายามเขียนออกมา แต่ในโน้ตสากลมันมีวิธีออกลมหนักเบาหมดหนา แต่มันไม่มีบอกว่าเสียงหลบขึ้นไปเป็นอย่างไร หรือเสียงลงในทรวงเป็นอย่างไร ไม่มีในทฤษฎี แต่มีในนักดนตรีอาชีพ คือเสียงที่ไม่อยู่ในภาวะปรกติ แต่เกิดจากทักษะของผู้เล่น ฝ่ายดนตรีไทยก็คือทางเทวดาที่เขาร่ำลือกัน

หมายความว่ามันไม่ได้มีอยู่ก่อน แต่มันมากับความสามารถของตัวผู้บรรเลง แล้วมันก็ไม่ได้มาบ่อยด้วย แต่พอถึงจุดๆ หนึ่งมันก็ออกมา นี่ผมคุยกับคุณได้ทั้งวันโดยที่ยังไม่ได้ทานข้าว เพราะเห็นว่าคุณสนใจ ผมก็มีความสุขที่จะให้ คำถามของคุณคือ ผมถอดทำนองหลักต้นแบบการประพันธ์ได้อย่างไร และใช้อะไรในการถอด

ผู้วิจัย ...ค่ะ ครู

ครูสนั่น ผมต้องถามคุณว่าดนตรีใช้อะไรในการสื่อสาร

ผู้วิจัย ส่วนตัวผู้วิจัยเห็นเป็นลีลา เป็นเส้น เป็นภาพสวยงามที่ตัดกันไปมาเวลาบรรเลงรวมกันเป็นวง

ครูสนั่น ตอบอย่างคนรู้เยอะ ไปไกลกว่าคำถามผม เอาใหม่ ดนตรีใช้อะไรในการสื่อสาร

ผู้วิจัย เสียงค่ะ

ครูสนั่น ใช่ และนี้คือความเป็นปรัชญาของดนตรี คุณจะไปตอบตามแบบแผนที่สังคมครอบเอาไว้ไม่ดี ในเมื่อทำปริญญานิพนธ์มาถึงระดับดุษฎีบัณฑิตแล้ว อย่าไปกลัวถูกผิดหรือใครเขาว่า อย่าไปคิดซับซ้อนจนเกินไป ดนตรีใช้เสียงในการสื่อสาร มองอย่างคนทั่วไป ปรัชญามันคือสิ่งที่คนทั่วไปเข้าถึง อะไรที่คนทั่วไปเข้าไม่ถึง สมมติทั้งหลาย มันไปไกลเกินกว่าจะเป็นปรัชญา สิ่งที่เพลโตศึกษามันเป็นปรัชญาก็จริง สิ่งที่เพลโตบอกว่าคนเข้าไม่ถึง มันต้องรอคนรุ่นหลังมานั่งถกเถียง มาเข้าถึง มันก็คืออจินไตยในทางพุทธศาสนา ศัพท์ตะวันออก คือมันเกินกว่าที่จะอธิบายด้วยพยัญชนะอรรถะ คนที่เข้าถึงแล้วจะเข้าถึงสภาวะ ในแง่ของดนตรี ถ้าเข้าถึง ครูจะใช้คำเรียกว่าสภาวะวุฒิยาลังการ มาจากคำว่า สภาวะ รวมกับวุฒิ รวมกับอลังการ คือจะเข้าถึงความงดงามของมันตามสภาพ เพราะฉะนั้นคนแต่งเพลงสาธุการ เขาตั้งแบบลูกฆ้องไว้อย่างหนึ่ง เขาตั้งตะโพนตั้งฉิ่ง และการแปรทางไปยังเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วยปรัชญาว่า เมื่อสักครู่เล่าค้างว่าพระพุทธเจ้าตรวจสอบความรู้ของตนอยู่สามเดือนจนชัดแจ้งแล้ว เสด็จไปโปรดแล้ว พราหมณ์ทั้งห้าคนก็ยังยึดตามรูปแบบ คือ ไม่เชื่อ แต่ฉับพลันที่ได้เห็นพุทธรังสี ฉับพลันพราหมณ์ทั้งหมดก็ลุกขึ้นนมัสการโดยพร้อมเพรียง เหล่านี้คือ ไม่มีแบบ แต่สุดท้ายแล้วสิ่งเหล่านี้มันออกมาจากความรู้สึก เรื่องไม่มีแบบมันก็เลยไม่มีอัตตา ฉันไม่ได้เป็นปัญจวัคคีย์แล้ว พระพุทธเจ้าก็เริ่มแสดงพระธรรมเทศนา พระพุทธเจ้าทรงตั้งคำถามว่า ท่านทั้งห้าเคยเห็นไหมว่าอยู่ๆ เราลุกขึ้นมาบอกว่าเราเป็นพระพุทธเจ้า ทรงคำถามที่ไม่มีรูปแบบอะไร พอปัญจวัคคีย์เปรียบเทียบแล้วก็เริ่มเข้าใจ การไม่มีรูปแบบถูกทำให้เกิดรูปแบบ ก็ถือบวชเข้ามาเป็นเอหิภิกขุ และตอนนั้นไม่มีพระวินัยสักข้อเดียว แต่มีศีล พวกพราหมณ์ก็ปฏิบัติอยู่แล้ว เริ่มจากจุลศีล คือ ศีลข้อปลีกย่อย มาสู่จุลศีล มัชฌิมศีล มหาศีล ศีลอันยิ่งใหญ่ นั่นคือ พระสงฆ์ในสมัยพระพุทธเจ้า เมื่อเริ่มมีพระสงฆ์มาบวชมากขึ้น ก็บัญญัติ

เพิ่มปาราชิก คือ กฎหมายเกิดขึ้นจากคนทำผิด พระวินัยก็คือกฎหมายที่พระสงฆ์ละเมิดไม่ได้ หาก ปรารถนาจะออกบวช จะเป็นพระต่อเมื่อมีศีล และศีลจากพระพุทธเจ้าไม่ต้องขอ สมาทานด้วย ตนเอง แต่มีถูกเขียนเป็นภาษาบาลี เวรมณี สิกฺขาปทำสมาทิยามิ คือของดเว้นสิ่งเหล่านี้เด็ดขาด ไม่ใช่งดแค่ชั่วคราว ไม่ใช่วันนี้ไม่ฆ่าสัตว์ แล้วพรุ่งนี้ฆ่าสัตว์ได้ เพราะว่าวันพรุ่งนี้ไม่ได้สมาทานศีล ...ไม่ใช่ นั้นแปลว่าคุณไม่มีศีลข้อหนึ่งอยู่แล้ว แล้วมันไปผิดข้อสี่ เพราะคุณบอกว่าจะไม่ฆ่าสัตว์ เมื่อทำไม่ได้ก็เข้าพูดไม่จริง เพ้อเจ้อ พันกันอย่างนี้ คำถามมันคือ บวชทำไม พ่อครูถาม สมัยที่ครูยัง หนุ่ม ครูเองก็สะดุด เออ บวชทำไม ครูตอบคุณพ่อไปว่า “ก็บวชตามประเพณี” แต่คุณพ่อของครู กลับให้ความเห็นว่า “ประการแรก บวชคือบวชจริงจัง บวชเพื่อรู้ เพราะอยากรู้อยากเรียนจริงๆ ประการที่สองคือไปลองชิมลาง” พ่อเอาหนังสือมาให้อ่าน คือ เล่ม นวโกวาท กับวินัยมุข ให้ไปอ่าน ถ้าเข้าใจและคิดว่าทำได้ จะพาไปหาอุปัชฌาย์ แต่ถ้าทำไม่ได้ ให้ลืมไปเลย ไม่ต้องบวช ครูดูว่าศีล ห้าข้อเราบกพร่องอะไรบ้าง ก็เพียงพยายามแก้ไขตนเอง พยายามรักษาศีลด้วยตนเอง เพราะถ้าทำ ผิดศีลแล้วไปปลงอาบัติ ก็จะกลายเป็นภิกษุทุศีล คือเป็นพระที่สำนึกตรงนี้มันด้านชา และในที่สุด ก็จะกลายเป็นอลัชชี คือ เก้อยาก คือ ไม่ละอาย มันวนกลับมาที่สภาวะวุฒิยาลังการ การถอดแบบ เพลง ถามว่าดนตรีใช้เสียง ภาครับเสียงใช้หู มีแค่นั้น เสียงที่มาแบบสถาวะแบบวุฒิยาลังการพอ มันเข้าไปสู่หูที่ดี วิทยาศาสตร์บอกว่า มันเกิดการรับรู้ในหูของเรา คนที่เป็นนักร้องในดนตรีคลาสสิค เขาฝึกตั้งแต่สองสามขวบ หรืออย่างชาวบ้านที่ลูกหลายอยู่แต่ในวงดนตรี วงลิเก วงดนตรีปี่พาทย์ ระบบประสาทในหูของคนเรามันถูกฝึกให้ขยายจากการฟังปรกติธรรมดา แต่คนที่ฟังตั้งแต่เกิด คือ ฟังตั้งแต่เพลงกล่อมลูก มันจะขยายความสามารถในการรับรู้เสียง จับ จำแนก รับรู้ความหมายของ เสียง เหล่านี้คือการพัฒนาของหูและการฟังของตัวเรา ของอย่างนี้มันถูกฝึกแต่เล็ก หลังจากอายุ สิบสามปี ระบบเหล่านี้มันจะถูกจัดวางอย่างเป็นระบบ จึงจะสามารถถอดแบบทางดนตรีออกได้ ผมทดลองกับหลานสาวของผม ชื่อแจ่มใส ผมใช้น้ำเสียงนุ่มนวล การเชิญชวนที่มิใช่คำสั่ง และใช้ การเรียนเปียโน ตาออกค่าเรียนเปียโนให้หลาน แค่อาทิตย์เดียวหลานแจ่มใสก็ไล่เสียงในเปียโนได้ แล้ว เดี๋ยวนี้ผมแต่งเพลงให้หลานสาวอายุ 9 ขวบ เล่นไปตามคีย์ที่ร้องได้เลย นี่คือระบบการฟังที่ มันพัฒนาด้วยดนตรี หูคนเรามันถูกปรับให้เป็นระบบ (Set) นี่คือการถอดที่คุณตั้งคำถาม และผม พยายามไม่ให้หลานของผมร้องเพลงประเภทแขม่วด่าง เช่นภาษาไทยแบบลูกครึ่ง ผมชอบ ภาษาไทยที่ชัดเจน ไพเราะกว่ากันเยอะตอนหลังผมหาคนสอนร้องเพลงให้หลานสาวเพิ่ม และหา เพลงที่ภาษาชัดเจน อารมณ์ชัดเจน คืออารมณ์คนอย่างนี้จะไวมาก มันละเอียดอ่อนเหมือนคุณกับ ผม ต้องหาที่ระบายออก ผมเลือกเพลงที่ตรงกับอารมณ์ของหลานสาว แล้วเขาก็ทำได้สุด ความสามารถของเขา นี่คือการถอดแบบอารมณ์ คำถามของคุณ ผมจะตอบว่ามันอยู่ที่หู และมัน

อยู่ที่หัวใจ ผมเขียนเนื้อเพลงส่งไปให้หลานสาว ตอนแรกเขาเรียนเพลง Twinkle Twinkle Little Star เพลงกล่อมเด็กของกวีชาวอังกฤษเจน เทย์เลอร์ (Jane Taylor) ผมก็เขียน อยู่บ้านเรา เรานี้ดี จัง ระวัง ระวัง ระวังโควิด ผมส่งไปให้หลายถอดตามเพลง Twinkle Twinkle Little Star ตัวหนังสือ อ่านไม่ออก เขียนโน้ตไปอ่านออกแต่คอร์ด ทำนองเพลงก็ยังกระท่อนกระแท่น เพราะพึ่งเรียน ผม เป็นคนร้องให้ฟัง ผมบอกให้หลานอัดคลิปส่งกลับ เก่งมากเลย ทั้งๆ ที่คนสอนอยู่กรุงเทพฯ ส่งโน้ต ไปทางไลน์ แต่หลานสาวร้องออกมาไม่เคยเพี้ยน นี้คือเพลงแรก เพลงที่สอง หมดช่วงโควิด หลานสาวผมกลับไปเรียนเปียโน ผมเอาเพลงที่ผมเขียนเนื้อ เสียงระฆัง ก้องกังวาน วิมานรักลั่น ก็ แอบซ้อม ผมส่ง Backing Track ไป หลานสาวก็ร้องเพลง ผมก็ก่อนงานแสดงก็ซ้อมนิดหน่อย ออก มานะ ไม่มีเพี้ยน ลมหายใจ โน้ตตัวขาวตัวกลม ร้องได้ยาว นี่ การถอดแบบ ถอดจากหู ถอดด้วย หัวใจ ดนตรีแจ๊สคือดนตรีที่เล่นจากหัวใจ ได้สาระหลักมา (Theme) ทุกคนก็จะเล่นด้นสดกัน ผมถึง ชอบแซกโซโฟน คือตัวเรา ปรัชญามันเท่ากัน เราก็ละเอียดถี่ถ้วน ก็เล่าสู่กันฟังได้ ที่ผมเล่ามา ผม จะอธิบายว่าตอนที่ผมยังเด็ก แม่ผมร้องเพลงกล่อม และไม่ได้กล่อมว่า “โอละเห่” แต่กล่อมด้วย เพลงไทย ด้วยบทดอกสร้อย คุณทันไหม

ผู้วิจัย ไม่ทันหลักสูตรนี้ค่ะ

ครูสนั่น แล้วบทอาขยานล่ะ

ผู้วิจัย จำไม่ได้สักอย่างเลยค่ะ แต่อาขยานนี้คุ้น ๆ

ครูสนั่น ผมเรียนหลักสูตรแบบ พ.ศ.2503 เป็นหลักสูตรแบบหมวดวิชา ปรัชญาการศึกษา รุ่นหลังเขาว่า สอนคนไม่ได้สอนหนังสือ แต่ว่าคำนี้มันเป็นปรัชญาจริงๆ เข้าถึงยาก สอนคนไม่ได้ สอนหนังสือ คือการสอนคนให้รู้หนังสือ เพื่อที่จะไปเรียนรู้ด้วยตนเอง ผู้สอนหลายคนเข้าไม่ถึง ถึง ได้ปฏิเสธการท่องจำ ครูถามเธอ ดนตรีถ้าไม่ท่องแล้วจะใช้วิธีการใด ปรัชญาที่ดนตรีมีฟอร์ม มีแบบ (Pattern) เพราะมันต้องสร้างความคุ้นเคยจากการจำรูปแบบก่อน ติงโนงโนง ทำไมต้องท่อง ทั้ง ปากว่า มือก็ตี หูก็ฟัง เพราะนั่นคือการเรียนรูปแบบ พอหลังจากเรียนรูปแบบแล้ว ต่อเพลงไปแล้ว จะเสียเวลาเรียนย้อนหลังอยู่อีกไหม ก็ไม่ แค่ครูนอยทำนองเพลงมา คุณก็แปรของคุณได้ พอคน ทุ้มว่าง ก็ลุกไปนั่งทุ้ม ถามว่าลำบากไหม ก็ไม่ลำบาก ยกเว้นก็เพียงระนาดเอกเท่านั้นในขั้นพื้นฐาน มันก็ยากหน่อย สมัยก่อนแม่ผมร้องให้ฟัง เพลงนกกระจาบ มันจะมีเริ่มตั้งแต่ กอเอ๋ยกอไก่ เด็กเอ๋ย เด็กน้อยความรู้เรายังด้อยเร่งศึกษา ตั้งเอ๋ยตั้งไข่ แมวเอ๋ยแมวเหมียว นกเอ๋ยนกเอี้ยง จิงเอ๋ยจิงโจ้ ไก่เอ๋ยไก่แจ้ ทุกเพลงในบทดอกสร้อยจะกำกับทำนองไว้ ตัวอย่างเพลงเด็กเอ๋ยเด็กน้อย คนแต่งชื่อ นายทัด ตอนนั้นยังไม่มีนามสกุล นายทัด เปรียญ ก็คือคนที่เก่งภาษาไทยและได้เปรียญ เขาเขียน

กำกับไว้ข้างล่างว่า “ร้องลำฝรั่งรำเท้า” ลำ ก็ใช้ลอลิง ไม่ได้ใช้รอเรือ คือลำนำ คือทำนอง ฝรั่งรำเท้านี่ชื่อเพลง ผู้สอนบางคนไม่ได้สนใจตรงนี้ แต่คุณแม่ของผมเขาเอาบทร้องมากล่อมตั้งแต่ผมยังน้อย

เด็กเอยเด็กน้อย ความรู้เรายังด้อยเร่งศึกษา
เมื่อเติบใหญ่เราจะได้มีวิชา เป็นเครื่องหาเลี้ยงชีพสำหรับตน
ได้ประโยชน์หลายสถานเพราะการเรียน จงพากเพียรไปเถิดจะเกิดผล
ถึงลำบากตรากตรำก็จำทน เกิดเป็นคนควรหมั่นขยันเอย

ร้องลำฝรั่งรำเท้า

ตัวอย่างทำนองเพลงฝรั่งรำเท้า สองชั้น

ท่อนที่ 1

- - - -	- ท - ล	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- ท - ล	- ซ - น	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	- ซ - ล
- - - ล	- ล - ล	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท
- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
- - - ม	- ร - ซ	- - - ร	- ร - ร	- ซ ล ท	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท
- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ท่อนที่ 2

- - - -	- ท - ล	- ซ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ซ	- ซ - ซ
- ร - ท	- ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
- - - ม	- ร - ซ	- - - ร	- ร - ร	- ซ - ม	- ร - ด	- ร - ม	ม ม - ร
- ซ - ม	- ร - ด	- ร - ม	ม ม - ร	- ล - ท	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ท
- - - ท	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- ม - ล	ร ร - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
- ม ร ท	ร ท ล ซ	- ร - ซ	- ซ ล ท	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
- - - -	- ล - ท	- ด - ร	- - - -	- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท
- - - -	- ล - ท	- ด - ร	- - - -	ท ล ซ ฟ	- ซ - ล	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ

ผู้วิจัยทำวิดีโอขับร้องเพลงฝรั่งรำเท้า บทอาขยาย เผยแพร่เป็นสาธารณะสำหรับผู้สนใจ

วิดีโอ บทอาขยาย เด็กเอ๋ยเด็กน้อย เพลงฝรั่งรำเท้า สองชั้น ขับร้องโดยครู คงคา เพชรนิล อาจารย์ประจำ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตามแนวคิดของครูสนั่น มีขันหมาก

บทอาขยาย เพลงฝรั่งรำเท้า

https://www.youtube.com/watch?v=_dWKXL0htBA

แต่ผมไม่ได้ถอดโครงสร้างได้ ณ ตอนนั้นเลย ผมมาถอดโครงสร้างเมื่อตอนโตแล้ว ตอนที่เข้าใจแล้ว แต่เพลงที่แม่สอน แล้วทำให้ผมได้สิ่งเหล่านี้มา เพราะถูกใส่แบบ (Pattern) เอาไว้ คือ เพลงนกกระจาบ ชื่อบทดอกสร้อย คือ นกกระจาบ

นกเอ๋ยนกกระจาบ เห็นใบพงลงคาบค่อยเพียรขน
มาสอดสอยด้วยจะงอยปากของตน ราวกับคนช่างพินิจคิดทำรัง
ช่างละเอียดเสียดสลับออกซับซ้อน อยู่พักร้อนนอนร่มได้สมหวัง
แม้นทำการหมั่นพินิจคิดระวัง ให้ได้ดั่งนกกระจาบไม่หยาบเอย

เหล่านี้ คือปรัชญาของศิลปะ คือความประณีต แล้วผมไม่เคยอ่านท่องตัวหนังสือ มันจำได้ แล้วก็เรื่องทำนองคุณแม่เป็นคนอารมณ์ดีมีดนตรีเป็นยาบำบัด ท่านก็ใส่หูให้ผมมาตั้งแต่เด็ก ผมเก็บมาได้ครบหมด คุณแม่ชอบคุยกันภาษามอญ การต่อกลอน คำผวนท่านทำได้โดยทันที และมีอารมณ์สุนทรีย์มาก

ผมเคยทำงานเป็นศึกษานิเทศน์กับกลุ่มสร้างเสริมลักษณะนิสัย คือวิชาพวกศิลปะ ดนตรี จริยธรรม ผมถอดหลักได้ เช่นว่า ทำไมต้องเพลงช้า - ทลซ ׀ - ล - ซ ׀ ลซมซ ׀ - ล - ด ׀ หรือเพลงช้าทำไมต้องตุ๊บติงติง ทำไมอย่างไรให้คนก้าวลงจังหวะ เพราะมันไม่ลงสักที ยกตัวอย่าง “ถอดหน้าทับสองไม้ ลาวดวงดอกไม้”

“- ติง - โจ๊ะ ׀ - ติง - ติง ׀ - - - ทั่ง ׀ - ติง - ทั่ง ׀” ผมถามเขากลับไป เป็นคนรำ “พี่ คนรำก้าวเท้าลงจังหวะไหน อ้อ ก้าวจังหวะ ทั่ง ยกจังหวะติง” เขาเข้าใจเลย เอาจังหวะหน้าทับมาอธิบายให้คนรำเข้าใจ วิชาดนตรีกับนาฏศิลป์เป็นวิชาที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน เป็นสหวิทยาการ ไม่ใช่วิทยาโดดเดี่ยว รำไม่มีจังหวะ ...ไม่ได้ ไม่มีเพลงก็ไม่มีอารมณ์

เพลงฝรั่งยี่เฮ็ม อยู่ในชุดเพลงสิบสองภาษา มีฝรั่งเดิน ฝรั่งรำเท้า ครูสนั่นนอยทำนองเพลงฝรั่งเดินให้ฟัง

ผู้วิจัยสืบค้นในภายหลัง ดังนี้ ตัวอย่างทำนองฝรั่งเดิน

https://www.youtube.com/watch?v=q3d7Skz1jy8 (ข้อมูลจากสื่อออนไลน์)

“หน้าทับเป็นแบบฝรั่ง คือ ตึง ตึง ตึง”

ตัวอย่างทำนองฝรั่งยี่เฮ็ม

https://www.youtube.com/watch?v=pJ9DqkMgbGQ

“ลูกฝรั่งมาเต็มที่ ผมก็คิดเพลงศึกษานิเทศก์ด้วยเพลงนี้ เอาลูกฆ้องมาวาง ใส่เนื้อร้องว่า *มั่นคงธำรงจรรยา สมนามว่าศึกษานิเทศก์...*” ครูสนั่นร้องเพลงศึกษานิเทศก์ให้ผู้วิจัยฟัง

ตัวอย่างทำนองเพลง

https://www.youtube.com/watch?v=QnVjAxB5kE8 (สื่อออนไลน์)

ใส่เครื่องหมายที่เป็นดนตรีสากล เดินทำนอง เป็นแบบมาร์ช

“เวลาครูสนั่นประพันธ์เพลง วางลูกฆ้องแล้วใส่เนื้อร้องเหรอคะ”

“ใช่ มันเป็นแบบนั้นแหละ โอ้โลมปฏิโลม ถอดตามโน้ตแล้วมองย้อนกลับมา เป็นเรื่องปกติ”

“แล้วถอดย้อนกลับมายังไงคะ”

“โอ้โลมกับปฏิโลม มันทำเป็นปกติ”

ผู้วิจัยยังสงสัย เพราะส่วนตัวผู้วิจัยทำไม่ได้ ครูสนั่นอธิบายว่า เพราะการเรียนตามแบบตั้งเส้นทางการเรียนรู้บางอย่าง ครูสนั่นว่า ท่านเรียนจากนอกระบบ

“ฟังแล้วเข้าใจ” ครูสนั่นบอกเป็นแนวทาง

“ตัวอย่างการถอดแบบนันทนาการ พิธีบายศรีสู่ขวัญ แล้วกรณีนี้เขาไม่ใช่นันทนาการแบบไม่เข้าใจ เขามาเชิญผมไปเป็นนายพิธีบายศรีสู่ขวัญ คนนั้นเขาเรียกผมว่าครู เพราะทราบว่าผมมีความรู้ตรงนี้ ถอดกลับไปกลับมาได้ ...เหมือนที่คุณโทรมาหาผม คุณใช้คำว่า ‘ครู’ คำนี้มีแต่พวกดนตรีไทยที่ใช้กัน และแสดงว่าคุณเข้าถึงความสงสัยอยากที่จะความเข้าใจตรงนี้ ...เล่ามาถึงอาจารย์กาญจนา อีกท่านหนึ่งที่จบเอกภาษาไทย เขียนกลอนได้ เป็นนักวิจัยที่เยี่ยมยอดที่สุดคนหนึ่ง ผมคิดว่าถ้าอาจารย์กาญจนยังอยู่ คุณก็มาไม่ถึงมือผมหรอก สมัยนั้นเขาวิจัยเรื่องเสภา ผมเป็นผู้เชี่ยวชาญเล่มนั้น เป็นวิทยากรพิเศษ อาจารย์กาญจนาเป็นอีกคนหนึ่งที่ทำได้ ...ผมเขียนเพลงไทยเนื้อเต็มได้ แต่คนทั่วไปทำได้ตามแบบ คนที่ถอดแบบได้จากเมโลดี้ คือ ลูกฆ้องเพลงไทย ผมเริ่มการแต่งเพลงจากลูกฆ้องเพลงไทยมาใส่เนื้อเต็ม มีตัวอย่างมาจากวงสุนทรภรณ์ การร้องเพลงไทยเนื้อเต็มเป็นการรักษาเพลงไทย การรักษาเพลงไทยไม่ใช่แค่การรักษารูปแบบ แต่คือวิธีการอย่างวงดนตรีสุนทราภรณ์ และดนตรีลูกทุ่ง”

“คุณลองทายเพลงนี้ ...เรียกพี่ได้ไหม แล้วพี่จะให้กินขนมหมื่นห้า” ครูสนั่นร้อง แล้วให้ทายทำนองเพลงไทยต้นแบบ

ตัวอย่างทำนองเพลง https://www.youtube.com/watch?v=y9y61puQiOE

“ไม่ทราบค่ะ” ผู้วิจัยบอกกับครูสนั่น

“เพลงทยอยญวน”

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - -	ซ ม ร ด	ม ร ด ล	- ด - ร
- ด ร ม	- ซ - ล	- ร̊ - ด̊	- ล - ซ	- - ล ซ	ล ซ - -	ล ซ ล ด̊	- ม - ซ
- - ล ซ	ล ซ - -	ล ซ ล ด̊	- ม - ซ	- ม ซ ล	ซ ม - ซ	ล ซ ม ซ	ล ด̊ - ล
- - ด̊ ซ	ด̊ ล - -	ซ ล ด̊ ล	ซ ม – ซ	- ม ซ ล	ด̊ ล ซ ม	- - - ร	ด ม ร ด
- - ร ด	ร ด - -	ซ̣ ด ร ม	ซ ม ร ด	- - ร ด	ร ด - -	ซ̣ ด ร ม	ซ ม ร ด

“แล้วโด่งดังมาก เพราะคุ้นหูคนไทย เพลงลูกทุ่งก็เช่นกัน เป็นเพลงไทยใส่เนื้อเต็ม

อีกสักเพลง ...*พบพอดี นี่เธอจะไปแห่งไหน จะไปที่หนใด ผมนี้ใคร่จะติดตามครับ แปลกจริงเออ พบเธอเป็นต้องลวนลาม อยากจะขอติดตามฉันไปที่แห่งใด*”

ตัวอย่างทำนอง

https://www.youtube.com/watch?v=nVUG8DwLPlE

“เพลงนี้ล่องน่านใหญ่”

ตัวอย่างทำนอง

https://www.youtube.com/watch?v=nYpTRJWsCnk

ที่ฝึกกันมาก็คือ เอาเนื้อเต็มมาใส่ทำนอง ผมยกตัวอย่าง เพลงโสมส่องแสง ลูกฆ้อง

- - - ด̊	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ม	ร ด ร ม	- ซ – ล	ด̊ ซ ล ด̊

เอื้อนแบบเพลงไทยเนื้อเต็ม

- - - -	- - - เออ	- เอ้อ - เออ	- เออ - เอ่อ	- - เอ้อ เออ	เออเอ่อเออเอย	- - - โอ้	- - ว่าแสง
- - - ด̊	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ม	ร ด ร ม	- ซ – ล	ด̊ ซ ล ด̊

“ผมเอื้อนอย่างนี้ตอนที่เอาโน้ตมาถอด แต่ว่าจริง ๆ แล้วมันต้องร้องแบบไทยเดิม”

เอื้อนแบบไทยเดิม

- - - -	- - - เออ	- - ฮึเออ	เงอเฮ้อเออเอ่ย	- - เอ้อ เออ	เออเอ่อเออเอย	- - - โอ้	- - ว่าแสง
- - - ด̊	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ม	ร ด ร ม	- ซ – ล	ด̊ ซ ล ด̊

“การเอื้อนแบบไทยเดิม มีไม่กี่คนที่ร้องได้ ต้องไปเรียนเฉพาะทาง ต่อเพลงกับครู ครูก็เคาะจังหวะไป วันนี้ได้ครึ่งวรรค กลับมาพรุ่งนี้ลืมแล้ว เป็นแบบนี้ แต่พอมาว่า...”

- - - แสง	- - - จันทร์	- - - นวล	- - - -ผ่อง	- - นภา	พราวพร่างดังทอง	- -เมื่อมอง	แสนสุขอุรา
- - - ด̊	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ม	ร ด ร ม	- ซ – ล	ด̊ ซ ล ด̊

ตัวอย่างทำนองเพลงรัก

https://www.youtube.com/watch?v=2S_P7DG9ldE

“ครบไหม”

“ครบค่ะ

“*แสงจันทร์นวลผ่อง นภาพราวพร่างดังทองเมื่อมองแสนสุขอุรา เดือนสวยสว่างพร่างตา ฟ้าชื่นวิญญา จันทราจุมพิตทุกคืน เห็นนภาสมรัก หวั่นใจนักเกรงรักกลายไม่ชื่น ไม่ต้องกลัวเป็นอื่น รักพี่มีแต่ชื่น ชื่นรักเรื่อยไป* ไปท่อนใหม่ ทำนองโสมส่องแสง ท่อน 3 ใส่เนื้อร้องว่า *คำก็รักสองคำก็รัก น้องใคร่ทราบนักรักมากเท่าไหร่...*” “เพลงรัก เป็นอมตะไปแล้ว”

“แล้ถามว่า ถ้าผมไปเรียน ผมก็อาจรู้ลึกทฤษฎี แต่เสียอะไรตรงนี้ไป เพราะความเข้าใจถูกเรียบเรียงมาอีกอย่าง ผมรู้ลึกในเชิงสภาวะมากกว่าทฤษฎี”

ครูสนั่น ให้สัมภาษณ์เมื่อ 19 มีนาคม พ.ศ. 2563 ที่บ้านในจังหวัดปทุมธานี

บทสัมภาษณ์ อาจารย์ ผศ.ดร.เมธา หริมเทพาธิป ผู้เชี่ยวชาญพุทธปรัชญา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ผู้วิจัยขอความรู้เกี่ยวกับอารมณ์ เพื่อจะนำไปใช้เขียนอารมณ์ของดนตรีไทย อาจารย์เมธา หริมเทพาธิป กล่าวว่า ผมจะเริ่มจากการเล่าให้สีน้ำฟังเกี่ยวกับนิกายธรรมยุติ เป็นที่รู้จักกันว่า *“วัดป่า”* พระสงฆ์จะมี *เครื่องอยู่* ถ้ารู้จักเครื่องอยู่ก็จะรู้จัก *อารมณ์* ตัวอย่างเช่น พระสงฆ์บางรูปถ้าบวชมานานแล้ว ก็จะใช้เครื่องอยู่ บางรูปใช้การก่อสร้างเป็นเครื่องอยู่ เช่นการสร้างวัดสร้างอาราม คือ ใช้การทำงาน แต่เมื่อใดที่ไม่มีการทำงาน หรือไม่มีเครื่องอยู่เหล่านี้ ก็จะเกิดอารมณ์ต่างๆ แล้วแต่บุคคล บางรูปการอุปัฏฐากของพ่อแม่ครูอาจารย์เป็นเครื่องอยู่ เช่นการดูแลบาตรดูแลจีวร ใช้ตรงนี้เป็นเครื่องอยู่ก็สามารถคงอารมณ์ไว้ได้ เป็นการหางานให้ใจไปผูกอยู่ตรงนั้น ไม่ฟุ้ง ทีนี้ ในบรรดาเครื่องอยู่ที่มีความยั่งยืนมากที่สุด คือ เอาธรรมเป็นเครื่องอยู่ เวลาพูดถึงอารมณ์อาจารย์จะบอกผู้วิจัยว่า เครื่องอยู่ตรงนี้ หรือ อารมณ์ มันไม่ได้แปลว่ากิเลสเสมอไป เพราะในพุทธศาสนา ผู้วิจัยเคยได้ยินคำว่า พระอรหันต์มีนิพพานเป็นอารมณ์ไหม อารมณ์ในพุทธก็เลยไม่เหมือนอารมณ์ในภาษาทั่วไป (Emotion) มันเป็นเครื่องอยู่ มันเป็นฐานในการรับรู้และการรับรู้ในที่นี้เป็นตัวที่เป็นรูปธรรม และนามธรรม รูปธรรม ได้แก่อะไร ตาหูจมูกลิ้นกาย ไปสัมผัสรูปรสกลิ่นเสียงสัมผัส คือ ผัสสะห้า ที่เราคุ้นเคย เวลาที่ตาไปเจอรูป เรียกอารมณ์นี้ว่า รูปารมณ์ อย่างถ้าหูได้ฟังเสียง ก็เรียกสัททารมณ์ ทีนี้ สุดท้ายมันคือเรื่องสัมผัส เรียกว่า โผฏฐัพพารมณ์ อันนี้คืออารมณ์ที่เกิดจากรูปธรรม ทีนี้ อารมณ์ที่เกิดจากนามธรรม เรียกว่าธรรมารมณ์ คือ ความรู้สึกนึกคิด เวลารับรู้ความรู้สึกนึกคิดภายใน นั่นคืออารมณ์เกิดขึ้นแล้ว เวลาภาวนา พุทโธ นั่นคือการคิด เรื่องของสังขาร แต่ว่าเอาพุทโธเป็นอารมณ์ หมายความว่า เอาสังขารเป็นอารมณ์ เอาสังขารมาปรุงแต่งคำว่าพุทโธ แล้วแน่วแน่อยู่กับพุทโธ บางท่านเอาสิ่งภายนอก เช่น การฝึกกสิณ พวกกสิณไฟ เป็นต้น

แสดงว่าเขาเอาเรื่องรูปธรรมเป็นอารมณ์ แต่ว่าภาพที่เกิดในใจ **ภาพไฟที่เกิดในใจ มันคือธรรมารมณ์ มันคือจินตนาการของตัวรูป** นี้คือหลัก แล้วเกิดจำได้ ความจำคือสัญญา คำว่ารู้สึกนึกคิด รู้สึก ก็คือความรู้สึกทั้งหลาย นึก คือ ความจำ คิด ก็คือการปรุงแต่งจินตนาการ อาจารย์เลยใช้คำว่า ความรู้สึกนึกคิด

ผู้วิจัยมีประเด็นคำถาม คำว่า ความจำ (Memory) รวมถึงอารมณ์ใช่ไหมคะ

อาจารย์เมธา ตอบว่า ถ้าจิตจำได้ว่า... กรณีอย่างนี้ อารมณ์เกิดขึ้นแล้ว

ผู้วิจัยเข้าใจว่าอารมณ์นี้นับไม่เหมือนปรัชญาตะวันตก

อาจารย์เมธาอธิบายเพิ่มเติมว่า พระอรหันต์มีนิพพานเป็นอารมณ์ นั่นหมายความว่าอารมณ์ มีทั้งสองฝ่าย คือฝ่ายโลกียะ และโลกุตระ โลกียะคือธรรมดาโลก ถ้าเรามองธรรมดาโลก ก็มองอริยสัจสี่ เต็มไปด้วยทุกข์ คำถามคืออะไรคือทุกข์

ผู้วิจัย คิดว่าเป็นเรื่องของ รักโลภโกรธหลง

อาจารย์เมธา กล่าวต่อไปว่า อารมณ์ คือ ทุกข์ รักโลภโกรธหลงก็ทุกข์ เป็นโลกกียะ คือรูปรสกลิ่นเสียงสัมผัส ถ้ามองในทางอริยสัจสี่ สิ่งเหล่านี้เรียกว่าทุกข์ ทุกข์ในที่นี้ ไม่ใช่แค่ทุกข์ทางกายทางใจที่เกี่ยวกับชีวิต ทุกข์ตรงนี้มันเป็นทุกข์ในเชิงของธรรมชาติ คำแปลก็คือ ไม่สามารถทนอยู่ในสภาพเดิมได้ นั่นแปลว่าทุกข์ อย่างเช่น อนิจจัง (ไม่เที่ยง) ทุกขัง คือบางคนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ มันต้องแปรเปลี่ยน เวลาเราทุกข์กายทุกข์ใจ เราก็ทนไม่ได้ใช่ไหม มันคล้ายกัน แต่อันนี้เป็นความทนไม่ได้ที่มากกว่าสภาพร่างกายจิตใจ แม้แต่โต๊ะตัวหนึ่ง มีความทุกข์ในไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) ทุกข์ตัวนี้เป็นทุกขังในไตรลักษณ์ คือไม่สามารถทนอยู่ในสภาพเดิมได้ โต๊ะตัวนี้ไม่สามารถอยู่ชั่วนิรันดร์ได้ มันต้องดสื่องสลายไป ทีนี้เราจะไปเปรียบเทียบกับวัตถุสสาร เรื่องของการสั่นของพลังงานตลอดเวลา เมื่อมีการสั่น มันต้องเคลื่อนไหว เมื่อเคลื่อนไหวก็ต้องมีการเปลี่ยนแปลงและไม่สามารถคงอยู่ในสภาพเดิมได้ อันนั้นเป็นการที่เราเอาไปเชื่อมโยง แต่ว่าโดยสภาพตามคำสอนของพระพุทธเจ้า ทุกข์ตัวนี้มันเป็นทุกข์ในไตรลักษณ์ (ลักษณะสามอย่าง คือ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา) มันครอบคลุมทุกข์ในอริยสัจอีกทีหนึ่ง ทีนี้ทุกขในอริยสัจสี่ก็เป็นทุกอีกแบบหนึ่ง คือ ความเกิดแก่ เจ็บ ตาย เป็นทุกข์ของมนุษย์และสิ่งมีชีวิต ส่วนทุกข์ในไตรลักษณ์รวมสิ่งของทั้งปวง ทุกข์ในอริยสัจสี่ คือ ทุกข์ในกฎแห่งกรรม ซึ่งมีอยู่ห้ากฎ แต่ทุกข์ในไตรลักษณ์คือทุกข์ที่มีอยู่ในกฎธรรมชาติ เรียกว่า ธรรมนิยาม นิยามแปลว่ากฎ ส่วนกรรมเรียก กรรมนิยาม และอีกสามกฎ ก็คือ กฎแห่งจิต ที่เรียนอภิธรรม ก็คือเรียนกฎแห่งจิต แล้วก็มีพีชนิยามคือกฎแห่งชีวิต ทั้งพืชและสัตว์ อุตุนิยามนี่คือกฎแห่งธรรมชาติ สองอย่างนี้จริงๆ แล้วคือ ฟิสิกส์ เคมี ชีวะ อุตุนิยาม อุตุแปลว่า ฤดู แปลว่าความร้อน เป็นกฎของวัตถุ จิตนิยาม กฎแห่งจิต กรรมนิยาม กฎแห่งกรรม

ธรรมนิยาม กฎแห่งธรรมชาติ กฎแห่งธรรมชาติอย่างเช่นไตรลักษณ์ครอบคลุมหมด อนัจจัง ทุขขัง อนัตตา เมื่อครั้งพระพุทธเจ้าเสด็จปรินิพพาน คนเราก็จะพูดอย่างสั้นๆ ว่าพระพุทธเจ้าสอนเรื่องทุกข์กับการดับทุกข์ พระพุทธเจ้าตรัสรู้อะไร ตรัสรู้เรื่องอริยสัจสี่ นั่นคือขั้นต้นทั้งสิ้น แต่ในมหาวิทยาลัยเราศึกษาค้นไปว่า พระพุทธเจ้าไม่ได้ตรัสรู้เรื่องอริยสัจสี่ซึ่งเป็นกรรมนิยามอย่างเดียว ท่านหยั่งลงไปจนหมด รู้ทั้งหมด แต่เน้นสามกฎ คือ จิตนิยาม กรรมนิยาม และธรรมนิยาม แต่ว่าสองกฎแรก (อุตุนิยามและพีชนิยาม) ท่านกล่าวเพียงเพื่อให้ศึกษาสามกฎนี้ชัดเจนขึ้น กฎรูปธรรมท่านไม่ได้เน้น แต่วิทยาศาสตร์เน้น เราก็เลยเห็นว่าวิทยาศาสตร์ด้านสสารนิยามยมเขาไปไกลกว่าแต่สุดท้ายจะไปไกลแค่ไหน ทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ เวลาไปถึงจุดหนึ่ง ก็จะพบในพระพุทศาสนานี้คือหลักใหญ่ โครงใหญ่ของกฎทั้งหลาย

ทีนี้มาดู อริยสัจสี่คือทุกข์ อารมณ์ก็คือทุกข์ อย่างเช่นอาจารย์มองเห็นโทรศัพท์เครื่องหนึ่งเกิดอารมณ์ อารมณ์นี้คือทุกข์ ยังไม่ต้องอะไรกับมัน มันคือทุกข์เฉยๆ สมุทัย เหตุแห่งทุกข์ ก็คือตัณหา คือความยึดมั่นถือมั่น เมื่อไรที่จิตไปยึดว่าโทรศัพท์เครื่องนี้มันเป็นของของฉัน แล้วหล่นแตก คือ มีเหตุแห่งทุกข์เพราะความยึด และเหตุแห่งทุกข์นี้คือตัวกิเลส ที่ผู้วิจัยถามว่า อารมณ์มีกิเลสไหม ตัวอารมณ์เป็นทุกข์ ไม่ใช่กิเลส แต่เมื่อไรเข้าไปยึดว่าอันนี้เป็นเรา เป็นของของเรา ยึดในตัวตนว่าฉันเป็นนั่นเป็นนี่ อันนี้คือกิเลส ยึดว่าเป็นผู้รู้ และสิ่งที่ถูกรู้ เช่นผู้รู้คือเรา ก็ทุกข์ ยึดว่าสิ่งที่ถูกรู้คือเราก็ทุกข์ ผู้รู้กับสิ่งที่ถูกรู้เป็นสิ่งที่ทำไปโดยธรรมชาติ มันเลยเข้าไปสู่กฎสุดท้าย ธรรมนิยาม อย่างนี้แสดงว่าเราอยู่นอกขันธ์ห้า เราเป็นเหมือนผู้สังเกต ผู้รู้กับสิ่งที่ถูกรู้ อีกทีหนึ่ง เรามองจากข้างนอกเข้ามาที่ตัวเอง อันนั้นคือผู้สังเกต การเป็นผู้สังเกต ในทางพระพุทธศาสนาเรียกว่าวิญญาณ ขันธ์ห้าจะมี รูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ วิญญาณตัวสุดท้ายมันคือตัวรู้ แต่การรับ (รับรู้) ในฐานะเครื่องอยู่ (รับรู้ในฐานใดฐานหนึ่ง) เรียกว่า อารมณ์

ตาเห็นรูปอารมณ์มันเกิดแล้ว (อารมณ์ในทางพุทธ) แต่ไม่ใช่อารมณ์หงุดหงิด อารมณ์เศร้า อารมณ์รัก อะไรแบบนั้น อันนั้นมาปรุงแต่งทีหลังเป็นผลจากการที่เรายึดแล้ว แต่ถ้าเราไม่ได้ยึด เช่นกาแกตรงหน้าแก้วนี้ เราเผลอทำตกใส่ตัว จริงๆ มันแต่ตก แล้วก็ร้อน กับเปียก แต่ถามว่าคนที่ยึดมันติดอยู่เท่านี้ไหม ก็ไม่ เขาอาจมองว่ามันสกปรก ไม่พอใจ เพราะเป็นสิ่งที่ยึดว่าเป็นเรา เราอยากผลักไสสิ่งที่มีที่เป็นออกไป อันนี้เรียกว่า **วิภวตัณหา** คือ ความไม่อยากมี ความอยากผลักดันสิ่งที่มีที่เป็นออกไป แล้วมีตัณหาไหม มี ตัณหาคือ ความอยาก อยากให้ได้ดั่งใจตัวเอง สมมติตามกรณีกาแฟหกว่า สิ่งที่คนเราอยากให้ได้ดั่งใจคืออะไร มือเท้าไม่เปรอะ แต่ถ้าในธรรมชาติ มันไม่ได้ดั่งใจเรา มันก็ต้องเลอะต้องเปียก ไม่อยากให้สกปรกมันก็สกปรก เพราะว่าควบคุมไม่ได้ กรณีนี้เป็นต้น อันนี้คือ สมุทัย เหตุแห่งทุกข์ มีตัณหา มีวิภวตัณหา **มีภวตัณหา** คือ

ความอยากเป็นนั่นเป็นนี่ *ตัณหาคือความอยากมี* อยากให้ได้ดั่งใจ ส่วนภวตัณหามันคือ สิ่งที่อยากเป็นนั่นเป็นนี่ เช่น เป็นมนุษย์ธรรมดาไม่ได้ ฉันต้องเป็นผู้ยิ่งใหญ่ ฉันต้องเป็นผู้ควบคุมเกม ฉันจะต้องไม่ยอมเป็นหมากในกระดาน อันนี้จริงๆ แล้วในธรรมชาติไม่ได้ระบุว่าใครเป็นอะไร แต่ก็เป็นอย่างนั้นของมัน การเป็นอย่างนั้นของมัน ท่านพุทธทาสภิกขุ (พระธรรมโกศาจารย์ เงื่อม อินฺทปญฺโญ) ใช้คำว่า **ตถตา** คือ มันเป็นเช่นนั้นเอง แปลว่าเป็นเช่นนั้นเอง ตรงกับภาษาปรัญญาว่า สิ่งที่มันเป็นไปโดยตัวมันเอง (Thing in itself) สิ่งเหล่านั้นดำเนินไปด้วยตัวมันเอง นี้คือความลึกซึ้งในเรื่องอารมณ์ของฝ่ายปรัชญาตะวันออก ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดามากของคนเรียนพุทธ สมควรพิจารณาให้แตกฉาย อย่างเช่น แก้วใบนี้ ชื่อของมันคือแก้ว อย่าไปยึดชื่อยึดนามว่ามันคือแก้ว เป็นสมมติ

ผู้วิจัย มีคำถามว่า ทีนี้ หากตัวอารมณ์คือ **รู้สึกนึกคิด** รวมกันเลยในทางพุทธ ในภาวะที่ปรุงแต่งมาแล้ว แล้วมีตัวสติ มาหยุดการปรุงแต่งที่เรียกว่า แขวนลอยความคิด จะอธิบายอย่างไรได้บ้างคะ

อาจารย์เมธากล่าวต่อไปว่า สติแปลว่าระลึกได้ การที่มนุษย์เราจะระลึกได้ อยู่ดีๆ ระลึกเองได้ไหม ทำไมเวลาที่เราฝึกสติ ต้องเอาอารมณ์เป็นเครื่องอยู่ สังเกตไหม อารมณ์เป็นบ้านของจิต สตินับเข้าเป็นจิต คือสติ คือจิตดวงหนึ่ง เรียกว่า **สติมูลจิต** คนเราจำเป็นต้องรู้ มิใช่คิดไปว่าสติแยกกับจิต คนละเรื่อง ซึ่งไม่ใช่ มันคืออันเดียวกัน ตัวสติระลึกรู้จะเกิดขึ้นได้ ต้องเข้าใจ ตัวระลึกรู้มันต่างจากความจำ มันฉับพลัน ระลึกมันเป็นปัจจุบัน แต่สัญญามันเป็นอดีต มันเป็นเรื่องของความจำ มันเป็นเส้นบางๆ พระสงฆ์จึงบอกให้มีสติอยู่กับปัจจุบัน

พอเรารู้ความหมายของสติ สติคือความระลึกได้ ระลึกอะไรได้ ทำอย่างไรถึงจะมีสติ ทำอย่างไรถึงจะมีความรู้สึกตัว

ผู้วิจัยใคร่ครวญว่า ใช้ตัวปัญญาใช่ไหมคะ

อาจารย์เมธากล่าวว่า คนหนึ่งให้ปัญญากับอีกคนหนึ่ง แต่เขาให้ตรงๆ ไม่ได้ ปัญญาไม่ใช่สิ่งที่หยิบยกให้กันได้ สิ่งที่พระพุทธเจ้าให้พระสาวก เพื่อให้พระสาวกมีสติ คือเรื่องของสำนึก สิ่งที่เราเรียกว่า จิตสำนึก หรือ มโนธรรม (Conscious) มโนแปลว่าใจ มโนธรรม คือ ธรรมที่เกิดขึ้นกับใจ ทำอย่างไรให้มีธรรมในใจ พระพุทธเจ้าจึงให้มโนธรรม เช่น วันหนึ่ง พระพุทธเจ้าตรัสกับภิกษุ ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย เรามีความแก่เป็นธรรมดา จะล่วงพ้นความแก่ไปไม่ได้ เรามีความเจ็บเป็นธรรมดา จะล่วงพ้นความเจ็บไปไม่ได้ เรามีความตายเป็นธรรมดา จะล่วงพ้นความตายไปไม่ได้ ก่อนพระองค์เสด็จปรินิพพานได้ให้ความสำนึกแก่ภิกษุ สังขารทั้งหลายมีความเสื่อมสิ้นไปเป็นธรรมดา

ท่านทั้งหลายจงยังความไม่ประมาท[10] นั่นคือเรื่องของสำนึกเกิดขึ้นแล้ว ใครจำความนี้ของพระพุทธเจ้าได้ เกิดความรู้สึกตัว สติกลับมาเลย ความสำนึกนี่แหละที่เรียกตัวสติให้กลับคืนมา มันเป็นตัวอารมณ์ที่ดึงสติกลับมา หมายความว่าเอาความสำนึกเป็นอารมณ์ แต่ถ้าเป็นพระอรหันต์มีนิพพานเป็นอารมณ์

ผู้วิจัย ขอบคุณอาจารย์เมธาค่ะ ความคิดของผู้วิจัยกว้างขวางขึ้นมาก จะต้องกลับไปทบทวน อารมณ์ในเรื่องดนตรี ใช้เสียงเป็นอารมณ์ อารมณ์คือความรู้สึก แล้วเราจึงปรุงแต่งต่อไป การปรุงแต่งมีทั้งธรรมชาติปรุงแต่งและมนุษย์ปรุงแต่ง แต่อารมณ์ในทางดนตรีนี้คือมนุษย์ปรุงแต่ง

อาจารย์เมธากล่าวต่อไปอีกว่า ความรู้สึก (อารมณ์) ที่เกิดจากเสียง มันไม่ใช่ความรู้สึกว่าเราพอใจ หรือไม่พอใจ หรือเฉยๆ ถ้ายังรู้สึกชอบ ไม่ชอบ หรือเฉยๆ นั่นคือความรู้สึกในเรื่องของเวทนา เวทนาแปลว่าความรู้สึก[11] เวทนามีสามอย่าง คือ สุขเวทนา ทุกขเวทนา อทุกขมสุขเวทนา ก็คือ ความพอใจ ไม่พอใจ และความรู้สึกเฉยๆ คนทุกวันนี้ดำเนินชีวิตไปตามความพอใจไม่พอใจ คนทั่วไปไม่ได้ใช้สติในชีวิตเท่าไร เขาใช้ความพอใจและไม่พอใจ ส่วนเหตุผลเป็นแค่ข้อสนับสนุนให้ถูก แต่ว่าความรู้สึกที่ผู้วิจัยพูดถึงในทางดนตรี มันเป็นความพอใจไม่พอใจเฉยๆ

ผู้วิจัยมีความคิดว่า “มันก่อนหน้านั้นนิดหนึ่งค่ะ”

อาจารย์เมธากล่าวว่า ใช่ มันคือตัวแรก สัมผัสแรก หลังจากนั้นคือการปรุงแต่ง แต่เมื่อใดจำอารมณ์ไว้ได้ การจำนั้นคือ สัญญา แต่ว่าอารมณ์ผ่านหู ผ่านตา หรือผ่านใจ เท่านั้นเอง สิ่งเหล่านี้ไม่มีการกล่าวถึงมาก พระพุทธเจ้าจึงต้องบัญญัติขึ้นมา อันนี้เท่านี้ มันแค่นี้นะ เวลาพระพุทธเจ้าสร้างเรียกว่าบัญญัติ แต่เวลาคนทั่วไปสร้าง เรียกว่าสมมติ เพื่อจะได้แยกว่า อันไหนพระพุทธพจน์ และอันไหนเป็น อรรถกถา

ความยึดก็คือยึดทิฐิแบบไหน ก็จะเชื่อแบบนั้น และก็มักจะบอกว่าของฉันนี้เท่านั้นจริง ของคนอื่นผิดหมด (อิทะเมวะสัจจัง โมฆะมัญญัง) ทิฐิของฉันเท่านั้นที่ถูกหมด คือ ความเห็นของฉัน ความเชื่อของฉันเท่านั้นที่ถูกต้อง คนอื่นผิดหมด มนุษย์มองสิ่งๆ หนึ่งได้ ไม่เกิดหกสิบสองรูปแบบ (วิธี) เรื่องนี้อาจารย์พยายามโยงให้เข้าใจง่ายๆ ในทางพุทธ แต่ในทางสากลก็จะเป็นชุดความรู้อีกลักษณะหนึ่งที่ไปเกี่ยวข้องกับความเป็นพระเจ้า จะไปเกี่ยวกับคัมภีร์เก่า (ศาสนายูดาย) อย่างเช่นเรื่องที่ผู้วิจัยกล่าวเกี่ยวกับ “ความเข้าใจ” (The Understanding) มันจะไปเกี่ยวกับ

---

[10] วยธมฺมา สงฺขารา อปฺปมาเทน สมฺปาเทถ หมายความว่า สังขารทั้งหลาย มีความเสื่อมสลายไปเป็นธรรมดา ท่านทั้งหลายจง (ยังประโยชน์ตนและประโยชน์ผู้อื่น) ให้ถึงพร้อม ด้วยความไม่ประมาทเถิด (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ น่าน, 26 พฤษภาคม 2564)

[11] เวทนาสอง คือการเสวยอารมณ์ทางกายและใจ ส่วนเวทนาสาม คือความรู้สึกสุข ทุกข์ และไม่สุขไม่ทุกข์ เวทนาหก คือ การเสวยอารมณ์ที่เกิดจากรูปรสกลิ่นเสียงสัมผัส (ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ)

ปริศนาธรรม (Tree of Life) มันคือเรื่องเดียวกับความรู้ของเพลโต แต่มาพูดในบริบทของปริศนาธรรม (Tree of Life) ความยึดก็คือ ความเป็นหนึ่ง (The One) เป็นคำที่ใช้เรียกคนลักษณะหนึ่ง (Crown)

โพธิจิต คือ คนที่มีจิตใจกว้างออก ไม่ยึดทิฐิแบบใดแบบหนึ่ง ทิฐิ เปรียบเสมือนคน เขาเกิดมาเป็นสิ่งใด ก็เป็นสิ่งนั้น เราเปลี่ยนเขาไม่ได้ เช่นเห็ดนางฟ้าเกิดขึ้นมา ก็เป็นเห็ดนางฟ้า เปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งอื่นไม่ได้ แต่ว่าสามารถเรียนรู้โดยปัญญาได้ แต่สลัดออกได้ เข้าสู่ความว่าง แต่ตรงนี้ไม่สามารถทำได้ ต้องอาศัยสองสิ่งมาช่วย ถึงได้มีชั้นของพระพุทธเจ้า ที่อระองค์สามารถตรัสรู้เองโดยชอบได้ กับพระสาวกที่ไม่สามารถตรัสรู้เองโดยชอบได้ ต้องเข้าใจผ่านคำสอน แต่ทีนี้ กว่าจะตรัสรู้โดยชอบได้ ต้องผ่านทุกข์มาเท่าไร กี่ชาติกี่ภพ กว่าจะเข้าใจคนคนหนึ่ง เพราะฉะนั้นคนที่รู้จักทิฐิหกสิบสองดีที่สุด มีระดับเดียว คือ พระมหาโพธิสัตว์ กับพระพุทธเจ้า (Crown) คือ โพธิ จะมีสองตัว หลักก็คือ ความเข้าใจและปัญญา (Understanding and wisdom) คนๆ เดียวมีทั้งสองสิ่ง หรือมองว่ามีความเด่นชัดด้านใดด้านหนึ่งก็ได้ บางคนเด่นด้านความเข้าใจ บางคนเด่นด้านปัญญา พระมหาโมคคัลลานเถระเป็นเอตทัคคะในด้านฤทธิ์ พระสารีบุตรเป็นเอตทัคคะในด้านปัญญา คำว่า ฤทธิ์ รวมไปถึงเข้าไปนั่งในใจคนๆ นั้น คือ เข้าใจอย่างยิ่งยวด เป็นฤทธิ์แบบหนึ่ง คือคนที่เข้าใจผู้อื่นมากๆ หมายความว่าคนที่รู้สึกถึงอารมณ์มากๆ จะเปลี่ยนจากความรู้สึก เป็นความเข้าใจ เช่นคนที่มีอารมณ์หวาดกลัว โศกเศร้ามากๆ คล้อยไปกับอารมณ์แล้ว แต่เมื่อไรที่เขามีความว่าและสติ จากอารมณ์จะกลายเป็นความเข้าใจ คนๆ นั้นจะกลายเป็นคนที่เข้าใจความรู้สึกของคนได้ดีที่สุด แต่ความรู้ตรงนี้ยังไกลออกไปมาก ในปัจจุบันมีคำที่ใช้ในทางจิตวิทยาว่า ใจเขาใจเรา (Empathy) คือเขาเห็นจิตคนอื่นชัดเจน อาจารย์ยกตรงนี้มากล่าว เพราะอยากให้ผู้วิจัยเห็นที่สุดของทิฐิ เวลาที่พระพุทธเจ้าสอนคนให้พลิกมามีความเข้าใจเกิดขึ้นได้ ก็จะยกย่องว่ามีเอตทัคคะเป็นเลิศ เพราะพระพุทธเจ้าเรียนรู้มาสุดแล้ว จึงดึงจากคนที่จมอยู่ในอารมณ์ขึ้นมามีความเข้าใจ คนปรารถนาปัญญา ทำไม เพราะอีกด้านหนึ่งความรู้สึกมันไปถึงที่สุด คือ กลัวเบาปัญญา ก็เลยอยากมีปัญญาที่สุด ความเป็นที่สุดในที่นี้ก็คือ ปัญญา (Wisdom)

ผู้วิจัยยังสบสนคำว่า “ความเข้าใจ” ในความหมายของอาจารย์ ในความเข้าใจของผู้วิจัย “ความเข้าใจ” (Understanding) คือการเข้าใจเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เช่น เข้าใจแนวคิดหนึ่ง (Concept) เข้าใจโครงสร้าง แล้วความเข้าใจตรงนี้เป็นคนละสิ่งกับตัวปัญญา (Wisdom) เหรอคะ ผู้วิจัยยังสับสนความเข้าใจ (Understanding) กับปัญญา (Wisdom)

อาจารย์เมธา อธิบายว่า ความเข้าใจ (Understanding) กับปัญญา (Wisdom) มันใกล้กันเฉยๆ เวลาจมอยู่กับอารมณ์มันแก้ปัญหาไม่ได้ หลงไปตามอารมณ์ การตั้งคำถามที่ทำให้เกิด

ความรู้สึกตัว คือ ปัญญา (Wisdom) คนจะตั้งคำถามกับตัวเองได้ แสดงว่าเริ่มกล้าที่จะเผชิญกับปัญหา มันจะมากับความกล้าหาญ

ผู้วิจัยสรุปตามความเข้าใจว่า ปัญญา (Wisdom) คือ ปัญญา ความรู้สึกตัว รวมกันก็เลยอยู่คู่กับความเข้าใจ (Understanding)

อาจารย์เมธากล่าวว่า ปัญญา (Wisdom) ต้องอาศัยความรู้สึกตัวเป็นพื้นฐาน ถ้าตรงนี้ไม่มีความรู้สึกตัว ปัญญา (Wisdom) จะเป็นแค่เรื่องในความคิดเท่านั้น จะเจอแค่คนที่คิดเก่ง แต่ไม่ได้มีปัญญา (Wisdom)

ผู้วิจัยกล่าวว่า ความรู้สึกตัว แขวนลอยความคิด ดูใจตัวเอง คือ อะไรคะอาจารย์ มันเป็นปรากฏการณ์

อาจารย์เมธากล่าว่า อันนั้นคือ กระบวนการ การแขวนลอยความคิดเป็นกระบวนการที่นำมาสู่ปัญญา สังเกตว่าคนที่มีปัญญาเวลาเจอกับปัญหา เขาจะไม่มานั่งจมกับความทุกข์ เขาจะใช้ปัญญาได้เลย แต่ว่าความเข้าใจ (Understanding) มันจะช่วยให้เข้าใจ ใจเขาใจเรา รู้ว่าจะทำอย่างไร เช่นว่า สมมติให้ปัญญา (Wisdom) คือ ความจริง ก็จะเป็นปัญญาที่สามารถแก้ปัญหาได้และสามารถแยกแยะได้ นั่นคือ ปัญญา (Wisdom) การแยกแยะได้ว่า ความจริงนี้เหมาะแก่ใคร ความจริงนี้ไม่เหมาะแก่ใคร จริงไหนมีประโยชน์ จริงไหนไม่มีประโยชน์

ผู้วิจัย มันคือมิติเหรอคะ? (มุมมอง)

อาจารย์เมธา การที่จะรู้ว่าเหมาะแก่ใครกับไม่เหมาะแก่ใคร มันคือ การมองเห็นใช่ไหม แต่การปฏิบัติลงไป เข้าไปในใจเขา มันต้องใช้ใจเขาใจเรา (Understanding) คือมันต้องสมดุลทั้งสมองและหัวใจ นี่คือการเปรียบเทียบ ส่วนถัดมา ตัวความงาม (Beauty) มันคือเรื่องของการยอมรับได้ของมนุษย์ คนจะเป็นเลิศทางด้านความงาม คือจะต้องเรียนรู้ทั้งสองด้าน แล้วสามารถหาสมดุลให้คนสองแบบ สามารถทำงานด้วยกันได้ เป็นเรื่องของการเชื่อมต่อกับทุกด้าน ถ้าเป็นคนก็คือคนที่รู้จักคนมาก ไปได้ทุกที่ ปริศนาธรรม (Tree of life) จึงถูกนำไปใช้มากในการบริหารองค์กร ซึ่งแต่ก่อนเป็นองค์กรของพระเจ้า เป็นอาณาจักรของพระเจ้า (Kingdom) แต่คนที่มองแบบเพลโตจะมองว่าแบบที่มนุษย์รับรู้ยังไปไม่ถึงแบบของพระเจ้า ซึ่งยิ่งใหญ่กว่า อย่างเช่นรักไร้เงื่อนไข ที่มนุษย์มองว่าเป็นความรักของพระเจ้าที่อยู่ในตัวมนุษย์ แต่ยังไม่สมบูรณ์เท่ารักไร้เงื่อนไขของพระเจ้า เพลโตบอกว่ามีแบบที่มันสมบูรณ์ยิ่งกว่านี้มีอยู่จริง อันนี้คือเอาปรัชญาของเพลโตมาตีความ

ผู้วิจัย คำว่า นิรันดร์ (Eternity) ในปริศนาธรรมคืออะไรคะ

อาจารย์เมธา มันไม่ได้แปลตรงตัวขนาดนั้น ต้องค่อยๆ ศึกษา แผนภาพนี้ต้นแบบมาจากภาษาฮีบรู ดังนั้นเวลาเราจะศึกษาต้องระมัดระวังอย่างยิ่ง ระวังเรื่องการแปลก็ด้วย อย่างเช่น

ความเมตตา (Mercy) อาจารย์เคยเห็นแผนภาพอื่นที่ใช้ตรงนี้ว่าคือ เรื่องราวอันยิ่งใหญ่ (Big story) ซึ่งหมายถึงคนที่กุมชัยชนะ กล้าหาญ ต้องทำจนกว่าสำเร็จ แต่มีอีกแง่มุมว่าละการปล่อยวางยาก

ผู้วิจัย ตรงกลางคืออะไรคะอาจารย์ ความว่าง เป็นเวลาและที่ว่างเหรอคะ (Time and space)

อาจารย์เมธา เป็นความรู้ (Knowledge) แต่ไม่ใช่ความรู้แบบความจำ แต่เป็นความรู้สึกตัว พอแปลแล้วมันเพี้ยน น่าสนใจตรงที่ว่า คำว่า “ความเข้าใจ” (Understanding) ที่ผู้วิจัยถามอาจารย์ในตอนแรก มันเป็นความเข้าใจในนามธรรมที่ซับซ้อนได้ง่าย และถ้ามีปัญญา (Wisdom) ตัวนี้ก็จะสามารถกลั่นนามธรรมอันซับซ้อนออกมาเป็นคำอธิบายได้ในรูปแบบคำ (Concept) แบะอธิบายได้อย่างง่ายด้วย เพราะเข้าใจความรู้สึกคน ไม่ใช่มาแล้วใช้ศัพท์ยาก เพื่อให้ตนดูดี ดูเก่ง ปริศนาธรรมนี้ (Tree of life) เก่าแก่มาก มาตั้งแต่ก่อนอียิปต์เสียอีก เป็นเหมือนสิ่งที่อธิบายความเป็นมนุษย์ได้ เป็นสมมติอย่างหนึ่งที่มีความพิเศษคือ สามารถเชื่อมต่อกับยุคโบราณและยุคปัจจุบัน โดยทำให้คนสามารถสื่อสารเชื่อมต่อความเข้าใจกับผู้คนอื่นได้ ใบไม้ในกำมือหนึ่งของพุทธศาสนาหมายถึงมรรคมีองค์แปด พระพุทธเจ้าที่สอนเราเป็นเลิศในด้านปัญญา เป็นพระโพธิสัตว์ประเภทปัญญาธิกะ เวลาที่ตั้งพระพุทธศาสนาจึงใช้ความเป็นเหตุเป็นผลเยอะ สอนคนด้วยการอธิบาย ตรรกะ ปรัชญา แต่มีพระโพธิสัตว์ประเภทพระสัทธาธิกพุทธเจ้า คือพระองค์จะเน้นไปที่ความศรัทธา เป็นเรื่องของความรัก ความเสียสละ แรงสั่นสะเทือนในหัวใจมนุษย์ ใช้ความรู้สึกเป็นตัวขับเคลื่อน มิใช้ตรรกะความคิดมาก แต่ใช้หัวใจ ก็เป็นอีกประเภทหนึ่ง ศรัทธาในที่นี้มิใช่ศรัทธา (ความเชื่อ) ที่เราเข้าใจ แต่เป็นศรัทธาในความรัก รักสุดหัวใจ โดยไม่สั่นคลอน เต็มในหัวใจ เป็นบริสุทธิคุณ ส่วนประเภทสุดท้าย พระวิริยาธิกพุทธเจ้าเป็นมหากรุณาคุณ เป็นคุณตัวที่สาม คือหมายความว่าท่านทำทั้งปัญญาและความรัก ควบคู่กันไป แต่ใช้เวลายาวนานมากกว่า

ผู้วิจัยอยากสอบถามเรื่องการรื้อโครงสร้างเพิ่มเติมค่ะ ต่อจากเรื่องทิฐิหกสิบสอง คืออาการทางจิตที่สามารถเป็นไปทั้งหกสิบสองลักษณะแล้ว เกี่ยวกับอารมณ์

อาจารย์เมธา อธิบายว่า ตัวอย่างเช่น สมมติรูปแบบหนึ่งสองสาม มีความหมายอย่างหนึ่ง มีคุณค่าอย่างหนึ่ง แล้วให้จัดเรียงลำดับความสำคัญใหม่เสีย เป็นสาม หนึ่ง สอง หรือสาม สอง หนึ่ง แต่อาจมีอีกคำตอบหนึ่ง สำหรับอาจารย์ สาม สองคอมม่าหนึ่ง หมายความว่า ไม่จำเป็นว่าสองต้องมาก่อนหนึ่ง หรือหนึ่งมาก่อนสอง มาพร้อมกันก็ได้

ผู้วิจัยเกิดคำถาม พอเล่นโครงสร้างเต็มที่แล้ว จนหลุดจากโครงสร้างไปเป็นความว่างเรียกว่าอย่างไรคะ

อาจารย์เมธากล่าวต่อไปว่า มันไม่สามารถหลุดๆได้ด้วยข้อจำกัดทางด้านพื้นที่และเวลา (Space and time) แต่มันหลุดจากอวกาศในใจ ที่มันหลุดออกไป เรียกว่า อากาสานัญจายตนะ คนที่มีอากาศเป็นอารมณ์ มันเป็นสภาวธรรมอย่างหนึ่ง เป็นฌานอย่างหนึ่ง ถือช่องว่างเป็นอารมณ์ มันจะอยู่ในอรูปฌาน (อรูปฌานสี่) คือ ฌานที่มันไม่มีรูป ทางนี้คือการปฏิบัติกับจิตหลุดจากกรอบของพื้นที่และเวลา (Space and time) มันคือความว่าง แต่ไม่ใช่ว่างแบบนิพพาน แต่เป็นความว่างแบบหนึ่งที่มีความว่างเป็นอารมณ์ ฌานคือความเพ่ง เช่นเพ่งเทียน เพ่งเตโช (เพ่งไฟ) เป็นอารมณ์ ถ้าเป็นรูปก็อยู่ในรูปฌาน แต่ถ้าเพ่งรูปของไฟจนเข้าถึงความว่างของไฟ จนมันหลุดกรอบจากไฟไปเป็นความว่าง เข้าอรูปฌาน เพราะไฟก็คือรูปแบบหนึ่ง เสียงก็คือรูปแบบหนึ่ง กลิ่นก็คือรูปแบบหนึ่ง อาจารย์แนะนำว่าเอาพุทธเป็นฐานอธิบายดนตรี จะออกจากกรอบของพื้นที่และเวลาได้ (Space and time) ถ้าไปใช้ฐานคิดปรัชญาตะวันตกมันออกจากกรอบพื้นที่และเวลาไม่ได้ เพราะว่าผู้วิจัยกำลังพูดถึงเสียง และเสียงมันขึ้นกับกฎของพื้นที่และเวลา เสียงไม่สามารถออกจากพื้นที่และเวลาได้ (Space and time) มีทางออกได้คือจิต คือ อรูปฌาน หรือเอานิพพานเป็นอารมณ์ จากเสียงตรงนั้น ส่วนทิฐิคือความยึด ความเห็น ยึดในทิฐิ เรียก มิจฉาทิฐิ ปล่อยวางทิฐิ เรียก สัมมาทิฐิ เป็นความเห็นแบบหนึ่ง ถ้าลงความเห็นก็เป็นทิฐิ ถ้าไม่ลงความเห็น แค่เห็นเป็นอย่างนั้นเอง เช่น มันหลุดจากพื้นที่และเวลา (Space and time) แล้ว ไม่ไปวิพากษ์วิจารณ์มัน ไม่ไปฝืน ก็ไม่เป็นทิฐิ ทิฐิคือความเห็น (การลงความเห็น)

ผู้วิจัยสงสัย ทำไมหยินหยางมาอยู่กับทิฐิคะ

อาจารย์เมธาชี้ให้เห็นว่า การเปรียบกับธรรมชาติ ขั้วบวกขั้วลบ ขั้วลบคือการยึด ยึดอะไรก็ตามีที่เป็นทิฐิหกสิบสอง จะยึดอะไรก็ตามยึดแล้วทุกข์ ถ้าจะปล่อยวางความยึดได้ขั้วบวกจะต้องมากระทบกับขั้วลบ เพื่อให้ขั้วลบปล่อยคายออกจากทิฐิ แสดงว่าขั้นบวกจะต้องมีคุณลักษณะของความว่าง ความว่างตรงนี้อาจารย์เทียบกับหลุมดำ หลุมดำนี้ไม่ใช่สิ่งไม่ดี หลุมดำเป็นตัวทำให้เกิดพื้นที่และเวลา ในทางพุทธคือลักษณะของพรหม

อาจารย์เมธา หริมเทพาธิป ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2566 ณ ร้านกาแฟชาววัง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา กรุงเทพฯ

บทสัมภาษณ์ ครูภัคจิรา มาบุญ ผู้เชี่ยวชาญผญา จังหวัดบึงกาฬ

"ผญาเป็นปรัชญา เป็นคำพูด คล้ายการสร้างกุศโลบาย เป็นปรัชญาชีวิตของคนท้องถิ่น เป็นภูมิปัญญาที่นำมาใช้ได้จริง เป็นภาพเปรียบเทียบ เห็นจริง อุปมาอุปไมย ให้นำไปใช้ได้จริง ที่คุณถามดิฉันว่า การด้นคืออะไร เป็นการใช้ปฏิภาณไหวพริบ ในกรณีที่ไม่มีบทให้ท่อง ไม่ใช่ว่าท่องจำอย่างเดียว เป็นลักษณะของคำพูดเอามาใส่ท่วงทำนอง เอามาเกลาให้สละสลวย"

"จำเป็นจะต้องมีทำนองไหมคะ"

"ไม่จำเป็นค่ะ เป็นปรัชญาชีวิต เน้นที่การนำไปใช้ได้จริง เขียนตามอารมณ์ และตามสถานการณ์ ตัวอย่างผญาของครู ใช้คำลาวอีสานเดิม จะมีคำที่บัญญัติใช้เฉพาะพื้นที่ด้วย"

ผู้ชายพูดว่า

ฝนรินย้อย ฮำใบตองครั่ง คันสิเอิ้นสั่งซู้ เฮือสิหล่มเคิ่งวัง คันสิหันหลังหรื้อ คืนเมือหาอุ่นย่านแต่บุญบ่พ้อม กลางน้ำสิจุ่มจม จ่มสื่อๆ .

น้องสังเกตการณ์วางคำนะ บทนี้หมายความว่า ...*ฝนตกพรำ ๆ ตกถูกใบไม้ สั่งสาว ลาแฟนสาว ถ้าจะตัดความสัมพันธ์ตอนนั้น ความสัมพันธ์มันจะถึงจุดสิ้นสุดลง* เปรียบเทียบว่าความสัมพันธ์ระหว่างเรามันคงจะต้องจบลง ตีจากมาแล้ว กลับไปความรู้สึกก็ไม่เหมือนเดิม มีอุปสรรค ความไม่พร้อมทั้งหลายมันเกิดขึ้นในชีวิต

ผญาแปลว่า ปรัชญา หมายถึง ความรู้ ความเข้าใจ ในบริบทนั้น ๆ และนำมาปรับใช้ เป็นคำง่าย ๆ นำสิ่งที่ใกล้ตัวคืนกลับมาใช้ นำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ สร้างกุศโลบาย และความบันเทิง ความหมายสร้างความสามัคคีในหมู่คณะอย่างนี้

ไม้ลำเดียวล้อมฮั้วบ่ไหว่
ไพรบ่พร้อมแปงบ้านบ่เฮือง

ไม้ลำเดียวหมายถึงคน ๆ เดียว ไม่สามารถที่จะทำทั้งหมดตามลำพังตัวได้ ถึงเราจะเป็นผู้ปกครองบ้านเมือง แต่ถ้าส่วนอื่นเขาไม่เอาด้วย มันก็ไม่สามารถที่จะพัฒนา หรือ เดินต่อไปได้"

"ทำนองใช่เสียงในวรรณยุกต์ไหมคะ"

"ใช่ค่ะ อักษรสังวาส ลองศึกษาดูแล้วจะเข้าใจ คำอีสานที่มาจากผญาจะไปแตกเป็นกลอนลำ แล้วไปแตกเป็นอย่างอื่น ได้หมด แต่มีเนื้อโครงเป็นอันเดียวกัน"

"ผญานี้คือเอาไปทำเป็นรูปแบบต่าง ๆ ขยาย ใส่ลูกเล่น ในลักษณะฟังก์ชัน อย่างนี้หรือเปล่าคะ"

"พี่ก็คิดเช่นนั้น เคยถามพระอาจารย์เหมือนกัน การนำไปใช้เป็นร้องลำ รำต่าง ๆ ทำได้ แต่ต้องศึกษาว่าคำนี้ใช้คู่กับแบบไหน ทำนองจะมีเรื่องอักษรสังวาสเข้ามาเกี่ยว เช่น

ขนบ่ทันหุ้มก้น อย่าถาบปีกเฮียนขัน
เขาบ่ทันกายหู อย่าเงิงหางหาแล่น
หางบ่ทันม้มกีบน้อย อย่าหาญป้องแม่เซิง.

เขียนโดย อาจารย์อรชุน สมบัติกำไร 26 ธันวาคม 2564

หมายความว่า ถ้ามันยังไม่ถึงเวลา อย่าไปอวดอุตริ อย่าทำอะไรเกินตน"

"เคยได้ยินของคนจีน สอนคล้ายกัน ความว่า ถ้ามีห้าสิบอย่าแสดงออกหมดร้อย"

"ประมาณนั้นค่ะ อย่าไปอวดดีกับผู้ใหญ่ อะไรที่เราไม่รู้ก็อย่าไปแสดง ทั้งหมดนี้เป็นตัวปัญญา เป็นการใช้ปัญญา แล้วแต่ใครจะคิดขึ้นมา

คำว่า ด้น จะไม่ด้นในทำนอง แต่ด้นในบทประพันธ์ เราเอาไปต่อเป็นลูกเล่น

แกงเต็มหม้อ เหลือกินบ่อิ่ม
ซดแต่น้ำ คาแข้วสะแม่งตาย
ลอกกาบกล้วย ใจหมายสิเอาแก่น
มันบ่มีท่อก้อย ตายถิ้มเปล่าดาย.

(ผญาปริศนาธรรม) เขียนโดยอาจารย์ อรชุน สมบัติเจริญ 24 ธันวาคม 2564

ของที่มันเยอะแยะ แต่เอามาใช้ประโยชน์ได้เพียงนิดเดียว มันได้ประโยชน์แต่สิ่งที่ไม่ควรได้ ซดแต่น้ำหมายความว่า น้ำไม่ได้อะไร มันเป็นลายปริศนา ก็คือให้เราคิดตาม แกงเต็มหม้อ เปรียบเทียบในทางธรรม เช่นหมู่สงฆ์มีจำนวนมาก แต่หารูปที่แสดงพระธรรมเทศนาไม่ได้ หมายถึงหาเนื้อไม่ได้ เป็นไปไม่ได้ มันเสียเวลาไปเปล่า เปรียบเทียบกับการลอกกาบกล้วย ไม่มีแก่นไม่อย่างต้นไม่อื่น ไม่มีแก่นของเนื้อหาสาระ ที่จะเอามาเป็นชิ้นเป็นอันได้ หาเนื้อไม่เจอ แค่ปลายก้อยก็ยังหาแก่นต้นไม้ไม่เจอ มันเสียเวลาไปหาเปล่าประโยชน์"

"บทนี้งดงามมากค่ะ"

"เป็นปริศนาธรรมที่พระอาจารย์ให้มา ผญาแบ่งออกเป็นลาย ผญาลายปริศนาธรรม ผญาวาดเกี้ยว ผญาเปรียบเทียบ สมัยก่อนไม่มีการเขียนเป็นโครง เป็นภูมิปัญญาที่อยู่ลึก ๆ เป็นความรู้ความเข้าใจ ผญาวาดเกี้ยวก็คือยึดเอาความหมาย ผญาปริศนาธรรมเหมือนบทเมื่อสักครู่"

"ผญาแบบมีอักษรสังวาส กับผญาที่ไม่มีอักษรสังวาส แตกต่างกันอย่างไรคะ"

"ผญาเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นภาพ ต้องมีความหมายที่เฉียบคม ชัดเจน และลึกซึ้ง อักษรสังวาสเป็นการเล่นสัมผัสอักษร และต้องให้ได้ความหมายใจความที่ครบถ้วน ยกตัวอย่างบทนี้

ฟังยิน ลมพัดไม้ กวยกิ่งสาขา พุ้นเญอ
เดือนดาวประดับ พาดโพยมภายฟ้า
ราตรีค้อย เถิงแขจวนฮุ่ง มาแล้ว
เป็ดป่องฮ้อง ฮาวไม้เคี่ยนคอน
เหมือยหมอกย้อย มัวมืดงวมมุง
เฮียวไพรสณฑ์ เยียบเย็นโตกระด้าง
มือซาวผ้า แพรผวยพือห่ม คิงแล้ว
หากบ่ พออุ่นได้ คือน้องผ่างคิง ดอกนา
คึดแต่ คราวก่อนพุ้น มีอุ่นเคียงเอิก พี่นี้
หากบ่ เพียรแพงฮัก พร่ำถนอมพะนางน้อง
คราวนี้ เสียดายเด้ นงค์งามหนีจาก เสียแล้ว
ฮอดบ่ เห็นฮ่อมส้น สถานห้องที่ไป
เทื่อนี้ แสนอ่าวโอ้ คนิงฮ่ำถึงคุณ เจ้าแล้ว
เฮฮนหา แทบทรวงทะลายม้าง
ปุนหอกฮ้อย พันหลาวแหลมเสียบ เอิกน้อ
เจ็บกะ ถอดบ่ได้ คาแค้นคั่งทรวง กูแล้ว
กูหาก แสนโง่ง้าว คือไก่เห็นพลอย นั้นนอ
ควาดขวยดิน จวบมณีโชติแก้ว
ก็บ่ จักคุณซ้ำ ตาหมายสาลีเฮี่ย ข้าวพุ้น
ตีนมัน ควาดเขี่ยถิ้ม กูนี้ดั่งเดียว ไก่แล้ว
ยามนี้ นอนเปลี่ยวแล้ง ดายเดี่ยวเอโก
คางคิงแข็ง เยียบเย็นจนด้าง
ให้มัน ตายสาถ้อน สาสมความโง่ ง่าวนั้น
คาดได้ เคียงคู่แก้ว บอดเบื้องบ่เห็น คุณแล้ว.

เขียนโดยอาจารย์อรชุน สมบัติเจริญ 14 ธันวาคม

เป็นการใช้อักษรสัมผัส กวยกิ่ง เดือนดาว พาดพโยม เหมือยหมอก เหล่านี้คืออักษรสังวาส เอาอักษรมาสัมผัสรวมกัน ผญานี้ต้องเอาคำใหม่ ๆ นำมาใช้ให้เฉียบคม ถ้าใช้คำเดิม ๆ ความหมาย เดิม ๆ จะไม่พัฒนาตัวเราเอง สอนต่อกันยาก อย่างอาจารย์อรชุน ท่านใช้คำง่าย แต่เขียนแล้วเข้าใจเลย สละสลวย การเฟ้นคำมาใช้ในบทผญาเป็นเรื่องสลับซับซ้อนมากกว่าการเขียนเลือกคำที่ตรงกับความหมาย

“อย่างนี้การเรียนผญา มีสอนกันไหมคะ”

“สอนได้เฉพาะการเขียน แต่เป็นเรื่องที่ต้องรู้ ต้องทำด้วยตัวเอง สอนน่ะ สอนได้ เช่นอยากรู้รูปแบบกลอนด้นอย่างนี้ทำได้ แต่การเฟ้นคำ ผูกความหมายให้เฉียบคม เป็นเรื่องที่ต้องทำด้วยตัวเราเอง จึงสอนกันได้ยาก มิใช่ว่าเอาแค่คำลาว หรือเรียนรูปแบบ แต่การทำให้เฉียบคม และมาจากมุมมองชีวิต ตรงนี้ลึกซึ้งกว่า”

สัมภาษณ์เมื่อ วันที่ 25 มีนาคม พ.ศ. 2566



ภาพประกอบ 47 ครูภัคจิรา มาบุญ ให้สัมภาษณ์ การบรรจุทำลองลงในผญา (ลาย)

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2564). ภาพถ่ายการสัมภาษณ์ส่วนบุคคล 25 มีนาคม พ.ศ. 2566.

ผู้วิจัยขอความร่วมมือจากครูภัคจิรา มาบุญ ทำวิดีโอสาธิตการใส่ทำนองต่าง ๆ ในผญา เผยแพร่เป็นสาธารณะสำหรับผู้สนใจ

ผญา และความหมาย โดยครูภัคจิรา มาบุญ

https://youtu.be/T9CXjeXJLME?si=p18I36zHUa7CRe3n

วิดีโอผญา ทำนองลำล่อง ขับร้องโดยครูภัคจิรา มาบุญ

https://youtu.be/tcpsXpM-b3k?si=JyEPCpKuqLJbpPnf

วิดีโอผญา ทำนองลำเต้ย ขับร้องโดยครูภัคจิรา มาบุญ

https://youtu.be/QjpbjJL8IZM?si=IVob7IiTahygAXAZ

บทสัมภาษณ์ ครูวิเชียร เกิดผล ศิลปินดนตรีไทยอาวุโส วงปี่พาทย์พาทยรัตน์ ผู้สืบทอดทางเพลงบ้านพาทยโกศล

ผู้วิจัย: ขออนุญาตสอบถาม ความงามของดนตรีไทยในทัศนะของครูวิเชียรค่ะ

ครูวิเชียร: ดนตรีไทยนี้ บางทีเพลง ๆ เดียว แต่ตีไม่เหมือนกัน ตีทางไม่เหมือนกัน ทีจะอยู่ทีจะไป

ผู้วิจัย: ความงามของดนตรีไทยที่มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นอย่างไรคะครู

ครูวิเชียร: มันเพราะ มันไพเราะทุกอย่าง มือมันยาก ยิ่งออกเพลงเร็วเหมือนลิงเลย มือฆ้อง เต่าเห่ เต่าทอง งามทั้งคู่เลย มันเพราะ ยาว มันเป็นเพลงเรื่อง เรียกเพลงช้า เต่าเห่ยาว ผมไม่ได้จำชื่อ เรียนมาจำแต่ทำนองครับ เต่าทองสั้นกว่าเต่าเห่ แต่ตียากกว่าเต่าเห่ คนเดียวตีไม่ค่อยได้ ต้องมีระนาดด้วย ฆ้องตีคนเดียว มันขึ้นคนละแบบกัน เต่าทองขึ้นอีกแบบ ความงามเป็นเพลงเรียกว่าเพลงเรื่อง เป็นเรื่อง ทั้งเต่าทอง เต่าเห่ หลายเพลงไปรวมอยู่ในนั้น อย่างเต่าเห่มี เหมราช เหมรา สาวคำ อยู่ในนั้น ออกสองไม้เต่าเห่ เต่าทองนี่ไม่มีชื่อ มีกบเต้นของเขาโดยตรง ผมเรียกตั้งแต่ผมไม่ได้บวช ตอนนี้ผมอายุ 85 แล้ว ไม่รู้อันไหนเป็นเต่านาคเต่าทอง จำแต่ทำนอง ความงามมันเพราะ คนเป็นฟังแล้วรู้ คนตีฆ้องใช้มือถูกมันไพเราะ ขวากี่ลูก ซ้ายกี่ลูก มันไพเราะ คนฟังเป็นมันไพเราะ

ผู้วิจัย: อารมณ์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เป็นอย่างไรคะครู

ครูวิเชียร: อารมณ์เพลง ตอบยากจริง มั่นคงต่อเพลง มั่นคงต่อทำนอง มั่นคงต่อมือ มือจะใช้อย่างไร อย่างตรงโยนแต่ละเพลงเรื่องไม่เหมือนกัน เรื่องมือ มันอยู่ที่มือ ใช้มือถูกหรือไม่ถูก ซ้ายนี่สำคัญ คอยรับจากมือขวา หลายลูกซ้ายต้องรับ เพราะเหตุนี้รู้เลยว่าตีมือไม่เหมือนกัน อารมณ์เพลงคือมั่นคงต่อทำนอง มั่นคงต่อมือ

ผู้วิจัย: ครูเคยใช้คำว่าจำลีลา ลีลาเป็นอารมณ์เพลงได้ไหมคะ

ครูวิเชียร: อารมณ์เพลงเขามีครับ อารมณ์เพลงสนุก มีตอนที่สนุกมี เต่าเห่ไพเราะอย่างเดียว มีเหมราชสองชั้น เหมราช เหมรา สาวคำ ออกสองไม้ ทำนองมันไม่เหมือนกัน ทำนองมอญรวนดาบออกสองไม้อย่างนี้นึกว่าตีโนราห์

ผู้วิจัย: การฟังและเข้าใจดนตรีไทย ในทัศนะของครู เป็นอย่างไรคะ

ครูวิเชียร: ฟังมือฆ้อง คนเขาจะได้ฆ้อง พวกเขาตีอย่างไร เปรียบเหมือนคน คนฆ้องเล็กกะล่อนสะเด็ดเลย ต้องคนกะล่อน คนทุ้ม ทะลึ่งตึงตัง ต้องคนสนุก คมขำไปหมด คนตลก เป็นตัวตลก พระเอกไปอีกอย่าง คนฆ้องใหญ่เป็นหลักเลย ฟังคนฆ้อง ฟังคนระนาด คนระนาดเป็นคนรอบตัว ทุกอย่าง หนึ่งยึกทำนองฆ้องเป็นหลัก สองต้องนึกทางระนาดของตัวเองว่าจะตีอย่างไร ไปคนละลูก คนฆ้องเล็ก ต้องกะล่อน เพลงไม่ค่อยได้ แต่ตามได้ สับมือตามเขา คนทั่วไปเขามาฟัง

ทำนอง เพลงเต่าทองเป็นเพลงเย็น เย็นใจ มันไปเรื่อย ๆ ถ้าอย่างรับร้องปี่พาทย์ไม้แข็ง เสภา ปี่ในสองหน้า มันใช้กลองสองใบ นี่แหละ ใช้เพลงดุเดือด อย่างเพลงโหมโรงทั่วไป เช่นเพลงสาธุการ ตีอย่างหนึ่ง เพลงโหมโรงไม้แข็งตีอีกอย่างหนึ่ง ตีไปคนละรสเลยในปี่พาทย์เสภา ชื่อไพเราะมาก ปี่พาทย์เสภา แต่ตีดุเดือดครับ เพลงเรื่องอย่างเต่าเห่ ตีเป็นเรื่อง อย่างสองชั้น เต่าเห่ มีทั้งเหมราช เหมรา สาวคำ

ผู้วิจัย: การเข้าถึงความงามของดนตรีไทย ฟังให้เข้าใจ ต้องฟังอย่างไรคะครู

ครูวิเชียร: เอาตั้งแต่ต้นเลยหนา เข้านั่งในเครื่องจะต้องมีความสง่าในตัวเอง คนที่เป็นพระเอกก็คือระนาดเอก คนปี่ คนฆ้องใหญ่

ผู้วิจัยทดลองตีเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง เทียบกับทำนองขึ้นต้นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2

ผู้วิจัย: ทำนองสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 กับทำนองเพลงช้า ท่อนที่ 2 ฟังแล้วเป็นวิธีการขยายในทำนองเพลงสองไม้ใช่ไหมคะครู

ครูวิเชียร: ใช่

ผู้วิจัยขอสัมภาษณ์ครูวิเชียร เกิดผล เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2567 บ้านปี่พาทย์พาทยรัตน์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

บทสัมภาษณ์ ครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินดนตรีไทยอาวุโส กรมศิลปากร

ผู้วิจัยสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรี โดยขอเข้าสัมภาษณ์ครั้งแรกที่กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2567 ในประเด็นเรื่องทำนองเพลงช้า ท่อนที่ 3 - ท่อนที่ 5 ที่เป็นทำนองพิเศษอยู่ในเอกสารบันทึกโน้ตของกรมศิลปากร และไม่ปรากฏในทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทองทางที่สืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะในปัจจุบัน ครั้งนั้นผู้วิจัยเตรียมทำนอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ที่บันทึกเป็นคลิปวิดีโอ และนำไปขอความเห็นจากครูไชยยะ ทางมีศรี และผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญที่เข้าร่วม คือ ครูสุชีพ เพ็ชรคล้าย ครูศุภชัย สิงห์เถื่อน นายกฤชกร ศรีขจร นักวิชาการวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม และนายวรินทร์ ห้อยโกศล ในการร่วมกันฟังและพิจารณาทำนองครั้งนั้น สรุปผลว่า ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ไม่ปรากฏในทางฆ้องวงใหญ่แต่ละทาง ที่ผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากรในขณะนั้นร่วมกันพิจารณา ครูไชยยะ ทางมีศรีพิจารณาแล้ว ให้ความเห็นว่า มีลีลาเป็นลักษณะเฉพาะ และน่าสนใจมาก ไม่เคยพบทำนองนี้มาก่อนในทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในปัจจุบัน

หลังจากได้รับการยืนยันจากศิลปินกรมศิลปากร นักปฏิบัติดนตรีแต่ละท่าน ผู้วิจัยสัมภาษณ์ครูไชยยะ ทางมีศรีเพิ่มเติม ในประเด็นเรื่องชื่อเพลงสองไม้ประสาททองที่พบในเอกสารบันทึกโน้ตเพลงไทยของกรมศิลปากร ที่บันทึกไว้ ณ หอสมุดดนตรี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ครูไชยยะ ทางมีศรีพิจารณาแล้วได้มอบทำนองเพลง โอ้ ปราสาททอง ให้ผู้วิจัยเป็นข้อมูลพิจารณาเพิ่มเติม ครูไชยยะ ทางมีศรีมีความเห็นว่า ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3 ท่อนที่ 4 และท่อนที่ 5 ดังกล่าว เป็นของดีที่ท่านทำไว้ เก็บรักษาไว้ในโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู

ผู้วิจัยสอบถามประเด็นเรื่องอารมณ์ของเพลง นิยามความดี ความงาม และความรู้ เมื่อมองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมถึงการฟังดนตรีเชิงลึก ครูไชยยะ ทางมีศรีมองว่าเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ เป็นความลับของสำนักดนตรีพาทยโกศล ถึงได้มีผู้ที่ปรารถนาจะขอร่ำเรียน ขอต่อเพลง เพราะสำนวนมีความแปลกใหม่ ถือเป็นความลับทางดนตรีของสำนักดนตรีพาทยโกศล เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นตัวแทนของความดี ความงาม และความรู้ ยืนยันได้ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่เป็นเพลงเรื่องยอดนิยมของทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง เพราะสำนวนและลีลามีความไพเราะอย่างยิ่ง มีความลงตัวสมบูรณ์แบบ เมื่อนึกถึงเพลงที่มีความงามสมบูรณ์อย่างยิ่งครูก็จะนึกถึงเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงอันดับต้น เพราะมีความงามโดดเด่นมาเป็นลำดับแรก สิ่งที่งดงามที่สุดคือ โครงสร้างเพลง มีลำดับความ ขึ้น – ลง เรียงจากง่ายไปยาก เรียงจากเสียงที่มีระดับต่ำกว่าไปหาระดับเสียงที่สูงกว่า มีลีลาและทำนองเป็นความงามอย่างยิ่ง สิ่งเหล่านี้มาเป็นลำดับแรก โดยที่ไม่ทราบผู้ประพันธ์ ทราบแต่ว่ามาจากทางบ้านพาทยโกศล ซึ่งเป็นสำนักดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ ได้รับการยอมรับในคุณค่า มีการให้ความสำคัญนิยมชมชอบเป็นอย่างมากจากผู้บรรเลง และผู้ฟังโดยทั่วไป ที่รู้จักและนิยมเพลงประเภทเพลงเรื่อง เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีจุดเด่นอยู่ที่เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว มีสำนวนอันโดดเด่น ไม่ซ้ำกับเพลงใดไม่มีในเพลงอื่น ผู้บรรเลงตีแล้วถูกใจ เป็นที่ประทับใจของผู้บรรเลงและผู้ฟังดนตรี

สัมภาษณ์เพิ่มเติมเมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2567

บทสัมภาษณ์ ครูสุเชาว์ หริมพานิชย์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ผู้วิจัย: ขออนุญาตสอบถามคุณครู ประเด็นเรื่องความงามของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้ามองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทองค่ะ

ครูสุเชาว์: ความงามของเพลงเรื่อง เอาตัวเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว หรืออธิบายภาพรวม

ผู้วิจัย: ขอความรู้ภาพรวมของเพลงค่ะครู ประวัติเพลงนี้มาจากบ้านพาทยโกศล

ครูสุเชาว์: นิยามของเพลงเรื่อง นักดนตรีไทยแบ่งเป็นสองประเภท ประเภทแรก คือ เพลงเรื่องที่ไม่มีเพลงเร็ว ประเภทเพลงสองไม้ มีเพลงสองชั้นล้วน กับเพลงเรื่องที่มีเพลงเร็ว มีเพลงช้าออกสองไม้ แล้วออกเพลงเร็ว ครบเครื่องตัวเพลงเรื่อง เพลงช้าเรื่องเต่าทองทองเป็นเพลงเรื่องของฝั่งธนบุรี ความงดงามของเพลงเรื่องเต่าทอง เพลงเร็วมีสองท่อน แต่ปัจจุบันตีสามท่อน มีที่มาเพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นเพลงเรื่องที่งดงาม กระชับ สั้น ไม่ยาวเกินไป ลักษณะมือฆ้องค่อนข้างยาก เหมาะสำหรับการเรียนรู้เพลงสั้น ๆ เหมาะสำหรับคนที่ชอบเพลงสั้น ๆ ชอบเพลงที่ไม่ได้เน้นไปที่ความจำ คำว่า “เพลงช้า” กับ คำว่า “เพลงเรื่อง” เรียกไม่เหมือนกัน ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความกระชับ ไม่ยาวเกินไป ความงดงาม คือ ทำนองและมือฆ้อง สอนให้คนเรียนได้มือฆ้องเพลงประเภทเพลงเรื่อง ซึ่งเป็นหลักฐานในการเรียนเพลงของปี่พาทย์เป็นหลัก มือฆ้องในเพลงเรื่อง กับเพลงฉิ่งเป็นของดีเป็นเหมือนทุนในตัวเรา เธอจะไปแต่งเพลงอะไรก็ได้ ต้องตีแบบนี้ มือฆ้องสำคัญ ๆ มือฆ้องหลักอยู่ในเพลงฉิ่งกับเพลงเรื่อง ถ้าเธอไปฟังเพลงไทยเพลงอื่น เช่น เพลงเสภา ก็จะพบมือฆ้องหลักอยู่ในเพลงฉิ่ง กับเพลงช้า ถึงต้องให้นักดนตรีไทยเรียนเพลงฉิ่ง กับเพลงช้า ปัจจุบันอาจจะได้รับความนิยมน้อยลง เพราะเพลงประเภทเพลงเรื่องไม่ค่อยได้ใช้ ความงดงามของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ครูเห็นว่าเป็นบันไดเสียง เปรียบเทียบกับเพลงเรื่องอื่น พระรามเดินดงบรรเลงทั่วไปถือว่าเป็นเพลงมาตรฐานของเพลงช้า อย่างเพลงมาตรฐานของโหมโรงเสภา คือ เพลงโหมโรงไอยเรศ เพลงเหล่านี้งดงามเพราะมีบันไดเสียงครบทุกเสียง สามารถบรรเลงแล้วเกิดความกลมกลืน สอดคล้องกัน เราจะเปลี่ยนเสียง ทำไม่ง่าย อย่างทำนองเพลงลาว กลุ่มเสียงโด เร มี ซอล ลา แต่งได้หนึ่งเพลงเถา แต่ถ้าเปลี่ยนเป็นเสียงฟา เสียงที บันไดเสียงแตกต่างกันแล้วความสัมพันธ์ของทำนองเพลง จะไม่ลื่นไหลกลมกลืน แต่ในเพลงโหมโรงไอยเรศมีการเปลี่ยนเสียงแล้วก็ไม่ได้เท่ากันทุกห้อง ตีแล้ว ความไพเราะเกิดขึ้น เพราะบันไดเสียงแตกต่างกัน อย่างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ขึ้นระดับเสียงกลาง ๆ ไม่ได้ขึ้นเสียงสูง อย่างเพลงเรื่องสารถี กับเพลงเรื่องแขกมอญขึ้นเสียงสูงกับเสียงต่ำ แต่เพลงช้าเรื่องเต่าทองขึ้นเหมือนเท่า เป็นแนวสูงลื่นไหลลงมา อุปมาเหมือนธรรมชาติของน้ำ ขึ้นสูงแล้วลงต่ำ ดูความลื่นไหลของทำนองเพลง

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1

- - - ซ (ด)	- ฺ - ร	- - ล ท	- ร ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ – ซ
- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร

ความไพเราะ ความงดงาม ฟังแล้วลื่นไหลดีมาก ไม่มีสะดุด เหล่านี้คือความงดงามของทำนองเพลง เพลงอื่นอาจจะขึ้นต่างกัน สร้อยสน ตะนาว ขึ้นทำนองต่างออกไป ความหรูหราของทำนองอยู่ในเพลงเต่าทอง ความหมายของเพลงเรื่องคือความใกล้เคียงคล้องจอง เช่น เพลงตระกูลแขกมอญ มีแขกมอญบางช้าง แขกมอญบางขุนพรหม แขกมอญใหญ่ เอามาทบทวนสำนวนไหนใกล้เคียงกัน แล้วทำจากง่ายไปยาก เหล่านี้คือสำนวนการทำเพลงเรื่อง ทำมือให้ยากขึ้น ยากขึ้น บรรจุไว้ เพราะฉะนั้นคนเรียนเพลงเรื่องจะได้มือฆ้องเหล่านี้ เอาสำนวนอย่างง่าย เพลงเรื่องอื่น ๆ ก็ทำได้ อย่างเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เอาเต่าเห่ เต่าเงิน เต่านาค มารวมกัน เพราะโบราณไม่มีเพลงที่จะบรรเลงยาว ๆ ก็เอาเพลงมาเรียงร้อย ทำสำนวนให้ต่อเนื่อง เป็นการทำเพลงเรื่อง แต่เพลงเรื่องเต่าทองมีความงดงาม นำเพลงกบเต้นไปใช้อย่างอื่นก็ได้ อยู่ในนี้ มีหลายสำนวนที่ถูกนำไปใช้อย่างครูพินิจหยิบกบเต้นไปทำเป็นเพลงเถา เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง เวลาฆ้องตีมือเขาดี สำนวนคนตีจะได้เพลงไปใช้หลายเรื่อง ใช้ในเพลงมอญก็ได้ ครูคิดว่าเพลงเรื่องแต่ละเรื่องความยากง่ายมีอยู่ แต่จะบอกว่าของใครดีกว่านั้นทำไม่ได้ ต้องบอกว่ากินไม่ลง คนอื่นกินไม่ลง เพลงอื่นจะมากินเพลงเต่าทองลง ทำได้ยาก ลักษณะเต่าทอง ผูกกัน ลื่นไหลไปในทิศทางเดียวกัน ***ความลื่นไหลของกลอน ระดับเสียงลื่นไหล ดนตรียากที่จะทำเสียงลื่นไหล นอกจากปี่กับซอเท่านั้นที่จะทำได้*** อย่างคนร้องทำได้ง่าย ไม่มีมุมเสียง

ผู้วิจัย: อารมณ์เพลงเรื่อง มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ครูสุเชาว์: ครูมองว่ามีหลายอารมณ์คละกัน อารมณ์สนุกสนาน เศร้า อยู่ที่ผู้บรรเลงจะทำให้ออกมาอย่างไร อย่างเธอจะพูดกับเพื่อน ก็ใช้ภาษาอย่างหนึ่ง เธอจะพูดกับครูก็ถ่อมเสียงลงมา เธอจะพูดกับอาจารย์ผู้ใหญ่ ก็ต้องอย่างหนึ่ง ยิ่งระมัดระวังคำพูด ไม่ก้าวร้าว เพลงดนตรีก็เช่นกัน ประโยคเดียวกัน ทำให้เศร้าก็ได้ ทำให้สนุกก็ได้ เช่นหัวเพลง ลองบรรเลงให้ช้าลง ไพเราะกับเศร้าก็จะใกล้เคียงกัน ครูมองว่าอยู่ที่ผู้บรรเลง ถ้าเขาตีเร็วขึ้น ก็คงไม่เศร้า จะเป็นเครื่องดนตรีไหนอยู่ที่ผู้บรรเลง

เพลงงดงามเพราะภาพรวมกระชับ ไม่ยาว มีทำนองหลากหลายมีมือฆ้องยากง่ายรวมกัน เมื่อผสมผสานกันทำให้มีอารมณ์ลื่นไหลได้ดี เป็นอารมณ์ของเพลง ความงดงามอยู่ที่เราฟังเพลงว่าไพเราะไหม ความงดงามปรากฏอยู่ที่ผู้บรรเลง ผู้บรรเลงให้ไพเราะก็ได้ ให้โกรธก็ได้ ดุก็ได้ ความงดงามอยู่ที่ผู้บรรเลง จะสามารถบรรเลงให้ไพเราะได้อย่างไร

ผู้วิจัย: ความพอดีของแนวบรรเลง ผู้วิจัยเคยได้ยินครูวิเชียร เกิดผลพูดว่าแนวบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทองจะต้องไม่ช้าไม่เร็วจนเกินไป สอดคล้องกับที่ครูสุเชาว์สอนเมื่อสักครู่ ว่าจะต้องบรรเลงให้พอดีกับความงดงาม

ครูสุเชาว์: มันไม่มีขีดจำกัด อยู่กับลักษณะของผู้สอน และการใช้คำจำกัดความ แต่สุดท้ายอยู่กับผู้ปรุง เหมือนสูตรอาหาร เราทราบสูตรทำส้มตำจากครู ทราบว่าต้องทำรสชาติอย่างไร แต่สุดท้ายขึ้นกับผู้ปรุง คนที่บรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทองช้า ๆ ไพเราะ หวานแว่ว ถูกจังหวะคนฟังอย่างเราย่อมคล้อยตาม ไม่กระชากใจ ความคิดของคนตีอาจแตกต่างจากนิยามจำกัดความของครู แต่ขึ้นกับคนตี เธอเรียนดนตรี ต้องเข้าใจว่าดนตรีคือบริการ ถ้าเธอตีกระชาก ผู้ฟังกลับแล้วแต่ถ้าตีไพเราะลื่นไหล ความไพเราะอยู่ที่ผู้ฟังแล้ว ครูคิดว่า เพลงทุกเพลงความไพเราะไม่อยู่ที่ตัวเพลง แต่ตัวเพลงเป็นเพียงส่วนหนึ่ง เพราะทำนองมันบังคับให้ตี ต่ไพเราะไม่ไพเราะอยู่ที่ผู้บรรเลงอยู่ที่ความรู้ กับประสบการณ์ ประสบการณ์คือการใช้อย่างไร คนที่บรรเลงบางทีเรียนมา แต่ไม่เข้าใจ เพลงบางเพลงไม่สามารถจะตีเร็วได้ เพลงบางเพลงไม่สามารถตีช้า อยู่ที่ความเหมาะสมทั้งสิ้น อย่างเพลงโอ้ชาตรี โขนละคร ต้องตีเร็ว เป็นเพลงกึ่งรัก เพราะทำนองเขาทำมาเร็ว เพลงโอ้คือ โอ้โลมปฏิโลมกึ่งรัก เป็นทำนองของเขา ทีนี้เพลงช้าต้องตีให้ช้า โดยเฉพาะฆ้อง คือ เพลงเป็นส่วนหนึ่งเพลงกำหนดให้ช้า ทำนองเพลงเป็นตัวกำหนด แล้วทำให้ไพเราะ

ผู้วิจัย: ความซับซ้อนในเพลงเรื่องเป็นอย่างไรคะ

ครูสุเชาว์: ซับซ้อน คือ ทำนองเพลง โครงสร้างท่อนที่ 1 ทำนองตรงไหนกลับต้น ทำนองตรงไหนเปลี่ยนเสียง ความซับซ้อนอยู่ที่การเรียบเรียง เพราะโครงสร้างโบราณเขาจะเอาเพลงสำนวนใกล้กันมา หนีไม่พ้นมือฆ้อง มีอยู่ในทุกท่อน เพียงแต่ว่ากลอนแต่ละกลอนไม่เหมือนกัน แต่สัมผัสกัน ความซับซ้อนอยู่ที่การร้อยเรียง

ผู้วิจัย: เพลงเต่าทองเป็นที่ยอมรับในหมู่นักดนตรี การยอมรับเกิดขึ้นมากมาย

ครูสุเชาว์: ไม่ใช่เพลงเรื่องที่ดีที่สุดดีกว่าเพลงอื่น แต่เป็นเพลงกระชับที่ใช้สำนวนมือฆ้องได้ดีเพลงหนึ่ง สำนวนมือฆ้องโดดเด่น ดีงาม กระชับดีเพลงหนึ่ง

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองไม่นิยมเปลี่ยนมือฆ้อง ถือว่าเป็นความสมบูรณ์อย่างหนึ่งได้ไหมคะ

ครูสุเชาว์: ไม่แน่ อย่างเธอจำคำพูดครูได้ดีในวันนี้ถ้าเธอไม่จดบันทึก อีกหนึ่งเดือนยังจำความได้ไหม

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยจะจำได้น้อยลงค่ะ

ครูสุเชาว์: นั่นคือการเปลี่ยนแปลง การจดบันทึกทำให้คงอยู่ บางทีครูสองคนต่อให้ศิษย์สองคนมือแตกต่างกันก็มี รายละเอียดมือฆ้องแตกต่างกัน เพราะเราไม่ได้ต่อกับคนแต่ง คนที่ต่อจำมาก็มาสอนต่อตามสถาบัน การบันทึกโน้ตนี้บางทีก็จดบันทึกไม่ได้ เช่น มือฆ้องที่มีรายละเอียดโน้ตไทยทำลำบาก ต้องมีคำจำกัดความเวลาบันทึกรายละเอียด เพราะฉะนั้นสำนวนมือฆ้องอาจแตกต่างกัน แต่สำคัญ คือ โครงสร้างเพลง อย่างเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ตีมาแล้วอาจมีผิดถูก แต่มองภาพรวมแต่ละทางแล้วโครงสร้างตรงกัน ไปด้วยกันได้ เป็นการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ

ผู้วิจัย: ความสมบูรณ์ของมือฆ้องในฐานะเกณฑ์บรรทัดฐานความงามเป็นอย่างไรคะ

ครูสุเชาว์: ต้องเข้าใจก่อนว่าเพลงเรื่องไม่ได้ใช้สำนวนมือฆ้องทั้งหมด เพลงเดี่ยวต่างหากที่ใช้ ใช้ทักษะทั้งหมด เพลงเรื่องใช้มือธรรมดากว่ามือเดี่ยว แต่ความไพเราะอยู่ที่ตรงนี้ มือฆ้องเพลงเดี่ยว ทักษะเดี่ยว ใช้ให้ถูกต้อง มือฆ้องเพลงเรื่องใช้ให้ถูกต้องครบถ้วน ถ้าไปงานบรรเลงเสภาต้องตีให้เต็มที่ ไปงานศพก็ต้องตีเรียบร้อย ให้ถูกกละเทศะ ครูคิดว่า มือฆ้องมาตรฐานไม่ได้อยู่ในเพลงเรื่องทั้งหมด เพลงเรื่องคือเพลงที่เก็บมือฆ้องจริง ๆ คำว่าฉายมือฆ้องเข้าใจไหม

ผู้วิจัย: แปรจากมือฆ้องเป็นมือฆ้อง

ครูสุเชาว์: ใช่ แต่ว่าเป็นอีกลักษณะหนึ่ง เพลงเรื่องมีมือฆ้องแต่ไม่ใช่ทั้งหมด เพลงเรื่องมีมือฆ้องที่ฉาย ไม่ได้ใช้ทักษะครบถ้วนอย่างเพลงเดี่ยว ฆ้องมีทักษะพื้นฐานอยู่ในเพลงเรื่อง มีพื้นฐานกดประคบ แต่ไม่ได้ใช้แบบเพลงเดี่ยว

ผู้วิจัย: มือฆ้องมีการฉายอยู่ในเพลงเรื่อง

ครูสุเชาว์: ถ้าไม่ฉาย คือ ทางเดิมของเขา คนตีมือฆ้องเอาใจใส่มือขวา พอหยุดมือขวามือซ้ายตีไม่ได้แล้ว มือฆ้องต้องมีชีวิตด้วยกันทั้งคู่

ผู้วิจัย: ประเด็นเรื่อง การฟังดนตรี ในกรณีผู้ฟังดนตรีทั่วไป กับผู้ฟังที่มีพื้นฐานปฏิบัติดนตรี แตกต่างกันอย่างไรคะครู

ครูสุเชาว์: ผู้ฟังทั่วไป เขาฟังดนตรีเพราะอะไร เขาเจตนามาฟัง หรือฟังเพราะจำเป็น กรณีผู้ที่ไปร่วมงานฌาปนกิจ เขาอยากฟังดนตรีไหมไม่รู้ แต่มีการบรรเลงปี่พาทย์ อยู่ที่ผู้ปรุงแต่ง นักดนตรีจะบรรเลงออกมาอย่างไร คนฟังเขาไม่ทราบตรงนี้ บางคนไม่ชอบฟังก็มี นักดนตรีต้องตีให้ถูกกาลเทศะ ผู้ฟังมีความสำคัญ เพราะดนตรีเป็นสิ่งบันเทิง เหมือนการปรุงอาหารบอกส้มตำย่าเผ็ดนะ ผู้ฟังก็เหมือนกัน รสนิยมบางคนชอบหวาน ชอบต่างกันไป อาจจะชอบรสทางดนตรีที่นักดนตรีกำลังบรรเลง ในขณะที่คนข้าง ๆ อาจจะไม่ชอบก็ได้ เป็นอรรถรสของคนฟัง ขึ้นกับอัธยาศัยและรสนิยมคนฟัง อาจะชอบหรือไม่ชอบ คนตีก็ตีไปตามที่ตนต้องกลาง ตามหน้าที่ แต่ต้องถูกกาลเทศะ

ทีนี้สำหรับคนฟังที่เป็นดนตรี ฟังว่าตีถูกต้องไหม ถูกต้อง คือ ทำนองเพลง แล้วก็ภาพรวมของการบรรเลง นักดนตรีบรรเลงตามที่เขาแต่มาถูกต้องไหม หรือมีการเปลี่ยนแปลงมือฆ้อง ทำให้เปลี่ยนเป็นเพลงมอญ เป็นต้น ต้องดูว่าเจตนาคนประพันธ์ทำเพื่อมุ่งหมายดนตรีอย่างไร ประเด็นนี้ค่อนข้างอ่อนไหว เพราะดนตรีเป็นสิ่งบังเทิง หรือทางที่เขาเรียนมาเป็นแบบนั้นจริง ๆ ก็มี สิ่งสำคัญ คือ งานฌาปนกิจเป็นงานโศก คนกำลังสูญเสีย อย่าไปบรรเลงให้คึกคัก คนเป็นดนตรีฟังก็จะฟังเอาความถูกต้องแม่นยำ สองคือ ภาพรวมการบรรเลง ความเร็ว ความดังเบา ความไพเราะเหมาะสมหรือไม่ คนฟังได้แต่ฟัง แสดงทัศนะไม่ได้ นักดนตรีจะไปบรรเลงในโอกาสต้องคำนึงถึงภาพรวมด้วย คนฟังที่เป็นดนตรีเขาคือคนมีความรู้ นักดนตรีต้อบรรเลงให้ถูกกาลเทศะ

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในมุมมองปรัชญาเป็นตัวแทนของความดี ความงาม ความรู้

ครูสุเชาว์: เป็นเหมือนตำราเรียน แต่ต้องคิดเรื่องการใช้ดนตรีด้วย ครูมองเห็นความต้องการดนตรีไทยในตลาดลดลง ครูเห็นด้วยกับอาจารย์สุกรีว่าดนตรีไทยตายแล้ว ครูเคยคุยกับเธอเรื่องวิชาชีพดนตรีไทยตอนนี้ไปขึ้นกับการศึกษา และกำลังไหลมาทางมหาวิทยาลัย แต่ข้างนอกเขาอยู่กันอย่างไร นักดนตรีไทยที่จบจากหลักสูตรปฏิบัติดนตรีจบออกไปเผชิญกับอะไร มีวิชาชีพรองรับมากน้อยแค่ไหน หากเด็กเขาไม่มีบ้านดนตรีเป็นภูมิหลัง เรื่องเหล่านี้ต้องการการสนับสนุนจากภาครัฐ เพื่อให้ดนตรีไทยของเรามีการใช้อยู่จริงในปัจจุบัน



ภาพประกอบ 48 ครูสุเชาว์ หริมพาณิชย์ให้สัมภาษณ์ที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาตร์

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย.

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน 2567 คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ กรุงเทพฯ

บทสัมภาษณ์ ครูวิเชียร อ่อนละมูล ผู้อ่านโองการพิธีไหว้ครูดนตรีไทย อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม

ผู้วิจัย: ขอความเห็นคุณครู ประเด็นเรื่องนิยามความงามดนตรีไทยค่ะ มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทองค่ะ

ครูวิเชียร: เพลงเต่าทองนี้เป็นทำนองของเก่า ของโบราณ ทำบทเพลงมาเรียบร้อยบรรเลงสม่ำเสมอ ไม่มีลูกเล่นเหมือนสมัยใหม่ เป็นลักษณะดนตรีไทยที่มีทำนองสง่างามอย่างโบราณ ของเก่าแก่ ราบเรียบ บรรเลงทางฆ้องเป็นหลัก ทางระนาด ทางทุ้ม ทางปี่ก็จะมีลีลาของเขา ผสมผสานกัน เพราะเพลงเหล่านี้จะต้องทำทำนองขึ้นมาใหม่จากเนื้อหลัก เป็นลูกฆ้อง โดยเฉพาะสองชั้น มีโยน มีเปลี่ยนบันไดเสียงหลายช่วง มีความงดงามแบบไทยโบราณ ลักษณะนั้น เพลงนี้เป็นเพลงไทยที่จะฟังยากสักเล็กน้อย ฟังรอบแรก รับรู้ได้น้อย เพราะว่ามีเกร็ดที่แทรกไว้ นึกไปว่าไม่เพราะ แต่จริง ๆ ถ้าเราฟังทันจะทราบว่าไพเราะมาก ยิ่งได้ต่อเพลงกับครูอาจารย์ ก็จะได้เทคนิคเฉพาะของเพลงนั้น ๆ เฉพาะทางของเขา มือของเขาเลย สมกับเพลงที่ท่านคิดทำเอาไว้ เพราะฉะนั้นเพลงเหล่านี้เป็นลักษณะเพลงพื้น ทำนองพื้น ๆ ไป ฟังเพลินไปเรื่อย ๆ สมัยก่อนเป็นเพลงรอพระ บรรเลงไปเรื่อย ๆ รอพระสวดมนต์ ระยะเวลาชั่วโมง สองชั่วโมง อย่างเพลงเรื่องเต่าทองเป็นเพลงกลาง ๆ ประมาณยี่สิบนาที เพลงเร็วก็สั้น ๆ ไม่ยาวนัก ฟังสนุกสนาน ฟังทีละตอน ก็จะเป็นเพลงลักษณะแบบนี้ มีการเปลี่ยนสำเนียงโยน โยนลูกแรกเสียงนี้ โยนครั้งที่สองเปลี่ยนไปอีกแบบ เป็นเรื่องดีความดีของดนตรีลักษณะนี้ ฟังไพเราะ เหมือนกันเพลงเรื่องอื่น

ผู้วิจัย: คำว่า อารมณ์เพลงไทย มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ให้ความรู้สึกเป็นอย่างไรคะครู

ครูวิเชียร: ให้บรรยากาศแบบไทย อารมณ์เรียบร้อย ไม่หวือหวาเหมือนเพลงอื่ เพลงเรื่องโดยหลักเป็นประมาณนี้ อารมณ์เรียบร้อย ฟังครั้งสองครั้ง ฟังครั้งที่สามจะทราบว่าไพเราะมาก ฟังครั้งที่สองรู้มากขึ้นหน่อย อารมณ์จะได้ช่วงที่เราเข้าถึงเขาแล้วจริง ๆ เหมือนกับบทสวดมนต์ฟังใหม่ ๆ อาจจะไม่เข้าใจ งุนงง พอสวนมนต์เข้าบ่อย ๆ ก็จะรู้ว่าเป็นอย่างไร เข้าถึงอารมณ์ จะเข้าถึงยาก ทำต่อเนื่อง ต้องทำบ่อย ๆ ครูมองว่าเพลงประเภทเพลงเรื่อง ฟังครั้งแรกไม่ค่อยสนุกหรอก ต้องฟังครั้งที่สอง ครั้งที่สามจึงจะเริ่มเห็น เห็นความสนุก เห็นลีลาพิเศษที่แสดงออกมา

ผู้วิจัย: การฟังเพื่อเข้าใจเพลงไทย มีกระบวนการอย่างไรคะ หากประสงค์จะเข้าใจความหมายของเพลง เข้าถึงความงามของเพลง

ครูวิเชียร: ครูคิดว่าเหมือนวิธีการพิจารณาศิลปะ ฟังผิวเผิน ฟังแล้วลึกซึ้งกินใจ ให้อารมณ์สุนทรีย์ ให้ความรู้สึก เราก็จะมีส่วนร่วมไปกับดนตรี ต้องพิจารณาว่าฟังเพลงนี้บ่อยไหม พิจารณาลึกซึ้งแล้วไหม ทำไมต้องใช้มือนี้

ผู้วิจัย: มือฆ้องเพลงเรื่องมีความพิเศษจริง ๆ ค่ะ

ครูวิเชียร: ดังนั้นเพลงนี้ ความงามเป็นลักษณะนี้เลย ให้ความหมาย สงบเยือกเย็น ความรู้สึกที่ออกมาเย็นแบบไทย ๆ เพลงตระกูลเต่าลักษณะทำนองเรียบร้อย เช่น เต่ากินผักบุ้ง เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีสองไม้หลายท่อน ชั้นเดียวมีความสนุกสนาน มีลีลาเล็ก ๆ น้อย ๆ ให้อารมณ์สุนทรีย์ช่วงหนึ่ง เพลงเร็วขอเขาไม่ยาวมาก

ผู้วิจัยขอติดตามคุณครูวิเชียร อ่อนละมูลไปฟังดนตรีไทยในพิธีอ่านโองการไหว้ครูดนตรีตั้งแต่ปี พ.ศ. 2566 – พ.ศ. 2567 ตามโอกาสการบรรเลง และขอสัมภาษณ์ครูวิเชียร อ่อนละมูลเพิ่มเติมในวันที่ 29 มิถุนายน 2567

บทสัมภาษณ์ ครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ศิลปินดนตรีไทย กองดุริยางตำรวจ

ผู้วิจัย: ขออนุญาตสอบภามประเด็นเรื่อง ความงามในดนตรีไทย งามอย่างไรคะครู ยกตัวอย่างเพลงช้าเรื่องเต่าทองค่ะ

ครูวิบูยล์ธรรม: ความหมายของครู เพลงช้า เพลงเรื่องแต่โบราณ แล้วแต่ครูแต่ละท่าน ท่านเอาหลาย ๆ เพลงมารวมกันครับ แล้วแต่ครูท่านไหนจะประพันธ์ทำนองอะไร มือฆ้องเป็นอย่างไร แต่ละบ้าน แต่ละฝั่ง สมัยก่อนจะมีฝั่งธนบุรี ฝั่งพระนคร แล้วก็จะมีครูแต่ละท่าน แตกแขนงต้องร่ำเรียนมา มีอันดั้งเดิมมา เพียงแต่ว่าใครจะมีรูปแบบออกไปทางไหน แต่ครูรับรองได้เลยว่างามทุกทาง ครูที่ท่านแต่ง แต่ข้อสำคัญที่สุด คือ ต้องมีคนรับสืบทอด อย่างสมัยโบราณน่าเสียดายที่หลายเพลงหายไป ก็ไม่กล่าวถึงครูท่าน ท่านได้เลือกลูกศิษย์คนที่เหมาะสมจึงจะให้สืบทอดทางจึงจะได้รับ ดูนิสัยใจคอ เพลงระดับนั้น ระดับนี้ มีระดับอยู่ เพลงเรื่องหรือเพลงช้า มีความงามในตัวของมัน ไม่ว่าจะเรื่องไหน มือไหน งามอยู่แล้วลูก แต่ว่าคนเรียนต้องมีมาระดับหนึ่ง ถ้าคนเรียนไม่มีมาเลย ตีไม่ได้นะ จะเห็นว่ายาว น่าเบื่อ ลักษณะนี้ บางคนไปคิดว่าเอาเพลงหากินดีกว่า เพลงเรื่องไม่ค่อยได้ใช้ เพลงหากินสั้นกว่า ได้เงินเลี้ยงชีพ ไปเห็นแก่เล็กน้อยอย่างนั้น คนกลุ่มที่จะอนุรักษ์เอาไว้ ครูเองก็พยายามทำ ในกลุ่มของครูและลูกศิษย์ ครูได้มาพยายามเผยแพร่ให้ลูกศิษย์ แต่ว่ามันต้องทำเป็นกลุ่ม นึกออกไหม ต้องช่วยคุยกันให้อนุรักษ์ เพราะเพลงเรื่องตีคนเดียวไม่ได้ ไม่ใช่เพลงเดี่ยว แล้วต้องเป็นคนมีมานะพยายามพอสมควร เป็นกลุ่มเลยนะ มันถึงจะสำเร็จได้ เพลงเรื่องประเภทเพลงช้า แล้วตีเพลงเรื่องของครูครบ ครูดีใจที่เธอเจอหลักฐานเพลงช้าเรื่องเต่าทองเพิ่มเติม ทำนองนี้ดีเหลือเกิน อยากให้ช่วยกันเผยแพร่ไป ครูโบราณ ครูของครูนะ เคยบอกว่า เพลงมีชนชั้นของมัน คนจะได้ต้องคนมีบุญ เพลงหน้าพาทย์อย่างหนึ่ง ครูของครู ชื่อพ่อพริ้ง ดนตรีรสท่านจะต่อเป็นหมวดเป็นหมู่ ตระกลุ่มหนึ่ง อย่างนี้ เสมออีกกลุ่มหนึ่ง พรามหมณ์ สมัยก่อนต่อเพลงหน้าพาทย์ยาก เราคนมีบุญมีกุศล ได้มารู้จักกับครูท่าน ท่านให้เพลง ครูว่า “เอาเถอะ ดนตรีไทย

ต้องสืบทอด ช่วยกันสืบทอดไป ครูก็อายุมากแล้ว” จะให้ใครก็ดูคนที่จะรับสืบทอดว่าได้แค่ขนาดไหน สำหรับตัวเขา นิสัยใจคอเขา เพลงเรื่องเหมือนกัน เปรียบแล้ว คนมีบุญถึงจะได้ ครูดีใจกับงานวิจัยครั้งนี้ที่พบทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทองเพิ่มในเอกสารของเก่า กรมศิลปากร เพลงเรื่องงามทุกเพลง งามทุกมือ

ผู้วิจัย: อารมณ์เพลงเรื่องเป็นอย่างไรคะครู

ครูวิบูลย์ธรรม: อารมณ์เพลง ส่วนตัวครูคิดไป เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง ฟังแล้วเราทำอารมณ์อย่างไร ฟังแล้วรู้เลยว่าเหมือนคลื่น กระทบฝั่งแล้วออก กระทบฝั่ง แล้วถอยหลัง พอสุดท้ายเป็นคลื่นใหญ่ยาว ภาพประมาณนั้น เพลงอื่นมันก็คล้าย ๆ กัน เพลงเรื่องเต่าทองนี้หลายรสชาติ หลายมือ เพลงเรื่องคือหลายเพลงมารวมกัน หลายรสชาติ มือมันก็ไปอย่างนั้น อารมณ์เหมือนที่อธิบายตรงนี้ ตัวเต่าทองอยู่ตรงไหน มือตรงนั้น วิเคราะห์ลักษณะท่าทางว่าเป็นอย่างไร ท้ายยังมีต่อเพลงเร็วออกไปอีก หมายความว่าของเก่ามันต้องมี ได้ไว้นี้ดีมากเลยลูก

ผู้วิจัย: การฟังและเข้าใจดนตรีไทยในทัศนะของครู จะต้องฟังอย่างไรคะ

ครูวิบูลย์ธรรม: ต้องเรียนถึงจะเข้าใจ ของอย่างนี้ต้องเรียนถึงจะรู้ลูก ต้องปฏิบัติ ปฏิบัติได้มากได้น้อย แต่ต้องได้ ไม่อย่างนั้นอธิบายไม่เข้าใจ คนเราไม่เหมือนกัน แต่คนที่จะพร้อมเพลงเรื่อง เพลงเถา ปรบไก่ ทยอย เขาก็จะรู้ครอบคลุมหมด คนเหล่านี้ เขาเรียนถึงระดับ เขาจึงจะมองออกว่าเดี่ยวมันต้องไปอย่างนั้น ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้มต้องไปอย่างไร ทุกอย่างมีทางของเขา ถ้าเราไปเอาเดี่ยวฆ้องเล็กปะปนกับเดี่ยวทางฆ้องวงใหญ่ หรือเดี่ยวฆ้องวงเล็กแต่เอาทางระนาดมาตีก็ไม่ได้ จริง ๆ แล้วทางฆ้องเล็ก มือเขามา คนเรียนถึงจะรู้ แม้แต่เพลงเรื่องมีระดับชั้น ตั้งแต่ระดับง่ายไปถึงระดับยาก ดนตรีไทยเรียนไม่มีจบ และอัศจรรย์มาก ครูได้แค่เสี้ยวหนึ่งเท่านั้น มันเหมือนเราว่ามาก แต่ไปดูรุ่นพี่ ครูอาจารย์ มีอะไรที่ลึกซึ้ง มานั่งวิเคราะห์เพลงที่ครูท่านประดิษฐ์มา ว่าสองชั้นเท่านี้ ท่านทำยืดออก มีทางเปลี่ยน ตัดสอน เป็นชั้นเดียว แล้วเปลี่ยนมืออีก อย่างนี้ นึกภาพว่าการปฏิบัติหรือทำเพลง ล้ำลึกมาก เต่ากินผักบุ้งนึกว่าง่าย เรื่องเขายาวมากทีเดียว ครูหวังว่าเด็กรุ่นหลังควรจะเอาไว้ ขอให้สืบทอดไป สืบทอดของเก่าไว้

ผู้วิจัย: ส่วนตัวครูชื่นชอบบทเพลงอะไรเป็นพิเศษคะ

ครูวิบูลย์ธรรม: ครูชอบหลายเพลงเหลือเกิน หลายรส ชอบเยอะ ตอบไม่ได้ ชอบทุกเพลง ถ้าครูไม่ชอบครูจะไม่จำ ไม่ได้ต่อ มีหลายเพลงที่ครูไม่ได้เอาไว้ เหมือนเครื่องดนตรี มีเครื่องดนตรีบางอย่างที่ครูพอได้ แต่ไม่ได้ไปต่อ เพราะครูไม่ชอบ ไม่ถนัด บางเครื่องดนตรีครูก็เอาแค่พอเป็น บางอย่างครูชอบก็จะทำได้ดี ไปสุดเลย เพราะครูชอบ เช่น ระนาดทุ้ม ครูชอบมาก ครูหัดเรียนระนาดทุ้ม ทราบว่ามีครูท่านไหน ก็พยายามไปขอเรียน ครูบางท่านที่ไม่อาจเข้าถึงตัว ก็เอาเทปมา

ฟัง นั่งดู นั่งฟัง แล้วเวลาไปตีเพลง ครูก็จะดูว่า คนแถวนี้เขาเป็นลูกศิษย์ครูท่านใด ครูก็จะตีทางทุ้มของครูท่านนั้น ไปตีอีกจังหวัดหนึ่ง ครูที่มีชื่อระนาดทุ้มท่านตีไว้อย่างไร ตัวครูก็จะตีไปตามครูท่านนั้น เพื่อให้เกียรติสถานที่ สิ่งใดที่ครูชอบ ครูจะหัด จะเรียน ทั้งการทำเสียง บางทีเดี่ยวเจ็ดแปดทางก็พยายามจำ เพราะครูชอบ เครื่องดนตรีชิ้นอื่น บางทีครูอยากเล่น เล่นเท่าไรก็เพี้ยน สีอย่างไรก็เพี้ยน ปีกว่าแล้วยังไม่ไปไหนเลย บางคนเขามีพรสวรรค์ เขาหยิบเครื่องอะไร เขาได้เลย เช่น จะเข้ บางคนนะลูก เป็นลูกศิษย์ครู เขาเป็นทุกเครื่องมือ แต่จะเข้ หัดมาเป็นปี ๆ แล้ว หัดมาแล้ว มันก็ไม่ไปไหน ซอเหมือนกัน มันต้องสีไม่ให้เพี้ยนก่อน ครูจับซอพยายามตั้งมาก แต่ไม่เท่าพี่ชาย พี่ชายครูจับซอแล้วเป็นเลย ตอนหลังกราบลาครู เราเอาแค่รู้ เพราะพรสวรรค์เราไม่มี ครูไปหัดปี่ ไปหัดน่าดู ครูชอบ ฝึกหัดกับครูหลายท่าน ลู่ทางได้หมด แต่ครูระบายลมไม่เป็น จึงกราบลาครู คนหัดเครื่องดนตรีไทยแต่ละชิ้นต้องมีพรสวรรค์ด้วย ถึงจะได้ดี ไม่อย่างนั้นมันก็แค่ได้ มีพรแสวงมันได้ระดับหนึ่ง แต่ถ้าจะให้ดี ต้องมีพรสวรรค์ ปี่ครูชอบ ขลุ่ยก็ชอบ จะเข้ก็ชอบ อย่างลูกศิษย์ครู ระบายลมได้เลย แต่เขาไม่เอาต่อ เพราะเขาไม่ชอบ ครูก็เสียดาย เขาระบายลมได้ น่าจะไปต่อ บางคนจับแล้วก็ทำได้เลย อยู่ที่พรสวรรค์ ของอย่างนี้อยู่คู่กับพรแสวง ทำในสิ่งที่ชอบและสิ่งที่เรามีพรสวรรค์ แล้วจะไปได้ดี เอาที่เราถนัด แล้วจะมีความสุข

ผู้วิจัย: การผูกเพลงเรื่องมีวิธีการอย่างไรคะครู

ครูวิบูลย์ธรรม: แล้วแต่ครูแต่ละท่าน ถึงจะไปจับทำนองเอามา มันต้องเรียนให้ถึงขั้นหนึ่งถึงจะรู้ เพลงเหล่านี้ลอยอยู่ในอากาศ มันไม่มีตัวตน เขาหยิบมาอย่างไร บางทีคนแต่งเพลง เขานั่งรถเมล์ รถไฟฟ้า เขานึกออกเลย อย่างคนที่ไปประเทศอินเดีย ได้ยินได้ฟัง กลับมาได้เถาหนึ่ง พร้อมหางเครื่องแขก ลักษณะนี้ ได้ยินเสียงนกร้อง กลับมาก็เป็นเพลงเกี่ยวกับนก แต่งในทางที่ท่านชอบเป็นอย่างนี้ เพลงเรื่องก็ลักษณะเดียวกัน ฟังแบบนี้ ว่าเราจะหยิบตรงไหนขึ้นมา จะเอาอันไหนขึ้นมาตั้งเป็นหลัก บางคนเขาเอาเพลงสูง ๆ มาขึ้นสองชั้น เช่นเพลงเรื่องเขมรใหญ่ เพลงเรื่องแขกมอญ เอามาขึ้นสองชั้นเป็นรูปเป็นร่างก่อน จะมีสายโยงยางอยู่ในนั้น พูดแล้วมันเข้าใจยาก มันจะเป็นอย่างนี้ เราจะแต่งเพลงเรื่องอะไร เอาสองชั้นมาก่อน ให้รู้ว่าเพลงเรื่องอะไร เป็นหลัก เพลงเรื่องจีนแสอย่างนี้ ก็เอาจีนแสขึ้นต้นก่อน เรื่องบางเรื่องเขาไปเปิดตอนท้าย อย่างเพลงเรื่องต้อยตลิ่ง ตีตั้งนานกว่าจะออกเนื้อต้อยตลิ่ง เรียกว่าเปิดข้างท้าย ตัวต้อยตลิ่งอยู่ท้าย อย่างเพลงเรื่องแขกไทรตีไปตั้งนาน เราก็ไม่รู้เพลงหลัก พอตอนท้ายเขาจะจบ พึ่งเปิดออกมาว่าเป็นเพลงแขกไทร ก่อนจะออกสองไม้ เป็นประเด็นว่า เพลงบางเพลงขึ้นมาฉิ่งตีสองชั้น กลองตีปรบไก่สองชั้น พอออกสองไม้จะตีอย่างไร เป็นทำนองสองชั้นทั้งสองส่วน เพลงเขาเป็นอย่างนี้นะ บางเพลงมีหน้าทับเฉพาะ บางเรื่องตีเป็นสามชั้นจนออกสองไม้ อย่างต้อยตลิ่ง ตีทำนองเป็นสามชั้น จนออกสองไม้ถึงเป็นสองชั้น

เหมือนแขกไทร สมัยก่อนครูได้เพลงมอญเยอะ แต่ไม่ทราบชื่อเพลง เราต้องศึกษาชื่อเพลงด้วยถึงจะดี ถ้าเพลงไทยนี้เราจะรู้ชื่อเป็นส่วนใหญ่ แต่เพลงมอญบางทีไม่ได้จำชื่อ เพลงเรื่องนี้ไพเราะ ครูท่านทำไว้ แต่ละเรื่องไพเราะจริง ๆ ระนาดต้องผูกกลอน ระนาดถ้าไม่ผูกกลอนเพลงเรื่องนี้ฟังไม่ได้เลย ถ้าจะตีเพลงเรื่องจะต้องผูกกลอน ถึงจะได้ดี ถ้าไม่ผูกกลอนตีได้ แต่ไม่น่าฟัง เพลงเรื่องนี้พยายามรักษาไว้ ดีทุกเพลง เป็นเฉพาะทาง ทางใครทางเขา ครูท่านไหนแต่งไว้ พยายามอนุรักษ์ให้มากที่สุด

สัมภาษณ์ที่บ้าน ย่านชุมชนวัดลาดปลาเค้า กรุงเทพฯ วันที่ 1 กรกฎาคม 2567

บทสัมภาษณ์ ครูสหรัฐ จันทร์เฉลิม ศิลปินเครื่องสายไทย อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการทะลุกรอบทางดนตรีไทยเกิดขึ้นในเรื่อง “กลอน” ที่แสดงให้เห็นว่า กลอนลักษณะนี้มีความเป็นฆ้อง กลอนชนิดนี้มีความเป็นจะเข้ อยากทราบทัศนะของคุณครูค่ะ

ครูสหรัฐ: เรื่องเหล่านี้มันเกิดขึ้นในช่วงที่วงดนตรีไทยปี่พาทย์จะต้องใช้ ณ กลางแจ้ง ยุคสมัยก่อนไม่มีไมโครโฟน ครูคิดว่าเสียงนักร้องสู้เครื่องปี่พาทย์ไม่ได้ จึงเกิดเพลงบรรเลงขึ้นมากเพื่อให้เสียงส่งไปถึงละแวกชุมชน จากการที่เขาใช้บทเพลงเรื่อง เพลงเรื่องสมัยก่อนไม่ใช่แค่เรื่องราวอย่างเดียว เช่น เพลงตระกูลเต่า เขาเอาชื่อเหล่านี้มารวมกัน เช่น เพลงเต่าเห่ เต่าเงิน เต่าทอง เต่านาค มารวมกัน แต่กระบวนการเหล่านี้แบ่งออกเป็นเพลงช้าเพลงเร็ว เพลงเหล่านี้ใช้บรรเลงประจำที่วัด ไม่ใช่ที่บ้าน สำหรับครูเพลงเรื่องไม่ใช่เพลงเพื่อการฟังเพื่อความบันเทิง แต่เป็นเพื่อพิธีกรรม ครูแบ่งเพลงออกเป็นสี่อย่าง ได้แก่ ดนตรีเพื่อพิธีการ ดนตรีเพื่อพิธีกรรม ดนตรีเพื่อการฟัง และดนตรีเพื่อการแสดง ใช้ในกรณีต่าง ๆ เช่น ดนตรีพิธีกรรมสังเกตว่าส่วนใหญ่ไม่มีการร้อง เช่น เพลงหน้าพาทย์ หรือเพลงหน้าพาทย์บางครั้งก็มาอยู่ในดนตรีเพื่อการแสดง พวกโขนละคร เราต้องแยก แล้วเราจะรู้ว่าในการบรรเลงแต่ละส่วนมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ดนตรีสำหรับการร้อง หน้าทับก็จะเป็นปรบไก่ เป็นทยอย เหล่านี้ ครูมีความเห็นว่าเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ อย่างเพลงเรื่องนี้ เป็นไปเพื่อการฟัง กลวิธีการสร้างกลอนก็จะต้องดูวิธีการลึก ๆ เช่นเพลงหน้าทับปรบไก่ ทำนองจะคล้าย ๆ กันในหลายเพลง เป็นลักษณะเปิดกลอน ก็คือสามารถบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหลากหลายในแต่ละประเภทวงดนตรี แล้วก็สามารถแสดงออกถึงวิธีการบรรเลง (สติปัญญา) ไม่ใช่แค่ทักษะ แต่เป็นการผูกกลอน เพื่อสติปัญญา ในทางทฤษฎีดนตรี เป็นทางของแต่ละเครื่องดนตรีที่แตกฉากออกมา เพราะฉะนั้นความเป็นของแต่ละเครื่องดนตรีมันจะแสดงออกมาให้เห็นจากการผูกกลอน เพลงหน้าทับปรบไก่ ส่วนหน้าทับอื่น ๆ มันจะค่อนข้างกึ่งบังคับ

ทาง หรือบังคับทาง แต่สำหรับเพลงหน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงที่ค่อนข้างที่จะเปิดทาง เปิดทางให้กับวิธีการผูกกลอน และสร้างกลอนขึ้นมาใหม่ จากที่ครูกล่าวมา เราจะต้องมีความรู้เรื่องเครื่องดนตรี (Instrument) กับลักษณะของบทเพลง เราจะต้องมีความแตกฉานทางด้านเครื่องดนตรี ถึงจะเข้าใจการผูกกลอนของแต่ละทางได้ จากนั้นเราจะมาดูความเป็นไปได้ในระดับกลาง ๆ ว่า แต่ละเครื่องดนตรี (Instrument) เมื่อมารวมกันแล้วมันจะไปด้วยกันได้ไหม แต่สิ่งสำคัญที่สุดก็คือการไม่ทิ้งเครื่องเป่า เครื่องเป่าเป็นตัวกำหนดช่วงเสียงของบทเพลงที่ถูกต้อง แล้วเป็นตัวบ่งบอกว่าจะใช้ช่วงเสียงไหน เช่น ใช้ปี่ใน ใช้ปี่ชวา ปี่มอญ ขลุ่ยเพียงออ เป็นต้น เพราะฉะนั้นจะต้องมีเสียงที่อ้างอิงกับกลุ่มเครื่องเป่าให้มากที่สุด เพราะฉะนั้นเราจ้ะตองอ้างอิงจากเครื่องดนตรีเหล่านี้ แล้วจึงจะเรียกว่า ทางใน ทางนอก ทางเพียงออก ทางชวา เราจะต้องอ้างอิงจากเครื่องเป่าทั้งหมด ไม่ได้อ้างอิงช่วงเสียงของลูกฆ้องเพียงอย่างเดียว ลูกฆ้องสามารถเคลื่อนได้ ลูกระนาดสามารถเคลื่อนได้ขึ้นอยู่กับทางที่เราจะใช้ จำแนกที่เป็นเครื่องเป่าเป็นหลัก หลักจากนั้นเราจะต้องมีความแตกฉานในเครื่องดนตรีที่จะนำมาผสม กับเครื่องดนตรีประเภทนั้น ๆ ด้วย ตรงนี้จึงเป็นลักษณะในการทำทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ เพื่อประสมวง เราจำเป็นจะต้องมีความรู้ที่ไม่ใช่แค่เครื่องดนตรีแค่เครื่องเดียว เราจะต้องรู้แตกฉานไปทุกเครื่องดนตรีที่เราจะนำมาประกอบในวงนั้น จึงจะสามารถคำนวณเป็นงานศิลปะที่จะสามารถปรับวงดนตรีวงนั้นได้ ไม่ใช่ว่าคิดทำนองเพลงออกมาได้ทันทีแล้วมันจะไพเราะ ไม่ใช่ เพราะฉะนั้นตรงนี้จึงอ้างอิงได้ว่า กลอนมีผลต่อประเภทของวง เมื่อมีเครื่องสายเข้ามา ทำไมบันไดเสียงถึงเปลี่ยน เพราะด้วยเครื่องดนตรีเหล่านี้บางกลุ่มเสียงปฏิบัติแล้ว ทำไม่ได้จะต้องอ้างอิงที่กลุ่มเครื่องเป่าทั้งหมด เหล่านี้เป็นธรรมชาติในโลกนี้ เพราะฉะนั้นการจะสร้างสรรค์บทกลอนของแต่ละเครื่องดนตรีให้มันแตกฉานออกไป คนที่สร้างเพลงนั้นจึงจำเป็นต้องมีความรู้ในเครื่องดนตรี ในวงที่จะนำบทเพลงมาใช้ ในทุก ๆ เครื่อง อย่างแตกฉาน เพื่อนำทำนองบรรเลงของแต่ละเครื่องดนตรีมาประสมกันแล้วสามารถบรรเลงได้อย่างไพเราะ คุณครูมองเห็นเรื่องของเสียงที่สูงที่สุด เสียงที่ต่ำที่สุด ช่วงเสียงที่เขามี เพราะฉะนั้นการบรรเลงทางระนาดไม้แข็ง เสียงที่สูงที่สุดคือเสียงซอล ถ้าเทียบจากเพียงออแล้ว นั่นคือเสียงสูงสุดของระนาดเอกเป็นเสียงสุดยอดของบทเพลงที่ทำ เสียงซอลเป็นเสียงสูงสุดของขลุ่ยเพลงออ เพราะฉะนั้นเสียงซอลจึงเป็นเสียงที่สูงที่สุดของกระบวนการทำเพลงเครื่องสายทุกเพลง เพราะฉะนั้นในกระบวนการเพลงต่าง ๆ จึงเป็นเช่นนี้ แม้กระทั่งการปรับกลุ่มเสียงในบทเพลงที่จะใช้เล่น (Mode) เราจะต้องมองเห็นที่เครื่องดนตรีเป็นหลักด้วยซ้ำไป ไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์ไม้นวม หรือปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เราฟังอะไร เราฟังระนาดเอกเป็นหลัก เพราะฉะนั้นเสียงจึงเป็นเพียงออบน เพราะเขาใช้ขลุ่ยเพียงออ ใช้เสียงอื่นไม่ได้ ใช้เสียงเพียงออบน แต่ว่าเขาอาจจะใช้ปี่พาทย์เข้ามาประสมวง หมายความว่า ใช้เสียงแบบปี่พาทย์

แต่เป็นเพียงออบน หมายความว่าซออู้จะต้องหมุนขึ้นไป 1 เสียง เป็นเพียงออที่สูงกว่าเพียงออปรกติ ก็คือเป็นเสียงในเป็นเสียงของปี่ใน หรือจะใช้แบบเพียงออบนปรกติก็ได้ เอาไปเล่นกับปี่พาทย์ไม้นวมปรกติ เพียงออบน คือ ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล คือสูงสุดของซอล เพราะฉะนั้น ขลุ่ยคือสูงสุดที่เสียงซอล แต่ต่ำไปถึงเสียงโดได้ แต่เขาจะใช้เพียงออบน เพราะฉะนั้น

/ - - - - / - - - - / - ร̣ - ท / ล ซ ล ท / - - - - / ร ม ซ ล / - ซ - ท / - ล ล ล / เป็นเพียงออบน ก็จะไม่มี / - - - - / - ซ - ม / ร ด ร ม / - - - - / ซ̣ ล̣ ด ร / - ด - ม / - ร ร ร / ก็จะเป็นปี่พาทย์ไม้นวม กับปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เขาไม่ได้เล่นให้รู้สึกง่วง แต่เขาใช้ในการสดงละคร เป็นละครแล้วจะต้องใช้เสียงสูง แนวทางการวางกลุ่มเสียงต่าง ๆ จึงจะต้องสัมพันธ์กับวิธีการเดินทางของกลอนเสียงด้วย แล้วเราจะรู้ว่าต้องทำอย่างไรให้มันสอดคล้องกับอารมณ์ที่คุณเข้ามาถามคำถาม เป็นกระบวนการต่อไป

ผู้วิจัย: ค่ะครู

ครูสหรัฐ: เพลงแขกสาหร่าย ท่อนที่ 3 สองชั้น / - - - ท / - ร̣ ร̣ ร̣ / - - - ม̣ / - ร̣ ร̣ ร̣ /

/ - ม̣ - ร̣ / - ท - ร̣ / - - - ม̣ / - - - ซ̣ / - ร̣ - ซ̣ / - ล̣ - ท̣ / **ร̣ ม̣ ร̣ ท** / - ล̣ – ซ̣ / อย่างนี้ไม่ได้ เพราะสูงกว่าซอลแล้ว เขาจะไม่ใช้ ต้องหลบมาเสียงต่ำ / - ร - ซ / - ล - ท / ร̣ ม̣ ร̣ ท / - ล - ซ / สูงกว่าระนาดเอกก็ไม่ได้ใช้ ซอล คือ สูงที่สุด เสียงยอดระนาด ของจะเข้ก็เสียงซอล เหมือนกับเสียงสูงสุดของระนาด สูงไปจากนี้เป็นเสียงที่ใช้แล้วลำบาก ฟังก็ลำบาก ซออู้ก็เหมือนกัน สูงสุดที่เสียงซอล เป็นความคิดของครู เพราะฉะนั้น เพลงต่าง ๆ จึงถูกสร้างมาไม่เกินช่วงเสียงนี้ เสียงฆ้องก็เช่นเดียวกัน วิธีการเดินกลอนก็สวนกันไปสวนกันมา ดีของแต่ละคน

ผู้วิจัย: ความแตกต่างของแต่ละทาง แต่ทำออกมาแล้วกลมกลืนกัน ดำเนินทำนองไปด้วยกันแม้ว่ามีลีลาที่แตกต่าง ในทัศนะของครูเห็นอย่างไรคะ

ครูสหรัฐ: คุณครูมีความเห็นว่า หากแต่ละแนวทำนองบรรเลงเป็นเสียงเดียวกัน (Unison) มันคงไม่ชวนฟัง มันเหมือนกัน เที่ยวเดียวก็เข้าใจแล้ว ดนตรีควรจะมีลีลาที่น่าสนใจ ยกเว้นแต่เพลงสำเนียง เช่นสำเนียงมอญ สำเนียงต่าง ๆ เขมร จีน ลาว พม่า ซึ่งเป็นอิทธิพลของดนตรี มีความจำเป็นที่จะต้องบรรเลงพร้อมกัน ไม่เช่นนั้นมันจะขัดแย้งกัน สิ่งเหล่านี้จะต้องเข้าใจการใช้เสียง ซอด้วงมีแต่เสียงมีสูง เรสูง ฟาสูง ก็ต้องเข้าใจแล้วใช้รูปแบบดี ๆ ว่าจะใช้เสียงอะไรในการสื่อสาร ซออู้มีเสียงมีต่ำเสียงเดียว ไปเสียงมีสูงก็ไม่ได้แล้ว เรื่องอย่างนี้ต้องเข้าใจการเลือกใช้ ในความจริงแล้วเราไม่จำเป็นต้องรูดสาย แต่จะใช้ ***การพลิกกลับของทำนองเพลง*** *เรามาเล่นอีกช่วงเสียงหนึ่งพลิกกลับเพื่อให้มาสู่เสียงนั้น*

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยสงสัยเรื่องการฟังค่ะ เมื่อก่อนขอเรียนเพลงจากครูดนตรี แต่ส่วนตัวผู้วิจัยฟังไม่เป็น พอมาศึกษาเรื่องการฟัง ก็พบว่า แต่ละเสียงของดนตรีไทยประกอบกันเป็นภาพรวมเมื่อยามบรรเลงรวมวง แล้วแต่ละทำนองของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีต่างชนิด ก็จะมีลีลาดำเนินไปแตกต่างกัน ขอคุณครูเมตตาอธิบายเพิ่ม ว่าศิษย์ควรฟังดนตรีอย่างไร ถึงจะเข้าใจความงดงามของตัวดนตรี

หนูต้องเข้าใจเสียงผ่าน มีทำนองหลัก ทำนองผ่าน คือ ทำนองตัวจริง กับทำนองประกอบ ปรกติในหนึ่งห้องของดนตรีทั่วไปจะประกอบด้วยไม่เกินสองคอร์ด เต็มที่แล้ว มากกว่านี้มันฟังลำบาก อันนี้ตามวิธีการของดนตรีตะวันตก หนึ่งห้องของท่านจะเท่ากับสองห้องของดนตรีไทย ดังนั้น หนึ่งห้องของดนตรีไทยจะไม่เกินหนึ่งคอร์ด ดนตรีไทยเราจะฟังเก็บทุกเสียงเลยไหม ทำไมถึงต้องมีฉิ่งฉัน ทำไมจึงมีลูกฆ้อง เรื่องเหล่านี้ต้องคิด ทำไมลูกฆ้องจึงต้องบรรเลงโปร่ง ๆ ประการแรก มนุษย์ฟังเพลงโดยธรรมชาติจับเสียงได้ห้าเสียงโดยธรรมชาติ อีกสองเสียงคือเสียงที่แค่ผ่าน ไม่เก็บเป็นอารมณ์ ไม่เก็บเป็นตัวจริง หูมนุษย์ที่เก็บเสียงเกินจากนี้มันเป็นเรื่องพิเศษเหนือขึ้นไป อันนี้กล่าวถึงหูมนุษย์โดยทั่วไป โดยธรรมชาติ เกินกว่านี้มันจะเริ่มฟังลำบาก อย่างเช่นเพลงไทยที่ใช้เสียงครบเจ็ดเสียงอย่างเพลงแขกมอญ มีความไพเราะ เพราะมันไม่น่าเบื่อ มันพิเศษ ถ้าสมมติเราฟังเพลงที่มีห้าเสียงสักร้อยรอบ เริ่มรู้สึกเบื่อหน่าย เสียงที่เกิดขึ้นน้อยมากคือเสียงผ่าน ห้องหนึ่งของดนตรีไทยมีคอร์ดเสียงเดียว หนึ่งกลุ่มเสียงก็คือหนึ่งห้อง เราจะมีวิธีการพลิกของเราไปเราจะใช้กลุ่มเสียงนั้น ***ครูเชื่อว่ามนุษย์ฟังเสียงตก*** มันต้องส่งกลับไปที่คอร์ดหลัก หรือเสียงหลัก ดูจากเพลงรักทั้งหลาย เพลงเหล่านี้ความความสำคัญและใช้เสียงหลักห้าเสียง เพราะฉะนั้นในกลวิธีประพันธ์ต่าง ๆ เราจะต้องมองการสัมผัส ซึ่งแนวคิดหลักยืนอยู่บนช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ทั้งนี้ปี่พาทย์กับเครื่องสายใช้หลักการแตกต่างกัน ครูสังเกตว่าครูที่เป็นครูเครื่องสายโดยเฉพาะประพันธ์เพลงสำหรับเครื่องสายไทยเกิดขึ้นใหม่น้อยมาก ส่วนใหญ่จะใช้เพลงร่วมกับปี่พาทย์ ทั้งนี้จึงสังเกตว่า วิธีการพลิกแพลงสร้างทำนองของปี่พาทย์กับเครื่องสายแตกต่างกัน อย่างปี่พาทย์จะตีกรอสลับเก็บ อย่างนี้ ทำไม่ได้ ด้วยธรรมชาติของการตี การกระทบ มือต้องไปของเขา เก็บก็คือเก็บ หลักสำคัญของเครื่องสายก็คือการพิจารณาการเดินทางของนิ้ว เรียกว่าลีลาของการดำเนินทำนอง (Style of performance) ต้องไม่ขัด เช่น ซอด้วย / ท ซ ล ท / ด ล ท ด ำ / ร ำ ท ด ร ำ / ม ำ ด ร ำ ม ำ / อย่างนี้ไม่ขัด อาจจะมีบางตอนที่ขัดวกวน ประเภทที่ขัดของซอด้วงก็อาจจะเหมาะกับกลอนซออู้ที่ดักหน้าดักหลัง เรียกว่าลีลาของการดำเนินทำนอง พิจารณาจากนิ้วที่มีวิธีการปฏิบัติ และสภาวะเสียงของเครื่องดนตรีเหมาะกับเล่นเป็นเครื่องนำหรือเครื่องตาม คนที่สร้างกลอนจึงต้องมีความรู้เรื่องเครื่องดนตรีอย่างมาก ๆ ทั้งนี้ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นเรื่องของศิลปะ จะบรรเลงอย่างไรก็ได้ สำหรับครูมันมา

เลย มันขึ้นกับประสบการณ์ด้วย วิธีปฏิบัติด้วย สำหรับครูคิดทางจะเข้ จะไม่คิดที่มันขัดกับนิ้ว แต่บางคนเขาคิดกลอนไปได้ แต่ไม่มีความเข้าใจวิธีการปฏิบัติในเครื่องจะเข้ คิดว่าเสียงมันไปได้ แต่ปฏิบัติแล้วทำไม่ได้ก็มี เช่น / ซ ๋ ม ๋ ร ๋ ท / ม ๋ ร ๋ ท ล / ร ๋ ท ล ซ / ท ล ซ ม / กับกลอน / ซ ๋ ม ๋ ร ๋ ท / ร ล ท ร / ซ ท ล ซ / ม ล ซ ม / การเดินทางของนิ้วกลอนมันจะง่ายจะลื่นกว่า มันขึ้นกับนิ้ว เพราะฉะนั้นบรมครูจะใช้กลอนลักษณะที่ไม่กระโดด ไม่ตะครุบ เช่น / ด ซ ฺ ซ ฺ ซ ฺ / ด ล ฺ ล ฺ ล ฺ / ร ด ด ด / ม ร ร ร / ลองเล่นอีกแบบหนึ่ง / ซ ฺ ล ฺ ซ ฺ ซ ฺ / ล ฺ ด ล ฺ ล ฺ / ด ร ด ด / ร ม ร ร / เพราะฉะนั้นวิธีการสร้างกลอนของจะเข้ คน ๆ นั้นจะต้องรู้เรื่องจะเข้ดี มีการถ่ายทอดจากครู ไม่ใช่เอา / ด ๋ ซ ล ซ / ร ม ซ ล / ร ๋ ด ล ด ๋ / ซ ล ด ๋ ร ๋ / อย่างกลอนนี้ไปใช้ตามระนาดก็ไม่เหมาะสม ถึงการตีเหมือนกันจะทำให้ฟังรู้เรื่อง แต่บรรเลงให้ถูกลีลาก็มีคนฟังรู้เรื่องเช่นกัน จะเข้ควรจะมีลีลาที่ถูกต้อง เช่นบางกลอนใช้สายเอกให้หมดก่อนถึงจะลงลา เป็นต้น มันจะมีกฎเกณฑ์และกติกา รูปแบบของเพลง รูปแบบของหน้าทับ จนกระทั่งเปลี่ยนผ่านมาสู่ยุคของเพลงภาษา ยุคของเพลงกรอทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง

ผู้วิจัย: อย่างนี้มองเป็นเรื่องอารมณ์ได้ไหมคะครู

ครูสหรัฐ: ครูมองเรื่องกึ่งบังคับทาง เรื่องอารมณ์นี้มีตั้งแต่ความนิยมให้ออกหางเพลง แม้กระทั่งเพลงสี่บทก็ยังออกสำเนียงจีน บุหลันก็ออกสำเนียงจีน ครูมองว่าสำเนียงที่ชัดเจนเป็นอารมณ์ที่บรมครูท่านต้องการแฝงเอาไว้ ซึ่งเมื่อก่อนแฝงเอาไว้ในสำเนียงไทย แทบแยกไม่ออกเลย แต่ช่วงหลังสำเนียงเหล่านี้ชัดเจนขึ้น อารมณ์ก็คือการใช้ชื่อนำหน้าในบทเพลงจะต้องทำให้สำเนียงชัดเจนไปด้วย แต่เพลงเก่า ๆ โบราณมักจะออกสำเนียงชัดเจนในท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 แต่ในระยะหลังมีการใช้เพลงที่มีสำเนียงชัดเจน แตกต่างออกไป มองเห็นสำเนียงชัดเจนที่สุดในลูกล้อลูกขัดต้องแต่เพลงทยอยเขมร สำเนียงเหล่านี้ถูกใช้มาแล้ว สอดแทรกมาแล้ว เกิดขึ้นแล้วในสำเนียงไทยที่ชัดเจนมาก ตอนหลังก็ค่อย ๆ ชัดเจนขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 เป็นต้นมา แม้กระทั่งเพลงแขกสาหร่ายแทบจะไม่เป็นสำเนียง มีแค่ในท่อนที่ 3 เท่านั้นเองนิด ๆ หน่อย ๆ แฝงเอาไว้ตอนท้าย ที่ผู้วิจัยกล่าวว่าอารมณ์ เพราะฝ่ายปี่พาทย์เขาออกเพลงเหล่านี้ เขาต้องการให้อารมณ์ชัดเจนออกมา เป็นกติกาของดนตรีไทย เทียบกับยุคคลาสสิก ไม่สัมพันธ์กับอารมณ์ ท่านจะเอาบทเพลงต่าง ๆ สอดแทรกไว้เป็นหางเพลง เพื่อให้รู้สึกสนุกสนานจากอารมณ์เพลง เพลงสำเนียงต่าง ๆ เหล่านี้จึงมีความพิเศษของตัวบทเพลง ด้วยหน้าทับ ทำไว้ว่า ถ้าจะเอาเพลงเศร้าต้องนึกถึงสำเนียงแขก เพลงที่มีความสนุกสนานก็พวกสำเนียงจีน อาจจะมีอย่างเพลงแป๊ะที่คำร้องเศร้า แต่ทำนองไม่เศร้า ต้องเข้าใจคำเหล่านี้ เสียง เพลง สำเนียง สำนวน มีความหมายแตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้เกิดจากน้ำเสียงของเครื่องดนตรี และประเภทของเพลง และหน้าทับ จะบ่งบอกถึงอารมณ์ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น คือ ทำได้ วิธีการของครูคือทำได้ แล้วมาเช็กอีกครั้ง เหมาะสมหรือไม่เหมาะสมกับประเภท

เพลง ทางลักษณะนี้ความเร็วแบบนี้ ความช้าแบบนี้ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีไหม ก็คือความหมายของคำว่าดีหรือไม่ดี งามหรือไม่งาม คำว่างามหรือไม่งามสำหรับครูก็คือคำว่า ควรหรือไม่ควร

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 27 เมษายน 2566 วิทยาลัยดุริยาคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บทสัมภาษณ์ ศ. พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้วิจัย: ปรัชญาดนตรีไทยในทัศนะของอาจารย์ อธิบายอย่างไรคะ

อาจารย์พงษ์ศิลป์: เพลงละครร้องเรื่องจิ้งจกตลกตุ๊กแกมาจากเพลงเรื่องเวสสุกรรม และเพลงเรื่องเวสุกกรรม หลวงประดิษฐ์ไพเพราะทำทางเป็นเพลงเรื่อง ใส่เพลงมะตีมู เพลงเรื่องเปียสัญลักษณ์ สำนักดนตรีไทยจะต้องมีเพลงเรื่องประจำ แม้แต่สำนักดนตรีไทยที่นครปฐมก็มีเพลงเรื่อง สำนักครูรวม ครูสกล มีเพลงเรื่องทั้งสิ้น สำนักของครูสำราญ เกิดผลมีเพลงเรื่องหลากหลายได้เพลงมาก แต่ขณะเดียวกัน ในทางสังคมพอเริ่มมีดนตรีอื่นเข้ามาปะปน เพลงเรื่องเริ่มฟังยากเล่นกันเพื่อวัดปัญญาระหว่างวงกับวง โหมโรงเช้าโหมโรงเย็นเป็นสิ่งที่มีเป็นพื้นฐาน แต่การมีเพลงเรื่องเป็นความแตกต่างทางดนตรีของแต่ละสำนัก วัดกันที่ความแตกต่าง แล้วจะไม่ซ้ำกัน ไม่นำเพลงเรื่องที่เป็นเพลงเดียวกันมาบรรเลงซ้ำ เคารพกันด้วยส่วนหนึ่ง อีกส่วนหนึ่งการบรรเลงเพลงเดียวกันเกิดการเปรียบเทียบ

ผู้วิจัย: การแบ่งยุคสมัยดนตรีไทย แยกออกจากยุคสมัยประวัติศาสตร์ชาติ สามารถทำได้ไหมคะ

อาจารย์พงษ์ศิลป์: ผมเห็นว่าควรแบ่งยุคประวัติศาสตร์ดนตรีไทยด้วยเกณฑ์อื่น การใช้ประวัติศาสตร์ชาติแบ่งยุคสมัยดนตรีไทย ช่วงอยุธยาพอใช้เป็นเกณฑ์ได้ แต่หลังจากอยุธยามาควรมีเกณฑ์อื่นเข้ามาช่วยแบ่งยุคสมัยทางดนตรี พระมหากษัตริย์ไทยท่านเป็นผู้อุปถัมป์ดนตรีไทย ผมเคยแสดงทัศนะว่า ในสมัยอยุธยาในวังมีมโหรีชุดหนึ่ง ชาวบ้านคล้ายกัน เป็นอีกชุดหนึ่ง ประเด็นเรื่องเพลงเถา ในสมัยก่อนบรรเลงดนตรีไทยทั้งประเทศ ครูพินิจ ฉายสุวรรณเล่าว่า ออกไปบรรเลงดนตรีไทยจังหวัดพระนครศรีอยุธยา พบเพลงแปลกใหม่มากมาย จังหวัดนครปฐมก็มีเพลงไทรย้อย เพลงที่ผู้คนใช้กันภายในชุมชน เพลงเถาใช้กันในสังคมหนึ่ง ชุมชนหนึ่ง แต่สังคมภายนอกมีการสำรวจน้อยมาก ครูพินิจจึงจดจำเพลงเกร็ดมามากมาย หมายความว่า บางครั้งเพลง ๆ หนึ่ง เพลงโหมโรง หรือเพลงเถา วัดว่าเล่นกันทั้งหมดไม่ได้ ในความจริงใช้ดนตรีภายในกลุ่มชุมชน กลุ่มที่อยู่ในระบบ นอกนั้นชุมชนเขาเล่นเพลงอื่นที่นิยมในชุมชนนั้น เพลงเหล่านี้ถูกยกขึ้นมาให้มีอยู่ กำหนดเลย ดังนั้นเพลงรอบนอกมีอยู่เยอะมาก ซึ่งเราไม่สามารถจะทราบได้ พอดนตรีไทยถูกยกระดับ

ขึ้นมา ตัวตนถูกลืม เพลงนอกกระแสเหล่านี้หายไป พอสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง เพลงเถา เพลงสามชั้น เป็นพัฒนาการทางดนตรี ถอยถึงต้นเค้าได้ เพลงนอกกระแสเลือนหายส่วนหนึ่ง ถูกกลืนด้วยส่วนหนึ่ง

เพราะฉะนั้นการแบ่งยุคสมัย ผมมองว่า ขึ้นกับตัวบุคคล ตัวครูดนตรี ว่าครูแต่ละท่านวางปณิธานไว้อย่างไร ยุคสมัยดนตรีที่เป็นดนตรีประเภทเดียวกันเลย ยุคหนึ่งคือ จากสมัยอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 3 เป็นเพลงประเภทเดียวกัน พอหลังจากรัชกาลที่ 3 เริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลง เพลงเสภามีสามชั้น ยุคสมัยดนตรีของพระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) เริ่มมีรูปแบบสังคมจากพระมหากษัตริย์ที่ต้องเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรวงดนตรีไทยภายนอก เริ่มมีวงดนตรีไทยเข้ามาประจำสังกัดวังต่าง ๆ มีระบบอุปถัมป์เข้ามาเกี่ยวข้องกับดนตรี แล้วไม่ได้แยกออกจากดนตรี ผมคิดว่า การเปลี่ยนแปลงยุคสมัยดนตรีไทยเกิดความชัดเจนในรัชกาลที่ 5 พระมหากษัตริย์ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมดนตรี คือ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงรับนักดนตรีไทยเข้ามาอยู่ในวัง สร้างแคนวงเป่าแทนแตร ดนตรีในรัชสมัยของพระองค์เปิดกว้างให้กับดนตรีไทยนอกเหนือจากปี่พาทย์ พระองค์ทรงอุปถัมป์และทำให้นักดนตรีที่มีบรรดาศักดิ์เกิดขึ้นสมัยนั้นภายในวังมีกรมมหรศพ นักดนตรีไทยขณะนั้นไม่ถึงตำแหน่งคุณพระ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทานตำแหน่ง “พระ” ทำให้เกิดกระแสใหม่ขึ้น นักดนตรีไทยถูกยกขึ้นด้วยกระแสความนิยมขณะนั้นและระบบอุปถัมป์ การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นชัดเจนในรัชกาลที่ 5 จนกระทั่งถึงรัชกาลที่ 6 นักดนตรีชาวบ้านจึงเริ่มมีบรรดาศักดิ์ หลังจากรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้รับช่วงต่อวงดนตรี คือ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ในช่วงต้นรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก่อนยุคสมัยดนตรีของพระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) จะกลายเป็นเกณฑ์บรรทัดฐานสร้างค่านิยมให้แก่เจ้านายพระองค์อื่น ส่วนตัวผมเชื่อว่า พระมหากษัตริย์กับนักดนตรีไทย ดำรงสถานะผู้ฟังดนตรีกับผู้บรรเลง ยังไม่มีความชัดเจนเรื่องระบบอุปถัมป์นักดนตรีไทยชัดเจนในรัชกาลที่ 2 ถึงรัชกาลที่ 3 ผมเคยเขียนเรื่องการเล่นเพลงเสภาที่ตำหนักแพ เป็นการเล่นเสภา แต่ใช้วงปี่พาทย์ ซึ่งสถานที่อยู่ในบริเวณวังหลวง แถวท่าเตียนล้อมด้วยวังทั้งสิ้น เหล่าชาวบ้านอยู่อาศัยอีกฝั่งแม่น้ำ ออกไปทางบ้านขมิ้น คลองมหานาค ชาวบ้านจะอยู่อาศัยถอยออกไป ชาวล้านเป็นผู้ฟังดนตรี แต่บริเวณนี้ไม่ใช้ชุมชนของเขา เจ้านายอยู่บริเวณนี้ต่างหาก แสดงว่าขณะนั้นพระมหากษัตริย์ต้องเสด็จมาชมดนตรี เพลงบุหลันลอยเลื่อนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นเรื่องภายในวัง พอไปยึดที่เกณฑ์เครื่องดนตรีแบ่งยุคสมัยทางดนตรีไทยแล้ว ไม่ได้ยึดว่า เพลงถูกแบ่งบุคสมัยตามการแบ่งด้วยเกณฑ์เครื่องดนตรีหรือเปล่า ยกตัวอย่างเช่นในรัชสมัยของรัชกาล

ที่ 3 เกิดระนาดทุ้ม เพลงที่เกิดขึ้นตามเครื่องดนตรี คือ เพลงเชิดจีน เป็นเพลงแสดงทักษะของนักปฏิบัติระนาดทุ้ม ผู้ที่ตอบโจทย์เหล่านี้ พระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) ในขณะเดียวกัน ครูทัด เปรียญ บุตรเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ทำเพลงอีกแนวหนึ่ง เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงสุรินทราหู สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงแสดงกลอน หน้าทับปรบไก่เหล่านี้ พระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) เลี่ยงไปทางเพลงลูกล้อลูกขัด เหมือนกรณีของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านเลี่ยงทางดนตรีที่ซ้ำกันกับบ้านพาทยโกศล ไปทำทางกรอ ทำเพลงที่ติดหู ฟังง่าย เพลงเขมรพวง เพลงติดตลาดได้รับความนิยม เพราะว่าบ้านจางวางทั่วนิยมเดินกลอนแบบเพลงโบราณ เป็นแบบแผน เพราะฉะนั้น พระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) ท่านเลี่ยงครูบัว นักระนาดเอก ผู้แต่งเพลงแสนเสนาะ ครูทัด เปรียญ แต่งเพลงสุรินทราหู สามชั้น ครูทัดเป็นผู้ชำนาญทางวรรณศิลป์ ท่านจึงมีความได้เปรียบเวลาผูกกลอนดนตรี ครูทัด ท่านเป็นคนร้อง คู่กับจ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม) จ่าโคมแต่งบทกลอน ครูทัดแต่งทางเครื่องดนตรีรับ ไม่ทราบประวัติท่านว่าถึงแก่กรรมปีไหน พระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) แต่เพลงแขกมอญ ยังสู้เพลงบุหลันสามชั้น กับสุรินทราหูของครูทัดไม่ได้ เพราะว่าในสมัยนั้น เพลงมีแค่สำเนียงมอญ ครูทัดแต่งเพลงสุรินทราหู พระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) แต่งเพลงแขกมอญ แต่เพลงสุรินทราหู กับเพลงบุหลัน คมคายกว่า พระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) ท่านจึงหันไปทางเพลงเชิดจีน เพลงทยอยนอก ซึ่งมีอิสระกว่าเพลงที่เน้นกลอนเพลง สำหรับผมยุคสมัยทางดนตรีไทย อยู่ที่ตัวครูดนตรี ไม่ได้อยู่ที่ประวัติศาสตร์ชาติ ต้องมองที่ตัวตนครูดนตรีไทย

ทางปี่พาทย์ เพลงเรื่องไม่มีร้อง ทางเครื่องสายเรื่องคือมโหรี การผูกเพลงของอยุธยาจังหวะหน้าทับไม่ใช่สองชั้น แล้วแต่กลอนร้องว่าเขาจะร้องอย่างไร เขาร้องส่งจะไม่เอื้อน จะร้องทิ้งเป็นคำ แล้วซอ กระจับปี่ ขลุ่ย สอดเข้าไป คนปัจจุบันร้องกับปี่พาทย์ แต่การร้องสมัยอยุธยาร้องเป็นคำ ๆ คล้ายหมอลำ มีเครื่องสายคลอ ให้ดนตรีผสมเข้ามา ในยุคต่อมา ปี่พาทย์เสภาเหลือนักร้องคนเดียว จึงต้องร้องแบบเอื้อน ตัวเอื้อนจึงกลายเป็นสิ่งสำคัญ ปี่พาทย์จึงเชื่อมด้วยเท่า การบรรเลงดนตรีแต่ก่อนร้องและบรรเลงไปด้วยกัน มาจากพื้นฐานด้นสด กลอนกับหน้าทับมาด้วยกัน ไม่ได้เรียกว่าสองชั้น แต่เป็นจังหวะที่มีอยู่ก่อนแล้ว ใช้ซอกับกระจับปี่เป็นทำนองเอื้อน ร้องเนื้อเต็ม ขยายเท่าตัวเป็นสาม ของเดิมท่านเลยเรียกเป็นสอง เป็นเพลงมโหรีโบราณ ตีฉิ่สองชั้นไม่ได้ จังหวะเขากระชับ ร้องเนื้อเต็ม ปัจจุบันก็เลยมองการร้องแบบในมโหรีว่าไม่ค่อยไพเราะ ร้องเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ครูคิดว่าควรมองที่รากเป็นสำคัญ ถึงจะมองว่าไพเราะ ครูมองว่าในเรื่องของมโหรี เพลงสุดท้ายจะกระชับขึ้น คล้ายว่าจะออกชั้นเดียว แต่ไม่ใช่ เพียงจังหวะกระชับขึ้น ต่อมาปรับเป็นว่า

เพลงสุดท้ายต้องเป็นทยอยในรัชกาลที่ 2 ถึรัชกาลที่ 3 ทำนองกระชับขึ้นเพื่อลงจบ กึ่ง ๆ จะเป็นเพลงเถา ทีนี้เพลงเรื่องของปี่พาทย์ลำดับสุดท้ายเขาก็ตีแนวเร็ว ก็คือเป็นความคิดเดียวกัน

ผู้วิจัย: ยุคสมัยก่อน การประพันธ์เพลงวางหน้าทับก่อนทำนอง หรือวางทำนองก่อนคะ

อาจารย์พงษ์ศิลป์: เขาแต่งทางร้องขึ้นก่อน อยุธยามีหน้าทับเยอะมาก เป็นสิบหน้าทับ กลองนี้คือเครื่องดนตรีหนึ่งเครื่อง ตีเหมือนหนึ่งทำนอง ตอนหลังมีเอื้อนเข้ามา กลองก็ตีเก็บไม่ได้ เพราะฉะนั้นกลองต้องตีห่าง เพื่อแสดงทางร้อง จึงเหลือหน้าทับไม่มาก เพราะว่าคนฟังเขานิยมฟังเครื่องดนตรี กลองจึงตีแค่นั้น ความเป็นหน้าทับกลองแบบอยุธยาก็หายไป เพลงเรื่องก็เช่นกัน กลองตีทางเก็บไม่ได้ เพราะคนฟังกลอนเครื่องดนตรี ต้องลดบทบาทกลองลงมาเรื่อย ๆ กลองที่เคยทำจังหวะหน้าทับได้หลากหลายเหมือนเครื่องดนตรีอินเดียก็ถูกลดบทบาทลง ไปสดในเพลงทยอยแทน ไปอยู่ในเพลงหางเครื่อง การฟังปี่พาทย์จริง ๆ จึงต้องนั่งกลางวง ตำแหน่งคนฉิ่ง จึงจะได้ยินทั่วทั้งหมด คนฟังเสภา เขาไปฟังบท ฟังคำร้อง นักร้องก็ต้องร้องให้เต็มที่

เพลงเรื่องถูกสร้างมาเพื่อพิธีกรรมและเป็นภาพของคณะปี่พาทย์ เอาไว้แสดง จึงต้อผูกเพลงให้ดี แม้กระทั่งรอยต่อระหว่างเพลงต้องทำให้ปิดสนิท เพราะฉะนั้นคนทำเพลงเรื่องจึงต้องแตกฉานกลอนเพลง จึงต้องเรียนเพลงเรื่องเพื่อให้แตกกลอนเพลงได้ คนที่ได้เพลงเรื่องเยอะจึงแต่งเพลงเก่ เพราะว่าได้เรียนกลอนพื้นฐานเยอะ เหมือนฝึกกลอนทางวรรณศิลป์ ครูทัดที่แต่งเพลงเก่งเพราะเขียนกลอนเก่งด้วย เพราะฉะนั้นเพลงเรื่อเป็นเรื่องของการสอนให้คนในสำนักได้เรียนรู้ ว่าถ้ากลอนแบบนี้ ระนาดจะดำเนินกลอนอย่างไร เพลงขึ้นลงอย่างไร ไปในทิศทางไหน เพราะฉะนั้นยุคสมัยทางดนตรีไทยอยู่ที่ครู และท่านมีกติการ่วมกัน ตอนหลังในยุคสมัยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูมนตรี ตราโมท นิยมแต่งเพลงเถา แต่ดนตรีก่อน นับจังหวะแล้วขยาย ค่อยใส่บทร้อง ต่างกับเพลงโบราณที่ใช้บทร้องมาก่อน หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กับครูมนตรี ตราโมท ท่านทราบว่าดนตรีไทยฟังยาก ก็ทำทางกรอ ทำให้ฟังง่ายขึ้น ให้คนเข้ามาหยิบจับดนตรีไทย ไม่ใช่เป็นผู้ฟังอย่างเดียว เพราะฉะนั้นหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะเป็นผู้เปิดดนตรีไทยออกไป ให้ผู้อื่นเข้ามามีส่วนร่วม สมัยก่อนเหมือนยุคคลาสสิก ผู้ฟังฟังอย่างเดียว อยากเล่นเป็นก็มาฝึกกับศิลปิน

ผู้วิจัย: ยุคสมัยที่ผู้ฟังฟังดนตรีทั้งวง คือ ยุคสมัยไหนคะ ยุคปัจจุบันงานประชันฟังระนาดเอกเป็นหลัก

อาจารย์พงษ์ศิลป์: รุ่นพระประดิษฐไพเราะ(มี ดุริยางกูร) ครูช้อย สุนทรวาทิน พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ยุคสมัยนี้ฟังเพลงต้องฟังทั้งวง นักร้องร้องเสียงไหนดนตรีขึ้นเสียงนั้น ไม่ได้กำหนดเสียงนักร้องอย่างยุคสมัยปัจจุบัน นักดนตรีทดเครื่องดนตรีตาม ตั้งเสียง

ตามนักร้อง ต้องการให้ดนตรีมีความไพเราะ ให้ผู้ฟังประทับใจ นักร้องไม่ใช่ว่าร้องได้ทุกกระแสเสียงนะ เป็นการปฏิบัติที่ถึงแก่นดนตรีจริง ๆ ในสมัยปัจจุบันวิธีการนี้ได้รับความนิยมลดลง

(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล, 28 เมษายน 2565) ให้สัมภาษณ์ที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดนครปฐม

บทสัมภาษณ์ ครูศักดิพจน์ วุฒิหทัยโชติ อาจารย์ชำนาญการพิเศษ โรงเรียนมัธยมสังคีต

ผู้วิจัย: มือฆ้องเพลงเรื่องแตกต่างจากมือฆ้องพื้นฐานอย่างไรคะ

ครูศักดิพจน์: คำบอกเล่าของคุณครุบุญยงค์ เกตุคง การที่เราเรียนเพลงเรื่องทำให้เราเห็นมือฆ้องที่มีความงดงามมากยิ่งขึ้น เปรียบดนตรีไทยเป็นเรื่องวิชาต่อสู้ ครูบุญยงค์ ยกย่องเพลงเรื่องเป็นสุดยอดเคล็ดวิชาของการเรียนปี่พาทยฆ์ มือฆ้องสละสลวยมาก เท่าที่ผมพบมีหลายเพลงที่พบเฉพาะเพลงนี้ เช่นเพลงฝรั่งรำเท้า สำนวนของครูพุ่ม ก็จะมีคู่เจ็ด กรณีนี้ถ้าไม่ได้มีการสืบทอด เช่น ครูพุ่มถ่ายทอดให้ครูบุญยงค์ ครูบุญยงค์ต่อให้ลูกศิษย์ ผมต่อจากครูสุเชาว์ ครูไชยยะ ทางมีศรีนั่งบรรเลงอยู่ด้วยกัน ก็จะพบว่ามีความคลาดเคลื่อนค่อนข้างน้อย จะพบว่ามีคู่เจ็ดจริง ๆ ยังคงอยู่เป็นจุดสำคัญ มีส่วนที่แปรทำนองยาก เป็นเรื่องการใช้มือ ลักจังหวะ สำนวนฆ้อง คุณครูสุบิน จันทร์แก้ว ท่านเป็นคนฆ้องบ้านบาตร บ้านหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านอธิบายทำนองหลักกับการแปรทำนองฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักอย่างหนึ่ง การเล่นมือลักจังหวะก็อย่างหนึ่ง เชื่อมโยงว่า มีที่มาจากนักดนตรีต่อเพลเรื่องเยอะ ๆ ก็จะพบการเล่นมือกระสวนทำนองต่าง ๆ ค่อนข้างเยอะ ยกตัวอย่างเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 1 ถ้าเราเขียนโน้ต เราจะมองเห็นโครงสร้างเพลงชัดเจนมากขึ้น นำไปสู่การแปรทำนอง ผมต่อเพลงช้าเรื่องเต่าทองจากครูสุเชาว์ หริมพานิชย์ ซึ่งครูสุเชาว์ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากจริญ คำโสภา ซึ่งเป็นนักดนตรีของบ้านพาทยโกศล มีสมมติฐานว่าเพลงนี้ออกมาจากบ้านพาทยโกศล ทำนอง / - - ม มำ / ร รำ ด ดำ / ซ ท – ล / - - ท ดำ รำ / มำ - - - / ผมจะทำให้สำนวนที่มีขยัก ทำเป็นสำนวนเต็มก่อน เพื่อให้ง่ายต่อการแปรทำนอง

ครูไชยยะ ทางมีศรีเคยบอกผมว่า เพลงบางเพลง ตีได้ แต่ทางด้น กับทางคิด อย่างไรทางคิดก็ดีกว่า ถึงคิดแล้วตีไม่เหมือนเดิม แต่ได้คิดและวางโครงสร้างแล้ว ครูไชยยะ พูดในกรณีเพลงฉิ่งพระฉันเพล ทำได้ แต่เตรียมตัวดีกว่า

อย่างทำนองตัวอย่าง ผมก็จะแปร / - มำ - รำ / - ดำ - ท / ล ซ ล ท / - ดำ - รำ / เพื่อให้สะดวกแปรทำนอง ผมว่าถ้าแปรด้นสดยึดเอาความรู้สึกจะต้องไปลงเสียงมีแน่ ๆ แต่ต้องลงเสียงเร เป็นวิธีการแปรขั้นต้น ยึดลูกตก ทำทางให้เต็ม หรือทางฆ้องให้สะดวก แล้วค่อยแปร ดังนั้นสำนวน

ลักษณะฉายนี้ ทางฆ้องง่ายจะอยู่ในความคิดของเราแล้ว และเพลงเรื่องควรทำสำนวนให้สุภาพ ภูมิฐาน ไม่ใช่แปรแบบเพลงเสภา

ผู้วิจัย: เพลงเรื่องฟังกลอน ฟังการรวมวงเป็นหลัก บางทัศนะให้ความเห็นว่า ผู้ปรับวงมีคนเดียวจะทำให้ทิศทางของวงไปด้วยกัน

ครูศักดิพจน์: ครูบุญยงค์ ครูบุญยังตีทุ้ม ครูสมานตีฆ้อง ผมคิดว่าไม่ต้องใช้คน ๆ เดียวกันแปร สำคัญคือ จะต้องมีการบรรเลงด้วยกันบ่อย ๆ ถ้าครูบุญยงค์จะฉายตรงนี้ ครูท่านอื่นอาจจะหลบมาตีทำนองหลัก เช่นคนตีทุ้มกำลังแสดงสำนวน คนระนาดอาจจะหลบให้ก่อน แบบนี้ครับ

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองประพันธ์ภายในโลกทางความคิดทั้งหมด เป็นไปได้ไหมคะ

ครูศักดิพจน์: เพลงเรื่องต้อยตลิ่ง ผมทราบจากครูไชยยะ ทำนองเพลงเรื่องกับโหมโรงต้อยตลิ่ง กับเพลงต้อยตลิ่งสามชั้น เท่ากัน เป็นทำนองเดียวกันทั้งหมดครับ ครูมนตรีแต่งตอนอายุ 18 ปี พอหมดต้อยตลิ่งสี่ท่อน ที่ขยายมาตรง ๆ สองชั้นเป็นเพลงประกอบการแสดงอู่ทอง ตรงกับระบำอู่ทองเลย พอถึงชั้นเดียวต้อยตลิ่ง มีลักษณะโอ้ลาว ผมสันนิษฐานว่าปรบไก่เพลงเรื่องต้อยตลิ่ง มาจากการขยายแน่นอน จากสองชั้นเป็นสามชั้น ผมมองว่า อาจารย์มนตรีเอาสำนวนที่ได้จากประสบการณ์ท่านมาใส่ไว้ในเพลงเรื่องต้อยตลิ่ง ผมว่าครูท่านไม่ได้ใช้โน้ต ทราบแต่ว่าใช้วิธีการนับนิ้ว ครูเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ ครูสุรินทร์ สงค์ทอง ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูท่านทั้งหลายใช้การนับนิ้ว และนับจากหลังมาหน้า เพราะหมดที่หลัง จะได้ย้อนหน้าทับมา ว่าเพลงครบไหม น่าสนใจว่าครูผู้ใหญ่ท่านตรวจย้อนเพลงนับจากหลังมา ตรวจว่าครบถ้วนไหม

ผู้วิจัยอธิบายภาพรวมวิชาปรัชญาเกี่ยวกับอารมณ์ ความคิด ความรู้สึก เชื่อว่ามีปรัชญาดนตรีไทยมองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทำถึงการฟังดนตรีว่าดี ว่างาม ความดีงามในทัศนะนักดนตรีดีอย่าไร

ครูศักดิพจน์: ผมความเชื่อว่ามี ผมฟังครูแจ้งร้องตับจูล่ง ผมรู้สึกว่ามีความไพเราะ มีอารมณ์ มีความรู้สึก สิ่งเหล่านี้มีอยู่เมื่อรับฟังดนตรี ปัจจุบันผมชอบฟังดนตรีอยู่ ผมฟังตลอด ผมพยายามบอกกับลูกศิษย์ว่า ไปตีปี่พาทย์ต้องตีให้ถูกกาลเทศะ สังเกตคนฟังเป็นหลัก ไม่ใช่ว่าเราจะไปตีตามใจ บางทีถึงเวลาเลิกบรรเลงแล้ว นักดนตรียังไม่อยากกลับก็มี อย่างนี้ไม่ได้ ต้องมีกาลเทศะ บางโอกาส บรรเลงให้ไพเราะ ผู้ฟังหันมามองนักดนตรีแล้ว ผู้ฟังมีปฏิกิริยาต่อดนตรีของเรา ถ้าสิ่งเหล่านี้เป็นปรัชญา คุณครูพูดไว้ว่า การที่เราจะปฏิบัติให้คนฟังเข้าใจ เป็นเรื่องยากแล้ว แต่สิ่งที่ยากกว่า คือบรรเลงอย่างไรให้คนเขารู้สึก เข้าถึงดนตรี เป็นเรื่องที่ยากกว่า ผมอยากสนับสนุนตรงนี้ครับ การไปนั่งในหัวใจคนฟังอย่างครูบุญยงค์ จะต้องผ่านอะไรมาเยอะ ผมยึดตรงนี้เป็นหลักปฏิบัติ ใช้ในการสอนครับ ผมคิดว่าที่สุดของดนตรีคือความไพเราะ หากครูบุญยงค์กำลัง

จะบรรเลงดนตรี ผมเชื่อว่าถึอย่างไรก็มีคนฟัง ส่วนตัวผมมองว่า ดนตรีเล่นเพื่อผู้ฟัง ไม่ใช่เล่นเพื่อตัวเราสนุกเพียงอย่างเดียว ดนตรีเพื่อการฟัง เพลงเรื่องก็เพื่อการฟัง เพลงเสภาก็เพื่อการฟัง แม้กระทั่งทำนองรับพระสงฆ์ก็ต้องใช้เพลงเรื่องนำมาประกอบอากัปกิริยาของพระสงฆ์ ผมเชื่อว่าดนตรีไทยมีการตีความรสชาติอื่น ทำได้ นอกเหนือจากการแสดงทักษะความไหวของนักดนตรี การฟังดนตรีมีจุดที่พอดี สิ่งที่ดีมันต้องพอดีด้วยครับ ผู้วิจัยทำเรื่องการฟังดนตรีไทย ผมเห็นปรากฏการณ์หนึ่ง ผู้ฟังรู้จักเพลงทยอยญวนผ่านเพลงเรียกพี่ได้ไหม เขารู้จักเพลไทยจากเพลงลูกทุ่งครับ เขารับรู้ความไพเราะ เข้าใจ แล้วฟังซ้ำได้ด้วย แต่พอมาเป็นเพลงดนตรีไทยกลับมีการฟังดนตรีลดลง ผมเชื่อว่าไม่ใช่เพราะดนตรีไทย แต่เป็นเพราะการส่งสารไปถึงผู้ฟังดนตรีด้วย นักดนตรีจะสนใจแต่นักดนตรีไม่ได้ ควรให้ความสำคัญกับผู้ฟังดนตรี กาลเทศะที่บรรเลง ความเหมาะสม ผมไม่คิดว่าดนตรีคือการต่อสู้ ผมออกจากมุมมองตรงนี้แล้ว ผมฟังผู้อื่นบรรเลงดนตรี หากเขาบรรเลกราวในยอดเยี่ยมไพเราะ ผมนิยมชมชอบเขา หากเขาตีไม่ไพเราะ ผมมองเป็นความจริงใจ กำลังใจ ก่อนหน้านี้มีคนมาสัมภาษณ์ผมเรื่องการปรับวงดนตรีไทยบรรเลง ผมแสดงความคิดว่า จะต้องปรับให้คนตรงหน้าฟัง ไม่ใช่ปรับให้วงตรงข้ามฟัง ผมเลือกเพลงไปใช้ยังเป็นเพลงที่เน้นความไพเราะ ไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงกราวใน ผมใช้เพลงคาถาหลวงพ่อรวย เอามาทำเป็นสำเนียงเขมร คนฟังนิยมชมชอบ วงดนตรีอื่นก็ไม่รู้สึกเจ็บปวดกับการแสดงดนตรีของผม

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยมองว่าดนตรีไม่ใช่อาวุธ นักปรัชญาหลายท่าน มองว่า เกณฑ์ความงามไม่ได้มีเพียงหนึ่งหรือสอง แต่แม้แต่ดนตรีของวนิพกยังฟังแล้วเกิดความไพเราะ

ครูศักดิพจน์: ผมเห็นด้วยครับ คำพูดของคุณครูบุญช่วยดีมาก บางสิ่งบางอย่างถ้ามีกฎเกณฑ์กำหนดไว้ตายตัว น่าจะเป็นศาสตร์ทางวิทยาศาตร์มากกว่าศิลปะ คำพูดนี้ดีมากครับ ผมจำมาติดไว้ที่ห้อง รู้สึกว่าดีจังเลย

ผู้วิจัย: พยายามทลายกรอบความคิด คิดเองว่า สิ่งที่ดีและงามไม่จำเป็นต้องมีที่หนึ่งที่สองก็ได้ ถ้ารักดนตรีจริง ๆ นักดนตรีจะต้องอยากฟังดนตรีของคนอื่นด้วย และฟังบนพื้นฐานความจริงใจ มิใช่ความรักในการปฏิบัติเพียงอย่างดียวค่ะ

ครูศักดิพจน์: ครับ ผมเชื่อว่าถ้าครูบุญยงค์ยังมีชีวิตอยู่ ถ้าครูบรรเลงถึงตีสี่ ถึงอย่างไรก็ต้องมีคนฟัง

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2567 โรงเรียนมัธยมสังคีต กรุงเทพ ฯ

บทสัมภาษณ์ ครูปิติ ขาวปลื้ม อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญเครื่องหนังไทย โรงเรียนมัธยมสังคีต

ครูปิติ ขาวปลื้ม อธิบายเกี่ยวกับเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ใช้หน้าทับปรบไก่ ตีเหมือนเพลงช้าทั่วไป เวลาเข้าเอาท้ายเข้า หน้าทับมีแค่แปด เนื้อหากลองมีเท่านี้ เวลาเข้าเอาท้ายเข้า ก็คือเอาเสียงสุดท้ายของหน้าทับ คือ เสียงพรึง

ตาราง 5 หน้าทับกลองตะโพน

เพลงช้าเรื่องเต่าทอง หน้าทับปรบไก่							
- - - -	- - - พรึง	- พรึง - ตุ๊บ	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึ่ง
เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้							
- - - ติง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง				
เพลงเร็วเรื่องเต่าทอง หน้าทับสองไม้							
- - - ตุ๊บ	- พรึง - พรึง						

ที่มา: ปิติ ขาวปลื้ม. (2565). การสัมภาษณ์ส่วนบุคคล.

ทำนองเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ขึ้นเพลง

- - - ซ (ด)	- ร฻ - ร	- - ล ท	- ร̥ ท	- ล ล ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ
- - ฟซล	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร̥	ร̥ ร̥ - ด̥	ด̥ ด̥ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ – ร
ซ฻ – ด (ท฻)	- ด ร ม	ฟซล ฟด	ร ม ฟ ซ฻	ล ซ ฟซล	- - ลซฟ	ดรม ลซฟ	ฟ (ร) - มมร

เข้าตรงโน้ตสุดท้ายของบรรทัดแรก ขึ้นแบบปรกติ

ผู้วิจัย: ทำนองเพลงบางช่วงบันทึกออกมาแล้วพบว่าไม่ครบแปดบรรทัด ต้องเล่นให้ครบเที่ยวจึงจะครบจังหวะหน้าทับ อย่างนี้คนกลองยืนเป็นหลักใช่ไหมคะ

ครูปิติ ขาวปลื้ม: คนกลองมีหน้าที่ปฏิบัติจังหวะหน้าทับ ครูโบราณท่านซ่อนทำนองไว้ให้ลงพอดี ทำนองฝากกันไว้ อย่างนี้หน้าทับต้องยืนไว้ไม่ตามเครื่อง ตีหน้าทับประกอบไป เพลงตั้งยาว ตีซ้ำเกิดความเบื่อหน่าย การเลือกใช้จังหวะหน้าทับให้เหมาะสม ครูท่านบอกไว้ว่า หัวเพลงกับท้ายเพลง ยืนไว้ก่อน ภาษาตะโพน เรียกว่า บาก ทำตำหนิเอาไว้ ว่าตรงนี้จบท่อนแล้วนะ บากตรงกลางท่อน เป็นวิธีคิด ปัจจุบันบางคนเล่นทั้งท่อนเลยก็มี ตามความชอบ เพราะความงามตามทัศนะแต่งละคนแตกต่างกัน ไม่มีผิดไม่มีถูก ดนตรีเป็นศิลปะ ตรงไหนเหมาะสมหรือไม่เหมาะสมต้อคัดเลือกเอา ดนตรีจะมีผู้บรรเลงกับผู้ฟังดนตรี ผู้ฟังดนตรีถ้าเขาชอบ ครั้งต่อไปอาจจะนำไปบรรเลงเป็นแบบอย่างก็ได้

ผู้วิจัย: ทำนองในเพลเร็วเรื่องเต่าทองมีลักจังหวะ แบบนี้ตะโพนตีอย่างไรคะ

ครูปิติ: มีทั้งแบบที่ยืนจังหวะไว้ และตีให้เข้ากับทำนองไปเลย ทำนองมีสองเที่ยว เที่ยวแรกจะยืนจังหวะไว้ก็ได้ ให้ตั้งหลักได้ ตามความเหมาะสม เที่ยวที่สองค่อยตีหน้าทับให้ไปด้วยกันกับทำนองเพลง เรื่องของการเล่นมือ อยู่ที่ใครสามารถประดิษฐ์เสียงได้เหมาะสม ให้ครบ ให้สละสลวย ส่วนตัวผมมองว่าควรจะทำให้ดีแต่พองาม เพราะต้องไม่ลืมว่ามีหน้าที่ดำเนินทำนองเครื่องประกอบจังหวะชนิดหนึ่ง มีฉิ่งอีกอันหนึ่ง ผู้ปฏิบัติกลองตะโพนดำเนินทำนองให้พอมีรสชาติ พอมีสำนวน ให้ไม่จืดชืดจนเกินไป ให้กระชับบาง บางทีตีมากไปก็รุกเครื่องเขา ตัวเครื่องดนตรีตะโพนเป็นเสียง ไม่มีทำนองเป็นโน้ต การตีตามเพลงมากไปฟังแล้วรก มันมากเกินไป ต้องให้พอดีกับสำนวน ตามทำนองเพลงตีด้วยสำนวนตะโพน บางทีเครื่องกำลังเร่งกระชับจังหวะ คนกลองตะโพนก็ต้องเป็นจังหวะให้เขาครับ ทำเสียงมือตะโพนให้ชัดเจน บางทีคนกลองตะโพนตีทำนองเพลงไม่ได้ แต่อาศัยความชำนาญสามารถฟังรู้ว่า เพลงมาถึงจุดที่ต้องใช้มือตะโพน จำได้ก็มี

ผู้วิจัย: คนเครื่องหนังจึงเป็นคนที่รู้โครงสร้างหลักของเพลงใช่ไหมคะ

ครูปิติ: ใช่ครับ ผมเรียนมือฆ้อง แล้วมาเรียนกลอง แต่ก็มีเพลงที่ไม่ได้ต่อมือฆ้อง ใช้จำจุดสำคัญ ทราบคร่าว ๆ บางเพลงตัวผมไม่ได้ต่อมือฆ้อง แต่อาศัยจำเอา อย่างเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท้ายต้องกระชับขึ้น กลองตะโพนมีส่วนพระชับจังหวะ ไม่ได้ยืนอย่างเดียวครับ สำนวนก็มีส่วน เพลงเต่าทองเป็นเพลงสำนวนไทย ลูกบางลูกออกมอญ ก็เป็นหน้าที่คนกลอตะโพนว่า จะปรุงอย่างไรให้เหมาะสม ยิ่งตรงเพลงสองไม้มีสำนวนพิเศษ จะวางแผนอย่างไรให้เหมาะสม คนกลองจะมีวิธีใช้หน้าทับ คือ เล่นในหน้าทับ หรือฉีกไปเลย ตีในหน้าทับ ตัวอย่าเช่น

หน้าทับปรกติ	- - - ติง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง
หน้าทับตามทำนอง	- ติง - เท่ง	- ถะ - ตุ๊บ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

เล่นหน้าทับแค่จังหวะสั้น ๆ กับอีกลักษณะหนึ่งเล่นเท่ากับสำนวนเพลง ใช้สำนวนที่ยาวขึ้นอีก อยู่ที่คนกลองเห็นความเหมาะสม ส่วนใหญ่จะเล่นช่วงโยน เป็นตัวอย่าง แต่ส่วนตัวผมจะไม่เล่นในท่อนหนึ่ง จะเล่นในเนื้อของหน้าทับ แหย่ระนาดหน่อย ปฏิบัติแล้วให้มีความสุข เล่นกับชาวบ้าน เล่นกับเองไม่เป็นไร แต่ในงานวิชาการนี้ต้องเล่นให้คนอื่นเข้าใจ ตามกาลเทศะ เพราะเด็กต้องเรียนรู้ค่อย ๆ ดูไป สมัยนี้สื่อเรียนหนังสือเยอะ สมัยผมตอนเด็กต้องไปฟังตามโอกาสงานบรรเลง แอบอัดเทปบ้าง ฟังวิทยุกรมประชาสัมพันธ์บ้าง ช่องทางเรียนรู้น้อย ต้องติดตามข่าวปี่พาทย์ รอบอกปากต่อปาก เดี๋ยวนี้มีการสตีมลงโซเชียล ทำให้หาดนตรีไทยฟังได้ง่ายขึ้น เราต้องศึกษาวิธีที่ครูใช้ บริบทที่ครูใช้หน้าทับครับ

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2567 โรงเรียนมัธยมสังคีต

ผู้วิจัยขอความอนุเคราะห์ครูปิติ ขาวปลื้มตีตะโพนกำกับเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 2 ทางหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนะวิลัย) ทางฆ้องวงใหญ่ที่บันทึกในโน้ตเพลงไทยฉบับบรมครู

ของกรมศิลปากร เอกสารเผยแพร่หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ซึ่งมีทำนองท้ายแตกต่างกับทางฆ้องวงใหญ่ที่สืบทอดในปัจจุบัน



ภาพประกอบ 49 ทำนองประกอบหน้าทับ ท้ายเพลงช้า ท่อนที่ 2

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ครูพารณ ยืนยง อาจารย์สอนวิชาดนตรีไทย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

เพลงเรื่องมีความพิเศษที่สำนวนมือฆ้อง คือ ทำให้มันยาก ส่วนตัวผมจำกัดความว่ามือฆ้องลักษณะนี้เป็นภูมิปัญญาของครูโบราณที่ไม่ใช่ตีมือพื้นฐาน แต่มีภูมิปัญญา สร้างมือฆ้องให้มีความหลากหลายมากขึ้น มือฆ้องเพลงเรื่องกับมือฆ้องพื้นฐานฟังดูแล้วคนละเรื่องเลยก็ได้ คนละอารมณ์ ส่วนตัวผมมองว่าเป็นความคิด ไม่ใช่ลีลา คือทำอย่างไรก็ได้ให้เป็นมือฆ้องเพลงเรื่อง เราลองเอาตัวอย่างมานั่งแปร จะเข้าใจ เพลงเรื่องสร้างแบบนี้ เหมือนเพลงหน้าพาทย์ ผมคิดว่าที่ครูท่านสร้างแบบนี้เพราะในท่อนซ้ำลูกตกเสียงเดียวกันเยอะ แล้วจะไปตีก็เลยต้องหาลูกฆ้องหลาย ๆ ลูก เกิดเป็นภูมิปัญญา ใครจะมานั่งตีลูกเดียวในท่อนเดียวตั้งสี่ครั้ง ยกตัวอย่างทำนอง

- - ร ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

ถ้าเป็นธรรมดาต้องไปแบบนี้ใช่ไหม

- ม - ล	ร ร - ท	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

ถ้าเราแปลงกลับมาไม่ได้ ก็จะคิดกลับไปกลับมาไม่ได้ว่ามันมาพื้นฐานง่ายยังไง ต้องมาที่พื้นฐานง่าย จึงจะแปรทางระนาด คนแปรทางก็จะไปติดกับมือฆ้องบางลูก ตีย้ำ ๆ ก็ไม่ดี ต้องผูกเป็นกลอนระนาด คิดกลับมาเป็นลูกฆ้องพื้นฐานแล้วแปรทาง มือฆ้องอันเดียวกันกับเพลงหน้าพาทย์ มือฆ้องเหล่านี้ต้องแปรกลับมาเป็นมือพื้นฐานให้ได้ มือฆ้องบางลูกฟังสว่าง เคลียร์ ฟังสลาย มือฆ้องบางลูกฟังศักดิ์สิทธิ์ ขลัง มือฆ้องเพลงเรื่องบางลูกก็ไม่ตกเสียง อย่างลูกที่ยกตัวอย่าง เป็น

ภูมิปัญญา มีหลาย ๆ เพลงที่เป็นแบบนี้ คือ เป็นมือฆ้องที่เป็นภูมิปัญญา ในทัศนะของผม ต้องคิดกลับไปกลับมาให้ได้ แล้วจะเจอทางระนาด เพลงเรื่องมีมือฆ้องง่ายสลับมือยาก ถ้าใช้มือยากหมดก็ฟังลำบาก ผมคิดว่า มือยากใช้เวลาที่เจอเสียงต่ำ ใครจะไปตีรูปแบบเดิมตลอดเวลา ต้องตีลูกอื่นบ้าง ให้ซับซ้อนมากขึ้น การคิดเรียบเรียงของดนตรีไทย ทัศนะผมคิดว่าหลักคิดเกิดจากง่ายไปหายาก แล้วต้องคิดมือฆ้องจากยากกลับมาง่ายเป็น ผมได้เรื่องเหล่านี้มาจากครูไชยยะ ทางมีศรี ถอดกลับมาให้ง่ายแล้วจะเห็นทาง แล้วเราจะไม่ตีแบบเขย่ง เพลงเรื่องมีมือฆ้องของเขาที่มีความพิเศษอย่างทำนอง

มฑฺ ดรม	ม - ซ ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	- - ฟมร	- ม - ร	- - ม ร	- ม ม ม

มือห่างลักษณะนี้ ระนาดมีสี่ตัวโน้ตในหนึ่งห้อง ต้องแปรไป ทำให้เต็ม ไหนหนูลองทำให้เป็นมือฆ้องที่ไม่ห่าง

ผู้วิจัยตีเป็นมือฆ้องอีกลักษณะหนึ่ง

- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- - - ฟ	- ม - ล	- - - มฺ	- - - ม

ครูพาณา: ใช่ เป็นมือพื้นฐานแล้ว ถ้าตีอย่างนี้ระนาดก็จะแปรทางง่าย เพลงเรื่องต้องทำการบ้านกลอนระนาดมาก่อน เพราะจะเจอลูกฆ้องที่ไม่ได้ใช้มือปรกติ ทั้ง ๆ ที่ก็ตกเสียงปรกติ แต่ทำให้สับสน พอแปรทางฆ้องกลับมาแล้วจะง่ายขึ้น ทางฆ้องตีซ้ำเสียงซอลสี่ครั้ง กลอนระนาดก็ใช้ไม่ซ้ำ ก็ต้องคิดให้ไม่เหมือนกันสี่ครั้ง ซ้ำเสียงเดียวกันเยอะ ๆ ก็เป็นภูมิปัญญาของกลอนระนาดแล้วจะต้องไปในทิศทางเดียวกับฆ้องด้วย

ผู้วิจัยขอสัมภาษณ์อาจารย์พารณ ยืนยง เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2567 ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บทสัมภาษณ์ จ่าสิบเอก ปิยะวัฒน์ เพิ่มสิน นักดนตรีไทย กรมดุริยางค์ทหารบก และนักดนตรีประจำวงครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี

ผู้วิจัย: เพลงเรื่องในทัศนะของนักดนตรีไทย มองว่าดี ว่างาม มุมมองตามความเห็นของคุณครูความดี ความงามของเพลงเป็นอย่างไรคะ

ครูปิยะวัฒน์: เพลงเรื่องเป็นเพลงวัดความรู้ทักษะของนักดนตรี เป็นการเล่าเรื่องของทำนองเพลง ผสมผสานกัน เพลงช้า เพลงเร็ว เกิดจากเพลงหลายเพลงมารวมกัน เรียกว่าเพลงเรื่อง เพื่อให้ผู้ฟังเพลิดเพลิน เป็นการฟังทำนองที่ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงมา เพื่อให้ผู้ฟังเพลิดเพลิน สุนทรีย์ สนุกสนาน ครื้นเคร เปิดบรรยากาศในงาน วัดภูมิความรู้ทักษะนักดนตรี ผู้ใดได้เรียนแล้วถือว่ามีภูมิความรู้ เพลงเรื่องคนฆ้องจะต้องแม่นยำ ไม่งั้นจะยากที่คนระนาด ถ้าคนฆ้องคนระนาดไม่แม่นยำ ไปไม่รอด

ผู้วิจัย: เพลงเรื่องมีความโดดเด่นอย่างไรบางคะ

ครูปิยะวัฒน์: ฆ้องจะต้องเป็นตัวหลัก โดดเด่น อย่างเช่น เพลงแขก อยู่ที่จะนำสำเนียงแขกอะไรมาผสม อยู่ที่ครูเรียบเรียง เพลงจีนแสเก้าท่อน ครูท่านเรียบเรียงมา ระนาดตียาก ถ้าไม่ทำการบ้านเตรียมตัวมาก็เรียบร้อยเหมือนกัน

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความโดดเด่นแปลกหูแปลกตาอย่างไรบ้างคะ

ครูปิยะวัฒน์: เป็นแนวการบรรเลงของเขา สำนวนไพเราะ มาสนุกตอนเพลงเร็ว แล้วเพลงนี้นำมาเป็นทำนอเพลงเรื่องนางหงส์ เป็นเพลงเถาด้วย จากตัวเต่าทอง เพลงเขาดี ดึงดูดผู้ฟัง ส่วนตัวผมก็ชอบเพลงนี้ แต่ตียาก เพลงเรื่องตียากหมด ปี่เขาก็จะฟังว่าเป่าอย่างไร ระนาดผูกกลอนอย่างไร บาคนก็ชอบฟังระนาดทุ้มตีดักหน้าดักหลัง

ผู้วิจัย: เพลช้าเรื่องเต่าทองมีความพิเศษแปลกหูแปลกตาไหมคะ

ครูปิยะวัฒน์: การฉายมือฆ้อง มันจาว ๆ หูดี ฆ้องมีทำนองบังคับ แปรลำบาก ระนาดตีแยกมือไม่ค่อยได้ในเพลงเรื่องเต่าทอง บังคับมือ ตีเป็นมือเดียวกันตอนเพลงเร็ว ไม่แยกเป็นอื่น ฟังไม่ไพเราะ ต้องไปด้วยกัน

ผู้วิจัย: อารมณ์ของเพลงช้าเรื่องเต่าทอเป็นอย่าไรคะ

ครูปิยะวัฒน์: อารมณ์เป็น บทเพลงฆ้องที่ตีมา ***อารมณ์มีอิทธิพลต่อคนฟัง*** มีอิทธิพลอย่างลึกซึ้ง ***อารมณ์ที่เราฟังเป็นต้นทางของความรู้ อารมณ์เป็นมโนภาพ*** เป็นคนกำลังคุยกันคนฆ้อง คนระนาด เหมือนยียวนคนเหมือนกันนะ เราคิดว่าทำนองจะไปแบบนี้ แต่ไปอีกลักษณะหนึ่ง ครูโบราณเขาทำไว้ดี เหมือนบ่งบอกเล่าเรื่อง เหมือนขวางคน อย่างฆ้องนี้มีมือขวาง มีความตะลึง มโนภาพเล่าเรื่องได้

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีความสมบูรณ์ของความงาม

ครูปิยะวัฒน์: ความงามของทำนอง เราเห็นว่ามันงานอยู่แล้ว ส่วนตัวครูก็ชอบ ***ขึ้นเหมือนเต่าเห่*** อธิบายไม่ถูก เรียนเพลงนี้แล้วอยากเรียนเพลงอื่นเพิ่ม เรียนแล้วทราบว่าเพลงนี้เขาทำไว้ดี ระนาดเดินตามทำนองฆ้อง ท้าทายดี ความสมบูรณ์มีอยู่ในดนตรีอยู่แล้ว ชื่นชมครูที่ทำมาแล้ว

ผู้วิจัย: การฟังให้เข้าใจเพลงไทย ในมุมมองผู้ฟังดนตรีทั่วไปกับนักปฏิบัติดนตรี แตกต่างกันอย่างไรคะ

ครูปิยะวัฒน์: ผู้ฟังทั่วไปเขาน่าจะฟังเอาความพร้อมเพรียง ความไพเราะเป็นหลัก เขาต้องฟังดนตรีที่ผสมผสานสอดคล้องทำนองไพเราะ คนไม่เป็นดนตรี ฟังเพลที่ลึกซึ้ง บรรเลงยาก ผู้ฟังจะฟังลำบาก ไม่ค่อยทราบ ต้องใช้เพลที่ง่าย เพลงที่เขาชินหู เรียบเรียงให้เขาฟังง่าย เขาจะ

เข้าถึงความงดงาม ไพเราะ เพลงเรื่องเต่าทองอยู่ที่มโนภาพ คนที่ไม่เป็นก็คงจะฟังได้ แต่ไม่เข้าใจเพลง นักดนตรีก็ต้องสร้างแรงจูงใจดึงดูดให้เขาชอบฟัง เช่น กลอนระนาดทุ้ม ภาพรวมตีให้มีความไพเราะพร้อมเพรียงงดงาม ดูดีเรียบร้อย ทำนองเพลงนี้สำนวนออกมาดี ให้เขาเข้าใจ

มุมมองนักดนตรีมาฟังเอาการวิเคราะห์ ดนตรีมาสองวง ต้องดูแล้ว วงแรกเล่นอย่างไร วงที่สองเล่นอย่างไร ในงานประชันเป็นต้น พวกปี่พาทย์ด้วยกันต้องฟังฆ้อง แม่นเพลงหรือเปล่า นักดนตรีอาชีพฟังอันดับแรกคือฆ้อง รองลงมาคือระนาด หลุดนี่คนฟังรู้เลย วัดภูมิตัวเองว่าฝึกฝนมาแค่ไหน พร้อมสำหรับการบรรเลงแค่ไหน แล้วฟังชื่อเพลง นักดนตรีอาชีพเขาจะฟังรู้เพลอยู่แล้ว แล้วฟังโครงสร้างว่าเป็นอย่างไร จุดเด่น จุดที่น่าฟังตรงไหน มันอยู่ที่ผู้เล่น กลับมาที่เรื่องเดิม ประมาณนี้

ผู้วิจัย: เพลช้าเรื่องเต่าทอง รวมถึงเพลงเรื่องอื่นเป็นตัวแทนความดี ความงาม ความรู้

ครูปิยะวัฒน์: ผมเห็นด้วยกับประเด็นนี้ครับ

ผู้วิจัย: การใช้เพลงเรื่องในพิธีกรรมเป็นอย่างไรคะ

ครูปิยะวัฒน์: เพลงเรื่องที่ใช้ในงานอวมงคลน่าจะไม่มีแล้ว พบแต่งานมงคล งานไหว้ครู งานบวช วิธีใช้ก็คือ หลังจากโหมโรงเย็นแล้ว นักดนตรีก็จะเล่นเพลงเรื่องจนกว่าพระจะมา พระสวดมนต์จบ บรรเลไปเรื่อย ๆ ก่อนเสภา ใช้เพลงเรื่องอย่างเดียว แล้วจะมีอีกช่วงหนึ่งช่วงเช้า หลังจากโหมโรงเช้า เพลงกลอง กราวใน แล้วต่อด้วยเพลงเรื่อง ในพิธีไหว้ครู

ผู้วิจัย: ในช่วงหลังมานี้พบเห็นการใช้เพลงเรื่องตามงานบุญที่วัดไหนบ้างคะ

ครูปิยะวัฒน์: ช่วงนี้ผมจำได้ว่ามีงานพระราชทานเพลิงศพ ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ แล้วก็ช่วงปี พ.ศ. 2567 ต้นปีปฏิทิน ผมไปงานฌาปนกิจ พันตรีเฉลิมศักดิ์ กลั่นจันทร์ บรรเลงเพลงเรื่องจีนแส เพลงเรื่องเขมรใหญ่ วงปี่พาทย์ดุริยาศ์ทหารบก ณ วัดซองพลู ตำบลบางขุนกอง จังหวัดนนทบุรี รายนามนักดนตรี สิบเอก สุขสันต์ คงนิ่ม (ปี่ใน) จ่าสิบเอกปิยะวัฒน์ เพิ่มสิน (ระนาดเอก) จ่าสิบโทสำราญ บุตกร (ฆ้องวงใหญ่) สิบเอกวิชระชัย สุขีรักษณ์ (ฆ้องวงเล็ก) สิบเอกธีรภัทร์ อุ่มวงษ์ (ระนาดทุ้ม) พล.อส. นฤพนธิ์ เพ็งภักดี (กลองแขก) พลฯ จิรายุทธ ประสมศรี (กลองแขก) จ่าสิบเอกเฉลี่ย บำรุงพงษ์ (ฉิ่ง) จ่าสิบเอกหญิงอุทัยวรรณ แตงอ่อน (เครื่องประกอบจังหวะ)

พิธีพระราชทานเพลงศพ นายชิต ทับพร อาทิตย์ที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2567 วงดุริยางค์ทหารบก บรรเลงเพลงเรื่องอกทะเล วงปี่พาทย์มอญ ณ วัดไทยเจริญ อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี ผู้ควบคุมวง ร.ต.หญิง สุวีณา ยมะคุปต์ รายนามผู้บรรเลง ส.อ.สุขสันต์ คงนิ่ม (ปี่มอญ) พอ.อส. กฤษณะ ไวยบุตรี (ระนาดเอก) ส.อ.ภัทรินทร์ อุ่มวงษ์ (ระนาดทุ้ม) นายภัทรินทร์ เทียน

ทรัพย์ (ฆ้องมอญวงใหญ่) จ.ส.ท.สำราญ บุตกร (ฆ้องมอญวงใหญ่) ส.อ. วิชระชัย สุขีลักษณ์ (ฆ้องมอญวงเล็ก) พอ.อส. นฤพนธ์ เพ็งภักดี (ตะโพนมอญ) พลฯ จิรายุทธ ประสมศรี (เปิงมาง) ส.ท. อาณัติ วงสามาน (ขับร้อง) จ.ส.อ. เฉลี่ย บำรุงพงษ์ (ฉิ่ง) ส.อ. จารุวัฒน์ สุขอาภรณ์ ส.อ.หญิง อัมพรรัศ เล็กรุ่งโรจน์ จ.ส.อ. หญุง อุทัยวรรณ แตงอ่อน ส.ท. หญิง เขมจิรา แดนตะโคตร (เครื่องประกอบจังหวะ) จ.ส.อ. ปิยะวัฒน์ เพิ่มสิน ประสานงาน

ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2567

บทสัมภาษณ์ ครูเฉลิมชัย กลิ่นจำปา นักดนตรีไทยอาชีพ วงปี่พาทย์ครูจงกลเมืองสมุทร อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

ผู้วิจัย: ความดี ความงามของเพลงไทย ในทัศนะของผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย นักดนตรีอาชีพ มีทัศนะอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: เพลงไทยเป็นสิ่งที่ดี ล้ำค่า เป็นสมบัติของชาติไทย ตั้งแต่ปู่ย่าตายาย เป็นมรดกของไทย ความดีงาม คือ อารมณ์เพลง บทเพลง สำเนียงเพลง เพื่อผ่อนคลาย เป็นดนตรีบำบัด เป็นเพื่อนเมื่อยามสบาย เป็นสหายเมื่อยามโศกศัลย์ขวัญของคนไทย เป็นขวัญและกำลังใจของคนไทย ผมนำนิยามมาจากบทกลอนเก่า แต่ใช้ได้ดี

ผู้วิจัย: ความงามของดนตรี ในทัศนะของท่าน นิยามความหมายอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ความงามของดนตรี คือ สำเนียงตัวโน้ตที่ครูทำเอาไว้ เป็นเสียงเพลงที่ขับเคลื่อน แบ่งเป็นสามช่วง ทำนองช้า กลาง เร็ว แล้วดนตรีไทยก็จะมีความงามของเครื่องดนตรีด้วยเป็นส่วนประกอบ หลัก ๆ ก็จะมีทำนองที่ประพันธ์ขึ้นมา แล้วก็การนำไปใช้ครับ

ผู้วิจัย: สำเนียงมีความหมายว่าอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: สำเนียงคือตัวโน้ตครับ คือ ทำนอง ส่วนจังหวะคือความช้าความเร็ว สิ่งเหล่านี้เป็นความงามในบทเพลงจะทำให้แบ่งการฟังเป็นอีกระดับหนึ่ง สำหรับคนที่ไม่เป็นดนตรีก็ฟังเพื่อความเพลิดเพลิน ความชอบ เพื่อการผ่อนคลาย แต่ถ้าคนเป็นดนตรีมาแล้วก็จะแบ่งระดับฟังเพื่อจดจำเพลง หรือฟังเพื่อวิเคราะห์ ก็จะแบ่งระดับออกไปครับ

ผู้วิจัย: เพลงที่ครูชื่นชอบมีเพลงอะไรบ้างคะ หรือมีเพลงใดที่ครูแนะนำให้ใช้เป็นตัวอย่างของนิยามความดี ความงาม ความรู้

ครูเฉลิมชัย: เพลงที่ชอบ ก็จะเป็นเพลงสุดยอดของดนตรีไทย ในทางดนตรีไทยเพลงสูงสุด คือ เพลงเดี่ยวระนาดกราวใน ครูได้รับการถ่ายทอดมาจากครูอีกทีหนึ่ง ได้รับมาโดยตรง การสืบทอดแบบโบราณก็จะใช้วิธีนี้ ต้องต่อเพลง ต้องร่ำเรียน แต่ถ้าเป็นยุคสมัยปัจจุบัน อาจจะใช้การบันทึกโน้ตเข้ามาช่วยในการเรียนรู้ มีการบันทึกโน้ตในสื่อรูปแบบต่าง ๆ

ผู้วิจัย: ความชื่นชอบฟังดนตรี รสนิยมส่วนตัวของคุณครู ชื่นชอบดนตรีลักษณะใดคะ

ครูเฉลิมชัย: ปรกติ ผมฟังเพลงลูกทุ่ง และดนตรีไทย แต่ปัจจุบันผมเป็นหมอทำขวัญนาค ก็เลยฟังเพลงแหล่มากขึ้น เพลงเกี่ยวกับปลงผมนาค ทำขวัญทำขวัญนาค ผมต้องฟังในยามว่าง และฝึกฝนไปด้วยครับ เพราะเป็นวิชาชีพของเรา

ผู้วิจัย: หากไม่เกี่ยวกับเรื่องราวของการทำงาน ปรกติชื่นชอบฟังดนตรีแนวอื่นร่วมด้วยไหมคะ หรือชื่นชอบฟังดนตรีไทยเป็นหลักเลย

ครูเฉลิมชัย: ผมชอบฟังดนตรีไทยเป็นหลัก ชอบเพลงของครูโบราณ เพลงที่ชื่นชอบเป็นพิเศษ เนื่องจากผมทำช่องแอปพลิเคชันยูทูป ผมชอบฟังเพลงที่ครูผู้ใหญ่ตีเอาไว้ ฟังในพิธีไหว้ครูที่ครูบุญยงค์ เกตุคงตีบันทึกไว้ อยู่ในช่องผมเอง เช่น บันทึกเสียงของครูบุญยงค์ เกตุคงเมื่อครั้งบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก เพลงจีนขิมใหญ่ เพลงนี้หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำขึ้นมาพิเศษมอบให้ครูบุญยงค์ ผมจึงชื่นชอบฟังเพลงนี้เป็นพิเศษ สมัยก่อนจะเป็นแบบนี้ เป็นการบันทึกเทป เพราะวิดีโอหาดูยากเพลงเถา ผมชื่นชอบเพลงทยอยใน กับเพลงทยอยนอก ซึ่งแสดงฝีมือสูงสุด เพื่อให้ครบถ้วนตัวอย่าง ประเภทเพลงเครื่องสาย ผมชื่นชอบเพลงลาวคำหอมเป็นพิเศษ ผมชอบฟังแบบมีคำร้อง เพลงนี้ผมฟังแล้วรู้สึกผ่อนคลาย ที่ผมฟังบ่าย ๆ ยังมีเพลงสิบสองภาษา ผมเรียนดนตรีกับครูสุพจน์ โตสง่า สำนักนี้มีชื่อเสียงเรื่องทักษะระนาดเอก

ผู้วิจัย: ปรกติครูชื่นชอบฟังดนตรีแบบมีคำร้อง หรือดนตรีบรรเลงล้วน หรือฟังได้ทั้งสองแบบคะ

ครูเฉลิมชัย: ผมฟังทั้งสองลักษณะ เพลงลาวคำหอมเป็นเพลงเล่นสักวา สมัยก่อนเกิดคำร้องและทำนองขึ้นก่อน ทางเครื่องจริง ๆ มาเกิดขึ้นทีหลัง จ่าเผ่นผยองยิ่ง (โคม) เป็นนักร้องและแต่งเพลงสักวาแต่งเพลงนี้ขึ้น และในภายหลังพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) จึงทำทางสำหรับเครื่องดนตรีบรรเลงรับร้องจนทำนองเหล่านี้ได้รับความนิยมอย่างมาก เสียงเพลงนี้จึงเกิดจากเพลงสักวาก่อน

ผู้วิจัย: การฟังและเข้าใจเพลงไทยในรูปแบบรวมวงมีกระบวนการอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ผมเป็นคนร้อง ผมก็จะรู้ความหมายของคำร้อง ผมก็เลยจะฟังลีลาของทำนอง ผมจะแยกเสียงฆ้องก็จะตีทางฆ้อง ระนาดก็จะตีทางระนาด ผมชอบฟังการดำเนินกลอนของแต่ละเครื่องมือครับ นอกจากนี้ผมยังฟังความเรียบร้อยของวงเหมือนการประสานเสียง แต่เป็นลีลาอย่างไทย บรรเลงดีสำหรับผม ส่วนตัวผมชื่นชอบความเรียบร้อย แนวบรรเลงสม่ำเสมอ อย่างระนาดที่เขาตีไหวมาก ๆ ก็ยังฟังเรียบร้อยอยู่ แบบนี้ก็พบบ่อยครั้ง ต้องตีมือให้เสียงเท่ากัน ผมลงวิดีโอของครูสุพจน์ โตสง่าบรรเลงเพลงจีนขิมใหญ่ เถา ไพเราะมาก ผมก็เลยนำมาลงในแอปพลิเค

ชันยูทูปเพื่อเผยแพร่ และเพื่อให้เข้าถึงได้สะดวก นึกถึงเพลงธรณีกรรแสง เถา อีกบทเพลงหนึ่งที่ครูสุพจน์ โตสง่าบรรเลงไว้ ผมนำเทปมาแปลงเป็นยูทูปเผยแพร่แล้วครับ

ผู้วิจัย: ยอดเยี่ยมที่สุดค่ะครู

ครูเฉลิมชัย: เป็นสมบัติล้ำค่า ผมเป็นคนแรก ๆ อย่างการบันทึกบรรเลงเดี่ยวเพลงกราวในเครื่องมือ ระนาดเอก การบรรเลงของครูไก่ สืบสุด ดุริยประณีต เดี่ยวกราวในของครูเทียบที่ผมแปลงมาเป็นไฟล์วิดีโอลงไว้ในช่องก็ไพเราะเช่นเดียวกันครับ

ผู้วิจัย: ความงามของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเป็นอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: เพลงเรื่องเป็นที่มาของเพลงเถา เพลงเรื่องส่วนมากจะเป็นเพลงสองชั้น ครูโบราณนำเพลงเรื่องมาขยายเป็นเพลงเถา แล้วแบ่งมือ เช่นเท่าของเพลงเรื่อง / - - - ม / - ร - ซ / - - - ร฻ / - - - ร / ถ้าเป็นเพลงเถา / - - - ท฻ / - ร฻ ร ร / - - - ม / - ร฻ ร ร / ผมสังเกตว่าสำนักดนตรีพาทยรัตน์เป็นสำนักดนตรีหนึ่งที่รักษามือฆ้องไว้ได้อย่างมั่นคง ได้มาอย่างไรตีอย่างนั้น ทางเพลงยังพบเท่าลักษณะนี้อยู่ สำหรับตัวผม ผมนิยามว่าเพลงเรื่องเป็นที่มาของเพลงเถาครับ

ผู้วิจัย: หมายความว่า เมื่อก่อนสมัยที่ยังไม่มีตำราดนตรีไทย ผู้คนรับรู้ตัวดนตรีด้วยการปฏิบัติและเข้าใจ สำนวนมือฆ้องเป็นเกณฑ์หนึ่งที่ใช้จำแนกประเภทเพลง ระหว่างเพลงเรื่องกับเพลงเถา

ครูเฉลิมชัย: ใช่ครับ ผมพูดในเรื่องวิวัฒนาการครับ

ผู้วิจัย: ค่ะครู

ครูเฉลิมชัย: ครูจงกลเคยให้ทัศนะว่า มีเท่าเต็ม เท่าต่อ เท่าตัด เท่าฉาย หลากหลายมาก

ผู้วิจัย: ใช้ทำนองในความหมายเฉพาะ หรือเปล่าคะ

ครูเฉลิมชัย: ใช่ครับ เท่าฉายเช่น เพลงสารถีมาเพลงเถาก็ยังตีเท่า เช่น / - - - ล / - ด ดำ ดำ / - - - รำ / - ด ดำ ดำ / ผมอธิบายว่ามาจากเพลงเรื่อง ผมคิดว่าเป็นเรื่องของสำนวน เรื่องความเหมาะสมมันเท่ากัน แบ่งวรรคแบ่งมือเพื่อความเหมาะสม

ผู้วิจัย: อารมณ์ในเพลงเรื่อง และเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเป็นอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ทัศนะของผม ผมมองเรื่องการแสดงสำนวนของทางฆ้อง ซึ่งเป็นบางมือที่มีความเฉพาะเจาะจงในเพลงเรื่องเช่น / - - ม มำ / ร รำ ด ดำ / ล฻ ล - - / - ท ดำ รำ / มำ - - / ในเพลงเร็วเรื่องเต่าทอง ลักษณะนี้เป็นมือฆ้องเฉพาะ ในเพลงทั่วไปจะไม่มี / - ล฻ - ล / ร ม ร ล / ซ ล ท ดำ / รำ ดำ ท ล / - ล฻ - ล / ร ม ร ล / ซ ล ท ดำ / รำ ดำ ท ล / - - ม มำ / ร รำ ด ดำ / ล฻ ล - ล / - ท ดำ รำ / มำ - - / เรื่องรำดาบก็มี คือไม่น่าจะเป็นมือฆ้องได้ เช่น / ร - ซ / - ท ล ซ / - ร - ซ / ร ร ม ร / ท ร ม ซ / - ม - ร / - ด ด ท / ตรงท้ายนี้เป็นความพิเศษของมือฆ้อง เป็นมือฆ้องของเพลงเรื่อง แล้วความงามก็คือการฉายกลอน

ของระนาด บางเพลงถ้าไม่ต่อทางเราจะตีไม่ได้เลย เช่นเพลงเรื่องกะระหนะ ก็เคยมีคนสอบถามว่าทางระนาดตีอย่างไร การเรียนยุคปัจจุบันมีครูระนาดทำไว้แล้ว เผยแพร่ให้ร่ำเรียน เห็นสื่อการสอนของครูเบิ่ง โดยมีการปรับของครูจิรัส บางเพลงต้องต่อทางเฉพาะกันเลย

ผู้วิจัย: ด้วยทางฆ้องแปรไปจากทางฆ้องพื้นฐาน ลักษณะนี้ไหมคะ

ครูเฉลิมชัย: ถูกต้อง แล้วก็นำทางฆ้องมาแปรเป็นทางระนาด ความงามของเพลงเรื่องก็คือวิธีเฉพาะ ซึ่งในเพลงประเภทอื่นทั่วไปไม่มี ดังที่ยกตัวอย่างไปสองสำนวนข้างต้น อารมณ์เพลงชั้นเดียวก็จะสนุกสนาน เรียงมาจากเพลงช้า สองไม้ และเพลงเร็ว เร็วขึ้นตามลักษณะ

ผู้วิจัย: บางท่านมีทัศนะว่าเป็นความสงบ ประณีต ตีความได้อย่างหลากหลายค่ะ

ครูเฉลิมชัย: ผมไม่เห็นว่าเป็นความสงบ ผมเห็นว่าเป็นความช้า ปานกลาง และเร็ว อย่างเพลงเรื่องตะนาวใหญ่ ไปออกค้างคาวกินกล้วย (เพลงลิงจับเสือ) อารมณ์ของความงามในเพลงเรื่องไม่ใช่สงบ ผมคิดว่าเช่นนั้น เป็นสนุกสนาน เป็นอารมณ์ช้า ปานกลาง เร็ว หากความสงบต้องเพลงธรรมะ

ผู้วิจัย: มุมมองเรื่องคุณค่า การยอมรับ และเกณฑ์การตัดสินคุณค่า มองผ่านเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า มีทัศนะอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ผมมองว่า คุณค่าอยู่ที่เพลงเรื่องเป็นที่มาของเพลงเถา และเป็นที่มาของเพลงสองชั้น คุณค่าก็คือคล้ายกับนำทำนองมาร้อยเรียง คล้ายวิธีการแต่งกลอน คุณค่าก็คือเป็นที่มาของเพลงเถา และเพลงสองชั้นต่าง ๆ ซึ่งสูญหายไปเยอะครับ เพื่อให้เพลงตีได้ยาวนาน ป้องกันการลืม และเป็นความสง่างาม การใช้กลอน ดำเนินกลอนของระนาดที่ค่อนข้างลำบาก มีเพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงเหล่านี้จะต้องต่อทางเป็นบางเพลง เป็นคุณค่าเพราะต้องร่ำเรียน อดทนเรียนกว่าจะได้มา เพราะว่าบางกลอนไม่สามารถคิดด้วยตัวเราเอง ต้องขอความเมตตาจากครู ขอต่อกลอนเพลงเรียนอย่างถูกต้อง

ผู้วิจัย: หมายความว่าเป็นกลอนที่มีความแปลกหูแปลกตา เช่นนี้ไหมคะ จึงจำเป็นต้องทำขึ้นเป็นพิเศษ

ครูเฉลิมชัย: ใช่ครับ

ผู้วิจัย: การฟังและเข้าใจดนตรีไทยในการบรรเลงรวมวง มีกระบวนการอย่างไรคะ ในฐานะผู้ฟังดนตรีทั่วไป กับผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในดนตรีไทยอยู่ก่อน

ครูเฉลิมชัย: ต้องอธิบายเบื้องต้นว่า การฟังดนตรีเพื่อความเพลิดเพลิน หรือฟังเพราะผ่านมาได้ยิน การจะฟังเพื่อวิเคราะห์เพลงผู้ฟังจำเป็นจะต้องมีความรู้ระดับหนึ่ง ต้องดูการใช้มือก่อนเลยว่าถูกต้องไหม ถ้ามีความรู้เพลงอยู่ก่อนมันก็จะอธิบายง่าย เช่น เพลงกล่อมนารี

/ - - ซ ซ / - ซ - ซ / ม̇ ร̇ ด̇ ท / - ด̇ – ร̇ / - ด ด̇ ด̇ / - ท - ด̇ / - ม̇ - ร̇ / - ด̇ - ท /

/ - - - - / - ร̇ - ล / - - ท ล / - ท̣ – ท / - ด ร ม / - ซ - ล / - ซ - ล̣ / ล ล - ซ / หากตอนท้ายเปลี่ยนเป็น / - ร̇ - ท / - ล - ซ̣ / ซ ซ - ล̣ / ล ล - ท / - ด ร ม / - ซ - ล / - ซ - ล̣ / ล ล - ซ / ลักษณะนี้ก็จะทราบว่ามือฆ้องเปลี่ยนไป ต้องทราบสำนวนที่ผู้แต่งตั้งใจมุ่งหมายไว้ อย่างเพลงนี้ครูมนตรี ตราโมทแต่งไว้ บางทีไปปรับเป็นมือที่ใช้กับการแสดง ซึ่งสำนวนลักษณะนี้อยู่ในเพลงเรื่องสีนวลเหมือนกัน เมื่อสักครู่ประเด็นเรื่องการฟังเชิงลึก ดูความแม่นยำของผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ จังหวะในการดำเนินทำนอง อย่างตอนท้ายจะมีเดี่ยวรอบวงไหม หรือ บรรเลงเรื่อยไป

ผู้วิจัย: เช่นนี้หมายความว่า ฟังว่าเป็นเพลงอะไรก่อน แล้วจึงฟังโครงสร้างเพลง ลักษณะนี้ไหมคะ

ครูเฉลิมชัย: ต้องทราบว่าเป็นเพลงอะไร ถ้าส่วนตัวเราได้เพลงก็ต้องวิเคราะห์ว่าท่านนั้นใช้มือถูกต้องแม่นยำหรือแตกต่างกัน สิ่งเหล่านี้เป็นความรู้ที่ต้องร่ำเรียน แต่หากเป็นกรณีที่ไม่ได้เพลง ก็ต้องสังเกตว่า ฆ้องมาอย่างนี้ ระนาดแปลกลอนอย่างไร เป็นการวิเคราะห์เพลง แล้วก็ความช้า ความเร็ว การที่เราไม่ทราบเพลง ต้องสังเกตสำนวนของบทเพลงในการวางกลอน เช่น ทำนอง / - - - - / - - - - / ด ร ด ฟ / - ซ - ล / หากเขาใช้ / - - - - / - - - - / ด̇ ร̇ ด̇ ฟ / - ซ - ล / อย่างนี้กลอนก็นับว่าเปลี่ยนไป ตรวจสอบความถูกต้อง ไม่เช่นนั้นอรรถรสก็จะหายไป

ผู้วิจัย: กรณีของคนไม่ได้เพลงเป็นอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ก็ต้องดูความแม่นยำของคนฆ้อง เขาตีเหมือนกันไหมสองเที่ยว เช่นสองเที่ยวเขาตีแบบนี้ มีลักษณะว่าจะดึงระนาดไปอีกอย่างหนึ่ง อย่างนี้ไม่แม่นเพลงแล้ว

ผู้วิจัย: ดูจากรอยต่อเป็นส่วนหนึ่งใช่ไหมคะ

ครูเฉลิมชัย: ดูจากรอยต่อ ดูจากลักษณะในการบรรเลงว่ามั่นใจไหม ตีถูกต้องไหม ทำนองแม่นยำไหม ตีถูกเสียงไหม ต้องสังเกต

ผู้วิจัย: เป็นไปได้ไหมคะว่าจะพิจารณาโครงสร้างเพลงที่เราไม่รู้จักจากทำนองเท่าและทำนองท้าย

ครูเฉลิมชัย: ส่วนนี้เป็นส่วนย่อยครับ ไม่น่าเหมาะสม เท่าที่มาคั่นนี้อาจจะไม่มีอะไรแตกต่าง อยู่กลาง ๆ ถ้าท้ายนี้ก็ไม่น่าจะมีความยาก ตรงท้ายนี้อาจจะเป็นจุดสังเกตได้อยู่ แต่การดำเนินกลอนนี้จะเป็นช่วงกลางเพลง ต้องสังเกตการใช้มือ จังหวะถูกต้องไหม จังหวะยกคลาดเคลื่อนไหม

ผู้วิจัย: ในกรณีที่เราทราบชื่อเพลงแล้ว และเป็นเพลงที่เรามีต้นทุน ลักษณะเช่นนี้กระบวนการฟังดนตรีให้เข้าใจความหมายเป็นอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ไปฟังการบรรเลงของนักดนตรีท่านอื่น อันนี้ง่ายขึ้น เทียบกับมือฆ้องที่เราเรียนมา แต่ถ้าเราไม่ได้มือฆ้องที่แท้จริงก็ต้องดูลักษณะโครงสร้าง ครูแต่ละคนต่อแตกต่างกัน บางทีทำนองเท่ากัน บางครั้งก็ไม่เท่า อย่างเช่น / - ร ำ - ม ำ / - ร ำ - ท ฺ / ท ท - ล ฺ / ล ล - ซ / กับสำนวน / - ร - ซ / - ล - ท / - ร ำ - ท / - ล - ซ / แบบนี้คือเท่ากัน ก็จะต้องดูสำนวนมือฆ้อง ลักษณะในการบรรเลง ความถูกต้องแม่นยำของทางฆ้องวงใหญ่ เป็นหลักให้แก่วงดนตรี

ผู้วิจัย: หมายความว่าในการตรวจเช็กทางฆ้อง นับไปตามหน้าทับ หนึ่ง สอง สาม สี่ สองไม้ นับถึงแปด เป็นปรบไก่ เช็กทางฆ้องเทียบกับหน้าทับ ลักษณะนี้หรือเปล่าคะ

ครูเฉลิมชัย: ใช่ครับ

ผู้วิจัย: ประเด็นเรื่องความซับซ้อนในเพลงเรื่อง ครูมีทัศนะอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: เรื่องการกลับต้นเป็นความซับซ้อนของเพลงเรื่อง เช่น บางสำนักดนตรีอาจจะบรรเลงสองรอบ แต่บางสำนักอาจจะไปเลย เพลงเรื่องนี้เป็นเพลงที่ต้องแล้วแต่สำนัก ว่าท่านวางโครงสร้างไว้ลักษณะใด เช่นเพลงเรื่องพระรามเดินดง แต่ละสำนักดนตรีอาจจะออกไม่เหมือนกัน บางสำนักออกเพลงหนึ่ง อีกสำนักออกอีกเพลงหนึ่ง เป็นความซับซ้อนเรื่องโครงสร้างเพลง เฉพาะสำนักดนตรี ผมมองว่าความซับซ้อนในเพลงเรื่องมีประเด็นเรื่องสำนวนมือฆ้องกับโครงสร้างเพลง สองประเด็นครับ คำถามดีมาก น่าสนใจมาก

ผู้วิจัย: ขอบพระคุณครูที่เมตตาศิษย์ค่ะ ปริญญานิพนธ์เรื่องนี้เป็นพื้นที่ระหว่างนักปรัชญากับนักดนตรีไทย ทำขึ้นเพื่อมองปรัชญาผ่านตัวดนตรี (Music) ดังนั้นแต่ละทัศนะไม่มีผิดถูก แต่เป็นมุมมองของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่าน ความรู้ความเชี่ยวชาญเฉพาะเจาะจง ผู้วิจัยมีนิยามที่ได้ปรึกษากับนักปรัชญาศิลปะว่า ดนตรีเป็นการเคลื่อนของเสียงที่ขึ้นอยู่กับเวลา เวลาเคลื่อนที่เป็นห้วง ดนตรีไทยเป็นความประณีต แตกต่างไปจากเพลงสมัยนิยมที่มุ่งเน้นไปที่กล่อมเกลาอารมณ์ของผู้ฟัง นิยามเหล่านี้ ฝ่ายนักดนตรีไทยอาชีพมีทัศนะเช่นไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ส่วนตัวผมไม่เห็นด้วยครับ ดนตรีไทยแบ่งประเภทเป็นเพลงขับกล่อม ขับกล่อมได้ เพลงแสดงทักษะฝีมือการบรรเลงเป็นเพลงประเภทเพลงเดี่ยว ครูท่านทำมาอย่างไรก็ต้องตีตามลักษณะนั้น อาจารย์บรูซ แกสตัน ท่านนิยามว่า ดนตรีไทยเหมือนก้อนเมฆ ผู้วิจัยคงจะทราบว่าก้อนเมฆไม่ได้มีก้อนเดียว เมื่อจับก้อนเมฆก้อนนี้ มันก็ลอยไปอีกก้อนหนึ่งแล้ว เมื่อจับหลักอันนี้ต้องยึดเป็นเสาหลักไว้เลย แต่จะนิยามอย่างเมื่อสักครู่นี้คงไม่ใช่ ดนตรีไทยแบ่งได้เป็นหลายประเภท ทั้งการขับกล่อม ดนตรีประกอบการแสดง หรือดนตรีประกอบการแสดง การเคลื่อนที่ผู้วิจัยผู้ถึงผมมองไปที่การด้น หมายถึงการแสดงจินตนาการออกมา เพลงมีโครงสร้างเพลง จึง

ไม่ใช่การเคลื่อน อันนี้ผมไม่เห็นด้วยครับ ต้องแบ่งตามประเภทเพลง ผมเห็นด้วยกับแนวคิดการแบ่งดนตรีตามประเภทเพลงมากกว่าครับ

ผู้วิจัย: ยอดเยี่ยมมากค่ะ ประเด็นต่อไปนิยามคำว่า ดนตรี และในทัศนะของครูมีนิยามอย่างไรคะ

ครูเฉลิมชัย: ดนตรีก็คือเสียงเพลง ดนตรีไทยคือเสียงที่มีบทบาท แบ่งออกเป็นดนตรีพิธีกรรม กับดนตรีประกอบการแสดง ดนตรีไทยคือเสียงที่อยู่ในชีวิตประจำวัน

ผู้วิจัย: ขอบพระคุณสำหรับความรู้ค่ะ ผู้วิจัยขอความเห็นจากคุณครูอีกทัศนะหนึ่ง เป็นเรื่องของปรากฏการณ์ของดนตรี ขอให้คุณครูลองหลับตา แล้วนึกถึงเสียงระนาด เสียงเหล่านั้นเกิดขึ้นไหมคะ

ครูเฉลิมชัย: ครับ

ผู้วิจัย: เสียงเหล่านั้นเป็นสัญญา คือเสียงจากห้วงเวลาที่ผ่านไปแล้ว เป็นแนวคิดในพุทธปรัชญา ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นกับคุณครูไหมคะ เป็นเสียงในโสตวิญญาณ เสียงในโลกทางความคิด

ครูเฉลิมชัย: เสียงมาครับ บางทีเสียงมันแว่วมาเองโดยที่เราไม่ได้เห็นได้ยิน มันเป็นเสียงที่แว่วเข้ามาเอง เป็นทิพย์ เป็นสิ่งที่มองไม่เห็น ผมนึกถึงนิยามอีกลักษณะหนึ่ง ดนตรีไทยเป็นเสียงแห่งทิพย์ เมื่อสักครู่นี้กว้างเกินไป ดนตรีไทยเป็นเสียงแห่งทิพย์ นิยามนี้เหมาะสม

ผู้วิจัย: ขอบพระคุณค่ะ ในมุมมองทางปรัชญาอธิบายเรื่องเสียงภายนอกกับเสียงภายในจากความร่วมมือทดลองปรากฏการณ์ทางเสียงในมโนทัศน์ แสดงว่านักดนตรีไทยรับรู้สภาวะลักษณะนี้ แต่อาจจะให้ชื่อคนละอย่าง

บทสัมภาษณ์ ครูสุรชัย ศรีนาคสุข นักดนตรีไทยอาชีพ วงปี่พาทย์แหลมฉบัง อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี

ครูสุรชัย: เพลงเรื่องเต่าทองเป็นเพลงเรื่องที่สำนวนไพเราะเพราะพริ้ง งดงามมาก ผมไม่ทราบผู้ประพันธ์ แต่ทราบว่ามาจากบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล สำเนียงเพลงนี้ไพเราะมีความสอดคล้อง ลีลาสวยงามมาก คนระนาดที่จะตีเพลงนี้ จะต้องมีความอดทน และความฉลาดของการเดินกลอน เพราะเพลงเรื่องเต่าทอง บางท่อนทำนองเขาทำมาให้ห่าง โยน สำนวนโบราณ ทำไว้ได้สละสลวยมาก จะลองภูมิกับคนระนาด คนระนาดที่จะตีนี้จะมีวิธีการเดินกลอนระนาดให้สอดคล้องและไพเราะได้อย่างไร

ผู้วิจัย: ความงามของดนตรีไทยที่มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง มองเป็นการเคลื่อนลักษณะนี้ได้ไหมคะ

ครูสุรชัย: สำเนียงเพลงช้าเรื่องเต่าทองประณีต ไพเราะ สอดคล้อง เหล่านี้เป็นความงามท่านทำไว้ไพเราะที่บันไดเสียง ไพเราะมาก คือ ผู้ที่บรรเลงจะมีความเพลิดเพลินไปกับการบรรเลงเพลงนี้ในขณะเดียวกัน แล้วก็จะเป็นการวัดว่าความสามารถของผู้บรรเลง ทักษะของผู้บรรเลงแต่ละคนเป็นอย่างไร เป็นเพลงที่สวยงามแสดงออกมา

ผู้วิจัย: ลักษณะนี้พอจะใช้คำว่าลีลาได้ไหมคะ

ครูสุรชัย: เป็นลีลาครับ ลีลามือฆ้อง จากวรรคหนึ่งไปสู่อีกวรรคหนึ่ง ผมยอมรับว่าทำไว้สวยงาม สุดยอด แล้วจะมีอยู่วรรคหนึ่ง ในช่วงสองไม้ เป็นท่อนที่ นักดนตรีปี่พาทย์นิยมมากทำนองนี้ชื่อว่าเต่าทอง ถูกนำมาตีออกท้ายเพลงประจำในงานศพ ผมนอยทำนองให้คุณฟังได้ไหม

ตัวอย่างทำนองเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -	
- ม - ม	- - ดรม	- ซ – ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ	
- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ฺ	- ฺ - ฺ	- - - -	
- ล - ซ	- - มมม	- ซ – ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ฺ	- ฺ - ฺ	

สำนวนนี้เป็นสำนวนที่ไพเราะมากเลย บางท่านไม่ทราบที่มานะ เพราะไม่ได้เพลงเรื่องเต่าทอง เป็นทำนองที่ตีอยู่ในเพลงประจำแค่ท่อนเดียวเท่านั้นเอง เป็นเพลงประจำทางใหม่ของมอญ จะมีประจำวัด ประจำบ้าน ประจำทางใหม่ของมอญที่ท่านนิยมออกกันมาก และจะมีข้อมูลอีกนิดหน่อย ตรงเพลงเร็ว ครูโบราณท่านทำมาสองท่อน มาช่วงหลัง ครูช่อ อากาศโปร่ง ท่อนที่ 3 ครูช่อ อากาศโปร่งนำมาใส่เป็นท่อนสุดท้าย ถ้ารุ่นเก่าเขาจะมีสองท่อน ในเพลงเร็ว แต่ผมจำไม่ได้ว่า พ.ศ.ที่ท่านประพันธ์เพิ่มไว้เมื่อใด ในสายดนตรี ครูช่อ อากาสโปร่งเป็นศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นทางฆ้องของชุดครูบุญยงค์ เกตุคง ครูบุญยัง เกตุคง ชุดนี้ สมัยที่ยังเป็นเทศบาลกรุงเทพมหานคร ปัจจุบันนี้เป็นวงดนตรีของกรุงเทพมหานคร ลักษณะเดียวกันกับเพลงเรื่องจีนแส 9 ท่อน ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เพลงเรื่องจีนแส ทางบ้านพาทยโกศล จะมีแค่ 4 ท่อน แต่ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ จะมี 9 ท่อน สองไม้ออกอาหนู แต่ครูช่อ อากาศโปร่งเป็นผู้นำเพลงจีนขายอ้อนมาใส่ท่อนท้าย ในสองไม้ที่ต่อจากอาหนู เติมเข้าไป

ผู้วิจัย: ขอบพระคุณสำหรับความรู้ค่ะ ประเด็นต่อไปขออนุญาตสอบถามเรื่องอารมณ์เพลงของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ครูมีทัศนะอย่างไรคะ

ครูสุรชัย: ความเห็นของผมเป็นเพลงที่ร่าเริง สนุกสนาน ท้าทาย ทั้งผู้บรรเลงและผู้ตีตะโพนควบคุมจังหวะ อย่างสองท่อนท้ายที่ว่า มือฆ้องหาย

เพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อนที่ 3

- - - -	- ม - ม	- - ดรม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - -	
- ม – ม	- - ดรม	- ซ – ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ม - -	ซ ล - ซ	
- - มมม	- ซ - ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- - - -	
- ล – ซ	- - มมม	- ซ – ร	- - ดดด	- ม - ร	- ด - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	

ท่อนที่ท้าทายอารมณ์ และสนุกสนานดี เช่นว่า เวลาบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ถ้าแม่นยำเราจะอิ่มเอมในใจ บางคนไม่ระวัง จะพลาด มีที่ซ่อนท้ายอยู่หน่อย เวลาเราตีแล้ว เราแม่นยำอารมณ์ในใจจะเกิดความยินดี เป็นความดีมาก ๆ

ผู้วิจัย: อารมณ์เพลงหากแบ่งการตีความเป็น สุข ทุกข์ เศร้า สนุก ฯลฯ จะสามารถนำนิยามมาอธิบายเพลงช้าเรื่องเต่าทองได้ไหมคะ จะอธิบายได้ด้วยอารมณ์ลักษณะใดจึงจะเหมาะสม

ครูสุรชัย: สำหรับผมเป็นอารมณ์สนุกสนาน เพลิดเพลิน ฟังแล้ว ภาษาชาวบ้านเรียกว่าอร่อย

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยขออนุญาตถามประเด็นเรื่องความสมบูรณ์ของความงาม มองผ่านเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในทัศนะของครูค่ะ

ครูสุรชัย: สำหรับผมความดีความงามผมให้เต็มร้อย สำเนียง ทำนอง ผมถือว่าเป็นความสมบูรณ์อย่างยิ่ง ผมให้ความหมายว่า ทางที่ท่านทำ การเคลื่อน การร้อยกลอน การผูกเพลง ทำได้สละสลวยสวยงาม เพลิดเพลินดีอย่างแท้จริง ถามผู้บรรเลงได้เลยว่าเพลงเต่าทองเป็นอย่างไร ทุกคนย่อมตอบตรงกันว่าดี

ผู้วิจัย: สำเนียง สำนวน สำนวนมือฆ้อง มีความหมายอันเดียวกันไหมคะ

ครูสุรชัย: สำเนียงกับสำนวนนี้อันเดียวกัน เรียกต่างกันเท่านั้นเอง

ผู้วิจัย: ในการฟังและเข้าใจเพลงไทย แบ่งเป็นกรณีของผู้ฟังดนตรีทั่วไป ที่จะสามารถเข้าใจความหมายจากทำนองเพลงได้ระดับหนึ่ง และจะมีผู้ฟังดนตรีที่มีความรู้ดนตรีอยู่ก่อนสามารถไปสู่การฟังและเข้าใจเพลงไทยอย่างลึกซึ้ง ขอคุณครูช่วยให้ทัศนะเกี่ยวกับกระบวนการฟังและเข้าใจเพลงไทยค่ะ เพลงเรื่องนี้ฟังที่อะไร และฟังเพื่อเข้าถึงความหมายอย่างไรค่ะ

ครูสุรชัย: สำหรับผมฟังคนระนาดก่อนว่าเดินกลอนได้สำนวนและสำเนียงไพเราะเพราะพริ้งแค่ไหน คนระนาดเดินกลอนเหมือนลูกโซ่ ฟังได้ดีแค่ไหน ประเด็นที่สอง ความอดทน คือ แนวความเร็ว ตีอย่างไรให้สม่ำเสมอ และเรียกว่าการขึงแนว กว่าจะหมดระยะของเพลงจะต้องไปตามลีลาลักษณะนี้ เรียกว่าขึงแนว เพลงช้าเรื่องเต่าทองจะต้องไม่เร็วมาก และจะต้องไม่ช้ามาก ความพอดี คือ ความเหมาะสม ตีสำนวนเพราะ ๆ ให้เร็วไป อย่างตัวอย่างเพลงสองไม้เรื่องเต่าทอง ท่อน

ที่ 3 ภาษาชาวบ้านก็ว่า ตีให้ใครฟัง มันเร็วจนเกินจะฟัง ต้องตีให้น่าฟัง ออกสำเนียงให้ไพเราะตามกลอน ประเด็นที่สอง ดูคนฆ้องเป็นหลัก ผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่จะมีความแม่นยำแค่ไหน ในการดำเนินทำนอง ความดีของคนระนาดคือเขาตีแล้วมันเพลิน มันจะหลงบ้างก็เรียกแฉลบ แต่คนฆ้องจะต้องบรรเลงทำนองที่แน่นอนและมั่นคง จะต้องดำเนินทำนองอย่างสม่ำเสมอ ไม่ล้ำหน้า ไม่ดึงผู้บรรเลงท่านอื่น คนฆ้องต้องฟังคนระนาด ระนาดเขาจะไปแนวการบรรเลงทางไหน ถ้าเขาไปแล้วคนฆ้องอย่าไปดึง คนฆ้องต้องแม่นยำ ไม่ต้องฟังคนฆ้องเล็กกับคนระนาดทุ้ม เขาจะแปรปรวน เป็นลีลาอย่างไร เป็นการดำเนินกลอนของเขา อย่างผู้บรรเลงระนาดทุ้มมีลีลาที่เป็นบุคลิกของตัวตลกเหมือนลีลาที่คั่นชะงัก ผู้บรรเลงฆ้องวงเล็กก็ใช้วิธีการสับ มีการดำเนินทำนองของตนเอง ตามอารมณ์ของเขาไป เพราะฉะนั้นคนฆ้องวงใหญ่กับคนระนาดเอกจะต้องมีใจเป็นหนึ่งเดียวกัน ฆ้องต้องแม่น ระนาดก็ต้องแม่น แล้วก็ต้องเดินกลอน ผูกเป็นลูกโซ่สละสลวย บางคนเรียกว่าเป็นพรสวรรค์ บางคนมีพรสวรรค์ พรแสวงคือความขยัน ไม่ได้เพลงไปขอต่อกับครูผู้ใหญ่ พรสวรรค์คือได้เพลงมาแล้วต้องบรรเลงให้ดี งดงาม คือฝีมือ

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ทางฆ้องวงใหญ่ เป็นสมมติทางดนตรีที่แสดงความดี ความงาม ความรู้ คำอธิบายลักษณะนี้เป็นอย่างไรในทัศนะของคุณครูคะ

ครูสุรชัย: ใช้ได้เลยครับ เหมาะสมแล้ว เพราะในเพลงมีทั้งความดี ความงาม และความรู้ เพลงโบราณทำมาแต่ละท่อน ความดีความงามจะบอกในทำนองเพลงเลย ออกมาชัด ๆ แต่เป็นภาษาดนตรี ในภาษาที่เราพูดนี้อธิบายลำบาก เมื่อปฏิบัติเป็นนักดนตรีจะเข้าใจ จะรู้ได้ทันที

ผู้วิจัย: ขออนุญาตสอบถามประเด็นต่อไปค่ะ รสนิยมการฟังดนตรีส่วนตัวของครูสุรชัยชื่นชอบเพลงไทยประเภทไหนบ้าง และมีความชื่นชอบในดนตรีประเภทอื่นไหมคะ

ครูสุรชัย: ผมฟังเพลงดนตรีไทย เพลงลูกทุ่งฟังเพราะเอารายละเอียด ว่ามีวิธีการขับร้องหรือทำดนตรีอย่างไร เพลงไทยสากลก็ลักษณะเดียวกัน ไม่ใช่ว่าปฏิเสธเพลงแนวอื่น แต่ผมคิดว่าไพเราะดีไปคนละแบบ ส่วนตัวผมมองดนตรีไทยคือดี ออกไปทางดีมาก ๆ ดนตรีไทยดีมาก ๆ เป็นยาบำบัดรักษา วันนี้เกิดเครียด เกิดอารมณ์ไปฟังดนตรีไทยได้ระบายความหนักใจ มีความทุกข์ไปเล่นดนตรีไทย เดี๋ยวความทุกข์เหล่านั้นก็หายไป

ผู้วิจัย: ดนตรีพาใจออกจากสุขทุกข์ประจำวันลักษณะนี้ไหมคะ

ครูสุรชัย: ครับ ผมในปัจจุบันนี้อายุย่างเข้าเจ็ดสิบปี ยังนั่งต่อเพลง ซ้อมเพลงทุกวัน ครูผู้ใหญ่เคยบอกครูว่า ถ้าเราเป็นคนฆ้องต้องมีสตางค์ในกระเป๋าเยอะ ๆ (*ทุน*) ความหมายเปรียบเทียบกับหน้าที่ของคนฆ้อง ต้องได้เพลงเยอะ ๆ แล้วต้องแม่น เพราะเวลาเราไปบรรเลง เวลาคนระนาดขึ้นเพลง เขาไม่ถามหรอก บางทีเขาไม่ได้บอก เขาขึ้นเพลงมา เราก็ต้องได้ เหมือนมี

สตางค์ในกระเป๋า ขึ้นเพลงไหนมาเราก็ต้องได้เพลง เราเป็นคนฆ้องต้องต่อเพลง หาเพลง หาวิชาใส่ตัวไว้เยอะ ๆ เวลาเราไปร่วมบรรเลง เขาถามเราว่า เพลงนี้ได้ไหม เพลงนั้นได้ไหม ถ้าไม่ได้มันจะเสียที่ข้างใน แต่ถ้าเราได้เพลง มันจะอิ่มเอม ยิ้ม เพราะฉะนั้นครูแนะนำว่า ในเรื่องดนตรี อย่าขาดฝึกซ้อม และต้องหมั่นขยันต่อเพลง หน้าที่การงานอะไรก็แล้วแต่ เมื่อเดินสายดนตรีแล้ว อย่าหยุดอยู่กับที่ ดนตรีทุกอย่างดีหมด เพียงแต่คนละแบบเท่านั้นเอง เพียงแต่ดนตรีไทยสำหรับผม คือ ดีมาก ๆ ***สำหรับผมดนตรีไทยไม่มีตัวตน มีแต่มโนภาพ มโนเสียง***

ผู้วิจัย: มโนเสียง คือ เสียงในโลกทางความคิดเหรอคะ

ครูสุรชัย: ***มโนเสียง คือ เสียงที่เราตี ติงเนงเนง โด เร เร เร เหล่านี้คือเสียง ที่เราได้ยินเสียง มโนภาพ คือ สิ่งที่เรามองเห็น มือนี้ต้องตีรูปอย่างนี้ แล้วก็จะลอยลมมาอย่างนี้ มโนภาพ มโนเสียง มันไม่สามารถจับต้องได้ ยุคสมัยปัจจุบันมีการบันทึกโน้ตเพลงไทย เมื่อบันทึกแล้วก็จะสามารถตีตามโน้ตได้ สมัยที่ครูเรียนหนังสือ ครูเขียนโน้ตไม่เป็น อ่านโน้ตไม่ออก อาศัยที่ความจำ อาศัยรายละเอียดที่ครูผู้ใหญ่บอก ตีอย่างนี้ อย่างนี้ ก็จดจำเรื่อยมา ก็เลยกลายเป็นมโนภาพ มโนเสียง ในการเรียนรูปแบบโบราณ*** โบราณจึงมีคำบอกเล่าว่า การเป็นนักดนตรีไทยต้องตีให้เข้าเส้นเข้าสาย ฝึกซ้อมจนกระทั่งแม่นแล้ว ลืมแล้ว แม่นแล้วลืม อยู่อย่างนี้ เขาขึ้นเพลงอะไรมาเราต้องได้ ตีจนกระทั่งเราหลับตาตี ง่วงนอน ตีถึงไหนแล้ว อ้าว ตีจบแล้ว นั่ง ๆ ตีอยู่รู้สึกง่วงก็ทนตีต่อจนจบ มันคู่เดียวเท่านั้น

ครูสุรชัย: เพลงที่ครูชื่นชอบ ฟังแล้วมันเพลิน เสนาะเพราหู ครูชอบเพลงเขมรโพธิสัตว์ เถา บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้นวม ส่วนเพลงเขมรราชบุรี บรรเลงโดยปี่พาทย์ไม้แข็ง แล้วแต่ทาง ตอนนั้นผมต่อมากับคนระนาด ชื่อนายแหลม เมืองสมุทร ขณะนั้นตีฆ้อง มีงานจะต้องบรรเลง จึงเริ่มต้นต่อเพลงกัน ผู้ที่ต่อให้กับผมบอกรายละเอียดไว้ว่า ทางที่ต่อ ตรงสองชั้น เป็นทางครูเฉลิม พิจารณาแล้วเชื่อได้ว่าเป็นทางของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เพลงเขมรราชบุรี ถ้านักดนตรีไม่มั่นคงจริง เพลงนี้เสมือนว่าถึงตาย ทางระนาดบุกในตัวเอง และยังมีลูกโยนที่ระนาดจะต้องตีเก็บ เพลงนี้ครูไม่ได้ตีมายี่สิบกว่าปีแล้ว คราวนั้นบรรเลงที่วัดพระพิเรนทร์ แล้วก็ไม่ได้ตีอีกเลย เพลงนี้ผมชอบเพราะตื่นเต้น เร้าใจ ท้าทาย และบุกในตัว

ครูสุรชัย: เพลงไทยนี่ผมชอบหลายเพลง แต่ว่าไม่สามารถยกประเด็นมาได้หมด แต่ผมว่าเพลงทุกเพลงดีหมด ประเสริฐ เป็นเลิศทั้งหมด เพลงแต่ละเพลงที่แต่งมามีความหมายหมด เพลงแสนคำนึงอย่างนี้ อยู่ในช่วงสงคราม ครูท่านแต่งด้วยความน้อยใจ เป็นเพลงที่มีความไพเราะเพลงหนึ่ง ตัวอย่างเพลงเขมรโพธิสัตว์ที่ครูชอบเพราะว่า เพลงเขาทำมาซ่อนเงื่อนดี เหมือนว่าในเพลงมีความลับที่ถูกซ่อนเอาไว้ ว่าบันไดเสียง วิธีการต้องเฉพาะเช่นนั้น เช่นนี้ ตามเพลงเขาไปแล้วฟังไพเราะ

ครูสุรชัย: เพลงลูกทุ่งผมก็ฟังได้ เพลงสมัยนิยมผมฟังได้หมด แต่ไม่ค่อยชอบ ที่ผมชอบก็จะมีอยู่สองเพลง เพลงคิดถึงบ้านเกิดของคุณสังข์ทอง สีใส ร้องว่าสายลมโบกพลิ้ว พัดปลิวละล่อง เป็นดนตรีที่ผมชื่นชอบ ของคุณยอดรัก สลักใจผมก็ชอบ ชื่อเพลงวาสนาเจ้าลอย เพลงนี้ไพเราะดนตรีก็ดี ผมชอบ

ผู้วิจัย: ครูชอบฟังเพลงบรรเลง หรือเพลงที่มีคำร้องคะ

ครูสุรชัย: ดนตรีลูกทุ่งเหรอ ผมชอบแบบมีคำร้อง เพราะถ้าบรรเลงอย่างเดียวมันจะจับใจความยาก หาสาระลำบาก แต่ถ้ามีคำร้องจะจับความหมายง่ายขึ้น เพลงจะเข้าใจได้ว่าหมายถึงอะไร แล้วเพลงสมัยใหม่ ครูไม่ค่อยชอบฟัง เป็นความเห็นส่วนตัว เพราะมันขาดสาระสำคัญ อย่างคำร้องว่า “เธอรู้ไหม หัวใจของฉันจะคิดอย่างไร” ครูก็คิดว่า เอ้ แล้วคุณพูดอะไร คุณไม่รู้แล้วผมจะรู้ไปว่าหัวใจคุณเป็นอย่างไร คุณอยู่คนเดียว ก็ต้องเข้าใจตนเอง แต่ว่าอย่างเพลงของคุณพร ภิรมย์ เปรียบเทียบว่าชมป่า เหมือนชื่นชมความงามของสตรี มีทั้งความงามในคำร้อง และดนตรี อธิบายได้หมด ไม่ไปทางอวิชชา แต่เพลงยุคสมัยปัจจุบันจะออกไปทางอวิชชาอย่างเปิดเผยเสียมาก เดี๋ยวครูจะส่งเพลงเขมรราชบุรีให้ฟัง ฟังแล้วไพเราะ น่าเสียดายที่ตอนต้นครูกดพลาดไป คำร้องก็เลยขาดหาย ร้องว่า ...ชะรอยกรรมจำพรากต้องห่างไกล น่าเสียงดายวรรคนี้ที่หายไป ครูส่งเพลงนี้ให้ฟังจะได้ไหม

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยขอร่วมเป็นผู้ฟังดนตรีไพเราะด้วยคนค่ะ

ครูสุรชัย: น่าเสียดายมาก ที่ขาดหายไป ครูบันทึกเป็นเทปคาสเซ็ทไว้ น่าเสียดายจริง ๆ

ผู้วิจัย: คุณครูสุรชัยฟังดนตรีแนวอื่นในชีวิตประจำวันหรือไม่คะ

ครูสุรชัย: ฟัง ผมฟังของคุณชรินทร์ นันทนาคร เพลงที่ไม่มีวันตาย คือ เพลงเรือนแพ แล้วก็เพลงท่าฉลอม ความหมายในเพลงเนื้อหาสาระดี เหมือนปรัชญา เพลงเก่า ๆ ไม่ว่าลูกทุ่งหรือลูกกรุง จะมีวิธีการแต่งให้กลอนสอดคล้องกัน ไม่ส่อเสียดไปในทางไม่ดี คนรุ่นหลังเขาไม่ชอบฟังเพลงเหล่านี้ เขามาฟังแล้วเขาไม่ประทับใจ ครูก็จะชอบฟังเพลงที่มีเนื้อหาสาระบรรยายมากกว่า

ผู้วิจัย: ครูชอบฟังเพลงเรื่องไหมคะ เวลาฟังเพลงเรื่องจะฟังเอาความหมายอย่างไร

ครูสุรชัย: ความหมายของเพลงเรื่องจะรวบรวมความหมายของมือฆ้องไว้ มือถูกไม่ถูกรวบรวมความหมายไว้ในเพลงเรื่อง เพลงเดี่ยวยังต้องเอามือฆ้องเพลงเรื่องมาเป็นต้นแบบเลย

ผู้วิจัย: เป็นความแตกฉานกลอน สำนวนมือฆ้อง ลักษณะนี้ไหมคะ

ครูสุรชัย: ใช่ครับ คุณได้เพลงเรื่องมากเท่าไร ความแตกฉานมือฆ้องยิ่งชำนาญมากยิ่งขึ้น เพราะว่าบางท่านที่นำทำนองจากเพลงเรื่องมาขยายเป็นเพลงเถา แล้วมันยืด ต้องขยาย หลักมาจากเพลงเรื่องเพลงตะโพนทั้งนั้น และแต่ก่อนเพลงเหล่านี้มีจำนวนไม่น้อยเลย ตัวผมยังนั่งทวน

เพลงเรื่องกระเดียดอยู่เลย เพลงเรื่องกระเดียด เพลงเรื่องสีนวน เพลงเรื่องมอญโยนดาบ สามเพลงนี้ไม่มีเพลงเร็ว หมดแค่สองไม้ ผมคิดว่า ครูท่านคงเห็นว่าเต็มอิ่มแล้ว อย่างเพลงเรื่องกระเดียดตั้งหลายท่อน กว่าจะออกสองไม้ และเพลงสองไม้ก็ยาว ออกเจดีย์เจ็ดยอด แล้วลงลาเลย ไม่ออกเพลงเร็ว จะต้องมีหลักเกณฑ์หรือความเข้าใจของเขา ทำไมจึงทำให้แปลกออกไปเช่นนี้

ผู้วิจัย: ขออนุญาตสอบถามการเพลงเรื่องในพิธีกรรมค่ะ บทบาทหน้าที่ของเพลงเรื่องเพลงเรื่องถูกใช้อย่างไร

ครูสุรชัย: สำหรับผม งานมงคล คือ งานบวช งานไหว้ครู งานบวช ตัวอย่างเช่น จะหาวงไปบรรเลงในงานบวช ก็ต้องทราบว่าจะปลงผมนาคสักกี่โมง เช่น ปลงผมนาคบ่ายสองโมง บ่ายโมงนักปี่พาทน์ต้องถึงบ้านงานแล้ว เตรียมพร้อม บรรเลงเพลงโหมโรงเย็นก่อน พอเสร็จแล้วก็จะปลงผม ก็ใช้เพลงเรื่องสำหรับปลงผมนาค แล้วระหว่างที่รอพระสงฆ์มาสวดมนต์เย็น เราก็ต้องตีเพลงเรื่องตะโพนรอเวลา จนกว่าพระสงฆ์จะมา คือตีจนกว่าจะเข้าพิธีทำขวัญ ต่อมาเช้าอีกวันหนึ่ง จะได้ใช้อีกครั้งหลังจากแห่นาคเสร็จแล้ว บรรเลงเพลงเรื่องตะโพนเพื่อรอเวลา และระหว่างพระฉันภัตตาหาร จนถึงเวลาพิธีการ เป็นสิ้นสุด

ครูสุรชัย: ประเด็นที่สอง งานไหว้ครู หรือ พิธีไหว้ครู จะเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงเย็น แล้วตามด้วยเพลงเรื่องตะโพน จนกระทั่งช่วงค่ำ ก็จะบรรเลงเพลงเรื่องเต่าเห่ (เย็นย่ำ) ต่อจากเรื่องของตะโพนก็เป็นเรื่องของเพลงเสภา ช่วงเช้าของพิธีไหว้ครู ถ้ามีเวลาก็ตีได้ แต่ส่วนใหญ่จะเริ่มแต่เช้าเมื่อสมควรแก่การบรรเลงก็ใช้เพลงเรื่อง เพลงเรื่องนี้มีการใช้ เช่นในพิธีทำขวัญ ต่อจากพิธีสวดมนต์เย็น ก็จะหมดโอกาสตีแล้ว เพราะต่อด้วยพิธีทำขวัญ

ผู้วิจัย: ปัจจุบันนี้เพลงเรื่องหาฟังยาก การปรากฏการใช้ก็เฉพาะกลุ่มมาก

ครูสุรชัย: เพราะฉะนั้นเราต้องขวยขวายหาต่อเอาไว้

ผู้วิจัย: หมายความว่าเพลงเหล่านี้สำหรับผู้ฟังดนตรีทั่วไปหาฟังยาก ในโอกาสการบรรเลงในระยะเวลาห้าปีย้อนหลังนี้ มีการบรรเลงเพลงเรื่องที่ไหนบ้างคะ

ครูสุรชัย: งานพิธีกรรมที่ครูไป จะได้ยินได้ฟังโดยตลอด

ผู้วิจัย: พื้นที่ไหนบ้างคะครู จะนำมาเรียบเรียบข้อมูลค่ะ

ครูสุรชัย: ที่หนึ่งที่หาฟังได้ คือ วัดพิกุลเงินบ้านครูสกล แก้วเพ็ญกาด แล้วก็บ้านพาทยรัตน์ยังมีการใช้เพลงเรื่อง ที่อื่นก็มีประปราย มีก็ไม่มาก ที่วัดพระพิเรนทร์นี้ไม่มี เป็นการบรรเลงเสภาเลย หรือที่วัดสำโรงใต้ก็จะเล่นกันอยู่ มีเพลงเรื่องตะนาวใหญ่ เพลงเรื่องเต่าทอง เพลงเรื่องสี่เกลอ เพลงเรื่องแขกมอญ เพลงเรื่องสารถี แล้วก็เพลงเรื่องจีนแส 9 ท่อน ทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เพลงบ้านจางวางทั่วได้มายากลำบากมาก ผมเคยไปอยู่ที่นั่นสองปี กว่าจะได้ต่อเพลง เป็นระเบียบ

วินัยมาก มีเรือนกินข้าว กินข้าวเป็นเวลา ต้องแอบฟังเอา ได้ยินเสียงดนตรีของครูเทียบ คงลายทองเป็นประจำ สี่โมงเย็น ท่านเป็นคนที่มีกิริยาอ่อนโยน เรียบร้อย พอท่านมาถึงจะได้ยินเลย เสียงปี่ชวาครึ่งชั่วโมง แล้วเป่าปี่ในต่อ แล้วสีซออู้ต่อ ท่านซ้อมเป็นประจำอย่างนี้ เป็นประจำทุกวัน

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน 2567

บทสัมภาษณ์ ครูกฤชพล ศรีขจร นักวิชาการวัฒนธรรม กองพิธีการศพที่ได้รับพระราชทาน กองที่ 1 จังหวัดนนทบุรี กระทรวงวัฒนธรรม

ผู้วิจัย: ขอสอบถามมุมมองความดี ความงาม และความรู้ โดยมองผ่านเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าค่ะ ว่ามีนิยามเหล่านี้ในทัศนะของนักดนตรีไทย ว่าอย่างไร

ครูกฤชพล: ความงามของเพลงเรื่องจะต่างจากเพลงประเภทอื่น จะเห็นได้จากปี่ที่ขึ้นก่อน จะมีความสง่างามในทำนอง และในรายละเอียดปลีกย่อย มีการผูกเพลงขึ้นมาจากเพลงช้าไปออกสองไม้ ไปเพลงเร็ว จนถึงลงลา คนที่ทำเพลงเรื่องจะต้องทำให้คล้องจองกัน มีความงามในตัวทำนอง ความงาม คือ โครงสร้าง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องทราบ เมื่อร่ำเรียนโดยการต่อเพลง จะต้องรู้มันมีวิธีการเชื่อมที่แนบสนิทกว่า แล้วก็ออกทำนองได้เลย อย่างเช่นเพลงช้าเรื่องเต่าทองก่อนจะไปออกสองไม้ เขาลงไม่ขาด ลงแค่นิดเดียวเอง แล้วไปต่อที่ทำนองเพลงสองไม้เรื่องเต่าทองเลย

ผู้วิจัย: เป็นลีลา หรืออารมณ์ไหมคะ

ครูกฤชพล: จะพูดเช่นนั้นก็ได้ แล้วดูว่าจะพร้อมกันกว่า ด้วยทำนองกึ่งบังคับทาง แต่ยังมีอิสระในการแปรทำนอง

ผู้วิจัย: เพลงเรื่องมีความงามโดดเด่นเป็นพิเศษที่ประเด็นไหนคะ

ครูกฤชพล: เพลงเรื่องเป็นการฉายมือฆ้อง ส่วนเครื่องดนตรีอื่นก็มีการฉาย แต่จะต้องทำกลอนให้เหมาะสม ไม่เอาลูกเดี่ยวมาใส่ เอากลอนที่เหมาะกับฆ้องที่สุดมาใช้ อย่างทำนองมือฆ้องเพลงเรื่องมือจะไม่เหมือนกับเพลงอื่นเลย จะมีมือเฉพาะ เช่นเพลงเรื่องกะระหนะ เวลาตีก็ตี เวลาหยุดก็หยุดเหมือนกันหมด เช่นนี้ เป็นต้นครับ คนแต่งเขาบังคับให้ตีอย่างนี้ มันก็จะอยู่อย่างนั้นเลย

ผู้วิจัย: อารมณ์ของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เป็นลักษณะไหนคะ

ครูกฤชพล: ผมมีความเห็นว่า ใช้คำว่า “สง่า” เพราะไม่ใช่อารมณ์สนุก และไม่ใช่อารมณ์โศกเศร้า ลักษณะการแสดงความงามเฉายทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เป็นการแสดงออกซึ่งความงาม เป็นการแสดงเชาว์ปัญญา ว่าเพบงเรื่องเหล่านี้ ผู้ประพันธ์ ประพันธ์ขึ้นมาด้วยวิธีการใดและเพลงเรื่องนี้นักดนตรีสามารถจะทำกลอนออกมายังไง และเพลงเรื่องเป็นการบรรเลงล้วนด้วยไม่มีคำร้อง

ผู้วิจัย: ในประเด็นนี้ การเข้าถึงความงามของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า มีกระบวนการอย่างไรคะ

ครูกฤชพล: จะต้องดูว่าผู้ฟังเป็นกลุ่มไหน เป็นกลุ่มบุคคลทั่วไป หรือเป็นนักดนตรี ถ้าเป็นบุคคลทั่วไป แน่นอนอยู่แล้วว่าฟังไม่เข้าใจ แต่ถ้าฟังอาเพลินได้ ขึ้นกับนักดนตรีที่บรรเลงด้วย หากนักดนตรีบรรเลงรวดเร็วครึกโครม ผู้ฟังก็อาจจะเกิดความไม่อยากฟัง แต่กการบรรเลงปรกติเรื่อย ๆ คนฟังทั่วไปก็อาจฟังเอาเพลินได้ แต่ถ้า ผู้ฟังเป็นกลุ่มนักดนตรี ก็จะฟังแล้วว่าผู้ที่ได้เพลงบรรเลงอย่างไร คนระนาดทำสำนวนกลอนแบบไหน มือฆ้องเป็นอย่างไร แม่นเพลงไหม แนวการบรรเลงเป็นอย่างไร การจะถอนออกเพลงสองไม้ ออกเพลงเร็ว ทำอย่างไร

ครูกฤชพล: เพลงเรื่อง ผมมองว่าเป็นเกี่ยวกับความพร้อม พร้อมหลาย ๆ อย่าง พร้อมทั้งวง ต้องได้เพลงทั้งวง อย่างได้ระนาดรางเดียวก็ไม่ดี หรือฆ้องไม่แม่นอย่างนี้ บรรเลงลำบาก ด้นก็ยาก ผู้บรรเลงเครื่องมือต่าง ๆ ต้องไปทำหน้าที่ตัวเอง ต้องพร้อมระดับหนึ่ง พร้อมในที่นี้คือการทำทาง ทำให้เหมาะสม แล้วก็ยังมีความพร้อมทั้งร่างกายและอุปกรณ์ เพลงเรื่องบางเพลงมีทำนองที่ยาว ร่างกาย กำลังแขนไหวหรือไม่ เหล่านี้ คือ ความพร้อม

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นตัวแทนของความดี ความงาม ความรู้ มีความสมบูรณ์ของความงาม

ครูกฤชพล: ผมคิดว่ามีความสมบูรณ์ในประเด็นวิธีการใช้มือในรูปแบบต่าง ๆ ในเพลงมีการใช้มือลักษณะไหนบ้าง เทคนิคอะไรบ้าง

ผู้วิจัย: เป็นมือฆ้องที่แปรมาจากมือฆ้องทั่วไปแล้ว

ครูกฤชพล: ใช่ครับ ทีนี้ก็ฟังต่อว่า ความสมบูรณ์ของเพลง ผู้ปรับเขาปรับกันมาอย่างไร ตรงไหน เริ่มเบา ตรงไหนเริ่มดัง ตรงไหนเริ่มขยับเร่งขึ้น และตรงไหนที่มีการถอน

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองเป็นบรรทัดฐานความงามที่มองผ่านเพลงได้ไหมคะ

ครูกฤชพล: ได้ครับ

ผู้วิจัย: การฟังดนตรีเพื่อความหมาย ความเข้าใจ สำหรับคุณครูแล้ว ชื่นชอบฟังรายละเอียดในเพลง หรือฟังภาพรวมของเพลงเรื่องคะ

ครูกฤชพล: เพลงเรื่องผมอยากฟังรวม ๆ แต่ก็อยากฟังว่า ข้างในปรับมาได้กลมกลืนไหม และภูมิปัญญาที่นำไปใช้ในเพลง เพลงเรื่องคือการนำความรู้มาใช้ทั้งหมด จากเพลงช้า เพลงสองไม้ และเพลงเร็ว คือ การนำเพลงต่าง ๆ ที่ได้เรียนมาหยิบยกลักษณะมาผูกและใช้ อย่างเพลงลาที่ใช้ในตอนท้ายก็ต้องใช้ในชุดโหมโรงอยู่แล้ว ครูผู้ผูกเพลงก็จัดกระทำ ผูกเพลง เพื่อนำมาใช้ เพื่อให้มันลงกลมกลืนกัน ผมคิดว่าการฟังเพลงเรื่องเกี่ยวข้องกับภูมิปัญญามากกว่า การฟังเพลงเรื่องนี้

ฟังภูมิปัญญา หรือวิธีคิดของผู้แต่ง นี้คือในมุมของนักดนตรีไทย ทีนี้ก็ต้องพิจารณาว่านักดนตรีหรือนักบรรเลงสามารถบรรเลงได้ตามที่ผู้แต่งอยากให้เป็นได้ไหม

ผู้วิจัย: หมายความว่าเราสามารถเข้าใจเจตนาของผู้แต่งได้จากการเรียน ลักษณะนี้ใช่ไหมคะ

ครูกฤชพล: ใช่ครับ เพลงเรื่องใช้วิธีการต่อเพลงจากรุ่นสู่รุ่น ถือเป็นเพลงภูมิปัญญา เป็นความรู้ น้อยมากที่จะเจอเพลงเรื่องแต่งขึ้นใหม่ในยุคปัจจุบัน

ผู้วิจัย: การใช้เพลงเรื่องในพิธีกรรม มีการใช้อย่างไรคะ

ครูกฤชพล: พิธีไหว้ครู งานบวช แล้วก็จะมีพิธีหลวง เช่น ของกรมศิลปากรใช้ จะไม่ใช่พิธีที่ชาวบ้านได้เจอบ่อย แต่ก็อาจจะได้เห็นบ้าง เพราะยุคสมัยนี้เริ่มมีสื่อแล้ว เพลงเรื่องใช้บรรเลงบางช่วงเวลาในพระราชพิธี ลักษณะนี้ครับ แล้วหากเป็นชาวบ้านก็จะใช้ในงานบวช บรรเลงเพื่อรอเวลา โดยมากที่พบก็จะบรรเลงเพลงโหมโรงเย็นมาก่อน บางวงก็บรรเลงเพลงเรื่องเลย หรือบางวงดนตรีก็จะใช้เพลงกลองมาก่อน เช่น เพลงกลม เหาะ หลังจากเพลงเหล่านี้ก็จะหันมาปรึกษากันว่าจะบรรเลงเพลงเรื่องอะไรดี ถ้ารู้กันอยู่แล้วก็จะเอาเพลงที่ได้ เริ่มตั้งขึ้น แต่ถ้า ต่างคนต่างมาต้องปรึกษากันก่อน เพราะไม่อย่างนั้น ก็จะไม่พร้อมกัน ออกมาดูไม่ดี ในพิธีไหว้ครูก็จะพบเจอได้ทั้งคืนวันสุกดิบ หรือในการบรรเลงถวายมือก็พบเพลงเรื่อง ในวันสุกดิบหลังจากโหรมโรงเย็น ก็จะมีวงดนตรีมารอบรรเลง ผู้ที่ประสงค์จะบรรเลงเพลงเรื่องก็จะบรรเลงก่อนเลย เพราะหลังจากนี้จะต้องด้วยโหมโรงเสภา เพลงเถา เป็นต้น นักปี่พาทย์ก็จะหนีไปเล่นเย็นย่ำกันก่อน ในวันไหว้ที่มีการบรรเลงถวายมือ ผมเคยเจอไม่ใช้เพลงเถา แต่ใช้เพลงเรื่องถวายมือ เช่นนี้ก็ได้

ผู้วิจัย: การเข้าถึงความงามมองผ่านเพลงไทยมีกระบวนการอย่างไรคะ

ครูกฤชพล: ผู้ฟังดนตรีทั่วไปก็จะลำบาก ต้องเป็นนักดนตรีที่ได้รับการเรียน หรือมีองค์ความรู้มาบ้าง ถ้าไปถามนักเรียนที่ยังไม่ได้เรียนเพลงเรื่อง เขาก็จะยังไม่รู้ ถ้าคนคิดว่าเขาเป็นนักดนตรีเหมือนกัน เขาก็ไม่เข้าใจ แต่ถ้าคิดว่า เราขยับระดับการศึกษาขึ้นมาเป็นช่วงมัธยมปลายหรืออุดมศึกษา ได้เรียนเพลงเรื่องพื้นฐานมาแล้ว ก็จะเกิดความเข้าใจ เพราะเขามีองค์ความรู้ เพลงเรื่องเป็นเสมือนความรู้อย่างหนึ่ง เป็นเพลงที่เป็นองค์ความรู้อย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นคนที่จะเสพเรื่องราวเหล่านี้ก็ต้องมีองค์ความรู้บ้าง ในเบื้องต้นที่จะเสพความไพเราะนี้ ผิดกับเพลงทั่วไป เพลงเบ็ดเตล็ด เพลงสองชั้นทั่วไป

ผู้วิจัย: มันกล่อมเกลาอารมณ์ผู้ฟังประมาณหนึ่ง

ครูกฤชพล: ใช่ครับ ใช่

ผู้วิจัย: คุณครูชื่นชอบฟังดนตรีประเภทใด

ครูกฤชพล: ผมชื่นชอบฟังโขนละคร เพราะเพลงมันหลากหลาย มีทั้งเพลงเบ็ดเตล็ด เพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว เพลงช้าเพลงเร็ว บางทีก็มีเพลงหน้าพาทย์สลับมา มีเพลงเชิด หลายอารมณ์มากเลยอันนี้จะคมกว่า เลยชอบ

ผู้วิจัย: เป็นการดูดนตรีเพื่อเข้าใจเนื้อเรื่องใช่ไหมคะ

ครูกฤชพล: ดูบ้าง หรือว่าฟังเฉย ๆ บางทีก็เปิดทิ้งไว้ ฟังเฉย ๆ

ผู้วิจัย: ปรกติดูโขนละครทางแอปพลิเคชัน หรือว่าการแสดงสดคะ

ครูกฤชพล: ผมดูทั้งสองแบบครับ แต่โดยมากจะทางแอปพลิเคชัน ผมไม่ค่อยมีเวลา

ผู้วิจัย: ปรกติคุณครูฟังดนตรีช่วงเวลาไหนคะ

ครูกฤชพล: ยามว่าง หรือเวลาเดินทาง ผมใช่หูฟัง นั่งบนรถก็จะฟังไปเรื่อย ๆ

ผู้วิจัย: มีเรื่องหรือตอนที่ชื่นชอบเป็นพิเศษไหมคะ

ครูกฤชพล: ผมชอบตอนขับพิเภก

ผู้วิจัย: มีเพลงไทยที่ฟังบ่อยและเป็นที่ชื่นชอบไหมคะ

ครูกฤชพล: พระอาทิตย์ชิงดวงครับ แบบมีคำร้อง เพราะว่าถือว่าเป็นเพลงที่มีองค์ประกอบ คำร้อง การบรรเลง และการว่าดอก ซึ่งเป็นความพิเศษ เป็นความหลากหลายและจะได้แสดงเทคนิคการเลียนเสียงร้อง โหมโรงมหาราช มีความงามในเพลงนำเพลงพระราชนิพนธ์มาทำการขยาย และออกตอนท้าย ในนั้นจะมีเพลงสายฝนบรรจุอยู่ อีกสักเพลง ผมชอบเพลงทยอยญวน เป็นลักษณะทยอยที่มีการนำเอาภาษามาใช้ด้วย ท้ายไพเราะ เป็นเพลงทยอยที่ฟังง่าย แล้วทำนองติดหู ทำนองเพลงทยอยญวน สองชั้น ใครก็รู้จัก เพลงทยอยญวน สองชั้นนี้มีการใช้เยอะ ในเพลงลูกกรุงก็มีการนำไปใช้ ในโขนละครก็มี เป็นที่รู้จัก แล้วก็มีความไพเราะ

สัมภาษณ์เมื่อ วันที่ 27 มิถุนายน พ.ศ. 2567

บทสัมภาษณ์ ร้อยโท วิเชียร กองโชค อดีตหัวหน้าวงดนตรีไทยดุริยางค์ทหารบก

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทองในทัศนะของท่าน มองว่าดีอย่างไร มองความงามอย่างไร

ครูวิเชียร: เพลงช้าเรื่องเต่าทองมีอารมณ์เพลงเยือกเย็น ดุเดือดเป็นบางตอน ไม่ร่าเริง ไม่เศร้า อยู่กลาง ๆ ไม่ยาวมาก ขึ้นคล้าย ๆ เพลงเต่าเห่ ไม่เศร้าเลย เพลงเรื่องนิยามเป็นความรู้เป็นภูมิรู้ แสดงความอดทน ความขยัน เพียรพยายาม เพราะเพลงไม่ตลาด และไม่ยาวมาก ตามหน่วยงานต่าง ๆ เป็นที่แพร่หลาย ส่วนตัวผมชอบเพลงนี้ อย่างเพลงเรื่องเขมรใหญ่ ยาวมาก เป็นเพลงเศร้า แต่เพลงเต่าทองนี้ไม่เศร้า เพลงเรื่องเป็นความดี ความงาม ความรู้ แสดงภูมิรู้ เปรียบเทียบกับ เพลงเรื่องจีนแส ยาวมาก ถ้าคนระนาดไม่มีความไหว ความอดทน ไปลำบาก คุณค่าของเพลง เพลงนี้แสดงความหายาก แสดงความเป็นหมู่เป็นพวก เพลงนี้ต้องฝึกซ้อมมา ต้อง

ไปเป็นคณะ พร้อมในการบรรเลง คุณค่าคือความหายาก แสดงความเป็นหมู่เป็นพวก เพลงยิ่งหายากยิ่งถูกมองว่าสำคัญ เป็นคุณค่าของเพลง เป็นเพลงโดดไปโดดมา ทางฆ้องมีบันไดเสียงขึ้น ๆ ลง ๆ คนระนาดแปรทางยาก คนที่แปรทางเก่ง ๆ สมองดี ๆ ไปได้ แต่คนที่จนหนทางไปลำบาก ทางระนาดบ้านจางวางทั่ว ไม่ซ้อมไปนี้ตีไม่ได้ อับจนหนทาง อย่างเพลงสุดถวิล ตีระนาดยากมาก เป็นเพลงเถา ของบ้านจางวางทั่ว มีบ้านกำนันสำราญที่เล่นอยู่ประจำ เพลงบ้านจางวางทั่วไม่ค่อยเหมือนคนอื่น เราไปคนเดียวตีลำบาก ต้องไปเป็นคณะ แต่ในมุมการฟังนี้ดีมาก ดีมาก ๆ เพลงยิ่งยาก ยิ่งถูกมองว่าสำคัญ เป็นคุณค่าและการยอมรับของเพลง ยากที่มือฆ้อง ยากที่การแปรทำนองระนาด แปรทำนองเครื่องอื่น อาศัยความไหว

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทอง เวลาถูกนำไปบรรเลงตามโอกาสต่าง ๆ ความหมายสำคัญคือ กลอนใช่ไหมคะ

ครูวิเชียร: ใช่ครับ นักดนตรีต้องตีแม่นยำ ดูคนระนาด ทางระนาดทำกลอนยาก ๆ ต้องหาทางตีให้ลง ตีให้ไหว ชำนาญกลอนระนาด มีความงามอยู่ในตัวเพลง ครูก็ชอบเพลงนี้ ไพเราะมาก เพลงค่อนข้างดุเดือด ทำนองเพลงดุ เป็นความสมบูรณ์

พูดถึงเพลงนี้นะ ฟังจากการบรรเลงรวมวงปี่พาทย์ การฟังและเข้าใจเพลงไทย ในฐานะผู้ฟังดนตรีทั่วไป และผู้ที่มีความรู้ทางดนตรี ครูพิจารณาแล้ว ผู้ฟังที่เป็นผู้ฟังทั่วไป จะไม่เข้าใจเพลงเรื่อง เพราะเพลงลึกซึ้งเกินไป แต่ถ้าเป็นนักดนตรี เราจะเข้าใจ จะมองว่าสุดยอดเลย นางหงส์นี้ฟังครั้ม ๆ หนูรู้จักครั้ม ๆ ไหม กลองทัดเขาตีดังครั้ม ๆ แต่กับเพลงเรื่องนี้ฟังลำบาก เรื่องกลอนระนาด คนได้เพลงนี้ จุดเด่นอยู่ที่กลอนระนาด ฆ้องตีตรง ๆ อยู่แล้ว คนฟังต้องกลอนระนาด ตีบทว่าท่าทางการแสดงเป็นอย่างไร คนระนาดได้ยินฆ้องต้องนึกถึงกลอนระนาด ไปตั้งยาว ผูกเพลงหมายถึงดำเนินกลอนระนาดผูกไปเรื่อย ๆ เหมือนโซ่ ไม่จนทาง เรื่องทางฆ้อง คนถ่ายทอดบางทีใช้มือไม่เหมือนต้นตำรับ บ้านพาทยโกศลใช้มือยาก บางคนต่อทำนองคนละมือ สมัยครูเด็ก ๆ ยังไม่มีความเจริญ ต้องไปขอเรียนกับคุณครู พายเรือไป กว่าจะได้เพลง ยากลำบาก เดี๋ยวนี้เปิดโทรศัพท์ก็มีเพลงให้ฟังแล้ว แต่ถอดออกมามือจะแตกต่างกัน ฟังเพลงจึงต้องเห็นมือ มือฆ้องนี้สำคัญมาก เพลงเต่าทองนี้เป็นเพลงสำคัญ เพราะทางฆ้องยาก ฆ้องเล็กนี้ลีลาเป็นทางเก็บ แต่ฆ้องใหญ่เป็นทำนองหลักโดยตรง คนฆ้องใหญ่ถ้าแม่นเพลงคนระนาดสบาย

ผู้วิจัย: เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ใช้ในโอกาสบรรเลงลักษณะไหนคะ

ครูวิเชียร: ไม่พบในงานแต่งงาน ผมใช้ในงานบวชนาค งานไหว้ครู งานทำบุญบ้าน ใช้ได้แต่งานแต่งงานนี้ผมไม่เคยเจอ งานทำบุญบ้านเมื่อโหมโรงเช้าเสร็จ พระฉันเพลแล้ว บรรเลงได้เลย

ดนตรีไทยบรรเลงเพลงเรื่อง ก่อนจะออกเพลงเถา ไปจนบ่าย เย็น บรรเลงได้ตลอด ยกเว้นงานอวมงคล งานอวมงคลเป็นเรื่องเพลงนางหงส์

ผู้วิจัย: ครูพบเห็นเพลงเรื่องบรรเลงที่ไหนบ้างคะ ประมาณต้นปีปฏิทินเป็นต้นมา

ครูวิเชียร: พบที่งานไหว้ครูบ้านกำนันสำราญ วงปี่พาทย์ประคองศิลป์สุพรรณบุรี บรรเลงเพลงเขมรใหญ่ คณะทับพรวาทิตของครูสมชาย ทับพรบรรเลงเพลงเรื่อง แต่ผมจำเพลงไม่ได้ พิธีไหว้ครูจัดเมื่อเดือนพฤษภาคม ปี พ.ศ. 2567 มีอีกงาน ทำบุญขึ้นบ้านใหม่ที่วังน้อย ครูทรงศักดิ์ เสณีพงษ์ เป็นคนตีระนาด คุณเสนาะ เรืองผึ้ง เป็นเจ้าภาพงานขึ้นบ้านใหม่ ผ่านมาหลายเดือนแล้ว ครูไปในนามส่วนตัว เป็นเพื่อน ๆ จากกองดุริยางค์ทหารบก ครั้งนั้นเล่นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เพลงเรื่องจีนแส 9 ท่อน คนทุ้ม พีระสิทธิ์ เพิ่มสิน คนฆ้อง สำราญ บุตรกร อีกงานหนึ่ง พิธีอุปสมบทลูกชายครูวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ วงของครูณรงค์ฤทธิ์ โตสง่าบรรเลงเพลงเรื่องพระรามเดินดง

ผู้วิจัย: ครูวิเชียรชื่นชอบเพลงไหนเป็นพิเศษคะ เพลงที่เปิดฟังบ่อย ๆ เพลงประเภทอื่นก็ได้ค่ะ หรือการบรรเลงที่ประทับใจ

ครูวิเชียร: ผมฟังได้ทุกเพลง ชอบเพลงทยอยเป็นพิเศษ ครูเบิ่ง ทวีศักดิ์ อัครวงษ์เป็นคนระนาด ผมประทับใจการบรรเลงเป็นที่สุด บรรเลงในงานพิธีไหว้ครูของกำนันสำราญ ครูทวีศักดิ์เขาไปตีที่ไหนคนติดตามไปฟัง ส่วนตัวผมฟังเพลงไทย เปิดดนตรีไทยฟังทั้งวัน เพลงที่ชอบที่สุด คือ เพลงทวอย ครูทวีศักดิ์ อัครวงษ์เป็นคนตี พม่าห้าท่อน เถา เพลงแขกลพบุรี ทางบางคอแหลม ผมฟังครูทวีศักดิ์ตี ต้องคนนี้ ก่อนผมจะพบคุณผมก็เปิดเพลงฟัง เมื่อเช้าผมฟังปี่พาทย์ไม้นวม เพลงขอมทรงเครื่อง หกบท สี่บท ครูไม่ค่อยฟังร้อง ชอบฟังบรรเลง ชอบฟังว่า เพลงบรรเลงมีหลายหนทาง อย่างเพลงแขกสาหร่ายมีทางฝั่งธนบุรี กับทางฝั่งพระนคร ไปบรรเลงต้องดูด้วยว่าเขาใช้ทางฝั่งไหน เพลงเท่ากัน แต่มือฆ้องคนละอย่าง ยามว่างครูร้องคาราโอเกะ บ้านครูทำห้องทำหรับร้องเพลง ยามว่างคนรุ่นเดียวกันก็จะมาที่นี่ ร้องเพลงด้วยกันเป็นสุขใจ สนุกสนาน

สัมภาษณ์เมื่อ วันที่ 28 มิถุนายน พ.ศ. 2567

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางสาวกนกพร กฤษสุนทร อายุ 20 ปี

คุณกนกพร: ความคุ้นเคยกับดนตรีไทย ดิฉันเคยสมัครเป็นนางรำของมหาวิทยาลัยตอนชั้นปีที่ 2 ตอนนั้นรำชุดมิตรไมตรีไทยญี่ปุ่น ได้ไปรำให้เขาดูเล็ก ๆ น้อย ๆ เป็นกิจกรรม เป็นการรำกลองยาว ฉิ่งฉับกรับโหม่ง เคยสมัครบางกิจกรรมใช้ระบำกรับ กับฟ้องเงี้ยว แล้วก็ระบำกฤดาภินิหาร ไม่รู้ชื่อเพลงเลย ดิฉันพึ่งรู้ว่าเพลงของดนตรีไทยกับของรำไม่เหมือนกัน ไม่แน่ใจชื่อเพลง กุหลาบเชียงใหม่ ดิฉันพึ่งทราบว่าของรำเป็นชื่อหนึ่ง และของดนตรีไทยเป็นชื่อหนึ่ง กุหลาบเชียงใหม่ใช้กับชุดการแสดงฟ้อน

ผู้วิจัย: ถือว่ามีความคุ้นเคยกับดนตรีไทยนะคะ ปกติได้ฟังเพลงไทยบ้างไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่เคยเลยค่ะ ฟังแต่ดนตรีสมัยนิยม ตอนเด็กเห็นนางรำก็รู้สึกอยากเป็นบ้าง ครูมาถามเพื่อนว่าอยากเป็นนางรำไหม ดิฉันนึกให้ครูมาถาม ดิฉันอยากได้รับคำถามเช่นนั้น มันดูพิเศษ ปกติฟังแต่เพลงสมัยนิยม สากล เกาหลี หลัก ๆ เช่น เชสแอตแลนติก (Chase Atlantic) บรูโน มาส์ (Bruno Mars) รีแอนนา (Rihanna) เพลงแอฟริกาบีท (ไอล่า) ก็ฟังค่ะ

ตัวอย่างเพลง “Tití Me Preguntó” https://www.youtube.com/watch?v=Cr8K88UcO0s

ตัวอย่างเพลง “Sabry Aalil” https://www.youtube.com/watch?v=8CnpqLtzqQY

ผู้วิจัย: แล้วเข้าใจความหมายในคำร้องไหมคะ หรือว่าชอบฟังจังหวะ

คุณกนกพร: ไม่เข้าใจความหมายในคำร้องค่ะ แต่ชอบฟัง ฟังเพราะจังหวะของเพลงน่าเต้นมากเลย ฟังไปเรื่อย ๆ แล้วมันอ้อ อย่างนี้นี่เอง หนูก็ฟังแล้วแต่อารมณ์จะเป็นยังไง บางคำก็เป็นคำแอฟริกันเพลงสเปนดิฉันก็ฟัง มีบ้าง

ผู้วิจัย: ฟังแล้วคล้ายแนวเพลงที่เปิดในสถานบันเทิงอยู่บ้างค่ะ

คุณกนกพร: ดิฉันไปบ้าง แต่ส่วนใหญ่ไปเที่ยวในสถานบันเทิง มักจะนั่งดื่มด่ำกับบรรยากาศ เป็นอีกอารมณ์หนึ่ง ไม่ค่อยได้ไปแนวที่เปิดเพลงเสียงดัง ๆ และคนหนาแน่น แบบนั้นไม่ค่อยชอบค่ะ ชอบที่นั่งสบาย ๆ มากกว่า เพลงจังหวะช้าก็ฟังนะคะ

ตัวอย่างเพลง My Love Mine All Mine https://www.youtube.com/watch?v=vx4kLgnFexo

คุณกนกพร: เป็นเพลงแบบรักตัวเอง ดิฉันฟังหลากหลายมาก

ผู้วิจัย: แบบนี้ชอบฟังเอาอารมณ์ในเพลงไหมคะ

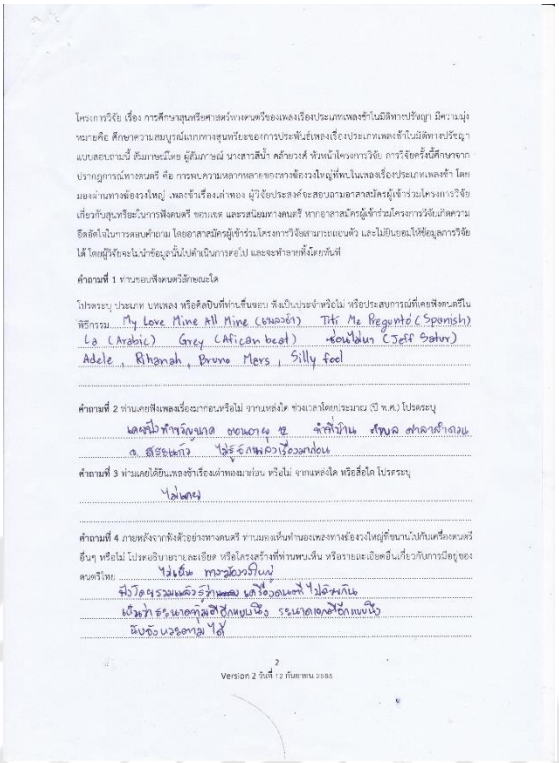
คุณกนกพร: ใช่ค่ะ ฟังเอาอารมณ์ จังหวะ ถ้าดิฉันชอบจริง ๆ ก็จะไปหาความหมายว่าเพลงนี้แปลว่าอะไร บางครั้งทำนองเพลงสนุก แต่เนื้อเพลงก็อาจจะเศร้าก็ได้

ผู้วิจัย: แสดงว่ามีการติดตาม เพื่อที่จะเข้าใจความหมายในคำร้องด้วย

คุณกนกพร: ใช่ค่ะ แต่เพลงไทยสมัยใหม่ไม่ค่อยได้ฟัง เพลงไทยนี้ชอบฟังยุค 90 เช่น ซิลลี่ฟูลส์ (Silly Fools) แททูคัลเลอร์ (Tattoo Colour)

ผู้วิจัย: ทำไมถึงไม่ฟังเพลงที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ คะ

คุณกนกพร: ความรู้สึกคือ มันไม่ติดหูค่ะ คือบางทีเพลงเขาอาจจะดี แต่สำหรับดิฉันท่อนมันยังไม่ติดหูเท่าไร ที่ฟังใหม่ ๆ จะมีของวรกมล ชาเตอร์ (Jaff Satur) เป็นเพลงรุ่นใหม่ที่ดิฉันฟัง คิดว่าเนื้อเพลงของเขาดีมาก



โครงการวิจัย เรื่อง การศึกษาสุนทรียศาสตร์ทางดนตรีของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญา มีความมุ่งหมายคือ ศึกษาความสมบูรณ์แบบทางสุนทรียะของการประพันธ์เพลงเรื่องประเภทเพลงช้าในมิติทางปรัชญาแบบสอบถามนี้ ดิษยาษณ์ไชย ผู้สัมภาษณ์ นางสาวสินี้ คล้ายวงศ์ หัวหน้าโครงการวิจัย การวิจัยครั้งนี้ศึกษาจากปรากฏการณ์ทางดนตรี คือ การรับความหลากหลายของทางฟังของวงใหญ่ที่พบในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า โดยมองผ่านทางฟังของวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเล่าของ ผู้วิจัยประสงค์จะสอบถามอาสาสมัครผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยเกี่ยวกับสุนทรียะในการฟังดนตรี ของเสพ และระสบนิยมทางดนตรี หากอาสาสมัครผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยเกิดความอึดอัดใจในการตอบคำถาม โดยอาสาสมัครผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยสามารถยกเลิกให้ข้อมูลการวิจัยได้ โดยผู้วิจัยจะไม่นำข้อมูลนั้นไปดำเนินการต่อไป และจะทำลายทิ้งโดยทันที

คำถามที่ 1 ท่านรอบฟังดนตรีลักษณะใด

โปรดระบุ ประเภท บทเพลง หรือศิลปินที่ท่านชื่นชอบ ฟังเป็นประจำหรือไม่ หรือประสบการณ์ที่เคยฟังดนตรีในพิธีกรรม My Love Mine All Mine (เพลงอังกฤษ) Thi Me Pegunto (Spanish) La (Arabic) Grey (African beat) เพลงไทย (Jeff Satur) Adele, Rihanah, Bruno Mars, Silly fool

คำถามที่ 2 ท่านเคยฟังเพลงเรื่องยาวหรือไม่ จากแหล่งใด ช่วงเวลาโดยประมาณ (ปี พ.ศ.) โปรดระบุ

เคยฟังทำนองเพลง ของนางๆ ที่เพื่อนๆ ส่งให้ฟัง ส่วนใหญ่ เป็นเพลง สตริงสลับลำตัดบ้าง ส. สีธรแผ่นดิน ไม่รู้จักเพลงเรื่องยาวก่อน

คำถามที่ 3 ท่านเคยได้ยินเพลงช้าเรื่องต่างๆ มาก่อน หรือไม่ จากแหล่งใด หรือสื่อใด โปรดระบุ

ไม่เคย

คำถามที่ 4 ภายหลังจากฟังตัวอย่างทางดนตรี ท่านมองเห็นทำนองเพลงทางฟังของวงใหญ่ที่ขนานไปกับเครื่องดนตรีอื่นๆ หรือไม่ โปรดอธิบายรายละเอียด หรือโครงสร้างที่ท่านพบเห็น หรือรายละเอียดอื่นเกี่ยวกับการมีอยู่ของดนตรีใด: ไม่เห็น ทางฟังวงใหญ่ ฟังไปรวมเพลงรู้ทำนอง แต่ไม่ออกแต่ ไปอีกแบบ เป็นทำนองนาดกลุ่มสีสีกหยุดเป็นช่วง ๆ ฉนาดเดียวสีกแบบนี้ ฉันชอบบรรยากาศ ใส่

ภาพประกอบ 50 แบบสัมภาษณ์

ที่มา: กนกพร กฤษสุนทร. (2567). แบบสัมภาษณ์.

คุณกนกพร: คุณพ่อกับคุณแม่ชอบฟังเพลง ท่านทำงานเป็นรถบริการส่งของ ก็ฟังด้วยกันอยู่ในรถตลอด ชอบฟังเพลงเพื่อชีวิต วงดนตรีคาราวาน คาราบาว

ผู้วิจัย: คุณพ่อคุณแม่ฟังดนตรีลูกทุ่งไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่ค่ะ แต่ก่อนเป็นอัลบั้ม เมื่อก่อนแม่เก็บเป็นซีดี บางทีวิทยุเปิดเพลงที่แม่ไม่ได้อยากฟังก็เลยซื้อเป็นซีดีมาเปิดฟัง

ผู้วิจัย: ฟังเพลงภาษาไทยบ้างไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่ค่อยฟังค่ะ เดี๋ยวนี้จะเป็นวงดนตรีกลุ่มผู้หญิง เช่น วงพิกซี่ (Pixxie) เด็กรุ่นใหม่ฟังเป็นเทรน

ผู้วิจัย: เขาฟังทางไหนคะ

คุณกนกพร: ติ๊กต๊อก (Tiktok application) ค่ะ ในแอพพลิเคชันจะทำเป็นการท้าทาย (Challenge) เป็นเพลงแล้วมาเต้น สมัยนี้ชอบเอาเพลงให้มีท่อนฮุก (Chorus) สั้น ๆ มาเต้น

ผู้วิจัย: การท้าทาย (Challenge) คืออะไรคะ

คุณกนกพร: บอกไม่ถูกเหมือนกัน ส่วนใหญ่พอติดชาเลนจ์แล้วก็ทำตาม ๆ กัน มันต้องทำเมื่อก่อนจะมีที่เอาถังใส่น้ำแข็งมาราดตัว (Ice Bucket Challenge) คือ พอเราเลื่อนในแอพพลิเคชันแล้วเราก็จะอยากทำแบบนี้ วิดีโอขึ้นฟีดก็รู้สึกว่าน่าทำจังเลย เดี๋ยวนี้ก็จะมาเต้นกัน แต่ว่าช่วงนี้ก็พยายามดูน้อยลงกลับอยู่กับชีวิตประจำวัน เพราะว่าหมดช่วงเวลาโควิดแล้ว มหาวิทยาลัยก็เปิดสอนตามปรกติแล้ว

ผู้วิจัย: แล้ววงที่เล่นประกอบการรำใช้วงดนตรีอะไรคะ

คุณกนกพร: เครื่องสายผสมปี่พาทย์

ผู้วิจัย: แล้วเคยพบเห็นวงดนตรีไทยในงานมงคล งานอวมงคลบ้างไหมคะ

คุณกนกพร: พบในงานฌาปนกิจค่ะ เป็นวงปี่พาทย์มอญ มีฆ้องมอญ ไม่ทราบว่าใช้ถูกหรือเปล่า แต่ที่เห็นมากเป็นอันนี้ งานมงคลเคยไปงานแต่งงาน งานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ แต่ไม่เคยเห็นวงดนตรี อย่างงานขึ้นบ้านใหม่ก็จะใช้การเปิดเพลงจากแอพพลิเคชันยูทูป แต่ว่าจะไม่มีวงมาบรรเลง งานบวชก็เห็นแต่รถแห่ ไม่ค่อยมีวงดนตรี ตั้งแต่จำความได้ไม่เคยเห็นเกี่ยวกับวงดนตรีไทยเลย เห็นมีแต่รถแห่ ส่วนตัวคิดว่าอาจจะเพราะว่าสะดวกกว่า

ผู้วิจัย: เมื่อก่อนทราบมาว่าดนตรีไทยเล่นกันจนค่ำมืดเลยค่ะ

คุณกนกพร: จริงเหรอคะ อย่างงานแต่งงานเท่าที่เคยไปก็จะจัดในโรงแรม มีจัดที่บ้านบ้างพบเป็นวงดนตรีสากล วงเล็ก ๆ มีเครื่องดนตรี เช่น กีตาร์ เบส กลอง แล้วก็นักร้อง ดิฉันโตที่จังหวัดสระแก้ว งานแต่งงานที่จัดที่บ้านก็เป็นลักษณะนี้ ต่างจังหวัดนิยามจัดงานแต่งที่บ้าน มีโต๊ะจีน มีนักเต้น (Dancers) แต่มาอยู่ที่กรุงเทพพบว่าจะจัดงานแต่งงานที่โรงแรม ไม่ค่อยจัดที่บ้าน

ผู้วิจัย: แล้วใช้เพลงอะไรกันบ้างคะ

คุณกนกพร: เป็นเพลงคล้าย ๆ หมอลำ คล้ายลำไย ไหทองคำ แต่ไม่เหมือนกันเสียทีเดียว เป็นวงของตำบล ของจังหวัด แต่ใช้ดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (อีสาน)

ผู้วิจัย: เป็นเพลงรุ่นใหม่หรือรุ่นเก่าคะ

คุณกนกพร: บอกไม่ถูกค่ะ เพราะเพลงภาคตะวันออกฉียงเหนือออกเรื่อย ๆ แบ่งไม่ถูกเลย ออกใหม่ตลอด อ้อ หากเป็นรุ่นเก่า คิดว่าเคยเห็นในพิธีทำขวัญนาค ที่เคยเห็นไม่มีดนตรี แต่เป็นร้องอย่างเดียว เกี่ยวกับลูก การเกิด ฟังแล้วรู้สึกว่าไพเราะดี แต่ไม่ชอบฟัง ไม่ฟังดีกว่า

ผู้วิจัย: เข้าใจความหมายในคำร้องของพิธีทำขวัญนาคไหมคะ

คุณกนกพร: เข้าใจนิดหน่อยค่ะ เกี่ยวกับลูกจะลาไปบวช ให้พ่อแม่อโหสิกรรมให้นาคก่อนที่จะไปบวช ความหมายประมาณนี้

ผู้วิจัย: ฟังแล้ว รู้สึกอย่างไรบ้างคะ สะเทือนอารมณ์ เต็มไปด้วยความหมาย หรือฟังยาก

คุณกนกพร: ฟังยากมากค่ะ ความหมาย ณ ตอนนั้น สมัยประถมขึ้นมัธยมต้นไม่ค่อยเข้าใจ พิธีกรรมทำที่บ้าน

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงไทยเดิมบ้างไหมคะ เพลงเรื่อง เพลงเถา

คุณกนกพร: ไม่รู้จักเพลงเรื่องมาก่อนเลยค่ะ

ผู้วิจัย: เคยได้ยินเพลงช้าเรื่องเต่าทองไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่เคยได้ยินเพลงช้าเรื่องเต่าทองค่ะ แต่เคยฟังเพลงเถา ฟังแล้วง่วงนอนมาก มันยาวมาก เป็นการบรรเลงสลับร้อง

ผู้วิจัย: ชอบฟังคำร้อง หรือชอบฟังดนตรีมากกว่ากันคะ

คุณกนกพร: ชอบฟังทั้งดนตรีทั้งร้อง ฟังได้หมด แต่ฟังแล้วง่วงนอน

ผู้วิจัย: เข้าใจความหมายไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่ได้ฟังเอาความหมายค่ะ ฟังคำร้องก็ไม่ได้จับความหมาย ฟังไปเรื่อย ๆ ไม่ได้นึกอะไรเลย เวลาเขาเอื้อนมีความเป็นไทยเดิม รู้สึกชอบฟัง ชอบอารมณ์เพลง แต่ไม่ได้ฟังเอาความหมายข้างใน

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในรูปแบบวงปี่พาทย์ และให้ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยฟัง และสอบถาม ความรู้สึกที่ได้ฟัง

คุณกนกพรอธิบายว่า: คล้ายเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น แต่ไม่ใช่ประเภทนั้น รู้จักโหมโรงเช้า โหมโรงเย็นจากอาจารย์ที่สอนในมหาวิทยาลัย ฟังแบบนี้ชอบฟังรวม ๆ ไม่ค่อยฟังเฉพาะเจาะจงแต่ละเครื่องดนตรี

ผู้วิจัยทดสอบให้เคาะจังหวะตามเพื่อให้ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยแสดงความเข้าใจในเพลง ตอนต้นของเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยหาจังหวะไม่พบ แต่เมื่อฟังไปครู่หนึ่งก็เริ่มเคาะมือตาม เป็นจังหวะตกของแต่ละห้องเพลง แสดงว่าผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยเข้าใจจังหวะในเพลง

ผู้วิจัยทดลองเปิดทำนองฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง และอธิบายถึงการคลี่คลายความซับซ้อนเบื้องต้น คือการจับทำนองฆ้องวงใหญ่ แยกออกจากเสียงของเครื่องดนตรีอื่นในวงปี่พาทย์

คุณกนกพรอธิบายว่า: ที่ฟังแล้วเด่น ๆ ก็คือเสียงระนาด และพึ่งทราบว่า การเข้าถึงเพลงไทยในรูปแบบวงปี่พาทย์จะต้องฟังทางฆ้องวงใหญ่ ซึ่งเป็นทำนองหนึ่ง แยกออกจากเครื่องดนตรีอื่นในวงปี่พาทย์

คุณกนกพร: ทำนองฆ้องวงใหญ่ ในวิดีโอฟังยากมากเลยค่ะ

ผู้วิจัย ในรูปแบบการบรรเลงวงปี่พาทย์ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง คุณกนกพรเป็นการเคลื่อนของเสียงไปในแนวนอนไหมคะ เห็นลีลาทำนองของผู้บรรเลงแต่ละเครื่องดนตรีไหมคะ เช่นระนาดไปทางหนึ่ง ฆ้องไปทางหนึ่ง เป็นความงามอันประณีต

คุณกนกพร: จากที่ดิฉันฟังเมื่อสักครู่ ดิฉันแยกไม่ออกว่าเสียงของเครื่องดนตรี ชนิดไหนไหนเป็นเสียงแบบไหน คือ ถ้าจะฟังต้องตั้งใจฟังมาก ๆ ถึงจะได้ยินว่า เสียงแบบนี้เป็นของเครื่องดนตรีชนิดไหน อันนี้ คือระนาดนะ คือฆ้อง คือฉิ่ง แต่ว่าดิฉันเข้าใจว่าอาจมีคนฟังและจำแนกเสียงได้ลักษณะนั้น

ผู้วิจัย: มันไม่เหมือนเพลงสมัยนิยม ที่เน้นอารมณ์

คุณกนกพร: ใช่ค่ะ เพลงมันโดน มันเศร้า รู้ง่ายกว่า

ผู้วิจัย: ดนตรีไทยเป็นความงามที่ประณีต

คุณกนกพร: ดิฉันเห็นภาพรวมว่าแต่ละทำนองดำเนินไปพร้อมกัน ลีลาแตกต่างกัน แต่ฟังเสียงแต่ละทำนองไม่ออกค่ะ ฟังได้แต่เสียงระนาดเอก เพราะเสียงเด่นสุด

ผู้วิจัย: ในรุ่นมีคนฟังดนตรีไทยบ้างไหมคะ

คุณกนกพร: มีบ้างค่ะ สิบคนได้ แต่รุ่นน้องปีสองมีคนเดียว ปีหนึ่งก็มีคนเดียว ที่ทราบเพราะตอนประกาศหานางรำน้องมาสมัครร่วมกิจกรรม ดนตรีไทยที่มหาวิทยาลัยนี้ขาดช่วงไปสองปีแล้ว ส่วนใหญ่ชอบเครื่องดนตรีขิม แต่สุดท้ายก็หายไปกันหมด ไม่ได้มาร่วมกิจกรรม เคยถามคนที่เขาชอบเล่นดนตรีไทยในชมรมดนตรีไทยของทหาวิทยาลัย เขาบอกว่า เขาไม่อยากไปเป็นนักดนตรีไทยอาชีพ เพราะกลัวว่าเล่นมาก ๆ เข้าแล้วจะไม่ชอบ ไปเรียนด้านนั้นแล้ว มันต้องลงลึก เขาชอบเล่นเป็นงานอดิเรกพอ ไม่อยากไปทางดนตรีไทยมาก แล้วแต่ความชอบของแต่ละคน การฟังในกลุ่มวัยรุ่น ถือว่ามีการเปลี่ยนอย่างรุนแรง เช่นกิจกรรมของมหาวิทยาลัยที่นำเสนอดนตรีไทย ก็ไม่ได้เล่นเป็นดนตรีไทยแบบดั้งเดิม แต่เล่นเป็นดนตรีไทยประยุกต์ เช่นเพลงออเจ้า เอาเพลงมาแกะแล้วเล่นกันสนุกสนาน ที่ไม่เล่นดนตรีไทยแบบดั้งเดิม เพราะไม่มีคนฟัง ก็เลยเล่นเป็นไทยประยุกต์ สลับกับค้างคาวประยุกต์ ลาวดวงเดือน ช้าง เขมรไทรโยค เลือกเพลงที่ไม่ได้ช้ามาก

ผู้วิจัย: เล่นเพลงเขมรไทรโยคไปแล้วมีคนฟังให้ความสนใจมากไหมคะ

คุณกนกพร: เขาก็มองว่าเป็นดนตรีไทย ไม่ได้สนใจ ตอนที่เล่นเพลงออเจ้า ก็ไม่ได้มีปฏิกิริยาของผู้ฟังมากนัก

ผู้วิจัย: มีคนที่หยุดยืนฟังจนจบบ้างไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่มีเลย ไม่มีคนตื่นเต้นแม้แต่กับเพลงออเจ้า ส่วนใหญ่ก็เดินมาฟังนิดหน่อย แล้วผ่านไป รำก็เหมือนกัน ถ้ารำให้ชาวต่างชาติดู เขาจะมีปฏิกิริยาที่ตื่นเต้นมาก เขาถ่ายคลิปอยู่หน้าเวที แต่ถ้าเป็นคนไทยผู้ฟัง ดิฉันมีความรู้สึกว่าเขาไม่ค่อยตื่นเต้นกับสิ่งที่เรานำเสนอ

ผู้วิจัย: พี่เคยนั่งฟังเพลงไทยกับครู (ครูวิเชียร เกิดผล) พี่เปิดเพลงฟังจากโทรศัพท์ แล้วจะปิด ครูบอกว่า อย่าพึ่งปิด เพลงไพเราะคนตีดี ขอฟังให้จบก่อน

คุณกนกพร: สมัยนี้คนไม่ได้สนใจขนาดนั้น ไม่ฟังก็ได้ สมัยก่อนที่มหาวิทยาลัยรับสมัครนักศึกษาที่มีความสามารถพิเศษดนตรีไทย แต่รับเข้ามาแล้วก็ไม่ไปทำกิจกรรม สมัยนี้ก็ไม่มีแล้ว เหมือนใช้ดนตรีไทยเพื่อการสอบเข้าเฉย ๆ ดิฉันรู้สึกว่าคนไทยเฉย ๆ กับดนตรีไทยมาก

ผู้วิจัย: ความเข้าใจในความหมายก็เกิดขึ้นน้อยมากเช่นกันค่ะ

คุณกนกพร: ใช่ค่ะ

ผู้วิจัย: อย่างเรื่องคำร้อง พี่กับเพื่อน ๆ ชอบนั่งถอดคำร้องกัน ว่าเป็นกลอนประเภทไหน ร้องว่าอะไร วรรณคดีเรื่องอะไร แต่พอมาสมัยนี้ ฟังให้รู้ว่าร้องว่าอะไรก็ยังไม่ค่อยเห็น ดิฉันมองว่าเป็นค่านิยมอย่างหนึ่ง

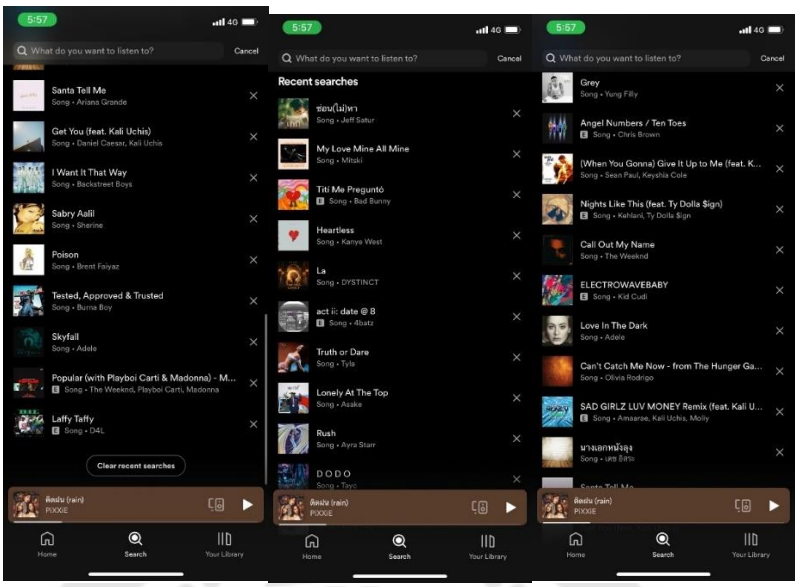
คุณกนกพร: ใช่ค่ะ อย่างดิฉันชอบดูรำตามโอกาส

ผู้วิจัย: ดูเอาเนื้อเรื่องไหมคะ หรือดูตามโอกาส หรือดูเพื่อความสวยงามตา

คุณกนกพร: ดูเพื่อความสวยงามค่ะ ดูเพื่อเอาอารมณีบ้าง เช่น ตลก

ผู้วิจัย: อยู่จนจบไหมคะ

คุณกนกพร: ไม่จบค่ะ มันดึกมาก สำหรับดิฉัน ถ้าไม่ใช่คนที่คลุกคลีก็รู้สึกว่าก็เป็นแค่ดนตรี ดนตรีไทยอย่างหนึ่ง ไม่ได้มีอะไร ถ้าพูดถึงรำ ดิฉันมีความสุขที่ได้รำให้คนต่างชาติดูมากกว่าคนไทยดู ปฏิกิริยาของคนดูแตกต่างกัน เช่นการรำในงานประชุม คนไทยก็จะสนใจของว่าง สนใจสิ่งอื่นนอกเหนือจากการแสดง แต่คนต่างชาติเขาจะตั้งใจดู จะถ่ายรูป จะถ่ายวิดีโอ ทำให้ดิฉันเป็นสุขที่จะรำ แต่พอเป็นคนไทย หันไปมองแล้ว คนดูไม่สนใจ นั่งเล่นโทรศัพท์ ทำให้รู้สึกว่า การแสดงวัฒนธรรมไทย ทำให้ชาวต่างชาติดูดีกว่า อยากเห็นปฏิกิริยาของผู้ฟังมากกว่า ไม่ใช่หันไปแล้วคนไม่ได้สนใจ นั่งเล่นโทรศัพท์ รำให้คนที่สนใจเรา ขอถ่ายรูป มันสนุกกว่า เพราะกว่าจะเตรียมการแต่ละชุดการแสดง มันไม่ได้ง่าย เตรียมมาแล้วไม่มีคนสนใจ ก็ไม่สนุก



ภาพประกอบ 51 หลักฐานการฟังเพลง

ให้สัมภาษณ์เมื่อ วันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2567 ณ มหาวิทยาลัยไทยญี่ปุ่น กรุงเทพฯ

บมสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางสาวจิรัฐิติกาล อุ่นสนิท อายุ 22 ปี

ผู้วิจัย: คุณจิรัฐิติกาลรู้จักดนตรีไทยได้อย่างไรคะ

คุณจิรัฐิติกาล: คุณปู่กับคุณย่าชอบฟังดนตรีไทยค่ะ เล่นด้วย คุณปู่ชอบเล่นฆ้องวง ท่านเป็นปี่พาทย์ คุณย่าชอบฟัง ที่บ้านไม่มีวงดนตรีไทย ชอบฟังแล้วก็ชอบเล่นดนตรี เป็นสมาคมผู้สูงอายุ อยู่ที่จังหวัดอุทัยธานี ส่วนตัวดิฉันเกิดที่กรุงเทพ แต่ไปโตที่เชียงใหม่ ตอนเด็ก ๆ ไปหาคุณปู่คุณย่าทุกปี เลยพอได้ยินได้ฟังมาบ้าง เพลงที่ชอบเป็นพิเศษ เช่น เพลงเงี้ยวรำลึก ชอบตรงสามชั้น ชอบทำนองเพลง ฟังตั้งแต่เด็ก ก็เลยคุ้นเคยกับดนตรีไทยค่ะ

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงไทยประเภทพิธีกรรม เพลงเถา เพลงระบำ บ้างไหมคะ

คุณจิรัฐิติกาล: ไม่รู้จักเลยค่ะ

ผู้วิจัย: คุณปู่เล่นดนตรีที่บ้านบ้างไหมคะ

คุณจิรัฐิติกาล: ไม่ค่อยเล่นค่ะ แต่เปิดฟังตลอดจากเครื่องวิทยุ กับรายการเพลง

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงเรื่องไหมคะ

คุณจิรัฐิติกาล: ไม่รู้จักเลยค่ะ ปรกติจะฟังเป็นเพลงบรรเลง เช่นเพลงลาวดวงเดือน ล่องแม่ปิง เริ่มฟังตั้งแต่เล็ก ๆ 5-10 ขวบ แต่ตอนเด็ก ๆ ยังไม่ค่อยฟังเท่าไร

ผู้วิจัย: คุณปู่ คุณย่าชอบฟังดนตรีประเภทลูกทุ่งลูกกรุงบ้างไหมคะ

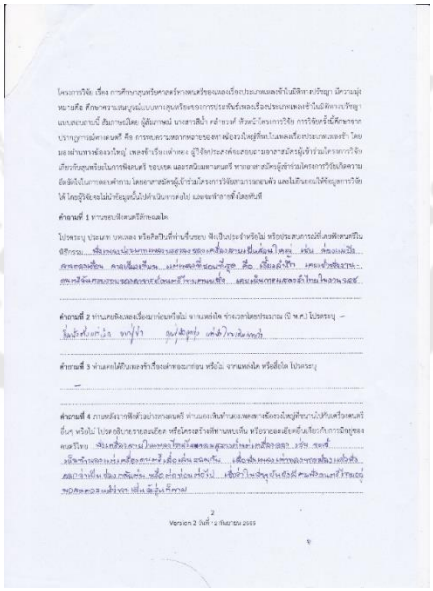
คุณจิรัฐติกาล: มีฟังลูกทุ่งบ้าง แต่ชอบฟังดนตรีไทยเดิม สนใจดนตรีไทยจริง ๆ ตั้งแต่ช่วงมัธยมปลายค่ะ สนใจตั้งแต่เด็ก ๆ แล้ว แต่ไม่ค่อยได้สัมผัสเท่าไร พอขึ้นมัธยมปลายมีชมรมดนตรีไทย ก็เล่นเข้าไปลองเล่นเครื่องดนตรีอยู่บ้าง สนุกดี ได้แสดงนิดหน่อย จำเพลงไม่ได้เลยค่ะ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทองให้ฟังทั้งทางฆ้องวงใหญ่ และแบบรวมวงปี่พาทย์ คุณจิรัฐติกาลกล่าวว่า: เสียงระนาดเด่น หูฟังไม่ค่อยดี ฟังไม่ออก

ผลการทดลองฟังแบบรวมวงปี่พาทย์ คุณจิรัฐติกาลฟังออกว่าท่อนที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลง กลับต้นแล้ว แต่หาจุดที่กลับต้นไม่เจอ ผู้วิจัยตรวจสอบภาษากาย ไม่พบการเคาะจังหวะตามตัวดนตรี

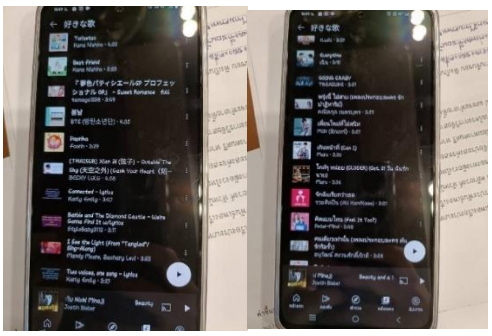
ผู้วิจัยทดลองเปิดทางฆ้องวงใหญ่ ที่บรรเลงโดยครูวิเชียร เกิดผล คุณจิรัฐติกาลฟังกลับต้นท่อนที่ 1 ออกและบอกจุดได้แม่นยำ ส่วนในท่อนที่ 2 บอกได้แค่ว่าทำนองมีการเปลี่ยนแปลงไป คุณจิรัฐติกาลเชื่อว่ายังมีคนฟังดนตรีไทยอยู่ แม้ว่าจะเป็นวัยรุ่นก็ตาม ผู้วิจัยขอประวัติการฟังดนตรีของคุณจิรัฐติกาล และพบว่าไม่มีเพลงไทยในประวัติการฟังดนตรี

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2567 ที่ร้านกาแฟ ซอยพัฒนาการ 37 กรุงเทพฯ



ภาพประกอบ 52 แบบสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: จิรัฐติกาล อุ่นสนิท. (2567). แบบสัมภาษณ์.



ภาพประกอบ 53 หลักฐานการฟังดนตรี

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายจิรพนธ์ สุวรรณสนธ์ อายุ 22 ปี

คุณจิรพนธ์: เคยมีประสบการณ์ฟังดนตรีไทยมาบ้างครับ ชอบฟังเครื่องสาย เคยพบเห็นดนตรีไทยในงานไหว้ครู งานเจิม งานแต่งงาน งานบุญ งานบวช งานศพ ผมเป็นคนชลบุรี ผมไม่ค่อยเห็นงานทำบุญบ้าน แต่ทราบว่าที่บ้านเคยทำ ใช้วงดนตรีเครื่องสายบรรเลงในงาน คุณพ่อคุณแม่ชอบฟังลูกทุ่ง ผมสนใจดนตรีไทยเพราะภาพยนตร์เรื่องโหมโรง แต่ชอบฟังเครื่องสายมากกว่าชอบซอ งานแต่งงานของพี่สาวจัดที่เรือนไทย เป็นสถานที่จัดงานทั่วไป แล้วก็จะมีวงมาให้เลยเป็นวงดนตรีเครื่องสาย มีรำตอนแห่ขันหมากเข้าม วงดนตรีก็บรรเลงไปเรื่อย ๆ

ผู้วิจัย: ตอนนั้นเริ่มเล่นดนตรีไทยหรือยังคะ

คุณจิรพนธ์: เริ่มเล่นเป็นงานอดิเรกแล้วครับ

ผู้วิจัย: ตอนนั้นฟังแล้วทราบชื่อเพลงไหมคะ หรือมีทำนองที่ติดหูบ้างไหม

คุณจิรพนธ์: ไม่มีเลยครับ ไม่ทราบ เป็นพวกเพลงลาว ในงานศพก็เป็นปี่พาทย์มอญ ผมชอบปี่พาทย์มอญเป็นพิเศษ เพราะเสียงปี่มอญไพเราะกว่าเสียงดนตรีทั่วไป ผมชอบเพลงมอญอ้อยอิ่งเป็นพิเศษ ผมฟังเพลงไทยร่วมสมัย เพลงสมัยนิยม ฟังหมดเลย ที่ชอบเช่น วงเภตรา เห็นนำวงดนตรีไทยไปบรรเลงต่างประเทศ

ผู้วิจัย: วงเภตรานี้มีเพลงที่คุณจิรพนธ์ชื่นชอบเป็นพิเศษไหมคะ

คุณจิรพนธ์: ไม่มีครับ ฟังได้เรื่อย ๆ

ผู้วิจัย: คุณจิรพนธ์ฟังดนตรีช่วงเวลาไหนคะ ฟังเพื่อความเพิ่มเพลิน หรือเพื่อเข้าใจความหมายในคำร้องและทำนองเพลง

คุณจิรพนธ์: เพื่อความเพลิดเพลินครับ

ผู้วิจัย: เคยฟังเพลงเรื่องบ้างไหมคะ

คุณจิรพนธ์: เคยฟังแต่เพลงตับครับ เช่น ขุนช้างขุนแผน ตอนพลายงามพบพ่อ เคยฟังในยูทูป เป็นเสภา

ผู้วิจัย: ปรกติคุณจิรพนธ์ฟังดนตรีไทยช่วงเวลาไหนบ้างคะ

คุณจิรพนธ์:ช่วงกลางวัน หรือค่ำครับ

ผู้วิจัย: ฟังดนตรีไทยแล้ว ให้ความรู้สึกอย่างไรบ้างคะ

คุณจิรพนธ์: ดนตรีไทยไม่ค่อยมีเรื่องอารมณ์เพลงเท่าไร จะเป็นทำนอง ความสวยงามของการร้อยเรียงแต่ละเสียง

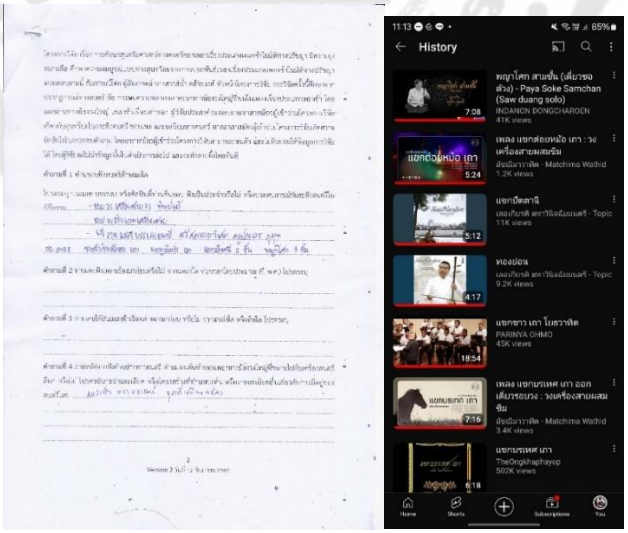
ผู้วิจัย: ฟังเสียงเฉพาะเจาะจงแต่ละเครื่องดนตรีได้ไหมคะ หรือฟังภาพรวม

คุณจิรพนธ์: ได้ทั้งสองอย่างครับ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทองในรูปแบบรวมวงดนตรีปี่พาทย์ จับทำนองแต่ละเครื่องดนตรีได้ แต่ไม่สามารถถอดทำนองได้โดยทันที ต้องฟังสามถึงสี่รอบ ผู้วิจัยทดลองเปิดทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง คุณจิรพนธ์รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของลีลาแต่ละท่อน

ผู้วิจัย: หากว่าปรัชญาคือความคิด อารมณ์ความรู้สึก คุณจิรพนธ์เห็นสิ่งเหล่านี้ในเพลงบ้างไหมคะ

คุณจิรพนธ์: คิดว่ามีในส่วนที่เป็นเนื้อร้อง ถ้าเป็นเครื่องสายจะฟังออกง่ายหน่อย ผมชอบซอสามสายเป็นพิเศษ ผมชอบฟังเพลงที่มีอารมณ์ชัดเจน

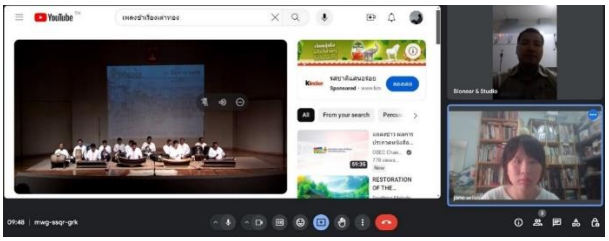


ภาพประกอบ 54 แบบสัมภาษณ์ หลักฐานการฟังดนตรี

ที่มา: จิรพนธ์ สุวรรณสนธ์. (2567). แบบสัมภาษณ์และภาพถ่าย.

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 27 กุมภาพันธ์ 2567 ร้านกาแฟถนนพัฒนาการ กรุงเทพ ฯ

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายเดชนภา ไทยเจริญ อายุ 26 ปี



ภาพประกอบ 55 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย

คุณเดชนภา: ผมอายุ 26 ปี ชอบฟังรายการรายการดนตรีไทยมีคุณอดุลย์ค่า ทุกวันเสาร์ เวลา 16.05-16.55 น. สถานีวิทยุแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย FM 101.5 MHz. เป็นลูกกรุง https://curadio.chula.ac.th/v2022/video/main/?q4r5 เพลงที่ชื่นชอบ เช่น 1.ไก่จ๋า - สายัณห์ สัญญา 2.กราบเท้าย่าโม - สุนารี ราชสีมา 3. เท่านี้ก็ตรม-มนต์สิทธิ์ คำสร้อย 4.เมียพี่มีชู้-ชายเมืองสิงห์ 5.แสนรัก-แจ้ อนุพล แก้วกาญจน์ ป้าง นครินทร์

ผู้วิจัย: ปรกติคุณเดชนภาเปิดรายการวิทยุแล้วตั้งใจรอฟังเลยไหมคะ หรือเปิดแล้วทำอย่างอื่นไปพร้อมกันด้วย

คุณเดชนภา: ผมตั้งใจฟังรายการโดยเฉพาะครับ ที่ฟังมากที่สุดจะเป็นลูกกรุง ฟังมากกว่าเพลงไทยเดิม ผมฟังเพลงลูกกรุงเข้าใจมากกว่าเพลงไทยเดิม หลัก ๆ ก็เลยชอบฟังลูกกรุงครับ ดนตรีไทยที่คุ้นหู เช่น เพลงบุพเพสันนิวาส (เพลงเก่าของสุเทพ วงศ์คำแหง) ค้างคาวกินกล้วย ครับ ผมฟังเป็นออนไลน์

ผู้วิจัย: ปรกติเคยไปฟังที่คอนเสิร์ตบ้างไหมคะ เห็นว่าชอบฟังการบรรเลงดนตรีที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คุณเดชนภา: ไม่ได้เข้าไปฟังดนตรีสดครับ ฟังแต่ออนไลน์

ผู้วิจัย: ปรกติฟังยามว่าง หรือฟังคลอไปกับการทำงานคะ

คุณเดชนภา: ฟังยามว่างครับ ทุกวันเสาร์ ผมชอบฟังรายการวิทยุเพราะว่า ผมไม่รู้จะหาเพลงอะไร แล้วรายการวิทยุมีผู้จัดรายการ เขาเลือกเพลงมาให้เรียบร้อย มันดีกว่านั่งหาเพลงเองครับ แล้วผมได้ฟังรายละเอียดของเพลงนั้น ๆ ด้วย ดีกว่ามาก ผมเป็นคนกรุงเทพ

ผู้วิจัย: ตอนเด็กมีเพลงกล่อมลูกไหมคะ

คุณเดชนภา: มีครับ แต่ผมจำไม่ได้ โอ้ลูกเอ้ย เนื้อร้องประมาณนี้ แล้วก็ร้องอื้อ เอ เอ้ ไป เป็นคุณแม่ที่จะร้องได้

ผู้วิจัย: เคยพบเห็นดนตรีไทยในงานบุญ งานอวมงคลบ้างไหมคะ

คุณเดชนภา: จำได้ว่าไปงานขึ้นบ้านใหม่ มีพวกระนาดครับ ซอ จะเข้ กลอง งานแต่งงาน ย้อนหลังไปเลยสิบปี ไปงานแต่งที่บ้านเจ้าสาว อยุธยา มีวงดนตรีไทยเดิม มีระนาด ซอ กลอง จะเข้ ผมฟังผ่าน ๆ ไม่มีทำนองที่ติดหู งานแต่งงานในปัจจุบัน ผลพึ่งไปมาเมื่อเดือนก่อน เป็นรูปแบบวงดนตรีสากล กีต้าร์ ร้อง ผมเคยไปงานบวช พบว่ามีกลองยาว แห่รอบ ๆ คืนก่อนวันทำบุญไม่มีดนตรี เข้าพรรษาออกพรรษาก็มีดนตรีไทย แต่ผมไม่ค่อยได้สังเกต ประมาณปี 2565 ผมไปงานทอดกฐินที่จังหวัดลพบุรี เป็นวัดในตัวเมือง ผมจำได้ว่าเขาบรรเลงเป็นวง แต่ผมจำได้แค่เสียงระนาด เพราะเด่นที่สุด นอกจากนั้นจำไม่ได้ว่ามีเครื่องดนตรีอะไรบ้าง งานอวมงคล ผมจำได้ว่ามีแตร (Trumpet)

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงไทยอะไรบ้างคะ

คุณเดชนภา: ลาวดวงเดือนเคยได้ยินครับ แต่จำทำนองไม่ได้ เพลงอื่นไม่ทราบเลยครับ

ผู้วิจัย: เคยจ้างวงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ ไหมคะ

คุณเดชนภา: ไม่เคยครับ

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงเรื่องไหมคะ

คุณเดชนภา: ไม่รู้จักครับ

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทองไหมคะ สำนักดนตรีพาทยโกศล ฝั่งธบบุรี

คุณเดชนภา: ไม่รู้จักครับ

ผู้วิจัย: คุณเดชนภาเวลาฟังดนตรี ชอบฟังทำนอง หรือ ชอบความหมายในคำร้องเป็นหลักคะ

คุณเดชนภา: ชอบคำร้องครับ ผมชอบเพลงไทยประยุกต์ ไม่ชอบฟังเพลงไทยโบราณ ถ้าเป็นเพลงลูกกรุง ผมฟังเอาความหมายในเพลง ผมชอบนักร้องลูกกรุงแต่ละคน เวลาเขาร้องผมรู้สึกสนุก รู้สึกมีส่วรร่วมไปกับเพลง

ผู้วิจัย: คุณพ่อคุณแม่ชอบฟังเพลงลูกกรุงไหมคะ

คุณเดชนภา: คุณพ่อชอบฟังครับ ผมได้มาจากคุณพ่อ คุณพ่อก็ได้มาจากคุณปู่อีกที ผมไปอยู่กับคุณพ่อที่จังหวัดนครราชสีมา ตอนที่ผมกลับกรุงเทพ ตอนนั้นคุณพ่อฟังวิทยุเป็นรุ่นเทปแล้ว แผ่นเสียงก็มี คุณพ่อสะสมแผ่นเสียงของศิลปิน พรศักดิ์ ส่องแสง ที่ร้องเพลงมีเมียเด็ก แผ่นเสียงของแจ้ ดนุพล สายัณห์ สัญญา รุ่นคุณพ่อก็ฟังเพลงลูกกรุงแล้ว ผมชอบฟังเพลงลูกกรุง

เช่น เพลงแสนรัก (ผู้ร่วมโครงการวิจัยร้องทำนองเพลงแสนรัก) อย่างเพลงนี้สื่อความหมายเรื่องความรัก ทำนองไพเราะจับใจ

ผู้วิจัย: เพลงสมัยก่อนมีปรัชญาชีวิต ชอบความหมายในนั้นไหมคะ

คุณเดชนภา: เช่นกราบเท้าย่าโม ทำให้ผมรู้สึก ไพเราะมีพลัง อยู่ที่เมืองนี้แล้วรู้สึกภูมิใจ

ผู้วิจัยทดลองเปิดดนตรีไทย เพลงนกจาก ซึ่งเป็นเพลงไทยประยุกต์ และทดลองให้คุณเดชนภาลองถอดคำร้อง หรือความหมายในเพลง เพื่อดูการเข้าถึงความหมายในตัวดนตรี

คุณเดชนภา: เป็นความรักสองฝ่าย ไม่แน่ใจครับ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงลาวเสี่ยงเทียน

คุณเดชนภา: ลาวเสี่ยงเทียนเป็นความหมายเกี่ยวกับพุทธศาสนา พระพุทธเจ้า เราได้กราบไหว้

ผู้วิจัย: เราจับคำร้องได้ไหมคะ

คุณเดชนภา: ต้องฟังหลายรอบครับ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงลาวเสี่ยงเทียนให้คุณเดชนภาฟังซ้ำอีกรอบหนึ่ง

คุณเดชนภา: พระองค์เลิศล้วน พ้นทุกข์ ได้เท่านี้ครับ

ผู้วิจัย: ต่อไปจะเป็นเพลงไทยเดิมนะคะ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงฝรั่งรำเท้า บรรจุทำนองอาขยาย

คุณเดชนภา: เด็กน้อยเจ้าด้อยความรู้ เจ้าต้องหัดเรียนรู้

ผู้วิจัยเปิดเพลงฝรั่งรำเท้า บรรจุทำนองอาขยายเด็กเอ๋ยเด็กน้อยอีกครั้ง ครั้งนี้ผู้ร่วมโครงการวิจัยจับทำนองร้องตามได้เล็กน้อย

คุณเดชนภา: เด็กเอ๋ย เด็กน้อย เจ้ายังด้อยความรู้

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทอง สำนักดนตรีพาทยโกศลไหมคะ

คุณเดชนภา: ไม่รู้จักครับ ถ้าเป็นเพลงในยุคสมัยที่ผมโตมา ฟังแล้วมันได้เลย เข้าใจเลย แต่ถ้าถอยไปยุคเพลงไทยเดิม ต้องตั้งใจฟังมากขึ้น มันช้า เพลงลูกกรุงที่ผมฟังจับความหมายได้เข้าใจมากกว่า เพลงไทยเดิมต้องละเอียดมากกว่า (ร้องเพลงมีเมียเด็ก ของพรศักดิ์ ส่องแสง ได้ทั้งทำนองและคำร้อง)

ผู้วิจัย: ในดนตรีมีความหมาย ความคิด อารมณ์ ความรู้สึก ปรัชญาชีวิต คุณเดชนภาคิดเห็นว่าอย่างไรคะ

คุณเดชนภา: ผมเห็นด้วยครับ ต้องมีปรัชญาชีวิต เพลงสื่อความหมายถึงชีวิต

ผู้วิจัย: ในการฟังเพลงครั้งสุดท้าย จะค่อนข้างลำบากเล็กน้อย เพราะคุณเดชนภาชอบฟังคำร้อง ในเพลงลูกกรุงมีอารมณ์เพลงที่ชัดเจน แต่ต่อไปจะเป็นเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ซึ่งไม่มีคำร้องและอารมณ์เพลงไม่แสดงอย่างเพลงลูกกรุง

คุณเดชนภาทบทวนประเด็นสักพัก จึงถามว่า: เพลงไทยเป็นอย่างไรครับ

ผู้วิจัย: ผู้วิจัยพบว่าความงามของเพลงไทยคือความประณีตอย่างหนึ่ง และการเคลื่อนของเสียง ไหลไปด้านข้างอย่างหนึ่งค่ะ

คุณเดชนภาทดลองเอื้อนเพลงลูกกรุงให้ใกล้เพลงไทยเดิม และมีปฏิกิริยาว่า: อ้อ จริงด้วยมันเป็นอย่างนั้นจริง ๆ

ผู้วิจัย: ดนตรีไทย ผู้บรรเลงแต่ละเครื่องดนตรีจะเลือกใช้ทำนองที่มีลีลาเฉพาะเจาะจงไม่ได้บรรเลงทำนองเดียวกันทั้งวง เดี๋ยวทดลองฟังดูสักหน่อยนะคะ

คุณเดชนภา: ครับ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในรูปแบบบรรเลงเป็นวงปี่พาทย์

คุณเดชนภา: เพลงนี้เป็นเพลงบรรเลง ฟังเพลิน ๆ ไม่เข้าใจความหมายเท่าไร แต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงไม่เหมือนกัน อันนี้ผมเห็น มีเสียงระนาด ไม่เหมือนกันก็จริง แต่พอบรรเลงร่วมกันแล้วรู้สึกว่าได้จังหวะ

ผู้วิจัย: คุณเดชนภา มองเห็นความกลมกลืนขณะบรรเลงเพลงช้าเรื่องเต่าทองในวงปี่พาทย์ไหมคะ

คุณเดชนภา: ใช่ครับ

ผู้วิจัย: คุณเดชนภามองเห็นลีลาของแต่ละทำนองเครื่องดนตรีไหมคะ

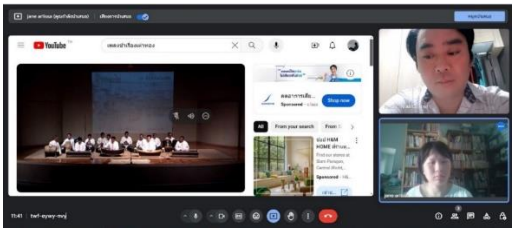
คุณเดชนภา: อันนี้ฟังลำบากครับ

ผู้วิจัย: เพื่อน หรือเพื่อนร่วมงานมีใครชอบฟังเพลงแนวเดียวกันบ้างไหมคะ ลูกกรุง เพลงไทยเดิม

คุณเดชนภา: น้อยมากครับ รุ่นผมส่วนใหญ่ฟังเพลงสมัยนิยมยุค 90 มีผมที่ฟังเพลงลูกกรุง เพลงไทยเดิมไม่มีครับ

ผู้วิจัย: ขอบพระคุณที่สนใจเข้าร่วมโครงการวิจัยค่ะ สวัสดีค่ะ

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายพสิษฐ์ รุ่งโรจน์กาญจนา อายุ 41 ปี



ภาพประกอบ 56 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย.

คุณพสิษฐ์: ผมเป็นคนจังหวัดปทุมธานี แต่เดิมคุณพ่อคุณแม่เป็นชาวกรุงเทพ พึ่งย้ายมาตั้งรกรากที่จังหวัดปทุมธานี ผมมีประสบการณ์การฟังเพลงลูกกรุงมาก่อนครับ สมัยใหม่ก็ฟังได้ครับ แต่ชอบฟังเพลงลูกกรุงมากกว่า เวลาฟังเพลงลูกกรุงแล้วผมนึกถึงอดีต

ผู้วิจัย: คุณพ่อคุณแม่ชอบฟังเพลงลูกกรุงไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ชอบฟังมากครับ โดยเฉพาะคุณแม่ คุณแม่ชอบฟังเพลงน้ำตาลใกล้มด นกเขาคูรัก ชอบศิลปินคุณอรวี สัจจานนท์ ฟังเพลงลูกกรุงแล้วรู้สึกสบาย ผ่อนคลาย คุณแม่ฟังรุ่นเทป มีซื้อเทปสะสมแต่นานมากแล้ว จำได้ว่ามีเทปของคุณอรวี สัจจานนท์ (ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยสามารถร้องเพลงน้ำตาลใกล้มดได้เลย)

ผู้วิจัย: คุณพสิษฐ์ฟังดนตรีแนวไหนเป็นประจำคะ

คุณพสิษฐ์: เพลงสากลยุค 90 ครับ ฟังหมด เช่นเพลงของบริตนีย์ สเปียส์ คริสตินา อากีเลรา บียอนเซ่ โนวส์ ชื่อเพลง ตัวอย่างเช่น จีนีในขวดแก้ว (Genie In A Bottle) กลับไปหาคุณ (I turn to you) เพลงรุ่นใหม่ ๆ เช่น บี้ เดอะสตาร์ คาราบาว เพลงบัวลอยเจ้าเพื่อนยาก ผมจำชื่อเพลงไม่ค่อยได้ เกี่ยวกับกรุงเทพ ร้องว่าเมืองตกท่อ

ผู้วิจัย: เพลงเมดอินไทยแลนด์

คุณพสิษฐ์: เมดอินไทยแลนด์ แดนดินไทยเรา เก็บกันจนเก่า เรามีแต่ของดีดี (ร้องคำร้องได้เลย)

ผู้วิจัย: แสดงว่ารสนิยมการฟังจริง ๆ แล้วชอบเพลงยุค 90 แต่ว่าฟังเพลงลูกกรุงมาบ้างจากคุณแม่ใช่ไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ใช่ครับ สมัยนั้นอยู่กับคุณพ่อคุณแม่ แล้วก็พี่ชาย

ผู้วิจัย: มีเพลงกล่อมลูกไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่มีครับ มีแต่ชอบเปิดเพลงคลอบ้าน เปิดทั้งวัน ก็เลยจำได้ สมัยหลังมานี้ตัวผมยังมีเทฟ แล้วเปลี่ยนมาใช้ยูทูป หรือแฟลช์ไดร์ฟที่เป็นรูปวิทยุ เปิดได้เลยจากในนั้น บางครั้งผมก็ฟังบทสวดมนต์จากในเครื่องมือสำเร็จรูป

ผู้วิจัย: เคยไปงานมงคล งานอวมงคลบ้างไหมคะ

คุณพสิษฐ์: เคยไปงานบวช แล้วก็งานแต่งงานครับ ที่กรุงเทพ ผมโตมาที่เขตยานนาวา ไปงานวัดไผ่เงิน วัดดอกไม้

ผู้วิจัย: แถวนั้นมีงานบุญ งานทอดกฐิน งานเข้าพรรษา ออกพรรษา เคยมีประสบการณ์ร่วมกับงานเหล่านี้บ้างไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ผมเคยแต่ไปเวียนเทียนครับ

ผู้วิจัย: พบเห็นวงดนตรีไทยบ้างไหมคะ หรือเปิดเพลงไทยคลอบรรยากาศ

คุณพสิษฐ์: ไม่มีเลยครับ

ผู้วิจัย: สวดมนต์เย็นมีวงปี่พาทย์ไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่มีครับ

ผู้วิจัย: มีทำบุญบ้านประจำปีไหมคะ

คุณพสิษฐ์: มีครับ แต่ไม่บ่อย

ผู้วิจัย: มีดนตรีไทยไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่มีครับ มีแค่นิมนต์พระสงฆ์

ผู้วิจัย: แล้วคุณพสิษฐ์เคยไปงานมงคลอื่นบ้างไหมคะ เช่นงานขึ้นบ้านใหม่ งานบวช

คุณพสิษฐ์: เคยไปงานบวชที่วัดไผ่เงินครับ เป็นงานบวชของญาติ เมื่อสิบปีมาแล้ว มีงานวันเดียว ตั้งแต่ตีห้า ถึงก่อนเที่ยง ไม่มีคืนวันก่อนหน้า ไม่มีวงปี่พาทย์

ผู้วิจัย: เคยไปงานแต่งงานที่มีดนตรีไทยไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่เคยครับ ไม่เห็นมีนะครับ สมัยนี้มีงานแต่งงานตามโรงแรม เช่น ที่โรงแรมเจดับบลิว แมริออท กรุงเทพฯ มีเพลงรักยุค 90 เปิดคลองาน เป็นเสียงเปียโน สมัยเด็ก ๆ ผมเคยไปสมาคมจีนแต้จิ๋ว ซอยเย็นจิตร แถวสาธร (สมาคมแต้จิ๋วแห่งประเทศไทย **泰國潮州會館**) เป็นงานเลี้ยงสมาคม ฉลองปีใหม่ มีการจับฉลาก ฟังเพลง เล่นมายากล ไม่มีการแสดงงิ้ว แต่มีการจ้างนักร้องมา มีวงดนตรีมาด้วย เป็นวงแซกโซโฟน ประมาณ 3-4 คน ไม่มีกีตาร์ ผมก็จำได้ไม่หมด ไปมาหลายสิบปีแล้ว ร้องเป็นเพลงภาษาจีนแต้จิ๋ว ครอบครัวผมทั้งคุณพ่อคุณแม่เป็นชาวจีนแต้จิ๋ว ตัวผมพูดภาษาจีนแต้จิ๋วไม่ได้แล้ว เหลือเป็นคำ ๆ ฟังก็ฟังไม่ออก เจี่ยปึ่ง นี่กินข้าว เจี่ยเป้ ดื่มชา ได้ไม่กี่คำครับ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงลูกกรุงที่ผู้เข้าร่วมโครงการไม่คุ้นเคย โดยเลือกใช้เพลงแสนรัก เพราะคุณพสิษฐ์แจ้งว่า เพลงนี้จำเนื้อเพลงไม่ค่อยได้ เปิดสองรอบ รอบแรกผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยยังไม่มั่นใจในคำร้อง รอบที่สองได้คำร้องว่า “เพราะเป็นเธออย่างไร ทำได้เสมอ”

ผู้วิจัยทดลองเปิดอีกตัวอย่างหนึ่ง เพื่อทดสอบประสบการณ์การฟังเก่า โดยเลือกใช้เพลงทะเลใจ ของศิลปินวงคาราบาว ในรอบแรกได้คำร้องว่า “เป็นมิตรแท้ที่ดีต่อกัน” คุณพสิษฐ์บอกว่าก่อนหน้านี้เคยชอบฟังเพลงนี้มาก แต่ลืมคำร้องไปจนหมด ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงทะเลใจรอบที่สอง คุณพสิษฐ์ได้คำร้องว่า “ถึงจะอยู่เพียงตัวและจิตใจ เป็นมิตรแท้ที่ดีต่อกัน” แสดงให้เห็นว่าประสบการณ์การฟังที่แท้จริง เป็นแนวเพลงยุค 90 เป็นหลัก ผู้วิจัยใช้เพลงทะเลใจเป็นตัวแทนแนวเพลงยุค 90 ซึ่งเป็นธรรมชาติการฟังของคุณพสิษฐ์ ผู้วิจัยใช้เพลงแสนรัก แทนยุคสมัยทางดนตรีก่อนหน้า คือ ช่วงเวลาการฟังของคุณพสิษฐ์เมื่อครั้งยังเด็ก สมัยที่อยู่กับคุณแม่ พบว่าเพลงอื่นที่ไม่คุ้นเคย แต่อยู่ในยุคสมัยเดียวกัน คุณพสิษฐ์สามารถถอดคำร้องได้ แต่ใช้เวลาสองรอบ ต้องตั้งใจฟังมาก และได้คำร้องออกมาเป็นวลีสั้น ๆ แตกต่างจากเพลงทะเลใจ ซึ่งเป็นยุคสมัยการฟังที่อยู่ในประสบการณ์โดยตรงของคุณพสิษฐ์

ผู้วิจัยชี้แจงว่าโครงการนี้มิได้มีส่วนชี้ผิดถูก เพียงแต่ทดสอบระดับการฟังของผู้ฟังดนตรีทั่วไป ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงฝรั่งรำเท้า คำร้องบทอาขยานเด็กเอ๋ยเด็กน้อย ซึ่งมีวิธีการเอื้อนมาขึ้นกว่าเพลงแสนรัก และเพลงทะเลใจ เป็นตัวแทนของยุคสมัยทางดนตรีที่ย้อนเวลากลับไปมากขึ้น

คุณพสิษฐ์: เด็กเอ๋ยเด็กน้อย ความรู้เจ้ายังด้อย เร่งศึกษา เมื่อเติบใหญ่จะได้มีวิชา ... เลี้ยงสำหรับตน

คุณพสิษฐ์สามารถถอดคำร้องได้ในรอบแรก เกือบครบถ้วนบทอาขยาน

ผู้วิจัย: เคยฟังร้องเพลงไทยเดิมมาบ้างไหมคะ สมัยที่อยู่กับคุณแม่ หรือสมัยปัจจุบัน

คุณพสิษฐ์: ไม่มีครับ เพลงไทยเดิมเป็นแบบไหน

ผู้วิจัย: แบบที่เปิดเพลงฝรั่งรำเท้า บรรจุคำร้องบทอาขยานเด็กเอ๋ยเด็กน้อย

คุณพสิษฐ์: ไม่เคยฟังแบบนี้เลยครับ

ผู้วิจัย: เคยได้ยินดนตรีไทยเดิมลักษณะนี้มาบ้างไหมคะ ตามโอกาสต่าง ๆ เช่นงานเทศกาล

คุณพสิษฐ์: ไม่เคยเจอเลยครับ ไม่มีเลย ฟังแล้วมันยืดช้าลง เลยฟังออก ผมฟังเพลงเอาความหมาย เพื่อความเพลิดเพลิน ฟังช่วงเวลาก่อนนอน เพลงที่เปิดเป็นประจำ ผมชอบเพลงช้า ๆ เพลงรัก เช่น เพลง In Mood feat. Juliette - Ocean of Light เพลงนี้จังหวะไม่แรงมาก หรือเพลงกลับไปหาคุณ (I turn to you) ของคริสตินา อากีเลรา เพลงของชะไนยา ทเวน (Shania Twain)

เพลง From This Moment On นี้ผมก็ชอบฟังก่อนนอน จะเป็นเพลงช้าเหมือนกัน ผมชอบฟังเพลงช้า ๆ ส่วนมากจะเป็นยุค 90 หมดเลย

ผู้วิจัย: เพื่อน ๆ ฟังแนวเพลงยุคสมัยเดียวกัน หรือใกล้กันไหมคะ

คุณพสิษฐ์: คล้าย ๆ กัน แต่บางคนชื่นชอบจังหวะที่เร็วกว่านี้ แนวป๊อบแดนซ์ เพลงแดนซ์ เมื่อก่อนก็ฟังบ้าง แต่เดี๋ยวนี้ไม่ค่อยได้ฟังแล้ว ผมอยากผ่อนคลายตัวเลย เลยใช้ดนตรี ผมทำงานบริษัทที่บ้านกับครอบครัว มีความเครียดอยู่บ้าง อย่างเพลงน้ำตาลใกล้มดผมฟังตั้งแต่เด็ก เวลาฟังแล้วทำให้รู้สึกสบายใจ ผ่อนคลายมาก ผมฟังในช่วงวันหยุด เปิดเพลงจากยูทูปฟังตลอด บางทีเกิดคลอตอนทำอาหาร หรือเปิดคลอตอนทำกิจกรรมอย่างอื่นก็มี ไม่ได้ใช้แอพพลิเคชันอื่นเลย ใช้แต่ยูทูปอย่างเดียว เพราะสมัครสมาชิกไว้ ผมชอบฟังแบบไม่มีโฆษณามากกว่า

ผู้วิจัย: คุณพสิษฐ์แจ้งว่า ไม่เคยฟังดนตรีไทยเดิมมาก่อนเลย เพลงลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค ลาวคำหอม ลาวเสี่ยงเทียน เพลงช้าง เหล่านี้พอจะคุ้นชื่อบ้างไหมคะ

คุณพสิษฐ์: เคยได้ยินชื่อเพลงครับ ลาวเสี่ยงเทียนนี่คุ้นมาก น่าจะได้ยินชื่อเพลงเหล่านี้สมัยเรียน เปิดวันสุนทรภู่ กิจกรรมประมาณนี้ครับ

ผู้วิจัย: เคยรู้จักเพลงเรื่อง หรือเพลงช้าเรื่องเต่าทอง หรือสำนักดนตรีพาทยโกศลมาก่อนไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่ทราบเลยครับ ไม่เคยได้ยินข้อมูลเหล่านี้

ผู้วิจัย: คุณพสิษฐ์ชอบฟังดนตรีบรรเลงล้วน หรือแบบที่มีคำร้อง มีความหมายคะ

คุณพสิษฐ์: ชอบฟังแบบมีคำร้องครับ ชอบฟังความหมายของเพลง ว่าเพลงต้องการสื่อถึงเรื่องไหน

ผู้วิจัย: เพลงลูกกรุงมักจะมีปรัชญาชีวิต เป็นแง่มุมที่เฉียบคม หรือแสดงอารมณ์ลงในเพลง มีความเห็นว่าอย่างไรบ้างคะ

คุณพสิษฐ์: ผมชอบแง่มุมชีวิตครับ อย่างในตัวอย่างที่เปิดให้ฟัง มีความหมายว่า เด็กควรเรียนหนังสือเมื่อเติบใหญ่ จะได้มีวิชาติดตัว เป็นการสอน อบรมไปในตัว ผมชอบความหมายแง่มุม วิธีคิดในเพลง

ผู้วิจัยเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ในรูปแบบบรรเลงรวมวงปี่พาทย์ให้ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยฟัง

คุณพสิษฐ์: ผมเห็นความกลมกลืนครับ ทุกอย่างประกอบขึ้นมาเป็นบทเพลง

ผู้วิจัย: แนวทำนองแต่ละเครื่องดนตรีบรรเลงเหมือนกันไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่เหมือนกันนะครับ แต่ไม่ทราบว่ายังไง

ผู้วิจัย: โครงการนี้ทดสอบการฟัง เมื่อสักครู่เปิดเพลงที่มีคำร้องไปแล้ว ส่วนเพลงช้าเรื่องเต่าทองนี้จะไม่มีคำร้องค่ะ อีกทั้งทำนองแต่ละเครื่องดนตรีมีลีลาแตกต่างกัน ตรงนี้สามารถแยกรานละเอียดของเสียงเด่น ๆ ได้ไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ผมฟังโดยรวม ฟังเอาไพเราะ ทราบแต่ว่าประกอบขึ้นเป็นเพลง ฟังแล้วเพลินส่วนรายละเอียดในเพลงผมฟังไม่ออก แต่ผมฟังว่าเป็นทำนองที่ดำเนินไปเรื่อย ๆ ไม่มีสูงต่ำ บรรเลงไปเรื่อย ๆ ฟังได้เรื่อย ๆ

ผู้วิจัย: ในเพลงช้าเรื่องเต่าทอง พบอารมณ์เพลง หรือความหมายไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่พบครับ ไม่มีคำร้อง

ผู้วิจัย: คำถามสุดท้ายค่ะ คุณพสิษฐ์เคยว่าจ้างวงดนตรีไทยไหมคะ

คุณพสิษฐ์: ไม่เคยว่าจ้างวงดนตรีไทยครับ

ผู้วิจัย:ในเพลงมีอารมณ์ ปรัชญาชีวิต คุณพสิษฐ์มีความเห็นว่าอย่างไรบ้างคะ

คุณพสิษฐ์: ผมเชื่อว่ามีปรัชญาชีวิตอยู่ในเพลง และมีอารมณ์แน่นอน

ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2567



ภาพประกอบ 57 หลักฐานการฟังดนตรี

ที่มา: พสิษฐ์ รุ่งโรจน์กาญจนา. (2567). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางสาวพัชญนันท์ สมแก้ว อายุ 38 ปี

สัมภาษณ์ออนไลน์ เมื่อวันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2567

คุณพัชญนันท์: เดิมดิฉันเป็นคนจังหวัดเชียงราย ชอบฟังดนตรีไทย มีความคุ้นเคยกับการฟังดนตรีพอสมควรค่ะ

ผู้วิจัย: ที่บ้านทางเหนือมีเพลงกล่อมลูกไหมคะ

คุณพัชญนันท์: ไม่มีค่ะ ส่วนใหญ่หามาเอง เป็นเพลงไทย มีคำร้อง เช่น นอนเด้อหล่า หลับตาแม่สิกล่อม

ผู้วิจัย: ปรกติชอบฟังเพลงแบบไหนคะ

คุณพัชญนันท์: ชอบฟังลาวดวงเดือน แบบร่วมสมัยวงออเคสตร้า แต่เป็นเพลงไทย ชอบส่วนตัวเพลงธรณีกรรแสง เพลงงานอวมงคล เปิดฟังแล้วมีอารมณ์ร่วมดี ชอบฟังเพลงที่มีอารมณ์ทำให้ดิฉันมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวเพลง สมัยอยู่ทางเหนือได้ยินเสียงลักษณะนี้ เป็นพิธีฌาปนกิจแล้วบ้านเรือนทางเหนืออยู่ไม่ไกลกัน ได้ยินเสียงถึงกัน เมื่อก่อนเขาเปิดเพลงนี้กันแถวบ้าน ก็เลยชอบฟัง พอแต่งงานย้ายมาอยู่ทางใต้ก็เลยเปิดเพลงนี้ ชอบฟังความหมาย จำทำนองได้ แล้วตามหาชื่อเพลง เปิดแต่เพลงนี้ งานฌาปนกิจมักจะจัดที่บ้าน แล้วบ้านอยู่ไม่ไกลกัน เวลาจัดงานเขาจะเปิดเพลงนี้ แต่ไม่ได้เชิญวงดนตรีสดมาแสดง จะมีชมรมคนที่เล่นดนตรี อย่างเช่นกลองสะบัดชัยฆ้อง แต่เครื่องดนตรีอื่นเช่นซอ เคยเห็นที่โรงเรียน ไม่เห็นในชุมชน

ผู้วิจัย: แสดงว่าชื่นชอบเพลงไทยประยุกต์แล้ว แล้วฟังดนตรีเวลาไหนบ้างคะ

คุณพัชญนันท์: ฟังเวลาว่างค่ะ ก่อนนอนก็มีบ้าง เวลาคิดอะไรไม่ออกก็จะฟังดนตรี เพื่อความเพลิดเพลิน

ผู้วิจัย: ชอบฟังเพลงร้อง หรือเพลงบรรเลง หรือฟังได้ทั้งสองประเภทคะ

คุณพัชญนันท์: เพลงบรรเลงไม่ค่อยได้ฟังค่ะ เว้นแต่เพลงธรณีกรรแสง หรือทำนองบรรเลงขิม ส่วนเพลงทั่วไปชอบฟังคำร้องค่ะ เปิดทั้งวัน กลางวันจะเปิดเยอะ

ผู้วิจัย: ชอบฟังเพลงประเภทเครื่องสายเป็นพิเศษไหมคะ

คุณพัชญนันท์: ใช่ค่ะ นิ่มนวล ไพเราะ

ผู้วิจัย: มีการแสดง รายการโทรทัศน์ที่ชื่นชอบเกี่ยวกับดนตรีไทยบ้างไหมคะ

คุณพัชญนันท์: แต่ก่อนฟังคุณพระช่วย ชอบบรรเลงระนาด ชอบฉ่อย ปัจจุบันมาแต่งงานที่จังหวัดระนอง ไม่ค่อยได้ฟังแล้ว ดนตรีทางภาคใต้ไม่มีนะคะ เป็นดนตรีร่วมสมัยหมดเลย เป็นกีตาร์ แล้วก็นักร้อง

ผู้วิจัย: ตอนที่คุณพัชญนันท์แต่งงานใช้เพลงไทยเดิมบ้างไหมคะ เช่น ตับวิวาห์พระสมุทร เป็นต้น

คุณพัชญนันท์: ไม่มีเลยค่ะ ครั้งที่แต่งงานเป็นเพลงสมัยนิยม เช่น เพลงพื้นทรายกับทะเล มาบรรเลงในงานแต่งงาน เมื่อก่อนฟังเพลงลูกทุ่งลูกกรุง เพลงเพื่อชีวิต เหล่านี้ ดิฉันเติบโตมากับคุณยายคุณยายชอบฟังลูกทุ่ง ลูกกรุง เช่นเพลง สิบหกปีแห่งความหลัง เพลงเมียพี่มีชู้ ตอนนั้นแยกไม่ออกระหว่างลูกทุ่ง กับลูกกรุง เลยไม่ได้จำว่าเป็นประเภทไหน มีอีกเพลงที่ว่า นั่งดูนกเขา จุ๊กกรู (เพลงนกเขาคูรัก)

ผู้วิจัย: ทราบตอนที่คุณพัชญนันท์สมัครเข้าโครงการว่า คุณพัชญนันท์มีบุตรสาว รุ่นลูกสาว หมายถึงลูกสาวและเพื่อน ๆ เขาฟังเพลงประเภทไหนกันคะ

คุณพัชญนันท์: ดิฉันก็ฟังไม่ค่อยรู้เรื่องค่ะ เพลงที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ ไม่ติดหู ส่วนใหญ่ดิฉันจะเปิดเพลงเพื่อชีวิต กับเพลงลูกกรุง ฟังกันลูก เพลงของศิลปินคาราบาวนี่ชอบมาก เนื้อร้องว่า ผมเป็นสุภาพบุรุษ (เพลงบาปบริสุทธิ์) เพลงบัวลอย เพลงโปรดของลูกคือเพลงแง้มใจ ของคาราบาว ร้องว่าดวงใจของเขา ใส่ดวงใจของเรา

ผู้วิจัย: ลูกสาวจำชื่อเพลงแม่นยำค่ะ

คุณพัชญนันท์: ดิฉันชอบดูรายการประกวดลูกทุ่ง ฟังบ้าง เช่นไมค์ทองคำ รายการเพลงช่องวัน เดอะโกเด้นซอง ฟังแล้วชอบอยู่ค่ะ

ผู้วิจัย: งานประกวดดนตรีไทย ชอบฟังบ้างไหมคะ

คุณพัชญนันท์: ไม่ค่อยฟังค่ะ ฟังแต่ชิงช้าสวรรค์ แบบนี้พอฟังได้อยู่ พอฟังเพลงร้องแล้วมันมีความหมาย แต่อย่างดนตรีบรรเลงล้วน เช่นของศิลปินดนตรีคลาสสิกว็อล์ฟกัง อมาเดอุส โมทซาร์ท อันนี้เคยฟัง เพราะเปิดให้ลูกตอนที่ดิฉันตั้งครรภ์ ฟังแล้วเป็นดนตรีบรรเลงล้วน เป็นดนตรีที่สวยงาม ที่เปลี่ยนมาฟังดนตรีบรรเลงแนวนี้เพราะอยากให้ลูกได้ซึมซับ แต่หลังจากที่คลอดลูกแล้วก็ไม่ได้ฟังบ่อย ๆ อีกเลย คือรู้สึกว่าชื่นชอบเพลงบรรเลง เพลงคลาสสิก แต่ไม่ได้ชื่นชอบถึงขั้นที่จะฟังบ่อย ๆ ไม่เหมือนเพลงที่มีคำร้อง ดิฉันชอบฟังเพลงแนวที่มีคำร้องเหล่านี้มากกว่า

ผู้วิจัย: เวลาฟังเพลงของศิลปินว็อล์ฟกัง อมาเดอุส โมทซาร์ทแล้ว รู้สึกอย่างไรบ้างคะ ฟังแล้วนึกถึงรายละเอียดในเพลง อารมณ์เพลง หรือฟังแล้วนึกถึงลูก

คุณพัชญนันท์: ฟังแล้วรู้สึกผ่อนคลายค่ะ เหมือนฟังเสียงน้ำ เสียงฝน เสียงกีตาร์ที่เล่นในยูทูป เสียงเปียโนที่มีภาพบรรยากาศฝน หรือทิวทัศน์ประกอบ ฟังแล้วจะผ่อนคลายมาก

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงเรื่อง เพลงเถา ดนตรีไทยเดิมบ้างไหมคะ

คุณพัชญนันท์: ไม่รู้จักเลยค่ะ

ผู้วิจัย: ในพิธีกรรมที่คุ้นเคย มีดนตรีเหล่านี้อยู่บ้างไหมคะ คุ้นเคยกับพิธีกรรมงานมงคลหรืออวมงคลอะไรบ้าง

คุณพัชญนันท์: ดิฉันไปงานฌาปนกิจมากกว่างานแต่งงาน ทางภาคใต้เห็นจะมีการแสดงโนราห์ เช่นพรุ่งนี้จะเผาแล้ว ก็จะมีการแสดง ในการแสดงก็จะมีวงดนตรีประกอบ เป็นวงปี่พาทย์ ทำให้คนได้ดูได้ฟังอยู่ มีรำ ตั้งแต่จังหวัดระนองลงไปถึงสงขลา มีการแสดงลักษณะนี้อยู่ ลูกสาวก็ชอบดู

ผู้วิจัย: มีงานพิธีกรรมในโอกาสอื่นไหมคะ เช่น ทอดกฐิน เป็นต้น

คุณพัชญนันท์: มีเป็นรำวงร่วมสมัยค่ะ ไม่มีดนตรีบรรเลง ไม่มีลิเก ในความทรงจำที่ภาคเหนืองานเหล่านี้จะใช้กลองสะบัดชัย มีฆ้อง และใช้การเปิดเพลงคลอบรรยากาศมากกว่าเชิญนักดนตรีมาบรรเลง

เด็กหญิงฮันนี่ อายุ 10 ขวบ มาเข้าร่วมการสัมภาษณ์ด้วย ตอบมาว่า ชอบเพลงมหาลัยชีวิต สาวสวนแตง ยิ่งเหย่า ยิ่งหรอยของบ่าววี สิบหมื่นของศิลปินมิตร ชัยบัญชา

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง รูปแบบรวมวงปี่พาทย์ และอธิบายว่าเป็นเพลงบรรเลงลักษณะเดียวกับเพลงของวิ๊อล์ฟกัง อมาเดอุส โมทซาร์ทที่คุณพัชญนันท์เคยเปิดฟังตอนตั้งครรภ์ อารมณ์เพลงเป็นแบบประณีต คล้ายกับเพลงของโมทซาร์ท

คุณพัชญนันท์: ฟังแล้วเห็นภาพตามเลยค่ะ เห็นด้วยกับคำว่า ประณีต และแยกออกจากอารมณ์ของเพลงทั่วไป

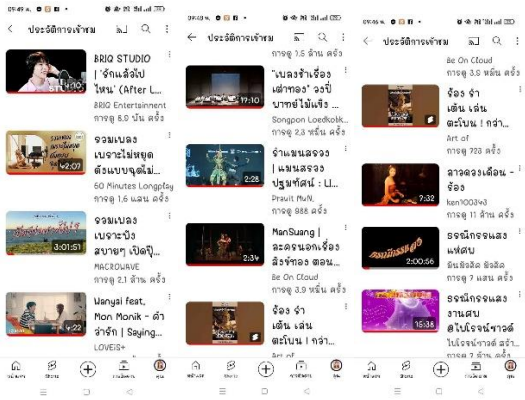
ผู้วิจัย: เพลงมีประเภทแยกสุขทุกข์ออกจากตัวดนตรี เช่นเพลงคลาสสิก กับเพลงที่กล่อมเกลาอารมณ์ดนตรี เช่น ลูกทุ่งลูกกรุง

คุณพัชญนันท์: เห็นด้วยค่ะ

ผู้วิจัย: ดนตรีโดยทั่วไปมีปรัชญาอยู่ อย่างน้อย ๆ ก็ต้องมีปรัชญาชีวิต คุณพัชญนันท์เชื่อว่ามีปรัชญาไทยหรือไม่คะ

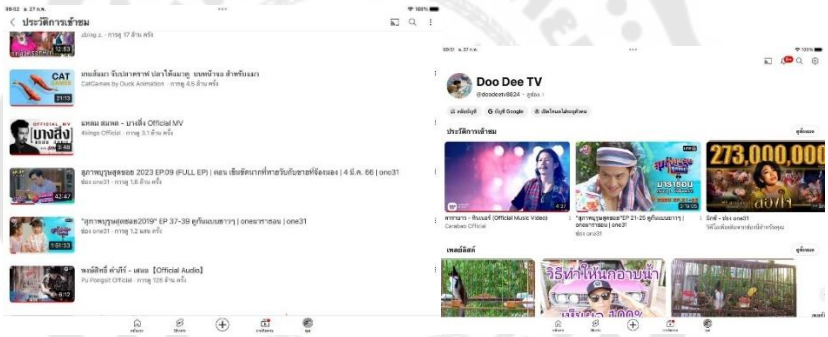
คุณพัชญนันท์: เชื่อว่ามีปรัชญาไทยค่ะ เวลาเขาบรรเลงประชันกัน เขาจะร้อนแรง หรือดึงให้สงบเยือกเย็นก็ยังได้เลย ควบคุมอารมณ์ผ่านตัวดนตรี

ผู้วิจัย: ขอบพระคุณสำหรับความร่วมมือ ขอบพระคุณที่สนใจเข้าร่วมโครงการวิจัยค่ะ



ภาพประกอบ 58 หลักฐานการฟังดนตรี

ที่มา: พัชญนันท์ สมแก้ว. (2567). ภาพถ่ายจากโทรศัพท์.



ภาพประกอบ 59 หลักฐานการฟังดนตรี

ที่มา: พิชชานันท์ โสธร. (2567). ภาพถ่ายจากไอแพด.

บทสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายชัยวัฒน์ หทัยเจริญธรรม อายุ 43 ปี

คุณชัยวัฒน์ หทัยเจริญธรรมอาศัยอยู่ในชุมชนวัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2567 ณ ร้านกาแฟสตาร์บัคส์ ถนนอิสรภาพ

ผมชอบฟังเพลงที่มีระนาด ขลุ่ย เพลงเสียขลุ่ยเรียกนาง เพลงลูกกรุงเอามาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย แบบในรายการทีวีเดอะโกลเด้นซอง (The Golden Song) ผมชอบฟังเพลงร่วมสมัย เพลงลูกกรุงของเก่าผมก็ชอบฟัง หยาดเพชร- ชรินทร์ นันทนาคร เรือนแพ- ชรินทร์ นันทนาคร รวงทอง ทองลั่นธม ท่าฉลอม- ชรินทร์ นันทนาคร ลูกทุ่งผมก็ชอบฟัง มนต์รักลูกทุ่ง-ยอดรักสลักใจ ผมจะฟังแต่ลูกทุ่งสมัยเก่า เพลงลูกทุ่งสมัยใหม่ไม่ได้ฟัง คุณพ่อเป็นคนกรุงเทพ ก่อนจะย้ายมา

สร้างครอบครัวที่บริเวณนี้ คุณพ่อชอบฟังเพลงลูกกรุง ไม่ค่อยฟังเพลงไทยเดิม ท่านชอบฟังเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ของครูเอื้อ สุนทรสนาน สุเทพ วงศ์คำแหง ชรินทร์ นันทนาคร ชอบฟังลูกทุ่งเป็นบางเพลง ส่วนใหญ่จะฟังเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ของครูเอื้อ สุนทรสนาน เพลงไทยเดิมคุณพ่อฟังบ้าง แต่ไม่มาก เช่น เพลงลาวดวงเดือน ตกทอดมาถึงผม ทำให้ผมชอบฟังเพลงลูกกรุง นักร้องสมัยใหม่ ลิเดีย ศรัณย์รัชต์ เอาเพลงลาวดวงเดือนมาร้องใหม่ แต่ผมฟังแล้วไม่ค่อยคุ้นหูเหมือนเพลงไทยสมัยเก่า ลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค ชอบรุ่นก่อนมากกว่า

คุณพ่อสะสมแผ่นเสียง ซีดี เมื่อก่อนสะสมของคุณชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง ธานิน อินทรเทพ ไพรวัลย์ ลูกเพชร พนม นพพรเจ้าของเพลงเสียงขลุ่ยเรียกนาง

ผู้วิจัย: คุณแม่ละคะ

คุณชัยวัฒน์: คุณแม่ท่านไม่ค่อยชอบฟังเพลง ท่านฟังได้ แต่ไม่ค่อยหวีดหวา

ผู้วิจัย: คุณแม่ร้องเพลงกล่อมลูกไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: คุณแม่ผมใช้เพลงลาวดวงเดือนกล่อมลูก ผมจำได้ ท่านเคยเล่าให้ฟัง มีเพลงกล่อมลูกนอนสมัยก่อน ผมจำชื่อเพลงไม่ได้ ผมแต่งงานแล้ว ภรรยาของผมไม่ได้ใช้เพลงกล่อมลูกแบบสมัยก่อน เดี๋ยวนี้เปิดยูทูป เด็กก็หลับไป

ผู้วิจัย: เคยไปร่วมงานมงคล งานอวมงคลที่จัดภายในวัดกัลยาณมิตาวาสวรมหาวิหารไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: ไปบ่อยครับ งานบวชไปมาล่าสุด เขาจัดประมาณสามวัน วันที่สองมีนาคมีโปรยเหรียญ มีดนตรี ทำขวัญนาค เล่นช่วงก่อน - หลังพิธีการ ช่วงพิธีมีกลองยาว ที่วัดจะไม่ให้เล่นจนดึกให้เล่นแค่ช่วงหัวค่ำ ก็เลิกบรรเลงดนตรีแล้ว เครื่องดนตรีมีระนาด ฆ้องไทยวงใหญ่ ตีแนวราบ ผมไม่ทราบว่าวงดนตรีคณะไหน เข้าใจว่าเป็นวงของทางวัดจัดให้มาเป็นเซ็ต เล่นถึงประมาณสองทุ่มก็เลิกแล้ว งานขึ้นบ้านใหม่ผมไม่เห็นวงปี่พาทย์ แต่ใช้เพลงมหาฤกษ์ (นอยทำนองเพลงได้)

ผู้วิจัย: งานทำบุญบ้านพบเห็นการใช้ดนตรีไทยบ้างไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: ที่เป็นวงปี่พาทย์ไม่มีครับ ผมไม่ค่อยได้จัดงานทำบุญบ้าน จัดก็ใช้เพลงมหาฤกษ์เวลาพระสงฆ์กำลังเจิม เมื่อก่อนใช้เปิดซีดี เมื่อสิบสาม สิบห้าปีก่อน เดี๋ยวนี้ใช้ยูทูป

ผู้วิจัย: จุดเทียนใช้เพลงสาธุการไหมคะ หรือใช้มหาฤกษ์อย่างเดียว

คุณชัยวัฒน์: ใช้เพลงมหาฤกษ์อย่างเดียวครับ

ผู้วิจัย: พระมา ส่งพระ ระหว่างพระฉันเช้า พระฉันเพล มีดนตรีไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: ไม่มีครับ เป็นทำบุญบ้านประจำปี กฐินก็จะมีตามวัดต่าง ๆ เห็นฆ้องแนวโค้งตั้ง บรรเลงตลอดงานให้ได้บรรยากาศ เพลงสาธุการเคยได้ยิน ใช้ตอนพิธีการ วัดกัลยาณมิตร

มีบรรเลช่วงงานกฐินเหมือนกัน บรรเลงตลอดวัน งานแต่งงาน ผมจัดที่บ้าน แต่ไม่ได้ว่าจ้างดนตรีไทย ผมมาแต่งงานที่หอประชุมทหารเรือ แล้วมาอยู่บ้านเจ้าสาว ที่แถบตรงนี้ ถนนอิสรภาพ ผมจ้างวงดนตรีเพลงสตริง ค่านักดนตรีทั้งวงประมาณห้าหมื่นบาท มีกลอง เบส กีตาร์ นักร้องนำ ประมาณ 5 คน บรรเลงสด ส่วนใหญ่บรรเลงเพลงยุคเก้าศูนย์ เพลงเธอคือดวงใจของฉัน-นิก รณวีร์ แล้วมาทำพิธีผูกข้อมือที่บ้าน รดน้ำสังข์ที่บ้านอิสรภาพ จัดที่บ้านไม่มีดนตรีครับ

งานอวมงคล บ้านผมเป็นคนจีน ล่าสุดที่อาม่าถึงแก่กรรม ครอบครัวจัดงานฌาปนกิจให้ผู้ล่วงลับ ครอบครัวผมให้ใช้ดนตรีกู่เจิง ซอจีน มีที่คล้าย ๆ ขิมด้วย บรรเลงจนคนร้องไห้ตามได้เลย ณ วัดเวฬุราชิณ แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี กรุงเทพฯ คืนสุดท้ายมีพิธีกงเต๊ก นักดนตรีประมาณห้าคน แล้วก็จะมีพระจีน ผลัดเปลี่ยนกันทำพิธี ห้าวันที่ผ่านมาเป็นพิธีสงฆ์ ไม่มีดนตรีครับ ไม่มีระนาด พิธีกงเต๊กทำตั้งแต่กลางวันจนถึงสามทุ่ม

ผู้วิจัย: คุณชัยวัฒน์รู้จักเพลงเถาไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: ไม่คุ้นเลยครับ

ผู้วิจัย: เพลงลาวคำหอม เพลงลาวเสี่ยงเทียน ลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค ลาวเจริญศรี

คุณชัยวัฒน์: ผมรู้จักแต่บุษบาเสี่ยงเทียน ลาวคำหอมเคยฟังเพลงไพเราะ ลาวดวงเดือนผมรู้จัก ร้องได้ ผมใช้กล่อมลูกผม

คุณชัยวัฒน์ร้องเพลงลาวดวงเดือนให้ผู้วิจัยฟัง ฟังแล้วทราบว่าร้องได้จริง โดยไม่ต้องเปิดเนื้อเพลง เป็นการร้องแบบชาวบ้าน คล้ายเพลงไทยเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อนอย่างนักร้องเพลงไทยเดิม

ผู้วิจัย: คุณชัยวัฒน์ฟังเพลงช่วงเวลาไหนคะ

คุณชัยวัฒน์: เวลาอยู่บนรถครับ ตอนอยู่ที่บ้านเปิดฟังตลอด หลังมาผมชอบร้องคาราโอเกะ ก่อนนอนผมไม่ค่อยได้ฟังเพลง เพราะผมมีลูก ลูกหลับเร็ว ส่วนใหญ่จะเปิดฟังตอนเช้าวันหยุด

ผู้วิจัย: รู้จักสำนักปี่พาทย์พาทยโกศลไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: ไม่รู้จักครับ ไม่เคยได้ยินชื่อ

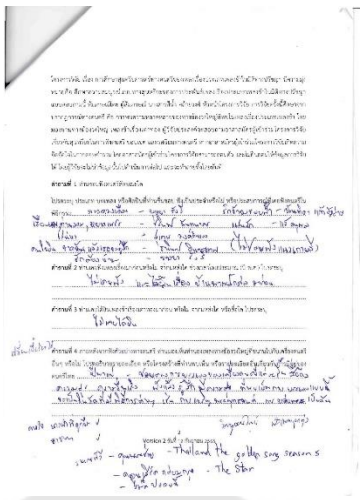
ผู้วิจัย: รู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทองไหมคะ

คุณชัยวัฒน์: ไม่รู้จักครับ

ผู้วิจัยเปิดเพลงช้าเรื่อเต่าทอง รวมวงปี่พาทย์

คุณชัยวัฒน์: ผมชอบการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น แสดงความสุข ความรื่นเริง เพลงลักษณะนี้พบในงานบุญ ไม่ใช่งานฌาปนกิจ ฟังแล้วรู้สึกมีความสุข พบการบรรเลงแบบนี้ตามวัดที่มีพิธีการ เช่น การเจริญพระพุทธมนต์ การหล่อพระ เป็นต้น

สัมภาษณ์ 2 มีนาคม พ.ศ. 2567



ภาพประกอบ 60 แบบสัมภาษณ์

ที่มา: ชัยวัฒน์ หทัยเจริญธรรม. (2567). แบบสัมภาษณ์.

บทสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายอภิวัฒน์ อินทรสุวรรณ อายุ 42 ปี

ผู้วิจัย: คุณอภิวัฒน์ชอบฟังดนตรีประเภทไหนคะ

คุณอภิวัฒน์: ผมชอบฟังลูกทุ่งครับ คุณพ่อคุณแม่ชอบฟังดนตรีไทย เป็นเพลงบรรเลงขิม ผมฟังมาจากคุณพ่อคุณแม่ เปิดเหมือนงานวัดเลยครับ คุณพ่อคุณแม่เป็นคนนครสวรรค์ ผมฟังบ่อยมีเพลงลาวกระทบไม้ ค้างคาวกินกล้วย ลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค ลาวเสี่ยงเทียน บางทีผมจำชื่อเพลงไม่ค่อยได้ อาศัยอ่านชื่อเพลงจากตลับเทป

ผู้วิจัย: ฟังปี่พาทย์ไหมคะ

คุณอภิวัฒน์: ฟังแต่มโหรีครับ มโหรีชุดใหญ่ ผมซื้อมาให้คุณตาฟัง คุณตาอายุ 80 กว่าแล้ว เป็นคนนครสวรรค์ อาชีพทำนา คุณตาชอบฟังลูกทุ่งยุค 80 ยุค 90 ของศิลปินไวพจน์ เพชรสุพรรณ ยอดรักสลักใจ คุณตาไม่ฟังลูกกรุง ชอบเพลงของค่ายโฟร์เอสสตูดิโอ คุณตาชอบฟังมโหรีฟังครบวง คุณแม่กับผมจะฟังหลากหลายกว่า ไม่เจาะจงแนวดนตรี ฟังเพลงจีนด้วยครับ เติ้ง ลี่จวิน ฟังยุคสุนทราภรณ์ แล้วก็จะเป็นยุคใหม่ ฟังศิลปินแจ้ ดนุพล แก้วกาญจน์ที่นำเพลงของวงดนตรีสุนทราภรณ์มาร้อง คุณแม่ไม่ชอบฟังลูกทุ่งยุคใหม่ ฟังเป็นบางท่าน ของคุณสุนารี ราชสีมา คุณแม่ไม่ค่อยฟัง จะฟังเป็นยุคพุ่มพวง ดวงจันทร์ รุ่นก่อนมากกว่า ผมได้ยินมาตั้งแต่เด็ก คุณแม่เปิดให้ฟังสมัยก่อนคุณแม่เปิดวิทยุเอเอ็ม รุ่นบิดหาคลื่นครับ ทรานซิสเตอร์ คุณแม่ชอบฟังเพลงจะรอเพลงที่

ชอบ ปลูกหอมปลูกกระเทียมก็พกวิทยุไปด้วย เปิดทั้งวัน กิตติคุณ เชียรสงค์-คืนนี้พี่คอยเจ้า เป็นเพลงโปรด คุณแม่บอกว่าเพลงหวานซึ้ง ผมทำงานแล้วพยายามซื้อซีดี วีซีดีกลับไปให้คุณแม่ เพราะคุณแม่ชอบฟังเพลงเหล่านี้ คุณพ่อชอบฟังเพลงแหล่ เพลงทำขวัญนาค สีไพร ไทยแท้

ผู้วิจัย: ที่บ้านมีเพลงกล่อมลูกไหมคะ

คุณอภิวัฒน์: มีเพลงโยนยาว เพลงกาเหว่า ไม่ค่อยมีเพลงกล่อมลูกครับ เดี๋ยวนี้เปิดยูทูปครับ

ผู้วิจัย: งานทำบุญประจำปี งานมงคล อวมงคล พบดนตรีไทยบ้างไหมคะ

คุณอภิวัฒน์: เปิดเทปหมดแล้วครับ เปิดเพลงบรรเลงรอเวลา เปิดเพลงตอนพระมา ตอนส่งพระเปิดเพลงในพิธีการ ยกเว้นงานเทศมหาชาติที่ยังมีดนตรีไทยอยู่ ครบวง จัดงานที่วัด งานทอดกฐินมีดนตรีวงเล็ก ไม่กี่เครื่องดนตรี ระนาด ปี่ ฆ้อง กลอง ไม่ใช่ชุดใหญ่ เป็นคนจากหมู่บ้านใกล้เคียง ทำอาชีพนักดนตรี งานสงกรานต์จะมีลิเกด้วย ปีที่ทำบุญครบรอบวันมรณภาพเจ้าอาวาสมีโขนมาแสดงสองวันสองคืน ที่วัดหนองหัวเรือ จังหวัดนครสวรรค์ ไม่แน่ใจชื่อตอน พระรามบุกกรุงลงกา ผมอยู่ดูไม่จบ อยู่จนถึงพระรามออกมารำถวายหน้าหลวงพ่อ มันดึกไป ผมเดินไปเล่นเกมจนเหนื่อยแล้วก็เลยกลับบ้าน ตอนเด็กผมเคยดูแล้วสนุกกว่านี้ อาจจะด้วยวัย ตอนเด็กผมอยากอยู่ แต่คุณพ่อคุณแม่จะกลับบ้าน เมื่อผมโตขึ้นผมไม่สนุกเหมือนก่อน อยากกลับบ้าน เริ่มเข้าใจคุณพ่อคุณแม่ ไม่อยากอยู่ดูดึก ๆ สงกรานต์มีจ้างรำวงย้อนยุคจากกรุเทพมาเลย รำวงย้อนยุคของโฟร์เอส ที่หมู่บ้านผมชอบกันมาก กรรมการวัดจะจัดหางานมา

ผู้วิจัย: ตัวคุณอภิวัฒน์ชอบฟังเพลงลูกกรุง ลูกทุ่งใช่ไหมคะ

คุณอภิวัฒน์: ผมฟังลูกกรุงส่วนมากครับ มาทำงานที่กรุงเทพ รู้สึกคิดถึงบ้าน ฟังเพลงเหล่านี้เหมือนย้อนกลับไปในวัยเด็ก เป็นเพลงที่ผมชินหู เหมือนบรรยากาศบ้านนอก เคยผ่านช่วงเวลาที่ฟังเพลงเหล่านี้มา อยากกลับบ้านแต่กลับไม่ได้ ทำได้แต่ฟังเพลงให้หายคิดถึง แต่ศิลปินท่านอื่นนำไปร้องผมก็ไม่ชอบ ต้องเป็นของศิลปินคุณอ๊อด โอภาส ดอน สอนระเบียบ นิตยา บุญสูงเนิน ไพรจิตร อักษรณรงค์ เขาร้องแล้วใจผมไปถึงบ้านเลยครับ คิดถึงบ้าน ถ้าเป็นคนอื่นร้องก็ไม่เข้าถึงอารมณ์ ต่อให้เป็นเพลงเดียวกันก็ตาม เป็นกำลังใจรอวันกลับบ้าน ผมกลับบ้านหลังเทศกาลผมฟังเพลงสตริงยุค 90 ด้วยครับ ศิลปิน ลิฟท์-ออย บอยสเก๊าท์ นุ๊ก สุทธิดา เต๋า สมชาย ลูกทุ่งผมฟังบ้าง แต่ไม่มาก ชอบของศิลปินไก่ พรรณนิภา ผมไม่ค่อยชอบเพลงสมัยใหม่ เป็นการร้องที่เสียงอยู่ในลำคอ เพลงอย่างไรไม่รู้ ไม่ได้ฟังเพลงยุคใหม่ครับ ขัดหู การออกเสียง หลาย ๆ อย่าง ไม่ใช่แนวที่ผมชอบฟัง ผมชอบค่ายอาร์เอสมากกว่าแกรมมี่ครับ แกรมมี่ออกอัลบั้มใหม่ ถ้าไม่ดังจริง ๆ ผมไม่ซื้อ แต่ถ้าเป็นแผ่นของค่ายอาร์เอสได้เงินผมแน่นอน

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงฝรั่งรำเท้า บรรจุคำร้องเพลงเด็กเอ๋ยเด็กน้อย คุณอภิวัฒน์ร้องเอื้อนตามได้ และจำคำร้องครบถ้วนในการฟังครั้งแรก การฟังครั้งที่สองจำรายละเอียดทำนองได้มากขึ้น

ผู้วิจัย: คุณอภิวัฒน์ฟังดนตรีไทยร่วมสมัยบ้างไหมคะ

คุณอภิวัฒน์: ไม่ฟังครับ ไม่ชอบ

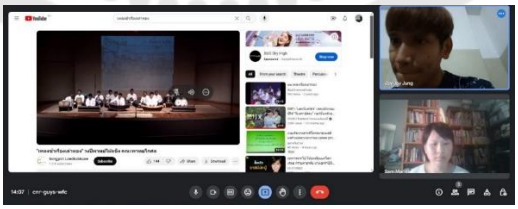
ผู้วิจัย: คุณอภิวัฒน์เคยว่าจ้างวงดนตรีไทยไหมคะ

คุณอภิวัฒน์: เคยครับ งานบวชผม มีปี่พาทย์บรรเลงตั้งแต่ปลงผมนาค มีบรรเลงตลอดก่อนนำนาคไปปลงผม มีวงดนตรีบรรเลงตลอดครับ จัดสองวันเต็ม กลางคืนเป็นงานเลี้ยงไม่มีปี่พาทย์บรรเลง เช้ามีวงปี่พาทย์บรรเลงก่อนที่จะนำนาคไปอุปสมบทที่โบสถ์ บรรเลงอีกทีฉลองพระใหม่ที่บ้าน เป็นวงดนตรีชุดมอญ มีระนาดเอก มีระนาดเหล็กด้วยครับ ผมจำได้ จ้างมาหมื่นห้า ราคาเมื่อก่อนไม่แพง คุณพ่อบอกมีลูกคนเดียวต้องเต็มที่หน่อย ตอนนั้นมีแม่ครัวประจำหมู่บ้านมาช่วยกัน ไม่ได้จ้าง ตอนกลางคืนโต๊ะจีนร้อยโต๊ะ จ้างแม่ครัวมาเพิ่มทำอาหารเอง

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

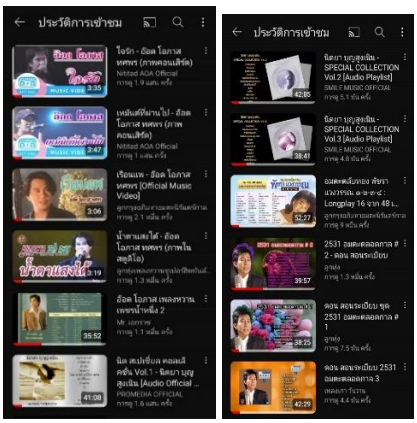
คุณอภิวัฒน์: ผมได้ยิน ผมนึกถึงเสียงในชุมชน ทำให้ทราบว่าเป็นงานมงคล งานขึ้นบ้านใหม่ เป็นดนตรีบรรเลงแนวรื่นเริง ผมพอจับเสียงระนาดเอกเสียงแหลม จะเด่นมาก เสียงชัดเจน ตะโพน ฆ้อง ผมพอจะสามารถแยกเสียงเครื่องดนตรีที่คุ้นหูครับ ผมเห็นว่าเป็นเพลงบรรเลงไปเรื่อยไพเราะดีครับ ไม่เหมือนเพลงสตริง

สัมภาษณ์เมื่อ 28 กุมภาพันธ์ 2567



ภาพประกอบ 61 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: อภิวัฒน์ อินทรสุวรรณ. (2567). ภาพถ่าย.



ภาพประกอบ 62 หลักฐานการฟังดนตรี

ที่มา: อภิวัฒน์ อินทรสุวรรณ. (2567). หลักฐานการฟังดนตรี.

บทสัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางปนัดดา ทะนงศักดิ์ อายุ 56 ปี

คุณปนัดดา: คุณพ่อเป็นนักดนตรีไทย บรรเลงวงมโหรี เล่นได้ทั้งซอและปี่ จังหวัดสุรินทร์ ดิฉันจึงฟังเพลงไทยมาตั้งแต่เด็ก ๆ

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงเรื่องมาก่อนไหมคะ

คุณปนัดดา: ไม่รู้จักค่ะ

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงเถา เพลงระบำ เพลงโหมโรง มาก่อนไหมคะ

คุณปนัดดา: ไม่รู้จักค่ะ ถ้าได้ยินทำนองอาจจะคุ้น บางทีไม่ได้จำชื่อ ที่บ้านเล่นกันตรึม พี่รู้จักเพลงลาวเจริญศรี ทำกิจกรรมรำเบิกโรง พี่ร้องเพลงนี้ได้

ผู้วิจัยทดลองให้คุณปนัดดาร้อง คำร้องเพลงลาวเจริญศรีถูกต้อง

คุณปนัดดา: เพลงลาวดวงเดือนพี่ก็ร้องได้

คุณปนัดดานอยทำนองและคำร้องถูกต้อง ร้องไม่จบเพลง

ผู้วิจัย: มีเพลงอื่นที่ชอบฟังอีกไหมคะ

คุณปนัดดา: เพลงเขมรไทรโยคค่ะ ชอบฟังหมดเลย ค้างคาวกินกล้วย พี่ชอบดนตรีไทย.

ผู้วิจัย: ที่บ้านมีเพลงกล่อมลูกไหมคะ

คุณปนัดดา: มีร้องเป็นภาษาเขมร ที่บ้านพี่มีหลายกลุ่ม มีเขมร ไทย ลาว ส่วย บ้านพี่ร้องเพลงกล่อมลูกภาษาเขมรกับภาษาไทยค่ะ (ร้องเนื้อไทยเป็นเพลงโอละเห่) เพลงกล่อมลูกภาษาเขมร คุณปนัดดาแปลให้ว่า นอนเถิดลูกน้อย ตุ๊กแกจะมา รีบนอนเถิด อย่าโยเย รีบนอนเถิด ใจความประมาณนี้ค่ะ เมื่อก่อนคุณพ่อเล่นวงมโหรี มีเครื่องดนตรี ปี่ ซอ ฉิ่ง กลอง ถ้าทางอีสานที่พูดภาษาลาวจะใช้แคน แต่ที่นี่จะไม่มี ใช้วงมโหรี คุณพ่อจะพาคนมาฝึกซ้อมดนตรีที่บ้าน

ผู้วิจัย: มีบ้านเก็บเครื่องดนตรีไหมคะ หรือต่างคนต่างนำเครื่องดนตรีของตนเองมา

คุณปนัดดา: ที่บ้านพี่หมดเลย ตอนพ่อพี่ถึงแก่กรรม พี่ยกให้สมาชิกวงของคุณพ่อหมดเลย เมื่อก่อนเก็บรวมกับบ้านที่อยู่อาศัย ไม่ได้แยกบ้านค่ะ คุณพ่อมีซอหลายคันมาก มีกลองยาว กลองกลม ๆ ใหญ่ ๆ ไม่มีตะโพน ลูกห้าคนไม่มีใครเจริญรอยตามเส้นทางดนตรีของคุณพ่อเลย

ผู้วิจัย: คุณพ่อซ้อมดนตรีที่บ้านตามลำพังบ้างไหมคะ หรือซ้อมพร้อมสมาชิกวงดนตรี

คุณปนัดดา: มีซ้อมคนเดียวบ้างค่ะ

ผู้วิจัย: คุณพ่อฟังเพลงจากวิทยุไหมคะ สมัยนั้น

คุณปนัดดา: ฟังค่ะ ฟังไวพจน์ เพชรสุพรรณ สุรพล สมบัติเจริญ ผ่องศรี วรนุช คุณพ่อชอบฟังดนตรีไทย ฟังจากวิทยุทรานซิสเตอร์ ที่ใช้ถ่านตรากบ แล้วก็ไปฟังตามงานบรรเลงค่ะ มีเก็บเทปไว้บ้าง แต่แผ่นเสียงไม่ได้เก็บไว้เลย เป็นพื้นที่แถบชนบท คุณแม่ก็ชอบฟังดนตรี ฟังด้วยกัน ส่วนตัวพี่ฟังได้ทุกแนว ทั้งลูกทุ่ง ลูกกรุง เพลงไทยสากล หมอลำ ชอบฟังหมดเลย ชอบที่สุดเป็นเพลงไทยสากล ของพี่แจ้ ดนุพล แก้วกาญจน์ วงเพื่อน กุ้ง ตวงสิทธิ์ เรียมจินดา ธเนศ วรากุลนุเคราะห์ ชรัส เฟื่องอารมณ์ ปั่น ไพบูลย์เกียรติ เขียวแก้ว อ๊อด คีรีบูน ต้อม เรนโบว์ อ๊อด โอภาส ทศพร (วงบรั่นดี)

ผู้วิจัยเปิดกล่อมนารี คุณปนัดดาถอดคำร้องได้สั้น ๆ ว่า “สัพยอก” จากคำร้องทั้งหมด ผู้วิจัยเปิดเพลงแสนรัก ซึ่งเป็นเพลงที่ตรงกับรสนิยมของคุณปนัดดา คุณปนัดดาร้องได้ จำทำนองได้ ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง คุณปนัดดาอธิบายว่าฟังเสียงระนาด ฟังเข้าใจความกลมกลืน ฟังเพลงไทยแล้วคิดถึงแม่ เสียงฉิ่ง เสียงกลอง ฟังออก

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2567

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางรสสุคนธ์ ชูศักดิ์ศิลป์ อายุ 62 ปี

คุณรสสุคนธ์: ดิฉันฟังเพลงลูกกรุงเป็นส่วนใหญ่ ดนตรีไทยฟังนิดหน่อย เป็นคนจังหวัดกรุงเทพ สมัยยังเด็ก คุณแม่เป็นคนจังหวัดอุตรดิตถ์ ที่บ้านมีเพลงกล่อมลูก เพลงโยกเยกเอย ดิฉันเกิดที่กรุงเทพ เติบโตที่กรุงเทพ สมัยก่อนตอนที่ดิฉันยังไม่แต่งงาน มีงานทำบุญบ้านที่ลาดพร้าว ไม่ได้ทำเป็นประจำทุกปี ทำตามโอกาสและความสะดวก จะมีญาติมารวมตัวกัน ใช้วิธีเปิดเพลงในบ้านให้มีเสียงคลอบรรยากาศ ก่อนพระมา จะเปิดดนตรีไทยตลอด ไม่ได้ใช้เพลงเฉพาะ ใช้เพลงอะไรก็ได้ ขอให้เป็นเสียงดนตรีไทย เพลงลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค เปิดกระทั่งพระสวด

ผู้วิจัย: คุณรสสุคนธ์ฟังดนตรีไทยบ่อยไหมคะ ฟังช่วงเวลาไหน

คุณรสสุคนธ์: ฟังช่วงเช้าค่ะ ไม่ได้เปิดทั้งวัน บางทีก็บ่าย ๆ เย็น ๆ ช่วงสามสี่โมง เปิดฟังยามว่างค่ะ ดิฉันประกอบอาชีพแม่บ้าน ช่วงทำงานบ้านเสร็จ ช่วงพลบค่ำฟังบ้าง แต่เป็นประจำ

เพราะมีลูก ตั้งแต่แต่งงานออกจากบ้านคุณพ่อคุณแม่ ก็ไม่ค่อยฟังดนตรีไทยมาก สมัยที่อยู่กับคุณพ่อคุณแม่ฟังบ่อยมาก สมัยที่อยู่กับคุณพ่อคุณแม่ฟังเป็นประจำ เน้นเพลงลูกกรุง ดนตรีไทยฟังนิดหน่อยค่ะดนตรีไทยจะฟังเฉพาะบรรเลงขิม และเพลงร้องที่เอื้อนน้อยหน่อย สมัยใหม่หน่อย แต่เป็นวงบรรเลงไทยเดิม ไม่มีวงร่วมสมัย คุณแม่เป็นคนลับแล แต่ดิฉันพูดลับแลไม่ได้ คุณแม่ก็พูดภาษาลับแลไม่ค่อยได้แล้ว ทอผ้าก็ไม่มีแล้ว ช่วงที่อยู่กับคุณแม่ ประมาณปี พ.ศ. 2523 เคบไปงานกฐินที่จังหวัดอ่างทอง มีดนตรีไทยเหมือนกัน แต่เปิดเครื่องเสียง ในพิธีไม่มีเปิดเพลง จุดเทียบก็ไม่มีเพลงเป็นดนตรีไทยที่เปิดคลอบรรยากาศงาน ไม่เคยเจอเปิดเพลงระหว่างพิธีการนะคะ งานอุปสมบทดิฉันไม่ได้ไปร่วมวันนาค ทราบว่ามีดนตรี มีนักร้องแหล่กล่อมนาค ทำขวัญนาค แต่ไม่มีวงดนตรีปี่พาทย์มาบรรเลง มีแต่เปิดเพลงจากเครื่องเสียง

งานแต่งงาน ดิฉันจัดที่บ้านลาดพร้าว มีเปิดเพลงดนตรีไทย แต่เป็นดนตรีไทยสมัยใหม่แล้ว เปิดไปเรื่อย ไม่ได้ใช้ดนตรีไทยตลอด ตอนนั้นญาติมาช่วยเรื่องดนตรี มีเพลงลาวดวงเดือน เขมรไทรโยค ค้างคาวกินกล้วย เพลงลูกกรุงเช่น วิมานสีชมพู เน้นเพลงหวาน ๆ บทเรียนก่อนวิวาห์ สักขีแม่ปิง ดิฉันมีลูก ยังไม่แต่งงาน ก็เลยยังไม่ได้จัดงานอีกครั้ง แต่สมัยนี้ถึงจัดงานก็คงไม่ได้จัดเหมือนคนรุ่นดิฉัน ดนตรีไทยก็คงจะไม่ได้ใช้ ดูจากงานแต่งเพื่อน ๆ ลูกสาว ใช้เพลงสมัยใหม่ เปิดเอามากกว่า งานฌาปนกิจ มานึกดูแล้ว เคยไปร่วมงานอยู่บ้าง แต่ไม่เคยเห็นวัดไหนใช้ดนตรีไทยบรรเลง จากที่ไปร่วมงานนะคะ ไม่พบดนตรีไทย ไม่ได้เปิดเพลง วัดลาดพร้าว วัดพระศรี บางเขน ดิฉันไม่เคยเห็นเปิดเพลงดนตรีไทย

ผู้วิจัย: คุณรสสุคนธ์เคยได้ยินเพลงเรื่องมาก่อนไหมคะ

คุณรสสุคนธ์: ไม่เคยค่ะ ไม่รู้จัก

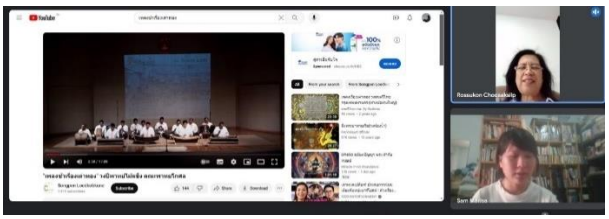
ผู้วิจัย: คุณรสสุคนธ์เคยได้ยินเพลงช้าเรื่องเต่าทองมาก่อนไหมคะ

คุณรสสุคนธ์: ไม่เคยค่ะ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงลาวเสี่ยงเทียน ของเก่า ร้องแบบต้นฉบับตามขนมวิธีการร้องเพลงไทยเดิม คุณรสสุคนธ์จับเนื้อร้องลำบาก ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงลาวเสี่ยงเที่ยง บรรเลงออเคสตรา คุณรสสุคนธ์จับเนื้อเพลงได้ ร้องตามได้ในสองครั้งแรก ถอดเนื้อเพลงได้

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมวงบรรเลงปี่พาทย์ คุณรสสุคนธ์ให้ความเห็นว่า ฟังเพลิดเพลิน ฟังภาพรวมเป็นความหมาย ฟังไม่ทราบอารมณ์เพลง

สัมภาษณ์เมื่อ 29 กุมภาพันธ์ 2567



ภาพประกอบ 63 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางขนิษฐา ลีลาลัคคนา อายุ 59 ปี

ที่บ้านดิฉันมีเพลงกล่อมลูก ใช้เพลงนกขมิ้นเหลืองอ่อน ค่ำคืนฉันยืนอยู่เดียวดาย จำได้ว่าเพลงนี้คุณแม่ร้องมาก่อน ก็เลยจำต่อมาจากท่าน ตอนเด็กบางทีไปดูลิเกกับคุณแม่ ชอบดู งานอุปสมบทเคยไปมาบ้าง พบดนตรีไทยเป็นรำรอบโบสถ์ เป็นรำวง งานบวชดิฉันไปวันโปรยทานรอบโบสถ์ จึงไม่รู้ว่าวัดก่อนหน้าจัดอย่างไร งานแต่งงาน มีเครื่องเป่า กลอง ดิฉันเป็นคนกรุงเทพ คุณพ่อเป็นคนจีน คุณแม่เป็นคนสิงห์บุรี ถ้าจะเห็นงานแต่ง งานอุปสมบท ก็จะเป็นที่สิงห์บุรี ส่วนใหญ่จัดงานแต่งงานที่บ้าน เป็นโต๊ะจีน รดน้ำสังข์ มีดนตรีไทยมาบรรเลง เป็นระนาดกับกลอง เป็นกลองที่ตีสองฝั่ง ผู้วิจัยเปิดภาพให้คุณขนิษฐา พบว่าเป็นกลองแขก คุณขนิษฐาให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่าเป็นวงที่มีเครื่องสายผสมด้วย มีซอ มีขิมเข้ามาผสม เป็นเพลงบรรเลงอย่างเดียว ไม่มีนักร้อง เป็นงานสมัยคุณขนิษฐาอายุ 7 – 10 ขวบ ปัจจุบันอายุ 59 ปี พบดนตรีไทยเมื่อครั้งนานมาแล้ว

คุณขนิษฐาให้สัมภาษว่า ปัจจุบันไม่มีแล้ว เป็นดนตรีสากลบรรเลงในงานแต่งงานมาแทนที่ดนตรีไทย เป็นเครื่องดนตรีกีตาร์ แซกโซโฟน อิเล็กโทน ระยะหลังงานแต่งงานจัดที่โรงแรม เคยไปบางงานจัดที่กรุงเทพ เป็นอิเล็กโทน กับนักร้องสองคน จำได้เพราะว่านักนดตรีไม่เยอะ จำนวนไม่เกินสามคน

ดิฉันเคยไปงานขึ้นบ้านใหม่ เขาหล่อพระด้วย เป็นงานวันพระใหญ่ ชาวบ้านทำข้าวต้มลูกโยน เดี๋ยวนี้ใช้กีตาร์ อิเล็กโทน กลอน เมื่อก่อนใช้วงดนตรีไทยเดิม จำรูปแบบวงดนตรีไม่ได้ มีนักร้องมาร้องขณะผู้ชมรับประทานอาหาร ทำบุญบ้านประจำปีไม่มีแล้ว งานบุญอื่นเห็นแต่ลิเก ส่วนใหญ่จะดูไม่จบ มันดึกมาก ระยะหลังดิฉันไม่ค่อยได้ไปดูลิเกแล้ว คุณแม่อายุมาก ตัวดิฉันก็อายุมากขึ้น ไม่แข็งแรงอย่างเก่า ส่วนใหญ่จะเป็นงานปิดทอง งานทำบุญสงกรานต์ ดนตรีไทยได้ยินในงานฌาปนกิจมากกว่า งานบุญนี้ไม่มีเลย งานฌาปนกิจใช้วงปี่พาทย์ ฆ้องไทย แนวราบไม่ได้ใช้ฆ้องมอญ ทราบชื่อเพลงเดียว คือ ธรณีกรรแสง ส่วนใหญ่ใช้เพลงบรรเลงเพื่อความโศกเศร้า

ผู้วิจัย: คุณขนิษฐารู้จักเพลงเรื่องมาก่อนไหมคะ

คุณขนิษฐา: ไม่เคยค่ะ

ผู้วิจัย: คุณขนิษฐารู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทองไหมคะ ฝั่งธนบุรี

คุณขนิษฐา: ไม่เคยค่ะ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง คุณขนิษฐาอธิบายว่า เหมือนเอากลอนไทนมาทำเป็นเพลง ฟังภาพรวมเป็นหลัก ไม่เข้าใจอารมณ์ แต่ไพเราะดี

สัมภาษณ์เมื่อ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2567



ภาพประกอบ 64 หลักฐานการฟังเพลง

ที่มา: ขนิษฐา ลีลาลัคคนา. (2567). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายพิสิษฐ์ ชูศักดิ์ศิลป์ อายุ 62 ปี

ผมเป็นคนกรุงเทพ อาศัยอยู่ย่านบางแค คุณพ่อเป็นคนจีน คุณแม่เป็นคนสิงห์บุรี สมัยเด็ก ๆ คุณแม่ร้องเพลงกล่อมลูก โยกเยกเอย มีเพลงเดียวครับ เมื่อก่อนรุ่นผมมีเพลงไทยเยอะ ดูจากโทรทัศน์รุ่นขาวดำตู้ปลา สมัยก่อนผมที่ผมยังเด็ก ผมฟังดนตรีไทย คุ้นเคยมากกว่าปัจจุบัน สมัยผมวัยรุ่นก็ยังมีเพลงไทย ผมไปงานทำบุญแนวบางขุนเทียน บางขุนนท์ ไปกับเพื่อน ๆ พบเห็นงานทำบุญทอดกฐิน ขึ้นบ้านใหม่ ทำบุญบ้าน แต่เดี๋ยวนี้พบเห็นงานบุญลดลง แถวบางแคยังพบเห็นงานทำบุญบ้านบ้าง แต่ไม่เห็นใช้ดนตรีไทยมานานแล้ว ในละแวกบ้านที่สิงห์บุรี เป็นบ้านญาติผู้ใหญ่ เขาทำบุญประจำปี เมื่อก่อนนี้มีดนตรีไทย แต่สมัยผมวันรุ่น ประมาณปี พ.ศ. 2510-2520 ยังพอเห็นงานทำบุญบ้านเปิดเครื่องเสียง เปิดเพลงดนตรีไทย มีลูกทุ่ง สลับกันไป เปิดคลอตลอดงานยกเว้นช่วงพิธีการ เข้ามาก็เปิดเพลงคลอแล้ว ระหว่างทำบุญไม่เปิด เมื่อก่อนนี้ระหว่างพระฉันมีดนตรีด้วย เปิดเทปคลอ เปิดอีกทีตอนพระสงฆ์กลับวัด ผมอยู่ฝั่งธนฯ เมื่อก่อนมีทั้งงานทำบุญ

บ้านประจำปี แต่งงานที่บ้าน งานทอดผ้าป่า มีสวดมนต์เช้า ไม่มีสวดมนต์เย็น เช้าไม่มีดนตรี เป็นพิธีการของพระสงฆ์ ผมพึ่งทราบจากผู้วิจัยว่ามีเพลงเฉพาะในพิธีการ ไม่เคยเห็นเพลงประกอบพิธีสงฆ์ พระฉันเช้า พระฉันเย็นมาก่อน ผมเคยเห็นแต่วงแตรวง ไม่ได้เห็นวงปี่พาทย์มานานแล้ว ตั้งแต่สมัยผมวัยรุ่น ปี พ.ศ. 2518 ก็ไม่ค่อยเห็นวงดนตรีเหล่านี้แล้ว ผมเห็นครั้งสุดท้ายที่อำเภออินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี มีระนาด ปี่พาทย์ ลิเก หลังจากนั้นมาก็ไม่เห็นวงดนตรีเหล่านี้อีกเลย ส่วนมากผมไปวันงาน ก่อนวันงานไม่เคยไป จึงไม่ทราบว่ามีดนตรีปี่พาทย์หรือไม่ แต่ในวันงานทำบุญ เขาจะตั้งวงบรรเลงแต่เช้า คนไปร่วมงานแต่เช้า มีวงปี่พาทย์ตั้งบรรเลงแล้ว งานแต่งงาน พี่ชาย หรือตัวผมเองจัดแบบเดิม แต่งที่บ้านเจ้าสาวคนรุ่นนั้น พี่ชาย น้าชาย แต่งงานที่บ้านกันหมด แต่ใช้เครื่องเสียงหมดแล้ว ไม่ได้จ้างวงดนตรี ผมรู้จักเพลงเถา เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงลาวดวงเดือน ลาวคำหอม ลาวกระทบไม้ คำหวาน ลาวเสี่ยงเทียน เขมรไทรโยค

ผู้วิจัย: คุณพิสิษฐ์เคยรู้จักเพลงเรื่องมาก่อนไหมคะ

คุณพิสิษฐ์: ไม่เคยครับ ไม่เคยได้ยิน

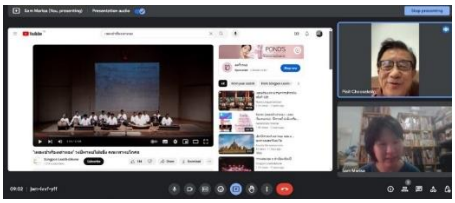
ผู้วิจัย: คุณพิสิษฐ์เคยรู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทองไหมคะ มาจากสำนักดนตรีไทยที่อยู่ฝั่งธนบุรี

คุณพิสิษฐ์: ไม่เคยครับ

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทองรูปแบบรวมวงปี่พาทย์ คุณพิสิษฐ์ว่า ฟังได้เรื่อย ๆ เพื่อความเพลิดเพลิน ไม่ทราบความหมายของดนตรี แต่เชื่อว่าดนตรีโดยทั่วไปมีปรัชญาชีวิต แง่มุมความคิด มีอารมณ์ในทำนองเพลง นึกถึงเพลงโหมโรงจอมสุรางค์ นกขมิ้น เหล่านี้

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงนกขมิ้น ฉบับเดิมที่มีการเอื้อนแบบไทย คุณพิสิษฐ์ร้องตามคร่าว ๆ ได้ในรอบแรก ร้องลักษณะเพลงไทยเนื้อเต็ม ตัดเอื้อนรายละเอียดออก แต่จำเนื้อได้แม่นยำ ฟังเนื้อเพลงและทำนองออก

สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2567



ภาพประกอบ 65 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2567). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นางบุญเรือง อุ่นศรีส่ง อายุ 79 ปี

คุณบุญเรือง อุ่นศรีส่ง เป็นผู้ฟังดนตรีทั่วไป ปรกติชอบฟังเพลลูกทุ่ง ของศิลปินทูล ทองใจ ศิลปิน ศิลปินก้าน แก้วสุพรรณ ชอบฟังวงปี่พาทย์บรรเลตามงานทำบุญ ดิฉันอาศัยอยู่ที่อำเภอสวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย เมื่อก่อนจะมีรถลิเก (รถสองแถว) ผ่านหน้าบ้าน เห็นพวกนักดนตรีขนเครื่องดนตรีไปงานกัน รถไทยแลนด์จะอีกแบบหนึ่งมีไว้บรรทุกของทาเกษตร ดิฉันชอบดูลิเก ไปฟังพระสวดมนต์เย็นเป็นบางโอกาส ปรกติฟังวิทยุ สมัยอยู่กับพ่อ (นายอ่อน นาคก้อน) เคยฟังเครื่องสายไทย แต่พอคุณพ่อถึงแก่กรรม ก็ห่างกับดนตรีไทยไปหลายสิบปี ฟังแต่เพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง

ผู้วิจัย: คุณป้าเคยได้ยินเพลงเรื่องบ้างไหมคะ ช่วงรอเวลา เพลงที่บรรเลงยาว ๆ

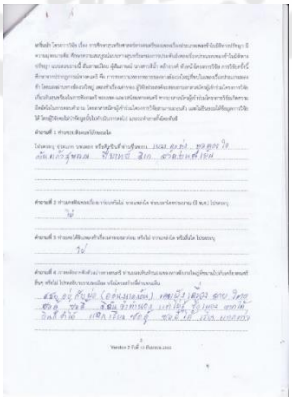
คุณบุญเรือง: ไม่เคยค่ะ

ผู้วิจัย: คุณป้าเคยได้ยินเพลงช้าเรื่องเต่าทองบ้างไหมคะ

คุณบุญเรือง: ไม่เคยค่ะ

ผู้วิจัยทดลองเปิดวิดีโอการบรรเลงปี่พาทย์เพลงช้าเรื่องเต่าทอง คุณบุญเรืองยืนยันว่าไม่เคยได้ยินทำนองเพลงนี้มาก่อน

คุณบุญเรือง: สมัยก่อน อยู่กับพ่อ ชอบฟังเครื่องสายไทยมาก เพลงค้างคาวกินกล้วย เพลงสั้น ๆ ไพเราะ ฟังซออู้ ซออี้ ดิฉันจำทำนอง แต่ไม่ทราบชื่อเพลง หากได้ยินก็จะจำได้ เสียงซออู้กับซออี้แตกต่างกัน บรรเลงในวงเครื่องสายไทย ดิฉันฟังออก แต่ปี่พาทย์ฟังยากกว่า เพลงช้าเรื่องเต่าทอง ดิฉันไม่คุ้นเคย



ภาพประกอบ 66 แบบสัมภาษณ์

ที่มา: บุญเรือง อุ่นศรีส่ง. (2564). ภาพถ่าย.

บทสัมภาษณ์ ผู้ฟังดนตรีทั่วไป นายวันชัย ศรีจันทร์ตรา อายุ 71 ปี

คุณวันชัย: ผมเป็นชาวนา คุณปู่ของผมเล่นดนตรีไทย ชื่อนายอ่อน นาคก้อน เป็นคนเครื่องสาย ส่วนตัวผมชอบปี่พาทย์ แถวนี้มีวงปี่พาทย์ไทย แต่เป็นของวัดประชาศรัทธาธรรม (วัดเต่าไหใต้) พ่อเล่นลิเก ครูยง เป็นอาจารย์ตีปี่พาทย์ในชุมชน อยากให้ปู่หัดให้ ปู่อ่อนไม่หัดปี่พาทย์ให้ ตอนเขามานที่บ้านย่า ย่า ชื่อแม่จริญ เป็นภรรยาของปู่อ่อน สมัยนั้นซอเขามีโน้ต เป็นหนังสือใบลาน พ่อแก่ (ปู่) เล่นซออี้ ซออู้ ที่นี่ไม่มีขิม มีแต่ซอ จำได้ว่ามีเพลงสาธุการ เล่นรวมกันทั้งปี่พาทย์เครื่องสาย

คุณวันชัยนอยทำนองเพลงสาธุการ ว่าขึ้นอย่างไร และจำได้ว่าเครื่องอื่นรับอย่างไร

ผู้วิจัย: สมัยนั้นบรรเลงเพลงอะไรบ้างคะ ชื่อเพลง

คุณวันชัย: แถวนี้วงปี่พาทย์มีเพลงกราวใน นกขมิ้น นกเขาขะแมร์ เขมรปี่แก้ว แล้วก็เพลงเถา มีเดี่ยวปี่พาทย์ตอนพระฉันด้วย เมื่อก่อนคนฆ้องในหมู่บ้านชื่อ นายประจบ กลิ่นรุ่ง (ถึงแก่กรรม) นายเคลื่อน เม่นสิน ตีระนาดทุ้ม อยู่หมู่บ้านใกล้กัน คนปี่ไม่มีแล้ว ตะโพนพี่ลือ ชื่อนายบุญลือ คำอ่อง เมื่อก่อนบรรเลงกันที่วัด งานเทศมหาชาติ ใช้เพลงเร็ว ไม่ทราบชื่อ ตะโพนตีป๊ะ พรึง พรึง รับพระเดินขึ้น

ผู้วิจัย: มีเพลงช้า กับเพลงสองไม้ไหมคะ

คุณวันชัย: สองไม้ไม่มี เพลงช้าไม่มี ไม่ได้ใช้ตอนพระเทศน์ สองไม้ใช้ในลิเก ตัวละครเดินอย่างนี้

ผู้วิจัย: มีเพลงเรื่องไหมคะ

คุณวันชัย: ไม่มี ที่นี่ใช้บรรเลงเฉพาะพระฉันเพล รัวสามครั้งก็มี จำได้ว่าจบแล้วขึ้นใหม่เป็นทำนองเดิมสามครั้ง ขึ้นช้าก่อน ครบสามครั้งตัวละครถือดาบย่องไปหากัน จะประหารแล้ว แล้วผมไปเป็นทหารสองปี ตอนแรกมีปี่พาทย์อยู่กับบ้านเรา พอกลับมาจากทหาร พ่อขายเครื่องดนตรีไปหมดแล้ว ขายไปสี่เครื่อง ฆ้องเล็กฆ้องใหญ่ พาทย์เอก พาทย์ทุ้ม ไม่มีเครื่องดนตรีเหลือเลย ซออี้จะเป็นกระบอก ไปกับพ่อแก่ ที่นี่ไม่มีชื่อวงดนตรี ใครเล่นได้ก็มารวมกัน คนตาบอดเป่าเป่าขลุ่ย พ่อแก่เล่นซอ พอดีผมไปบรรจุทหารสองปี กลับมาไม่เหลือเครื่องดนตรี ผมเสียดาย จะเก็บไว้ดู อยากให้หลานเล่นดนตรีไทย พอพ่อขายไปแล้วในชุมชนนี้ก็เลยเหลือแต่เครื่องปี่พาทย์ที่อยู่ในวัดประชาศรัทธาธรรม (วัดเต่าไหใต้) ไม่มีคนสืบสานต่อ คนรุ่นเก่าถึงแก่กรรมไปมากแล้ว เหลืออยู่ไม่กี่คน เมื่อก่อนคนในชุมชนรวมตัวกันไปเล่นดนตรีตามงานกฐิน งานพระเข้าพรรษา งานพระเทศน์มหาชาติ รวมตัวบรรเลงดนตรีที่วัด ไม่คิดสตางค์ เมื่อก่อนมีคนทำเครื่องดนตรีปี่พาทย์ ใช้ไม้ไผ่ตงเทียบลูกใส่ครั่ง ผ่าท้องลูกให้เป็นเสียง รุ่นพี่ทำเครื่องดนตรี ชื่อ ประเสริฐ กิ่งจันทร์ อีกคนชื่อเสน่ห์

ถึงแก่กรรมแล้วทั้งสองคน ปัจจุบันคนตีปี่พาทย์ในหมู่บ้านไม่มีแล้ว ต้องจ้างวงดนตรีไทยจากภายนอกหมู่บ้านเข้ามาเมื่อมีโอกาสบรรเลง

ผู้วิจัยสอบถามคุณวันชัย เรื่องการฟังดนตรีไทย คุณวันชัยตอบว่า เดี๋ยวนี้หาฟังไม่ได้ ก็เลยใช้ยูทูป เปิดฟังทั้งวัน ชอบเดี่ยวระนาดเอกสองรางที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาเล่นดีจริง ๆ ฟังเพลินยามว่าง ชอบฟังทุกเพลง นกเขาขะแมร์ชอบเป็นพิเศษ ผู้วิจัยจัดซื้อระนาดเอกหนึ่งรางมอบเป็นของขวัญแก่ครอบครัวคุณวันชัย เพื่อให้หลานคนเล็กได้เริ่มต้นเรียนดนตรีไทยอีกครั้ง ตามความฝันของครอบครัว



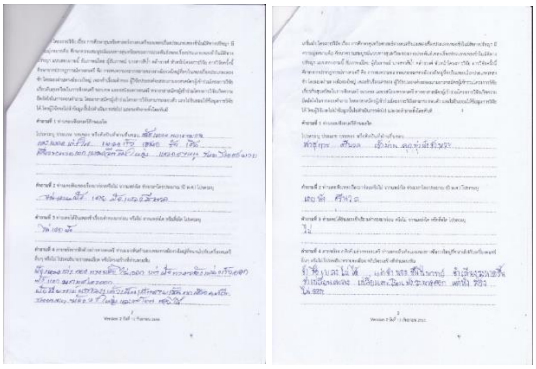
ภาพประกอบ 67 สัมภาษณ์ผู้ฟังดนตรีทั่วไป

ที่มา: สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2565). ภาพถ่าย.

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง วงปี่พาทย์ คุณวันชัยฟังแล้ว ไม่รู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทอง และฟังไม่ออก แต่บอกว่าทำนองบรรเลงคล้ายกับเพลงเร็วที่เคยใช้ในชุมชน ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงเร็วเรื่องอื่นที่น่าจะถูกใช้ จนพบว่า เป็นทำนองเพลงเร็วจากเพลงเรื่องสีนวล

คุณวันชัย: ผมชอบฟังเพลงนกเขาขะแมร์ เพลงกราวใน เพลงเร็ว (ทำนองเพลงเร็วจากเรื่องเพลงสีนวล) เพลงเสมอ เพลงรัว เพลงเชิด เดี่ยวระนาดเอกจีนขิมใหญ่ เพลงอาหนู โหมโรงชกมวย เพลงเรื่องไม่รู้จักเลย รู้จักแต่เพลงสีนวล ไม่เคยได้ยินชื่อเพลงช้าเรื่องเต่าทอง เมื่อฟังเพลงช้าเรื่องเต่าทองแล้ว ฟังทางฆ้องไม่ออก ฟังปี่พาทย์บรรเลงแล้วเห็นเป็นนวทำนองตะโพน ระนาดเอกฆ้องวงใหญ่ นอยทำนองได้ วิดีโอเพลงเร็วเพลงเรื่องสีนวลออก ฟังแล้วคุ้ยเคยกับทำนองเพลงเร็ว

ผู้วิจัยขอให้ผู้มีร่วมร่วมในชุมชนอีกสามท่าน เป็นผู้ฟังดนตรีทั่วไปที่มีความคุ้นเคยดนตรีไทย เข้าร่วมโครงการวิจัย และร่วมทำแบบสัมภาษณ์ ดังนี้ 1. นายบุญลือ คำอ่อง อายุ 75 ปี 2. นายสุบิน ฝ้ายเยื่อ อายุ 77 ปี 3. นายเคลื่อน เม่นสิน อายุ 89 ปี (ถึงแก่กรรม)



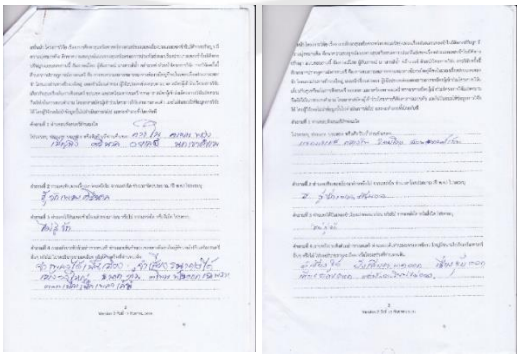
ภาพประกอบ 68 แบบสัมภาษณ์

ที่มา: วันชัย ศรีจันทร์ตรา และบุญลือ คำอ่อง. (2565). ภาพถ่าย.

นายบุญลือ คำอ่อง อายุ 75 ปี ผู้ฟังดนตรีทั่วไปที่มีความคุ้นเคยดนตรีไทย ให้ความเห็นว่าปรกติในชีวิตประจำวันชอบฟังเพลงสาธุการ เข้าม่าน สีนวล ฟังดนตรีลูกทุ่ง ไม่เคยรู้จักเพลงเรื่องมาก่อน รู้จักแต่ชื่อเพลงสีนวล ฟังวิดีโอเพลงเรื่องสีนวลแล้ว คุ้นเคยกับทำนองเพลงเร็วตอนท้ายนอยตามได้ ไม่เคยรู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทอง

ผู้วิจัยทดลองเปิดวิดีโอเพลงช้าเรื่องเต่าทอง บรรเลงรวมวงปี่พาทย์

คุณบุญลืออธิบายว่า ไม่ทราบเกี่ยวกับทำนองนี้ แต่ฟังหน้าทับกลองตะโพนออก เพราะเคยเรียนกับครูยง ตอนนั้นเรียนกลองตะโพน เรียนหน้าทับพื้นฐาน หลังจากครูถึงแก่กรรม ก็ไม่ได้เล่นดนตรีอีก เหลือกันแต่เพื่อน ๆ ไม่กี่คนที่ยังมีชีวิตอยู่



ภาพประกอบ 69 แบบสัมภาษณ์

ที่มา: นายสุบิน ฝ้ายเยื่อ และเคลื่อน เม่นสิน. (2565). ภาพถ่าย.

นายสุบิน ฝ้ายเยื่อ อายุ 77 ปี ผู้ฟังดนตรีทั่วไปที่มีความคุ้นเคยกับดนตรีไทย

คุณสุบิน: เพลงที่ชื่นชอบ มีเพลงกราวใน เพลงเขมรพวง เพลงเชิดฉิ่ง เพลงสีนวล เพลงไอยเรศ เพลงนกเขาขะแมร์

ผู้วิจัย: คุณสุบิน เคยฟังเพลงเรื่องในพิธีกรรมงานบุญ งานอวมงคลไหมคะ

คุณสุบิน: รู้จักเพลงสีนวล

ผู้วิจัย: รู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทองไหมคะ

คุณสุบิน: ไม่ทราบเลย

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่องเต่าทอง รวมวงปี่พาทย์ให้ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยฟัง ผู้วิจัยสังเกต และจดบันทึก

คุณสุบิน: ผมจำเพลงเป็นเสียง ฟังได้แค่เสียงระนาด ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม แยกเสียงได้ตะโพนฟังออกว่าเป็นเพลงเร็ว

นายเคลื่อน เม่นสิน อายุ 89 ปี (ถึงแก่กรรม)

คุณเคลื่อน: ผมรู้จักเพลงแขกบรเทศ กราวใน เพลงโหมโรงที่ใช้หลังสวดมนต์เย็น ไม่เคยรู้จักเพลงเรื่องมาก่อน รู้จักแต่เพลงสีนวล ทำนองใช้ส่งพระ ฟังวิดีโอเพลงเรื่องสีนวล คุ้นแค่ทำนองท้าย ทำนองอื่นไม่คุ้นเคย ไม่รู้จักเพลงช้าเรื่องเต่าทอง ไม่เคยได้ยินทำนอง

ผู้วิจัยทดลองเปิดเพลงช้าเรื่อเต่าทอง บรรเลงรวมวงปี่พาทย์

คุณเคลื่อนอธิบายว่า ฟังได้แต่เสียงระนาดเอก เสียงระนาดทุ้ม เสียงฆ้อง แต่ไม่ได้ยินเสียงตะโพน ทำนองเพลงไม่คุ้นเคย ไพเราะดี

บรรณานุกรม

Bennett, C. (2009). *The speaking tree volume I* New Deli: time book group.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2527). ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับดนตรีไทย. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เมธี ศรีโรจน์. (2560). วิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่เพลงเรื่องทำขวัญ. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. (2562). ปรัชญาทั่วไป. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กีรติ บุญเจือ. (2537). ปรัชญาและจริยศาสตร์โบราณ. กรุงเทพฯ: เจริญผลกราฟฟิค.

กีรติ บุญเจือ. (2564). ปรัชญาไทย. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. (2521). สุนทรียศาสตร์ : ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม. นนทบุรี: เอส อาร์ พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์.

จิรศักดิ์ โพธิชลังค์, ธนกร แก้วใส, และ ปรีชา ไทยพินิจ. (2555). เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน กรณีศึกษา : ครูสุรินทร์ สงค์ทอง. (ปริญญานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ.

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2542). วิเคราะห์เพลงเรื่องนางหงส์. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัฐนันท์ เสมวิลัย, และ สุธินี หัสบัวเนียม. (2557). การศึกษาเพลงช้าเรื่องสารถีของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กรณีศึกษา ครูไชยะ ทางมีศรี (ปริญญานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ.

ธีรยุทธ บุญมี. (2558). การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์ เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์ (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา.

บุญแย้ม แย้มเมือง. (2537). สุนทรียะทางทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

บุญมี แท่นแก้ว. (2544). ปรัชญาเบื้องต้น. กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ปรีดี นุกุลสมปรารถนา. (2563). รู้จักกับ Generation ต่างๆ. www.popticles.com/marketing/know-your-generation/

(2565). สุขก็ไม่สงบ ทุกข์ก็ไม่สงบ เสียงเทศน์ หลวงพ่อชา สุภัทโท [Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=CzkfuJ8a2ls&t=636s

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ น่าน. (26 พฤษภาคม 2564). วันวิสาขบูชา. https://www.finearts.go.th/nanmuseum/view/26167-วันวิสาขบูชา#:~:text=และพระพุทธองค์ได้กล่าวปัจฉิมวาจา,ด้วยความไม่ประมาทเถิด”

ฟื้น ดอกบัว. (2563). ปวงปรัชญาจีน. กรุงเทพฯ: สยามปริทัศน์.

มนตรี ตราโมท. (2523). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. วัดมกุฏกษัตริยาราม: กรุงเทพฯ.

มนตรี ตราโมท. (2545). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2558). ปรัชญาเบื้องต้น (*Introduction to Philosophy)* (พ. 4). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย (*Theory of Thai Music Analysis)*. กรุงเทพฯ: สันติการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง.

ราชัณฑิตยสถาน. (2549). สานารุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถานการพิมพ์.

วนิดา ขำเขียว. (2563). สุนทรียะศาสตร์. กรุงเทพฯ: บางกอกบล็อก.

วิเชียร อ่อนละมูล. (2548). เอกสารคำสอนหน้าทับดนตรีไทย (*Rhythmic Pattern in Thai Music)*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

สกล ดอกลัดดา. (2554). วิเคราะห์เพลงเรื่องเขมรใหญ่ ทางฆ้องวงใหญ่ : กรณีศึกษาทางเพลงจากครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ). (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

สกล นิลวรรณ. (2523). ปรัชญาจีน. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สถิต วงศ์สวรรค์. (2543). ปรัชญาเบื้องต้น. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น (1977) จำกัด.

สมบัติ พรศิริเจริญพันธ์. (2559). เฮอร์เมนูติกส์: ศาสตร์แห่งการตีความและศิลปะแห่งความเข้าใจ. นนทบุรี: วัชรินทร์ พี.พี.

สำนักงานมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2554). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. สืบค้นจาก https://dictionary.orst.go.th.

สีน้ำ คล้ายวงศ์. (2561). ศึกษาเอกลักษณ์ทางดนตรี ทางฆ้องวงใหญ่ เพลงช้าเรื่องเต่าทอง. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

สุเชาวน์ พลอยชุม. (2538). ปรัชญาทั่วไป : ว่าด้วยประวัติ พัฒนาการ ปัญหาและทฤษฎีสำคัญทางปรัชญา. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สุชาติ สุทธิ. (2544). คู่มือการสอน : สุนทรียภาพของชีวิต = *Teaching handbook : Aesthetic appreciation* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต วิทยาเขตสุพรรณบุรี.

สุนทร ณ รังสี. (2545). ปรัชญาอินเดีย ประวัติและลัทธิ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวิชา พงษ์เกิดลาภ. (2561). ระเบียบวิธีการบรรเลงเพลงนางหงส์ของบ้านจรรย์นาฏย์. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

อเนก สุวรรณบัณฑิต. (2559). ปรัชญาจิตวิทยา. กรุงเทพฯ: ปิสเปส.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล -

วัน เดือน ปี เกิด -

สถานที่เกิด -

วุฒิการศึกษา -

ที่อยู่ปัจจุบัน -

ผลงานตีพิมพ์ -