

การศึกษาดนตรีในพิธีงเต็กแบบอนัมนิกาย กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์

ปริญญานิพนธ์

ของ

เรวดี อึ้งโพธิ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

มีนาคม 2545

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ป. ๕ พ.ศ. ๒๕๔๕

การศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กแบบบอรัมนิกาย กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์
๒

บทคัดย่อ

ของ
เรวดี อึ้งโพธิ์
๑

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยวิทยามหัตถศิลป์

มีนาคม ๒๕๔๕

๒ ๑๔๖๗๐๖

เวรดี อึ้งโพธิ์. (2545), *การศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย กรณีศึกษาคณะดนตรีของ วัดโลกานุเคราะห์*. ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา).

กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์. รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์.

การศึกษาวิจัยดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย : กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์ในครั้งนี้ เป็นการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติ พิธีงเด็ก ศึกษาบทบาทดนตรีและวิเคราะห์ดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย โดยใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักและใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบในการศึกษา ผลของการศึกษาวิจัยพบว่า

1. พิธีงเด็กแบบอนัมนิกายเป็นพิธีงเด็กแบบแรกที่ได้รับการยกย่องให้จัดงานพิธีงเด็กหลวง และได้จัดขึ้นครั้งแรกในงานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี หลังจากนั้นได้มีการจัดพิธีงเด็กหลวงอีกหลายครั้ง ยังผลให้การประกอบพิธีงเด็กในงานศพได้รับความนิยมจากชาวไทย ชาวจีนและชาวญวนมาจนถึงปัจจุบัน
2. ดนตรีมีบทบาทความสำคัญต่อพิธีกรรม คือ ใช้ในบรรเลงประกอบการสวดมนต์ เพื่อให้พระยิดแนวทำนอง, ใช้บรรเลงประสานกับเครื่องเคาะจังหวะของพระ, ใช้เป็นสัญญาณบอกขั้นตอนการขึ้นต้นและจบพิธีกรรมต่าง ๆ และใช้สร้างบรรยากาศในงาน ซึ่งเป็นผลให้พิธีกรรมมีเอกลักษณ์และมีลำดับขั้นตอนที่ชัดเจนยิ่งขึ้น
3. ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กมีการสืบทอดดนตรีแบบปากต่อปาก ลักษณะดนตรีเป็นแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสาน มีลักษณะทำนองเป็นเสียงซ้ำ ๆ มีการแปรทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลักในวรรคสั้น ๆ มีกระสวนจังหวะแบบห่าง ๆ และส่วนใหญ่เป็นกระสวนจังหวะที่มีระยะห่างของจังหวะเท่า ๆ กัน ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง บางเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมา และบางเพลงใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียงแต่มีเสียงประกอบอีก 2 เสียง ทำนองจบมีลักษณะของทำนองในทิศทางของเสียงที่สูงขึ้น มีลักษณะการใช้จังหวะแบบเฉพาะในบทเพลงไม่มีการแบ่งชั้นความเร็วของจังหวะแต่ใช้จังหวะเดียวที่มีการเร่งจังหวะ

A STUDY MUSIC OF ANUM SECT IN *KONGTEK* CEREMONY : A CASE STUDY
OF MUSIC GROUP AT *LOKANUKRAW* TEMPLE .

AN ABSTRACT
BY
RAWADEE UNGPHO

Presented in partial fulfillment of the requirements for
the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University

March 2002

Rawadee Ungpho. (2002). A study music of *anum* sect in *kongtek* ceremony: a case study of music group at *Lokanukraw* temple. Master Thesis, Fine Arts Degree (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assist. Prof. Prateep Lountratana – ari. Assoc. Prof. Manop Wisuttiapat.

This research is to study the music of the *anum* sect in *kongtek* ceremony, a case study of music group at *Lokanukraw* temple. The objectives of this ethnomusicological are : to study the historical detailed, the role of music, and to analyze the music performed in the ceremony. Two main sources of data, field work and documentation, are the subjects of the analysis. The findings of this study are :

1. The *anum* sect of *kongtek* ceremony was first employed in royal ceremony prior to the other types to the other types of *kongtek* which was the royal cremation of Queen Thepsirin. Thenceforward, The *anum* sect of *kongtek* ceremony was employed successively in royal cremation ceremony gave effect to the popularity among the Thai, Chinese – Thai, and Vietnamese – Thai until now.

2. The music performed in the *anum* sect of *kongtek* ceremony has been playing the essential role in the ceremony as to accompany the chant, to associate with the rhythmic percussion rendered by the monks, signify the beginning and the end of each step of the ceremony, and to enhance the atmosphere of the ceremony.

3. The music performed in the *anum* sect of *kongtek* ceremony has been transmitted orally. The music is monophonic with no harmony, making use of the repeated notes, small variation can be made on the main melody basis. The long duration of note value is used as the basic rhythmic pattern. The music was composed in pentatonic scale with only the primary 5 – note scale, the additional two secondary notes were used in some compositions. Modulation

was occasionally found. The direction of the ending melody is ascending to the final note. Slightly speed up of one tempo is commonly prominent in each repertoire.

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาค้นคว้าในพิธีกรรมแบบอนันตนิยาย กรณีศึกษาคณะดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์

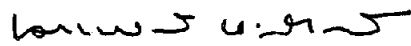
ของ

ว่าที่ร้อยตรีหญิง เรวดี อึ้งโพธิ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ วิชาเอกมานุษยวิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาพร หะวานนท์)

วันที่ ๘ เดือน สิงหาคม พ.ศ. 2545

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



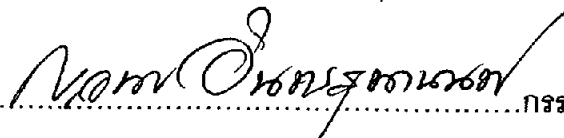
ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล่ารัตนอารีย์)



กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ มานพ วิสุทธิแพทย์)



กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์)



กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(รองศาสตราจารย์ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความร่วมมือจากบุคคลหลายฝ่ายที่ให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจทำให้ ผู้วิจัยมีความมุ่งมั่นในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ ประธานที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุณานนท์ และรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกวัชรดี กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำปรึกษา คำแนะนำ ช่วยแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ และให้ความเมตตาแก่ผู้วิจัยเสมอมาจนวิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์ ตลอดจนอาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่านที่ได้ประสิทธิประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณพระสมณัมราชวุฒาจารย์, พระนพดลและพระพรชัยที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูล และช่วยเหลือด้านภาษาแก่ผู้วิจัย

ขอขอบคุณคุณลุงสุรัชย์ สดใส น้าพราหมณ์ น้าป๊อด อาเสี่ยอู๋ น้าชัย อาเสี่ยรักษ์ ตลอดจนสมาชิกคณะกงเต็กของวัดโลกนาถเคราะห์ทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์เรื่องข้อมูลทุกอย่าง คอยให้ช่วยเหลือผู้วิจัยด้านต่าง ๆ อีกทั้งยังให้ความเมตตาแก่ผู้วิจัยเหมือนผู้วิจัยเป็นสมาชิกและลูกหลานคนหนึ่ง

ขอขอบคุณอาจารย์สุรินทร์ ทับรอด ครูที่คอยห่วงใยศิษย์เสมอมา คอยช่วยชี้แนะแนวทางด้านดนตรี และประสิทธิประสาทวิชาความรู้ด้านดนตรีแก่ศิษย์เสมอมา

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี อาจารย์วัฒนา ศรีสมบัติที่ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการบันทึกโน้ตและการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณคุณปรภากร ศรีบุตร คุณจินดา เชื้อดี คุณสิทธิพร ศรีไตรภพ พี่เจิงและเพื่อน ๆ ทุกคน ที่ให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยด้านคอมพิวเตอร์ การถ่ายภาพ และเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัย ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณเจ้าภาพงานศพทุกท่านที่อนุญาตให้ผู้วิจัยได้แวะเวียนเข้าไปเก็บข้อมูลเกี่ยวกับพิธีกรรมในงานของท่าน ซึ่งมีหลายงานจนผู้วิจัยมีจากกล่าวได้หมดในที่นี้ ขออานิสงค์ผลบุญนี้มีแก่เจ้าของงานที่ล่วงลับไปแล้วทุกท่าน รวมถึงเจ้าภาพผู้จัดงานทุกงานที่ผู้วิจัยได้เข้าไปเก็บข้อมูล

ขอขอบคุณนายสุเมธ อึ้งโพธิ์ น้องชายที่คอยเป็นห่วงและเต็มใจช่วยเหลือผู้วิจัยทุกด้านที่ผู้วิจัยประสบปัญหาตลอดมา

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณคุณพ่อนิธิพัฒน์และคุณแม่ชูศรี อึ้งโพธิ์ ผู้อบรมเลี้ยงดู ให้โอกาส
ในการศึกษา เป็นกำลังใจและเป็นທີ່ปรึกษาให้แก่ผู้วิจัยในทุก ๆ เรื่อง ทำให้ผู้วิจัยเกิดสติ ปัญญา
และเกิดความพยายามจนประสบความสำเร็จในวันนี้

เราดี อึ้งโพธิ์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมาย.....	4
ความสำคัญของการวิจัย.....	4
ขอบเขตการวิจัย.....	4
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	5
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	7
ด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม.....	7
ด้านดนตรีเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม	9
ด้านทฤษฎีทางดนตรี	12
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	16
การศึกษาค้นคว้า.....	16
การรวบรวมข้อมูล.....	16
วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม.....	17
อุปกรณ์และเครื่องมือในการเก็บข้อมูล.....	17
การจัดทำข้อมูล.....	17
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	18
4 ดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย.....	19
ตอนที่ 1 ประวัติเด็กแบบอนัมนิกายในประเทศไทย.....	19
พิธีงเด็ก.....	23
ประวัติวัดโลกานุเคราะห์.....	25

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
พิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์.....	28
การจัดสถานที่ประกอบพิธีงเด็ก.....	28
การนับอายุของผู้ตาย.....	38
การติดโคม.....	39
การแต่งกายของผู้ตาย.....	40
การแต่งกายของญาติที่เข้าร่วมพิธี.....	41
การจัดตำแหน่งการนั่งและการเดินของญาติในการทำพิธี.....	45
ความเชื่อเรื่องเดินข้ามสะพาน.....	50
ความเชื่อเรื่องการเผากระดาษ.....	51
ความเชื่อเรื่องพิธีทิ้งกระดาษ.....	52
ตอนที่ 2 บทบาทและความสำคัญของดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายใน ประเทศไทย.....	54
ประวัตินักดนตรีประจำวัดโลกานุเคราะห์.....	54
ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและขั้นตอนการประกอบพิธีงเด็ก.....	57
ลักษณะทั่วไปของดนตรีประกอบพิธีงเด็ก.....	64
เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธี.....	65
การเทียบเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ.....	73
จังหวะ.....	75
การแบ่งประเภทเพลง.....	80
ตอนที่ 3 วิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย.....	81
วิเคราะห์เพลง.....	81
วิเคราะห์เพลงที่ตั้ง.....	83
วิเคราะห์เพลงห้อง ห้อง.....	87
วิเคราะห์เพลงก๊ายเต่ง.....	91
วิเคราะห์เพลงช่างพาง.....	95

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
วิเคราะห์เพลงทามเหล.....	99
วิเคราะห์เพลงเขญ.....	103
วิเคราะห์เพลงเทเวียน.....	108
วิเคราะห์เพลงเถียนเหยียดโตด้า.....	112
วิเคราะห์เพลงภูบ่าวทั้ง.....	116
วิเคราะห์เพลงมีถ่อบ่าวกวาง.....	120
วิเคราะห์เพลงวาเงียม.....	124
วิเคราะห์เพลงเหยงตอม.....	128
วิเคราะห์เพลงลือเถ.....	132
วิเคราะห์เพลงเอื่องต้าเหยียด.....	135
วิเคราะห์เพลงเอื่องบุญจาย.....	139
วิเคราะห์เพลงตื้อญ.....	143
 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	 145
 บรรณานุกรม.....	 195
 ภาคผนวก.....	 198
อภิธานศัพท์.....	205
 ประวัติย่อของผู้วิจัย.....	 215

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1. ภาพวัดโลกานุเคราะห์	25
2. แผนที่ทางไปวัดโลกานุเคราะห์	27
3. ฉาก.....	29
4. แผนผังการจัดฉากในโรงพิธี.....	30
5. ภาพแสดงโต๊ะทำวมหาหมพู	31
6. ภาพแสดงพระขณะทำพิธีที่โต้วมหาหมพู.....	31
7. ภาพการจัดโต๊ะพิธีทั้ง 2 แบบ.....	32
8. แผนผังการจัดโต๊ะแบบเรียงเป็นชั้น ๆ	33
9. แผนผังการจัดโต๊ะแบบเรียงเป็นแถวเดียวกัน.....	34
10. แผนผังแสดงการตั้งโรงพิธีทั้ง 2 แบบ.....	37
11. ภาพโคมที่ติดหน้าศาลาที่ทำพิธีกรรม	39
12. ภาพแสดงการทำพิธีของญาติผู้ตายที่มีอายุเกิน 95 ปี	41
13. รูปการแต่งกายในงานพิธีเด็ก	44 – 45
14. ภาพแสดงการนั่งของญาติในการทำพิธี	45
15. ภาพแสดงการเดินในพิธีเด็ก	47
16. แผนผังการจัดตำแหน่งการนั่ง.....	48
17. แผนผังการจัดตำแหน่งการเดิน.....	49
18. ภาพการเดินข้ามสะพาน	50
19. ภาพนกกระดาศ	51
20. ภาพม้ากระดาศ.....	51
21. ภาพคนใช้กระดาศ	51
22. ภาพพระกำลังทำพิธีทิ้งกระจาด	52
23. เหมมา	53
24. เฝือกวาง	53
25. แผ่นป้ายประกาศงานไทยทานทิ้งกระจาด	53

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
26. โต๊ะเครื่องไทยทานทั้งกระจาดที่มีรูปยมราช.....	53
27. ภาพนักดนตรีประจำวัดโลกานุเคราะห์	54 – 57
28. ภาพแสดงการบูชาพระรัตนตรัย	57
29. ภาพวงดนตรีประกอบพิธีกฐัดโลกานุเคราะห์.....	64
30. ภาพยัง – ฉิน.....	65
31. ขลุ่ยดี – ตู	66
32. ภาพขอขงอยู่.....	66
33. ภาพขอเอ๋อยู่.....	67
34. ภาพคีย์บอร์ด.....	68
35. ภาพผ่าง.....	68
36. ภาพชุดกลองและเครื่องประกอบจังหวะ.....	69
37. ภาพมูอยู่	69
38. ภาพลิน.....	70
39. ภาพไควไ้และไควหมัก.....	70
40. ภาพจวงและไม้ตี	71
41. ภาพโนซิด.....	72
42. ภาพเจียง.....	73
43. รูปใบแจ้งที่ใช้ในช่วงต่าง ๆ	212 – 214
44. รูปโถลื้อ.....	215

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ศาสนาเป็นสถาบันทางสังคมอย่างหนึ่งซึ่งมีส่วนประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นคำสอนหรือภาคทฤษฎี และส่วนที่เป็นภาคปฏิบัติ คือการนำคำสอนมาปฏิบัติตาม และกิจกรรมอันหนึ่งที่จะขาดเสียไม่ได้ในภาคปฏิบัติคือ พิธีกรรม (เดือน คำดี. 2532: 48) ดนตรีและนาฏศิลป์ที่จัดขึ้น ในสมัยดึกดำบรรพ์นอกจากเพื่อความสนุกสนานแล้วยังเพื่อร่วมเล่นตามวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ด้วย ซึ่งมักจะเกี่ยวข้องกับ พิธีกรรม (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2542 : 4 - 5)

พิธีกรรมของแต่ละชาติ แต่ละศาสนาย่อมมีความแตกต่างกันไปตามความเชื่อของท้องถิ่นและศาสนานั้น ๆ เช่น ชาวมอญมีการจัดพิธีรำผีขึ้นในงานศพ ในศาสนาคริสต์ มีการร้องเพลงให้แก่ผู้ล่วงลับในพิธีศพ ชาวจีนมีพิธีการเช่นไหว้บรรพบุรุษและมีพิธีฝังศพ ศาสนาพุทธในประเทศไทยก็มีพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อ ของชนกลุ่มต่าง ๆ ที่อยู่ในประเทศไทยเช่นเดียวกัน ซึ่งหากแบ่งพิธีกรรมตามศาสนาพุทธของไทยแล้วสามารถแบ่งได้ตามนิกายของศาสนาพุทธในประเทศไทยได้ดังนี้

1. นิกายเถรวาท ยึดหลักศาสนาแบบพึ่งพาตนเอง มีพิธีกรรมทางศาสนาได้แก่ พิธีทอดกฐิน พิธีทอดผ้าป่า พิธีบรรพชา – อุปสมบท และพิธีกรรมที่เกี่ยวกับวันสำคัญทางศาสนา เช่น พิธีกรรมในวันวิสาขบูชา (ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ และคณะ. 2536 : 48)
2. นิกายมหายาน แปลว่า พาหนะใหญ่ เพราะเชื่อว่าจะสามารถนำคนจำนวนมากพันทุกข์เข้าสู่นิพพานได้ในคราวเดียว (ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ และคณะ. 2536 : 49) มีพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องโลกหน้า วิญญาณ เช่น พิธีเซ่นสรวงบูชาหลุมศพของบรรพบุรุษ พิธีงูเด็ก

คนไทยนับถือศาสนาพุทธนิกายเถรวาทเป็นหลัก ส่วนศาสนาพุทธนิกายมหายานที่เข้ามาในประเทศไทยเป็นอันดับแรกเป็นแบบอานัมนิกาย ด้วยหลักฐานที่ว่าวัดญวนเกิดก่อนวัดจีน (ไฉ่วตริ ฌ กลาง. 2537 : บทคัดย่อ) และด้วยความเกี่ยวเนื่องทางวัฒนธรรมที่เวียดนามรับ

อิทธิพลจากประเทศจีนเมื่อครั้งจีนได้ปกครองเวียดนาม ซึ่งนานเกือบ 1,000 ปี ทำให้ศาสนา วัฒนธรรม และพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ถือปฏิบัติมีจากกล่าวได้แน่ชัดว่า พิธีกรรมใดเป็นแบบญวน พิธีกรรมใดเป็นแบบจีน คงมีเพียง “พิธีงเด็ก” เท่านั้นที่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าเป็นแบบจีนนิกาย หรืออานัมนิกาย (โสวัตรีย์ ณ ถลาง. 2537 : บทคัดย่อ)

“กงเด็ก” ตามความหมายในพจนานุกรม หมายถึง การทำบุญให้แก่ผู้ตายตามพิธีของ นักบวชนิกายจีนและญวน มีการสวดและเผากระดาษที่ทำเป็นรูปต่าง ๆ มีบ้านเรือน คนใช้เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน. 2525 : 2) นอกจากนี้ในสารานุกรมยังให้คำจำกัดความคำว่า “กงเด็ก” ไว้อีกว่า เป็นการบุญกุศล ซึ่งประกอบตามลัทธิพิธีในพระพุทธศาสนาแห่งนิกายญวน และจีน เพื่ออุทิศให้แก่ผู้ตายตามคติศาสนาของนิกายดังกล่าวนี้ โดยญาติของผู้ตายทำพิธี กงเด็กเหมือนกับทำบุญหน้าศพทุก ๆ วัน นับตั้งแต่วันตายไปจนครบ 7 วันระยะหนึ่ง ต่อจากนั้นไปจึงทำพิธีกงเด็กทุก ๆ 7 วันจนครบเจ็ด ครั้งก็พักงานไปทำพิธีใหม่เมื่อครบ 100 วัน (เสถียรโกเศศ. 2526 : 19-21)

ตามประวัติศาสตร์ในสมัยรัชกาลที่ 4 โปรดให้ประกอบพิธีกงเด็กหลวง ในงานพระศพ สมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี เมื่อพ.ศ. 2404 โดยพระสงฆ์ฝ่ายอานัมนิกาย (พระสงฆ์ นิกายญวน) เป็นครั้งแรก (กาพย์ เมืองกาญจน์. 2539 : 178-179) จากนั้นจึงมีงานพิธีกงเด็ก หลวงที่ประกอบพิธีโดยพระสงฆ์ฝ่ายอานัมนิกายต่อมามาก จนกระทั่ง พ.ศ. 2423 ได้มีงานพิธีกงเด็กหลวงที่ประกอบพิธีโดยพระสงฆ์ฝ่ายอานัมนิกายร่วมกับจีนนิกาย ในงานพระศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ซึ่งนับเป็นครั้งแรกในการประกอบพิธีกงเด็กหลวงของพระสงฆ์จีนนิกาย และเป็นต้นประเพณีในการทำบุญ 7 วัน 50 วัน 100 วันของไทยที่เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 (เสถียรโกเศศ. 2507 : 80 – 83)

การประกอบพิธีกงเด็กในแต่ละครั้งมีจุดมุ่งหมายและคติในการทำพิธีเหมือนกัน คือ การทำบุญกุศลให้แก่ผู้ตาย สิ่งที่แตกต่างกันมากในการทำพิธีกงเด็กจะขึ้นอยู่กับผู้ประกอบพิธีว่า ผู้ประกอบพิธีนั้นเป็นพระสงฆ์ฝ่ายอานัมนิกาย พระสงฆ์ฝ่ายจีนนิกาย หรือ ขรวาส เนื่องจาก การใช้ภาษา และท่วงทำนองในการสวด ซึ่งต้องใช้ดนตรีในการประกอบพิธีด้วยที่แตกต่างกัน

การประกอบ “พิธีกงเด็กแบบอานัมนิกาย” นั้น พระญวนจะสวดมนต์เป็นภาษาญวน และเป็นทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะแบบอานัมนิกายในประเทศไทย ซึ่งต่างจากทำนองสวดพิธี กงเด็กที่ประกอบในประเทศเวียดนามด้วย (พระมหาคณนัมธรรมปัญญาธิวัตร : สัมภาษณ์) เป็น

เหตุให้ทำนองและการเล่นดนตรีมีความแตกต่างจาก พิธีงเด็กในประเทศเวียดนาม และพิธีงเด็กแบบจีนนิกายในประเทศไทย ที่ใช้ภาษาจีนและท่วงทำนองที่เป็นแบบเฉพาะแบบจีน อีกทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายมีการผสมผสานระหว่างดนตรีจีน เช่น จิมจิ้น ซอจิ้น และเครื่องดนตรีเวียดนาม เช่น ดันบ่า ซอญวน ที่บ่งบอกถึงความเป็นเวียดนามอยู่ในสมัยแรก ๆ ที่ชาวญวนหรือชาวเวียดนามที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองไทย แต่ในปัจจุบันไม่ได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีของเวียดนามเข้ามาใช้ในวงงเด็ก เนื่องจากไม่มีผู้เชี่ยวชาญในเครื่องดนตรีเหล่านั้น (สุรัชย์ สดใส : สัมภาษณ์)

คนไทยเริ่มให้ความสนใจในการประกอบพิธีงเด็ก และบางครั้งก็มีคนไทยที่จัดพิธีนี้เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้กับบุพการีที่ล่วงลับไปแล้ว แต่ว่าปัจจุบันเทคโนโลยีต่าง ๆ เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้น ส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงรวมทั้งการประกอบพิธีงเด็กด้วย ดังจะเห็นได้ว่าวงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กมีการเปลี่ยนแปลง โดยมีการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ มีการนำทำนองเพลงของไทย ไทยสากลบางเพลงมาประยุกต์ใช้ในการบรรเลง

สรุปได้ว่า แม้ว่าความสนใจในการประกอบพิธีงเด็กเริ่มมีมากขึ้น แต่ขั้นตอนในการประกอบ พิธีกรรมเริ่มลดลงตามความต้องการของเจ้าภาพ ประกอบการบุคลากรที่มีความรู้เกี่ยวกับการทำพิธีงเด็กอย่างแท้จริงลดลง จึงวิเคราะห์ได้ว่าแนวโน้มของการทำพิธีงเด็กจะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมากขึ้น ซึ่งผู้สนใจศึกษาน้อยทั้งทางด้านปฏิบัติและทางด้านงานวิจัย อีกทั้งยังขาดผู้รู้ในด้านสาขาวิชาน้อยยิ่งอีกมาก และขาดหลักฐานทางด้านเอกสารในการยืนยัน เนื่องจากใช้วิธีการสืบทอดแบบปากต่อปาก มิได้มีการบันทึกแต่อย่างใด

ด้วยเหตุผลต่าง ๆ ข้างต้นที่กล่าวมาแล้ว ดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีงเด็กมีแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงและสูญหาย จึงเป็นสิ่งที่สมควรอย่างยิ่งในการทำวิจัย โดยผู้วิจัยได้เลือกศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย เนื่องจากดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กนั้นมีการนำเครื่องดนตรีสากล คือ คีย์บอร์ด เข้ามาร่วมเล่นในวงซึ่งส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายมากกว่าจีนนิกายที่ยังไม่มีการนำเทคโนโลยีเข้ามาร่วมเล่นด้วย ซึ่งในการศึกษาวิจัยทางดนตรีในวิทยานิพนธ์นี้ ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาคณะดนตรีประกอบพิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์ เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่เป็นคณะใหญ่ที่ทำงเด็กฝ่ายอนัมนิกายและมีการประกอบพิธีบ่อยในรอบปี จึงมีการรักษาขั้นตอนในการทำพิธีงเด็กไว้ค่อนข้าง

ข้างสมบุรณ์ ด้วยเหตุผลต่าง ๆ ข้างต้นที่กล่าวมาแล้ว การศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กจึงมีเหตุผลสมควรแก่การเร่งทำการศึกา เพื่อทำการบันทึกไว้เป็นหลักฐานทางเอกสารและทางวัฒนธรรม อีกทั้งเพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการทำวิจัยหรือการศึกาเรื่องที่เกี่ยวข้อง และยังเป็นการช่วยอนุรักษ์และปกป้องถึงความสำคัญทางบทบาทหน้าที่ ของดนตรีในพิธีงเด็กอีกด้วย

ความมุ่งหมาย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีงเด็กแบบอนันนิกายในประเทศไทย
2. ศึกษาบทบาทความสำคัญของดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีงเด็ก
3. ศึกษาวิเคราะห์ดนตรีในพิธีงเด็ก
4. เพื่อบันทึกเพลงเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการวิจัย

1. ได้รับความรู้ถึงองค์ประกอบทางดนตรี และขั้นตอนอย่างละเอียด
2. เข้าใจถึงบทบาทของดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีงเด็กและเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีงเด็ก
3. ได้แนวทางในการศึกษาค้นคว้าทางดนตรีในพิธีงเด็กในรูปแบบอื่น

ขอบเขตการวิจัย

1. พื้นที่ในการออกปฏิบัติภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูล
ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาการเล่นดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบญวนของนักดนตรีประจำวัดโลกานุเคราะห์ เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่เป็นคณะใหญ่ที่ทำงเด็กฝ่ายอนันนิกายและมีการประกอบพิธีบ่อยในรอบปี จึงมีการรักษาขั้นตอนในการทำพิธีงเด็กไว้ค่อนข้างสมบูรณ์
2. ดนตรี
ผู้วิจัยได้มุ่งวิเคราะห์เนื้อหาดนตรีที่ใช้ประกอบบทสวดมนต์ของพระในพิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์ และมุ่งศึกษาด้านความสำคัญกับพิธีกรรม การถ่ายทอดทางดนตรี โอกาสในการบรรเลง และการวิเคราะห์ตามหลักองค์ประกอบทางดนตรี

3. เนื่องจากพิธีงเด็กในปัจจุบันนั้นมีลักษณะการทำพิธีได้ 4 แบบ คือ

1. มารวาสลวมชุดขาว เป็นผู้ประกอบพิธี
2. จันแคะ (ผู้ประกอบพิธีเป็นหญิงแต่งชุดดำ)
3. พระจันเป็นผู้ทำพิธี (จันนิกาย)
4. พระญวนเป็นผู้ทำพิธี (อานัมนิกาย)

ในกรณีนี้ผู้วิจัยได้เลือกทำเฉพาะพิธีงเด็กแบบอานัมนิกายเท่านั้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. พิธีงเด็กที่ระบุอยู่ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ หมายถึงพิธีงเด็กแบบอานัมนิกาย ณ วัด
โลกานุเคราะห์
3. คำศัพท์ภาษาญวนที่ใช้ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยได้พยายามถ่ายทอดด้วยภาษา
ไทย
ที่ใกล้เคียงที่สุด เพื่อความสะดวกในการทำวิจัยและตรวจสอบ
- 3 ชื่อเพลงที่ระบุในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ มีเพียง 3 เพลงเท่านั้นที่นักดนตรีรู้ชื่อเพลง คือ
เพลงต้อกู เพลงลือถี และเพลงทามเหล นอกนั้น เป็นผู้วิจัยจะใช้ชื่อบทสวดมนต์
ของพระแทนชื่อเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบบทสวดมนต์นั้น ๆ

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. พิธีงเด็กแบบอานัมนิกาย คือ พิธีบำเพ็ญบุญกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว โดย
พระญวนเป็นผู้ทำพิธีและถือปฏิบัติศาสนพิธีแบบพุทธศาสนานิกายมหายาน
2. วัฒนธรรมดนตรี คือ สิ่งต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องในแง่มุมต่าง ๆ ของดนตรีที่ใช้
ประกอบพิธีงเด็ก
3. องค์ประกอบทางดนตรี คือ ส่วนประกอบต่าง ๆ ทางดนตรี ได้แก่ เครื่องดนตรี
บทเพลง และแบบแผนทางทฤษฎีดนตรีและส่งผลถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรี
งเด็ก
4. ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างกันออกไปของ
ระดับเสียงและความยาวของเสียง ทำนองจะแตกต่างกันตามแต่ละเชื้อชาติ ภาษา
สภาพความเป็นอยู่และสภาพแวดล้อม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัว
5. การเคลื่อนที่ของทำนอง คือ แนวทางการเคลื่อนที่ของตัวโน้ตที่ต่อเนื่องกัน ว่า

มีทิศทางการเคลื่อนที่ไปแบบใด

6. แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต คือ การเคลื่อนที่ของโน้ตที่มีการไล่เสียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการใช้โน้ตซ้ำ ๆ
7. แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด คือ การเคลื่อนที่ของโน้ตที่ไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีเสียงสูง เสียงต่ำสลับกันไปมา
8. แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก คือ โน้ตที่มีจังหวะไม่ตรงกับจังหวะหนักหรือจังหวะตก
8. ช่วงกว้างของเสียง คือ ความแตกต่างของระดับเสียงต่ำสุด และสูงสุดในแต่ละบทเพลง
10. รูปพรรณ คือ ลักษณะความสัมพันธ์ของทำนองและการประสานเสียง
11. ลักษณะของทำนองเดี่ยว คือ ลักษณะการบรรเลง คนตรีที่มีแนวทำนองเพียงทำนองเดียวที่ไม่มีเสียงประสานใด ๆ
13. การแปรทำนอง คือ แนวการประสานเสียงที่ไม่ทิ้งทำนองหลัก คือ มีการปรับปรุงทำนองโดยยึดทำนองหลักไว้
14. กระสวนจังหวะ คือ ความสั้นยาวของเสียงแต่ละเสียงในทำนอง 1 วรรค (กำหนดให้ 1 วรรค คือ ความยาว 1 ห้องเพลง)
15. รูปแบบ คือ แบบแผนของการประพันธ์เพลง ซึ่งมีโครงสร้างที่สามารถทำการศึกษาและทำความเข้าใจได้
16. บันไดเสียง คือ กลุ่มเสียงที่ใช้บรรเลงใน 1 บทเพลง
17. ทำนองจบ คือ ส่วนปิดท้ายของบทเพลง

บทที่ 2

เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับงานวิจัยในครั้งนี้ ยังไม่มีเอกสารหรืองานวิจัยที่ได้กล่าวถึงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธี
งเด็กแบบอานันนิกายโดยตรง แต่มีเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงได้
นำข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ มาประมวลร่วมกับข้อมูลทางภาคสนามซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อของ
เอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องเป็นหัวข้อต่อไปนี้

ด้านวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

อมรา พงศาพิชญ์ (2543 : 26-27) กล่าวว่า วัฒนธรรมเกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความ
ต้องการที่สูงกว่าระดับชีววิทยา เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ และสมัยยุคหินเก่าแล้ว เมื่อ
มนุษย์มีความต้องการเสถียรภาพและความมั่นคง จึงได้มีการจัดระเบียบทางสังคมและเกิด
สถาบันทางสังคมขึ้น ศาสนาหรือระบบความเชื่อก็คือสถาบันทางสังคมซึ่งช่วยให้เกิดทางสังคม
ศาสนา พิจารณาได้ 2 ระดับ คือ ศาสนาในระดับความเชื่อซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุและ
อาจรวมความเชื่อรูปแบบต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน และอีกระดับหนึ่งคือ สถาบันศาสนาซึ่งมีทั้งความ
เชื่อ การจัดองค์กรและผู้ประกอบพิธีกรรม ซึ่งศาสนามีองค์ประกอบ 3 ส่วนคือ

1. พระธรรม
2. หลักศีลธรรม
3. การกระทำตามคำสั่งสอน ซึ่งรวมถึงการปฏิบัติตนทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำ
วันและในส่วนที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม พิธีกรรมประกอบด้วย ตัวพิธีกรรมและผู้
ประกอบพิธีกรรม

สรุปว่าการพิจารณาศาสนาต้องพิจารณาทั้งลัทธิความเชื่อและการปฏิบัติ ซึ่งทั้งหมดนี้
เป็นส่วนของวัฒนธรรม

ซึ่งในเรื่องของวัฒนธรรมนี้ ประสาท หลักศิลา (2528 :90 - 91) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรม
ในอีกแง่มุมหนึ่ง ว่า ศิลปะเป็นวัฒนธรรม ดังนั้นจึงไม่ตกอยู่ใต้อิทธิพลของเชื้อชาติ ศิลปะมิได้
แตกต่างกันเพราะผู้คนต่างเชื้อชาติเป็นผู้ผลิต แต่แตกต่างกันเพราะประเพณีทางศิลปะที่เป็นมาแต่อดีต

ของผู้คนในภูมิภาคเหล่านั้นไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับประเพณีและวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น และความคิดและรสนิยมของกลุ่มวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ ศิลปะมีหลายประเภท เช่น การระบายสี การแกะสลัก สถาปัตยกรรม สิ่งทอ ดนตรี เต้นรำ ขับร้อง อาจมีข้อสงสัยว่าทำไมงานศิลปะจึงเป็นงานของนักมานุษยวิทยาด้วยทั้ง ๆ ที่มีใช้การศึกษาด้านวิทยาศาสตร์ โดยที่มานุษยวิทยาเป็นวิทยาศาสตร์ว่าด้วยวัฒนธรรมของมนุษย์ จึงต้องศึกษากิจกรรมทั้งหลายทางด้านวัฒนธรรมของมนุษย์ และศิลปะก็เป็นกิจกรรมอีกด้านหนึ่งของมนุษย์ นักมานุษยวิทยามุ่งศึกษาว่าศิลปะทำหน้าที่สำคัญอย่างไรบ้างในกิจกรรมด้านวัฒนธรรมของมนุษย์ การศึกษา บทบาทและสถานภาพของศิลปินในสังคมมนุษย์แต่ละแห่งจึงมีความสำคัญอยู่มากตามแนวคิดของนักมานุษยวิทยา

นงเยาว์ ชาญณรงค์ (2531 : 41) กล่าวว่า วัฒนธรรมของชาวจีนที่นับเป็นหลักใหญ่คือการนับถือวิญญาณบรรพบุรุษซึ่งเป็นเหตุให้ชุมชนชาวจีนตามดินแดนต่าง ๆ ในโลกเกิดมีศาลเจ้าเพื่อทำพิธีตามความเชื่อหลักตามวัฒนธรรมของชนชาติจีน มีการเซ่นสรวงเพื่อความเจริญรุ่งเรืองของลูกหลาน

โสวัตรี ณ ถลาง (2537: บทคัดย่อ) ได้ทำวิจัยเรื่องความสัมพันธ์ของวัดญวนที่มีต่อชุมชนของกรุงเทพมหานคร กล่าวไว้ว่า ความสัมพันธ์ของวัดญวนที่มีต่อชุมชนของกรุงเทพมหานครอาศัยสื่อกลางคือ พิธีกรรม และอาศัยปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรมเป็นตัวกำหนด บทบาทหน้าที่ของความสัมพันธ์ดังกล่าว ซึ่งวัดญวนยังคงมีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมจากจีนโดยทางประวัติศาสตร์ อย่างไรก็ตาม มีอาจากกล่าวได้แน่ชัดว่า พิธีกรรมใดเป็นของจีนและพิธีกรรมให้เป็นของญวน เนื่องจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่มีมาเป็นระยะเวลานานทำให้วัฒนธรรมของจีนและญวนแยกออกยาก โดยเฉพาะในแง่ของปัจจัยทางวัฒนธรรมของประเพณีเดิมแท้ของญวนได้อย่างมากมายและสะดวกเท่าใดนัก คงมีเพียงหลักฐานทางประวัติศาสตร์บางอย่างที่ยืนยันถึงการรักษาและถ่ายทอดรูปแบบทางวัฒนธรรมของวัดญวน และในบรรดาหลักฐานที่แสดงออกซึ่งรูปแบบทางวัฒนธรรมเหล่านั้น "พิธีงเด็ก" ก็เป็นหลักฐานที่สำคัญในด้านพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของวัดญวนในประเทศไทยและที่มาของพิธีงเด็กในไทยก็เป็นพิธีของวัดญวน ด้วยเหตุที่วัดญวนเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นหลักฐานปรากฏก่อนวัดจีน นอกจากนั้นก็มีธรรมเนียมของสงฆ์ นูรพาจารย์ เป็นวัดที่เจ้าอาวาสวัดญวน

ต่าง ๆ ที่ได้อุปสมบทที่วัดถาวรรวราวม จ. กาญจนบุรี จะมาชุมนุมกันเพื่อกราบไหว้ระลึกถึงบูรพาจารย์ และเพื่อประชุมพิจารณากิจของคณะสงฆ์ที่ผ่านมา

เช่นเดียวกับ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2542 : บทคัดย่อ) ได้ทำวิจัยเรื่องความกตัญญูของชาวจีนที่สะท้อนผ่านพิธีงเด็ก : กรณีศึกษาพิธีงเด็กจีนไหหลำในสังคมไทย กล่าวไว้ว่า พิธีงเด็กจีนไหหลำในสังคมไทย มีลักษณะเนื้อหาที่สะท้อนถึงคุณธรรมกตัญญู ทั้งในส่วนของเครื่องแต่งกายลูกหลานที่เข้าร่วมพิธี หรือขั้นตอนต่าง ๆ ของพิธีกรรม โดยเฉพาะพิธีแก้กรรมให้ผู้ตาย การจำลองเหตุการณ์หลังความตายกับโลกของคนเป็น ให้ลูกหลานได้รู้เห็นเหตุการณ์ที่ผู้ตายเผชิญในสิ่งดี ๆ ก่อให้เกิดความรู้สึกอบอุ่นใจ เป็นการชดเชยอารมณ์พลัดพลาก สูญเสียอย่างไรก็ดีพิธีงเด็กจีนไหหลำ น่าจะมีแนวโน้มลดบทบาทลง เพราะลูกหลานชาวจีนส่วนใหญ่อยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เป็นไทย โดยเฉพาะสังคมในเมืองซึ่งเป็นลักษณะสากลมากขึ้น แต่หากได้มีการปรับเปลี่ยนพิธีกรรมให้ลูกหลานซาบซึ้งหรือเข้าใจคุณค่า ความหมายมากขึ้น พิธีกรรมดังกล่าวก็น่าจะใช้เป็นประโยชน์ต่อการสร้างโลกทัศน์ การสร้างสายสัมพันธ์ของคนในหมู่เครือญาติได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะในสังคมปัจจุบัน ซึ่งให้ความสำคัญต่อความเจริญทางวัตถุจนละเลยคุณค่าทางจิตใจ

ด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม

ดนตรีและพิธีกรรมเป็นสิ่งที่ดำเนินคู่กันไปเสมอ ดนตรีในพิธีกรรมได้สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของชนกลุ่มนั้นด้วย เช่นเดียวกับที่สุกรี เจริญสุข (2538: 5) กล่าวว่าดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ที่แสดงออกถึงอารมณ์มนุษย์ เป็นศิลปะแห่งอารมณ์ ประดับแต่งมาจากอารมณ์ อารมณ์ของคนนั้นหล่อหลอมไปด้วยวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมกลุ่มและวัฒนธรรมสากล ที่แสดงถึงสำเนียงของภาษา วิถีชีวิต ของวัฒนธรรมนั้น ๆ

วัฒนธรรมเกี่ยวกับดนตรีในพิธีศพ อารีรัตน์ เรืองกำเนิด (2543 บทคัดย่อ) ได้ทำวิจัยเรื่องการศึกษาวงโหม่งครี๊ม : ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร กล่าวว่า วงโหม่งครี๊มเป็นที่รู้จักและนิยมรับบรรเลงในงานศพ ช่วงปี พ.ศ. 2440 ถึง พ.ศ.2500 การบรรเลงแต่ละครั้ง มีรูปแบบประเพณีตั้งแต่การติดต่อรับงาน การไหว้ครู การเบิกโรง การบรรเลงเพลง โดยมีเอกลักษณ์ของวงคือ นักดนตรีต้องรับประทานยาหยวก ซึ่งเป็นเครื่องบูชาครู บทบาทหน้าที่ในสังคมของวงโหม่งครี๊ม มีลักษณะหน้าที่แฝง กล่าวคือ เป็นตัวแทนของระบบสัญลักษณ์ทางสังคม กระตุ้นให้

เกิดการตอบสนองทางจิตวิทยาและกายภาพ รักษาบรรทัดฐานทางสังคม และรักษาเอกลักษณ์ของพิธีกรรม การที่สภาพแวดล้อมทางสังคมเป็นสังคมกสิกรรม มีการแบ่งการปกครองชัดเจน สมาชิกรู้จักหน้าที่ของตนเองทำให้สมาชิกในสังคมรู้จักสร้างทำนองเพลง ทำนองขับช้อน รู้จักการบรรเลงอย่างมีลำดับขั้นตอน

ในเรื่องของการใช้ดนตรีกับพิธีกรรมในประเทศจีนได้ให้ความสำคัญในเรื่องนี้ด้วยดังเช่น เป ก สุนธิรักษ์ (2515 : 60) กล่าวว่า ในพิธีหลวงจีนสวดมนต์ของพุทธศาสนิกายมหายาน นั้น ในขณะที่สวดซึ่งมีบทสวดจากพระสูตรต่าง ๆ นั้น ก็มีดนตรีบรรเลงประสานด้วย ซึ่งตรงกับ เสถียรโกเศศ (2516 : 22 - 23) ที่ว่า ระหว่างทำพิธีงเด็กจะมีดนตรีบรรเลงประสานเสียงเข้าจังหวะไปด้วย เพราะเสียงดนตรีเป็นเครื่องช่วยยกจิตใจให้เข้าสู่อารมณ์ความศรัทธาได้เป็นอย่างดี

นอกจากนั้นยังมีแง่มุมเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับดนตรีอีกเช่นเดียวกับ จิตรา กอนันทเกียรติ (2542 : 138 - 141) กล่าวว่า คนจีนโบราณเชื่อว่าเสียงดนตรีช่วยขับไล่สิ่งชั่วร้ายให้พ้นไป และการคิดสร้างเครื่องดนตรี เสียงดนตรี มีมาแต่ครั้งปฐมกษัตริย์ ซึงตี้ เมื่อประมาณ 4,700 ปีก่อนแล้ว ส่วนการนำดนตรีเข้ามาร่วมในการสวดมนต์ของพระจีนมาพร้อมกับพระพุทธศาสนาซึ่งเผยแพร่เข้าประเทศจีนใน พ.ศ. 610 แล้วมีพัฒนาการเรื่อยมา

เครื่องดนตรีที่พระจีนใช้ในการสวดมนต์มีดังนี้

1. บักฮื้อ มีขนาดเล็ก - ใหญ่ ใช้เคาะจังหวะ การเคาะบักฮื้อเป็นจังหวะรับกับการสวดช่วยไม่ให้ผู้สวดเหนื่อยมาก เพราะจังหวะที่เคาะคือจังหวะที่พระได้พักหายใจ พึงมาว่า ถ้าต้องการสวดช้าเคาะช้า ถ้าจะเร่งจังหวะก็เคาะเร็วขึ้น การเคาะบักฮื้อในการสวดมนต์หมู่ ช่วยให้สวดได้จังหวะประสานกัน โดยการเคาะแต่ละครั้งคือหนึ่งสัปดาห์แต่ละตัว
2. ตีต้า คือ ปี่
3. อิมเค็ง เป็นกระดิ่งด้ามยาว
4. ปังเจ็ง คือ ระฆังเล็ก
5. บัว คือ ฉาบ
6. เล็ง คือ กระดิ่ง
7. ฯลฯ

เรื่องรอง รุ่งรัศมี (2542: 30) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีจีนที่มีน้ำเสียงและลีลาเฉพาะ ที่ฟังแล้วไพเราะ นั่นคือ ขลุ่ยผิวของจีนที่ให้น้ำเสียงกังวาล ก้องไกล และใสสะอาด ให้อารมณ์ได้หลากหลาย และถือเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเอกที่มีผู้เล่นแพร่หลายมากที่สุด

นอกจากนี้ วิเกียรติ มารคแมน (2539: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง "จั่วแต่จั่ว กับ ภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ซิงปิง" ได้กล่าวไว้ว่าดนตรีในการแสดงจั่วแต่จั่วเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งปรากฏทั้งในเรื่องของเครื่องดนตรี การผสมวง การจัดวงดนตรี และแบบแผนทฤษฎี ซึ่งได้แก่ ระบบเสียง พบว่าเป็น 7 เสียงแบ่งเท่า ทำนองแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ทำนองหนัก (ต่งลัก) ทำนองเบา (คิกลัก) ทำนองพลิกสาย (ฮวยลั่ว) และทำนองอ้วนโหวง โดยประเภทของทำนองใช้แสดงออกทางอารมณ์ต่างกัน การผสมผสานและการพลิกแพลงของประเภททำนอง , อัตราจังหวะและประเภทจังหวะ ก่อให้เกิดเพลงที่มีความหลากหลายที่สามารถแสดงออกทางอารมณ์อันซับซ้อน ในการบรรเลงให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดอารมณ์มากเป็นพิเศษ เพลง ๆ หนึ่งสามารถบรรเลงได้หลายแบบแล้วแต่สถานการณ์ของการแสดง ด้วยเหตุนี้ดนตรีของจั่วแต่จั่วจึงเป็นดนตรีที่เป็นหนึ่งเดียวกับการแสดงและมีพลังในการแสดงออก

ในด้านบทบาทหน้าที่พบว่าดนตรีมีบทบาทมากทั้งในด้านพิธีกรรม การสื่อสาร การแสดง การถ่ายทอดอารมณ์ การแสดงออกของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความบันเทิง และยังแสดงออกถึงอำนาจในการควบคุมปกครองสมาชิกของคณะจั่วอีกด้วย

ในด้านคตินิยม ดนตรีได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในด้านคตินิยมอันเกิดจากการผสมผสานความเชื่อของศาสนาพุทธมหายาน ศาสนาเต๋า ลัทธิขงจื้อ ความเชื่อในเทพเจ้าต่าง ๆ ตลอดจนความมั่นใจในเรื่องของสิริมงคล

ในด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมของจีนนี้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540:30) กล่าวว่า เดิมทีเดียวดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมการบวงสรวงเซ่นไหว้ เทพยดา ฟ้า ดิน ตามลัทธิขงจื้อ มีลักษณะเป็นดนตรีบรรเลง ไม่มีคำร้อง การบอกกล่าวแต่เทพยดา ฟ้า ดิน กระทำโดยการสวดอย่างใดก็ตาม ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ้อง ได้มีการประพันธ์คำร้องให้สอดคล้องกับทำนองดนตรี

ทำนองของเพลงในดนตรีขงจื้อมีทั้งที่เป็นทำนองที่ประกอบด้วย 7 เสียงและ 5 เสียง อย่างไรก็ตามทำนองที่ประกอบด้วย 5 เสียงได้รับความนิยมมากกว่ากรณีของ 7 เสียง

ด้านทฤษฎีทางดนตรี

ส่วนทางด้านระบบของดนตรี Roger Kamien (2000 : 4 – 86) กล่าวว่า องค์ประกอบของดนตรีเกิดขึ้นพร้อมกันเมื่อมีการร้องหรือเล่นดนตรี องค์ประกอบของดนตรีมีส่วนประกอบทั้งสิ้น 11 อย่างคือ

1. เสียง (Sound) ประกอบด้วย
 - 1.1 ระดับเสียงสูง – ต่ำ (Pitch)
 - 1.2 ความดัง – ค่อย (Dynamics)
 - 1.3 สีล้นของเสียง (Tone Color)
2. เสียงร้องและเครื่องดนตรี (Performing Media : Voice and Instruments)
 - 2.1 เสียงร้องของนักร้องสามารถแบ่งระดับเสียงได้ดังนี้

ผู้หญิง	ผู้ชาย
เสียง Soprano	เสียง Tenor
เสียง Mezzo – Soprano	เสียง Baritone
เสียง Alto (หรือ Contralto)	เสียง Bass
 - 2.2 เครื่องดนตรีสามารถแบ่งประเภทได้ดังต่อไปนี้
 - เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String Instrument)
 - เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Instrument)
 - เครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลือง (Brass Instrument)
 - เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี (Percussion Instrument)
 - เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด (Keyboard Instrument)
 - เครื่องดนตรีทางเทคโนโลยี (Electronic Instrument)
3. จังหวะ (Rhythm)
4. การบันทึกโน้ต (Music Notation)
5. ทำนอง (Melody)
6. เสียงประสาน (Harmony)
7. บันไดเสียง (Key)
8. รูปพรรณ (Musical Texture)

9. รูปแบบ (Musical Form)

10. การแสดง (Performance)

11. สไตล์ของดนตรี (Musical Style) หมายถึง การเล่นดนตรีตามสไตล์ของยุคต่าง ๆ ที่แบ่งตามช่วงเวลาตามความเคลื่อนไหวทางดนตรีของตะวันตก

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 20 – 66) ได้กล่าวถึงทำนองหลักของดนตรีไทยว่าทำนองหลักของดนตรีไทยในปัจจุบันเป็นที่ยอมรับกันว่า ซ้องวงใหญ่มีหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของเพลง ซึ่งในการศึกษาทำนองหลักจำเป็นต้องศึกษาส่วนละเอียดต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. มือซ้อง แยกได้ตามลักษณะการบรรเลงดังนี้

1.1 ทำนองที่ไม่มีเสียงประสาน

1.2 ทำนองที่มีเสียงประสาน

2. แนวทำนองและแนวประสาน

3. วรรณเพลง

3.1 เพลงทางพื้น

3.2 เพลงบังคับทางหรือเพลงทางกรอ

4. รูปแบบ

4.1 รูปแบบของกระสวนจังหวะ

4.2 รูปแบบของทำนอง

5. รูปแบบของเพลงทางพื้น

6. บันไดเสียง

7. ลูกตก

8. หน้าที่ของทำนองเพลงและลูกตก

9. คู่สัมผัสของวรรณเพลงและลูกตก

ดวงใจ อมาตยกุล (2533 : 24) ได้กล่าวถึงการสวดมนต์ของชาวพุทธในจีนว่า การสวดมนต์ของชาวพุทธในจีน มี 2 แบบ (Buddhist Chant) คือ

1. Plain style เป็นการสวดที่ไม่มีดนตรีประกอบ มีเพียง Wood Block เรียก mui หรืออาจมีบาตร (พระ) เหล็ก หรือ กลอง
 2. Accompanied style เป็นการสวดที่มีดนตรีประกอบ เป็นลักษณะวงดนตรี มีซอ ซึง ซลู่ย กลอง และอาจมีออร์แกนไฟฟ้าประกอบ
- ช่วงกว้างของเสียงสวดจะอยู่ภายใน $\frac{1}{2}$ ถึง 2 Octaves

- ภาษาที่ใช้เกิดจากการผสมผสานกันของภาษาจีนโบราณกับภาษาสันสกฤต เสียงทำนองสวดอยู่ในลักษณะ Pentatonic อาจเป็น 4 เสียง หรือ 6 เสียง ในการสวดมีหัวหน้าเริ่มขึ้นสวดก่อน จึงเริ่มสวดตามเป็นหมู่ ช่วงท้ายของการสวดจะเร็วขึ้น
- ลักษณะทำนองของการสวดเป็น Monophony อาจมี Drone ในบางครั้ง และในบางครั้งฟังคล้าย Chord เรียกว่าเป็น Quasi – Hamony ในบางครั้งการสวดจะมีการเปลี่ยน Mode ไปเรื่อย ๆ คล้ายจะเป็น Metabole

ดวงใจ อมาตยกุล (2533 : 121) ยังได้กล่าวถึงทฤษฎีของดนตรีเวียดนามอีกตามหัวข้อต่อไปนี้อีกว่า

สเกล ใช้สเกล 5 เสียง อาจมีโน้ตประกอบอีก 2 เสียง หรือไม่มีก็ได้ ลักษณะของโหมตเป็นแบบเดียวกับในดนตรีจีน

โหมตที่สำคัญมี 2 ชนิด คือ Bac กับ Numbac มีสเกล 5 เสียงธรรมดาและบวกกับโน้ตที่เพิ่มมาอีก 2 เสียง ส่วน Num เป็นสเกล 5 เสียงที่มีความพิเศษกว่า โดยมีโน้ตบางตัวมีเสียงสูงกว่าปกติ และมีคู่เสียงภายในสเกลที่แตกต่างจากปกติ ในดนตรีจีนเวียดนามนั้นการใช้โหมตจะสำคัญมาก

ทำนอง ภาษาเวียดนามเป็นภาษา Sonol เช่นเดียวกับจีนคือ มี 6 เสียงต่อ 1 พยางค์ และคำจะเปลี่ยนไปตามวรรณยุกต์นั้น ๆ ความหมายจะเปลี่ยนไปด้วยในดนตรีพื้นบ้าน ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการพูดใกล้ชิดกันมาก ส่วนดนตรีเพื่อความบันเทิงต่าง ๆ จะใช้ทำนองดนตรีตามแต่ที่กำหนดไว้

จังหวะ สิ่งที่ใช้กำหนดจังหวะของเวียดนามคือ Phach เป็นแท่งไม้หรือไม้ไผ่ เหล่านี้เรียกว่าหน่วยของเวลาหรือจังหวะ เช่นจังหวะช้า เร็ว ต่าง ๆ กัน มีจังหวะหนัก เบา ในดนตรีมักจะใช้จังหวะ 2 เป็นส่วนมาก มีการใช้หน้าทับส่วนมากเป็น 8 หรือ 16 จังหวะ

ระบบการบันทึกโน้ต โน้ตของสเกลใช้อักษรจีนในการบันทึก จากบนมาล่าง ขวาไปซ้าย มีการใช้จุดประกอบการบันทึกให้ละเอียดยิ่งขึ้น มีการบันทึกจังหวะหนัก – เบา มีการบันทึกแบบ Lature ปรากฏด้วย

ข้อมูลจาก เอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ เหล่านี้ ผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์
ใช้ร่วมกับข้อมูลทางภาคสนาม ซึ่งมีความสำคัญและเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างยิ่ง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยดนตรีประกอบพิธีงเด็ก กรณีศึกษาการทำพิธีงเด็กของวัดโลกา-
เคราะห์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาจากข้อมูลต่าง ๆ จากตำรา เอกสาร งานวิจัยที่
เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นฐานความรู้ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามและนำข้อมูลต่าง
ๆ มารวบรวม เรียบเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย การวิจัยออกมาในรูปของการ
บรรยาย และผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

การศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทางมานุษยวิทยา โดยใช้วิธีการวิจัยภาค
สนาม(Field Research) เป็นหลักและการศึกษาทางเอกสาร (Documentary Research) เป็น
ส่วนประกอบเพื่อนำข้อมูลมาประมวลให้ได้ข้อมูลภาพรวม (Holistic) และเชื่อถือได้ (Reliability)
โดยผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูลออกเป็น 2 รูปแบบคือ

1. ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการทำพิธีงเด็ก การจัดโรงพิธี ลำดับ
ประกอบพิธีงเด็ก การแต่งกาย ความเชื่อ
2. ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาจากเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ บท
ความทางวิชาการ ตำรา หนังสือ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ต่าง ๆ

การรวบรวมข้อมูล

ข้อมูลในการทำวิจัยสามารถแบ่งที่มาได้ 2 ประเภทคือ

1. การเก็บข้อมูลทางภาคสนาม ผู้วิจัยได้ทำการทำการเก็บข้อมูลภาคสนามอยู่ตลอด
โดยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์
2. การรวบรวมจากเอกสาร เป็นการค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ จากแหล่ง
ต่อไปนี้

- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดแห่งชาติ

- หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- หอสมุดมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ
- ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
- ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)

วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

1. เข้าติดต่อคณะกงเต๊กพร้อมกับแนะนำตนเอง
2. แจ้งวัตถุประสงค์การทำปริญญานิพนธ์
3. ขออนุญาตเข้าไปอยู่ในพิธีพร้อมทั้งนัดวันเวลา เพื่อทำการสังเกตลำดับขั้นตอนการประกอบพิธี วิธีการทำพิธี และความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับพิธีกรรม ซึ่งจะมีอยู่ตลอดปี
4. สร้างความสัมพันธ์อันดีกับบุคคลในวง
5. บันทึกภาพและเสียง
6. นัดวัน เวลา ในการสัมภาษณ์เพิ่มเติม
7. บันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์อักษร แล้วเล่นดนตรีตามโน้ตเพื่อให้บุคคลที่มีความเชี่ยวชาญด้านทำนองดนตรีประกอบพิธีกงเต๊กแบบอนัมนิกาย คือนายสุชัย สดใส และนายสมชาย รักษ์เจริญสกุล เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของทำนองดนตรี

อุปกรณ์และเครื่องมือในการเก็บข้อมูล

1. กระดาษที่ใช้ในการบันทึกข้อมูลและเขียนโน้ต
2. เครื่องบันทึกเสียง
3. เครื่องบันทึกเทปวีดิทัศน์
4. กล้องถ่ายรูปและฟิล์มชนิดต่าง ๆ

การจัดทำข้อมูล

1. ผู้วิจัยได้ทำการถอดข้อมูลจากเทปวีดิทัศน์ และเทปบันทึกเสียงแล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
2. ในส่วนของดนตรีส่วนหนึ่งถอดจากเทปบันทึกเสียง ส่วนหนึ่งผู้วิจัยได้ทำการต่อจากบุคคลที่เชี่ยวชาญโดยตรงและบันทึกโน้ต โดยยึดทำนองขอที่ใช้บรรเลงเป็นทำนอง

หลัก เนื่องจากในสมัยแรก ๆ ที่ชาวเวียดนามเข้ามาได้ใช้ขอและกลองเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบพิธีงเด็ก

3. นำข้อมูลทางเอกสาร และข้อมูลทางภาคสนามมาประมวล เปรียบเทียบเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ใกล้เคียงที่สุด
4. นำข้อมูลที่ประมวลแล้วมาตรวจสอบและขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญและผู้รู้ทำการแก้ไขปรับปรุง
5. นำข้อมูลมาปรับปรุงแก้ไข

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ทางเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้และตามทฤษฎีที่อ้างอิงตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ลักษณะทั่วไปของดนตรีประกอบพิธีงเด็ก
 - 1.1 เครื่องดนตรี
 - 1.2 การบรรเลง
 - การแบ่งท่อนเพลง
 - ประเภทเพลง
2. ระบบเสียง
 - การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ
3. รูปแบบการบรรเลง
 - ความต่อเนื่องของบทเพลง
4. จังหวะ
 - รูปแบบของจังหวะต่าง ๆ
 - โอกาสในการใช้
5. ทำนอง
 - รูปแบบของทำนอง
 - กระสวนจังหวะ
 - การแปรของทำนอง
 - บันไดเสียง
 - ทำนองจบ

บทที่ 4

ดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย

ตอนที่ 1 ประวัติเด็กแบบอนัมนิกายในประเทศไทย

พิธีงเด็กแบบอนัมนิกายเข้ามาในประเทศไทยพร้อมกับชาวเวียดนามหรือชาวญวนที่ได้อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ด้วยสาเหตุสำคัญ 2 ประการคือ

1. เพื่อลี้ภัยทางการเมือง
2. เพื่อลี้ภัยทางศาสนา

ชาวเวียดนามหรือชาวญวนที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทยได้ยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีแบบชาวจีนเป็นแม่แบบทางวัฒนธรรม เนื่องจากประเทศเวียดนามเคยตกอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศจีนแบบประเทศราชมาเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยก่อนคริสตกาลและเวียดนามกอบกู้เอกราชสำเร็จในช่วงต้นศตวรรษที่ 10 ชาวเวียดนามจึงได้รับอิทธิพลทางด้าน ภาษา วัฒนธรรม ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี และ ศาสนาจากประเทศจีน (พรพรรณ จงวัฒนา : 7) จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความกลมกลืนทางวัฒนธรรมที่ชาวจีนได้ปลูกฝังให้ชาวเวียดนามเป็นระยะเวลานานนับพันปี ชาวญวนจึงมีลักษณะทางวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกับชาวจีนเช่น การแต่งกาย ภาษาเขียน ความเชื่อ โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านศาสนาที่ชาวญวนได้รับแบบอย่างจากจีนในการนับถือศาสนาพุทธนิกาย อย่างใดก็ตามเมื่อชาวญวนได้อพยพมาอยู่ในเมืองไทยและได้สร้างชุมชนชาวญวนขึ้น การสืบทอดวัฒนธรรมต่าง ๆ จึงได้เกิดขึ้นตามมาโดยมีชาวจีนที่อยู่ในเมืองไทยร่วมในการทำกิจกรรมทางวัฒนธรรมด้วยเสมอมาและมีวัดเป็นศูนย์รวมในการดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรม

ชาวญวนที่อพยพเข้าสู่ในเมืองไทยในระยะแรก ๆ ได้นิมนต์พระจากประเทศเวียดนามมาสร้างวัดเพื่อบำเพ็ญกุศลตามแหล่งชุมชนชาวญวน ในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ถึงพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ประเทศเวียดนามตกอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศฝรั่งเศส พระสงฆ์ในประเทศเวียดนามจึงไม่สามารถติดต่อสื่อสารกับพระสงฆ์เวียดนามในเมืองไทยได้ ทำให้ผู้ที่บวชเรียนในเวลาต่อมาเป็นผู้ที่บวชในเมืองไทยทั้งสิ้น และในจำนวนนั้นมีพระที่ได้เลื่อนสมณศักดิ์เป็นพระสงฆ์ชั้นผู้ใหญ่ที่สำคัญ 2 องค์ คือ พระครูคณานัมนสมาจารย์ (ฮึง) และพระครูคณาสัมมาจารย์ (เหยี่ยวกร่วม)

ชาวเวียดนามหรือชาวญวนนั้นชาวจีนมักจะรู้จักในนามอั้งน้ำ หรือ อานัมก๊ก จึงจัดพระเวียดนามหรือพระญวนในเมืองไทยให้อยู่ในกลุ่มพระฝ่ายอนัมนิกาย และพระจีนอยู่ในกลุ่มพระฝ่ายจีนิกาย พระสงฆ์ฝ่ายอนัมนิกายเมื่อขาดการติดต่อกับพระสงฆ์ในประเทศเวียดนามระเบียบปฏิบัติบางอย่างจึงไม่สามารถดำเนินต่อไปได้ จึงได้ถือเอาการปฏิบัติของพระสงฆ์ในเมืองไทยเป็นแบบอย่างในการดำรงพุทธศาสนา ทำให้ระเบียบปฏิบัติหลายอย่างของพระสงฆ์ฝ่ายอนัมนิกายมีลักษณะเหมือนกับพระสงฆ์ในเมืองไทย เช่น ระเบียบปฏิบัติพระกรรมวินัยบางอย่างและการอุปสมบท เมื่อชุมชนชาวญวนมีความเข้มแข็งและมีการขยายชุมชนจึงได้สร้างวัดเพิ่มขึ้นตามถิ่นฐานที่อยู่โดยสามารถแบ่งช่วงเวลาในการสร้างได้เป็นช่วง ๆ ดังต่อไปนี้

ช่วงที่ 1 เริ่มสร้างวัดญวนสมัยที่ชาวญวนมาพร้อมกับของเชียงซุน ครั่งกรุงธนบุรีเป็นราชธานี

1. วัดโหน่ยคั่นตือ (วัดมงคลสมาคม) ตั้งอยู่ที่บ้านหม้อ กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันเป็นที่บำเพ็ญศาสนากิจของพระสงฆ์จีนิกาย
2. วัดกามโลตือ (วัดทิพยวารีวิหาร) ตั้งอยู่ที่ถนนแปลงนาม แขวงสัมพันธวงศ์ เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพมหานคร

ช่วงที่ 2 วัดญวนถูกสร้างขึ้นสมัยที่ญวนเข้ามาพร้อมกับของเชียงสือ ช่วงรัชกาลที่ 1 ครองราชย์

1. วัดคั่นเยงตือ (วัดอุภัยราชบำรุง) ตั้งอยู่ที่ หลังตลาดน้อย ถนนเจริญกรุง แขวงตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพมหานคร
2. วัดกว้างเพือกตือ (วัดอนัมนิกายาราม) ตั้งอยู่ที่ บางโพ แขวงบางซื่อ เขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร

ช่วงที่ 3 สร้างสมัยที่ชาวญวนเข้ามาในช่วงรัชกาลที่ 3

1. วัดคั่นถ่อตือ (วัดถาวรรวราม) ตั้งอยู่ที่ ถนนเจ้าขุนเณร ตำบลบ้านเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี
2. วัดเกียงเพือกตือ (วัดสมณานัมบริหาร) ตั้งอยู่ที่ ถนนลูกหลวง สี่แยกกมทานาค เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร
3. วัดเพือกเดียนตือ (วัดเขตรีนานุญญาราม) ตั้งอยู่ที่ ถนนขวาง ตำบลใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี

ช่วงที่ 4 มีวัดญวนซึ่งชาวญวนและชาวจีนช่วยกันสร้างขึ้นภายหลัง

1. วัดโผนเพือกต้อ (วัดกุศลสมาคร) ตั้งอยู่ที่ ถนนราชวงศ์ แขวงสัมพันธวงศ์ เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพมหานคร
2. วัดตี๋หน่าต้อ (วัดชัยภูมิการาม) ตั้งอยู่ที่ถนนยาวพานิช แขวงสัมพันธวงศ์ เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพมหานคร
3. วัดเปียนเพือกต้อ (วัดบำเพ็ญจีนพรต) ตั้งอยู่ที่แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพมหานคร
4. วัดต้อเตต้อ (วัดโลกานุเคราะห์) ตั้งอยู่ที่ ถนนราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพมหานคร

ต่อมาได้มีการก่อสร้างวัดอัมมิกายขึ้นใหม่ และมีวัดที่มาขอเข้าอยู่ในสังกัดของคณะสงฆ์อัมมิกาย ซึ่งเป็นวัดทั้งหมด 4 วัดและสำนักสงฆ์ 2 แห่ง คือ

1. วัดคันถ่อต้อ (วัดถาวรธรรม หาดใหญ่) ตั้งอยู่ที่อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
2. วัดคันอังต้อ (วัดสุนทรประดิษฐ์) ตั้งอยู่ที่ อำเภอเมือง จังหวัดอุดรธานี
3. วัดอุภัยภาติการาม (จำปอกง) ตั้งอยู่ที่ อำเภอเมือง จังหวัดฉะเชิงเทรา
4. วัดลองเจิงต้อ (วัดถ้ำเขาน้อย) ตั้งอยู่ที่ อำเภอท่าม่วง จังหวัดกาญจนบุรี
5. สำนักสงฆ์สว่างกวงจิบช้า ตั้งอยู่ที่สี่แยกบ้านแขกหิรัญบุรี ถนนบุรี กรุงเทพมหานคร
6. สำนักสงฆ์อัมมุนุเคราะห์ ตั้งอยู่ที่ตำบลสะเตง อำเภอเมือง จังหวัดยะลา

ปัจจุบันวัดญวนที่พระสงฆ์อัมมิกายจำพรรษาอยู่มี 13 วัดและเป็นวัดที่มีพระสงฆ์ฝ่ายจีนิกายจำพรรษาอยู่ 2 วัดคือวัดกามโลต้อและวัดเปียนเพือกต้อ

ในระยะแรก ๆ พิธีกตึกถูกจัดขึ้นเฉพาะในงานศพของชาวญวนและชาวจีนเท่านั้น อย่างไรก็ตามหลักฐานการทำพิธีกตึกในประเทศไทยไม่มีปรากฏว่ามีการประกอบพิธีกตึกครั้งแรกเมื่อใด แต่ชาวญวนได้มีการประกอบพิธีกตึกตามแบบอย่างชาวจีนมานานแล้ว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเมื่อมีการอพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยพิธีกตึกจึงน่าจะได้รับการปฏิบัติเหมือนเช่นที่เคยอยู่ประเทศเวียดนาม จนในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ปรากฏหลักฐานในการประกอบพิธีกตึกเป็นครั้งแรกในงานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรม

ราชินี จึงถือเป็นการประกอบพิธีงเด็กหลวงครั้งแรกของประเทศไทย การครั้งนั้นเป็นการประกอบพิธีโดยพระสงฆ์อนัมนิกาย

หลักฐานการประกอบพิธีงเด็กหลวงนี้เป็นสิ่งสำคัญที่จะบอกถึงระยะเวลาที่ประเทศไทยได้รู้จักพิธีงเด็กกันอย่างเป็นทางการ ช่วงสมัยที่ชาวญวนเข้ามาอยู่ในเมืองไทยในช่วงแรกพิธีงเด็กอาจเป็นการประกอบพิธีเฉพาะในกลุ่มของชาวญวนและชาวจีน ไม่เป็นที่แพร่หลายในสังคมไทยเท่าไรนัก เมื่อมีพิธีงเด็กหลวงเกิดขึ้นความนิยมในการจัดพิธีงเด็กในงานศพจึงเริ่มมีมากขึ้น จนถึงปัจจุบันพิธีงเด็กยังคงอยู่ร่วมกับสังคมไทยมานานกว่า 100 ปี และหลังจากการจัดงเด็กหลวงในครั้งนั้น การจัดพิธีงเด็กหลวงจึงได้มีขึ้นต่อ ๆ มาดังต่อไปนี้

ลำดับการประกอบพิธีงเด็กหลวง โดยพระสงฆ์ฝ่ายอนัมนิกาย

1. งานพระศพสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี พ.ศ. 2404
2. งานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2409
3. งานพระศพกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาส พ.ศ. 2410
4. งานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2411
5. งานพระศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ พ.ศ. 2423
6. งานพระศพสมเด็จพระโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ พ.ศ. 2437
7. งานพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล พ.ศ. 2490
8. งานพระบรมศพสมเด็จพระศรีสวรินทิราพระบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า พ.ศ. 2499
9. งานพระศพกรมหลวงวชิรญาณวงศ์ (ม.ร.ว.ชื่น นพวงศ์) พ.ศ. 2503
10. งานพระศพสมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ (ปลด กิตติโสภโณ) พ.ศ. 2505
11. งานพระศพสมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ (อยู่ ญาโณทโย) พ.ศ. 2507
12. งานพระศพสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีในรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2528
13. งานพระศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี พ.ศ. 2538

จากหลักฐานดังกล่าวทำให้เห็นถึงการยอมรับเอาวัฒนธรรมของชาวญวนและชาวจีนเข้าสู่สังคมไทย และยังแสดงให้เห็นว่าพิธีงเด็กที่จัดขึ้นโดยพระญวนได้เกิดขึ้นในเมืองไทยก่อนพิธีงเด็กแบบอื่น ปัจจุบันผู้ที่นิยมจัดพิธีงเด็กในงานศพนอกจากชาวญวนและชาวจีนแล้ว ชาวไทยยังนิยมจัดพิธีนี้ให้แก่ญาติที่ล่วงลับด้วยเช่นกัน เนื่องจากพิธีงเด็กเป็นพิธีที่จัดประกอบขึ้นเพื่อตอบสนองความรู้สึกสูญเสีย แสดงความห่วงใยของญาติ ๆ และให้รู้สึกอุ่นใจในเรื่องความ

เป็นอยู่ของผู้ตายว่าจะไม่ต้องพบกับความลำบาก จากเหตุผลดังกล่าวเห็นได้ว่าวัฒนธรรมของชาวไทย - จีน - ญวน ถูกเชื่อมโยงโดยผ่านพิธีงเด็ก และเป็นที่ยอมรับจนถึงปัจจุบัน

พิธีงเด็กของชาวญวนเป็นกิจกรรมอีกอย่างที่ยังคงดำเนินอยู่ ในปัจจุบันความเป็นชุมชนญวนในประเทศไทยไม่ปรากฏเด่นชัด แต่วัดฝ่ายอนัมนิกายยังคงดำรงกิจกรรมที่เป็นแบบแผนอย่างชาวญวนอยู่ โดยมีชาวจีนเป็นส่วนร่วมในกิจกรรมนั้น ๆ และชาวจีนยังได้อาศัยวัดญวนในเพื่อดำเนินกิจกรรมทางศาสนาอีกด้วย

กิจกรรมที่เป็นประเพณีสำคัญประจำปีจนเป็นเอกลักษณ์ของชาวญวนคือ

1. งานบูชาดาวนพเคราะห์ ในตอนต้นปี (เป็นงานที่จัดขึ้นหลังจากตรุษจีน ซึ่งถือเป็นปีใหม่ของจีน ชาวญวนได้รับอิทธิพลการนับวันที่จากชาวจีนด้วย)
2. งานวันวิสาขบูชา สรงน้ำพระ และเข้าพรรษา ในช่วงกลางปี
3. งานทิ้งกระจาดบริจาคทานแก่ญาติผู้ ในช่วงปลายปี
4. งานทอดกฐิน ทอดผ้าป่า (งานนี้ได้รับอิทธิพลจากประเพณีของประเทศไทย เพื่อให้เกิดความเหมาะสม ไม่ปรากฏว่าเคยมีในสมัยก่อน)

ด้วยความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลจากจีน รวมถึงความเชื่อเรื่องความกตัญญูต่อบุพการี ทำให้เกิดการประกอบพิธีงเด็ก ซึ่งจัดเป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่เพียงอย่างเดียวที่ชาวไทยพุทธรับมาปฏิบัติ ประสานกับธรรมเนียมตามศาสนาพุทธนิกายหินยาน

พิธีงเด็ก

พิธีงเด็กเป็นงานพิธีทางพุทธศาสนานิกายมหายาน ตามหลักภาษา กงเด็กมาจากภาษาจีน

กง แปลว่า ทำ หรือ บำเพ็ญ

เด็ก แปลว่า บุญ กุศล

ดังนั้นคำว่า กงเด็ก จึงแปลว่า การทำบุญ บำเพ็ญกุศลนั่นเอง ภาษาญวนเรียกว่า “กงเด็ก” พระสงฆ์ญวนมักใช้คำว่า “ด้าม” ซึ่งมีความหมายเช่นเดียวกับคำว่า “ทักษิณานุประทาน” โดยทั่วไปมักมีคนเข้าใจกันว่า “กงเด็ก” เป็นพิธีที่กระทำกันเฉพาะงานอวมงคลเท่านั้น ซึ่งหากพิจารณาถึงความหมายที่แปลข้างต้นแล้วจะเห็นว่า “กงเด็ก” เป็นการทำบุญ ดังนั้น การทำบุญจึงไม่ได้มีข้อจำกัดว่าต้องทำให้กับผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว แต่การทำบุญสามารถทำได้ทุกโอกาส การทำบุญบริจาคทาน ก็สามารถเรียกว่า “กงเด็ก” ได้ แต่เป็นกงเด็กที่มีลักษณะแตกต่างกันไป ตามสภาพของการทำบุญนั้น ๆ (พระสมณานันทราชวุฒาจารย์: สัมภาษณ์) ในปัจจุบันนิยมประกอบพิธีงเด็กเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้วในงานศพของชาวไทยเชื้อสายจีนและญวน

ทำให้พิธีงเด็กถูกมองว่าเป็นพิธีที่จัดขึ้นเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้วในงานศพเท่านั้น ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว พิธีงเด็ก สามารถแบ่งได้เป็น 2 ชนิดคือ

1. พิธีงเด็กสำหรับคนตาย เป็นพิธีที่บำเพ็ญกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว
2. พิธีงเด็กสำหรับคนเป็น เป็นพิธีที่สร้างขึ้นสำหรับการสร้างกุศลให้กับตัวเองในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งต่างจากการทำงเด็กทั่วไป มีจุดประสงค์เพื่อขอพรให้มีอายุยาวนานขึ้น และเป็นการชำระบาปที่ตนเองเคยกระทำในอดีต และเป็นการทำบุญสะสมไว้ในภพหน้าด้วย

มูลเหตุของการเกิดพิธีงเด็กตามความเชื่อของพุทธศาสนิกายมหายานนั้นคือ

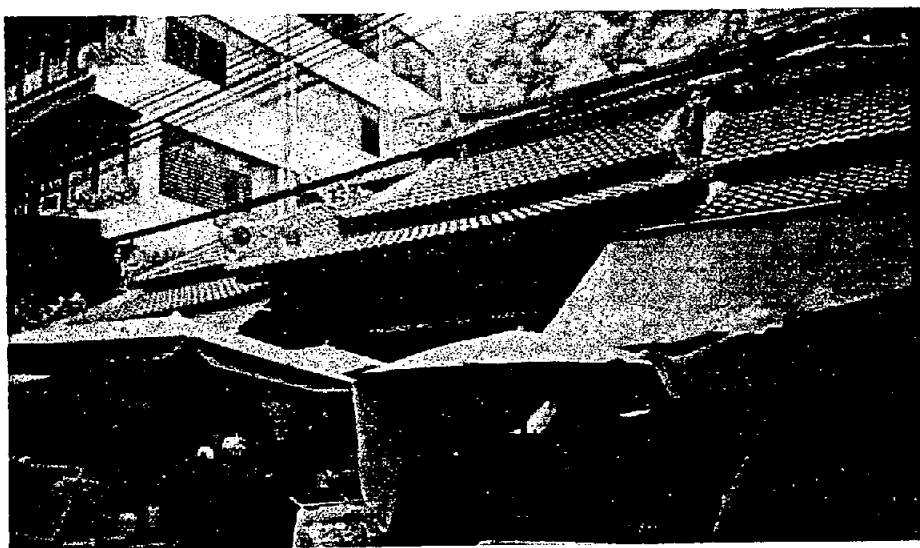
พระผู้มีพระภาคเจ้าเสด็จประทับ ณ วิหารเชตวันในกรุงสาวัตถีพร้อมด้วยพระภิกษุที่ห้อมล้อมคอยสดับพระธรรมเทศนา ครั้นเวลาปัจฉิมยาม มีเทพบุตรองค์หนึ่งพร้อมด้วยบริวารนำเครื่องสักการะบูชาหะลอลงมายังสำนักพระพุทธองค์ แล้วตรงเข้าไปนมัสการแทบพระบาท ถวายเครื่องสักการะบูชา คอยสดับพระธรรมเทศนา

เมื่อพระพุทธองค์ทอดพระเนตรเห็นเทพบุตรนั้นแล้ว พระองค์ก็ทรงทราบกำเนิดเทพบุตรนั้น ด้วยพระญาณอันแจ่มแจ้ง จึงมีพระพุทธปฏิภาตรัสแก่ภิกษุทั้งหลายว่า ดูภิกษุทั้งหลายจงรู้เถิด เทพบุตรนี้เดิมเป็นบุตรเศรษฐีอยู่ที่เมืองสาวัตถี เธอได้เข้ามาบรรดาจนถึงแก่กรรม แล้วกลัวยังจะมาถึงตนจึงได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุเมื่อได้อุปสมบทแล้วเธอก็อุตสาหะเล่าเรียนศึกษาธรรมวินัยเคร่งครัด ปราศจากความเกียจคร้าน ทั้งรักษาศีลวัตรปฏิบัติไม่ต่างพร้อย ต่อมาก็ได้เป็นพระมหาเถร แลอุปชฌายาจารย์ขึ้น เธอยิ่งหมั่นสั่งสอนภิกษุสามเณรเสมอ ๆ ทั้งมีความเมตตาแก่ผู้ที่อนาถายากจนบริจาคทานโดยปราศจากความตระหนี่เหนียวแน่นครั้นต่อมามีข้าเธอก็ถึงแก่กรรมภาพภรรยาที่เธอเป็นคนอกตัญญูเข้ามาบรรดาเธอในชาตินั้นส่งผลให้เธอไปเสวยทุกข์ในนรกอเวจี (อาตตีย์เหงก) ส่วนศิษย์ของเธอทั้งหลายนั้นได้พร้อมกันจัดการฌาปนกิจของครูอาจารย์ ในหมู่ศิษย์ของเธอนั้นมีภิกษุรูปหนึ่งได้มานสมาบัติอันแก่กล้า จึงเข้าตรวจในทางฌานทั่วทั้งชั้นฟ้าดาวดึงส์ทั้งมนุษย์และเดิยรณาก็ไม่เห็นพระอาจารย์จึงตรวจตลอดถึงอบายภูมิก็ให้เห็นพระอาจารย์เสวยทุกข์อยู่ในนรกอเวจี จึงออกจากฌานแล้วเล่าเรื่องให้ภิกษุทั้งหลายฟัง ภิกษุทั้งหลายมีความสงสารพระอาจารย์จึงพร้อมกันตั้งพิธีงเด็กถือการกุศลอุทิศผลไปให้พระอาจารย์ ฝ่ายพระอาจารย์เมื่อได้รับผลกุศลที่ภิกษุอุทิศให้แลประกอบกับผลอันสงฆ์ที่เธอได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุรักษาศีลปฏิบัติโดยบริสุทธิ์ ประกอบทั้งอำนาจผลศีลผลทานซึ่งเธอได้สร้างไว้แต่ปางก่อนกระทำให้เธอปราศจากความมืดมัว ระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย ผลนั้นนำให้

เธอพันทุกขได้เสวยสุขในสวรรค์ จึงได้นำเครื่องสักการบูชาพาเทพบริวารมานมัสการเวตถาคต
ณ กาลบัดนี้

ด้วยเหตุนี้พุทธศาสนิกชนฝ่ายมหายานจึงได้ยึดถือการปฏิบัติตามแบบอย่างพระสูตรนี้
ตลอดมา กล่าวคือ เมื่อเวลาญาติพี่น้องได้มรณะไปแล้วก็ได้ทำพิธีงูเต็กอุทิศให้

ประวัติวัดโลกานุเคราะห์



วัดโลกานุเคราะห์ตั้งอยู่เลขที่ 126 ถนนราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์
กรุงเทพ ฯ มีชื่อเดิมคือ วัดต้อเตต้อ (ภาษาญวน) แปลความหมายตามตัวอักษรคือ

ต้อ หมายถึง เมตตา

เต้ หมายถึง อนุเคราะห์

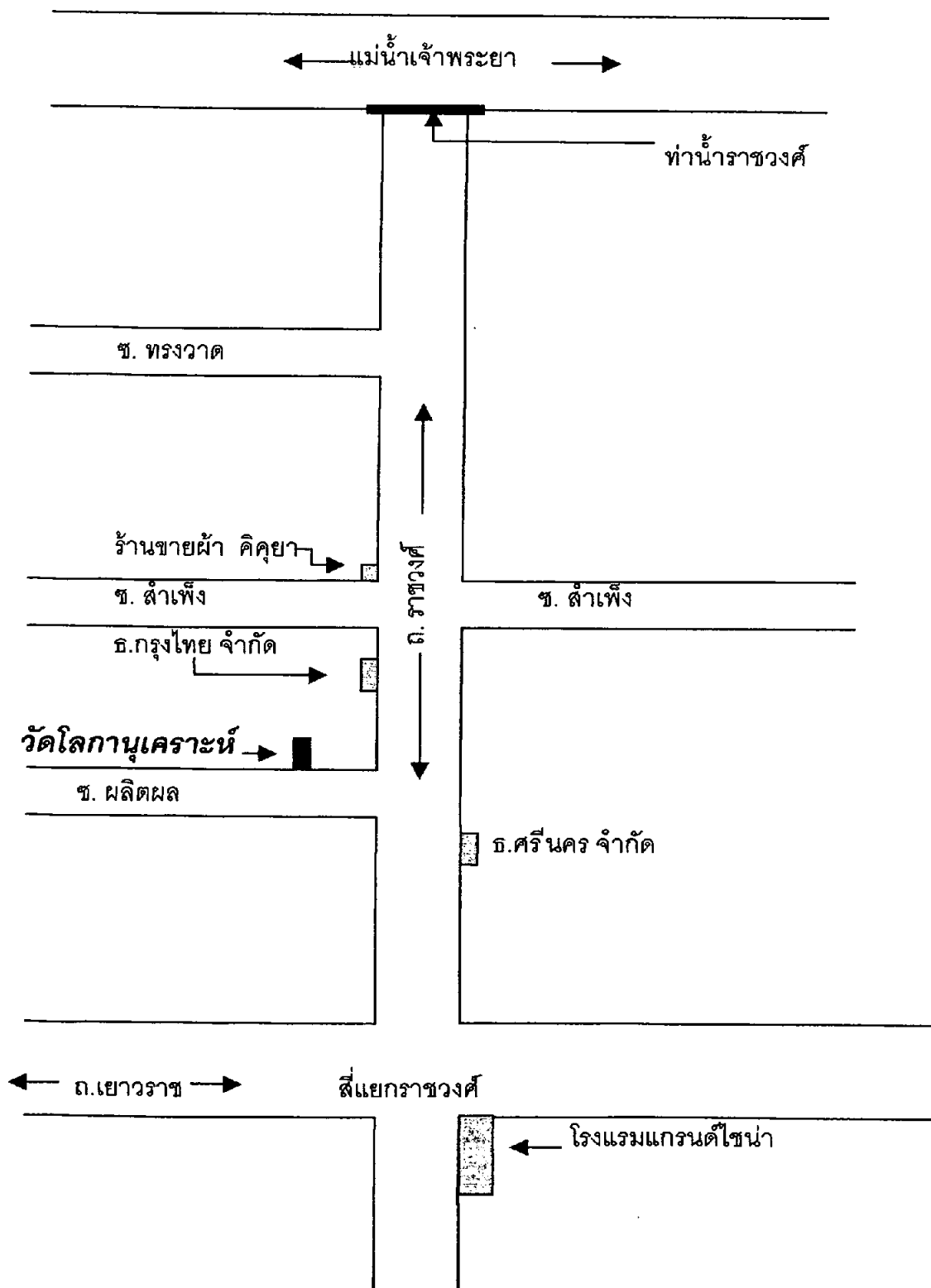
ต้อ หมายถึง วัด

ตามประวัติไม่ปรากฏ พ.ศ.ที่สร้าง ประวัติที่สามารถสืบค้นไปได้คือในสมัยพระบาทสมเด็จพระ
จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เจ้าอาวาสในสมัยนั้นร่วมกับพ่อค้าชาวไทย-จีน และไทย-
ญวน บูรณะปฏิสังขรณ์วัด และได้ทำบัญชีรายจ่ายแจ้งแก่เจ้าคณะใหญ่ฝ่ายอานัมนิกายทราบ
เพื่อกราบบังคมทูลต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ใน ร.ศ. 116 เพื่อขอพระราช
ทานนามเป็นภาษาไทย ซึ่งหลังจากที่ทรงทราบความหมายของชื่อวัดเดิมแล้ว ทรงพระราชทาน
ชื่อวัดนี้ใหม่ว่า “วัดโลกานุเคราะห์” (สันสกฤต : พระสมณานัมราชูฒาจารย์) เจ้าอาวาสองค์

ปัจจุบันเป็นเจ้าอาวาสอันดับที่ 4 คือ พระสมณานัมราชวุฒาจารย์ ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยเจ้าคณะใหญ่ฝ่ายอนัมนิกาย ได้ทำการบูรณะปฏิสังขรณ์ในปัจจุบัน

วัดโลกานุเคราะห์ เป็นวัดฝ่ายอนัมนิกายที่สร้างขึ้นในครั้งที่ 4 โดยมี พระสมณานัมราชวุฒาจารย์ เป็นเจ้าอาวาสองค์ปัจจุบันของวัดโลกานุเคราะห์ กรุงเทพฯ ๙ และยังเป็นเจ้าอาวาสวัดสุนทรประดิษฐ์ จ.อุดรธานี ปัจจุบันวัดโลกานุเคราะห์มีพระภิกษุ 12 รูป สามเณร 6 รูป วัดสุนทรประดิษฐ์มีพระภิกษุ 2 รูป สามเณร 78 รูป วัดทั้งสองวัดนี้มีลักษณะการบริหารงานในแบบเดียวกัน เมื่อมีงานประจำปีของวัดใดวัดหนึ่ง คณะศิษยานุศิษย์ของอีกวัดจะไปช่วยจัดงาน ทำให้บุคลากรของวัดทั้ง 2 มีความรู้จักใกล้ชิดกันเป็นอย่างดี รวมถึงนักดนตรีที่ประจำวัดโลกานุเคราะห์ที่มักจะเดินทางไปร่วมงานที่วัดสุนทรประดิษฐ์อยู่เสมอ ซึ่งถือว่าได้ร่วมรับใช้สังคมในระแวกนั้นด้วย ดังนั้นการจัดทำพิธีกึ่งเด็กที่จัดขึ้นโดยวัดสุนทรประดิษฐ์จึงมีการใช้ระเบียบแบบแผนอย่างเดียวกับวัดโลกานุเคราะห์

แผนที่วัดโลกานุเคราะห์



พิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์

การประกอบพิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์เป็นการจัดพิธีงเด็กนอกสถานที่ คือมีการจัดพิธีงเด็กในพิธีศพตามวัดต่าง ๆ ที่เจ้าภาพได้จัดพิธีศพไว้ พิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์ในปัจจุบันสามารถแบ่งได้เป็น 2 กรณีคือ

1. งานเช้า เป็นการจัดพิธีงเด็กตั้งแต่ช่วงเช้าถึงช่วงค่ำ (ประมาณ 09.00น.-22.00 น.)
2. งานบ่าย เป็นการจัดพิธีงเด็กตั้งแต่ช่วงบ่ายถึงช่วงค่ำ(ประมาณ 14.00น-22.00 น.)

ในการจัดพิธีงเด็กแต่ละครั้ง คณะงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์จะต้องมีการจัดสถานที่ในการประกอบพิธี งานเช้าเจ้าหน้าที่จะต้องไปเตรียมสถานที่ตั้งแต่ประมาณ 07.30 น. งานบ่ายเตรียมสถานที่ประมาณ 13.00 น. ในขณะที่จัดโรงพิธี นักดนตรีต้องจัดเตรียมเครื่องดนตรีและจัดวงดนตรีไปด้วย เมื่อจัดสถานที่และจัดเตรียมดนตรีพร้อมจึงเริ่มพิธี

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับพิธีงเด็กและความสำคัญของดนตรีในการประกอบพิธีงเด็ก โดยจัดแบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

การจัดสถานที่ประกอบพิธีงเด็ก

บริเวณสถานที่ประกอบพิธีต้องมีการจัดโรงพิธี ตามระเบียบปฏิบัติและพิธีการของการประกอบพิธีงเด็ก โดยมีการตั้งรูปพระและเครื่องบูชาตามโต๊ะต่าง ๆ การตั้งโรงพิธีนี้เป็นการสมมุติเป็นพุทธมณฑลซึ่งจะให้ดวงวิญญาณของผู้มรณะเข้าเฝ้าพระรัตนตรัย ทำบุญ ใช้หนี้เจ้าคลัง ฯลฯ โดยในการประกอบพิธีตามความเชื่อนี้ผู้ประกอบพิธีต้องเป็นพระสงฆ์ตั้งแต่ 5 รูปขึ้นไป

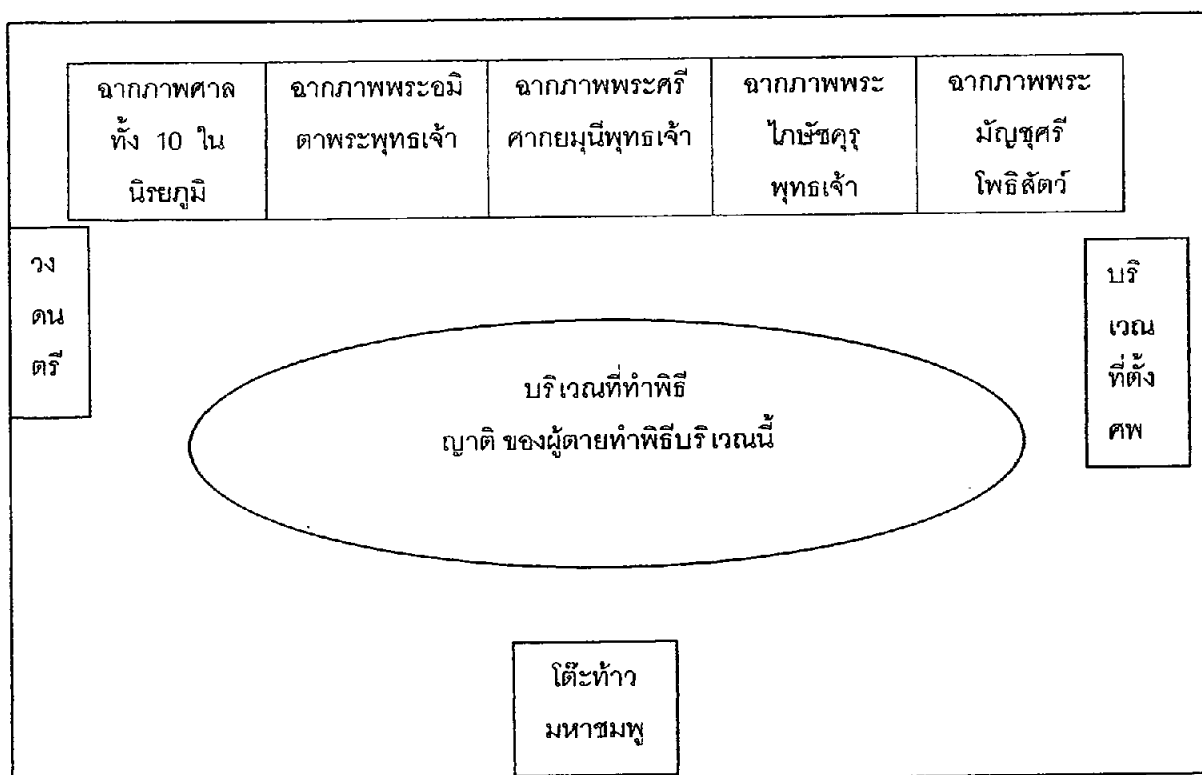
ฉาก



ภาพแสดงการตั้งฉากและรูปในการประกอบพิธี

การจัดโรงพิธีต้องมีการจัดฉากที่มีรูปพระพุทธเจ้าและพระโพธิสัตว์เรียงตามลำดับตั้ง
แผนผังหน้า 36 พร้อมประดับประดาด้วยฉากต่าง ๆ ดังภาพด้านบน

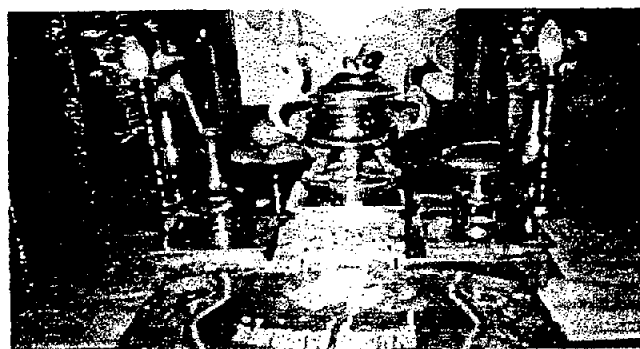
แผนผังการจัดฉากในโรงพิธี



เมื่อตั้งฉากเสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงจัดตั้งโต๊ะบูชาโดยมีรูปของพระโพธิสัตว์ต่าง ๆ วางอยู่แต่ละโต๊ะ และในแต่ละโต๊ะจะมีเครื่องบูชาต่าง ๆ ดังนี้

1. ดอกไม้บูชา
2. ผลไม้
3. กี่

ภาพแสดงชุด กี่
(เครื่องเผาไม้จันทน์)



รูปพระที่นำมาใช้ในการบูชาได้แก่

1. พระสมันตภัทรโพธิสัตว์
2. พระอมิตาพุทธเจ้า
3. พระศรีศากยมุนี
4. พระโกษัตริย์พุทธเจ้า
5. พระมัญชุศรีโพธิสัตว์
6. พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์
7. ศาลทั้ง 10 ในนิรยภูมิ
8. ท้าวมหาชมพู

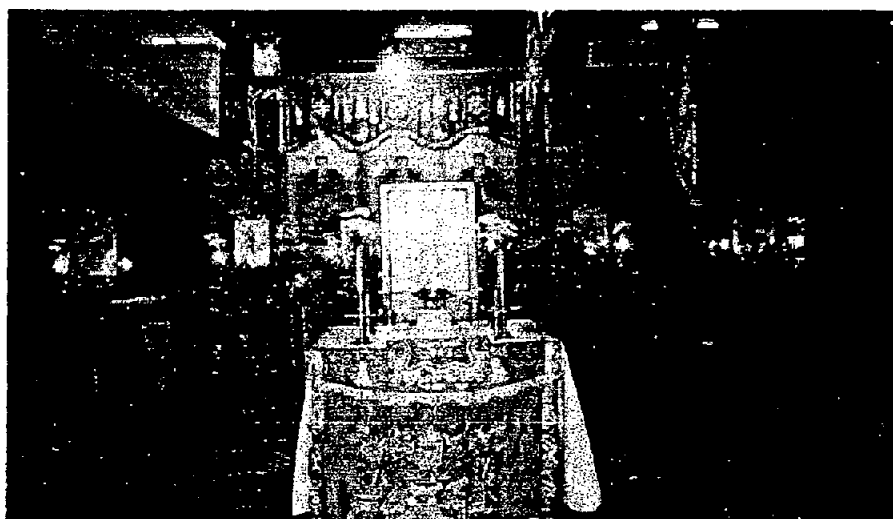


ภาพแสดงโต๊ะท้าวมหาชมพู



ภาพแสดงพระขณะทำพิธีที่โต๊ะท้าวมหาชมพู

ภาพการจัดโต๊ะพิธีทั้ง 2 แบบ



ภาพแสดงการจัดโต๊ะประจำพิธีแบบที่ 1

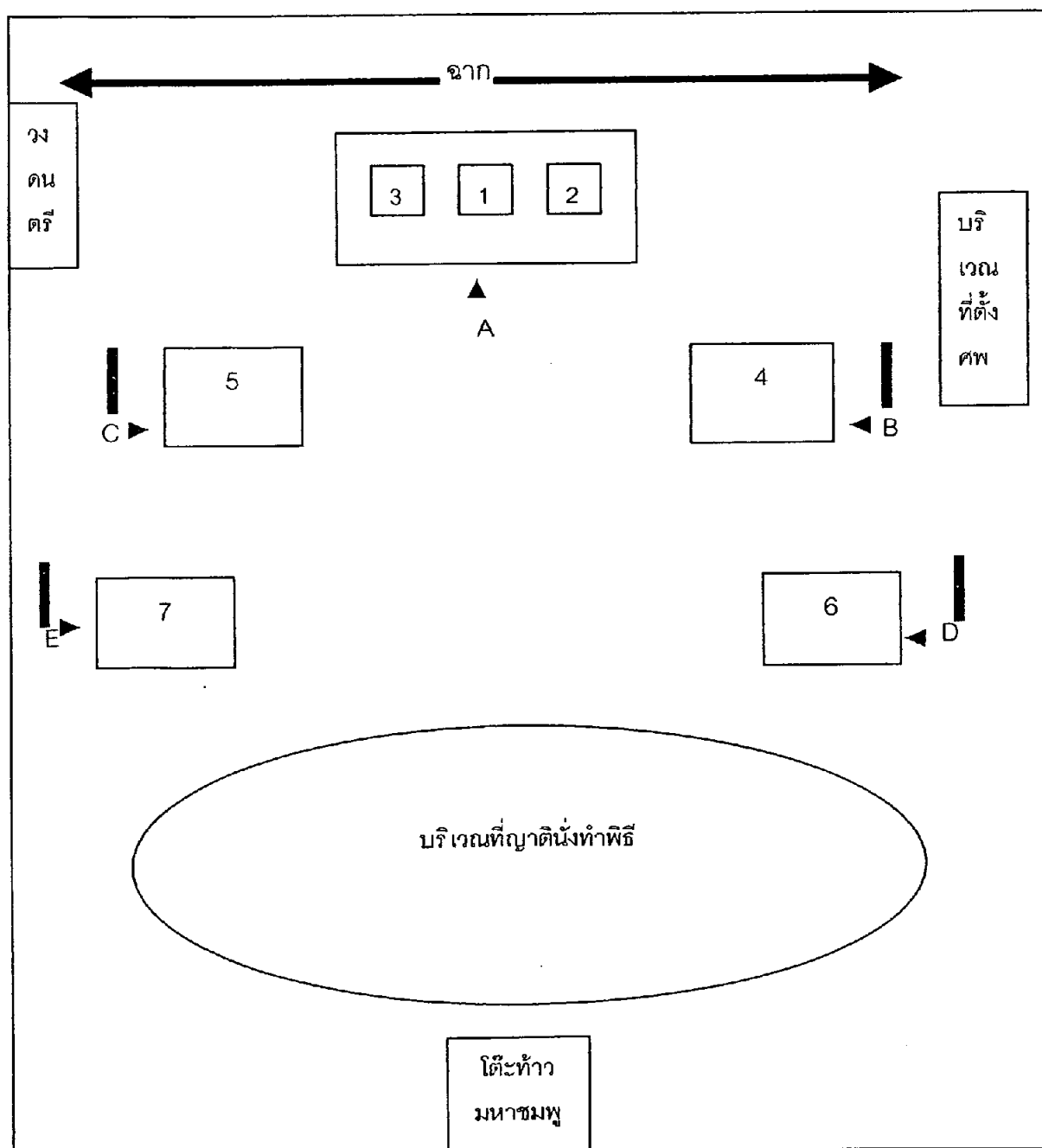


ภาพแสดงการจัดโต๊ะประจำพิธีแบบที่ 2

หลังจากจัดทำฉากแล้วจึงนำโต๊ะแต่ละโต๊ะที่จัดเครื่องบูชาเรียบร้อยแล้วมาวางเรียงตามความสำคัญ ซึ่งมีวิธีตั้งโต๊ะในการบูชาได้ 2 แบบ ดังนี้

1. ตั้งโต๊ะแบบเรียงเป็นชั้น ๆ

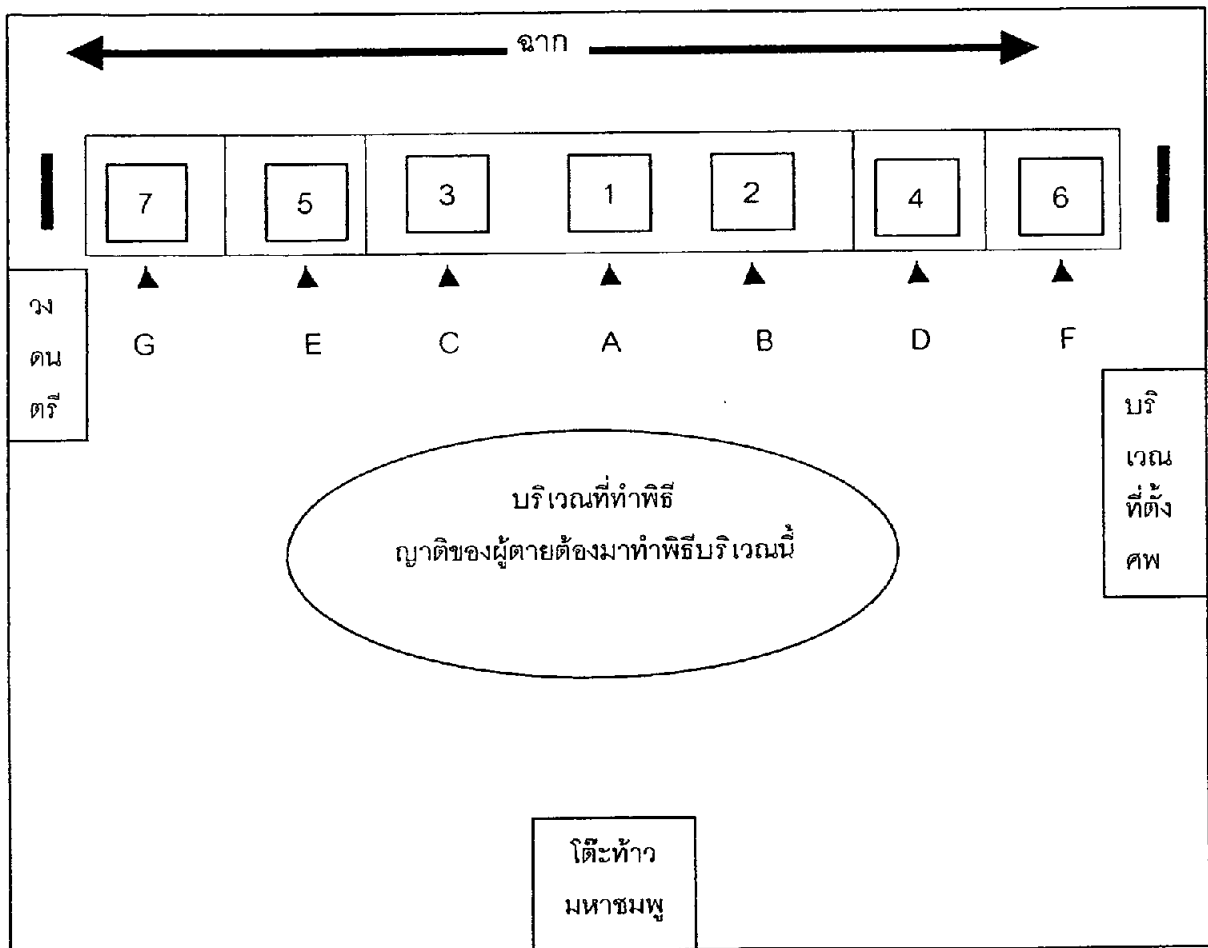
การจัดโต๊ะในแบบนี้พระต้องยืนด้านข้างในช่วงการทำพิธี เมื่อมีการสวดพระจะยืนสวดด้านหน้าของโต๊ะ มีการจัดตั้งโต๊ะดังนี้



หมายเหตุ ดูการแทนตำแหน่งในหน้า

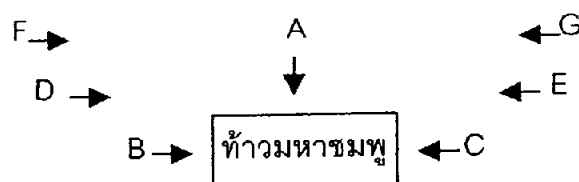
2. ตั้งโต๊ะแบบเรียงเป็นแถวเดียวกัน

การจัดพิธีงเด็กแบบเดิมไม่มีการจัดเรียงโต๊ะพิธีแบบนี้ แต่ในปัจจุบัน สถานที่ในการทำพิธี บางแห่งไม่อำนวยให้จัดโต๊ะพิธีในแบบแรก ทำให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบในการจัดโต๊ะพิธี แต่ยังคงมีการจัดเรียงโต๊ะตามลำดับความสำคัญอยู่ การจัดโต๊ะพิธีแบบนี้พระจะยืนในตำแหน่งเดียวทั้งช่วงทำพิธีและช่วงการสวด การตั้งโต๊ะมีการจัดลำดับดังนี้



หมายเหตุ คู่มือการแทนตำแหน่งในหน้า

โต๊ะที่ตั้งต่างหากคือ โต๊ะหัวมหาสมณ ซึ่งต้องตั้งหันหน้าเข้าหาปรัมพิธีไม่ว่ามีการจัดโต๊ะพิธีแบบใดก็ตาม ยกเว้นในการทำพิธีเวียนเทียนจึงหันหน้าออกในทิศทางเดียวกับโต๊ะอื่น ๆ



หมายเหตุ พระต้องยืนหันหน้าตามหัวลูกศรตามตำแหน่งต่อไปนี้

เลข 1 และ A	หมายถึง	ตำแหน่งของพระศรีศากยมุนีและไต่ก่า
เลข 2 และ B	หมายถึง	ตำแหน่งของพระโกษาขครพุทธเจ้าและยี่นา
เลข 3 และ C	หมายถึง	ตำแหน่งของพระอมิตาพุทธเจ้ายี่จิ้ง
เลข 4 และ D	หมายถึง	ตำแหน่งของพระมัญชุศรีโพธิสัตว์และไต่วนา
เลข 5 และ E	หมายถึง	ตำแหน่งของพระสมันตภัทรโพธิสัตว์และไต่วจ้ง
เลข 6 และ F	หมายถึง	ตำแหน่งของพระกษิติครรภโพธิสัตว์และด่าวกร้าง
เลข 7 และ G	หมายถึง	ตำแหน่งของศาลทั้ง 10 ในนิรยภูมิและด่าวกร้าง
สัญลักษณ์  แทน ตำแหน่งของด่าวกร้าง		

ตำแหน่งการยืนของพระเมื่อมีการทำพิธีต้องยืนหันหน้าเข้าหากันดังลูกศรที่แสดงในแผนภูมิด้านบน และเมื่อมีการทำพิธีชุมนุมเทวดาพระพุทธรูปต้องมายืนที่โต๊ะของท้าวมหาชมพูตามตำแหน่งดังแผนภูมิด้านบน และเมื่อมีการสวดสาธยายคำภีร์ พระพุทธรูปจะยืนอยู่ที่โต๊ะเดิม แต่เปลี่ยนทิศคือต้องหันหน้าเข้าหารูปพระที่ประจำโต๊ะของพระรูปนั้น (หันหน้าทิศเดียวกับไต่ก่า)

พระพุทธเจ้า ชาวจีนมักรู้จักในนาม “พระยูไล” ซึ่งตรงกับภาษาญวนว่า “ยื่อลาย” ในความเชื่อตามคติมหายาน มีความเชื่อว่าพระพุทธเจ้ามีอยู่ทั่วไป และมีมากมายเหลือคณาทังบนพื้นดิน ในอากาศ และบนสรวงสวรรค์ การประกอบพิธีกึ่งเด็กได้ัญญะญาณพระพุทธเจ้า 3 พระองค์คือ พระอมิตาพุทธเจ้า พระศรีศากยมุนีพุทธเจ้า พระโกษาขครพุทธเจ้า มาบูชาในพิธีเนื่องด้วยความเคารพนับถือและเป็นที่เชื่อว่าสำคัญต่อมนุษย์มาก กล่าวคือ

พระศรีศากยมุนีพุทธเจ้า คือ พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ประสูติ ตรัสรู้ และปรินิพาน ในโลกมนุษย์ หรือก็คือ พระพุทธเจ้าหรือศาสดาของศาสนาพุทธนั่นเอง

พระโกษาขครพุทธเจ้า คือ พระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่สถิตอยู่ทางทิศตะวันออก ไกลจากพุทธเกษตรออกไปเป็นสิบเท่าของเมณฑรายในแม่น้ำคงคา ทรงไว้ซึ่งความบริสุทธิ์ทั้งใจและกาย ทรงความรู้ในสัจจะ หยั่งรู้ถึงโลก เป็นผู้ชี้ทางให้มวลมนุษย์ ทรงเป็นศาสดาของมนุษย์และเทวดาทั้งหลาย

พระอมิตาพุทธเจ้า คือ พระภูยานีพุทธเจ้าองค์ที่สาม พระวรกายสีแดง สถิต ณ พุทธเกษตรสุชาวดีด้านทิศตะวันตก มีพระศรีศากยมุนีพุทธเจ้าเป็นพระมาฆยพุทธเจ้าและพระอวโลกิเตศวรเป็นพระโพธิสัตว์คู่บารมีเพื่อช่วยโปรด

พระโพธิสัตว์ หมายถึง ผู้ที่จะตรัสรู้เป็น “พระพุทธเจ้า” ในความเป็นจริงมีพระโพธิสัตว์อีกหลายองค์ที่สำคัญแต่สมันตภัทรโพธิสัตว์ พระมัญชุศรีโพธิสัตว์ พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และพระมหาสถาปราปติโพธิสัตว์ ล้วนแล้วแต่เป็นที่เคารพนับถือและเป็นที่รู้จักของชาวจีนและชาวนวน มากที่สุด จึงได้มีการนำรูปของพระโพธิสัตว์มาตั้งเพื่อบูชา ส่วนพระโพธิสัตว์องค์อื่น ๆ ยังคงมีการกล่าวถึงอยู่ในบทสวดมนต์ที่พระใช้สวดในพิธีต่าง ๆ รวมถึงพิธีงัดเด็กด้วย

ทำวมหาชมพู ภาษาญวนเรียกว่า “เทพยดำ” เป็นวิหารบาล ทำวมหาชมพูเป็นแม่ทัพของสี่มหาราช มีหน้าที่พิทักษ์วิหารในพระพุทธศาสนา หรือถ้าวัดในพระพุทธศาสนาเกิดการขาดแคลน เชื่อว่า เมื่ออ้อนวอนบูชาทำวมหาชมพูแล้ว อาจมีความมั่นคง สมบูรณ์แก่วัดนั้น ๆ ซึ่งในลัทธิอินเดียนหลังและธิเบตจัดให้มีตัวตน มีหน้าที่เป็นวิหารบาล เมื่อมีอิทธิพลมาถึงเมืองไทยเราเรียกว่าทำวมหาชมพูผู้จุลจักรพรรดิ ในเวลาทำพิธีต่าง ๆ จะตั้งหันหน้าเข้าข้างในงาน ซึ่งอาจหมายถึงว่าเทพยดำจะปกป้องผู้ที่อยู่ในมณฑลพิธีหรือในวัด ส่วนเหตุการณ์ภายนอกหน้าเป็นหน้าที่ของพระศรีอารย ทำวมหาชมพูที่นิยมเขียนเป็นภาพนักรบสวมเสื้อเกราะถือธรรมาวุธ การถือธรรมาวุธมี 3 ลักษณะคือ

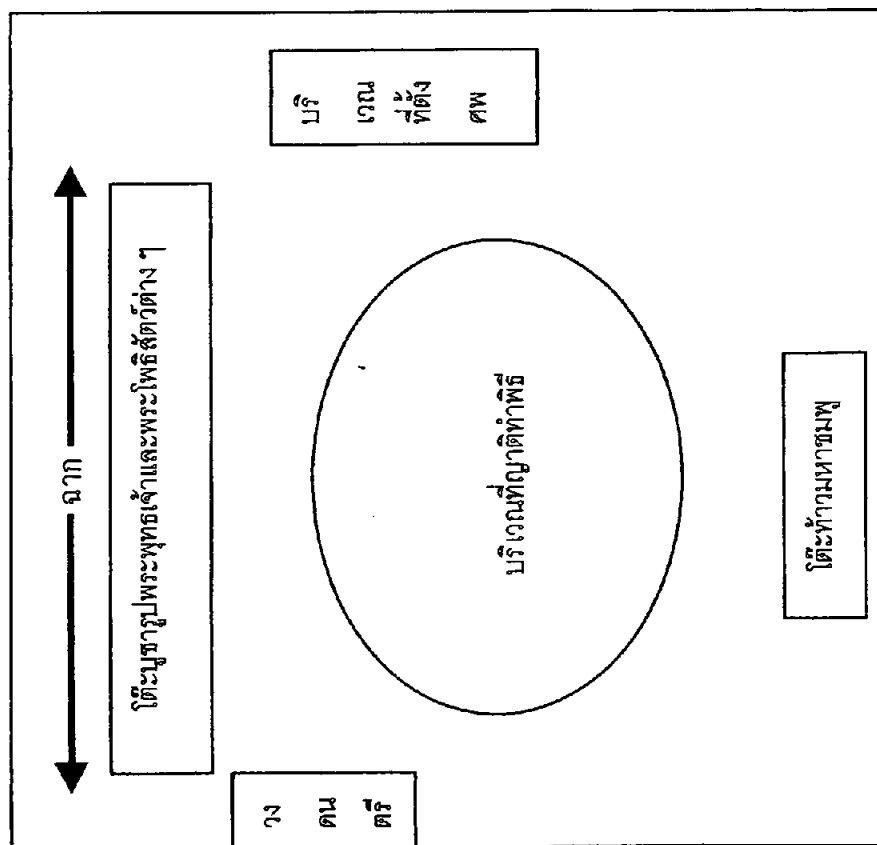
การถือธรรมาวุธโดยปลายชี้ลงพื้นดิน หมายถึง ที่ดินของวัดนั้นได้รับพระราชทาน

การถือธรรมาวุธขนานกับพื้นแล้วพนมมือขึ้น หมายถึง ที่ดินของวัดนั้นชาวบ้านถวายที่ดินให้

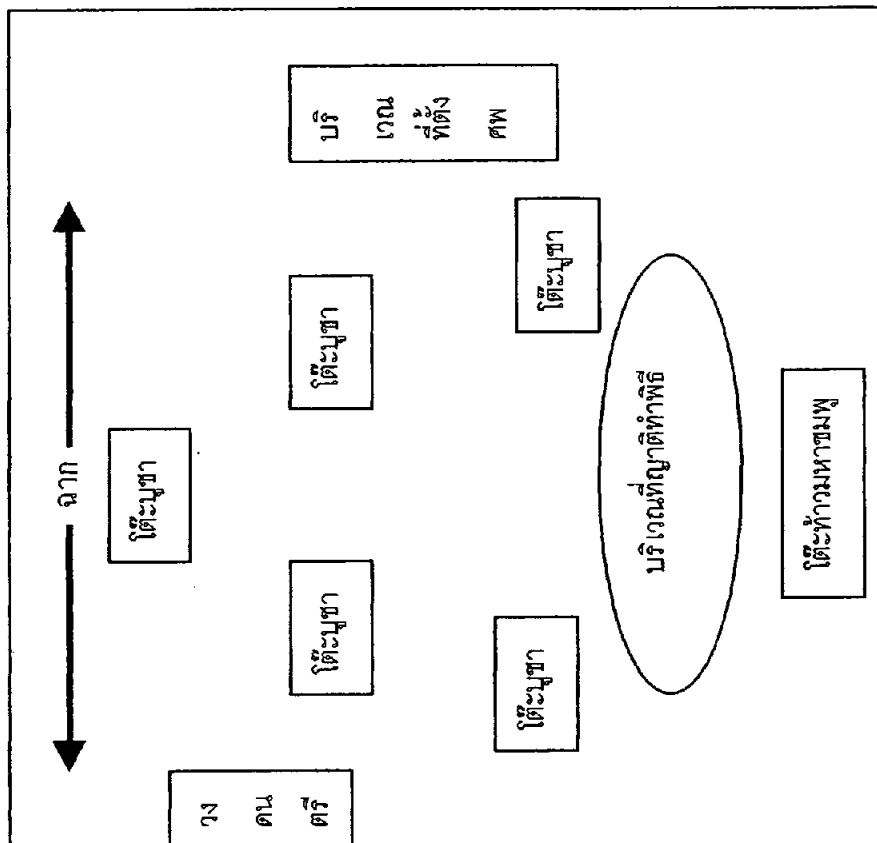
การถือธรรมาวุธโดยนำธรรมาวุธพาดบาปปลายธรรมาวุธชี้ขึ้นเบื้องบน หมายถึง ที่ดินของวัดนั้นเป็นที่ซึ่งทางวัดได้ซื้อหรือเช่าอยู่เอง

แผนผังแสดงการตั้งโรงพิธีทั้ง 2 แบบ

แบบที่ 1



แบบที่ 2



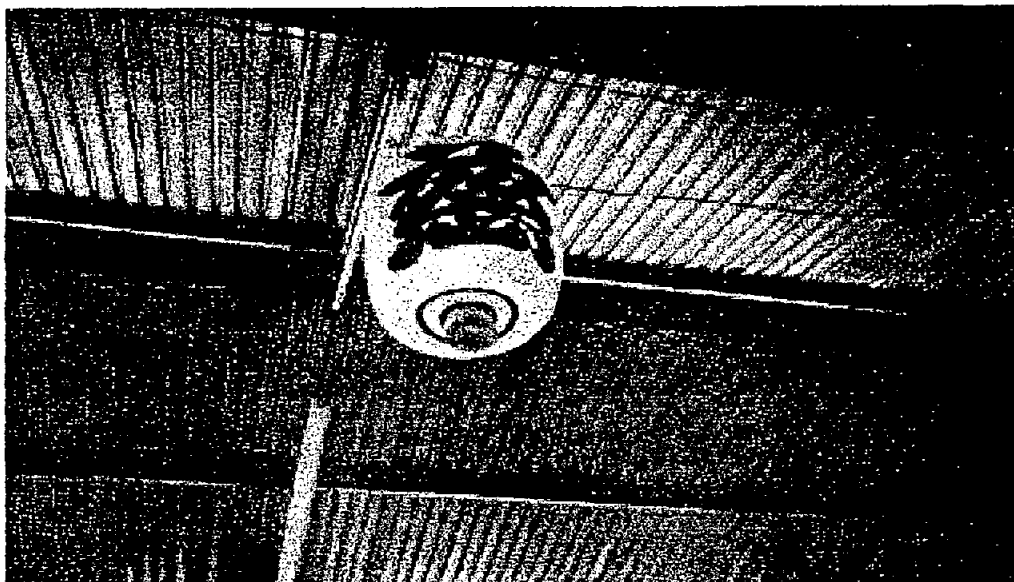
การนับอายุของผู้ตาย

เนื่องจากอายุของผู้ตายมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อและการแต่งกายของญาติที่ร่วมพิธี กงเต็ก การนับอายุของผู้ตายจึงมีความสำคัญอย่างหนึ่ง การนับอายุของของคนจีนจะนับตั้งแต่อยู่ในครรภ์ของมารดา ดังนั้นอายุที่นำมาเป็นเกณฑ์ในการจัดพิธีจึงต่างจากอายุในใบมรณะบัตร โดยปกติคนจีนจะเอาอายุในใบมรณะบัตรแล้วเพิ่มอีก 1 ปี ถือเป็นอายุจริงที่จะใช้เป็นเกณฑ์ในการทำพิธี จากนั้นนำอายุที่ได้ไปเทียบกับตำราจีนว่าอายุตกอยู่ที่วงจรใด ซึ่งมีอยู่ 5 อย่างคือ เกิด แก่ เจ็บ ตาย ทุกข์ โดยมีความเชื่อว่าหากอายุผู้ตายไปตกอยู่ที่ เจ็บ ตาย ทุกข์ ถือเป็นสิ่งที่ไม่ดี ต้องเปลี่ยน โดยมีกฎเกณฑ์ในการเปลี่ยนคือ

ผู้ตายเป็นผู้ชาย นำอายุที่เพิ่มแล้ว บวกเพิ่มทีละ 2 ปี เช่น นาย ก มีอายุตามใบมรณะบัตร 22 ปี บวกเพิ่ม 1 ปี เป็นอายุที่นำมาประกอบพิธี คือ 23 ปี เมื่อมาเทียบกับตำราจีน ปรากฏว่าตกอยู่ในตำแหน่ง เจ็บ จึงต้องเพิ่มอายุอีก 2 ปี อายุจะไปตกอยู่ที่ตำแหน่ง ทุกข์ ซึ่งถือว่าไม่ดีอีก จึงต้องเพิ่มอายุอีก 2 ปี ก็จะไปตกอยู่ที่ตำแหน่ง แก่ ซึ่งถือว่าดี ดังนั้น นาย ก จึงมีอายุในการทำพิธี 27 ปี

ผู้ตายเป็นผู้หญิง นำอายุที่เพิ่มแล้ว บวกเพิ่มทีละ 3 ปี เช่น นาง ข มีอายุตามใบมรณะบัตร 94 ปี บวกเพิ่ม 1 ปี เป็นอายุที่นำมาประกอบพิธี คือ 95 ปี เมื่อมาเทียบกับตำราจีน ปรากฏว่าตกอยู่ในตำแหน่ง ทุกข์ จึงต้องเพิ่มอายุอีก 3 ปี อายุจะไปตกอยู่ที่ตำแหน่ง เจ็บ ซึ่งถือว่าไม่ดีอีก จึงต้องเพิ่มอายุอีก 3 ปี ก็จะไปตกอยู่ที่ตำแหน่ง เกิด ซึ่งถือว่าดี ดังนั้น นาง ข จึงมีอายุในการทำพิธี 101 ปี

การติดโคม



ภาพโคมไฟที่ติดหน้าศาลาที่ทำพิธีกรรม

โคมไฟ หรือ เติงลั้ง ต้องมีการประดับที่หน้าโรงพิธี โดยมีความเชื่อว่า เติงลั้ง เป็นโคมไฟในการส่งนำทางให้ดวงวิญญาณของผู้ตายไปสู่ภพภูมิที่ดี การประดับเติงลั้งต้องประดับ 2 ข้างของทางเข้าโรงพิธี โดยมีหลักการติดดังนี้

- กรณีที่ผู้ตายมีอายุจริงไม่ถึง 90 ปี แต่นับอายุในการพิธีได้ 90 ปี ต้องประดับเติงลั้งทั้ง 2 ข้างของทางเข้าประตู โดยเติงลั้งแต่ละลูกต้องมีตัวหนังสือสีแดง 1 ด้าน และมีตัวหนังสือสีน้ำเงิน 1 ด้าน
- กรณีที่ผู้ตายมีอายุจริงเลย 90 ปี ต้องประดับเติงลั้งทั้ง 2 ข้างประตู โดยเติงลั้งแต่ละลูกต้องมีตัวหนังสือสีแดงทั้ง 2 ด้าน
- กรณีที่ผู้ตายมีอายุจริงไม่ถึง 90 ปี และนับแล้วไม่ถึง 90 ปี ต้องประดับเติงลั้งทั้ง 2 ข้างของทางเข้าประตู โดยเติงลั้งแต่ละลูกต้องมีตัวหนังสือสีน้ำเงินทั้ง 2 ด้าน

การแต่งกายของผู้ตาย

การแต่งกายของผู้ตาย เป็นการแต่งกายตามความต้องการของญาติโดยมีจำนวน "ชั้น" ของเครื่องแต่งกายต่างกัน คำว่า "ชั้น" เป็นการแสดงจำนวนชั้นของเครื่องแต่งกาย เช่น เสื้อ 2 ตัว กางเกง 1 ตัว เรียกว่า 3 ชั้น จำนวนชั้นของเครื่องแต่งกายนอกจากเป็นการแสดงถึงฐานะของผู้ตายแล้วยังมีความเชื่อเกี่ยวกับการแต่งกายของผู้ตายอีกว่า ชุดที่ผู้ตายสวมใส่คือชุดที่ติดตัวผู้ตายไปในปรโลก ดังนั้นหากผู้ตายมีการแต่งมากชั้นผู้ตายก็จะมีชุดที่จะนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ได้มากขึ้น เช่น สีขาว ใช้สำหรับไหว้พระ สีอื่น ๆ ใช้ไปเที่ยว ฯลฯ การแต่งกายของผู้ตายมีให้เลือกตั้งแต่ 3 ชั้น, 5 ชั้น, 7 ชั้น และ 9 ชั้น โดยมีลักษณะการแต่งกายของชายและหญิงแตกต่างกันไปดังนี้

การแต่งกายสำหรับผู้ตายที่เป็นหญิง เรียงลำดับการแต่งกายจากด้านใน ไปหาด้านนอก

- ประเภท 3 ชั้น เสื้อ - เสื้อผ้าดิบ, เสื้อสีขาว
- กางเกง - กางเกงขายาวสีขาว
- ประเภท 5 ชั้น เสื้อ - เสื้อผ้าดิบ, เสื้อสีขาว, เสื้อสี
- กางเกง - กางเกงผ้าดิบขายาว , กางเกงขายาวสีขาว
- ประเภท 7 ชั้น เสื้อ - เสื้อของผู้ตาย, เสื้อผ้าดิบ, เสื้อสีขาว, เสื้อสี
- กางเกง - กางเกงของผู้ตาย , กางเกงผ้าดิบขายาว , กางเกงขายาวสีขาว
- ประเภท 9 ชั้น เสื้อ - เสื้อของผู้ตาย , เสื้อผ้าดิบ , เสื้อสีขาว , เสื้อสีแขนยาว , เสื้อสีแขนสั้น
- กางเกง - กางเกงของผู้ตาย , กางเกงผ้าดิบขายาว , กางเกงขายาวสีขาว , กางเกงขายาวสีอื่น ๆ

เมื่อสวมชุดแล้วต้องมีการสวมหมวก รองเท้า และ ถักพาดด้วย

การแต่งกายสำหรับผู้ตายที่เป็นชาย เรียงลำดับการแต่งกายจากด้านใน ไปหาด้านนอก

- ประเภท 3 ชั้น เสื้อ - เสื้อสีตัวยาวถึงตาตุ่ม , เสื้อสีแขนยาว
- กางเกง - กางเกงขายาวสีขาว
- ประเภท 5 ชั้น เสื้อ - เสื้อผ้าดิบ , เสื้อสีตัวยาวถึงตาตุ่ม , เสื้อสีแขนยาว
- กางเกง - กางเกงผ้าดิบขายาว , กางเกงขายาวสีขาว
- ประเภท 7 ชั้น เสื้อ - เสื้อผ้าดิบ, เสื้อสีฟ้า , เสื้อสีตัวยาวถึงตาตุ่ม , เสื้อสีแขนยาว
- กางเกง - กางเกงผ้าดิบขายาว , กางเกงขายาวสีฟ้า ,

กางเกงขายาวสีขาว

ประเภท 9 ชั้น เลื้อ - เลื้อของผู้ตาย , เลื้อผ้าดิบ, เลื้อสีฟ้า , เลื้อสีตัวยาวถึงตาตุ่ม ,
เลื้อสีแขนยาว

กางเกง - กางเกงของผู้ตาย , กางเกงผ้าดิบขายาว , กางเกงขายาวสีฟ้า

กางเกงขายาวสีขาว

(เลื้อที่เป็นผ้าดิบกับเลื้อสีขาวนั้นจะเป็นแขนยาวหรือแขนสั้นก็ได้ตามแต่สะดวก

การแต่งกายของญาติที่เข้าร่วมพิธี

การแต่งกายของญาติที่เข้าร่วมพิธีงเด็ก เป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถบอกความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลผู้นั้นกับผู้ตายได้อย่างคร่าว ๆ ว่า ใครคือลูก ใครคือหลาน ใครคือลูกสะใภ้ ใครคือลูกเขย ฯลฯ การแต่งกายของญาติที่เข้าร่วมในพิธีสามารถแบ่งเป็น 2 กรณี โดยใช้อายุของผู้ตายเป็นเกณฑ์ คือ

1. กรณีที่ผู้ตายอายุนับแล้วมากกว่า 95 ปีขึ้นไป คนจีนถือว่าผู้ตายให้โชคลาภ ถือเป็นสิ่งที่ควรแก่การยินดี ญาติที่เข้าร่วมพิธีจึงสามารถใส่เสื้อผ้าสีได้ ไม่จำเป็นต้องใส่เสื้อผ้าขาวดำ ญาติที่เข้าร่วมพิธีสามารถแต่งกายด้วยโทนสีฟ้าและสีแดง (เลือกสีใดสีหนึ่ง) โดยแบ่งสีและวิธีการแต่งกายตามลำดับ



ภาพแสดงการทำพิธีของญาติผู้ตายที่มีอายุนับแล้วเกิน 95 ปี

การแต่งกายของญาติผู้ตายที่มีอายุนับแล้วเกิน 95 ปี

- ลูกชาย ลูกสะใภ้ ลูกสาว ลูกเขย สวมเสื้อสีเข้ม เช่น สีฟ้าเข้ม สวมหมวกสีเดียวกับเสื้อ
- หลาน สวมเสื้อสีอ่อน เช่น สีฟ้าอ่อน ผูกผ้าสามเหลี่ยมสีเดียวกับเสื้อ
- เหลน สวมเสื้อ กางเกงสีที่อ่อนกว่าสีของ ลูก และหลาน หรืออาจใช้สีอื่นเลยก็ได้เพื่อแยกให้เห็นความแตกต่าง เช่น สีชมพู

หมายเหตุ กางเกงอาจใส่เป็นสีเดียวกับเสื้อหรือสีที่เหมาะสมและเป็นระเบียบ เช่น ใส่สีดำทุกคน

2. กรณีที่ผู้ตายมีอายุนับแล้วไม่ถึง 95 ปี ญาติของผู้ตายต้องสวมชุดผ้าดิบหรือ ชุดผ้ากระสอบตามแบบธรรมเนียมประเพณีของชาวจีนแต่ละท้องถิ่นที่ผู้ตายได้สืบเชื้อสายมา หากเป็นชาวจีนของท้องถิ่นที่ให้สวมเพียงแค่ชุดผ้าดิบ ญาติของผู้ตายสวมชุดผ้าดิบและสวมหมวกหรือใช้ผ้าคาดให้มีความแตกต่างตามความสัมพันธ์ของญาติกับผู้ตาย วิธีการแต่งกายได้แบ่งตามความสัมพันธ์ของญาติที่เข้าร่วมพิธีกับผู้ตายดังนี้

- ลูกชาย สวมเสื้อและกางเกงผ้าดิบ แล้วสวมเสื้อกระสอบแบบผู้ชายทับเสื้อผ้าดิบอีกที จากนั้นใช้เชือกปอที่ผูกถุงสามสีคาดเอว สวมหมวก
- ลูกสาวที่ยังไม่ได้แต่งงาน สวมเสื้อและกางเกงผ้าดิบ แล้วสวมเสื้อกระสอบแบบผู้หญิงทับเสื้อผ้าดิบอีกที จากนั้นใช้เชือกปอที่ผูกถุงสามสีคาดเอว ผูกผ้าสามเหลี่ยมบนศรีษะ
- ลูกสาวที่แต่งงานแล้ว, ลูกสะใภ้ สวมเสื้อและกางเกงผ้าดิบ แล้วสวมเสื้อกระสอบแบบผู้หญิงทับเสื้อผ้าดิบอีกที สวมกระโปรงผ้ากระสอบ จากนั้นใช้เชือกปอที่ผูกถุงสามสีคาดเอว ผูกผ้าสามเหลี่ยมบนศรีษะ
- ลูกเขย สวมชุดผ้าดิบ ใช้ผ้าสีขาวพับคาดเอว
- หลานใน (ลูกของลูกชายผู้ตาย) สวมชุดขาว ผูกผ้าสามเหลี่ยมสีขาวบนศรีษะ
- หลานนอก (ลูกของลูกสาวผู้ตาย) สวมชุดขาว ผูกผ้าสามเหลี่ยมสีน้ำเงินบนศรีษะ
- หลานชายคนโต สวมชุดเหมือนลูกชายแต่แต้มสีแดงที่หน้าหมวก

- | | |
|-----------------------|---|
| - หลานเขย , หลานสะใภ้ | สาวชุดสีขาว ผูกผ้าสามเหลี่ยมสีน้ำเงินบนศีรษะ |
| - บุตรบุญธรรมชาย | สวมชุดเหมือนลูกชายแต่แต้มสีแดงที่หน้าหมวก |
| - บุตรบุญธรรมหญิง | แต่งเหมือนลูกสาว แต่ที่หน้าหมวกหรือหน้าผ้าสามเหลี่ยมแต้มสีแดง |
| - เหลนใน | สวมชุดสีฟ้าอ่อน |
| - เหลนนอก | สวมชุดสีฟ้าอมเขียว |

หมายเหตุ ชุดสามสีที่คาดที่เอวให้ใส่ขาวเปลือก ถั่วเขียวหรือถั่วเหลือง ข้าวสาร เหยี่ยว ถั่วแดงและมีข้อกำหนดในการผูกถุงสามสีว่ากรณีผู้ตายเป็นผู้หญิงให้ญาติผูกถุงสามสีทางขวามือ กรณีผู้ตายเป็นผู้ชายให้ญาติผูกถุงสามสีทางซ้ายมือ สำหรับหมวกที่ใช้สวมของทุกชุดต้องเป็นผ้าเนื้อเดียวกับเสื้อชั้นนอก

รูปการแต่งกายในงานพิธีงเด็ก



การแต่งกายลูกชายคนโต



ชุดลูกสาว ที่แต่งงานแล้ว, ลูกสะใภ้



ชุดลูกสาวที่ยังไม่แต่งงาน



ชุดลูกเขย



ชุดหลานชายคนโต หรือบุตรบุญธรรม

การจัดตำแหน่งการนั่งและการเดินของญาติในการทำพิธี

ในการทำพิธีงเด็ก มักมีการทำพิธีโดยให้ผู้เข้าร่วมพิธีนั่งฟังพระสวดหรือสวดมนต์ตาม บางครั้งอาจมีการเดินวนรอบ หรือวนเพื่อจัดแถว หรือย้ายที่ แล้วแต่จุดประสงค์ของช่วงการทำ พิธีนั้น ๆ ซึ่งในส่วนของกรทำพิธีเหล่านั้น ชาวจีนจะให้ความสำคัญของความอาวุโส รวมถึงให้ ผู้ชายมีความสำคัญอยู่ในอันดับต้น ๆ โดยมีการวางตำแหน่งการนั่ง และการเดินแถวไว้ตาม ลำดับดังนี้

การนั่ง



ภาพแสดงการนั่งของญาติในการทำพิธี

ในช่วงการประกอบพิธีงเด็กนั้น ญาติของผู้ตายต้องนั่งตามตำแหน่งโดยนั่งเรียงตามลำดับความสำคัญ ชาวจีนถือว่าผู้ชายมีความสำคัญมากกว่าผู้หญิง และผู้ที่อยู่ทางซ้ายมีความสำคัญมากกว่าทางขวา การนั่งต้องนั่งเรียงลำดับเป็นแถวหน้ากระดาน โดยแถวหน้ามีความสำคัญมากที่สุด แถวที่ 2 แถวที่ 3 มีความสำคัญรองลงไปตามลำดับ ดังนั้น ลำดับการนั่งจึงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ต้องคำนึงถึงอย่างยิ่งในช่วงการประกอบพิธี

การจัดลำดับการนั่งในการประกอบพิธีงเด็ก

- แถวแรก ลูกชายคนโตของผู้ตายถือว่าเป็นผู้ที่สำคัญที่สุด ทำหน้าที่ถือกระถางธูป ในการนั่งถูกจัดให้นั่งอยู่แถวหน้าสุด และอยู่ตรงกลาง ด้านซ้ายมือของผู้ชายคนโต เป็นลูกชายคนที่สอง คนที่สี่ คนที่หก ตามลำดับ ด้านขวามือของผู้ชายคนโตคือลูกชายคนที่สาม คนที่ห้า คนที่เจ็ด ตามลำดับ (นับเฉพาะลูกชาย ว่าเป็นลูกชายคนที่เท่าไร ไม่ได้นับรวมลูกสาว) บางครอบครัวหากไม่มีลูกชายเลยแต่มีหลานชาย ต้องให้หลานชายนั่งอยู่ในตำแหน่งของลูกชาย โดยถือเป็นลูกชายคนเล็กของคนที่ตายได้อีก 1 คน แต่หากไม่มีหลานชาย ตามธรรมเนียมต้องมีการจ้างผู้ชายมาเป็นลูกของผู้ตาย และทำหน้าที่ถือกระถางธูปเป็นลูกชายคนโต

- แถวที่สอง เป็นตำแหน่งของสะใภ้ที่จะนั่งอยู่ข้างหลังสามีและแถวนี้ยังเป็นแถวที่ลูกสาวที่ยังไม่ได้แต่งงานสามารถนั่งแถวนี้ได้ โดยคนจีนให้ความสำคัญกับสะใภ้มากกว่าลูกสาว เพราะสะใภ้เมื่อแต่งงานแล้วต้องเข้ามาอยู่ในครอบครัวของสามี ถือเป็นส่วนหนึ่งของสมาชิกอีกคนของครอบครัว แต่ลูกสาวเมื่อแต่งงานแล้วต้องย้ายไปอยู่กับครอบครัวของสามีกลายเป็นสมาชิกของครอบครัวอื่น ทำให้คนจีนให้ความสำคัญกับสะใภ้มากกว่าลูกสาว แต่อย่างไรก็ตามหากลูกสาวยังไม่ได้แต่งงานและมีอายุโสดมากกว่า ย่อมมีความสำคัญมากกว่า ดังนั้นในการนั่งในแถวนี้ ลูกสาวที่ยังไม่ได้แต่งงาน และลูกสะใภ้จะนั่งสลับกันไปตามความสำคัญ

- แถวที่สาม เป็นตำแหน่งของลูกสาวที่แต่งงานแล้วและตำแหน่งของลูกเขย

- แถวที่สี่ เป็นแถวของหลาน ๆ และเหลน ๆ มักไม่มีข้อบังคับอะไรมากมายสามารถนั่งได้ตามสะดวก

การเดิน



ภาพแสดงการเดินในพิธีกึ่งเด็ก

การเดินต้องเรียงลำดับความสำคัญ โดยคนหน้าสุดมีความสำคัญมากที่สุด นั่นคือ ลูกชายคนโต จากนั้นก็ตามด้วยลูกชายคนถัดมา ตามด้วยลูกสะใภ้คนโตและลูกสะใภ้ในลำดับต่อมาตามความสำคัญด้านอาวุโสของสามี ซึ่งในกรณีนี้หากมีลูกสาวที่ยังไม่แต่งงานผู้ที่ทำการจัดลำดับต้องดูอาวุโสของลูกสะใภ้กับลูกสาวว่าด้วยว่าใครมากกว่ากัน หากใครมากกว่าต้องให้คนนั้นอยู่ในลำดับต้น ๆ แล้วต่อด้วยลูกสาวที่แต่งงานแล้วและลูกเขย ต่อด้วยหลาน ๆ และเหลน ๆ

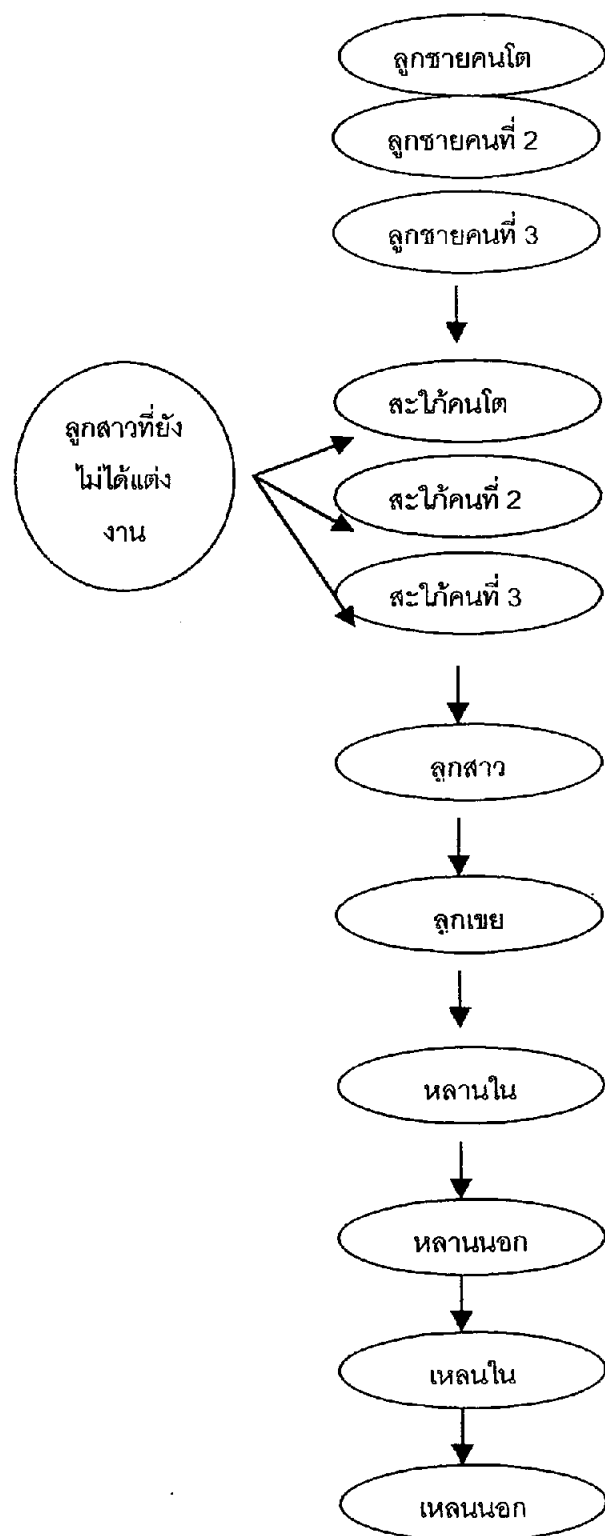
แผนผังการจัดตำแหน่งการนั่ง

โต๊ะปะรำพิธี

ลูกชาย คนที่ 4	ลูกชาย คนที่ 2	ลูกชาย คนโต	ลูกชาย คนที่ 3	ลูกชาย คนที่ 5
สะใภ้ คนที่ 4	สะใภ้ คนที่ 2	สะใภ้ คนโต	สะใภ้ คนที่ 3	สะใภ้ คนที่ 5
ลูกสาว	ลูกสาว	ลูกสาว	ลูกสาว	ลูกสาว
หลาน	หลาน	หลาน	หลาน	หลาน
เหลน	เหลน	เหลน	เหลน	เหลน

(ตรงตำแหน่งลูกชายคนสุดท้าย คือ หลานชายคนแรกก็นับเป็นลูกชายคนสุดท้อง)

แผนผังการจัดตำแหน่งการเงิน



(ตรงตำแหน่งลูกชายคนสุดท้าย คือ หลานชายคนแรกที่น่าจะเป็นลูกชายคนสุดท้าย)

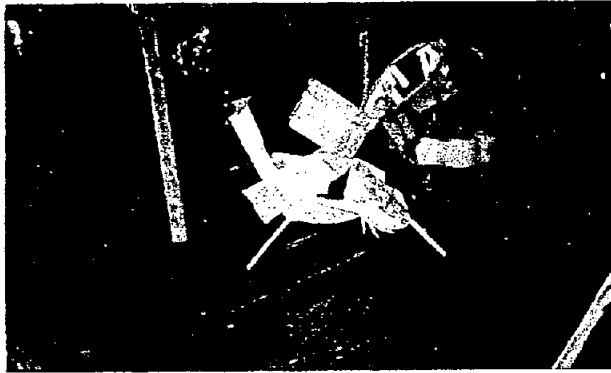
ความเชื่อเรื่องพิธีข้ามสะพาน



ภาพการเดินข้ามสะพาน

พิธีข้ามสะพานถือเป็นพิธีหลักพิธีหนึ่งในการประกอบพิธีกึ่งเด็ก โดยมีมูลเหตุที่มีมาในพระคัมภีร์ว่า เมื่อครั้งพระภิกษุดำรงตามต่าง (พระถังซำจั๋ง) ได้ไปเรียนพระไตรปิฎกนั้น ท่านได้อ่านพระคัมภีร์มีนามว่า “ถ่อชนกิน” หนึ่งผีก ในพระคัมภีร์กล่าวถึงมนุษย์ที่มาเกิดในชมพูทวีปว่า ก่อนที่จะมาปฏิสนธิ มนุษย์ได้ยึดมรทพัสสมบัติของ “พระองค์หม่างกวาง” ผู้ที่ให้มาปฏิสนธิเป็นมนุษย์ มาโดยมีอัตราตามปีที่เกิด และเมื่อมาเกิดเป็นมนุษย์ มนุษย์ก็ไม่ได้ใช้คืน และเมื่อถึงเวลาดับขันธก็ยังไม่ได้นำไปคืน ญาติพี่น้องจึงต้องทำการใช้หนี้คืนให้แก่ “พระองค์หม่างกวาง”

ความเชื่อเรื่องการเผากระดาษ



ภาพนกกระดาษ



ภาพม้ากระดาษ

ในสมัยอดีตกาลนั้นมีความเชื่อเรื่องการเผากระดาษเงินกระดาษทอง ซึ่งเชื่อว่าเป็นทรัพย์สินที่สามารถใช้ได้ในโลก และผู้ที่ล่วงลับสามารถได้รับทรัพย์สินต่าง ๆ จากการที่ญาติ ๆ ได้เผาและอุทิศส่วนกุศลส่งไปให้ ต่อมามีการเพิ่มพิธีการเพื่อให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อมากขึ้น และได้มีการเพิ่มสิ่งของ หรือแบบจำลองในทรัพย์สินที่เผาเพิ่มขึ้นอีกมากมาย เช่น รถยนต์ บ้าน เครื่องบิน เครื่องใช้สอย คนรับใช้ ฯลฯ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของญาติผู้ล่วงลับโดยไม่ได้มีการกำหนดตายตัวว่าต้องใช้อะไรบ้าง และใช้อย่างละเท่าไร

ภาพคนใช้กระดาษ →



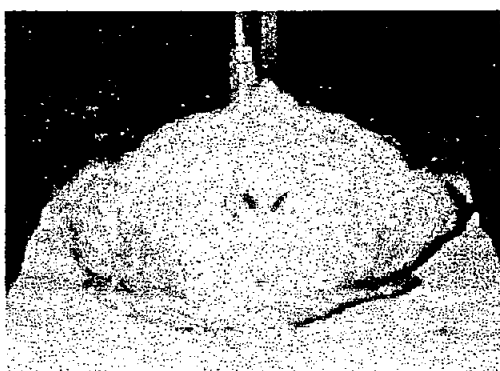
ความเชื่อเรื่องพิธีทิ้งกระจาด



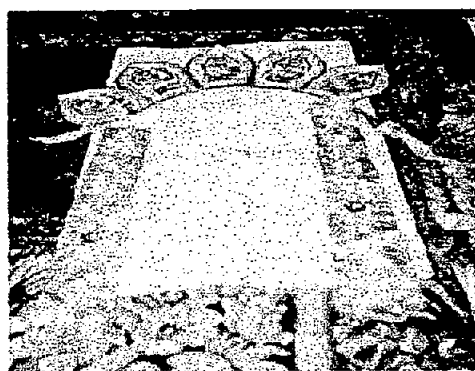
ภาพพระกำลังทำพิธีทิ้งกระจาด ให้กำสรวมหมวกยืนอยู่บนโต๊ะพิธี

พิธีทิ้งกระจาดเป็นพิธีหนึ่งในพิธีงเด็ก ซึ่งการทำพิธีนี้มีได้มีข้อกำหนดที่แน่ชัดว่า ต้องทำทุกครั้ง เจ้าภาพสามารถเลือกได้ว่า ต้องการให้มีพิธีทิ้งกระจาดในพิธีงเด็กหรือไม่ พิธีทิ้งกระจาดมีเรื่องเล่าตามพระสูตรว่า ในสมัยหนึ่งองค์สมเด็จพระผู้ทรงพระภาคเจ้า ประทับอยู่ที่เมืองกิลพัสดุ์ พร้อมด้วยพระภิกษุเฝ้าห้อมล้อมคอยสดับพระสัทธรรมเทศนา ขณะนั้น พระอานนท์เถระเจ้าไปนั่งสมาธิอยู่ผู้เดียว ครั้นถึงเวลาตีกิ่วได้ทศนาเห็นอสุรกายมีนามว่า เถญียมไขว่ร่างกายชูปดม มีเพลิงพุ่งออกจากปาก มีลำคอเท่ารูเข็ม มีเขี้ยวออกจากปาก ผมรกรู้งรัง นาสะพริงกั้ว อสุรกายนั้นยืนพนมมือบอกพระอานนท์ว่า มีเวลาอีก 3 ราตรีท่านจะถึงแก่มรณะภาพ และจากนั้นต้องมาอยู่ในหมู่อสุรกาย หากต้องการพ้นภัย ต้องกระทำ พุทธบูชา ธรรมบูชา สังฆบูชา และบริจาคทานแก่ยากจนเจ็บใจ และแผ่ส่วนกุศลให้แก่อสุรกายทั้งหลาย พระอานนท์จึงนำความถึงพระผู้ทรงพระภาคเจ้าและได้จัดตั้งทำพิธีโดยมีองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นประธานในการนี้ จากนั้น พระผู้ทรงพระภาคเจ้าได้ตรัสแก่พระอานนท์ว่า อสุรกายที่เห็นที่แท้ที่จริงแล้วคือ พระโฬิสต์ว (กวางตือต่ายไม้ตัก) ที่ปราณนาโปรดมนุษย์และสัตว์ทั่วไปด้วยพรหมวิหาร 4 คือ เมตตา กรุณา มุทิตา อุเบกขา จึงได้แบ่งภาคออกมาบอกแก่พระอานนท์

ดังนั้นเมื่อมีพิธีทั้งกระเจดจึงต้องมีรูปยมราช ซึ่งก็คือพระโพธิสัตว์แบ่งภาค เป็นประธาน ในการแจกเครื่องไทยทานทั้งกระเจด และการตั้งอาสนะในการทำพิธีสวดต้องมีการตั้งเป็นชั้นสูง ชั้นกลาง และชั้นต่ำ โดยชั้นสูงสมมติสนองพระโอบูรุษว่าที่พระ คือ องค์พระสัณมุณีโคดมสัมมา สัม-พุทธเจ้า และชั้นรองลงมาสมมติสนองพระโอบูรุษว่าที่พระ คือ พระอริยเจ้าและพระพุทธเจ้าทั้งหลายตามลำดับชั้นที่มีอยู่ในพระสูตร



เหมา

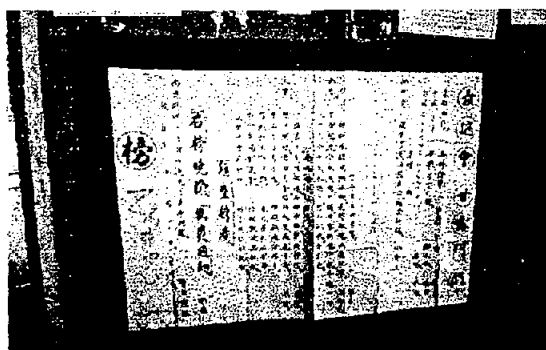


เผือกวางหรือพระเจ้า 5 พระองค์

การที่มีการสมมติสนองพระโอบูรุษว่าที่พระชั้นสูงสุด ไทก่าผู้ทำหน้าที่ต้องมีการแต่งตัว โดยสวมเหมา และเผือกวาง ที่เผือกวางจะมีรูปพระพุทธเจ้าอยู่ 5 พระองค์ จึงเรียกว่าพระเจ้า 5 พระองค์ ในการทำพิธีไทก่าหรือผู้สวมเหมาและเผือกวางต้องมีการสวดและมีทำรำประกอบซึ่งทำรำนี้เป็นการเขียนยันต์หรือเขียนมนต์นั่นเอง



โต๊ะเครื่องไทยทานทั้งกระเจดที่มีรูปยมราช



แผ่นป้ายประกาศงานไทยทานทั้งกระเจด

เมื่อมีพิธีไทยทานทั้งกระเจาด ต้องมีการติดป้ายประกาศว่าได้มีการทำพิธีไทยทานทั้งกระเจาดในวันที่เท่าใด ทำให้แก่ใคร (ต้องทำการระบุชื่อญาติและบรรพบุรุษ) และจัดงานที่ไหน (ระบุชื่อสถานที่ที่จัดงาน)

ตอนที่ 2 บทบาทและความสำคัญของดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนันตนิยาย
ในประเทศไทย

ประวัตินักดนตรีประจำวัดโลกานุเคราะห์



นายสุรชัย สดใส ตำแหน่ง หัวหน้าวง , ชิม

นายสุรชัย สดใส เกิดเมื่อ พ.ศ. 2490 อายุ 54 ปี ที่ หมู่ 1 หมู่บ้านท่าเสด็จ ต.จรเข้มเือก อ.เมือง จ. กาญจนบุรี ได้ฝึกหัดดนตรีขณะที่เรียนหนังสือที่ ร.ร. บ้านท่าเสด็จ แต่ยังไม่ได้หัดเป็นจริงจัง เมื่อจบการศึกษาไม่ได้ฝึกดนตรีอีก จนกระทั่งปี พ.ศ. 2510 ได้อุปสมบทที่วัดถาวราราม จ.กาญจนบุรี แล้วย้ายไปจำพรรษาที่วัดสุนทรประดิษฐ์ จ. อุตรธานี ได้เรียนรู้

เกี่ยวกับการสวดมนต์ ประวัติ และพิธีการต่าง ๆ ทางพระพุทธศาสนา กับ พระสมณานันตราช วุฒาจารย์ (ถนอม เกียนติก) ประมาณ 2 ปี จากนั้นได้ย้ายมาจำพรรษาที่วัดกุศลสมาคร 3 ปี ขณะที่อยู่ที่วัดกุศลสมาครนั้น ได้ร่วมทำการประกอบพิธีงเด็กและเรียนรู้เกี่ยวกับพิธีงเด็กมากขึ้น จนเกิดความสนใจในดนตรีที่ใช้ในพิธี จึงได้เรียนรู้ด้านดนตรีกับ อาจารย์ ไสว หรงจิต และ อาจารย์ประยูร กุลสุวรรณ ซึ่งทั้ง 2 ท่านเป็นนักดนตรีในวงงเด็ก เมื่อนายสุรชัยได้ลาสิกขาบท ในปี 2515 ได้ประกอบอาชีพค้าขายและเรียนรู้ดนตรีเพิ่มเติม ในปัจจุบันได้เป็นนักดนตรีคนสำคัญประจำวัดกุศลสมาครและได้มาเป็นนักดนตรีประจำวัดโลกานุเคราะห์ในปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นผู้สอนดนตรีเกี่ยวกับพิธีงเด็กให้กับผู้สนใจอีกด้วย



นายบัณฑิต นิมนวลสถาพร ตำแหน่ง สีซอชิงฮู

นายบัณฑิต นิมนวลสถาพร เกิดวันที่ 2 เดือนมิถุนายน พ.ศ. 2502 อายุ 42 ปี เกิดที่แขวงป้อมปราบ เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร อาศัยอยู่ใกล้วัดกุศลสมาคร ซึ่งเป็นวัดฝ่ายอนัมนิกาย ทำให้นายบัณฑิต นิมนวลสถาพร ค่อนข้างกับพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นอย่างดี และยังได้ซึมซับเสียงดนตรีที่เล่นประกอบในงานพิธีต่าง ๆ ของวัดญวนตั้งแต่เล็ก จนเกิดความสนใจที่จะเล่นดนตรีจึงได้เข้าไปคลุกคลีกับนักดนตรีและได้เริ่มเล่นดนตรีด้วยการช่วยตีตัว (ปัจจุบันเครื่องดนตรีชนิดนี้ไม่มีใครนำมาเล่นในดนตรีประกอบพิธีงเด็กแล้ว) กับแฉ่ ตั้งแต่อายุประมาณ 10 ขวบ จากนั้นได้เริ่มหัดตีกลอง และได้เป็นนักดนตรีประจำ ในตำแหน่ง กลอง เมื่ออายุครบวชได้ทำการอุปสมบทที่วัดกุศลสมาคร และได้เรียนรู้เกี่ยวกับพิธีกรรมในการประกอบพิธีงเด็กมากขึ้น รวมถึงได้เรียนรู้เกี่ยวกับทำนองของบทสวดมนต์แต่บท หลังจากได้ลาสิกขาบทแล้ว นายบัณฑิต ได้หันมาฝึกหัดสีซอกับ อาจารย์ไสว หลงจิต และได้เป็นนักดนตรีประจำในตำแหน่ง ซอ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา



นายวิจักร์ อำพันหอม ตำแหน่ง คีย์บอร์ด

นายวิจักร์ อำพันหอม เกิด วันที่ 31 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2509 อายุ 34 ปี ที่ซอยอินทมาระ 10 เขตสามเสนใน กรุงเทพฯ ได้เรียนระดับชั้นประถมศึกษาที่ 1-3 ร.ร. วัดเทพธิดา และย้ายไปต่อประถมศึกษา 4 ที่ จ.กาญจนบุรี และต่อระดับมัธยมศึกษาที่ จ. เพชรบุรี เมื่อจบการศึกษาได้ทำงานอยู่ 5 ปีจากนั้นได้อุปสมบทที่วัดถ้ำเขาน้อย จ.กาญจนบุรี ปี พ.ศ. 2533 แล้วย้ายมาจำพรรษาที่วัดกุศลสมาคร กรุงเทพฯ ในระหว่างปีพ.ศ. 2533 – 2535 ได้คลุกคลีใกล้ชิดเกี่ยวกับการประกอบพิธีงเด็กและเกิดความสนใจด้านดนตรี เมื่อลาสิกขาบทแล้วจึงได้หัดดนตรีเพิ่มเติมโดยหัดซอเป็นเครื่องดนตรีชนิดแรกและได้เข้ามาเป็นนักดนตรีประจำวัดโลกนาถเคราะห์ จนกระทั่งภายหลังได้หัดคีย์บอร์ดกับนายสุรัชย์ สถดิไล และได้เล่นคีย์บอร์ดจนถึงปัจจุบัน



นายบุญชัย กิตติธีรโสภณ ตำแหน่ง สีซอเอ๋อยู่

นายบุญชัย กิตติธีรโสภณ เกิดวันที่ 18 เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2506 ที่ อ.บางยี่เรือ ก.ท.ม. จบประถมศึกษาปีที่ 6 ที่วัดปทุมคงคา และจบมัธยมศึกษาปีที่ 6 ที่โรงเรียนวัดไตรมิตรวิทยาลัย์ ประกอบอาชีพขับรถให้กับวัดชัยภูมิการาม จึงได้มีโอกาสคลุกคลีกับการทำพิธีกึ่งเด็กและสนใจดนตรีที่ประกอบพิธีกึ่งเด็ก เมื่อได้ย้ายมาประจำอยู่ วัดโลกานุเคราะห์ช่วงประมาณ 2542 จึงได้มีโอกาสหัดเรียนดนตรีกับ อาจารย์สงกรานต์ ชมบุญ ซึ่งเป็นนักดนตรีในวงกึ่งเด็กของวัดชัยภูมิการาม ปัจจุบันนายบุญชัย กิตติธีรโสภณ เล่นดนตรีเป็นอาชีพเสริม



นายสมชาย รักเจริญสกุล ตำแหน่ง กลอง ชิม

นายสมชาย รักเจริญสกุล เกิด พ.ศ. 2505 เป็นคนกรุงเทพฯ โดยกำเนิด เรียนจบที่ร.ร. คณิกา (ก.ท.ม.) เนื่องจากบ้านอยู่ในเขต สัมพันธวงศ์ ใกล้กับวัดกุศลสมาครมาโดยตลอด ทำให้ได้คลุกคลีกับกิจกรรมของวัดกุศลสมาคร และได้เกิดความสนใจด้านดนตรีจึงได้เริ่มหัดเล่นดนตรีกับนักดนตรีที่ประจำอยู่ในขณะนั้น โดยเริ่มหัดเล่นกลอง ต่อมาลุงไสว ทรงจิตได้สอนให้นายสมชายเล่น ชิมและจะเข้ ต่อมาเป็นนายสมชาย รักเจริญสกุล ได้เป็นนักดนตรีที่สำคัญคนหนึ่งและเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์ ปัจจุบันมีอาชีพค้าขาย



นายมนตรี จันทนา ตำแหน่ง กลอง

นายมนตรี จันทนา เกิด วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2511 ที่ ต.ท่าล้อ อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี (ใกล้วัดถ้ำเขาน้อย) ได้รับการศึกษาที่ จ.กาญจนบุรี เมื่ออายุครบ 19 ปี ได้บรรพชาเป็นสามเณรที่วัดกุศลสมาคร และอายุครบ 20 ปี ได้อุปสมบทเป็นพระที่วัดถ้ำเขาน้อย แล้วย้ายไปจำพรรษาที่วัดถาวรราม (หาดใหญ่) ระหว่างที่บวชนั้นได้เรียนรู้เกี่ยวกับการทำพิธีกึ่งเด็ก เมื่อลาสิกขาบทปี 2534 ได้ฝึกดนตรีกับนายสุรัช สดใส และได้ประจำ

เครื่องดนตรีประเภทกลองมาจนถึงปัจจุบัน



นายพิเชษฐ์ จิตนิยม ตำแหน่ง ขลุ่ย ดี - ตู

นายพิเชษฐ์ จิตนิยม ไม่ทราบวันเกิด ได้บวชเรียนที่วัดถาวราราม จ. กาญจนบุรี ระหว่างบวชได้ทำการศึกษาเรื่องพิธีกรรมและทำนองการสวดมนต์ในพิธีกรรม เป็นเวลา 3 ปี จากนั้นได้ลาสิกขาบท และได้ฝึกเล่นดนตรีจากคนในวงดนตรี โดยเริ่มจากคีย์บอร์ด กลอง ซอ ซิม และขลุ่ย จนชำนาญ จากนั้นได้เป็นนักดนตรีประจำของวัดถาวราราม ตั้งแต่ พ.ศ. 2535 - พ.ศ. 2537 ใน พ.ศ. 2538 ได้ย้ายไปอยู่วัดชัยภูมิการาม (เขาวราช) ปี พ.ศ. 2543 ย้ายมาประจำอยู่วัดโลกานุเคราะห์และในปัจจุบันยังเป็นผู้ที่สอนดนตรีให้กับผู้ที่สนใจเกี่ยวกับดนตรี ในพิธีกรรม

ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม

พิธีกรรมในการประกอบพิธีกรรมมีทั้งขั้นตอนเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติทุกครั้งที่ได้จัดพิธีกรรมและขั้นตอนที่สามารถสอดแทรกได้ตามความต้องการของเจ้าภาพหรือผู้จัด เป็นสาเหตุให้ระยะเวลาในการประกอบพิธีกรรมในแต่ละครั้งไม่เท่ากัน ถ้ามีรายการสอดแทรกมาก การใช้เวลาและลำดับขั้นตอนต้องมากขึ้นเป็นลำดับ ผู้วิจัยได้นำขั้นตอนหลัก ๆ และรายการสอดแทรกที่มักปฏิบัติกันมาเรียงลำดับดังนี้



ภาพแสดงการบูชาพระรัตนตรัย (งานนี้เป็นงานที่ผู้ตายมีอายุมากกว่า 95 ปี ลูกหลานจึงสวมชุดสีในงาน)

ขั้นตอนในการทำพิธี	ดนตรี
1. บูชาพระรัตนตรัย เป็นการบูชา พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ที่ต้องกระทำ ก่อนที่จะปฏิบัติพิธีอื่น โดยให้เจ้าภาพไหว้พระ รัตนตรัย มีพิธีกรอาราธนาศีล ให้กำให้ศีล 5 ซึ่งเป็นประเพณีปฏิบัติของชาวพุทธ การให้ศีล 5 ให้กำจะสวดทั้งแบบอานัมนิกายและแบบเถรวาท เพื่อให้เจ้าภาพมีความเข้าใจที่ตรงกัน และในการจุดธูปจะต้องใช้โถลือ (ดูภาพ ประกอบในภาคผนวก)ในการปักธูป 2. พิธีชุมนุมเทวดา เชื่อว่าเป็นการ อัญเชิญเทวดามาเป็นทิพย์พยานในการบำเพ็ญ กุศล เป็นการอ่านประกาศชุมนุมเทวดา ใบ ประกาศเป็นกระดาษแผ่นหนึ่งซึ่งเขียนบรรยาย เกี่ยวกับการจัดงานว่าจัดงานใคร ที่ใด ญาติ ชื่ออะไร ฯลฯ ในขณะที่อ่านนั้นพระสงฆ์ต้องยืน พร้อมกันที่โต๊ะทำมหาหมซึ่งจัดไว้ให้หันหน้า เข้าหาโต๊ะพระรัตนตรัย โดยมีอธิบดีสงฆ์หรือ ให้กำนั่งคุกเข่าลงทำพิเศสลับกับการยืน เมื่อ อ่านประกาศจบหรือจบพิธีชุมนุมเทวดาแล้ว จึงทำการเผากระดาษที่เขียนพุทธฎีกาคำ ประกาศพร้อมม้าเทวดาอันมีความเชื่อว่าจะนำ ประกาศนี้ไปทางพื้น และเผากระดาษเงิน กระดาษทอง เป็นอันเสร็จพิธี	ช่วงนี้เป็นช่วงเริ่มพิธี กลองตีบอก สัญญาณการเริ่มพิธี พิธีช่วงนี้นักดนตรี บรรเลงเพลงต๋อกู๊ และเมื่อให้กำสวดมนต์ เพียงองค์เดียวใช้เพลงลือถี การทำพิธีช่วง นี้จึงมีการใช้เพลงต๋อกู๊สลับกับเพลงลือถี แล้วต่อด้วยนมตที่มีเพลงประจำทสวด ใช้เพลงต๋อกู๊สลับกับการสวดมนต์โดยใช้ เฉพาะเครื่องดนตรี ประกอบจังหวะของ พระ
3. พิธีเชิญวิญญาณ เป็นการอัญเชิญ ดวงวิญญาณของผู้ล่วงลับปรโลกมาสถิตอยู่	พิธีช่วงนี้ผู้ทำพิธีเชื่อว่าเป็นช่วงที่เริ่มมีเรื่อง ของดวงวิญญาณมาเกี่ยวข้อง นักดนตรี

ในเผือก (พระรูปซึ่งสมมุติ) และใช้แผ่นกระดาษเขียนชื่อ แซ่ของผู้ล่งลับหรือที่ชาวจีนเรียกกันว่า "แกชั่น" ภาษาญวนเรียกว่า บ้ายหยี่ 4. ประพรมน้ำพระพุทธรณ์ เจ้าภาพต้องจัดอ่างน้ำ ผ้าเช็ดหน้า เตรียมไว้ให้ทำพิธีเปรียบเสมือนเป็นการชำระดวงวิญญาณให้สะอาด สดชื่น เพื่อให้ดวงวิญญาณเจ้าพระรัตนตรัยในพิธี และฟังสวดพระพุทธรูปต่อไป พิธีนี้มีการนำดวงวิญญาณมาขอขมากรรมต่อพระรัตนตรัย กระทำโดยการสมมุติ ให้เจ้าภาพจับโคมวิญญาณโยกไปตามจังหวะระฆังที่พระสงฆ์ตี พระสงฆ์ทำพิธียืนสวด 5. พิธีประกาศสวดพระพุทธรณ์ เมื่อวิญญาณได้กระทำการขอขมากรรมเรียบร้อยแล้ว พระสงฆ์จึงอ่านประกาศซึ่งได้เขียนมาในกระดาษแผ่นหนึ่ง(ดูภาพประกอบในภาคผนวก)เพื่อเป็นการประกาศให้ทราบและเป็นการกราบทูลรายงานต่อพระผู้มีพระภาคเจ้าถึงการกระทำพิธีดังกล่าวให้แก่ผู้ที่ล่งลับไปแล้ว พระสงฆ์จะเริ่มสวดคายกินเพื่อเปิดคัมภีร์เมื่อเสร็จพิธีจึงเอากระดาษที่เขียนประกาศและนกซึ่งถือว่าเป็นเทวทูตที่จะนำสารนี้ไปทางอากาศ ไปเผาพร้อมกับกระดาษเงินกระดาษทอง	บรรเลงเพลงทามเหลก่อน เพราะนักดนตรีเชื่อว่าเพลงทามเหลเป็นเพลงครู จึงต้องมีการบรรเลงเพื่อเป็นการบูชาครูและเป็นการอัญเชิญครูโสรวมในการทำพิธีเพื่อความเป็นศิริมงคลในการทำพิธีกรรม จากนั้นจึงบรรเลงคลอตามเสียงพระสวด ช่วงนี้เป็นการสวดโดยไม่มีทำนอง เครื่องดนตรีที่ใช้คือ หมอและจวง ซึ่งพระเป็นผู้เคาะจังหวะ ใช้เพลงตีกุสลับกับเพลงลือตีเช่นเดียวกับข้อที่ 1 แล้วตามด้วยมนต์ที่มีเพลงประจำบทสวด เช่นเพลงเอื้องวาเหลณิน
--	--

6. นำดวงวิญญาณกราบไหว้พระรัตนตรัย กระทำโดยให้ลูกชายคนโตจับเผื่องโยกไปข้างหน้า ตามจังหวะการเคาะระฆังของพระ ถือว่าเป็นการก้มลงกราบพระของวิญญาณ วิญญาณได้มีโอกาสกราบพระเพื่อได้ไปอยู่ในภพที่ดี และใช้ผ้าขาวคล้องที่เผื่องแล้วให้ลูก หลานจับต่อ ๆ กัน เป็นการกราบพระพร้อม ๆ กัน	ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่ทำพิธีต่อเนื่องจากขั้นตอนที่ 5 เพลงที่ใช้จึงมีความต่อเนื่องจากขั้นตอนที่ 5 ด้วย เพลงที่ใช้คือ เพลงเอื้องวาเหลเถิน และเพลงลือถิ
7. พิธีถวายหรือบูชาข้าว (พิธีประชุม กุ้งห่อ หรือ ตรายดัง) เป็นพิธีถวายเครื่องกระยาหารเป็นพุทธบูชาในเวลากลางวัน คณะสงฆ์ยืนสวด แต่หัวหน้าสงฆ์นั่งคุกเข่า	ใช้เพลงทามเหลเพื่อบูชาครูอีกครั้ง ต่อด้วยเพลงดื่อกู ต่อด้วยเพลงตามบทสวดของพระที่สามารถเลือกบทสวดที่เหมาะสมได้ เช่น ใช้เพลง เกียนเหยียดโตด้า
เสร็จพิธีช่วงที่ 1	
8. สวดเจริญพระพุทธรูปให้กับดวงวิญญาณ เป็นการประกาศพระพุทธรูป พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ	ใช้เพลงดื่อกู ต่อด้วยเพลงเฉพาะตามบทสวดมนต์ที่สามารถเลือกได้ตามลักษณะของเพลงและความเหมาะสมของเวลา เช่น เพลงที่ตั้ง เพลงเขญ เพลงเอื้องต้าเหยียด เพลงเอื้องบุญจาย
9. พิธีเซ่นไหว้บรรพบุรุษ มีการจัดอาหารคาวหวานในการเซ่นไหว้บรรพบุรุษ ถือเป็นการเลี้ยงวิญญาณของบรรพบุรุษให้อิ่มหนำสำราญ	ใช้เพลงดื่อกูสลับกับเพลงลือถิเช่นเดียวกับการทำพิธีในขั้นตอนที่ 1 แล้วต่อด้วยเพลงเฉพาะตามบทสวดมนต์ ซึ่งสามารถเลือกได้หลายเพลงเช่น เพลงวาเจียม เพลงอ่างพาง เพลงเหยียดอม เพลงมีถ่อ บ้าวกวาง

10. พิธีเซ่นไหว้ดวงวิญญาณที่ล่วงลับในพิธี เสร็จพิธีช่วงที่ 2 11. พิธีปลุกพระฆ้องเวียนเทียน และโปรยดอกไม้ เป็นการตีระฆังประกาศให้ได้ยินทั่วโลก และเป็นการเชิญดวงวิญญาณมาฟังพระสวดคอกิธรรม พิธีนี้มีการบริการมคธากาและตีระฆังเป็นระยะ ๆ จุดเทียนเดินเวียนเทียนสลับกันไป มาโดยแบ่งพระออกเป็น 2 แถว และให้ลูกคนโตและคนรองเดินเวียนเทียนตามแถวพระคนละแถว 12. พิธีเปิดประตูนรก (ฟ้าเดี่ยวหงก) เป็นการทูลขอต่อพระยายมราชเพื่อขอให้ดวงวิญญาณที่อยู่ในยมโลกได้มารับส่วนบุญส่วนกุศลที่ญาติได้อุทิศไปให้ 13. พิธีเดินสะพานตามความเชื่อว่ามีผู้เกิดมาเกิดในโลกมนุษย์ได้เป็นหนี้เจ้าคลังตั้งแต่เกิด แม้ว่าดับขันธไปแล้วก็ไม่สามารถไปสู่สุคติได้ ฉะนั้นวงศ์ญาติจึงตั้งการพิธีกุศลอาราธนาพระสงฆ์นำดวงวิญญาณไปใช้หนี้ โดยพึงอำนาจแห่งพระรัตนตรัย ในระหว่างการทำพิธีนี้ต้องมีสะพานและมีอ่างน้ำวางที่คอสะพานทั้ง 2 ฝ่าย เพื่อให้ญาติหย่อนเงินซื้อทางข้ามไปลงในน้ำ และมีรูปนายคลังตั้งอยู่ พระสงฆ์เป็นผู้นำเดินข้ามสะพานพอเดินข้ามสะพานถึงรูปนายคลัง พระสงฆ์ต้องอ่านประกาศให้พระองค์ทราบ	ใช้เพลงเดียวกับขั้นตอนที่ 9 ใช้เพลงลือเถี ต่อด้วยเพลงเทเวียน ต่อด้วยเพลงภูบ่าวทั้ง ต่อด้วยเพลงลือเถี ต่อด้วยเพลงใดเพลงหนึ่งต่อไปนี้ เพลงห้องห้อง เพลงเหยียดอม และเพลงมีถ่อบ่าวกวาง ต่อด้วยเพลงที่ตั้งและจบด้วยเพลงต้อกู (บางครั้งพิธีอาจจบด้วยเพลงที่ตั้งเลยก็ได้) ใช้เพลงต้อกู ต่อด้วยเพลงเทเวียน แล้วต่อด้วยเพลงเฉพาะตามบทต่าง ๆ การทำพิธีในช่วงนี้ให้กำจะต้องทำการเขย่าลินเป็นระยะ ๆ ใช้เพลงต้อกูสลับกับเพลงลือเถีต่อด้วยเพลงวา เจียมหรือเพลงฉ่างพาง
--	---

โดยข้ามไป 3 รอบ (เชื่อว่าเป็นข้ามเอาเงินไปใช้หนี้) และข้ามกลับอีก 3 รอบ (ข้ามกลับมายังโลกมนุษย์) 14 พิธีไทยทานทั้งกระจาด (พิธีนี้สามารถตัดออกได้หากเจ้าภาพไม่ต้องการ) 14.1 พิธีชักธงประกาศ พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ และเคาะระฆัง สลับเป็น ระยะ ๆ พร้อมกับให้เจ้าภาพยกถาดใส่ธง 2 ผืน เพื่อเป็นการประกาศให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ชั้นฟ้า มนุษย์ และในปรโลกทราบและเชิญเสด็จเป็นองค์ประธาน ในการบำเพ็ญบุญครั้งนี้ 14.2 พิธีลอยกระทง ถือเป็นการอุทิศส่วนกุศลไปทางน้ำ พระสงฆ์จะเจริญพระพุทธมนต์พร้อมกับเคาะระฆังเป็นระยะ ๆ และมีการลอยกระทงซึ่งทำด้วยใบตองหรือกระดาษ 36 ใบ (ด้วยความเชื่อว่ามีมนุษย์นั้นมีการตาย 36 จำพวก ในอากาศ 12 ประเภท บนบก 12 ประเภท ในน้ำ 12 ประเภท) ในกระทงนั้นบรรจุดอกไม้ ธูป เทียน และใส่สตางค์จำนวน 36 เหรียญ ทำพิธีลอยกระทงลงในสระหรือแม่น้ำลำคลอง โดยมุ่งหมายเพื่อประกาศให้พระเชื้อวแก้วและนาคราชทางท้องบาดาลเชื้อเชิญปรทัตตูปชีวีเปรัตทั้ง 36 จำพวกซึ่งแตกต่างกัน มาประชุมเพื่อรับส่วนบุญส่วนกุศลในพิธีไทยทานทั้งกระจาดนี้ 14.3 พิธีทั้งกระจาด พิธีนี้	พิธีทั้งกระจาดมี 3 พิธีย่อย ๆ ในการทำพิธี แต่การบรรเลงเพลงมีการใช้เพลงที่ต่อเนื่องกัน เพลงที่ใช้มีดังนี้ ใช้เพลงทามเหล็กก่อนบรรเลงเพลงอื่น เนื่องจากพิธีทั้งกระจาดเป็นพิธีที่ใหญ่ จึงมีการบูชาครูก่อน ต่อด้วยเพลงกายเต่ง ต่อด้วยเขลิ้วตามบ่าว ต่อด้วยเพลงล้อถี สลับกับเพลงต้อกู่ ในช่วงการทำพิธีลอยกระทง ต้องทำบริเวณริมแม่น้ำ ทำให้ไม่สะดวกในการขนเครื่องดนตรีไปบรรเลง จึงไม่มีดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีของพระเท่านั้น คือ ลิ้นเจียง และหมอล ใช้เพลงเหมือนกับข้อ 14.1
--	---

ทางเจ้าภาพต้องเตรียมอาหารคาว – หวานเพื่อทำการไทยทานทั้งกระเจาต (ตามความเชื่อว่ายิ่งมากยิ่งได้บุญมาก) พร้อมทั้งข้าวของต่าง ๆ การทำพิธีต้องมีรูปยมราช (คือพระโพธิสัตว์แบ่งภาคมาโปรดมนุษย์และสัตว์ทั้งหลาย) พร้อมทั้งมีการจัด ปริมพิธีที่แตกต่างจากพิธีอื่นด้วย โดยจัดให้พระสงฆ์นั่งรอบ ๆ โต๊ะพิธี และให้มีพระสงฆ์อยู่บนโต๊ะพิธีที่สูงกว่าพระสงฆ์รูปอื่นแต่งกายคล้ายพระถึงข้มจิ้ง โดยสมมุติสนองพระโขนงรู้ว่าที่พระ (ทิดกายามุนี) คือองค์พระสัณยมนีโคดสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงเครื่อง และองค์อื่น ๆ ที่อยู่รอบ ๆ สมมุติเป็นพระสาวกองค์ต่าง ๆ เมื่อข้าว ของต่าง ๆ เข้าทำในพิธีแล้วให้เจ้าภาพนำไปบริจาคให้แก่คนยากคนจน	
15. พิธีเผากระดาษ ทางฝ่ายเจ้าภาพ เตรียมเครื่องกระดาษสมมติเป็นสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ทำพิธีเผา โดยเชื่อว่า การเผากระดาษนั้นเป็นการส่งข้าวของเครื่องใช้ฝากไว้กับพระภูมิเจ้าที่เพื่ออุทิศแด่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้วเมื่อผู้นั้นถึงโอกาสที่จะมารับได้	ใช้เครื่องดนตรีของพระเท่านั้น คือ ลิน หรือเจียง
16. บังสุกุล และลาพระคัมภีร์ เป็นการสวดลาพระรัตนตรัยและอุทิศส่วนกุศล เสร็จพิธีช่วงสุดท้าย	ไม่ใช้ดนตรี เป็นการสวดมนต์ธรรมดาไม่มีทำนอง

เพลงที่ใช้ตลอดในการประกอบพิธีกรรม คือ เพลงลือถี และเพลงต้อกู จัดเป็นเพลงที่หลักและมีความสำคัญในการบรรเลงประกอบพิธีตลอดงาน สำหรับเพลงต้อกูในแง่ของความสำคัญของการฝึกหัดแล้ว เพลงต้อกูจัดเป็นเพลงแรกที่นักดนตรีทุกคนต้องทำการฝึกดนตรีประกอบพิธีกันตั้งเฝ้าเนื่องจากเพลงนี้ต้องใช้ตลอดการดำเนินพิธีกรรมและยังเป็นเพลงที่ใช้ได้กับหลายบทสวดมนต์ ข้อสำคัญทำนองเพลงต้อกู มักเป็นทำนองหลักที่มีสอดแทรกอยู่ในทำนองเพลงอื่น ๆ ด้วย ส่วนเพลงลือถีเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการสวดมนต์ของให้กำเพียงรูปเดียวเท่านั้น เมื่อให้กำทำการสวดมนต์บทใดก็ตาม (การสวดที่มีให้กำสวดเพียงรูปเดียว) การสวดนั้นต้องใช้ทำนองเพลงลือถี ส่วนเพลงอื่น ๆ เป็นเพลงที่เป็นทำนองประจำของแต่ละบทสวดไม่นำมาปะปนกันและแยกประเภทของเพลงสำหรับการทำพิธีแต่ละอย่างซึ่งได้กล่าวไว้ใน ประเภทของเพลงแล้ว สำหรับเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ มีการตีตามหน้าที่ในแต่ละช่วง ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

ลักษณะทั่วไปของดนตรีประกอบพิธีกึ่งเด็ก



ภาพวงดนตรีประกอบพิธีกึ่งเด็กวัดโลกานุเคราะห์

วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกึ่งเด็กมิได้มีการจัดหรือจำกัดขนาดของวงและชนิดของเครื่องดนตรีที่แน่นอน มีเพียงกลองอย่างเดียวนั้นที่จำเป็นต้องมีในการทำพิธี ดังนั้นเจ้าภาพสามารถระบุนาขนาดของวงดนตรีได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงทฤษฎีการผสมวง ในวงดนตรีสามารถใช้ขอได้หลายคัน ใช้ชลุ่ยได้หลายเลา บางครั้งอาจมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาผสมด้วย เครื่อง

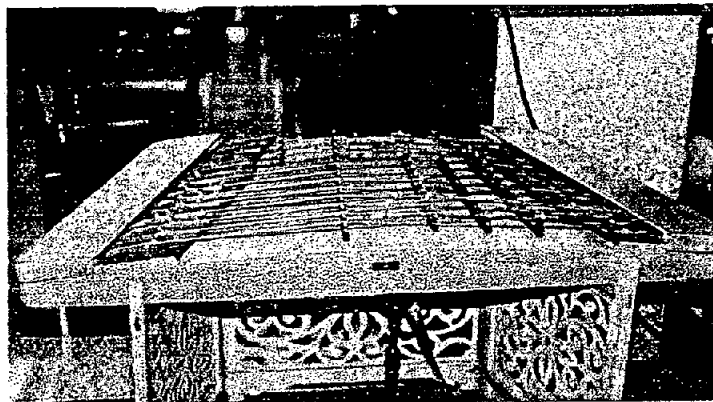
ดนตรีที่นำมาผสมนอกจากคีย์บอร์ดแล้วยังมีการนำเอาไวโอลิน เบส หรือปี่ มาใช้ร่วมเล่นในวงได้อย่างอิสระอีกด้วย แต่สำหรับเครื่องเคาะจังหวะที่พระถือประจำตัวไม่สามารถเพิ่มหรือลดได้ เป็นข้อกำหนดตายตัวที่พระต้องมีประจำในเวลาสวด ส่วนนักดนตรีจะบรรเลงเพลงเพื่อประกอบบทสวดมนต์ในเวลาที่เราต่างมนต์เท่านั้น สำหรับการสวดแบบ ตุ่มตามบ่าว และสวดขับยึกในบางส่วน จะมีเฉพาะเครื่องเคาะจังหวะของพระเท่านั้นที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะในการสวด

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธี

แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. ประเภทที่วงดนตรีใช้บรรเลงประกอบการสวดมนต์ ได้แก่

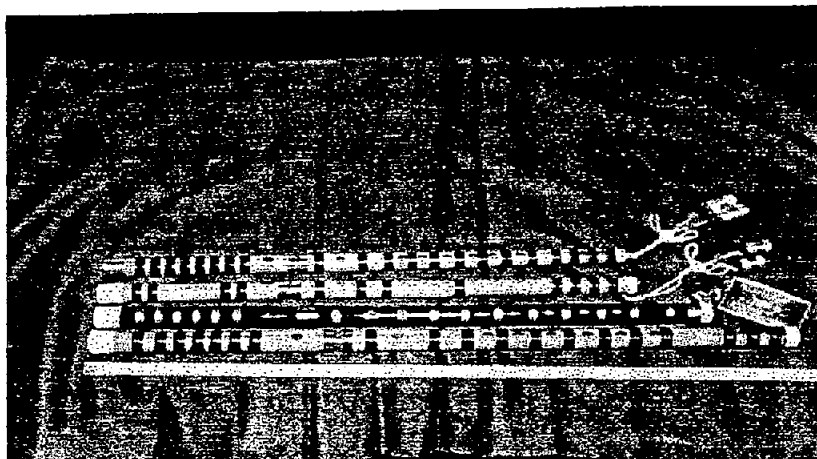
1.1 ซิมจีน หรือ ย้ง-จิน (Yang - chin)



ภาพ ย้ง - จิน

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ใช้เส้นโลหะซึ่งตามขวางพาดผ่านแผ่นไม้ที่เป็นกลองเสียงด้านล่าง มีไม้สำหรับตี ที่หัวไม้หุ้มด้วยหนังหรือยาง

1.2 ขลุ่ยผิว หรือ ตี - ตู (Ti - tzu)

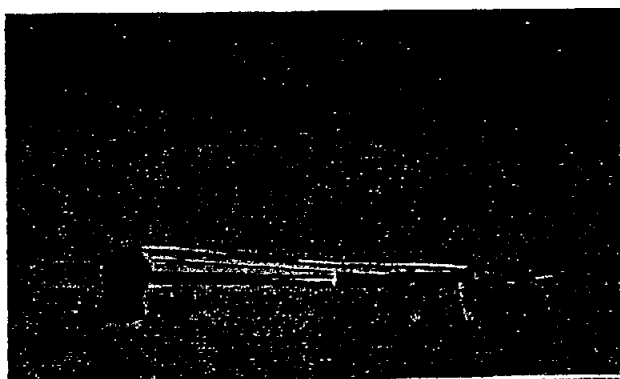


ขลุ่ย ตี - ตู

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่ไม่มีลิ้น ตระกูลขลุ่ยผิว หรือ Flute ของตะวันตก เครื่องดนตรีชนิดนี้ทำจากไม้ไผ่ มีรูสำหรับปิด - เปิด ประดิษฐ์เสียงต่าง ๆ 6 รู ไม่มีรูนิ้วค้ำ มีรูปิดเยื่อหุ้ม หรือเยื่อไม้ไผ่ 1 รู ส่วนรูที่เหลือเจาะไว้สำหรับให้อากาศผ่านออก และเพื่อร้อยเชือก

1.3 ขอ มี 2 ชนิดคือ

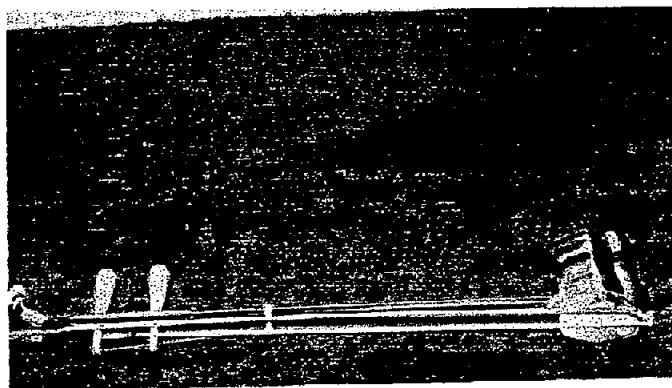
1.3.1 ชิงฮู้ (Ching - hu)



ภาพขอชิงฮู้

เป็นขอลจีนที่มีความนิยมมากที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับเครื่องสายประเภทขอลด้วยกัน เป็นขอลชนิดที่มี 2 สาย ทั้ง 2 สายทำด้วยไหม อย่างไรก็ตาม ภายหลังมีผู้นำเอาสายโลหะมาใช้แทนสายไหม ในปัจจุบันนิยมใช้สายลวดเพราะสะดวกแก่การหาซื้อ และราคาถูก บริเวณกะโหลกขอล เดิมใช้กระบอกไม้ไผ่เป็นวัสดุในการผลิต ปัจจุบันมีการดัดแปลงมาเป็นไม้เนื้อแข็ง ซึ่งทำให้สามารถปรับแต่งเสียงได้ง่ายกว่ากระบอกไม้ไผ่ ขอลชนิดนี้ขึ้นหน้าด้วยหนังเลื่อม คันขอลทำด้วยไม้เนื้อแข็ง คันทวนทำด้วยไม้ไผ่ ปัจจุบันยังใช้ไม้ไผ่ทำอยู่ เวลาตีใช้ยางสนหยอดเพื่อเพิ่มแรงเสียดทาน คันชักทำจากไม้ไผ่มีความยาวมากกว่าคันขอล ซึ่งด้วยหางม้า หางม้าถูกใส่อยู่ระหว่างสายทั้งสองลักษณะคล้ายขอลของไทย

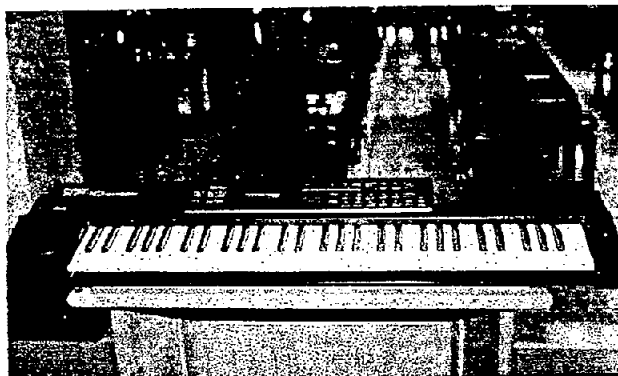
1.3.2 เอ๋อฮู่ (Erh - hu)



ภาพขอลเอ๋อฮู่

ขอลชิงฮู่เป็นขอลชนิด 2 สาย เช่นเดียวกับขอลชิงฮู่ แต่มีขนาดใหญ่กว่า เอ๋อฮู่มีระดับเสียงที่ต่ำกว่าชิงฮู่อยู่ 1 ช่วงทบเสียง คันทวนของเอ๋อฮู่มีความยาวประมาณ 75 เซนติเมตร ส่วนคันชักมีขนาดความยาวเท่ากับคันขอล ซึ่งเป็นข้อแตกต่างอีกข้อหนึ่งระหว่าง ขอลชิงฮู่กับขอลเอ๋อฮู่ กะโหลกขอลทำจากไม้เนื้อแข็ง นิยมทำเป็นกระบอก 6 เหลี่ยม ส่วนหน้าของขอลหุ้มด้วยหนังเลื่อม

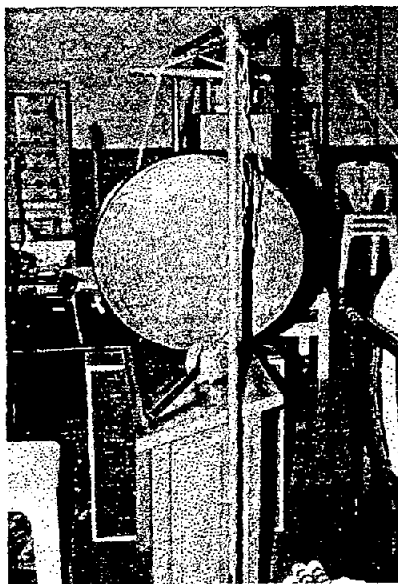
1.4 คีย์บอร์ด (Key-board)



ภาพคีย์บอร์ด

เป็นเครื่องดนตรีสากลที่นำมาผสมอยู่ในวง เดิมไม่มีการนำคีย์บอร์ดมาเล่นในวงดนตรีที่ประกอบพิธีงเด็ก แต่ในปัจจุบันถือเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในวงเนื่องจากคีย์บอร์ดสามารถทำเสียงได้หลายเสียง และสามารถปรับความดังของเสียงได้ทำให้บทบาทของดนตรีส่วนใหญ่อยู่ที่คีย์บอร์ด รวมถึงการเทียบเสียงที่เครื่องดนตรีทุกเครื่องต้องเทียบเสียงให้เข้ากับคีย์บอร์ด

1.5 ฆ้อง



เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีจังหวะหนัก จัดอยู่ในเครื่องดนตรีจำพวก ฆ้องไม่มีปม

1.5 กลอง

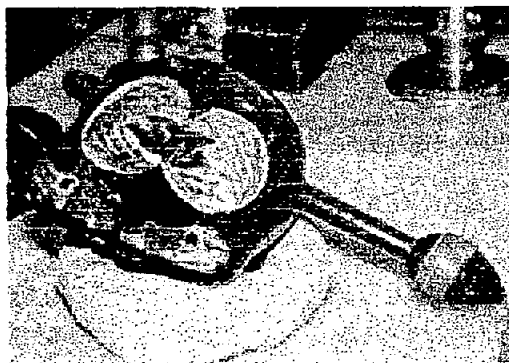


ภาพชุดกลองและเครื่องประกอบจังหวะ

กลองที่ใช้ในปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะอย่างอื่นมาผสม กลายเป็นชุดกลอง แต่กลองที่สำคัญที่สุดคือ กลองลูกที่ใหญ่สุด อยู่ตรงกลาง

2. ประเภทที่พระเจ้าโคะจิงหะ และเป็นสัญญาณต่าง ๆ ได้แก่

2.1 หมอ หรือ มูยู่ (Muyu)



ภาพมูยู่

เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีสวดมนต์ของศาสนาพุทธ นิกายมหายานและ

เต้า คำว่า “มูฮู” หมายถึง ปลาไม้ มูฮูจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเกราะ มีรูปทรงคล้ายกับหัวกระโหลก แกะสลักเป็นรูปหัวปลา นิยมทาสีแดง เจาะด้านในเป็นโพรง ในพิธีงเด็กจะใช้ตีให้จังหวะสวด โดยมี 1 ครั้ง ต่อ การสวด 1 หรือ 2 คำ โดยผู้ที่มีหน้าที่ตีคือ ยี่จู่

2.2 ลิน



ชาวจีนมีความเชื่อว่า ลิน หรือระฆัง เป็นเครื่องรางอย่างหนึ่งที่สามารถปกป้องให้พ้นจากวิญญาณชั่วร้าย ลิน ใช้ในพิธีงเด็กมีจุดมุ่งหมายประการหนึ่งเป็นการเชิญวิญญาณของผู้ที่ล่วงลับมาร่วมพิธีและเพื่อปกป้องสิ่งที่ชั่วร้ายไม่ให้เข้าในบริเวณพิธี ผู้ที่ใช้ลิน คือ ไทก่า หรือ จ้าวพิธี

2.2 โด้ว หรือ ผ่างอันเล็ก



โด้วไก้และโด้วหมัก

ในการสดมนต์ของพระต้องมี ไฉ่ว 2 อัน โดยให้พระถือคนละ 1 อัน พระที่มีหน้าที่ในการถือคือ ไฉวนา จะถือไฉวหมัก และไฉวจึง จะถือไฉวไก้ มีการตีประสานกับเป็นจังหวะดังนี้ โดยไฉวหมักมีเสียงทุ้มและตีเป็นตัวหลัก ส่วนไฉวไก้มีเสียงแหลม ตีเป็นตัวสอดแทรกเป็นจังหวะดังนี้

จังหวัดของโต่ว



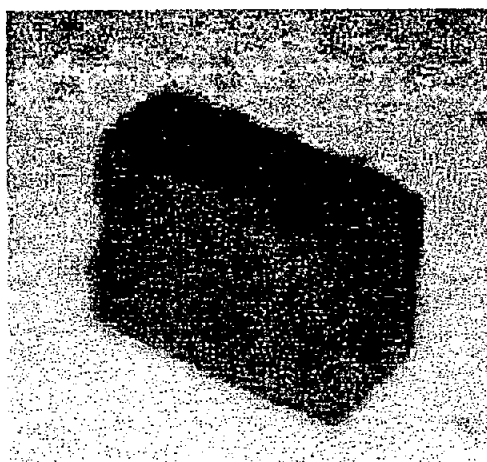
2.3 ବ୍ୟବ



ภาพวงและไม้ตี

จวงมีรูปร่างเหมือนกับชั้นลงหิน บางท่านว่าเหมือนบาตรพระ มีเสียงดังเหมือนระฆัง บางครั้งเรียกว่าระฆังแทนคำว่าจวง เป็นอุปกรณ์อย่างหนึ่งที่ไว้ดีเพื่อเป็นสัญญาณบอกให้คนที่อยู่ในพิธีทราบว่าต้องกราบตอนไหน และดีเพื่อบอกสัญญาณว่าให้เตรียมพร้อมในการทำพิธี ผู้ที่ใช้คือ ยี่นา

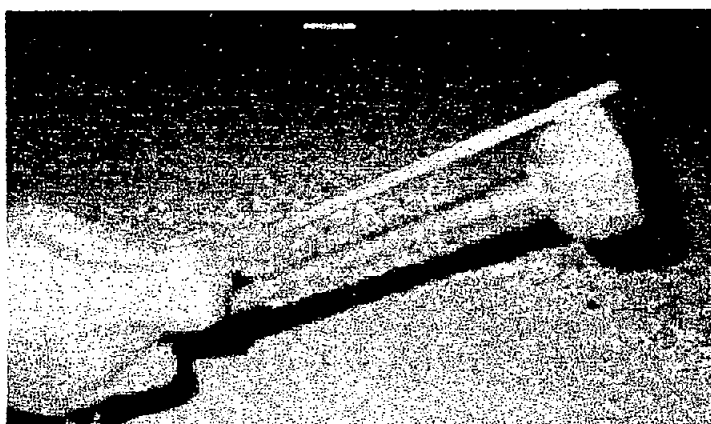
2.4 โผชิด



ภาพโผชิด

เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ดีเป็นสัญญาณเพื่อให้รู้ว่าเริ่มพิธี และ จบพิธี เวลาตีไ้ท่าจะใช้โผชิดตีกับโต๊ะที่ทำพิธี

2.5 เจียง



ภาพเจียง

เป็นอุปกรณ์ที่สามารถใช้แทนหม้อ จวง และลิน ซึ่งพระสามารถเลือกใช้ได้ตามโอกาสที่เหมาะสม

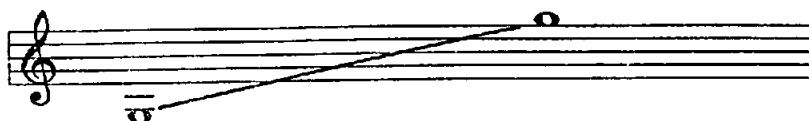
การเทียบเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ

สำหรับดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีงเด็กนั้น มีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นทำนองอยู่จำนวน 5 ชิ้น คือ ชิม หรือ ย้งจิน (Yang - chin) ขลุ่ยผิว หรือ ตี-ตซุ (Ti - tzu) ซอชิงฮู่ (Ching - hu) ซอเอ๋อฮู่ (Erh - hu) และคีย์บอร์ด (Key - board) เครื่องดนตรีทั้ง 5 ชิ้นมีคีย์บอร์ดเท่านั้นที่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงคงที่ ดังนั้น นักดนตรีจึงใช้คีย์บอร์ดเป็นหลักในการเทียบเสียง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กทั้งหมดเป็นเครื่องดนตรีของจีน ซึ่งหากมองในลักษณะภายนอกวงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กก็คือวงดนตรีจีน แต่ในการใช้บรรเลงจริง นักดนตรีได้เปลี่ยนระบบเสียง มีการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีใหม่ ทำให้การตั้งระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีประกอบพิธีงเด็กมีความแตกต่างจากระบบเสียงของจีน โดยมีการเทียบเสียงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ กับคีย์บอร์ดดังต่อไปนี้

จิม หรือ ยั้งจิ้น (Yang - chin)

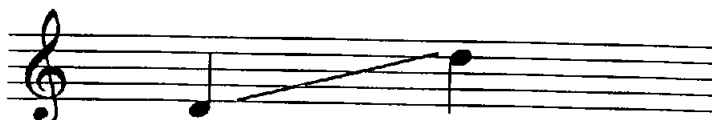
จิมจิ้นที่ใช้ในปัจจุบันเป็นจิมจิ้นที่มีเสียงหลากหลายสามารถเล่นกับเครื่องดนตรีสากลได้



ซอซึงฮูและซอเอ๋อฮู

ซอทั้ง 2 ชนิดมีการเทียบเสียงที่เหมือนกัน เมื่อเทียบสายเปล่าของซอทั้ง 2 กับ คีย์บอร์ด แต่ซอเอ๋อฮูจะมีเสียงที่ต่ำกว่าซอซึงฮู ตามคุณสมบัติที่กล่าวไปแล้วในเรื่องของซอ

ช่วงเสียงซอเอ๋อฮู



ช่วงเสียงซอซึงฮู



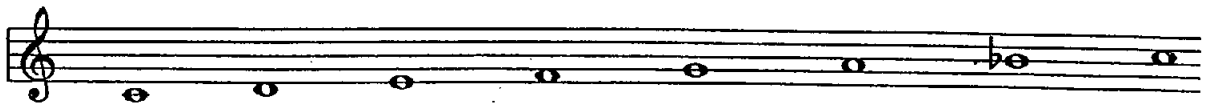
เสียงของซอทั้ง 2 ชนิด

ตำแหน่งการกดสาย	เสียงสายใน	เสียงสายนอก
สายเปล่า	เสียง D	เสียง A
ตำแหน่งที่ 1	เสียง E	เสียง B
ตำแหน่งที่ 2	เสียง F	เสียง C
ตำแหน่งที่ 3	เสียง G	เสียง D'
ตำแหน่งที่ 4	เสียง A	เสียง E'

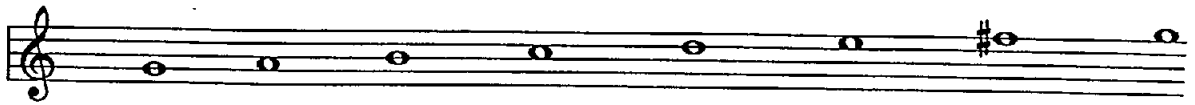
ขลุ่ยผิวหรือตี - ตช

ขลุ่ยจีนในปัจจุบันมีหลายขนาด นักดนตรีต้องเลือกขนาดที่มีเสียงที่เหมาะสมกับวงดนตรีและเพลงที่จะบรรเลง และเนื่องจากขลุ่ยชนิดนี้มีปรับความยาวของขลุ่ยได้ทำให้เสียงไม่คงที่จึงไม่นิยมนำมาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการเทียบเสียงเหมือนกับขลุ่ยไทย สำหรับตี - ตช ที่ใช้กับวงดนตรีประกอบพิธีกรรมของเด็กของวัดโลกานุเคราะห์ มี 2 ขนาด คือ

ตี - ตชขนาดเล็ก มีสเกลเสียงดังนี้



ตี - ตชขนาดใหญ่ มีสเกลดังนี้



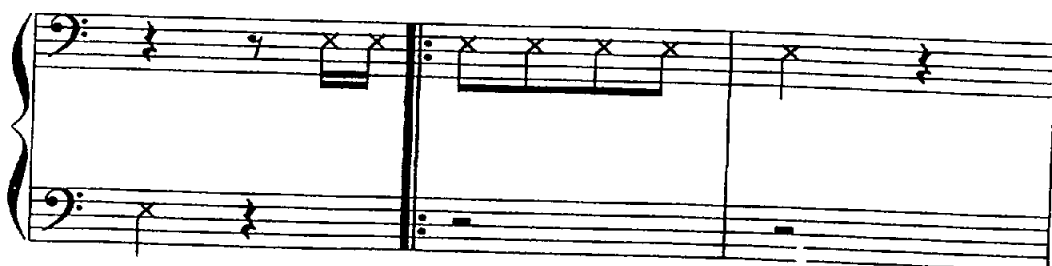
จิงหะ

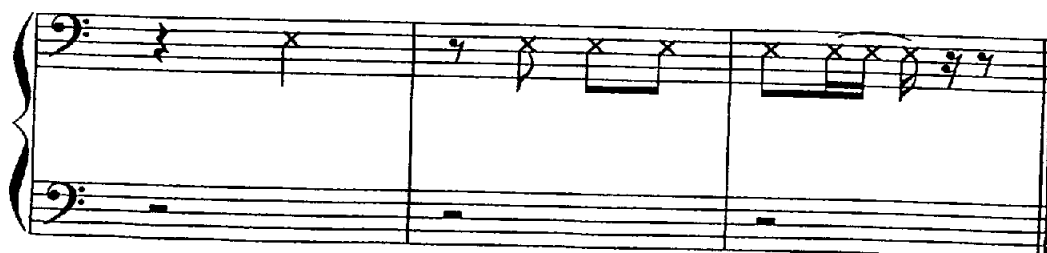
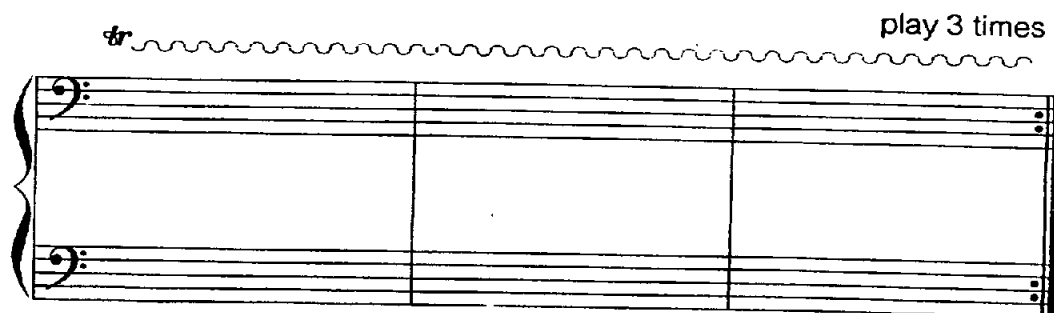
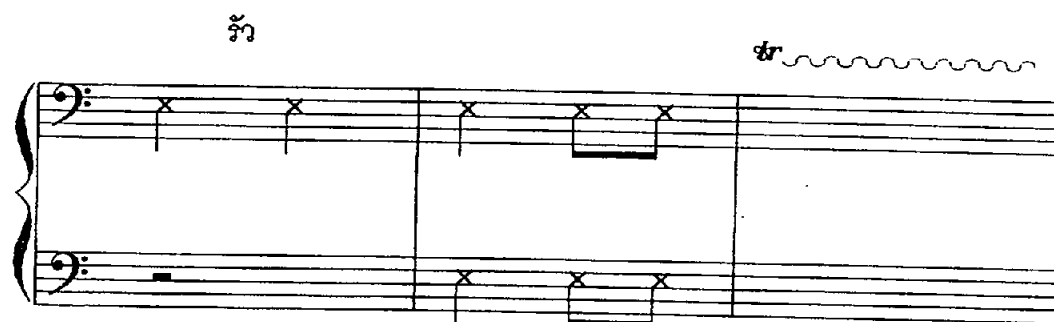
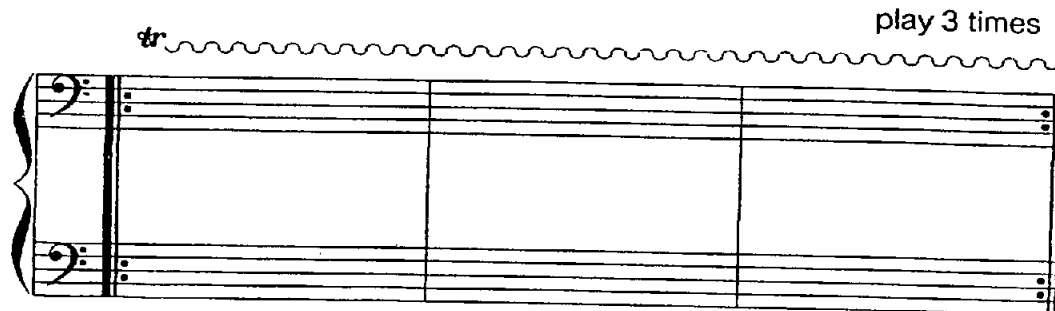
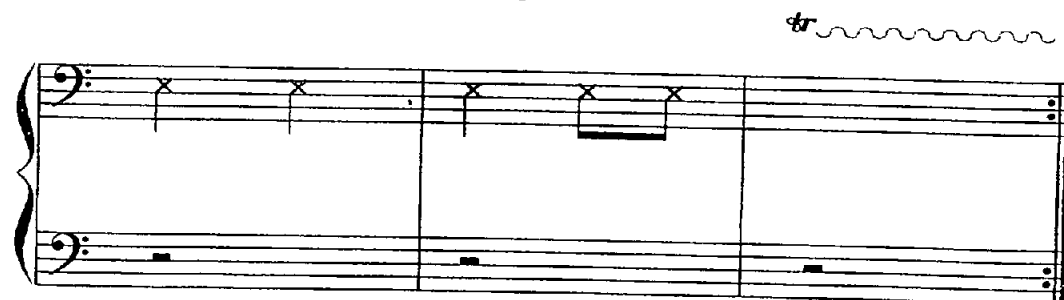
รูปแบบจิงหะดนตรีประกอบพิธีกรรมแบบอนัมนิกายในประเทศไทยนั้นมีความหลากหลายและอิสระ เนื่องจากรูปแบบดนตรีที่นำมาใช้ได้ถูกพัฒนามาจากดนตรีจีน ดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่อยู่ในสังคมไทย ซึ่งมีรูปแบบจิงหะที่หลากหลายส่งผลให้ลักษณะจิงหะที่ใช้มีความอิสระมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม กฎเกณฑ์ของจิงหะในรูปแบบที่ตายตัวยังมีปรากฏอยู่ในบางช่วง ผู้ที่ทำการควบคุมจิงหะจึงต้องให้อารมณ์ประกอบกับปฏิภาณไหวพริบและความรอบรู้ในเรื่องการดำเนินการทางพิธีกรรมเพื่อพิจารณาถึงรูปแบบการตีที่เหมาะสมกับลักษณะของดนตรีในแต่ละช่วง เนื่องจากจิงหะที่ใช้ในพิธีจะมีการเร่งจิงหะไปเรื่อย ๆ ผู้คุมจิงหะจึงต้องพิจารณาถึงความพอดี เครื่องดนตรีที่ใช้ควบคุมจิงหะนอกจากเป็นชุดกลองของนักดนตรีแล้ว “พระ” ยังถือว่ามีส่วนในการควบคุมจิงหะด้วยเนื่องจากพระมีอุปกรณ์ที่ดีกว่าเป็นเครื่องควบคุมจิงหะหลายอย่างคือ หมอ ระฆัง เต้า จวง โผซิด เจียง ซึ่งมีหน้าที่ควบคุมจิงหะในการสวดหรือเป็นเครื่องบอกสัญญาณในการปฏิบัติ

ตามพิธีกรรมที่แตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตามผู้ที่ทำหน้าที่ตีกลองถือว่าเป็นผู้ควบคุมจังหวะหลัก และทำหน้าที่ประสานงานระหว่างนักดนตรีกับพระให้มีการดำเนินทำนองไปในจังหวะเดียวกัน

รูปแบบจังหวะที่มีกฎเกณฑ์ตายตัวมักปรากฏอยู่ช่วงเริ่มทำพิธี การขึ้นต้นเพลง การจบเพลง และเป็นสัญญาณต่าง ๆ ดังนี้

จังหวะแบบบ้ำดหยา





จังหวะกลองที่ใช้ตีประกอบเพลงแบบต่าง ๆ

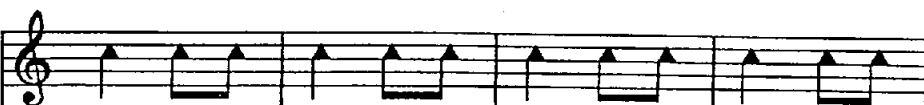
ตีแบบจังหวะ 3



ตีแบบจังหวะ 5



ตีแบบเก็บ



การแบ่งประเภทเพลง

ดนตรีประกอบพิธีงเด็กมีจุดประสงค์หลัก คือ

1. ใช้ดนตรีประกอบการสวดมนต์ของพระ เพื่อให้พระสามารถยึดเสียงดนตรีเป็นหลักในการสวดมนต์
2. เพื่อสร้างบรรยากาศในงานไม่ให้เงียบเหงาจนเกินไป
3. เพื่อเป็นสัญญาณต่าง ๆ ในการประกอบพิธีกรรม

เนื่องจากดนตรีประกอบพิธีงเด็กเป็นส่วนหนึ่งในการสวดมนต์ของพระดังจุดประสงค์หลักข้างต้น ทำให้เพลงที่ใช้ในแต่ละขั้นตอนจึงขึ้นอยู่กับบทสวดมนต์ของพระที่ใช้ทำพิธีในแต่ละขั้นตอน ส่วนในช่วงระหว่างรอการทำพิธีจะมีการบรรเลงดนตรี การบรรเลงดนตรีในแต่ละช่วงมิได้จำกัดว่าต้องบรรเลงเพลงอะไร นักดนตรีสามารถเลือกบรรเลงเพลงต่าง ๆ ได้ตามความเหมาะสม สำหรับเพลงที่บังคับใช้ตามบทสวดมนต์ของพระนั้นได้มีการแบ่งประเภทเพลงตามบทสวดมนต์ต่าง ๆ ดังนี้

ประเภทที่ 1 ประเภทเพลงบูชา

เพลงประเภทนี้ใช้สำหรับบทสวดมนต์ที่ใช้ในการบูชาพระรัตนตรัย และใช้ในช่วงตอนของการบูชาพระรัตนตรัย ซึ่งมีเพลงต่าง ๆ มากมาย พระสามารถเลือกได้ว่าจะสวดบทใดในแต่ละช่วงพิธี สำหรับคณะเด็กที่วัดโลกานุเคราะห์จะยึดถือบทสวดที่ใช้เพลงต่อไปนี้เป็นหลักในการทำพิธีบูชาพระรัตนตรัย

1. เพลงดื่อกู้
2. เพลงลือถิ
3. เพลงทามเหล
4. เพลงภูบัวทั้ง
5. เพลงที่ตั้ง
6. เพลงกายเต่ง
7. เพลงเชดู
8. เพลงเอื้องดำเหี้ยด
9. เพลงเอื้องบุญจาย
10. เพลงห้อง ห้อง
11. เพลงเทเวียน (เป็นเพลงบูชาจำวไม่ได้บูชาพระรัตนตรัย)
12. เพลงเถียนเหี้ยดโตด้า

ประเภทที่ 2 ประเภทเพลงที่ใช้สำหรับส่งวิญญาณ

เพลงประเภทนี้ใช้สำหรับบทสวดมนต์ที่ใช้ในการประกอบพิธีส่งวิญญาณ เพื่อเป็นการช่วยพรให้แก่ดวงวิญญาณ เพลงประเภทนี้มีหลายบทเพลงมาก พระสมารถเลือกได้สวดบทใดก็ได้ เช่นเดียวกับประเภทที่ 1 สำหรับคณะกัณฑ์ที่วัดโลกานุเคราะห์ยึดถือบทสวดที่ใช้เพลงต่อไปนี้เป็นหลักในการทำพิธีส่งวิญญาณ

1. เพลงเหยิ้งตอม
2. เพลงมีถ่อบัวกวาง
3. เพลงวาเงียม
4. เพลงฉ่างพาง

ประเภทที่ 3 ประเภทเพลงเบ็ดเตล็ด

บทสวดมนต์บางบทไม่ได้มีทำนองเพลงที่ตายตัว นักดนตรีจึงสามารถนำทำนองเพลงใหม่มาใส่ในบทสวดมนต์เพื่อให้เกิดความไพเราะได้ ทั้งนี้ต้องได้รับความเห็นชอบจากพระด้วยว่าเนื้อเพลงกับทำนองมีความเหมาะสมกันหรือไม่ ดังนั้นทำนองใหม่ที่นำมาใส่บทสวดมนต์จึงมักเป็นทำนองเพลงจากเพลงไทยเดิม เพลงจีน เพลงไทยสากล ฯลฯ ซึ่งเพลงเหล่านี้นักดนตรีสามารถนำมาเล่นช่วงระหว่างพักทำพิธีได้ด้วย

ตอนที่ 3 วิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย

วิเคราะห์เพลง

บทเพลงทั้งหมด ผู้วิจัยได้แยกเป็นหัวข้อตามองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อให้เห็นประเด็นของรูปแบบของดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยเน้นถึงลักษณะทางดนตรีที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของความเป็นดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายตามหัวข้อดังนี้

1. ทำนอง ทำนองดนตรีประกอบพิธีงเด็กมีลักษณะพิเศษดังต่อไปนี้
 - 1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีหลายทิศทางคือ
 - 1.1.1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำในันต์
 - 1.1.2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด
 - 1.1.3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก
 - 1.2 ช่วงกว้างของเสียง

2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะของทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง

3. กระสวนจังหวะ

4. รูปแบบ

5. บันไดเสียง

6. ทำนองจบ

การวิเคราะห์บทเพลงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตและทำการวิเคราะห์เป็นโน้ตสากล เพื่อความเข้าใจร่วมกัน และแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุด แต่มิได้หมายความว่าโน้ตสามารถถ่ายทอดจิตวิญญาณทางดนตรีได้อย่างแท้จริงหรือความเป็นดนตรีได้อย่างครบถ้วน

วิเคราะห์เพลงที่ตั้ง
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่า กับคู่ 13 โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง ล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 16 และเสียงสูงสุดคือเสียง ฟ ปรากฏ อยู่ในห้องที่ 33,35,36 ดังนี้



2. รูปพรรณ

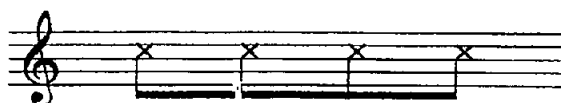
2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึด ทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

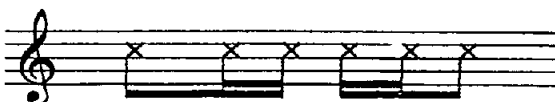


3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง
รูปแบบของกระสวนจังหวะในบทเพลงนี้มีดังนี้

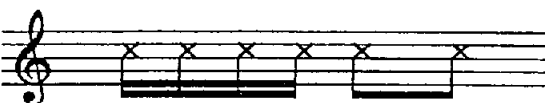
รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



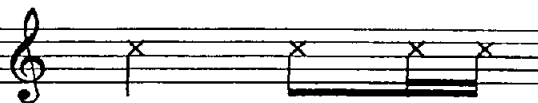
รูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



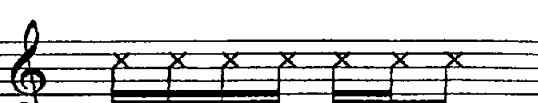
รูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8

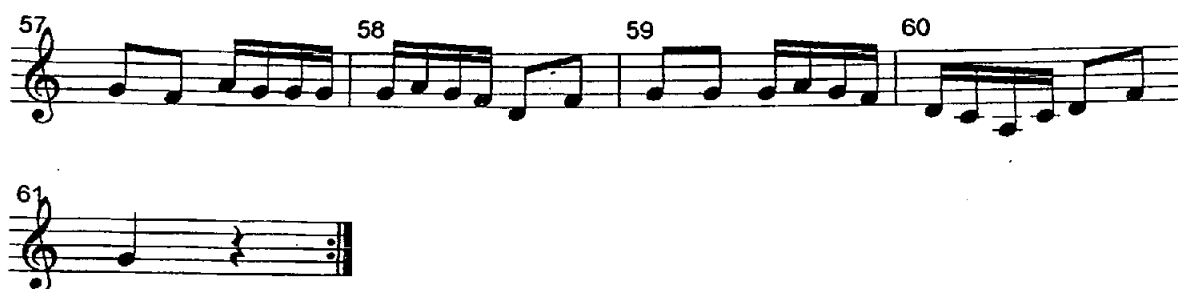


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-3 -2'-3'

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร และไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่พบเสียงจรคือเสียง ที่ แฟล็ต ปรากฏอยู่ในห้องที่ 2,3,18,19,25,26,42,43,46,47 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ

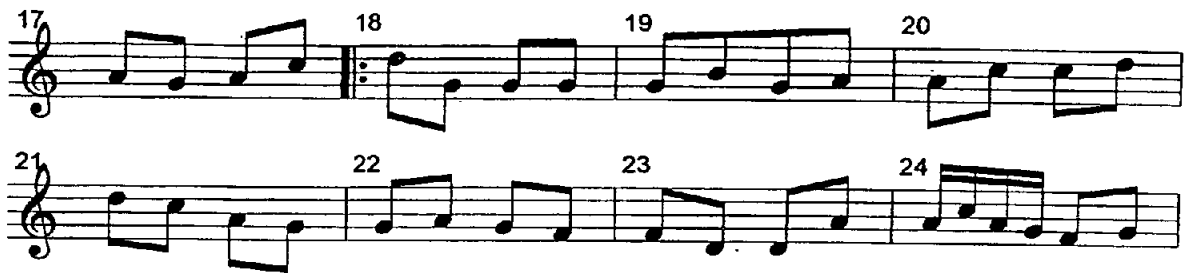


วิเคราะห์เพลง ห่อง ห่อง
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ไม่พบการเคลื่อนที่แบบนี้

ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 13 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง มี. ปรากฏอยู่ในห้องที่ 15,16 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 43,51,55,97 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



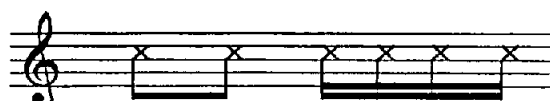
3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะต่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถึขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

รูปแบบของกระสวนจังหวะในบทเพลงนี้มีดังนี้

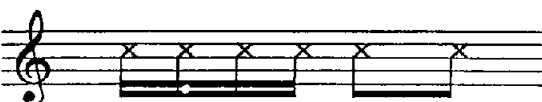
รูปแบบที่ 1



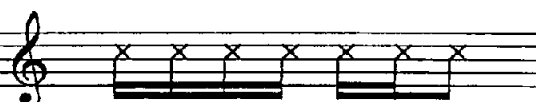
รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



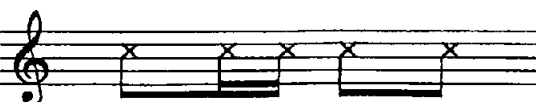
รูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7

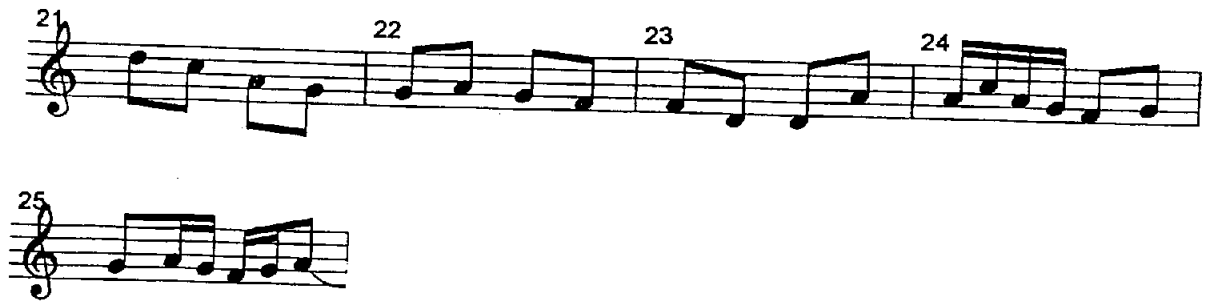


รูปแบบที่ 8

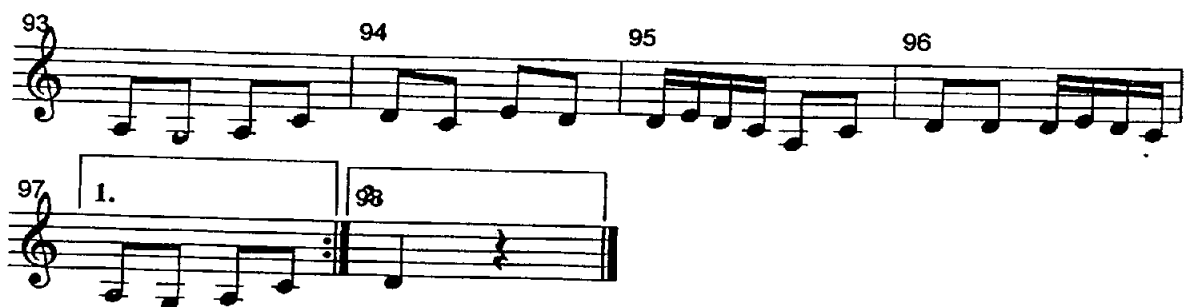


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการประพันธ์เป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต
ด ร ม ช ล และมีเสียงเพิ่มอีก 2 เสียง คือเสียง ฟา ซึ่งปรากฏในท้องเพลงที่ 22,24-25 และ
เสียง ที ซึ่งปรากฏในท้องเพลงที่ 19,66 – 69,74 – 77 , 82 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น
ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงกายเต่ง
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียง
ไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบ
วรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

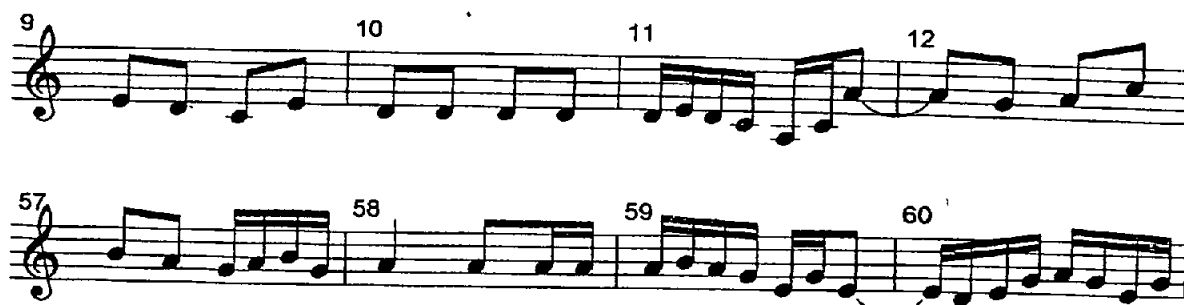
ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



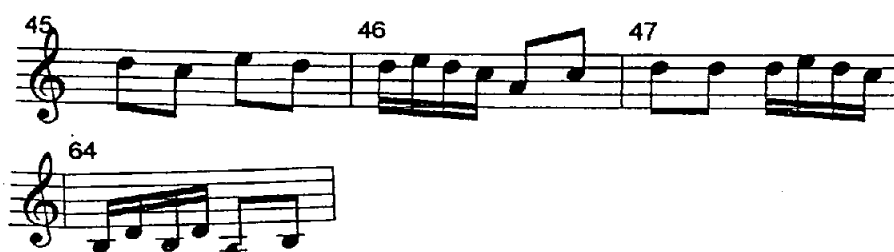
ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 11 โดยมีเสียงสูงสุดคือเสียง เร ปรากฏอยู่ในห้องที่ 36,45,46,47 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ลา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 64 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.1 ทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

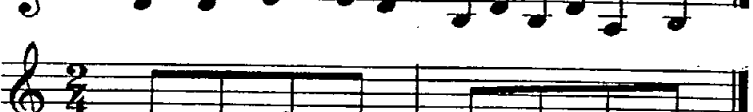


การแปรทำนอง (ต่อ)

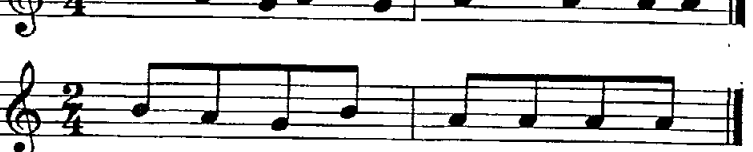
จาก 

เป็น 

จาก 

เป็น 

จาก 

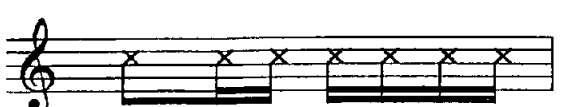
เป็น 

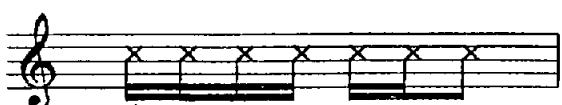
3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

รูปแบบที่ 3 

รูปแบบที่ 4 

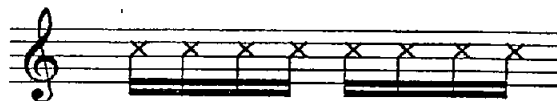
รูปแบบที่ 5 

กระสวนจิ้งหะ (ต่อ)

รูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-3 -2'

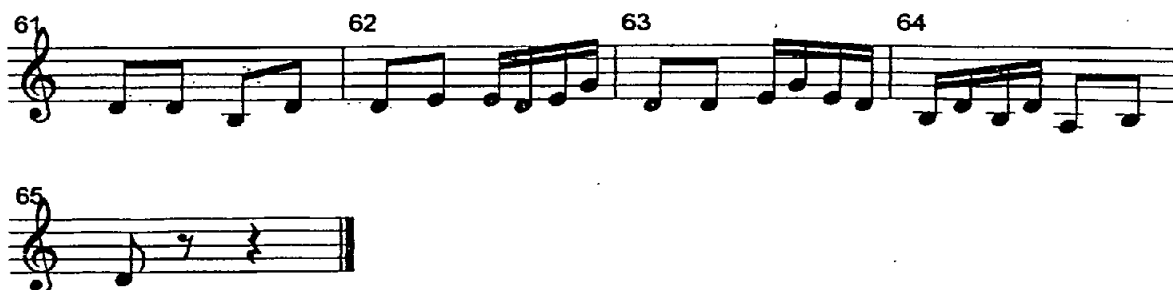
5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง โดยมีการใช้บันไดเสียง 2 กลุ่มบันไดเสียง คือ

1. กลุ่มบันไดเสียง ด ร ม ช ล ในท่อนที่ 1 และ 3 ซึ่งพบโน้ตตกแต่งทำนอง คือเสียง ฟ ในห้องที่ 38 ดังต่อไปนี้



2. กลุ่มบันไดเสียง ช ล ท ร ม ในท่อนที่ 2

6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงช่างฟาง
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

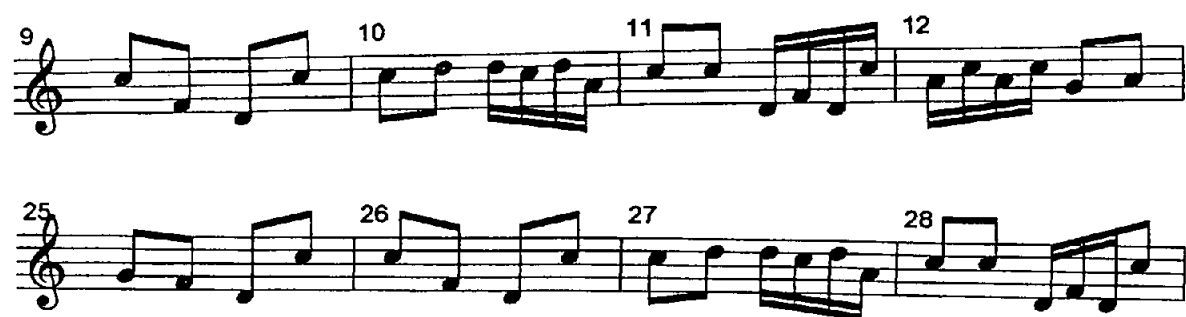
1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค จะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด และโน้ตจะเคลื่อนที่จบในทิศทางของเสียงสูง

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบแนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่า กับคู่ 11 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 39, 40 และเสียงต่ำสุดคือเสียง โด ปรากฏอยู่ในห้องที่ 35, 36 ดังนี้



2. รูปพรรณ

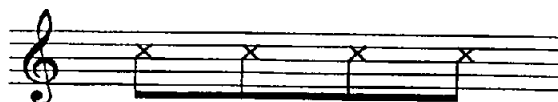
2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

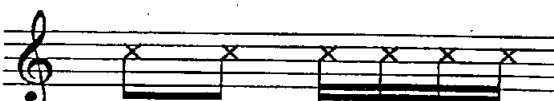


3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

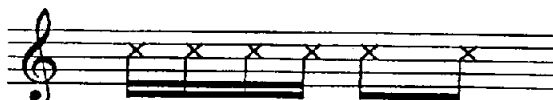
รูปแบบที่ 1



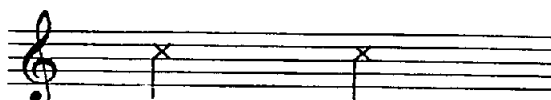
รูปแบบที่ 2



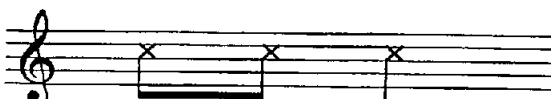
รูปแบบที่ 3



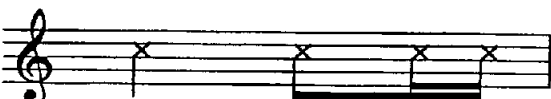
รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6



4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้

1-1'-2-3-4

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ช ล ด ร เพียงกลุ่มเดียวโดยไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง และพบเสียง มี ในห้องที่ 53 ดังนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูง ขึ้น ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงทามเหล
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบแนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 12 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 21, 47 และเสียงต่ำสุดคือเสียง โด ปรากฏอยู่ในห้องที่ 32 ดังนี้



2. รูปพรรณ

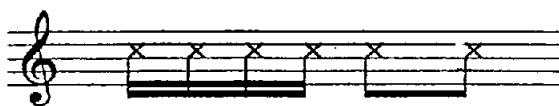
2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



3. กระสรวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสรวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

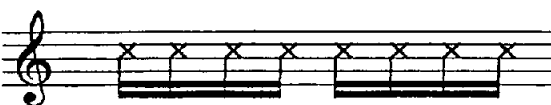
รูปแบบที่ 1



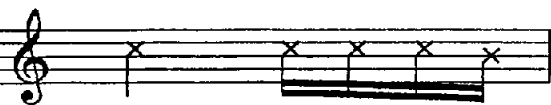
รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



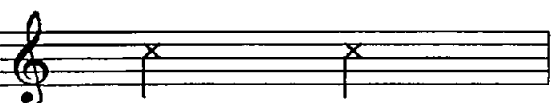
รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6



4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้

1-2-3

5. บันไดเสียง ใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง

6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูง
ขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงเชณ
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

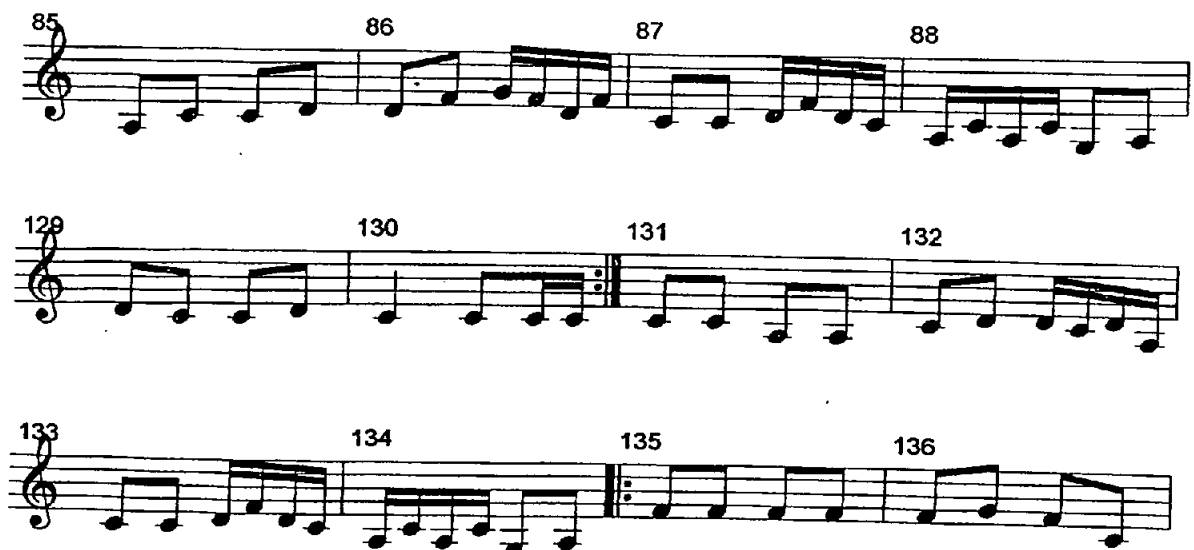
1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

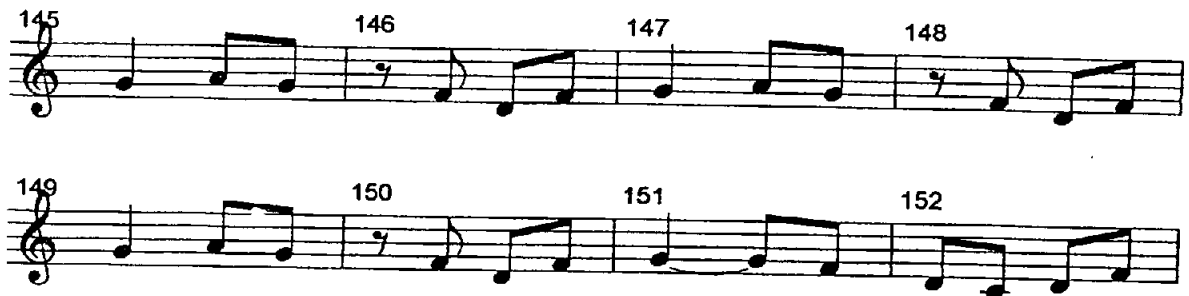
ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับ คู่ 12 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง เร ปรากฏอยู่ในห้องที่ 4,13,28,29,32,35,36,112,113 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 76, 88, 96, 134 ,172 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

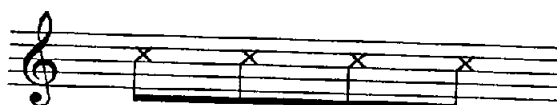
2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนอง

หลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

จาก เป็น จาก เป็น จาก เป็น จาก เป็น จาก เป็น จาก เป็น จาก เป็น

3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ดีขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

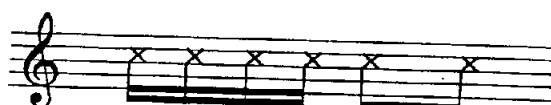
รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



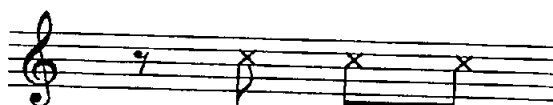
รูปแบบที่ 3



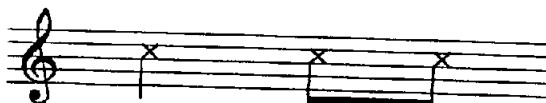
รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



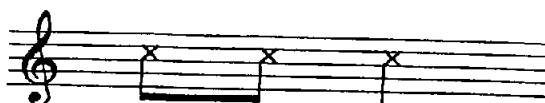
รูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



รูปแบบที่ 8

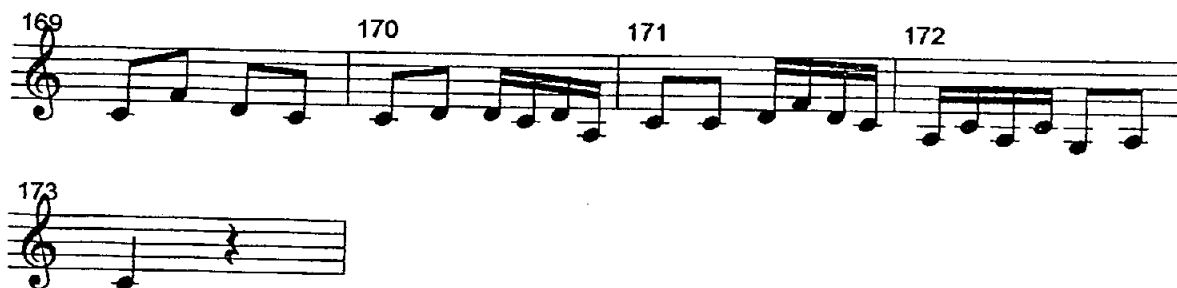


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-10'

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร เพียงอย่างเดียวไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง และพบเสียง "มี" ในห้องที่ 128 ดังต่อไปนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ

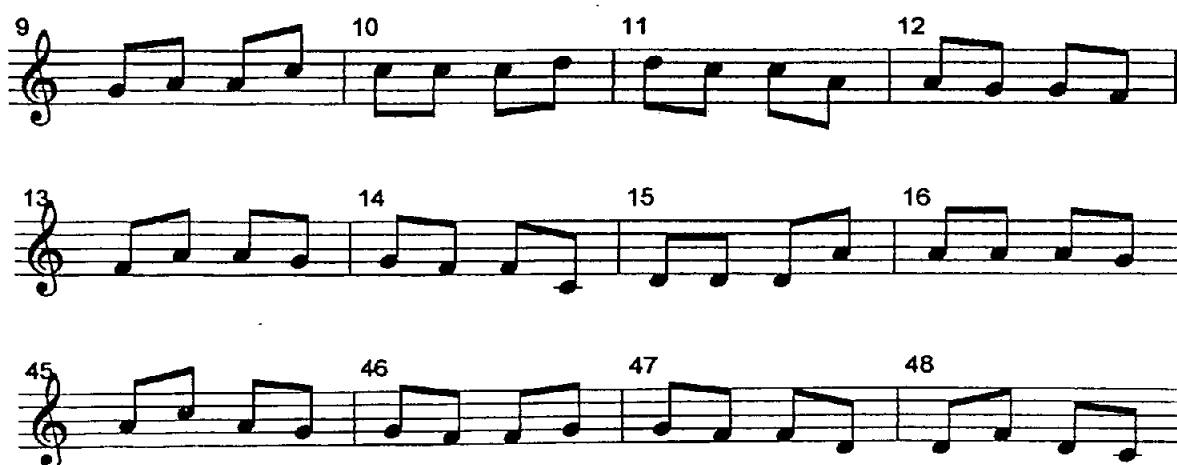


วิเคราะห์เพลงเทเวียณ
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบโน้ตจังหวะยก

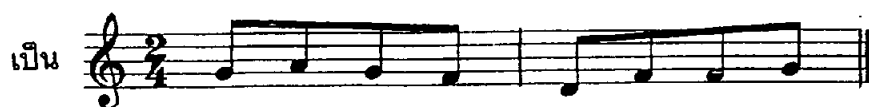
1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่า กับคู่ 13 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 39,40,43 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ลา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 21,56 ดังนี้



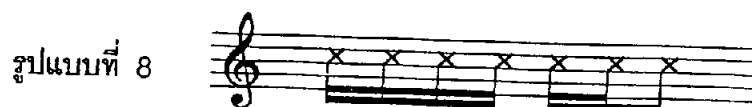
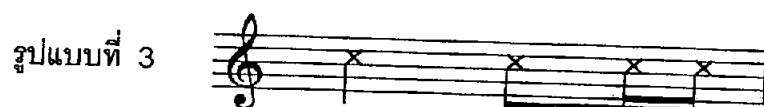
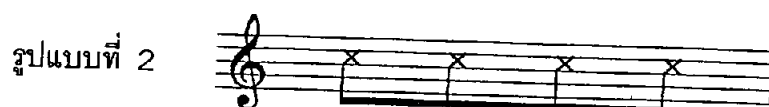
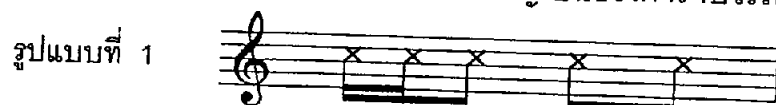
2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

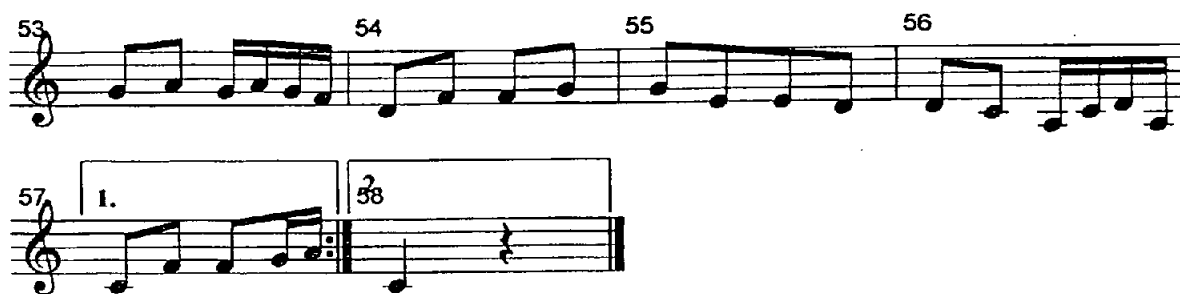


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร เพียงอย่างเดียวไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง และพบเสียง "ม" ในห้องที่ 55 ดังนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงเถียนเหยียดโต้ว
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



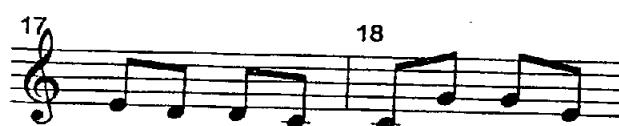
ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบแนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 11 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 66 และเสียงต่ำสุดคือเสียง โด ปรากฏอยู่ในห้องที่ 17, 18 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

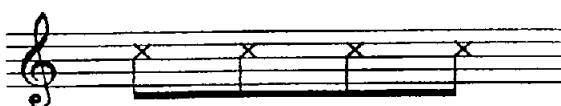


3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



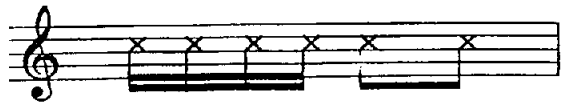
รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6



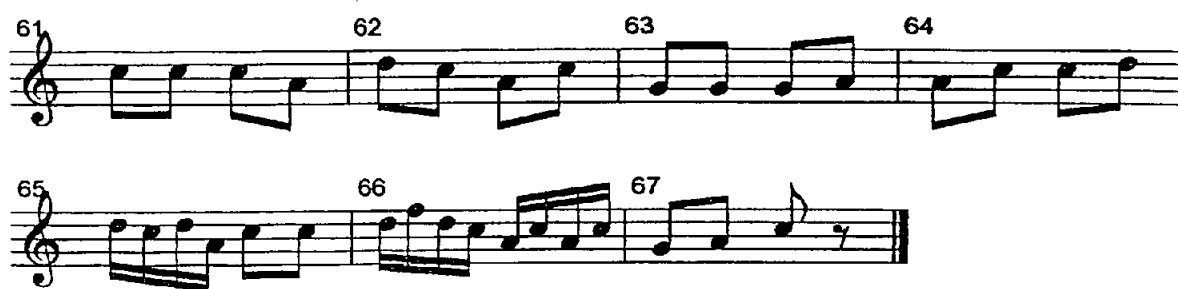
รูปแบบที่ 7



4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-2'-3

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร เป็นหลัก และพบบันไดเสียง ด ร ม ซ ล แทรกอยู่เป็นช่วง ๆ

6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงภูบ่าวทั้ง
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 14 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 171 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ลา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 179 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



การแปรทำนอง (ต่อ)



3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ดีขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง



กระสวนจันทระ (ต่อ)

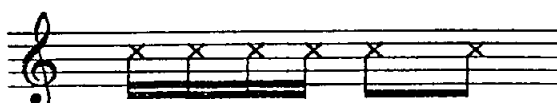
รูปแบบที่ 7



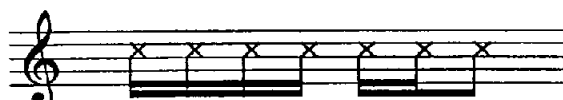
รูปแบบที่ 8



รูปแบบที่ 9



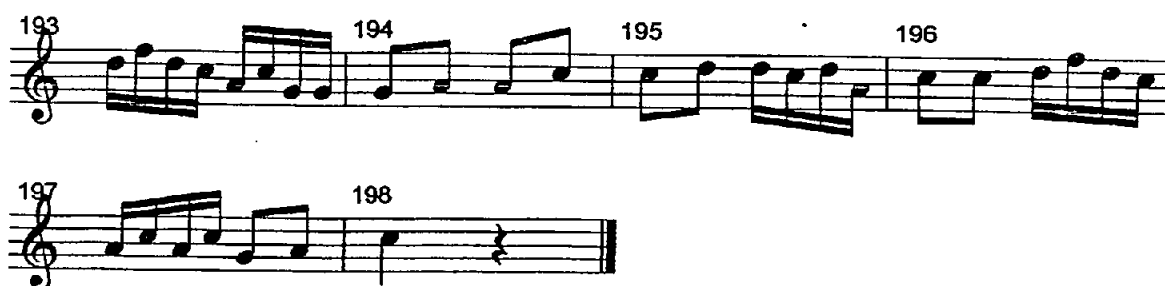
รูปแบบที่ 10



4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-3 -4 -3'-2'-3"-5

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 7 เสียง

6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงมีถ้อยบัวควาง
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 14 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ซอล · ปรากฏอยู่ในห้องที่ 60,88,140,176 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ลา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 71 ดังนี้



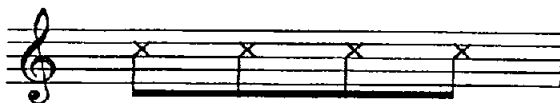
2. รูปพรรณ

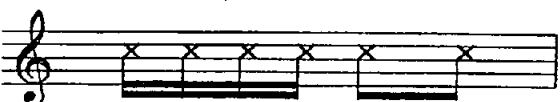
2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

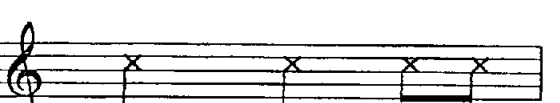


3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะต่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

รูปแบบที่ 3 

รูปแบบที่ 4 

รูปแบบที่ 5 

รูปแบบที่ 6 

4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้
1-2-3 -4 -5 -2'-6 -7-2''-6'

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร สลับกับกลุ่มโน้ต ด ร ม ซ ล ดังนี้

ท่อนที่ 1, 2, 5, 6 และ 8 ใช้กลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร

ท่อนที่ 3, 4 และ 7 ใช้กลุ่มโน้ต ด ร ม ซ ล

6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น
ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงวงเวียน
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



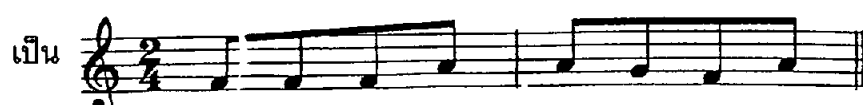
1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับ 11 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ฟา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 5 และเสียงต่ำสุดคือเสียง โด ปรากฏอยู่ในห้องที่ 10,12,16,20 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

รูปแบบที่ 1



รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6

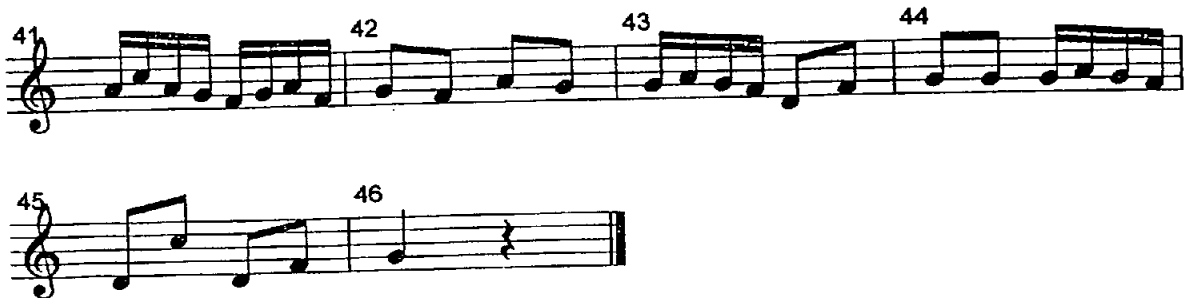


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-1'-2

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยเสียง
 ฟ ซ ล ด ร เพียงอย่างเดียวโดยไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียงและพบเสียง ที ในห้องที่ 23



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูง
 ขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ

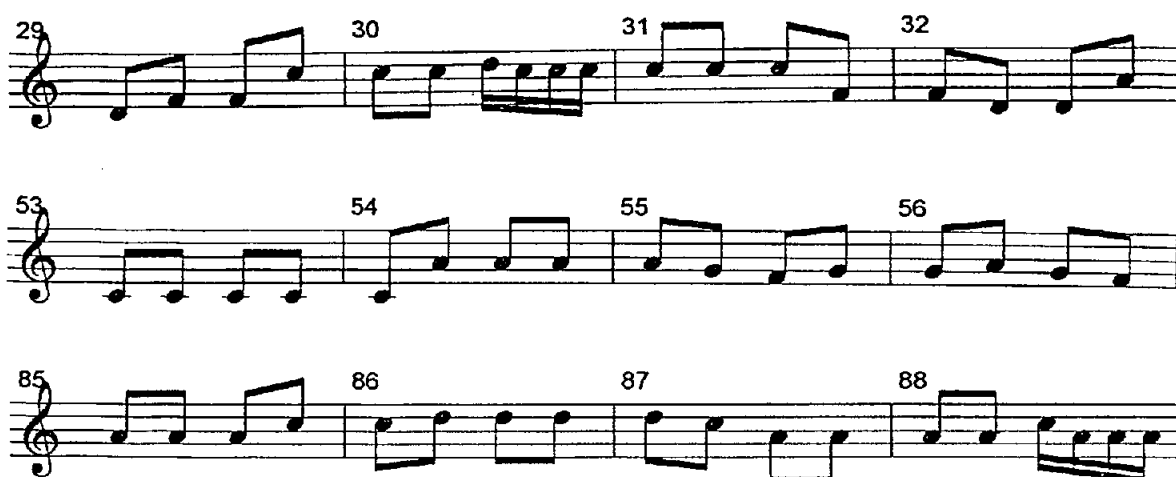


วิเคราะห์เพลงเหยิงตอม
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

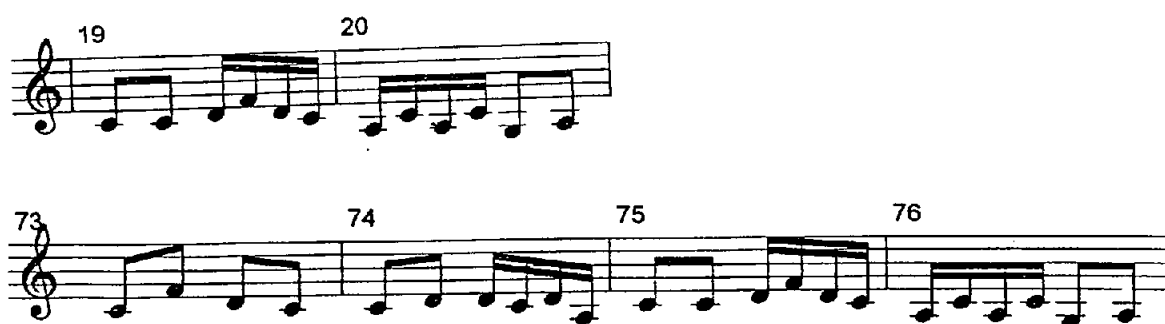
1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 13 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ฟา. ปรากฏอยู่ในห้องที่ 9,11,12,39,83 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 52,72,108 ดังนี้



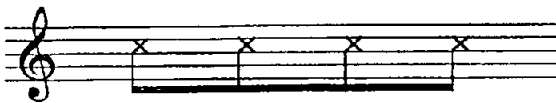
2. รูปพรรณ

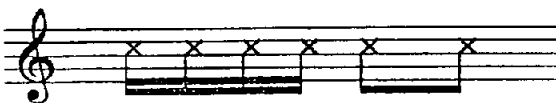
2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

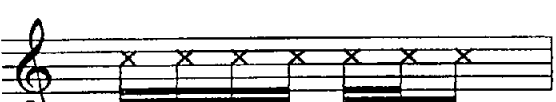


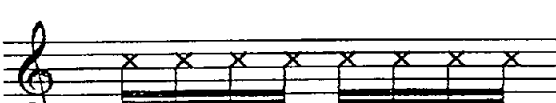
3. กระสรวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสรวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

รูปแบบที่ 1 

รูปแบบที่ 2 

รูปแบบที่ 3 

รูปแบบที่ 4 

รูปแบบที่ 5 

รูปแบบที่ 6 

4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้
1-2-3 -4-5

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร เพียงอย่างเดียวไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่พบเสียง มี ในห้องที่ 8,4,68 และ 100 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น
ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงลือฉวี
(คุณูปประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบแนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 14 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 14 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ลา ปรากฏอยู่ในห้องที่ 2,6,31,32 ดังนี้



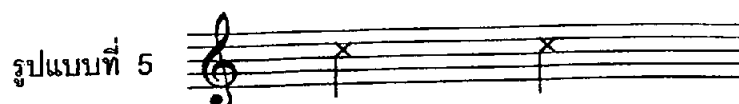
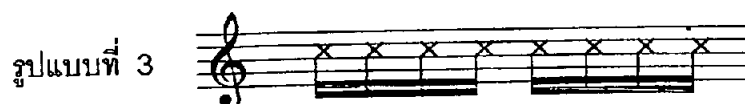
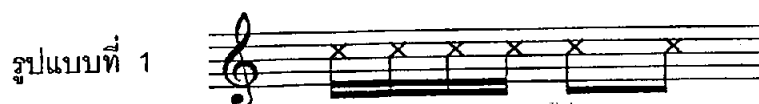
2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว ,เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะต่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

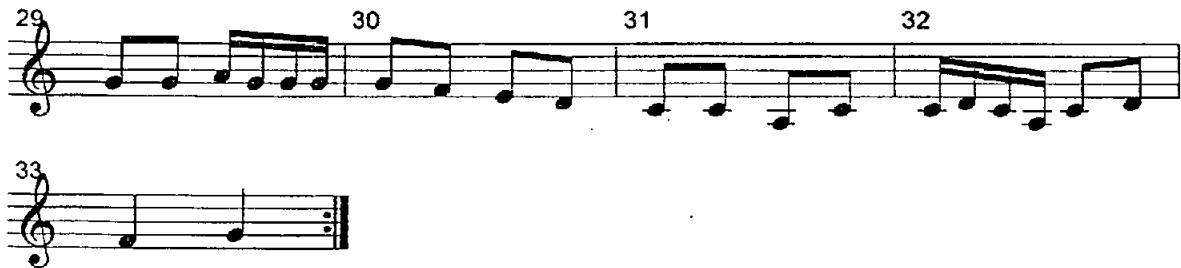


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการประพันธ์เป็นแบบเพลงท่อนเดียว

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร และไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่พบเสียง มี ในห้องที่ 30 เพียงแห่งเดียว ดังนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงเอื้องด้าเหี้ยยด

(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



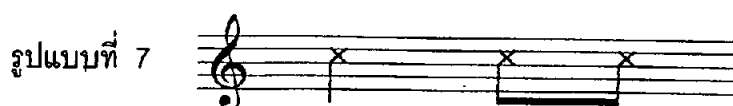
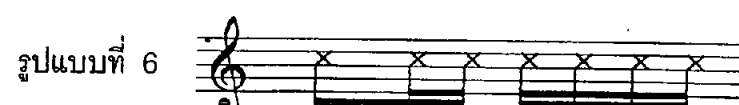
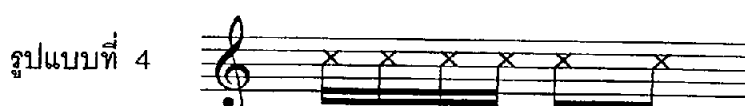
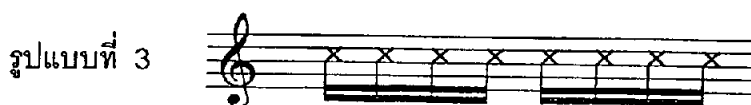
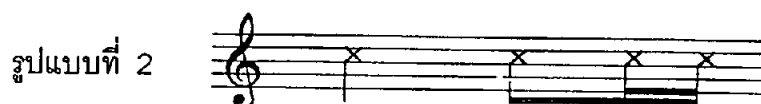
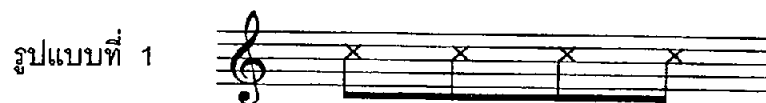
ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบแนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

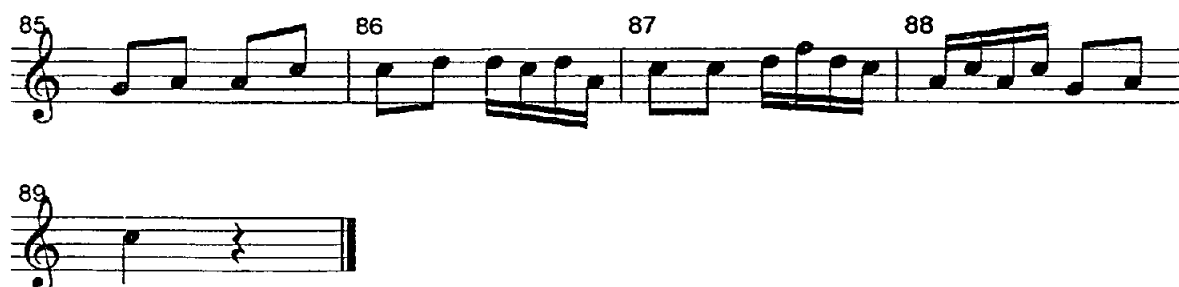


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-2'-2''-3-4

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ช ล ด ร เพียงอย่างเดียวโดยไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง และพบเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ นอกบันไดเสียงปรากฏอยู่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูง ขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



วิเคราะห์เพลงเสียงบุญจาย
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก



1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 14 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง ฟาปรากฏอยู่ในห้องที่ 84,87 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ซอลปรากฏอยู่ในห้องที่ 12 ดังนี้



2. รูปพรรณ

2.2 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยืดยาวทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะบรรเลงโดยทันทีที่ไม่มีการเตรียมไว้ก่อน

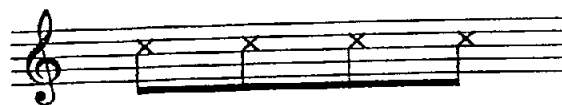


3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

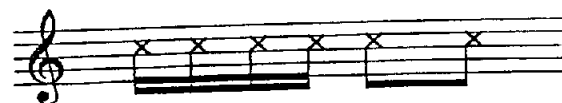
รูปแบบที่ 1



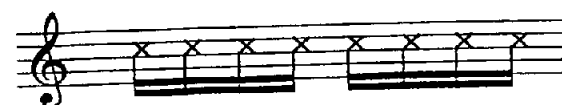
รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4



รูปแบบที่ 5



รูปแบบที่ 6



รูปแบบที่ 7



4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้ 1-2-3

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ให้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร เพียงอย่างเดียวไม่โดยพบการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่พบเสียง มี ในห้องที่ 64 ดังนี้



6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โฉดตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้นลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ

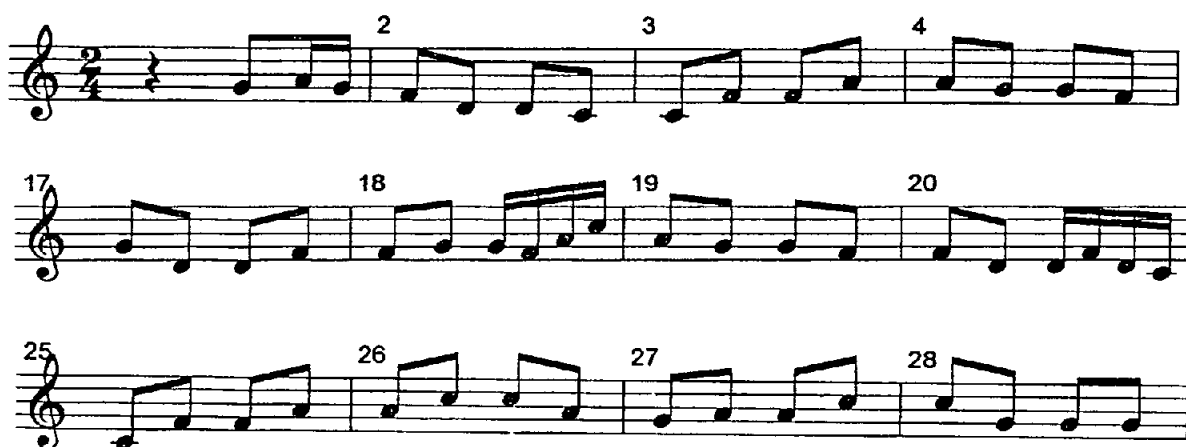


วิเคราะห์เพลงตี่อู้
(ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก)

1. ทำนอง

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง มีลักษณะทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เรียงไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำกันของโน้ตในระหว่างการเคลื่อนที่ และทำนองในช่วงการจบวรรคบางวรรค มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดด

ตัวอย่างที่ 1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน



ตัวอย่างที่ 2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด



ตัวอย่างที่ 3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

ไม่พบแนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก

1.2 ช่วงกว้างของเสียง ระยะห่างระหว่างเสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 11 โดยเสียงสูงสุดคือเสียง โด ปรากฏอยู่ในห้องที่ 6,18,26,27,28,30,37 และเสียงต่ำสุดคือเสียง ซอล ปรากฏอยู่ในห้องที่ 12,24,36,56 ดังนี้



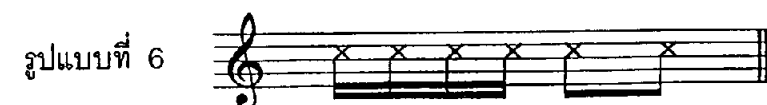
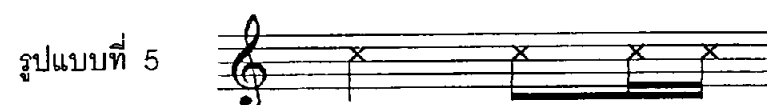
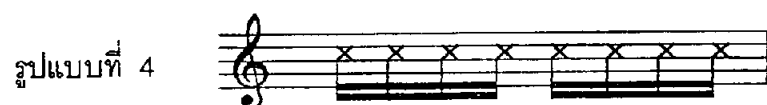
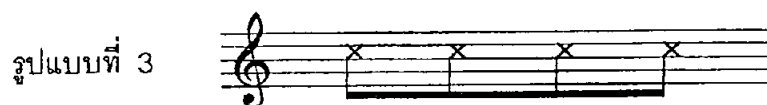
2. รูปพรรณ

2.1 ลักษณะทำนองเดียว เป็นลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดียว

2.2 การแปรทำนอง เป็นการปรับปรุงทำนองโดยไม่ทิ้งทำนองหลัก คือยึดทำนองหลักเป็นเกณฑ์ในการแปรทำนอง โดยการแต่งเติมโน้ตหรือตัดโน้ตตามความคิดของนักดนตรี เพื่อให้เกิดความไพเราะ การบรรเลงลักษณะนี้เกิดขึ้นในขณะที่บรรเลงโดยทันทีไม่มีการเตรียมไว้ก่อน



3. กระสวนจังหวะ จังหวะของโน้ตมีลักษณะเป็นจังหวะเท่า เป็นจังหวะห่าง ๆ แต่เท่ากัน มีบางช่วงที่มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นช่วงการจบวรรคเพลง

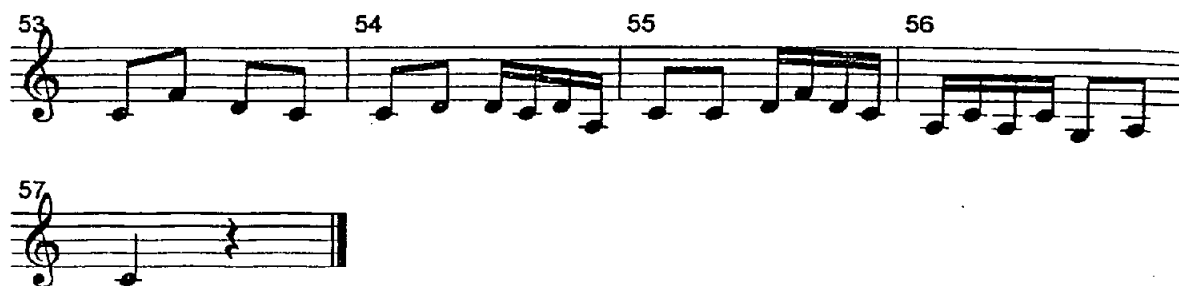


4. รูปแบบ บทเพลงมีลักษณะการแบ่งเป็นท่อน ๆ ตามบทสวดมนต์ ในแต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน โดยแบ่งตามความยาวของบทสวดมนต์แต่ละบท เขียนเป็นรูปแบบได้ดังนี้
1-2-3 -4

5. บันไดเสียง บันไดเสียงที่ใช้เป็นบันไดเสียงแบบ 5 เสียง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ต ฟ ซ ล ด ร และไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่พบเสียง มี ในห้องที่ 48 เพียงแห่งเดียว ดังนี้

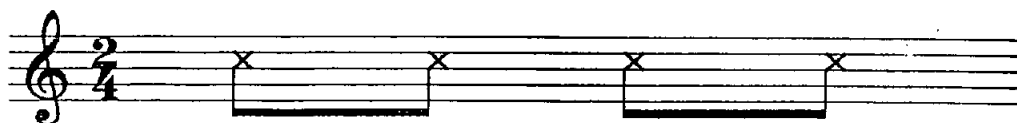


6. ทำนองจบ การจบ พบการจบด้วยเสียงสูง คือ โน้ตตัวสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น ลักษณะของทำนองจบของเพลงคือ



จากผลการวิเคราะห์เพลงทั้ง 16 เพลง สามารถสรุปความสัมพันธ์ระหว่างทำนอง การแปร ทำนอง กระสวนจังหวะ และทำนองจบดังนี้

1. แนวทำนองที่มีลักษณะการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำโน้ต เมื่อมีการ แปรทำนองแล้วยังคงพบลักษณะเช่นนี้อยู่ และพบรูปแบบกระสวนจังหวะของทำนองที่ปรากฏอยู่ใน บทเพลงทุกเพลงมากที่สุดคือ



รูปแบบกระสวนจังหวะที่พบในบทเพลงทั้ง 16 เพลง ได้ปรากฏอยู่ในการแปรทำนอง ด้วย จึงเป็นการชี้ให้เห็นว่าเพลงที่ใช้ประกอบในพิธีกึ่งเด็กแบบอนันนิกายมีลักษณะของแนวทำนอง ที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การดำเนินที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองไปในทิศทางเดียวกันและมีการซ้ำโน้ต

2. การเคลื่อนที่แบบกระโดดพบอยู่ในทำนองจบของทุกเพลง และการเคลื่อนที่ลักษณะนี้มีกระสวนจังหวะที่ต่างจากกระสวนจังหวะในบทเพลงคือ มีลักษณะกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้นเมื่อเทียบกับทำนองอื่นในบทเพลง

3. พบแนวทำนองที่มีจังหวะยกในบทเพลงน้อยมาก บางเพลงไม่พบเลย และไม่มีความสัมพันธ์กับทำนองจบ เป็นการแสดงให้เห็นว่าแนวทำนองในลักษณะนี้เป็นแนวทำนองที่เน้นความรู้ลึกให้น่าสนใจยิ่งขึ้น ทำให้ทำนองมีจุดที่น่าสนใจยิ่งขึ้น

4. ช่วงกว้างของเสียง สามารถสรุปได้ดังนี้

- 4.1 เพลงที่ตั้ง มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 13
- 4.2 เพลงห้อง ห้อง มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 13
- 4.3 เพลงกายเต่ง มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 11
- 4.4 เพลงช่างพาง มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 11
- 4.5 เพลงทามเหล มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 12
- 4.6 เพลงเขญ มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 12
- 4.7 เพลงเทเวียน มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 13
- 4.8 เพลงเถียนเหยียดโตด้า มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 11
- 4.9 เพลงภูบ่าวทั้ง มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 14
- 4.10 เพลงมีถ่อบ่าวกวาง มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 14
- 4.11 เพลงวาเจียม มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 11
- 4.12 เพลงเหยียงตอม มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 13
- 4.13 เพลงลือถี มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 14
- 4.14 เพลงเอื่องต้าเหยียด มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 14
- 4.15 เพลงเอื่องบุญจาย มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 14
- 4.16 เพลงต้อกู มีช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 11

5. มีลักษณะการบรรเลงแบบทำนองเดี่ยวทุกเพลง

6. บันไดเสียงที่พบในบทเพลงทั้ง 16 เพลงสามารถสรุปได้ 3 กรณีดังนี้

กรณีที่ 1 ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยใน 1 บทเพลงอาจมีมากกว่า 1 บันไดเสียง สลับไปมา แต่ยังคงใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียงอยู่

- กรณีที่ 2 ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยมีเสียงประกอบอีก 1-2 เสียง ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียง
- กรณีที่ 3 ใช้บันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Septatonic)

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีในพิธีงเด็ก ประจำวัดโลกานุเคราะห์ ซึ่งได้ดำเนินมาเป็นลำดับ สามารถสรุปผลได้ดังนี้

ความมุ่งหมาย

1. ศึกษาบทบาทความสำคัญของดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีงเด็ก
2. ศึกษาวิเคราะห์ดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนันนิกาย
3. เพื่อบันทึกเพลงเป็นโน้ตสากล

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยดนตรีประกอบพิธีงเด็ก กรณีศึกษาการทำพิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาจากข้อมูลต่าง ๆ จากตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นฐานความรู้ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามและนำข้อมูลต่าง ๆ มารวบรวม เรียบเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย การวิจัยออกมาในรูปของการบรรยาย และผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

การศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทางมานุษยวิทยา โดยใช้วิธีการวิจัยภาคสนาม (Field Research) เป็นหลักและการศึกษาทางเอกสาร (Documentary Research) เป็นส่วนประกอบเพื่อนำข้อมูลมาประมวลให้ได้ข้อมูลภาพรวม (Holistic) และเชื่อถือได้ (Reliability) โดยผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูลออกเป็น 2 รูปแบบคือ

1. ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการทำพิธีงเด็ก การจัดโรงพิธี ลำดับประกอบพิธีงเด็ก การแต่งกาย ความเชื่อ
2. ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาจากเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ บทความทางวิชาการ ตำรา หนังสือ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ทางเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้และตามทฤษฎีที่อ้างอิงตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ลักษณะทั่วไปของดนตรีประกอบพิธีงเด็ก

1.1 เครื่องดนตรี

1.2 การบรรเลง

- การแบ่งท่อนเพลง
- ประเภทเพลง

2. ระบบเสียง

- การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ

3. รูปแบบการบรรเลง

- ความต่อเนื่องของบทเพลง

4. จังหวะ

- รูปแบบของจังหวะต่าง ๆ
- โอกาสในการใช้

5. ทำนอง

- รูปแบบของทำนอง
- กระสวนจังหวะ
- การแปรของทำนอง
- บันไดเสียง
- ทำนองจบ

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนาบรรยายเป็นความเรียง และสรุปเป็นรายงานการวิจัยดังนี้

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาวิจัย สรุปผลได้เป็น 2 ตอนดังนี้

ตอนที่1 ข้อมูลทั่วไป

- ประวัติเด็กแบบฉบับอนัมนิกายในประเทศไทย

พิธีงเด็กแบบฉบับอนัมนิกายมีหลักฐานปรากฏว่าได้ประกอบพิธีงเด็กหลวงครั้งแรกในงานพระบาทสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และมีการจัดเด็กหลวงตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ทำให้การจัดพิธีงเด็กเป็นที่นิยมทั้งในหมู่ชาวไทย ชาวจีน และชาวญวน มากขึ้นเป็นลำดับ ปัจจุบันพิธีงเด็กยังได้รับความนิยมอยู่

- พิธีงเด็ก

พิธีงเด็ก คือ การทำบุญ ซึ่งหมายถึงการทำบุญทั่วไปตั้งแต่ยังมีชีวิตอยู่ตลอดจนถึงการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ล่วงลับไปแล้ว

- ประวัติวัดโลกานุเคราะห์

วัดโลกานุเคราะห์ เดิมชื่อวัด ต้อเต้ต้อ หมายถึง วัดที่มีความเมตตา อนุเคราะห์ จากประวัติไม่สามารถระบุ พ.ศ.ที่สร้างได้และไม่สามารถระบุชื่อเจ้าอาวาสองค์แรกได้ จากนั้นได้รับพระราชทานนามจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้รับการดูแลมาจนถึงเจ้าอาวาสองค์ปัจจุบันซึ่งเป็นเจ้าอาวาสอันดับที่ 4 คือ พระสมณานัมราชวุฒาจารย์ (ผู้ช่วยเจ้าคณะใหญ่ฝ่ายอนัมนิกาย)

- องค์ประกอบพิธีงเด็ก ได้แก่

- การจัดตั้งสถานที่ประกอบพิธี

การจัดตั้งโรงพิธีในการประกอบพิธีงเด็กแบบฉบับอนัมนิกายนั้น ได้ยึดหลักความเชื่อของศาสนาพุทธ นิยามหายาน การจัดโรงพิธีเป็นเสมือนการจำลองสถานที่ให้แก่ผู้ล่วงลับในการแก้กรรมหรือการทำบุญชำระล้างจิตใจให้สะอาดหลังจากที่ได้ล่วงลับไปแล้ว และกระทำกิจกรรมต่าง ๆ ตามลำดับพิธี โดยเชื่อว่า ผู้ล่วงลับได้กลับมาไหว้พระรัตนตรัย และให้พระรัตนตรัยช่วยชี้เส้นทางในการเดินทางในอีกภพภูมิหนึ่งได้อย่างถูกต้อง ส่วนประกอบต่าง ๆ ในโรงพิธีมีความสำคัญในการประกอบพิธีงเด็กทั้งสิ้นรวมถึงดนตรีด้วย

- ดนตรี

ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็ก เป็นส่วนประกอบอย่างหนึ่งที่ไม่สามารถแยกออกจาก การประกอบพิธีได้ เนื่องจากดนตรีเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ช่วยสร้างภาพ หรือสร้างบรรยากาศของ งานให้เกิดความรู้สึกไม่เจียบเหงานเกินไป เนื่องจากการประกอบพิธีงเด็กเปรียบเสมือนการ จำลองเหตุการณ์ที่น่าจะเกิดขึ้นหลังความตายตามความเชื่อของชาวจีนและชาวนวน ดังนั้นดนตรี จึงเป็นเครื่องประโคมให้เกิดความรู้สึกที่ดี ไม่โดดเดี่ยวเนื่องจากการสูญเสีย อีกทั้งยังช่วยประกอบ ทำนองในการสวดมนต์ของพระ เพื่อให้พระมีระดับเสียงที่เกาะกลุ่มกัน ไม่เพี้ยนและช่วยในการจด จำทำนองการสวดของพระอีกด้วย

- การนับอายุของผู้ตาย

อายุของผู้ตายเป็นเกณฑ์ในการกำหนดการจัดการทางพิธี และมีความเชื่อว่าอายุ ของผู้ตายจะเป็นผลต่อวิถีชีวิต โชคลาภของลูกหลาน ทำให้ต้องมีวิธีนับอายุให้อายุของผู้ตายตกอยู่ ในเกณฑ์ที่ดี โดยไม่คำนึงถึงอายุจริงและใช้อายุที่นับแล้วมาทำพิธีโดยถือว่าผู้ตาย มีอายุเท่าที่นับ จริง ๆ

- การติดโคม

เชื่อว่าจะเป็นแสงไฟนำทางให้ดวงวิญญาณไปสู่ภพภูมิที่ดี ซึ่งต้องติดโคมไฟ 2 ดวงโดยแบ่งสีตามอายุที่นับได้

- การแต่งกายของผู้ตาย

ตามความเชื่อเรื่องการแต่งกายของผู้ตายต้องมีการแต่งใหม่เพื่อให้ผู้ตายได้มีชุดไป ใช้ในโอกาสต่าง ๆ โดยมีรูปแบบการแต่งกายให้เลือกคือ การแต่งกายแบบ 3 ชั้น, 5 ชั้น, 7 ชั้น และ 9 ชั้น ซึ่งในแต่ละรูปแบบจะต้องมีการแต่งชุดสีขาวด้วยทุกครั้ง เพื่อให้ผู้ตายได้มีชุดเพื่อที่จะไว้ ใส่ไปไหว้พระ แสดงให้เห็นว่าญาติยังคงเห็นความสำคัญของพระพุทธรูป และมีความเชื่อมั่นใน พระพุทธรูป มีความเคารพ และเชื่อเรื่องของกรรม จึงพยายามให้ผู้ตายได้ทำบุญ มีโอกาสได้ อยู่ใกล้พระ และได้ให้สวมนชุดที่สามารถไปกราบไหว้พระได้

- ผู้เข้าร่วมพิธี

ผู้ที่เข้าร่วมพิธี คือ ญาติของผู้ตายซึ่งจะต้องมีการแต่งตัวเพื่อแสดงตำแหน่งของตน ว่าเกี่ยวข้องกับญาติ และการแต่งกายของญาติที่เข้าร่วมพิธีนั้นสามารถบอกได้ด้วยว่าผู้ตาย มีอายุอยู่ในเกณฑ์ใด

- การจัดตำแหน่งการนั่ง และการเดิน

การจัดตำแหน่งในการนั่งหรือเดิน ขณะที่ทำพิธีนั้นเน้นความสำคัญที่ลำดับอาวุโส

และความสำคัญในวงศ์ตระกูลตามความเชื่อของชาวจีน โดยในลักษณะของการจัดแถวตอนลึก ผู้ที่มีความสำคัญมากที่สุดจะได้ยืนหน้า และความสำคัญลำดับรอง ๆ ลงไปจะถูกจัดให้อยู่ในลำดับถัดไป และในลักษณะของการจัดแบบแถวหน้ากระดาน ผู้ที่สำคัญที่สุดจะอยู่แถวหน้าสุดตำแหน่งตรงกลาง และตำแหน่งทางซ้ายจะมีความสำคัญมากกว่าตำแหน่งทางขวา

ตอนที่ 2 บทบาทและความสำคัญของดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย ในประเทศไทย

- นักดนตรีประจำวัดโลกานุเคราะห์

นักดนตรีที่ประจำวงดนตรีของวัดโลกานุเคราะห์มีจำนวน 7 คน ประจำเครื่องดนตรีหลัก ซึ่งเพียงพอต่อการทำพิธีแต่ละครั้ง เมื่อต้องการนักดนตรีเพิ่มจะจ้างวานเพื่อนนักดนตรีจากที่อื่นมาสมทบ

- ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและขั้นตอนในการประกอบพิธี

จากการศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและขั้นตอนในการประกอบพิธี พบว่าดนตรีมีบทบาทในพิธีงเด็กตลอดงาน โดยสามารถสรุปได้ดังนี้

1. เพลงที่ใช้ประกอบพิธีเป็นเพลงสวด ซึ่งบทสวดแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ บทสวดที่ใช้ในช่วงการทำพิธีบูชาและบทสวดที่ใช้ในการส่งวิญญาณ
2. ในพิธีงเด็ก นอกจากจะใช้ดนตรีประกอบการสวดมนต์แล้ว ยังใช้ในช่วงที่มีการพักหรือช่วงเชื่อมต่อระหว่างพิธี และในกรณีที่บทสวดมนต์ยาวมาก ดนตรีบรรเลงคั่นระหว่างบทสวดมนต์เป็นช่วง ๆ เพื่อให้พระได้พักและไม่เหนื่อยเกินไป
3. มีการตีจังหวะกลองบอกสัญญาณในการเริ่มและจบพิธีในแต่ละช่วง
4. จังหวะของกลองและจังหวะของเครื่องดนตรีที่พระใช้ตีประกอบจังหวะมีความสอดคล้องกัน ส่งผลให้บรรยากาศในงานไม่เงียบเหงาและมีความน่าเชื่อถือในการทำพิธี

- ลักษณะทั่วไปของดนตรีประกอบพิธีงเด็ก

ดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายนั้น เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่ผสมผสานทางวัฒนธรรม การปรับเปลี่ยน เปลี่ยนแปลง ดังจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ประกอบในพิธี มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลมาใช้ มีการนำเพลงไทยมาประยุกต์ใช้ ลักษณะของวงดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีนั้นมีได้มีข้อกำหนดตายตัวว่าจะต้องมีเครื่องดนตรีกี่ชิ้น อะไรบ้าง

สิ่งที่ต้องมีในการประกอบพิธีคือ กลอง เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่สำหรับดนตรีที่ใช้ประกอบพิธี
วงเด็กของวัดโลกนาถเคราะห์สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

- เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธี

แบ่งเป็น 2 ประเภทคือ

ประเภทที่ 1 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธี สามารถจัดได้เป็นประเภทของ
วงเครื่องสาย เนื่องจากประกอบด้วย ซอ ขลุ่ย ขิม บางครั้งสามารถนำไวโอลิน ปี่ เบส มาเล่น
รวมวงได้ ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้จัดอยู่ในประเภทเครื่องสายทั้งสิ้น มีเพียง คีย์บอร์ด อย่างเดียวที่ไม่
จัดอยู่ในเครื่องสาย ถือได้ว่าเป็นวงเครื่องสายผสมคีย์บอร์ด และในปัจจุบันคีย์บอร์ดจัดเป็นเครื่อง
ดนตรีที่มีความสำคัญที่สุดในวง เนื่องจากมีลักษณะการเล่นที่เป็นทำนองหลัก และมีความดังมาก
กว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น อีกทั้งยังทำเทคนิคต่าง ๆ ตามเทคโนโลยีที่มีอยู่ในตัวของคีย์บอร์ด ทำให้
คีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญของวงดนตรีประกอบพิธีวงเด็ก

ประเภทที่ 2 เครื่องดนตรีที่พระใช้ ถือเป็นเครื่องประกอบจังหวะ เนื่องจากพระจะ
ใช้เคาะจังหวะเพื่อเป็นการให้จังหวะแก่ผู้สวดและเป็นการบอกสัญญาณต่าง ๆ ในการทำพิธี

- การเทียบเสียง

ใช้ระบบการแบ่งเสียงเป็น 7 เสียงเท่า (Seven Equidistance) แต่เนื่องด้วยใน
ปัจจุบันการนำคีย์บอร์ดมาร่วมบรรเลง ทำให้มีการปรับเสียงตามธรรมชาติของดนตรีสากลโดยมีการ
เทียบเสียงทางดนตรี แต่ยังคงพยายามรักษาระบบเสียงแบบ 7 เสียงเท่า (Seven Equidistance)

- จังหวะ

รูปแบบจังหวะที่ใช้ในพิธีและการบรรเลงมีลักษณะ 3 ลักษณะคือ

1. รูปแบบจังหวะกลองบอกสัญญาณการเริ่มพิธี
2. รูปแบบจังหวะกลองที่ใช้ในการบรรเลง
3. รูปแบบจังหวะกลองที่ใช้ในการจบเพลง

จังหวะที่ใช้ในบทเพลงไม่มีการแบ่งช่วงความเร็วของจังหวะ แต่มีการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น

- การแบ่งประเภทเพลง

การบรรเลงเพลงมีการเลือกบทเพลงต่าง ๆ มาบรรเลงตามจุดประสงค์ของการสวดมนต์ในแต่ละช่วง ซึ่งแบ่งประเภทเพลงได้ดังต่อไปนี้

ประเภทที่ 1 ประเภทเพลงบูชา

ประเภทที่ 2 ประเภทเพลงสำหรับส่งวิญญาน

ประเภทที่ 3 ประเภทเพลงเบ็ดเตล็ด

ตอนที่ 3 วิเคราะห์ดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย

- วิเคราะห์เพลง

1. ทำนอง (Melody)

1.1 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Direction) มีลักษณะสำคัญดังนี้

1.1.1 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันและการซ้ำโน้ต เป็นลักษณะที่พบบ่อยที่สุด ถือเป็นลักษณะสำคัญในการดำเนินทำนอง

1.1.2 แนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบกระโดด เป็นลักษณะที่มักพบช่วงการจบท่อนเพลง หรือจบวรรคเพลง

1.1.3 แนวทำนองที่มีโน้ตจังหวะยก เป็นลักษณะที่พบน้อยที่สุด บางเพลงไม่พบเลย เป็นแนวทำนองที่ใช้ในการตกแต่งให้เกิดความแปลกใหม่และน่าสนใจขึ้น

1.2 ช่วงกว้างของเสียง (Range)

ช่วงกว้างของเสียงอยู่ระหว่าง 1 – 2 Octaves

2. รูปพรรณ (Texture)

มีรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียว (Monophonic Texture) ไม่มีการประสานเสียง พบเพียงแต่การแปรทำนองสั้น ๆ (Heterophonic Texture) ตามความสามารถของนักดนตรี ที่มีการแปรทำนองโดยทันที มิได้มีการแต่งหรือประพันธ์ไว้เป็นรูปแบบแต่อย่างใด

3. กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

พบกระสวนจังหวะรูปแบบต่อไปนี้มากที่สุด ซึ่งถือเป็นรูปแบบของกระสวนจังหวะที่สำคัญ



4. รูปแบบ (Forms)

มีการแบ่งท่อนเพลงตามบทสวด ไม่กำหนดความยาวของท่อนเพลง แต่มีรูปแบบการบรรเลงของแต่ละเพลงเป็นลักษณะเฉพาะ

5. บันไดเสียง (Keys)

กรณีที่ 1 ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยใน 1 บทเพลงอาจมีมากกว่า 1 บันไดเสียง สลับไปมา แต่ยังคงใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียงอยู่

กรณีที่ 2 ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic) โดยมีเสียงประกอบอีก 1-2 เสียง ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียง

กรณีที่ 3 ใช้บันไดเสียงแบบ 7 เสียง (Septatonic)

6. ทำนองจบ (Ending Sections)

ลักษณะของทำนองจบคือจบด้วยโน้ตที่มีเสียงสูง และมีทิศทางของแนวทำนองที่สูงขึ้นเสมอ จากการศึกษาบทเพลงผู้วิจัยสรุปผลได้ว่า โครงสร้างของทำนองดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกึ่งเด็กนั้นมีลักษณะเฉพาะตัวที่ยังคงลักษณะของดนตรีเวียดนามและลักษณะของดนตรีที่ใช้ประกอบการสวดมนต์ของพระ คือ ยังคงมีลักษณะการใช้บันไดเสียง 5 เสียง บางครั้งมีเสียงประกอบเพิ่มอีก 2 เสียงแสดงถึงลักษณะของโหมคนดนตรีจีนและเวียดนาม มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงไปมา มีช่วงกว้างของเสียงไม่เกิน 2 Octaves มีรูปพรรณเป็นลักษณะทำนองเดี่ยวและมีการแปรทำนองโดยนักดนตรีเอง ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้เป็นคุณสมบัติของดนตรีที่ใช้ประกอบการสวดมนต์ และเป็นลักษณะบางประการของดนตรีเวียดนาม ส่วนเรื่องของการบรรเลงโน้ตซ้ำและกระสวนจังหวะต่าง ๆ ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่เป็นไปตามทำนองสวดของพระ รวมถึงทำนองจบที่จะต้องจบด้วยลักษณะทำนองที่มีโน้ตเสียงสูงเสมอไม่ว่าจะจบด้วยกระสวนจังหวะใดก็ตาม ซึ่งอาจจะไม่ตรงกับทฤษฎีทางดนตรีของเวียดนาม, จีน หรือดนตรีที่ใช้ในการสวดมนต์ของพระ แต่ผลการวิจัยได้แสดงให้เห็นในบทที่ 4 แล้วว่า มีลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นจริง ซึ่งหมายความว่าถึงความเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีประกอบพิธีกึ่งเด็กแบบอนัมนิกาย

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย: กรณีศึกษาวัดโลกานุเคราะห์ ได้ทำการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกันแล้วนำมาวิเคราะห์ตามลำดับ ซึ่งข้อมูลบางอย่างมีความเกี่ยวเนื่องและซับซ้อนกันจนไม่สามารถแยกออกกันได้อย่างเด็ดขาด จึงต้องมีการเก็บข้อมูลและทำการวิเคราะห์กลับไปกลับมาโดยตลอด เพื่อให้เกิดความเข้าใจและถูกต้องตามความมุ่งหมายที่ได้ตั้งไว้ในบทที่ 1 และหลักการวิเคราะห์ในบทที่ 3 ซึ่งได้แสดงให้เห็นชัดเจนแล้วในบทที่ 4 ในส่วนของการอภิปรายผล ผู้วิจัยจะได้ทำการอภิปรายเพิ่มเติมในหัวข้อต่อไปนี้

ดนตรีประกอบพิธีงเด็กในปัจจุบัน

การประกอบพิธีงเด็กทุกครั้ง ดนตรีถือเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการประกอบพิธี ในปัจจุบันความนิยมในการจัดพิธีงเด็กในงานศพยังมีอยู่มากในกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนและชาวไทยเชื้อสายญวนผู้วิจัยสังเกตได้จากการรับงานจัดทำพิธีงเด็กของวัดโลกานุเคราะห์ ที่มีการจองงานเกือบตลอดทั้งเดือน และทุกเดือน แต่ในทางกลับกัน พระที่จะสามารถออกไปทำพิธีงเด็กได้อย่างสมบูรณ์กลับมีจำนวนจำกัด เนื่องจากพระบางรูปไม่ได้เรียนการสวดมนต์ในบทที่จะใช้ในพิธีงเด็ก อีกทั้ง นักดนตรีที่เล่นประจำวงก็มีอยู่น้อย และไม่ค่อยมีผู้หัดเพิ่มเนื่องจากดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กไม่ได้มีการเปิดเรียนกันอย่างจริงจัง และไม่ค่อยมีผู้สนใจในเรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กมากนัก ผู้ที่สนใจมักจะเป็นผู้ที่มีความเกี่ยวข้องข้องอยู่ในวัดญวนหรือเกี่ยวข้องอยู่กับพิธีนี้ ซึ่งส่วนใหญ่ก็คือผู้ที่เคยบวชในวัดญวนมาแล้วทั้งสิ้น ซึ่งผู้ที่บวชในวัดญวนมาแล้ว และสามารถสวดมนต์ที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กได้ มักจะหันมาเรียนดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีเนื่องจากสามารถจำทำนองและจำเพลงที่ใช้ในแต่ละขั้นตอนของพิธีได้แล้ว อีกทั้งมีความคุ้นเคยกับทำนองทำให้การศึกษาเรื่องดนตรีเป็นไปได้ง่ายขึ้น ซึ่งเมื่อเทียบกับคนที่ต้องเรียนใหม่ทั้งหมดโดยไม่มีพื้นฐานอะไรมาก่อนเลย การเรียนดนตรีจะมีความซับซ้อนมาก เพราะการถ่ายทอดดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กนั้นเป็นการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า (Oral Tradition) ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ด้วยเหตุนี้ ดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีงเด็กจึงมีผู้เรียนอยู่ในวงจำกัด ซึ่งอาจเป็นเหตุให้เกิดการถดถอยทางดนตรี และเกิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี จนความเป็นดนตรีของเก่าหายไปและไม่เหลือทฤษฎีทางดนตรีของชาวญวนอันเป็นเอกลักษณ์ที่มีคุณค่าของวัฒนธรรมที่เหลืออยู่ไว้เป็นร่องรอยในการสืบค้นทางประวัติศาสตร์อีกต่อไป เพราะพิธีงเด็กยังคงต้องมีการดำเนินต่อไป ดนตรียังต้องคงอยู่ในพิธีงเด็กแต่นักดนตรีที่เรียนรู้ทำนองดนตรีที่แท้จริงกลับน้อยลง ทำนองเพลงบางเพลงถูกลืมและหายสาบสูญไป มีการแต่งทำนองใหม่ขึ้นมาเพื่อรองรับบทสวดมนต์ และทำนอง

ใหม่เหล่านั้นก็ได้อ้างอิงความเป็นดนตรีแบบเก่า กลับมีการผสมผสานทำนองดนตรีแบบใหม่ ๆ เข้าไป ลักษณะของดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายในประเทศไทยในช่วงแรก มีลักษณะของชาวญวนและชาวจีนผสมผสานกันอยู่ ในปัจจุบันลักษณะของดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายยังคงมีการผสมผสานระหว่างญวนและจีนอยู่ ท่วงทำนองในการสวดยังคงเป็นลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์และมีลักษณะสอดคล้องกับลักษณะทำนองของเวียดนามหรือญวน คือ มีการใช้สเกล 5 เสียง บางครั้งมีเสียงประกอบอีก 2 เสียง อีกทั้งยังมีลักษณะที่สอดคล้องกับการสวดมนต์ของชาวพุทธในจีนอีกด้วย คือ มีเครื่องเคาะจังหวะเวลาสวด มีช่วงกว้างของเสียงไม่เกิน 2 Octaves มีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงไปมา จากเอกลักษณ์ของดนตรีที่กล่าวมาแล้วข้างต้นแสดงให้เห็นว่าลักษณะดนตรีประกอบพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายมีการรักษาเอกลักษณ์ทางดนตรีประกอบการสวดมนต์อยู่ แต่ในลักษณะของดนตรีเวียดนามมีความสอดคล้องน้อยมาก ผู้วิจัยมองเห็นว่าขณะนี้ เป็นโอกาสอันดีที่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องไม่ว่าจะเป็น วัดญวน นักดนตรีประจำพิธีหรือนักดนตรีทั่วไป โรงเรียนสอนพระญวน นักวิชาการ ศูนย์วัฒนธรรมต่าง ๆ ควรแก่การจดบันทึกหรือเก็บรักษาทำนองดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กเอาไว้เพื่อเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาวญวนที่ยังมิได้ถูกกลืนไปกับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกและยังดำรงอยู่ในสังคมบนรากฐานความเชื่อมั่นในพิธีกรรมของชาวไทยเชื้อสายจีนและชาวไทยเชื้อสายญวน

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

จากการศึกษาเรื่อง การศึกษาดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกาย กรณีศึกษาวัดโลกานุเคราะห์ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไปดังนี้

1. การศึกษาวิจัยดนตรีในพิธีงเด็กแบบอนัมนิกายในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับองค์ประกอบทางดนตรีเท่านั้น สามารถทำวิจัยความสัมพันธ์ดนตรีกับภาษาที่ใช้ในการสวดมนต์แบบอนัมนิกายได้
2. ควรมีการจดบันทึกโน้ตเพลงอื่น ๆ ที่มีได้มีบันทึกในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ไว้เพื่อให้เกิดความสะดวกในการเรียนรู้และจดจำเพลงที่ใช้ประกอบพิธีงเด็กต่อไป
3. สามารถทำการศึกษาวิจัยดนตรีในพิธีงเด็กแบบอื่น ๆ อาทิ กงเด็กแบบจีนนิกาย กงเด็กแบบฆราวาส ในแง่มุมเดียวกันนี้ได้
4. สามารถทำการศึกษาวิจัยด้านความเชื่อและการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรมด้านพิธีงเด็กได้

5. สามารถทำการศึกษาวิจัยเชิงเปรียบเทียบด้านดนตรีในพิธีงเด็กแบบชนมิกายและจีนิกายได้

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กীরติ บุญเจือ (2541). *ศาสนาเบื้องต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ชัชฎภัย บุรุษพัฒน์ (2521). *ญวนอพยพ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดวงกมล.
- ข้าราชการนักศึกษา หลักสูตรการปฏิบัติการจิตวิทยาฝ่ายอำนวยการ รุ่น 55 (2532). *คู่มือการศึกษาพื้นที่ประเทศสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม*. ม.ป.ท.
- คณานันท์สมณาจารย์, พระครู (2476). *ตำราพิธีพระญวน*. พระนคร : โรงพิมพ์ไทยเชชม.
- (2505). *ตำรากงเต็กและตำรากงฐินของพระสงฆ์อานันนิกาย*. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์.
- (2507). *พิธีกงเต็ก*. พระนคร : โรงพิมพ์หมั่นแข็ง.
- จำนงค์ ทองประเสริฐ (2534). *ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในเอเชียอาคเนย์*. กรุงเทพฯ : องค์การศาสนาของคุรุสภา.
- จิตรา ก่อมนันทเกียรติ (2542). *ธรรมเนียมนี้คือคำพร เฮง เฮง ฮง ซก*. กรุงเทพฯ : แพรวสำนักพิมพ์.
- เจนดุริยางค์, พระ ปิติ วาทยกร (2497). *การดนตรี*. พระนคร : เจริญศิลป์การพิมพ์.
- จักร์สุมาลย์ กบิลสิงห์และคณะ (2536). *ความรู้พื้นฐานทางศาสนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- เชิดเกียรติ อัดภากร (2536). *ความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และนโยบายต่างประเทศของเวียดนามภายหลังการประชุมสมัชชาพรรคคอมมิวนิสต์ ครั้งที่ 6 (ค.ศ. 1986)*. ปรินญาณินท์. เชียงใหม่ : บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ถ่ายเอกสาร.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2540). *สังคตินิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ดวงใจ อมาตยกุล (2533). *ดนตรีตะวันออก*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เดือน คำดี (2532). *ศาสนศาสตร์*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี , สมเด็จพระเจ้า (2537). *อนันตสยามมิต*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์กรุงเทพฯอัมรินทร์.
- นงเยาว์ ชาญณรงค์ (2531). *วัฒนธรรมและศาสนา*. กรุงเทพฯ : นำงการพิมพ์.
- บริหารฉบับพรต , พระครู (2507). *ประวัติพระสงฆ์อานันนิกายในราชอาณาจักรไทย*.

พระนคร : ประชาชนแผนการพิมพ์.

แปก สนธิรักษ์ (2515). *ลัทธิ ประเพณี และพิธีกรรม*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บรรณาคาร.

บุญช่วย ศรีสวัสดิ์ (2504). *เวียดนาม*. พระนคร : โรงพิมพ์พระนครก้าวหน้า.

ประยงค์ สุวรรณบุปผา (2539). *ศาสนาและวัฒนธรรม : แนวคิดตะวันออก – ตะวันตก*.

กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาการ.

ประสาธ หลักศิลา (2528). *มานุษยวิทยา สังคมและวัฒนธรรม*. ม.ป.ท.

ผุสดี จันทวิมล (2541). *เวียดนามในเมืองไทย*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พรพรรณ จงวัฒนา (ม.ป.ป.) *ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์*. ม.ป.ท.

พัน รักษ์แก้ว (2519). *เวียดนามแล้วไทย*. กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาสน์.

พิมาน แจ่มจรัส (2542). *49 ราชนิไทย*. กรุงเทพฯ : บริษัทสร้างสรรค์บุ๊ค จำกัด.

เพ็ญศรี กาญจนมัย (2533). *ประวัติศาสตร์ทั่วไปของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ริ้วเขียว.

ภาษาศรีรัตน์, พระ (สุดใจ จันทรวะดิน) (2512). *การเยี่ยมเมืองฮานอย (ดั่งเกีย)*. พระนคร :

โรงพิมพ์พรหมประสิทธิ์การพิมพ์.

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ยง เสถียรโกเศศ, พระยา (2540). *ลัทธิของเพื่อน*. โดย อนุমানราชธน (นามแฝง)

กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิราบ.

ยอร์ช เซเดส์ (2521). *ชนชาติต่าง ๆ ในแหลมอินโดจีน*. แปลโดย ปัญญา บริสิทธิ์. ม.ป.ท.

โยเซฟ บัทติงเจอร์ (Joseph Buttinger) (2522). *ประวัติศาสตร์การเมืองเวียดนาม*. แปล

โดย เพ็ชรี สุมิตร. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

เรืองรอง รุ่งรัศมี (2542). *ขลุ่ยผิว พิณพระจันทร์*. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์

พับลิชชิง จำกัด มหาชน.

ลิขิต ธีรเวคิน (2521). *ชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย*. แพร์ : แพร์วิทยาอินเตอร์เนชั่นแนล.

วรรณ (2509). *พงศาวดารญวน*. พระนคร : โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

วิบูลย์สวัสดิวงศ์ สวัสดิกุล, ม.จ. (2473). *จดหมายเหตุรายวันพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่*

หัว เสด็จประพาสประเทศอินโดจีน. พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

วีเกียรติี มาร์คแมน (2539). *“จ้าวแต่จิ๋ว” กับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษา*

คณะเหล่าบ่วงนี้ซ่งปั้ง. ปริญญาพนธ์. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัย

มหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ศ. อภิบาลศรี (นามแฝง) **“พิธีสวดกงเต็ก”**, ใน *คนจีน 200 ปี ภายใต้บรมโพธิสมภาร*.

125 – 127. กรุงเทพฯ : เส้นทางเศรษฐกิจ.

ศิริวรรณ คัมพ์ (ม.ป.ป.) **พระราชประวัติ พระมหากษัตริย์ 9 รัชกาล**. กรุงเทพฯ :

สำนักพิมพ์ เดอะบู๊คส์ จำกัด.

ศรันย์ นักรบ (2542). **การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของชาวเขาเผ่าเย้า**. ปรินูญานพนธ์.

กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2542). **ความกตัญญูของชาวจีนที่สะท้อนผ่านพิธีกงเต็ก : กรณี**

ศึกษาพิธีกงเต็กจีนในเหล่าในสังคมไทย. งานวิจัย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยหัว

เฉียวเฉลิมพระเกียรติ.

----- . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ครั้งที่ 2, เรวดี อึ้งโพธิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ วัดโลกานุเคราะห์
ถ. ราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ เมื่อวันที่ 14 มีนาคม พ.ศ. 2544.

----- . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ครั้งที่ 5, เรวดี อึ้งโพธิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ วัดโลกานุเคราะห์
ถ. ราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม พ.ศ. 2544.

สุกรี เจริญสุข (2538). **จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ**. กรุงเทพฯ : Dr.Sax.

สุกรี เจริญสุข (2530). **“ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์”**, ใน *วารสารถนนดนตรี* ปีที่ 1 ฉบับที่
12 ตุลาคม 2530. 38 – 41. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542). **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ : มติชน.

สุรัชย์ สดใส เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ครั้งที่ 1, เรวดี อึ้งโพธิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ วัดโลกานุเคราะห์
ถ. ราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2543.

----- . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ครั้งที่ 3, เรวดี อึ้งโพธิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ วัดโลกานุเคราะห์
ถ. ราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ เมื่อวันที่ 22 เมษายน พ.ศ. 2544.

----- . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ครั้งที่ 4, เรวดี อึ้งโพธิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ วัดโลกานุเคราะห์
ถ. ราชวงศ์ แขวงจักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2544.

โล่วตรี ณ ถลาง (2537). **วัดญวน : บทบาทด้านพิธีกรรมและความสัมพันธ์ที่มีต่อชุมชน
ในเขตกรุงเทพมหานคร**. ปรินูญานพนธ์. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัย
มหิดล. ถ่ายเอกสาร.

หน้าต่างสู่โลกกว้าง (2541). **เวียดนาม**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์หน้าต่างสู่โลกกว้างจำกัด.

อมรา พงศาพิชญ์ (2537). **วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนว**

มานุษยวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

----- . (2543). *ความหลากหลายทางวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุমানราชธน, พระยา (2507). *ประเพณีเก่าของไทย ประเพณีเนื่องในความตาย*.
เสถียรโกเศศ (นามแฝง) พระนคร : บางกอกเวิลด์.

----- . (2526). *สารานุกรมเสถียรโกเศศ*. เสถียรโกเศศ (นามแฝง) กรุงเทพฯ
: ราชบัณฑิตสถาน.

Roger Kamien. (2000) *Music An Appreciation*. Singapore : Singapore National
Printer Ltd.

ภาคผนวก

เพลงที่ตั้ง

The musical score is written on a single staff in treble clef, 2/4 time. It consists of 40 measures, each numbered from 1 to 40. The key signature has one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. Measure 17 begins with a repeat sign. Measure 36 features a trill-like figure. The piece concludes with a final cadence in measure 40.

A musical score for a single melodic line, consisting of six staves of music. The notation is in treble clef. The measures are numbered 41 through 61. The key signature has one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. Measure 43 and 44 contain a B-flat. Measure 47 contains a B-flat. Measure 50 contains a B-flat. Measure 51 contains a B-flat. Measure 52 contains a B-flat. Measure 53 contains a B-flat. Measure 54 contains a B-flat. Measure 55 contains a B-flat. Measure 56 contains a B-flat. Measure 57 contains a B-flat. Measure 58 contains a B-flat. Measure 59 contains a B-flat. Measure 60 contains a B-flat. Measure 61 contains a B-flat. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61

เพลงห้อง ห้อง

A musical score for a piece titled 'เพลงห้อง ห้อง' (Song Room Room). The score is written on ten staves, each containing four measures of music. The notes are numbered 1 through 40, indicating a sequence of notes or measures. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The score is presented in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

A musical score for a single melodic line, spanning measures 41 to 80. The notation is on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into nine systems, each containing four measures. Measure numbers are placed above the first measure of each system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain beamed sixteenth notes, and there are occasional ties between measures.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

Musical score for measures 81 through 98, written on five staves. The notation includes treble clefs, stems, and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). Measure numbers are placed above the corresponding measures.

Measures 81-84: First staff. Measure 81 starts with a treble clef. Measures 82, 83, and 84 follow.

Measures 85-88: Second staff. Measure 85 starts with a treble clef. Measures 86, 87, and 88 follow.

Measures 89-92: Third staff. Measure 89 starts with a treble clef. Measures 90, 91, and 92 follow.

Measures 93-96: Fourth staff. Measure 93 starts with a treble clef. Measures 94, 95, and 96 follow.

Measures 97-98: Fifth staff. Measure 97 starts with a treble clef and includes a first ending bracket labeled "1.". Measure 98 follows, ending with a double bar line.

เพลงกายเต่ง

The musical score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measure 1: Treble clef, 2/4 time signature, a whole rest.
- Measures 2-4: A sequence of eighth notes, starting on G4 and ascending to A4.
- Measures 5-8: A sequence of eighth notes, starting on A4 and ascending to B4.
- Measures 9-12: A sequence of eighth notes, starting on B4 and ascending to C5.
- Measures 13-16: A sequence of eighth notes, starting on C5 and ascending to D5.
- Measures 17-20: A sequence of eighth notes, starting on D5 and ascending to E5.
- Measures 21-24: A sequence of eighth notes, starting on E5 and ascending to F5.
- Measures 25-28: A sequence of eighth notes, starting on F5 and ascending to G5.
- Measures 29-32: A sequence of eighth notes, starting on G5 and ascending to A5.
- Measures 33-36: A sequence of eighth notes, starting on A5 and ascending to B5.
- Measures 37-40: A sequence of eighth notes, starting on B5 and ascending to C6.

A musical score for a single melodic line, consisting of seven staves of music. The notation is in treble clef. The measures are numbered 41 through 65. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score ends with a double bar line at measure 65.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65

เพลงฉ่างพาง

The musical score for 'เพลงฉ่างพาง' is written in 2/4 time and consists of 40 measures. The notation is as follows:

- Staff 1:** Measures 1-4. Measure 1 is a whole rest. Measure 2 starts with a repeat sign. Measures 3 and 4 contain eighth notes.
- Staff 2:** Measures 5-8. Measures 5 and 6 contain eighth notes. Measure 7 contains a sixteenth-note triplet. Measure 8 contains eighth notes.
- Staff 3:** Measures 9-12. Measures 9 and 10 contain eighth notes. Measure 11 contains a sixteenth-note triplet. Measure 12 contains eighth notes.
- Staff 4:** Measures 13-16. Measure 13 starts with a first ending bracket labeled '1.'. Measure 14 contains a repeat sign. Measures 15 and 16 contain eighth notes.
- Staff 5:** Measures 17-20. Measures 17 and 18 contain eighth notes. Measure 19 contains a sixteenth-note triplet. Measure 20 contains eighth notes.
- Staff 6:** Measures 21-24. Measures 21 and 22 contain eighth notes. Measure 23 contains a sixteenth-note triplet. Measure 24 contains eighth notes.
- Staff 7:** Measures 25-28. Measures 25 and 26 contain eighth notes. Measure 27 contains a sixteenth-note triplet. Measure 28 contains eighth notes.
- Staff 8:** Measures 29-32. Measures 29 and 30 contain eighth notes. Measure 31 contains a sixteenth-note triplet. Measure 32 contains eighth notes.
- Staff 9:** Measures 33-36. Measures 33 and 34 contain eighth notes. Measure 35 contains a sixteenth-note triplet. Measure 36 contains eighth notes.
- Staff 10:** Measures 37-40. Measures 37 and 38 contain eighth notes. Measure 39 contains a sixteenth-note triplet. Measure 40 contains eighth notes.

A musical score for a single melodic line, consisting of six staves of music. The notation is in treble clef. The measures are numbered 41 through 62. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat). The score concludes with a double bar line at measure 62.

41 42 43 44

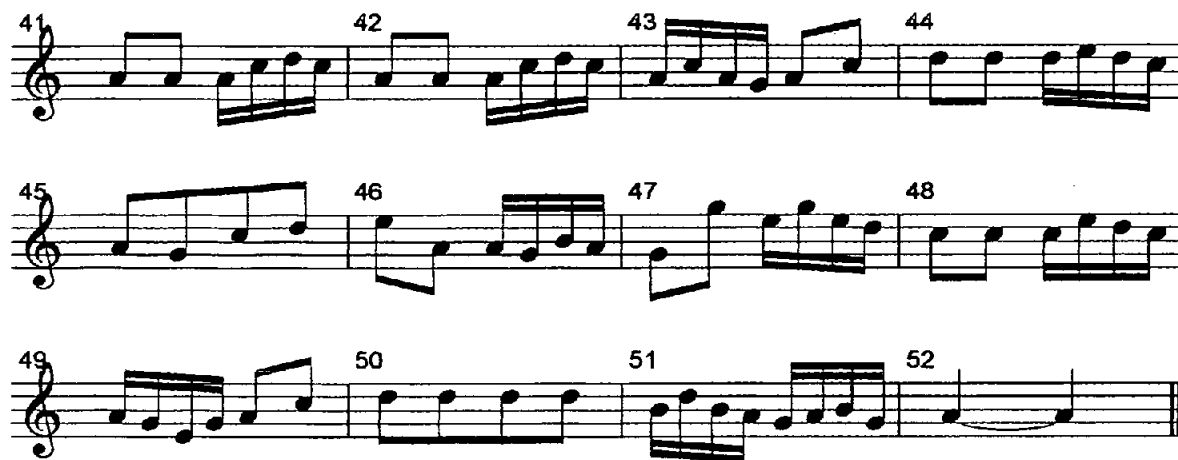
45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62



เพลงทามเหล

The musical score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measures 1-4: Treble clef, key of D major (F#). Measure 1 has a sharp sign on the first line. Measures 2, 3, and 4 contain eighth-note patterns.
- Measures 5-8: Treble clef, key of D major. Measure 5 has a sharp sign on the first line. Measures 6, 7, and 8 contain eighth-note patterns.
- Measures 9-12: Treble clef, key of D major. Measure 9 has a sharp sign on the first line. Measures 10, 11, and 12 contain eighth-note patterns.
- Measures 13-16: Treble clef, key of D major. Measure 13 has a sharp sign on the first line. Measures 14, 15, and 16 contain eighth-note patterns.
- Measures 17-20: Treble clef, key of D major. Measure 17 has a sharp sign on the first line. Measures 18, 19, and 20 contain eighth-note patterns.
- Measures 21-24: Treble clef, key of D major. Measure 21 has a sharp sign on the first line. Measures 22, 23, and 24 contain eighth-note patterns.
- Measures 25-28: Treble clef, key of D major. Measure 25 has a sharp sign on the first line. Measures 26, 27, and 28 contain eighth-note patterns.
- Measures 29-32: Treble clef, key of D major. Measure 29 has a sharp sign on the first line. Measures 30, 31, and 32 contain eighth-note patterns.
- Measures 33-36: Treble clef, key of D major. Measure 33 has a sharp sign on the first line. Measures 34, 35, and 36 contain eighth-note patterns.
- Measures 37-40: Treble clef, key of D major. Measure 37 has a sharp sign on the first line. Measures 38, 39, and 40 contain eighth-note patterns.

เพลงเขมร

The musical score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measure 1:** A quarter rest, followed by a quarter note G4.
- Measure 2:** A quarter note A4.
- Measure 3:** A quarter note B4.
- Measure 4:** A quarter note C5.
- Measure 5:** A quarter note B4.
- Measure 6:** A quarter note A4.
- Measure 7:** A quarter note G4.
- Measure 8:** A quarter note F#4.
- Measure 9:** A quarter note E4.
- Measure 10:** A quarter note D4.
- Measure 11:** A quarter note C4.
- Measure 12:** A quarter note B3.
- Measure 13:** A quarter note A3.
- Measure 14:** A quarter note G3.
- Measure 15:** A quarter note F#3.
- Measure 16:** A quarter note E3.
- Measure 17:** A quarter note D3.
- Measure 18:** A quarter note C3.
- Measure 19:** A quarter note B2.
- Measure 20:** A quarter note A2.
- Measure 21:** A quarter note G2.
- Measure 22:** A quarter note F#2.
- Measure 23:** A quarter note E2.
- Measure 24:** A quarter note D2.
- Measure 25:** A quarter note C2.
- Measure 26:** A quarter note B1.
- Measure 27:** A quarter note A1.
- Measure 28:** A quarter note G1.
- Measure 29:** A quarter note F#1.
- Measure 30:** A quarter note E1.
- Measure 31:** A quarter note D1.
- Measure 32:** A quarter note C1.
- Measure 33:** A quarter note B0.
- Measure 34:** A quarter note A0.
- Measure 35:** A quarter note G0.
- Measure 36:** A quarter note F#0.
- Measure 37:** A quarter note E0.
- Measure 38:** A quarter note D0.
- Measure 39:** A quarter note C0.
- Measure 40:** A quarter note B0.

A musical score for a single melodic line, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 41 through 80. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. A repeat sign is present at the beginning of measure 67. The score is as follows:

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

A musical score consisting of ten staves, each containing four measures of music. The measures are numbered sequentially from 81 to 120. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together in groups. Some measures contain rests. The overall style is that of a technical exercise or a short piece of music.

81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

97 98 99 100

101 102 103 104

105 106 107 108

109 110 111 112

113 114 115 116

117 118 119 120

Musical score for measures 161 through 173, written on a single staff in treble clef. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Measures 161-164: The first line contains measures 161, 162, 163, and 164. Measure 161 starts with a quarter rest, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 162 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 163 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 164 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

Measures 165-168: The second line contains measures 165, 166, 167, and 168. Measure 165 starts with a quarter rest, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 166 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 167 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 168 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

Measures 169-172: The third line contains measures 169, 170, 171, and 172. Measure 169 starts with a quarter rest, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 170 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 171 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note. Measure 172 contains a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

Measure 173: The fourth line contains measure 173, which starts with a quarter rest, followed by a quarter note, an eighth note, and a quarter note.

This musical score consists of ten staves, each containing four measures of music. The measures are numbered sequentially from 121 to 160. The notation is written on a single treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures featuring beamed eighth notes. Measures 131 and 135 contain repeat signs. Measure 146 includes a fermata over a quarter note. Measure 151 features a half note. Measure 159 contains a half note with a fermata. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 160.

121 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131 132

133 134 135 136

137 138 139 140

141 142 143 144

145 146 147 148

149 150 151 152

153 154 155 156

157 158 159 160

เพลงเทเวียน

The musical score for "เพลงเทเวียน" is written in 2/4 time and consists of 40 measures. The notation is as follows:

- Staff 1:** Measures 1-4. Measure 1 contains a whole rest. Measure 2 has a repeat sign. Measure 4 ends with a double bar line.
- Staff 2:** Measures 5-8.
- Staff 3:** Measures 9-12.
- Staff 4:** Measures 13-16.
- Staff 5:** Measures 17-20.
- Staff 6:** Measures 21-24.
- Staff 7:** Measures 25-28.
- Staff 8:** Measures 29-32.
- Staff 9:** Measures 33-36.
- Staff 10:** Measures 37-40. Measure 40 ends with a double bar line.

เพลงเถียนเหยียดโตต้า

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of ten staves, each containing four measures of music. The measures are numbered 1 through 40. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. A repeat sign is present at the end of measure 15, and another repeat sign is at the end of measure 38. The score concludes with measure 40.

Measures 1-40:

- Staff 1: Measures 1-4
- Staff 2: Measures 5-8
- Staff 3: Measures 9-12
- Staff 4: Measures 13-16
- Staff 5: Measures 17-20
- Staff 6: Measures 21-24
- Staff 7: Measures 25-28
- Staff 8: Measures 29-32
- Staff 9: Measures 33-36
- Staff 10: Measures 37-40



A musical score for a single melodic line, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, each labeled with a measure number from 41 to 80. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some measures containing beamed eighth notes. The music is written on a five-line staff, and the notes are black on a white background. The staves are connected by a single horizontal line, and the measure numbers are placed above the first note of each measure.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

เพลงมีถั่วขาวกวาง

A musical score for a song titled "เพลงมีถั่วขาวกวาง" (Song of White Beans and Beans). The score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The melody is written on a single staff in treble clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into four systems of ten measures each. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff in treble clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into four systems of ten measures each. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff in treble clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is divided into four systems of ten measures each.

A musical score for a single melodic line, consisting of seven staves of music. The notation is in treble clef. The measures are numbered 41 through 67. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat). The score ends with a double bar line at measure 67.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67

A musical score for a single melodic line, spanning measures 81 to 120. The notation is on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is organized into ten systems, each containing four measures. Measure numbers 81 through 120 are printed above the first measure of each system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs in measures 94 and 98. The notation includes stems, beams, and note heads.

81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

97 98 99 100

101 102 103 104

105 106 107 108

109 110 111 112

113 114 115 116

117 118 119 120

This musical score consists of ten staves, each containing four measures of music. The measures are numbered sequentially from 121 to 160. The notation is written on a single treble clef staff. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Some measures contain complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs or triplets. A repeat sign is present at the beginning of measure 146. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.

121 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131 132

133 134 135 136

137 138 139 140

141 142 143 144

145 146 147 148

149 150 151 152

153 154 155 156

157 158 159 160

Musical score for measures 161 through 181, written on a single staff in treble clef. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with measure numbers 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, and 181 indicated above the staff.

Measures 161-164: Four measures of music, each containing a half note and a quarter note.

Measures 165-168: Four measures of music, each containing a half note and a quarter note.

Measures 169-172: Four measures of music, each containing a half note and a quarter note.

Measures 173-176: Four measures of music, each containing a half note and a quarter note.

Measures 177-180: Four measures of music, each containing a half note and a quarter note.

Measure 181: A single measure containing a half note and a quarter note, ending with a double bar line.

เพลงภูบ่าวทึง

The musical score for "เพลงภูบ่าวทึง" is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measure 1:** A whole rest.
- Measure 2:** A quarter note G4.
- Measure 3:** A quarter note A4.
- Measure 4:** A quarter note B4.
- Measure 5:** A quarter note C5.
- Measure 6:** A quarter note D5.
- Measure 7:** A quarter note E5.
- Measure 8:** A quarter note F5.
- Measure 9:** A quarter note G5.
- Measure 10:** A quarter note A5.
- Measure 11:** A quarter note B5.
- Measure 12:** A quarter note C6.
- Measure 13:** A quarter note D6.
- Measure 14:** A quarter note E6.
- Measure 15:** A quarter note F6.
- Measure 16:** A quarter note G6.
- Measure 17:** A quarter note A6.
- Measure 18:** A quarter note B6.
- Measure 19:** A quarter note C7.
- Measure 20:** A quarter note D7.
- Measure 21:** A quarter note E7.
- Measure 22:** A quarter note F7.
- Measure 23:** A quarter note G7.
- Measure 24:** A quarter note A7.
- Measure 25:** A quarter note B7.
- Measure 26:** A quarter note C8.
- Measure 27:** A quarter note D8.
- Measure 28:** A quarter note E8.
- Measure 29:** A quarter note F8.
- Measure 30:** A quarter note G8.
- Measure 31:** A quarter note A8.
- Measure 32:** A quarter note B8.
- Measure 33:** A quarter note C9.
- Measure 34:** A quarter note D9.
- Measure 35:** A quarter note E9.
- Measure 36:** A quarter note F9.
- Measure 37:** A quarter note G9.
- Measure 38:** A quarter note A9.
- Measure 39:** A quarter note B9.
- Measure 40:** A quarter note C10.

A musical score for a single melodic line, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score is divided into measures, with measure numbers 41 through 80 indicated above the notes. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The overall style is that of a classical or romantic-era piano exercise or étude.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

A musical score for a single melodic line, spanning measures 81 to 120. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into ten horizontal systems, each containing four measures. The measures are numbered sequentially from 81 to 120. The melody features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets and sixteenth-note runs. The overall feel is that of a classical or romantic-era instrumental piece. The notation includes various accidentals (flats, naturals) and dynamic markings (accents, slurs) to guide the performer.

81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

97 98 99 100

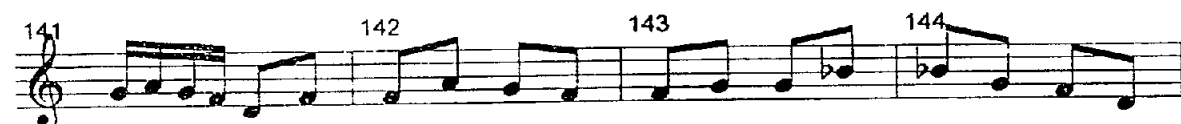
101 102 103 104

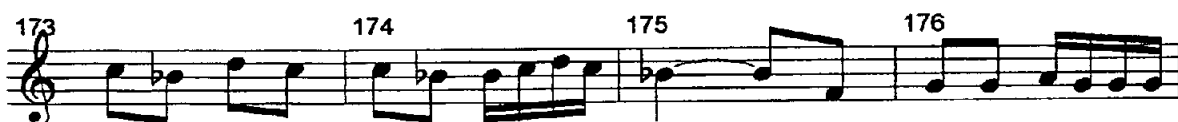
105 106 107 108

109 110 111 112

113 114 115 116

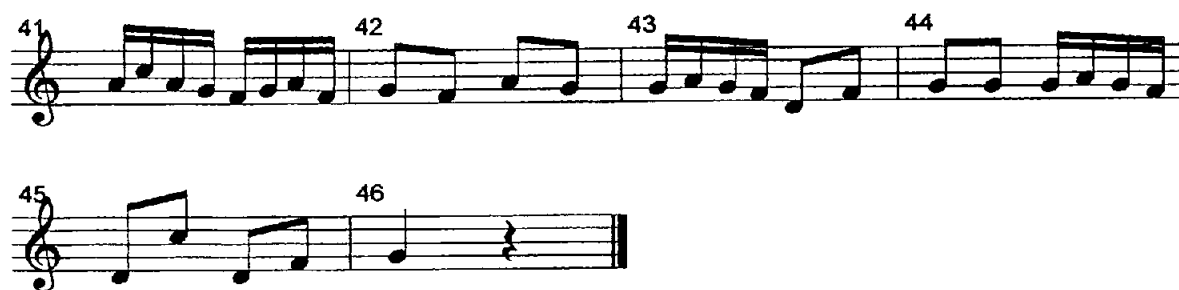
117 118 119 120





เพลงวาเจียม

The musical score for "เพลงวาเจียม" is written in 2/4 time on a single treble clef staff. The piece consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. A repeat sign is present at the beginning of measure 2. A first ending bracket covers measures 21 and 22, with a double bar line and repeat sign at the end of measure 22. A second ending bracket covers measures 23 through 24. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and rests interspersed.



เพลงเหิงตอม

The musical score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measure 1: Treble clef, 2/4 time signature, a whole rest.
- Measures 2-4: First staff, measures 2, 3, and 4.
- Measures 5-8: Second staff, measures 5, 6, 7, and 8.
- Measures 9-12: Third staff, measures 9, 10, 11, and 12.
- Measures 13-16: Fourth staff, measures 13, 14, 15, and 16.
- Measures 17-20: Fifth staff, measures 17, 18, 19, and 20.
- Measures 21-24: Sixth staff, measures 21, 22, 23, and 24.
- Measures 25-28: Seventh staff, measures 25, 26, 27, and 28.
- Measures 29-32: Eighth staff, measures 29, 30, 31, and 32.
- Measures 33-36: Ninth staff, measures 33, 34, 35, and 36.
- Measures 37-40: Tenth staff, measures 37, 38, 39, and 40.

A musical score for a single melodic line, spanning measures 41 to 80. The notation is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure numbers 41 through 80 are printed above the staff at the beginning of each measure. The score is organized into ten systems, each containing four measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth-note runs and sixteenth-note passages.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

This musical score consists of eight staves of music, each containing four measures. The measures are numbered sequentially from 81 to 109. The notation is written on a single treble clef staff. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line at the end of measure 109.

81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

97 98 99 100

101 102 103 104

105 106 107 108

109

เพลงลือต

The musical score is written in 2/4 time and consists of 33 measures, numbered 1 through 33. The notation is as follows:

- Measure 1: A whole rest.
- Measure 2: A quarter note G4.
- Measure 3: A quarter note A4.
- Measure 4: A quarter note B4.
- Measure 5: A quarter note C5.
- Measure 6: A quarter note B4.
- Measure 7: A quarter note A4.
- Measure 8: A quarter note G4.
- Measure 9: A quarter note F#4.
- Measure 10: A quarter note E4.
- Measure 11: A quarter note D4.
- Measure 12: A quarter note C4.
- Measure 13: A quarter note B3.
- Measure 14: A quarter note A3.
- Measure 15: A quarter note G3.
- Measure 16: A quarter note F#3.
- Measure 17: A quarter note E3.
- Measure 18: A quarter note D3.
- Measure 19: A quarter note C3.
- Measure 20: A quarter note B2.
- Measure 21: A quarter note A2.
- Measure 22: A quarter note G2.
- Measure 23: A quarter note F#2.
- Measure 24: A quarter note E2.
- Measure 25: A quarter note D2.
- Measure 26: A quarter note C2.
- Measure 27: A quarter note B1.
- Measure 28: A quarter note A1.
- Measure 29: A quarter note G1.
- Measure 30: A quarter note F#1.
- Measure 31: A quarter note E1.
- Measure 32: A quarter note D1.
- Measure 33: A quarter note C1.

เพลงเอื้องดำเหี้ยยด

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 1., 2. 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80

This musical score consists of ten staves of music, each containing four measures. The measures are numbered sequentially from 41 to 80. The notation is written on a single treble clef staff. Measures 41 and 42 are grouped by a bracket labeled '1., 2.', indicating a first and second ending. Measure 42 also features a '3' with a downward arrow, likely indicating a triplet. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

A musical score for a single melodic line, consisting of seven staves of music. The measures are numbered 81 through 107. The notation includes various note values, rests, and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at measure 107.

81 82 83 84

85 86 87 88

89 90 91 92

93 94 95 96

97 98 99 100

101 102 103 104

105 106 107

เสียงบุญจาย

The musical score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measure 1:** A whole rest.
- Measure 2:** A quarter note.
- Measure 3:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 4:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 5:** An eighth-note triplet.
- Measure 6:** A quarter note.
- Measure 7:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 8:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 9:** A quarter note.
- Measure 10:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 11:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 12:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 13:** A quarter note.
- Measure 14:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 15:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 16:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 17:** A quarter note.
- Measure 18:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 19:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 20:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 21:** A quarter note.
- Measure 22:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 23:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 24:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 25:** A quarter note.
- Measure 26:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 27:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 28:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 29:** A quarter note.
- Measure 30:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 31:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 32:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 33:** A quarter note.
- Measure 34:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 35:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 36:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 37:** A quarter note.
- Measure 38:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 39:** A quarter note followed by an eighth-note triplet.
- Measure 40:** A quarter note.

A musical score for a single melodic line, consisting of ten staves of music. The measures are numbered 41 through 80. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on a single staff with a treble clef.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

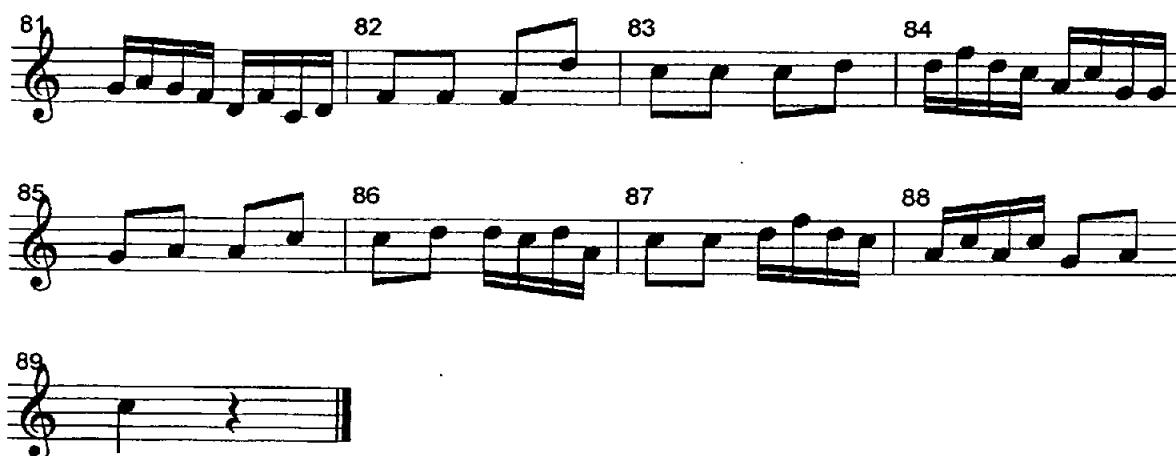
61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76

77 78 79 80



เพลงตอฏู

The musical score is written in 2/4 time and consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The notation is as follows:

- Measure 1:** A whole rest.
- Measures 2-4:** A sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 5-8:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 9-12:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 13-16:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 17-20:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 21-24:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 25-28:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 29-32:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 33-36:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Measures 37-40:** A sequence of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57

This musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of 17 measures, numbered 41 through 57. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measures 42, 46, 50, 54, and 56 feature more complex rhythmic patterns with multiple beamed notes. The piece concludes with a final note in measure 57, followed by a double bar line.

อภิธานศัพท์

คำศัพท์ที่ใช้ในวิทยานิพนธ์

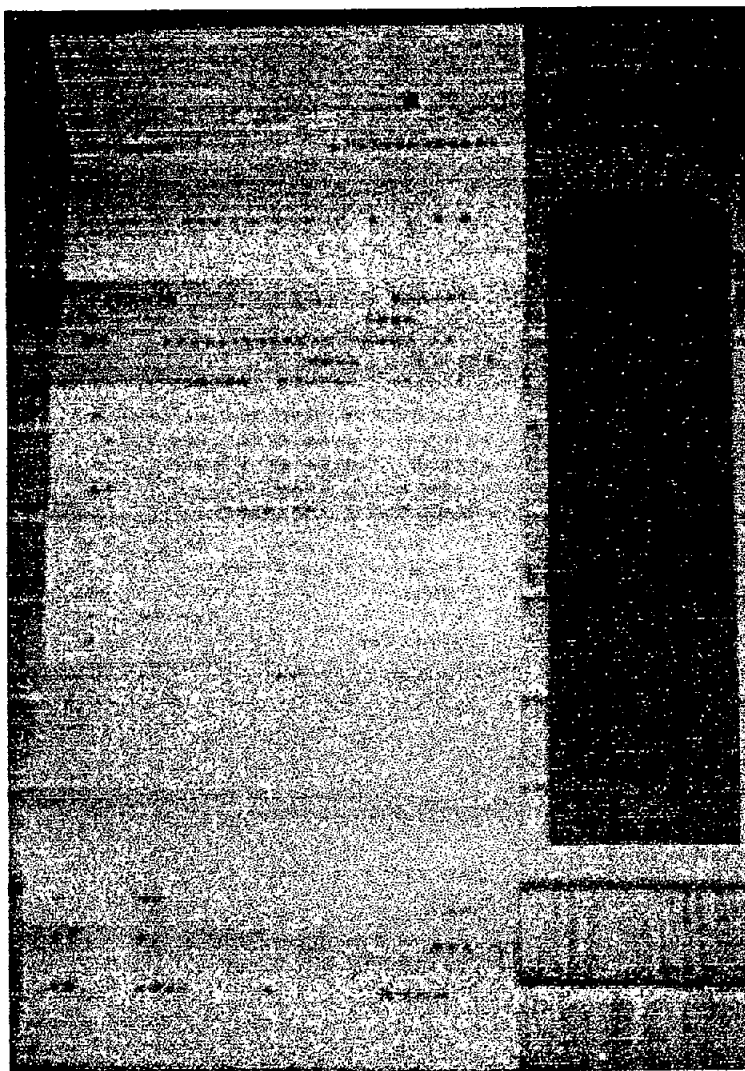
1. อานัมนิกาย คือ ศาสนาพุทธนิกายมหายานที่ถือปฏิบัติแบบชาวญวน
2. ไท่ก่า คือ อธิบติสงฆ์หรือผู้นำสงฆ์ในการประกอบศาสนพิธีต่าง ๆ
1. ยีนา คือ พระที่ทำหน้าที่ผู้ช่วยไท่ก่า รองจากไท่ก่า มีหน้าที่ตีระฆัง บางครั้งก็จะทำหน้าที่แทนไท่ก่า เมื่อหมดหน้าที่ของไท่ก่าแล้ว
2. ยีจื้ง คือ พระที่ทำหน้าที่รองจากยีนา มีหน้าที่ตีหมอ
3. ไต้วนา คือ พระที่ทำหน้าที่รองจากยีจื้ง มีหน้าที่ตีไต้วหมัก
4. ไต้วจื้ง คือ พระที่ทำหน้าที่รองจากไต้วนา มีหน้าที่ตีไต้วไก่อ
5. ค่าวกร้าง คือ พระผู้ช่วยของพระที่มีหน้าที่ตามข้อ 1 ถึงข้อ 5 มีจำนวนเท่าใดก็ได้ไม่จำกัด
6. หมอ คือ เครื่องใช้สำหรับในการตีให้จังหวะในการสวดมนต์ของสงฆ์ แกะสลักเป็นรูปหัวปลา เพื่อให้สงฆ์ได้เอาอย่างปลา โดยมีความหมายเป็นนัยว่า ปลาไม่เคยหยุดนิ่งเลยแม้กระทั่งเวลานอน ครีบและหางของมันจะโบกสะบัดอยู่เสมอ หมอนี่ส่วนมากทำจากไม้แก่นจันทร์ หรือแก่นขนุนนำมาเจาะให้ตรงกลางเป็นโพรง มีไม้ตีให้เกิดเสียงดัง (ความมุ่งหมายคือเวลาพระผู้นำให้ตีจังหวะสวดมนต์อยู่ คณะสงฆ์ต้องสำรวมจิตสมาธิ)
7. จวง หรือ ระฆัง คือ สิ่งที่ใช้ตีเพื่อให้เปลี่ยนบทสวดมนต์ และเพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ ที่นั้น ลักษณะของระฆัง (จวง) นี้เหมือนกับรูปของไข่ ตัดครึ่งใบแล้วหงายขึ้น ตรงกลางกลวงทั้งหมด เพื่อให้มีเสียงดังกังวาลเวลาตี หล่อด้วยทองเหลืองหรือโลหะผสมส่วน ส่วนที่ใช้ตีทำจากไม้
8. เจี๊ยง คือ เครื่องให้จังหวะอีกชนิดหนึ่ง ลักษณะประโยชน์ของการใช้นั้นเหมือนกับระฆัง (จวง) รูปร่างของเจี๊ยงเหมือนกับจิ้งจกขนาดใหญ่กว่าฝาขนมครกเล็กน้อย ทำด้วยทองเหลือง มีด้ามยาวประมาณ 8 นิ้ว ถึง 10 นิ้ว ทำด้วยไม้ วัสดุที่ใช้ตีเป็นก้านทองเหลือง
9. ไต้วไก่อ และไต้วหมัก คือ สิ่งที่ใช้ตีขัดจังหวะกันเป็นทำนอง เป็นส่วนประกอบเพื่อให้การต่างมนต์ (สวดมนต์) มีความพร้อมเพรียงและน่าฟังยิ่งขึ้น ทำขึ้นด้วยทองเหลือง

กลึงให้มีลักษณะเหมือนกับฝาบาตรแต่เล็กกว่าประมาณ 5 เท่า มีเชือกร้อยเป็นหู สำหรับใช้นิ้วมือเกี่ยววัสดุที่ใช้ดี ทำจากไม้ไผ่นำมาเหลา ใช้ไม้ตรงปล้องเป็นปุ่มหรือ ส่วนหัว และมีก้านจับเหลาให้เล็กบาง

10. โถลื้อ คือ ที่ใส่ธูปขณะทำการบูชาพระ ด้ามที่ใช้ถือมีรูปมังกรแลบนั่นยื่นออกไป จะมีที่ใส่ธูป หรือช่องเสียบธูปต่อจากปลายลิ้นของมังกรอยู่ 3 ช่อง ความหมายคือ มังกรเกิดทูลพระพุทธรูปศาสนา
11. เตือบเหยง คือ การสวดพระอภิธรรม (สวดมนต์)
12. ด้าม คือ การทำพิธีงเด็ก (ทักษิณานุประทาน)
13. กุ้งห่อ คือ การสวดถวายข้าวพระพุทธรูป
14. กุ้งวา คือ การสวดถวายเครื่องหอม หรือการโปรยดอกไม้เพื่อเป็นพุทธบูชา เช่น ในพิธีงเด็ก หรือพิธีทิ้งกระจาด เป็นต้น
15. กุ้งเจ้า คือ การสวดเพื่อเรียกผีไม่มีญาติให้มารับเครื่องเช่นสังเวทในพิธีงเด็กกระทำต่อจากพิธีสังเวทเครื่องเช่น รองจากพิธีทิ้งกระจาดไทยทาน
16. คายกิน คือ การสวดมนต์เพื่อเริ่มพิธีต่าง ๆ
17. ขัวยึก คือ การสวดมนต์เป็นจบ ๆ แต่ละจบนั้นจะขึ้นต้นด้วยมนต์ต่างและต่อด้วยสวดมนต์ธรรมดา
18. ต่งตามบ่าว คือ การสวดมนต์ทั้ง 3 เล่ม 3 อย่าง ซึ่งมี ยี่ด้า โผโมน และ กิมกาง เป็นการสวดธรรมดาไม่มีทำนอง
19. ต้าง คือ การสวดมนต์เป็นทำนองให้พร้อมเพรียงกันโดยมีเครื่องดนตรีเป็นเครื่องให้จังหวะ เช่น กลอง ล้อ (ฟ้าง) โด้ว และหมอล เป็นต้น
20. โผโมน คือ มนต์ที่ใช้สวดธรรมดาเนื้อความของมนต์บทนี้จะกล่าวสรรเสริญพระพุทธรูปคุณและพระพุทธรูปคุณและพระโพธิสัตว์
21. ถิน คือ การอาราธนาพระพุทธรูปหรืออัญเชิญเทพยดาต่าง ๆ มาประทับในพุทธมณฑลเพื่อเป็นองค์ประธาน และเพื่อรับรู้ในการประกอบพิธีนั้น ๆ
22. เหมมา คือ หมวกแห่งบารมีของพระเจ้าห้าพระองค์ สำหรับสงฆ์ผู้เป็นประธานในพิธีทิ้งกระจาดไทยทาน

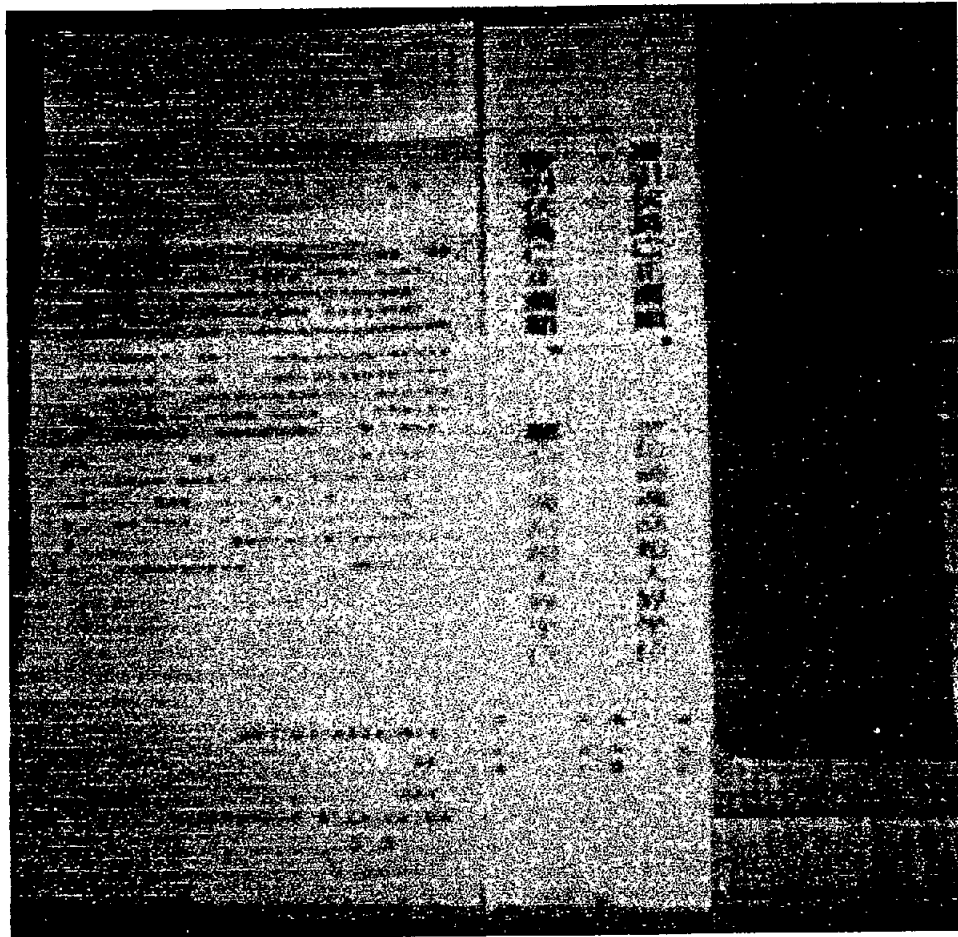
ใบแจ้งที่ใช้ในช่วงต่าง ๆ

ใบแจ้งจบพิธี



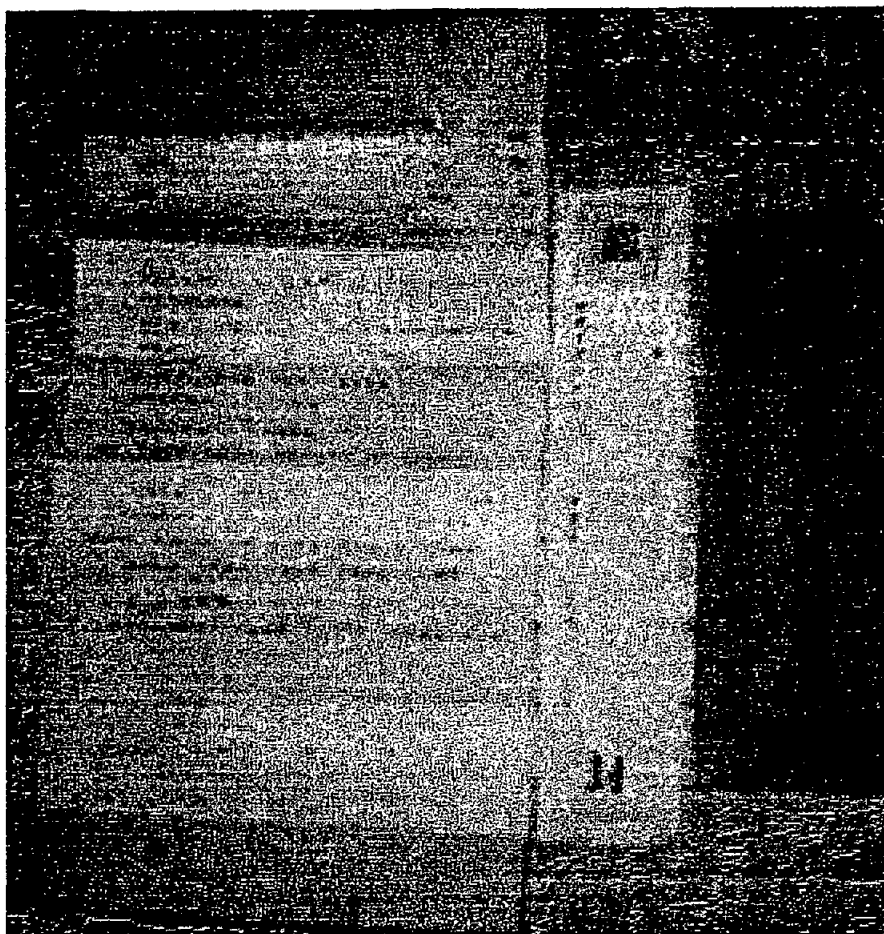
แผ่นสีชมพู คือ ของสำหรับใส่ใบแจ้ง ภายในใบแจ้งจะระบุชื่อ วัน เดือน ปีเกิด และ วัน เดือน ปี ที่มรณะ อายุ เพศ และรายละเอียดต่าง ๆ ของผู้ตาย พร้อมสถานที่ในการ ประกอบพิธี วันที่ประกอบพิธี ซึ่งจะต้องนำไปเผาเมื่อทำพิธีเรียบร้อยแล้ว

ใบฎีกาสำหรับไหว้พระ



แผ่นสีชมพู คือ ของสำหรับใส่ใบแจ้ง ภายในใบแจ้งจะระบุชื่อ วัน เดือน ปีเกิด และ วัน เดือน ปี ที่มรณะ อายุ เพศ และรายละเอียดต่าง ๆ ของผู้ตาย ซึ่งจะต้องนำไปเผาเมื่อทำ พิธีเรียบร้อยแล้ว ส่วนใบสีเหลือง ที่วางอยู่ตรงกลางจะเขียนชื่อผู้ตาย แล้วนำไปติดที่โคน วิญญาณ

ใบแจ้งหนี้



แผ่นสีชมพู คือ ของสำหรับใส่ใบแจ้ง ใบแจ้งคือแผ่นกระดาษขาวที่จะระบุชื่อ วัน เดือน ปีเกิด และวัน เดือน ปี ที่มรณะ อายุ เพศ และรายละเอียดต่างๆ ของผู้ตาย และ ต้องระบุชื่อเจ้าคลังที่ตรงกับปีและผู้ตายเกิด ระบุจำนวนเงินที่ยืมมา ซึ่งจะต้องนำไปเผาเมื่อทำพิธี เรียบร้อยแล้ว

โถลือ



โถลือ คือ รูปมัจกรที่แลบลิ้น ใช้ปักธูป 3 ดอกในการไหว้พระ

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	ว่าที่ร้อยตรีหญิงเรวดี อึ้งโพธิ์
วัน เดือน ปีเกิด	11 มีนาคม พ.ศ. 2520
สถานที่เกิด	สมุทรปราการ
ที่อยู่ปัจจุบัน	26 / 3 หมู่ 2 ต.บางหัวเสือ อ.พระประแดง จ.สมุทรปราการ 10130
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2542 การศึกษามัธยมศึกษา (กศ.บ.) เกียรตินิยมอันดับ 2 คุรุศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ. 2545 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มนุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ