บทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณีศึกษาคณะนครินทร์ ชาทอง

ปริญญานิพนธ์

ของ

ปาหนัน คำฝอย

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กันยายน 2546

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณีศึกษาคณะนครินทร์ ชาทอง

บทคัดย่อ

ของ

ปาหนัน คำฝอย

- 3 ต.ค. 2546

S16[illegible]24

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กันยายน 2546

ห [illegible]

ปาหนัน คำฝอย.(2546). *บทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณี ศึกษาคณะนครินทร์ ชาทอง*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ :บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์.

การศึกษาวิจัยเรื่องบทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณีศึกษาคณะนครินทร์ ชาทองในครั้งนี้ เป็นการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของดนตรี โดยใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักในระยะเวลาระหว่างเดือนตุลาคม 2543 ถึงเดือนพฤศจิกายน 2545 และใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบในการศึกษาผลของการศึกษาวิจัยพบว่า

1. การแสดงหนังตะลุงมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน มีองค์ประกอบหลัก 3 กลุ่มใหญ่ๆ คือกลุ่มองค์ประกอบในการแสดงได้แก่นายหนัง ลูกคู่หนัง โรงแสดง ดนตรีและอุปกรณ์อื่นๆองค์ประกอบเหล่านี้นับว่าเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างสูงสุดเพราะหากขาดองค์ประกอบส่วนใดส่วนหนึ่งไป นายหนังก็ไม่สามารถแสดงได้ กลุ่มที่สองคือขนบนิยมในการแสดงซึ่งเป็นลำดับขั้นที่สำคัญและเป็นแนวอันพึงปฏิบัติทุกครั้งเมื่อมีการแสดงของทุกๆคณะ ถือเป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรงปัดเป่าเสนียดจัญไร เชิญครูหนังมาปกป้องคุ้มครองภยันตรายต่างๆบูชาเทพเจ้าแห่งการบันเทิงเพื่ออำนวยความเป็นมงคลแก่คณะหนัง กลุ่มที่สามคือความเชื่อในการแสดงหนังตะลุงซึ่งทุกคณะมีความเชื่อเกี่ยวกับด้านไสยศาสตร์และนับถือให้ความเคารพครูหนังอย่างเคร่งครัด เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่นายหนัง คณะหนังมีความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เคล็ดโชคลาง ใครที่แสดงหนังตะลุงโดยขาดจิตสำนึกของความเป็นศิลปิน ขาดจิตวิญญาณ ไม่ตั้งใจแสดงจะเกิดผลเสียต่ออนาคตความเป็นศิลปินในภายภาคหน้า

2. ดนตรีมีบทบาท มีความสำคัญต่อพิธีกรรม บรรเลงประกอบการเชิดรูปหนังทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกต่อผู้เชิดและเกิดอรรถรสต่อผู้ชมได้เป็นอย่างมาก บทเพลงที่ใช้เป็นเพลงไทยเดิม เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงไทยสากลโดยใช้วิธีการสืบทอดแบบปากต่อปาก

3. การศึกษาองค์ประกอบดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงพบว่า

3.1 ใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง (Pentatonic Scale) มีทั้งบันไดเสียงโด ,ฟา,และซอล บางเพลงมีการเปลี่ยนบันไดเสียงไปมา

3.2 ลักษณะดนตรีเป็นแนวทำนองเดียวไม่มีเสียงประสาน

3.3 มีลักษณะทำนองเป็นเสียงซ้ำๆ มีการแปรทำนองอย่างอิสระ

MUSIC AND CULTURAL FACTORS OF SHADOW PUPPET ; A CASE STUDY NAKARIN CHATHONG BAND

AN ABSTRACT

BY

PANAN KHOMFOY

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master or Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

September 2003

Panan Khomfoy.(2546). *Music and Cultural Factors of Shadow Puppet Performance; A case study of Nakarin Chathong Group*. Master thesis, M.F.A. (Ethnomuiscology). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assoc. Prof. Kangchana Intarasunanont, Asst. Prof. Prateep Laurattanararee.

The research (study) of Music and Cultural Factors of Shadow Puppet Performance;A case study of Nakarin Chathong Group is a study of Ethnomusicology. It's objectives is to study the history of music, which is an outstanding symbol of culture in the southern part of Thailand. The data used in this research (study) are two parts. One is field data collected during October 2002 till November 2002, and the other data is from documents. The finding in the research are:

1. There are three main factors of shadow puppet performance, which has been practiced from the ancient days. Firstly is the show elements itself, namely the leader of the band, the chorus, the theater or place of the show, music and other miscellaneous elements. Secondly is tradition practice in the show. Thirdly is the belief of the performers, for example, their superstitious idea and their strictly honor towards the band leader.

2. Music plays an important role of the show. The melody of music, which is a part of the performance, creates variety of moods to the audiences. Songs used in the show are, namely, Thai classical songs, country songs and pop songs.

3. The musical equipment's used on the shows are

3.1 Pentatonic Scale, that are Scale C, F, G with transposition in some songs.

3.2 Musical type is single melodic line, with no chorus.

3.3 The rhythm is repeated,

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

บทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณีศึกษาคณะนครินทร์ ชาทอง

ของ
นางสาวปาหนัน คำฝอย

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่ 11 เดือน กันยายน พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์รุจี ศรีสมบัติ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ลุล่วงไปได้ ด้วยความช่วยเหลือจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์ประธานที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำปรึกษา คำแนะนำ ช่วยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆและช่วยทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสมบูรณ์มากขึ้น ตลอดจนอาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณนายหนังนครินทร์ ชาทอง ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลระหว่างการเก็บข้อมูลภาคสนาม ขอขอบคุณในน้ำใจไมตรีชาวคณะหนังทุกท่านที่ได้ให้ข้อมูลอันเป็นสาระสำคัญยิ่งแก่ผู้วิจัย จนบังเกิดเป็นปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ขึ้นมาได้

ขอขอบคุณคณะอาจารย์ในภาควิชาศิลปกรรมทุกท่านและลูกศิษย์ทุกๆคนที่ได้ให้กำลังใจในการปฏิบัติงาน ขอขอบคุณพี่รสวรรณ พี่ปาริชาต น้องบัญชา คำฝอย คุณพ่อดำรง คุณแม่กาญจนาและคุณประเสริฐ บุญเอื้อที่ให้ความช่วยเหลือทุกๆด้าน

เหนือสิ่งอื่นใดผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบุพการี ขอมอบเป็นกตัญญูกตเวทีต่อคุณพ่อละเอียด คำฝอย และคุณแม่จินตนา คำฝอยที่รักเคารพเหนือสิ่งอื่นใด ทำให้ผู้วิจัยเกิดสติปัญญาจนประสบความสำเร็จในครั้งนี้

ปาหนัน คำฝอย

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย	7
	ความสำคัญของการศึกษาวิจัย	7
	ขอบเขตของการศึกษาวิจัย	7
	ข้อตกลงเบื้องต้น	8
	นิยามศัพท์เฉพาะ	9
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	12
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม	12
	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับหนังตะลุง	16
	เอกสารและที่เกี่ยวกับทฤษฎีวิเคราะห์เพลง	20
3	วิธีดำเนินการวิจัย	23
	การศึกษาวิจัยและขอบเขตการศึกษาวิจัย	23
	วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม	24
	อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล	24
	การจัดทำข้อมูล	24
	การวิเคราะห์ข้อมูล	24
	การเสนอข้อมูล	25
4	องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง	26
	องค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง	26
	คณะหนัง	26
	รูปหนัง	28
	เครื่องดนตรี	34
	โรงหนัง	37

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
4(ต่อ)	จอหนัง	40
	อุปกรณ์อื่นๆ	42
	เรื่องและบทที่ใช้แสดง	44
	โอกาส เวลาและสถานที่แสดง	45
	ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง	45
	ตั้งเครื่องเบิกโรง	45
	โหมโรง	46
	ออกรูปฤาษี	46
	ออกรูปพระอิศวร	47
	ออกรูปกาศ (ปรายหน้าบท)	48
	ออกรูปบอกเรื่อง	48
	เกี้ยวจอ	49
	ตั้งเมือง	49
	ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง	50
	ความเชื่อเกี่ยวกับการรับขันหมาก	50
	ความเชื่อเกี่ยวกับการเดินทาง	53
	ความเชื่อเกี่ยวกับการเบิกโรง	53
	ความเชื่อก่อนการแสดง	54
	ความเชื่อขณะทำการแสดงหนังตะลุง	54
5	วิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง	62
	การวิเคราะห์ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง	63
	ทำนองเพลงโหมโรง 1	64
	ทำนองเพลงโหมโรง 2	66
	ทำนองเพลงโหมโรง 3	68
	การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ระเบียบวิธีการแสดง	69
	ทำนองเพลงขึ้นปี่ 1-7	70

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
5(ต่อ)	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 1	73
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 2	75
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3	76
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1	78
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 2	79
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 3	80
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 4	81
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 5	82
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 1	84
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 2	85
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 3	87
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 1	89
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 2	91
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 3	92
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 4	93
	การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง	94
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 1	95
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 2	96
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 3	97
	ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 4	98
	ทำนองเพลงที่ร้องเพื่อความสนุกสนาน	100
6	สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	101
บรรณานุกรม		107

ภาคผนวก

โน้ตสากล..... 109

ภาพประกอบ..... 138

ประวัติย่อผู้วิจัย..... .....:. 153

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

โน้ตเพลงโหมโรง 1 64
โน้ตเพลงโหมโรง 2 66
โน้ตเพลงโหมโรง 3 68
โน้ตเพลงขึ้นปี่ 1-7 70
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 1 73
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 2 75
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3 76
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1 78
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 2 79
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 3 80
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 4 81
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 5 82
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 1 84
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 2 85
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 3 87
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 1 89
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 2 91
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 3 92
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 4 93
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 1 95
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 2 96
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 3 97
โน้ตเพลงสำหรับเชิดรูปประกอบเรื่องราว 4 98

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ชาติไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมเก่าแก่ที่บรรพบุรุษได้สร้างสมไว้เป็นเวลาช้านาน มรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยที่ได้สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันถือว่าเป็นสิ่งสำคัญ เพราะการที่จะศึกษาวิถีชีวิตของสังคมใด กลุ่มชนใด หรือบุคคลใดก็ตาม จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาเรื่องของวัฒนธรรมเป็นเบื้องต้น เพราะว่าวัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ที่สร้างขึ้นมาเพื่อใช้แก้ปัญหาในการดำรงอยู่ และเพื่อตอบสนองความต้องการทางด้านร่างกาย จิตใจ ตลอดจนสังคม มนุษย์ต่างก็มีวัฒนธรรมเป็นของตนและวัฒนธรรมนี้เองเป็นสิ่งที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของกลุ่ม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของภาษา การละเล่น ความเชื่อ ประเพณี ศาสนา ศิลปะเป็นต้น

การละเล่นพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ชาวบ้านสมัยก่อนสร้างสรรค์ขึ้นจากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมแต่ละท้องถิ่น สังคม สืบทอด ปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมตามสภาพแวดล้อม วิธีการสืบทอด อาศัยการบอกเล่า จดจำ เลียนแบบ รู้แบบซึมซับ และรับความพึงพอใจ การละเล่นพื้นบ้าน จึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตและเป็นจิตใจของชาวบ้าน (อุดม หนูทอง. 2531 : บทนำ) นอกจากนี้ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529 : 165-166) ได้กล่าวถึงการละเล่นดังกล่าวไว้ในทำนองเดียวกันว่า การละเล่นพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อันเนื่องมาแต่อิทธิพลของสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจและสังคม สอดสัมพันธ์กับความเป็นจริงของวิธีการดำรงชีวิตอย่างชาวบ้านที่เรียบง่าย การละเล่นพื้นเมืองส่วนใหญ่เป็นการสื่อบันเทิงผ่านการดูและการฟัง ควบคู่กันไป

การละเล่นพื้นบ้านเป็นสื่อพื้นบ้านที่สะท้อนให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน โดยทั่วไปชาวบ้านในเขตชนบทจะมีความสามัคคีผูกพันรักใคร่ช่วยเหลือ เกื้อกูลกันเมื่อยามทุกข์ยาก และเมื่อยามว่างจากงานก็จะคิดการละเล่นเพื่อความสนุกสนานร่วมกัน การละเล่นพื้นบ้านจึงทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี

การดำรงชีวิตของชาวบ้านผูกพันอยู่กับความเชื่อและความศรัทธาในศาสนาชาวบ้านได้พยายามสร้างศิลปะการละเล่นพื้นบ้านเพื่อสนองความต้องการทางด้านจิตใจ บางครั้งนิยมบนบานสิ่งเหนือธรรมชาติเพราะมีความเชื่อเรื่องผีสางเทวดา จึงมีการใช้การละเล่นพื้นบ้านเป็นสิ่งแก้บนทางหนึ่งด้วย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่มีมาแต่โบราณ การละเล่นพื้นบ้านโดยทั่วไปจึงมักจะมีคติความเชื่อและการอบรมสั่งสอนจริยธรรมสอดแทรกอยู่ด้วย

กิจกรรมการละเล่นพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นต่างๆ เกิดขึ้นจากปัจจัยหลายประการดังที่ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2528 : 4-6)ได้กล่าวถึงมูลเหตุที่เกิดการละเล่นพื้นบ้านได้ดังนี้

1. มีขึ้นเพื่อความสนุกเพลิดเพลิน เนื่องจากต้องการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยตรากตรำอันเกิดจากการทำงาน

2. มีขึ้นเพื่อการเฉลิมฉลองในส่วนบุคคลหรือส่วนรวม เกิดขึ้นเพราะความยินดีที่ในบุคคลหรือสังคมประสบความสำเร็จ

3. มีขึ้นเป็นพุทธบูชาในงานบุญงานกุศลอันเนื่องมาจากการศรัทธาต่อศาสนา

4. มีขึ้นเพื่อบวงสรวงผีสางเทวดา เพราะเชื่อว่าสิ่งเหนือธรรมชาติอาจบันดาลให้คุณและโทษแก่มนุษย์

นอกจากนี้ อมรา กล่ำเจริญ (2524 : 171) ได้จำแนกประเภทของการละเล่นพื้นบ้านไว้ 2 ประเด็นดังนี้

1. การละเล่นพื้นบ้านในรูปแบบของ **"เพลงพื้นเมือง"** เพลงพื้นเมืองหมายถึง เพลงของชาวบ้านในท้องถิ่นซึ่งแต่ละท้องถิ่น มีการประดิษฐ์แบบแผนการร้องเพลงของตนไปตามความนิยมและสำเนียงภาษาพูดที่เพี้ยนแปร่งแตกต่างกัน เพลงพื้นเมืองเล่นในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ เช่นงานประเพณีชักพระเป็นต้น ลักษณะเพลงพื้นบ้านเป็นเรื่องราวทำนองง่ายๆ เนื้อหาของเพลงออกมาในรูปและการเกี้ยวพาราสีมีการด้นกลอนสด แยกแยะการร้องไปต่างๆนานาเช่น ลักหาพาหนี ชิงชู้ ตีหมากผัว

2. การละเล่นพื้นบ้านในรูปแบบของ **"การแสดงพื้นเมือง"** การแสดงพื้นเมืองหมายถึงการแสดงในรูปแบบการรำพื้นเมืองเช่น ฟ้อนเทียน รำกลองยาว เซิ้งกระติ๊บ มโนราห์และหนังตะลุงเป็นต้น

ภาคใต้ของประเทศไทยเป็นแหล่งหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานและเป็นแหล่งที่มีมรดกวัฒนธรรมหลากหลาย "การละเล่น" เป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่โดดเด่นอย่างหนึ่งในภูมิภาคนี้ โดยมีการละเล่นพื้นบ้านหลายชนิด การละเล่นบางชนิดมีประวัติมานานและเป็นที่นิยมกันกว้างขวางมาก บางชนิดนิยมกันมากในเฉพาะบางพื้นที่ ในบรรดาการละเล่นพื้นบ้านต่างๆ ของภาคใต้นั้น "หนังตะลุง" เป็นการละเล่นอย่างหนึ่งที่ชาวภาคใต้นิยมกันแพร่หลายมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้น หนังตะลุงจึงเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของภูมิภาคนี้ และเมื่อเอ่ยถึงหนังตะลุงคนทั่วไปก็จะนึกถึงภาคใต้ ดังที่ พรศักดิ์ พรหมแก้ว (2528 : 30) ได้กล่าวไว้ว่า "เมื่อเอ่ยถึง" "หนังตะลุง" คนทั่วไปจะนึกถึงภาคใต้ทันที ทั้งนี้เพราะหนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่สำคัญยิ่งของชาวภาคใต้ซึ่งมีมาช้านานและเป็นที่ยอมรับกันแพร่หลายในภูมิภาคนี้มาแต่อดีตถึงปัจจุบัน" และ ชวน เพชรแก้ว (2533: คำนำ) ก็ได้กล่าวถึงหนังตะลุงไว้ในทำนองเดียวกันว่า หนังตะลุงเป็นศิลป การแสดงซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในภาคใต้ เกือบจะเรียกได้ว่า เป็นสัญลักษณ์เด่นของวัฒนธรรมไทยภาคใต้อย่างหนึ่ง ซึ่งหนังตะลุงมักจะได้ยินควบคู่กับโนราและเพลงบอกเสมอสำหรับในปัจจุบันนี้เกือบจะกล่าวได้ว่าศิลปะการ

แสดงของชาวภาคใต้ยังคงแพร่หลาย และเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในหมู่ชาวบ้านชาวเมืองภาคใต้แทบทุกจังหวัดคือหนังตะลุง จังหวัดภาคใต้โดยเฉพาะจังหวัดนครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี สงขลา ตรัง พัทลุง และชุมพร ยังคงพบเห็นค่อนข้างสูงว่าการแสดงชนิดนี้ผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตของชาวบ้านอย่างเห็นได้ชัด (ชวน เพชรแก้ว. 2526 : 1)

จากความคิดเห็นของนักวิชาการหลายท่านดังกล่าว จะเห็นได้ว่า **"หนังตะลุง"** เป็นการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ที่มีการสืบทอดกันมาช้านาน และยังคงเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในหมู่ชาวบ้าน ชาวเมืองภาคใต้แทบทุกจังหวัดมาจนถึงปัจจุบัน จนเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่าหนังตะลุงเป็นการละเล่นที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของชาวภาคใต้ โดยเฉพาะจังหวัดนครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี สงขลา ตรัง พัทลุง และชุมพร ยังคงพบเห็นค่อนข้างสูงว่าการแสดงชนิดนี้ผูกพันธ์อยู่กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน กล่าวคือเมื่อมีกิจกรรมต่าง ๆ ไม่ว่าในระดับหมู่บ้าน ตำบล อำเภอหรือ จังหวัด ก็มักจะมีหนังตะลุงมาแสดงอยู่เสมออย่างเห็นได้ชัดเจน

หนังตะลุง เป็นการแสดงออกและเป็นการสื่อสารที่สำคัญยิ่งระหว่างชาวบ้านกับรัฐบาล ในอดีตสังคมไทยเป็นสังคมที่ไม่มีการใช้ตัวหนังสือและในปัจจุบันซึ่งแม้ยังคงเป็นอย่างนั้นอยู่เป็นส่วนใหญ่ การแสดงออกทางมุขปาฐะของหนังตะลุงจึงเป็นสื่อที่มีความหมายเป็นพิเศษทั้งอดีตและปัจจุบัน

หน้าที่อีกด้านหนึ่งของหนังตะลุงคือการถ่ายทอดความคิดและค่านิยมทางวัฒนธรรม (เฉลิมเผ่า กออนันตกุล. 2525: 1-2) นอกจากนี้ บุญธรรม เทิดเกียรติชาติ(2522:11) ก็ได้กล่าวถึงบทบาทของหนังตะลุงไว้สอดคล้องกันว่า

หนังตะลุงเป็นสื่อมวลชนที่มีอิทธิพลที่สุดในภาคใต้ โดยเฉพาะในจังหวัดพัทลุง ตรัง สงขลา กระบี่ นครศรีธรรมราช ชุมพร สุราษฎร์ธานี และสตูล ส่วนในจังหวัดอื่นๆนั้นหนังตะลุงจะมีอิทธิพลในบางสถานที่และกับบุคคลบางกลุ่ม คือสถานที่ใดที่มีคนช่างพูดช่างวิจารณ์เป็นผู้นำคนอื่นๆ สถานที่เหล่านั้นจะได้รับอิทธิพลจากหนังตะลุงมาก ประชาชนในภาคใต้มีความเชื่อถือและชื่นชอบหนังตะลุงมากกว่าสื่อมวลชนอื่นๆ และยอมรับว่านายหนังตะลุงเป็นทั้งนักปราชญ์ นักการเมือง และนักการศึกษาของท้องถิ่น ... หนังตะลุงเกือบทุกคณะจะพยายามแสดงหนังตะลุงให้เป็นศิลปะที่สะท้อนปัญหาของท้องถิ่นมากขึ้น

บทบาทของหนังตะลุงที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้นพบว่ามีด้วยกันหลายด้านเช่น มีบทบาทให้ความบันเทิงด้านคติธรรม จริยธรรม พัฒนาการศึกษาและด้านต่างๆ ทั้งนี้บทวรรณกรรมหนังตะลุงจะเป็นข้อมูลที่รวมเรื่องราวของชีวิตและสังคม เพราะวรรณกรรมเป็นผลิตผลทางความคิดและประสบการณ์ของนายหนังทั้งชีวิตที่ได้สะสมมา การแสดงความสามารถของนายหนังออกมาเป็นวรรณกรรมจึงได้สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต ประเพณี ความเชื่อ ค่านิยม จริยธรรมต่างๆ ดนตรี ศิลปะการประพันธ์ การใช้ภาษา และสภาพทางสังคมของกลุ่มชนหนึ่งในยุคสมัยที่วรรณกรรมนั้นๆ เกิดขึ้นจริง สังคมเป็นแหล่งให้กำเนิดวรรณกรรม และวรรณกรรมเองก็เป็นกระจกเงาสะท้อนภาพให้เห็น

ความเป็นอยู่ของสังคมนั้นๆ เท่ากับว่าวรรณกรรมเป็นผู้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับสภาพของสังคมจึงเปรียบเสมือนว่า วรรณกรรมเป็น **"ภาพยนตร์เฉพาะกิจ"** ซึ่งสามารถศึกษาสภาพสังคมนั้นๆจากวรรณกรรมได้เป็นอย่างดี ผู้ประพันธ์วรรณกรรมจึงมีบทบาทต่อความเป็นจริงของสังคมด้วยเช่นกัน

ดนตรีก็เป็นวัฒนธรรมด้านศิลปะแขนงหนึ่งของหนังตะลุง เพราะสามารถทำให้เกิดความรื่นรมย์ทางสุนทรีย์ ซึ่งมีอารมณ์และทรรศนะของเจ้าของเป็นพื้นฐานและมีเอกลักษณ์ของสังคมปรุงเสริมอยู่ค่อนข้างซับซ้อน แนบเนียน ดังที่อุดม หนูทอง(2531:15-16)กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านเกิดจากอารมณ์และทรรศนะของชาวบ้าน จึงมีลักษณะต่างกับดนตรีที่เป็นงานของศิลปิน กล่าวคือ ดนตรีพื้นบ้านจะมีความง่ายมากกว่าการประดิดประดอย มีสัจจะหรือความซื่อมากกว่าการปรุงแต่ง แต่มีความสอดประสานกับสภาพจริงของวิถีชีวิตในสังคมมากกว่าความฝัน เหตุนี้ดนตรีจึงมีความสำคัญในตัวเอง

ดนตรีและเพลงของคนในภาคใต้มีทำนองไม่มากนัก มีทำนองสูงต่ำประมาณ 3 เสียง เช่น การขับกลอนหนังตะลุง มโนราห์ เพลงบอก ที่มีลักษณะคล้ายบทสวดของพระเวท หรือ บทสวดของพุทธศาสนาในอินเดีย (สงัด ภูเขาทอง. 2537:85-89)

ดนตรีที่ใช้บรรเลงในหนังตะลุง ทำหน้าที่บรรเลงโหมโรง ประกอบบทร้อง เป็นฉากเชื่อมในการดำเนินเรื่อง และทำหน้าที่บอกอารมณ์ของตัวละคร วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบเรียกว่า ปี่พาทย์ชาตรี หรือปี่พาทย์เครื่องห้าชนิดเบา ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 6 ชนิด คือปี่ ทับ กรับ โหม่ง ฉิ่ง กลองตุ๊ก (ใช้ทนแทนได้) ในวงดนตรี "ทับ"เป็นเครื่องตีประเภทเครื่องกำกับจังหวะและทำนองที่สำคัญที่สุดในวง กระสวนจังหวะของทับมีชื่อเรียก และมีขั้นตอนของการใช้ที่ถือเป็นแบบแผนที่เรียกว่าเพลงทับ (ณรงค์ชัย ปิฎรัชต์. 2533:87-88)

เครื่องดนตรีภาคใต้มีแต่เครื่องตีเป็นส่วนใหญ่ ส่วนเครื่องเป่าคงเข้ามาทีหลังโดยเฉพาะปี่ แม้ตอนหลังจะเป็นส่วนสำคัญของดนตรีที่ประกอบการละเล่นหนังตะลุงก็ตาม อันนี้เชื่อว่าได้รับอิทธิพลไปจากภาคกลาง เพื่อช่วยเสริมจังหวะก่อน แล้วช่วยเดินทำนองในภายหลัง ที่กล่าวเช่นนี้เพราะพิจารณาจากเพลงโหมโรง และเพลงอื่นๆของหนังตะลุงและโนราแล้ว พบว่าโบราณจริงๆล้วนใช้แต่เพลงทับ คือเอาจังหวะทับเป็นเอกทั้งสิ้น เพิ่งมีเพลงปี่เข้ามาในยุคหลังประมาณ 50-60 ปี มานี่เอง และยังไม่พบเพลงปี่ที่เป็นทำนองของภาคใต้โดยเฉพาะเลย(อุดม หนูทอง. 2531:1-4)

เนื่องจากดนตรีเป็นสิ่งที่ยอมรับกันทั่วไปแล้วว่าเป็นสากล เพราะอยู่ในสังคมของมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา ดังที่นักมานุษยวิทยามองดนตรีในลักษณะที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม ดนตรีคือผลผลิตของพฤติกรรมในด้านความนึกคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์ และพฤติกรรมในด้านความนึกคิดที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมานั้น ก็เป็นสิ่งที่เนื่องมาจากแนวคิดที่เกิดมาจากสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมในสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ ด้วยเหตุนี้การศึกษาและการทำความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีจึงเป็นเรื่องที่สัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของมุนษย์(ศรีศักร วัลลิโภดม. 2535:1)

การศึกษาเรื่องของดนตรีจึงเป็นการศึกษาเพื่อแสวงหาความเข้าใจในเรื่องระบบเสียง โครงสร้าง และรูปแบบของดนตรีไทยโดยทั่วไป (จรินทร์ เทพสงเคราะห์. 2540 : 1) เพราะปัญหาที่น่าเป็นห่วงคือ ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงที่กำลังพัฒนาไปอย่างรวดเร็วโดยหันไปนิยมใช้เครื่องดนตรีสากลและทิ้งดนตรีเดิม ทั้งนี้เพราะ ความนิยมของใหม่ของอารยธรรมตะวันตกเข้ามาครอบงำโดยไม่รู้ตัว ประกอบกับความจำเป็นที่จะต้องใช้เครื่องดนตรีสากลเพื่อดึงดูดความนิยมชมชอบจากผู้ชม และเพื่อความอยู่รอดของคณะตัวเอง ซึ่งอุดม หนูทองได้แสดงทรรศนะไว้ว่า ถ้ามองอย่างผิวเผินจะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีสากลบางชนิดไปกันได้กับการแสดงหนังตะลุง แต่ถ้าพิจารณาอย่างละเอียดแล้วจะพบว่าขัดกับบรรยากาศของศิลปะประเภทนี้เป็นอย่างมาก ซ้ำร้ายยังดึงให้ลีลาการเชิดหนังตะลุงเปลี่ยนไปในทางที่แข็ง ทำลายคุณลักษณะบางประการของการเชิดรูป เดินรูป และการขับบทของหนังตะลุง เรียกว่าเสียรสโดยไม่รู้สึกตัว(อุดม หนูทอง. 2531:8)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าดนตรีหนังตะลุงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางภาคใต้เป็นสิ่งที่ควรให้ความสำคัญและน่าสนใจศึกษาค้นคว้า โดยจะศึกษาในด้านสังคมและวัฒนธรรม พร้อมทั้งศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบ รูปแบบของบทเพลง เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาและอนุรักษ์ดนตรีหนังตะลุงให้คงอยู่ต่อไป

ทั้งนี้ในการศึกษาดนตรีหนังตะลุง จำเป็นต้องอาศัยศิลปินผู้มีความรู้ความสามารถ และมีความเชี่ยวชาญในอาชีพนายหนังเป็นสำคัญ ในช่วงศตวรรษที่ผ่านมามีศิลปินหนังตะลุงเกิดขึ้นมากมาย ล้วนได้แสดงอัจฉริยภาพ มีจุดเด่นและจุดยืนเป็นเอกลักษณ์ของตน ในบรรดาศิลปินหนังตะลุงเหล่านั้น **"หนังนครินทร์ ชาทอง"**เป็นนายหนังตะลุงคนหนึ่ง ที่ได้รับความนิยมชมชอบและมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในบรรดานายหนังด้วยกัน

การแสดงหนังตะลุงจะต้องมีผู้นำ คือนายหนังเป็นผู้เชิดรูปหรือเชิดตัวหนัง ขับบทกลอน พากย์บทเจรจาเดินเรื่อง สอดแทรกคติข้อคิด มุขตลกต่าง ๆ รวมทั้งชี้แนะสังคมไปในทางที่ถูกที่ควรจำเป็นต้องอาศัยนายหนังที่มีความสามารถเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้จะมีผลต่อการยอมรับของผู้ชม ความมีชื่อเสียงของหมู่คณะ ความสามารถ อัจฉริยะภาพของนายหนัง จึงเป็นสิ่งที่น่าศึกษาโดยเฉพาะในกรณีศึกษาคณะนครินทร์ ชาทอง ในจังหวัดสงขลา ซึ่งมีอาชีพแสดงหนังตะลุงมานานเป็นเวลากว่า 30 ปี แรกเริ่มเล่นหนังตะลุงกับหนังกั้น ทองหล่อ เป็นครูคนแรก เพราะนิยมชมชอบการแสดงของหนังกั้น ซึ่งมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับกันในขณะนั้น หนังกั้น เริ่มทำการแสดงหนังมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2471 สมัย ร. 7 แสดงติดต่อกันมาถึงสมัย ร. 9 จนในที่สุดได้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดงพื้นบ้าน นอกจากนั้นหนังนครินทร์ ยังเป็นศิษย์เอกของพระครูเทพมุณี เจ้าคณะจังหวัดสงขลาที่คอยให้การอบรบสั่งสอนในการขับบทกลอนตลอดจนสอดแทรกคติธรรม จริยธรรมที่ดีงามในการเป็นนายหนังมืออาชีพว่าควรจะเผยแพร่สิ่งที่ดีให้กับผู้รับชมรับฟัง ตลอดจนแนวทางการประพฤติให้เป็นที่น่านิยมชมชอบอยู่ในศีลธรรมอันดีงามจนเป็นที่ยอมรับในชั้นแนวหน้าของวงการหนังตะลุง พ่วง บุษรารัตน์ (2540:26)กล่าวว่า

หนังสมัยรัชกาลที่ 9 เป็นยุคปัจจุบัน มีหนังไม่น้อยกว่า 500 คณะ ที่มากที่สุดคือจังหวัดนครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง ตรัง หนังที่มีชื่อเสียงมากได้แก่ หนังพร้อมใหญ่ หนังพร้อมน้อย หนังรุ่งฟ้า หนังแคล้วเสียงทอง หนังฉิ้นธรรมโฆษ หนังเชย หนังละมุล *หนังนครินทร์* หนังจุลี้ หนังประเคียง หนังเดี้ยม หนังเคล้าน้อย หนังกิ้มเหนียว หนังสำเนียง หนังปล้องลูกหมี หนังอาจารย์ณรงค์ หนังอาจารย์บุญธรรม หนังคลิ้งฯลฯ

นายนครินทร์ ชาทอง จบการศึกษาระดับปริญญาโท ศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (จังหวัดสงขลา) ปี 2539 ในปัจจุบันมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (จังหวัดสงขลา) ได้แยกตัวออกมาและเปลี่ยนชื่อเป็นมหาวิทยาลัยทักษิณ ในปี 2540 ประวัติการทำงานในฐานะเป็นผู้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมไทยสาขาศิลปการแสดงหนังตะลุง จนมีชื่อเสียง เป็นนายหนังตะลุงระดับแนวหน้าในจังหวัดสงขลา ได้สร้างผลงานมากมายอันได้แก่

- ผู้ริเริ่มก่อตั้งชมรมหนังตะลุงแห่งจังหวัดสงขลา และได้รับการคัดเลือกให้ดำรงตำแหน่งประธานชมรมฯ มาทุกสมัยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 มาจนถึงปัจจุบัน มีสมาชิกชมรมฯ ผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย จำนวน 214 คณะ เป็นผู้สืบทอดวิชาหนังตะลุงให้กับศิษย์จำนวนทั้งสิ้น 25 คณะ (พ.ศ. 2541)
- ได้รับเกียรติให้แสดงถวายหน้าพระที่นั่งต่อพระพักตร์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2543
- ฟื้นฟูวัฒนธรรมประเพณีชักพระ ขับเพลงยาวโต้ตอบระหว่างชายหญิงเป็นประจำทุกปี เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา
- ใช้สื่อพื้นบ้านแสดงหนังตะลุง เผยแพร่งานประชาสัมพันธ์หน่วยงานของรัฐ และเป็นวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิ เป็นผู้สาธิตการแสดงหนังตะลุงให้กับหน่วยงานต่าง ๆ
- เป็นผู้หนึ่งในโครงการขอพระราชทานเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดงพื้นบ้าน และขอพระราชทานปริญญาบัตรศิลปศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ ให้กับนายหนัง กั้น ทองหล่อ จนเป็นผลสำเร็จ
- ได้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงปี 2539
- คิดเค้าโครงเรื่องหนังตะลุงเอง จำนวน 22 เรื่อง (ปี 2541)
- เขียนปริญญานิพนธ์เรื่องศิลปะการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา 1 เล่ม
- เขียนกลอนมุทิตาคารวะ ฉลองภาพปั้นชาดก 2 เรื่อง ของพระเทพมุณี เจ้าคณะจังหวัดสงขลา ณ วัดโคกสมานคุณ พระอารามหลวง
- ได้รับพิจารณาให้เป็นข้าราชการดีเด่นจากกระทรวงศึกษาธิการ

ปัจจุบันมีผู้มาสมัครเป็นลูกศิษย์อยู่เสมอ และมีความยินดีรับผิดชอบในหน้าที่ด้วยความเต็มใจ ได้ใช้ความรู้ความสามารถจากประสบการณ์ ต่อสู้ สร้างงานในการสืบสานวัฒนธรรมมาตลอดโดยมิ

ได้หวังประโยชน์ให้กับตนเอง งานที่คาดหวังที่ส่งผลในอนาคตคือ ทายาทศิลปิน ซึ่งมาจากจิตสำนึกและวิญญาณ รวมกับวิสัยทัศน์ ที่ไม่หลงกระแสวัฒนธรรมต่างแดน ที่ผสมผสานจนครอบงำวัฒนธรรมไทย

ในปัจจุบันหน่วยงานราชการหลายหน่วยงานได้ใช้หนังตะลุงคณะนครินทร์ ชาทองเป็นสื่อพื้นบ้านในการเผยแพร่และสนับสนุนโยบายการดำเนินงานของรัฐบาลในด้านต่างๆ เช่น การเกษตร การศึกษา การสาธารณสุข และเผยแพร่นโยบายการพัฒนาประเทศในโครงการพิเศษต่างๆ ด้วยเหตุที่หนังตะลุงซึ่งเป็นการละเล่นที่สามารถบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ และเป็นมหรสพอันโด่งดังได้รับความนิยมจากประชาชนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังสามารถปรับเปลี่ยนและพัฒนาเนื้อหาบทกลอนเพื่อรับใช้สังคมได้เป็นอย่างดี จึงทำให้มีบทบาทและอิทธิพลแผ่ขยายเข้าไปสู่วิถีชีวิตของสังคมดังกล่าว การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะศึกษาประเด็นเกี่ยวกับเพลงหนังตะลุง และบทบาทของหนังตะลุงที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของหนังนครินทร์ ชาทอง ที่มีบทบาทต่อการอนุรักษ์ ถ่ายทอด สืบสาน ทำนุบำรุง พัฒนา ศิลปะการแสดงหนังตะลุงซึ่งเป็นสื่อสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง อันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัย คณะหนังตะลุงต่าง ๆ และผู้ที่สนใจตลอดจนสามารถนำข้อมูลไปเป็นแบบอย่างและพัฒนาเพื่อยังประโยชน์ต่อตัวเองและสังคมได้ในทิศทางที่ถูกต้องดีงามต่อไป

ความมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาถึงองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงคณะ นครินทร์ ชาทอง
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง
3. เพื่อบันทึกโน้ตเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงเป็นโน้ตสากล

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. ได้ทราบและเข้าใจ ถึงองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ในการแสดงหนังตะลุง อันได้แก่คณะหนังตะลุง เครื่องดนตรี โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง รูปหนัง พิธีกรรม โอกาสที่เล่นหรือแสดงเป็นต้น
2. ได้เข้าใจถึงบทบาท โครงสร้าง และองค์ประกอบของบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง
3. เพื่ออนุรักษ์ทำนองเพลงไว้มิให้สูญหาย

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาค้นคว้าในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

1. **ขอบเขตด้านข้อมูล**
   1.1 คณะหนังตะลุงที่ทำการศึกษาคือคณะนครินทร์ ชาทอง
   1.2 ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง
   1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับแนวทางวิเคราะห์เพลง
2. **ขอบเขตด้านเนื้อหา งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาการแสดงหนังตะลุงในประเด็นต่อไปนี้**
   2.1 ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงดังนี้
      2.1.1 คณะหนังตะลุง
      2.1.2 เครื่องดนตรี
      2.1.3 โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง
      2.1.4 รูปหนัง
      2.1.5 พิธีกรรมและขนบนิยม
      2.1.6 โอกาสที่เล่นหรือแสดง
   2.2 ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง
      2.2.1 ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง
      2.2.2 ทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง
      2.2.3 ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่องราว

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การศึกษาวิเคราะห์ มุ่งเน้นเฉพาะแบบแผนการแสดงหนังตะลุงคณะนครินทร์ ชาทอง เท่านั้น
2. ในการวิเคราะห์เพลงจะบันทึกเป็นโน้ตเพลงไทย
3. โน้ตสากลจะบันทึกลงในภาคผนวก

นิยามศัพท์เฉพาะ

นายหนัง **หมายถึง** ผู้แสดงหนังตะลุง เป็นผู้ที่มีความสามารถในการเชิดตัวหนังได้เป็นอย่างดี และคนหมู่มากในคณะได้ยกย่องให้เกียรติว่าเป็นนายของหนัง และเรียกกันง่าย ๆ ว่า **" นายหนัง"** มาจนถึงทุกวันนี้

ครูหมอหนัง **หมายถึง** วิญญาณของนายหนังตะลุงรุ่นแรกเริ่ม เป็นที่สักการะบูชาอย่างสูงของนายหนังตะลุงทั่วไป ซึ่งยังคงเป็นห่วงลูกหลานที่แสดงหนังตะลุง จึงคอยดูแลช่วยเหลือป้องกันอันตราย ดลจิตดลใจให้ด้นบทกลอนได้คล่องไม่ติดขัด

เสียงเข้าโหม่ง **หมายถึง** การใช้เสียงอย่างเป็นระบบ ใช้วิธีการเอื้อนเสียง คลอไปกับเสียงโหม่งได้สนิทกลมกลืนตอนขับบทกลอน ฟังไพเราะ รื่นหูเป็นที่นิยมของคนดูทั่วไป

การผูกเรื่อง **หมายถึง** การประพันธ์เรื่องที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง

การขับบท **หมายถึง** การที่นายหนังตะลุงร้องบทกลอนด้วยทำนองเสนาะ อันเป็นแบบอย่างจำเพาะของหนังตะลุง โดยให้เข้ากับจังหวะของดนตรีหนังตะลุง

ลูกคู่ **หมายถึง** ผู้ประโคมดนตรีประกอบการแสดง คณะหนังโรงหนึ่งมี 6-8 คน รับผิดชอบถืออุปกรณ์ต่างๆ ประโคมดนตรีตามความถนัดของตน

ขันหมาก **หมายถึง** เครื่องบอกให้นายหนังทราบว่า มารับหนัง หรือมาว่าจ้างไปทำการแสดง โดยนำหมากพลูใส่ขันยื่นให้นายหนัง ยอกวันเวลาและสถานที่ ถ้านายหนังรับไว้เรียกว่ารับขันหมาก หากมีผู้มารับไว้ก่อนแล้ว วันเวลาตรงกัน นายหนังบอกว่าติดขันหมาก รับขันหมากไว้แล้ว ถ้าเกิดเหตุสุดวิสัยไปแสดงไม่ได้ เช่นล้มป่วยลง ต้องให้คนนำขันหมากที่รับไว้ไปมอบให้แก่ผู้รับ เรียกว่าคืนขันหมาก

ราด **หมายถึง** เงินค่าว่าจ้างไปแสดงหนังตะลุง ในสมัยก่อนคืนละ 9 บาท 12 บาท 15 บาท ในปัจจุบันคืนละ 6,000 – 10,000บาท ถ้าผู้ว่าจ้างไม่ให้ตามตกลง เรียกว่าบิดราด

ยกเครื่อง **หมายถึง** การเตรียมลูกคู่ เครื่องประโคมดนตรีให้พร้อมก่อนออกเดินทาง มีการประโคมดนตรี 1 เพลง

ตั้งเครื่อง **หมายถึง** เมื่อไปถึงสถานที่แสดง มีผู้รับขันหมากแล้ว คณะหนังขึ้นโรง ประโคมดนตรี 1 เพลง นอกจากตรวจดูความพร้อมแล้ว เสียงกลองและโหม่งดังไปไกล เป็นการโฆษณาให้ผู้คนมาชม

แก้แผงหรือแตกแผง **หมายถึง** การทำหน้าที่ของคนถือแผงวางรูปเป็นระเบียบ ฤาษี พระอิศวร ปักหัวหยวก รูปตลกสำคัญปักปลายหยวกไม่ให้เกิดเงาขึ้นบนจอ รูปพระอินทร์เหน็บหลังคา รูปพระ รูปนางปักกับหยวกทางด้านขวา รูปสัตว์ปักกับหยวกทางด้านซ้าย ใน

ปัจจุบันใช้เชือกขึงระหว่างฝา 2 ด้าน ห่างจากจอประมาณ 1.5 เมตร ใช้ส่วนบนสุดของมือรูปแขวนกับเชือกเป็นแถว สะดวกในการหยิบใช้

เบิกโรง **หมายถึง** การประกอบพิธีกรรมบูชาครู มีอาหารหวาน คาวเหล้า บรรจุถ้วยเล็กๆใส่รวมกันในถาด เรียกว่าที่ 12 นอกนั้นมีผ้าขาว 1 ผืน หมากพลู 9 คำ เทียน 9 เล่ม นายหนังหรือหมอประจำโรง ทำหน้าที่ เบิกโรง ตั้งนโม 3 จบตั้งสัคเคชุมนุมเทวดาไหว้สวัสดี รำลึกถึงครูบาอาจารย์ปักเทียนที่ทับ กลอง โหม่ง ปาหมากเข้าในทับ นายหนังเคาะทับเบาๆ เป็นจบพิธีเบิกโรง

ลงโรง **หมายถึง** การโหมโรงก่อนการแสดง หลังเบิกโรงเป็นที่เรียบร้อยแล้ว เริ่มด้วยตีกลองตามด้วยโหม่ง ฉิ่ง ปี่ ทับ ปี่จะเป่าเพลงพัดชา ตามด้วยเพลงไทยเดิม ทับนำจังหวะเครื่องดนตรีหนังสามารถยักย้ายให้เร็วหรือช้าได้ ในอดีตลงโรง 12 เพลง เชิด 3 ครั้ง ครั้งที่ 3 ออกรูปฤาษี

ออกรูปหรือชักรูป **หมายถึง** การเชิดรูปทับกับจอ ตามอิริยาบทของรูปหรือตัวละครแต่ละตัวมีเชิดรูปเดิน เหาะ รบ แปลงกาย ร่ายมนต์ โศกเศร้า คร่ำครวญ

ไม้ตับ **หมายถึง** ไม้หนีบรูปหนังให้ทรงตัวอยู่ได้ โคนไม้ตับใหญ่กว่าส่วนปลาย มีความยาวห่างจากตีนรูปประมาณ 7 นิ้ว ปลายแหลมสำหรับปักรูปบนหยวกกล้วย ไม้ตับทำด้วยไม้ไผ่

ไม้มือรูป **หมายถึง** ไม้ทำด้วยไม้ไผ่ เกลากลมขนาดโตกว่าหัวไม้ขีดไฟ ยาวประมาณ 12-14 นิ้ว ปลายข้างหนึ่งขอดให้กิ่ว เพื่อผูกเชือกหนังร้อยกับมือรูป บังคับให้มือเคลื่อนไหวได้

รูปกาก **หมายถึง** รูปตลกต่างๆพูดจาหรือแสดงท่าทางขบขันเอาเนื้อหาสาระไม่ได้ คนพูดจาเหลวไหล สำนวนชาวบ้านเรียกว่า “ออกกาก”

รูปนุด **หมายถึง** รูปมนุษย์ผู้ชายที่คู่กับรูปนางที่เป็นมนุษย์ผู้หญิง ที่นำมาเชิดเป็นตัวพระเอก พระรอง นางเอก นางรอง

กินรูป **หมายถึง** นายหนังพากย์และเชิดรูปนั้น เข้ากับนิสัยของตัวละครได้ดี ทั้งสำเนียงและท่าทาง ทำให้การเชิดมีชีวิตชีวาเหมือนคนจริงๆ

ผูกดวงใจ **หมายถึง** ใช้มีดครูแทงหยวกเป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว ลึกประมาณนิ้วครึ่ง ฝังหมาก 1 คำ ปิดหยวกตามรูปเดิม ปลายนิ้วมือกดลงตรงรอยหยวก บริกรรมคาถาผูกดวงใจคนดู 3 จบ “ อิตถีโย ปุรุสโส ตะรุโณ โรตันตัง จาระตัง เร เรรัง เอหิ อะคัตฉายะ อะคัตฉาหิ”

ผูกขี้ผูกเยี่ยว **หมายถึง** ป้องกันมิให้ถ่ายอุจจาระ และปัสสาวะในขณะที่แสดง คาถาว่า “โอมปิดทวารังทั้งเก้า น้ำไม่ให้เข้าลมไม่ให้ออก”

ตัดเหมฺรย **หมายถึง** การแก้บน เหมฺรยเป็นข้อตกลงที่ให้ไว้กับสิ่งที่เร้นลับ เมื่อบรรลุเป้าประสงค์ นำหนังตะลุงมาแสดงตัดเหมฺรย ห่อเหมรยที่บรรจุหมากพลูมอบให้แก่นายหนัง นายหนังถือเทียนตัดห่อเหมฺรยด้วยมีดครู บริกรรมคาถาตัดเหมฺรยว่า "พุทธัง ปัจจักขามิ เดนิพะวัง อิมังเรถะ ตัสสะธัมมัง ปัจจักขามิ เดนิพะวัง อิมังเรถะตัสสะ สังฆัง ปัจจักขามิ เดหิพะวัง อิมังเรฺะ ตัสสะ" เจ้าภาพจุดเทียนหน้าโรงหนัง ประกาศแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนมีข้อตกลงไว้โดยสมบูรณ์ถูกต้องแล้ว

หลบรูป **หมายถึง** การนำรูปออกจากจอ เมื่อจบตอนนั้น หรือหลบรูปเพื่อเปลี่ยนท่าเชิดใหม่

ขึ้นเครื่อง **หมายถึง** ลูกคู่บรรเลงดนตรีรับเมื่อนายหนังขึ้นบท

ลงเครื่อง **หมายถึง** หยุดเครื่องประโคมดนตรี เมื่อนายหนังรับบทจบลง หรือในขณะเจรจา

เจรจา **หมายถึง** การใช้ภาษาพูดระหว่างตัวละคร เจ้าเมือง นางเมือง ตัวพระ ตัวนาง เจรจาด้วยภาษากลาง รูปกากใช้ภาษาถิ่น

ขึ้นปี่ **หมายถึง** การดำเนินทำนองของปี่ เป็นการบรรเลงเกริ่นนำก่อนที่จะเล่นเพลงต่างๆ มีความยาวตั้งแต่ 1-4 ประโยคมีความอิสระในการตกแต่งทำนอง

หนังผ่า **หมายถึง** นำเอาหนังสัตว์ 1 แผ่น มาแซะออกให้เป็น 2 แผ่น หนังจะมีความบางใสดูสวยงามเมื่อถูกไฟส่องขณะที่ใช้แสดง

นาดรูป **หมายถึง** ศิลปการเชิดรูปให้ออกมาในลักษณะที่ผู้ชมเห็นว่ารูปหนังตะลุงนั้นๆ มีลักษณะท่าทางเหมือนคนจริงๆเดิน หรือเหมือนกับรูปนั้นมีชีวิตจริงและกำลังเดินอยู่ การเชิดรูปเดินนั้นมีลักษณะการเชิดที่ผิดแผกแตกต่างกันออกไปตามลักษณะท่าทางและบุคคลิกของรูปหนังแต่ละตัว

มุก **หมายถึง** เครื่องมือชนิดหนึ่งที่ใช้ในการแกะรูปหนัง ใช้สำหรับตอกหนังให้เป็นรูเล็กๆ เรียงต่อเนื่องกันเพื่อให้เห็นเป็นลายเส้นในตัวรูปหนัง

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาบทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณีศึกษา คณะนครินทร์ ชาทอง ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยขอเสนอตามลำดับดังนี้

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับหนังตะลุง
3. เอกสารที่เกี่ยวกับทฤษฎีวิเคราะห์เพลง

1. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรม

ความหมายของวัฒนธรรม มีผู้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับความหมายวัฒนธรรมไว้มากมายดังนี้

พระยาอนุมานราชธน (2531 : 2) ให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรม ในฐานะของนักมานุษยวิทยาว่า " วัฒนธรรม" หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยอาศัยการเรียนรู้จากกันและสืบต่อเนื่องเป็นความเจริญก้าวหน้า หรืออาจจะกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมเป็นคำสมาส คือการรวมคำ 2 คำ เข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ "วัฒนะ" หมายถึง ความเจริญงอกงามรุ่งเรือง และ "ธรรม" หมายถึงกฎ ระเบียบ ความมีวินัย ซึ่งสอดคล้องกับ สุพัตรา สุภาพ (2536: 99) ได้พยายามที่จะอธิบายถึงความหมายของคำว่าวัฒนธรรมไว้อย่างน่าสนใจว่า "วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นแบบแผนในความคิดและการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างกฎระเบียบ กฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ การจัดระเบียบ ตลอดจนระบบความเชื่อ ค่านิยม ความรู้และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ

นอกจากนี้ยังมีนักวิชาการหลายท่านที่ให้ความหมายคำว่าวัฒนธรรมแตกต่างกันออกไปดังนี้ งามพิศ สัตว์สงวน (2535: 12) กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรม คือ หนทางหรือวิธี การต่าง ๆ ที่มนุษย์ในสังคมต่าง ๆ สร้างขึ้นมาเพื่อแก้ปัญหาพื้นฐาน เพื่อมีชีวิตรอดของมนุษย์และรัชนีกร เศรษโฐ (2531: 119-120) ได้กล่าวไว้ว่าวัฒนธรรมหมายถึง ขนบธรรมเนียมประเพณีวิธีการ และผลงานสร้างสรรค์ต่างๆ ที่เป็นมรดกตกทอดกันมาในสังคมไทยทุกเรื่อง และไม่จำกัดว่าต้องมีกฎหมายกำหนดไว้หรือเป็นกิจกรรมที่ **"เจริญ"** ตามเกณฑ์ของชนชั้นปกครองของสังคมเท่านั้น แต่รวมถึงชาวบ้านด้วย "วัฒนธรรม"ในความหมายนี้เน้นเรื่อง **"อดีต"** และ **"เอกลักษณ์"** ของชาติ

ส่วนอมรา พงศาพิชญ์ (2538:11) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมคือระบบในสังคมมนุษย์ที่มนุษย์สร้างขึ้น มิใช่ระบบที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติตามสัญชาตญาณ ซึ่งสอดคล้องกับสุพิศวงศ์

ธรรมพันทา (2543: 54) กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรม หมายถึง วิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์ที่สมาชิกนับแต่ชั้นบรรพบุรุษเป็นต้น มาร่วมกันสร้างสมอย่างต่อเนื่องจนเห็นเป็นลักษณะเด่นเฉพาะในสังคมมนุษย์นั้น ๆ วัฒนธรรมเป็นสิ่งแสดงอัจฉริยะและคุณค่าของมนุษย์

จากนิยามที่กล่าวไว้เบื้องต้นถึงความหมายของวัฒนธรรม สามารถตีความออกได้หลายประเด็นมีทั้งข้อเหมือนและข้อแตกต่างกัน ทั้งนี้สามารถสรุปความหมายของ "**วัฒนธรรม**"ได้ว่า วัฒนธรรมคือ ศีลธรรม จริยธรรม จรรยาบรรณ ความเจริญรุ่งเรือง การเมืองการปกครอง กฎเกณฑ์ ระเบียบ อันดีงามที่มนุษย์เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นมา แล้วปฏิบัติด้วยความเชื่อถือสืบทอดมาจนถึงในสมัยปัจจุบัน

ความเจริญงอกงามของสังคมได้ถูกแสดงออกมาให้สังคมภายนอกได้รับรู้ ถึงความเป็นเอกภาพต่างๆมากมาย ดังเช่น การแต่งกาย การกิน การนอน ของตนเองด้วยวิธีการภาษา ศาสนาและการละเล่นพื้นบ้านเป็นต้น เพื่อสื่อสะท้อนชี้ให้เห็น หรือเป็นเครื่องมือสื่อให้เห็นคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ของพวกตน การศึกษาวัฒนธรรมด้านการละเล่นจึงเป็นสิ่งสำคัญ ที่ช่วยให้เห็นวัฒนธรรมในแต่ละสังคมได้สะท้อนภาพอันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ปรากฏเด่นชัดในสังคมแต่ละชุมชนหนึ่งๆ

สังคมไทยมีวัฒนธรรมสืบทอดมาช้านาน มีเอกลักษณ์ของตัวเอง และรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ และส่วนที่เป็นฐาน หรือเป็นแก่นมาแต่เดิมของวัฒนธรรมไทยก็คือ วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมจะเกิดขึ้นโดยปราศจากสังคมไม่ได้ ดังที่ รัชนีกร เศรษโฐ (2532 : 7-8)ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างสังคมกับวัฒนธรรมไว้ว่า สังคมย่อมมีอยู่คู่กับวัฒนธรรมเสมอ เพราะเมื่อมีกลุ่มบุคคลในสังคมก็ย่อมต้องมีแบบแผนของการกระทำหรือแบบอย่างการดำเนินชีวิต เรียกว่า "วัฒนธรรม" ที่กลุ่มบุคคลสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการดำรงชีวิตร่วมกันอย่างผสมผสานและถาวร ทั้งสังคมและวัฒนธรรมมักถูกใช้แทนกันได้ เพราะรวมเอาความหมายของกันและกันไว้ ถ้าแยก 2 คำนี้ออกจากกันในเชิงวิเคราะห์ "สังคม" ก็คือ "คน" และ "วัฒนธรรม" ก็คือ "ของ" ที่คนกลุ่มนั้นสร้างหรือกำหนดขึ้น

จากความคิดเห็นของ รัชนีกร เศรษโฐ เบื้องต้น มีความสอดคล้องกับ ประดิษฐ์ มัชฌิมา ซึ่งสนับสนุนความคิดเห็นว่า สังคมต้องมีแบบแผน และแบบแผนก็เกิดจากความคิด ความเชื่อของบุคคลในสังคม ทั้งนี้ได้กล่าวถึงการแบ่งวัฒนธรรมตามแนวนักสังคมวิทยาไว้ 3 ชนิด ได้แก่

1. วัฒนธรรมทางความคิด (Ideas) คือความคิดและความเชื่อถือของบุคคลในสังคม ถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเช่น ความเชื่อถือเกี่ยวกับการเกิด การตาย การทำบุญ หรือเรื่องเกี่ยวกับสวรรค์เป็นต้น

2. วัฒนธรรมทางระเบียบแบบแผน (Norms) คือระเบียบแบบแผนหรือประเพณีที่บุคคลในสังคมควรถือปฏิบัติร่วมกันมา

3. วัฒนธรรมทางวัตถุ (Materials) คือวัตถุสิ่งของหรือเครื่องใช้ต่างๆ ที่มนุษย์คิดประดิษฐ์หรือมีครอบครองเพื่อประโยชน์ของสังคม ได้แก่ เครื่องมือ เครื่องครัว เครื่องเรือน อาหารเป็นต้น (ประดิษฐ์ มัชฌิมา. 2522 : 14-15)

การแบ่งชนิดของวัฒนธรรมที่กล่าวข้างต้น เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวัฒนธรรมของสังคมมนุษย์ จะช่วยให้ทราบว่าทำไมมนุษย์แต่ละสังคมจึงคิดทำและดำรงชีวิตต่างกัน ทั้งนี้เพราะอาศัยข้อเท็จจริงหรือศึกษาจากวัฒนธรรมของมนุษย์ในสังคมนั้น นั่นเอง

ทั้งสังคมและวัฒนธรรมต่างมีลักษณะกึ่งรูปธรรมและนามธรรม ในแง่ที่เป็นรูปธรรม สังคมคือกลุ่มคน ส่วนในแง่ที่เป็นนามธรรม รูปแบบของสังคมคือระบบความสัมพันธ์ที่อยู่เบื้องหลังการกระทำระหว่างกันของบุคคลในสังคม รูปแบบของวัฒนธรรมในแง่ที่เป็นรูปธรรม คือ พฤติกรรมตลอดจนผลิตผลทางวัตถุของคนในสังคม และในแง่นามธรรมก็คือระบบความเชื่อ ค่านิยม และบรรทัดฐาน วัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่ง ณรงค์ เล็งประชา (2532 : 88)ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมว่า สังคมและวัฒนธรรมย่อมมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เพราะความต้องการของมนุษย์ไม่มีที่สิ้นสุด และสภาพแวดล้อมก็เปลี่ยนไปเรื่อยๆ ถ้าสังคมเปลี่ยนวัฒนธรรมก็เปลี่ยน และถ้าวัฒนธรรมเปลี่ยนสังคมก็เปลี่ยนแปลงเช่นกัน

จากการสนับสนุนเบื้องต้นถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมจะต้องพัฒนาด้วยความเจริญของสังคม และของโลก ที่มาของการพัฒนาของวัฒนธรรมที่ สำคัญคือ ความรู้ความคิดจากต่างประเทศ จะต้องรับส่วนที่ก้าวหน้าของต่างประเทศไว้โดยเฉพาะความเจริญทางเทคโนโลยี โดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเน้นคุณค่าของเสรีภาพและประชาธิปไตย ดังนั้นวัฒนธรรมไทยที่เป็นวัฒนธรรมชาวบ้านก็มีส่วนผสานเข้ามาเพิ่มเติมด้วยวัฒนธรรมตะวันตกส่วนที่ก้าวหน้า

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยซึ่งมีวัฒนธรรมที่เป็นฐาน หรือเป็นแก่น มีเอกลักษณ์ของตัวเอง และรักษา เอกลักษณ์ไว้ได้ นั่นคือ วัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่สามารถสะท้อนภาพของสังคมได้ ดังที่ผ่องพันธ์ มณีรัตน์ (2528: 20-21) พบว่าการศึกษาทางสังคมและวัฒนธรรมว่า สามารถศึกษาได้จากคติชาวบ้าน เพราะคติชาวบ้านเป็นเครื่องสะท้อนภาพของสังคมและวัฒนธรรมเช่น

1. คติชาวบ้านสนับสนุนความเชื่อ ทัศนคติและสถาบันต่างๆที่มีในสังคมให้การศึกษาแก่คนที่ไม่รู้หนังสือ ทำให้ทราบถึงความถูกต้องของความเชื่อและทัศนคติบางอย่างในสังคม

2. คติชาวบ้านมีบทบาทในการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งเป็นเครื่องควบคุมสังคมให้เป็นไปตามทัสถานเพื่อหนีความกดดันแบบต่างๆ ทางสังคม และ ดักลาส โอลิเวอร์ (2528 : 117) กล่าวถึงแนวความคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยาว่า ควรมีการศึกษาสังคมด้านต่าง ๆ เช่น

- สภาพแวดล้อม เช่น ระดับความสูงต่ำของพื้นที่ภูมิศาสตร์ เนื้อดิน ทรัพยากรธรรมชาติ เป็นต้น

- ประชากรและเชื้อชาติ รวมถึงจำนวนและคุณสมบัติของประชากรในสังคมนั้นด้วย

- เทคโนโลยี ได้แก่ การประดิษฐ์ การใช้เครื่องมือต่างๆ

- อุดมการณ์ ได้แก่ นิสัยในการคิดการกระทำ หลักความเชื่อ จริยธรรม ศีลธรรม ค่านิยม ปรัชญา โลกทรรศน์ เป็นต้น

- ภาษา เป็นเครื่องมือสื่อสารของคนในสังคมนั้น

- ความสัมพันธ์ทางสังคม ได้แก่ ครอบครัว เครือญาติ และความสัมพันธ์ทางอื่นของคนในสังคม

- วัฒนธรรม

จากความคิดเห็นในการศึกษาสังคมนั้น ในส่วน ข้อที่ 7.ด้านวัฒนธรรม ได้สอดคล้องกับ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2525 :19) กล่าวว่า วัฒนธรรมพื้นบ้านมีบทบาทและหน้าที่นานาประการที่สำคัญ คือ

1. ช่วยผดุงเสถียรภาพและเป็นกำลังสนับสนุนการแผ่ขยายของแบบอย่างการดำเนินชีวิต
2. เป็นแบบฉบับควบคุมความประพฤติและให้การศึกษาแก่เยาวชน
3. เป็นเครื่องกระตุ้นให้มวลชนรวมพลังอันอาจก่อให้สังคมเพิ่มความเกลียดชังและทำให้กล้าต่อการกบฏ
4. ทำให้เข้าใจและหยั่งถึงความต้องการที่จำเป็นรวมทั้งความมุ่งหมายของสังคมนั้นตลอดจนสิ่งที่กดดันให้เกิดปัญหาขัดขวางการอยู่ดีกินดี

นอกจากนี้ ปรียา หิรัญประดิษฐ์ (2532 : 22-34) กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังนี้

1. เป็นปทัสถานที่ทุกคนพึงปฏิบัติ
2. ช่วยส่งเสริมให้วัฒนธรรมของชาวบ้านโดยส่วนรวมมั่นคง
3. ให้การศึกษา
4. ช่วยผ่อนคลายอารมณ์และความคับข้องใจ
5. ให้ความบันเทิง

สถาพร ศรีสัจจัง (2534 : 36) พบว่า "การละเล่นพื้นบ้านแทบทุกชนิดมีลักษณะเป็นสื่อพื้นบ้านอยู่ในตัวของมันเอง ทำหน้าที่ทั้งรายงานเรื่องราวข่าวสารให้การศึกษาปกปักรักษาบรรทัดฐานของสังคม สร้างความเข้าใจระหว่างกลุ่มชน ซึ่งสอดคล้องกับ ทัศนีย์ ทานตวนิช (2523 : 300-302)ได้กล่าวไว้ว่า การละเล่นพื้นบ้านเป็นการสร้างความบันเทิงเพื่อพักผ่อนหย่อนใจผ่อนคลายความตึงเครียด และทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้าน การละเล่นพื้นบ้านจึงมีความสำคัญในแง่ที่เป็นเครื่องสะท้อนสภาพชีวิต ความเป็นอยู่ ค่านิยม ความเชื่อ ประเพณี จริยธรรม และวัฒนธรรมอื่นๆของคนในสังคม

การละเล่นพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ นอกจากจะมีคุณค่าทางด้านจิตใจแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น และทำหน้าที่เป็นสื่อพื้นบ้านให้กับท้องถิ่นนั้น ๆ อีกด้วย ดังที่ ปรียา หิรัญประดิษฐ์ (2532 : 31-39)ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับชีวิตคนไทยที่ผูกพันกับวัฒนธรรมประเภทศิลปะการละเล่นพื้นบ้านการแสดงออกของแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีพื้นฐานที่แตกต่างกันและต้องยอมรับว่าการละเล่น ของชาติใดก็มีบทบาทและมีความหมายต่อชาตินั้นๆด้วย เช่นหนังตะลุงได้เข้าไปมีบทบาทต่อสังคมในกลุ่มชน ในลักษณะที่เป็นเครื่องมือสื่อสารในทางการปกครองเป็นอย่างมาก นับว่าเป็นประโยชน์แก่ส่วนรวม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้หนังตะลุงในการเชิญชวนคนในชาติให้เกิดความรักชาติ รักการศึกษา เห็นโทษของยาเสพติด เกิดความสามัคคีกันในการที่จะช่วยชาติพัฒนาไปสู่ความเจริญในด้านต่างๆ

2. เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับหนังตะลุง

2.1. ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง

หนังตะลุงเป็นการละเล่นที่มีมาแต่โบราณจึงไม่ทราบประวัติความเป็นมาที่แน่ชัด และมีผู้รู้ได้ตั้งข้อสันนิษฐานต่างกันหลายกระแส ซึ่งยังหาข้อยุติไม่ได้ดังนี้

สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ (2522:1-2) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมการเล่นหนังหรือละครเงา (Shadow Plays) ปรากฏอยู่ในแหล่งอารยธรรมเก่าแก่ของโลกมาแต่โบราณ เช่นอียิปต์ จีน อินเดีย และเกือบทุกประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รูปหนังที่ใช้เล่นมี 2 แบบคือ ชนิดที่ส่วนแขนติดกับลำตัว มีขนาดใหญ่ เช่นหนังใหญ่ของไทย และหนังสเบก ของชวา และหนังตะลุงของไทย

พงศ์พันธ์ ทินนิมิตร (2534:2-6) ได้กล่าวถึงบทกาศครูหนังตะลุง หลายสำนวน กล่าวถึงความเป็นมาของหนังตะลุงไว้ทำนองเดียวกันว่า ตาหนักทอง (บางสำนวนว่า ตาฟักทอง) ตาก้อนทอง (บางสำนวนว่า ตาหนุ้ย) ทหารประจำกองช้างเมืองนครศรีธรรมราช ได้เห็นหนังแขกที่เมืองยะโฮร์ (ปัจจุบันอยู่ในประเทศสหพันธรัฐมาเลเซีย) เกิดชอบใจจึงนำมาเล่นในกองช้าง ซึ่งเรียกกันในสมัยนั้นว่า ตะลุง หรือ หลุง

นอกจากนี้สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์(2523:38-43) ค้นพบว่า หนังตะลุงคงได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างชาติมากกว่าจะคิดขึ้นเอง และคงเป็นวัฒนธรรมของกลุ่มที่มีวัฒนธรรมอินเดียปนอยู่ด้วย โดยยกเหตุผลประกอบดังนี้

1. การออกรูปฤาษี และรูปพระอิศวรของหนังตะลุง มักขึ้นต้นด้วยโอม ซึ่งเป็นคำแทนเทพพระเจ้าสามองค์ของพราหมณ์ (โอม มาจาก อ+อุ+ม= พระวิษณุ, อุ= พระศิวะ, ม= พระพรหม)

2. รูปหนังตัวสำคัญๆ มีชื่อเป็นคำสันสกฤต เช่น ฤาษี อิศวร ยักษ์ นุต (มนุษย์= รูปที่เป็นพระโอรสของเจ้าเมือง) ชื่อตัวประกอบที่เป็นภาษาบาลี สันสกฤตก็มีเช่น ทาสี เสหนา (เสนา)

3. ลักษณะรูปหนังตัวสำคัญ ๆ มีสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมอินเดีย เช่น พระราชาทรงศร หรือไม่ก็ทรงพระขรรค์ เครื่องทรงของกษัตริย์ก็เป็นแบบอินเดีย รูปประกอบก็บอกลักษณะวัฒนธรรมอินเดีย เช่นปราสาท ราชวัง ต้นรัง (ต้นสาระ)

4. ลักษณะนิสัยตัวละครบางตัวมีสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมอินเดีย เช่น พระอินทร์คอยช่วยเหลือผู้ตกยาก มียักษ์เป็นตัวมาร ตัวละครบางตัวมีความรู้ทางไสยศาสตร์

5. เนื้อเรื่องแบบโบราณจริงๆ นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ ตอนหลังแม้จะเล่นเรื่องอื่นๆ แต่ในพิธีแก้บนจะเล่นเรื่องรามเกียรติ

สุจิตา มาถาวร (2541:71) ค้นพบว่า คำว่า "ตะลุง" ที่น่าจะใกล้เป็นความจริงมากที่สุดก็คือการเดินทางของหนัง จากเมืองพัทลุง ที่เข้ามาแสดงในเมืองหลวงเป็นครั้งแรกในรัชกาลที่ 3 ซึ่งก่อนหน้านี้ในรัชกาลที่ 2 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการจัดตั้งคณะแสดงหนังตะลุงโดยเชิญครูหนังตะลุงมาจากพัทลุงเพื่อให้มาถ่ายทอดวิชาให้คณะหนังในเมืองหลวง แรกเริ่มยังคงเรียกกันว่า หนังพัทลุงก็ได้รับการยอมรับโดยแพร่หลาย

อุบลศรี อรรถพันธ์ (2528:28) กล่าวถึงหนังตะลุงไว้ว่า หนังตะลุงเป็นวิวัฒนาการขั้นสุดท้ายของการละเล่นแบบแสดงเงาของภาคใต้นั้นรับเอาอิทธิพลจากหนังชวา และจากหนังใหญ่ของภาคกลางบางส่วนมาผสมผสานเข้ากับหนังแบบดั้งเดิม แล้วพัฒนาขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว อาทิมีการ "ว่าบท" หรือ "ขับบท" เป็นร้อยกรองมีลีลาและจังหวะประสานดนตรี เพิ่มขึ้นจากเชิดรูปและการเจรจา นับว่าเป็นจุดเด่นอย่างหนึ่งของหนังตะลุงภาคใต้ ที่ทำให้มีลักษณะต่างไป หนังชวา หนังใหญ่ และหนังชาติอื่นๆ ในเครือเดียวกันประกอบกับหนังตะลุงของภาคใต้มีบทตลกแทรกอยู่ด้วย การละเล่นชนิดนี้จึงเป็นที่นิยมแพร่หลายตลอดมา

อเนก นาวิกมูล (2530:63) กล่าวไว้ว่า หนังตะลุงไทยที่เชื่อว่า สืบมาจากหนังแขก ก็คงเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 หรือไม่ก็สมัยพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกนี่เอง ประจวบเหมาะกับที่ "พวกหนังแขกแทรกเข้ามา พิศดูหน้าตามันปอหลอ" ก็คงไปกันได้พอดี

ถึงแม้ว่าหลักฐานทางตัวหนังสือ หรือวรรณกรรมบุดดำ (สมุดข่อย) ของชาวปักษ์ใต้ไม่ว่าเล่มใด ไม่เคยกล่าวถึงมหรสพหนังตะลุงไว้เลย (แต่มีกล่าวถึงโนรา) แต่คิดว่าข้อมูลที่ได้ออกไปสืบเสาะอายุหนังตะลุงในเขตจังหวัดสงขลาครั้งนี้ ก็คงช่วยให้ทราบได้แล้วว่าหนังตะลุงไม่ใช่ของใหม่ที่เกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 แน่ๆ อย่างน้อยต้องเกิดสมัยรัชกาลที่ 1 หรือที่ 2 และจะให้ลึกกว่านั้นก็ยังไม่มีหลักฐานมาสนับสนุนเพียงพอ

2.2 องค์ประกอบในการแสดง

2.2.1 **คณะหนังตะลุง** คณะหนังตะลุงคณะหนึ่งเรียกว่า 1 โรง ในสมัยก่อนคณะหนังตะลุงมีประมาณ 9 – 12 คน ประกอบด้วย นายหนัง (ผู้เล่น) 2 คน นั่งทางหัวหยวก (ส่วนโคนของต้นกล้วยที่ใช้ปักรูปหนัง) สำหรับพากย์รูปพระ รูปนาง คนหนึ่งนั่งทางปลายหยวก สำหรับพากย์ยักษ์ ตัว

ตลกและตัวเบ็ดเตล็ดอื่นๆ นายหนังทั้งสองจึงเรียกกันในสมัยก่อนว่า หัวหยวก-ปลายหยวก มีลูกคู่ครบตามเครื่องดนตรี คือคนตีทับสองคน (ต่อมาใช้คนเดียวตีทับสองลูก) กลองหนึ่งคน ปี่หนึ่งคน โหม่งหนึ่งคน ฉิ่งหนึ่งคน กรับหนึ่งคน (ตอนหลังคนตีโหม่ง ตีฉิ่งคนเดียวกัน และหมอทางไสยศาสตร์ประจำโรงอีกหนึ่งคนเรียกว่า "หมอกบโรง"

ต่อมาเยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร เล่าว่าระยะต่อมาหนังบัว (ประมาณ 50-60 ปี่มาแล้ว) แห่งเมืองนครศรีธรรมราช เริ่มคิดเล่นคนเดียว คือทั้งพากย์ และเชิดเอง หนังรุ่นหลังจึงเอาอย่าง และปฏิบัติสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้

2.2.2 **เครื่องดนตรีของหนังตะลุง** อุดม หนูทอง (2531:16) มีความคิดเห็นว่า นิยมใช้เครื่องตีเป็นส่วนใหญ่ เครื่องดนตรีที่พบได้ทั่วไปคือ ทับโหม่ง ฉิ่ง กรับ นอกจากนี้มีดนตรีที่พบได้เฉพาะกลุ่ม เช่น ในกลุ่มชาวไทยมุสลิม พบว่านิยมเล่น กรือโต๊ะ บานอ ทน กลองแขก รำมะนา ในกลุ่มไทยพุทธนิยมเล่น โพน ปืด ฆ้อง เป็นต้น นอกจากเครื่องตีแล้วปัจจุบันยังพบว่ามีเครื่องดำเนินทำนองที่ใช้เล่นกันทั่วไป เช่นปี่ ขลุ่ย ซอด้วง ซออือบะ ปี่ชวาและปี่ห้อ ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวรับมาจากภาคอื่นและประเทศเพื่อนบ้าน ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้เข้ามาสู่ภาคใต้เป็นเวลานานแล้ว มีบทบาทในการบรรเลงประกอบการแสดงและการละเล่นพื้นบ้าน

นอกจากนี้ ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ (2541:16-18) กล่าวไว้ว่าระยะหลัง ดนตรีสากลบางอย่างเป็นดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านเช่น การใช้ไวโอลินประกอบรองเง็ง และการนำเครื่องดนตรีสากลอื่นๆ ประกอบการเล่นหนังตะลุง เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ความครึกครื้น ดึงดูดความสนใจจากคนดูและให้ได้รับการยอมรับจากชาวบ้านหรือสังคมนั้น ดนตรีก็ปรับเปลี่ยนไปเนื่องจากอิทธิพลของเพลงร่วมสมัย เช่น การนำคีย์บอร์ด ทรัมเป็ต แซ็กโซโฟน กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบสมาดำเนินทำนองร่วมกับปี่ ทั้งนี้การเข้าไปของเครื่องดนตรีดังกล่าวก็ปรับเปลี่ยนวิธีปฏิบัติให้สอดคล้องกับการเล่นหนังตะลุง และปฏิบัติจนเป็นแบบเฉพาะ

บทบาทของดนตรีหนังตะลุงได้ถูกลดบทบาทลง เนื่องจากการเข้ามาของสิ่งบันเทิงและสื่อแบบใหม่ ซึ่งสิ่งใหม่ ๆ เหล่านี้ก็ได้รับการตอบรับอย่างล้นหลามในบรรดากลุ่มนักดนตรีหนังตะลุงทั้งหลายโดยไม่รู้ถึงผลเสีย ที่จะเข้ามาหลอม ครอบงำและกลืนวัฒนธรรม ซึ่งอาจทำให้เกิดการเสื่อมลงของดนตรีหนังตะลุงไปในที่สุด

2.2.3 **โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง** โรงหนังตะลุงต้องยกเสาสี่เสา (ใช้ไม้ค้ำเพิ่มจากเสาได้ ขนาดโรงประมาณ 2.30 x 3 เมตร พื้นยกสูง เลยศีรษะผู้ใหญ่เล็กน้อย และให้ลาดต่ำไปข้างหน้านิดหน่อย หลังคาเป็นแบบเพิงหมาแหงน กั้นด้านข้างและด้านหลังอย่างหยาบๆ ด้านหลังทำช่องประตูพาดบันไดขึ้นลง ด้านหน้าใช้ผ้าขาวบางขึงเป็นจอประมาณ 5x10 ฟุต ในโรงมีตะเกียงน้ำมัน ปัจจุบันใช้ไฟฟ้า นอกจากนี้ยังมีต้นกล้วยวางไว้ข้างฝาทั้งสองข้างของโรงไว้ปักรูปหนัง ส่วนเพดานมีเชือกไว้สำหรับแขวนรูปหนังที่สำคัญเช่น รูปพระ – นาง เป็นต้น

2.2.4 **รูปหนัง** หนังตะลุงคณะหนึ่งๆ มีรูปหนังประมาณ 200-300 ตัว ได้แก่ ฤาษี พระอิศวร ปรายหน้าบท เจ้าเมือง พระ นาง ยักษ์ ตัวตลก เทวดา สัตว์ต่างๆ ต้นไม้ ภูเขา ภูตผี ยานพาหนะ อาวุธ รูปหนังจะเก็บไว้ในแผง จัดรูปประกอบที่ไม่สำคัญ ซึ่งเรียกว่า "รูปกาก" ไว้ล่าง ส่วนรูปสำคัญและรูปศักดิ์สิทธ์ไว้บน และจะจัดไว้เป็นพวกๆ ไม่ปนกัน เช่น พระพวกหนึ่ง นางพวกหนึ่ง และยักษ์อีกพวกหนึ่ง ทั้งนี้ฤาษีและรูปศักดิ์สิทธ์ต้องเก็บไว้บนสุดของแผง

2.2.5 **โอกาสที่เล่นหรือแสดงหนังตะลุง** สมัยก่อนไม่นิยมเล่นในงานมงคล ส่วนใหญ่จะเล่นในงานนักขัตฤกษ์และงานสนุกทั่วไป หรือเล่นเพื่อประกอบพิธีสำหรับแก้บน

2.3 ขนบนิยมในการแสดง

การแสดงหนังตะลุงมี 2 ลักษณะคือ เล่นเพื่อความบันเทิง และเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรม ทั้งสองลักษณะมีขนบนิยมที่ต่างกันหลายประการ อาทิ

ก. ขนบนิยมในการเล่นเพื่อความบันเทิง

1. ตั้งเครื่องเบิกโรง เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรง ปัดเป่าเสนียดจัญไร และเชิญครูหนังมาคุ้มครอง

2. โหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีล้วนๆ เพื่อเรียกคนดูและให้นายหนังได้เตรียมพร้อม เพลงที่บรรเลงมี 12 เพลง ทั้งนี้ในแต่ละคณะจะใช้เพลงแตกต่างกันไปและในปัจจุบันนิยมเล่นเพียง 3-4 เพลง เพื่อเป็นพิธีการ นอกจากนั้นจะเล่นเพลงลูกทุ่งเป็นส่วนใหญ่

3. ออกลิงหัวค่ำ หรือออกลิงขาว ลิงดำ เป็นขนบนิยมในการเล่นหนังตะลุงในสมัยก่อน ปัจจุบันเลิกไปแล้ว เข้าใจว่าได้รับอิทธิพลจากหนังใหญ่ เพราะรูปที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นรูปจับ คือมีฤาษีอยู่กลาง ลิงขาว ลิงดำ

4. ออกฤาษี เพื่อคาราวะครู และปัดเป่าเสนียดจัญไรต่างๆ

5. ออกรูปฉะ คือออกรูปฉะพระรามและทศกัณฑ์ต่อสู้กัน

6. ออกรูปพระอิศวร เพื่อบูชาพระอิศวร แห่งการบันเทิง

7. ออกรูปกาศ รูปกาศเป็นตัวแทนของนายหนัง ทำเป็นรูปชายหนุ่มถือดอกบัว

8. ออกรูปบอกเรื่อง หนังส่วนใหญ่ใช้รูปอ้ายขวัญเมือง เป็นรูปบอกเรื่อง ถือเป็นตัวแทนของนายหนัง

9. ขับบทเกี้ยวจอ เป็นการร้องสั้นก่อน ตั้งนามเมือง กลอนส่วนใหญ่จะเน้นให้เป็นคติสอนใจแก่ผู้ชม

10. ตั้งนามเมือง เป็นการเปิดเรื่องหรือจับเรื่องโดยสมมุติขึ้นเป็นเมืองแห่งหนึ่งตามนิยายที่นำมาแสดง หลังจากตั้งนามเมืองแล้วหนังตะลุงจะเล่นดำเนินเรื่องไปตามนิยายที่นำมาแสดง ลำดับขั้นตอนในการเล่นดังกล่าวมานี้ สมัยก่อนถ้าออกรูปฉะก็ไม่ต้องออกรูปพระอิศวร

ข. ขนบนิยมในการเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรม มีสองอย่าง คือ

1. วิธีครอบมือ เป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อแสดงการยอมรับว่า ผู้เข้าพิธีเป็นหนังตะลุงโดยสมบูรณ์ และแสดงการยอมรับนับถือครูหนังแต่เก่าก่อนของนายหนังผู้นั้น

2. พิธีแก้บน หรือแก้เหมฺรย หนังที่จะทำพิธีนี้ได้ต้องรอบรู้ในพิธีกรรมและที่สำคัญต้องผ่านพิธีครอบมือมาแล้ว

3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์เพลง

บทเพลงบทหนึ่งเปรียบเสมือนวรรณคดีเรื่องหนึ่ง ผู้อ่านทั่วไปจะได้รับความสนุกสนานเพลิดเพลินจากเนื้อเรื่อง ส่วนผู้อ่านที่มีความรู้จะได้รับอรรถรสจากการใช้ภาษาที่สละสลวย และอาจมีการวิเคราะห์วิพากษ์วรรณคดีเรื่องนั้นด้วย ประโยชน์ที่ได้จากการวิเคราะห์เพลงก็เช่นกัน ผู้ฟังหรือผู้บรรเลงจะสามารถทำความเข้าใจได้จากการวิเคราะห์ ถ้ายิ่งวิเคราะห์ในรายละเอียดมากเท่าใดก็จะยิ่งเกิดความซาบซึ้งมากเท่านั้น ไขแสง ศุขะวัฒนะ (2541:7) กล่าวไว้ว่า ดนตรีพื้นเมืองย่อมส่อลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งให้ปรากฏ นั่นคือ **"ลักษณะประจำชาติ"** ลักษณะนี้เองเมื่อได้ฟังแล้ว เราสามารถบอกได้ทันทีหรือสามารถเดาได้ว่า เพลงนี้เป็นเพลงของชนชาติใดหรือเผ่าใด แต่ทั้งนี้ก็มีข้อแม้อยู่ว่า ผู้ที่จะบอกได้อย่างถูกต้องหรือเดาได้อย่างใกล้เคียงนั้น เขาจะต้องคุ้นเคยกับเพลงพื้นเมืองของชนชาติต่าง ๆ มาแล้วเป็นอย่างดีเสียก่อน

การวิเคราะห์เพลงมีหลายระดับ ซึ่งล้วนแต่มีประโยชน์ในระดับต่าง ๆ กัน การวิเคราะห์ในระดับต้นจะทำให้รู้จักบทเพลง นับเป็นประโยชน์ในขั้นต้นที่จะทำความคุ้นเคยกับบทเพลงนอกเหนือจากการฟังหรือการบรรเลงเพียงอย่างเดียว หากวิเคราะห์ลึกลงไปอีกขั้นหนึ่งก็จะทำให้เกิดความเข้าใจในบทเพลง เป็นประโยชน์ในระดับที่สูงขึ้น ความเข้าใจระดับนี้มีความจำเป็นสำหรับนักดนตรีอาชีพหรือผู้ที่ต้องการศึกษาดนตรีอย่างจริงจัง และในการวิเคราะห์ขั้นสูงจะทำให้สามารถประเมินคุณค่าของบทเพลงได้ ซึ่งนับเป็นประโยชน์ของการวิเคราะห์บทเพลงให้ถ่องแท้ เพื่อจะได้รู้คุณค่าของบทเพลง

ได้มีผู้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงดังนี้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542:1-3) กล่าวไว้ว่า ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลงในแง่ทฤษฎีควรหาข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเพลงนั้น ๆ เสียก่อน อย่างน้อยในเบื้องต้นก็ต้องทราบชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ซึ่งสามารถโยงใยไปถึงเรื่องอื่น ๆ ที่สำคัญและเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์เพลงทั้งสิ้น บทวิเคราะห์เพลงที่ดีควรเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพรวม โดยทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับเพลง เพื่อเป็นการปูพื้นระดับหนึ่ง

ให้แก่ผู้อ่าน การบรรยายภาพรวมมี 2 ส่วน คือประวัติเพลง ประกอบด้วย ชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ปีเกิดและปีตายของผู้แต่ง ปีที่แต่ง ยุคทางดนตรี จำนวนผลงาน ความสำคัญของเพลง ชีวิตของผู้แต่ง ส่วนที่สองคือภาพรวมภายนอก ได้แก่ ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ จำนวนท่อน อัตราความเร็ว และลีลาความยาวเป็นนาที และ เป็นวินาที ความยาวเป็นจำนวนห้อง เมื่อได้ภาพรวมภายนอกของเพลงแล้ว จึงจะวิเคราะห์ในแง่ของทฤษฎีต่อไป

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 258-259)กล่าวไว้ว่า สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

1. ส่วนที่เป็นทำนอง
2. ส่วนปรุงแต่ง คือ ทำนองร้อง และทำนองบรรเลง
3. ทำนองพิเศษ
4. สำนวนของเพลง

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542 : 3-15) กล่าวไว้ว่าในการศึกษาองค์ประกอบของดนตรี ควรพิจารณาจากลักษณะ วัฒนธรรมของแต่ละสังคมจะเป็นปัจจัยที่กำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรม จนเป็นผลให้สามารถแยกแยะดนตรีของชาติหนึ่งแตกต่างจากดนตรีของอีกชาติหนึ่ง จึงควรพิจารณาจากลักษณะดังนี้

1. เสียง (Tone)
2. พื้นฐานจังหวะ (Element of Time)
3. ทำนอง (Melody)
4. พื้นผิวของเสียง (Texture) ลักษณะรูปแบบพื้นผิว
5. สีสันของเสียง (Tone Colour)
6. คีตลักษณ์ (Forms) ในกรณีของเพลงไทย คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้จากลักษณะดังนี้

    6.1. รูปแบบของเพลง

    6.2. ลีลาของเพลง

ซึ่งสอดคล้องกับ สงัด ภูเขาทอง (2532 : 27) กล่าวไว้ว่า อันดนตรีชนทุกชาติ ย่อมมีองค์ประกอบทางดนตรีเหมือนกัน หากจะต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดที่เกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรีเพื่อให้เหมาะสมตามสภาพทางวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบทางดนตรีประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประเภท คือ

1. จังหวะ (Beat)
2. ทำนองเพลง (Melody)
3. พื้นผิว (Texture)

4. คุณภาพทางดนตรี (Tone Colour)

5. คีตลักษณ์ (Forms)

นอกจากนี้ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533 : 1-154)ได้วางแนวทางการศึกษาดนตรีไทย ดังนี้

1. ลักษณะโดยทั่วไปของดนตรี ได้แก่ ระบบเสียงของเครื่องดนตรีไทย บันไดเสียง การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย โดอยู่ที่ไหน ทางมี 2 ประเภท

2. ทำนองหลัก ได้แก่ แนวทำนอง และแนวประสาน วรรคเพลง รูปแบบของเพลงทางพื้น หน้าที่ของทำนองเพลงและลูกตก คู่สัมพันธ์ของวรรคเพลงและลูกตก

3. ทำนองแปร

4. จังหวะ

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2538 : 58) กล่าวสรุปไว้ว่า ส่วนสำคัญพื้นฐานที่ทำให้ดนตรีเป็นรูปร่างขึ้นมาได้ ซึ่งประกอบไปด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ คือ เสียง เวลา แนวทำนอง เสียงประสาน สีสัน ลักษณะของเสียงรูปพรรณของดนตรี และรูปแบบของดนตรี

เฉลิมพล งามสุทธิ (2538 : 11-12) กล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญของดนตรี ประกอบด้วย

1. จังหวะ

2. เสียง

3. กำลังของเสียง

4. โครงสร้างของเพลง

5. แบบแผนของเพลง

จากแนวทางในการวิเคราะห์เพลงที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า มีประเด็นที่คล้ายคลึงกัน เมื่อพิจารณาถึงความสำคัญ ความมุ่งหมาย เจตคติจากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นที่จะศึกษาดังนี้

องค์ประกอบหลักของเพลง ประกอบด้วย

- บันไดเสียง
- รูปแบบทำนอง
- รูปแบบจังหวะของทำนอง
- การแปรผันทำนอง
- การตกแต่งทำนอง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาบทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุง กรณีศึกษาหนังนครินทร์ ชาทอง ผู้วิจัยได้วางแนวทางในการศึกษาไว้ดังนี้

การศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้าดังนี้

1. เพื่อศึกษาถึงองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงคณะ นครินทร์ ชาทอง
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง
3. เพื่อบันทึกโน้ตเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงเป็นโน้ตสากล

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาค้นคว้าในด้านต่างๆดังต่อไปนี้

1. **ขอบเขตด้านข้อมูล**
   - 1.1 คณะหนังตะลุงที่ทำการศึกษาคือคณะนครินทร์ ชาทอง
   - 1.2 ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง
   - 1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับแนวทางวิเคราะห์เพลง
2. **ขอบเขตด้านเนื้อหา งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาการแสดงหนังตะลุงในประเด็นต่อไปนี้**
   - 2.1 ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงดังนี้
     - 2.1.1 คณะหนังตะลุง
     - 2.2.2 เครื่องดนตรี
     - 2.2.3 โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง
     - 2.2.4 รูปหนัง
     - 2.2.5 พิธีกรรมและขนบนิยม
     - 2.2.6 โอกาสที่เล่นหรือแสดง
   - 2.2 ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง
     - 2.2.1 ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง
     - 2.2.2 ทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง
     - 2.2.3 ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่องราว

วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

1. เข้าติดต่อคณะหนังนครินทร์ ชาทอง พร้อมกับแนะนำตนเอง
2. แจ้งวัตถุประสงค์การทำวิทยานิพนธ์
3. ขออนุญาตเจ้าไปอยู่ในพิธีพร้อมทั้งนัดวัน เวลา เพื่อทำการสังเกต ลำดับขั้นตอนการแสดง
4. สร้างความสัมพันธ์อันดีกับบุคคลในวง
5. บันทึกภาพและเสียง
6. นัดวัน เวลา ในการสัมภาษณ์เพิ่มเติม
7. บันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อให้บุคคลที่มีความรู้ตรวจสอบความถูกต้องของทำนองดนตรี

อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

1. สมุดบันทึกข้อมูล และกระดาษแบบเขียนโน้ต
2. เครื่องบันทึกเสียง
3. เครื่องบันทึกเทปวีดีทัศน์
4. กล้องถ่ายรูปและฟิล์มชนิดต่างๆ

การจัดทำข้อมูล

1. ผู้วิจัยได้ทำการถอดข้อมูลจากเทปบันทึกเสียงแล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร
2. ทำการบันทึกข้อมูลจากเทปวีดีทัศน์ลงสมุดบันทึกเพื่อเรียบเรียงและตรวจสอบ
3. นำข้อมูลทางเอกสาร และข้อมูลทางภาคสนามมาประมวล เปรียบเทียบ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ใกล้เคียงกับความจริงมากที่สุด
4. วิเคราะห์ข้อมูลแล้วนำมาตรวจสอบ พร้อมกับขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นนำข้อมูลมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

การวิเคราะห์ข้อมูล

ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามขอบเขตด้านเนื้อหาต่อไปนี้

1. ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุงดังนี้
   1.1 คณะหนังตะลุง
   1.2 เครื่องดนตรี
   1.3 โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง

1.4 รูปหนัง

1.5 พิธีกรรมและขนบนิยม

1.6 โอกาสที่เล่นหรือแสดง

2. ศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงดังนี้

2.1 ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง

2.2 ทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง

2.3 ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่องราว

การเสนอข้อมูล

1. เสนอผลการศึกษาโดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์
2. สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง

หนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่มีองค์ประกอบหลายอย่าง องค์ประกอบของหนังตะลุงสามารถจำแนกออกได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มองค์ประกอบด้านบุคคล ซึ่งได้แก่ นายหนัง ลูกคู่หนัง ผู้ชมหนัง เป็นต้น องค์ประกอบด้านที่สองเครื่องประกอบการแสดง ซึ่งได้แก่ โรงหนังจอหนังรูปหนัง เครื่องดนตรี แผงหนัง ไปส่องหน้า และองค์ประกอบที่สามคือการแสดง ซึ่งได้แก่ เวลาการแสดง สถานที่แสดง ขนบนิยมในการแสดง เรื่องที่แสดง ศิลปะการเชิดรูปและขับบท มุขตลกเป็นต้น

องค์ประกอบเหล่านี้ นับว่าเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างสูงสุด เพราะหากขาดองค์ประกอบส่วนใดส่วนหนึ่งไป นายหนังตะลุงก็ไม่สามารถแสดงได้ จากการศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอโดยใช้ประเด็นดังต่อไปนี้

1. องค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง
2. ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง
3. ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง

1. องค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง

ในส่วนขององค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง สามารถจำแนกรายละเอียดได้คือ คณะหนังตะลุง เครื่องดนตรี โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง รูปหนัง พิธีกรรมและขนบนิยม โอกาสที่เล่นหรือแสดง

ก. คณะหนัง

คณะหนังเป็นกลุ่มบุคคลซึ่งเกิดจากผู้สนใจในหนังตะลุงมารวมตัวกันเป็น ตะลุง คณะหนังตะลุงประกอบด้วยบุคคลที่ทำหน้าที่ต่างๆหลายฝ่ายเช่น นายหนัง (ผู้แสดงหนังตะลุงและเป็นหัวหน้าคณะหนัง) คนแบกแผงหนัง (เนื่องจากปัจจุบันเส้นทางคมนาคมและพาหนะเดินทางมีความสะดวกมากขึ้น ภายในคณะหนังผู้วิจัยจะจำแนกเป็นประเด็นดังนี้

1. การตั้งชื่อหนัง มีหลายแนวทาง ในการตั้งชื่อหนังจากการศึกษาค้นคว้าพบว่ามีประเด็นการใช้ชื่อดังนี้

1.1 การใช้ชื่อหนังตามชื่อและนามสกุลจริงของนายหนังดังตัวอย่าง ต่อไปนี้

- หนังนครินทร์ ชาทอง (อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา)

- หนังจรูญ แก้วเจริญ (อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา)
- หนังเจริญ บัวทอง (อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา)
- หนังสุชาติ ทรัพย์สิน (อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช)
- หนังบุญธรรม เทอดเกียติชาติ (อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช)
- หนังจันทร์แก้ว บุญขวัญ (อำเภอเชียรใหญ่ จังหวัดนครศรีธรรมราช)

1.2 ใช้ชื่อคณะหนังตามชื่อจริงของนายหนัง แล้วตามด้วยชื่อตลกเอกของหนังคณะนั้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- หนังอิ่มเท่ง (อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา)
- หนังช่วงดิก (อำเภอรัตภูมิ จังหวัดสงขลา)
- หนังย้อยยอดทอง (อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา)
- หนังแสงโล (อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา)
- หนังคล้ายเท่ง (อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา)

1.3 ใช้ชื่อคณะตามชื่อจริงของนายหนัง และตามด้วยคุณสมบัติหรือลักษณะพิเศษของนายหนัง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- หนังแคล้วเสียงทอง (อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา)
- หนังผวนสำนวนทอง (อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา)
- หนังยุพินเสียงทอง (อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา)
- หนังปทุมเสียงชาย (อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช)
- หนังสำเนียงเสียงชาย (อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง)

1.4 ใช้ชื่อคณะหนังตามชื่อจริงของนายหนังแล้วตามด้วยสร้อยที่บ่งบอกว่าเป็นศิษย์ของนายหนังคนใด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- หนังแก้ว ศ. ทวีศิลป์ (อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา)
- หนังคะนองศิลป์ ศ. กั้น ทองหล่อ (อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา)
- หนังคมศิลป์ ศ.สงฟ้า (อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง)
- หนังบุญเลิศ ศ.นครินทร์ (อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา)
- หนังประคอง ศ. อัศวิน (อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา)

จากการศึกษาการใช้ชื่อหนังดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า การใช้ชื่อ คณะหนังนครินทร์ ชาทอง จัดอยู่ในประเภทที่ 1

2 หน้าที่ของบุคลในคณะหนัง

ผลจากการศึกษาหนังนครินทร์ ชาทองปรากฏหน้าที่หลายฝ่าย ดังต่อไปนี้

2.1 นายหนัง นายหนังหรือ “นายโรง” นอกจากจะเป็นหัวหน้าคณะหนังซึ่งมี

หน้าที่บริหารคณะหนังของตนแล้ว ยังมีหน้าที่แสดง เชิดรูปหนัง ขับบทและเจรจาตามบทอีก นอกเหนือจากนั้นยังเป็นผู้ประพันธ์เรื่องที่ใช้แสดงอีกด้วย นครินทร์ ชาทอง ได้กล่าวถึงคุณลักษณะที่นายหนังพึงมีไว้ว่า นายหนังจะต้องมีเสียงที่ดี เสียงดังฟังชัด ทำเสียงได้หลายเสียง เป็นคนที่มีความรู้ในศาสตร์ต่างๆ หลายแขนง มีความรู้ทางโลกและทางธรรม มีศิลปะในการเชิดรูปเป็นอย่างดี

จากการศึกษาดังกล่าว สะท้อนให้เห็นความสำคัญของนายหนังที่มีผลต่อการอยู่รอดของคณะหนังและคณะหนังตะลุงจะเป็นที่นิยมของผู้ชมมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับนายหนังเป็นสำคัญ

2.2 ลูกคู่หนัง หมายถึงผู้ที่ทำหน้าที่เล่นเครื่องดนตรีหนังตะลุง ลูกคู่หนังมีความสำคัญสำหรับการแสดงหนังตะลุงเป็นอย่างมาก เพราะหากขาดเครื่องดนตรีแล้ว คงเป็นเพียงการเล่านิทานให้ผู้ชมฟังเท่านั้น เครื่องดนตรี เป็นตัวช่วยปลุกเร้าอารมณ์ของผู้ชมได้อย่างดียิ่ง นอกจากนั้นยังเป็นตัวควบคุมจังหวะในการขับกลอนและเชิดรูปและบางครั้งใช้ประกอบในการเจรจาอีกด้วย ลูกคู่หนังที่ทำหน้าที่เล่นเครื่องดนตรีประกอบด้วยผู้ตีทับ1คน เป่าปี่1คน กลองตุ๊ก 1 คน โหม่งและฉิ่ง1คน แตระหรือกรับ1คน ในปัจจุบันได้ใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาช่วยบรรเลงมากมาย เช่น อีเล็กโทน กลองชุด กลองทอมบ้า กีต้าร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า เป็นต้น

2.3 บุคคลที่ทำหน้าที่อื่น ๆ ในคณะหนัง ในอดีตบุคคลที่ทำหน้าที่อื่น ๆ เช่น หมอกบโรง (หมอไสยศาสตร์ประจำคณะ) คนแบกแผงหนังมีความสำคัญเป็นอย่างมาก แต่ในปัจจุบันบุคคลเหล่านี้ไม่มีความจำเป็นมากนัก ในสมัยก่อนนิยมมีหมอกบโรงเพื่อทำไสยศาสตร์แก่คู่แข่งขันและช่วยแก้ไขเมื่อถูกทำทางไสยศาสตร์อีกด้วย แต่ส่วน "คนแบกแผงหนัง" ในสมัยก่อนเมื่อคณะหนังจะเดินทางไปแสดง ณ ที่ใด ส่วนใหญ่จะใช้วิธีการเดินทางด้วยทางเท้า แต่ปัจจุบันมีเส้นทางคมนาคมและยานพาหนะที่สะดวกสบายขึ้น คนที่ทำหน้าที่เป็นคนแบกแผงหนังจึงไม่มีความจำเป็นอีกต่อไปเช่นเดียวกับหมอกบโรงในสภาวะปัจจุบัน

ข. รูปหนัง

ผลจากการศึกษารูปหนังคณะหนังนครินทร์ ชาทอง ผู้วิจัยจะขอจำแนกเป็นประเด็นดังนี้

1. การแกะรูปหนังตะลุง รูปหนังในคณะนครินทร์ ชาทอง จะแกะมาจากหนังวัวและหนังควายเป็นส่วนใหญ่ ส่วนหนังที่แกะมาจากหนังสัตว์อื่นก็มีบ้าง เช่น หนังเสือ หนังหมี หนังค่าง หนังแพะ เป็นต้น แต่ก็มีเป็นส่วนน้อย เพราะหนังสัตว์เหล่านั้นหายากและมีราคาแพงจึงไม่ค่อยนิยม โดยทั่วไปแล้วคณะหนังนครินทร์ ชาทองจะให้ลูกคู่ภายในคณะของตนซึ่งมีอาชีพเป็นช่างแกะหนังตะลุงแกะหนังให้เป็นการส่วนตัว เพราะเป็นที่รู้ใจและไว้วางใจกัน

ขั้นตอนในการแกะรูปหนังโดยทั่วไปกระทำโดยการนำเอาหนังสัตว์เหล่านั้นมาแกะเป็น

รูปหนังตะลุงตามภาพร่างลักษณะต่างๆ รูปหนังที่ใช้แสดงอยู่ขณะนี้มีขนาดแตกต่างกันตามลักษณะ ของรูปนั้น ๆ แต่ที่เป็นรูปคนมีความสูงโดยเฉลี่ยประมาณ 40 เซนติเมตร รูปหนังทุกรูปจะมีลักษณะเห็นด้านหน้าเป็นเพียงด้านเดียว เป็นภาพแบบราบจิตรกรรมไทยตามประเพณี มีการตอกด้วยมุก เป็นรูเล็ก ๆ ต่อเนื่องกันเป็นลายเส้นภายในตัวรูป รูปหนังโดยทั่วไปแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือมีรูปศักดิ์ อีกกลุ่มหนึ่งคือรูปกากส่วนขั้นตอนและวิธีการในการแกะรูปหนังโดยทั่วไป เริ่มโดยร่างรูปลงบนผืนหนังแล้วจึงใช้เป็นเครื่องมือต่าง ๆ แกะเป็นรูป ปัจจุบันจะนิยมแกะรูปจากหนังผ่า ซึ่งจะมีความบางใสดูสวยงามกว่าโดยเฉพาะเมื่อถูกไฟส่องขณะที่ใช้แสดง

หนังตะลุงคณะหนึ่ง ๆ จะมีรูปหนังเป็นจำนวนมากเพื่อสะดวกในการใช้แสดงเรื่องต่าง ๆ นายหนังจำเป็นต้องเตรียมรูปหนังไว้ให้พร้อมกับเรื่องที่ตนจะแสดง รูปหนังตะลุงจะผูกจัดไว้อย่างเป็นระเบียบเรียบร้อยภายใน "แผงหนัง" เมื่อคณะหนังจะไปแสดง ณ ที่ใด ก็จะยกรูปหนังไปทั้งแผง

2. จำนวนรูปหนัง หนังตะลุงคณะหนึ่ง ๆ จะมีรูปหนังจำนวนมาก เพื่อให้นายหนังสามารถแสดงเรื่องต่าง ๆ ได้สะดวก หนังนครินทร์ ชาทอง มีหนังใช้แสดงเฉลี่ยประมาณ 600 ตัว ซึ่งจะจัดแบ่งเป็น 2-3 แผงๆ ละ150-200 รูป ในอดีตหนังตะลุงจะนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ แต่ในปัจจุบันได้ลดความนิยมลงไปเป็นอย่างมาก ส่วนใหญ่แล้วจะใช้เรื่องที่แต่งขึ้นมาเองนำมาแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับสมัยนิยม แต่ก็ยังคงนิยมเรื่องที่มีแนวแบบจักรๆวงศ์อยู่ ทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบของตัวหนังแนวใหม่ขึ้น

3. ลักษณะของรูปหนัง รูปหนังโดยทั่วไปแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆคือ รูปมีศักดิ์ เช่นรูปฤาษี รูปพระอิศวร รูปปรายหน้าบท รูปพระราชา รูปพระมเหสี รูปพระ รูปนาง รูปยักษ์ เป็นต้น ส่วนรูปกากเช่นรูปตัวตลก รูปสัตว์ต่างๆ รูปต้นไม้รูปอาวุธฯลฯ ที่เป็นรูปมีศักดิ์ส่วนใหญ่จะระบายสีเป็นสีต่างๆให้มองดูสมจริงสมจังและสวยงาม ส่วนรูปกากที่เป็นตลกส่วนใหญ่จะระบายเป็นสีดำ และไม่ระบายสี(คงไว้ให้เป็นสีของหนังวัว) ทั้งนี้แล้วแต่ความต้องการของนายหนังหรือช่างแกะรูปดังต่อไปนี้

3.1 ลักษณะของรูปฤาษี

3.1.1 ลักษณะของรูปฤาษี ขนาดของรูปฤาษีแต่ละคณะมีขนาดใหญ่เล็กไม่เท่ากัน รูปเล็กขนาดสูงประมาณ 35 เซนติเมตร รูปใหญ่ประมาณ 45 เซนติเมตร ฤาษีออกตอนหัวค่ำซึ่งถือเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์หนังตะลุงทุกคณะจะต้องบูชาฤาษีเป็นบรมครูของตน การแกะรูปฤาษีนิยมใช้หนังเสือ ถ้าไม่มีหนังเสือก็ใช้หนังวัว การระบายสีส่วนใหญ่นิยมใช้สีดำ ถ้าไม่ใช้สีดำก็ใช้สีต่างๆ ตามความต้องการของนายหนังที่นำมาเคารพบูชา การแกะสลักรูปฤาษีโดยทั่วไปเป็นรูปคนแก่ มีหนวด มือขวาถือไม้เท้าเคลื่อนไหวได้ มือซ้ายถือตาลปัตร ศีรษะสวมชฎามงกุฎเครื่องนุ่งห่มใช้ผ้าลายเสือ

3.1.2 ลักษณะของรูปพระอิศวร พระอิศวรเป็นรูปที่สำคัญรูปหนึ่งที่หนังตะลุงทุกคณะต้องเชิดตามขนบนิยมทุกครั้งที่มีการแสดงและเชิดเป็นตัวที่สองต่อจากรูปฤาษี ขนาดของรูปพระอิศวร รูปขนาดเล็ก ความสูงประมาณ 40 เซนติเมตร ต่อมาได้วิวัฒนาการให้รูปใหญ่ขึ้นกว่าเดิม ขนาดของรูปพระอิศวรสูงประมาณ 70 เซนติเมตร

พระอิศวรเป็นเทพองค์หนึ่งมีจักรและพระขรรค์เป็นอาวุธ ทรงโคอุสุภราช ซึ่งตามตำนานมีสีเผือก แต่รูปที่ใช้เชิดบางคณะมีสีดำเนื่องจากความไม่เข้าใจของช่างผู้ตัดรูปหนังหรืออาจเกิดจากศิลปะในการใช้สีและรูปแบบอันเป็นลักษณะที่มีความอิสระตามวัฒนธรรมพื้นบ้าน

3.1.3 ลักษณะของรูปปรายหน้าบท ในแต่ละท้องถิ่นเรียกรูปนี้ว่า "ออกกาศ" "ออกรูปหน้าบท" รูปปรายหน้าบทหรือรูปอภิปรายหน้าบทซึ่งเป็นขั้นตอนหนึ่งของการแสดงหนังตะลุงต่อจากการออกพระอิศวร

ลักษณะของรูปปรายหน้าบท เป็นรูปชายหนุ่มทรงเครื่องทรงแบบโอรสของเจ้าเมือง มือข้างหลังถือดอกบัว (สมัยก่อนบางคณะถือธงชาติ) มือหน้าต่อแขนออกไปให้เคลื่อนไหวได้ ที่ฝ่ามือจะตัดแยกออกเป็นสองส่วนระหว่างหัวแม่มือกับนิ้วทั้งสี่ เวลาเชิดจะได้มีลักษณะเหมือนคนจริงเวลานาดจะได้ดูสวยงาม ความสูงของรูปปรายหน้าบทปัจจุบันรูปเล็กสูงประมาณ 40 เซนติเมตร รูปใหญ่สูงประมาณ 60 เซนติเมตร รูปปรายหน้าบทถือเสมือนเป็นตัวแทนของนายหนังที่รัยกว่าออกกาศหรือออกรูปกาศนั้น เป็นการเรียดตามบทบาทบนหน้าจอของรูป เพราะรูปกาศจะออกมาประกาศหรือบอกกล่าวเรื่องราวต่างๆ แทนตัวหนัง การระบายสีรูปนิยมใช้สีแดง เขียว ดำ น้ำเงิน เพราะเห็นได้ชัดเจนเวลาเชิดออกจอ

3.1.4 ลักษณะของรูปบอกเรื่อง หนังตะลุงส่วนมากใช้รูปขวัญเมืองเป็นตัวแทนของนายหนังในการบอกเรื่องและเพื่อแสดงคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตลอดทั้งสิ่งที่เคารพนับถือ ลักษณะของรูปขวัญเมืองเป็นรูปของผู้ชาย ผอมบางค่อนข้างเตี้ย ผิวดำ หัวเถิก มีผมหยิกงอ จมูกโตยาวปลายแหลมเชิด ตาเหลือกขาว คางล่างแหลม ปากกว้าง พุงโย้ยาน กันเชิดงอน

รูปบอกเรื่องเป็นตัวที่ทำความเข้าใจกันระหว่างคณะหนังกับผู้ชมในเรื่องราวต่างๆ อีกทั้งเป็นการทักทายเพื่อตะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมไทยโดยกล่าวคำว่า สวัสดีครับถ้านายหนังเป็นผู้หญิงก็ใช้คำว่าสวัสดีค่ะ และพูดสำเนียงเสียงปักษ์ใต้ เป็นการรักษาวัฒนธรรมทางด้านภาษา หรือรูปอื่นๆที่นายหนังชอบ

3.1.5 ลักษณะของรูปกษัตริย์ เป็นรูปที่แต่งกายด้วยเครื่องทรงนิยมสวมมงกุฎและฉลองพระบาท มือด้านหน้าเคลื่อนไหวได้ มือด้านหลังเคลื่อนไหวไม่ได้ นิยมถือพระขรรค์หรือธนูเป็นอาวุธ หนังตะลุงใช้รูปกษัตริย์ตั้งเมืองหรือดำเนินเรื่องปกครองเมืองต่างๆ รูปกษัตริย์ขนาดเล็กมีความสูงประมาณ 45 เซนติเมตร รูปขนาดใหญ่มีความสูงประมาณ 85 เซนติเมตร

3.1.6 ลักษณะของรูปราชินี เป็นรูปนางเมือง สวมชฎา ห้อยสไบมือด้านหน้าเคลื่อนไหวได้ มือข้างหลังเคลื่อนไหวไม่ได้วางแนบลำตัว รูปนางมักจะฉลุใบหน้าให้มีลวดลายใบหน้าที่ชัดเจนซึ่งแตกต่างจากรูปอื่นๆ หนังตะลุงใช้รูปราชินีคู่กับรูปกษัตริย์ในการดำเนินเรื่องหรือตั้ง ระบายสีด้วยสีต่างๆ ให้เกิดความสวยงาม รูปราชินีขนาดเล็กมีความสูงประมาณ 40 เซนติเมตร รูปขนาดใหญ่มีความสูงประมาณ 80 เซนติเมตร

3.1.7 ลักษณะของรูปตัวพระ หนังตะลุงมีรูปตัวพระเป็นผู้ชายเรียกทั่วไปว่า " รูปนุด" แต่งกายตามวิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมที่สะท้อนสังคม มีขนาดตั้งแต่ 20 – 45 เซนติเมตร เป็นรูปโอรสของกษัตริย์ แต่งกายด้วยเครื่องทรงกษัตริย์ ไม่สวมมงกุฎ มือด้านหลังนิยมถืออาวุธประจำกายได้แก่ พระขรรค์ หรือธนูเป็นต้น รูปสามัญชนแต่งกายตามบทบาทหน้าที่หรือแต่งตามสมัยนิยม มือด้านหน้าเคลื่อนไหวได้

3.1.8 ลักษณะของรูปตัวนาง หนังตะลุงใช้รูปตัวนางที่มีลักษณะเป็นผู้หญิงแต่งกายตามยุคตามสมัย เป็นการบ่งบอกถึงวัฒนธรรมการแต่งกายตามสมัยนิยม ขนาดของรูปมีความสูงประมาณ 20- 40 เซนติเมตร ส่วนใบหน้าจนถึงลำคอจะแกะและเน้นลวดลายของอวัยวะต่างๆ เช่นคิ้ว จมูก ปาก รอยย่นที่ลำคอ อย่างชัดเจน เหมือนกับรูปราชินีหรือนางเมือง

3.1.9 ลักษณะของรูปยักษ์ผู้ชาย รูปยักษ์ผู้ชายสูงใหญ่ ลักษณะน่าตาดุร้าย มีเขี้ยวและหนวดเครา สวมเครื่องทรงเต็มยศ มีมงกุฎ ส่วนใหญ่ จะยกขาหลังถือกระบองเป็นอาวุธ

3.2 ลักษณะของรูปกาก หรือรูปตัวตลก ซึ่งเป็นรูปที่ขาดไม่ได้ในการแสดง ทุกคณะจะมีรูปตัวตลกอยู่เป็นจำนวนมาก เพื่อแสดงบทบาทให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขันและรู้สึกสนุกสนานในการชมหนังตะลุง รูปตลกจึงเปรียบเสมือนเป็นผงชูรสของการแสดงหนังตะลุงก็ว่าได้

การที่หนังตะลุงเป็นที่นิยมแพร่หลายและคงอยู่ในสังคมภาคใต้ได้นับนานปีเช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่ามีปัจจัยหลายประการที่สอดสัมพันธ์กับสภาพสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้เป็นอย่างดี ปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่ก่อให้เกิดผลเช่นนั้นก็คือ "ตัวตลกหนังตะลุง" ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในหมู่ชาวใต้ทั่วไปตัวตลกแต่ละตัวแม้จะมีลักษณะ รูปชั่ว ตัวดำ นามไม่เพราะ แต่ก็มีบทบาทสำคัญยิ่งบนผืนผ้าจอ มีเสน่ห์แรง เป็นที่ต้องตาต้องใจของผู้ชมโดยเฉพาะที่เป็นชาวภาคใต้ การที่ชาวภาคใต้ส่วนมากชื่นชอบตัวตลก นอกจากเป็นเพราะบทตลกตามบทบาทโดยตรงแล้ว ยังเป็นเพราะตัวตลกมีความสอดสัมพันธ์กับชาวภาคใต้ได้เด็นชัดกว่ารูปหนังตัวอื่นๆด้วยปร่างลักษณะนิสัยและบทบาทที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองโดยเฉพาะ ไม่ซ้ำแบบกับตัวตลกอื่นๆ ซึ่งต่างกับรูปหนังรูปอื่นๆอย่างเห็นได้ชัด เมื่อเป็นตัวตลกตัวเดียวกันไม่ว่าคณะใดจะนำไปเล่นจะต้องรักษาเอกลักษณ์เฉพาะตัวของตัวตลกนั่นๆ ให้เป็นแบบเดียวดัน นายหนังจึงต้องศึกษาตัวตลกแต่ละตัวและฝึกใช้ให้ถูกต้องตามแบบเฉพาะตัว ซึ่งเป็นศิลปะที่ต้องใช้ความสามารถที่เดียว ตัวตลกที่จะกล่าว

ถึงต่อไปนี้เป็นตัวตลกที่มีความโดดเด่นเป็นพิเศษและเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ชมเป็นส่วนใหญ่ ในที่นี่จึงขอกล่าวถึงรูปตัวตลกดังต่อไปนี้

3.2.1 ลักษณะของรูปเท่ง เท่งเป็นตัวตลกหนังตะลุงที่คณะหนังตะลุงทุกคณะมีไว้ประจำโรง และทุกคณะจะสวมบทบาทลักษณะนิสัย ลีลาการพูด สำเนียงพูด เป็นลักษณะเดียวกัน แสดงคู่กับอ้ายหนูนุ้ย รูปของอ้ายเท่งผู้ตัดเลียนแบบรูปร่างลักษณะและถอดนิสัยมาจากคนจริง ซึ่งเป็นชาวบ้านคนหนึ่งอาศัยอยู่ในตำบลคูขุด อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา มีอาชะทำน้ำตาลโตนดทำกระแช่ และรุนกุ้งฝอยให้เมียขาย มีรูปร่างลักษณะผอมบาง สูงโย่ง ท่อนบนยาวกว่าท่อนล่าง ผิวดำหัวเถิง ผมหยิกเป็นปอยอยู่เฉพาะส่วนท้ายทอย จมูกทู่โต ตาขาวโต ปากกว้าง หน้าตาพิกลคล้ายนกกระฮัง หรือคล้ายหัวตุ๊กแก มือเคลื่อนไหวได้ทั้งสองข้าง นิ้วมือข้างซ้ายกำหลวมๆ นัวชี้กับหัวแม่มืองอหงิกเป็นวงเข้าหากัน ส่วนมือข้างขวาเหลือเพียงนิ้วชี้เพียงนิ้วเดียวทู่โต ลักษณะที่ปรากฏในรูปมีลักษณะเป็นอวัยวะเพศชาย ซึ่งผู้แกะรูปหนังตะลุงแกะรูปมือให้เป็นเช่นนั้นเพราะอ้ายเท่งชอบใช้มือทั้งสองข้างทำท่าด่าแม่ผู้อื่น แทนถ้อยคำที่เรียกว่า "ฉับโขลก" การแต่งกายไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าโสร่งลายตาหมากรุกขาวดำ เคียนพุงด้วยผ้าขาวม้าเหน็บอ้ายคลกซึ่งเป็นมีดพื้นเมืองชนิดหนึ่ง นิสัยเป็นคนตลกคะนอง ขบขันง่าย มุทะลุ ไม่กลัวคน ชอบล้อเลียนเพื่อน มีความฉลาดเฉียบแหลมในบางโอกาส แต่บางครั้งก็พูดพร่อย เป็นคนท่าดีทีเหลว ชอบขู่สำทับเพื่อน แต่ใจจริงไม่สู้คน ใครด่าว่าก็ไม่โกรธ แต่มักย้อนกลับด่าคนได้ง่ายๆ ชอบบ้ายอ ลีลาการพูด พูดช้าๆแต่ไม่ชัดคำเสียง ขึ้นจมูก เกือบติดอ่าง มีอารมณ์ขันอยู่ในที มักมีเสียงหัวเราะแทรก บางทีพูดโผงผางแบบขวานผ่าซากไม่เกรงใจใคร ไม่ยั้งคิดเมื่อพลั้งผิดมักด่าตัวเอง ชอบทำท่าประกอบคำพูดและจ้องหน้าคู่สนทนา

3.2.2 ลักษณะของรูปหนูนุ้ย หนูนุ้ยเป็นตัวตลกหนังตะลุงแสดงคู่กับเท่ง หนูนุ้ยเชื่อกันว่าเป็นตัวตลกที่จำลองมาจากคนจริงๆ ซึ่งเป็นคนบ้าๆบอๆ เคยเที่ยวเตร่อยู่แถวๆ คลองขวางในเขตเทศบาลเมืองสงขลา เมื่อนายหนังตะลุงเห็นเข้าก็เกิดอารมณ์ขัน จึงจำเอารูปร่างลักษณะมาตัดเป็นตัวตลกหนังตะลุง เรียกกันว่า "อ้ายหนูนุ้ย" ตามชื่อของคณะหนังตะลุง ซึ่งเป็นผู้คิดประดิษฐ์ขึ้นมา มีรูปร่างลักษณะผิวดำล่ำเตี้ย ก้นเชิด พุงยานและโย้ ลำตัวแข็ง หน้าเสี้ยม ยาวยื่นคล้ายหน้าของวัว เส้นผมชี้ไปข้างหน้าคล้ายแส้ม้า มีไฝที่ใต้คางและหนวดยาวย้อยลงมาเป็นกระจุกน้ำลายย้อยเหมือนวัวจนถูกล้อเลียนจากคนอื่นว่า "อ้ายลูกวัว" การแต่งกายไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าโสร่งแบบคนสมัยก่อนของหนังตะลุงบางคณะนุ่งกางเกงสั้นหนา มือซ้ายถือกรรไกรหนีบหมากเป็นอาวุธประจำตัว นิสัยเป็นคนไม่เต็มเต็ง ไม่เป็นตัวของตัวเอง มักแสดงความเป็นคนปัญญาอ่อนให้ปรากฏ เป็นคนบ้องตื้น ผีเข้าผีออก แสดงความโง่ให้เป็นที่ขบขันของคนอื่น ยอมคนง่ายๆขี้น้อยใจ ขวัญอ่อน เก็บความลับไม่ได้ ไม่ทันคน ถูกสำทับเล็กน้อยก็จะเปิดเผยความลับ

ทันที ลีลาการพูด พูดไม่ค่อยชัด เสียงเบา ลงลำคอ ชอบพูดคล้อยตามเพื่อน ถ้อยคำแสดงถึงความเป็นคนปัญญาอ่อน

3.2.3 ลักษณะของรูปยอดทอง ยอดทองเป็นตัวตลกที่สำคัญอีกตัวหนึ่งของหนังตะลุง เป็นเพื่อนคู่หูกับสีแก้ว เชื่อกันว่าเป็นตัวตลกที่จำลองแบบมาจากคนจริง เป็นชาวนครศรีธรรมราช บ้างก็ว่าเป็นชาวล้านศรีวิชัย อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขา บ้างก็ว่าเป็นชาวพัทลุงรูปร่างลักษณะยอดทองมีรูปร่างอ้วน ดำเตี้ย ก้นงอน พุงโย้ สะเอวคอด มีโหนกคอผมหยิกม้วนไปข้างหน้า จมูกใหญ่ยาว หน้าตาคล้ายจรเข้ คางยื่นยาน สะดือจุน การแต่งกายไม่สวมเสื้อนุ่งผ้าลายไทย โจงกระเบน เหน็บฝักกริชเป็นประจำ มือขวาถือกริช นิสัยเป็นคนโอ้อวด ขี้โม้ แต่ขี้ขลาดตาขาวเป็นคนเจ้าชู้เข้าใกล้ผู้หญิงไม่ได้ชอบพูดเกี้ยว ยกตนข่มท่าน เป็นคนบ้ายอ ถ้าใครยอจะอาสาตัวตายไม่คิดจนเกิดมีสำนวนขึ้นว่า " อ้ายยอดทองบ้านาย" ชอบทำร้ายคนอื่นข้างหลังและข่มขู่คนที่ไม่มีทางสู้ การพูดยอดทองพูดเสียงดัง กระโชกโฮกฮากพูดแบบเค้นคอพูด เน้นเสียงทุกพยางค์ เสียงแหบสั่นอยู่ในลำคอ พูดมากแบบบ้าน้ำลาย ชอบสอดเสือกไม่รู้จักกาลเทศะ ไม่มีเหตุผล ดันทุรังแล้วจะยอมจำนนในภาคหลัง

3.2.4 ลักษณะของรูปขวัญเมือง ขวัญเมืองเป็นตัวตลกที่สำคัญตัวหนึ่งของหนังตะลุง แสดงคู่กับหม้อ (สะหม้อ) หรือยอดทอง ไม่ทรายประวัติที่แน่นอน แต่ถ้าพิจารณาตามชื่อและบทบาท ขวัญเมืองทำหน้าที่หลายอย่างเช่น ทำหน้าที่เป็นโฆษกออกบอกเรื่องว่าคณะหนังตะลุงจะแสดงเรื่องอะไร นอกจากนี้ก็เป็นตัวตลกในเรื่องด้วย รูปร่างลักษณะผอมบาง ค่อนข้างเตี้ย ผิวดำ หัวเถิกมีผมหยิกงอ จมูกโตยาวปลายแหลมเชิด ปากกว้าง คางล่างแหลมตาเหลือกขาว หน้าคล้ายแพะ พุงโย้ยาน ก้นเชิดงอน ปลายนิ้วชี้ข้างขวาทู่เพราะเป็นคุดทะราดลักษณะส่วนย่อยคล้ายเท่ง การแต่งกายไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าดำท่อนเดียว เคียนพุงด้วยผ้าขาวม้า รูปขวัญเมืองของหนังตะลุงบางคณะสวมหมวกด้วย นิสัยเป็นคนอารมณ์เยือกเย็น หนักแน่น สุขุม เอางานเอาการ ซื่อสัตย์สุจริต บางทีเป็นคนเจ้ายศเจ้าอย่าง เป็นคนตกใจง่าย ตื่นง่าย ทำตนเป็นเด็กในบางโอกาส ลีลาการพูดเป็นคนพูดจาหนักแน่น ชัดถ่อยชัดคำ เป็นตัวตลกประกอบเรื่อง

3.2.5 ลักษณะของรูปสะหม้อ สะหม้อเป็นตัวตลกหนังตะลุงอีกตัวหนึ่งเป็นชาวไทยมุสลิมแสดงคู่กับขวัญเมือง สะหม้อเป็นตัวตลกที่จำลองมาจากคนจริงๆ อยู่หมู่บ้านสะกอม อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา เป็นคนมีนิสัยตลกโปกฮา เป็นคนดุและเป็นนักเลงเต็มตัว รูปร่างลักษณะหลังโก่ง มีโหนกที่คอ ค่างยานๆ แบบคนแก่ ผอมสูงท้องป่อง คล้ายคนอมโรค การแต่งกายสวมหมวกแขก ไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าโสร่ง ม้วนชายพกแบบชาวไทยมุสลิม มือซ้ายถือไม้พาย นิสัยชอบตลกคะนอง หยอกล้อและทับถมคนอื่น พูดจาเป็นเชิงหยิกแกมหยอก ชอบพูดยอผู้อื่นนิดๆ แล้วคิดตลบหลังให้เจ็บใจ กล้าได้กล้าเสีย นับถือศาสนาอิสลามแต่ไม่เคร่งครัด ชอบขัดคอคนแต่ใจจริงรักและนับถือเพื่อน เสียสละแต่ไม่ยอมเสียเปรียบใคร ลีลาการพูดพูดตาม

สำเนียงชาวไทยมุสลิมที่หมู่บ้านสะกอม อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา พูดเนิบๆ ช้าๆ หนักแน่น แบบคนหัวโบราณ คิดอย่างไรพูดอย่างนั้นไม่เกรงใจคน คุยเชื่องและขำขันเป็นตัวของตนเอง

นอกจากนี้ยังมีรูปตัวตลกอีกจำนวนมาก แต่ผู้วิจัยไม่ขอกล่าวถึงในที่นี้ จะขอกล่าวถึงเฉพาะรูปหนังตะลุงที่เด่นๆเท่านั้น

3.2.6 ลักษณะของรูปอื่นๆ นอกจากรูปหนังตะลุงที่กล่าวมาแล้วข้างต้นซึ่งเป็นรูปหลักๆ ที่ใช้ประกอบการแสดง ยังมีรูปอื่นๆซึ่งต้องใช้ในการแสดงตามเนื้อเรื่องของนิยายที่แสดงอีกมากมาย เช่นรูปต้นไม้ รูปอาวุธ รูปถ้ำ รูปภูเขา รูปดาบ รูปจดหมาย หรือราชสาส์น รูปสัตว์ต่างๆ พวงมาลัยเป็นต้น ซึ่งลักษณะของรูปต่างนั้น นายหนังจะพยายามให้ช่างตัดรูปให้มีลักษณะเหมือนของจริงมากที่สุด

นอกจากนี้ยังมีรูปตัวตลกอีกจำนวนมาก แต่ผู้วิจัยจะไม่ขอกล่าวถึงในที่นี้ จะขอกล่าวถึงเฉพาะรูปหนังตะลุงที่เด่นเท่านั้น

คุณค่าของรูปหนังตะลุง

1. ใช้แสดงบทบาทของตัวละครให้ดำเนินไปตามเรื่องราวที่นายหนังตะลุงต้องการ

2. แสดงออกถึงศิลปะหัตถกรรมท้องถิ่น มีการใช้สีระบายแกะกนกลวดลายอย่างสวยงามเพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

3. เป็นภาพสะท้อนให้เห็นสังคมและวัฒนธรรมในท้องถิ่นภาคใต้ ซึ่งปรากฏในลักษณะการแต่งกาย การใช้อาวุธ นิสัยใจคอของรูปหนังตะลุงแต่ละชนิด

ค. เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีของหนังตะลุง เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างยิ่งในการแสดงหนังตะลุง เป็นตัวช่วยปลุกเร้าอารมณ์ของผู้ชมได้เป็นอย่างดี และยังเป็นตัวควบคุมจังหวะทำนองในการขับกลอนและเชิดรูปอีกด้วย เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงในปัจจุบันมีทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้กันมาแต่เดิมคือเครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เดิมหนังตะลุงใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น ที่สำคัญมีทับ 1 คู่ เป็นตัวคุมจังหวะและทำนองโหม่ง 1 คู่ สำหรับประกอบเสียงร้องกลอน กลองตุ๊ก 1 ลูก สำหรับขัดจังหวะทับ ฉิ่ง 1 คู่ สำหรับขัดจังหวะโหม่ง 1 คู่ และปี่ 1 เลา สำหรับเดินทำนอง แต่ระยะหลังมีดนตรีอื่นๆเข้าไปประสมหรืออาจใช้แทนดนตรีดั้งเดิม เช่น ใช้กลองชุดและกลองชุดและกลองทอมบ้าแทนกลองตุ๊ก ใช้วิโอลิน ออร์แกน ซอ หรือ จะเข้เข้าผสมกับปี่

แต่ในปัจจุบันเครื่องดนตรีหนังตะลุงเปลี่ยนไปจากเดิมมากขึ้น มีการใช้เครื่องดนตรีในลักษณะทั่วไปโดยมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับกำกับจังหวะและทำนอง ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักในการแสดงหนังตะลุงมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ทับ ลักษณะคล้ายโทนชาตรีของภาคกลาง นิยมทำด้วยไม้เนื้อเหนียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งไม้ขนุน ขุดภายในกลวงตลอด หุ้มด้วยหนังค่างหรือหนังสัตว์อื่นที่มีความบางและทนทาน ตรึงหนังให้ตึงด้วยหวายหรือเอ็น ทับแต่ละใบมีชื่อเรียกส่วนต่างๆดังนี้ ส่วนของหนังที่ใช้ตีเรียกว่า "หน้าทับ" ส่วนปลายที่บานออกอย่างปากแตรเรียก "ท้ายทับ" "ลำโพง" หรือ "ฮอแต้"

ทับเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับกำกับจังหวะและทำนองที่สำคัญที่สุดในการแสดงหนังตะลุง ผู้บรรเลงดนตรีชิ้นอื่นๆ จะต้องคอยฟังจังหวะและทำนองของทับอยู่เสมอ ทับจึงเป็นหัวใจของดนตรีหนังตะลุงที่ขาดไม่ได้ ทับของหนังตะลุงมี 2 ใบ ใบหนึ่งมีเสียงเล็กแหลม อีกใบหนึ่งมีเสียงทุ้ม ทับใบเสียงเล็กแหลมเรียกว่า "หน่วยฉับ" และทับใบเสียงทุ้มเรียกว่า "หน่วยเทิง" ทับหน่วยฉับมีความสำคัญมากเพราะเป็นตัวหลัก ส่วนทับหน่วยเทิงจะเป็นตัวเสริม

2. โหม่ง เป็นเครื่องดนตรีหลักอีกชนิดหนึ่งในการแสดงหนังตะลุง นิยมใช้กันมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิมชนิดหนึ่งใช้ตีประกอบเสียงขับร้องกลอนให้มีความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

โหม่งเป็นเครื่องตีประกอบเสียงขับร้องกลอนให้ไพเราะ โหม่งมี 2 ลูก ลูกหลักเสียงแหลมเรียกว่า "หน่วยโหม่ง" อีกลูกหนึ่งใช้ตีประกอบ มีเสียงทุ้มเรียก "หน่วยทุ้ม" สมัยก่อนโหม่งทำด้วยไม้ อาจจะเป็นไม้ไผ่หนาๆ หรือไม้แก่นขนาดราว 4x8 นิ้ว หนาเกือบครึ่งนิ้ว ร้อยเชือกแขวนในรางไม้ เรียกว่า "โหม่งฟาก" ต่อมาโหม่งทำด้วยเหล็ก ลักษณะคล้ายโหม่งฟาก แต่ส่วนตรงกลางกระทุ้งให้เป็นปุ่มนูนขึ้นสำหรับตี เรียกว่า "โหม่งเหล็ก" โหม่งทั้ง 2 ชนิดนี้ไม่ค่อยมีใยเสียงคือเสียงกระด้าง ห้วนสั้น ต่อมามีการนำทองเหลืองมาหล่อเป็นโหม่งอย่างที่ใช้กันอยู่ทุกวันนี้เรียกว่า "โหม่งล่อ" โหม่งชนิดนี้เวลาตีเสียงจะกังวาน

โหม่ง 1 คู่เป็นเสียงสูงลูกหนึ่ง เป็นเสียงต่ำลูกหนึ่งโหม่งทั้งคู่แขวนขึงตรึงขนาดกันอยู่ในราวไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ตัวโหม่งทำด้วยทองเหลืองหรือทองแดง ถ้าหล่อกลมแบบฆ้องขนานวงเรียกว่า " โหม่งหล่อ" ถ้าทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแล้วดุนให้ส่วนที่จะตีสูงกลมขึ้นกลางแผ่นเรียก "โหม่งฟาก"

3. กลองตุ๊ก หรือกลองหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในปัจจุบันความนิยมลดน้อยไปมาก บางคณะเลิกใช้ไปแล้วก็มีกลองตุ๊ก 1 ลูก ใช้ตีเพื่อรับส่งจังหวะ และประกอบจังหวะต่าง ลักษณะของกลองตุ๊กเป็นกลองขนาดเล็ก มีขนาดเหมือนกลองโนราทุกอย่างแต่ขนาดเล็กกว่า นิยมทำด้วยไม้ประมาณ 8 -10 นิ้ว หัว – ท้ายของตัวกลองเล็กกว่าตรงกลางเล็กน้อย กลองมีความยาวประมาณ 10 -12 นิ้ว ใช้ไม้ตี 2 อันเมื่อตีจะมีเสียงเล็กแหลม

4. กรับ เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง เป็นที่นิยมมากในสมัยก่อน ปัจจุบันความนิยมลดลงไปแล้ว ใช้ตีเพื่อควบคุมจังหวะ โดยทั่วไปแล้วกรับจะเป็นไม้สี่เหลี่ยม 2 อัน ขนาดประมาณ 1x 1.5 x 4 นิ้ว ใช้เคาะกัน เพื่อประกอบจังหวะให้หนักแน่นขึ้น

5. ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่จะขาดเสียไม่ได้ในการแสดงหนังตะลุง นิยมใช้กันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ฉิ่งทำด้วยโลหะหล่อหนา มีรูปร่างลักษณะและวิธีใช้เช่นเดียวกับที่ใช้บรรเลงเพลงไทยทั่วไป คนตีโหม่งจะทำหน้าที่ตีฉิ่งควบคู่ไปด้วย การบรรเลงบางทใช้ฉิ่งอีกฝาหนึ่งเคาะกับรางโหม่งเพื่อให้เกิดเสียง "ฉับ" แทน

6. ปี่ เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง ทำหน้าที่ดำเนินทำนองหลักของเพลง นิยมใช้กันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ปี่ทีใช้ในการแสดงหนังตะลุงเรียกว่าปี่ไหน หรือปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป่านำเป็นเสียงเอกของเครื่องดนตรีทั้งหมด สามารถเป่าเลียนเสียงพูดและเป่าเป็นทำนองเพลงต่างๆได้มากมาย ปี่ที่นิยมใช้กันโดยทั่วไปทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่นแก่นมะม่วง แก่นรักควน แก่นชิงชัน แก่นไม้ขาวดำ เป็นต้น ปี่มีรูปลักษณะตรงกลางป่อง ส่วนหัวและท้ายบานออก ข้างในเจาะให้กลวงตลอด เจาะรูด้านข้างจำนวน 6 รูเพื่อใช้ปรับระดับเสียงเวลาเป่า

เครื่องดนตรีสากลที่นำเข้ามาประสมวงเพิ่มเติมในคณะหนังนครินทร์ ชาทอง

1. กลองชุด

กลองชุดเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่มีบทบาทสำคัญในยุคปัจจุบันของการแสดงหนังตะลุง ใช้แทนกลองตุ๊ก หากคณะหนังไม่มีกลองชุดเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงจะทำให้ขาดแรงจูงใจไม่เป็นที่นิยม คือจังหวะดนตรีเวลาร้องเพลงไม่ถึงใจผู้ฟังนั้นเอง เพราะการแสดงในปัจจุบันนิยมร้องเพลงลูกทุ่งเวลาออกรูปกากเป็นส่วนใหญ่ อีกทั้งกลองชุดยังสามารถเอื้ออำนวยต่อการแสดงได้อย่างหลากหลายไม่เป็นอุปสรรคต่อการบรรเลงอีกด้วย

2. อิเล็กโทน

อิเล็คโทนเป็นเครื่องดนตรีสากลที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในปัจจุบันของวงดนตรีหนังตะลุง ถือไว้ว่าเกือบจะเป็นเครื่องดนตรีประจำวงหนังตะลุงในปัจจุบันก็ว่าได้ ทำหน้าที่ในการบรรเลงแทนปี่ คลอร้อง รับร้อง ส่งร้อง โหมโรงเพลงประกอบการแสดงต่างๆ

3. กลองทอมบ้า

กลองทอมบ้า เป็นเครื่องดนตรีสากลที่นิยมนำมาประกอบการแสดงหนังตะลุงอีกชิ้นหนึ่ง มีหน้าที่บรรเลงควบคุมจังหวะโดยเฉพาะเวลานายหนังร้องเพลงลูกทุ่งเป็นต้น

4. กีตาร์ไฟฟ้า

กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้การดีดทำให้เกิดเสียง มีหน้าที่ดำเนินทำนองหลัก คลอร้องควบคู่กับปี่โดยเฉพาะเวลาที่ออกรูปกาก เพราะสามารถบรรเลงเพลงสมัยนิยมได้อย่างคล่องตัวมากกว่าเครื่องดนตรีพื้นเมือง

5. เบสไฟฟ้า

เบสไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีสากลตระกูลเครื่องสาย สามารถให้เสียงที่แหลมและต่ำปานกลางใช้บรรเลงรวมกับปี่ในการแสดงหนังตะลุง

ง. โรงหนัง จอหนัง และอุปกรณ์อื่น

โรงหนังตะลุง

การแสดงหนังตะลุงจะต้องมี "โรงหนัง" เพื่อใช้เป็นที่วางอุปกรณ์ต่างๆ และเป็นโรงแสดงนายหนังและผู้บรรเลงเครื่องดนตรีจะต้องอยู่ในโรงหนัง นายหนังจะแสดงหนังโดยเชิดรูปบนผืนผ้าจอให้ผู้ชมที่นั่งอยู่หน้าโรง ชมโรงหนังตะลุงโดยทั่วไปจำแนกได้เป็น 3 ประเภท คือ โรงหนังตะลุงที่สร้างไว้ถาวร โรงหนังตะลุงที่สร้างขึ้นชั่วคราวและโรงหนังตะลุงที่สร้างสำเร็จรูป

1. ลักษณะของโรงหนังตะลุง

1.1 ลักษณะของโรงหนังตะลุงที่สร้างไว้อย่างถาวร เป็นโรงหนังที่มีสภาพแข็งแรงทนทานถาวร ปลูกสร้างต้นไม้ เสาของโรงหนังสูงประมาณ 1.5 – 2 เมตร สร้างด้วยปูนซีเมนต์ เพราะต้องการให้ใช้งานได้นาน ทนทาน และไม้ผุกร่อนง่าย มดปลวกไม่กิน โดยทั่วไปนิยมสร้างเสาแบบสี่เหลี่ยมเนื่องจากหล่อเสาง่าย

ขนาดของโรงหนังในอดีตกว้างยาวประมาณ 2.5 x 3 เมตร ใช้เสา 4 เสา เพราะสมัยก่อนการแสดงใช้เครื่องดนตรีเพียงห้าเครื่องเท่านั้น ลูกคู่มีไม่มากนัก รูปหนังมีขนาดเล็ก ต่อมาได้นำเครื่องดนตรีต่างๆมาผสมผสานมากขึ้น ขนาดของรูปก็มีขนาดโตขึ้น ทำให้ต้องมีจอหนังกว้างมากขึ้น ดังนั้นขนาดของโรงหนังถาวรจึงมักปลูกสร้างขนาด 4x4 เมตร ถึง 5x5 เมตร

ฝาโรงหนังนิยมกั้นด้วยไม้กระดานหนาทึบทั้ง 2 ด้าน เพื่อกันลมและกันฝน เจาะหน้าต่างเป็นบานเล็กๆ ด้านละหนึ่งบาน เพื่อเป็นช่องสำหรับระบายอากาศ ส่วนด้านหลังกั้นทึบด้วยไม้กระดาน แต่มีช่องประตูปิดเปิดสำหรับใช้ขึ้นลง แต่บางโรงนั้นเปิดหมด เจาะพื้นโรงหนังบางส่วนใช้เป็นที่สำหรับขึ้นลงโรงหนัง พื้นโรงหนังปูเรียบด้วยไม้กระดาน

หลังคามุงด้วยกระเบื้องดินแผ่นเล็กๆ ซึ่งโครงสร้างของหลังคาอาจมีความแตกต่างกันอยู่บ้าง เช่น บางแห่งสร้างหลังคาแบบปั้นหยา แบบเพิงหมาแหงน แบบหักหัวตั๊กแตน เป็นต้น แต่ที่นิยมกันส่วนใหญ่ใช้แบบเพิงหมาแหงนและหักหัวตั๊กแตน เพราะจะทำให้อากาศถ่ายเทได้สะดวก ในปัจจุบันโรงหนังที่สร้างแบบถาวรจะไม่นิยมหลังคาแบบหักหัวตั๊กแตน เพราะคณะหนังส่วนใหญ่มีม่านสำหรับตกแต่งหน้าจอซึ่งสามารถประดับตกแต่งได้ง่ายไม่กีดขวาง และมองดูสวยงามได้สัด

ส่วน ส่วนการมุงหลังคาในปัจจุบันบางคณะนิยมใช้กระเบื้องลอน บางแห่งมุงด้วยสังกะสีเพราะเป็นวัสดุที่คงทนและหาได้ง่าย

การที่ต้องมีโรงหนังที่สร้างไว้อย่างถาวรนั้น สมัยก่อนมหรสพต่างๆ มีเพียงหนังตะลุงประเภทเดียวที่เป็นที่นิยมชมชอบของประชาชนในชนบทน้อยคนนักที่ไม่รู้จักหนังตะลุง ในสมัยก่อนวัดเป็นศูนย์กลางทางการศึกษาและเป็นศูนย์รวมของชุมชน เป็นสถานที่จัดงานบุญงานกุศลงานบันเทิงและงานวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ ซึ่งรวมกันอยู่ในวัดครั้งละ 2-3 คืน เมื่อได้รับความยินยอมแล้ว ทางวัดก็จะให้เด็กตีตะโพน (กลอง) เพื่อบอกให้ชาวบ้านได้ทราบว่ามีหนังตะลุงมาทำการแสดงและขอข้าวขอแกงให้กับคณะหนังได้รับประทานและมาชมหนังกันฟรีๆ ไม่ต้องเสียค่าราดโรงใดๆทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงนิยมสร้างโรงหนังตะลุงแบบถาวรไว้ภายในบริเวณวัดเป็นส่วนใหญ่

นอกจากนี้นิยมสร้างไว้ในบริเวณสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมีการจัดงานประเพณีไหว้เจ้าเป็นประจำทุกปีหรือสถานที่สำหรับทำบุญวันว่าง (วันสงกรานต์) ในเดือน 5 ของชาวปักษ์ใต้ สถานที่เหล่านี้มักเป็นที่รวมญาติมีคนมาร่วมงานกันมาก จึงนิยมรับหนังตะลุงมาแสดงให้ชมเป็นประจำพร้อมกับปลูกสร้างโรงหนังแบบถาวรขึ้นไว้ด้วย โรงหนังตะลุงที่สร้างแบบถาวรบางสถานที่ก็ได้รื้อถอนไปบ้างแล้วเพราะมีขนาดเล็กเกินไปที่จะใช้แสดงได้ในสภาพปัจจุบัน บางสถานที่ก็อนุรักษ์ไว้เพื่อเป็นอนุสรณ์โรงหนังที่สร้างแบบถาวรโดยทั่วไป ปลูกสร้างขึ้นตามวิธีของชาวบ้าน ซึ่งมีอายุประมาณ 40 – 50 ปี ล่วงมาแล้ว

1.2 ลักษณะของโรงหนังตะลุง ที่สร้างขึ้นชั่วคราว เป็นโรงหนังที่สร้างขึ้นอย่างหยาบๆ ไม่พิถีพิถัน ใช้เวลาปลูกสร้างประมาณ 1-5 วันก็สำเร็จ ใช้งานเสร็จก็รื้อถอน ไม่ได้เก็บไว้ใช้แสดงครั้งต่อไปอีก โดยเจ้าภาพที่บอกรับหนังจะเป็นผู้ทำการปลูกสร้างขึ้น มีลักษณะเป็นโรงเรือนชั่วคราวมี 4 เสาสูงจากพื้นดินประมาณ 1.5 เมตร ถึง 2 เมตร เสาโรงหนังชั่วคราวจะจำแนกได้ดังนี้

เสาไม้ขนาดประมาณหน้ากว้าง 15 – 20 ซ.ม. ยาวประมาณ 5 เมตร ขุดหลุมฝังเสาลึกประมาณ 60 เซนติเมตร ถ้าเป็นเสาไม้กลมทำจากต้นไม้ทั้งต้นเช่นไม้ยางพารา ไม้หมาก ไม้มะพร้าวหรือไม้ชนิดอื่นที่มีป่างไม้ ยาวประมาณ 5 เมตร เสาโรงทุกเสาจะฝังลึกประมาณ 60 เซนติเมตร เพื่อป้องกันโรงหนังล้มในขณะที่คณะหนังขึ้นนั่งแสดง

โรงหนังในอดีตมีความสูงขนาด 2.5 x 3 เมตร ในปัจจุบันการปลูกสร้างโรงหนังมักสร้างตามขนาดที่นายหนังผู้แสดงได้กำหนดมาขนาดกว้างยาวขนาดไหนจะขึ้นอยู่กับความต้องการของหนังตะลุงแต่ละคณะ บางคณะเป็นหนังตะลุงคอนเสิร์ตหรือหนังตะลุงสากลใช้จอขนาดกว้าง รูปหนังขนาดใหญ่มีอุปกรณ์ดนตรีมากมาย เพราะการแสดงคอนเสิร์ตต้องใช้ลูกคู่จำนวนมาก หนังตะลุงประเภทนี้ต้องใช้โรงหนังที่มีขนาดกว้างยาวเป็นพิเศษจึงสามารถทำการแสดงได้ โรงหนังชั่วคราวในปัจจุบันกว้างยาวไม่ควรน้อยกว่า 5x4 เมตร ซึ่งการสร้างโรงหนังจะนิยมให้ด้านหน้าเอียง

ลาดต่ำลงกว่าหลังโรง สาเหตุที่ด้านหน้าโรงจะต้องลาดต่ำกว่าหลังโรง เนื่องจากนายหนังและลูกคู่สามารถนั่งได้สบายเพราะใช้เวลาทำการแสดงหลายชั่วโมง จะไม่ปวดเมื่อยสะเอว

ฝาโรงหนังนิยมใช้ทางมะพร้าวกั้น เพราะอากาศถ่ายเทได้สะดวกไม่ร้อนอบอ้าว ด้านหลังเปิดโล่งหรือไม่ก็กั้นเพียงครึ่งเดียวเพื่อความสวยงามและสร้างความเป็นอิสระให้กับคณะหนัง เหลือเว้นเป็นทางขึ้นลงใช้ไม้พาดเป็นบันได หรือบางโรงจะทำบันไดเป็นขั้นๆ

หลังคามีลักษณะแบบเพิงหมาแหงน ทำให้อากาศถ่ายเทสะดวก ส่วนหน้าหักหัวตั๊กแตนบางโรงก็ไม่ต้องมีส่วนหน้าหักหัวตั๊กแตน เพราะจะได้ปล่อยให้ปลอดโปร่ง หลังคามุงด้วยจากปัจจุบันนิยมมุงด้วยผ้าเต้นท์เพราะหาอุปกรณ์ได้ง่ายและสะดวกในการมุงหลังคาใช้เวลาน้อย ถ้าหากเป็นโรงที่ใช้แสดงหลายๆคืนอาจจะมุงด้วยสังกะสีแล้วแต่ความเหมาะสม เพื่อป้องกันฝนน้ำค้าง พื้นโรงหนังจะปูด้วนไม้กระดานหรือไม้อัดแล้วแต่จะมีในท้องถิ่นที่เอื้อต่อความสะดวกและรวดเร็ว

โรงหนังสมัยก่อนไม่นิยมปักเสาวางคานอย่างการก่อสร้างทั่วไป แต่นิยมมัดคานเข้ากับเสาโดยใช้เชือกมัดและมีการขันชะเนาะให้แน่นที่ชาวบ้านเรียกว่า “ขันแหละ” หรือ ”ลูกแหละ” แล้วใช้ไม้ค้ำคานอีกทีหนึ่งเพื่อให้คานแข็งแรง เนื่องจากไม้ไผ่เป็นวัสดุที่หาง่ายในท้องถิ่นภาคใต้ มีความยาวพอเหมาะแก่ความต้องการ ไม้ไผ่ส่วนบนล้ำไปทางด้านหน้าเล็กน้อย เวลาผูกจอหนังจะลาดเอียงเพื่อความสะดวกในการเชิดรูปและเงาของรูปจะออกมาสวยงาม

1.3 โรงหนังตะลุงประเภทสำเร็จรูป เป็นโรงหนังที่มีโครงสร้างจากท่อเหล็กผสมสังกะสีทั้งหลัง เสาของโรงหนังทำด้วยท่อเหล็กผสมสังกะสีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 เซนติเมตร ความสูงของเสาประมาณ 4 เมตร 4 เสา ด้านล่างเชื่อมติดด้วยแผ่นเหล็กเป็นรูปเท้าช้าง เพื่อวางบนพื้นได้สะดวก และรับน้ำหนักได้ดี มีเสาประกอบด้านล่างอีก 5 เสา เป็นเสาเสริมเพื่อรับน้ำหนัก ขนาดของโรงหนังกว้างยาวประมาณ 5x4.5 เมตร ฝาของโรงหนังกั้นด้วยผ้าเต้นท์ด้านข้างทั้ง 2 ด้าน ด้านหลังไม่นิยมกั้นเพราะให้อากาศถ่ายเทได้สะดวก หลังคามีลักษณะแบบเพิงหมาแหงน มุงด้วยไม้กระดานตีเป็นแผงติดกันประมาณ 4-5 แผ่น แต่ละแผ่นมีความยาวประมาณครึ่งหนึ่งของความกว้างของโรงหนัง เพราะสะดวกในการขนย้ายและปูพื้นได้รวดเร็ว

โรงหนังตะลุงสำเร็จรูปเป็นที่นิยมใช้กันมากในปัจจุบัน เพราะเจ้าภาพเกือบทุกรายต้องการโรงหนังสำเร็จรูป เนื่องจากไม่ต้องยุ่งยากในการปลูกสร้างโรงเอง เพียงแต่ต้องจ่ายค่าเช่าโรงหนังตกคืนละ 1,500 – 1,800 บาท (พ.ศ.2539) รวมค่าขนส่งค่าบริการติดตั้งและรื้อถอน การมีโรงหนังตะลุงสำเร็จรูป เป็นการส่งเสริมให้มีการแสดงหนังตะลุงมากขึ้น เพราะมีความสะดวก ไม่ยุ่งยาก และช่วยสนับสนุนนโยบายของรัฐในการรณรงค์ห้ามการตัดไม้ทำลายป่า โดยเฉพาะในส่วนที่ตัดไม้มาปลูกสร้างโรงหนังปีหนึ่งๆจะมีจำนวนไม่น้อยทีเดียว

2. คุณค่าของโรงหนัง

2.1 เป็นเวทีการแสดงที่เป็นสัดส่วนและวางอุปกรณ์การแสดงของหนังตะลุง

2.2 ป้องกันอันตรายจากสัตว์ร้ายและภัยธรรมชาติให้กับคณะหนังในขณะแสดง

2.3 เป็นเสมือนบ้านของคณะเมื่อทำการแสดงจะรู้สึกว่ามีความอบอุ่นและใช้เป็นที่สำหรับพักผ่อนหลับนอนก่อนและหลังการแสดง

2.4 ทำให้ผู้ชมได้เห็นชัดเจนถึงแม้ว่าจะนั่งห่างไกล เพราะพื้นโรงหนังอยู่สูงกว่าระดับพื้นดิน

จอหนัง

จอหนังเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการแสดงหนังตะลุง เพราะในการแสดงเงาของรูปหนังทุกตัวจะต้องแสดงผ่าจอผ้าขาวรูปสี่เหลี่ยม โดยมีผู้ชมชมอยู่ด้านหน้าของโรงหนัง

1. ลักษณะของจอหนัง

ในสมัยก่อนหนังตะลุงใช้รูปขนาดเล็ก โรงหนังและจอหนังก็เล็กตามไปด้วย จอหนังตะลุงทำด้วยผ้าขาวบาง ขึงด้านหน้าของโรงหนัง ทาบรูปเชิดเล่นเงา และปิดกั้นไม่ให้คนหน้าโรงมองเห็นภายในโรงหนัง ขนาดกว้าง 1.8x3 เมตร หนังหลายคณะในปัจจุบันนิยมใช้จอขนาด2-4 เมตร

นอกจากนั้น หนังนครินทร์ ชาทองได้กล่าวว่า ผ้าขอบจอถ้ามีลวดลายเป็นแถบสีธงชาติก็จะดูสวยงามยิ่งขึ้น และเป็นการแสดงออกถึงการเคารพสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ส่วนผ้าขอบจอส่วนล่างใช้สีแดงซึ่งไม่เป็นแถบสีธงชาติ เพราะถือว่ารูปหนังไม่ควรเหยียบย่ำหรืออยู่เหนือธงชาติ

จอหนังจะมีห่วงผ้า หรือที่เรียกว่า "หูราม" เย็บไว้เป็นระยะๆ โดยรอบ ในปัจจุบันไม่นิยมใช้ห่วงผ้า เพราะทำให้เกิดการล่าช้าในการตัดเย็บนิยมใช้ห้วงทองเหลืองขนาดเล็กที่เรียกว่า "ตาไก่" เย็บติดกับขอบจอ เพราะทำได้สะดวกและประหยัดเวลา

ความกว้างของจอหนังแบ่งออกเป็น 3 ส่วน เหนือตะเข็บ 1 ส่วน เป็นเขตสวรรค์ รูปที่เชิดในเขตนี้ได้ต้องเป็นรูปเทวดา เช่นพระอิศวร พระอินทร์ นางฟ้า และรูปที่มีอิทธิฤทธิ์เช่น เหาะได้หรือเชิดรูปฤาษีเป็นต้น ใต้ตะเข็บลงมาเป็น 1 ส่วน เป็นเขตมนุษย์จะเชิดรูปสามัญธรรมดา ให้เลยบางส่วนที่เย็บผ้าไม่ได้

ในอดีตใช้ผ้าขาวทั้งผืน ต่อมาเพื่อให้เกิดความสวยงามแข็งแรง ขอบผ้าสีแดงหรือน้ำเงินซึ่งมีความหนากว่าผ้าจอ โดยรอบทั้ง 4 ด้าน ความกว้างของผ้ามอบประมาณ 6 นิ้ว เพื่อสอดห่วงตรงริมขอบห่างกันเป็นระยะประมาณ 10 นิ้ว เพื่อสอดลำไม้ไผ่ขันจอให้ตึงทั้ง 4 ด้าน ต่อเปลี่ยนเป็นร้อยเชือกกับตะเข็บริมนอก ใช้สำหรับขึงจอเรียกว่า "หนวดราม " สันนิษฐานว่าน่าจะเพี้ยนมาจากคำว่าหนวดพราหมณ์ที่ใช้เรียกกับซอสามสาย โดยลูกคู่จะเป็นคนผูกหนวดรามขึงจอเข้ากับไม้

ไผ่เว้นไว้เฉพาะเส้นตรงกลางด้านล่างตรงที่นายหนังนั่ง 1 เส้น ให้นายหนังผูกเองก่อนทำการแสดง ในขณะที่ผูก นายหนังจะภาวนาคาถาเพื่อผูกใจคนดูโดยมีความเชื่อว่าจะทำให้คนดูเกิดความนิยมชมชอบในการแสดง

จอในอดีต เปลี่ยนจากผ้าขาวธรรมดามาเป็นจอแพร เปลี่ยนจากโหม่งลูกฟากมาเป็นโหม่งหล่อ (รูปลักษณะเหมือนฆ้องวง) หล่อจากเมืองนครศรีธรรมราช หนังตะลุงที่ใช้โหม่งหล่อโรงแรกคือ หนังอิ่มห้วยลึก อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง เป็นศิษย์ของหนังเอี่ยมเกาะยอ จังหวัดสงขลา บทไหว้ครูของหนังครูแจ้งกล่าวถึงหนังอิ่ม ห้วยลึกไว้ว่า

" ไหว้หนังอิ่มห้วยลึกชื่อกึกก้อง นึกดายของท่านตายไม่ได้เห็น
เชี่ยวเชิงเช่นเป็นเมธีมีเปอร์เซ็นต์ ยกให้เป็นแบบพิมพ์อิ่มจอแพร"

นอกจากใช้ผ้าแดงมองขอบจอ ใช้โหม่งหล่อเป็นหนังโรงแรกแล้ว อิ่มห้วยลึกยังใช้ซอคู่ปี่เป็นโรงแรกด้วย ดังบทไหว้ครูที่แต่งโดยนายลั่น ตอนหนึ่งว่า

"ท่านนายเอี่ยมเกาะยอพอใจสั่ง นายอิ่มหนังพากเพียนเรียนเป็นศิษย์
อยู่อำเภอปากพะยูนบูรพาทิศ จังหวะติดพัทลุงชาวทุ่งนา
นามสกุลโกไสยกานนท์ ประชาชนขึ้นชื่อลือฉาวฉ่า
เปลี่ยนสมัยวัยดีมีปัญญา วิธีว่าตั้งเมืองเดื่องโด่งดัง
ครวญเมื่อนางพลัดผัวจนหัวคล้อย แสนละห้อยชาติเรี่ยมแทนเอี่ยมหนัง
เล่นทีไรชอบหูหมู่ชนัง ผู้หญิงฟังทอดสนิทจิตรักโรย
น้ำเสียงใสใยเยื่อเมื่อออกยักษ์ พอลงวรรคหยุดสำเนียงขึ้นเสียงโห้ย
ประพฤติดีมีกระจ่างมิร้างโรย เล่นไปโดยตามสมัยชอบใจชนา
พี่คิดซื้อโหม่งหล่อจอเสียบแดง แล้วเปลี่ยนแปลงปี่ซอเพราะหนักหนา
ทิศเหนือใต้ตลอดไปถึงไชยา จบสงขลา พัทลุง ฟุ้งกระจาย

จอหนังเริ่มมีเครื่องประดับตกแต่งให้เกิดความงดงามด้วยฉากและแสงไฟ เมื่อประมาณพ.ศ. 2500 ล่วงแล้ว ฉาก 2 ข้างเขียนเป็นรูปทิวทัศน์หรือกนกลวดลาย ฉากด้านล่างมีขนาดใหญ่ประมาณเท่าครึ่ง มีไฟสีประดับประดา บอกยี่ห้อ หรือชื่อบริษัทห้างร้านผู้เอื้อเฟื้อมอบฉากให้ไว้อย่างชัดเจน ด้านบนจอมีม่านหรือป้าย มีความยาวเท่ากับความยาวของโรงหนัง เขียนอักษรตัวโตประดับด้วยแสงไฟสีสันสะดุดตา บอกชื่อคณะหนัง เช่น "หนังพร้อมน้อยตะลุงสากล" "หนังจูลี่เสียงเสน่ห์" "หนังประทุมเสียงชาย" หนังพร้อมน้อยตะลุงสากลเป็นผู้นำมาใช้เป็นโรงแรก หนังโรงอื่นๆก็เอาอย่าง มีฉากประกอบจอทุกคณะ การใช้ฉากใช้ม่านประกอบจอหนังทำให้ช่างเขียนภาพเกิดมีอาชีพเขียนฉากขึ้นอีกอาชีพหนึ่ง

ขนาดมาตรฐานของจอมีดังนี้

1. จอขนาดยาว 3.5 เมตร กว้าง 1.50 เมตร
2. จอขนาดยาว 4 เมตร กว้าง 1.70 เมตร
3. จอขนาดยาว 4.5 เมตร กว้าง 1.80 เมตร
4. จอขนาดยาว 5 เมตร กว้าง 1.85 เมตร

ความกว้างมาตรฐานจากตะเข็บล่างถึงตะเข็บกลาง 1.20 เมตร จากตะเข็บกลางขึ้นไปความยาวแล้วแต่ขนาดของจอ

2. คุณค่าของจอหนัง

2.1 ใช้ประชาสัมพันธ์ชื่อคณะหนัง ที่อยู่หรือผู้อุปการะคุณที่สนับสนุน ตลอดจนการแสดงคติธรรมแก่ผู้ชม

2.2 ด้านศิลป์ มีการตกแต่งจอหนังด้วยลวดลายและสีสรรให้มีความสวยงาม ช่วยดึงดูดความสนใจของผู้ชม

2.3 เส้นแบ่งเขตของจอสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องสวรรค์และโลกมนุษย์

2.4 แสดงให้เห็นถึงค่านิยมของคนไทยภาคใต้ที่เคารพสถาบัน ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์

2.5 เป็นที่แสดงหรือเชิดรูปหนังของนายหนังให้ดำเนินไปตามเรื่องราวที่ต้องการ

อุปกรณ์อื่นๆ

นอกจากโรงหนังและจอหนังดังกล่าวแล้วภายในโรงหนังยังมีอุปกรณ์อื่นๆ ที่จำเป็นในการแสดงหนังตะลุงอีกหลายอย่าง ที่สำคัญๆ เช่นไฟส่องจอหนัง หรือหีบเก็บรูปหนัง สำหรับเก็บรูปหนังหลังจากที่จบการแสดงในคืนหนึ่งๆ แล้วเป็นต้น อุปกรณ์ต่างๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่จำเป็นในการแสดงหนังตะลุงเช่นกัน หนังตะลุงจึงมีอุปกรณ์เหล่านี้ด้วยกันทุกคน เพียงแต่อาจจะมีลักษณะแตกต่างกันบ้างเล็กน้อยตามยุคสมัยและความนิยมเฉพาะของหนังตะลุงแต่ละคณะ ในสมัยก่อนใช้ตะเกียงน้ำมันไขสัตว์ เช่นไขวัว ไขควาย หรือใช้น้ำมันมะพร้าว ต่อมานิยมใช้ตะเกียงพายุ ในปัจจุบันใช้ไฟฟ้า โดยผูกห้อยกับไม้แขวนไฟ ซึ่งมีความยาวประมาณ 1 เมตร ห่างจากจอหนังประมาณ 30-40 เซนติเมตร เพื่อให้เงาของรูปหนังสวยงาม ถ้าห่างหรือใกล้จอหนังมากเกินไปจะให้เกิดเงาของรูปหนังไม่สวย เงาไม่ได้สัดส่วน

ก. ไฟส่องหน้าจอ

การแสดงหนังตะลุงจะต้องอาศัยการใช้เงาเป็นหลัก เงาจะเกิดขึ้นได้จะต้องอาศัยแสงสว่างไปส่องหน้าจอเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ทำให้รูปหนังเด่นชัดเป็นที่น่าสนใจของผู้ชม

1. ลักษณะของไฟส่องหน้าจอ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมีหลายชนิดดังนี้

1.1 ใช้ตะเกียงทำจากน้ำมัน

1.2 ใช้ไต้ขี้ชัน

1.3 ตะเกียงชวาลาหรือตะเกียง 3 พวย

1.4 ตะเกียงเจ้าพายุ

1.5 หลอดไฟฟ้า

ข. หยวกกล้วย

การแสดงหนังตะลุงตามบทบาทในเรื่องต่างๆในแต่ละฉากจะต้องใช้รูปจำนวนมาก ฉะนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีที่สำหรับปักรูปเพื่อให้สนทนากันตามเรื่องที่แสดง อุปกรณ์ที่สามารถปักรูปได้ดีที่สุดคือ หยวกกล้วย เพราะทำให้รูปหนังสามารถปักได้แน่นและถอดได้ง่าย

1. ลักษณะของหยวกกล้วย

หยวกกล้วยที่นิยมนำมาปักรูปเพื่อแสดงหนังที่ดีนั้น นิยมใช้หยวกกล้วยตานี เพราะอ่อนนุ่มปักรูปได้ง่าย ถ้าไม่มีหยวกกล้วยตานีจะใช้หยวกกล้วยน้ำว้าแทนเพราะหาได้ง่าย แต่ถ้าหากหยวกกล้วยหายากจะใช้หยวกกล้วยอะไรก็ได้แล้วแต่จะสะดวก

หยวกกล้วยที่นิยมใช้ในการปักรูป มีขนาดความยาวประมาณ 3-4 เมตร ตัดเป็นท่อนประมาณ 3-4 เมตร สำหรับหยวกที่ใช้ปักรูปที่รอพักไว้สำหรับแสดงใช้หยวกขนาดเล็กที่มีความยาวประมาณ 1.5 –2 เมตร

สิ่งจำเป็นต้องใช้ควบคู่กับหยวกกล้วยคือที่ตั้งหยวกกล้วย มีลักษณะเป็นไม้ 2 อัน ประกอบเข้าด้วยกันเป็นรูปกากบาท มีช่องสำหรับเสียบไม้ไม่ให้หยวกเคลื่อนที่มีความสูงประมาณ 15 เซนติเมตร หรืออาจทำด้วยเหล็ก

2. คุณค่าของหยวกกล้วย

2.1 เป็นตัวยึดรูปหนังตะลุงให้ปักอยู่หน้าจอหนังได้

2.2 เป็นตัวพักรูปหนังตะลุงก่อนการแสดง

2.3 สะดวกในการเลือกรูปและหยิบใช้เมื่อแสดง

2.4 ทำให้รูปหนังเป็นระเบียบ รักษารูปหนังให้ใช้งานได้คงทน

ค. แผงหนังหรือหีบเก็บรูปหนังตะลุง

แผงหนังมีไว้สำหรับเก็บรักษารูปหนังตะลุงไม่ให้เสียหายคงสภาพที่จะใช้งานได้นาน หนังทุกคณะจะต้องมีที่เก็บรูปหนังตะลุงเป็นของตนเอง ซึ่งเรียกกันว่า “แผง” หรือ “หีบ” ที่เก็บรูปหนังดังกล่าวมี 4 ลักษณะ คือแผงไม้ไผ่ หีบกระเป๋า หีบไม้และหีบเหล็ก

นอกจากนี้ยังมีส่วนประกอบของรูปหนังที่สำคัญได้แก่ ไม้คีบรูปหนัง หรือไม้ตับ ซึ่งนิยมใช้ไม้ไผ่ ใช้สำหรับปักรูปหนังลงบนหยวก เพื่อการทรงตัวของรูปเวลาเชิดออกจอ หรือสำหรับนาย

หนังตะลุงใช้ถือเชิด ส่วนล่างจะเหลาให้แหลมเพื่อปักลงบนหยวกได้ง่าย ส่วนที่ควบคู่กับไม้ตับคือไม้มือใช้สำหรับเชิดมือรูปหนังให้เกิดการเคลื่อนไหวและไม้คันธงชักปากรูปเพื่อแสดงอาการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนปากและเวลาชักปากรูปไม้คันธงจะเคลื่อนไหวผ่านดวงตาของรูปหนังทำให้ดูเหมือนว่าดวงตาของรูปหนังจะสามารถกระพริบได้

การใช้ไม้คันธงชักปากรูปส่วนใหญ่ใช้กับรูปตัวตลกที่สำคัญๆ รูปตลกในปัจจุบันไม่ค่อยได้ทำไม้คันธงชักปากเหมือนสมัยก่อนๆมักจะใช้ยางวงแทน จึงทำให้ขาดศิลปะในการเชิดรูป ไม่มีคันธงผ่านตาเวลาชักปากรูปในส่วนของตาไม่เห็นว่ากระพริบด้วย จึงขาดชีวิตชีวาตรงจุดนี้ไป

ไม้มือ คือไม้ที่ผูกติดกับส่วนของฝ่ามือเพื่อเคลื่อนไหว ส่วนของมือที่ทำเป็นข้อต่อ ส่วนแขนไว้สองช่วงบ้างและเคลื่อนไหวมือข้างเดียวหรือสองข้างแล้วแต่ลักษณะของรูปที่ต้องการ หากรูปทั่วไปซึ่งไม่ใช่ตัวตลกมักจะให้แขนเคลื่อนไหวเพียงข้างเดียว แต่ถ้าเป็นตัวตลกหรือรูปที่เน้นให้มีการเคลื่อนไหวทั้งปาก คอ ลำตัว และขาด้วยก็มีเช่นกัน

ไม้ตับรูปหนังตะลุงและไม้มือส่วนใหญ่จะทำด้วยไม้ไผ่ไทย เพราะมีคุณสมบัติเหนียวไม่เปราะง่าย ตัดให้งออย่างไรก็ได้ และมีความทนทานในการใช้งานเป็นพิเศษ เนื่องจากนายหนังตะลุงบางคณะเชิดรูปหยาบหรือรุนแรง เวลาฉะรูปหรือเดินยักษ์จำเป็นต้องอาศัยความคงทนแข็งแรง ขนาดของไม้ตับขึ้นอยู่กับขนาดของรูป

จ. เรื่องและบทที่ใช้แสดง

เรื่องและบทเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงหนังตะลุง ในสมัยก่อนหนังตะลุงนิยมแสดงเรื่องประเภทจักรๆ วงศ์ มีตัวละครเป็นยักษ์ ภูตผี สัตว์ประหลาด เป็นต้น ตัวหนังสำคัญๆ มักมีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ เหาะเหิรเดินอากาศได้ ปัจจุบันความนิยมในการแสดงเรื่องทำนองนี้ก็ยังมีอยู่ นอกจากนี้คณะหนังตะลุง ยังได้มีการเปลี่ยนแปลงการแสดงเรื่องที่เป็นทำนองนวนิยายมีตัวละครจำลองมาจากบุคคลในสังคม และเหตุการณ์ต่างๆก็เป็นเหตุการณ์ที่อาจเกิดขึ้นได้จริงในสังคมเมืองและสังคมชนบท มีการสะท้อนภาพวิถีชีวิตและการดำเนินชีวิตของคนในสังคมต่างๆ ความขัดแย้งของตัวละครแทนที่จะเป็นเพราะบุญวาสนา กลายเป็นความขัดแย้งที่สอดคล้องกับสภาพชีวิตและสังคมจริงๆในปัจจุบันเช่น การขัดผลประโยชน์ในเรื่องการทำมาหากินหรือการกดขี่ข่มเหงการเงินและการปกครอง เป็นต้น นายหนังที่มีความสามารถจะแต่งเรื่องและบทไว้แสดงเอง นายหนังตะลุงบางคณะที่ไม่สามารถแต่งเรื่องและบทหนังตะลุงเองได้ก็จะต้องหาคนที่มีความรู้ความสามารถแต่งเรื่องให้ บางคณะก็ลอกเลียนแบบหรือหยิบเรื่องและบทบาทของคนอื่นมาใช้แสดงก็มี จากลักษณะที่กล่าวมานี้ในการอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงจึงต้องพัฒนาองค์ประกอบด้านนี้ด้วย เพื่อให้นายหนังตะลุงได้พัฒนาองค์ประกอบดังกล่าวควบคู่ไปกับองค์ประกอบอื่นๆได้อย่างเหมาะสมและสัมพันธ์กันในแต่ละองค์ประกอบของการแสดงหนังตะลุง

ในอดีตหนังตะลุงนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ แต่ในปัจจุบันเรื่องที่นำมาแสดงมีความคลี่คลายเปลี่ยนแปลงและหมดความนิยมไปมาก ต่อมาภายหลังมีการเอาเรื่องอื่นๆ เข้ามาแสดงเช่น เรื่องจักรๆวงศ์ๆ ซึ่งก็นำมาจากชาดกบ้าง เช่นลักษณะวงศ์ โคบุตร พระรถเสน แก้วหน้าม้า มาลัยทอง โกมินทร์ เป็นต้น ในปัจจุบันนิยมเรื่องแบบนิยายสมัยใหม่ และเรื่องที่แต่งขึ้นเองมากขึ้นเช่น เรื่องเอดส์ เรื่องพระคุณของแม่ เรื่องพระมหาชนก เป็นต้น

ฉ. โอกาส เวลา และสถานที่แสดง

เดิมหนังตะลุงเล่นในงานสมโภชหรืองานเฉลิมฉลองต่างๆ ส่วนงานมงคล เช่นงานแต่งงานจะไม่นิยม แต่ปัจจุบันความเชื่อดังกล่าวได้คลี่คลายไปมาก มีงานการใดๆ ก็มักรับหนังตะลุงมาเล่นเป็นการครึกครื้น และหากจะให้สนุกสนานเป็นพิเศษก็ต้องจัดประชันแข่งขันกัน ส่วนใหญ่มักจะจัดเป็นการหารายได้เพื่อนำเงินไปใช้ในกิจการสาธารณะประโยชน์ ส่วนงานศพนั้นถ้าเป็นศพที่เพิ่งเสียชีวิตใหม่ๆ จะไม่นิยมรับหนังตะลุงมาแสดง เพราะทุกคนกำลังเศร้าโศกแต่หากเป็นศพแห้งหรือศพที่เก็บไว้แล้วนำมาจัดงานศพทีหลัง หรือทำบุญกระดูกหากมีการรับหนังตะลุงมาแสดงก็ไม่ถือเป็นเรื่องที่เสียหาย การแสดงหนังตะลุงอาจจะแสดงเพียงครึ่งคืนหรือตลอดทั้งคืนก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับข้อตกลงระหว่างนายหนัง กับผู้รับหนังหรือเจ้าภาพ แต่ส่วนใหญ่มักจะแสดงจนสว่าง โดยเริ่มตั้งแต่เวลาประมาณ 21.00 น. และหยุดพักเที่ยงคืนประมาณ 1 ชั่วโมง จึงจะแสดงต่อจนสว่างถ้าหากไม่พักเที่ยวกลางคืนก็มักจะเลิกประมาณ 20.00-03.00 น. ในการอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงนั้น การให้ความสำคัญในเรื่องของโอกาสเวลา และสถานที่แสดงจึงมีความจำเป็นมาก

2. ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง

ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง หมายถึงลำดับการแสดงหนังตะลุงที่นายหนังส่วนใหญ่ยึดถือปฏิบัติกันมาจนเป็นแบบแผนในการแสดง ลักษณะอันเป็นแบบเฉพาะของหนังนครินทร์ ชาทอง จากการศึกษา ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงขนบนิยมในการแสดงดังต่อไปนี้

1. ตั้งเครื่องเบิกโรง

การตั้งเครื่องเบิกโรง เป็นขนบนิยมลำดับแรกในการแสดงหนังตะลุง เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรง ปัดเป่าเสนียดจัญไร และเชิญครูหนังมาคุ้มครอง เพื่อความเป็นสิริมงคลในการแสดง การตั้งเครื่องเบิกโรงจึงเป็นขนบนิยมสำคัญยิ่งที่หนังตะลุงทุกคณะจะต้องยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพียงแต่อาจมีการปฏิบัติที่แตกต่างกันบ้างในรายละเอียด การตั้งเครื่องเบิกโรงเริ่มพิธีด้วยนายหนังตีกลองนำ แล้วลูกคู่บรรเลงเพลงเชิดในขั้นตอนนี้เรียกว่า "ตั้งเครื่อง" หลังจากนั้นนายแผง (คนแบกแผงใส่รูปหนัง) จะแก้แผงเอารูปออกวางไว้ให้เป็นระเบียบ แล้วนายหนังก็จะทำพิธีเบิกโรง โดยการเอาเครื่องเบิกโรงที่เจ้าภาพจัดไว้คือถ้าเป็นงานทั่วไปใช้หมากพลู 9

คำ เทียน 1 เล่ม ถ้าเป็นงานอัปมงคลจะเพิ่มเสื่อ 1 ผืน หมอน 1 ใบ หม้อน้ำมนต์ 1 ใบ เงินค่าเบิกโรงตามแต่นายหนังจะกำหนด (3 บาทบ้าง 12 บาทบ้าง) มาวางหน้านายหนัง แล้วร้องชุมนุมครูเอารูปฤาษี รูปปรายหน้าบท รูปเจ้าเมืองปักลงบนหยวก ร้องเชิญครูหมอหนังให้มาคุ้มครอง ขอที่ตั้งจากพระภูมิและนางธรณี เสกหมาก 3 คำ ซัดทับ 1 คำ เหน็บตะเกียงหรือดวงไฟที่ให้แสงสว่างในการเล่นหนัง 1 คำ และเหน็บหลังคาโรง 1 คำ เพื่อกันเสนียดจัญไรเสร็จแล้วลูกคู่บรรเลงเพลงโหมโรง จากนั้นนายหนังจะเริ่มประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เพื่อคุ้มครองตัวนายหนัง ถ้าเป็นการแข่งขันก็จะทำพิธีเพื่อให้ชนะคู่ต่อสู้ ใช้เวลาประมาณ 30 นาที

2. โหมโรง

การโหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีล้วนๆ เพื่อเรียกคนให้มาชมการแสดงและให้นายหนังได้เตรียมพร้อมที่จะแสดงหนังตะลุงในคืนนั้น การโหมโรงเป็นขนบนิยมที่สำคัญอย่างยิ่งในการแสดงหนังตะลุง เนื่องจากเป็นเสมือนการประกาศให้คนทั่วไปทราบว่าคณะหนังตะลุงได้เดินทางมาถึงแล้วและจะมีการแสดงอย่างแน่นอนในคืนนั้น ผู้ที่อยากจะชมการแสดงในคืนนั้นจะได้เตรียมตัวและมาชมได้โดยไม่ผิดหวัง การโหมโรงจึงเป็นขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงขั้นตอนหนึ่งที่หนังตะลุงทุกคณะต่างยึดถือตรงกัน และส่วนใหญ่จะมีรายละเอียดในการปฏิบัติคล้ายคลึงกัน การบรรเลงเพลงโหมโรงเดิมที่เล่ากันมาใช้ "เพลงทับ" คือใช้ทับเป็นตัวยืนและเดินจังหวะทำนองต่างๆกันไป ดนตรีชิ้นอื่น บรรเลงตามทับทั้งสิ้น เพลงที่บรรเลงมี 12 เพลง คือ เพลงเดิน เพลงถอยหลังเข้าคลอง เพลงปักษ์ เพลงสามหมู่ เพลงนาดกรายเข้าวัง เพลงนางเดินป่า เพลงสรงน้ำ เพลงเจ้าเทืองออกสั่งราชการ เพลงชุมพล เพลงยกพล เพลงยักษ์จับสัตว์ เพลงกลับวัง ครั้นภายหลังหนังหันมานิยมโหมโรงด้วยเพลงปี่ คือใช้ปี่เดินทำนองเป็นหลักเพลงที่ใช้เป็นเพลงไทยเดิม ถ้าบรรเลงอย่างสมบูรณ์ต้องให้ได้ 12 เพลง ได้แก่ เพลงพัดชา เพลงลาวสมเด็จ เพลงเขมรปี่แก้ว เพลงเขมรปากท่อ เพลงจีนแส เพลงลาวดวงเดือน เพลงชายคลั่ง เพลงสุดสงวน เพลงนางครวญ เพลงสะบัดสะบิ้ง เพลงเขมรพวง และเพลงชะนีร้องไห้ หนังบางคณะก็เล่นต่างไปจากนี้บ้างแต่ต้องครบ 12 เพลง สำหรับปัจจุบันการโหมโรงนิยมเริ่มด้วยเพลงปี่ โดยบรรเลงเพลงพัดชาซึ่งถือว่าเป็นเพลงครู ครั้นจบแล้วก็มักเล่นเพลงลูกทุ่งกันเป็นพื้น

3. ออกรูปฤาษี

รูปฤาษี เป็นรูปครูของหนังตะลุง หนังตะลุงทุกคณะจึงต้องมีรูปฤาษีเป็นรูปครูประจำคณะของตน และเชื่อว่าเป็นรูปศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยปกป้องคุ้มครองภยันตรายต่างๆ และอำนวยความเป็นมงคลแก่คณะหนัง (รูปฤาษีของหนังตะลุงคณะหนึ่ง ๆอาจมีหลายรูปมีทั้งที่เป็นฤาษีบำเพ็ญศีลและฤาษีทุศีล) ภายหลังเมื่อเลิกการออกลิงหัวค่ำแล้ว การออกรูปฤาษีก็กลายเป็นขั้นตอนแรกของการแสดงหนังตะลุง (หากไม่นับตั้งเครื่องเบิกโรงและการโหมโรง) การออกรูปฤาษีถือเป็นศิลปะชั้นสูงของการเชิดหนัง นายหนังจะต้องเชิดให้มีลีลาเคร่งขรึมและดูสง่างามสมกับที่เป็นรูปศักดิ์สิทธิ์

หนังตะลุงให้ความสำคัญกับการออกรูปฤาษีมาก โดยถือว่าการเชิดรูปฤาษีจะสะท้อนให้เป็นถึงฝีมือในการเชิดรูปหนังของตนเองเป็นอย่างมาก

จากการศึกษาหนังตะลุงคณะนครินทร์ ชาทอง พบว่า การออกรูปฤาษีมีความขลังศักดิ์สิทธิ์ การแสดงขั้นนี้จึงมีลีลาเคร่งขรึมและดูสง่า เริ่มด้วยดนตรีทำเพลงเชิด นายหนังเสกน้ำลาย ซุบรูป เบิกตา เบิกปาก แล้วเชิดให้ไม้เท้าออกล่อจอตรงมุมมาขวา ซ้าย และกลางจุดละครั้ง เหาะผ่านหน้าจอจากขวาไปซ้าย ถอยหลังเป็นจังหวะ ช้า ๆ จากมุมจอซ้ายกลับมุมขวา เชิด "ท่องโรง" เป็นทำนองเดินช้า ๆ "เดินย่างสามขุม" เป็นทำนองเร่งกระชับ โดยเดินใช้ไม้เท้าค้ำยันไปหน้าถอยหลังสลับกัน บางท้องถิ่นเรียก "ฤาษีฉิวปู" เชิดเหาะไปกลับซ้ายขวา 3 ครั้งแล้วปักรูปกลางจอ ดนตรีหยุด นายหนังร่ายมนต์เริ่มจากตั้งนะโม 3 จบ ตั้งสัคเคชุมนุมเทวดาและกล่าวบทธรณีสาร เป็นการไหว้ทวยเทพต่าง ๆ เช่น พระนารายณ์ พระอิศวร พระพรหม พระยมท้าวจตุโลกบาล พระพิฆเนศวร พระวิษณุกรรม นางธรณี ฯลฯ ไหว้พระพุทธ พระธรรม และพระอัครสาวก มีพระโมคคัลลานและพระสารีบุตรไหว้ครูผู้สอนวิทยาการและสอนพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ช่างแกะสลัก ช่างหล่อ เบิกโขลนทวารเบิกทาง ฯลฯ เพื่อขอความสวัสดีมีชัยและกันเสนียดจัญไรมิให้เข้ามาในเขตปริมณฑลโรงแสดงการร่ายมนต์จะออกเสียงพึมพำแบบภาวนา จบแล้วเชิดรูปไปกลับผ่านหน้าจออีก 3 ครั้ง เป็นเสร็จการออกฤาษี

การเชิดฤาษีถือเป็นศิลปะชั้นสูงสุดของการเชิดหนังทุกอิริยบถที่รูปเคลื่อนไปบนจอต้องให้ได้บรรกาศจริงจัง เช่น ตอนเชิดเหาะผ่านจอต้องทำให้รู้สึกเคร่งขรึม สง่าตอนเชิดท่าท่องโรงต้องให้รู้สึกเสมือนเดินจงกลม ตอนเชิดย่างสามขุมต้องให้รู้สึกเสมือนพิจารณาทบทวนสรรพวิทยาที่ได้ร่ำเรียนและฝึกฝนจริงเอาจัง เป็นต้น

4. ออกรูปพระอิศวร

การออกรูปพระอิศวร เป็นขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง โดยจะออกหลังจากออกรูปฤาษี รูปพระอิศวรเป็นรูปพระอิศวรทรงโคอุสุภราช บางคนจึงเรียกรูปนี้ว่า "รูปโค" และเรียกการออกรูปนี้ว่า "ออกรูปโค" หรือ "ออกโค" ก็มี เทพเจ้าแห่งการละครฟ้อนรำ ตามตำนานการฟ้อนรำที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าไว้ว่า พระอิศวรทรงฟ้อนรำตอนปราบพวกฤาษีและยักษ์มุยะกะละภายหลังจึงเกิดเทวรูปปางทรงฟ้อนรำขึ้น เรียกว่า "นาฏราช" หรือ "ปางปราบอสูรมูลาคนี" รูปพระอิศวรของหนังตะลุงทรงโคอุสุภราช โคนี้ตามตำนานกล่าวว่าคือนันทิเทพผู้ตีตะโพนเวลาพระอิศวรทรงร่ายรำนั่นเอง ครั้งเมื่อพระอิศวรจะเสด็จ ณ ที่ใด นันทิเทพจะแปลงตนเป็นโคทรง

การออกรูปพระอิศวรถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูงของการเชิดรูปหนังตะลุง นายหนังจึงมักอวดลีลาการเชิดรูปอย่างสุดฝีมือส่วนความมุ่งหมาย และวิธีการออกรูปพระอิศวร จากการศึกษาพบว่า การออกรูปโคหรือรูปพระอิศวรก็เพื่อเป็นการบูชาพระอิศวร ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นเทพเจ้าแห่งการบันเทิง การออกรูปพระอิศวรจะเริ่มด้วยการเชิดรูปให้ผ่านจอหนังตะลุงส่วนบนอย่างช้าๆ โดยให้

เห็นเป็นเงารางๆนายหนังจะอวดท่าเชิดให้เห็นถึงความมีอำนาจของพระอิศวรและความพยศของโคทรง หลังจากนั้นจึงปักรูปกลางจอ ร่ายมนต์ไหว้เทพเจ้าและครูหนัง จบแล้วจึงเชิดรูปพระอิศวรเข้าโรง สำหรับบทพากย์พระอิศวร

5. ออกรูปกาศ หรือปรายหน้าบท (อภิปรายหน้าบท)

การออกรูปกาศ เป็นขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง โดยมีวัตถุประสงค์เป็นเสมือนตัวแทนของนายหนังที่ออกมาทำท่าสวัสดีต่อผู้ชม จากนั้นจึงร้องกลอนไหว้ครูสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนผู้ที่นายหนังนับถือในทำนองฝากเนื้อฝากตัว และปรารภเรื่องต่าง ๆ กับผู้ชม

รูปกาศเป็นรูปชายหนุ่มทรงเครื่องแบบโอรสเจ้าเมือง ส่วนใหญ่มือหลังถือดอกบัว หรือ ธง หรือ คันศร อยู่ในท่ายืนเท้าลอย

บทขับของรูปกาศจะเป็นการไหว้ครู โดยเริ่มจากการไหว้พระรัตนตรัยเป็นเบื้องต้นแล้วจึงไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ที่นายหนังนับถือ ไหว้พระมหากษัตริย์ บิดามารดา ครูบาอาจารย์ นักปราชญ์ และศิลปินประจำถิ่นที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นต้น เพื่อให้อำนวยชัยแก่ตนในการแสดงหนัง บุคคลอีกกลุ่มหนึ่งที่นายหนังจะต้องไหว้หรือแสดงคารวะด้วยคือ เจ้าภาพและผู้หลักผู้ใหญ่หรือผู้ที่เป็นที่นับถือของคนในละแวกบ้านที่ตนไปแสดง เช่น กำนัน ผู้ใหญ่ ผู้มีอิทธิพล เจ้าอาวาส เป็นต้น การแสดงคารวะเช่นนี้นอกจากจะเป็นการกระทำตามธรรมเนียมไทยแล้ว ยังเป็นการก่อให้เกิดความปลอดภัยแก่นายหนังและคณะของตนด้วย เพราะการมาแสดงต่างท้องถิ่นท่ามกลางคนแปลกหน้า แม้ว่าจะมีเจ้าภาพรับมาก็ตาม บางครั้งก็ไม่มีหลักประกันความปลอดภัยได้ จึงต้องอาศัยบารมีของผู้นำหรือผู้มีอิทธิพลในหมู่บ้านด้วย นอกจากนั้นแล้วนายหนังอาจขับบทอื่น ๆ ที่เป็นการแสดงออกหรือระบายความในใจของนายหนังเอง เช่น สาเหตุที่ได้มาแสดงที่นั่น ความสะดวกหรือความยากลำบากในการเดินทาง การแสดงการถ่อมตนว่าตนเองยังไม่สันทัดในการแสดง ขอให้ผู้ชมอภัยด้วยถ้ามีการผิดพลั้ง เป็นต้น แล้วจบดนตรีทำเพลงรูปกาศทำความเคารพ 3 ครั้ง แล้วจึงเขาฉาก

6. ออกรูปบอกเรื่อง

การออกรูปบอกเรื่อง เป็นขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง โดยมีวัตถุประสงค์ในการออกรูปนอกเรื่องเช่นเดียวกัน กล่าวคือรูปบอกเรื่องจะเป็นเสมือนตัวแทนของนายหนังอีกรูปหนึ่งที่ออกมาเพื่อบอกให้ผู้ชมทราบว่าในคืนนั้นหนังจะแสดงเรื่องอะไร ซึ่งถือว่าเป็นหน้าที่หลักของรูปบอกเรื่อง นอกจากนั้นแล้วอาจมีการปรารภเรื่องทั่วไปกับผู้ชม เช่น แนะนำคณะหนัง สาเหตุที่ได้มาแสดง เป็นต้น "ขวัญเมือง" เป็นรูปบอกเรื่อง บางครั้งใช้ตัวตลกตัวอื่นที่เป็นตัวตลกสำคัญของคณะหนังของตนเองเป็นรูปบอกเรื่องก็มีอยู่บ้าง จากการที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาคสนามส่วนใหญ่ใช้รูป "ขวัญเมือง" เป็นรูปบอกเรื่อง ถือเป็นตัวแทนของนายหนังเช่นเดียวกับรูปกาศ การออกรูปบอกเรื่องจะให้รูปโผล่หัวขึ้นกลางจอยกมือไหว้ผู้ชม 3 ครั้ง และปรารภเรื่องทั่ว ๆ ไปกับผู้ชม เช่น

แนะนำคณะหนัง สาเหตุที่ได้มาเล่น ขอบคุณ ผู้ชม เป็นต้น ตอนสุดท้ายจะบอกให้ผู้ชมทราบว่าในคืนนั้นหนังจะแสดงเรื่องอะไร ซึ่งประเด็นหลังนี้ถือเป็นหน้าที่หลักของการออกรูปบอกเรื่อง จากนั้นอวยพรแก่ผู้ชมแล้วเข้าโรง

7. เกี้ยวจอ

การเกี้ยวจอ เป็นการร้องกลอนสั้นๆ ก่อนตั้งเมือง (หรือตั้งนามเมือง) บทร้องเป็นกลอนสุภาพสั้นๆ เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นคติสอนใจ บางตอนอาจมีการพรรณนาความงามของธรรมชาติ และบางตอนอาจเป็นการพรรณนาความในใจของนายหนังบ้าง แต่เนื้อหาส่วนหลังนี้มีค่อนข้างน้อย บทกลอนที่นำมาขับร้องจะเป็นบทกลอนที่แต่งไว้ก่อนแล้ว ตอนที่นายหนังขับร้องบทเกี้ยวจอนั้นจะไม่มีการออกรูปหนังรูปใดๆ คงปล่อยให้จอหนังว่างไว้

การเกี้ยวจอ เป็นขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง จะให้ความสำคัญกับการร้องบทเกี้ยวจอเด่นชัด จึงมีการแสดงในขั้นตอนนี้กันอย่างจริงจังมาก เพราะถือว่าเป็นบทที่อวดน้ำเสียงของนายหนังได้เป็นอย่างดี และขณะเดียวกันเป็นการอวดบทกลอนที่นำมาใช้ขับร้องด้วย ซึ่งในตอนนั้นผู้ชมไม่เห็นรูปหนังรูปใดๆที่จอหนัง จึงมีความสนใจเฉพาะการขับร้องบทเกี้ยวจอเท่านั้น โดยพยายามที่จะฟังว่านายหนังคนนั้นๆ จะมีน้ำเสียงในการขับร้องบทได้ไพเราะหรือไม่เพียงใด นายหนังจึงมักจะตั้งใจเป็นพิเศษในการขับบทเกี้ยวจอ

8. ตั้งเมือง

การตั้งเมือง เป็นการเปิดเรื่องหรือจับเรื่องที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง ซึ่งจะเริ่มตั้งเมืองหลังจากออกรูปบอกเรื่องและนายหนังขับร้องบทเกี้ยวจอแล้ว การตั้งเมืองบางครั้งเรียกกันว่า "ตั้งตามเมือง" โดยนายหนังจะเอารูปเจ้าเมืองและมเหสีออกมาปักที่หน้าจอหนัง ซึ่งสมมุติขึ้นเป็นเมืองๆหนึ่ง แล้วว่ากลอนบรรยายสภาพของบ้านเมือง บอกนามเมืองและชื่อตัวละครตลอดจนเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น จากนั้นจึงดำเนินเหตุการณ์ไปตามเรื่องที่นายหนังแต่ละคนได้กำหนดไว้ การที่เรียกขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุงขั้นตอนนี้ว่า "ตั้งเมือง"

เหตุที่เรียกตอนนี้ว่าตั้งเมือง เพราะเดิมหนังตะลุงนิยมแสดงเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเรื่องมักจะเริ่มต้นขึ้นที่เมืองใดเมืองหนึ่ง จึงต้องตั้งเมืองเสียก่อน ต่อมาคำว่า "ตั้งเมือง" ได้กลายเป็นสำนวนของภาษาถิ่นใต้ไป หมายถึงการเกริ่นเรื่องหรือกล่าวนำเรื่องให้เป็นที่เข้าใจกันเสียก่อนที่จะกล่าวถึงรายละเอียดต่อไป

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า การตั้งเมือง เป็นขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง โดยมีการออกรูปเจ้าเมืองและมเหสี (ซึ่งบางคนเรียกว่า "นางเมือง") ส่วนวิธีการแสดงในการตั้งเมือง นายหนังนครินทร์ ชาทอง ได้กล่าวไว้ว่า คือเชิดรูปเจ้าเมืองออกมาปักไว้ที่หน้าจอ แล้วนำรูปออกตามมา ให้ก้มศีรษะลงน้อมไหว้ จากนั้นก็ปักรูปนางเมืองให้หันหน้าเข้าหารูปเจ้าเมือง ชื่อเจ้าเมือง นางเมืองและราชโอรสราชธิดา ตลอดจนการบรรยายสภาพบ้านเมืองและความเป็นอยู่ของ

ประชาชนทั่วไปของเมืองนั้นตามเนื้อเรื่องที่กำหนดไว้ แล้วจึงเป็นการสนทนาระหว่างกันเพื่อการเดินเรื่องต่อไปหลังจากตั้งเมืองแล้ว แม้ในระยะต่อมาหนังตะลุงนะมีการแสดงเรื่องอื่นๆ แล้วแต่ก็ยังนิยมเรื่องจักรๆวงศ์ๆซึ่งเรื่องต่างๆ เหล่านี้มักจะเริ่มเรื่องที่เมืองใดเมืองหนึ่งแล้ว จึงเดินเรื่องต่อไป การเริ่มจับเรื่องของหนังตะลุงจึงเริ่มจากการตั้งเมือง และแม้ในระยะหลังๆ จะมีการนำเอาเรื่องแบบนวนิยายสมัยใหม่มาใช้แสดงกันอยู่บ้าง แต่ก็มักจะผูกเรื่องให้เริ่มจากการตั้งเมืองเช่นกัน การตั้งเมืองจึงเป็นขนบนิยมตั้งเมืองจึงเป็นขนบนิยมขั้นตอนหนึ่งของการแสดงหนังตะลุงมาจนถึงปัจจุบัน

3. ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง

หนังตะลุงเป็นการละเล่นพื้นเมืองภาคใต้เป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และมีบทบาทต่อสังคมชาวภาคใต้สืบมาช้านาน จนกล่าวได้ว่าหนังตะลุงเป็นการละเล่นที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของภาคใต้ การที่หนังตะลุงมีประวัติความเป็นมายาวนานและเป็นที่นิยมอย่างสูงในกลุ่มชาวภาคใต้เช่นนี้ ย่อมส่งผลให้การละเล่นชนิดนี้มีการสั่งสมและสืบทอดความเชื่อต่างๆ ไว้มากมาย ทั้งที่เป็นความเชื่อที่พึงปฏิบัติ และห้ามปฏิบัติ ทั้งนี้เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่นายหนัง คณะหนัง และการแสดงหนังตุง ซึ่งความเชื่อต่างๆเหล่านี้มีหลากหลายทั้งที่เกี่ยวกับวิญญาณ สิ่งศักดิ์สิทธิ์เคล็ด โชคลาง เป็นต้น หนังตะลุงเป็นการแสดงชนิดหนึ่งที่ยึดถือความเชื่อต่างๆอย่างเหนียวแน่นโดยเฉพาะเรื่องครูหมอ หรือครูบาอาจารย์ผู้ประสิทธิ์ประสาทสั่งสอนวิชาหนังตะลุงทุกคน นายหนังตะลุงมีความเชื่อว่า ถึงแม้ชีวิตของท่านเหล่านั้นได้ล่วงลับไปแล้วก็ตาม วิญญาณของท่านยังวนเวียนอยู่กับหนังตะลุง เพราะครูหมอหรือครูหนังตะลุงนั้นเมื่อท่านมีชีวิตอยู่ท่านได้แสดงหนังตะลุงด้วยชีวิตจิตใจ คือท่านรักการแสดงอย่างแท้จริง ดังนั้นใครที่แสดงหนังตะลุงโดยขาดจิตสำนึกของความเป็นศิลปิน ไม่ตั้งใจแสดงหรือฝึกฝนให้ดีเหมือนท่านหรือแสดงหนังตะลุงโดยขาดจิตสำนึกของความเป็นวิญญาณของท่านเหล่านั้นอาจจะให้โทษกับนายหนังได้ อีกประการหนึ่งความเชื่อเรื่องพระภูมิเจ้าที่มีความเชื่อว่าตามสถานที่ต่างๆ ที่มีมนุษย์อาศัยอยู่หรือไม่ก็ตามย่อมมีพระภูมิเจ้าที่สิงสถิตอาศัยอยู่เสมอ นอกจากนั้นไสยศาสตร์หรือคาถาอาคมต่างๆ เป็นความเชื่อที่สั่งสมกันมาช้านาน ว่ามีจริงและมีผลต่อผู้ปฏิบัติ ฉะนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่นายหนังตะลุงจะต้องมีความรู้ในเรื่องความเชื่อต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหนังตะลุง

1.1 ความเชื่อเกี่ยวกับการรับขันหมาก

การรับขันหมาก คือ การที่เจ้าภาพหรือผู้ที่มีความประสงค์จะรับหนังตะลุงไปทำการแสดงมาติดต่อนายหนังเพื่อให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ ตามวันเวลาที่ได้กำหนดไว้ การติดต่อหนังไปแสดงนั้นถือเป็นธรรมเนียมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่โบราณที่จะต้องนำขันหมากไปด้วย เพราะมี

ความเชื่อว่าขันหมากเป็นของสูง เป็นสิ่งที่ใช้สำหรับให้เกียรติซึ่งกันและกัน และถือเป็นสิ่งสำคัญที่นายหนังต้องใช้ในการบูชาครู ซึ่งถ้าหากยึดตามขนบธรรมเนียมที่ปฏิบัติกันมาแต่โบราณในการแสดงหนังตะลุงนั้นจะต้องใช้ขันหมาก 3-4 ขันดังนี้

1.1.1 ขันหมากที่ใช้ในการไปรับหนังมาทำการแสดงตามวันเวลาที่กำหนดไว้ การนำขันหมากมารับหนังหมายถึง การนำสิ่งของไปฝากเพื่อแสดงถึงความเป็นมิตรไมตรี เป็นการเชื้อเชิญตามธรรมเนียมประเพณี ซึ่งถือว่าเป็นการยกย่องให้เกียรติหนังตะลุงที่มารับไปแสดง เมื่อนายหนังรับขันหมากที่ผู้รับหนังนำมาเชื้อเชิญให้ไปทำการแสดง นายหนังก็จะว่าคาถาเพื่อให้มีคนมาบอกรับอีกมาก กล่าวว่า "ขันหมากมาสู่ ขันพลูมาหา มานิมามามารับ" จากนั้นก็จะนำหมากพลูในขันหมากมาทำหมากจุกอก คือ เอาใบพลูขอดเข้าเป็นกรวยแล้วเอกหมากหนึ่งคำยัดไว้ในกรวยพลู นำไปเหน็บไว้ที่แผงหนังเพื่อเป็นการบูชาครูหนังและรูปศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ภายในแผงหนัง

1.1.2 ขันหมากที่ใช้สำหรับเชิญคณะหนังตะลุงเข้ามาในบริเวณบ้าน หรือบริเวณงานที่จะทำการแสดง ซึ่งเป็นธรรมเนียมไทยที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านานว่าเป็นการให้เกียรติอย่างสูงสุด หากเจ้าบ้านหรือเจ้าภาพไม่สามารถออกมาต้อนรับด้วยตนเองได้จะใช้ให้ผู้อื่นนำขันหมากของเจ้าภาพมาเชิญแทนก็ได้ นายหนังจะมีความรู้สึกว่าเหมือนกับเจ้าภาพออกมาเชิญเอง ในสมัยก่อนหากไม่มีใครนำขันหมากมาเชิญ คณะหนังตะลุงจะไม่เข้าบ้านเจ้าภาพออกมาเชิญอันขาด เพราะถือว่าเขายังไม่ได้เชิญ แต่สำหรับในปัจจุบันธรรมเนียมอันนี้ได้สูญหายไป เจ้าภาพมักจะไม่ออกมาเชิญเนื่องมาจากไม่มีเวลาว่างมากพอ ต้องมีภารกิจต่าง ๆ ในงานและต้องคอยปรนนิบัติรับแขกทั่วไป เพราะในปัจจุบันมีคนมาช่วยงานน้อยกว่าในสมัยก่อน ทำให้เจ้าบ้านไม่ค่อยจะมีเวลามาคอยต้อนรับคณะหนัง และในอดีตการละเล่นประเภทบันเทิงต่างๆ ยังมีน้อยมาก คณะหนังวตะลุงจึงได้รับความนิยมมากในสมัยนั้น ซึ่งต่างจากสมัยปัจจุบันที่การละเล่นต่าง ๆ มีหลายแขนง ประกอบกับคณะหนังตะลุงมากขึ้น จึงทำให้ความสำคัญของการต้อนรับคณะหนังลดลงไปด้วย เจ้าภาพจึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้อง ต้อนรับเป็นพิเศษ เว้นแต่หนังตะลุงคณะที่มีชื่อเสียงโด่งดังและเป็นที่นิยมอย่างสูงสุดเท่านั้น เหตุผลอีกประการหนึ่ง เนื่องมาจากปัจจุบันค่าราดหนังตะลุงมีราคาแพง ทำให้สูญเสียความสัมพันธ์ทางด้านจิตใจ เพราะเจ้าภาพคิดว่าอย่างไรเสียหนังก็ต้องมาทำการแสดงเพราะเป็นการว่าจ้างกัน

1.1.3 ขันหมากที่ใช้สำหรับเบิกโรง ขันหมากชนิดนี้ยังถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน และถือว่ามีความสำคัญยิ่งสำหรับการแสดงหนังตะลุง เพราะนายหนังจะต้องใช้ขันหมากนี้ในการเบิกโรงเพื่อบูชาครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าภาพจะต้องนำขันหมากนี้มายื่นให้นายหนังเมื่อนายหนังเดินทางมาถึงโรงหนังแล้ว ถือเป็นธรรมเนียมนิยมที่เจ้าภาพจะต้องปฏิบัติทุกครั้งในการรับหนังมาทำการแสดง หากเจ้าภาพไม่ได้นำขันหมากมายื่นให้เนื่องจากไม่รู้ธรรมเนียม

ขนบนิยมของการรับหนังตะลุง นายหนังก็จะทวงถามเจ้าภาพพร้อมทั้งแนะนำเจ้าภาพว่าจะต้องใช้อะไรบ้าง โดยทั่วไป ๆ ไปแล้วเมื่อมีเจ้าภาพมารับไปแสดงในงานดังกล่าว นายหนังมักจะเตรียมขันหมากสำรองเอาไว้เพราะหากไม่มีขันหมากจริงๆ จะได้นำไปใช้ในการไหว้ครูได้ ซึ่งผิดกับในอดีตหากไม่มีขันหมากนายหนังจะไม่แสดงเป็นอันขาด สำหรับสิ่งของที่ต้องเตรียมใส่ในขันหมากนั้นมีอยู่หลายอย่างและมีความเชื่อต่างๆ ดังต่อไปนี้

1.1.3.1 เทียน 1 เล่ม มีความเชื่อว่าการจุดเทียนนั้นเป็นสื่อในการติดต่อระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ เทียน หมายถึง แสงสว่างที่ทำให้สามารถรู้เห็นกันได้ระหว่างภพและอีกความหมายหนึ่งเทียน หมายถึงแสงสว่างแห่งปัญญา ทำให้ปัญญาเฉียบแหลม มีความคิดปราดเปรื่อง

1.1.3.2 หมาก 9 คำ เป็นหมากที่ใช้บูชาครูหนังโดยมีความเชื่อว่าครูหนังที่ล่วงลับไปแล้วจะมากินหมากที่นายหนังนำมาบูชา เพราะในอดีตนั้นเมื่อนายหนังยังมีชีวิตอยู่มักนิยมกินหมากกัน การใช้หมากจำนวน 9 คำ คือถือคตินิยมที่ว่าเลข 9 เป็นเลขที่เป็นมงคลถือเอาเสียงคำว่า "เก้า" มาใช้เป็นนัยความหมายว่า "ก้าวหน้า" จึงเชื่อว่าการใช้หมากพลู 9 คำ จะเป็นการนำความเจริญก้าวหน้ามาสู่ทั้งผู้รับหนังและคณะหนัง ในการเบิกโรงนั้นนายหนังจะใช้หมากพลู 1 คำ สำหรับใส่ที่ไม้ถือฤาษี เพื่อเป็นการถวายหมากพลูต่อพระฤาษี

1.1.3.3 เงิน 12 บาท ใช้สำหรับบูชาครู บูชาเทพประจำทั้ง 12 ราศี โดยมีความเชื่อว่าจะทำให้คณะหนังพ้นเคราะห์และโรคภัยต่างๆ นานา อันอาจเกิดขึ้นในราศีต่างๆ เป็นการบูชาพระเคราะห์เพราะความเชื่อทางโหรศาสตร์ เชื่อว่าในบางเดือนพระเคราะห์จะให้โทษจึงมีปัจจุบันนิยมใช้เงินใส่ในขันหมาก จำนวน 112 บาท หรือ 212 บาท บ้าง เนื่องจากเงินที่เหลือจากการบูชาครูอีก 100 บาท หรือ 200 บาท จะเป็นเงินค่าตอบแทนในการจัดเก็บรูปหนังเข้าตับแผงและผูกจอหนังตลอดจนการช่วยงานเบ็ดเตล็ดของลูกคู่หนัง ซึ่งถือเป็นเงินพิเศษ โดยทั่วไปเงินจำนวน 12 บาท เมื่อทำการเบิกโรงเสร็จก็จะให้ลูกคู่เช่นกัน ซึ่งในอดีตเงินจำนวนนี้จะให้กับผู้แบกแผง ซึ่งมีหน้าที่ในการแบกแผง และดูแลรูปหนัง แต่ปัจจุบัน เงิน 12 บาทนี้

สำหรับนายหนังครินทร์ ชาทอง จะนำเงินจำนวน 12 บาท ที่ใช้บูชาครูหรือเบิกโรง เก็บสะสมไว้เมื่อได้จำนวนมากก็จะนำไปทำบุญเพื่ออุทิศส่วนบุญกุศลให้กับครูหนังผู้ล่วงลับไปแล้ว

1.1.3.4 ดอกไม้ ดอกไม้ที่ใช้ใส่ขันหมากเป็นดอกไม้ทั่วๆ ไปที่อยู่ในท้องถิ่น เพื่อใช้ในการบูชาครู เป็นธรรมเนียมที่ยึดถือกันมาแต่โบราณในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะต้องบูชาด้วยดอกไม้เสมอ โดยทั่วไปดอกไม้ที่นิยมนำมาใส่ในขันหมาก ได้แก่ ดอกบานไม่รู้โรยและดอกเข็ม การใช้ดอกบานไม่รู้โรยมีความเชื่อว่าการบูชาด้วยดอกบานไม่รู้โรย จะทำให้ชื่อเสียงของคณะหนังเป็นที่ลือกระฉ่อน เป็นหนังที่มีชื่อเสียงตลอดเวลาและไม่ตกอับ ส่วนการใช้เข็มมีความเชื่อว่าทำ

ให้ปัญญาของนายหนังเกิดความเฉียบแหลมประดุจดังเข็ม สามารถด้นกลอนได้อย่างคล่องแคล่ว หรือมีไหวพริบปฏิภาณในการแสดงดี

โดยทั่วไปแล้วเมื่อเวลาไปรับหนังตะลุงมาทำการแสดงจะต้องนำขันหมากไปรับหรือเชื้อเชิญที่บ้าน ซึ่งเมื่อนายหนังรับขันหมากแล้วก็จะต้องเดินทางไปทำการแสดง ซึ่งเรียกกันว่า "ติดขันหมาก" แต่ในปัจจุบันเมื่อการสื่อสารสะดวกรวดเร็วขึ้น การรับหนังตะลุงไปทำการแสดงก็มักติดต่อกันทางโทรศัพท์ แต่ก็ยังคงนิยมเรียกกันว่า "ติดขันหมาก" เช่นกัน และอีกประการหนึ่งในปัจจุบันหมากพลูหายาก เนื่องจากการบริโภคลดน้อยลงจึงทำให้เกิดความยุ่งยากในการจัดเตรียมขันหมากไปรับหนัง จึงทำให้ธรรมเนียมการรับขันหมากแปรเปลี่ยนไปกว่าสมัยก่อนมาก

1.2 ความเชื่อเกี่ยวกับการเดินทาง

ก่อนที่นายหนังจะเดินทางออกจากบ้านไปทำการแสดง นายหนังจะต้องดูฤกษ์ยามก่อนเสมอว่า เวลาไหนที่ออกเดินทางไปทำการแสดงแล้วมีโชคลาภไม่เป็นอัปมงคล รวมทั้งตรวจดูทิศประจำวันตามความเชื่อทางโหราศาสตร์ นายหนังตะลุงทุกคนมีความเชื่อว่า การออกเดินทางถือเป็นการเริ่มต้น หากเริ่มต้นที่ดีแล้วจะทำให้เกิดกำลังใจในการเดินทางและการแสดง ทำให้แสดงได้ดี แต่ถ้าก่อนเดินทางประสบกับปัญหาแล้วถือว่าลางไม่ดี จะทำให้นายหนังและคณะเสียกำลังใจ ซึ่งมีผลต่อการแสดง นอกจากนั้นขณะที่กำลังเดินทางไปทำการแสดงก็จะมีการปฏิบัติตามความเชื่อต่างๆ มากมายดังนี้

1.2.1 ก่อนออกเดินทางไปทำการแสดง จะเริ่มต้นด้วยการจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย บอกกล่าวครูหนังซึ่งสิงสถิตอยู่บนหิ้ง ตลอดจน บิดา มารดา ครู – อาจารย์ เพื่อขอพรให้เดินทางโดยสะดวกและปลอดภัย

1.3 ความเชื่อเกี่ยวกับการเบิกโรง

สิ่งของสำคัญที่จะต้องใช้ในการเบิกโรงก็คือขันหมากเงินค่าเบิกโรง ซึ่งนายหนังตะลุงส่วนใหญ่จะใช้จำนวน 112 บาท เงินจำนวน 12 บาท นั้น เป็นเงินที่ใช้สำหรับบูชาครู บูชาราศรีทั้ง 12 ราศี ส่วนอีก 100 บาท นั้น จะเป็นเงินพิเศษสำหรับให้ลูกคู่หนังผู้ที่ทำการดับแผงหนังและผูกเก็บจอหนังส่วนหนังบางคณะใช้เงินค่าเบิกโรงเพียง 99 บาท เท่านั้น โดยถือเคล็ดเอาที่เลขดี มีทั้งเก้าหลัง ซึ่งมีความหมายว่าทำให้หรือสองเล่มก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นก็ยังมีเทียน 3 เล่ม และธูปอีก 3 ดอก

แต่เวลาทำการเบิกโรงจริงเท่าที่ผู้วิจัยสังเกต นายหนังตะลุงส่วนใหญ่มักจะจุดเทียนเพียงเล่มเดียว โดยใช้มีดหมอหรือไม้ตับแบะหยวกออกแล้วปักเทียน เหตุที่นายหนังไม่ปักเทียน

ทั้งหมดอาจเป็นเพราะว่าไม่สะดวกในการปักเทียนนั่นเอง ส่วนธูปนายหนังก็ไม่นิยมจุดเพราะว่าใช้เวลานานกว่าธูปจะหมด

1.4 ความเชื่อก่อนการแสดง

เมื่อนายหนังเบิกโรงเสร็จก็จะทำการแสดง ก่อนที่จะนำรูปฤาษีออกมาเชิดหน้าจอนั้น ก็จะทำการโหมโรงก่อน เพื่อเป็นการเรียกคนบอกข่าวประชาสัมพันธ์ให้คนได้รู้ว่าหนังจะทำการแสดงแล้ว และเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมของลูกคู่และนายหนังไปในตัวด้วย ดนตรีนับได้ว่าเป็นส่วนประกอบที่สำคัญยิ่งอย่างหนึ่งในการแสดงหนังตะลุง เพราะนอกจากนายหนังจะแสดงบทต่าง ๆ ตามลักษณะท่าทางและบุคลิกของรูปหนังได้อย่างดีแล้ว ดนตรีที่ประกอบการแสดงก็จะต้องมีเสียงไพเราะเพราะพริ้งและกลมกลืนกันจนเป็นที่ประทับใจผู้ชมด้วย การแสดงหนังตะลุงนั้นเริ่มต้นการแสดงด้วยดนตรีและจบการแสดงลงด้วยดนตรี ฉะนั้นเมื่อนายหนังบอกเลิกการแสดงแล้วดนตรีก็จะประโคมเพลงอีกอย่างน้อย 1 เพลงเสมอ และดนตรีที่บรรเลงเมื่อบอกเลิกนั้นเสมือนกับการกล่าวคำลาของคณะหนังตะลุงและเป็นส่งคนดูกลับบ้าน โดยใช้เสียงดนตรีเป็นเพื่อนขณะเดินทางซึ่งขณะที่เดินกลับก็ยังได้ยินเสียงดนตรีของหนังตะลุงอยู่ ทำให้ผ่อนคลายความวังเวงและทำให้มีจิตรำลึกถึงคณะหนัง นึกถึงความประทับใจในการแสดงที่ผ่านมา

1.5 ความเชื่อขณะทำการแสดงหนังตะลุง

เมื่อดนตรีทำการโหมโรงและนายหนังทำพิธีเบิกโรงเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็จะเริ่มทำการแสดงซึ่งโดยทั่วไปมักถือเอาการเริ่มเชิดรูปฤาษีเป็นการเริ่มต้นการแสดง ในขณะทำการแสดงหนังตะลุงมีความเชื่อต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1.5.1 ความเชื่อเกี่ยวกับการเชิดรูปฤาษี

รูปฤาษีถือว่าเป็นรูปครูและเป็นรูปที่มีความศักดิ์สิทธิ์มากที่สุดของคณะหนังตะลุง หนังตะลุงทุกคณะจะต้องมีรูปฤาษี และเชื่อกันว่าหากได้ตัดรูปฤาษีด้วยหนังสือจะทำให้มีความศักดิ์สิทธิ์มาก หนังตะลุงหลายคณะมักจะนำรูปฤาษีไปให้พระภิกษุที่มีชื่อเสียงทางด้านไสยศาสตร์ทำการปลุกเสกและลงยันต์ให้ก่อนนำมาใช้แสดง หนังตะลุงบางคณะเชื่อว่ารูปฤาษีมีความศักดิ์สิทธิ์จริง คือ เมื่อบนบานอะไรไว้ก็สำเร็จดังปรารถนาก็จะปิดทองให้กับรูปฤาษี ผลจากการสังเกตการแสดงหนังตะลุงผู้วิจัยพบว่าหนังตะลุงเกือบทุกคณะปิดทองที่รูปฤาษี และมีรูปฤาษีบางรูปวางไว้บนหิ้งปิดทองซึ่งใช้แทนตัวครูหนังทำการบูชาอยู่บนหิ้งสำหรับรูปฤาษีที่ใช้เชิดก่อนแสดงเรื่องที่เรียกว่า "ฤาษีท่องโรง" หรือ "ฤาษีท้องโรง" ก่อนที่จะเชิดรูปพระฤาษีนั้นนายหนังจะนำรูปฤาษีมาตั้งบนศีรษะหรือแนบกับศีรษะแล้วภาวนาถึงครูบาอาจารย์และพระฤาษีนารอดว่า "ขอเดชะ ครูบาอาจารย์ที่สั่งสอนข้าพเจ้าให้ทำการแสดงหนังตะลุง ขอให้จิตใจของข้าพเจ้าสดในสว่างในคืนนี้ด้วย

เถิด" สำหรับการเชิดรูปฤาษีออกหน้าจอนั้นมีขั้นตอนดังนี้ คือ ครั้งแรกจะออกล่อ 3 ครั้ง คือนำรูปออกเชิดหน้าจอให้เป็นท่าทางของพระฤาษีเสกมนต์ โดยพระฤาษีจะเอาไม้เท้าชี้บริกรรมคาถาที่จอ 3 ครั้ง และกลับเข้าโรงในทิศทางเดียวกัน ขณะที่เชิดก็ภาวะนาคาถาว่า "ออ โอ้ เอ้า พระเจ้าโปรดสัตว์ทั่วภพพระไตร" โดยการออกรูปพระฤาษีทางขวามือของจอและจะถอยหลังกลับเข้าจอทางขวามือของจอเช่นเดียวกัน หลังจากนั้นก็ออกรูปฤาษีทางขวามือแล้วเอาไม้เท้าชี้ที่มุมจอด้านบนทางซ้ายมือเป็นการเป่ามนต์ เสกคาถาล้างอัปมงคล ซึ่งอยู่ที่มุมจอด้านซ้ายแล้วกลับเข้าจอทางด้านซ้าย และออกมาจากจอทางด้านซ้ายใหม่ เอาไม้เท้าชี้ไปทางมุมจอด้านขวา เพื่อปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายเสนียดจัญไรที่อยู่ทางขวามือแล้วกลับเข้าจอทางด้านขวามืออีก ต่อจากนั้นก็เชิดพระฤาษีออกมาเดินจงกรมเสกมนต์เดินหน้าถอยหลังเพื่อบริกรรมพระคาถา แล้วกลับเข้าจอทางด้านซ้าย จากนั้นก็ออกรูปพระฤาษีทางจอด้านขวามือมาให้เสกมนต์ที่กลางจอแล้วบิดตัวเป็นรูปอุณาโลมก่อนที่จะปักรูปพระฤาษีลงบนหยวก จากนั้นก็ตั้งนโม 3 จบ สวดมนต์บูชาครูดังนี้

นะโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ จากนั้นจึงชุมนุมเทวดา

ผะริวานะ เมตตัง สะเมตตา ภะทันตา อะวิกขิตตะจิตตา ปะริตตัง ภะณันตุ

สัคเค กาเม จะรูเป คิริสิขะระตะเฏ จันตะลิกเข วิมาเน ทีเป รัฏเฐ จะ คะเม ตะรุวะ

นะคะหะเน เคหะวัตถุมหิ เขตเต ภูมมา จายันตุเทวา ชะละถะละวิสะเม ยักขะคันธัพพะ

นาคา ติฏฐันตา สันติเก ยัง มุนิวะระจะนัง สาธะโว เม สุณันตุ ธัมมัสสะวะนะกาโล อะ

ยันภะทันตา ธัมมัสสะวะนะกาโล อะยัมภะทันตา ธัมมัสสะวะนะกาโล อะยัมภะทันตา

แล้วจึงบทธรณีสารว่า

โอมข้าจะไหว้พระนารายณ์ ท่านเสด็จลงมา ตั้งฟ้า ตั้งดิน ตั้งพระอินทร์ พระพรหม ตั้งพระยม พระกาฬ ตั้งพระจตุโลกบาดาล ตั้งพระพุทธปัจเจก ตั้งพระคิเณศรีคินาย ตั้งพระนารายณ์ไชยเถร ท่านเสด็จลงมาจากสวรรค์ ให้คุมกันเสนียดจัญไร อุบาทว์ได้แก่เจ้าไพร ความจังไรได้แก่ เพชนุกรรม์ อายุสั้นให้อยู่กับพระนางธรณี ประสิทธิได้แก่กู นะกันหู โมกันตา พุทธกันหน้า ธากันหลัง ไสยะอีธัง อุณโลม สวาหาย

โอมนะโม นะมัส นะมา กำจัดออกไป

โอมนะโม ธัมมัส นะมา กำจัดออกไป

โอมนะโม สังมัส นะมา กำจัดออกไป

เสนียด ความจังไร อย่าเข้ามาใกล้ เข้ามาไม่ได้ด้วย นะโมพุทธายะ หรือ โอมชัยมหาชัย กันจัญไรร้อยโยชน์ หนีไกลไปพันโกฏิ สรรพผีโภคบ่ทานทน เบิกพระเนตรแลบาดาล ทำสะพานพูน

ถนน พระครูกูหนึ่งคนชื่อพระคุณอุณรุทธไชยเถร พระฤาษีทั้งเจ็ดองค์ มาเข้ามณฑลกูทั้งเจ็ดวันเจ็ดคืน จึงหยิบเอาขวดแก้วน้ำมนต์นั้น ไปรดต้นโพธิ์ต้นไทร รดทั้งสรรพเดียดจัญไร ที่มีผีลีไท นะโมพุทธัสก็มากำจัดออกไป สรรพเดียดจัญไร อย่าเข้ามาใกล้ตัวกู ณ พัทสีมามณฑล

หลังจากนั้นนายหนังก็กางมือออกแล้วกวาดบนหยวกเข้ามาหาไม้ตับ รูปฤาษีที่ปักอยู่แล้วภาวนาว่า ตราบใดน้ำทะเลยังไม่แห้ง คนในบ้านนี้ก็ไม่หมดความนิยมในตัวของข้าพเจ้า เมื่อจะถอดไม้ตับขึ้นจากหยวกให้ภาวะนาว่า ฤา ฤาจบทั่วนภากาศ จากนั้นก็ถอดมาได้รูปขึ้นมาเชิดบนหน้าจอ เสกมนต์แล้วเอาไม้เท้าชี้ที่มุมจอด้านซ้ายแล้วกลับเข้าโรง จากนั้นก็นำรูปเชิดออกทางด้านซ้ายของจอแล้วมาไม้เท้าชี้มุมจอด้านขวาแล้วกลับเข้าโรง เป็นการเสร็จสิ้นการเชิดรูปพระฤาษี

1.5.2 ความเชื่อเกี่ยวกับการเชิดรูปพระอิศวร

พระอิศวรเป็นเทพองค์หนึ่งในศาสนาพราหมณ์ หนังตะลุงมีความนับถือพระอิศวรมากเพราะเชื่อว่าเป็นเทพแห่งศิลปะการดนตรี พระอิศวรทรงโคสีขาวชื่อว่า "นนที" ในการเชิดรูปพระอิศวรมีขั้นตอนการเชิดดังนี้ คือ เริ่มเชิดจากด้านบนของจอจากขวามือของจอไปทางซ้ายมือของจอแล้วเชิดรูปออกจาซ้ายมือของจอเป็นรูปเหาะอยู่เหนือเส้นแบ่งจอ กลับเข้าจอทางด้านขวามือหลังจากนั้นก็จะเชิดรูปให้เหาะจากด้านบนลงมายังด้านล่างตรงกลางจอแล้วนายหนังก็เชิดรูปแสดงศิลปะลีลาการขี่โคพยศของพระอิศวร คือ โคนั้นจะปล้ำดิ้นลนแสดงพลังของโคถึกอยู่ตลอดเวลา พระอิศวรต้องพยายามที่จะเอาชนะพระโค ซึ่งเป็นพาหนะให้ได้ เมื่อพระอิศวรสามารถเอาชนะพระโคได้ก็บังคับพระโคให้หยุดอยู่กับที่ถือปักรูปไว้กลางจอ จากนั้นก็ว่าบทพระคาถาบูชาพระอิศวรดังนี้

โอมนาคาข้าจะไหว้พระมหาเจ้าทั้งสามองค์ พระอิศวรผู้ทรงพระยาโคอุสุภราชฤทธิรอน (เชิด)

เบื้อะขวาข้าจะไหว้พระนารายณ์พระสี่กร ทรงครุฑจะเหิรจร พระชินรินทร์เรืองณรงค์ (เชิด)

เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ท้าวจรุรพักตร์ผู้ทรงพระมหาสุวรรณเหมหงส์ทรงศักดิ์ พระอิทธิฤทธิ์เรืองนาม (เชิด)

สามเอยสามองค์ทรงภาพไปทั้งสาม สามโลกเกรงขาม พระเดชพระนามลือขจร

เรืองเอย เรืองเดช เรืองเวทย์ และเรืองพร ทั่วฟ้าและดินดอนขจรทั่วจบภพไตร

ราเอ่ยราตรีอัคคีมาจ่อแจ่มใสหนังส่องกับแสงไฟ ดูวิจิตรลวดลายยักย้ายอรชรอ่อนออ

เอาไม้ไผ่สีดำ เข้ามาทำเป็นมุมจอ สี่มุมห้องห่อตรงกลางใช้คาดด้วยผ้าขวาง

เอาหนังโคมาทำเป็นรูปพระอิศวรนารายณ์เจ้า อาทิตย์เมื่อลับเล่าแสงก็จางไป

ศรีศรี สวัสดีมีชัย เล่นสถานแห่งใด มีลาภล้นโดยหวัง และขอให้มีจิตตาพลัง ห่อหุ้มคุมขัง อันตรายอย่าให้มีมา บัดนี้ (เชิด)

หรือ โอมนะข้าจะไหว้ บาทพระเจ้าทั้งสามพระองค์

พระอิศวรผู้ทรง พระยาโคอุศุภราช (เชิด)

เบื้องวาข้าจะไหว้ พระนารายณ์ทั้งสี่พระกร

ทรงพระยาครุฑระเหินจร พระชินรินทร์ (เชิด)

เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ พระจตุรพักตร์ผู้ทรงพรหม

ทรงมหาสุวรรณเหมหงศ์ ทรงอิทธิฤทธิ์ (เชิด)

การเชิดรูปพระอิศวรจะเชิดเหนือเส้นแบ่งจอนั้น แสดงให้เห็นถึงความเชื่อเกี่ยวกับรูปเทพ คือ พระอิศวรเป็นเทพชั้นสูง ซึ่งอยู่บนสรวงสวรรค์เหาะลงมายังเมืองมนุษย์ การที่เชิดพระอิศวรเอาชนะโคดื้อได้นั้นมีความเชื่อว่าโคที่ดื้อนั้น หมายถึง ปัญหาอุปสรรคต่าง ๆ ที่จะมีขึ้นในการแสดงหนังตะลุงในคืนนั้น พระอิศวรสามารถที่จะปราบได้ สำหรับในบทไหว้นั้นจะไหว้เทพทั้ง 3 องค์ คือ พระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม การที่หนังตะลุงกล่าวบทไหว้เทพทั้ง 3 องค์ นั้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าหนังตะลุงได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ นิกายไศวะ ซึ่งบูชานับถือพระอิศวรเป็นเทพสูงสุด

1.5.3 ความเชื่อเกี่ยวกับการเชิดรูปปรายหน้าบท

ก่อนที่จะเชิดรูปปรายหน้าบทและก่อนที่ดนตรีจะลงเครื่องเพื่อกล่าวบทกลอนนั้นนายหนังต้องขับบทคาถาว่า ออ ออ ออ หอ หอ แล้วจึงว่า ออ อา ออ แอ ออ หอ หอ ซึ่งเป็นคาถาสำหรับเบิกปากนายหนังให้มีเสียงดีขับกลอนดี และเจรจาดี จากนั้นนายหนังจะนำรูปปรายหน้าบทมาแนวตรงใบหน้าของตนใช้นิ้วหัวแม่มือล่วงเข้าไปในปากแตะบริเวณเพดานแข็งแล้วภาวนา คาถาเสกน้ำลายอากาศ ซึ่งเป็นความเชื่อทางไสยศาสตร์ฝ่ายเมตตามหานิยมที่นายหนังตะลุงใช้ในการเสกรูป ภาวนาคาถาดังนี้

กอ ออ หน่อพระพุทธธัง รักรูปนิมิตตัว ยุดพระอรหัง สัมมาสัมพุทธโธ

กอ ออ หน่อพระโมมัง ยักรูปนิมัตตัง ยุดพระอรหัง สัมมาสัมพุทธโธ

กอ ออ หน่อพระสังฆัง เอ็นดูรูปนิมิตตัง ยุดพระอรหัง สัมมาสัมพุทธโธ

นะ ออ ยอฤา อือองาม

เมื่อดนตรีหยุดก็จะกล่าวบทกลอนบูชาคุณพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ เพื่อขอพรพระ ก่อนเชิดรูปออกสู่จอ จากนั้นจึงเชิดรูปออกจอ เพื่อกล่าวบทไหว้ครู ซึ่งบทไหว้ครูนั้นจะบูชาเทพและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ที่นายหนังนับถือ จากนั้นก็กล่าวบทบูชาครูหนังตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์เพื่อเป็นสิริมงคลสำหรับนายหนัง นายหนังตะลุงทุกคณะจะนับถือบูชาอย่างเคร่งครัด หนังคณะใดที่แสดงแล้วไม่บูชาครูมีความเชื่อว่าหนังคณะนั้นจะไม่เจริญก้าวหน้า เนื่องจากจะถูกครูหนังลงโทษ ซึ่งอาจจะเป็นกลอุบายอันหนึ่งให้นายหนังรู้จักความกตัญญู กตเวที นายหนังนครินทร์ ชาทอง ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับการเชิดรูป 3 ตัว คือ รูปฤาษี รูปพระอิศวร และรูปปรายหน้าบทไว้ว่า หนังตะลุงโดยทั่วไปมีความเชื่อว่าหากเชิดรูปทั้ง 3 นี้ได้ดีเพียงใดความศักดิ์สิทธิ์ของรูปก็จะมีเพิ่มมากขึ้นเท่านั้น เช่น รูปฤาษีถ้าเชิดอย่างผู้มีตะบะได้มากเพียงไรก็จะเพิ่มความขลังมากขึ้นเท่านั้น

1.5.4 ความเชื่อในการแสดงเพื่อแก้บน

ชาวบ้านส่วนใหญ่มักนิยมการบนบานสิ่งศักดิ์สิทธิ เพราะเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติมีจริงและสามารถดลบันดาลให้ได้ผลดังที่ปรารถนาได้ การบนบานนั้นมีทั้งได้รับผลตามที่ตั้งใจไว้และไม่ได้รับผลตามที่ได้ตั้งใจไว้ก็มีหากไม่ได้รับผลตอบสนองดังที่ได้บนบานเอาไว้ก็คิดว่าตนเองยังบาปหนัก สิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงไม่ให้ผล แต่เมื่อได้รับผลดังปรารถนาแล้วก็มีการแก้บน เพราะการบนบานนั้นแท้จริงก็คือการให้คำมั่นสัญญาเอาไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นเอง ซึ่งในการบนบานนั้นโดยทั่ว ๆ ไปแล้ว ก็มักจะบนบานด้วยสิ่งของ 4 ประเภท คือ ของกิน เช่น หัวหมู ไก่ เหล้า ผลไม้ เป็นต้น เครื่องบูชา เช่น พวงมาลัย ดอกไม้ ธูปเทียน เป็นต้น ของที่ทำให้เกิดเสียงดัง เช่น เสียงปืน เสียงประทัด เป็นต้น การแสดง เช่น การฟ้อนรำ โขน ลิเก ภาพยนตร์ มโนราห์ หนังตะลุง เป็นต้น

ในภาคใต้นั้นการแสดงที่ประชาชนทั่วไปนิยมใช้แก้บนหรือบนบานศาลกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากที่สุด คือ หนังตะลุง โดยเฉพาะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เช่น หนังนครินทร์ ชาทอง ได้กล่าวว่า การแสดงของเขาส่วนใหญ่ร้อยละ 60 เป็นการแสดงในงานแก้บน ซึ่งการแสดงเพื่อแก้บนนั้นนิยมให้หนังตะลุงทำการแสดงกัน 3 วัน คือ ในวันอังคาร วันพฤหัสบดี และวันเสาร์ การแสดงเพื่อแก้บนก็เหมือนกับการแสดงโดยทั่ว ๆ ไป แค่มีขั้นตอนพิเศษที่เรียกว่า เชิดรูปแก้บน คือ หลังจากทำการปรายหน้าบทเสร็จแล้ว นายหนังก็จะบอกเจ้าภาพว่าได้เวลาที่จะทำการตัดเหมยแล้ว ให้เจ้าภาพจุดธูปเทียนอธิษฐานถึงสิ่งที่ได้บทบานศาลกล่าวเอาไว้ โดยจุดธูปเทียนบนหยวกกล้วยซึ่งเตรียมไว้ที่หน้าโรงหนัง จากนั้นนายหนังก็จะเชิดรูปฤาษีออกจอ การแสดงในช่วงนี้มักถือ

เคร็ดของเรื่องว่าหมดสิ้นมลทิน คือ หมดเหมรย หมดสินบนที่ให้ไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในขณะที่นายหนังกำลังพากย์บทก็จุดเทียนหนึ่งเล่ม เมื่อว่าบทเสร็จก็จะนำหมากมาคำหนึ่งตัดออกเป็น 2 ท่อน ให้ขาดจากกัน แล้วโยนออกไปทางด้านข้างโรงหนังด้านละส่วน ก็เป็นอันจบสิ้นการแสดงเพื่อแก้บน สำหรับหนังตะลุงที่จะแสดงแก้บนหรือตัดเหมรยขาดได้ต้องเป็นหนังตะลุงที่ผ่านการครอบมือหรือเข้าครูจะตัดเหมรยไม่ขาด

สำหรับบทหนังตะลุงที่ใช้ในการแก้บนของหนังนครินทร์ ชาทอง จะเริ่มต้นด้วยบทกลอนดังนี้

ตั้งนโมตัสสะ ท้าวพรหมะเทวดา
อาราธนาพระพุทธภควัน
อรหโต ท้าวสักโกเทวเรศ
นอบน้อมเกศสักการะพระอรหันต์
สัมมาสัมพุทธัสสะ ท้าวสักกะจอมเทวัญ
จะยืดมั่นเอาพระรัตนตรัย
ผริตวา ว่านะโมพุทธายะ
สัคเคจะเชิญเทวาทุกสถานที่อาศัย
พระภูเมเทวาสุรารัย
เคหาในบริเวณปริมณฑล
ท้าวจักขุเทวเรศท้าวเวชาสุวรรณ
ทิพกรรณ์พระเนตรแจ้งทุกแห่งหน
แล้วเชิญศักดิ์สิทธิ์ผู้ที่รับสับสินบน
ทราบเหตุผลมาสถิตย์ที่บริกรรม
เมื่อเจ้าพากบนบานการสัญญา
ด้วยสัจจะวาจาท่านก็อุปถัมภ์
ครั้นถึงวันดีเขาจัดพิธีบริกรรม
ตามถ้อยคำสัจจะเพื่อจะตัดราคี
บูชาด้วยเครื่องอาวรามิตร
นอบน้อมจิตแล้วให้ประจักษ์เป็นสักขี
เชิญครูหนังนั่งสถิตย์ในพิธี
ก็พร้อมที่เป็นประธานการแก้บน
แล้วจะกล่าวกลอนตอนนารายณ์จะอวตาร

(ถอนบท)

จึงฤาษีชี้เหตุแล้วท่านเทศนา

ตามพุทธวจนาออกวาจาของขาน

ด้วยพรหมธรรมนำแทรกแจกวิจารณ์

รูปสังขารอนิจจังหวังอะไร

ความเห็นผิดริษยาพยาบาท

จะหึงสาอาฆาตไปถึงไหน

ล้วนสร้างกรรมแล้วหลงตามสร้างแต่ความร้อนใจ

ตอนตายไปหมันลงนครตกถึงโลกันต์

คือเรื่องกิเลศหลงโลภโมบลามก

เมื่อลงนรกหมันหมกบาปหยาบมหันต์

เราจงร่วมหันหน้าเข้าหากัน

หยุดฆ่าฟันเจรจาให้เกิดสามัคคี

ต่างต่างเมตตาอย่าก่อทุกข์

โลกจะได้สันติสุขเจริญศรี

เยือกเย็นฉ่ำด้วยธรรมวารี

ทั้งพาลีทศกัณฐ์นั่งลงวันทา

ต่างเลื่อมใสในธรรมหรือว่าธรรมพระอาจารย์

แล้วฤาษีท่านโอมอ่านพระคาถา

กลางประชุมเทพวิญญาณเทวดา

ที่ท่านมาอวยสดับรับสินบน

ให้เจริญศรีสุขสวัสดิ์พิพัฒน์ผล

หมดมาละมลทินสิ้นกังวล

แล้วขาดสินบนด้วยคาถาพระอาจารย์

(เชิด)

1.5.5 ความเชื่อเกี่ยวกับการเชิดรูปบอกเรื่อง

การเชิดรูปบอกเรื่องออกสู่จอนั้นก็มีความสำคัญสำหรับนายหนังอยู่มาก เนื่องจากรูปบอกเรื่องซึ่งเป็นรูปกากหรือรูปตลกนั้นเป็นตัวแทนของนายหนัง ซึ่งต้องออกมาทำการคารวะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และทำความเข้าใจกับผู้ชม โดยใช้ภาษาซึ่งเป็นร้อยแก้วซึ่งเป็นเหมือนกับการปรายหน้าบท แต่ต่างกันที่การปรายหน้าบทนั้นใช้รูปเจ้าชายถือดอกบัว แล้วว่าบทเป็นบทกลอนหรือร้อย

กรองก่อนที่นายหนังจะเชิดรูปบอกเรื่องออกสู่จอ นายหนังจะต้องทำการเบิกปากรูปหนังเสียก่อน ซึ่งรูปที่ใช้ส่วนใหญ่มักจะเป็นรูปนายขวัญเมือง ซึ่งได้ชื่อของขวัญเมืองเป็นเคล็ดว่าขวัญหมายถึงสิ่งที่ดี สิ่งที่เป็นมงคล เป็นสิ่งที่ควบคุมให้เกิดความดี ขวัญเมืองหมายถึงสิ่งที่คอยปกป้องรักษาเมือง รูปตลกขวัญเมืองก็คือเป็นขวัญ ซึ่งเป็นตัวแทนของรูปหนังตะลุงทั้งหมด ใช้แทนตัวนายหนัง บางคนถือเคล็ดว่าถ้าใช้รูปขวัญเมืองแทนตัวนายหนังแล้วจะเป็นผลให้นายหนังมีชื่อเสียงเป็นขวัญใจของคนทั่วไปทั้งเมือง เป็นที่กล่าวขวัญกันทั้งเมือง และเป็นขวัญใจของชาวเมือง การออกรูปบอกเรื่องนั้นจะเริ่มต้นด้วยการบูชาบิดามารดา ครูบาอาจารย์สักการะแด่พระภูมิเจ้าที่และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในบริเวณบ้านและโดยรอบ จากนั้นจึงกล่าวสวัสดีทักทายเจ้างานและผู้ชมหนังตะลุง และจบลงด้วยการ ประชาสัมพันธ์ข่าวสารและบอกเรื่องที่จะทำการแสดงในคืนนั้น

บทที่ 5

วิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุจากการภาคสนามของคณะหนังนครินทร์ ชาทอง ตั้งแต่เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2543 ถึงเดือน ตุลาคม พ.ศ. 2545 รวมระยะเวลา 3 ปี ผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวมาศึกษาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีไทยและดนตรีวิทยาสามารถ (Musicology) โดยเลือกวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุงดังนี้

1. การวิเคราะห์ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง
2. การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง
3. การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง

จากแนวทางในการวิเคราะห์เพลงที่ได้ศึกษา ผู้วิจัยจึงขอกำหนดประเด็นที่จะศึกษาดังนี้

1. บันไดเสียง (Scale) และพิสัย (Range)
2. รูปแบบการดำเนินทำนอง
3. รูปแบบจังหวะ

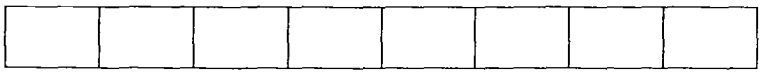
สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์

1. การบันทึกโน้ตที่ใช้ในการบันทึกโน้ตแบบไทย ในการอธิบายใช้ ล ฺ ท ฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ด ฺ ร ฺ ม ฺ ฟ ซ ฺ ล ฺ

2. วรรคเพลง 1 วรรค เท่ากับโน้ตเพลงไทย 4 ห้อง

= 1 วรรคเพลง

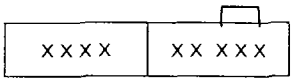
3. วรรคเพลง 2 วรรค เท่ากับ 1 ประโยคเพลง 1 ประโยค


= 1 ประโยคเพลง

4. ใช้เครื่องหมาย x แทนตัวโน้ตในการวิเคราะห์รูปแบบทำนองและจังหวะ เช่น

xxxx	xxxx

5. การบรรเลงแบบสะบัดใช้สัญลักษณ์ ⌐¬ บนตัวโน้ต

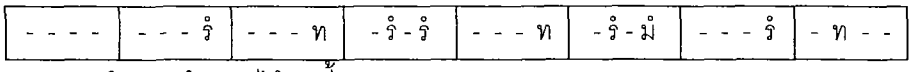


6). ใช้สัญลักษณ์ ☐ ล้อมรอบโน้ตห้องที่ 2, 4, 6 และ 8 แสดงให้เห็นถึงจังหวะลูกตกของทำนอง เพื่อบ่งบอก บันไดเสียงของบทเพลง

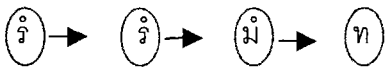
7) ใช้สัญลักษณ์ ◇ ล้อมตัวโน้ต แสดงให้เห็นช่วงกว้างของทำนองต่ำสุด และสูงสุด

8) เครื่องหมาย * หมายถึงบรรเลงซ้ำอีก 1 ครั้ง

9) ใช้โน้ตตัวสุดท้ายหรือโน้ตที่อยู่ท้ายสุดของห้องที่ 2, 4,6,8 และใช้ เครื่องหมาย → ในการใช้สัญลักษณ์แทนการดำเนินทำนอง เช่น



แทนการดำเนินทำนองได้ดังนี้



10) ใช้สัญลักษณ์ ⊙ เป็นการบรรเลงจบเพลงหรือจบท่อน

1. การวิเคราะห์ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง

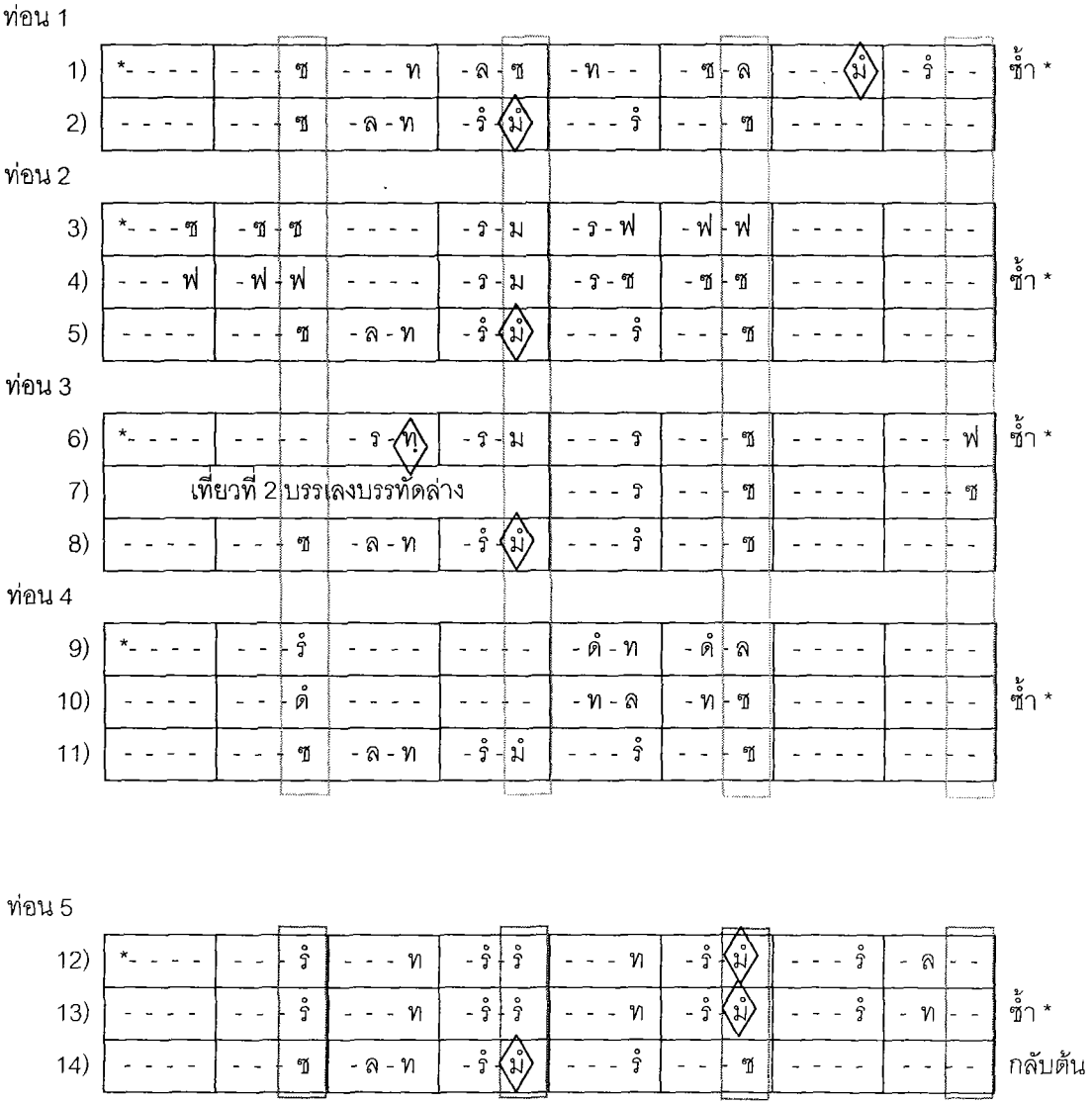
หลังจากการตั้งเครื่องเบิกโรง เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรงและเป่าเสนียดจัญไรเสร็จแล้ว เมื่อคณะหนังขึ้นบนโรงที่ใช้สำหรับการแสดงแล้วนายหนังจะตีกลองนำเพื่อเอาฤกษ์ลูกคู่บรรเลงเพลง เรียกว่าตั้งเครื่องดนตรี จากนั้นนายหนังแก้แผงรูปหนังตะลุงออกมาเรียงเป็นระเบียบ ต่อมาเป็นการทำพิธีเบิกโรงโดยใช้เครื่องหมากพลู จบแล้วลูกคู่บรรเลงโหมโรงเพื่อลองเครื่องดนตรี และเป็นการเรียกคนดู เพลงโหมโรงส่วนใหญ่ใช้เพลงที่นำมาจากภาคกลาง แต่ในการบรรเลงได้ถูกปรับเปลี่ยนไปตามวิธีการบรรเลงของทางภาคใต้ที่เป็นลักษณะเฉพาะ

คณะหนังในจังหวัดสงขลาในปัจจุบันที่นำเพลงไทยแบบฉบับมาใช้ในการโหมโรง ได้แก่ คณะหนังนครินทร์ ชาทอง ซึ่งได้รับการถ่ายทอดเพลงจากนายเลื่อน แก้วแจ่มแจ้ง และหนังฉิ้น อรมุต ซึ่งเป่าปี่โดยนายล่อง ไสยะ อดีตนักดนตรีวงปี่พาทย์

การเทียบเสียงในอดีตจะใช้เครื่องดนตรีเทียบเสียงให้เข้ากับเสียงปี่มากที่สุด แต่ในปัจจุบันเนื่องจากมีเครื่องดนตรีสากลเข้ามาผสมเป็นส่วนใหญ่ ทำให้เสียงของเครื่องดนตรีสากล

เข้ามามีอิทธิพลในการเทียบเสียงในวงหนังตะลุงเพิ่มขึ้น เช่นใช้เครื่องดนตรีอิเล็คโทน โดยใช้ Scale เสียง โด เป็นหลัก

1.1 ทำนองเพลง โหมโรง 1



การวิเคราะห์เพลงโหมโรง 1 มีรายละเอียดดังนี้

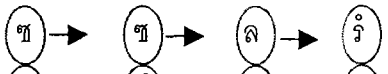
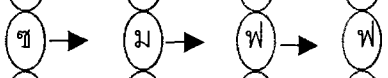
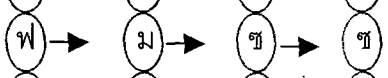
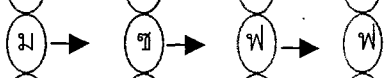
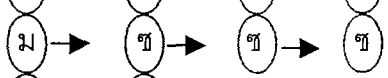
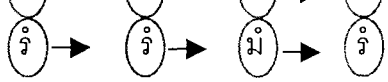
ก. บันไดเสียง จากการศึกษาเพลงโหมโรง 1 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค

(Pentatonic Scale)

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซ฻ ถึง ล

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษาสามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1.  = 1 ครั้ง
2. = 5 ครั้ง
3.  = 1 ครั้ง
4.  = 1 ครั้ง
5.  = 1 ครั้ง
6.  = 1 ครั้ง
7. = 1 ครั้ง
8. = 1 ครั้ง
9. = 1 ครั้ง
10.  = 1 ครั้ง

จากการศึกษาพบว่า

- รูปแบบที่ 2 จะมีการบรรเลงซ้ำมากที่สุดเนื่องจากรูปแบบที่ 2 มีลักษณะเป็นรูปแบบที่เรียกว่าท่อนสร้อย การบรรเลงทุกท่อนจะต้องบรรเลงรูปแบบที่ 2 ตอนท้ายท่อนทุกครั้งไป
- ส่วนรูปแบบอื่นๆ มีทั้งการบรรเลงไล่ขั้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ
- รูปแบบที่ 9 และ 10 มีการเริ่มต้นทำนองเหมือนกัน แต่มีการเปลี่ยนทำนองลูกตกในช่วงท้ายมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการจบท่อนเพลง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบที่เหมือนและแตกต่างดังนี้

(1)	- - - -	- - - x	- - - x	- x - x	= 3
(2)	- x - -	- x - x	- - - x	- x - -	= 1
(3)	- - - x	- x - x	- - - -	- x - x	= 2
(4)	- x - x	- x - x	- - - -	- - - -	= 1
(5)	- - - -	- - - x	- x - x	- x - x	= 5
(6)	- - - x	- - - x	- - - -	- - - -	= 5
(7)	- - - -	- - - -	- x - x	- x - x	= 2
(8)	- - - x	- - - x	- - - -	- - - x	= 3
(9)	- - - -	- - - x	- - - -	- - - -	= 2
(10)	- x - x	- x - x	- - - -	- - - -	= 2

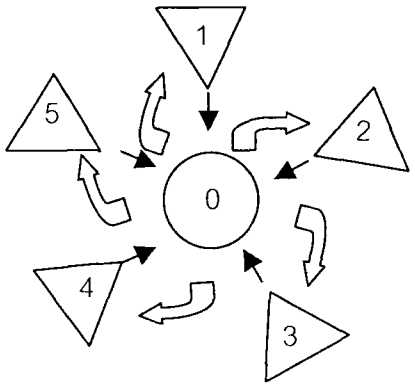
(11) | - - - x | - x - x | - - - x | - - - - | = 2

จากการศึกษารูปแบบจังหวะโหมโรง 1 พบว่า

- มีทั้งหมด 11 รูปแบบ 29 จังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว
- รูปแบบที่ 5 และ 6 เล่นซ้ำมากที่สุด สังเกตได้ว่าเป็นรูปแบบสำหรับบ่งบอกถึงการเปลี่ยนท่อนเพลง หรือเป็นรูปแบบที่เรียกว่า "สร้อย"
- มีลักษณะห่างๆ หรือเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลง "ทางกรอ"เป็นส่วนใหญ่
- รูปแบบจังหวะเป็นทำนองห่างๆ มักจะบรรเลงซ้ำในแต่ละท่อน

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 5 ท่อน ในแต่ละท่อนมีความยาวเพียง 2-3 ประโยคเพลง
- มีทำนองที่บรรเลงซ้ำหรือเหมือนกันในช่วงท้ายของท่อนเพลง โดยจะสรุปเป็นแผนภูมิดังนี้



1.2 ทำนองเพลง โหมโรง 2

1)	*- - - -	- - | ม	- - - -	- ซ | ล	- - - -	- ด̣ | ร̣	- ม̣	ล̣	- ซ̣ | ม̣
2)	- - - -	- - | ซ ล	- - - ด̣	- ร̣ | -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ | ร̣	- ด̣ - ท		- ซ | ล
3)	- ด̣ - ร̣	- ม̣ | ร̣	- ด̣ - ท	- ซ | ล	- - - -	- - | ม	ร ด ร ม		- ซ | ล
4)	- - - -	- ด | ร	- ม - ล	- ซ | ม	- - - ซ	- - | ร	ท̣	ร	- - | ม ซ้ำ *

การวิเคราะห์เพลงโหมโรง 2 มีรายละเอียดดังนี้

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาเพลงโหมโรง 2 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ ในส่วนประกอบของทำนอง ใช้เสียง ด ในเพลง โดยใช้เสียงเป็นเพียงส่วนประกอบหลักของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ท̣ ถึง ล̣

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ม) → (ล) → (ร) → (ม) = 1 ครั้ง
2. (ล) → (ร) → (ร) → (ล) = 1 ครั้ง
3. (ร) → (ล) → (ม) → (ล) = 1 ครั้ง
4. (ร) → (ม) → (ร) → (ม) = 1 ครั้ง

จากการศึกษาพบว่า

- ส่วนรูปแบบอื่นๆ มีทั้งการบรรเลงไล่ขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

- รูปแบบที่ 4 เป็นรูปแบบบรรเลงเพื่อลงจบเพลง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะที่เหมือนและแตกต่างดังต่อไปนี้

(1)	- - - -	- - - x	- - - -	- x - x	= 1
(2)	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	= 2
(3)	- - - -	- - x x	- - - x	- x - -	= 1
(4)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 2
(5)	- - - -	- - - x	x x x x	- x - x	= 1
(6)	- - - x	- - - x	- x - x	- - - x	= 1

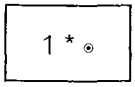
จากการศึกษารูปแบบจังหวะโหมโรง 1 พบว่า

- มีทั้งหมด 6 รูปแบบ 8 จังหวะ จังหวะค่อนข้างช้า

- รูปแบบที่ 2 และ 4 เล่นซ้ำมากที่สุด จะเห็นได้ว่าเป็นรูปแบบที่เป็นที่นิยมบรรเลงมากที่สุด หรือเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลง "ทางกรอ" อีกทั้ง 2 รูปแบบมีส่วนที่คล้ายคลึงกัน

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 4 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



1.3 ทำนองเพลง โหมโรง 3

1)	-ม-ซ	ลซมร	ซมรด	ลฺรดลฺ	--ซม	รมซล	-ดรม	ซมรดร
2)	-ดรม	รมฟซ	ฟลซฟ	ซฟมร	ดำลซม	ลซมร	ซมรด	ลฺรดลฺ
3)	ซลซม	ซมรด	รดลฺซด	มรซม	รมซล	ดำลซม	ลซมร	ดมรด
เท่า 4)	-ซ-ดำ	ทลทด	ทลรำดำ	ทลทดำ	รมซล	ซลดร	มำรำดำล	ดำซลดำ
5)	ดำลซม	ลซมร	ซมรด	ลฺรดลฺ	ซลซม	ซมรด	ซลซด	มรซม
6)	รมซล	ดำลซม	ซลซม	ซมรด				
เท่า 7)	-ซ-ดำ	ทลทด	ทลรำดำ	ทลทดำ	รมซล	ซลดร	มำรำดำล	ดำซลดำ
8)	-ฟ-ฟ	รฟซล	ดำรำดำฟ	ดำลซฟ	-ด—ร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ลฟซล
9)	ซฟซล	ซลดำรำ	ฟำซำลำซำ	ฟำรำดำล	ดำลซฟ	ดฟซล	ดำรำดำล	ดำลซฟ
10)	-ด-ร	ฟดรฟ	ดรฟซ	ลฟซล	ซฟซล	ซลทด	ทรำดำท	ดำทลซ
โยน 11)	-ซลซ	ดำทลซ	ฟซลซ	ดำทลซ	-ฟซล	ซลทดำ	ทรำดำท	ดำทลซ
12)	-ฟ-ฟ	รฟซล	ดำรำดำฟ	ดำลซม	-ร-ม	ซทซล	----	----

การวิเคราะห์เพลงโหมโรง 3 มีรายละเอียดดังนี้

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาเพลงโหมโรง 3 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ และ ท ในเพลงโดย 2 เสียงนี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซฺ ถึง ลำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ร) → (ลฺ) → (ล) → (ร) = 1 ครั้ง
2. (ซ) → (รำ) → (ร) → (ลฺ) = 1 ครั้ง
3. (ด) → (ม) → (ม) → (ด) = 1 ครั้ง
4. (ด) → (ด) → (ร) → (ดำ) = 2 ครั้ง
5. (ร) → (ล) → (ด) → (ม) = 1 ครั้ง
6. (ม) → (ด) = 1 ครั้ง
7. (ด) → (ดำ) → (ร) → (ดำ) = 1 ครั้ง
8. (ล) → (ฟ) → (ฟ) → (ล) = 1 ครั้ง

9. (ร) → (ล) → (ล) → (ฟ) = 1 ครั้ง
10. (ฟ) → (ล) → (ด) → (ซ) = 1 ครั้ง
11. (ซ) → (ซ) → (ด) → (ซ) = 1 ครั้ง
12. (ล) → (ม) → (ล) → (ล) = 1 ครั้ง

จากการศึกษาพบว่า

- ส่วนรูปแบบอื่นๆ มีทั้งการบรรเลงไล่ขึ้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ
- รูปแบบที่ 3 และ 4 มีลักษณะการดำเนินทำนองคล้ายลูกเท่า
- รูปแบบที่ 11 เป็นลักษณะการดำเนินทำนองแบบลูกโยน

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะดังต่อไปนี้

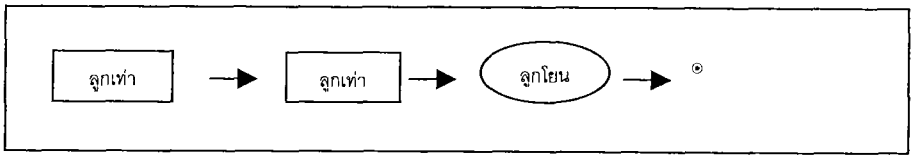
(1)	- x - x	xxxx	xxxx	xxxx	= 7
(2)	- - xx	xxxx	- xxx	xx xxx	= 1
(3)	- xxx	xxxx	xxxx	xxxx	= 2
(4)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	= 12
(5)	- x - x	xxxx			= 2

จากการศึกษารูปแบบจังหวะโหมโรง 3 พบว่า

- มีทั้งหมด 5 รูปแบบ 24 จังหวะ จังหวะค่อนข้างช้า
- รูปแบบที่ 4 จะบรรเลงซ้ำมากที่สุด รูปแบบที่ 1 เป็นลำดับรองลงมา สังเกตได้ว่ารูปแบบที่ 4 และ 1 มีส่วนคล้ายคลึงกันเป็นรูปแบบที่เรียกว่า "ทางเก็บ"
- มีรูปแบบที่เรียกว่า "สะบัด" เกิดขึ้นในรูปแบบที่ 2 ซึ่งมักจะเกิดขึ้นในช่วงท้ายของประโยคเพลง
- ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบการบรรเลงทางเก็บ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

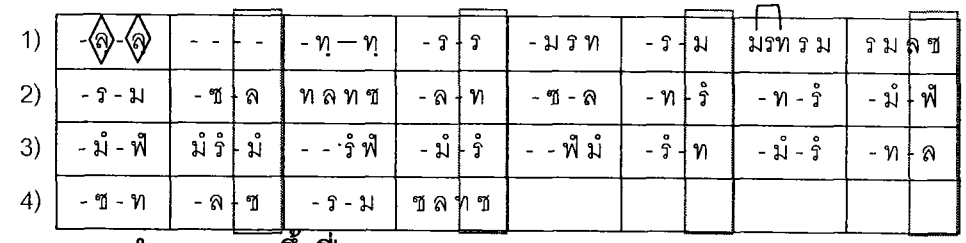


2. การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง

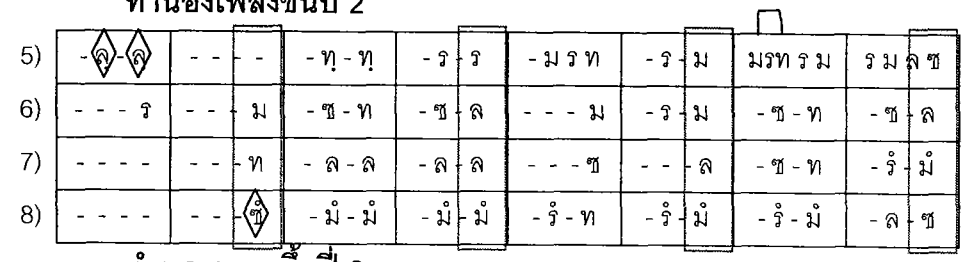
การขึ้นปี่นั้นเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในแต่ละครั้งก่อนการเล่นดนตรีที่ประกอบการเล่นหนังตะลุง การขึ้นปี่เป็นลักษณะการด้นหรือใช้ปฏิภาณตามกรอบทำนองหลัก มีการยืดหยุ่นของ

ทำนองและจังหวะ เมื่อเล่นเพลงในลักษณะนี้นักดนตรีจะต้องเล่นให้สอดคล้องกันโดยฟังเสียงปี่เป็นหลัก ลักษณะของการบรรเลงขึ้นปี่มีหลายลักษณะดังต่อไปนี้

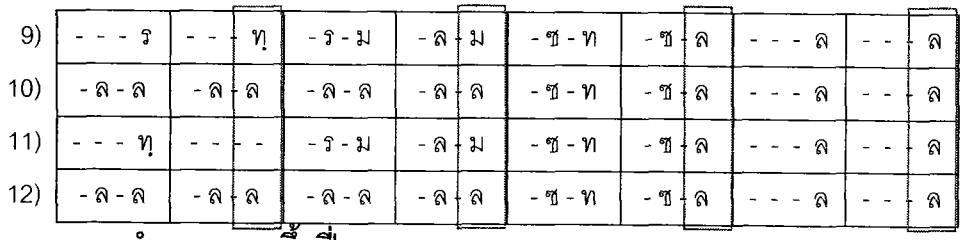
2.1 ทำนองเพลงขึ้นปี่ 1



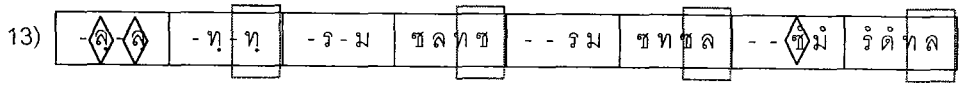
ทำนองเพลงขึ้นปี่ 2



ทำนองเพลงขึ้นปี่ 3

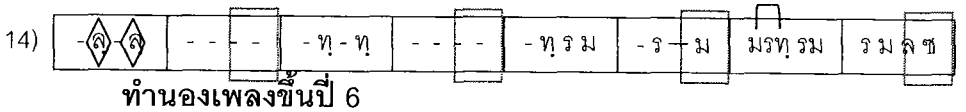


ทำนองเพลงขึ้นปี่ 4

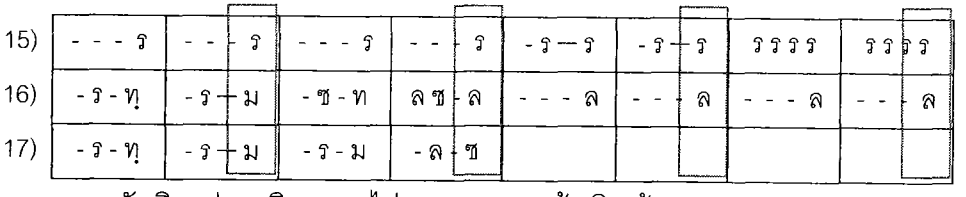


เชิดรูปลิงดำเข้าแล้วเชิดรูปฤาษีมาปักไว้กลางจอแทนโดยที่ดนตรีบรรเลงต่อไป

ทำนองเพลงขึ้นปี่ 5

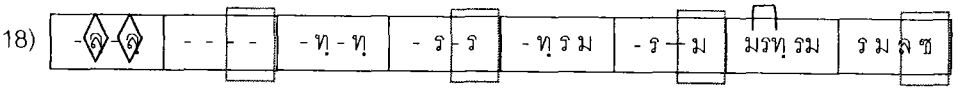


ทำนองเพลงขึ้นปี่ 6



นายหนังเชิดรูปพระอิศวรวน ไปวนมาบนจอแล้วเชิดเข้า

ทำนองเพลงขึ้นปี่ 7



(นายหนังเชิดรูปเจ้าเมืองและนางเมืองเข้า เหลือรูปนายอินไว้หน้าจอ)

การบรรเลงขึ้นปี่นั้นจะใช้เมื่อนายหนังเปลี่ยนรูปตัวหนังที่สำคัญๆ เข้าและออก หรือสลับเปลี่ยนรูปเช่น รูปลิงดำ รูปฤาษี พระอิศวร เจ้าเมือง นางเมือง ปรายหน้าบท เป็นต้น

2.1 **การวิเคราะห์ทำนองเพลงขึ้นปี่** 1-7

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงขึ้นปี่ 1-7 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ ในเพลงโดยใช้เสียงนี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ลฺ ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

*1.	ล → ร → ม → ซ	= 2	ครั้ง
2.	ล → ท → ร̣ → ฟ	= 1	ครั้ง
3.	ม → ร̣ → ท → ล	= 1	ครั้ง
4.	ซ → ซ	= 2	ครั้ง
5.	ม → ล → ม → ล	= 1	ครั้ง
6.	ท → ล → ล → ม̣	= 1	ครั้ง
7.	ซ̣ → ม̣ → ม̣ → ซ	= 1	ครั้ง
8.	ทฺ → ม → ล → ล	= 2	ครั้ง
9.	ล → ล → ล → ล	= 1	ครั้ง
10.	ทฺ → ซ → ล → ล	= 2	ครั้ง
*11.	ลฺ → ทฺ → ม → ซ	= 1	ครั้ง
12.	ร → ร → ร → ร	= 1	ครั้ง
13.	ม → ล → ล → ล	= 1	ครั้ง
14.	ม → ซ	= 1	ครั้ง
*15.	ล → ร → ม → ซ	= 1	ครั้ง

จากการศึกษาพบว่า

- ส่วนรูปแบบอื่นๆ มีทั้งการบรรเลงไล่ขั้นจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

- รูปแบบที่ 1, 11,15 เป็นรูปที่มีเสียงลูกตกเดียวกัน แต่มีการแปรทำนองแตกต่างกันไปตามรูปแบบดังนี้

- รูปแบบที่ 1,8,10,11,12,13 และ14 เป็นการดำเนินทำนองที่บ่งบอกถึงการขึ้นต้นเพลงหรือเริ่มต้นทำนอง

- รูปแบบที่ 4,7,9 และ15 เป็นรูปแบบการดำเนินทำนองที่บ่งบอกถึงการจบเพลงหรือจบท่อน

- รูปแบบที่ 2,3,5,6 เป็นรูปแบบการแปรทำนองโดยมีลูกตกเป็นทำนองหลัก

3. **รูปแบบจังหวะ** พบว่ามีรูปแบบจังหวะทำนองขึ้นปี่จาก 2.1-2.7ดังต่อไปนี้

(1)	- x - x	- - - -	- x - x	- x - x	= 2
(2)	-x x x	- x - x	xxx xx	xxx x	= 4
(3)	- x - x	- x - x	xxx x	- x - x	= 1
(4)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 5
(5)	- x - x	x x-x	- - x x	- x - x	= 1
(6)	- - x x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1
(7)	- x - x	- x - x	- x - x	xxxx	= 1
(8)	- - - x	- - - x	- x - x	- x - x	= 3
(9)	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1
(10)	- - - -	- - - x	- x - x	- x - x	= 3
(11)	- x - x	- x - x	- - - x	- - - x	= 4
(12)	- - - x	- - - -	- x - x	- x - x	= 1
(13)	- x - x	xxxx	- x - x	xxxx	= 1
(14)	- x - x	- - - -	- x - x	- - - -	= 1
(15)	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	= 2
(16)	- x - x	- x - x	xxxx	xxxx	= 1
(17)	- x - x	- x - x	- x - x	x x-x	= 1
(18)	- x - x	- - - -	- x - x	- x - x	= 1

จากการศึกษารูปแบบจังหวะขึ้นปี่ 1-7 พบว่า

- มีทั้งหมด 18 รูปแบบ 23 จังหวะ จังหวะค่อนข้างช้า

- รูปแบบที่ 2, 4 และ 11 จะบรรเลงซ้ำมากที่สุด รูปแบบที่ 8 10 เป็นลำดับรองลงมา

- นิยมบรรเลงเป็นทางกรอ มีรูปแบบที่เรียกว่า “สะบัด” เกิดขึ้นในรูปแบบที่ 2 ซึ่งมกจะเกิดขึ้นในตอนท้ายของประโยคเป็นส่วนใหญ่

- รูปแบบที่ 7 ใช้เป็นรูปแบบสำหรับลงจบเป็นส่วนใหญ่

- รูปแบบจังหวะไม่แน่นอน ไม่สม่ำเสมอ ยืดหยุ่นได้คล้ายกับการบรรเลงเพลงขึ้นปี่
- ทำนองมักจะลงเสียง ซ กับ ล เป็นส่วนใหญ่

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีโครงสร้างที่หลากหลาย สามารถจำแนกโครงสร้างหลักได้ดังนี้

ทำนองขึ้นปี่ 1

(1) 1 → 2 → 3 → 4

ทำนองขึ้นปี่ 2

(2) 1 → 2 → 3 → 4

ทำนองขึ้นปี่ 3

(3) 1 → 2 → 3 → 4

ทำนองขึ้นปี่ 4

(4) 1

ทำนองขึ้นปี่ 5

(5) 1

ทำนองขึ้นปี่ 6

(6) 1 → 2 → 3

ทำนองขึ้นปี่ 7

(7) 1

- รูปแบบที่ 1,3 และ 6 มีโครงสร้างที่ค่อนข้างยาว มีจุดประสงค์เพื่อบรรเลงประกอบการเชิดรูปสร้างความสมดุลย์กันระหว่างทำการเชิดรูปกับทำนองเพลงเพื่อให้ได้อรรถรส
- รูปแบบที่ 4,5, และ7 เป็นโครงสร้างสำหรับเชื่อมรอยต่อระหว่างการเปลี่ยนรูปหนัง ใช้เวลาคั่นเพียงชั่วครู่ โดยบรรเลงเกริ่นนำเพียง 1ประโยคเพลงแล้วบรรเลงลงจบ
- การขึ้นต้นทำนองเพลงในประโยคแรกมีการขึ้นต้นทำนองที่คล้ายกันเป็นส่วนใหญ่ มีการแปรผันทำนองอย่างอิสระ แต่มีลูกตกเป็นหลักไว้ยึดในการดำเนินทำนองเป็นสำคัญ

2.2 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 1

1)	*- -มล	- - ซล	- - มล	- - ซล	- - รม	ซมรล	ทซทล	ซลทรำ
2)	ลทรำม	รำมซำล	ทลซม	ลซมร	ซมรท	มรทล	รำทลซ	ทลซม

ซ้ำ * (บรรเลงซ้ำประมาณ 3เที่ยว และขณะที่ดนตรีบรรเลง นายหนังเชิดรูปฤาษีทำท่าเดินไป – มาและใช้ไม้) เท้าเขี่ยดิน

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 1

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 1 พบว่ามีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค

(Pentatonic Scale)

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ลฺ ถึง ลำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. ล → ลฺ → ล → รำ = 1 ครั้ง
2. ล → รำ → ลฺ → ม = 1 ครั้ง

- การดำเนินทำนองเป็นการแปรทำนองตามลูกตกเป็นทำนองหลัก

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	- - x x	- - x x	- - x x	- - x x	= 1
(2)	- - x x	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(3)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	= 2

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 3 รูปแบบ 4 จังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว
- รูปแบบที่ 3 เล่นซ้ำมากที่สุด
- มีจังหวะไม่แน่นอน ไม่สม่ำเสมอ สามารถยืดหยุ่นได้ บรรเลงวนซ้ำไปมา 3 เที่ยว
- รูปแบบส่วนใหญ่มีทั้งทาง กรอและทางเก็บ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 2 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

1***

2.3 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 2 (การนาดฤาษี)

1)	- - - -	- - - -	- - รร	- - ร่ร	- ม ซ ร	ม ร ด ฑ	ล฻ ซ฻ ล฻ ฑ	ล฻ ฑ ด ร	
2)	- - - -	- ล ซ ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ร	- ม ซ ร	ม ร ด ร	- - - ม	ร ม ล ซ	
3)	*- - - -	- ล - ท	- ด๋ - ร๋	ม๋ ร๋ ด๋ ร๋	- ท ร๋ ม๋	ซ๋ ม๋ ร๋ ท	- ล ซ ล	ร๋ ท ล ซ	
4)	- - - ล	ท ล ซ ม	ร ท ร ม	ร ม ซ ล	- ซ ล ท	- ร๋ - ม๋	- ล๋ - ซ	- ม๋ - ร๋	
5)	- - - -	- ซ๋ - ร๋	- - - ร๋	- ร๋ ร๋ ร๋	- ม๋ ซ๋ ร๋	ม๋ ร๋ ด๋ ท	ล ซ ร๋ ซ	ล ท ด๋ ร๋	
6)	- - - -	ซ ล ซ ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ร	- ม ซ ร	ม ร ฑ ร	- - - ม	ร ม ล ซ	ซ้ำ*
7)	- - - -	ด๋ ร๋ ด๋ ล	ด๋ ร๋ ด๋ ล	ด๋ ล ซ ฟ	ม ร ด ฟ	- ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด๋ ร๋	
8)	ม๋ ด๋ ร๋ ม๋	ซ๋ ล๋ ซ๋ ร	ซ๋ ม๋ ร๋ ด๋	ล ร๋ ด๋ ล					

(ดนตรีหยุดบรรเลงขณะที่นายหนังร่ายคาถา เมื่อนายหนังร่ายคาถาจบ ดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงต่อ)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 2

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 2 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง อาจจะใช้เสียง ฟ และ ด ในเพลงโดย 2 เสียงนี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซ฻ ถึง ล๋

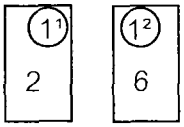
ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ร) → (ท) → (ร) = 1 ครั้ง
*2. (ม) → (ร) → (ร) → (ซ) = 1 ครั้ง
3. (ท) → (ร๋) → (ท) → (ซ) = 1 ครั้ง
4. (ม) → (ล) → (ม๋) → (ร๋) = 1 ครั้ง
5. (ร๋) → (ร๋) → (ท) → (ร๋) = 1 ครั้ง
*6. (ม) → (ร) → (ร) → (ซ) = 2 ครั้ง
7. (ล) → (ฟ) → (ล) → (ร๋) = 1 ครั้ง
8. (ร) → (ล) = 2 ครั้ง

- การดำเนินทำนองทั้งสองรูปแบบเป็นการแปรทำนองตามลูกตกเป็นทำนองหลัก

- รูปแบบที่ 2 และ 6 มีการบรรเลงซ้ำรูปแบบ แต่มีการแปรผันทำนองไม่เหมือนกันตามรูปแบบดังนี้



ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

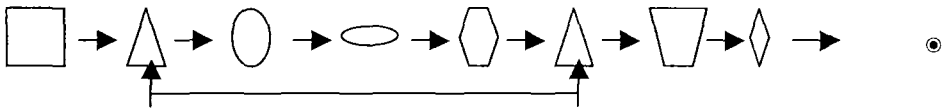
(1)	- - - -	- - - -	- - x x	- - x x	= 1
(2)	- x x x	x x x x	x x x x	x x x x	= 2
(3)	- - - -	- x x x	x x x x	x x x x	= 1
(4)	- x - x	x x x x	- - - x	x x x x	= 2
(5)	- - - -	- x - x	- x - x	x x x x	= 1
(6)	- - x x	x x x x	- x - x	x x x x	= 1
(7)	- x - x	x x x x	x x x x	x x x x	= 1
(8)	- x x x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1
(9)	- - - -	- x - x	- - - x	- x x x	= 1
(10)	- - - -	x x x x	x x x x	x x x x	= 2
(11)	x x x x	- x - x	x x x x	x x x x	= 1
(12)	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 12 รูปแบบ 15 จังหวะ จังหวะค่อนข้างช้า
- รูปแบบที่ 2,4,10 เล่นซ้ำมากที่สุด
- มีรูปแบบส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงทางกรอ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 8 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



- รูปแบบที่ 2 และ 6 มีรูปแบบการดำเนินทำนองที่คล้ายกัน คือมีลูกตกเหมือนกันแต่ใช้การแปรผันทำนองแตกต่างกัน

2.4 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3

1)	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ล - ซ
2)	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ซ	ล ท ซ ล
3)	◇ร - ม	ซ ท ซ ล	- - ◇ซ มำ	รำ ดำ ท ล				

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale)

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ร ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. ท → ท → ท → ซ = 1 ครั้ง
2. ท → ท → ท → ล = 1 ครั้ง
3. ล → ล = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 1 และ 2 มีส่วนที่คล้ายคลึงกันในช่วงต้นทำนอง
- ส่วนรูปแบบที่ 3 เป็นการจบทำนอง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

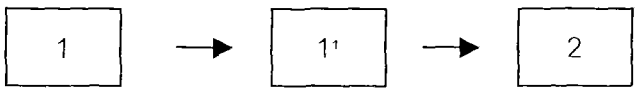
(1)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 3
(2)	- x - x	- x - x	- x - x	xxxx	= 1
(3)	- x - x	xxxx	- - x x	xxxx	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 3 รูปแบบ 5 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 1 เล่นซ้ำมากที่สุด
- รูปแบบเป็นการบรรเลง ทางกรอเป็นส่วนใหญ่
- รูปแบบที่ 3 เป็นรูปแบบสำหรับบรรเลงเพื่อจบเพลงหรือจบท่อนเพลง

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 3 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



- จากแผนภูมิ แสดงให้เห็นว่าหมายเลข 1 มีส่วนที่เหมือนกันแต่ไม่เหมือนกันทั้งหมดมีการแปรผันทำนองในส่วนท้ายของทำนอง

2.5 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1

1)	*- - - -	- ซุ - ด	- ซุ ด -	ร ม ฟ ซ	- - - ล	- ซ - ม	ด - ด ล	- ซ - ม
2)	- - - -	- ซุ - ด	- ซุ ด -	ร ม ฟ ซ	- - - ล	- ซ - ม	ด - ด ล	- ซ - ม
3)	- - - -	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม
4)	- ซ - ด	- ร - ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด	ซ้ำ*			
5)	เที่ยวสุดท้ายบรรเลงลงจบบรรทัดล่าง				- ร - ม	ซ ท ซ ล	- ร - ม	ซ ล ท ซ

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนองใช้เสียง ฟ และ ท ในเพลงโดย 2 เสียงนี้เป็นเพียงส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซุ ถึง ด

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ด) → (ซ) → (ม) → (ม) = 2 ครั้ง
2. (ซ) → (ม) → (ซ) → (ม) = 1 ครั้ง
3. (ม) → (ด) = 1 ครั้ง
4. (ล) → (ซ) = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 2 เป็นการซ้ำทำนองกันในประโยคเดียว
- รูปแบบที่ 4 เป็นรูปแบบจบทำนองเพลง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

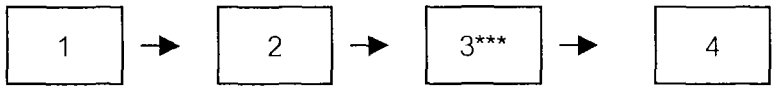
(1)	- - - -	- x - x	- x x -	xxxx	= 2
(2)	- - - x	- x - x	x- xx	- x - x	= 2
(3)	- - - -	-xxx	- x - x	- x - x	= 2
(4)	- x - x	- x - x	xxxx	- x - x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 5 รูปแบบ 8 จังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว
- รูปแบบที่ 1 2 3 เล่นซ้ำมากที่สุดเป็นรูปแบบการบรรเลงทางกรอ
- รูปแบบที่ 5 เป็นรูปแบบสำหรับบรรเลงเพื่อจบเพลง หรือจบท่อนเพลง เหมือนกับรูปแบบที่ 3 ของทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 4 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.6 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 2 (ออกโค)

1)	*- - -ซ	- - -ซ	ลซฟม	ซฟมร	ดรมฟ	-มรม	-รดร	ซมรด	ซ้ำ*
2)	*- ล -ร	มซลด	-ซ-ซ	ดลซม	- - ดร	มซฟม	ซดมร	ดลซด	ซ้ำ*

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 2

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 2 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค s(Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนองใช้เสียง ฟ ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซฺ ถึง ดำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ซ) → (ร) → (ม) → (ด) = 1 ครั้ง
2. (ด) → (ม) → (ม) → (ด) = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 1 และ 2 มีลูกตกท้ายประโยคเสียงเดียวกัน แตกต่างกันในลูกตกช่วงแรก สังเกตได้ว่าเพลงนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ท่อน เพราะในแต่ละประโยคจะมีการซ้ำทำนอง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	- - - x	- - - x	xxxx	xxxx	= 1
(2)	xxxx	-xxx	-xxx	xxxx	= 1
(3)	- - xx	xxxx	- x - x	xxxx	= 1

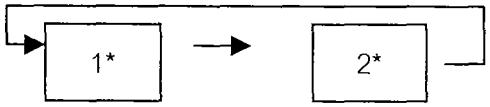
(4) | - x - x | xxxx | xxxx | xxxx | = 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 4 รูปแบบ 4 จังหวะ ไม่มีรูปแบบที่ซ้ำกัน จังหวะค่อนข้างเร็ว
- บรรเลงซ้ำไปมา หลายเที่ยว มีรูปแบบทั้งทางกรอ และทางเก็บ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 2 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



- จากแผนภูมิ แสดงให้เห็นว่าหมายเลข 1 มีส่วนที่เหมือนกันแต่ไม่เหมือนกันทั้งหมดมีการแปรผันทำนองในส่วนท้ายของทำนอง

2.7 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 3

1)	*- - - ร	- ด - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- - - ซ	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ด
2)	- - - ร	- ด - ด	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ซ - ล	- - ซ ล	- ด - ซ
3)	- ล ซ ม	- ซ - -	- ม - ซ	- ล - ด	- - - -	- ซ - ซ	- ด - ล	- ซ - ม
4)	- - - -	- ด - ร	- ม - ซ	- ฟ - ม	- ร — ด	- ม - ร	- ด - ล	- ซ - ด

ซ้ำ

(ขณะที่ดนตรีกำลังบรรเลงนายหนังเชิดรูปพระอิศวรทำท่าโคพยศ ดนตรีบรรเลงประมาณ 8 เที่ยว)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 3

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 3 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนองใช้เสียง ฟ ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซฺ ถึง ดำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ด) → (ม) → (ม) → (ด) = 1 ครั้ง
2. (ด) → (ซ) → (ล) → (ซ) = 1 ครั้ง
3. (ซ) → (ด) → (ด) → (ม) = 1 ครั้ง

4. (ร) → (ม) → (ร) → (ด) = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 1- 4 เป็นการแปรทำนองเพลงไทยโดยทั่วไป รูปแบบที่ 1 เป็นการเริ่มต้นทำนอง ส่วนรูปแบบที่ 4 เป็นรูปแบบทำนองของการจบเพลง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

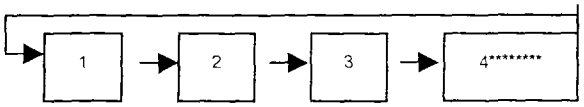
(1)	- - - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 3
(2)	- - - -	- x - x	- - xx	- x - x	= 1
(3)	- xxx	- x- -	- x - x	- x - x	= 1
(4)	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	= 2
(5)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 5 รูปแบบ 8 จังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว
- รูปแบบที่ 1 เล่นซ้ำมากที่สุด เป็นรูปแบบการบรรเลงทางกรอ
- บรรเลงซ้ำหลายเที่ยว

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 4 ประโยคเพลง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.8 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 4

1)	- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ร̣ ด̣ ท ล	- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ร̣ ด̣ ท ล
2)	- ด̣ ท ล	- ซ ม ล	- ด̣ ท ล	- ซ ม ล	- ซ ม ล	- ซ ม ล	- ซ ม ล	- ซ ม ล
3)	- ม — ล	- ม - ล	- ม - ล	- ม - ล	- ◇ ร ม	ซ ท ซ ล	- ◇ ร ม	ซ ล ท ซ

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 4

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 4 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ท ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ร ถึง ร̣

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. ⓐ→ ⓐ→ ⓐ→ ⓐ = 1 ครั้ง
2. ⓐ→ ⓐ→ ⓐ→ ⓐ = 1 ครั้ง
3. ⓐ→ ⓐ→ ⓐ→ ⓒ = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 1 และ 2 มีลูกตกที่เหมือนกัน แต่แตกต่างกันในการแปรผันทำนอง ทั้งนี้รูปแบบที่ 1 จะเป็นทำนองหลักที่เรียกได้ว่าทำนองเต็ม ส่วนรูปแบบที่ 2 เป็นการบรรเลงที่เรียกว่าการทอนทำนองจากรูปแบบที่ 1

- ส่วนรูปแบบที่ 3 นั้นเป็นการทอนทำนองเต็มจากรูปแบบที่ 2 เช่นกันแต่มีการแปรผันทำนองในช่วงท้ายเพื่อเป็นการจบทำนอง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

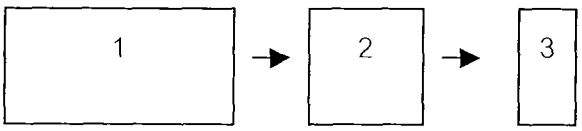
(1)	- - - -	x x x x	- - - -	x x x x	= 2
(2)	- x x x	- x x x	- x x x	- x x x	= 2
(3)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1
(4)	- - x x	x x x x	- - x x	x x x x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 4 รูปแบบ 6 จังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว
- รูปแบบที่ 1 และ 2 เล่นซ้ำมากที่สุด ส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงเพื่อยืนอยู่ที่เสียงเดิม
- ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบการบรรเลงทางกรอ
- รูปแบบที่ 4 เป็นรูปแบบสำหรับการบรรเลงเพื่อจบเพลงเป็นส่วนใหญ่เหมือนกับรูปแบบที่ 3 ของทำนองเพลงสำหรับเชิดฤาษี 3 และรูปแบบที่ 5 ของทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 3 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการทอนทำนอง สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.9 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 5

1)	- - - -	ด ร ด ล	ด ร ด ล	ด ล ซ ฟ	ม ร ด ฟ	- ซ - ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด ร
2)	ม ด ร ม	ซ ด ซ ร	ซ ม ร ด	ล ร ด ล				

(ขณะที่ดนตรีบรรเลงจบลง นายหนังทำการร่ายคาถาต่อ ดนตรีหยุดการบรรเลง)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 5

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 5 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ฟ ซ ล ด ร เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ม ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ด ถึง ลำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ล)→ (ฟ)→ (ล)→ (ร) = 1 ครั้ง
2. (ร)→ (ล) = 1 ครั้ง

- ทั้งสองรูปแบบเป็นการดำเนินทำนองทางเก็บตามแบบเพลงไทยโดยทั่วไป

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

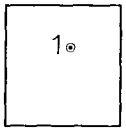
(1)	- - - -	x x x x	x x x x	x x x x	= 1
(2)	x x x x	- x - x	x x x x	x x x x	= 1
(3)	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 3 รูปแบบ 3 จังหวะ จังหวะค่อนข้าง ไม่มีการบรรเลงซ้ำรูปแบบ
- เป็นการบรรเลงทั้งทางกรอและทางเก็บ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 1 ประโยคครึ่ง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางเก็บตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.10 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 1

1)	*(ดำรำดำซ	ลซดำล)	ดำรำดำซ	ลซดำล	(ดำรำดำซ	ลซดำล)	ดำรำดำซ	ลซดำล	
2)	- - - -	- - - -	- ดำ - ท	- ดำ - รำ	- มำซำรำ	มำรำดำท	ลซลท	รำทลซ	
3)	- - - -	- - - -	- ดำ - ท	- ดำ - รำ	- - - -	ดรมฟ	ซลซฟ	มร(ดำ)ร	ซ้ำ*

(นายหนังกล่าวบทสรรเสริญบูชาครู ดนตรีบรรเลงเพลงคลอ)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 1

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 1 พบว่ามีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ และ ท ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ด ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ล) → (ล) → (ล) → (ล) = 1 ครั้ง
2. (ล) → (รำ) → (ท) → (ซ) = 1 ครั้ง
3. (ซ) → (รำ) → (ฟ) → (ร) = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 1 มีลักษณะการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกล้อลูกตาม" ทำให้มีลูกตกเสียงเดียวกันทั้งประโยคส่วนประโยค 2 และ 3 เป็นการบรรเลงทางกรอ

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	x x x x	x x x x	x x x x	x x x x	= 2
(2)	- - - -	- - - -	- x - x	- x - x	= 2
(3)	- x x x	x x x x	x x x x	x x x x	= 1
(4)	- - - -	x x x x	x x x x	x x x x	= 1

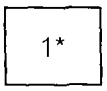
จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 4 รูปแบบ 6 จังหวะ จังหวะค่อนข้าง

- รูปแบบที่ 1 และ 2 เล่นซ้ำมากที่สุด สังเกตได้ว่าเป็นการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกล้อลูกตาม" มีรูปแบบการบรรเลงทางกรอ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาวเพียง 3 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางเก็บตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.11 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 2

ท่อน 1	*- - - -	- - - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- ล ด ซ	- ม - ล	- - - ซ	ด ล ซ ม	
2)	- - - -	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด	- ร ด ล	ด ซ ล ด	- - - ร	ม ด ร ม	
3)	- - - -	ร ด ร ม	- - - ซ	- ล - ด	- ร ด ล	ด ซ ล ด	- ร ด ล	- ซ - ม	
4)	- - - -	- - - -	- ซ - ร	- ร ร ร	ม ร ด ล	ด ร - -	ซ ล ด ร	ด ม ร ด	ซ้ำ*
ท่อน 2	*- - - -	ซ ล ด ร	- - - ม	ร ร ร ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	ซ ล ด ร	
6)	- - - -	ม ด ร ม	- - ซ ร	ม ร ด ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	- - ด ร	ม ร ด ล	
7)	- ม - ม	- ซ - ซ	- ด - ด	- ล ซ ล	- - ซ ม	ร ม ซ ล	ด ล ซ ม	ร ด ม ร	
8)	- - - -	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร	- - ด ล	ด ร - -	ซ ล ด ร	ด ม ร ด	ซ้ำ*

(นายหนังกล่าวบทตั้งเมือง มีทับกับโหม่งบรรเลงคลอ เมื่อกล่าวจบจึงเชิดรูปตั้งเมืองเข้า)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 2

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 2 พบว่ามีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale)

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซ฻ ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. การดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ซ) → (ซ) → (ล) → (ม) = 1 ครั้ง
2. (ม) → (ด) → (ด) → (ม) = 1 ครั้ง
3. (ม) → (ด) → (ด) → (ม) = 1 ครั้ง
4. (ม) → (ร) → (ร) → (ด) = 1 ครั้ง
5. (ร) → (ร) → (ล) → (ร) = 1 ครั้ง
6. (ม) → (ล) → (ล) → (ล) = 1 ครั้ง
7. (ซ) → (ล) → (ล) → (ล) = 1 ครั้ง

8. (ซ)→ (ร)→ (ร)→ (ด) = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 2 และ 3 มีลูกตกที่คล้ายกัน แต่มีการแปรผันทำนองไม่เหมือนกัน
- รูปแบบที่ 1 และ 5 เป็นทำนองที่บ่งบอกถึงการขึ้นต้นทำนอง
- รูปแบบที่ 4 และ 8 เป็นทำนองที่บ่งบอกถึงการจบทำนอง
- รูปแบบที่ 5 เป็นลักษณะที่เรียกว่า "ลูกเท่า"

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

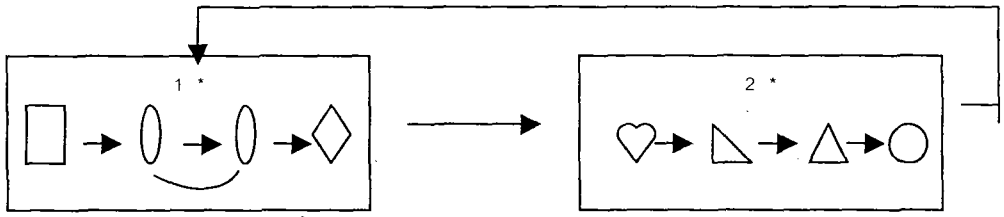
(1)	- - - -	- - - x	- x - x	- x - x	= 1
(2)	-x x x	- x - x	- - - x	xxxx	= 1
(3)	- - - -	xxxx	xxxx	- x - x	= 1
(4)	-x x x	xxxx	- - - x	xxxx	= 1
(5)	- - - -	xxxx	- - - x	- x - x	= 1
(6)	-x x x	xxxx	-x x x	- x - x	= 1
(7)	- - - -	- - - -	- x - x	-x x x	= 1
(8)	xxxx	- - - x	- x - x	xxxx	= 1
(9)	- - - -	xxxx	- - - x	xxxx	= 1
(10)	-x x x	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(11)	- - - -	xxxx	- - - x	xxxx	= 1
(12)	- - - x	xxxx	- x - x	xxxx	= 1
(13)	- x - x	- x - x	- x - x	-x x x	= 1
(14)	- x - x	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(15)	- - - -	- - - x	- - - x	- - - x	= 1
(16)	- x - x	- x - x	xxxx	xxxx	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 16 รูปแบบ 16 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- ไม่มีการบรรเลงซ้ำรูปแบบ รูปแบบจังหวะแบบทางกรอมักจะอยู่ในห้องที่ 1 และ2 เสมอและรูปแบบจังหวะแบบทางเก็บมักจะอยู่ในห้องที่ 3 และ 4 เสมอ
- มีรูปแบบที่เรียกว่า "เท่า" อยู่ในรูปแบบที่ 1 และ9 เป็นการเริ่มต้นของท่อนเพลง
- รูปแบบที่ 8 และ 16 มีรูปแบบการบรรเลงเพื่อจบเพลงหรือจบท่อนและมีลักษณะคล้ายคลึงกัน

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 2 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 4 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.12 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 3

1)	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร - ทฺ	- ร - ม	- ร - ม	- ล - ซ
2)	- - - -	รฺ ดำ ทฺ ดำ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ดำ	- - - ร	- ม - ซ	- ล ดำ ซ	ซ ม - ซ
3)	- ล ซ ซ	- ล ซ ซ	ล ซ ม ซ	- ล - ดำ	- - - ร	- ม ซ -	ซ ล ซ ฟ	ม ร ด ร
4)	- ม ร ร	- ม ร ร	ม ร ด ร	ม ล ซ ม	- - - -	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ร - ม
5)	- - ซ ร	ม ซ - -	- ม - ร	- ด - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	ด ร - -	ซ ม ซ ล	ซ ล ทฺ ดำ
6)	- ท ดำ -	รฺ ดำ ทฺ ดำ	ซ ล ซ ดำ	ม ล ซ ม	- - - -	- - - -	ร ด - ร	- ม - ฟ
7)	- - - -	ซ ล ดำ ซ	ล ซ ฟ ม	- ร - ด	- - - -	- - - -	(ซฺ) ด	ร ม ฟ ซ
8)	- - - -	ล ฟ ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	- ม - ฟ	- - - -	- ม ฟ ซ	- ล ซ ม	- ร - ม
9)	- - - ซ	- ล ซ ม	- ม ร ด	- ทฺ - ด	- - ร ม	ล ซ - -	- ซ - ล	- ท - ดำ
10)	- ท ดำ -	รฺ ดำ ทฺ ดำ						

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 3

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปปรายหน้าบท 3 พบว่ามีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ และ ด ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซฺ ถึง ล

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ม) → (ซ) = 1 ครั้ง
2. (ด) → (ดำ) → (ซ) → (ซ) = 1 ครั้ง
3. (ซ) → (ดำ) → (ซ) → (ร) = 1 ครั้ง

4. (ร) → (ม) → (ม) → (ม) = 1 ครั้ง
5. (ซ) → (ท) → (ร) → (ด) = 1 ครั้ง
6. (ด) → (ม) → (ม) → (ฟ) = 1 ครั้ง
7. (ซ) → (ด) → (ด) → (ซ) = 1 ครั้ง
8. (ล) → (ฟ) → (ซ) → (ม) = 1 ครั้ง
9. (ม) → (ด) → (ซ) → (ด) = 1 ครั้ง
10. (ด) = 1 ครั้ง

- รูปแบบการแปรทำนองเป็นการแปรทำนองโดยทั่วไป เป็นทำนองทางกรอ ส่วนรูปแบบที่ 10 เป็นรูปแบบทำนองที่บ่งบอกการจบทำนอง

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1
(2)	- - - -	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(3)	- - - x	- x - x	-x x x	- x - x	= 1
(4)	-x x x	-x x x	xxxx	- x - x	= 2
(5)	- - - x	- x x-	xxxx	xxxx	= 1
(6)	- - - -	xxxx	xxxx	- x - x	= 3
(7)	- - xx	xx - -	- x - x	- x - x	= 1
(8)	- - xx	xx - -	xxxx	xxxx	= 1
(9)	- x x-	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(10)	- - - -	- - - -	- x - x	xxxx	= 2
(11)	- - - x	-x x x	-x x x	- x - x	= 1
(12)	- - xx	xxxx	- x - x	- x - x	= 1
(13)	- x x-	xxxx	- - - -	- - - -	= 1
(14)	-x x x	-x x x	xxxx	xxxx	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 14 รูปแบบ 18 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 4, 6 และ 10 เล่นซ้ำมากที่สุด เป็นการบรรเลงทางกรอ
- รูปแบบจังหวะทางกรอมักจะอยู่ในห้องที่ 1 และ 2 เสมอและรูปแบบจังหวะทางเก็บมักจะอยู่ในห้องที่ 3 และ 4 เป็นส่วนใหญ่
- รูปแบบที่ 13 เป็นลักษณะของรูปแบบเพื่อเพลงหรือจบท่อนเพลง

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 8ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

2.12 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 1

เพลงเทพบรรเทิง

1)	*- - -ร	- - -ม	- - -ฟ	- - -ซ	-ลซซ	ซลซซ	-ดำ-ท	-ล-ซ	
2)	- - -ฟ	- - -ม	- -ซร	มรดร	-มรร	รมรร	ซลซม	ซมรด	
3)	มลซร	มรดลฺ	ซมซล	-ด-ร	-มมม	รด-ร	-มรม	ซล-ซ	
4)	(-ดมร	-มดร)	- ดมร	-มดร	(-มลซ	- ลมซ)	-มลซ	-ลมซ	
5)	(-ซ-ล	-ท-ดำ)	-ซ-ล	-ท-ดำ	(ซลซดำ	-รำ-มำ)	ซลซดำ	-รำ-มำ	
6)	(ลดำซล	มซรม)	ลดำซล	มซรม	- - รร	-ร- -	มรซม	-ร-ด	
7)	(มรดร	มดดด)	มรดร	มดดด	(มรดร	มดดด)	มรดร	มดดด	
8)	มรดร	มรดร	มรดร	- ดดด	มรดร	มรดร	มรดร	มดดด	ซ้ำ*

(นายหนังเชิดรูปบอกเรื่องโดยใช้รูปนายอินแก้ว และเชิดรูปเจ้าเมืองกับนางเมืองตามออกมาเป็นลำดับ)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 1

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 1 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ และ ท ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ลฺ ถึง มำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ม) → (ซ) → (ซ) → (ซ) = 1 ครั้ง
2. (ม) → (ร) → (ร) → (ด) = 1 ครั้ง
3. (ลฺ) → (ร) → (ร) → (ซ) = 1 ครั้ง
4. (ร) → (ร) → (ซ) → (ซ) = 1 ครั้ง
5. (ดำ) → (ดำ) → (มำ) → (มำ) = 1 ครั้ง

6. (ม)→ (ม)→ (ร)→ (ด์) = 1 ครั้ง

7. (ด)→ (ด)→ (ด)→ (ด) = 1 ครั้ง

8. (ร)→ (ด)→ (ร)→ (ซ) = 1 ครั้ง

- มีลักษณะการบรรเลงที่เรียกว่า "ลูกล้อลูกตาม" ในรูปแบบที่ 4,5 และ 7

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

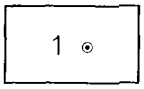
(1)	- - - x	- - - x	- - - x	- - - x	= 1
(2)	- - - -	xxxx	- x - x	- x - x	= 1
(3)	- - - x	- - - x	- - x x	xxxx	= 1
(4)	-x x x	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(5)	xxxx	xxxx	xxxx	- x - x	= 1
(6)	-x x x	xx-x	-x x x	- x - x	= 2
(7)	-x x x	-x x x	-x x x	-x x x	= 1
(8)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 1
(9)	xxxx	- x - x	xxxx	- x - x	= 1
(10)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	= 4
(11)	- - x x	-x - -	xxxx	- x - x	= 1
(12)	xxxx	xxxx	xxxx	- x - x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 12 รูปแบบ 15 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 10 เล่นซ้ำมากที่สุด เป็นการบรรเลงแบบทางเก็บ (คล้ายเพลงเทพบรรเทิง)
- มีรูปแบบที่เรียกว่า "ลูกล้อ ลูกตาม"

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 8 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.13 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 2

1)	-ม-ม	ซลซม	-ร-ด	ซ̣ลซ̣ด	รมฟซ	-ลดซ	ลซฟซ	-ฟ-ม
2)	ซมรด	ซ̣ลซ̣ด	มลซม	- - ซล	ดลซม	รดรม	ซมรด	- - - -
3)	ซลดร̣	มร̣ดล	ซมซล	ซลดร̣	มดร̣ม	ซ̣ลซ̣ร̣	ซมร̣ด	ลร̣ดล
4)	- - ซซ	รมซล	-ดลด	ซลดร̣	มดร̣ม	-ฟ-ซ	ลซดล	ซฟมร

(นายหนังเชิดรูปเจ้าเมือง ออกกล่าวขอบคุณผู้มาชมการแสดง ดนตรีหยุดบรรเลง)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 2

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 2 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซ̣ ถึง ล̣

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ม) → (ด) → (ซ) → (ม) = 1 ครั้ง
2. (ด) → (ล) → (ม) → (ด) = 1 ครั้ง
3. (ล) → (ร̣) → (ร̣) → (ล) = 1 ครั้ง
4. (ล) → (ร) → (ซ) → (ร) = 1 ครั้ง

- การดำเนินทำนองส่วนใหญ่เป็นทางเก็บ มีการกระโดดข้ามเสียงไปมาเป็นส่วนใหญ่

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	-x -x	xxxx	-x -x	xxxx	= 1
(2)	xxxx	-x x x	xxxx	- x - x	= 1
(3)	xxxx	xxxx	xxxx	- -x x	= 1
(4)	xxxx	xxxx	xxxx	- - - -	= 1
(5)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	= 2
(6)	- -x x	xxxx	-x x x	xxxx	= 1
(7)	xxxx	-x -x	xxxx	xxxx	= 1

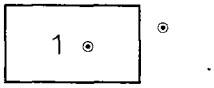
จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 7 รูปแบบ 15 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น

- รูปแบบที่ 5 เล่นซ้ำมากที่สุด เป็นการบรรเลงทางเก็บ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 4 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางเก็บตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.14 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 3

1)	- - ◇ม รำ	ดำทล ซ	รมซล	ดลซซ	- - ◇ม รำ	ดำทล ซ	ลซมซ	ลรำดล	
2)	- - - -	ดำซซซ	- ด ร ม	ซลดล	- - ร ม	ซลท ด	- ซ ซ ซ	ดลซม	
3)	- - - -	- - - -	ดลซม	ซมรด	- ร ด ล	ด◇ซ ล ด	◇ซ ล ด ร	มลซม	
4)	- - - -	ด ร ม ซ	- ล ด ซ	มดรม					

(เจ้าเมืองกล่าวบทจนจบแล้วดนตรีบรรเลงรับ)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 3

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 3 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ท ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ซ฻ ถึง ม

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ซ) → (ซ) → (ซ) → (ล) = 1 ครั้ง
2. (ซ) → (ล) → (ด) → (ม) = 1 ครั้ง
3. (ม) → (ด) → (ด) → (ม) = 1 ครั้ง
4. (ซ) → (ม) = 1 ครั้ง

- การดำเนินกลอนไม่ค่อยมีความสัมพันธ์กัน เป็นการบรรเลงอย่างอิสระของผู้บรรเลง
- รูปแบบทำนองมีการกระโดดข้ามทำนองเป็นส่วนใหญ่

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)

- - x x	xxxx	xxxx	xxxx	= 2

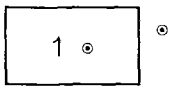
(2)	- - - -	x x x x	- x x x	x x x x	= 2
(3)	- - x x	x x x x	- x x x	x x x x	= 1
(4)	- - - -	- - - -	x x x x	x x x x	= 1
(5)	- x x x	x x x x	x x x x	x x x x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 5 รูปแบบ 7 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 1 และ2 เล่นซ้ำมากที่สุด
- รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงทางกรอ

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 4 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



2.15 ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 4

1)	*รˌดˌทดˌ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ดˌ	- ดˌ -	-	รˌดˌทดˌ	ซ ล ซ ม	ซ ล ซ รˌ	- รˌ -	-
2)	ซˌ มˌ รˌ ดˌ	ซ ม ซ ล	ซ ล ท ดˌ	- ดˌ -	-	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ม ร	- ร -	-
3)	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ม ซ ล	ซ ล ท ดˌ	- ดˌ -	-	ซ้ำ*
4)	ท ดˌ - -	รˌ ดˌ ท ดˌ	บรรเลงลงจบให้เล่นบรรทัดล่าง							

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 4

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปตั้งเมือง 4 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ และ ท ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ด ถึง ซˌ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ม) → (ดˌ) → (ม) → (รˌ) = 1 ครั้ง
2. (ล) → (ดˌ) → (ม) → (ร) = 1 ครั้ง

3. (ม)→ (ม)→ (ล)→ (ด) = 1 ครั้ง

4. (ด) = 1 ครั้ง

- การดำเนินกลอนรูปแบบที่ 1 และ 2 มีลักษณะคล้ายกันคือ ดำเนินทำนองไปหาเสียง เร

- รูปแบบทำนองมีการกระโดดข้ามทำนองเป็นส่วนใหญ่ รูปแบบที่ 4 เป็นทำนองจบเพลงหรือจบท่อน

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	xxxx	xxxx	xxxx	- x - -	= 5
(2)	xxxx	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(3)	xx- -	xxxx	- - - -	- - - -	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 3 รูปแบบ 7 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2ชั้น
- รูปแบบที่ 1 เล่นซ้ำมากที่สุด เป็นรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เด่นของเพลง
- รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงทางกรอ
- รูปแบบที่ 3 เป็นรูปแบบการแสดงให้เห็นว่าเป็นการบรรเลงเพื่อจบเพลงคล้ายกับรูปแบบที่ 3 ของทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปฤาษี 3 และรูปแบบที่ 5 ของทำนองเพลงสำหรับเชิดรูปพระอิศวร 1

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 4 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางเก็บตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

3. การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง

จากการศึกษาสามารถแบ่งได้ 5 ลักษณะดังต่อไปนี้

1. **เพลงส่งบท** เป็นเพลงสั้นๆ หรือ การนำวรรคเพลงมาใช้สลับคั่นในการขับบทกลอนในฉากหรือเหตุการณ์เดียวกัน เมื่อจบการคั่นด้วยทำนองที่ลงด้วยเสียงที่นายหนังสามารถขับบทต่อได้

2. **เพลงถอนบท** เป็นเพลงสั้นสลับระหว่างฉาก เพลงที่ใช้เป็นเพลงที่มีทำนองสั้นหรือการนำเพลงลูกทุ่งประโยคสั้นมาคั่น

3. **เพลงที่ใช้สลับฉาก** ใช้เพลงลูกทุ่งและเพลงไทยแบบฉบับ ซึ่งส่วนใหญ่ใช้เพลงลูกทุ่ง ลูกคู่จะต้องคอยดูสัญญาณจากนายหนังเพื่อเข้าเนื้อเรื่องในฉากต่อไป

4. **เพลงพากย์** เป็นเพลงประกอบการบรรยายบทละครหรือนิยายหนังตะลุง นักดนตรีค่อยเบาเสียงลงเมื่อนายหนังบรรยาย และจะต้องเล่นดังขึ้นเมื่อมีช่องว่างของการบรรยายหรือเมื่อบรรยายเสร็จ เพลงที่ใช้เป็นเพลงลูกทุ่งเป็นหลัก

5. **เพลงที่ประกอบกิริยา** ใช้ประกอบกิริยา เดิน เศร้าโศก รบเป็นต้น

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบเรื่องราวมีดังต่อไปนี้

3.1 ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 1

1)	*- -ลล	-ล-ท	ลซลท	รำลซม	- - ลล	-ล-ท	ลซลท	รำลซม	
2)	- - ซม	รมซล	ดำดำรำดำ	ทลซล	- - ซม	รมลซ	- - ดำรำ	มำรำดำล	
3)	-ซมซ	ดำลมซ	- - ดำรำ	มำรำดำล	ซมซล	ซำมำรำดำ	ซ้ำ*		

(นายหนังทำการเปลี่ยนรูปหนังในการแสดง)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 1

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 1 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ด ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ร ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ท)→ (ม)→ (ท)→ (ม) = 1 ครั้ง
2. (ล)→ (ล)→ (ซ)→ (ล) = 1 ครั้ง
3. (ซ)→ (ล)→ (ด) = 1 ครั้ง

- การดำเนินกลอนรูปแบบที่ 1.2 เป็นการบรรเลงซ้ำทำนองในประโยคเดียวกัน คือต้องการบรรเลงไปหาเสียงสุดท้ายของลูกตก ส่วนรูปแบบที่ 3 เป็นทำนองจบเพลงหรือจบท่อน

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

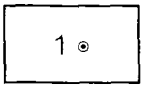
(1)	- - x x	-x- x	xxxx	xxxx	= 2
(2)	- - x x	xxxx	xxxx	xxxx	= 1
(3)	- - x x	xxxx	- - x x	xxxx	= 1
(4)	-x x x	xxxx	- - x x	xxxx	= 1
(5)	xxxx	xxxx	- - - -	- - - -	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 5 รูปแบบ 6 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว
- รูปแบบที่ 1 เล่นซ้ำมากที่สุด ส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงทางกรอ
- จัดอยู่ในลักษณะของเพลงที่เรียกว่า เพลงถอนบท

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 3 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



3.2 ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 2

1)	*- - - -	- - -	มำ	- - - รำ	- ท	มำ	- - - รำ	- ซ	มำ	- - - รำ	- ท	มำ
2)	- - - -	- รำ	ท	- - - ล	- ซ	ท	- - - ล	- รำ	ท	- - - ล	- ซ	ม
3)	- - - ซ	- ล	ท	- ล - ซ	ร	ม	- - - ซ	- ล	ท	- ล - ซ	ร	ม

ซ้ำ*

(นายหนังทำการเปลี่ยนรูปหนังในการแสดง)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 2

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 2 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ร ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. ⓜ → ⓜำ → ⓜ → ⓜ = 1 ครั้ง

2. (ท)→ (ท)→ (ท)→ (ม) = 1 ครั้ง

3. (ท)→ (ม)→ (ท)→ (ม) = 1 ครั้ง

- รูปแบบทำนองทั้งสามรูปแบบมีลูกตกสุดท้ายเหมือนกันคือมีจุดมุ่งหมายไปลงที่เสียง มี ทั้ง 3 รูปแบบ

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	- - - -	- - - x	- - - x	- x - x	= 1
(2)	- - - x	- x - x	- - - x	- x - x	= 4
(3)	- - - -	- x - x	- - - x	- x - x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 3 รูปแบบ 6 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 2 เล่นซ้ำมากที่สุด สังเกตได้ว่าเป็นทำนองเพลงไทยเดิม ชื่อว่าเต้ยโขง
- ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบการบรรเลงทางกรอ
- จัดอยู่ในลักษณะของเพลงที่เรียกว่า เพลงถอนบท

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาว 3 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

3.3 ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 3

1)	-มรด	ลดรล	ซมรด	ลดรล	- - ซม	รมซล	ดลซม	ลซมร	
2)	-มรด	ลดรล	ซมรด	ลดรล	- - ซม	รมซล	ดลซม	ลซมร	
3)	- - - ฟ	- - - ม	- - - ด	- - - ร					

(นายหนังทำการเปลี่ยนรูปหนังในการแสดง)

การวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบเรื่องราว 3

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงประกอบเรื่องราว 3 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะคล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ฟ ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ร ถึง ซ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ล)→ (ล)→ (ล)→ (ร) = 2 ครั้ง
2. (ม)→ (ร) = 1 ครั้ง

- รูปแบบที่ 1 มีการเล่นซ้ำทำนอง ส่วนรูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบจบเพลงหรือจบท่อน

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	-xxx	xxxx	xxxx	Xxxx	= 2
(2)	- - x x	xxxx	xxxx	Xxxx	= 2
(3)	- - -x	- - -x	- - -x	- - -x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 3 รูปแบบ 5 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 1 และ2 เล่นซ้ำมากที่สุด ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบการบรรเลงทางเก็บ
- รูปแบบที่ 3 เป็นลักษณะที่บ่งบอกถึงการบรรเลงเพื่อจบเพลงหรือจบท่อนเพลง
- จัดอยู่ในลักษณะเพลงที่ใช้สลับฉาก

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1ท่อน มีความยาว 3 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

3.4 ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 4

1)	*-	-	-	-	-	-	ม	-	-	-	-	ซ	ล	-	-	-	-	ด	ร	-	ม	-	ล	-	ซ	ม	
2)	-	-	-	-	-	-	ซ	ล	-	-	-	ด	-	ร	-	-	-	ด	-	ร	-	ม	-	ร	-	ด	-	ท	-	ซ	ล	
3)	-	ด	-	ร	-	ม	-	ร	-	ด	-	ท	-	ซ	ล	-	-	-	-	-	-	ม	ร	ด	ร	ม	-	ซ	ล	
4)	-	-	-	-	-	ด	-	ร	-	ม	-	ล	-	ซ	ม	-	-	-	ซ	-	-	ร	-	ฟ	-	ร	-	-	ม	

ซ้ำ*

การวิเคราะห์ทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 4

ก. บันไดเสียง จากการศึกษาทำนองเพลงสำหรับประกอบเรื่องราว 4 พบว่า มีทำนองหลักประกอบด้วย 5 เสียง คือ ด ร ม ซ ล เป็นลำดับเสียง 1 2 3 5 6 ซึ่งอยู่ในลักษณะ

คล้ายบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) นอกจากนี้ในส่วนย่อยของทำนอง ใช้เสียง ท ในเพลงโดยเป็นส่วนประกอบของเสียงหลัก ซึ่งมีความสำคัญในอันดับรอง

การศึกษาช่วงกว้างของการบรรเลงมีช่วงกว้างระหว่าง ทฺ ถึง ลำ

ข. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

ค. รูปแบบการดำเนินทำนอง จากการศึกษา สามารถจำแนกรูปแบบการดำเนินทำนองได้ดังนี้

1. (ม)→ (ล)→ (รำ)→ (มำ) = 1 ครั้ง
2. (ล)→ (รำ)→ (รำ)→ (ล) = 1 ครั้ง
3. (รำ)→ (ล)→ (ม)→ (ล) = 1 ครั้ง
4. (ร)→ (ม)→ (ร)→ (ม) = 1 ครั้ง

- รูปแบบการดำเนินส่วนใหญ่มีการกระโดดข้ามทำนองไปมา

ง. รูปแบบจังหวะ พบว่ามีรูปแบบจังหวะเพลงดังต่อไปนี้

(1)	- - - -	- - - x	- - - -	- x - x	= 1
(2)	- - - -	- x - x	- x - x	- x - x	= 2
(3)	- - - x	- - x x	- - - x	- x - -	= 1
(4)	- x - x	- x - x	- x - x	- x - x	= 2
(5)	- - - -	- - - x	x x x x	- x - x	= 1
(6)	- - - x	- - - x	- x - x	- - - x	= 1

จากการศึกษาพบว่า

- มีทั้งหมด 6 รูปแบบ 8 จังหวะ ประมาณอัตราจังหวะ 2 ชั้น
- รูปแบบที่ 3 และ 5 เล่นซ้ำมากที่สุด สังเกตได้ว่ามีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน
- ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบการบรรเลงทางกรอ
- จัดอยู่ในลักษณะเพลงที่ใช้สลับฉาก

จ. โครงสร้าง จากการศึกษาโครงสร้างสามารถสรุปโครงสร้างเพลงได้ดังนี้

- มีจำนวน 1 ท่อน มีความยาว 4 ประโยคเพลง เป็นลักษณะของการบรรเลงทำนองทางกรอตามแบบเพลงไทยทั่วไปสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

1 ๏

ทำนองเพลงที่ร้องเพื่อความสนุกสนาน

จากการศึกษาสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ คือ

1. การแต่งเพลงแปลง คือการนำเสนอโดยเชิดรูปตัวตลกเป็นตัวขับร้อง มีการใช้โดยทั่วไปทุกคณะ โดยเฉพาะนายหนังที่มีความสามารถด้านการขับร้อง และแต่งเพลงเก่ง

2. เพลงลูกทุ่ง คือการนำเสนอโดยเชิดรูปตัวตลกเป็นตัวขับร้องเช่นเดียวกับการแต่งเพลงแปลง แต่จะใช้บทเพลงขับร้องเนื้อเต็ม ได้แก่เพลงกระเป๋าแบนแฟนทิ้ง ยาใจคนจนเป็นต้น

ทั้งนี้ผู้วิจัยไม่ขอเลือกทำหัวข้อนี้เป็นเพราะเนื้อหาเป็นการขับร้องเพลงลูกทุ่งเป็นส่วนใหญ่ไม่มีทำนองที่เป็นไทยเดิมมาเกี่ยวข้อง และเป็นเพลงที่นายหนังประยุกต์ แต่งขึ้นเองตามอารมณ์ศิลปิน

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่องบทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณีศึกษาคณะนครินทร์ ชาทอง จากที่ได้ตั้งประเด็นการศึกษาตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ คือ

ความมุ่งหมาย

1. ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง
2. ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง

จากการศึกษาสรุปผลได้ดังนี้

6.1 ศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง จากการศึกษาพบว่า องค์ประกอบทางวัฒนธรรมประกอบด้วย 3 ลักษณะ ได้แก่

- องค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง
- ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง
- ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง

องค์ประกอบทั้ง 3 ลักษณะนี้สามารถจำแนกรายละเอียดจากการศึกษาได้ดังต่อไปนี้

6.1.1 องค์ประกอบในการแสดงหนังตะลุง จากการศึกษาพบว่ามีองค์ประกอบที่สำคัญได้แก่

- คณะหนังตะลุง เกิดจากกลุ่มบุคคลที่มีความสนใจในหนังตะลุงมารวมตัวกันแบ่งหน้าที่กันทำเช่น เล่นเครื่องดนตรี ร้องลูกคู่ และอื่นๆ
- รูปหนัง ที่ใช้แสดงเฉลี่ยประมาณตับละ 200 รูป นิยมใช้หนังวัว รูปหนังแกะเป็นรูปต่างๆหลายรูป มีการระบายสีรูปหนังให้ดูสวยงาม เว้นแต่รูปตัวตลกและรูปกากอื่นๆที่มักจะใช้สีดำไม่ได้ระบายสี รูปหนังแต่ละตัวจะสามารถสะท้อนให้เห็นถึงสังคมและวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี
- เครื่องดนตรี เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างยิ่ง เป็นสิ่งที่ช่วยปลุกเร้าอารมณ์ของผู้ชมได้เป็นอย่างดี และยังเป็นตัวควบคุมจังหวะทำนองในการขับกลอนและเชิดรูปอีกด้วย
- โรงหนัง เป็นที่สำหรับจัดวางอุปกรณ์การแสดงหนังตะลุง และเป็นประโยชน์

สำหรับทำให้ผู้ชมได้เห็นชัดเจนถึงแม้จะนั่งห่างไกลเพราะพื้นโรงหนังอยู่สูงกว่าระดับพื้นดิน และเป็นเสมือนบ้านของคณะหนัง เมื่อทำการแสดงและเป็นที่พักผ่อนหลับนอนก่อนและหลังการแสดง

- อุปกรณ์อื่นๆ ที่จำเป็นในการแสดงหนังตะลุงอีกหลายอย่างได้แก่ ไฟส่องจอหนัง หีบหรือแผงเก็บรูปหนัง หยวกกล้วย เป็นต้น

- เรื่องและบทที่ใช้แสดง ในสมัยก่อนนิยมแสดงเรื่องจักรๆวงศ์ๆ ปัจจุบันความนิยมทำนองนี้ยังคงมีอยู่ แต่ก็มีการเปลี่ยนแปลงการแสดงเรื่องที่เป็นทำนองนิยาย มีตัวละครจำลองมาจากบุคคลในสังคม มีการสะท้อนภาพวิถีชีวิตและการดำรงชีวิตของคนในสังคมต่างๆ

- โอกาส เวลา และสถานที่แสดง เดิมหนังตะลุงเล่นในงานสมโภชต่างๆ ส่วนงานแต่งงานจะไม่นิยม แต่ในปัจจุบันความเชื่อดังกล่าวได้คลี่คลายไปมาก

6.1.2 ขนบนิยมในการแสดงหนังตะลุง ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและพึงยึดถือปฏิบัติกันมาช้านาน จากการศึกษาพบว่าใช้ขนบนิยมที่คล้ายคลึงกันกับหลายๆ คณะ ขนบนิยมที่ใช้ในการแสดงได้แก่ การตั้งเครื่องเบิกโรง การโหมโรง ออกรูปฤาษี ออกรูปพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปตั้งเมือง ในการใช้ขนบนิยมดังกล่าวมีส่วนคล้ายกันกับหลายคณะ อาจจะแตกต่างในรายละเอียดเพียงเล็กๆ น้อยๆ เท่านั้น หรืออาจจะตัดทอนให้สั้นลงในบางขั้นตอน ขนบนิยมเป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรง ปัดเป่าเสนียดจัญไร และเชิญครูหนังมาปกป้องคุ้มครองภยันตรายต่างๆ บูชาเทพเจ้าแห่งการบันเทิงเพื่ออำนวยความเป็นสิริมงคลแก่คณะหนัง

6.1.3 ความเชื่อในการแสดงหนังตะลุง จากการศึกษาพบว่า เป็นการแสดงชนิดหนึ่งที่ยึดถือความเชื่อต่างๆ อย่างเหนียวแน่น เป็นความเชื่อที่สั่งสมกันมาช้านาน ว่ามีจริงและมีผลต่อผู้ปฏิบัติ ฉะนั้นจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่นายหนังตะลุงจะต้องมีความรู้ในเรื่องความเชื่อต่างๆ อันได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับการรับขันหมาก ความเชื่อเกี่ยวกับการเดินทาง ความเชื่อเกี่ยวกับการเบิกโรง ความเชื่อก่อนการแสดง ความเชื่อขณะทำการแสดง ความเชื่อในการแสดงเพื่อแก้บน

6.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง จากลักษณะที่สำคัญ ๆคือ

- ทำนองเพลงโหมโรงก่อนการแสดง
- ทำนองเพลงที่ใช้ในระเบียบวิธีการแสดง
- ทำนองเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง

สามารถสรุปตามหัวข้อที่ได้ศึกษาดังต่อไปนี้

1. บันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) คือเสียงที่อยู่ในลำดับ ที่ 1 2 3 5 6 เป็นส่วนใหญ่ และบันได้เสียง 7 เสียง (Diatonic Scale) ลักษณะของบันไดเสียงที่พบ มีลักษณะคล้ายบันไดเสียงแบบเมเจอร์ (Major) ทำนองในห้องจังหวะที่ 2 4 6 และ 8 ของห้องเพลง เป็น

ทำนองจังหวะที่สำคัญในการสร้างทำนอง จากบันไดเสียง ซอล บันไดเสียง โด และบันไดเสียง ฟา

การใช้บันไดเสียงหลักอันประกอบด้วยเสียง 1 2 3 5 6 จากบันไดเสียง ซอล พบได้ในทำนองเพลงขึ้นปี่เป็นส่วนใหญ่ มีลักษณะบ่งบอกถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ กำลังแสดงปาฏิหาริย์ เหาะเหินเดินอากาศ มีลักษณะใกล้เคียงกับเพลงเชิด และเพลงเร็ว ของเพลงหน้าพาทย์ภาคกลางซึ่งเป็นเพลงที่บ่งบอกอากัปกิริยา การแสดงอภินิหารย์ และเหาะเหินเดินอากาศ ของเหล่าบรรดา เทพ นางฟ้า เทวดา ต่างๆทั้งนี้การนำมาใช้ โดยนำไปเล่นในทำนองสั้นๆ เท่านั้น

การใช้บันไดเสียงหลัก 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง โด พบได้ในทำนองเพลงโหมโรง 3 ทำนองเพลงเชิดรูปพระอิศวร 1- 3 ทำนองเพลงเชิดรูปปรายหน้าบท 1- 2 ทำนองเพลงเชิดรูปตั้งเมือง 1-4 ทำนองเพลงประกอบเรื่องราว 3 - 4

การใช้บันไดเสียงหลัก 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง ฟา พบได้ในทำนองเพลงเพลงเชิดรูปพระอิศวร 5

การใช้บันไดเสียงหลัก 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง ซอล พบได้ในทำนองเพลงโหมโรง 1-2 ทำนองเพลงขึ้นปี่ 1-7 ทำนองเพลงเชิดรูปฤาษี 1-3 ทำนองเพลงเชิดรูปพระอิศวร 4 ทำนองเพลงปรายหน้าบท 3 และทำนองเพลงประกอบเรื่องราว 1-2

นอกจากนี้ยังพบลักษณะเพลงไทยแบบฉบับ คือเพลงเทพบันเทิง ใช้บรรเลงสำหรับการบอกเรื่องอีกด้วย

จากการศึกษาบางเพลงพบว่า มีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียงที่ใกล้เคียงกันเช่น เพลงโหมโรง 3

ช่วงกว้างของทำนองอยู่ในช่วงเสียง ซ฻ – ล ๎ และส่วนใหญ่เล่นอยู่ในช่วงเสียง ด – ซ ๎

2. รูปพรรณหรือพื้นผิว จากการศึกษาพบว่า เป็นบทเพลงที่มีพื้นผิวหรือรูปแบบการประพันธ์แบบทำนองเดียวไม่มีการประสานเสียง

3. รูปแบบทำนอง จากการศึกษาพบว่า ทำนองหลักของเพลงส่วนใหญ่อยู่ในอันดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง ส่วนหนึ่งของเพลงหนังตะลุงมาจากเพลงลูกทุ่งใช้ลักษณะการแปรทำนองหลักในบางเพลง มีการใช้คอร์ดบ้างเมื่อเล่นเพลงลูกทุ่งที่ร่วมสมัยมีการดำเนินทำนองและประดับตกแต่งทำนองได้อย่างอิสระ ทำนองหรือบทเพลงไม่มีผู้จำชื่อเพลงได้

4. รูปแบบจังหวะ จากทำนองจังหวะที่พบ ปรากฏว่ามีทั้งหมด 94 รูปแบบ ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบทางกรอ

5. โครงสร้างเพลง จากการศึกษาพบว่า ใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น และ ชั้นเดียว มีความยาวของทำนองตั้งแต่ 1-5 ท่อน จัดได้ว่าเป็นรูปแบบที่ไร้กฎเกณฑ์เฉพาะ

จากการศึกษาครั้งนี้พบว่าในดนตรีประกอบหนังตะลุงส่วนใหญ่ เป็นเพลงที่นำมาจากเพลงไทยแบบฉบับ (ไทยเดิม) เพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง และเพลงพื้นบ้าน ใช้เล่นกับเครื่องดนตรีไทยผสมกับเครื่องดนตรีสากล ลักษณะของการดำเนินทำนอง ใช้วิธีแปรทำนองหลัก มีการประดับทำนอง และแปรทำนองได้อย่างอิสระ

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องบทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุง กรณีศึกษาคณะหนังนครินทร์ ชาทอง อำเภอบ้านพรุ จังหวัดสงขลา ในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวเนื่องกันแล้วนำมาวิเคราะห์ตามลำดับ ข้อมูลบางอย่างมีความเกี่ยวเนื่องและซับซ้อนกันจนไม่สามารถแยกออกกันได้อย่างเด็ดขาด ผู้วิจัยจะได้ทำการอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

ดนตรีและบทเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุง

เครื่องดนตรีเดิมของดนตรีประกอบการเล่นหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบในวงดนตรีไทยที่เรียกกันว่าวงปี่พาทย์เครื่อง 5 อย่างเบา หรือวงปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีโหม่ง ฉิ่ง ทับ กลองตุ๊ก กรับและปี่ ในยุคต่อมาดนตรีได้มีการปรับเปลี่ยนไปเพื่อความเหมาะสมกับการดำรงชีพของหมู่คณะหนังตะลุง โดยการนำเครื่องดนตรีอื่นๆเข้ามาผสมวงเช่น กลองทอมบ้า กลองชุด อิเล็คโทน กีตาร์ กีตาร์เบส โดยมีวิธีการเล่นที่เป็นแบบฉบับเฉพาะ

บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมีทั้งเพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงพื้นบ้าน เพลงสากลเป็นต้นทั้งนี้สามารถเล่นได้ตามความพอใจนั้นคือใช้ลักษณะของการด้นทำนอง ทั้งนี้จะต้องเล่นให้สัมพันธ์กันกับจังหวะทับและกลองตุ๊ก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญ ผู้ที่สามารถบรรเลงได้จะต้องผ่านเวทีการแสดงมาอย่างโชกโชน มีความเชี่ยวชาญในการนำจังหวะหน้าทับต่างๆที่จดจำมาจากครูโบราณ จากรุ่นต่อรุ่นโดยไม่มีการบันทึก มาบรรเลงประกอบกับทำนองได้อย่างเหมาะสม จังหวะทับสามารถพลิกแพลงให้เข้ากับทำนองได้อย่างอิสระ ซึ่งเป็นสิ่งที่ยากต่อการจำ ทำให้มีผู้รู้อยู่ในวงจำกัด การแพร่กระจายของดนตรีถ่ายทอดโดยตรงจากการเรียนดนตรีกับนักดนตรี การเรียนแบบครูพักลักจำ สิ่งที่มีอิทธิพลต่อการใช้บทเพลงประกอบการแสดงมีปัจจัยหลายประการอันได้แก่ การเมืองการปกครอง การย้ายถิ่น สื่อด้านเทศโนโลยีสารสนเทศ ปัจจัยเหล่านี้เป็นสิ่งผลักดันให้บทเพลงมีการเลื่อนไหลเปลี่ยนแปลงตลอด

ข้อเสนอแนะ

ในปัจจุบัน การเล่นหนังตะลุงเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก ทั้งส่วนที่เป็นรูปแบบการแสดงตลอดจนองค์ประกอบอื่นๆ ทั้งนี้เป็นเพราะอิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ความเจริญทางการศึกษา ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เศรษฐกิจที่บีบรัดตัว ตลอดจนสิ่งบันเทิงในรูปแบบใหม่ เช่น นวนิยาย ภาพยนตร์ วิทยุ โทรทัศน์ วิดีทัศน์ ฯลฯ

ในฐานะที่เป็นกลุ่มชนชาวใต้ควรที่จะให้การสนใจและผดุงรักษาศิลปะชาวใต้ไว้ มีสิ่งหนึ่งที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงคือ บรรยากาศทางการเมืองเป็นสิ่งสำคัญที่กำหนดว่าหนังสมัยใหม่จะได้รับความนิยมมากน้อยเพียงใด ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดอีกอย่างหนึ่งคือการแสดงหนังตะลุงเข้าไปเกี่ยวข้องกับการค้ามากขึ้น เช่นขายยาแผนโบราณ น้ำมันที่มีสรรพคุณรักษาโรคได้อย่างมหัศจรรย์ สิ่งเหล่านี้ทำให้บทบาทของศิลปินที่เกี่ยวพันกับพิธีกรรมในการแสดงได้เสื่อมคลายลง

วิธีการบอกรับงาน เปลี่ยนจากประเพณีการใช้ขันหมากบอกรับมาเป็นใช้เงินมัดจำแทน บางทีต้องทำสัญญาเป็นลายลักษณ์อักษรมีเงื่อนไขข้อตกลงกัน ดนตรีในปัจจุบันนำเอาดนตรีสากลเข้ามาประกอบการแสดงทำให้ค่าใช้จ่ายสูงขึ้น การบรรเลงเพลงโหมโรงก็เปลี่ยนไป ลีลาการเชิดรูปซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของหนังตะลุงก็เปลี่ยนไป การขับบทแต่เดิมถือว่าเป็นสิ่งสำคัญปัจจุบันใช้การขับบทแต่พอเป็นพิธี ใช้วิธีเจรจาตลกเข้าแทนที่ และใช้ความนิยมด้านร้องเพลงลูกทุ่งมาประกอบ

จากทรรศนะดังกล่าว จะเห็นได้ว่าปัจจุบันหนังตะลุงได้เปลี่ยนแปลงไปบางอย่างทำให้เกิดการสูญเสียเอกลักษณ์ของหนังตะลุงไปบางส่วน เพื่อเป็นการพัฒนาและอนุรักษ์การแสดงชนิดนี้ต่อไปผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1.1 การชี้นำให้คนทั่วไปเห็นคุณค่าของหนังตะลุงในฐานที่เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของท้องถิ่น และช่วยกันรวบรวมข้อมูลเพื่อการอนุรักษ์และพัฒนา หรือให้การละเล่นชนิดนี้ควรจะได้มีการสืบทอดอย่างเหมาะสมต่อไป

1.2 หน่วยงานต่างๆทั้งภาครัฐและเอกชนควรได้ร่วมกันอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงด้วยวิธีการต่างๆ ตามโอกาสอันเหมาะสม เช่น การจัดประกวดหนังตะลุง และการจัดนิทรรศการหนังตะลุงในบางโอกาส

1.3 ผลการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับหนังตะลุงควรมีการนำมาพิมพ์เผยแพร่ให้กว้างขวางมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการการพิมพ์และเผยแพร่ในระดับจังหวัดที่เป็นแหล่งข้อมูลของหนังตะลุง เพื่อให้คนในท้องถิ่นได้เกิดความภาคภูมิใจในมรดกวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนเอง

1.4 ห้องสมุดของสถานศึกษาระดับต่างๆ และห้องสมุดของหน่วยงานต่างๆ ควรมี

การสนับสนุนให้มีการรวบรวมผลงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับหนังตะลุง เพื่อประโยชน์ในการศึกษาของนักเรียน นักศึกษาและผู้สนใจทั่วไปอย่างกว้างขวางต่อไป

1.5 ผลจากการศึกษา ซึ่งสะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาส่วนหนึ่งของท้องถิ่น ควรมีการส่งเสริมและนำมาประสานกับผลการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านประเภทอื่นๆในท้องถิ่นเดียวกัน เพื่อจะได้นำให้เข้าใจถึงวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้นๆ ได้เด่นชัดขึ้น อันจะเป็นประโยชน์ยิ่งในการใช้เป็นข้อมูลเพื่อพัฒนาสังคมต่อไป

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยต่อไป

2.1 ควรมีการศึกษาวิจัยหนังตะลุงเปรียบเทียบกับการละเล่นพื้นบ้านประเภทอื่นของภาคใต้ในด้านต่างๆ เช่น สื่อพื้นบ้านและอิทธิพลที่มีต่อสังคมเป็นต้น

2.2 ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับบทบาทของหนังตะลุงในด้านต่างๆ เช่นการเมืองและการรณรงค์เพื่อการประชาสัมพันธ์ของรัฐ ด้าน สาธารณสุข การคุมกำเนิด ยาเสพติดเป็นต้น

2.3 เนื่องจากมีการศึกษาวิจัยถึงรายละเอียดของเรื่องนี้น้อยมาก โดยเฉพาะการบันทึกและการวิจัยด้านดนตรี ควรมีการศึกษาค้นคว้าและบันทึกข้อมูลต่างๆเหล่านี้ เพื่อนำสิ่งที่ค้นพบไปใช้ประโยชน์ในด้านวิชาการดนตรี และเพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนาตลอดจนส่งเสริมดนตรีการละเล่น ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญของท้องถิ่น

2.4 เนื่องจากแนวทำนองส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากทางภาคกลาง แต่การถ่ายทอดและสืบต่อนั้นไม่สามารถเก็บรายละเอียดได้เต็มรูปแบบ เป็นการถ่ายทอดแบบครูพักลักจำและไม่มีการจดบันทึก เป็นสาเหตุให้เกิดการสูญเสียข้อมูลไปอย่างน่าเสียดาย ควรส่งเสริมให้มีการบันทึกเทปอย่างมีระบบ

2.5 ควรมีการศึกษาถึงรายละเอียดของดนตรีและเพลงประกอบการเล่นหนังตะลุงที่สัมพันธ์ความเชื่อโยงระหว่างทำนองดนตรี (แบบฉบับ) ไทยเดิม และดนตรีหนังตะลุงว่ามีความเหมือนและแตกต่างกันอย่างไรเพื่อเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดและเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ต่อไปในอนาคตได้

บรรณานุกรม

เกษม ขนาบแก้ว. (2532). ***วิเคราะห์วรรณกรรมหนังตะลุงของ พ่วง บุษรารัตน์***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา.

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2541). ***สังคีตนิยมว่าด้วย : ดนตรีตะวันตก***. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

งามพิศ สัตว์สงวน. (2535). ***มานุษย์และวัฒนธรรม***. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). ***ดนตรีไทย***. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2538). ***พื้นฐานดนตรีตะวันตก (สังคีตนิยม)***. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). ***สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์***. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). ***สังคีตนิยม ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก***. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดักลาส โอลิเวอร์. (2528). ***แนวความคิดพื้นฐานทางมานุษย์วิทยา***. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

ทัศนีย์ ทานตวนิช. (2522). ***คติชาวบ้าน***. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน.

ธนิดา คุรุเดโชชัย. (2541). ***การศึกษาชีวประวัติและผลงานวรรณกรรมของ ขุนอาเทศคดี (กลอน มัลลิกะมาส)***. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ธิติมา ถาวรรัตน์. (2535). ***ค่านิยมชาวไทยภาคใต้ที่ปรากฏในวรรณกรรมเพลงลูกทุ่งไทยภาคใต้ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2512-2534***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

นครินทร์ ชาทอง. (2539). ***ศิลปะการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ สงขลา.

นิพนธ์ สุขสวัสดิ์. (2521). ***วรรณคดีเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณีไทย***. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก.

เปลื้อง ณ นคร. (2534). ***คำบรรยายวิชาการประพันธ์และหนังสือพิมพ์***. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช .

พงศ์พันธุ์ ทินนิมิตร. (2534). ***ชีวิตและผลงานวรรณกรรมหนังตะลุงของหนังกั้น ทองหล่อ***. สงขลา:มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

พจนารถ แสงประดับ. (2538). ***ศึกษาชีวประวัติและผลงานวรรณกรรมเพลงบอกของสร้อย เสียงเสนาะ***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.

พวงผกา คุโรวาท. (2539). ***ศิลปะและวัฒนธรรม***. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น.

มณฑิรา ศิรินทร์นนท์. (2535). ***การศึกษาภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมที่ปรากฏในเพลงเรือแหลมโพธิ์ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ ภาคใต้.

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

รัชนีกร เศรษโฐ. (2532). ***โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมไทย***. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). ***การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย***. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สมพงษ์ ศรีนิล. (2543). ***ศึกษาชีวประวัติและผลงานวรรณกรรมหนังตะลุงของหนังจันทร์ แก้ว บุญขวัญ***. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สมภาศ พจนปรีชา. (2537). ***ชีวิตและผลงานวรรณกรรมหนังตะลุงของหนังประทิ่น บัวทอง***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.

สุจิตรา มาถาวร. (2541). ***หนังใหญ่และหนังตะลุง***. กรุงเทพฯ: เอส.ที.พี.มีเดีย จำกัด.

สุนันทา โสรัจจ์. (2516). "หนังตะลุง," ใน ***โขนละครฟ้อนรำ และการละเล่นพื้นเมือง***. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ.

สุพัตรา สุภาพ. (2536). ***สังคมและวัฒนธรรมไทย : ค่านิยม ครอบครัว ประเพณี***. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2523). ***หนังตะลุง***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2529). ***การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้***. กรุงเทพฯ: เอราวัณ.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2528). "บทบาทของหนังตะลุงไทยในปัจจุบัน," ***ทักษิณคดี***. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

อเนก นาวิกมูล. (2530). ***หนังตะลุง-หนังใหญ่***. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วรรณกรรม.

อานนท์ อาภาภิรม. (2525). ***สังคมวัฒนธรรม และประเพณี***. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อุดม หนูทอง. (2531). ***ดนตรีและการละเล่นพื้นเมืองภาคใต้***. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

อุดม หนูทอง. (2522). ***พื้นฐานการศึกษาวรรณคดีไทย***. พิมพ์ครั้งที่ 2. สงขลา: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออกมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา .

อุบลศรี อรรถพันธุ์. (2528). ***การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้***. กรุงเทพฯ: เอราวัณอาเขต.

ภาคผนวก

โหมโรง 1

โหมโรง 2

โหมโรง 3

ทำนองเพลงขึ้นปี่ 1

ทำนองเพลงขึ้นปี่ 2

ทำนองเพลงปี่ 3

ทำนองเพลงชั้นปี่ 4

ทำนองเพลงขึ้นปี่ 5

ทำนองเพลงขึ้นปี่ 6

ทำนองเพลงชั้นปี่ 7

เชิดรูปฤาษี 1

เชิดรูปฤาษี 2

เชิดรูปฤาษี 3

เชิดรูปพระอิศวร 1

เชิดรูปพระอิศวร 2 (ออกโค)

เชิดรูปพระอิศวร 3

เชิดรูปพระอิศวร 4

เชิดรูปพระอิศวร 5

เชิดรูปปรายหน้าบท 1

เชิดรูปปรายหน้าบท 2

เชิดรูปปรายหน้าบท 3

เชิดรูปตั้งเมือง 1(เทพบรรทม)

เชิดรูปตั้งเมือง 2

เชิดรูปตั้งเมือง 3

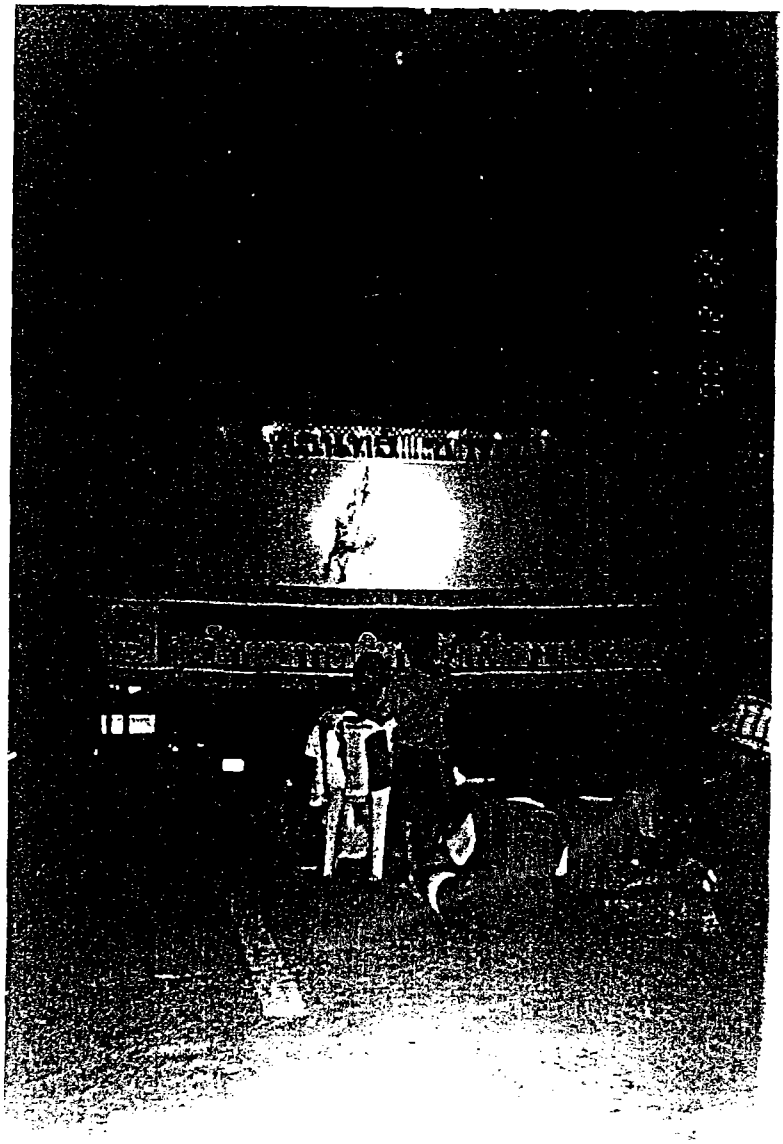
เชิดรูปตั้งเมือง 4

เพลงประกอบเรื่องราว 1

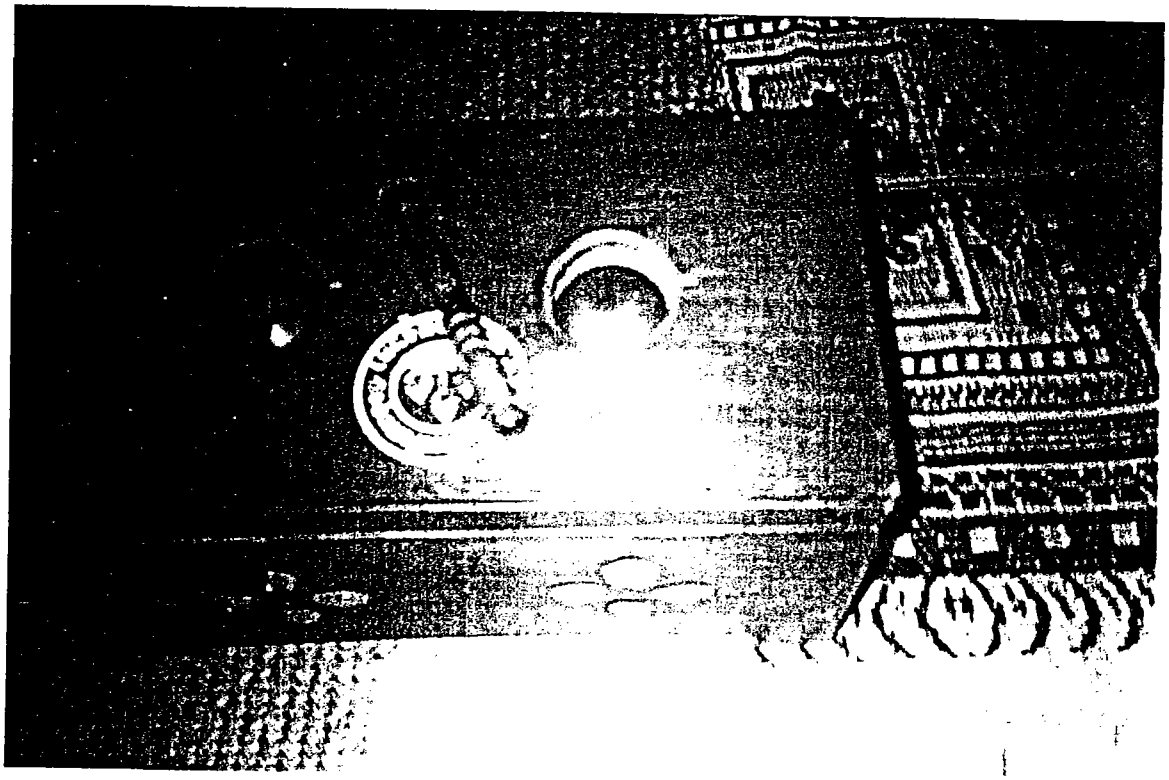
เพลงประกอบเรื่องราว 2

เพลงประกอบเรื่องราว 3

เพลงประกอบเรื่องราว 4

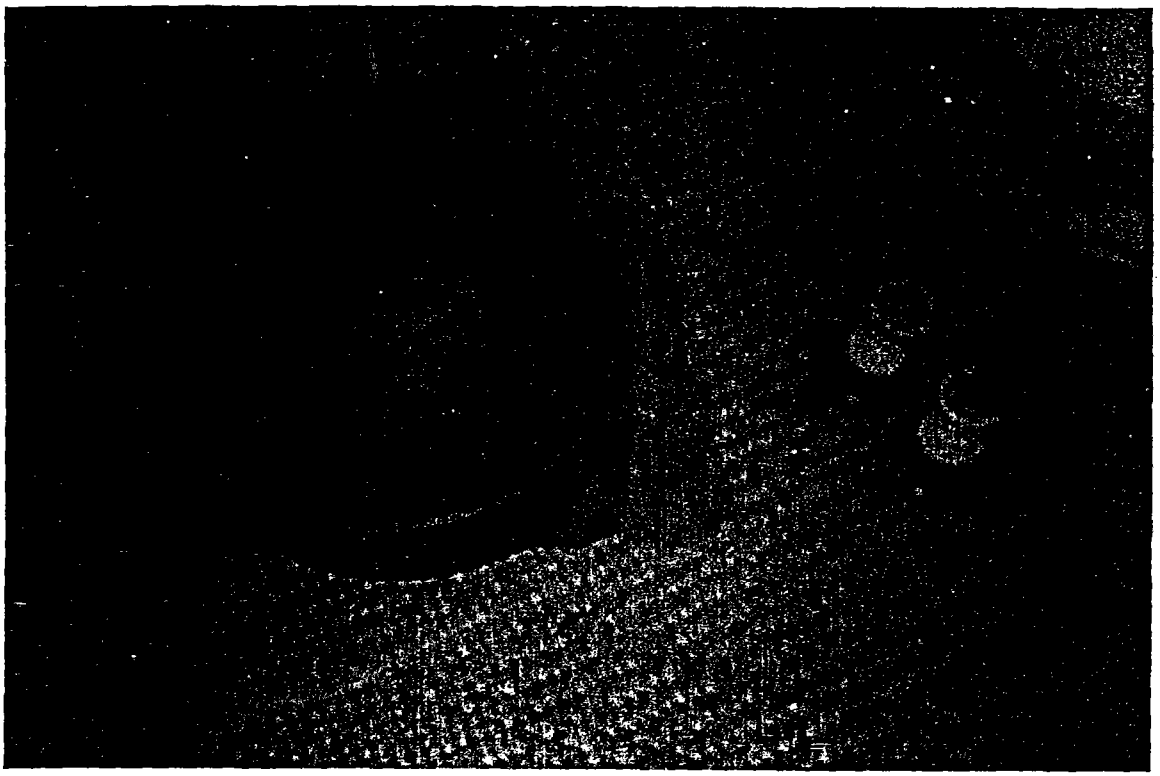


ภาพบริเวณหน้าโรง ขณะที่นายหนังนครินทร์กำลังเชิดรูปพระอิศวร

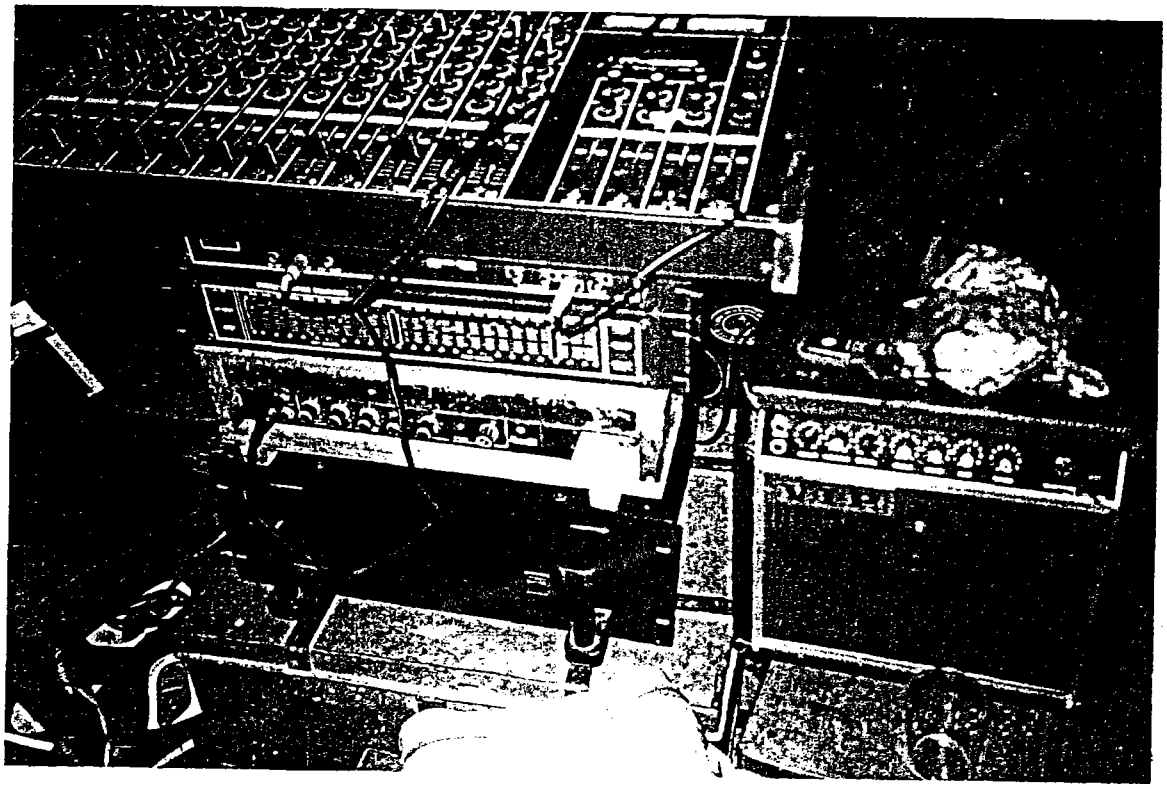


โหม่ง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง

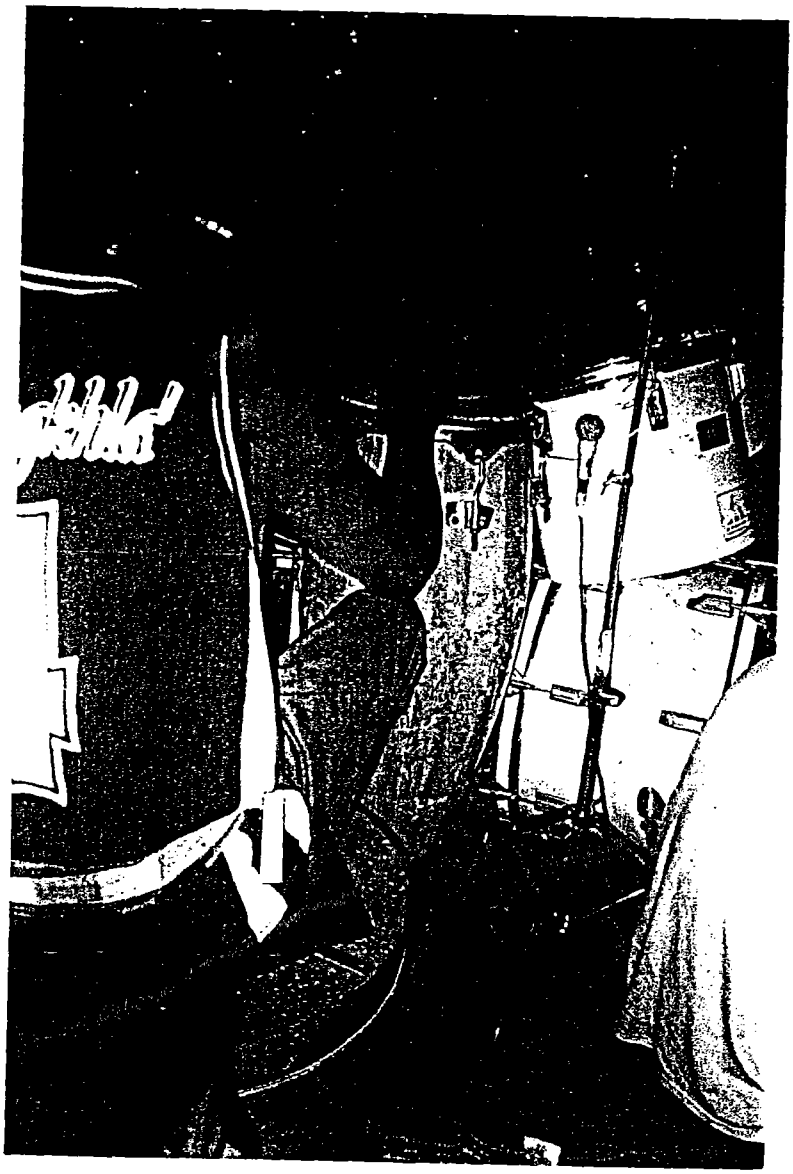
ลูกคู่นายหนัง จัดเตรียมความพร้อมของอุปกรณ์ประกอบการแสดงบริเวณไมคโครโฟน



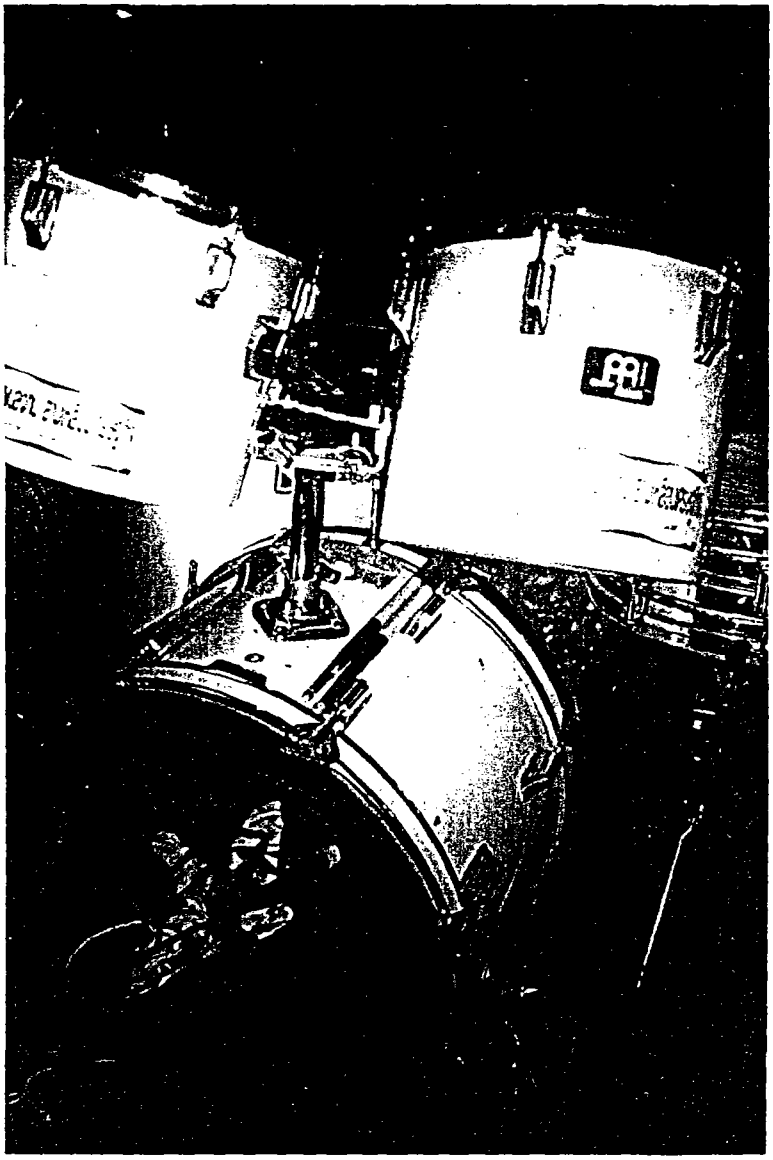
โหม่งฟาก (ด้านซ้าย) และฉิ่ง (ด้านขวา) เป็นเครื่องดนตรีหนังตะลุง ปัจจุบันโหม่งฟากไม่เป็นที่นิยมในการนำมาประกอบการแสดงเพราะส่วนใหญ่จะใช้โหม่งแบบ 2 ใบบรรเลงแทน



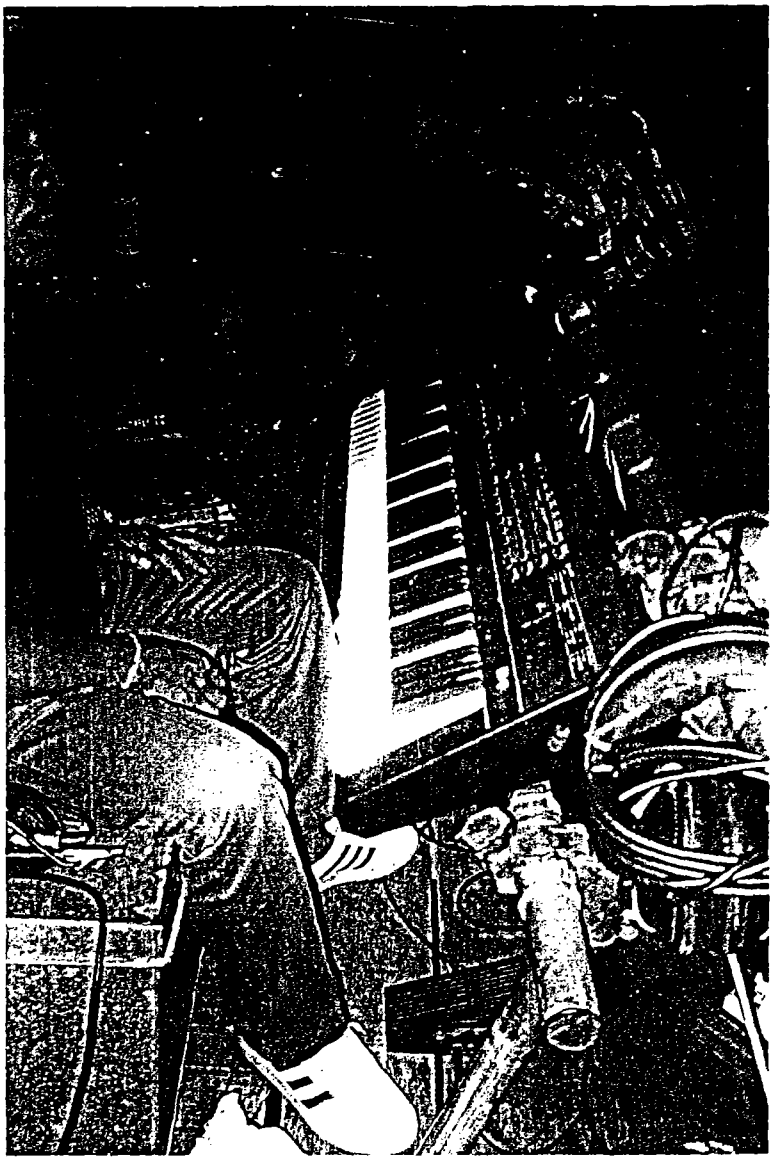
อุปกรณ์ทางอิเล็คทรอนิกส์ ใช้สำหรับขยายเสียงเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า อิเล็คโทน



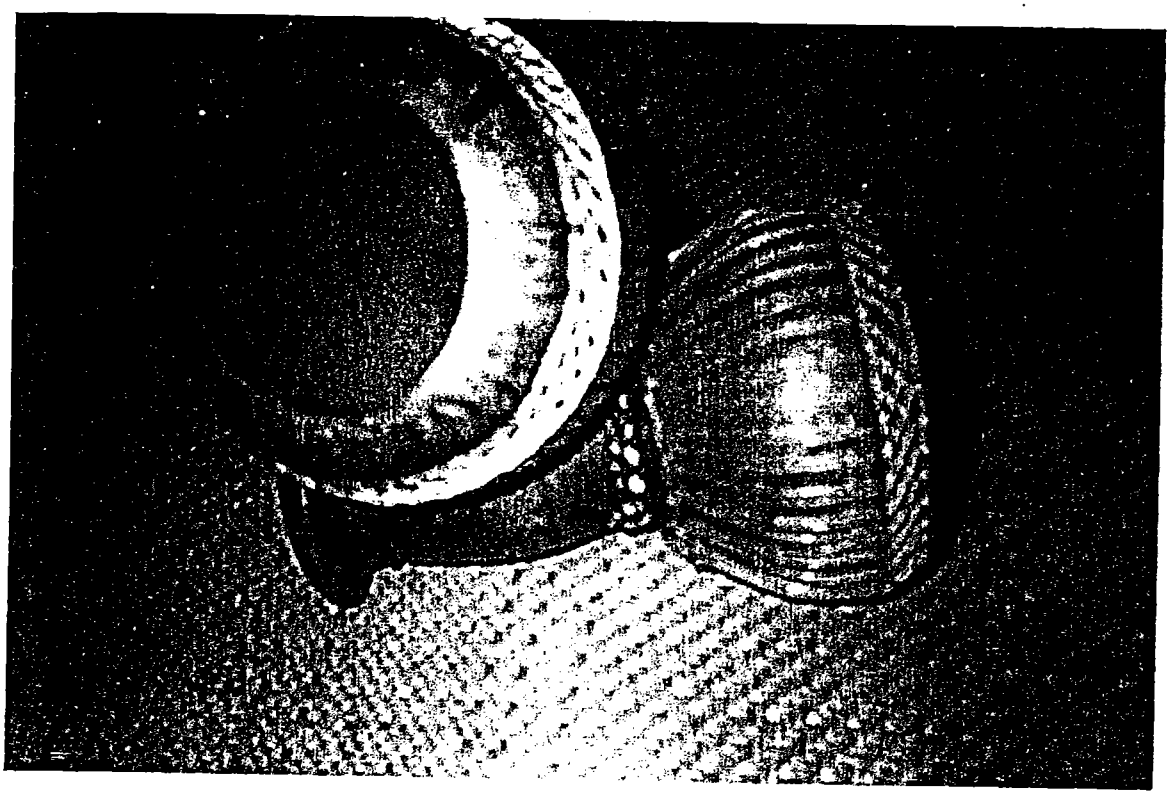
กลองทอมบ้า เครื่องดนตรีสากลที่กำลังเข้ามามีบทบาทแทนกลองตุ๊กมากยิ่งขึ้นในยุคปัจจุบัน



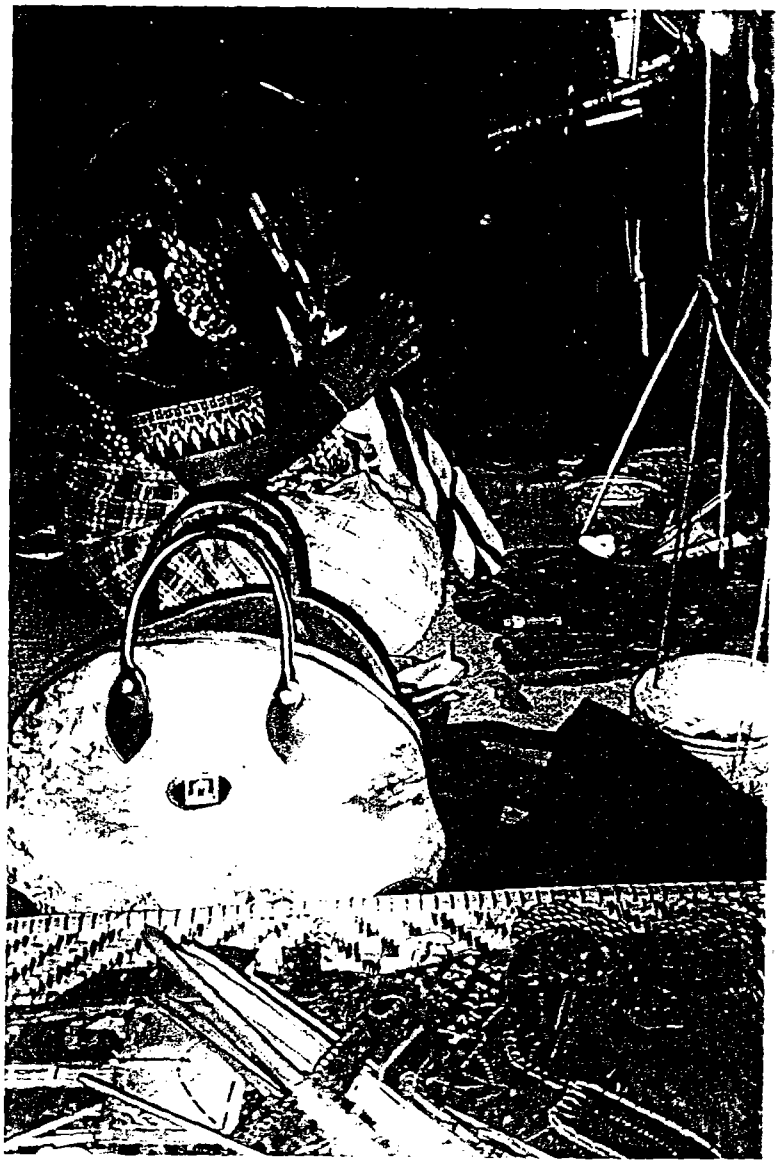
กลองชุด เครื่องดนตรีสากลที่กำลังเข้ามามีบทบาทแทนกลองตุ๊กเพราะสามารถใช้บรรเลงได้อย่างคล่องตัวตั้งแต่เริ่มต้น จนจบการแสดง ที่สำคัญคือใช้บรรเลงเพลงลูกทุ่งในช่วงเวลาที่นายหนังออกรูปกาก (รูปตลก) ได้เป็นอย่างดี



อิเล็คโทน เครื่องดนตรีสากลที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ใช้บรรเลงทำนองตามปี่และซอ ปัจจุบันมีบทบาทมากยิ่งขึ้นเพราะสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระมีความโคล่องตัวในการทำเสียงต่างๆได้สูง แต่ในทางกลับกันอรรถรสทางวัฒนธรรมได้ถูกทำลายไปในตัวโดยเฉพาะศิลปะการเชิดรูปที่จำเป็นจะต้องใช้เสียงเพลงเป็นตัวสร้างอารมณ์ประกอบกับการเชิดรูปหนัง

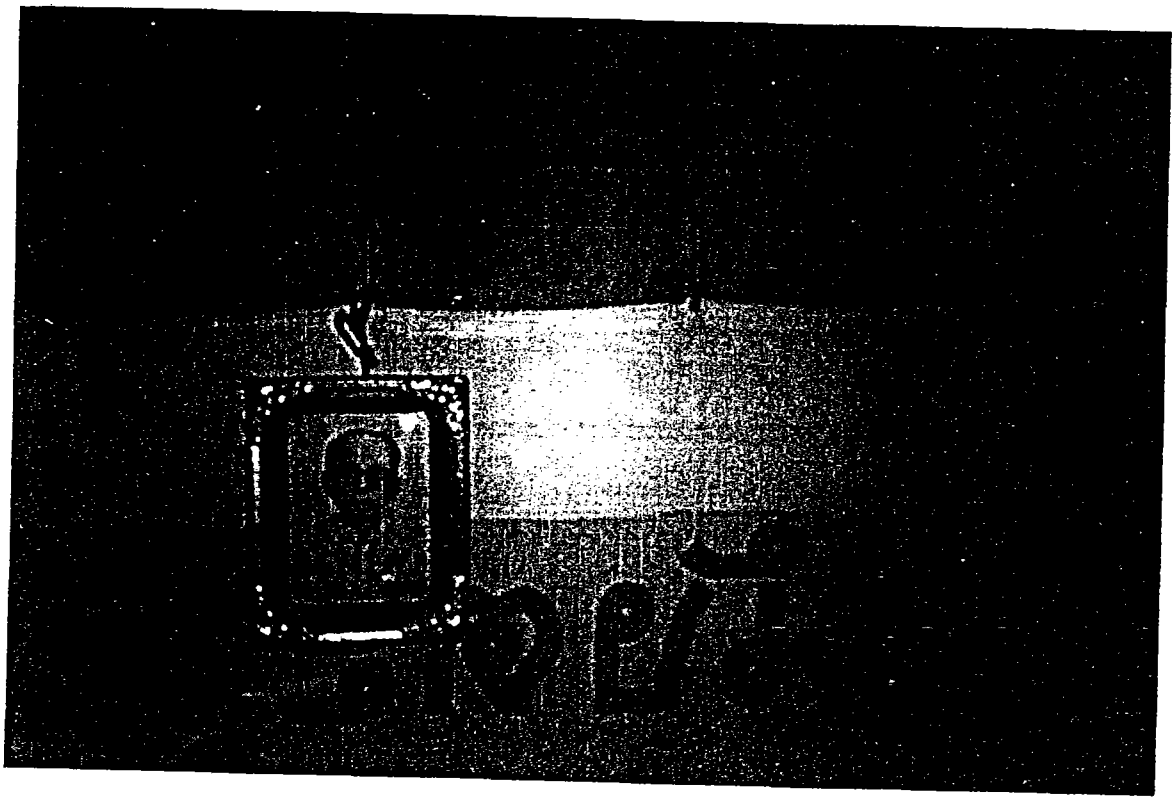


ทับ เครื่องดนตรีหนังตะลุง มีบทบาทในการกำกับจังหวะ และดำเนินจังหวะสอดคล้องไปกับโหม่งและฉิ่งเป็นอย่างมาก

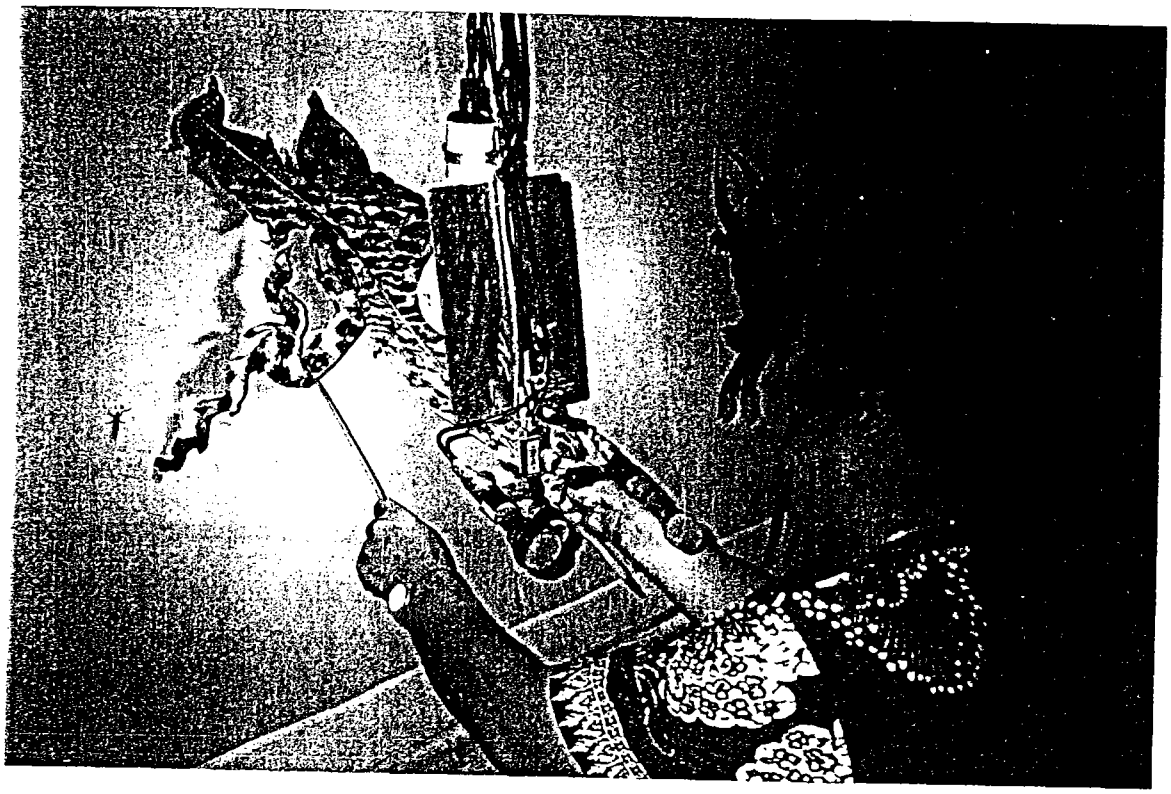


นายหนังนครินทร์ ชาทอง กำลังทำพิธีเบิกโรงการแสดง โดยทำพิธีบริกรรมคาถาตามขนบนิยมที่ครูบาอาจารย์ของนายหนังทุกๆคณะต้องพึงปฏิบัติก่อนการแสดง

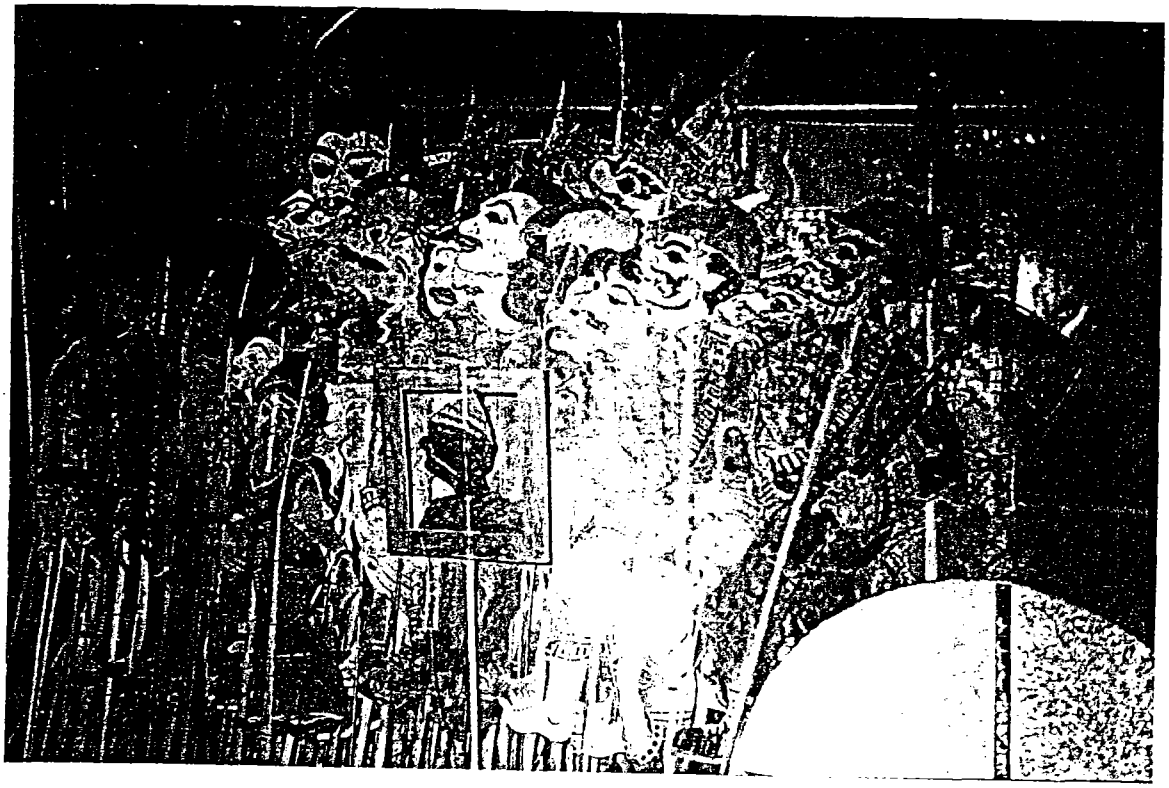
นายหนังนครินทร์ ชาทอง ทำพิธีจุดธูปเทียนเบิกโรงก่อนการแสดง



ภาพถ่ายหนังกั้น ทองหล่อ เป็นขนบนิยมที่คณะหนังนครินทร์ ชาทอง นับถือบูชา นิยมนำมาติดไว้บริเวณจอด้านในโรงเหนือศีรษะ



นายหนังทำการเชิดรูปฤาษี ตามขนบนิยมของการแสดง



รูปหนังที่จัดเตรียมความพร้อมสำหรับหยิบใช้ได้สะดวกระหว่างการแสดง โดยจัดแบ่งออกเป็นหมวดหมู่

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ- สกุล	ว่าที่ร้อยตรีหญิงปาหนัน คำฝอย
วัน เดือน ปีเกิด	19 ตุลาคม พ.ศ. 2519
สถานที่เกิด	จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่อยู่ปัจจุบัน	40 ถนนสาลี ตำบลหาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา 90110
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2541 การศึกษาบัณฑิต (กศ.บ) ดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

พ.ศ. 2546 ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ