

ศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรี มโนราห์ดิบ
คณะหาด คชการณํ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
ธันวาคม 2558

ศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรี มโนราห์ดิบ
คณะหาด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา



ปริญญานิพนธ์
ของ
พงศ์พันธุ์ เพชรยอดศรี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
ธันวาคม 2558
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรี มโนราห์ดิบ
คณะหาด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา



บทคัดย่อ
ของ
พงศ์พันธุ์ เพชรยอดศรี

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา
ธันวาคม 2558

พงศ์พันธุ์ เพชรยอดศรี. (2558). *ศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรี มโนราห์ดิบ คณะหาด*
คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยาควิทยา).
กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อาจารย์ที่ปรึกษาปรินิพนธ์ :
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ

การศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรี มโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ ต.พะวง
อ.เมือง จ.สงขลา เป็นการศึกษาวิจัยโดยใช้หลักมานุษยวิทยาควิทยาในการศึกษา โดยมีจุดมุ่งหมาย
ดังนี้

ประการแรก การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ
คณะหาด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา

ประการที่สอง ศึกษาารูปแบบพิธีกรรมและดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ ต.พะวง
อ.เมือง จ.สงขลา

ผลการศึกษา พบว่า คณะหาด คชการณ ก่อตั้งขึ้นในท้องถิ่นบ้านบางดาน ตำบลพะวงและมี
วัตถุประสงค์ในการก่อตั้งคือเพื่อแสดงมโนราห์ดิบเพื่อประกอบพิธีแก้บนต่อพ่อท่านเรื่องโดยนายหวด
คชการณเป็นนายโรงหรือหัวหน้าวงสืบทอดจากบิดาของตนที่ได้ล่วงลับไปแล้ว

ในปัจจุบันคณะหาด คชการณ มิได้รับประกอบพิธีแก้บนเป็นจำนวนมากดังเช่นในอดีต แต่
คณะหาด คชการณก็ยังคงทำการแสดงอยู่บ้างตามโอกาสและในปัจจุบันคณะหาด คชการณไม่มี
ผู้สืบทอดวัฒนธรรมการแสดงมโนราห์ดิบแต่อย่างใด

สำหรับผลศึกษารูปแบบพิธีกรรมมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา
พบว่า การประกอบพิธีกรรมมโนราห์ดิบใช้อุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรมซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่พบได้
ทั่วไปในท้องถิ่นโดยเฉพาะเครื่องเช่นไห้แต่อย่างไ้ก็ตามสิ่งทีสำคัญเป็นอย่างยิ่งและจะขาดไม่ได้เมื่อ
ประกอบพิธีกรรมคือหน้าพราน

นอกจากนี้รูปแบบพิธีกรรมจะเน้นไปในการประกอบพิธีกรรมแก้บนโดยจะเริ่มต้นจากการ
ประกอบพิธีไห้ครูสืบเนื่องไปจนถึงพิธีการแสดงและการประกอบพิธีกรรมตัดเหมย และปิดท้ายด้วย
การรับประทานของเช่นไห้ร่วมกันตามความเชื่อ

ส่วนผลศึกษารูปแบบดนตรีนั้นแบ่งการศึกษาออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ในส่วนแรก คือ เครื่อง
ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง ซึ่งในแต่ละครั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมจะใช้เครื่อง
ดนตรีประเภทเครื่องกระทบประกอบจังหวะเพียงประเภทเดียวเท่านั้นซึ่งประกอบด้วย กลอง กลองทับ
โหม่ง ฉิ่ง กลองสองหน้าและแตระ

สำหรับส่วนที่สอง รูปแบบการว่าบทไหว้ครู ซึ่งจากการศึกษาพบว่าบทกล่าวไหว้ครูนั้นมี 25 บรรทัด การบรรเลงไม่มีอัตราจังหวะกำหนดความเร็วช้าแต่จะขึ้นอยู่กับนายโรงผู้กล่าวบท กลุ่มเสียงโน้ต คือ D[#] E F F[#] G G[#] A โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 4 เสียง และในการเคลื่อนที่ของเสียงพบการเคลื่อนที่แบบต่อเนื่องมากกว่าการเคลื่อนที่แบบซ้ำและแบบข้ามขั้น ส่วนรูปแบบทำนอง มี 46 รูปแบบจากการแบ่งรูปแบบการเคลื่อนที่แบบต่อเนื่องของจังหวะ

และส่วนสุดท้าย คือ จังหวะหน้าทับโหมโรง การโหมโรงนั้นจะบรรเลงโดยเครื่องดนตรีกระทบ ก่อนเริ่มพิธีกรรมไหว้ครูและโดยแบ่งหน้าที่ในการบรรเลงเป็นสองช่วงโดยช่วงแรกกลองทับจะตี ถัดมาช่วงที่สองเป็นการบรรเลงยืนพื้นเป็นจังหวะตก(โน้ตตัวดำ)โดยมีอัตราความเร็วในการบรรเลงที่ Tempo ♩ = 90 เป็นจังหวะระดับกลางเพื่อเรียกความพร้อม



A CULTURAL STUDY: THE FORMAT OF RITUAL AND MUSIC OF HUAD KOTCHAKARN
GROUP'S MANOHRADIP AT PAWONG, AMPHOE MUANG, SONGKHLA



AN ABSTRACT
BY
PONGPAN PETYODSRI

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
At Srinakharinwirot University
December 2558

Pongpan Petyodsri. (2015). *A Cultural Study: The Format of Ritual and Music of Huad Kotchakarn group's Manohradip at Pawong, Amphoe muang, Songkhla*. Master Thesis, M.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Dr.Rujee Srisombat

A Cultural Study: The Format of Ritual and Music of Huad Kotchakarn group's Manohradip at Pawong, Amphoe muang, Songkhla is the research that bases on ethnomusicological technique and there are two purposes; Firstly, this research is to study the background and the present of HUAD KOTCHAKARN group's Manohradip at Pawong, Amphoe muang, Songkhla. Secondly, this research is to study the format of ritual and music of HUAD KOTCHAKARN group's Manohradip at Pawong, Amphoe muang, Songkhla.

After studying, the researcher finds that HUAD KOTCHAKARN group's Manohradip establishes in Ban Bangdan, Pawong and its purpose is to show ritual performance for redeeming a vow to god that called Pho Tan Reung. Mr. Haud Kotchakarn is head of this group after his father died.

At present, HUAD KOTCHAKARN group's Manohradip doesn't always perform like the past. However it doesn't mean that this group stops showing ritual performance, this group still exists and performs when someone hires. And in the future this group still needs someone to carry on Manohradip to another generation because now no one is interested in carry on.

For the format of ritual, the researcher finds that this group uses common accessories, especially offering but the most important accessories is Nha Pran. The main format of ritual is to redeem a vow to god that called Pho Tan Reung. So the ritual format starts with doing a ceremony to show the gratitude to Manohradip's teachers (or we always call "Phi ti Wai Kru" in Thai), doing a ceremony that we call "Phi ti Tud Meoy" and ends with eating offering together at the same place.

For the format of music, it has three parts of the format of music. Frist part is musical instruments. After studying, there are many musical instruments in this ritual such as drum, double-headed drum, gong (or we call "Mong" in Thai), small cup-shaped cymbals, Kong tab and trae.

Second part is the lyrics of ritual to show the gratitude to Manohradip's teachers (Wai Kru lyrics). After studying, Wai Kru lyrics has 25 spaces and instrumental ritual has no tempo. The group of notes includes D[#] E F F[#] G G[#] A so between D[#] and A has 4 range. Besides, the researcher finds that there are many conjunct motions more than repetitions and disjunct motions. And melodic rhythm has only 46 formats.

Third part is the overture. After studying, the overture performs before a ritual to show the gratitude to Manohradip's teachers ("Phi ti Wai Kru" in Thai) and it has two times. Besides, the overture's tempo ♩ = 90 it's medium rhythm for preparing the ritual.



ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้เพราะได้รับความร่วมมือและช่วยเหลือในทุกๆด้านจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ซึ่งให้คำปรึกษา ให้กำลังใจ และแนะนำแนวทางการทำวิจัยให้เสร็จสมบูรณ์ลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุณานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ตลอดจนคณาจารย์ประจำสาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตรทุกท่านที่คอยให้ความช่วยเหลือและให้คำแนะนำประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ที่ให้ความกรุณาเป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกในการสอบปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้ และให้คำแนะนำเป็นอย่างดีในการปรับปรุงแก้ไขปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้ด้วย

ขอขอบพระคุณ นายหวด ศุภการณ และครอบครัวทุกท่านที่ให้การต้อนรับอย่างดี และให้ความเชื่อใจ ไว้ใจในการเปิดเผยข้อมูล ต่างๆ ทั้งข้อมูลส่วนตัว และข้อมูลโดยรวมทั่วไปในการประกอบพิธีกรรมมาโดยตลอด จนกระทั่งปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วง

ขอขอบพระคุณ นักแสดง นักดนตรี รวมถึงผู้บนบาน ที่ให้ความร่วมมือแก่ผู้วิจัยในการเก็บข้อมูลเป็นอย่างดีอีกทั้งยังให้การสนับสนุนต้อนรับเสมอมา

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อประสิทธิ์ คุณแม่ผุสดี และสมาชิกในครอบครัวเพชรยอดศรีของข้าพเจ้าทุกท่านรวมถึงนางสาวเบญญาภา ช่างประดิษฐ์ ที่คอยให้แรงบันดาลใจและเป็นที่กำลังใจที่ดีเสมอมา ในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

พงศ์พันธุ์ เพชรยอดศรี

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
จุดมุ่งหมายของการวิจัย.....	4
ความสำคัญของการวิจัย.....	4
ประโยชน์ของการวิจัย.....	5
ขอบเขตของการวิจัย.....	5
คำนิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
กรอบแนวคิดการวิจัย.....	7
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
เอกสารที่เกี่ยวข้อง.....	8
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม.....	8
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับมโนราห์.....	11
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม.....	15
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	16
3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	25
การรวบรวมข้อมูล.....	25
การศึกษาและจัดทำข้อมูล.....	26
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	27
การนำเสนอข้อมูล.....	28
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล.....	29
ตอนที่ 1 ประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ	29
ประวัติความเป็นมามโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ.....	29
ประวัติของนายหวด คชการณ.....	31
ครอบครัวของนายหวด คชการณ.....	31

สารบัญ

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ.....	35
มโนราห์ดิบกับบริบททางสังคมในปัจจุบัน.....	35
วาระสำหรับการทำพิธีกรรมในปัจจุบัน.....	36
สมาชิกประจำคณะในปัจจุบัน.....	37
การแต่งกายของผู้แสดง.....	37
อัตราค่าตอบแทนในปัจจุบัน.....	39
สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม.....	40
ตอนที่ 2 รูปแบบพิธีกรรมและดนตรีประกอบพิธีกรรม มโนราห์ดิบ คณะหวดคชการณ.....	41
ลักษณะความแตกต่างระหว่างมโนราห์ดิบ กับมโนราห์ประเภทอื่นๆ.....	41
ความเชื่อในการขนาน.....	42
องค์ประกอบของพิธีกรรมมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ.....	44
ผู้ร่วมในการประกอบพิธีกรรม.....	44
วันและเวลาในการประกอบพิธีกรรม.....	45
อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม.....	45
ลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม.....	47
พิธีกรรมการไหว้ครูมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ.....	48
พิธีกรรมการตัดหมียต่อพ่อท่านเรือง.....	49
รูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม.....	51
เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง.....	51
นักดนตรีและผู้แสดง.....	59
ลักษณะรูปแบบการว่าบทไหว้ครู.....	60
เนื้อร้องบทกล่าวไหว้ครู.....	60
โครงสร้างบทไหว้ครู.....	62
โครงสร้างทำนองเพลง.....	63
ลักษณะของกระสวนจังหวะ.....	63
รูปแบบการบรรเลงของลูกคู่.....	98

สารบัญ

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
จังหวัดหน้าทับใหม่โรง.....	99
โครงสร้างทำนองหน้าทับ.....	103
รูปแบบการบรรเลงของลูกคู่.....	110
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	113
จุดมุ่งหมายการวิจัย.....	113
วิธีดำเนินการวิจัย.....	113
สรุปผลการวิจัย.....	113
อภิปรายผล.....	118
ข้อเสนอแนะ.....	119
บรรณานุกรม.....	121
ภาคผนวก.....	125
ภาคผนวก ก	126
ภาคผนวก ข.....	130
ภาคผนวก ค.....	136
ภาคผนวก ง.....	146
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	154

บัญชีตาราง

ตาราง	หน้า
1 ตารางสรุปจำนวนการใช้รูปแบบกระสวนจันทระ (บทไหว้ครู)	98
2 ตารางสรุปจำนวนการใช้รูปแบบหน้าทับ.....	104
3 ตารางสรุปจำนวนการใช้รูปแบบกระสวนจันทระ (หน้าทับ)	110



บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 คุณตาเอียด คชการณ.....	29
2 นายหวด คชการณ.....	31
3 นายหวด และ นางละออง คชการณ.....	33
4 บ้านของนายหวด คชการณ.....	34
5 แผนที่บ้านของนายหวด คชการณ.....	35
6 การแต่งกายในปัจจุบัน.....	38
7 หน้าพรานแดง.....	39
8 สถานที่ทำพิธีกรรม.....	40
9 มโนราห์ประเภทอื่นๆทั่วไป.....	42
10 ของมโนราห์ดิบ.....	42
11 เครื่องสักการะพ่อท่านเรือง.....	46
12 เครื่องเซ่นไหว้.....	46
13 พิธีกรรมไหว้ครู.....	48
14 หน้าพรานในพิธีไหว้ครู.....	49
15 พิธีกรรมตัดเหมย.....	50
16 อุปกรณ์เครื่องดนตรี.....	51
17 กลองทับ.....	52
18 กลองทับ (ความสูง)	53
19 กลองทับ (เส้นผ่าศูนย์กลางปากทับ)	53
20 กลองทับ (เส้นผ่าศูนย์กลางหน้าทับ)	53
21 กลอง.....	54
22 กลอง (เส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลอง)	55
23 กลอง (ความสูง)	55
24 ไม้ค้ำกลอง.....	55
25 กลอง (ขนาดรอบวง)	55
26 ฉิ่ง.....	56
27 ฉิ่ง (ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง)	56

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
28 โหม่ง	57
29 ขนาดไม้ตีโหม่ง.....	58
30 โหม่ง (ความกว้าง)	58
31 โหม่ง (ความยาว)	58
32 โหม่ง (เส้นผ่าศูนย์กลาง)	58
33 โหม่ง (เส้นผ่าศูนย์กลาง)	58
34 ผู้ชมที่นายหวดได้ชักชวนมาร่วมสนุกในการบรรเลงดนตรี.....	59



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

วัฒนธรรมทางด้านดนตรีมีอยู่แพร่หลายในแต่ละประเทศทุกมุมของโลกและวัฒนธรรมทางด้านดนตรีของแต่ละประเทศนั้นก็จะเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไปตามประเพณี ความเชื่อ ศาสนา ศิลปะแขนงต่างๆ ภูมิประเทศ การเมืองการปกครอง รวมถึงการได้รับอิทธิพลจากประเทศอื่นๆที่เข้ามาติดต่อ โดยเฉพาะความแตกต่างทางด้านดนตรีที่ประเทศที่มีพื้นที่ใกล้เคียงกันจะมีเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน ด้วยเหตุนี้ดนตรีจึงถือเป็นวัฒนธรรมของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา เนื่องจากแต่ละพื้นที่ต่างก็มีดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ถึงแม้ในภายหลังจะมีการรับเอาแบบอย่างของดนตรีต่างชาติเข้ามา แต่ก็ยังมีการปรับปรุงให้เหมาะสมกับประเทศนั้นๆด้วย ซึ่งประเทศไทยก็เป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง แตกต่างกันไปในแต่ละภาคดังจะได้อธิบายในอันดับต่อไป

จากการศึกษาข้อมูลของความเป็นมาอันถือได้ว่า ดนตรีพื้นบ้านของไทยมีมาอย่างช้านาน ตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัยและวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอดจนกระทั่งมีการคบค้าสมาคมกับชาวต่างชาติ ต่างภาษา ทำให้เกิดการถ่ายโอนแลกเปลี่ยนกันมากขึ้น ส่งผลให้รูปแบบวิธีการโครงสร้างต่างๆได้รับการพัฒนาขึ้นดังที่ปรากฏในปัจจุบัน ดนตรีพื้นบ้านนี้ถือเป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรมของชาวบ้านที่มีมาตั้งแต่อดีต โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดจากการทำงานโดยมุ่งสนองความรื่นเริงบันเทิงใจ และความรู้สึกสนุกสนานในการทำงานร่วมกัน ในบางโอกาสอาจใช้ประกอบพิธีกรรมบางอย่างตลอดจนแสดงความรักความสามัคคีในหมู่คณะ สืบทอดเอาแบบอย่างกันต่อมาจนเป็นเอกลักษณ์สำคัญของท้องถิ่นและกลุ่มชนนั้นๆ (อุดม เขยกิจวงศ์. 2548: 120) นอกจากนี้ดนตรีพื้นบ้านแล้ว ยังมีการแสดงพื้นบ้านซึ่งมีประวัติและเรื่องราวยาวนานตั้งแต่สมัยอยุธยา เกิดจากปัญญาชนของท้องถิ่นที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยอาศัยสิ่งแวดล้อมเป็นพื้นฐาน มีความเด่นชัดในเอกลักษณ์ของตนเองตามรูปแบบลักษณะ สีสันความเคลื่อนไหว น้ำเสียง ตามสำเนียงท้องถิ่น ตลอดจนกิจกรรมายาทและความเชื่อถือ (เรณู โกศินานนท์. 2537:73)

การแสดงพื้นบ้านสำหรับการใช้ประกอบในพิธีกรรมนั้นแตกต่างกันไปตาม สังคมวัฒนธรรม และ สภาพภูมิประเทศของท้องถิ่น ซึ่งแบ่งได้ตามภาคต่างๆของประเทศไทย ซึ่งมักจะแสดงเพื่อความบันเทิงหรือเพื่อความสนุกสนานหรือบูชาเทพเจ้า หรือเพื่อความสนุกสนานในเทศกาล ดังนี้ การแสดงพื้นบ้านของภาคเหนือ ที่มีดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของตน เช่น สะล้อ ซอ และการแสดงเกิดจากความเชื่อในในวิญญาณ ผี เทวดา ซึ่งได้แก่ ฟ้อนผีมดผีเม้ง ฟ้อนผีเจ้านาย ส่วนการแสดงพื้นบ้านของทาง

อีสาน ได้แก่ การฟ้อนรำ ซึ่งใช้ดนตรีพื้นเมืองในการแสดง ได้แก่ พิณพื้นเมือง โปงลาง แคน วงกันตรึม การฟ้อนรำเกี่ยวกับเรื่องของความเชื่อ เทพเทวดา เช่น ฟ้อนบูชาผีฟ้า (ในพิธีกรรมล่ำผีฟ้า) ถัดมาคือ การแสดงพื้นบ้านของภาคกลาง เป็นการแสดงของคนไทยปะปนกับผู้มีเชื้อสายอื่น เช่น มอญ ลาว โดยเป็นการแสดงออกถึงวิถีชีวิต เช่น รำถวายมือแก่นบน รำมอญ รำเจ้า เชิดมังกร เป็นต้น ส่วนการแสดงพื้นบ้านของภาคตะวันออก เป็นลักษณะระบำรำฟ้อนที่เป็นเรื่องราวรวมถึงการแสดงที่เป็นพิธีกรรม มีลักษณะคล้ายภาคอื่นบ้างตามชนที่อพยพเข้ามา เช่น เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งแหนางแมว รำสวดละครแก่นบน ห่ายที่สุดคือการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ มีลักษณะเป็นทั้งการแสดงเพื่อความบันเทิง ได้แก่ระบำหรือรำ ซึ่งเน้นการเต้นรำแต่ก็มีการร่ายรำบ้าง เช่น รำวง รำโนรา ที่ต้องการเน้นกระบวนการรำ แต่ใน 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้จะมีศิลปะการเต้นรำของชาวไทยมุสลิมที่โดดเด่น ได้แก่ ดาระ ชัมเบ็ง รองเง็ง เป็นต้น หรือเป็นลักษณะการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว ได้แก่ โนรา หนังตะลุง มะโย่ง และลิเกป่า หรือเป็นลักษณะการแสดงที่ใช้ในพิธีกรรมตามความเชื่อทางศาสนา เทวดา และผีต่างๆซึ่งเป็นการแสดงที่แฝงความเชื่อทางไสยศาสตร์ เช่น โนราโรงครู รำคล้องหงส์ เทงจะเซ้ การแต่งพอกหรือผูกผ้าใหญ่หนังตะลุงในแบบเล่นเพื่อแก่นบน เป็นต้น หรือเป็นลักษณะการแสดงที่เป็นศิลปะของการต่อสู้ ซึ่งการแสดงที่นิยมเล่นสืบเนื่องจนเอกลักษณ์ของท้องถิ่นภาคใต้ ได้แก่ สิละ (อมรา กล้าเจริญ, 2553: 311)

ในเรื่องของดนตรีและเพลงของคนในภาคใต้นั้น จะมีทำนองไม่มากนัก มีทำนองสูงต่ำประมาณ 3 เสียง เช่น การขับกลอนหนังตะลุง มโนราห์ เพลงบอก ที่มีลักษณะคล้ายบทสวดของพระเวท หรือ บทสวดของพุทธศาสนาในอินเดีย (สัจด์ ภูเขาทอง, 2537: 89) ดนตรีในภาคใต้นั้นอาจใช้พื้นฐานในเรื่องจังหวะที่เป็นการผสมผสานในการแสดงฟ้อนรำเป็นส่วนใหญ่ ดนตรีมโนราห์เป็นดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในภาคใต้ในลักษณะคตินิยม การเล่นดนตรีที่มีความไพเราะกลมกลืน ซึ่งมีการจัดสรรองค์ประกอบทางดนตรีและการผสมวง ลักษณะการบรรเลงคล้ายคลึงกับดนตรีที่ประกอบการแสดงหนังตะลุง มีลักษณะในการเน้นเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่มาช่วยเสริมในเรื่องการเชิดตัวหนัง เรื่องของดนตรีมโนราห์นั้นจะเน้นการใช้เครื่องกระทบเป็นจุดสำคัญ เช่น เครื่องประเภทกลองทับ กลองตุ้ม เป็นต้น ในการบรรเลงเครื่องกระทบจะส่งผลต่อท่ารำและการเคลื่อนที่นั่นเอง ทำนองและอารมณ์ของบทเพลงบางบทนั้นจะมีการใช้เรื่องการเปรียบเทียบมูลฐานทางดนตรี ดนตรีมโนราห์นั้นมีระบบที่เป็นมูลฐานที่สมบูรณ์และเหมาะสมลงตัวเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องการผสมวงดนตรีมโนราห์หรือผู้ขับ คือมโนราห์และลูกคู่อาจรวมถึงมโนราห์คนอื่นหรือนักดนตรีด้วย ในความสำคัญนั้นเองจึงจำเป็นจะต้องใช้ด้านทักษะและไหวพริบเป็นอย่างมากโดยเฉพาะมือทับหรือคนเล่นกลองทับจะต้องรู้และเข้าใจในการร้องและเข้าถึงลักษณะการบรรเลงทั้งหมดในการแสดงอย่างชำนาญ

จำเป็นต้องใช้ไหวพริบการเปลี่ยนจังหวะอย่างฉับพลันทันทีโดยให้ทันต่อผู้ว่าเป็นต้น (ชวน เพชรแก้ว. 2543: 31 - 32)

แม้ว่าภาคใต้้นั้นจะมีการแสดงพื้นบ้านที่หลากหลาย แต่การแสดงที่โดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นและเป็นที่ยอมรับอยู่ในปัจจุบันกลับเป็น มโนราห์ มโนราห์จัดเป็นการละเล่นพื้นบ้านหรือการแสดงพื้นบ้านของคนทางภาคใต้ เป็นการแสดงที่มีทั้งการร้อง การรำ บางส่วนเล่นเป็นเรื่องและบางโอกาสก็จะใช้ในการแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม ประวัติความเป็นมาของมโนราห์นั้น พบหลักฐานว่ามีการเรียกชาตรีเป็น “มโนราห์ชาตรี” ในวรรณกรรมท้องถิ่น เรื่อง “มโนหรานิบาตคำกาพย์” ซึ่งเขียนเสร็จในปี พ.ศ. 2411 และในตำนานชาตรีและบทไหว้ครูมโนราห์ที่สืบทอดต่อกันมา (สถาบันทักษิณคดีศึกษา. 2553: 1 - 2)

มโนราห์นั้นมีหลายลักษณะ หนึ่งในนั้นก็คือ มโนราห์ดิบ เป็นมโนราห์ประเภทหนึ่งที่หาดูได้ยาก แม้กระทั่งทางภาคใต้ของประเทศไทยเองก็ตาม มโนราห์ดิบมีอยู่ 2 แบบ คือ มโนราห์ดิบ และ มโนราห์ดิบของมโนราห์โรงครู ซึ่งจะมีความแตกต่างกัน โดยที่ประเภทแรกมโนราห์ดิบเป็นมโนราห์ที่ใช้สำหรับการเล่นแก้บน ทำขวัญขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ในหนึ่งสัปดาห์จะสามารถทำพิธีได้จำนวน 4 วัน คือ วันอาทิตย์ วันจันทร์ วันพฤหัสบดี และวันศุกร์ มโนราห์ดิบเป็นมโนราห์ที่มีแบบแผนน้อย ไม่บังคับในเรื่องของท่ารำและวัตถุดิบที่นำมาเป็นเครื่องแต่งกาย เช่น หางหงส์ก็จะทำด้วยกระดาษแข็ง เทริดก็จะใช้เตตระหมาด เป็นต้น บทที่ใช้ในการแก้บนก็จะเป็นบทไหว้ครู ส่วนประเภทที่สองคือมโนราห์ดิบของมโนราห์โรงครูนั้นเป็นมโนราห์ที่ยังไม่ได้เข้าร่วมพิธีครอบเทริด หรือพิธีผูกผ้าใหญ่ นอกจากนั้นจะสามารถทำพิธีได้เฉพาะ วันพุธ และ วันเสาร์ แบบแผนในการแสดงก็จะมีมากกว่ามโนราห์ดิบด้วยเช่นกัน

สืบเนื่องจากมโนราห์ดิบนั้นพบได้ยาก ฉะนั้นวิจัยฉบับนี้จึงเกิดขึ้นโดยผู้วิจัยมุ่งจะทำการศึกษาเกี่ยวกับมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ที่ทำการแสดงอยู่บริเวณบ้านบางดาน ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา มาอย่างยาวนาน มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณนี้เป็นคณะมโนราห์ดิบที่มีการสืบทอดมาจากบิดาของนายหวด คชการณ ซึ่งในสังคมท้องถิ่นบ้านบางดานปัจจุบันนับได้ว่ามโนราห์ดิบคณะนี้ เป็นคณะมโนราห์ดิบที่มีชื่อเสียงในชุมชนท้องถิ่นบ้านบางดานเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยให้ความสนใจในการศึกษาเรื่อง “มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ” ถึงแม้ว่าจะเป็นคณะที่มีชื่อเสียงในท้องถิ่นเป็นอย่างมากแต่หากพิจารณาในภาพรวมนั้นยังมีคนจำนวนไม่น้อยที่ยังไม่ทราบถึงศิลปะการแสดงนี้ไม่ว่าจะเป็นผู้ที่อาศัยอยู่ในภาคใต้เองหรืออาศัยอยู่ในภาคอื่นๆโดยในการศึกษารุ่นนี้ผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษาในด้านประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับมโนราห์ดิบ รูปแบบพิธีกรรม ในลักษณะของการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของบทไหว้ครูและดนตรีที่ใช้ในการแสดง เพราะทั้งบทไหว้ครูและดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดงนั้นนับว่าเป็นส่วนที่สำคัญ

ของการแสดงมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ในการศึกษาค้นคว้าวิจัยคาดหวังไว้ว่าผลจากการศึกษาจะเป็นสื่อหนึ่งที่จะช่วยดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้โดยเฉพาะอย่างยิ่งท้องถิ่นบ้านบางดาน และเป็นแนวทางในการนำเสนอศิลปวัฒนธรรมสู่สายตาของบุคคลในท้องถิ่นหรือบุคคลภายนอกที่อาจจะยังไม่มีโอกาสได้รับชมหรือรับรู้ถึงการแสดงประเภทนี้ซึ่งการศึกษาจะช่วยทำให้ผู้ที่ยังไม่ทราบถึงศิลปะการแสดงนี้เกิดความสนใจและทำให้มีผู้สนใจที่จะสืบทอดศิลปวัฒนธรรมมโนราห์ดิบนอกเหนือไปจากครอบครัวของนาย หวด คชการณเอง เพราะในยุคที่เทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทเยาวชนรุ่นใหม่ให้ความสนใจกับเทคโนโลยีหรือการแสดงในยุคใหม่ นั้นส่งผลให้มีผู้ให้ความสนใจที่จะรับชมหรือสืบทอดมโนราห์ดิบลดน้อยลงเต็มที่ ฉะนั้นการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้จะเกิดประโยชน์โดยตรงแก่ท้องถิ่น และจะช่วยรักษาศิลปวัฒนธรรมนี้ให้อยู่คู่กับสังคมไทยของเราอย่างยาวนานสืบต่อไปเป็นแน่แท้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา
2. ศึกษารูปแบบพิธีกรรมและดนตรี มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาด้านประวัติความเป็นมา รูปแบบพิธีกรรมและดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ นั้น ผู้วิจัยมุ่งศึกษารายละเอียดต่างๆที่เกิดขึ้นจากการแสดงมโนราห์ดิบคณะหวด คชการณ โดยการศึกษาครั้งนี้นอกจากจะให้ความรู้และเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจในศิลปวัฒนธรรมทางภาคใต้ของไทยเกี่ยวกับประเภทของมโนราห์ที่ใช้ในการทำพิธีแก้บน แล้ว การศึกษาในครั้งนี้จะก่อคุณูปการต่อสังคมทั้งในด้านวัฒนธรรมในแง่ที่เป็นเครื่องมือในการรักษาและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมการแสดงมโนราห์ดิบในลักษณะหลักฐานซึ่งเป็นลายลักษณ์อักษรซึ่งจะชี้ให้เห็นว่าในท้องถิ่นนั้นมีการแสดงมโนราห์ดิบกันมาอย่างยาวนานและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น หรือแม้กระทั่งด้านการศึกษาศึกษาการแสดงมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ นี้จะเป็นเครื่องมือที่เปิดโลกทัศน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรมของเยาวชนและบุคคลในสังคมไทยที่อาจจะยังไม่รู้จักหรือคุ้นเคยกับการแสดงมโนราห์ดิบซึ่งจะช่วยส่งเสริมความมั่นคงทางวัฒนธรรมของประเทศเพราะประเทศที่เจริญแล้วย่อมหมายถึงประเทศที่ผู้คนสนใจศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนเอง

ประโยชน์ของการวิจัย

1. เพื่อทราบถึงประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา
2. เพื่อทราบถึงรูปแบบพิธีกรรมและดนตรี มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา และสามารถนำไปเผยแพร่ได้
3. สามารถบอกถึงเอกลักษณ์ วิธีการดำรงชีวิตของคนในท้องถิ่นนั้นๆได้

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะเก็บรวบรวมข้อมูลทางด้านดนตรีประกอบพิธีกรรมมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์ ณ บ้านบางดาน ตำบลพะวง อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ซึ่งผู้วิจัยจะใช้ข้อมูลจากการลงเก็บข้อมูลภาคสนามที่ได้จากการประกอบพิธีกรรมจริงและการสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้ร่วมแสดงรวมทั้งผู้บนบาน เป็นข้อมูลหลักในการศึกษาวิจัย

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

1. ดิบ หมายถึง ลักษณะที่ไม่มีแบบแผนหรือกฎเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว
2. มโนราห์ดิบ หมายถึง มโนราห์ที่มีแบบแผนหรือองค์ประกอบในการประกอบพิธีกรรมอย่างไม่เคร่งครัดมาก และมีแบบแผนน้อย
3. โนราโรงครู หมายถึง โนราที่ใช้ในการรำถวายครุมนโนราห์ ของครอบครัวที่มีเชื้อสายการแสดงมโนราห์
4. นายโรง หมายถึง หัวหน้าคณะวงมโนราห์
5. ว่าบท หมายถึง การพูด หรือการขับร้อง โดยมีทำนองในการกล่าวเนื้อหา
6. หน้าทับ หมายถึง จังหวะซึ่งทำหน้าที่กำกับบทเพลง ในช่วงเวลาที่กำหนดเป็นระยะอย่างสม่ำเสมอ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับหน้าทับเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง
7. ด้นสด หมายถึง การขับร้อง หรือการกล่าวเนื้อหาโดยที่ไม่มีการเขียนเนื้อหาล่วงหน้า จะเป็นการกล่าวสดคิดเนื้อหาสดๆในตอนนั้นๆ
8. หมากจุ๊กกอก หมายถึง หมากพู่ที่ใช้ในการทำพิธีของมโนราห์ดิบ จำนวน 9 คำ โดยการนำใบพู่มาทาปูนแดงแล้วม้วนเป็นทรงกรวย กัดด้วยไม้ทางมะพร้าว
9. ลูกคู่ หมายถึง นักดนตรีในตำแหน่งต่างๆที่คอยรับจังหวะหลักจากหน้าทับ
10. ขนัา หมายถึง กระพ้อมที่อยู่อาศัยเล็กๆ ชาวภาคใต้ใช้สำหรับเป็นที่พักผ่อน

11. **ตัดเหมย** หมายถึง การประกอบพิธีกรรมโดยการใช้มีดหมอตัดลง บนหมากพลู ให้ขาดออกจากกันตรงหน้าสิ่ง ศักดิ์สิทธิ์ที่บนบานไว้

12. **ขาดเหมย** หมายถึง การสิ้นสุดของพันธะสัญญาระหว่างผู้บนบานกับสิ่ง ศักดิ์สิทธิ์

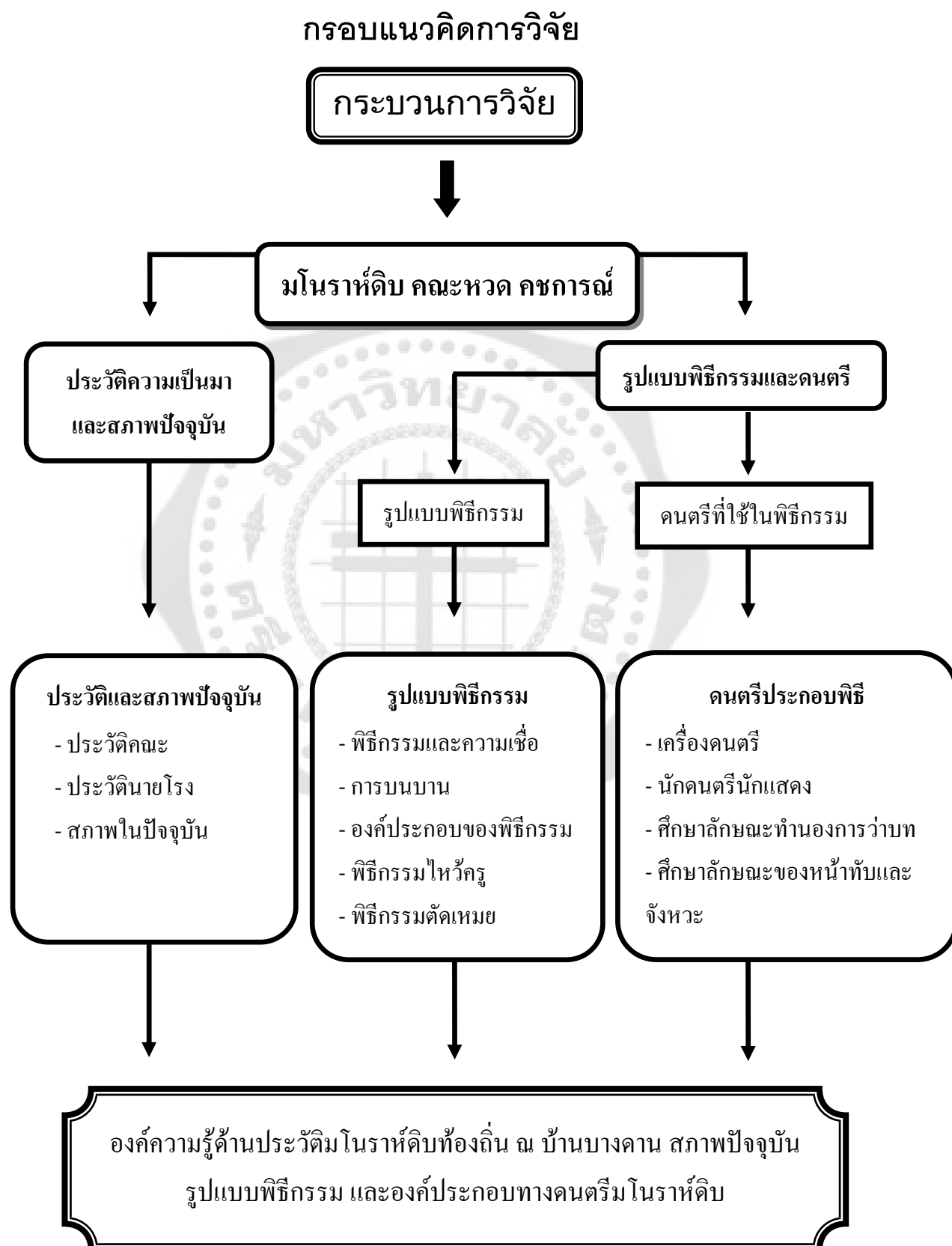
13.  หมายถึง สัญลักษณ์ในการร้องเอื้อน

14.  หมายถึง สัญลักษณ์โน้ตเสียงจิง ของจิง

15.  หมายถึง สัญลักษณ์โน้ตเสียงจับ ของจิง



กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์

ในการศึกษาแบบ วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องและเพลงประกอบการแสดงมโนราห์ดิบ คณะหาด
คชการณ ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลจาก เอกสารการวิจัย เอกสารสิ่งพิมพ์ และเอกสารตำรา
ทางวิชาการต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับมโนราห์

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม

ความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” มีผู้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับความหมายวัฒนธรรม
ไว้ ดังนี้

ราชบัณฑิตสถาน (2525: 746) ให้ความหมายของ “วัฒนธรรม” ไว้ว่า วัฒนธรรม
หมายถึงสิ่งที่ทำให้เกิดความเจริญงอกงามและเป็นวิถีชีวิตของหมู่คณะ ในพระราชบัญญัติวัฒนธรรม
แห่งชาติพุทธศักราช 2485 หมายถึง ลักษณะที่แสดงถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบ
เรียบร้อย ความสามัคคีกลมเกลียวและก้าวหน้าของชาติ ความมีศีลธรรมอันดีงามของประชาชนนั้น
ทางวิทยาการ หมายถึง พฤติกรรมและสิ่งที่คนในหมู่คณะสร้างขึ้นโดยการเรียนรู้จากการอยู่ร่วมกันเป็น
หมู่คณะ รัชนิกร เศรษฐ (2532: 119 - 120) กล่าวถึงวัฒนธรรมไว้ว่า “วัฒนธรรม” ขนบธรรมเนียม
ประเพณี ที่เป็นมรดกตกทอดกันมาในสังคมไทยทุกเรื่อง ไม่จำกัดว่าจะต้องมีกฎหมายกำหนดไว้หรือ
เป็นกิจกรรมที่ “เจริญ” ตามเกณฑ์ของชนชั้นปกครองของสังคมเท่านั้น แต่รวมถึงชาวบ้านด้วย
“วัฒนธรรม” ในความหมายนี้เป็นเรื่อง “อดีต” และ “เอกลักษณ์” ส่วนความคิดเห็นของ วิเชียร รักการ
(2529: 30 - 31) ที่ได้อธิบายลักษณะวัฒนธรรมไทยไว้ในหนังสือ “วัฒนธรรมและพฤติกรรมของไทย”
ไว้ดังนี้

1. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่สมาชิกของสังคมมีส่วนเป็นเจ้าของ
2. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ได้มาจากการเรียนรู้
3. วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม

4. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้
5. วัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตหรือแบบของการดำเนินชีวิต
6. วัฒนธรรมมีลักษณะเป็นสิ่งที่เหนืออินทรีย์ กล่าวคือ มนุษย์สามารถปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมได้

สุพัตรา สุภาพ (2540: 68) ได้ให้ความหมายของ “วัฒนธรรม” ไว้ว่า วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม ซึ่งในแต่ละสังคมจะมีวัฒนธรรมเฉพาะของตนที่อาจจะแตกต่างกันหรือเหมือนกันบ้าง ขึ้นอยู่กับท้องถิ่น ค่านิยม ความรู้ ความเชื่อ จารีตประเพณี ศีลธรรม กฎหมาย รวมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ได้กระทำได้ประพฤติปฏิบัติโดยสมาชิกของสังคมวัฒนธรรมเป็นทั้งประเพณีที่เป็นวัฒนธรรมวัตถุ และวัฒนธรรมที่ไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ซึ่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมมีทั้งองค์วัตถุที่มีรูปร่าง ไม่มีรูปร่าง เป็นองค์การ องค์พิธีการ องค์มิติ ซึ่งมีการถ่ายทอดสืบเป็นมรดกของสังคม

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ (2548: 229) ได้อธิบายถึงมหรสพหรือศิลปะการแสดง ที่ถือกันว่ามี ความเป็นเอกลักษณ์ เป็นยอตนิยม เป็นจิตวิญญาณ เป็นคุณวิเศษ และอิทธิพลทุกรูปแบบของมัน ได้ซึมซับเข้าไปในสายเลือด เสมือนเป็นชีวิตจิตใจของชาวบักชีได้มาแต่โบราณ มีอย่างน้อย 2 อย่าง คือ หนึ่งตะลุงกับมโนราห์ ดังมีคำพูดติดปากว่า “มาแต่ตรัง ไม่หนังก็มโนราห์” คือเปรียบว่า คนพื้นถิ่นนั้นมีคุณภาพอย่างน้อยจะต้องเป็นหรือเล่นได้ ไม่หนังตะลุงก็ต้องมโนราห์สักอย่างหนึ่งเป็นแน่ และถือกันว่าเป็นวิชาความรู้พิเศษ เป็นแนวทางแกชีวิตคน เป็นคุณสมบัติติดตัวคนพื้นเมืองมาช้านาน คนบักชีได้ทั่วไปแม้จะร้องเล่นไม่เป็น แต่ก็มีรู้ความเข้าใจซาบซึ้งตรึงใจมีรู้ลึม เพราะทั้งหนังตะลุงและมโนราห์เป็นผู้ให้ทั้ง “ปัญญาและอารมณ์” แก่ผู้คนพลเมือง การละเล่นการแสดงเหล่านี้จึงถือเป็นมหรสพที่ให้ความบันเทิงอย่างที่สุด และเป็นสื่อที่ให้สารพัดเข้าถึงในดวงใจของเขาที่สุด ทั้งหนังตะลุงและมโนราห์เชื่อกันว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีกำเนิดพื้นฐานมาตั้งแต่สมัยตามพรลิงค์ หรือสมัยศรีวิชัย และเป็นพลวัตขับเคลื่อนต่อการสร้างพลังเอกลักษณ์ให้เป็นมหรสพคู่บ้านคู่เมือง ที่เจริญรุ่งเรืองอยู่บนแหลมมลายูสืบมาก่อนนาน มิใช่เพิ่งเกิดในสมัยอยุธยาอย่างที่เข้าใจกัน อันเป็นสมัยที่การแสดงชนิดนี้พัฒนารูปแบบมาจนสมบูรณ์และผสมผสานกับการละเล่นอย่างอื่นไปมากแล้ว

นิคม มูลิกะคามะ (2541: 35 - 36) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไว้ว่า การที่โลกค่อยๆเปลี่ยนแปลงมาเป็นรูปแบบเดียวกันหมดนั้นอาจจะทำให้ชาติพันธุ์มนุษย์ทั้งหมดขาดวิถีที่จะเผชิญหน้ากับสิ่งที่ตนไม่รู้จักรหรืออันตรายใหม่ๆ ดังเช่น พืชหรือสัตว์บางตระกูลที่เพาะพันธุ์ขึ้นมาสำหรับให้มีคุณสมบัติที่ ต้องการหรือให้ผลมากมาย จะทำให้ขาดความต้านทาน ซึ่งจะสู้พืชหรือสัตว์ที่เพาะพันธุ์ขึ้นมาโดยธรรมชาติไม่ได้ อาจจะกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมที่กำหนดหรือในลักษณะทางพันธุกรรมในปัจจุบันนั้นสูญหายไปภายใต้ซากของสังคมดั้งเดิม ซึ่งจะไม่เป็นส่วนสำคัญของมรดกแต่

อาจเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้มนุษยชาติก้าวหน้า ไม่มีอะไรจะห้ามไม่ให้คิดไปว่าวันหนึ่งข้างหน้านั้น สังคมที่มีเทคโนโลยีแผ่กระจายไปทั่วโลกนั้นจะพังพินาศลงเพราะช่องว่างระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่าง กัน สำหรับแนวคิดนี้เป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับ เสฐียร โกเศศ (2496: 4 - 5) ได้กล่าวถึงการรับเอา วัฒนธรรมไว้ว่า การรับเอาวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ คือวัฒนธรรมสากล ถ้าเกินความพอดีก็จะเกิด ความเสียหายอยู่อย่างหนึ่ง คือ อาจจะเป็นการถอนรากวัฒนธรรมเดิมของตน อันเป็นส่วนสำคัญที่คุ้ม กันความเสียหายและเป็นความเจริญของชาติเป็นเวลาช้านานได้หลายร้อยปีให้ค่อยๆหมดไปในที่สุด กลายเป็นหมดบุคลิกลักษณะไม่มีรากฐานแห่งชาติของตนเอง เพราะวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและเป็น ประโยชน์แก่ชาตินั้นจะต้องเป็นวัฒนธรรมที่มีรากหยั่งลึก และมีอาการเคลื่อนไหวให้เป็นความ เจริญก้าวหน้า

บุญยงค์ เกศเทศ (2536: 18) ได้กล่าวว่า วัฒนธรรมหมายถึง การปลูกฝังสิ่งต่างๆลงใน สังคมมนุษย์และมีการถ่ายทอดสืบต่อกันไป มนุษย์เกิดขึ้นมาในสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติที่มีอยู่ในโลก เหมือนสัตว์โลกอื่นๆ แต่มนุษย์นั้นสามารถปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติให้เกิด ประโยชน์แก่ตนเองได้มากที่สุด กระบวนการปรับปรุงสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาตินั้นทำให้มนุษย์เกิด ความรู้ ความคิด ความเชื่อ และได้ถ่ายทอดกระบวนการเหล่านี้กันต่อๆมาทำให้เกิดผลทางวัตถุอัน ได้แก่ เครื่องมือ เครื่องใช้ สิ่งก่อสร้าง และสิ่งปลูกฝังทางสติปัญญา ซึ่งเป็นสิ่งอำนวยความสะดวกในการ ดำรงชีวิตร่วมกันของมนุษย์ มีขนบธรรมเนียม ศาสนา จารีตประเพณี พิธีกรรม ศิลปกรรม วรรณคดี เป็นต้น

ทางด้านเครื่องนุ่งห่ม บุรีรัตน์ สามัตติยะ (2542: 7-8) ได้กล่าวว่าการแต่งกายแบบ พื้นเมืองดั้งเดิมนั้น มีลักษณะแตกต่างกันตามกลุ่มสังคม คือชาวไทยเชื้อสายจีนจะแต่งกายคล้ายจีน ชาวไทยมุสลิมจะแต่งกายคล้ายชาวมาเลเซีย สตรีนุ่งผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อผ้ายาหยา เป็นเสื้อแขน กระบอกแบบชาวใต้ผ้าคลุมศีรษะตามอย่างมุสลิมที่ดี ผู้ชายนุ่งโจงกระเบนหรือกางเกง และสวมเสื้อขาว แขนยาวโพกศีรษะหรือสวมหมวกแขก ปัจจุบันเริ่มแต่งกายแบบสากลมากขึ้น ส่วนชาวไทยพุทธแต่ง กายคล้ายภาคกลาง ชาวใต้มีผ้าทอมีชื่อ คือ ผ้าเกาะยอ ผ้าไหมพุมเรียง และผ้าทอเมืองนคร ส่วน เครื่องประดับนั้นมีทั้งเครื่องเงิน เครื่องทอง และเครื่องถม

จากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมภาคใต้ นับว่าเป็นข้อมูลสำคัญในการวิจัย มโนราห์ ดิบบัณ คณหัด คชการณ ที่ตีพิมพ์อีกส่วนหนึ่งด้วยอันเนื่องมาจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม ประเพณี การแต่งกาย กับดนตรี ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของบุคคลในท้องถิ่นที่จะแตกต่างกับคนในพื้นที่ อื่นๆ

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับมโนราห์

ธรรมนิติ นิคมรัตน์ (2547: 28 - 29) มโนราห์เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่เข้าถึงจิตใจคนภาคใต้มากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นในอดีตหรือปัจจุบันเพราะมโนราห์เป็นการแสดงที่คลี่คลายมาจากการประกอบพิธีกรรมของคนภาคใต้ เมื่อมีเรื่องทุกข์ยากเดือดร้อนใจถ้าหากหาที่ยึดเหนี่ยวจิตใจหรือช่วยเหลือแก้ไขเรื่องเดือดร้อนไม่ได้ก็ต้องบนบานสานกล่าวขอให้วิญญาณบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วมาช่วยเป็นกำลังใจดลบันดาลในเรื่องทุกข์ร้อนดังกล่าวหมดไป เมื่อประสบผลสำเร็จก็จะมีการแก้บน เช่นสรวงบูชาเชิญวิญญาณบรรพบุรุษ ตายาย เทวดา ที่ได้บนบอสดังกล่าวมาสังสถิตอยู่ในร่างทรงของเครือญาติเพื่อให้ลูกหลานเข้ามาพบปะกราบไหว้บูชาแสดงความกตัญญู ซึ่งกิจกรรมดังกล่าวมโนราห์จะเป็นสื่อกลางในการร้องเชิญและร่ายรำประกอบ กิจกรรมร่วมกับลูกหลานเจ้าภาพหรือเครือญาติผู้รับงาน เพื่อให้วิญญาณบรรพบุรุษมาปรากฏในร่างทรงและเชิญกลับไปสรวงสวรรค์ ความใกล้ชิดสนิทสนม คั่นเคยระหว่างมโนราห์กับชาวบ้าน ในการประกอบพิธีกรรมและความบันเทิงดังกล่าวทำให้คนภาคใต้รักและชื่นชอบในศิลปะการแสดงมโนราห์ด้วยความจริงใจ เมื่อมโนราห์ประกอบพิธีกรรมหรือแสดงมโนราห์ได้ดีเยี่ยมเป็นที่ชอบอกชอบใจ ก็จะเฝ้าติดตามการแสดงและเอ่ยปากชื่นชมความประทับใจในเรื่องใดเรื่องหนึ่งอยู่เสมอ เมื่อหลายๆคนมีความชื่นชอบและประทับใจในมโนราห์ในเรื่องอย่างเดียวกัน ก็จะทำให้สมญานามเพื่อยกย่องเพราะเป็นที่ยอมรับของชาวบ้านทุกคนหรือการได้รับคะแนนความนิยมของมหาชนในปัจจุบันให้แก่มโนราห์เท่านั้น ลักษณะสมญานามที่ชาวบ้านมอบให้กับมโนราห์นี้ ถือได้ว่าเป็นเกียรติยศหรือเกียรติบัตร และความสำเร็จอย่างหนึ่งที่จะเกิดกับมโนราห์ไปตลอดชีวิต เนื่องจากเป็นสมญานามที่ชาวบ้านถนอมถนอมมาจากความประทับใจจากการดูการแสดงมโนราห์ท่านนั้นอยู่เสมอ จนจำบุคลิกอย่างใดอย่างหนึ่งที่ประทับใจได้

สมญานามนั้นมีหลายประเภทได้แก่

1. สมญานามที่บอกถึงการร่ายรำ
2. สมญานามที่บอกการขับร้อง
3. สมญานามที่บอกภูมิลำเนาของมโนราห์
4. สมญานามที่บอกสถานะภาพของมโนราห์

ชวน เพชรแก้ว (2523: 31) ได้กล่าวถึงการแสดงมโนราห์ไว้ว่า เป็นศิลปะการเล่นอีกอย่างหนึ่งของชาวปักษ์ใต้ซึ่งมีมาแต่โบราณและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย คือ “มโนราห์” หรือที่ชาวปักษ์ใต้นิยมพูดตัดคำให้สั้นลงว่า “โนรา” มโนราห์ หรือ โนรา เป็นการเล่นที่นิยมกันมากทั่วภาคใต้ ไม่ว่างานเทศกาลนักขัตฤกษ์หรืองานมงคลใดๆก็จะมีมโนราห์มาแสดงด้วยเสมอ มโนราห์เป็นการแสดงทำนองเกี่ยวกับละครชาตรีที่เล่นกันแพร่หลายในภาคกลาง กล่าวคือมีการร่ายรำ มีบทร้อง บทเจรจาและการแสดงเป็นเรื่องราว

ราตรี ศรีสุพรรณ (2542: 20) กล่าวว่า มโนราห์เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ชาวบ้านสืบทอดกันมาและได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมีทั้งการรำร้อง และการแสดงเป็นเรื่องเป็นราว ส่วนหนึ่งตระกูลเป็นการแสดงที่ใช้รูปหนังแทนตัวละครเป็นมหรสพที่เป็นชีวิตจิตใจของชาวใต้การแสดงสองอย่างนี้ยังคงได้รับความนิยมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

อุดม หนูทอง (2531:109) ได้กล่าวถึงลักษณะของมโนราห์ว่า

1. การแสดงมีตัวละครแสดงบทบาทเป็นเรื่องราวมีการร้องกลอนเจรจาและรำตามท่วงทำนองเพลงและดนตรี
 2. ผู้แสดงเป็นชายล้วนและมีผู้หญิงแสดงในระยะหลังเมื่อประมาณ 40 ปีมานี้เอง
 3. รูปแบบการแสดงมีความเรียบง่ายไม่พิถีพิถัน เช่น ปลุกโรงง่าย ไม่มีการเขียนบทละคร ผู้แสดงเป็นผู้คิดกลอนคำพูด
 4. ใช้ภาษาถิ่นรูปแบบของกลอนพื้นบ้าน การใช้ภาษากลอนเพิ่มและมีในระยะหลังคือ ประมาณ รัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา
 5. ใช้ดนตรีพื้นบ้าน ประกอบการแสดง โดยบางโอกาสวงดนตรีบางวงก็มีการใช้ดนตรีสากลเข้ามาผสมในการแสดงบางอย่างเพิ่มมีในระยะช่วงหลัง
 6. ในการแสดงผู้แสดงมักสอดแทรกคติธรรมคำสอนต่างๆในเรื่องเสมอ
 7. การแสดงมีตำนานความเป็นมาและบุคคลที่ปรากฏในชื่อตำนานคือ ครูต้นผู้แสดงรุ่นหลังไว้บูชาครูและมักจะเชิญมาเข้าทรงเมื่อมีพิธีกรรม
 8. มีความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณและสิ่งซ่อนเร้นลับเหนือธรรมชาติ มีความเชื่อ หรือ ฤกษ์ยามเชื่อเรื่องคุณไสย
 9. สมัยก่อนนั้นการแสดงเดินเร่ แสดงเดินทางไปเรื่อยๆเรียกว่าเดินโรง
- ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์ (2548: 253) ได้เขียนบรรยายเกี่ยวกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคใต้แต่ละชนิดไว้ ดังนี้

ซอ เป็นเครื่องดนตรีเอกที่มีความสำคัญใช้กับการแสดงหลายชนิด มี 2 อย่าง คือ ซอ มลายูกับซอไทย ซอ มลายูมีรูปร่างลักษณะคล้ายกับซอ 3 สาย แต่มีเพียง 2 สาย เรียกว่า “สืบะ” (Rebab) หรือ “รือบบ” หรือ “รือบะ” ก็เรียก ใช้บรรเลงในการเล่นตี่อรี (รักษาคณเฑาะ) มะโย่งวงหยั่งเลียม (ว้ายงเซียม) และอื่นๆ ผู้เล่นซอคือครูหมอบประจำโรง ผู้อาวูโสหรือครูหมอบประจำคณะมะโย่ง (โต๊ะโบมื่อ) ลางคณะจะรับบทเป็นนักแสดงเสียเองด้วยก็มี หรือไม่ก็เป็นตัวตลก จึงถือเป็นนักดนตรีผู้ชำนาญคนสำคัญ เป็นผู้มิอาวูโสและเปี่ยมความรู้ความสามารถ ส่วนซอไทยนิยมใช้ซอดังใช้บรรเลงในวงหนังตะลุง มโนราห์

กลองเล็ก กลองที่เรียกตามลักษณะเสียงของมันว่า “กลองตุ๊ก” หรือกลองละครชาตรี เพราะการละเล่นชนิดนี้ใช้กัน เป็นกลองขนาดเล็กหุ้มหนัง 2 หน้า สูงประมาณ 8 - 10 นิ้ว หน้ากลองกว้าง 6 - 8 นิ้ว รูปร่างลักษณะและการหุ้มหนังเหมือนกลองทัดทุกประการ เมื่อใช้ตีวางตั้งขึ้น มีไม้ค้ำ 2 อัน ยึดให้เอียง 35 องศา และใช้เพียง 1 ลูก นิยมใช้กับการเล่นหนังตะลุง และมโนราห์

โพน เป็นกลองขนาดใหญ่หุ้มหนัง 2 หน้า กลองชนิดนี้เป็นชนิดเดียวกับกลองเพล ประจำวัด หรือกลองทัดในภาคกลางนั่นเอง แต่ภาคใต้นิยมใช้เพียงลูกเดียว ตามปกติเป็นของประจำวัดใช้ตีบอกเวลาเพล บอกข่าวส่งสัญญาณ บอกเหตุการณ์นัดประชุม ตีระโคมในกระบวนแห่งาน ประเพณีลากพระออกพรรษา เรียก “โคมพระ” ทอดกฐิน ตีแข่งขันฟังเสียงกันวันออกพรรษา เรียก “แข่งโพน” (อีสานเรียก เล็งกลอง) และใช้ประจำบ่อนวัวชน เพื่อตีบอกสัญญาณ คำว่า “โพน” แปลว่า ตีหรือระโคมหรือดังก็ได้ ไม่ได้หมายถึงชื่อกลองอย่างเดียว

ปัด มี 2 แบบ คือ แบบหนึ่งคล้ายกลองตะโพนในภาคกลาง ส่วนอีกแบบหนึ่งรูปร่างยาวคล้ายกลองทน เป็น กลอง 2 หน้า ใหญ่ข้างเล็กข้าง ตรงกลาง โป่งแต่กลางท้องถื่นก็ทำตัวกลองยาวใหญ่ เกือบเท่ากัน นิยมใช้ตี “คุ่มพระ” หรือระโคมพระในเทศกาลก่อนออกพรรษา เป็นการประกาศบอกข่าวว่าวัดนั้นๆจะมีงานลากพระ และขอให้ชาวบ้านเตรียมตัวมาร่วมกันทำบุญ เป็นกลองประจำวัด แต่ละวัดอาจมีหลายใบ และใช้ตีแข่งขันประชันเสียงในตอนตีกันว่ากลองของใครจะไพเราะกว่ากัน นิยมกันมากทางนครศรีธรรมราช เรียก “ซัดปัด”

ทับ คือกลองโพนชาตรี เป็นกลองหน้าเดียว หน้ากลองโตลำตัวกลองเล็กยาวเรียว ชูดจากไม้ขนุน หุ้มด้วยหนังค่าง เวลาเล่นต้องใช้เป็นคู่ แต่ละใบขนาดต่างกันเล็กน้อย ปกติใช้เล่นหนังตะลุงมโนราห์ มะโย่ง ส่วนกลองทับของพวกคณะนายมนต์ (หรือโต๊ะครีမ်) จะนิยมทำขนาดใหญ่กว่า ทับธรรมดาทั่วไป และต้องใช้ตั้งแต่ 3 - 5 ใบ แต่ละใบมีขนาดต่างกันและมีชื่อเรียกเฉพาะทุกใบ กลองทน หรือกลองโทนก็เรียก เป็นแบบกลองแขก (กือแแน) ที่ไทยได้แบบจากพวกมลายูนำมาดัดแปลงใช้ตามความเหมาะสม คือ ถ้าเป็นกลองชนิดร้อยโยงหนังด้วยเส้นหวายจึงจะเรียก “กลองแขก” ถ้าร้อยโยงด้วยสายหนังเรียก “ทน” คือ กลองทนของไทย เป็นกลองรูปร่างเล็กยาว (ประมาณ 40 - 50 นิ้ว) มี 2 หน้า แต่ละหน้าใหญ่เล็กแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย (ประมาณ 2 - 3 นิ้ว) ใช้ตีด้วยมือหรือใช้ไม้ตีก็ได้ มีสายเชือกคล้องคอ สามารถนั่งตีหรือเดินตีก็ได้สะดวก ตามปกติใช้เล่นได้เกือบทุกงาน เช่น กาหลอ ลิเกป่า มโนราห์ มะโย่ง สิละวาหยังยาวอ เป็นต้น

รำมะนา เป็นกลองอีกชนิดหนึ่งที่ไทยได้แบบอย่างมาจากมลายูซึ่งชาวมลายูเรียก Rebana เป็นกลองหน้าเดียว รูปกลมแบนและตื้น มีหลายขนาดทั้งเล็กและใหญ่ คือ มีตั้งแต่ขนาดหน้ากลอง 8 - 20 นิ้ว ตัวกลองเล็กประมาณฝ่ามือเดียวเท่านั้น เนื่องจากใช้ตีบรรเลงในหลายโอกาสรวมทั้งการแสดงประเภทการเต้นรำรำ เช่น ลิเกป่า (ลิเกรำมะนา) ลิเกฮูลู ต้องใช้กลองรำมะนาตั้งแต่ 3 ลูกขึ้น

ไป เนื่องจากต้องรักษาลองสร้างจังหวะ ต้องประคองให้เสียงดังหนักแน่นปลูกใจเร้าอารมณ์ ต้องตีเสียงดังแข่งขันกันเมื่อประชันวง

โหม่ง เป็นเครื่องตีประเภททำด้วยโลหะผสมทองเหลือง มี 2 อย่าง คือ โหม่งฟาก (ทำด้วยแผ่นโลหะอย่างลูกกระพรวนแต่เป็นแผ่นใหญ่) กับ โหม่งหล่อ (หล่อด้วยทองเหลือง ลักษณะคล้ายลูกช้อนวง) นิยมใช้เป็นคู่เพื่อให้มีเสียงสูง (โหม่ง) และเสียงต่ำ (หม่ง) ตามปกติโหม่งมักทำกลองรางฝังไว้เป็นคู่ เรียกรางโหม่ง ปัจจุบันนิยมใช้โหม่งหล่อกว่า เพราะมีเสียงดี เนื่องจากทำรางเป็นกลองไม้เจาะรูรอบโผล่แต่ตุ่มยอดสำหรับตี ช่วยให้เสียงก้องกังวาน โรงแมโนราห์ และหนังตะลุงจะขาดโหม่งไม่ได้เลย เพราะ นอกจากเป็นตัวให้จังหวะแล้ว คนขับบทพากย์ยังจะต้องร้องเทียบเสียงให้เข้ากับเสียงโหม่งอีกด้วย เรียก “เสียงเข้าโหม่ง” จึงจะเกิดความไพเราะ

ฆ้อง เป็นเครื่องตีประเภททำด้วยโลหะผสม รูปร่างเป็นแผ่นแบนวงกลมใหญ่ มีวงกลมบน ย่อส่วนลดหลั่นกันสู่จุดศูนย์กลางซ้อนกันเป็น 3 วง ตรงกลางเป็นปุ่มกลมบนขนาดเล็กสำหรับเป็นจุดตี เพื่อให้เกิดเสียงดังก้องกังวาน ฆ้องมีหลายขนาดตั้งแต่ 6 - 12 นิ้ว และเสียงจะต่างกันไปตามขนาด ปกติมักใช้ 1 - 2 ใบ ใช้หิ้ว ใช้หาม เวลาเดินตี ถ้านั่งตีมักทำเป็นขาหยั่งห้อย ใช้ตีประกอบจังหวะการเล่นได้เกือบทุกชนิด เช่น กาหลอ มโนราห์ มะโย่ง ลิเกป่า ฯลฯ

ฉิ่ง เป็นเครื่องตีประเภททำด้วยโลหะผสม หล่อหนาทรงกลม รูปร่างคล้ายฉาบแต่เล็กกว่ามาก เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 นิ้วครึ่ง หรือคล้ายกับฝ่าถ้วย ใช้ตีให้จังหวะ การเล่นเพลงบอกจะขาดฉิ่งไม่ได้เลย

แตระ คล้ายกับแกระ (หรือแกละ) ต่างแต่วัสดุที่ทำ เป็นเครื่องเคาะหรือตีจังหวะ ทำด้วยแผ่นไม้ไผ่ชิ้นเล็กๆบางๆยาวประมาณ 15 - 20 เซนติเมตร รวบซ้อนมัดติดกันหลายๆอันให้เป็นกำ คล้ายกรับพวง ใช้ตีกระทบกันให้เป็นจังหวะ (เสียงดัง“แต๊กๆ”) โรงแมโย่ง โรงแมโนราห์ ขาดไม่ได้เพราะมีการเล่นเพลงหน้าแตระ ซึ่งจะไม่ใช้เครื่องดนตรีอื่นเลย

กรับ เป็นเครื่องเคาะหรือตีให้จังหวะ ทำด้วยไม้เนื้อแข็งแกระ 2 อัน ขัดมัน ขนาดพอเหมาะกับมือ นิยมใช้เป็นคู่เพื่อตีกระทบกันให้เกิดเสียง ไม่ค่อยเป็นที่นิยม มีคณะมโนราห์เคยใช้กันบ้าง

ศรุต แจ่มอนันต์ (2552: 201) กล่าวถึงองค์ประกอบดนตรีในการรำโนราไว้ว่า ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ที่ปรากฏอยู่ในตำแหน่งเครื่องเป่าพาทย์ ว่าด้วยเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงทางหัวเมืองปักษ์ใต้ว่า “เป่าพาทย์เครื่องเบา” และวงดนตรีวงนี้เป็นวงเดียวกับที่ปรากฏในคัมภีร์สังคีตรัตนกร มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงวงเป่าพาทย์เครื่องเบาว่าได้รับแบบอย่างมาจากวงเบญจดุริยางค์ของอินเดีย ซึ่งก็คือวงดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุงอยู่ในปัจจุบัน

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 (2546: 788) ให้ความหมายไว้ว่า พิธีกรรม น. การบูชา และความหมายของคำว่าพิธีว่า งานที่จัดขึ้นตามลัทธิหรือความเชื่อถือตามขนบธรรมเนียมประเพณีเพื่อความขลังหรือความเป็นสิริมงคล

ปราณี วงษ์เทศ (2530: 137) ได้กล่าวถึงเรื่องของความหมายของการละเล่น และพิธีกรรมในสังคมไทยเอาไว้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพิธีกรรมมนุษย์จะแสดงออกให้เห็นซึ่งความเชื่อทางศาสนาโดยดูจากพิธีกรรม เพราะการที่มนุษย์ทั้งหลายสร้างพิธีกรรมต่างๆขึ้นมา มนุษย์เหล่านั้นก็ย่อมจะต้องมีวัตถุประสงค์และความหมายตามความเข้าใจอันเกิดจากพื้นฐานความเชื่อทางศาสนาของตน ตัวพิธีกรรมแท้จริงแล้วก็คือพฤติกรรมที่มนุษย์พึงปฏิบัติต่อความเชื่อ ดังนั้นพิธีกรรมจึงหมายถึงพฤติกรรม ที่เป็นรูปธรรมของศาสนาความเชื่อนั่นเอง พิธีกรรมที่ปฏิบัติกันโดยทั่วไป ในสังคมไทยภายในรอบปีหนึ่งนี้อาจจำแนกได้เป็น 3 ประเภท ด้วยกันคือ

1. พิธีกรรมเกี่ยวกับการทำมาหากิน
2. พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต
3. พิธีกรรมเกี่ยวกับชุมชนหรือสังคม

พิธีกรรมประเภทต่างๆเหล่านี้มีส่วนสำคัญทำให้เกิดเทศกาลต่างๆขึ้นมาและมีส่วนสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการละเล่นชนิดต่างๆ ขึ้นเพื่อ ให้สอดคล้องกับพิธีกรรม ทั้งนี้เพราะส่วนประกอบสำคัญของพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนาจะมีการเช่นสรวงบูชา การทำบุญหรือทำทานการกินเลี้ยง การสนุกสนานรื่นเริงที่เป็นพิธีกรรม หรือเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม โดยระบบความเชื่อและพิธีกรรมต่างๆที่สมาชิกของสังคมถือปฏิบัติจนกลายเป็นประเพณี และเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนนี่เองที่เป็นพื้นฐานและบ่อเกิดที่มีอิทธิพลต่อศิลปะการละเล่นและการแสดงของกลุ่มชนต่างๆในสังคมไทยซึ่งพอสรุปแนวคิดได้ดังนี้

1. ดนตรีและการละเล่นของคนในสังคมไทยในอดีต มักจะสัมพันธ์กับพิธีกรรม ความเชื่อโดยเฉพาะในด้านความอุดมสมบูรณ์ ความมั่นคงปลอดภัย
2. สามัคคีของชุมชน การละเล่นมักสัมพันธ์กับความเชื่อในพิธีกรรมต่างๆโดยเฉพาะพิธีกรรมหลังการเก็บเกี่ยวถึงฤดูกาลของการผลิตใหม่
3. การละเล่นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อและวิถีชีวิต การทำมาหากินของชุมชนก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นการแสดงในปัจจุบัน
4. ผู้เล่นมีความเชื่อว่า ผู้ให้กำเนิดเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และผู้เล่นมีความเชื่อต่อเทวดา ครุฑ ฝู อย่างเหนียวแน่น

5. ประเพณีหลวงมักมีพัฒนาการมาจากประเพณีราษฎร์ แต่ได้รับวัฒนธรรมจากต่างประเทศมาผสมผสานทำให้มีรูปแบบที่สลับซับซ้อน และมีกำหนดกฎเกณฑ์มากกว่าประเพณีราษฎร์

นอกจากนี้ ปรานี วงษ์เทศ ยังได้อธิบายอีกว่า การละเล่น หมายถึง การเล่นดนตรี การเล่นเพลง การเล่นรำ การเล่นที่ต้องร่วมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปเรียกว่า มหรสพ หรือศิลปะการแสดง (Performing art) แต่ไม่รวมการเล่นของเด็ก สำหรับการละเล่น หรือการพักผ่อนหย่อนใจของคนในสังคมไทยในอดีตมักมีความสัมพันธ์ อยู่กับพิธีกรรม และการทำมาหากิน โดยเห็นได้จากลักษณะต่างๆ เช่น ความเชื่อในเรื่องกำเนิดของการละเล่น ว่ามาจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย โอกาสที่เล่นซึ่งจะเล่นตามกาลเทศะ และเป็นส่วนหนึ่งในงานพิธีกรรมของชุมชนเสมอ ไม่เล่นทั่วไป เนื้อหาเป็นสัญลักษณ์ที่เน้นความอุดมสมบูรณ์ และความเชื่อทางศาสนา อันเป็นที่รับรู้กันของชุมชนการละเล่น คือการเข้าร่วมพิธีกรรมที่มุ่งเน้นเพื่อความอุดมสมบูรณ์ ความมั่นคงปลอดภัย และความสมัครสามัคคี เป็นปึกแผ่นของชุมชน การละเล่นจึงมิใช่การแสดงในความหมายของการแสดงเช่นปัจจุบัน

ณัฐพล วัณวิญญู (2550: 9) กล่าวว่า พิธีกรรมมีฐานะที่เป็นกิจกรรมเพื่อการตื่นรู้อยู่กับปัจจุบันขณะข้างล่างแต่มีสติเพื่อบ่งชี้สิ่งต่างๆ ให้เห็นมิติที่ลึกลงไป พิธีกรรมเป็นเรื่องทางกาย การลงมือลงใจ เรื่องภาษาหรือความคิด ทำงานกับจิตไร้สำนึก พิธีกรรมมีจุดเริ่มต้น สิ้นสุดที่ชัดเจน พิธีกรรมคือกิจกรรมที่มีความตั้งใจหรือการอธิษฐาน บวกกับการเปิดรับพลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของจักรวาลชีวิตที่มี ทั้งนี้หลายพิธีกรรมอาจเป็นโอกาสที่ช่วยให้เกิดกระบวนการเยียวยารักษาอาการทางจิตและกายได้ด้วย

ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 10) ได้จำแนกดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมไว้เป็น 2 ประเภท คือ ดนตรีพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา และดนตรีพิธีกรรมในราชสำนัก บทบาทหน้าที่ของดนตรีพิธีกรรมในทางพระพุทธศาสนาของประเทศไทยนั้น ต่างจากดนตรีเชิงศาสนาของตะวันตก ตรงที่ทางตะวันตกบรรดานักบวชและ ภราวาสใช้ดนตรีโดยตรงในพิธีกรรมทางศาสนา ส่วนดนตรีไทยใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ก็เพื่อให้พิธีกรรมนั้นมีผลทางจิตใจสมบูรณ์ยิ่งขึ้น แต่ไม่ใช่ส่วนหนึ่งของพิธีกรรม จึงไม่มีดนตรีประกอบการสวดมนต์แต่มีดนตรีเพื่อการบูชา

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้างานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม พิธีกรรมมโนราห์ดิบเพื่อใช้เป็นแนวทางการศึกษา สำหรับงานวิจัยที่เคยมีผู้ศึกษาค้นคว้ามาก่อนนั้น ได้มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กาญจนา อินทรสุณานนท์ (2541: 46) ได้ศึกษาวิจัยในเรื่องการวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้านซึ่งได้กล่าวในแง่ของการขยายขอบเขตทางถิ่นฐานและวัฒนธรรม ดินแดนอาณาเขตใดที่ติดกับชุมชน

อื่นซึ่งมีอาณาเขตติดกันจะรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันได้ง่าย โดยซึมซับผ่านเผ่าพันธุ์และจะถ่ายโยงในเรื่องวัฒนธรรม ประเพณีที่เป็นพื้นฐานกลุ่มคนที่มีพื้นฐาน โดยจะนำลักษณะความเชื่ออยู่ในพฤติกรรมมนุษย์ที่มีอยู่ในรูปแบบประเพณีที่หลากหลายวัฒนธรรมจะมีความคล้ายคลึงหรือแตกต่างกันตามกระแสทางวัฒนธรรมอยู่บ้าง เมื่อผ่านเข้ามาสู่การดำเนินชีวิต กระแสวัฒนธรรมก็ถูกเข้ามาอย่างรวดเร็ว ไม่มีขอบเขต ยิ่งในยุคโลกาภิวัตน์อาจเกิดการคาดคิดที่วัฒนธรรมจะถูกทำลายล้าง การสื่อสารเข้าถึงตัวแบบประชิด “ถ้าผู้รับไม่มั่นคงไม่มีรากฐานที่เข้มแข็ง ย่อมถูกลบล้างอย่างไม่ต้องสงสัย”

สิรวุธ สุทธิ (2546: 99) ได้ศึกษาในโรงครู โดยแบ่งสรุปการวิจัยเป็น 2 ขั้นตอนสรุปไว้ว่า

ตอนที่ 1 กล่าวถึงสาระพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

1. ด้านประวัติมโนราห์ที่พบว่า มีแนวคิดในลักษณะความเป็นมาของมโนราห์ด้วยกัน 3 แนวคิดในปัจจุบันคือ เกิดที่เมืองพัทลุง เกิดจากอิทธิพลทางภาคกลางตั้งแต่สมัยอยุธยาและเกิดจากประเทศอินเดีย

2. ด้านความเชื่อมโนราห์โรงครูพบว่า ยังมีความเชื่อด้านศาสนาและคติความเชื่อพื้นบ้านมาผสมผสานกัน และนำทั้งหมดนั้นมารวมกันในการแสดงมโนราห์

3. บริบทการเตรียมงานพบว่า มีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่ตนเคารพนับถือและเชื่อคุณหมอดูฤกษ์ยามการเตรียมของต่างๆที่มีความเชื่อกับสิ่งที่มีมงคล

ตอนที่ 2 สาระโดยตรงที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงมโนราห์โรงครูพบว่า มีลักษณะเป็นความเชื่อโดยใช้พิธีกรรมกับการผสมผสานเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและแสดงออกมาในรูปแบบของพิธีกรรมต่างๆ

พิทยา บุษรารัตน์ (2546: 107) ได้ศึกษาการแสดงพื้นบ้าน การเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา กรณีศึกษาหนังตะลุงและมโนราห์ช่วงการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงปัจจุบัน พบว่า สภาพโดยทั่วไปของหนังตะลุงและมโนราห์บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา ก่อนการปฏิรูปการปกครองสมัยรัชกาลที่ 5 มีการแพร่กระจายของหนังตะลุงและมโนราห์แล้วอย่างหนาแน่น มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องจนกล่าวได้ว่าชุมชนบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาเป็น “ชุมชนนิยมหนังตะลุงและมโนราห์” ปรากฏทั้งประวัติความเป็นมา ตำนาน คำบอกเล่าของชาวบ้านหลักฐานเอกสารที่ชี้ให้เห็นว่าหนังตะลุงและมโนราห์มีพัฒนาการ และเจริญรุ่งเรืองขึ้นในบริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลา รวมทั้งหลักฐานประวัติศาสตร์และโบราณคดีที่บ่งบอกว่าชุมชนบริเวณทะเลสาบสงขลาและการแสดงหนังตะลุงและมโนราห์มีร่องรอยของวัฒนธรรมอินเดีย โดยรับเอาวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์เข้าสู่วิถีชีวิตด้วยการผสมผสานกับลัทธิความเชื่อดั้งเดิมหรือลัทธิผีสงเทวดา และพุทธศาสนาเข้าด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากความเป็นมา ขนบธรรมเนียมในการแสดงหนังตะลุงและมโนราห์ล้วนเกี่ยวเนื่องกับศาสนาพราหมณ์ และวัฒนธรรมอินเดียที่ยกย่องหรือบูชาพระศิวะ

มหาเทพหรือพระศิวะนาฏราช ผู้เป็นต้นกำเนิดแห่งศิลปะการรำ และการบันเทิงทั้งปวง หนึ่งตระกูล และมโนราห์จึงมีบทบาทในการประกอบพิธีกรรมและพัฒนารูปแบบการแสดงมาเพื่อความบันเทิงด้วยในเวลาต่อมา

กิตติศักดิ์ เหล่าสุข (2551: 56 - 145) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องเพลงประกอบการแสดงโนราห์และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง กรณีศึกษา มโนราห์คณะสพรั่ง สวีศิลป์ ผลการศึกษาพบว่า ครูหมอมโนราห์จะต้องประกอบพิธีไหว้ครูประจำปี การไหว้ครูก่อนทำการแสดง การเหยียบเส้นเพื่อรักษาอาการป่วย การรำแก้บน และการแสดงตามความต้องการของชุมชนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมี 2 ส่วน คือ ส่วนของเครื่องทำนอง ได้แก่ ปี่และคีย์บอร์ด ส่วนเครื่องทำจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กลองตุ้ม และทับ การจัดวง และประสมวง ไม่ได้กำหนดตายตัวแน่นอน การแต่งกายของนักแสดงแต่งแบบสุภาพ และชุดของโนราห์ที่มาจากกษัตริย์ ลักษณะการถ่ายทอดทั้งดนตรีและการรำจะถ่ายทอดแบบ मुखपासू สำหรับเพลงที่ใช้ในการแสดงโนราห์ประกอบด้วยเพลงใหม่โรง เพลงบรรเลง เพลงประกอบการรำ เพลงประกอบทำเดิน เพลงประกอบทำนาถ เพลงขึ้นเครื่อง - ดำเนิน และเพลงลงเครื่อง บันไดเสียงที่ใช้คือ โด ฟา และซอล รูปแบบของทำนองเพลงจะเป็นทำนองแบบขึ้นสูงและลงต่ำ สลับกันแบบฟันปลา ลักษณะของหน้าทับและจังหวะถือเป็นส่วนสำคัญและจุดเด่น โดยจะมีการผสมผสานกันระหว่าง ฉิ่ง ฉาบ กลองตุ้ม และทับ ในรูปแบบจังหวะที่เร็วและช้าสลับกันไปมา มีการว่ากลอนสดที่เรียกว่า “มุดโต” รูปแบบการว่ากลอนมีทั้ง กลอนบทหนึ่ง กลอนนอกฉาก กลอนในมาน กลอนหนึ่ง กลอนปรับเปิด กลอนยาวซึ่งเป็นลักษณะของกลอนแปดและกลอนนี้จะไม่มียุคคู่รับ ส่วนกลอนสี่จะมีลูกคู่รับ

โสภา ซายเกตุ. (2542: 98-99). ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโนราห์ ผลการศึกษา พบว่า ความเชื่อในขั้นตอนการแสดงโนราห์สามารถจำแนกได้เป็น 3 ขั้นตอน คือ ความเชื่อในขั้นก่อนการแสดงโนราห์ ความเชื่อในขั้นแสดงโนราห์ และความเชื่อในขั้นหลังจากจบการแสดงโนราห์

ความเชื่อในขั้นก่อนการแสดงมโนราห์ ได้แก่

- ความเชื่อในการรับขันหมาก
- ความเชื่อในการยกเครื่อง
- ความเชื่อในการเดินทางไปแสดง
- ความเชื่อเมื่อเดินทางไปถึงสถานที่แสดง
- ความเชื่อในการทักโรงโนรา
- ความเชื่อในการเข้าโรงโนรา
- ความเชื่อก่อนทำการแสดงในงาน

ความเชื่อในขั้นตอนการแสดง ได้แก่

- ความเชื่อในการตั้งเครื่อง

- ความเชื่อในการเบิกโรง
- ความเชื่อในการโหมโรง
- ความเชื่อในการการ์ดครู
- ความเชื่อในการผูกใจผู้ชม
- ความเชื่อในการข่มขวัญและทำคุณไสยคู่แข่งชั้น
- ความเชื่อในการการป้องกันและแก้คุณไสยคู่แข่งชั้น
- ความเชื่อในขณะที่แสดงโนรา

ความเชื่อในขั้นหลังจากจบการแสดงโนรา ได้แก่

- ความเชื่อในการลาโรง
- ความเชื่อในการถอดและเก็บเครื่องแต่งตัว
- ความเชื่อในการออกจากโรงโนรา
- ความเชื่อในการเดินทางกลับ
- ความเชื่อเมื่อเดินทางกลับถึงบ้าน

ความเชื่อต่างๆ เหล่านี้ได้มีการสืบทอดกันมาเป็นเวลานานจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อในแต่ละขั้นตอนจะมีในเพื่อการอบรมสั่งสอนที่แฝงไว้ด้วย คุณธรรม จริยธรรม ที่ผู้แสดงมโนราห์พึงปฏิบัติ ส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงออกให้เห็นถึงการให้ความเคารพ ครูหมอมโนรา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนถึงผู้มีพระคุณแก่คณะโนรา เพื่อความเป็นสิริมงคล แก่คณะโนราและการแสดงโนรา

ประหยัด เกษม (2538: 155) ได้ทำการศึกษาการแสดงโนราจากอดีตถึงปัจจุบัน โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้านและสรุปถึงการแสดงโนราจากอดีตจนถึงปัจจุบันไว้ว่า โนรานั้นเป็นการแสดงของชาวภาคใต้ มีความเกี่ยวพันต่อวัฒนธรรม วิถีชีวิต และความผูกพันของคนในชุมชนกับตัวมโนราห์ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ของสังคม สภาพทางการเงินการประกอบอาชีพ ทำให้มีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งสามารถจำแนกมูลเหตุของปัญหาได้ดังนี้

- | | | |
|--------------------|--------------------|----------------|
| - ลักษณะโรง | - การแต่งกาย | - เครื่องดนตรี |
| - ลักษณะกายแต่งกาย | - การเดินโรง | - แสงเสียง |
| - ลูกคู่ | - ผู้แสดง | - ท่ารำ |
| - บทร้อง | - ธรรมเนียมการแสดง | - การประชันโรง |

ธนายุทธ มณีช่วง (2537: 276 - 277) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ศึกษาการละเล่นโต๊ะคริม” ในจังหวัดสงขลา ผลการศึกษาพบว่า โต๊ะคริมเกิดจากความเชื่อ ในอำนาจของเทพเจ้าและสิ่งเร้นลับว่าที่ จะช่วยรักษาความเจ็บป่วยได้ ดังนั้นการเล่นโต๊ะคริมก็เพื่อรักษาอาการเจ็บไข้ แก้นอน และเพื่อบวงสรวง ครุองค์ประกอบของโต๊ะคริมมีดังนี้ ผู้เล่น การแต่งกาย สถานที่ โอกาสที่เล่น ดนตรีที่ใช้ประกอบ

อุปกรณ์เครื่องใช้ การรับชมหมากและวิธีเล่นที่มีลักษณะเฉพาะ พิธีกรรมจัด 4 วัน แต่ละวันมีธรรมเนียมเฉพาะ นอกจากนี้ความเชื่อเกี่ยวกับการเล่น เป็นความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระภูมิเจ้าที่ เวทมนตร์คาถา เครื่องรางของขลัง การถือเคล็ด ลักษณะบุคคล ทิศทาง องค์ประกอบต่างๆ และขั้นตอนในการเล่นก็มีความเชื่อในอำนาจเร้นลับทั้งสิ้น ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรีและการประโคม บทขับร้อง การปลุกโรง การรักษาอาการป่วยไข้ การแก้บน และความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องสังเวียงเหล่านี้ได้ถ่ายทอดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง (2551: 74 - 79) ได้ศึกษาวิจัยในเรื่อง ดนตรีลิเกลาฮูในพื้นที่ ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา มีประวัติความเป็นมาไม่น้อยกว่า 60 ปี ได้รับความนิยมนับอย่างมาเมื่อ 40 ปี ก่อน และสูญหายไปประมาณปี พ.ศ. 2510 จนถึง พ.ศ. 2540 ภายใต้การนำของ นายสุชาติ สุริยณรงค์ ได้รวบรวมนักดนตรีที่เคยเล่นลิเกลาฮูมาตั้งคณะขึ้นใหม่ ปัจจุบันคณะลิเกลาฮูมีลักษณะเป็นคณะลิเกสาธิต ไม่ได้หวังผลกำไรหรือชื่อเสียงใดๆ หวังเพียงต้องรักษาศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านแขนงนี้และพร้อมที่จะถ่ายทอดให้กับผู้สนใจ คณะลิเกลาฮูปัจจุบันมีสมาชิกทั้งหมด 12 คน เครื่องดนตรีที่ใช้ที่ร่ามะนา 3 ใบ แหมบรูนิ ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนแอ็คคอเดียน กับไวโอลินใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนอง การแต่งกายผู้ชายจะนุ่งกางเกงขาวยาว เสื้อแขนยาว บางครั้งอาจใส่หมวกแขก ส่วนผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อแขนยาวและคลุมผ้า การแสดงลิเกลาฮูไม่มีพิธีมากนักจะเริ่มต้นด้วยการเบิกโรง การว่าเพลง และการลาผู้ชม ปัจจุบันลิเกลาฮูมักจะได้รับเชิญไปแสดงในงานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการอนุรักษ์ สำหรับบทเพลงของลิเกลาฮูทั้ง 10 เพลง นั้นมีลักษณะเป็นเพลงทำนองเดียวสั้นๆบรรเลงซ้ำไปมาสลับกันระหว่างท่อนร้องของลูกรับและท่อนร้องของคนว่าเพลง ใช้เทคนิคการร้องประสานกันเป็นหมู่คณะ โดยใช้เสียงประสานคู่ 1 และ 8 กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงลิเกลาฮูเมื่อนำมาเปรียบเทียบเสียงตามหลักบันไดเสียงทางหลักสากลมี 3 แบบ คือ

1. ใช้บันไดเสียงเมเจอร์
2. ใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก
3. ไม่สามารถจัดอยู่ในกลุ่มของบันไดเสียงใดได้จึงเป็นแค่กลุ่มเสียง

ในขณะเดียวกัน รุ่งนภา เกิงพิทักษ์ (2545: 104) ได้ศึกษาคุณลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงมโนราห์ในจังหวัดพัทลุง ผลการศึกษาพบว่า สามารถจำแนกประเด็นผลการศึกษาได้ 4 ประเภท คือ ลักษณะที่อันประกอบด้วยโรงมโนราห์ และอุปกรณ์ตกแต่งต่างๆ โรงมโนราห์แบ่งออกเป็นโรงมโนราห์ที่ใช้แสดงเพื่อความบันเทิงและโรงมโนราห์ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมที่เรียกว่ามโนราห์โรงครู ส่วนอุปกรณ์ตกแต่งต่างๆ ได้แก่ ม่านกั้น ม่านหลิบทัน ฉาก บ้ายซื่อคณะ บ้ายโฆษณา ประชาสัมพันธ์ ไฟที่ใช้ประกอบการแสดงและไม่โครโฟน ในด้านเครื่องแต่งกาย มีเครื่องนุ่งห่ม ได้แก่ เสื้อ สนับเพลา หน้าผ้า ห้อยหน้า ผ้าถุง ส่วนเครื่องประดับ ได้แก่ เทริด กำไลแขนและปลายแขน กำไล

ข้อมือ ทับทรวง เล็บ ปั้นเหน่ง ปีกนกแอ่น ปีก หน้าพรานและนางทาสี ในด้านเครื่องดนตรี มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า คือ ปี่ และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ได้แก่ กลอง ทับ โหม่ง แระหรือแตระ ส่วนเครื่องประกอบอื่นๆ ที่ใช้ในการแสดงมโนราห์โดยเฉพาะการประกอบพิธีกรรมได้แก่ ไม้หวาย เชี่ยนพราย พระขรรค์ หอก มีดครู ชุม ไม้คอนซุน หม้อน้ำมนต์ ธนู แขงหรือกระแซง ซึ่ง ที่ใช้เป็นเครื่องกันแดดและฝน ในด้านคุณค่าพบว่า สถานที่ คือโรงที่ใช้เป็นสถานที่ทำการแสดง ส่วนอุปกรณ์ตกแต่งต่างๆมีขึ้นเพื่อความสวยงามและใช้ประกอบการแสดงการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ในด้านเครื่องแต่งกายทั้งเครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับ นอกจากจะใช้เพื่อปกปิดร่างกายแล้วยังก่อให้เกิดความสวยงามและทำให้การแสดงมโนราห์มีความสมบูรณ์ ในด้านเครื่องดนตรีมีใช้เพื่อประกอบการแสดง จังหวะในการรำและขับร้องบทกลอน ส่วนเครื่องประกอบอื่นๆนั้นส่วนใหญ่จะใช้เพื่อการประกอบพิธีกรรม และการแข่งขันประชันโรง ลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงมโนราห์ จึงมีความสำคัญต่อการแสดงมโนราห์และมรดกวัฒนธรรมท้องถิ่นที่จะได้รับการรักษาและสืบทอดต่อไป

ชัยยุทธ์ สมประดี (2546: 97) ได้ศึกษาพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องวิญญาณของชาวบ้าน ตำบลคูเต่า อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ผลการศึกษาพบว่า พิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อของชาวบ้าน แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ พิธีกรรมเกี่ยวกับเรื่องวิญญาณที่ปรากฏในธรรมชาติและยานพาหนะ ได้แก่ ทวดต้นไทร แม่ย่านาง พิธีกรรมเกี่ยวกับเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษ ได้แก่ ผีบ้านผีเรือน ผีเปรต และ พิธีกรรมเกี่ยวกับเรื่องวิญญาณที่ปรากฏในการเล่นพื้นบ้าน ได้แก่ กาหลอ โຕะครึม ซึ่งชาวบ้านจะต้องมีการประกอบพิธีตามช่วงระยะเวลาที่มีการสืบทอดกันมาแต่ครั้งบรรพบุรุษ

ธีรพล สยามพันธ์ (2538: 115) ได้ศึกษาเรื่องความเชื่อและพิธีกรรมในเรื่องการทำนาของชาวบ้านตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีสังเกต สัมภาษณ์ ผลการศึกษาค้นคว้าพบว่า ลักษณะความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำนาของชาวบ้านท้องถิ่นนี้ จำแนกตามช่วงเวลาได้เป็น 3 ช่วง คือ

ความเชื่อและพิธีกรรมในช่วงก่อนแรกไถ ได้แก่

- ความเชื่อแบบดูวิธีทำนาตามแบบแผนโบราณ
- ความเชื่อเรื่องนิมิต
- ความเชื่อเรื่องดิถีฤกษ์
- ความเชื่อเรื่องเครื่องไถ
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการแรกหว่าน
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการแรกปักดำ
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการไหว้เจ้าที่นา
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการไหว้เจ้าที่วัวควาย

- ความเชื่อและพิธีกรรมในการรวบขวัญข้าว
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการช่อซัง

ความเชื่อและพิธีกรรมในช่วงหลังเก็บเกี่ยว ได้แก่

- ความเชื่อและพิธีกรรมในการดับลมข้าว
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการรื้อข้าวลงจากลอม
- ความเชื่อและพิธีกรรมในการทำขวัญข้าว
- ความเชื่อเรื่องแม่โพสพ
- ความเชื่อเรื่องขวัญข้าว

ผลของการปฏิบัติความเชื่อและพิธีกรรมจำแนกได้เป็นผลต่อผู้ปฏิบัติ และผลต่อสังคมและวัฒนธรรม ผลต่อผู้ถือปฏิบัติ ได้แก่ ผลทางด้านจิตใจ ด้านจิตนิสัย และด้านความสัมพันธ์ในครอบครัว ส่วนผลต่อสังคมและวัฒนธรรม ได้แก่ ผลที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นกลุ่มพวกเดียวกันมีการสืบทอดภูมิปัญญา และการอบรมบ่มเพาะลักษณะนิสัยที่ดีงามแก่สังคม

จารุวัฒน์ นวลใย (2552: 99 - 132) ได้ศึกษาพิธีกรรมโนราห์โรงครู คณะพนมศิลป์ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ผู้ประกอบพิธีกรรมประกอบด้วย มโนราห์ใหญ่หรือมโนราห์อุปัชฌาย์ 1 คน มโนราห์ คู่สวด 2 คน มโนราห์ร่วมพิธี 3 คน มโนราห์ผู้ที่จะครอบเทริด 1 คน และพราวน 1 คน พิธีกรรมเริ่มจากกำหนดวันประกอบพิธีทั้งหมด 3 วัน โดยเริ่มจากวันพุธและไปสิ้นสุดพิธีในวันศุกร์เป็นวันข้างขึ้นของเดือน ไม่นิยมวันข้างแรมของเดือน ในช่วงเดือนสี่ถึงเดือนเก้า พิธีวันแรกประกอบด้วย การรับขันหมาก การยกเครื่อง การเดินทางไปถึงที่ทำการแสดง การทักโรงมโนราห์ และการเข้าโรงมโนราห์ พิธีวันที่สองประกอบด้วย การตั้งเครื่อง การเบิกโรง การโหมโรง การการ์ดครู การรำคล้องหงส์ การรำแพนเซ้ พิธีวันที่สามประกอบด้วย การลาโรง การถอดและเก็บเครื่องแต่งกาย การออกจากโรง เดินทางกลับ สำหรับดนตรีที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีบทบาทและหน้าที่เป็นสื่อกลางทางวิญญาณระหว่างมนุษย์กับสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติในการติดต่อกับวิญญาณสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วกับผู้มีเชื้อสายโนรา แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างความคิดกับจิตวิญญาณของผู้แสดงซึ่งเมื่อผสมผสานลีลาของดนตรีที่ประโคนควบคู่กับการประกอบพิธีกรรมแล้ว ผู้ชมผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมไปกับการประกอบพิธีที่บอกถึงลักษณะการนับถือครูหมอนโนรา ที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดคุณธรรม ขนบธรรมเนียมที่ดี ปลูกฝังค่านิยม ชี้แนะแนวทางในการดำรงชีวิต ผ่านบทขับร้อง เกิดการรวมกลุ่มเพื่อประกอบพิธีกรรมความเชื่อ และทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อีกทั้งทั้งดนตรีประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูยังแสดงให้เห็นลักษณะของชาวใต้ซึ่งมีลักษณะแข็งแกร่ง บึกบึน ตัดสินใจฉับไว เด็ดขาด ลีลา ดนตรีจึงมีลักษณะจังหวะที่กระชับหนักแน่น ฉะบะขาด ฉับไว มีความอึกทึกร่าเริงมากกว่าความอ่อนหวาน

วิรัตน์ เลียงสมบุญ (2542: 134) ได้ศึกษาเพลงโหมโรงโนรา พบว่า รูปแบบของเพลงโหมโรง มีลักษณะเฉพาะ รูปแบบของเพลงโหมโรงจะแบ่งออกเป็น 3 ตอน คือ ขึ้นเครื่อง ต่ำเหิน ลงเครื่อง ลักษณะของวงดนตรีเป็นแบบดั้งเดิมมีเครื่องดนตรี คือ ปี่ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง กรับ และได้มีการนำซอู้เข้ามาบรรเลงทำนองร่วมอยู่ด้วยบางคณะ ส่วนการวิเคราะห์ทำนองเพลง พบว่ามีทำนองแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงขึ้นเครื่องและช่วงดำเนินทำนอง สรุปได้ดังนี้

1. บันไดเสียง พบมีการใช้บันไดเสียงคล้าย A^b Major และ E^b Dorian

2. พิสัย พบว่ามีช่วงเสียงต่ำสุดถึงสูงสุด คือ C - F[#]

3. การดำเนินทำนอง แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกมีจังหวะไม่แน่นอน ช่วงที่ 2 เป็นช่วงการดำเนินทำนองเพลงซึ่งนิยมใช้เพลงไทยเดิม อัตราจังหวะ 2 ชั้น บรรเลงวนไปจนกว่าทับจะตีลงจนจบเพลง

4. วลีและจังหวะของทำนองเพลง มีสั้นบ้างยาวบ้างตามลีลาของบทเพลง ลักษณะของทำนองเรียบง่ายมักใช้โน้ตตัวเข้บิต 1 ชั้น ส่วนช่วงขึ้นเครื่องมีลีลาของจังหวะไม่แน่นอน

5. การประดับตกแต่งทำนอง พบการพรมนิ้ว การตอดลิ้น การโหยเสียง และการโน้ดเสียง พบมากในช่วงขึ้นเครื่องส่วนช่วงดำเนินทำนองไม่นิยมการประดับตกแต่งทำนอง

จรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540: 122) ได้ทำปริญญาานิพนธ์เรื่อง “การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา” ซึ่งพบว่า เครื่องดนตรีในวงกาหลอมี ปี่อ้อ หรือปี่กาหลอ 1 เล้า โทน 2 ลูก ฆ้อง 1-2 ใบ มักใส่เสื้อม่อฮ่อมหรือเสื้อเข้ต่งกางเกงหรือผ้าโสร่งมีผ้าคาดเอวคนละผืน กาหลอแต่ละวงจะมีรูปแบบประเพณีในการบรรเลงตั้งแต่การติดต่อให้กาหลอมาบรรเลง การเข้าโรงออกโรงการไหว้ครู การบรรเลงเพลง การนำศพ การเผาศพ การคว่ำฆ้องซึ่งแต่ละวงมีวิธีการแตกต่างกันออกไป บทเพลงกาหลอแบ่งเป็นเพลงประเภทต่างๆ กันออกไป ได้แก่ บทเพลง ไหว้ครูหรือเพลงแม่บทเพลงบรรเลงทั่วไป และเพลงในพิธีศพ การดำเนินทำนองและสำนวนเพลงปี่เรียบง่ายไม่ซับซ้อนการดำเนินทำนองส่วนใหญ่มีความคล้ายคลึงกัน

ดุริณี ชูศรี (2555) ได้ศึกษาเกี่ยวกับ ดนตรีในพิธีกรรมแก้กรรมหน้าตะลุง กรณีศึกษาหน้าตะลุงคณะอาจารย์ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต จากการศึกษาได้พบว่าการแก้กรรมเป็นการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้บนบานได้มีการให้คำสัญญาไว้เพื่อให้พันธสัญญาที่เกิดขึ้นระหว่างผู้บนบานกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นหมดลงซึ่งหน้าตะลุงคณะอาจารย์ณรงค์ตะลุงบัณฑิตเป็นเครื่องบนบานที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากเนื่องจากส่วนใหญ่ผู้ใดได้บนบานสานกล่าวกับหน้าตะลุงคณะนี้มักจะได้รับผลสมดังปรารถนา สำหรับบุคคลที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการประกอบพิธีกรรมแก้กรรมให้สมบุญ คือ นายหนัง นายหนังที่จะสามารถประกอบพิธีกรรมนี้ได้สมบุญต้องมีคุณสมบัติดังนี้

1. จะต้องผ่านการบวชเป็นพระมาแล้ว
2. จะต้องผ่านพิธีกรรมครอบมือจากนายหนังอาวโสและเป็นที่ยอมรับ
3. นายหนังจะต้องมีความรู้ในเรื่องพิธีกรรม

ส่วนผู้บงกชนั้นจะต้องเตรียมอุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรม คือ เครื่องเบ็กรัง และเทียนจำนวน 1 เล่ม โดนเรื่องที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม คือเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษมณ์พระราชมตามนางสีดา ซึ่งหลังจากการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมแก้กรรมเสร็จสิ้นก็จะเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงต่อไป โดยลำดับขั้นตอนดังกล่าวเป็นการแสดง เพื่อประกอบพิธีกรรมในวันอังคาร วันพฤหัสบดี และวันเสาร์ หากเป็นวันอื่นๆ คณะหนังตะลุงจะแสดง เพื่อความบันเทิงก่อนแล้วจึงจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพื่อประกอบพิธีกรรมหลังเที่ยงคืน ในส่วนของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม จะประกอบด้วย ปี่ ทับ โหม่ง กรับ ฉิ่ง กลองซุด กลองทอมบ้า กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า และคีย์บอร์ด โดยปี่และคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเพลง กีตาร์ไฟฟ้าและเบสไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีสนับสนุนเครื่องดนตรีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีหลัก โหม่ง ทับ กรับ ฉิ่ง กลองซุดและกลองทอมบ้า ทำหน้าที่กำกับจังหวะ บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเป็นบทเพลงที่เรียกว่า “เพลงไทยเดิม”

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นต่างๆ ดังที่กล่าวมาแล้วช่วยให้ผู้วิจัยมีความรู้พื้นฐานในเรื่องของการวิจัย และสามารถนำความรู้เหล่านี้มาใช้ในการเขียนเค้าโครงงานวิจัย และเป็นส่วนหนึ่งในการวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และอภิปรายผลในการศึกษาเรื่องนี้

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้าวิจัย

การศึกษาข้อมูลเรื่อง มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์ บ้านบางदान ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาตามขั้นตอนกระบวนการ โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสาร ตำรา และงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง แล้วลงพื้นที่ภาคสนามเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ หัวหน้าคณะ และสมาชิกในคณะ มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์เป็นระยะๆ หลังจากได้รวบรวมข้อมูลทั้งหมดไว้ จึงนำมาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบการบรรยาย โดยกำหนดแนวทางและวิธีดำเนินการศึกษาวิจัย โดยมีการเรียงลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

การศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้กำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าดังนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา
2. เพื่อศึกษารูปแบบพิธีกรรมและดนตรี มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา

1. การรวบรวมข้อมูล

1.1 แหล่งข้อมูล

1.1.1 ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณ
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- หอเอกสาร สถาบันทักษิณคดีศึกษา

1.1.2 ข้อมูลจากการศึกษาภาคสนาม

- สัมภาษณ์นาย หวด คชการณ์ แบบไม่เป็นทางการ
- สัมภาษณ์นาย หวด คชการณ์ แบบเป็นทางการ
- สัมภาษณ์นักดนตรีและผู้แสดง
- สัมภาษณ์ผู้บงาน
- ถ่ายวีดิทัศน์ บันทึกเสียงและบันทึกภาพนิ่ง เพื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์
- สังเกตจากการแสดงจริง

1.2 วิธีการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล

- 1.2.1 ติดต่อ นัดวัน เวลา เพื่อทำการสัมภาษณ์ พร้อมกับแนะนำตัวเอง
- 1.2.2 แจ้งวัตถุประสงค์ของการทำวิจัย
- 1.2.3 บันทึกภาพและเสียง จากการสัมภาษณ์ ตามวันเวลาที่ได้นัดหมาย
- 1.2.4 นัดวัน เวลา ในการบันทึกภาพพิธีกรรม และการแสดงจากการแสดงจริง
- 1.2.5 บันทึกภาพและเสียงจากการแสดงจริงตามวันเวลาที่ได้นัดหมาย

1.3 เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

- 1.3.1 แบบสัมภาษณ์ไม่เป็นทางการ
- 1.3.2 แบบสัมภาษณ์เป็นทางการ
- 1.3.3 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม
- 1.3.4 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

1.4 อุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

- 1.4.1 สมุดบันทึกข้อมูล
- 1.4.2 เครื่องเขียน
- 1.4.3 สายวัด
- 1.4.4 เครื่องบันทึกเสียง
- 1.4.5 กล้องบันทึกภาพ
- 1.4.6 กล้องถ่ายวิดีโอ

2. การศึกษาและจัดทำข้อมูล

- 2.1 เรียบเรียงข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์โดยแบ่งแยกตามหัวข้อวิจัยที่ได้กำหนดไว้
- 2.2 ทำการถอดเทปเสียงข้อมูลสัมภาษณ์จากเครื่องบันทึกเสียงและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
- 2.3 ทำการถอดเทปเสียงการกล่าวบทจากเครื่องบันทึกเสียงและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร รวมทั้งเขียนเป็นโน้ตดนตรีสากล
- 2.4 ทำการถอดเทปเสียงการบรรเลงเครื่องดนตรีจากเครื่องบันทึกเสียงและเขียนเป็นโน้ตดนตรีสากล
- 2.5 เรียบเรียงเนื้อหา ข้อมูล เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำข้อมูลมาจำแนกตามหัวข้อวิจัยที่ได้กำหนดไว้

2.6 เรียบเรียงข้อมูลรูปแบบขั้นตอนการทำพิธีกรรมจากกล้องถ่ายวิดีโอและกล้องบันทึกภาพ โดยจัดลำดับข้อมูลตามหัวข้อวิจัยกำหนดไว้

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ได้จากการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เน้นการเก็บข้อมูลจากการลงภาคสนามเป็นหลัก และข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารงานวิชาการมาเป็นส่วนประกอบในงานวิจัยโดยภายหลังจากการรวบรวมและวิเคราะห์ปรากฏประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

3.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

3.1.1 ประวัติความเป็นมาของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

3.1.2 ประวัติของนายหวด คชการณ (นายโรง มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ)

3.1.2.1 ครอบครัวของนายหวด คชการณ

3.1.2.2 สถานที่อยู่อาศัย

3.1.3 สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

3.1.3.1 มโนราห์ดิบกับบริบททางสังคมในปัจจุบัน

3.1.3.2 วาระสำหรับการประกอบพิธีกรรมในปัจจุบัน

3.1.3.3 สมาชิกประจำคณะในปัจจุบัน

3.1.3.4 การแต่งกายของผู้แสดง

3.1.3.5 อัตราค่าตอบแทนในปัจจุบัน

3.1.3.6 สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

3.2. ศึกษารูปแบบพิธีกรรม ดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

3.2.1 ลักษณะความแตกต่างระหว่างมโนราห์ดิบ และมโนราห์ประเภทอื่นๆ

3.2.2 ความเชื่อในการขนาน

3.2.3 องค์ประกอบของพิธีกรรมมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

3.2.3.1 ผู้ร่วมในการประกอบพิธีกรรม

3.2.3.2 วันและเวลาในการประกอบพิธีกรรม

3.2.3.3 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม

3.2.3.4 ลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

3.2.4 พิธีกรรมการไหว้ครูมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

3.2.5 พิธีกรรมการตัดหมอยต่อพ้อท่านเรือง

3.2.6 รูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม

3.2.6.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

3.2.6.2 ประวัตินักดนตรีและผู้แสดง

3.2.6.3 ศึกษาลักษณะรูปแบบการว่าบทไหว้ครู

- บทกล่าวไหว้ครู
- โครงสร้างของบทไหว้ครู (กลุ่มเสียงและช่วงเสียง)
- โครงสร้างทำนองเพลง (การเคลื่อนที่ของทำนองและรูปแบบกระสวน

จังหวะ)

- รูปแบบการบรรเลงของลูกคู่

3.2.6.4 ศึกษาจังหวะของหน้าทับโหมโรง

- โครงสร้างทำนองหน้าทับ (รูปแบบกระสวนจังหวะ)
- รูปแบบการบรรเลงของลูกคู่

4. การนำเสนอข้อมูล

4.1 นำเสนอผลงานการวิจัยแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์

4.2 สรุปผลการศึกษาวิจัย

4.3 อภิปรายและข้อเสนอแนะ

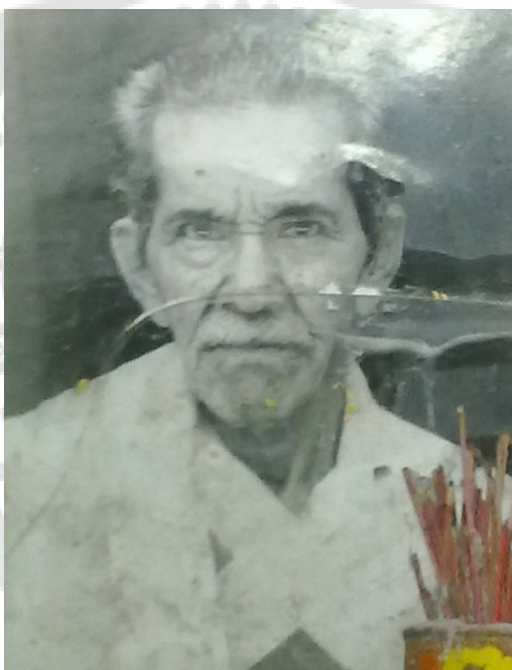
บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิจัยในการศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรี มโนราห์ดิบ คณะหาด
คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมา ตลอดจนสภาพในปัจจุบัน
รูปแบบพิธีกรรม และดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ผลการวิจัยสามารถแบ่งออกได้ 2 ตอน ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาและสภาพในปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ

1.1 ประวัติความเป็นมาของมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ



ภาพประกอบ 1 คุณตาเอียด คชการณ

แต่เดิมในสมัยก่อนช่วงปี พ.ศ.2470 โดยประมาณ คุณตาเอียด (พ่อของนายหวด) เป็น
หมอกกลางประจำหมู่บ้าน ตาเอียดมีเพื่อนอยู่ท่านหนึ่งซึ่งพ่อของเพื่อนคนนั้นเป็นหมอกกลางประจำโรง
มโนราห์โรงครูคณะโนราคล้าย ด้วยเหตุนี้ตาเอียดและเพื่อนจึงได้ติดตามไปชมการแสดงของมโนราห์
โรงครู คณะโนราคล้ายอยู่บ่อยครั้ง จนในเวลาต่อมาตาเอียดก็ได้รับความรู้ในเรื่องบทกลอนและเนื้อ
เรื่องที่ใช้ในการแสดง หลังจากนั้นมาพ่อท่านเรือง (เจ้าอาวาสวัดบางดาน) ซึ่งเป็นเพื่อนกับตาเอียด
เช่นกัน ได้กล่าวกับตาเอียดก่อนสิ้นบุญไว้ว่า "ถ้ากูตายมึงต้องมาเล่นมโนราห์ดิบให้กู เวลาใครมาบน

บานศาลกล่าวกับกู ต้องเอามโนราห์ดิบของตาเอี้ยดมาแสดงหน้าบัวของกู แล้วต้องเอาน้ำตาลหมัก (หวาก) มาด้วย" พอถึงเวลาเมื่อพ่อท่านเรื่องสิ้นบุญ ตาเอี้ยดก็ได้เริ่มเล่นมโนราห์ดิบ ก่อนที่ตาเอี้ยดจะถึงแก่กรรม ก็ได้ถ่ายทอดวิชา ยกให้กับลูกศิษย์และในภายหลังก็ได้วนกลับมาหานายหวด ศขการณ์ ดังที่มีการรับงานอยู่ในปัจจุบัน ภายหลังจากได้ถ่ายทอดวิชาตาเอี้ยดก็ถึงแก่กรรม สำหรับตัวนายหวด ศขการณ์เองนั้น ในวัยเยาว์ได้ศึกษาการแสดงมโนราห์ดิบในรูปแบบครูพักลักจำ โดยที่นายหวดได้ติดตามไปชมและสังเกตจากการแสดงของตาเอี้ยดผู้ซึ่งเป็นบิดาของตนอยู่เสมอ

หลังจากที่นายหวด ศขการณ์ได้รับสืบทอดช่วงต่อจากบิดา ก็ได้รับจ้างประกอบพิธีกรรมตลอดมา หลังจากรับจ้างเป็นระยะเวลาหลายปี ก็ได้มีการยุติการรับจ้างประกอบพิธีกรรม อันเนื่องจากสุขภาพร่างกายที่ไม่ค่อยแข็งแรงมากนัก จึงทำให้ชาวบ้านในท้องถิ่นที่ได้บนบานกับพ่อท่านเรื่องเกิดความวิตกกังวล เนื่องจากไม่สามารถประกอบพิธีกรรมแก้บนหรือพิธีกรรมการตัดเหมยได้ ส่งผลให้ชาวบ้านในท้องถิ่นบ้านบางดานร่วมกันร้องขอให้นายหวด ศขการณ์ กลับมารับจ้างประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดเหมยให้อีกครั้ง ซึ่งในช่วงแรกๆนั้น นายหวด ศขการณ์ ก็มิได้รับปากที่จะกลับมา รับจ้างประกอบพิธีกรรม สาเหตุก็เนื่องมาจากนายหวด ศขการณ์นั้นไม่มีเครื่องดนตรีหลงเหลืออยู่อีกแล้วเพราะเครื่องดนตรีที่เคยมีแต่ตั้งเดิมนั้นตนได้ยกให้คนอื่นไปหมดแล้ว อีกทั้งนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงอยู่เป็นประจำก็ได้แยกย้ายไปประกอบอาชีพอื่นกันหมดแล้ว นอกจากนี้นักดนตรีบางท่านก็ได้ถึงแก่กรรมไปตามอายุขัย แต่อย่างไรก็ตามภายหลังจากนั้นไม่นานนัก นายหวด ศขการณ์ฝันว่า พ่อท่านเรื่องมาเข้าฝันและกล่าวว่า “อยากดูโนราดิบ มาเล่นให้ดูหน่อย” ซึ่งนับว่าเป็นจุดสำคัญที่ทำให้นายหวด ศขการณ์ตระหนักได้ว่าหากตนไม่ประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดเหมยให้แก่ผู้ที่มาบนบานศาลกล่าวกับพ่อท่านเรื่องแล้ว ก็จะไม่มีบุคคลใดสามารถประกอบพิธีกรรมนี้ได้อีก ส่งผลให้ในปัจจุบัน นายหวด ศขการณ์ กลับมารับจ้างประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดเหมยอีกครั้ง แต่อย่างไรก็ตามเนื่องจากสุขภาพของนายหวด ศขการณ์ที่ไม่ค่อยแข็งแรงมากนัก ทำให้ไม่สามารถรับจ้างประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดเหมยได้บ่อยครั้งดังเช่นในอดีตอีกต่อไป

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มโนราห์ดิบ คณะหวด ศขการณ์ เกิดขึ้นอีกครั้งหลังจากหยุดรับการประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดเหมยเป็นระยะเวลาหลายปี

1.2 ประวัติของนายหวด คชการณ



ภาพประกอบ 2 นายหวด คชการณ

นายหวด คชการณ เกิดเมื่อวันที่ 19 เมษายน พ.ศ.2482 ปัจจุบันมีอายุ 75 ปี นายหวด คชการณ เป็นบุตรของนายเอียด คชการณ (เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งคณะมโนราห์ดิบในท้องถิ่น) และนางเอี้ยง คชการณ นายหวด คชการณ นั้นมีจำนวนพี่น้องทั้งหมด 3 คน ซึ่งได้แก่ นางช่วง ขนพ่วง, นายหัด คชการณ, และนายหวด คชการณ ตัวนายหวด คชการณ นั้นเป็นบุตรคนที่ 3 ปัจจุบันนั้น นายหวด คชการณ ได้อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 79 ม.1 บ้านบางदान ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา 90100 และได้สมรส กับ นางละออง คชการณ ทั้งคู่ประกอบอาชีพชาวไร่ชาวนา และมีบุตรธิดาร่วมกันทั้งหมด 8 คน เป็นบุตรหญิง 5 คน และบุตรชาย 3 คน

1.2.1 ครอบครัวของนายหวด คชการณ

ครอบครัวของนายหวด คชการณ นั้นเป็นครอบครัวที่สืบทอดมโนราห์ดิบมาเป็นเวลานาน เริ่มตั้งแต่คุณพ่อของนายหวด คชการณ ที่เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งคณะมโนราห์ดิบด้วยตนเอง ฉะนั้นจึงถือได้ว่าครอบครัวของนายหวด คชการณ เป็นผู้บุกเบิกวัฒนธรรมการแสดงมโนราห์ดิบในชุมชนท้องถิ่นบ้านบางदान ที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันและแม้ปัจจุบันครอบครัวของนายหวด คชการณ จะมีได้ถือการแสดงมโนราห์ดิบเป็นอาชีพหลักอีกต่อไป เพราะครอบครัวของนายหวด คชการณ ได้ประกอบอาชีพทำสวนและรับจ้างทั่วไปแทนแล้ว แต่ทุกท่านก็ยังคงสืบทอดมโนราห์ดิบให้แก่ลูกหลานได้เรียนรู้อยู่

เช่นเดิมเท่าที่จะสามารถกระทำได้ เพื่อเป็นการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมมิให้เลือนหายไป ครอบครัวของ นายหวด คชการณ ในปัจจุบันมีสมาชิกภายในครอบครัวทั้งสิ้น 10 คน ประกอบด้วยนายหวดและ ภรรยา รวมถึงบุตรหญิง 5 คน และบุตรชาย 3 คน ซึ่งมีประวัติพอสังเขป ดังนี้

1. ชื่อ นายหวด คชการณ เกิดวันที่ พ.ศ.2482 อายุ 75 ปี
ประกอบอาชีพ ชาวไร่ - ชาวน

2. ชื่อ นางละออง คชการณ เกิดวันที่ พ.ศ.2485 อายุ 72 ปี
ประกอบอาชีพ ชาวไร่ - ชาวน

มีบุตรธิดาทั้งสิ้น 8 คน เป็นบุตรหญิงจำนวน 5 คน บุตรชายจำนวน 3 คน ได้แก่

1. ชื่อ นางอำนาจ คงทองอ่อน เกิดวันที่ พ.ศ. 2507 อายุ 50 ปี
ประกอบอาชีพ รับจ้าง

2. ชื่อ นายขวัญมน คชการณ เกิดวันที่ พ.ศ.2510 อายุ 47 ปี
ประกอบอาชีพ ชาวไร่ - ชาวน

3. ชื่อ นางรัตดา แซ่ลิ้ม เกิดวันที่ - อายุ 45 ปี
ประกอบอาชีพ ชาวไร่ - ชาวน

4. ชื่อ นายสาคร คชการณ เกิดวันที่ - อายุ 43 ปี
ประกอบอาชีพ รับจ้าง

5. ชื่อ นางอรทัย เกิดวันที่ - อายุ 40 ปี
ประกอบอาชีพ รับจ้าง

6. ชื่อ นายขวัญชัย คชการณ เกิดวันที่ - อายุ 38 ปี
ประกอบอาชีพ รับจ้าง

7. ชื่อ นางสาวไพลิน คชการณ เกิดวันที่ พ.ศ.2521 อายุ 36 ปี
ประกอบอาชีพ -

8. ชื่อ นางสาวระริน คชการณ เกิดวันที่ พ.ศ.2524 อายุ 33 ปี
ประกอบอาชีพ รับจ้างทั่วไป



ภาพประกอบ 3 นายหวด และนางละออง คชการณ์

สำหรับสภาพการดำรงชีวิตของนายหวด คชการณ์และครอบครัวในปัจจุบันนั้น ทุกท่านได้ดำรงชีวิตอยู่อย่างเรียบง่ายโดยประกอบกิจวัตรประจำวันในการทำสวนทำไร่เพื่อหาเลี้ยงชีพตนเองและครอบครัว ยกเว้นเพียงแต่บุตรของนายหวด คชการณ์คนที่ 7 ซึ่งอาศัยอยู่กับนายหวด คชการณ์นั้นที่ไม่สามารถหาเลี้ยงชีพเองได้ เนื่องจากมีสติที่ไม่สมประกอบ ส่งผลให้จะต้องได้รับการดูแลจากนางละออง คชการณ์ อยู่เสมอ ครอบครัวของนายหวด คชการณ์มิได้มีฐานะร่ำรวยแต่ก็ได้ซัดสนแต่อย่างใด โดยชีวิตความเป็นอยู่ของนายหวด คชการณ์นั้นบ่งบอกถึงความเรียบง่าย ดังจะสังเกตได้จากการนอนหลับของนายหวด คชการณ์ที่จะอาศัยบริเวณสำหรับนั่งพักผ่อนดูทีวีที่เป็นที่นอนหลับพักผ่อนอยู่เสมอ ส่วนห้องนอนของตนแต่เดิมนั้นได้สละให้แก่บุตรทั้งสองของตน นับว่านายหวด คชการณ์เป็นบิดาที่มีความรัก ความปรารถนาในสิ่งที่ดีให้แก่บุตรและบุตรของตนเสมอมา

ด้วยเหตุนี้จึงอาจสรุปได้ว่าสภาพปัจจุบันของนายหวด คชการณ์เองและครอบครัวนั้นดำรงชีวิตอย่างเรียบง่ายโดยอาศัยรายได้ในการดำรงชีพจากการทำสวนและทำไร่เป็นหลัก ประกอบกับรายได้เสริมเล็กน้อยจากการรับจ้างประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมการตัดเหมย ยกเว้นเพียงบุตรบางคนเท่านั้นที่ได้ยึดการประกอบอาชีพประมงเป็นหลัก

1.2.2 **สถานที่อยู่อาศัย** ปัจจุบันนายหวด คชการณอาศัยอยู่ ณ บ้านเลขที่ 79/3 หมู่ที่ 1 บ้านบางคาน ถนนกาญจนาภิเษก ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ณ บ้านพักหลังนี้ครอบครัวของนายหวด คชการณอาศัยอยู่ร่วมกันทั้งสิ้นจำนวน 4 คน ซึ่งได้แก่ นายหวด คชการณ นางละออง คชการณ นางสาวไพลิน คชการณและนางสาวระริน คชการณ สำหรับบุตรและบุตรคนอื่นๆนั้นได้แยกย้ายไปสร้างครอบครัวของตนเอง ณ ที่อื่น และมีบางส่วนได้ยึดอาชีพประมงในการหาเลี้ยงชีพทำให้ไม่มีโอกาสได้กลับมาอาศัย ณ บ้านหลังนี้มากนัก



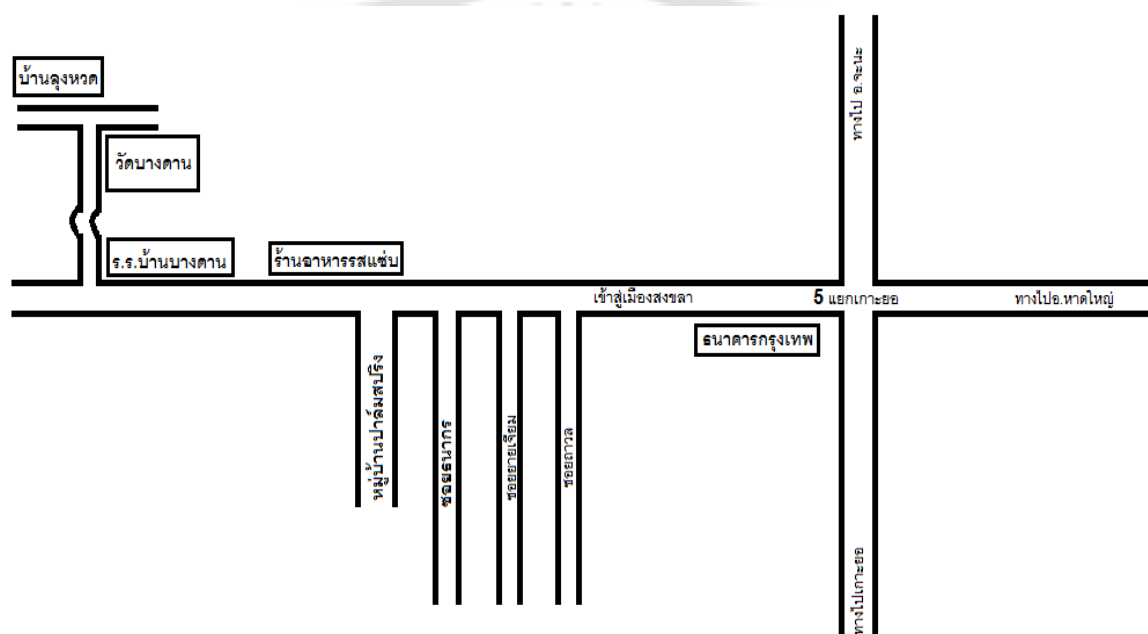
ภาพประกอบ 4 บ้านที่อยู่อาศัยของนายหวด คชการณ

บ้านพักของนายหวด คชการณนั้นมีลักษณะการก่อสร้างภายนอกเป็นสังกะสีโดยโครงสร้างทำด้วยไม้ หลังคามุงด้วยสังกะสี ตัวบ้านเป็นลักษณะของบ้านชั้นเดียว ภายในบ้านประกอบด้วยหนึ่งห้องนอน ซึ่งบริเวณโดยรอบตัวบ้านนั้นมีต้นไม้ขนาดใหญ่ขึ้นเป็นแนวกำแพงรั้วบ้าน นอกจากนี้บริเวณข้างบ้านยังประกอบด้วย軒ซึ่งเป็นคำศัพท์ท้องถิ่นภาคใต้ที่ใช้สำหรับเรียกกระต๊อบที่มีลักษณะเป็นหลังคามุงกระเบื้องสำหรับตั้งแคร่ไวนั่งพักผ่อนและเป็นที่เก็บวัสดุอุปกรณ์ เครื่องมือเครื่องใช้ในการประกอบเกษตรกรรม และที่สำคัญคือบริเวณหน้าบ้านของนายหวด คชการณนั้นจะเป็นที่ตั้งศาลตายายซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ครอบครัวคชการณ นับถือกันสืบต่อมาเป็นระยะเวลาานาน

สำหรับการเดินทางไปยังที่อยู่ของนายหวด คชการณ

- มาจากทางอำเภอเมืองสงขลา ให้เดินทางมายังทางไปห้าแยกไฟแดงเกาะยอหรือทางไปอำเภอหาดใหญ่ ชุมชนบ้านบางดานจะถึงก่อนห้าแยกไฟแดงเกาะยอ 2 กม.โดยประมาณ ชุมชนบ้านบางดานอยู่ทางซ้ายมือ ให้เลี้ยวซ้ายเข้าไปในชุมชน ตรงเขาไปประมาณ 300 เมตรโดยประมาณ จะเจอสามแยก บ้านของนายหวด คชการณจะอยู่ติดถนนด้านซ้ายของสามแยก

- มาจากทางอำเภอจะนะ อำเภอหาดใหญ่ เดินทางมาถึงห้าแยกไฟแดงเกาะยอให้เดินทางเข้าทางอำเภอเมืองเพียง 2 กม.โดยประมาณก็จะเจอชุมชนบ้านบางดานอยู่ทางขวามือ ให้เลี้ยวขวาเข้าไปในชุมชน ตรงเขาไปประมาณ 300 เมตรโดยประมาณ จะเจอสามแยก บ้านของนายหวด คชการณจะอยู่ติดถนนด้านซ้ายของสามแยก



ภาพประกอบ 5 รูปแผนที่ตั้ง บ้านของ นายหวด คชการณ

1.3 สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

1.3.1 มโนราห์ดิบกับบริบททางสังคมในปัจจุบัน

ในอดีตมโนราห์ดิบกับชุมชนมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากในสมัยก่อนคนในชุมชนอยู่กับความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากกว่าคนในปัจจุบัน ความปรารถนาต่างๆภายในจิตใจจึงมักจะพึ่งพาหรือนึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนอยู่เสมอๆทำให้ในสมัยก่อนมีการขนานศาลกล่าวเป็นจำนวนมาก ฉะนั้นจึงทำให้ต้องมาประกอบพิธีกรรมกับนออยู่บ่อยครั้งเมื่อความปรารถนาของตนนั้นได้สำเร็จดังปรารถนา และการประกอบพิธีกรรมกับนอในแต่ละครั้งก็就会有การแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราวทำให้คน

ในชุมชนต่างขอบพนาบุตรหลานมานั่งชมเพื่อสร้างความเพลิดเพลิน นับได้ว่ามโนราห์ดิบนั้นมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของสังคมเป็นอย่างมาก

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาสังคมในปัจจุบัน ซึ่งเป็นสังคมที่มีวิวัฒนาการแตกต่างจากในอดีตเป็นอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านเทคโนโลยีและอิทธิพลของต่างประเทศที่เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากยิ่งขึ้น ทำให้ศิลปวัฒนธรรมของต่างชาติได้หลั่งไหลดังสายธารเข้ามาในสังคมไทย มโนราห์ดิบซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมเก่าแก่ของสังคมแต่ดั้งเดิมก็ได้รับความสนใจลดน้อยลง นอกจากนี้ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็ลดน้อยจากเดิมตามไปด้วย อันเนื่องมาจากยุคความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ที่ทำให้คนในสังคมดำรงชีวิตและมีวิถีชีวิตที่ต้งอยู่บนพื้นฐานของการทางวิทยาศาสตร์เรื่องเหตุและผล ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคยมีมาแต่ดั้งเดิม เพราะเมื่อตนปรารถนาสิ่งใดก็กระทำสิ่งนั้นโดยอาศัยเหตุและผลในการดำเนินการให้สำเร็จลุล่วงดังที่ตนปรารถนา เมื่อเป็นเช่นนี้ ก็ย่อมทำให้การบนบานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นลดน้อยถอยลงอันจะทำให้การแก้บนลดน้อยลงตามไปด้วยเช่นกัน

ฉะนั้นจึงอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า มโนราห์ดิบในสภาพสังคมปัจจุบันนั้นอยู่ในฐานะของศิลปวัฒนธรรมที่ควรได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดไว้เพื่อให้คงอยู่แก่บรรพชนรุ่นหลัง มโนราห์ดิบในสังคมปัจจุบันนั้นมิได้มีความสำคัญในด้านความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากมายดังเช่นในอดีตอีกต่อไป ทำให้ในปัจจุบันการประกอบพิธีกรรมของมโนราห์ดิบในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมแก้บนนั้นจะพบเห็นไม่บ่อยนัก ซึ่งแตกต่างจากการประกอบพิธีกรรมและมีการกล่าวขานในฐานะของมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่จะต้องให้ความสำคัญก่อนที่มโนราห์ดิบนี้จะเลือนหายไปจากสังคมไทย

1.3.2 วาระสำหรับการประกอบพิธีกรรมในปัจจุบัน

วาระในการแสดงนั้นตั้งแต่อดีตเคยมีวาระเช่นใดมา ในปัจจุบันก็ยังคงยึดถือความเชื่อเช่นเดิม ซึ่งหมายความว่ามโนราห์ดิบคณะหาด คชการณนั้นยังคงรับจ้างประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดหมေးให้กับผู้ที่ได้บนบานไว้กับพ่อท่านเรื่อง อดีตเจ้าอาวาสวัดบางดาน และประสบผลสำเร็จตามที่บนบานไว้แล้วเท่านั้น สาเหตุสืบเนื่องมาจากผู้ที่ได้บนบานศาลกล่าวกับพ่อท่านเรื่องนั้นตามความเชื่อแต่ดั้งเดิม การจะให้ประสบความสำเร็จตามที่ปรารถนานั้นจะต้องบนบานว่าจะประกอบพิธีกรรมการแก้บนโดยนำมโนราห์ดิบคณะหาด คชการณมาประกอบพิธีเท่านั้น มิเช่นนั้นแล้วสิ่งที่ได้บนบานไว้ก็จะไม่สำเร็จลุล่วงดังที่ปรารถนา เพราะก่อนที่พ่อท่านเรื่องจะมรณภาพนั้น ท่านและตาเอียด บิดาของนายหวด คชการณนั้นได้มีคำมั่นสัญญาต่อกันโดยตาเอียดจะต้องเล่นมโนราห์ดิบต่อหน้าบ่าวของพ่อท่านเรื่อง ด้วยเหตุนี้ส่งผลให้ผู้ที่บนบานไม่สามารถนำมโนราห์ดิบ หรือมโนราห์คณะอื่นมาแสดงในพิธีแก้บนพ่อท่านเรื่องได้ ตามความเชื่อของคนในชุมชนท้องถิ่นนั่นเอง

ฉะนั้นจึงสรุปได้ว่าวาระสำหรับการประกอบพิธีกรรมนั้น มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณจะประกอบพิธีกรรมในการแก้บนต่อพ่อท่านเรื่อง อดีตเจ้าอาวาสวัดบางดาน เท่านั้น มโนราห์ดิบคณะนี้จะไม่รับงานประกอบพิธีกรรมมโนราห์ดิบในวาระการแสดงอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นวาระใดก็ตาม

1.3.3 สมาชิกประจำคณะในปัจจุบัน

ในปัจจุบันมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณไม่มีสมาชิกรุ่นนักดนตรีและผู้แสดงประจำคณะหลงเหลืออยู่เลย เนื่องจากในอดีตเมื่อหลายปีที่ผ่านมา นาย หวด คชการณได้ตัดสินใจที่จะยุติวมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ สืบเนื่องมาจากสุขภาพของตนที่ไม่ค่อยแข็งแรงมากนัก ส่งผลให้สมาชิกที่เคยเป็นนักดนตรีและผู้แสดงนั้นแยกย้ายกันไปประกอบอาชีพตามภูมิลำเนาท้องถิ่นเดิมของตน นอกจากนี้สมาชิกซึ่งเป็นนักดนตรีและผู้แสดงบางส่วนก็ได้ถึงแก่กรรมไปตามอายุขัยของตน เพราะหากพิจารณาจากระยะเวลาที่ผ่านมานั้น สมาชิกซึ่งเป็นนักดนตรีและผู้แสดงต่างก็มีอายุเป็นจำนวนมากและอยู่ในวัยชราภาพแล้ว ฉะนั้นในปัจจุบันมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณจึงเหลือเพียงนายโรงประจำคณะคือตัวของนายหวด คชการณเพียงคนเดียว

เพราะฉะนั้นในเวลาประกอบพิธีกรรมในแต่ละครั้ง นายหวด คชการณก็จะให้ผู้คนที่มาเข้าชมพิธีกรรมได้มาร่วมบรรเลงและแสดงไปกับนายโรง โดยไม่มีการฝึกซ้อมใดๆมาก่อนทั้งสิ้น แตกต่างจากในอดีตที่สมาชิกซึ่งเป็นนักดนตรีและผู้แสดงของคณะมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณจะเป็นสมาชิกประจำคณะร่วมแสดงและบรรเลงอยู่ด้วยกันเสมอๆ แต่อย่างไรก็ตาม ในการประกอบพิธีแต่ละครั้งก็จะไม่มีการซ้อมเช่นกัน เนื่องจากร่วมแสดงกันอยู่บ่อยครั้งจึงรู้จังหวะของกันและกันระหว่างกลองทับและลูกคู่

1.3.4 การแต่งกายของผู้แสดง

ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละครั้งนั้นผู้เข้าร่วมจะแต่งกายตามสมัยนิยมโดยทั่วไป โดยนายโรงซึ่งก็คือนาย หวด คชการณ มักจะแต่งกายในการประกอบพิธีในลักษณะที่คล้ายเคียงกันในทุกครั้ง คือจะนุ่งผ้าขาวม้าหรือ ไส้รง และมีผ้าขาวม้าอีกหนึ่งผืนพาดไว้บนบ่าซึ่งเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายท้องถิ่นของผู้ชายในภาคใต้ที่นิยมนุ่งผ้าขาวม้า ที่นอกจากจะให้สัมผัสที่สบายในการสวมใส่แล้วยังสะดวกต่อการประกอบชีวิตประจำวันเป็นอย่างยิ่งอีกด้วย สำหรับเสื้อจะสวมใส่แบบไหนก็ได้ไม่ว่าจะเป็นเสื้อเชิ้ตคอปกหรือเสื้อยืดคอกลมแตกต่างกันไปในการประกอบพิธีในแต่ละครั้ง



ภาพประกอบ 6 การแต่งกายในปัจจุบันของมโนราห์ดิบคณะหวด คชการณ ในการทำพิธีกรรม

ส่วนการแต่งกายของผู้แสดงตัวนางและผู้ร่วมบรรเลงดนตรีในพิธีกรรม ก็จะแต่งกายตามสมัยนิยมเช่นกันเพราะผู้แสดงตัวนางและผู้ร่วมบรรเลงก็คือผู้ที่มาร่วมชมการแสดงและนายโรงให้เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง จึงไม่มีการเตรียมตัวในการแต่งกายโดยเฉพาะเจาะจง ทำให้ผู้แสดงตัวนางและผู้ร่วมบรรเลงดนตรีสามารถสวมใส่เสื้อผ้าแบบไหนก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นการสวมเสื้อยืดหรือสวมเสื้อเชิ้ต และจะสวมกางเกงหรือกระโปรงก็ได้เช่นกัน ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว

การแต่งกายในปัจจุบันนี้มีความแตกต่างจากการแต่งกายในสมัยก่อนค่อนข้างมากสาเหตุก็เนื่องมาจากการแต่งกายในสมัยก่อนนั้นอาจจะมีแบบแผนอยู่บ้างเล็กน้อย โดยจะมีลักษณะเป็นแบบแผนที่จะไม่ยุ่งยาก หากเปรียบเทียบกับ การแต่งกายของมโนราห์โดยทั่วไปหรือมโนราห์โรงครูที่จะมีเครื่องแต่งกายที่เป็นแบบแผนมากกว่า นอกจากนี้เครื่องแต่งกายของมโนราห์ดิบในสมัยก่อนนั้นจะนิยมทำมาจากสิ่งของใกล้ตัวหรือวัสดุจากธรรมชาติซึ่งสามารถค้นหาได้ง่ายในท้องถิ่น แต่อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในการประกอบพิธีกรรมของมโนราห์ดิบทั้งในอดีตและปัจจุบันก็คือหน้าพรานซึ่งมีลักษณะเป็นหน้ากากที่ใช้สำหรับสวมใส่ในการแสดงของทั้งนายโรงและผู้แสดงตัวนาง

หากจะอธิบายถึงลักษณะของหน้าพรานก็อาจกล่าวได้ว่าหน้าพรานนั้นมีที่มาคือ เดิมเป็นหน้ากากสำหรับตัว "พราน" ซึ่งเป็นตัวตลก หน้าพรานสร้างขึ้นโดยใช้ไม้แกะเป็นรูปใบหน้า ไม่มีส่วนที่เป็นคาง ทำจมูกยื่นยาว ปลายจมูกงุ้มเล็กน้อย เจาะรูตรงส่วนที่เป็นตาดำ เพื่อให้ผู้สวมมองเห็นได้ถนัด ทาสีแดงทั้งหมด เว้นแต่ส่วนที่เป็นฟันทำด้วยโลหะสีขาว หรือทาสีขาว หรืออาจมีการเลี่ยมฟัน (มี

เฉพาะพื้นบน) การทำหน้าพราน จะนิยมทำด้วยไม้รักน้ำ ไม้มะยม ไม้ขนุน ไม้มะพูด และไม้ยอ ตามคติความเชื่อของคนโบราณ ในการทำหน้าพรานนั้นจะแกะสลักด้วยมือทาสีสวยงามและจะประกอบผมด้วยผ้าสักหลาด พร้อมลูกบิด ด้วยความประณีตสวยงามทั้งหน้าชาย (พราน) และหน้าหญิง (ทาสีหรืออีแตน)



ภาพประกอบ 7 หน้าพราน และหน้าอีแตน

ดังที่ได้กล่าวไว้ ณ ข้างต้นว่าหน้าพรานเป็นสิ่งสำคัญที่นายโรงและผู้แสดงตัวนางจะขาดไม่ได้โดยเด็ดขาด อาจจะกล่าวได้ว่าหน้าพรานนั้นมีความสำคัญและมีความศักดิ์สิทธิ์ไม่น้อยไปกว่าเทริดของมโนราห์โดยทั่วไปที่ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นสิริมงคล อันจะสังเกตได้จากในช่วงเช้าทรงตาดาย ที่มักจะเรียกลูกหลานให้เข้ามารำพรานเพื่อความโชคดีแก่ตัว อย่างไรก็ตามมีผู้สันนิษฐานว่า สาเหตุที่หน้าพรานมีความสำคัญเทียบเท่ากับเทริดของโนรา ก็เนื่องมาจากในอดีต "พราน" เป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อสังคมในยุคเก็บของป่าล่าสัตว์ และก่อนที่ชาวบ้านจะรับวัฒนธรรมมโนราห์เข้ามา ชาวบ้านก็เคยรำพรานในพิธีโรงครูอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นพรานจึงเป็นสัญลักษณ์ของความโชคดี ที่ชาวบ้านให้ความเคารพนับถือเทียบเท่ามโนราห์

1.3.5 อัตราค่าตอบแทนในปัจจุบัน

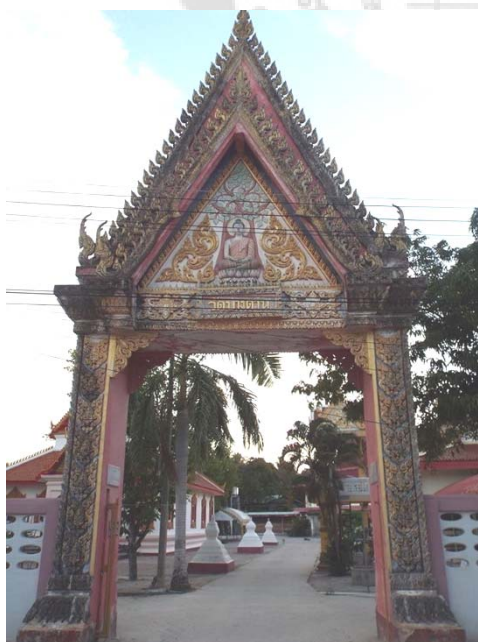
ในปัจจุบันนี้ อัตราค่าตอบแทนมีจำนวนที่ต่างจากในสมัยก่อน ซึ่งตามคำบอกเล่าของผู้สูงอายุที่ยังมีชีวิตอยู่ภายในท้องถิ่นบ้านบางดาน ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ได้กล่าวว่าแต่เดิมนั้นอัตราค่าตอบแทนของการว่าจ้างในแต่ละครั้งนั้นเป็นจำนวนเงินที่ไม่มากนัก เพียงแค่ 12 บาทเท่านั้น แต่สิ่งที่สำคัญกว่าคือของเซ่นไหว้ที่ผู้บนบานจะต้องจัดเตรียมมาเองและออกค่าใช้จ่ายในส่วนนี้

เองซึ่งเครื่องเซ่นไหว้มีความสำคัญมากในการประกอบพิธีบนบาน เพราะฉะนั้นในการประกอบพิธีทุกครั้งจะขาดเครื่องเซ่นไหว้แม้เพียงสักชิ้นก็ไม่ได้

แต่ในปัจจุบันสืบเนื่องมาจากการแสดงแต่ละครั้งนั้นจะต้องมีการจัดหาผู้แสดงมาเพิ่มเติมเพราะคณะหุด คชการณเองในปัจจุบันมิได้รับงานมากมายดังเช่นในอดีตและไม่ได้มีสมาชิกซึ่งเป็นนักดนตรีและผู้แสดงประจำคณะดังเช่นในอดีต ซึ่งในส่วนนี้ทำให้ผู้บนบานต้องจ่ายค่าตัวนักแสดงให้แก่ผู้มาร่วมแสดงเพิ่มเติมด้วย จึงทำให้ในการบนบานแต่ละครั้งอัตราค่าตอบแทนนั้นจะเพิ่มสูงขึ้น แต่จะอยู่ที่ประมาณ 200 - 3000 บาทต่อครั้ง อย่างไรก็ตามในการว่าจ้างบนบานนั้น คณะหุด คชการณจะไม่เจาะจงจำนวนเงินค่าตอบแทนเป็นจำนวนที่แน่นอน แต่อัตราค่าตอบแทนจะขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างว่าจะให้เท่าไรตามปรารถนาของผู้ว่าจ้าง

1.3.6 สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

แต่ดั้งเดิมจนถึงปัจจุบันสถานที่สำหรับใช้ในการทำพิธีกรรม คือ ณ ลานหน้าบัวเก็บอัฐิของพ่อท่านเรืองอดีตเจ้าอาวาส วัดบางดาน ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ซึ่งเป็นสถานที่ในการแสดงมโนราห์ดิบของคณะหุด คชการณ เพียงแห่งเดียว โดยคณะหุด คชการณจะไม่รับงานหรือไม่เดินสายไปทำการแสดงในสถานที่อื่นๆ สืบเนื่องจากการแสดงของคณะหุด คชการณนั้นก็เพื่อจะประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดหมอยให้แก่ผู้ที่บนบานต่อพ่อท่านเรืองนั่นเอง



ภาพประกอบ 8 สถานที่ในการทำพิธีกรรม

ลานหน้าบ๊วเก็บอัฐิของท่านเรื่องนี้ ตั้งอยู่ในบริเวณวัดบางदान ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ซึ่งนับว่าเป็นวัดที่เก่าแก่มากมีอายุมานานหลายชั่วอายุคนและเป็นวัดที่มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่บุคคลในท้องถิ่นให้ความเชื่อและเคารพบูชา การเดินทางไปยังวัดบางदानนั้นสามารถเดินทางไปตามถนนกาญจนาภิเษก โดยสามารถเริ่มต้นจากบริเวณห้าแยกไฟแดงที่ชาวท้องถิ่นเรียกกันว่า “ห้าแยกเกาะยอ” ท่านจะสามารถสังเกตเห็นโรงเรียนบ้านบางदानอยู่ทางซ้ายมือของท่าน และท่านก็สามารถกลับรถและเลี้ยวซ้ายเข้าถนนบริเวณข้างโรงเรียน เพราะวัดบางदानนั้นจะตั้งอยู่บริเวณหลังโรงเรียนวัดบางदान เมื่อเข้าสู่ภายในวัดแล้ว บ๊วเก็บอัฐิของท่านเรื่องนั้นจะตั้งอยู่บริเวณซ้ายมือจากทางเข้าวัด ข้างๆพระอุโบสถของวัดบางदान

2. รูปแบบพิธีกรรม ดนตรีประกอบพิธีกรรม มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

2.1 ลักษณะความแตกต่างระหว่างมโนราห์ดิบ และมโนราห์ประเภทอื่นๆ

ในมุมมองของมโนราห์ดิบนั้นถือว่ามโนราห์โรงครูหรือมโนราห์โดยทั่วไปนั้นเป็นมโนราห์สูงที่มีแบบแผน ขั้นตอน ข้อห้ามข้อปฏิบัติที่เยอะกว่าแตกต่างจากมโนราห์ดิบซึ่งมีแบบแผนค่อนข้างน้อย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของพิธีกร ท่ารำ และการแต่งกาย เป็นต้น นอกจากนี้ความแตกต่างที่สำคัญระหว่างมโนราห์โรงครูและมโนราห์ดิบก็คือ วันที่ใช้ในการแสดง ซึ่งมโนราห์ทั้งสองประเภทจะไม่สามารถแสดงในวันเดียวกันได้โดย

- มโนราห์โรงครูนั้น ในหนึ่งสัปดาห์จะสามารถแสดงได้เพียง 2 วัน ได้แก่ วันพุธ และวันเสาร์

- มโนราห์ดิบ ในหนึ่งสัปดาห์จะสามารถแสดงได้เพียง 4 วัน ได้แก่ วันศุกร์ วันอาทิตย์ วันจันทร์และวันพฤหัสบดี



ภาพประกอบ 9 มโนราห์ประเภทอื่นๆทั่วไป

ภาพประกอบ 10 มโนราห์ดิบ

ในส่วนของการรำนั้มนโนราห์ดิบจะไม่มีแบบแผนตายตัวแตกต่างจากมโนราห์โดยทั่วไปที่มีแบบแผนท่ารำถึง 12 ท่ารำ เหตุผลที่มโนราห์ดิบไม่มีแบบแผนตายตัวในเรื่องท่ารำก็เป็นเพราะมโนราห์ดิบนั้นโดยปกติจะเน้นเป็นการร้องบทมากกว่าการรำนั่นเอง

2.2 ความเชื่อในการบนบาน

ความเชื่อในการบนบานนั้นดำรงอยู่ในสังคมมาอย่างยาวนานแม้ในปัจจุบันจะลดน้อยถอยลงไปบ้างหากเปรียบเทียบกับในอดีตที่กิจกรรมประจำวันของบุคคลในท้องถิ่นจะอิงกับความเชื่อในศักดิ์สิทธิ์มากกว่า บุคคลในช่วงวัยอดีตเมื่อมีความปรารถนาสิ่งใดก็จะนึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และร้องขอให้ตนให้สำเร็จตามปรารถนา แต่อย่างไรก็ตามมิได้หมายความว่าความเชื่อในการบนบานจะหมดไปจากชุมชนเพราะก็ยังคงมีบุคคลในชุมชนไม่น้อยที่ยังคงมีความเชื่อในการบนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์อยู่ ความเชื่อในการบนบานนั้นอาจเป็นลักษณะการบนบานเพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล หรือเป็นการบนบานเพื่อให้ได้ผลผลิตการเกษตรเป็นจำนวนมาก หรือเป็นการบนบานให้ตนเองหรือบุคคลที่ตนรักหายจากอาการเจ็บไข้ได้ป่วย หรือแม้กระทั่งอาจเป็นการบนบานเพื่อให้ตนเองหรือบุตรหลานมีหน้าที่การงานที่ดี

ลักษณะของการบนบานนั้นจะแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นซึ่งในบางท้องถิ่นนั้นการบนบานจะต้องกระทำต่อหน้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนนับถือและการบนบานจะต้องจุดธูปเทียนบูชาพร้อมดอกไม้สดในการบนบาน แต่อย่างไรก็ตามสำหรับการบนบานต่อพ่อท่านเรื่องนั้น การบนบานไม่จำเป็นต้องเดินทางไปยังหน้าลานบัวเก็บอัฐิของพ่อท่านเรื่องและจุดธูปเทียนบูชาพร้อมดอกไม้สดแต่อย่างใด การบนบานสามารถทำได้โดยง่ายโดยการระลึกถึงพ่อท่านเรื่องและระลึกความศักดิ์สิทธิ์โดยแสดงออกซึ่งการเคารพบูชารวมทั้งระลึกถึงสิ่งที่ตนประสงค์จะร้องขอตามที่ปรารถนาได้เลย เพราะความเชื่อของ

บุคคลในท้องถิ่นนั้นถือว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์อยู่ภายในใจของตนและตนให้ความเคารพอยู่เสมออยู่แล้ว แต่สิ่งที่สำคัญคือหากสำเร็จลุล่วงตามที่ได้บนบาน การประกอบพิธีกรรมแก้บนจะต้องเดินทางไปประกอบพิธีบริเวณหน้าบวเก็บฐิของพ่อท่านเรื่อง ณ วัดบางดานเท่านั้น

และเนื่องจากมโนราห์ดิบ คณะหวด ศษการณืเกิดขึ้นมาก็เพราะคำมั่นสัญญาระหว่างตาเอียดและพ่อท่านเรื่องที่จะนำมโนราห์ดิบ คณะหวด ศษการณืนี้มาประกอบพิธีกรรมการแก้บน ฉะนั้นหากจะศึกษามโนราห์ดิบคณะหวด ศษการณืโดยละเอียดในส่วนของความเชื่อในการบนบานและผู้บนบานซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นของมโนราห์ดิบ คณะหวด ศษการณือีกทางหนึ่งก็จะทำให้การศึกษานี้ไม่ครบถ้วนกระบวนความ

เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลเกี่ยวกับผู้บนบานซึ่งเป็นบุคคลที่เคยได้ร้องขอสิ่งที่ตนเองปรารถนา กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามที่ตนนับถือซึ่งก็คือ พ่อท่านเรื่อง อดีตเจ้าอาวาสวัดบางดาน และในภายหลังกนั้นตนเองก็ได้รับผลตามที่ตนปรารถนาทุกประการ โดยในการศึกษาคั้งนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้บนบานจำนวนทั้งสิ้น 2 คน ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้คือ

เหตุผลและความเชื่อในการบนบานของผู้บนบาน

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว ณ ข้างต้นว่า การบนบานเป็นวิธีการร้องขอสิ่งที่ตนเองปรารถนาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเองมีความเชื่อและศรัทธา โดยมีพันธะสัญญากับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ว่าหากตนเองได้ดังที่ปรารถนา ก็จะตอบแทนโดยการบวงสรวงสิ่งต่างๆ ให้ ซึ่งผู้บนบานทั้งสองคนจะมีเหตุผลและวิธีการบนบานที่แตกต่างกันดังนี้

- **ผู้บนบานคนที่ 1** นางอนงค์ บุญศิริ มีบุตรจำนวน 2 คน ซึ่งเป็นบุตรชาย 1 คน และบุตรสาว 1 คน ซึ่งบุตรชายคนโตที่ชื่อนายณัฐพลณ์ บุญศิริ ซึ่งประกอบอาชีพเป็นทนายความ ต่อมามีความประสงค์ลงสมัครเป็น สมาชิกสภาเทศบาลของท้องถิ่น และเมื่อนางอนงค์ บุญศิริ ผู้เป็นมารดาได้ทราบเรื่องและต้องการสนับสนุนความประสงค์ของลูกชาย จึงได้ไปบนบานต่อพ่อท่านเรื่องเพื่อให้ณัฐพลณ์ บุญศิริ ชนะการเลือกตั้งสมาชิกสภาเทศบาลโดยได้เสี่ยงช้างมากในการเลือกตั้ง ต่อมาหลังจากมีการจัดการเลือกตั้งและนับผลคะแนนก็ปรากฏว่า นายณัฐพลณ์ บุญศิริ มีคะแนนเสี่ยงช้างมากเหนือผู้สมัครท่านอื่นๆ ที่ลงสมัครรับเลือกตั้งสมาชิกสภาเทศบาลในครั้งนั้น สืบเนื่องจากการบนบานถือว่าสิ่งที่นางอนงค์ บุญศิริ ผู้เป็นมารดาปรารถนานั้นได้สำเร็จลุล่วงสมดังปรารถนาเพราะฉะนั้นนางอนงค์ บุญศิริ จึงต้องประกอบพิธีแก้บนโดยการว่าจ้าง มโนราห์ดิบ คณะนายหวด ศษการณื มาทำการแสดงต่อหน้าพ่อท่านเรื่องนั่นเอง

เหตุผลที่นางอนงค์ บุญศิริ เลือกจะบนบานกับพ่อท่านเรื่อง ก็เพราะว่าเป็นบุคคลในท้องถิ่นและมีความเชื่อถือนับถือกันมาตั้งแต่สมัยบิดามารดาของนางอนงค์ ส่วนการว่าจ้างมโนราห์ดิบ

คณะหวด คชการณ ก็เพราะเป็นสิ่งเดียวที่สามารถใช้สำหรับการแก้บนของพ่อท่านเรื่องตามที่ท่านปรารถนา ดังที่ได้กล่าวไว้ ณ ข้างต้น

- **ผู้บนบานท่านที่ 2** นางวิมล วรรณวงศ์ มีบุตรจำนวน 2 คน เป็นบุตรหญิง 1 คน และ บุตรชาย 1 คน ซึ่งบุตรหญิง นางวิมล วรรณวงศ์ศึกษาจบจากมหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขต จ.สงขลา และมีความประสงค์ที่จะสอบบรรจุเข้าเป็นข้าราชการครู เมื่อนางวิมล วรรณวงศ์ ทราบว่า บุตรสาวของตนประสงค์จะสอบบรรจุเป็นข้าราชการ นางวิมล วรรณวงศ์รู้สึกคาดหวังและปรารถนาให้ บุตรสาวของตนสามารถสอบบรรจุเพื่อให้ได้เป็นข้าราชการตามความประสงค์ เพราะการได้รับราชการ ถือเป็นความภาคภูมิใจของครอบครัวและเป็นอาชีพที่นางชื่นชอบ นางวิมล วรรณวงศ์จึงได้บนบานกับ พ่อท่านเรื่อง ณ วัดบ้านบางดาน โดยขอให้บุตรสาวของตนสามารถสอบบรรจุเข้ารับราชการได้ และบน บานต่อไปว่าหากสามารถสอบบรรจุเข้ารับราชการครูได้ตามความประสงค์ก็จะว่าจ้างมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ มาแสดงถวายพ่อท่านเรื่อง หลังจากนั้นไม่นานผลปรากฏว่า บุตรสาวของนางได้ สอบผ่านการบรรจุเป็นข้าราชการครูและได้รับการเรียกตัวเข้าบรรจุเป็นข้าราชการครูสมดังปรารถนา ทุกประการ ด้วยเหตุนี้นางวิมล วรรณวงศ์จึงประกอบพิธีแก้บนโดยการว่าจ้างมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ มาแสดงถวายตามที่ได้บนบานต่อพ่อท่านเรื่องเอาไว้นั่นเอง

สำหรับเหตุผลในการบนบานที่นางวิมล วรรณวงศ์ เลือกบนบานต่อพ่อท่านเรื่อง ก็เป็น เพราะพ่อท่านเรื่องเป็นบุคคลในท้องถิ่นที่ชาวบ้านให้ความเคารพนับถือกันมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษและ ชนรุ่นหลังก็ยังคงให้ความเคารพนับถือกันอย่างไม่เสื่อมคลาย ส่วนเหตุผลในการว่าจ้างมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ก็เพราะเป็นสิ่งเดียวที่ใช้สำหรับการแก้บนของพ่อท่านเรื่องตามที่ท่านปรารถนา นั้นเอง และนอกจากนี้นางวิมล วรรณวงศ์ ก็เป็นคนชอบชมการแสดงมโนราห์ดิบมากเป็นทุนเดิมอยู่ แล้วด้วยเช่นกันจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้นางเลือกที่จะว่าจ้างมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

เพราะฉะนั้นเราอาจสรุปได้ว่ามโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ จะรับประกอบพิธีกรรม แก้บนให้แก่ผู้บนบานที่ได้บนบานต่อพ่อท่านเรื่องและสำเร็จลุล่วงตามที่ตนปรารถนาโดยการบนบาน ของผู้บนบานแต่ละท่านก็จะมีวัตถุประสงค์ในการบนบานที่แตกต่างกันไปตามความปรารถนาของตน การบนบานเป็นความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่นซึ่งถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ หากปราศจากความเชื่อในการบนบานแล้วมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ก็ไม่สามารถจะประกอบพิธี มโนราห์ดิบขึ้นได้เช่นกัน

2.3 องค์ประกอบของพิธีกรรมมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

2.3.1 **ผู้ร่วมในการประกอบพิธีกรรม** เนื่องจากการแสดงมโนราห์ดิบนั้นมีแบบแผน น้อยและไม่มีข้อกำหนดที่เป็นรายละเอียดมากผู้ร่วมในการประกอบพิธีกรรมและการบรรเลง ตัวผู้แสดง

และนักดนตรีจึงไม่ค่อยเป็นสมาชิกประจำคณะ ส่วนใหญ่จะเป็นรูปแบบการเรียกผู้ชมมาร่วมสนุก จะไม่มีการซ้อมกันมาก่อนร่วมแสดง สำหรับสมาชิกในการแสดงนั้นจะประกอบไปด้วย 3 ส่วน ดังนี้

- นายโรง มีหน้าที่ ทำพิธีไหว้ครู เป็นคนว่าบททั้งหมด รวมถึงทำพิธีตัดหมวย หากในการแสดงในครั้งนั้นๆไม่มีมือกลองทับ นายโรงก็จะเป็นผู้บรรเลงกลองทับด้วยตัวเอง

- ผู้แสดงตัวนาง มีหน้าที่แสดงในช่วงของการแสดงในส่วนเนื้อเรื่อง ผู้แสดงจะเป็นชายหรือหญิงก็ได้ แต่ต้องสวมหน้าพรานเป็นตัวนาง หรือที่เรียกว่า “อีแตน”

- นักดนตรี มีหน้าที่ให้จังหวะประกอบการแสดง ตามที่นายโรงได้บอกกล่าวให้บรรเลง

2.3.2 วันและเวลาในการประกอบพิธีกรรม

วันและเวลาของการประกอบพิธีกรรมของมโนราห์ดิบ คณะหวด ๘๕ พรรคนั้นจะกำหนดไว้โดยเฉพาะว่าจะสามารถประกอบพิธีกรรมในวันใดได้บ้าง โดยคณะหวด ๘๕ พรรคนั้นจะประกอบพิธีกรรมในวันศุกร์ วันอาทิตย์ วันจันทร์และวันพฤหัสบดีเท่านั้นนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สำหรับวันอังคาร วันพุธและวันเสาร์จะไม่สามารถประกอบพิธีกรรมได้เนื่องจากวันพุธและวันเสาร์เป็นวันประกอบพิธีกรรมของมโนราห์โรงครู ซึ่งถือเป็นมโนราห์สูงแล้ว ซึ่งมโนราห์ดิบและมโนราห์โรงครูนั้นจะไม่ประกอบพิธีกรรมในวันเดียวกันอย่างเด็ดขาด ต้องแยกวันที่ประกอบพิธีกรรมออกจากกันให้ชัดเจน แน่นนอน

ส่วนในด้านของเวลานั้นในการประกอบพิธีกรรมนั้นโดยทั่วไปจะประกอบพิธีกรรมในช่วงเย็นเป็นต้นไปแต่ก็จะประกอบพิธีกรรมก่อนพระอาทิตย์จะตกดินโดยจะเริ่มในเวลา 17.00 น. โดยประมาณ เพราะฉะนั้นมโนราห์ดิบคณะหวด ๘๕ พรรคนั้นจึงจะไม่ทำการแสดงในช่วงเช้า สาเหตุที่ไม่ประกอบพิธีกรรมในช่วงเช้านั้นไม่สามารถระบุเหตุผลที่ชัดเจนได้แต่ถือเป็นธรรมเนียมการปฏิบัติของคณะหวด ๘๕ พรรคที่ดำเนินมาตั้งแต่ในสมัยตาเอียด บิดาของนายหวด ๘๕ พรรคยังเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมมโนราห์ดิบที่จะประกอบพิธีกรรมเฉพาะช่วงเย็นก่อนพระอาทิตย์ตกดินเท่านั้น

2.3.3 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม

สำหรับอุปกรณ์หรือสิ่งที่ผู้บนบานต้องนำมาใช้ในการประกอบพิธีกรรมนั้นจะประกอบไปด้วย เครื่องเซ่นไหว้ และเครื่องสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งสำคัญเพราะการทำพิธีกรรมนี้มีจุดประสงค์ก็เพื่อเป็นการประกอบพิธีแก้บนหรือพิธีกรรมตัดหมวยจากพ่อท่านเรือง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในแต่ละครั้งนั้นจะไม่มี ความแตกต่างกันมากนัก เนื่องจากนายหวด ๘๕ พรรคเป็นผู้บอกกล่าวแก่ผู้บนบานเองในวันผู้บนบานได้ติดต่อว่าจ้างนายหวด ๘๕ พรรคให้ไปประกอบพิธีกรรมแก้บนหรือพิธีกรรมตัดหมวยว่าจะต้องเตรียมสิ่งใดไปบ้าง



ภาพประกอบ 11 เครื่องสักการะพ่อท่านเรือง ดอกไม้ เทียน น้ำตาลหมัก

สำหรับเครื่องสักการะพ่อท่านเรือง ประกอบไปด้วย ดอกไม้ เทียน และน้ำตาลหมัก 1 แก้ว ส่วนเครื่องเซ่นไหว้นั้นประกอบไปด้วย หมากพลู เทียน ดอกไม้ ปลาย่าง และหวากหรือน้ำตาลหมักซึ่งเป็นเครื่องเซ่นไหว้ที่สำคัญที่สุดและห้ามขาดโดยเด็ดขาด

แต่อย่างไรก็ตามนอกเหนือจากเครื่องเซ่นไหว้แล้วในการประกอบพิธีแต่ละครั้งนั้นยังประกอบด้วยอุปกรณ์อื่นสำหรับการประกอบพิธีกรรมอีก ได้แก่ มีดหมอสำหรับการใช้ในพิธีกรรมการตัดหมย หน้ากากพรานหรือหน้าพราน เครื่องดนตรี อาทิเช่น กลองทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง เสื้อปู้นึ่ง และ แก้วน้ำ



ภาพประกอบ 12 เครื่องเซ่นไหว้

2.3.4 ลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

ลำดับของการประกอบพิธีกรรมนั้นในแต่ละครั้งอาจมีความแตกต่างกันบ้างเนื่องจากมโนราห์ดิบ เป็นมโนราห์ที่ไม่มีแบบแผนที่ตายตัว จึงมีความยืดหยุ่นสูงสามารถข้ามลำดับขั้นตอนในพิธีกรรมบางพิธีกรรมได้เช่น ในส่วนของการแสดงเนื้อเรื่อง จะแสดงมากหรือน้อยก็ได้ขึ้นอยู่กับนายโรงจะแสดงต่อหรือจะหยุด แต่อย่างไรก็ตามจะมีพิธีกรรมที่จะขาดไม่ได้และจะต้องประกอบพิธีกรรมในทุกครั้ง คือพิธีกรรมไหว้ครูและพิธีกรรมแก้บนรวมถึงพิธีกรรมที่เรียกว่า การตัดหมอย สำหรับขั้นตอนในการแสดงนั้นสามารถเรียงลำดับขั้นตอนได้ดังต่อไปนี้

1. การประกอบพิธีไหว้ครูโดยในขั้นตอนนี้แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

1.1 การบรรเลงโหมโรง เป็นการบรรเลงเปิดการแสดง เพื่อเตรียมความพร้อมและเรียกผู้ชมในละแวกนั้นให้เข้ามาร่วมชม

1.2 พิธีกรรมการไหว้ครู เป็นพิธีกรรมที่สำคัญ โดยนายโรงจะเป็นผู้ทำหน้าที่กล่าวบทไหว้ครูเพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์

1.3 การกล่าวบทในรูปแบบการด้นสด เป็นการแสดงต่อเนื่องจากพิธีกรรมการไหว้ครู โดยนายโรงจะร้องกล่าวถึงเนื้อหาในสถานการณ์ตอนนั้นๆ ในรูปแบบของการด้นสดซึ่งอาจจะแตกต่างกันไปในการประกอบพิธีกรรมแต่ละครั้งเพราะการด้นสดนั้นจะไม่มีบทเตรียมเนื้อหามาล่วงหน้าแต่อย่างใด

2. การทำพิธีแสดงและการประกอบพิธีตัดหมอย โดยในขั้นตอนนี้จะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

2.1 การรำโดยจะแสดงในรูปแบบของการแสดงเรื่องราว เป็นการแสดงของนักแสดงของตัวพระและตัวนางในเนื้อเรื่องต่างๆ ของวรรณคดี เช่น เรื่องพระราชนิพนธ์ เป็นต้น

2.2 การประกอบพิธีตัดหมอย จะเป็นขั้นตอนสุดท้ายของพิธีกรรมการแสดง โดยที่นายโรงและผู้แสดงเป็นตัวนาง จะดำเนินการเพื่อทำการตัดหมอย ซึ่งการประกอบพิธีตัดหมอยนั้นเป็นการแสดงออกว่าการบนบานได้สิ้นสุดลง และระหว่างผู้บนบานและพ่อท่านเรื่องนั้นพันธะสัญญาระหว่างกันได้สิ้นสุดแล้ว

3. การรับประทานอาหารร่วมกัน โดยปกติหลังจากประกอบพิธีกรรมตัดหมอยแล้วผู้แสดงและผู้มาร่วมชมการแสดงจะรับประทานอาหารที่ได้นำมาเช่นไหว้ร่วมกันเป็นอันจบพิธีกรรมการแก้บน สำหรับเหตุผลที่จะต้องมีการรับประทานอาหารเช่นไหว้ร่วมกันเนื่องจากเป็นความเชื่อดั้งเดิมของบุคคลในท้องถิ่นจะทำให้เป็นสิริมงคลแก่ชีวิต

2.4 พิธีกรรมการไหว้ครูมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

พิธีกรรมการไหว้ครูนั้นเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญอย่างยิ่งของศิลปะการแสดงมโนราห์ทุกรูปแบบและศิลปะการแสดงทุกแขนง สำหรับการประกอบพิธีกรรมแก้บนและพิธีกรรมตัดเหมยของมโนราห์ดิบคณะหวด คชการณในทุกๆครั้งนั้นจำเป็นต้องมีพิธีกรรมการไหว้ครูก่อนเริ่มพิธีกรรมส่วนอื่นๆในลำดับต่อไปเสมอ เพราะหากไม่มีพิธีกรรมการไหว้ครูแล้วก็จะไม่สามารถประกอบพิธีกรรมในขั้นตอนต่อไปได้

พิธีกรรมการไหว้ครูนั้นในแต่ละศิลปะการแสดงย่อมแตกต่างกันไป เช่นเดียวกับมโนราห์ดิบแต่ละคณะก็ย่อมมีบทไหว้ครู องค์ประกอบ และรูปแบบในพิธีกรรมที่มีลักษณะแตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นศิลปะการแสดงแขนงใดหรือจะเป็นมโนราห์ดิบคณะใดต่างก็ประกอบพิธีกรรมไหว้ครูโดยมีวัตถุประสงค์เดียวกันคือเพื่อที่จะแสดงความเคารพถึงครูบาอาจารย์ของผู้ประกอบพิธีกรรมนั่นเอง

สำหรับรายละเอียดโดยสังเขปของการประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูนั้นมีดังนี้

2.4.1 อุปกรณ์ในการประกอบพิธีไหว้ครู สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนได้แก่

2.4.1.1 อุปกรณ์ในการบรรเลงดนตรีในการประกอบพิธีไหว้ครู ซึ่งเครื่องดนตรีที่สำคัญในการบรรเลงนั้นได้แก่ กลองทับ กลอง โหม่ง และฉิ่ง



ภาพประกอบ 13 พิธีกรรมไหว้ครู

2.4.1.2 อุปกรณ์สำหรับการสักการะครูบาอาจารย์ ได้แก่ หมากจุลกอก 9 คำ สำหรับบูชาเครื่องเครื่องดนตรี และหน้าพราน ใบพลูทาปูนขาวและเงินค่าตอบแทนใส่ในขัน โดยอุปกรณ์ทั้งหมดนี้จะวางเรียงกันบนผ้าขาว



ภาพประกอบ 14 หน้าพรานในพิธีกรรมไหว้ครู

2.5 พิธีกรรมการตัดหม่อมต่อพ่อท่านเรื่อง

พิธีกรรมการตัดหม่อม นั้นเป็นพิธีกรรมที่จะสื่อว่าการบนบานได้สิ้นสุดลงแล้วและผู้บนบานได้ปฏิบัติตามที่บนบานไว้อย่างครบถ้วนแล้วทุกประการตามที่เคยได้กล่าวไว้ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งก็คือพ่อท่านเรื่อง อดีตเจ้าอาวาสวัดบางดาน สำหรับการประกอบพิธีกรรมตัดหม่อมของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต่อพ่อท่านเรื่องนั้น จะเป็นพิธีกรรมในขั้นตอนสุดท้ายหลังจากการแสดงในส่วนของการแสดงเรื่องราว ซึ่งผู้ประกอบพิธีกรรมตัดหม่อมจะไม่ใช้ผู้บนบานแต่อย่างใด โดยผู้ที่ทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรมนี้ในแต่ละครั้งจะเป็นนายโรงและผู้แสดงเป็นตัวนางที่จะเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมการพิธีตัดหม่อม



ภาพประกอบ 15 พิธีกรรมการตัดเหมย

และในการประกอบพิธีกรรมการตัดเหมยในแต่ละครั้งนั้นจะมีองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมอยู่ 2 ส่วน ดังนี้

2.5.1 อุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรมตัดเหมย ในการประกอบพิธีกรรมตัดเหมยของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต่อพ้อท่านเรื่องนั้น อุปกรณ์และเครื่องประกอบในพิธีกรรมถือว่าเป็นสิ่งสำคัญในการประกอบพิธีกรรม เพื่อที่จะทำให้พิธีกรรมนั้นลุล่วง และมีความสมบูรณ์ สำหรับอุปกรณ์ในการประกอบพิธีกรรมตัดเหมยนั้นผู้บนบานจะเป็นผู้จัดเตรียมเองโดยอุปกรณ์และเครื่องประกอบพิธีกรรมนั้นจะมีลักษณะเหมือนกันทุกท่านและทุกครั้ง โดยนายโรงจะเป็นผู้แจ้งแก่ผู้บนบานและเป็นผู้กำหนดไว้ในวันที่ไปติดต่อกว่าจ้างให้ประกอบพิธีกรรม

- อุปกรณ์ของผู้บนบานสำหรับการทำพิธีตัดเหมย ได้แก่ หมากพลู
- อุปกรณ์ของนายโรงสำหรับการทำพิธีตัดเหมย สำหรับอุปกรณ์ที่นายโรคนำมาทำพิธีในขั้นตอนการตัดเหมยนั้น ได้แก่ มีดหมอ

2.5.2 ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมตัดหมั้น การประกอบพิธีตัดหมั้น จะเป็นขั้นตอนสุดท้ายของพิธีกรรมการแสดง โดยที่นายโรงและผู้แสดงเป็นตัวนาง จะเดินไปยังหน้าโกศอัฐิของพ่อท่านเรื่อง หลังจากนั้นนายโรงจะใช้มีดหมอวางลงบนหมากพลู เพื่อทำการตัดหมั้น ซึ่งการประกอบพิธีตัดหมั้นนั้นเป็นการแสดงออกว่าการบนบานได้สิ้นสุดลงแล้วและผู้บนบานได้ปฏิบัติตามที่บนบานไว้อย่างครบถ้วนแล้วทุกประการนั่นเอง

2.6 รูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม

2.6.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการแสดงจะเน้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะเป็นหลัก โดยในการแสดงนั้นจะไม่มีเครื่องดนตรีประเภททำนอง เนื่องจากทำนองจะได้จากการร้องบทของผู้แสดงอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นในส่วนส่วนของเครื่องดนตรีจะประกอบไปด้วยกลอง กลองทับ กลองสองหน้า ฆ้อง ฉิ่ง และแตระ ดังภาพที่ปรากฏ



ภาพประกอบ 16 อุปกรณ์เครื่องดนตรี

ฉะนั้นจึงอาจสรุปได้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงมโนราห์ดิบนั้นเน้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะเป็นส่วนสำคัญ จะไม่มีเครื่องดนตรีประเภททำนอง แตกต่างจากเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงมโนราห์โดยทั่วไปที่จะใช้เครื่องดนตรีทั้งประเภทประกอบจังหวะ และประเภททำนองประกอบการแสดง โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่ใช้ในการแสดงมโนราห์ดิบมีดังนี้คือ

2.6.1.1. ทับ

ทับ (โทนหรือทับโนรา) เป็นเครื่องดนตรีที่ซึ่งหน้าเดียว เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะและท่วงทำนองที่สำคัญที่สุดของการแสดงมโนราห์ และเป็นตัวส่งสัญญาณให้กับผู้บรรเลงดนตรีชิ้นอื่นๆ ต้องคอยฟังและยกย้ายจังหวะตามเพลงทับ ทับยังเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นตัวแปรที่สำคัญในการเล่นควบคู่กับผู้รำและยังสามารถดึงอารมณ์ของผู้รำออกมาให้ได้อย่างชัดเจนอีกด้วย (แต่จะต้องเปลี่ยนตามผู้รำ ไม่ใช่ผู้รำ เปลี่ยนจังหวะลีลาตามดนตรี ผู้ทำหน้าที่ตีทับจึงต้องนั่งให้มองเห็นผู้รำตลอดเวลา และต้องรู้เชิงของผู้รำ) นอกจากนี้ทับยังเป็นเครื่องดนตรีที่คอยสร้างบรรยากาศในขณะทำการแสดงรวมถึงคุณลักษณะของโครงสร้างของเพลง



ภาพประกอบ 17 กลองทับ

ส่วนหน้าทับ ซึ่งด้วยเชือกซึ่งหนัง ในสมัยโบราณนิยมใช้หนังสัตว์ ซึ่งมีความยืดหยุ่นสั่นสะเทือนได้ดี แต่ในปัจจุบันนิยมใช้แผ่นฟิล์มเอ็กซเรย์แทน แต่ก็มีคุณสมบัติไม่ดีเท่าหนังสัตว์ ส่วนรูระบายเสียงท้ายหรือ ปากทับ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นกลองเสียงไปยังท้ายทับซึ่งออกแบบให้บานออกคล้ายปากแตร และยังเป็นส่วนที่ใช้มือข้างหนึ่งเปิด ปิด ทำให้เสียงทับมีเสียงแตกต่างกัน คือเสียง เทิง ดิง บี้บ



ภาพประกอบ 18 ขนาดความสูงของทับ

สัดส่วนทับที่ใช้

- เส้นผ่าศูนย์กลางของหน้าทับ 17 ซม.
- เส้นผ่าศูนย์กลางปากทับ 9 ซม.
- ความสูง 35 ซม.
- วัสดุ ไม้ หนังสัตว์ ลวด เชือก



ภาพประกอบ 19 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางปากทับ



ภาพประกอบ 20 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้าทับ

2.6.1.2. กลอง



ภาพประกอบ 21 กลองมโนราห์

กลอง หรือกลองมโนราห์มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลองชาตรี” รูปร่างคล้ายกลองทัด แต่มีขนาดเล็กกว่าแต่จะมีขนาดใหญ่กว่ากลองของหนังตะลุงเล็กน้อย หน้ากลองหุ้มด้วยหนังวัว หรือควาย บางท้องถิ่นใช้หนังค่างมาหุ้มก็มี โดยจะใช้หมุดไม้หรือที่ชาวบ้านภาคใต้เรียกว่า “ลูกสัก” มาตอกยึดหนังให้ตึงทั้งสองหน้า ไม้ตีกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง (กลองนี้ตามตำนานเรียก “กลองเกร์สุวรรณโลก”) กลองมีหน้าที่รับและเสริมเน้นจังหวะหรือล้อกับเสียงกลองทับที่มีหน้าที่เป็นหน้าทับหลัก โดยปกติทั่วไปกลองสามารถตีลูกเล่นได้มากกว่ากลองทับ หรือกลองชนิดอื่นๆในวง ผู้ตีกลองตึกก็เสมือนเป็นตัวใจของคณะที่จะกระโดดขึ้นมาเต้นล่อกับนักแสดงมโนราห์ได้

สัดส่วนกลองที่ใช้

- เส้นผ่าศูนย์กลางของหน้ากลอง 17.5 ซม.
- เส้นรอบวง 74.5 ซม.
- ความสูงของกลอง 22 ซม.
- ความยาวของไม้ค้ำ 39.5 ซม.
- วัสดุ ไม้ หนังสัตว์ หมุดโลหะ ทองเหลือง



ภาพประกอบ 22 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลอง



ภาพประกอบ 24 ความยาวไม้ค้ำกลอง



ภาพประกอบ 23 ขนาดความสูงของกลอง



ภาพประกอบ 25 ขนาดรอบวงกลอง

2.6.1.3. จิ้ง



ภาพประกอบ 26 จิ้ง

จิ้ง เป็นเครื่องดนตรีที่หล่อด้วยโลหะหนา รูปฝาชีมีรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือกมิใช้ มาตั้งแต่สมัยโบราณ ตามประวัติสันนิษฐานว่ามีตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในการควบคุมจังหวะมีรูปทรงคล้ายถ้วยชา หรือคล้ายๆ กับฝาขนมครกที่ไม่มีที่จับ จิ้งเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยทองเหลืองหล่อหนาปากผายกลม 1 ชุด มี 2 ฝา สำหรับหนึ่งมี 2 อัน เรียกว่า 1 คู่ เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ ซึ่งการตีจะแตกต่างกับการตีจิ่ง ในการกำกับจังหวะของดนตรีไทย โดยทั่วไปผู้เรียนจะเป็นคนๆ เดียวกันมือโหม่ง

สัดส่วนจิ้งที่ใช้

- เส้นผ่าศูนย์กลาง 6 ซม.
- วัสดุ โลหะทองเหลือง เชือก



ภาพประกอบ 27 ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางจิ้ง

2.6.1.4. โหม่ง



ภาพประกอบ 28 โหม่ง

โหม่ง คือ ข้องคู่ เป็นเครื่องกำกับการขับบทของนายโรง มี 2 ใบ ร้อยเชือกแขวนไว้กับรางไม้ การเล่นจะมีไม้โหม่งตีลงไปทีเดียว โหม่งเสียงสูง ส่วนอีกใบหนึ่งเสียงทุ้ม เสียงต่างกันที่เสียงแหลม เรียกว่า "เสียงโหม่ง" ที่เสียงทุ้ม เรียกว่า "เสียงหม่ง" หรือ บางครั้งอาจจะเรียกว่าลูกเอกและลูกทุ้มซึ่งมีเสียงแตกต่างกันเป็นคู่แปด แต่ดั้งเดิมแล้วจะใช้คู่ห้า ในอดีตจะทำด้วยเหล็กหนาประมาณ 0.4 ซม. ยาว 10 นิ้ว กว้าง 4 นิ้ว อัดส่วนกลางให้เป็นปุ่มไว้สำหรับตี ส่วนโหม่งหล่อด้วยทองเหลือง สำเร็จรูปใช้กันมาประมาณ 60 ปี ลักษณะโหม่งจะเหมือนข้องวง การซื้อโหม่งต้องเลือกซื้อที่เข้ากับเสียงของนายโรง อาจจะซื้อมาใหม่หรือพอกชั้นอุ้งด้านใน เพื่อให้มีเสียงกลมกลืนกับเสียงของนายโรง ไม้สำหรับตีโหม่งจะใช้เพียงอันเดียว โดยปลายข้างหนึ่งจะพันด้วยผ้าหรือยางเอาไว้ ทำให้โหม่งเสียงนุ่มนวล สำหรับผู้เล่นโหม่งในบางคณะ มือหนึ่งจะตีโหม่งส่วนอีกมือหนึ่งจะตีฉิ่งหรือกรับ โดยที่จะเอาฉิ่งติดไว้ที่มุมล่างของโหม่ง วิธีตีโหม่งผู้ตีจะนั่งขัดสมาธิ ให้โหม่งวางอยู่ตรงหน้า จับไม้ตี ตีตรงกลางปุ่มด้วยน้ำหนักพอประมาณเนื่องจากโหม่งชนิดนี้มีเสียงดังกังวานยาว

สัดส่วนและวัสดุที่ใช้

- เส้นผ่าศูนย์กลางลูกโหม่งเสียง โหม่ง 13 ซม.
- เส้นผ่าศูนย์กลางลูกโหม่งเสียง ทิง 15 ซม.
- ความยาว 22.5 ซม.
- ความกว้าง 46.3 ซม.
- ความยาวไม้ตี 35 ซม.
- วัสดุ ไม้ เชือก โลหะทองเหลือง ผ้า (ไม้ตี)



ภาพประกอบ 30 ความกว้างโหม่ง



ภาพประกอบ 29 ขนาดความยาวไม้ตีโหม่ง



ภาพประกอบ 31 ความยาวของโหม่ง



ภาพประกอบ 32 เส้นผ่าศูนย์กลางโหม่ง



ภาพประกอบ 33 เส้นผ่าศูนย์กลางโหม่ง

2.6.2 นักดนตรีและผู้แสดง



ภาพประกอบ 34 ผู้ชมที่นายหวดได้ชักชวนมาร่วมสนุกในการบรรเลงดนตรี

การแสดงของคณะหวด คชการณในปัจจุบันนี้นั้นไม่มีนักดนตรีและนักแสดงประจำวงดังเช่นในยุคอดีต อันเนื่องมาจากในปัจจุบันคณะหวด คชการณนั้นมีได้รับงานเป็นจำนวนมาก ดังเช่นในอดีต อีกทั้งสมาชิกเดิมซึ่งเป็นนักดนตรีและผู้แสดงประจำวงนั้นได้แยกย้ายไปประกอบอาชีพตามภูมิลำเนาท้องถิ่นเดิม อีกทั้งบางส่วนก็ถึงแก่กรรมอันเนื่องมาจากความชราภาพ เพราะฉะนั้นในการรับจ้างประกอบพิธีกรรมในราหิธิบในแต่ละครั้งนอกจากตัวนายหวด คชการณแล้ว จึงต้องมีการว่าจ้างนักดนตรีและนักแสดงเพิ่มเติมเสมอ โดยนักดนตรีและนักแสดงในแต่ละงานอาจจะแตกต่างกันไปบ้างตามโอกาส เพราะนายหวด คชการณจะเป็นผู้ชักชวนผู้มาร่วมการแสดงเป็นนักดนตรีและผู้แสดงจึงทำให้นักดนตรีและผู้แสดงแตกต่างกันนั่นเอง

2.6.3 ลักษณะรูปแบบการกล่าวบทไหว้ครู

บทไหว้ครูในพิธีกรรมการไหว้ครูก่อนมีการแสดงมโนราห์ดิบนั้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งซึ่งจำเป็นต้องมีในทุกครั้งที่มีการประกอบพิธีกรรมการแสดงมโนราห์ดิบ เพราะหากไม่มีพิธีกรรมการไหว้ครูก็จะไม่สามารถทำการแสดงในขั้นตอนต่อไปได้ นับได้ว่าบทไหว้ครูในพิธีกรรมการไหว้ครูก่อนการแสดงมโนราห์ดิบนั้นมีความสำคัญจะขาดหายไปไม่ได้โดยเด็ดขาด

บทไหว้ครูแต่ละคณะนั้นย่อมมีความแตกต่างกัน แต่ละคณะนั้นมีบทไหว้ครูเป็นของตนเอง ทำให้บทไหว้ครูของคณะใดคณะหนึ่งนั้นจะไม่สามารถนำไปแสดงหรือเล่นในงานอื่นๆของคณะอื่นได้ ดังเช่นบทไหว้ครูของคณะหวด คชการณที่จะใช้สำหรับการประกอบพิธีแก้บนต่อพ่อท่านเจืองเท่านั้น จะนำบทไหว้ครูนี้ไปใช้เนื่องในโอกาสอื่นไม่ได้ ฉะนั้นในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงหยิบยกบทไหว้ครูมาวิเคราะห์ เนื่องจากบทไหว้ครูนั้นนอกจากจะเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคณะแล้ว บทไหว้ครูยังมีทำนองและจังหวะที่ตายตัวมากที่สุดในการแสดง เพราะในการแสดงในส่วนอื่นๆนั้นจะเป็นการแสดงในลักษณะด้นสดเป็นส่วนใหญ่ ไม่มีทำนองและจังหวะที่ตายตัวดังเช่นที่ปรากฏในบทไหว้ครู

บทไหว้ครูมีลักษณะเป็นบทการร้องเพื่อที่จะแสดงความเคารพถึงครูบาอาจารย์ของผู้แสดง โดยในบทไหว้ครูนั้นจะกล่าวถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ธรรมชาติและความเชื่อของท้องถิ่น สำหรับพิธีกรรมการไหว้ครูก่อนมีการแสดงมโนราห์ดิบนั้น ผู้ที่มารับชมการแสดงจะมีส่วนร่วมในการร้องรับเป็นลูกคู่ให้กับนายโรงด้วย เพราะฉะนั้นจึงทำให้เกิดความสนุกสนานและทำให้เกิดการมีส่วนร่วมระหว่างผู้แสดงและผู้มาชม ทั้งนี้ทำนองการร้องและรูปแบบจังหวะภายในบทไหว้ครูนั้นจะมีอยู่หลากหลายและสามารถแบ่งวรรคการร้องได้เป็นหลายวรรค สำหรับการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยจะใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลตะวันตกเป็นแนวทางของการวิเคราะห์ โดยในส่วนของการวิเคราะห์จะอธิบายในส่วนต่อไป แต่อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาวิเคราะห์นั้นจะแบ่งเป็น 4 ส่วน ได้แก่

2.6.3.1. ศึกษาเนื้อร้องของบทไหว้ครู และแบ่งเป็นวรรค

2.6.3.2. วิเคราะห์โครงสร้างบทไหว้ครูในเรื่องของเสียง เช่น กลุ่มเสียงและช่วงเสียง เป็นต้น

2.6.3.3. วิเคราะห์โครงสร้างบทไหว้ครูในเรื่องรูปแบบทำนอง กระสวนจังหวะ

2.6.3.4. รูปแบบการบรรเลงของลูกคู่

2.6.3.1 เนื้อร้องบทกล่าวไหว้ครู

ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ณ ข้างต้นว่าในขั้นตอนแรกของการแสดงจะต้องประกอบพิธีไหว้ครูก่อนเสมอ ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมากในพิธีกรรมการแสดง โดยบทกล่าวไหว้ครูของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณนั้นจะมีลักษณะดังนี้คือ

ระออ_____ (เอื้อน) _____

(วรรคที่ 1) นครนอกกะ หนะแล้วหะเลนเหอะเลน_ ลูกให้แม่นางธรณี_ “เอาหล่าว_ หะพั้งแผน_”

(วรรคที่ 2) แม่เอาหลังเข้ามาตั้งให้เป็นแท่น ได้รองตีนชาวมุขย์ “เอาหล่าว_ หะทั้งหลาย_”

(วรรคที่ 3) ฉั่นกรวดดิน เอื้อดำ แต่ถัดมาฉั่นน้ำ “เอาหล่าว_ หะรองทราย_”

(วรรคที่ 4) ณ.ขเจ้า หล่าวหรือสายขาดให้โนตี “เอาหล่าว_ หะโนนัย_”

(วรรคที่ 5) ขาลมาหล่าวหาเอื้อต้องแต่ทำนองสะเหมือนกับวัว “เอาหล่าว_ หะชักเอี้ย^ไถ_”

(วรรคที่ 6) เพลงส่ำลี้ลูกยังไม่ลืมไว้ในแต่พ่อไปไม่ลืม “เอาหล่าว_ หะน้องหนา_”

(วรรคที่ 7) รวยเอื้อรวย_ มันยังหอมแต่รส “เอาหล่าว_ หะแบ่งทาไห_”

(วรรคที่ 8) หอมมาหล่าวหะรสพลูของข้า ว่าส่งกลิ่น เพาะกะกูมา “เอาหล่าว_ หะอยู่ลี่ย_ ลี่ย_”

(วรรคที่ 9) ลมว่าวเอื้อใดแต่พัด แล้วตั้งเมฆ “เอาหล่าว_ หะขึ้นมาให้_”

(วรรคที่ 10) ลมว่าวดาวเอื้อล่ำ แต่พับได้_ แล้วด้วยลม “เอาหล่าว_ หะหระ_ ตัน”

(วรรคที่ 11) โลกคาซาก ใบเอื้อเล่นแต่กลางคืนมาเป็น “เอาหล่าว_ หะกลางวัน_”

(วรรคที่ 12) ไก่ลิงหล่าวเอื้อ ไก่ฝั่งลูกเอาออก^ กอกะซัง “เอาหล่าว_ หะตั้ง_ เป็นเรือน_”

(วรรคที่ 13) เพื่อนบ้านหล่าวหะนับเหมยปีแม่นวลทอง ส่ำลี้ “เอาหล่าว_ หะนับ_ เดือน_”

(วรรคที่ 14) ลูกออกกอกะซัง เข้ามาตั้งเป็นเลือนและเป็นแท่นที่นอน “เอาหล่าว_ หะน้อง_ นา_”

(วรรคที่ 15) ออกมาแล้วแก้วค่า ค่ำเอื้อมันมาอยู่ไ่ๆ_ เอื้อมันมาอยู่ไ่ๆ_

(วรรคที่ 16) เรามาพอจัก และเรามาพอใจ แล้วเรามาค่อยล่อง แล้วค่อยไป

(วรรคที่ 17) มีดค่าขึ้นมาไ่ๆ หะชอบใจด้วยยัง พระเวลา

(วรรคที่ 18) ไหว้พ่อตาเหมือนศิษย์ และพ่อตาเหมือนแสน หลวงคงวังเวงครูของ^ข้า_

(วรรคที่ 19) อ้อ ศรีมาลาก็เป็นครูตัน อ้อ เป็นครูตัน ลูกข้ามไม้พั่น ชะเลยหนา

(วรรคที่ 20) ไหว้พ่อตานเรื่อง นีที่เรื่องฤทธิ์ เอาะพ่เอื้อพ่เรื่องฤทธิ์ พ่สเถิดมานานแล้วหนัก หนา

(วรรคที่ 21) ยึดผมทั้งสอง แล้วประคองท้ายค้อน แล้วปลนมาวายวาง เอาวางพระเกษา

(วรรคที่ 22) ไหว้พุทัง ละธรรมมัง อะสังข์คา ลูกให้ครูอาจารย์_

(วรรคที่ 23) ไหว้ชาเหย็ด ต่อาว่าเซษฐาพี่ เอาเซษฐาพี่ ยามป่านีชอบยาม ยามเอื้อ^พระเวลา

(วรรคที่ 24) ตัวนาคให้มากะจักร แล้วเตระะโง่งให้มากะจ้ย ขอให้กระจักรักใคร่ หายด้วยนะโมพุททายะ

(วรรคที่ 25) จะตั้งสะเชลกะกาเม จะชุมนุมวะเทวา_ จาม _

วรรคเนื้อร้องบทไหว้ครู สามารถแบ่งออกได้ทั้งหมด 25 วรรค ในแต่ละวรรคจะมีความยาว 2 - 6 ห้องเพลง รวมทั้งหมดมีความยาวของห้องเพลงจำนวน 74 ห้องเพลง ในแต่ละวรรคจะมีความหมายแตกต่างกันไป แต่ในทุกๆวรรคจะแฝงไปด้วยความเชื่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์และการแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ คล้ายๆกันอยู่ในทุกๆวรรคของบทไหว้ครู

ในการกล่าวไหว้ครูนี้จะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ในส่วนแรกคือวรรคที่ 1 - 14 จะเป็นท่อนที่มีการร้องรับกันระหว่างนายโรงกับผู้ชม ซึ่งคำขึ้นต้นในการร้องรับจะเริ่มต้นด้วยคำว่า “เออกล่าว.....” แล้วตามด้วยเนื้อร้องที่ต่างกันไปในแต่ละวรรค และในส่วนที่สอง จากวรรคที่ 15 จนจบบท เป็นท่อนการร้องบทเฉพาะนายโรงเท่านั้น จะไม่มีการร้องรับในตอนท้ายของวรรค

ส่วนของวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 14 นั้นจะไม่มีการตีหรือบรรเลงเครื่องดนตรีเพราะจะเป็นการกล่าวเฉพาะบทไหว้ครู แต่อย่างไรก็ตามจะมีการบรรเลงเครื่องดนตรีรับในวรรคที่ 15 จังหวะตกของคำว่า “เอ้อ” ซึ่งผู้เล่นจะบรรเลงเป็นจังหวะตก “โน้ตตัวดำ” ไปเรื่อยๆ อัตราความช้า - เร็ว ในการบรรเลงนั้น ขึ้นอยู่กับการกล่าวบท

เนื้อร้องของบทไหว้ครูนั้นในส่วนของคำศัพท์และสำเนียงที่ใช้ในการว่าบทนั้นจะมีลักษณะเป็นคำศัพท์และสำเนียงของคนในท้องถิ่นภาคใต้โดยเฉพาะอย่างยิ่งจังหวัดสงขลา ซึ่งเป็นถิ่นกำเนิดดั้งเดิมของนายหวด คชการณ แต่อย่างไรก็ตามเนื้อร้องส่วนที่สำคัญและจะขาดไม่ได้ของบทไหว้ครูนี้ก็คือ การกล่าวถึง พ่อท่านเรื่องดังที่ปรากฏอยู่ในวรรคที่ 20 เพราะพ่อท่านเรื่องถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้คนในท้องถิ่นชุมชนบ้านบางดานให้ความเคารพและนับถือเป็นอย่างมากมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน

2.6.3.2 โครงสร้างบทไหว้ครูในเรื่องของเสียง ได้แก่

โน้ตเสียงในบทไหว้ครูนั้น มีโน้ตเสียงที่ใช้อยู่ 7 เสียง ดังนี้ $D^\# E F F^\# G G^\# A$



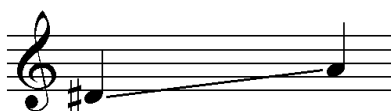
ตัวอย่างที่ 1 ของโน้ตเสียงที่ใช้ $D^\#, E, F^\#, G^\#$, (วรรคที่ 4)



ตัวอย่างที่ 2 ของโน้ตเสียงที่ใช้ F, G, A (วรรคที่ 18)



ช่วงเสียง (Range) ระดับเสียงต่ำสุดของบทไหว้ครู คือเสียง D[#] และระดับเสียงสูงสุด คือเสียง A มีความห่างกัน 4 เสียง



ตัวอย่าง ระดับเสียงโน้ตที่สูงที่สุด เสียง A (วรรคที่ 18)



ตัวอย่าง ระดับเสียงโน้ตที่ต่ำที่สุด เสียง D[#] (วรรคที่ 4)



2.6.3.3 ลักษณะโครงสร้างบทไหว้ครูในเรื่องรูปแบบทำนอง กระสวนจังหวะ
- ทำนองในรูปแบบของตัวโน้ต



บทไหว้ครู

NO TEMPO

Voice

วรรคที่ ๑

วะ ออ น ทร นอก กะ หนะ แลัว แหะ เลิน เอ้อ

4

วรรคที่ ๒

เลิน ลูก ไหว้ แม่ นาง ฐ ฐ ณี เอา หล้า แหะ พึง แพน แม่ เอา หล้า เข้า มา ตั้ง ให้ เป็น แทน ได้ ร้อง ตื่น

7

วรรคที่ ๓

ชาว ม นุษย์ เอา หล้า แหะ หึง หลาย ฉ้น กรวด ดิน เอ้อ ด้า แต่ กัด มา ฉ้น น้า เอา

10

วรรคที่ ๔

หล้า แหะ ้อง หราย ณ. ข เจ้า หล้า หรือ สาย ขาด ให้ โน ดี เอา หล้า แหะ โน นัย

13

วรรคที่ ๕

ชาล มา หล้า ชา เอ้อ ต้อง แต่ ทำ ้อง สะ เหมือน กับ ว้า เอา หล้า แหะ ชัก เอ้ย ไถ

16

วรรคที่ ๖

วรรคที่ ๗

เพลง ส่า สี้ ลูก ยัง ไม่ สิม ไร่ ใน แต่ พ่อ ไป ไม่ สิม เอา หล้า แหะ ้อง หนา ร่าย เอ้อ ร่าย มั่น ยัง

19

วรรคที่ ๘

หอม แต่ รส เอา หล้า แหะ แป้ง ทา ไห หอม มา หล้า แหะ รส พรุ ของ ข้า ว่า ส่ง กลิ่น เพราะ ฤ

22 วรรคที่ ๙

มา เอา หล้า แหะ ยู ลัย ลัย ลม ว่าา เอื้อ ไต่ แต่ พัด แล้ว ตั้ง เมฆ เอา หล้า แหะ ขึ้น มา ให้

26 วรรคที่ ๑๐

ลม ว่าา ดาว เอื้อ ล้า แต่ พัด ไต่ แล้ว ด้วย ลม เอา หล้า แหะ หลา ตัน

29 วรรคที่ ๑๑

โล่ คา ซาก โบ เอื้อ แล่น แต่ กลาง คิน มา เป็น เอา หล้า แหะ กลาง วัน ไ้ ลิง หล้า เอื้อ ไ้ ผิง

32 วรรคที่ ๑๒

ลูก เอา ออก กอ กะ ชิง เอา หล้า แหะ ตั้ง เป็น เรือ่น เพื่อน บ่าน หล้า แหะ บับ เหมย ปี แม่ แวล ทอง ส่า หล้า

35 วรรคที่ ๑๔

เอา หล้า แหะ บับ เดือน ลูก ออก กอ กะ ชิง เข้า มา ตั้ง เป็น เลื่อน และ เป็น แทน ที่ แอน เอา

38 วรรคที่ ๑๕

หล้า แหะ โน้ง หนา ถอ คำ มา แล้ว แก้ว คำ คำ เอื้อ มัน มา อยู่ ลัย ลัย

41 วรรคที่ ๑๖

เอื้อ มัน มา อยู่ ลัย ลัย เรา มา พอ จัก แล้ว เรา มา พอ โง่ แล้ว เรา มา ค่อย ส่อง แล้ว ค่อย ไป มิด คำ ขึ้น มา

44 วรรคที่ ๑๘

ไล่ ไล่ แหะ ขอบ ใจ ด้วย ยัง พระ เา ลา ไ้ พอ ตา เหมือน ศิษย์ และ พอ ตา เหมือน แสน หลาง คง วัง

ทำนองการว่าบท การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic Progression)

- การเคลื่อนที่แบบตามขั้นหรือแบบต่อเนื่อง (Conjunct Motion) มีการใช้

ดังนี้

บทไหว้ครู

NO TEMPO

Voice

วรรคที่ ๑

วะ ออ

น ะ คร อก กะ หนะ แล้ว แหะ เลิน เอ้อ

วรรคที่ ๒

เลิน ลูก ไหว้ แม่ นาง ฐ ฐ ณี เอา หล้า แหะ พิง แพน แม่ เอา หล้า เข้า มา ตั้ง ให้ เป็น แทน ได้ รอง ตื่น

วรรคที่ ๓

ชา ม ญะย เอา หล้า แหะ หัง หลาย ฉัน กรวด ดิน เอ้อ ด่า แต่ ถัด มา ฉัน น้า เอา

วรรคที่ ๔

หล้า แหะ ออง ทราย ณ. ข เจ้า หล้า หรือ สาย ขาด ให้ โน ดี เอา หล้า แหะ โน นัย

วรรคที่ ๕

ชาล มา หล้า ชา เอ้อ ต้อง แต่ ทำ แอง สะ เหมือน กับ ว่า เอา หล้า แหะ ชัก เอ๊ย ไก

วรรคที่ ๖

เพลง สำ ลัก ยัง ไม่ สิม ไร ใน แต่ พ่อ ไป ไม่ สิม เอา หล้า แหะ นื่อง หนา

วรรคที่ ๗

ราย เอ้อ ราย มิน ยัง

วรรคที่ ๘

หอม แต่ รส เอา หล้า แหะ แป้ง ทา ไห หอม มา หล้า แหะ รส พรุ ของ ช่า ว่า ส่ง กลิ่น เพราะ ฤ

22 วรรคที่ ๙



มา เอา หล้า แหะ ยู สีย สีย ลม ว่าว เอ้อ โด แต่ พัด แล้ว ตั้ง เมฆ เอา หล้า แหะ ขึ้น มา ให้

26 วรรคที่ ๑๐



ลม ว่าว ดา เอ้อ ล้า แต่ พัด โต แล้ว ด้วย ลม เอา หล้า แหะ หลา ตัน

29 วรรคที่ ๑๑ วรรคที่ ๑๒



โลก คา ซาก โบ เอ้อ แล่น แต่ กลาง คิน มา เป็น เอา หล้า แหะ กลาง วัน ไก่ ลิง หล้า เอ้อ ไก่ ผิง

32 วรรคที่ ๑๓



ลูก เอา ออก กอ กะ ชิง เอา หล้า แหะ ตั้ง เป็น เรือแ่น เพื่อน บ้าน หล้า แหะ โบ เหมย ปี แม่ นวล ทอง สำ หล้า

35 วรรคที่ ๑๔



เอา หล้า แหะ โบ เดือน ลูก ออก กอ กะ ชิง เข้า มา ตั้ง เป็น เสือ และ เป็น แพน ที่ นอน เอา

38 วรรคที่ ๑๕



หล้า แหะ โน้ง หนา ออ คำ มา แล้ว แก้ว คำ คำ เสือ มัน มา อยู่ สีย สีย

41 วรรคที่ ๑๖ วรรคที่ ๑๗



เสือ มัน มา อยู่ สีย สีย เรา มา พอ จัก แล้ว เรา มา พอ ใจ แล้ว เรา มา ค่อย ส่อง แล้ว ค่อย ไป มีด คำ ขึ้น มา

44 วรรคที่ ๑๘



โลไล แหะ ขอบ ใจ ด้วย ยิง พระ เว ลา ให้ พ่อ ตา เหมือน ศิษย์ และ พ่อ ตา เหมือน แสน หลวง คง วัง

- การเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นหรือแบบไม่ต่อเนื่อง (Disjunct motion) มี
การใช้ดังนี้

บทไหว้ครู

NO TEMPO

Voice

วรรคที่ ๑

วะ ออ เน คร นอก กะ หนะ แล้ว แหะ เลิน เอ้อ

วรรคที่ ๒

เลิน ลูก ไหว้ แม่ นาง ธ ร ณี เอา หล้า แหะ พึง แพน แม่ เอา หล้า เข้า มา ตั้ง ให้ เป็น แทน ได้ รอง ดิน

วรรคที่ ๓

ชา ม นุษย์ เอา หล้า แหะ พึง หล้า ฉ้น กรวด ดิน เอ้อ ด่า แต่ ถัด มา ฉ้น นำ เอา

วรรคที่ ๔

หล้า แหะ ออง ทราย ณ. ข เจ้า หล้า หรือ สาย ขาด ให้ โน ดี เอา หล้า แหะ โน เน

วรรคที่ ๕

ชาล มา หล้า ชา เอ้อ ต้อง แต่ ทำ นอง สะ เหมือน กับ วัว เอา หล้า แหะ ชัก เอ้ย ไก

วรรคที่ ๖

เพลง ส่า ลัก ยัง ไม่ สิม ไร ใน แต่ พ่อ ไป ไม่ สิม เอา หล้า แหะ โอง หนา ราย เอ้อ ราย มิน ยัง

วรรคที่ ๗

วรรคที่ ๘

หอม แต่ รส เอา หล้า แหะ แป้ง ทา ไห หอม มา หล้า แหะ รส พรุ ของ ข้า ว่า สง กลิ่น เพราะ ฤ

22 วรรคที่ ๙

มา เอา หล้า แหะ ยู ลัย ลัย ลม ว่าา เอ้อ ไต่ แต่ พัด แล้ว ตั้ง เมฆ เอา หล้า แหะ ขึ้น มา ให้

26 วรรคที่ ๑๐

ลม ว่าา ดาว เอ้อ ล้า แต่ พัด ไต่ แล้ว ด้วย ลม เอา หล้า แหะ หลา ตัน

29 วรรคที่ ๑๑ วรรคที่ ๑๒

โลก คา ชาก โบ เอ้อ แล่น แต่ กลาง คิน มา เป็น เอา หล้า แหะ กลาง วัน ไก่ ลิง หล้า เอ้อ ไก่ ผิง

32 วรรคที่ ๑๓

ลูก เอา ออก กอ กะ ชัง เอา หล้า แหะ ตั้ง เป็น เรือน เพื่อน บ้าน หล้า แหะ บั๊บ เหมย ปี แม่ นวล ทอง ส่า หล้า

35 วรรคที่ ๑๔

เอา หล้า แหะ บั๊บ เดือน ลูก ออก กอ กะ ชัง เข้า มา ตั้ง เป็น เลื่อน และ เป็น แทน ที่ แอน เอา

38 วรรคที่ ๑๕

หล้า แหะ โน้ง หนา ออ คำ มา แล้ว แก้ว คำ คำ เอ้อ มัน มา อยู่ ลัย ลัย

41 วรรคที่ ๑๖ วรรคที่ ๑๗

เอ้อ มัน มา อยู่ ลัย ลัย เรา มา พอ จัก แล้ว เรา มา พอ โง่ แล้ว เรา มา ค่อย ส่อง แล้ว ค่อย ไป มิด คำ ขึ้น มา

44 วรรคที่ ๑๘

ไล่ ไล่ แหะ ชอบ ใจ ด้วย ยัง พระ เา ลา ไหว้ พ่อ ตา เหมือน สิชย์ และ พ่อ ตา เหมือน แสน หลวง คง วัง

47 วรรคที่ ๑๙

เวง ครุ ของ ชำ อ้อ ศรี มา ลา นี้ ก็ เป็น ครุ ตัน อ้อ เป็น ครุ ตัน ลูก ชำม ไม่

51 วรรคที่ ๒๐

พัน ษะ เลย หนา ไหว้ พ่อ ท่าน เรื่อง นี้ ที่ เรื่อง ฤทธิ เอะ พ่อ เอื้อ พ่อ เรื่อง ฤทธิ พ่อ สะ

54 วรรคที่ ๒๑

ถิต มา นาน แล้ว หนัก หนา ฮัด ผม ทั้ง สอง แล้ว ประ คอง ห้าย ตอน แล้ว ปลน มา วาย วาง

57 วรรคที่ ๒๒

เอา วาง พระ เก ษา ไหว้ พุท ธัง ละ ธรรม มัง อะ สังข์ คา ลูก ไหว้ ครู อา จารย์

61 วรรคที่ ๒๓

ไหว้ ซา เหยด ต่อ ว่า เชษ ฐา ฬี เอา เชษ ฐา ฬี ยาม ป่า นี้ ชอบ ยาม ยาม เอื้อ พระ เา ลา

66 วรรคที่ ๒๔

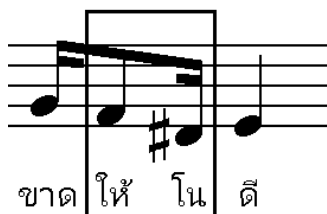
ตัว นาค ให้ มา กระ จักร แล้ว เตะระ โบง ให้ มา กระ จัย ขอ ให้ กระ จักร รัก ใคร หาย ด้วย นะ โม พุท

70 วรรคที่ ๒๕

ธา ยะ จะ ตั้ง สะ เข ละ กา เม จะ ชุม นุ่ม ะ เท วา จาม

ส่วนการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามชั้นหรือแบบไม่ต่อเนื่อง (Disjunct motion) มีทั้งหมด 24 ครั้ง ชั้นคู่ที่พบในการดำเนินทำนองคือ คู่3

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 11



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 16



ตัวอย่างที่ 3 ห้องที่ 38



ตัวอย่างที่ 4 ห้องที่ 46



(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ข้ามชั้น แบบคู่3)

- การเคลื่อนที่แบบซ้ำลักษณะ เสียงเดิม (Repetition) มีการใช้ดังนี้

บทไหว้ครู

NO TEMPO

Voice

วรรคที่ ๑

วะ ออ น คร นอก กะ หนะ แล้ว แหะ เลิน เอ้อ

4

วรรคที่ ๒

เลิน ลูก ไหว แม่ นาง ๕ ร ณี เอา หล้า แหะ พึง แพน แม่ เอา หลัง เข้า มา ตั้ง ให้ เป็น แทน ได้ รอง ดิน

7

วรรคที่ ๓

ชา ม นุษย์ เอา หล้า แหะ พึง หลาย ฉั่น กรวด ดิน เอ้อ ด่า แต่ ถัด มา ฉั่น นา เอา

10

วรรคที่ ๔

หล้า แหะ ออง หราย ญ. ข เจ้า หล้า หรือ สาย ขาด ให้ โน ตี เอา หล้า แหะ โน โย

13

วรรคที่ ๕

ชาล มา หล้า ชา เอ้อ ต้อง แต่ ทำ นอง สะ เหมือน กับ วัว เอา หล้า แหะ ชัก เอ้ย ไก่

16

วรรคที่ ๖

เพลง สำ ลัก ยัง ไม่ สิม ไร่ โน แต่ ฟอ ไป ไม่ สิม เอา หล้า แหะ นอง หนา รวย เอ้อ รวย มั่น ยัง

19

วรรคที่ ๘

หอม แต่ รส เอา หล้า แหะ แป้ง ทา ไห หอม มา หล้า แหะ รส พู ของ ข้า ว่า ส่ง กลิ่น เพราะ ฤ

22 วรรคที่ ๙



มา เอา หล้า แหะ ยู ลัย ลัย ลม ว่า เอื้อ ได แต่ พัด แล้ว ตั้ง เมฆ เอา หล้า แหะ ขึ้น มา ให้

26 วรรคที่ ๑๐



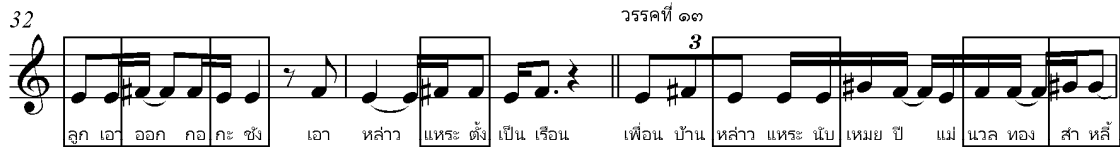
ลม ว่าว ดาว เอื้อ ล้า แต่ พัด โต แล้ว ด้วย ลม เอา หล้า แหะ หลา ตัน

29 วรรคที่ ๑๑



โลก คา ขาก โบ เอื้อ แล่น แต่ กลาง คิน มา เป็น

32 วรรคที่ ๑๒



เอา หล้า แหะ กลาง วัน ไ้ ลิง หล้า เอื้อ ไ้ ผิง

35 วรรคที่ ๑๓



ลูก เอา ออก กอ กะ ชิง เอา หล้า แหะ ตั้ง เป็น เรือน เพื่อน บ้าน หล้า แหะ นั้ เหมย ปี แม่ แวล ทอง สำ หลั

38 วรรคที่ ๑๔



เอา หล้า แหะ นั้ เดือน ลูก ออก กอ กะ ชิง เข้า มา ตั้ง เป็น เลื่อน และเป็น แท่น ที่นอน เอา

41 วรรคที่ ๑๕



หล้า แหะ โน้ง หน้า ออ คำ มา แล้ว แก้ว คำ คำ เอื้อ มั่น มา อยู่ ลัย ลัย

44 วรรคที่ ๑๖



เอื้อ มั่น มา อยู่ ลัย ลัย เรา มา พอ จัก แล้ว เรา มา พอ โง้ง แล้ว เรา มา ค่อย ส่อง แล้ว ค่อย ไป มีด คำ ขึ้น มา

44 วรรคที่ ๑๗



ไล ไล แหะ ขอบ ใจ ด้วย ยัง พระ เา ลา ไห้ พ่อ ตา เหมือน ศิษย์ และ พ่อ ตา เหมือน แสน หลาง คง วัง

พบว่ามีการเคลื่อนที่แบบซ้ำลักษณะเสียงเดิม (Repetition) ทั้งหมด 92 ครั้ง เสียงที่พบในการเคลื่อนที่ซ้ำเสียงคือ E, F, F[#], G, G[#], A ซึ่งสามารถแบ่งจำนวนในการเคลื่อนที่ซ้ำเสียงในแต่ละเสียงได้ดังนี้

- การเคลื่อนที่ซ้ำเสียง E เสียงเดิม 40 จุด พบการเคลื่อนที่ซ้ำเสียงในห้องที่ 3, 4 - 5, 6, 7, 9 - 10, 11, 12, 13, 16, 17, 21 - 22, 24, 27 - 28, 29, 30, 32, 34, 36, 37 - 38, 39, 41 - 42, 43, 44, 45, 46, 51 - 52, 53, 61, 68 - 69

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 3



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 11



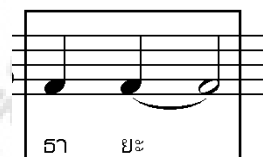
(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ซ้ำเสียง E เสียงเดิม)

- การเคลื่อนที่ซ้ำเสียง F เสียงเดิม 15 จุด พบการเคลื่อนที่ซ้ำเสียงในห้องที่ 44, 46 - 47, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 70, 71, 72 - 73

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 57



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 70



(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ซ้ำเสียง F เสียงเดิม)

- การเคลื่อนที่ซ้ำเสียง F[#] เสียงเดิม 30 จุด พบการเคลื่อนที่ซ้ำเสียงในห้องที่ 6, 8, 10, 12, 14, 20, 21, 22 - 23, 25, 29, 30 - 31, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 48 - 49, 50, 51,

ตัวอย่างที่ 1 ห้องที่ 8



ตัวอย่างที่ 2 ห้องที่ 20



(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ซ้ำเสียง F[#] เสียงเดิม)

- การเคลื่อนที่ซ้ำเสียง G เสียงเดิม 1 จุด พบการเคลื่อนที่ซ้ำเสียงในห้องที่ 45 - 46

ตัวอย่าง ห้องที่ 45 - 46



(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ต่ำเสียง G เสียงเดิม)

- การเคลื่อนที่ต่ำเสียง G[#] เสียงเดิม 5 จุด พบการเคลื่อนที่ต่ำเสียงในครั้งที่ 5, 11, 16,

26, 34,

ตัวอย่างที่ 1 ครั้งที่ 11



หลาว หรือ สาย ขาด ให้ โน ตี

ตัวอย่างที่ 2 ครั้งที่ 26



ลม ว่าว ดาว เอ้อ ล้า แต่ พัด โต

(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ต่ำเสียง G[#] เสียงเดิม)

- การเคลื่อนที่ต่ำเสียง A เสียงเดิม 1 จุด พบการเคลื่อนที่ต่ำเสียงในครั้งที่ 46

ตัวอย่าง ครั้งที่ 46



ดา เหมือน แสน หลวง

(ตัวอย่างการเคลื่อนที่ต่ำเสียง A เสียงเดิม)

สรุปผลการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ทำนองการกล่าวบทไหว้ครู

จากการศึกษารูปแบบการเคลื่อนที่ทำนอง สรุปได้ว่าการใช้รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองมีทั้งหมด 3 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบต่อเนื่อง การเคลื่อนที่แบบไม่ต่อเนื่อง และการเคลื่อนที่แบบต่ำเสียงเดิม เนื่องจากช่วงเสียงของกลุ่มเสียงที่ใช้ในการกล่าวบทไหว้ครูนั่นไม่กว้างมากนัก จึงทำให้พบการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบต่อเนื่อง 113 ครั้ง และรูปแบบต่ำเสียงจำนวน 92 ครั้ง ซึ่งมากกว่าที่จะพบ รูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองในรูปแบบไม่ต่อเนื่อง เพียงในจำนวนการใช้เพียง 24 ครั้ง

- ลักษณะของกระสวนจังหวะแนวทำนองที่ปรากฏในแต่ละวรรค ซึ่งมีทั้งหมดดังนี้

บทไหว้ครู

NO TEMPO

Voice

วรรคที่ ๑

วรรคที่ ๒

วรรคที่ ๓

วรรคที่ ๔

วรรคที่ ๕

วรรคที่ ๖

วรรคที่ ๗

วรรคที่ ๘

22 วรรคที่ ๙

26 วรรคที่ ๑๐

29 วรรคที่ ๑๑ วรรคที่ ๑๒

32 วรรคที่ ๑๓

35 วรรคที่ ๑๔

38 วรรคที่ ๑๕

41 วรรคที่ ๑๖ วรรคที่ ๑๗

44 วรรคที่ ๑๘

47 วรรคที่ ๑๙

51 วรรคที่ ๒๐

54 วรรคที่ ๒๑

57 วรรคที่ ๒๒

61 วรรคที่ ๒๓

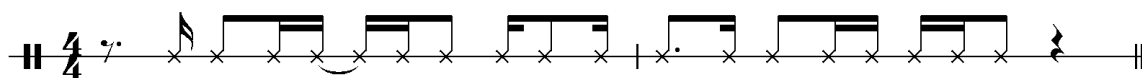
66 วรรคที่ ๒๔

70 วรรคที่ ๒๕



รูปแบบกระสวนจังหวะ รูปแบบของกระสวนจังหวะทำนองเพลงมีหลายรูปแบบ โดยทางผู้วิจัยได้แยก รูปแบบกระสวนจังหวะตามการเคลื่อนที่ทำนองอย่างต่อเนื่อง จากห้องที่ 3 - 73 โดยสามารถจำแนกการวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

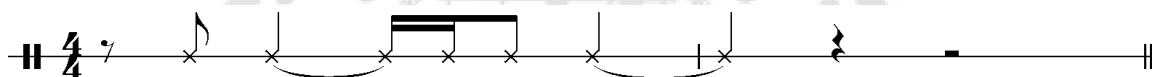


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 3 - 4 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

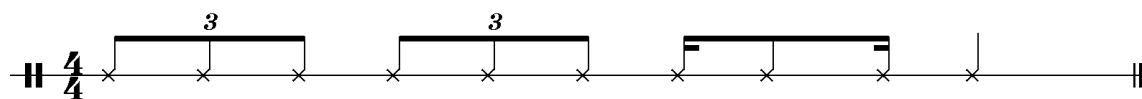


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 พบจำนวนการใช้ 3 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 4 - 5, 9 - 10, 27 - 28 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 11 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 12 - 13 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 13 - 14 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 23 - 24 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 24 - 25 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

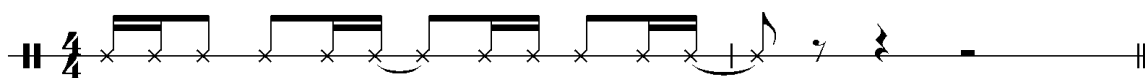


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 18 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 26 - 27 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 19 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

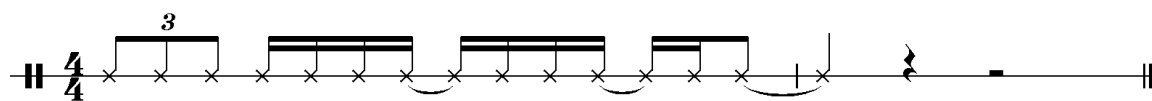


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 19 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 29 - 30 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 23 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

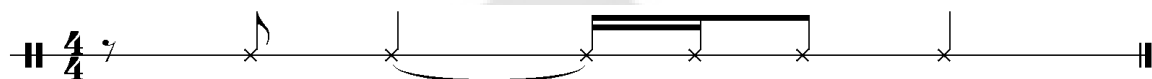


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 23 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 34 - 35 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 24 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

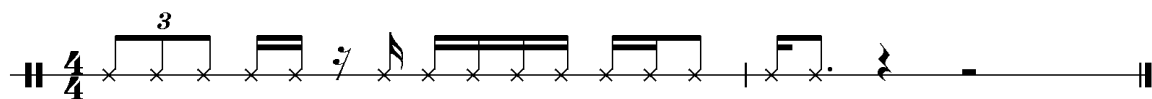


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 24 พบจำนวนการใช้ 3 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 22 - 23, 35 - 36, 37 - 38 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 25 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 25 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 36 - 37 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 29 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

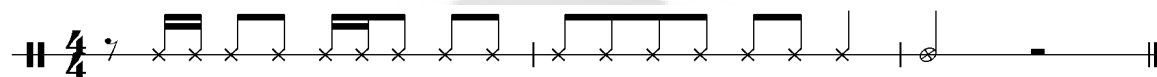


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 29 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 43 - 44 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 30 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 30 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 45 - 47 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 31 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

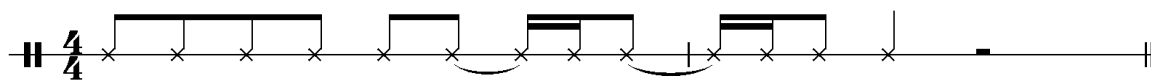


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 31 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 48 - 49 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจันทะที่ 32 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

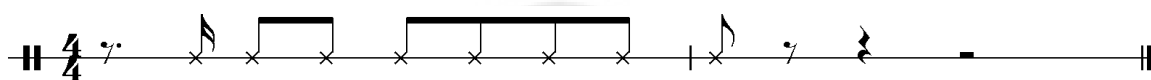


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 32 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 50 - 51 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจันทะที่ 33 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

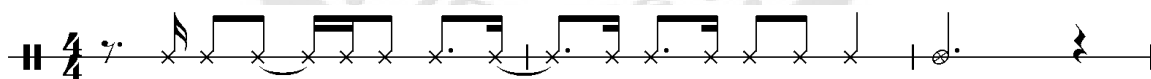


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 33 พบจำนวนการใช้ 2 ครั้ง

ปรากฏในข้อที่ 46, 51 - 52 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจันทะที่ 34 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

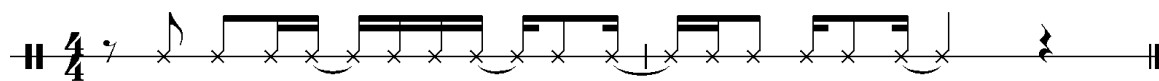


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 34 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในข้อที่ 52 - 55 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 35 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 35 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 55 - 57 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 36 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

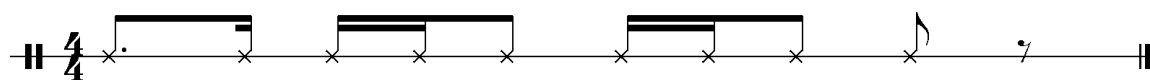


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 36 พบจำนวนการใช้ 3 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 57 - 58, 59 - 60, 64 - 65 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 37 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

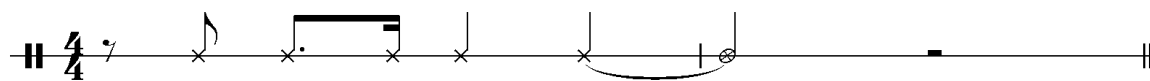


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 37 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 58 - 59 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 38 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



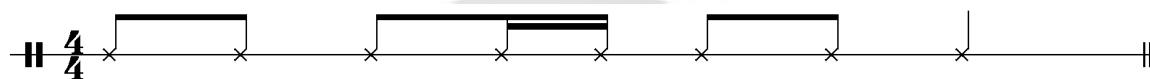
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 28 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 59 - 61 ดังนี้

ห้องที่ 59 - 61



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 39 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



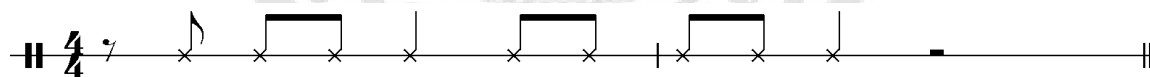
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 39 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 61 - 62 ดังนี้

ห้องที่ 61 - 62



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 40 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 40 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 62 - 64 ดังนี้

ห้องที่ 62 - 64



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 41 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 41 พบจำนวนการใช้ 3 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 50 - 51, 66 - 67, 67 - 68 ดังนี้

ห้วงที่ 66 - 67



ห้วงที่ 67 - 68



ห้วงที่ 50 - 51



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 42 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 42 พบจำนวนการใช้ 2 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 50 - 51, 67 - 68 ดังนี้

ห้วงที่ 67 - 68



ห้วงที่ 50 - 51



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 43 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

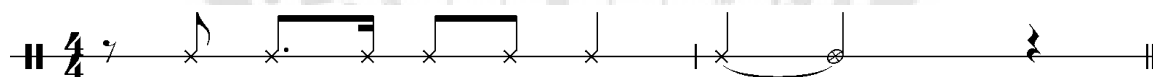


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 43 พบจำนวนการใช้ 4 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 46 - 47, 50, 52, 68 - 69 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 44 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 44 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 69 - 70 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 45 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

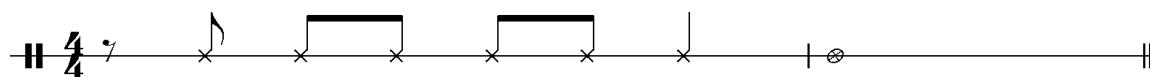


รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 45 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้วงที่ 71 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 46 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 46 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในท้องที่ 72 - 73 ดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะทำนองอย่างต่อเนื่อง จากท้องเพลงที่ 3 - 73 นั้นสามารถแยกออกได้ 46 รูปแบบ โดยการสังเกตทำนองที่มีการมีเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่องนั้นสามารถสรุปจำนวนครั้งการใช้ในแต่ละรูปแบบทำนอง ได้ตามตารางที่ปรากฏ ดังนี้

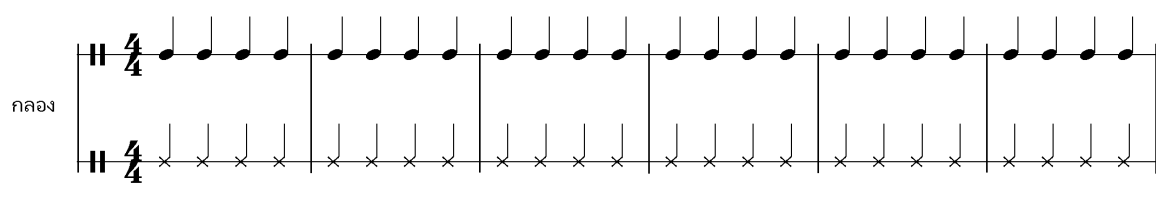
ตาราง 1 ตารางสรุปจำนวนการใช้รูปแบบกระสวนจังหวะ (บทไหว้ครู)

ตารางสรุปจำนวนครั้งในการใช้รูปแบบต่างๆ		
จำนวนครั้งที่พบการใช้ทำนอง	รูปแบบที่	คำอธิบาย
พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง	1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองจำนวน 39 รูปแบบ
พบจำนวนการใช้ 2 ครั้ง	33, 42	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองจำนวน 2 รูปแบบ
พบจำนวนการใช้ 3 ครั้ง	2, 24, 36, 41	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองจำนวน 4 รูปแบบ
พบจำนวนการใช้ 4 ครั้ง	43	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองจำนวน 1 รูปแบบ

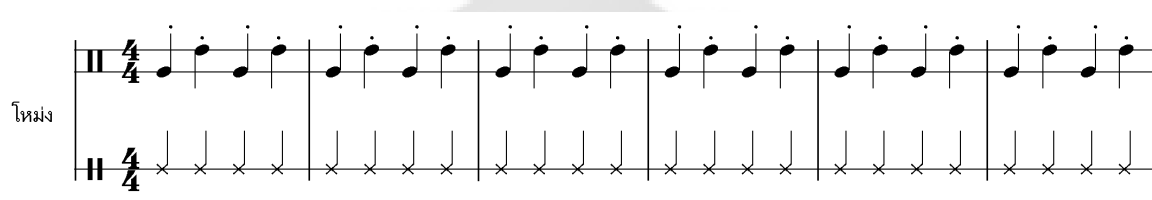
2.6.3.4 รูปแบบการบรรเลงของลูกคู่ สำหรับการบรรเลงดนตรีนั้นจะบรรเลงรับในช่วงท้ายจบจากการกล่าวบทไหว้ครู การบรรเลงนั้นจะมีความยาวไม่มากนัก ส่วนการกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) ในบทไหว้ครูนั้น จะใช้เครื่องดนตรีทั้งหมด 3 ชิ้น ในการประกอบจังหวะ

คือ กลอง โหม่ง และฉิ่ง ซึ่งจะเริ่มบรรเลงในหน้าที่ 40 - 73 ซึ่งกะสวนจังหวะในการบรรเลงสามารถบันทึกในรูปแบบโน้ตได้ดังนี้

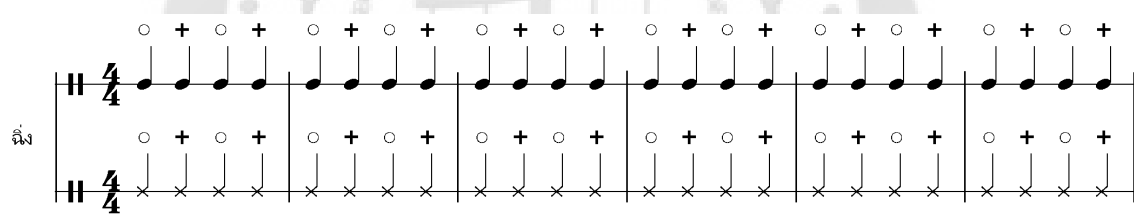
กะสวนจังหวะที่พบในทางกลอง



กะสวนจังหวะที่พบในทางโหม่ง



กะสวนจังหวะที่พบในทางฉิ่ง



กะสวนจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะ ในบทไหว้ครูนั้นเริ่มตั้งแต่หน้าที่ 40 - 73 พบว่ากะสวนจังหวะของทั้ง 3 เครื่อง กลอง โหม่ง และฉิ่งนั้น มีจังหวะในรูปแบบเดียวกันทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบ คือรูปแบบ จังหวะตก (โน้ตตัวดำ)

2.6.4 จังหวะของหน้าทับโหมโรง ที่ใช้ในการบรรเลงนำก่อนกล่าวบทไหว้ครู ซึ่งจะใช้เครื่องดนตรีทั้งหมด 4 ชิ้นด้วยกัน คือ กลองทับ กลอง โหม่ง และฉิ่ง ซึ่งล้วนแต่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบทั้งสิ้น

โหมโรง

♩ = 90

กลองทับ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

6

ทับ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

10

ทับ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

14

หับ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

18

หับ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

23

หับ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

2.6.4.1 โครงสร้างทำนองหน้าทับ

- รูปแบบการบรรเลงของกลองทับ สามารถแบ่งได้ 18 รูปแบบ จากการแบ่งรูปแบบ ละ 1 ห้องเพลง ซึ่งรูปแบบจังหวะทั้ง 18 รูปแบบมีดังต่อไปนี้

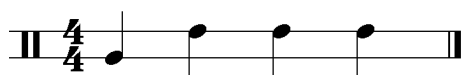
- รูปแบบที่ 1 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 1



- รูปแบบที่ 2 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 3 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 3



- รูปแบบที่ 4 พบการใช้ 16 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 5 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



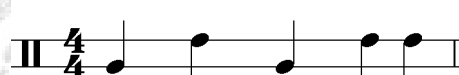
- รูปแบบที่ 6 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 7 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 8 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 9 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



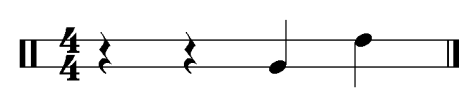
- รูปแบบที่ 10 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



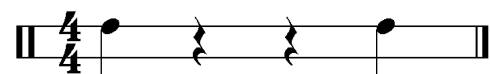
- รูปแบบที่ 11 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่



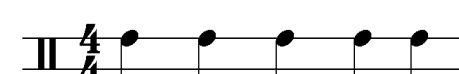
- รูปแบบที่ 12 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



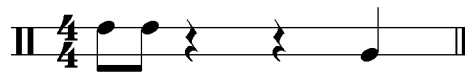
- รูปแบบที่ 13 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 14 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



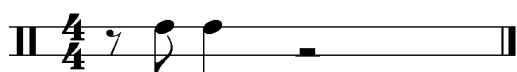
- รูปแบบที่ 15 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2 - รูปแบบที่ 16 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 17 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2 - รูปแบบที่ 18 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



- รูปแบบที่ 19 พบการใช้ 1 ครั้ง ในห้องเพลงที่ 2



จากรูปแบบการบรรเลงของกลองทับ จากห้องเพลงที่ 1 - 39 นั้นสามารถแยกออกได้ 19 รูปแบบ โดยการสังเกตทำนองการเคลื่อนที่ของหน้าทับนั้นสามารถสรุปจำนวนครั้งการใช้ในแต่ละรูปแบบการบรรเลง ได้ตามตารางที่ปรากฏ ดังนี้

ตาราง 2 ตารางสรุปจำนวนการใช้รูปแบบหน้าทับ

ตารางสรุปจำนวนครั้งในการใช้รูปแบบต่างๆ จาก 19 รูปแบบ		
จำนวนครั้งที่พบการใช้ทำนอง	รูปแบบที่	คำอธิบาย
พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง	1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ ทำนองจำนวน 16 รูปแบบ
พบจำนวนการใช้ 3 ครั้ง	7	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ ทำนองจำนวน 1 รูปแบบ
พบจำนวนการใช้ 4 ครั้ง	12	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ ทำนองจำนวน 1 รูปแบบ
พบจำนวนการใช้ 16 ครั้ง	4	พบรูปแบบการเคลื่อนที่ ทำนองจำนวน 1 รูปแบบ

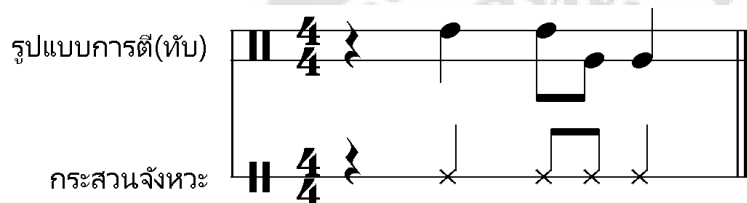
ซึ่งลักษณะดังกล่าวปรากฏในแนวทำนองของบทเพลงตามห้องเพลงดังนี้

ห้องเพลงที่ 1 → 10

1	2	3	4	4	4	4	4	4	4
5	6	7	4	4	4	7	8	9	4
4	10	4	4	7	4	4	11	12	12
12	12	13	14	15	16	17	18	19	

- รูปแบบกระสวนจังหวะ ของกลองทับ จากห้องที่ 1 – 39 สามารถแบ่ง
ออกเป็น 17 รูปแบบดังต่อไปนี้

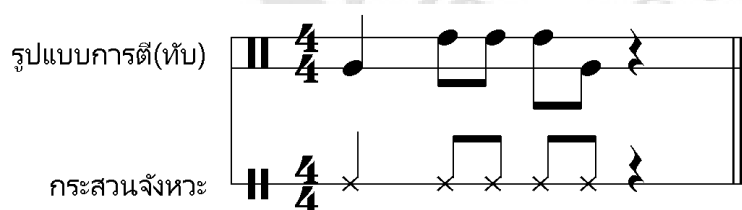
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 1 พบ จำนวน 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 1

รูปแบบกระสวนจังหวะ 2 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 2 พบ จำนวน 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 2

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 3 พบ จำนวน 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 3

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 4 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบทำนองที่ 4 พบ จำนวน 16 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 4 - 10, 14 - 16, 20 - 21, 23 - 24, 26 - 27

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 5 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

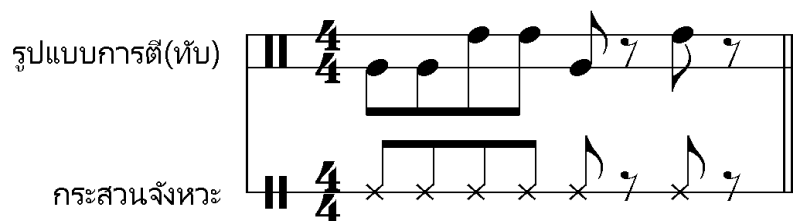
รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 5 พบ จำนวน 4 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 11, 13, 17, 25

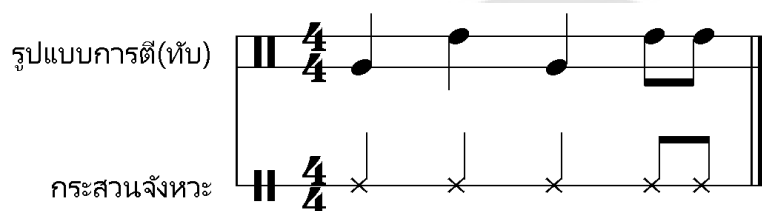
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 6 พบ จำนวน 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 12

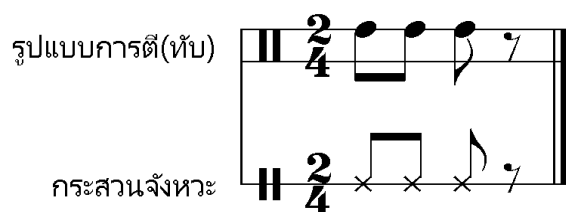
รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 7 พบ จำนวนการใช้ 2 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 18, 34

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 8 พบ จำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 19

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 9 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้



รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 9 พบ จำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในห้องที่ 22

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 10 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 10 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง
ปรากฏในท้องที่ 28

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 11 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 11 พบจำนวนการใช้ 4 ครั้ง
ปรากฏในท้องที่ 29 - 32

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 12 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 12 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง
ปรากฏในท้องที่ 33

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 13 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 13 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง
ปรากฏในท้องที่ 35

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 14 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 14 พบ จำนวน 1 ครั้ง

ปรากฏในท้องที่ 36

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 15 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 15 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในท้องที่ 37

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 16 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในท้องที่ 38

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17 มีลักษณะรูปแบบทำนองดังนี้

รูปแบบการตี(ทับ)

กระสวนจังหวะ

รูปแบบกระสวนจังหวะที่ 17 พบจำนวนการใช้ 1 ครั้ง

ปรากฏในท้องที่ 39

จากการแยกศึกษาในแต่ละรูปแบบกระสวนจังหวะสามารถสรุปจำนวนครั้งในการใช้รูปแบบ ดังนี้

ตาราง 3 ตารางสรุปจำนวนการใช้รูปแบบกระสวนจังหวะ (หน้าทับ)

ตารางสรุปจำนวนการใช้ ในแต่ละรูปแบบกระสวนจังหวะ													
จำนวนการใช้	รูปแบบทำนองที่												
จำนวนการใช้ 1 ครั้ง	1	2	3	6	8	9	10	12	13	14	15	16	17
จำนวนการใช้ 4 ครั้ง	5	11											
จำนวนการใช้ 2 ครั้ง	7												
จำนวนการใช้ 16 ครั้ง	4												

ซึ่งลักษณะดังกล่าวปรากฏในแนวทำนองของบทเพลงตามห้องเพลงดังนี้

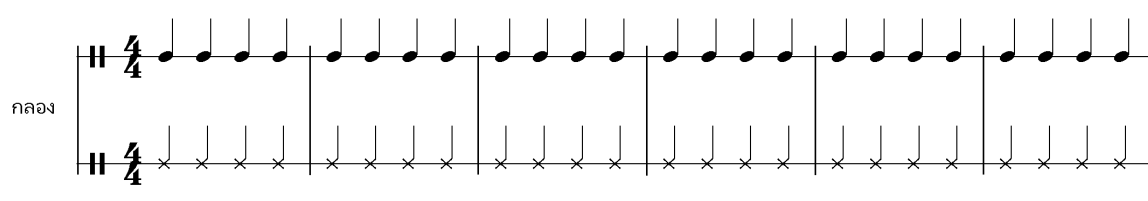
ห้องเพลงที่ 1 → 10

1	2	3	4	4	4	4	4	4	4
5	6	5	4	4	4	5	7	8	4
4	9	4	4	5	4	4	10	11	11
11	11	12	7	13	14	15	16	17	

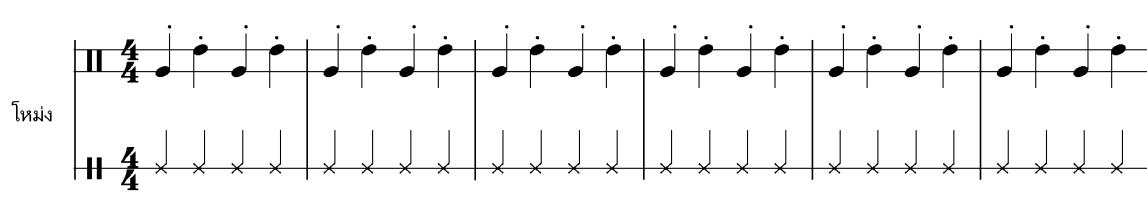
2.6.4.2 รูปแบบการบรรเลงลูกคู่ สำหรับการบรรเลงดนตรีนั้นจะบรรเลงก่อน

เริ่มกล่าวบทไหว้ครู โดยจะมีความยาวไม่มากนัก ส่วนกระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) ในบทไหว้ครูนั้น จะใช้เครื่องดนตรีทั้งหมด 3 ชิ้น ในการประกอบจังหวะ คือ กลอง โหม่ง และฉิ่ง ซึ่งจะเริ่มบรรเลงในห้องที่ 2 - 39 ซึ่งกระสวนจังหวะในการบรรเลงสามารถบันทึกในรูปแบบโน้ตได้ดังนี้

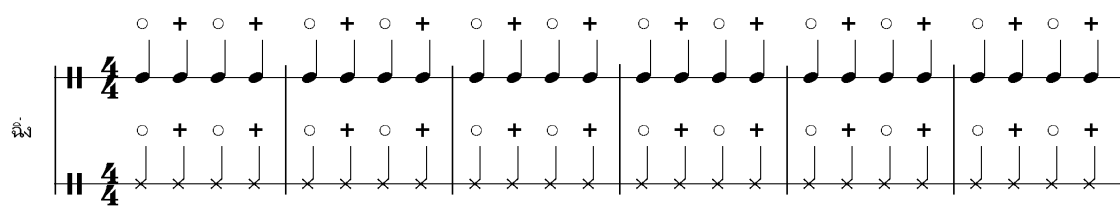
กระสวนจังหวะที่พบในทางกลอง



กระสวนจังหวะที่พบในทางโหม่ง



กระสวนจังหวะที่พบในทางฉิ่ง



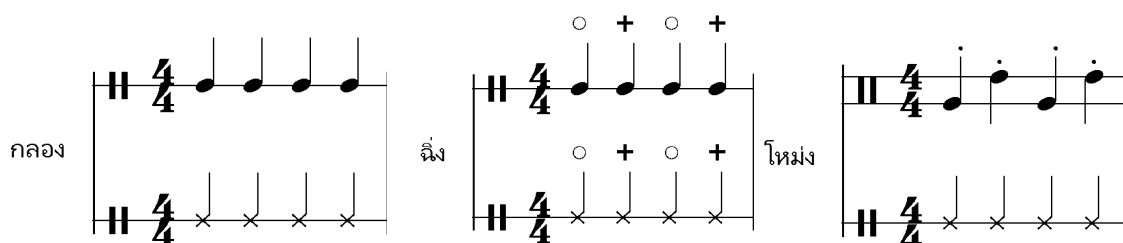
กระสวนจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะ ในบทไหว้ครูนั้นที่เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2 - 39 นั้น พบว่ากระสวนจังหวะของทั้ง 3 เครื่อง กลอง โหม่ง และฉิ่งนั้น มีจังหวะในรูปแบบเดียวกัน ทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบ คือรูปแบบ จังหวะตก (โน้ตตัวดำ)

สรุปการวิเคราะห์จังหวะกลองโหมโรง

โหมโรงใช้เป็นที่นำก่อนการกล่าวบทไหว้ครูก่อนจะเริ่มการแสดงมโนราห์ดิบ เสมือนการเช็คความพร้อมและเรียกผู้ชมคนดูก่อนที่จะเริ่มการประกอบพิธีกรรม อารมณ์จังหวะของการบรรเลงนั้น ความเร็ว Tempo อยู่ที่ $\text{♩} = 90$ ถือว่า ไม่ได้มีความคึกคักมากจนเกินไป และเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงนั้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบทั้งสิ้น ได้แก่ กลองทับ กลอง โหม่ง และฉิ่ง

รูปแบบในการบรรเลงนั้นจะแบ่งออก 2 ส่วน คือ

1. เครื่องบรรเลงจังหวะยืนพื้น เป็นจังหวะตก (โน้ตตัวดำ) ไปเรื่อยๆตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงรูปแบบที่ 1 ได้แก่ กลอง โหม่ง และฉิ่ง



2. การบรรเลงแบบมีรูปแบบที่หลากหลาย ซึ่งนั่นหมายถึงหน้าที่ของกลองทับที่จะมีการเปลี่ยนแปลงในการบรรเลง ทั้งรูปแบบการตี และ รูปแบบทำนอง 17 รูปแบบในแต่ละห้องเพลง ตามตารางที่ได้ปรากฏแล้ว ณ ในข้างต้น

อัตราส่วนจังหวะต่อห้องเพลง คือ $\frac{4}{4}$ นอกจากห้องเพลงที่ 19 ที่มีการเปลี่ยนอัตราส่วนเป็น $\frac{2}{4}$ เพียงห้องเดียวเท่านั้น



บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้า รูปแบบการแสดงและพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะศึกษาเฉพาะองค์ประกอบทางวัฒนธรรมและองค์ประกอบทางพิธีกรรมการแสดง มโนราห์ดิบ โดยใช้ระเบียบวิธีการทางมานุษยวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนโดยสามารถสรุปผลออกมาพร้อมทั้งอภิปรายและมีข้อสังเกตที่ได้จากการวิจัยมาเสนอแนะเพิ่มเติมตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา
2. ศึกษารูปแบบการแสดง มโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวรรณกรรม รูปแบบการแสดง และดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลผ่านการลงเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม นักแสดง ผู้บนบาน ชาวบ้าน และใช้การสังเกตในการเก็บข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์แก่งานวิจัยในครั้งนี้

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาและ สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

1.1 มโนราห์ดิบประวัติคณะหวด คชการณ แต่เดิมในสมัยก่อน พ.ศ.2570 โดยประมาณ นั้นตาเอียดเป็นหมอกกลางประจำหมู่บ้าน ตาเอียดมีเพื่อนอยู่ท่านหนึ่งซึ่งพ่อของเพื่อนคนนั้นเป็นหมอกกลางประจำโรงมโนราห์โรงครูคณะโนราคล้าย ด้วยเหตุนี้ตาเอียดและเพื่อนจึงได้ติดตามไปชมการแสดงของมโนราห์โรงครู คณะโนราคล้ายอยู่บ่อยครั้ง จนในเวลาต่อมาตาเอียดก็ได้รับความรู้ในเรื่อง บทกลอนเนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดง ในเวลาต่อมาพ่อท่านเรือง (เจ้าอาวาสวัดบางดาน) ซึ่งเป็นเพื่อนกับตาเอียดเช่นกัน ได้บอกกับตาเอียดไว้ว่า "ถ้ากูตายมึงต้องมาเล่นมโนราห์ดิบให้กู เวลาใครมาบนต้องเอามโนราห์ดิบของตาเอียดมาแสดงหน้าบ้านของกู แล้วต้องเอาน้ำตาล(หวาน)มาด้วย" พอถึงเวลาพ่อท่านเรืองสิ้นบุญ ตาเอียดก็ได้เริ่มเล่นมโนราห์ดิบ ก่อนที่ตาเอียดจะเสียชีวิต ก็ได้ถ่ายทอดวิชา ยกให้กับลูก

ศิษย์และในภายหลังก็ได้วนกลับมาหานายหวดในปัจจุบัน หลังจากถ่ายทอดวิชาตาเอียดก็ได้เสียชีวิตลง สำหรับตัวนายหวด ในวัยเด็กได้ศึกษาการแสดงมโนราห์ดิบในรูปแบบครูพักลักจำ โดยที่นายหวดได้ตามไปดูและสังเกตจากการแสดงของตาเอียดผู้ซึ่งเป็นบิดาอยู่เสมอ ต่อมานายหวด คชการณจึงได้ก่อตั้งคณะหวด คชการณขึ้นมาสืบทอดต่อตนเอง

1.2 ครอบครัวของนายหวด คชการณนั้นเป็นครอบครัวที่สืบทอดมโนราห์ดิบมาอย่างยาวนานเริ่มตั้งแต่คุณพ่อของนายหวด คชการณที่เป็นผู้ริเริ่มมโนราห์ดิบด้วยตนเอง ฉะนั้นจึงถือได้ว่าครอบครัวของนายหวด คชการณเป็นผู้บุกเบิกวัฒนธรรมการแสดงมโนราห์ดิบในท้องถิ่นชุมชนบ้านบางดานที่สืบทอดมาถึงปัจจุบันและแม้ปัจจุบันครอบครัวของนายหวด คชการณจะมีได้ถือการแสดงมโนราห์ดิบเป็นอาชีพหลักอีกต่อไป เพราะครอบครัวของนายหวด คชการณได้ประกอบอาชีพทำสวนและรับจ้างทั่วไปแทนแล้ว แต่ทุกท่านก็ยังคงสืบทอดมโนราห์ดิบให้แก่ลูกหลานรุ่นหลังได้เรียนรู้อยู่เช่นเดิมเพื่อเป็นการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมมิให้เลือนหายไป ครอบครัวของนายหวด คชการณในปัจจุบันมีสมาชิกภายในครอบครัวทั้งสิ้น 10 คน ประกอบด้วยนายหวดและภรรยา รวมถึงบุตรหญิง 5 คน และบุตรชาย 3 คน ซึ่งมีประวัติพอสังเขปดังนี้ นายหวด คชการณ เกิดในปี พ.ศ.2482 เป็นบุตรของนายเอียด และนาง คชการณ ปัจจุบันนาย หวดมีอายุ 75 ปี สมรสกับ นางละออง คชการณ มีบุตรธิดาร่วมกันทั้งหมด 8 คน ซึ่งเป็นบุตรหญิง 5 คน และบุตรชาย 3 คน ณ ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่ บ้านเลขที่ 79 ม.1 ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ประกอบอาชีพเป็นชาวสวนชาวไร่เป็นอาชีพหลัก

สภาพปัจจุบันของนายหวด คชการณนั้นดำรงชีวิตอย่างเรียบง่ายโดยบุตรต่างแยกย้ายกันไปสร้างครอบครัวของตน คงเหลือเพียงบุตรีสองคนที่อาศัยร่วมกับนายหวด คชการณ ฉะนั้นในบ้านพักอาศัยของนายหวด คชการณจึงเหลือเพียง 4 คน และรายได้หลักของครอบครัวในปัจจุบันมาจากการทำสวนทำไร่โดยมีรายได้จากการประกอบพิธีกรรมการแก้บนเป็นรายได้เสริม

1.3 สภาพปัจจุบันของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ

1.3.1 มโนราห์ดิบกับบริบททางสังคม ในอดีตมโนราห์ดิบกับชุมชนมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากในสมัยก่อนคนเราอยู่กับความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากกว่าคนในปัจจุบัน จึงทำให้ในสมัยก่อนมีการบนบานศาลกล่าวเป็นจำนวนมาก ทำให้ต้องมาประกอบพิธีแก้บนอยู่บ่อยครั้ง และการประกอบพิธีแก้บนก็จะมีการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราวทำให้คนในชุมชนต่างชอบพาลูกหลานมานั่งดูเพื่อสร้างความเพลิดเพลิน แต่ในทางกลับกันในโลกปัจจุบันความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ลดน้อยลงไปจึงทำให้การบนบานศาลกล่าวลดน้อยลงและส่งผลให้การแก้บนลดน้อยลงตามไปด้วยเช่นกัน

ฉะนั้นในปัจจุบันมโนราห์ดิบคณะหาด คชการณปรากฏในลักษณะของมรดกทางวัฒนธรรมที่จะต้องได้รับการสานต่อ มากกว่าจะปรากฏตัวในฐานะของพิธีกรรมและความเชื่อเหมือนเช่นดั้งเดิมในอดีตอันเนื่องมาจากจำนวนผู้บบานที่ลดน้อยถอยลง ทำให้การประกอบพิธีกรรมของคณะหาด คชการณ ลดน้อยลงเช่นกัน

1.3.2 วาระสำหรับการประกอบพิธี ในปัจจุบันวาระในการประกอบพิธีของมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณยังคงมีวาระเช่นเดิม คือเพื่อประกอบพิธีกรรมการแก้บนให้แก่ผู้ที่ได้บนบานต่อพ่อท่านเรื่องไว้และได้สำเร็จตามความปรารถนาของตน ซึ่งเป็นวาระเช่นเดิมเหมือนดังเช่นในอดีต

1.3.3 สมาชิกประจำคณะ ในปัจจุบันนั้นสมาชิกประจำคณะจะแตกต่างจากในอดีตอย่างชัดเจนโดยในปัจจุบันสมาชิกประจำคณะจะไม่มีอีกต่อไปแล้ว มโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ เหลือเพียงนายหวด คชการณที่ยังคงทำหน้าที่อยู่ประจำคณะนี้ในฐานะนายโรง ส่วนสมาชิกคนอื่นๆนั้นได้แยกย้ายกันไปประกอบอาชีพตามภูมิลำเนาเดิม ส่วนสมาชิกบางท่านก็ได้ถึงแก่กรรมลงด้วยความชราภาพ ทำให้ในสภาพปัจจุบันหากมีการว่าจ้างประกอบพิธีกรรม สมาชิกที่เป็นนักดนตรีและผู้แสดงจะเป็นผู้ที่มาร่วมชมและนายหวด คชการณได้ชักชวนเข้ามามีส่วนร่วม

1.3.4 การแต่งกายของผู้แสดง ในปัจจุบันนั้นเนื่องจากไม่มีสมาชิกประจำคณะดังเช่นในอดีต ทำให้การแต่งกายของนายโรง ผู้แสดง และนักดนตรีจะมีลักษณะการแต่งกายตามสมัยนิยมทั่วไป ไม่มีเครื่องแต่งกายเฉพาะประจำวงแต่อย่างไร

1.3.5 อัตราค่าตอบแทน ในปัจจุบันนั้นอัตราค่าตอบแทนจะเพิ่มสูงขึ้นเนื่องจากคณะหวด คชการณไม่มีสมาชิกซึ่งเป็นนักดนตรีและผู้แสดงประจำวงทำให้ค่าใช้จ่ายในส่วนนี้เพิ่มขึ้น แต่อย่างไรก็ตามในการว่าจ้างบนบานนั้นคณะหาด คชการณ จะไม่เจาะจงจำนวนเงินค่าตอบแทนเป็นจำนวนที่แน่นอน แต่อัตราค่าตอบแทนจะขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างว่าจะให้เท่าไรตามปรารถนา ซึ่งจะอยู่ที่ 200 – 3000 บาทโดยประมาณ

1.3.6 สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ในปัจจุบันนั้นสถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมยังคงเป็นสถานที่เดิมเหมือนดังเช่นในอดีต คือบริเวณลานหน้าบ้านเก็บอัฐิ ณ วัดบางดาน ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา

2. รูปแบบพิธีกรรมรวมถึงดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ

2.1 ลักษณะความแตกต่างของพิธีกรรมความเชื่อมโนราห์ดิบและมโนราห์ประเภทอื่น คือมโนราห์โรงครูหรือมโนราห์โดยทั่วไปนั้นเป็นมโนราห์สูงซึ่งมีแบบแผน ขั้นตอน ข้อห้ามข้อปฏิบัติที่เยือกกว่าแตกต่างจากมโนราห์ดิบซึ่งมีแบบแผนค่อนข้างน้อย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของพิธีกร ท่ารำ และการแต่งกาย เป็นต้น นอกจากนี้ความแตกต่างที่ชัดเจนก็คือวันที่ทำการแสดง โดยมโนราห์โรงครูจะแสดงวันพุธและวันศุกร์ ส่วนมโนราห์ดิบจะแสดงวันศุกร์ วันอาทิตย์ วันจันทร์และวันพฤหัสบดี

2.2. ความเชื่อในการบวชนาน ในปัจจุบันนั้นความเชื่อในการบวชนานลดลงจากในอดีตแต่ก็มีได้หมายความว่าความเชื่อในการบวชนานจะหมดสิ้นไป ยังคงมีคนในท้องถิ่นบ้านบางดานที่ยังคงบวชนานศาลกล่าวต่อพ่อท่านเรื่องเพื่อร้องขอสิ่งที่ดีตนปรารถนา ซึ่งความเชื่อในการบวชนานนี้เป็นจุดเริ่มต้นของประกอบพิธีกรรมการแก้บนของมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์

2.3 องค์ประกอบของพิธีกรรม

2.3.1 ผู้ร่วมในการประกอบพิธีกรรม ประกอบไปด้วยนายโรงซึ่งมีหน้าที่ ทำพิธีไหว้ครูเป็นคนว่าบททั้งหมด รวมถึงทำพิธีตัดหมอย หากในการแสดงในครั้งนั้นๆไม่มีมือกลองทับ นายโรงก็จะเป็นผู้บรรเลงกลองทับด้วยตัวเอง ผู้แสดงตัวนางซึ่งมีหน้าที่แสดงในช่วงของการแสดงในส่วนเนื้อเรื่องและนักดนตรี มีหน้าที่ให้จังหวะประกอบการแสดง

2.3.2 วันและเวลาในการประกอบพิธีกรรม โดยมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ์นั้นจะทำพิธีในวันศุกร์ วันอาทิตย์ วันจันทร์และวันพฤหัสบดีและเวลาในการทำพิธีกรรมนั้นโดยทั่วไปจะทำพิธีกรรมในช่วงเย็นเป็นต้นไป เริ่มในเวลา 17.00 น. โดยประมาณ

2.3.3 อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม จะประกอบไปด้วยเครื่องเช่นไหว้ได้แก่หมากพรุ เทียน ดอกไม้ ปลาย่าง หวากหรือน้ำตาลหมัก และเครื่องสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ ดอกไม้ เทียน และน้ำตาลหมัก 1 แก้ว นอกจากนี้ยังประกอบด้วยเครื่องดนตรี มีดหมอ เสือ และหน้ากากพรานหรือหน้าพราน

2.3.4 ลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม มีลำดับขั้นตอนดังนี้คือ

1. การทำพิธีไหว้ครูโดยในขั้นตอนประกอบด้วย 3 ส่วน ดังนี้

1.1 การบรรเลงโหมโรง

1.2 พิธีกรรมการไหว้ครู

1.3 การกล่าวบทในรูปแบบการด้นสด

2. การทำพิธีแสดงและการทำพิธีตัดหมอย โดยในขั้นตอนนี้จะแบ่งออกเป็น 3

ส่วน ได้แก่

2.1 การสวดพิธีไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์

2.2 การรำแสดงในรูปแบบของการแสดงเรื่องราว และ

2.3 การทำพิธีตัดหมอย

3. การรับประทานอาหารร่วมกัน ภายหลังจากทำพิธีกรรมตัดหมอยแล้วผู้แสดงและผู้มาร่วมชมการแสดงจะรับประทานอาหารที่ได้นำมาเส่นไหว้ร่วมกันเป็นอันจบพิธีการแก้บน

2.4 พิธีกรรมไหว้ครูมโนราห์ดิบ คณะหวด คชการณ จะมีลักษณะแตกต่างกันไปในแต่ละคณะเพราะแต่ละคณะย่อมมีบทไหว้ครู และองค์ประกอบ รูปแบบในพิธีกรรม ที่มีความแตกต่างกันไป โดยการประกอบพิธีกรรมไหว้ครูก็เพื่อจะแสดงความเคารพถึงครูบาอาจารย์ของผู้ประกอบพิธีกรรม โดยในพิธีกรรมนี้จะมีอุปกรณ์สองส่วน คือส่วนของเครื่องดนตรี อาทิเช่น กลองทับ กลอง โหม่ง และฉิ่ง และส่วนอุปกรณ์สำหรับการการสักการะครูบาอาจารย์ ได้แก่ หมากจุกกอก 9 คำ สำหรับบูชาเครื่องเครื่องดนตรี และหน้าพราน ใบพญาปุ่นขาวและเงินค่าตอบแทนใส่ในขัน

2.5 พิธีกรรมตัดหม่อมต่อพ้อท่านเรื่องเป็นพิธีกรรมที่สื่อถึงการแสดงออกว่าการบนบานได้สิ้นสุดลงแล้วและผู้บนบานได้ปฏิบัติตามที่บนบานไว้อย่างครบถ้วนแล้วทุกประการโดยพิธีกรรมตัดหม่อมเป็นพิธีกรรมในขั้นตอนสุดท้ายหลังจากการแสดงในส่วนของการแสดงเรื่องราว ซึ่งผู้ทำพิธีกรรมตัดหม่อมจะไม่ใช้ผู้บนบานแต่อย่างใด แต่จะเป็นนายโรงและผู้แสดงเป็นตัวนางจะเป็นผู้ทำการพิธีตัดหม่อมในแต่ละครั้ง สำหรับพิธีกรรมตัดหม่อมนี้อุปกรณ์ที่สำคัญ ได้แก่ มีดหมอและหมากพุง

2.6 ศึกษารูปแบบดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการประกอบพิธีกรรม จะใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ประกอบจังหวะเพียงประเภทเดียวเท่านั้น เนื่องจากท่านองจะได้จากการร้องบทของตัวผู้แสดงอยู่แล้ว เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงนั้นจะประกอบไปด้วย กลอง กลองทับ โหม่ง ฉิ่งกลองสองหน้า และแตระ และนักดนตรีในการแสดงครั้งนี้ก็คือผู้ที่มาร่วมชมการแสดงนั่นเอง

ส่วนการศึกษาลักษณะรูปแบบการกล่าวบทไหว้ครูนั้น ถือได้ว่าบทกล่าวไหว้ครู เป็นขั้นตอนพิธีกรรมที่ขาดไม่ได้และมีความสำคัญเป็นอย่างมาก องค์ประกอบของบทไหว้ครู ได้แก่ บทกล่าวไหว้ครูสามารถแบ่งเป็นวรรค ได้ทั้งหมด 25 วรรค (74 ห้องเพลง) ความเร็วของการกล่าวบท หรือการบรรเลงนั้นไม่มีอัตราจังหวะที่กำหนด ความช้า - เร็ว เพราะความช้า - เร็วจะขึ้นอยู่กับนายโรงผู้กล่าวบทไหว้ครูเป็นหลัก กลุ่มเสียงโน้ตที่ใช้ คือ D[#] E F F[#] G G[#] A มีช่วงเสียงห่างกัน 4 เสียง ระดับเสียงต่ำสุด คือเสียง D[#] และระดับเสียงสูงสุด คือเสียง A ในการเคลื่อนที่ของเสียงในบทไหว้ครูนั้น พบการเคลื่อนที่แบบต่อเนื่อง จำนวน 113 ครั้ง และการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียงจำนวน 92 ครั้ง ซึ่งการเคลื่อนที่ทั้ง 2 รูปแบบจะพบมากกว่า การเคลื่อนที่ในรูปแบบข้ามขั้น เนื่องจากส่วนนี้โครงสร้างของบทกล่าวไหว้ครูนั้นมีช่วงเสียงไม่มากนัก

ส่วนในการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้นพบจำนวนการใช้เพียง 24 ครั้ง และเป็นการข้ามขั้นเสียง คู่3 เท่านั้น

และในรูปแบบทำนองหรือกระสวนจังหวะในการเคลื่อนจังหวะมีรูปแบบทั้งหมด 46 รูปแบบ จากการแบ่งรูปแบบการเคลื่อนที่แบบต่อเนื่องของจังหวะ ในห้องเพลงที่ 3 - 73 สำหรับการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้นจะเริ่มบรรเลง ในวรรคที่ 15 - 25 ส่วนในวรรคที่ 1 - 14 นั้นจะไม่มีบรรเลงเครื่อง

ดนตรี แต่จะมีการร้องรับระหว่างนายโรงกับผู้มาชมการแสดงเท่านั้น สำหรับการบรรเลงนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงนั้น ประกอบไปด้วย กลอง โหม่ง ฉิ่ง ในจังหวัดตาก (ไน้ดตัวดำ) ไปเรื่อย ๆ จากวรรคที่ 15 จบ

ส่วนการศึกษาจังหวะของหน้าทับโหมโรงนั้นโหมโรง เป็นขั้นตอนการบรรเลงดนตรี ก่อนเริ่มทำพิธีกรรมไหว้ครู ซึ่งจะบรรเลงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ได้แก่ กลองทับ กลอง โหม่ง และฉิ่ง ในการบรรเลงนั้นจะแบ่งหน้าที่การบรรเลงเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 คือ กลองทับจะตี ส่วนที่ 2 คือ การบรรเลง กลอง โหม่ง และฉิ่ง จะเป็นการบรรเลงยืนพื้นเป็นจังหวัดตาก (ไน้ดตัวดำ) จากห้องที่ 2 จบ

ในการบรรเลงนั้น อัตราความเร็วในการบรรเลงอยู่ที่ Tempo ♩ = 90 ซึ่งถือว่าจังหวะอยู่ที่ระดับกลาง ไม่เร็วมาก ไม่ช้ามาก ในการบรรเลงโหมโรงนี้ ถือเป็นการเปิดวง หรือเรียกความพร้อม เรียกคนดูก่อนเริ่มการแสดงมโนราห์ดิบด้วย

อภิปรายผล

วิจัยฉบับนี้เป็นการศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบการพิธีกรรม และดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหมวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบัน และ ศึกษารูปแบบพิธีกรรม ของมโนราห์ดิบ คณะหมวด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ซึ่งผลจากการศึกษาวิจัยนั้น ผู้วิจัยพบว่า

ในอดีตนั้นมโนราห์ดิบเป็นศิลปวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมและมีประวัติความเป็นมาที่สืบต่อกันจากรุ่นสู่รุ่น จวบจนกระทั่งถึงยุคปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ตามในอดีตนั้นรูปแบบพิธีกรรมขนบธรรมเนียมต่างๆ ของมโนราห์ดิบนั้นจะมีความเคร่งครัดมาก หากเปรียบเทียบกับปัจจุบันที่สังคมเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยพบว่าในปัจจุบันนั้นความเคร่งครัดในเรื่องขององค์ประกอบต่าง ๆ นั้นลดน้อยลงจากแต่เดิมเป็นอย่างมาก อันเนื่องมาจากอิทธิพลของค่านิยม ปัจจัยภายนอกต่างๆ ที่เข้ามาปรุงแต่ง และยุคสมัยที่เปลี่ยนไปซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการว่าจ้าง และรับงานของมโนราห์ดิบคณะหมวด คชการณ สอดคล้องกับงานวิจัย(ประหยัด เกษม 2538:155) ที่ได้กล่าวไว้ในทำนองเดียวกันว่าการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทางสังคมนั้นทำให้มโนราห์มีการเปลี่ยนแปลงไป

นอกจากนี้การศึกษารูปแบบพิธีกรรมนั้นผู้วิจัยพบว่ามโนราห์ดิบ คณะหมวด คชการณ นั้นมีลักษณะเป็นรูปแบบพิธีกรรมแบบ “ดิบ” ซึ่งสามารถยืดหยุ่นขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมได้ค่อนข้างมาก ไม่ว่าจะเป็นขั้นตอนของการโหมโรงก่อนเริ่มไหว้ครู หรือขั้นตอนการแสดงที่เนื้อเรื่องการแสดงจะสั้นหรือยาวก็ได้แตกต่างกันไปในแต่ละครั้ง แต่อย่างไรก็ตามขั้นตอนที่จะขาดไม่ได้ คือ การประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูที่จะต้องกระทำทุกครั้งก่อนเริ่มพิธีกรรม ซึ่งการประกอบพิธีกรรมไหว้ครู

หรือพิธีกรรมกราบครูของมโนราห์โรงครูเป็นความเชื่อดั้งเดิมก่อนการแสดงของมโนราห์โรงครู สอดคล้องตามงานวิจัย(โสภา ขายเกตุ 2542: 115)ที่ได้แสดงความเชื่อของการการัดครูนั่นเป็นสิ่งที่สำคัญ และเป็นขั้นตอนที่จะขาดไม่ได้ตามที่ปรากฏในงานวิจัย(จารุวัฒน์ นวลใย 2552: 99) นอกจากการประกอบพิธีกรรมการไหว้ครูแล้ว พิธีกรรมอีกพิธีกรรมหนึ่งที่จะขาดไม่ได้ คือ พิธีกรรมตัดหมุย ซึ่งจะกระทำเพื่อยุติพันธะสัญญาระหว่างผู้บนบานและพ่อท่านเรื่องโดยจะต้องเตรียมเครื่องเช่นไหว้ตามที่กำหนดแต่เครื่องเช่นไหว้ที่สำคัญก็คือหาวกกับปลาย่างที่ห้ามขาด

นอกจากนี้ในการศึกษารูปแบบพิธีกรรมในส่วนโหมโรงนั้น ผู้วิจัยพบว่าในการโหมโรงของมโนราห์ดิบคณะหาด คชการณนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้จะเป็นเครื่องกระทบจะไม่มีเครื่องบรรเลงทำนอง ซึ่งไม่สอดคล้องกับการโหมโรงโดยทั่วไปที่จะมีทั้งเครื่องกระทบและเครื่องบรรเลงทำนองตามที่ปรากฏในงานวิจัย(วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์ 2542: 134)

เพราะฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่ามโนราห์ดิบคณะหาด คชการณนั้นเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตามบริบทและวัฒนธรรมของท้องถิ่นบ้านบางดาน แต่อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนแปลงนี้เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดของการประกอบพิธีกรรมเท่านั้น มิได้เปลี่ยนแปลงในเอกลักษณ์หรือขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญแต่อย่างใด

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวัฒนธรรม รูปแบบการแสดง และดนตรีของมโนราห์ดิบ คณะหาด คชการณ ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงพิธีกรรมและความเชื่อรวมถึงกระบวนการการกล่าวบทไหว้ครู ทำให้ได้ตระหนักถึงคุณค่าของประเพณีวัฒนธรรมในท้องถิ่นซึ่งยังคงดำรงอยู่ในสังคมไทย และภายหลังจากการศึกษาพิธีกรรมในครั้งนี้ ผู้วิจัยขอเสนอแนะที่จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจจะศึกษา วิจัยต่อไปในภายภาคหน้าเพื่อให้ประกอบเป็นแนวทางในการศึกษาดังนี้

1. ข้อเสนอทั่วไป

1.1 หน่วยงานต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชนควรให้ความสำคัญและสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมมโนราห์ดิบซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้าน เพื่อให้เยาวชนหรือชนรุ่นหลังได้เรียนรู้ และพัฒนาทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่นเข้มแข็งอยู่ได้สืบต่อไป

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

2.1 บทไหว้ครูในแต่ละวรรคทั้ง 27 วรรค จะมีความหมายที่กล่าวถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และความเชื่อ อยู่ในแต่ละของวรรค ฉะนั้นควรมีการศึกษาเพิ่มเติมอย่างละเอียดเพื่อให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับบทไหว้ครู อย่างลุ่มลึกมากขึ้น

2.2 ควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบวัฒนธรรมพิธีกรรมระหว่างมโนราห์ดิบ และมโนราห์โรงครู เพื่อให้เกิดความเข้าใจในความแตกต่างในส่วนของความเชื่อ พิธีกรรม ขั้นตอนการแสดง และรูปแบบต่างๆให้มากยิ่งขึ้น

2.3 ควรมีการศึกษาวิจัยวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรมและดนตรีประกอบพิธีกรรมของมโนราห์ดิบคณะอื่นๆ

2.4 ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรม รูปแบบพิธีกรรม และดนตรีของมโนราห์ดิบในแต่ละคณะของแต่ละท้องถิ่น





บรรณานุกรม

- กาญจนา อิทธสุนานนท์. (2541). *การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน*. มนุษยศาสตร์ปริทัศน์.
กิตติศักดิ์ เหล่าสุข. (2551). *เพลงประกอบการแสดงโนราและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง : กรณีศึกษา
มโนราห์คณะสพรั่ง สวีศิลป์*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ :
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา*. ปรินิพนธ์
ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ประสานมิตร.
- จารุวัฒน์ นวลไย. (2552). *ดนตรีพิธีกรรม : กรณีศึกษาพิธีกรรมโนราลงครูคณะพนมศิลป์
อ.เมือง จ.สงขลา*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ชัยยุทธ สมประดี. (2546). *ศึกษาพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องวิญญาณของชาวบ้าน ตำบลคู
เต่า อำเภอลาดใหญ่ จังหวัดสงขลา*. ปรินิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัย
ทักษิณ.
- ชวน เพชรแก้ว. (2523). *ชีวิตไทยปากใต้ ชุดที่ 3*. กรุงเทพฯ: กรุงเทพมหานครพิมพ์.
- ณัฐพล วัชวิญญู. (2550, 13 มกราคม). *พิธีกรรมเดิมความศักดิ์สิทธิ์และความหมายให้กับชีวิต
ยุคใหม่*. มติชนรายวัน. หน้า 9.
- ดรุณี ชูศรี. (2555). *ดนตรีในพิธีกรรมแก้กรรมหนึ่งตระกูล กรณีศึกษาหนึ่งตระกูลคณะอาจารย์ณรงค์
ตระกูลบัณฑิต*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2547). *วารสารสำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ*. ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 (มกราคม -
มิถุนายน). มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- ธีรพล สยามพันธ์.(2538). *ความเชื่อและพิธีกรรมในการทำนาของชาวดำบลควนมะพร้าว
อ.เมือง จ.พัทลุง*. ปรินิพนธ์ (ศศ.น.) ไทยคดีศึกษา. กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ .
- ธนายุทธ มณีช่วง. (2537). *ศึกษาการเล่น “โตะครึม” ในจังหวัดสงขลา*. ปรินิพนธ์ ศศ.ม.
สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.

นิคม มุสิกคามิ, บรรณาธิการ. (2541). *แนวทางการพัฒนา คุณภาพมาตรฐานทางวัฒนธรรม*.

กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรร่วมกับ สำนักผู้ตรวจราชการกระทรวงศึกษาธิการ

บุรียรัตน์ สามีติยะ. (2542). *ภาคใต้*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

บุญยงค์ เกศเทศ. (2536). *วัฒนธรรมเผ่าพันธุ์มนุษย์*. อุบลราชธานี: ยงสวัสดิ์การพิมพ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *หลักวิชามานุษยวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. (2548). *ศิลปวัฒนธรรมภาคใต้*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

ปราณี วงษ์เทศ. (2530). *การละเล่นพิธีกรรมในสังคมไทย ในวัฒนธรรมพื้นบ้าน: คติความเชื่อ*.
กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประยัด เกษม. (2538). *การแสดงโนราจากอดีตถึงปัจจุบัน โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนง
วิชาการแสดงพื้นบ้าน*. นครศรีธรรมราช: สำนักงานพัฒนาสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช.

พิทยา บุษวรรตน์. (2546). *ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณลุ่ม
ทะเลสาบ สงขลา*. สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา.

รัชนิกร เศรษฐ. (2532). *โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

รุ่งนภา เก่งพิทักษ์. (2545). *ศึกษาลักษณะและคุณค่าของเครื่องประกอบการแสดงโนราในจังหวัด
พัทลุง*. วิทยานิพนธ์ ศศม.สงขลามหาวิทยาลัยทักษิณ.

ราตรี ศรีสุวรรณ. (2542). *นาฏยรังสรรค์แนวพื้นบ้านภาคใต้ Local Southern Creative Dancing*.
สงขลา สถาบันราชภัฏสงขลา. ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน
พ.ศ.2525. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน. 2531.

เรณู โกศินานนท์. (2537). *การแสดงพื้นในประเทศไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ:
ไทยวัฒนาพานิช

วิเชียร รักการ. (2529). *วัฒนธรรมและพฤติกรรมของไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิรัตน์ เลียงสมบุญ. (2542). *เพลงไหมโรงโนรา : กรณีศึกษาจังหวัดนครศรีธรรมราช สถาบันราชภัฏ
นครศรีธรรมราช*.

สุรศักดิ์ เพชรคงทอง. (2551). *การศึกษาดนตรีลีเกลาฮู ต.ท่าโพธิ์ อ.สะเดา จ.สงขลา*. ศป.ม.

(มานุษยวิทยาควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุพัตรา สุภาพ. (2540). *สังคมวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 13. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

สัจด์ ภูเขาทอง. (2537). *การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

เสฐียร โกเศศ. (2496). *วิวัฒนาการแห่งวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (2553). โนรา : นาฏลักษณ์แห่งปักษ์ใต้ สถาบันทักษิณคดีศึกษา

มหาวิทยาลัยทักษิณ จัดพิมพ์ ตัดต่อจาก สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ “โนรา” สารานุกรมวัฒนธรรม
ภาคใต้ พ.ศ. 2529 เล่ม 5

สิววุธ สุทธิ. (2546). *ศึกษาดนตรีโนราลงครู*. ปรินิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยวิทยาควิทยา).

กรุงเทพฯ: บัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

โสภา ขายเกตุ. (2542). *ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโนรา*. ปรินิพนธ์ ศศ.ม.(ไทยคดีศึกษา).

สงขลา บัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ

อุดม เขยกิจวงศ์. (2548). *ศิลปะและวัฒนธรรมไทย*. สำนักพิมพ์แสงดาว.

อมรา กล้าเจริญ. (2553). *เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน*. สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

อุดม หนูทอง. (2531). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้*. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
วิทยาเขตภาคใต้.



ภาคผนวก





ภาคผนวก ก

ข้อมูลพื้นฐานจังหวัดสงขลา และตำบลพะวง



จังหวัดสงขลา ตั้งอยู่ฝั่งตะวันออกของภาคใต้ตอนล่างระหว่างละติจูดที่ 617 - 756 เหนือ ลองจิจูด 100 01 - 101 06 ตะวันออก สูงจากระดับน้ำทะเลโดยเฉลี่ย 4 เมตร อยู่ห่างจาก กรุงเทพมหานคร ตามเส้นทางรถไฟ 947 กิโลเมตร และทางหลวงแผ่นดิน 950 กิโลเมตร จังหวัดสงขลา มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียง ดังนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับจังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดพัทลุง

ทิศตะวันออก ติดต่อกับอำเภอไทย

ทิศใต้ ติดต่อกับจังหวัดยะลา จังหวัดปัตตานี รัฐเคดาห์ และรัฐเปอรลิสของประเทศมาเลเซีย

ทิศตะวันตก ติดต่อกับจังหวัดพัทลุง และจังหวัดสตูล

ขนาดพื้นที่ จังหวัดสงขลามีขนาดพื้นที่ 7,393,889 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 4,853,249 ไร่ มีขนาดใหญ่เป็นอันดับที่ 27 ของประเทศ และใหญ่เป็นอันดับที่ 3 ของภาคใต้ รองจากจังหวัดสุราษฎร์ธานี และจังหวัดนครศรีธรรมราช

การปกครองแบ่งออกเป็น 16 อำเภอ 127 ตำบล 987 หมู่บ้าน

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| 1. <u>อำเภอเมืองสงขลา</u> | 9. <u>อำเภอรัตนภูมิ</u> |
| 2. <u>อำเภอสทิงพระ</u> | 10. <u>อำเภอสะเดา</u> |
| 3. <u>อำเภอจะนะ</u> | 11. <u>อำเภอหาดใหญ่</u> |
| 4. <u>อำเภอนาทวี</u> | 12. <u>อำเภอนาหม่อม</u> |
| 5. <u>อำเภอเทพา</u> | 13. <u>อำเภอควนเนียง</u> |
| 6. <u>อำเภอชะบ้ายอ</u> | 14. <u>อำเภอบางกล่ำ</u> |
| 7. <u>อำเภอรະโนด</u> | 15. <u>อำเภอสิงหนคร</u> |
| 8. <u>อำเภอกระแสดิน</u> | 16. <u>อำเภอคลองหอยโข่ง</u> |

ตั้งอยู่ในเขตอิทธิพลของลมมรสุมเมืองร้อน มีลมมรสุมพัดผ่านประจำทุกปีคือ ลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ เริ่มตั้งแต่เดือนตุลาคมถึงกลางเดือนมกราคม และลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ เริ่มตั้งแต่กลางเดือนพฤษภาคมถึงกลางเดือนตุลาคม จากอิทธิพลของลมมรสุมดังกล่าว ส่งผลให้มีฤดูกาลเพียง 2 ฤดู คือ

ฤดูร้อน เริ่มตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนกรกฎาคม ซึ่งจะเป็นช่วงที่ว่างของลมมรสุมจะเริ่มตั้งแต่หลังจากหมดมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือแล้ว อากาศจะเริ่มร้อนและอากาศจะมีอุณหภูมิสูงสุดในเดือนเมษายน แต่อากาศจะไม่ร้อนมากนักเนื่องจากตั้งอยู่ใกล้ทะเล

ฤดูฝน เริ่มตั้งแต่เดือนสิงหาคมถึงเดือนมกราคม จังหวัดสงขลาจะมีฝนตกทั้งในช่วงลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือและลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ แต่ในช่วงลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ จะมีฝนตกชุกมากกว่า เนื่องจากพัดผ่านอ่าวไทย ส่วนมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ จะถูกเทือกเขาบรรทัดปิดกั้นทำให้ฝนตกน้อยลง

ตำบลพะวง ตานานเล่าขาน ลูกหลานชาวพะวง หากจะกล่าวถึงที่มาของชื่อตำบลพะวงนั้น คงต้องย้อนไปถึงเมื่อครั้งอดีต ซึ่งมีตานานเล่าขานสืบต่อกันมาว่า มีพระพุทธรูปปางไม้ตะเคียนองค์หนึ่ง ได้ลอยทวนกระแสน้ำขึ้นมาในคลองวง ชาวบ้านจึงอัญเชิญพระพุทธรูปขึ้นมาประดิษฐาน ณ บริเวณหลังวัดน้ำกระเจา ซึ่งติดกับศูนย์เด็กเล็กบ้านน้ำกระเจาในปัจจุบัน และเพื่อความเป็นสิริมงคล ชาวบ้านจึงเรียกชื่อหมู่บ้านว่า หมู่บ้านพระวง และเรียกต่อกัน จนกระทั่งมีการเรียกที่ผิดเพี้ยน ไปจากเดิมเป็น ตำบลพะวง ซึ่งเป็นการเรียก และใช้เป็นชื่อของตำบลมาจนถึงปัจจุบัน



เทศบาลตำบลพะวง ตั้งอยู่หมู่ที่ 3 บ้านควนหิน ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ซึ่งอยู่ทางทิศใต้ของอำเภอเมืองเมืองสงขลา บนเนื้อที่ความรับผิดชอบประมาณ 40.34 ตารางกิโลเมตร หรือ 25,212 ไร่ เทศบาลตำบลพะวง มีอาณาเขตติดต่อกับพื้นที่ใกล้เคียง ดังนี้

- ทิศเหนือ ติดต่อกับองค์การบริหารส่วนตำบลเขารูปช้าง
- ทิศใต้ ติดต่อกับองค์การบริหารส่วนตำบลท่าข้าม และองค์การบริหารส่วนตำบลทุ่งหวัง
- ทิศตะวันออก ติดต่อกับองค์การบริหารส่วนตำบลเกาะแต้ว
- ทิศตะวันตก ติดต่อกับทะเลสาบสงขลา

อาชีพของคนในท้องถิ่น ประชากรในเขตเทศบาลตำบลพะวง ร้อยละ 70 ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ร้อยละ 15 ประกอบอาชีพรับจ้าง ร้อยละ 10 ประกอบอาชีพรับราชการ ร้อยละ 5 ประกอบอาชีพค้าขาย และอื่นๆ



ภาคผนวก ข

แบบฟอร์มการสัมภาษณ์ และตารางกำหนดการนัดสัมภาษณ์

ข้อมูลสภาพในปัจจุบัน

ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

.....

.....

.....

.....

.....

วัน เวลา และสถานที่ทำพิธี

.....

.....

.....

.....

การแต่งกายของผู้แสดง

.....

.....

.....

.....

เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธี

.....

.....

.....

.....

อุปกรณ์อื่นๆที่ใช้ในพิธี

.....

.....

.....

.....

อุปกรณ์ของผู้บรรพชาที่ใช้ในการตัดผม

.....

.....

.....

รูปแบบการขั้นตอนพิธีกรรม

.....

แบบสัมภาษณ์ (ผู้จบงาน)

วันที่ลงสัมภาษณ์ สถานที่.....

ชื่อ - นามสกุล อายุ

วัน/เดือน/ปีเกิด _____ อาชีพ _____ ตำแหน่ง _____

ประวัติการศึกษา

พี่ชาย

บิดา.....อายุ.....

มารดา _____ อายุ _____

สถานะภาพ..... ข้อ - สกิลคู่สมรส.....

อายุ _____ วัน/เดือน/ปีเกิด _____ อาชีพ _____

จำนวนบุตร คน

1. ชื่อ - นามสกุล _____ อายุ _____

วันเดือนปีเกิด _____ อาชีพ _____ การศึกษา _____

2. ชื่อ - นามสกุล อายุ

วันเดือนปีเกิด _____ อาชีพ _____ การศึกษา _____

บนบานในเรื่อง _____

.....

.....

.....

.....

.....

เหตุผลและความเชื่อต่อพ่อท่านเรื่อง

ตารางการสัมภาษณ์		
วันที่ในการสัมภาษณ์	เนื้อหาในการสัมภาษณ์	สถานที่
7 สิงหาคม 2555	สัมภาษณ์ก่อนการแสดง และแจ้งจุดประสงค์ของการทำวิจัย - ประวัติในราหิtibคณะหัด คชการณ - ประวัติของนายโรง - ความเชื่อ รูปแบบ พิธีกรรม - ขั้นตอนการแสดง โดยสัมภาษณ์ นายหัด คชการณ และนางละอง คชการณ	บ้านของนายหัด คชการณ
16 เมษายน 2556	สัมภาษณ์เพิ่มเติมหลังการแสดง - บทไหว้ครู - ลำดับการแสดงในแต่ละลำดับ - เครื่องดนตรี - ข้อมูลส่วนตัว และสถานะภาพครอบครัว โดยสัมภาษณ์ นายหัด คชการณ	บ้านของนายหัด คชการณ
17 เมษายน 2556	สัมภาษณ์กตณตรีผู้แสดง - ข้อมูลส่วนตัว และสถานะภาพครอบครัว โดยสัมภาษณ์ นางคงแก้ว เกษสุวรรณ นางพวงทิพย์ จิรานุกรม นางละอ อ จิรานุกรม นางอมร ร่มศรีนวล	ศูนย์ผู้สูงอายุ หมู่.1 บ้านบางดาน ต.พะวง อ.เมือง จ.สงขลา
8 กันยายน 2557	สัมภาษณ์ผู้เคยทำการบนบานและ แก่บนโดยใช้มโนราหิtibคณะหัด คชการณ - การบนบาน - ความเชื่อ และเหตุผลในการบนบาน โดยสัมภาษณ์ นางอนงค์ บุญศิริ นางวิมล วรรณวงศ์	บ้านของนาง อนงค์ บุญศิริ



ภาคผนวก ค
ประมวลภาพจากการลงเก็บข้อมูลภาคสนาม



















ภาคผนวก ง
เอกสารแนบเพลง



บทไหว้ครู

NO TEMPO

Voice

วรรคที่ ๑

วะ ออ แคร นอก กะ หนะ แลัว แหะ เลิน เอ้อ

4 วรรคที่ ๒

เลิน ลูก ไหว้ แม่ นาง ๕ ร ณี เอา หล้า แหะ พึง แพน แม่ เอา หล้า เข้า มา ตั้ง ให้ เป็น แทน ได้ รอง ตัน

7 วรรคที่ ๓

ชาว ม นุษย์ เอา หล้า แหะ หัง หลาย ฉ้น กรวด ดิน เอ้อ ด้า แต่ กัด มา ฉ้น น้า เอา

10 วรรคที่ ๔

หล้า แหะ ออง หราย ณ. ข เจ้า หล้า หรือ สาย ขาด ให้ โน ดี เอา หล้า แหะ โน นัย

13 วรรคที่ ๕

ชาล มา หล้า ชา เอ้อ ต้อง แต่ ทำ แอง สะ เหมือน กับ ว้า เอา หล้า แหะ ชัก เอ้ย ไก่อ

16 วรรคที่ ๖

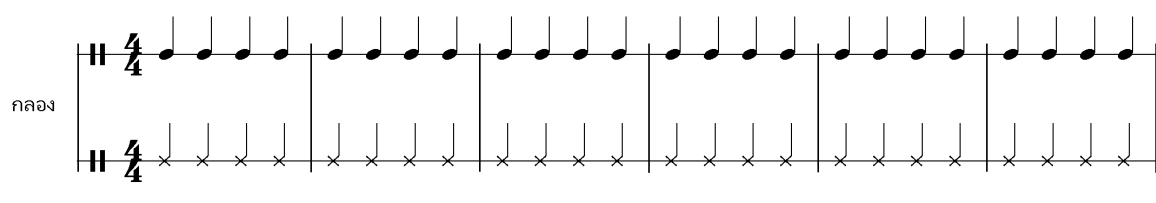
เพลง ส่า ลี ลูก ยัง ไม่ สิม ไร่ โน แต่ พ่อ ไป ไม่ สิม เอา หล้า แหะ โอง หนา รวย เอ้อ รวย มั่น ยัง

19 วรรคที่ ๘

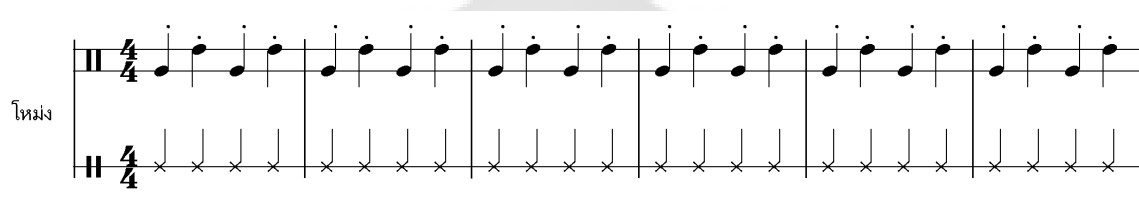
หอม แต่ รส เอา หล้า แหะ แป้ง ทา ไห หอม มา หล้า แหะ รส พรุ ของ ข้า ว่า สง กลิ่น เพราะ ฤ

ในบทไหว้ครู ใช้เครื่องดนตรีทั้งหมด 3 ชิ้น ในการประกอบจังหวะ คือ กลอง, โหม่ง และฉิ่ง ซึ่ง
จะเริ่มบรรเลงในท่อนที่ 40 - 73 ดังนี้

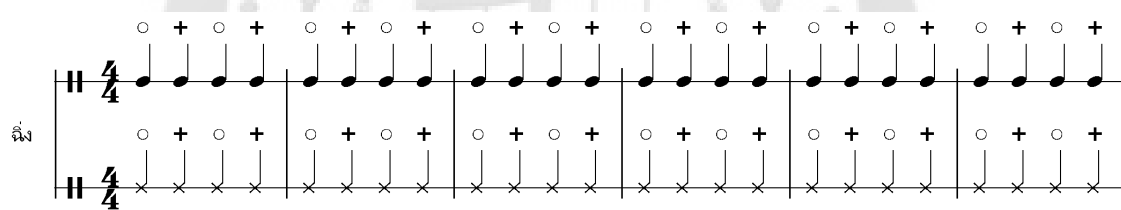
กระบวนจังหวะที่พบในทางกลอง



กระบวนจังหวะที่พบในทางโหม่ง



กระบวนจังหวะที่พบในทางฉิ่ง



โหมโรง

$\text{♩} = 90$

U $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

○ + ○ + ○ + ○ + ○ + ○ +

6

U $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

○ + ○ + ○ + ○ + ○ + ○ +

10

U $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

N $\frac{4}{4}$

○ + ○ + ○ + ○ + ○ + ○ +

2

14

หีบ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

18

หีบ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

23

หีบ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

27

หีบ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

32

หีบ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

36

หีบ

กลอง

โหม่ง

ฉิ่ง

ประวัติย่อผู้วิจัย



ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายพงศ์พันธุ์ เพชรยอดศรี
วัน/เดือน/ปีเกิด	16 กันยายน 2530
สถานที่เกิด	อ.เมือง จ.นราธิวาส
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 50/24 หมู่ 1 ซอยยายเจียม ตำบลพะวง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา 90100
ประวัติการทำงาน	
พ.ศ.2553	ตำแหน่ง ครูดนตรี ประจำหมวด ศิลปศึกษา โรงเรียนมินบุรีศึกษา จ.กรุงเทพมหานคร
พ.ศ.2554 - 2557	ตำแหน่ง Teacher Assistant ณ สถาบันดนตรีเคพีเอ็น ในโครงการพัฒนาทักษะทางดนตรีในโรงเรียนสังกัด กรุงเทพมหานคร
พ.ศ.2557 - ปัจจุบัน	ตำแหน่งอาจารย์พิเศษสาขาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ.2542	สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา จาก โรงเรียนนิเขียรชม จ.สงขลา
พ.ศ.2548	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา จาก โรงเรียนนวมินทราชูทิศ ทักษิณ จ.สงขลา
พ.ศ.2552	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ จาก มหาวิทยาลัยทักษิณ จ.สงขลา
พ.ศ.2558	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร