การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

วิทยานิพนธ์

ของ

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว

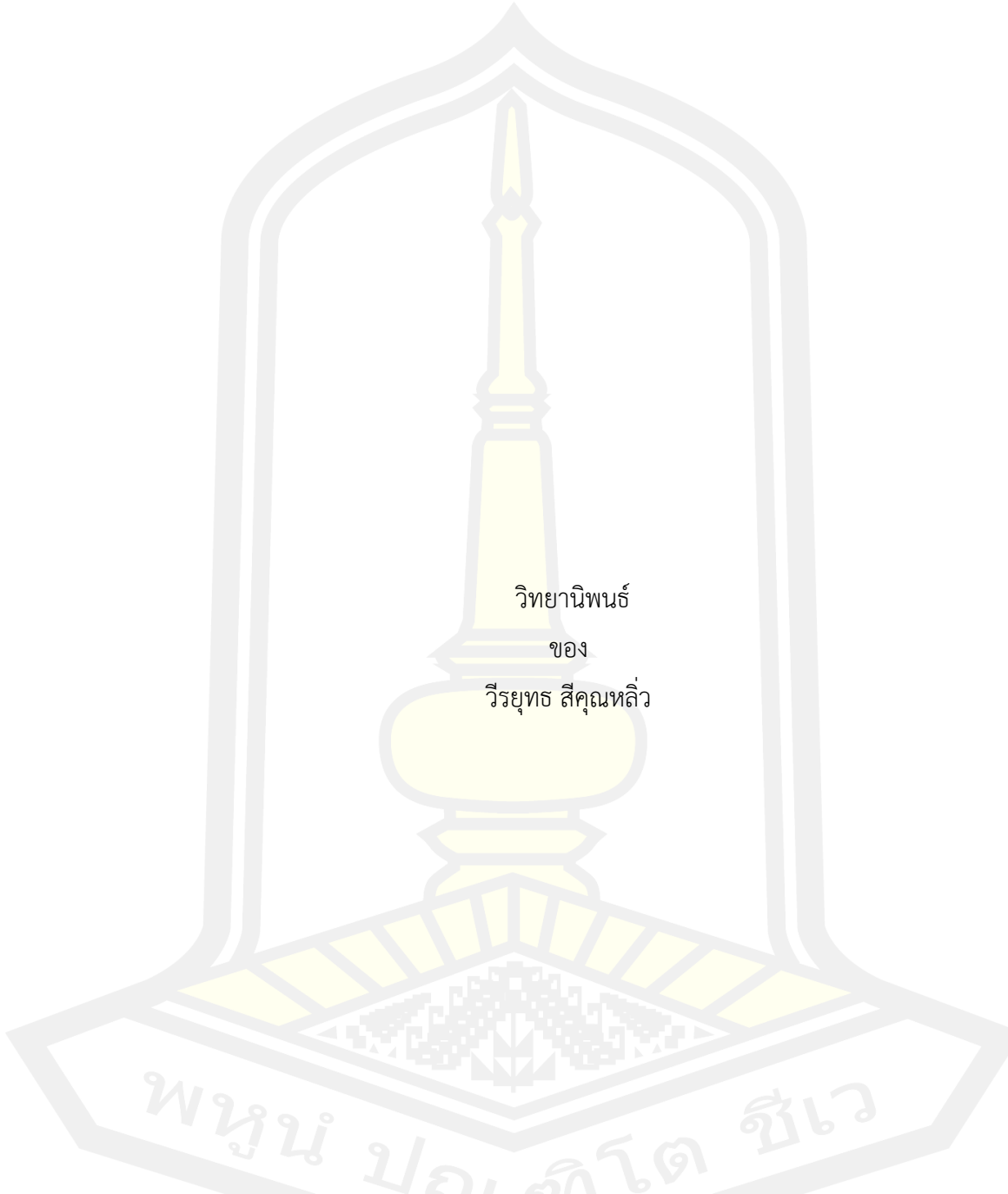
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

มกราคม 2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด



วิทยานิพนธ์

ของ

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์

มกราคม 2565

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

New Music for the Isan Phin Plucked Lute for the Boon Phawet Ceremony

Weerayut Seekhunlio

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Doctor of Philosophy (Music)

January 2022

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศ. ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการ
(รศ. พิภัช สอนใย)

.....กรรมการ
(ดร. ธนภร เพ่งศรี)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด
ผู้วิจัย วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว
อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สยาม จวงประโคน
ปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2565

บทคัดย่อ

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน 2) ศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด และ 3) สร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยใช้วิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยาในการศึกษา เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ การสังเกต รวมทั้งข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กลุ่มผู้ให้ข้อมูลได้แก่ 1) กลุ่มผู้รู้ 9 คน 2) กลุ่มศิลปินต้นแบบ 5 คน และกลุ่มบุคคลทั่วไป 15 คน จากนั้นนำเสนอผลการวิจัยโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ ผลการวิจัยพบว่า

1. แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน โดยเลือกศิลปินต้นแบบ แบบเจาะจง ที่บรรเลงพิณมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว จำนวน 5 คน ซึ่งศิลปินต้นแบบใช้วิธีการศึกษาจากคนในครอบครัว ศิลปินพื้นบ้าน การสังเกตวิถีชีวิตของคนอีสาน การฟังทำนองลำ ทำนองเพลง และทำนองลายพื้นบ้าน ประกอบกับจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของตัวเอง รวมถึงการบรรเลงแบบด้นสด ผสมผสานเป็นทำนองลายพิณที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

2. บุญผะเหวด เป็นงานบุญประจำเดือนสี่ของชาวอีสาน เพื่อรำลึกถึงการบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ของพระเวสสันดร ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง 13 กัณฑ์ จบภายในวันเดียวนั้น อานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย โดยบุญผะเหวดมีพิธีสำคัญคือ พิธีอัญเชิญพระอุปคุต พิธีเชิญผะเหวดเข้าเมือง พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์สมโภช เทศน์มาลัยหมื่นมาลัย พิธีแห่ข้าวพันก้อน เทศน์สังกาสและพระคาถาพัน เทศน์เสียงเรื่องราวพระเวสสันดร แห่กัณฑ์หลอน เทศน์ฉลอง รวมทั้งมีดนตรีบรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ที่มาร่วมงาน

3. การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ได้แนวคิดหลักจากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ลายพิณอีสาน ทำนองเทศน์แหล่อีสาน และข้อมูลภาคสนาม และได้แรงบันดาลใจจากบุญผะเหวด 13 กัณฑ์ มีรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวพิณ การบรรเลงพิณหลายตัว และใช้

เครื่องประกอบจังหวะมาผสมวง รูปแบบของลาย ประกอบด้วย 1) เอกบท 2) ทวิบท และ 3) ตรีบท ในการสร้างสรรค์ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง 6 เสียง และ 7 เสียง ตั้งสายพิณ 3 รูปแบบ มีการเคลื่อนที่ทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น แบบเรียงตามลำดับขั้น และมีการทำซ้ำ อัตราจังหวะใช้จังหวะอิสระและจังหวะ 2/4 เนื้อดนตรีมี 4 รูปแบบ คือ 1) ดนตรีหลากแนว 2) ดนตรีแนวเดียว 3) ดนตรีแปรแนว และ 4) ดนตรีประสานแนว เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงพิณ ประกอบด้วย 1) การทำเสียงประสาน 2) การดีดแบบรัวเสียง 3) การดีดแบบตบสาย 4) การดีดแบบเกี่ยวสาย 5) การดีดแบบลื่นไหล และ 6) การเดินเสียงเบสยืนพื้น

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์, พิณอีสาน, บุญผะเหวด

TITLE New Music for the Isan Phin Plucked Lute for the Boon Phawet Ceremony
AUTHOR Weerayut Seekhunlio
ADVISORS Assistant Professor Sayam Chuangprakhon , Ph.D.
DEGREE Doctor of Philosophy **MAJOR** Music
UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2022

ABSTRACT

New Music for the Isan Phin Plucked Lute for the Boon Phawet Ceremony is a qualitative research conducted to study: 1) The ideation and the process of composing the new music of Isan Phin Plucked Lute 2) Cultural context adhering in the Boon Phawet tradition and 3) To compose the new music for Isan Phin Plucked Lute utilizing anthropological methods. In the study, the data collection was conducted through interviews, observations, as well as information from relevant documents and research. The groups of informants were 1) a group of 9 knowledgeable people 2) a group of 5 modelled artists and 3) a group of ordinary 15 people. The research results were then presented by the descriptive analysis method. The results are as follows:

1. Ideation and the process of composing the new music of Isan Phin Plucked Lute is from 5 modeled artists selected by purposive sampling method. Each artist has a unique Phin signature. The modeled artists were inspired by their circumstances including their Phin inheritance in their family, community Phin masters, and Isan way of life. Their observation, involving the immersion of Phin melody, rhythm, and local form, along with their imagination and creativity, all of those are forged into their Phin signature that is conveyed to us via the improvisation.

2. Boon Phawet is the fourth monthly merit event of the Isan

people to commemorate the great donation of Phra Wessandorn. With the belief that if anyone completes all the sermons of the Great Patriarch in one day, the merits will help that person to be reincarnated in the religion of Phra Sri Ariya Maitreya. Boon Phawet has important ceremonies, namely, the ceremony to invite Phra Upakut and Phawet into the city, praising the Buddhamon Sompoch, preaching Malai Muen Malai Saen, the Thousand Rice Pieces Ceremony, preaching the Sangkas, and the Thousand verses Sermon. Furthermore, there is the preaching of the story of Vessantara, anonymous alms parades, sermons celebration sermons. On that day, there is music to entertain the attendees all day.

3. For the composition of the new form of Isan Phin Plucked Lute for the Boon Phawet, the main idea was from the related documents, melody of the Isan Phin form, Lae sermon, and field data. The research conductor was inspired and has created 13 new Phin forms according to 13 Boon Phawet chapters. The pieces include Phin solo and Phins unison along with percussive instruments. The forms consist of 1) Unitary form, 2) Binary Form, and 3) Ternary Form. The music denotes scales of 5, 6, and 7 notes as well as 3 independent tuning styles. Apart from that, the Melodic Contour involves conjunctive, disjunctive, and repetition. The rhythm is Parlando - Rubato and 2/4 Tempo Guisto. Furthermore, the texture for music composition comprises 4 styles: 1) Polyphony, 2) Monophony, 3) Heterophony, and 4) Homophony. The techniques used in playing the harp consist of 1) Drone harmony, 2) Legato, 3) Tremolo, 4) Hammer-on, 5) Pull-off, and 6) Ostinato.

Keyword : Creativity, Isan Phin Plucked Lute, Boon Phawet

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างสูงยิ่งจากท่านผู้ช่วยศาสตราจารย์.ดร.สยาม จวงประโคม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์.ดร.คมกริช การินทร์ คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ อีกทั้ง ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ประธานกรรมการสอบ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี และ รองศาสตราจารย์พิภัช สอนใย และ อาจารย์ ดร.ธนภร เพ่งศรี กรรมการสอบทุกท่าน ที่ช่วยให้ความอนุเคราะห์ให้คำปรึกษา จนทำให้วิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอบพระคุณมหาวิทยาลัยมหาสารคามที่ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาต่อในประเทศ กองทุนพัฒนามหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตลอดหลักสูตร

ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ รองศาสตราจารย์ ดร.ปิยพันธ์ แสนทวีสุข อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล รองศาสตราจารย์ ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต ผู้ให้คำปรึกษาทางด้านดุริยางคศิลป์ในบุญผะเหวด

ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปฐมพงษ์ ณ จัมปาศักดิ์ ผู้ให้ข้อมูลด้านบุญประเพณีอีสาน อาจารย์ ดร.สมคิด สุขเอิบ ผู้ให้ข้อมูลด้านทัศนศิลป์บุญผะเหวด ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย ผู้ให้ข้อมูลด้านศิลปะการแสดงอีสาน อาจารย์อาทิตย์ คำหงษ์ศา ผู้ให้คำปรึกษาด้านลายพิณอีสาน อาจารย์รักบรรชา พิมพระจันทร์ ผู้ให้ข้อมูลด้านจังหวะกลองอีสาน อาจารย์สิทธิพงษ์ ยอดนนท์ ผู้ให้คำปรึกษาด้านโน้ตดนตรีสากล อาจารย์อานนท์ ซ้อนพิมาย ผู้ให้คำปรึกษาเรื่องการผสมเสียงเครื่องดนตรี นายภูมิศักดิ์เสรี สาสีดา ที่ให้ความอนุเคราะห์พิณใหญ่

ขอบพระคุณอาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ อาจารย์บุญมา เขาวง อาจารย์ทองใส ทับถนน อาจารย์พิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ และอาจารย์พรชัย บัวศรี ที่ให้แนวคิด แรงบัลดาลใจและถ่ายทอดลายพิณให้เพื่อนำมาสร้างสรรค์จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัวที่เป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนตลอดระยะเวลาที่ศึกษาในมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

หากบุญกุศลอันเกิดจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบบูชาพระคุณบิดา มารดา บูรพาจารย์ทุกท่านที่ให้ความรู้ อบรมสั่งสอนให้มีปัญญาและคุณธรรม และคุณูปการที่เกิดจากการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ขอบุญกุศลจงหนุนนำแด่ผู้ที่เกี่ยวข้องทุกท่านกับการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ที่สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ญ

สารบัญรูปภาพ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

ความสำคัญของการวิจัย 4

นิยามศัพท์เฉพาะ 4

กรอบแนวคิดในการวิจัย 5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 6

องค์ความรู้เกี่ยวกับพิณ 6

เทคนิคการบรรเลงพิณ 20

บุญผะเหวด 26

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย 33

1. แนวความคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดุริยางควิทยา 33

2. แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี 36

3. แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ 44

4. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม 49

5. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 51

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 53
1. งานวิจัยในประเทศ 53
2. งานวิจัยต่างประเทศ 66
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 70
ขอบเขตของการวิจัย 70
1. ด้านเนื้อหา 70
2. วิธีวิจัย 71
3. ระยะเวลา 71
4. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 71
วิธีดำเนินการวิจัย 73
1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 73
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล 73
3. การจัดกระทำข้อมูล 74
4. การวิเคราะห์ข้อมูล 75
5. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล 76
บทที่ 4 แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน 77
นายบุญมา เขาวง 77
นายทองใส ทับถนน 85
นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ 92
นายพรชัย บัวศรี 105
นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ 115
สรุปท้ายบท 122
บทที่ 5 บริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด 124
บริบทบุญผะเหวด 124

ความเชื่อในประเพณีบุญผะเหวด 131
ผ้าผะเหวด 135
ดนตรีในประเพณีบุญผะเหวด 138
สรุปท้ายบท 143
บทที่ 6 การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด 144
แนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด 144
แรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองลาย 145
วิธีการสร้างสรรค์ทำนองลาย 146
1. รูปแบบในการบรรเลง 146
2. รูปแบบในการผสมวง 146
3. กำหนดลักษณะตัวโน้ต 146
การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด 148
1. ลายกัณฑ์ทศพร 148
2. ลายกัณฑ์หิมพานต์ 151
3. ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 154
4. ลายกัณฑ์วนปเวสน์ 156
5. ลายกัณฑ์ชูชก 159
6. ลายกัณฑ์จุลพน 162
7.ลายกัณฑ์มหาพน 165
8. ลายกัณฑ์กุมาร 168
9. ลายกัณฑ์มัทรี 172
10. ลายกัณฑ์สักบรรพ 175
11. ลายกัณฑ์มหาราช 179
12. ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 182

13. ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 187
อรรถาธิบายรายละเอียดการประพันธ์ลาย 190
1. ลายกัณฑ์ทศพร 190
2. ลายกัณฑ์หิมพานต์ 200
3. ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 207
4. ลายกัณฑ์วนปเวสน์ 218
5. ลายกัณฑ์ชูชก 223
6. ลายกัณฑ์จุลพน 231
7. ลายกัณฑ์มหาพน 237
8. ลายกัณฑ์กุมาร 245
9. ลายกัณฑ์มัทรี 251
10. ลายกัณฑ์สักบรรพ 257
11. ลายกัณฑ์มหาราช 266
12. ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 275
13. ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 286
สรุปท้ายบท 291
บทที่ 7 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 294
สรุปผล 294
อภิปรายผล 296
ข้อเสนอแนะ 300
บรรณานุกรม 301
ภาคผนวก 308
ภาคผนวก ก แบบสัมภาษณ์ 309
ภาคผนวก ข หนังสือขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ 317

ประวัติผู้เขียน..... 332

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 5

ภาพประกอบ 2 พระแม่สุรัสวดี 7

ภาพประกอบ 3 รูปปั้นนักดนตรีหญิง 5 คน ที่ตำบลคูบัว ที่กำลังบรรเลงมโหรีในสมัยสุโขทัย โดยคนที่ 1 เล่นโทน คนที่ 2 เล่นรำมะนา คนที่ 3 เล่นกระจับปี่ คนที่ 4 เล่นซอสามสาย คนที่ 5 เป่าขลุ่ย... 10

ภาพประกอบ 4 ส่วนประกอบของพิณ 11

ภาพประกอบ 5 พิณโปร่งรูปทรงใบโพธิ์ จ.นครพนม 12

ภาพประกอบ 6 พิณโปร่งรูปแบบดั้งเดิม ทรงใบไม้ 12

ภาพประกอบ 7 พิณโปร่งรูปแบบดั้งเดิม ทรงสี่เหลี่ยม 13

ภาพประกอบ 8 พิณไฟฟ้า 2 สาย รูปแบบของอาจารย์ทองใส ทับถนน 13

ภาพประกอบ 9 พิณไฟฟ้า 3 สาย รูปแบบของอาจารย์บุญมา เขาวง 14

ภาพประกอบ 10 พิณไฟฟ้า 4 สาย 14

ภาพประกอบ 11 พิณไฟฟ้า 2 หัว 15

ภาพประกอบ 12 พิณโปร่งไฟฟ้า รูปแบบติดคอนแทคใต้หย่องพิณ (Piezo Pickup) 15

ภาพประกอบ 13 พิณโปร่งไฟฟ้า รูปแบบติดคอนแทคด้านในกล่องเสียงของพิณ 16

ภาพประกอบ 14 พิณโปร่งไฟฟ้า รูปแบบติดคอนแทคของกีตาร์ไฟฟ้า 16

ภาพประกอบ 15 การตั้งสายแบบ มี(E) ลา(A) มี(E) 17

ภาพประกอบ 16 การตั้งสายแบบ ลา(A) ลา(A) มี(E) 17

ภาพประกอบ 17 ตั้งสายแบบ ลา(A) มี(E) หรือ คู่ 5 เมเจอร์ 18

ภาพประกอบ 18 การตั้งสายแบบ ลา(A) เร(D) หรือ คู่ 4 เมเจอร์ 18

ภาพประกอบ 19 การตั้งสายแบบ โด(C) เร(D) หรือ คู่ 2 เมเจอร์ 18

ภาพประกอบ 20 การตั้งสายแบบ เร(D) เร(D) หรือ คู่ 1 Unison 19

ภาพประกอบ 21 การตั้งสายแบบ มี(E) ลา(A) หรือ คู่ 4 เมเจอร์ 19

ภาพประกอบ 22 การตั้งสายพิณ 4 สาย 19
ภาพประกอบ 23 การจับพิณ ท่านั่ง 20
ภาพประกอบ 24 การจับพิณ ท่ายืน 21
ภาพประกอบ 25 การจับไม้ต่อยซุงหรือไม้ดีด (ปิ๊ก) แบบที่ 1 21
ภาพประกอบ 26 การจับไม้ต่อยซุงหรือไม้ดีด (ปิ๊ก) แบบที่ 2 22
ภาพประกอบ 27 การดีดสายพิณ 22
ภาพประกอบ 28 การดีดแบบตบสาย 23
ภาพประกอบ 29 การดีดแบบเกี่ยวสาย 23
ภาพประกอบ 30 การดีดแบบลื่นไหล (Ascending Legato) 24
ภาพประกอบ 31 การดีดแบบลื่นไหล (Descending Legato) 24
ภาพประกอบ 32 การกดสายพิณสองสาย ในช่องเสียงที่ 2 โดยใช้นิ้วชี้กดช่องที่ 3 สายที่ 2 เสียง โด 25
ภาพประกอบ 33 การกดสายพิณสองสาย โดยใช้นิ้วนางกดช่องที่ 4 สายที่ 2 เสียง เร 25
ภาพประกอบ 34 การกดสายพิณสองสาย โดยใช้นิ้วนางช่องที่ 8 กดสายที่ 2 เสียง ลา 26
ภาพประกอบ 35 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด 75
ภาพประกอบ 36 นายบุญมา เขาวง 77
ภาพประกอบ 37 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายบุญมา เขาวง 83
ภาพประกอบ 38 นายทองใส ทับถนน 85
ภาพประกอบ 39 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายทองใส ทับถนน 91
ภาพประกอบ 40 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ 92
ภาพประกอบ 41 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ 103
ภาพประกอบ 42 นายพรชัย บัวศรี 105
ภาพประกอบ 43 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายพรชัย บัวศรี 113
ภาพประกอบ 44 นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ 115

ภาพประกอบ 45 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ 121
ภาพประกอบ 46 สรุปแรงบันดาลใจและแนวคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินต้นแบบ 123
ภาพประกอบ 47 เครื่องฮ้อยเครื่องพัน หรือเครื่องบูชาคาถาพัน 126
ภาพประกอบ 48 การนำข้าวพันก้อนไปบูชา 127
ภาพประกอบ 49 มณฑลพิธีจัดงานบุญผะเหวด..... 127
ภาพประกอบ 50 ผู้ได้รับมอบหมายลงในสระน้ำ เพื่อมุดงมหาพระอุปคุต..... 132
ภาพประกอบ 51 หอพระอปคุต..... 133
ภาพประกอบ 52 แห่พระอุปคุต จังหวัดร้อยเอ็ด 134
ภาพประกอบ 53 ธุงชัย ในบุญผะเหวด 135
ภาพประกอบ 54 การแห่ผ้าผะเหวด 135
ภาพประกอบ 55 ติดผ้าพระเหวดรอบศาลาโรงธรรม หรือมณฑลพิธี..... 136
ภาพประกอบ 56 ลำดับขบวนแห่ผะเหวด 137
ภาพประกอบ 57 ผ้าผะเหวด พระมาลัยโปรดสัตว์นรก..... 138
ภาพประกอบ 58 แห่กัณฑ์หลอนในงานบุญผะเหวด มหาวิทยาลัยมหาสารคาม 141
ภาพประกอบ 59 ขบวนฟ้อนและดนตรี ในงานบุญผะเหวด มหาวิทยาลัยมหาสารคาม 2564..... 142
ภาพประกอบ 60 ผ้าผะเหวดกัณฑ์ทศพร 148
ภาพประกอบ 61 ลายกัณฑ์ทศพร..... 149
ภาพประกอบ 62 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ทศพร 151
ภาพประกอบ 63 ผ้าผะเหวดกัณฑ์หิมพานต์..... 152
ภาพประกอบ 64 ลายกัณฑ์หิมพานต์..... 152
ภาพประกอบ 65 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์หิมพานต์ 154
ภาพประกอบ 66 วงกลองยาวเตรียมแห่ในงานบุญผะเหวด..... 155
ภาพประกอบ 67 ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์..... 155
ภาพประกอบ 68 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 156

ภาพประกอบ 69 การประดับประดาตกแต่งศาลาโรงธรรม 157
ภาพประกอบ 70 ลายกัณฑ์วนปเวสน์ 157
ภาพประกอบ 71 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์วนปเวสน์ 159
ภาพประกอบ 72 ผ้าผะเหวดกัณฑ์ชูชก 160
ภาพประกอบ 73 ลายกัณฑ์ชูชก 160
ภาพประกอบ 74 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ชูชก 162
ภาพประกอบ 75 ผ้าผะเหวดกัณฑ์จุลพน 163
ภาพประกอบ 76 ลายกัณฑ์จุลพน 163
ภาพประกอบ 77 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์จุลพน 165
ภาพประกอบ 78 ผ้าผะเหวดกัณฑ์มหาพน 166
ภาพประกอบ 79 ลายกัณฑ์มหาพน 166
ภาพประกอบ 80 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์มหาพน 168
ภาพประกอบ 81 ผ้าผะเหวดกัณฑ์กุมาร 169
ภาพประกอบ 82 ลายกัณฑ์กุมาร 169
ภาพประกอบ 83 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์กุมาร 172
ภาพประกอบ 84 พระสงฆ์เทศน์แหล่พระเวสสันดรชาดก 173
ภาพประกอบ 85 ลายกัณฑ์มัทรี 173
ภาพประกอบ 86 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์มัทรี 175
ภาพประกอบ 87 พระอินทร์จำแลงกายเพื่อขอพระนางมัทรี ในกัณฑ์สักบรรพ 176
ภาพประกอบ 88 ลายกัณฑ์สักบรรพ 176
ภาพประกอบ 89 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์สักบรรพ 179
ภาพประกอบ 90 เทวดาจำแลงองค์มาปลอบกล่อมกุมารทั้งสอง 180
ภาพประกอบ 91 ลายกัณฑ์มหาราช 181
ภาพประกอบ 92 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์สักบรรพ 182

ภาพประกอบ 93 ผ้าผะเหวดกัณฑ์ฉกษัตริย์ 183
ภาพประกอบ 94 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 184
ภาพประกอบ 95 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 186
ภาพประกอบ 96 แห่ผะเหวด 188
ภาพประกอบ 97 ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 188
ภาพประกอบ 98 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 189
ภาพประกอบ 99 การตั้งสายพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร 191
ภาพประกอบ 100 การตั้งสายพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร 191
ภาพประกอบ 101 ทำนองหลักพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร 191
ภาพประกอบ 102 ทำนองหลักพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร 193
ภาพประกอบ 103 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร 193
ภาพประกอบ 104 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร 194
ภาพประกอบ 105 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร 195
ภาพประกอบ 106 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร 195
ภาพประกอบ 107 การซ้ำทำนอง ลายกัณฑ์ทศพร 196
ภาพประกอบ 108 จังหวะลายกัณฑ์ทศพร 197
ภาพประกอบ 109 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ทศพร 198
ภาพประกอบ 110 เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี่ ลายกัณฑ์ทศพร 199
ภาพประกอบ 111 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ทศพร 199
ภาพประกอบ 112 การตั้งสายพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 200
ภาพประกอบ 113 การตั้งสายพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 201
ภาพประกอบ 114 ทำนองหลักลายกัณฑ์หิมพานต์ 201
ภาพประกอบ 115 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 201
ภาพประกอบ 116 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 202

ภาพประกอบ 117 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 203
ภาพประกอบ 118 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 203
ภาพประกอบ 119 การซ้ำทำนอง ลายกัณฑ์หิมพานต์ 204
ภาพประกอบ 120 จังหวะลายกัณฑ์หิมพานต์ 205
ภาพประกอบ 121 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์หิมพานต์ 205
ภาพประกอบ 122 เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี่พิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 206
ภาพประกอบ 123 เทคนิคการใช้การใช้เสียงโดรนฮาโมนี่พิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์ 206
ภาพประกอบ 124 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์หิมพานต์ 206
ภาพประกอบ 125 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 207
ภาพประกอบ 126 ทำนองหลักลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 208
ภาพประกอบ 127 ช่วงเสียงลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 209
ภาพประกอบ 128 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 210
ภาพประกอบ 129 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 210
ภาพประกอบ 130 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 211
ภาพประกอบ 131 จังหวะกลองเพล และฆ้อง ก่อนขึ้นลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 212
ภาพประกอบ 132 จังหวะขึ้น และจังหวะจบของลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 214
ภาพประกอบ 133 จังหวะในลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 215
ภาพประกอบ 134 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 216
ภาพประกอบ 135 เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 217
ภาพประกอบ 136 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ 217
ภาพประกอบ 137 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์วนปเวสน์ 218
ภาพประกอบ 138 ทำนองหลักของลายกัณฑ์วนปเวสน์ ทำนองที่ 1 219
ภาพประกอบ 139 ทำนองหลักของลายกัณฑ์วนปเวสน์ ทำนองที่ 2 220
ภาพประกอบ 140 ช่วงเสียงลายกัณฑ์วนปเวสน์ 220

ภาพประกอบ 141การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์วนปเวสน์ 221
ภาพประกอบ 142 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์วนปเวสน์ 221
ภาพประกอบ 143 การซ้ำทำนองลายวนปเวสน์ 222
ภาพประกอบ 144 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์วนปเวสน์ แบบที่ 1 222
ภาพประกอบ 145 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์วนปเวสน์ แบบที่ 2 223
ภาพประกอบ 146 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์วนปเวสน์ 223
ภาพประกอบ 147 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์ชูชก 224
ภาพประกอบ 148 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์ชูชก 224
ภาพประกอบ 149 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ชูชก 225
ภาพประกอบ 150 ช่วงเสียงลายกัณฑ์ชูชก 225
ภาพประกอบ 151 การเคลื่อนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์ชูชก 226
ภาพประกอบ 152 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์ชูชก 226
ภาพประกอบ 153 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์ชูชก 227
ภาพประกอบ 154 จังหวะฉิ่งในท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์ชูชก 227
ภาพประกอบ 155 จังหวะเชื่อมท่อนที่ 1-2 ลายกัณฑ์ชูชก 228
ภาพประกอบ 156 จังหวะท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ชูชก 229
ภาพประกอบ 157 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ชูชก 230
ภาพประกอบ 158 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์ชูชก 230
ภาพประกอบ 159 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ชูชก 231
ภาพประกอบ 160 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์จุลพน 232
ภาพประกอบ 161 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์จุลพน 232
ภาพประกอบ 162 ทำนองหลักท่อนที่ 1 รูปแบบที่ 2 ลายกัณฑ์จุลพน 232
ภาพประกอบ 163 ทำนองหลักท่อนที่ 2 กัณฑ์จุลพน 233
ภาพประกอบ 164 ช่วงเสียงลายกัณฑ์จุลพน 233

ภาพประกอบ 165 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์จุลพน 234
ภาพประกอบ 166 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์จุลพน 234
ภาพประกอบ 167 การซ้ำทำนอง ลายกัณฑ์กัณฑ์จุลพน 235
ภาพประกอบ 168 จังหวะในลายกัณฑ์จุลพน 235
ภาพประกอบ 169 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์จุลพน 236
ภาพประกอบ 170 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์จุลพน 236
ภาพประกอบ 171 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์จุลพน 237
ภาพประกอบ 172 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์มหาพน 238
ภาพประกอบ 173 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์มหาพน 239
ภาพประกอบ 174 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์มหาพน 239
ภาพประกอบ 175 ช่วงเสียงลายกัณฑ์มหาพน 240
ภาพประกอบ 176 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์มหาพน 240
ภาพประกอบ 177 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์มหาพน 241
ภาพประกอบ 178 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์มหาพน 241
ภาพประกอบ 179 จังหวะท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์มหาพน 242
ภาพประกอบ 180 จังหวะท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์มหาพน 242
ภาพประกอบ 181 จังหวะจบลายกัณฑ์มหาพน 243
ภาพประกอบ 182 โน้ตรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์มหาพน 244
ภาพประกอบ 183 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์มหาพน 245
ภาพประกอบ 184 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์มหาพน 245
ภาพประกอบ 185 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์กุมาร 246
ภาพประกอบ 186 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์กุมาร 246
ภาพประกอบ 187 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์กุมาร 247
ภาพประกอบ 188 ทำนองหลักท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์กุมาร 247

ภาพประกอบ 189 ช่วงเสียงลายกัณฑ์กุมาร 248
ภาพประกอบ 190 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์กุมาร 249
ภาพประกอบ 191 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์กุมาร 249
ภาพประกอบ 192 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์กุมาร 250
ภาพประกอบ 193 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์กุมาร 250
ภาพประกอบ 194 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์กุมาร 251
ภาพประกอบ 195 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์มัทรี 252
ภาพประกอบ 196 ทำนองหลักช่วงที่ 1 และช่วงที่ 4 ลายกัณฑ์มัทรี 252
ภาพประกอบ 197 ทำนองหลักช่วงที่ 2 ลายกัณฑ์มัทรี 253
ภาพประกอบ 198 ทำนองหลักช่วงที่ 3 ลายกัณฑ์มัทรี 253
ภาพประกอบ 199 ช่วงเสียงลายกัณฑ์มัทรี 254
ภาพประกอบ 200 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์มัทรี 255
ภาพประกอบ 201 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์มัทรี 255
ภาพประกอบ 202 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์มัทรี 256
ภาพประกอบ 203 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์มัทรี แบบที่ 1 256
ภาพประกอบ 204 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์มัทรี แบบที่ 2 257
ภาพประกอบ 205 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์มัทรี 257
ภาพประกอบ 206 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์สักบรรพ 258
ภาพประกอบ 207 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์สักบรรพ 258
ภาพประกอบ 208 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์สักบรรพ 259
ภาพประกอบ 209 ทำนองหลักท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์สักบรรพ 260
ภาพประกอบ 210 ช่วงเสียงต่ำสุดลายกัณฑ์สักบรรพ 261
ภาพประกอบ 211 ช่วงเสียงสูงสุดลายกัณฑ์สักบรรพ 261
ภาพประกอบ 212 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์สักบรรพ 261

ภาพประกอบ 213 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์สักบรรพ 262
ภาพประกอบ 214 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์สักบรรพ 262
ภาพประกอบ 215 จังหวะท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์สักบรรพ 263
ภาพประกอบ 216 จังหวะเชื่อมท่อน 2-3 ลายสักบรรพ 263
ภาพประกอบ 217 จังหวะ ท่อนที่ 3 ลายสักบรรพ 264
ภาพประกอบ 218 จังหวะจบลายสักบรรพ 264
ภาพประกอบ 219 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์สักบรรพ 265
ภาพประกอบ 220 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์สักบรรพ 265
ภาพประกอบ 221 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์สักบรรพ 266
ภาพประกอบ 222 การตั้งสายพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์มหาราช 267
ภาพประกอบ 223 การตั้งสายพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช 267
ภาพประกอบ 224 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์มหาราช 267
ภาพประกอบ 225 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช 268
ภาพประกอบ 226 ทำนองหลักท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์มหาราช 268
ภาพประกอบ 227 ช่วงเสียงของพิณตัว 1 ลายกัณฑ์มหาราช 269
ภาพประกอบ 228 ช่วงเสียงของพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช 269
ภาพประกอบ 229 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์มหาราช 270
ภาพประกอบ 230 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์มหาราช 270
ภาพประกอบ 231 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์มหาราช 271
ภาพประกอบ 232 จังหวะเชื่อมท่อนที่ 2-3 ลายกัณฑ์มหาราช 272
ภาพประกอบ 233 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์มหารราช 274
ภาพประกอบ 234 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์มหาราช 274
ภาพประกอบ 235 การตั้งสายพิณตัวที่ 1, 2 และ 4 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 275
ภาพประกอบ 236 การตั้งสายพิณตัวที่ 3, 5 และ 6 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 275

ภาพประกอบ 237 ทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 276
ภาพประกอบ 238 ทำนองพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 276
ภาพประกอบ 239 ทำนองพิณตัวที่ 3 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 277
ภาพประกอบ 240 ทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 278
ภาพประกอบ 241 ทำนองพิณตัวที่ 5 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 278
ภาพประกอบ 242 ทำนองพิณตัวที่ 6 ลายฉกษัตริย์ 279
ภาพประกอบ 243 ช่วงเสียงต่ำที่สุด ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 279
ภาพประกอบ 244 ช่วงเสียงสูงสุด ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 280
ภาพประกอบ 245 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 280
ภาพประกอบ 246 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 280
ภาพประกอบ 247 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 281
ภาพประกอบ 248 จังหวะจบท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 281
ภาพประกอบ 249 จังหวะเชื่อมท่อนที่ 1-2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 282
ภาพประกอบ 250 จังหวะท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 283
ภาพประกอบ 251 จังหวะจบท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 284
ภาพประกอบ 252 ตัวอย่างโน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 285
ภาพประกอบ 253 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 285
ภาพประกอบ 254 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 286
ภาพประกอบ 255 ทำนองหลักลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 287
ภาพประกอบ 256 ช่วงเสียงลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 287
ภาพประกอบ 257 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 288
ภาพประกอบ 258 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 288
ภาพประกอบ 259 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 289
ภาพประกอบ 260 จังหวะลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 290

ภาพประกอบ 261 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 290

ภาพประกอบ 262 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 291

ภาพประกอบ 263 สรุปการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด..... 293

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่ แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองและความคิด ความรู้สึกทางศิลปะของชนชาติ สภาพแวดล้อมตามธรรมชาติที่แตกต่างกันกำหนดให้วัฒนธรรมของแต่ละชนแต่ละเผ่ามีความแตกต่างกันนานาประการ ทั้งความเป็นอยู่ ศิลปะ ภาษา วรรณกรรม และดนตรี ดนตรีของชนชาติเดียวกัน แต่ต่างถิ่นฐานเดียวกันต่างสภาพแวดล้อมกันย่อมแตกต่างกัน ดนตรีที่แต่ละชนชาติสร้างสรรค์สั่งสมสืบต่อมา ต่างก็เป็นดนตรีของชาติเหล่านั้นทั้งสิ้น ลักษณะของดนตรีชาติเดียวกันที่แตกต่างกันไป ตามสภาพแวดล้อม วัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด และวัตถุที่เป็นสื่อแสดงออก ซึ่งดนตรีของชนแต่ละท้องถิ่นนี้เรียกว่า “ดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง” ซึ่งมีทั้งบทเพลงง่ายๆ ตั้งแต่เพลงกล่อมเด็กไปจนถึงเพลงที่ยากขึ้น เครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง การขับร้อง ตลอดจนการแสดงการเต้นรำต่าง ๆ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2531) ดนตรีเป็นศิลปกรรมสร้างสรรค์ของมวลมนุษยชาติที่ทรงคุณค่า มีความผูกพันต่อวิถีชีวิต ทุกภาษาเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชีวิตประจำวันตั้งแต่เกิดจนตาย ผสมผสานสอดแทรกอย่างเหมาะสมกับขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมในแต่ละสังคม มีพัฒนาการไปตามยุคสมัยและกาลเวลา ถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นหนึ่งอย่างต่อเนื่อง สำหรับสังคมไทยศิลปวัฒนธรรมด้านการดนตรี มีวิวัฒนาการมายาวนานภายใต้อิทธิพลของอารยธรรมต่าง ๆ ในภูมิภาคนี้ระยะของการดนตรีตั้งแต่เกิดจนตาย ซึ่งในสมัยต่อมาสภาพสังคมได้เปลี่ยนไป ลักษณะพิธีกรรมจึงลดความสำคัญลงเรื่อย ๆ การเล่นจึงเปลี่ยนเป็นเพื่อความบันเทิง (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2542) งานสร้างสรรค์ทางดนตรีถูกนำไปใช้ในเชิงประโยชน์เพื่อก่อให้เกิดการรวมตัว หรือใช้ในพิธีการต่าง ๆ ได้ถ่ายทอดผ่านเทคนิคลีลาลวดลายฝีมือโดยนักดนตรี ถ่ายทอดความรู้สึกผ่านเครื่องดนตรี เพื่อให้ผู้คนได้เพลิดเพลินไปกับเสียงดนตรี และในแต่ละพื้นที่มีดนตรีประจำถิ่น คำร้อง ทำนอง และเครื่องดนตรีมีรูปลักษณ์แตกต่างกันออกไป

สงัด ภูเขาทอง อ้างถึงใน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2536) กลาวถึงลักษณะของ ดนตรีพื้นบ้านว่า ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นไม่แตกต่างอะไรกับหุ่นที่ยังไม่ได้แต่งตัว เป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์และเป็นจริง ไม่มีมายาเจือปน ศิลปินพื้นบ้านถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้านเป็นสิ่งที่บอกใหทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับชาวบ้าน ด้วยลักษณะของศิลปะที่แสดงออกมาให้ผู้อื่นได้เห็นอย่างชัดเจน ทำใหทราบถึงสิ่งที่ แฝงอยู่ในตัวของชาวบ้านได้ทั้งกิริยามารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจน ขนบธรรมเนียม ประเพณีต่าง ๆ ทำให้คนรุ่นหลังสามารถเขาใจสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน

ดนตรีพื้นบ้านเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของชาวบ้านที่น่าเอาวัสดุที่มีในท้องถิ่นมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ตามภูมิปัญญาของตน เพื่อความบันเทิง และสนองต่อความเชื่อของตน ดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิมจะเป็นเพียงการขับร้อง แต่ต่อมาชาวบ้านได้คิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีพื้นบ้านขึ้นใช้บรรเลงประกอบการขับร้องนั้น (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2543) โดยดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็น

ดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิด ประกอบกับสำนวนและสำเนียงแต่งขึ้นโดยศิลปินพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงได้สะท้อนถึงขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี วัฒนธรรมสภาพความเป็นอยู่ความอุดมสมบูรณ์ ความแห้งแล้ง โดยภาพสะท้อนเหล่านี้จะดูได้จาก สำเนียงของบทเพลงลักษณะของเครื่องดนตรีได้อย่างชัดเจน เนื่องจากทางภาคอีสานมีอากาศที่ร้อนและแห้งแล้ง เมื่อถึงเวลาหน้าฝนชาวอีสานต้องรีบทามาหากินเพื่อเลี้ยงปากเลี้ยงท้อง การประดิษฐ์เครื่องดนตรีจึงประดิษฐ์ขึ้นมาอย่างง่าย ๆ ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้ในท้องถิ่น ท่วงทำนองของการบรรเลงก็รวดเร็ว คึกคัก กระชับและสนุกสนาน แสดงถึงความเร่งรีบ มีเครื่องดนตรีหลาย ๆ อย่าง เช่น กระจับปี่ผู้ไท ไหซอง ซอกะลา โปงลาง กลองยาว แคน โหวด เป็นต้น โดยเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานเป็นที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย ทั้งในพิธีกรรมและการละเล่นเพื่อความบันเทิง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526)

ในวรรณคดีอีสานบางเล่มเรียกพิณว่า “ซุง” ซึ่งมีรากฐานมาจากคำเดียวกันกับ “ซึง” ในภาษาพายัพ และ “เซาง์” ในภาษาพม่า และ“กระจับปี่” นั้นเป็นชื่อเรียกพิณในกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไทยในภาคอีสานเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526) ซุง เป็นเครื่องดนตรีหนึ่งของชาวพื้นเมือง เป็นเครื่องสาย โดยใช้ดีดเหมือนกีตาร์ ชาวบ้านเรียกว่า ต่อยซุง เสียงของซุงเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างซาบซึ้ง ซุงเป็นสิ่งประดิษฐ์ของชาวไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่มีมานาน ยังไม่มีผู้ใดยืนยันได้ว่ามีประวัติมาอย่างไร เพียงแต่เล่าต่อ ๆ กันมาว่า ซุงมาจากตอนใต้ของประเทศจีน จีนเรียกว่า ปิปะ เป็นเครื่องสายชนิดหนึ่งโดยการดีดที่สาย ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนและเกิดเสียง เขาใช้ปิปะเข้าเล่นกับดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้อย่างดี (ประยุทธ เหล็กกล้า, 2521) สำหรับซุงหรือพิณของคนไทยภาคอีสานนั้น น่าที่จะวิวัฒนาการขึ้นมาจากสนู (ธนู) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายขึงเป็นรูปคันธนูใช้ดีดเล่นหรือผูกติดกับหัวว่าวชักขึ้นไปในท้องฟ้าให้ลมบนฟ้าพัด แล้วเกิดเสียง ส่วนที่เป็นเต้าเสียงนั้นน่าที่จะมาจาก 2 ทาง คือ จากกระบอกไม้ไผ่ให้เด็กเล่นอยู่ในสังคมไทยภาคอีสาน และอีกทางหนึ่งมาจากพิณสายเครือหญ้านางซึ่งขุดหลุมลงไปในดินเป็นเต้าขยายเสียง และขึงสายเครือหญ้านางเป็นสายพิณพาดปากหลุมนั้นมัดหัวท้ายของสายเข้ากับหลัก 2 หลัก เวลาเล่นใช้ตีหรือดีดสายเกิดเสียงดังตึงตึงคล้ายกลอง (สำเร็จ คำโมง, 2538)

พิณมีมาตั้งแต่โบราณกาล ไม่สามารถทราบประวัติที่แน่นอนได้ รูปร่างลักษณะของพิณนั้นแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่ ในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงรูปร่างให้สวยงามตามสมัย และมีอิเล็กทรอนิกส์เข้ามาเกี่ยวข้อง ลายพิณที่นิยมบรรเลงนั้นได้แก่ ลายปู่ป่าหลาน ลายสาวหยิกแม่ ลายกาเต้นก้อน ลายวัวขึ้นภู ลายสุดสะแนน ลายลำเพลิน ลายเต้ย เป็นต้น นอกจากนี้พิณยังสามารถนำมาเล่นกันอย่างแพร่หลาย ทั้งนี้จะเห็นได้จากการบรรเลงพิณในงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น งานบวช งานมงคลสมรส ประเพณีบุญบั้งไฟ บุญประจำปี หรืองานรื่นเริงต่าง ๆ (บุญโฮม พรศรี, 2543) โดยพิณทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมโยง ให้ผู้คนในสังคมอีสานได้สนุกสนาน เพลิดเพลินได้เป็นอย่างดี การแสดงออกในสิ่งที่ปฏิบัติตามขนบธรรมเนียม ประเพณี และวัฒนธรรมของชาวไทยในแต่ละสังคม เป็นการบ่งบอกถึง ความเป็นเจ้าของและการมีส่วนร่วมในขนบธรรมเนียม ประเพณีนั้น ๆ เมื่อสามารถดำรงชีวิต ตามบทบาทและหน้าที่ของคนไทยได้เป็นอย่างดีแล้ว จะเกิดพลังและจะเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาประเทศไทยให้เจริญรุ่งเรือง หรืออาจจะเรียกว่า เป็นรากฐานที่สำคัญในการจะพัฒนาประเทศชาติให้เจริญรุ่งเรืองต่อไป จึงนับว่า ประเพณีและวัฒนธรรมของไทยมีความสำคัญอย่างยิ่ง ประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมายาวนานนั่นคือ ประเพณีสิบสองเดือนหรือ “ฮีตสิบสอง” หมายถึง

จารีตหรือสิ่งที่คนในสังคม ต้องปฏิบัติ เป็นประจำทุก ๆ เดือนในรอบปี (จารุวรรณ ธรรมวัตร, 2540) ชาวอีสานมีความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา เคารพนับถือบิดา มารดาครูบาอาจารย์กตัญญูกตะเวทีต่อผู้มีพระคุณ เชื่อในกฎแห่งกรรมเชื่อในนรกสวรรค์ มีใจบุญสุนทาน มีเมตตากรุณา เคร่งครัดในระเบียบประเพณีต่าง ๆ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526) ประเพณีสิบสองเดือนที่ชาวไทยได้ปฏิบัติและถือว่าเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่อีกประเพณีหนึ่งนั่น คือ บุญผะเหวด หรือบุญเทศน์มหาชาติ

การที่บุญผะเหวดเป็นบุญใหญ่มีความสำคัญต่อชาวอีสาน มีมูลเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ ประการแรก ชาวอีสานมีความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและมีความเชื่อในอานิสงส์ของการทำบุญผะเหวด หรือบุญมหาชาติ เพราะคำว่าพระเวส หมายถึง พระเวสสันดร ส่วนมหาชาติ หมายถึง พระชาติสุดท้ายและเป็นพระชาติที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของพระโพธิสัตว์ เมื่อเสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดร ที่ทรงบำเพ็ญทานบารมีอันใหญ่หลวงเพื่อบรรลุเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า พระเวสสันดรถือเป็นแบบอย่างของมนุษย์ผู้ก้าวถึงขั้นสูงสุดที่เต็มเปี่ยมไปด้วยคุณธรรม และจริยธรรม จึงเป็นพระชาติที่ยิ่งใหญ่กว่าพระชาติอื่น ๆ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2524) สิ่งสำคัญสิ่งหนึ่งที่เราจะเห็นได้จากงานบุญผะเหวดนั่นก็คือความเชื่อเรื่องพระอุปคุต ความเชื่อว่าถ้าได้ฟังเทศน์มหาชาติ 13 กัณฑ์ จะได้อานิสงส์สูงสูด (จารุบุตร เรืองสุวรรณ, 2546) การจัดงานบุญผะเหวดปัจจุบันยังคงยึดรูปแบบการปฏิบัติในพิธีกรรมตามเดิมไว้ ประกอบด้วย การเตรียมงานบุญผะเหวด การอัญเชิญพระอุปคุต แห่ผ้าผะเหวด การเทศน์มหาชาติ และการแห่กัณฑ์หลอน โดยมีการสร้างสีสันของขบวนแห่ด้วยการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน (วงพิณ) (อรุณ คูณคำ, 2554) โดยเทคนิคการบรรเลงพิณของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับการสั่งสมประสบการณ์จากการเรียนรู้ การจดจำ การเลียนแบบทำนองลายแคน และเลียนแบบทำนองลำ ซึ่งเทคนิคที่เกิดขึ้นในระหว่างการบรรเลงพิณ เกิดจากความรู้สึกนึกคิดประกอบกับความคิดสร้างสรรค์ (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2554)

ในปัจจุบันพิณอีสานเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย พบเห็นการบรรเลงพิณในวงหมอลำเรื่องต่อกลอน หมอลำเพลิน หมอลำซิ่ง วงโปงลาง วงกลองยาวประยุกต์ วงดนตรีลูกทุ่ง วงดนตรีสากล รวมทั้งคนไทยและชาวต่างชาติ ได้ให้ความสนใจพิณอีสานเป็นอย่างมาก และสถาบันการศึกษาทุกระดับชั้นได้ให้ความสำคัญกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษาได้จัดการเรียนการสอนพิณให้เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตร นอกจากนี้เสียงยังมีการนำเสนอพิณอีสานผ่านสื่อทางออนไลน์ในช่องทางต่าง ๆ เช่น Youtube, Facebook เป็นต้น ส่งผลให้ผู้คนทั่วโลกรู้จักพิณ และเพลิดเพลินกับเสียงพิณมากยิ่งขึ้น

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพิณทั้งในและต่างประเทศ มีนักวิชาการ นักวิจัย หลายท่านได้ศึกษาค้นคว้าในประเด็นต่าง ๆ แบ่งได้เป็นสองกลุ่มดังนี้ คือ กลุ่มแรก ได้แก่ ภิญโญ มนูศิลป์ (2524) ณัฐดนัย ศรีโท (2560) วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554) บุญโฮม พรศรี (2543) มงคล เสมเหลา (2558) อดินันท์ แก้วนิล (2549) คณาวิจท์ โถตะบุตร (2544) อัครพล สีหนาท (2553) ธงชัย จันเต (2553) โดยศึกษาบริบททางวัฒนธรรม ประเพณี การบรรเลง การทำเครื่องดนตรี บทเพลง คีตลักษณ์ และการวิเคราะห์ และกลุ่มที่สอง ได้แก่ อัมพร พิลาวัน (2553) คำปุน บุตรแสน (2550) อิสรีย์ ฉายแผ้ว (2554) พงศักดิ์ เอกจักรแก้ว (2553) ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2549) โดยเป็นการพัฒนาพิณอีสานเข้าสู่สถานศึกษาในรูปแบบของหลักสูตรตามระดับชั้น

จากการศึกษาข้อมูลเอกสาร งานวิจัยที่กล่าวมาข้างต้น พบว่าพิณมีบทบาทในวงการศึกษาเป็นอย่างมาก และจากอดีตถึงปัจจุบันพิณได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในบุญประเพณีของอีสาน เพื่อสร้างความสนุกสนาม เพลิดเพลินอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะงานบุญผะเหวด มีการแห่พระอุปคุต แห่ข้าวพันก้อน และแห่กัณฑ์หลอน ล้วนแล้วมีพิณเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างความสนุกสนานให้กับผู้คนเป็นอย่างมาก ลายพิณมีทั้งแบบดั้งเดิม และร่วมสมัยซึ่งมีการสร้างสรรค์และมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา การใช้เทคนิคในการบรรเลงพิณ มีเทคนิควิธีการที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล โดยส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับการสั่งสมประสบการณ์ด้านการปฏิบัติ การจดจำทำนองเพลง และการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ นำไปสู่การสร้างสรรค์ลายเพลงในแบบฉบับของตัวเอง ดังนั้นจึงทำให้ผู้วิจัยต้องการศึกษา แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน
2. เพื่อศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด
3. เพื่อสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

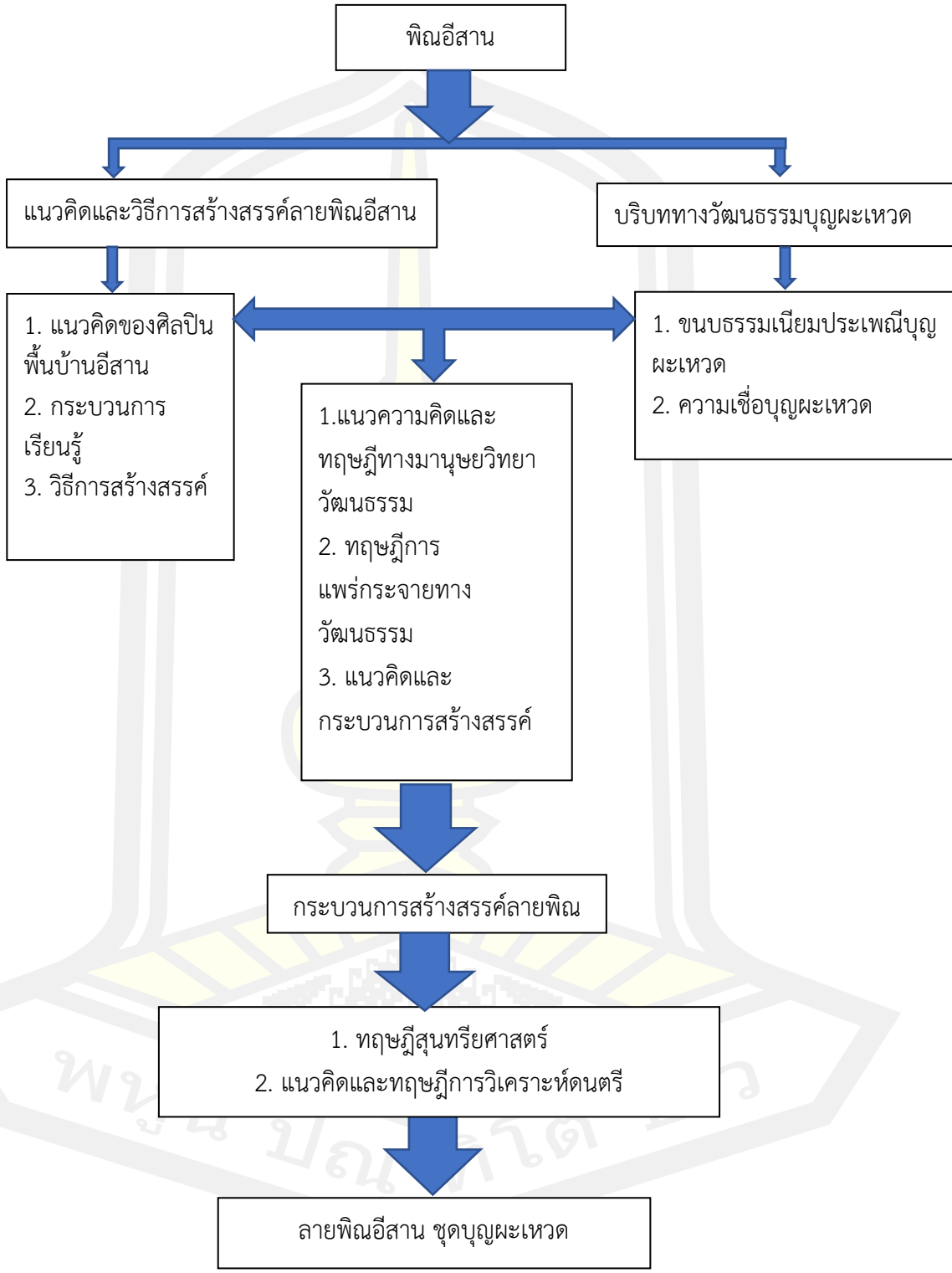
ความสำคัญของการวิจัย

1. ทราบถึงแนวคิดวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ของศิลปินพื้นบ้านอีสาน ที่ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียง
2. ทราบถึงบริบททางวัฒนธรรม เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน
3. เป็นการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน โดยผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา
4. ได้องค์ความรู้สำหรับการศึกษาลายพิณอีสาน
5. ได้สร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด
2. ลายพิณ หมายถึง ท่วงทำนองลายที่บรรเลงพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด
3. พิณอีสาน หมายถึง พิณโปร่ง พิณไฟฟ้า มี 2 สาย 3 สาย 4 สาย
4. บุญผะเหวด หมายถึง บุญพระเวสสันดร หรือ บุญมหาชาติ ชาวอีสานจะนิยมจัดขึ้นในเดือนสี่ (ช่วงเดือนมีนาคม) เป็นบุญประจำปีในฮีตสิบสอง

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัย แบ่งประเด็นหัวข้อในการศึกษา ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับพิณ
2. เทคนิคการบรรเลงพิณ
3. บุญผะเหวด
4. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
   - 4.1 แนวความคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม
   - 4.2 แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี
   - 4.3 แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์
   - 4.4 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
   - 4.5 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - 5.1 งานวิจัยในประเทศ
   - 5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

องค์ความรู้เกี่ยวกับพิณ

พิณเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในสกุลเครื่องสายซึ่งประกอบด้วยกะโหลกและคอมีสายขึงใช้ดีดอาจดีดด้วยนิ้วมือ แผ่นพลาสติก หรือแม้แต่แผ่นที่ถากออกมาจากเขาสัตว์หรือกระดองเต่า มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ตตะ หมายถึงเครื่องดนตรีที่มีสายสำหรับดีดเป็นเสียง สันนิฐานว่า ตตะนี้คงจะได้แบบอย่างมาจากที่ใช้สายคันขึ้นธนู เกิดการสั่นสะเทือนแต่สายคันธนูที่ทำหน้าที่สั่นสะเทือนนั้นจะแตกต่างไปตามความยาว - สั้นของคันธนู ที่มีเสียงดังไม่มากนักหาวัตถุที่ช่วยให้การเปล่งเสียงมากขึ้นจึงใช้วัตถุกลวงที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ เช่น ผลน้ำเต้า กะโหลก มะพร้าว กระบอกไม้ไผ่ หรือไม้ที่ขุดทะลุทะลวงตลอด จึงเรียกว่า “วีณโปกขร” หรือกระพุ้งพิณ (Resonator) (อุดม อรุณรัตน์, 2526) พิณของชนเผ่าสุเมเรียน ที่เรียกว่า “ไลร์” มีมาแล้วก่อนคริสตศักราชถึง 3000 ปี และใช้กันอย่างกว้างขวางในกลุ่มชนอียิปต์โบราณ กรีกโบราณและยุโรปสมัยกลาง ในแอฟริกามักใช้เล่นประกอบพิธีกรรมบางอย่าง ในลัทธิศาสนาพราหมณ์มีความเชื่อมั่นว่าการบูชาด้วยเสียงดนตรีที่มียาวติดต่อกันเป็นเวลานานเป็นวิถีอันที่จะบรรลุถึงซึ่งความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับพระศิวะได้ (เดอบาร์รี, 2512)

ในทางพระพุทธศาสนานั้นวิถีพระโพธิญาณของพระมหาสัตว์ได้อาศัยสายกลางแห่งพิณที่สมเด็จพระอัมรินราราชรงดีดถวายจึงได้ตรัสรู้สำเร็จสัมโพธิญาณว่าการบำเพ็ญเพียรแสวงหาโมกษธรรมนั้น ถูกเคร่งครัดนักก็เปรียบเสมือนการขึ้นสายพิณให้ตึงไปดีดแล้วย่อมขาด ถ้าหย่อนยานนักย่อมไม่มีเสียงไพเราะเหมือนขึ้นสายพิณที่หย่อน แต่ถ้าทำในขั้นมัชฌิมาปานกลางก็เปรียบเสมือนการขึ้นสายพิณที่พอดีกับระดับเสียงย่อมทำให้ไพเราะกังวานแจ่มใส

วรรณคดีเรื่องสักปัณหสูตร ได้กล่าวถึงพิณที่พระปัญจสิงขรดีดไว้ในสักปัญหสูตรทีฆนิกายมหาวรรคไว้ว่า (อุดม อรุณรัตน์, 2526) “พิณมีสีเลืองเหมือนผลมะตูมสุก กระพุ้งพิณนั้นแล้วล้วนด้วยทองทิพย์ คันพิณล้วนแล้วด้วยแก้วอินทนิล สายล้วนแล้วด้วยเงินงาม ลูกบิดแล้วด้วยแก้วประพาฬพลางขึ้นสายทั้ง 50 ให้ได้เสียงแล้วจึงดีดพิณให้เป่งเสียงอันไพเราะ” นอกจากจะได้ชื่อว่าเป็นผู้ฉลาดในการยังพิณให้เปล่งเสียงแล้ว พระปัญจสิงขรยังคิดแต่งเพลงขับได้อย่างไพเราะไว้เป็น “ คีตูปสญหิโต ธมโม” ธรรมประกอบด้วยคีตอีกด้วย บรมครูดนตรีไทยจึงได้ยกย่องบูชาพระปัญจสิงขรเป็นครูทางดนตรีไทย (การเปล่งเสียงจากสาย) จึงได้วัตถุไว้ในโองการไหว้ครูดุริยางดนตรีไทยว่า “พระปัญจสิงขร พระกรเธอถือพิณดีดดังเสนาะสนั่น”

ชาวฮินดูมีเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งคล้ายน้ำเต้าแขวนมีไว้เพื่องานสนุกสนานและฟ้อนรำกับเพื่อนบ้านในตอนหัวค่ำอันเป็นกิจวัตรประจำวัน เมื่อถึงวันกำหนดที่ถือว่าเป็นวันที่ศักดิ์สิทธิ์ ก็จะมีงานรื่นเริงขึ้น ณ พระแม่สุรัสวดี ขาวฮินดูมีความเคารพนับถือว่า พระสุรัสวดีเป็นชายาของพระพรหม มี 4 กร หัตถ์หนึ่งถือพิณ จึงได้ชื่อว่าเป็นเจ้าแม่แห่งการดนตรี และการขับร้อง ดังภาพประกอบ 2

ภาพประกอบ 2 พระแม่สุรัสวดี
ที่มา : http://www.siamganesh.com/saraswati.html

วีณา เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดเครื่องหนึ่งของอินเดีย เครื่องดนตรีชนิดนี้ปรากฏพบในคัมภีร์ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยตรงและคัมภีร์ในแขนงอื่น ๆ เช่น นาฏยศาสตร์ พระเวท มหาภารตะ รามเกียรติ์ วรรณคดีสังคมของชาวทมิฬ หรือแม้กระทั่งพระไตรปิฎกของชาวพุทธเองก็ตาม

แล้วแต่เป็นแล่งผลิตเสียงทั้งสิ้น นอกจากนี้คำว่าวีณายังรวมความไปถึงเครื่องมือที่เกี่ยวข้องกับระดับเสียง ถึงแม้จะไม่สามารถผลิตเสียงออกมาก็ตาม เช่นนิ้วมือทั้งห้าที่ใช้นับจังหวะในการสวดบทสรรเสริญในพระเวท ก็จัดเป็นวีณาเช่นกัน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544)

วีณา หมายถึง เครื่องสายประเภทดีด สำหรับคนไทยรู้จักคำว่า “วีณา” ผ่านคำว่า “พิณ” โดยแผลงเสียงจาก “ว” เป็น “พ” และตัดเสียง “อา” ท้ายคำออก ดังนั้นความหมายของคำว่า วีณาในภาษาสันสกฤตและพิณในภาษาไทยล้วนมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง กล่าวคือในอดีตคำว่า พิณ ที่ปรากฏออกมาเป็นคำโด เช่น ในไตรภูมิพระร่วงก็ดี ในจารึกวัดพระยืนก็ดี ล้วนกินความถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทั่วไปในขอบเขตที่กว้าง ลักษณะเช่นเดียวกันนี้ปรากฏพบในวรรณคดีของอินเดียที่แต่งขึ้นในสมัยเดียวกันกับวรรณกรรมของไทย ในระยะต่อมาความหมายของคำว่า วีณาและพิณได้กินความที่แคบลงเฉพาะเครื่องสายประเภทดีด ซึ่งปรากฏพบเช่นเดียวกันในทั้งสองวัฒนธรรม

พิณในหนังสือนาฏยศาสตร์ตำราว่า พระนารถฤๅษีกล่าวถึงเพลงขับร้องที่ทำขึ้นโดยอาศัยเครื่องบรรเลงที่เกิดจากวัตถุธาตุที่จะต้องเป็นไปในเสียงทั้ง 7 ชาวอินเดียเชื่อว่าเลียนแบบมาจากเสียงร้องของสัตว์ชนิดต่าง ๆ ตรมปรากฏในตำราดนตรี “พริหัทเทศี” ของท่าน มะตังคะ (คริสต์ศตวรรษที่ 9) ดังนี้

สัทชะ (สา) เกิดจากเสียงร้องของนกยูง
ริชะภะ (รี) เกิดจากเสียงร้องของนกชาดก
คานธาระ (กา) เกิดจากเสียงร้องของแพะ
มัธยมะ (มา) เกิดจากเสียงร้องของนกยาง
ปัญจมะ (ปา) เกิดจากเสียงร้องของนกกาเหว่า
ไธวตะ (ธา) เกิดจากเสียงร้องของกบในฤดูฝน
นิษาท (นี) เกิดจากเสียงร้องของช้าง

พระไตรปิฎกฉบับภาษาบาลีที่ใช้คำว่า “วีณา หรือ วีณ ” ในการอธิบาย เป็นต้น ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายการใช้คาว่า“วีณา”และ “พิณ” ในพระไตรปิฎกไว้ว่า การแปลพระไตรปิฎกจากภาษาบาลีเป็นภาษาไทยนั้น เนื้อความคำแปลและความหมายมักแปลบนพื้นฐานความเข้าใจและบริบททางวัฒนธรรมของผู้แปล จึงไม่แปลกที่จะพบคาว่า “พิณ” ในพระไตรปิฎกฉบับภาษาไทยและการใช้คาว่า “วีณา” ในพระไตรปิฎกฉบับบาลี (วราภรณ์ เชิดชู, 2561)

พิณ เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ แพร่หลายในหลายประเทศตั้งแต่ครั้งโบราณ มีหลายชนิด มีสายมากบ้างน้อยบ้าง ประเทศอินเดียมีเครื่องดนตรีตระกูลพิณหลายชนิด คัมภีร์นาฏยศาสตร์ประมาณ 200-500 ปีก่อน คริสต์ศักราช ปรากฏหลักฐาน คำว่า “กจฺฉป” หมายถึง พิณ 4 สายทำจากกระดองเต่า พิณ 4 สายที่นิยมบรรเลงในประเทศอินเดียปัจจุบัน ได้แก่“วีณา” (Vina) และ “พิณ” (Bin) ซึ่งพิณคอยาว มีน้าเต้าเป็นตัวกังวานเสียง นอกจากนี้ยังมีเครื่องสายตระกูล “พิณ” ที่บรรเลงในประเทศอินเดียอีกหลายชนิด เมื่ออิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียแผ่เข้ามาในดินแดนแถบเอเชีย

ตะวันออกเฉียงใต้ทาให้นักวิชาการบางกลุ่มมีความเห็นว่า เครื่องดนตรีตระกูลพิณที่บรรเลงในแบบนี้รวมทั้งประเทศไทย ส่วนหนึ่งรับอิทธิพลมาจากอินเดียเช่น ธนิต อยู่โพธิ์ มีความเห็นว่า “พิณน้าเต้า” เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอินเดียนามาเผยแพร่ในบริเวณแหลมอินโดจีนมาแต่เดิม พิณ ที่พบในประเทศไทยมีหลายประเภท ได้แก่ “พิณน้าเต้า พิณเปี๊ยะ กระจับปี่ ซึงและซุง เครื่องดนตรีตระกูลพิณเหล่านี้จะแตกต่างกันทั้งลักษณะรูปร่าง วิธีการบรรเลง รวมถึงบริเวณที่นิยมเล่น (บุษกร สำโรงทอง และคณะ , 2551)

ประวัติความเป็นมาของพิณ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ซุง ซึ่งจะอ้างอิงกับความเป็นมาของกระจับปี่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดของไทย เพราะเป็นสิ่งเดียวกัน เพียงแต่มีรูปร่างแตกต่างกันตามฝีมือของช่างและท้องถิ่นที่กำเนิดเท่านั้น เครื่องดนตรีชนิดดีดนี้มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย อ้างอิงได้จากข้อความในหนังสือ ไตรภูมิพระร่วง ที่กล่าวถึงการละเล่นพื้นเมืองและการดนตรีสมัยนั้นว่า ลางจำพวกดีดพิณ และสีซอสามสาย (ซอพุงตอ) ประกอบฉิ่งให้จังหวะมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี (สำเร็จ คำโมง, 2522)

พิณเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดมีสายจำพวกเดียวกับซึง กระจับปี่ จะเข้ ใช้เล่นทำนองเพลงและประสานเสียง ทำจากไม้ท่อนเดียวจึงเรียกว่าซุง แต่สมัยปัจจุบันนี้เรียกว่าพิณ ไม้ที่ใช้ทำพิณส่วนมากใช้ไม้ขนุน (หมากมี้) เพราะง่ายแก่การขูด เจาะ ถาก สิ่ว เซาะ ได้ง่าย เมื่อแห้งแล้วสีจะสดใสเป็นสีเหลืองสวยงามตามธรรมชาติ (พงษ์พิวัฒน์ ฝางแก้ว, 2540)

พิณเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดด้วยปิ๊ก (Pick) ชาวอีสานบางถิ่นเรียกพิณว่า “ซุง” ตัวพรทามาจากท่อนไม้เนื้ออ่อนเพียงให้เจาะ ถากด้วยสิ่วได้ง่ายขึ้นขั้นแบ่งเสียงทาจากซี่ไม้แผ่นแบน ๆ หันด้านติวขึ้นรองรับสายยึดติดคอพิณด้วยขี้สูดหย่องทามาจากซีกไม้ไผ่เหลาให้แบนมีติวด้านหนึ่งแต่งหน้าโค้งเล็กน้อย ความสูงให้พอเหมาะกับการพาดสาย ให้ห่างจากคอพอที่จะกดนิ้วได้สะดวกลูกบิดขึ้นสายทามาจากไม้เนื้อแข็ง สายพิณทามาจากลวดเส้นเล็กชาวบ้านนิยมใช้ลวดเบรครถจักรยาน (วีณา วีสเพ็ญ, 2523)

เนื่องจากพิณเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มีการเล่นมานานจึงมีหลักฐานเพิ่มเติมดังนี้

หลักฐานแรก อ้างอิงถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดที่เป็นต้นแบบของพิณ คือ กระจับปี่ ซึ่งคำว่า “กระจับปี่” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่ากระจับปี่เป็นพิณ 4 สาย เป็นคำชวา “กัจฉปิ” มีรากฐานของคำศัพท์ในบาลีสันสกฤต คำว่า “กจฺฉป” แปลว่า เต่า (ราชบัณฑิตยสถาน , 2526)

หลักฐานที่สอง กระจับปี่มีลักษณะคล้ายกันไม่ว่าจะเป็นกระจับปี่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่เมืองกัลกัตตาของอินเดีย กระจับปี่ในประเทศไทย กระจับปี่ในประเทศเขมร และกระจับปี่ที่เป็นเครื่องดีดของจีน เรียกว่า “ปิปะ”

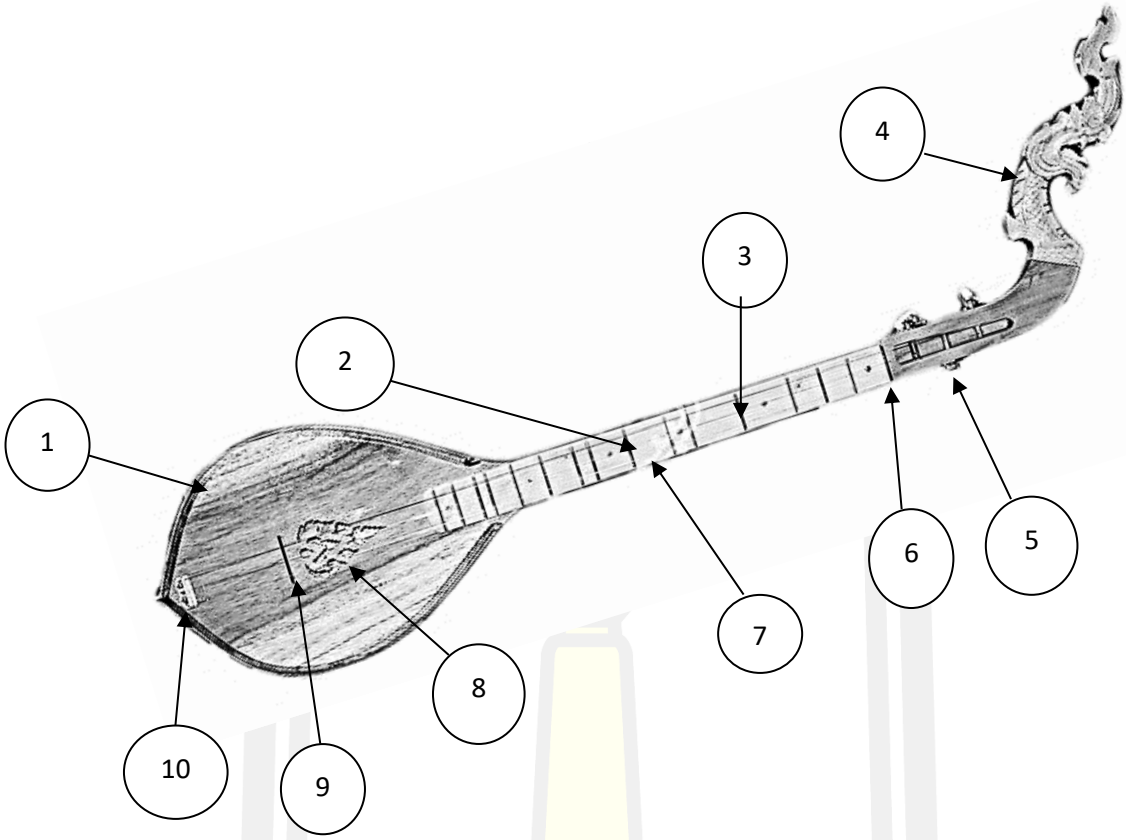
หลักฐานที่สาม หนังสือไตรภูมิพระร่วงได้กล่าวถึงพิณว่า “ลางจำพวกดีดพิณและสีซอพุงตอและจับฉิ่งร่าเริงจับระบำเต้นเล่น” หมายความว่าใช้พิณเล่นกับซอสามสาย (ซอพุงตอ) ประกอบกับฉิ่งให้จังหวะ มาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี

หลักฐานที่สี่ รูปนักดนตรีหญิง 5 คน ขุดพบที่ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี นักประวัติศาสตร์สันนิษฐานว่ามีอายุระหว่าง พ.ศ. 1000 - 1200 สังเกตจากนักดนตรีคนที่ 3 ของรูปปั้นกำลังบรรเลงพิณ 5 สาย (สุกิจ พลประถม, 2536) ดังภาพประกอบ 3

ภาพประกอบ 3 รูปปั้นนักดนตรีหญิง 5 คน ที่ตำบลคูบัว ที่กำลังบรรเลงมโหรีในสมัยสุโขทัย โดยคนที่ 1 เล่นโทน คนที่ 2 เล่นรำมะนา คนที่ 3 เล่นกระจับปี่ คนที่ 4 เล่นซอสามสาย คนที่ 5 เป่าขลุ่ย
ที่มา : http://www.oknation.net/blog/voranai/2013/06/27/entry-2

ลักษณะของพิณ

พิณเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานชนิดหนึ่งที่มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น ซุง หมากจับปี่ หมากโตดโต่ง หมากตับเต่ง เป็นต้น พิณอีสานจะมีส่วนประกอบหลัก ๆ ดังนี้ (คณาวิจท์ โถตะบุตร, 2544) ไม้ที่ใช้ทำพิณ คือ ไม้ยอป่า ไม้ประดู่ ไม้พยุง หรือไม้เนื้อแข็งอื่น ๆ แต่ที่นิยมในปัจจุบันคือไม้หมากมี้ (ขนุน) เพราะนำมาขุดเจาะ ถาก เลื่อย และขึ้นรูปได้ง่าย เมื่อแห้งแล้วสีจะสดใสเป็นสีเหลืองสวยงามตามธรรมชาติ คุณภาพของเสียงยังมีความไพเราะกังวาน นุ่มนวลอีกด้วย (บุญโฮม พรศรี, 2543)



ภาพประกอบ 4 ส่วนประกอบของพิณ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

1. เต้าพิณ นิยมใช้ไม้ที่มีน้ำหนักเบา เช่น ไม้ขนุน และเจาะเป็นกล่องเสียง
2. คอพิณ นิยมทำจากไม้เนื้อแข็ง ความยาวขึ้นอยู่กับช่างที่ทำพิณ
3. ขั้นแบ่งเสียง ทำจากไม้ไผ่ หรือขั้นเสียง (เฟรต) ที่ใช้ในกีตาร์
4. หัวประดับ เป็นการแกะสลักลวดลายต่าง เช่น ลายพญานาค เพื่อความประดับสวยงาม
5. ลูกบิด ทำจากไม้เนื้อแข็ง หรือใช้ลูกบิดกีตาร์ทั่วไป
6. หมอนรองสาย ทำจากไม้เนื้อแข็ง หรือพลาสติก
7. สายพิณ ใช้ลายเบรกจักรยาน หรือสายกีตาร์ทั่วไป
8. รูแพ เป็นรูสำหรับขยายเสียงของพิณ
9. หย่อง ทำจากไม้เนื้อแข็ง หรือพลาสติก
10. ที่ยึดสายพิณ ใช้ไม้เนื้อแข็ง หรือโลหะ หรืออะลูมิเนียม เพื่อยึดสายพิณสำหรับการตั้งสาย

ประเภทของพิณ

พิณอีสาน อาจจำแนกประเภทได้หลายลักษณะ ขึ้นอยู่กับความต้องการและความถนัดของผู้เล่น โดยมีทั้งแบบ 2 สาย 3 สาย และ 4 สาย คือ มีทั้งแบบคอเดียว สองคอ โดยแบ่งได้ 3 ชนิด ดังนี้

1. พิณโปร่ง หมายถึง พิณซึ่งเต้าพิณมีรูโพรง เพื่อให้เกิดเสียงดังตามธรรมชาติ หากต้องการใช้พิณโปร่งต่อกับเครื่องเสียง ก็ต้องใช้ไมค์ มาวางไว้ตรงหน้าพิณโปร่ง ตำแหน่งข้างมือที่ดีดแต่ข้อเสียของการใช้ไมค์คือ เมื่อปิ๊กสัมผัสกับสายพิณ หรือมือผู้ดีดกระทบกับเต้าพิณ อาจเกิดเสียงรบกวนที่ไม่พึงประสงค์ได้ ดังภาพประกอบ 5-7

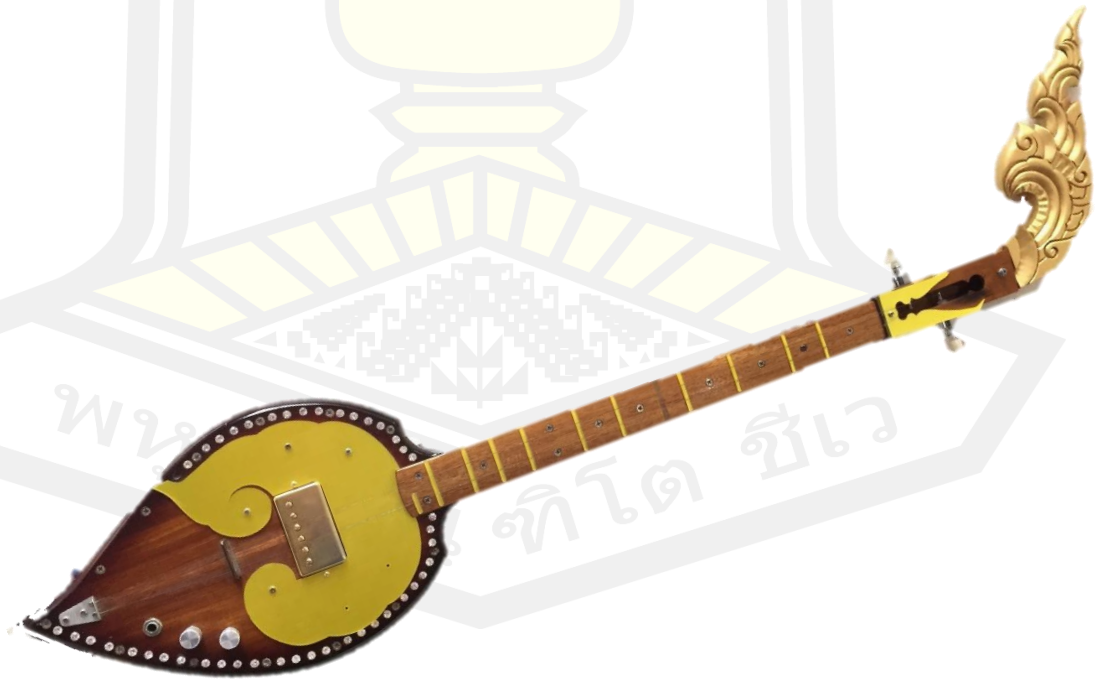
ภาพประกอบ 5 พิณโปร่งรูปทรงใบโพธิ์ จ.นครพนม
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 6 พิณโปร่งรูปแบบดั้งเดิม ทรงใบไม้

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 7 พิณโปร่งรูปแบบดั้งเดิม ทรงสี่เหลี่ยม
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

2. พิณไฟฟ้า หมายถึงพิณซึ่งเต้าพิณไม่มีรูโพรง แต่ติดอุปกรณ์อีเล็กทรอนิกส์ที่เรียกว่า คอนแทคหรือปิ๊กอัพ (Pickup) และอื่นๆ ที่เต้าพิณแทน โดยพิณไฟฟ้า จะต้องต่อกับอุปกรณ์กำเนิดเสียงไฟฟ้าเท่านั้น จึงจะให้เสียงดัง เมื่อดีดสายเปล่า แทบจะไม่ได้ยินเสียงเลย ดังภาพประกอบ 8-11



ภาพประกอบ 8 พิณไฟฟ้า 2 สาย รูปแบบของอาจารย์ทองใส ทับถนน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 9 พิณไฟฟ้า 3 สาย รูปแบบของอาจารย์บุญมา เขาวง
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 10 พิณไฟฟ้า 4 สาย
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 11 พิณไฟฟ้า 2 หัว

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

3. พิณโปร่งไฟฟ้า หมายถึง พิณโปร่งกับพิณไฟฟ้าผสมกัน คือ นำพิณโปร่งมาติดคอนแทค เพื่อให้สามารถนำพิณโปร่ง ไปต่อเข้าเครื่องเสียงได้ ซึ่งพิณโปร่งมีเสียงกังวานอยู่แล้ว เมื่อติดคอนแทคเข้าไปจะให้เสียงกังวาน ไพเราะไปอีกแบบ ดังภาพประกอบ 12-14

ภาพประกอบ 12 พิณโปร่งไฟฟ้า รูปแบบติดคอนแทคใต้หย่องพิณ (Piezo Pickup)

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 13 พิณโปร่งไฟฟ้า รูปแบบติดคอนแทคด้านในกล่องเสียงของพิณ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 14 พิณโปร่งไฟฟ้า รูปแบบติดคอนแทคของกีตาร์ไฟฟ้า
ที่มา : http://layphinkhaen.blogspot.com/2013/08/blog-post.html

นอกจากนั้นพิณ ยังสามารถจำแนกตามลักษณะได้ ดังนี้

1. พิณสองสาย หมายถึงพิณที่ใช้สายสองสาย
2. พิณสามสาย หมายถึงพิณที่ใช้สายสามสาย
3. พิณสี่สาย หมายถึงพิณที่ใช้สายสี่สาย

4. พิณหัวเดียว หมายถึงพิณที่มีคอพิณอันเดียว

5. พิณสองหัว หมายถึงพิณที่มีคอพิณสองอัน คอล่างตั้งเสียงโทนต่ำ (ลายใหญ่) คอบนตั้งเสียงโทนสูง (ลายน้อย) (วัลลิณีย์ ภูกิ่งผา, 2525)

วิธีการตั้งสายพิณและตำแหน่งเสียงของพิณ

การตั้งเสียงพิณมีหลายวิธี ขึ้นอยู่กับลายที่จะบรรเลง รวมถึงตำแหน่งเสียงพิณในปัจจุบันนั้น มีการประดิษฐ์ใส่ตำแหน่งเสียงพิณ ตามความต้องการของผู้บรรเลง เพื่อให้สามารถบรรเลงทำนองเพลงลูกทุ่ง ทำนองหมอลำ ทำนองเพลงสากล ฯลฯ ซึ่งเป็นที่นิยมชมชอบในช่วงขณะนั้น แต่ในที่นี้ผู้เขียน ขอยกตัวอย่างการตั้งสายพิณสามสายและตำแหน่งเสียงพิณของอาจารย์บุญมา เขาวง พิณสองสายของอาจารย์ทองใส ทับถนน และพิณสี่สายของอาจารย์พรชัย บัวศรี มาเพื่อให้ศึกษาเบื้องต้น เพราะศิลปินสามท่านนี้เป็นผู้มีชื่อเสียงในด้านการบรรเลงพิณ และมีลักษณะลายพิณเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว รวมถึงเป็นที่นิยมชมชอบของมือพิณทั่วไป (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2554) ปัจจุบันพบว่า มีการตั้งสายพิณ ดังนี้

1. ตั้งแบบ มี ลา มี คือสายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง มี(E) สายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง ลา(A) สายที่ 3 ตั้งเป็นเสียง มี(E) ต่ำ ในการตั้งสายแบบนี้ สามารถบรรเลงพิณได้หลายลายอาทิเช่น ลายผู้ไทย ลายลำเพลิน ลายสุดสะแนน ลายเต้ย ลายตังหวาย เป็นต้น ดังภาพประกอบ

A	G	E	D	C	B	A	G	F#	E 3
D	C	A	G	F	E	D	C	B	A 2
A	G	E	D	C	B	A	G	F#	E 1

ภาพประกอบ 15 การตั้งสายแบบ มี(E) ลา(A) มี(E)
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

2. ตั้งแบบลำเพลินโบราณหรือ ลา ลา มี คือสายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง มี(E) สายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง ลา(A) และสายที่ 3 ตั้งเป็นเสียง ลา(A) การตั้งสายแบบนี้ เหมาะแก่การบรรเลงลาย ผู้ไทย ลำเพลินแก้วหน้าม้า หรือ ลำเพลินโบราณ ดังภาพประกอบ

D	C	A	G	F	E	D	C	B	A 3
D	C	A	G	F	E	D	C	B	A 2
A	G	E	D	C	B	A	G	F#	E 1

ภาพประกอบ 16 การตั้งสายแบบ ลา(A) ลา(A) มี(E)
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

3. การตั้งสายแบบลายใหญ่หรือลายหมอลำ ต้นแบบพิณของนายทองใส ทับถนน โดยตั้งเสียงเป็นคู่ 5 เมเจอร์ คือ สายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง มี(E) และสายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง ลา(A) ในการตั้งสายแบบนี้นายทองใส ทับถนนมีการย้ายขั้นเสียง B สายล่างออกเพื่อสะดวกแก่การบรรเลงมากขึ้น ลายที่ใช้การตั้งเสียงในลักษณะนี้ได้แก่ ลายลำเพลิน ลายเต้ยโขง ลายเต้ยพม่า เป็นต้น ดังภาพประกอบ

D	C	A	G	F	D	C	B	A 2
A	G	E	D	C	A	G	F#	E 1

ภาพประกอบ 17 ตั้งสายแบบ ลา(A) มี(E) หรือ คู่ 5 เมเจอร์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

4. การตั้งสายแบบลายน้อย ต้นแบบพิณของนายทองใส ทับถนน โดยตั้งเสียงเป็นคู่ 4 เมเจอร์ คือสายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง เร(D) และสายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง ลา(A) การตั้งสายแบบนี้นายทองใส ทับถนน ได้ขยับขั้นเสียง C (สายล่าง) เพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ ลายที่การตั้งเสียงในลักษณะนี้ ได้แก่ ลายเชิ้งบั้งไฟ ลายรถไฟออกจากสถานี (รถไฟไต่ราง) เป็นต้น ดังภาพประกอบ

D	C	A	G	F	D	C	B	A 2
G	F	D	C	A	G	F	E	D 1

ภาพประกอบ 18 การตั้งสายแบบ ลา(A) เร(D) หรือ คู่ 4 เมเจอร์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

5. การตั้งสายแบบลายสุดสะแนนหรือลายลำกลอน ต้นแบบพิณของนายทองใส ทับถนน โดยตั้งเสียงเป็นคู่ 2 เมเจอร์ คือสายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง เร(D) และสายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง โด(C) และมีการติดขั้นเสียงเหมือนกันกับตั้งคู่ 4 ลายที่การตั้งเสียงในลักษณะนี้ได้แก่ ลายสุดสะแนน เป็นต้น ดังภาพประกอบ

E	D	B#	A#	G	F	D#	D	C 2
G	F	D	C	A	G	F	E	D 1

ภาพประกอบ 19 การตั้งสายแบบ โด(C) เร(D) หรือ คู่ 2 เมเจอร์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

6. การตั้งสายแบบลายปู่ป่าหลาน ต้นแบบพิณของนายทองใส ทับถนน โดยตั้งเสียง Unison หรือเสียงเดียวกัน คือสายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง เร(D) และสายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง เร(D) ตั้งเสียงในลักษณะนี้อาจารย์ทองใส ทับถนน นิยมบรรเลง ลายปู่ป่าหลาน ลายกาเต้นก้อน เป็นต้น ดังภาพประกอบ

G	F	D	C	A	G	F	E	D 2
G	F	D	C	A	G	F	E	D 1

ภาพประกอบ 20 การตั้งสายแบบ เร(D) เร(D) หรือ คู่ 1 Unison
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

7. การตั้งสายแบบเป็นคู่ 4 เมเจอร์ แบบที่ 2 แต่จะพิเศษตรงที่คล้ายการนำ การตั้งสายแบบลายใหญ่มาสลับสายกัน คือสายที่ 1 ตั้งเป็นเสียง ลา(A) และสายที่ 2 ตั้งเป็นเสียง มี(E) ลายที่การตั้งเสียงในลักษณะนี้ได้แก่ ลายวัวบักโซงลงกินน้ำ เป็นต้น (อดินันท์ แก้วนิล, 2550) ดังภาพประกอบ

A	G	E	D	C	A	G	F#	E 1
D	C	A	G	F	D	C	B	A 2

ภาพประกอบ 21 การตั้งสายแบบ มี(E) ลา(A) หรือ คู่ 4 เมเจอร์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

8. การตั้งสายพิณ 4 สาย ของอาจารย์พรชัย บัวศรี ซึ่งในการตั้งเสียงจะยึดเสียงแคนลายน้อยของแคนเป็นหลัก โดยระหว่างสายที่ 1 กับสายที่ 2 ตั้งเสียงเป็นคู่ห้า และระหว่าสายที่ 2 กับสายที่ 3 ตั้งเสียงเป็นคู่ห้า และระหว่างสายที่ 3 กับสายที่ 4 ตั้งเสียงเป็นคู่ห้า ดังภาพประกอบ

G	F#	F	E	D#	D	C#	C	B	A#	A	G#	G	F#	F	E	D#	D	C#	C4
D	C#	C	B	A#	A	G#	G	F#	F	E	D#	D	C#	C	B	A#	A	G#	G3
A	G#	G	F#	F	E	D#	D	C#	C	B	A#	A	G#	G	F#	F	E	D#	D3
E	D#	D	C#	C	B	A#	A	G#	G	F#	F	E	D#	D	C#	C	B	A#	A1

ภาพประกอบ 22 การตั้งสายพิณ 4 สาย
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554)

เทคนิคการบรรเลงพิณ

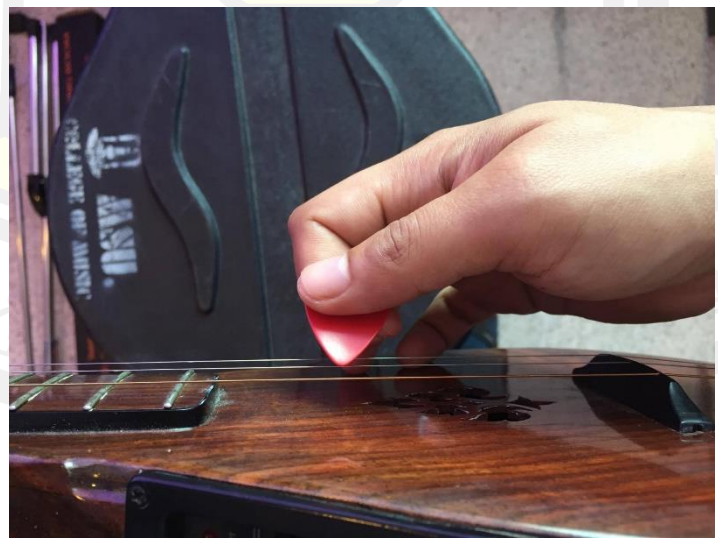
การบรรเลงพิณ ในแต่ละครั้งนั้นต้องตรวจสอบเสียงก่อนว่าพิณที่จะดีดนั้นได้ตั้งสายไว้ถูกต้องหรือยัง ผู้บรรเลงพิณอาจจะยืนหรือนั่งบรรเลงก็ได้ และการใช้นิ้วต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้เล่น เนื่องจากแต่ล่ะคน นิ้วมือมีความสั้นยาวไม่เท่ากัน จึงไม่สามารถบรรเลงเหมือนกันได้ทั้งหมดแต่ในช่วงแรกของการฝึกหัดให้ถือปฏิบัติตามแบบแผนนี้ก่อน เมื่อเกิดความชำนาญแล้ว ค่อยปรับเปลี่ยนการวางนิ้ว ตามความถนัดของผู้เล่นแต่ล่ะบุคคล ซึ่งสามารถแบ่งเทคนิคการบรรเลงพิณออกได้ ดังนี้ (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560)

1. การจับพิณ ใช้มือซ้ายจับคอพิณ ให้คอพิณอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้มือซ้าย ด้านที่จับคอพิณใช้นิ้วหัวแม่มือซ้ายพระยุงคอพิณไว้และใช้นิ้วทั้งสี่คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย กดสายพิณตามช่องโน้ตต่าง ๆ ตัวของพิณทำมุมประมาณ 45 องศากับลำตัวของของผู้บรรเลง หรือตามความถนัด ดังภาพประกอบ

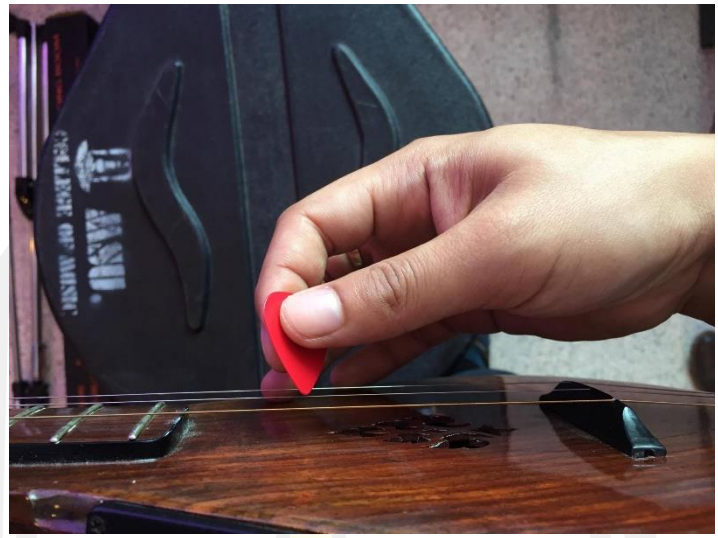
ภาพประกอบ 23 การจับพิณ ท่านั่ง
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 24 การจับพิณ ท่ายืน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

2. การจับไม้ต่อยซุงหรือไม้ดีด “ปิ๊ก” วัสดุที่ใช้นั้นทำมาจากขวดน้ำพลาสติก โดยตัดเป็นรูปสามเหลี่ยมเพื่อสะบัดขึ้นลงได้สะดวก หรือสามารถใช้ปิ๊กดีดกีตาร์ก็ได้ ส่วนการจับไม้ดีด จะอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้มือด้านขวา โดยไม้ดีดจะยื่นออกมาจากนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้มือขวาเพื่อดีดสายพิณประมาณ 0.5-1 เซนติเมตร ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 25 การจับไม้ต่อยซุงหรือไม้ดีด (ปิ๊ก) แบบที่ 1
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

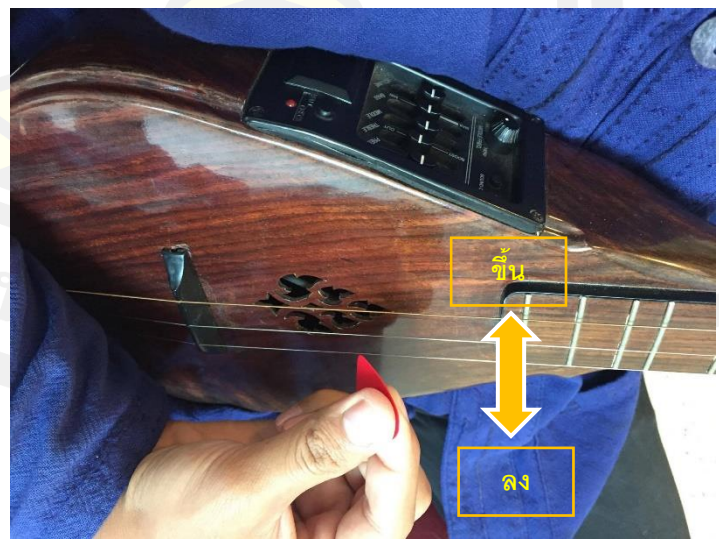


ภาพประกอบ 26 การจับไม้ต่อยซุงหรือไม้ดีด (ปิ๊ก) แบบที่ 2

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

3. การวางนิ้วในการบรรเลงพิณลายใหญ่นั้น เป็นการวางนิ้วในลักษณะการใช้ส่วนปลายนิ้ว โดยสามารถใช้นิ้วที่ใช้ในการไล่โน้ตขณะบรรเลงพิณ 4 นิ้ว ได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อย

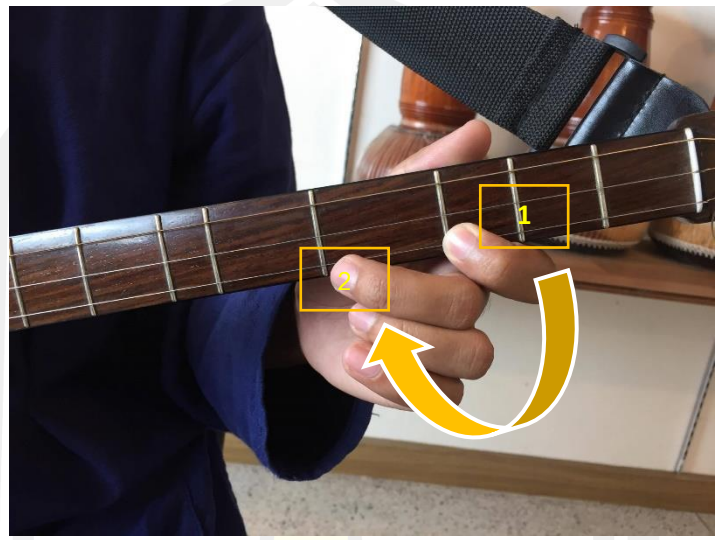
4. การดีดสาย จะใช้ปิ๊กที่มีรูปร่างเป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่วดีดสาย โดยลักษณะการดีดเป็นดีดสลับขึ้น-ลง คล้ายกับการดีดกีตาร์ การดีดนั้นมีอัตราจังหวะเหมือนดนตรีสากลทั่วไปคือ ตัวกลม,ตัวขาว, ตัวดำ,ตัวเขบ็ต 1 ชั้นและเขบ็ต 2 ชั้น การดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) เป็นต้น ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 27 การดีดสายพิณ

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

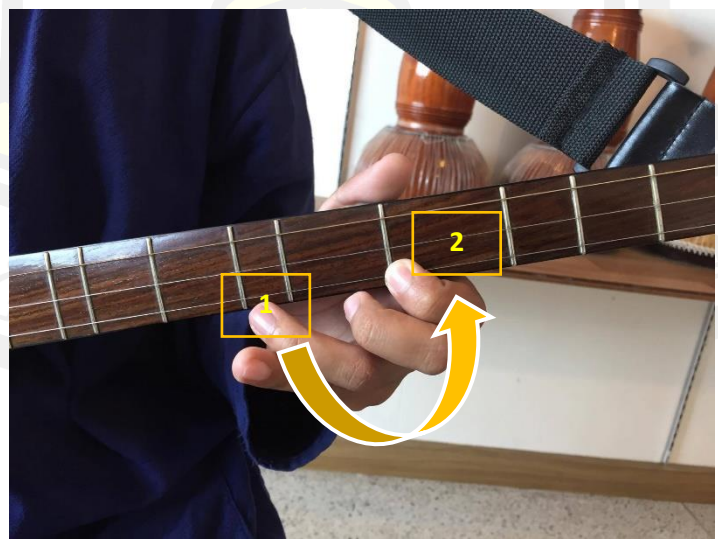
5. การดีดแบบตบสาย (Hammer-on) หมายถึงการดีดโน้ตตัวแรก (เสียงต่ำ) ก่อนแล้วใช้นิ้วตบสายไปยังโน้ตตัวหลัง(เสียงสูง)โดยไม่ต้องดีดสายโน้ตตัวหลัง เช่น การดีดแบบตบสายจากเสียงซอล (1) นิ้วชี้ ตบสายไปเสียง ลา (2) นิ้วกลาง เป็นต้น ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 28 การดีดแบบตบสาย

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

6. การดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off) หมายถึงการดีดโน้ตตัวหลัง (เสียงสูง) ก่อนแล้วใช้นิ้วเกี่ยวสายไปยังโน้ตตัวแรก(เสียงต่ำ) โดยไม่ต้องดีดโน้ตตัวแรก ซึ่งเทคนิคนี้จะตรงข้ามกับ การดีดแบบตบสาย เช่น การดีดแบบเกี่ยวสายจากเสียง โด (1) เกี่ยวสายไปเสียง ลา (2) เป็นต้น ดังภาพประกอบ 30

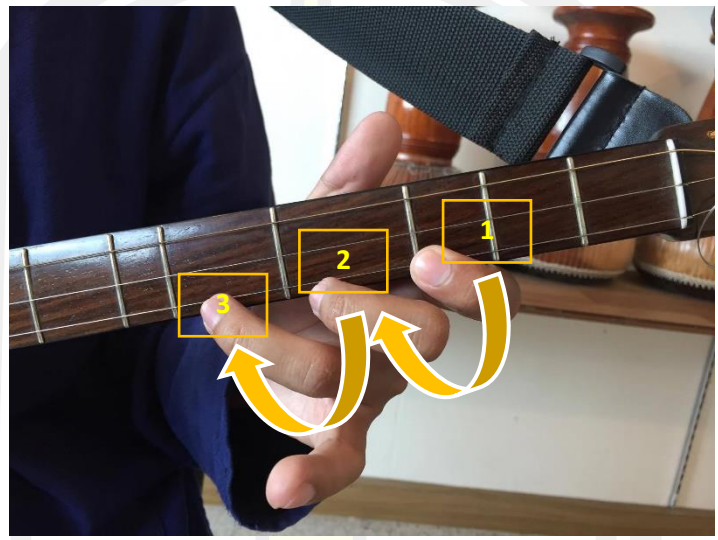


ภาพประกอบ 29 การดีดแบบเกี่ยวสาย

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

7. การดีดแบบลื่นไหล (Legato) หมายถึง การดีดแบบตบสายหรือการดีดแบบเกี่ยวสาย ดีดต่อเนื่องกันมากกว่า 2 เสียง ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

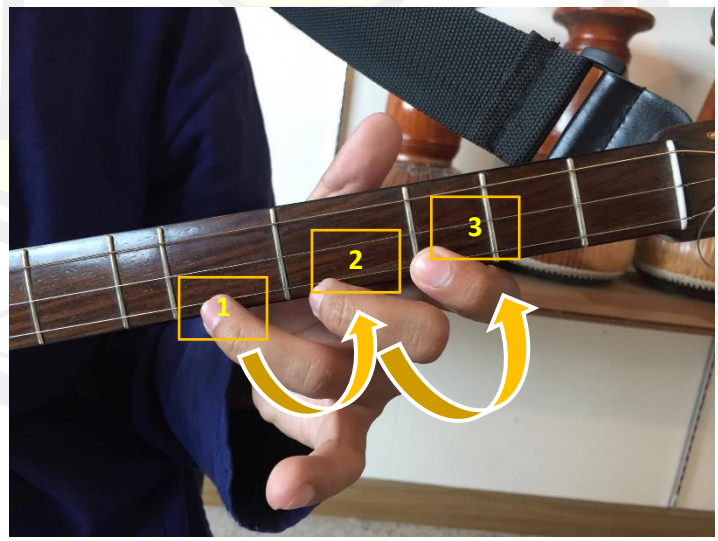
7.1 การดีดแบบลื่นไหลขาขึ้น (Ascending Legato) เช่น ดีดสายที่เสียง ซอล(1) แล้วใช้นิ้วตบสายไปยังเสียง ลา(2) และตบสายอีกครั้งไปยังเสียง ที(3) เป็นต้น ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 30 การดีดแบบลื่นไหล (Ascending Legato)

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

7.2 การดีดแบบลื่นไหลขาลง (Descending Legato) เช่น ดีดสายที่เสียง ที(1) แล้วใช้นิ้วเกี่ยวสายไปยังเสียง ลา(2) และเกี่ยวสายอีกครั้งไปยังเสียง ซอล(1) เป็นต้น ดังภาพประกอบ

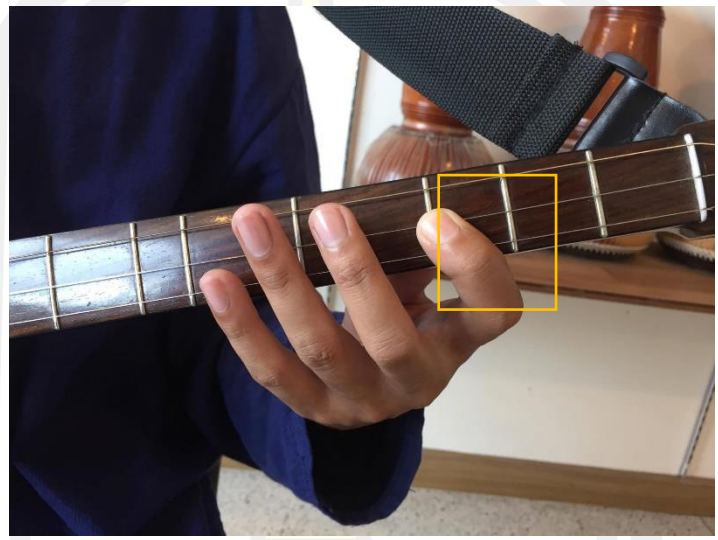


ภาพประกอบ 31 การดีดแบบลื่นไหล (Descending Legato)

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

8. การดีดแบบเสียงสั้น (Staccato) ให้เสียงของตัวโน้ตออกมาสั้น ๆ การบรรเลงโน้ตให้สั้นลงจากปกติ เพื่อให้ตัวโน้ตแต่ละตัวแบ่งแยกออกจากกัน

9. การทำเสียงเสพหรือเสียงประสาน ทำได้โดยการการดีดสายพิณสาย 1 สาย 2 สาย 3 ใช้นิ้วทั้งสี่นิ้วของมือซ้ายกดที่สายพิณจะกี่สายก็ได้ และใช้มือขวาซึ่งเป็นมือข้างที่ดีดให้ดีดลงพร้อมกันตั้งแต่สองสายขึ้นไป จะทำให้เกิดเสียงเสพหรือเสียงประสาน ดังภาพประกอบ



ภาพประกอบ 32 การกดสายพิณสองสาย ในช่องเสียงที่ 2 โดยใช้นิ้วชี้กดช่องที่ 3 สายที่ 2 เสียง โด และกดสายที่ 1 เสียง ซอล และดีดเพื่อทำเสียงประสาน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 33 การกดสายพิณสองสาย โดยใช้นิ้วนางกดช่องที่ 4 สายที่ 2 เสียง เร และกดสายที่ 1 เสียง ลา และดีดเพื่อทำเสียงประสาน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

ภาพประกอบ 34 การกดสายพิณสองสาย โดยใช้นิ้วนางช่องที่ 8 กดสายที่ 2 เสียง ลา และกดสายที่ 1 เสียง มี และดีดเพื่อทำเสียงประสาน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2560)

10. การทำเสียงพิเศษ ขึ้นอยู่กับจินตนาการของผู้บรรเลงพิณ ที่ประยุกต์ใช้ในการบรรเลง เพื่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น การอุดสาย การพรมนิ้ว การเลียนแบบเสียงต่าง ๆ เป็นต้น

บุญผะเหวด

บุญมหาชาติ จัดกันในเดือนสี่ เป็นประจำ จนบางครั้งก็เรียกกันว่า บุญเดือนสี่ หรือบางทีก็เรียกสั้น ๆ ว่า บุญผะเหวด ซึ่งชาวอีสานจากออกเสียงเป็น “บุญเผวด” ตามความเชื่อเรื่องพระเวสสันดร ซึ่งเป็นเรื่องเล่าในลักษณะนิทานนิยายที่มีการสืบทอดกันต่อ ๆ มา ทั้งในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียงที่รู้จักกันในนาม “ชาดก” และเป็นหนึ่งที่เชื่อกันว่าเป็นชาติหรือการเกิดพระพุทธเจ้าครั้งหนึ่ง และเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้า จึงเชื่อกันว่าเป็นการเกิดครั้งที่ยิ่งใหญ่ที่สุด จนเรียกกันว่า มหาชาติ หรือ มหาเวสสันดรชาดก อันเป็นเรื่องสำคัญที่แพร่หลายมากที่สุด และมีผู้ให้ความเห็นไว้หลายท่านดังนี้

เสถียร โกเศศ (2506) ได้กล่าวถึงโครงสร้างประเพณีไทยว่าจะเหมือนกันหมดทุกภาค แตกต่างกันเฉพาะส่วนปลีกย่อยตามลักษณะสิ่งแวดล้อมเท่านั้น ส่วนของประเพณีเทศน์มหาชาติ ถือเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่สำหรับคนไทยโดยเฉพาะชาวชนบท เสมือนเป็นปัจจัยเสริมแรงกำลังใจให้แก่ความเป็นอยู่ในสังคมเท่ากับชีวิตจิตใจของชาวบ้านที่มีต่อศาสนาเป็นตัวเชื่อมความสามัคคีให้แก่หมู่คณะ และทำให้ชีวิตมีความสนุกสนาน รื่นเริง นอกจากนี้ ยังเป็นความเชื่อในมาลัยสูตร ซึ่งกล่าวถึงผู้

ได้ฟังคาถาพันและเนื้อเรื่องเวสสันดรชาดก บูชาด้วยเครื่องพัน จะได้พบพระศรีอริยเมตไตรย ประเพณีเทศน์มหาชาติ จึงเป็นวัฒนธรรมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาและฝังอยู่ในจิตใจของชาวบ้าน

บานเย็น ลิ้มสวัสดิ์ (2513) ได้กล่าวว่า ในเมืองไทย เรื่องพระเวสสันดรชาดกได้รับความนิยมจากชาวพุทธอย่างสูงสุดทุกยุคทุกสมัย และทุกภาคของไทยจะมีเทศกาลเทศน์มหาชาติในวัดแทบทุกวัด วรรณคดี เรื่องพระเวสสันดรชาดก ที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้มีทั้งที่แต่งเป็นภาษากลาง ภาษาท้องถิ่น ร่ายยาว คำกลอน เป็นต้น

วิมลพรรณ ปีตธวัชชัย (2516) ได้กล่าวถึง ประเพณีบุญผะเหวด ว่าบุญเทศน์มหาชาติจัดขึ้นในเดือน 4 ข้างขึ้น หรือข้างแรมก็ได้ ก่อนจัดงานจะมีการตกลงกำหนดวันงานและการจัดเตรียมงานระหว่างทางบ้านกับทางวัด เช่น ชาวบ้านจัดหาปัจจัยให้ทาน บอกญาติพี่น้องใกล้ไกลให้มาทำบุญ ทำขนม ข้าวต้ม ส่วนทางวัดจัดแบ่งหนังสือออกเป็นกัณฑ์ให้พระ เณรในวัด และนิมนต์พระวัดอื่นมาร่วมเทศน์ เป็นต้น สาเหตุที่มีการจัดงานบุญผะเหวดเนื่องมาจากความเชื่อในมาลัยหมื่นมาลัยแสน ซึ่งกล่าวถึงการฟังเทศน์มหาเวสสันดรชาดกให้จบภายในวันเดียวแล้วจะได้พบกับศาสนาพระศรีอาริย์

สีลา วีระวงศ์ (2517) ได้กล่าวถึงสาเหตุที่คนอีสานนิยมทำบุญผะเหวดไว้ 3 ประการ คือ

1. นิทานท้าวเวสสันตระ เป็นเรื่องพระโพธิสัตว์ ซึ่งสร้างทานบารมีอันยิ่งใหญ่ผู้ที่ได้ฟังนิทานเรื่องนี้ถือว่าได้บุญ

2. นิทานท้าวเวสสันตระ เป็นเรื่องการทำความดี เรียกว่า บารมีท้าวเวสสันดรความเป็นเมียที่ดีของพระนางมัทรี ซึ่งปรนนิบัติและเชื่อฟังผัว ความเป็นลูกที่ดีของกัณหาและชาลีซึ่งไม่ขัดคำสั่งของบิดามารดา

3. ความเชื่อว่าถ้าได้ฟังนิทานเวสสันตระ ให้จบภายในวันเดียวจะได้เกิดร่วมในศาสนาพระศรีอาริย์ ซึ่งเป็นยุคสมัยที่คนมีแต่ความสุข มีอายุยืน 80,000 ปี

น้อย รุยราษฎร์ (2520) กล่าวถึง ประเพณีบุญผะเหวด หรือบุญเทศน์มหาชาติถือเป็นงานใหญ่ของหมู่บ้านและเป็นงานที่สนุกสนาน จะต่างจากความสนุกสนานในงานบุญบั้งไฟซึ่งถือว่าเป็นงานใหญ่ในหมู่บ้านเช่นกัน งานบุญบั้งไฟสนุกสนานด้วยความเมาและหยาบโลนส่วนงานบุญผะเหวดสนุกสนานในทางสุภาพและสะอาด การที่มีความสนุกสนานเกิดจากการที่ชาวบ้านได้ทำกิจกรรมร่วมกัน เริ่มตั้งแต่การเตรียมงาน การเตรียมสถานที่ เตรียมอาหารรวมถึงวันงานได้แห่ผ้าพระเวสเข้าเมือง การฟังเทศน์มหาชาติ และการแห่กัณฑ์หลอน ในงานนี้ชาวบ้านได้รับความพอใจ ความสนุกสนานและได้พบปะสังสรรค์กับชาวบ้านของหมู่บ้านอื่นด้วย

สิริวัฒน์ คำวันสา (2521) กล่าวถึง บุญผะเหวดของชาวอีสานจัดขึ้นในเดือน 4แต่ไม่กำหนดเวลาแน่นอน อาจจะเริ่มจัดตั้งแต่ปลายเดือน 3 หรือในเดือน 4 และอย่างช้าที่สุดจัดในเดือน 5 บุญผะเหวดทางภาคอีสานจะแตกต่างจากทางภาคกลางหลายอย่าง เช่น การนิมนต์พระจากวัดต่าง ๆ 10-20 วัด มาเทศน์และการแบ่งคัมภีร์ออกเป็น 30 - 40 กัณฑ์ เพื่อให้ครบตามจำนวนบ้าน บางกัณฑ์อาจจะมีเจ้าภาพร่วมกันก็ได้ ในเวลาพระเทศน์ จะมีกัณฑ์หลอนจากหมู่บ้านใกล้เคียง หรือกลุ่มต่าง ๆ ภายในหมู่บ้านร่วมกัน ทำกัณฑ์หลอนขึ้น เพื่อถวายพระบริจาคเป็นข้าวของเงินทองได้ตลอดทั้งวัน

(กัณฑ์หลอนคล้ายผ้าป่า) การแห่กัณฑ์หลอนนี้ ถือเป็นประเพณี ผูกไมตรี ระหว่างหมู่บ้าน เป็นการสร้างมิตรภาพ ทั้งได้ทำบุญและได้สนุกสนานเฮฮางานบุญผะเหวดของภาคอีสานจึงเป็นงานใหญ่และต้องเป็นประจำทุกปีด้วย

ปรีชา ปริญญาโณ (2525) กล่าวถึง ประเพณีบุญผะเหวดของชาวอีสานเป็นงานบุญที่มีการฟังเทศน์มหาชาติ กำหนดจัดขึ้นในเดือน 4 พิธีงานบุญจะมี 2 วัน วันแรกเรียกว่า วันรวม เป็นวันที่ชาวบ้านมารวมกันที่วัด เพื่อจัดเตรียมเครื่องสักการะ เช่น ข้าวตอกดอกไม้ ธูปเทียน ธง อย่างละพันตอนบ่ายจะมีการแห่พระเวสเข้าเมือง ตอนเย็นฟังเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน ส่วนวันที่สอง เป็นวันเทศน์มหาชาติ ตอนเวลาประมาณตี 4 มีพิธีแห่ข้าวพันก้อนเพื่อบูชาคาถาพัน ต่อด้วยการเทศน์สังกาส

ประคอง นิมมานเหมินท์ (2526) กล่าวว่า ประเพณีเทศน์มหาชาติทั้งในภาคกลางและภาคอื่น ๆ มีมาแต่โบราณ คำว่า มหาชาติ นั้นหมายถึง มหาเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นที่แพร่หลาย ชาดกเรื่องนี้เกี่ยวกับ พระชาติที่สำคัญที่สุดของพระพุทธเจ้า ก่อนที่จะตรัสรู้ และเป็นพระชาติที่ทรงบำเพ็ญบารมีครบทั้ง 10 ประการ คือ ทาน ศีล เนกขัม ปัญญา วิริยะ ขันติอธิษฐาน สัจจะ เมตตา อุเบกขา ส่วนสาเหตุที่มีการเทศน์ เพราะเชื่อว่า ผู้ใดฟังเรื่องราวพระเวสสันดรให้จบในหนึ่งวันหนึ่งคืน รวมทั้งบูชาด้วยธูป เทียน ธงฉัตร ดอกไม้ต่าง ๆ อย่างละพัน จนได้เกิดในศาสนาพระศรีอาริย์

สันทนี อาบัวรัตน์ (2529) กล่าวถึงเรื่องมาลัยหมื่นมาลัยแสน ถือเป็นเรื่องที่ได้ปลูกฝังความศรัทธา ในพุทธศาสนา แก่ชาวพุทธ ในระดับพื้นฐาน เป็นความพยายามที่จะนำแนวคิด เรื่องสังคมอุดมคติที่พึงเกิดได้ ถ้าชาวพุทธได้ประพฤติตามคำสั่งอย่างมั่นคงนั่นคือสังคมโลกพระศรีอาริย์ เป็นสังคมที่รักสงบ เคร่งครัดในศีลธรรม เชื่อในเรื่องบุญ บาป เรื่องกรรมเชื่อว่า ชีวิตมนุษย์จะดำเนินไปตามกรรมที่ตนก่อ ดังนั้นชาวพุทธ จึงไม่ดิ้นรนต่อสู้ความทุกข์ยากที่เกิดแต่อดกลั้น และพยายามสร้างบุญใหม่ เพื่อรอคอยความสุขในชาติหน้า และแนวคิดเรื่องสังคมอุดมคติ มีอิทธิพลต่อชาวอีสานมากจนกลายเป็นส่วนหนึ่งในสำนึกของสังคมอีสาน แล้วไม่ว่าจะเป็นสังคมอดีตและปัจจุบัน

เติม วิภาคย์พจนกิจ (2530) กล่าวถึงประเพณีอีสานโดยเฉพาะบุญผะเหวดก็คือ บุญมหาชาตินั่นเอง เป็นบุญในฮีตที่สี่ของฮีตสิบสอง กำหนดทำในเดือน 4 เพราะถือว่าพระพุทธเจ้าตรัสรู้แล้ว เสด็จไปถึงกรุงกบิลพัส ครั้งแรกและทรงแสดงเวสสันดรชาดกแก่พระญาติทั้งสองฝ่าย พระเวสสันดรชาดก เป็นพระชาติสุดท้ายของพระเจ้าสิบชาติ ซึ่งถือกันว่า เป็นชาติที่สำคัญของพระพุทธเจ้า เนื่องจากในชาตินี้พระองค์ ทรงบำเพ็ญบารมี ครบบริบูรณ์ ชาดกนี้ประกอบด้วย 1,000 คาถา รวมทั้งหมด 13 กัณฑ์ บุญผะเหวดถือเป็นงานบุญใหญ่ของชาวอีสาน

ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ (2544) กล่าวถึง บุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาติว่าเป็นการทำบุญเกี่ยวกับเรื่องราวของพระโพธิ์สัตว์ในพระชาติสุดท้าย คือมหาเวสสันดรชาดกที่ถือเป็นพระชาติอันยิ่งใหญ่ที่สุด ซึ่งพระองค์ได้บำเพ็ญทานบารมีอันเป็นหลักธรรมะ ทางพุทธศาสนาที่สำคัญดังเป็นที่ทราบในสังคมไทย นับตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงนับได้ว่าการทำบุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาติเป็นประเพณีที่สำคัญในรอบปีของชาวพุทธ

สาร สาระทัศนานันท์ (2531) กล่าวถึงประเพณีบุญผะเหวดในภาคอีสานว่ามีประเพณีเทศน์มหาชาติหรือบุญผะเหวด (บุญผะเหวด ตามสำเนียงอีสาน) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าบุญมหาชาติ ทำกันในเดือน 4 นิยมจัดงานประมาณ 2-3 วัน วันแรกของงานเรียกว่า วันโฮม จะมีพิธีสำคัญ 2 อย่าง คือ พิธีนิมนต์พระอุปคุตมาเพื่อป้องกันภยันตราย และเกิดความสวัสดีมีชัยต่อจากนั้น เวลาบ่าย 2-3 โมง ชาวบ้านจะจัดขบวนแห่ไปอัญเชิญพระเวสสันดรและนางมัทรีเข้าเมือง วันที่ 2 จะมีการเทศน์ 13 กัณฑ์ และกล่าวคำบูชาพระรัตนตรัยเป็นเสร็จพิธี

ก่อ สวัสดิพาณิชย์ (2534) กล่าวว่า ชาวอีสานนิยมถือประเพณีในการทำบุญที่วัดอย่างเคร่งครัด มีการทำบุญประจำทุกเดือน การทำเช่นนี้เรียกว่า ฮีตสิบสอง บุญผะเหวด ถือเป็นงานบุญใหญ่งานหนึ่งของชาวบ้านที่ต้องจัดขึ้นให้ได้ แต่ในปัจจุบันบางหมู่บ้านที่เล็ก ๆ อาจไม่จัดทุกปี เพราะสิ้นเปลืองมาก ชาวบ้านจึงนิยมไปร่วมงานบุญกับหมู่บ้านใกล้เคียง ซึ่งผลัดเปลี่ยนกันทำบุญนี้ขึ้นตามฮีตคองที่เคยปฏิบัติกันมา

จรัส พยัฆราชศักดิ์ (2534) กล่าวถึง วรรณคดีอีสานว่าได้รับอิทธิพลจากศาสนาพุทธมากที่สุด โดยพบในรูปของหนังสือผูก ซึ่งล้วนแต่เป็นเรื่องเกี่ยวกับประวัตินิทานชาดกแทบทั้งสิ้น ได้แก่ ชาดกพระเจ้า 500 ชาติ ชาดกพระเจ้า 50 ชาติ และชาดกพระเจ้าสิบชาติ นับว่าภาคอีสานมีวรรณคดีที่มีแก่นสารมากมาย

พจนีย์ เพ็งเปลี่ยน (2535) กล่าวว่า การจัดประเพณีบุญผะเหวดของชาวอีสานมีธรรมเนียมการปฏิบัติที่แตกต่างไปจากภาคอื่น ๆ คือ นอกจากในงานบุญจะมีการเทศน์มหาชาติซึ่งชาวอีสานเรียกว่า ลำผะเหวด แล้ว ยังมีพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องอีกมากมาย ได้แก่ การประดับตกแต่งศาลา ประดับกล้วย อ้อย มะพร้าว การออกใบฎีกา ไปยังพระสงฆ์และชาวบ้านหมู่อื่นให้มาร่วมงาน การจัดทำข้าวพันก้อน ธูป เทียน ธง ข้าวตอก ดอกไม้ อย่างละหนึ่งพันการปลูกหออุปคุตเพื่อป้องกันพญามาร การแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง ซึ่งเป็นภาพวาดด้วยผ้าผืนใหญ่ที่มีเรื่องราวพระเวสสันดร ครบทั้ง 13 กัณฑ์ การแห่กัณฑ์หลอน ซึ่งเอกลักษณ์เฉพาะของชาวอีสานเพราะเชื่อว่า เมื่อได้ประกอบพิธีกรรม เหล่านี้จะได้ผลบุญทั้งในโลกนี้และที่สำคัญที่สุดคือ เชื่อว่าจะได้เกิดในโลกศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย

บุญผะเหวด หรือบุญพระเวส หมายถึง บุญพระเวสสันดร เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า บุญมหาชาติ ชาวอีสานจะนิยมจัดขึ้นในเดือนสี่ (ช่วงเดือนมีนาคม) เป็นบุญประจำปีในฮีตสิบสอง ดังที่ปราชญ์อีสานได้ประพันธ์ผญา (บทกลอน) เกี่ยวกับการทำบุญในช่วงเดือนสามและเดือนสี่ไว้ว่า “เถิงเมื่อเดือนสามค้อยเจ้าหัวคอยปั้นข้าวจี่ ตกเมื่อเดือนสี่ค้อยจัวน้อยเทศน์มัทรี” แปลว่า เมื่อถึงเดือนสาม พระภิกษุสามเณรจะรอชาวบ้านทำบุญข้าวจี่ และเมื่อถึงเดือนสี่ (ช่วงเดือนมีนาคม) สามเณรเทศน์กัณฑ์มัทรีในงานบุญมหาชาติ (จักรมนตรี ชนะพันธ์, 2560)

บุญผะเหวด ถือกันว่าเป็นชาดกเรื่องใหญ่และสาคัญกว่าเรื่องอื่น ๆ เพราะเป็นพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ ซึ่งได้บาเพ็ญพระบารมีครบถ้วนทั้ง 10 ประการ ก่อนจะบรรลุพระโพธิญาณเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในชาติปัจจุบัน พระองค์ได้บำเพ็ญบารมีอันยิ่งใหญ่ คือ ทานบารมี ชาวพุทธจึงถือเป็นอานิสงส์อันแรงกล้า ถ้าได้ฟังเทศน์มหาเวสสันดรชาดกโดยตลอด ยิ่งถ้าได้ฟังคาถาบาลีครบ

พันคาถาติดต่อกันไปทั้งสิบสามกัณฑ์ให้จบในวันเดียวก็จะได้อานิสงส์สูงส่งยิ่งขึ้น (พรชัย ศรีสารคาม, 2538) จะได้เกิดร่วมและพบกับศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย มูลเหตุของพิธีกรรมจากเรื่องในหนังสือมาลัยหมื่นมาลัยแสนกล่าวว่า ครั้งหนึ่งพระมาลัยเถระได้ขึ้นไปไหว้พระธาตุเกษแก้วจุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และได้พบปะสนทนากับพระศรีอริยเมตไตรย ผู้ที่จะมาเป็นตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต โดยมีเนื้อความตอนหนึ่งว่า “ลำดับนั้น สมเด็จพระศรีอาริยเมตไตรย์ใคร่จักทราบถึงวิธีการทำบุญของเหล่าชาวชมพูทวีป จึงขอให้พระมาลัยวิสัชนา พระมาลัยจึงกล่าว “มนุษย์บางพวกก็ให้ทานรักษาศีล บางพวกก็จัดให้มีพระธรรมเทศนาพร้อมกับป่าวประกาศให้ชาวประชามารับฟัง บ้างก็สร้างวัดวาอารามศาลากุฎีบ้างก็สร้างสถูปเจดีย์และพระพุทธรูปไว้ในพระศาสนา บ้างก็ถวายเสนาสนะคิลานเภสัชแด่พระภิกษุสงฆ์ บ้างก็มีเจตจานงถวายภัตตาหารบิณฑบาตตลอดจนสบงจีวรแด่พระภิกษุ บ้างก็เป็นบุตรกตัญญูเลี้ยงดูบารุงบิดามารดา บ้างก็สร้างพระคัมภีร์ไตรปิฎก สุดแท้แต่กาลังแห่งทรัพย์และปัญญาของตนมหาบพิตร”

เมื่อสมเด็จพระศรีอริยเมตไตรย ได้ทราบถึงวิธีการทาบุญกุศลของชาวชมพูทวีปแล้ว พระองค์จึงถามถึงมโนปณิธานในการทาบุญนั้นว่าหวังผลในมนุษย์สมบัติ สวรรค์สมบัติ หรือนิพพานสมบัติ พระมาลัยตอบว่า “ดูกรมหาบพิตร อันมนุษย์ทั้งหลายที่หมายทาบุญกุศลด้วยมิได้หวังผลในมนุษย์สมบัติ สวรรค์สมบัติ หรือนิพพานสมบัติแต่อย่างใด กลับมุ่งหมายให้ได้เกิดทันศาสนาของพระองค์ทั้งนั้นเป็นส่วนใหญ่ ที่หมายใจเป็นอย่างอื่นกลับมีน้อยเป็นอย่างยิ่ง”

เมื่อพระศรีอริยเมตไตรย ทรงสดับเช่นนั้นก็มีพระดารัสตรัสฝากพระมาลัยไว้ว่า “ถ้าพวกเขาเหล่านั้นอยากเกิดทันศาสนาของพระองค์ ก็จงอุตส่าห์ฟังธรรมมหาเวสสันดรชาดกให้จบทั้งหมดในวันเดียว แล้วบูชาด้วยธูปเทียนดอกไม้อย่างละพัน อันประกอบด้วยดอกบัวหลวง ดอกบัวเขียว ดอกบัวขาว ดอกสามหาวอย่างละพัน ถ้าทาได้ดังนั้นก็จะพบกับศาสนาของข้าพระองค์ ส่วนคนบาปหยาบช้าหนาหนัก เช่น กระทาปิตุฆาต มาตุฆาต ฆ่าพระอรหันต์ทาร้ายพระพุทธเจ้า และทาสังฆเภทให้หมู่สงฆ์เกิดการแตกแยกแตกความคิดไม่สามัคคี ทำลายพระเจดีย์และพระพุทธรูป ตลอดจนคนที่ตระหนี่ถี่เหนียวไม่ทำบุญให้ทาน ไม่รู้บาปบุญคุณโทษดารงตนอยู่ในความประมาท คนพวกนี้มิมีโอกาสพบศาสนาของข้าพระองค์เป็นแน่แท้” เมื่อพระมาลัยได้ฟังดังนั้น ก็กำหนดจดจำไว้ในใจเพื่อว่าจะได้ไปเทศนาสั่งสอนชาวประชาทั้งหลายให้ได้ปฏิบัติตาม (ชลิต ชัยครรชิตและคณะ, 2549) จากความเชื่อเหล่านี้ ชาวอีสานอยากไปเกิดชาติพระศรีอริยเมตไตรย เพราะอยากพ้นความทุกข์ และเกิดร่วมศาสนาของพระองค์ จึงมีการทำบุญผะเหวด ในบุญ 12 เดือนของภาคอีสาน บุญที่สำคัญที่สุดคือบุญผะเหวด

ด้วยมูลเหตุนี้ ชาวอีสานต้องการจะได้พบพระศรีอริยเมตไตรย และเกิดร่วมศาสนาของพระองค์ จึงมีการจัดงานประเพณีบุญผะเหวดเป็นประจาทุกปี อีกทั้งเมื่อทำบุญแล้วก็พากันดีใจได้รับความอยู่เย็นเป็นสุข ถ้าปีใดไม่ทำบุญมหาชาติภายในวัดของตน เมื่อเกิดความเดือดร้อนอย่างใดอย่างหนึ่งมีเจ็บไข้ได้ป่วยเป็นต้น ชาวบ้านมักบ่นว่าเพราะละเลยประเพณีดั้งเดิมไม่ทาบุญมหาชาติประจาปี

เป็นต้น จึงเกิดความเดือดร้อนซึ่งทำให้ชาวบ้านเป็นกังวลห่วงใย เหตุนี้ประเพณีการทำบุญมหาชาติประจำภาคอีสานจึงนิยมทากันมาทุก ๆ ปีจนถึงทุกวันนี้ (พระอริยานุวัตร เขมจารี, 2506)

บุญผะเหวดเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่สาหรับชาวอีสาน โดยอาศัยความเชื่อว่าถ้าผู้ใดได้ตั้งใจฟังเทศน์ผะเหวดจบภายในวันเดียว ก็จะได้เกิดมาในยุคศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย์ บุญที่มีการเทศน์มหาชาติเป็นเรื่องสำคัญ เรียกว่า "บุญผะเหวด" ซึ่งเรื่องหนังสือผะเหวดหรือพระเวสสันดรชาดกนั้นเป็นหนังสือที่แสดงถึงพระจริยาวัตรของพระพุทธเจ้า ในคราวที่พระองค์ได้เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดรเพื่อบาเพ็ญทานบารมี ส่วนสาเหตุที่เรียกว่าบุญเดือนสี่เพราะมีกำหนดทำกันในช่วงเดือนสี่เป็นสำคัญ (ปรีชา พิณทอง, 2528)

แต่ในทางปฏิบัติจริงของชาวอีสานนั้นช่วงเวลาสำหรับจัดงานนี้จะสามารถจัดได้ตั้งแต่เดือน 3 หลังทาบุญข้าวจี่แล้ว หรือจะจัดต่อกันในคราวเดียวกันนั้นก็มี และมีเวลาเรื่อยไปจนถึงเดือน 5 หรือเดือน 6 ไม่ได้ตายตัว แต่ช่วงที่เหมาะสมที่สุดจะเป็นช่วงเดือน 4–5 ทั้งนี้เพราะเป็นช่วงที่ดอกไม้ป่ากำลังมีมาก และเป็นช่วงที่ชาวบ้านเสร็จจากการเก็บเกี่ยวแล้วทุกครอบครัว มีเวลามากกว่าช่วงอื่น ประกอบกับเป็นช่วงที่น้ำกำลังลดลงและสามารถจับปลาได้ง่าย ๆ เพื่อนำมาประกอบอาหารและทำน้ำยาขนมจีน เพราะขนมจีนหรือที่ชาวอีสานเรียกว่า “ข้าวปุ้น” เป็นอาหารพิเศษที่จะต้องมีในงานบุญผะเหวด สาหรับทาถวายพระและเลี้ยงคนในครอบครัวตลอดถึงญาติ ๆ ที่มาร่วมงานในครั้งนี้

เมื่อถึงเดือนสี่ (ช่วงเดือนมีนาคม) ชาวบ้านจะประชุมกันเพื่อกำหนดวันทำบุญว่าจัดวันไหนและจะนิมนต์พระภิกษุสามเณรที่มาเทศน์จากวัดไหนบ้าง ครั้นตกลงกันแล้วก็นำหนังสือใบลานเรื่องพระเวสสันดรชาดก ซึ่งมีจำนวน 13 ผูก ออกมาแบ่งให้ครบเท่าจำนวนพระภิกษุสามเณรที่จะนิมนต์มาเทศน์ จากวัดของหมู่บ้านใกล้เคียง รวมทั้งพระที่อยู่วัดของหมู่บ้านตัวเองด้วย หนังสือใบลานที่แบ่งออกเรียกว่ากัณฑ์ ชาวบ้านแต่ละครัวเรือนจะจับฉลากแบ่งกันเป็นเจ้าภาพกัณฑ์ต่าง ๆ เท่ากับจำนวนหนังสือใบลานที่แบ่งและจำนวนพระภิกษุสามเณรที่นิมนต์มา ในอดีตครัวเรือนที่เป็นเจ้าภาพจะเรียกว่า “ค้ำบุญ” ทำหน้าที่ต้อนรับพระภิกษุสามเณรและโยมผู้ติดตาม มีการตั้งผามบุญ(ปะรำ)เรียงรายตามกำแพงรอบวัด ตั้งโอ่งน้ำดื่ม เตรียมหมากพลูบุหรี่และจตุปัจจัยไทยทาน เพื่อสำหรับถวายพระภิกษุสามเณรในวันงานอีกด้วย แต่ปัจจุบันการตั้งผามบุญ เพื่อสำหรับต้อนรับพระภิกษุสามเณรได้หายไปตามยุคสมัยเหลือเฉพาะการเป็นเจ้าภาพกัณฑ์เทศน์อย่างเดียว ครั้นจับสลากแบ่งกัณฑ์เทศน์เสร็จแล้ว ก็มีการออกใบฎีกานิมนต์ชาวอีสานเรียกว่าการใส่หนังสือ นิมนต์พระภิกษุสามเณรจากอารามต่าง ๆ มาเทศน์ พร้อมใส่หนังสือใบลานที่แบ่งเป็นกัณฑ์ไปด้วย พระภิกษุสานเณรที่ได้รับใบฎีกานิมนต์พร้อมหนังสือใบลานกัณฑ์ต่าง ๆ ก็จะฝึกเทศน์ให้ชำนาญ ก่อนถึงวันบุญที่จะมาเทศน์ฉลองศรัทธาแก่ชาวบ้าน ก่อนวันงานชาวบ้านจะออกไปรวมตัวกันที่วัด เพื่อจัดตกแต่งประดับศาลาโรงธรรมประกอบด้วยต้นกล้วย ต้นอ้อย และดอกไม้ตามฤดูกาลของภาคอีสานโดยนำมาร้อยให้สวยงาม เช่น ดอกทองกาว ดอกสะแบง ดอกพระยอม ดอกดอกปีป ฯลฯ ส่วนผู้สูงอายุจะเตรียมทำหมากพันคำเมี่ยงพันคำ ธูปเทียนอย่างละพัน และข้าวตอกดอกไม้เพื่อใช้สำหรับเป็นเครื่องบูชาคาถาพัน รอบศาลาโรงธรรมจะมีธงผะเหวดปักไว้ 8 ทิศ ตามต้นเสามีขันกะย่องที่สานด้วยไม้ไผ่ผูกติดไว้เพื่อใช้ใส่ข้าวพัน

ก้อน และตั้งหอพระอุปคุตที่ด้านทิศตะวันออกของศาลา ป้องคุ้มครองมิให้เกิดเหตุเภทภัยอันตรายทั้งปวง ข้างธรรมมาสน์ที่ใช้แสดงธรรมจะมีดาบ ปืนติดไว้ และอ่างน้ำ 4 ใบ ที่จำลองขึ้นเป็นสระน้ำ มีจอก แหน (สาหร่าย) ต้นบัว ดอกบัว ผักตบอยู่ในอ่างด้วย หน้าธรรมมาสน์จะตั้งหม้อน้ำมนต์ และเครื่องบูชาต่าง ๆ ไว้สำหรับเจ้าภาพมาจุดธูปเทียนบูชาตามกัณฑ์เทศน์ของตนเอง การจัดตกแต่งศาลาโรงธรรมชาวอีสานจะนิยมทำคล้าย ๆ กัน อาจจะแตกต่างกันบ้างตามความนิยมของแต่ละท้องถิ่น และจัดให้เสร็จเรียบร้อยก่อนถึงวันงาน

งานบุญผะเหวดของชาวอีสานจะจัดอยู่ 2 วันคือ 1) มื้อโฮม(วันรวม) โดยในตอนเช้ามีการทำบุญตักบาตรถวายภัตตาหารแด่พระภิกษุสามเณร ช่วงบ่ายมีการอัญเชิญพระอุปคุตจากสระหรือหนองน้ำใกล้หมู่บ้านมาประดิษฐาน ณ หอที่ตั้งไว้ มีขบวนแห่อัญเชิญพระเวสสันดร พระนางมัทรี พร้อมด้วยกัญหาและชาลีเข้าเมือง บางท้องที่จัดใหญ่โตมีช้างประกอบขบวนแห่อย่างเอิกเกริก ส่วนชาวบ้านจะเก็บดอกไม้ตามป่าโคกเพื่อมาบูชาพระ เข้าร่วมขบวนแห่มีดนตรีกลองยาวเล่นอย่างสนุกสนาน เมื่อมาถึงศาลาโรงธรรมก็ร่วมกันฟังเทศน์พระมาลัยหมื่นพระมาลัยแสน บางท้องที่มีมหรสพสมโภชไปตลอดทั้งคืน 2) มื้องัน (วันเทศน์) ตอนเช้าตรู่เวลาประมาณ 05.00 น. มีการแห่ข้าวพันก้อนที่ชาวบ้านทำจากข้าวเหนียวปั้นให้เป็นลูกกลมขนาดเท่าหัวแม่มือจำนวน 1,000 ก้อน (เป็นคติการบูชาคาถา 1,000 พันคาถาในเรื่องพระเวสสันดรชาดก) นำมาแห่รอบศาลาโรงธรรม 3 รอบแต่ละรอบก็นำข้าวพันก้อนวางไว้ตามขันกะย่องที่ผูกไว้ต้นเสาธงผะเหวดให้ครบทั้ง 8 ทิศ จากนั้นพระภิกษุสามเณรก็จะเริ่มเทศน์ตั้งแต่กัณฑ์สังกาส คือการบอกศักราช กล่าวถึงอายุกาลของพระพุทธศาสนาที่ล่วงมาตามลำดับ ต่อมาเป็นการเทศน์พระเวสสันดรชาดกเริ่มกัณฑ์แรกคือกัณฑ์ทศพร เรียงตามลำดับกัณฑ์ไปเรื่อย ๆ ตลอดทั้งวันจนถึงนครกัณฑ์เป็นกัณฑ์สุดท้าย

การเทศน์ของพระภิกษุสามเณรมี 2 ลักษณะคือ 1) เทศน์แบบอ่านหนังสือหรือเทศน์ธรรมดาเป็นทำนองคล้ายกับการสูตรขวัญของอีสาน มีหลายทำนองตามความถนัดของพระผู้เทศน์ เช่น ทำนองกาเต้นก้อน ทำนองช้างเทียมแม่ 2) เทศน์เล่นเสียงยาวๆหรือเรียกว่าเทศน์แหล่ พระผู้เทศน์มีการเล่นลูกคอและทำเสียงสูงต่ำ เพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนญาติโยมที่นั่งฟังเทศน์ เมื่อพระภิกษุสามเณรที่ตนรับเป็นเจ้าภาพรับกัณฑ์ขึ้นเทศน์ เจ้าภาพก็จุดเทียนบูชาคาถา หว่านข้าวตอกข้าวสาร ในช่วงเวลาที่พระภิกษุสามเณรกำลังเทศน์อยู่นั้น ถ้าพระผู้เทศน์เสียงดี ญาติโยมชาวบ้านก็จะถวายปัจจัยพิเศษเพิ่มเติมเรียกว่า “แถมสมภาร” และช่วงเย็นมีการแห่ กัณฑ์จอบ กัณฑ์หลอน

กัณฑ์จอบ คือต้นดอกไม้เงินกัณฑ์พิเศษที่เจ้าของกัณฑ์เจาะจงจะนำไปถวายพระผู้เทศน์รูปใดรูปหนึ่งโดยเฉพาะ จึงเรียกว่ากัณฑ์จอบ (จอบ หมายถึงแอบดู) เมื่อเวลาที่จะนำไปถวายเจ้าภาพต้องไปแอบดูให้รู้แน่เสียก่อนว่า พระที่กำลังเทศน์อยู่นั้นคือพระที่เจ้าภาพศรัทธาหรือไม่ ถ้าใช่จึงแห่ต้นกัณฑ์จอบเข้าไปยังอาราม เมื่อเทศน์เสร็จก็นิมนต์ลงมารับถวาย

กัณฑ์หลอน คือต้นดอกไม้เงินที่ชาวบ้านรวมกลุ่มกันทำขึ้นด้วยศรัทธา จากคุ้มต่างๆภายในหมู่บ้านไม่ได้จำเพาะเจาะจงว่าจะถวายแด่พระภิกษุสามเณรรูปใดรูปหนึ่ง ทั้งต้นกัณฑ์จอบ กัณฑ์หลอนมีการแห่ด้วยวงกลองยาวพิณแคน ผู้ร่วมขบวนฟ้อนรำอย่างสนุกสนาน เมื่อนำไปถึงอารามพระ

หรือสามเณรรูปใดกำลังเทศน์อยู่ เมื่อท่านเทศน์จบก็นิมนต์มารับกัณฑ์หลอนต้นนั้น พระเณรรูปใดหากกูกกัณฑ์หลอนถือว่าโชคดี เพราะกัณฑ์หลอนมีปัจจัยมาก ดังผญาอีสานว่า “ถืกกัณฑ์หลอน มันซิรวยข้าวต้ม” แปลว่า ถ้าได้รับถวายกัณฑ์หลอนจะรวยข้าวต้มที่มาพร้อมกับต้นกัณฑ์หลอน

ในปัจจุบันประเพณีบุญผะเหวดของภาคอีสานนิยมทำกันทุกหมู่บ้าน เป็นการสร้างความสามัคคีให้เกิดขึ้นในหมู่บ้านและเป็นการค้ำจุนพระพุทธศาสนาไปอีกทางหนึ่งด้วย รวมถึงจังหวัดร้อยเอ็ดที่จัดงานบุญผะเหวดเป็นงานบุญใหญ่ประจำจังหวัด โดยมีคำที่ชาวร้อยเอ็ดพูดติดปากว่า “ไปกินข้าวปุ้น(ขนมจีน) เอาบุญผะเหวด ฟังเทศน์มหาชาติ” งานบุญจัดขึ้นที่บริเวณสวนสมเด็จพระศรีนครินทร์และบึงพลาญชัย ตรงกับวันศุกร์ วันเสาร์ วันอาทิตย์แรกของเดือนมีนาคมของทุกปี ซึ่งเริ่มมาตั้งแต่ พ.ศ.2534 ในงานประกอบด้วยขบวนแห่ 13 กัณฑ์ มีการตกแต่งขบวนแห่อย่างสวยงามตามเนื้อเรื่องของพระเวสสันดรชาดก มีการจัดซุ้มโรงทานข้าวปุ้น (ขนมจีน) ของประชาชน ห้างร้าน หน่วยงานราชการ รัฐวิสาหกิจ ไว้คอยบริการแก่ผู้มาร่วมงานที่สามารถรับประทานกันได้อย่างเต็มอิ่ม และมีการแห่กัณฑ์จอบกัณฑ์หลอนของละคุ้ม หน่วยงานราชการ ภาครัฐและเอกชนอย่างยิ่งใหญ่ รวมเงินที่ได้ปีละหลายแสนบาท

สรุปได้ว่า บุญผะหวด จัดกันในเดือนสี่ เป็นประจำ จนบางครั้งก็เรียกกันว่า บุญเดือนสี่หรือบางที ก็เรียกว่าบุญผะเหวด ซึ่งชาวอีสานจากออกเสียงเป็นบุญผะเหวด สำหรับสาเหตุที่มีการจัดงานบุญผะเหวด เพราะเป็นความเชื่อในพระมาลัยหมื่นมาลัยแสนซึ่งกล่าวถึง การฟังเทศน์มหาชาติให้จบภายในวันเดียว จะได้เกิดร่วมในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย ตามความเชื่อ เรื่อง พระเวสสันดร ซึ่งเป็นเรื่องเล่า ในลักษณะนิทานนิยายที่มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมา ยาวนาน

งานบุญผะเหวด ส่วนใหญ่กำหนดจัด 2 วัน วันแรกเรียกว่า มื้อโฮม(วันรวม) มีการแห่พระอุปคุต และแห่ผ้าผะเหวด วันที่สองคือ มื้องัน(วันเทศน์) เป็นวันฟังเทศน์มหาชาติ และมีการแห่กัณฑ์หลอนในช่วงบ่ายของวัน โดยทั้งวันที่หนึ่งและวันที่สอง ใช้ดนตรีแห่เพื่อให้เกิดความสนุกสนาม และที่ขาดไม่ได้คือเสียงพิณที่ขับกล่อมตลอดระยะทางของขบวนแห่

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

1. แนวความคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดุริยางควิทยา

มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีของมนุษย์ ทั้งในเชิงดนตรีวิทยา มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา โดยศึกษาเรื่องราวทั้งทางดนตรีและทางวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลงและความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคมวิชามานุษยดุริยางควิทยามีแนวทางและระเบียบวิธีการศึกษาของตนเองโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นระเบียบวิธีที่เกิดจากการประสมประสานศาสตร์สาขาต่าง ๆ เข้าด้วยกัน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546)

สุกรี เจริญสุข (2538) ได้อธิบายถึงแนวคิดทฤษฎีเรื่องดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) ว่าดุริยางศาสตร์ชาติพันธุ์มีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกกันไม่ออกกับมานุษยวิทยา (Anthropology) ศิลปวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของมนุษย์ และมนุษย์เองเป็นผู้ให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมนั้น ๆ เมื่อไม่มีคุณค่าวัฒนธรรมนั้นก็จะจางหายไปจากสังคม ดังนั้นความมีคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมจึงอยู่ที่ความมีชีวิตอยู่ ความมีชีวิตคือการดำเนินชีวิตที่เริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว การปรับตัวให้เข้ากับสังคม (Socialization) และการอยู่ที่ร่วมกันในสังคมดนตรีเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตายทั้งส่วนตัวและส่วนรวม ไม่ว่าจะเป็นเพลงกล่อมเด็กเพลงสอนเด็ก เพลงแต่งงาน เพลงสงกรานต์ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงแหล่ ในทุก ๆ กิจกรรมของสังคมมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ เรียกกันว่าดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) หมายถึงการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ต่อมาเจฟ คุนท์ (Jaap Kunst) ตั้งชื่อใหม่ว่า Ethno-Musicology เพราะถือกันว่าการเรียนวิทยาศาสตร์ใด ๆ ก็ตาม ที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วยกัน เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะคือเป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่ และเป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

แนวความคิดดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) เป็นแนวคิดการศึกษาดนตรีในมิติวัฒนธรรมและในฐานะที่เป็นวัฒนธรรม (The study of music and As culture) ซึ่งหมายความถึงการศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมวัฒนธรรมและในขณะเดียวกันก็พิจารณาจากการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีในปลายศตวรรษที่ 19 ที่เรียกชื่อว่า Comparative Musicology นักดุริยางคศาสตร์หรือนักดนตรีชาวตะวันตก ยังคงมีความสนใจศึกษาดนตรีจำกัดอยู่เฉพาะในสังคมของตนเอง การศึกษาดนตรีของสังคมที่อยู่นอกเหนือจากสังคมตะวันตกจึงตกเป็นหน้าที่ของนักมานุษวิทยา ผู้ซึ่งทำการศึกษาเกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มคนต่าง ๆ

แนวคิดนี้เกิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1950 โดยประกอบขึ้นจากการศึกษาทางด้านชาติพันธุ์วิทยา (Ethnology) และการศึกษาทางดุริยางศาสตร์ (Musicology) อลัน พี เมอร์เรียม(Alan P.Merriam) เป็นนักดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์อเมริกาผู้สร้างตัวจำลองในการวิจัยมีตัวแปร3 ตัว คือการสร้างมโนคติต่อดนตรี พฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและดนตรีตัวมันเอง ต่อมาทิมอธิไรซ์ (Timothy Rice) ซึ่งเป็นนักดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์อีกท่านหนึ่ง แก้จุดอ่อนของตัวจำลองของเมอร์เรียมเพิ่มเติมว่า การสร้างมโนคติต่อดนตรีนั้นควรเติมมุมมองทางประวัติศาสตร์ด้วย (Tokumaru, 1996)

ในการสร้างทฤษฎีและวิธีการของตัวเองนั้น สาขาวิชามนุษยดุริยางควิทยาได้หยิบยืมแนวทางการศึกษาของสาขาวิชาการอื่น ๆ มาปรับปรุงใช้ Guido Adler ชาวออสเตรีย กล่าวไว้ว่าดุริยางควิทยาเปรียบเทียบเป็นสาขาหนึ่งของดุริยางควิทยา และทั้งสองสาขานี้ต่างก็มีความสำคัญเท่า

เทียมกัน แต่ในอเมริกากล่าวได้ว่ามานุษยดุริยางควิทยาพัฒนามาจากมานุษยวิทยา ตามแนวปฏิบัตินิยมของ Franz Boas ทั้งสองแนวทางนี้มีแนวคิดที่เทียบเคียงกันได้ดังนี้คือ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546)

1. ดุริยางควิทยา ศึกษาหาข้อเท็จจริงเชิงเดี่ยว แต่มานุษยวิทยามุ่งหาข้อเท็จจริงทั้งเชิงเดี่ยวและเชิงซ้อน จากการศึกษาภาพรวมในตัวเอง

2. ดุริยางควิทยาเพิ่งเล็งเห็นการศึกษาพัฒนาการเชิงประวัติ แต่มานุษยวิทยาใช้ทั้งการศึกษาเชิงประวัติและการสังเคราะห์สิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกัน

3. นักดุริยางควิทยาจัดอยู่ในพวกนักมานุษยดุริยางควิทยาบนเก้าอี้ (Armchair Ethnomusicology) แต่นักมานุษยวิทยามุ่งเน้นที่การศึกษาภาคสนาม

4. นักมานุษยดุริยางควิทยาสายเยอรมันนิยมใช้ความรู้จากศาสตร์หลายสาขาแต่นักมานุษยดุริยางควิทยาสายอเมริกันนิยมใช้วิธีการของมานุษยวิทยา

5. ทั้งนักมานุษยดุริยางควิทยาเยอรมันและอเมริกันต่างก็ให้ความสำคัญแก่วัฒนธรรมมุขปาฐะ แม้ว่าแต่เดิมจะมุ่งแต่เพียงดนตรีที่มิใช่ตะวันตกและดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งมักจะเป็นดนตรีของพวกอินเดียนแดง

6. ทั้งสองค่ายมีแนวคิดร่วมกันในด้านการเปรียบเทียบ ถึงแม้ว่านักดุริยางควิทยาจะสนใจในการศึกษาคุณลักษณะและความสลับซับซ้อนของวัฒนธรรมมากกว่า ซึ่งแรก ๆ ก็เป็นแต่เพียงในบางพื้นที่ แต่ต่อมากลายเป็นระดับโลก แต่นักมานุษยวิทยาสนใจในแง่ของการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมมากกว่า

7. นักดุริยางควิทยาให้ความสำคัญในการวิเคราะห์เสียงดนตรีมากกว่านักมานุษยวิทยา

8. ทั้งสองสาขาให้ความสำคัญด้านการอนุรักษ์ดนตรีเท่าเทียมกัน

9. นักมานุษยดุริยางควิทยาเท่านั้นที่ให้ความสำคัญด้านความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรมของมนุษย์

ปัญญา รุ่งเรือง (2546) ได้กล่าวถึงปรัชญาและแนวคิดทางด้านดุริยางคศาสตร์ว่ามีอยู่ 2 ลักษณะคือ ดุริยางควิทยาและมานุษยดุริยางควิทยา และได้แสดงแนวคิดไว้ว่าศิลปะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ ที่แสดงเอกลักษณ์ของกลุ่มชน การเรียนรู้วัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดความเข้าใจอันดีต่อกัน เคารพนับถือในคุณค่าความเป็นมนุษย์ของกันและกันมากยิ่งขึ้นการเรียนรู้ธรรมชาติและแนวคิดทางดนตรีของประชาชนแต่ละส่วนของโลก เรียนรู้การสร้างสรรค์ทางดนตรี การใช้และบทบาทหน้าที่ของดนตรี ตลอดจนความเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคมจึงเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาของประชาคมโลกปัจจุบัน การศึกษาดนตรีมีแนวทางที่สำคัญสองแนวทางนอกเหนือจากการเรียนรู้ด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ก็คือการศึกษาในเชิงดุริยางควิทยา (Musicology) และมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) นั่นเอง

ในการพิจารณาถึงปรัชญาและแนวคิดทางดุริยางควิทยาและมานุษยดุริยางควิทยาต้องทำความเข้าใจให้ถ่องแท้ระหว่างวิชาสองวิชา คือ วิชาดุริยางควิทยา (Musicology) กับวิชามานุษยดุริ

ยางควิทยา (Ethnomusicology) ว่ามีความแตกต่างกันอย่างไร และมีแนวทางดำเนินการศึกษาค้นคว้าต่างกันหรือคล้ายกันบ้าง ข้อแตกต่างระหว่างสองวิชานี้คือดุริยางควิทยา (Musicology)ตามแนวคิดของตะวันตกเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรี นักดนตรี สังคีต กวี และผลงานตลอดจนการบรรเลงและลักษณะของบทเพลงแต่ละบท ที่คีตกวีในอดีตได้สรรค์สร้างไว้ในอดีตซึ่งเจาะจงเฉพาะบทศิลปะการดนตรีแบบฉบับของตะวันตก (Classical Music) โดยใช้วิธีการการศึกษาจากหลักฐานเอกสารเป็นสำคัญ สรุปได้ว่า

1. วิชาดุริยางควิทยา มุ่งศึกษาเรื่องราวของดนตรี โดยเน้นที่เนื้อหาของดนตรีโดยเฉพาะ ไม่ใช่ดนตรีกับวัฒนธรรม

2. วิชาดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีแบบฉบับตะวันตกที่ไม่การเปลี่ยนแปลง

3. วิชาดุริยางควิทยา มุ่งศึกษาข้อมูลจากหลักฐานที่เป็นเอกสาร ไม่ใช่การศึกษาภาคสนาม

มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบัน มีอยู่ในปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีเอง แนวคิดทางดนตรีของผู้คนในการสร้างดนตรีการใช้ดนตรี การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่าง ๆ ในแง่วิธีการศึกษามุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ สรุปได้ว่า

1. วิชามานุษยดุริยางควิทยามุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้งทั้งในด้านตัวดนตรีเองและด้านวัฒนธรรม

2. วิชามานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพรวมของธรรมชาติการสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ (ซึ่งโดยมากมักจะเป็นแบบมุขปาฐะ)

3. วิชามานุษยดุริยางควิทยาเป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดี่ยวและวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ

4. วิชามานุษยดุริยางควิทยามุ่งศึกษาภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ไม่จำกัด (รวมทั้งเอกสาร) ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น

โดยผู้วิจัยนำแนวความคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดุริยางควิทยา ใช้ในจุดประสงค์ข้อที่ 1 และ ข้อที่ 2 เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเชิงคุณภาพ

2. แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

วิเคราะห์หรือพิเคราะห์ หมายถึงการดูอย่างละเอียด ถี่ถ้วน ด้วยใจและสมอง ด้วยการดูที่ว่านี้ก็คือการศึกษานั้นเอง แต่เป็นการศึกษาเชิงแยกแยะองค์ประกอบ แยกแยะเป็นส่วน ๆ เพื่อดูโครงร่าง ดูส่วนประกอบ ดูการเชื่อมโยงระหว่างกัน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2550)

จุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์บทเพลง คือ การช่วยให้ผู้ฟังเพลงมีความเข้าใจในเพลงนั้น ๆ มากยิ่งขึ้น ดังนั้นในเชิงมานุษยดุริยางควิทยา การวิเคราะห์บทเพลงจึงไม่ได้หมายความถึงการ

จำแนกแยกแยะบทเพลงออกเป็นส่วน ๆ เหมือนการชำแหละวัว ชำแหละหมู แต่ยังหมายรวมถึงการอธิบายลักษณะทั่วไปของเพลง ด้วยภาษาที่มนุษย์ธรรมดาเข้าใจได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือเรื่องความหมายของบทเพลง ซึ่งมีทั้งความหมายโดยอรรถและความหมายโดยนัย ตลอดจนความหมายแฝงที่เข้าใจเฉพาะในหมู่คนใน (Emic) ด้วยกันเท่านั้นอีกด้วยในการศึกษาดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีแนวทางการศึกษาพิจารณาเชิงดนตรีวิทยาอย่างชัดเจนในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. สื่อสร้างเสียง (Medium) ได้แก่ การศึกษาที่มาของเสียง แหล่งกำเนิดของเสียงว่าเสียงเกิดมาจากอะไร โดยศึกษาถึงสิ่งต่อไปนี้

1.1 ประเภทของเสียง ได้แก่ เสียงร้องของมนุษย์ (Voice) เสียงของเครื่องดนตรี (Instruments) หรือทั้งสองอย่างประกอบกัน

1.2 ชนิดของเสียง ได้แก่ การศึกษาว่าเสียงเป็นเสียงแบบใด (What kind) คือพิจารณาในเชิงคุณภาพ (Quality) ของเสียง เช่น เสียงสดใส กังวาน พร่า นุ่มนวล กร้าว กระด้าง เป็นต้น

1.3 ปริมาณของเสียง ได้แก่ การศึกษาว่ามากน้อยเท่าไร (How many) คือพิจารณาในเชิงปริมาณ (Quantity) ของเสียงว่าเสียงดังหรือเบาอย่างไร

2. ท่วงทำนอง (Melody) หมายถึง การจัดลำดับความสูงต่ำของเสียง ได้แก่ การศึกษาในเรื่องต่อไปนี้

2.1 ระบบเสียง (Tuning system) คือ การจัดแบ่งระบบเสียงในหนึ่งช่วงทบออกเป็นระดับเสียงต่าง ๆ ของแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งไม่เหมือนกัน เช่น ตะวันตกแบ่งเป็น 12 เสียงเท่า ๆ กัน ไทยแบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่า ๆ กัน แต่ชวา บาหลี อินเดีย เป็นระบบอื่นที่แตกต่างออกไป เป็นต้น

2.2 มาตราเสียงหรือบันไดเสียง (Scale) หมายถึง ลำดับของเสียงที่ใช้ในการบรรเลง เช่น ตะวันตกใช้บันไดเสียง major, minor, และ chromatic ไทยใช้ทางนอก ทางใน ทางเพียงออ ส่วนชาวชวาใช้ Pelog และ Slendro เป็นต้น

2.3 กลุ่มเสียง (Mode) จำนวนของเสียงกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ที่เลือกไว้สำหรับบรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่งโดยเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นบันไดเสียงใดก็ตาม เช่น กลุ่มที่ใช้ 5 เสียง (Pentatonic) กลุ่ม 6 เสียง (Hexatonic) กลุ่ม 7 เสียง (Septatonic) เป็นต้น กลุ่มเสียงที่เลือกใช้นี้เป็นไปตามระบบเสียงของแต่ละวัฒนธรรมซึ่งไม่เหมือนกัน ดังนั้นกลุ่ม 5 เสียงของไทยจึงไม่เหมือนของชวาและตะวันตก

2.4 ขั้นคู่เสียง (Interval) หมายถึง ระยะห่างระหว่างเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง ซึ่งระยะขั้นคู่เสียงนี้ แต่ละแห่งจะไม่เท่ากัน คือเป็นไปตามลักษณะของดนตรีแต่ละวัฒนธรรมเช่นเดียวกัน

2.5 ช่วงเสียง (Range) หมายถึง ระห่างระหว่างระดับเสียงสูงสุดในแต่ละบทเพลง

2.6 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) หมายถึง แนวเส้นที่ลากระหว่างตัวโน้ตที่ใช้แทนเสียงต่าง ๆ ในเพลงแต่ละบทเพลง ซึ่งชี้ให้เห็นแนวทำนองว่ามีรูปร่างลักษณะเป็นอย่างไร มีหลายชนิด ได้แก่ แบบเชื่อมโยงต่อเนื่องกัน (Conjunctive) แบบไม่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน (Disjunctive) แบบขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) แบบค่อย ๆ สูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) แบบค่อย ๆ ต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) แบบสม่ำเสมอ ไม่ค่อยขึ้นลง (Terracing)

2.7 โครงสร้างของวลี (Phrase Structures) หมายถึง ลักษณะของกลุ่มทำนองที่พิจารณาตามแนวนอน เช่น กลอนเพลงในดนตรีไทย เป็นต้น

2.8 การประดับตกแต่งทำนอง (Ornamentation) หมายถึง การแสดงรายละเอียดในเชิงดุริยางคศิลป์ที่จะทำให้บทเพลงนั้นไพเราะขึ้น เช่น เทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ

2.9 เนื้อร้องและการเอื้อน (Syllabic Text Setting or Melismatic Text Setting) หมายถึง การขับร้องโดยมีการเอื้อน ชนิดที่ใช้เนื้อร้องหนึ่งคำต่อหนึ่งตัวโน้ต หรือเนื้อร้องหนึ่งคำใช้หลายตัวโน้ต

3. จังหวะ (Rhythm) หมายถึง การจัดองค์ประกอบของเสียงที่มีความสัมพันธ์กับเวลา ได้แก่

3.1 การตกจังหวะ (Beat and Accent) ได้แก่ การเน้นจังหลัก รอง หนัก เบา

3.2 การลักจังหวะ (Syncopation) ได้แก่ การตกจังหวะก่อนหรือหลังจังหวะปกติ

3.3 อัตราจังหวะ (Meter) ได้แก่ การจัดจังหวะภายใน 1 ห้องเพลง (Measure) หรือการจัดจังหวะหน้าทับของไทย ได้แก่ จังหวะอิสระ (Parlando - rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่นมากคล้ายพูด จังหวะตายตัว (Tempo Guisto) เช่น double time, triple time เป็นต้น จังหวะสม่ำเสมอ (Isometric) ได้แก่ ทำนองเพลงที่มีจำนวนห้องเท่ากันและมีจังหวะเท่ากัน ๆ กัน บรรเลงซ้ำ ๆ กันตั้งแต่ต้นจนจบ จังหวะไม่สม่ำเสมอ (Asymmetrical Isometer) ได้แก่ ทำนองเพลงที่มีจำนวนห้องเท่ากันแต่จังหวะไม่เท่ากัน เช่น ใช้ 5/4 กับ 3/2 จังหวะหลากหลาย (Polymetric) ทำนองเพลงหลายแนวที่ใช้จังหวะคนละแบบกัน

4. ความเร็ว (Tempo) หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างจำนวนตัวโน้ตกับช่วงเวลาในเวลาเท่ากัน จำนวนตัวโน้ตยิ่งมากแปลว่าจังหวะยิ่งเร็ว ในทางตรงข้ามตัวโน้ตยิ่งน้อยจังหวะยิ่งช้า

5. ผิวพรรณ (Texture) หมายถึง ลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงในการประสมประสานทำนองเพลงเข้าด้วยกัน ทำให้เกิดลักษณะคล้ายการถักทอ จักสานทางหัตถกรรม ทำให้เกิดเป็นพื้นผิวลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

5.1 ประเภททำนองเดียว (Monophony) หมายถึง บทเพลงที่มีทำนองเดียวเครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงเหมือนกันหมด ไม่ว่าจะอยู่ในช่วงทบเดียวกัน หรือคนละช่วงทบก็ตาม

5.2 ทำนองประสม (Polyphony) หมายถึง บทเพลงที่มีหลาย ๆ ทำนองบรรเลง

ไปพร้อมกัน ๆ กัน ในจังหวะเดียวกันหลายชนิด ดังนี้

5.2.1 Homophony (Harmony) ใช้ทำนองเพลงอย่างน้อย 2 แนว ที่มีลีลาในจังหวะเดียวกัน มีการจัดประกอบของท่วงทำนองในแนวตั้ง เช่น มีทำนองหลัก และใช้การประสานเสียงตามหลักดุริยางคศาสตร์ เป็นต้น

5.2.2 Counterpoint (Disphony) เป็นทำนองเพลง 2 แนวหรือมากกว่า โดยแต่ละทำนองเป็นอิสระต่อกัน ไม่จำเป็นต้องอยู่ในจังหวะเดียวกัน แต่มีความสอดคล้องกัน

5.2.3 Drone harmony เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง ที่บรรเลงด้วยเสียงยาวไปตลอดวรรคเพลง เช่น ลายแคน เพลงปี่สก็อตซ์ เป็นต้น

5.3 ทำนองหลากหลาย (Heterophony) หมายถึง บทเพลงที่มีทำนองหลักเดียวกัน แต่บรรเลงในลักษณะต่างกัน ถ้าเป็นทำนองหลักที่ค่อย ๆ เพิ่มรายละเอียดมากขึ้นตามลำดับชั้นของการบรรเลง ด้วยเครื่องดนตรีที่มีเสียงระดับสูงขึ้น เรียกว่า Heterophonystratification เช่น ดนตรีกาเมลันของอินโดนีเซีย แต่ถ้าเป็นทำนองหลักที่มีการบรรเลงเฉพาะตามลักษณะของเครื่องดนตรีอย่างดนตรีไทยเรียกว่า Idiomatic Heterophony คือแบบหลากสำนวนทำนอง

6. รูปแบบของบทเพลง (Form) เป็นการจัดองค์กรของบทเพลง โดยจัดเป็นท่อนเป็นตอน ในลักษณะต่าง ๆ กัน ดังนี้

6.1 Iterative ได้แก่ บทเพลงสั้น ๆ ทำนองเดียว บรรเลงซ้ำกัน จะมีความแตกต่างกันบ้างหรือไม่มีเลยก็ได้ อาจเรียกว่าแบบ single form ก็ได้ เช่น A – A – A - A

6.2 Binary เป็นเพลง 2 ท่อนไม่เหมือนกัน อาจจะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง เช่น A – B หรือต่างเฉพาะบางส่วนก็ได้ เช่น A – A’

6.3 Reverting บทเพลง 2 ท่อนที่มีการบรรเลงท่อนแรกย้อนกลับมาจนดูราวกับเป็นเพลง 3 ท่อน เช่น A – B – A

6.4 Strophic หมายถึง บทเพลงที่มีรูปแบบดังกล่าวมาแล้วอย่างใดอย่างหนึ่งแต่ขับร้องด้วยเนื้อร้องแตกต่างกันไปหลาย ๆ เที่ยว ประเภทร้อยเนื้อทำนองเดียว

6.5 Progressive เป็นบทเพลงหลายท่อนที่ใช้ทำนองใหม่เพิ่มขึ้นทุกท่อน เช่น A – B – C – D – E

6.6 Theme and Variation เป็นบทเพลงที่มีทำนองหลักทำนองหนึ่ง แล้วนำทำนองนั้นไปแปลเป็นทำนองอื่น ๆ ที่ต่างออกไป แต่ยังคงเค้าทำนองหลักเดิมให้เห็นได้ชัด

7. สุ้มเสียง (Timbre) หรือคุณลักษณะของเสียง (Tone Color) หมายถึง คุณสมบัติเฉพาะของเสียง เช่น เสียงของนายอุดมศักดิ์ต่างจากนายอุดมพร เสียงของสมศรีต่างจากสายสมร หรือเสียงซอด้วงที่ต่างจากซอสามสาย เสียงไวโอลินที่ต่างจากวิโอล่า เป็นต้น

8. ความดัง (Dynamic) หมายถึง ปริมาณของเสียงที่ทำให้เกิดเสียงดังมาก (ff) ดัง (f) เบา (p) เบามาก (pp) รวมทั้งการที่ค่อยดังขึ้น (Crescendo) หรือค่อยเบาลง (Decrescendo) ด้วย

9. ดนตรีลักษณะพิเศษ (Extra-musical) เป็นดนตรีภายในของแต่ละคนที่สร้างความสัมพันธ์ระหว่างเสียงหรือบทเพลงในทางความคิดเข้ากับสิ่งที่ไม่ใช่ดนตรี เช่น โคลง กลอนที่มีจังหวะจะโคน ธรรมชาติที่มองเห็นภูเขาลดลั่นกันไปทั้งใกล้ไกล สะท้อนความรู้สึกเป็นท่อนเป็นตอนของบทเพลง ทางรถไฟที่ทอดยาวค่อย ๆ เล็กเรียวลง เสมือนหนึ่งบทเพลงที่ค่อย ๆ จบโรยลงไป แม้แต่ภาพเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ ภาพเขียนที่ชื่นชอบ สิ่งก่อสร้างที่ถูกใจ ตลอดจนลีลาของสรรพสัตว์ทั้งหลายก็สัมพันธ์ได้กับบทเพลงในใจของแต่ละคน

10. ความหมาย การวิเคราะห์ด้านความหมายของบทเพลงต้องอาศัยการศึกษาแบบเจาะลึกในแต่ละเพลง และในแต่ละวัฒนธรรมตามหลักการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาโดยศึกษาทั้งความหมายโดยนัย ความหมายทางสังคม ความหมายทางวัฒนธรรม และความหมายส่วนบุคคล

ในการศึกษาวิจัยภาคสนามนั้นเป็นสิ่งสำคัญที่นำไปสู่ผลสำเร็จของการศึกษาวิจัยเนื่องจากนักมานุษยดนตรีวิทยามีกระบวนการในการเก็บข้อมูลจากข้อมูลจริงที่มีอยู่ที่เป็นรูปธรรมชัดเจน เช่นมีการจดบันทึกข้อมูลในสิ่งที่พบเห็น การบันทึกภาพ และการบันทึกเสียงเป็นต้นนอกจากนั้นยังมีการสอบประวีติโดยการสัมภาษณ์ล้วนแล้วแต่เป็นการหาข้อมูลโดยตรง และในการศึกษาทางด้านมานุษยวิทยานั้นหลักสำคัญที่สุดของการศึกษาคือการศึกษาภาคสนามก็คือ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (งามพิศ สัตย์สงวน, 2542) สำหรับมานุษยดนตรีวิทยาในการลงสนามต้องใช้ความสามารถทางภูมิศาสตร์และภาษาศาสตร์ด้วยแต่การเก็บข้อมูลภาคสนามแต่ละครั้งนั้นไม่สามารถนำข้อมูลที่ได้มาเปรียบเทียบกันได้โดยรูปแบบทั่ว ๆ ไปของการเก็บข้อมูลภาคสนาม ประกอบด้วย ผู้ให้ข้อมูล (Informants) มีส่วนในการบอกเล่าในสิ่งที่ผู้วิจัยอยากรู้ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีและด้านวัฒนธรรมช่วยให้การสัมภาษณ์สะดวกเข้าใจได้ง่ายขึ้น การบันทึกข้อมูลในรูปแบบต่าง ๆ เป็นการเก็บรักษาข้อมูลที่ได้มาเพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ในกระบวนการต่อไป (ธรรมนูญ จิตรีบุตร, 2543) กระบวนการเหล่านี้ทำให้การศึกษาวิจัยภาคสนามเป็นที่ยอมรับของนักมานุษยดนตรีวิทยานักวิชาการด้านอื่น ๆ ด้วยกัน

การศึกษาถึงความหมายและกระบวนการศึกษาวิจัย ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจในการศึกษาวิจัยทางด้านมานุษยดนตรีวิทยาว่า จำเป็นต้องมีกระบวนการหรือระเบียบวิธีเพื่อใช้เป็นหลักในการศึกษาค้น คว้าแนวคิดทฤษฎีนั้นมีความสอดคล้องกันในด้านระเบียบวิธีที่ว่าต้องมีการศึกษาค้นคว้าในด้านข้อมูลเอกสารในขั้นตอนแรกเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลในเบื้องต้น จากนั้นศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อให้ทราบถึงข้อมูลอย่างแท้จริงแล้ว จึงทำการวิเคราะห์ประเด็นที่ศึกษาออกมาเป็นรายงานผลการวิจัยอย่างถูกต้องและสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544) ได้กล่าวไว้ว่าก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลงสิ่งสำคัญที่สุดคือต้องรู้ว่าเพลงนั้นมีจุดน่าสนใจอยู่ที่ไหน ควรให้ความสำคัญกับอะไรในบทวิเคราะห์เพลงควร

กล่าวเน้นถึงเรื่องอะไรมากน้อยเพียงใดควรลงลึกถึงรายละเอียดในเรื่องใดบ้าง บทวิเคราะห์และข้อคิดต่าง ๆ ต้องมีเหตุผล และมีหลักด้านทฤษฎีรองรับเพื่อแสดงถึงคุณค่าเชิงวิชาการของบทเพลงนั้นอย่างแท้จริง

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีมีความหลากหลายแง่มุมในการศึกษา วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิด และทฤษฎีต่าง ๆ จากทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก เพื่อนำมาเป็นเค้าโครงในการศึกษาวิจัยดังต่อไปนี้

สังคีตลักษณ์ (Musical Form) หมายถึงโครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง เช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงประเภทร้อยกรอง ที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัส และอาจมีครุ หรือลหุ เป็นต้น การวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของเพลง(Formal Structure) นั้นเป็นการวิเคราะห์ในลักษณะภาพร่วมของทำนองว่าประกอบไปด้วยท่อนเพลง ประโยคเพลงและวลีเพลงอย่างไรดังนี้

ท่อนเพลง (Period) เป็นตัวกำหนดแบบแผน และในบางครั้งอาจมีกุญแจเสียงเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงด้วยในอ้างถึงแต่ละท่อนจะใช้ตัวเลข 1,2,3 ท่อนแรกเรียกว่าท่อน 1 เริ่มด้วยทำนอง 1 ท่อน 2 เริ่มด้วนทำนอง 2 เป็นต้นของท่อน ท่อนหนึ่ง เมื่อมีทำนองใหม่ที่ชัดเจนก็เป็นจุดเริ่มต้นของท่อนใหม่ด้วย

ประโยคเพลง (Phrase) หมายถึง ทำนองเพลงที่ประกอบไปด้วยวลีเพลงความยาวของประโยคทำนองมีความสัมพันธ์โดยตรงกับโครงสร้างลักษณะคำประพันธ์

วลีเพลง (Section) หรือส่วนย่อยของประโยคเพลง หมายถึง หน่วยทำนองที่มีความสมบูรณ์จบในตัวเองในการกำหนดเป็นวลีเพลงนั้นพิจารณาจากตั้งแต่การร้องถึงจุดพัดของบทเพลงเพื่อหายใจ หรือการเว้นระยะในช่วงลงคำสุดท้ายซึ่งส่งสัมผัสไปยังวลีเพลงถัดไปตามลักษณะคำประพันธ์

ทำนอง (Melody) ทำนอง คือเสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุดแต่ละเสียง นอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกันทำนองเป็นส่วนประกอบ ที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุดเนื่องจากทำนองเป็นเสียงสูงเสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์สามารถร้องเรียนแบบได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรงดังนี้

ขั้นคู่ (Interval) ในทำนองแนวเดียวก็คือการวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงโดยวัดจากการนับขั้นคู่

ช่วงเสียง (Range) คือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่เสียงสูงสุด และตัวโน้ตที่มีเสียงต่ำสุด วิธีการนับระยะห่างให้ใช้วิธีเดียวกันกับการนับขั้นคู่ กล่าวคือนับโน้ตต่ำสุดเป็นตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปดให้ทอนลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่เช่นถ้าช่วงเสียงมีระยะเป็นคู่ 24 ก็อาจใช้นับเป็นช่วงคู่แปดได้ 3 ช่วงกับอีกคู่ 3 เป็นต้น

ลักษณะการดำเนินทำนอง (Melodic Movement) จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไปมีอยู่ 3 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้นถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่า หรือทิศทางลงถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่าแต่ถ้าโน้ตย่ำอยู่กับที่ระดับเสียงเดิม ก็เรียกว่าทิศทางคงที่ การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองโดยดูโน้ตที่ละตัวเช่นนี้ อาจจะเป็นประโยชน์กับทำนองสั้นๆที่มีโน้ตอยู่ไม่กี่ตัวแต่ถ้าเป็นทำนองที่มีความยาวอย่างน้อย 2 ห้องควรดูภาพรวมของทิศทาง และสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้น ๆ ว่ามีทิศทางขึ้นหรือลง หรือคงที่ ในการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) คือการเคลื่อนที่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 หรือการพิจารณาลักษณะการเคลื่อนที่ โดนภาพรามจากกลุ่มของตัวโน้ตกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกล่มหนึ่ง การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) เป็นการเคลื่อนที่จากโน้ตเป็นกลุ่มก็ได้

การซ้ำ (Repetition) เป็นเทคนิคขั้นพื้นฐานในการประพันธ์ทำนองดนตรี ช่วงย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสมได้ ในการซ้ำทำนองนั้นอาจเป็นการซ้ำเป็นบ่างส่วนอาจเป็นการซ้ำทันทีในการประโยคเดียวกัน หรือซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน หรือประโยคอื่น หรือการซ้ำอย่างตรงไปตรงมา และมีเนื้อร้องซ้ำกันด้วย หรือทำนองซ้ำแต่เนื้อร้องตางกัน

กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ในการหากระสวนจังหวะนั่นทำได้โดยการนำบรรทัดห้าเส้นออกไปเหลือแต่ตัวหยุดและตัวโน้ตหลายแบบ แต่ไม่มีระดับเสียงการนำลักษณะจังหวะมาแยกวิเคราะห์ทำให้ทราบถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญ ลักษณะจังหวะที่เล่นซ้ำและลักษณะจังหวะแปรจากลักษณะจังหวะที่ผ่านมาแล้วอย่างไรก็ตาม ลักษณะจังหวะที่น่าสนใจ ฉะนั้นเพลงที่ดีมักมีลักษณะจังหวะที่เป็นระบบ และไม่หลากหลายมากนัก

จังหวะ (Beat) คือการเคาะจังหวะหนัก (Strong Beat) และจังหวะเบา (Weak Beat) ทำให้เกิดเสียงที่นักดนตรีได้ยิน

อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) คือการกำหนดเวลาที่เท่ากันต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายจะต้องควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะ ให้คงที่สม่ำเสมอ

อัตราความเร็ว (Tempo) คือการกำหนดความช้า-เร็วของเพลง เช่นช้าปานกลางเร็วมาก เป็นต้น

เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature หรือ Meter Signature) คือสัญลักษณ์ตัวเลข เช่น 2/4, 4/4 เป็นต้นทีอยู่บนบรรทัดห้าเส้น เป็นตัวกำหนดจังหวะทำให้ทราบถึงวิธีการนับจังหวะ และการเน้นจังหวะนอกจากนี้เครื่องหมายประจำจังหวะยังเป็นตัวบอกจำนวนจังหวะในแต่ละห้องอีกด้วย โดยเลขตัวบนบอกถึงจำนวนจังหวะในแต่ละห้องเพลงตัวเลขตัวล่างบอกถึงการกำหนดให้ตัวโน้ตใดเป็นตัวนับจังหวะ เช่นโน้ตตัวดำ ตัวขาว หรือตัวเขบ็ต 1 ชั้นเป็นต้น

บันไดเสียง (Scale) หมายถึง เสียงที่นำมาเรียงต่อกันเป็นลำดับจำต่ำไปหาสูงหรือสูงลงมาหาต่ำบนบรรทัดห้าเส้น มีระยะห่างของเสียงเป็นระดับ โดยเสียงหนึ่งเป็นเสียงหลักบันไดเสียงมีหลายชนิดโดยแต่ละชนิดนั้นมีโครงสร้างแตกต่างกัน เช่นบันไดเสียงที่มี 5 เสียงคือบันได

เสียงแบบแพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) บันไดเสียงที่มี 7 เสียง คือบันไดเสียงไดอาโทนิค (Diatonic Scale) และบันไดเสียงที่เป็นลักษณะโหมด (Mode) ของเสียงต่าง ๆ

กรอบแนวคิดเกี่ยวกับการใช้ประโยชน์จากดนตรีของ Michael Short แปลโดย สดับพิณ รัตนเรือง (2539) ได้กล่าวไว้ว่า

1. การนำดนตรีมาประกอบการทำงาน มีการนำเสียงเพลงมาประกอบการทำงานบางอย่างเช่น การหว่านพืช การเก็บเกี่ยว การขนย้ายสิ่งของ จากการศึกษาพบว่าชาวนาหลายแห่งมักร้องเพลงขณะทำงานซึ่งพบได้ทั่วโลก

2. การกล่อมเด็กด้วยดนตรีเป็นวิธีการที่มนุษย์ชาติใช้ชักจูงเด็กเล็ก ๆ ให้นอนหรับการขับกล่อมด้วยเพลงร้องที่อ่อนโยนอาจกล่าวได้ว่าเพลงกล่อมเด็ก (Lullaby) เป็นดนตรีที่แสดงอารมณ์อันลึกซึ้งของมนุษย์ได้ดีที่สุดลักษณะหนึ่ง

3. การนำดนตรีมาใช้ในการสื่อสาร มนุษย์ใช้เครื่องดนตรีประเภทเคาะสำหลับสื่อสาร เช่น กลอง ฆ้อง ระฆัง เพื่อสื่อสารในการป้องกันภัย ในบางกรณีอาจใช้เนื้อเพลงร้องประสานกับเครื่องดนตรีเพื่อสื่อสารและปลุกระดมให้เกิดการกระทำร่วมกัน

4. การใช้ดนตรีเพื่อพักผ่อนหย่อนใจ เมื่อว่างจากภาระกิจการงานประจำวัน มนุษย์ยังใช้เครื่องดนตรีเพื่อพักหย่อนใจซึ่งมีจุดประสงค์ที่แน่นอน บทเพลงจะถ่ายทอดพรรณนาเรื่องราวที่ผู้เล่นอยากจะสื่อ

5. การนำดนตรีมาใช้ในพิธีกรรม และใช้ประกอบพิธีบูชาทางศาสนา มนุษย์รู้จักการนำเอาดนตรีมาใช้ในการเซ่นสรวงบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือในบางครั้งแต่งเนื้อเพลงสั่งสอนใช้ผู้ที่อยู่ในลัทธิหรือศาสนาเดียวกันได้ปฏิบัติตาม

จากเหตุผลที่กล่าวมาบทบาทหน้าที่ของทุกสิ่งที่อยู่ร่วมกันในสังคมมีความจำเป็นต่อกันและกันอย่างมากเนื่องจากมนุษย์มีวัฒนธรรมประเพณี และกฎระเบียบของสังคมจึงทำให้มนุษย์อยู่รวมกันได้บทบาทของมนุษย์ต่อสังคมจึงเป็นสิ่งสำคัญ มนุษย์มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองโดยใช้เป็นแนวทางในการดำเนิน และมีประเพณีที่ใช้เป็นสิ่งถือปฏิบัติร่วมกันของคนในสังคมนั้น ๆ ทำให้เกิดวิถีในการดำเนินชีวิตขึ้น มีการสืบทอดต่อกันมาตั้งแต่อดีตกาลมาจนถึงประจุบันทำให้การศึกษาในเชิงมานุษยวิทยาจำเป็นต้องศึกษาถึงบทบาทหน้าที่ในด้านต่าง ๆ ว่ามีความสัมพันธ์อย่างไร

Alan (1964) นักมานุษยดนตรีวิทยาอีกท่านหนึ่งได้ศึกษาเรื่องของมนุษย์กับดนตรี โดยเชื่อว่าดนตรีเป็นส่านหนึ่งที่สามารถบ่งบอกถึงวัฒนธรรมของมนุษย์ในสังคมและเน้นว่านักมานุษยดนตรีวิทยา ต้องสามารถอธิบาย และเข้าใจลักษณะนั้นได้อย่างแท้จริง คือต้องศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงของมนุษย์สถานและการดำรงอยู่ของประชากรในวัฒนธรรมนั้น ๆ

แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ผู้วิจัยใช้ในกระบวนการวิเคราะห์ลายเพลง ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยผ่านการกลั่นกรองแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์จากจุดประสงค์ข้อที่หนึ่ง รวมถึงข้อมูลที่ได้จากการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน เพื่อให้ข้อมูลวิจัยมีคุณภาพมากยิ่งขึ้น

3. แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ (อังกฤษ: creativity) หมายถึงการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ที่มีคุณค่า โดยสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นอาจมีการอ้างถึงบุคคลผู้สร้างสรรค์ หรือสังคมหรือขอบเขตภายในที่ได้สร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ขึ้นมา ซึ่งการวัดคุณค่าดังกล่าวอาจใช้ได้หลายวิธี (วิกิพีเดีย สาราณุกรมเสรี, 2561)

สำหรับด้านวิชาการนั้น ต่างให้ความสนใจเกี่ยวกับการสร้างสรรค์กันอย่างแพร่หลาย : ทั้งทางจิตและกระบวนการทางระบบประสาทที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมสร้างสรรค์, ความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะทางบุคลิกภาพและความสามารถในการสร้างสรรค์, ความสัมพันธ์ระหว่างความคิดสร้างสรรค์และสติปัญญา, การเรียนรู้และสุขภาพจิต ตลอดจนวิธีการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ผ่านการฝึกอบรมและเทคโนโลยีเข้าช่วย

Wallas อ้างถึงใน (Piirto, 1998) ได้กล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์จากกระบวนการของการคิดสิ่งใหม่ ๆ โดยการลองผิดลองถูก (Trial and Error) ได้แบ่งขั้นตอนไว้ 4 ขั้นคือ

ขั้นที่ 1 ขั้นเตรียม (Preparation) เป็นขั้นเตรียมข้อมูลต่าง ๆ เช่นข้อมูลเกี่ยวกับการกระทำ หรือแนวทางที่ถูกต้องหรือข้อมูลระบุปัญหา หรือข้อมูลที่เป็นความจริง ฯลฯ

ขั้นที่ 2 ขั้นความคิดคลุกกรุ่น หรือระยะฟักตัว (Incubation) เป็นขั้นตอนที่อยู่ในความวุ่นวาย ข้อมูลต่าง ๆ ทั้งใหม่และเก่าสะเปะสะปะ ปราศจากความเป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่สามารถขมวดความคิดนั้น

ขั้นที่ 3 ขั้นความคิดกระจ่างชัด (illumination) เป็นขั้นที่ความคิดสับสนนั้นได้ผ่านการเรียบเรียงและเชื่อมโยงกับความสัมพันธ์ต่าง ๆ เข้าด้วยกันให้มีความกระจ่างชัดและสามารถมองเห็นภาพพจน์มโนทัศน์ของความคิด

ขั้นที่ 4 ขั้นทดสอบความคิดและพิสูจน์ให้เห็นจริง (Verification) เป็นขั้นที่ได้รับความคิด 3 ขั้นจากข้างต้น เพื่อพิสูจน์ว่าเป็นความคิดที่เป็นจริงและถูกต้องหรือไม่ Davis อ้างถึงใน (กรมวิชาการกระทรวงศึกษาธิการ, 2535) ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของนักจิตวิทยาที่ได้กล่าวถึงทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ โดยแบ่งกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 4 กลุ่ม ดังนี้

1. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงจิตวิเคราะห์

นักจิตวิทยาทางจิตวิเคราะห์หลายคน เช่น Freud และ Kris ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเกิดของความคิดสร้างสรรค์ว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นผลมาจากความขัดแย้งภายในจิตใต้สานึกระหว่างแรงขับทางเพศ (Libido) กับความรู้สึกผิดชอบทางสังคม (Social Conscience) ดังนั้นเพื่อให้แรงขับทางเพศได้แสดงออกมาในรูปหรือพฤติกรรมที่สังคมยอมรับได้ จึงเปลี่ยนเป็นความคิดสร้างสรรค์ ส่วน Kubie และ Rugg ซึ่งเป็นนักจิตวิเคราะห์แนวใหม่กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นเกิดขึ้นระหว่างการรู้สติกับจิตใต้สำนึกซึ่งอยู่ในขอบเขตของจิตส่วนที่เรียกว่าจิตก่อนสำนึก

2. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงพฤติกรรม

นักจิตวิทยากลุ่มนี้มีแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องความคิดสร้างสรรค์ เป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ โดยเน้นที่ความสำคัญของการเสริมแรงการตอบสนองที่ถูกต้องกับสิ่งเร้าเฉพาะ

หรือสถานการณ์ นอกจากนี้ยังได้เน้นความสัมพันธ์ทางปัญญา คือ การโยงความสัมพันธ์จากสิ่งเร้าหนึ่งไปยังสิ่งต่าง ๆ ทาให้เกิดความคิดใหม่หรือสิ่งใหม่เกิดขึ้น

3. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ตามแนวคิดของมานุษยนิยม

แนวความคิดของมานุษยนิยมที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ Maslow and Rogers เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญของแนวคิดกลุ่มนี้ โดยมีความคิดว่า ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ เป็นผู้ที่รู้จักตนเองตรงตามสภาพที่เป็นจริง เข้าใจตนเอง และยอมรับตนเองทั้งในส่วนที่บกพร่อง และส่วนที่ดี รู้ทั้งจุดอ่อนและตระหนักในความสามารถของตนเอง พึ่งตนเอง ริเริ่ม และนาตนเองได้ สามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้อย่างเต็มที่ มีอิสรภาพในการคิด ตัดสินใจเลือกทาสิ่งต่าง ๆ โดยไม่ให้ตนเองและ ผู้อื่นเดือดร้อน มองเห็นศักดิ์ศรี และคุณค่าของตนเอง และสามารถสร้างสรรค์ตนเอง และสังคมให้เกิดประโยชน์สุข การที่บุคคลจะสามารถพัฒนา และไปถึงเป้าหมายดังกล่าวนั้น กลุ่มมานุษยนิยมได้เน้นถึงสถานการณ์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ว่าจะต้องประกอบด้วย

3.1 ภาวะความปลอดภัยทางจิต กล่าวคือ

3.1.1 การยอมรับในค่าของความเป็นคน เคารพในสิทธิ และความคิดเห็น

3.1.2 ไม่มีการตีราคา ประเมิน หรือเปรียบเทียบความคิดเห็น และผลงานทุกคนทางานด้วยความสบายใจไม่ต้องหวั่นวิตก และเกรงการถูกทาโทษ ถูกตาหนิ หรือตัดสินใจว่าไม่ดี

3.1.3 ความมั่นใจในตนเอง มีแนวโน้มที่จะตัดสินใจด้วยตนเอง และเต็มใจที่จะรับผิดชอบในความสำเร็จ หรือล้มเหลวของตนได้

3.2 ภาวะที่มีเสรีภาพในการแสดงออก กล่าวคือ

3.2.1 มีจิตใจกว้างที่จะเปิดรับประสบการณ์ เต็มใจที่จะรับรู้ความคิด มีความสนใจต่อเหตุการณ์ และความเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในโลก รวมทั้งประเด็นข้อถกเถียงที่ยังไม่ยุติ

3.2.2 ปรารถนาที่จะเล่นกับความคิด และสิ่งแปลก ๆ ใหม่

4. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์โมเดล AUTA แนวความคิดของทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์นี้ เป็นแนวคิดสร้างสรรค์ที่ David and Sullivan คิดค้นในปี ค.ศ. 1980 โดยอธิบายว่าความคิดสร้างสรรค์สามารถส่งเสริมให้พัฒนาขึ้นได้ด้วยการส่งเสริมกระบวนการคิดอย่างสร้างสรรค์และจัดลำดับของการพัฒนา ซึ่งมี 4 ลำดับขั้นตอนดังนี้

4.1 การตระหนัก (Awareness) คือ การตระหนักถึงความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อตัวเอง สังคม ทั้งในปัจจุบันและอนาคต และตระหนักถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตนเองด้วย

4.2 ความเข้าใจ (Understanding) คือ มีความรู้ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องราว ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ ได้แก่

1. บุคลิกภาพของบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์
2. ธรรมชาติของกระบวนการคิดสร้างสรรค์
3. ความสามารถที่สร้างสรรค์
4. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

5. แบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์

6. วิธีฝึก และปัจจัยที่ทาให้เกิดความคิดสร้างสรรค์

4.3 เทคนิควิธี (Techniques) การรู้เทคนิควิธีในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทั้งที่เป็นเทคนิคส่วนบุคคลและเทคนิคที่เป็นมาตรฐาน ได้แก่

1. การระดมพลังสมอง

2. การเอาคุณลักษณะต่าง ๆ ออกมาแจกแจง หรือปรับลักษณะต่าง ๆ

3. การจับคู่ในลักษณะ 2 ด้าน แล้วจับคู่สลับกันหลาย ๆ คู่ ก็จะได้รูปแบบหลายรูปแบบ

4. การใช้ความคิดริเริ่มหรือการสร้างสิ่งใหม่ ๆ โดยอาศัยข้อมูลที่มีอยู่แล้ว

5. การคิดโดยเอาสิ่งที่ไม่เกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกันหรือทาสิ่งธรรมดาให้ แปลกใหม่โดยการใช้คุณลักษณะของการเปรียบเทียบมาใช้

4.4 การตระหนักในความจริงของสิ่งต่าง ๆ (Actualization) คือ การรู้จักหรือตระหนักในตนเอง พอใจในตนเอง และพยายามใช้ตนเองอย่างเต็มศักยภาพ การรู้จักตนเองนั้นประกอบด้วยลักษณะดังต่อไปนี้

1. เปิดกว้างรับประสบการณ์ต่าง ๆ โดยมีการปรับตัวได้อย่างเหมาะสม

2. มีความตระหนักถึงเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน

3. ผลผลิตผลงานด้วยตนเอง

4. มีความคิดที่ยืดหยุ่นเข้ากับทุกรูปแบบของชีวิต

องค์ประกอบทั้ง 4 นี้จะผลักดันให้บุคคลสามารถดึงศักยภาพเชิงสร้างสรรค์ของตนเองออกมาใช้ได้

“ความคิดสร้างสรรค์” มีผู้ให้นิยาม, ความหมายไว้ซึ่งขอนาเสนอดังนี้

Guilford (1956) ได้ศึกษาเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งกล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคล่องแคล่วในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และมีคำตอบในปริมาณที่มากในเวลาจำกัด

2. ความคิดยืดหยุ่นในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภทและหลายทิศทาง

3. ความคิดริเริ่ม คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาสิ่งแปลกใหม่และเป็นคำตอบที่ไม่ซ้ำกับผู้อื่น

4. ความคิดละเอียดลออ คือ ความสามารถในการกำหนดรายละเอียดของความคิดเพื่อบ่งบอกถึงวิธีสร้างและการนำไปใช้

หลักความคิดสร้างสรรค์ของกิลฟอร์ด มุ่งไปที่ความสามารถของบุคคลที่จะคิดได้รวดเร็วกว้างขวาง และมีความคิดริเริ่ม ถ้ามีส่งเร้ามากระตุ้นให้เกิดความคิดนั้นๆ สิ่งเร้าที่จะมากระตุ้นให้เกิดความคิด มีอยู่ 4 ชนิด

1. รูปภาพ

2. สัญลักษณ์

3. ภาษา

4. พฤติกรรม

กิลฟอร์ด กล่าวโดยสรุปว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถด้านสมองที่จะคิดได้หลายแนวทางหรือคิดได้หลายคำตอบ เรียกว่า การคิดแบบอเนกนัย

Wallach (1965) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า หมายถึงความคิดโยงสัมพันธ์ (Association) คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ คือ คนที่สามารถจะคิดอะไรได้อย่างสัมพันธ์เป็นลูกโซ่

อารี พันธ์มณี (2537) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การคิดพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลง ปรุงแต่งจากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่างๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้ หรือสิ่งที่เป็นเหตุผล เพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่คิดจินตนาการก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับ ความพยายามที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือเรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั้นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงาน

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธณ์ (2537) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ 2 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อน ยากแก่การให้คำจำกัดความที่แน่นอนตายตัว

2. ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องแปลกใหม่และมีคุณค่า

กล่าวคือ ใช้ได้โดยมีคนยอมรับ ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการคือการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่มีความแตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์เชิงบุคคล บุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความแปลก เป็นตัวของตัวเอง เป็นผู้ที่มีความคิดคล่อง มีความยืดหยุ่น และสามารถให้รายละเอียดในความคิดนั้น ๆ ได้

Torrance (1962) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นความสามารถของบุคคลในการคิดสร้างสรรค์หรือผลิตสิ่งแปลกใหม่ที่ไม่มีใครทำมาก่อนสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้อาจเกิดจากการรวบรวมเอาความรู้ต่าง ๆ ที่ได้จากประสบการณ์แล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่ ๆ สิ่งที่เกิดขึ้นไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งที่สมบูรณ์อย่างแท้จริง อาจออกมาในรูปผลผลิตทางศิลปะ วรรณคดี วิทยาศาสตร์หรืออาจเป็นเพียงกระบวนการเท่านั้น ซึ่งกระบวนการนั้นเป็นกระบวนการของความรู้สึกไวต่อปัญหาหรือสิ่งบกพร่องขาดหายไป และรวบรวมความคิดหรือตั้งเป็นสมมติฐาน การทดลองสมมติฐานและเผยแพร่ผลที่ได้พบจากการทดสอบสมมติฐานนั้น

Wescott (1967) มีความเห็น ว่าความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่รวมการนำประสบการณ์เดิมของแต่ละคนมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่การจัดรูปใหม่ของความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคนไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้

โบโน (วนิช สุธารัตน์, 2547) อ้างอิงจาก Bono) ได้ให้ความหมายว่าความคิดสร้างสรรค์หมายถึงความสามารถในการคิดนอกกรอบ (Lateral Thinking) เพื่อสร้างแนวคิดใหม่ ๆ

ที่จะนำมาใช้ในการแก้ปัญหาได้หลาย ๆ แนวคิด และนำแนวคิดเหล่านี้ไปพัฒนาต่อเพื่อให้สามารถใช้แก้ปัญหาที่ต้องการได้

กู๊ด และโบร์ฟรี่ (ประสาท อิศรปรีดา, 2547) อ้างอิงจาก Good and Brophy, 1986) ให้ทรรศนะว่า ความคิดสร้างสรรค์คือ ความคิดที่ก่อให้เกิดความแปลกใหม่ (Novel) และมีคุณค่า (Value) คำว่าคุณค่าในที่นี้อาจพิจารณาได้หลายแง่ เช่น เป็นคุณค่าในความถูกต้อง (แก้ปัญหาได้ถูกต้องหรือเป็นคุณค่าในแง่ความสุขทางใจ) ดนตรีทำให้ผู้ฟังมีความสุข เป็นต้น

Osborn (1963) ได้ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นจินตนาการประยุกต์ (Applied Imagination) ซึ่งเป็นจินตนาการที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแก้ปัญหายุ่งยากที่มนุษย์กำลังเผชิญอยู่ ซึ่งความคิดจินตนาการเป็นลักษณะที่สำคัญของความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งจะนำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้น และการผลิตสิ่งแปลกใหม่ แต่ผลผลิตที่สร้างสรรค์ไม่สามารถเกิดขึ้นจากความคิดจินตนาการเพียงอย่างเดียวได้ ดังนั้นความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นความคิดจินตนาการที่ควบคู่ไปกับความอุตสาหะจึงจะทำให้งานสร้างสรรค์สำเร็จลงได้

วนิช สุธารัตน์ (2547) ได้ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดที่เกิดขึ้นต่อเนื่องจากจินตนาการโดยมีลักษณะที่แตกต่างไปจากความคิดของบุคคลอื่นความคิดสร้างสรรค์อาศัยพื้นฐานจากประสบการณ์เดิม คือ ความรู้ ข้อมูลข่าวสาร การศึกษาเหตุผลและการใช้ปัญญาในการจัดสร้างรูปแบบของความคิดในรูปแบบใหม่ อาจแสดงออกมาเป็นรูปธรรมอย่างประจักษ์ชัดหรือมีลักษณะเป็นนามธรรม ซึ่งจะเป็นพื้นฐานให้มีความคิดเชื่อมโยงจนเกิดความประจักษ์ชัดและก่อให้เกิดการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ทำให้เกิดเป็นผลงานทางศิลปะและวิทยาการสาขาต่าง ๆ รวมทั้งผลงานทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี อันเป็นประโยชน์แก่สังคม ประเทศชาติและมนุษยชาติ

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2549) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์คือ เป็นการสร้างสิ่งใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิมและใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม สิ่งที่คิดสร้างสรรค์ออกมานั้นต้องเป็นการคิดที่แหวกวงล้อมความคิดที่มีอยู่เดิมหรือเรียกว่าเป็นความคิดต้นแบบ(Original)

อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ (2544) ได้ให้ความหมายความคิดสร้างสรรค์ว่า หมายถึงกระบวนการทางปัญญาระดับสูงที่ใช้กระบวนการทางความคิดหลาย ๆ อย่างมารวมกัน คือสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ หรือแก้ปัญหาที่มีอยู่ให้ดีขึ้น ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อผู้สร้างสรรค์มีอิสระทางความคิด

ประพันธ์ศิริ สุเสารัจ (2551) ได้ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึงความสามารถในการจินตนาการและรวบรวมความรู้ความคิดเดิมอย่างหลากหลายและรวดเร็ว แล้วสร้างเป็นความรู้ ความคิดใหม่ของตนเอง สามารถคิดนอกกรอบได้ มีผลงานการคิดสามารถวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงานหรือสิ่งใหม่ ๆ ได้ เช่น งานเขียน งานศิลปะงานสร้างสรรค์ และผลงานอื่น ๆ

สุวิทย์ มูลคา (2547) ได้ให้ความหมายว่า ความคิดสร้างสรรค์ถือว่าเป็นกระบวนการทางความคิดที่มีความสำคัญต่อเด็กทำให้เด็กสามารถสร้างความคิด สร้างจินตนาการไม่จนต่อสถานการณ์หรือสภาพแวดล้อมที่กำหนดไว้ ความคิดสร้างสรรค์คือพลังทางความคิดที่มีมาแต่กำเนิดหากได้รับการกระตุ้นการพัฒนาพลังแห่งการสร้างสรรค์จะทำให้เด็กเป็นคนมีอิสระทางความคิด มีความคิดที่ฉีกกรอบ และสามารถหาหนทางในการที่จะสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ได้เสมอดังนั้นการสอน

คิดสร้างสรรค์และการฝึกฝนให้เด็กสามารถคิดอย่างสร้างสรรค์ จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยกระตุ้นคุณภาพในตัวของเด็กให้มั่นใจในตนเองและเติบโตเป็นผู้ใหญ่ที่มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น

ปรีชา เถาทอง (ม.ป.ป.) ได้สรุป ข้อเสนอแนะ ประเด็นการเขียนสาระทางวิชาการที่เป็นเนื้อหาสาระ องค์ความรู้ จะมีกระบวนวิธีที่แตกต่างกันระหว่างงานสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ การสร้างสรรค์ศิลปะ-วิจัย และการวิจัยศิลปะ แต่เมื่อเทียบเคียงเนื้อหาสาระความสำคัญของเรื่องที่จะสร้างสรรค์ หลักการเหตุผล วัตถุประสงค์ ขอบเขตและวิธีการ ดำเนินการสร้างสรรค์รวมไปถึงการวิเคราะห์ ประเมินผล อธิปรายผลของงานสร้างสรรค์ อาจกล่าวโดยสรุปโดยแสดงถึงโครงสร้างเทียบเคียงพันธกิจของวิธีการในการดำเนินงานสร้างสรรค์ อาจกล่าวได้ว่ามีส่วนที่เหมือนกันเทียบเคียงกันกับระเบียบวิธีวิจัยแต่กรรมวิธีของงานสร้างสรรค์ศิลปวิชาการอาจจะมีวิธีการที่อิสระ มีการปฏิบัติการ มีขั้นตอน มีการสืบค้นข้อมูล ทบทวน อ้างศิลป์องค์ความรู้ทางศิลปกรรม มีการวิเคราะห์ ปัญหา มีการสังเคราะห์องค์รวม ทางการปฏิบัติการให้สำเร็จเป็นงานสร้างสรรค์ไปก่อนและอาจนำมาวิเคราะห์ แยกแยะ เป็นสาระความรู้ ความหมายทางวิชาการ ในภายหลังก็เป็นได้หรืออาจกำาหนดแนวคิด เขียนวิเคราะห์ สังเคราะห์ ไปพร้อมกับการทำงานสร้างสรรค์ไปพร้อมกันก็เป็นได้ ซึ่งขึ้นอยู่กับเหตุปัจจัย ธรรมชาติของการสร้างสรรค์ศิลปะในแต่ละความคิดบริบทและแนวทาง ผลสรุปสุดท้ายที่สำเร็จออกมาเป็นเอกสารเนื้อหาสาระน่าจะเป็นการวิเคราะห์ แยกแยะและประเมินผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินแต่ละบุคคลที่น่าจะเป็นเรื่องไม่ลำบากที่จะตอบคำถามอธิบายความในหลักการ เหตุและผลของตนเอง ที่จะสรุปได้ชัดเจนเป็นภาคเอกสารในที่สุด นั่นก็คือผลสรุปที่เป็นสาระองค์ความรู้ที่เป็นวิชาการในผลงานสร้างสรรค์ศิลปะนั่นเอง

4. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (The Diffusion Theory of Cultur) เจ้าของทฤษฎีคือราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton ค.ศ. 1893-1953) นักมานุษยวิทยา ชาวอเมริกัน มีเนื้อหาว่าสาระสำคัญของทฤษฎี ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม โดยเกิดจากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรมรวมกันและต่างแพร่กระจายวัฒนธรรมไปสู่กันและกัน เมื่อเกิดการแพร่กระจาย วัฒนธรรมขึ้นแล้วสังคมที่เจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่าก็ได้ และในทำนองเดียวกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่แล้วเกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามา มากกว่าเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นใหม่ขึ้นเองในสังคม หรือถ้ามีก็มักจะเกิดจากการนำสิ่งใหม่ ๆ จากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับของที่มีอยู่ก่อนแล้วเป็นของใหม่ ที่ไม่เคยมีมาก่อน จะเห็นได้จากในสังคมอเมริกัน ซึ่งมีศักยภาพในด้านการประดิษฐ์คิดค้นสูง แต่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดขึ้นจากการแพร่กระจายถึงร้อยละ 90 เกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นในสังคมเพียงร้อยละ 10 เท่านั้น (สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2551)

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่ผลักดันให้วิถีชีวิตของมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม การที่มนุษย์ใช้ชีวิตความเป็นอยู่รวมกันเป็นครอบครัวและสังคม มีการติดต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนค้าขาย ทำให้เกิดการซึมซับรับเอาวัฒนธรรมที่ตน ไปสัมผัส ก่อเกิดการแพร่กระจายแล้วเกิดการถ่ายทอดจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมหนึ่ง โดยมีนักคิดที่อธิบายถึงการแพร่กระจากทางวัฒนธรรมดังนี้ จี.เอลเลียท สมิท (G. Elliot Smith) วิลเลี่ยม เจ. เพอรี่ (William Jerry) และริเวอร์ส

(W.H.R.Rivers) ชาวอังกฤษ (ยศ สันตสมบัติ, 2548) มีความเห็นว่าอียิปต์ถือเป็นจุดกำเนิดอารยธรรมชั้นสูงสุด ที่ทำให้เกิดการแพร่กระจายไปยังชนชาติต่าง ๆ ในโลกด้วยการติดต่อค้าขายกันทำให้ความรู้ศิลปะวิทยาการ แพร่กระจายไปภูมิภาคต่าง ๆ สำหรับ ฟริตซ์ แกรบ (Fritz Grab) และวิลเฮล์ม ชมิทธ์ (Wilhelm Schmidt) ชาวเยอรมันและชาวออสเตรีย มีความเห็นว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมมิได้มีเพียงจุดเดียวแต่มีหลายจุดแต่ละจุดแพร่กระจายวัฒนธรรม โดยทั้งสองกลุ่มมีความเห็นว่ามนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่าง ๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ของตนเองแต่คอยลอกเลียนแบบผู้อื่นเสมอหรือที่เรียกว่าการหยิบยืมทางวัฒนธรรมในขณะที่คล๊าก วิสเลอร์ (Clark Wissler) อัลเฟรด โคลเบอร์ (Alfred Kroeber) ชาวอเมริกา (นิยมพรรณ วรรณศิริ, 2540) ได้มองว่าวัฒนธรรมจะแพร่กระจาย จากศูนย์กลางหรือจุดกำเนิดไปยังเขตภูมิศาสตร์เดียวกันและยุคสมัยที่ใกล้เคียงกันเท่ากับเกิดการยอมรับในสังคมนั้น การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถไปได้ทุกที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์และในที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึง โดยที่คนสามารถสร้างวัฒนธรรมได้ทุกที่เพื่อสนองตอบจำเป็นขั้นพื้นฐานของตน วัฒนธรรมจะแพร่กระจากไปในทุกพื้นที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นและไม่จำเป็นต้องแพร่กระจายในรูปแบบวงกลม การศึกษาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสามารถใช้หลักวิธีการได้ดังนี้

1) หลักภูมิศาสตร์ แกะรอยพื้นที่ดูสถานที่อาณาเขตรอยต่อทางวัฒนธรรมซึ่งจะเกิดวัฒนธรรมแบบผสมผสาน

2) ใช้ประวัติศาสตร์สืบค้น ช่วยให้รู้ความเป็นมาและสนับสนุนการตีความ

3) การขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อให้สิ่งที่เป็นรูปธรรมที่ชัดเจน สามารถบอกถึงพฤติกรรมของคนหรือผู้สร้าง และเรื่องราวในยุคสมัยนั้น ได้ดี

4) ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม ว่ามีขั้นตอนและการเติบโตเป็นมาอย่างไรวิธีการทั้ง4 หลักสามารถนำมาศึกษาการแพร่กระจากทางวัฒนธรรมจะทำให้ทราบถึง ความเป็นมาของวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ และวัฒนธรรมใดเป็นแม่บทของอีกวัฒนธรรมหนึ่งเพื่อหาวัฒนธรรมต้นกำเนิด

นอกจากนี้ นิยมพรรณ วรรณศิริ (2540) กล่าวถึงหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมว่าเกิดจากปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

1) ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ ขวางกั้น เพราะสภาพภูมิศาสตร์เป็นตัวกำเนิดเส้นทางการเดินทางมนุษย์ที่จะนำวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ยังพื้นที่ต่าง ๆ

2) ปัจจัยทางเศรษฐกิจ เกิดจากปัญหาความยากจน ความไม่พอเพียงต่อการยังชีพทำให้มนุษย์ต้องแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจ ที่ดีกว่า เพื่อความอยู่รอด

3) ปัจจัยทางสังคม มีการแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรม และความรู้ใหม่จากการไปศึกษายังต่างถิ่น หรือรู้จักแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรมและการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่

4) ปัจจัยทางวัฒนธรรม เป็นปัจจัยที่เอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะการมีถนนหรือระบบขนส่งที่ดี ทำให้มีการติดต่อสื่อสาร ค้าขายแลกเปลี่ยนช่วยให้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นได้ได้รวดเร็ว

สรุป การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้จากปัจจัยต่าง ๆ เป็นตัวกระตุ้นและเป็นแรงผลักดันที่ทำให้เกิดการอพยพย้ายถิ่นอยู่ของมนุษย์และความเป็นความเชื่อทางวัฒนธรรมติดตัวไปเผยแพร่ในชุมชนท้องถิ่นนั้น ๆ หรือแลกเปลี่ยนค้าขายทำให้วัฒนธรรมเกิดการหลั่งไหลและผสมผสาน

เชื่อมโยงเข้าด้วยกัน จนเป็นวัฒนธรรมที่ยอมรับและเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ปัจจัยหลายด้าน เช่น ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางสังคม และปัจจัยทางวัฒนธรรม

5. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

Hegel นักปรัชญาชาวยุโรปเสนอความคิดเห็นว่าภาพที่เรารับรู้จากประสบการณ์ทั่วไป คือการเข้าใจโลกแบบย่อยและเป็นมายา ไม่สามารถนำเราเข้าถึงโลกแห่งความจริงได้ความจริงทั้งหมดที่อยู่ในโลกแห่งปรากฏการณ์นั้นคือ พลวัตที่เปลี่ยนแปลงไปของ The Mind (จิต) หรือจิตสากล ซึ่งเป็นอิสระจากจิตของมนุษย์แต่ละบุคคลซึ่งเป็นผลมาจากการพัฒนาการรับรู้บนพื้นฐานแห่งเอกภาพของความขัดแย้งที่ดำรงอยู่ภายใน บนวิธีพัฒนาคล้ายกับรูปกรวยที่ก้าวขึ้นไปเรื่อย ๆ จนก้าวไปถึงความจริงที่สูงสุด (ยุค ศรีอาริยะ, 2545)

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) หรือ (Esthetics) ความชื่นชมในความงาม มีความหมายดังนี้ เกี่ยวข้องกับความรู้สึก สร้างคุณค่า งาม พึงพอใจ ตอบสนองต่อสิ่งงดงาม สุนทรีจัดอยู่ในปรัชญาเกี่ยวกับคุณค่า (Axiology) การให้คุณค่าของสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น มีจริยศาสตร์ (Ethics) คือความดี และสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) คือความงาม ในศัพท์ภาษาไทย คำว่า สันทนาการ” นี้ได้ถูกบัญญัติขึ้นโดยคณะกรรมการบัญญัติศัพท์ของกระทรวงศึกษาธิการ เมื่อปี พ.ศ. 2507 โดยให้ความหมายว่า “สันทนาการ” หมายถึง การพูดการสนทนาซึ่งเป็นการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ ในตอนแรกให้บัญญัติศัพท์ว่า “สนทนาการ” ต่อมาเพื่อให้ความเหมาะสมจึงได้ใส่ไม้หันอากาศเข้าไปเป็น สันทนาการ ซึ่งก็ฟังไพเราะขึ้นแต่ไม่ตรงกับความหมายและให้ครอบคลุม ความหมายของคำว่า Recreation ในภาษาอังกฤษ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2510 พระยานุมานราชธน หรือ เสถียรโกเศส ได้บัญญัติศัพท์ให้ครอบคลุมความหมายมากขึ้น โดยใช้คำว่า นันทนาการ ซึ่งมีความหมายตามพจนานุกรมว่า การแห่งความยินดี ก็มิได้ครอบคลุมความหมายของคำว่า Recreation ได้ทั้งหมดเช่นเดียวกัน

สุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์และปรัชญาสุนทรียศาสตร์ในแง่วิทยาศาสตร์ศึกษาเกี่ยวกับปัจจัยต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการรับรู้เกี่ยวกับเรื่องของความสวยงาม สุนทรียศาสตร์ในแง่ของปรัชญาศึกษาเกี่ยวกับธรรมชาติของความสวยงาม กล่าวคือการศึกษาถึงธรรมชาติของสุนทรียวัตถุ (Aesthetic Object) คือ ความงามหรือคุณลักษณะของศิลปะวัตถุซึ่งสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้าในทางดนตรีได้แก่หู คือ การรับรู้ด้านเสียง สุนทรียประสบการณ์ (Aesthetic Experience) คือ ประสบการณ์ที่เกี่ยวเนื่องมาจากการรับรู้คุณลักษณะของสุนทรียวัตถุ ซึงเป็นกระบวนการทางปัญญาเชิงคุณภาพ (Qualitative Cognition) สุนทรียซาบซึ้ง (Aesthetic Appreciation) คือผลอันเกิดจากประสบการณ์ทางปัญญาเชิงคุณภาพที่เกี่ยวข้องกับเรื่องคุณค่า (Valuing) จะเห็นได้ว่าสุนทรียประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการณ์ทางปัญญาเชิงคุณภาพไม่จำเป็นต้องเป็นสุนทรียซาบซึ้ง แต่ทุกประการณ์ที่เป็นสุนทรียซาบซึ้งจะเป็นสุนทรียประสบการณ์

ฉะนั้นสุนทรียภาพจะเกิดขึ้นได้นั้นเนื่องจากผู้นั้นได้สัมผัสกับสุนทรียวัตถุโดยกระบวนการทางปัญญาเชิงคุณภาพ ซึ่งเมื่อผู้นั้นนำเอาการประเมินคุณค่ามาเกี่ยวข้องด้วยกันก็จะนำไปสู่ความซาบซึ้งอันเนื่องมาจากสุนทรียประสบการณ์ ในด้านดนตรีศึกษานั้น สุนทรียวัตถุ ได้แก่ บทเพลงต่าง ๆ ที่มีคุณลักษณะครบถ้วนเป็นที่ยอมรับว่าเป็นบทเพลงที่มีคุณค่าทางดนตรี ผู้รับ

ประสบการณ์ ได้แก่ นักเรียนและประสบการณ์ซึ่งได้แก่ การฟัง การร้อง การเคลื่อนไหว การเล่นดนตรี การสร้างสรรค์และการอ่าน

สิ่งแรกที่สำคัญที่ช่วยให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งจึงควรพิจารณาถึงบทเพลงที่นำมาใช้ในการสอนถ้าเป็นบทเพลงที่มีคุณค่าทางดนตรี คือ บทเพลงไพเราะย่อมนำไปสู่สุนทรียประสบการณ์และความซาบซึ้งในที่สุดได้ ถ้าบทเพลงไม่มีคุณค่าทางดนตรีย่อมไม่ก่อให้เกิดสุนทรียประสบการณ์ได้และความซาบซึ้งในดนตรีก็ไม่เกิดเช่นกัน

ประการที่สอง สิ่งที่ควรพิจารณา คือ ผู้เรียน เนื่องจากสุนทรียทางดนตรี เป็นกระบวนการทางปัญญาเชิงคุณภาพ ฉะนั้นผู้เรียนไม่มีพื้นฐานพอเพียงที่จะรับรู้ คุณค่าในบทเพลงแล้วก็ย่อมไม่เกิดสุนทรียในประสบการณ์ และความซาบซึ้งในดนตรีก็ย่อมไม่เกิดขึ้นเหมือนกัน

ประการณ์สุดท้ายเกี่ยวกับประสบการณ์ ได้แก่ การจัดการเรียนการสอน ควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้รับรู้ และเรียนรู้บทเพลงในหลาย ๆ ลักษณะ โดยคำนึงถึงการรับรู้ของผู้เรียนในแต่ละวัยเป็นหลัก การให้ผู้เรียนมีโอกาสรับรู้ประสบการณ์บ่อย ๆ เพื่อให้เกิดความคุ้นเคย ก็จะทำให้ผู้เรียนเกิดสุนทรียประสบการณ์ได้

แนวคิดเกี่ยวกับหลักสุนทรียศาสตร์ของแมเรียน บาวเวอร์ ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับปรัชญาทางดนตรี (Aesthetics in Music) ไว้ว่า ดนตรีเป็นเป็นศาสตร์ความงามแห่งเสียง ซึ่งมีรูปแบบ (Form) หลายรูปแบบ ดนตรีและเพลงแต่ละประเภทให้อารมณ์สะเทือนใจต่างกันสามารถเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ลักษณะของดนตรีสามารถแบ่งได้ 2 กลุ่ม คือ

1. เสียงดนตรีที่เกิดจากการบรรเลงดนตรี
2. เสียงดนตรีที่เกิดจากการร้องเพลง (Marion, 1975)

ดนตรีเป็นเรื่องของความงดงามทางโสตศิลป์ ที่มนุษย์บรรจงสร้างขึ้นให้มนุษย์ด้วยกันเองได้ชื่นชมและซาบซึ้งในความงดงามหรือความสุนทรี สุนทรียศาสตร์จึงเข้ามาเกี่ยวข้องในกระบวนการเรียนการสอนดนตรี

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นศาสตร์ที่ข้องกับความงดงาม แบ่งแยกได้เป็นสองสาขา คือ ในด้านวิทยาศาสตร์ มุ่งศึกษาองค์ประกอบและปัจจัยต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการรับรู้เกี่ยวกับเรื่องของความงดงาม ส่วนในด้านปรัชญามุ่งศึกษาธรรมชาติของความงาม กระบวนการที่นำไปสู่ความซาบซึ้งในความงาม องค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ สุนทรียวัตถุ สุนทรียประสบการณ์และสุนทรียซาบซึ้ง

สุนทรียวัตถุ (Aesthetic Object) คือ ความงาม หรือคุณลักษณะของศิลปวัตถุซึ่งสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า ในทางดนตรี ได้แก่ ทางโสตประสาท คือ การรับรู้โสตศิลป์ สุนทรียวัตถุ ได้แก่ ศิลปวัตถุอันทรงคุณค่า โดยได้รับการเลือกสรรและยกย่องให้เป็นผลงานอมตะจากนักสุนทรียศาสตร์ หรือผู้ทรงความรู้ในแต่ละสาขาวิชาทางศิลปะ ในทางดนตรี ได้แก่ บทเพลงอมตะอันทรงคุณค่าทั้งหลาย ที่ได้รับการยกย่องจากนักดนตรี และผู้ฟังทั่วไป

สุนทรียประสบการณ์ (Aesthetic Experience) คือ ประสบการณ์ที่เกี่ยวเนื่องกับการรับรู้คุณลักษณะของสุนทรียวัตถุ ซึ่งเป็นกระบวนทางปัญญาเชิงคุณภาพ ในทางดนตรีโดยทั่วไป ได้แก่ การฟังเพลงที่ทรงคูณค่า โดยผู้ฟังต้องมีพื้นฐานความรู้ความเข้าใจเรื่องดนตรีเป็นอย่างดีถึง

ระดับหนึ่ง การศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีจึงต้องกระทำควบคู่กันไปด้วย ซึ่งกระบวนการดังกล่าวเป็นกระบวนการทางปัญญาเชิงปริมาณ

สุนทรียซาบซึ้ง(Aesthetic Appreciation) คือประสบการณ์ที่เกิดจากประสบการณ์ทางปัญญาเชิงคุณภาพและการประเมินคุณภาพ (Valuing) เป็นผลทำให้ผู้รับรู้เกิดความซาบซึ้งในสุนทรี หรือความงดงาม ในทางดนตรี ได้แก่ ความซาบซึ้งในบทเพลงที่ทรงคุณค่า

สุนทรียภาพหรือความงดงามทางภาษามี 2 ลักษณะคือ สุนทรียภาพทางเสียง และสุนทรียภาพทางความหมาย สุนทรียภาพทางเสียงปรากฏใน 2 ลักษณะคือ การเล่นเสียงในลักษณะสัมผัสสระและสัมผัสอักษร และลักษณะการเล่นคำในลักษณะการซ้ำคำ ผสมผสานกับการใช้กวีโวหารในลักษณะต่าง ๆ เช่น การอุปมาอุปมัย การเสริมสร้างความงามทางด้านเสียงและความหมายทำให้ผู้อ่านเกิดอรรถรส (อรอนงค์ เชื้อนิล, 2547)

สุนทรียภาพหรือความงดงามทางภาษา คำว่า กวีโวหาร หมายถึงการใช้ถ้อยคำ ที่มีความหมายลึกซึ้ง มุ่งให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าข้อเท็จจริง อาจเป็นการกล่าวในสิ่งที่มีความหมายตรงกันข้าม หรือเป็นการกล่าวเกินความเป็นจริง หรือเป็นการเปรียบเทียบกับตำนานนิทาน หรือวรรณคดีของเก่า ผู้อ่านต้องตีความจึงจะพบความหมายทลึกซึ้ง ซ่อนอยู่ (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2526) อลังการ คือการใช้ถ้อยคำที่ไพเราะ และโวหารที่มีความหมายลึกซึ้ง ให้เป็นประหนึ่งอาภรณ์ของบทประพันธ์ อลังการแบ่งเป็นอลังการทางเสียง และอลังการทางความหมาย (กุสุมา รักษมณี, 2534) ซึ่งการที่เราจะเกิดความชื่นชมในงานศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่งนั้น อาจจะเกิดขึ้นกับทุกท่านที่ได้สัมผัส แต่การที่จะอธิบายงานชิ้นนั้น ๆ มีความงดงามอย่างไร เป็นสิ่งที่ทำได้ไม่ง่ายนัก เพราะเป็นเรื่องจิตและอารมณ์ (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2547)

จากแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่นำมาใช้เพื่ออธิบายการวิจัยในครั้งนี้ ประกอบไปด้วย แนวความคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดุริยางควิทยา แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เพื่อนำไปประกอบการจัดกระทำข้อมูล และสังเคราะห์ข้อมูลในวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ข้อที่ 2 ปละข้ออที่ 3 ให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. งานวิจัยในประเทศ

ณรงรัชช์ วรมิตรไมตรี (2564) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา “คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา” : เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน พบว่า ผลการวิจัยสร้างสรรค์ได้เกิดการผสมผสานดนตรีลูกทุ่งกับดนตรีคลาสสิกเกิดเป็น “ดนตรีอีสานคลาสสิก”ในอีกมิติหนึ่งเป็นแบบฉบับเฉพาะเป็นการสร้างความสุนทรีย์และสร้างคุณค่าให้กับบทเพลงลูกทุ่งอีสานให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรมพื้นบ้านสู่ความเป็นวัฒนธรรมสากลโดยการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงในบทเพลงนี้ใช้การเรียบเรียงทั้งหมด 4รูปแบบ คือ การเรียบเรียงแบบแนวทำนองกับการบรรเลงประกอบการเขียนเสียงประสานสองแนว การเขียนเสียง

ประสานสี่แนว และ การเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิว แบบหลากทำานองการเรียบเรียงเสียงประสานสำาหรับวงออร์เคสตราในบทเพลงนี้ใช้การเรียบเรียงทั้งหมด 4 รูปแบบคือ การเรียบเรียงแบบแนวทำานองกับการบรรเลงประกอบการเรียบเรียงแบบการใช้ทำานองรองการเขียนเสียงประสานสี่แนวและการเรียบเรียงแบบใช้พื้นผิวแบบหลากทำนอง

ณัฐดนัย ศรีโท (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง เทคนิคการบรรเลงกระจับปี่ผู้ไท : กรณีศึกษานายพิทักษ์ สารทอง พบว่า องค์ประกอบทางดนตรีกระจับปี่ผู้ไท ของนายพิทักษ์ สารทอง คือ กระจับปี่ผู้ไทจะมี 4 สาย ทาจากไม้ขนุนชิ้นเดียว มีส่วนประกอบ 10 ส่วน คือ ตัวกระจับปี่ผู้ไท (กะโหลก) คอกระจับปี่ผู้ไทคั่นเสียงกระจับปี่ผู้ไท ลูกบิด ที่พาดสายหรือหย่องบน สายกระจับปี่ผู้ไท รูแพ ที่พาดสายหรือหย่องล่างหูยึดสายและหัวโขน ซึ่งลายเพลงที่ใช้บรรเลงกระปี่ผู้ไทของนายพิทักษ์ สารทอง ที่บ่งบอกถึงความเป็นผู้ไทคือ ลายผู้ไทเรณู ลายไหว้ครู ลายผู้ไทน้อย ลายช่างขันภูและลายเลาะตูบเลาะผาม เทคนิคพิเศษ ของการบรรเลงกระจับปี่ผู้ไทของนายพิทักษ์ สารทอง ซึ่งได้จากการบรรเลงแบบสายคู่ คือ สายที่ 3-4 (สายคู่บน) และสายที่ 1-2 (สายคู่ล่าง) โดยมีลักษณะการตั้งเสียง 5 แบบคือ 1) การตั้งสายแบบ (ลา มี) พบได้ในลายผู้ไทเรณูหรือลายลมพัดพร้าว 2) การตั้งสายแบบ (ลา เร) พบได้ในลายลายน้อยหรือลายแม้ฮ้างกล่อมลูก3) การตั้งสายแบบ (โด เร) พบได้ในลายสุดสะแนนหรือลายลำกลอน 4) การตั้งสายแบบ (โด โด) พบได้ในลายปู่ป่าหลาน 5) การตั้งสายแบบ (มี ลา) พบได้ในลายเลาะตูบเลาะผาม การตั้งเสียงกระจับปี่ผู้ไทและการบรรเลงลายเพลงแต่ละลายนั้นได้ใช้เทคนิควิธีการตั้งเสียงกระจับปี่ผู้ไทที่แตกต่างกัน

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (2561) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง อีสานคอรัส : อีสานบ้านของเฮา พบว่า “อีสานคอรัส” คือการนำเอาเพลงลูกทุ่งอีสานหรือเพลงหมอลำต่าง ๆ และสไตล์การขับร้องแบบหมอลำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยนำเพลง “อีสานบ้านเฮา”หรือ“อีสานบ้านของเฮา” ประพันธ์โดยพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ครูเพลงลูกทุ่งอีสานและศิลปินแห่งชาติประจำปี พ.ศ. 2557 และบทเพลงนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะทั้งในด้านการใช้ภาษาและวรรณกรรมที่สามารถสื่อสะท้อนถึงความเป็นอีสานได้อย่างชัดเจนผู้วิจัยจึงนำบทเพลงนี้มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน จากนั้นกำหนดกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ คือ ทำการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงโดยทำการเรียบเรียงเสียงประสานแบบแยกแนวเสียง (Part Writing Harmony) มี 5 แนวคือ โซปราโนอัลโต้ เทเนอร์ บาริโทน และเบส ผสมผสานกับการเรียบเรียงเสียงประสานแบบ “อะคัพเพลา” (A cappella) คือ การใช้เสียงร้องของมนุษย์ทำเสียงเลียนเสียงเครื่องดนตรี สามารถแบ่งเป็น 4 กลุ่มคือ 1) กลุ่มร้องเลียนเสียงเครื่องประกอบจังหวะ 2) กลุ่มร้องเป็นคอร์ดเลียนเสียงแคนและเสียงอื่น ๆ 3) กลุ่มร้องแบบแยกแนวเสียง 4) กลุ่มร้องเสียงเบสแล้วนำมาขับร้อง โดยใช้รูปแบบการร้องแบบผสมผสานระหว่างการร้องแบบคอรัส การร้องเลียนเสียงเครื่องดนตรี และการร้องแบบหมอลำร่วมกับการบรรเลงเปียโนประกอบ ซึ่งนำแนวคิดของลายดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือลายเซิ้ง ลายตังหวาย และลายผู้ไท มาพัฒนาผสมผสานการบรรเลงเปียโนประกอบให้เป็นลักษณะเฉพาะแบบ “เปียโนพื้นบ้าน” เพื่อทำให้งานสร้างสรรค์ “อีสานคอรัส” นี้มีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะ

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง เทคนิคการบรรเลงพิณของศิลปินพื้นบ้านอีสาน พบว่า ระบบเสียงที่ใช้ในการสร้างทำนองลายพิณของศิลปินพื้นบ้านอีสานของ นายบุญมา เขาวง นายทองใส ทับถนน และนายพรชัย บัวศรี สามารถแบ่งออกได้ 2 ระบบ คือ ระบบเสียงแบบลำทางสั้น และระบบเสียงแบบลำทางยาว ระบบเสียงแบบลำทางสั้น ได้แก่ ลายสุดสะแนน ซึ่งประกอบด้วย เสียง ซอล ลา โด เร มี ระบบเสียงแบบลำทางยาว ได้แก่ ลายใหญ่ ลายเต้ย ลายปู่ป่าหลาน ลายกาเต้นก้อน และลายลำเพลิน ซึ่งประกอบด้วยเสียง ลา โด เร มี ซอล กระสวนหรือวัฏจักรจังหวะในแต่ละลายมีส่วนที่แตกต่างกันทุกลาย ทำนองเพลงและเสียงท้ายประโยคทั้ง 6 ลายเพลง สามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ ลายที่ใช้ดีดประกอบลำทางสั้น จบด้วยเสียง เร แล้วเลื่อนไหลมายังเสียง ซอล ส่วนลายที่ดีดประกอบลำทางยาว จบด้วยเสียง ลา เทคนิคการบรรเลงพิณของศิลปินในแต่ละบุคลมีแตกต่างกัน แต่ทักษะพื้นฐานในการบรรเลงพิณมีความคล้ายคลึงกัน คือ การจับพิณ การจับไม้ต่อยซุงหรือไม้ดีด การตั้งสายพิณ การดีดสายและการใช้นิ้ว การทำเสียงเสพหรือเสียงประสาน การเปลี่ยนบันไดเสียง การทำเสียงพิเศษ และการปรับแต่งเสียง ส่วนเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน มีดังนี้ นายบุญมา เขาวง มีเทคนิคการดีดแบบตบสาย การดีดแบบเกี่ยวนิ้ว การดีดแบบลื่นไหล และการพรมนิ้ว นายทองใส ทับถนน มีเทคนิคดีดแบบรัวเสียงและการทำเสียงประสานเฉพาะลายเพลง นายพรชัย บัวศรี มีเทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งแบบลำทางสั้น แบบลำทางยาว และการประสานเสียงในลักษณะคอร์ด

บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2550) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคอีสานเหนือ พบว่า วิวัฒนาการดนตรีภาคอีสานเหนือแต่เดิมสัมพันธ์กับ “ประเพณีฮีตสิบสองคองสิบสี่” ซึ่งเป็นวิถีชีวิตของคนในชุมชน การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่ส่งผลต่อวิวัฒนาการดนตรีภาคอีสานเหนือคือแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ซึ่งมุ่งขยายโครงสร้างเศรษฐกิจพื้นฐานและการสื่อสารมวลชนซึ่งได้นำความเจริญแบบใหม่เข้าสู่ภูมิภาคพร้อมกับดนตรีแบบใหม่ วิวัฒนาการดนตรีภาคอีสานเหนือยังคงมีต่อไปตราบเท่าที่ดนตรียังคงเป็นส่วนหนึ่งของธุรกิจการบันเทิง และองค์กรรัฐยังคงส่งเสริมให้ “ประเพณีฮีตสิบสองคองสิบสี่” ยังคงเป็นประเพณีของสังคมอีสาน ดนตรีอีสานเหนือได้รับการสืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งโดยวิธีมุขปาฐะ การเรียนการสอนมักดำเนินที่บ้านครู ครูและศิษย์จึงมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกัน ศิลปินที่เชี่ยวชาญจะถ่ายทอดความรู้เรื่องพิธีกรรมการบูชาครูไปยังอนุชน ซึ่งถือเป็นประเพณีที่สำคัญสำหรับผู้เริ่มเรียนและผู้แสดง เครื่องบูชาที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมไหว้ครูสะท้อนความเชื่อของศิลปินซึ่งมีความเชื่ออันมีอิทธิพลของศาสนาที่คนในท้องถิ่นยึดถือเข้ามาเกี่ยวข้อง ผลการศึกษาวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือพบว่าดนตรีอีสานเหนือมีการแสดงหมอลำที่ถือเป็นเอกลักษณ์ประจำภาคและมีแคนเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังพบว่ามีวงโปงลางซึ่งประกอบด้วย โปงลาง แคน พิณ โหวตกลองอีสาน และกั๊บแก๊บ ซึ่งเป็นวงประจำท้องถิ่นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย วัฒนธรรมหมอลำแบ่งออกเป็น 8 ประเภท ส่วนลายเพลงจำแนกได้เป็น 3 กลุ่ม มีการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง การบรรเลงดนตรี สามารถใช้การประสานเสียงยืนพื้นกับทำนองหลัก แต่เปลี่ยนบันไดเสียงไปมา ผู้บรรเลง

สามารถใช้ปฏิภาณไหวพริบ ส่วนหมอลำสามารถเดินเสียงสูง ต่ำในบทกลอน โดยใช้ภาษาสอดคล้องกลมกลืนทั้งนี้การเรียกชื่อบทเพลงและเครื่องดนตรีของแต่ละท้องถิ่นจะแตกต่างกัน ดนตรีพื้นบ้านอีสานเหนือ จะใช้บรรเลงและแสดงในงานบุญ งานประเพณีประจำถิ่น ไม่นิยมแสดงในงานศพ กรรมวิธีการสร้างและคุณภาพของเครื่องดนตรีไทยอีสานเหนือ ในส่วนการสร้างเครื่องของช่างพิณและกลองยาวมีรายละเอียดขั้นตอนและกรรมวิธีแตกต่างกันขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการสร้าง ทั้งนี้รูปทรงและขนาดสัดส่วน สะท้อนถึงความเชื่อและเอกลักษณ์ของแต่ละจังหวัด อย่างไรก็ตามช่างทั้งหมดยังใช้วัสดุเหมือนกันคือใช้ไม้ขนุน ในการสร้างกลองก้นยาวใช้ไม้มะหาดและไม้ขนุนในส่วนการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีพบว่ารูปทรง ความสมดุลทางกายภาพ และคุณภาพเสียง คือ ปัจจัยหลักที่มีความสำคัญเท่ากันในการพิจารณาคุณภาพเครื่องดนตรีทั้งพิณอีสานและกลองก้นยาว

บุญโฮม พรศรี (2543) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พิณอีสานกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม :กรณีศึกษาจังหวัดอุดรธานี พบว่าการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของการทำและการบรรเลงพิณว่าสามารถแยกได้ 3 ลักษณะคือการเปลี่ยนแปลงด้านวัสดุอุปกรณ์เช่น ไม้ ขั้นเสียงลูกบิด มีการนาเอาคอนแท็คมาใช้ การเปลี่ยนแปลงด้านเครื่องมือให้ทันสมัยและรวดเร็วขึ้นทั้งการแกะสลัก การเจาะและเลื่อย การเปลี่ยนแปลงทางด้านกายภาพของพิณ โดยนิยมติดขั้นเสียง ฟา ที โด โดชาร์ป ฟาชาร์ป และทีแฟลตเพิ่มขึ้นมาทำให้สามารถบรรเลงตามบันไดเสียงสากลได้มากขึ้นการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัสดุอุปกรณ์พบว่ามีการนาวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้กับกีตาร์ไฟฟ้าเข้ามาเป็นส่วนประกอบในการทาพิณ

มงคล เสมเหลา (2558) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณประกอบหมอลำเพลินและหมอลำซิ่ง พบว่า

1. ลายพิณเกิดจากทำนองลำ ซึ่งทำนองลำเกิดจากกลอนลำมีฉันทลักษณ์ที่เป็นลักษณะของกลอนเยิ้นหรือกลอนนิทาน ทำนองลำได้แก่ ทำนองลำเพลิน ทำนองลำเดิน (ทำนองลำย่าว) ทำนองเพลงลูกทุ่ง และทำนองลำเต้ย ทำนองที่บรรเลง จัดอยู่ในประเภท 5 เสียง ประเภทไมเนอร์ เสียงท้ายวรรคทั้ง 4 ลาย จะจบด้วยเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง

2. เทคนิคการบรรเลงลายพิณของศิลปินประจำคณะหมอลำมีความคล้ายคลึงกัน ส่วนเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ ได้แก่ เทคนิคการดีดแบบตบสาย (Hammer-on) การดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off) การดีดแบบลื่นไหล (Legato) การดีดแบบรัวเสียง(Tremolo) การใช้คาโป้ทาบคอกีตาร์ในการเปลี่ยนบันไดเสียง การประสานเสียงในลักษณะคอร์ด เทคนิคการเปลี่ยนบันไดเสียง การเล่นสายเปิด หรือเทคนิค Pedal point และการสร้างสรรค์ลายพิณจากทำนองลำเพลินและทำนองลำซิ่ง

3. การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ลายพิณจากการแสดงหมอลำเพลินและหมอลำซิ่งเป็นการนำเสนอที่ประสบผลสำเร็จ ทำให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนาน ชื่นชอบและเป็นที่ยอมรับของคณะกรรมการ ว่าอยู่ในเกณฑ์ดี และสมควรที่จะนาไปปฏิบัติและถ่ายทอดต่อไป

อัครพล สีหนาท (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน : พิณโปร่งไฟฟ้า ผลการศึกษาพบว่า เทคนิค ขั้นตอน และวิธีการสร้างพิณโปร่งไฟฟ้า เริ่มด้วยการคัดเลือกไม้ และวัสดุที่ใช้ในการสร้างเครื่องดนตรี โดยมีพิธีกรรมเพื่อความเป็นริมงคลในการสร้างเครื่องดนตรี

พื้นบ้านในขั้นตอนการตัดไม้ การตาก หรืออบไม้ให้แห้งมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อความเสถียรของสภาพของเครื่องดนตรี ในด้านของเครื่องมือที่ใช้จะประกอบไปด้วยเครื่องมือ ประเภทตัด ขึ้นรูป ไส เจาะ ถาก บาก สิ่ว และขัดเป็นสำคัญ อุปกรณ์ในการยึดติดใช้กาว และสกรู นอกจากนี้ยังพบว่า การเทียบเสียงพิณมีสองวิธีคือ วัดจากเครื่องเทียบเสียง และจากการคำนวณตามหลักการสร้างของกีตาร์ นอกจากนั้นยังพบว่าการเจาะรูต่าง ๆ บริเวณกล่องเสียงของพิณโปร่งมีผลต่อระบบเสียงในด้านความดังและการกระจายเสียงของพิณโปร่ง และเมื่อนำณัพิณต้นแบบทั้งสามตัวมาติดอุปกรณ์ในการรับสัญญาณทั้งสามแบบ เสียงพิณโปร่งไฟฟ้าที่ได้มีลักษณะที่ต่างกันคือ อุปกรณ์รับสัญญาณแบบซิงเกิ้ลคอยล์จะให้เสียงที่แหลมใส และเบาที่สุด แบบฮัมบักกิ้งให้เสียงหนาและดัง ทั้งสองแบบให้เสียงเหล็กจากสายมากกว่าที่ได้จากกล่องเสียง ส่วนแบบสุดท้าย เปียโซปิ๊กอัพให้เสียงที่ใกล้เคียงเสียงพิณโปร่ง คือมีลักษณะเสียงที่คล้ายเสียงที่สะท้อนออกจากกล่องเสียงให้ความดัง และสามารถปรับแต่งได้จากอีควอไลเซอร์ และควรมีการต่อกราวด์ไปยังสายพิณเพื่อกำจัดสัญญาณรบกวน

อดินันท์ แก้วนิล (2549) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง วิธีการบรรเลงและการถ่ายทอดศิลปะการบรรเลงพิณของอาจารย์ทองใส ทับถนน พบว่า มีจุดเด่นการบรรเลงพิณที่มีสาย 2 สาย เพื่อให้สะดวกแก่การตั้งสาย เทคนิคต่าง ๆ ที่อาจารย์ทองใสใช้ในการบรรเลงนั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกับการบรรเลงพิณทั่ว ๆ ไป ในเรื่องการถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์ ใช้วิธีการสอนแบบตัวต่อตัว โดยให้ศิษย์จำลายพิณต่าง ๆ ที่สาธิตให้ดูแล้วนำมาปฏิบัติ ในขณะสอนอาจารย์ทองใส ยังสอดแทรกเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของพิณ ส่วนประกอบและอุปกรณ์ต่าง ๆ ของพิณ ไหวพริบปฏิภาณในการเล่นหน้าเวที จรรยาบรรณของศิลปิน เป็นต้น นอกเหนือจากการถ่ายทอดความรู้ให้ลูกศิษย์แล้ว การถ่ายทอดศิลปะการบรรเลงพิณให้แก่ประชาชนฟัง อาจารย์ทองใสก็ทำได้อย่างดีเยี่ยม โดยมีจัดเด่นอยู่ที่การประยุกต์ลายพิณต่าง ๆ ให้เข้ากับสถานการณ์ต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสมและไพเราะถูกใจผู้ฟังอย่างยิ่ง

ธงชัย จันเต (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีจังหวัดอุบลราชธานี พบว่า พิณมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เป็นไปตามลักษณะการเล่นของหมอพิณแต่ละคน ซึ่งพัฒนามาตั้งแต่ พิณสองสาย สามสาย และสี่สาย ในวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดอุบลราชธานีนั้นยังนิยมใช้พิณสองสายในการบรรเลงโดยทั่วไป ในยุคแรกพิณที่ใช้เป็นพิณโปร่ง ต่อมาได้พัฒนาเป็นพิณไฟฟ้า บทบาทของพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน ในอดีตเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมรองลงมาจากแคน ลักษณะลายพิณส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ เพนทาโทนิคสเกล การบรรเลงลายพิณของหมอพิณแต่ละคน จะมีความแตกต่างในลายละเอียดของการแปลทำนองในบางช่วงเพลงแต่มีทำนองหลักที่คงเดิม บางท่วงทำนองมีการบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) เช่นเดียวกับดนตรีแจ๊สของชาวตะวันตก และการด้นสดนั้นถือเป็นเอกลักษณ์เด่นของดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิม

อิสรีย์ ฉายแผ้ว (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาบุคลากรเรื่องดนตรีพื้นบ้าน : พิณ วิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ พบว่า การพัฒนาบุคลากรเรื่อง พิณ โดยใช้กระบวนการวิจัยปฏิบัติการ

ในวงรอบที่ 1 โดยใช้กลยุทธ์การประชุมเชิงปฏิบัติการ 2 กิจกรรม คือ กิจกรรมให้ความรู้ความเข้าใจและกิจกรรมฝึกปฏิบัติการดีดพิณ ทำให้ผู้ร่วมศึกษาค้นคว้าทั้งหมดจำนวน 4 คน มีความรู้ความเข้าใจเรื่อง ดนตรีพื้นบ้าน : พิณ ผ่านเกณฑ์ (ร้อยละ 80) ทั้ง 4 คน ผ่านเกณฑ์การประเมินความสามารถในการดีดพิณ อยู่ในระดับดี (คะแนนเฉลี่ย 3.8) จำนวน 1 คน มีประเด็นที่จะต้องพัฒนาด้านการฝึกปฏิบัติการดีดพิณในวงรอบที่ 2 จำนวน 3 คน ในวงรอบที่ 2 โดยใช้กลยุทธ์การประชุมเชิงปฏิบัติการ กิจกรรมฝึกปฏิบัติการดีดพิณ โดยเพิ่มระยะเวลาในการฝึกปฏิบัติอีก 30 วัน ผลปรากฏว่า การฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง ทำให้ครูเกิดการพัฒนาความสามารถในการดีดพิณได้ดีขึ้น และผ่านเกณฑ์การประเมินความสามารถทั้ง 4 คน (คะแนนเฉลี่ย 3.51 ขึ้นไป)

โดยสรุป การพัฒนาบุคลากรเรื่อง พิณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ โดยใช้กลยุทธ์การประชุมเชิงปฏิบัติการ 2 กิจกรรม คือ กิจกรรมให้ความรู้ความเข้าใจและกิจกรรมฝึกปฏิบัติการดีดพิณ ได้ส่งผลทำให้ผู้ร่วมศึกษามีความรู้ความเข้าใจเรื่องพิณ และมีความสามารถในการดีดพิณทั้ง 3 ลายเพลง คือ ลายโปงลาง ลายเต้ยโขง และลายเต้ยพม่าได้

อัมพร พิลาวัน (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ที่เน้นทักษะกระบวนการ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสาระดนตรี เรื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 พบว่า

1. แผนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นทักษะกระบวนการ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสาระดนตรี เรื่อง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีประสิทธิภาพ เท่ากับ 88.06/86.77 ซึ่งมีประสิทธิภาพสูงกว่าเกณฑ์ที่ตั้งไว้

2. ค่าดัชนีประสิทธิผลของแผนการจัดการเรียนรู้ที่เน้นทักษะกระบวนการ เรื่อง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 มีค่าเท่ากับ 0.7413 แสดงว่าแผนการจัดการเรียนรู้ที่ผู้ศึกษาค้นคว้าได้พัฒนาขึ้นแล้ว นักเรียนมีความก้าวหน้าทางการเรียน คิดเป็นร้อยละ 74. 13

3. นักเรียนมีความพึงพอใจต่อการเรียนด้วยการจัดการเรียนรู้ที่เน้นทักษะกระบวนการเรื่อง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ) กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสาระดนตรี ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 อยู่ในระดับมากที่สุด

สมชัย สุวรรณไตร (2539) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีของชาวโส้ อำเภอกุสุมาลย์ จังหวัดสกลนคร พบว่า กระจับปี่เป็นพิณชนิดหนึ่งอาจจะมี 2 สาย3 สาย หรือ 4 สาย แต่ที่พบมากในกลุ่มดนตรีชาวโส้จะมี 3 สาย กระจับปี่มีส่วนประกอบที่สำคัญ อยู่ 10 ส่วนคือกะโหลก หมอนล่าง หมอนบน คันบิด สาย คันนับ ไม้ดีด หัวนาคและสายสะพาย กระจับปี่ของชาวโส้ ส่วนที่เป็นกะโหลกและคานนั้นนิยมทำจากไม้ชิ้นเดียว ไม้ที่ใช้ทำกระจับปี่ มักทำจากไม้ 2 ชนิดคือ ไม้หมากมี้ (ไม้ขนุน) กับไม้แคน (ไม้ตะเคียน)

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2529) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีผู้ไทย พบว่า กระจับปี่เป็นพิณชนิดหนึ่ง ซึ่งมี2 สาย หรือ 4 สาย แต่ที่พบส่วนมากมี 3 สาย คำว่ากระจับปี่นี้อินเดียเรียกว่า กัจฉะบิ

วีณา ซึ่งเป็นพิณโบราณของอินเดีย กะโหลกทาเป็นรูปเต่า นอกจากนั้นยังกล่าวถึงหน้าที่ของกระจับปี่ วิธีทำและวัสดุที่ใช้ทำ ระบบการเทียบเสียง วิธีการเล่นและการฝึกหัด โอกาสที่เล่นของการผสมวง

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข และคณะ (2546) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ความหลากหลายทางวัฒนธรรม : ภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อการพัฒนาและประยุกต์ใช้การพาณิชย์และการบริการทางสังคม พบว่าหลักกลศาสตร์พื้นฐานและกลวิธีการสร้างพิณโปร่งว่าไม้ที่ใช้ทำพิณโปร่งนั้นจะมีขนาดโดดประมาณ กว้าง 23 เซนติเมตร ยาว 150 เซนติเมตร หนา 5 เซนติเมตร (23 x 150 x 5) ซึ่งปกติแล้วไม้หนึ่งท่อนจะทาพิณโปร่งได้สองตัวองค์ประกอบของพิณประกอบไปด้วย ส่วนกล่องเสียงควรกว้างอย่างน้อย 22 เซนติเมตร ยาว 33 เซนติเมตร และหนา 6-11 เซนติเมตร ส่วนคอพิณยาวอย่างน้อยประมาณ 44 เซนติเมตร ส่วนหน้าคอพิณใส่ให้ราบเพื่อง่ายในการติด ขั้นเสียงและการบรรเลงด้านหลังมีลักษณะกลมกลึง มีความกว้างประมาณ 5-7 เซนติเมตร มีความหนาประมาณ 4-5 เซนติเมตร ส่วนสาหรับติดลูกบิดจะยื่นต่อไปจากส่วนปลายคอพิณประมาณ 10 เซนติเมตร ช่างบางคนจะมีการแกะสลักลวดลายเพื่อความสวยงาม แล้วเจาะรูเสียบลูกบิดตามความต้องการ ลูกบิดอาจทาจากซีกไม้ขนาดพอเหมาะกับมือเวลาบิด ปัจจุบันหันมาใช้ลูกบิดกีตาร์แทนเพื่อความสะดวกและรวดเร็วในการผลิตเครื่องดนตรี ส่วนยึดหัวโขนจะยื่นต่อจากส่วนสาหรับติดลูกบิด มักแกสลักเป็นรูปหัวพญานาค หัวหงส์ เป็นต้น ส่วนยึดสายพิณ 3 สายนั้นจะเจาะรูยึดที่บริเวณส่วนท้ายของกล่องเสียงของพิณแล้วดึงปลายสายพาดผ่านเป็นแนวขนานกับตัวพิณและคอพิณสอดเข้ากับรูลูกบิดที่ตั้งไว้แล้ว ส่วนรูรับเสียงหรือซาวด์โฮล เป็นรูที่เจาะไว้บริเวณกึ่งกลางของหน้ากล่องเสียง หย่องค้าสายพิณส่วนใหญ่ทาจากแผ่นไม้บาง ๆ ติดไว้บริเวณส่วนท้ายของกล่องพิณระหว่างรูรับเสียงกับส่วนยึดสายพิณ ขั้นเสียงพิณ มักจะทาด้วยไม้ไผ่หรือซี่หวาย หรือซี่โลหะบาง ๆ ตัดให้มีความยาวเท่ากับความกว้างของหน้าคอพิณ โดยติดขั้นเสียงขวางเป็นแนวตั้งฉากกับแนวยาวของสายพิณ ซึ่งมักจะติดอยู่ระหว่าง 10-12 ขั้น ขึ้นอยู่กับความยาวของคอพิณ ระยะห่างของขั้นเสียงแต่ละขั้น ไม่ได้วัดระยะตายตัวบนคอพิณ แต่วัดด้วยโสตประสาตการได้ยินเสียงตามมาตราเสียงดนตรี ที่ดีดพิณเป็นวัสดุแผ่นบาง ๆ เช่นขวดน้าพลาสติกมาตัดเป็นรูปกลม ๆ รี ๆ ขนาดประมาณปลายของหัวแม่มือ เวลาจับดีดต้องใช้อุ้นิ้วหัวแม่มือและอุ้งนิ้วชี้ มือขวาบีบจับส่วนแบนของที่ดีดให้แน่น ใช้ส่วนที่โผล่เหนือปลายนิ้วมือดีดสาย

อรรคพงศ์ ภูลายยาว (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การประพันธ์บทเพลง “จิตวิญญาณแห่งอีสาน” สำหรับวงซิมโฟนีออร์เคสตรา พบว่า เป็นผลงานที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกใจฐานะลูกอีสาน จินตนาการ ทำนองที่เคยได้ยิน สภาพบรรยากาศ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนอีสานที่ผู้ประพันธ์ได้เคยได้สัมผัส ทั้งแต่เล็กจนโต ผู้ประพันธ์ได้เลือกวงซิมโฟนี ออร์เคสตรา เป็นการผสมผสานและถ่ายทอดดนตรีอีสานในรูปแบบดนตรีตะวันตกเพื่อสร้างความหลากหลายในสีสันของเสียงให้น่าสนใจ โดยนำกลุ่มเครื่องดนตรีอีสาน เช่น พิณ แคน โหวด มาร่วมบรรเลงได้นำลายพื้นบ้าน เช่น เพลงกล่อมลูกภาคอีสาน, สรภัญญะ, เต้ยโขง, ลายแมงตับเต่า, สาละวัน, เลือกเอาทำนองบางส่วนมาใช้ในการประพันธ์เพลง พร้อมทั้งประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่เพื่อให้วงซิมโฟนี ออร์เคสตรา

ของมหาวิทยาลัยมหาสารคามได้ แสดงศักยภาพ สอดรับสอดประสานกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อให้เป็นส่วนหนึ่งในการเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านอีสาน

กระบวนที่ 1 ความทรงจำในวัยเด็ก “ท่วงทำนองที่ได้ยินในวัยเด็ก เพลงกล่อมจากแม่ ความสนุกสนานนการวิ่งเล่นหลังจากตื่นนอน”

กระบวนที่ 2 ดินแดนแห่งศรัทธา “พระรัตนตรัย พลังแห่งศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาในดินแดนอีสาน”

กระบวนที่ 3 วิถีชีวิตชนบท “วิถีชีวิตของชาวอีสาน การเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว แนวคิด กลุ่มทุน วัฒนธรรมที่ไม่ได้รับความสนใจ ปรับตัว ต่อยอดสืบทอดวัฒนธรรมอีสาน”

กระบวนที่ 4 อีสานสุขสันต์ “การเริ่มต้นฤดูแห่งการเพาะปลูก บรรยากาศธรรมชาติ ลมพัดเย็น ท้องทุ่งสีเขียว ความสนุกสาน ความสนุกสาน ความเอื้อเฟื้อ ความอบอุ่น ของคนอีสาน ที่มีต่อกัน และผู้มาเยือนเปรียบเหมือนอีสานนั้นเป็นดินแดนแห่งความสุข”

อภิวัชญา นางเลิง (2558) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบของผ้าผะเหวดอีสาน พบว่า รูปแบบของผ้าผะเหวดอีสาน ได้รับอิทธิพลความเจริญทางสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านการวางองค์ประกอบภาพจากการนำเสนอภาพที่หลากหลายในอดีต แต่ปัจจุบันได้ถูกลดทอนให้เหลือเพียงภาพที่ได้รับความนิยมหรือเป็นที่รู้จักกันดี รวมไปถึงเทคนิคการเขียนมีการคิดค้นอย่างต่อเนื่อง วัสดุที่ใช้เขียนผ้าผะเหวด เช่น จากผ้าทอมือเปลี่ยนเป็นผ้าด้ายดิบที่ทอจากโรงงานและจากสีที่ได้จากธรรมชาติเปลี่ยนเป็นสีสังเคราะห์หรือสีเคมี และสกุลช่าง การนำเสนอรูปแบบภาพเรื่องราวพระเวสสันดรชาดก ได้รับอิทธิพลของช่างพื้นบ้านอีสาน มีการผสมผสานกันระหว่างแนวคิดของกลุ่มช่างพื้นบ้าน ที่มีการเขียนแบบจัดองค์ประกอบแบบกระจายลำดับภาพไม่ต่อเนื่อง และกลุ่มช่างอีสานสมัยใหม่ที่มีการเขียนแบบจัดองค์ประกอบภาพไว้ตรงกลางลำดับภาพอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำให้กลุ่มช่างพื้นบ้านในสมัยหลังมีการปรับตัว เริ่มสร้างสรรค์ผลงานผ้าผะเหวดที่มีแบบแผนมากขึ้นตามความเจริญทางสังคมและได้รับความนิยมในสังคมอย่างต่อเนื่อง จนเกิดเป็นอาชีพช่างเขียนผ้าผะเหวดที่มีรายได้ดีในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา

ศตวรรษ มะละแซม (2563) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อและการปฏิบัติพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ของชาวไทยล้านนาและชาวไทยภาคอีสาน เรื่อง มหาชาติเวสสันดรชาดก : กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดสกลนคร พบว่า ในเรื่องความเชื่อ กลุ่มตัวอย่างจังหวัดเชียงใหม่ มีความเชื่อเรื่อง มหาชาติเวสสันดรชาดก มากที่สุด คือ เชื่อว่าศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย มีความวิเศษอย่างยิ่ง ส่วนกลุ่มตัวอย่างจังหวัดสกลนคร มีความเชื่อว่าพระมหาอุปคุต มีอิทธิฤทธิ์สามารถปกปักรักษาให้พิธีกรรมดำเนินลุล่วงไปด้วยดี และในเรื่องการปฏิบัติพิธีกรรม กลุ่มตัวอย่างจังหวัดเชียงใหม่ มีการปฏิบัติพิธีกรรมมากที่สุด คือ ได้ร่วมเป็นเจ้าภาพกัณฑ์เทศน์ ส่วนกลุ่มตัวอย่างจังหวัดสกลนคร ปฏิบัติพิธีกรรมมากที่สุด คือ ได้ตกแต่งในบริเวณที่ประกอบพิธีกรรมให้เหมือนกับเขาวงกต และได้เข้าร่วมพิธีกรรมฟังเทศน์มหาชาติเวสสันดรชาดกทุกปี โดยภาพรวมด้านความเชื่อและการปฏิบัติพิธีกรรมทั้งสองกลุ่มตัวอย่าง อยู่ในระดับมาก ในเรื่องการเปรียบเทียบความเชื่อและการ

ปฏิบัติพิธีกรรมทั้งสองกลุ่มตัวอย่าง ด้านเพศไม่มีความแตกต่างกัน ส่วนในด้านอายุ, สถานภาพสมรส, ระดับการศึกษาสูงสุด, ประสบการณ์การร่วมทำบุญฟังเทศน์มหาชาติฯ, และอาชีพ ทุกด้านมีอย่างน้อย 1 คู่ ที่มีความเชื่อแตกต่างกัน อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ส่วนใหญ่แตกต่างกันในด้านการประกอบพิธีกรรม ภาคเหนือ เน้นการประกอบพิธีกรรมในวัด คือ การนั่งฟังเทศน์ ส่วนภาคอีสานเน้นถึงการประกอบพิธีกรรมภายนอกวัด คือ การแห่พระอุปคุตและการแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง

กมล บุญเขต และคณะ (2557) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ประเพณีบุญผะเหวด : กรณีศึกษาประเพณีบุญผะเหวด ชาวไทย-หล่ม อำเภอหล่มสักและอำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบประเพณีบุญผะเหวดของชาวไทย - หล่ม จะจัดขึ้นทุกปี ปีละ 1 ครั้ง ในช่วงเดือนมีนาคม - เมษายน จะมีวันรวมเรียกว่า “วันโฮม” ชาวบ้านจะมาช่วยกันจัดตกแต่งสถานที่เพื่อจัดงานบุญผะเหวด โดยเตรียมเครื่องสักการะต่าง ๆ เช่น ดอกไม้ ธูปเทียน ข้าวตอก อย่างละ 1,000 อัน เป็นต้น ตั้งศาลเพียงตาขนาดเล็กพร้อมกับประดับธงขนาดใหญ่ เป็นจานวน 8 ทิศ รอบ ๆ ศาลาการเปรียญ เพื่อเป็นที่วางเครื่องสังเวยสำหรับประกอบพิธี ภายในศาลาการเปรียญจะแขวนผ้าที่มีภาพวาดเรื่องราวพระเวสสันดรทั้ง 13 กัณฑ์ ก่อนเริ่มพิธีจะมีการเทศน์มหาชาติและนิยมอัญเชิญพระอุปคุตมาปกป้องภัยอันตรายทั้งปวง และให้โชคลาภแก่ชาวบ้านที่มาร่วมพิธี โดยมีความเชื่อว่าผู้ใดฟังเทศน์มหาชาติครบ 13 กัณฑ์ จบภายในหนึ่งวันและจัดเตรียมเครื่องบูชาได้ถูกต้องจะได้เกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย แต่ถ้าหากตั้งเครื่องบูชาไม่ถูกต้องจะทาให้เกิดสิ่งไม่ดีต่าง ๆ ตามมา จึงทำให้ทุกคนในหมู่บ้านให้ความสำคัญ กับประเพณีนี้เป็นอย่างมาก ดังนั้น นอกจากเป็นการระลึกถึงพระเวสสันดรพระโพธิสัตว์ผู้ทรงบาเพ็ญเพียรบารมีชาติสุดท้ายของพระองค์ก่อนจะเสวยชาติและตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในภายหลัง

เอนก อาจวิชัย (2551) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง แนวทางการฟื้นฟูประเพณีบุญผะเหวดของชาวผู้ไทย จังหวัดมุกดาหารเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ท้องถิ่น พบว่า ประเพณีบุญผะเหวดของชาวผู้ไทยจังหวัดมุกดาหาร มีประวัติความเป็นมาจากการที่ชาวผู้ไทยถือว่า การทำบุญผะเหวดนั้น มาจากความเชื่อในคัมภีร์พระมาลัยหมื่นมาลัยแสน ที่กล่าวไว้ว่า ถ้าผู้ใดได้ฟังเทศน์มหาชาติให้จบภายในวันเดียวแล้วจะได้เกิดในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย การทำบุญส่วนใหญ่จะทำต่อเนื่องกัน 3 ปี เมื่อทำครบ 3 ปีแล้ว อาจเว้นช่วงทำบุญในปีถัดไปได้ การทำบุญผะเหวดนั้น นิยมทำกันในช่วงเดือนสี่ หรือเดือนห้า ขั้นตอนการทำบุญผะเหวดของชาวผู้ไทย เริ่มตั้งแต่การจัดเตรียมงานก่อนจะทำบุญเป็นเวลานานพอสมควรมีการประชุมชาวบ้าน เพื่อกำหนดวันทำบุญ การทำหนังสือบอกบุญไปยังวัดหรือหมู่บ้านอื่น มีการนิมนต์พระภิกษุสงฆ์ มาร่วมเทศน์มหาชาติ และเมื่อใกล้จะถึงวันทำบุญ ชาวบ้านจะร่วมลงไปจัดเตรียมสถานที่ในวัด จัดหาวัสดุอุปกรณ์ที่จำเป็นต้องใช้ เพื่อสร้างเครื่องผะเหวดได้แก่ ดอกไม้ และธงให้ครบพันชิ้น มีการตกแต่งบริเวณธรรมาสที่จะใช้เทศน์ด้วยราชวัตร ฉัตร ธง เกศกษัตริย์พร้อมด้วยเครื่องบูชา รวมถึงการตกแต่งบริเวณศาลา หรือสถานที่ตั้งธรรมาสให้สวยงาม

วราภรณ์ เชิดชู (2561) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” พบว่าหลักธรรมทางสายกลาง “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” นั้น ปรากฏการใช้คุณสมบัติดนตรี “พิณ”

เป็นสื่อในการอธิบายธรรมะ โดยข้อมูลดนตรีพิณสื่อถึง 3 นัย คือ (1) พิณในทางพุทธศาสนาจัดเป็นสัญลักษณ์แห่งการก่อให้เกิดปัญญา (2) พิณในทางความเชื่อจัดเป็นสัญลักษณ์แห่งเทพคนธรรพ์ (3) พิณในทางดนตรีเป็นลักษณะที่แสดงถึงคุณค่า ความงาม ความไพเราะ เอกสารและหลักฐานต่าง ๆ พบว่า เครื่องดนตรีพิณ “กระจับปี่” จัดอยู่ในประเภทพิณคอยาวเรียกชื่อตามแบบพิณลิวท์ที่ปรากฏในยุคหลังพระเวท ส่วนข้อมูลดนตรีพิณในพระไตรปิฎกพบว่า (1) ด้านความหมาย พิณมีนัยแห่งหลักธรรมโดยอุปมาจากสายและเสียงของพิณ (2) ด้านลักษณะพิณ ปรากฏรูปแบบฮาร์ป ลิวท์และโบว์ (3) ด้านบทบาทหน้าที่พบว่าพิณเป็นเครื่องทำทำนองและเครื่องทำเสียงโดรน ใช้ประกอบการขับร้อง ผลงานการประพันธ์เพลงในครั้งนี้เป็นเพลงตับเรื่องแบ่งทำนองออกเป็น 3 ส่วนคือ พุทธคุณ ธรรมคุณ และสังฆคุณ โดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบด้วยทานองต้นรากที่มาจากบทสวดบาลีและฉันท์ในคัมภีร์วุตโตทัย อันมีความหมายสอดคล้องกับเรื่องราวทางสายกลาง รวมทั้งการใช้แนวคิดเสียงโดรน การประสานเสียงแนวนอน การใช้คำร้องบาลี การประพันธ์หน้าทับใหม่ ตลอดจนการสอดแทรกและรักษานัยแห่งหลักธรรมของทำนองต้นรากอย่างเคร่งครัด อันเป็นลักษณะพิเศษที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลงานดุริยางคศิลป์ไทย ชุด 12 นักษัตร พบว่า เป็นบทเพลงที่ถ่ายทอดคานายดวงชะตาชีวิตของมนุษย์ในแต่ละปีนักษัตร โดยสื่อความหมายจากบทร้องและทานองเพลงคือ ปีชวด ปีฉลู ปีขาล ปีเถาะ ปีมะโรง ปีมะโรง ปีมะเส็ง ปีมะเมีย ปีมะแม ปีวอก ปีระกา ปีจอ ปีกุน บทเพลงแบ่งเป็นสามช่วง คือ 1) ปฐมศาสตร์ ว่าด้วยเรื่องประวัติที่มาของนักษัตร 2) ทุติยศาสตร์ ว่าด้วยคำทำนายในแต่ละปี ของนักษัตร 3) ตติยศาสตร์ เป็นการสรุปเรื่องราวทั้งหมดของนักษัตร ซึ่งรูปแบบของการบรรเลงนั้น เป็นการบรรเลงโดยวงดนตรีไทยประยุกต์ ที่ใช้เครื่องดนตรีไทยบรรเลงเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีนานาชาติเข้ามาผสมตามความเหมาะสม ตลอดจนการใช้เครื่องประกอบจังหวะมาสร้างสีสัน เลียนเสียง และอากัปกิริยาของสัตว์

ปราชญา สายสุข (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุดตาลเมืองเพชร พบว่า ได้แนวคิด จากกระบวนการผลิตน้ำตาลโตนด 5 ขั้นตอนหลัก คือ 1) การพาดตาล 2) การนวดตาล 3) การปาดตาล 4) การรองตาล 5) การเคี่ยวตาล การสร้างสรรค์ผลงานนี้ เป็นการประพันธ์เพลงในรูปแบบของเพลงชุด ประกอบด้วยเพลงหลัก 5 เพลง คือ 1) เพลงพาดตาล 2) เพลงนวดตาล 3) เพลงปาดตาล 4) เพลงรองตาล 5) เพลงเคี่ยวตาล และเพลงเชื่อมตาลสาหรับบรรเลง เชื่อมเพลงหลัก 1 เพลง โดยรูปแบบของการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นการบรรเลงดนตรีไทยด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง (พิเศษ) ประกอบการฉายสไลด์ โดยใช้โทนชาตรีและกลองชาตรีกำกับจังหวะหน้าทับ ทั้งนี้ได้กำหนดจังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะฉิ่งขึ้นใหม่ประกอบด้วย หน้าทับโทนชาตรี 6 รูปแบบ วิธีการบรรเลงกลองชาตรี 4 รูปแบบ อัตราจังหวะฉิ่ง 5 รูปแบบ ในส่วนของบทเพลงนั้นเป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยมิได้อาศัยเค้าโครงจากเพลงอื่นที่มีในขนบประเพณีของดนตรีไทยในการประพันธ์

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง (2561) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ ผลการวิจัยพบว่า สัตว์หิมพานต์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยมายาวนาน แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ สัตว์จตุบาท สัตว์ทวิบาทและมัจฉา ในสังคมไทยมีคติความเชื่อว่าสัตว์หิมพานต์เป็นสัตว์มงคล เป็นสัตว์วิเศษที่มีความสวยงาม มีคติเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ ประกอบไปด้วย 10 บทเพลง ได้แก่ เพลงพญาโคนิสภราช เพลงพญาพลาหก เพลงพญาฉัททันต์ เพลงพญาไกรสรสีหราช เพลงพญาหงส์ทอง เพลงพญากินนรแห่งสุวัณณนคร เพลงพญาครุฑ เพลงปลาอานนท์ เพลงพญานาคราช สุนันทนาคราชและปนันทนาคราช มีเพลงสาหรับเชื่อมต่อเพื่อความเป็นเอกภาพคือเพลงวิพิธหิมพานต์ บทเพลงทั้ง 10 เพลง ประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมดโดยนำข้อมูลเกี่ยวกับสัตว์หิมพานต์มาวิเคราะห์ ตีความทางสัญวิทยาโดยนำเอาลักษณะของสัตว์ต่าง ๆ มาสื่อด้วยองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ ผสานกับความคิดสร้างสรรค์จินตนาการ และแรงบันดาลใจของผู้วิจัยในรูปแบบดนตรีพรรณนา มีการสร้างสรรค์รูปแบบการประสมวงดนตรีและรูปแบบจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่ เพื่อแสดงจินตภาพของสัตว์หิมพานต์แต่ละชนิด เพื่อเติมเต็มจินตภาพของสัตว์หิมพานต์ให้สมบูรณ์

บุญเลิศ กร่างสะอาด (2560) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา พบว่า เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญคือ เพลงช้า เพลงเร็ว และรัวเพลงฉิ่ง ใช้สำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ในงานพิธีกรรมมงคล เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง มีโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทย ประพันธ์จากบทสวดชัยมงคลคาถาใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ การประพันธ์ทำนองจากต้นราก การยืดขยาย การยุบการทอน และการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ลักษณะพิเศษในการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถาคือ การประพันธ์ทานองเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่งขึ้นใหม่จากบทสวดมนต์ โดยใช้รูปแบบมือฆ้องวงใหญ่ สื่อถ้อยคำความหมายตลอดจนนัยแห่งหลักธรรมในพระพุทธศาสนา

วราวุฒิ เรืองบุตร (2559) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลง มม็วด พบว่า พิธีกรรมสามารถแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มได้แก่ การไหว้ครู การเบิกโรง การเข้าทรง และการลา จัดขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ในการรักษาโรคและ การจัดตามประเพณีประจำปี ในส่วนของผลงานสร้างสรรค์บทเพลง ชุด เพลงมม็วดเป็นการสร้างสรรค์โดยนาเอาพิธีกรรมมม็วดของจังหวัดสุรินทร์ บรรยากาศรวมไปถึงกริยาท่าทางต่าง ๆ มาเป็นแรงบันดาลใจเพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานเพลง มีจานวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงเต็บกรูเปรออัญ เพลงออญเจิญ เพลงเงื่อนโรง เพลงโฏนตา เพลงเลียโรง ซึ่งชื่อเพลงได้แรงบันดาลใจมาจากขั้นตอนของพิธีกรรมมม็วด คือ การไหว้ครู การเชิญ การเหยียบโรง การเข้าทรงบรรพบุรุษ และการลาโรง ตามลำดับ โดยใช้วงเครื่องสายไทยผสมกับซอกันตรึม ซึ่งยังไม่มีผู้ใดทำมาก่อน รวมทั้งมีปี่อ้อและกลองกันตรึมร่วมบรรเลง เพื่อให้ได้กลิ่นไอของความเป็นเขมรผสมผสานกับการบรรเลงเครื่องสายไทยซึ่งเป็นการผสมวงในรูปแบบใหม่

ชนะชัย กอผจญ (2559) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ ลักษณะนิสัยและพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับแมวทั่วไปและแมวไทยทั้ง 5 ชนิด ที่ยังคงปรากฏให้พบเห็นได้ในปัจจุบันและนำมาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลง ตับวิฬาร์เริงสาราญ โดยพบว่าแมวไทยมีประวัติความเป็นมายาวนานอยู่คู่กับคนไทย มีความเชื่อมโยงไปสู่ต่างประเทศมีคติความเชื่อ ทั้งราชสำนัก และชนพื้นถิ่น ได้แก่ เข้าร่วมในงานพระราชพิธีแ ะพิธีขอฝนของชาวบ้านที่มีความเดือดร้อน ลักษณะนิสัยของแมว 5 ชนิดที่ผู้วิจัยทำการสืบค้นข้อมูลพบว่ามี อุปนิสัยดีและเฉลียวฉลาด การประพันธ์เพลง “ตับวิฬาร์เริงสาราญ” เป็นการประพันธ์เพลงตับ ประเภทตับเรื่อง กำหนดใช้วงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัยทำการบรรเลง ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วงได้แก่ ปฐมบท กล่าวถึงประวัติความเป็นมา ความเชื่อ และบริบทต่าง ๆ ของแมวไทย ทำนองแบ่งออกเป็นลูกนา 4 ท่อน ส่วนที่สอง มัชฌิมบท กล่าวถึงอุปนิสัยสัญชาตญาณพฤติกรรมทำนองเพลงแบ่งออกเป็นทำนองอุปนิสัย 5 ท่อน และส่วนที่สามปัจฉิมบท กล่าวถึงลักษณะเด่นของแมวไทยทั้ง 5 ชนิด ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 5 เพลงตามชนิดของแมวไทย ทำนองเพลงมีทั้ง การประพันธ์ทำนอง 8 ห้องโน้ตเพลงและแบบฉิ่งตัด 7 ห้องโน้ตเพลงทำนองเพลงประพันธ์โดยยึดหลักการประพันธ์เพลงเกี่ยวกับสัตว์โดยคัดเลือกนกมาเป็นแนวในการประพันธ์อิงขนบและทาการประพันธ์ทานองใหม่โดยไม่อิงขนบ เครื่องดนตรีสากลและเครื่องตกแต่งทำนองที่นามาใช้ได้แก่ คลาริเน็ต หมากกะโหล่ง โปงเหล็ก เกราะ กังสดาล ระฆัง กระพรวน ขลุ่ยนกชนิดต่าง ๆ ขลุ่ยจีน ส่วนเครื่องกำกับจังหวะ หน้าทับได้แก่ กลองแขก ตะโพนไทย เปิงมาง จังหวะหน้าทับที่นามาตีกากับทำนองมีทั้งจังหวะอิสระ และจังหวะหน้าทับเดิม ได้แก่ หน้าทับพระทอง หน้าทับกระบี่ลีลา หน้าทับเบ้าหลุด หน้าทับลาว หน้าทับสองไม้สองชั้น หน้าทับตะเข่ิง (กลองแขก) หน้าทับสดายงค์ ชั้นเดียว

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง (2559) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา ผลการวิจัยพบว่า พื้นที่ของจังหวัดสมุทรสงครามเล็กที่สุดในประเทศไทย แต่ธำรงไว้ซึ่งรากฐานทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรม อัมพวาเป็นแหล่งกำเนิดศิลปิน เป็นแหล่งเพาะปลูกผลไม้ที่อุดมสมบูรณ์ เป็นแหล่งทานากุ้ง นาเกลือและนาข้าว อำเภออัมพวาเป็นเพียงอำเภอเดียวในสามอำเภอของจังหวัดที่ใช้พื้นที่ทำนาเท่านั้น คิดเป็นร้อยละ 0.5 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด ทั้งนี้พันธุ์ข้าวที่เพาะปลูกมีหลากหลาย ต้นข้าวที่ให้ผลผลิตได้ต้องเอาชนะอุปสรรคตามธรรมชาติในการเจริญเติบโต บทเพลงมี 3 ตอน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้งหมด ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางในเป็นหลัก ตอนที่ 1 บูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา พระแม่โพสพของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ตอนที่ 2 บรรยายวัฒนธรรมข้าวของชาวนาในอำเภออัมพวาตอนที่ 3 เฉลิมฉลองความสำเร็จและการร่วมแรงร่วมใจของเกษตรกร การเรียบเรียงหน้าทับตะโพนสำหรับเพลงบูชาในตอนที่ 1 หน้าทับกลองแขกปรบไก่ 6 ชั้นสำหรับบรรเลงในตอนที่ 2 และหน้าทับกลองแขกและโทนสำหรับการบรรเลงในตอนที่ 3 เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บทประพันธ์อาศัยเพลง ต้นรากซึ่งประพันธ์โดยบรมครูของจังหวัดสมุทรสงคราม อีกทั้งได้ทำการรื้อฟื้นเพลงพวงมาลัยที่สูญหายไปจาก

อำเภออัมพวา แล้วนำลูกตกมาประพันธ์ทำนองเพื่อรักษาบทเพลงของท้องถิ่นไว้ในบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี (2558) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ พบว่า ผลงานการประพันธ์เพลง ชุด ตำนานเทพนพเคราะห์ ประกอบด้วยเพลงทั้งหมด 9 เพลง ลักษณะรูปแบบการประพันธ์แบบอิงขนบโบราณ 4 เพลง ได้แก่ เพลงพระเสาร์ (เลห์กล) เพลงราหู (นักเลง) เพลงพระศุกร์ (ความรัก) และเพลงพระเกตุ (โบราณ) ลักษณะรูปแบบการประพันธ์แบบสร้างสรรค์ใหม่ 3 เพลง ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์ (ความยิ่งใหญ่) เพลงพระอังคาร (สงคราม) และเพลงพระพุธ (การเจรจา) และใช้ลักษณะรูปแบบการประพันธ์ทั้งสองแบบร่วมกัน 2 เพลง คือ เพลงพระจันทร์ (ความอ่อนหวาน) และเพลงพระพฤหัสบดี (ความศักดิ์สิทธิ์) มีการประพันธ์เพลงแขกโหราเพิ่มเติมอีก 1 เพลง เพื่อสร้างเอกภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ การแสดงนัยและอรรถรสของบทเพลงใช้บทบาทของเสียงดนตรี เช่น ลักษณะธรรมชาติของเสียงความเข้มของเสียง การซ้ำเสียง ซ้ำทำนอง และองค์ประกอบอื่น ๆ รวมถึงการจัดกลุ่มเครื่องดนตรีเป็นวงดนตรีให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงแต่ละประเภท โดยใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ เข้ามาผสมผสานตามความเหมาะสม รวมถึงใช้เครื่องกำกับจังหวะ เพื่อช่วยสร้างความไพเราะให้กับบทเพลง

ภัทระ คมขำ (2556) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน โดยการใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพและทำการเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดน่านเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปูจาในจังหวัดน่านเป็นระยะเวลา 15 เดือนโดยใช้กรอบแนวคิดทางทฤษฎีเพื่อทำความเข้าใจโลกทัศน์ของชาวเมืองน่านโดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะสงฆ์และฆราวาสผู้บรรเลงกลองปู่จาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามแบบมีส่วนร่วม และการศึกษาวิธีการตีกลองปูจากับบุคคลข้อมูลที่สาคัญในจังหวัดน่านคือเจ้าญาณ สองเมืองแก่นและการสัมภาษณ์พระสงฆ์ทั้งหมด 9 รูป รูปแบบทำนองกลองปูจาเมืองน่านแสดงให้เห็นการเชื่อมโยงวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏในจังหวะ กลองปูจา โดยเฉพาะกุศโลบายทางธรรมเตือนใจให้ผู้ฟังได้พิจารณาการปรุงแต่งของรูป รสกลิ่นและเสียง แบบแผนของท่วงทำนองกลองปูจากุศโลบายทางพระพุทธศาสนาจึงเป็นต้นแบบการร้อยเรียงบทเพลงซึ่งซ่อนเงื่อนไว้ในเพลงเรื่องปูจานครน่านอย่างแยบยล จากนั้นผู้ประพันธ์จึงได้ทำการขยายทำนองและฉันทลักษณ์ของทำนองกลองปูจาเมืองน่านตามหลักการประพันธ์เพลงเรื่องตามขนบของราชสานัก เพลงเรื่องปูจานครน่านประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงลา กระบวนเพลงทั้งหมดนี้เป็นโครงสร้างสำคัญของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ใช้บรรเลงในงานพิธีกรรมมงคล และเพลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงความนอบน้อมและความศักดิ์สิทธิ์ โครงสร้างดังกล่าวเป็นโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทยโดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบคือ โอด พัน การตัดทอน ลูกเท่า การใช้คู่กระด้าง การใช้คู่เสนาะ การใช้คู่กึ่งกระด้างสำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องของเพลงเรื่อง ส่วนลักษณะพิเศษในเพลงเรื่องปูจานครน่านคือการประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่และได้

เผยแพร่สู่สาธารณชนโดยเป็นที่ยอมรับของศิลปินสล่าผู้ทรงคุณวุฒิของจังหวัดน่านอีกทั้งยังใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมพระกฐินพระราชทานของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อังคนา ใจเหิม (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย พบว่า ผลงานการประพันธ์เพลงมีจำนวน 6 เพลงประกอบด้วย 1) เพลงผ้าจก เป็นสำเนียงภาคเหนือผสมผสานสำเนียงจีน การดำเนินทำนองมีเทคนิคการบรรเลงลักจังหวะ และการใช้ลูกสะบัดเสมือนการจกไหมเส้นยืนขึ้น-ลง และการตวัดเส้นไหมเสริมสลับกันไปมาจนเกิดเป็นลวดลาย 2) เพลงผ้าล้วง เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ การดำเนินทานองมีการใช้ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง บรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อมล้ำกัน สื่อให้เห็นการล้วงสอดเส้นไหมเกิดเป็นลวดลายน้ำไหล 3) เพลงผ้ามัดหมี่ เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง การดำเนินทานองมีการบรรเลงทางกรอ สื่อถึงการสาวเส้นไหม มีการใช้ลูกเท่าเสมือนการมัดไหมเป็นเปาะ ๆ การใช้ลูกต่อบรรเลงเชื่อมต่อทำนองให้ได้ใจความที่สมบูรณ์ เสมือนการทอผ้ามัดหมี่ซึ่งต้องนำรายที่มัดไว้มาทอต่อกันเป็นลวดลายให้สมบูรณ์ 4) เพลงผ้าขิด เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทานองมีการบรรเลงทางเก็บสลับกับการบรรเลงทางกรอ สะท้อนถึงวิถีชีวิต ที่มีความโลดโผนและเรียบง่ายสอดแทรกเทคนิคการ ลักจังหวะเสมือ นการสะกิดเส้นไหมให้เกิดลวดลาย 5) เพลงผ้าแพรวา เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางพื้น เครื่องดนตรีมีอิสระในการสร้างทางกลอน เสมือนการทอผ้าแพรวาที่ มีอิสระในการใช้สีสันที่หลากหลาย สอดแทรกเทคนิคการใช้ลูกสะบัดและเทคนิคการลักจังหวะ คล้ายกับการตวัดและการสะกิดเส้นไหม เป็นการผสมผสานระหว่างจกกับขิด 6) เพลงผ้ายก เป็นเพลงสำเนียงใต้ตอนล่าง การดำเนินทานองมีการใช้ลูกล้อลูกขัด เสมือนไหมเส้นยกกับเส้นข่ม สลับล้อขัดกันไปมาจนเกิดลวดลายตลอดพื้น

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ผลงานดุริยางคศิลป์ไทย ชุด 12 นักษัตร ผลการวิจัยพบว่า เป็นบทเพลงที่ถ่ายทอดคำทำนายดวงชะตาชีวิตของมนุษย์ในแต่ละปีนักษัตร โดยสื่อความหมายจากบทร้องและทำนองเพลงคือ ปีชวด ปีฉลู ปีขาล ปีเถาะ ปีมะโรง ปีมะโรง ปีมะเส็ง ปีมะเมีย ปีมะแม ปีวอก ปีระกา ปีจอ ปีกุน บทเพลงแบ่งเป็นสามช่วง คือ 1) ปฐมศาสตร์ ว่าด้วยเรื่องประวัติที่มาของนักษัตร 2) ทุติยศาสตร์ ว่าด้วยคำทำนายในแต่ละปี ของนักษัตร 3) ตติยศาสตร์ เป็นการสรุปเรื่องราวทั้งหมดของนักษัตร ซึ่งรูปแบบของการบรรเลงนั้นเป็นการบรรเลงโดยวงดนตรีไทยประยุกต์ ที่ใช้เครื่องดนตรีไทยบรรเลงเป็นหลัก และนำเครื่องดนตรีนานาชาติเข้ามาผสมตามความเหมาะสม ตลอดจนการใช้เครื่องประกอบจังหวะมาสร้างสีสัน เลียนเสียง และอากัปกิริยาของสัตว์

2. งานวิจัยต่างประเทศ

Deva (1978) ได้ศึกษาเกี่ยวกับพิณหลายชนิดของอินเดียในเนื้อหา Musical Instruments of India, History and Development สาระสำคัญเกี่ยวกับพิณสายเดียว คือได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น พิณโบราณแบบสติคซีเตอร์ที่เป็นพิณสายเดียว ซึ่งอินเดียเรียกว่า “เอกะธารา” หลายชนิด ที่พัฒนามาจากเครื่องดนตรีแต่บรรพกาล เช่น พิณธนู พิณหลุม ต่าง ๆ พิณเอกะธารา เหล่านี้บางชนิดเป็นแบบ 2 สายก็มี ปัจจุบันพิณเหล่านี้ยังมีบทบาทอยู่ในวิถีชีวิตของชาว

อินเดีย เช่น นักพรต นักร้องนเนจร วณิพก และชาวบ้าน นอกจากพิณสายเดียวแล้ว ยังมีเรื่องเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการของพิณแบบลิวท์ พิณแบบฮาร์พต่าง ๆ บี.ชัยธัญญา เทวา.(1989) ยังได้รวบรวมภาพจำหลักหิน ที่แสดงถึงเครื่องดนตรีของอินเดียทางใต้ไว้ในเรื่อง Music Instruments in Sculpture in Karataka โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพเทพถือพิณ และบรรเลงพิณแบบสติคซีเทอร์นั้น สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของพิณแบบนี้ในสมัยนั้นเป็นอย่างยิ่ง

Kim (1996) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการสอนดนตรีประยุกต์ควรจะเป็นการสร้างนักดนตรีที่ดี ผู้ซึ่งไม่เพียงเล่นดนตรีได้อย่างมีเทคนิคถูกวิธีเท่านั้น แต่ยังสามารถเล่นได้อย่างไพเราะเพราะพริ้งแบบดนตรีอีกด้วย อย่างไรก็ตามการสอนดนตรีประยุกต์ในปัจจุบันนั้นบ่อยครั้งจะเน้นการสอนเทคนิควิธีการเพียงอย่างเดียวมากกว่าการสอนให้เข้าใจ ซึ่งการสอนแบบเป็นวิชาการนั้นไปสู่ความ สามารถทางดนตรีที่จำกัดของนักเรียนการศึกษานี้ พยายามที่จะแสดงให้เห็นถึงแนวทางที่เป็นไปได้ที่จะส่งเสริมการสอนดนตรีประยุกต์ในปัจจุบัน แนวทางหรือพาหนะที่นำมาใช้ในการเตรียมภูมิหลังทางทฤษฎีและประวัติของดนตรีที่กล่าวถึงนั้นก็คือ เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ ผลการศึกษาพบว่า นักเรียนที่เข้าร่วมทดลองดูเหมือนจะได้รับความรู้ทางดนตรีที่ตนเองเล่น โดยใช้โปรแกรม และสามารถที่จะเชื่อมโยงการสอนทางทฤษฎีและประวัติเข้ากับดนตรีได้ ยิ่งไปกว่านั้นกระบวนการใช้คอมพิวเตอร์ดูเหมือนว่าจะช่วยกระตุ้นนักเรียนเหล่านี้ศึกษาหาความรู้ทางดนตรีที่ถูกเพิกเฉยในบทเรียนของเขาด้วยเหมือนกัน ครูของนักเรียนเหล่านี้ยังแสดงให้เห็นถึงปฏิกิริยาตอบสนองทางบวกต่อการสอนทฤษฎีและประวัติดนตรี โดยใช้คอมพิวเตอร์ช่วยแม้ว่าพวกเขาจะแสดงให้เห็นถึงความกล้าที่พวกเขาขาดเครื่องมือและขาดการฝึกการใช้คอมพิวเตอร์ การศึกษานี้ชี้ให้เกิดการพัฒนาศักยภาพที่เหลือเชื่อในเรื่องของแรงจูงใจและผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของนักเรียนในการเรียนรู้ทางดนตรี

Maceda (1981) ได้ศึกษาวิจัยถึงเทคนิคและทฤษฎีต่าง ๆ ของสาขาวิชาดุริยางควิทยาที่ใช้ในการออกเก็บข้อมูลในงานสนาม โดยเน้นที่ดนตรีในชนบทของท้องถิ่นต่าง ๆ ในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับดนตรีในราชสำนักต่าง ๆ เทคนิคต่าง ๆ ที่กล่าวถึงการใช้เครื่องมือการทำรายงานข้อมูลที่ได้มาอย่างเป็นระบบ ทั้งข้อมูลเป็นมนุษยดุริยางควิทยาและข้อมูลทางดนตรี เทคนิคต่าง ๆ ดังกล่าวนั้น การปรับปรุงและเพิ่มเติมให้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ด้านต่าง ๆ ที่แปรเปลี่ยนในด้านภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยกล่าวถึงตัวอย่างในการกำหนดบันไดเสียงที่มีความเหมือนกันในกลุ่มต่าง ๆ ในฟิลิปปินส์และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงทฤษฎีที่กล่าวถึงเรื่องของเสียงเสพ (Drone) และทำนอง (Melody) ในรูปขององค์ประกอบดนตรีพื้นฐานรวมทั้งสื่อสารในเรื่องของดนตรีด้วย

Sach (1940) ได้ศึกษาการกำเนิดของเครื่องดนตรีหรือเครื่องกระทบเริ่มจากการเคลื่อนไหวร่างกายที่เป็นจังหวะ การกระทืบเท้า การตบมือ การตบเข่า การตบตะโพกและส่วนอื่น ๆ จากธรรมชาติของร่างกาย ในการประกอบการเต้นรำ รวมถึงการนำเอาวัสดุต่าง ๆ จากธรรมชาติเพื่อมาทำเป็นเครื่องตีประเภทต่าง ๆ เช่น เครื่องเขย่า เครื่องกระทบ บั้งกระทุ้ง เครื่องเคาะ และกลองประเภทต่าง ๆ

Roongruang (1999) ได้วิจัยพัฒนาการของดนตรีไทยจากวัฒนธรรมมุขปาฐะสู่การจดบันทึกโน้ตเพลงเป็นลายลักษณ์อักษร ผลการวิจัยพบว่าแม้ว่าในปัจจุบันชุมชนไทย นั้นมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก และคนไทยเองก็ได้เปลี่ยนแปลงจากวิถีชีวิตประเพณีเดิมไปสู่ชีวิตที่มีความทันสมัยมากขึ้น แต่ทว่าด้านดนตรีที่แสดงออกถึงประเพณีไทยนั้นก็ยังคงมีบทบาทสำคัญในสังคมไทยเช่น เดียวกัน โดยหน้าที่บางอย่างของดนตรีนั้นได้เปลี่ยนแปลงไปดังเช่นดนตรีที่ใช้เล่นในศาลาวัดและในบ้านของคนชั้นสูง ซึ่งการแสดงดนตรีสดเพื่อความบันเทิงในชีวิตประจำวันในอดีตนั้น ไม่ได้มี อยู่อีกต่อไปโดยการแสดงได้ย้ายจากศาลาวัดและบ้านพักส่วนตัวไปสู่เวทีและสื่อที่มีความทันสมัยมากขึ้น ซึ่งดนตรีไทยจำนวนมากได้ถูกแทนที่โดยเพลงสมัยใหม่ที่มาจากทางตะวันตกและของไทยเองจากแหล่งต่าง ๆ และสำหรับดนตรีที่ใช้ในพิธีทางศาสนาก็ยังคงรักษาบทบาทหน้าที่ของตนเอง ในวัดกับบางพื้นที่ในต่างจังหวัด แต่ดนตรีที่ใช้ทางศาสนานั้นจะสามารถคงอยู่ได้ในรูปแบบที่ได้รับการปรับปรุงแล้วเท่านั้นหากดนตรีประเภทนี้ถูกใช้ในพื้นที่สังคมเมือง ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับความต้องการของแต่ละคนว่าดนตรีนั้นเหมาะกับวิถีการใช้ชีวิตในสังคมยุคใหม่หรือไม่ โดยดนตรีไทยจะยังคงได้รับการรักษาไว้อย่างดีในสถาบันการศึกษารวมไปถึงศูนย์วัฒนธรรมด้วยเช่นเดียวกัน แม้ว่าโน้ตของชาวตะวันตกจะไม่เหมาะต่อประเพณีดนตรีทั่วโลก แต่สัญลักษณ์นี้ก็ได้เป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในเอกสารและการรักษาดนตรีแบบฉบับของไทยไว้ แม้ว่าจะมีความแตกต่างหลายอย่างระหว่างระบบเสียงของไทย และแบบตะวันตกก็ตาม โดยปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นโดยความแตกต่างเหล่านี้ได้รับการแก้ไขโดยการคิดในรูปของระบบไทย

Miller (1977) ได้ศึกษาดนตรีตะวันตกในธุรกิจดนตรีของประเทศไทยว่าธุรกิจดนตรีในกรุงเทพมหานคร ได้ขยายตลาดออกไปสู่หัวเมืองในชนบททั่วทุกภาคของประเทศไทยเป็นผลให้เกิดดนตรีชนิดใหม่ขึ้นมาในราวปี 1963 (พ.ศ. 2505) ดนตรีชนิดใหม่ ซึ่งเริ่มปรากฏขึ้นมานี้มีลักษณะของเพลงลูกกรุงเป็นดนตรีสมัยใหม่รวมเป็นดนตรีตะวันตกเป็นอย่างมากเนื้อร้องเป็นภาษาภาคกลางค่อนข้างจะละเอียดอ่อน และสละสลวยดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบใช้เครื่องดนตรีของทางตะวันตกและใช้สไตล์ตามแบบอย่างดนตรีทางอเมริกาและยุโรป ดนตรีชนิดนั้นเรียกว่าเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกทุ่งมีลักษณะเด่นในเรื่องของของการใช้คำประพันธ์อย่างง่าย ๆ ให้ความรู้สึกโดยตรงและไม่เป็นลักษณะของชาวกรุง เป็นลักษณะท้องทุ่งนามากกว่า เนื้อหาส่วนใหญ่กล่าวถึงชีวิตของคนทั่ว ๆ ไปโดยเฉพาะชาวบ้าน สำหรับสไตล์ของการขับร้องนั้น นักประพันธ์เพลงลูกทุ่งซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนกรุงเทพฯ ได้เอาแบบการขับร้องเพลงพื้นบ้านของหลาย ๆ ภาคใช้รวมทั้งสไตล์การขับร้องแบบหมอลำกลอนหมอลำหมู่ส่วนดนตรีที่บรรเลงประกอบการขับร้องจะใช้เครื่องดนตรีของท้องถิ่นหรือไม่ก็ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเพลงพื้นบ้านของทางภาคอีสานที่นิยมนำไปใช้มากที่สุด ได้แก่ บทเพลง ทำนองเต้ยโขง มีนักร้องหมอลำกลอนและหมอลำเพลินเป็นจำนวนมากที่ได้รับผลสำเร็จ ในการไปเสี่ยงโชคกับการร้องจะร้องเพลงลูกทุ่งในกรุงเทพ ฯ ในสมัย อ่อนวงศ์ จัดว่าเป็นผู้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการนำแคนมาบรรเลงใส่ในเพลงลูกทุ่งประกอบภาพยนตร์ นักประพันธ์เพลงนักเรียบเรียงเสียงประสานหลายคนได้นำเอาสไตล์ของดนตรีท้องถิ่นต่าง ๆ ที่เด่นมาสร้างงานบทประพันธ์ยอดฮิตในเพลงลูกทุ่ง

มากมาย ซึ่งการเรียบเรียงดนตรีนั้นก็ จะยึดเสียง พิณ แคน โปงลาง โหวด สอดประสานให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัย การสร้างสรรค์ลายเพลงลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน 2) บริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด และ 3) สร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยใช้วิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ในการศึกษา โดยมีการศึกษาเบื้องต้น(Primary Research) จากการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมเอกสารทางวิชาการ ตำรา รายงาน แนวความคิด ทฤษฎี และบทความจากวารสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพิณอีสาน นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Work) จากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มศิลปินต้นแบบ และกลุ่มบุคคลทั่วไป เพื่อนำมาเสนอผลการวิจัยโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการศึกษาไว้ดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย
   - 1.1 เนื้อหา
   - 1.2 วิธีวิจัย
   - 1.3 ระยะเวลา
   - 1.4 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการวิจัย
   - 2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
   - 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
   - 2.3 การจัดกระทำข้อมูล
   - 2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
   - 2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ลายเพลงลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีขั้นตอนในการดำเนินงาน ดังนี้

1. ด้านเนื้อหา

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์เพื่อเข้าใจการสร้างสรรค์ลายเพลงลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ที่ต้องการทำการศึกษาของการวิจัยดังนี้

1.1 ศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน

1.2 ศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด

1.3 สร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

2. วิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีวิจัยออกเป็น 2 รูปแบบ ดังนี้

2.1 รูปแบบที่ 1 ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพทางมนุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology Qualitative Research) โดยเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documents) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพิณอีสาน จากการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมเอกสารทางวิชาการ ตำรา รายงาน แนวความคิด ทฤษฎี ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการดำเนินงาน ดังนี้

2.1.1 ศึกษาเอกสาร ตำราทั้งในและต่างประเทศ ผลงานวิจัย วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต และระดับดุษฎีบัณฑิตที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาและวิธีการวิจัย เพื่อเป็นข้อมูลในการทำความเข้าใจ วิเคราะห์ ตลอดจนพัฒนาวิธีวิจัยให้สมบูรณ์

2.1.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม โดยวิธีการสัมภาษณ์และวิธีการสังเกตประชากรกลุ่มตัวอย่าง เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด และนำข้อมูลทั้งหมดมาทำการวิเคราะห์ พร้อมนำเสนอเชิงพรรณนาวิเคราะห์

2.2 รูปแบบที่ 2 การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน

2.2.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน โดยผ่านกระบวนการการเก็บข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลทำนองเทศน์แหล่อีสาน ข้อมูลจากเสียงพิณในรูปแบบต่าง ๆ และข้อมูลภาคสนาม เกี่ยวกับบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด

2.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ ใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ประกอบกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ เพื่อให้การสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.2.3 อรรถาธิบายลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ที่ผ่านจากการสร้างสรรค์เสร็จสมบูรณ์แล้ว ผ่านแนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่มีคุณภาพ และเป็นประโยชน์ในด้านการศึกษาลายพิณอีสานต่อไป

3. ระยะเวลา

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้เวลาในการศึกษระหว่างเดือนธันวาคม 2562 ถึง เดือนธันวาคม 2564

4. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

4.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ และผู้เชี่ยวชาญด้านบุญผะเหวด

4.1.1 ผู้เชี่ยวชาญทางดุริยางคศิลป์ เพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน จำนวน 7 คน ประกอบด้วย

4.1.1.1 ผู้ช่วยศาตราจารย์ ดร. เจริญชัย ชนไพโรจน์ (เขียนหนังสือ วิจัยเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน)

4.1.1.2 ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้าน)

4.1.1.3 รองศาสตราจารย์ ดร.ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (นักวิจัยดีเด่น ผู้เชี่ยวชาญดนตรี เขียนหนังสือ และวิจัยเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านอีสาน)

4.1.1.4 อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน)

4.1.1.5 รองศาสตราจารย์ ดร. สิทธิศักดิ์ จำปาแดง (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน)

4.1.1.6 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต (ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน)

4.1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านบุญผะเหวด เพื่อให้ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด จำนวน 3 คน ประกอบด้วย

4.1.2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปฐมพงษ์ ณ จัมปาศักดิ์ (ผู้เชี่ยวชาญด้านบุญประเพณีอีสาน)

4.1.2.2 อาจารย์ ดร.สมคิด สุขเอิบ (ผู้เชี่ยวชาญด้านทัศนศิลป์บุญผะเหวด)

4.1.2.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย (ผู้เชี่ยวชาญ ด้านศิลปะการแสดงอีสาน)

4.2 กลุ่มศิลปินต้นแบบ เป็นการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติเกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ จำนวน 5 คน ประกอบด้วย

4.2.1 นายบุญมา เขาวง (ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงพิณ และศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ) ประจำปีพุทธศักราช 2556)

4.2.2 นายทองใส ทับถนน (ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงพิณ และศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน (พิณ) ประจำปีพุทธศักราช 2555)

4.2.3 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช 2562 และเป็นผู้ก่อตั้งวงโหวดเสียงทอง)

4.2.4 นายพรชัย บัวศรี (ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงพิณ 4 สาย)

4.2.5 นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ (ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ประจำปีพุทธศักราช 2561 สาขาดนตรีและนาฏกรรม และเป็นอาจารย์พิเศษ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล)

4.3 กลุ่มบุคคลทั่วไป จำนวน 15 คน เป็นกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับบทบาทของพิณอีสานในสถาบันการศึกษาและในสังคมอีสาน ประกอบด้วย

4.3.1 ครู อาจารย์ ที่สอนพิณอีสานในสถาบันการศึกษา จำนวน 2 คน

4.3.2 นักเรียน นิสิต และนักศึกษา ที่เรียนพิณอีสาน จำนวน 10 คน

4.3.3 บุคคลทั่วไป ที่สนใจเกี่ยวกับพิณอีสาน จำนวน 3 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ลายเพลงลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ผู้วิจัยได้จัดทำเครื่องมือโดยผ่านการศึกษาพัฒนาจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แล้วให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบความถูกต้องและเหมาะสม ดังต่อไปนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย แบ่งตามประเภทกลุ่มผู้ให้ข้อมูลดังนี้

1.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Formal Interview) และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Informal Interview) ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ทั้ง 2 แบบ เพื่อสอบถามถึงแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน องค์ความรู้ทางดนตรี นักดนตรี เครื่องดนตรี วงดนตรี บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด บทบาทของพิณอีสานในงานบุญผะเหวด ความเชื่อ พิธีกรรม การปรับเปลี่ยนเชิงดนตรีวิทยา ตามกรอบวิจัยที่ตั้งไว้

1.2 แบบสังเกต (Observation) แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participatory Observation) ใช้การสังเกตเกี่ยวกับแนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non Participatory Observation) ใช้สังเกตบริบททั่วไปในทำการวิจัย ซึ่งได้แก่ สภาพชุมชน งานบุญผะเหวด การมีส่วนร่วมของคนในชุมชน สิ่งอำนวยความสะดวก รวมทั้งบริเวณใกล้เคียง ตลอดจนกิจกรรมที่ทำการวิจัยเป็นข้อมูลพื้นฐานและเพื่อตรวจสอบข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ออกแบบการเก็บรวบรวมข้อมูลของการศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ลายเพลงลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย สามารถตอบคำถามของการวิจัยได้ตามที่กำหนดไว้ โดยมีวิธีเก็บรวบรวมข้อมูลเป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

2.1 การเก็บข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) เป็นการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับ องค์ความรู้เกี่ยวกับพิณ บุญผะเหวด แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในวิจัย งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในและต่างประเทศ รวมถึงข้อมูลในอินเตอร์เน็ต

2.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.2.1 การสัมภาษณ์ (Interviews) การสัมภาษณ์ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยผู้วิจัยใช้รูปแบบการสนทนาแบบทั่วไป และสัมภาษณ์เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน องค์ความรู้ทางดนตรี นักดนตรี เครื่องดนตรี วงดนตรี บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด บทบาทของพิณอีสานในงานบุญผะเหวด ตลอดจนสภาพทั่วไปทางภูมิศาสตร์ ความเชื่อ พิธีกรรม การปรับเปลี่ยนเชิงดนตรีวิทยา

2.2.2 การสังเกต โดยผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participatory Observation) โดยผู้วิจัยเรียนรู้แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน

ตลอดจนฝึกปฏิบัติการบรรเลงพิณในระหว่างการสังเกต และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non Participatory Observation) โดยผู้วิจัยได้ทำการสังเกตเกี่ยวกับแนวคิด วิธีการสร้างสรรค์ลายพิณ ทักษะการปฏิบัติดนตรี บริบททางวัฒนธรรม สังคม ประเพณี ความเชื่อ ค่านิยม รวมถึงกระบวนการสืบทอดด้านดนตรี

2.3 อุปกรณ์เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกข้อมูล ผู้วิจัยได้ใช้อุปกรณ์เครื่องมือในการบันทึกข้อมูลในหลายลักษณะ ดังนี้

2.3.1 บันทึกลงสมุดบันทึก และบันทึกลงคอมพิวเตอร์

2.3.2 บันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิตอล

2.3.3 บันทึกภาพนิ่งด้วยกล้องระบบดิจิตอล

2.3.4 บันทึกภาพเคลื่อนไหวด้วยกล้องระบบดิจิตอล

3. การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร ข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูล ได้ดังนี้

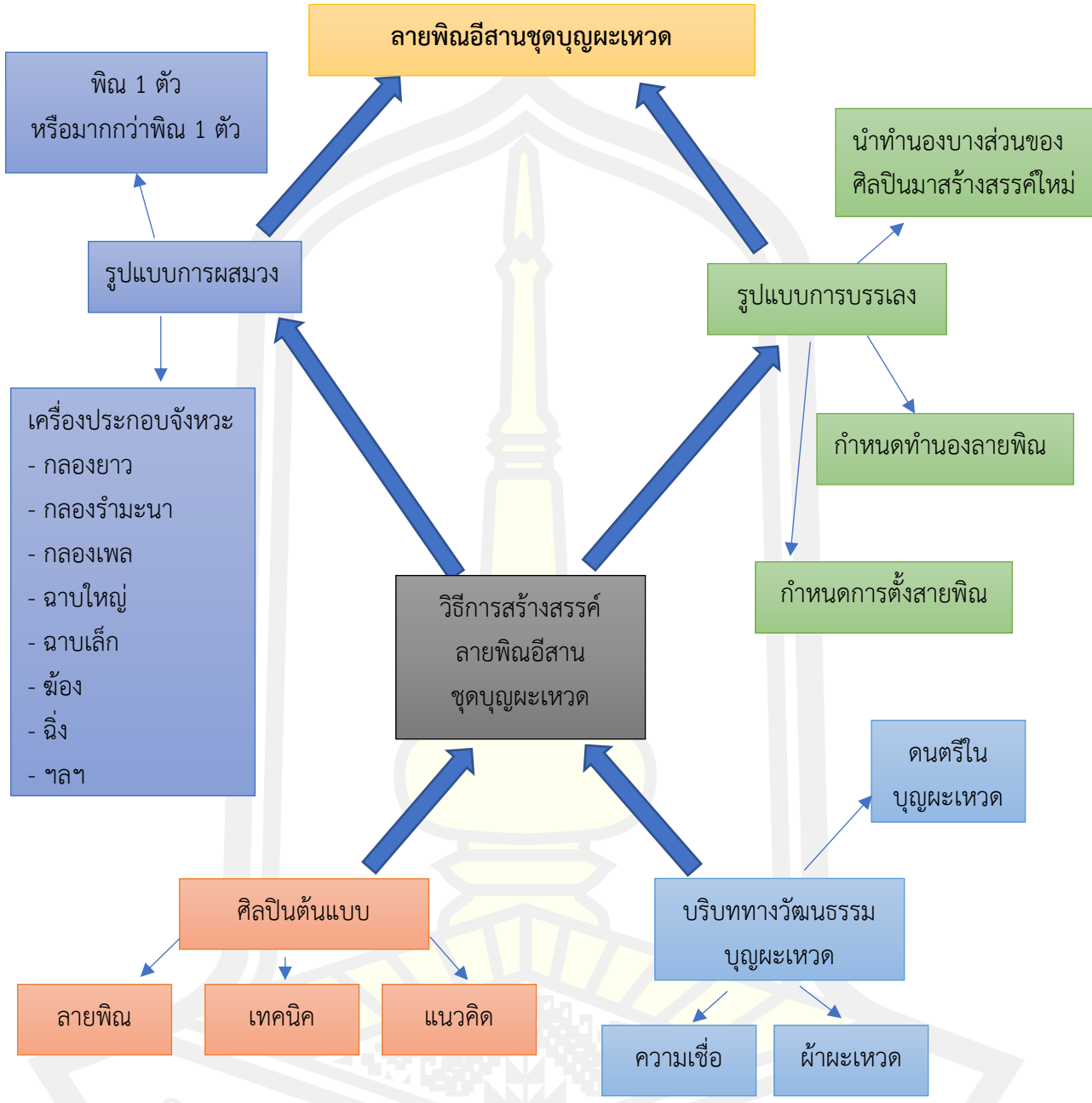
3.1 ข้อมูลที่ได้มาทั้งจากการศึกษาเอกสาร ข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การวิเคราะห์เอกสาร นำมาจัดประเด็นและเรียบเรียง ตามประเด็นวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้

3.2 นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ภาคสนามทำการวิเคราะห์ จัดหมวดหมู่ข้อมูล โดยด้านแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานนำไปตอบวัตถุประสงค์ข้อที่หนึ่ง และด้านบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด นำไปตอบวัตถุประสงค์ข้องที่สอง

3.3 นำข้อมูลบันทึกเสียงพิณจากภาคสนามมาถอดเสียง (Transcription) เพื่อเป็นแนวทางสำหรับผู้วิจัยในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อนำไปตอบในวัตถุประสงค์ข้อที่สาม

3.4 นำข้อมูลภาพมาคัดเลือก จัดตกแต่งภาพ และนำเสนอสอดแทรกในเนื้อหา

3.5 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด สามารถอธิบายตามภาพประกอบ ดังนี้



ภาพประกอบ 35 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมเอกสาร และข้อมูลจากงานภาคสนามมาวิเคราะห์ ในประเด็นแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน เพื่อเชื่อมโยงการประพันธ์ทำนองลายให้มี

ความสัมพันธ์และสามารถสื่อถึงบุญผะเหวด โดยการประยุกต์ใช้แนวคิดและทฤษฎีในการวิจัย เพื่อนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน

4.3 อรรถาธิบาย และวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ลายพิณอีสานชุด บุญผะเหวด ได้แก่ โครงสร้าง รูปแบบ ทำนอง จังหวะ และเนื้อดนตรี

5. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อวิเคราะห์ข้อมูลเสร็จแล้ว ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปให้ตรงประเด็นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และนำเสนอผลการวิจัยโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) และเผยแพร่ข้อมูลสู่สาธารณชนในรูปแบบผลงานการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ผ่านช่องทางออนไลน์เนื่องด้วยสถานการณ์โควิด 2019

บทที่ 4

แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน

แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลภาคสนามกลุ่มศิลปินต้นแบบ เป็นการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ ประกอบด้วย

1. นายบุญมา เขาวง (ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงพิณ และศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้านอีสาน พิณ ประจำปีพุทธศักราช 2556)
2. นายทองใส ทับถนน (ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงพิณ และศิลปินมรดกอีสาน สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน พิณ ประจำปีพุทธศักราช 2555)
3. นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านอีสาน) ประจำปีพุทธศักราช 2562 และเป็นผู้ก่อตั้งวงโหวดเสียงทอง)
4. นายพรชัย บัวศรี (ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงพิณ 4 สาย)
5. นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ (ศิลปินพื้นบ้านอีสาน ประจำปีพุทธศักราช 2561 สาขาดนตรีและนาฏกรรม และเป็นอาจารย์พิเศษ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล)

นายบุญมา เขาวง

ภาพประกอบ 36 นายบุญมา เขาวง

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2563)

นายบุญมา เขาวง ปัจจุบันอายุ 72 ปี เกิดวันที่ 15 พฤษภาคม 2492 แต่ไม่ได้รับการแจ้งเกิดในทะเบียนบ้าน เนื่องจากว่าในสมัยนั้นการแจ้งเกิดไม่ได้เร่งรัดเท่าไร่ จึงทำให้วันเกิดของ นายบุญมา เขาวง ช้ากว่ากำหนดถึง 3 ปี วันเกิดตามทะเบียนบ้าน คือ วันที่ 15 พฤษภาคม พุทธศักราช 2495 บ้านเลขที่ 17 หมู่ 9 บ้านคำกุง ตำบลหมูม่น อำเภอสหัสขันธ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นบุตรคนที่สองของนายแก้ว ทรงศิลป์ (ถึงแก่กรรม) และนางเสา ยุบุญชู (ถึงแก่กรรม) นายบุญมา เขาวง สมรสกับนางเป๋ เขาวง (ถึงแก่กรรม) มีบุตรด้วยกัน 3 คน ซึ่งเป็นบุตรสาวทั้งหมดปัจจุบันนายบุญมา เขาวงย้ายไปอาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ 18 หมู่ 7 บ้านหนองหัวแฮด ตำบลจุมจัง อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

นายบุญมา เขาวง ไม่ได้เข้ารับการศึกษาเนื่องจากว่า เกิดมาปีเดียวก็สูญเสียดวงตาทั้งสองข้าง ภูมิลำเนาตามทะเบียนบ้าน อยู่บ้านเลขที่ 31 หมู่ 5 บ้านนาอินแปลง ตำบลขมิ้น อำเภอเมือง จังหวัดกาฬสินธุ์ มีอาชีพหลักคือการเล่นดนตรี

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายบุญมา เขาวง

นายบุญมา เขาวง เริ่มฝึกบรรเลงพิณตั้งแต่อายุ 10 ปี สาเหตุที่ทำให้หลงใหลในเสน่ห์เสียงพิณก็เพราะในวัยเด็กจะมีงานบุญประเพณีต่าง ๆ อาทิ เช่น บุญบั้งไฟ บุญผะเหวด บุญกฐิน การเรียนพิณของนายบุญมา เขาวง นั้นไม่มีครูสอน แต่เกิดจากการศึกษาหาข้อมูลเอง จากเสียงพิณเสียงแคนที่ชาวบ้านบรรเลงตามงานบุญต่าง ๆ และนำสิ่งที่ได้ฟังมาฝึกฝน เรียบเรียงและสร้างสรรค์ทำนองขึ้นในแบบฉบับของตัวเอง รวมถึงการเกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์นั้นเกิดจากการจดจำทำนองเพลง ทำนองลายแคน ทำนองการร้องหมอลำ ที่ได้ฟังตามวิทยุ หรือแม้กระทั้งตามงานต่าง ๆ

ในการบรรเลงพิณ ในบุญผะเหวดของนายบุญมา เขาวง ส่วนหลักนั้นบรรเลงในช่วงแห่กัณฑ์หลอน ลายที่บรรเลงเป็นลายลำเพลินแก้วหน้าม้า เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงประกอบด้วย พิณ กลอง และฉาบ ซึ่งเป็นระยะเวลาประมาณ 40 ปีที่แล้ว ที่นายบุญมา บรรเลงประกอบการแห่กัณฑ์หลอน แต่ในปัจจุบันไม่ได้มีการบรรเลงพิณในงานแห่กัณฑ์หลอนแล้ว เพราะมีรถแห่ มีวงกลองยาวประยุกต์เข้ามาแทนที่ (บุญมา เขาวง, 2563 : สัมภาษณ์)

จากอดีตจนถึงปัจจุบัน นายบุญมา เขาวง ได้พัฒนาลายพิณของตนเองขึ้นเรื่อย ๆ และได้แนวคิดจากการเสียงแคน เสียงหมอลำที่ได้ฟังจากวิทยุและนำมาเรียบเรียงใหม่โดยการใช้พิณบรรเลง และลายพิณที่ได้นั้นก็ไม่เหมือนใครและไม่มีใครเหมือน ลายพิณของนายบุญมา เขาวง เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย จากความโดดเด่นด้านเทคนิคในการบรรเลง โดยมีวิธีการตั้งสายพิณดังนี้ พิณ 3 สาย คือ1) ลา-ลา-มี 2) มี-ลา-มี 3) ลา-ลา-ลา 4) ซอล-ซอล-ลา

โครงสร้างและรูปแบบลายพิณของนายบุญมา เขาวง

1. คีตลักษณ์ของลาย
2. วิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต
3. กระสวนจังหวะลาย
4. การซ้ำทำนองของลาย

1. คีตลักษณ์ของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายบุญมา เขาวง

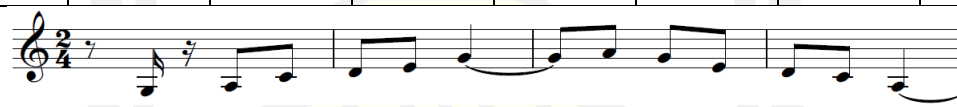
----	-ซฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ลฺ
----	-ซฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ลฺ
----	---ท	-ทท-	ทท-ลฺ	----	---ท	-ทท-	ทท-ลฺ
---ด	ลฺดรม	ซรมร	ดลซฺลฺ	---ด	ลฺดรม	-ซ--	-ลซล
-ดำ--	-ลซล	ดำซดำล	ซมรม	-ซ--	-มรม	มดมร	ดลซฺลฺ
---ร	--ลด	ร-ลด	-รลด	-ลดร	มดรม	ซรมร	ดลซฺลฺ
-ม-ด	ลดรม	ลซมร	มซรม	-ม-ด	ลดรม	ลซมร	ซมซล
---ดำ	--รำดำ	-มำ-รำ	มำดำรำมำ	---ซำ	--รำมำ	-รำ-มำ	ซำมำรำดำ
---รำ	--ทำดำ	ทำดำมำรำ	ดำลซล	---ล	--มซ	มซมด	มซรม
-ดรม	-ดรม	-ซ-ม	-มรด	ลฺดรม	ซมรม	ซมรม	ซมซล
-ดำ-ล	ซมซล	-ดำ-ล	ซมรม	-ซ-ม	-รมซ	ลซมร	มรดลฺ
-ซฺ-ลฺ	ดลซฺลฺ	-ลฺซฺลฺ	ดลฺซฺลฺ	-ซฺ-ลฺ	ดลฺซฺลฺ	ดรมร	ดลฺซฺลฺ
-ด--	-ดรม	รมซม	-ร-ม	ซมรด	มรดร	มรดร	มรดลฺ
-ดำ--	-ลซล	-ลซล	-ดำ-ล	ซมซล	-ดำ-ล	-ดำลดำ	-รำ-มำ
-มำ-มำ	-รำ-รำ	-ดำ-ดำ	-ล-ล	-ซ-ซ	-ม-ม	-ซ-ม	ซมซล

จากการศึกษารูปแบบของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายบุญมา เขาวง คือ เอกบท (Unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

2.วิเคราะห์ลักษณะแผนภูมิการเคลื่อนของโน้ตพิณของนายบุญมา เขาวง

บรรทัดที่1

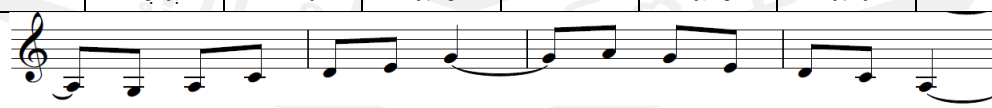
----	-ซฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ลฺ



โน้ตบรรทัดที่ 1 ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต ไล่จากเสียงต่ำสุดคือเสียง “ซ” ขึ้นไปเสียงสูง และไล่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

บรรทัดที่ 2

----	-ซฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ลฺ



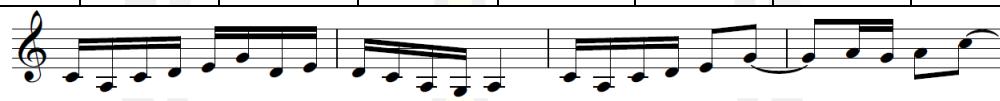
โน้ตบรรทัดที่ 2 ลักษณะเหมือนบรรทัดที่ 1 เคลื่อนที่เป็นรูปภูเขา ไล่จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และไล่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

บรรทัดที่ 3

----	---ท	-ทท-	ทท-ล	----	---ท	-ทท-	ทท-ล

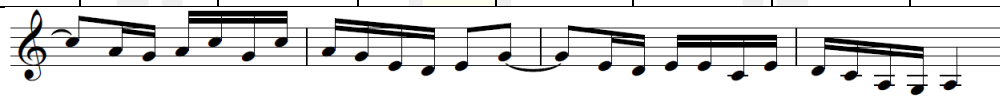
โน้ตบรรทัดที่ 3 ลักษณะเคลื่อนที่แบบเน้นที่ตัวโน้ตเสียงแรกคือ “ท” และสลับเสียง “ล”

บรรทัดที่ 4

---ด	ล̣ดรม	ซรมร	ดลซ̣ล̣	---ด	ลดรม	-ซ--	-ลซล

โน้ตบรรทัดที่ 4 ลักษณะเคลื่อนที่สลับกัน โดยเริ่มจากเสียง “ด” สิ้นสุดที่เสียง “ล”

บรรทัดที่ 5

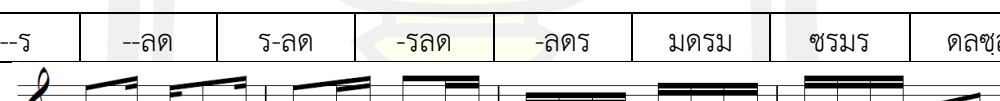
-ด̣--	-ลซล	ด̣ซด̣ล	ซมรม	-ซ--	-มรม	มดมร	ดลซ̣ล̣



โน้ตบรรทัดที่ 5 ลักษณะเคลื่อนที่มีความถี่สม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ด̣” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ซ̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

บรรทัดที่ 6

---ร	--ลด	ร-ลด	-รลด	-ลดร	มดรม	ซรมร	ดลซล



โน้ตบรรทัดที่ 6 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ร” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ซ̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

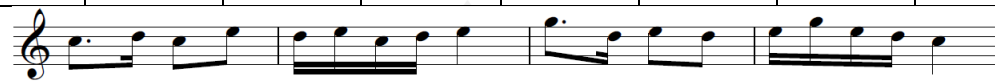
บรรทัดที่ 7

-ม-ด	ลดรม	ลซมร	มซรม	-ม-ด	ลดรม	ลซมร	ซมซล

โน้ตบรรทัดที่ 7 ลักษณะกราฟเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ม” ลงมาเสียงต่ำสุดคือเสียง “ล̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

บรรทัดที่ 8

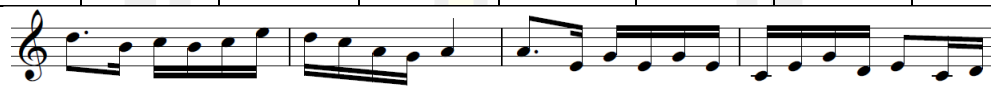
---ด̣	--ร̣ด̣	-ม̣-ร̣	ม̣ด̣ร̣ม̣	---ซ̣	--ร̣ม̣	-ร̣-ม̣	ซ̣ม̣ร̣ด̣



โน้ตบรรทัดที่ 8 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด̣” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือเสียง “ซ̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ด̣”

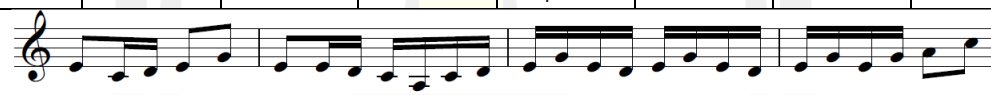
บรรทัดที่ 9

---ร̣	--ท̣ด̣	ท̣ด̣ม̣ร̣	ด̣ลซล	---ล	--มซ	มซมด	มซรม



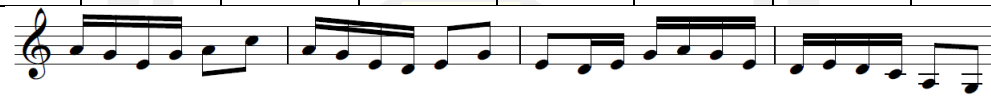
โน้ตบรรทัดที่ 9 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด̣” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือเสียง “ซ̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ด̣”

บรรทัดที่ 10

-ดรม	-ดรม	-ซ-ม	-มรด	ลดรม	ซมรม	ซมรม	ซมซล

โน้ตบรรทัดที่ 10 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” สิ้นสุดที่เสียง “ล”

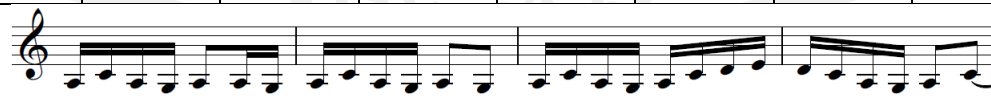
บรรทัดที่ 11

-ด̣-ล	ซมซล	-ด̣-ล	ซมรม	-ซ-ม	-รมซ	ลซมร	มรดล̣

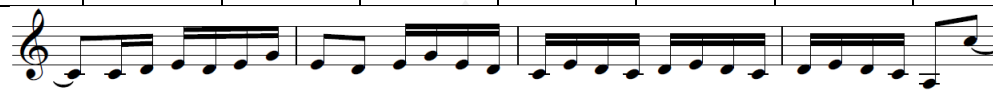


โน้ตบรรทัดที่ 11 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียงสูงสุด “ด̣” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุด “ล̣”

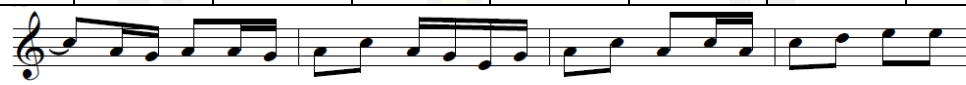
บรรทัดที่ 12

-ซ̣-ล̣	ดล̣ซ̣ล̣	-ล̣ซ̣ล̣	ดล̣ซ̣ล̣	-ซ̣-ล̣	ดล̣ซ̣ล̣	ดรมร	ดล̣ซ̣ล̣

โน้ตบรรทัดที่ 12 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ อยู่ในโทนเสียงต่ำไปหาเสียงกลาง เริ่มต้นจากเสียงต่ำสุด “ซ̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล̣”

บรรทัดที่ 13

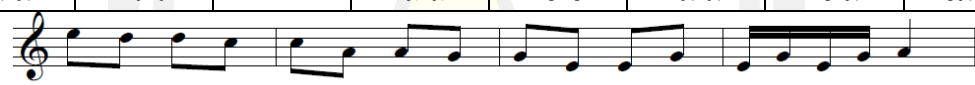
-ด--	-ดรม	รมซม	-ร-ม	ซมรด	มรดร	มรดร	มรดล̣

โน้ตบรรทัดที่ 13 ลักษณะเคลื่อนที่แบบ มีค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดคือเสียง “ล̣”

บรรทัดที่ 14

-ดˌ--	-ลซล	-ลซล	-ดˌ-ล	ซมซล	-ดˌ-ล	-ดˌลดˌ	-รˌ-มˌ

โน้ตบรรทัดที่ 14 ลักษณะค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ดˌ” และสิ้นสุดที่เสียงสูงสุดคือเสียง “มˌ”

บรรทัดที่ 15

-มˌ-มˌ	-รˌ-รˌ	-ดˌ-ดˌ	-ล-ล	-ซ-ซ	-ม-ม	-ซ-ม	ซมซล



โน้ตบรรทัดที่ 15 มีลักษณะเป็นขั้นบันได ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียงสูงสุดคือเสียง “ดˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

3. กระสวนจังหวะพิณของนายบุญมา เขาวง การวิเคราะห์กระสวนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองที่แสดงลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

กระสวนจังหวะลายพิณของนายบุญมา เขาวง

----	-X-X	-X-X	-X-X	----	-X-X	-X-X	-X-X
----	-X-X	-X-X	-X-X	----	-X-X	-X-X	-X-X
----	---X	-XX-	XX-X	----	---X	-XX-	XX-X
---X	XXXX	XXXX	XXXX	---X	XXXX	-X--	-XXX
-X--	-XXX	XXXX	XXXX	-X--	-XXX	XXXX	XXXX
---X	--XX	X-XX	-XXX	-XXX	XXXX	XXXX	XXXX
-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX
---X	--XX	-X-X	XXXX	---X	--XX	-X-X	XXXX

---X	--XX	XXXX	XXXX	---X	--XX	XXXX	XXXX
-XXX	-XXX	-X-X	-XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
-X-X	XXXX	-X-X	XXXX	-X-X	-XXX	XXXX	XXXX
-X-X	XXXX	-XXX	XXXX	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX
-X--	-XXX	XXXX	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
-X--	-XXX	-XXX	-X-X	XXXX	-X-X	-XXX	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	XXXX

สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายบุญมา เขาวง

รูปแบบ	ลักษณะกระสวนจังหวะ		จำนวนครั้ง
1	----	-X-X	4
2	-X-X	-X-X	8
3	----	---X	2
4	-XX-	XX-X	2
5	---X	XXXX	2
6	XXXX	XXXX	16
7	-X--	-XXX	5
8	---X	--XX	7
9	X-XX	-XXX	1
10	-XXX	XXXX	2
11	-X-X	XXXX	8
12	-XXX	-XXX	1
13	-X-X	-XXX	2
14	XXXX	-X-X	2
15	-XXX	-X-X	2

ภาพประกอบ 37 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายบุญมา เขาวง
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปรูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 6 มีจำนวน 16 ครั้ง เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลง และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ หรือมากกว่านี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของศิลปินที่บรรเลงในขณะนั้น

4. การซ้ำทำนองพิณของนายบุญมา เขาวง

----	-ซฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ลฺ
----	-ซฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ซ	----	-ล-ซ	-ม-ร	-ด-ลฺ

----	---ท	-ทท-	ทท-ลฺ	----	---ท	-ทท-	ทท-ลฺ
---ด	ลฺดรม	ซรมร	ดลซฺลฺ	---ด	ลฺดรม	-ซ--	-ลซล
-ดำ--	-ลซล	ดำซดำล	ซมรม	-ซ--	-มรม	มดมร	ดลซฺลฺ
---ร	--ลด	ร-ลด	-รลด	-ลดร	มดรม	ซรมร	ดลซฺลฺ
-ม-ด	ลดรม	ลซมร	มซรม	-ม-ด	ลดรม	ลซมร	ซมซล
---ดำ	--รำดำ	-มำ-รำ	มำดำรำมำ	---ซำ	--รำมำ	-รำ-มำ	ซำมำรำดำ
---รำ	--ทำดำ	ทำดำมำรำ	ดำลซล	---ล	--มซ	มซมด	มซรม
-ดรม	-ดรม	-ซ-ม	-มรด	ลฺดรม	ซมรม	ซมรม	ซมซล
-ดำ-ล	ซมซล	-ดำ-ล	ซมรม	-ซ-ม	-รมซ	ลซมร	มรดลฺ
-ซฺ-ลฺ	ดลฺซฺลฺ	-ลฺซฺลฺ	ดลฺซฺลฺ	-ซฺ-ลฺ	ดลฺซฺลฺ	ดรมร	ดลฺซฺลฺ
-ด--	-ดรม	รมซม	-ร-ม	ซมรด	มรดร	มรดร	มรดลฺ
-ดำ--	-ลซล	-ลซล	-ดำ-ล	ซมซล	-ดำ-ล	-ดำลดำ	-รำ-มำ
-มำ-มำ	-รำ-รำ	-ดำ-ดำ	-ล-ล	-ซ-ซ	-ม-ม	-ซ-ม	ซมซล

การซ้ำทำนองที่ปรากฏคือ

1. บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-4 ซ้ำกับบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-4
2. บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 5-8 ซ้ำกับบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 5-8
3. บรรทัดที่ 7 ห้องที่ 1-3 ซ้ำกับบรรทัดที่ 7 ห้องที่ 5-7
4. บรรทัดที่ 12 ห้องที่ 1-2 ซ้ำกับบรรทัดที่ 7 ห้องที่ 5-6

สรุปวิเคราะห์แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายบุญมา เขาวง บรรเลงพิณ มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 6 มีการซ้ำทำนองไม่หลากหลาย

นายทองใส ทับถนน

ภาพประกอบ 38 นายทองใส ทับถนน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

นายทองใส ทับถนน เกิดเมื่อวันอังคารที่ 14 พฤศจิกายน 2490 ปัจจุบันอายุ 74 ปี สมรสกับนางประมวล ทับถนน (ถึงแก่กรรม) มีบุตร 3 คน ชาย 2 คน และหญิง 1 คน ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 163 หมู่ 8 บ้านหนองกินเพล ตำบลหนองกินเพล อำเภอวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี 34000 (ทองใส ทับถนน, 2564 : สัมภาษณ์)

การศึกษา

1. จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนบ้านหนองกินเพล อำเภอวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี

2. จบระดับประถมศึกษาปีที่ 6 จากศูนย์บริการการศึกษานอกโรงเรียน อำเภอวารินชำราบ จังหวัดอุบลราชธานี

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายทองใส ทับถนน

นายทองใส ทับถนน มีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน โดยได้รับอิทธิพลตั้งแต่ ยังเด็กจากครอบครัว เพราะพ่อของนายทองใสนั้นมีอาชีพเล่นหนังประโมทัยและเป็นหมอลำ และเริ่มบรรเลงพิณมาตั้งแต่อายุ 8 ขวบ โดยมีแรงบันดาลใจจากการได้ยินเสียงพิณมาจากการแห่ขบวนผ้าป่าในหมู่บ้าน นายทองใส มีแรงบันดาลใจในการฝึกฝนพิณจากการประกวดดีดพิณแพ้มือพิณตาบอด เพื่อที่จะให้เป็นที่ยอมรับของผู้คนที่ได้รับฟังเสียงพิณของนายทองใส และเริ่มฝึกพิณอย่างจริงจัง โดยฝึกกับนายบุญชู โนนแก้ว ซึ่งเป็นคนตาบอดเช่นกัน

การสร้างสรรค์ลายพิณของนายทองใส ทับถนน นั้น เช่น ลายปู่ป่าหลาน เป็นจดจำทำนองพิณมาจากนายบุญชู โนนแก้ว และมีบางท่วงทำนองนำมาจของหมอลำ คือ ลำล่องธาตุพนม

ของหมอลำทองหยุ่น ทำทองมาจากลำเต้ยของหมอลำเคน ดาเหลา และทำนองลำเพลิน นำทำนองมาจากหมอลำเพลินบ้านดงแคนใหญ่ บ้านสร้างถ่อ และบ้านสร้างมิ่ง ประกอบกับการใช้ความคิดสร้างสรรค์กับจินตนาการของตัวเอง ในการสื่ออารมณ์ผ่านเสียงพิณออกมา และส่วนหนึ่งเกิดจากการบรรเลงร่วมกับวงเพชรพิณทอง เพราะในเพลงและการแสดงแต่ละชุด มีเสียงพิณที่เป็นเอกลักษณ์เด่นในเพลง รวมถึงช่วงการแสดงตลกของวงด้วย ในการบรรเลงพิณนายทองใส ทับถนน มีวิธีการตั้งสายพิณดังนี้ พิณ 2 สาย คือ 1) ลา-มี 2) ลา-เร 3) โด-เร 4) เร-เร

โครงสร้างและรูปแบบของลายพิณของนายทองใส ทับถนน

1. คีตลักษณ์ของลาย
2. วิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต
3. กระสวนจังหวะลาย
4. การซ้ำทำนองของลาย

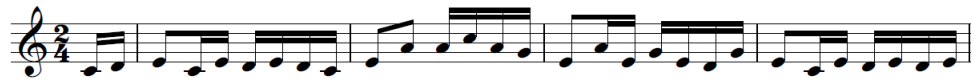
1. คีตลักษณ์ของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายทองใส ทับถนน

-ดรม	-ดมร	มรดม	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ดมร
มรมด	ดดดม	รดลฺด	-ด-ม	รซรม	-ทมร	มรมฟ	มฟมล
มลมฟ	มฟมร	มฟรม	ลซฟม	รฟรม	-ดรม	รดลฺด	-ดรด
รมรด	---ด	รดรด	---ด	รดซม	-ล-ล	ดำลซม	-ลซม
มรซม	-ดมร	มรดลฺ	---ล	-ล-ด	รมซล	มซรม	-ดำลซ
-ม-ร	-ดลฺด	-ร-ซ	-ซ-ม	-ซลล	ซมซล	-ดำ-ล	ดำลดำล
-ซ-ด	รม-ล	มซรด	รม-ล	มซรด	-ด-ร	มรมด	-ด-ม
รซรม	-ดรม	มรดลฺ	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ทมร
มรมฟ	มฟมล	มลมฟ	มฟมร	ทรมท	รทลฺท	รฟรม	ลซฟม
รฟรม	-ดรม	มรดลฺ	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ดมร
มรดลฺ	-ดรม	รมซม	รดรม	-ลฺ-มำ	-ลฺ-ดำ	-มำดำรำ	-ลฺ-ดำ
-ลฺ-ซำ	-ลฺ-มำ	-รำ-มำ	-ลฺ-ดำ	----	-รำ-ดำ	-รำดำลฺ	-รำ-ดำ
----	-รำ-ดำ	-รำดำลฺ	-รำ-ดำ	----	-ดรม	-ดมร	-ดรม
ดลฺรลฺ	ดรดลฺ	ดลฺรลฺ	ดรดลฺ	-ดลรฺ	-ดรม	-ดลรฺ	-ดรม
-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ดมร	มรดลฺ	-ลฺมร	มรดลฺ	-ลฺมร	มรดลฺ

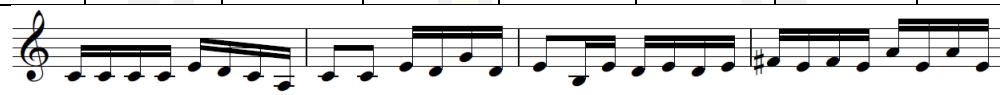
จากการศึกษารูปแบบของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายทองใส ทับถนน คือ เอกบท (unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

2. วิเคราะห์ลักษณะแผนภูมิการเคลื่อนของโน้ตพิณของนายทองใส ทับถนน

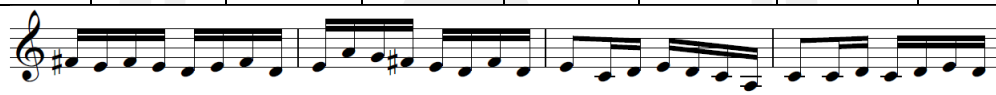
บรรทัดที่ 1

-ดรม	-ดมร	มรดม	-ล-ล	ดลซม	-ลมซ	มรซม	-ดมร

โน้ตบรรทัดที่ 1 ลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ โดยเริ่มต้นจากเสียง “ด” สิ้นสุดที่เสียง “ร”

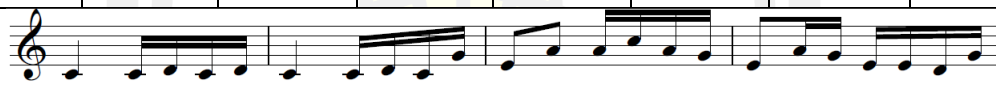
บรรทัดที่ 2

มรมด	ดดดม	รดลฺด	-ด-ม	รซรม	-ทมร	มรมฟ	มฟมล

โน้ตบรรทัดที่ 2 ลักษณะค่อนข้างมีความถี่ สลับกันไป โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง “ลฺ” เสียงสูงสุดคือเสียง “ล” มีความห่างกัน 1 อ็อกเต็บ

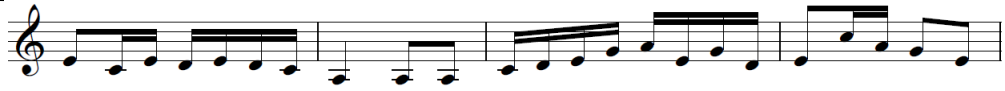
บรรทัดที่ 3

มลมฟ	มฟมร	มฟรม	ลซฟม	รฟรม	-ดรม	รดลฺด	-ดรด

โน้ตบรรทัดที่ 3 ค่อนข้างมีความถี่ ลักษณะเคลื่อนที่ โดยเริ่มต้นด้วยเสียง “ม” สิ้นสุดที่เสียง “ร”

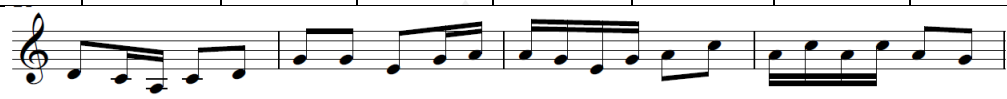
บรรทัดที่ 4

รมรด	---ด	รดรด	---ด	รดซม	-ล-ล	ดลซม	-ลซม

โน้ตบรรทัดที่ 4 ลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ โดยเริ่มต้นด้วยเสียง “ร” สิ้นสุดที่เสียง “ม”

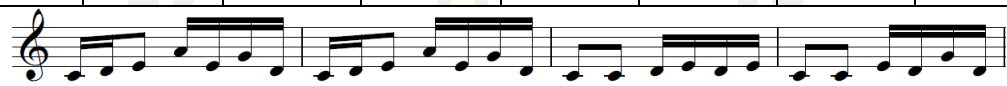
บรรทัดที่ 5

มรซม	-ดมร	มรดลฺ	---ล	-ล-ด	รมซล	มซรม	-ดลซ

โน้ตบรรทัดที่ 5 ค่อนข้างมีความถี่ เสียงต่ำสุดคือเสียง “ล” เสียงสูงสุดคือเสียง “ซ”

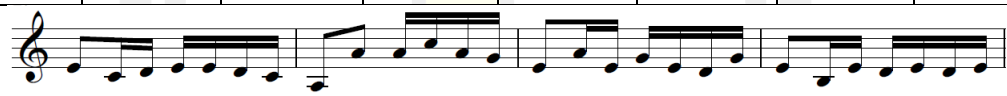
บรรทัดที่ 6

-ม-ร	-ดลด	-ร-ซ	-ซ-ม	-ซลล	ซมซล	-ดำ-ล	ดำลดำล

โน้ตบรรทัดที่ 6 ลักษณะค่อนข้างมีความถี่ โดยเริ่มต้นจากเสียง “ม” สิ้นสุดที่เสียง “ล”

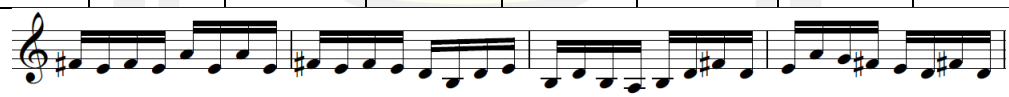
บรรทัดที่ 7

-ซ-ด	รม-ล	มซรด	รม-ล	มซรด	-ด-ร	มรมด	-ด-ม

โน้ตบรรทัดที่ 7 ลักษณะเคลื่อนที่ ค่อนข้างมีความถี่ โดยเริ่มต้นที่เสียง “ซ” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

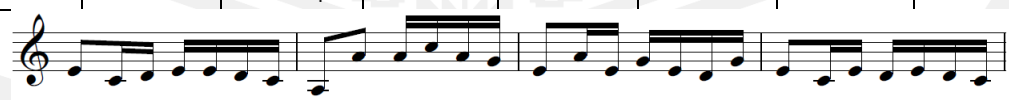
บรรทัดที่ 8

รซรม	-ดรม	มรดล	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ทมร

โน้ตบรรทัดที่ 8 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ โดยเริ่มต้นและสิ้นสุดที่เสียง “ร”

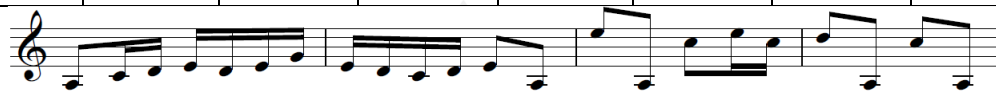
บรรทัดที่ 9

มรมฟ	มฟมล	มลมฟ	มฟมร	ทรมท	รทลท	รฟรม	ลซฟม

โน้ตบรรทัดที่ 9 ลักษณะมีความถี่สูง จำนวนโน้ตเต็มทุกห้อง โดยเริ่มต้นและสิ้นสุดที่เสียง “ม”

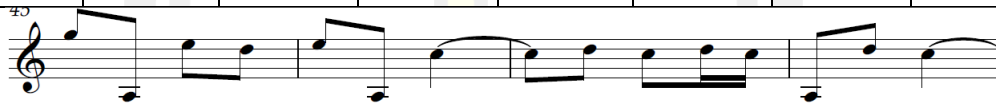
บรรทัดที่ 10

รฟรม	-ดรม	มรดล	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ดมร

โน้ตบรรทัดที่ 10 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ มีระยะห่างของเสียงไล่สูง ต่ำ ไม่ห่างกันมาก

บรรทัดที่ 11

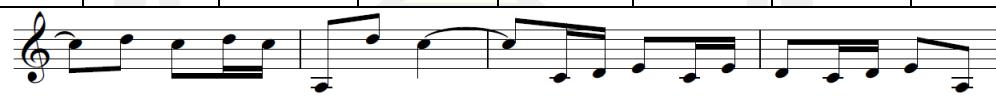
มรดล̣	-ดรม	รมซม	รดรม	-ล̣-มˌ	-ล̣-ดˌ	-มˌดˌรˌ	-ล̣-ดˌ

โน้ตบรรทัดที่ 11 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ม” แล้วลงไปเสียงต่ำสุด “ล̣” จากนั้นเคลื่อนที่ไปเสียงสูงสุดคือ “มˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “ดˌ”

บรรทัดที่ 12

-ล̣-ซˌ	-ล̣-มˌ	-รˌ-มˌ	-ล̣-ดˌ	----	-รˌ-ดˌ	-รˌดˌล̣	-รˌ-ดˌ

โน้ตบรรทัดที่ 12 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง โดยเริ่มจากเสียงต่ำสุด “ล̣” แล้วขึ้นไปเสียงสูงสุดคือ “ซˌ” และจบที่เสียง “ดˌ”

บรรทัดที่ 13

----	-รˌ-ดˌ	-รˌดˌล̣	-รˌ-ดˌ	----	-ดรม	-ดมร	-ดรม



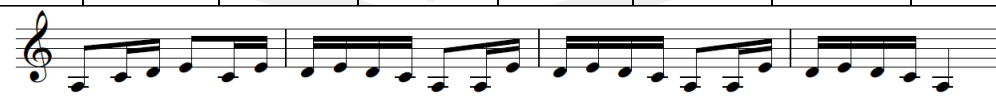
โน้ตบรรทัดที่ 13 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่ไม่ต่อเนื่อง โดยเริ่มต้นจากเสียงสูงสุดคือเสียง “รˌ” และลงมาเสียงต่ำสุดคือเสียง “ด” สิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 14

ดล̣รล̣	ดรดล̣	ดล̣รล̣	ดรดล̣	-ดลรˌ	-ดรม	-ดลรˌ	-ดรม

โน้ตบรรทัดที่ 14 ลักษณะกราฟเคลื่อนที่ เริ่มต้นที่เสียง “ด” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือเสียง “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ม” ขั้นคู่ 5

บรรทัดที่ 15

-ล̣-ล̣	-ดรม	-ดมร	มรดล̣	-ลมร	มรดล̣	-ลมร	มรดล̣

โน้ตบรรทัดที่ 15 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นที่เสียง “ล̣” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือเสียง “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ล̣” ขั้นคู่ 5

3. กระสวนจังหวะพิณของนายทองใส ทับถนน การวิเคราะห์กระสวนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองที่แสดงลักษณะเฉพาะ หรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

กระสวนจังหวะลายพิณของนายทองใส ทับถนน

-XXX	-XXX	XXXX	-X-X	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX
XXXX	XXXX	XXXX	-X-X	XXXX	-XXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX
XXXX	---X	XXXX	---X	XXXX	-X-X	XXXX	-XXX
XXXX	-XXX	XXXX	---X	-X-X	XXXX	XXXX	-XXX
-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-XXX	XXXX	-X-X	XXXX
-X-X	XX-X	XXXX	XX-X	XXXX	-X-X	XXXX	-X-X
XXXX	-XXX	XXXX	-X-X	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	-XXX	XXXX	-X-X	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX
XXXX	-XXX	XXXX	XXXX	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	----	-X-X	-XXX	-X-X
----	-X-X	-XXX	-X-X	----	-XXX	-XXX	-XXX
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX
-X-X	-XXX	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX

สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายทองใส ทับถนน

รูปแบบ	ลักษณะกระสวนจังหวะ		จำนวนครั้ง
1	-XXX	-XXX	4
2	XXXX	-X-X	6
3	XXXX	-XXX	15
4	XXXX	XXXX	11
5	XXXX	---X	3
6	XXXX	-X-X	1
7	-X-X	XXXX	2
8	-X-X	-XXX	2
9	-X-X	-X-X	4
10	-XXX	XXXX	4
11	-X-X	XX-X	1
12	XXXX	XX-X	1

13	-X͡X-X	----	1
14	----	---X	1
15	----	-X-X	2
16	-XXX	-X-X	3
17	----	-XXX	1

ภาพประกอบ 39 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายทองใส ทับถนน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปรูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 3 มีจำนวน 15 ครั้ง เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลง และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ หรือมากกว่านี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของศิลปินที่บรรเลงในขณะนั้น

4. การซ้ำทำนองพิณของนายทองใส ทับถนน

-ดรม	-ดมร	มรดม	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ดมร
มรมด	ดดดม	รดลฺด	-ด-ม	รซรม	-ทมร	มรมฟ	มฟมล
มลมฟ	มฟมร	มฟรม	ลซฟม	รฟรม	-ดรม	รดลฺด	-ดรด
รมรด	---ด	รดรด	---ด	รดซม	-ล-ล	ดำลซม	-ลซม
มรซม	-ดมร	มรดลฺ	---ล	-ล-ด	รมซล	มซรม	-ดำลซ
-ม-ร	-ดลฺด	-ร-ซ	-ซ-ม	-ซลล	ซมซล	-ดำ-ล	ดำลดำล
-ซ-ด	รม-ล	มซรด	รม-ล	มซรด	-ด-ร	มรมด	-ด-ม
รซรม	-ดรม	มรดลฺ	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ทมร
มรมฟ	มฟมล	มลมฟ	มฟมร	ทรมท	รทลฺท	รฟรม	ลซฟม
รฟรม	-ดรม	มรดลฺ	-ล-ล	ดำลซม	-ลมซ	มรซม	-ดมร
-ดิ-ด	----	----	---ลฺ	----	----	----	----
มรดลฺ	-ดรม	รมซม	รดรม	-ลฺ-มำ	-ลฺ-ดำ	-มำดำรำ	-ลฺ-ดำ
-ลฺ-ซำ	-ลฺ-มำ	-รำ-มำ	-ลฺ-ดำ	----	-รำ-ดำ	-รำดำล	-รำ-ดำ
----	-รำ-ดำ	-รำดำล	-รำ-ดำ	----	-ดรม	-ดมร	-ดรม
ดลฺรลฺ	ดรดลฺ	ดลฺรลฺ	ดรดลฺ	-ดลรฺ	-ดรม	-ดลรฺ	-ดรม
-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ดมร	มรดลฺ	-ลมร	มรดลฺ	-ลฺมร	มรดลฺ

การซ้ำทำนองที่ปรากฏคือ

1. บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 4-7, ซ้ำกับบรรทัดที่ 4 ห้องที่ 6-8 ถึงบรรทัดที่ 5 ห้องที่ 1, ซ้ำกับบรรทัดที่ 8 ห้องที่ 4-7, ซ้ำกับบรรทัดที่ 10 ห้องที่ 4-7

2. บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 6-8 ถึงบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1-2 ซ้ำกับบรรทัดที่ 8 ห้องที่ 8 ถึงบรรทัดที่ 9 ห้องที่ 1-4

3. บรรทัดที่ 12 ห้องที่ 5-8 ซ้ำกับบรรทัดที่ 13 ห้องที่ 1-4

สรุปวิเคราะห์แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายทองใส ทับถนน มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 3 มีการซ้ำทำนองที่เห็นได้ชัดตลอดทั้งลาย

นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

ภาพประกอบ 40 นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ เกิดวันที่ 3 ธันวาคม 2498 ปัจจุบันอายุ 66 ปี ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 32 หมู่ 2 ตำบลหนองพอก อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด โทรศัพท์ 0878526306 (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2564 : สัมภาษณ์)

การศึกษา

1. ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบ้านหนองพอก อำเภอหนองพอก จังหวัดร้อยเอ็ด

2. ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด

3. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้รับแนวคิดมาจากพ่อมาจากพ่อ รวมถึงครูแสน จำปาสอน และครูฉลอง ธุระชัย ซึ่งทั้งสองท่านเป็นศิลปินพื้นบ้าน และส่วนหนึ่งเป็นสร้างสรรค์ขึ้นจากการนำเอาวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสานมาบรรยายออกเป็นเรื่องราวโดยใช้เสียงเครื่องดนตรีอีสานเป็นตัวแทนการถ่ายทอด

ทำนองในการสร้างสรรค์ลายพิณ ได้แรงบันดาลใจและแนวคิดมาจากการอ่านหนังสือผูก ซึ่งเป็นหนังสือโบราณที่จารึกหรือเขียนลงบนใบลานแล้วนำมาร้อยด้วยด้ายเล็ก ๆ ติดกัน ผู้อ่านจะอ่านด้วยทำนองค่อนข้างช้าและมีการเอื้อนเสียง บางทำนองเป็นที่จังหวะเร็วสนุกสนาน ระดับเสียงของทำนองจะมีเสียงสูงสดใส และส่วนหนึ่งได้แนวคิดมาจากการ “ลงข่วง” ของหนุ่มสาวชาวอีสาน เมื่ออาทิตย์ลับขอบฟ้าลงสาวชาวอีสานก็จะนัดกันมาลงข่วงเข็นฝ้าย คือ การมานั่งล้อมวงบนข่วงไม้ยกพื้นสูงประมาณ 1-2 เมตร ปูพื้นด้วยไม้ไผ่สับฝากหรือแผ่นไม้ กว้างตามจำนวนผู้จะลงข่วงอาจเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัสก็ได้ โดยทำกองไฟไว้ตรงกลางเพื่อให้ความร้อนและให้แสงสว่าง เมื่อกลุ่มสาว ๆ ลงมาเต็มข่วงหนุ่มชาวอีสานก็จะพากันร้องลำทำเพลงบรรเลงเครื่องดนตรีเดินมาเป็นหมู่คณะบางคนก็เป่าแคน บางคนก็ดีดพิณ เป่าโหวด เป่าปี่แล้วแต่ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีของแต่ละบุคคล เมื่อมาถึงข่วงก็แยกกันเข้าเกี้ยวพาสาวเป็นคู่ ๆ จากการสังเกตลักษณะอาการเหล่านั้นแล้วนำมาถ่ายทอดเป็นเสียงดนตรี

ในการสร้างสรรค์ลายของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ นำทำนองจากศิลปินชาวบ้าน มาเรียบเรียงใหม่ ประดับประดาโน้ตให้มีความน่าสนใจและน่าฟังมากขึ้น โดยการบรรเลงเป็นวงที่มีนักดนตรีหลายคน ต้องเรียบเรียงขึ้นมาใหม่ เพื่อแบ่งหน้าที่ของแต่ละเครื่องดนตรีให้ลงตัว มีทั้งท่อนที่บรรเลงรวม ท่อนที่บรรเลงเดี่ยว ทำให้เกิดอรรถรสมากยิ่งขึ้น เช่น ลายผู้ไทยเลาะตูบ เป็นลายหนึ่งที่นิยมนำมาบรรเลงในงานบุญผะเหวด มีการพัฒนานำมาบรรเลงแบบเป็นวงใหญ่แบบมีเครื่องดนตรีหลายชิ้น ประกอบกับการร้องหมอลำ โดยทำนองร้องหมอลำได้มาจากหมอลำฉวีวรรณ ดำเนินโดยท่านเอามาจากทางกาฬสินธุ์ และอีกหนึ่งทำนองนำมาจากทางลาว ของหมอลำมลฤดี พรหมจักร (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2563 : สัมภาษณ์) และการสร้างสรรค์ลายส่วนหนึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ในในการสอนในสถาบันการศึกษา เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด มหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด และมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นต้น ในการบรรเลงพิณนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีวิธีการตั้งสายดังนี้ พิณ 3 สาย คือ 1) ลา-ลา-มี 2) มี-ลา-มี และ 3) เร-เร-เร

โครงสร้างและรูปแบบลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

1. คีตลักษณ์ของลาย
2. วิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต
3. กระสวนจังหวะลาย
4. การซ้ำทำนองของลาย

1. คีตลักษณ์ของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

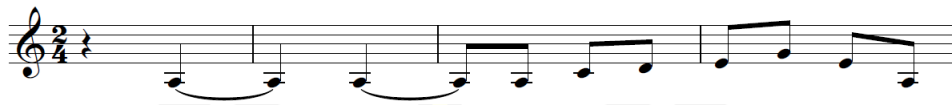
	---ล	----	---ล	----	-ล-ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ล-ด	-ร-ด	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
-ลซม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ด
ดด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล

ลล-ล	ดำ-ล	-ซ-ล	-ดำ-ล	ลล-รำ	---ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล
-ลลล	-ดำ-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล	ลล-ซ	---ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ด
-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร	-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ด
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม
มม-ม	-มซด	-ร-ม	-ซ-ล	-ลลล	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ดำ-ล
---มำ	-รำ-ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ลลล	-ดำ-ม	-มซล	-ดำ-ล
---ซ	-ดำ-ล	-ล-ซ	-ร-ม	-ม--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร
-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ด
-ดดด	-ม-ร	-ม-ลฺ	-ร-ด	-ด--	-ซ-ร	มซ-ร	ดลฺรด
-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ด	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
---ล	-ม-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ซ̀ล
-ล-ล	---ม	-ร-ม	-ซ-ล	---ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ดำ-ล
-มำ-ดำ	-รำ-ดำ	-รำ-ดำ	-ซ-ล	-ลลล	-ดำ-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล
-รำ-ล	-ดำ-ซ̀ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร
-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ลฺ̀ด	-ด--	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ลฺ̀ด
---ร	-ด-ร	-ลฺ-ลฺ	-ร-ด	-รดลฺ	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-มมล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ด	-ด--	-ม-ด	-รดลฺ	-ร-ด
---ซ	-ม-ร	-ซ-ด	-ซ-ด	-ด--	-ม-ด	-ร-ม	--ซด
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	--ซม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ซ̀ล
-ลลล	-ล-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล	---รำ	---ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล
---มำ	-รำ-ดำ	-รำ-มำ	รำ-มำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล
-ล-ล	-ดำ-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล	---ซ	---ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ลซม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ด
-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ล-ม	-ซ-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	-ม-ด	-ร-ม	--ซม	-ด-ร
-ด-ซ	-ร-ม	--ซม	-ร-ม	-ร-ม	-ซ-ล	----	----

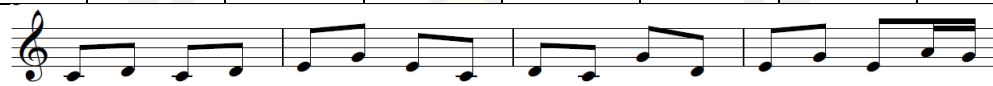
จากการศึกษารูปแบบของลายพิณในบุญผะเหวดของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ คือ เอกบท (unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

2. วิเคราะห์ลักษณะแผนภูมิการเคลื่อนของโน้ตพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

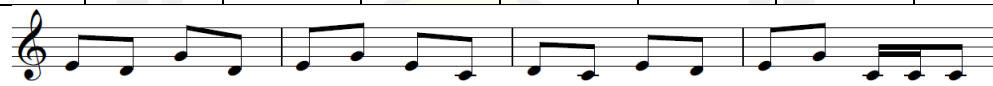
บรรทัดที่ 1

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

โน้ตบรรทัดที่ 1 เป็นทำนองเริ่มต้นของลาย โดยเคลื่อนที่จากเสียง “ล”และลาดชันเป็นรูปภูเขา สิ้นสุดที่เสียง “ม”

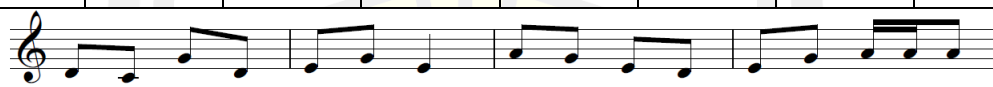
บรรทัดที่ 2

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

โน้ตบรรทัดที่ 2 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ ระยะห่างของเสียงไม่ห่างกันมาก

บรรทัดที่ 3

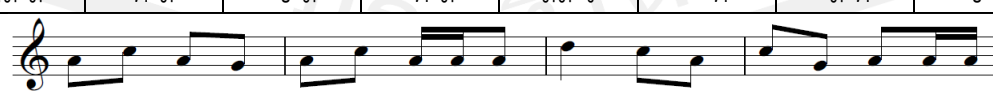
-ลซม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ด

โน้ตบรรทัดที่ 3 ลักษณะมีการเคลื่อนที่อย่างสม่ำเสมอ ช่วงเสียงอยู่ในระดับกลางเป็นส่วนมาก

บรรทัดที่ 4

ดด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล

โน้ตบรรทัดที่ 4 ลักษณะเคลื่อนที่จากเสียงต่ำสลับเสียงสูง และลดลงมาช่วงเสียงระดับกลางของลาย

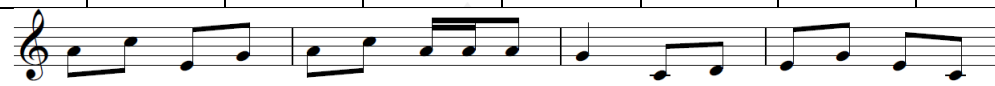
บรรทัดที่ 5

ลล-ล	ดˌ-ล	-ซ-ล	-ดˌ-ล	ลล-รˌ	---ดˌ	-ล-ดˌ	-ซ-ล



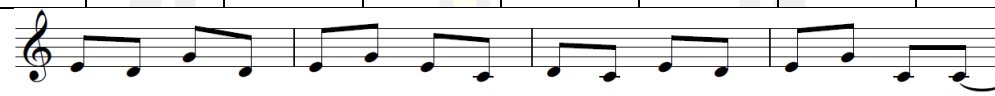
โน้ตบรรทัดที่ 5 ลักษณะเคลื่อนที่มีความถี่สม่ำเสมอ ระยะห่างของเสียงส่วนมากอยู่ในช่วงขั้นคู่ 3 ขั้นคู่ 4

บรรทัดที่ 6

-ลลล	-ดำ-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล	ลล-ซ	---ด	-ร-ม	-ซ-ม

โน้ตบรรทัดที่ 6 ค่อนข้างมีความถี่ ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นที่เสียง “ล” สิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 7

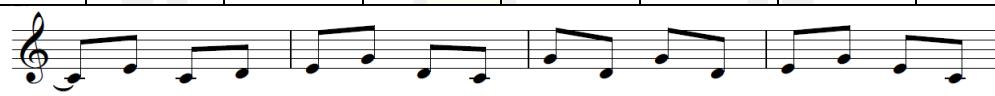
-ด-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ด



โน้ตบรรทัดที่ 7 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างถี่ ระดับเสียงเคลื่อนที่จากเสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ด”

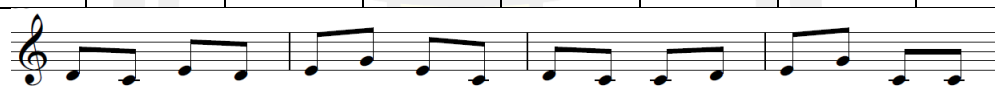
บรรทัดที่ 8

-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร	-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม



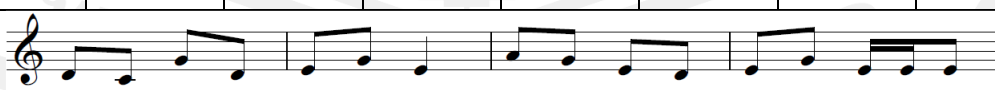
โน้ตบรรทัดที่ 8 ลักษณะเคลื่อนที่จากเสียงต่ำสลับเสียงสูง และลดลงมาช่วงเสียงระดับกลาง

บรรทัดที่ 9

-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ด

โน้ตบรรทัดที่ 9 ลักษณะเคลื่อนที่ เริ่มจากเสียง “ด” ขึ้นไปที่เสียง “ซ” และสิ้นสุดที่เสียง “ด”

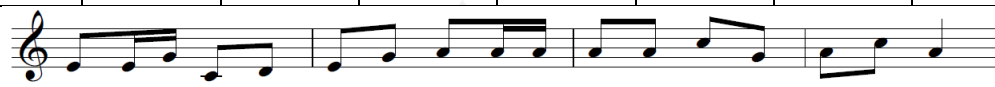
บรรทัดที่ 10

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



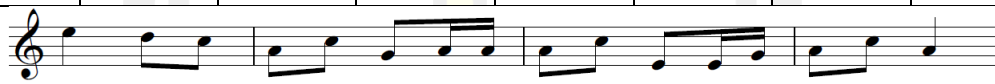
โน้ตบรรทัดที่ 10 ลักษาณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มจากเสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ม” ระยะห่างขั้นคู่ 3

บรรทัดที่ 11

มม-ม	-มซด	-ร-ม	-ซ-ล	-ลลล	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ด̣-ล

โน้ตบรรทัดที่ 11 ลักษณะเคลื่อนที่ ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มจากเสียง “ม” ลงมาเสียงต่ำสุด “ด” ขึ้นไปเสียงสูงสุด “ด̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

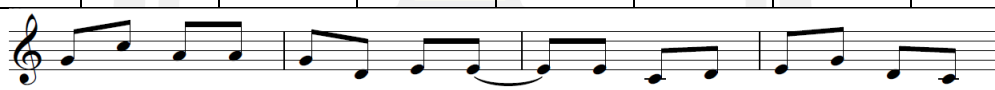
บรรทัดที่ 12

---ม̣	-ร̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ลลล	-ด̣-ม	-มซล	-ด̣-ล

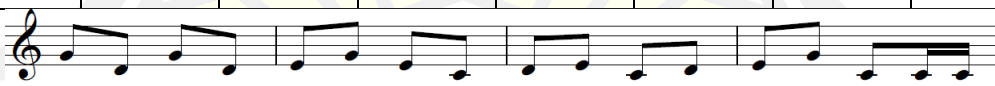


โน้ตบรรทัดที่ 12 ลักษณะเคลื่อนที่แบบฟันปลา เริ่มจากเสียงสูงสุด “ม̣” แล้วเคลื่อนที่ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

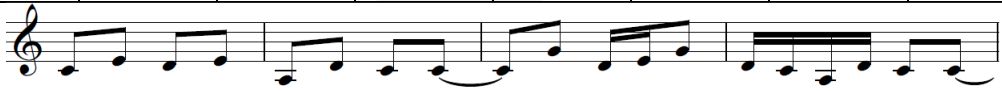
บรรทัดที่ 13

---ซ	-ด̣-ล	-ล-ซ	-ร-ม	-ม--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร

โน้ตบรรทัดที่ 13 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มจากเสียง “ซ” เคลื่อนที่ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ร”

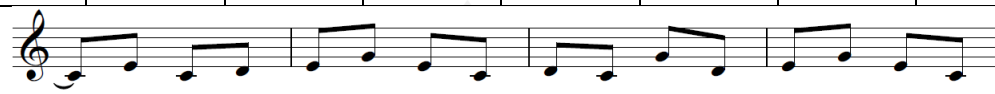
บรรทัดที่ 14

-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ด

โน้ตบรรทัดที่ 14 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” ขึ้นไปเสียง “ซ” ลง และสิ้นสุดที่เสียง “ด”

บรรทัดที่ 15

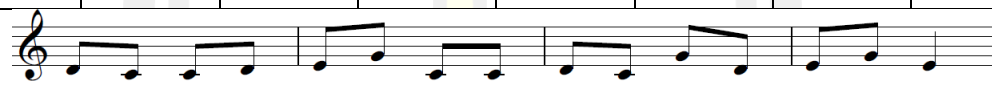
-ดดด	-ม-ร	-ม-ล̣	-ร-ด	-ด--	-ซ-ร	มซ-ร	ดลรด

โน้ตบรรทัดที่ 15 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” และมาสิ้นสุดที่เสียง “ด”

บรรทัดที่ 16

-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม

โน้ตบรรทัดที่ 16 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มจากเสียงต่ำสุดคือ “ด” ลงมาเสียง และมาสิ้นสุดที่เสียง “ม” ขั้นคู่ 3

บรรทัดที่ 17

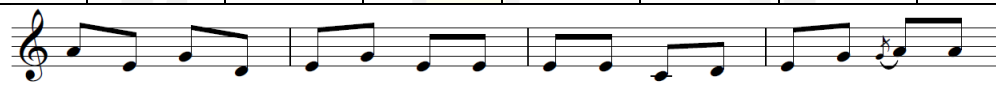
-ด-ร	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ด	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม



โน้ตบรรทัดที่ 17 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่เริ่มต้นจากเสียง “ด”และสิ้นสุดที่เสียง“ม”

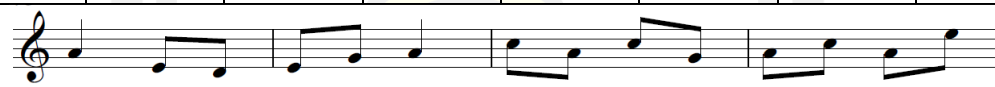
บรรทัดที่ 18

---ล	-ม-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ซ͡ล



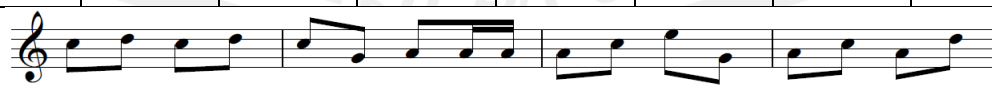
โน้ตบรรทัดที่ 18 ลักษณะกราฟเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ล” และมาสิ้นสุดที่เสียง “ล”

บรรทัดที่ 19

-ล-ล	---ม	-ร-ม	-ซ-ล	---ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล	-ด̣-ล

โน้ตบรรทัดที่ 19 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ล” ไล่ลำดับเสียงขึ้นไปสูงสุดที่เสียง “ด̣” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดคือเสียง “ล”

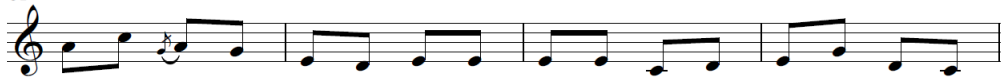
บรรทัดที่ 20

-ม̣-ด̣	-ร̣-ด̣	-ร̣-ด̣	-ซ-ล	-ลลล	-ด̣-ม	-ซ-ล	-ด̣-ล

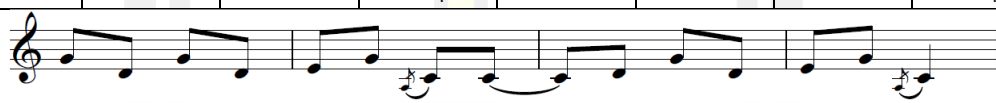


โน้ตบรรทัดที่ 20 ลักษณะเคลื่อนที่สลับจากเสียง สูง ต่ำ เริ่มต้นจากเสียงสูงสุด “ม̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

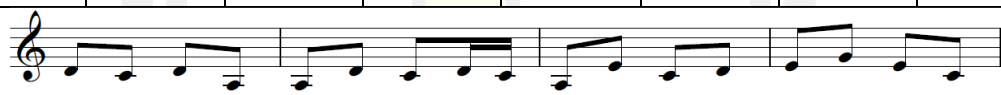
บรรทัดที่ 21

-รˌ-ล	-ดˌ-ซ͡ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร

โน้ตบรรทัดที่ 21 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ต่อเนื่อง เริ่มต้นจากเสียง “รˌ” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดคือ “ร” ระยะห่างกัน 1 อ็อกเต็บ

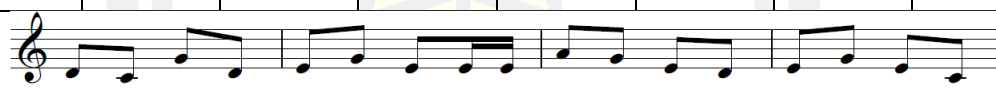
บรรทัดที่ 22

-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ล͡ด	-ด--	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ล͡ด

โน้ตบรรทัดที่ 22 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่แบบต่อเนื่อง เริ่มต้นที่เสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ลด”

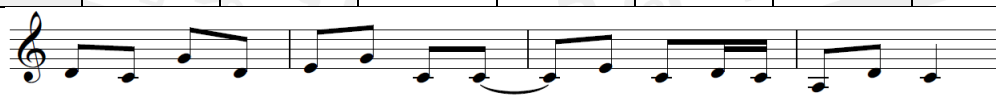
บรรทัดที่ 23

---ร	-ด-ร	-ลˌ-ลˌ	-ร-ด	-รดลˌ	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม

โน้ตบรรทัดที่ 23 ลักษณะเคลื่อนที่แบบเสียงสูงต่ำสลับกันไป เริ่มต้นที่เสียง “ร” แล้วขึ้นไปเสียงสูงสุดคือ “ซ” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

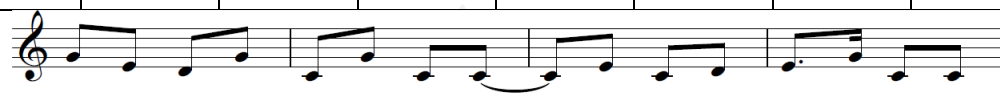
บรรทัดที่ 24

-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-มมล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม

โน้ตบรรทัดที่ 24 ลักษณะเคลื่อนที่จากเสียงคือ “ด” ลงมาเสียงสูงสุดคือ “ล” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 25

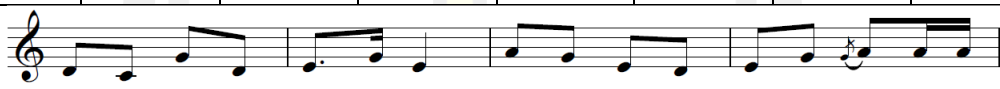
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ด	-ด--	-ม-ด	-รดลˌ	-ร-ด

โน้ตบรรทัดที่ 25 ลักษณะเคลื่อนที่แบบเสียงสูงต่ำสลับกันไป เริ่มต้นที่เสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ด”

บรรทัดที่ 26

---ซ	-ม-ร	-ซ-ด	-ซ-ด	-ด--	-ม-ด	-ร-ม	--ซด

โน้ตบรรทัดที่ 26 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ซ” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือ และสิ้นสุดที่เสียง “ด”

บรรทัดที่ 27

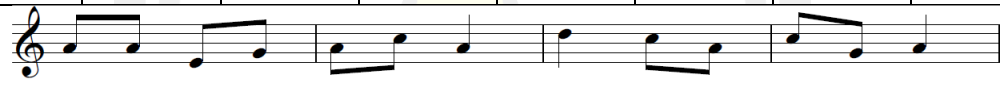
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	--ซม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ซ͡ล



โน้ตบรรทัดที่ 27 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือ “ล” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

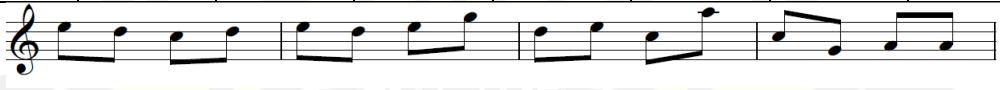
บรรทัดที่ 28

-ลลล	-ล-ม	-ซ-ล	-ด̣-ล	---ร̣	---ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล



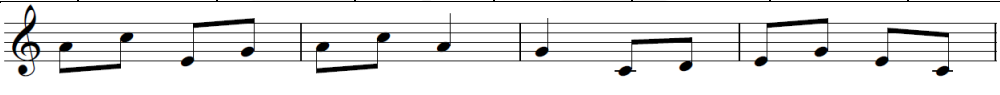
โน้ตบรรทัดที่ 28 ลักษณะการเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียงคือ “ล” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

บรรทัดที่ 29

---ม̣	-ร̣-ด̣	-ร̣-ม̣	ร̣-ม̣	-ซ̣-ร̣	-ม̣-ด̣	-ล-ด̣	-ซ-ล

โน้ตบรรทัดที่ 29 ลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นลงสม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ม̣” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ซ” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

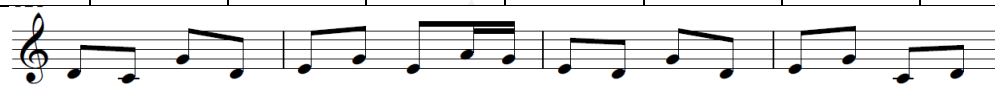
บรรทัดที่ 30

-ล-ล	-ด̣-ม	-ซ-ล	-ด̣-ล	---ซ	---ด	-ร-ม	-ซ-ม

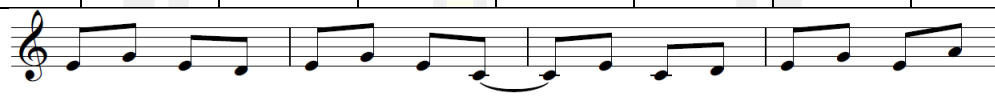


โน้ตบรรทัดที่ 30 ลักษณะการเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียงคือ “ล” ขึ้นไปเสียงสูงสุดคือ “ด̣” แล้วลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 31

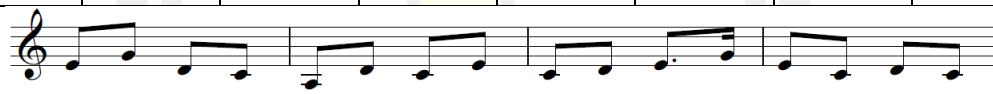
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ลซม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ด

โน้ตบรรทัดที่ 31 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” สลับฟันปลาขึ้นไปเสียง “ล” และสิ้นสุดที่เสียง “ด”

บรรทัดที่ 32

-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม

โน้ตบรรทัดที่ 32 ลักษณะการเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ร” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 33

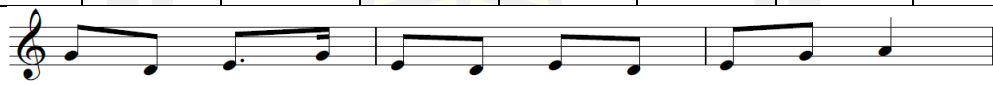
-ล-ม	-ซ-ร	-ด-ล	-ร-ด	-ม-ด	-ร-ม	--ซม	-ด-ร



โน้ตบรรทัดที่ 33 ลักษณะกราฟเคลื่อที่ความถี่สม่ำเสมอ ช่วงเสียงส่วนมากอยู่ในระดับเสียงกลาง เริ่มจากเสียง “ล” และมาสิ้นสุดที่เสียง “ร”

บรรทัดที่ 34

-ด-ซ	-ร-ม	--ซม	-ร-ม	-ร-ม	-ซ-ล		



โน้ตบรรทัดที่ 34 ลักษณะกราฟเคลื่อนที่จากเสียงต่ำสลับเสียงสูง เริ่มต้นจากเสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

3. กระสวนจังหวะพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ การวิเคราะห์กระสวนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองที่แสดงลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

กระสวนจังหวะลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

----	---X	----	---X	----	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X

-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
XX-X	-X-X	-X-X	-X-X	---X	-X-X	-X-X	-X-X
XX-X	X-X	-X-X	-X-X	XX-X	---X	-X-X	-X-X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	XX-X	---X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X--	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	---X	-X-X	-X-X	-X-X
XX-X	-XXX	-X-X	-X-X	-XXX	-X-ด̊	-X-X	-X-X
---X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-XXX	-X-X
---X	-X-X	-X-X	-X-X	-X--	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X--	-X-X	XX-X	XXXX
-X--	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
---X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X͡X
-X-X	---X	-X-X	-X-X	---X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X͡X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X͡X	-X--	-X-X	-X-X	-X-X͡X
---X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X--	-X-X	-XXX	-X-X
---X	-X-X	-X-X	-X-X	-X--	-X-X	-X-X	--XX
-X-X	-X-X	-X-X	--XX	---X	-X-X	-X-X	-X-X͡X
-XXX	-X-X	-X-X	-X-X	---X	---X	-X-X	-X-X
---X	-X-X	-X-X	X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	---X	---X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-XXX	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X--	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	--XX	-X-X
-X-X	-X-X	--XX	-X-X	-X-X	-X-X	----	----

สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

รูปแบบ	ลักษณะกระสวนจังหวะ		จำนวนครั้ง
1	----	---X	2
2	----	-X-X	1
3	-X-X	-X-X	84
4	-XXX	-X-X	12
5	XX-X	-X-X	2
6	-X--	-X-X	8
7	XX-X	-XXX	1
8	---X	-X-X	10
9	-X-X	---X	1
10	-X-X	-X-X͡X	5
11	-X-X	--XX	2
12	--XX	-X-X	2
13	XX-X	---X	2
14	---X	---X	1
15	XX-X	XXXX	1

ภาพประกอบ 41 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปรูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 3 มีจำนวน 84 ครั้ง เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลง และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ หรือมากกว่านี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของศิลปินที่บรรเลงในขณะนั้น

4. การซ้ำทำนองพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

	---ล฻	----	---ล฻	----	-ล฻-ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ล฻-ด	-ร-ด	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
-ลซม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ด
ดด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล
ลล-ล	ด๋-ล	-ซ-ล	-ด๋-ล	ลล-ร๋	---ด๋	-ล-ด๋	-ซ-ล
-ลลล	-ด๋-ม	-ซ-ล	-ด๋-ล	ลล-ซ	---ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ด
-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร	-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ด
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม

มม-ม	-มซด	-ร-ม	-ซ-ล	-ลลล	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ดำ-ล
---มำ	-รำ-ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ลลล	-ดำ-ม	-มซล	-ดำ-ล
---ซ	-ดำ-ล	-ล-ซ	-ร-ม	-ม--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร
-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ด
-ดดด	-ม-ร	-ม-ลฺ	-ร-ด	-ด--	-ซ-ร	มซ-ร	ดลฺรด
-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ด	-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม
---ล	-ม-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ซล̂
-ล-ล	---ม	-ร-ม	-ซ-ล	---ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ดำ-ล
-มำ-ดำ	-รำ-ดำ	-รำ-ดำ	-ซ-ล	-ลลล	-ดำ-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล
-รำ-ล	-ดำ-ซล̂	-ซ-ม	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ร
-ด-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ลฺด̂	-ด--	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ลฺด̂
---ร	-ด-ร	-ลฺ-ลฺ	-ร-ด	-รดลฺ	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-มมล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ด	-ด--	-ม-ด	-รดลฺ	-ร-ด
---ซ	-ม-ร	-ซ-ด	-ซ-ด	-ด--	-ม-ด	-ร-ม	--ซด
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	--ซม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ซล̂
-ลลล	-ล-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล	---รำ	---ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล
---มำ	-รำ-ดำ	-รำ-มำ	รำ-มำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-ล-ดำ	-ซ-ล
-ล-ล	-ดำ-ม	-ซ-ล	-ดำ-ล	---ซ	---ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	-ลซม	-ร-ซ	-ร-ม	-ซ-ด
-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ด--	-ม-ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ล-ม	-ซ-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	-ม-ด	-ร-ม	--ซม	-ด-ร
-ด-ซ	-ร-ม	--ซม	-ร-ม	-ร-ม	-ซ-ล	----	----

การซ้ำทำนองที่ปรากฏคือ

1. บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 5-8 ซ้ำกับบรรทัดที่ 10 ห้องที่ 1-4, ซ้ำกับบรรทัดที่ 16 ห้องที่ 5-8, ซ้ำกับบรรทัดที่ 17 ห้องที่ 5-8, ซ้ำกับบรรทัดที่ 24 ห้องที่ 1-4, ซ้ำกับบรรทัดที่ 31 ห้องที่ 1-4
2. บรรทัดที่ 3 ห้องที่ 5-8 ซ้ำกับบรรทัดที่ 7 ห้องที่ 5-8
3. บรรทัดที่ 6 ห้องที่ 1-4 ซ้ำกับบรรทัดที่ 15 ห้องที่ 5-8
4. บรรทัดที่ 8 ห้องที่ 5-8 ซ้ำกับบรรทัดที่ 14 ห้องที่ 1-4
5. บรรทัดที่ 9 ห้องที่ 5-8 ซ้ำกับบรรทัดที่ 17 ห้องที่ 1-4

สรุปวิเคราะห์แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 3 มีการซ้ำทำนองที่หลากหลาย

นายพรชัย บัวศรี

ภาพประกอบ 42 นายพรชัย บัวศรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2563)

นายพรชัย บัวศรี เกิดวันจันทร์ แรม 13 ค่ำ เดือนมกราคม 2493 ปัจจุบันอายุ 71 ปี เนื่องจากว่าในสมัยนั้นการแจ้งเกิดไม่ได้เคร่งครัดมากนัก จึงทำให้บิดาและมารดาของ นายพรชัย บัวศรี ไม่ได้แจ้งเกิดในทะเบียนบ้าน ภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่ บ้านระเวียง ตำบลระเวียง อำเภอรัตนบุรี จังหวัดสุรินทร์ บิดาชื่อนายภา บัวศรี ปัจจุบันได้ถึงแก่กรรมแล้ว และมารดาชื่อ นางจันทร์ บัวศรี อายุ 92 ปี มีอาชีพทำนา มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 6 คน เป็นชาย 5 คน และหญิง 1 คนปัจจุบัน นายพรชัย บัวศรี มีภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดมหาสารคาม บ้านเลขที่ 59 หมู่ 11 บ้านแสนสุข ตำบลนาสีนวล อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม สมรสกับนางนาง บัวศรี มีบุตรด้วยกัน 1 คน คือ นายเพชรรุ่ง บัวศรี

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของนายพรชัย บัวศรี

นายพรชัย บัวศรี มีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานมาจาก การสั่งสมประสบการณ์ จากการบรรเลงพิณแห่ในงานบุญประเพณีต่าง ๆ เช่น แห่บั้งไฟ แห่กฐิน และแห่กัณฑ์หลอน โดยเฉพาะแห่กัณฑ์หลอนพึ่งมาแห่ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2523 ส่วนมากเป็นการแห่ทั้งวันตั้งแต่เวลา 9.00-21.00 น. เพราะมีกัณฑ์หลอนจำนวนมาก โดยจะแห่ทีละต้นกัณฑ์ ที่แห่นานที่สุดคือบ้านหนองเม็ก อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม โดยการแห่จะนั่งอยู่บนรถ เปิดเสียงจังหวะกลองใส่เครื่องขยายเสียง และนั่งบรรเลงพิณอยู่บนรถ ลายที่ใช้แห่เป็นลายลำเพลิน สลับกับเพลงลูกทุ่งหมอลำบ้าง ซึ่งวิธีการเรียบเรียงลายพิณอีสานนั้นจะบรรเลงไม่ซ้ำเดิม เช่น การขึ้นต้นต้องลายลำเพลิน ลสับกับทำนองเพลงสูกทุ่งหมอลำ เพลงลูกทุ่งหมอลำที่สามารถบรรเลงได้สมบูรณ์มากที่สุดคือเพลงโบว์รัก

สีดำ และเล่นเพลงของชบาไพร นามวัย ส่วนการบรรเลงลายมีวิธีการโดย การจดจำเสียงพิณที่ตัวเองเคยได้ยินจากวิทยุ เทป อย่างเช่นลายพิณของนายทองใส ทับถนน นำลายและเทคนิคบางส่วนมาใช้ แต่ก็ไม่สามารถบรรเลงให้ได้หมด ทำได้แค่คล้ายคลึง เล่นให้เหมือนทั้งหมดไม่ได้ แต่ใช้วิธีการสร้างสรรค์โดยการใช้เทคนิคเฉพาะตัวผสมผสานเข้าไป ทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในลายที่บรรเลง (พรชัย บัวศรี, 2563 : สัมภาษณ์)

พิณที่นายพรชัย บัวศรี ใช้ในการสร้างสรรค์ลายพิณ มีสองแบบคือ พิณสามสาย และพิณสี่สาย มีวิธีการตั้งเสียงแตกต่างกัน แต่พิณที่นิยมใช้บรรเลงมากที่สุดคือ พิณสี่สาย ซึ่งได้เทคนิคการบรรเลงพิณสี่สายมาจากการเล่นแมนโดลิน ในการบรรเลงพิณนายพรชัย บัวศรี มีวิธีการตั้งสายพิณดังนี้ พิณ 3 สาย คือ 1) ลา-ลา-มี 2) มี-ลา-มี และ พิณ 4 สาย 1) โด-ซอล-เร-ลา

โครงสร้างและรูปแบบลายเพลงของนายพรชัย บัวศรี

1. คีตลักษณ์ของลาย
2. วิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต
3. กระสวนจังหวะลาย
4. การซ้ำทำนองของลาย

1. คีตลักษณ์ของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายพรชัย บัวศรี

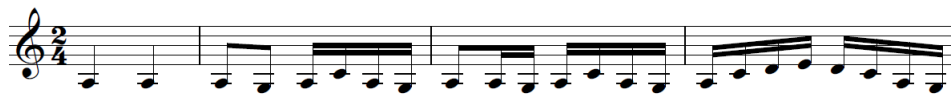
---ล	---ล	---ล	-ซ-ล	ดลซล	-ลซล	ดลซล	ดรมร
ดลซล	---ด	ลดรม	ซรซร	มรมด	-ด--	-ล-ซ	มซมร
มรมด	-ด-ม	-ล-ซ	-ด-ซ	ลดรล	รดรท	ดรทด	รทดท
ดรทด	-ดรด	รมดร	มดมร	ดลซล	-ด-ล	ดลซม	ลมซร
ซมรด	-ล-ด	ลดรม	ลมซร	มฟรม	-ซ͡ล--	-ซฟซ	ลทลร
ลทซล	ลซลฟ	ซทซล	ท͡ดท͡ด	ท͡ดท͡ด	ดทลซ	ลทลร	ลทลซ
ลทลร	ลทลซ	-ดทด	รมดร	มรมด	รมรม	----	-ดรม
ดรมร	มดรม	-ลม	-ดรม	ดรมร	ดลซล	-ม-ด	รมดร
มดมร	ดลซล	-ด--	-ลซล	ดลดล	ซมรม	-ล--	-ดรม
ซรซร	ซรมด	-ด--	-ล-ซ	มซมร	-ม-ด	-ด--	-ล-ซ
มซมร	-ม-ด	-ด-ม	-ล-ซ	-ท-ซ	ลทดล	รดทล	รดทล
-ร--	-ดทด	รดทซ	ลทซล	ทลซล	ลทซล	รดรท	ดรทด
มรมด	รมดร	-ล--	-ล-ซ	มซลซ	มร-ม	---ล	-ล-ซ
มซลซ	มร-ม	-ล-ม	ซมซม	ซลซม	ซมซม	-มซม	ซมซร
มรมร	มรมด	-รมด	-ดมร	-รดล	-ทลซ	ลทลร	ลทลซ
ลทซล	---ม	-ซ-ล	---ม	-ซ-ล	---ม	-ซ-ล	-ล-ล
-ลดล	ซม-ซ	-ม-ล	ซม-ซ	-ล-ซ	ลด-ล	-ล-ล	-ลดล
ซม-ซ	-ม-ล	ซม-ซ	-ล-ซ	ลด-ล	----	-ล-ม	--ซม

--รม	--ซม	--รม	ซมรด	-ร-ม	----	-ล-ม	--ซม
--รม	--ซม	--รม	ซมรด	-ร-ด	-ร-ร	มรดร	-ม-ร
-ด-ท	-ล-ท	-ด-ร	-ร-ร	มรดร	-ม-ร	-ดรม	-ร-ด
-ท-ล	-ม-ด	ลดรม	ซรมร	ดลซล	---มˌ	-มˌ-มˌ	-รˌ-ดˌ
-ทˌ-ล	-ซ-ล	-ทˌ-ม	-ซ-ล				

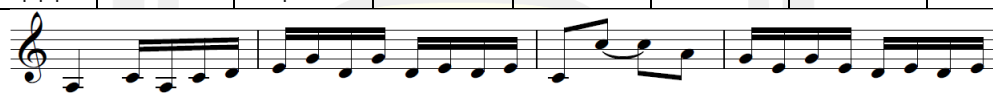
จากการศึกษารูปแบบของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายพรชัย บัวศรี คือ เอกบท (unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

2. วิเคราะห์ลักษณะแผนภูมิการเคลื่อนของโน้ตพิณของนายพรชัย บัวศรี

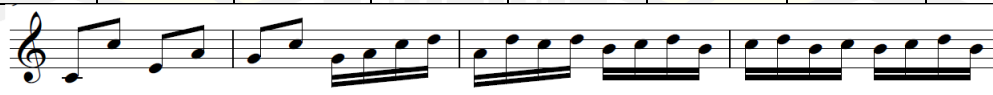
บรรทัดที่ 1

---ล	---ล	---ล	-ซ-ล	ดลซล	-ลซล	ดลซล	ดรมร

โน้ตบรรทัดที่ 1 ลักษณะเคลื่อนที่ ค่อนข้างมีความถี่ ช่วงเสียงส่วนมากอยู่ในระดับเสียงต่ำ เริ่มจากเสียง “ล” และมาสิ้นสุดที่เสียง “ร” ขั้นคู่ 4

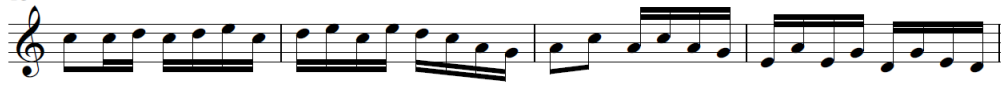
บรรทัดที่ 2

ดลซล	---ด	ลดรม	ซรซร	มรมด	-ดˌ--	-ล-ซ	มซมร

โน้ตบรรทัดที่ 2 ลักษณะเคลื่อนที่ มีค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ด” ลงมาเสียงสูงสุดคือ “ดˌ” ห่างกัน 1 อ็อกเต็บ และสิ้นสุดที่เสียง “ร”

บรรทัดที่ 3

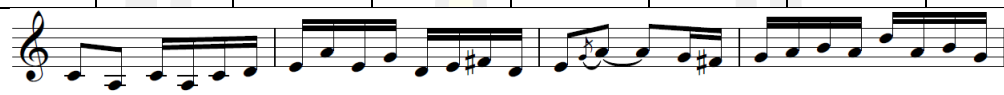
มรมด	-ดˌ-ม	-ล-ซ	-ดˌ-ซ	ลดˌรˌล	รˌดˌรˌทˌ	ดˌรˌทˌดˌ	รˌทˌดˌทˌ

โน้ตบรรทัดที่ 3 ลักษณะการเคลื่อนที่สม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียงคือ “ม” ลงมาเสียงสูงสุดคือ “รˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “รˌ”

บรรทัดที่ 4

ดˌรˌทˌดˌ	-ดˌรˌดˌ	รˌมˌดˌรˌ	มˌดˌมˌรˌ	ดˌลซล	-ดˌ-ล	ดˌลซม	ลมซร

โน้ตบรรทัดที่ 4 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ดˌ” สิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดคือเสียง “ร”

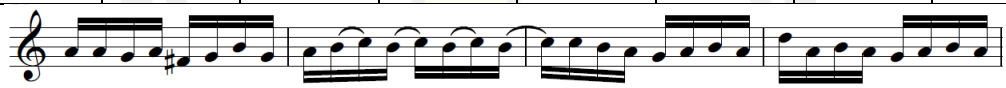
บรรทัดที่ 5

ซมรด	-ลˌ-ด	ลˌดรม	ลมซร	มฟรม	-ซ͡ล--	-ซฟซ	ลทˌลรˌ

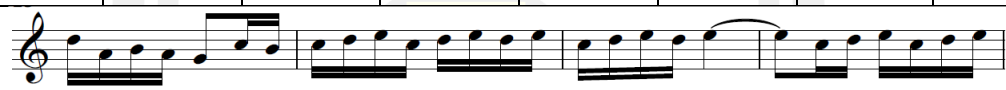


โน้ตบรรทัดที่ 5 ลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ซ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ลˌ” ขึ้นไปเสียงสูงสุดและสิ้นสุดที่เสียง “รˌ”

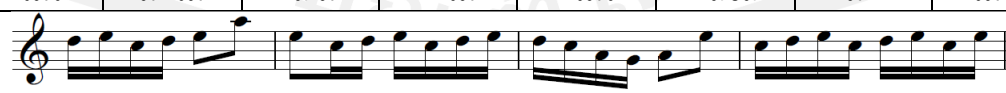
บรรทัดที่ 6

ลทˌซล	ลซลฟ	ซทˌซล	ท͡ดˌท͡ดˌ	ท͡ดˌท͡ดˌ	ดทˌลซ	ลทˌลรˌ	ลทˌลซ

โน้ตบรรทัดที่ 6 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ล” และสิ้นสุดที่เสียง “ซ”

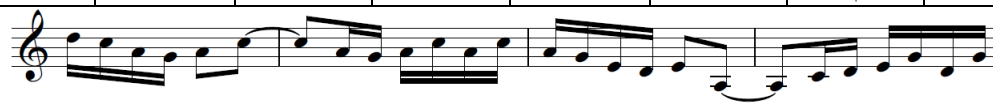
บรรทัดที่ 7

ลทˌลรˌ	ลทˌลซ	-ดˌทˌดˌ	รˌมˌดˌรˌ	มˌรˌมˌดˌ	รˌมˌรˌมˌ	----	-ดˌรˌมˌ

โน้ตบรรทัดที่ 7 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ เริ่มต้นที่เสียง “ล” และสิ้นสุดที่เสียง “มˌ” ขั้นคู่ 5

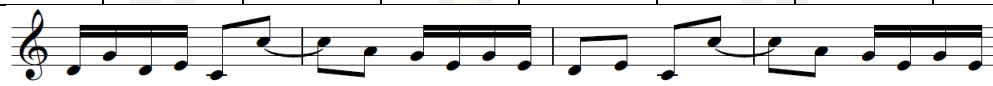
บรรทัดที่ 8

ดˌรˌมˌรˌ	มˌดˌรˌมˌ	-ลˌ-มˌ	-ดˌรˌมˌ	ดˌรˌมˌรˌ	ดˌลซล	-มˌ-ดˌ	รˌมˌดˌรˌ

โน้ตบรรทัดที่ 8 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ ช่วงเสียงส่วนมากอยู่ในระดับเสียงสูง เริ่มจากเสียง “ดˌ” และมาสิ้นสุดที่เสียง “รˌ”

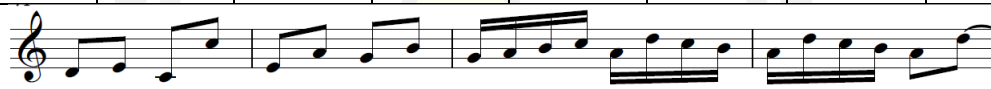
บรรทัดที่ 9

มˌดˌมˌรˌ	ดˌลซล	-ดˌ--	-ลซล	ดˌลดˌล	ซมรม	-ล-	-ดรม

โน้ตบรรทัดที่ 9 ลักษณะการเคลื่อนที่จากเสียงเสียงสูง ลงมาช่วงเสียงปานกลาง เริ่มจากเสียง “มˌ” มาเสียงต่ำสุดคือ “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 10

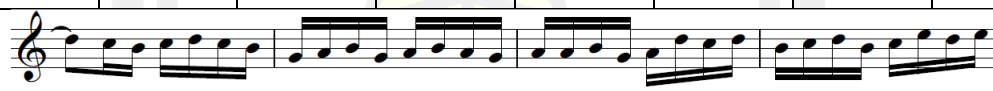
ซรซร	ซรมด	-ดˌ--	-ล-ซ	มซมร	-ม-ด	-ดˌ--	-ล-ซ

โน้ตบรรทัดที่ 10 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ซ” ขึ้นไปเสียง “ดˌ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ด” และสิ้นสุดที่เสียง “ซ”

บรรทัดที่ 11

มซมร	-ม-ด	-ดˌ-ม	-ล-ซ	-ทˌ-ซ	ลทˌดˌล	รˌดˌทˌล	รˌดˌทˌล

โน้ตบรรทัดที่ 11 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียงคือ “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

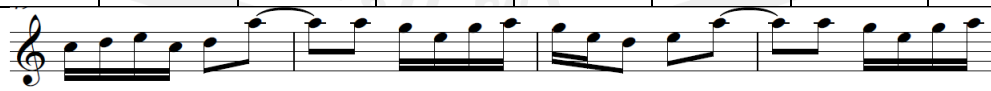
บรรทัดที่ 12

-รˌ--	-ดˌทˌดˌ	รˌดˌทˌซ	ลทˌซล	ทˌลซล	ลทˌซล	รˌดˌรˌท	ดˌรˌทˌดˌ

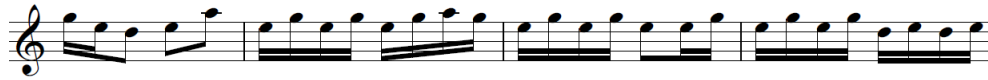


โน้ตบรรทัดที่ 12 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่สม่ำเสมอ เริ่มจากเสียงลูงสุดคือ “รˌ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ซ” และจบที่เสียง “ดˌ”

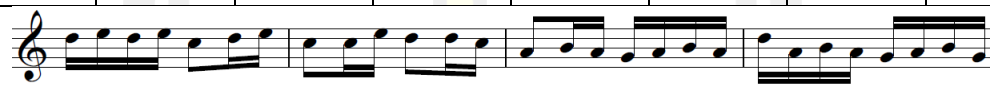
บรรทัดที่ 13

มˌรˌมˌดˌ	รˌมˌดˌรˌ	-ลˌ--	-ลˌ-ซˌ	มˌซˌลˌซˌ	มˌรˌ-มˌ	-ลˌ	-ลˌ-ซˌ

โน้ตบรรทัดที่ 13 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ ส่วนมากช่วงเสียงอยู่ในช่วงเสียงสูง เริ่มจากเสียงคือ “มˌ” และจบที่เสียง “ซˌ”

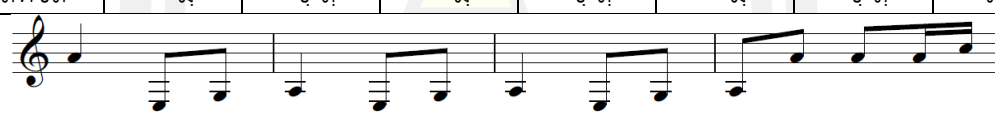
บรรทัดที่ 14

มˌซˌลˌซ	มˌรˌ-มˌ	-ลˌ-มˌ	ซˌมˌซˌมˌ	ซˌลˌซˌมˌ	ซˌมˌซˌมˌ	-มˌซˌมˌ	ซˌมˌซˌรˌ

โน้ตบรรทัดที่ 14 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ ช่วงเสียงอยู่ในช่วงเสียงสูง เริ่มจากเสียงคือ “มˌ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “รˌ” ขั้นคู่ 2 และมาสิ้นสุดที่เสียง “รˌ”

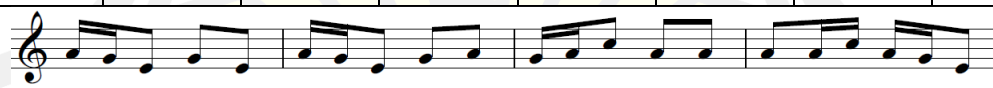
บรรทัดที่ 15

มˌรˌมˌรˌ	มˌรˌมˌดˌ	-รˌมˌดˌ	-ดˌมˌรˌ	-รˌดˌล	-ทˌลซ	ลทˌลรˌ	ลทˌลซ

โน้ตบรรทัดที่ 15 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ ช่วงเสียงอยู่ในช่วงเสียงสูงลงมาช่วงเสียงกลาง เริ่มจากเสียงสูงสุดคือ “มˌ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ซ” ขั้นคู่ 6 และมาสิ้นสุดที่เสียง “ซ”

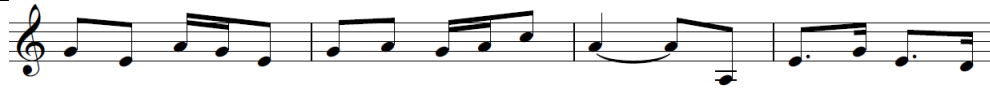
บรรทัดที่ 16

ลทˌซล	---มˌ	-ซˌ-ลˌ	---มˌ	-ซˌ-ลˌ	---มˌ	-ซˌ-ลˌ	-ล-ล

โน้ตบรรทัดที่ 16 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ร” ลงมาเสียงต่ำสุดลงมาเสียงต่ำสุดคือ “มˌ” และขึ้นไปสิ้นสุดที่เสียง “ล”

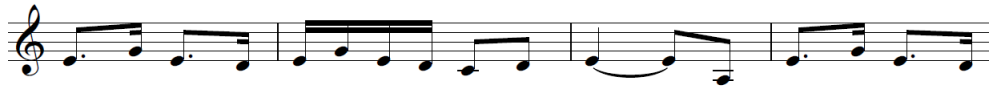
บรรทัดที่ 17

-ลดˌล	ซม-ซ	-ม-ล	ซม-ซ	-ล-ซ	ลดˌ-ล	-ล-ล	-ลดˌล

โน้ตบรรทัดที่ 17 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียง “ล” และมาสิ้นสุดที่เสียง “ล”

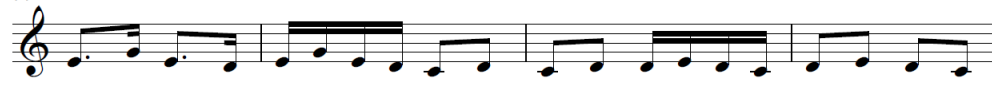
บรรทัดที่ 18

ซม-ซ	-ม-ล	ซม-ซ	-ล-ซ	ลดˌ-ล	----	-ลˌ-ม	--ซม

โน้ตบรรทัดที่ 18 ลักษณะเคลื่อนที่มีความถี่สม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ซ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ม” ขั้นคู่ 3 และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 19

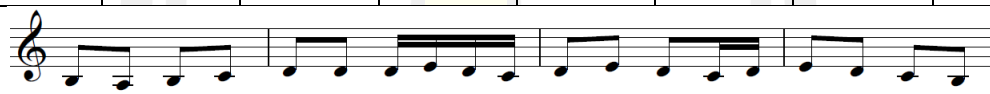
--รม	--ซม	--รม	ซมรด	-ร-ม	----	-ล̣-ม	--ซม

โน้ตบรรทัดที่ 19 ลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มต้นจากเสียงคือ “ร” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ล̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 20

--รม	--ซม	--รม	ซมรด	-ร-ด	-ร-ร	มรดร	-ม-ร

โน้ตบรรทัดที่ 20 ลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่เริ่มต้นที่เสียง “ร” สิ้นสุดที่เสียง “ร”

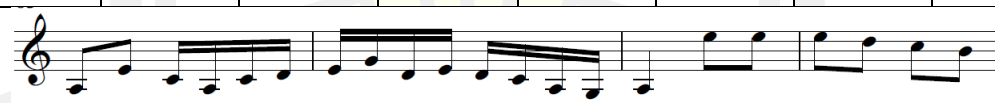
บรรทัดที่ 21

-ด-ท	-ล̣-ท	-ด-ร	-ร-ร	มรดร	-ม-ร	-ดรม	-ร-ด



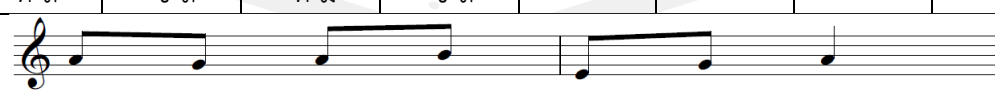
โน้ตบรรทัดที่ 21 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ด” ไล่ลำดับเสียงขึ้นไปสูงสุดที่เสียง “ม” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดคือเสียง “ด”

บรรทัดที่ 22

-ท-ล̣	-ม-ด	ล̣ดรม	ซรมร	ดล̣ซล̣	---มˌ	-มˌ-มˌ	-รˌ-ดˌ

โน้ตบรรทัดที่ 22 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “ท” ไล่ลำดับเสียงขึ้นไปสูงสุดที่เสียง “มˌ” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุดคือเสียง “ดˌ”

บรรทัดที่ 23

-ทˌ-ล	-ซ-ล	-ทˌ-ม	-ซ-ล				



โน้ตบรรทัดที่ 23 ลักษณะเคลื่อนที่สลับจากเสียง สูง ต่ำ เริ่มต้นจากเสียง “ทˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “ล” ขั้นคู่ 2

3. กระสวนจังหวะพิณของนายพรชัย บัวศรี การวิเคราะห์กระสวนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองที่แสดงลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

กระสวนจังหวะพิณของนายพรชัย บัวศรี

---X	---X	---X	-X-X	XXXX	-XXX	XXXX	XXXX
XXXX	---X	XXXX	XXXX	XXXX	-X--	-X-X	XXXX
XXXX	-X-X	-X-X	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	-XXX	XXXX	XXXX	XXXX	-X-X	XXXX	XXXX
XXXX	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	-$\overset{\frown}{XX}$--	-XXX	XXXX
XXXX	XXXX	XXXX	$\overset{\frown}{XXXX}$	$\overset{\frown}{XXXX}$	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	-XXX	XXXX	XXXX	XXXX	----	-XXX
XXXX	XXXX	-X-X	-XXX	XXXX	XXXX	-X-X	XXXX
XXXX	XXXX	-X--	-XXX	XXXX	XXXX	-X--	-XXX
XXXX	XXXX	-X--	-X-X	XXXX	-X-X	-X--	-X-X
XXXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX
-X--	-XXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
XXXX	XXXX	-X--	-X-X	XXXX	XX-X	---X	-X-X
XXXX	XX-X	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	-XXX	XXXX
XXXX	XXXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	XXXX	XXXX
XXXX	---X	-X-X	---X	-X-X	---X	-X-X	-X-X
-XXX	XX-X	-X-X	XX-X	-X-X	XX-X	-X-X	-XXX
XX-X	-X-X	XX-X	-X-X	XX-X	----	-X-X	--XX
--XX	--XX	--XX	XXXX	-X-X	----	-X-X	--XX
--XX	--XX	--XX	XXXX	-X-X	-X-X	XXXX	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	XXXX	-X-X	-XXX	-X-X
-X-X	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	---X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X				

สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายพรชัย บัวศรี

รูปแบบ	ลักษณะกระสวนจังหวะ		จำนวนครั้ง
1	---X	---X	1
2	---X	-X-X	2
3	XXXX	-XXX	2
4	XXXX	XXXX	25

5	XXXX	---X	3
6	XXXX	-X--	1
7	-X-X	XXXX	4
8	XXXX	-X-X	7
9	-X-X	-X-X	10
10	-X--	-XXX	3
11	-XXX	XX-X	1
12	XX-X	-X-X	2
13	--XX	--XX	2
14	XXXX	X͡XX͡X	1
15	XXXX	͡ -X͡X--	1
16	-XXX	XXXX	3
17	-X-X	-XXX	2
18	-X--	-X-X	3
19	X͡XX͡X	XXXX	1
20	-XXX	-XXX	2
21	-X-X	---X	2
22	-X-X	XX-X	2
23	--XX	XXXX	2
24	XX-X	----	1
25	-X-X	----	1
26	----	-XXX	1
27	XXXX	XX-X	1
28	-X-X	--XX	2
29	-XXX	-X-X	1

ภาพประกอบ 43 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายพรชัย บัวศรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปรูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 4 มีจำนวน 25 ครั้ง เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลง และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ หรือมากกว่านี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของศิลปินที่บรรเลงในขณะนั้น

4. การซ้ำทำนองพิณของนายพรชัย บัวศรี

---ล̣	---ล̣	---ล̣	-ซ̣-ล̣	ดล̣ซ̣ล̣	-ล̣ซ̣ล̣	ดล̣ซ̣ล̣	ดรมร
ดล̣ซ̣ล̣	---ด	ล̣ดรม	ซรซร	มรมด	-ด̣--	-ล-ซ	มซมร

มรมด	-ด̣-ม	-ล-ซ	-ด̣-ซ	ลด̣ร̣ล	ร̣ด̣ร̣ท̣	ด̣ร̣ท̣ด̣	ร̣ท̣ด̣ท̣
ด̣ร̣ท̣ด̣	-ด̣ร̣ด̣	ร̣ม̣ด̣ร̣	ม̣ด̣ม̣ร̣	ด̣ลซล	-ด̣-ล	ด̣ลซม	ลมซร
ซมรด	-ล̣-ด	ล̣ดรม	ลมซร	มฟรม	-ซ̀ล̀--	-ซฟซ	ลท̣ลร̣
ลท̣ซล	ลซลฟ	ซท̣ซล	ท̀ด̀ท̀ด̀	ท̀ด̀ท̀ด̀	ด̣ท̣ลซ	ลท̣ลร̣	ลท̣ลซ
ลท̣ลร̣	ลท̣ลซ	-ด̣ท̣ด̣	ร̣ม̣ด̣ร̣	ม̣ร̣ม̣ด̣	ร̣ม̣ร̣ม̣	----	-ด̣ร̣ม̣
ด̣ร̣ม̣ร̣	ม̣ด̣ร̣ม̣	-ล̣-ม̣	-ด̣ร̣ม̣	ด̣ร̣ม̣ร̣	ด̣ลซล	-ม̣-ด̣	ร̣ม̣ด̣ร̣
ม̣ด̣ม̣ร̣	ด̣ลซล	-ด̣--	-ลซล	ด̣ลด̣ล	ซมรม	-ล̣--	-ดรม
ซรซร	ซรมด	-ด̣--	-ล-ซ	มซมร	-ม-ด	-ด̣--	-ล-ซ
มซมร	-ม-ด	-ด̣-ม	-ล-ซ	-ท̣-ซ	ลท̣ด̣ล	ร̣ด̣ท̣ล	ร̣ด̣ท̣ล
-ร̣--	-ด̣ท̣ด̣	ร̣ด̣ท̣ซ	ลท̣ซล	ท̣ลซล	ลท̣ซล	ร̣ด̣ร̣ท	ด̣ร̣ท̣ด̣
ม̣ร̣ม̣ด̣	ร̣ม̣ด̣ร̣	-ล̣--	-ล̣-ซ̣	ม̣ซ̣ล̣ซ̣	ม̣ร̣-ม̣	---ล̣	-ล̣-ซ̣
ม̣ซ̣ล̣ซ̣	ม̣ร̣-ม̣	-ล̣-ม̣	ซ̣ม̣ซ̣ม̣	ซ̣ล̣ซ̣ม̣	ซ̣ม̣ซ̣ม̣	-ม̣ซ̣ม̣	ซ̣ม̣ซ̣ร̣
ม̣ร̣ม̣ร̣	ม̣ร̣ม̣ด̣	-ร̣ม̣ด̣	-ด̣ม̣ร̣	-ร̣ด̣ล	-ท̣ลซ	ลท̣ลร̣	ลท̣ลซ
ลท̣ซล	---ม̣	-ซ̣-ล̣	---ม̣	-ซ̣-ล̣	---ม̣	-ซ̣-ล̣	-ล-ล
-ลด̣ล	ซม-ซ	-ม-ล	ซม-ซ	-ล-ซ	ลด̣-ล	-ล-ล	-ลด̣ล
ซม-ซ	-ม-ล	ซม-ซ	-ล-ซ	ลด̣-ล	----	-ล̣-ม	--ซม
--รม	--ซม	--รม	ซมรด	-ร-ม	----	-ล̣-ม	--ซม
--รม	--ซม	--รม	ซมรด	-ร-ด	-ร-ร	มรดร	-ม-ร
-ด-ท	-ล̣-ท	-ด-ร	-ร-ร	มรดร	-ม-ร	-ดรม	-ร-ด
-ท-ล̣	-ม-ด	ล̣ดรม	ซรมร	ดล̣ซ̣ล̣	---ม̣	-ม̣-ม̣	-ร̣-ด̣
-ท̣-ล	-ซ-ล	-ท̣-ม	-ซ-ล				

การซ้ำทำนองที่ปรากฏคือ

1. บรรทัดที่ 19 ห้องที่ 1-4 ซ้ำกับบรรทัดที่ 20 ห้องที่ 1-4

สรุปวิเคราะห์แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานนายพรชัยบัวศรี มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 4 มีการซ้ำทำนองไม่หลากหลาย

นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

ภาพประกอบ 44 นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ เกิดเมื่อวันที่ 7 มิถุนายน 2510 ปัจจุบันอายุ 54 ปี อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 225 หมู่ 10 บ้านนาทม ตำบลภูเงิน อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด 45120

การศึกษา

จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนเมืองไพรวิทยาคาร ตำบลเมืองไพร อำเภอเสลภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของ

นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มีแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน โดยได้รับแรงบัลดาลใจมาจากพ่อ เพราะพ่อเป็นนักดีดพิณ ซึ่งดีดพิณร่วมกับหมอลำผีฟ้า และเป็นครูสอนพิณคนแรก ในช่วงอายุ 13-14 ปี ชื่นชอบและฟังลายพิณของนายทองใส ทับถนน จากม้วนเทป ก่อนที่จะไปเรียนพิณและได้รับการถ่ายทอดลายพิณจากนายทองใส ทับถนน และมีความเคารพนับถือพระอินทร์เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ในการบรรเลงพิณเป็นอย่างมาก มีความศรัทธาตามคำสั่งสอนของพระพุทธศาสนา โดยเรื่องราวของพระอินทร์ ถือพิณสามสายมาทรงดีดให้ฟังพระพุทธเจ้าฟัง สายพิณที่หนึ่ง ลวดขึงตึงเกินไปเลยขาด สายที่สอง หย่อนเกินไปดีดไม่ดัง สายที่สามไม่หย่อนไม่ตึงนัก ดีดดังไพเราะสดับหู (พิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ, 2564 : สัมภาษณ์) ทำให้นายนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มีแรงบันดาลใจเกิดความเพียรพยายามในการฝึกซ้อมดีดพิณอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เกิดความชำนาญ ในการสร้างสรรค์ลายพิณนั้นเกิดจากการสังเกตพ่อบรรเลงพิณ และก็จดจำทำนอง ประกอบกับประสบการณ์ในช่วงที่สำเร็จการศึกษาแล้วได้มุ่งหน้าเข้าสู่กรุงเทพมหานครเพื่อหางานทำ และก็ได้นำพิณของพ่อติดตัวไปด้วย ในช่วงอายุ 28-29 ปี เคยไปบรรเลงพิณตามร้านอาหาร ในระหว่างทำงานที่

กรุงเทพมหานคร นายนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ ก็ไม่เคยย้อท้อต่ออุปสรรค์ในการทำงาน ประกอบกับการศึกษาเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงพิณเพื่อพัฒนาฝีมืออย่างไม่หยุดยั้ง และด้วยความที่อยากเผยแพร่ให้คนอื่นได้รับรู้ถึงความสามารถ และรับรู้ถึงมรดกทางวัฒนธรรมอังทรงคุณค่าของชาวอีสาน จึงได้ตัดสินใจเดินเข้าหานายทุน บริษัท นพพร ซิลเวอร์โกลด์ อัลบั้มพิณร้องเพลง ฉายาที่ได้คือศิลปินพิณคู่ เพราะมีพิณสองตัวแต่วิธีการตั้งเสียงและขั้นเสียงไม่เหมือนกัน และนั่นกลายเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญและเป็นจุดเริ่มต้นของการเดินทางที่ยิ่งใหญ่ในชีวิต จนเป็นที่ประจักษ์แก่ผู้คนทั่วโลก ในนามมือพิณแห่งวง The Paradise Bangkok Molam International (สถาบัยวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน, 2561) ในการบรรเลงพิณนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มีวิธีการตั้งสายพิณ ดังนี้ พิณ2 สาย 1) ลา-มี 2) ลา-เร 3) โด-เร และพิณ 3 สาย 1) มี-ที-มี

โครงสร้างและรูปแบบลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

1. คีตลักษณ์ของลาย
2. วิเคราะห์ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต
3. กระสวนจังหวะลาย
4. การซ้ำทำนองของลาย

1. คีตลักษณ์ของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

เกริ่น

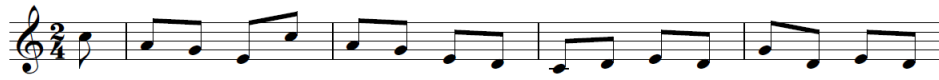
-ดˑ-ล	-ซ-ม	-ดˑ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม
-ร-ด	-ล-ม	----	-ดˑ-ล	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ร	-ซ-ร
-ม-ด	-ลˌ-ร	-ด-ร	-ด-ลˌ	-ลˌ-ลˌ	-ลˌ-ลˌ	-ลˌ-ลˌ	-ลˌ-ลˌ

-ลˌลˌลˌ	-ลˌลˌลˌ	-ลˌลˌลˌ	-ลˌลˌลˌ	-ลˌลˌด	-ดดร	-รรม	-มมม
-มมม	-มมม	-มมล	-ลลล	-ลลล	-ลลล	-ลลซ	-ล-ม
-มลซ	-ซลม	-มลซ	-ซลม	-มซร	-รซม	-มลซ	-ซลม
-มซร	-รมร	-รซม	-มซล	-ซลม	-มซร	-รมด	-รมด
รมซม	รม-ด	รมซม	-ลซม	รมซม	-ซมด	รมซม	ลซม
รมซม	-ซมด	รมซม	รม-ด	รมซด	-รม̂-ร	-ม-ด	-รม̂-ร
ดลˌ-ด	-ลˌ-ร	ดลˌ-ด	-ร-ร	ดลˌ-ด	-ลˌ-ร	ดลˌ-ด	-ร-ร
-ลˌ-ด	-ลˌ-ร	ดลˌ-ด	-ม-ม	-ล-ซ	-ซดˑล	-ลดˑซ	-ซดˑล
-รˑ-ล	-ล-ล	-รˑ-ล	ดˑรˑดˑมˑ	ดˑรˑมˑดˑ	มˑรˑดˑล	-รˑ-ล	-ดˑ-ซ
-ดˑ-ล	-รˑ-ล	-ดˑ-ซ	-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซดˑ	ซลดˑซ
ดˑลซม	-ล-ม	-ซ-ด	-ร-ซ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ลˌ-ม

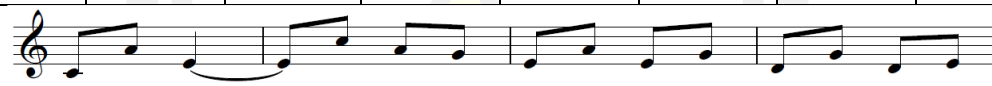
จากการศึกษารูปแบบของลายเพลงในบุญผะเหวดของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ คือ เอกบท (unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

2. วิเคราะห์ลักษณะแผนภูมิการเคลื่อนของโน้ตพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

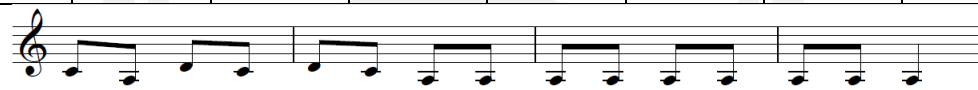
บรรทัดที่ 1

-ดำ-ล	-ซ-ม	-ดำ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม

โน้ตบรรทัดที่ 1 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มต้นจากเสียง “ดำ” และสิ้นสุดที่เสียง “ร” ขั้นคู่ 7

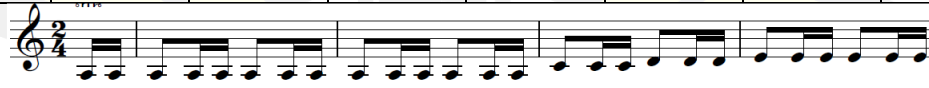
บรรทัดที่ 2

-ร-ด	-ล-ม	----	-ดำ-ล	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ร	-ซ-ร

โน้ตบรรทัดที่ 2 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มต้นจากเสียง “ร” และสิ้นสุดที่เสียง “ร”

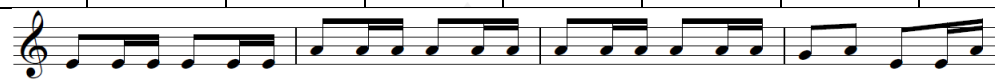
บรรทัดที่ 3

-ม-ด	-ลฺ-ร	-ด-ร	-ด-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ

โน้ตบรรทัดที่ 3 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มต้นจากเสียง “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ล”

บรรทัดที่ 4

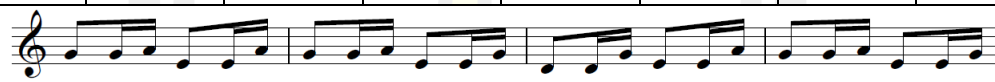
-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺด	-ดดร	-รรม	-มมม

โน้ตบรรทัดที่ 4 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มต้นจากเสียง “ลฺ” และสิ้นสุดที่เสียง “ม” ขั้นคู่ 5

บรรทัดที่ 5

-มมม	-มมม	-มมล	-ลลล	-ลลล	-ลลล	-ลลซ	-ล-ม

โน้ตบรรทัดที่ 5 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างสม่ำเสมอ เริ่มต้นจากเสียง “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

บรรทัดที่ 6

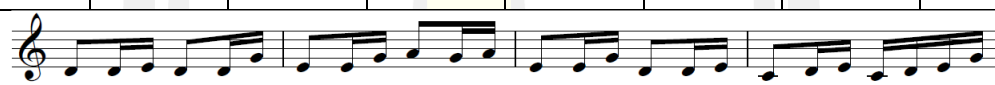
-มลซ	-ซลม	-มลซ	-ซลม	-มซร	-รซม	-มลซ	-ซลม



โน้ตบรรทัดที่ 6 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มจากเสียง “ม” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

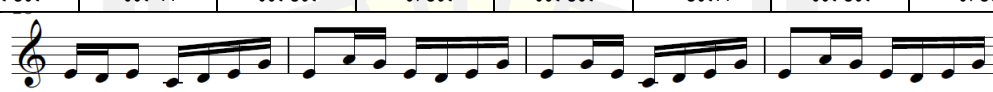
บรรทัดที่ 7

-มซร	-รมร	-รซม	-มซล	-ซลม	-มซร	-รมด	-รมด

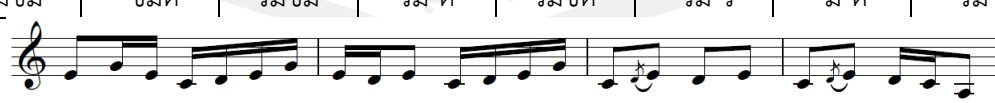


โน้ตบรรทัดที่ 7 ลักษณะการเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มจากเสียงคือ “ม” และสิ้นสุดเสียงคือ “ด” ขั้นคู่ 3

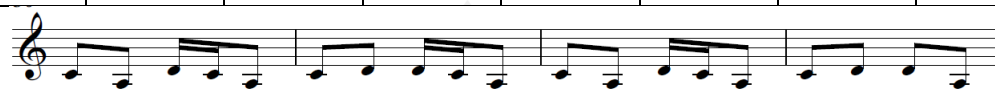
บรรทัดที่ 8

รมซม	รม-ด	รมซม	-ลซม	รมซม	-ซมด	รมซม	-ลซม

โน้ตบรรทัดที่ 8 ลักษณะเคลื่อนที่สลับจากเสียงต่ำ สูง เริ่มต้นจากเสียง “ร” และสิ้นสุดที่เสียง “ม” ขั้นคู่ 2

บรรทัดที่ 9

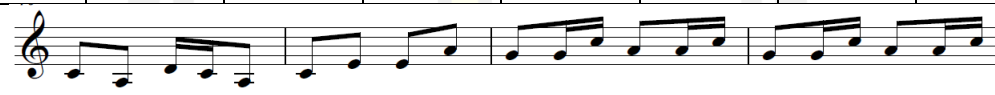
รมซม	-ซมด	รมซม	รม-ด	รมซด	-ร͡ม-ร	-ม-ด	-ร͡ม-ร

โน้ตบรรทัดที่ 9 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มจากเสียง “ร” และสิ้นสุดที่เสียง “ร”

บรรทัดที่ 10

ดล̣-ด	-ล̣-ร	ดล̣-ด	-ร-ร	ดล̣-ด	-ล̣-ร	ดล̣-ด	-ร-ร

โน้ตบรรทัดที่ 10 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างเนื่อง เริ่มต้นจากเสียง “ด” และสิ้นสุดที่เสียงต่ำสุด คือ “ร”

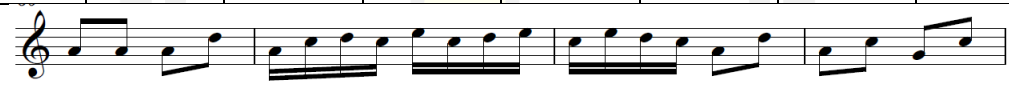
บรรทัดที่ 11

-ล̣-ด	-ล̣-ร	ดล̣-ด	-ม-ม	-ล-ซ	-ซดˌล	-ลดˌซ	-ซดˌล



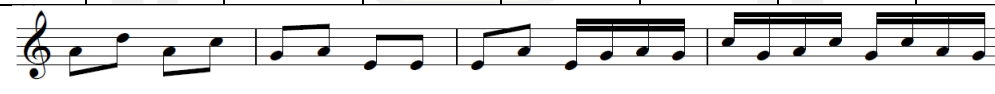
โน้ตบรรทัดที่ 11 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นที่เสียง “ล̣” และสิ้นสุดที่เสียง “ล” ขั้นคู่ 8

บรรทัดที่ 12

-รˌ-ล	-ล-ล	-รˌ-ล	ดˌรˌดˌมˌ	ดˌรˌมˌดˌ	มˌรˌดˌล	-รˌ-ล	-ดˌ-ซ

โน้ตบรรทัดที่ 12 ลักษณะเคลื่อนที่เริ่มต้นจากเสียง “รˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “ซ” ขั้นคู่ 5

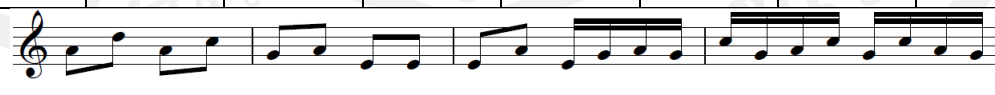
บรรทัดที่ 13

-ดˌ-ล	-รˌ-ล	-ดˌ-ซ	-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซดˌ	ซลดˌซ

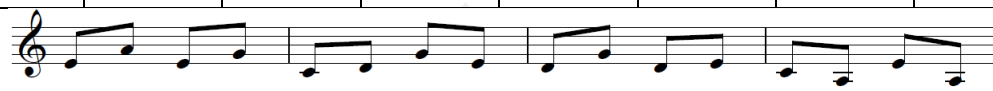


โน้ตบรรทัดที่ 13 ลักษณะเคลื่อนที่ค่อนข้างมีความถี่ เริ่มจากเสียง “ดˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “ซ”

บรรทัดที่ 14

-ดˌ-ล	-รˌ-ล	-ดˌ-ซ	-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซดˌ	ซลดˌซ

โน้ตบรรทัดที่ 14 ลักษณะเคลื่อนที่ความถี่ค่อนข้างต่อเนื่อง เริ่มต้นที่เสียง “ดˌ” และสิ้นสุดที่เสียง “ซ”

บรรทัดที่ 15

ดำลซม	-ล-ม	-ซ-ด	-ร-ซ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ลฺ-ม

โน้ตบรรทัดที่ 15 ลักษณะเคลื่อนที่จากเสียงสูงสุดคือ “ดำ” ลงมาเสียงต่ำสุดคือ “ลฺ” และสิ้นสุดที่เสียง “ม”

3. กระสวนจังหวะพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ การวิเคราะห์กระสวนจังหวะหรือรูปแบบจังหวะเป็นวิธีการหนึ่ง เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ลักษณะการสร้างรูปแบบของทำนองเพลง ใน 1 รูปแบบ มีความยาวเท่ากับ 2 ห้องเพลง ซึ่งทำนอง 2 ห้องเพลง เป็นทำนองที่แสดงลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

กระสวนจังหวะลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	----	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X

-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX
-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-X-X
-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX
-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX	-XXX
XXXX	XX-X	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX	XXXX	-XXX
XXXX	-XXX	XXXX	XX-X	XXXX	-$\widehat{XX}$-X	-X-X	-$\widehat{XX}$-X
XX-X	-X-X	XX-X	-X-X	XX-X	-X-X	XX-X	-X-X
-X-X	-X-X	XX-X	-X-X	-X-X	-XXX	-XXX	-XXX
-X-X	-X-X	-X-X	XXXX	XXXX	XXXX	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	XXXX	XXXX
XXXX	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X

สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

รูปแบบ	ลักษณะกระสวนจังหวะ		จำนวนครั้ง
1	-X-X	-X-X	20
2	----	-X-X	1
3	-XXX	-XXX	16
4	XXXX	XX-X	1

5	XXXX	-XXX	4
6	XXXX	-X͡X-X	1
7	XX-X	-X-X	5
8	-XXX	XXXX	1
9	XXXX	-X-X	1
10	-X-X	XXXX	1
11	XXXX	XXXX	2
12	-X-X	-XXX	2
13	---X	---X	1

ภาพประกอบ 45 สรุปรูปแบบกระสวนจังหวะลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปรูปแบบที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 1 มีจำนวน 20 ครั้ง เป็นรูปแบบที่พบมากที่สุดในลายเพลง และพบได้ทุกส่วนของลายเพลง ส่วนรูปแบบอื่น ๆ พบบ้างเล็กน้อยสังเกตจากตารางรูปแบบจังหวะ หรือมากกว่านี้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของศิลปินที่บรรเลงในขณะนั้น

4. การซ้ำทำนองพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

-ด๋-ล	-ซ-ม	-ด๋-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม
-ร-ด	-ล-ม	----	-ด๋-ล	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ร	-ซ-ร
-ม-ด	-ล̣-ร	-ด-ร	-ด-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣

-ล̣ล̣ล̣	-ล̣ล̣ล̣	-ล̣ล̣ล̣	-ล̣ล̣ล̣	-ล̣ล̣ด	-ดดร	-รรม	-มมม
-มมม	-มมม	-มมล	-ลลล	-ลลล	-ลลล	-ลลซ	-ล-ม
-มลซ	-ซลม	-มลซ	-ซลม	-มซร	-รซม	-มลซ	-ซลม
-มซร	-รมร	-รซม	-มซล	-ซลม	-มซร	-รมด	-รมด
รมซม	รม-ด	รมซม	-ลซม	รมซม	-ซมด	รมซม	-ลซม
รมซม	-ซมด	รมซม	รม-ด	รมซด	-ร͡ม-ร	-ม-ด	-ร͡ม-ร
ดล̣-ด	-ล̣-ร	ดล̣-ด	-ร-ร	ดล̣-ด	-ล̣-ร	ดล̣-ด	-ร-ร
-ล̣-ด	-ล̣-ร	ดล̣-ด	-ม-ม	-ล-ซ	-ซด๋ล	-ลด๋ซ	-ซด๋ล
-ร๋-ล	-ล-ล	-ร๋-ล	ด๋ร๋ด๋ม๋	ด๋ร๋ม๋ด๋	ม๋ร๋ด๋ล	-ร๋-ล	-ด๋-ซ
-ด๋-ล	-ร๋-ล	-ด๋-ซ	-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซด๋	ซลด๋ซ
ด๋ลซม	-ล-ม	-ซ-ด	-ร-ซ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ล̣-ม

การซ้ำทำนองที่ปรากฏคือ

1. บรรทัดที่ 10 ห้องที่ 1-4 ซ้ำกับบรรทัดที่ 10 ห้องที่ 5-8

สรุปวิเคราะห์แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุดคือรูปแบบที่ 1 มีการซ้ำทำนองไม่หลากหลาย

สรุปท้ายบท

แนวคิดและการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ศิลปินต้นแบบใช้บันไดเสียงไมเนอร์ (minor) มีการบรรเลงทำนองลายพิณแบบซ้ำทำนอง รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ลายพิณของศิลปินแนวเส้นที่ลากระหว่างตัวโน้ตที่ใช้แทนเสียงต่าง ๆ ซึ่งชี้ให้เห็นแนวทำนองว่ามีรูปร่างลักษณะได้อย่างชัดเจน การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ แบบขึ้น ๆ ลง ๆ (Undulating) แบบค่อย ๆ สูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending) แบบค่อย ๆ ต่ำลงเรื่อย ๆ (Descending) แบบสม่ำเสมอ ไม่ค่อยขึ้นลง (Terracing) เพื่อเป็นการสื่อถึงเอกลักษณ์เด่นของลาย และขยายทำนองของลายที่บรรเลง อัตราจังหวะ มีทั้งจังหวะอิสระโดยใช้ในการบรรเลงลายเดี่ยวพิณและจังหวะตายตัว โดยใช้อัตรา 2/4 เนื้อดนตรี (Texture) ที่ศิลปินต้นแบบใช้ อยู่ในรูปแบบประเภททำนองเดียว (Monophony)

แนวคิดและแรงบันดาลในการสร้างสรรค์ลายของศิลปินต้นแบบ ส่วนสำคัญหลักคือได้รับแนวคิดและแรงบันดาลใจจากบุคคลในครอบครัว มีความสามารถในการเล่นดนตรี ได้ถ่ายทอดให้ตั้งแต่ยังเป็นเด็ก รวมถึงการเกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์นั้นเกิดจากการจดจำทำนองเพลง ทำนองลายแคน ทำนองการร้องหมอลำ ประกอบกับการใช้ความคิดสร้างสรรค์กับจินตนาการของตัวเอง ในการสื่ออารมณ์ผ่านเสียงพิณ ฝึกซ้อมดีดพิณอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้เกิดความชำนาญ และสร้างสรรค์ทำนองขึ้นในแบบฉบับของตัวเอง สามารถสรุปออกมาได้ ดังนี้

ศิลปินต้นแบบ	แรงบัลดาลใจ	แนวคิดในการสร้างสรรค์	วิธีการตั้งสายในการบรรเลง
บุญมา เขาวง	จากการได้ยินเสียงพิณในงานบุญประเพณีต่าง ๆ	จากทำนองเพลงที่ได้ยินจากงานบุญประเพณี วิทยุ และเทป ได้แก่ เสียงพิณ เสียงแคน เสียงเพลง และเสียงหมอลำ	พิณ 3 สาย 1) ลา-ลา-มี 2) มี-ลา-มี 3) ลา-ลา-ลา 4) ซอล-ซอล-ลา
ทองใส ทับถนน	1) จากพ่อ 2) จากศิลปินตาบอด 3) จากการประกวด	1) ทำนองจากหมอลำ 2) ทำนองเพลงพื้นบ้านอีสาน 3) ทำนองเพลงลาว 4) ทำนองเพลงลูกทุ่ง จาก	พิณ 2 สาย 1) ลา-มี 2) ลา-ร 3) โด-เร

	ดีดพิณ	ประสบการณ์การบรรเลงพิณในวงดนตรี	4) เร-เร
ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์	1) วิถีชีวิตชาวอีสาน 2) จากพ่อ 3) จากครูแสน จำปาสอน 4) จากครูฉลอง ธุระชัย	1) จากพ่อ 2) จากครูแสน จำปาสอน 3) จากครูฉลอง ธุระชัย 4) จากการอ่านหนังสือผูก 5) จากทำนองหมอลำ 6) จากทำนองที่ได้ยินจากศิลปินพื้นบ้าน	พิณ 3 สาย 1) ลา-ลา-มี 2) มี-ลา-มี 3) เร-เร-เร
พรชัย บัวศรี	1) จากเสียงพิณในงานบุญประเพณีต่าง ๆ 2) จากเสียงพิณของนายทองใส ทับถนน	1) จากการสั่งสมประสบการณ์ บรรเลงพิณแห่ในบุญประเพณีต่าง ๆ 2) จากเพลงลูกทุ่งหมอลำ 3) จากเสียงพิณที่ตัวเองเคยได้ยินจากวิทยุ เทป 4) จากการเล่นแมนโดลิน	พิณ 3 สาย 1) ลา-ลา-มี 2) มี-ลา-มี พิณ 4 สาย 1) โด-ซอล-เร-ลา
พิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ	1) จากพ่อ 2) จากลายพิณของนายทองใส ทับถนน 3) จากการเคารพนับถือพระอินทร์	1) จากพ่อ 2) จากนายทองใส ทับถนน 3) จากการเป็นมือพิณในวงดนตรี The Paradise Bangkok Molam International	พิณ2 สาย 1) ลา-มี 2) ลา-เร 3) โด-เร พิณ 3 สาย 1) มี-ที-มี

ภาพประกอบ 46 สรุปแรงบันดาลใจและแนวคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปินต้นแบบ

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

บทที่ 5

บริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านบุญประเพณีอีสาน ผู้เชี่ยวชาญด้านทัศนศิลป์บุญ และผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะและการแสดงอีสาน ผะเหวด รวมถึงชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด โดยสรุปเพื่อเป็นแนวทางและสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยแบ่งหัวข้อออกได้ดังนี้

1. บริบทบุญผะเหวด
2. ความเชื่อในประเพณีบุญผะเหวด
3. ผ้าผะเหวด
4. ดนตรีในประเพณีบุญผะเหวด

บริบทบุญผะเหวด

บุญมหาชาติ จัดกันในเดือนสี่ เป็นประจำ จนบางครั้งก็เรียกกันว่า บุญเดือนสี่ หรือบางทีก็เรียกสั้น ๆ ว่า บุญผะเหวด ซึ่งชาวอีสานจากออกเสียงเป็น “บุญเผวด” ตามความเชื่อเรื่องพระเวสสันดร ซึ่งเป็นเรื่องเล่าในลักษณะนิทานนิยายที่มีการสืบทอดกันต่อ ๆ มา ทั้งในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียงที่รู้จักกันในนาม “ชาดก” และเป็นหนึ่งที่เชื่อกันว่าเป็นชาติหรือการเกิดพระพุทธเจ้าครั้งหนึ่ง และเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้า จึงเชื่อกันว่าเป็นการเกิดครั้งที่ยิ่งใหญ่ที่สุด คืองานมหากุศล ให้รำลึกถึงการบำเพ็ญบุญ คือ ความดีที่ยิ่งใหญ่ อันมีการสละความเห็นแก่ตัวเพื่อผลประโยชน์สุขอันไพศาลของมวลมนุษยชาติ จนเรียกกันว่า มหาชาติ หรือ มหาเวสสันดรชาดก อันเป็นเรื่องสำคัญที่แพร่หลายมากที่สุด

ในภาคอีสานบุญผะเหวดจัดในเดือน 4 ข้างขึ้นหรือข้างแรมก็ได้ เพราะว่าการทำนาเก็บเกี่ยวข้าวเรียบร้อยหมดแล้ว แต่มีอยู่สามจังหวัดในภาคอีสานจัดบุญผะเหวดในเดือนหก หรือจัดพร้อมบุญบั้งไฟ ได้แก่ อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม และจังหวัดมุกดาหาร ส่วนภาคเหนือกับภาคกลาง จัดบุญเดือนใน 12 เดือนธันวา หรือจัดในเดือนอ้าย เพราะถือว่าเรื่องบุญผะเหวด บุญมหาชาติ เป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่ จึงต้องเริ่มต้นก่อนในเดือนอ้าย (ปฐมพงษ์ ณ จำปาศักดิ์, 2564 : สัมภาษณ์) ก่อนจัดงานจะมีการตกลงกำหนดวันงานและการจัดเตรียมงาน ระหว่างทางบ้านกับทางวัด เช่น ชาวบ้านจัดหาปัจจัยให้ทาน บอกญาติพี่น้องใกล้ไกลให้มาทำบุญ ทำขนม ข้าวต้ม ส่วนทางวัดจัดแบ่งหนังสือออกเป็นกัณฑ์ให้พระ เณรในวัด และนิมนต์พระวัดอื่นมาร่วมเทศน์ เป็นต้น สาเหตุที่มีการจัดงานบุญผะเหวดเนื่องมาจากความเชื่อในมาลัยหมื่นมาลัยแสน ซึ่งกล่าวถึงการฟังเทศน์มหา

เวสสันดรชาดกให้จบภายในวันเดียวแล้วจะได้พบกับศาสนาพระศรีอาริย์ (วิมลพรรณ ปีตธวัชชัย, 2516)

ตัวอย่างกำหนดการบุญผะเหวด อ้างอิงจากบุญผะเหวด มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ประจำปี 2564

วันโฮม

เวลา 14.00 น. ประกอบพิธีอัญเชิญพระอุปคุต ไปยังมณฑลพิธี
เวลา 14.30 น. อัญเชิญพระเวสสันดรเข้าเมือง
เวลา 15.00 น. พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์สมโภช
เวลา 16.00 น. พระสงฆ์เทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน

วันเทศน์

เวลา 05.30 น. ประกอบพิธีแห่ข้าวพันก้อน
เวลา 06.00 น. เทศน์สังกาส และพระคาถาพัน
เวลา 10.00 น. พระสงฆ์เทศเสียงประยุกต์ (ทำนองแหล่อีสาน) เรื่องราวพระเวสสันดรชาดก
เวลา 14.00 น. แห่กัณฑ์หลอน / ถวายกัณฑ์หลอน
เวลา 15.30 น. เทศน์ฉลอง / ถวายปัจจัยเครื่องไทยธรรม / รับพร

จากการสัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปฐมพงษ์ ณ จำปาศักดิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านบุญประเพณีอีสาน ได้ให้ข้อมูลว่า พระมาลัยโพธิสัตว์ได้ไปสนทนาบนสวรรค์กับพระศรีอริยเมตไตรย และพระมาลัยก็ลงไปนรกด้วย ซึ่งพระศรีอริยเมตไตรย เป็นหนึ่งใน 5 ของพระพุทธเจ้าสนทนาแล้วได้ใจความว่า ในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย จะมีแต่ความสมบูรณ์พูนสุข อยากได้อะไรให้ขอเอา และมีต้นกาลปพฤษ์อยู่ 4 ต้น 4 มุมเมือง สามารถบันดาลอธิษฐานขออะไรได้หมด มีบทสนทนาที่พระมาลัยเลยถามพระศรีอริยเมตไตรยว่า แล้วจะไปเกิดในชาติของท่านต้องทำอย่างไรบ้าง พระศรีอริยเมตไตรยมีพระดำรัสตรัสฝากพระมาลัยให้มาบอกมนุษย์ว่า ถ้าพวกเขาเหล่านั้นอยากเกิดทันศาสนาของข้าพระองค์ มีข้อที่ควรปฏิบัติ คือ ห้ามฆ่าพ่อตีแม่ ห้ามฆ่าพระอรหันต์ ห้ามทำร้ายพระพุทธเจ้า ไม่ยุแยงพระสงฆ์ให้แตกแยกกัน ซึ่งเนื้อหานี้แปลจากภาษาบาลี ในการเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน และให้จัดแจงเครื่องบูชาอย่างละพัน เรียกเครื่องเหล่านั้นว่า คุรุภัณฑ์ ให้บูชาพระเวสสันดร ถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งงานบุญมหาชาติที่สำคัญ การเตรียมการนั้น ชาวบ้านจะตีกลองโฮม เพื่อให้ชาวบ้านมารวมกันและแบ่งงานจัดเตรียมเครื่องกิริยาบูชา มีองค์ประกอบดังนี้ (ปฐมพงษ์ ณ จำปาศักดิ์, 2564 : สัมภาษณ์)

ธูป	1,000	ดอก
เทียน	1,000	เล่ม
เมี่ยง	1,000	คำ
หมากพลู	1,000	คำ

มวนยาสูบ	1,000	มวน
ดอกบัวหลวง	1,000	ดอก
ดอกบัวแย้	1,000	ดอก
ดอกบัวทอง	1,000	ดอก
ดอกผักตบ	1,000	ดอก
ดอกกางของ	1,000	ดอก
ดอกทองหลาง	1,000	ดอก
จอกใบสีดา	1,000	จอก
ตีนกา	1,000	อัน
ข้าวตอกใส่กระทง	1,000	กระทง
ข้าวพันก้อน	1,000	ก้อน
ธุงกระดาษ	1,000	อัน

ซึ่งชาวบ้านจะเก็บรวบรวมไว้ก่อนถึงวันงาน เมื่อครบจำนวนแล้วจะนำมาตากให้แห้ง และใส่ภาชนะที่เหมาะสมไว้ การจัดเตรียมเครื่องกิริยาบูชานี้ ถือเป็นเครื่องบูชาอันสูงสุด จะต้องครบตามจำนวน ห้ามขาดแต่เกินได้ เชื่อว่าการที่มีการแห่ข้าว 1,000 ก้อนเพื่อบูชาพระคาถาพระเวสสันดรทั้ง 1,000 พระคาถา และการแห่ข้าว 1,000 ก้อน ต้องแห่ภายในตอนเช้ามืดประมาณตีสามตีสี่หรือก่อนฟ้าสาง เพราะต้องเพื่อเวลาในการเทศน์พระคาถาทั้ง 13 กัณฑ์ต้องใช้เวลานาน

ภาพประกอบ 47 เครื่องฮ้อยเครื่องพัน หรือเครื่องบูชาคาถาพัน

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 48 การนำข้าวพันก้อนไปบูชา
ที่มา : เพจ Mahasarakham University

ศาลาการเปรียญ หรือมณฑลพิธี จัดเตรียมธรรมาสน์สำหรับเทศพระเวสสันดร ตกแต่งประดับประดาด้วยต้นกล้วย อ้อย ทำพวงมาลัย ดอกแสบง หมากหวาย หมากเดือย หมากลิ้นฟ้า ตัดกระดาษเป็นพวงมาลัย พวงมาลัยข้าวตอก รังผึ้ง รังต่อ แขวนห้อยย้อยในบริเวณศาลาโรงธรรม รอบธรรมาสน์ ตั้งโอ่งน้ำไว้ 4 ใบ สมมุติเป็นสระ 4 สระ มีจอก แหน บัวแบ้ กุ้ง หอย ปู ปลา ฯ ทำรูปสัตว์ต่าง ๆ แขวนไว้ในศาลโรงธรรม อาทิ รูปนก ปลา นำแซงพร้าว เครือกล้วย ผูกรอบศาลา นำดอกขัดเค้า ดอกสะแบง ดอกกระยอม ดอกฮัง มัดติดไว้ตามเสา

ภาพประกอบ 49 มณฑลพิธีจัดงานบุญผะเหวด
ที่มา : เพจ Mahasarakham University

จากความเชื่อเหล่านี้ ชาวอีสานอยากไปเกิดชาติพระศรีอริยเมตไตรย เพราะอยากพ้นความทุกข์ และเกิดร่วมศาสนาของพระองค์ จึงมีการทำบุญผะเหวด ในบุญ 12 เดือนของภาคอีสาน

บุญที่สำคัญที่สุดคือบุญผะเหวด เพราะถือว่าใครที่ได้ฟังกัณฑ์เทศน์บุญผะเหวดจบภายในวันเดียวตามพระศรีอริยเมตไตรย ได้บอกไว้ว่า ก็จะได้มาเกิดในชาติภพของพระองค์ท่าน ซึ่งมีแต่ความสุขความเจริญ คนอีสานเลยถือว่าบุญผะเหวดสำคัญที่สุด และถือว่าเป็นบุญใหญ่ที่สุด และด้วยอำนาจของพระคาถาพันในบุญผะเหวด จะคุ้มครองรักษาบ้าน รักษาเมืองให้อยู่เย็นเป็นสุขตลอดปลอดภัย

เนื้อหาพระเวสสันดร 13 กัณฑ์ ประกอบด้วย ดังนี้ (คณะการท่องเที่ยวและการโรงแรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2557)

1. กัณฑ์ที่ 1 ทศพร เป็นกัณฑ์ที่พระอินทร์ประสาทพรแก่พระนางผุสดี ก่อนที่จะจุติลงมาเป็นพระราชมารดาของพระเวสสันดร ภาคสวรรค์ พระนางผุสดีเทพอัปสรสิ้นบุญท้าวสักกะเทวราชสวามีทรงทราบจึงพาไปประทับยังสวนนันทวันในเทวโลก พร้อมให้พร 10 ประการ คือให้ได้อยู่ในปราสาทของพระเจ้าสิริราชแห่งนครสีพี ขอให้มีจักษุดำดุจนัยน์ตาลูกเนื้อ ขอให้มีคิ้วดำสนิท ขอให้พระนามว่าผุสดี ขอให้มีโอรสที่ทรงเกียรติยศเหนือกษัตริย์ทั้งหลายและมีใจบุญ ขอให้มีครรภ์ที่ผิดไปจากสตรีสามัญคือแบนราบในเวลาทรงครรภ์ ขอให้มีถันงามอย่ารู้ดำและหย่อนยาน ขอให้มีเกศาดำสนิท ขอให้มีผิวงาม และข้อสุดท้ายขอให้มีอำนาจปลดปล่อยนักโทษได้

2. กัณฑ์ที่ 2 หิมพานต์ เป็นกัณฑ์ที่พระเวสสันดรบริจาคทานช้างปัจจัยนาค ประชาชนสีพีโกรธแค้นจึงขับไล่ให้ไปอยู่เขาวงกต พระนางเทพผุสดีได้จุติลงมาเป็นราชธิดาของพระเจ้ามัททราช เมื่อเจริญชนม์ได้ ๑๖ ชันษา จึงได้อภิเษกสมรสกับพระเจ้ากรุงสญชัยแห่งสีวิรัฐนคร ต่อมาได้ประสูติพระโอรสนามว่า "เวสสันดร" ในวันที่ประสูตินั้นได้มีนางช้างฉัททันต์ตกลูกเป็นช้างเผือกขาวบริสุทธิ์จึงนำมาไว้ในโรงช้างต้นคู่บารมี ให้นามว่า "ปัจจัยนาค" เมื่อพระเวสสันดรเจริญชนม์ 16 พรรษา ราชบิดาก็ยกราชสมบัติให้ครอบครองและทรงอภิเษกกับนางมัทรี พระราชบิดาราชวงศ์มัททราช มีพระโอรส 1 องค์ชื่อ ชาลี ราชธิดาชื่อ กัณหา พระองค์ได้สร้างโรงทาน บริจาคทานแก่ผู้เข็ญใจ ต่อมาพระเจ้ากาลิงคะแห่งนครกาลิงครัฐได้ส่งพราหมณ์มาขอพระราชทานช้างปัจจัย นาค พระองค์จึงพระราชทานช้างปัจจัยนาคแก่พระเจ้ากาลิงคะ ชาวกรุงสัญชัย จึงเนรเทศพระเวสสันดรออกนอกพระนคร

3. กัณฑ์ที่ 3 ทานกัณฑ์ เป็นกัณฑ์ที่พระเวสสันดรทรงแจกมหาสัตสดกทาน คือ การแจกทานครั้งยิ่งใหญ่ ก่อนที่พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระนางมัทรี ชาลีและกัณหาออกจากพระนคร จึงทูลขอพระราชทานโอกาสบำเพ็ญมหาสัตสดกทาน คือ การให้ทานครั้งยิ่งใหญ่ อันได้แก่ ช้าง ม้า โคนม นารี ทาสี ทาสา สรรพวัตถาภรณ์ต่างๆ รวมทั้งสุราบานอย่างละ 700

4. กัณฑ์ที่ 4 วนประเวศ เป็นกัณฑ์ที่สี่กษัตริย์เดินดงบ่ายพระพักตร์สู่เขาวงกต เมื่อเดินทางถึงนครเจตราชทั้งสี่กษัตริย์จึงแวะเข้าประทับพักหน้าศาลาพระนคร กษัตริย์ผู้ครองนครเจตราชจึงทูลเสด็จครองเมือง แต่พระเวสสันดรทรงปฏิเสธ และเมื่อเสด็จถึงเขาวงกตได้พบศาลาอาศรมซึ่งท้าววิษณุกรรมเนรมิตตามพระบัญชาของท้าวสักกะเทวราช กษัตริย์ทั้งสี่จึงทรงผนวชเป็นฤาษีพำนักในอาศรมสืบมา

5. กัณฑ์ที่ 5 ชูชก เป็นกัณฑ์ที่ชูชกได้นางอมิตดามาเป็นภรรยา และหมายจะได้โอรสและธิดาพระเวสสันดรมาเป็นทาส ในแคว้นกาลิงคะมีพราหมณ์แก่ชื่อชูชก พำนักในบ้านทุนวิฐุระ เที่ยว

ขอทานตามเมืองต่างๆ เมื่อได้เงินถึง 100 กหาปณะ จึงนำไปฝากไว้กับพราหมณ์ผัวเมีย แต่ได้นำเงินไปใช้เป็นการส่วนตัว เมื่อชูชกมาทวงเงินคืนจึงยกนางอมิตดาลูกสาวให้แก่ชูชก นางอมิตดาเมื่อมาอยู่ร่วมกับชูชก ได้ทำหน้าที่ของภรรยาที่ดี ทำให้ชายในหมู่บ้านเปรียบเทียบกับภรรยาตน หญิงในหมู่บ้านจึงเกลียดชังและรุมทำร้ายทุบตี นางอมิตดา ชูชกจึงเดินทางไปทูลขอกัณหาชาลีเพื่อเป็นทาสรับใช้ เมื่อเดินทางมาถึงเขาวงกตก็ถูกขัดขวางจากพรามเจตบุตรผู้รักษาประตูป่า

6. กัณฑ์ที่ 6 จุลพน เป็นกัณฑ์ที่พรานเจตบุตรหลงกลชูชก และชี้ทางสู่อาศรมจุตดาบสชูชกได้ชูกลักพริกขิงแก่พรานเจตบุตรอ้างว่าเป็นพระราชสาสน์ของพระเจ้ากรุงสญชัย จึงได้พาไปยังต้นทางที่จะไปอาศรมฤาษี

7. กัณฑ์ที่ 7 มหาพน เป็นกัณฑ์ป่าใหญ่ ชูชกหลอกล่ออจุตฤาษีให้บอกทางสู่อาศรมพระเวสสันดรแล้วก็รอนแรมเดินไพรไปหา เมื่อถึงอาศรมฤาษี ชูชกได้พบกับอจุตฤาษี ชูชกใช้คารมหลอกล่อจนอจุตฤาษีจึงให้ที่พักหนึ่งคืนและบอกเส้นทางไปยังอาศรม พระเวสสันดร

8. กัณฑ์ที่ 8 กัณฑ์กุมาร เป็นกัณฑ์ที่พระเวสสันดรทรงให้ทานสองโอรสแก่เฒ่าชูชก พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนบอกเหตุแห่งการพลัดพราก รุ่งเช้าเมื่อนางมัทรีเข้าป่าหาอาหารแล้ว ชูชกจึงเข้าเฝ้าทูลขอสองกุมาร สองกุมารจึงพากันลงไปซ่อนตัวอยู่ที่สระ พระเวสสันดรจึงลงเสด็จติดตามสองกุมาร แล้วจึงมอบให้แก่ชูชก

9. กัณฑ์ที่ 9 กัณฑ์มัทรี เป็นกัณฑ์ที่พระนางมัทรีทรงได้ตัดความห่วงหาอาลัยในสายเลือด อนุโมทนาทานโอรสทั้งสองแก่ชูชก พระนางมัทรีเดินเข้าไปหาผลไม้ในป่าลึก จนค่อยเย็นจึงเดินทางกลับอาศรม แต่มีเทวดาแปลงกายเป็นเสือนอนขวางทาง จนค่ำเมื่อกลับถึงอาศรมไม่พบโอรส พระเวสสันดรได้กล่าวว่านางนอกใจ จึงออกเที่ยวหาโอรสและกลับมาสิ้นสติต่อเบื้องพระพักตร์พระองค์ทรงตกพระทัยลืมตนว่าเป็นดาบสจึงทรงเข้าอุ้มพระนางมัทรีและทรงกันแสง เมื่อพระนางมัทรีฟื้นจึงถวายบังคมประทานโทษ พระเวสสันดรจึงบอกความจริงว่าได้ประทานโอรสแก่ชูชกแล้ว หากชีวิตไม่สิ้นคงจะได้พบ นางจึงได้ทรงอนุโมทนา

10. กัณฑ์ที่ 10 สักกบรรพ เป็นกัณฑ์ที่พระอินทร์จำแลงกายเป็นพราหมณ์มาขอพระนางมัทรี แล้วถวายคืนพร้อมถวายพระพร 8 ประการท้าวสักกะเทวราชเสด็จแปลงเป็นพราหมณ์เพื่อทูลขอนางมัทรี พระเวสสันดรจึงพระราชทานให้ พระนางมัทรีก็ยินดีอนุโมทนาเพื่อร่วมทานบารมีให้สำเร็จพระสัมโพธิญาณ เป็นเหตุให้เกิดแผ่นดินไหวสะท้าน ท้าวสักกะเทวราชในร่างพราหมณ์จึงฝากนางมัทรีไว้ยังไม่รับไป ตรัสบอกความจริงและถวายคืนพร้อมถวายพระพร 8 ประการ

11. กัณฑ์ที่ 11 มหาราช เป็นกัณฑ์ที่เทพเจ้าจำแลงองค์ทำนุบำรุงขวัญสองกุมารก่อนเสด็จนิวัติถึงมหานครสีพี เมื่อเดินทางผ่านป่าใหญ่ชูชกจะผูกสองกุมารไว้ที่โคนต้นไม้ ส่วนตนเองปีนขึ้นไปนอนต้นไม้ เหล่าเทพเทวดาจึงแปลงร่างลงมาปกป้องสองกุมาร จนเดินทางถึงกรุงสีพี พระเจ้ากรุงสีพีเกิดนิมิตฝันตามคำทำนายยังความปีติปราโมทย์ เมื่อเสด็จลงหน้าลานหลวงตอนรุ่งเช้าทอดพระเนตรเห็นชูชกพากุมารน้อยสององค์ ทรงทราบความจริงจึงพระราชทานค่าไถ่คืน ต่อมาชูชกก็ดับชีพตักษัย

ด้วยเพราะเดโชธาตุไม่ย่อย ชาลีจึงได้ทูลขอให้ไปรับพระบิดาพระมารดานิวัติพระนคร ในขณะเดียวกันเจ้านครลิงคะได้โปรดคืนช้างปัจจัยนาคแก่นครสีพี

12. กัณฑ์ที่ 12 ฉกษัตริย์ เป็นกัณฑ์ที่ทั้งหกกษัตริย์ถึงวิสัญญีภาพสลบลงเมื่อได้พบหน้า ณ อาศรมดาบสที่เขาวงกตพระเจ้ากรุงสญชัยใช้เวลา 1 เดือน กับ 23 วันจึงเดินทางถึงเขาวงกต เสียงโห่ร้องของทหารทั้ง 4 เหล่า พระเวสสันดรทรงคิดว่าเป็นข้าศึกมารบนครสีพี จึงชวนพระนางมัทรีขึ้นไปแอบดูที่ยอดเขา พระนางมัทรีทรงมองเห็นกองทัพพระราชบิดาจึงได้ตรัสทูลพระเวสสันดรและเมื่อหก กษัตริย์ได้พบหน้ากันทรงกันแสงสุดประมาณ รวมทั้งทหารเหล่าทัพ ทำให้ป่าใหญ่สนั่นครั่นครืน ท้าวสักกะเทวราชจึงได้ทรงบันดาลให้ฝนตกประพรมหก กษัตริย์และทวยหาญได้หายเศร้าโศก

13. กัณฑ์ที่ 13 นครกัณฑ์ เป็นกัณฑ์ที่หกกษัตริย์นำพยุหโยธาเสด็จนิวัติพระนคร พระเวสสันดรขึ้นครองราชย์แทนพระราชบิดาพระเจ้ากรุงสญชัยตรัสสารภาพผิด พระเวสสันดรจึงทรงลาผนวชพร้อมทั้งพระนางมัทรี และเสด็จกลับสู่สีพีนคร เมื่อเสด็จถึงจึงรับสั่งให้ชาวเมืองปล่อยสัตว์ที่กักขัง ครั้นยามราตรีพระเวสสันดรทรงปริวิตกว่า รุ่งเช้าประชาชนจะแตกตื่นมารับบริจาคทานพระองค์จะประทานสิ่งใดแก่ประชาชน ท้าวโกสีห์ได้ทราบจึงบันดาลให้มีฝนแก้ว ๗ ประการ ตกลงมาในนครสีพีสูงถึงหน้าแข้ง พระเวสสันดรจึงทรงประกาศให้ประชาชนขนเอาไปตามปรารถนา ที่เหลือให้ขนเข้าพระคลังหลวง ในกาลต่อมาพระเวสสันดรเถลิงราชสมบัติปกครองนครสีพีโดยทศพิธราชธรรม บ้านเมือง ร่มเย็นเป็นสุขตลอดพระชนมายุ

ประเพณีบุญผะเหวด หรือบุญเทศน์มหาชาติถือเป็นงานใหญ่ของหมู่บ้านและเป็นงานที่สนุกสนาน จะต่างจากความสนุกสนานในงานบุญบั้งไฟซึ่งถือว่าเป็นงานใหญ่ในหมู่บ้านเช่นกัน งานบุญบั้งไฟสนุกสนานด้วยความเมาและหยาบโลนส่วนงานบุญผะเหวด สนุกสนานในทางสุภาพและสะอาด การที่มีความสนุกสนานเกิดจากการที่ชาวบ้านได้ทำกิจกรรมร่วมกัน เริ่มตั้งแต่การเตรียมงาน การเตรียมสถานที่ เตรียมอาหารรวมถึงวันงานได้แห่ผ้าพระเวสเข้าเมือง การฟังเทศน์มหาชาติ และการแห่กัณฑ์หลอน ในงานนี้ชาวบ้านได้รับความพอใจ ความสนุกสนานและได้พบปะสังสรรค์กับชาวบ้านของหมู่บ้านอื่นด้วย (น้อย รุยราษฎร์, 2520) ชาวอีสานนิยมถือประเพณีในการทำบุญที่วัดอย่างเคร่งครัด มีการทำบุญประจำทุกเดือน การทำเช่นนี้เรียกว่า ฮีตสิบสอง บุญผะเหวด ถือเป็นงานบุญใหญ่งานหนึ่งของชาวบ้าน

สรุปได้ว่า บุญผะเหวด จัดกันในเดือนสี่ เป็นประจำ จนบางครั้งก็เรียกกันว่า บุญเดือนสี่ หรือบางที ก็เรียกว่าบุญผะเหวด ซึ่งชาวอีสานจากออกเสียงเป็นบุญผะเหวด สำหรับสาเหตุที่มีการจัดงานบุญผะเหวด เพราะเป็นความเชื่อในพระมาลัยหมื่นมาลัยแสนซึ่งกล่าวถึง การฟังเทศน์มหามหาชาติให้จบภายในวันเดียว จะได้เกิดร่วมในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย ตามความเชื่อ เรื่อง พระเวสสันดร ซึ่งเป็นเรื่องเล่า ในลักษณะนิทานนิยายที่มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมา ยาวนาน บุญผะเหวดที่พูดถึงกันมากคือเรื่ององมหาทานบารมี พอให้ทานหมดทุกกัณฑ์แล้วก็มาอุดมสมบูรณ์ในกัณฑ์สุดท้าย คือ นครกัณฑ์

พระเวสสันดรชาดกได้รับความนิยมจากชาวพุทธอย่างสูงสุดทุกยุคทุกสมัย และทุกภาคของไทยจะมีเทศกาลเทศน์มหาชาติในวัดแทบทุกวัด วรรณคดี เรื่องพระเวสสันดรชาดก ที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้มีทั้งที่แต่งเป็นภาษากลาง ภาษาท้องถิ่น ร่ายยาว คำกลอน เป็นต้น (บานเย็น ลิ้มสวัสดิ์, 2513) งานบุญผะเหวด ส่วนใหญ่กำหนดจัด 2 วัน วันแรกเรียกว่า มื้อโฮม (วันรวม) มีการแห่พระอุปคุต และแห่ผ้าผะเหวด วันที่สองคือ มื้องัน(วันเทศน์) เป็นวันฟังเทศน์มหาชาติ และมีการแห่กัณฑ์หลอนในช่วงบ่ายของวัน โดยทั้งวันที่หนึ่งและวันที่สอง ใช้ดนตรีแห่เพื่อให้เกิดความสนุกสนาม และที่ขาดไม่ได้คือเสียงพิณที่ขับกล่อมตลอดระยะทางของขบวนแห่

ความเชื่อในประเพณีบุญผะเหวด

ประเพณีเทศน์มหาชาติ ถือเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่สำหรับคนไทยโดยเฉพาะชาวชนบทเสมือนเป็นปัจจัยเสริมแรงกำลังใจให้แก่ความเป็นอยู่ในสังคมเท่ากับชีวิตจิตใจของชาวบ้านที่มีต่อศาสนาเป็นตัวเชื่อมความสามัคคีให้แก่หมู่คณะ และทำให้ชีวิตมีความสนุกสนาน รื่นเริง นอกจากนี้ ยังเป็นความเชื่อในมาลัยสูตร ซึ่งกล่าวถึงผู้ได้ฟังคาถาพันและเนื้อเรื่องเวสสันดรชาดก บูชาด้วยเครื่องพันจะได้พบพระศรีอริยเมตไตรย ประเพณีเทศน์มหาชาติ จึงเป็นวัฒนธรรมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาและฝังอยู่ในจิตใจของชาวบ้าน (เสถียร โกเศศ, 2506) โบราณเชื่อถือคาถาพันนี้ว่า ของทุกอย่างที่อยู่ในพิธีศักดิ์สิทธิ์หมด น้ำมนต์ น้ำพุทธมนต์ เชื่อกันว่าผีเข้า สามารถไล่ผีหรือสิ่งชั่วร้ายได้

สีลา วีระวงศ์ (2517) ได้กล่าวถึงสาเหตุที่คนอีสานนิยมทำบุญผะเหวด ไว้ 3 ประการ คือ

1. นิทานท้าวเวสสันตระ เป็นเรื่องพระโพธิสัตว์ ซึ่งสร้างทานบารมีอันยิ่งใหญ่ ผู้ที่ได้ฟังนิทานเรื่องนี้ถือว่าได้บุญ

2. นิทานท้าวเวสสันตระ เป็นเรื่องการทำความดี เรียกว่า บารมีท้าวเวสสันดร ความเป็นเมียที่ดีของพระนางมัทรี ซึ่งปรนนิบัติและเชื่อฟังผัว ความเป็นลูกที่ดีของกัณหาและชาลี ซึ่งไม่ขัดคำสั่งของบิดามารดา

3. ความเชื่อว่าถ้าได้ฟังนิทานเวสสันตระ ให้จบภายในวันเดียวจะได้เกิดร่วมในศาสนาพระศรีอาริย์ ซึ่งเป็นยุคสมัยที่คนมีแต่ความสุข มีอายุยืน 80,000 ปี

มาลัยหมื่นมาลัยแสน ถือเป็นเรื่องที่ได้ปลูกฝัง ความศรัทธา ในพุทธศาสนา แก่ชาวพุทธในระดับพื้นฐาน เป็นความพยายามที่จะนำแนวคิด เรื่อง สังคมอุดมคติที่พึงเกิดได้ ถ้าชาวพุทธได้ประพฤติตามคำสั่งอย่างมั่นคงนั่นคือสังคมโลกพระศรีอาริย์ เป็นสังคมที่รักสงบ เคร่งครัดในศีลธรรม เชื่อในเรื่องบุญ บาป เรื่องกรรมเชื่อว่า ชีวิตมนุษย์จะดำเนินไปตามกรรมที่ตนก่อ ดังนั้นชาวพุทธ จึงไม่ดิ้นรนต่อสู้ความทุกข์ยากที่เกิดแต่อดกลั้น และพยายามสร้างบุญใหม่ เพื่อรอคอยความสุขในชาติหน้า และแนวคิดเรื่องสังคมอุดมคติ มีอิทธิพลต่อชาวอีสานมากจนกลายเป็นส่วนหนึ่งในสำนึกของสังคมอีสาน แล้วไม่ว่าจะเป็นสังคมอดีตและปัจจุบัน (สันทนี อาบัวรัตน์, 2529)

ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ (2544) กล่าวถึง บุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาติว่าเป็นการทำบุญเกี่ยวกับเรื่องราวของพระโพธิ์สัตว์ในพระชาติสุดท้าย คือมหาเวสสันดรชาดกที่ถือเป็นพระชาติอันยิ่งใหญ่ที่สุด ซึ่งพระองค์ได้บำเพ็ญทานบารมีอันเป็นหลักธรรมะ ทางพุทธศาสนาที่สำคัญดังเป็นที่ทราบในสังคมไทย นับตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงนับได้ว่าการทำบุญผะเหวดหรือบุญเทศน์มหาชาติเป็นประเพณีที่สำคัญในรอบปีของชาวพุทธ

ความเชื่อด้านพระอุปคุต พระอุปคุต คือสาวกที่สำคัญของพระพุทธเจ้าองค์หนึ่ง เป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์ พระอุปคุตเกิดหลังจากพระพุทธเจ้านิพพานได้ 500 ปี บางคนก็ว่าเป็นลูกของเศรษฐี แต่มีอีกตำนานคือว่าเกิดจากน้ำสุกกะของพระพุทธเจ้า คือมีคนสงสัยว่าถ้าท่านบรรลุเป็นพระพุทธเจ้าแล้วยังมีน้ำสุกกะมั้ย ท่านเลยรู้ด้วยพระชาญก็เลยอธิฐานเป่งน้ำสุกกะลงในสระน้ำ แล้วปลามากิน เลยคลอดออกมาเป็นพระอุปคุต แต่ตำนานหลัก ๆ คือเป็นลูกเศรษฐี และบรรลุธรรมเลยไปจำศีลที่สะดือทะเล เป็นพระอรหัรณ์ที่มีอิทธิฤทธิ์มาก เมื่อประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 2 พระเจ้าอโศกมหาราชทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาได้ทรงสร้างพระวิหารและพระสถูป มากมายทั่วทั้งชมพูทวีป เมื่อการบรรจุพระบรมสารีริกธาตุเสร็จเรียบร้อยแล้ว พระองค์ก็ทรงปรารภ ที่จะจัดให้มีการฉลองสมโภช พระสถูปเจดีย์ทั้งหมดนั้น เป็นการมโหฬารยิ่ง ตลอด 7 ปี 7 เดือน 7 วัน และเพื่อให้การฉลองสมโภช จึงจึงใคร่จะอาราธนาพระอรหันต์ประชุมในการจัดงานครั้งนี้ แต่ไม่มีพระอรหันต์รูปใดที่จะสามารถ เป็นผู้คุ้มครองงานมหกรรมอันยิ่งใหญ่นี้ ให้พ้นจากภัยทั้งหลายทั้งปวงได้ นอกเสียจากพระอุปคุตเถระผู้เดียวเท่านั้น พระสงฆ์ทั้งปวงจึงตั้งตัวแทน 2 รูป ลงไปอาราธนาพระอุปคุตเถระผู้เรืองฤทธิ์ มาช่วยรักษาความปลอดภัย ในงานสมโภชครั้งนี้ พระสงฆ์ทั้งปวงจึงตั้งตัวแทน 2 รูป ลงไปอาราธนาพระอุปคุตเถระผู้เรืองฤทธิ์ มาช่วยรักษาความปลอดภัย และมาผาบมาร (ปฐมพงษ์ ณ จำปาศักดิ์, 2564 : สัมภาษณ์) สรุปได้ว่าพระอุปคุต เป็นพระผู้รักษาพิธีให้ดำเนินไปอย่างราบรื่น ตั้งแต่ต้นจนจบ ไม่มีพญามารมารบกวน

ภาพประกอบ 50 ผู้ได้รับมอบหมายลงในสระน้ำ เพื่อมุดงมหาพระอุปคุต
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

หอพระอุปคุต จัดทำขึ้นโดยยกเสาไม้ไผ่ 4 เสา สานไม้ขัดแตะแอ้มทั้ง 3 ด้าน ทำเหมือนศาลเพียงตา สูงประมาณ 1.50 เมตร นิยมหันหน้าไปทางทิศเหนือ ทิศตะวันออก ให้หันเข้าไปในศาลาการเปรียญหรือสถานที่จัดงาน เพื่อให้พระอุปคุตได้สอดส่องดูแลภายในอย่างรอบด้าน บริเวณหอพระอุปคุต โดยชาวอีสานมีความเชื่อเรื่องพระอุปคุต มาช่วยปกปักรักษาเวลาจัดงานบุญประเพณี เพื่อป้องกันภัยปละให้งานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ภาพประกอบ 51 หอพระอปคุต
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การแห่พระอุปคุตนิยมแห่ในพิธีหรือโอกาสที่ สำคัญๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา คืองานบุญผะเหวด หรืองานบุญมหาชาติ และงานฉลองสิ่งก่อสร้างต่าง ๆ ในพระพุทธศาสนา เนื่องจากเชื่อว่าการเชิญพระอุปคุตมาเพื่อเป็นการป้องกันและปราบ พระยามารที่มาก่อกวนในงาน (ประยูร ขัติยนนท์, 2525) พิธีนิมนต์พระอุปคุตมาเพื่อป้องกันภยันตราย และเกิดความสวัสดีมีชัยต่อจากนั้น เวลาบ่าย 2-3 โมง ชาวบ้านจะจัดขบวนแห่ไปอัญเชิญพระเวสสันดรและนางมัทรี เข้าเมือง วันที่ 2 (สาร สาระทัศนานันท์, 2531)

ภาพประกอบ 52 แห่พระอุปคุต จังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

โดยในขบวนจะมีผ้าผะเหวดเป็นเรื่องราวของพระเวสสันดรเย็บต่อกัน เป็นผ้าผืนเดียว รวม 13 กัณฑ์ ชาวบ้านจะตั้งขบวนแห่ โดยจัดขบวนช้าง ม้า คนเดินเท้า มีผู้คนถือผ้าผะเหวดเป็นแถวยาว ตามหลังขบวนแห่กัณฑ์ไปในวัด นำผ้าขึ้นไปขึงบนศาลาจนเสร็จงาน แล้วมอบให้ทางวัดเก็บรักษาไว้ งานเทศน์มหาชาติ หรืองานบุญผะเหวด สิ่งที่จะขาดไม่ได้นั้นคือ "ทุงหรือธงผะเหวด" จุดประสงค์ในการทำธง เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาอุทิศส่วนกุศลแก่ผู้ล่วงลับไปแล้ว โดยมีความเชื่อว่าเมื่อตายไปแล้ว ดวงวิญญาณจะได้เกาะชายธงขึ้นสวรรค์ (ลักขณา จินดาวงษ์, 2542) บริเวณรอบศาลาโรงธรรมหรือบริเวณงาน มีธุงชัย 8 ทิศ ปักไว้ตามทิศทั้งแปด ก่อนยกธุง หรือปักธุงนั้น ผู้อาวุโส หรือพระสงฆ์จะเขียนคาถาพระอุปคุตติดไว้ที่ยอดของธุงชัยทั้ง 8 ต้น ถือเป็นขอบเขตการรักษาของพระอุปคุต บางคติเชื่อว่า ธุงเป็นสถานที่สถิตของเทวดา มารักษาความสงบปลอดภัยของงาน ด้านล่างของเสาธุงนั้น จะติดชะลอมไว้สำหรับใส่ข้าวพันก้อน (ปฐมพงษ์ ณ จำปาศักดิ์, 2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 53 ธุงชัย ในบุญผะเหวด
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ผ้าผะเหวด

ผะเหวด เป็นภาษาถิ่นอีสาน ใช้เรียกผืนผ้าขนาดยาว อาจมีความกว้างราว ๆ 1-1.5 เมตร และมีความยาวหลายสิบเมตร ที่เขียนรูปเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า และที่นิยมเขียนบนผืนผ้าจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับมหาเวสสันดรชาดก โดยจุดมุ่งหมายสำคัญในการสร้างจิตรกรรมบนผืนผ้านี้ก็เพื่อใช้เป็นเครื่องประกอบบูชาสำคัญที่นำไปแขวนประดับในพื้นที่จัดงานบุญมหาชาติ หรือบุญผะเหวด (ห่มสวรรค์ อู่ม่านทรัพย์, 2560) โดยรูปภาพที่วาดบนผืนผ้านั้นจะแบ่งเป็นช่อง ๆ ตามจำนวนกัณฑ์บุญผะเหวด

ภาพประกอบ 54 การแห่ผ้าผะเหวด
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

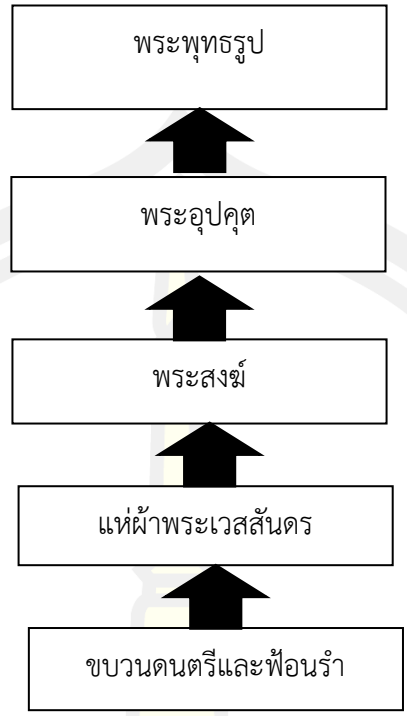
ภาพวาดผ้าผะเหวดในแต่ละพื้นที่มีความคล้ายคลึงกัน อาจแตกต่างกันบ้างตามจินตนาการของช่างวาดภาพลงบนผืนผ้า ประกอบกับจินตนาการเสริมแต่งให้ภาพมีความน่าสนใจและสวยงาม

ขบวนแห่พระเวสสันดรนั้นจะแห่เข้าไปในหมู่บ้านเพื่อเป็นการบอกกล่าวแก่ชาวบ้าน ชาวบ้านจะได้รับรู้ว่าพระเวสสันดรได้เข้าเมืองแล้ว และร่วมในงาน บางบ้านจะนำน้ำดื่ม ตั้งไว้ข้างทางเพื่อให้ชาวบ้านที่แห่มาดื่มด้วย บรรยากาศเป็นไปด้วยไมตรีจิต หลังจากนั้นจะแห่รอบโรงธรรมและเข้ามาในศาลาโรงธรรมแล้ว จะนำผ้าพระเหวดขึงรอบศาลาโรงธรรม ชาวบ้านจะรวมตัวกันที่ศาลา ผู้นำจะพากล่าวไหว้พระ รับศีล และนิมนต์พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์สมโภช

ภาพประกอบ 55 ติดผ้าพระเหวดรอบศาลาโรงธรรม หรือมณฑลพิธี

ที่มา : เพจ Mahasarakham University

ในขบวนแห่ผะเหวดเข้าเมือง ผู้คนที่ร่วมในพิธีจะช่วยกันถือผ้าผะเหวดเป็นแนวยาวจนสิ้นสุดผ้า นั่นคือจากกัณฑ์แรก จนถึงกัณฑ์สุดท้าย บางพื้นที่ใช้พระพุทธรูปแทนองค์พระเวสสันดร บางพื้นที่จะนำเอาตัวบุคคลที่แสดงเป็น พระเวสสันดร พระนางมัทรี ช้าง ม้า ชูชก ฯ มาเดินร่วมในขบวน เป็นบทบาทสมมุติ โดยในขบวนแห่มีองค์ประกอบหลายอย่าง มีจุดประทัด บางทีก็ยิงปืน ปืนผาบมาร มีการยิงปืน (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2564 : สัมภาษณ์) นั่นละคือกระบวนการแห่ในสมัยก่อน แต่หลักการขอให้มีขบวนแห่ แต่ละพื้นที่แตกต่างกันไป โดยลำดับดังนี้

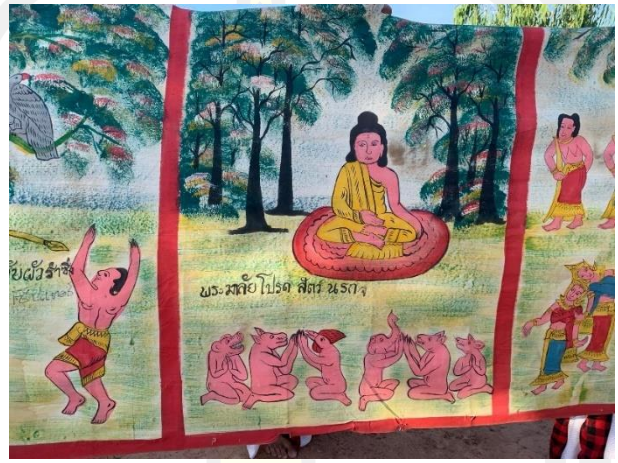


ภาพประกอบ 56 ลำดับขบวนแห่ผะเหวด
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเผยแพร่พระพุทธศาสนาในสมัยโบราณซึ่งคนส่วนใหญ่ยังไม่ได้เรียน หนังสือเป็นไปด้วยความยากลำบากมาก ผู้เผยแพร่พระพุทธศาสนา ในสมัยโบราณจึงพากันวาดภาพตำนานหรือความเป็นมาของชาติกำเนิดของ พระพุทธเจ้าที่กำเนิดเป็นพระเวสสันดรลงในแผ่นผ้าเป็นตอน ๆ รวม 13 กัณฑ์พุทธศาสนิกชนเรียกว่าผ้าพระเวสสันดร ชาวอีสานเรียกว่า ผ้าผะเหวด (ฉลาด สุ่มมาตย์, 2540) จากการสัมภาษณ์ ดร.สมคิด สุขเอิบ ผู้เชี่ยวชาญด้านทัศนศิลป์ในประเพณีบุญผะเหวด (สมคิด สุขเอิบ , 2563 : สัมภาษณ์) มีผืนผ้ายาว โดยมีภาพจิตกรรมเป็นภาพบรรยายเรื่องพระเวสสันดร เหตุหนึ่งต้องมีต้องมีภาพบรรยายเรื่อง เพราะบางทีชาวบ้านก็ไม่สามารถอธิบายออกมาเป็นถ้อยคำบรรยายให้ฟังได้ทั้งหมด เช่น ภาพลามก และภาพตามจินตนาการของผู้วาดเติมแต่งเข้าไปเพื่อให้มีความน่าสนใจมากขึ้น อนุภาคตัวละครในแต่ละกัณฑ์มีไม่เท่ากัน บางกัณฑ์มีอนุภาคเดียว บางกัณฑ์มีหลายอนุภาค ซึ่งเป็นไปตามความต้องการของผู้วาดที่จะบรรจุอนุภาคตัวละครลงในเนื้อเรื่องได้อย่างอิสระ หลากหลาย หรืออาจเป็นไปตามความนิยมแต่ละท้องถิ่นที่จะบรรจุอนุภาคตัวละครตามรสนิยมในท้องถิ่นของตน ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงวิธีคิด คุณค่า ภูมิปัญญา ค่านิยม วิถีวัฒนธรรม และคติความเชื่อที่มีกลิ่นอายของความท้องถิ่นได้อย่างน่าสนใจ (ชาญยุทธ สอนจันทร์, 2559)

ภาพผะเหวด (scroll paintings) ที่ถือเป็นมรดกล้ำค่าทางวัฒนธรรมของภูมิภาคอีสาน ใช้ในประเพณีปุญผะเหวด หรือบุญพระเวส ภาพผะเหวดในฐานะพุทธศิลป์ ภาพผะเหวดเป็นพุทธศิลป์ที่

มีการวาดแบบผ้าพระบฏและแบบผ้าม้วนยบาว ภาพผะเหวดและผ้าพระบฏ คือผืนผ้าที่มีรูปพระพุทธเจ้าเป็นต้น และแขวนไว้บูชา เป็นภาพจิตรกรรมในวัดของภาคอีสานซึ่งแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ภาพผะเหวด และภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีความแตกต่างกันแต่ทั้งหมดสะท้อนให้เห็นถึงการทำบุญถวายพระพุทธเจ้าในสังคมเก่า ปัจจุบันจำนวนศิลปินผู้สร้างสรรค์ภาพผะเหวดลดน้อยลง รวมทั้งความนิยมในภาพผะเหวดลดลงไปด้วย (ยาเลียง ชาง, 2560)



ภาพประกอบ 57 ผ้าผะเหวด พระมาลัยโปรดสัตว์นรก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สำหรับการเขียนภาพผ้าผะเหวดนั้นเกิดจากความเชื่อ ความศรัทธาในเรื่องพระเวสสันดรชาดก ความเชื่อในคัมภีร์พระมาลัยหมื่นมาลัยแสน และความเชื่อในโลกพระศรีอริยเมตไตรยที่ชาวอีสานยึดมั่นปฏิบัติกันมาอย่างเคร่งครัด โดยฝีมือของช่างพื้นบ้านที่ส่วนใหญ่เป็นพระสงฆ์หรือผู้ที่เคยบวชเรียนมาแล้วเพราะต้องมีความเข้าใจเรื่องราววรรณกรรมพระเวสสันดรเป็นอย่างดี การเขียนภาพจิตรกรรมผ้าผะเหวดจะเขียนเรียงตามลำดับตั้งแต่กัณฑ์ที่ 1 ถึงกัณฑ์ที่ 13 จากซ้ายไปขวา ผ้าบางผืนจะเริ่มต้นด้วยพุทธประวัติตอนผจญมาร แต่บางแห่งจะเริ่มต้นด้วยพระมาลัยเสด็จไปสวรรค์ และเสด็จลงไปโปรดสัตว์นรก และเมื่อจบถึงนครกัณฑ์จะมีการเขียนบอกผู้สร้างผ้าผะเหวดถวาย เพื่อหวังอานิสงส์ต่อตนเองและครอบครัว (สมชาย นิลอาธิ, 2537)

ดนตรีในประเพณีบุญผะเหวด

ดนตรีในประเพณีบุญผะเหวด ในแต่ละพื้นที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินในขบวนแห่ในประเพณีบุญผะเหวด ซึ่งในปัจจุบันจะพบเห็นวงดนตรีในขบวนแห่ในประเพณีบุญผะเหวด เช่น แห่ผะเหวดเข้าเมือง แห่ข้าวพันก้อน และแห่กัณฑ์หลอน ซึ่งสามารถพบเห็น

เครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลง และเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม โดยแบ่งออกตามวันจัดงานได้ดังนี้ คือ

1. วันโฮม

ดนตรีในประเพณีบุญผะเหวดวันโฮม หรือวันรวม ซึ่งอยู่ในพิธีการแห่เชิญพระอุปคุตและการแห่เชิญพระเวสสันดรเข้าเมือง การเชิญพระอุปคุตเข้าสู่หอและการเชิญพระเวสสันดรเข้าเมือง ธรรมเนียมโบราณมักนิยมกันไปเชิญจากท่าน้ำ สระน้ำ บ่อน้ำ ห้วยหนอง คลอง บึงและกันพร้อมแต่งขันธ์ 5 ขันธ์ 8 เพื่อไปเชิญพระอุปคุตมายังบริเวณพิธีภายในวัด ส่วนการเชิญพระเวสสันดรเข้าเมืองนั้นมักนิยมเชิญที่บริเวณชายป่าหรือทุ่งนา (สมนึก บ่อชน, 2562) ในสองพิธีนี้มักจะใช้พื้นที่ที่ใกล้ ๆ กัน เพราะเป็นพิธีกรรมที่ทำต่อเนื่อง เพื่อเป็นการสะดวกแก่ผู้ที่มาร่วมพิธีและการเคลื่อนย้ายอุปรณ์ประกอบพิธีได้สะดวก

เมื่ออัญเชิญพระอุปคุตเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผู้นำก็จะกล่าวคำอาราธนาพระภิกษุสงฆ์ที่ 1 รูป เพื่อเทศน์เชิญพระเวสสันดรเข้าเมือง ในระหว่างที่พระกำลังเทศน์อยู่นั้นชาวบ้านก็จะสลับกันนาเงินไปแถมสมภาร คือ การนาปัจจัยมาถวายกัณฑ์เทศน์ จนกว่าพระจะเทศน์จบ เมื่อพระเทศน์จบแล้วก็จะมีการตีฆ้องเป็นสัญญาณและเดินทางกลับวัด บางหมู่บ้านมีดนตรีบรรเลงในขบวนแห่ตลอดทาง เช่น วงกลองยาว วงมโหรี เป็นต้น โดยการแห่ผ่านหมู่บ้านซึ่งสมมุติว่าเป็นกรุงสีพี ส่วนชาวบ้านที่อยู่ในหมู่บ้านก็จะนำดอกไม้ น้ำดื่ม และเตรียมน้ำใส่ถังไว้รอให้ขบวนแห่เดินผ่านมาถึงเพื่อจะได้นำดอกไม้ที่เก็บได้จากป่ามาล้างทำความสะอาดก่อนจะนำเข้าไปยังบริเวณพิธี ชาวบ้านที่ร่วมในขบวนแห่ก็จะตีฆ้อง กลอง พร้อมทั้งนำพระพุทธรูปและเครื่องอัฐบริขารเดินออกหน้า ตามด้วยผ้าผะเหวด ส่วนเครื่องดนตรีและคนที่ชอบฟ้อนรำก็จะเดินตามหลังจนกว่าจะถึงบริเวณวัด แล้วแห่รอบศาลาโรงธรรม 3 รอบ แล้วจึงนำพระพุทธรูปขึ้นสู่ศาลาโรงธรรม ส่วนพระอุปคุตก็จะนำไปไว้บนหอพระอุปคุต เพื่สักการะบูชาตามธรรมเนียม หากหอพระไม่มุงก็ใช้ร่มกันแดด แล้วจัดเตรียมสารับคาว-หวาน ถวาย เช้า-เพล ไว้ที่หอในวันฟังเทศน์ (สมนึก บ่อชน, 2562)

จากการสัมภาษณ์นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้ให้ข้อมูลว่า ดนตรีบุญผะเหวด อยู่ตามหมู่บ้าน ดนตรีที่ปรากฏสมัยก่อนมี แคน ซุง(พิณ) ลายที่บรรเลงได้แก่ลายลำเพลิน ลายผู้ไทเลาะตูบ นอกเหนือจากนี้มีการเล่นดนตรีเป็นวงแบบนั่งเล่น และหมอลำฝ่ายชายหญิงเล่นสลับกันไป ลำก็จะเป็นลำผู้ไทย อยู่ในเขตหนองพอก เพราะในเขตนี้มีกลุ่มผู้ไทยอยู่หลายหมู่บ้าน ดังนั้นวัฒนธรรมที่หนองพอกจึงเป็นกึ่ง ๆ ระหว่างผู้ไทยและลาว ดังนั้นไม่ต่างกันกับการละเล่นของทางตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ (ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์, 2564 : สัมภาษณ์) เมื่อเสร็จกระบวนการแห่พระอุปคุตและแห่ผะเหวดเข้าเมืองเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ในตอนเย็นทางวัดจะตีกลองเพล ฆ้อง ฉาบ เพื่อเป็นสัญญาณให้ญาติโยมมารวมตัวกันอีกครั้ง เพื่อร่วมฟังพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์และเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน เมื่อพระสงฆ์เทศน์กัณฑ์มาลัยแสนจบแล้ว อาจจะมีการนิมนต์พระนักเทศน์ให้เทศน์แหล่บ้าง ก่อนที่จะมีการแยกย้ายกันไปพักผ่อนหรือมีการคบงันกันต่อไปตามอัธยาศัย บ้างก็ร้องรำทำเพลงเป่าแคนและดีดพิณจนจวนสว่าง เพื่อรอเวลาในการแห่ข้าวพันก้อนในวันรุ่งขึ้นต่อไป

2. วันเทศน์

ดนตรีในวันเทศน์จะเริ่มตั้งแต่ตอนเช้ามืดเวลาปะมาณตี 4 ก่อนเทศน์สังกาสชาวบ้านจะมีการรวมตัวกันอีกครั้งเพื่อแห่ข้าวพันก้อน การแห่ข้าวพันก้อนถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการจัดงานประเพณีบุญผะเหวดจะขาดไม่ได้ การแห่ข้าวพันก้อนคือการบูชาคาถาพัน โดยในการแห่ก็จะมีการตีกลอง ดีดพิณ เป่าแคน ตีฆ้อง ตีฉาบ ร้องป่าวประกาศเพื่อให้ผู้คนได้ตื่นมาแห่เพื่อได้บุญกุศลไปด้วยกัน จากการสัมภาษณ์นายทองใส ทับถนน พบว่า ดนตรีที่ใช้ในบุญผะเหวดส่วนมากเป็นวงกลองยาว โดยใช้พิณดีดลายลำเพลินเป็นส่วนมาก มีจังหวะช้าบ้าง เร็วบ้าง ตามวงกลองยาวที่บรรเลงในขณะนั้น (ทองใส ทับถนน, 2564 : สัมภาษณ์) ข้าวพันก้อนนี้เป็นข้าวเหนียวก้อนเล็ก ๆ นับรวมกันได้พันก้อน เมื่อพร้อมกันแล้วจะจุดธูปเทียนไหว้พระและกล่าวคาบูชาข้าวพันก้อน เมื่อกล่าวคาบูชาเสร็จจะมีการตีฆ้องนำหน้าและแห่ข้าวพันก้อนเวียนรอบศาลาโรงธรรม 3 รอบ พร้อมทั้งวางข้าวพันก้อนไว้ตามภาชนะที่ติดไว้กับเสาธงทั้ง 8 ทิศ หรือบูชาที่หอพระอุปคุต ส่วนที่เหลือก็จะนำขึ้นศาลาโรงธรรมเพื่อบูชากัณฑ์เทศน์ต่อไป

การเทศน์มหาชาติ หรือ การเทศน์ผะเหวด สิ่งที่สำคัญและถือเป็นหัวใจหลักของการจัดงานประเพณีบุญผะเหวด รูปแบบการเทศน์ผะเหวด 1) การเทศน์แบบลำผะเหวด (ตัวบทเดิม) คือ การเทศน์ตามหนังสือใบลานที่นักปราชญ์ประพันธ์ไว้เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว 2) การเทศน์เสียง หรือการเทศน์แหล่ประยุกต์ (ตัวบทใหม่) คือ การประยุกต์ตัวบทเทศน์ให้มีลักษณะคล้ายกลอนลำทางยาวเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอน (สมนึก บ่อชน, 2562) การเทศน์แบบโบราณหรือที่เรียกว่าลำผะเหวดที่นิยมใช้ตัวบทเทศน์เป็นหนังสือใบลานที่นักปราชญ์ได้ประพันธ์ไว้ เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวซึ่งบันทึกด้วยตัวอักษรตัวธรรมอีสาน แต่ในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนเป็นบันทึกด้วยตัวอักษรไทย เนื่องจากตัวอักษรธรรมอีสานอ่านยาก และไม่ค่อยมีผู้สนใจศึกษาเล่าเรียนไว้

การเทศน์มหาชาติในภาคอีสานนั้นทำนองเทศน์จะแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นอาจจะเป็นเพราะต่างคนต่างดัดแปลงไปตามความนิยมของผู้ฟัง ส่วนทำนองแบบเก่าแก่ดั้งเดิม ซึ่งนักเทศน์เสียงสมัยก่อนนิยมนั้นมี 3 ทำนอง คือ 1) ทำนองกาเต้นก้อน 2) ทำนองลมพัดพร้าว (วิเชียร แสนมี, 2560) โดยทำนองเทศน์ทั้ง 3 ทำนองนี้ถือเป็นต้นตำรับของทำนองเดินหนังสือในลำมหาชาติและจากทำนองดังกล่าวนี้ได้พัฒนามาจนเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นคือพระนักเทศน์นำเอาทำนองดังกล่าวนี้ไปเทศน์ในจังหวัดใดก็เรียกชื่อทำนองตามจังหวัดนั้นเช่น ทำนองอุบล ทำนองยโสธร ทำนองร้อยเอ็ด ทำนองมหาสารคาม ทำนองขอนแก่น และทำนองชัยภูมิแต่เดิมนั้นทำนองเหล่านี้เป็นทำนองใช้สำหรับเดินหนังสือในลำมหาชาติหรือเทศน์มหาชาติที่อ่านตามคัมภีร์ใบลาน ไม่ใช่ทำนองเดินกลอนแหล่ในแหล่นอก แหล่ขบขันแหล่ปฏิภาณโวหาร หรือ แหล่นิทานต่าง ๆ (พระมหาสายทอง สุรปณฺโญ, 2548)

การเทศน์เสียง หรือการเทศน์แหล่ประยุกต์ คือ การเทศน์ที่มีลีลาและท่วงทำนองคล้ายการลำทางยาวของหมอลำ ซึ่งมีจังหวะช้าและมีความไพเราะชวนเคลิบเคลิ้มเช่นเดียวกับเพลงช้าทั่ว ๆ ไปฉะนั้นบทกลอนที่จะใช้เทศน์แหล่จึงมีลักษณะเป็นร่ายยาวอีสาน ผสมกลอนลำทางยาว ซึ่งต่างจากกลอนที่ใช้เทศน์ปกติ และพระหรือเณรที่จะเทศน์แหล่ได้ดีต้องมีน้ำเสียงไพเราะเป็นทุนเดิมอยู่ก่อน

เหมือนนักร้องทั้งหลายทั้งจะต้องผ่านการฝึกฝนมานาน จนมีความชำนาญมีลูกเล่นกลเม็ดในการทอดเสียงเล่นลูกคออย่างแพรวพราว ชาวบ้านจึงจะเกิดศรัทธา แม้จะอยู่สำนักห่างไกลกันคนละถิ่น ก็พยายามดั้นด้นไปนิมนต์จองไว้ล่วงหน้าเป็นเดือน ๆ ทีเดียว ว่ากันว่าพระนักเทศน์เสียงดีที่เทศน์แหล่ได้อย่างไพเราะจับใจของทายกทายิกานั้น จะได้เงินแถมสมภารมากกว่าเงินที่เจ้าของกัณฑ์เทศน์จัดถวายเสียอีก (พรชัย ศรีสารคาม, 2538) ดังนั้นนอกจากตัวดนตรีที่อยู่ในประเพณีบุญผะเหวดแล้ว ทำนองเทศน์ยังเป็นส่วนที่สำคัญ ที่ทำให้ผู้คนที่มาร่วมงานได้ซาบซึ้งถึงความไพเราะ ความงามของทำนอง ในการเทศน์เสียง ประกอบกับการทราบถึงเรื่องราวในแต่ละกัณฑ์ได้เป็นอย่างดี

การเทศน์มหาชาติของชาวอีสานสิ่งที่ขาดไม่ได้และปฏิบัติสืบต่อกันมาคือการทำต้นกัณฑ์หลอน กัณฑ์หลอนคือ เครื่องกัณฑ์ของผู้มีศรัทธานำมาถวายในวันฟังเทศน์ ไม่เจาะจงรูปใดรูปหนึ่ง เพียงกำหนดว่ารูปใด กำลังเทศน์อยู่บนธรรมาสน์ก็ถวายรูปนั้น โดยไม่ยอมถวายรูปอื่นเป็นอันขาด เมื่อแห่เครื่องกัณฑ์ไปถึงแล้ว จุดธูปเทียน พระเทศน์ลงจากธรรมาสน์นิมนต์ไปรับเครื่องกัณฑ์พิเศษนั้น เรียกว่า ถูกกัณฑ์หลอน (พระอริยานุวัตร เขมจารี, 2506) จากการสัมภาษณ์นายบุญมา เขาวง ได้ให้ข้อมูลว่าเมื่อ 40-50 ปีที่แล้วมีการแห่เฉพาะตอนแห่กัณฑ์หลอน หรือวันที่พระเทศน์ ซึ่งนายบุญมา ทำหน้าที่บรรเลงพิณ ประกอบกับกลอง 1 ใบ และฉาบ (บุญมา เขาวง, 2563 : สัมภาษณ์) การแห่กัณฑ์หลอนนี้ ถือเป็นประเพณี ผูกไมตรี ระหว่างหมู่บ้าน เป็นการสร้างมิตรภาพ ทั้งได้ทำบุญและได้สนุกสนานเฮฮางานบุญผะเหวดของภาคอีสานจึงเป็นงานใหญ่และต้องเป็นประจำทุกปีด้วย (สิริวัฒน์ คำวันสา, 2521)

ภาพประกอบ 58 แห่กัณฑ์หลอนในงานบุญผะเหวด มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ที่มา : เพจ Mahasarakham University

นายพรชัย บัวศรี ได้ให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ว่า ดนตรีที่เล่นในบุญผะเหวดนั้น มีวงกลองยาว ซึ่งตัวเองทำหน้าที่ดีดพิณในวง ตั้งแต่แห่ผะเหวดเข้าเมือง และแห่กัณฑ์หลอน แต่แห่

กัณฑ์หลอนแยกต่างห่าง เพราะแห่กัณฑ์หลอนไม่มีจำนวนจำกัด เช่นมีกันณ์หลอนต้นเดียวเดี๋ยวก็ได้ไปแห่ตั้งแต่บ้านมาวัด หรือมีเป็นร้อย ๆ กัณฑ์หลอน ก็ต้องแห่ให้เขาไปแห่ให้เขา เพราะส่วนมากผู้คนที่มาทำบุญไม่นิยมแห่กัณฑ์หลอนมาพร้อมกัน เลยต้องใช้เวลาแห่นาน บาททีแห่ตั้งแต่ 3 โมงเช้าจนถึง 3 ทุ่ม โดยส่วนมากนายพัย บัวศรี ดีดพิณในขบวนแห่โดยนั่งบนรถ และเปิดเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่อัดเสียงจังหวะไว้ไว้ เช่น เบส และกลอง เป็นต้น ส่วนแห่ในวงกลองยาวไม่ค่อยได้ไป แต่ถ้าวงกลองยาวที่มีรถให้นั่งที่ทำขึ้นมาให้พิเศษก็จะรับงานไปบรรเลงพิณด้วย เพราะเป็นผู้พิการทางสายตา ถ้าเดินบรรเลงพิณจะไม่สะดวกเพราะระยะการเดินทางแห่ไกล (พรชัย บัวศรี, 2563 : สัมภาษณ์) และจากการสัมภาษณ์นายพิณเพชร ทิพย์ประเสิรฐ ได้ให้ข้อมูลว่า ได้ร่วมดีดพิณในวงกลองยาวในการแห่ผะเหวดตามหมู่บ้านต่าง ๆ โดยใช้พิณโปร่งดีด และลายที่ใช้แห่ส่วนมากเป็นลายลำเพลิน อาจจะช้าหรือเร็ว หรือบรรเลงทำนองเพลงลูกทุ่งหมอลำสลับกับลายลำเพลิน โดยขึ้นอยู่กับสถานการณ์ที่ผู้คนชื่นชอบในช่วงเวลานั้น (พิณเพชร ทิพย์ประเสิรฐ, 2564 : สัมภาษณ์)

นอกจากมีดนตรีในขบวนแห่ในประเพณีบุญผะเหวด มีการเส็งกลอง การเส็งกลองมักทำในบุญเดือน 4 หรืองานบุญผะเหวด ในเดือน 6 บุญบั้งไฟ การเส็งกลองหมายถึงการแข่งขัน หรือการประกวดตีกลอง ซึ่งมีขบวนการดังนี้ การเข้าน้ำกลอง การตัดสินเสียงกลอง นอกจากนี้ยังมีการแสดงลายกลอง ซึ่งเป็นพวกชาวโส้ มีท่าเสือลากหาง ท่าไก่เลียบครก ท่านกเขากระพือปีก ท่าลิงไหว้หลัง เป็นต้น (สุรัตน์ วรางค์รัตน์, 2529)

ภาพประกอบ 59 ขบวนฟ้อนและดนตรี ในงานบุญผะเหวด มหาวิทยาลัยมหาสารคาม 2564
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปท้ายบท

จากการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด เป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาช้านาน และสืบสานกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นหนึ่งที่เชื่อกันว่าเป็นชาติหรือการเกิดพระพุทธเจ้าครั้งหนึ่ง และเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้าสำหรับบุญผะเหวดเป็นงานบุญประจำเดือนสี่เป็นบุญประเพณีการบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ หรือเรียกว่า บุญมหาชาติ ในบุญผะเหวดสร้างความศรัทธา ผู้คนร่วมด้วยช่วยกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตั้งแต่วันโฮม ทำให้เกิดความสมัครสมานในหมู่คณะ รวมถึงมีขบวนแห่และดนตรีเพื่อสร้างความสนุกสนาน และอีกอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้คือ การเทศน์มหาชาติ มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง 13 กัณฑ์จบภายในวันเดียวนั้นอานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย ซึ่งเป็นดินแดนแห่งความสุขตามพุทธคติ และจัดเตรียมเครื่องคาย (เครื่องบูชา) ก็จะได้ไปเกิดในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย จึงทำให้ทุกคนที่จะจัดงานบุญผะเหวดให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก และอีกประการหนึ่งเพื่อระลึกถึงพระเวสสันดร ผู้บำเพ็ญเพียรบารมีชาติสุดท้ายของพระองค์ก่อนจะเสวยชาติ และตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในภายหลัง ในการจัดงานบุญผะเหวดโดยหลักมีอยู่ 2 วัน คือ 1) วันโฮม พุทธศาสนิกชนมาช่วยกันจัดตกแต่งศาลา จัดเตรียมเครื่องสักการะ ดอกไม้ ธูปเทียน ข้าวตอก อย่างละพันก้อน มีการตั้งธงใหญ่ ไว้แปดทิศ และมีศาลเล็ก ๆ เป็นที่เก็บข้าวพันก้อน และพิธีในวันโฮมประกอบด้วย พิธีอัญเชิญพระอุปคุต พิธีเชิญผะเหวดเข้าเมือง พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์สมโภช และเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน 2) วันเทศน์ พิธีแห่ข้าวพันก้อน เทศน์สังกาส และพระคาถาพันพระสงฆ์เทศน์แหล่เรื่องราวพระเวสสันดร แห่กัณฑ์หลอน และเทศน์ฉลอง

บริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุณผะเหวดทั้งข้อมูลจากเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในบุญผะเหวดทั้งวันโฮม และวันเทศน์ อาทิเช่น พิณ แคน กลองยาว กลองรำมะนา ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น ดังนั้นผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ต่อไป

บทที่ 6
การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เป็นการประพันธ์ลายโดยผ่านกระบวนการเก็บข้อมูลภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยา โดยศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานและบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ในบทที่ 6 ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการอธิบายแนวคิด โครงสร้าง ลักษณะทำนองและการวิเคราะห์เนื้อหาของการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ได้ดังนี้

1. แนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด
2. แรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองลาย
3. วิธีการสร้างสรรค์ทำนองลาย
   3.1 รูปแบบการบรรเลง
   3.2 รูปแบบการผสมวง
4. การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด
5. รายละเอียดการประพันธ์ทำนองลาย
   5.1 การกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณ
   5.2 ลักษณะจังหวะที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน
   5.3 การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด
   5.4 อรรถาธิบายรายละเอียดการประพันธ์ลาย

แนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีแนวคิดหลักโดยการนำทำนองลายพิณอีสานที่ผ่านจากการเก็บข้อมูลเอกสาร ข้อมูลลายพิณอีสาน ข้อมูลทำนองแหล่อีสาน และข้อมูลภาคสนาม โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์ การเลือกเอาทำนองบางส่วนจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามมาใช้ในการประพันธ์และประพันธ์ขึ้นใหม่ ในรูปแบบของการบรรเลงพิณ ซึ่งมีทั้งการบรรเลงเดี่ยวพิณ การบรรเลงพิณหลายตัว และการใช้เครื่องประกอบจังหวะมาใช้เพื่อให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น จากการเก็บข้อมูลภาคสนามจากศิลปินต้นแบบ ผู้วิจัยพบว่า แนวคิดในการสร้างทำนองลายนั้น เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์จากการฟัง การสังเกต กาจดจำเสียง ประกอบกับจินตนาการของผู้บรรเลง และในการบรรเลงแต่ละครั้งมีความแตกต่างกันในการประดับประดาเสียงของลายนั้น ๆ นอกจากนี้ แนวคิดในการใช้ระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลง ยังสื่อถึงอารมณ์ของลาย เช่น ลายทางสั้น จะเป็นลายที่กระชับ มีจังหวะค่อนข้างเร็ว และลายทางยาว จังหวะจะค่อนข้างช้า

หรือสามารถผสมผสานบรรเลงให้เกิดความลงตัว ไม่จำกัดขอบเขต ดังนั้นระดับเสียงมีส่วนสำคัญในการออกแบบลาย

แรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองลาย

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุด บุญผะเหวด ได้แรงบันดาลใจมาจากผู้วิจัยเติบใหญ่ในผืนแผ่นดินอีสาน ได้เห็นบุญผะเหวดมาตั้งแต่ยังเด็ก โดยเฉพาะบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวดของชาวอีสาน พบเห็นความสามัคคีของผู้คนในชุมชนที่ร่วมด้วยช่วยเหลือกันตั้งแต่วันเตรียมงาน ทั้งคนหนุ่ม สาว พ่อแม่ พี่น้อง ผู้เฒ่า ผู้แก่ เพื่อให้การจัดงานบุญผะเหวดนั้นมีความสมบูรณ์พูนสุข ผู้คนที่มาร่วมงานมีความสุขที่ได้ร่วมทำบุญ อิ่มหนำสำราญ และรักใคร่ปองดองกัน

บุญผะเหวด หรือบุญมหาชาติ ในภาคอีสานจัดบุญผะเหวดในเดือน 4 เพราะว่าการทำนาเก็บเกี่ยวข้าวเรียบร้อยหมดแล้ว โดยมีการนัดปรึกษาหารือกันเลือกวันงาน เมื่อกำหนดวันเรียบร้อยแล้ว พระสงฆ์ในวัดประชุมหารือเพื่อแบ่งหนังสือเทศน์ เพื่อให้พระสงฆ์ที่ได้รับมอบหมายกัณฑ์เทศน์ได้ซ้อมเทศน์เป็นทำนองต่าง ๆ ต่อจากนั้นมีการจัดเตรียมเครื่องพัน จัดเตรียมปังธุงชัย จัดเตรียมพระอุปคุต และจัดเตรียมสถานที่ 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถา

พระเวสสันดร เป็นเรื่องราวก่อนที่พระพุทธเจ้าจะเกิด พระองค์ได้เวียนว่ายตายเกิดมาเป็นความดีในชาติต่าง ๆ จนมาชาติสุดท้าย คือชาติพระเวสสันดร เป็นชาติที่พูดถึงการเสียสละ พระเวสสันดรจะแบ่งเรื่องออกเป็นตอน ๆ มักจะพูดกันว่าแบ่งเป็นกัณฑ์ มีทั้งหมดกัณฑ์ 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถา ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง 13 กัณฑ์ ประกอบด้วย กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ กัณฑ์ทานกัณฑ์ กัณฑ์วนปเวศน์ กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี กัณฑ์สักบรรพ กัณฑ์มหาราช กัณฑ์ฉกษัตริย์ และกัณฑ์นครกัณฑ์ ซึ่งต้องฟังให้จบภายในวันเดียวถือเป็นอานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย

โดยผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากกัณฑ์บุญผะเหวดในการสร้างสรรค์ลาย มีทั้งหมด 13 ลาย ตามลำดับ ดังนี้

1. ลายกัณฑ์ทศพร
2. ลายกัณฑ์หิมพานต์
3. ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์
4. ลายกัณฑ์วนปเวสน์
5. ลายกัณฑ์ชูชก
6. ลายกัณฑ์จุลพน
7. ลายกัณฑ์มหาพน
8. ลายกัณฑ์กุมาร
9. ลายกัณฑ์มัทรี

10. ลายกัณฑ์สักบรรพ
11. ลายกัณฑ์มหาราช
12. ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
13. ลายกัณฑ์นครกัณฑ์

วิธีการสร้างสรรค์ทำนองลาย

1. รูปแบบในการบรรเลง

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ผู้วิจัยใช้พิณ และเครื่องประกอบจังหวะในการบรรเลงเล่าเรื่องราว โดยนำวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของศิลปินต้นแบบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด จากวัตถุประสงค์ข้อที่สอง มาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน โดยแบ่งออกเป็นขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดรูปแบบการบรรเลง

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดรูปแบบการตั้งสายพิณที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งเกิดจากแรงบันดาลใจจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย

ขั้นตอนที่ 3 กำหนดทำนองลายตามความหมายจากส่วนใดส่วนหนึ่งของ เรื่องราวบุญผะเหวด

ขั้นตอนที่ 4 กำหนดทำนองจากการเก็บข้อมูลเอกสาร และข้อมูลภาคสนามจากแนวคิดของศิลปินต้นแบบที่ใช้ในการบรรเลงลายพิณ โดยนำทำนองบางส่วนมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

ขั้นตอนที่ 5 กำหนดใช้เครื่องดนตรีประกอบ เพื่อตกแต่งเสียงทำนองให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

2. รูปแบบในการผสมวง

ในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด บรรเลงด้วยพิณเป็นหลัก มีทั้งการเดี่ยวพิณ การใช้พิณสองตัวขึ้นไปในการบรรเลง และมีการใช้เครื่องประกอบจังหวะหลายชนิด เข้ามาผสมตามความเหมาะสม เพื่อช่วยสร้างสีสันและสื่ออารมณ์ของเรื่องราวในลายได้มากขึ้น

3. กำหนดลักษณะตัวโน้ต

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตและสัญลักษณ์พิเศษ โดยกำหนดตัวโน้ตตามวิธีการตั้งสายพิณสามสาย คีย์ Am โดยการเรียงโน้ตตามเสียงหลักของพิณที่บรรเลง หรือถ้าบรรเลงพิณหลายตัว ก็จะยึดหลักการเขียนโน้ตตามพิณตัวที่เดินทำนองหลักในลายนั้น โดยใช้ตัวอักษรแทนโน้ตเสียง ดังนี้

ตัวอักษร ล แทนโน้ตเสียง ลา
ตัวอักษร ท แทนโน้ตเสียง ที
ตัวอักษร ด แทนโน้ตเสียง โด

ตัวอักษร ร̣ แทนโน้ตเสียง เร
ตัวอักษร ม̣ แทนโน้ตเสียง มี
ตัวอักษร ฟ̣ แทนโน้ตเสียง ฟา
ตัวอักษร ซ̣ แทนโน้ตเสียง ซอล
ตัวอักษร ล̣ แทนโน้ตเสียง ลา
ตัวอักษร ท̣ แทนโน้ตเสียง ที
ตัวอักษร ด แทนโน้ตเสียง โด
ตัวอักษร ร แทนโน้ตเสียง เร
ตัวอักษร ม แทนโน้ตเสียง มี
ตัวอักษร ฟ แทนโน้ตเสียง ฟา
ตัวอักษร ซ แทนโน้ตเสียง ซอล
ตัวอักษร ล แทนโน้ตเสียง ลา
ตัวอักษร ท แทนโน้ตเสียง ที
ตัวอักษร ดˑ แทนโน้ตเสียง โด
ตัวอักษร รˑ แทนโน้ตเสียง เร
ตัวอักษร มˑ แทนโน้ตเสียง มี
ตัวอักษร ฟˑ แทนโน้ตเสียง ฟา
ตัวอักษร ซˑ แทนโน้ตเสียง ซอล
ตัวอักษร ลˑ แทนโน้ตเสียง ลา
ตัวอักษร **ท** แทนโน้ตเสียง ที
ตัวอักษร **ด** แทนโน้ตเสียง โด
ตัวอักษร **ร** แทนโน้ตเสียง เร
ตัวอักษร **ม** แทนโน้ตเสียง มี
ตัวอักษร **ฟ** แทนโน้ตเสียง ฟา
ตัวอักษร **ซ** แทนโน้ตเสียง ซอล
ตัวอักษร **ล** แทนโน้ตเสียง ลา
ตัวอักษร x แทนจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะที่นำมาใช้ในลายเพลง
ตัวอักษร o แทนจังหวะเสียงฉิ่ง

สัญลักษณ์พิเศษ ⁀ คือ การดีดแบบตบสาย (Hammer-on) การดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off) และการดีดแบบลื่นไหล (Legato)

ในการบันทึกโน้ตผู้วิจัยกำหนดบันทึกเป็นบันทัด โดยมีบรรทัดละ 8 ห้อง เพื่อแสดงรายละเอียดโน้ตของลายพิณอีสาน

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

1. ลายกัณฑ์ทศพร

1.1 กัณฑ์ทศพร เป็นกัณฑ์ที่พระอินทร์ประสาทพรแก่พระนางผุสดี ก่อนที่จะจุติลงมาเป็นพระราชมารดาของพระเวสสันดร ภาคสวรรค์ พระนางผุสดีเทพอัปสรสิ้นบุญท้าวสักกะเทวราชสวามีทรงทราบจึงพาไปประทับยังสวนนันทวันในเทวโลก พร้อมให้พร 10 ประการ

1.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย ความยิ่งใหญ่บนเทวโลก การชุมนุมของเหล่าเทวดาท่ามกลางสายลม ก้อนเมฆ ท้องฟ้าอันกว้างใหญ่ และพระอินทร์ประทานพร 10 ประการ

1.3 แนวคิดรูปแบบการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์ทศพร ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากภาพวาดผ้าผะเหวด ในการเก็บข้อมูลภาคสนามทางด้านบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด ซึ่งได้สังเกต ถึงลายเส้นที่วาดเขียนลงไปในผืนผ้า มีภาพท้องฟ้า ต้นไม้ ป่าเขา เทวดา พระอินทร์ นางผุสดี และปราสาทอาศรม ประกอบกับผู้วิจัยได้ยินเสียงพระเทศน์แหล่ตอนพระนางผุสดี ขอพร 10 ประการ ทำให้ผู้วิจัยทราบซึ้งถึงท่วงทำนอง และนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ลาย รวมทั้งนำทำนองลายพิณของศิลปินต้นแบบบางส่วนมาสร้างสรรค์

ภาพประกอบ 60 ผ้าผะเหวดกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ดังนั้นผู้วิจัยได้แนวคิดจากทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน มาสร้างสรรค์ประกอบกับการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นมาใหม่ พิณตัวที่ 2 บรรเลงในเทศน์แหล่ประยุกต์อีสาน ตอนพระนางผุสดีขอพร 10 ประการจากพระอินทร์ รวมทั้งการใช้ใช้กระสวนจังหวะกลองสื่อแทนบทสวด “นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ” หมายถึง ขอนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า กัณฑ์ทศพรนี้ผู้วิจัยได้ใช้จังหวะกลองทั้งหมด จำนวน 10 รอบ และใช้เสียงระฆังตีทั้งหมด 10 ครั้ง เปรียบได้ดังชื่อของกัณฑ์คือ ทศพร หมายความว่า พรทั้ 10 ประการ

1.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงทำนองด้วยพิณ 2 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

1.4.1 พิณตัวที่ 1 สื่อถึงพระอินทร์ เป็นทำนองที่อยู่กับที่ ย้ำคิดย้ำทำ เปรียบเสมือนการเสวนาระหว่างพระอินทร์กับพระนางผุสดี

1.4.2 พิณตัวที่ 2 สื่อถึงพระนางผุสดี ขอพรจากพระอิน 10 ประการ เป็นการเลียนแบบมาจากทำนองเทศน์แหล่

1.4.3 กลองรำมะนา สื่อถึงความยิ่งใหญ่บนท้องสรรค์ การชุมนุมของเหล่าเทวดาโดย และการขอนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

1.4.4 ฉาบใหญ่ สื่อถึงเสียงสายลม ท้องฟ้าอันกว้างใหญ่

1.4.5 ฆ้องใหญ่ สื่อถึงการประกาศบอกบุญ การรวม (โฮม)

1.4.6 ระฆัง สื่อถึงการขอพรของนางผุสดี จากพระอินทร์ มีทั้งหมด 10 ข้อ เปรียบเสมือนการตีระฆัง 10 ครั้ง

ลายกัณฑ์ทศพร มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ภาพประกอบ 61 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์ทศพร

พิณตัวที่ 1

----	----	----	---ล	----	----	----	---ล
----	----	----	---ล	----	----	----	---ด
-ล	-ร-ล	-ด-ล	ดรดล	-ด-ล	-ร-ล	-ด-ล	ดรดล
-ด-ล	-ซ-ม	-ร-ซ	-ซมด	-ล--	-ร-ล	-ด-ล	ดรดล

-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ	-ด-ลฺ	-ซ-ม	-ร-ซ	มรดลฺ
-ด-ลฺ	-ด-ม	-ดรซ	รซรม	--ลซ	รซรม	-ดรซ	รซรม
-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ	-ด-ร	-ซ-ม	-ลซม	--รม
-ดรซ	--รม	ลมซร	-รดลฺ	-ด-ลฺ	-ดรด	รดรด	รดรม
-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ร	-ดรม	---ด	--รม	ลมซร	-รดลฺ
-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ	-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ
-ด-ลฺ	-ซ-ม	-ดรซ	รซรม	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ร	ซร-ม
--ลซ	รซรม	-ดรซ	รซรม	-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ
-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ	-ด-ลฺ	-ซ-ม	--รซ	รซรม
-ด-ม	-ร-ม	-ด-ร	-ซรม	-ด-ม	-ร-ม	-ด-ร	มซรม
-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ	-ซ-ม	-ล-ม	ลซมร	-ซรม
ดมรม	ดมรม	ดมรม	ดมรม	ลมซม	รซรม	ลมซม	รซรม
-ด-ม	-ล-ม	ลซลม	ซลซล	-ม-ล	-ซ-ล	มลซล	มลซม
-ซ-ม	-ลมซ	-ซมร	-ซรม	-ดลฺร	มซรม	ดมรซ	มรซม
-ด-ม	-ร-ม	-ด-ม	รซรม	-ซ-ม	-ล-ม	ซมลม	ซลซล
-ม-ล	-ซ-ล	-ม-ล	-ลซม	-มซม	รซรม	-ซมร	มรดลฺ

พิณตัวที่ 2

----	----	----	---ลฺ	----	----	----	---ลฺ
----	----	----	---ลฺ	----	----	----	---ร์
-ม์-ม์	-ซ์ร์ม์	-ด์ร์-ด์ล์	-ร์ม์-ด์ร์	-ลด์ร์ด์ล์	-ล-ล	---ด์	-ด์ร์-ด์ล์
---ด์ร์	-ล-ด์	-ร์ด์ม์	---ล	--ม์ร์ม์	-ด์ร์-ด์ล์	---ล	-ล-ร์
ด์ร์-ม์	-ด์-ร์	-ด์-ล	--ลด์ร์	-ล--	---ม์	----	----
---ซ	-ซ-ล	-ด์ร์ลด์	-ร์-ล์	-ลด์ร์ด์	-ด์ด์ร์ล	---ด์	-ด์-ร์
-ซ์ร์ม์	---ร์	-ร์-ซ์	-ร์-ม์	-ซ์-ม์	-----	----	-ด์-ร์
-ด์-ล	-ร์ด์ร์	ร์ซ์ม์ซ์	----	-ม์ด์ร์	-ร์ซ์ม์	-ล-ด์	-ร์-ม์
--ลด์ร์	-ด์ล์--	----	----	--ลด์ร์	-ด์ล์--	---ด์ร์	-ล-ด์
-ร์-ด์ล์	---ม์	-ด์-ด์	---ร์	-ม์-ด์ล์	-ลด์ร์	-ร์-ซ์	---ม์
----	----	---ร์	-ร์-ม์	-ซ์ร์ม์	-ดรด์ล์	---ร์	-ด์-ร์
-ร์ซ์ม์	---ร์	-ร์-ม์	-ด์ร์-ด์	---ม์	-ม์-ม์	-ด์ร์-ด์ล์	----
----	----	---ด์	-ล-ม์	---ม์	-ม์-ม์	-ล-ร์	-ด์ร์ล
-ล-ด์	-ร์-ม์	---ร์ม์	-ร์ม์-ร์ม์	-ด์--	-ลด์ร์ล	-ล-ด์ร์	-ด์-ล
----	---ซ	-ซ-ล	-ด์ลร์	-ด์ร์-ล	-ลด์ร์ล	---ร์	-ด์-ร์ม์
----	---ม์	-ร์-ม์	-ลด์ร์ด	-ร์-ร์	-ซ์-ซ์	---ม์	----
----	---ล์	-ด์ร์-ด์ล์	---ล	-ล-ม์	-ด์ร์-ด์ล์	---ซ	-ซ-ล

-ล-ดำ	-ด์ล--	-ซำมำ	-ลร์มิด	-ล-ด	-ร์ซำมำ	----	---ร์
-ร์-มำ	-ซำมำ	--ดำ	-ด์ล--	---ร์	-มำ-ร์	-ด-ร์	-ด์ล--
---ร์	-ร์-ซ	-ร์-ซ	-มำ--	---ร์	-ร์-ซ	-ร์-มำ	-ด-ลำ

ภาพประกอบ 62 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

2. ลายกัณฑ์หิมพานต์

2.1 กัณฑ์หิมพานต์ เป็นการลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ของนางผุสดี และได้อภิเษกกับพระเจ้ากรุงสญชัย มีบุตรร่วมกันคือ “พระเวสสันดร” ซึ่งเป็นพระโพธิสัตว์ลงมาเกิด

2.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย บุญบารมีของพระโพธิสัตว์ที่ลงมาจุติ ยังโลกมนุษย์

2.3 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ลายกัณพ์หิมพานต์ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากการลงมาเกิดของพระโพธิสัตว์ยังโลกมนุษย์คือ พระเวสสันดร ในวันที่ประสูตินั้นได้มีนางช้างฉัททันต์ตกลูกเป็นช้างเผือกขาวบริสุทธิ์จึงนำมาไว้ในโรงช้างต้นคู่บารมี ให้นามว่า "ปัจจัยนาค" เมื่อพระเวสสันดรเจริญชนม์ 16 พรรษา ทรงอภิเษกกับนางมัทรี มีพระโอรส 1 องค์ชื่อ ชาลี ราชธิดาชื่อ กัณหา พระองค์เป็นผู้เปี่ยมด้วยเมตตาทรงสร้างโรงทานบริจาคทานแก่ผู้เข็ญใจเรื่อยมา บ้านเมืองสงบร่มเย็น อนึ่งเป็นเพราะช้างแก้วปัจจัยนาคซึ่งอุดมไปด้วยมงคลลักษณะนานาประการ และได้นำแนวคิดมาจากทำนองลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ โดยยึดกระสวนจังหวะและโน้ตในจังหวะตกหลักและจังหวะตกรองในลาย มาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ลายขึ้นใหม่

ภาพประกอบ 63 ผ้าผะเหวดกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

2.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงทำนองด้วยพิณ 2 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

2.4.1 พิณตัวที่ 1 สื่อถึง การลงมาจากฟากฟ้าสรวงสวรรค์ มีความหนักแน่นและยิ่งใหญ่

2.4.2 พิณตัวที่ 2 สื่อถึง การลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ ด้วยบารมีมากล้นอันสูงส่ง

2.4.3 กลองรำมะนา สื่อถึงการประกาศก้องถึงความยิ่งใหญ่ในบุญบารมีของพระโพธิสัตว์ที่ลงมาจุติ ยังโลกมนุษย์

2.4.4 ฆ้องใหญ่ 2 ใบ โทนเสียงต่างกัน ระดับเสียงห่างกัน ขั้นคู่ 5 โดยเสียงใบที่หนึ่งสื่อถึงการประกาศให้โลกมนุษย์ได้รับรู้ในการลงมาเกิด ใบที่สอง สื่อการประกาศถึงสวรรค์ว่าได้ลงมาเกิดแล้ว

ลายกัณฑ์หิมพานต์ มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ภาพประกอบ 64 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์หิมพานต์

พิณตัวที่ 1

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

พิณตัวที่ 2

----	----	----	---ม฻	-ซ฻-ม฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ร฻-ม฻
-ด฻-ด฻	-ร฻-ม฻	ซ฻-ซ฻	-ร฻-ม฻	-ด฻-ด฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ล฻-ม฻
-ซ฻-ม฻	-ล฻-ซ฻	**-ด**-ล฻	**-ด**-ล฻	-ซ฻-ล฻	**-ด**-ล฻	-ซ฻-ม฻	-ล฻-ม฻
-ซ฻-ม฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ร฻-ม฻	-ด฻-ด฻	-ร฻-ม฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ซ฻
-ร฻-ม฻	-ด฻-ด฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ล฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ร฻-ม฻	-ร฻-ล฻
-ม฻-ซ฻	-ร฻-ซ฻	-ร฻-ม฻	-ล฻-ม฻	-ซ฻-ล฻	**-ด**-ล฻	-ซ฻-ล฻	**-ด**-ล฻
-ซ฻-ล฻	**-ร-ด**	**-ร-ด**	**-ม-ร**	**-ม-ด**	**-ม-ร**	**-ม-ด**	**-ร-ด**
-ร-ล฻	-ล฻-ล฻	**-ด**-ล฻	-ซ฻-ล฻	**-ด**-ล฻	-ล฻-ล฻	-ซ฻-ม฻	-ซ฻-ม฻
-ร฻-ม฻	-ม฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ม฻	-ด฻-ด฻	-ร฻-ม฻	-ซ฻-ซ฻
-ร฻-ม฻	-ด฻-ร฻	-ด฻-ม฻	-ร฻-ซ฻	-ร฻-ม฻	-ร฻-ล฻	-ม฻-ซ฻	-ร฻-ซ฻
-ร฻-ม฻	-ด฻-ร฻	-ด฻-ม฻	-ด฻-ซ฻	-ร฻-ม฻	-ล฻-ม฻	-ซ฻-ล฻	-ซ฻-**ด**
-ซ฻-ล฻	**-ร**-ล฻	**-ด**-ล฻	**-ม-ร**	**-ม-ด**	**-ม-ร**	**-ม-ด**	**-ม-ร**
-ด-ล฻	-ล฻-ล฻	**-ด**-ล฻	**-ด**-ล฻	-ซ฻-ล฻	-ล฻-ล฻	**-ด**-ล฻	**-ด**-ซ฻

-ลำ-มำ	-ซำ-มำ	-ลำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	-ดำ-ดำ	-รำ-มำ
-รำ-ซำ	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	-ลำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำ-มำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ
-รำ-ดำ	-มำ-รำ	-รำ-รำ	-ดำ-รำ	-มำ-รำ	-ซำ-รำ	-ซำ-มำ	-ลำ-มำ
-ลำ-มำ	-ซำ-ซำ	-ลำ-มำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-รำ-มำ	-รำ-ซำ	-รำ-มำ
-ซำ-มำ	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	-ซำ-ลำ				

ภาพประกอบ 65 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

3. ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

3.1 กัณฑ์ทานกัณฑ์ เป็นกัณฑ์ที่พระเวสสันดรทรงแจกมหาสัตสดกทาน คือ การแจกทานครั้งยิ่งใหญ่ ก่อนที่พระเวสสันดรพร้อมด้วยพระนางมัทรี ชาลีและกัณหาออกจากพระนคร จึงทูลขอพระราชทานโอกาสบำเพ็ญมหาสัตสดกทาน คือ การให้ทานครั้งยิ่งใหญ่ อันได้แก่ ช้าง ม้า โคนม นารี ทาสี ทาสา สรรพวัตถาภรณ์ต่างๆ รวมทั้งสุราบานอย่างละ 700

3.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย การรวมตัวกันของผู้คนที่มีจุดประสงค์เดียวกันคือ การมารับทานในครั้งยิ่งใหญ่ในครั้งนี้

3.3 แนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ ได้แนวคิดทำนองลายจากนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ โดยยึดเอาทำนองตกหลัก และทำนองตกรองมาสร้างสรรค์ลายขึ้นมาใหม่ และได้แรงบันดาลมาจากการนมัสการพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ โดยการตีกลองเพล รัว 3 รอบ เปรียบได้ดัง แสดงถึงสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คนทั้งหลายที่เลื่อมใส ศรัทธา ร่วมกันมารับของบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ในครั้งนี้ และเพื่อประกาศให้คนมาร่วมทำบุญ ทำทาน ประชุมหารือ หรือทำกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อให้เกิดประโยชน์แก่ตัวเองและส่วนรวม และใช้วงกลองยาวบรรเลงประกอบ เพราะจากที่ผู้วิจัยสังเกตตามงานบุญประเพณีในภาคอีสาน วงกลองยาวเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้คนที่หลั่งไหลมาร่วมทำบุญ ทำทาน มีความสุขประกอบกับการได้ร่วมสนุกกับวงกลองยาวอีกด้วย

ภาพประกอบ 66 วงกลองยาวเตรียมแห่ในงานบุญผะเหวด
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

3.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงทำนองด้วย พิณ 2 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

3.4.1 พิณ 2 ตัว โดยบรรเลงในกลุ่มโน้ตเดียวกัน บางท่วงทำนองเหมือนกัน และบางท่วงทำนองคล้ายคลึงกัน สื่อถึง ผู้คนที่หลั่งไหลมาในงานนี้ มีทั้งหลายชนชั้น อาชีพ แต่มีจุดประสงค์เดียวกันคือการมารับทาน

3.4.2 วงกลองยาว ประกอบด้วย ฆ้องใหญ่ ฆ้องเล็ก กลองยาว กลองรำมะนา และฉาบใหญ่ สื่อถึงความอิ่มเอิบ ชื่นบานใจของผู้คนที่มารับทานในครั้งนี้ด้วยความสุขสมบูรณ์ และเป็นที่นิยมมากในงานบุญประเพณีของชาวอีสาน โดยในลายกัณฑ์ทานกัณฑ์นี้จะบรรเลงรวมวงโดยใช้จังหวะกลองยาวกำกับ 7 รอบ แสดงถึง การให้ทานอย่างละ 700

3.4.3 กลองเพล และฆ้องใหญ่ สื่อถึงการป่าวประกาศถึงผู้คนทั่วแคว้นสารธิต มารับของบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ในครั้งนี้

ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ภาพประกอบ 67 ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

----	----	----	---ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล
-ทำ-ล	-ซ-ล	-ทำ-ล	-ซ-ล	-รำ-ล	-ทำ-ล	-ซ-ทY	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ร-ด	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ร-ด	-ท-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ท-ล	-ร-ล
-ล-ล	-ล-ด	-ล-ด	-ร-ม	-ทำ-ทำ	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล	-ล-ล	-ทำ-ล	-ซ-ล	-ทำ-ล
-รำ-ล	-ทำ-ล	-ซ-ล	-ทำ-ล	-รำ-ล	-ทำ-ล	-ซ-ล	-ทำ-ล
-ล-ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ม-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ร-ด	---ด	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ด	-ท-ล
-ล-ล	-ล-ท	-ล-ท	-ร-ล	-ล-ท	-ล-ท	-ล-ท	-ร-ล
-ล-ล	-ล-ด	-ล-ด	-ร-ม	-ม-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ซ-ล
-ล-ล	-ล-ด	-ล-ด	-ร-ม	-ม-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ซ-ล
-ล-ล	-ทำ-ล	-ซ-ล	-ทำ-ล	-รำ-ล	-ทำ-ล	-ซ-ล	-ทำ-ล
-รำ-ล	-มำ-ทำ	-รำ-ทำ	-ล-ทำ	-รำ-ทำ	-ล-รำ	-ล-รำ	-ล-ทำ
-ซ-ล	-ทำ-ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล

ภาพประกอบ 68 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

4. ลายกัณฑ์วนปเวสน์

4.1 กัณฑ์วนปเวสน์ เป็นกัณฑ์ที่สี่กษัตริย์เดินดงบ่ายพระพักตร์สู่เขาวงกต

4.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย การเดินทางออกจากบ้านเกิดเมืองนอนของพระเวสสันดร พระนางมัทรี กัณหาและชาลี พบเจออุปสรรคมากมายระหว่างการเดินทางไปยังเขาวงกต

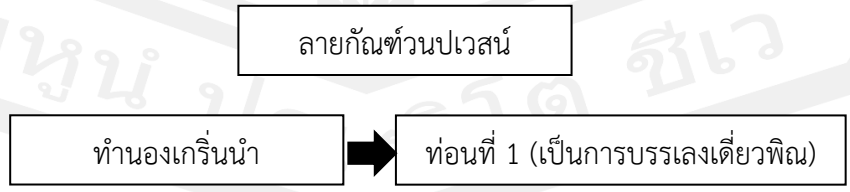
4.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายวนปเวสน์ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการศึกษาข้อมูลบริบทบุญผะเหวด มีการตกแต่งประดับประดาด้วยต้นกล้วย อ้อย ทำพวงมาลัย ดอกแสบง หมากหวาย หมากเดือย หมากลิ้นฟ้า ตัดกระดาษเป็นพวงมาลัย พวงมาลัยข้าวตอก รังผึ้ง รังต่อ นำแซงพร้าว เครือกล้วย ผูกรอบศาลา นำดอกขัดเค้า ดอกสะแบง ดอกกระยอม ดอกฮัง แขวนห้อยย้อยในบริเวณศาลาโรงธรรม รอบธรรมาสน์ เป็นต้น เพื่อแสดงถึงบรรยากาศเส้นทางการเดินทางสู่เขาวงกตของพระเวสสันดร ดังนั้นผู้วิจัยได้แนวคิดทำนองลายพิณมาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามจากทำนองลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มาสร้างสรรค์ลายเพื่อพรรณนาถึงเรื่องราว

ภาพประกอบ 69 การประดับประดาตกแต่งศาลาโรงธรรม

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

4.4 รูปแบบการบรรเลง เป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณ เป็นลายพรรณนาเรื่องราว บรรเลงพิณในระดับเสียงสูงเสียงต่ำ บางท่วงทำนองจังหวะมีกระชับ เปรียบเสมือนการเดินทางด้วยความลำบาก มีทั้งขึ้นเขา ลงห้วย เข้าป่าที่เต็มไปด้วยสัตว์ป่าน้อยใหญ่

ลายกัณฑ์วนปเวสน์ มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้



ภาพประกอบ 70 ลายกัณฑ์วนปเวสน์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์วนปเวสน์

เกริ่น

-ดำ-ล	-ซ-ม	-ดำ-ล	-ซ-ม	-ร-ด	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม
-ร-ด	-ล-ม	----	-ดำ-ล	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ร	-ซ-ร
-ม-ด	-ลฺ-ร	-ด-ร	-ด-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ

ทำนองลายกัณฑ์วนปเวสน์

-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺด	-ดดร	-รรม	-มมม
-มมม	-มมม	-มมล	-ลลล	-ลลล	-ลลล	-ลลซ	-ล-ม
-มลซ	-ซลม	-มลซ	-ซลม	-มซร	-รซม	-มลซ	-ซลม
-มซร	-รมร	-รซม	-มซล	-ซลม	-มซร	-รมด	-รมด
รมซม	รม-ด	รมซม	-ลซม	รมซม	-ซมด	รมซม	ลซม
รมซม	-ซมด	รมซม	รม-ด	รมซด	-ร͡ม-ร	-ม-ด	-ร͡ม-ร
ดลฺ-ด	-ลฺ-ร	ดลฺ-ด	-ร-ร	ดลฺ-ด	-ลฺ-ร	ดลฺ-ด	-ร-ร
-ลฺ-ด	-ลฺ-ร	ดลฺ-ด	-ม-ม	-ล-ซ	-ซดำล	-ลดำซ	-ซดำล
-ลดำซ	ลดำลรำ	ลดำลซ	ลดำ-ล	-ลรำดำ	-ดำลรำ	-รำดำมำ	-มำซำมำ
รำมำซำมำ	-มำซำมำ	รำมำซำมำ	-มำซำดำ	รำมำรำมำ	-มำซำมำ	รำมำซำมำ	-มำซำมำ
รำมำซำมำ	-มำซำดำ	รำมำรำมำ	-ดำ-รำ	-ดำ-มำ	-ดำ-รำ	-มำ-ลำ	-มำ-รำ
-ซำ-รำ	-ซำ-มำ	-ซำ-รำ	-ลำ-มำ	-ลำ-มำ	-ซำ-รำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ
-รำ-ล	-ล-ล	-รำ-ล	ดำรำดำมำ	ดำรำมำดำ	มำรำดำล	-รำ-ล	-ดำ-ซ
-ดำ-ล	-รำ-ล	-ดำ-ซ	-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซดำ	ซลดำซ
ดำลซม	-ล-ม	-ซ-ด	-ร-ซ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ลฺ-ม
-ลฺ-ด	-ลฺ-ร	-ลฺ-ด	-ลำ-ม	-ลฺ-ด	-รมด	รมซม	รม-ด
รมซม	-,ซม	รมซม	-ซมด	รมซม	รม-ด	รมซม	-รมร
-ม-ด	-ม-ร	-ดลฺ-ด	-ลฺ-ร	-ดลฺ-ด	-ร-ซ	-ร-ม	-ล-ม
-ซ-ล	-ดำ-ซ	-ดำ-ล	-รำ-ล	-ดำ-รำ	-ดำ-มำ	-ดำ-รำ	-ซำ-รำ
-ซำ-มำ	-ลำ-ซำ	-ลำ-มำ	-ลำ-มำ	-ซำ-รำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-รำ-ล
-รำ-ล	-ดำ-รำ	-ดำ-มำ	-ดำ-รำ	-รำ-ล	-รำ-ดำ	-ซำ-รำ	-ซำ-มำ
-ลำ-ซำ	-ลำ-มำ	-ลำ-มำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-รำ-ล	-ล-ล	-รำ-ล
ดำรำดำมำ	ดำรำมำดำ	มำรำดำลำ	-รำ-ล	-ดำ-ซ	-ดำ-ล	-รำ-ล	-ดำ-ซ
-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซดำ	ซลดำซ	ดำลซม	-ล-ม	-ซ-ด
-ร-ซ	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ลฺ-ม	-ลฺ-ด
-ลฺ-ร	-ลฺ-ด	-ลฺ-ร	-ลฺ-ม	-ลฺ-ด	-ร-ซ	-ร-ม	-ม-ด
-ร-ซ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ลฺ-ร	ดรดลฺ	---ลฺ	---ลฺ

ภาพประกอบ 71 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์วนปเวสน์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

5. ลายกัณฑ์ชูชก

5.1 กัณฑ์ชูชก เป็นกัณฑ์ที่ชูชกได้นางอมิตดามาเป็นภรรยา และหมายจะได้โอรสและธิดาของพระเวสสันดรมาเป็นทาส ชูชกจึงเดินทางไปทูลขอกัณหาชาลีเพื่อเป็นทาสรับใช้ เมื่อเดินทางมาถึงเขาวงกตก็ถูกขัดขวางจากพรานเจตบุตรผู้รักษาประตูป่า

5.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย ความมุ่งมั้นตั้งหน้าตั้งตาในการเดินทาง เพื่อไปขอสองกุมารทั้งสองมาเป็นทาสรับใช้ให้เมียรัก จนสุดท้ายเดินไปถึงประตูทางเจ้าได้พบว่ามีพรานเจตบุตรคอยรักษาความปลอดภัยไว้

5.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์ชูชก ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการสังเกตจากการเก็บข้อมูลภาคสนามในงานบุญผะเหวด ตามขบวนแห่ของงานบุญผะเหวด ตัวละครชูชกมีลักษณะแก่เฒ่าแต่ห่มด้วยผ้าขาวสมณะพรามณ์ บุคลิกกิริยาท่าทางของผู้แสดงดูตลกแต่ก็แฝงไปด้วยความน่ากลัวคือการจูงแขนเด็กสองคนนั่นคือตัวละครกัณหา ชาลี และได้แรงบันดาลใจจากภาพวาดบนผ้าผะเหวด ซึ่งเล่าเรื่องราวหลัก ๆ เกี่ยวกับชูชก ได้นำทรัพย์จำนวนนี้ไปฝากพราหมณ์ผัวเมียซึ่งเป็นเพื่อนที่สนิทกัน แต่เมื่อมาขอเงินคืนกลับพบว่าทั้งสองผัวเมียนั้นได้ใช้เงินไปหมดแล้ว เลยยกลูกสาวให้ คือนางอมิตดา นางอมิตตดาได้ปฏิบัติชูชกในหน้าที่ภรรยาที่ดีทุกประการ ดังนั้นผู้วิจัยได้นำเทคนิคการบรรเลงลายพิณของนายทองใส ทับถนน ในการดีดสลับสาย 1 และสาย 2 มาเป็นวัตถุดิบสร้างสรรค์ลายในท่อนที่ 1 เพื่อแสดงถึงความแตกต่างกันระหว่างเสียงทั้งสองสาย เปรียบเสมือนชูชกที่มีอายุแก่กว่านางอมิตดามาก แต่ทั้งสองคนสามารถอยู่กินแบบสามีภรรยาได้อย่างมีความสุข และในท่อนที่ 2 ใช้เทคนิคการบรรเลงพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ การดีดแบบเสียงเสพ มาสร้างสรรค์ลายพิณ นอกจากนั้นได้ใช้จังหวะฉิ่ง 2 ชั้น มาตีกำกับจังหวะในท่อนที่ 1 และตีกลองประกอบในท่อน

ที่ 2 โดยได้แนวคิดมาจากเพลงไทยเดิมคือ เพลงเส้นเหล้า ซึ่งเป็นเพลงประจำกัณฑ์ชูชก โดยนำหน้าทับของกลองของเพลง มาสร้างสรรค์ให้เครื่องดนตรีพื้นบ้านบรรเลงตามความเหมาะสม

ภาพประกอบ 72 ผ้าผะเหวดกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

5.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงทำนองด้วยพิณ 1 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

5.4.1 พิณ สื่อถึงเกาเล่าเรื่องเกี่ยวกับชูชกในกัณฑ์นี้ รวมทั้งสื่อถึงการเดินทางเพื่อไปขอสองกุมารทั้งสองมาเป็นทาสรับใช้ โดยเดินทางผ่านผู้คนที่มากหน้าหลายตา และได้สอบถามเส้นทางการไปสู่เขาวงกต

5.4.2 กลองยาว กลองรำมะนา ฉิ่ง และฉาบใหญ่ สื่อถึงลักษณะท่าทางของชูชก ซึ่งอ้างอิงมาจากจังหวะหน้าทับในเพลงเส้นเหล้า ซึ่งเป็นเพลงประจำกัณฑ์ชูชกในบุญผะเหวดของภาคกลาง

ลายกัณฑ์ชูชก มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ภาพประกอบ 73 ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์ชูชก

เกริ่น

---ซ์	---ม์	---ร์	---ท์	---ล	---ฟ	---ม	---ซ์
---ม์	---ร์	---ท์	---ล	---ฟ	---ม	---ซ์	---ม์
---ร์	---ท์	---ล	---ฟ	---ม	---ซ์	---ม์	---ร์
---ท์	---ล	---ฟ	---ม	---ซ์	---ม์	---ร์	---ท์
---ฟ	---ม	---ซ์	---ม์	---ร์	---ท์	---ล	---ฟ
---ม	---ฟ	---ล	←		กรอ (ล)		→

ท่อนที่ 1

---ล	-ล฻-ล	-ล฻-ล	-ล฻-ล	-ล฻-ล	-ล฻-ฟ	-ล฻-ล	-ล฻-ท
-ล฻-ล	-ล฻-ร	-ล฻-ล	-รลฺท	-ล฻-ฟ	-ล฻-ล	-ล฻-ฟ	-ลมฟ
-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ฟ	-ทฟล	-ล฻-ฟ	-ล฻-ร	-ล฻-ล	-รลฺท
-ล฻-ท	-ล฻-ม์	-ล฻-ร์	-ซ์ร์ม์	-ล฻-ท	-ล฻-ล	-ล฻-ฟ	-ลฟล฻
-ล-ฟ	-ล฻-ล	-ล฻-ฟ	ลฟมร	-ฟลม	-ล฻-ท	-ล฻-ล	-ร์ลท
-ล฻-ล	-ล฻-ม	-ล฻-ท	-มทร์	-ล฻-ท	-ล฻-ซ	-ล฻-ร์	-ซ์ร์ม์
-ล฻-ร์ม์	-ล฻-ทร์	-ล฻-ลท	-ล฻-ฟล	-ล฻-ท	-ล฻-ล	-ล-ฟ	-ล-ม

ท่อนที่ 2

---ม	-ทฺรม	---ม	-ทฺรม	---ม	-ทฺรม	-มฟม	ลฟลม
---ม	-ทฺรม	-มฟม	ลฟลม	-มฟม	รฟรม	-มฟม	รฟรม
-ลมฟ	มฟลม	ลฟมร	มฟลม	ทฺมรม	ทฺมรม	ทฺมรม	ทฺมรม
-ฟ-ม	-ล-ม	-ฟ-ม	ฟลฟล	-ลทล	ร์ลทล	-ลร์ท	ลทร์ล
-ลร์ท	-ลทร์ล	ร์ลทฟ	ลฟมร	-ร-ทฺ	ลทฺรม	ลฟมทฺ	รฟรม
-มฟม	รฟรม	-มฟม	รฟรม	-ทฺ-ม	-ร-ม	ฟมลฟ	มฟลม
ทลทฟ	ลทลท	ร์ทลท	ร์ทลท	ม์ร์ม์ท	ร์ม์ทร์	ม์ร์ทร์	ม์ร์ทล
-ลทล	ร์ลทล	ร์ลทล	ร์ลทฟ	-ฟลฟ	มฟลม	-มฟม	รทฺรม
-ทฺ-ม	-ร-ม	-ทฺ-ม	-ร-ม	-ทฺ-ม	-ร-ม	-ทฺรม	รทฺรม
-ทฺรม	รทฺรม	ทฺรม	รทฺรม	-ทฺ-ม	-ร-ม	-ทฺ-ม	-รทฺม
-ทฺ-ม	-ร-ม	-ทฺ-ร	-รทฺล฻	----	----	----	----

ภาพประกอบ 74 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

6. ลายกัณฑ์จุลพน

6.1 กัณฑ์จุลพน เป็นกัณฑ์ที่พรานเจตบุตรหลงกลชูชก และชี้ทางสู่อาศรมจุตดาบส

6.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย การเดินทางมาถึงประตูทางเข้าป่าเขาวงกต ที่เต็มไปด้วยสัตว์น้อยใหญ่นา ๆ ชนิด ซึ่งมีนายพรานเจตบุตร พร้อมกับหมาของเขาคอยรักษาหน้าด่านบานประตู

6.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์จุลพน ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการสังเกตรูปภาพประจำกัณฑ์จุลพนทั้งในช่องทางออนไลน์และจากการสังเกตผ้าผะเหวดในการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าในรูปภาพนั้นแสดงถึงชูชกวิ่งหนีหมาของนายพรานเจตบุตร ที่วิ่งไล่กัดชูชก และชูชกได้ปีนขึ้นต้นไม้เพื่อหลบวิถีลูกธนูของนายพรานเจตบุตรที่หมายจะเอาชีวิต โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ลายขึ้นใหม่โดยได้แรงบันดาลใจจากเนื้อเรื่องดังกล่าว ในลายมีทั้งหมด 2 ท่อน โดยท่อนที่ 1 สื่อถึงความชะล่าใจของชูชกที่เดินมาถึงทางเข้าเขาวงกตโดยไม่รู้ว่ามีการรักษาความปลอดภัยจากผู้บุกรุก ท่อนที่ 2 บรรเลงให้มีกระสวนจังหวะที่กระชับ และเร็วขึ้น ประกอบกับจังหวะรัวกลองเพื่อแสดงถึงการวิ่งหนีหมาของนายพรานเจตบุตร และการหลบหนีวิถีลูกธนูของพรานเจตบุตร ในข้อหาที่บุกรุกเขตหวงห้าม

ภาพประกอบ 75 ผ้าผะเหวดกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

6.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงทำนองด้วยพิณ 1 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

6.4.1 พิณ สื่อถึงความชะล่าใจของชูชกที่เดินมาถึงทางเข้าเขาวงกตโดยไม่รู้ว่ามีการรักษาความปลอดภัยจากผู้บุกรุก

6.4.2 กลองรำมะนา กลองยาว และฉิ่ง สื่อถึงจังหวะการเต้นของหัวใจของชูชกจากความหวาดกลัว การวิ่งหนีจากหมาที่ตามไล่กัด และหลบหนีลูกธนูของพรานเจตบุตร

ลายกัณฑ์จุลพน มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ภาพประกอบ 76 ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์จุลพน

ท่อนที่ 1

---ลฺ	----	-ม-ทฺร	-ม-รม	-ม-มซ	----	-ลฺซม	-ลฺซม
-ลฺซม	-ลฺซม	-ลฺซม	-ลฺซม	-ลฺ-ท	-ลฺ-ทฺร	-ลฺรม	-ลฺ-รม
-ลฺ-มซ	-ลฺ-ซล	-ลฺ-ซ	-ลฺ-ม	-ลฺ-ร	-ลฺ-ท	-ลฺ-ลฺ	---ลฺ
----	----	---ซ	-ร-ม	---ม	-ร-ท	---ร	-ล-ท
---ท	-ล-ซ	---ล	-ซ-ฟ	---ล	-ซ-ฟ	-ม-ร	-ม-ลฺ
ทฺร--	-ท-ลฺ	----	----	---ซ	มรมร	มทรล	ทฟลม
----	-ลลซ	มรมร	มทรล	ทฟลม	----	---ซ	มรมร
มทรล	ทฟลม	----	----	---ฟ	----	---ม	----

ท่อนที่ 2

ลมฟม	รมฟม	ลมฟม	ลมฟม	รมฟม	ลมฟม	ลมฟม	รมฟม
รมฟม	ลฟมร	ฟมรม	ฟรมฟ	มรมฟ	มรมฟ	มลมฟ	มรมฟ
มรมฟ	มรมฟ	มลมฟ	มรมฟ	ลมลฟ	มรมฟ	มลมฟ	มรมฟ
มทลท	มทรท	มทรท	มทรท	มทรท	มทรท	มทรท	มทรท
มมมร	มซรม	มมซร	รรซม	มมซร	รรซม	มมซร	รรซม
มมซร	รรมท	ททรล	ลลทฟ	ฟฟลม	-มฟม	มฟม	มฟม
-มฟม	-ฟมร	มฟรม	ลมฟม	รฟรม	-ฟมล	มฟรม	-ท-ม
-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	-ท-ม
-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	-มฟม
ลฟมล	ฟมรม	ฟมลฟ	มลมฟ	มลมฟ	มลมฟ	มลมฟ	มฟลม
-ท-ล	-ร-ท	-ร-ล	-ร-ท	-ร-ล	-ร-ท	-ม-ร	-ม-ท
-ม-ร	-ซ-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-มซร	-มซม	-มซร	-มซม
-รมร	-รมท	-ทรท	ทรท	-ทรล	-ลทฟ	-ฟลม	-มฟม
-มลม	มฟม	-มลม	-ล-ม	-ฟ-ม	ลมฟม	ลมฟม	ลมฟม
ลมฟม	ลฟมร	มทรม	-ท-ม	-ร-ม	-ท-ม	-ร-ม	---ม

ภาพประกอบ 77 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

7.ลายกัณฑ์มหาพน

7.1 กัณฑ์มหาพน เป็นกัณฑ์ป่าใหญ่ ชูชกหลอกล่ออจุตฤาษีให้บอกทางสู่อาศรมพระเวสสันดรแล้วก็รอนแรมเดินไพรไปหา เมื่อถึงอาศรมฤาษี ชูชกได้พบกับอจุตฤาษี ชูชกใช้คารมหลอกล่อจนอจุตฤาษีจึงให้ที่พักหนึ่งคืนและบอกเส้นทางไปยังอาศรม พระเวสสันดร

7.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย การเจรจาระหว่างฤาษีกับชูชก ในเรื่องที่ว่าชูชกถามทางที่จะไปยังอาศรมของพระเวสสันดร ฤาษีจึงต่อว่าให้ชูชก สุดท้ายฤาษีก็หลงกลจนบอกเส้นทางให้กับชูชก และดูแลต้อนรับอย่างดี

7.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์มหาพน ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการศึกษาเรื่องราวกัณฑ์มหาพน ทั้งในเอกสารงานวิจัย ตำรา หนังสือ และเทศน์แหล่อีสาน พอสรุปใจความได้ดังนี้ คือ ฤาษีต่อว่าให้ชูชก ในเนื้อความที่ว่า มาที่นี่ทำไม พระเวสสันดรได้มาอยู่กลางป่ากลางเขา ออกจากบ้านเมืองมาเพราะทำทาน มาถือศีลกับมัทรีและลูกทั้งสอง เหลือแต่เสื้อผ้าที่สวมใส่สิ่งของที่จะบริจาคทานก็ไม่มี จะมาขออะไรหรือจะมาขอสองกุมารน้อย ชูชกพยายามคุยตอบโต้ว่าอย่าพึ่งด่วนสรุปขอให้ฟังเรื่องราวความเป็นมาก่อนในเนื้อความที่ว่า มีบัญชาจากพระเจ้าสญชัยให้มามาเชิญพระเวสสันดรกลับบ้านกลับเมือง ชูชกมีความกล้าหาญคนเดียวที่จะเดินทางมาในครั้งนี้ จนฤาษีหลงเชื่อและได้บอกทางที่จะไปยังอาศรมของพระเวสสันดร และได้แรงบันดาลใจจากการสังเกตภาพวาดในผ้าผะเหวดกัณฑ์มหาพน พบว่าในภาพมีเนื้อหาอยู่สองส่วนคือ ส่วนที่ 1 เป็นภาพชูชกเข้าไปถามเส้นทางกับฤาษี และส่วนที่ 2 แสดงถึงฤาษียืนชี้บอกทางชูชกไปยังอาศรมของพระเวสสันดร ดังนั้นผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์มหาพนขึ้นทั้งหมด 2 ท่อน ซึ่งในท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดลายพิณของนายทองใส ทับถนน ผสมผสานกับคำเจรจาจากหนังสือเทศน์แหล่อีสานระหว่างฤาษีกับชูชก มาใช้เป็นเค้าโครงในการสร้างทำนอง และในท่อนที่ 2 ใช้แนวคิดในการบรรเลงลายพิณ

ของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ในการสร้างสรรค์ทำนอง เกี่ยวกับชูชกหลอกล่อให้ฤาษีจนหลงเชื่อ และฤาษีได้บอกเส้นทางการไปสู่อาศรมของพระเวสสันดร

ภาพประกอบ 78 ผ้าผะเหวดกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

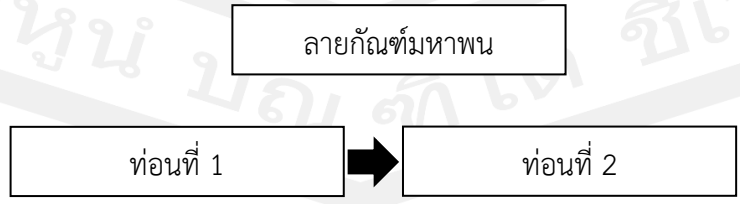
7.4 รูปแบบการบรรเลง เป็นการบรรเลงพิณ 2 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

7.4.1 พิณ 1 สื่อถึงการเจรจาระหว่างฤาษีกับชูชก

7.4.2 พิณ 2 (พิณใหญ่) ดำเนินทำนองอยู่กับที่ สื่อถึงความตั้งใจแน่วแน่ของชูชก ที่ต้องการหลอกล่อถามเส้นทางจากฤาษีไปยังอาศรมของพระเวสสันดรให้ได้ โดยไม่ลดละความพยายาม

7.4.3 ฉิ่ง กลองยาว และกลองรำมะนา สื่อถึงความปิติยินดีของฤาษีและกล่าวขอโทษชูชก เมื่อได้ฟังเรื่องราวจากชูชกว่า ได้บัญชาจากพระเจ้าสญชัยให้มามาเชิญพระเวสสันดรกลับบ้านกลับเมือง

ลายกัณฑ์มหาพน มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้



ภาพประกอบ 79 ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์มหาพน

ท่อนที่ 1 พิณ 1

--ทฺ	-ล-ม	-ทฺ-ทฺ	-ล-ทฺ	-ทฺ-ทฺ	-ล-ม	---ทฺ	-ฟ-ร
-มทฺทฺ	-ทฺ-ล	-ล-ท	-ฟ--	---ทฺ	-ร-ทฺ	-ลทฺฟ	-ฟมฟ
-ล-ฟ	ลทฺฟล	---ทฺ	-ทฺ-ม	-ทฺ-ล	-รทฺร	-ทลทฺ	-ม-ร
-ทฺ-ทฺ	-ฟ-ร	-มทฺทฺ	-ทฺ-ม	---ทฺ	-ฟ-ร	-มทฺทฺ	-ทฺ-ล
-ล-ท	-ฟ--	---ทฺ	-ร-ทฺ	-ลทฺฟ	-ฟมฟ	-ล-ฟ	ลทฺฟล
---ทฺ	-ทฺ-ม	-ทฺ-ล	-รทฺร	-ทลทฺ	-ม-ร	-ทฺ-ทฺ	-ฟ-ร
-มทฺทฺ	-ทฺ-ม	---ทฺ	-ฟ-ร	-มทฺทฺ	-ทฺ-ล	-ล-ท	-ฟ--
---ทฺ	-ร-ทฺ	-ลทฺฟ	-ฟมฟ	-ล-ฟ	ลทฺฟล	-ฟล-ฟล	---ฟ
ลฟลฟ	ลฟลฟ	ลฟลฟ	---ม	--รม	-ทฺ-ท	-รทล	-ร-ท
-รทล	-ร-ท	-ท-ท	-ร-ม	-ล-ม	-ฟ-ร	-ม-ทฺ	รทฺ-ล

พิณ 2 พิณใหญ่

ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล	ลลลล

ท่อนที่ 2

ท่อนที่ 2 พิณ 1

---ท	-ร-ม	-ฟ-ม	-ล-ม	-ฟ-ม	-ร-ท	-ร-ม	-ม-ม
---ท	-ร-ม	-ฟ-ม	-ล-ม	-ฟ-ม	-ร-ท	-ร-ม	ลทำล
ลทำรำท	ลทำรำท	ลทำรำท	มำรำมำท	รำมำรำม	ซำมำรำม	ซำมำลำซ	ลำมำซำล
ซำลำ**ท**ลำ	ซำลำ**ท**ลำ	**รทรท**	รำลำ**ท**ซำ	ลำมำซำม	ลำมำซำร	มำทำรำล	-ลฟม
-ร-ม	-ล-ด	-ร-ล	-ล-ลฟ	มร-ม	-ล-ล	-ร-ม	ทำลมรำ
-ทำรำท	ทำรำทำร	ทำรำทำรำมิ	-รำ-มำซิ	-มำ-ซำลิ	-ซำ-ลำ**ท**	-ลำ-**ทร**	-ลำ-**ท**
-ลำ-**ร**	ลำ**ท**ลำ**ร**	**ท**ลำ**ทร**	ลำ**ท**ซำลำ	มำซำรำม	ทำรำลท	-ฟลลฟม	-ร-ม
-ลรทฺ	-ร-ทฺ	ทำร-ล	-ฟ-ม	-ม-ล	ทรลท	ลทรล	ลมฟร
มฟลม	---ร	-ทรล	-ทำ-ล	-ทำ-ม	-มรำท	-ทำรำม	-มมำรำ
-รำมำม	-มซำมำ	-มซำมำ	-มลซำ	-ซำลำม	**ท**ลำม**ท**	-**ท**ลำซ	ลำมำซำร
มำทำรำล	ทำฟลม	-รทล	----	----	----	----	----

พิณ 2 พิณใหญ่

---ท	-ร-ม	-ฟ-ม	-ท-ร	-ท-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ท	-ร-ม	-ฟ-ม	-ท-ร	-ท-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ท	-ร-ม	-ฟ-ม	-ท-ร	-ท-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม

---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	----	----	----	----	----

ภาพประกอบ 80 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์มหาพน

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

8. ลายกัณฑ์กุมาร

8.1 กัณฑ์กุมาร เป็นกัณฑ์ที่พระเวสสันดรทรงให้ทานสองโอรสแก่เฒ่าชูชก พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนบอกเหตุแห่งการพลัดพราก รุ่งเช้าเมื่อนางมัทรีเข้าป่าหาอาหารแล้ว ชูชกจึงเข้าเฝ้าทูลขอสองกุมาร สองกุมารจึงพากันลงไปซ่อนตัวอยู่ที่สระ พระเวสสันดรจึงลงเสด็จติดตามสองกุมาร แล้วจึงมอบให้แก่ชูชก

8.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย พระนางมัทรีฝันร้ายและนำมาครุ่นคิด จนกระทั่งตอนไปเก็บผลไม้ในป่ากลับไม่มีผลไม้ตามที่ใฝ่หา การทูลขอสองกุมารของชูชก และกระชากลากตีระหว่างการเดินทาง

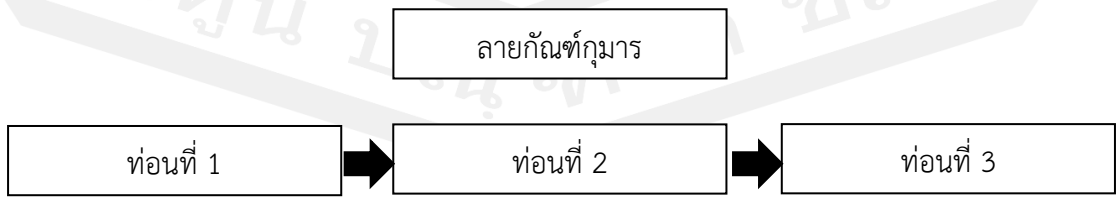
8.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์กุมาร ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวความฝันของพระนางมัทรี ถึงความเป็นห่วงเป็นใยของความเป็นแม่ที่มีแก่ลูกทั้งสอง กลัวว่าจะเกิดเหตุร้ายที่ไม่คาดคิดเกิดขึ้น ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากทำนองลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ลายขึ้นใหม่ โดยเป็นลายพรรณนาเรื่องราวในกัณฑ์มีทั้งหมด 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนที่ 1 แสดงถึง พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนบกเหตุแห่งการพลัดพราก เดินทางเข้าป่าหา

ผลไม้ของนางมัทรี แต่ก็แปลกประหลาดผลไม้ที่เคยมีลูกดกเต็มต้มกลับไม่มี ท่อนที่ 2 แสดงถึง ชูชกเข้าทูลขอกัณหา ชาลี ต่อองค์พระเวสสันดร และท่อนที่ 3 แสดงถึง ชูชกผูกแขนกัณหา ชาลี ลากจูงและตบตี เดินทางฝ่าป่าเขาอันกว้างใหญ่ ทั้งล้มลุกคลุกคลาน ร้องไห้ ทนทุกข์ทรมารจากความเจ็บปวดและความหวาดกลัว

ภาพประกอบ 81 ผ้าผะเหวดกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

8.4 รูปแบบการบรรเลง เป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณพรรณนาเรื่องราว บรรเลงพิณในระดับเสียงสูงเสียงต่ำ บรรเลงทั้งหมด 3 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนความเร็วในการบรรเลงจะแตกต่างกันเพื่อให้เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกเรื่องราวในกัณฑ์กุมาร

ลายกัณฑ์กุมาร มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้



ภาพประกอบ 82 ลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์กุมาร

ท่อนที่1

----	----	----	-ลฺ-มฺ	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ด-ด	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ด-ด	-ร-ม	-ลฺ-ซ	-ร-ม	-ลฺ-ซ	-ร-ม
-ลฺ-ล	-ม-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ด-ด	-ร-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	ซรมร	มรดลฺ
-ร-ลฺ	-ร-ลฺ	-รดลฺ	-ร-ด	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ซ	-ลฺ-ม
-ลฺ-ซ	-ร-ม	-ซ-ร	-ซ-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-มซม	รมซม
-ร-ม	-ร-ม	-ซมรม	ซมรด	--มร	--ดลฺ	-ร-ลฺ	-ร-ดฺ
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ซ	-ร-ม	-ลฺ-ล	-ม-ซ	-ร-ซ	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ซ-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ร-ซ	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ซ-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ลฺ-ล	-ม-ซ	-ร-ซ	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ซ-ด	-ร-ม	-รซ	-ร-ม	ซมรม	-ซ-ร	มรซร
มรดลฺ	รดลฺร	ดลฺรด	-ร-ลฺ	-ร-ด	-ร-ลฺ	-ร-ด	---ลฺ

ท่อนที่ 2

-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ
-ลฺ-ลฺ	-ท-ลฺ	-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ร-ลฺ	-ท-ลฺ
-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ร-ด	-ท-ลฺ	-ร-ด	-ท-ลฺ
-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ลลฺ	-ร-ลฺ	-ลลฺ	-ท-ลฺ	รลฺทลฺ	รลฺทลฺ
รลฺทลฺ	รลฺทลฺ	-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ม-ด	-ร-ม	-ร-ด	-ร-ลฺ
-ลฺดลฺ	-ม-ลฺ	-ลฺดลฺ	-ม-ลฺ	-ลฺดลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	-ร-ลฺ
-ลฺดลฺ	-ด-ลฺ	-ร-ด	รดรม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-มรม
-ลฺ-ม	-มรม	-ลฺ-ม	-มรม	-ลฺ-ม	-มรม	-ลฺ-ม	-มรม
-ลฺ-ซ	-ซรม	ซมรม	ซมรม	ซมรม	ซมรม	ซมรม	ซมรด
-ม-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	-ร-ด	-ร-ลฺ	-ม-ร	-ม-ลฺ	-ซ-ม
-ซ-ลฺ	-ล-ซ	-ล-ซ	-ดฺ-ล	ซลดัล	ซลดัล	ซลดัล	ซลดัล
-รฺ-ล	-ดั-ล	-รั-ดั	-รั-ล	-รั-ดั	-รั-ล	-ดัลดั	ลดัรัดั
ลดัรัดั	ลดัลมั	-มัรัมั	-มัรัมั	-มัรัมั	-มัรัมั	-ซั-รั	-ซั-มั
-ซั-รั	-ซั-มั	ซัมัรัมั	ซัมัรัดั	-มั-รั	-มั-ดั	-รั-ล	-ดั-ซ
-ดั-ล	-ซ-ล	ดัลซล	-ดั-ล	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ล-ม
-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	ซมรด	-ม-ร

-ด-ลฺ	-ลฺรลฺ	-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	-ลฺรลฺ	-ด-ลฺ	-ลฺรลฺ
-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ท-ลฺ	-ร-ท	-ร-ลฺ	-ร-ด	-ร-ลฺ	-ด-ร
-ด-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร
-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ด	-ด-ด	-ด-ด	-ด-ด
-ด-ด	-ด-ด	-ด-ด	-ด-ด	-ด-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ
-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร
-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ร	-ร-ด	-ด-ด	-ด-ด	-ด-ด
-ด-ด	-ด-ด	-ด-ด	-ด-ด	-ด-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ
-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	----	----	----	----

ท่อนที่ 3

----	----	----	----	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม
-ร-ม	-ซ-ม	-ม-ร	-ม-ด	-ด-ด	-ม-ร	-ดลฺ	-ร-ด
-ลฺ-ด	-ร-ด	-ลฺ-ด	-ร-ลฺ	-ม-ร	-ด-ร	-ด-ร	-ม-ด
-ร-ด	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ด-ลฺ	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม	-ลฺ-ม	-ร-ม
-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ม	รมซม	รมซม	รมซม	รมซม
-ร-ม	-ซ-ร	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ร-ลฺ	-ร-ด	รดลฺด
รดลฺด	รดลฺด	รดรลฺ	-ม-ร	-ม-ลฺ	-ซ-ม	-ซ-ลฺ	-ล-ซ
-ล-ซ	-ดำ-ล	-รำ-ดำ	-รำ-ล	-ดำ-ซ	-ล-ซ	-ดำ-ซ	-ล-ซ
-ล-ซ	-ล-ม	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ร	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด
-ร-ลฺ	-ร-ด	-ร-ลฺ	-ร-ด	-ร-ลฺ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด
-ร-ลฺ	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ร-ด	-ร-ลฺ	-ม-ร	-ด-ลฺ	-ลฺ-ลฺ

ภาพประกอบ 83 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์กุมาร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

9. ลายกัณฑ์มัทรี

9.1 กัณฑ์มัทรี เป็นกัณฑ์ที่พระนางมัทรีทรงได้ตัดความห่วงหาอาลัยในสายเลือดอนุโมทนาทานโอรสทั้งสองแก่ชูชก

9.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย ห่วงหาลูกรักทั้งสอง ออกตามหาทั้งในป่าใหญ่ เดินขึ้นเขาสูงชัน หายังไงก็หาไม่เจอ จนหมดสติจากความเหนื่อยล้า

9.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์มัทรี ผู้วิจัยได้แรงบัลดาลใจมาจากความซาบซึ้งในทำนองลำกลอนเดินนิทานพระเวสสันดร ตอนพระนางมัทรีสลบ ที่บรรยายเกี่ยวกับเรื่องราวของพระนางมัทรีพลัดพรากจากลูกทั้งสอง ดังนั้นในลายกัณฑ์มัทรีมีทั้งหมด 1 ท่อน แบ่งออกเป็น 4 ช่วงทำนอง คือ ช่วงที่ 1 ผู้วิจัยใช้ทำนองลายสั่งสาว ของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสิร์ฐ สื่อถึงความอาวรณ์ห่วงหาจากหัวอกผู้เป็นแม่ถึงลูกทั้งสองคน ช่วงที่ 2 ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเสียงเทศน์แหล่อีสานที่เผยแพร่ทางออนไลน์ รวมทั้งจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามโดยนำเทศน์แหล่อีสานทำนองกาเต้นก้อน มาสร้างสรรค์ลาย แสดงถึง นางมัทรีออกตามหาลูกทั้งสองในผืนป่าใหญ่ ด้วยจิตใจอันห่วงหาโดยทำนองกาเต้นก้อน เป็นทำนองหนึ่งที่นิยมเทศน์ในปัจจุบัน ช่วงที่ 3 ใช้ทำนองลายพิณกาเต้นก้อนของนายทองใส ทับถนน สื่อถึงการเดินขึ้นเขาไปที่สูง และลงมาที่ต่ำ แต่ก็ไม่พบลูกน้อยทั้งสอง และในช่วงสุดท้ายกลับมาบรรเลงในทำนองที่เหมือนกับช่วงที่ 1 แต่บรรเลงในระดับเสียงสูง แสดงถึงความเหนื่อยล้าทั้งกายและใจจากการตามหาลูกทั้งสอง จนเป็นลมหมดสติไป

ภาพประกอบ 84 พระสงฆ์เทศน์แหล่พระเวสสันดรชาดก

ที่มา : เพจ Mahasarakham University

9.4 รูปแบบการบรรเลง เป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณ โดยเป็นลายพรรณนาเรื่องราวในกัณฑ์มีทั้งหมด 4 ท่อน

ลายกัณฑ์มัทรี มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ลายกัณฑ์มัทรี

↓

ท่อนที่ 1 (มีเพียงท่อนเดียว แต่แบ่งออกเป็น 4 ช่วง)

ภาพประกอบ 85 ลายกัณฑ์มัทรี

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

กัณฑ์มัทรี

ช่วงที่ 1

----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล̣-ม	←	กรอ (ม)		→
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล̣-ร	←	กรอ (ร)		→
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล̣-ม	←	กรอ (ม)		→
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล̣-ร	←	กรอ (ร)		→

ช่วงที่ 2

----	----	----	---ฺ	---ฺ	-ด-ฺ	---ฺ	-ร-ฺ
---ฺ	-ด-ฺ	-ร-ด	-ร-ฺ	-ด-ฺ	-ร-ฺ	-ด-ฺ	-ด-ม
		กรอ (ม)			---ม	-ร-ม	-ร-ด
-ร-ด	-ร-ฺ	---ฺ	-ด-ฺ	-ร-ด	-ร-ฺ	-ด-ฺ	-ด-ร
		กรอ (ร)			---ฺ	---ฺ	-ด-ฺ
-ม-ร	-ด-ฺ	---ฺ	-ด-ฺ	-ร-ด	-ร-ฺ	-ม-ร	-ด-ฺ
-ด-ร	-ด-ฺ			กรอ (ฺ)			
---ร	-ด-ร	-ด-ฺ	-ร-ด	-ล-ซ	-ร-ม	-ร-ม	-ร-ด
-ร-ฺ	-ด-ฺ	-ร-ด	-ร-ฺ	-ด-ม		กรอ (ม)	
	กรอ (ม)		---ม	-ร-ม	-ซ-ร	-ม-ด	-ร-ด
-ร-ฺ	---ฺ	-ด-ฺ	-ร-ด	-ร-ฺ	-ม-ร	-ด-ฺ	-ร-ด
-ร-ฺ				กรอ (ฺ)			

ช่วงที่ 3

-ฺ-ม	-ฺ-ม	-ฺ-ม	-ฺ-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ฺ-ล	-ม-ซ
-ฺ-ดำ	-ซ-ล	-ฺ-รำ	-ฺ-ดำ	-ฺ-มำ	-ดำ-รำ	-ฺ-ซำ	-รำ-มำ
-ดำ-รำ	-ล-ดำ	-ซ-ล	-ม-ซ	-ร-ม	-ด-ร	-ด-ม	-ด-ซ
-ร-ม	-ฺ-ล	-ม-ซ	-ฺ-ดำ	-ซ-ล	-ฺ-รำ	-ฺ-ดำ	-ฺ-มำ
-ดำ-รำ	-ฺ-ซำ	-รำ-มำ	-ฺ-ดำ-รำ	-ฺ-ลดำ	-ฺ-ซ͡ล	-ฺ-มซ͡	-ฺ-รม͡
-ฺ-ด͡ร	-ฺ-ด	-รดฺ	-ร-ด	-ดรฺ	-ฺรด	-ดรฺ	-ฺดฺ
รดฺด	รดฺด	รดฺด	รดฺม	-ฺ-ม	-ร-ม	-ฺ-ม	-มรม
ซมรม	ซมรม	-ล-ม	-ซ-ล	-ซ-ด	-ซ-ล	-ซ-รำ	-ลดำ
-ล-รำ	-ล-มำ	-รำ-ซำ	-รำ-มำ	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-รำ-ดำ	-มำ-ดำ
-รำ-ดำ	-มำ-ดำ	-รำ-ดำ	-รำ-ดำ	-รำ-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล

ช่วงที่ 4

----	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-ล-มำ		กรอ (มำ)	
----	-ซำ-รำ	-มำ-ดำ	-ล-รำ		กรอ (รำ)	
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ฺ-ม		กรอ (ม)	
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ฺ-ร		กรอ (ร)	

ภาพประกอบ 86 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์มัทรี

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

10. ลายกัณฑ์สักบรรพ

10.1 กัณฑ์สักบรรพ เป็นกัณฑ์ที่พระอินทร์จำแลงกายเป็นพราหมณ์มาขอพระนางมัทรีแล้วถวายคืนพร้อมถวายพระพร 8 ประการ

10.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย พระอินทร์จำแลงกาย และพระเวสสันดรขอพร 8 ประการ หลังจากนั้นพระอินทร์แสดงอิทธิฤทธิ์

10.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์สักบรรพ เป็นกัณฑ์กล่าวถึงท้าวสักกเทวราช คือ พระอินทร์ ผู้วิจัยได้แรงบัลดาลใจมาจากนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ ศิลปินต้นแบบ เป็นผู้ที่มีความเคารพนับถือพระอินทร์เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ในการบรรเลงพิณเป็นอย่างมาก มีความศรัทธาตามคำสั่งสอนของพระพุทธศาสนา โดยเรื่องราวของพระอินทร์ ถือพิณสามสายมาทรงดีดให้ฟังพระพุทธเจ้าฟัง สายพิณที่หนึ่ง ลวดขึงตึงเกินไปเลยขาด สายที่สอง หย่อนเกินไป ดีดเสียงไม่ดดัง กังวาล และสายที่สาม ไม่หย่อนไม่ตึงนัก ดีดดัง ไพเราะสดับหู ดังนั้นในลายนี้ผู้วิจัยได้นำทำนองลายพิณบางส่วนของนายพิณเพชร ทิพย์เสริฐ นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ และทำนองเทศน์แหล่อีสาน รวมถึงการใช้เทคนิคในการบรรเลงเปลี่ยนบันไดเสียงของนายพรชัย บัวศรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ลายเพื่อให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยแบ่งลายออกเป็น 3 ท่อน คือ ท่อนที่ 1 ใช้ทำนองลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ บรรเลงร่วมกับกลองเพล แสดงถึง พระอินทร์จำแลงกายเป็นพราหมณ์เพื่อมาทูลขอพระนางมัทรี ท่อนที่ 2 บรรเลงพิณในทำนองเทศน์แหล่สำนวนอีสาน ของพระครูสุตสารพิมล (พิมพา ป.) แสดงถึง การขอพร 8 ประการ และท่อนที่ 3 ใช้ทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน และนายพรชัย บัวศรี โดยการบรรลงเปลี่ยนบันไดเสียง ประกอบกับการสร้างสรรค์ลายใหม่บรรเลงร่วมกับ กลองยาว แสดงถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพระอินทร์เมื่อถวายพรให้พระเวสสันดรครบทั้ง 8 ประการแล้ว

ภาพประกอบ 87 พระอินทร์จำแลงกายเพื่อขอพระนางมัทรี ในกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : http://www.thaigoodview.com

10.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงทำนองด้วยพิณ 2 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

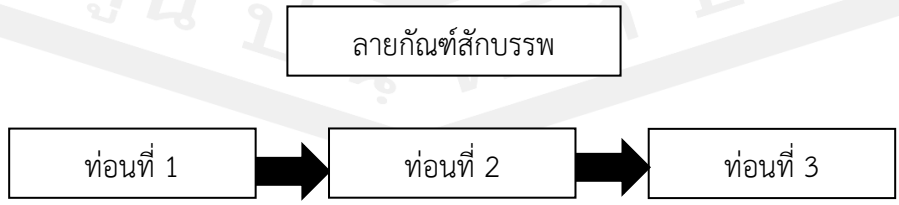
10.4.1 พิณตัวที่ 1 สื่อถึงพระอินทร์จำแลงกายมาขอพระนางมัทรี และพระเวสสันดรขอพร 8 ประการ

10.4.2 พิณตัวที่ 2 (พิณใหญ่) สื่อถึงพระอินทร์ดลบันดาลพร 8 ประการ ดังที่พระเวสสันดรขอ

10.4.3 กลองเพล สื่อถึงความยิ่งใหญ่ของพระอินทร์

10.4.4 กลองรำมะนา และกลองยาว สื่อถึงพระอินทร์แสดงอิทธิฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศ

ลายกัณฑ์กัณฑ์สักบรรพ มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้



ภาพประกอบ 88 ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์สักบรรพ

ท่อนที่ 1

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

ท่อนที่ 2

---ล	--มำรำ	-ล-ดำรำ	-ดำล--	----	-มำซำลำ	กรอ (ลำ)	
	--มำซำ	มำซำมำซำ	มำซำมำซำ	มำซำ-มำ	กรอ (มำ)		-ล-รำมำ
-ล-ล	-ดำรำ-ดำลำ	---ล			กรอ (ล)		
---รำซำ	-รำมำ-รำมำ	--ลดำรำ	-ดำลำ--	-ล-ดำรำ	-ดำลำ--	---ล	---ดำ
---รำ	---มำ	----	-ล-มำ	-ซำ-มำ	ซำมำซำมำ	ซำมำซำมำ	ซำมำซำมำ
ซำมำซำมำ	ซำมำซำมำ	ซำมำซำมำ			กรอ (มำ)		
---ล	--มำรำ	-ล-ดำรำ	-ดำลำ--	---ล	---ดำ	-รำ-มำ	-รำ-ดำลำ
---ดำรำ	-ดำลำ--	---ล	---ดำ	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	-ซำ-มำ	-ซำ-มำ
ซำมำซำมำ	ซำมำซำมำ	ซำมำซำมำ			กรอ (มำ)		
---ล	--ซำรำ	-ล-ดำรำ	-ดำลำ--	-ล-ดำรำ	-ดำลำ--	-ล-ดำ	---ล
		กรอ (ล)			---ล	--ซำรำ	-รำซำมำ
-มำลำมำซำ	-รำมำ-	-ดำ-รำ		กรอ(รำ)		-ดำ-ลำ	----
---ซ	--ซล	-ลดำล	-ดำรำมำ	--ซำรำมำ	-ดำลำ--	-ลดำล	-ดำรำ-ดำลำ
-ลรำดำ	-ดำรำดำลำ	---ดำ	-รำ-มำ		กรอ (มำ)		
-ลดำล	-ลรำดำ	-ดำรำ-ล	-ลรำดำ	-ดำรำ-ล	-ลรำดำ	-ดำมำรำ	-รำมำดำ
---ดำ	-ซำ-มำ			กรอ (มำ)			
--ลรำ	-ซำรำมำ	-ดำลำ--	-ลมำรำ	-ดำรำ-ดำลำ		กรอ (ล)	
-ล-ดำลำ	-มำดำรำ	-รำ-ดำลำ	-ลมำล	-ลดำล	----	---ซ	--ซล
-ลดำล	-ดำ-รำ	-มำ-ซำ	----	----	---ล	-ดำรำ-ดำลำ	-ซำ-รำมำ
---รำ	ดำรำดำรำ	ดำรำดำรำ	ดำรำดำรำ	ดำรำดำรำ	ดำรำดำรำ	ดำรำดำล	---ล

ท่อนที่ 3 พิณตัวที่ 1

---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	-ดรม	---ลฺ	-ดรม	---ลฺ	-ดรม	-ดมร
-ดรม	---ลฺ	-ดรม	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ดมร
-ดรม	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ดมร	-ดลฺร	---ร	-ฟซล	---ร
-ฟซล	---ร	-ฟซล	-ฟรล	-ฟซล	-ร-ร	-ฟซล	-ร-ร
-ฟซล	-ร-ร	-ฟซล	-ฟรล	-ฟซฑ	---ฑ	-รมฟ	-ฑ-ฑ
-รมฟ	-ฑ-ฑ	-รมฟ	-รฑม	รมฟ	-ฑ-ฑ	-รมฟ	-ฑ-ฑ
-รมฟ	-ฑ-ฑ	-รมฟ	-รฑม	-รฑม	-ม-ม	-ซลท	-ม-ม
-ซลท	-ม-ม	-ซลท	-ซมล	-ซลท	-ม-ม	-ซลท	-ม-ม
-ซลท	-ม-ม	-ซลท	-ซมล	-ซลลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ลฺ-ลฺ
-ดรม	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ดลฺร	-ดรม	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ลฺ-ลฺ
-ดรม	-ลฺ-ลฺ	-ดรม	-ดลฺร	-ดรม	-ซมร	-ซรม	ลซมร
-ซรม	-ดำ-ล	-ซ-ล	-ลดำล	-ดำ-ล	ซลดำล	ซลดำล	ซลดำล
ซลดำล	-ดำ-ล	-ซ-ล	-ลดำล	-ลรำล	-ลดำล	-ลรำล	-ดำลดิ์รำ
-ดำลมำ	-มำลมำ	-มำรำมำ	-มำลมำ	-มำรำมำ	-มำลมำ	-มำรำมำ	-มำรำมำ
รำซำรำซำ	-ล-รำ	-ดำ-รำ	-ดำ-รำ	-ดำ-ล	-รำ-ดำ	-รำ-ล	---ล

ท่อนที่ 3 พิณตัวที่ 2 (พิณใหญ่)

---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ร	---ร	---ร	---ร
---ร	---ร	---ร	---ร	---ร	---ร	---ร	---ร
---ร	---ร	---ร	---ร	---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ
---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ
---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ฑ	---ม	---ม	---ม	---ม
---ม	---ม	---ม	---ม	---ม	---ม	---ม	---ม
---ม	---ม	---ม	---ม	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ
---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ	---ลฺ

ภาพประกอบ 89 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์สักบรรพ

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

11. ลายกัณฑ์มหาราช

11.1 กัณฑ์มหาราช เป็นกัณฑ์ที่เทวดาจำแลงองค์ทำนุบำรุงขวัญสองกุมารก่อนเสด็จกลับถึงมหานครสีพี

11.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย เทวดาจำแลงองค์ กล่อมเด็กทำนุบำรุงขวัญ เดินทางสู่บ้านเกิดเมืองนอนและสู่อ้อมกอดของปู่กับย่า จัดพิธีบายศรีรับขวัญหลานทั้งสอง

11.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์มหาราช ผู้วิจัยได้แรงบัลดาลใจมาจากการศึกษาข้อมูลจากทำนองกล่อมเด็กของภาคอีสาน เมื่อถึงเวลานอนของเด็กจะใช้เพลงกล่อมเพื่อให้หลับง่าย หลับสบาย คือเพลง “นอนสาหล่า” ซึ่งผู้วิจัยได้สัมผัสจากประสบการณ์จริงเมื่อครั้งยังเยาว์วัย แม่ ยาย ญาติพี่น้อง จะใช้เพลงนี้กล่อมเพื่อให้หายร้องไห้ และหลับง่าย และแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายเกิดจากการสังเกตพิธีบายศรีสู่ขวัญของภาคอีสาน จะกระทำเมื่อมีงานมงคล เช่น งานแต่งงาน การย้ายที่อยู่ การต้องเดินทางไกลไปต่างบ้านต่างเมือง การจะไปพบเจออุปสรรคความลำบากข้างหน้า หรือแม้กระทั่งการประสบภัยอันตรายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน พิธีบายศรีสู่ขวัญนี้ เป็นจิตวิทยาอย่างหนึ่ง เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจแก่คน หรือเสริมสิริมงคลแก่บ้านเรือน ดังนั้นผู้วิจัยสร้างสรรค์ลายมหาราชมีทั้งหมด 3 ท่อน โดยท่อนที่ 1 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่โดยจินตนาการถึงป่าใหญ่ ที่มืดสนิทแต่แฝงไปด้วยสัตว์นานาชนิด สัตว์ที่เป็นอันตรายทั้งมีพิษ และไม่มีพิษ นอกจากนี้ยังรวมถึงสิ่งที่มองไม่เห็น เช่น เทวดา นางไม้ ฯลฯ ท่อนที่ 2 นำทำนองมาจากเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน “นอนสาหล่า” ฉบับย่อ โดยบรรเลงทั้งหมด 4 รอบ เปรียบดังอริยสัจ 4 คือ 1) ทุกข์ คือ การมีอยู่ของทุกข์ 2) สมุทัย คือ เหตุแห่งทุกข์ 3) นิโรธคือ ความดับทุกข์ 4) มรรคคือ หนทางนำไปสู่ความดับทุกข์ เพื่อสื่อถึงเทวดาจำแลงองค์มาปลอบกล่อมกุมารทั้งสองให้พ้นจากทุกข์ และจังหวะเชื่อมจากท่อนที่ 2 ไปท่อนที่ 3 ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการตีกลองแลง (ตีกลองช่วงบ่าย) ในวันพระหรือวันสำคัญทางพุทธศาสนา เมื่อได้ยินเสียงกลองแลงจากวัด ญาติโยมจะรู้กันว่าวัน

ต่อไปเป็นวันพระใหญ่จะได้เตรียมตัวเตรียมใจให้บริสุทธิ์ และแบ่งหน้าที่ของคนในบ้านว่าใครจะเข้าวัดปฏิบัติศีลปฏิบัติธรรม (มติชน, 2559) ในที่นี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการตีกลองแลงเพื่อบอกกล่าวให้ผู้คนในนครสีพีได้รับรู้ว่า กัณหาและชาลีได้กลับมาสู่บ้านเกิดเมืองนอนแล้ว หลังจากนั้นท่อนที่ 3 จะบรรเลงทำนองเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน “นอนสาหล่า” ฉบับขยาย แสดงถึงการได้มาสู่บ้านเกิดเมืองนอนและสู่อ้อมกอดของปู่กับย่า นั่นคือพระเจ้ากรุงสญชัย และพระนางผุสดี จัดทำพิธีบายศรีสู่ขวัญรับขวัญหลาน

ภาพประกอบ 90 เทวดาจำแลงองค์มาปลอบกล่อมกุมารทั้งสอง

ที่มา : http://www.thaigoodview.com

11.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงด้วยพิณ 2 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

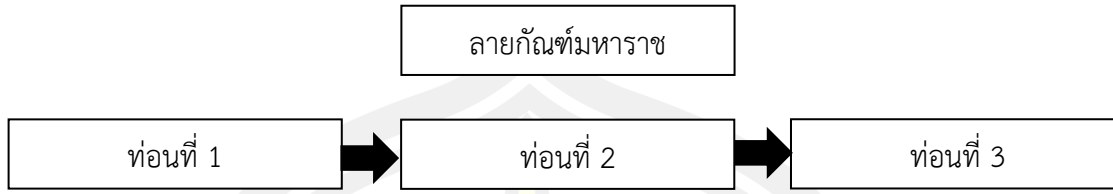
11.4.1 พิณตัวที่ 1 (พิณใหญ่) ในท่อนที่ 1 สื่อถึงความเงียบสงัดของป่าใหญ่ ในท่อนที่ 2 สื่อถึงความอบอุ่นจากเทวดาทั้งสองจำแลงกายมาปลอบขวัญ และท่อนที่ 3 สื่อถึงกุมารทั้งสองสู่อ้อมกอดของปู่กับย่า

11.4.2 พิณตัวที่ 2 สื่อถึงการปลอบขวัญของกุมารทั้งสอง การรับขวัญเพื่อให้หายทุกข์โศก

11.4.3 กลองเพล และฆ้องใหญ่ สื่อถึงพระเจ้ากรุงสญชัยและพระนางผุสดี ประกาศให้ชาวเมืองได้รับรู้ว่าหลานทั้งสองได้กลับคืนสู่บ้านเกิดเมืองนอนแล้ว

11.4.4 กลองรำมะนา ฉิ่ง และฉาบใหญ่ สื่อถึงการบายศรีสู่ขวัญให้กัณหาและชาลี

ลายกัณฑ์มหาราช มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้



ภาพประกอบ 91 ลายกัณฑ์มหาราช

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์มหาราช

ท่อนที่ 1 พิณใหญ่

----	---ล	----	---ซ	----	---ม	----	---ล
----	---ซ	----	---ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม	-ล฻-ล
-ล฻-ซ	-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม
-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ
-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม	-ล฻-ล	-ล฻-ซ	-ล฻-ม	---ม
←			กรอ (ม)				→
←			กรอ (ม)				→
---	----	----	---ล	←	กรอ (ล)	→	-ลซม
----	----	----	---ร	←	กรอ (ร)	→	-รดล
---	----	----	---ล	←	กรอ (ล)	→	-ลซม
----	----	----	---ร	←	กรอ (ร)	→	-รดล

ท่อนที่ 2

พิณตัวที่ 1 พิณใหญ่

----	---ม	---ม	-ซ-ด	---ด	-ร-ด	---ด	-ร-ม
----	---ล฻	---ล฻	-ม-ร	---ร	-ม-ด	---ร	-ด-ล฻

กลับต้น 3 รอบ

พิณตัวที่ 2

----	---ม	----	-ซ-ด	----	-ร-ด	----	-ร-ม
----	---ล฻	---	-ม-ร	---	-ม-ด	---	-ด-ล฻

กลับต้น 3 รอบ

ท่อนที่ 3

พิณตัวที่ 1 พิณใหญ่

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

กลับต้น

พิณตัวที่ 2

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

กลับต้น

ภาพประกอบ 92 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์สักบรรพ

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

12. ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์

12.1 กัณฑ์ฉกษัตริย์ เป็นกัณฑ์ที่ทั้งหกกษัตริย์ถึงวิสัญญีภาพสลบลงเมื่อได้พบหน้า ณ อาศรมดาบสที่เขาวงกต

12.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย การพร้อมหน้าพร้อมตากันของทั้งหกกษัตริย์ พูดคุยกันด้วยความคิดถึง ท้าวสักกะเทวราชบันดาลให้ฝนตกประพรมหกกษัตริย์และทวยหาญได้หายเศร้าโศก

12.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ ผู้วิจัยได้รวมแนวคิดของศิลปินต้นแบบ 5 ท่าน ประกอบด้วยนายพรชัย บัวศรี นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ นายบุญมา เขาวง นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ และนายทองใส ทับถนน มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ รวมทั้งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองขึ้นอีก 1 ทำนอง เปรียบเสมือนแต่ลำทำนองแทนกษัตริย์แต่ละพระองค์ รวมเป็น 6 กษัตริย์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ลายขึ้นทั้งหมด 2 ท่อน คือ ท่อนที่ 1 สื่อถึงพระเจ้ากรุงสญชัย นำไพร่พล ไปตามระยะทางทรงอาศัยพระชาลีนำทางมาโดยลำดับเป็นเวลา 1 เดือน 23 วัน โดยใช้พิณตัวที่ 1 สื่อแทนพระเจ้ากรุงสญชัย และค่อยมีพิณตัวที่ 2 พิณตัวที่ 3 พิณตัวที่ 4 พิณ ตัวที่ 5 และพิณตัวที่ 6 เข้ามาบรรเลงร่วม เปรียบเสมือนการพูดคุยเจรจาระหว่าง 6 กษัตริย์ ประกอบด้วย พระเจ้ากรุงสญชัย พระนางผุสดี พระนางมัทรี พระชาลี พระกัณหา และพระเวสสันดร ตามลำดับ และท่อนที่ 2 บรรเลงพิณทั้ง 6 ตัวพร้อมกัน แสดงถึง กษัตริย์ทั้งหกได้พบหน้ากันทรงกันแสงสุดประมาณ ด้วยไพร่พล และผู้ที่ร่วมติดตามมีจำนวนมาก ทำให้ป่าใหญ่สนั่นครั่นครืน ท้าวสักกะเทวราช จึงได้ทรงบันดาลให้ฝนตกประพรมหกกษัตริย์และทวยหาญได้หายเศร้าโศก และการเคลื่อนขบวนกลับเมือง

ภาพประกอบ 93 ผ้าผะเหวดกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : เพจ Mahasarakham University

12.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงด้วยพิณ 6 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง

12.4.1 พิณตัวที่ 1 ทำนองลายพิณของนายพรชัย บัวศรี มาสร้างสรรค์ สื่อถึงพระเจ้ากรุงสญชัย

12.4.2 พิณตัวที่ 2 ทำนองลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มาสร้างสรรค์ สื่อถึงพระนางผุสดี

12.4.3 พิณตัวที่ 3 ทำนองลายพิณของนายบุญมา เขาวง มาสร้างสรรค์ สื่อถึงพระนางมัทรี

12.4.4 พิณตัวที่ 4 ทำนองลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสิรฐ มาสร้างสรรค์สื่อถึงชาลี

12.4.5 พิณตัวที่ 5 ทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน มาสร้างสรรค์ สื่อถึงกัณหา

12.4.6 พิณตัวที่ 6 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ สื่อถึงพระเวสสันดร

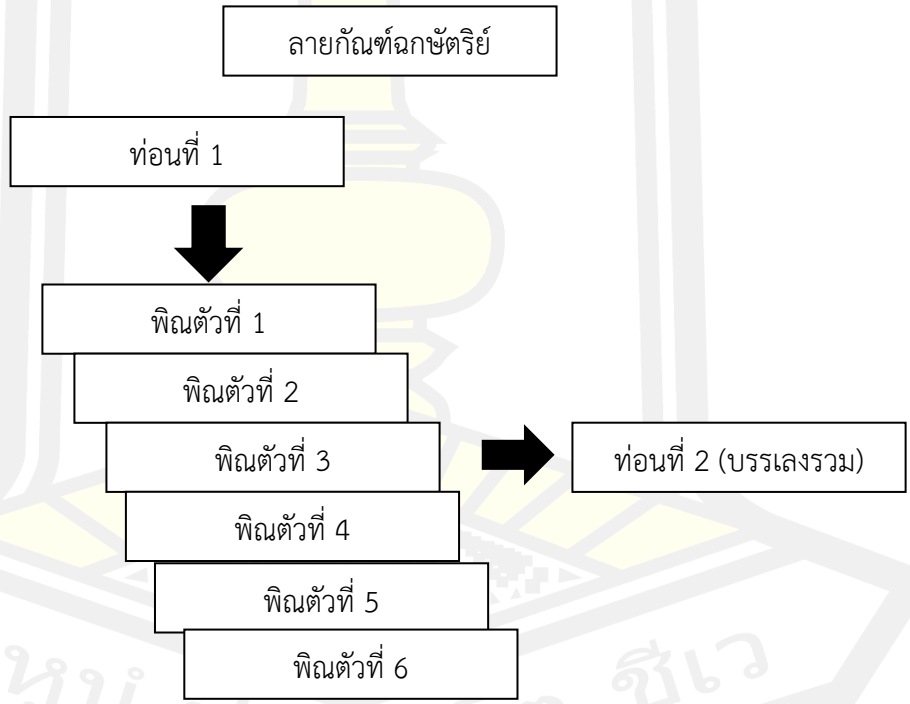
12.4.7 กลองรำมะนา สื่อถึงการย่ำเท้าก้าวเดินของช้าง ม้า ที่อยู่ในขบวนเสด็จ

12.4.8 ฉาบใหญ่ สื่อถึงการก้าวเดินของไพร่พล ทหาร และข้าราชบริพารเดินทางกลับนครสีพี

12.4.9 ฉาบกลองชุด สื่อถึงท้าวสักกะเทวราชบันดาลให้ฝนตกประพรมหกกษัตริย์รวมทั้งข้าราชบริพารทั้งหลาย

12.4.9 ฆ้องใหญ่ สื่อถึงทุกคนพร้อมใจกันเกินทางกลับนครสีพี

ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้



ภาพประกอบ 94 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

กัณฑ์ฉกษัติรย์

ท่อนที่ 1

พิณตัวที่ 1 (พิณใหญ่) รอบที่ 1 (พระเจ้ากรุงสญชัย)

----	----	----	---ล̣	---ล̣	-ซ̣-ล̣	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣
---ล̣	-ซ̣-ล̣	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣	-ด-ร	-ม-ร	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣

พิณตัวที่ 1 (พิณใหญ่) รอบที่ 2-12

---ล̣	-ซ̣-ล̣	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣	---ล̣	-ซ̣-ล̣	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣
-ด-ร	-ม-ร	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣	----	----	----	----

กลับต้น 11 รอบ

พิณตัวที่ 2 (พระนางผุสดี) เข้ารอบ 3 ของทำนองพิณตัวที่ 1

----	----	----	---ล̣	---ล̣	---ด	-ร-ม	-ร-ด
---ล̣	---ด	-ร-ม	-ซ̣-ล̣	---ล̣	---ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ล̣-ด	-ร-ด	-ร-ม	-ซ-ม	---ล̣	---ด	-ร-ม	-ร-ด
---ล̣	---ด	-ร-ม	-ซ̣-ล̣	----	----	----	----

พิณตัวที่ 3 (พระนางมัทรี) เข้ารอบที่ 5 ของทำนองพิณตัวที่ 1

----	----	----	---ม	---ม	-ดรม	---ม	-ดรม
---ม	-ดรม	ลซมร	มซรม	---ม	ล̣ดรม	ลซมร	มซรม
---ม	-ดรม	---ม	-ดรม	---ม	-ดรม	ลซมร	มซรม
---ม	ล̣ดรม	ลซมร	มซรม	----	----	----	----

พิณตัวที่ 4 (ชาลี) เข้ารอบที่ 7 ของทำนองพิณตัวที่ 1

----	----	----	---ด	-ม̣-ม	-ม̣-ด	มร-ด	-ม̣-ด
-ม̣-ซ	-ม̣-ม	-ร-ม	-ม̣-ด	----	-ร-ด	รด-ม̣	-ร-ด
----	-ร-ด	รด-ล̣	-ร-ด	-ม̣-ม	-ม̣-ด	มด-ร	-ม̣-ด
-ม̣-ซ	-ม̣-ม	-ร-ม	-ม̣-ด	----	-ร-ด	รด-ล̣	-ร-ด
----	-ร-ด	รด-ล̣	-ร-ด	----	----	----	----

พิณตัวที่ 5 (กัณหา) เข้ารอบที่ 9 ของทำนองพิณตัวที่ 1

----	----	----	---ดำ	-ล-มำ	-ล-ดำ	มำรำ-ดำ	-ล-ดำ
-ล-ซำ	-ล-มำ	-รำ-มำ	-ล-ดำ	----	-รำ-ดำ	รำดำ-ล	-รำ-ดำ
----	-รำ-ดำ	รำดำ-ล	-รำ-ดำ	-ล-มำ	-ล-ดำ	มำรำ-ดำ	-ล-ดำ
-ล-ซำ	-ล-มำ	-รำ-มำ	-ล-ดำ	----	-รำ-ดำ	รำดำ-ล	-รำ-ดำ
----	-รำ-ดำ	รำดำ-ล	-รำ-ดำ	----	----	----	----

พิณตัวที่ 6 (พระเวสสันดร) *กรอตลอดลาย เข้ารอบที่ 11 ของทำนองพิณตัวที่ 1

----	----	----	---ดำ	----	----	----	---รำ
----	----	----	---มำ	----	----	----	---ซำ
----	----	----	---ลำ	----	----	----	---ซำ
----	----	----	---มำ	----	----	----	-ดำ-ล

ท่อนที่ 2

พิณตัวที่ 1-5 บรรเลงพร้อมกันทำนองเหมือน ท่อนที่ 1

พิณตัวที่ 6 บรรเลงพร้อมกับพิณตัวที่ 1-5 จนจบลาย

----	----	----	---ดำ	----	----	----	---รำ
----	----	----	---มำ	----	----	----	---ซำ
----	----	----	---ลำ	----	----	----	---ซำ
----	----	----	---มำ	----	----	----	---รำ
----	----	----	---ดำ	----	----	----	----ล

ภาพประกอบ 95 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์ฉกษัตริย์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

13. ลายกัณฑ์นครกัณฑ์

13.1 กัณฑ์นครกัณฑ์ เป็นกัณฑ์ที่หกกษัตริย์นำพยุหโยธาเสด็จนิวัติพระนคร พระเวสสันดรขึ้นครองราชย์แทนพระราชบิดา การเฉลิมฉลองครั้งใหญ่

13.2 อารมณ์ความรู้สึกของลาย ขบวนแห่ของปวงประชา การเฉลิมฉลองครั้งใหญ่ อิ่มบุญพูนสุข

13.3 แนวคิดในการการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากขบวนแห่งานบุญตามหมู่บ้านในภาคอีสานเห็นพ่อแม่ พี่น้อง ลุง ป้า น้า อา ปู่ ย่า ตา ยาย ผู้เฒ่า ผู้แก่ มีความสุขเมื่อมีงานบุญหรือเกิดงานเฉลิมลองขึ้นในหมู่บ้านนั้น ซึ่งตรงกับเรื่องราวในนครกัณฑ์ซึ่งเป็นกัณฑ์สุดท้ายในเรื่องราวของพระเวสสันดร ที่มีการเฉลิมฉลองของประชาชนครั้งยิ่งใหญ่ ยินดีปรีดากับการกลับมานครสีพีของพระเวสสันดร ดังนั้นผู้วิจัยนำแนวคิดทำนองลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มาเป็นวัตถุดิบในสร้างสรรค์ลาย ซึ่งมีทั้งหมด 1 ท่อน โดยผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ช่วงทำนอง แต่ทั้ง 2 ช่วงมีทำนองที่คล้ายคลึงกัน เพื่อแสดงถึงความสุขที่ความเติมเต็มให้กับชาวนครสีพีไม่มีวันขาดหาย ทำนองลายที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยช่วงที่ 1 แสดงถึง ขบวนแห่ 6 กษัตริย์เข้าเมือง ประกอบกับการฟ้อนแห่ของประชาชนด้วยความดีใจ ช่วงที่ 2 ขยายทำนองจากท่อนที่ 1 แสดงถึง การเฉลิมฉลองการขึ้นครองราชย์ของพระเวสสันดร รวมถึงประชาชนอิ่มเอิบ มีความสุขที่ได้รับการทานโดยพระอินทร์เนรมิตให้เกิดฝนแก้ว 7 ประการ ตกลงมาในนครสีพีสูงถึงหน้าแข้ง

13.4 รูปแบบการบรรเลง บรรเลงด้วยพิณ 1 ตัว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการผสมวง มีดังนี้

13.4.1 พิณ สื่อถึงบุญบารมี และการให้ทานของพระเวสสันดร

13.4.2 กลองรำมะนา สื่อถึงขบวนเสด็จของพระเวสสันดร

13.4.3 กลองยาว สื่อถึงชาวเหมืองนครสีพี

13.4.4 ฉิ่ง สื่อถึงฝนแก้วเจ็ดประการตกลงในนครสีพี

13.4.5 ไห สื่อถึงภาชนะเก็บเงินก็บทองของประชาชน ที่มีเงินทองมากล้นเหลือหลาย

13.4.6 ฉาบเล็ก สื่อถึงข้าวปลาอาหารอุดมสมบูรณ์

13.4.7 ขอลอ สื่อถึงความเสมอภาคเท่าเทียมกันของผู้คน เหมือนจังหวะเคาะของขอลอที่สม่ำเสมอ

อีกประการหนึ่งในการสร้างสรรค์ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ ผู้วิจัยใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลงทั้งหมด 7 ชิ้น เปรียบเสมือนพระอินทร์เนรมิตให้เกิดฝนแก้ว 7 ประการ และให้บ้านเมืองอยู่เย็นเป็นสุข

ภาพประกอบ 96 แห่ผะเหวด

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ มีโครงสร้างและรายละเอียดของทำนอง ดังนี้

ภาพประกอบ 97 ลายกัณฑ์นครกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลายกัณฑ์นครกัณฑ์

เกริ่น

---ลฺ	----	---ลฺ	----	-ลฺ-ลฺ	-ด-ลฺ	-ด-ลฺ	-ด-ร
-ด-ม	-ร-ซ	-ร-ซ	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ซ-ร	-ม-ร
-ลฺ-ลฺ	-ด-ร	-ม-ร	-ม-ด	---ร	-ร-ร	-ด-ด	---ลฺ

ช่วงที่ 1

---	----	----	---ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	รซรม
-ม-ม	รซรม	-ม-ล	ซมรม	-ม-ด	รซรม	-มลซ	มซรม
-ดรม	รซรม	-มซม	รดรม	-ดรม	รซรม	ลซมร	มรมด
-ดลฺร	-ดรม	ลมซร	มซรม	-มซม	รซรม	-ลซม	รมซล
-มซล	-มซล	-ดำ-ซ	ลมซล	-ดำ-ซ	ลมซล	-ทลซ	ลมซล
-ดลฺด	รซรม	ลซมร	มรมด	-ดลฺร	-ดรม	-มซม	รซรม
-ม-ด	ลฺดรม	ลซมร	มรมด	-ด-ร	-ซรม	ลซมร	-ซรม

กลับต้น

ช่วงที่ 2

-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	รซรม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	รซรม
-ม-ม	-ม-ม	ดมรม	ดมรม	ดมรม	ดมรม	-ร-ซ	-ร-ม
-มซม	รดรม	-ด-ม	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-มลม	ซมลม
ซมลม	ซมลม	ซมลม	ซมลม	ซมลม	ซมลม	-ด-ม	-ร-ม
-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	รซรม	-ม-ม	รซรม	-ม-ล	ซมรม
-ม-ด	รซรม	-มลซ	มซรม	-ดรม	รซรม	-มซม	รดรม
-ดรม	รซรม	ลซมร	มรมด	-ดลฺร	-ดรม	ลมซร	มซรม
-มซม	รซรม	-ลซม	รมซล	-มซล	-มซล	-ดำ-ซ	ลมซล
-ดำ-ซ	ลมซล	-ทลซ	ลมซล	-ดลฺด	รซรม	ลซมร	มรมด
-ดลฺร	-ดรม	-มซม	รซรม	-ม-ด	ลฺดรม	ลซมร	มรมด
-ด-ร	-ซรม	ลซมร	-ซรม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	รซรม

ภาพประกอบ 98 QR Code วีดีโอลายกัณฑ์นครกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

อรรถาธิบายรายละเอียดการประพันธ์ลาย

ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการอรรถาธิบายและวิเคราะห์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. โครงสร้างของลาย (Structure)
2. รูปแบบของลาย (Form)
3. ทำนอง (Melody)
4. จังหวะ (Rhythm)
5. เนื้อดนตรี (Texture)

1. ลายกัณฑ์ทศพร

1.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์ทศพร มีทั้งทั้งหมด 1 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 2 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
Introduction	2/4	100	2	F# minor
ทำนองลายกัณฑ์ทศพร	2/4	100	18	F# minor

ในทางปฏิบัติลายกัณฑ์ทศพร บรรเลงในกุญแจเสียงเอฟชาร์ปไมเนอร์ F# minor เป็นเสียงที่ดูอบอุ่นกังวานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเสียงพิณตัวที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์ลาย แต่ในการบันทึกโน้ต ทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลัก เพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน รวมถึงการนำไปประโยชน์ในด้านอื่น ๆ ต่อไป

1.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์ทศพร คือ เอกบท (Unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

1.3 ทำนอง (Melody)

1.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 5 เสียง (Pentatonic) โดยผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณตัวที่ 1 ตั้งแบบ ลา-ลา-มี ซึ่งสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลาขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ซึ่งเป็นการตั้งสายเหมือนกันของศิลปินต้นแบบทั้ง 5 คน อีกทั้งมีเสียงลาเป็นเสียงประสานในทุกการเคลื่อนที่ของทำนอง และเป็นเสียงทำนองหลักในลาย และพิณตัวที่ 2 ตั้งแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้ง

เป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 1

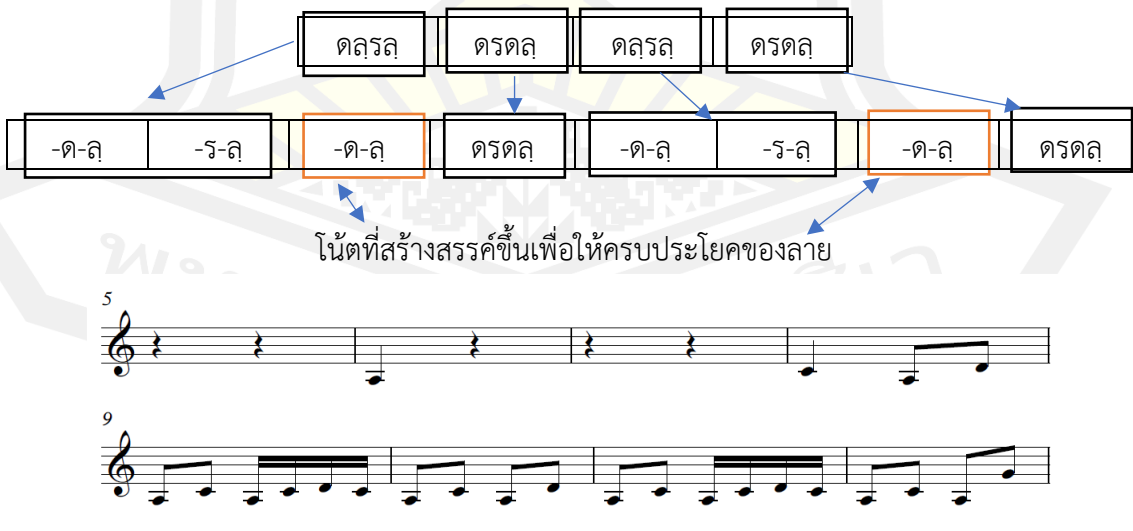
ภาพประกอบ 99 การตั้งสายพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 2
ล	**ซ**	**ฟ**	**ม**	**ร**	**ด**	ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล 1

ภาพประกอบ 100 การตั้งสายพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร ได้แนวคิดมาจากทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน นำทำนองบางส่วนมาสร้างสรรค์ใหม่ โดยการขยายทำนองลายให้ครบประโยค เป็นทำนองที่อยู่กับที่ ย้ำคิดย้ำทำเปรียบเสมือนการเสวนาระหว่างพระอินทร์กับพระนางผุสดี

โน้ตที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้ครบประโยคของลาย

ภาพประกอบ 101 ทำนองหลักพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร

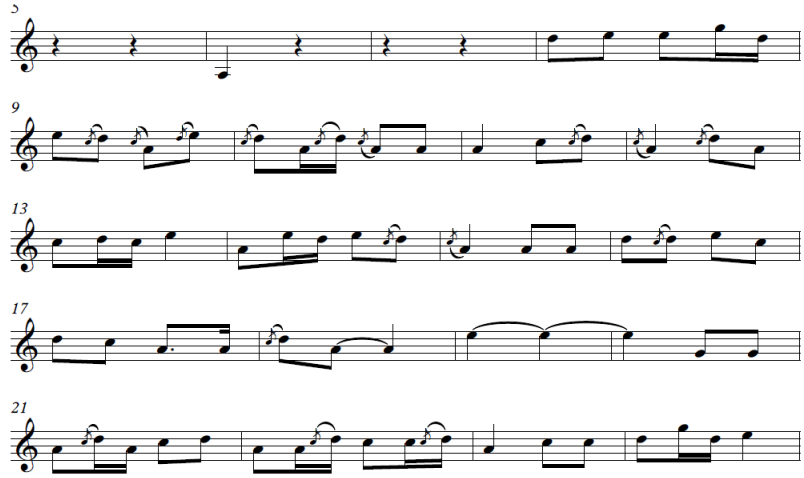
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักพิณตัวที่ 2 ได้แรงบันดาลใจมาจากได้ยินเสียงพระเทศน์แหล่ตอนพระนางผุสดี ขอพร 10 ประการ จากการฟังทำนองทำให้ผู้วิจัยซาบซึ้งถึงความงามของการเล่นเสียงในการเทศน์ มีความไพเราะอย่างมากและสามารถสื่อถึงเรื่องราวในกัณฑ์?สพรได้เป็นอย่างดี ดังนั้นผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวคิดมาจากทำนองเทศน์แหล่อีสาน ขอพร 10 ประการ ของพระนางผุสดี ก่อนลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ มาสร้างสรรค์ทำนอง โดยมีบทเทศน์ ดังนี้

ข้อที่หนึ่งนั้นยามเมื่อนงนางน้อง ลงไปมนุษย์โลก ขอให้โชคยิ่งล้น ได้ไปซันเพิ่งพระยา
ข้อที่สอง งามเยี่ยม ดวงตานีลเนตร คือดั่งตาลูกเนื้อ อย่าขาวมัวขุ่นมัว
ข้อสามนั้น ขอให้คิ้วคาดโค้ง เหมือนดั่งคันศร ขนตางอนงามรับ เลิศวิไลบัดแลเยี่ยม
ข้อสี่นั้น ยามข้าวิโยคย้าย ตายจากเมืองแมน ไปเกิดแดนเมืองมนุษย์ ให้ชื่อผุสดีนี้
ข้อห้านั้น ขอให้ลุที่แม้ง เกิดราชบุตรา ผู้ที่มีบุญผลา ลื่นคนทั้งค่าย
ข้อหกนั้น วรกายให้เลิศล้วน สมส่วนบัดทรงครรภ์ ฉวีวรรณดูสวย ดั่งบ่มีมานท้อง
ข้อเจ็ดนั้น สองถันสวยสร้าง ปูนเปรียบจูมทอง กันทั้งสองดูเต็ม เต่งตึงงามเยี่ยม
ข้อแปดนั้น เกศาดำสะอาดอ้าน ประดุจดั่งปีกภูมะราแก่กายมาก็ดำดี หงอกอย่าแซมซอนได้
ข้อเก้านั้น สังขสราโลกใต้ กะหากบ่จีรังกาล จงบันดาลกายนาง ให้คล่องงามนามเฟื่อง
ข้อสิบนั้น ขอเป็นเอกลักษณ์ไว้ ปัญญาเลิศ ไผผู้มีเวรเคราะห์ ถูกพันธนังร่าง

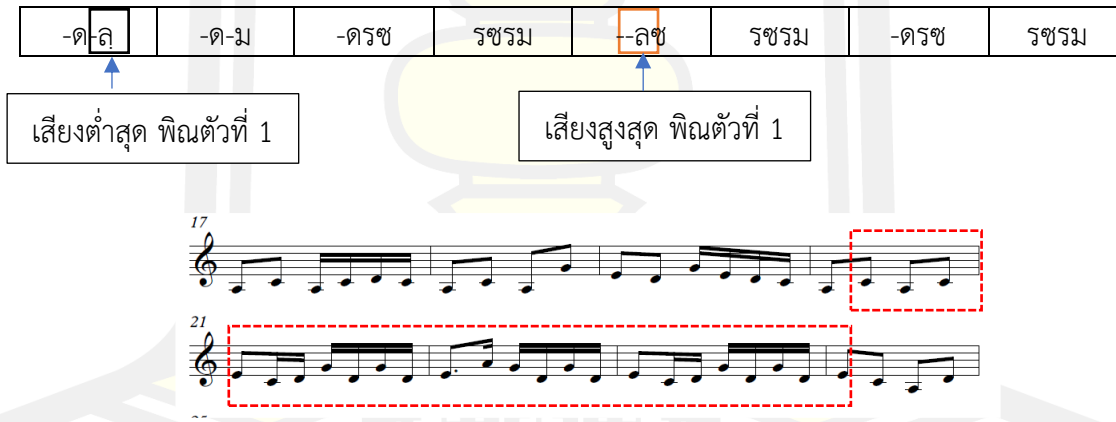
(พระครูสุตสารพิมล, 2558)

ตัวอย่างโน้ตทำนองหลักพิณตัวที่ 2

-มำ-มำ	-ซำรำมำ	-ด์ิร์ำ-ด์ิล	-ร์ำมำ-ด์ิร์ิ	-ลด์ิร์ิด์ิล	-ล-ล	---ดำ	-ด์ิร์ำ-ด์ิล
---ด์ิร์ิ	-ล-ดำ	-ร์ำดำมำ	---ล	--มำร์ำมำ	-ด์ิร์ำ-ด์ิล	---ล	-ล-ร์ำ
ด์ิร์ำ-มำ	-ดำ-ร์ำ	-ดำ-ล	--ลด์ิร์ิ	-ล--	---มำ	----	----
---ซ	-ซ-ล	-ดำร์ำลดำ	-ร์ำ-ลำ	-ลดำร์ำดำ	-ดำดำร์ำล	---ดำ	-ดำ-ร์ำ

ภาพประกอบ 102 ทำนองหลักพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

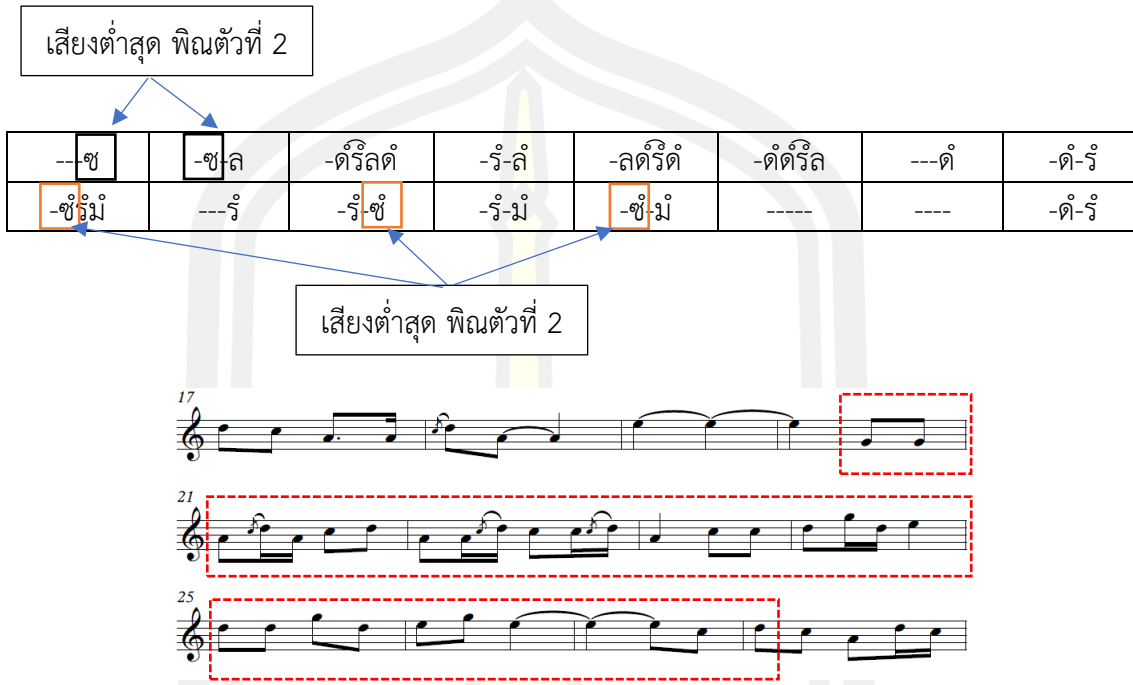
1.3.2 ช่วงเสียง (Range) พิณตัวที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ล ระยะเสียงห่างกัน ขั้นคู่ 8 หรือ Octave ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 103 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ช่วงเสียงพิณตัวที่ 2 ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ซ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ซ ระยะเสียงห่างกัน ขั้นคู่ 8 หรือ Octave ดังตัวอย่าง

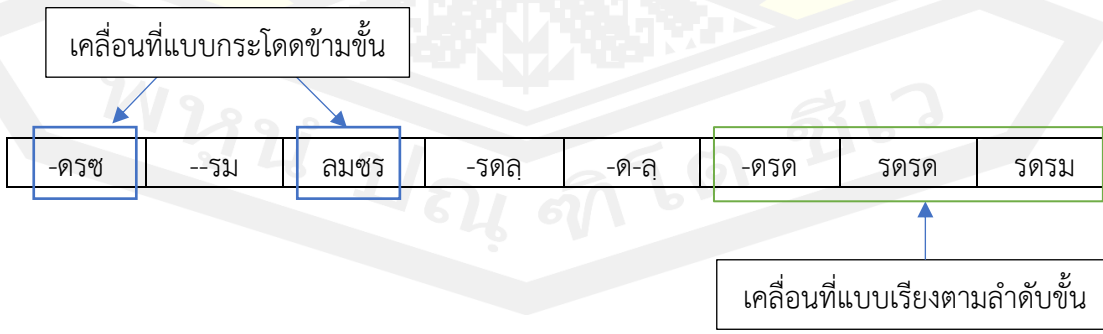
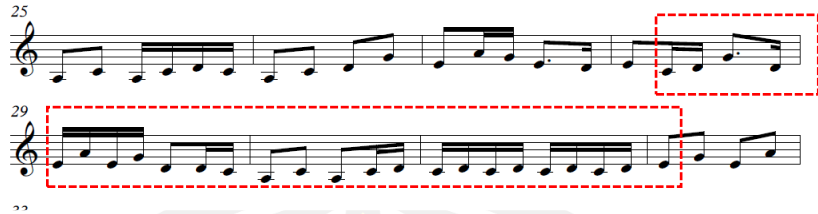


ภาพประกอบ 104 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

1.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

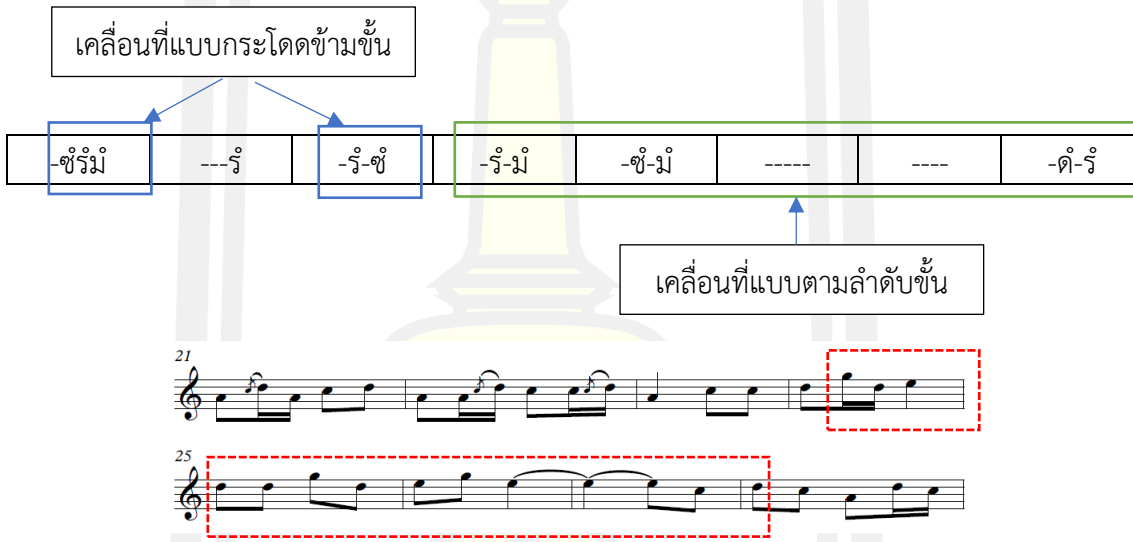
พิณตัวที่ 1 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในห้องที่ 1 และ 3 และการเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 6-8 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 105 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

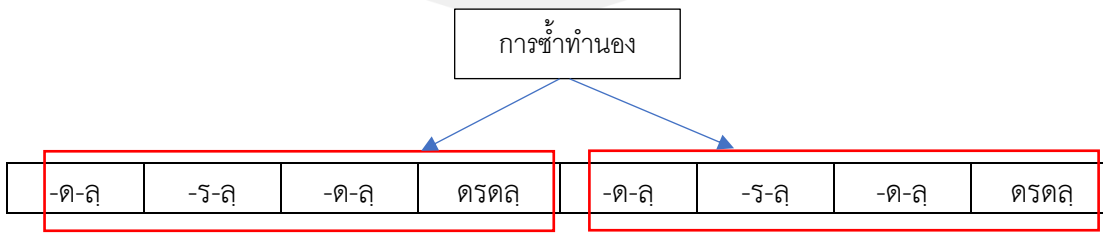
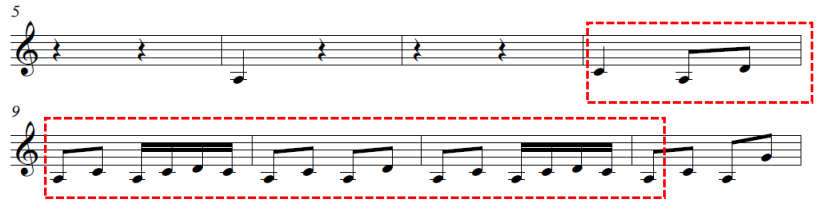
พิณตัวที่ 2 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในห้องที่ 1 และ 3 และการเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 4,5 และ 8 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 106 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของลาย อีกประการหนึ่งเพื่อสื่อถึงบทเจรจาระหว่างพระอินทร์กับพระนางผุสดี โดยตั้งเสียงพิณในโทนเสียงต่ำ เพื่อให้เกิดแรงศัทธาจากเสียงที่สื่อออกมามากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 107 การซ้ำทำนอง ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

นอกจากตัวอย่างที่อธิบายในข้างต้นแล้ว ยังพบการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น และการซ้ำทำนอง ตลอดทั้งลายเพลง

1.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจในการประพันธ์จังหวะขึ้นมาใหม่จากทำนองสวดว่า “นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ” โดยนำกระสวนจังหวะของบทสวดมากำหนดเป็นจังหวะในลาย บรรเลงทั้งหมด 10 รอบ สื่อถึงการขอพร 10 ประการของพระนางผุสดีก่อนลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ โดยใช้เสียงระฆังเป็นเสียงกำหนดจำนวนรอบ แสดงถึง การขอพรของพระนางผุสดี จากพระอินทร์ มีทั้งหมด 10 ประการ ดังนั้นในลายกัณฑ์ทศพรใช้จังหวะซ้ำทั้งหมด 10 รอบ

ความหมายของบทสวด “นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ”

นะโม แปลว่า ความนอบน้อม

ตัสสะ แปลว่า พระองค์นั้น (พระสัมมา สัมพุทธเจ้า)

ภะคะวะโต แปลว่า พระผู้มีพระภาคเจ้า

อะระหะโต แปลว่า ผู้เป็นพระอรหันต์

สัมมาสัมพุทธัสสะ แปลว่า ผู้ตรัสรู้ชอบได้โดยพระองค์เอง

แปลโดยอรรถว่า ขอนอบน้อมแด่องค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

จังหวะทั้ง 10 รอบถือเป็นความสำคัญในลายนี้ เพื่อสื่อถึงการขอพระ 10 ประการของพระนางผุสดี สามารถอธิบายเป็นกระสวนจังหวะหลักได้ ดังนี้

----	----	-นะ-โม	-ตัส-สะ	----	----	-ภะ-คะ	-วะ-โต
----	----	-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x

----	----	-อะ-ระ	-หะ-โต	---สัม	-มา--	-สัม-พุทธ	-ธัส-สะ
----	----	-x-x	-x-x	---x	-x--	-x-x	-x-x

อัตราจังหวะ (Meter) จังหวะ (Tempo Guisto) 2/4 โดยสามารถจำแนกจังหวะตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะ ดังนี้

กลองรำมะนา

----	----	-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x
----	----	-x-x	-x-x	---x	-x--	-x-x	-x-x

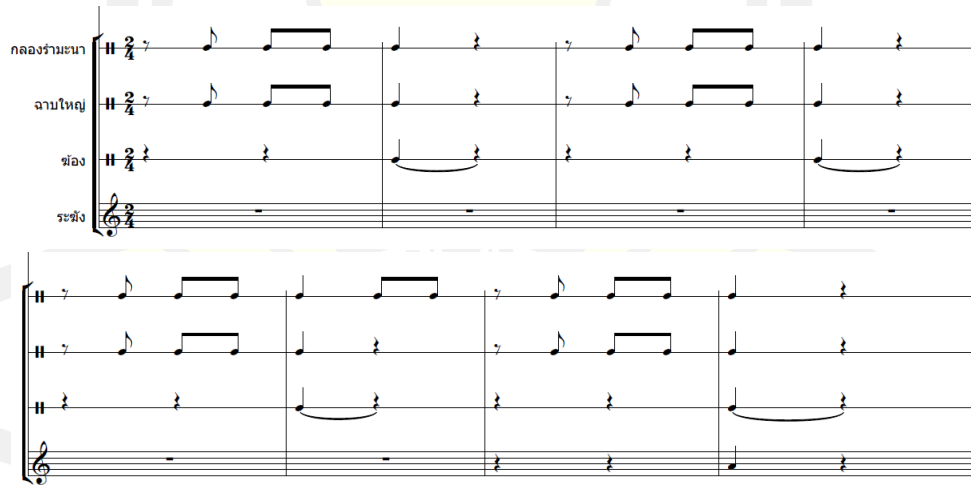
ฉาบใหญ่

----	----	-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x
----	----	-x-x	-x-x	----	----	-x-x	-x-x

ฆ้องใหญ่

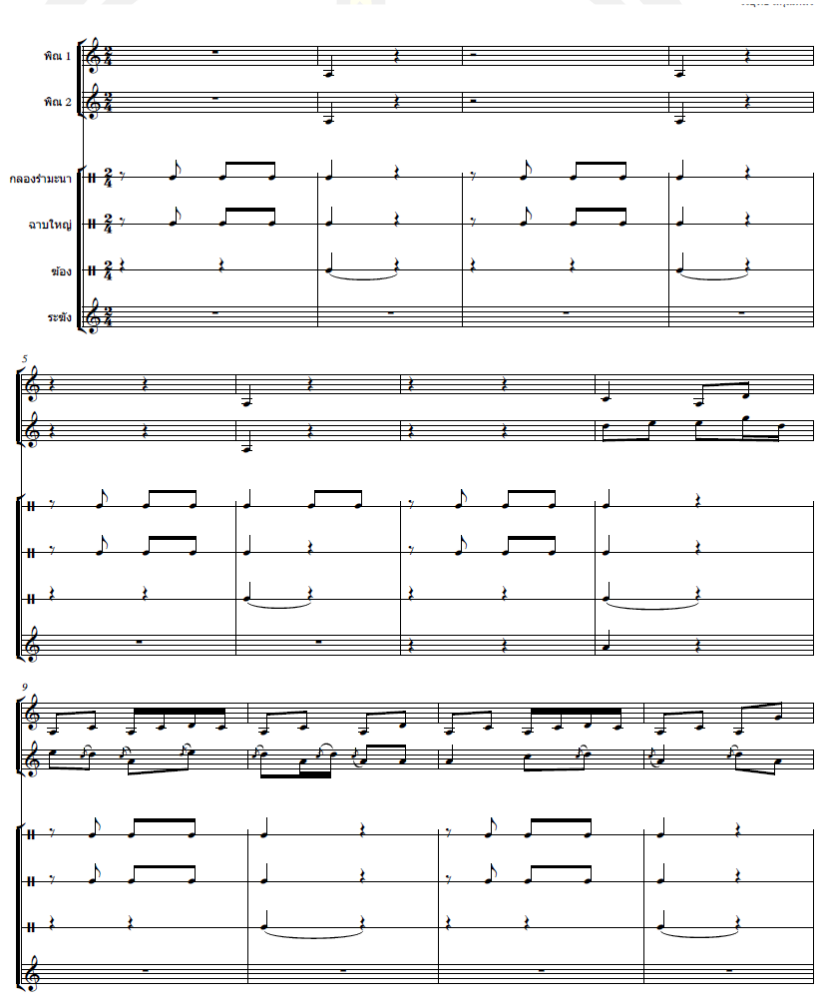
----	----	----	---x	----	----	----	---x
----	----	----	---x	----	----	----	---x

ระฆัง

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	---x

ภาพประกอบ 108 จังหวะลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

1.5 เนื้อดนตรี (Texture)

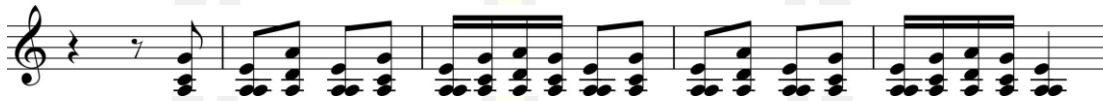
ผู้วิจัยใช้แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานแบบหลากแนวทำนอง (Polyphony) โดยมีทั้งหมด 2 ทำนอง คือทำนองของพิณตัวที่ 1 และทำนองของพิณตัวที่ 2 โดยกำหนดทำนองของพิณตัวที่ 1 เป็นทำนองหลักโดยนำทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน มาขยายทำนองเพื่อสื่อถึงพระอินทร์พูดคุยเจรจากับพระนางผุสดี และพิณตัวที่ 2 บรรเลงเป็นทำนองเทศน์แหล่อีสาน ในเนื้อหาขอพร 10 ประการ ดังตัวอย่างในภาพประกอบ

ภาพประกอบ 109 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

นอนจากนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงแบบโดรนฮาโมนี่ (Drone Harmony) ในการบรรเลงพิณตัวที่ 1 เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง ที่บรรเลงด้วยเสียงยาวไปตลอดวรรคเพลง โดยใช้การการทำเสียงประสานในเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักคือพิณ ซึ่งงผู้วิจัยเลือกใช้เสียงประสานขึ้นคู่ 5 เป็นหลักในการบรรเลง วิธีการทำเสียงเสพหรือเสียง

ประสานของพิณ ผู้วิจัยได้อภิปรายไว้ในบทที่ 2 แล้ว และใช้เทคนิคการดีดแบบตบสาย (Hammer-on) การดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off)

เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี่ ลายกัณฑ์ทศพร

ทำนองหลัก	-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ	-ด-ลฺ	-ร-ลฺ	-ด-ลฺ	ดรดลฺ
เสียงประสาน 1	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ม	ซลซม	-ซ-ม	-ล-ม	-ซ-ม	ซลซม
เสียงประสาน 2	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	ลฺลฺลฺลฺ

ภาพประกอบ 110 เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี่ ลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 111 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ทศพร

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

2. ลายกัณฑ์หิมพานต์

2.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์หิมพานต์ มีทั้งหมด 1 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 1.30 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ทำนองลายกัณฑ์หิมพานต์	2/4	100	18	F# minor

ในทางปฏิบัติลายกัณฑ์หิมพานต์ บรรเลงในกุญแจเสียงเอฟชาร์ปไมเนอร์ F# minor แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลัก เหมือนกับลายกัณฑ์ทศพร เพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน รวมถึงการนำไปประโยชน์ในด้านอื่น ๆ ต่อไป

2.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์หิมพานต์ คือ เอกบท (unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

2.3 ทำนอง (Melody)

2.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) มี 2 กลุ่มเสียงคือ 6 เสียง (Hexatonic) ใช้กับพิณตัวที่ 1 และ 5 เสียง (Pentatonic) ใช้กับพิณตัสที่ 2 ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณตัวที่ 1 ตั้งสายแบบ ลา-ลา-มี โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 1

ภาพประกอบ 112 การตั้งสายพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

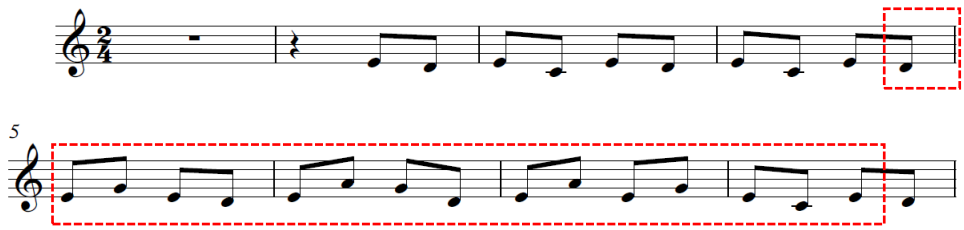
ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณตัวที่ 2 แบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ลˌ 3
ม	**ร**	**ด**	ทˌ	ลˌ	ซˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ท	ล	ซ	ฟ	ม 2
ล	**ซ**	**ฟ**	**ม**	**ร**	**ด**	ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ทˌ	ล 2

ภาพประกอบ 113 การตั้งสายพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

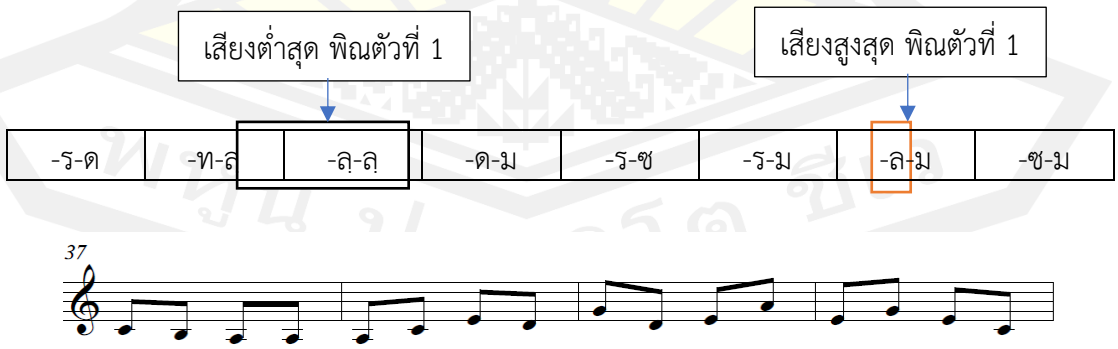
ทำนองหลัก ได้แนวคิดมาจากกระลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ โดยนำทำนองบางส่วนมาสร้างสรรค์ใหม่ และยึดกระสวนจังหวะในลายมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายขึ้นใหม่

กระสวน	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	-X-X
ทำนอง	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ล-ซ	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ด-ม

ภาพประกอบ 114 ทำนองหลักลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

2.3.2 ช่วงเสียง (Range)

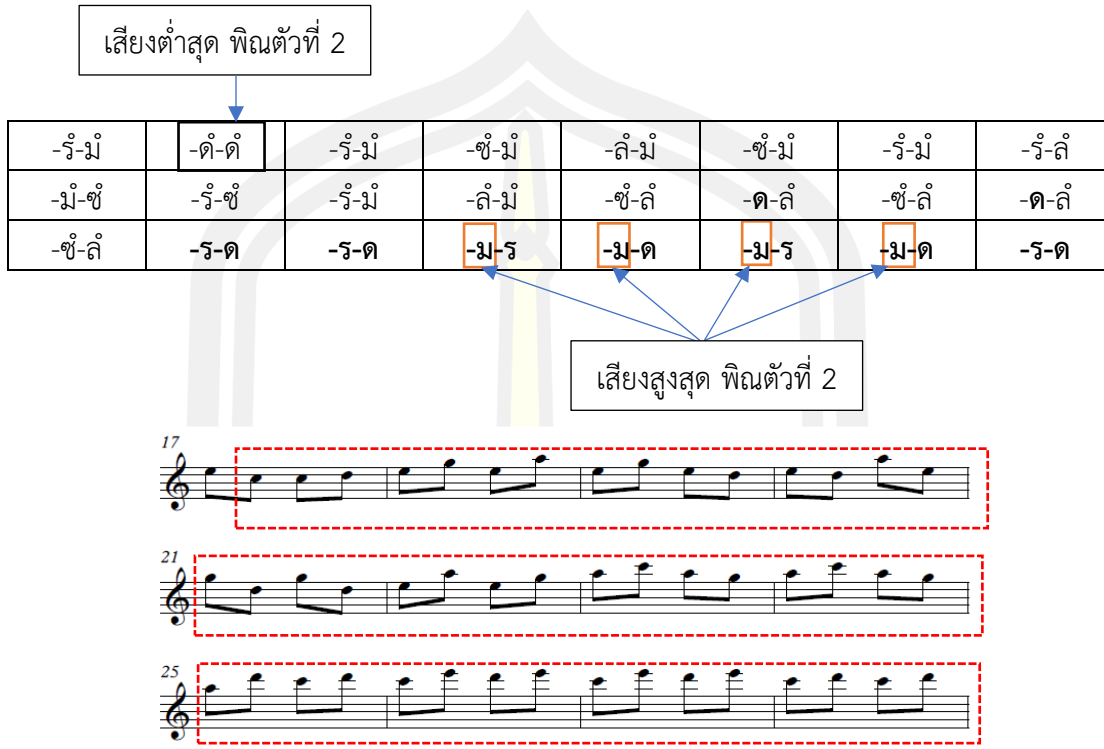
พิณตัวที่ 1 ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ลˌ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ล ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 115 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

พิณตัวที่ 2 ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ดˌ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง **ม** ดังตัวอย่าง

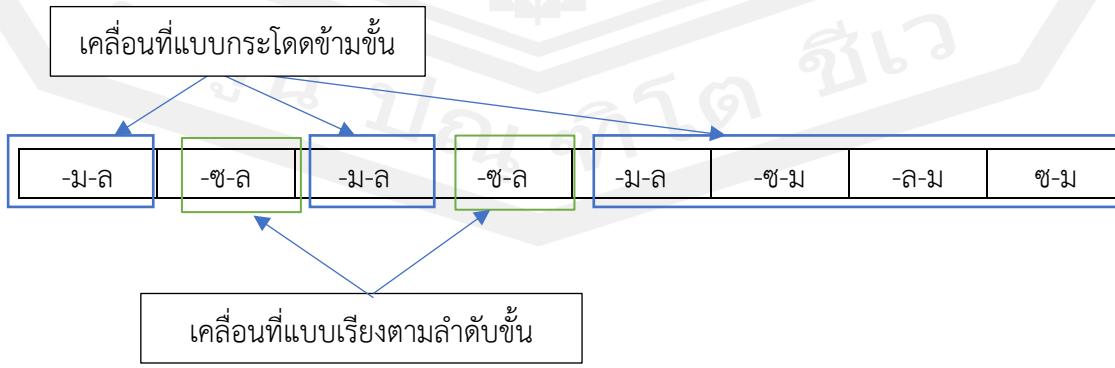
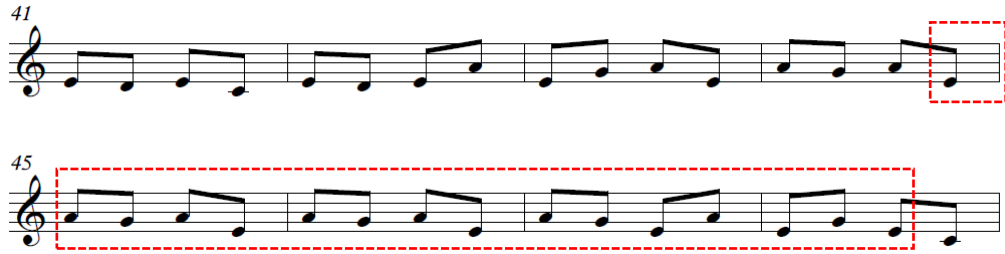


ภาพประกอบ 116 ช่วงเสียงพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

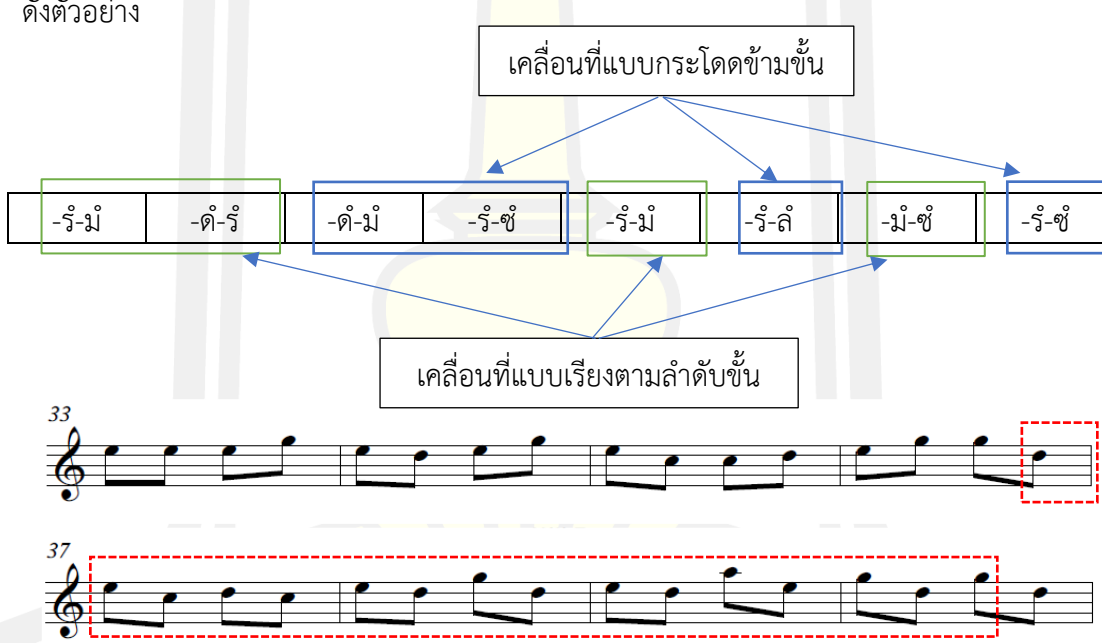
2.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

พิณตัวที่ 1 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในห้องที่ 1,3,5 ,6,7 และ 8 และการเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 2 และ 4 ดังตัวอย่าง



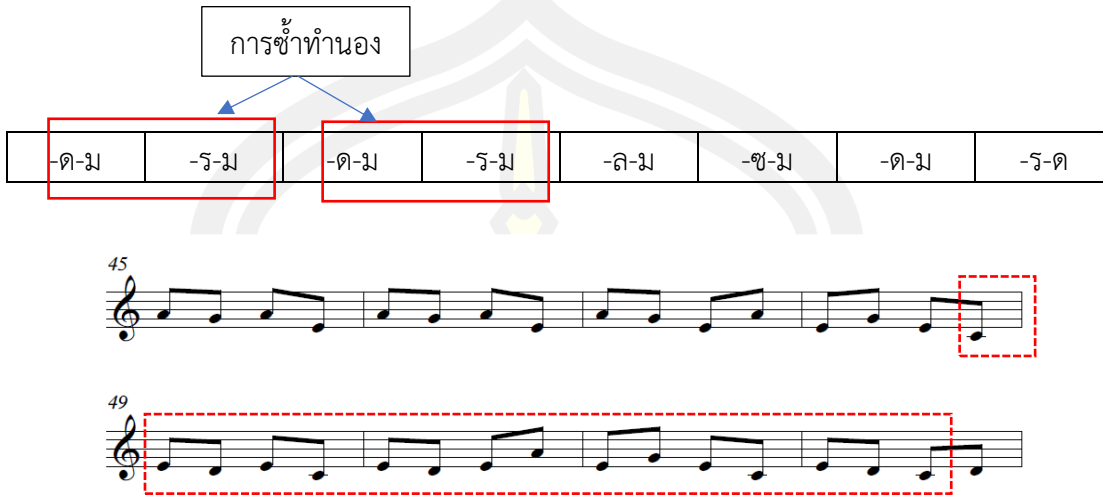
ภาพประกอบ 117 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

พิณตัวที่ 2 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในห้องที่ 3,4,6 และ 8 และการเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 1,2,5 และ 7 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 118 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 119 การซ้ำทำนอง ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

2.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจาก การลงมาจากฟากฟ้าสรวงสวรรค์ ลงมาเกิดเป็นมนุษย์บนโลก การประกาศก้องถึงความยิ่งใหญ่ด้วยเสียงกลอง มากล้นด้วยบุญบารมี ของพระโพธิสัตว์ที่ลงมาจุติ และเสียงฆ้องใหญ่ 2 ใบ สื่อถึงการลงมาเกิดในชาติบำเพ็ญทานบารมี ก่อนจะไปเกิดเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยอัตราจังหวะ (Meter) จังหวะ(Tempo Guisto) 2/4 โดยสามารถจำแนกจังหวะตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ ดังนี้

ฆ้องขนาดกลาง

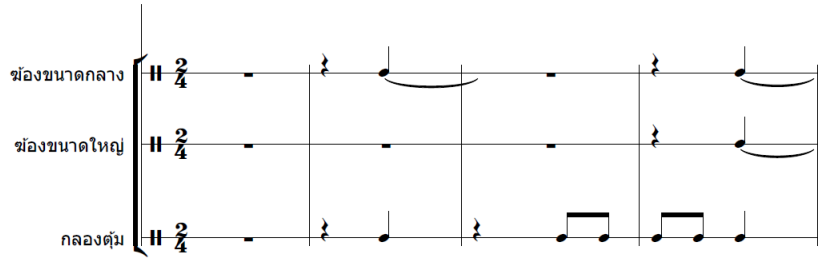
----	----	----	---X	----	----	----	---X

ฆ้องขนาดใหญ่

----	----	----	----	----	----	----	---X

กลองรำมะนา

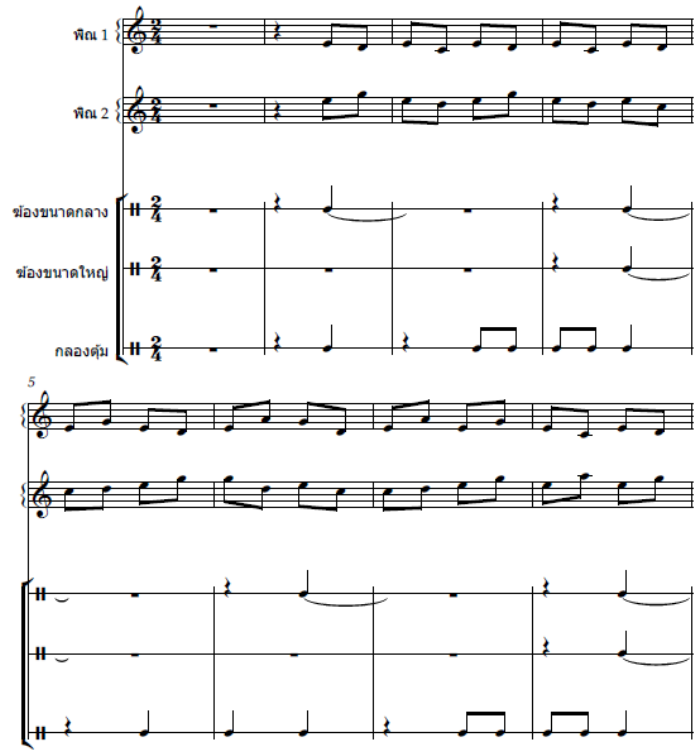
----	---X	---X	---X	----	---X	-X-X	-X-X



ภาพประกอบ 120 จังหวะลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

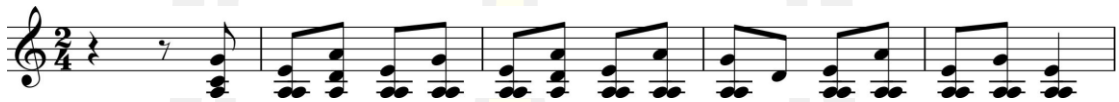
2.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ผู้วิจัยใช้แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานแบบหลากแนวทำนอง (Polyphony) โดยมีทั้งหมด 2 ทำนอง คือทำนองของพิณตัวที่ 1 และทำนองของพิณตัวที่ 2 โดยกำหนดทำนองของพิณตัวที่ 1 จะบรรเลงในโทนเสียงต่ำ เพื่อให้ได้อารมณ์แล้วความรู้สึกถึงความหนักแน่นและยิ่งใหญ่ พิณตัวที่ 2 บรรเลงในโทนเสียงต่ำ มีทำนองคล้าย ๆ กันกับพิณตัวที่หนึ่ง เพื่อสื่อถึงเรื่องราวที่เป็นเรื่องเดียวกันในการมีบุญบารีมากล้นอันสูงส่ง ดังตัวอย่างในภาพประกอบ

ภาพประกอบ 121 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

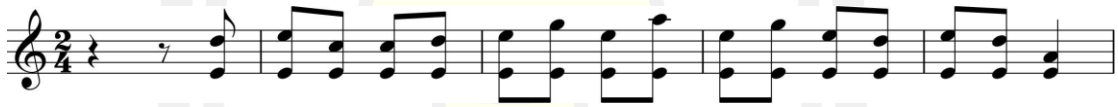
นอนจากนั้น ผู้วิจัยเลือกใช้เสียงโดรนฮาโมนี่ Drone Harmony ทั้งในการบรรเลงพิณตัวที่ 1 และพิณตัวที่ 2 เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง โดยใช้การทำเสียงประสานในเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักคือพิณ โดยพิณตัวที่ 1 ใช้เสียงประสานขึ้นคู่ 5 และใช้เสียง ลา สายที่ 3 เป็นเสียงประสาน มีลักษณะการบรรเลงเหมือนกับลายกัณฑ์ทศพร ส่วนพิณตัวที่ 2 ใช้ใช้เสียง มี เป็นเสียงประสาน ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างในการบรรเลงพิณตัวที่ 1

ทำนองหลัก	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ล-ซ	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม
เสียงประสาน 1	-ซ-ลฺ	-ล-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ล-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ล-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ
เสียงประสาน 2	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ

ภาพประกอบ 122 เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี่พิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ตัวอย่างในการบรรเลงพิณตัวที่ 2

ทำนองหลัก	-รำ-มำ	-ดำ-ดำ	-รำ-มำ	-ซำ-มำ	-ลำ-มำ	-ซำ-มำ	-รำ-มำ	-รำ-ลำ
เสียงประสาน 1	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม

ภาพประกอบ 123 เทคนิคการใช้การใช้เสียงโดรนฮาโมนี่พิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 124 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์หิมพานต์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

3. ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

3.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ มีทั้งหมด 1 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 2 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
กลองเพล และฆ้อง	จังหวะอิสระ	-	3	-
วงกลองยาว	2/4	100	2	-
ทำนองลายกัณฑ์ทานกัณฑ์	2/4	100	15	F# minor

ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ บรรเลงในกุญแจเสียงเอฟชาร์ปไมเนอร์ F# minor เหมือนกับลายกัณฑ์ทศพร เพราะเป็นลายที่มีเรื่องราวต่อเนื่องกันตั้งแต่ลายกัณฑ์ทศพร ลายกัณฑ์หิมพานต์ และลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลักเพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน รวมถึงการนำไปประโยชน์ในด้านอื่น ๆ ต่อไป

3.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ คือ เอกบท (Unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

3.3 ทำนอง (Melody)

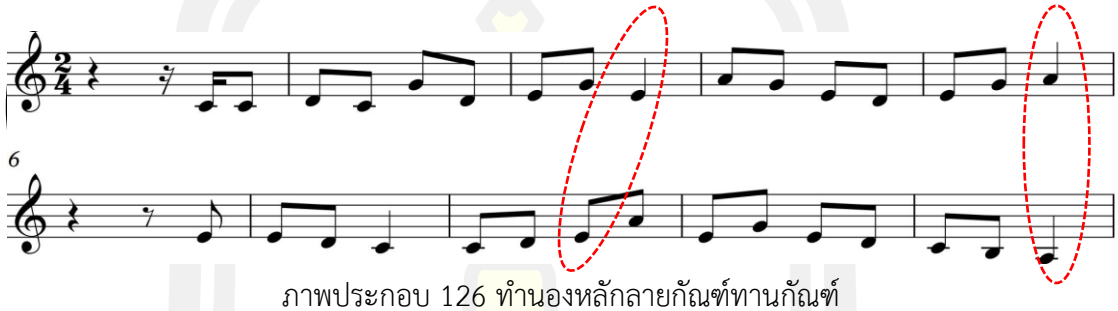
3.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 7 เสียง บรรเลงด้วยพิณ 2 ตัว ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณทั้ง 2 ตัว ตั้งสายแบบ ลา-ลา-มี เหมือนกันกับลายกัณฑ์ทศพร โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 1

ภาพประกอบ 125 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักของลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ ได้แนวคิดทำนองลายจากนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ โดยยึดเอาโน้ตจังหวะตกหลัก และโน้ตจังหวะตกรองของลาย คือเสียง “ม” และ “ล”มาสร้างสรรค์ลายขึ้นมาใหม่

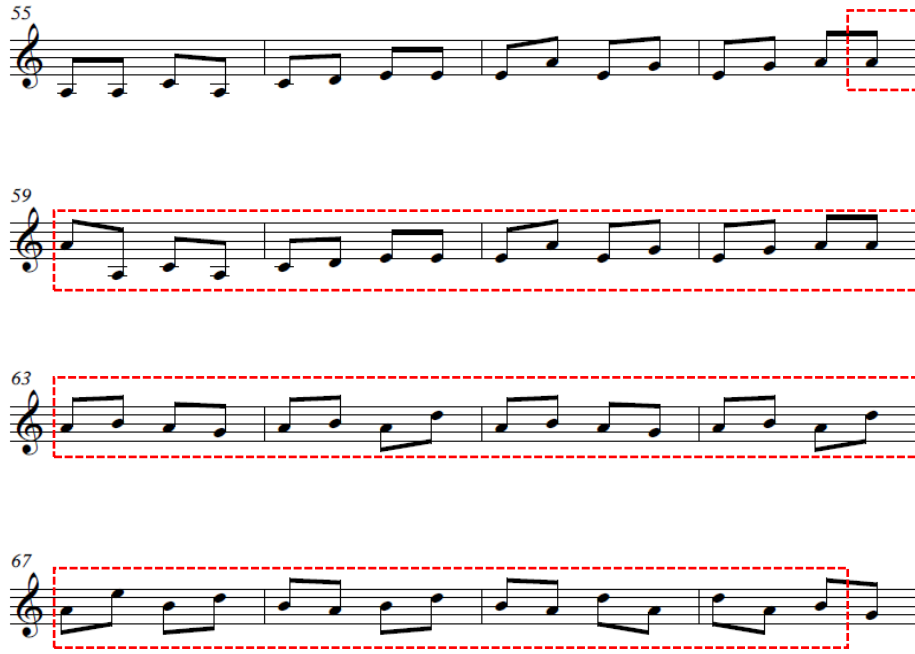
ดด-ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	-ซ-ม	-ร-ม	-ซ-ล
-ม-ม	-ร-ด	---ด	-ร-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ร-ด	-ท-ล

ภาพประกอบ 126 ทำนองหลักลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

3.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล̣ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ม̊ ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุด

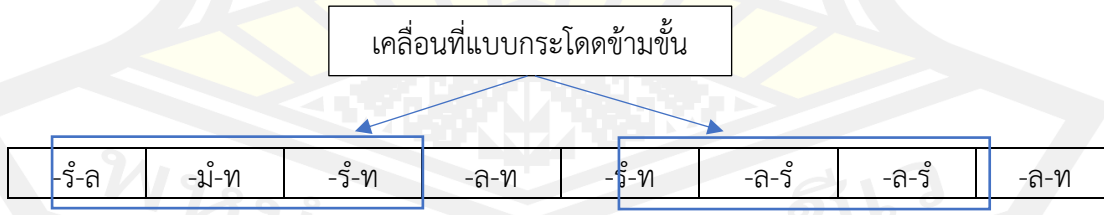
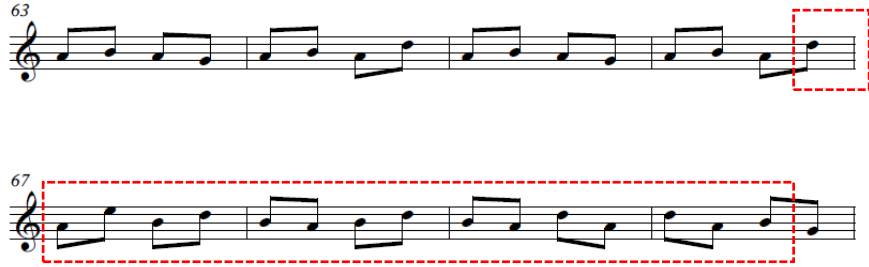
-ล-ล	-ล̣-ด	-ล̣-ด	-ร-ม	-ม-ม	-ล-ม	-ซ-ม	-ซ-ล
-ล-ล	-ท-ล	-ซ-ล	-ท-ล	-ร̊-ล	-ท-ล	-ซ-ล	-ท-ล
-ร̊-ล	-ม̊-ท	-ร̊-ท	-ล-ท	-ร̊-ท	-ล-ร̊	-ล-ร̊	-ล-ท

เสียงสูงสุด

ภาพประกอบ 127 ช่วงเสียงลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

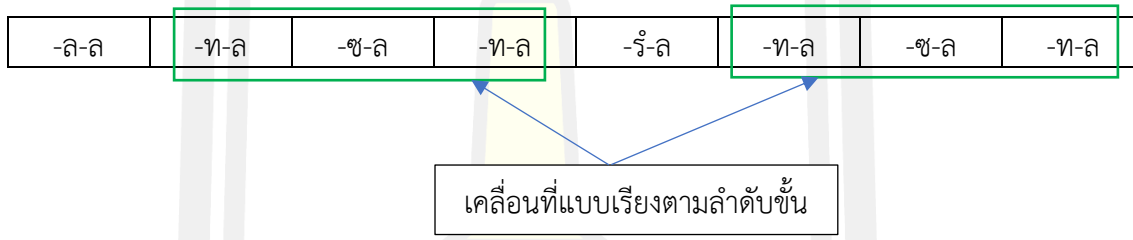
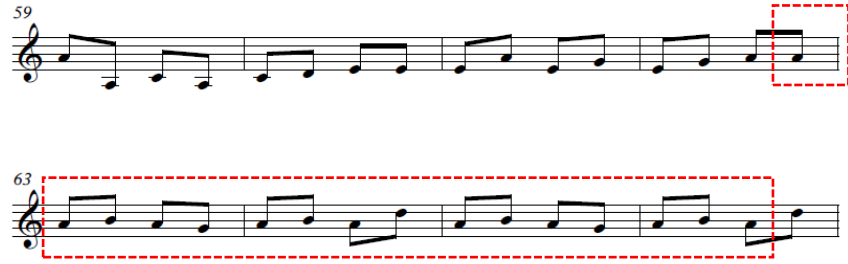
3.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในห้องที่ 1,2,3,5,6 และ 7 และ ดังตัวอย่าง



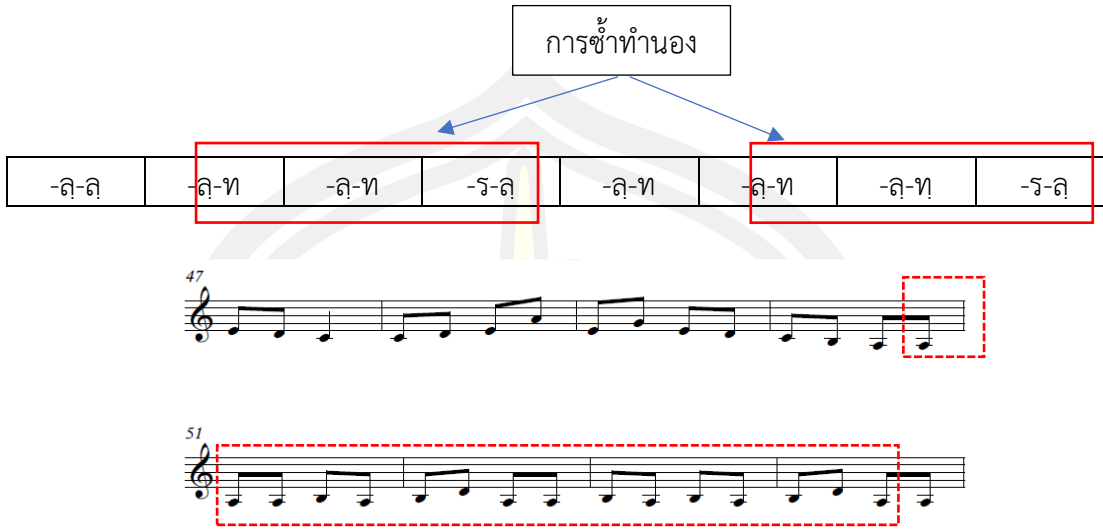
ภาพประกอบ 128 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 2,3,4,6,7 และ 8



ภาพประกอบ 129 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง อีกประการหนึ่งเปรียบแสมือนการทำทานอย่างสม่ำเสมอของพระเวสสันดร ดังสายธารที่ไหลไม่เคยหยุดนิ่ง เพื่อให้ผู้คนมีความสุขกาย สุขใจ ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 130 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

3.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการตีกลองเพล รัว 3 รอบ เปรียบได้ดังพระรัตนตรัย เปรียบเหมือนแก้วอันประเสริฐ 3 ประการ คือ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ แสดงถึงสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คนทั้งหลายที่เลื่อมใส

พระพุทธ คือ พระ พุทธเจ้า ซึ่งตรัสรู้และทรงสั่งสอนให้ผู้อื่นรู้และปฏิบัติตาม

พระธรรม คือ หลักคำสอนของพระพุทธเจ้าซึ่งได้รวบรวมไว้ในพระไตรปิฎก

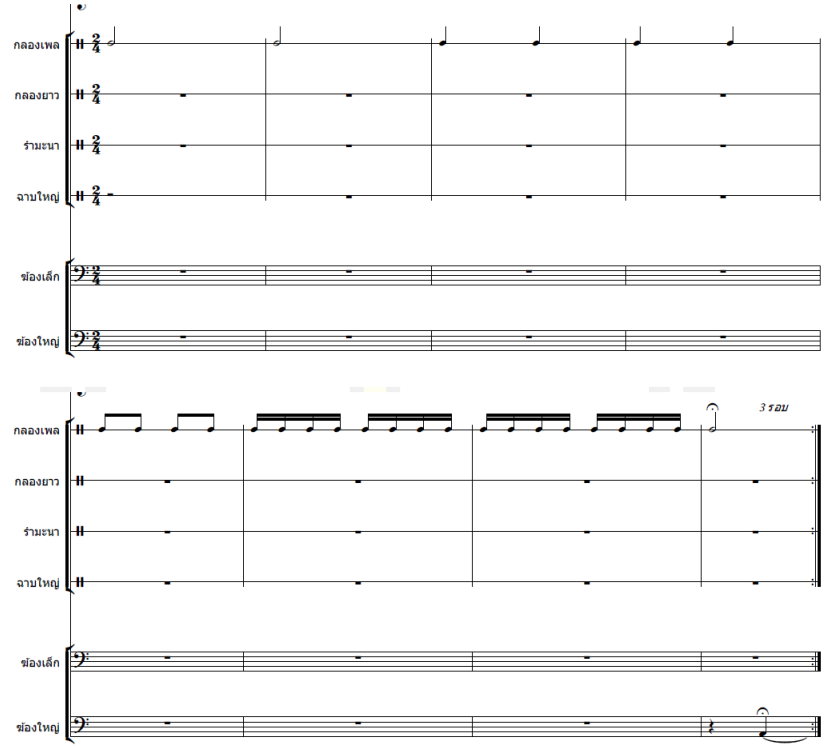
พระสงฆ์ คือ พระภิกษุที่ปฏิบัติตามคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้า และเผยแผ่คำสอนให้แก่คนทั่วไป

การตีกลองเพลและฆ้องนำขึ้นต้นลาย 3 ใช้เป็นอัตราจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

กลองเพล

---x	---x	---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx
xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	----

ฆ้องใหญ่

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	---x

ภาพประกอบ 131 จังหวะกลองเพล และฆ้อง ก่อนขึ้นลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

หลังจากตีกลองเพลครบ 3 รอบ ผู้วิจัยใช้วงกลองยาวบรรเลงขึ้นเป็นจังหวะนำก่อนเข้าทำนองลาย โดยอัตราจังหวะ (Meter) จังหวะ (Tempo Guisto) 2/4 ซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากจังหวะกลองยาวโบราณ ซึ่งตามงานบุญประเพณีของภาคอีสาน วงกลองยาวถือว่าเป็นที่นิยมมากเพื่อสร้างความสุขให้ปก่ผู้ที่มาร่วมงานผ่านทำนองดนตรี จังหวะกลอง ทำให้ผู้คนมีความสุขกับการได้ร่วมทำกิจกรรมในงานบุญ และทั้งนี้ในช่วงจบของลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ ผู้วิจัยใช้จังหวะเหมือนกันกับตอนขึ้นลายโดยมีรายละเอียดดังนี้โดยสามารถจำแนกจังหวะตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ ดังนี้

กลองยาว

เปิ๊ด	----	---X	----	----	----	---X	----	----
เปิ่ง	----	----	---X	----	---X	----	---X	----

เปิ๊ด	---	----	----	----	----	----	----	----
เปิ่ง	---X	-XXX	---X	---X	-XXX	XXXX	---X	---X

กลองรำมะนา

----	----	----	----x	----	----	----	---x
---x	-xxx	---x	---x	-xxx	xxxx	---x	---x

ฉาบใหญ่

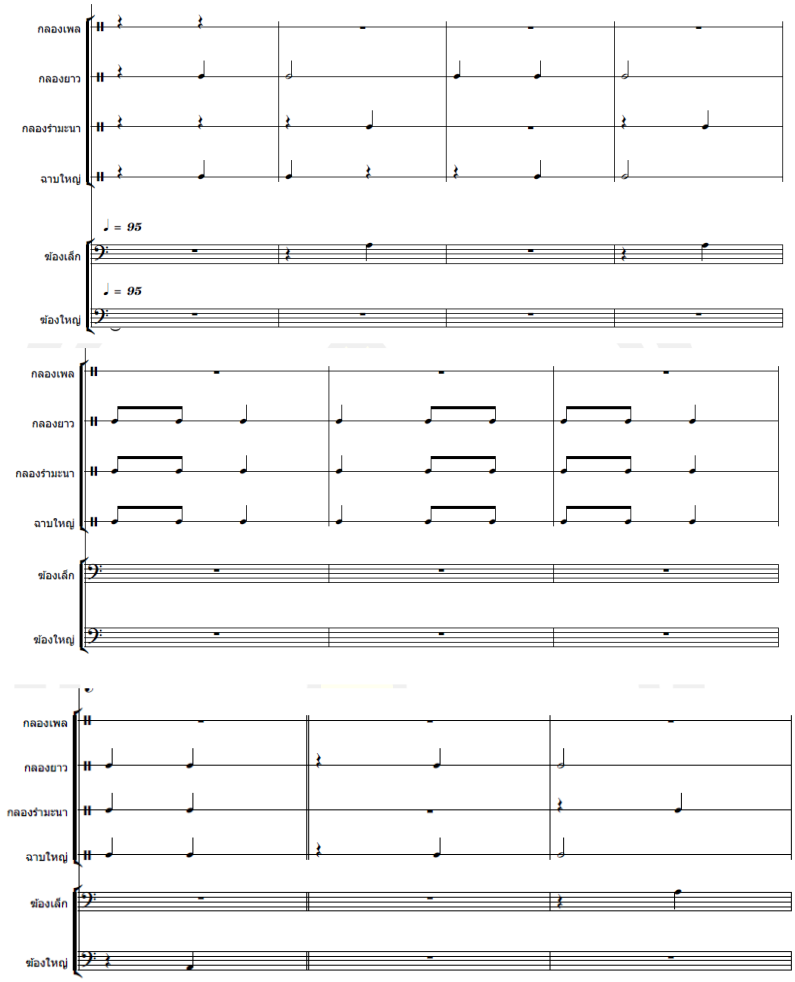
----	----x	---x	----	----	---x	---x	----
---x	-xxx	---x	---x	-xxx	xxxx	---x	---x

ฆ้องเล็ก

----	----	----	---x	----	----	----	---x
----	----	----	---x	----	----	----	---x

ฆ้องใหญ่

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	---x



ภาพประกอบ 132 จังหวะขึ้น และจังหวะจบของลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

จังหวะในลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ เป็นจังหวะต่อเนื่องจากจังหวะขึ้นลายโดยใช้วงกลองยาวอีสานบรรเลงเหมือนเดิม ซึ่งจะบรรเลงทั้งหมด 7 รอบ โดยใช้เสียงฆ้องใหญ่เป็นตัวกำหนดรอบของจังหวะ เพื่อสื่อถึงการให้ทานของพระเวสสันดรอย่างละ 700 มีรายละเอียดของจังหวะดังนี้

กลองยาว

เปิ๊ด	----	---X	----	----	----	---X	----	----
เปิ่ง	----	----	---X	----	----	----	---X	----

เปิ๊ด	----	---X	----	----	----	---X	----	----
เปิ่ง	----	----	---X	----	---X	----	---X	----

กลองรำมะนา

----	----	----	----X	----	----	----	---X
----	----	----	----X	---X	----	----	---X

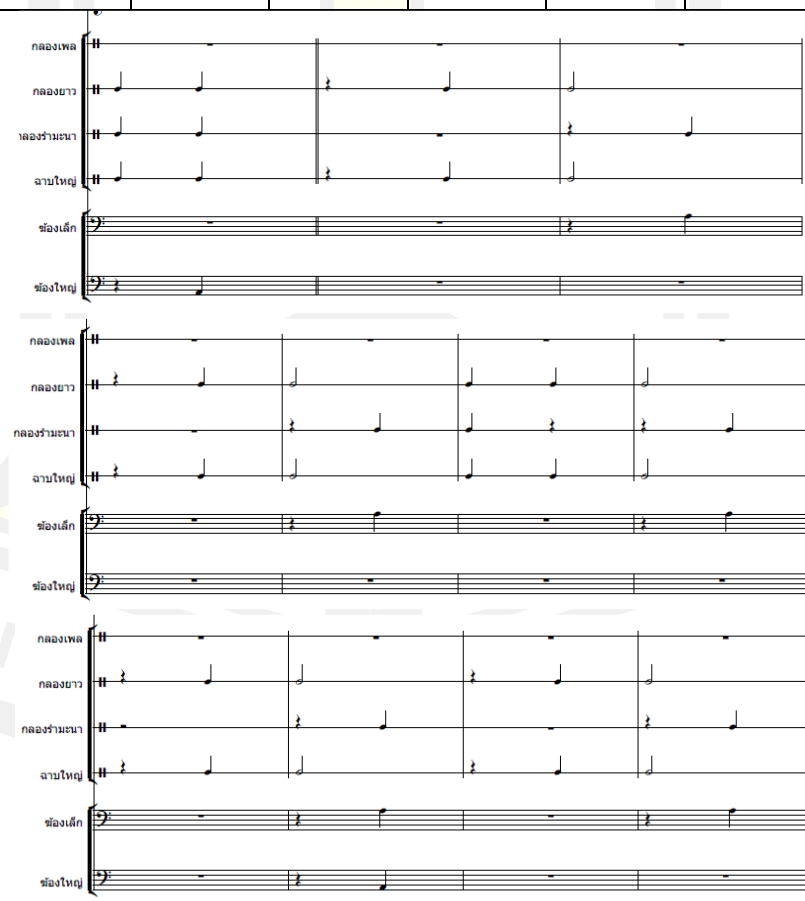
ฉาบใหญ่

----	----X	---X	----	----	---X	---X	----
----	----X	---X	----	---X	---X	---X	----

ฆ้องเล็ก

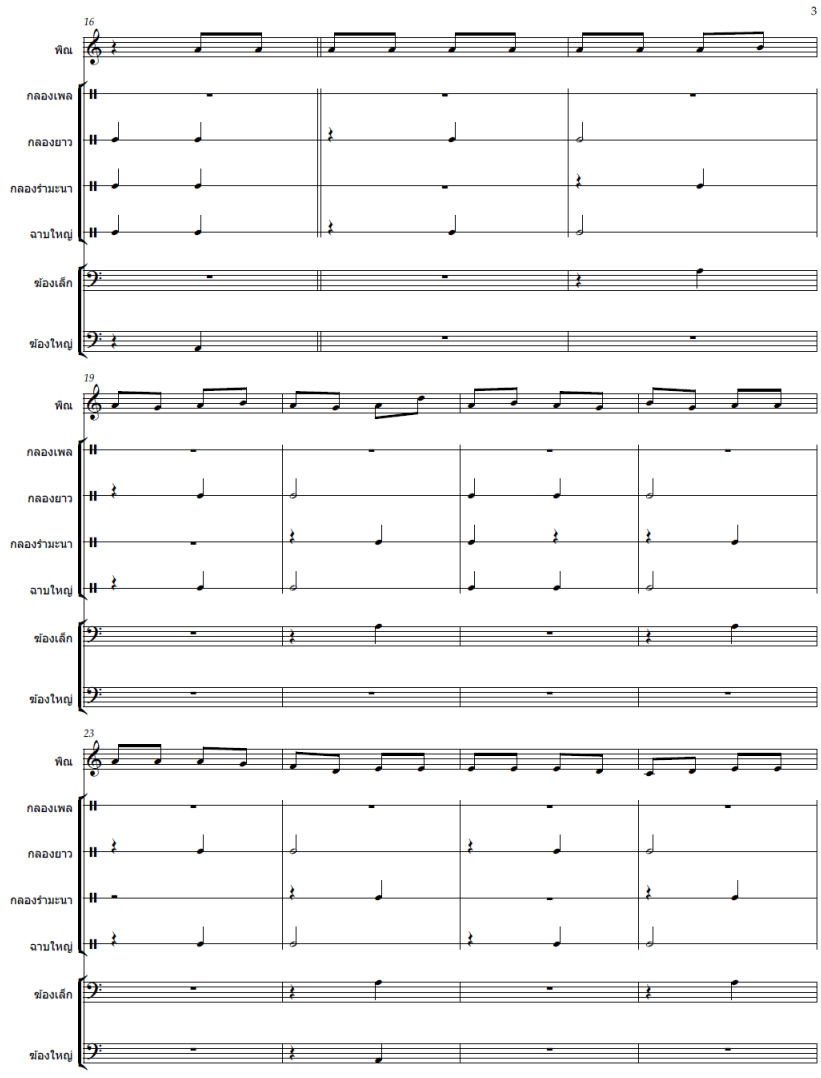
----	----	----	---X	----	----	----	---X
----	----	----	---X	----	----	----	---X

ฆ้องใหญ่

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	---X

ภาพประกอบ 133 จังหวะในลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

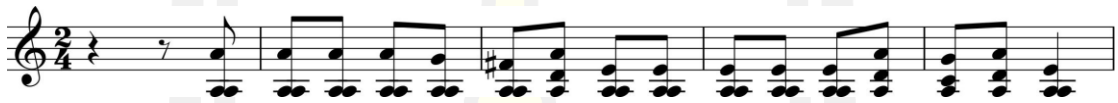
3.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ในลายกัณฑ์หิมพานต์ ผู้วิชัยใช้พื้นผิวประเภททำนองเดียว (Monophony) โดยใช้พิณบรรเลง 2 ตัว บรรเลงในทำนองเดียวกัน และในมีบางท่วงทำนองใช้พื้นผิวแบบดนตรีแปรแนว (Heterophony) เพื่อสื่อถึงผู้คนที่หลั่งไหลมาในงานนี้ มีทั้งหลายชนชั้น อาชีพ แต่มีจุดประสงค์เดียวกันคือการมารับทาน และมีจังหวะชองวงกลองยาว แสดงถึง ความอิ่มเอิบ ชื่นบานใจของผู้คนที่มารับทานในครั้งนี้ด้วยความสุขสมบูรณ์ ดังตัวอย่างภาพประกอบ

ภาพประกอบ 134 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

นอนจากนี้ผู้วิจัยยังเลือกใช้เทคนิคการบรรเลงแบบโดรนฮาโมนี ในการบรรเลงพิณ ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง ที่บรรเลงด้วยเสียงยาวไปตลอดวรรคเพลง ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้เสียงประสานขึ้นคู่ 5 วิธีการทำเสียงเสพหรือเสียงประสานของพิณ ผู้วิจัยได้อภิปรายไว้ในบทที่ 2 แล้ว และใช้เทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) ในตอนจบลาย ตัวอย่าง

เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์

ทำนองหลัก	-ล-ล	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ร-ม	-ม-ม	-ม-ม	-ร-ด	-ร-ม
เสียงประสาน1	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ล-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ล-ซ	-ล-ลฺ
เสียงประสาน2	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ

ภาพประกอบ 135 เทคนิคการใช้เสียงโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 136 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ทานกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

4. ลายกัณฑ์วนปเวสน์

4.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์วนปเวสน์ มีทั้งหมด 1 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 2 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
เกริ่น	จังหวะอิสระ	-	3	E minor
ทำนองลายกัณฑ์วนปเวสน์	จังหวะอิสระ	-	27	E minor

ลายกัณฑ์วนปเวสน์ บรรเลงในกุญแจเสียงอีไมเนอร์ E minor แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลักเพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ลายนี้จะสื่อถึงการเดินทางที่มีอุปสรรคมากมายของพระเวสสันดรและครอบครัว ทำนองลายมีทั้งบรรเลงในระดับเสียงปกติ เสียงสูง และสูงมาก เปรียบดังการขึ้นเข้าสูงชัน เป็นลายที่พรรณนาถึง ต้นไม้ต่าง ๆ นานาชนิดที่พบเจอระหว่างการเดินทางของพระเวสสันดร ซึ่งผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามในงานบุญผะเหวดและนำลายจากลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ โดยนำทำนองมาบางส่วนมาเป็นวัฏุดิบในสร้างสรรค์

4.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์วนปเวสน์ คือ เอกบท (Unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

4.3 ทำนอง (Melody)

4.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 5 เสียง (Pentatonic) ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ซึ่งสายที่หนึ่งและสายที่สามตั้งเสียงเดียวกัน คือ ขั้นคู่ 1 (Unison) ดังนี้

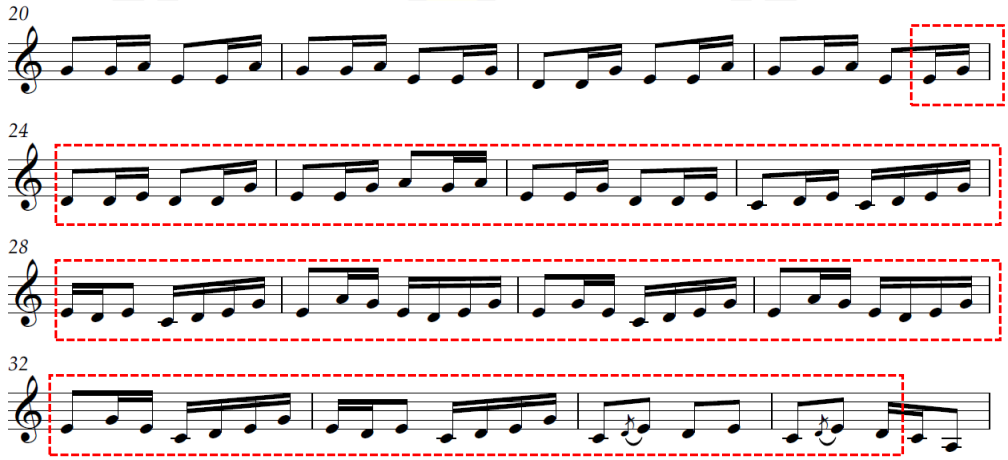
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ม	ร	ด	ท	ล	ซ	ฟ	ม 2
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 1

ภาพประกอบ 137 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์วนปเวสน์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

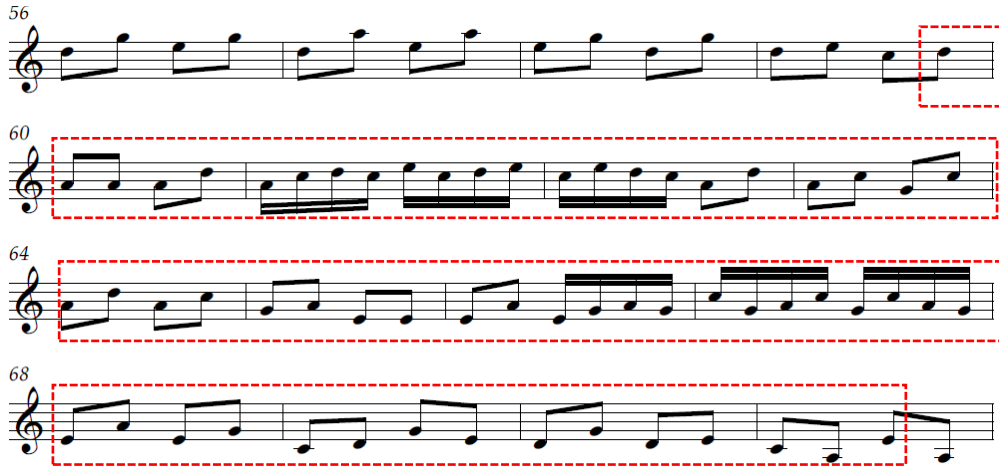
ทำนองลายกัณฑ์วนปเวสน์ ผู้วิจัยนำทำนองลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสิร์ฐ มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ลาย เนื่องจากผู้วิจัยได้ลงเก็บข้อมูลภาคสนาม และสัมภาษณ์ศิลปิน พบว่าทำนองลายพิณนี้เป็นที่นิยมใช้เดี่ยวพิณ และใช้แห่ในงานบุญผะเหวด ซึ่งทำนองคล้ายกับการก้าวเดินไปข้างหน้าอย่างไม่ท้อถอย ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำทำนองบางส่วนมาสร้างสรรค์ขึ้นในลายกัณฑ์วนปเวสน์ ดังนี้

ทำนองหลักของลายกัณฑ์วนปเวสน์ ทำนองที่ 1

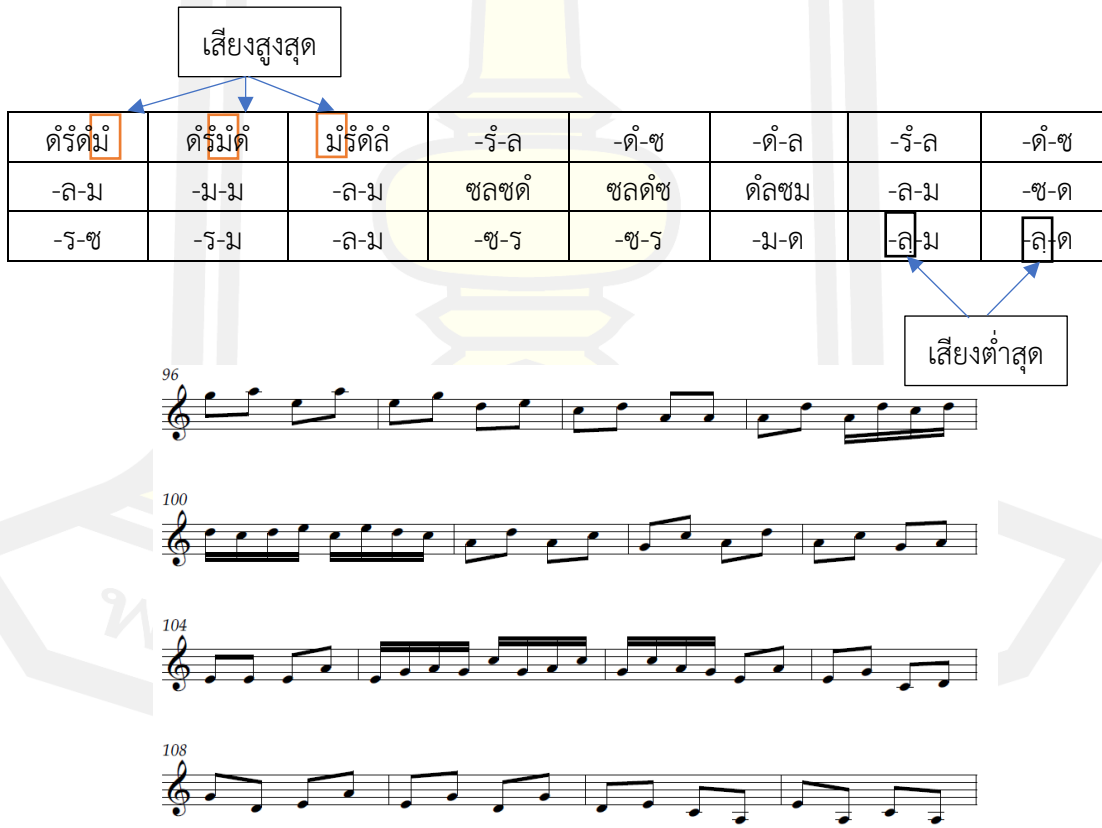
-มซร	-รมร	-รซม	-มซล	-ซลม	-มซร	-รมด	-รมด
รมซม	รม-ด	รมซม	-ลซม	รมซม	-ซมด	รมซม	ลซม
รมซม	-ซมด	รมซม	รม-ด	รมซด	-$\widehat{รม}$-ร	-ม-ด	-$\widehat{รม}$-ร

ภาพประกอบ 138 ทำนองหลักของลายกัณฑ์วนปเวสน์ ทำนองที่ 1

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักของลายกัณฑ์วนปเวสน์ ทำนองที่ 2

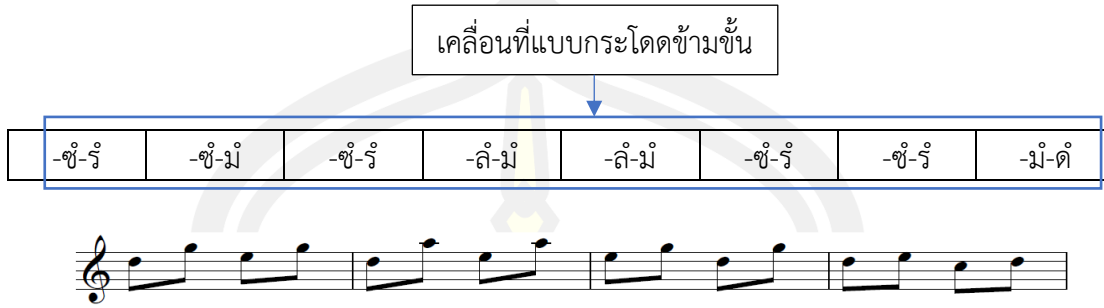
-รำ-ล	-ล-ล	-รำ-ล	ดำรัดำมำ	ดำรัมำดำ	มำรัดำล	-รำ-ล	-ดำ-ซ
-ดำ-ล	-รำ-ล	-ดำ-ซ	-ล-ม	-ม-ม	-ล-ม	ซลซดำ	ซลดำซ
ดำลซม	-ล-ม	-ซ-ด	-ร-ซ	-ม-ร	-ซ-ร	-ม-ด	-ลฺ-ม

ภาพประกอบ 139 ทำนองหลักของลายกัณฑ์วนปเวสน์ ทำนองที่ 2

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

4.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ลฺ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง มำ ดัง ตัวอย่าง

ภาพประกอบ 140 ช่วงเสียงลายกัณฑ์วนปเวสน์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

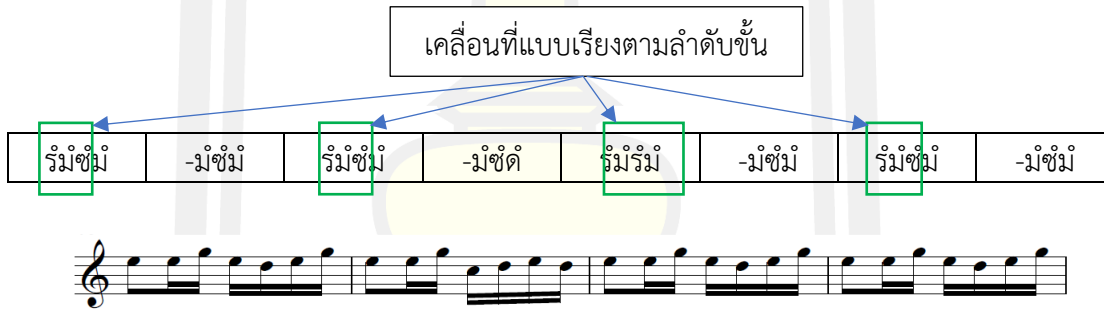
4.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในทุก ๆ ห้อง ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 141การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์วนปเวสน์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

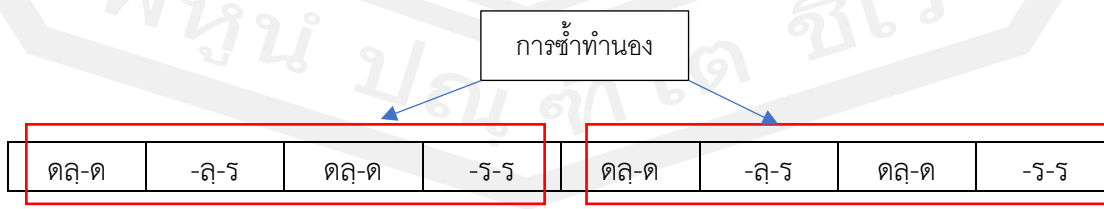
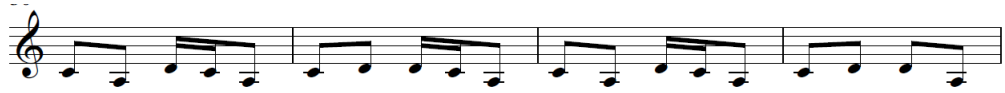
การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 1,3,5 และ7 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 142 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์วนปเวสน์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 143 การซ้ำทำนองลายวนปเวสน์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

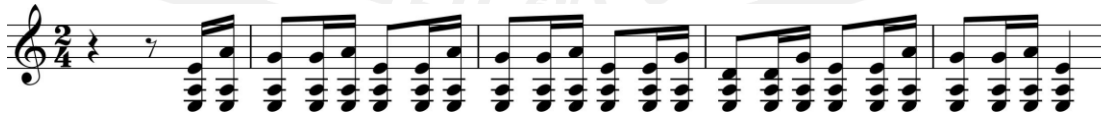
4.4 จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่น ซึ่งเป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณ เป็นลายพรรณนาเรื่องราวในกัณฑ์นี้ เป็นการบรรเลงเล่นในระดับเสียงสูง เสียงต่ำ บางท่วงทำนองจังหวะมีกระชับ เปรียบเสมือนการเดินทางด้วยความลำบาก มีทั้งขึ้นเขา ลงห้วย เข้าป่าที่เต็มไปด้วยสัตว์ป่าน้อยใหญ่

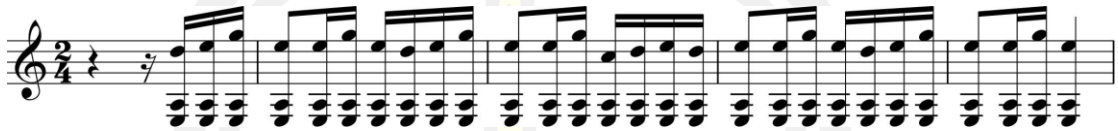
4.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ในลายกัณฑ์วนปเวสน์ ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophonic Texture) ใช้เทคนิคการดีดแบบตบสาย (Hammer-on) และเทคนิคการบบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง ที่บรรเลงด้วยเสียงยาวไปตลอดวรรค เพลง โดยลักษณะของเสียงประสานเป็นเสียงเดียวกันตลอดทั้งลาย ซึ่งใช้สายที่ 2 และสายที่ 3 เป็นเสียงประสานกับทำนองหลัก วิธีการทำเสียงเสพหรือเสียงประสานของพิณเป็นกัณฑ์ที่สี่กษัตริย์เดินเข้าสู่เขาวงกต เมื่อเดินทางถึงนครเจตราชทั้งสี่กษัตริย์จึงแวะเข้าประทับพักหน้าศาลาพระนคร กษัตริย์ผู้ครองนครเจตราชจึงทูลเสด็จครองเมือง แต่พระเวสสันดรทรงปฏิเสธ และเมื่อเสด็จถึงเขาวงกตได้พบศาลาอาศรมซึ่งท้าววิษณุกรรมเนรมิตตามพระบัญชาของท้าวสักกะเทวราช กษัตริย์ทั้งสี่จึงทรงผนวชเป็นฤๅษีพำนักในอาศรมสืบมา ลักษณะพื้นผิวดนตรีโดรนฮาโมนีในลายมีลักษณะ ดังนี้

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์วนปเวสน์ แบบที่ 1

ทำนองหลัก	-มลซ	-ซลม	-มลซ	-ซลม	-มซร	-รซม	-มลซ	-ซลม
เสียงประสาน 1	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ
เสียงประสาน 2	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ

ภาพประกอบ 144 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์วนปเวสน์ แบบที่ 1
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์วนปเวสน์ แบบที่ 2

ทำนองหลัก	รัมมัซัมั	-มัซัมั	รัมมัซัมั	-มัซัดั	รัมมัรัมั	-มัซัมั	รัมมัซัมั	-มัซัมั
เสียงประสาน 1	มฺมฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	มฺมฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	มฺมฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ	มฺมฺมฺมฺ	-มฺมฺมฺ
เสียงประสาน 2	ลฺลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ	ลฺลฺลฺลฺ	-ลฺลฺลฺ

ภาพประกอบ 145 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์วนปเวสน์ แบบที่ 2

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 146 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์วนปเวสน์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

5. ลายกัณฑ์ชูชก

5.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์ชูชก มีความยาวในการบรรเลง 2 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
เกริ่น	จังหวะอิสระ	-	6	B minor
ท่อนที่ 1	2/4	90	7	B minor
ท่อนที่ 2	2/4	90	11	B minor

ลายกัณฑ์ชูชก บรรเลงในกุญแจเสียงบีไมเนอร์ B minor ในการบันทึกโน้ตผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลักเพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน

5.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์ชูชก คือ ทวิบท (Binary Form) หรือ ทูพาร์ทฟอร์ม (Two Part Form) เป็นรูปแบบของเพลงที่มีทำนองสำคัญเพียง 2 กลุ่ม

5.3 ทำนอง (Melody)

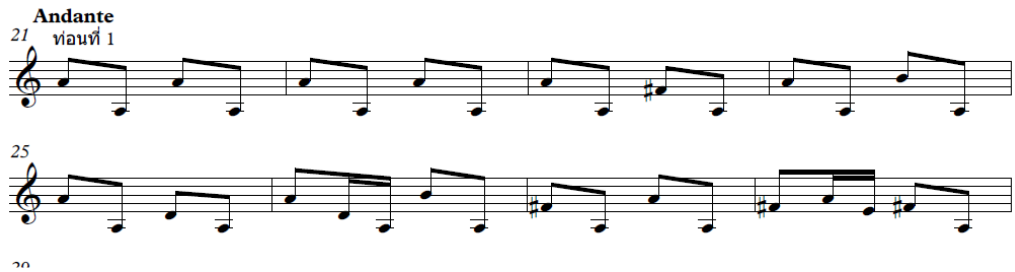
5.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 7 เสียง โดยผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณแบบ ลา-ลา-มี ซึ่งสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล̣ 3
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล̣ 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 1

ภาพประกอบ 147 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์ชูชก

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

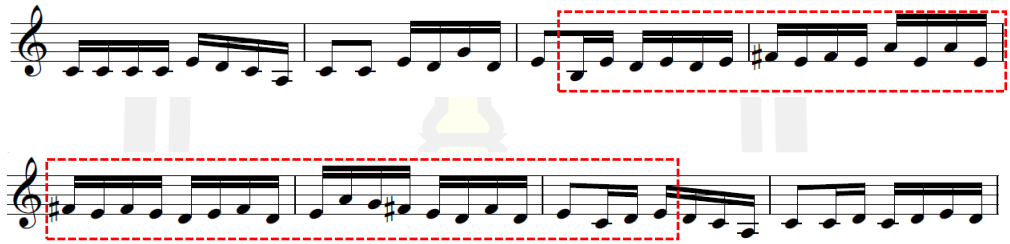
ทำนองหลักท่อนที่ 1 ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบรรเลงลายพิณในการดีดสลับสาย 1 และสาย 2 ของนายทองใส ทับถนน มาสร้างสรรค์ลาย ตัวละครชูชก ที่บุคลิกกิริยาท่าทางของผู้แสดงดูตลกแต่ก็แฝงไปด้วยความน่ากลัว คือการมีเชือกผูกรัดแขนเด็กน้อยสองคนนั่นคือตัวละครกัณหา ชาลี ดังตัวอย่าง

---ล	-ล̣-ล	-ล̣-ล	-ล̣-ล	-ล̣-ล	-ล̣-ฟ	-ล̣-ล	-ล̣-ท
-ล̣-ล	-ล̣-ร	-ล̣-ล	-รลท	-ล̣-ฟ	-ล̣-ล	-ล̣-ฟ	-ลมฟ

ภาพประกอบ 148 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์ชูชก

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

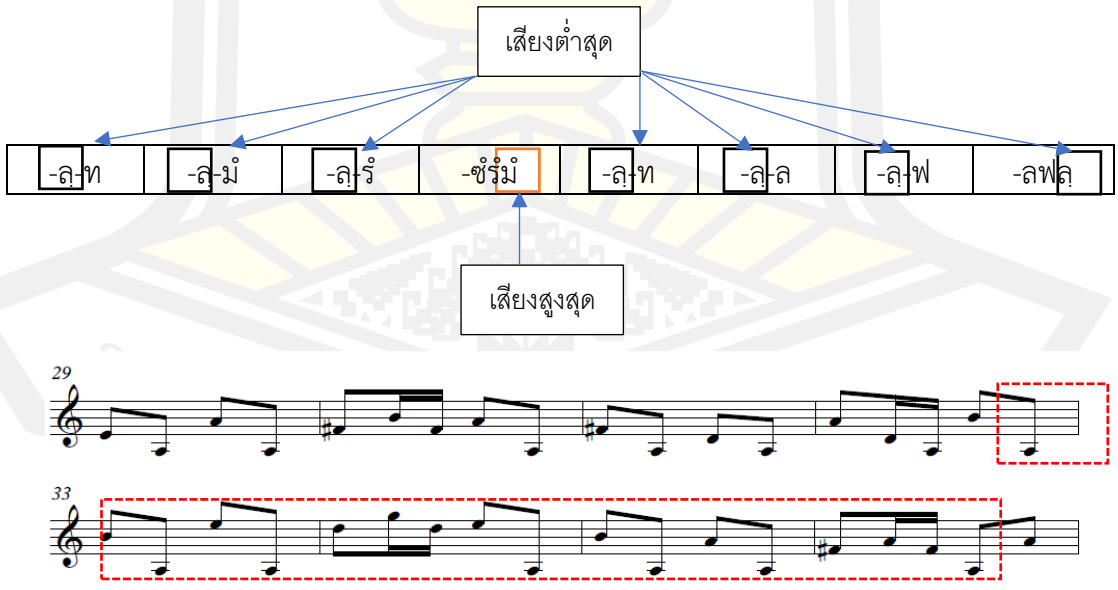
ทำนองหลักท่อนที่ 2 ผู้วิจัยใช้เทคนิคการบรรเลงลายพิณของนายทองใส ทับถนน มาสร้างสรรค์ลาย โดยการนำโน้ตของลายมาสลับเรียบเรียงขึ้นใหม่ การเดินทาง เพื่อไปขอสองกุมาร ทั้งสองมาเป็นทาสรับใช้ โดยเดินทางผ่านผู้คนที่มากหน้าหลายตา และได้สอบถามเส้นทางการไปสู่เขาวงกต ดังตัวอย่าง

-ทมร	มรมฟ	มฟมล	มลมฟ	มฟมร	มฟรม	ลซฟม	รฟรม



ภาพประกอบ 149 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

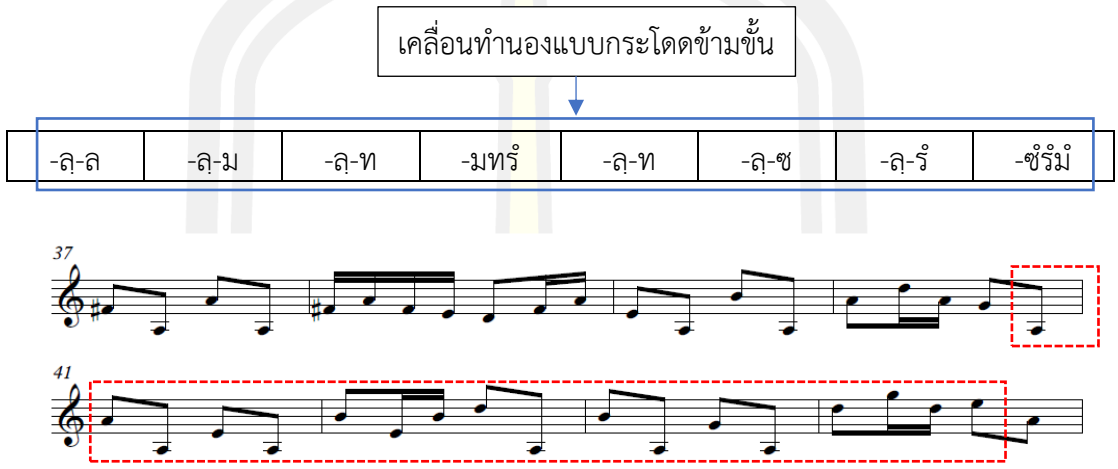
5.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล̣ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ล ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 150 ช่วงเสียงลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

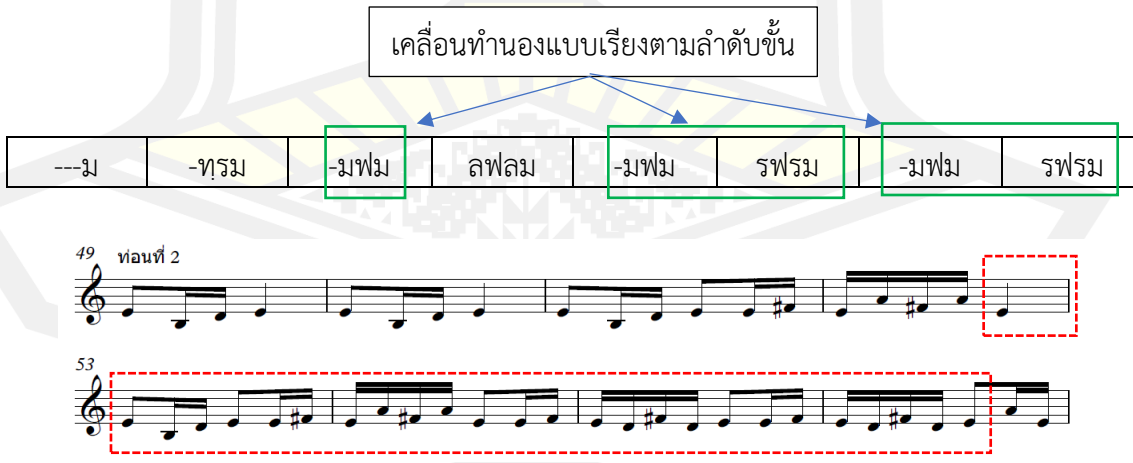
5.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นในลายกัณฑ์ชูชก ดังตัวอย่าง



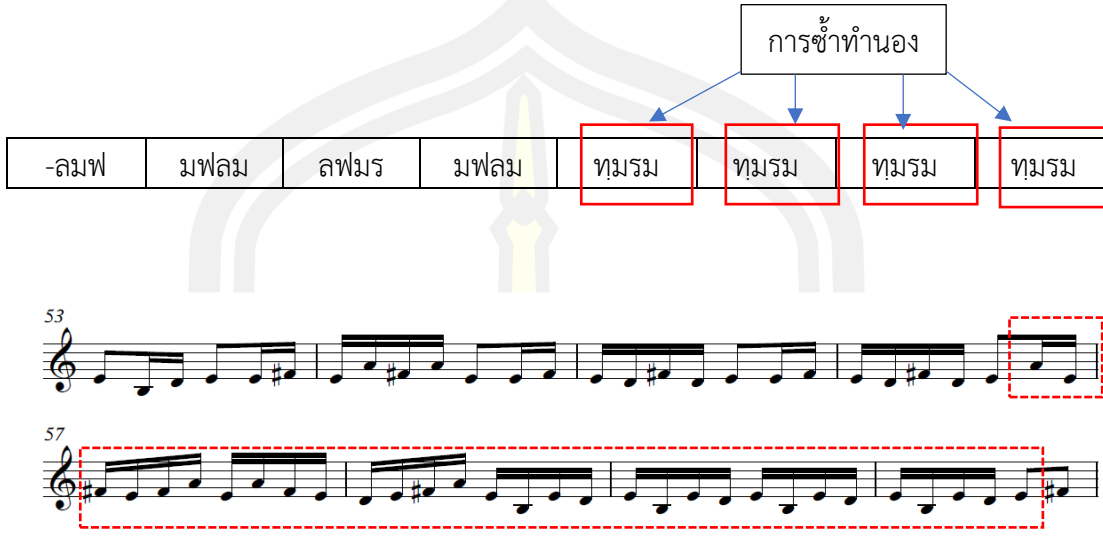
ภาพประกอบ 151 การเคลื่อนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 3,5,6,7 และ 8 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 152 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง เป็นการซ้ำทำนองแบบย้ำอยู่กับที่ ทั้งหมด 4 รอบ



ภาพประกอบ 153 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

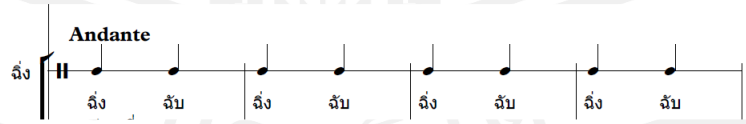
5.4 จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) เกริ่นขึ้นต้นลาย เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่น ส่วนในท่อนที่ 1 และ 2 เป็นจังหวะ (Tempo Guisto) 2/4 ซึ่งใช้จังหวะฉิ่ง 2 ชั้น มาตีกำกับจังหวะในท่อนที่ 1 และเพิ่มเครื่องประกอบจังหวะชิ้นอื่น ๆ ในท่อนที่ 2 โดยได้แนวคิดมาจากเพลงไทยเดิมคือ เพลงเส้นเหล้า ซึ่งเป็นเพลงประจำกัณฑ์ชูชก มีรายะเอียดดังนี้

ท่อนที่ 1

ฉิ่ง

---O	---X	---O	---X	---O	---X	---O	---X



ภาพประกอบ 154 จังหวะฉิ่งในท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

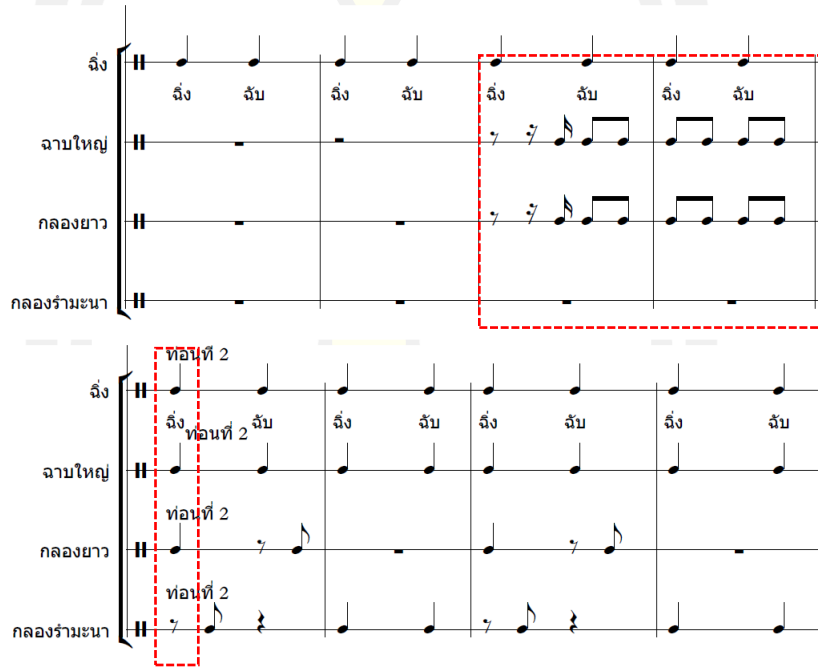
จังหวะเชื่อมท่อนที่ 1-2

กลองยาว

----	----	----	----	--XX	-X-X	-X-X	-X-X

ฉาบใหญ่

----	----	----	----	--XX	-X-X	-X-X	-X-X



ภาพประกอบ 155 จังหวะเชื่อมท่อนที่ 1-2 ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ท่อนที่ 2

ฉิ่ง

---O	---X	---O	---X	---O	---X	---O	---X

กลองยาว

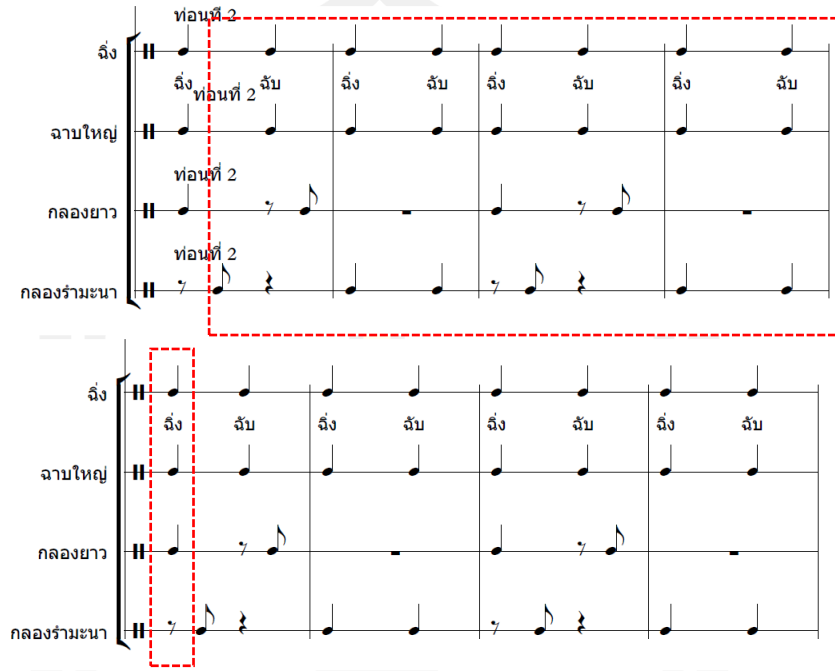
---X	----	-X--	---	---X	----	-X--	---

กลองรำมะนา

----	-X--	---X	---X	----	-X--	---X	---X

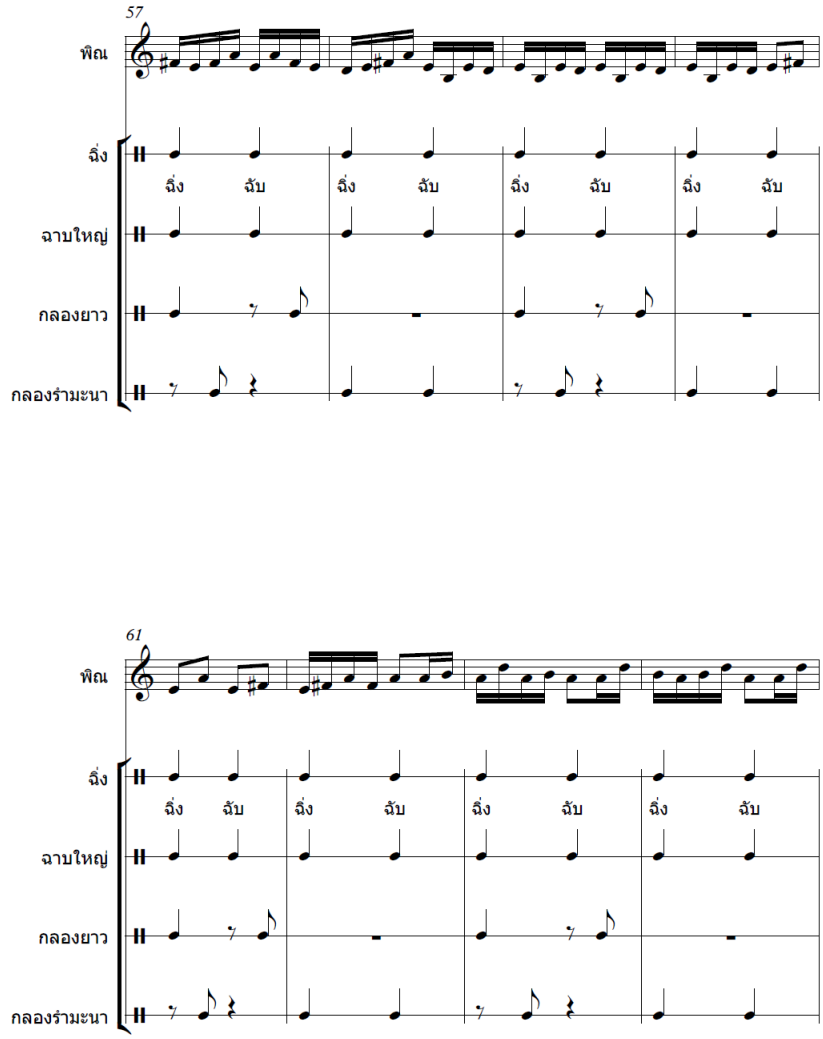
ฉาบใหญ่

---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X



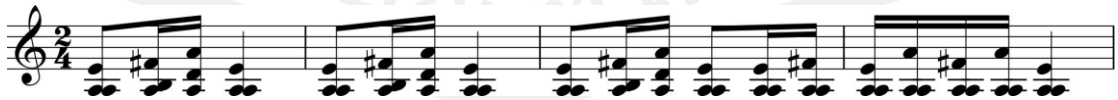
ภาพประกอบ 156 จังหวะท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

5.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) ในทำนองเกริ่น ในท่อนที่ 1 และในท่อนที่ 2 ดนตรีที่มีแต่ทำนองเพียงทำนองเดียวและในท่อนที่ 2 ใช้เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง ที่บรรเลงด้วยเสียงยาวไปตลอดวรรคของลาย โดยลักษณะของเสียงประสานเป็นเสียงเดียวกันตลอดทั้งลาย

ภาพประกอบ 157 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์ชูชก

ทำนองหลัก	---ม	-ทฺรม	---ม	-ทฺรม	---ม	-ทฺรม	-มฟม	ลฟลม
เสียงประสาน 1	---ลฺ	-ฟลลฺ	---ลฺ	-ฟลลฺ	---ลฺ	-ฟลลฺ	-ลลลฺ	ลฺลลฺลฺ
เสียงประสาน 2	---ลฺ	-ลลลฺ	---ลฺ	-ลฺลฺลฺ	---ลฺ	-ลลฺลฺ	-ลลลฺ	ลฺลลฺลฺ



ภาพประกอบ 158 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 159 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ชูชก
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

6. ลายกัณฑ์จุลพน

6.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์จุลพน มีทั้งหมด 2 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 1.30 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	จังหวะอิสระ	-	8	B minor
ท่อนที่ 2	2/4	130	15	B minor

ลายกัณฑ์จุลพน บรรเลงในกุญแจเสียงเดียวกันกับลายชูชกคือบีไมเนอร์ B minor ในการบันทึกโน้ตผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลัก ในที่นี้เพื่อให้อารมณ์ต่อเนื่องจากลายชูชก เพราะเป็นเนื่องเรื่องที่มีความต่อเนื่องกัน โดยมีชูชกเป็นตัวละครหลัก

6.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์จุลพล คือ ทวิบท (Binary Form) หรือ ทูพาร์ท ฟอร์ม (Two Part Form) เป็นรูปแบบของเพลงที่มีทำนองสำคัญเพียง 2 กลุ่ม

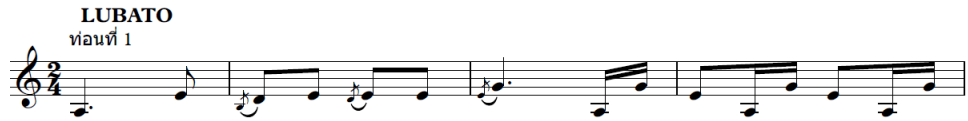
6.3 ทำนอง (Melody)

6.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 7 เสียง โดยผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณแบบ ลา-ลา-มี เหมือนกับลายกัณฑ์ชูชก ซึ่งทั้งสองกัณฑ์นี้เป็นเนื้อหาที่มีเรื่องราวต่อเนื่องกัน โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

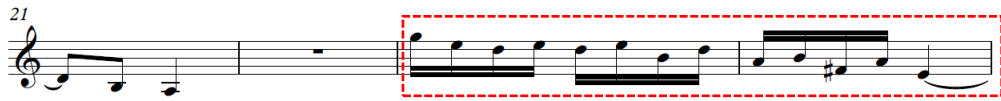
ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ลˏ 3
ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ลˏ 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลˌ	ซˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ทˌ	ล	ซ	ฟ	ม 1

ภาพประกอบ 160 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

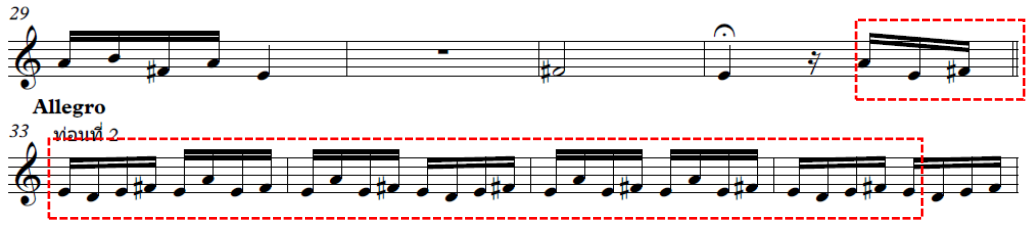
ทำนองหลักท่อนที่ 1 สื่อถึงสื่อถึงความชะล่าใจของชูชกที่เดินมาถึงทางเข้าเขาวงกต โดยไม่รู้ว่ามีการรักษาความปลอดภัยจากผู้บุกรุก ดังตัวอย่าง

---ลˏ	----	-ม-ทˏรˏ	-ม-รมˏ	-ม-มซˏ	----	-ลˏซม	-ลˏซม

ภาพประกอบ 161 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

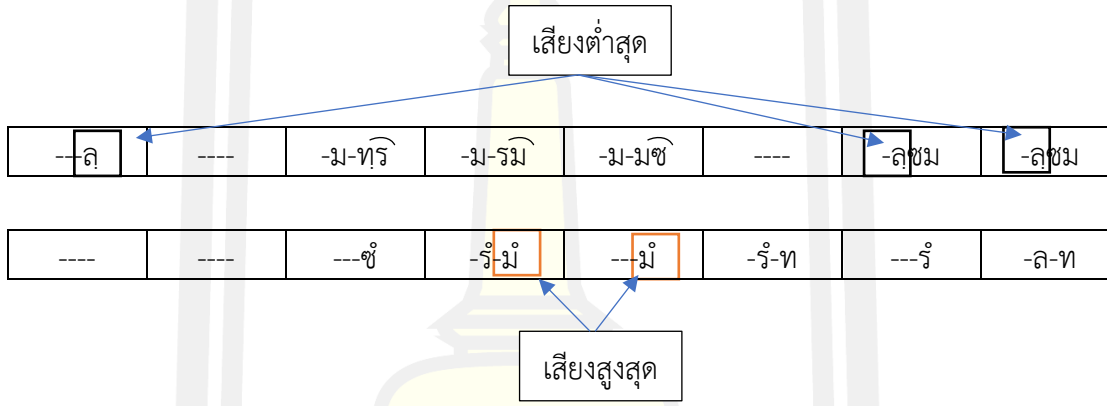
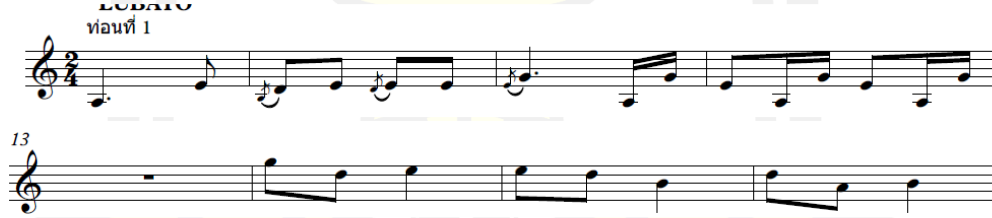
ทำนองหลักท่อนที่ 1 รูปแบบที่ 2 สื่อถึงหมาของนายพรานเจตบุตรเห่าชูชกและจะวิ่งเข้ากัด

---ซˌ	มˌรˌมˌรˌ	มˌทรˌล	ทฟลม

ภาพประกอบ 162 ทำนองหลักท่อนที่ 1 รูปแบบที่ 2 ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 2 โดยในท่อนนี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงชูชกวิ่งหนีหมาและได้ปีนขึ้นต้นไม้เพื่อหลบวิถีลูกธนูของนายพรานเจตบุตรที่หมายจะเอาชีวิตของชูชก

ลมฟม	รมฟม	ลมฟม	ลมฟม	รมฟม	ลมฟม	ลมฟม	รมฟม

ภาพประกอบ 163 ทำนองหลักท่อนที่ 2 กัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

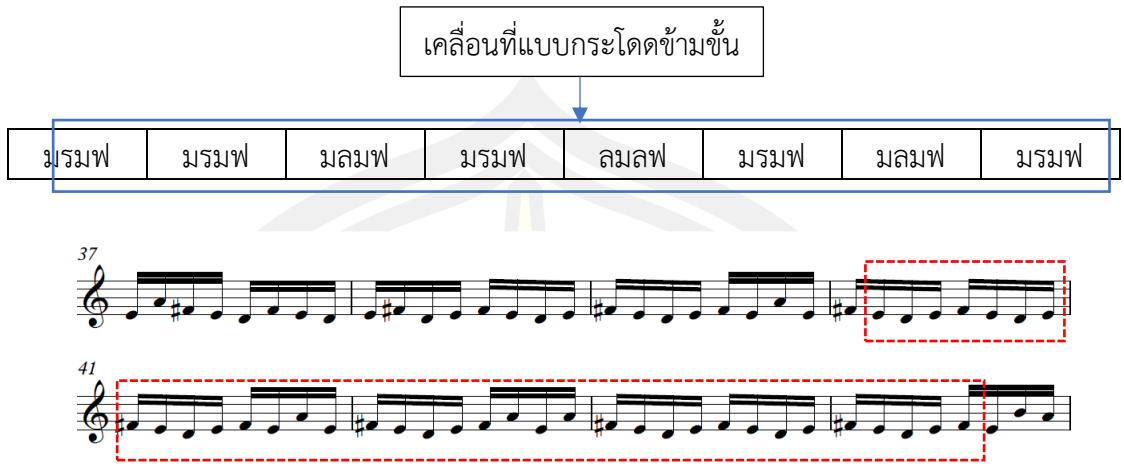
6.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล̣ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง มˑ ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 164 ช่วงเสียงลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

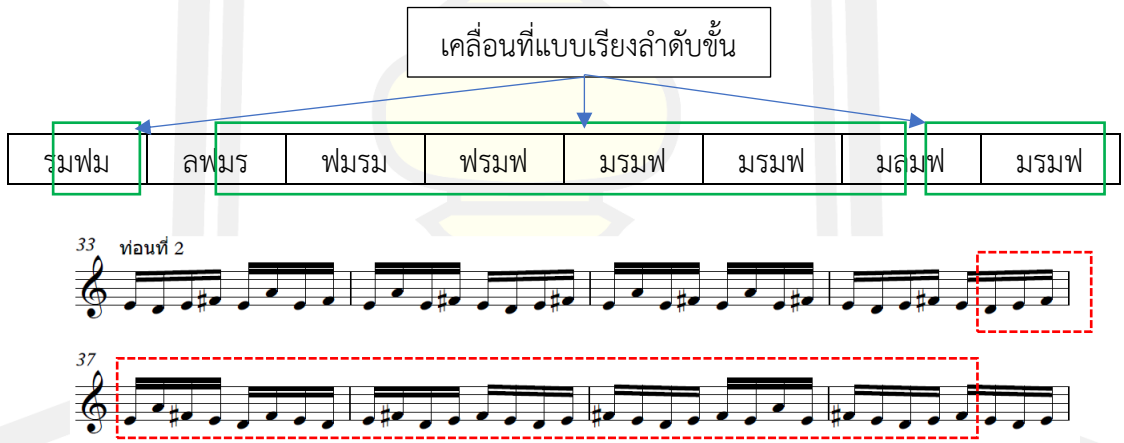
6.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นของลายกัณฑ์จุลพน ดังตัวอย่าง



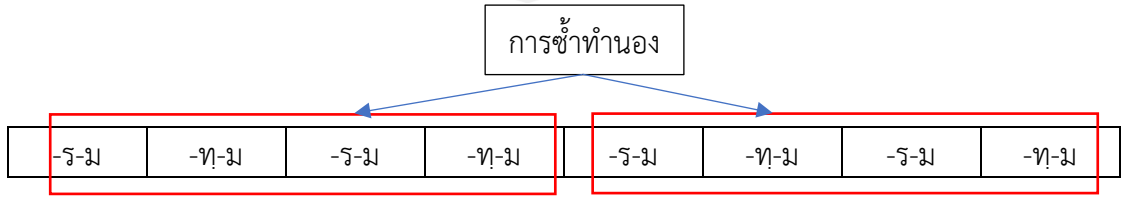
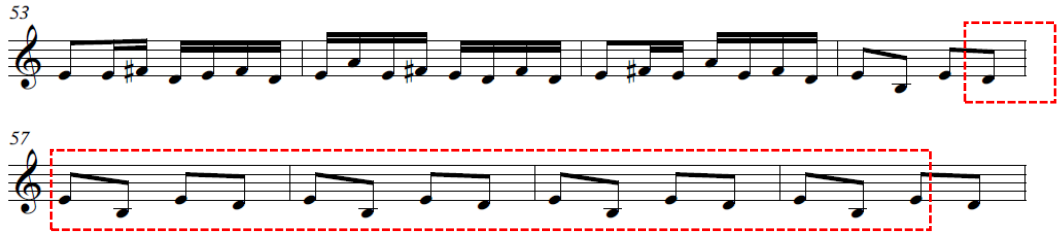
ภาพประกอบ 165 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่เรียงตามลำดับขั้นของลายกัณฑ์จุลพน ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 166 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง เพื่อสื่อถึงความเนื่อยล้าจากการวิ่งหนีตายเอาตัวรอดของชูชก ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 167 การซ้ำทำนอง ลายกัณฑ์กัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

6.4 จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) ท่อนที่ 1 เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่น ส่วนในท่อนที่ 2 เป็นจังหวะตายตัว (Tempo Guisto) 2/4 ซึ่งใช้กลองยาว กลองรำมะนา และฉิ่ง ในการบรรเลง มีรายะเอียดดังนี้

ฉิ่ง

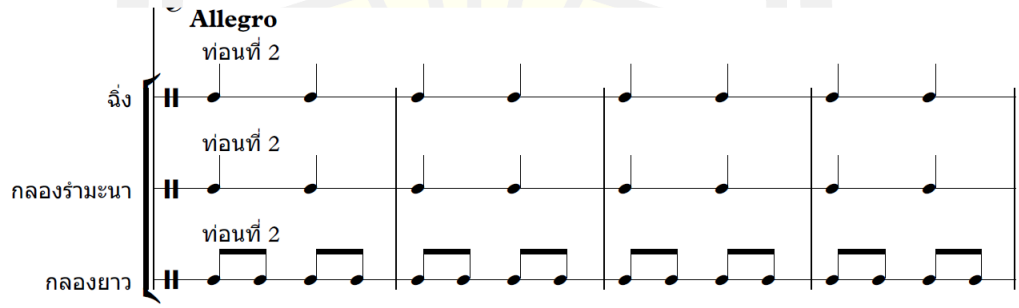
---o	---o	---o	---o	---o	---o	---o	---o

กลองรำมะนา

---x	---x	---x	---x	---x	---x	---x	---x

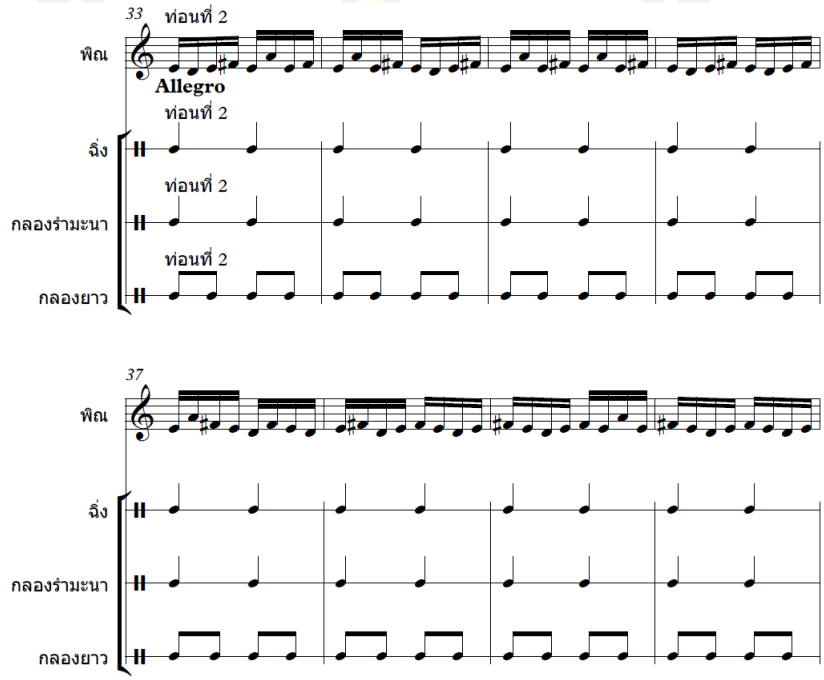
กลองยาว

-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	-x-x

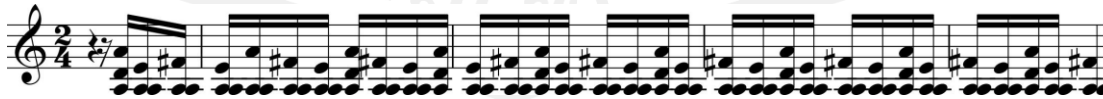


ภาพประกอบ 168 จังหวะในลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

6.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ในลายกัณฑ์จุลพน ใช้เนื้อดนตรีแบบเดียวกันกับกัณฑ์ชูชก ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) ดนตรีที่มีแต่ทำนองเพียงทำนองเดียว และเทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) ในท่อนที่ 2 เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง นอกจากนี้ยังใช้เทคนิคการดีดแบบลื่นไหล (Legato) และการดีดแบบตบสาย (Hammer-on)

ภาพประกอบ 169 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) ลายกัณฑ์จุลพน

ทำนองหลัก	รมฟม	ลฟมร	ฟมรม	ฟรมฟ	มรมฟ	มรมฟ	มลมฟ	มรมฟ
เสียงประสาน 1	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล
เสียงประสาน 2	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล	ลฺลฺลฺล

ภาพประกอบ 170 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 171 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์จุลพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

7. ลายกัณฑ์มหาพน

7.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์มหาพน มีทั้งหมด 2 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 1.30 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	จังหวะอิสระ	-	10	G minor
ท่อนที่ 2	2/4	100	15	G minor

ลายกัณฑ์มหาพน บรรเลงในกุญแจเสียงจีไมเนอร์ G minor ในการบันทึกโน้ตผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor ในกัณฑ์ที่ผู้บรรเลงเปลี่ยนบันไดเสียงบรรเลงในคีย์ G minor เพื่อเปลี่ยนอารมณ์และความรู้สึกจากกัณฑ์จุลพน ให้ดูมีความยิ่งใหญ่สมกับชื่อมหาพน หรือป่าใหญ่ เป็นกัณฑ์ชูชกหลอกล่ออจุตฤาษีให้บอกทางสู่อาศรมพระเวสสันดร

7.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์มหาพนเป็นรูปแบบ ทวิบท (Binary Form) หรือ ทูพาร์ทฟอร์ม (Two Part Form)

7.3 ทำนอง (Melody)

7.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 6 เสียง (Hexatonic) โดยผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณแบบ ลา-ลา-มี เหมือนกับลายกัณฑ์จุลพล โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 1

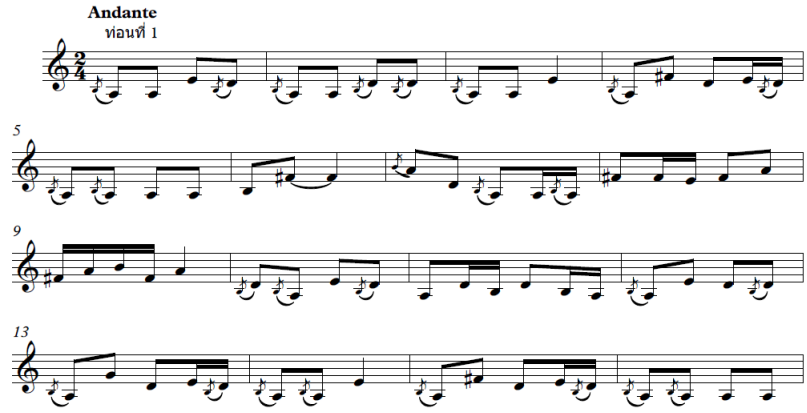
ภาพประกอบ 172 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 1 นำแนวคิดลายอ่านหนังสือของนายทองใส ทับถนน มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเป็นการเปลี่ยนตัวโน้ตจากเสียง “ด” เป็นเสียง “ท” และเปลี่ยนเสียง “ซ” เป็นเสียง “ฟ” เพื่อสื่อถึงฤาษีเจรจาต่อว่าให้ชูชกว่าจะมาขอสองกุมาร โดยนำบทเทศน์แหล่มาใส่ทำนองลายพิณ ในตอนที่ฤาษีต่อว่าให้กับชูชก ดังนี้

เจ้าสิมาบวบบี้ ถึงพี้เรื่องหยัง
พระเวสมาอยู่ยั้ง กลางป่าไพรพนา
หนีเมืองมาเพราะทำทาน สู่ประการเหมิดสิ้น
มาถือศีลอยู่ด้าว ตอมมัทรีและลูกอ่อน
ยังผ้าผ่อนนุ่งคาคิงท่อนั้น แนวสิให้กะบ่มี
ยังนำมาฮอดพี้ สิป่นปี้ป่วนขอ
ซ่างบ่มีเมืองพอ บ่อยากอายฟ้าดิน
หรือสิมาขอหล่า สองกุมารลูกท่าน
เจ้ากะซ่างหน้าด้าน สิกวนท่านอยู่บ่วาย

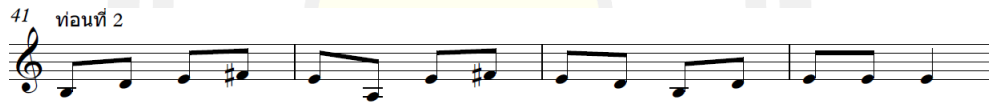
(พระครูสุตสารพิมล, 2558)

ตัวอย่างโน้ตทำนองหลักท่อนที่ 1

--ทฺลฺ	-ลฺ-ม	-ทฺรฺ-ทฺลฺ	-ลฺ-ทฺรฺ	-ทฺรฺ-ทฺลฺ	-ลฺ-ม	---ทฺลฺ	-ฟ-ร
-มทฺรฺทฺลฺ	-ทฺลฺ-ลฺ	-ลฺ-ท	-ฟ--	---ทฺลฺ	-ร-ทฺลฺ	-ลฺทฺลฺฟ	-ฟมฟ
-ล-ฟ	ลทฟล	---ทฺรฺ	-ทฺลฺ-ม	-ทฺรฺ-ล	-รทฺร	-ทฺลทฺลฺ	-ม-ร
-ทฺรฺ-ทฺลฺ	-ฟ-ร	-มทฺรฺทฺลฺ	-ทฺลฺ-ม	---ทฺลฺ	-ฟ-ร	-มทฺรฺทฺลฺ	-ทฺลฺ-ลฺ

ภาพประกอบ 173 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

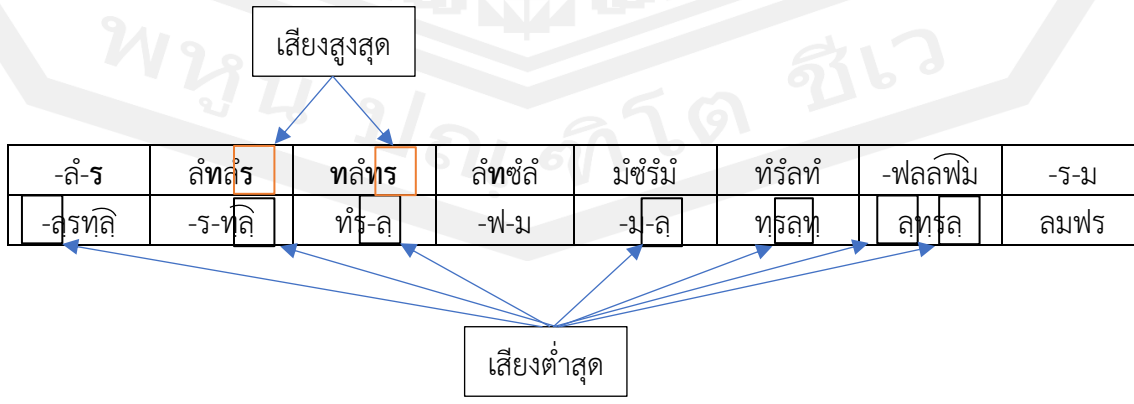
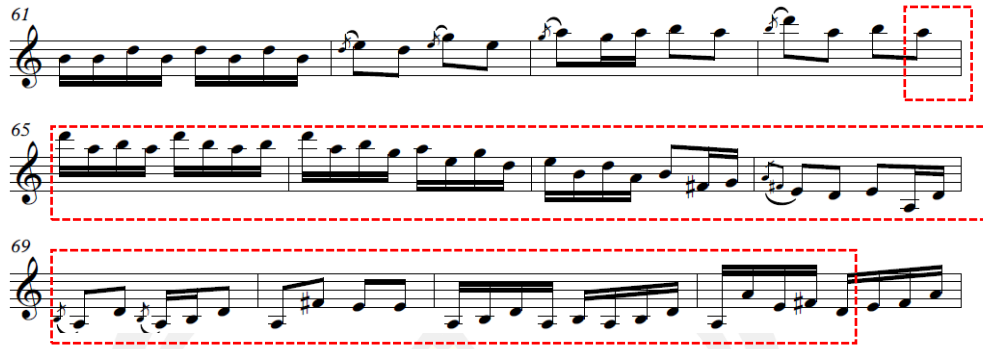
ทำนองหลักท่อนที่ 2 นำแนวคิดในการบรรเลงลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยเป็นการเปลี่ยนตัวโน้ตจากเสียง “ด” เป็นเสียง “ท” และเปลี่ยนเสียง “ซ” เป็นเสียง “ฟ” และสร้างสรรค์โดยการขยายทำนอง

---ทฺ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ล-ม	-ฟ-ม	-ร-ทฺ	-ร-ม	-ม-ม



ภาพประกอบ 174 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

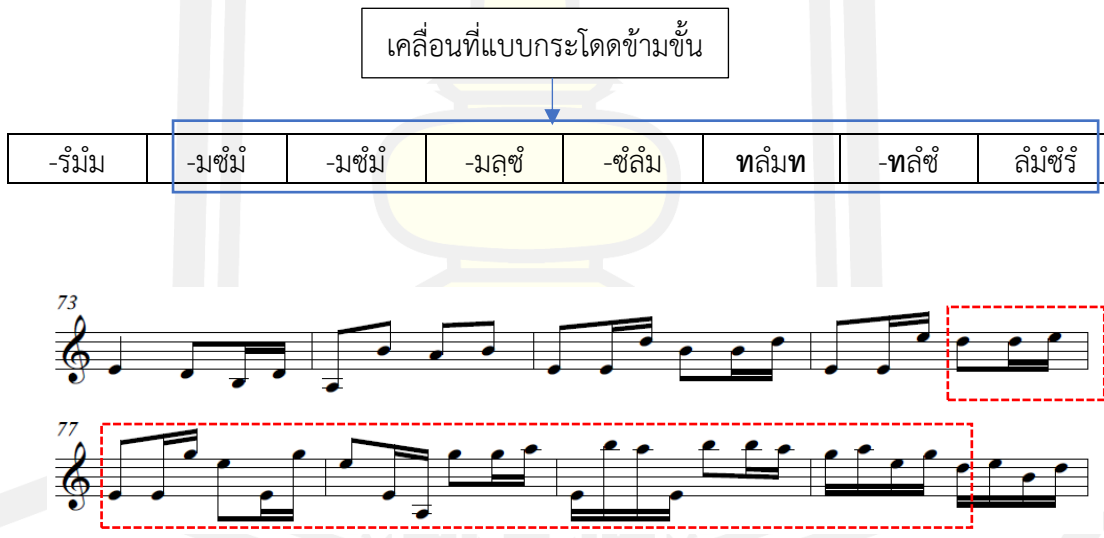
7.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ลฺ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง **ร** ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 175 ช่วงเสียงลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

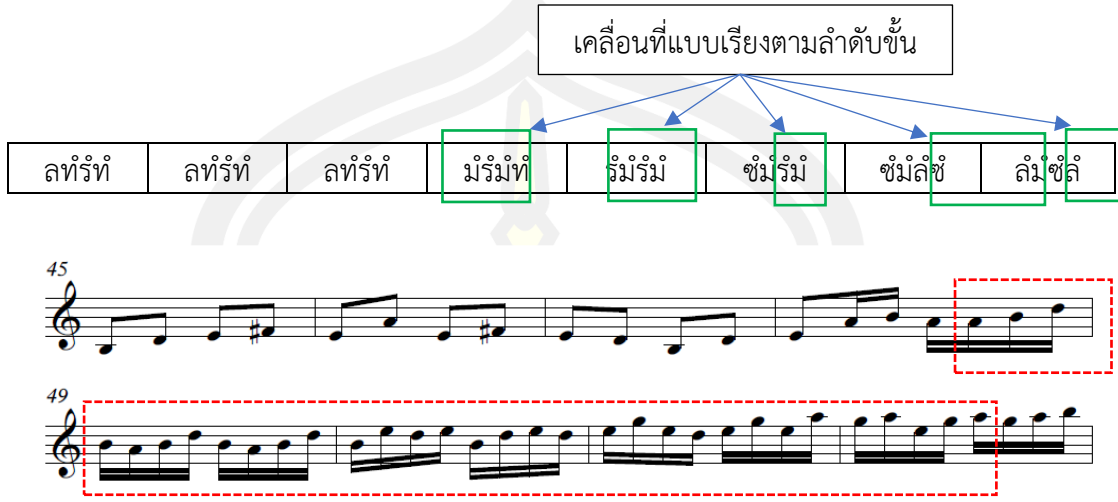
7.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นของลายกัณฑ์มหาพน ดังตัวอย่าง



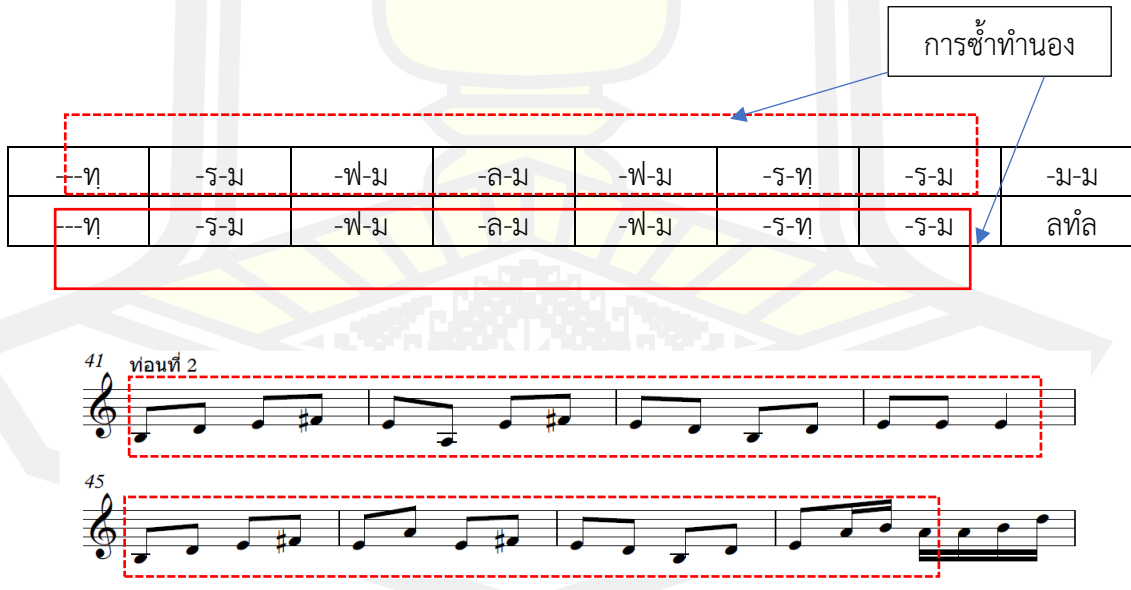
ภาพประกอบ 176 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่เรียงตามลำดับขั้นของลายกัณฑ์มหาพน ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 177 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง เป็นการซ้ำทำนองทั้งประโยคจนจบเพลง ดังตัวอย่าง



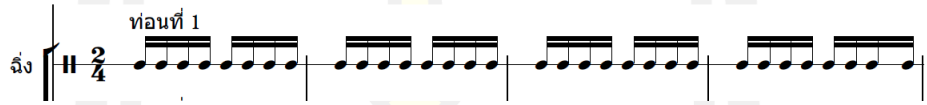
ภาพประกอบ 178 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

7.4 จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่นใช้ในท่อนที่ 1 และจังหวะตายตัว (Tempo Guisto) 2/4 ใช้ในท่อนที่ 2 ใช้โดยใช้กลองยาว กลองรำมะนา และฉิ่ง เป็นจังหวะตัวกำหนดจังหวะหลัก มีรายละเอียด ดังนี้

ท่อนที่ 1

ฉิ่ง

oooo	oooo	oooo	oooo	oooo	oooo	oooo	oooo	oooo	oooo

ภาพประกอบ 179 จังหวะท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ท่อนที่ 2

ฉิ่ง

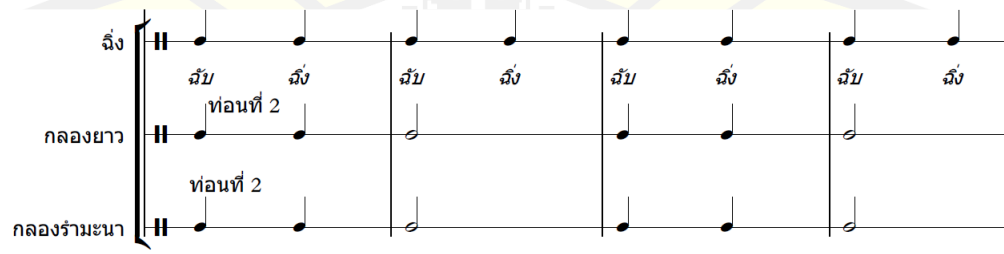
---x	----o	---x	----o	---x	----o	---x	----o

กลองยาว

---x	---x	---x	----	---x	---x	---x	----

กลองรำมะนา

---x	---x	---x	----	---x	---x	---x	----



ภาพประกอบ 180 จังหวะท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

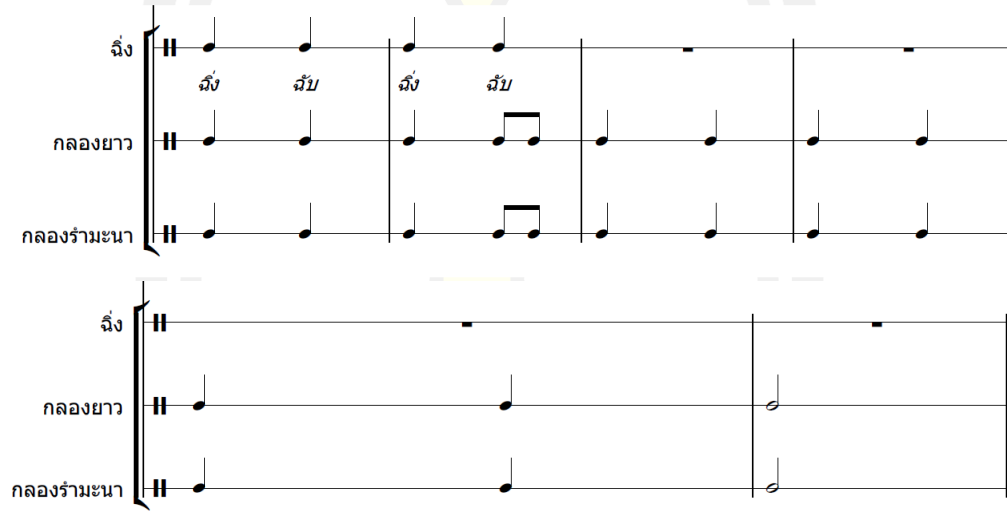
จังหวะจบ

กลองยาว

-x-x	---x	---x	---x	---x	---x	---x	----

กลองรำมะนา

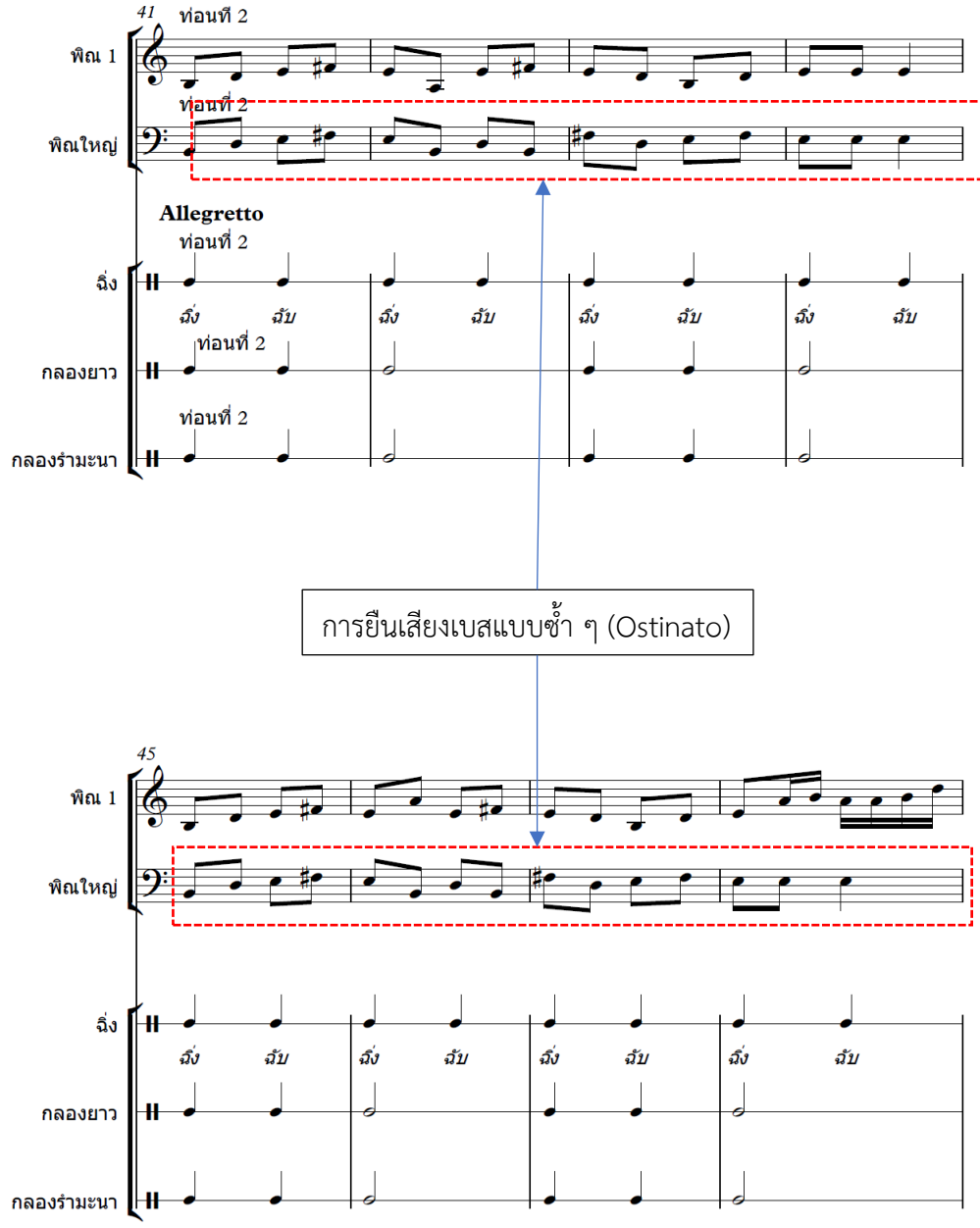
-x-x	---x	---x	---x	---x	---x	---x	----



ภาพประกอบ 181 จังหวะจบลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

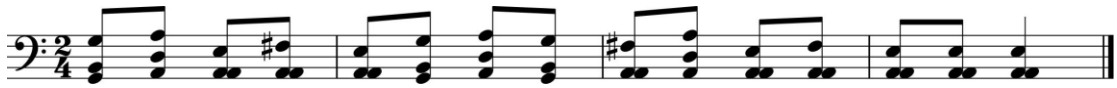
7.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ในลายกัณฑ์มหาพน ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวดนตรีแบบดนตรีประสานแนว Homophony โดยมีทำนองลาย 2 แนว ซึ่งใช้พิณ 2 ตัว เพื่อสื่อถึงการพูดคุยเจรจาระหว่างชูชกกับฤาษี และสร้างสีสันของเสียงให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato) เป็นการเดินเสียงเบสยืนพื้น ในลายกัณฑ์มหาพน และใช้เทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) การดีดแบบตบสาย (Hammer-on) การดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off) การดีดแบบลื่นไหล (Legato) และยังใช้เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี Drone harmony ในท่อนที่ 2 ในการบรรเลงพิณตัวที่ 2 เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง



ภาพประกอบ 182 โน้ตรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์มหาพน

ทำนองหลัก	---ทฺ	-ร-ม	ฟ-ม	-ทฺ-ร	-ทฺ-ฟ	-ร-ม	-ฟ-ม	-ม-ม
เสียงประสาน1	---ซ	-ล-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ซ-ล	-ซ-ลฺ	-ล-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ
เสียงประสาน 2	---ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ลฺ-ลฺ

ภาพประกอบ 183 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 184 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์มหาพน
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

8. ลายกัณฑ์กุมาร

8.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์กุมาร มีทั้งหมด 3 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 4 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	จังหวะอิสระ	-	15	C# minor
ท่อนที่ 2	จังหวะอิสระ	-	27	C# minor
ท่อนที่ 3	จังหวะอิสระ	-	17	C# minor

ในทางปฏิบัติลายกัณฑ์กุมาร บรรเลงในกุญแจเสียงซีชาร์ปไมเนอร์ C# minor แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลักเพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสาน ที่ผู้วิจัยบรรเลงในกุญแจเสียง C# minor เพราะเสียง C# มีระยะห่างจากเสียง F# ขั้นคู่ 5 ดังที่ใช้ในลายกัณฑ์ทศพร ลายกัณฑ์หิมพานต์ ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระเวสสันดรตั้งแต่ตอนต้นเรื่อง คือได้อยู่บ้านเมืองอย่างมีความสุข แต่พอมาถึงลายกัณฑ์กุมารนั้น เป็นเรื่องราวได้ออกมาพำนักอาศัยอยู่ในป่า การใช้ชีวิตประจำวันก็เปลี่ยนไป แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคงดำรงไว้คือการมีจิตใจเมตตา

ให้ทาน เปรียบดังบันไดเสียงพิณที่ห่างกัน ขึ้นคู่ 5 เป็นขั้นคู่เพอร์เฟค และนำลายพิณของนายพิณ เพชร ทิพย์ประเสริฐ โดยนำทำนองมาบางส่วนมาเป็นวัตถุดิบในสร้างสรรค์

8.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์กุมารเป็นสังคีตลักษณ์สามตอน ตรีบท (Ternary form หรือ Three part form)

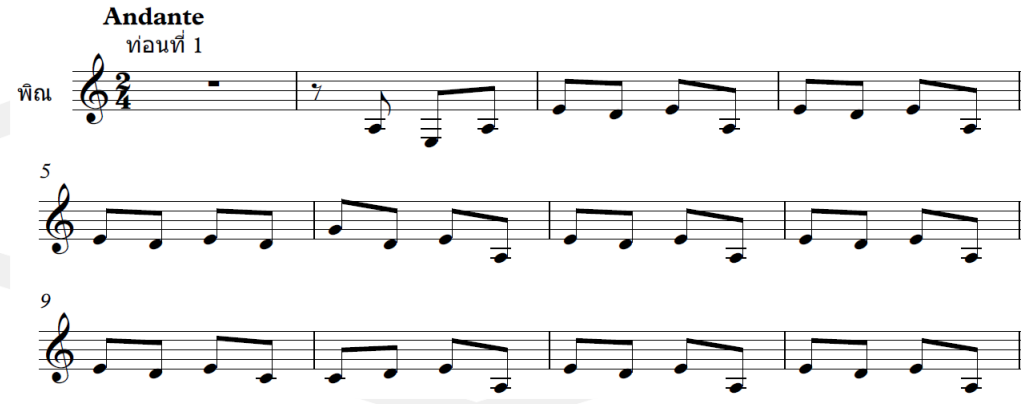
8.3 ทำนอง (Melody)

8.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 6 เสียง (Hexatonic) ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

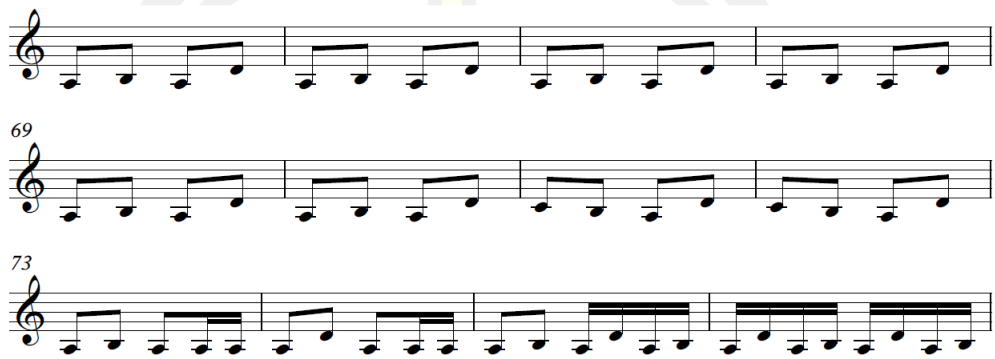
ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ล̣	ซ̣	ฟ̣	ม̣	ร̣	ด̣	ท̣	ล̲ 3
มˌ	รˌ	ดˌ	ทˌ	ล	ซ	ม	ร	ด	ท	ล̣	ซ̣	ฟ̣	ม̣ 2
ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล̣ 1

ภาพประกอบ 185 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

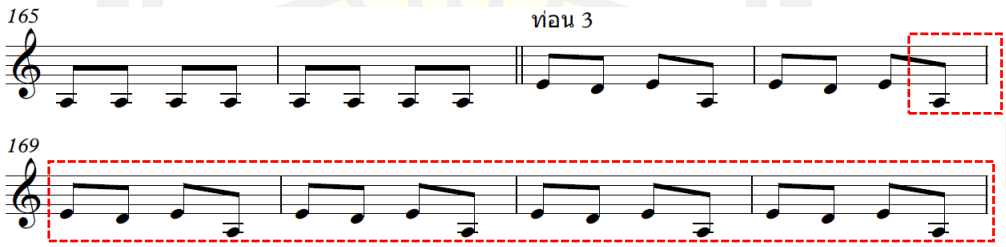
ทำนองหลักท่อนที่ 1 สื่อถึง พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนบกเหตุแห่งการพลัดพราก เดินทางเข้าป่าหาผลไม้ของนางมัทรี แต่ก็แปลกประหลาดผลไม้ที่เคยมีลูกดกเต็มต้มกลับไม่มี

----	----	----	-ล̣-ม̣	-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม
-ล̣-ม	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม
-ล̣-ม	-ร-ม	-ด-ด	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม

ภาพประกอบ 186 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 2 สื่อถึง ชูชกเข้าทูลขอกัณหา ชาลี ต่อองค์พระเวสสันดร ในขณะที่พระนางมัทรีไม่อยู่

-ล̣-ล̣	-ท-ล̣	-ร-ล̣	-ท-ล̣	-ร-ล̣	-ท-ล̣	-ร-ล̣	-ท-ล̣
-ร-ล̣	-ท-ล̣	-ร-ล̣	-ท-ล̣	-ร-ด	-ท-ล̣	-ร-ด	-ท-ล̣
-ร-ล̣	-ท-ล̣	-ลล̣ล̣	-ร-ล̣	-ล̣ล̣ล̣	-ท-ล̣	รล̣ทล̣	รล̣ทล̣

ภาพประกอบ 187 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

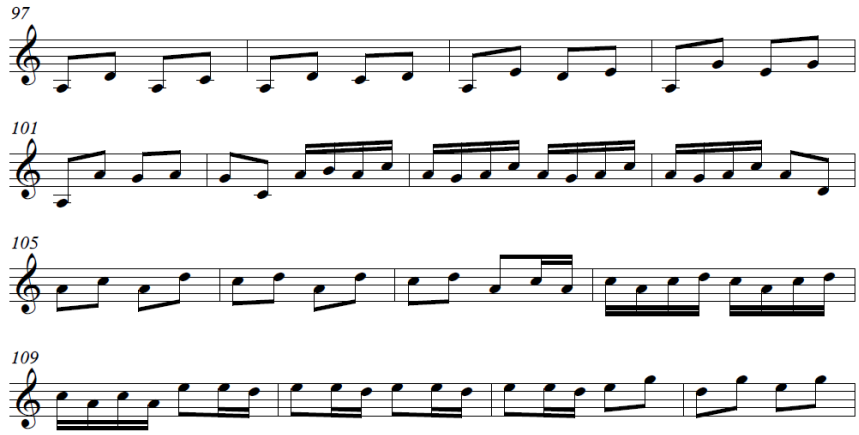
ทำนองหลักท่อนที่ 3 สื่อถึง ชูชกผูกแขนกัณหา ชาลี ลากจูง และเฆี่ยนตี เดินทางฝ่าป่าเขาอันกว้างใหญ่ ทั้งล้มลุกคลุกคลาน ร้องไห้ ทนทุกข์ทรมารจากความเจ็บปวดและความหวาดกลัว

-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม

ภาพประกอบ 188 ทำนองหลักท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

8.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล฻ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ซ฻ ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุด

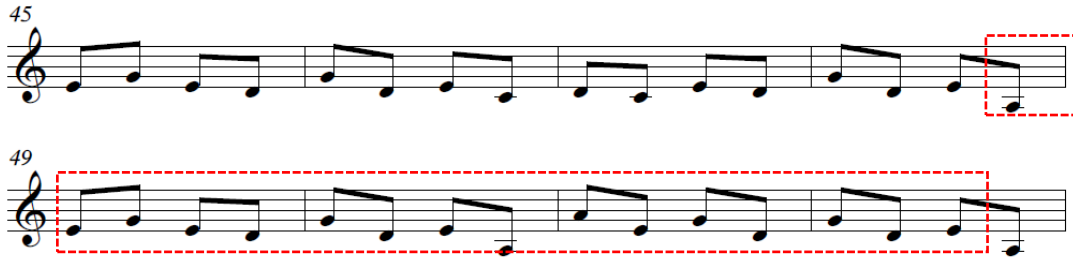
เสียงสูงสุด

-ม-ล฻	-ร-ล฻	-ด-ล฻	-ร-ด	-ร-ล฻	-ม-ร	-ม-ล฻	-ซ-ม
-ซ-ล฻	-ล-ซ	-ล-ซ	-ด-ล	ซลด฻ล	ซลด฻ล	ซลด฻ล	ซลด฻ล
-ร฻-ล	-ด฻-ล	-ร฻-ด฻	-ร฻-ล	-ร฻-ด฻	-ร฻-ล	-ด฻ลด฻	ลด฻ร฻ด฻
ลด฻ร฻ด฻	ลด฻ลม฻	-ม฻ร฻ม฻	-ม฻ร฻ม฻	-ม฻ร฻ม฻	-ม฻ร฻ม฻	-ซ฻-ร฻	-ซ฻-ม฻

ภาพประกอบ 189 ช่วงเสียงลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

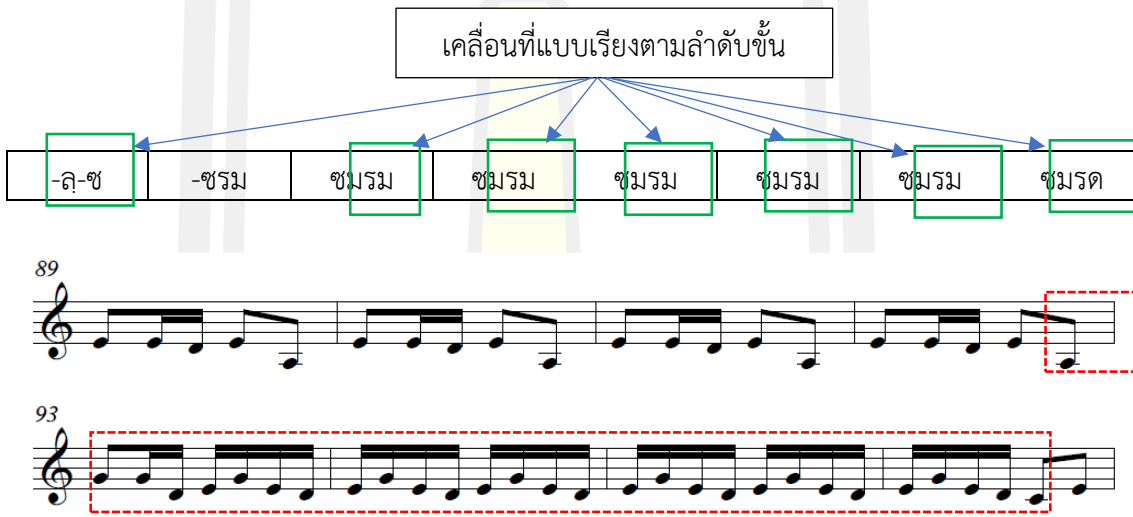
8.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นของลายกัณฑ์กุมาร ดังตัวอย่าง

เคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น

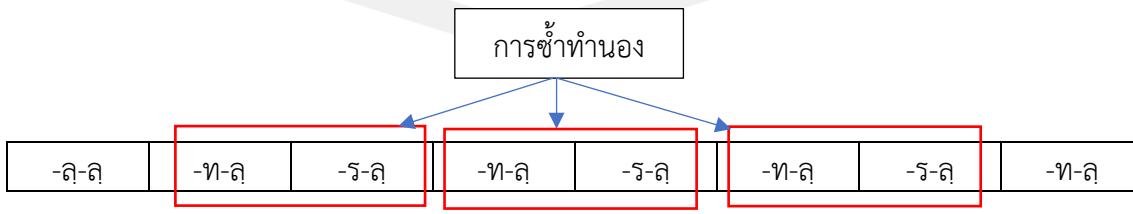
-ล฻-ม	-ซ-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ล฻-ล	-ม-ซ	-ร-ซ	-ร-ม

ภาพประกอบ 190 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

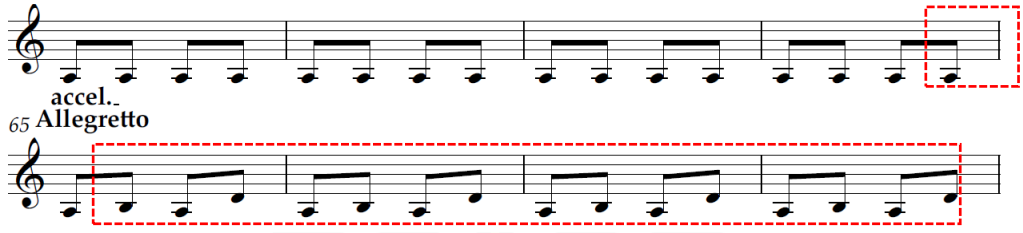
การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่เรียงตามลำดับขั้นของลายกัณฑ์กุมาร ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 191 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง โดยลายกัณฑ์กุมารจะมีทำนองที่ซ้ำกันเกือบตลอดทั้งลาย แต่ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเพิ่มความเร็ว ลดความเร็ว ในบางจังหวะ เพื่อให้ดึงอารณ์และความรู้สึกของผู้ฟังให้มากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่าง





ภาพประกอบ 192 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

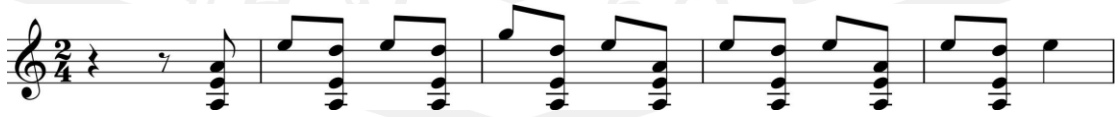
8.4 จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่น ซึ่งเป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณ เป็นลายพรรณนาเรื่องราวในกัณฑ์นี้ พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนกับเหตุแห่งการพลัดพราก ชูชกเข้าทูลขอกัณหา ชาลี ต่อองค์พระเวสสันดร รวมถึงชูชกผูกแขนกัณหา ชาลี ลากจูง และเฆี่ยนตี เดินทางฝ่าป่าเขาอันกว้างใหญ่ ทั้งล้มลุกคลุกคลาน ร้องไห้ ทนทุกข์ทรมารจากความเจ็บปวดและความหวาดกลัว

8.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) และใช้เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) เป็นทำนองเพลงที่ใช้เสียงประสานเพียงเสียงเดียวหรือสองเสียง โดยบรรเลงพรรณนาพระเวสสันดรทรงให้ทานสองโอรสแก่เฒ่าชูชก พระนางมัทรีฝันร้ายเหมือนบอกเหตุแห่งการพลัดพราก รุ่งเช้าเมื่อนางมัทรีเข้าป่าหาอาหารแล้ว ชูชกจึงเข้าเฝ้าทูลขอสองกุมาร สองกุมารจึงพากันลงไปซ่อนตัวอยู่ที่สระ พระเวสสันดรจึงลงเสด็จติดตามสองกุมาร แล้วจึงมอบให้แก่ชูชก

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์กุมาร

ทำนองหลัก	-ล̣-ม	-ร-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม	-ล̣-ม	-ร-ม
เสียงประสาน 1	-ม̣--	-ม̣--	-ม̣--	-ม̣--	-ม̣--	-ม̣--	-ม̣--	-ม̣--
เสียงประสาน 2	-ฉ̣--	-ฉ̣--	-ฉ̣--	-ฉ̣--	-ฉ̣--	-ฉ̣--	-ฉ̣--	-ฉ̣--

ภาพประกอบ 193 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 194 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์กุมาร
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

9. ลายกัณฑ์มัทรี

9.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์มัทรี มีทั้งหมด 1 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 4 นาที โดยมีโครงสร้าง ดังนี้

โครงสร้าง		อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	ช่วงที่ 1	จังหวะอิสระ	-	4	C# minor
	ช่วงที่ 2	จังหวะอิสระ	-	12	C# minor
	ช่วงที่ 3	จังหวะอิสระ	-	10	C# minor
	ช่วงที่ 4	จังหวะอิสระ	-	4	C# minor

ในลายกัณฑ์มัทรี เป็นลายที่มีเรื่องราวต่อเนื่องจากลายกัณฑ์กุมาร ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้บันได้เสียงเดียวกันกับลายกัณฑ์กุมารคือ บรรเลงในกุญแจเสียงซีชาร์ปไมเนอร์ C# minor เป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณ โดยเป็นลายพรรณนาเรื่องราวในกัณฑ์

9.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์มัทรี คือ เอกบท (Unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form)

9.3 ทำนอง (Melody)

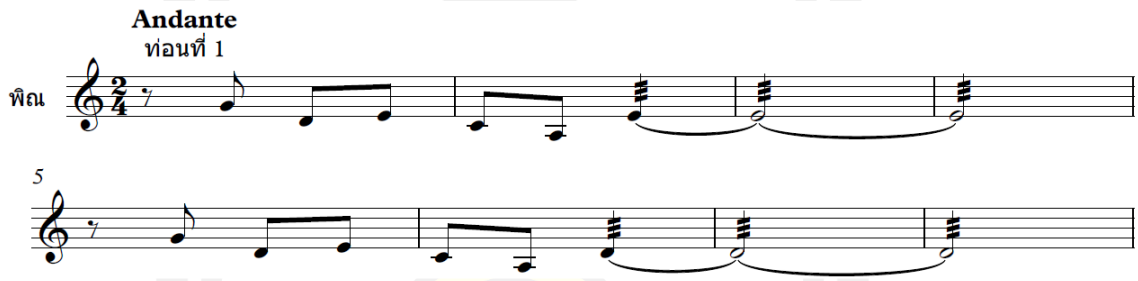
9.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 5 เสียง (Pentatonic) ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายแบบ ลา-มี-ลา เหมือนกันกับลายกัณฑ์กุมาร ซึ่งเป็นเรื่องราวต่อเนื่องระหว่างกัณฑ์ โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ล฻	ซ฻	ฟ฻	ม฻	ร฻	ด฻	ท฻	ล฻ 3
มˌ	รˌ	ดˌ	ทˌ	ล	ซ	ม	ร	ด	ท	ล฻	ซ฻	ฟ฻	ม฻ 2
ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล฻ 1

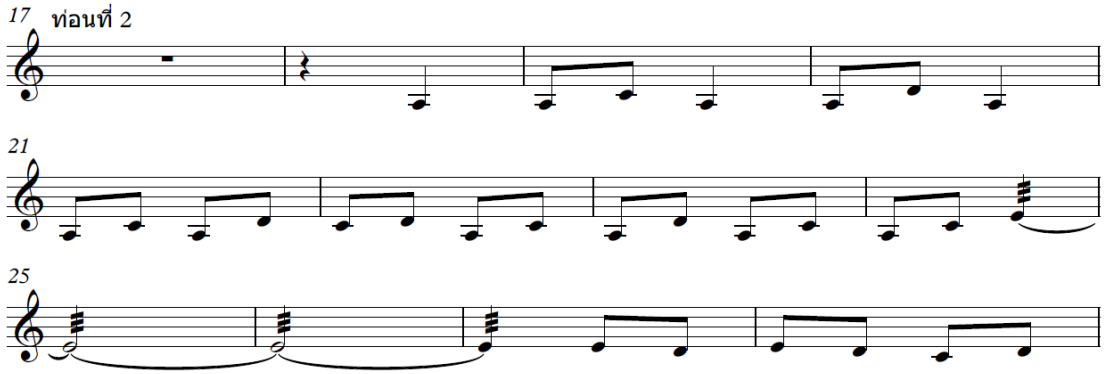
ภาพประกอบ 195 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักในลายผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ ทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน และทำนองเทศน์แหล่อีสานทำนองกาเต้นก้อน ดังนี้

ทำนองหลักช่วงที่ 1 และช่วงที่ 4 นำทำนองลายสั่งสาวของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสิร์ฐ มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อสื่อถึงความอาวรณ์ห่วงหาจากหัวอกผู้เป็นแม่ถึงลูกทั้งสองคน และจะใช้เป็นทำนองในท่อนที่ 4 แต่บรรเลงระดับเสียงสูง เพื่อสื่อถึงความเหนื่อยล้าทั้งกายและใจจากการตามหาลูกทั้งสอง จนเป็นลมหมดสติไป และดึงอารมณ์ความรู้สึกได้มากยิ่งขึ้น

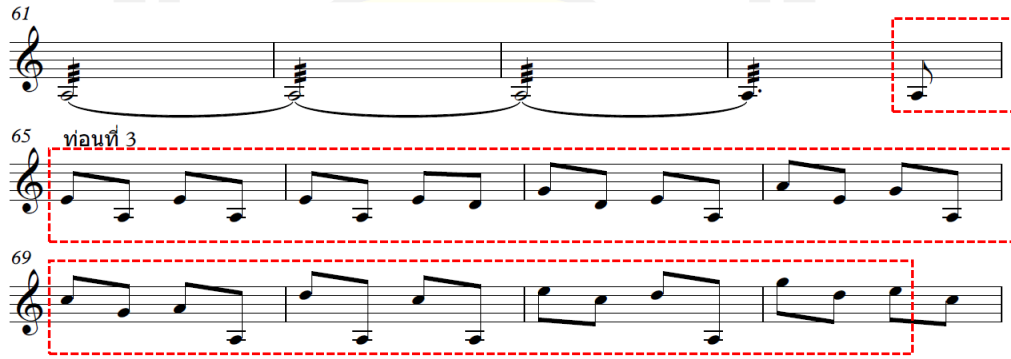
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล฻-ม	←	กรอ (ม)		→
----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล฻-ร	←	กรอ (ร)		→

ภาพประกอบ 196 ทำนองหลักช่วงที่ 1 และช่วงที่ 4 ลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักช่วงที่ 2 ได้แรงบันดาลใจจากทำนองเทศน์อีสาน ทำนองกาเต้นก้อน มาสร้างสรรค์ โดยนำกระสวนจังหวะของเทศน์แหน่อีสานมาเป็นกระสวนจังหวะหลักในการบรรเลง เพื่อสื่อถึง นางมัทรีออกตามหาลูกทั้งสองในผืนป่าใหญ่ ด้วยจิตใจอันห่วงหา

----	----	----	---ล฻	---ล฻	-ด-ล฻	---ล฻	-ร-ล฻
---ล฻	-ด-ล฻	-ร-ด	-ร-ล฻	-ด-ล฻	-ร-ล฻	-ด-ล฻	-ด-ม
←		กรอ (ม)			→ ---ม	-ร-ม	-ร-ด

ภาพประกอบ 197 ทำนองหลักช่วงที่ 2 ลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

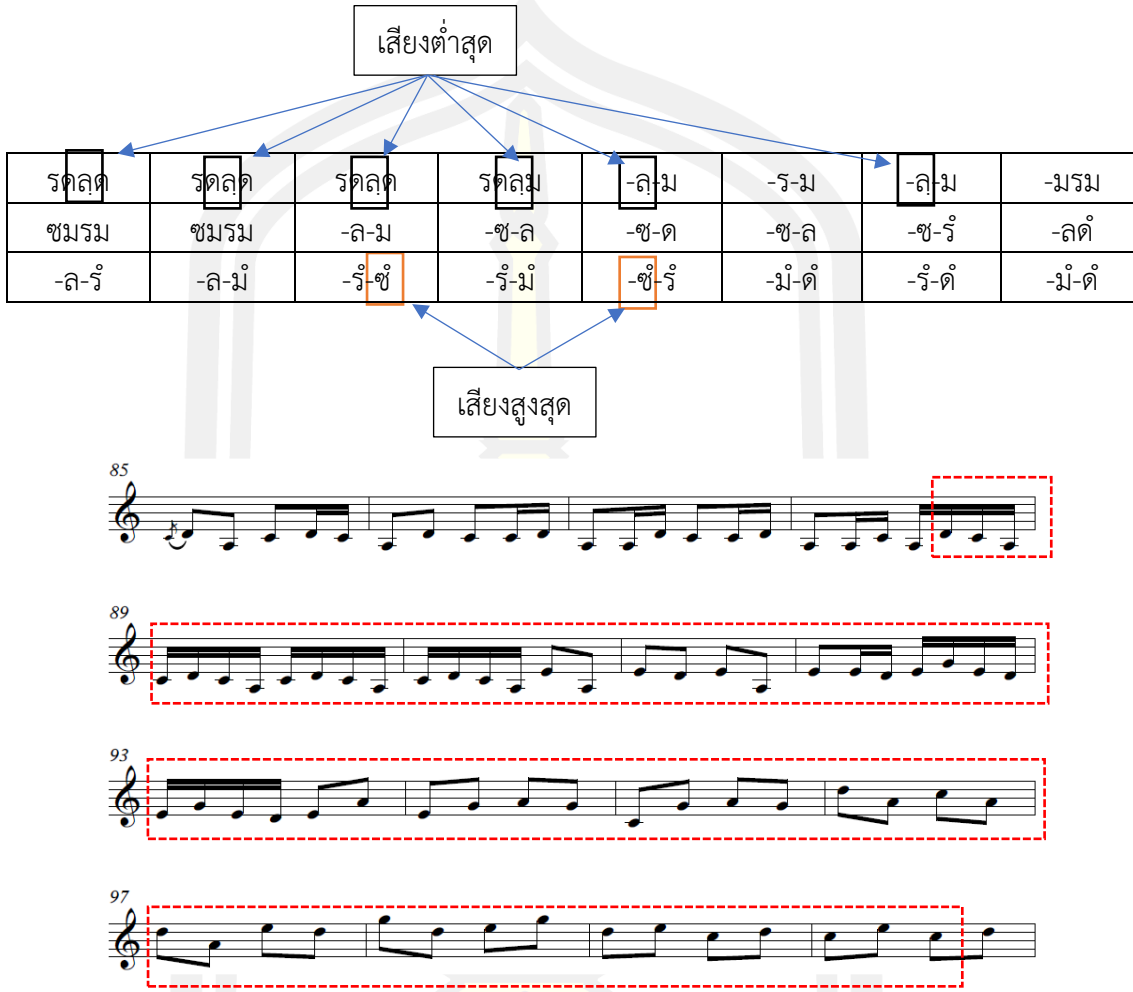
ทำนองหลักช่วงที่ 3 นำทำนองลายกาเต้นก้อนของนายทองใส ทับถนน มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ใหม่ สื่อถึงการเดินขึ้นเขาไปที่สูง และลงมาที่ต่ำ แต่ก็ไม่พบลูกน้อยทั้งสอง

-ล̣-ม	-ล̣-ม	-ล̣-ม	-ล̣-ม	-ร-ซ	-ร-ม	-ล̣-ล	-ม-ซ
-ล̣-ด̣	-ซ-ล	-ล̣-ร̣	-ล̣-ด̣	-ล̣-ม̣	-ด̣-ร̣	-ล̣-ซ̣	-ร̣-ม̣



ภาพประกอบ 198 ทำนองหลักช่วงที่ 3 ลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

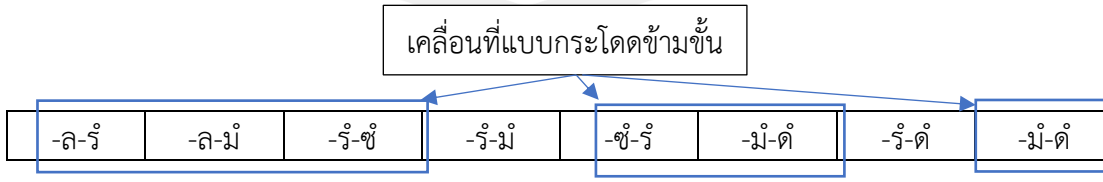
9.3.2 ช่วงเสียง (Range) ลายกัณฑ์มัทรี ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล, ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ซ, ดังตัวอย่าง

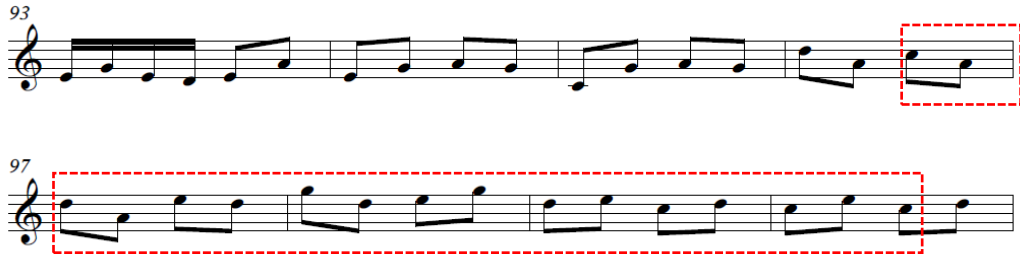


ภาพประกอบ 199 ช่วงเสียงลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

9.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

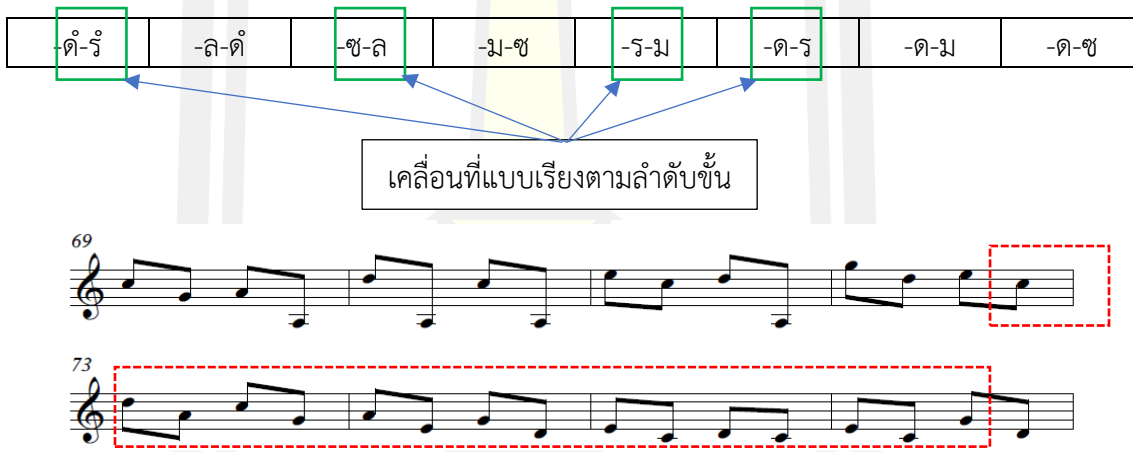
การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นพบได้ชัดเจนในห้องที่ 1,2,3,5,6 และ 8 ดังตัวอย่าง





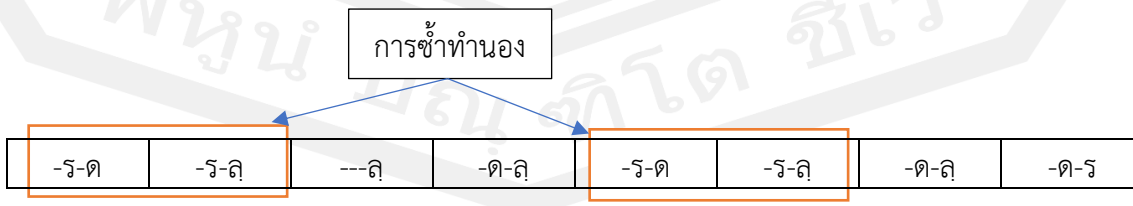
ภาพประกอบ 200 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

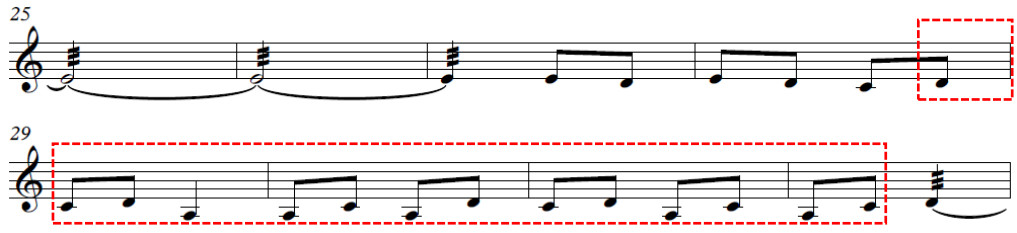
การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่เรียงตามลำดับขั้นในห้องที่ 1,3,5 และ 6 และภาพรวมโน้ตเชื่อมต่อกันทั้งบรรทัดเป็นรูปร่างทำนอง แบบ การเคลื่อนลง (descending) ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 201 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง ดังตัวอย่าง





ภาพประกอบ 202 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

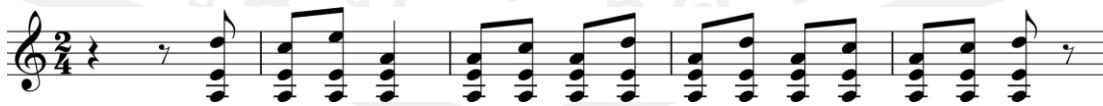
9.4 จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะ (Meter) เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่น ซึ่งเป็นการบรรเลงเดี่ยวพิณเป็นลายพรรณนาเรื่องราวในกัณฑ์นี้

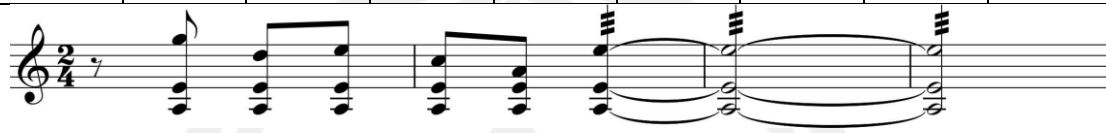
9.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) ใช้เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) และเทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) เป็นลายพรรณนาถึงพระนางมัทรีทรงได้ตัดความห่วงหาอาลัยในสายเลือด อนุโมทนาทานโอรสทั้งสองแก่ชูชก พระนางมัทรีเดินเข้าไปหาผลไม้ในป่าลึก จนค่อยเย็นจึงเดินทางกลับอาศรม แต่มีเทวดาแปลงกายเป็นเสือนอนขวางทาง จนค่ำเมื่อกลับถึงอาศรมไม่พบลูกทั้งสอง พระเวสสันดรได้กล่าวว่านางนอกใจ จึงออกเที่ยวหาลูกทั้งสองต่อและกลับมาสิ้นสติต่อเบื้องพระพักตร์ พระองค์ทรงตกพระทัยลืมตนว่าเป็นดาบสจึงทรงเข้าอุ้มพระนางมัทรีและทรงกันแสง เมื่อพระนางมัทรีฟื้นจึงถวายบังคมประทานโทษ พระเวสสันดรจึงบอกความจริงว่าได้ประทานโอรสแก่ชูชกแล้ว หากชีวิตไม่สิ้นคงจะได้พบ นางจึงได้ทรงอนุโมทนา

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์มัทรี แบบที่ 1

ทำนองหลัก	-ร-ด	-ร-ล̣	---ล̣	-ด-ล̣	-ร-ด	-ร-ล̣	-ด-ล̣	-ด-ร
เสียงประสาน 1	-ม̣-ม̣	-ม̣-ม̣	---ม̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ม̣	-ม̣-ม̣
เสียงประสาน 2	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣	-ล̣-ล̣

ภาพประกอบ 203 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์มัทรี แบบที่ 1
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์มัทรี แบบที่ 2

ทำนองหลัก	----	-ซ-ร	-ม-ด	-ล-ม	←	กรอ (ม)	→	
เสียงประสาน 1	----	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	←	กรอ (ม)	→	
เสียงประสาน 2	----	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	←	กรอ (ล)	→	

ภาพประกอบ 204 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์กัณฑ์มัทรี แบบที่ 2
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 205 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์มัทรี
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

10. ลายกัณฑ์สักบรรพ

10.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์สักบรรพ มีทั้งหมด 3 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 4.20 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	จังหวะอิสระ	-	4	C# minor
ท่อนที่ 2	จังหวะอิสระ	-	12	C# minor
ท่อนที่ 3	2/4	100	10	1.C# minor 2. F# minor 3. Eb minor 4. G# minor

ในลายกัณฑ์สักบรรพ เป็นกัณฑ์เกี่ยวกับพระอินทร์แปลงกายมาทูลขอพระนางมัทรีกับพระเวสสันดร เพื่อให้ดูมีความยิ่งใหญ่ของพระอินทร์ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ลายให้บรรเลงหลากหลายกุญแจเสียงประกอบด้วย C# minor, F# minor, Eb minor และ G# minor โดยไม่ต้องเปลี่ยนพิณในการบรรเลง ในการบันทึกโน้ตผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียง A minor เป็นหลัก

10.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์สักบรรพเป็นรูปแบบ ตรีบท (Ternary Form) คือเพลงที่แบ่งออกเป็น 3 ท่อน

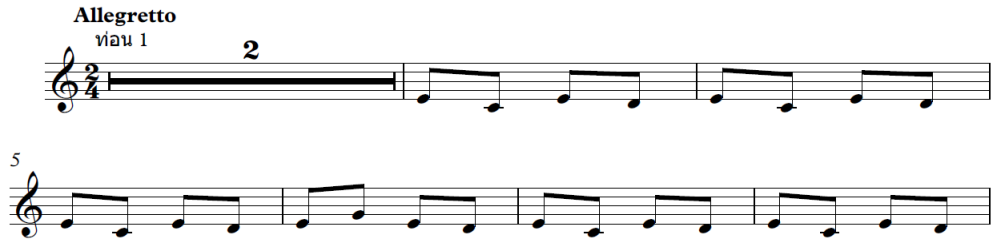
10.3 ทำนอง (Melody)

10.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 7 เสียง ผู้วิจัยบรรเลงด้วยพิณ 2 ตัว โดยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณตัวทั้งสองตัวแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมีระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ม	**ร**	**ด**	ทำ	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ท	ล	ซ	ฟ	ม 2
ล	**ซ**	**ฟ**	**ม**	**ร**	**ด**	ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล 1

ภาพประกอบ 206 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

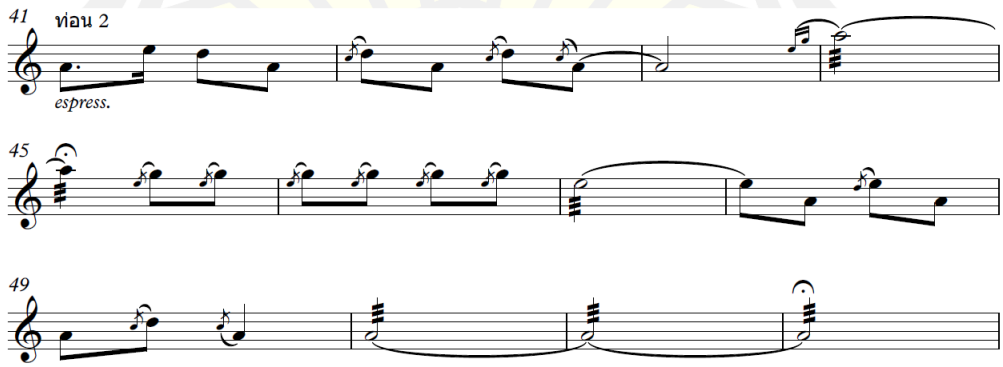
ทำนองหลักท่อนที่ 1 ผู้วิจัยได้แรงบัลดาลใจมาจากนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ ศิลปินต้นแบบ เป็นผู้ที่มีความเคารพนับถือพระอินทร์เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ในการบรรเลงพิณเป็นอย่างมาก มีความศรัทธาตามคำสั่งสอนของพระพุทธศาสนา

----	----	----	----	---ม	-ด-ม	-ร-ม	-ด-ม
-ร-ม	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ด-ม	-ร-ม	-ด-ม

ภาพประกอบ 207 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 2 ได้แรงบันดาลใจมาจากทำนองเทศน์แหล่อีสาน ของของพระครูสุตสารพิมล (พิมพา ป.) และใช้บทเทศน์ในเนื้อหาตอนพระเวสสันดรของพร 8 ประการ สร้างสรรค์ทำนอง โดยมีเนื้อหาดังนี้

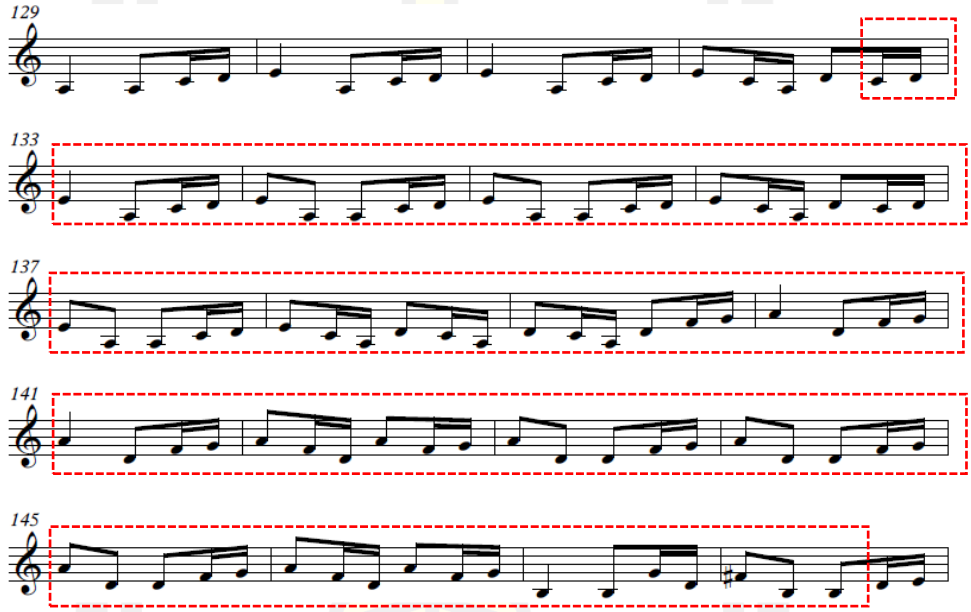
ข้อที่หนึ่ง ขอให้องค์บรม เมตตาให้คืนบ้าน
สอง สงสารผู้กรรมข้อง ถูกจำจองได้ปลดปล่อย
สาม ได้ซ่อยผู้ยากไร้ ให้เขาได้อยู่เย็น
ข้อที่สี่ ให้ห่างเว้น อำนาขเด่นกฤษณา
ให้พอใจภรรยา มิ่งมัทรีคนเค้า
ข้อห้า สององค์เหง้า กัณหาชาลีราช
ให้ได้ครองปราสาทชั้น วัสสาบั้งอยู่ยืน
ข้อที่หก ให้ฝนตกสู่พื้น เป็นแก้วกิ่งเจ็ดประการ
ประชาบาลพอเพียง บ่ขาดเขินเงินใช้
ข้อที่เจ็ด ในพระคลังล้วน ของทั้งมวลมีมาก
ข้อแปดหากว่าม้วย ให้เมือฟ้าสู่สวรรค์
ต่อจากนั้น ให้มาเกิดเป็นคน
สำเร็จผลโพธิญาณ สู่สถานนิพพานแจ้ง

(พระครูสุตสารพิมล, 2558)

---ล	--มˌรˌ	-ล-ดˌรˌ	-ดˌล--	----	-มˌซˌลˌ	กรอ (ลˌ)	
	--มˌซˌ	มˌซˌมˌซˌ	มˌซˌมˌซˌ	มˌซˌ-มˌ	กรอ (มˌ)		-ล-รˌมˌ
-ล-ล	-ดˌรˌ-ดˌล	---ล			กรอ (ล)		

ภาพประกอบ 208 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

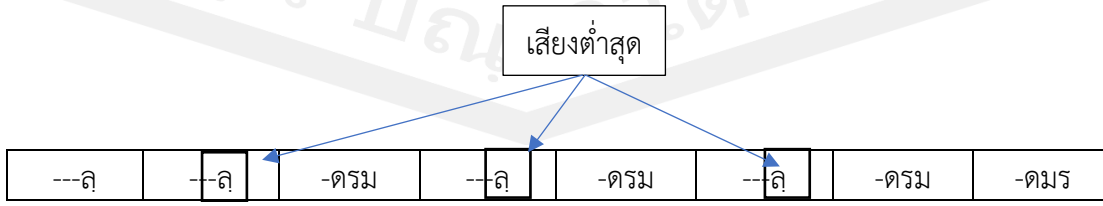
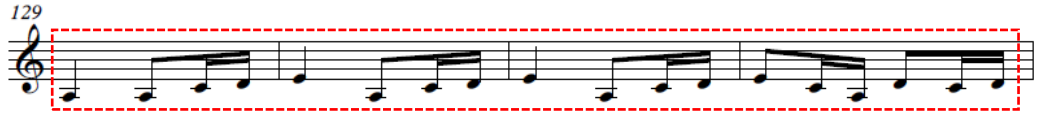
ทำนองหลักท่อนที่ 3 ใช้แนวคิดลายพิณของนายทองใส ทับถนน และนายพรชัย บัวศรี โดยการบรรลงเปลี่ยนบันไดเสียง ประกอบกับการสร้างสรรค์ลายใหม่ บรรเลงร่วมกับ กลองยาว กลองรำมะนา แสดงถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพระอินทร์เมื่อถวายพรให้พระเวสสันดรครบทั้ง 8 ประการแล้ว ดังตัวอย่าง

-ดรม	---ล̣	-ดรม	-ล̣-ล̣	-ดรม	-ล̣-ล̣	-ดรม	-ดมร
-ดรม	-ล̣-ล̣	-ดรม	-ดมร	-ดล̣ร	---ร	-ฟซล	---ร
-ฟซล	---ร	-ฟซล	-ฟรล	-ฟซล	-ร-ร	-ฟซล	-ร-ร
-ฟซล	-ร-ร	-ฟซล	-ฟรล	-ฟซท	---ท	-รมฟ	-ท-ท

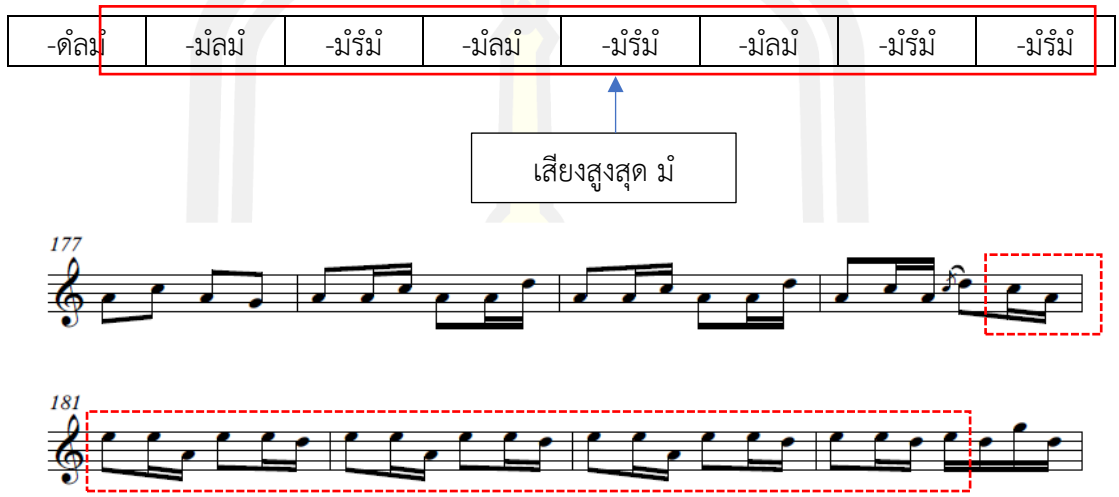


ภาพประกอบ 209 ทำนองหลักท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

10.3.2 ช่วงเสียง (Range) ในลายกัณฑ์สักบรรพระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล̣ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ม̣ ดังตัวอย่าง



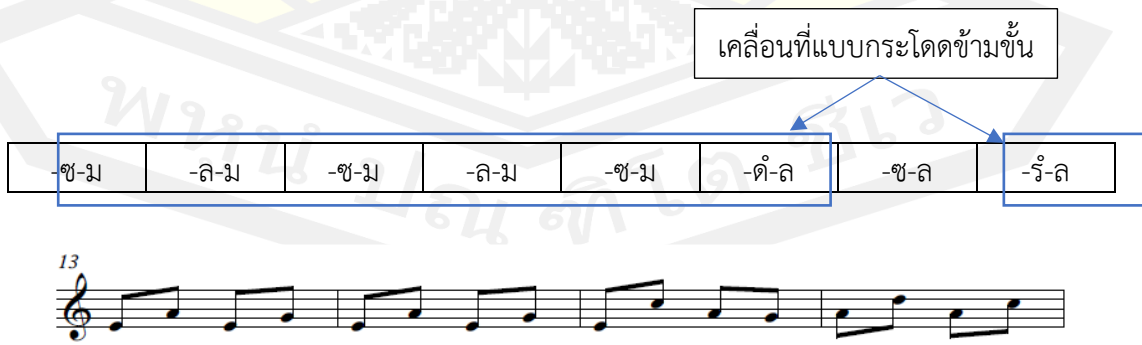
ภาพประกอบ 210 ช่วงเสียงต่ำสุดลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)



ภาพประกอบ 211 ช่วงเสียงสูงสุดลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

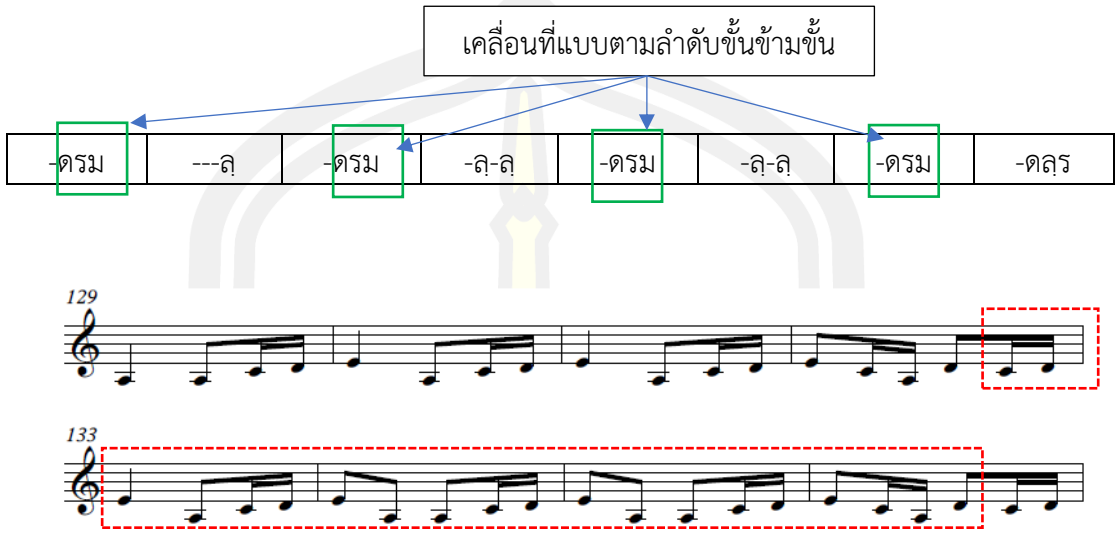
10.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นพบได้ตลอดทั้งลาย ดังตัวอย่าง



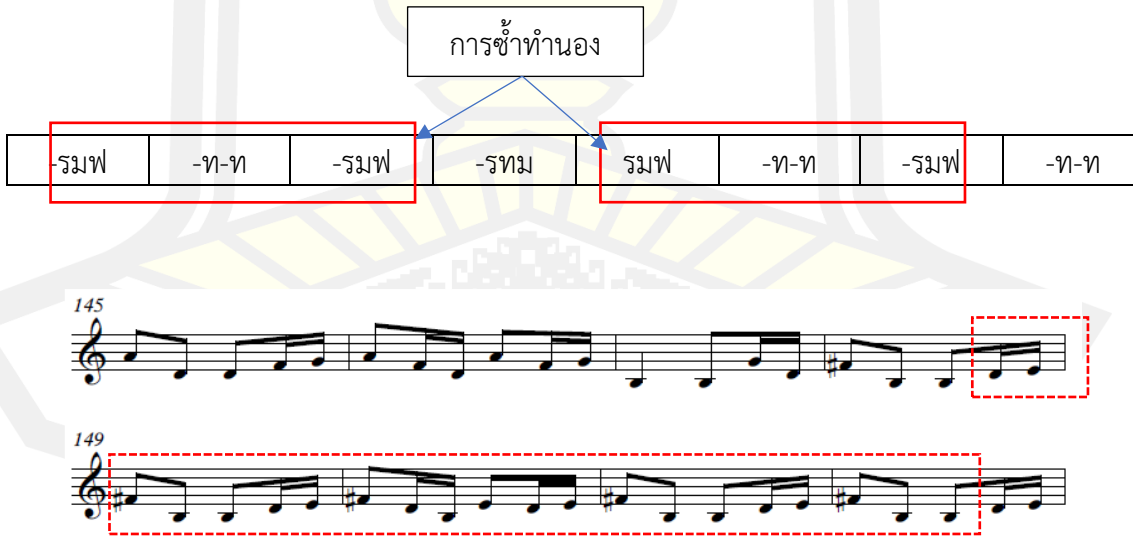
ภาพประกอบ 212 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่เรียงตามลำดับขั้นในห้องที่ 1,3,5 และ 7 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 213 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ ช่วยยืดความยาวของบทเพลง ในลายจะมีการซ้ำทำนองที่แตกต่างกันออกไป ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 214 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

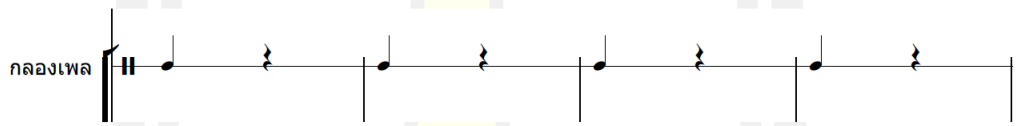
10.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวในกัณฑ์ จังหวะท่อนที่ 1 จังหวะ (Tempo Guisto) 2/4 สื่อถึงการแปลงกายของพระอินทร์เพื่อมาขอพระนางมัทรีกับพระเวสสันดร ดังนั้นจึงใช้เสียงกลองเพลแทนการกระเพื่อม ก้าวย่างลงมาจากสวรรค์ ส่วนจังหวะในท่อนที่ 2 เป็นจังหวะอิสระ (Parlando – rubato) เป็นจังหวะที่ยืดหยุ่นมากคล้ายพูดและจังหวะท่อนที่ 3 จังหวะตายตัว (Tempo Guisto) 2/4 ใช้กลองยาวกับรำมะนา เป็นจังหวะลำเพลินที่นิยมกันมากในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อให้กลมกลืมกับทำนองลายที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ มีรายละเอียด ดังนี้

ท่อนที่ 1

กลองเพล

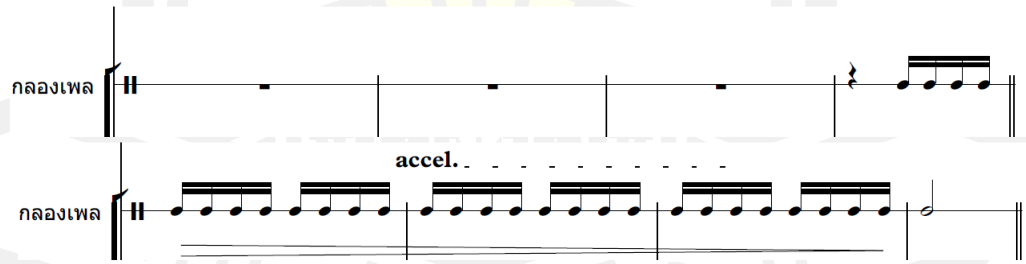
---x	----	---x	----	---x	----	---x	----



ภาพประกอบ 215 จังหวะท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

จังหวะเชื่อมท่อน 2-3

กลองเพล

---x	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ภาพประกอบ 216 จังหวะเชื่อมท่อน 2-3 ลายสักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

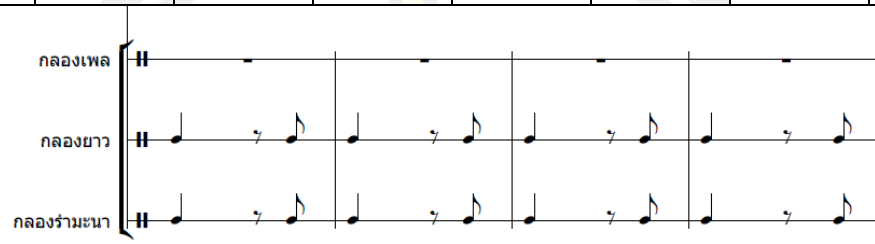
จังหวะ ท่อนที่ 3

กลองยาว

-X-X	----	-X-X	----	-X-X	----	-X-X	----

กลองรำมะนา

-X-X	----	-X-X	----	-X-X	----	-X-X	----



ภาพประกอบ 217 จังหวะ ท่อนที่ 3 ลายสักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

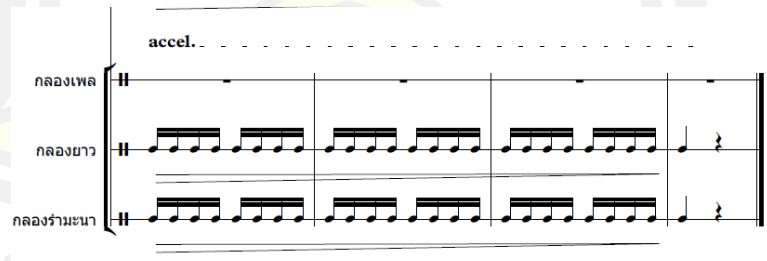
จังหวะจบลายสักบรรพ

กลองยาว

---X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX

กลองรำมะนา

---X	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX

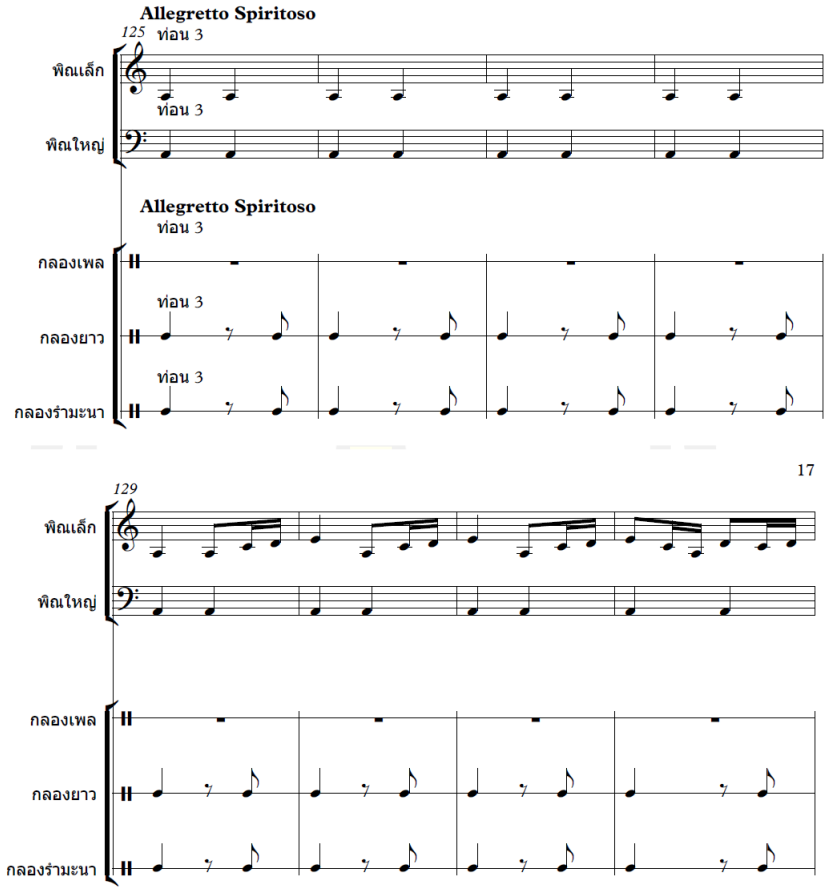


ภาพประกอบ 218 จังหวะจบลายสักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

10.5 เนื้อดนตรี (Texture)

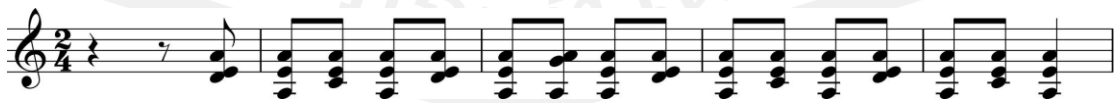
ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) ใช้เทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) การดีดแบบตบสาย (Hammer-on) การดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off) การดีดแบบ

ลื่นไหล (Legato) ใช้เทคนิคแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) และใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato) เป็นการเดินเสียงเบสยืนพื้นในท่อนที่ 3



ภาพประกอบ 219 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์สักบรรพ

ทำนองหลัก	-ร-ม	-ด-ม	-ร-ม	-ซ-ม	-ร-ม	-ด-ม	-ร-ม	-ด-ม
เสียงประสาน 1	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล	-ล-ล
เสียงประสาน 2	-ม-ลฺ	-ม-ลฺ	-ม-ลฺ	-ลฺ-ลฺ	-ม-ลฺ	-ม-ลฺ	-ม-ลฺ	-ม-ลฺ

ภาพประกอบ 220 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 221 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์สักบรรพ
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

11. ลายกัณฑ์มหาราช

11.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์มหาราช มีทั้งหมด 3 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 3.30 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	จังหวะอิสระ	-	11	F# minor
ท่อนที่ 2	2/4	75	8	F# minor
ท่อนที่ 3	2/4	75	12	F# minor

ลายกัณฑ์มหาราช บรรเลงในกุญแจเสียงเอฟชาร์ปไมเนอร์ F# minor แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลักเพื่อการวิเคราะห์โน้ตไทยและการนำไปใช้ในการเรียนการสอนดนตรีพื้นบ้านอีสานต่อไป

11.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์มหาราชเป็นรูปแบบ ตรีบท (Ternary Form) คือเพลงที่แบ่งออกเป็น 3 ท่อน

11.3 ทำนอง (Melody)

11.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 5 เสียง (Pentatonic) บรรเลงด้วยพิณ 2 ตัว ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณตัวที่ 1 แบบ ลา-ลา-มี โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 และพิณตัวที่ 2 ตั้งสายแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้
พิณตัวที่ 1

ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ลฺ 3
ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ลฺ 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลˌ	ซˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ทˌ	ล	ซ	ฟ	ม 1

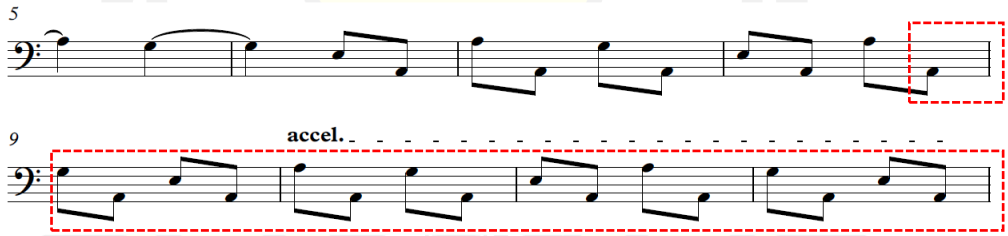
ภาพประกอบ 222 การตั้งสายพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

พิณตัวที่ 2

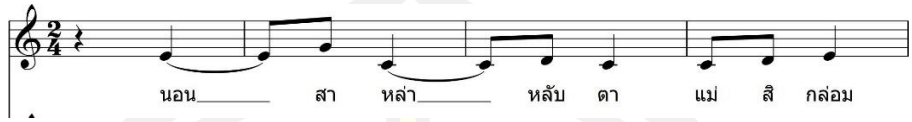
ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ลฺ 3
ม	**ร**	**ด**	ทˌ	ลˌ	ซˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ท	ล	ซ	ฟ	ม 2
ล	**ซ**	**ฟ**	**ม**	**ร**	**ด**	ลˌ	ซˌ	ฟˌ	มˌ	รˌ	ดˌ	ทˌ	ล 1

ภาพประกอบ 223 การตั้งสายพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

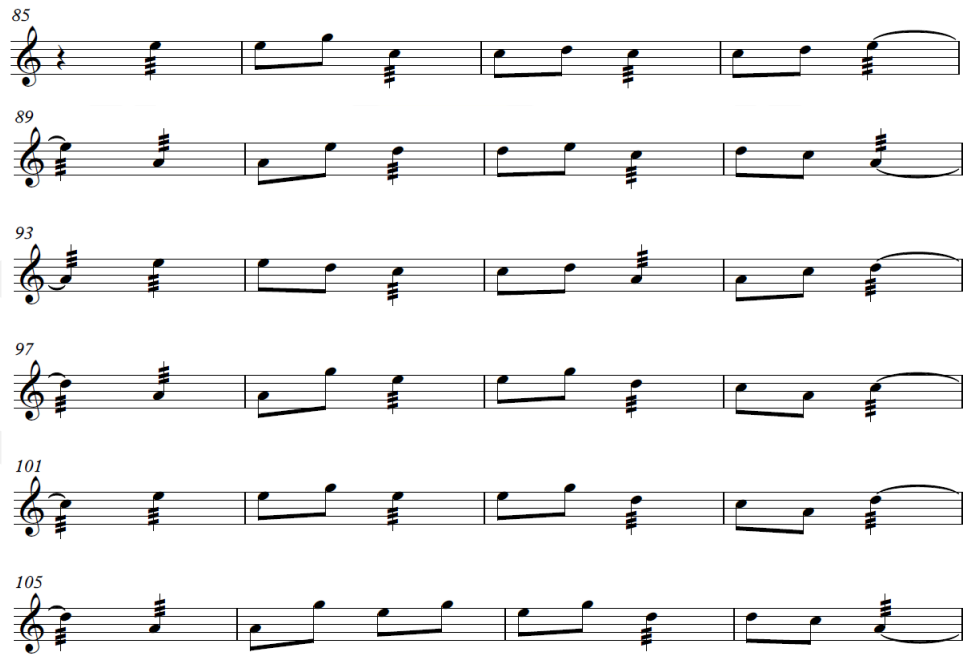
ทำนองหลักท่อนที่ 1 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ โดยได้แรงบันดาลใจจากเนื้อเรื่องในกัณฑ์ การจินตนาการถึงป่าใหญ่ ที่มืดสนิทแต่แฝงไปด้วยสัตว์นานาชนิด สัตว์ที่เป็นอันตรายทั้งมีพิษ และไม่มีพิษ นอกจากนี้ยังรวมถึงสิ่งที่มองไม่เห็น เช่น เทวดา นางไม้ ฯลฯ

-ลฺ-ซ	-ลฺ-ม	-ลฺ-ล	-ลฺ-ซ	-ลฺ-ม	-ลฺ-ล	-ลฺ-ซ	-ลฺ-ม

ภาพประกอบ 224 ทำนองหลักท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 2 นำทำนองมาจากเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน “นอนสาหล่า” ฉบับย่อ โดยบรรเลงทั้งหมด 4 รอบ เปรียบดังอริยสัจ 4 คือ 1) ทุกข์ คือ การมีอยู่ของทุกข์ 2) สมุทัย คือ เหตุแห่งทุกข์ 3) นิโรธคือ ความดับทุกข์ 4) มรรคคือ หนทางนำไปสู่ความดับทุกข์ สื่อถึงการปลอบกล่อมกุมารทั้งสองให้พ้นจากทุกข์

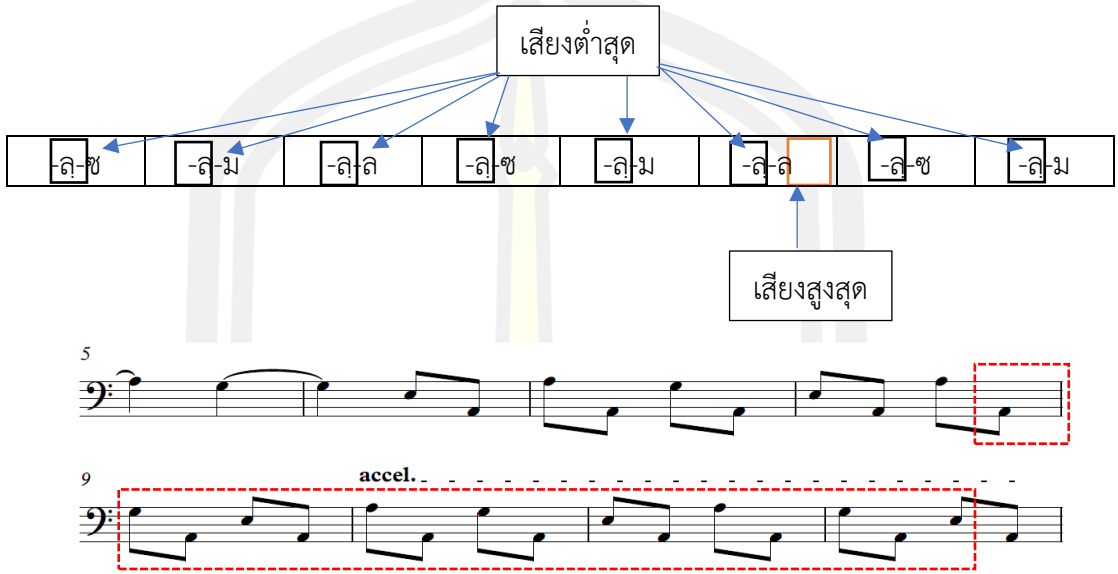
คำร้อง	----	---นอน	----	-สา-หล่า	----	-หลับ-ตา	---แม่	-สิ-กล่อม
โน้ตลาย	----	---ม	---ม	-ซ-ด	---ด	-ร-ด	---ด	-ร-ม

ภาพประกอบ 225 ทำนองหลักท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 3 บรรเลงทำนองเพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน “นอนสาหล่า” ฉบับขยาย ประกอบกับ กลองรำมะนา ฆ้องใหญ่ ฉิ่ง และฉาบใหญ่ แสดงถึง การได้มาสู่บ้านเมืองเกิด และสู่อ้อมกอดของปู่กับย่า นั่นคือพระเจ้ากรุงสญชัย และพระนางผุสดี จัดทำพิธีบายศรีสู่ขวัญรับขวัญหลาน

----	---ม	----	-ซ-ด	----	-ร-ด	----	-ร-ม
----	---ลฺ	----	-ม-ร	----	-ม-ด	---ร	-ด-ลฺ
----	---ม	----	-ร-ด	----	-ร-ลฺ	----	-ด-ร
---	---ลฺ	----	-ซ-ม	----	-ซ-ร	---ด	-ลฺ-ด
----	---ม	----	-ซ-ม	----	-ซ-ร	---ด	-ลฺ-ร
----	---ลฺ	----	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ร	---ร	-ด-ลฺ

ภาพประกอบ 226 ทำนองหลักท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

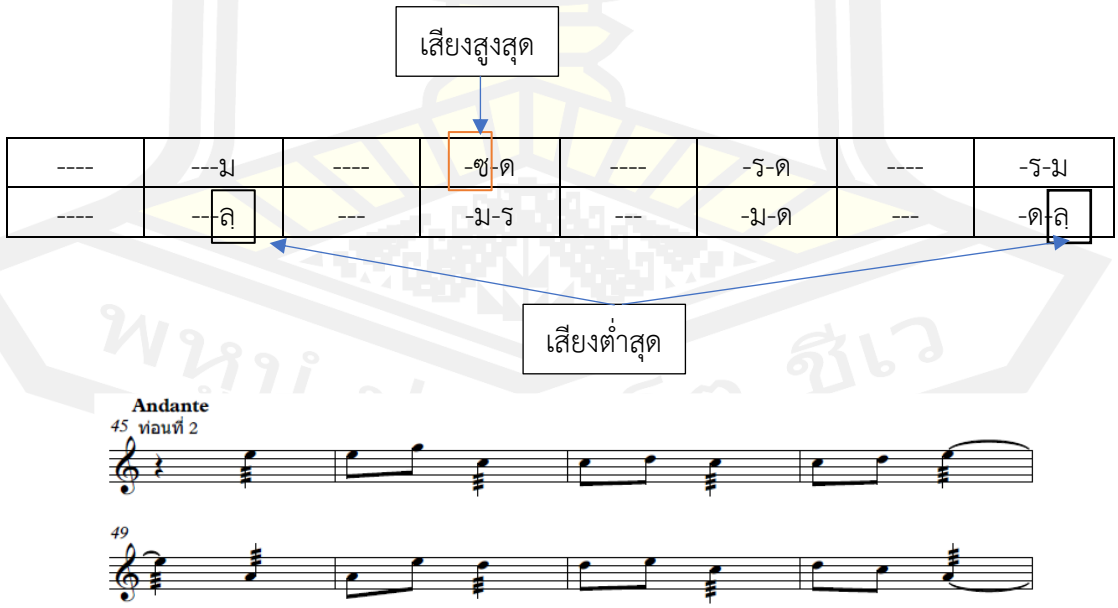
11.3.2 ช่วงเสียง (Range)

ช่วงเสียงต่ำสุดของพิณใหญ่ ลายกัณฑ์มหาราช ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ล ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 227 ช่วงเสียงของพิณตัว 1 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

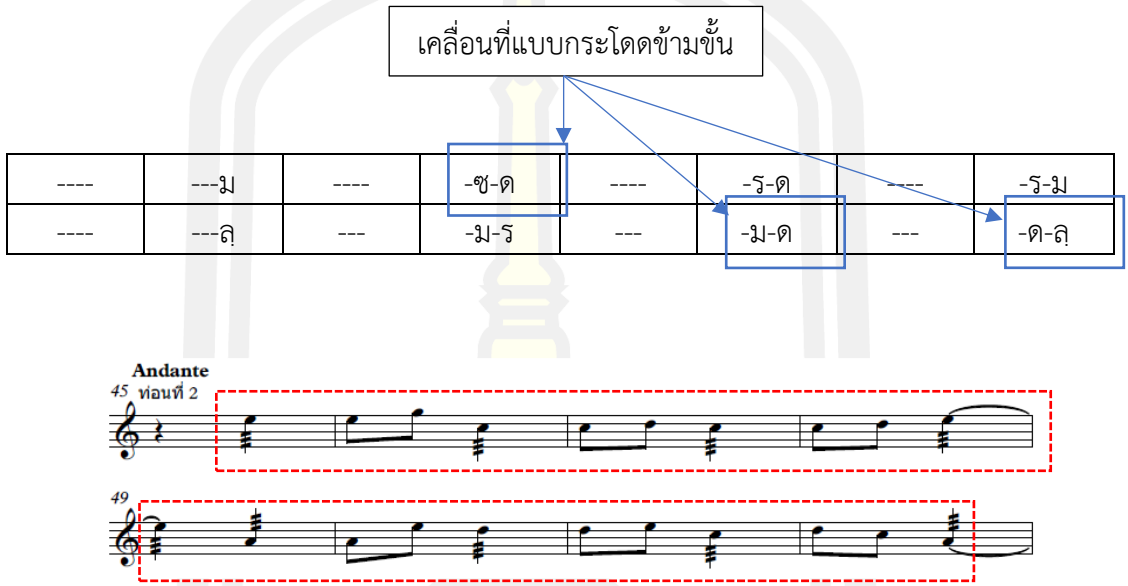
ช่วงเสียงต่ำสุดของพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ล ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ซ ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 228 ช่วงเสียงของพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

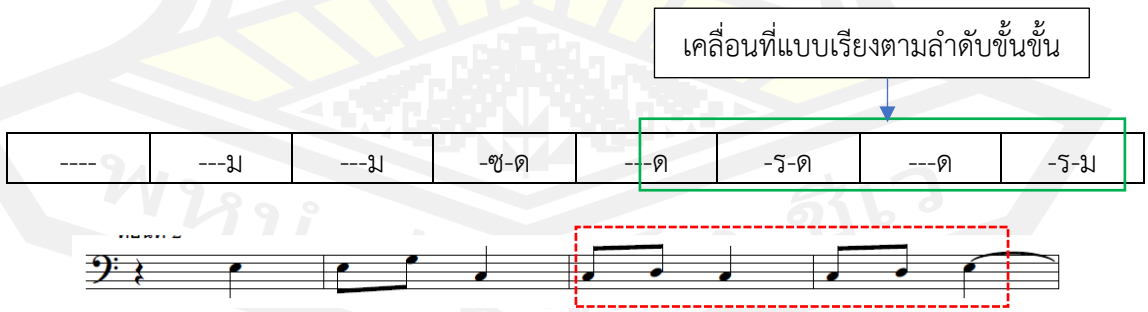
11.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นพบได้ตลอดทั้งลาย ดังตัวอย่าง



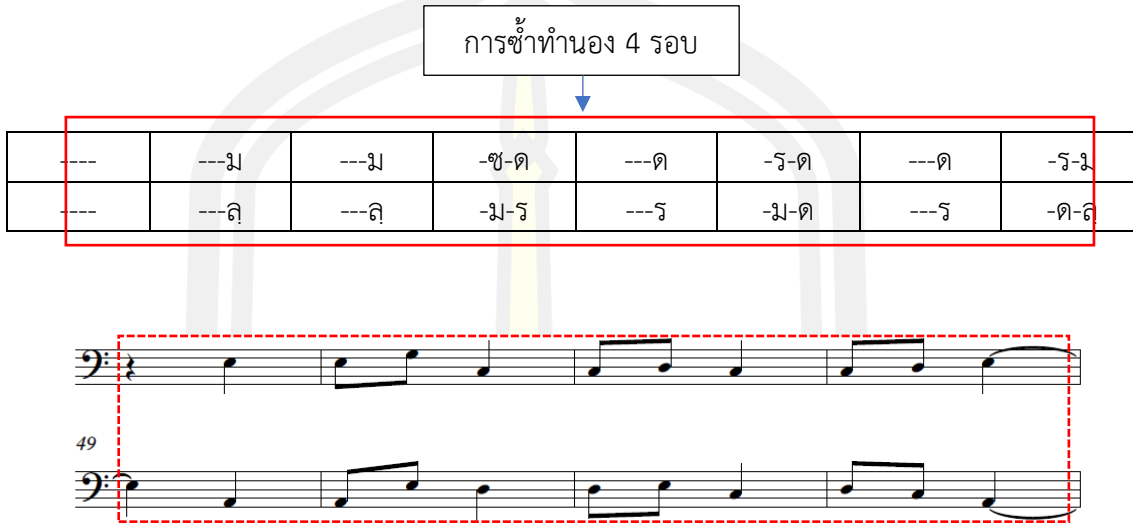
ภาพประกอบ 229 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 5-8 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 230 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง ช่วยย้ำความคิดที่สำคัญ เป็นการซ้ำทำนองทั้งหมด 4 รอบ เปรียบเสมือน อริยสัจ 4 คือ 1) ทุกข์ 2) สมุทัย 3) นิโรธ 4) มรรค สื่อถึงการประคบประครองขวัญของกัณหา และชาลี ให้พ้นจากความทุกข์ ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 231 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

11.4 จังหวะ (Rhythm)

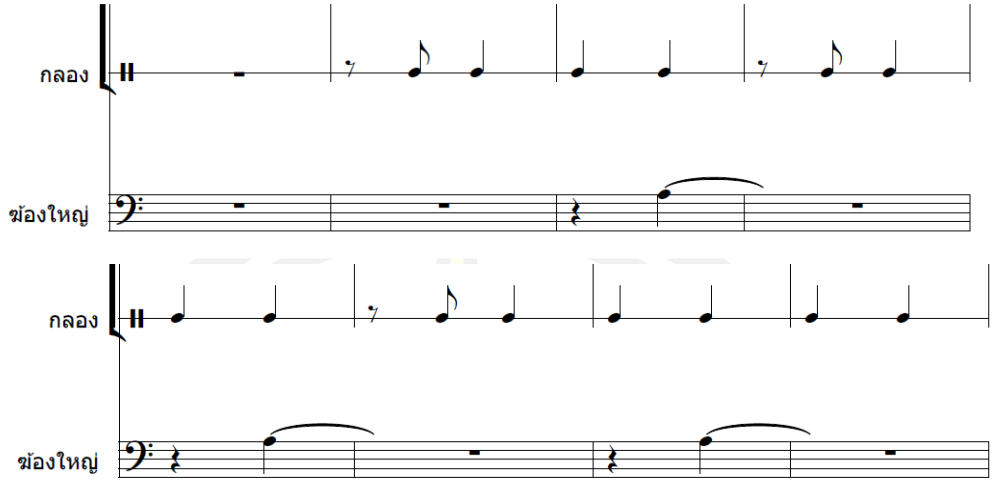
ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการตีกลองแลง (ตีกลองช่วงบ่าย) ในวันพระหรือวันสำคัญทางพุทธศาสนา เมื่อได้ยินเสียงกลองแลงจากวัด ญาติโยมจะรู้กันว่าวันต่อไปเป็นวันพระใหญ่จะได้เตรียมตัวเตรียมใจให้บริสุทธิ์ ในที่นี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการตีกลองแลงเพื่อบอกกล่าวให้ผู้คนในนครสีพี เพื่อให้ได้ทราบว่า กัณหาและชาลี ได้กลับมาสู่บ้านเกิดเมืองนอนแล้ว มีรายะเอียดดังนี้

จังหวะเชื่อมท่อนที่ 2-3

กลองเพล

----	-x-x	---x	---x	----	-x-x	---x	---x
----	-x-x	---x	---x	---x	---x	---x	---x

ฆ้องใหญ่

----	-----	----	---x	----	----	----	---x
----	----	----	---x	----	----	----	---x

ภาพประกอบ 232 จังหวะเชื่อมท่อนที่ 2-3 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

จังหวะในท่อนที่ 3 ผู้วิจัยนำจังหวะกลองผู้ไทยมาใช้ในท่อนนี้ โดยเป็นจังหวะที่ใช้ในลายดนตรีพื้นบ้านอีสานทำนองช้า เช่น ลายบายศรีสู่ขวัญ เป็นต้น โดยผู้วิจัยมีได้นำจังหวะผู้ไทยมาประกอบกับทำนอง นอนสาหล่า เพื่อสื่อถึงพระเจ้ากรุงสญชัย และพระนางผุสดีปลอบขวัญหลาน จัดทำพิธีบายศรีสู่ขวัญให้กับหลานทั้งสองคน โดยมีรายละเอียด ดังนี้

กลองรำมะนา

----	----	-X-X	---X	----	----	-X-X	---X
----	----	-X-X	---X	----	----	-X-X	---X

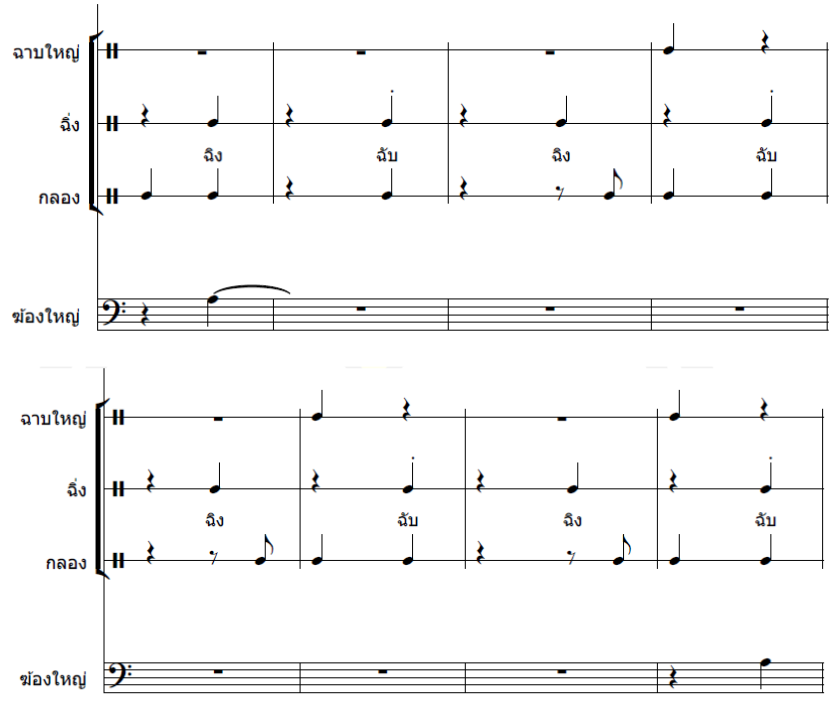
ฉาบใหญ่

----	----	---X	----	----	----	---X	----
----	----	---X	----	----	----	---X	----

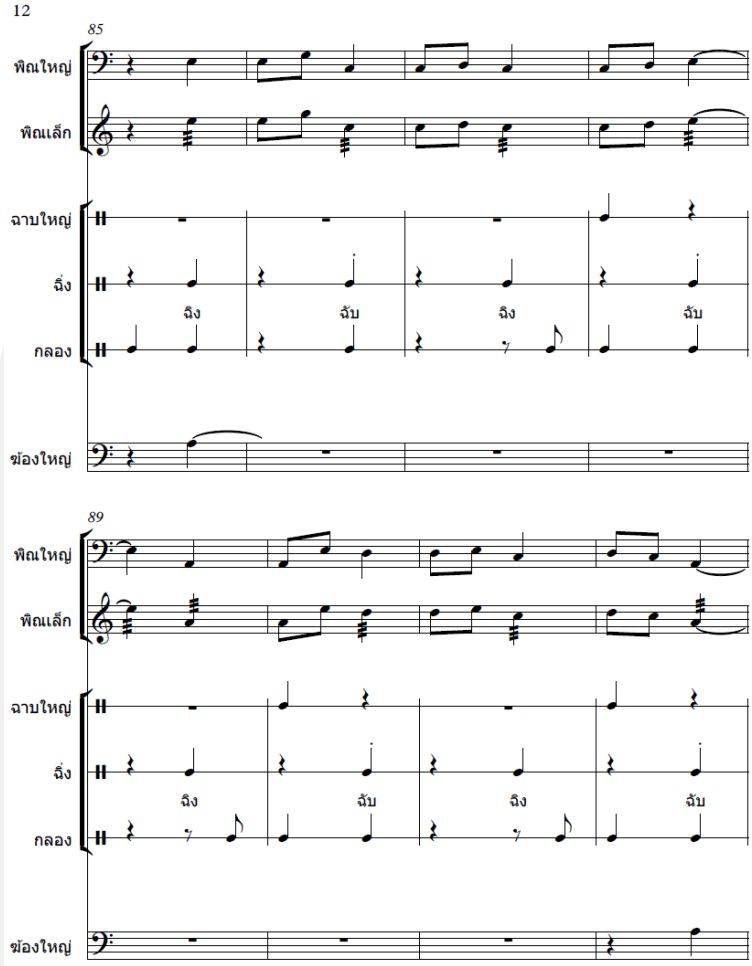
ฉิ่ง

----	---O	----	---X	----	---O	----	---X
----	---O	----	---X	----	---O	----	---X

ฆ้องใหญ่

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	---X

จังหวะท่อนที่ 3 ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

11.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนวเดียว (Monophony) ใช้เทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) เป็นกัณฑ์ที่เทวดาจำแลงองค์ทำนุบำรุงขวัญสองกุมารก่อนเสด็จนิวัติถึงมหานครสีพี เมื่อเดินทางผ่านป่าใหญ่ชูชกจะผูกสองกุมารไว้ที่โคนต้นไม้ ส่วนตนเองปีนขึ้นไปนอนต้นไม้ เหล่าเทพเทวดาจึงแปลงร่างลงมาปกป้องสองกุมาร จนเดินทางถึงกรุงสีพี พระเจ้ากรุงสีพีเกิดนิมิตฝันตามคำทำนายยังความปีติปราโมทย์ เมื่อเสด็จลงหน้าลานหลวงตอนรุ่งเช้าทอดพระเนตรเห็นชูชกพากุมารน้อยสององค์ ทรงทราบความจริงจึงพระราชทานค่าไถ่คืน ต่อมาชูชกก็ดับชีพท้องแตกตาย ชาลีจึงได้ทูลขอให้ไปรับพระบิดาพระมารดากลับสู่พระนคร ในขณะเดียวกันเจ้านครลิงคะได้โปรดคืนช้างปัจจัยนาคแก่นครสีพี

ภาพประกอบ 233 โน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 234 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์มหาราช
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

12. ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์

12.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ มีทั้งหมด 3 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 3.15 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง	อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
ท่อนที่ 1	2/4	120	24	C# minor
ท่อนที่ 2	2/4	120	32	C# minor

ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ บรรเลงในกุญแจเสียงซีชาร์ปไมเนอร์ C# minor แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor โดยจะใช้พิณบรรเลงทั้งหมด 6 ตัว แต่ลายที่บรรเลงแตกต่างกันออกไป

12.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์ฉกษัตริย์เป็นรูปแบบ ทวิบท (Binary Form) หรือ ทูพาร์ทฟอร์ม (Two Part Form)

12.3 ทำนอง (Melody)

12.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 5 เสียง (Pentatonic) บรรเลงด้วยพิณ 6 ตัว ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสาย ดังนี้ พิณตัวที่ 1, 2 และ 4 ตั้งสายแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5 และพิณตัวที่ 3, 5 และ 6 ตั้งสายแบบ แบบ ลา-ลา-มี โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ล̣	ซ̣	ฟ̣	ม̣	ร̣	ด̣	ท̣	ล̲ 3
มˍ	รˍ	ดˍ	ทˍ	ล	ซ	ม	ร	ด	ท	ล̣	ซ̣	ฟ̣	ม̣ 2
ลˍ	ซˍ	ฟˍ	มˍ	รˍ	ดˍ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล̣ 1

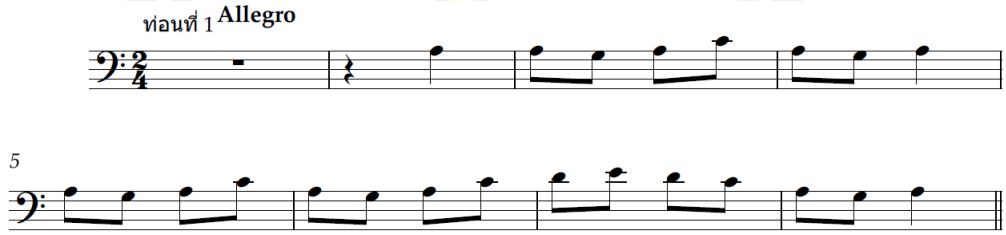
ภาพประกอบ 235 การตั้งสายพิณตัวที่ 1, 2 และ 4 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ลˍ	ซˍ	ฟˍ	มˍ	รˍ	ดˍ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล̣ 3
ลˍ	ซˍ	ฟˍ	มˍ	รˍ	ดˍ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล̣ 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลˍ	ซˍ	มˍ	รˍ	ดˍ	ทˍ	ล	ซ	ฟ	ม 1

ภาพประกอบ 236 การตั้งสายพิณตัวที่ 3, 5 และ 6 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

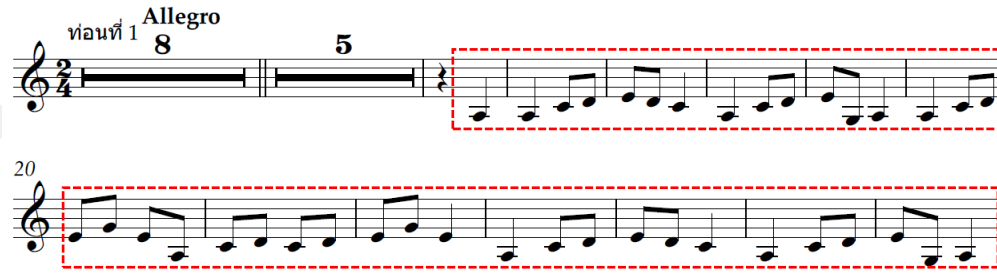
ทำนองหลักลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ ทั้งท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 จะใช้ทำนองหลักเดียวกัน แต่แตกต่างกันในการบรรเลงในท่อนที่ 1 คือใช้พิณตัวที่ 1 บรรเลงขึ้นต้นก่อน แล้วค่อยบรรเลงพิณตัวที่ 2,3,4,5 และ 6 ตามลำดับ และในการบรรเลงในท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงพิณทั้ง 6 ตัวไปพร้อม ๆ กัน รวมทั้งเครื่องดนตรีที่นำมาผสมวงด้วย

ทำนองพิณตัวที่ 1 ใช้แนวคิดทำนองลายพิณของนายพรชัย บัวศรี มาสร้างสรรค์ใหม่ สื่อถึงพระเจ้ากรุงสญชัย ดังตัวอย่าง

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

ภาพประกอบ 237 ทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักท่อนที่ 1 พิณตัวที่ 2 ใช้แนวคิดทำนองลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มาสร้างสรรค์ใหม่ สื่อถึงพระนางผุสดี ดังตัวอย่าง

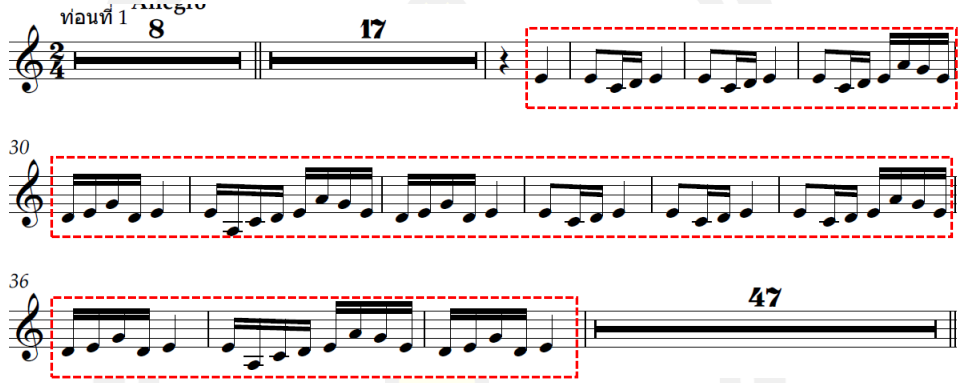
----	----	----	---ล	---ล	---ด	-ร-ม	-ร-ด
---ล	---ด	-ร-ม	-ซ-ล	---ล	---ด	-ร-ม	-ซ-ม
-ล-ด	-ร-ด	-ร-ม	-ซ-ม	---ล	---ด	-ร-ม	-ร-ด
---ล	---ด	-ร-ม	-ซ-ล	----	----	----	----



ภาพประกอบ 238 ทำนองพิณตัวที่ 2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

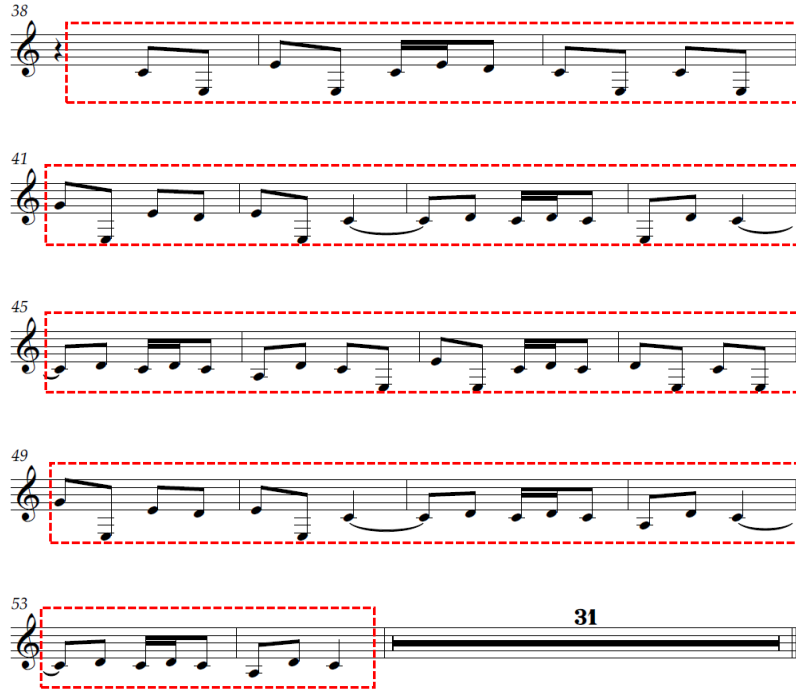
ทำนองพิณตัวที่ 3 ใช้แนวคิดทำนองลายพิณของนายบุญมา เขาวง มาสร้างสรรค์ใหม่ สื่อถึงพระนางมัทรี ดังตัวอย่าง

----	----	----	---ม	---ม	-ดรม	---ม	-ดรม
---ม	-ดรม	ลซมร	มซรม	---ม	ลฺดรม	ลซมร	มซรม
---ม	-ดรม	---ม	-ดรม	---ม	-ดรม	ลซมร	มซรม
---ม	ลฺดรม	ลซมร	มซรม	----	----	----	----



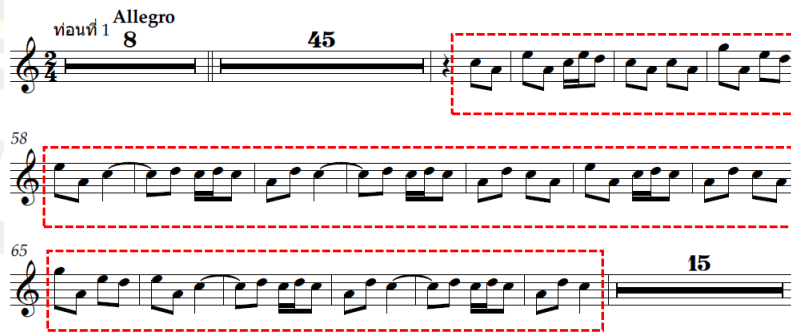
ภาพประกอบ 239 ทำนองพิณตัวที่ 3 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองพิณตัวที่ 4 ใช้แนวคิดทำนองลายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มาสร้างสรรค์ใหม่ สื่อถึงชาลี ดังตัวอย่าง

----	----	----	---ด	-มฺ-ม	-มฺ-ด	มร-ด	-มฺ-ด
-มฺ-ซ	-มฺ-ม	-ร-ม	-มฺ-ด	----	-ร-ด	รด-มฺ	-ร-ด
----	-ร-ด	รด-ลฺ	-ร-ด	-มฺ-ม	-มฺ-ด	มด-ร	-มฺ-ด
-มฺ-ซ	-มฺ-ม	-ร-ม	-มฺ-ด	----	-ร-ด	รด-ลฺ	-ร-ด
----	-ร-ด	รด-ลฺ	-ร-ด	----	----	----	----

ภาพประกอบ 240 ทำนองพิณตัวที่ 1 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองพิณตัวที่ 5 ใช้แนวคิดทำนองลายพิณของนายทองใส ทับถนน มาสร้างสรรค์ใหม่ สื่อถึงกัณหา ดังตัวอย่าง

----	----	----	---ด๋	-ล-ม๋	-ล-ด๋	ม๋ร๋-ด๋	-ล-ด๋
-ล-ซ๋	-ล-ม๋	-ร๋-ม๋	-ล-ด๋	----	-ร๋-ด๋	ร๋ด๋-ล	-ร๋-ด๋
----	-ร๋-ด๋	ร๋ด๋-ล	-ร๋-ด๋	-ล-ม๋	-ล-ด๋	ม๋ร๋-ด๋	-ล-ด๋
-ล-ซ๋	-ล-ม๋	-ร๋-ม๋	-ล-ด๋	----	-ร๋-ด๋	ร๋ด๋-ล	-ร๋-ด๋
----	-ร๋-ด๋	ร๋ด๋-ล	-ร๋-ด๋	----	----	----	----

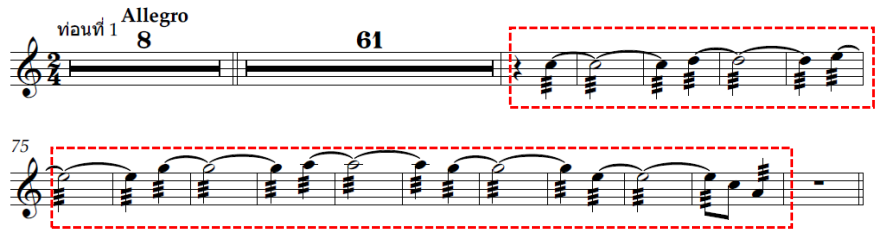


ภาพประกอบ 241 ทำนองพิณตัวที่ 5 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองพิณตัวที่ 6 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่ สื่อถึงพระเวสสันดร ดัง

ตัวอย่าง

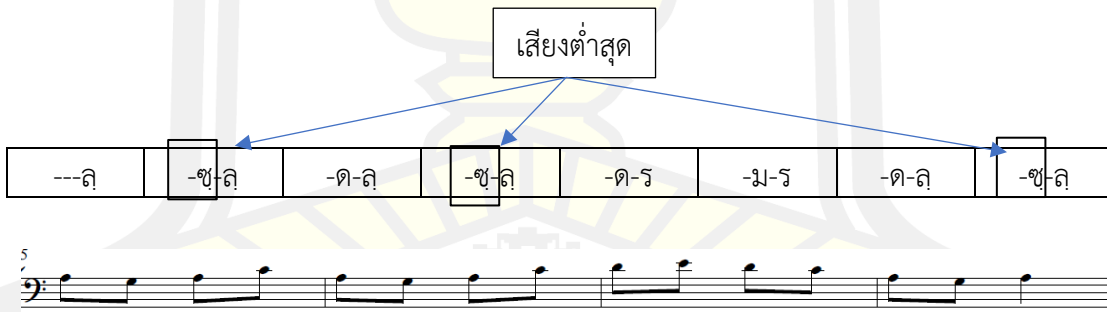
----	----	----	---ด๎	----	----	----	---ร๎
----	----	----	---ม๎	----	----	----	---ซ๎
----	----	----	---ล๎	----	----	----	---ซ๎
----	----	----	---ม๎	----	----	----	-ด๎-ล



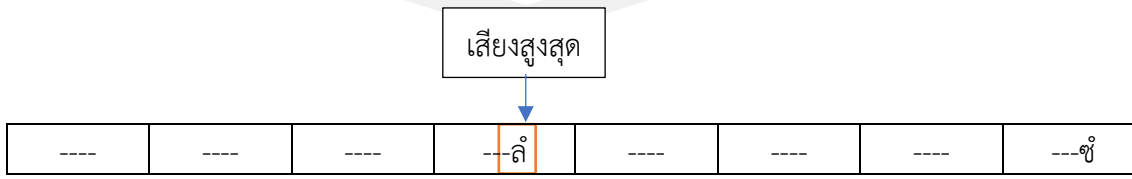
ภาพประกอบ 242 ทำนองพิณตัวที่ 6 ลายฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

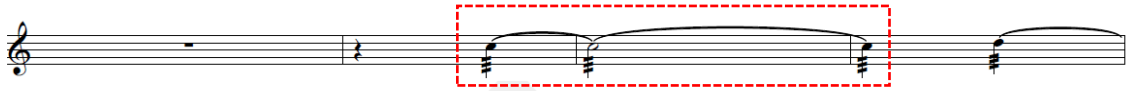
12.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ซฺ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ลำ

ดังตัวอย่าง



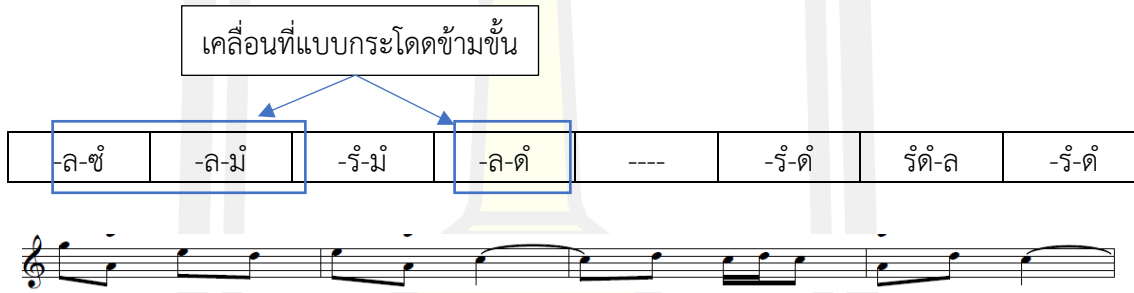
ภาพประกอบ 243 ช่วงเสียงต่ำที่สุด ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)



----	----	----	---ลำ	----	----	----	---ซ๎

ภาพประกอบ 244 ช่วงเสียงสูงสุด ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

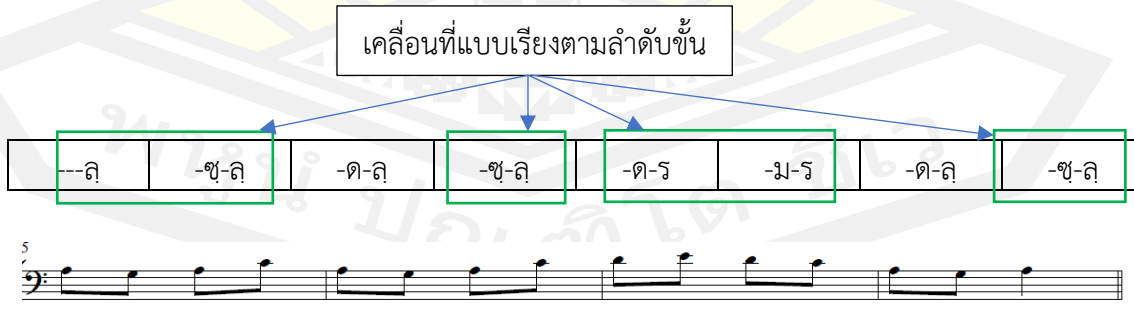
12.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งสามารถพบเห็นได้ตลอดทั้งลาย ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ดังตัวอย่าง

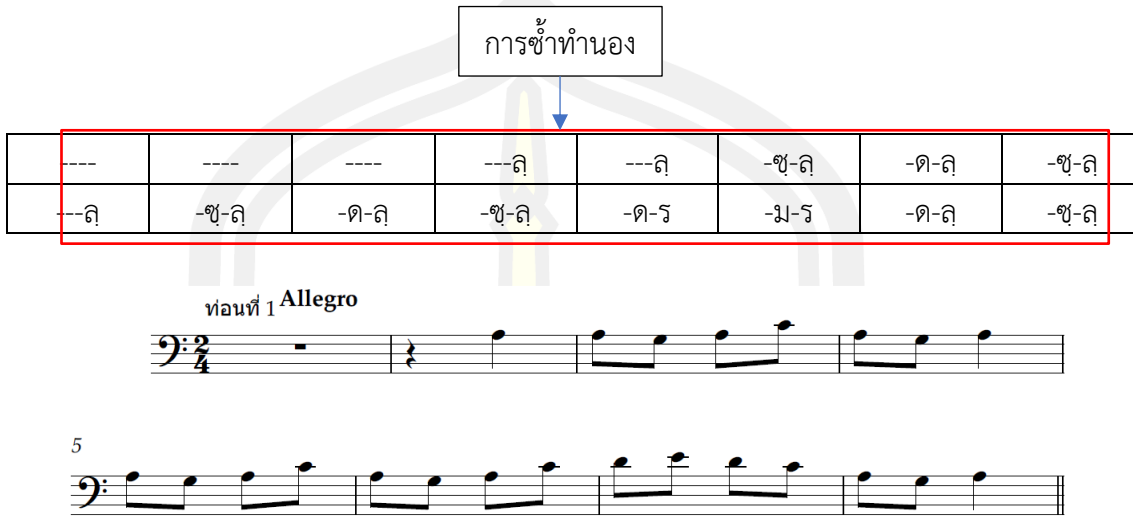


ภาพประกอบ 245 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) สามารถพบได้ตลอดทั้ยลาย ดังตัวอย่าง



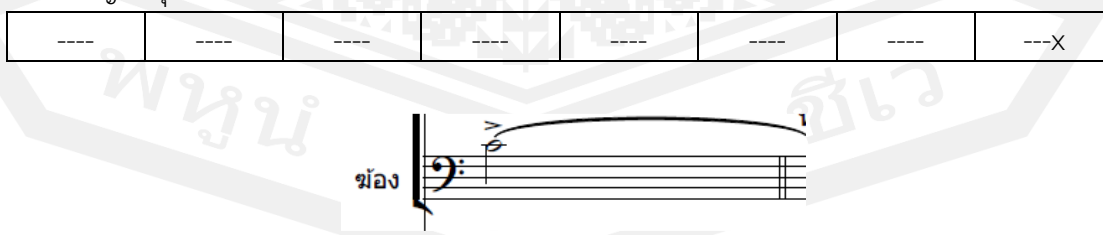
ภาพประกอบ 246 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำในการบรรเลงพิณทุกตัว เพื่อสื่อถึงความสุขที่เกิดขึ้น และความสมบูรณ์พร้อมหน้าพร้อมตา ดังตัวอย่าง

ภาพประกอบ 247 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

12.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากจังหวะกลองยาวประยุกต์ โดยนำจังหวะมาสร้างสรรค์กระสวนจังหวะขึ้นใหม่ เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความยิ่งใหญ่ของขบวนเสด็จ ทั้งหกกษัตริย์เดินทางกับบ้านเกิดเมืองนอน และเพื่อให้มีความสอดคล้องและกลมกลืนไปกับทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ซึ่งเป็นจังหวะตายตัว (Tempo Guisto) 2/4 โดยสามารถจำแนกจังหวะตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบมีรายละเอียด ดังนี้

ท่อนที่ 1
ฆ้องใหญ่ (ตีสุดท้ายเมื่อบรรเลงจบท่อนที่ 1)



ภาพประกอบ 248 จังหวะจบท่อนที่ 1 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

จังหวะเชื่อมท่อนที่ 1-2

กลองรำมะนา

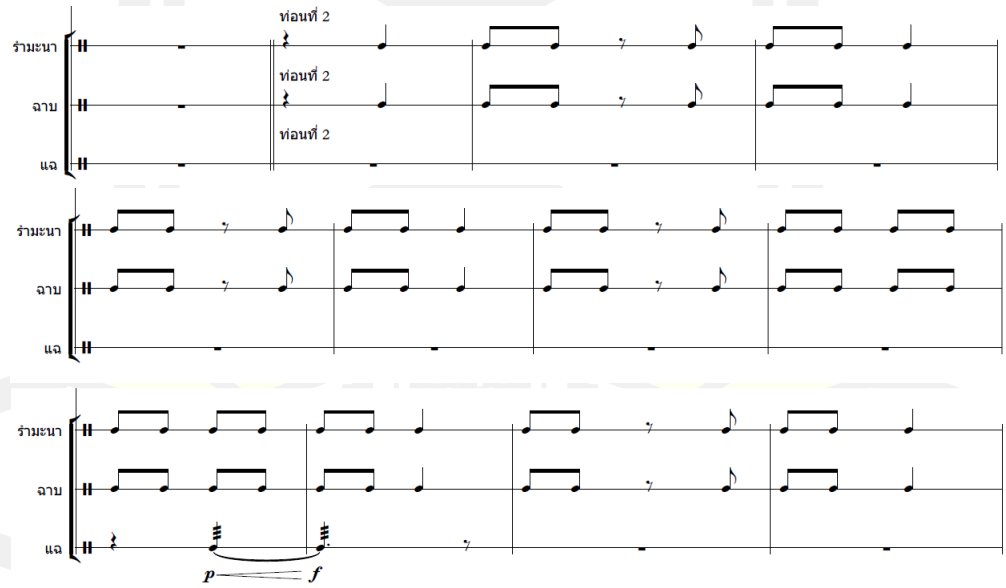
----	----	----	---X	---X	-X--	-X-X	-X-X
---X	-X--	-X-X	-X-X	---X	-X--	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	----	----	----	----

ฉาบใหญ่

----	----	----	---X	---X	-X--	-X-X	-X-X
---X	-X--	-X-X	-X-X	---X	-X--	-X-X	-X-X
-X-X	-X-X	-X-X	-X-X	----	----	----	----

ฉาบกลองชุด ตีรัว

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	----	----	----	----



ภาพประกอบ 249 จังหวะเชื่อมท่อนที่ 1-2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

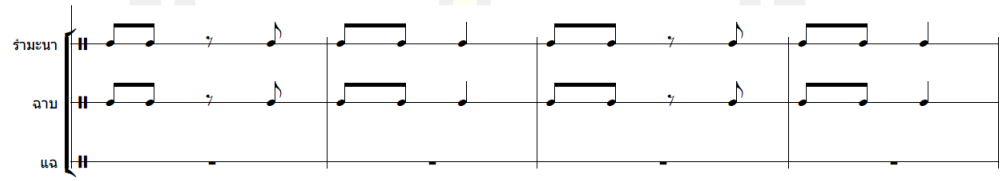
จังหวะท่อนที่ 2

กลองรำมะนา

---x	-x--	-x-x	-x-x	---x	-x--	-x-x	-x-x

ฉาบใหญ่

---x	-x--	-x-x	-x-x	---x	-x--	-x-x	-x-x



ภาพประกอบ 250 จังหวะท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

จังหวะจบท่อนที่ 2

กลองรำมะนา

-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	----	----	----	----

ฉาบใหญ่

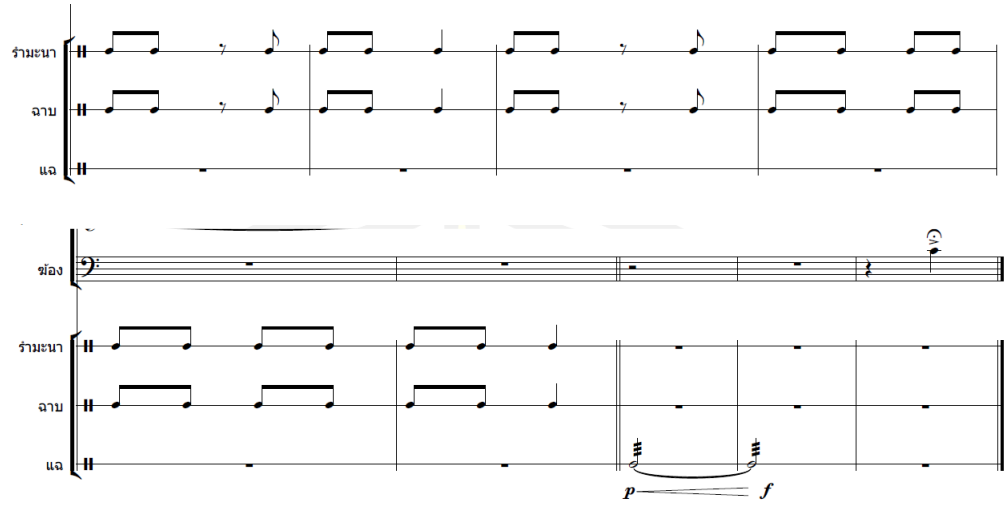
-x-x	-x-x	-x-x	-x-x	----	----	----	----

ฉาบกลองชุด

----	----	----	----	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx

ฆ้องใหญ่

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	---x

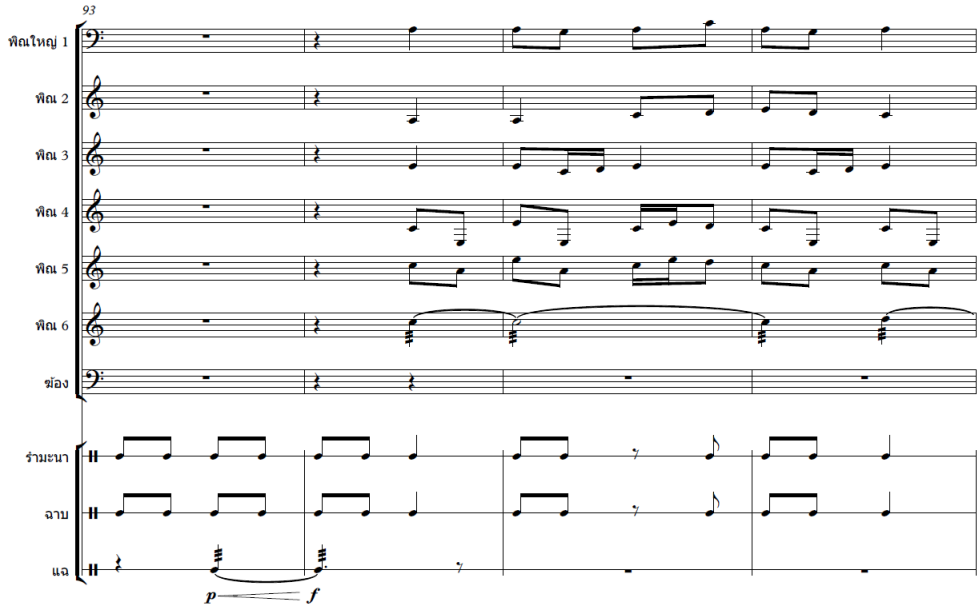


ภาพประกอบ 251 จังหวะจบท่อนที่ 2 ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

12.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ผู้วิจัยใช้แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานแบบดนตรีหลากแนว (Polyphony) และใช้เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) เทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) นอกจากนี้ยังใช้เทคนิคออสตินาโต (Ostinato) เป็นการเดินเสียงเบสยืนพื้น เป็นกัณฑ์ที่ทั้งหกกษัตริย์ได้พบหน้า เสียงโห่ร้องของทหาร พระเวสสันดรทรงคิดว่าเป็นข้าศึกมารบนครสีพี จึงชวนพระนางมัทรีขึ้นไปแอบดูที่ยอดเขา พระนางมัทรีทรงมองเห็นกองทัพพระราชบิดาจึงได้ตรัสทูลพระเวสสันดรและเมื่อหก กษัตริย์ได้พบหน้ากันพูดคุยกันด้วยความคิดถึงห่วงหา รวมทั้งทหารเหล่าทัพ ทำให้ป่าใหญ่สนั่นครั่นครืน พระอินทร์จึงบันดาลให้ฝนตกประพรมหกกษัตริย์ ให้หายเศร้าโศก

ทำนองพิณทั้ง 6 ตัว บรรเลงในจังหวะเดียวกัน

ทำนองพิณ1	----	----	----	---ล̣	---ล̣	-ซ̣-ล̣	-ด-ล̣	-ซ̣-ล̣
ทำนองพิณ 2	----	----	----	---ล̣	---ล̣	---ด	-ร-ม	-ร-ด
ทำนองพิณ 3	----	----	----	---ม	---ม	-ดรม	---ม	-ดรม
ทำนองพิณ 4	----	----	----	---ด	-ม̣-ม	-ม̣-ด	มร-ด	-ม̣-ด
ทำนองพิณ 5	----	----	----	---ดˌ	-ล-มˌ	-ล-ดˌ	มˌรˌ-ดˌ	-ล-ดˌ
ทำนองพิณ 6	----	----	----	---ดˌ	----	----	----	---รˌ

ภาพประกอบ 252 ตัวอย่างโน้ตสากลรวมเครื่องดนตรี ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 253 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์ฉกษัตริย์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

13. ลายกัณฑ์นครกัณฑ์

13.1 โครงสร้างของลาย (Structure)

ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ มีทั้งหมด 1 ท่อน ความยาวในการบรรเลง 2.55 นาที โดยมีโครงสร้างดังนี้

โครงสร้าง		อัตราจังหวะ	ความเร็ว	ประโยค	กุญแจเสียง
เกริ่น		จังหวะอิสระ	-	3	F# minor
ท่อนที่ 1	ช่วงที่ 1	จังหวะอิสระ	100	14	F# minor
	ช่วงที่ 2	จังหวะอิสระ	100	11	F# minor

กัณฑ์นครกัณฑ์ บรรเลงในกุญแจเสียงเอฟชาร์ปไมเนอร์ F# minor ซึ่งเป็นกัณฑ์สุดท้าย ดังนั้นผู้วิจัยใช้แนวคิดเหมือนกัณฑ์ทศพร คือกัณฑ์ที่ 1 ของเรื่องราวพระเวสสันดรซึ่งใช้กุญแจเสียง F# minor ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงจุดเริ่มต้นที่สมบูรณ์แบบ และจุดจบที่สวยงาม แต่ในการบันทึกโน้ตทั้งโน้ตไทยและโน้ตสากล ผู้วิจัยจะยึดกุญแจเสียงเอไมเนอร์ A minor เป็นหลัก เหมือนกับลายที่ผ่านมาทั้งหมด ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ เป็นกัณฑ์สุดท้ายที่เฉลิมฉลอง เต็มไปด้วยความสุขของผู้คนอิ่มบุญพูนสุข

13.2 รูปแบบของลาย (Form)

จากการศึกษารูปแบบของลายกัณฑ์นครกัณฑ์ คือ เอกบท (Unitary form) หรือ วันพาร์ทฟอร์ม (one part form) มีทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียว

13.3 ทำนอง (Melody)

13.3.1 กลุ่มเสียง (Mode) 6 เสียง (Hexatonic) ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการตั้งสายพิณแบบ ลา-ลา-มี โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 5 ดังนี้

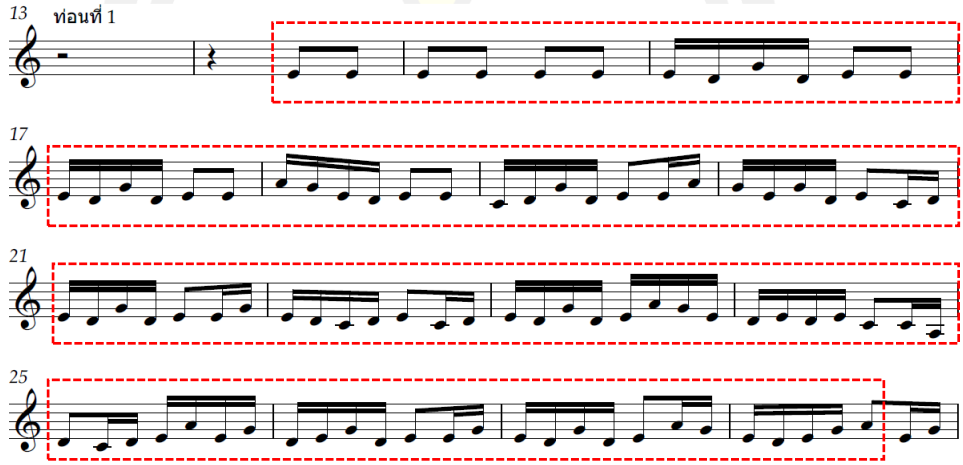
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 3
ลำ	ซำ	ฟำ	มำ	รำ	ดำ	ล	ซ	ฟ	ม	ร	ด	ท	ล 2
ม	**ร**	**ด**	**ท**	ลำ	ซำ	มำ	รำ	ดำ	ทำ	ล	ซ	ฟ	ม 1

ภาพประกอบ 254 การตั้งสายพิณลายกัณฑ์นครกัณฑ์

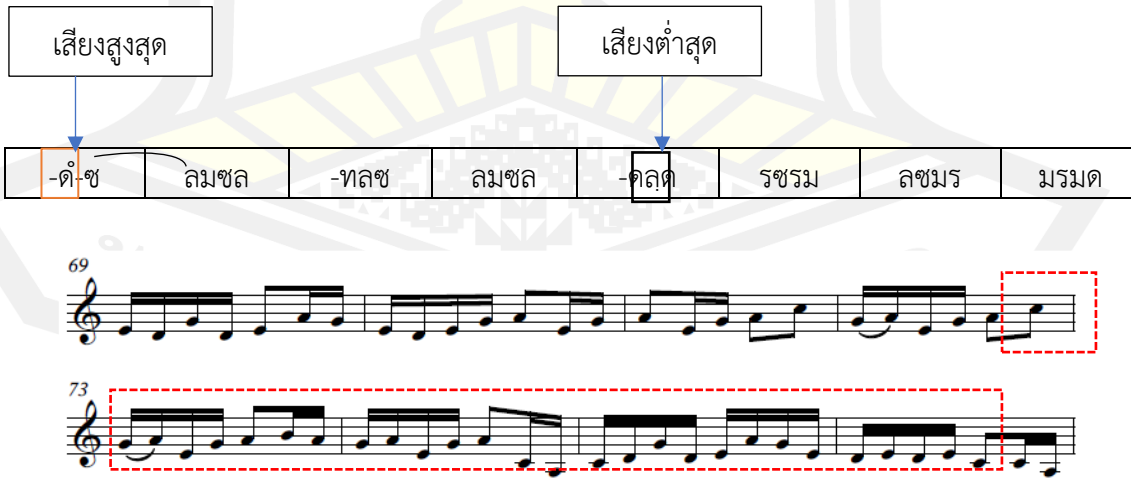
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ทำนองหลักลายกัณฑ์นครกัณฑ์ ใช้แนวคิดทำนองลายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ บางส่วนมาสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งเป็นทำนองลำเพลิน และในการบรรเลงผสมวงกับ กลองยาว กลองรำมะนา ฉิ่ง ฉาบเล็ก ขอลอ และไห ในลายนี้ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 1 ท่อน มี 2 ช่วงทำนอง แต่มีทำนองที่คล้ายคลึงกัน เพื่อสื่อถึง การเฉลิมฉลองการขึ้นครองราชย์ของพระเวสสันดร รวมถึง

ประชาชนอิ่มเอิบ มีความสุขที่ได้รับการทานโดยพระอินทร์เนรมิตให้เกิดฝนแก้ว 7 ประการ ตกลงมาในนครสีพีสูงถึงหน้าแข้ง ดังตัวอย่าง

---	----	----	---ม	-ม-ม	-ม-ม	-ม-ม	รซรม
-ม-ม	รซรม	-ม-ล	ซมรม	-ม-ด	รซรม	-มลซ	มซรม
-ดรม	รซรม	-มซม	รดรม	-ดรม	รซรม	ลซมร	มรมด
-ดลฺร	-ดรม	ลมซร	มซรม	-มซม	รซรม	-ลซม	รมซล

ภาพประกอบ 255 ทำนองหลักลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

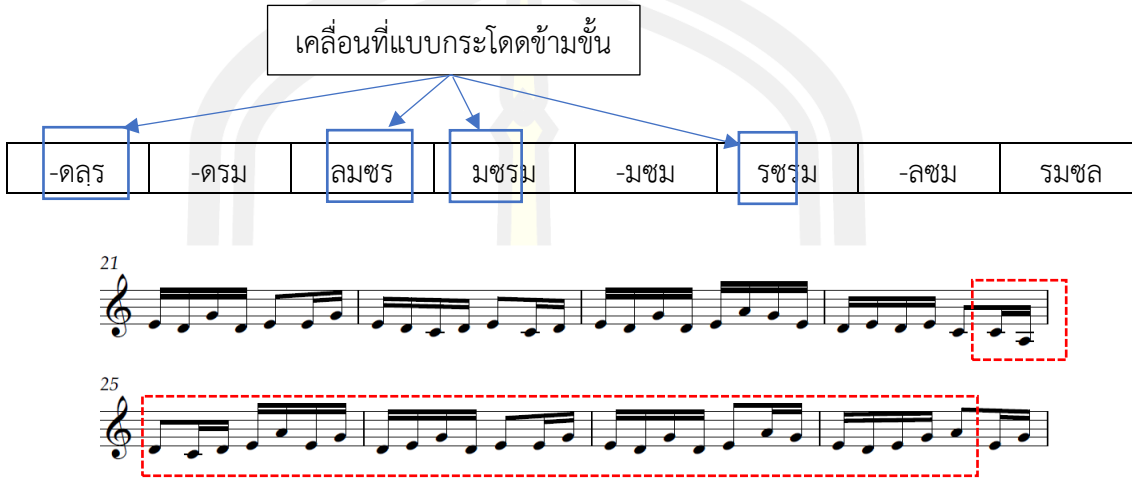
13.3.2 ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง ลฺ ระดับเสียงสูงสุดคือเสียง ดำ ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 256 ช่วงเสียงลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

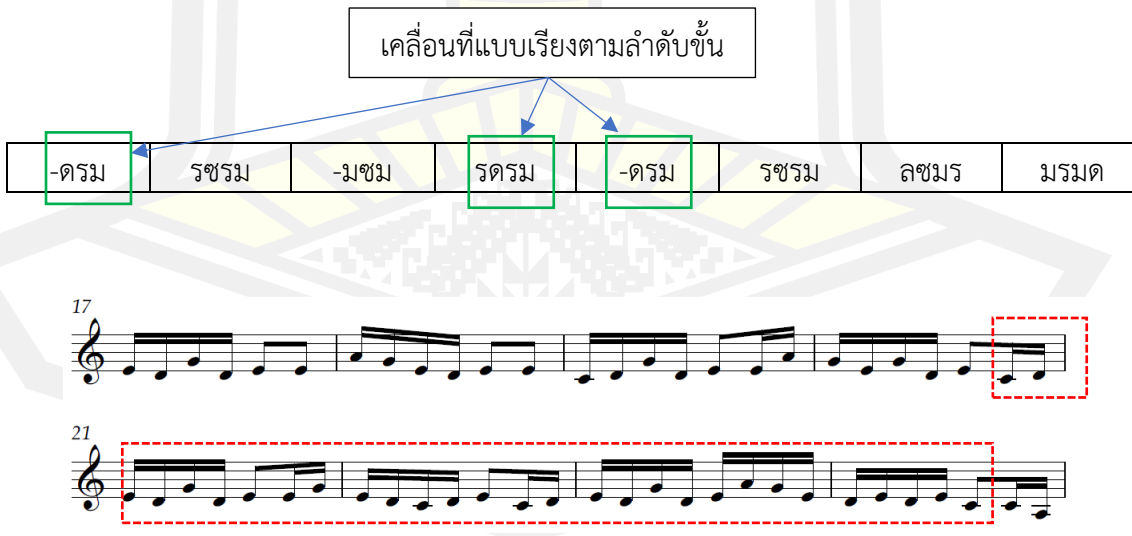
13.3.3 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) ที่ใช้ในลายมีหลายลักษณะ ดังนี้ คือ

การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นของลายกัณฑ์นครกัณฑ์ ดังตัวอย่าง



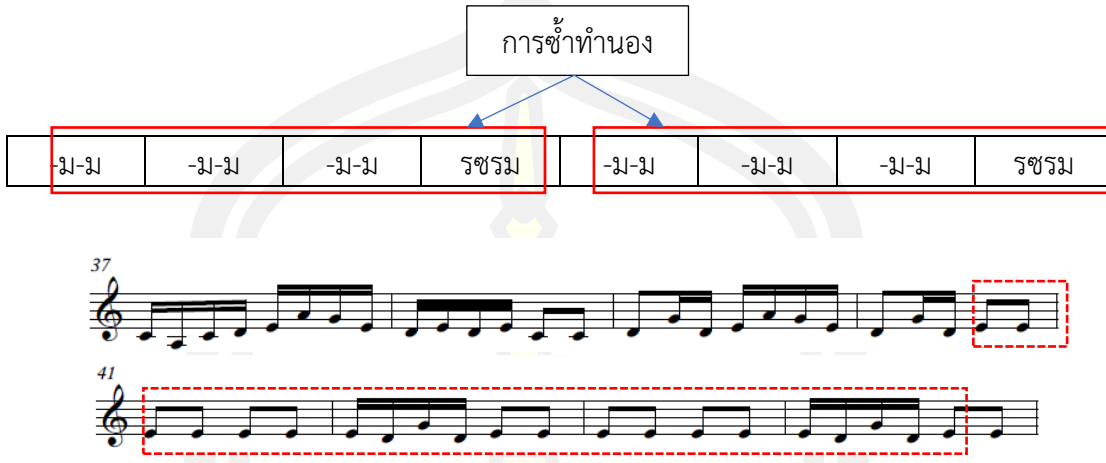
ภาพประกอบ 257 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในห้องที่ 1,4 และ 5 ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 258 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น ลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

การทำซ้ำ (Repetition) ผู้วิจัยใช้วิธีการซ้ำทำนอง เพื่อสื่อถึงงานบุญเฉลิมฉลองที่ยิ่งใหญ่ และประชาชนก็มีความสุขกันถ้วนหน้า ดังตัวอย่าง



ภาพประกอบ 259 การซ้ำทำนองลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

13.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยใช้จังหวะลำเพลิน เพื่อให้เกิดความกลมกลืนกับทำนองลายที่สร้างสรรค์ขึ้น สื่อถึงความสนุกสนาม การมีความสุขของผู้คนที่มาเฉลิมฉลองในงาน ซึ่งเป็นจังหวะตายตัว (Tempo Guisto) 2/4 โดยสามารถจำแนกจังหวะตามเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบมีรายละเอียด ดังนี้

กลองยาว

----	-X-X	----	-X-X	----	-X-X	----	-X-X

กลองรำมะนา

----	-X-X	----	-X-X	----	-X-X	----	-X-X

ขอลอ

---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X	---X

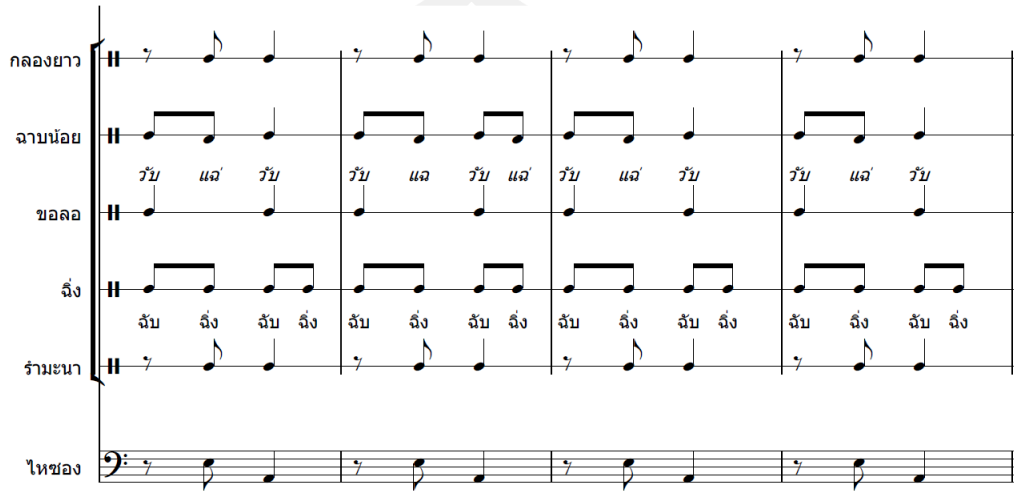
ฉิ่ง

-O-X	-O-X	-O-X	-O-X	-O-X	-O-X	-O-X	-O-X

ฉาบเล็ก

---X	-O-X	---X	-O-X	-O-X	-O-X	---X	-O-X

ไหเล็ก	----	-ม--	----	-ม--	----	-ม--	----	-ม--
ไหใหญ่	---	---ล	---	---ล	---	---ล	---	---ล

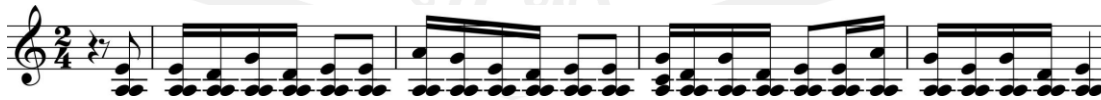


ภาพประกอบ 260 จังหวะลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

13.5 เนื้อดนตรี (Texture)

ในลายกัณฑ์วนปเวสน์ ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นผิวแบบดนตรีแนว (Monophony) ใช้เทคนิคการดีดแบบตบสาย (Hammer-on) และเทคนิคการบบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี (Drone Harmony) เป็นกัณฑ์ที่ พระเวสสันดรจึงทรงลาผนวชพร้อมทั้งพระนางมัทรี และเสด็จกลับสู่สีพีนคร เมื่อเสด็จถึงจึงรับสั่งให้ชาวเมืองปล่อยสัตว์ที่กักขัง รุ่งเช้าประชาชนจะแตกตื่นมารับบริจาคทาน พระองค์จะประทานสิ่งใดแก่ประชาชน พระอินทร์ได้ทราบจึงบันดาลให้มีฝนแก้ว ๗ ประการ ตกลงมาในนครสีพีสูงถึงหน้าแข้ง และพระเวสสันดรขึ้นครองราชย์แทนพระราชบิดา

เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์นครกัณฑ์

ทำนองหลัก	-ม-ม	รซรม	-ม-ล	ซมรม	-ม-ด	รซรม	-มลซ	มซรม
เสียงประสาน1	-ล-ล	ลลลลล	-ล-ล	ลลลลล	-ล-ซ	ลลลลล	-ลลล	ลลลลล
เสียงประสาน1	-ล-ล	ลลลลล	-ล-ล	ลลลลล	-ล-ล	ลลลลล	-ลลล	ลลลลล

ภาพประกอบ 261 เทคนิคการบรรเลงพิณแบบโดรนฮาโมนี ลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

ภาพประกอบ 262 QR Code โน้ตสากลลายกัณฑ์นครกัณฑ์
ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

สรุปท้ายบท

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีแนวคิดหลักโดยการนำทำนองลายพิณอีสานที่ผ่านจากการเก็บข้อมูลเอกสาร ข้อมูลลายพิณอีสาน ข้อมูลทำนองแหล่อีสาน และข้อมูลภาคสนาม โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์ รวมถึงการเลือกเอาทำนองบางส่วนจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามมาใช้ในการประพันธ์และประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ขายพิณขึ้นทั้งหมด 13 ลาย ตามจำนวนกัณฑ์ของบุญผะเหวด ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง 13 กัณฑ์ ประกอบด้วย กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ กัณฑ์ทานกัณฑ์ กัณฑ์วนปเวศน์ กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี กัณฑ์สักบรรพ กัณฑ์มหาราช กัณฑ์ฉกษัตริย์ และกัณฑ์นครกัณฑ์ ซึ่งต้องฟังให้จบภายในวันเดียวถือเป็นอานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย

โดยในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีทั้งการบรรเลงเดี่ยวพิณ และบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะ เพื่อช่วยสร้างสีสันและสื่ออารมณ์ของเรื่องราวในลายได้มากขึ้น ซึ่งนำวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานของศิลปินต้นแบบจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด จากวัตถุประสงค์ข้อที่สอง มาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ได้นำทำนองลายพิณบางส่วนของศิลปินต้นแบบมาสร้างสรรค์ลายขึ้นใหม่ และใช้ทำนองเทศน์แหล่อีสานมาสร้างสรรค์คลาย รวมทั้งการใช้เครื่องประกอบจังหวะเข้ามาผสมวงเพื่อให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยสามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ได้ดังนี้

ลาย	โครงสร้าง	กุญแจเสียง	เครื่องดนตรี	เนื้อดนตรี	เทคนิคการบรรเลงพิณ
กัณฑ์ทศพร	1 ท่อน	F# minor	พิณ 2 ตัว กลองรำมะนา ฉาบใหญ่ ฆ้องใหญ่ ระฆัง	Polyphony	Drone Harmony Hammer-on Pull-Off
กัณฑ์หิมพานต์	1 ท่อน	F# minor	พิณ 2 ตัว กลองรำมะนา ฆ้องขนาดกลาง ฆ้องขนาดใหญ่	Polyphony	Drone Harmony
กัณฑ์ทานกัณฑ์	1 ท่อน	F# minor	พิณ 2 ตัว กลองเพล กลองยาว กลองรำมะนา ฉาบใหญ่ ฆ้องขนาดเล็ก ฆ้องขนาดใหญ่	Monophony Heterophony	Drone Harmony Tremolo
กัณฑ์วนปเวสน์	1 ท่อน	E minor	พิณ 1 ตัว	Monophony	Drone Harmony Hammer-on
กัณฑ์ชูชก	2 ท่อน	B minor	พิณ 1 ตัว กลองยาว กลองรำมะนา ฉาบใหญ่ ฉิ่ง	Monophony	Drone Harmony
กัณฑ์จุลพน	2 ท่อน	B minor	พิณ 1 ตัว กลองยาว กลองรำมะนา ฉิ่ง	Monophony	Drone Harmony Hammer-on Legato
กัณฑ์มหาพน	2 ท่อน	G minor	พิณ 2 ตัว กลองยาว กลองรำมะนา ฉิ่ง	Homophony	Drone Harmony Ostinato Tremolo Hammer-on Pull-Off Legato
กัณฑ์กุมาร	3 ท่อน	C# minor	พิณ 1 ตัว	Monophony	Drone Harmony

กัณฑ์มัทรี	1 ท่อน	C# minor	พิณ 1 ตัว	Monophony	Drone Harmony Tremolo
กัณฑ์สักบรรพ	3 ท่อน	C# minor F# minor Eb minor G# minor	พิณ 2 ตัว กลองเพล กลองยาว กลองรำมะนา	Monophony	Drone Harmony Ostinato Tremolo Hammer-on Pull-Off Legato
กัณฑ์มหาราช	3 ท่อน	F# minor	พิณ 2 ตัว กลองเพล กลองรำมะนา ฉาบใหญ่ ฉิ่ง	Monophony	Tremolo
กัณฑ์ฉกษัตริย์	2 ท่อน	C# minor	พิณ 6 ตัว กลองรำมะนา ฉาบใหญ่ ฉาบกลองชุด ฆ้องใหญ่	Polyphony	Drone Harmony Ostinato Tremolo
กัณฑ์นครกัณฑ์	1 ท่อน	F# minor	พิณ 1 ตัว กลองยาว กลองรำมะนา ขอลอ ฉาบเล็ก ฉิ่ง ไห 2 ใบ	Monophony	Drone Harmony Hammer-on

ภาพประกอบ 263 สรุปการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

ที่มา : วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2564)

บทที่ 7

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อ 1) ศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน 2) ศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด และ 3) สร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยใช้วิธีการทางมานุษยดนตรีวิทยา สามารถสรุปผลได้ ดังนี้

สรุปผล

1. แนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน สามารถสรุปผลตามศิลปินต้นแบบได้ ดังนี้ 1) นายบุญมา เขาวง ได้แนวคิดจากการฟังเสียงพิณตั้งแต่เด็กตามงานประเพณี ต่าง ๆ และจากการจดจำเสียงพิณเสียงแคนที่ชาวบ้านบรรเลง และนำสิ่งที่จำได้มาฝึกฝนเอง เรียบเรียงและสร้างสรรค์ทำนองขึ้นในแบบฉบับของตัวเอง โดยใช้พิณ 3 สาย บรรเลงในบันไดเสียงเพนทาโทนิค การตั้งสายพิณที่ใช้ในการสร้างสรรค์ 4 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ลา-ลา-มี รูปแบบที่ 2 มี-ลา-มี รูปแบบที่ 3 ลา-ลา-ลา และรูปแบบที่ 4 ซอล-ซอล-ลา 2) นายทองใส ทับถนน ได้รับแนวคิดจากพ่อ และได้แรงบันดาลใจจากการได้ยินเสียงพิณจากขบวนแห่งานบุญในหมู่บ้านและแนวคิดมาจากทำนองหมอลำผสมผสานกับจินตนาการของตัวเอง รวมถึงประสบการณ์จากการบรรเลงพิณร่วมกับวงเพชรพิณทอง โดยใช้พิณสองสาย บรรเลงในบันไดเสียงเพนทาโทนิค การตั้งสายพิณของนายทองใส ทับถนน มี 4 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ลา-มี รูปแบบที่ 2 ลา-เร รูปแบบที่ 3 โด-เร และรูปแบบที่ 4 เร-เร 3) นายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ ได้รับแนวคิดมาจากบิดา และครูแสน จำปาสอน และครูฉลอง ธุระชัย และส่วนหนึ่งเป็นการนำเอาวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสานมาบรรยายออกเป็นเรื่องราวโดยใช้เสียงเครื่องดนตรีอีสานเป็นตัวแทนการถ่ายทอด นอกจากนั้นยังนำทำนองที่ได้ยินจากศิลปินชาวบ้านมาเรียบเรียงใหม่ โดยใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค การตั้งสายพิณของนายทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์ มีอยู่ 3 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ลา-ลา-มี รูปแบบที่ 2 มี-ลา-มี และรูปแบบที่ 3 เร-เร-เร 4) นายพรชัย บัวศรี ได้แนวคิดจากการจดจำเสียงพิณที่เคยได้ยินจากวิทยุ เทป และประสบการณ์จากการบรรเลงพิณแห่ในบุญประเพณีต่าง ๆ ซึ่งวิธีการเรียบเรียงลายพิณจะบรรเลงไม่ซ้ำเดิม และใช้บันได้เสียงเพนทาโทนิคในการบรรเลง การตั้งสายพิณของนายพรชัย บัวศรี มีอยู่ 3 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ลา-ลา-มี รูปแบบที่ 2 มี-ลา-มี รูปแบบที่ 3 ตั้งสายแบบพิณ 4 สาย คือ โด-ซอล-เร-ลา 5) นายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ ได้แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานจากพ่อ และชื่นชอบฟังลายพิณของนายทองใส ทับถนน จากม้วนเทป และมีความเคารพนับถือพระอินทร์เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ในการบรรเลงพิณเป็นอย่างมาก ในการสร้างสรรค์ลายพิณนั้นเกิดจากการสังเกตและจดจำทำนองเวลาพ่อบรรเลงพิณ นำสร้างสรรค์ลายพิณอีสานในแบบฉบับของตัวเอง การตั้งสายพิณของนายพิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ มี 4 รูปแบบ คือ

รูปแบบที่ 1 ลา-มี รูปแบบที่ 2 ลา-เร รูปแบบที่ 3 โด-เร และรูปแบบที่ 4 ใช้พิณสามสาย ตั้งสายแบบลายแมงภู่ คือ มี-ที-มี โดยศิลปินทุกคนมีการบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) ผสมผสานเป็นทำนองลายพิณที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง

2. บริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด สามารถสรุปผลได้ ดังนี้ บุญผะเหวด เป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาช้านาน และสืบสานกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นหนึ่งที่เชื่อกันว่าเป็นชาติหรือการเกิดพระพุทธเจ้าครั้งหนึ่ง และเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้าสำหรับบุญผะเหวดเป็นงานบุญประจำเดือนสี่เป็นบุญประเพณีการบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ หรือเรียกว่า บุญมหาชาติ ในบุญผะเหวดสร้างความศรัทธา ผู้คนร่วมด้วยช่วยกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตั้งแต่วันโฮมทำให้เกิดความสมัครสมานในหมู่คณะ และมีการเทศน์มหาชาติ มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง 13 กัณฑ์จบภายในวันเดียวนั้นอานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย ในการจัดงานบุญผะเหวดโดยหลักมีอยู่ 2 วัน คือ 1) วันโฮม ประกอบด้วย พิธีอัญเชิญพระอุปคุต พิธีเชิญผะเหวดเข้าเมือง พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์สมโภช และเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน 2) วันเทศน์ พิธีแห่ข้าวพันก้อน เทศน์สังกาส และพระคาถาพันพระสงฆ์เทศเสียงเรื่องราวพระเวสสันดร แห่กัณฑ์หลอน และเทศน์ฉลอง ซึ่งในวันโฮม และวันเทศน์ มีเครื่องดนตรีที่ใช้ในบุญผะเหวด อาทิเช่น พิณ แคน กลองยาว กลองรำมะนา ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น รวมทั้งในขบวนแห่มีดนตรีบรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ที่มาร่วมงาน

3. การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีแนวคิดหลักโดยการนำทำนองลายพิณอีสานที่ผ่านจากการเก็บข้อมูลเอกสาร ข้อมูลลายพิณอีสาน ข้อมูลทำนองแหล่อีสาน และข้อมูลภาคสนาม โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์ รวมถึงการเลือกเอาทำนองบางส่วนจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามมาใช้ในการประพันธ์และประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลายพิณขึ้นทั้งหมด 13 ลาย ตามจำนวนกัณฑ์ของบุญผะเหวด ประกอบด้วย ลายกัณฑ์ทศพร ลายกัณฑ์หิมพานต์ ลายกัณฑ์ทานกัณฑ์ ลายกัณฑ์วนปเวสน์ ลายกัณฑ์ชูชก ลายกัณฑ์จุลพน ลายกัณฑ์มหาพน ลายกัณฑ์กุมาร ลายกัณฑ์มัทรี ลายกัณฑ์สักบรรพ ลายกัณฑ์มหาราช ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ และลายกัณฑ์นครกัณฑ์ มีรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวพิณ การบรรเลงพิณหลายตัว และการใช้เครื่องประกอบจังหวะมามาผสมวงเพื่อให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

รูปแบบของลาย (Form) โดยใช้รูปแบบการสร้างสรรค์ลาย คือ 1) เอกบท (Unitary form) ในลายกัณฑ์ทศพร ลายกัณฑ์หิมพานต์ ลายทานกัณฑ์ ลายกัณฑ์วนปเวสน์ ลายกัณฑ์มัทรี ลายกัณฑ์นครกัณฑ์ 2) ทวิบท (Binary Form) ในลายกัณฑ์ชูชก ลายกัณฑ์จุลพน ลายกัณฑ์มหาพน ลายกัณฑ์ฉกษัตริย์ 3) ตรีบท (Ternary Form) ในลายกัณฑ์กุมาร ลายกัณฑ์สักบรรพ และลายกัณฑ์มหาราช

การประพันธ์ทำนองใช้ กลุ่มเสียง 5 เสียง กลุ่ม 6 เสียง และกลุ่ม 7 เสียง ใช้รูปแบบการตั้งสายพิณในการสร้างสรรค์ลาย 3 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 ตั้งสายแบบ ลา-ลา-มี ซึ่งสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงมี สายที่สองและสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ขั้นคู่ 1 (Unison) ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง

คือ ขั้นคู่ 5 รูปแบบที่ 2 ตั้งสายแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ซึ่งสายที่หนึ่งและสายที่สามตั้งเสียงเดียวกัน คือ ขั้นคู่ 1 (Unison) และรูปแบบที่ 3 ตั้งสายแบบ ลา-มี-ลา โดยสายที่หนึ่งตั้งเป็นเสียงลา และสายที่สองตั้งเป็นเสียงมี ระดับเสียงห่างกันกับสายที่หนึ่ง คือ ขั้นคู่ 4 และสายที่สามตั้งเป็นเสียงลา ระดับเสียงห่างกันกับสายที่สอง คือ ขั้นคู่ 5

รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) เห็นแนวทำนองจากโน้ตสากลว่ามีรูปร่างลักษณะได้อย่างชัดเจน การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบเรียงตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และมีการทำซ้ำ (Repetition) อัตราจังหวะ มีทั้งจังหวะอิสระ (Parlando - rubato) โดยใช้ในการบรรเลงลายเดี่ยวพิณ และจังหวะ 2/4 (Tempo Guisto) ใช้กับการบรรเลงลายที่มีเครื่องประกอบจังหวะเป็นตัวกำหนดความเร็วของลาย เนื้อดนตรี (Texture) ที่ใช้ในการสร้างสรรค์มี 4 รูปแบบ คือ 1) ดนตรีหลากแนว (Polyphony) 2) ดนตรีแนวเดียว (Monophony) 3) ดนตรีแปรแนว (Heterophony) และ 4) ดนตรีประสานแนว (Homophony) นอกจากนี้เทคนิคที่ใช้ในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ประกอบด้วย 1) เทคนิคการทำเสียงประสาน (Drone Harmony) 2) เทคนิคการเดินเสียงเบสยืนพื้น (Ostinato) 3) เทคนิคการดีดแบบรัวเสียง (Tremolo) 4) เทคนิคการดีดแบบตบสาย (Hammer-on) 5) เทคนิคการดีดแบบเกี่ยวสาย (Pull-Off) และ 6) เทคนิคการดีดแบบลื่นไหล (Legato)

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน แนวคิดและแรงบันดาลในการสร้างสรรค์ลายของศิลปินต้นแบบ ส่วนสำคัญหลักคือได้รับแนวคิดและแรงบันดาลใจจากบุคคลในครอบครัว มีความสามารถในการเล่นดนตรี จดจำทำนองลายพิณที่ตัวเองชื่อชอบทั้งจากศิลปินชาวบ้าน และจากวิทยุ เทป รวมทั้งการจดจำทองนองลายแคน ทำนองการร้องของหมอลำ ซึ่งสอดคล้องกับ มงคล เสมเหลา (2558) ได้ศึกษาการสร้างสรรค์ลายพิณประกอบหมอลำเพลินและหมอลำซิ่ง พบว่า ลายพิณเกิดจากทำนองลำ ซึ่งทำนองลำเกิดจากกลอนลำมีฉันทลักษณ์ที่เป็นลักษณะของกลอนเยิ้นหรือกลอนนิทาน ทำนองลำได้แก่ ทำนองลำเพลิน ทำนองลำเดิน (ทำนองลำย่าว) ทำนองเพลงลูกทุ่ง และทำนองลำเต้ย ทำนองที่บรรเลง จัดอยู่ในประเภท 5 เสียง ประเภทไมเนอร์ เสียงท้ายวรรคทั้ง 4 ลาย จะจบด้วยเสียงที่ 1 ของบันไดเสียง

อีกประการหนึ่งในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน คือการมีประสบการณ์ในการบรรเลงพิณในวงดนตรี และการการนำลายพิณไปถ่ายทอดในสถานศึกษา ทั้งนำทำนองลายดั้งเดิมมาแตกทำนอง และสร้างสรรค์ลายขึ้นใหม่เพื่อให้เข้ากับชุดการแสดงหรือบทเพลงนั้น ๆ ประกอบกับการใช้ความคิดสร้างสรรค์กับจินตนาการของตัวเอง ในการสื่ออารมณ์ผ่านเสียงพิณในแบบฉบับตัวตัวเอง ในการบรรเลงพิณของศิลปินต้นแบบมีเทคนิคการบรรเลง และมีบางท่วงทำนองเหมือนกัน พิณที่ใช้ใน

การบรรเลงมีทั้งพิณ 2 สาย 3 สาย และ 4 สาย วิธีการตั้งสายพิณคล้ายคลึงกันคล้ายคลึงกัน ซึ่งสอดคล้องกับ ธงชัย จันเต (2553) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสานกรณีจังหวัดอุบลราชธานี พบว่า พิณมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เป็นไปตามลักษณะการเล่นของหมอพิณแต่ละคน ซึ่งพัฒนามาตั้งแต่ พิณสองสาย สามสาย และสี่สาย ในวัฒนธรรมดนตรีของจังหวัดอุบลราชธานีนั้นยังนิยมใช้พิณสองสายในการบรรเลงโดยทั่วไป ในยุคแรกพิณที่ใช้เป็นพิณโปร่ง ต่อมาได้พัฒนาเป็นพิณไฟฟ้า บทบาทของพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน ในอดีตเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมรองลงมาจากแคน ลักษณะลายพิณส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ เพนทาโทนิคสเกล การบรรเลงลายพิณของหมอพิณแต่ละคน จะมีความแตกต่างในลายละเอียดของการแปลทำนองในบางช่วงเพลงแต่มีทำนองหลักที่คงเดิม บางท่วงทำนองมีการบรรเลงแบบด้นสด (Improvisation) เช่นเดียวกับดนตรีแจ๊สของชาวตะวันตก และการด้นสดนั้นถือเป็นเอกลักษณ์เด่นของดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิม และยังสอดคล้องกับ วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง เทคนิคการบรรเลงพิณของศิลปินพื้นบ้านอีสาน พบว่า ระบบเสียงที่ใช้ในการสร้างทำนองลายพิณของศิลปินพื้นบ้านอีสานของ นายบุญมา เขาวง นายทองใส ทับถนน และนายพรชัย บัวศรี สามารถแบ่งออกได้ 2 ระบบ คือ ระบบเสียงแบบลำทางสั้น และระบบเสียงแบบลำทางยาว ระบบเสียงแบบลำทางสั้น ได้แก่ ลายสุดสะแนน ซึ่งประกอบด้วย เสียง ซอล ลา โด เร มี ระบบเสียงแบบลำทางยาว ได้แก่ ลายใหญ่ ลายเต้ย ลายปู่ป่าหลาน ลายกาเต้นก้อน และลายลำเพลิน ซึ่งประกอบด้วยเสียง ลา โด เร มี ซอล นอกจากนี้แล้วลายพิณอีสานที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นยังมีชื่อเรียกลายที่เป็นเอกลักษณ์เด่นของตัวเอง

ประเพณีบุญผะเหวด เป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาช้านาน และสืบสานกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นหนึ่งที่เชื่อกันว่าเป็นชาติหรือการเกิดพระพุทธเจ้าครั้งหนึ่ง และเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่จะมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้าเป็นเรื่องราวความเชื่อทางพุทธศาสนาที่มีอิทธิพลต่อการดาเนินชีวิตของคนในสังคมไทย โดยเฉพาะในสังคมอีสาน สำหรับบุญผะเหวดเป็นงานบุญประจำเดือนสี่เป็นบุญประเพณีการบริจาคทานครั้งยิ่งใหญ่ หรือเรียกว่า บุญมหาชาติ ในบุญผะเหวดสร้างความศรัทธา ผู้คนร่วมด้วยช่วยกันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตั้งแต่วันโฮม ทำให้เกิดความสมัครสมานในหมู่คณะ และยังมุ่งเตือนให้คนในสังคมรู้จักการทำบุญ ให้ทาน รักษาศีล ทาความดีละเว้นความชั่ว วัตถุประสงค์หลักในการจัดงานอยู่ที่การเทศน์มหาชาติ มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ คือ กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ กัณฑ์ทานกัณฑ์ กัณฑ์วนปเวศน์ กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรี กัณฑ์สักกบรรพกัณฑ์มหาราช กัณฑ์ฉกษัตริย์ และกัณฑ์นครกัณฑ์ ด้วยความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง 13 กัณฑ์จบภายในวันเดียวนั้นอานิสงส์จะดลบันดาลให้ไปเกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย ซึ่งสอดคล้องกับศตวรรษ มะละแซม (2563) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อและการปฏิบัติพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ของชาวไทยล้านนาและชาวไทยภาคอีสาน เรื่อง มหาชาติเวสสันดรชาดก : กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดสกลนคร พบว่า ในเรื่องความเชื่อ กลุ่มตัวอย่างจังหวัดเชียงใหม่ มีความเชื่อเรื่อง มหาชาติเวสสันดรชาดก มากที่สุด คือ เชื่อว่าศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย มีความวิเศษอย่างยิ่ง ส่วนกลุ่มตัวอย่างจังหวัดสกลนคร มีความเชื่อว่าพระมหาอุปคุต มีอิทธิฤทธิ์

สามารถปกปักรักษาให้พิธีกรรมดำเนินลุล่วงไปด้วยดี การประกอบพิธีกรรม ภาคเหนือ เน้นการประกอบพิธีกรรมในวัด คือ การนั่งฟังเทศน์ ส่วนภาคอีสาน เน้นถึงการประกอบพิธีกรรมภายนอกวัด คือ การแห่พระอุปคุตและการแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง โดยในภาคอีสานในขบวนแห่จะมีดนตรีร่วมอยู่ในขบวนแห่เพื่อสร้างความสนุกสนาน ให้กับผู้ที่มาร่วมงาน และยังสอดคล้องกับ เอนก อาจวิชัย (2551) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง แนวทางการฟื้นฟูประเพณีบุญผะเหวดของชาวผู้ไทย จังหวัดมุกดาหาร เพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ท้องถิ่น พบว่า ประเพณีบุญผะเหวดของชาวผู้ไทย จังหวัดมุกดาหาร มีประวัติ ความเป็นมาจากการที่ชาวผู้ไทยถือว่า การทำบุญผะเหวดนั้น มาจากความเชื่อในคัมภีร์พระมาลัยหมื่นมาลัยแสน ที่กล่าวไว้ว่า ถ้าผู้ใดได้ฟังเทศน์มหาชาติให้จบภายในวันเดียว แล้วจะได้เกิดในศาสนาพระศรีอริยเมตไตรย

ในการจัดงานบุญผะเหวดโดยหลักมีอยู่ 2 วัน คือ 1) วันโฮม พุทธศาสนิกชนมาช่วยกันจัดตกแต่งศาลา จัดเตรียมเครื่องสักการะ ดอกไม้ ธูปเทียน ข้าวตอก อย่างละพันก้อน มีการตั้งธงใหญ่ไว้แปดทิศ และมีศาลเล็ก ๆ เป็นที่เก็บข้าวพันก้อน และพิธีในวันโฮมประกอบด้วย พิธีอัญเชิญพระอุปคุต พิธีเชิญผะเหวดเข้าเมือง พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์สมโภช และเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน 2) วันเทศน์ พิธีแห่ข้าวพันก้อน เทศน์สังกาส และพระคาถาพัน พระสงฆ์เทศเสียงเรื่องราวพระเวสสันดร แห่กัณฑ์หลอน และเทศน์ฉลอง ซึ่งสอดคล้องกับกมล บุญเขต และคณะ (2557) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ประเพณีบุญผะเหวด : กรณีศึกษาประเพณีบุญผะเหวด ชาวไทย-หล่ม อำเภอหล่มสักและอำเภอหล่มเก่า จังหวัดเพชรบูรณ์ ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบประเพณีบุญผะเหวดของชาวไทย - หล่ม จะจัดขึ้นทุกปี ปีละ 1 ครั้ง ในช่วงเดือน มีนาคม - เมษายน จะมีวันรวมเรียกว่า “วันโฮม” ชาวบ้านจะมาช่วยกันจัดตกแต่งสถานที่เพื่อจัดงานบุญผะเหวด โดยเตรียมเครื่องสักการะต่าง ๆ เช่น ดอกไม้ ธูปเทียน ข้าวตอก อย่างละ 1,000 อัน เป็นต้น ตั้งศาลเพียงตาขนาดเล็กพร้อมกับประดับธงขนาดใหญ่เป็นจานวน 8 ทิศ รอบ ๆ ศาลาการเปรียญ เพื่อเป็นที่วางเครื่องสังเวยสำหรับประกอบพิธี ภายในศาลาการเปรียญจะแขวนผ้าที่มีภาพวาดเรื่องราวพระเวสสันดรทั้ง 13 กัณฑ์ ก่อนเริ่มพิธีจะมีการเทศน์มหาชาติและนิยมอัญเชิญพระอุปคุตมาปกป้องภัยอันตรายทั้งปวง และให้โชคลาภแก่ชาวบ้านที่มาร่วมพิธี โดยมีความเชื่อว่าผู้ใดฟังเทศน์มหาชาติครบ 13 กัณฑ์ จบภายในหนึ่งวันและจัดเตรียมเครื่องบูชาได้ถูกต้องจะได้เกิดในศาสนาของพระศรีอริยเมตไตรย แต่ถ้าหากตั้งเครื่องบูชาไม่ถูกต้องจะทาให้เกิดสิ่งไม่ดีต่าง ๆ ตามมา จึงทำให้ทุกคนในหมู่บ้านให้ความสาคัญ กับประเพณีนี้เป็นอย่างมาก ดังนั้น นอกจากเป็นการระลึกถึงพระเวสสันดรพระโพธิสัตว์ผู้ทรงบาเพ็ญเพียรบารมีชาติสุดท้ายของพระองค์ก่อนจะเสวยชาติและตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในภายหลัง

ในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด มีแนวคิดหลักโดยการนำทำนองลายพิณอีสานที่ผ่านจากการเก็บข้อมูลเอกสาร ข้อมูลลายพิณอีสาน ข้อมูลทำนองแหล่อีสาน และข้อมูลภาคสนาม โดยนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์ โดยการสร้างสรรค์ลายพิณเป็นหลักแห่งสุนทรียศาสตร์ ที่ผู้สร้างสรรค์ใช้เสียงพิณในการเล่าเรื่องราวของบุญผะเหวดทั้ง 13 กัณฑ์ ซึ่งแต่ละลายได้แรงบันดาลใจมาจากการลงภาคสนามศึกษาบริบททางด้านบุญผะเหวด เพื่อนำแรงบันดาล

ใจนั้นมาสื่อความหมายกลั่นกรองออกมาเป็นเสียงพิณ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับหลักสุนทรียศาสตร์ของ Marion (1975) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับปรัชญาทางดนตรี (Aesthetics in Music) ไว้ว่า ดนตรีเป็นเป็นศาสตร์ความงามแห่งเสียง ซึ่งมีรูปแบบ (Form) หลายรูปแบบ ดนตรีและเพลงแต่ละประเภทให้อารมณ์สะเทือนใจต่างกันสามารถเป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์ ด้วยกัน ลักษณะของดนตรีสามารถแบ่งได้ 2 กลุ่ม คือ 1) เสียงดนตรีที่เกิดจากการบรรเลงดนตรี และ 2) เสียงดนตรีที่เกิดจากการร้องเพลง โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์จากทำนองลายพิณของศิลปินต้นแบบ โดยนำทำนองบางส่วนมาสร้างสรรค์ และจากแรงบันดาลใจจากการศึกษาขึ้มูลจากเอกสารและภาคสนามมาสร้างสรรค์ในบางทำนอง และยังนำทำนองเทศน์แหล่อีสาน และเพลงกล่อมลูกภาคอีสานมาสร้างสรรค์เพื่อสื่อถึงความเชื่อมโยงในวิถีชีวิตของชาวอีสานให้ได้มากขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับอรรคพงศ์ ภูลายยาว (2560) ได้ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ จิตวิญญาณแห่งอีสาน เป็นผลงานที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกใจฐานะลูกอีสาน จินตนาการ ทำนองที่เคยได้ยิน สภาพบรรยากาศ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนอีสานที่ผู้ประพันธ์ได้เคยได้สัมผัส ทั้งแต่เล็กจนโต ผู้ประพันธ์ได้เลือกวงซิมโฟนีออร์เคสตรา เป็นการผสมผสานและถ่ายทอดดนตรีอีสานในรูปแบบดนตรีตะวันตกเพื่อสร้างความหลากหลายในสีสันของเสียงให้น่าสนใจ โดยนำกลุ่มเครื่องดนตรีอีสาน เช่น พิณ แคน โหวด มาร่วมบรรเลงได้นำลายพื้นบ้าน นอกจากนั้นการลงเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อนำแนวคิดของศิลปิน หรือการสืบค้นข้อมูลที่เกี่ยวข้องมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่สำคัญ เพราะจะทำให้ดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นมีความสมบูรณ์แบบ และมีแนวทางที่ชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับ ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (2561) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง อีสานคอรัส : อีสานบ้านของเฮา พบว่า “อีสานคอรัส” คือการนำเอาเพลงลูกทุ่งอีสานหรือเพลงหมอลำต่าง ๆ และสไตล์การขับร้องแบบหมอลำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยนำเพลง “อีสานบ้านเฮา”หรือ“อีสานบ้านของเฮา” ประพันธ์โดยพงษ์ศักดิ์ จันทรุกขา ครูเพลงลูกทุ่งอีสานและศิลปินแห่งชาติประจำปี พ.ศ. 2557 และบทเพลงนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะทั้งในด้านการใช้ภาษาและวรรณกรรมที่สามารถสื่อสะท้อนถึงความเป็นอีสานได้อย่างชัดเจนจึงนำบทเพลงนี้มาเป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน

ลายพิณอีสาน มีการเปลี่ยนแปลงตามความคิดสร้างสรรค์ของผู้บรรเลง อาจจะเกิดการสร้างลายใหม่ที่แตกต่างจากเดิม หรือแตกต่างเพียงเล็กน้อย ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ Wescott (1967) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่รวมการนำประสบการณ์เดิมของแต่ละคนมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่การจัดรูปใหม่ของความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคนไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้ ซึ่งอาจมีการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคปัจจุบัน สภาพความเป็นอยู่ของวิถีชีวิตของคนในชุมชนรวมทั้งศิลปินพื้นบ้านอีสาน อย่างเช่น จากเดิมใช้พิณโปร่งบรรเลงในงานบุญประเพณีต่าง ๆ แต่ปัจจุบันพิณไฟฟ้าเป็นที่นิยมมากกว่าพิณโปร่ง เพราะให้เสียงที่ดังกว่า เมื่อต่อเข้ากับเครื่องขยายเสียง ซึ่งสอดคล้องกับบุญโฮม พรศรี (2543) ได้ศึกษาพิณอีสานกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาจังหวัดอุดรธานี พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของการทำและการบรรเลงพิณว่าสามารถแยกได้ 3 ลักษณะคือการเปลี่ยนแปลงด้านวัสดุอุปกรณ์เช่น ไม้ ขั้นเสียงลูกบิด

มีการนาเอาคอนแท็คมาใช้ การเปลี่ยนแปลงด้านเครื่องมือให้ทันสมัยและรวดเร็วขึ้นทั้งการแกะสลัก การเจาะและเลื่อย การเปลี่ยนแปลงทางด้านกายภาพของพิณ โดยนิยมติดขั้นเสียง ฟา ที โด โดชาร์ป ฟาชาร์ป และทีแฟลตเพิ่มขึ้นมาทำให้สามารถบรรเลงตามบันไดเสียงสากลได้มากขึ้นการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัสดุอุปกรณ์พบว่ามีการนาวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้กับกีตาร์ไฟฟ้าเข้ามาเป็นส่วนประกอบในการทำพิณ

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้

1.1 การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด ได้ศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณ บริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด และการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด หากมีการศึกษาดนตรีบุญผะเหวดในภาคอื่น ๆ หรือเปรียบเทียบดนตรีในงานบุญประเพณีอื่น ๆ อาจทำให้เกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลายใหม่ ๆ ได้มากขึ้น

1.2 การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เป็นการใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ หากนำแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ ไปใช้ในการเรียนทางด้านปฏิบัติดนตรี โดยอธิบายวิธีการสร้างสรรค์ควบคู่ไปกับทำนองลาย อาจเป็นแนวทางที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์ลาย บทเพลง ได้พัฒนาและต่อยอดได้ดีมากยิ่งขึ้น

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสานเกี่ยวกับงานบุญประเพณีอื่น ๆ ประจำภาคอีสาน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของดนตรีและวัฒนธรรมได้มากขึ้น

2.2 ควรมีการศึกษาทำนองดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวอีสาน จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นแนวทางที่นำไปสู่การวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานในลำดับต่อไป

บรรณานุกรม

กมล บุญเขต และคณะ. (2557). ประเพณีบุญผะเหวด : กรณีศึกษาประเพณีบุญผะเหวด ชาวไทย-หล่ม อำเภอหล่มสักและอำเภอหล่มเก่าจังหวัดเพชรบูรณ์. เพชรบูรณ์: มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์.

กรมวิชาการกระทรวงศึกษาธิการ. (2535). ความคิดสร้างสรรค์ หลักการ ทฤษฎี การเรียนการสอนการวัดผลประเมินผล. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ครุสภา.

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2559). การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ก่อ สวัสดิพาณิชย์. (2534). อีสานเมื่อวันวาน. กรุงเทพฯ : พี วาทิน พลับบลิคเคชั่น.

กุสุมา รักษมณี. (2534). การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2549). การคิดเชิงสร้างสรรค์. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: ซัคเซสมีเดีย.

คณะการท่องเที่ยวและการโรงแรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. (2557). บทสรุปโครงการบุญผะเหวด. มหาสารคาม : คณะการท่องเที่ยวและการโรงแรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

คณาวิจท์ โถตะบุตร. (2544). “ดนตรีพื้นบ้านอีสาน,” ใน เอกสารประกอบการศึกษาดนตรีพื้นบ้านอีสาน : พิณแคน โปงลาง โหวด. หน้า 5-6. ม.ป.ท. : สุนทร ชาสงวน.

คำปุน บุตรแสน. (2550). การพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ เรื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ)โดยใช้เทคนิค TAI ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1, วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2542). การวิจัยทางมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรัส พยัคฆราชศักดิ์. (2534). อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น. กรุงเทพฯ : โอ. เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

จักรมนตรี ชนะพันธ์. (2560). บุญผะเหวดอีสาน : กับมหาทานบารมี. สืบค้นเมื่อ 3 พฤษภาคม 2563 จากเว็บไซต์ https:// www. silpa-mag.com/ history/article_6667.

จารุบุตร เรืองสุวรรณ. (2546). ฮีตสิบสองครองสิบสี่. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2540). อาศรมวิจัยคณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. มหาสารคาม.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2543). ภูมิปัญญาอีสาน. มหาสารคาม: ศิริธรรมออฟเซ็ท.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2529). รายงานการวิจัยเรื่องดนตรีผู้ไทย. มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2547). “สุนทรียภาพในวรรณกรรมท้องถิ่นภาคอีสาน,” ใน บทความทางวิชาการเสนอในการประชุมสัมมนา ของประชาคมวิจัยไทศึกษาและสถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน. หน้า 74-75. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ฉลาด สุ่มมาตย์. (2540). ผ้าผะเหวดยาวที่สุด. ไทยรัฐ 21 กุมภาพันธ์ 2540 หน้า 11.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2536). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน : มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. ปีที่ 10,

ฉบับที่ 2 (พ.ย. 2535-เม.ย. 2536), หน้า 42-59.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2544). ดนตรีอินเดีย. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ชนะชัย กอผจญ. (2559). การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสาราญ. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชลิต ชัยครรชิตและคณะ. (2549). สังคมและวัฒนธรรมอีสาน. ขอนแก่น : โรงพิมพ์มหาวทิยาลัยขอนแก่น.

ชาญยุทธ สอนจันทร์. (2559). “ผ้าผะเหวดอีสาน: โครงสร้างของนิทาน, อนุภาคตัวละครและภาพสะท้อนวิถีวัฒนธรรมท้องถิ่น” ใน วารสารวิถีสังคมมนุษย์. ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน. หน้า 83-115.

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี. (2561). อีสานคอรัส:อีสานบ้านของเฮา. วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ ปีที่ 2 ฉบับพิเศษ (มิถุนายน 2561) หน้า 157-172.

ณรงรัชช์ วรมิตรไมตรี. (2564). การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงขับร้องประสานเสียงและวงออร์เคสตรา“คอรัสลูกทุ่งอีสาน ผสาน ออร์เคสตรา”: เพลง ไสว่าสิบ่ถิ่มกัน. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปีที่ 40 ฉบับที่ 2 มีนาคม – เมษายน 2564 หน้า 25-42.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2544). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐดนัย ศรีโท. (2560). เทคนิคการบรรเลงกระจับปี่ผู้ไท : กรณีศึกษา นายพิทักษ์ สารทอง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เดอบาร์รี, ท. (2512). บ่อเกิดลัทธิประเพณีอินเดีย ภาค 1. แปลโดย จำนง ทองประเสริฐ. พระนคร: โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น.

เติม วิภาคย์พจนกิจ. (2530). ประวัติอีสาน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธงชัย จันเต. (2553). การศึกษาลายพิณในวัฒนธรรมดนตรีอีสาน กรณีศึกษาจังหวัดอุบลราชธานี. วารสารศิลปกรรมบูรพา, ปีที่ 13 ฉบับที่ 1 (มิ.ย.-พ.ย. 2553) หน้า 204-215.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2524). ตำนานเทศน์มหาชาติ. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี.

ธรรมนูญ จิตรีบุตร. (2543). ปี่ห์ ดนตรีของชนเผ่าลัวะ จังหวัดน่าน. วิทยานิพน์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

น้อย รุยราษฎร์. (2520). “ประเพณีบุญพระเวส,” วารสารนิเทศการศึกษาครู. 15(2) : 21, 24 ; มีนาคม.

นิยมพรรณ วรรณศิริ. (2540). มนุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บานเย็น ลิ้มสวัสดิ์. (2513). มหาชาติคำกลอน. กรุงเทพฯ : การพิมพ์พระนคร.

บุญเลิศ กร่างสะอาด. (2560). การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญโฮม พรศรี. (2543). พิณอีสานกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม : กรณีศึกษาจังหวัดอุดรธานี. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

บุษกร สำโรงทอง และคณะ. (2550). วัฒนธรรมดนตรีไทย ภาคอีสานเหนือ. คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. .

บุษกร สำโรงทอง และคณะ. (2551). พิณ. กรุงเทพมหานคร: สานักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประคอง นิมมานเหมินท์. (2526). มหาชาติลานนา : การศึกษาในฐานะที่เป็นวรรณคดีท้องถิ่น. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนา

พานิช.
ประพันธ์ศิริ สุเสารัจ. (2551). การพัฒนาการคิด. กรุงเทพฯ: เทคนิดพรินติ้ง.
ประยุทธ เหล็กกล้า. (2521). “ซุงเครื่องดนตรีของชาวตะวันออกเฉียงเหนือ,” คุรุสัมพันธ์. 2 : 43 - 46 : กุมภาพันธ์.
ประสาท อิศรปรีดา. (2547). สารัตถะจิตวิทยาการศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 4. มหาสารคาม : คลังนานาวิทยา.
ปราชญา สายสุข. (2560). การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ปรีชา เถาทอง. (ม.ป.ป.). การเขียนเนื้อหาสาระทางวิชาการจากการสร้างสรรค์ ศิลปะวิชาการ : สร้างสรรค์ศิลปะวิจัย-การวิจัยศิลปะ. สืบค้นเมื่อ 7 พฤษภาคม 2563 จาก https://fineart.msu.ac.th/ e-documents/myfile/ วิจัยสร้างสรรค์.pdf.
ปรีชา ปริญญาโณ. (2525). ประเพณีโบราณไทยอีสาน อุบลราชธานี : โรงพิมพ์ศิริธรรม พิมพ์ครั้งที่ 5.
ปรีชา พิณทอง. (2528). ไขภาษิตโบราณอีสาน. อุบลราชธานี: โรงพิมพ์ศิริธรรม.
ปัญญา รุ่งเรือง. (2531). วัฒนธรรมไทยภาคกลาง. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.
ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). เอกสารการสอน รายวิชา 393571 ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
ปัญญา รุ่งเรือง. (2550). แนวทางการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2549). ดนตรีพื้นบ้านอีสาน : คีตกวีอีสาน ตำนานเครื่องดนตรี และการเรียนรู้ ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม : อภิชาตการพิมพ์.
ปิยพันธ์ แสนทวีสุข และคณะ. (2546). การศึกษาความหลากหลายทางวัฒนธรรม: ภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านอีสาน เพื่อการพัฒนาและประยุกต์ใช้ การพาณิชย์และการบริการทางสังคม. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
พงศักดิ์ เอกจักรแก้ว. (2553). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ความพึงพอใจต่อการเรียนกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ดนตรีพื้นบ้าน) เรื่องพิณ ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่ได้รับการจัดการเรียนการสอนแนวซูซูกิ การจัดการเรียนการสอนแนวโซลตานโคดาย และการจัดการเรียนการสอนแนวคาร์ล ออร์ฟ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
พงษ์พิวัฒน์ ฝางแก้ว. (2540). แบบฝึกหัดพิณฉบับสมบูรณ์. อุดรธานี : สถาบันราชภัฏอุดรธานี.
พจนีย์ เพ็งเปลี่ยน. (2535). “บุญผะเวส,” วัฒนธรรมไทย. 30(2) : 12-15 ; มิถุนายน.
พรชัย ศรีสารคาม. (2538). บุญเดือน ๔ บุญเดือน ๕ ของอีสาน. มหาสารคาม: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏมหาสารคาม.
พระครูสุตสารพิมล. (2558). พิมพาแหล่มหาชาติ 13 กัณฑ์ สำนวนอีสาน. ขอนแก่น : โรงพิมพ์คลังนานาธรรม.
พระมหาสายทอง สุรปณโญ. (2548). คู่มือหกกษัตริย์คำกลอนภาคอีสาน. ขอนแก่น : บริษัท ขอนแก่นคลังนานาธรรม จำกัด.
พระอริยานุวัตร เขมจารี. (2506). ระเบียบโบราณประเพณีทาบุญมหาชาติ. มหาสารคาม.
ภัทระ คมขำ. (2556). การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
ภิญโญ มนูศิลป์. (2524). พิณดนตรีทิพย์ของชาวอีสาน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.
มงคล เสมเหลา. (2558). การสร้างสรรค์ลายพิณประกอบหมอลาเพลินและหมอลาซิ่ง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะ

ศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

มติชน. (2559). รู้จักไหม? ‘ตีกลองแลง’ สัญญาณเตือนคนเข้าวัด – แซ่ซ้องถึงเทวดาว่าศาสนายังคงอยู่. สืบค้นเมื่อ 14 ตุลาคม 2564 จากเว็บไซต์ https://www.matichon.co.th/ local/news_182297.

ยศ สันตสมบัติ. (2548). มนุษย์กับวัฒนธรรม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยาเลียง ชาง. (2560). ภาพผะเหวด ณ วัดศรีภูมิ บ้านนาหอ ตำบลนาหอ อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย. ศิลปวัฒนธรรม 39, 1 (พ.ย. 2560) 48-50.

ยุค ศรีอาริยะ. (2545). อนาคตศาสตร์ โลกหลัง 11 กันยา 2001. กรุงเทพฯ : สถาบันวิถีทรรศน์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2526). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. กรงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2526). ความรู้ทั่วไปทางภาษาไทย ตอนที่ 3 : วรรณคดีไทย, กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ลักขณา จินดาวงษ์. (2542). ทุงหรือธงผะเหวด ของสำคัญที่กำลังจะถูกลืม. เมืองโบราณ 24,3 (ก.ค.-ก.ย. 2542) 102-106.

วนิช สุธารัตน์. (2547). ความคิดและความคิดสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

วราภรณ์ เชิดชู. (2561). เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วราวุฒิ เรืองบุตร. (2559). การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด เพลงมม์วด. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วัลลิณีย์ ภูกิ่งผา. (2525). พิณอีสาน. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

วิกิพีเดีย สาราณุกรมเสรี. (2561). การสร้างสรรค์. สืบค้นเมื่อ 6 พฤษภาคม 2563. จากเว็บไซต์ : https://th.wikipedia.org/wiki/ การสร้างสรรค์.

วิเชียร แสนมี. (2560). รูปแบบการเผยแผ่พระพุทธศาสนาด้วยการเทศน์แหล่อีสาน. วารสารภาษาศาสนา และวัฒนธรรม ปีที่ 6 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2560 หน้า 119-140.

วิมลพรรณ ปีตธวัชชัย. (2516). ฮีตสิบสอง. กรุงเทพฯ : มหาชน.

วีณา วีสเพ็ญ. (2523). “ดนตรีพื้นบ้านอีสาน,” ใน ศิลปวัฒนธรรมสัญจรครั้งที่ 1 ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. หน้า 14-15. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว. (2554). เทคนิคการบรรเลงพิณของศิลปินพื้นบ้านอีสาน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว. (2560). เอกสารประกอบการสอน วิชา 2001103 ทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่. มหาสารคาม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศตวรรษ มะละแซม. (2563). “การศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อและการปฏิบัติพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ของชาวไทยล้านนาและ ชาวไทยภาคอีสาน เรื่อง มหาชาติเวสสันดรชาดก : กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดสกลนคร”. ใน วารสารบัณฑิตศึกษา ปีที่ 17 ฉบับที่ 76 มกราคม - มีนาคม 2563 หน้า 35-46.

ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ. (2544). โครงการวิจัยเรื่องประเพณีสิบสองเดือน : พิธีกรรมที่เปลี่ยนไป. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษวิทยาสิรินธร.

สดับพิณ รัตนเรือง. (2539). ดนตรีปริทรรศน์. กรุงเทพฯ : ศูนย์พัฒนาหนังสือ กรมวิชาการ.

สถาบัยวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน. (2561). งานเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านอีสานและผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม 2561. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมชัย สุวรรณไตร. (2539). ดนตรีของชาวโซ่ อาเภอกุสุมาลย์ จังหวัดสกลนคร. วิทยานิพนธ์ปริญญา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สมชาย นิลอาธิ. (2537). เดือน 4 บุญมหาชาติ. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมนึก บ่อชน. (2562). การสร้างสรรค์บทเทศน์และประเพณีบุญผะเหวดในจังหวัดร้อยเอ็ด. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธณ์. (2537). เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ :ไทยวัฒนาพานิช.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2551). ทฤษฎีสังคมวิทยา : เนื้อหาและแนวการใช้ประโยชน์. พิมพ์ครั้งที่ 13. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สันทนี อาบัวรัตน์. (2529). “มาลัยหมื่นมาลัยแสน,” ใน หนังสืออนุสรณ์งานฌาปนกิจศพนายกอง รัตนจันทร์. หน้า 56-58. นครราชสีมา : ม.ป.พ.

สาร สาระทัศนานันท์. (2531). ฮีตสิบสองครองสิบสี่. พิมพ์ครั้งที่ 4. เลย : ศูนย์ศิลปวัฒธรรมเลย.

สำเร็จ คำโมง. (2522). ดนตรีอีสาน. มหาสารคาม : ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์ วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

สำเร็จ คำโมง. (2538). ดนตรีอีสาน : แคนและดนตรีอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เล่มที่ 1 เน้นเรื่องแคน. มหาสารคาม: ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏมหาสารคาม.

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2521). “ ฮีตสิบสอง-คลองสิบสี่,” ใน อีสานคดี. หน้า 77. กรุงเทพฯ : คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สีลา วีระวงศ์. (2517). ฮีตสิบสอง. อุบลราชธานี : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูอุบลราชธานี.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

สุกิจ พลประถม. (2536). การเป่าแคนแบบพื้นบ้านอีสาน. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สุจิตต์ วงศ์เทศ. (2542). ประชุมบทมโหรี. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์. (2553). การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตร. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. (2561). การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์. วิทยานิพนธ์ ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ วรางค์รัตน์. (2529). เส็งกลอง ลายกลองอีสาน. ศิลปวัฒนธรรม 7,7 (พ.ค. 2529) 106-173.

สุวิทย์ มูลคา. (2547). กลยุทธ์การสอนคิดสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

เสถียร โกเศศ. (2506). ประเพณีเนื่องในเทศกาล. กรุงเทพฯ : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

ห่มสวรรค์ อู่ม่านทรัพย์. (2560). มูลเหตุแห่งการสร้างสรรค์โครงการ 89 พระเวสศรัทธาบูชาในหลวงรัชกาลที่ 9. ขอนแก่น : สำนักวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น, หน้า 169-179.

อดินันท์ แก้วนิล. (2549). การบรรเลงและการถ่ายทอดศิลปะการบรรเลงพิณของอาจารย์ทองใส ทับถนน. สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.

อภิวัชญา นางเลิง. (2558). “การเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบผ้าผะเหวดอีสาน” ใน วารสารวิถีสังคมมนุษย์ ปีที่3 ฉบับบที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม หน้า 156-178.

อรรคพงศ์ ภูลายยาว. (2560). จิตวิญญาณแห่งอีสาน. มหาสารคาม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อรอนงค์ เชื้อนิล. (2547). วิเคราะห์บทร้อยกรองของสุจิตต์ วงษ์เทศ. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัย

มหาสารคาม.

อรุณ คูณคำ. (2554). ประเพณีท้องถิ่นในฐานะทุนทางสังคมกับวิถีชีวิตชุมชน : กรณีศึกษาประเพณีบุญผะเหวดของไทยและลาว. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต. สำนักและเทคโนโลยีสารสนเทศ : มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี.

อัครพล สีหนาท. (2553). การสร้างเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน : พิณโปร่งไฟฟ้า. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อังคนา ใจเหิม. (2554). การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัมพร พิลาวัน. (2553). การพัฒนาการจัดการเรียนรู้ที่เน้นทักษะกระบวนการ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะสาระดนตรี เรื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน (พิณ) ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. (2558). การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตานานเทพนพเคราะห์. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อารี พันธ์มณี. (2537). ความคิดสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ.

อิสรีย์ ฉายแผ้ว. (2554). การพัฒนาบุคลากรเรื่องดนตรีพื้นบ้าน : พิณ วิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อุดม อรุณรัตน์. (2526). ดุริยางคดนตรีจากทางพระพุทธศาสนา. นครปฐม : แผนกบริการกลางสำนักงานอธิการบดี พระราชวังสนามจันทร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ. (2544). สร้างสรรค์นักคิด: คู่มือการจัดการศึกษาสาหรับผู้มีความสามารถพิเศษด้านทักษะความคิดระดับสูง. กรุงเทพฯ: สานักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ.

เอนก อาจวิชัย. (2551). แนวทางการฟื้นฟูประเพณีบุญผะเหวดของชาวผู้ไทย จังหวัดมุกดาหารเพื่อส่งเสริมอัตลักษณ์ท้องถิ่น. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

Alan, M. (1964). The Anthropology of Music. United States of America : Library of Congress.

Deva, B. C. (1978). Musical Instruments of India: History and Development. New Delhi : Oriental Books Reprint Corp.

Guilford, J. P. (1956). Structure of Intellect Psychological. New York : McGraw-Hill Book Co.

Kim, S. J. (1996). “An Exploratory Study to Incorporate Supplementary Computer - Assisted Historical and Theoretical Studies into Applied Music Instruction,” Dissertation Abstracts International. 57(02) : 507-A ; August.

Maceda, J. (1981). A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Sonthes Asia. Philippiness: College of Music, University of the Philippiness.

Marion, B. (1975). The International Encyclopedia of Music and Musicians. New York : Dodd, Mead &Company.

Miller, T. E. (1977). Kaen Playing and Mawlum Singing in Northeast Thailand.Indiana: IndianaUniversity.

Osborn, A. F. (1963). Creative Imagination. New York: Charles Serbner Sons.

Piirto, J. (1998). Understanding Those Who Create. United State : Great Potential Press Inc.

Roongruang, P. (1999). Thai Classical Music and Its Movement From Oral to Written Transmission 1930 - 1942 : Historical context, Method, And Legacy of the Thai Music Manuscript Project. Kent State : Kent State University.

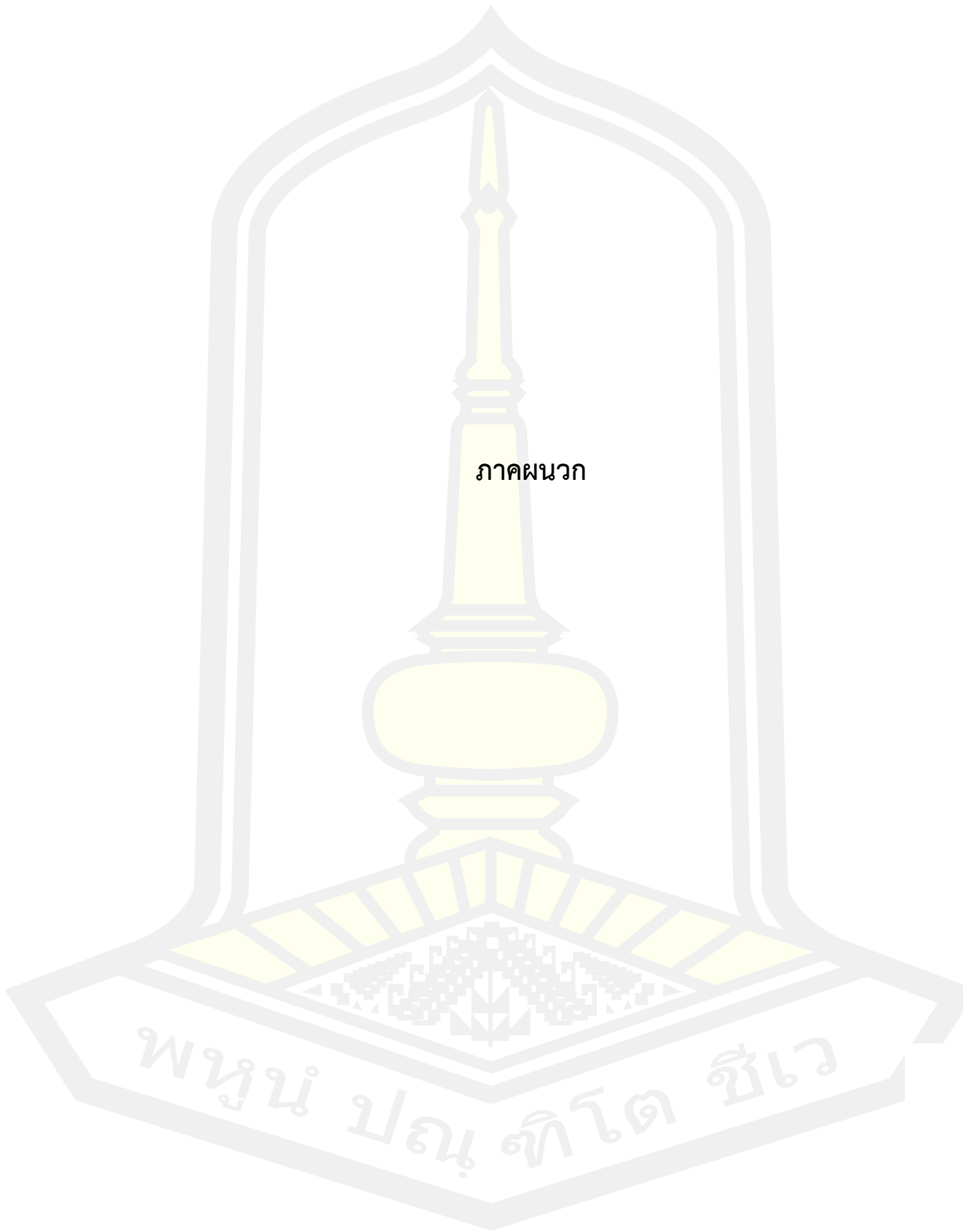
Sach, C. (1940). The History of Musical Instruments. New York : W.W. Norton &Company.

Tokumaru, Y. (1996). Minzoku-Ongaku (Ethnomusicology). Tokyo : Housou-daigaku.

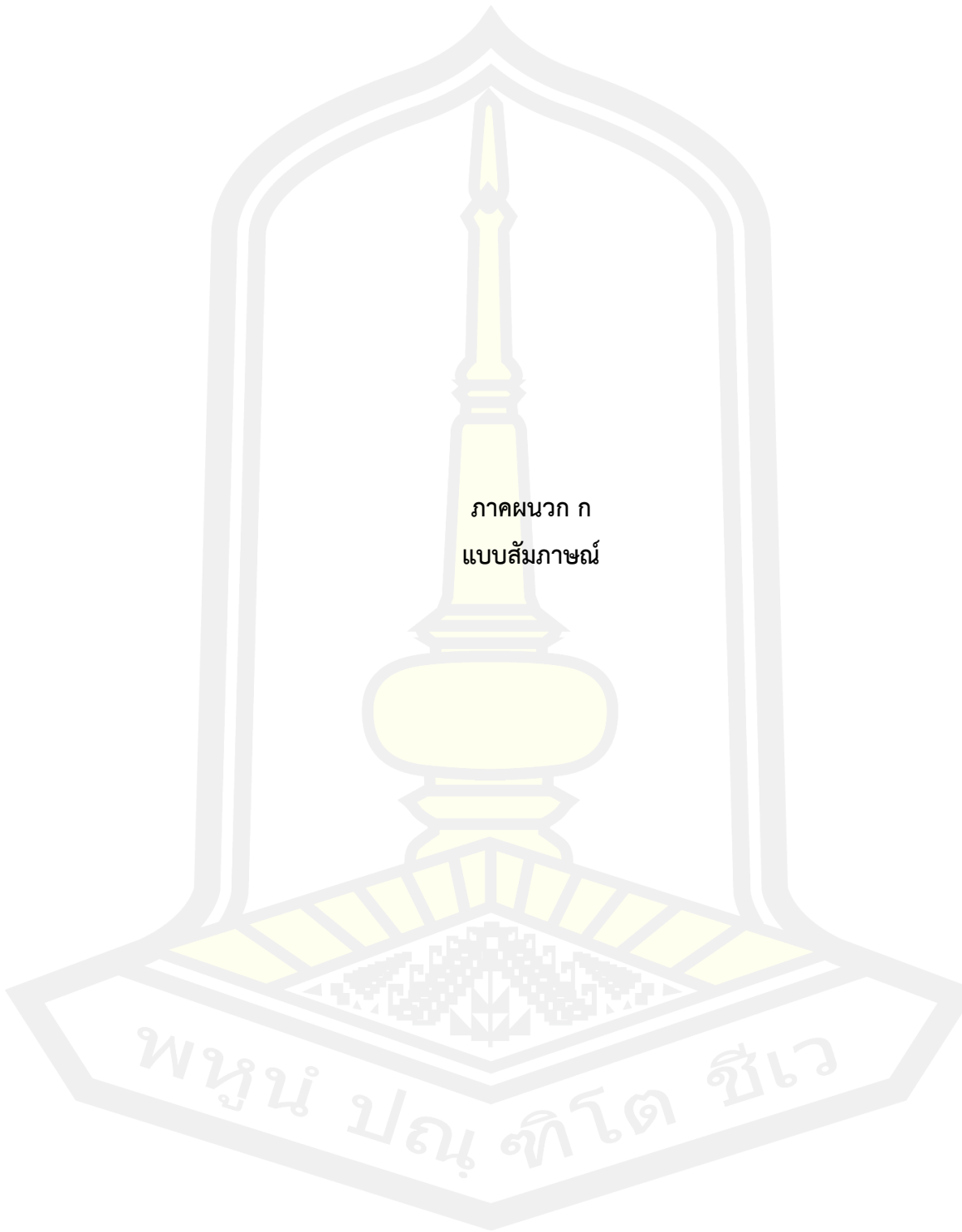
Torrance, E. P. and Myers, R. E. (1962). Creative Learning and Teaching. New York : Good, Mead and Company.

Wallach, M. A. and Kogan, N. (1965). Model of Thinking in Young Children. New York : Holt, Rinehartandwinston.

Wescott, A. M. and Smith, J. A. (1967). Creative Teaching of Mathematics in the Elementary School. Boston: Allyn and Bacon, Inc.



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1
แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้สัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์

เพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน สำหรับการวิจัยเรื่อง : การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ.....นามสกุล.....

1.2 วัน/เดือน/ปีเกิด.....อายุ.....ปี

1.3 สถานภาพสมรส.....

1.4 ที่อยู่บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....บ้าน.....

ตำบล.....อำเภอ.....

จังหวัด.....เบอร์โทรศัพท์.....

ติดนามบัตร (ถ้ามี)

1.5 ชื่อและระดับการศึกษาในระบบ

.....

.....

1.6 ชื่อและระดับการศึกษานอกระบบ

.....

.....

1.7 อาชีพหลัก/ตำแหน่ง

.....

.....

1.8 ความเชี่ยวชาญพิเศษทางด้านดุริยางคศิลป์ / ผลงานที่โดดเด่นด้านดุริยางคศิลป์

.....

.....

ตอนที่ 2 เนื้อหาที่สัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย[1]

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน
2. เพื่อศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด
3. เพื่อสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

2.1 พิณมีบทบาทกับบุญผะเหวดอย่างไร

.....

.....

2.2 จากอดีตจนถึงปัจจุบัน พิณมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไร อาทิ เช่น ทำนอง เทคนิค ระบบเสียง แนวคิด และการสร้างสรรค์

.....

.....

2.3 พิณในบุญผะเหวด พบในวงดนตรีประเภทใดบ้าง

.....

.....

2.4 ลายเพลงดั้งเดิมที่ใช้บรรเลงในงานบุญผะเหวดมีลักษณะทำนองอย่างไร

.....

.....

2.5 ช่วงเวลาและโอกาสการบรรเลงพิณในบุญผะเหวด

.....

.....

2.6 ทำนองลายพิณในบุญผะเหวด

.....

.....

---

[1]ชื่อ-สกุลผู้สัมภาษณ์ ..... วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์ .....หมายเลขกล่องภาพ .....หมายเลขกล่องเสียง.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2
แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้สัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านบุญผะเหวด

เพื่อให้ข้อมูลบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด สำหรับการวิจัยเรื่อง : การสร้างสรรค์ลายพิณ ชุด บุญผะเหวด

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ.....นามสกุล.....
1.2 วัน/เดือน/ปีเกิด.....อายุ.....ปี
1.3 สถานภาพสมรส.....
1.4 ที่อยู่บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....บ้าน.....
ตำบล.....อำเภอ.....
จังหวัด.....เบอร์โทรศัพท์.....

ติดนามบัตร (ถ้ามี)

1.5 ชื่อและระดับการศึกษาในระบบ
.....
.....
1.6 ชื่อและระดับการศึกษานอกระบบ
.....
.....
1.7 อาชีพหลัก/ตำแหน่ง
.....
.....
1.8 ความเชี่ยวชาญพิเศษทางด้านงานบุญผะเหวด / ผลงานที่โดดเด่นด้านบุญผะเหวด
.....
.....

ตอนที่ 2 เนื้อหาที่สัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย[2]

วัตถุประสงค์ของการวิจัย
1. เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน
2. เพื่อศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด
3. เพื่อสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

2.1 บริบททางวัฒนธรรมในงานบุญผะเหวด

.....

.....

2.2 จากอดีตจนถึงปัจจุบัน พิณเกี่ยวข้องกับบุญผะเหวดมากน้อยเพียงใด

.....

.....

2.3 ขนบธรรมเนียมในบุญผะเหวด

.....

.....

2.4 ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมบุญผะเหวด

.....

.....

---

[2]ชื่อ-สกุลผู้สัมภาษณ์ ..... วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์ .....หมายเลขกล่องภาพ .....หมายเลขกล่องเสียง.....

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 3
แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้สัมภาษณ์ กลุ่มศิลปินต้นแบบ

เพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ สำหรับการวิจัยเรื่อง : การสร้างสรรค์ลายพิณ ชุด บุญผะเหวด

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ.....นามสกุล.....
1.2 วัน/เดือน/ปีเกิด.....อายุ.....ปี
1.3 สถานภาพสมรส.....
1.4 ที่อยู่บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....บ้าน.....
ตำบล.....อำเภอ.....
จังหวัด.....เบอร์โทรศัพท์.....
1.5 ชื่อและระดับการศึกษาในระบบ
.....
.....
1.6 ชื่อและระดับการศึกษานอกระบบ
.....
.....
1.7 อาชีพหลัก/ตำแหน่ง
.....
.....
1.8 ผลงานที่โดดเด่นด้านการบรรเลงพิณ
.....
.....

ติดนามบัตร (ถ้ามี)

ตอนที่ 2 เนื้อหาที่สัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย[3]

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน
2. เพื่อศึกษาบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด
3. เพื่อสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด

2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณ.....

.....

2.2 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลายพิณ

.....

.....

2.3 การเลือกใช้พิณ

.....

.....

2.4 ลายที่ใช้บรรเลงในงานบุญผะเหวด

.....

.....

2.6 เครื่องดนตรีประกอบการบรรเลงพิณในบุญผะเหวด

.....

.....

2.7 การเปลี่ยนแปลงของลายพิณในอดีตและปัจจุบัน

---

[3]ชื่อ-สกุลผู้สัมภาษณ์ ..... วันเดือนปีที่สัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์ .....หมายเลขกล่องภาพ .....หมายเลขกล่องเสียง.....

แบบสังเกต

1. การสังเกต เกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน

ประเด็นที่สังเกต .....

สถานที่ที่สังเกต .....

สภาพแวดล้อมของสถานที่ที่สังเกต .....

บุคคล/ปรากฏการณ์ที่สังเกต .....

สรุปผลการสังเกต .....

ผู้สังเกต .....

วัน/เวลาที่สังเกต .....

2. การสังเกต เกี่ยวกับบริบททางวัฒนธรรมในประเพณีบุญผะเหวด

ประเด็นที่สังเกต .....

สถานที่ที่สังเกต .....

สภาพแวดล้อมของสถานที่ที่สังเกต .....

บุคคล/ปรากฏการณ์ที่สังเกต .....

สรุปผลการสังเกต .....

ผู้สังเกต .....

วัน/เวลาที่สังเกต .....

ภาคผนวก ข

หนังสือขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 043-754385 ภายใน 3783
ที่ อว 0605.24/ 3636 **วันที่** 29 กันยายน 2564
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญ

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.สิทธิศักดิ์ จำปาแดง

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 043-754385 ภายใน 3783
ที่ อว 0605.24/3637 **วันที่** 29 กันยายน 2564
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญ

เรียน อาจารย์ชุมเดช เดชภิมล

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 043-754385 ภายใน 3783
ที่ อว 0605.24/3638 **วันที่** 29 กันยายน 2564
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้เชี่ยวชาญ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พีรพงศ์ เสนไสย

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

คู่ฉบับ

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 043-754385 ภายใน 3783
ที่ อว 0605.24/ ๗๑ **วันที่** ๕ มกราคม 2564
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน อาจารย์ ดร.สมคิด สุขเอิบ

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

ที่ อว 0605.24/ 34

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

8 มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.ปิยพันธ์ แสนทวีสุข

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

ต้นฉบับ

ที่ อว 0605.24/๒๗

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

๘ มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ

เรียน อาจารย์บุญมา เขาวง

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ ในงานวิจัยเพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

ดู่ฉบับ

ที่ อว 0605.24/ ๒๕

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

๘ มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ

เรียน อาจารย์ทองใส ทับถนน

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ ในงานวิจัยเพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

ตู่ฉบับ

ที่ อว 0605.24/ ๑๘

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

๘ มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ

เรียน อาจารย์พิณเพชร ทิพย์ประเสริฐ

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ ในงานวิจัยเพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

คู่ฉบับ

ที่ อว 0605.24/ 23

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

8 มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ

เรียน อาจารย์พรชัย บัวศรี

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ ในงานวิจัยเพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

ตัวอย่าง

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 043-754385 ภายใน 3783
ที่ อว 0605.24/๗๒ **วันที่** ๘ มกราคม 2564
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปฐมพงษ์ ณ จัมปาศักดิ์

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

คู่ฉบับ

ที่ อว 0605.24/ 26

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

๕ มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ

เรียน อาจารย์ทรงศักดิ์ ประทุมสินธุ์

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบทางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปินต้นแบบ ในงานวิจัยเพื่อให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน การปฏิบัติ เกี่ยวกับตัวดนตรี ทำนอง โครงสร้างรูปแบบของบทเพลง และลักษณะทางดนตรีอื่น ๆ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

ต้นฉบับ

ที่ อว 0605.24/ ๑๘

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

๘ มกราคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.โยธิน พลเขต

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

ที่ อว 0605.24/2122

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย
จังหวัดมหาสารคาม 44150

29 ตุลาคม 2564

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

ด้วยนายวิรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

โทรศัพท์/โทรสาร 043-754385

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โทร. 043-754385 ภายใน 3783
ที่ อว 0605.24/ 67 **วันที่** 8 มกราคม 2564
เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เจริญชัย ชนไพโรจน์

ด้วยนายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว นิสิตระดับปริญญาเอก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง การสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด โดยผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน และบริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์โดยการผ่านกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา นำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน ชุดบุญผะเหวด เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา และใช้ประกอบการเรียนการสอน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่อยู่คู่กับชาวอีสานมาเป็นเวลาช้านาน สืบต่อไป

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยฯ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในงานวิจัยเพื่อช่วยให้คำแนะนำ กำหนดขอบเขตงานวิจัย แนะนำเอกสารสำคัญ และบุคคลที่ควรศึกษาเพิ่มเติม ให้ข้อมูลเชิงลึกเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพิณอีสาน บริบททางวัฒนธรรมบุญผะเหวด ตลอดจนวิธีการสร้างสรรค์ลายพิณอีสาน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะได้รับความอนุเคราะห์จากท่าน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณา

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมกริช การินทร์)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายวีรยุทธ สีคุณหลิ่ว
วันเกิด	17 ตุลาคม พ.ศ. 2527
สถานที่เกิด	จังหวัดขอนแก่น
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	146 หมู่ 6 ตำบลขามเฒ่าพัฒนา อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม รหัสไปรษณีย์ 44150
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2548 ปริญญาตรี (ศป.บ.) สาขาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2554 ปริญญาโท (ศป.ม.) สาขาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม พ.ศ. 2565 ปริญญาเอก (ปร.ด.) สาขาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม