การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง

A STUDY OF MUSIC PERFORMANCE IN NANG TALUNG

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิชา เชาว์ศิลป์

ค.บ. (ดนตรีศึกษา)

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

สถาบันราชภัฏจันทรเกษม

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

กระทรวงศึกษาธิการ ปีงบประมาณ พ.ศ. 2543-2544

2545

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยการสนับสนุนด้านทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติและผู้ทรงคุณวุฒิจากคณะอนุกรรมการวิจัยวัฒนธรรมภาคใต้ที่ได้อภิปรายและเสนอแนะแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบคุณนายหนังตะลุงและนักดนตรีหนังตะลุง นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมภาคใต้ในท้องที่ภาคใต้ฝั่งตะวันออก จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและฝั่งตะวันตกในจังหวัดภูเก็ตและพังงา ทุกท่าน ที่ได้ให้ความรู้และข้อมูลอันเป็นประโยชน์ยิ่งต่อการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบคุณอาจารย์วันชัย เชาว์ศิลป์ นักวิชาการดนตรีไทย โรงเรียนหาดใหญ่วิทยาลัย จังหวัดสงขลา ที่ได้ให้คำแนะนำช่วยเหลือในทุกๆ ด้านของการเดินทางเก็บข้อมูลภาคสนาม

ขอขอบคุณ คุณกิตติพงษ์ เกษมพงศ์ ที่ได้ให้คำแนะนำด้านภาษาอังกฤษและผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ ที่ไม่ได้เอ่ยนาม นักวิชาการผู้เขียนเอกสารตำรา ที่ผู้วิจัยได้ศึกษามาเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัย จนงานกระทั่งงานได้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

หากงานวิจัยฉบับนี้มีสาระประโยชน์และคุณค่า ผู้วิจัยขอมอบคุณความดีนี้แก่บิดา- มารดา ครู-อาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ความรู้และครอบครัว ที่ได้ให้กำลังใจตลอดมา

วิชา เชาว์ศิลป์

มิถุนายน 2545

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ มีจุดประสงค์ในการศึกษา เพื่อบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงและเพื่อศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของคณะหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา ทั้งนี้ด้วยระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยวิทยาการดนตรี เน้นการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามโดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ นายหนังตะลุง นักดนตรี นักวิชาการด้านวัฒนธรรม ผู้เชี่ยวชาญและผู้รู้ ผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ การศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผลการวิจัยพบว่า

การบันทึกทำนองเพลงเป็นไปภายใต้ระบบโมด (Mode) ในอัตราจังหวะธรรมดา 2 มีโครงสร้างของทำนองที่สำคัญ ประกอบด้วย ลูกนำ ลูกจบและเนื้อหาทำนอง เพลง ที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการดำเนินเรื่อง ซึ่งจำแนกได้ 2 รูปแบบ คือ ดนตรีประกอบพิธีการ ได้แก่ โหมโรง ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) และดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง คือ การบรรเลงประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจาและประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่างของตัวละคร หนังตะลุงทั่วไปจะบรรเลงด้วยเพลง ไทยเดิมอัตรา 2 ชั้น ตามความสามารถของนักดนตรี ส่วนเพลงสากลหรือเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่งจะนิยมนำมาใช้เฉพาะการบรรเลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องเท่านั้น

บทบาทของดนตรีหนังตะลุงมีความสำคัญต่อการสร้างความสัมพันธ์ของทำนองลีลา อารมณ์และความรู้สึกให้สอดคล้องกับบท ตอนและสถานการณ์ของการแสดง โดยนักดนตรีจะต้องมีความรู้ในเรื่องกลอนหนังตะลุง เพื่อที่จะสามารถดัดแปลง ตัดทอนและการสอดใส่อารมณ์ดนตรีที่เหมาะสม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้ไหวพริบ ปฏิภาณหรือการ "ด้น" ทำนองดนตรี

ผลการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและภาคใต้ฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ต พังงา พบว่าดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก มีการปรับปรนโดยการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วม

บรรเลงกับวงดนตรีเครื่องห้าเดิมและเน้นการบรรเลง "เพลงปี่" ประกอบการแสดงทั้งในส่วนดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ในขณะที่ดนตรีหนังตะลุงฝั่งตะวันตกยังคงมีความล้าหลังตามแนวหนังตะลุงโบราณตะวันตก ทั้งนี้คือ การประสมวงดนตรีด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะ อันได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหน่ง (โหม่ง) ฉิ่ง สำหรับการบรรเลง "เพลงทับ" ประกอบการแสดงเป็นหลัก

Abstract

The objectives of the research are to record the melody used for Nang Talung by making a musical note; to study the role and musical relations between musical note and Nang Talung; and to compare the characteristics of music which performed in Nang Talung. The location of this research is on the southern region of Thailand which can be divided into two parts: Nakhon Si Thammarat, Phatthalung, Songkhla on the eastern part and Phuket, Phangnga on the western part. The methodology research is based on musical anthropology which is done by observatory participation and conducting interviews with the Nang Talung's owners, the musicians, the experts on culture and Nang Talung, including the collection of the information and research papers related to Nang Talung.

The results of the study found that the melodic structure is on Mode in time signature on simple time $\frac{2}{4}$ which consist of introduction and ending. The melody which used for the performance is divided into two types: the foreplay, such as hom rong, oak ruesi, oak Isara, oak plai na bot, bok rueng, oak chao muang; and the music scores accompanied with narrative, dialogue and narations on specials role of actors. The music in Nang Talung has double time which depend on musician's ability. However, the Thai modern song, especially the folk song, was used in the part of story.

The musical rold of Nang Talung is significant to create the relations between the melody, the mood and the feeling in accordance with the story. In addition, the musician must have the knowledge in Nang Talung's verse so that he can use it appropriately in the play with his skills and improvisation.

The musical comparation of Nang Talung performed in the eastern and western parts found that the music used in the eastern part was adopted from the western instrument accompanied with the old instrument by using "Pleng Pi". But the music in the western part was the old Nang Talung using the percussion instrument, such as, Tap, Glong Tuk, Nong (Mong), Ching in the performance.

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ..... ก

บทคัดย่อภาษาไทย..... ข

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... ง

สารบัญ..... จ

สารบัญตาราง..... ฎ

บทที่

1. **บทนำ**..... 1

ความสำคัญและที่มาของปัญหา..... 1

จุดประสงค์ในการวิจัย..... 2

ระเบียบวิธีวิจัย..... 3

ขอบเขตของการวิจัย..... 3

คำนิยามศัพท์..... 4

วิธีดำเนินการวิจัย..... 6

สถานที่ทำการวิจัยหรือเก็บข้อมูล..... 7

อุปกรณ์การวิจัย..... 7

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 8

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 8

2. **ความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุง**..... 15

ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง..... 16

องค์ประกอบของการแสดงหนังตะลุง..... 20

1. คณะหนัง..... 20
2. โรงหนัง..... 20
3. จอหนัง..... 22
4. โคมไฟ..... 22
5. ชุดเครื่องขยายเสียง..... 22
6. หยวกกล้วย..... 23
7. รูปหนัง..... 23

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	8. เครื่องดนตรีหนังตะลุง.....	25
	ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง.....	28
	1. บรรเลงดนตรีล้วน.....	28
	1.1 ตีกลองตั้งเครื่อง.....	28
	1.2 โหมโรง.....	29
	2. บรรเลงประกอบบทพากย์.....	31
	3. บรรเลงประกอบบทบรรยาย เจรจา.....	32
	4. บรรเลงประกอบกิริยาของตัวหนัง.....	32
	4.1 บรรเลงประกอบการเชิดฤาษี.....	32
	4.2 บรรเลงประกอบการเชิดพระอิศวร.....	32
	4.3 บรรเลงประกอบการเชิดรูปประกาศ.....	33
	4.4 บรรเลงประกอบการออกรูปเจ้าเมือง.....	33
	4.5 บรรเลงประกอบการเชิดยักษ์.....	33
	4.6 บรรเลงประกอบการเชิดนาง.....	33
	5. บรรเลงประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง.....	34
	5.1 การบรรเลงดนตรีในบทโศก.....	34
	5.2 การบรรเลงดนตรีในบทต่อสู้หรือจับ มัด ลักพา.....	34
	5.3 การบรรเลงในบทการใช้เวทมนตร์ศักดิ์สิทธิ์.....	34
	บทขับหนังตะลุง.....	35
	1. ร่ายโบราณ.....	35
	2. กาพย์ฉบัง.....	35
	3. กลอนแปด.....	35
	4. กลอนกลบท.....	35
	5. กลอนสี่.....	36

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	6. กลอนลอดโหม่ง	36
	ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุง	36
	1. ตั้งเครื่องเบิกโรง	36
	2. โหมโรง	37
	3. ออกลิงหัวค่ำ	37
	4. ออกฤาษี	37
	5. ออกพระอิศวร	37
	6. ออกรูปปรายหน้าบท	38
	7. ออกรูปบอกเรื่อง	38
	8. เกี้ยวจอ	38
	9. ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง)	38
	10. แสดงตามเนื้อเรื่อง	38
3.	**หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก**	40
	หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออก	40
	หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตก	40
	1. ประวัติความเป็นมา	40
	2. ขนบนิยมการแสดง	41
	3. ดนตรีหนังตะลุงจังหวัดภูเก็ต	42
	4. ดนตรีหนังตะลุงจังหวัดพังงา	43
4.	**ดนตรีและทำนองเพลงในหนังตะลุง**	47
	1. การบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง	47
	1.1 การบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล	47
	1.1.1 ดนตรีประกอบพิธีการ	48
	1) โหมโรง	49
	พัดชา	50

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	ชักใบ	52
	เจ้ายี่	53
	จระเข้หางยาว	54
	สร้อยสนตัด	59
	แขกมอญ 3 ท่อน	62
	เขมรปากท่อ	65
	ลาวเสี่ยงเทียน	67
	ลาวครวญ	70
	พม่ารำขวาน	72
	พม่าแทงกบ	74
	พม่างมหอย	76
2)	ออกฤาษี	79
	ออกฤาษี	79
	เชิดฤาษี	81
	เดินฤาษี	83
	ฤาษีท้องโรง	85
3)	ออกพระอิศวร	87
	พระอิศวรทรงโค	87
	เต้นโค	95
	พระอิศวรหลบ	96
4)	ออกรูปปรายหน้าบท	100
	ออกหน้าบท	100
	เดินหน้าบท	102
	กราวตะลุง	105
	ช้อยแม่หน้า	109

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	ฝรั่งรำเท้า	111
	ทะนาวแปลง	113
	ลาวเชียงใหม่	115
	ลาวกระแซ	117
	ลาวหลง	119
	5) ออกรูปบอกเรื่อง	120
	บอกเรื่อง	120
	6) เกี้ยวจอ	124
	เกี้ยวจอ	124
	7) ออกรูปเจ้าเมือง	126
	ตั้งเมือง	126
	บรรยายเจ้าเมือง	128
	1.1.2 ดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง	130
	บรรยายเรื่อง	131
	เดินยักษ์	133
	เดินรูปหลก	135
	นางเดินป่า (นางร้องไห้)	136
	นางเดินดง	137
	นางชมป่า	138
	นางสองแขน	141
	สมห้อง	143
	ถอนบท	144
	1.2 การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลง	147
	1.2.1 ลูกนำ (Introduction)	147
	1.2.2 ลูกจบ (Ending)	148

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
1.2.3 เนื้อหาทำนองเพลง.....	149
2. บทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง.	150
3. เปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของคณะหนังตะลุงภาคใต้ ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก.....	154
3.1 ลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก.....	154
3.2 ลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก.....	156
5. สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	160
จุดประสงค์ในการวิจัย.....	160
วิธีดำเนินการวิจัย.....	160
สรุปผลการศึกษาวิจัย.....	160
อภิปรายผล.....	162
ข้อเสนอแนะ.....	169
บรรณานุกรม.....	171
ภาคผนวก.....	175
ภาคผนวก ก.....	176
ภาคผนวก ข.....	183
ภาคผนวก ค.....	187
ประวัติผู้วิจัย.....	200

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1. เปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก และฝั่งตะวันตก..... 158

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ดนตรี เป็นองค์ประกอบที่สำคัญต่อกิจกรรมของมวลมนุษย์มาช้านาน ในทุกๆ พิธีการและพิธีกรรมด้านความเชื่อ ศาสนา ประเพณีและในทุกๆ กิจกรรมของความบันเทิงหรือการละเล่นต่างๆ ก็ล้วนมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องในกระบวนการเหล่านั้นด้วยเสมอ ในส่วนบุคคลดนตรียังเกี่ยวเนื่องกับกิจกรรมต่างๆ ตั้งแต่การเกิด เข้ารุ่นหนุ่มสาวและตาย ประโยชน์อันหลากหลายของดนตรี แบ่งได้เป็น 2 สถานกล่าวคือ ประโยชน์แก่คนทั่วไป ได้แก่ การกล่อมเกลาจิตใจให้เยือกเย็นอ่อนโยน ดับทุกข์ได้ชั่วขณะ ปลุกเร้าจิตใจให้ร่าเริง กล้าหาญ เป็นเครื่องทำให้โลกครึกครื้น เป็นองค์ประกอบให้การละเล่นต่างๆ เช่น โขน ละคร หรือมหรสพอื่นๆ มุ่งให้เกิดความเป็นสิริมงคลรวมถึงเป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมและเชื้อชาติ ในขณะเดียวกันประโยชน์ต่อผู้บรรเลง ที่ทำให้เป็นผู้มีจิตใจสุขุม เป็นอาชีพในทางชอบและเป็นผู้รักษา เผยแพร่วัฒนธรรม (บุญช่วย โสวัตร. 2540 : 2)

ดนตรีและการแสดงหรือการละเล่นพื้นบ้าน คือ "คติชน" ซึ่งในความหมายทางคติชนวิทยา (Fork lore) ถือเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาวบ้าน โดยมีลักษณะเด่น คือ เป็นข้อมูลทางศิลปวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดด้วยปากต่อปาก เล่าสืบต่อกันมาเป็นข้อมูลที่มีทราบผู้แต่ง มีลักษณะของสำนวนที่ขึ้นอยู่กับท้องถิ่นตนเอง มีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย เวลาและสถานที่ (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. 2537 : 6)

ในท้องถิ่นภาคใต้มีศิลปะการเล่นเงาเรียกว่า "หนังตะลุง" โดยหนังตะลุงมี "ดนตรี" เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะช่วยสร้างบรรยากาศ สร้างพลังแห่งสีสัน สร้างพลังความรู้สึกทางจิตใจและอารมณ์ เช่น รักโศก เศร้า เร้าใจ อารมณ์ ความรู้สึกที่สอดคล้องกับภาวะเหตุการณ์ของการดำเนินเรื่องจึงถือเป็นเป้าหมายสำคัญยิ่งที่จะนำพามาซึ่งความพึงพอใจของผู้บริโภค แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นเหตุผลความเป็นพื้นฐานด้านการสร้างสรรค์ ย่อมขึ้นอยู่กับกรอบอาเขตหรือบริบททางสังคม กล่าวคือ ลักษณะทางโครงสร้างสังคมวัฒนธรรม สภาพแวดล้อมต่างๆ ลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่จะเป็นแนวทางของการเกิดการละเล่นที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ตามวิถีการดำเนินชีวิตแห่งสังคมวัฒนธรรมภายในของแต่ละท้องถิ่น

รูปแบบทางดนตรีดั้งเดิมของหนังตะลุงที่มีความเป็นมาช้านานนั้น มีความเรียบง่ายที่ยังคงรูปแบบและลักษณะความเป็นดนตรีพื้นบ้านที่แท้จริงทั้งในส่วนของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงและรูปแบบของเพลง ท่วงทำนองของดนตรี ล้วนมีความคุ้นเคยกับการรับรู้ของคนในท้องถิ่นนั้นๆ หากแต่ปัจจุบันรูปแบบทางดนตรี ลีลาทำนองเพลงหรือบทเพลงที่เกี่ยวข้องต่อการแสดงและการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง กำลังปรับเปลี่ยน โดยอาศัยแรงกัดกร่อนจากวัฒนธรรมสมัยใหม่ การรับรู้สืบทอดในด้านเพลงพื้นบ้านกำลังถูกกระแสของวัฒนธรรมต่างถิ่นที่มีอิทธิพลยิ่งต่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งนานวันไปความเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีที่เป็นเป็นส่วนประกอบที่สำคัญก็จะค่อยๆ เลือนหายไปตามกระแสที่เชี่ยวหลากของวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่สร้างความเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นในท้ายที่สุด

ด้วยแนวคิดในการอนุรักษ์และสืบสานศิลปวัฒนธรรมให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษาและตระหนักถึงความเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่นับวันจะอ่อนล้าลงตามค่านิยมและความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวแล้ว การมุ่งศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงมีจุดประสงค์ที่มุ่งเน้นการจดบันทึกหลักฐานข้อมูลดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงเป็นระบบโน้ตดนตรีสากล ซึ่งยังไม่ปรากฏว่าได้มีการศึกษาหรือจัดเก็บบันทึกเป็นหลักฐานไว้ก่อน โดยในขณะเดียวกันข้อสรุปของการศึกษาวิจัยในครั้งนี้นอกเหนือจากเป็นการศึกษาข้อมูลทางด้านดนตรีที่จำเพาะเจาะจงอย่างเป็นระบบแล้วยังเป็นการเผยให้เห็นถึงสภาพทางสังคมวัฒนธรรมท้องถิ่นที่จะเชื่อมนำไปสู่ความเข้าใจต่อพื้นฐานวัฒนธรรม อันจะเป็นแนวทางในการศึกษา อนุรักษ์และสืบสาน รวมถึงการสร้างจิตสำนึกที่จะเกิดความรักและหวงแหนในภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อเป็นพลังสำคัญสำหรับการอยู่รอดของศิลปวัฒนธรรมประจำชาติสืบไป

จุดประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล

2. เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง

3. เพื่อศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของคณะหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา

ระเบียบวิธีวิจัย

เป็นการศึกษาวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) ซึ่งมีเป้าหมายในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี โดยเน้นการปฏิบัติงานภาคสนาม ตามแนวทางต่อไปนี้

1. การศึกษาและปฏิบัติงานภาคสนาม การศึกษาข้อมูลทางดนตรีจากการแสดงจริง โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

2. การศึกษาจากข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3. การวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาตามแนวทางมานุษยวิทยาการดนตรี

ขอบเขตของการวิจัย

1. ศึกษารูปแบบทางดนตรีและการจดบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงด้วยระบบโน้ตสากล การศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องและการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องของคณะหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและภาคใต้ฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา ทั้งนี้จากคณะหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับจากสังคมท้องถิ่นนั้นๆ

2. เป็นการศึกษาดนตรี เฉพาะในส่วน "ทำนองเพลง" (Melody) ของเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงจากสภาพปัจจุบัน ทั้งนี้ ที่เกิดจากการบรรเลงเพลงด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มบรรเลงทำนอง (Melody Section) ใดๆ เช่น ปี่ ซอ ออร์แกน กีตาร์ เป็นต้น โดยไม่รวมถึง "เพลงทับ" อันหมายถึงการใช้จังหวะทับเป็นเอกในการบรรเลง

3. การบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตสากล จะใช้ความเป็นอิสระในการกำหนดหลักเสียง (Key) โดยคำนึงถึงพิสัยของทำนอง (Range) เป็นหลักและใช้การบันทึกในระบบโมด (Mode) เท่านั้น ในขณะเดียวกัน การกำหนดอัตราจังหวะเน้นเสียงทำนอง (Accent) จะใช้การบันทึกแบบอัตราจังหวะธรรมดา (Simple Time) ในอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

คำนิยามศัพท์

ดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่อง หมายถึง ดนตรีหรือเพลงหนังตะลุงที่บรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องใน 2 รูปแบบ กล่าวคือ 1) ประกอบพิธีการ ซึ่งหมายถึงถึง ดนตรีในลำดับขั้นตอนการโหมโรง ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่องเกี้ยวจอ ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) และดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ที่หมายถึงดนตรีที่ใช้ประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจา และประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง

ดนตรีหนังตะลุง หมายถึงดนตรีหรือเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะของการแสดงหนังตะลุง เพื่อใช้บรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ในรูปแบบของดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงเนื้อตามเรื่อง

ดนตรีประกอบพิธีการ หมายถึง ดนตรีหรือเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในลำดับขั้นตอนพิธีการของหนังตะลุงอันได้แก่ การบรรเลงโหมโรง ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอและออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง)

ดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องของหนังตะลุง ซึ่งเป็นลำดับขั้นตอนที่ต่อจากดนตรีประกอบพิธีการ ซึ่งได้แก่ การบรรเลงประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจาและเพลงประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง

นายหนัง หมายถึง ผู้แสดงหนัง ซึ่งรับผิดชอบทั้งหมดในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เช่นการ เชิดหนัง การขับบทและกลอน บทเจรจา และภาระการรับผิดชอบในฐานะเจ้าของคณะหนังตะลุงคณะนั้นๆ ด้วย

ลูกคู่ หมายถึงนักดนตรีทุกๆ เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง มักจะเรียกชื่อเฉพาะตามตำแหน่งเครื่องดนตรีที่บรรเลง เช่น นายปี่ นายทับ นายกลอง เป็นต้นและยังรวมถึงคนแบกแผงใส่รูปหนัง ที่จะเรียกว่า นายแผง ด้วย

หนัง หมายถึง คำเรียกชื่อบุคคลที่เป็น "นายหนัง" ของชาวภาคใต้ เช่น หนังกั้น (นายหนัง ชื่อนายกั้น) หนังแคล้ว (นายหนังชื่อนายแคล้ว) เป็นต้น

เบิกโรง หมายถึง การทำพิธีบูชาครูของหนังตะลุง ซึ่งกระทำโดยนายหนัง โดยเริ่มจากการตั้งนโม 3 จบ ตั้งสัคเค ชุมนุมเทวดา ไหว้สัสดี รำลึกถึงครูอาจารย์ แล้วปักเทียนที่ทับกลอง โหม่ง ปาหมากเข้าในทับ ก่อนจะเคาะทับเบา แล้วจบพิธีเบิกโรง

ลงโรง หมายถึง การบรรเลงดนตรีก่อนการแสดง ซึ่งมีลักษณะเดียวกับการโหมโรง โดยกระทำเมื่อเสร็จสิ้นจากการเบิกโรง

เพลงทับ หมายถึง เพลงที่ถือเอาจังหวะทับเป็นเอก

เพลงปี่ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงของหนังตะลุง โดยมีที่มาจากการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่เรียกว่า "ปี่" หากแต่ในเวลาต่อมามีการนำเอาเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองชนิดอื่นๆ เข้ามาร่วมด้วย อาทิเช่น ซออู้ ซอด้วง ไวโอลิน ออร์แกนและกีตาร์

ฉับทับ หมายถึง เทคนิคการตีทับที่มีลักษณะของเสียงทับ ดัง "ฉับ" เป็นการแสดงอารมณ์ที่เร้าใจตื่นเต้นของบทที่นายหนังกำลังกล่าวถึง เช่นบทโกธร บทรบ ตบตี เป็นต้น

ลักษณะทางดนตรี หมายถึง ลักษณะการประสมวงดนตรีและชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง

ลูกนำ หมายถึง ลูกนำ (Introduction) ซึ่งเป็นทำนองนำที่เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น ปี่ หรือเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงพร้อมๆ กันก่อนจะเข้าสู่เนื้อหาทำนองเพลง

ลูกจบ หมายถึง ลูกจบ (Ending) ซึ่งเป็นส่วนของทำนองที่หมายถึงการจบเพลงในแต่ละเพลง โดยนักดนตรีหนังตะลุงจะอาศัยความรู้ในการรู้กลอน การตัดทอนลงสู่ลูกจบที่เหมาะสม ด้วยการพยายามลงลูกจบที่ระดับเสียงเดียวกับเสียงโหม่ง

เม็ดพรายการบรรเลง (Ornaments) หมายถึง ลีลาของแนวทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นนอกเหนือจากทำนองหลัก โดยนักดนตรีผู้บรรเลงทำนองนั้นๆ ซึ่งอาจจะกันได้ด้วยวิธีเรียนรู้สืบทอดโดยการเลียนแบบ

เนื้อหาทำนองเพลง หมายถึงสาระของทำนองที่ต่อจากลูกนำของเพลงอาจมีการย้อนกลับ (Repeat) ได้หลายๆ เที่ยว ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมพอดีกับการพากย์ การเชิดรูปหนังและการขับกลอนของนายหนัง

ระบบโมด (Mode) หมายถึง ระบบบันไดเสียงแบบโบราณที่มีระดับเสียง 3 เสียงขึ้นไป สามารถตั้งความสัมพันธ์ของบันไดเสียงได้และมีระยะชิดห่างของระดับเสียงไม่เท่ากันตลอดบันไดเสียง (Uncqual Distant Scalc)

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงตามแนวทางมานุษยวิทยาการดนตรี ผู้วิจัยจะได้กำหนดแนวทางในการศึกษาเป็นขั้นตอน ดังนี้

1. รวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ

1.1.1รวบรวมและบันทึกข้อมูลภาคสนาม ที่ได้จากการสังเกต การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ ในรายละเอียดต่อไปนี้

1) สังเกตอย่างมีส่วนร่วมในแสดงหนังตะลุงของแต่ละคณะ

2) สัมภาษณ์นายหนัง นักดนตรีประจำคณะ ผู้รู้และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในส่วนที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลส่วนตัวข้อมูลประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงและข้อมูลทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง

1.1.2 บันทึกดนตรี ที่ใช้บรรเลงประกอบการดำเนินเรื่อง ในขณะที่ทำการแสดงจริงด้วยระบบโน้ตสากล

1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ

1.2.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.2.2 ศึกษาข้อมูลทางดนตรีและข้อมูลเสียงจากแถบบันทึกเสียง วีดีทัศน์ที่มีผู้บันทึกและเผยแพร่อยู่ทั่วไป

2. วิเคราะห์ข้อมูล

2.1 รวบรวมข้อมูล จำแนกประเภทข้อมูล

2.2 ตรวจสอบความถูกต้อง

2.3 วิเคราะห์ข้อมูลทั่วไปตามแนวทางมานุษยวิทยาการดนตรี

2.4 บันทึกข้อมูลทางดนตรีด้วยระบบดนตรีสากล

3. สรุปและนำเสนอผลการวิจัย

สถานที่ทำการวิจัยหรือเก็บข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ได้จำแนกการเก็บข้อมูลในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก โดยแบ่งได้ดังนี้

1. การเก็บข้อมูลสนาม เป็นการศึกษาวิจัยดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง โดยศึกษาคณะหนังตะลุงด้วยวิธีการสัมภาษณ์และสังเกตในท้องที่ภาคใต้ดังนี้

1.1 ภาคใต้ฝั่งตะวันออก ได้แก่ จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุงและสงขลา

1.2 ภาคใต้ฝั่งตะวันตก ได้แก่ จังหวัดภูเก็ตและพังงา

2. การเก็บข้อมูลเอกสาร ศึกษาจากข้อมูลต่างๆ ดังนี้

2.1 หอสมุดแห่งชาติ

2.2 ห้องสมุดสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

2.3 ห้องสมุดสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ

2.4 ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช

2.5 ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพัทลุง

2.6 ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา

2.7 ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดภูเก็ต

2.8 ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดพังงา

2.9 ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ.

2.10 หอสมุดสมเด็จพระเทพฯ. มหาวิทยาลัยมหิดล

2.11 หอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.12 สถาบันไทยคดีศึกษาจังหวัดสงขลา

ฯลฯ...

อุปกรณ์การวิจัย

เครื่องมือที่ใช้สำหรับการเก็บข้อมูลเพื่อการศึกษาวิจัย มีดังนี้

1. แถบบันทึกเสียง
2. กล้องวีดีทัศน์
3. กล้องถ่ายรูป
4. กล้องถ่ายรูปดิจิตอล (Digital)
5. เครื่องคอมพิวเตอร์และโปรแกรมสำเร็จรูปสำหรับการบันทึกข้อมูลทางดนตรี

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาจะถูกจัดเก็บอย่างเป็นระบบ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา อนุรักษ์และการสืบทอดไปยังชนรุ่นหลัง

2. การบันทึกข้อมูลทำนองเพลง การศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง รวมถึงการเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงในท้องที่ภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตกจะเป็นข้อมูลเบื้องต้นอันสำคัญต่อการศึกษาให้เข้าถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวภาคใต้

3. เป็นการให้ความรู้ความเข้าใจในกระบวนการของการละเล่นหนังตะลุงและรู้ซึ้งถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน อันจะส่งผลในลักษณะของการเผยแพร่ให้คนในชาติได้เกิดจิตสำนึกเพื่อการ อนุรักษ์ สืบสานมรดกทางวัฒนธรรมให้ยั่งยืน

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่างๆ เพื่อใช้เป็นกรอบแนวทางในการดำเนินการศึกษา ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (2522) ได้อธิบายความหมายของคำว่า "ทำนอง" (Melody) ว่า หมายถึง การเคลื่อนที่ของระดับเสียง สูง-ต่ำ สั้น-ยาว สลับกัน เกิดรูปร่างของทำนองที่ผู้ฟังสามารถจำแนกประโยคและบท ตอนของทำนองได้ โดยอาศัยองค์ประกอบของทำนองดังต่อไปนี้

1. จังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ความรู้สึกของการเคลื่อนไหวอันเกิดจากแนวทำนอง

2. ระดับเสียง (Pitch) คือ การเคลื่อนที่ของเสียงในระดับสูง-ต่ำ

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion) คือรูปแบบ (Pattern) ของการเคลื่อนที่ของทำนองแบ่งได้ 3 ชนิด คือ

   3.1 ซ้ำเสียง (Repetition)

   3.2 เรียงเสียง (Step)

   3.3 ข้ามเสียง (Leap)

4. ความยาวทำนอง (Length) คือ ระยะเวลาของการเคลื่อนที่ของทำนอง

5. พิสัย (Range) คือ ช่วงเสียงระดับต่ำ-สูงของแนวทำนอง

6. บันไดเสียง (Scales) ระบบกลุ่มเสียงที่ประกอบเป็นทำนอง โดยมีความสัมพันธ์และแนวโน้มของการเคลื่อนที่เข้าสู่โน้ตสำคัญที่เรียกว่า "โทนิค" (Tonic)

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2524) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง รวมทั้งลักษณะของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ที่ใช้ในการบรรเลงสำหรับการแสดงหนังตะลุง โดยพบว่าดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ศิลปะของชาวใต้ที่ใช้ประกอบการละเล่นต่างๆ เป็นแบบง่ายๆ มีความเป็นสัจจะมากกว่าความฝัน การสื่อสารทางอารมณ์ จึงเน้นที่ถ้อยคำวาจาและท่าทาง มากกว่าการใช้สัญลักษณ์ที่ซับซ้อนซ่อนความฝัน ลักษณะของดนตรีมีบทบาทเพียงช่วยเสริมถ้อยคำและท่าทางที่บ่งบอกความร่าเริงครื้นเครง ดังนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงจะเน้นที่เครื่องดนตรีประเภทจังหวะมากกว่าการสื่อเป็นทำนอง เช่น ทับคู่และโหม่ง 2 เสียง ในขณะที่เครื่องดนตรีที่ใช้สื่อทำนอง มีบ้างก็ เช่น ปี่และซอ ซึ่งก็ได้รับอิทธิพลมาจากแหล่งอื่น

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (2525) ได้ศึกษาเรื่องความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง พบว่า หนังตะลุงไม่ปรากฏหลักฐานความเป็นมาที่แน่นอน แต่ก็พบได้ในบริเวณต่างๆ ของโลก เช่น จีน อินเดีย ตุรกีและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สำหรับในประเทศไทย ที่พบแบ่งได้เป็น 2 แบบคือ หนังใหญ่ ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และหนังเล็กที่เรียกว่าหนังตะลุง สามารถขยับบางส่วนของตัวหนังได้เช่น แขน ขาหรือคางในบางตัว หนังตะลุงมีความนิยมอย่างมากในแถบภาคใต้ฝั่งตะวันออก ได้แก่แถบจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุงและสงขลา ในขณะที่ภาคใต้ฝั่งตะวันตกก็มีหนังตะลุงที่รับอิทธิพลไปจากฝั่งตะวันออก ความแตกต่างของหนังตะลุงมักขึ้นอยู่กับความสามารถของนายหนังที่ต้องมีปฏิภาณความสามารถ มีคุณสมบัติด้านเสียง การขับกลอน และการสร้างอารมณ์ตลกขบขัน โอกาสในการแสดงของหนังตะลุงโดยทั่วไป ได้แก่ งานบ้าน งานวัดและงานจัดรายการแสดง ในปัจจุบัน ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงหนังตะลุงมีอยู่หลายอย่าง เช่น รูปแบบและเนื้อหาการแสดง ซึ่งประกอบด้วย ตัวละคร เนื้อเรื่อง แนวความคิด เทคนิคการแสดงเป็นต้น แต่ทั้งนี้ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงในศิลปะการแสดงของหนังตะลุงว่าเป็นไปลักษณะของการต่อเติมหรือเปลี่ยนแปลงบางส่วนบนรากฐานเก่า

วิชา เชาว์ศิลป์ (2527) ได้กล่าวถึงทฤษฎีทางดนตรีสากล ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบที่สำคัญของการบันทึกเสียงดนตรี ว่ามีองค์ประกอบดังนี้

1. ตัวโน้ตและตัวหยุด (Notes & Rest)
2. บรรทัด 5 เส้น (Staff or Stave)
3. กุญแจประจำหลัก (Clef)
4. เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature)
5. เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidentals)
6. เครื่องหมายกำกับหลักเสียง (Key Signature)
7. บันไดเสียง (Scales)
8. ขั้นคู่เสียง (Intervals)

ปองทิพย์ หนูหอม (2531) ได้ศึกษาเรื่อง วงยังกูเละ : ศิลปะการเล่นเงาของภาคใต้ ทั้งนี้เป็นการศึกษาถึงประวัติความเป็นมา องค์ประกอบในการแสดง รูปแบบการแสดง ความเชื่อขนบนิยมการแสดงตลอดจนบทบาทและอิทธิพลที่การแสดงชนิดนี้มีต่อประชาชน ผลการวิจัยพบว่าวายังกูเละเป็นการแสดงในรูปแบบของศิลปะการเล่นเงาที่มีความนิยมมานานในแถบ 3 จังหวัด ชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ยะลา ปัตตานีและนราธิวาส และทางตอนเหนือของประเทศมาเลเซีย การแสดงชนิดนี้นับว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับวายังยาวอ หรือหนังตะลุงชวาที่มีอยู่ทั้งในชวาและมาลายู หนังตะลุงในภาคใต้ และหนังใหญ่ในภาคกลางของประเทศไทย

องค์ประกอบที่สำคัญต่อการแสดงวายังกูเละ ได้แก่ นายหนัง รูปหนัง เนื้อเรื่อง โรงหนังและเครื่องดนตรี ซึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงมีเครื่องดนตรีดังนี้

1. ซูแน (ปี่ชวา)
2. ฆือดุ (กลองสองหน้า)
3. ฆือแน (กลองแขก)
4. ฆือดอเมาะ (ทับ)
5. บูเวาะตงเตง (โหม่ง)
6. บูเวาะกรือจิง (ฉิ่ง)
7. ฆง (ฆ้องคู่)
8. ตือโป๊ะ (ไม้เคาะจังหวะ)

บทบาทหน้าที่ ที่สำคัญต่อสังคมของวายังกูเละในภูมิภาคนี้ คือ การเป็นมหรสพที่ได้ช่วยสร้างอารมณ์ ผ่อนคลายตึงเครียด การให้ความรู้และเผยแพร่ข่าวสารระหว่างหน่วยงานภาครัฐ กับชาวบ้าน เป็นต้น ในส่วนของความเชื่อเกี่ยวกับวายังกูเละสะท้อนให้เห็นจากความเชื่อในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของรูปหนัง โดยมีจัดการเก็บรูปหนังที่ต้องแบ่งฝ่ายธรรมะอยู่ด้านขวาและและฝ่ายอธรรม อยู่ทางด้านซ้าย ตลอดจนการไหว้ครูหนังและการแสดงวายังกูเละเพื่อการแก้บน

สงัด ภูเขาทอง (2537) ได้ศึกษาถึงลักษณะทำนองของเพลงพื้นบ้าน ภาคใต้ตอนบนโดยสรุปว่า ทำนองของเพลงภาคใต้ตอนบนไม่อาจอยู่ได้ด้วยตัวของ มันเอง แต่จะต้องเกาะติดอยู่กับคำร้องที่เป็นสำเนียงของภาษาถิ่น โดยมีเสียงที่เป็นตัวโน้ตหลักอยู่เพียง 3 เสียง คือ เสียงสูง กลางและต่ำ ซึ่งคำในภาษาจะเป็นปัจจัยต่อการเกิดเสียงดนตรีและยังมีอะไรหลายอย่างที่แตกต่างไปจากเพลงในท้องถิ่นอื่น เช่น

1. มีทำนองคล้ายบทสวด เพราะบทสวดประกอบด้วยโน้ตเพียง 2-3 ตัว โดยมีเสียงหลักเพียง 3 เสียง แต่ละเสียงห่างกันไม่มากนัก เช่นทำนองสวดในบทพระเวทของอินเดีย

2. มีความอิสระในการสร้างทำนองเพลง เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้เดินทำนองเพลงของชาวภาคใต้นอกจากเสียงคนแล้วก็มักจะเป็นปี่ เมื่อมีคนปี่คนเดียว โอกาสในการสร้างทำนองเพลงจึงเป็นไปตามใจชอบของคนเป่า ไม่มีผิด ไม่มีถูก ที่สำคัญคือ ไม่อาจหวนกลับเข้าสู่ทำนองเดิมได้ แม้จะมีการนำเอาเพลงไทยเดิมของภาคกลางเข้าไปใช้มากขึ้นแต่ก็ถูกดัดแปลงไปตามความสะดวกของคนเป่า

3. แนวการบรรเลงของวงดนตรี จะทำหน้าที่ประโคมทั่วๆ ไป เช่น ก่อนการแสดงหนังตะลุงและมโนห์รา แต่ถ้าในหนังตะลุงก็ใช้บรรเลงคั่นระหว่างบทพากย์หรือบทเจรจา

4. การจำแนกประเภทของเพลง ทำนองเพลงของภาคใต้ตอนบนมักเป็นเพลงประเภทร้อยเนื้อทำนองเดียว เพลงแต่ละประเภท เช่นเพลงหนังตะลุง เพลงมโนห์รา เพลงพลัด เพลงบอกหรือแม้แต่เพลงกล่อมเด็ก ความแตกต่างไม่ได้อยู่ที่ทำนอง หากแต่ต่างกันที่ฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์นั้นๆ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย คนภาคใต้นำเอามาขับเป็นทำนองได้ทั้งสิ้น

สุกรี เจริญสุข (2538) ได้ศึกษาถึงดนตรีชาวใต้ว่าเป็นเรื่องของจังหวะ โดยพบว่า ดนตรีพื้นเมืองของภาคใต้นั้น ความหมายของจังหวะอยู่ที่ "กระสวนของจังหวะ" เป็นหลัก ซึ่งในดนตรีพื้นบ้านจะรวมเรียกว่า "หน้าทับ" ดังนั้นดนตรีภาคใต้จึงมีลีลาจังหวะกระชั้นหนักแน่นเฉียบขาด ฉับพลันมีความอึกทึกเร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน คล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด ศิลปะของชาวใต้และแสดงความจริงใจ สัจจะ มากกว่าความเพ้อฝัน จังหวะหน้าทับของดนตรีภาคใต้จึงรวมเอาความหมายของจังหวะอื่นๆ ไว้ทั้งหมดด้วย

นครินทร์ ชาทอง (2539) ได้ศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา ซึ่งมุ่งเน้นการศึกษาในศิลปะการแสดง 4 ด้าน คือ ศิลปะการผูกเรื่อง การดำเนินเรื่อง การเชิดรูปหนังและศิลปะการขับบทและพากย์รูป โดยพบว่า

1. ศิลปะการผูกเรื่อง จะต้องผูกเรื่องให้ตรงกับเป้าหมาย ซึ่งการผูกเรื่องที่ดีต้องมีศิลปะในการตั้งชื่อเรื่อง การวางโครงเรื่อง การเปิดเรื่อง การเดินเรื่องและการจบเรื่อง

2. ศิลปะการดำเนินเรื่อง ต้องดำเนินเรื่องไปตามบทที่วางไว้ มีการเชื่อมเนื้อหาทั้งตามบทและตามสถานการณ์ให้สอดคล้องกัน

3. ศิลปะการเชิดรูป ต้องมีศิลปะที่แสดงการเคลื่อนไหวที่สมจริงและถูกต้องตามรูปลักษณ์และบทบาทหน้าที่ของตัวละคร

4. ศิลปะการขับบทและพากย์รูป นายหนังจะต้องขับบทอย่างไพเราะมีเสียงกังวานเข้ากับ โหม่ง ฉิ่งและกรับ ส่วนการพากย์รูปจะต้องมีความสมจริงกับตัวละครที่เป็นชายจริงหญิงแท้และหนุ่ม สาว แก่ รวมถึงตัวตลกที่มีเสียงต่างกัน

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ (2541) ได้ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง ซึ่งพบว่า แต่เดิม เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงปี่พาทย์ชาตรี หรือวงปี่พาทย์เครื่องห้า ชนิดเบา ได้แก่ ปี่ ทับ กรับ โหม่ง กลองตุ๊ก ฉิ่ง แต่ในระยะต่อมาได้มีการปรับเปลี่ยนโดยมีการนำเครื่องดนตรีประเภทอื่นมาร่วมด้วย เช่น ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ย รวมถึงเครื่องดนตรีสากลตามกระแสความนิยม เช่น กลองชุด กลองทอมบ้า เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด กีตาร์ และเครื่องเป่า เช่นแซกโซโฟน เป็นต้น ในขณะที่บทเพลงที่ใช้ประกอบ ซึ่งแต่เดิมมักเป็นเพลงไทย เพลงพื้นบ้าน ก็ได้นำเอาเพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง และแม้กระทั่งเพลงสากลมาใช้ด้วย ซึ่งปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดนตรีในการใช้ประกอบการละเล่นหนังตะลุงมีปัจจัยสำคัญ คือ การเมืองการปกครอง ที่มี

การสัมพันธ์ติดต่อกับภูมิภาคอื่นๆ การย้ายถิ่นฐานของนักดนตรี การถ่ายทอดโดยตรงจากการเรียนรู้ของนักดนตรีกับนักดนตรีในลักษณะ ครูพักลักจำ และอิทธิพลของสื่อต่างๆ เช่น โทรทัศน์ วิทยุ แผ่นเสียง เทป เป็นต้น

วิชา เชาว์ศิลป์ (2541) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องลำตัด โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาและรวบรวมและบันทึกทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัดเป็นระบบโน้ตดนตรีสากล ซึ่งผลของการศึกษาพบว่า เพลงลำตัดมีลักษณะตามความหมายของ "ทำนองเพลง" (Melody) อยู่ที่ "สร้อยเพลง" ซึ่งยังคงหลงเหลือให้บันทึกได้ ได้แก่ ทำนองกระพือ ทำนองกลาง ทำนองแขก ทำนองจักรรุน ทำนองมอญ ทำนองลาวหลงและทำนองโศก แต่ปัจจุบันที่นิยมใช้ร้องกันมากที่สุดคือทำนองกลาง ในขณะที่เพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัด แต่เดิมเป็นการนำเอาเพลงพื้นบ้านในท้องถิ่นมาร้องด้วย เช่นเพลงเกี่ยวข้าว เพลงขอทาน เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงพวงมาลัยและเพลงอีแซว แต่ด้วยกระแสความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การรับวัฒนธรรมต่างถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปแบบของดนตรีตะวันตกได้ทำให้ทำนองเพลงลำตัดค่อยๆ สูญหายไป และได้นำเอาเพลงหรือดนตรีสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ อาทิเช่น เพลงไทยสากล เพลงไทยลูกทุ่ง เพลงทำนองเพลงต่างชาติอื่นๆ หรือเพลงสากลนิยมทั่วไป

นภดล ทิพยรัตน์ (2544) ได้ศึกษาหนังตะลุงคณะจรัส ชูชื่น โดยใช้วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี พบว่า หนังตะลุงคณะจรัส ชูชื่น มีความแตกต่างจากหนังตะลุงโดยทั่วไปหลายประการ เฉพาะอย่างยิ่งด้านรูปแบบการแสดงที่มีการผูกเรื่องใหม่ๆ มากขึ้น โดยแฝงเอกลักษณ์ของการดำเนินเรื่องที่เน้นความดี ชั่วและบาปคุณคุณโทษ ในส่วนของดนตรี การบรรเลงดนตรีก็มีลักษณะการผสมผสานระหว่างดนตรีดั้งเดิมกับดนตรีสมัยใหม่ รวมถึงบทเพลงที่ใช้ยังคงยึดรูปแบบของเพลงไทยเดิมในบทโหมโรง และมีการนำเพลงสมัยใหม่มาเกี่ยวข้องในบทดำเนินเรื่องทั่วไป

สงัด ภูเขาทอง (ม.ป.ป.) ได้ศึกษาถึงศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีของชาวภาคใต้ที่จำแนกภาคใต้ออกเป็น 2 ตอน คือภาคใต้ตอนบนที่เป็นชาวพุทธและภาคใต้ตอนล่างที่เป็นชาวมุสลิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของดนตรีภาคใต้ตอนบนถือว่าเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีภาคใต้ แต่หากเทียบกับดนตรีประจำถิ่นในภาคต่างๆ ของไทยแล้ว ดนตรีภาคใต้ยังจัดว่ามีความล้าหลังคือยังมีลักษณะเป็นดนตรีพื้นเมืองมากที่สุด ทำนองเพลงมีลักษณะเป็น "ลำนำ" มากกว่าเป็น

"ทำนอง" คล้ายบทสวดมีตัวโน้ตไม่กี่ตัวโดย มีเสียงของภาษาพูดปนอยู่มาก ยากที่จะบันทึกเสียงตามตัวโน้ตดนตรีให้ตรงกับเสียงดนตรีแท้ๆ ได้ เช่น เพลงมโนห์รา เพลงบอก เพลงกำพลัด เพลงหนังตะลุง ผิดกับดนตรีในภาคอื่นๆ ที่มีความเป็นทำนองค่อนข้างชัดเจน

สุชาติ ทรัพย์สิน (ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงหนังตะลุง โดยพยายามชี้ให้เห็นว่าเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มนุษย์สร้างขึ้นและสืบทอดกันมาแต่โบราณ ทั้งนี้วัฒนธรรมพื้นบ้านได้สะท้อนวิถีชีวิตของชาวบ้านและเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมของสังคมวัฒนธรรมนั้นๆ

จากเอกสารงานวิจัยต่างๆ ดังได้กล่าวข้างต้น ทราบถึงรูปแบบของดนตรี และความเป็นศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของหนังตะลุง ที่ผู้วิจัยจะได้นำข้อมูลมาเป็นกรอบแนวทางในการศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงต่อไป

บทที่ 2
ความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุง

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องราวต่างๆ เกี่ยวกับหนังตะลุง จากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์คณะหนังตะลุง นายหนัง นักดนตรีหนังตะลุง นักวิชาการด้านวัฒนธรรมและผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ ซึ่งได้ลำดับความสำคัญอันเป็นความรู้เกี่ยวกับหนังตะลุงเพื่อนำไปสู่การศึกษาเพื่อบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงและเพื่อการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของนายหนังตะลุงในภาคใต้ของประเทศไทยด้านฝั่งตะวันออกได้แก่จังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดพัทลุงและจังหวัดสงขลาและด้านฝั่งตะวันตกได้แก่ จังหวัดภูเก็ตและจังหวัดพังงา ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษาในครั้งนี้ โดยได้กำหนด หัวข้อ เพื่อศึกษาถึงรายละเอียดในเรื่องต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง
2. องค์ประกอบของการแสดงหนังตะลุง
   - 2.1 คณะหนัง
   - 2.2 โรงหนัง
   - 2.3 จอหนัง
   - 2.4 โคมไฟ
   - 2.5 เครื่องขยายเสียง
   - 2.6 หยวกกล้วย
   - 2.7 รูปหนัง
   - 2.8 เครื่องดนตรีหนังตะลุง
3. ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง
   - 3.1 บรรเลงดนตรีล้วน
   - 3.2 บรรเลงประกอบบทพากย์
   - 3.3 บรรเลงประกอบบทบรรยาย เจรจา
   - 3.4 บรรเลงประกอบกิริยาของตัวหนัง (รูปหนัง)
   - 3.5 บรรเลงประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง

4. บทขับหนังตะลุง
5. ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุง
   - 5.1 ตั้งเครื่องเบิกโรง
   - 5.2 โหมโรง
   - 5.3 ออกลิงหัวค่ำ
   - 5.4 ออกฤาษี
   - 5.5 ออกพระอิศวร
   - 5.6 ออกรูปปรายหน้าบท
   - 5.7 ออกรูปบอกเรื่อง
   - 5.8 เกี้ยวจอ
   - 5.9 ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง)
   - 5.10 แสดงตามเนื้อเรื่อง

ประวัติความเป็นมาของหนังตะลุง

จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ผู้รู้ผู้เกี่ยวข้อง สามารถสรุปประวัติความเป็นมาของหนังตะลุงได้ดังนี้

ข้อสันนิษฐานจากสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ (2542 : 8306-8307) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของหนังตะลุง โดยถือเอาลำดับขั้นตอนการแสดงของหนังตะลุงที่เริ่มจากการออกฤาษี ออกพระอิศวรและออกรูปปรายหน้าบทแล้วบอกเรื่องที่จะแสดง ซึ่งหากเป็นพิธีโรงครูหรือแก้เหมรย (แก้บน) เรื่องที่เล่นต้องเป็นเรื่องรามเกียรติ์ ขนบนิยมนิยมในการแสดงแบบนี้ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างหนังตะลุงกับวัฒนธรรมอินเดีย ทั้งนี้หากพิจารณาจากตัวอย่างบทพากย์บางบท เช่น บทพากย์ออกฤาษีและออกพระอิศวรจะปรากฏข้อเท็จจริงอันเป็นข้อมูลที่มาของหนังตะลุงได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างบทพากย์ออกฤาษี

โอมชัยมหาชัย กันจัญไรได้ร้อยโยชน์
หนีไกลไปพันโกฏิ สรรพผีโภตบ่ทานทน
เบิกพระเนตรแลบาดาล ทำสะพานพูนถนน
พระครูกูหนึ่งตน ชื่อพระอุณรุทธไชยเถร
พระฤาษีทั้งเจ็ดองค์ มาเข้ามณฑลกูเจ็ดวันเจ็ดคืน
จึงหยิบเอาขวดแก้วน้ำมนตร์นั้น ไปรดต้นโพธิ ต้นไทร
รดทั้งสรรพเดียดจัญไร ที่มีผีลีไท
นะโม พุทธัส ก็มากำจัดออกไป สรรพเดียดจัญไร ณ พัทธสีมามณฑล (เชิด)

ตัวอย่างบทพากย์ออกพระอิศวร

โอม นะข้าจะไหว้ บาทพระเจ้าทั้งสามพระองค์
พระอิศวรผู้ทรง พระยาโคอุศุภราช (เชิด)
เบื้องขวาข้าจะไหว้ พระนารายณ์ทั้งสี่พระกร
ทรงพระยาครุฑระเหินจร พระชินรินทร์ (เชิด)
เบื้องซ้ายข้าจะไหว้ พระจตุรภักตร์ผู้ทรงพรหม
ทรงมหาสุวรรณเหมหงส์ ทรงอิทธิฤทธิ์ (เชิด)
ข้าจะไหว้พระฤาษี บรมราชอาจารย์
สั่งสอนสรรพการ เรื่องละเล่นในโลกโลกา
กลางวันมีโขนหนังละคร ราเอ๋ยราตรีอัคคีแจ้งแสงใส
เอาหนังโคมาส่องกับแสงไฟ ดูลวดลายตระการตา
พรั่งเอยพร้อม ด้วยพละโห ขัณโฑทั้งผอง
โหม่ง ฉิ่ง ทับ กลอง เรื่องจะเล่นให้สนุกสำราญ
ข้าจะไหว้พระฤาษี เจ้าเอยผู้ทรงญาณ
ยิ่งยอดชำนาญ ในพระเวทและมนตรา
ข้าจะไหว้ คุณพระพุทธและคุณ
พระธรรมพระย่อมรักษา ทั้งคุณพระบิดร
ทั้งคุณพระมารดา มาห่อหุ้มคุ้มภัย

คุ้มสรรพเดียดจัญไร สรรพการนานา (เชิด)

จากบทพากย์ดังกล่าวข้างต้น พบว่ามีการเอ่ยอ้างถึงพระอุณรุทธไชยเถร เพื่อระลึกถึงบรมราชอาจารย์ของหนังตะลุง ซึ่งเป็นฤาษีในลัทธิฮินดู ในขณะเดียวกันการกล่าวนำบทว่า "โอม" ที่มีความหมายเกี่ยวพันกับลัทธิพราหมณ์ กล่าวคือมาจากคำว่า อ + อุ + ม อันเป็นคำศักดิ์สิทธิ์แทนพระนามเทพเจ้า 3 องค์ คือ อ คือพระวิษณุ อุ คือ พระอิศวรและ ม คือ พระพรหม ซึ่งก็ไม่ปรากฏขนบนิยมเช่นนี้ในหนังชวาและมลายูและก็เป็นเครื่องบ่งชี้ได้ว่ากลุ่มลัทธิที่นำหนังตะลุงเข้ามาว่าน่าจะเป็นพวกฮินดูลัทธิไศวนิกายที่นับถือพระอิศวร

นอกจากนี้ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป.: บทนำ) ได้ศึกษาความเป็นมาของหนังตะลุง พบว่า เป็นการละเล่นแบบแสดงเงา (Shadow play) โดยรูปแบบการแสดงที่มีลักษณะของการเล่นเงาดังกล่าว ได้มีความนิยมแพร่หลายมานาน เช่นในประเทศอินเดีย เรื่องที่แสดงได้นำมาจากมหากาพย์ 2 เรื่อง คือ รามายณะและมหาภารตะ นอกจากนี้ยังมีในประเทศจีนและในตะวันออกกลาง รวมถึงในกรีก ตุรกี ซีเรีย อัฟริกาเหนือ อย่างไรก็ตามตามทัศนะของนักวิชาการได้ให้ข้อคิดเห็นถึงแหล่งกำเนิดของการละเล่นชนิดนี้ได้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มหนึ่งเชื่อว่า การเล่นเงา เกิดขึ้นที่หนึ่งก่อนแล้วแพร่หลายไปยังที่ต่างๆ และค่อยพัฒนา เปลี่ยนแปลงส่วนประกอบไปตามประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน ในขณะเดียวกันอีกกลุ่มหนึ่งมีความเชื่อว่าหนังตะลุงของแต่ละประเทศได้ถือกำเนิดขึ้นเองเพราะการแสดงแบบนี้แสดงได้ง่าย จากนั้นก็พัฒนากันเองมาเรื่อยๆ การเล่นหนังตะลุงในแถบเอเชียอาคเนย์ ที่มีความชำนาญอย่างสูงก็คือการเล่นของ ชวา แล้วก็มีทั่วไปจนถึง บาหลี สิงคโปร์ ไทย มลายู เขมรและลาว ซึ่งการเล่นหนังตะลุงในแถบนี้ แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ แบบหนังใหญ่ของไทยและแบบหนังสเบก (Nang Sbek) ของเขมรที่ใช้รูปหนังขนาดใหญ่ ส่วนแขนของรูปหนังไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ และหนังอยอง (Ayong) ที่มีรูปหนังขนาดเล็กกว่า ส่วนแขนมีรอยต่อสามารถเคลื่อนไหวได้ ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางทั้งใน ชวา บาหลี สิงคโปร์ มลายู ไทย ลาวและเขมร โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางภาคใต้ของประเทศไทย

ในขณะเดียวกัน สุจิตรา มาถาวร (2542 : 67-68) ได้ศึกษาหนังตะลุงสรุปว่าหนังตะลุงที่นำมาเล่นในประเทศไทยน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากชวาโดยผ่านมาทางมลายู ซึ่งชาวชวาเล่นหนังชนิดนี้มาตั้งแต่โบราณ ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 11 โดยเรียกกันว่า หนังปูระวา ต่อมาเรียกกันอีกอย่างว่า วายังยาวอ ส่วนทางมลายูเรียกการแสดงแบบหนังตะลุงว่า วายัง กุเล็กยาวอ

(วายัง แปลว่า เงา กุเล็ก แปลว่า เปลือกไม้หรือหนังสัตว์) ทั้งนี้เห็นได้จากองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงหนังตะลุงดังต่อไปนี้

1. ขนาดของตัวหนัง (รูปหนัง) มีรูปร่างและขนาดใกล้เคียงกับของชวา สิงคโปร์ บาหลี มลายูและเขมร ซึ่งในส่วนแขนมีข้อต่อสามารถเคลื่อนไหวได้

2. มีลักษณะการเชิดหนังที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ใช้ส่วนศีรษะสัมผัสจอหนัง

3. ตัวแสดงตลก มีแขนยาวผิดปกติเหมือนของชวา

4. ตัวแสดงตลกมีบทบาทและลักษณะนิสัยที่คล้ายกับของชวากล่าวคือมีความเฉลียวฉลาด รักษาความสัตย์ พูดตรงไปตรงมา และการแต่งกายนุ่งโสร่งรวมถึงการถืออาวุธกริช

5. การแสดงหนังหรือเล่นหนังมีความคล้ายคลึงกันในด้านความเชื่อว่าเป็นการเล่นเพื่อเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้คุ้มครอง ดลบันดาลความสุข การปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายและให้พืชผลเจริญงอกงาม

สำหรับการเกิดหนังตะลุงในประเทศไทย แม้จะไม่ปรากฏหลักฐานเป็นที่แน่ชัดว่าหนังตะลุงได้เริ่มขึ้นที่ใดก่อน แต่กระแสความเชื่อ บ้างก็ว่าเริ่มขึ้นที่จังหวัดพัทลุง จึงได้เรียกแบบลัดๆ ตามแบบชาวใต้ว่า "หนังลุง" และกระทั่งความเชื่อที่ว่า มีนายนุ้ยได้ไปเห็นการแสดงหนังแบบนี้ที่เมืองยะโฮร์ ในมลายู ก่อนจะนำมาเผยแพร่ที่บ้านควนมะพร้าว จังหวัดพัทลุง เมื่อ 100 ปีเศษมาแล้ว ซึ่งต่อมาก็เรียกกันว่า "หนังควน" แต่ในขณะเดียวกันอีกกระแส บอกว่า มีขึ้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราชก่อนที่อื่นๆ โดยพวกพราหมณ์ประจำเมืองเป็นผู้นำเข้ามา (เรณู โกศินานนท์. 2537 : 70)

อย่างไรก็ตาม สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป.: 29-45) ได้ให้ความเห็นว่า ตามความเชื่อว่าหนังตะลุงมาจากชวาผ่านขึ้นมาทางมลายู โดยปักหลักอยู่ที่ ยะโฮร์ มีนายตานุ้ย ตาหนักทอง นายทองช้าง ไปได้มาจากที่นั่นแล้วมาเผยแพร่ให้คนไทยรู้จัก คำว่า "ตะลุง" มาจากคำว่าหลักตะลุงหรือหลักหลุง หมายถึงหลักล่ามช้างและพวกกองรักษาช้างที่สมัยนั้นเรียกว่าพวกตะลุง หรือ หลุง แต่ก็ได้เสนอความเห็นในแนวทางที่น่าเชื่อถือโดยอ้างถึงตามสมเด็จกรมพระยาดำรงที่ได้ทรงทำเชิงอรรถไว้ในตำนานการละครว่าหนังตะลุงเป็นของใหม่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 พวกชาวบ้านควน (มะ) พร้าว แขวงจังหวัดพัทลุงคิดเอาอย่างหนังแขก (ชวา) มาเล่นเป็นเรื่องไทยขึ้นก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่นในมณฑลนั้นเรียกว่าหนังควน ฟังดูก็น่าเชื่อถืออยู่มาก

นอกจากนี้ อุดม หนูทอง (2545. 7-8) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบและพัฒนาการของหนังตะลุงในประเทศไทยว่า มีการเล่นหนังใหญ่มาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

แต่หนังตะลุงซึ่งเป็นหนังตัวเล็กนั้นไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่นอน แต่จากการศึกษารูปแบบและประวัติของรูปหนัง ที่ยังคงหลงเหลือ การศึกษาเปรียบเทียบบทไหว้ครูหนังใหญ่กับบทพากย์รูปพระอิศวรและบทธรณีสาร (พากย์ฤาษี) และการศึกษาเปรียบเทียบการเล่นหนังในเขตพื้นที่ฝั่งตะวันออกกับภาคใต้ฝั่งตะวันตก (ภูเก็ต พังงา) แล้วพอประมาณได้ว่ามีขึ้นอย่างช้าไม่น้อยกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยมีการประสมประสานระหว่างหนังใหญ่กับหนังชวา โดยสันนิฐานว่า หนังตะลุงได้พัฒนาขึ้นบริเวณภาคใต้ตอนกลาง คือละแวกเมืองพัทลุง นครศรีธรรมราช และสงขลา ก่อนจะแพร่กระจายไปยังส่วนอื่นๆ ของประเทศไทย

องค์ประกอบของการแสดงหนังตะลุง

ในการแสดงหนังตะลุง มีองค์ประกอบที่สำคัญเกี่ยวข้อง ดังนี้

1. คณะหนัง

คณะหนังตะลุงหนึ่งคณะเรียกว่า 1 โรง ในสมัยก่อนหนังตะลุง 1 คณะจะมีประมาณ 9-12 คน เป็นนายหนัง คือคนเชิดรูป 2-3 คน (นายโรง 1คน ผู้ช่วย 1 คนและคนเชิดตัวตลก 1 คน) มีลูกคู่ครบตามเครื่องดนตรี คือ คนตีทับ 2 คน (ต่อมาใช้คนเดียวตีทับ 2 ลูก) กลอง 1 คน ปี่ 1 คน โหม่ง 1 คน ฉิ่ง 1 คน กรับ 1 คน (ตอนหลัง คนตีโหม่ง ฉิ่งและกรับใช้คนเดียว) ซึ่งคนตีฉิ่งและกรับมีหน้าที่แบกหามแผงรูปเก็บหนังตะลุง เก็บรูปหนังเข้าแผงและนำรูปหนังออกมาจากแผงจัดวางให้นายหนังหยิบเชิดได้สะดวกและต้องจัดวางให้ถูกระเบียบนิยมด้วย นอกจากนี้ก็ยังมีหมอไสยศาสตร์ (หมอกบโรง) ประจำโรง 1 คน (สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. ม.ป.ป.: 107) แต่ปัจจุบันนายหนังจะมีเพียงคนเดียวเท่านั้น ทำหน้าที่ทั้งเชิดรูปและพากย์เองเบ็ดเสร็จ ส่วนหมอกบโรงก็ถูกตัดไป เพราะความเชื่อทางไสยศาสตร์คลี่คลายไปมาก เช่นเดียวกับคนแบกหามแผงก็ไม่ต้องมีเป็นการเฉพาะ เนื่องจากมีพาหนะสะดวกในการเดินทาง (สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้. 2542 : 8317)

2. โรงหนัง

โรงหนังตะลุงโดยทั่วไปจะปลูกขึ้นเพียงชั่วคราว หนังเลิกแสดงแล้วก็จะรื้อออกไป โครงสร้างของโรงหนังประกอบด้วยเสา 4 เสา เสาค้ำกลาง 2 เสา โดยให้โคนเสาฝังดินลึกประมาณ 60 เซนติเมตร สูงจากพื้นดินถึงพื้นโรงประมาณ 1.60 เมตร เสาโรงมีค่าคบหรือง่ามไม้รับคานหรือรอด หากหาไม่ได้ก็จะใช้ต้นหมากเป็นเสา ผูกคานเข้ากับเสาด้วยเชือก แล้วขันชะเนาะด้วยทางระกำสดที่นำมาทุบด้วยไม้ตั้งแต่โคนจนปลาย ดึงไส้ในออกแล้วบิดเป็น

เกลียวผูกเข้ากับเสาใช้ไม้กลมสอดขันให้แน่น เรียกกันว่า "ขัดน่องควาย" โรงหนังจะมีความกว้างประมาณ 2.5 เมตร ยาว 3.5-4 เมตร หลังคาเป็นแบบเพิงหมาแหงน ด้านหน้านิยมหักหัวตั๊กแตนป้องกันฝนสาด หลังคาด้านหน้าสูงจากพื้นโรงประมาณ 2 เมตร ด้านหลังสูง 1.50 เมตร มุงด้วยจากหรือกระแชงที่เย็บด้วยใบเตย พื้นทำด้วยฟากไม้ไผ่หรือฟากไม้หมากหรือไม้กระดาน แต่ไม่ตรึงตะปู ก่อนจะปูด้วยเสื่อกระจูด ด้านหน้าของโรงต่ำกว่าด้านหลังเล็กน้อย ฝา 2 ข้างด้านหลังกั้นด้วยใบมะพร้าวสดฉีกทางออกเป็น 2 ซีก ด้านหน้าให้ใบมะพร้าวติดตีนจอ ข้างจอมีไม้ไผ่ผูกไว้ทั้ง 4 ด้านเพื่อขึงจอ ทางขึ้นลงอยู่ด้านหลังโดยใช้ไม้พาดเป็นบันได ในขณะเดียวกันแม้การปลูกโรงหนังเป็นการชั่วคราวแต่ต้องสร้างอย่างมั่นคงแข็งแรง หากโรงเกิดทรุดหรือหักถือเป็นเรื่องอัปมงคลอย่างร้ายแรง เจ้างานหรือผู้รับ ต้องรับผิดชอบทั้งหมด ต้องหาหมอมาทำพิธีคล้องนายหนังและต้องเสียราด (เงินว่าจ้าง) เพิ่มขึ้นตามนายหนังพอใจ

นอกจากนี้โรงหนังจะต้องสร้างถูกต้องตามหลักความเชื่อทางไสยศาสตร์อย่างเคร่งครัด เช่นต้องปลูกในที่โล่งแจ้ง ไม่ปลูกคร่อมราวตากผ้า ตอไม้ใหญ่ ดูน้ำ จอมปลวก คันนา ไม่ปลูกระหว่างต้นไม้ใหญ่ 2 ต้น ไม่ปลูกในเขตป่าช้า ไม่หันหน้าไปทางทิศตะวันตก ไม่หันหน้าไปสู่ที่ตั้งของโลงศพ ไม่หันท้ายโรงไปทางป่ารกชัฏ สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น เจดีย์ พระธาตุ อนุสาวรีย์ บัวบรรจุอัฐิบุคคลสำคัญ เป็นต้น หากเป็นโรงหนังที่สร้างสำหรับหนังประชันกันต้องมีรั้วล้อมรอบทั้ง 4 ด้าน ติดไฟให้แสงสว่างใต้ถุนโรง เพื่อป้องกันฝ่ายตรงข้ามเข้ามาทำคุณไสย (พ่วง บุษรารัตน์, 2540 : 13-14) ในเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับการปลูกโรงหนังตะลุง สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (ม.ป.ป. : 109) ยังให้ความเห็นตรงกันว่า จะต้องปลูกอย่างมั่นคงถูกลักษณะอันเป็นมงคล คือปลูกในที่โล่ง ไม่หันหน้าไปทางทิศตะวันตก (จะทำให้หนังตกอับ) อย่างไรก็ตามในปัจจุบัน มักไม่เข้มงวดในเรื่องการสร้างโรงหนังเท่าไรนัก เนื่องจากเหตุผลด้านธุรกิจหรือด้านอื่นๆ เพราะการสร้างโรงหนังในสมัยนี้เมื่อมีการว่าจ้างไปแสดงในงานบันเทิงต่างๆ ที่มีข้อจำกัดมากมาย การสร้างโรงที่กั้นด้วยฝาไม้ หรือมุงหลังคาด้วยสังกะสีก็ยังมี เป็นต้น (โชติ ไกร ศิริ, สัมภาษณ์)

3. จอหนัง

จอหนังตะลุงทำด้วยผ้าขาวผืนใหญ่สี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือผืนผ้ามีขนาดราว 2-3 เมตร ขอบจอมีผ้าสีแดงเดินรอบ เฉพาะขอบสีแดงของจอในสมัยก่อนจะใช้กับหนังตะลุงจากจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุงและสงขลาเท่านั้น ถ้าเป็นหนังจากจังหวัดสุราษฎร์ธานี กระบี่ หรือชุมพร จะใช้ขอบผ้ามีน้ำเงิน แต่ในปัจจุบันใช้ขอบสีแดงทั้งหมดแล้ว เนื่องจากมีความหมายในแง่ไสยศาสตร์ด้วย (เรณู โกศินานนท์. 2537 : 71) ความกว้างของจอแบ่งออกเป็น 3 ส่วนเหนือตะเข็บ 1 ส่วนเป็นเขตสวรรค์ รูปหนังที่เชิดในเขตนี้ได้ต้องเป็นเทวดา เช่น พระอินทร์ พระอิศวร ฤาษี นางฟ้า หรือรูปหนังที่มีอิทธิฤทธิ์ เหาะได้เป็นต้น ใต้ตะเข็บลงมา 2 ส่วนเป็นเขตมนุษย์จะใช้เชิดรูปหนังสามัญธรรมดา ขอบผ้าโดยรอบทั้ง 4 ด้านมีความกว้างประมาณ 6 นิ้ว เพื่อสอดห่วงที่ริมขอบห่างกันประมาณ 10 นิ้ว สำหรับสอดไม้ไผ่เพื่อขันจอให้ตึงทั้งสี่ด้าน ซึ่งในเวลาต่อมาเปลี่ยนเป็นร้อยเชือกกับตะเข็บริมนอก เรียกกันว่า "หนวดราม" (พ่วง บุษรารัตน์. 2540 : 15) ส่วนในด้านความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องจอหนังตะลุง (อุบลศรี อรรถพันธ์. 2528 : 28-29) กล่าวว่า จอหนังดามด้วยผ้าแดง มีหนวดรามรายอยู่โดยรอบ การผูกจอหนังเป็นหน้าที่ของลูกคู่ แต่จะเว้นเชือกหนวดรามเส้นกลางขอบล่างตรงกับที่นายหนังนั่งแสดง เพื่อให้นายหนังเป็นผู้ผูกเอง ถือเป็นเคล็ดว่า ผูกใจคนดู

4. โคมไฟ

หมายถึงไฟที่ใช้ให้แสงสว่างในการแสดง ซึ่งแต่โบราณใช้ตะเกียงน้ำมันไขสัตว์ เช่น ไขวัว ไขควาย หรือใช้น้ำมันพืช เช่นน้ำมันมะพร้าว แต่ในยุคต่อมาก็ได้ใช้ตะเกียงกล้องและตะเกียงเจ้าพายุ ถึงปัจจุบันได้นำไฟฟ้าเข้ามาใช้ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 110)

5. ชุดเครื่องขยายเสียง

หนังตะลุงเรียกอุปกรณ์ชุดนี้ว่า "เครื่องไฟ" ซึ่งยังหมายรวมถึงตั้งแต่ไมโครโฟน ลำโพงขยายเสียงและเครื่องปั่นไฟ เฉพาะอย่างยิ่ง รายการหลังนี้ หากหนังตะลุงต้องไปแสดงในท้องที่ ที่ไม่มีไฟฟ้าใช้ ก็จะต้องมีเครื่องปั่นไฟฟ้าใช้เอง แต่เดิมนั้น หนังตะลุงไม่มีเครื่องมือเหล่านี้ใช้ เพราะฉะนั้นนายหนังตะลุงทุกคนจะต้องมีน้ำเสียงที่ดังและฟังชัดให้ผู้ชมได้ยินอย่างทั่วถึง แต่ในปัจจุบันชุดเครื่องขยายเสียงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างมากต่อการแสดง ซึ่งในระยะหลังมีการพัฒนาและแข่งขันกันเพื่อให้มีชุดเครื่องขยายเสียงที่ดี เพราะอุปกรณ์ที่ดีเหล่านี้ สามารถสร้างความนิยมชมชอบของผู้ชมเช่นกัน (โชติ ไกรศิริ. สัมภาษณ์)

6. หยากกล้วย

หมายถึง ลำต้นของต้นกล้วย ยังเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีส่วนในการแสดงหนังตะลุงอยู่จนถึงปัจจุบัน เพราะ หยวกกล้วยเป็นอุปกรณ์สำหรับการปักรูปหนังของหนังตะลุง โดยทั่วไปจะใช้หยวกกล้วย 3 ต้น คือ ต้นยาวที่สุดสำหรับวางไว้ติดหลังจอหนัง เพื่อปักรูปหนัง เวลาแสดงตัดส่วนปลายของหยวกกล้วยยาวประมาณ 1 ฟุต ผ่าออกสองซีกวางรองหัวท้าย เพื่อให้หยวกที่ใช้ปักรูปหนังสูงขึ้นเล็กน้อยและไม่กลิ้งไปมา ส่วนอีก 2 ต้นจะมีขนาดเล็กและสั้นกว่าต้นแรกจะวางไว้ติดกับฝาด้านข้างทั้งซ้ายและขวาของนายหนัง เพื่อปักรูปหนังหรือเพื่อพักรูปหนังที่เตรียมจะแสดง โดยจะให้รูปหนังฝ่ายธรรมะพักอยู่ด้านขวาและฝ่ายอธรรมอยู่ด้านซ้าย การวางหยวกกล้วยให้วางโคนหยวกกล้วยหันไปทางขวามือเสมอทั้ง 3 ต้น (พ่วง บุษรารัตน์และคณะ. 2541 : 50)

7. รูปหนัง

ในส่วนของรูปหนังของหนังตะลุงมีรายละเอียดในแต่ละส่วนดังนี้

7.1 ตัวละคร หมายถึงรูปหนังที่ใช้เป็นตัวละครสำหรับการแสดงของตะลุงคณะหนึ่งๆ มีประมาณ 150-200 รูป รูปที่ทุกคณะต้องมี คือ ฤาษี พระอิศวร ปรายหน้าบท เจ้าเมือง พระ นาง ยักษ์ ตัวตลก เทวดา นอกจากนี้แต่ละคณะยังมีรูปเบ็ดเตล็ดอื่นๆ เช่น สัตว์ต่างๆ ต้นไม้ ภูเขา ภูตผี ยานพาหนะ อาวุธ เป็นต้น (ปรีชา นุ่นสุข. 2534 : 22)

7.2 วัสดุทำรูปหนัง รูปหนังตะลุงประดิษฐ์ด้วยหนังควายหรือหนังวัว เมื่อผ่านขั้นตอนขูดเอาหนังออกและทำให้แห้งแล้วจึงใช้ดินสอดำวาดรูปก่อนจะใช้มีดแหลมที่เรียกว่าเกรียง แกะลวดลายไปตามรอยดินสอ หลังจากนั้นจึงระบายสี ขั้นสุดท้ายจึงใช้ไม้คีบตั้งแต่เท้าจรดหัว ส่วนมือข้างหนึ่งผูกติดกับไม้ที่ใช้สำหรับให้เคลื่อนไหวได้ รูปหนังแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ รูปหัวหนัง หมายถึงรูปหนังชั้นสูง ใช้ออกแสดงก่อนหรือออกแสดงตามวาระสำคัญ เช่น ฤาษี พระอิศวร เจ้าเมืองและมเหสี รูปเชิด หมายถึงรูปหนังทั่วไป อาทิเช่น รูปพระ รูปนาง รูปยักษ์และรูปกาก คือรูปหนังตัวตลก ซึ่งจะใช้สรรพนามนำหน้าว่า "อ้าย" เช่น อ้ายเท่ง อ้ายทอง อ้ายหนูนุ้ย เป็นต้น (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2519 : 45)

7.3 ความเชื่อเกี่ยวกับรูปหนัง มีความเชื่อเกี่ยวกับการแกะรูปหนังที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดสิริมงคลแก่ตัวเองและคณะ ป้องกันอันตรายที่อาจจะมีขึ้นไม่ว่าจะอยู่ระหว่างการแกะรูปหนังหรือการแสดง โดยนายช่างแกะหนังตะลุงจะต้องตั้งจิตระลึกถึงครูอาจารย์และพระพิฆเณศวร พระผู้ประสาทวิชาศิลป์ แล้วจรดปลายมีดลงบนผืนหนังของรูปตัวแรก พร้อมกับกล่าวคาถาเบิกตารูปว่า

พุทธัง จักขุ รูปัง ปักกัจฉามิ

ธัมมัง จักขุ รูปัง ปักกัจฉามิ

สังฆัง จักขุ รูปัง ปักกัจฉามิ

เมื่อแกะรูปตัวนั้นเสร็จ ก็กล่าวคาถาเปิดหูว่าโอม ทะนิสาน ผลาญจังไร อุบาทว์ ได้แก่เจ้าไพร จังไรได้แก่ เพ็ดสนูกรรณ อายุสั้นได้แก่นางธรณี ความดีได้แก่กู

โอม นโม พุทธัส กำ (มะ) จัดออกไป

โอม นโม ธัมธัส กำ (มะ) จัดออกไป

โอม นโม สังฆัส กำ (มะ) จัดออกไป พัดสะเดียด จังไร อย่าเข้ามาใกล้ เข้ามาไม่ได้ พัทธสีฑล พัทธสีมา มณฑลมณี จากนั้นจึงกล่าวคาถาเบิกรูป โดยกล่าวเสียงแรกเบิกปากของเด็กว่า อา โอ ออ แอ ส่วนรูปหนังตัวต่อไปที่แกะในวันนั้นจะทำต่อไปได้โดยไม่ต้องว่าคาถาอีก แต่หากเริ่มวันใหม่ต้องกล่าวคาถาอีกครั้ง (สุจิตรา มาถาวร, 2542 : 75-78)

นอกจากนี้เกี่ยวกับรูปหนังยังมีความเชื่อในทางไสยศาสตร์ ที่ว่า ผืนหนัง ที่ใช้ทำตัวตลกเอก ตัวตลกเอกไม่ใช้หนังวัว หนังควายธรรมดาทำ แต่จะใช้หนังพิเศษ เช่น หนังหน้าวัว (หนังส่วนหน้าของวัว) หนังควายขาวฟ้าผ่า หนังหมี หนังหน้าโพนวัด หนังฝ่าตีนคน และรูปครูหนังตะลุงทุกคณะยังคงเคารพบูชาครู รูปครู คือ พระฤาษี พระอิศวร พระอินทร์ ในสมัยโบราณรูปพระอิศวร รูปพระอินทร์ ต้องปักไว้บนหลังคาโรงหนังแบบขึงผ้าเพดาน หนังตะลุงทุกคณะจะไม่นำรูปพระอิศวร พระอินทร์ปักไว้ที่ต่ำ ส่วนรูปพระฤาษีปักไว้ที่หยวกกล้วยทางด้านขวาของโรงหนัง ในขณะที่รูปตัวตลก หนังตะลุงทุกคณะจะเคารพรูปตัวตลกประจำคณะด้วย เช่น คณะใดใช้อ้ายเมืองเป็นตัวตลกเอก ก็บูชาอ้ายเมือง ใช้อ้ายแก้วเป็นตัวตลกเอก ก็บูชาอ้ายแก้ว มีการเซ่นไหว้กันเป็นประจำจนมีความศักดิ์สิทธิ์ บางตัวเฝ้าบ้านได้เหมือนคน (สุชาติ ทรัพย์สิน, ม.ป.ป. : 3-4)

8. เครื่องดนตรีหนังตะลุง

เครื่องดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของการแสดงหนังตะลุง ในสมัยก่อนเครื่องดนตรีหนังตะลุงมีความเรียบง่าย ชาวบ้านในท้องถิ่นประดิษฐ์ขึ้นได้เอง โดยใช้วัสดุใน พื้นบ้าน โดยทั่วไปมีเครื่องดนตรีของหนังตะลุงมีประมาณ 7-8 ชิ้น สามารถจำแนกออกเป็นกลุ่มลักษณะหน้าที่ได้ 2 กลุ่มดังนี้

8.1 กลุ่มกำกับจังหวะได้แก่

8.1.1 ทับ เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะและทำนองที่สำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นอื่นจะต้องคอยฟังจังหวะและทำนองของทับไว้เสมอ ถ้าทับบรรเลงทำนองใด จังหวะช้า-เร็ว อย่างไร เครื่องดนตรีอื่นๆ จะต้องบรรเลงตามทั้งสิ้น ในขณะที่ ก่อนใช้ทับทุกครั้ง มือทับหรือนายทับจะต้องลองตีฟังเสียงดูก่อนว่า มีความไพเราะแค่ไหน เพราะเมื่อวางไว้เฉยๆ หนังจึงทับจะหย่อน เสียงจะไม่แหลมหรือทุ้มตามต้องการ แต่จะมีลักษณะของเสียงเครือๆ พร่าๆ ต้องใช้น้ำชุบ (หนัง) หน้าทับแล้วใช้สันมือรีดหนังให้ตึง จนได้ระดับเสียงตามต้องการ จากนั้นจึงนำมาผูกไขว้หันหน้าทับไปคนละด้าน เมื่อนายหนังทำพิธีเบิกโรงจะเสกหมากซัดทับ ด้วยความเชื่อที่สืบต่อกันมาว่า จะทะให้ทับเสียงดี มีเสน่ห์ชวนฟังและป้องกันไม่ให้หนังคู่ประชันใช้ ไสยเวททำให้ทับหย่อนใช้ไม่ได้ จากนั้นจึงใช้ทับบรรเลงในการแสดงหนังตะลุงได้

ทับหนังตะลุง ทำด้วยไม้ขนุน ผืนหนังทำด้วยหนังค่าง แล้วตรึงด้วยหวายอย่างแข็งแรง มี 2 ใบ ใบหนึ่งเสียงเล็กแหลม อีกใบหนึ่งเสียงทุ้ม ระดับเสียงต่างกันหากเทียบกับระดับเสียงดนตรีสากล ประมาณคู่ 3 ไมเนอร์ (3^{rd} Minor) คือ ซอล (G) – มี (E) โดยใบเสียงเล็กแหลกเรียกว่าหน่วย "ฉับ" ทำหน้าที่เป็นตัวยืนและใบเสียงทุ้มเรียกว่าหน่วย "เทิง" ทำหน้าที่เป็นตัวเสริม (อุดม หนูทอง. 2524 : 42-43)

อย่างไรก็ตามในปัจจุบัน เครื่องกำกับจังหวะประเภทกลองที่เข้ามามีบทบาทสำคัญในหนังตะลุงได้แก่ "กลองชุด" (เครื่องดนตรีสากล) ซึ่งเกี่ยวกับเรื่องนี้ หวง ขาวทอง (เครา โกฉอ) อดีตนักดนตรีหนังตะลุงตำแหน่ง นายกลอง (มือกลอง) ของหนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล กล่าวว่า เข้ามาเป็นนักดนตรีเมื่อ พ.ศ. 2495 ในขณะนั้นได้เริ่มใช้ "กลองย่าน" ซึ่งเป็นกลองหลายๆ ใบประดิษฐ์ขึ้นเอง ทำด้วยกระป๋อง ผูกเป็นย่านติดกับหลังคาโรงหลังตะลุง แล้วก็ได้รับความนิยมในหมู่มือกลองหนังตะลุง จนกระทั่งเขาได้เป็นผู้นำในการ นำเอากลองชุดที่แท้จริง ซึ่งในขณะนั้นมักเรียกกันว่า "กลองฝ้าส" โดยมีข้อสันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำเรียกใน

ภาษาอังกฤษว่า กลองแจ๊ส (Jazz Drums) นั่นเอง เข้ามาใช้ในหนังตะลุงเป็นคนแรกใน ปี พ.ศ. 2511 ในยุคนั้นเขามีชื่อเสียง ดังพอๆ กับนายหนัง เวลาแสดงหนังตะลุงคราใดผู้คนจะมุ่งดูเขาตีกลองหลังโรงหนังตะลุงมากพอเท่าๆ กับดูการแสดงหน้าโรงของนายหนัง และกลองชุดก็ได้รับความนิยมต่อมาจนถึงปัจจุบัน โดยคงใช้ตีร่วมกับทับและเข้ากันได้อย่างดี (หวง ขาวทอง. สัมภาษณ์)

8.1.2 โหม่ง หนังตะลุงใช้โหม่ง 2 ใบ ลักษณะคล้ายลูกฆ้องร้อยเชือกแขวนไว้ในราง เรียกว่า "รางโหม่ง" ห่างกันประมาณ 2 นิ้ว โหม่ง นอกจากจะทำหน้าที่กำกับจังหวะแล้วยังมีหน้าที่ที่สำคัญในการเป็นเครื่องดนตรีกำกับระดับเสียงการขับบทของนายหนัง ดังนั้น โหม่งแต่ละคณะหนังตะลุง จะมีระดับเสียงต่างกัน ซึ่งจะต้องตั้งเสียง (Tune) โดยการขูดลูกโหม่งหรือใช้ชันอุง พอกด้านในให้ได้เสียงกลมกลืนหรือเข้ากับนายหนังแต่ละคนเท่านั้น (ฉิ้น อรมุต. สัมภาษณ์) ใบที่ใช้ตีเป็นหลัก เสียงจะแหลม มีระดับเสียงหรือไยเสียงเสมอกับนายหนัง เรียกว่า "หน่วยจี้" อีกใบเสียงทุ้ม เรียกว่า "หน่วยทุ้ม" หน่วยจี้จะตั้งเสียงให้นายหนังร้องตรงระดับเสียงเมื่อจบประโยคกลอนก็จะรับด้วยหน่วยทุ้มทุกครั้งไป ไม้ตีโหม่งใช้อันเดียว ปลายข้างหนึ่งพันด้วยผ้าหรือสวมยาง ทำให้ได้เสียงที่นุ่มนวล (พ่วง บุษรารัตน์. 2540 : 22-23) และจากการที่ผู้วิจัยได้เข้าไปศึกษาในเรื่องของระดับเสียงโหม่งของหน่วยจี้กับหน่วยทุ้มเมื่อเทียบกับระดับเสียงขั้นคู่ (Interval) จะเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็ค (Perfect) คือ เสียงโด (C) กับเสียงซอล (G) โดยหน่วยจี้เป็นเสียงซอลและหน่วยทุ้มเป็นเสียงโด

ในด้านความเชื่อเกี่ยวกับการใช้โหม่งของหนังตะลุงยังมีว่า นายหนังจะทำพิธีเบิกโรง เสกหมากซัดโหม่งเสียก่อน เช่นเดียวกับการซัดทับ ด้วยเชื่อว่าการซัดโหม่งจะทำให้โหม่งเสียงไพเราะ มีไยหวาน ทำให้คนฟังเคลิบเคลิ้ม (อุดม หนูทอง. 2524 : 44)

8.1.3 ฉิ่ง ใช้ตีกำกับจังหวะ และเวลาตี ต้องเข้ากับจังหวะโหม่ง ส่วนใหญ่ฉิ่งทำขึ้นโดยวิธีการหล่อจากโลหะผสมทองเหลือง

8.2 กลุ่มบรรเลงทำนอง ได้แก่

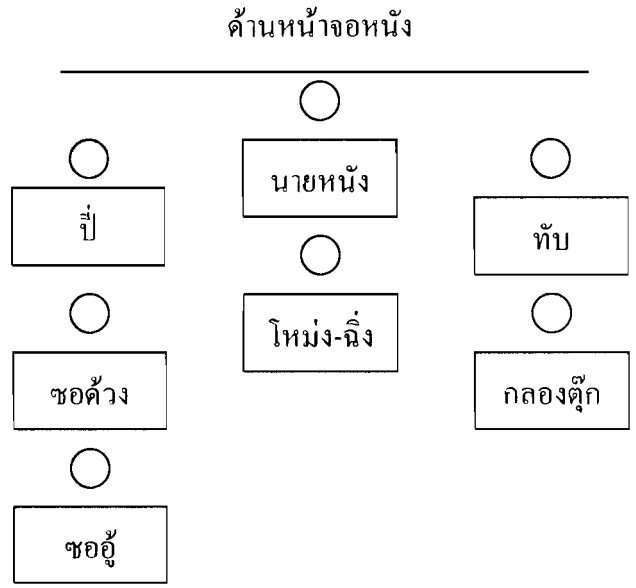
8.2.1 ปี่ หนังตะลุงใช้ปี่นอก ดำเนินทำนองมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งถือว่าเสียงปี่ให้ความรู้สึก ให้ทำนอง ลีลาต่างๆ ได้ดีที่สุด

8.2.2 ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองได้ดีอีกชนิดหนึ่ง เพราะมีส่วนช่วยให้เสียงปี่ไม่เล็กแหลมจนเกินไป ชวนฟังยิ่งขึ้น

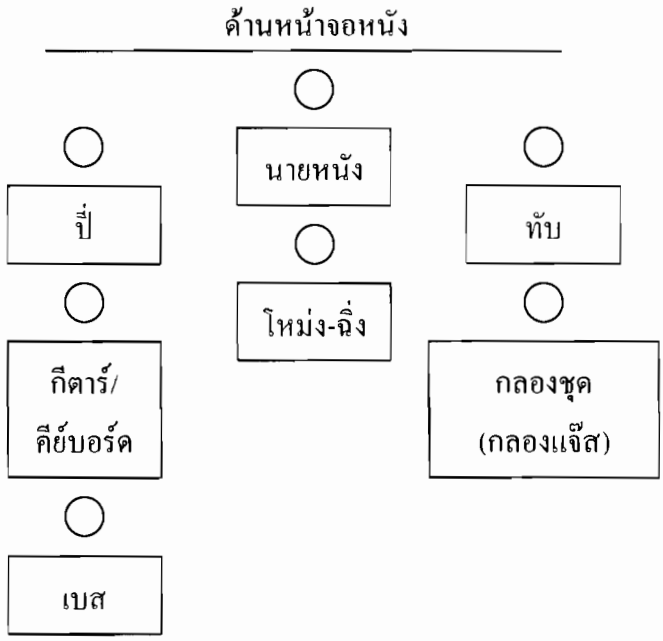
8.2.3 ซออู้ มีหน้าที่ในการช่วยให้เกิดความกลมกลืนของเสียง ลดความแหลมสูงของปี่ลงมาได้ ซึ่งทำให้น่าฟังยิ่งขึ้น

ปัจจุบัน ดนตรีประกอบหนังตะลุง นิยมใช้เครื่องดนตรีสากลเข้ามาช่วยบรรเลงทำนองเพลงมากยิ่งขึ้น เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ได้แก่ คีย์บอร์ด (ออร์แกน) กีตาร์โซโล กีตาร์เบส เป็นต้น ซึ่งความนิยมได้เริ่มต้นมาจากหนังพร้อมน้อย แห่งจังหวัดพัทลุง ที่มีสมญานามว่า "พร้อมน้อย อัศวิน ด. เด็ก" ในยุคแรกๆ เมื่อได้นำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง จึงถูกเปลี่ยนสมญานามนั้นเป็น "พร้อมน้อย ตะลุงสากล" เข้าไปแทน เนื่องจากเป็นผู้ริเริ่มนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาเป็นคนแรก (หวง ขาวทอง, สัมภาษณ์) ซึ่งในปัจจุบันความนิยมของผู้ชม ชาวบ้านทั่วไป มักนิยมชมชอบคณะหนังตะลุงที่ใช้เครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงมากกว่าคณะหนังที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองหรือเครื่องดนตรีไทยบรรเลง มีข้อเปรียบเทียบของจำนวนผู้ชมในการแสดงจริงๆ แต่ละครั้ง จึงทำให้หนังตะลุงส่วนใหญ่ในปัจจุบันหันมาใช้เครื่องดนตรีสากลประเภทกีตาร์ ออร์แกนกันเป็นส่วนใหญ่ (โชติ ไกร ศิริ, สัมภาษณ์)

โดยทั่วไปมีการจัดแผนผังตำแหน่งเครื่องดนตรีหรือลูกคู่หนังตะลุงที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีทั้งแบบบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านและบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลไว้ดังนี้



ภาพที่ 2.1 แผนผังตำแหน่งลูกคู่และเครื่องดนตรีของหนังตะลุงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมือง (ควน ทวนยก, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 2.2 แผนผังตำแหน่งลูกคู่และเครื่องดนตรีของหนังตะลุงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล (หวง ขาวทอง, สัมภาษณ์)

ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง

การบรรเลงดนตรีในหนังตะลุง มักมีแบบแผนที่ปฏิบัติกันมาที่คล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งลำดับบทเพลงที่ต้องใช้ต่อเนื่องตามขั้นตอนการแสดงต่างๆ ทั้งนี้สามารถจำแนกลักษณะการบรรเลงดนตรีในการแสดงหนังตะลุงได้ดังนี้

1. บรรเลงดนตรีล้วน

หมายถึงการบรรเลงดนตรีล้วนๆ ก่อนเริ่มการแสดง ที่ไม่ใช่เป็นการประกอบแสดงในบทใดๆ ซึ่งจะบรรเลงในโอกาสต่อไปนี้

1.1 ตีกลองตั้งเครื่อง เป็นขั้นตอนแรกของการแสดงหนังตะลุงที่ถือเป็นขนบนิยมของการแสดง ซึ่งเป็นการทำพิธีตีกลองเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรง ของนายหนัง ปัดเป่าเสนียดจัญไรและเชิญครูหนังมาคุ้มครอง ในตอนนี้ลูกคู่จะบรรเลงเพลงเชิด หลังจากจบแล้ว นายแผงก็จะแตกแผงหรือเบิกแผงรูปหนังออกวางให้เป็นระเบียบ ก่อนที่นายหนังจะทำพิธีเบิกโรงต่อไป (ปรีชา นุ่นสุข, 2534 : 35)

1.2 โหมโรง การโหมโรงของหนังตะลุง ในภาษาถิ่นมักนิยมเรียกกันว่า "ลงโรง" โดยเพลงโหมโรงที่ใช้ประกอบในการเล่นหนังตะลุงแบ่งกันไว้เป็น 2 ลักษณะ คือ "เพลงทับ" พวกหนึ่ง ได้แก่ เพลงที่ถือเอาจังหวะและทำนองการตีทับเป็นหลัก ลีลาการตีทับจะต่างกันออกไปทำให้เกิดบรรยากาศต่างกันใช้สำหรับเชิดรูปที่ต่างลีลากันเป็นแบบโบราณแท้ และ เพลงอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า "เพลงปี่" ใช้ทำนองปี่เป็นหลัก เพลงพวกนี้ปี่จะเล่นทำนองเพลงไทยเดิม เช่น เพลงพัดชา เพลงลาวกระแซ เพลงเขมรไทรโยค ฯลฯ. ซึ่งจากคำอ้างถึงนายวร นันทโร นักดนตรีหนังตะลุงอาวุโส ที่ได้ยืนยันว่าเพลงโหมโรงในหนังตะลุงมีลักษณะเป็นเพลงทับ ซึ่งมีด้วยกัน 12 เพลง คือ

1.2.1 เพลงเดิน

1.2.2 เพลงถอยหลังเข้าคลอง

1.2.3 เพลงยักษ์

1.2.4 เพลงสามหมู่

1.2.5 เพลงนาง (นาดกราย) ออกจากวัง

1.2.6 เพลงนางเดินป่า

1.2.7 เพลงสรงน้ำ

1.2.8 เพลงเจ้าเมืองออกสั่งราชการ

1.2.9 เพลงชุมพล

1.2.10 เพลงยกพล

1.2.11 เพลงยักษ์จับสัตว์

1.2.12 เพลงกลับวัง

แต่ในขณะที่ เพลงทับ เป็นศิลปะชั้นสูง จึงมีผู้เล่นได้น้อยและจำยาก หนังตะลุงส่วนมากจึงเอาชื่อเพลงปี่เรียกแทน คือเอาทำนองเพลงไทยเดิม เพลง 2 ชั้น 3 ชั้น เข้าไปเดินทำนอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถของคนเป่าปี่ เพลงปี่ที่นิยมใช้โหมโรง คือเพลงพัดชา เป็นเพลงแรก ส่วนเพลงต่อๆ ไปแล้วแต่จะถนัด ดังตัวอย่างที่ได้จากคำอธิบายของนายหนังคณะต่างๆ ที่จำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1	กลุ่มที่ 2
เพลงพัดชา	เพลงพัดชา
เพลงลาวสมเด็จ	เพลงชนีร้องไห้
เพลงเขมรปี่แก้ว	เพลงกล้วยไม้
เพลงเขมรปากท่อ	เพลงพม่ารำขวาน
เพลงจีนแส	เพลงพม่าแทงกบ
เพลงลาวดวงเดือน	เพลงเขมรปากท่อ
เพลงชายคลั่ง	เพลงลาวดวงเดือน
เพลงสุดสงวน	เพลงสรงน้ำ
เพลงนางครวญ	เพลงอิเหนา (ครวญ)
เพลงสะบัดสะบิ้ง	เพลงช้อยแม่นา
เพลงเขมรพวง	เพลงเขมรไทรโยค
เพลงชนีร้องไห้	เพลงลาวเสี่ยงเทียน

เพลงโหมโรงเหล่านี้เมื่อแสดงเรื่องสามารถนำไปใช้ประกอบได้ทุกเพลง แต่จะใช้เพลงใด ตอนใดแล้วแต่ความเหมาะสมของจังหวะและลีลา (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป.: 76-80)

อุดม หนูทอง (2524 : 46-47) ได้กล่าวถึงความนิยมใช้เพลงปี่ มากกว่าเพลงทับเป็นหลักในการบรรเลงโหมโรงของหนังตะลุง ว่า เพลงปี่ ที่นิยมใช้ มักเริ่มด้วยเพลงพัดชา แล้วต่อด้วยเพลงไทยเดิม ตามแต่นายปี่จะถนัด อาทิเช่น ลาวสมเด็จ เขมรปี่แก้ว เขมรปากท่อ เขมรพวง ชะนีร้องไห้ พม่ารำขวาน พม่าแทงกบ สุดสงวน ลาวดวงเดือน จีนแส และเห็นว่า โดยปกติเพลงทับจะใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวละครมากกว่า และมักใช้ในตอนดำเนินเรื่อง ยกเว้นหนังโบราณที่จะใช้เพลงทับด้วยเหตุผลที่ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้เน้นความสำคัญของจังหวะมากกว่าเพลง เมื่อทับเป็นเครื่องดนตรีหลักในการกำกับจังหวะการจะใช้เพลงทับโหมโรงจึงเป็นเรื่องเป็นไปไม่ได้

2. บรรเลงประกอบบทพากย์

เป็นลักษณะของบทกลอนหนังตะลุง ซึ่งจะกล่าวขึ้นพร้อมกับการบรรเลงดนตรีประกอบ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ โหม่งกับทับ ฉิ่งกับกรับ ปี่กับซอ ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆ จะไม่ต้องใช้ นอกจากบางครั้งบางตอนที่จะใช้เข้ามาแทรกบ้าง การบรรเลงประกอบบทพากย์ ท่วงทำนองของดนตรีจะมีลีลาแตกต่างกันไปตามลักษณะของบทกลอน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จังหวะทับจะกระชั้น รุกเร้าและหนักแน่น ให้ความรู้สึก จริงจัง ขึงขัง เกรี้ยวกราด ทั้งนี้เป็นการแสดงอารมณ์ตามบทพากย์นั่นเอง (สุจิตรา มาถาวร. 2542 : 100-101)

ส่วนทำนองที่ใช้บรรเลงประกอบบทพากย์มีทำนองหลักคือ (อุดม หนูทอง. 2545. 14-15)

2.1 ทำนองสงขลา ใช้กลอน 8 ในการขับร้อง ทับกับโหม่งจะให้จังหวะเสมอราบเรียบและช้า เสียงทับจะดัง ติ๊ดทึง/ติ๊ดทึง/ติ๊ดทึง...เมื่อว่ากลอนจบ 1 บท จะลงทับเสียง พะฉับ/พะฉับ บางทีว่ากลอนยืดไปเป็น 1 คำกลอนจึงลงทับครั้งหนึ่ง สำหรับโหม่งจะตีเฉพาะหน่วยจี้พร้อมจังหวะ ทึง ของทับ และตีหน่วยทุ้มเมื่อทับลงเสียงฉับ ส่วนฉิ่งตีจังหวะเดียวกับโหม่ง และทำนองสงขลานิยมใช้เป็นทำนองหลัก ตั้งแต่ออกรูปปรายหน้าบท ตั้งเมืองและดำเนินเรื่องทั่ว ๆ ไป ทำนองนี้ได้รับความนิยมในเขตจังหวัดสงขลา

2.2 ทำนองสงขลากลาย เป็นทำนองที่นำเอาทำนองสงขลามาเพิ่มจังหวะให้ถี่กระชั้นขึ้น เสียงทับดัง ติ๊ด ๆ ๆ ทึง/ ดัง ติ๊ด ๆ ๆ ทึง.... และลงด้วย พะฉับ/ พะฉับ เมื่อลงกลอนส่วนโหม่งและฉิ่งก็ตีรัวขึ้นเช่นเดียวกัน

2.3 ทำนองคอนหรือคำคอน ใช้กลอน 4 ในการขับร้อง ทับโหม่ง และ ฉิ่ง เป็นดนตรีหลัก ใช้ปี่ ซอ คลอเบา ๆ ทำนองคอนมีความอ้อยอิ่ง ให้อารมณ์ครึกครื้นหรรษา ทับบรรเลงเนิบนุ่มเป็นจังหวะสูง ๆ ต่ำ ๆ เสียงดึง พึด ตึด, ฉับ ตึด, พึด ตึด/พึด ตึด, พึด ตึด, พึด ตึด/ ฉับ พึด ตึด... ส่วน โหม่ง ตี โหม่ง ทุ้ม/ โหม่ง ทุ่ม... เรื่อยไป ทำนองคอนนิยมใช้กับบทชมธรรมชาติ บทสั่งสอนอบรม บทเกี้ยว และใช้เจรจา ด้วยกลอนระหว่างตัวละคร

2.4 ทำนองกลอนสาม-ห้า ลักษณะการใช้คำกลอนแบบเดียวกับทำนองคำคอน แต่การบรรเลงดนตรีของทำนองกลอนสาม-ห้า มีจังหวะกระชั้นในกลอนวรรคแรกและยืดจังหวะในวรรคหลัง

2.5 ทำนองกลอนลอดโหม่ง กลอนลอดโหม่งมีลักษณะของการขับกลอนที่ลอดรับกันเป็นจังหวะกับโหม่ง จึงเรียกว่า กลอน "ลอดโหม่ง" ใช้สำหรับบทพรรณนาความ

ทุกข์โศก การพลัดพราก การติดตามหา พรรณนาความแบบนิราศ ดนตรีจะบรรเลงโดย ทับ ตี ติ้ดๆ เทิงๆ และโหม่งตี โหม่งๆ ทุ้มๆ เมื่อจบบทกลอน โหม่งจะย้ำหน่วยจี้ถี่ๆ แล้วจบด้วยการตีหน่วยทุ้ม 4 ที ในการบรรเลงยังมีปี่หรือซอบรรเลงคลอเพลงเศร้าเบาๆ

2.6 ทำนองกลอนกลบทต่างๆ กลบทคือลักษณะของกลอนแปด เช่นกลบทคำตาย เหมาะกับบทพากย์ยักษ์ และบทโกธร ซึ่งดนตรีจะบรรเลงจังหวะทับ อย่างกระชั้น รุกเร้า และเน้นหนัก หรือกลบทสะบัดสะบิ้ง เหมาะกับการพากย์เทวดา ที่ดนตรีจะบรรเลง โดยตีทับให้มีเสียงรัวสั่นแล้วลงฉับทับพร้อมกับการจบวรรคกลอน เพื่อแสดงความรู้สึกร้อนเร้า กระสับกระส่ายและแสดงถึงอำนาจ

3. บรรเลงประกอบบทบรรยาย เจรจา

การบรรเลงประกอบบทบรรยาย ดนตรีจะบรรเลงทั้งวง แต่เสียงดนตรีจะเบากว่าปกติ เพื่อไม่ให้กลบเสียงบรรยายของนายหนัง และในบทเจรจา นายหนังจะพากย์ตอน ดนตรีหยุด โดยจะใช้ ทับ ฉิ่ง โหม่ง กรับ ให้จังหวะประกอบคำพูดบางคำ เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศ เช่นตอนโกรธ จะฉับเสียงทับให้เห็นว่าเป็นอารมณ์โกรธ ตอนตบตีกันก็จะฉับทับตามจังหวะ (ปรีชา นุ่นสุข, 2534 : 46)

4. บรรเลงประกอบกิริยาของตัวหนัง (รูปหนัง)

เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อประกอบกิริยาของตัวหนัง ในอาการต่างๆ ทั้งนี้เพื่อให้ปรากฏความสมจริงตามบท ดังเช่นการบรรเลงประกอบตัวหนังต่อไปนี้ (อุดม หนูทอง, 2524 : 49-51)

4.1 บรรเลงประกอบการเชิดฤาษี ในการเชิดรูปฤาษี ดนตรีจะบรรเลงเพลงเชิด เครื่องดนตรีประกอบจังหวะจะตีรัวทับ รัวโหม่ง รัวกลองและฉิ่ง ในขณะที่ปี่และซอจะทำเพลงด้น ซึ่งก่อให้เกิดความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ เมื่อนายหนังเชิดรูปล่าจอ 3 ครั้ง เหาะผ่านจอ 1 ครั้ง แล้วก็เชิดให้ใบหน้าฤาษีประกบกับจอ โดยดึงช่วงล่างของตัวด้านใน เคลื่อนไหวแขนและลำตัวให้ดูประหนึ่งบริกรรมคาถา จากนั้นดนตรีเปลี่ยนเป็นทำนองย่างสามขุม คือเดินหน้า ถอยหลังสลับกัน ก่อนจะลงเครื่องให้นายหนังตั้งบทสัคเค ชุมนุมเทวดาและตั้งธรณีสาร เมื่อจบแล้วจึงทำเพลงเชิดเหาะเข้าโรง

4.2 บรรเลงประกอบการเชิดพระอิศวร การเชิดรูปพระอิศวร ดนตรีอาจใช้เพลงลาวสมเด็จ เพลงพญาเดินเพลงแขกมอญหรือเพลงอื่นๆ ที่ขึ้นอยู่กับความสามารถของนายปี่ แต่ทั้งนี้เพลงปี่ไม่สำคัญเท่าเพลงทับที่คอยคุมจังหวะ โดยในชั้นแรกจะตีให้พระอิศวรทรงโค

อุศุภราช ที่เสด็จมาอย่างเชื่องช้าองอาจก่อนจะเปลี่ยนเป็นทำนองเร็ว แสดงลีลาการก้าวกระโดดอย่างมีจังหวะของโค ซึ่งตอนนี้นายหนังจะกล่าวบทพระอิศวรอย่างแผ่วเบา แล้วทำเพลงเชิด เชิดพระอิศวรเข้าโรง

4.3 บรรเลงประกอบการเชิดรูปประกาศ เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบรูปประกาศที่ทำหน้าที่แทนนายหนัง ซึ่งดนตรีจะบรรเลงเพลงเดิน เป็นทำนองนาดกราย รูปประกาศจะเดินออกจอจากด้านขวาไปด้านซ้ายครบ 3 รอบแล้วจึงบอกบท

4.4 บรรเลงประกอบการออกรูปเจ้าเมือง เป็นการบรรเลงดนตรีเมื่อเจ้าเมืองออกสั่งราชการ กระสวนจังหวะที่ทับต้องตี คือ เทิง เทิง เทิง / เทิง เทิง เทิง ในขณะที่รูปเจ้าเมืองจะถูกปักหน้าจอโดยไม่ต้องเชิด หลังจากจบเพลงออกรูปเจ้าเมืองออกสั่งราชการแล้วจึงกล่าวบท

4.5 บรรเลงประกอบการเชิดยักษ์ ดนตรีที่ใช้ประกอบการเชิดยักษ์จะเน้นจังหวะทับตามลักษณะลีลาท่าทางของยักษ์ เช่นการซาบมอง การกระโดดโลดไล่ การตะครุบกัดกินสัตว์ เป็นต้น โดยมีกระสวนจังหวะดังนี้

4.5.1 การซาบมอง กระสวนจังหวะคือ ตึดๆ ตึดๆ ตึดๆ

4.5.2 การกระโดดโลดไล่ กระสวนจังหวะ คือ ฉับเทิง ฉับเทิง

4.5.3 การตะครุบ กระสวนจังหวะ คือ พะฉับ พะฉับ

4.5.4 การกัดกินสัตว์ กระสวนจังหวะ คือ ฉับๆ ๆ ๆ ๆ

ดังนั้นเสียงจังหวะทับโดยรวมในการเชิดยักษ์ จึงเขียนเป็นกระสวนจังหวะได้ดังนี้ พึดเทิง พะฉับ ตึดๆ ตึดๆ ตึดๆ ๆ ฉับเทิง พะฉับ พะฉับ ฉับเทิง ฉับๆ ๆ ๆ ๆ

แต่หากเป็นการเชิดยักษ์ทั่วๆ ไป จะเริ่มจากการเดินอย่างองอาจ แล้วค่อยเร่งจังหวะทับขึ้นโดยมีกระสวนจังหวะดังนี้ ฉะฉับเทิง ฉะฉับเทิง ฉะฉับเทิง...ฉะฉับเทิง ฉะฉับเทิง ฉะฉับเทิง...ฉับๆๆๆๆๆๆๆ เทิง โดยมีโหม่งและฉิ่งตีตามจังหวะทับ

4.6 บรรเลงประกอบการเชิดนาง ด้วยลักษณะของนางที่มีลีลานวยนาดอ่อนช้อย ดนตรีที่ใช้ประกอบ จึงใช้เพลงที่เรียกว่า เพลงนาดกราย ซึ่งใช้ในขณะที่นางเดินออกจากวังเดินป่าและเดินกลับวัง มีจังหวะช้า อ้อยอิ่งและเร็ว โดยจังหวะช้าจะใช้ปี่หรือซอประกอบด้วย (อุดม หนูทอง, 2545 : 17)

5. บรรเลงประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง

เป็นการบรรเลงตามบทบาทเฉพาะ เช่น บทโศก บทต่อสู้ ฯลฯ ซึ่งมีลักษณะการบรรเลงดังนี้ (อุดม หนูทอง. 2545 : 17-18)

5.1 การบรรเลงดนตรีในบทโศก มีลักษณะของเพลงที่แสดงถึงอารมณ์เศร้า ดนตรีจะบรรเลงเพลงเชิดโอด โดยใช้ปี่เป็นหลัก

5.2 การบรรเลงดนตรีในบทต่อสู้หรือจับมัดลักพา มักเน้นที่ลีลาจังหวะการลงทับที่แสดงออกทางอารมณ์ ได้อย่างชัดเจน คือลงเสียง ฉับๆๆๆ ฉับเทิง เป็นระยะๆ ในขณะที่ใช้ปี่บรรเลงเพลงเชิดรบ

5.3 การบรรเลงในบทการใช้เวทมนตร์ศักดิ์สิทธิ์ หนังตะลุงจะมีการใช้วทมนตร์ เช่นการเป่ามนตร์ให้หลง ให้เป็นบ้า การแปลงตัว ฯลฯ บทดังกล่าวนี้ ดนตรีจะบรรเลงเพลงเชิดรบด้วยปี่ เช่นเดียวกัน แต่จังหวะทับจะตี ฉับๆๆๆ เพียงชุดเดียว

อย่างไรก็ตามข้อสรุปเกี่ยวกับการใช้ดนตรีบรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง กล่าวได้ว่าในปัจจุบันได้ให้ความสำคัญกับเพลงปี่ มากเท่าๆ กับเพลงทับซึ่งเป็นเพลงหลักของการแสดงหนังตะลุงมาช้านาน โดยหนังตะลุงได้นำเอาเพลงไทยเดิมภาคกลางมาบรรเลง คณะหนังที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้นำเข้ามาบรรเลงเป็นคณะแรกคือ หนังกั้น ทองหล่อ ทั้งนี้เล่ากันว่า นักดนตรีประจำคณะที่มาจากภาคกลาง เป็นนายปี่ ที่ชื่อ นายสากล (จำนามสกุลไม่ได้) เป็นผู้นำเข้ามาบรรเลงและเผยแพร่ต่อให้นักดนตรีหนังตะลุงในเวลาต่อมา ดังนั้น การบรรเลงดนตรีของหนังตะลุงจึงประกอบด้วยการบรรเลงเพลงปี่ร่วมกับกับจังหวะทับ ที่นิยมใช้เพลงไทยเดิมแทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นดนตรีประกอบพิธีการที่เริ่มตั้งแต่การโหมโรงจนกระทั่งออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ซึ่งหนังตะลุงเรียกเพลงเหล่านี้ว่า "เพลง ตำเหนิน" (ดำเนิน) ส่วนเพลงสากลหรือเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่งนั้นจะนำมาใช้ก็เฉพาะในตอนตั้งเรื่อง ยกเรื่องและการถอนบทช่วงสั้นๆ เท่านั้น (นครินทร์ ชาทอง. สัมภาษณ์)

บทขับหนังตะลุง

บทขับคือ บทกลอนหรือคำกลอนของหนังตะลุงที่ใช้ในการขับร้อง ซึ่งเรียกกันว่า "ขับบท" ใช้ขับร้องสลับกับบทเจรจาเพื่อบรรยายเรื่องราว บรรยายฉาก บรรยายความรู้สึกนึกคิดและอิริยาบถของตัวหนัง มีลักษณะและการใช้แตกต่างกันดังนี้ (ปรีชา นุ่นสุข. 2534 : 42-45)

1. ร่ายโบราณ

ใช้ในบทตั้งธรณีสาร ตอนออกรูปฤาษี การร้องกลอนออกเสียงพึมพำ มีลีลาเหมือนร่ายมนตร์

2. กาพย์ฉบัง

ใช้ในบทออกลิงหัวค่ำ ออกรูปฉะ และออกรูปพระอิศวร การร้องกลอนออกเสียงเต็มเสียงในบทออกลิงหัวค่ำและออกรูปฉะ

3. กลอนแปด

ใช้ตอนออกลิงหัวค่ำ ออกรูปปรายหน้าบท บทบรรยายความทั่วไปและอาจใช้ในบทพรรณนาความบ้าง กลอนแปดนิยมใช้ในหนังตะลุงของจังหวัดสงขลา ซึ่งลักษณะการขับกลอนค่อนข้างช้า หนังตะลุงทางจังหวัดนครศรีธรรมราชเรียกทำนองกลอนแบบนี้ว่า "ทำนองสงขลา" ส่วนการขับกลอนของหนังตะลุงทางจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และตรังจะมีทำนองที่เร็วและกระชับกว่า เรียกกันว่า "ทำนองสงขลากลาย"

4. กลอนกลบท

เป็นลักษณะคำประพันธ์แบบกลอนแปด แต่มีลักษณะบังคับเพิ่มขึ้นมีหลายชนิด แต่ละชนิดใช้ตามลีลาและบทบาทของตัวละคร ได้แก่

4.1 กลบทคำตาย นิยมใช้ตอนออกรูปยักษ์ โดยเฉพาะตอนตั้งเมือง เริ่มจับบทยักษ์และบทพญาครุฑ

4.2 กลบทอื่นๆ หนังตะลุงอาจใช้กลบทหลายๆ ชนิดแทรกเพียงบางวรรคบางตอนในขณะว่ากลอนแปด ทั้งนี้เพื่อให้ลีลากลอนมีชั้นเชิงชวนฟัง ซึ่งกลบทอื่นๆ ที่นิยมใช้อาทิเช่น กลบทนาคบริพันธ์ กลบทกบเต้นต่อยหอย กลบทวัวพันหลัก กลบทงูกลืนหาง

5. กลอนสี่

มักนิยมใช้ในหนังตะลุงของจังหวัดนครศรีธรรมราช ในบทที่ต้องการให้อารมณ์หรรษา เช่น บทชม (ชมโฉม ชมธรรมชาติ) บทโต้ตอบแบบสนุกๆ ระหว่างตัวละคร บทสอนใจ บทเกี้ยว บทสมห้อง (บทสังวาส)

6. กลอนลอดโหม่ง

รูปแบบกลอนคล้ายกับกาพย์ยานี ใช้ในบทพรรณนาความเศร้าโศก ลีลากลอนจะมีความเนิบช้า เมื่อนายหนังว่ากลอนได้จังหวะหนึ่งๆ ลูกคู่จะตีโหม่งตาม 4 ที โดยตีลูกเสียงแหลมนำ 2 ที ตามด้วยเสียงทุ้ม 2 ที เสียงดัง โหม่งๆ ทุ้มๆ และเมื่อว่ากลอนจบบทหนึ่งจะตีโหม่งเสียงทุ้มยาว เป็นเสียงโหม่งๆ ทุ้มๆๆๆ

ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุง

โดยทั่วไปหนังตะลุงมีขั้นตอนในการแสดงที่เหมือนกันและถือเป็นธรรมเนียมหรือขนบนิยมในการแสดง โดยมีขั้นตอนที่สำคัญดังนี้

1. ตั้งเครื่องเบิกโรง

เป็นการทำพิธีเอาฤกษ์ขอที่ตั้งโรง ปัดเป่าเสนียดจัญไรและเชิญครูหนังมาคุ้มครอง การเริ่มพิธี เริ่มโดยนายหนังตีกลองนำ ลูกคู่บรรเลงเพลงเชิด เรียกว่าตั้งเครื่อง จากนั้นนายแผง (คนแบกแผงใส่รูปหนัง) แก้แผง เบิกรูปหนังออกวางให้เป็นระเบียบ แล้วนายหนังทำพิธีเบิกโรง ซึ่งการตั้งเครื่องเบิกโรงยังมีความแตกต่างขึ้นอยู่กับลักษณะของงานที่รับแสดง กล่าวคือ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, ม.ป.ป. : 73)

1.1 งานมงคล ใช้ขันหมากเบิกโรง 1 ชุด มีหมากพลู 9 คำ (บางคณะใช้ 3 คำ) เทียน 1 เล่ม

1.2 งานอัปมงคล เพิ่มเสื่อ 1 ผืน หมอน 1 ใบ หม้อน้ำมนต์ 1 ใบ

1.3 งานแก้บน ใช้หมากพลู 9 คำ เทียน 9 เล่ม (บางคณะเพิ่มดอกไม้ ข้าวสาร ด้ายดิบ)

1.4 งานโรงแข่ง นายหนังนำหมากพลูเสียบลงในหยวกปักรูปหนัง 1 คำ จุดเทียนบูชาครู ทำน้ำมนต์ แล้วนำหมากเสียบที่แผงเก็บรูปหนัง 1 คำ ซัดเข้าไปในทับ อีก 1 คำ

ในการทำพิธีเบิกโรงแต่ละครั้งต้องใช้เงินตามแต่นายหนังกำหนด เช่น 3 บาท 12 บาท เป็นต้น

2. โหมโรง

การโหมโรง คือการบรรเลงดนตรี แต่เดิมหนังตะลุงใช้เพลงทับ เป็นเพลงโหมโรง ซึ่งมี 12 เพลง ได้แก่ เพลงเดิน เพลงถอยหลังเข้าคลอง เพลงยักษ์ เพลงสามหมู่ เพลงนาง (นาดกราย) ออกจากวัง เพลงนางเดินป่า เพลงสรงน้ำ เพลงเจ้าเมืองออกสั่งราชการ เพลงชุมพล เพลงยกพล เพลงยักษ์จับสัตว์ และเพลงกลับวัง แต่ใน ภายหลังได้เกิดเพลงปี่ขึ้น โดยมีการใช้ปี่บรรเลงตามจังหวะทับอีกชั้นหนึ่ง เป็นการนำปี่มาดำเนินทำนองประกอบเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะของหนังตะลุง ซึ่งกลายเป็นที่นิยมในเวลาต่อมา (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 74)

ส่วนเพลงปี่ที่ใช้ในการโหมโรงมักเป็นทำนองเพลงไทยเดิม เริ่มด้วยเพลงพัดชา แล้วตามด้วยเพลงไทยเดิมอื่นๆ ที่มีอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียว ส่วนมากขึ้นอยู่กับนายปี่จะต่อด้วยเพลงอะไรก็ได้เท่าที่ความสามารถของตัวเอง และในปัจจุบันมักนำเอาเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่งมาบรรเลง ซึ่งแสดงถึงความทันสมัยของหนังคณะนั้นๆ ซึ่งก็ได้รับนิยมจากผู้ชมด้วย (ควน ทวนยก, สัมภาษณ์)

3. ออกลิงหัวค่ำ

เรียกอีกอย่างว่า ออกลิงขาวลิงดำ เป็นขนบนิยมของหนังตะลุงในอดีต โดยความหมาย คือ ลิงขาวเป็นสัญลักษณ์ของธรรมะส่วนลิงดำเป็นสัญลักษณ์ของอธรรม ตามบทเกิดการสู้รบกัน ฝ่ายธรรมะก็มีชัยชนะต่อฝ่ายอธรรม (พ่วง บุษรารัตน์. 2540 : 25) หนังโบราณนิยมออกรูปลิงหัวค่ำก่อนออกฤาษี ที่เรียกว่า ลิงหัวค่ำ เพราะออกลิงและแสดงตอนหัวค่ำ ปัจจุบันมีการออกลิงหัวค่ำบ้างเฉพาะการแสดงแก้บนเท่านั้น เพราะในการออกลิงหัวค่ำ มีการแก้ลิงดำให้หลุดเป็นอิสระ ซึ่งเป็นการถือเอาเคล็ดของคำว่า "แก้" มาใช้ในการแก้บน (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ม.ป.ป. : 79)

4. ออกฤาษี

หนังตะลุงถือว่า ฤาษีเป็นรูปครู การออกฤาษี หรือการเชิดฤาษี จึงเป็นการเชิดเพื่อคารวะครูและปัดเป่าเสนียดจัญไรต่างๆ (ปรีชา นุ่นสุข. 2534 : 28)

5. ออกพระอิศวร

การออกรูปพระอิศวรจะออกเป็นลำดับที่ 2 ต่อจากรูปฤาษี ถือว่าเป็นการบูชาพระอิศวร ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งความบันเทิง หนังตะลุงเรียกรูปพระอิศวรว่า รูปพระโคหรือรูปโค บางครั้งเรียกกันว่าออกโค (พ่วง บุษรารัตน์. 2540 : 30)

6. ออกรูปปรายหน้าบท

รูปปรายหน้าบทหรืออภิปรายหน้าบท หรือรูปกาศ เป็นรูปชายหนุ่มหรือเจ้าชายถือดอกบัว ที่เปรียบเสมือนตัวนายหนังเอง ที่ออกมาแสดงความคารวะและขอบคุณก่อนจะเริ่มแสดง การออกรูปปรายหน้าบทเริ่มพร้อมกับการพากย์หน้าบท มีการสดุดีคุณของสิ่งต่างๆ ได้แก่ พระรัตนตรัย บิดามารดา ครูอาจารย์ นักปราชญ์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย รวมทั้งเจ้าภาพและผู้ชมด้วย (ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล. 2525 : 22)

7. ออกรูปบอกเรื่อง

รูปบอกเรื่องที่นิยมของหนังตะลุงโดยทั่วไปคือรูปนายขวัญเมือง ซึ่งการออกรูปบอกเรื่อง คือการออกรูปบอกคนผู้ชมได้ทราบว่าในคืนนี้ หนังจะแสดงเรื่องอะไรในหนังตะลุงโบราณที่มีเพียงการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เพียงเรื่องเดียว ก็ต้องบอกให้ผู้ชมทราบว่าจะแสดงในเรื่องรามเกียรติ์ตอนใด อาจจะมีการกล่าวถึงเรื่องที่จะแสดงโดยย่อ เพื่อให้เป็นที่สนใจติดตามของผู้ชม (พ่วง บุษรารัตน์. 2540 : 37)

8. เกี้ยวจอ

เป็นบทขับกลอนสั้นๆ นายหนังจะร้องก่อนตั้งนามเมือง ส่วนใหญ่คือกลอนเน้นให้เป็นคติสอนใจ หนังแต่ละคณะจะมีบทเกี้ยวจอหลายสำนวนก็ได้ เช่น เกี่ยวกับธรรมชาติคติเตือนใจ เกี่ยวกับความรักชาติรักบ้านเมือง เกี่ยวกับการรณรงค์ในเรื่องต่างๆ แล้วแต่จะหยิบยกขึ้นมาว่า พอจบกลอนก็มีดนตรีรับ ใช้เพลงแขกต่อยหม้อหรือ แขกเชิญเจ้า เป็นต้น (ประพันธ์ ไฝเส้ง. สัมภาษณ์)

9. ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง)

ขั้นตอนการแสดงหนังตะลุงในช่วงนี้เรียกว่าเป็นการตั้งนามเมือง มีการนำรูปเจ้าเมืองและนางเมือง ซึ่งเป็นมเหสี ออกมาปักหน้าจอ แล้วเริ่มต้นดำเนินเรื่อง มีการจับเรื่องโดยการสมมติขึ้นเป็นเมืองแห่งหนึ่ง บรรยายบอกชื่อเจ้าเมือง นางเมืองแล้วบรรยายสภาพบ้านเมืองในขณะนั้น (ปรีชา นุ่นสุข. 2534 : 34)

10. แสดงตามเนื้อเรื่อง

หลังจากออกรูปเจ้าเมือง ซึ่งเป็นการตั้งนามเมืองแล้วหนังตะลุงจะดำเนินเรื่องไปตามนิยายที่นำมาแสดง ซึ่งเรื่องที่หนังตะลุงใช้แสดง ตามตำนานหนังตะลุงกล่าวว่า แรกเริ่มจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ต่อมามักเป็นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เป็นนิยายประโลมโลก ซึ่งนำมาจากวรรณคดีหรือดัดแปลงมาจากนิทานชาดกหรือไม่ก็เป็นการผูกเรื่องขึ้นเอง เรื่องที่นิยมเล่นกันใน

ยุคก่อน อาทิเช่น สุวรรณราช แก้วหน้าม้า ลักษณวงศ์ โคบุตร หอยสังข์ หลวิชัยคาวี นางสิบสอง พระสุธนและเต่าทอง เป็นต้น ต่อมาเมื่อนวนิยายเริ่มแพร่หลาย ก็มีการดัดแปลง เค้าโครงเรื่องนำมาแสดง อาทิเช่น เรื่องพานทองรองเลือดและเรื่องห้วงรักเหวลึก ของหลวงวิจิตรวาทการ เรื่องเสือใบเสือดำของ ป.อินทรปาลิต รวมถึงในบางเรื่องของพนมเทียน ในปัจจุบัน หนังตะลุงบางท้องที่ยังคงแสดงแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ หรือไม่ก็มีลักษณะของการผสมผสานระหว่างแบบเก่ากับแบบใหม่เข้าด้วย (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้, 2542 : 8320)

บทที่ 3
หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ในครั้งนี้ ได้แบ่งขอบเขตการศึกษาหนังตะลุงในภาคใต้ออกเป็น 2 พื้นที่กล่าวคือ หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออก ได้แก่ จังหวัด นครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา และหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตก ได้แก่ จังหวัดภูเก็ต พังงา จากการศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องและการเก็บข้อมูลภาคสนามพบรายละเอียดดังนี้

หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออก

การกล่าวถึงหนังตะลุงในประเทศไทย โดยภาพรวม มักหมายถึงหนังตะลุงที่อยู่ในภาคใต้ฝั่งตะวันออกแถบจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุงและสงขลาเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากข้อสันนิษฐานถึงความเป็นมาของหนังตะลุง กล่าวได้ว่า หนังตะลุงได้เกิดขึ้นในแถบนี้มาก่อนที่อื่นๆ ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงหนังตะลุงที่ยึดเอารูปแบบลักษณะของการแสดงที่มีความคล้ายคลึง มีการผสมผสานขั้นตอนวิธีการแสดง มีขนบนิยมการแสดงและองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงของหนังตะลุง รวมถึงรูปแบบทางดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงดังกล่าว เป็นการแสดงอย่างเดียวกันแล้ว รายละเอียดต่างๆ ทั้งหมดที่มีความหมายเป็นหนังตะลุงแล้วจึงย่อมหมายถึงการแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันออก ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 2 (ดูบทที่ 2)

หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตก

จากการศึกษาวิจัยหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตกนั้น ไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนว่าได้เกิดเมื่อใด แต่จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลส่วนใหญ่ ที่ได้จากการได้จากการสัมภาษณ์นายหนังตะลุงที่มีชื่อเสียงในท้องถิ่น นักดนตรีหนังตะลุงและผู้รู้ผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ มีรายละเอียดที่เกี่ยวข้องในด้านต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมา

แม้จะไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าการเกิดหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตกได้ปรากฏขึ้นและมีประวัติความเป็นมาอย่างไร แต่จากการศึกษาและการสัมภาษณ์ มีข้อสันนิษฐานว่า หนังตะลุงได้พัฒนาขึ้นบริเวณภาคใต้ตอนกลาง คือละแวกจังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลา แล้วได้เกิดการแพร่กระจายไปยังส่วนอื่นๆ ของประเทศไทย ทั้งนี้โดยจากการศึกษา

เปรียบเทียบการนำเครื่องดนตรีท้องถิ่นมาใช้ในการบรรเลงประกอบ การขับบทกลอนและทำนองขับร้อง การใช้ภาษาถิ่นในการสื่อสาร เหล่านี้ทำให้ทราบได้ว่าหนังตะลุงในฝั่งตะวันตกแถวจังหวัดภูเก็ตและพังงาแพร่กระจายไปจากฝั่งตะวันออก (อุดม หนูทอง, 2545 : 8)

2. ขนบนิยมการแสดง

การแสดงหนังตะลุงในภาคใต้นับว่ามีความแตกต่างกันอยู่บ้าง โดยนายหนังและนักดนตรีของแต่ละคณะ มักจะให้ความเห็นจากข้อแตกต่างของพื้นที่ว่า จะมีความคล้ายคลึงกันเฉพาะในพื้นที่เดียวกันเท่านั้น ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการถ่ายทอดและเรียนรู้หรือเลียนแบบกันนั่นเอง เช่น หนังในภาคใต้ฝั่งตะวันออก ของนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา ซึ่งเป็นพื้นที่ ที่ใกล้เคียงกัน ก็ไม่มีความแตกต่างกันมากมายนัก เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันหนังตะลุงต่างพื้นที่อย่างฝั่งตะวันตกจึงย่อมมีความแตกต่างและมีลักษณะเฉพาะที่น่าสนใจ อาทิเช่น หนังตะลุงในฝั่งตะวันตกยังรูปแบบการแสดงหลายๆ ด้านที่ยังคงเอกลักษณ์ของหนังตะลุงโบราณอย่างแท้จริง เช่น รูปหนัง ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบ การขับบท บทพากย์ บทเจรจา และเนื้อเรื่อง (รังสิต ชูจิต, สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ตามขนบนิยมการแสดงหนังตะลุงโดยทั่วไปก็คล้ายคลึงกับหนังตะลุงทั่วไป ดังนี้

2.1 ตั้งเครื่องเบิกโรง

2.2 โหมโรง

2.3 ออกลิงหัวค่ำ (ลิงขาวลิงดำ)

2.4 ออกฤาษี

2.5 ออกพระอิศวร

2.6 ออกหน้าบท

2.7 บอกเรื่อง

2.8 ตั้งนามเมือง

3. ดนตรีหนังตะลุงจังหวัดภูเก็ต

ประสิทธิ ชิณการณ์ (2529 : 1) ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับดนตรีหนังตะลุงภูเก็ตไว้ดังนี้

3.1 เครื่องดนตรี หนังตะลุงภูเก็ตมีเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

3.1.1 ทับหน้าเดียว 2 ลูก (เสียงทุ้ม 1 และเสียงแหลม 1)

3.1.2 กลองหน้าเดียว 1ลูก

3.1.3 ฆ้องนิ้งหน่อง 2 เต้า 1 ชุด (เสียงสูง 1 และเสียงต่ำ 1)

3.1.4 ฉิ่ง 1 คู่

3.1.5 ปี่ชวา 1 เลา

3.2 ดนตรีประกอบการแสดง

3.2.1 เพลงโหมโรง

3.2.2 เพลงเชิญครู

3.2.3 เพลงเชิด

3.2.4 เพลงเดิน แบ่งออกเป็น 5 จังหวะ คือ

1) เดินฤาษี

2) เดินยักษ์

3) เดินมนุษย์

4) เดินนาง

5) เดินเสนา

3.2.5 เพลงเบิกตัวยักษ์

3.2.6 เพลงเบิกตัวเทวดา

3.2.7 เพลงโศก

3.3 คณะหนังตะลุงในจังหวัดภูเก็ต

แม้ว่าหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตกจะถูกกระแสของวัฒนธรรมการแสดงสมัยใหม่เข้าไปมีอิทธิพลต่อผู้บริโภคมากยิ่งขึ้น ซึ่งนับวันสื่อมหรสพชนิดนี้จะค่อยๆ เลือนหายไป แต่หากกล่าวถึงหนังตะลุงในแถบนี้ ก็นับว่าเคยมีความรุ่งเรืองมาก่อน ซึ่งดูได้จากคณะหลังตะลุงของจังหวัดภูเก็ตที่มีชื่อเสียงทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และถึงแก่กรรมไปแล้วโดย พอรวบรวมได้ดังนี้ (สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์, สัมภาษณ์)

3.3.1 หนังเทียนชัย ไกรเลิศ (อ.เมือง จ. ภูเก็ต)

3.3.2 หนังวิชาญ ประดับศิลป์ (อ.เมือง จ.ภูเก็ต)

3.3.3 หนังเทียน ไข่มุกข์ (อ.เมือง จ. ภูเก็ต)

3.3.4 หนังพันลึก "ไข่ทอง" ไกรเลิศ (อ.ถลาง จ. ภูเก็ต)

3.3.5 หนังชวน ผสมทรัพย์ (อ.ถลาง จ. ภูเก็ต)

3.3.6 หนังหนู สุกใส (อ.ถลาง จ. ภูเก็ต - ไม่แน่ใจว่ายังมีชีวิตหรือไม่)

3.3.7 หนังสวาท ไกรเลิศ (อ. ถลาง จ.ภูเก็ต - ถึงแก่กรรม)

3.3.8 หนังแม้นหมาย ไกรเลิศ (อ. ถลาง จ.ภูเก็ต – ถึงแก่กรรม - ถึงแก่กรรม)

4. ดนตรีหนังตะลุงจังหวัดพังงา

รังสิต ชูจิต นายหนังตะลุง อำเภอท้ายเหมือง จังหวัดพังงา ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับหนังตะลุงในจังหวัดพังงาไว้ดังรายละเอียดแต่ละส่วนดังนี้ (รังสิต ชูจิต, สัมภาษณ์)

4.1 เครื่องดนตรี

4.1.1 แกระ (กรับ) เป็นไม้ไผ่ 1 คู่

4.1.2 กลองชาตรี (กลองตุ๊ก) 1 ลูก

4.1.3 ทับ 1 คู่ (ลูกหลัก และลูกยืน)

4.1.4 โหน่ง-ฉิ่ง (โหม่งคลาด) 1 คู่

4.2 ดนตรีประกอบการแสดง

การบรรเลงดนตรีหนังตะลุงภาคตะวันตกของจังหวัดพังงา ยังมีความเป็นขนบนิยมแบบโบราณ กล่าวคือ มีลักษณะเป็น "เพลงทับ" และมีลำดับขั้นตอนการบรรเลงดนตรีดังนี้

4.2.1 เพลงโหมโรง การบรรเลงดนตรีโหมโรงของหนังตะลุงฝั่งตะวันตกใช้โหมโรงในหัวค่ำ เป็นเพลงโบราณคล้ายกับเพลงหน้าพาทย์ของโขน หนังใหญ่และหนังตะลุงของเพชรบุรี แต่โดยธรรมเนียมก่อนการโหมโรงมักจะมีการลงโรงโหน่ง-ฉิ่งกับกลอง 3 ราง ซึ่งประกอบด้วยอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้นและชั้นเดียว ก่อนจะต่อด้วยหัวเพลง ซึ่งเป็นการประโคมก่อนการเดินเพลงเข้าสู่เพลงเชิด เปรียบเสมือนการเตรียมความพร้อมของคณะหนัง จากนั้นจึงค่อยบรรเลงเพลงโหมโรง โดยทั่วไปจะสามารถใช้ประกอบในการแสดงด้วย ประกอบด้วยเพลงทับ 12 เพลง ดังนี้

1) เพลงเชิด
2) เพลง 3 ฉับ 3 เทิง
3) เพลงถอยหลังเข้าคลอง
4) เพลงผักจิ้มน้ำชุบ (น้ำพริก)
5) เพลงเดินฤาษี
6) เพลงลำเลิกหนัง
7) เพลงโทนและเพลงรบ
8) เพลงยักษ์ ประกอบด้วยเพลงคอนเหิร ต่อด้วยเพลงเดินยักษ์
9) เพลงกษัตริย์ หรือเพลงเดินพระราม
10) เพลงเดินเสนา หรือเพลงเถิดเทิง
11) เพลงเดินนาง
12) เพลงลาโรง ประกอบด้วยเพลงเชิดและเพลงลง

4.2.2 เพลงเดินเรื่อง หรือเพลงบรรยายเรื่อง ดนตรีหนังตะลุงฝั่งตะวันตกในสมัยโบราณ จะใช้เพลงทับเป็นหลักในการบรรเลง แต่ในปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนแปลง โดยใช้เพลงปี่หรือซอ (ซอด้วง) เข้ามามีบทบาทสำคัญ โดยนอกจากนี้ยังมีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลบางประเภท เช่น ออร์แกนและกีตาร์มาร่วมด้วย ซึ่งอาจจะเป็นการทำลายเอกลักษณ์ของหนังตะลุงโบราณตะวันตกได้ ส่วนในด้านของเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องหรือบรรยายเรื่อง

ราวของหนังตะลุง จะมีการใช้เพลงไทยเดิมหรือไม่ก็เพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่งเข้ามาบรรเลงตามความพอใจ โดยที่นักดนตรีที่เล่นปี่หรือซอ สามารถนำเพลงที่ตัวเองถนัดหรือชำนาญและเข้ากับบทและเรื่องราวเป็นอันดีเข้ามาบรรเลงได้ ดูจะเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ฟังทั่วไป เพลง ลูกทุ่งที่ทันสมัยจะเป็นที่ถูกอกถูกใจและแสดงถึงความทันสมัยของคณะหนังนั้นๆ ด้วย (เฟื้อง ไขวารี, สัมภาษณ์)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงโบราณตะวันตก ในส่วนของเพลงโหมโรง ยังคงใช้เพลงทับในการบรรเลงเป็นหลัก แม้ว่าปัจจุบันจะมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองเพลงปี่หรือซอด้วงและแม้กระทั่งเครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงด้วย ซึ่งก็เป็นผลจากอิทธิพลของหนังตะลุงต่างถิ่นและจะบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ดต่างๆ ได้ก็หลังหัวค่ำ เสร็จจากพิธีการของหนังตะลุงแล้วเท่านั้น หมายถึงว่าหลังจากตั้งนามเมืองแล้ว (สมบูรณ์ มีผล, สัมภาษณ์)

4.3 คณะหนังตะลุงในจังหวัดพังงา ในปัจจุบันคณะหนังตะลุงในจังหวัดพังงาเหลือน้อยมาก เหตุเพราะไม่สามารถทนกระแสนิยมในวัฒนธรรมและสื่อมหรสพหรือการแสดงต่างๆ แบบสมัยใหม่ได้ รวมถึงการไม่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐฯ เท่าที่ควร ส่วนมากก็หันไปประกอบชีพอื่นกันหมด ซึ่งเท่าที่รู้ในเขตจังหวัดพังงาที่หลงเหลือแสดงเพื่ออนุรักษ์ไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของหนังตะลุงโบราณตะวันตก คือ (รังสิต ชูจิต, สัมภาษณ์)

4.3.1 หนังรังสิต ชูจิต (อ.ท้ายเหมือง จ. พังงา)

4.3.2 หนังขจร ทองวิจิตร (อ. เมือง จ.พังงา)

นอกจากนี้ในเขตอำเภอท้ายเหมืองยังเคยมีหนังหญิง (นายหนังเป็นผู้หญิง) ชื่อว่าหนังนาด (จำนามสกุลไม่ได้) แต่ปัจจุบันหันไปประกอบอาชีพเป็นหมอดูแล้ว

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาในครั้งนี้โดยเน้นการศึกษาหนังตะลุงจากสภาพปัจจุบัน จึงอาจกล่าวได้ว่าหนังตะลุงทั้งในส่วนของภาคใต้ฝั่งตะวันออกและตะวันตก มีความสัมพันธ์กันใกล้ชิด โดยหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันตกได้รับการอิทธิพลไปจากฝั่งตะวันออก และยังคงมีความพยายามรักษาเอกลักษณ์ของหนังตะลุงโบราณไว้อย่างเข้มแข็ง แต่ถ้าหากพิจารณาจากสภาพปัจจุบันของหนังตะลุงฝั่งตะวันตกที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแล้ว ก็พบความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นว่า มีการปรับเปลี่ยนตามสภาพทางสังคม และกระแสวัฒนธรรมที่ถือได้ว่ามีลักษณะของการ "พลวัตร" ของการแสดงพื้นบ้านด้านนี้ อาทิเช่น ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดกับหนังรุ่นใหม่ จากเนื้อหา เนื้อเรื่องหรือเรื่องราวการแสดง กับเครื่องดนตรี ตลอดจนเพลงที่

ใช้บรรเลงประกอบการแสดงที่เป็นไปโดยสัมพันธ์กับความนิยมและการยอมรับของสังคมผู้บริโภค ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าในสภาพปัจจุบันของหนังตะลุงฝั่งตะวันตกกำลังเดินเข้าสู่มาตรฐานการแสดงแบบเดียวกันกับหนังตะลุงฝั่งตะวันออก

บทที่ 4
ดนตรีและทำนองเพลงในหนังตะลุง

การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดจุดประสงค์ในการวิจัยไว้เพื่อบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงและเพื่อศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของคณะหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา ทั้งนี้ภายใต้ขอบเขตการศึกษาที่เน้นจากสภาพปัจจุบันของหนังตะลุง ซึ่งจากการศึกษา สามารถนำมาวิเคราะห์และรายงานผลตามจุดประสงค์ดังนี้

1. การบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง

สามารถแบ่งข้อมูลทางดนตรีออกเป็น 2 ส่วน คือ การบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากลและการวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลง ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 การบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล

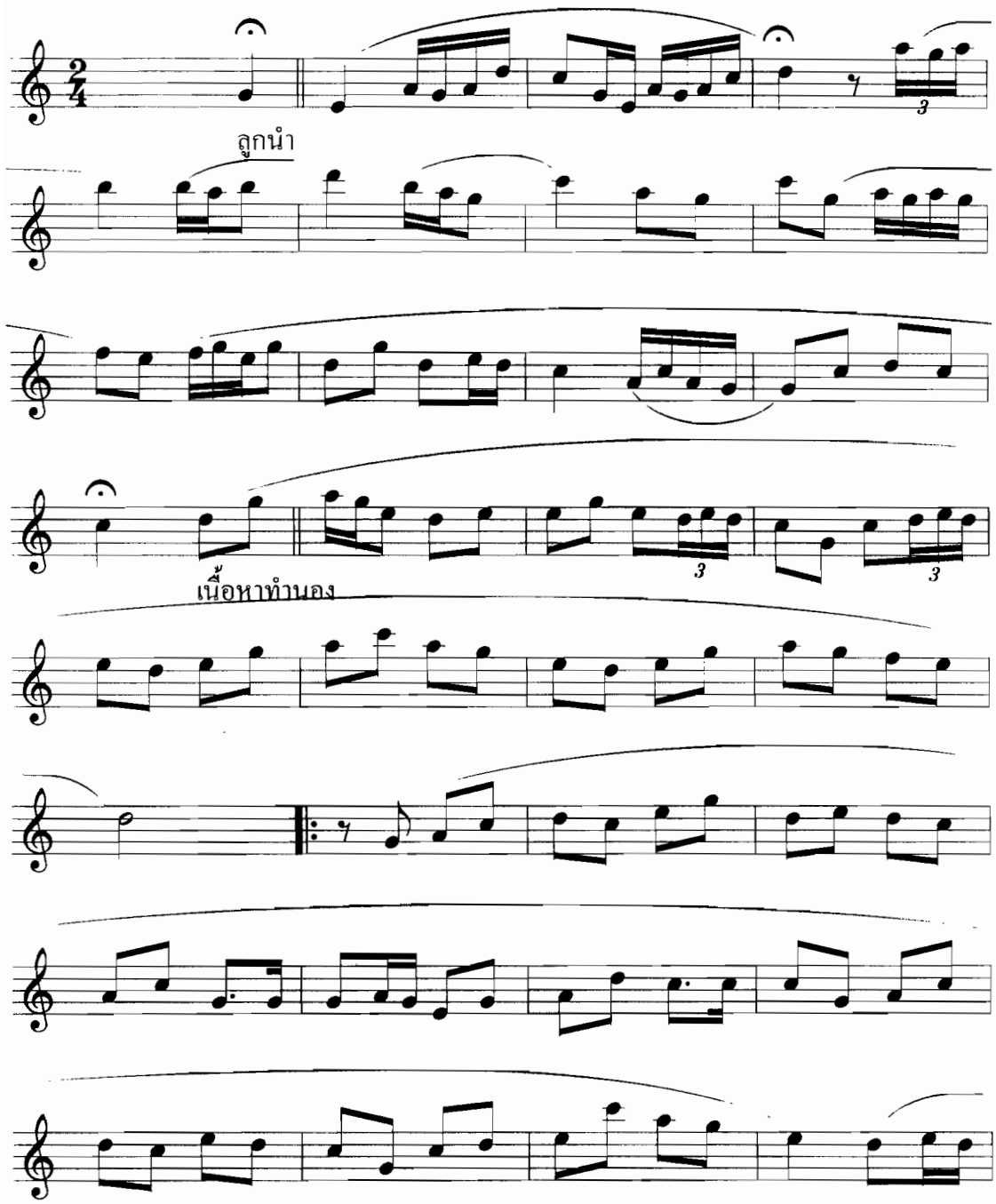
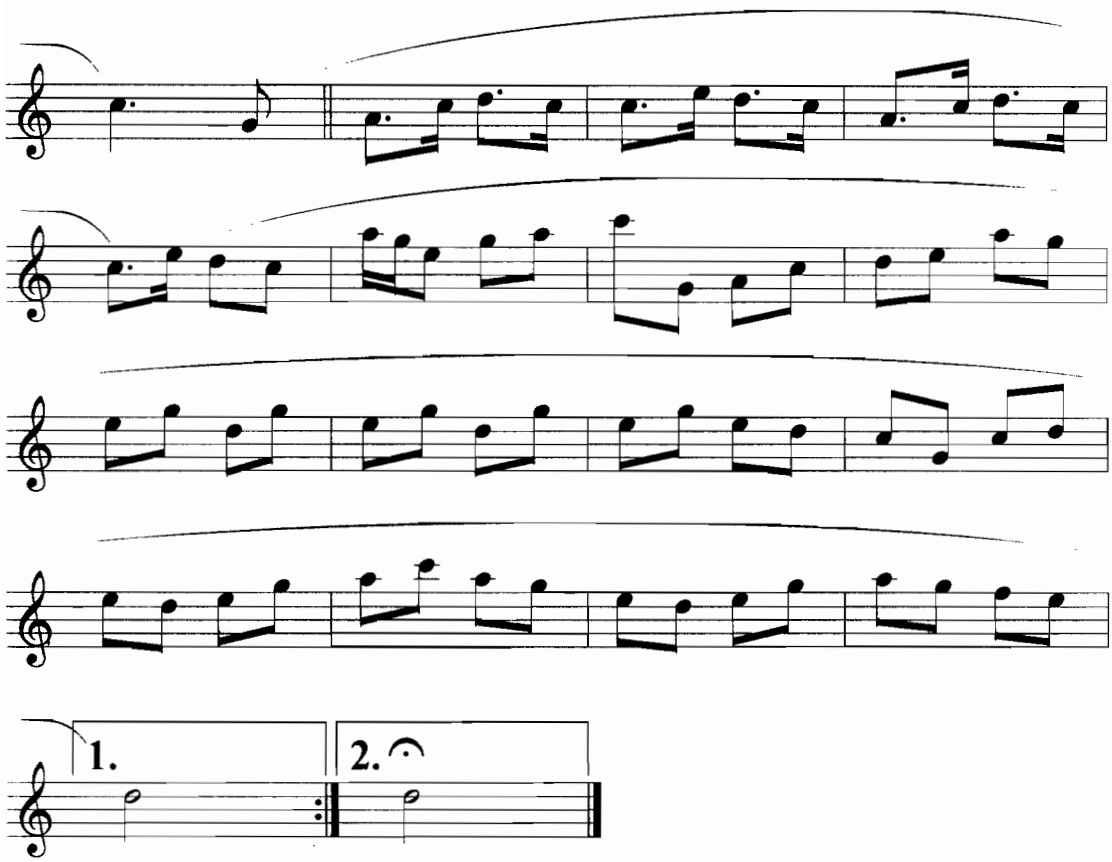
จากอดีตของดนตรีหนังตะลุงที่เน้นเรื่องการใช้เครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะเป็นเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง โดยเรียกว่า "เพลงทับ" หากแต่ในเวลาต่อมาเมื่อมีการนำ "ปี่" เข้ามาใช้บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ จึงทำให้เกิด " เพลงปี่" ซึ่งมีความสำคัญยิ่งต่อการสร้าง "ทำนอง" ดนตรี ให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับบทบาทและเรื่องราวการแสดง ทั้งนี้ หนังตะลุงมีขนบนิยมการแสดงที่จัดได้ว่าเป็นมาตรฐานการแสดงอย่างเดียวกัน เพลงปี่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงของหนังตะลุง จึงมักจะเลือกใช้เพลงที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นผลมาจากการเรียนรู้สืบทอด การลอกเลียนและการตามแบบอย่างดั้งเดิมที่หนังตะลุงรุ่นก่อนๆ ได้บรรเลงไว้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การบรรเลงเพลงประกอบพิธีการของหนังตะลุงมักจะยึดเพลงหลักๆ ที่เป็นเพลงไทยเดิมของภาคกลางทั่วๆ ไป (ควน ทวนยก, สัมภาษณ์) โดยเพลงเหล่านั้นถูกนำมาตัดทอนหรือเลือกเอาเฉพาะเพลงอัตรา 2 ชั้นเท่านั้น วรรคตอนต่างๆ ของเพลงก็อาจจบแบบไม่สมบูรณ์นัก ทั้งนี้เพราะนักดนตรีจะต้องคำนึงตามความเหมาะสมกับลำดับขั้นตอนการแสดงและการรวบรัดให้เข้ากับลีลาการเชิดหนังและขับกลอนของนายหนังเป็นสำคัญ (วันชัย เชาว์ศิลป์, สัมภาษณ์) ในขณะเดียวกัน การศึกษาหรือสืบสาวถึงชื่อเพลงที่ใช้ในการบรรเลง บางครั้งก็ยากต่อการบอกชื่อเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่

เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งก็เป็นผลมาจากการเรียนรู้สืบทอดและการนำเพลงมาบรรเลงของหนังตะลุงโดยทั่วไป ที่มักจะเรียนรู้จดจำกันมาจากรุ่นต่อรุ่น มุ่งเน้นการจดจำเฉพาะส่วนของทำนองมากกว่าการจดจำชื่อเพลง (ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

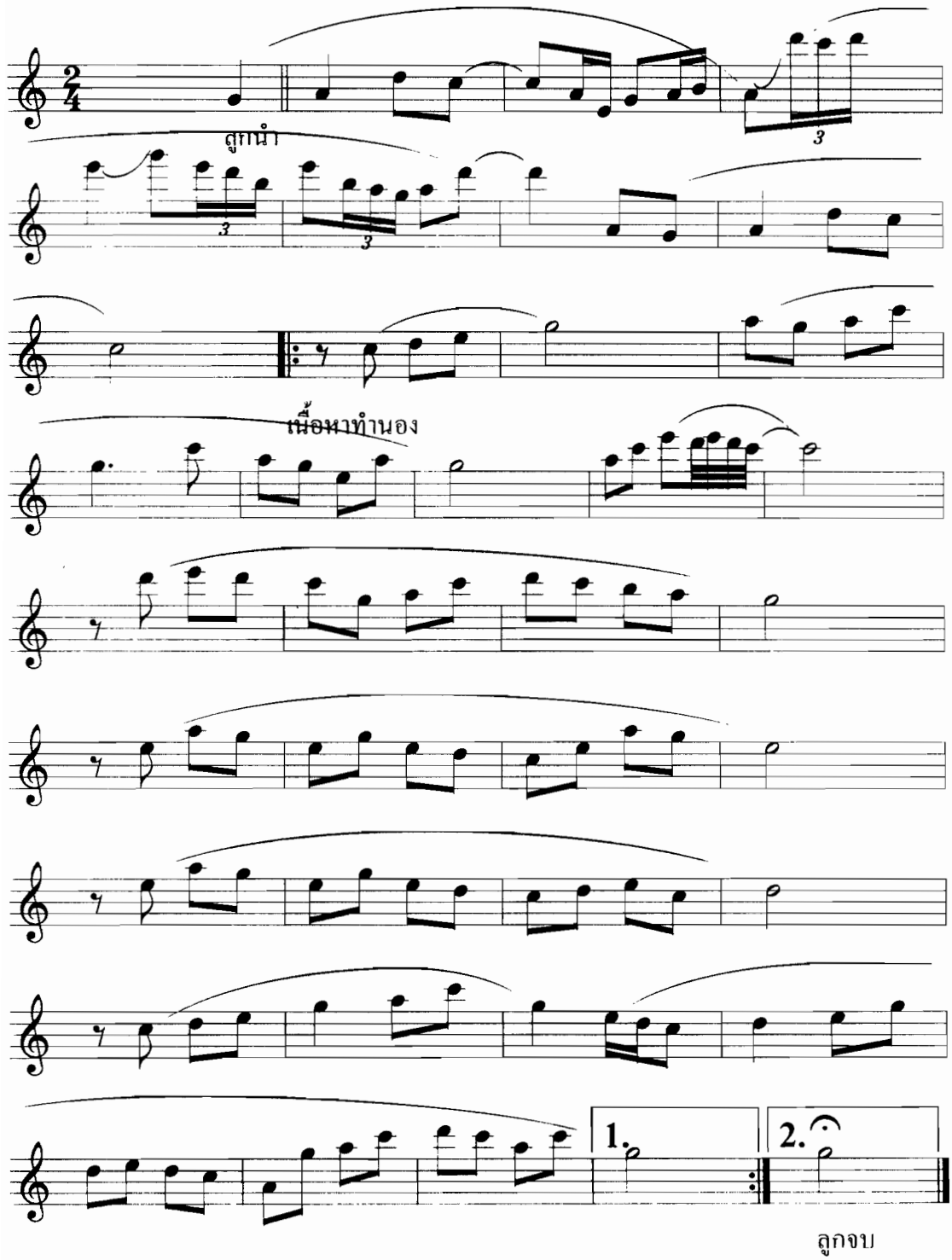
จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาเก็บข้อมูลดนตรีโดยการบันทึกทำนองเพลงโดยการสัมภาษณ์ การมีส่วนร่วมติดตามชมและสังเกตการแสดง การศึกษาจากแถบบันทึกเสียง แถบวีดีทัศน์และสื่ออื่นๆ ที่มีเผยแพร่อยู่ทั่วไป ผู้วิจัยพบว่า ในการบรรเลงเพลงเดียวกันของแต่ละคณะหนังตะลุง พบข้อแตกต่างด้านลีลาทำนองที่เกิดจากการบรรเลงมีเหตุปัจจัยที่ทำให้เกิดความต่างในด้านเหล่านี้ กล่าวคือ การบรรเลงทำนองด้วยเครื่องดนตรีที่ต่างกัน ความสามารถของนักดนตรีที่ไม่เท่าเทียมกัน การสอดใส่เม็ดพรายการการบรรเลง (Ornaments) ของนักดนตรีที่ไม่เหมือนกัน การตัดท่อนเพลงให้มีความสั้นยาวที่ต่างกัน ตลอดจนการให้จังหวะมีความเร็ว-ช้าที่ไม่เท่ากันเป็นต้น แต่ความแตกต่างเหล่านี้ในทางดนตรีไม่ได้จำแนกว่าเป็นความแตกต่างด้านทำนองเพลงแต่อย่างใด ดังนั้นการบันทึกทำนองดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงถือเอาการบันทึกทำนองเพลงที่ได้จากการบรรเลงของหนังตะลุงคณะหนังใดคณะหนึ่งเป็นมาตรฐานของทำนองเพลงนั้นๆ นอกจากนี้สาระสำคัญของบทนี้เป็นการบันทึกบทเพลงที่ถือเป็น "ตัวอย่าง" ส่วนหนึ่งของเพลงที่คณะหนังตะลุงนิยมนำมาบรรเลงและนักดนตรีได้เลือกใช้อย่างมีความเหมาะสมสอดรับกับบรรยากาศ อารมณ์และขั้นตอนการแสดงของหนังตะลุง จากนั้นจึงนำมาแปลและบันทึกทำนองเพลงเป็นระบบโน้ตดนตรีสากล โดยได้จำแนกรูปแบบการบรรเลงดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงออกเป็น 2 ชนิด กล่าวคือ ดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ดังมีรายละเอียดดังนี้

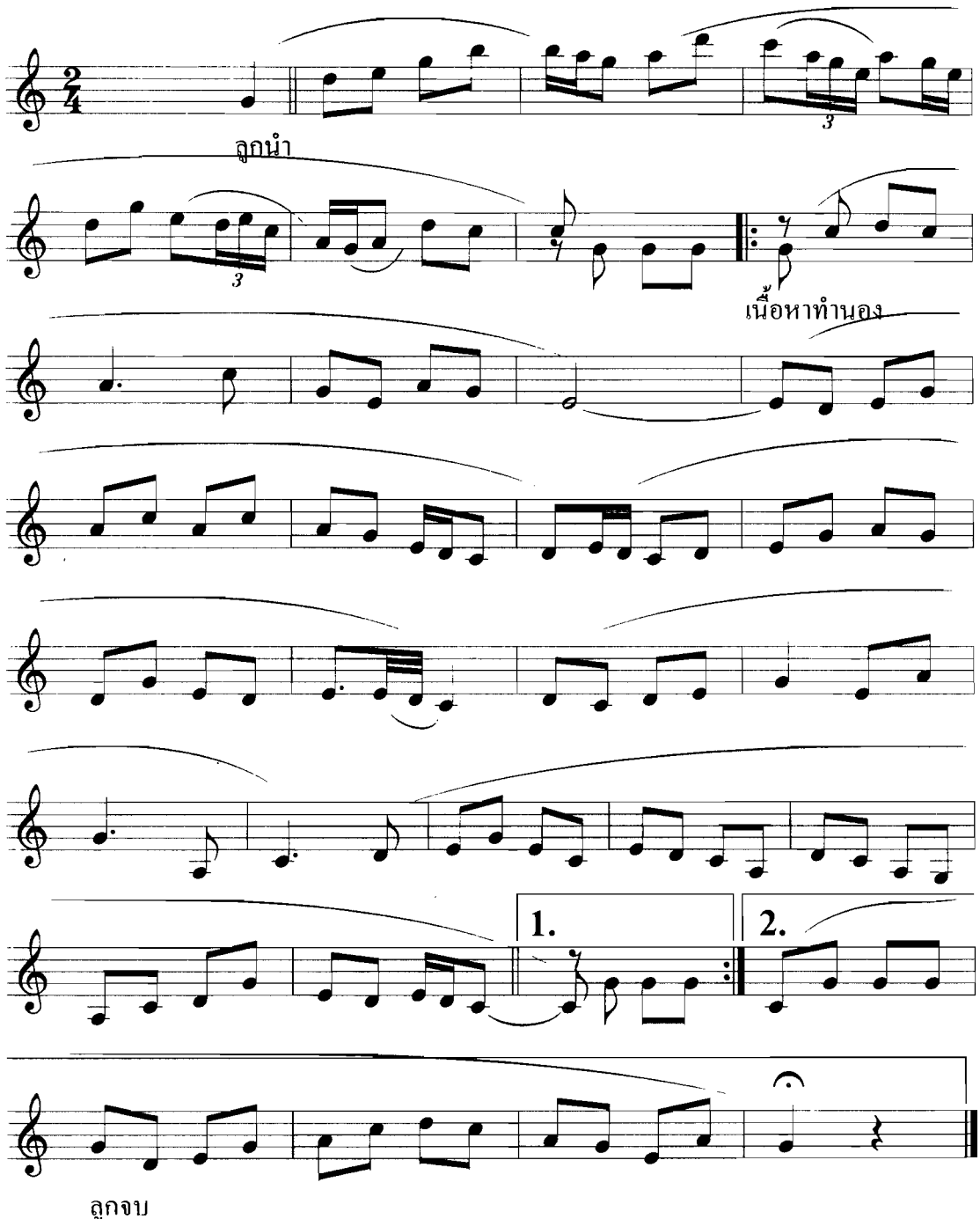
1.1.1 ดนตรีประกอบพิธีการ หมายถึงการบรรเลงดนตรีหนังตะลุงที่เป็นการบรรเลงเพื่อประกอบพิธีการก่อนการเริ่มออกแสดงตามเนื้อเรื่อง นั่นคือ ตั้งแต่การโหมโรงออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอและออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) นอกจากนี้ ในการศึกษา พบว่า ขั้นตอนการแสดง ออกลิงหัวค่ำหรือออกลิงขาวลิงดำ มักจะปรากฏในการแสดงเพื่อแก้เหมรยเท่านั้น แต่ไม่ปรากฏในการแสดงทั่วๆ ไป ผู้วิจัยจึงไม่ขอนำเพลงในขั้นตอนดังกล่าวมากล่าวถึง ดังนั้นรายละเอียดของตัวอย่างเพลงที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแล้วแปรทำนองเพลงเพื่อบันทึกเป็นระบบโน้ตสากลตามลำดับขั้นตอนของพิธีการดังกล่าวแล้ว มีดังต่อไปนี้

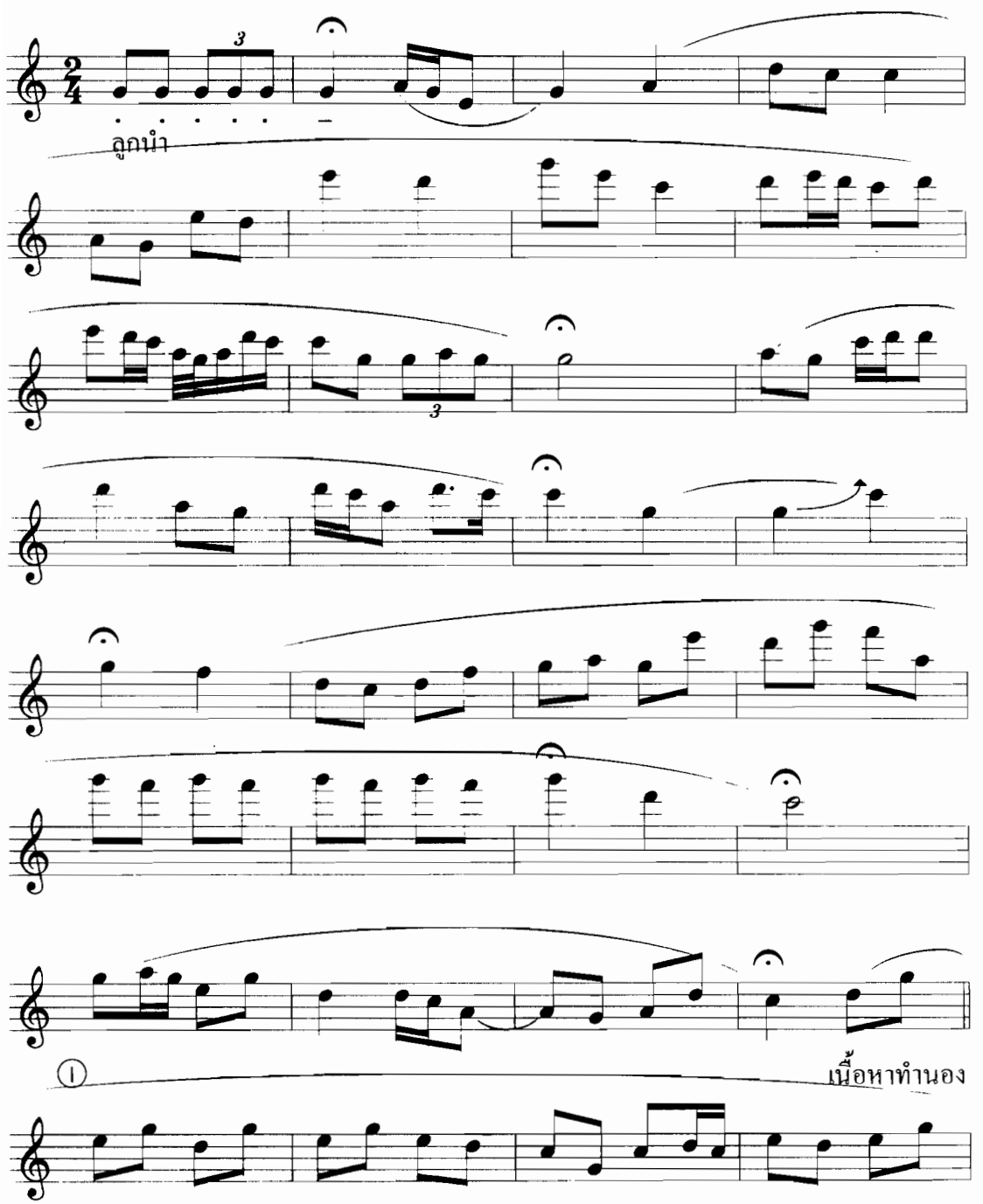
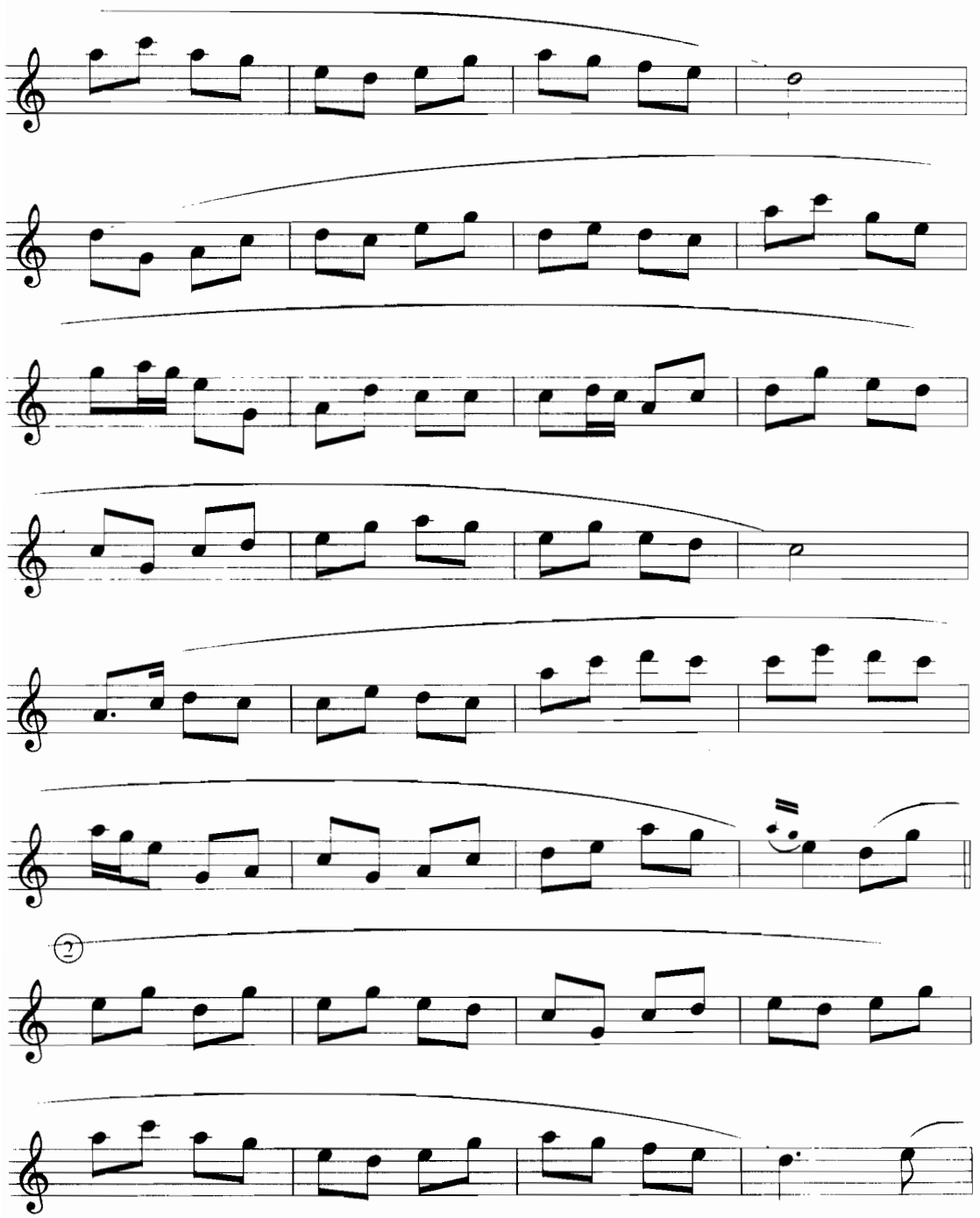
1) โหมโรง คือเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อโหมโรง มักเป็นการนำเอาเพลงไทยเดิมภาคกลาง โดยตัดตอนเอาเฉพาะบท 2 ชั้นมาบรรเลง ขนบนิยมเก่าๆ มักบรรเลงเพลงพัดชา เป็นเพลงนำ ก่อนจะนำเอาเพลงไทยอื่นๆ มาบรรเลงต่อกันจนครบ 12 เพลง (ควน ทวน ยก. สัมภาษณ์) หากแต่ในสภาพปัจจุบันดนตรีหนังตะลุง มีการบรรเลงเพลงโหมโรงเพียง 1 หรือ 2 เพลงเท่านั้น โดยอาจใช้เพลงไทยเดิมอื่นๆ เช่น เพลงจีนขิมเล็ก ทองย่อน และแขกต่อยหม้อ เป็นต้นและบางครั้งบางคณะก็อาจมีเพลงไทยสากลนิยมประเภทเพลงลูกทุ่งด้วยก็ได้ (ประพันธ์ ไฝเส้ง. สัมภาษณ์) ดังตัวอย่างเพลงโหมโรง อาทิเช่น

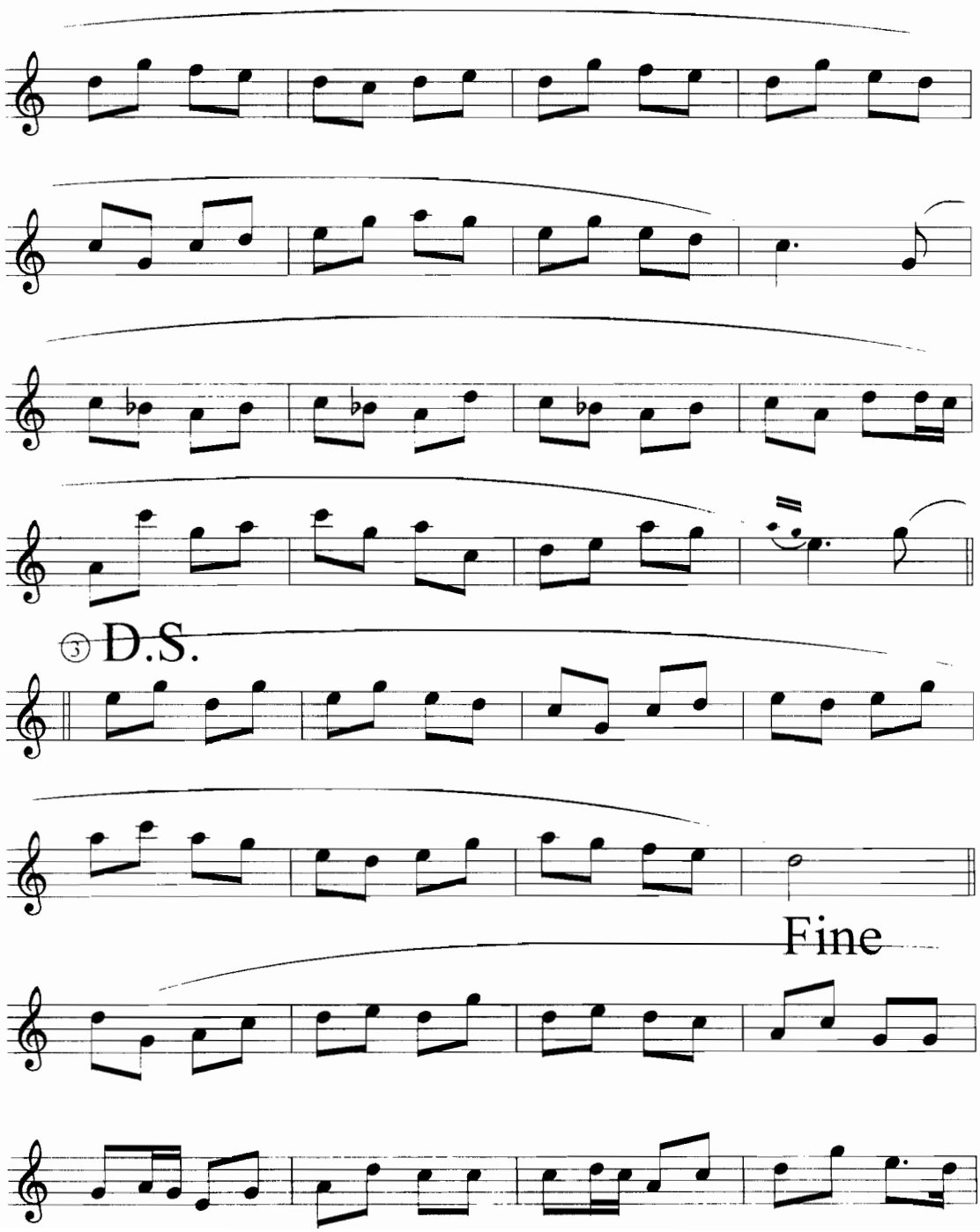
พัดชา

พัดชา แผ่นที่ 2

ลูกจบ

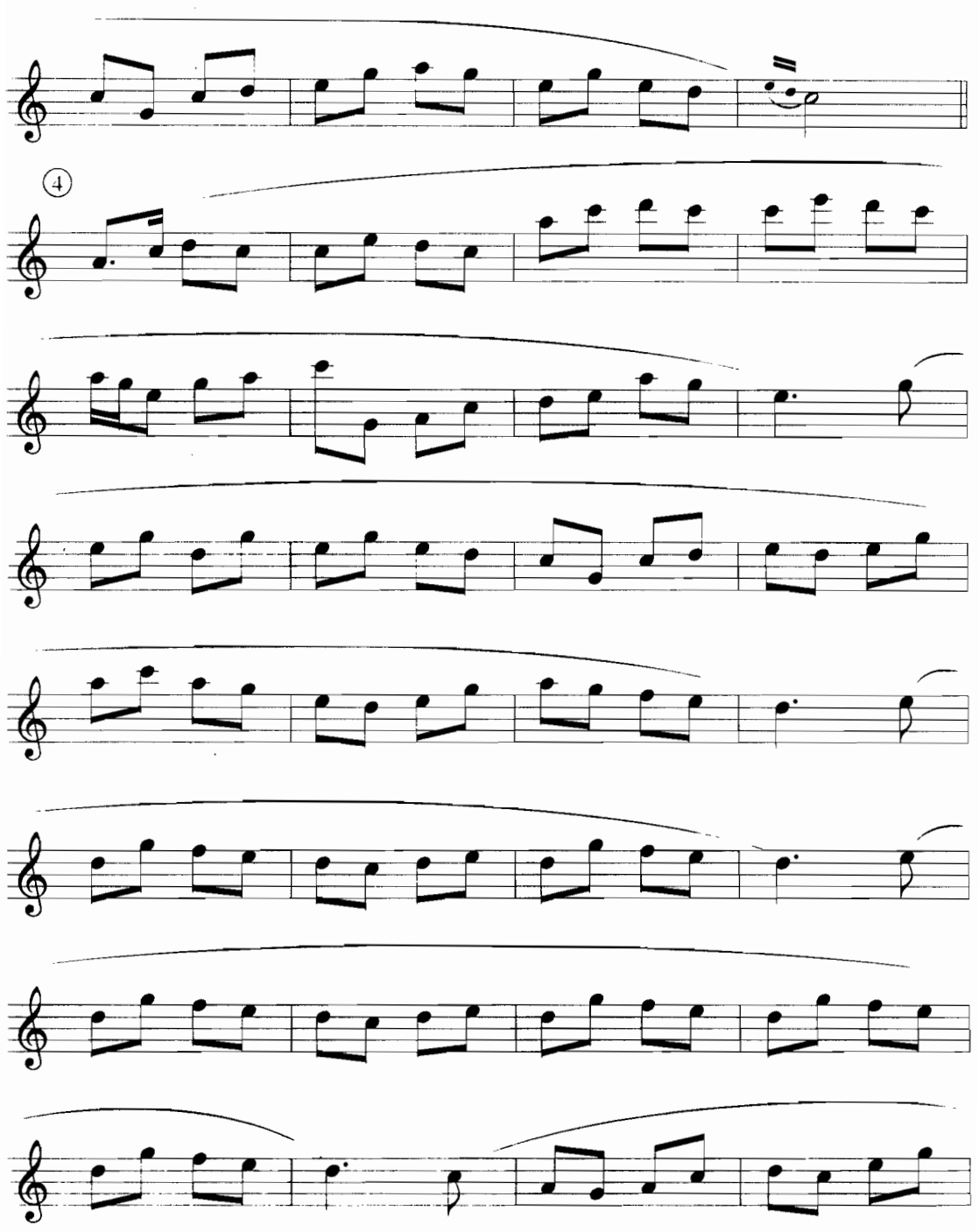
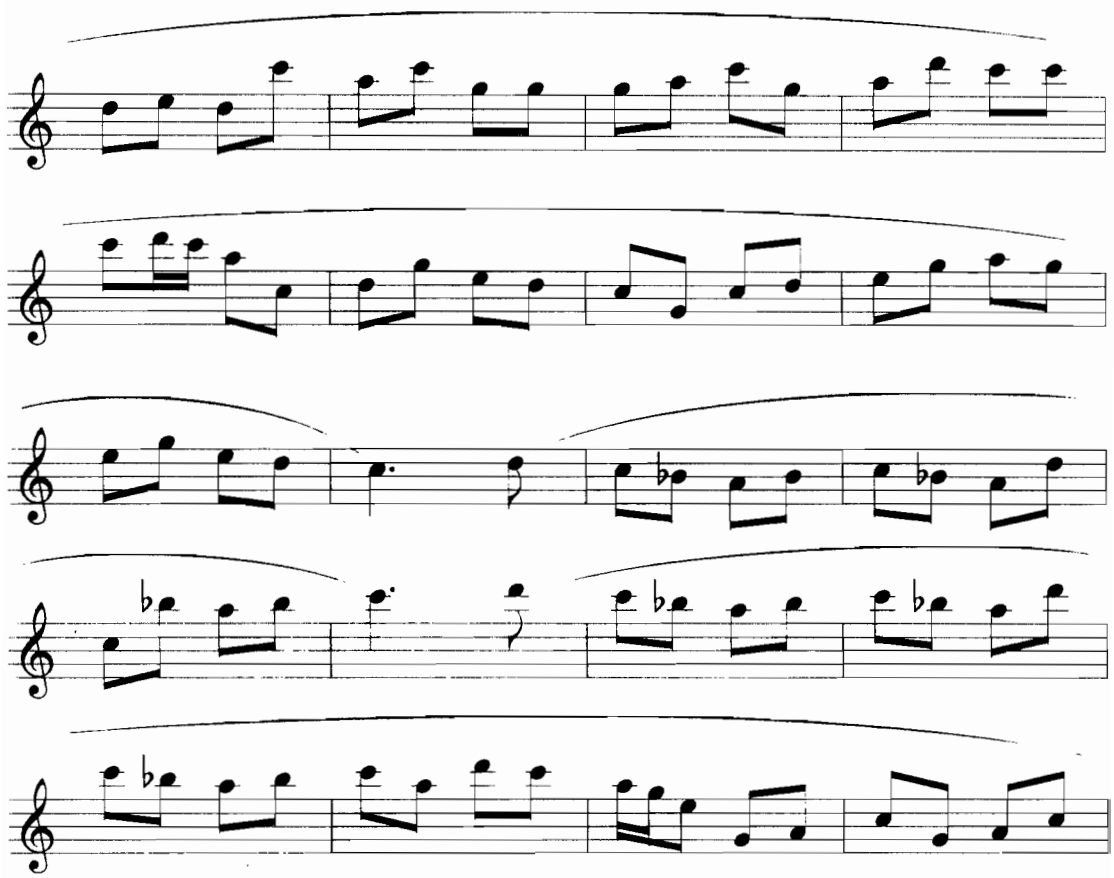
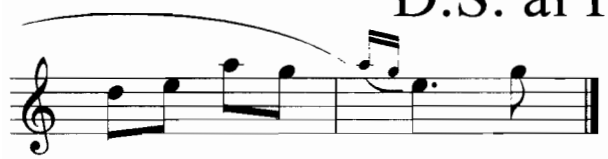
(ควน ทวนยก. ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ชักใบ

(ควน ทวนยก, ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

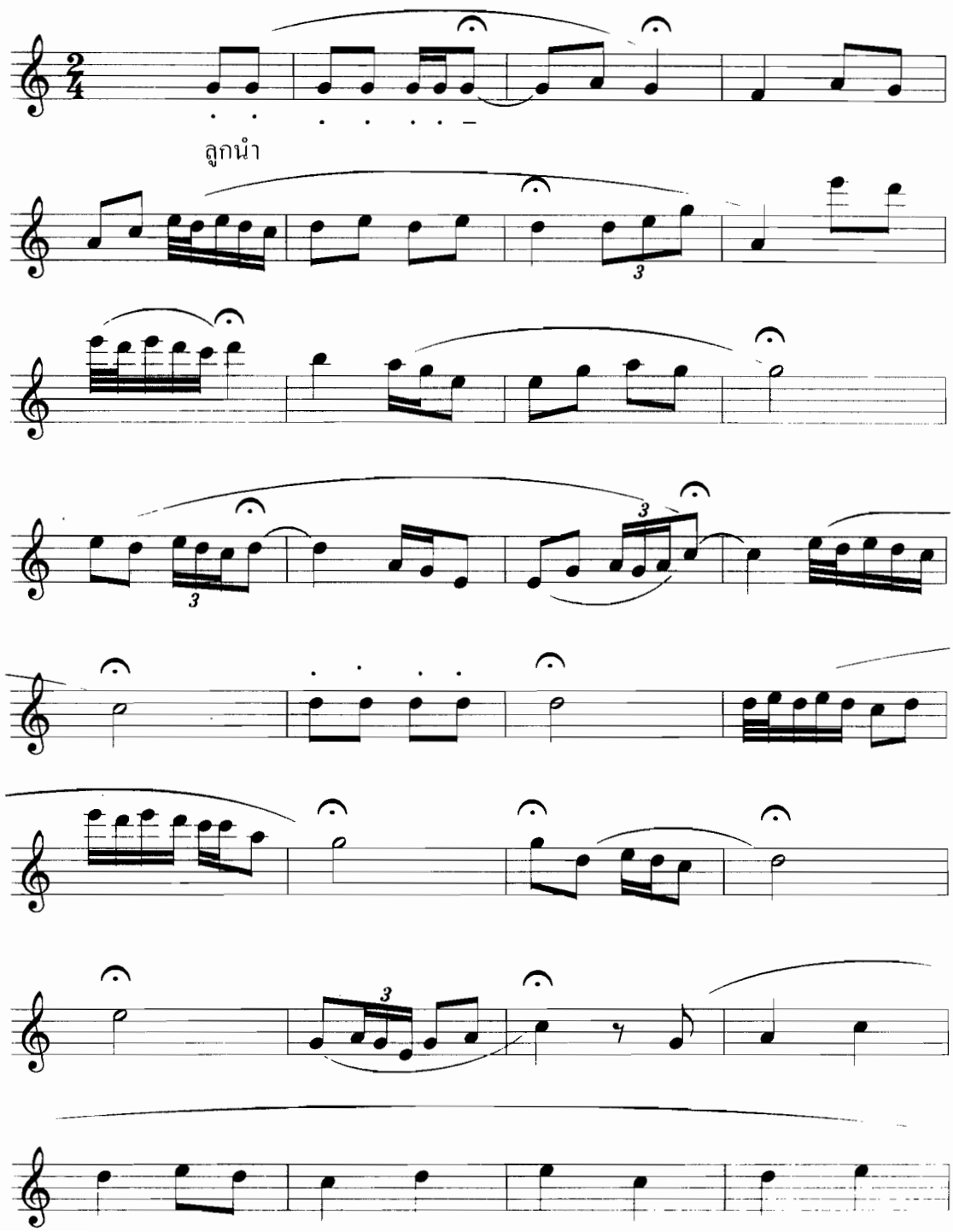
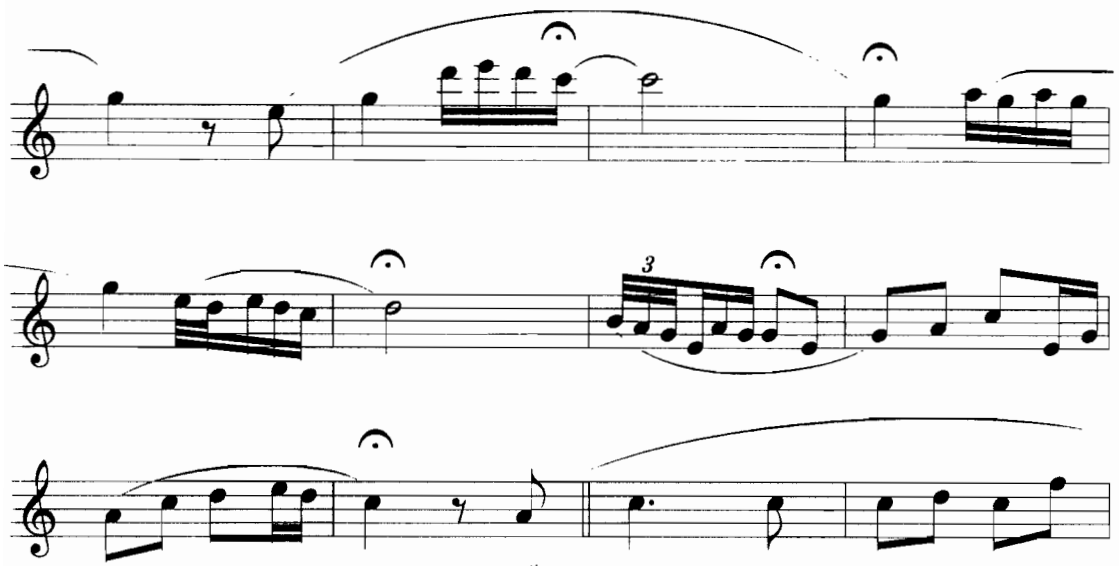
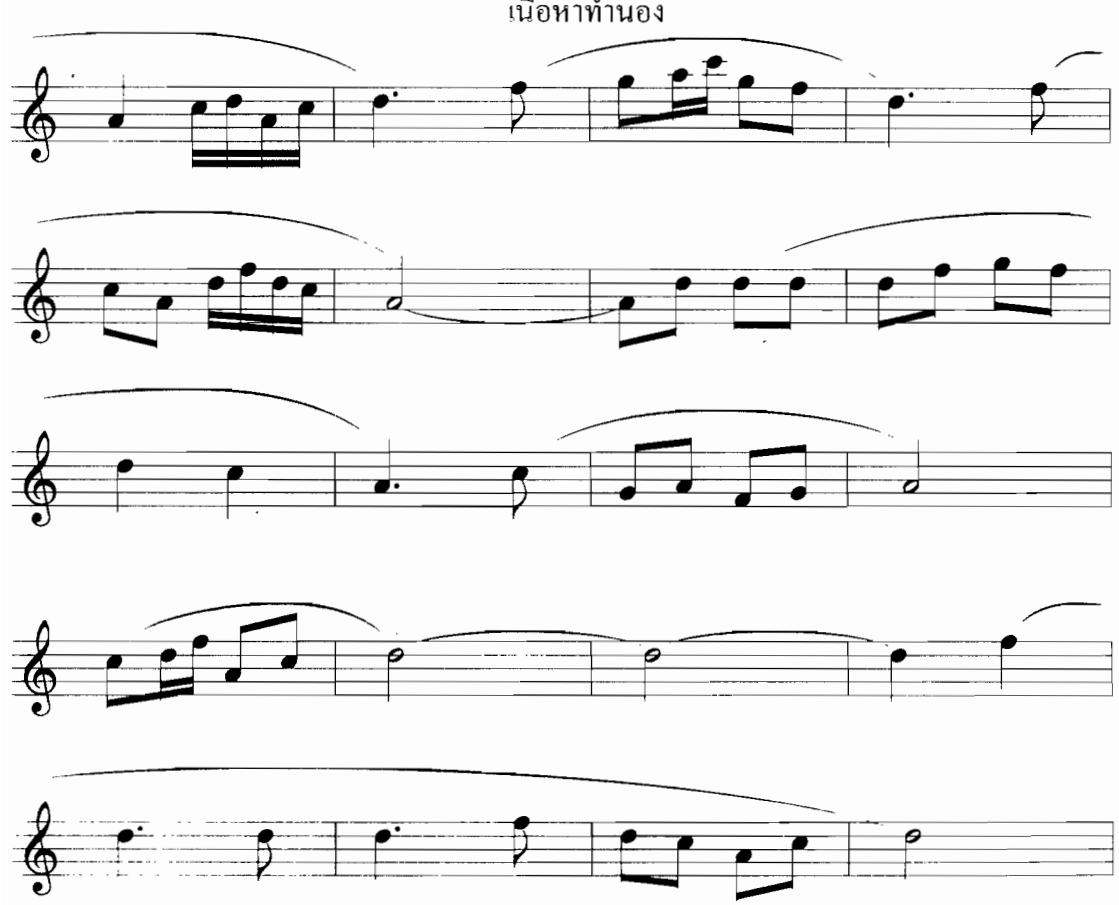
เจ้ายี่

(ควน ทวนยก, ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

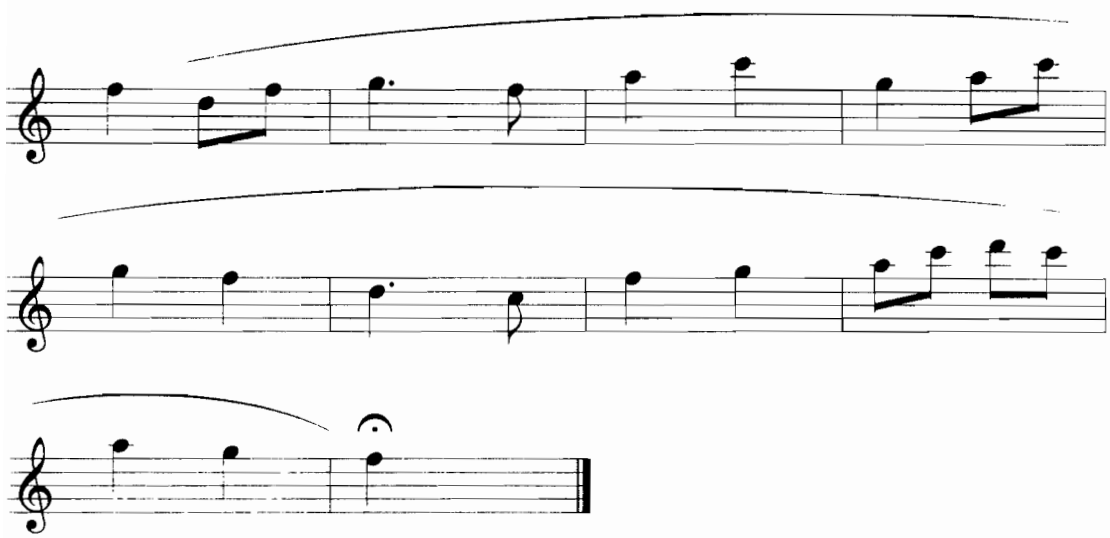
จระเข้หางยาว

จระเข้หางยาว แผ่นที่ 2

จระเข้หางยาว แผ่นที่ 3



กระเช้าหางยาว แผ่นที่ 4

จระเข้หางยาว แผ่นที่ 5

D.S. al Fine

ลูกจบ

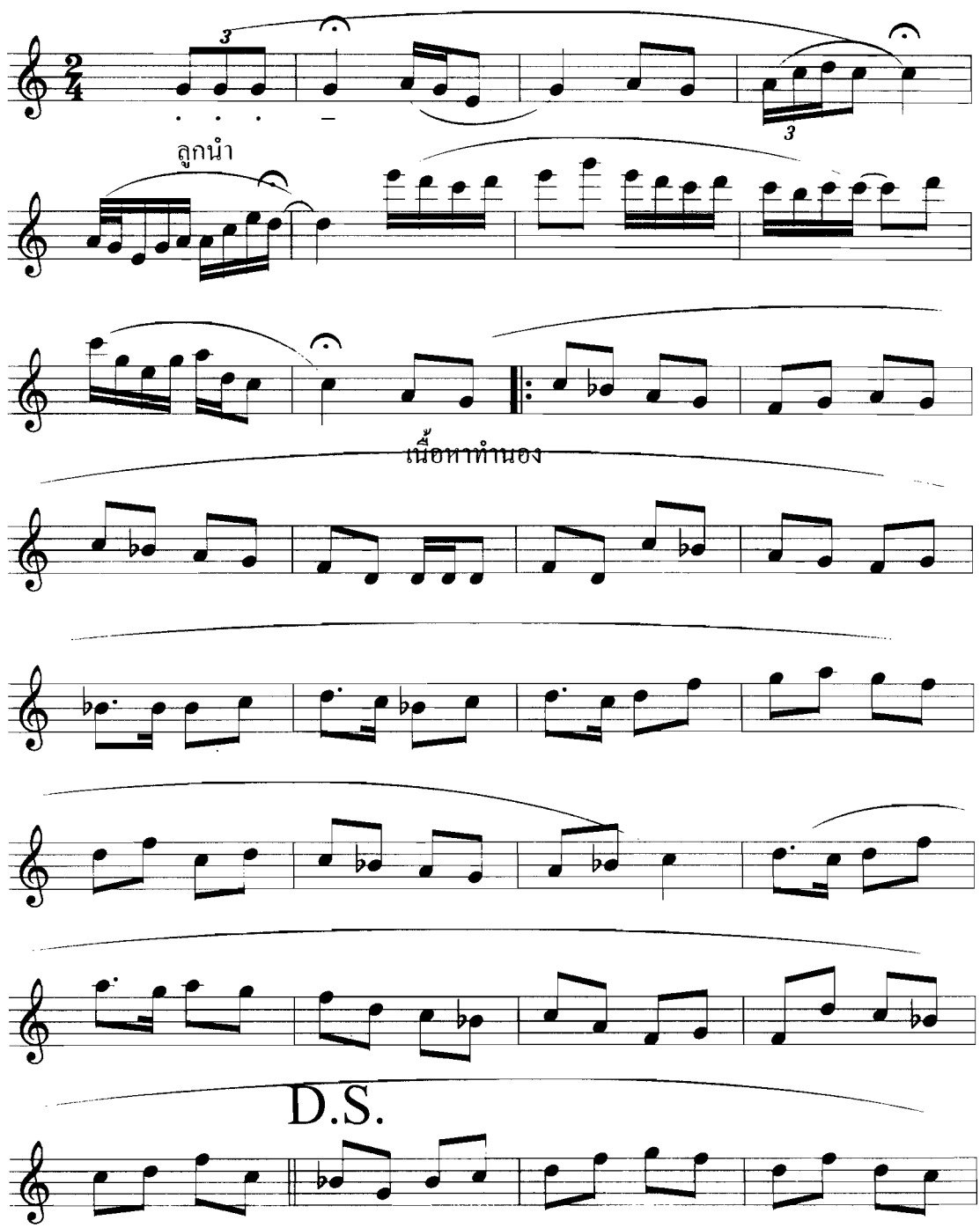
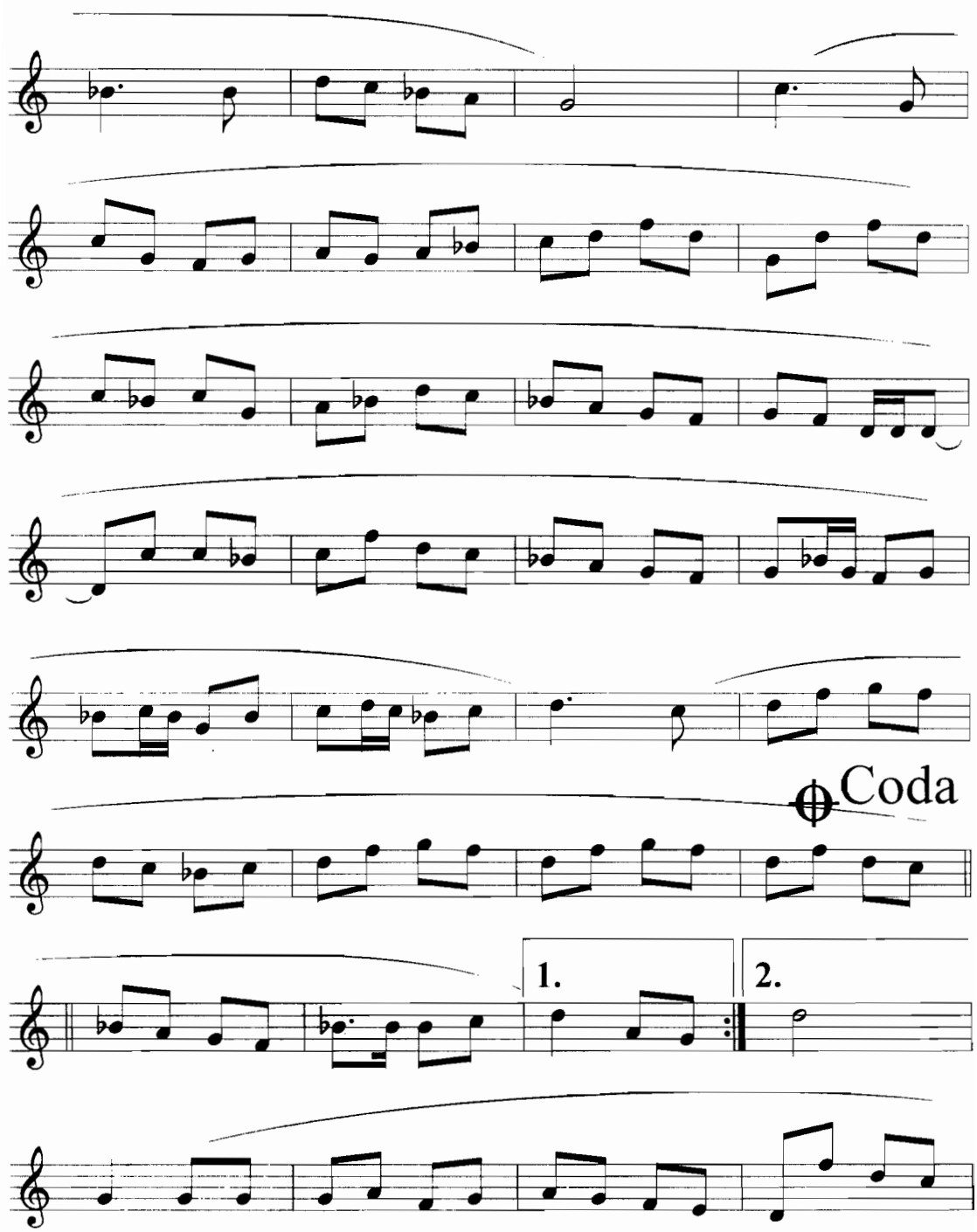
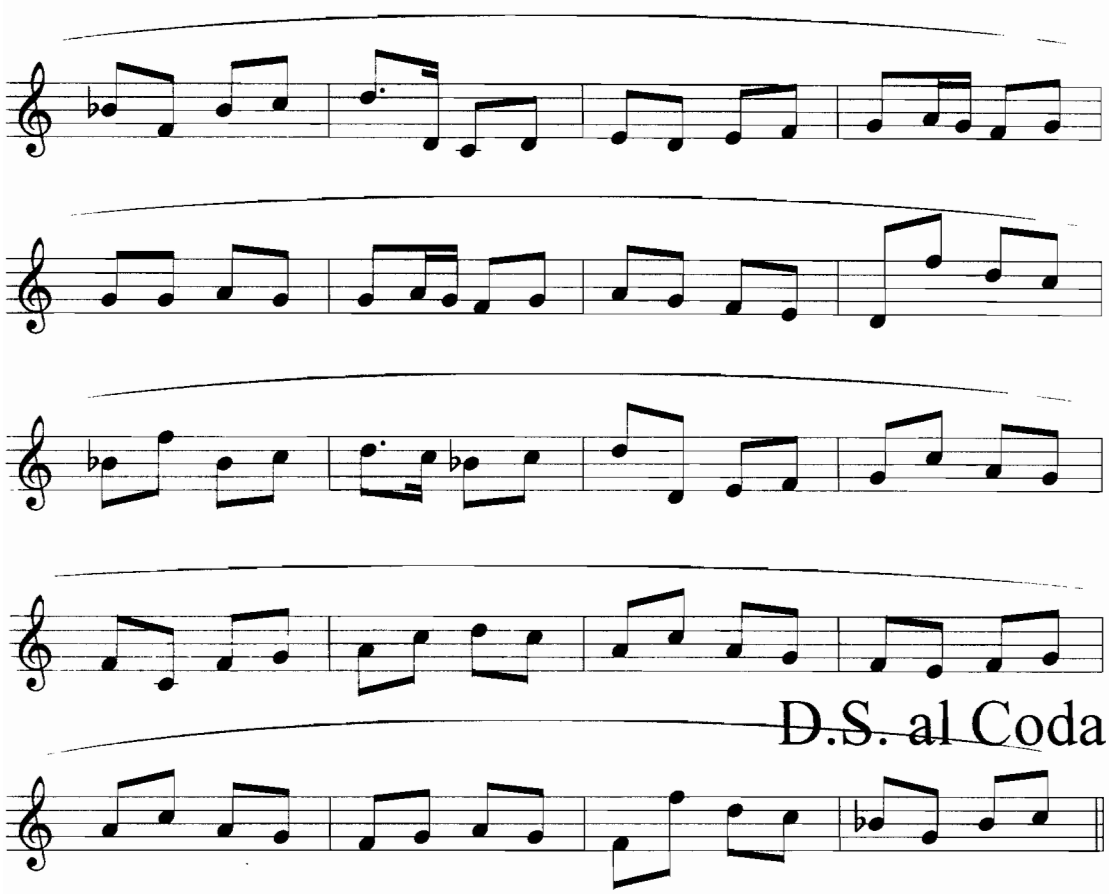
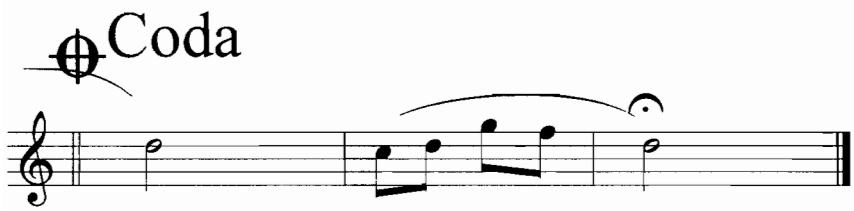
(คณะอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

สร้อยสนตัด

สร้อยสนตัด แผ่นที่ 2

เนื้อหาทำนอง

สร้อยสนตัด แผ่นที่ 3



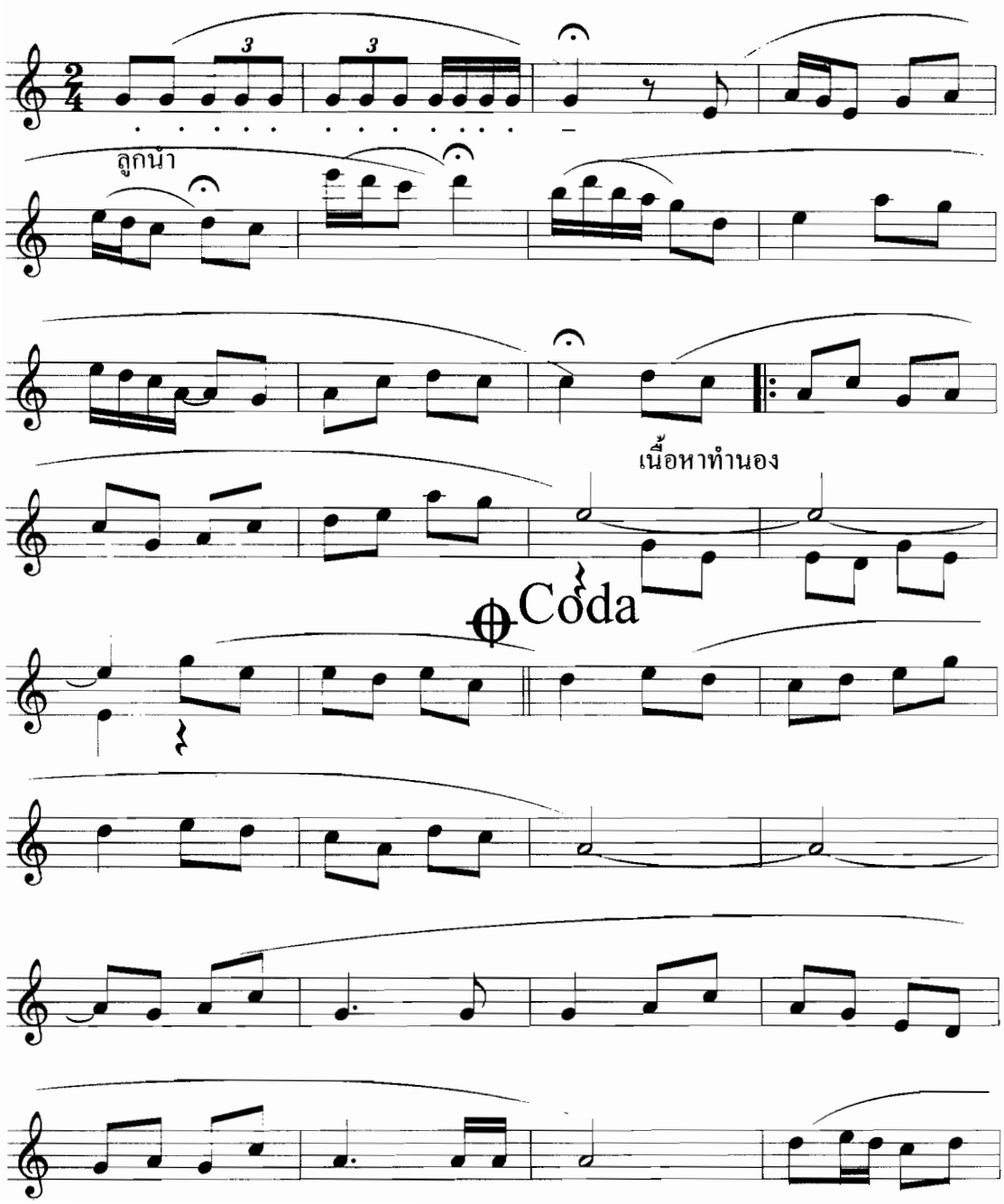
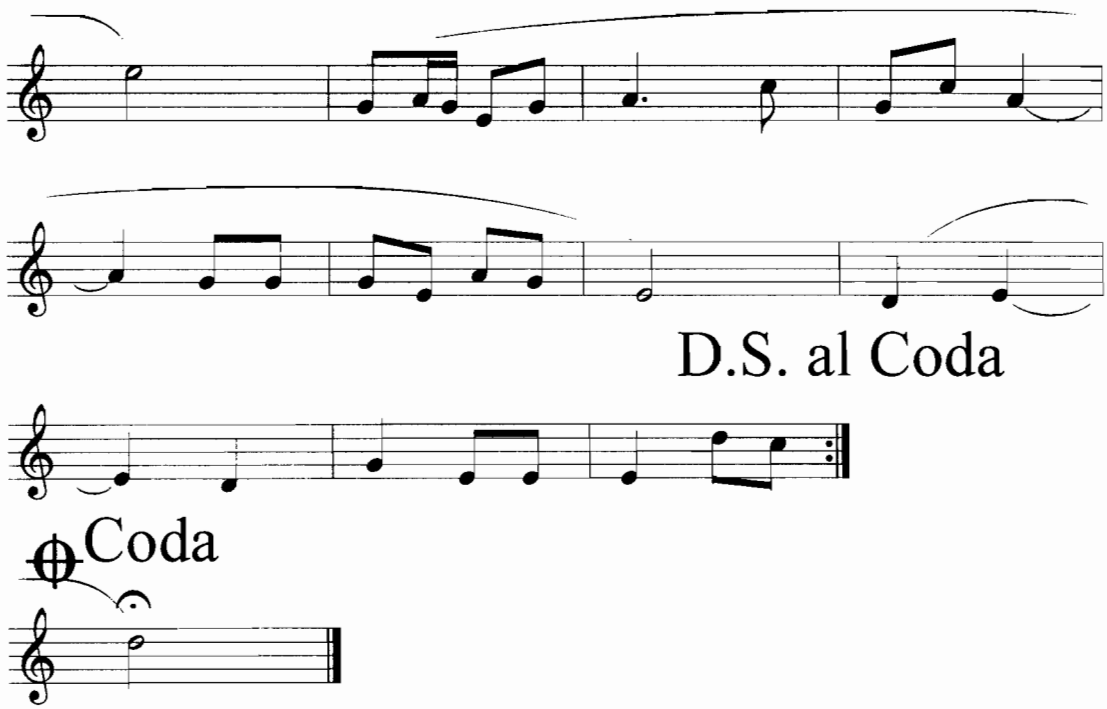
ลูกจบ

(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

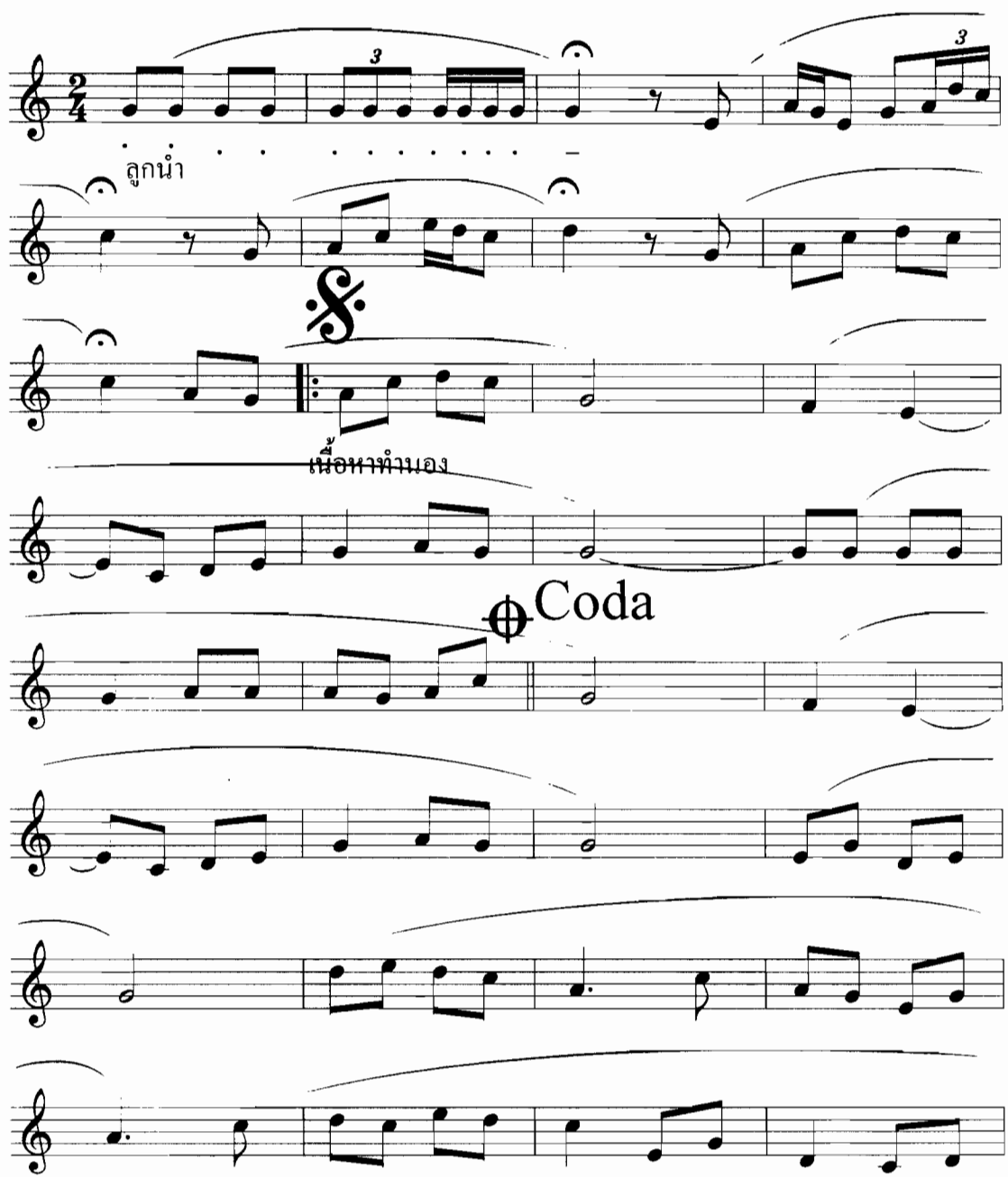
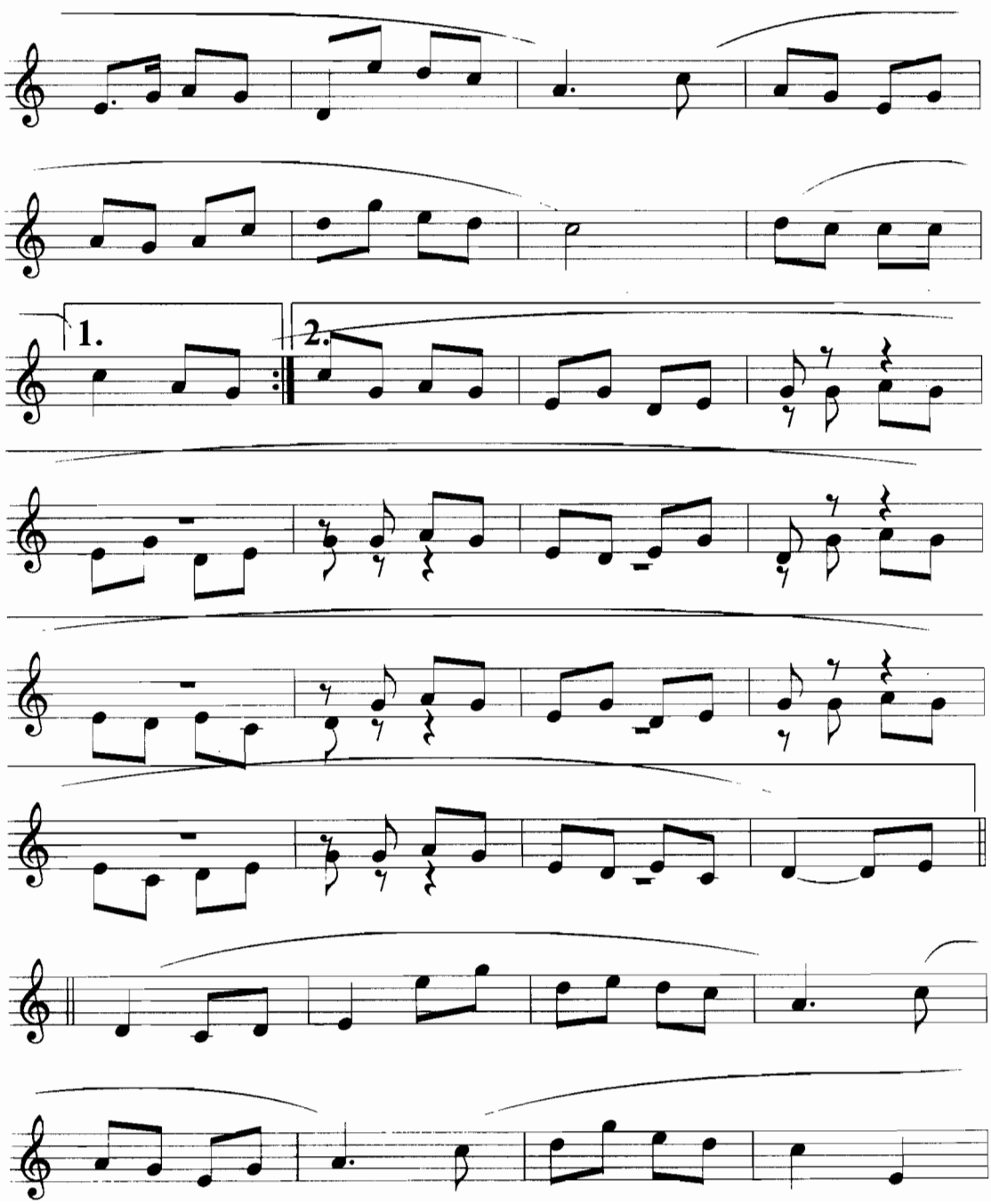
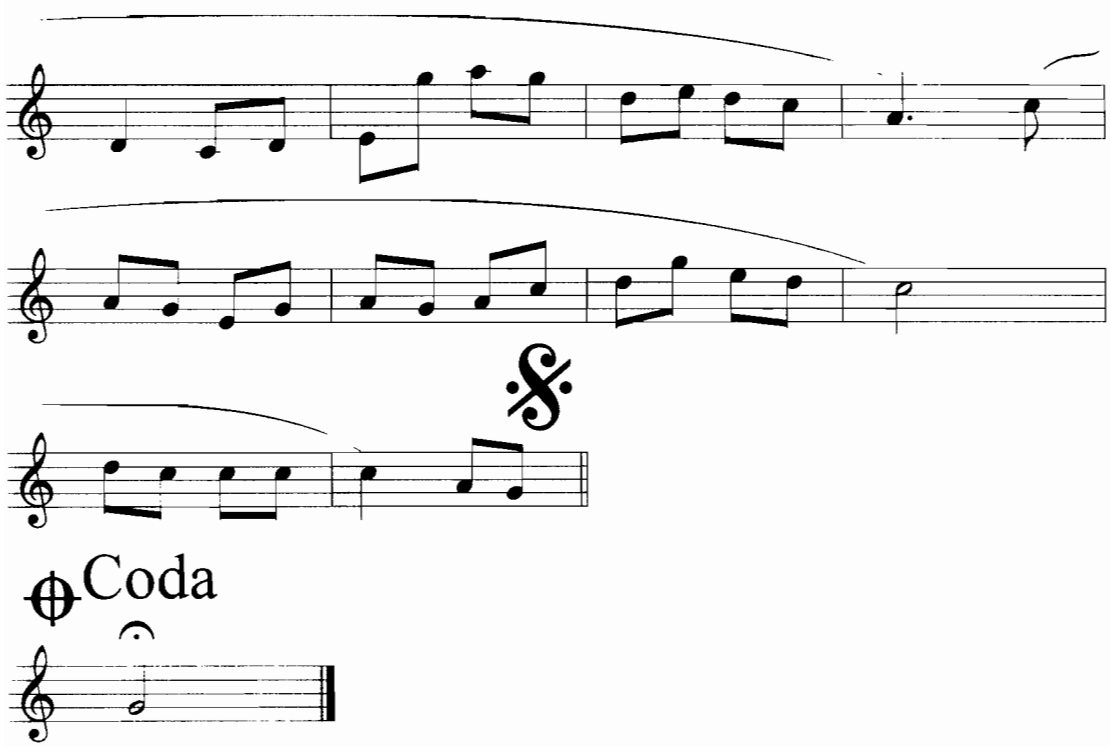
แขกมอญ 3 ท่อน

แขกมอญ 3 ท่อน แผ่นที่ 2

แขกมอญ 3 ท่อน แผ่นที่ 3

rit .....

ลูกจบ

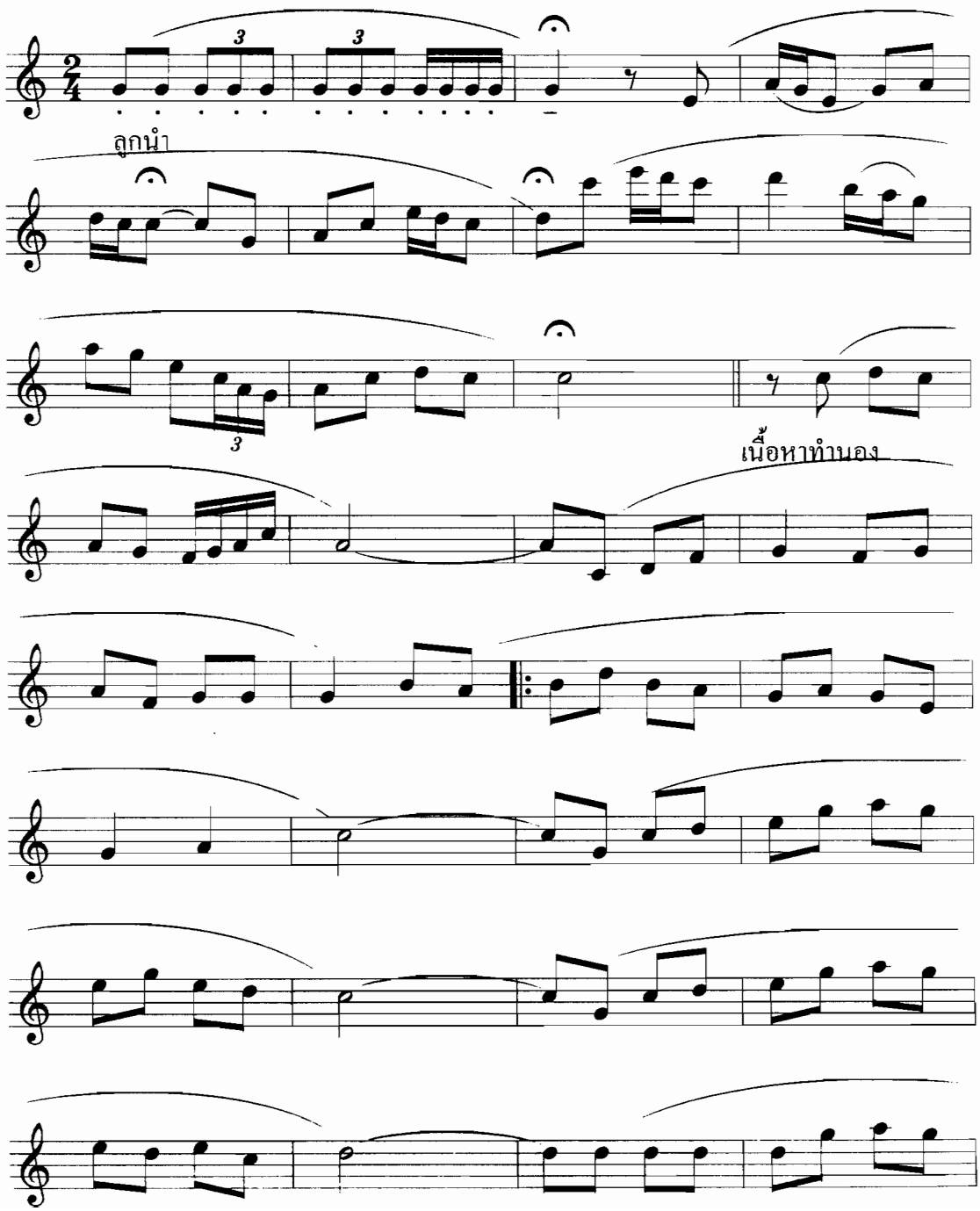
(ควน ทวนยก, ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

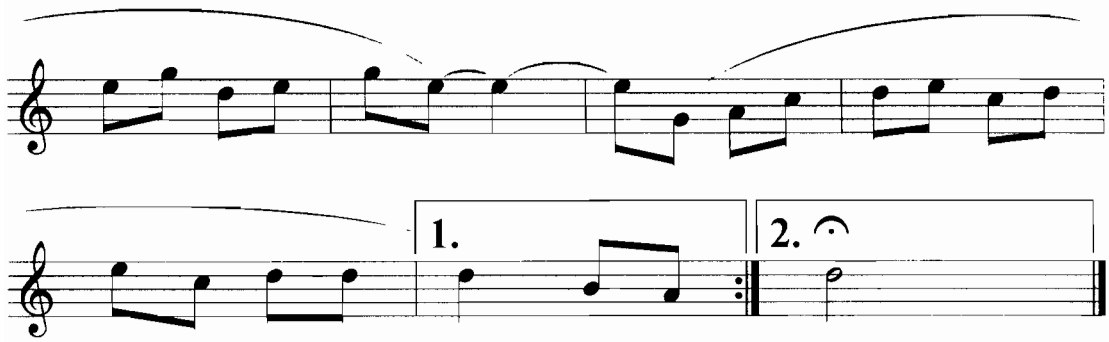
เขมรปากท่อ

เขมรปากท่อ แผ่นที่ 2

ลูกจบ

(คณะหยาดทิพย์. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง]: หมายเลข 5014)

ลาวเสี่ยงเทียน

ลาวเสี่ยงเทียน แผ่นที่ 2

ลาวเสี่ยงเทียน แผ่นที่ 3

ลูกจบ

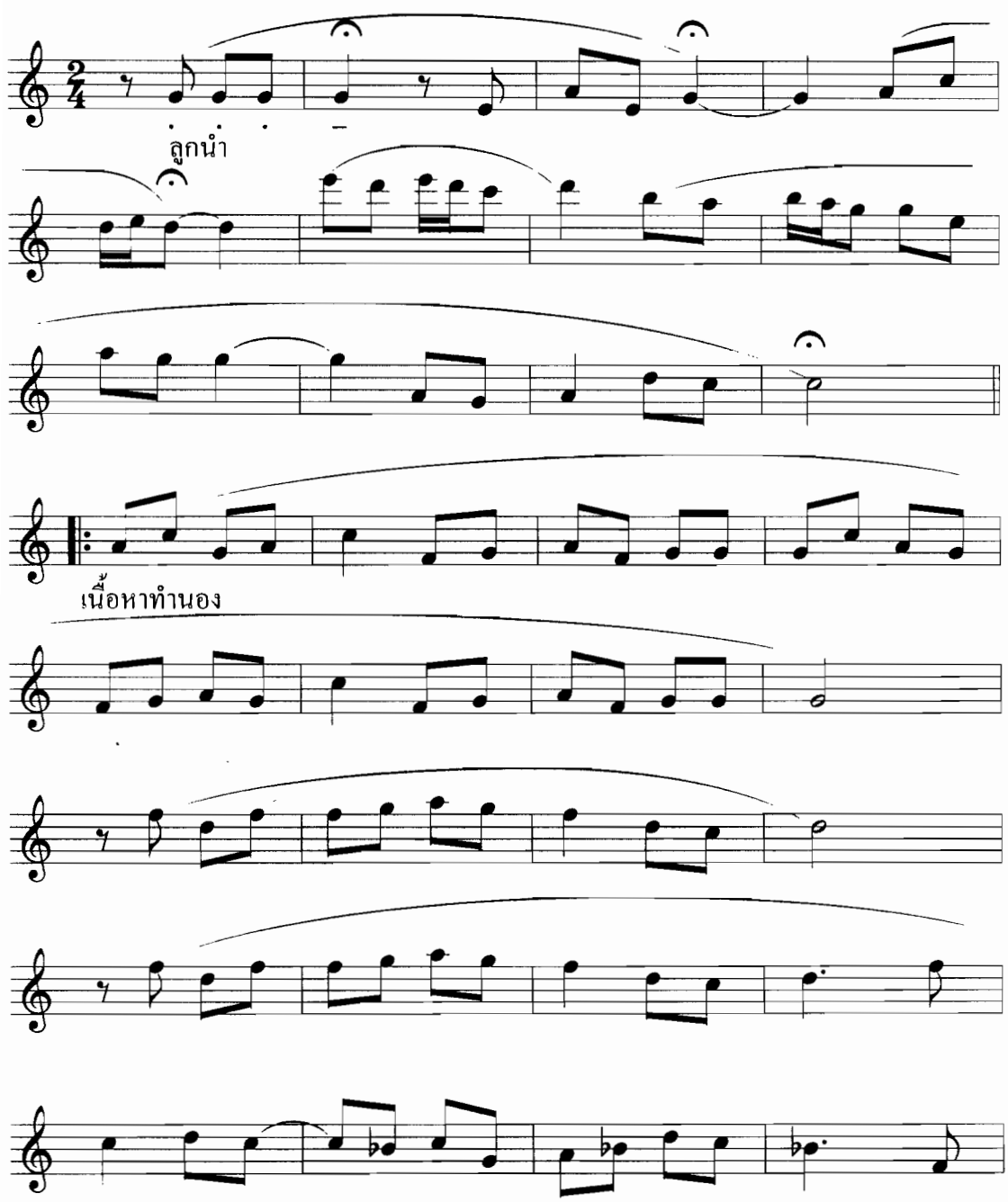
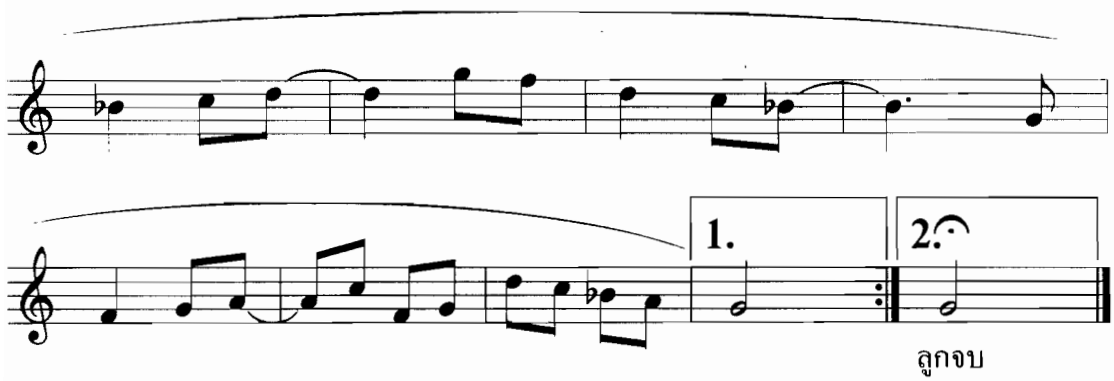
(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

ลาวครวญ

ลาวครวญ แผ่นที่ 2

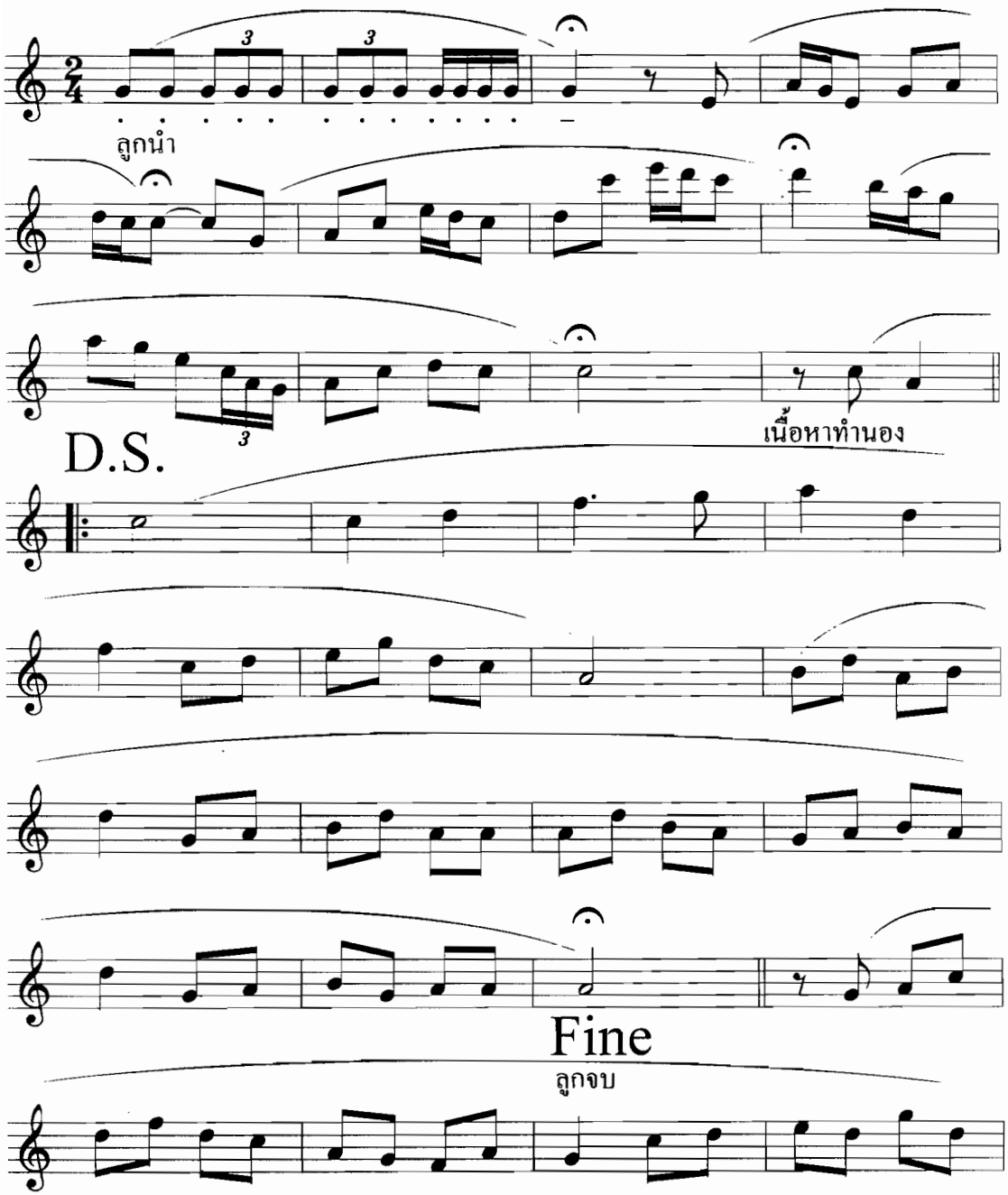
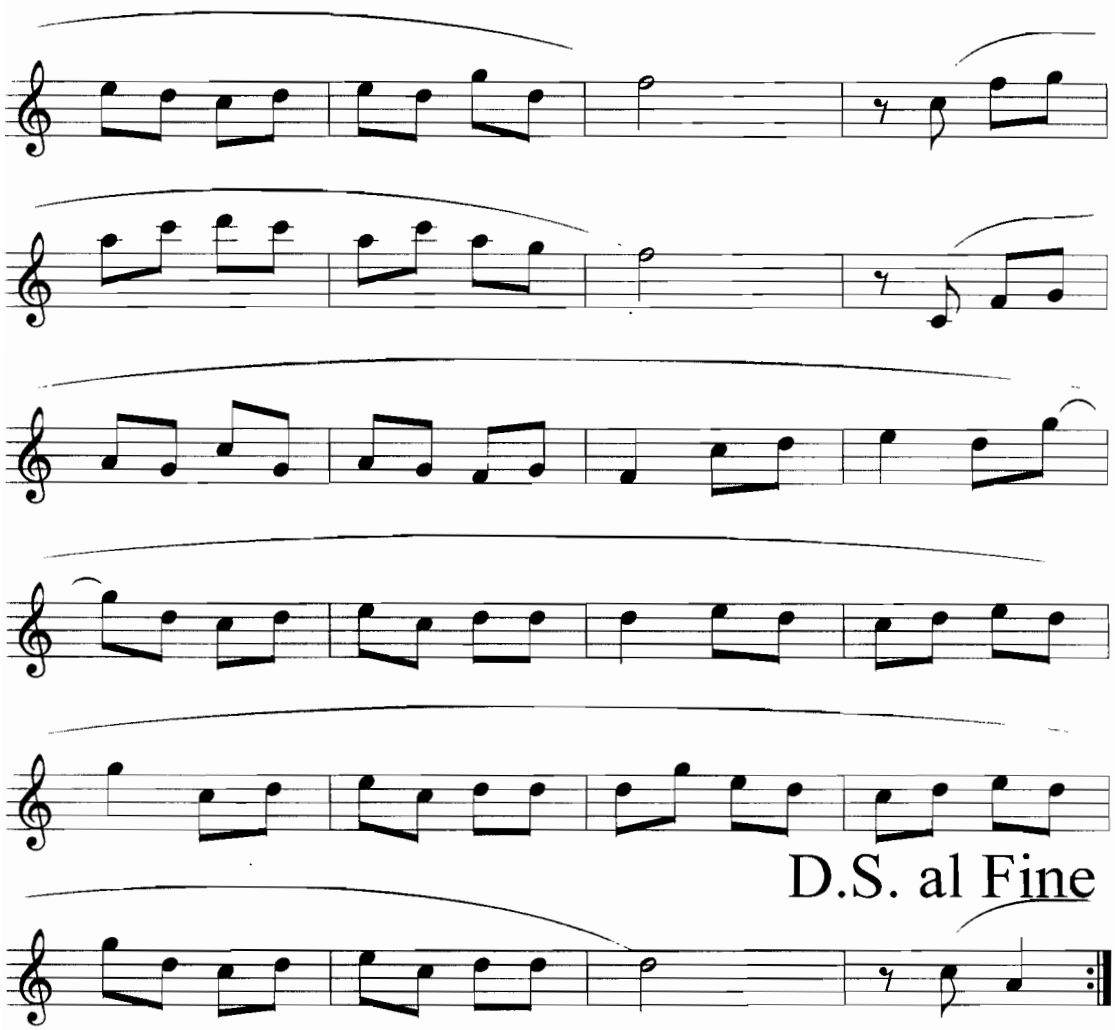


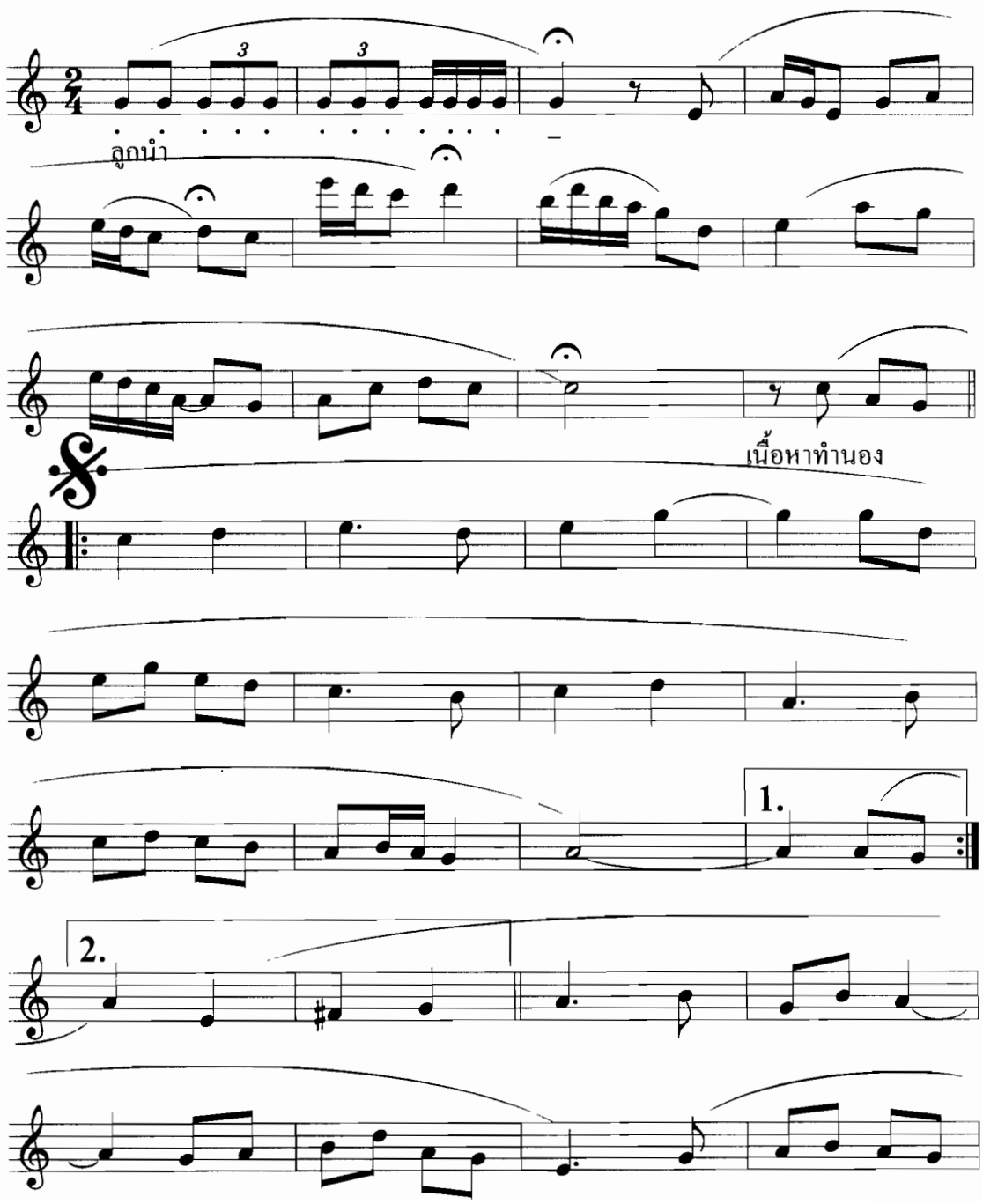
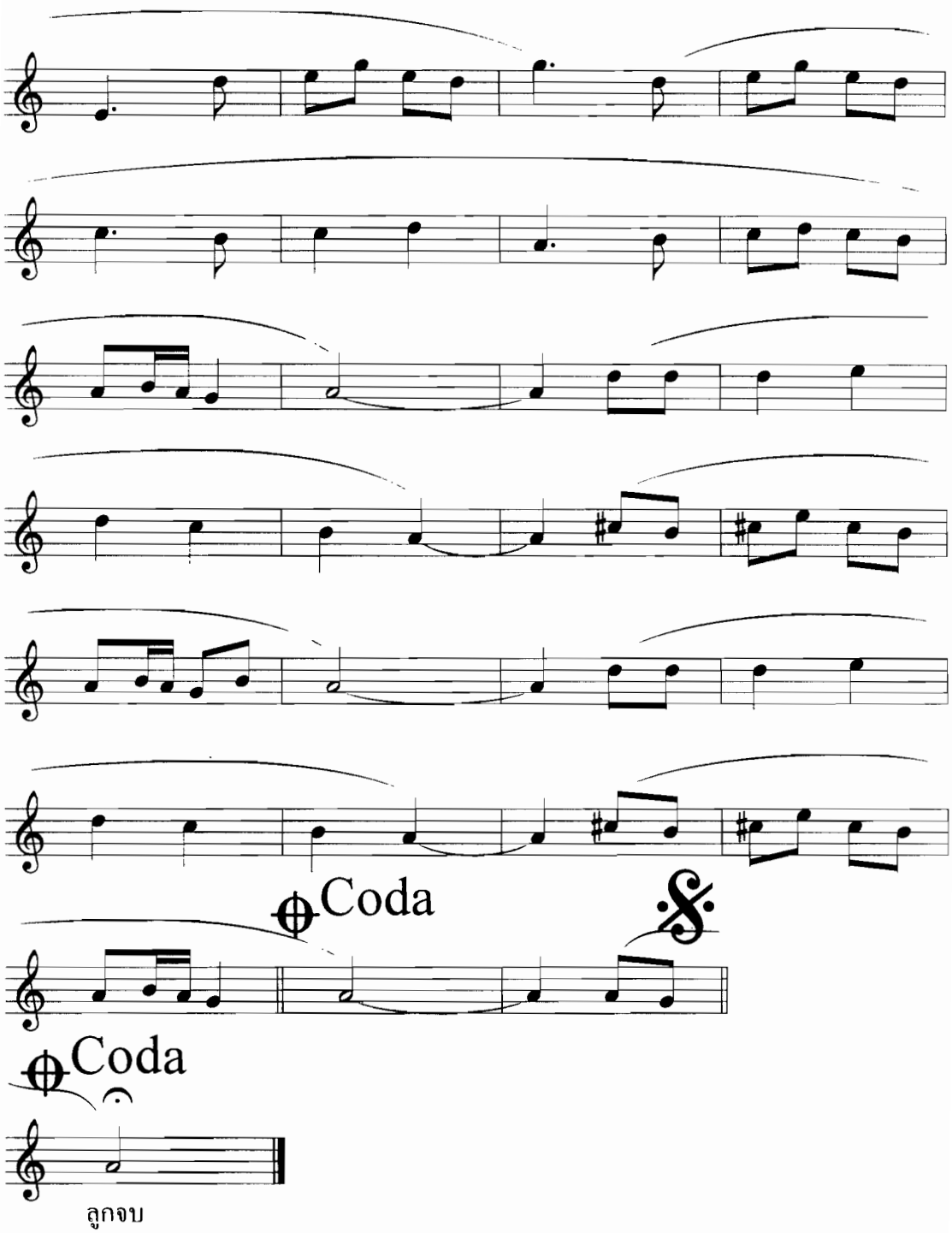
ลูกจบ

(คณะหยาดทิพย์. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

พม่ารำขวาน

พม่ารำขวาน แผ่นที่ 2

ลูกจบ

(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

พม่าแทงกบ

พม่าแทงกบ แผ่นที่ 2

(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

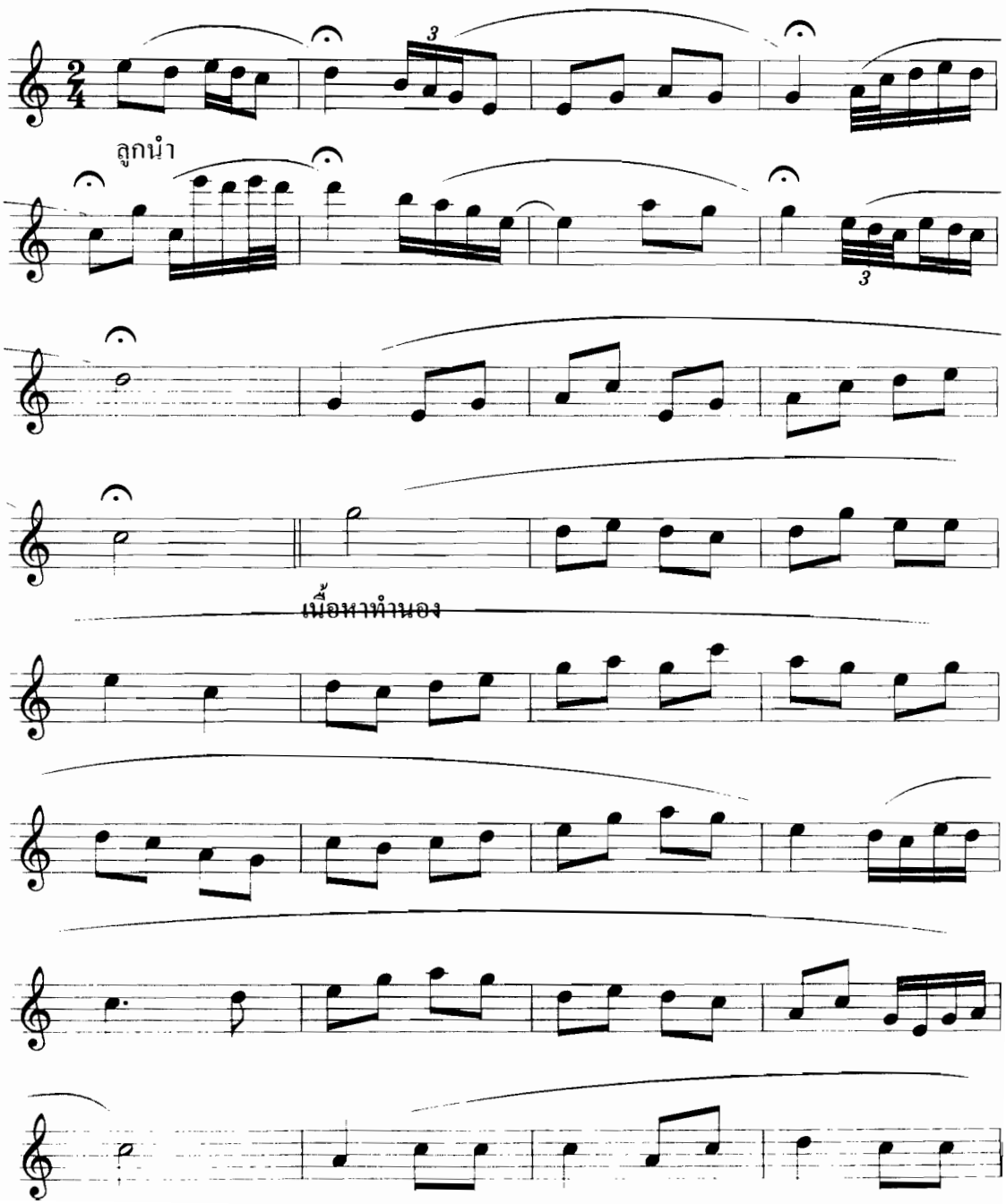
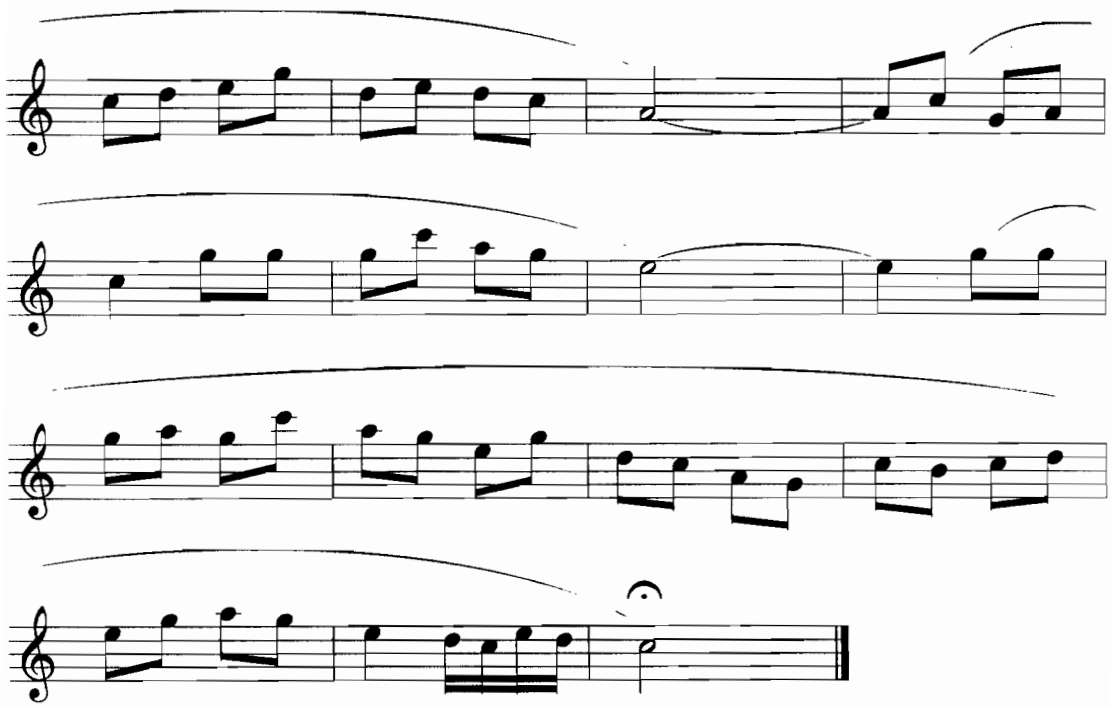
พม่างมหอย

พม่างมหอย แผ่นที่ 2

ลูกจบ

(คณะหยาดทิพย์. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

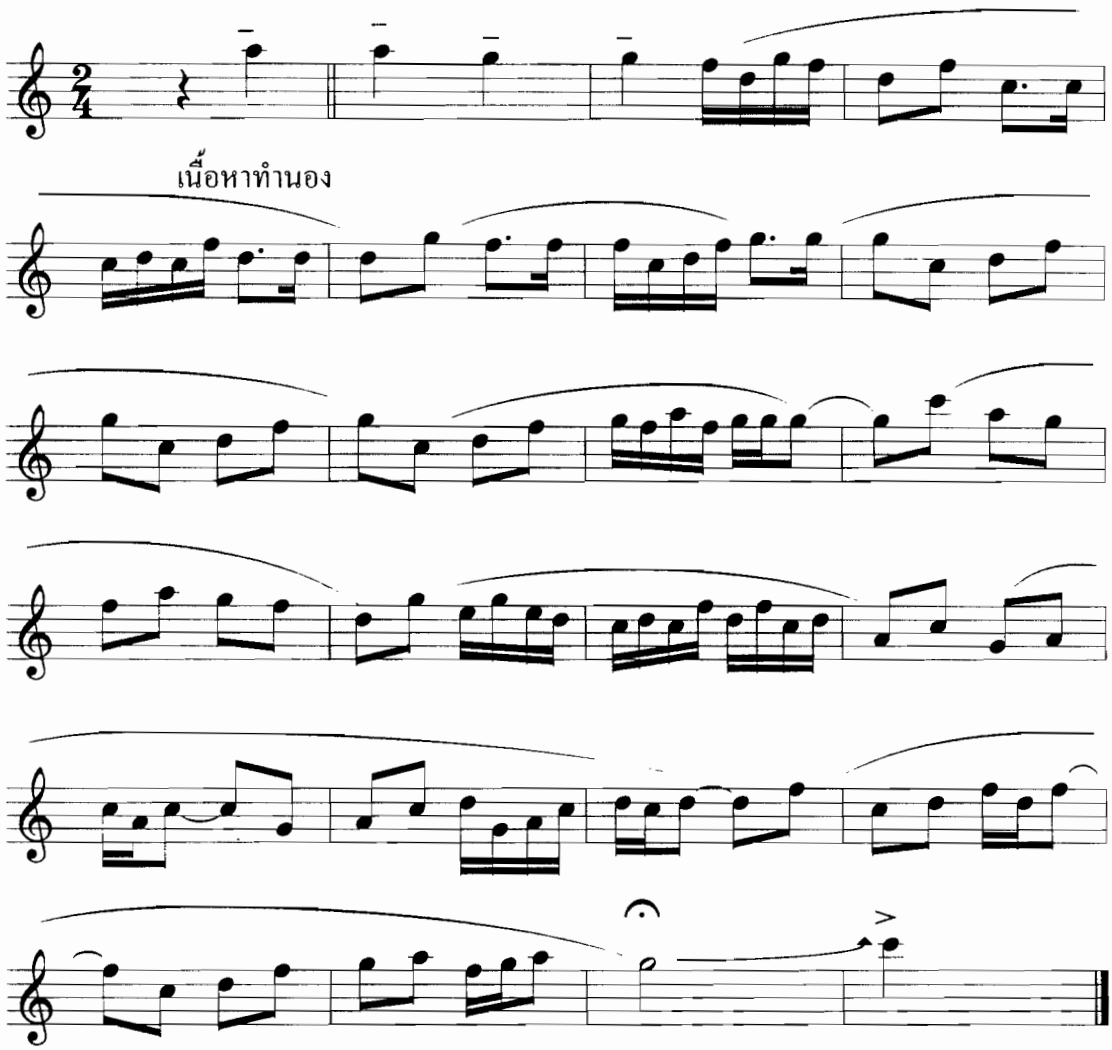
จากการศึกษาเกี่ยวกับการใช้เพลงเพื่อการบรรเลงโหมโรงของคนตรีหนังตะลุงทั่วไป พบว่า มักเป็นการบรรเลงด้วยเพลงไทยเดิม อัตรา 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ ดังเช่นตัวอย่างของเพลงดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้สามารถบรรเลงด้วยเพลงไทยเดิมใดๆ ก็ได้ที่ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรี แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นมีขนบนิยมที่ต้องเริ่มต้นด้วยเพลงพัดชา แล้วจึงต่อท้ายตามลำดับจนครบ 12 เพลง แต่ในสภาพปัจจุบัน หนังตะลุงจะบรรเลงเพลงโหมโรงที่เป็นเพลงไทยเดิมเพียง 1-2 เพลงเท่านั้น แล้วต่อจากนั้นมักจะโหมโรงด้วยเพลงสากลหรือไทยสากลประเภทลูกทุ่ง ที่ได้รับความนิยมตามยุคสมัย

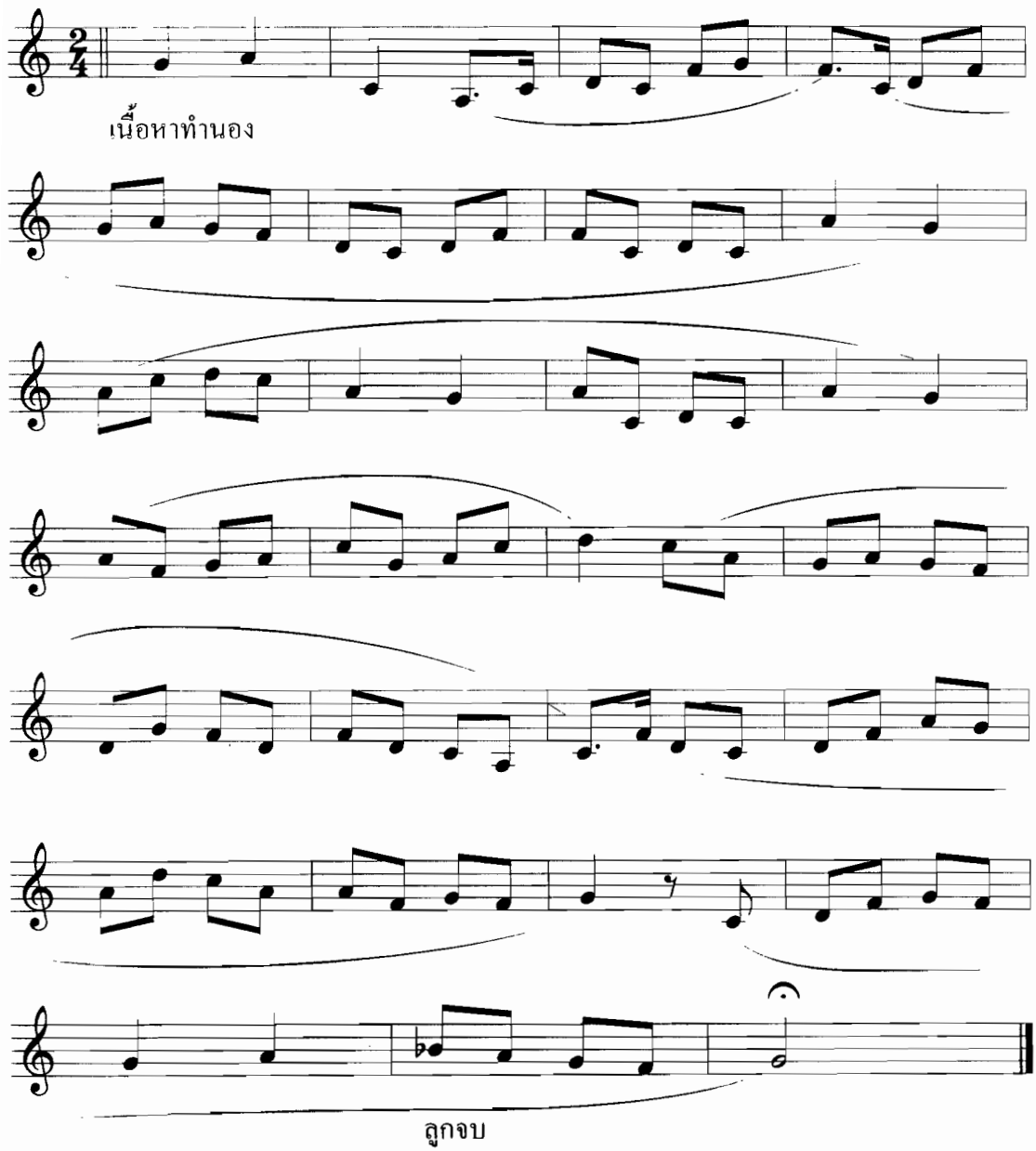
ในขณะเดียวกัน เพลงไทยเดิมที่ใช้บรรเลงขั้นตอนโหมโรงแล้ว นักดนตรีสามารถที่จะเลือกนำไปบรรเลงในลำดับขั้นตอนอื่นๆ ของการแสดงได้อีก หากแต่ต้องคำนึงถึงอารมณ์ของคนตรีและเพลงที่ต้องมีความสอดคล้องกับเนื้อหา เนื้อเรื่องและสถานการณ์ตามบทนั้นๆ

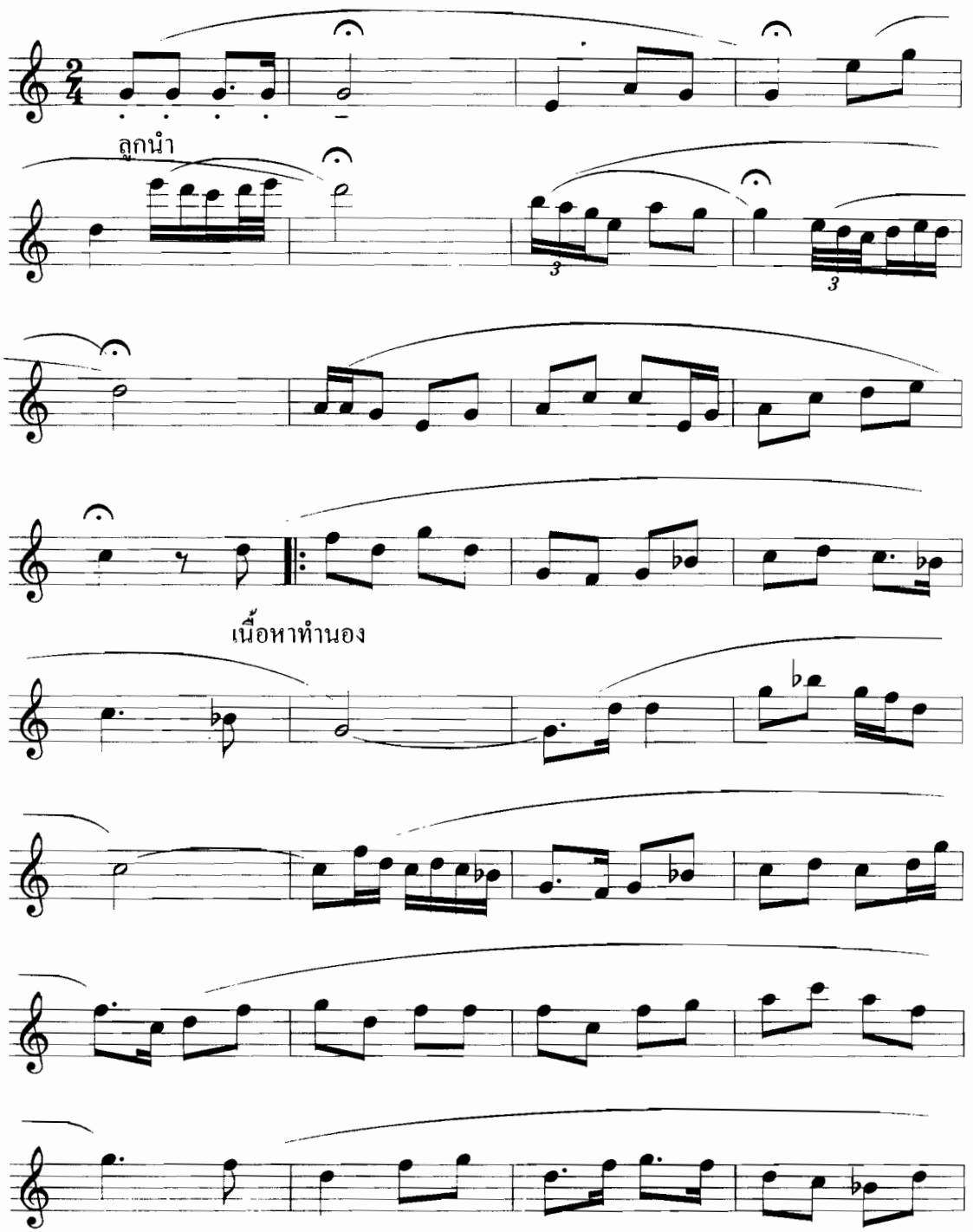
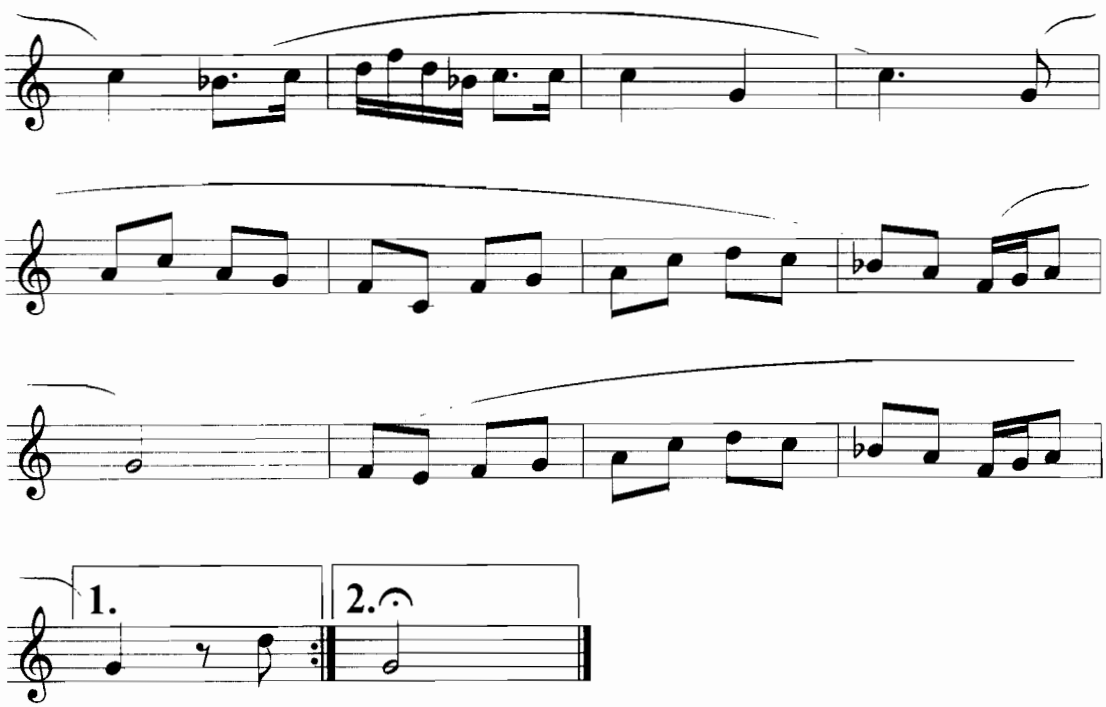
2) ออกฤาษี เพลงที่ใช้สำหรับการออกฤาษี เรียกว่า เพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงที่บรรเลงสำหรับการเชิดรูปฤาษี โดยมีเพลงที่เกี่ยวข้องและบรรเลงต่อเนื่องกับการออกฤาษี เช่น เพลงเชิดฤาษี เพลงเดินฤาษี และเพลงฤาษีท้องโรง เป็นต้น ดังตัวอย่างเพลงต่อไปนี้

ออกฤาษี

ออกฤาษี แผ่นที่ 2

ลูกจบ

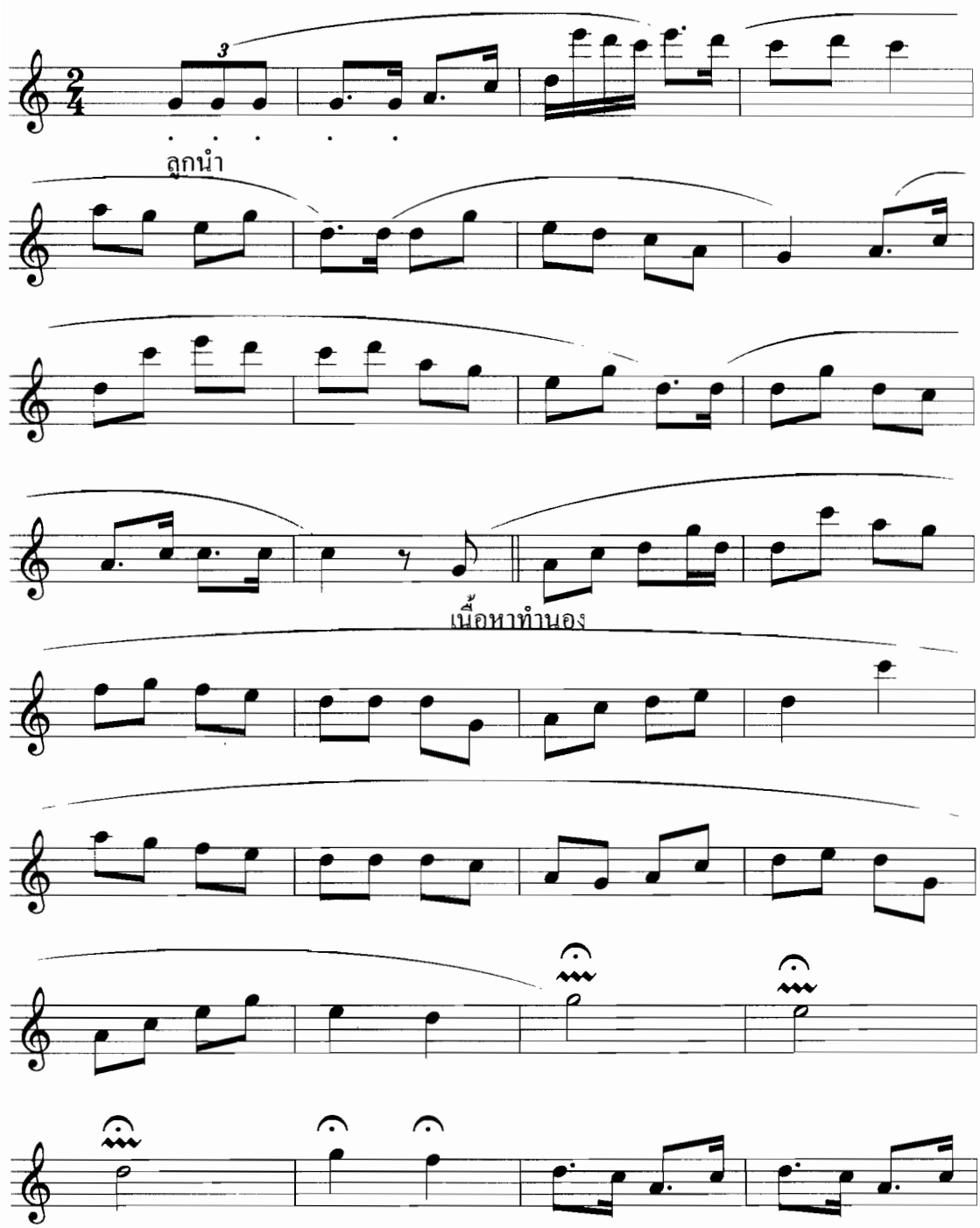
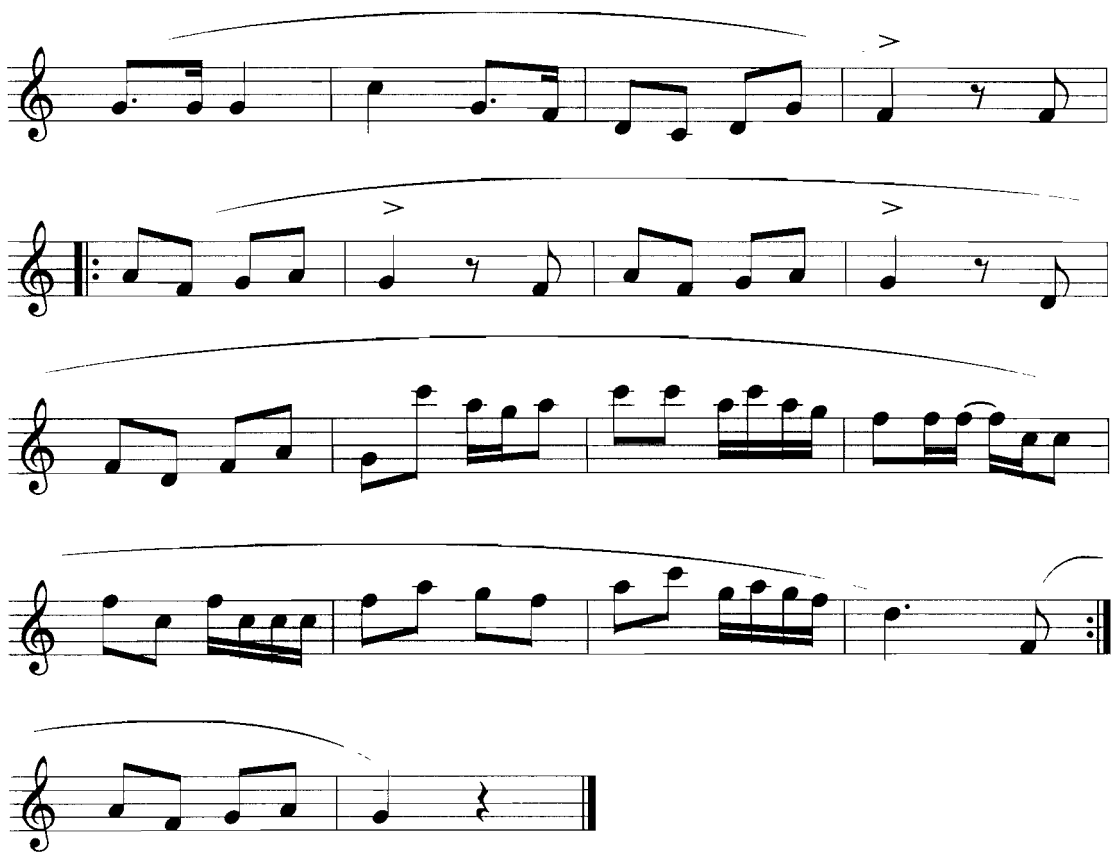
(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

เชิดฉายี

(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

เชิดฤาษี

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

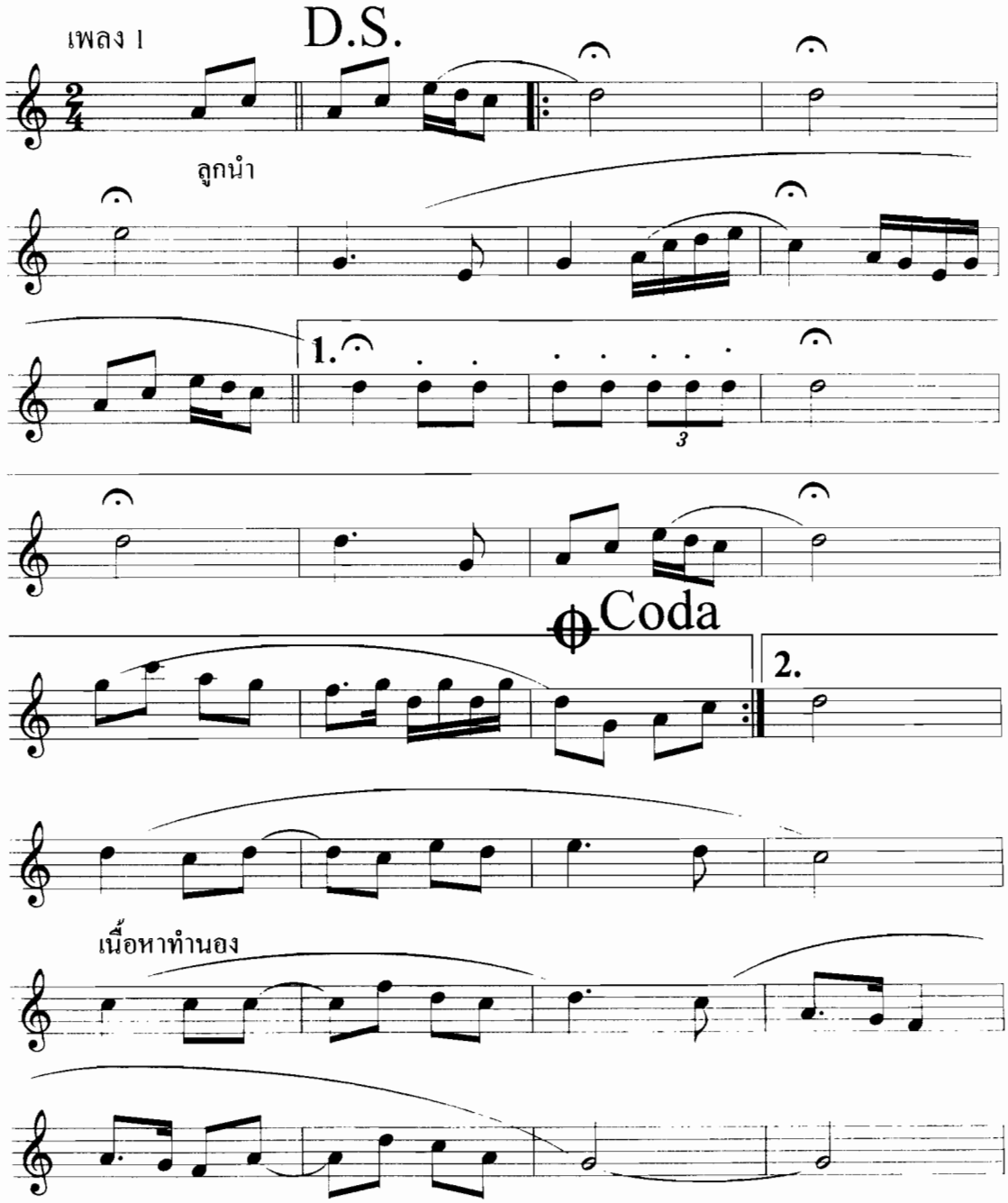
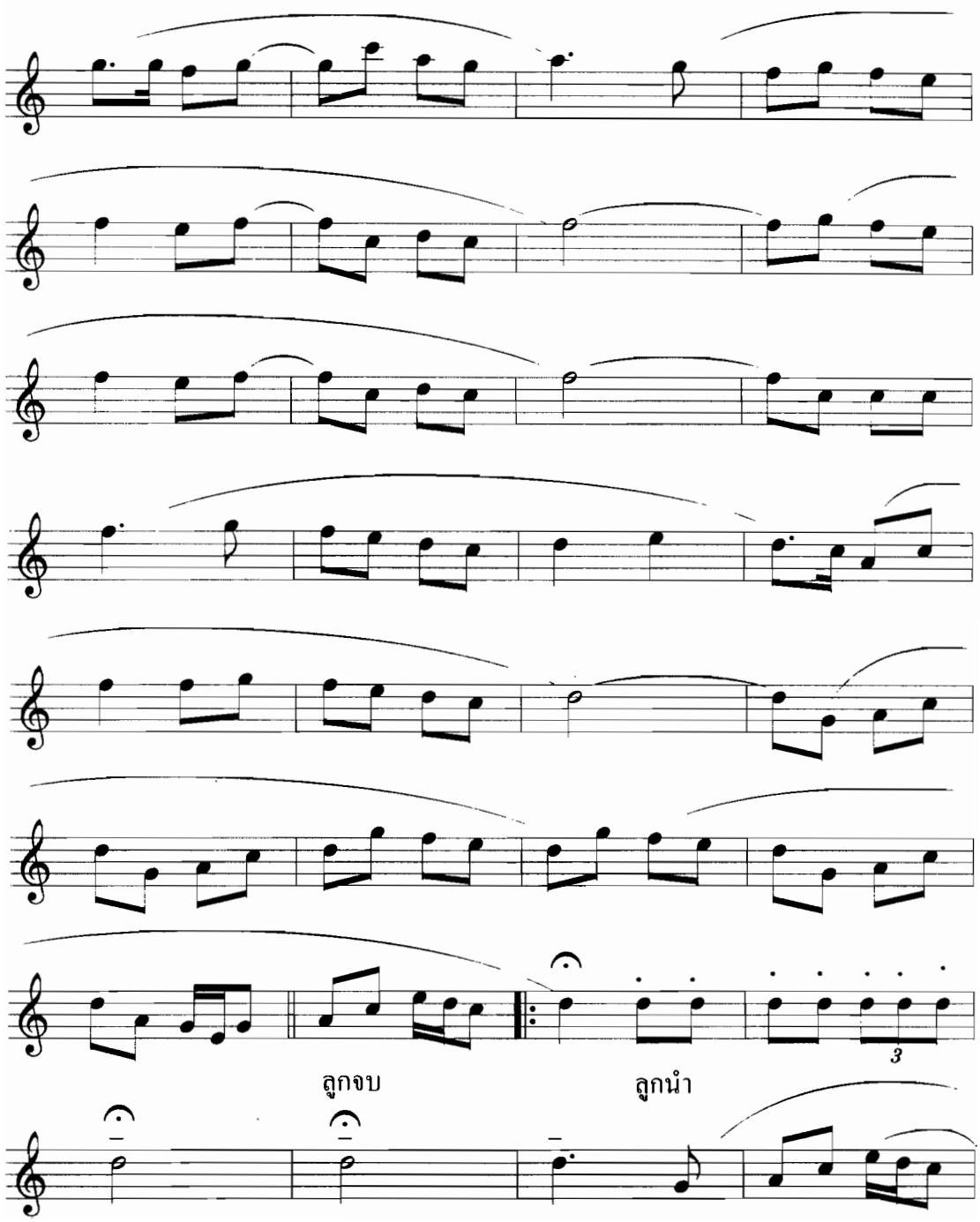
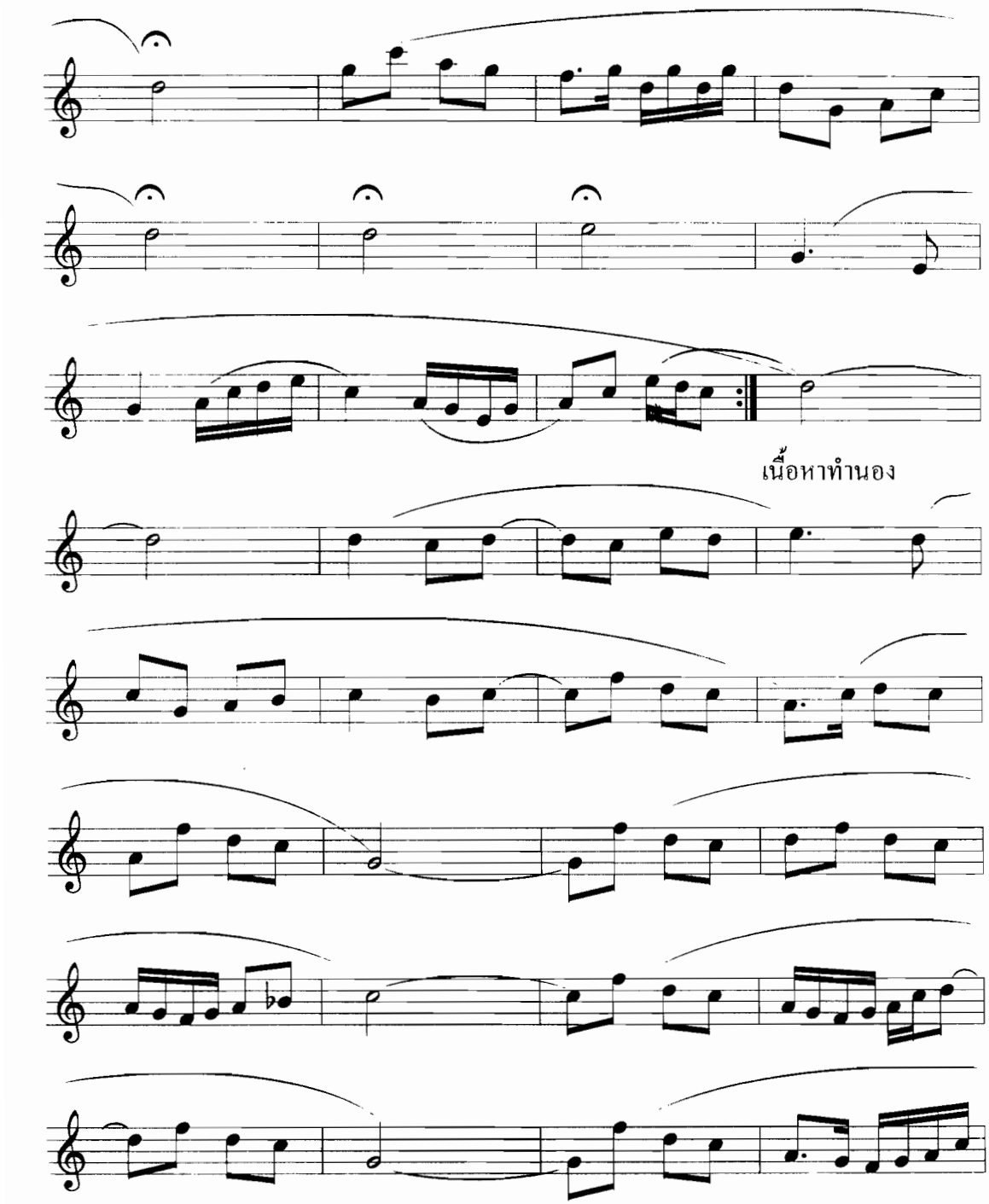
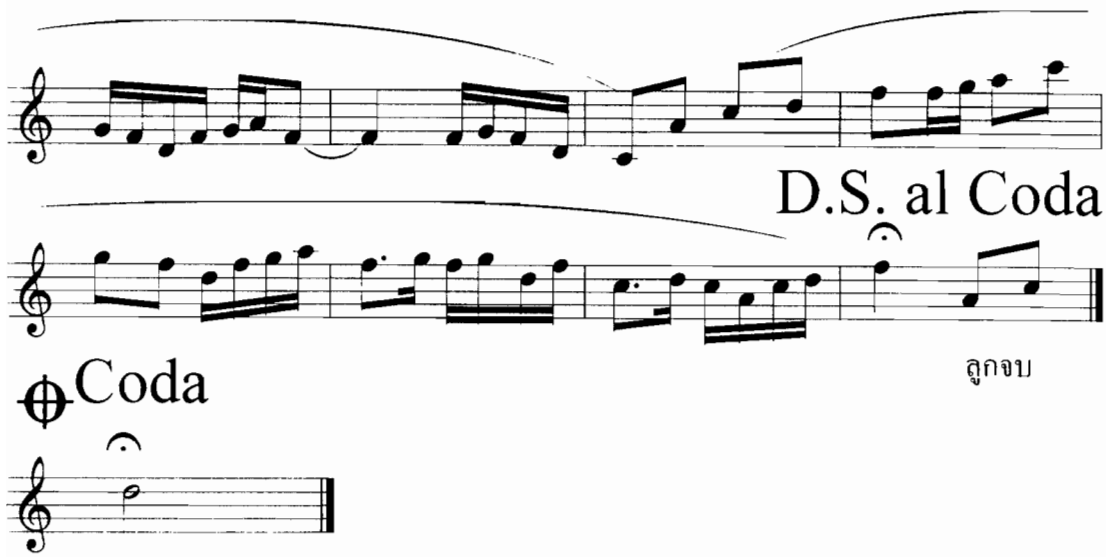
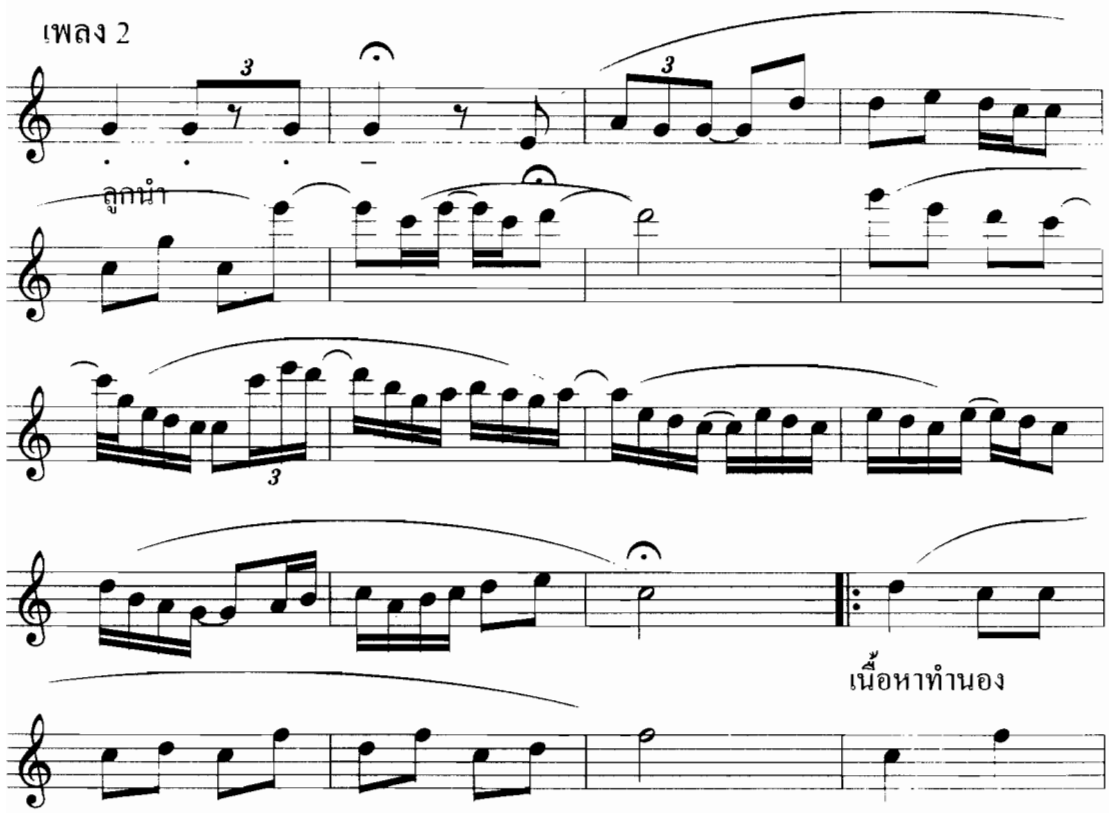
เดินฤาษี

เดินฤาษี แผ่นที่ 2

ลูกจบ

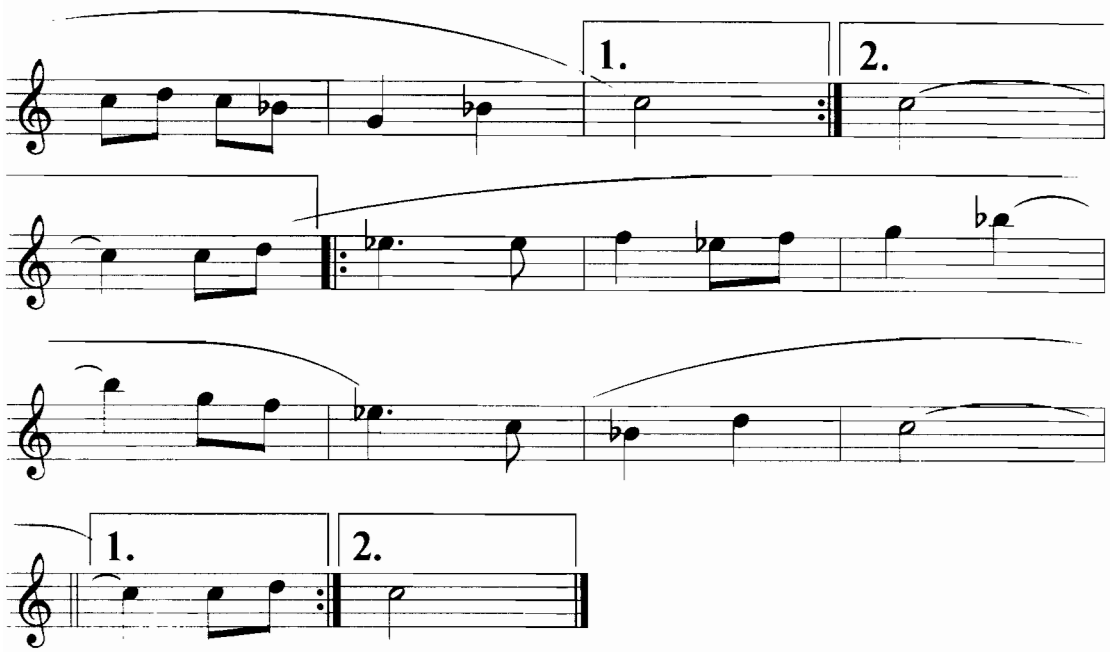
(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ฤาษีท้องโรง

ฤาษีท้องโรง แผ่นที่ 2

ลูกจบ

(คณะอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

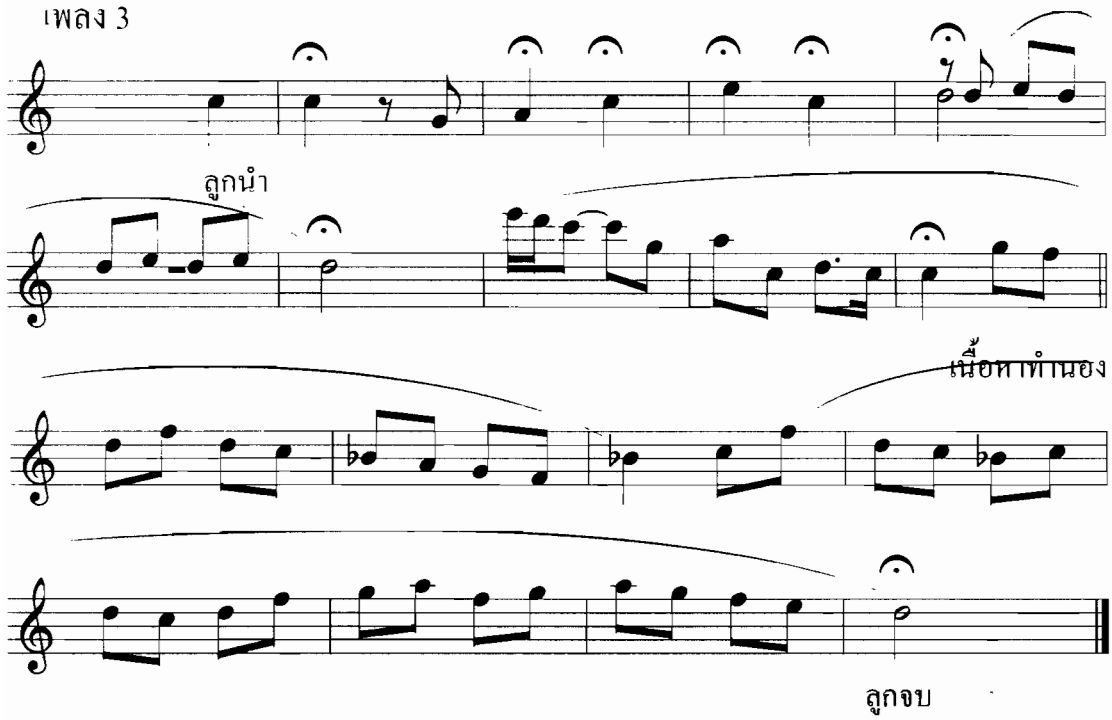
3) ออกพระอิศวร เป็นเพลงเชิดที่ใช้บรรเลงประกอบการเชิดรูปพระอิศวรเรียกอีกอย่างว่า พระอิศวรทรงโคหรือบางครั้งเรียกว่าออกโคโดยมีเพลงที่บรรเลงเกี่ยวข้องกับการเชิดรูปพระอิศวรคือ เพลงเต้นโค เพลงพระอิศวรหลบเป็นต้นดังตัวอย่างต่อไปนี้

พระอิศวรทรงโค

พระอิศวรทรงโค แผ่นที่ 2

พระอิศวรทรงโค แผ่นที่ 3

พระอิศวรทรงโค แผ่นที่ 4

พระอิศวรทรงโค แผ่นที่ 5



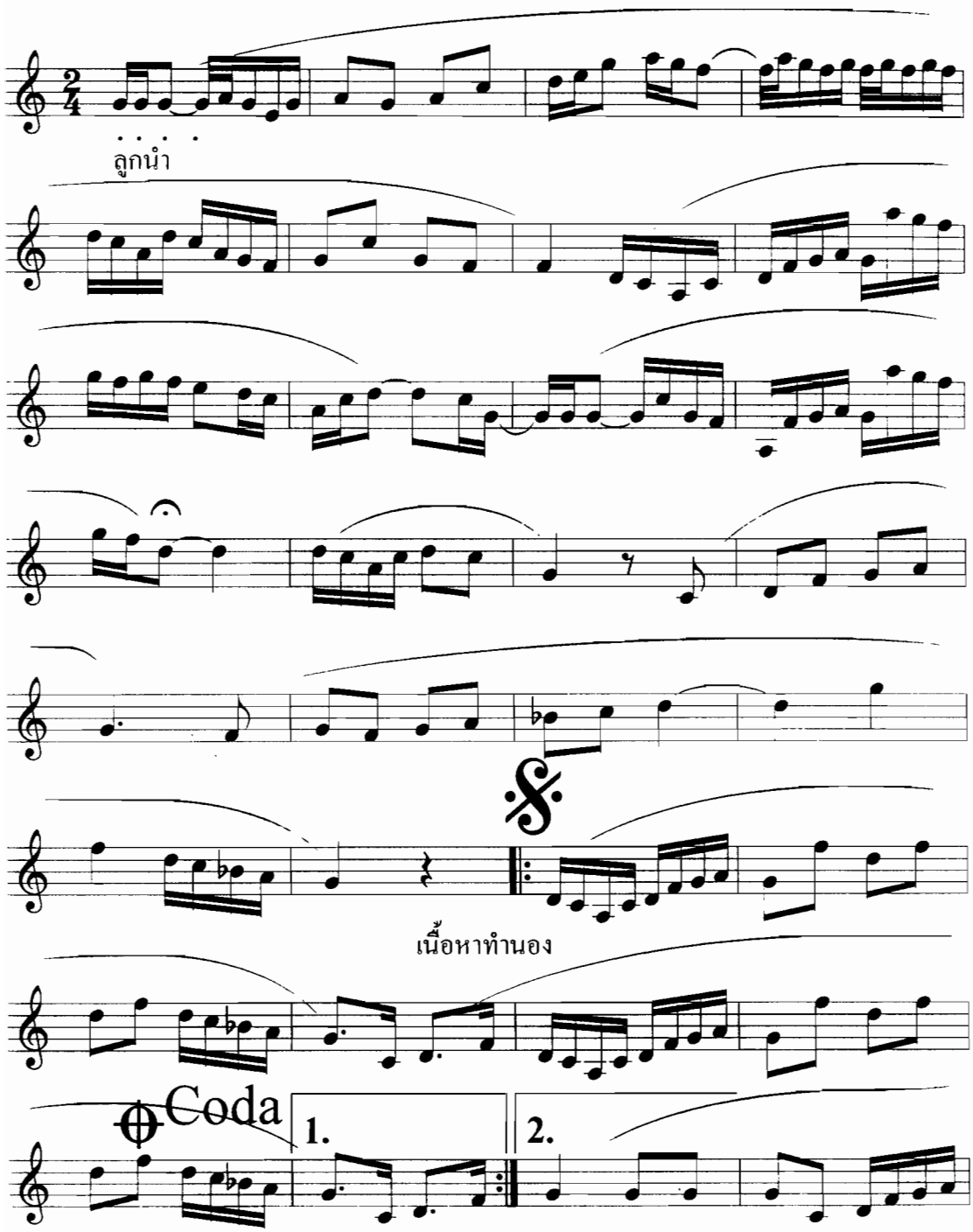
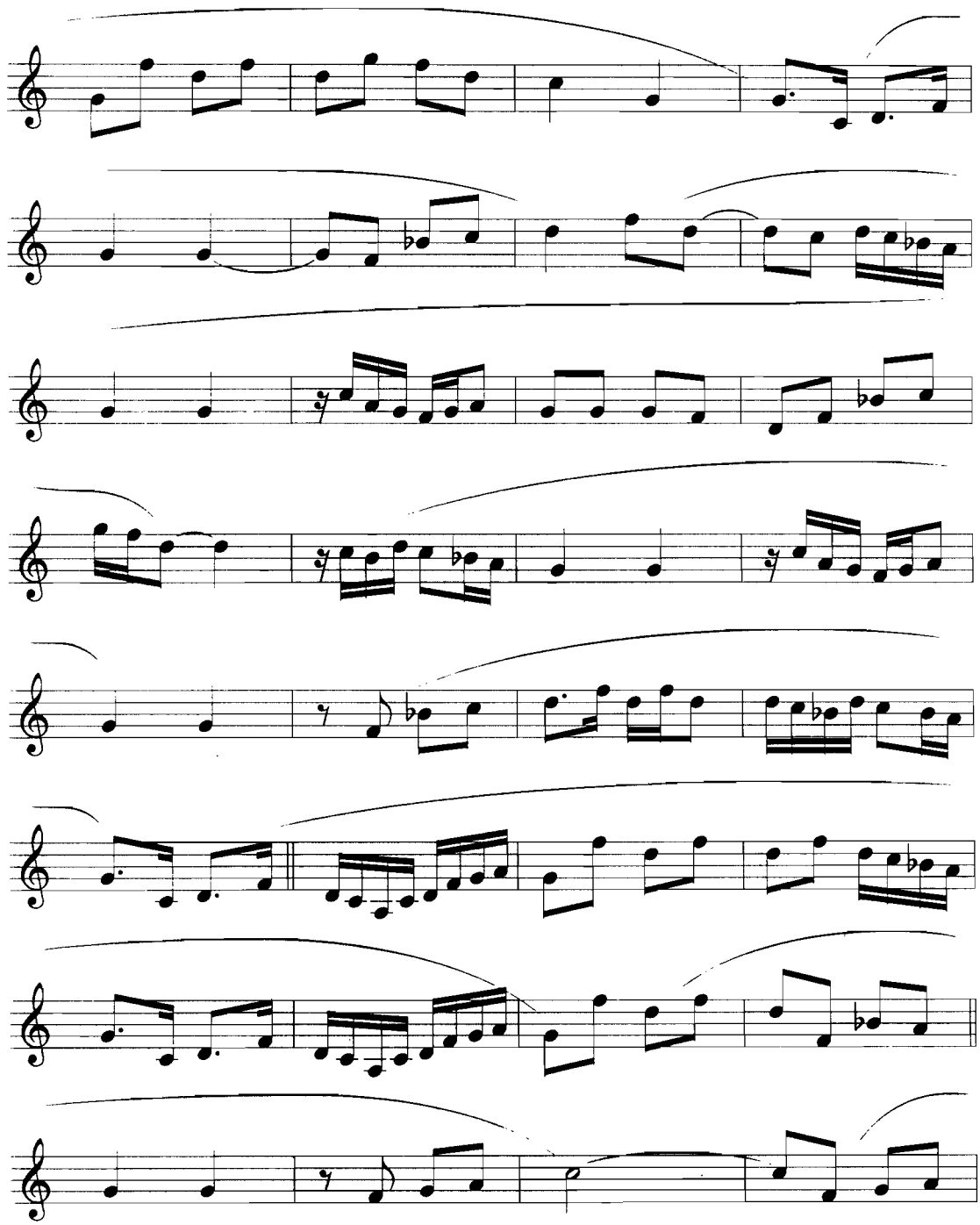
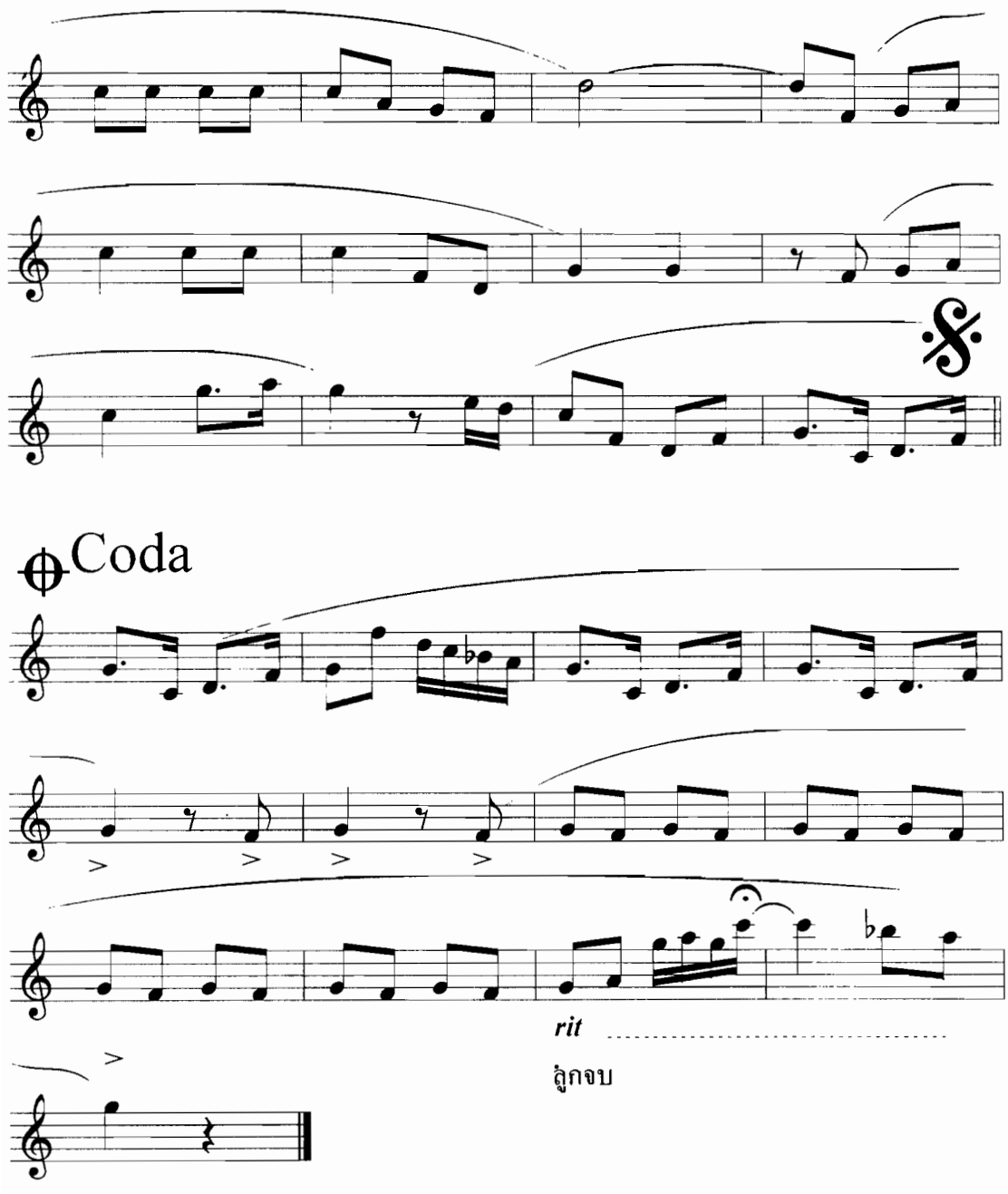
ลูกจบ

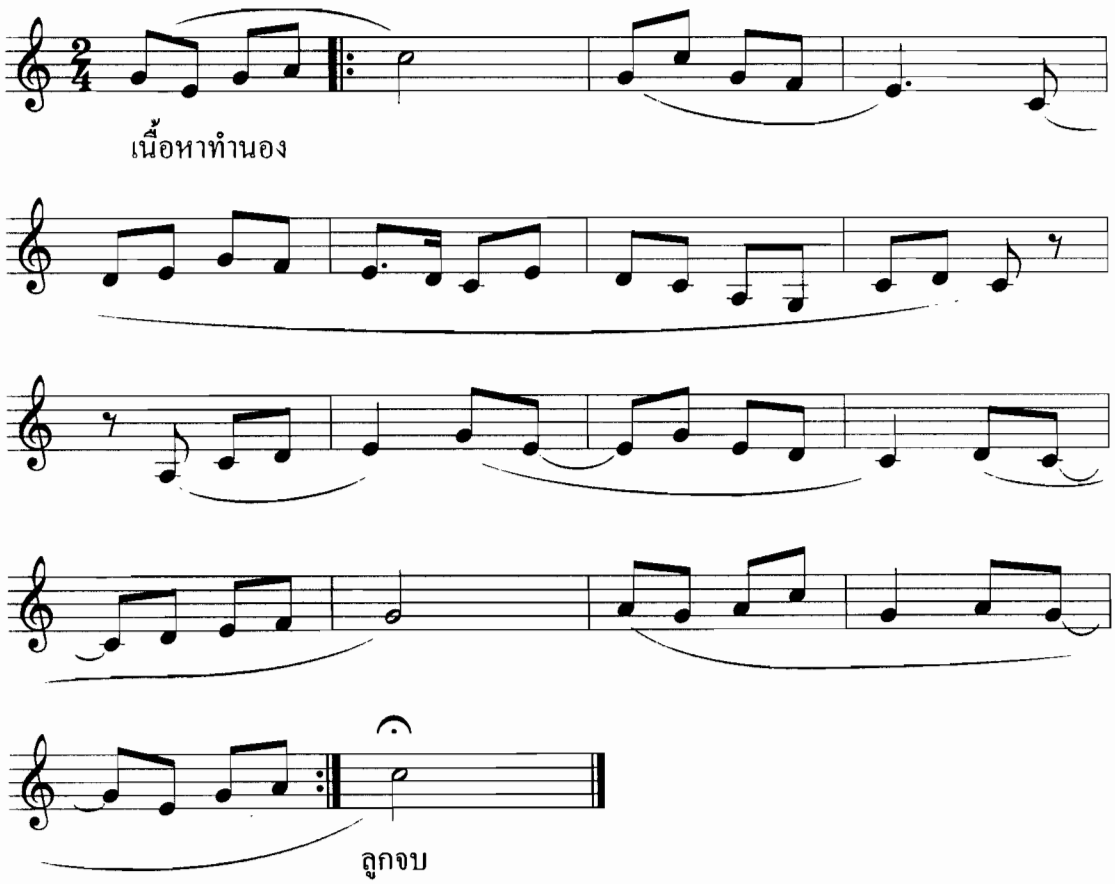
เพลง 3

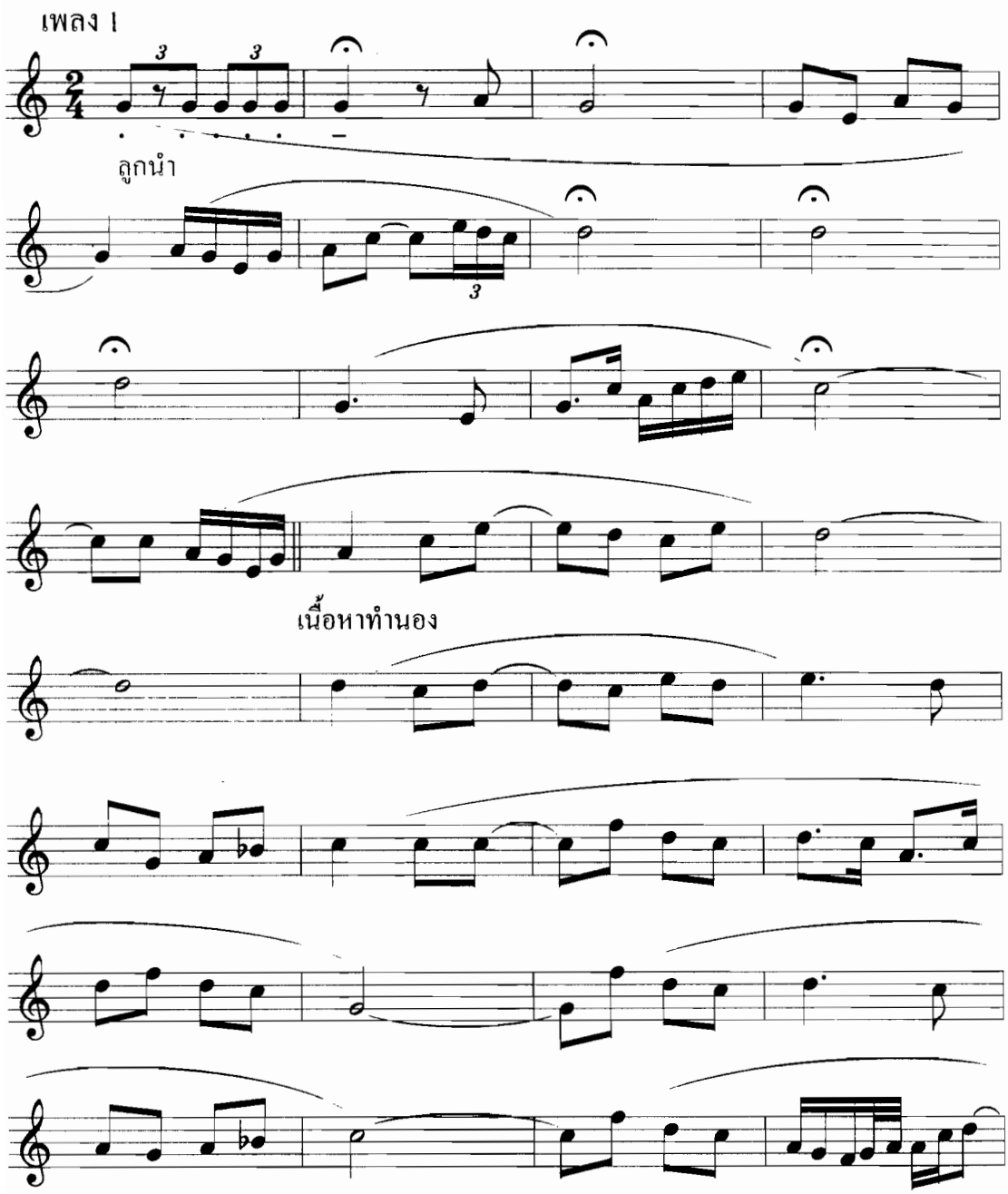
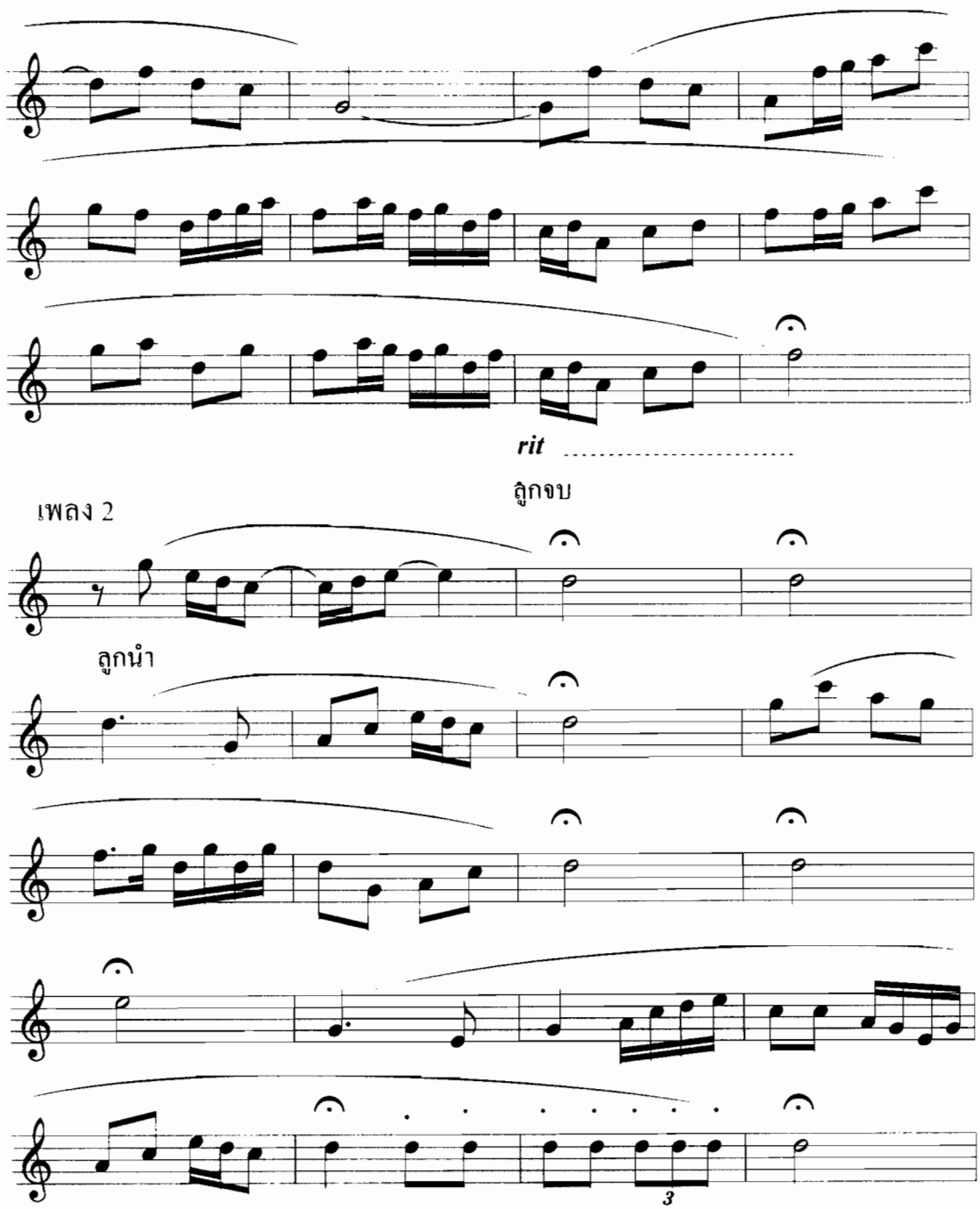
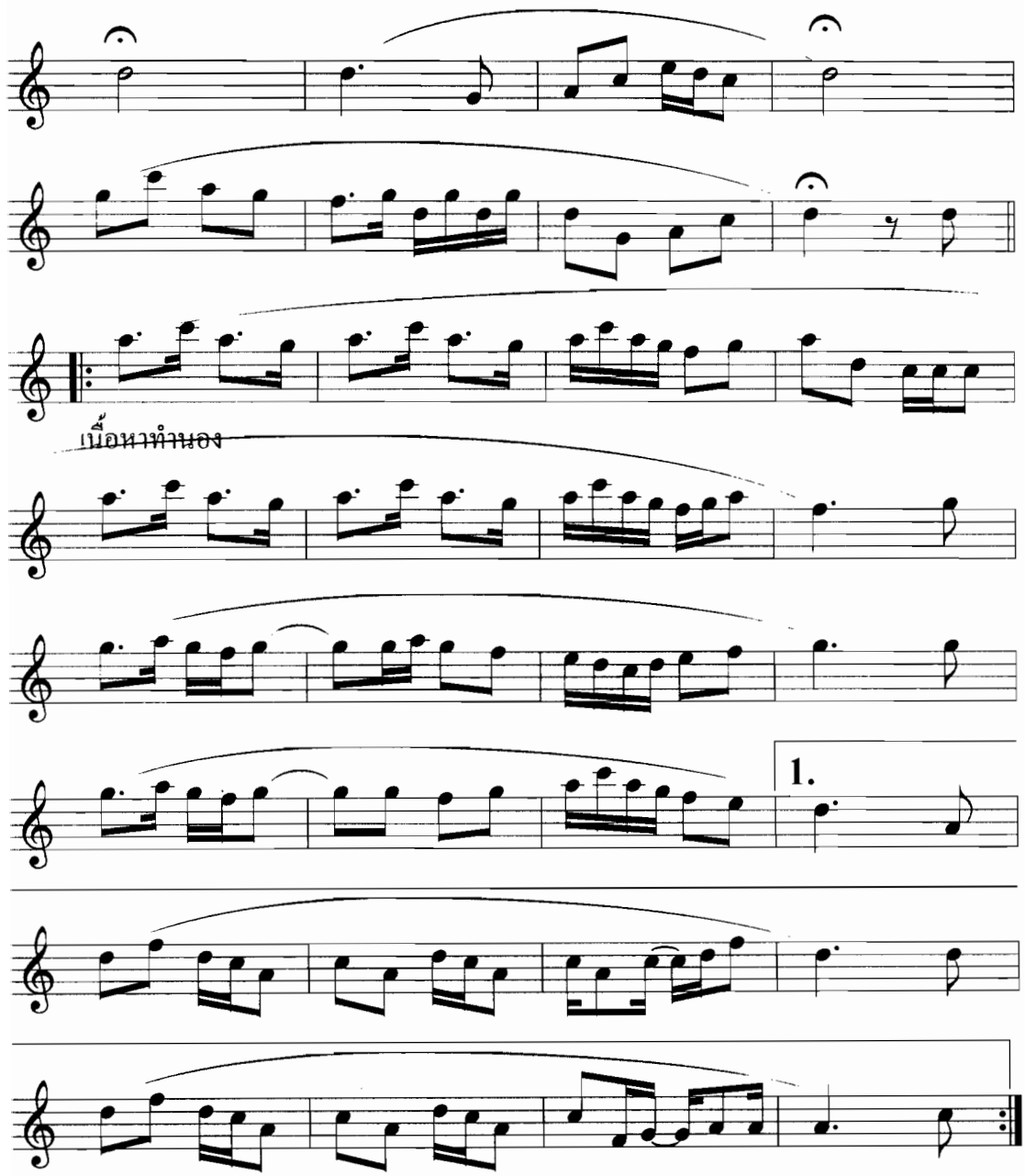
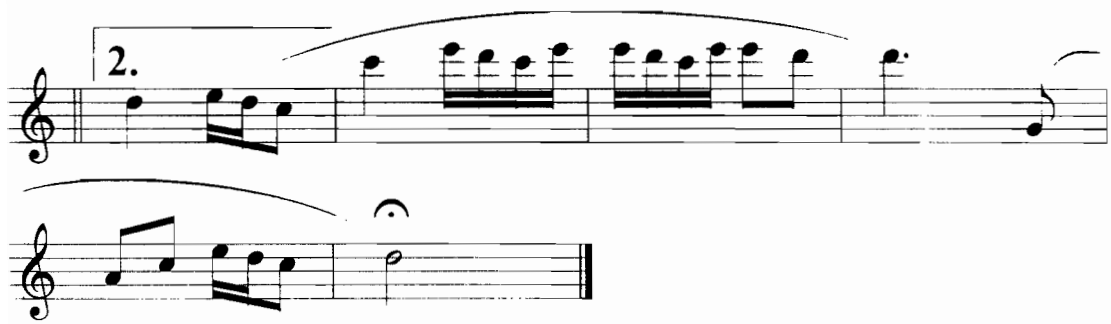


ลูกจบ

(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

พระอิศวรทรงโค

พระอิศารทรงโค แผ่นที่ 2

พระอิศารทรงโค แผ่นที่ 3

(คณะอาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

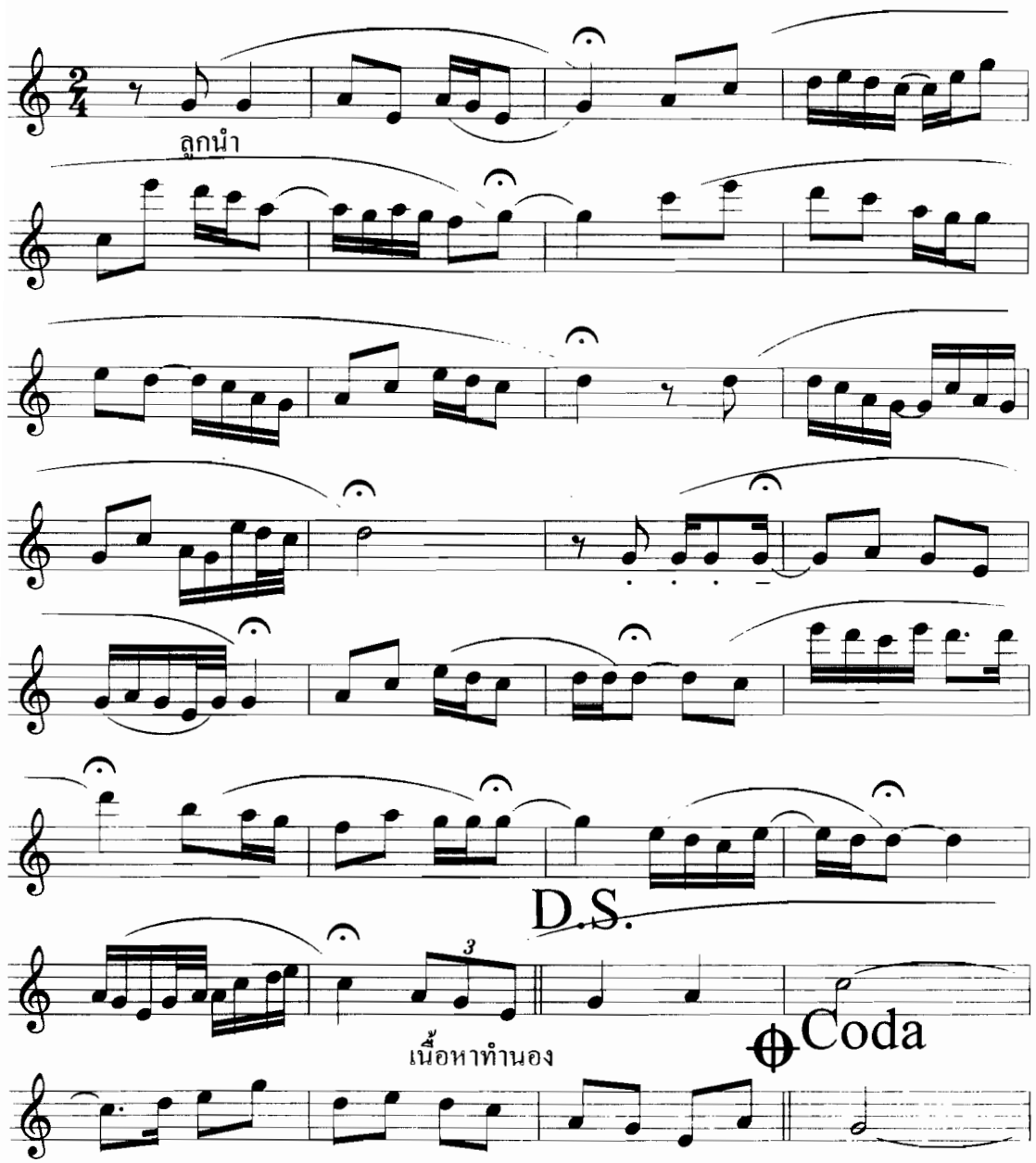
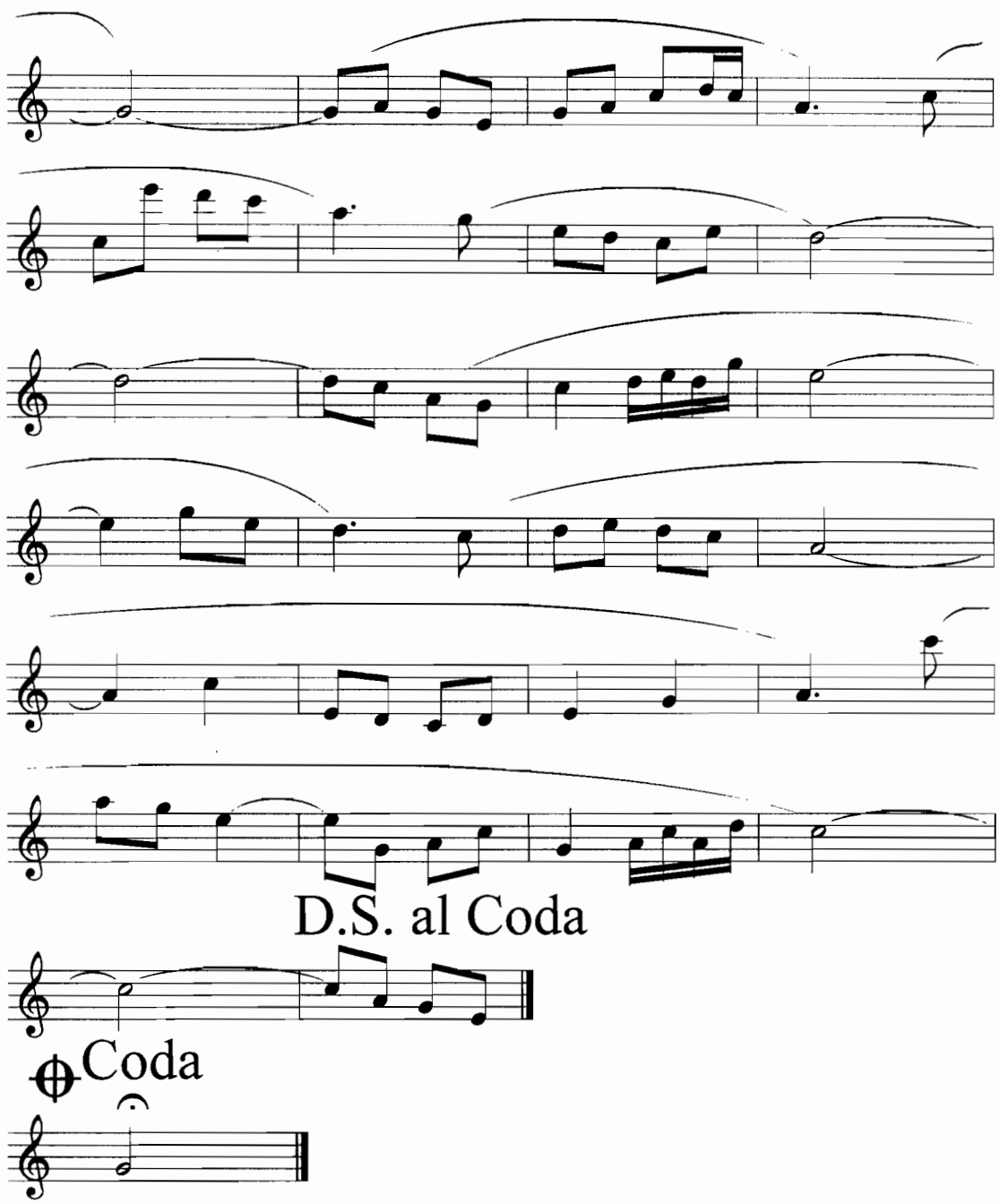
เต้นโค

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

พระอิศวรหลบ

พระอิศวรหลบ แผ่นที่ 2

พระอิศวรหลบ แผ่นที่ 3

พระอิศวรหลบ แผ่นที่ 4

ลูกจบ

(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

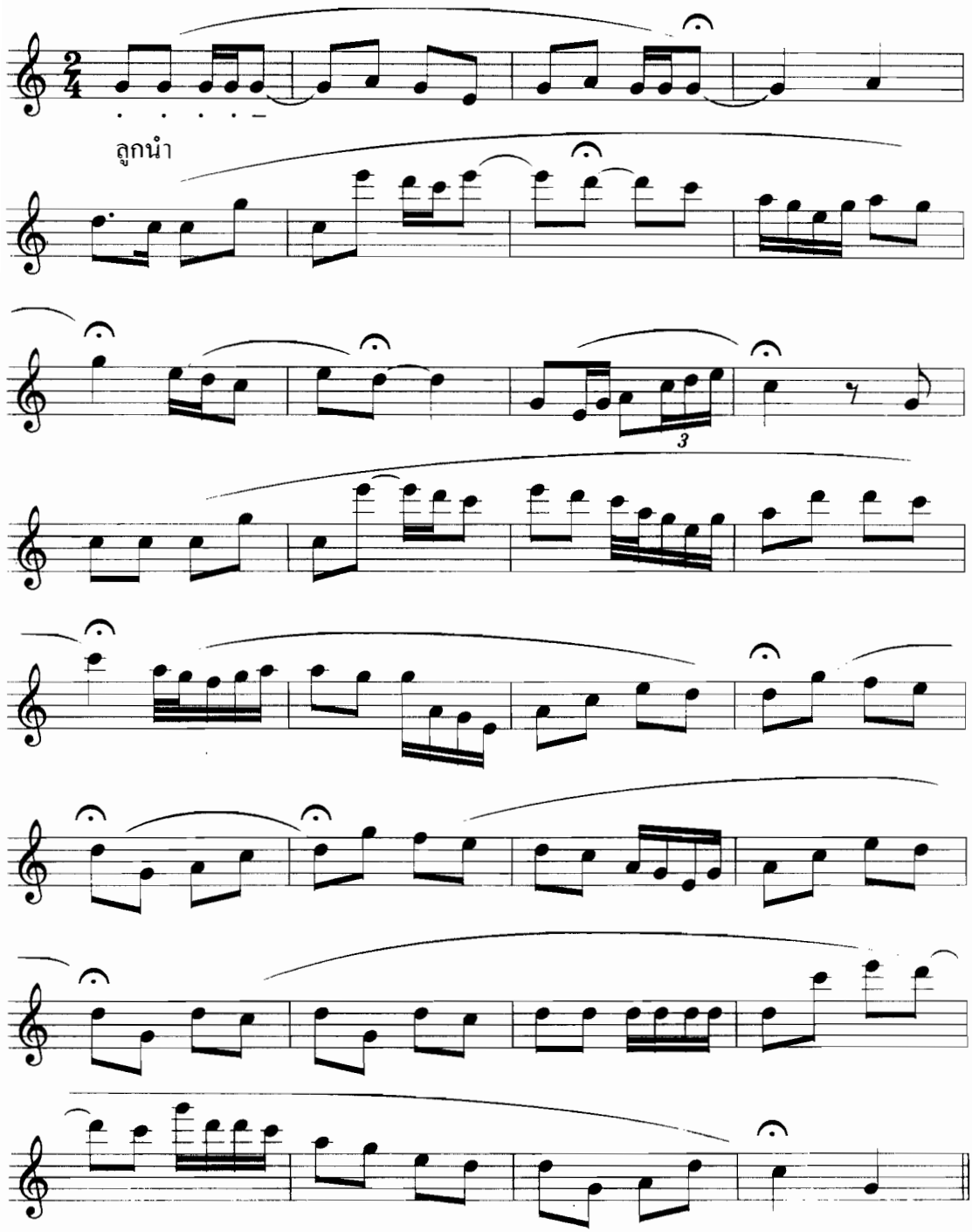
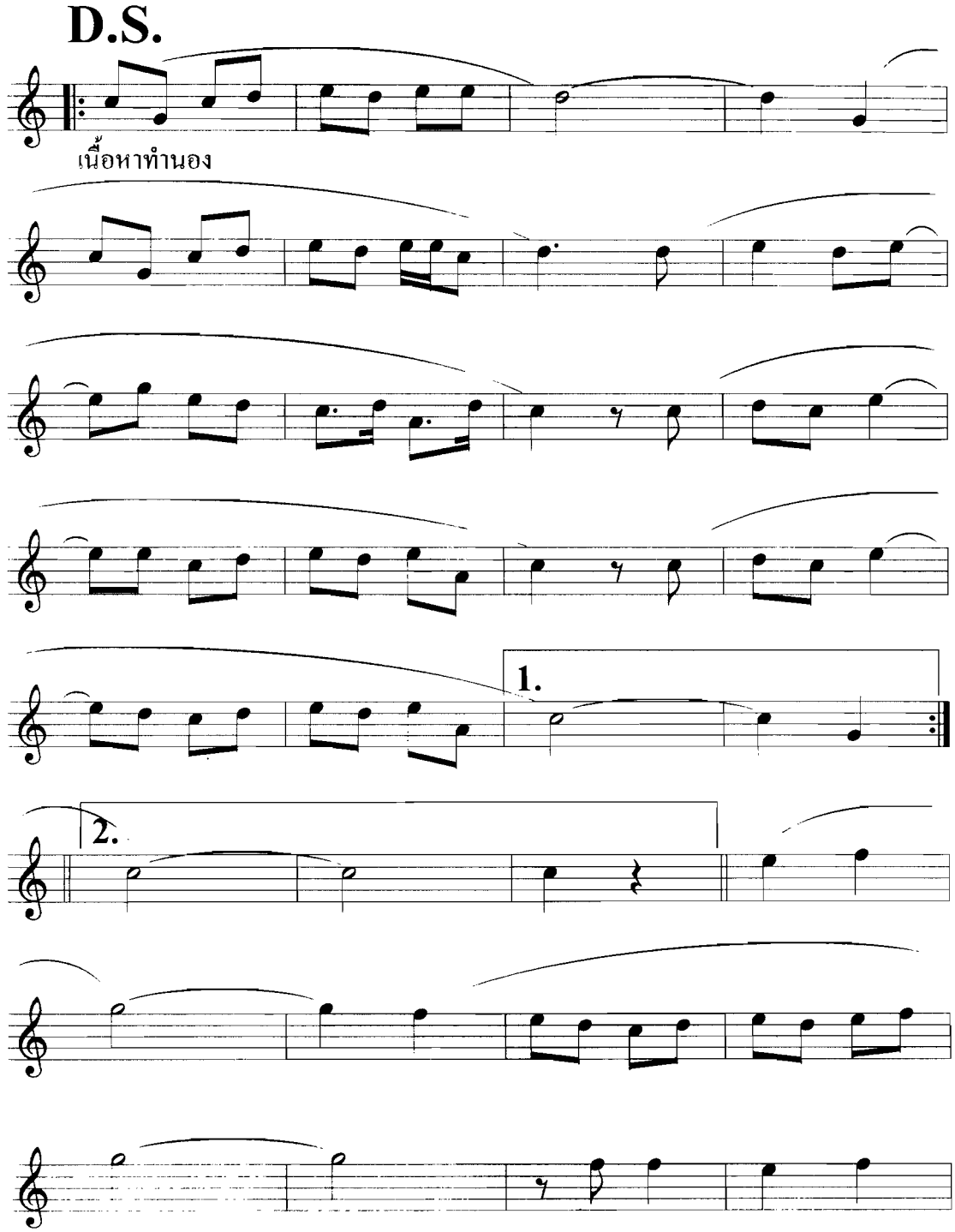
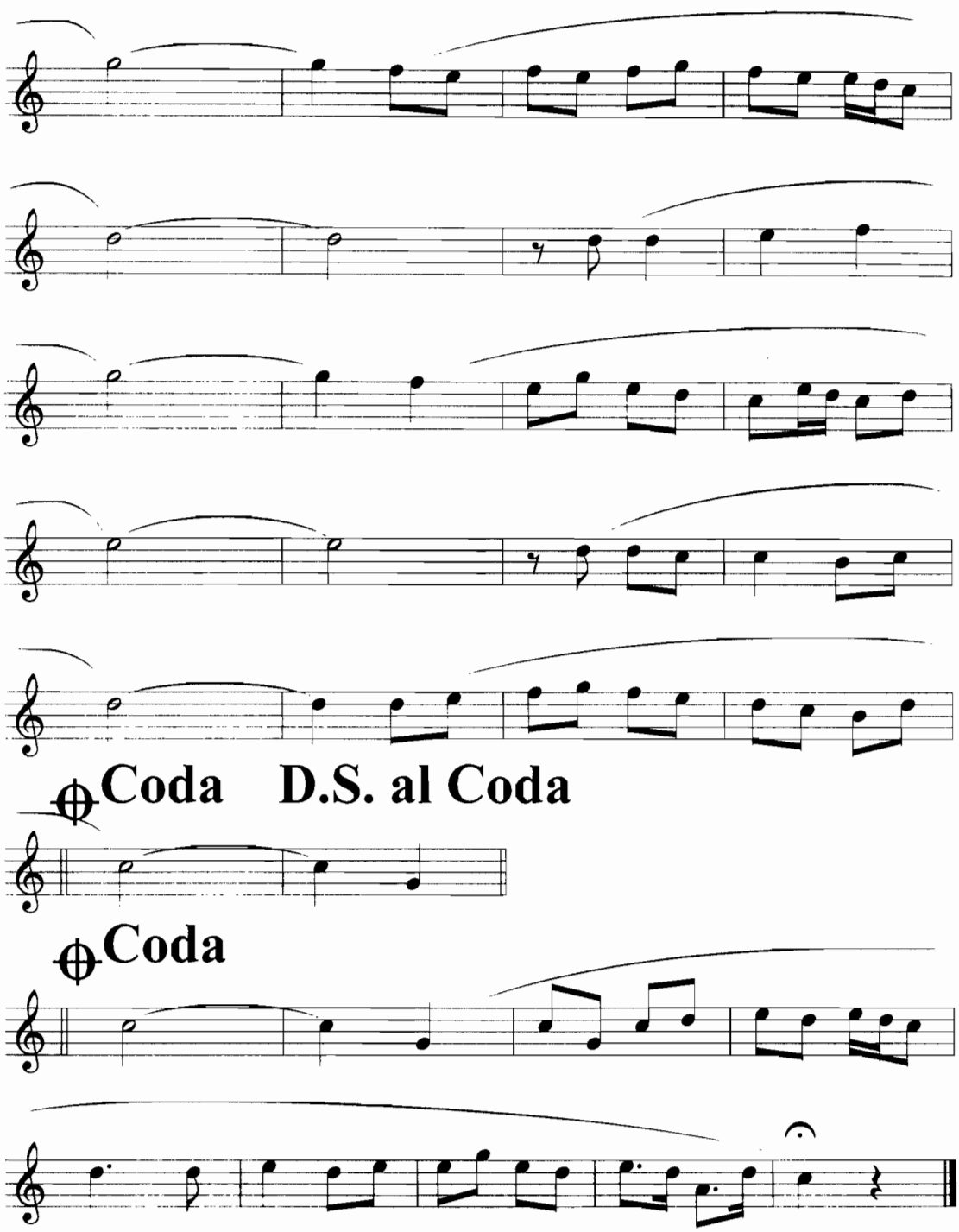
4) ออกรูปปรายหน้าบท เป็นเพลงเชิดที่ใช้บรรเลงสำหรับการเชิดรูปหน้าบท ซึ่งมีเพลงที่เกี่ยวข้องกับลำดับขั้นตอนนี้ เรียกว่า เพลงออกหน้าบท เพลงเดินหน้าบท เป็นต้น มักนิยมใช้เพลงไทยเดิมทั่วไปหรือเพลงไทยสากลที่ไพเราะและได้รับความนิยม โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักดนตรีสามารถนำเอาเพลงที่ใช้ในการโหมโรงมาใช้บรรเลงในได้อีก ตัวอย่างเพลงบรรเลงสำหรับการออกรูปปรายหน้าบท ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ออกหน้าบท

(ทำนอง เพลงครวญ)

ออกหน้าบท (ทำนองเพลงครวญ) แผ่นที่ 2

ลูกจบ

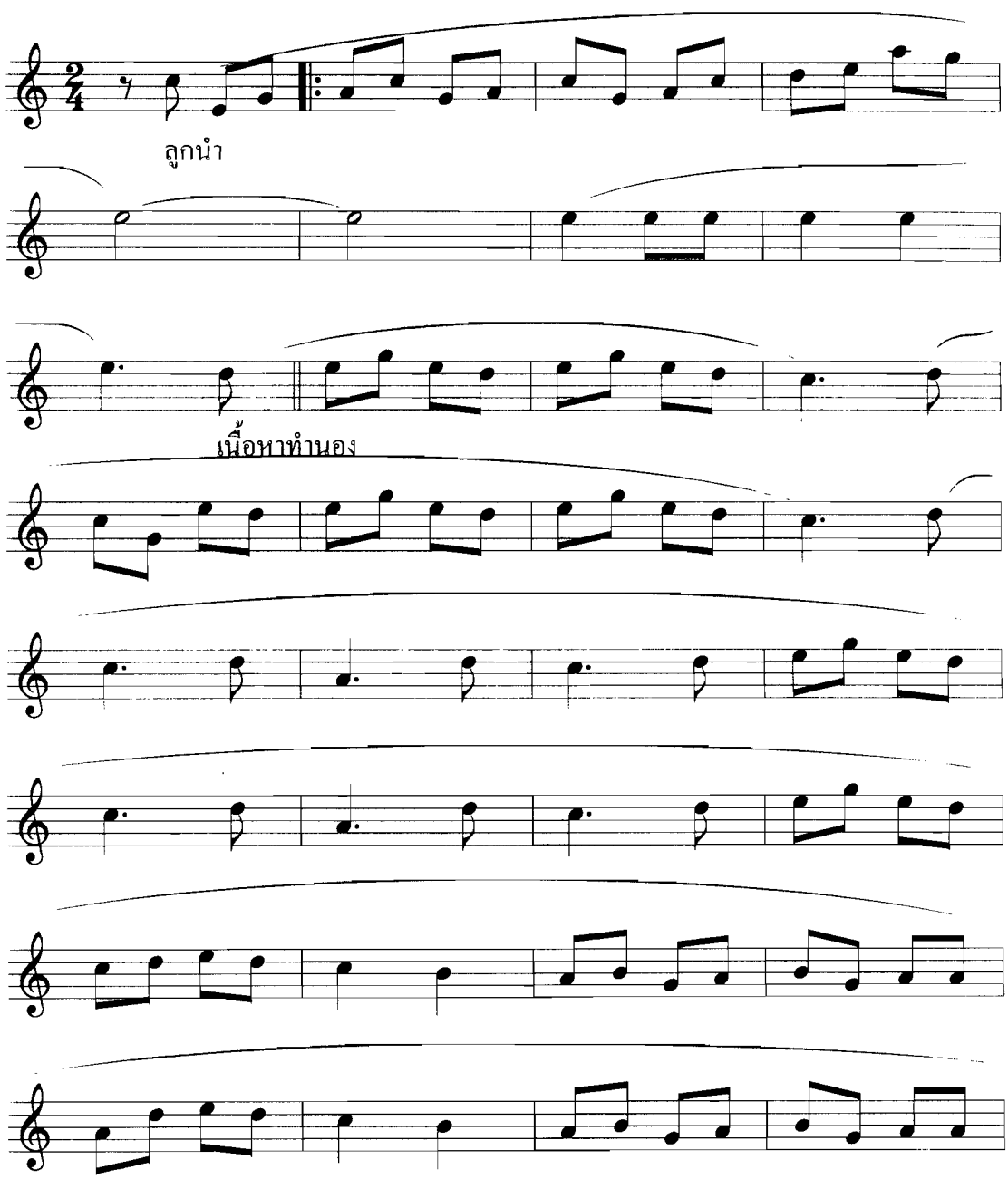
(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

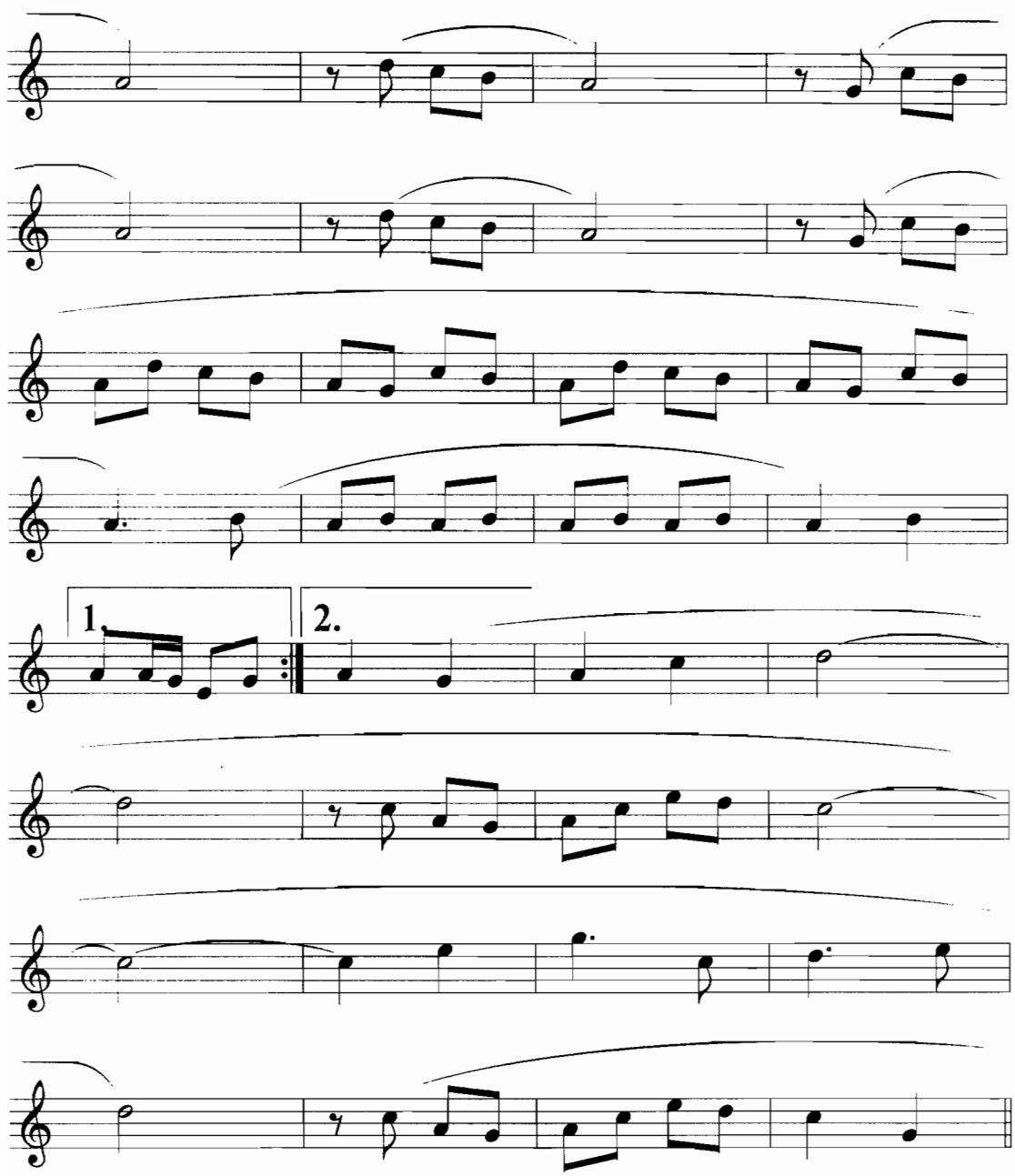
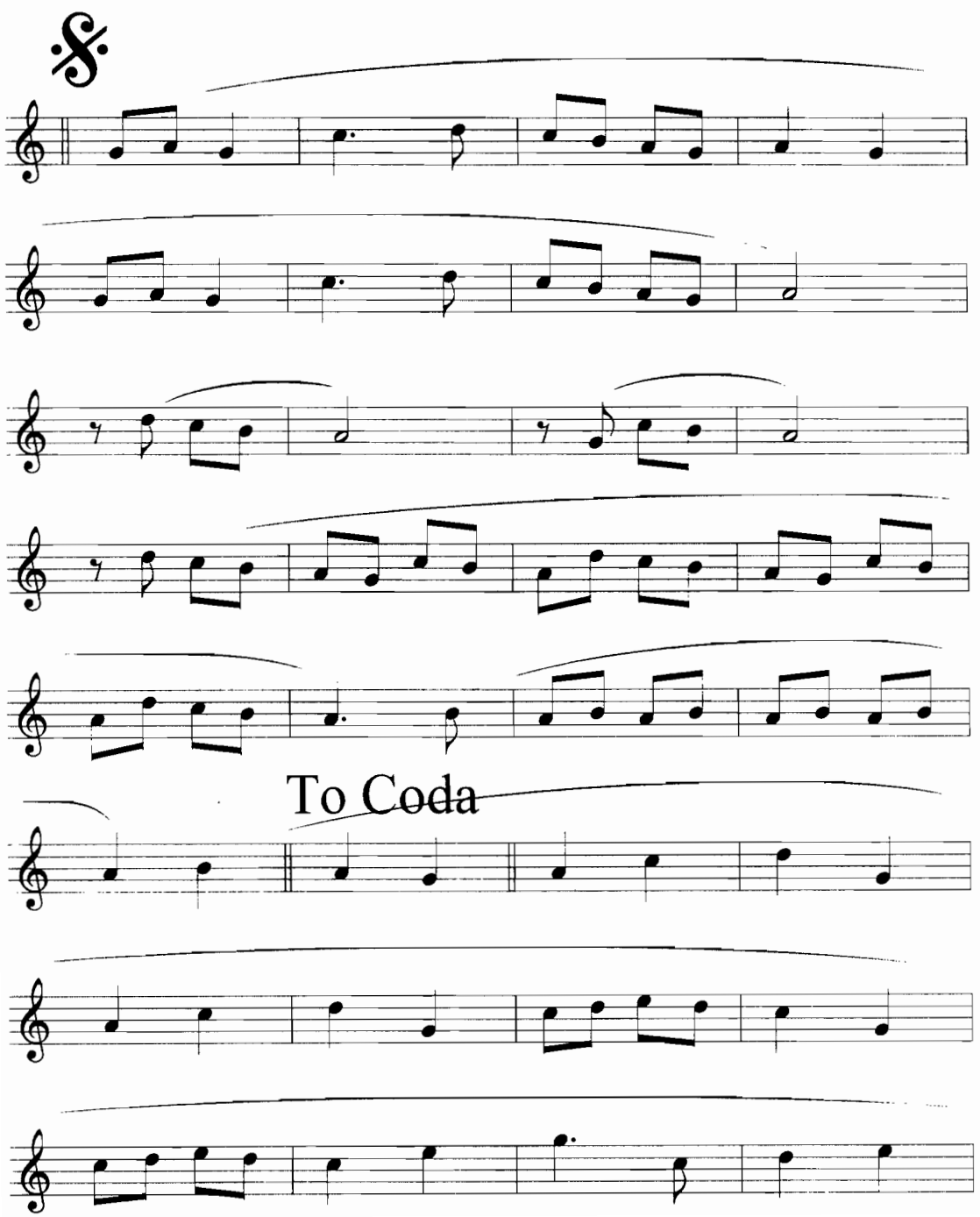
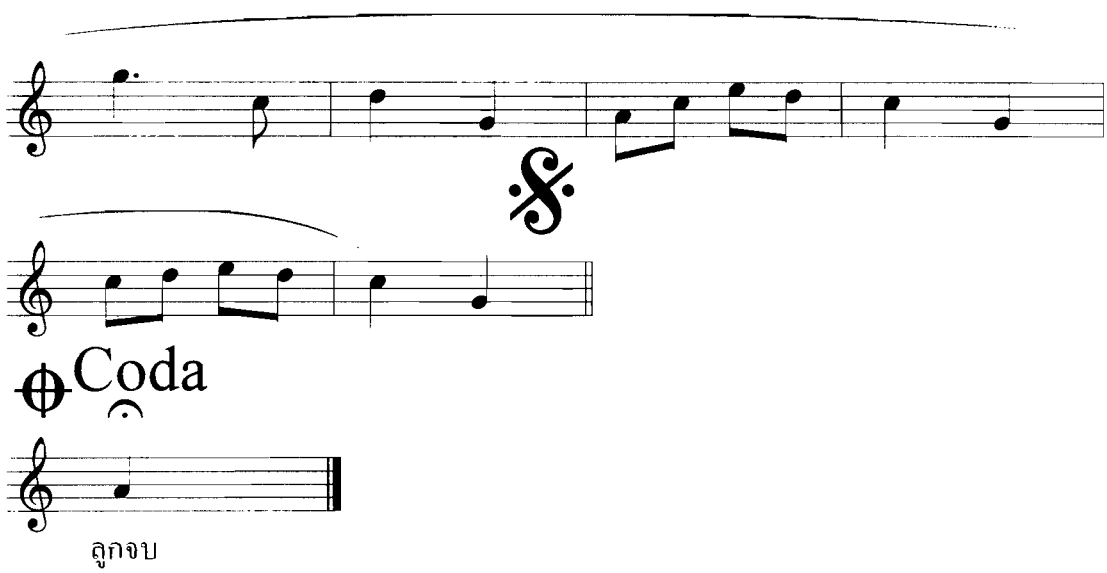
เดินหน้าบท

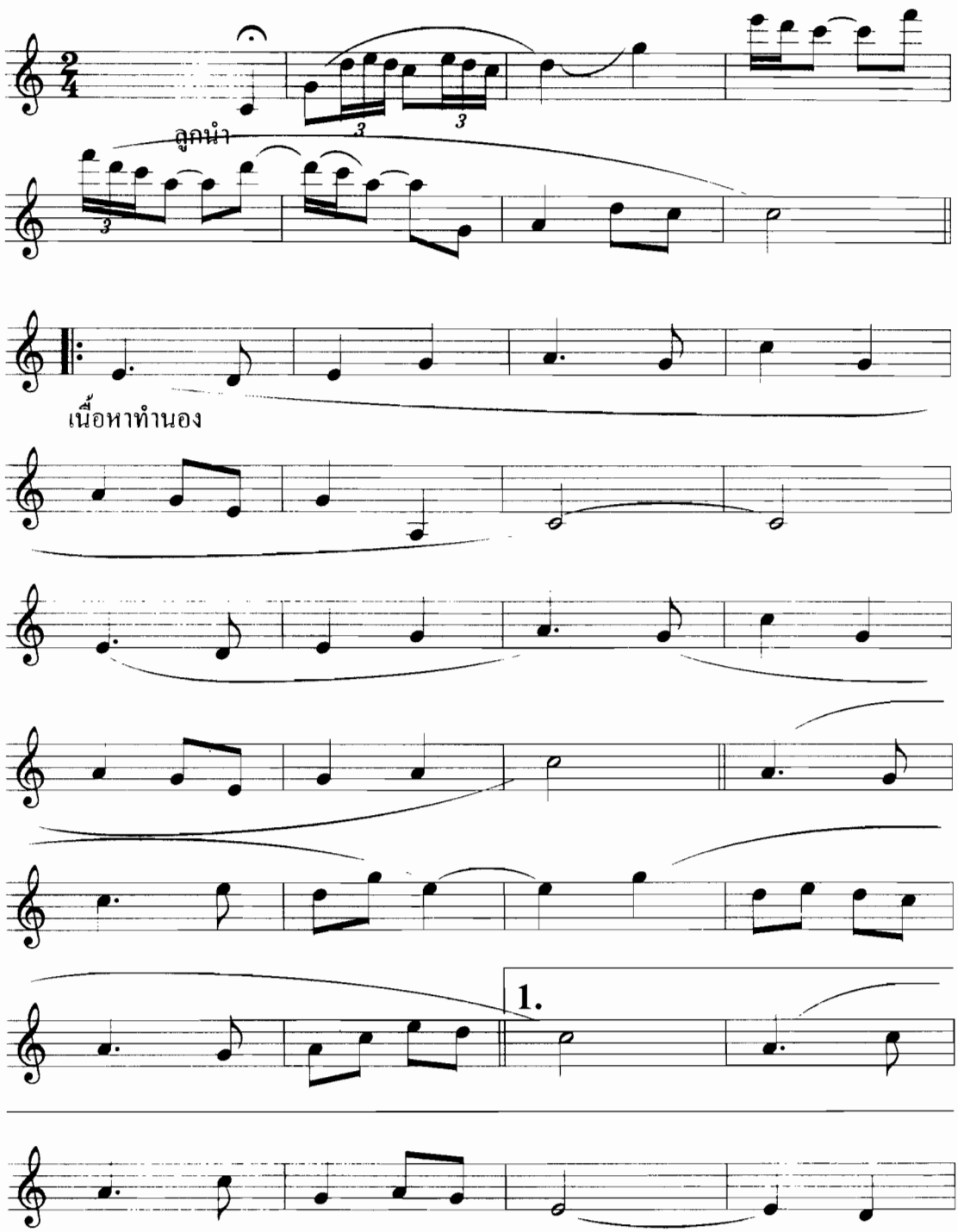
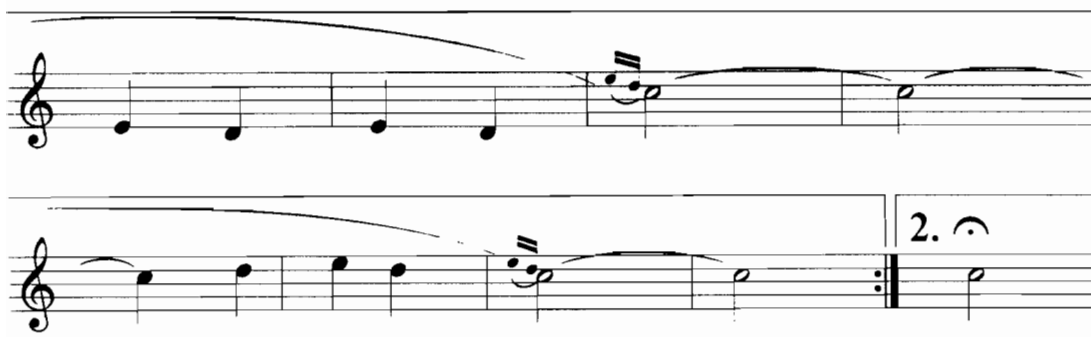
(ทำนองเพลง ปักษ์ใต้บ้านเรา)

เดินหน้าบท (เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา) แผ่นที่ 2

เดินหน้าบท (เพลงปักษ์ใต้บ้านเรา) แผ่นที่ 3

ลูกจบ

(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

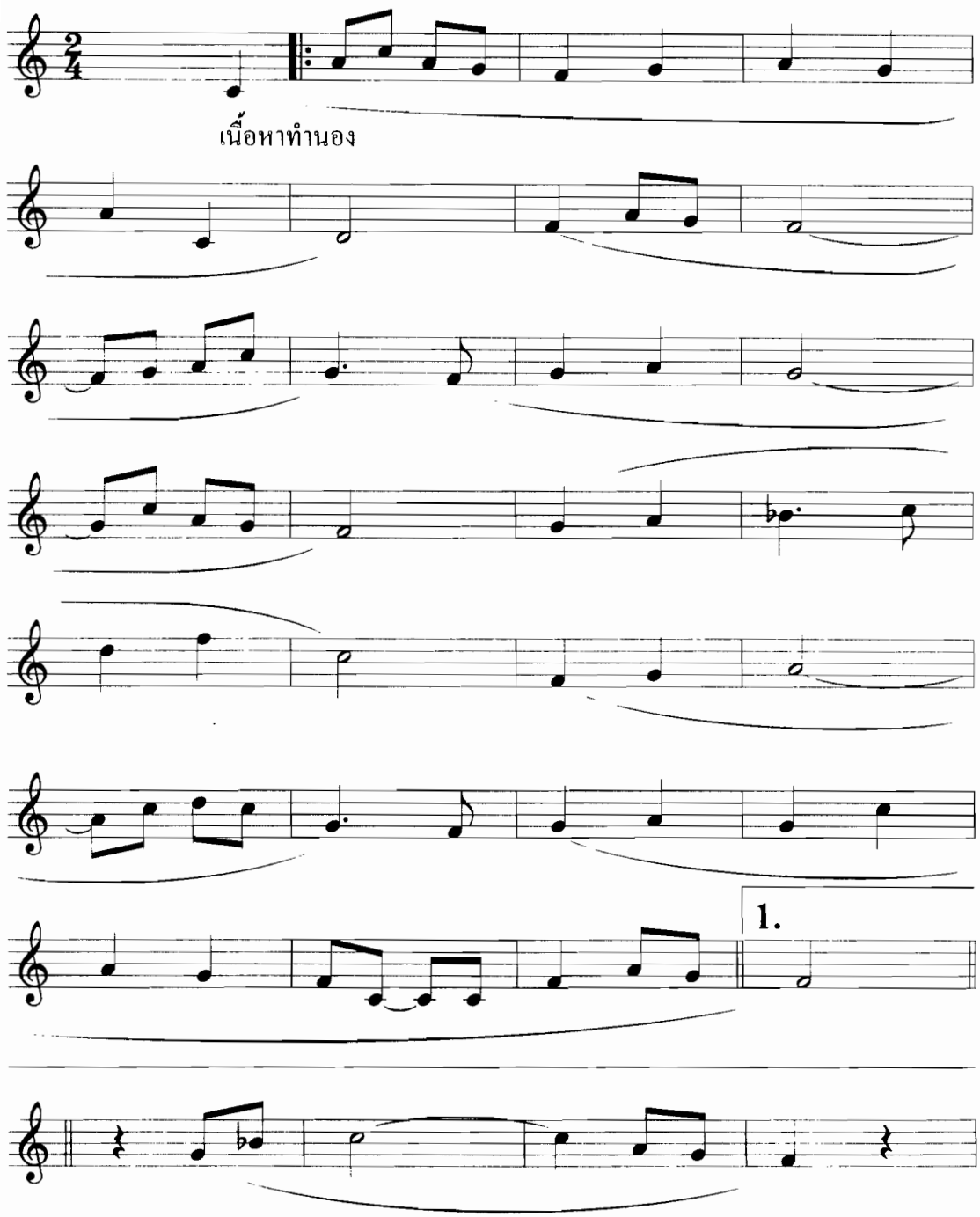
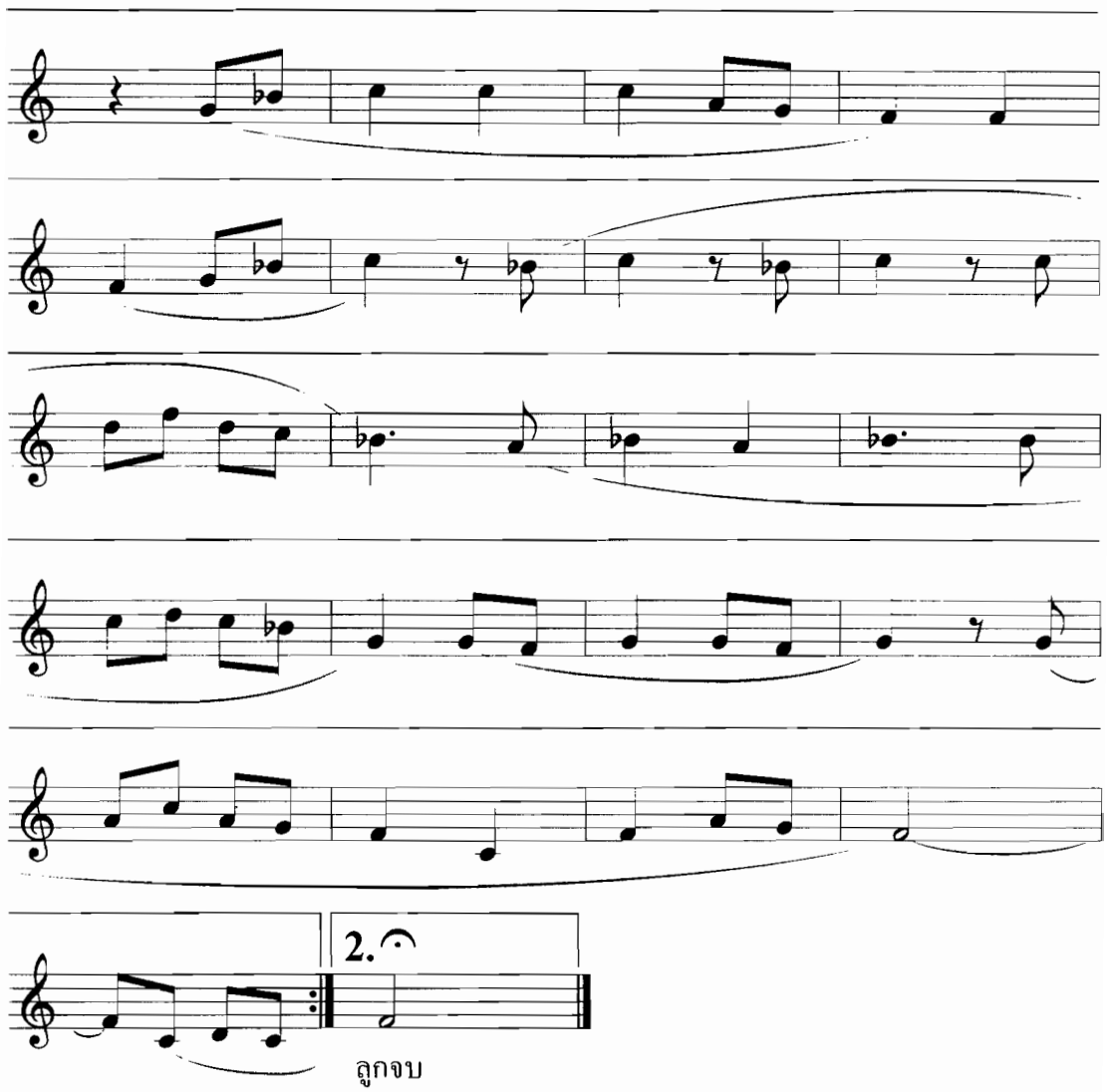
กราวตะลุง



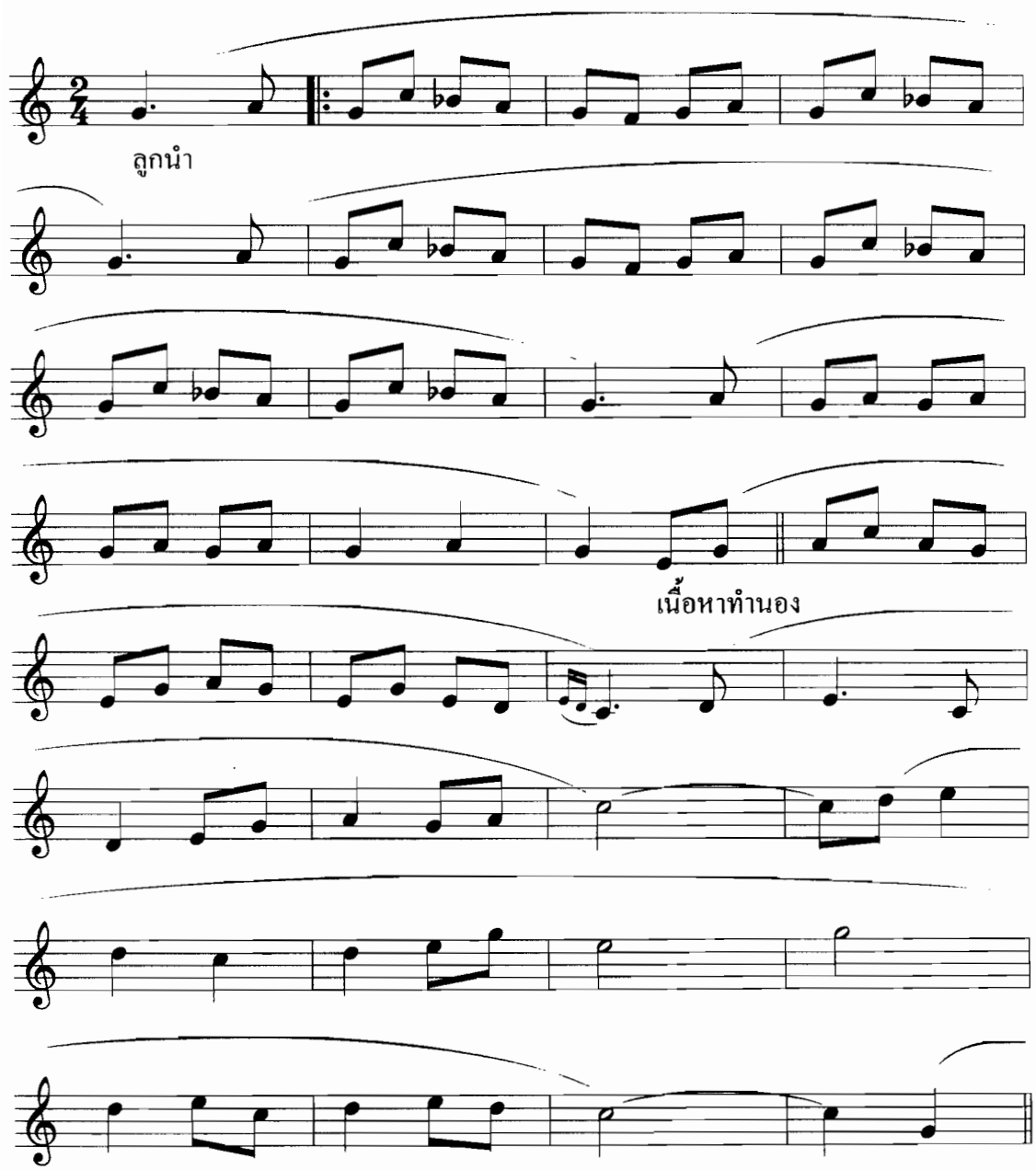
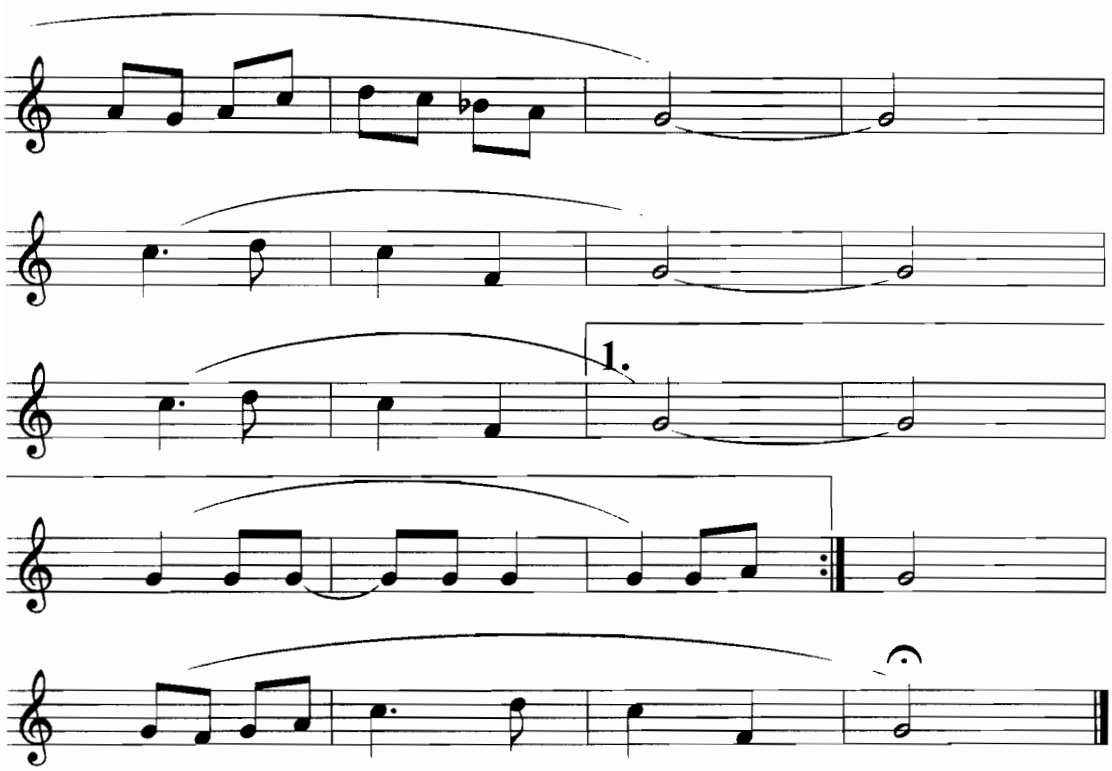
กราวตะลุง แผ่นที่ 2

กราวตะลุง แผ่นที่ 3

กราวตะลุง แผ่นที่ 4

(ควน ทวนยก, ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ช้อยแม่หน้า

ซ้อยแม่หน้า แผ่นที่ 2

ลูกจบ

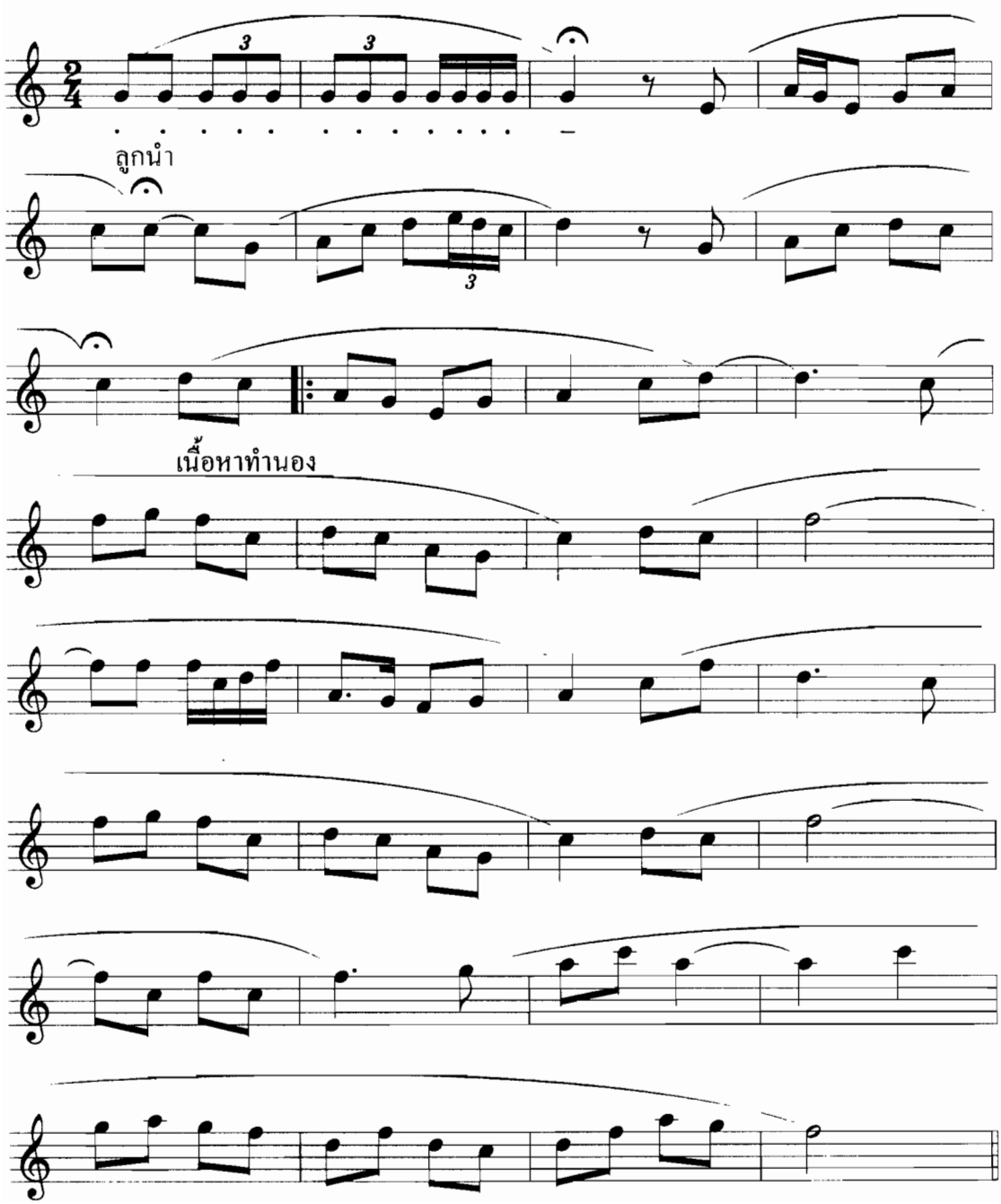
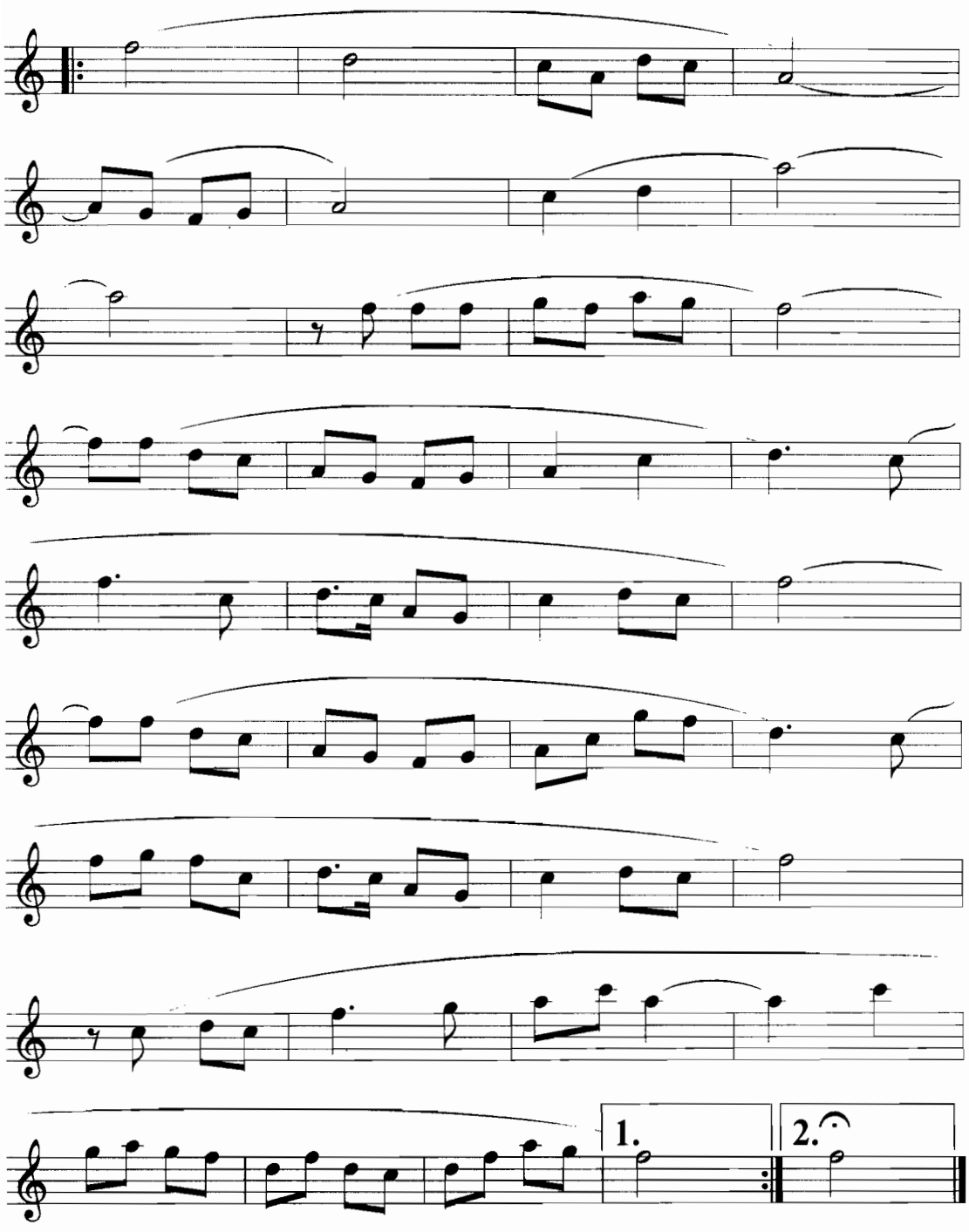
(ควน ทวนยก. ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ฝรั่งรำเท้า

ฝรั่งรำเท้า แผ่นที่ 2

ลูกจบ

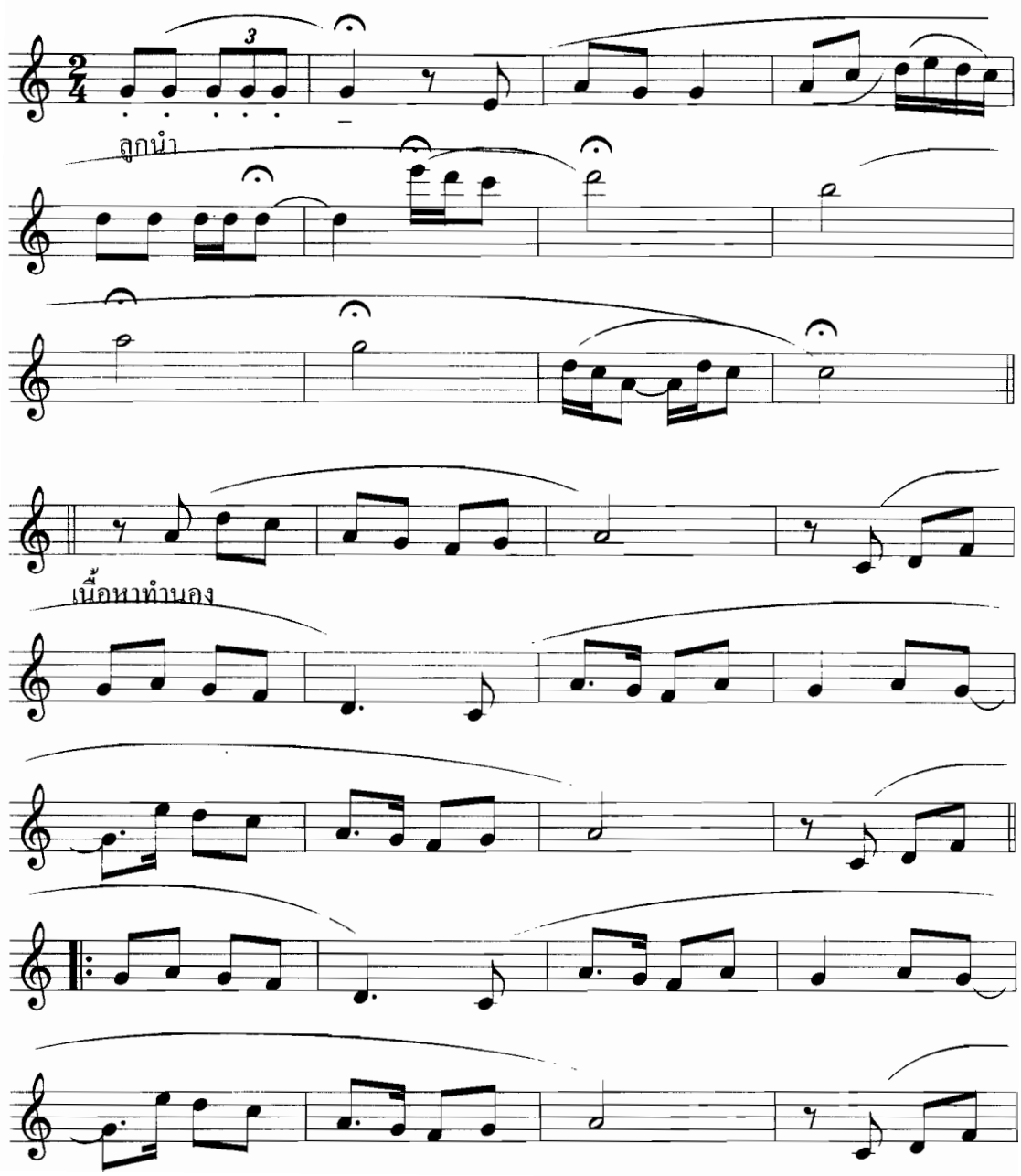
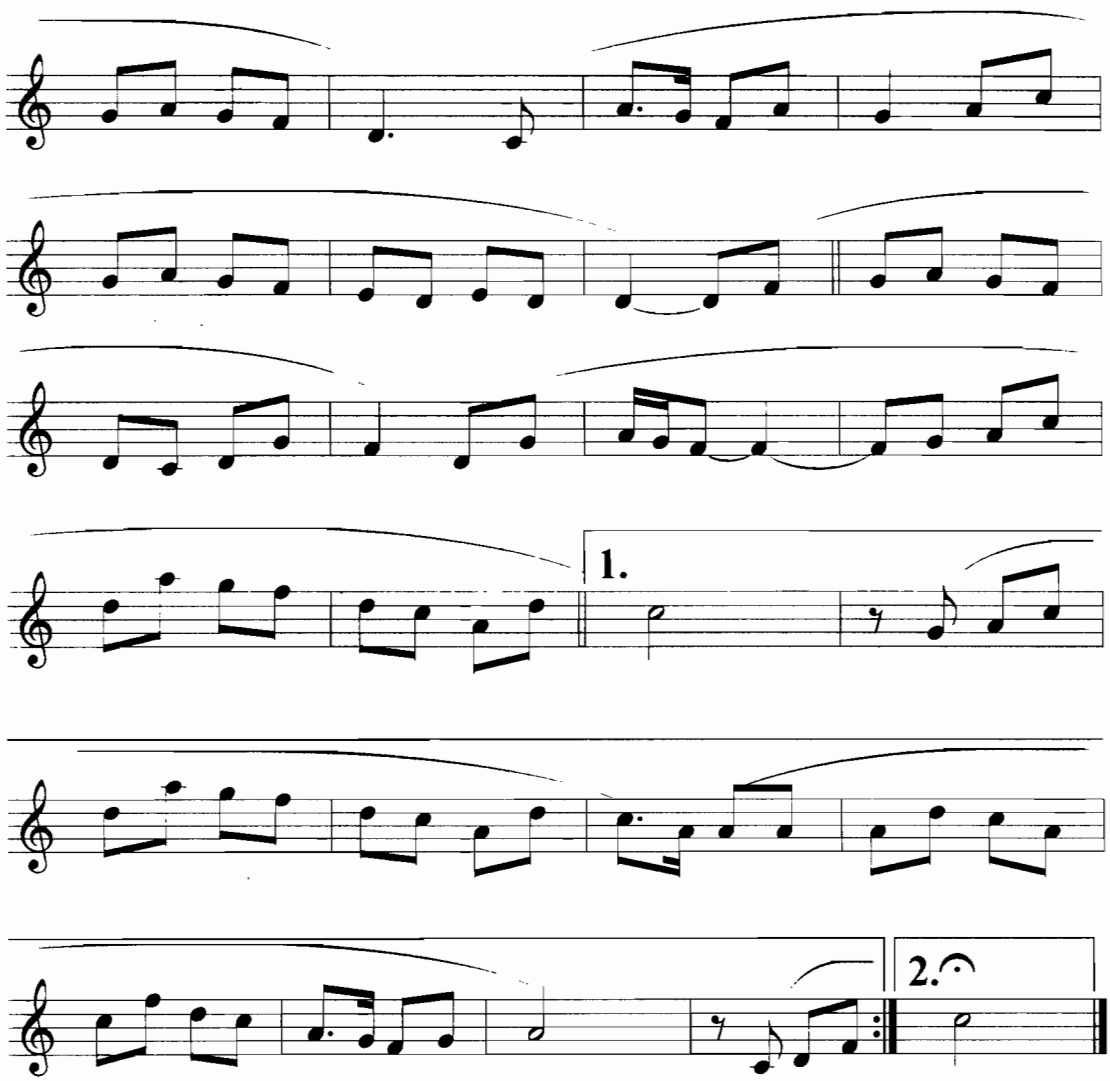
(ควน ทวนยก. ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ทะนาวแปลง

ทะนาวแปลง แผ่นที่ 2

ลูกจบ

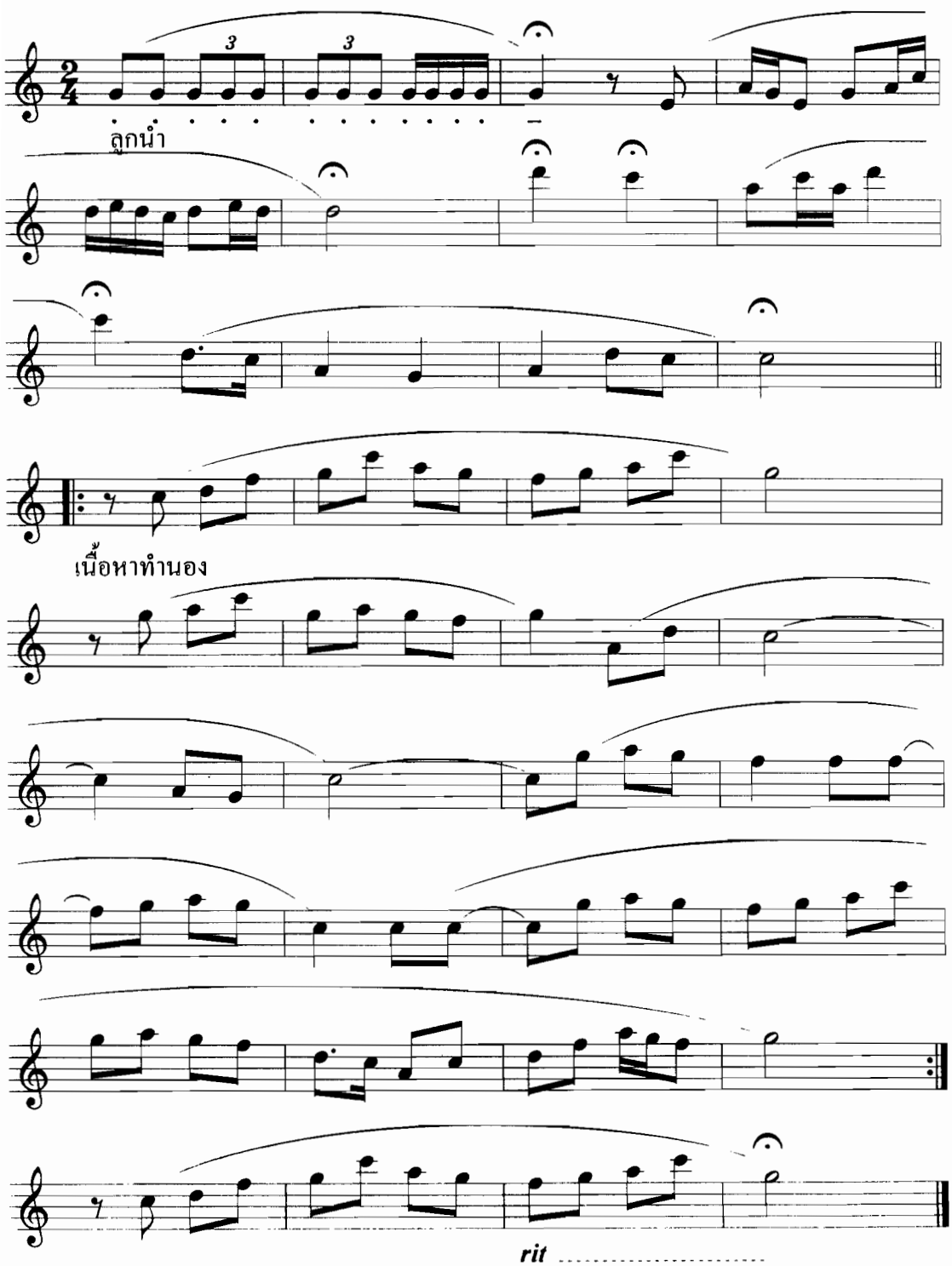
(ควน ทวนยก, ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ลาวเชียงใหม่

ลาวเชียงใหม่ แผ่นที่ 2

ลูกจบ

(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

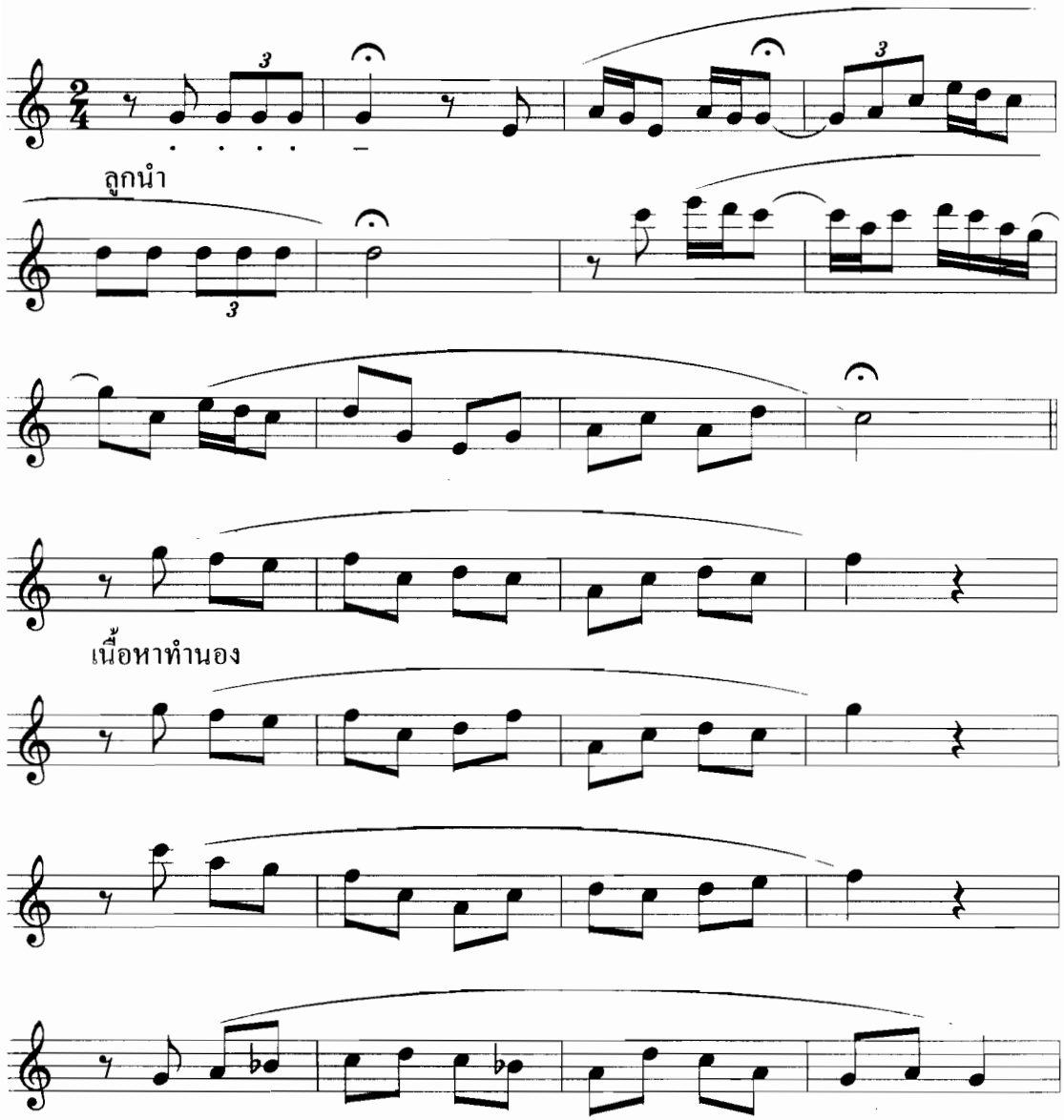
ลาวกระแซ

ลาวกระแซ แผ่นที่ 2

ลูกจบ

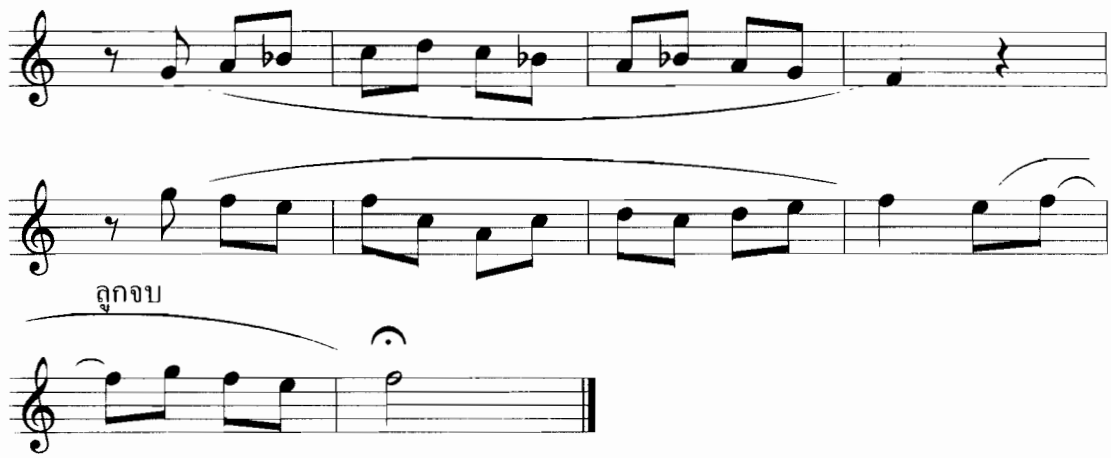
(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

ลาวหลง

ลูกจบ

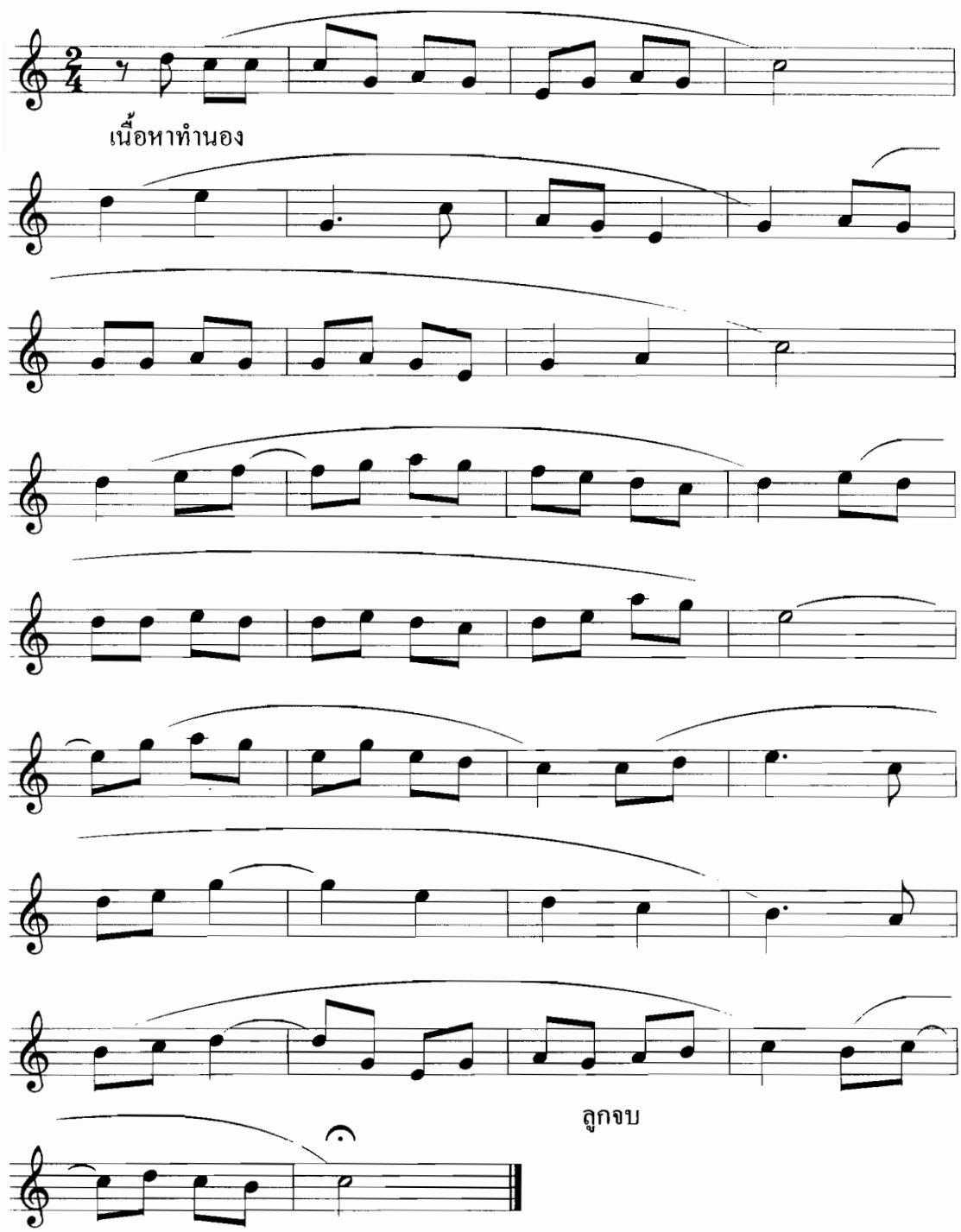
(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

5) ออกรูปบอกเรื่อง เป็นเพลงบรรเลงประกอบการเชิดรูปบอกเรื่องที่จะทำการแสดง มักเป็นเพลงไทยเดิมหรือไทยสากลทั่วๆ ไป มีเนื้อหาทำนองสั้นๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

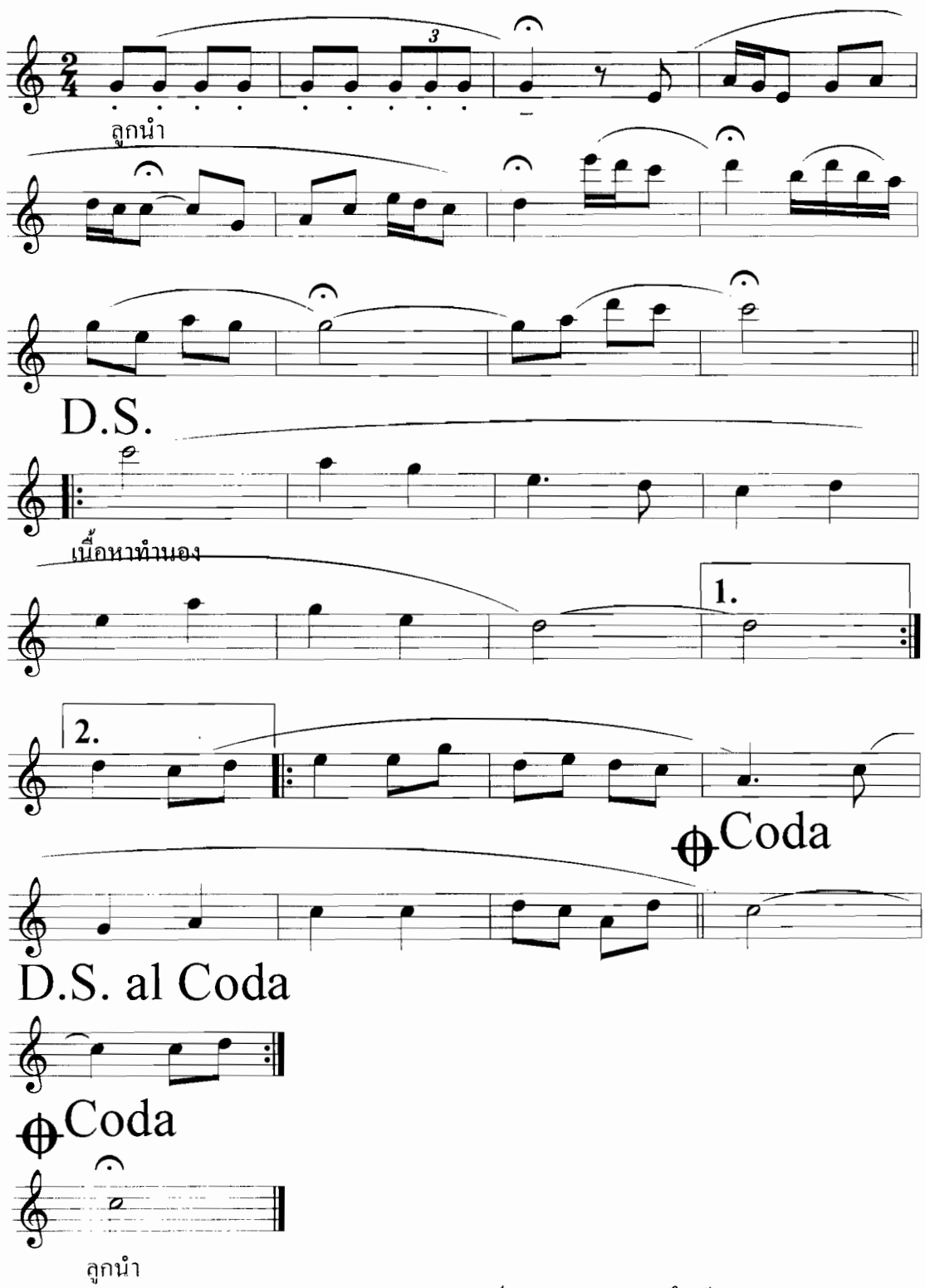
บอกเรื่อง

บอกเรื่อง แผ่นที่ 2



(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

บอกเรื่อง

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

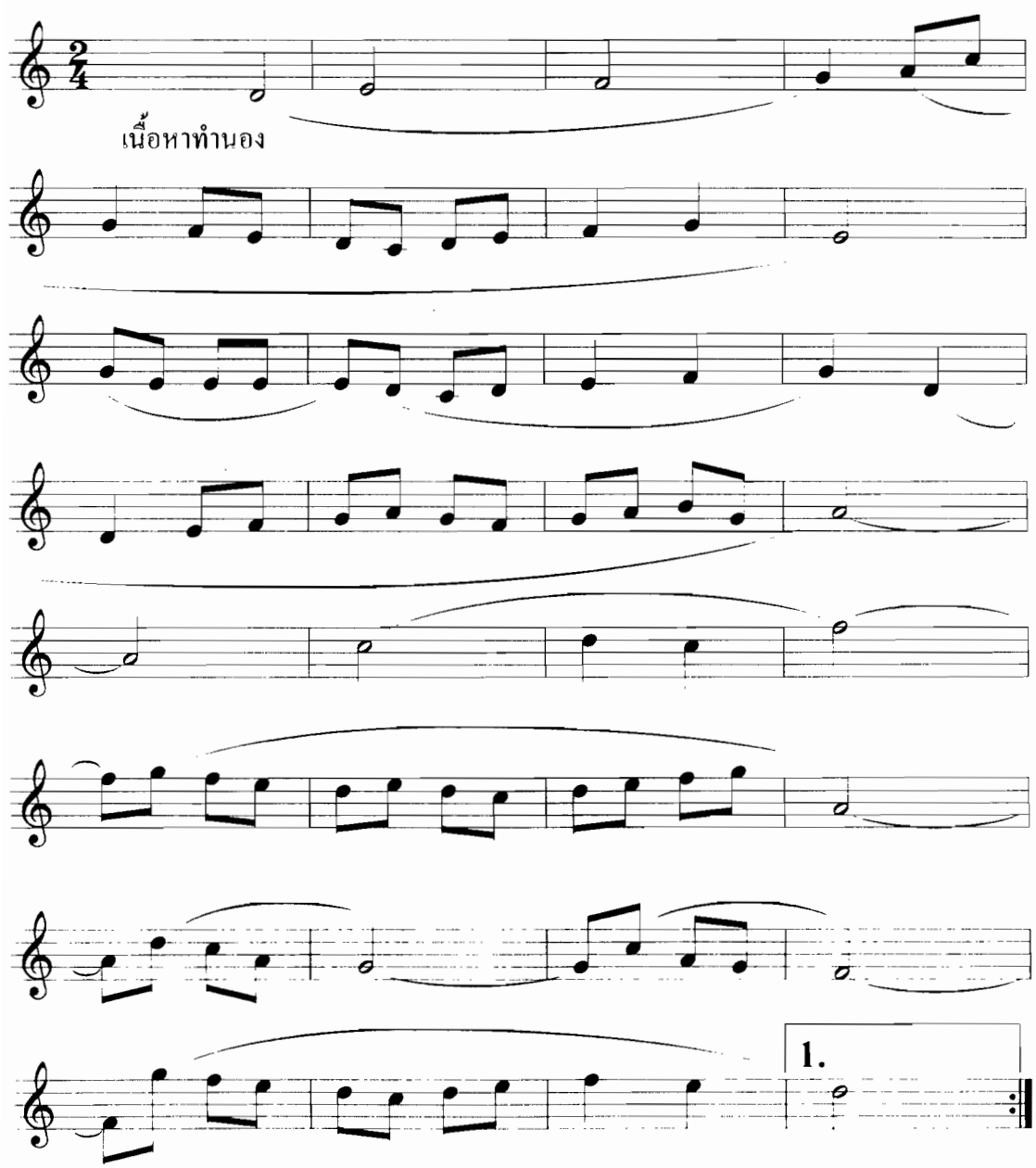
บอกเรื่อง

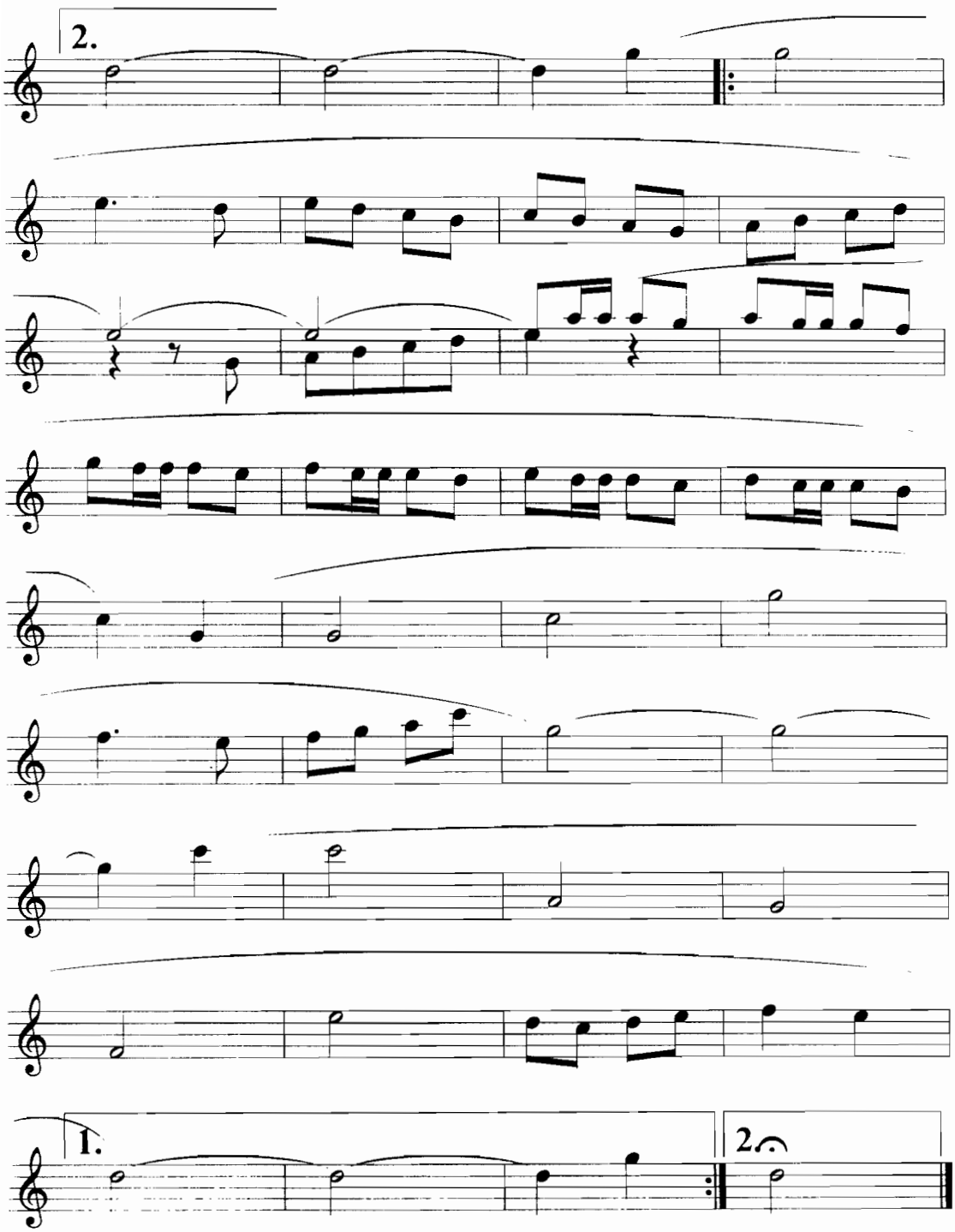
(ทำนองเพลง กะลีตีปัด)

(คณะหยาดทิพย์, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 5014)

6) เกี้ยวจอ เป็นเพลงบรรเลงประกอบการขับกลอนเกี้ยวจอของนายหนัง โดยมีการบรรเลงดนตรีขึ้นก่อนที่นายหนังจะว่าขับกลอน ซึ่งนักดนตรีสามารถจะบรรเลงใดๆ ก็ได้ อาจจะเป็นเพลงไทยเดิมอัตรา 2 ชั้นหรือเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง แล้วแต่นักดนตรีจะนำขึ้น ดังตัวอย่าง

เกี้ยวจอ

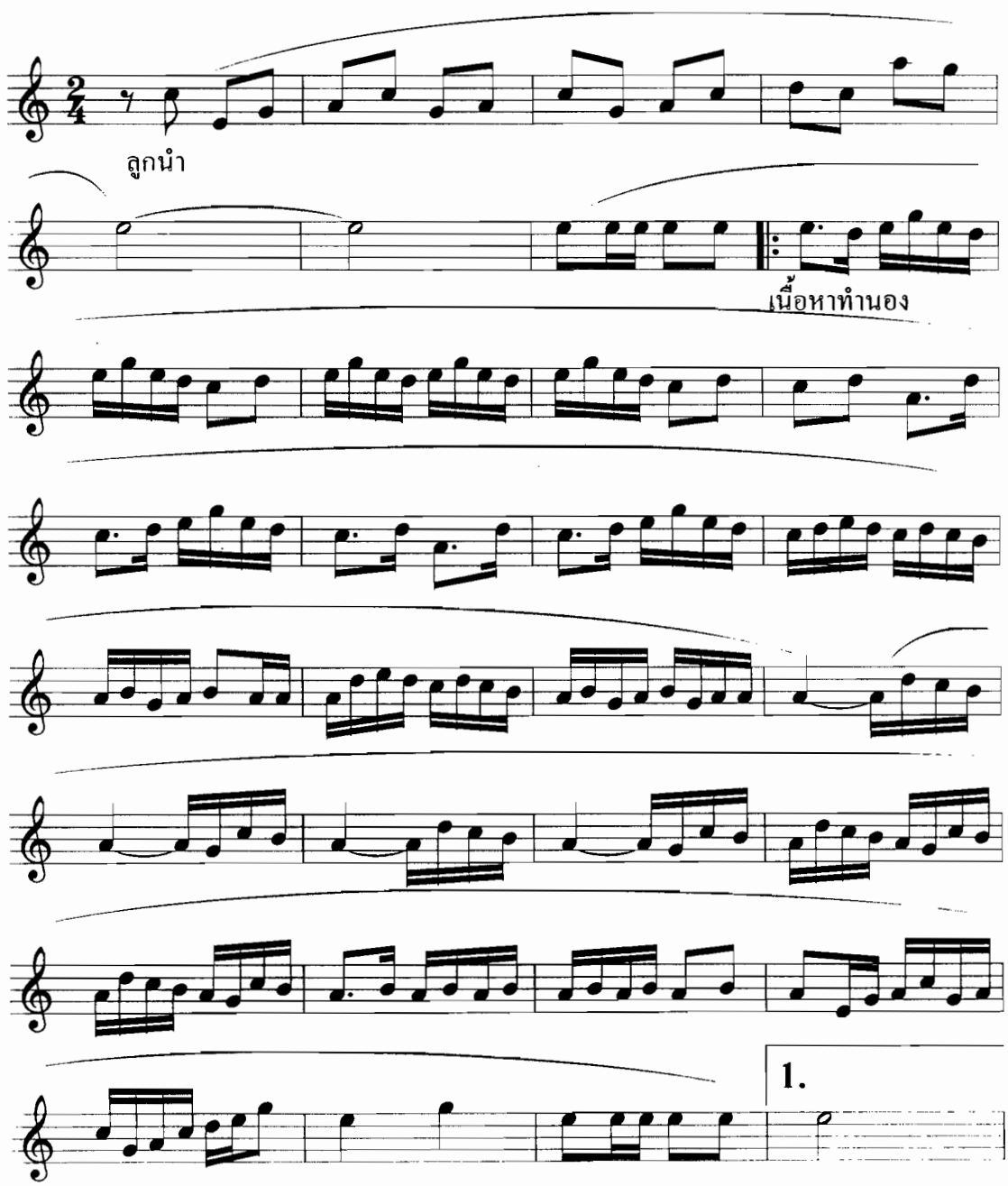
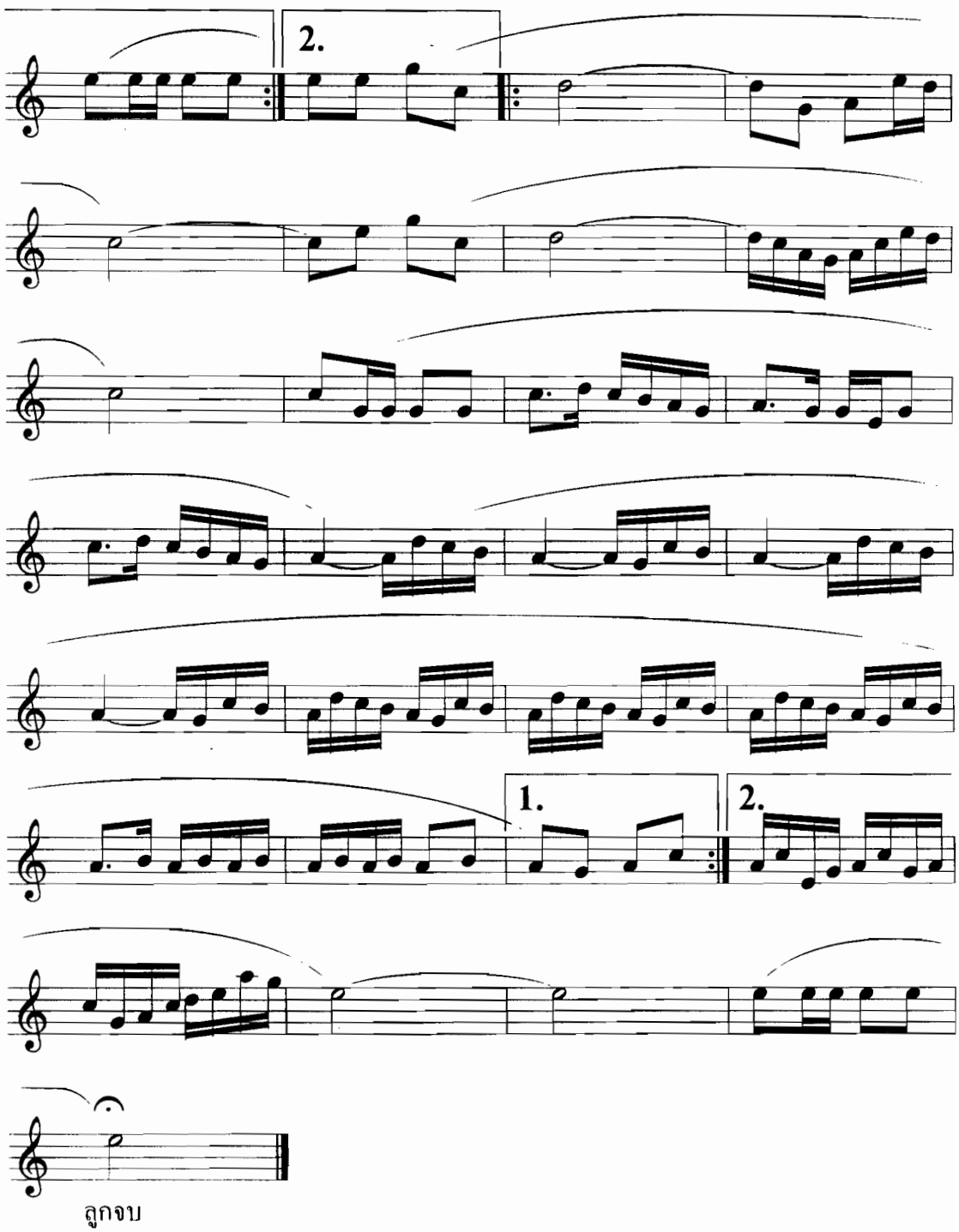
(ทำนองเพลง แขกต่อยหม้อ)



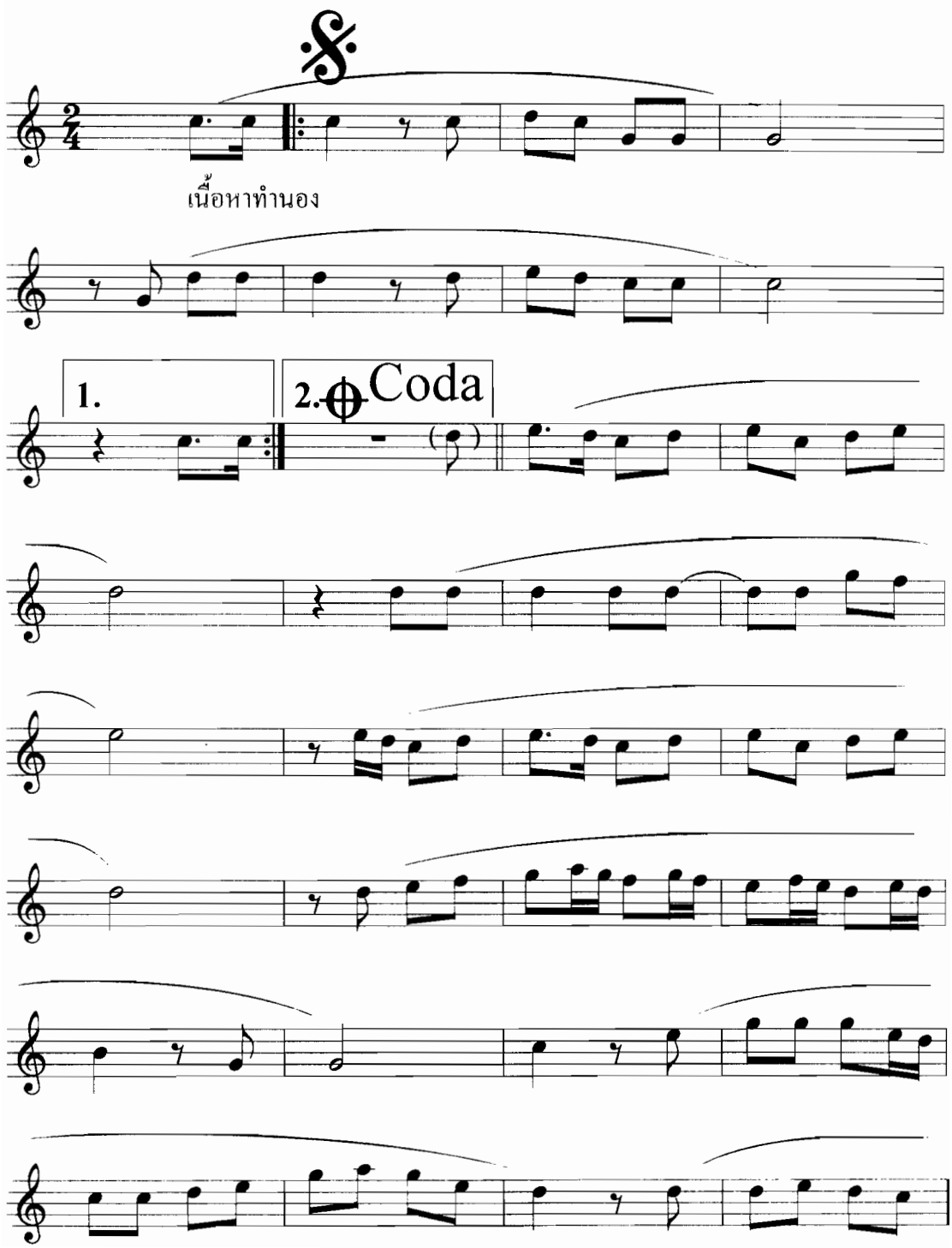
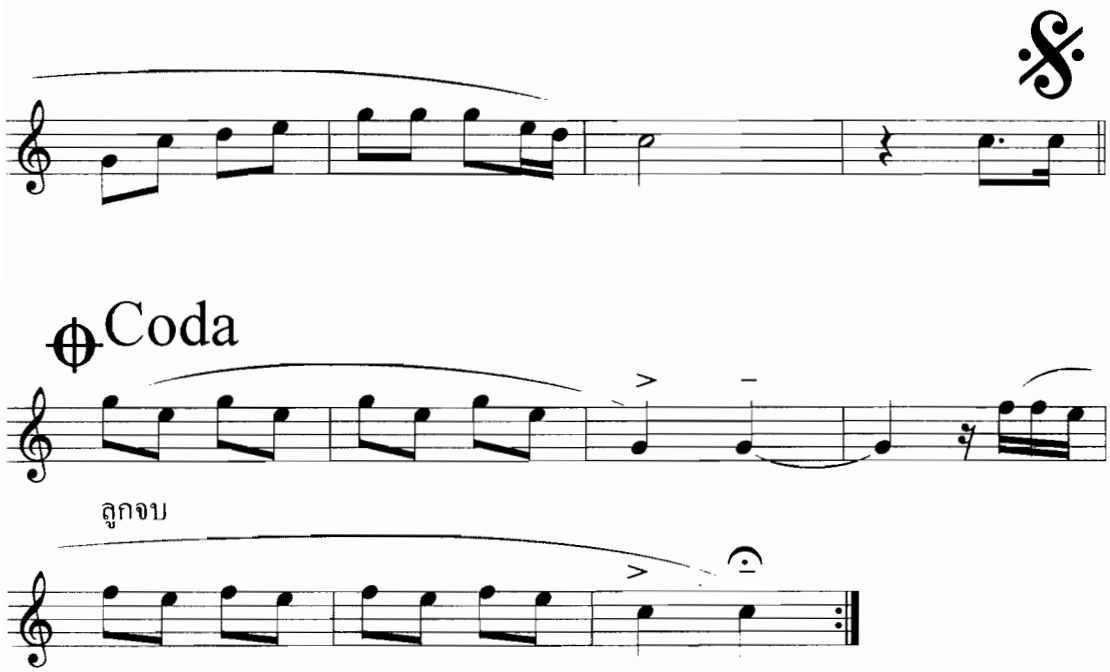
เกี้ยวจอ (ทำนองเพลงแขกต่อยหม้อ) แผ่นที่ 2

ลูกจบ

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

7) ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) คือเพลงบรรเลงสำหรับการออกรูปเจ้าเมือง เพื่อการสมมติตั้งเมืองตามเนื้อเรื่อง จึงเรียกได้อีกชื่อว่า บรรยายเจ้าเมือง หรือตั้งเมือง ดังตัวอย่าง

ตั้งเมือง

ตั้งเมือง แผ่นที่ 2

ลูกจบ

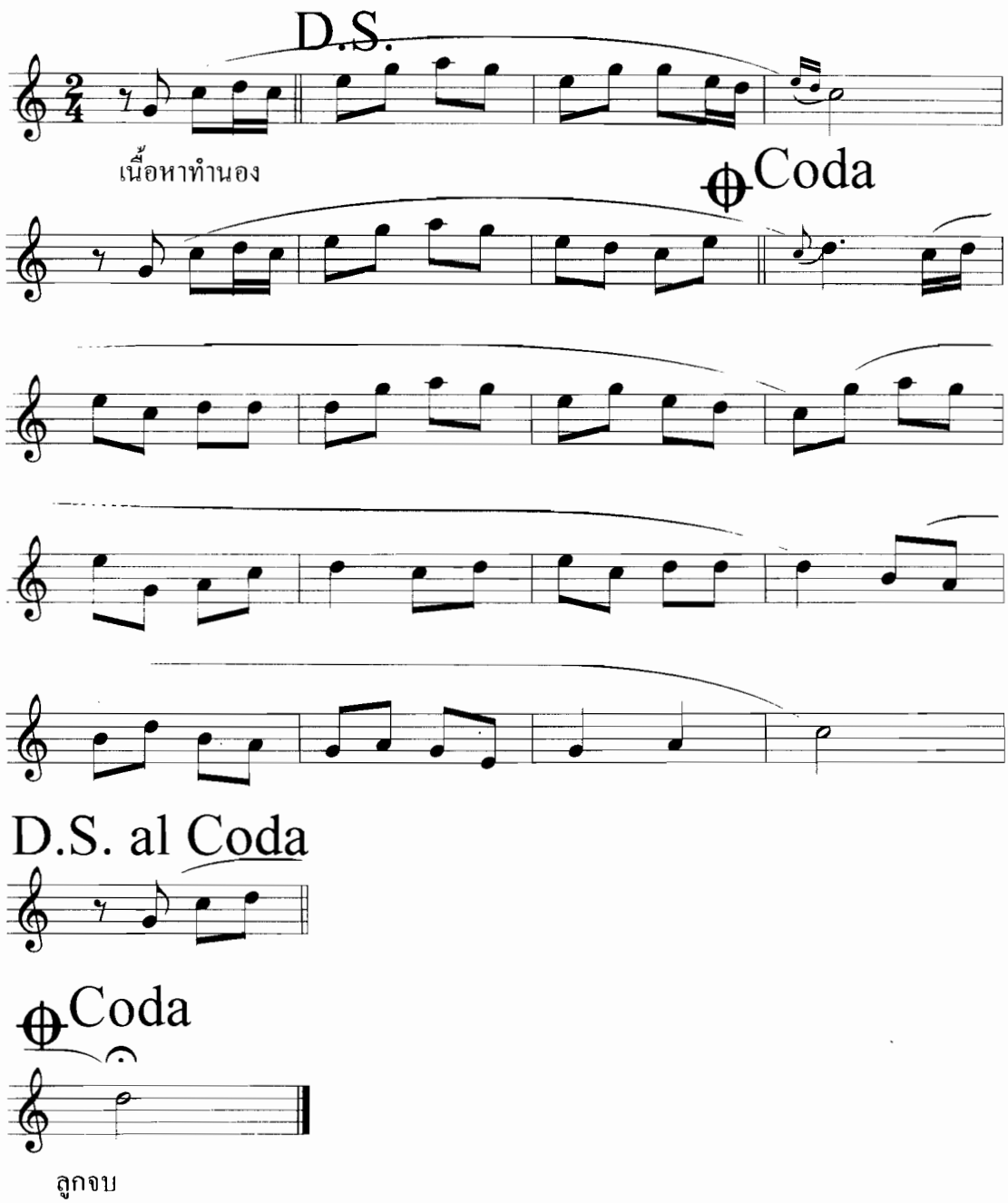
(คณะอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

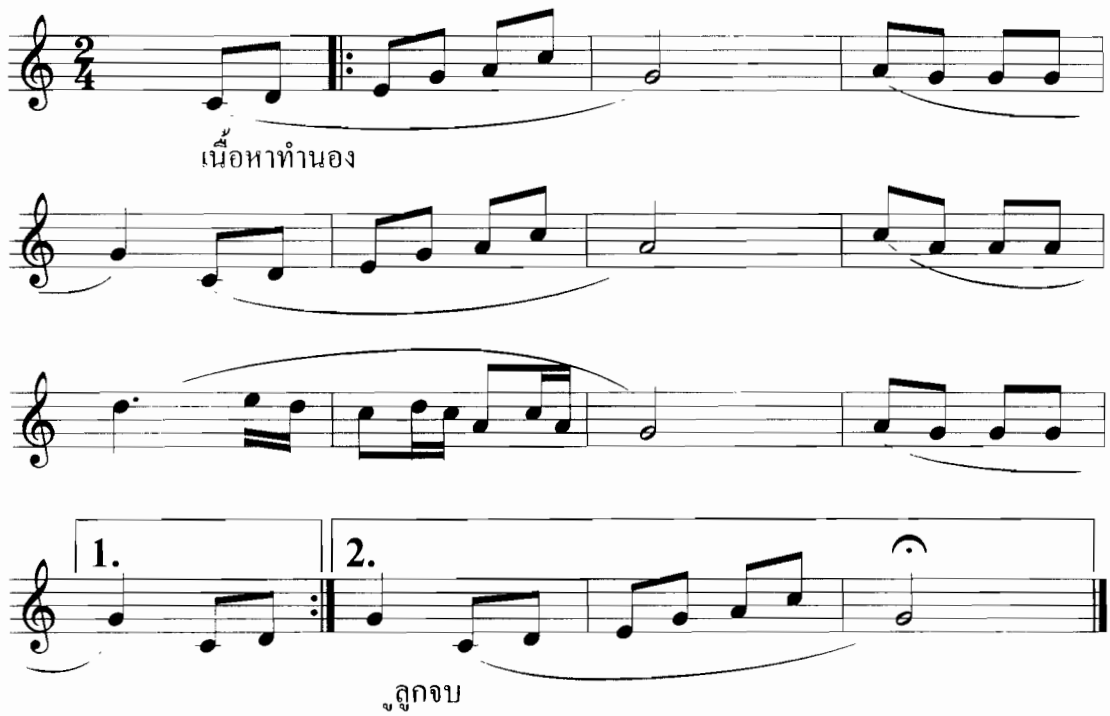
บรรยายเจ้าเมือง

บรรยายเจ้าเมือง แผ่นที่ 2

(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

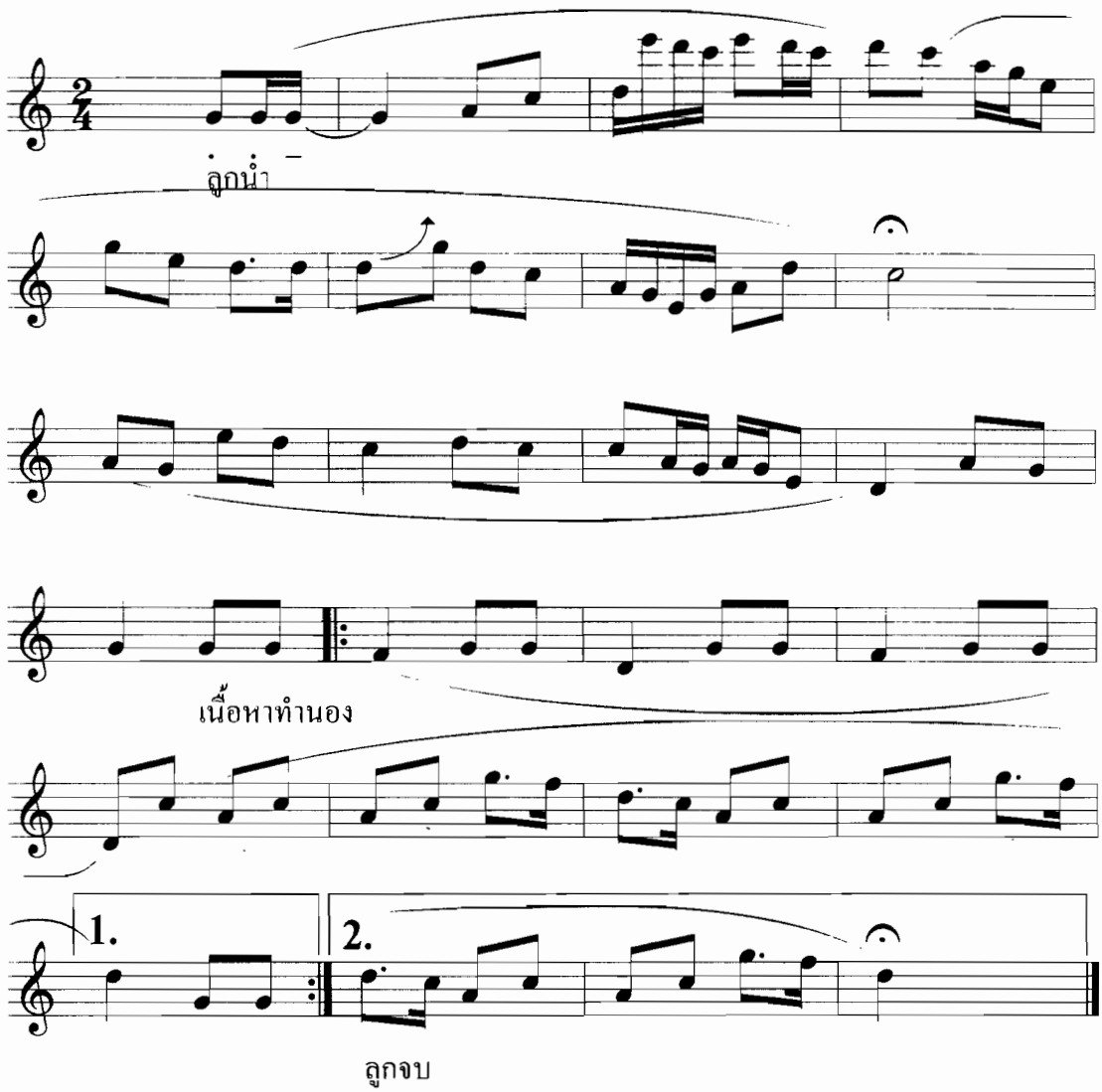
1.1.2 ดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง หมายถึงการบรรเลงดนตรีหนังตะลุงเพื่อประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ซึ่งเกี่ยวข้องกับการประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจาและประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่างของตัวละคร รวมถึงเพลงที่จะทำหน้าที่คล้ายกับการเชื่อมบท การตั้งเรื่องหรือการยกเรื่องเข้าด้วยกัน ในลักษณะของการย่อเรื่องให้รวดเร็ว ซึ่งเรียกว่า ถอนบท เพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง หนังตะลุงโดยทั่วไปเรียกกันว่าเพลง "ตำเหนิน" (ดำเนิน) โดยมีเพลงสำคัญๆ ดังนี้

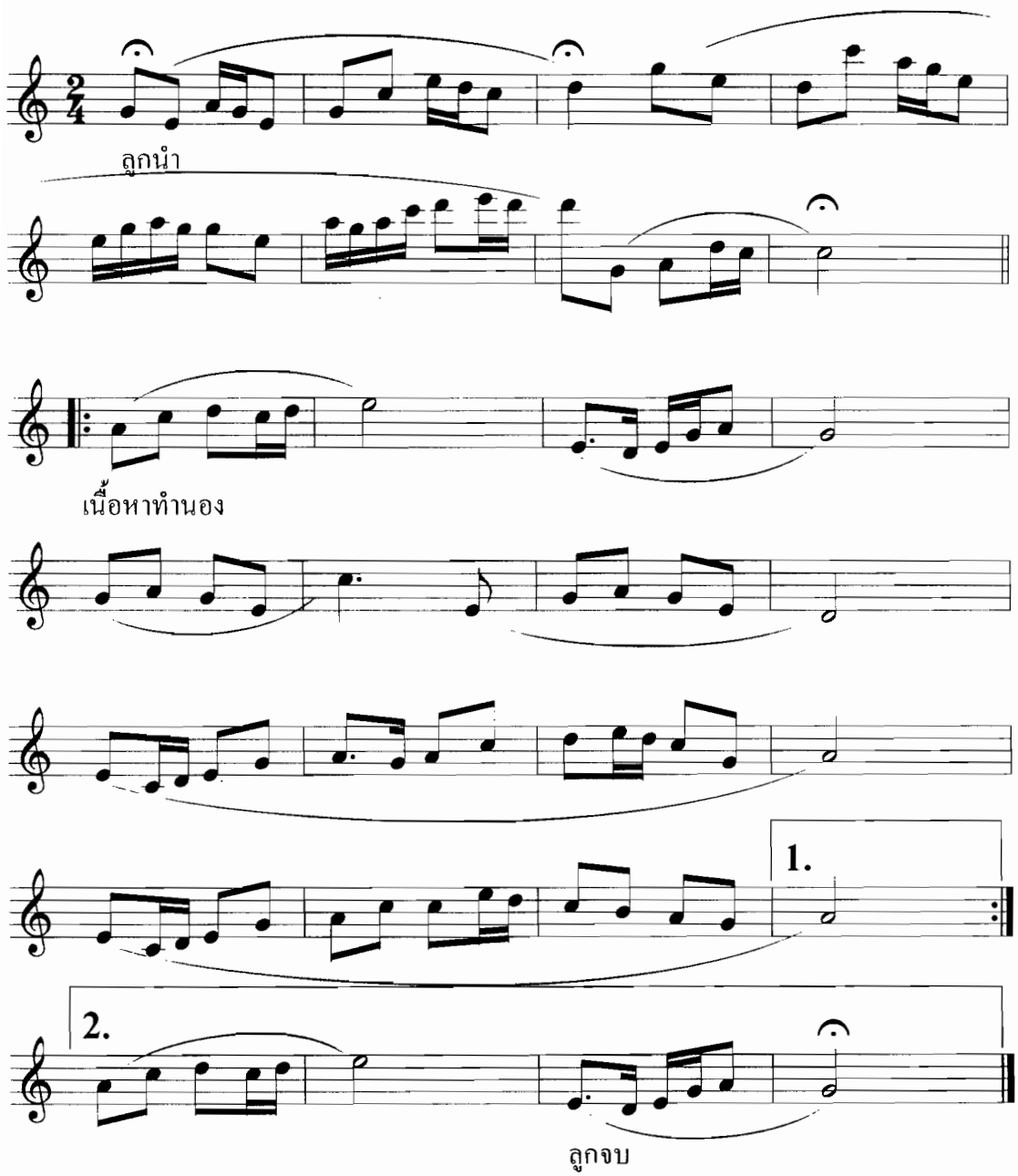
1) บรรยายเรื่อง
2) เดินรูปยักษ์
3) เดินรูปหลก
4) นางเดินป่า (นางร้องไห้)
5) นางเดินดง
6) นางชมป่า
7) นางสองแขน
8) สมห้อง
9) ถอนบท

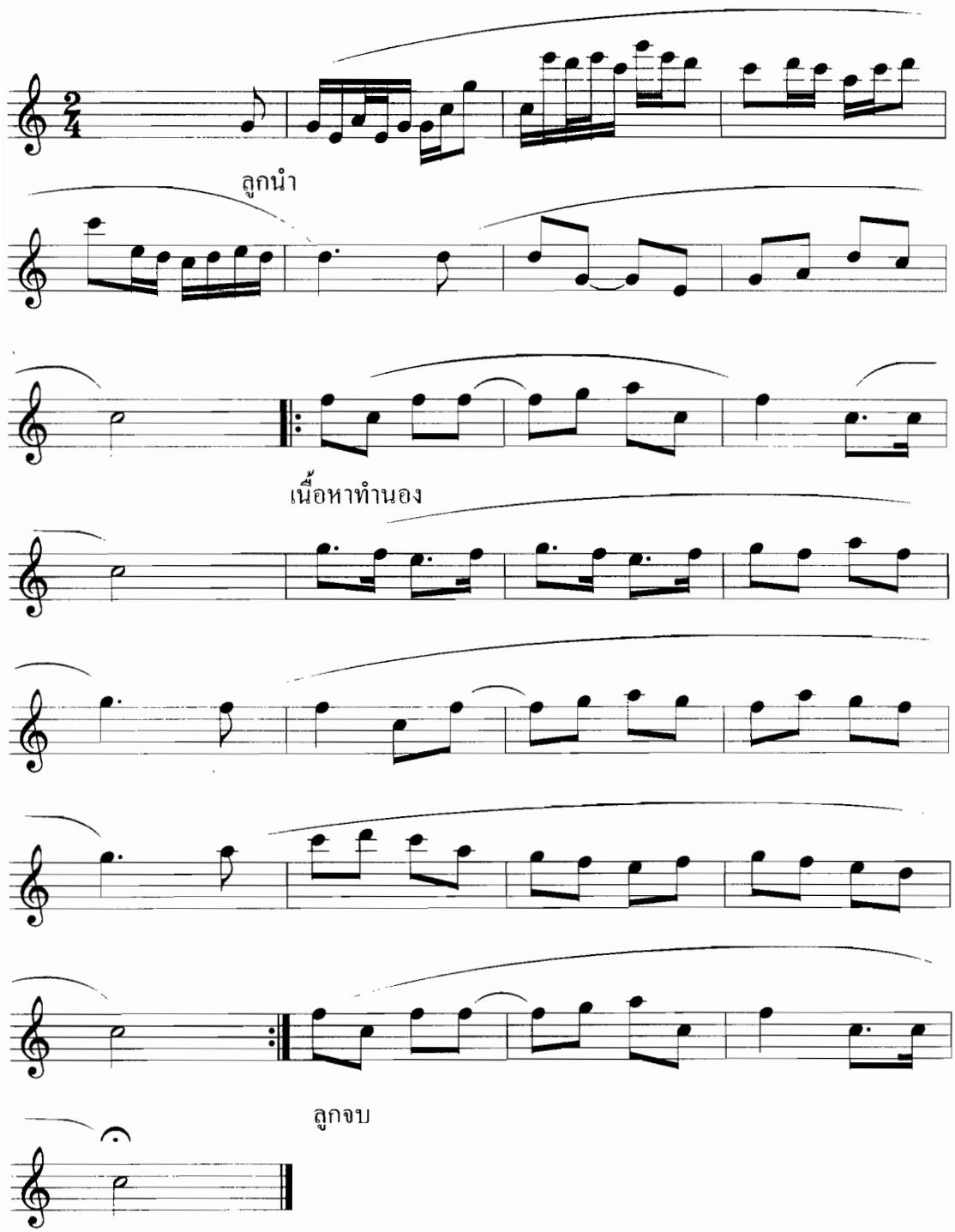
ในการใช้เพลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง เป็นความคิดของนักดนตรีในการเลือกเพลง โดยต้องคำนึงอารมณ์และลีลาของเพลงที่เหมาะสมกับบทแต่ละบท ดังตัวอย่างเพลงที่ผู้วิจัยได้ศึกษา แล้วแปลทำนอง เพื่อบันทึกเป็นระบบโน้ตสากลดังต่อไปนี้

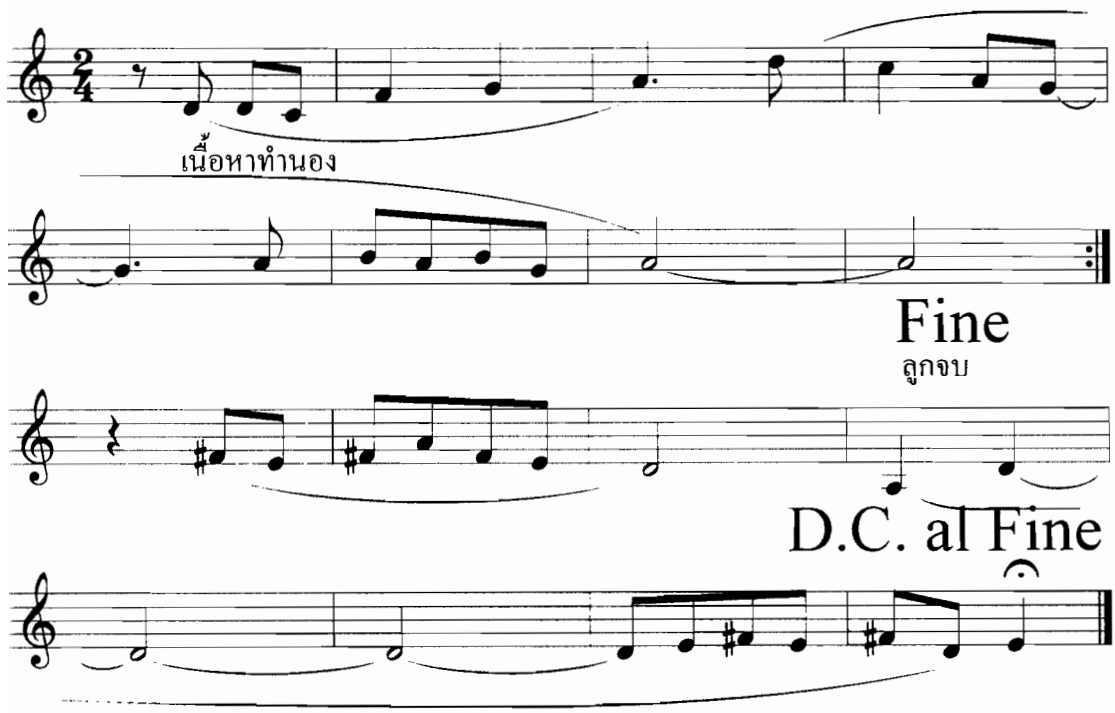
บรรยายเรื่อง

(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

บรรยายเรื่อง

(พร้อม บุญฤทธิ์, ม.ป.ป.[ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

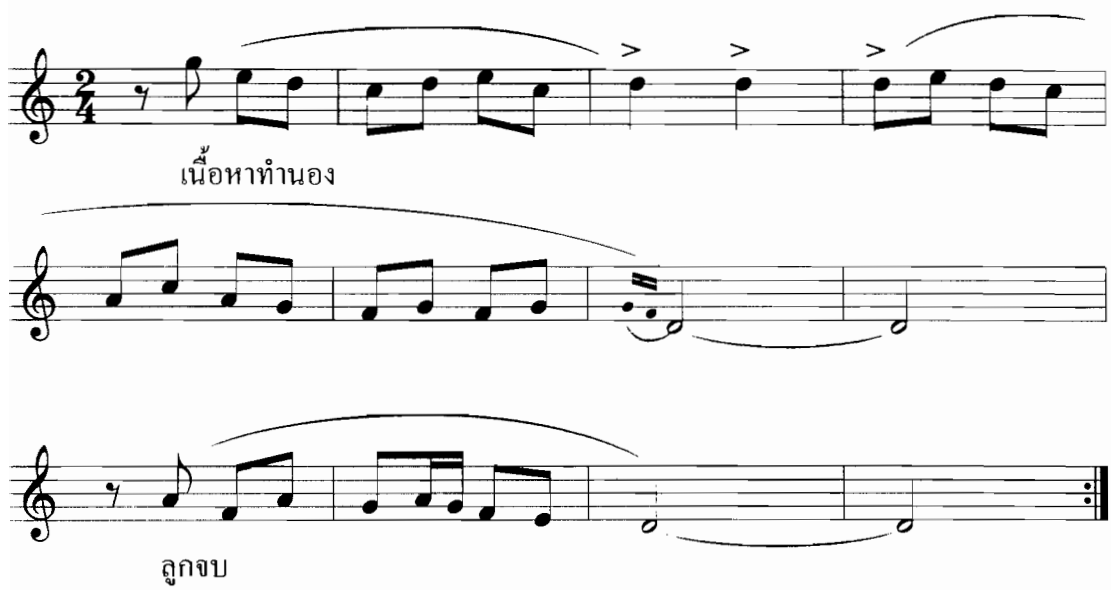
เดินยักษ์

(คณะอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

เดินยักษ์

(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

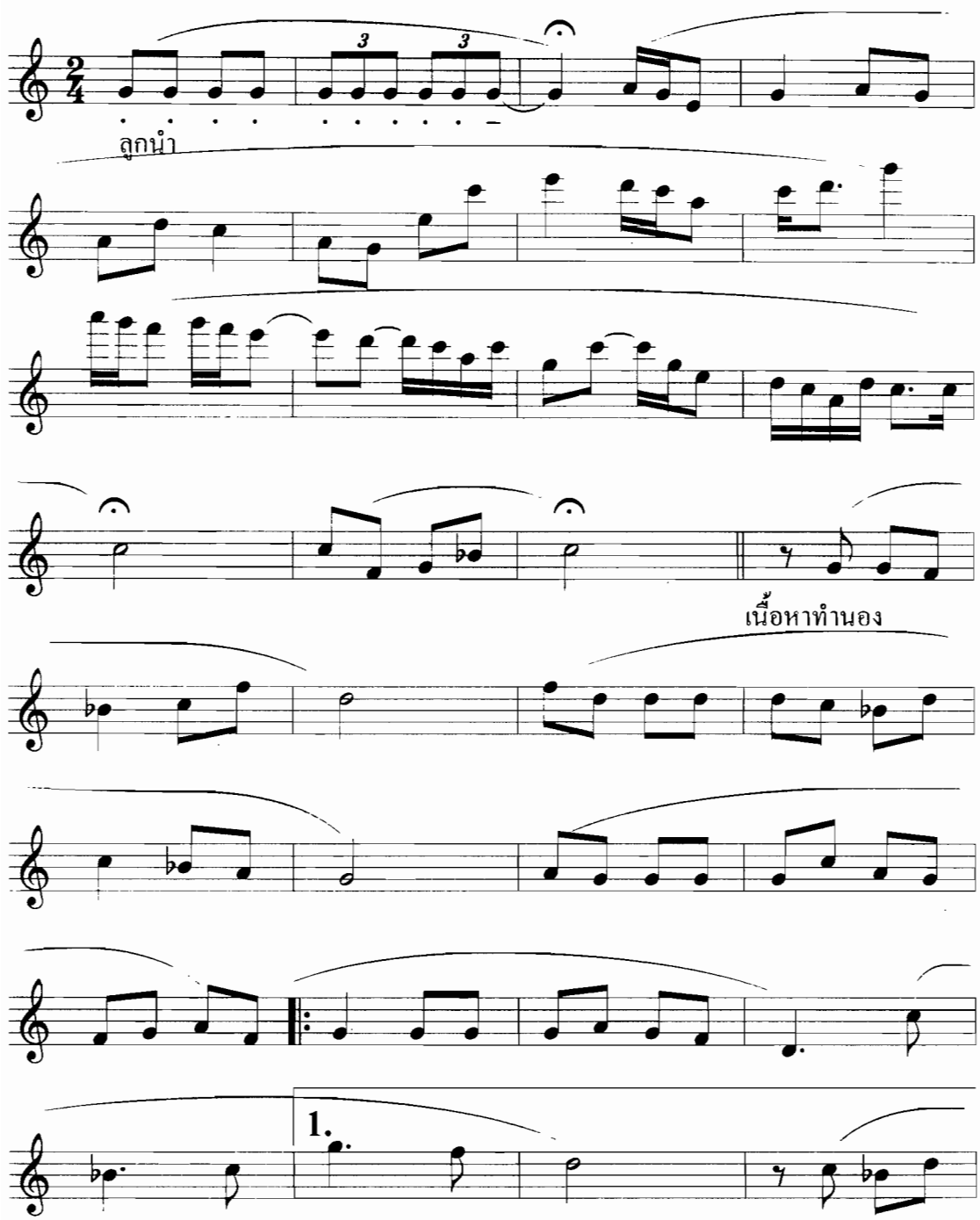
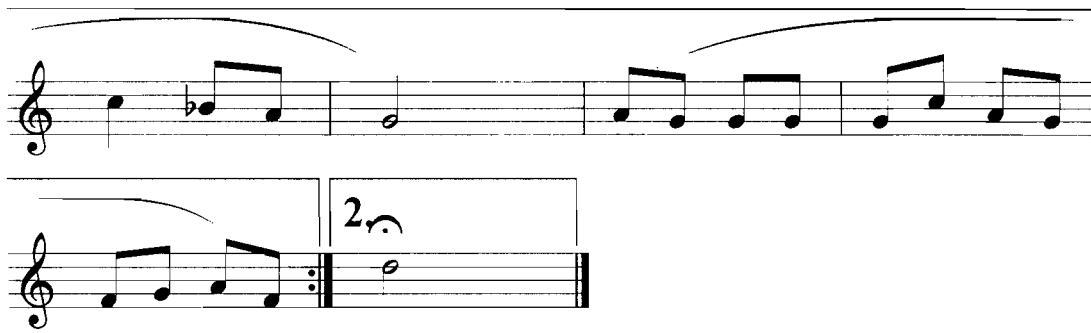
เดินรูปหลก

(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

นางเดินป่า (นางร้องไห้)

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

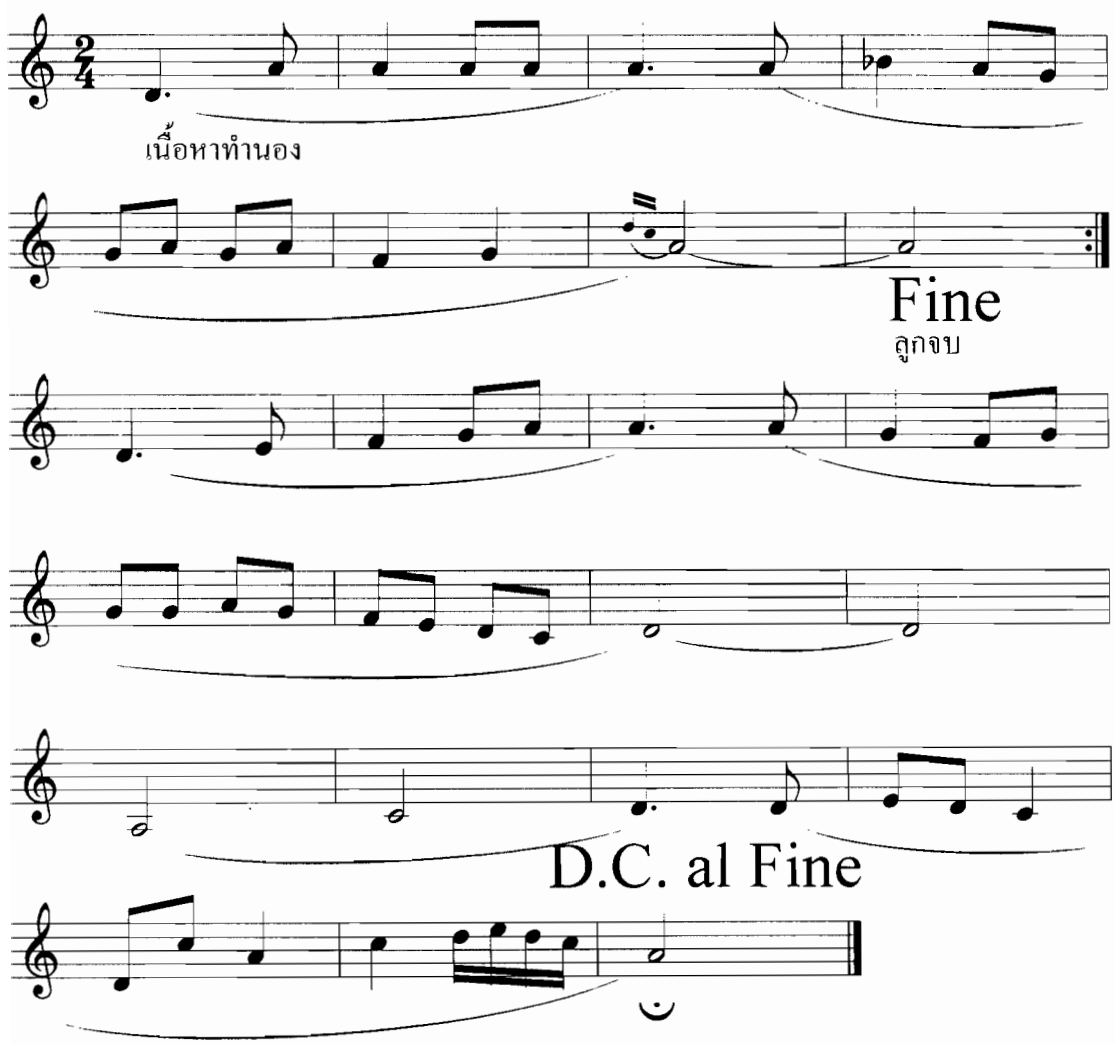
นางเดินดง

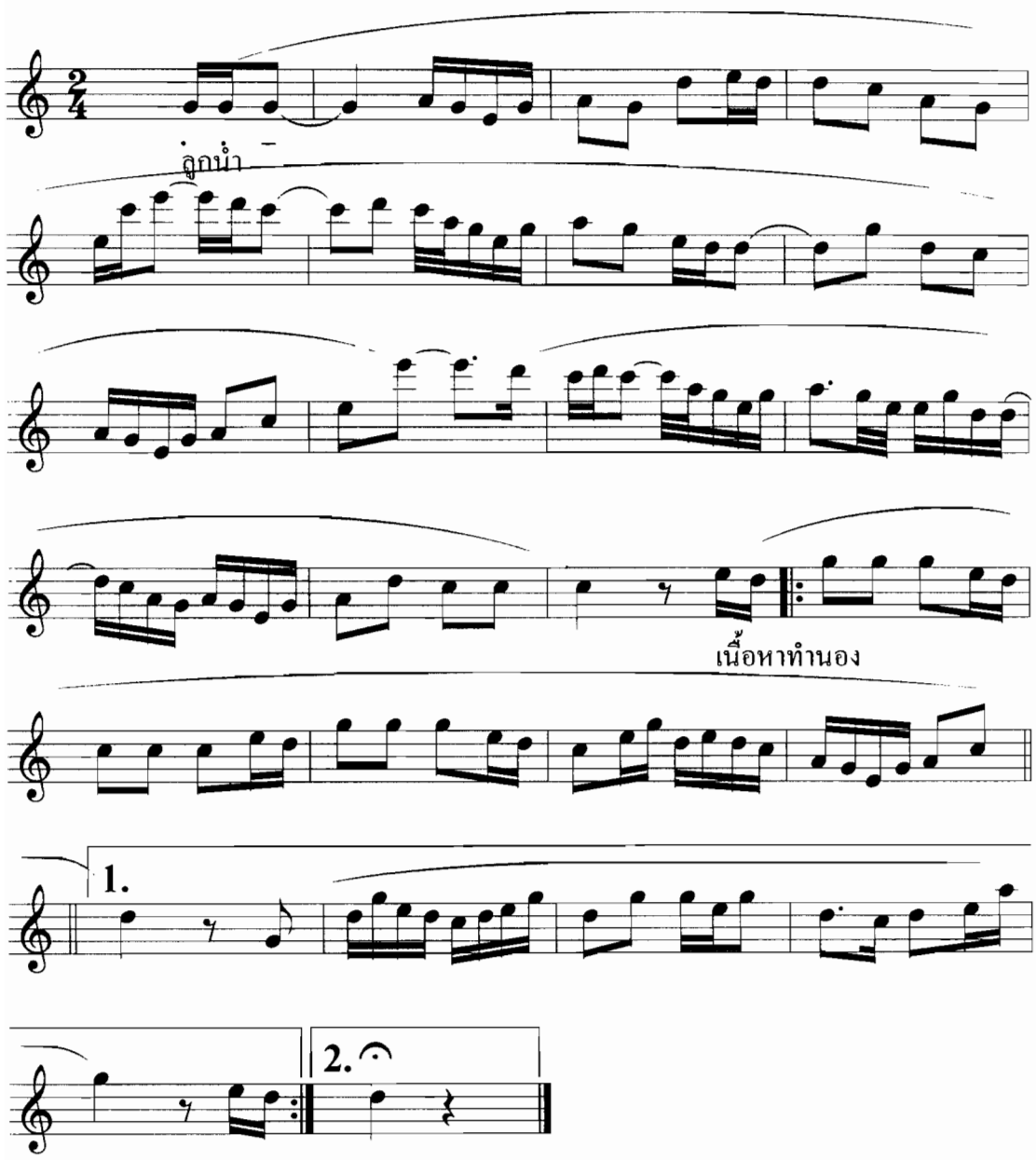


(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

นางชมป่า

นางชมป่า แผ่นที่ 2

ลูกจบ

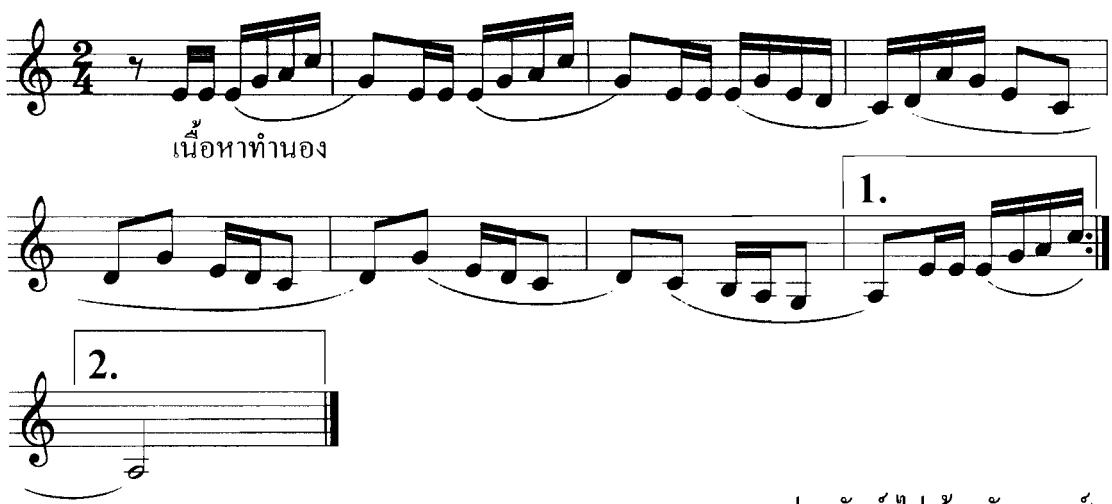
(คณะอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

นางชมป่า

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

นางสองแขน

ลูกจบ

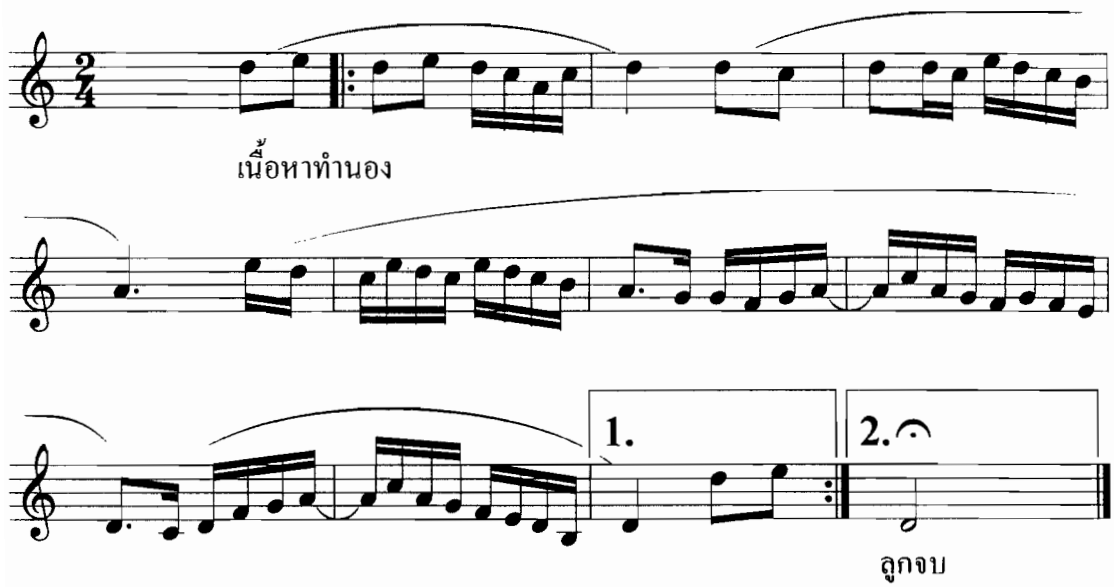
(คณะอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์สงขลา. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : หมายเลข 912)

นางสองแขน



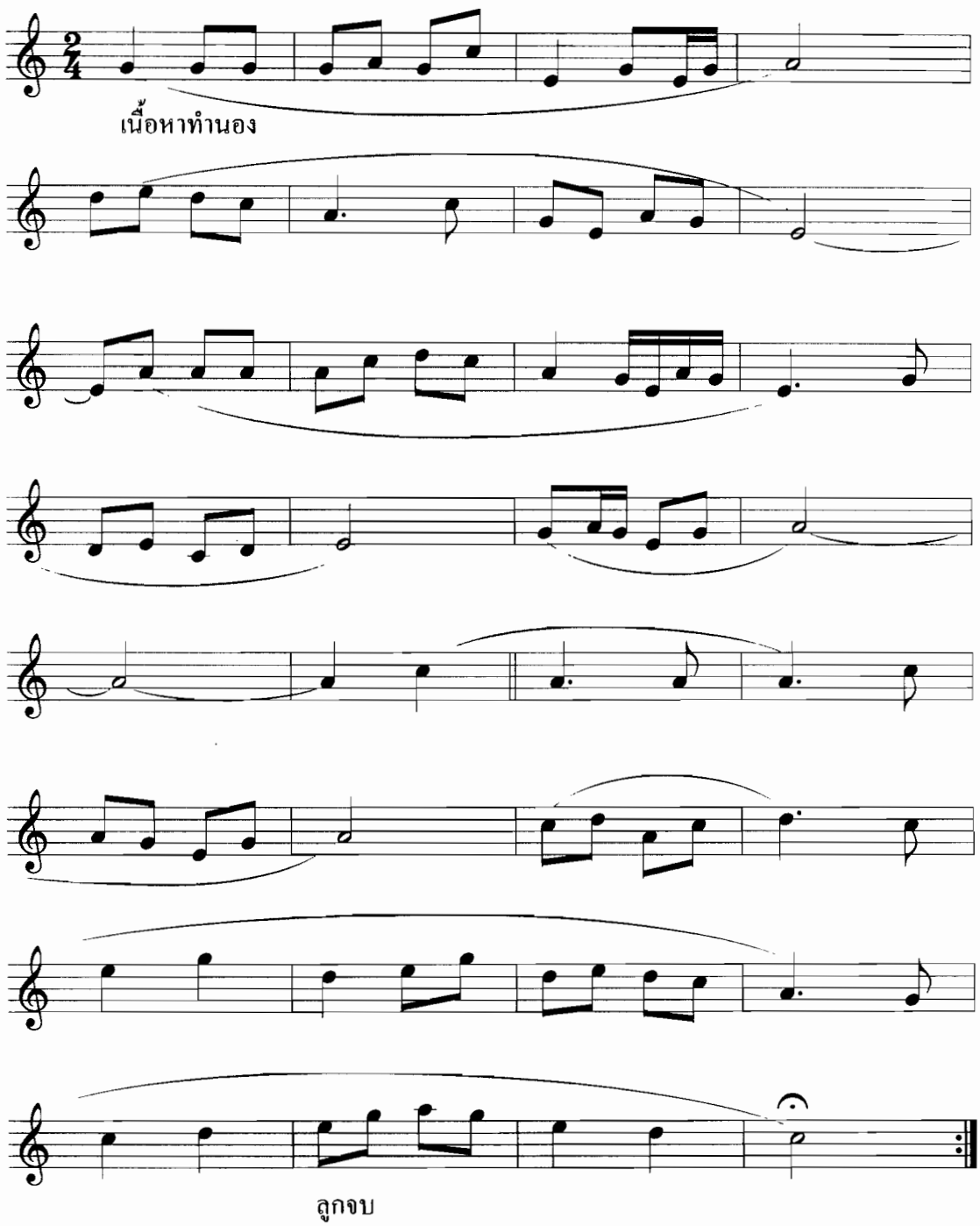
(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

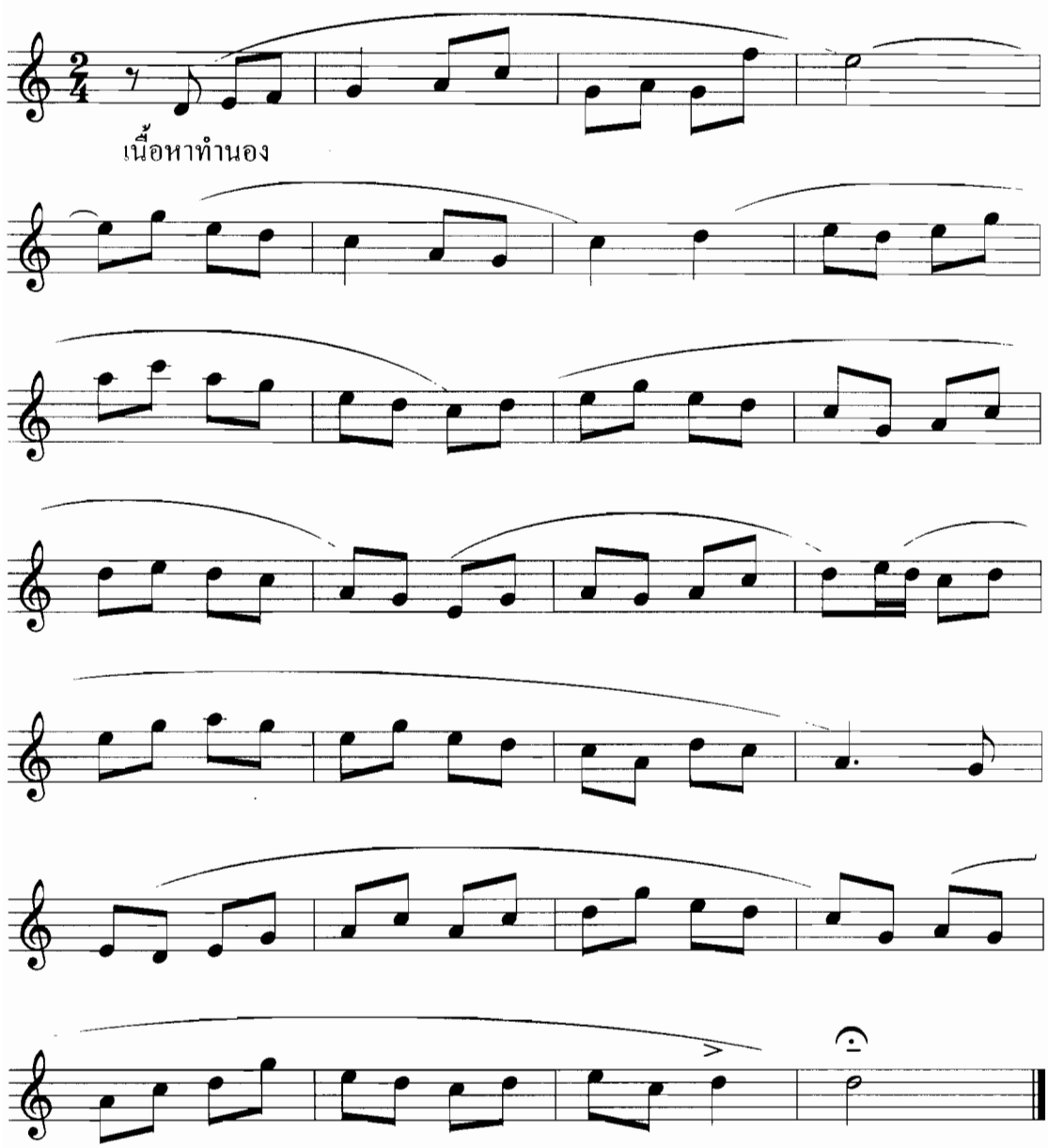
สมห้อง



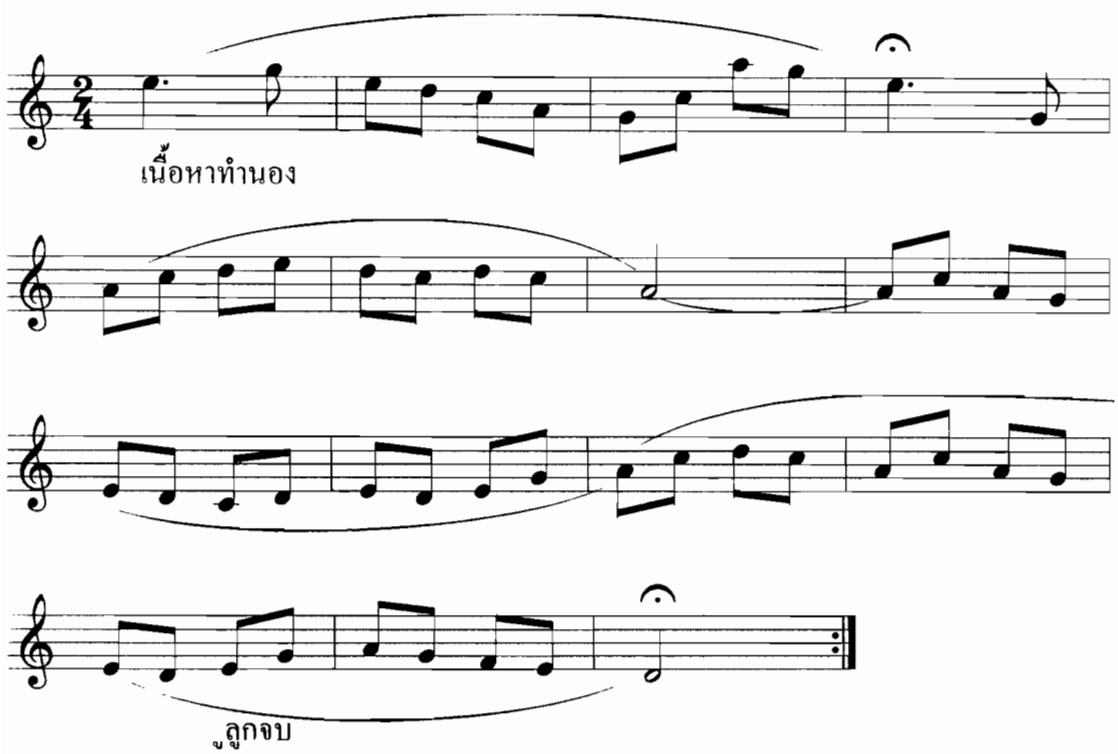
(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป.[แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ถอนบท

(ทำนองเพลง สร้อยสนตัด)

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

ถอนบท

(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

ถอนบท

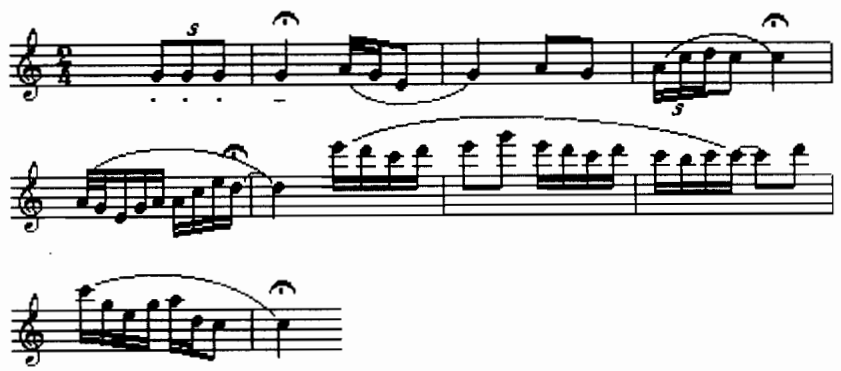


(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

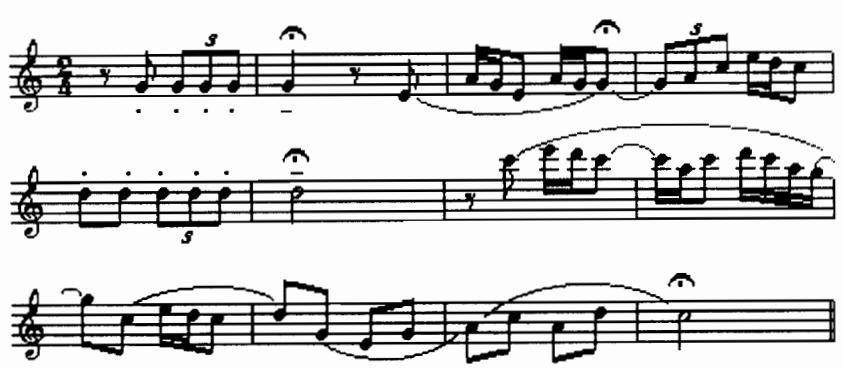
1.2 การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลง จากการศึกษาบทเพลงต่างๆที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง ทั้งในส่วนของดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง แล้วนำมาซึ่งการบันทึกเป็นระบบโน้ตดนตรีสากลดังที่ได้บันทึกข้างต้น พบว่า มีองค์ประกอบในโครงสร้างของทำนองที่สำคัญอยู่ 3 ส่วน ได้แก่

1.2.1 ลูกนำ (Introduction) เป็นทำนองนำที่อาจใช้ ปี่ หรือเครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงพร้อมๆ กันก่อนจะเข้าสู่เนื้อหาทำนองเพลง นักดนตรีหนังตะลุง เรียนรู้สืบทอดกันต่อๆ มา จึงมีลักษณะของทำนองลูกนำที่คล้ายคลึงกัน อาจมีข้อแตกต่างกันบ้าง ขึ้นอยู่กับปฏิภาณของนักดนตรีเอง แต่มีข้อสังเกตว่า โดยลูกนำของนักดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดพัทลุงและสงขลาจะคล้ายคลึงกัน ส่วนของจังหวัดนครศรีธรรมราชจะแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์) ดังเช่น ตัวอย่างลูกนำของทำนองเพลงปี่ ต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 4.1 ลูกนำเพลงปี่หนังตะลุงจังหวัดพัทลุงและสงขลา



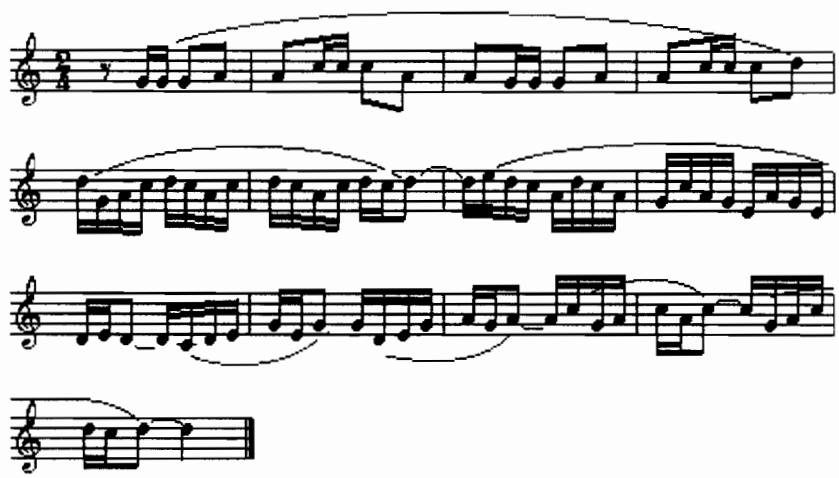
(ควน ทวนยก, ม.ป.ป. [ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

ตัวอย่างที่ 4.2 ลูกนำเพลงปี่หนังตะลุงจังหวัดนครศรีธรรมราช

(คณะปฐมเอก, ม.ป.ป. [แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

1.2.2 ลูกจบ (Ending) เป็นส่วนของทำนองที่หมายถึงการจบเพลงในแต่ละเพลง ซึ่งพบว่ามีการจบด้วยลูกจบ 3 แบบ คือ

1) แบบลูกหมด คือการจบที่บรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่ โดยมีการเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น แต่ก็พบว่ามีไม่บ่อยนักในเพลงหนังตะลุง (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์)

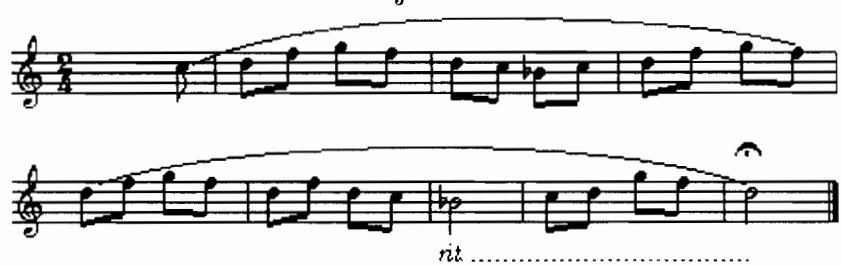
ตัวอย่างที่ 4.3 ลูกจบแบบลูกหมด



(ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

2) แบบโรยเสียง คือการทอนอัตราจังหวะให้ช้าลง โดยนักดนตรีหนังตะลุงจะอาศัยความรู้ในการรู้กลอน มีการตัดทอนทำนองที่เหมาะสม

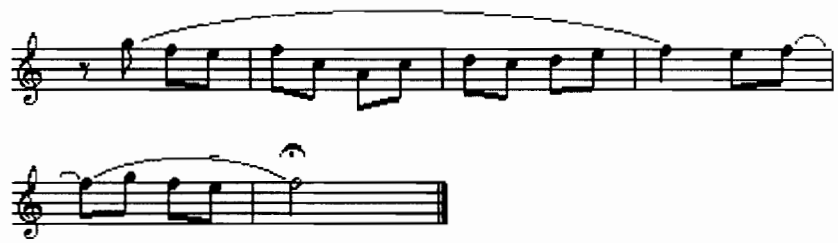
ตัวอย่างที่ 4.4 ลูกจบแบบโรยเสียง

แขกมอญ 3 ท่อน

(โรยเสียง)

(ควน ทวนยก, ม.ป.ป. [ซีดี-รอม] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

3) แบบอัตราจังหวะปกติ คือการลงลูกจบในอัตราจังหวะเดียวกับทำนองที่กำลังบรรเลงในขณะนั้น มักมีลักษณะของการจบด้วยการพยายามลงเสียงจบที่ระดับเสียงเดียวกับเสียงโหม่ง (วันชัย เชาว์ศิลป์. สัมภาษณ์)

ตัวอย่างที่ 4.5 ลูกจบแบบอัตราจังหวะปกติ

บอกเรื่อง

(คณะปฐมเอก. ม.ป.ป. [แถบบันทึกเสียง] : ไม่ปรากฏหมายเลข)

1.2.3 เนื้อหาทำนองเพลง เป็นสาระของทำนองที่ต่อจากลูกนำของเพลง อาจมีการย้อนกลับ (Repeat) ได้หลายๆ เที่ยว ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมพอดีกับการพากย์ การเชิดรูปหนัง การขับกลอนของนายหนัง

2. บทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง

บทเพลงหนังตะลุง นับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงหนังตะลุง จากการศึกษาพบว่า นายหนังตะลุงส่วนใหญ่จะขาดความรู้เกี่ยวกับดนตรี จึงมักมอบหมายหน้าที่ทั้งปวงที่เกี่ยวกับดนตรีให้นักดนตรีเป็นผู้กำหนดเพลงในการแสดงทุกครั้ง เพลงหนังตะลุงและเครื่องดนตรีที่สำคัญของหนังตะลุงในยุคก่อน คือ เพลงทับ ซึ่งหมายถึง การใช้จังหวะเป็นเอกในการบรรเลงแสดง โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงเพลงทับได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง แต่จากสภาพปัจจุบันที่ได้มีการปรับเปลี่ยนมาเป็นเวลานานแล้วนั้น เพลงปี่ ได้เข้ามามีบทบาทมากกว่าการใช้เพลงทับบรรเลงล้วนๆ กล่าวคือ การใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง ซึ่งได้แก่ "ปี่" เป็นหลักในการบรรเลง โดยเรียกวงดนตรีหนังตะลุงที่ผนวกเข้าด้วยกันนี้ว่า "วงดนตรีเครื่องห้า" ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ฉิ่ง ดังนั้นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการบรรเลงดนตรีหนังตะลุงมากที่สุด ได้แก่ "นายปี่" ซึ่งเป็นผู้บรรเลงนำทำนอง (ควน ทวนยก, สัมภาษณ์)

ความหมายที่แท้จริงของเพลงปี่ ซึ่งเป็นเพลงหนังตะลุงในปัจจุบันนั้น นายหนังนครินทร์ ชาทอง ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมสาขาศิลปการแสดงหนังตะลุง ได้อ้างถึงคำอธิบายของหนังกั้น ทองหล่อ ที่ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า *"เอาดนตรีอะไรมาประโคมก็ได้ แต่ฟังแล้วให้เป็นเสียงของหนังตะลุง"* ดังนั้นโดยสภาพปัจจุบันที่คณะหนังทั่วไปได้มีการนำเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนองหลากหลายชนิดมาบรรเลงร่วมกับวงเครื่องห้าของหนังตะลุง โดยที่พบมากที่สุด อาทิเช่น ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ย ไวโอลิน ออร์แกน แซกโซโฟน และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่เพิ่มขึ้นจากเครื่องดนตรีเดิมๆ ของหนังตะลุง คือ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แล้วก็คือ กลองชุด กลองทอมบ้า เป็นต้น (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์) เกี่ยวกับการนำเครื่องดนตรีอื่นๆ มาบรรเลงทำนองร่วมกับปี่นั้น ซอด้วงเข้ามาร่วมบรรเลงกับปี่ตั้งแต่ราวๆ พ.ศ. 2497 ต่อมา ซออู้ก็เข้ามา แต่เมื่อซออู้เข้ามาแล้ว ซอด้วงก็ออกไป (ควน ทวนยก, สัมภาษณ์) ในส่วนของเครื่องดนตรีสากล ได้เริ่มนำเข้ามาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีเครื่องห้าของหนังตะลุง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 โดยหนังตะลุงพร้อมน้อย อัศวิน ค.เด็ก จนกระทั่งได้รับฉายาใหม่ในเวลาต่อมาว่า "พร้อมน้อย ตะลุงสากล" (พร้อม บุญฤทธิ์, สัมภาษณ์)

บทบาทสำคัญของดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง นายหนังและนักดนตรีหนังตะลุงหลายคน อาทิเช่น หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล หนังโชติ ตะลุงสากล หนังอรรถโมษิต (ฉิ้น ธรรมโมษณ์) หนังสุชาติ ทรัพย์สิน หนังนครินทร์ ชาทอง และนักดนตรีหนังตะลุง เช่น ควน ทวนยก ประพันธ์ ไฝเส้งและหวง ขาวทอง เป็นต้น ได้ให้ทัศนะที่ตรงกันว่า ดนตรีหนังตะลุงมีความสำคัญยิ่ง นักดนตรีจะต้องรู้ว่าเพลงใดต้องเล่นในโอกาสใดขั้นตอนใด

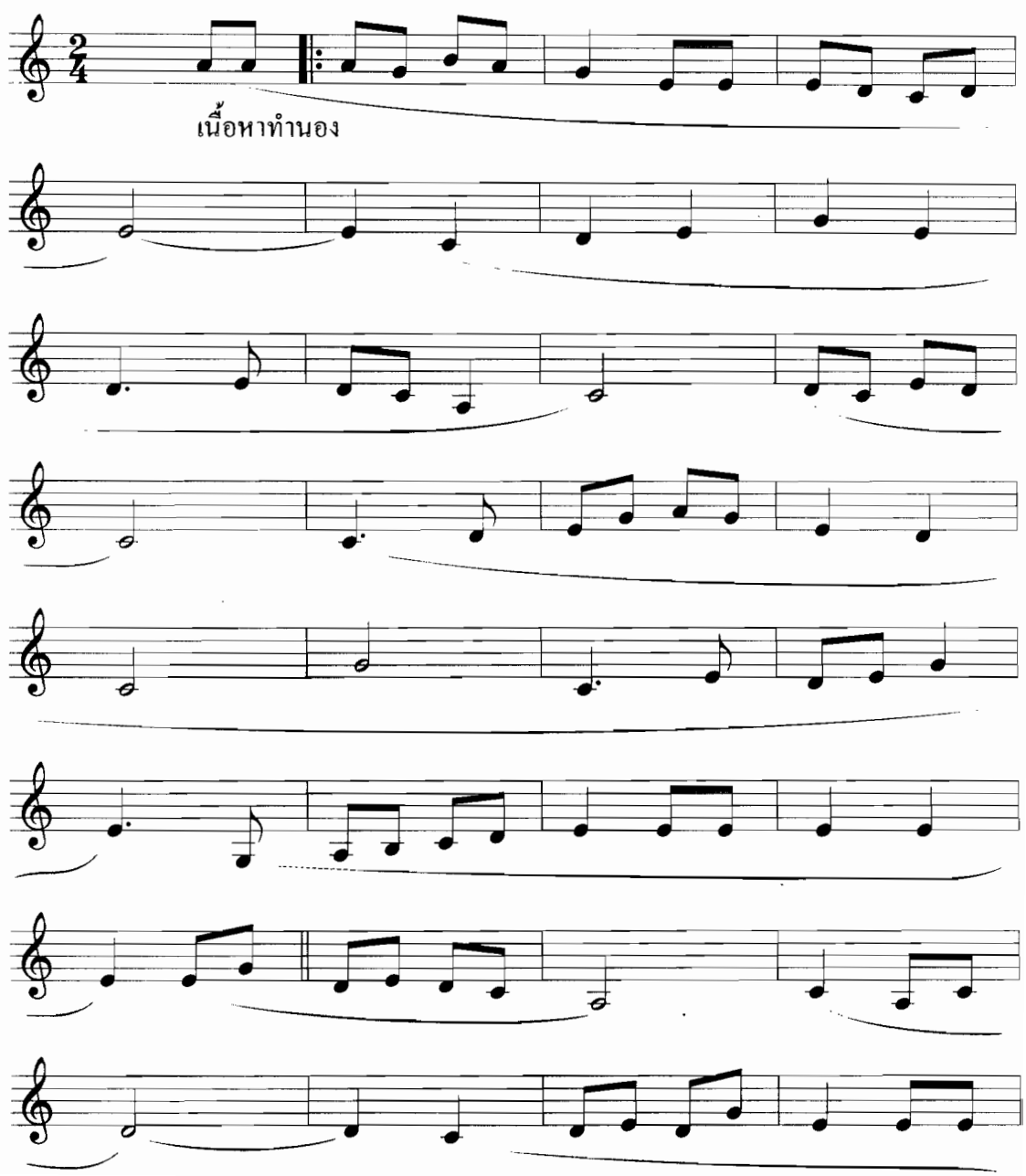
อีกทั้งนักดนตรีต้องมีไหวพริบปฏิภาณ เพียงพอ มีความรู้ในเรื่องกลอน ว่ากลอนอะไรใช้กับเพลงแบบใด ลักษณะใด ลีลาอย่างไร สามารถรู้ระยะเวลาของบทและตอนและสามารถตัดทอนหรือตัดท่อนเพลงที่สัมพันธ์พอดีกับการขับกลอนหรือการบรรยายและการเดินเรื่องของนายหนัง (สุชาติ ทรัพย์สิน. สัมภาษณ์)

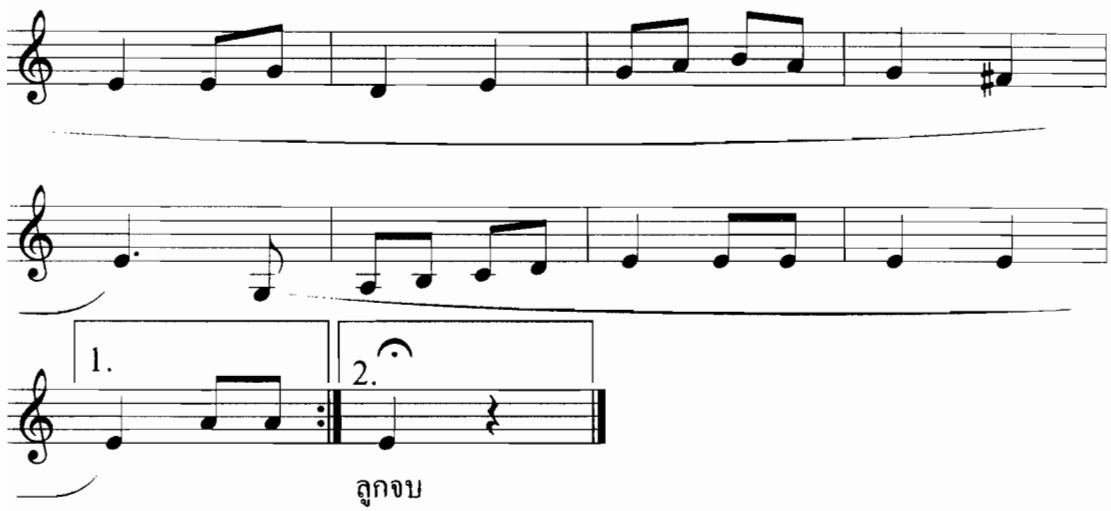
นอกจากนี้ ควน ทวนยก ได้กล่าวถึงเกี่ยวกับการสร้างอารมณ์เพลงปี่ของนักดนตรีต่อการบรรเลงเพลงปี่ให้สอดคล้องกับเรื่องราวและการเดินเรื่องของนายหนัง โดยกล่าวว่าเพลงที่บรรเลงกับหนังตะลุงจะต้องสอดคล้องกับการดำเนินเรื่อง โดยที่นักดนตรีไม่ต้องตกลงนัดหมายกับนายหนังก็ได้ แต่อาศัยการสร้างอารมณ์ในการเป่าปี่ เช่นการทำดนตรีให้เข้ากับบทโศก บทนางร้องไห้ บทการเชิดรบ หรือบทการแสดงอภินิหารต่างๆ เป็นต้น (ควน ทวนยก. สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ตามในขณะที่นายหนังตะลุงหลายคณะให้ความเห็นเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีของหนังตะลุง ที่ถือว่าเป็นสิทธิขาดของนักดนตรีเท่านั้นที่จะกำหนดโดยอาศัยความชำนาญและรู้กลอนหนังตะลุงของนักดนตรีเอง โดยไม่ต้องมีข้อตกลงใดๆ กับนายหนัง แต่หนังนครินทร์ ชาทอง นายหนังตะลุง ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงหนังตะลุงกลับบอกว่า ถ้านายหนังตะลุงไม่มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องดสนตรีเลย ก็มักยกเอาหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีให้นักดนตรีไป แต่ถ้าหากนายหนังมีความรู้ในเรื่องดนตรีมาอย่างดี โดยอาจจะเป็นนักดนตรีหนังตะลุงมาก่อน อย่างตัวเขาเองก็ได้มีการตกลงกันกับนักดนตรีในการใช้เพลงประกอบการแสดงทุกครั้งที่ทำการแสดง เพราะนั่นหมายถึงการทำให้ทั้งฝ่าย ระหว่างนายหนังกับนักดนตรีหรือลูกคู่มีความเข้าใจที่ตรงกันในการที่จะเลือกลีลาอารมณ์ของเพลงให้เข้ากับเนื้อเรื่อง ทำให้การดำเนินเรื่องดีขึ้น โดยมีดนตรีหรือเพลงมาช่วยเสริมบรรยากาศและสร้างอารมณ์ให้สอดรับกันอย่างแท้จริงได้ (นครินทร์ ชาทอง. สัมภาษณ์)

ข้อสรุปเกี่ยวกับเรื่องนี้ จึงอยู่ที่ว่า หัวใจสำคัญของการใช้เพลงประกอบการแสดงหนังตะลุงนั้น ต้องอาศัยความรู้ความชำนาญของนักดนตรี ที่มีความเข้าใจในอารมณ์เพลงโดยมีความสัมพันธ์กับบท เนื้อเรื่องและการดำเนินเรื่อง ทั้งนี้โดยนายหนังเองอาจใช้ประสบการณ์และทักษะปฏิภาณของตนมามีส่วนในการกำหนดบทเพลง ดังตัวอย่างการเลือกอารมณ์เพลงกับการบรรเลงคลอ กลอนลอดโหม่ง ซึ่งเป็นกลอนสำหรับบทโศก ดังนี้

ตัวอย่างที่ 4.6 เพลงสำหรับบทโศกบรรเลงคลอกับกลอนลอดโหม่ง

ธรณีกรรแสง

ธรณีกรรแสง แผ่นที่ 2



ลูกจบ

3. เปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของคณะหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก

ในการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก โดยกำหนดขอบเขตพื้นที่การศึกษาภาคตะวันออกที่จังหวัด นครศรีธรรมราช พัทลุงและสงขลา กับภาคใต้ฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา ทั้งนี้ภายใต้กรอบเนื้อหาการศึกษาถึงลักษณะการประสมวงดนตรีและชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ด้วยวิธีการศึกษาวิจัยตามแนวทางมานุษยวิทยา การศึกษาข้อมูลเอกสารและการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมจึงพบว่ามีรายรายละเอียดตามลักษณะทางดนตรีดังนี้

3.1 ลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก

3.1.1 การประสมวงวงดนตรี ดนตรีหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกซึ่งเริ่มแรกเป็นการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะ กล่าวคือ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง เท่านั้น เหตุเพราะลักษณะของเพลงที่บรรเลงเรียกว่า "เพลงทับ" เมื่อมีการนำทำนองเพลงเข้ามาเกี่ยวข้องและบรรเลงผสมกับการใช้จังหวะเป็นหลักจึงได้ใช้ "ปี่" เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง จึงเรียกกันว่า "เพลงปี่" โดยปฏิบัติกันมาเป็นขนบนิยมของหนังตะลุง และเรียนการประสมวงดนตรีในลักษณะเช่นนี้ว่า "วงดนตรีเครื่องห้า" อันประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ (นครินทร์ ชาทอง, 2539 : 18)

1) ปี่ 1 เลา สำหรับดำเนินทำนอง
2) ทับ 1 คู่ เป็นตัวคุมจังหวะและทำนอง
3) กลองตุ๊ก 1 ลูก สำหรับขัดจังหวะกับฉิ่ง
4) โหม่ง 1 คู่ สำหรับประกอบเสียงร้องกลอน
5) ฉิ่ง 1 คู่ สำหรับขัดจังหวะโหม่ง

ลักษณะการประสมวงดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกชนิดเครื่องห้าดังกล่าวนี้ ยังคงเป็นเอกลักษณ์ของการประสมวงดนตรีหนังตะลุงอยู่อย่างเข้มแข็ง หากแต่กระแสวัฒนธรรมต่างถิ่นและต่างชาติได้ก่อให้เกิดค่านิยมของคำว่า "ทันสมัย" เข้ามาครอบงำนักดนตรีและผู้บริโภคในศิลปะด้านนี้ ดังนั้นในปัจจุบัน การประสมวงดนตรีของหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกจึงได้มีการปรับปรนให้มีความทันยุคทันสมัยด้วยการผนวกเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ากับวงดนตรีเครื่องห้าเดิมโดยให้มีเครื่องดนตรีทั้งไทยและสากลเข้ามาร่วมบรรเลง

ดังเช่น ตัวอย่างการประสมวงบางแบบที่หนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกนิยมกันอย่างแพร่หลาย อาทิเช่น

การประสมวงแบบที่ 1 ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา ซออู้หรือซอด้วง 1 คัน ทับ 1 คู่ กลองตุ๊ก 1 ลูก โหม่ง 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่

การประสมวง แบบที่ 2 ประกอบด้วย ปี่ 1 เลา คีย์บอร์ด (ออร์แกน) 1 ตัว กีตาร์โซโล 1 ตัว กีตาร์เบส 1 ตัว ทับ 1 คู่ กลองชุด 1 ชุด โหม่ง 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่

ในการประสมวงดนตรีของหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกจะมีข้อน่าสังเกตตามทัศนะของ นครินทร์ ชาทอง ที่กล่าวว่า การประสมวงดนตรีหนังตะลุง จะขาดปี่ไม่ได้ หากขาดปี่เสียแล้ว นั่นคือไม่ใช่ดนตรีหนังตะลุง เพราะสำเนียงปี่ เป็นตัวบ่งบอกอารมณ์ตามเนื้อหาและเนื้อเรื่องของหนังตะลุง (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์)

3.1.2 ชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก หนังตะลุงได้ถือกำเนิดขึ้นในแถบตะวันออกก่อนที่อื่นๆ โดย เพลงทับ เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมาก่อนและในเวลาต่อมาจึงมีการนำเพลงปี่เข้ามาบรรเลงจนกระทั่งกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีหนังตะลุง ซึ่งสามารถแบ่งชนิดของดนตรีตามลำดับขั้นตอนได้เป็น 2 ชนิด คือ ดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) ดนตรีประกอบพิธีการ ดนตรีสำหรับพิธีการของหนังตะลุง เริ่มต้นตั้งการบรรเลงโหมโรง ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอ ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) ชนิดของดนตรีในขั้นตอนการแสดงดังกล่าวจะเป็นเพลงไทยเดิมโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงไทยเดิมภาคกลางที่เป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น หากแต่ในสภาพปัจจุบันหนังตะลุงในพื้นที่ภาคใต้ฝั่งตะวันออกมักจะมีการบรรเลงเพลงสากลและไทยสากลประเภทลูกทุ่งผสมด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความนิยมของผู้บริโภคผู้ชมเป็นหลัก (ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์)

2) ดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง การบรรเลงดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องในขั้นตอนการแสดงดังกล่าวนี้ หนังตะลุงจะใช้เพลงที่เรียกว่าเพลง "ตำเหนิน" (ดำเนิน) ซึ่งจะเป็นการบรรเลงเพื่อประกอบบทพากย์ การบรรเลงประกอบบทบรรยาย และการบรรเลงประกอบบทบาทเฉพาะอย่าง เป็นต้น ชนิดของดนตรีที่ใช้ จะเป็นเพลงไทยเดิม ที่มีการตัดทอนจากเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นเท่านั้น ส่วนโอกาสจะใช้เพลงสากลหรือเพลงลูกทุ่งได้ก็เฉพาะตอนตั้งเรื่อง ยกเรื่อง โดยมีเพลงถอนบทเข้ามาเป็นเพลงที่จะทำหน้าที่เชื่อมเรื่องหรือ

เชื่อมเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่องและหนังตะลุงทั่วๆ ไปก็มีการใช้เพลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องที่คล้ายๆ กัน (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์)

3.2 ลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก

3.2.1 การประสมวงดนตรี ดนตรีหนังตะลุงทางภาคใต้ฝั่งตะวันตกยังมีความล้าหลัง มีลักษณะที่เป็นดนตรีหนังตะลุงโบราณมากกว่าดนตรีหนังตะลุงฝั่งตะวันออก อาจจะเนื่องมาจากเหตุผลทางภูมิศาสตร์ ที่ฝั่งตะวันตกมีการคมนาคมที่ไกล การติดต่อสัมพันธ์กับต่างถิ่น จึงช้ากว่าภาคใต้ฝั่งตะวันออก ดังนั้นหากมองในแง่ดี การที่ดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกได้รับอิทธิพลมาจากฝั่งตะวันออก และยังคงรักษาเอกลักษณ์หนังตะลุงโบราณไว้ได้อย่างเข้มแข็ง ทั้งนี้เพราะดนตรีหนังตะลุงในแถบนี้ยังบรรเลงเพลงทับ เป็นส่วนใหญ่ (รังสิต ชูจิต, สัมภาษณ์) ดังนั้นจากการศึกษาดนตรีหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตกจึงพบว่ามีการประสมวงดังนี้

1) ทับ 1 คู่
2) กลองตุ๊ก 1 คู่
3) โหน่ง (โหม่ง) 1 คู่
4) ฉิ่ง 1 คู่

แต่ในปัจจุบัน หนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกก็ได้รับอิทธิพลจากหนังตะลุงต่างถิ่นที่เข้ามาแสดงในแถบนี้มากยิ่งขึ้นในระยะหลังจึงเกิดมีเครื่องดนตรีประเภท ปี่ ซอด้วง และเครื่องดนตรีสากล เช่นออร์แกน เข้ามาบรรเลงร่วมด้วย แม้กระทั่งการนำเครื่องตีที่เป็นกลองชุดของฝรั่งมาตีร่วมกับทับด้วย (เพื้อง ไขวารี, สัมภาษณ์)

3.2.2 ชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก คณะหนังตะลุงในแถบนี้มักจะเรียกหนังตะลุงของตัวเองว่า หนังตะลุงโบราณตะวันตก เนื่องจาก การแสดงหนังตะลุงของภาคนี้ยังคงรักษาความเป็นดั้งเดิมไว้ได้ คือการบรรเลงเพลงทับ หมายถึงการใช้เครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ คือ ทับ กลอง โหน่ง (โหม่ง) ฉิ่ง แสดงลีลา ความรู้สึกอารมณ์ ให้สอดคล้องกับบทและขั้นตอนการแสดง ดังนั้นการบรรเลงดนตรีประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกทั้งชนิดของดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง มีลักษณะดังนี้

1) ดนตรีประกอบพิธีการ ใช้เพลงทับ 12 เพลงเรียงตามลำดับขั้นตอน คือ

(1) เพลงเชิด

(2) เพลง 3 ทับ 3 เทิง

(3) เพลงถอยหลังเข้าคลอง

(4) เพลงผักจิ้มน้ำชุบ (น้ำพริก)

(5) เพลงเดินฤาษี

(6) เพลงลำเลิกหนัง

(7) เพลงโทนและเพลงรบ

(8) เพลงยักษ์ (เพลงคอนเหิร เพลงเดินยักษ์)

(9) เพลงกษัตริย์ (เดินพระราม)

(10)เพลงเดินเสนา (เถิดเทิง)

(11) เพลงเดินนาง

(12)เพลงลาโรง (เพลงเชิด เพลงลง)

2) ดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ดนตรีหนังตะลุง ใช้เพลงทับเป็นเครื่องแสดงลีลา ความรู้สึกและอารมณ์ให้สอดคล้องกับบท ตอน และสถานการณ์ตามเนื้อเรื่อง ซึ่งดนตรีที่ใช้ในลำดับขั้นตอนนี้ ซึ่งเกี่ยวกับการประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจาและประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง ก็ยังคงใช้เครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะ เช่น ทับ โหม่ง (โหน่ง) ฉิ่ง เท่านั้น

แม้ว่า ในปัจจุบันหนังตะลุงรุ่นใหม่บางคณะจะนำเอาเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง เช่น ปี่ ซอ ไวโอลิน ออร์แกน มาบรรเลงบ้างตามความนิยม แต่ก็จะไม่นำมาบรรเลงในช่วงพิธีการของหนังตะลุงเด็ดขาด หากจะใช้ได้บ้างก็ต้องเป็นตอนการแสดงตามเนื้อเรื่องเท่านั้น โดยจะเป็นเพลงไทยเดิมและเพลงสากลหรือลูกทุ่งตามสมัยนิยม ซึ่งก็น่าเสียดายเพราะจะทำให้เสียเอกลักษณ์ของหนังโบราณตะวันตกไปในที่สุด (สมบูรณ์ มีผล, สัมภาษณ์)

ดังนั้นดังความข้างต้นรวมถึงจากการศึกษาข้อมูลด้านอื่นๆ ทั้งเอกสารและสังเกตการสัมภาษณ์นายหนังตะลุง นักดนตรีและผู้เกี่ยวข้องอื่นๆ จึงสรุปความได้ตรงกันว่า ดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก มีลักษณะทางดนตรีทั้งการประสมวงและชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่อง เป็นการบรรเลงเพลงทับเป็นหลัก แม้ในสภาพปัจจุบันจะมีการใช้เพลงปี่มาบรรเลงบ้าง แต่ก็ยังให้ความสำคัญในระดับที่น้อยมาก

ข้อสรุปของการเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและตะวันตกสามารถแสดงเป็นตารางตามลักษณะต่างๆ ได้ดังนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงในภาคใต้ฝั่งตะวันออกและตะวันตก

ลักษณะทางดนตรี	ฝั่งตะวันออก นครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา	ฝั่งตะวันตก ภูเก็ต พังงา
1. การประสมวงดนตรี		
1.1กลุ่มกำกับจังหวะ		
1.1.1 ทับ	ใช้	ใช้
1.1.2 กลองตุ๊ก	ใช้	ใช้
1.1.3 โหม่ง	ใช้	ใช้ (เรียกว่า โหน่ง)
1.1.4 ฉิ่ง	ใช้	ใช้
1.1.5 กลองชุด	ใช้	ไม่ใช้
1.1.6 กลองทอมบ้า	ใช้	ไม่ใช้
1.2 กลุ่มบรรเลงทำนอง		
1.2.1 ปี่	ใช้	ไม่ใช้
1.2.2 ซออู้ ซอด้วง	ใช้	ไม่ใช้
1.2.3 ไวโอลิน	ใช้	ไม่ใช้
.2.4 แซกโซโฟน	ใช้	ไม่ใช้
1.2.5 ทรัมเป็ต	ใช้	ไม่ใช้
1.2.6 ออร์แกน	ใช้	ไม่ใช้
1.2.7 กีตาร์โลโล	ใช้	ไม่ใช้
1.2.8 กีตาร์เบส	ใช้	ไม่ใช้
2.ชนิดของเพลงที่ใช้ประกอบ		
การดำเนินเรื่อง		
2.1 เพลงพิธีการ	เพลงไทยเดิม เพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง	เพลงทับ
2.2 เพลงประกอบการแสดง	เพลงไทยเดิม	เพลงทับ
ตามเนื้อเรื่อง	เพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง	

อย่างไรก็ตามดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกในยุคปัจจุบันก็ได้มีการปรับปรน โดยได้มีการประสมวงดนตรีที่คล้ายคลึงกับหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกมากยิ่งขึ้น ในขณะที่ชนิดของดนตรีก็ได้มีการปรับปรุงให้ได้ใช้เพลงปี่บรรเลงบ้างเหมือนกัน เพียงแต่ยังคงเน้นเพลงทับมากกว่าเพลงปี่เท่านั้น

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง สรุปผลการศึกษาวิจัยได้ดังนี้

จุดประสงค์ในการวิจัย

การศึกษาวิจัย มีจุดประสงค์เพื่อ บันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล เพื่อศึกษาบทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงและเพื่อศึกษาเปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของคณะหนังในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลา และฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นการศึกษาวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีทางมานุษยวิทยาการดนตรี ซึ่งมีเป้าหมายในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี โดยมีวิธีดำเนินการวิจัย ที่เน้นการปฏิบัติงานภาคสนามการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลทางดนตรีจากการแสดงจริง โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ นายหนังตะลุง นักดนตรีหนังตะลุง นักวิชาการด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านผู้รู้ และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการและการศึกษาจากข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องภายใต้ขอบเขตการศึกษาวิจัยจากสภาพปัจจุบันของคณะหนังตะลุง แล้วจำแนกประเภทของข้อมูล ก่อนจะวิเคราะห์แล้วสรุปผลการศึกษาวิจัยตามจุดประสงค์ของการศึกษาดังนี้

สรุปผลการศึกษาวิจัย

1. การบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง

1.1 การบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล พบว่า แต่เดิมหนังตะลุงใช้ ปี่ เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง แต่ในเวลาต่อมา การสร้างทำนองเพลงได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองอื่นๆ มาบรรเลงร่วมกับปี่หรือบางครั้งในสภาพปัจจุบันบางคณะหนังอาจไม่มีปี่ร่วมเลยก็ได้ การบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตสากลในครั้งนี้ ได้ใช้

หลักการทาง ทฤษฎีดนตรีสากล เน้นความเป็นอิสระในการกำหนดหลักเสียง หากแต่คำนึงถึงพิสัยของทำนองภายใต้ระบบโมด รวมถึงการกำหนดอัตราจังหวะเน้นเสียงแบบอัตราจังหวะธรรมดา $\frac{2}{4}$ ได้บันทึกตัวอย่างของทำนองเพลง ที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงโดยจำแนกตามรูปแบบของดนตรี 2 ชนิด คือ ดนตรีประกอบพิธีการ หมายถึง การบรรเลงดนตรีประกอบการโหมโรง ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอ ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) และดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ที่หมายถึงการบรรเลงดนตรีประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจา และประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่างของตัวละคร ซึ่งได้แก่ การบรรยายเรื่อง เดินยักษ์ นางชมป่า นางเดินป่า นางร้องไห้ สมห้อง ฯลฯ. นอกจากนี้ยังมีเพลงที่ต้องบรรเลงเพื่อเชื่อมเรื่องราวเข้าด้วยกันอีก อันได้แก่ เพลงส่งบท เพลงถอนบท เป็นต้น

1.2 การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลง พบว่า โครงสร้างสำคัญของทำนองเพลง ประกอบด้วย 1) ลูกนำ ซึ่งหมายถึง ทำนองนำของเพลงที่บรรเลงโดยปี่และเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่ประสมวงร่วมกันโดยลักษณะลูกนำของดนตรีหนังตะลุงในจังหวัดสงขลาและพัทลุง จะเหมือนกันในขณะที่ของจังหวัดนครศรีธรรมราชต่างออกไป 2) ลูกจบ คือ ทำนองในส่วนของการจบเพลง มี 3 ลักษณะ คือ แบบลูกหมด แบบโรยเสียงและจบด้วยอัตราปกติที่มักจบในระดับเสียงเดียวกับโหม่ง 3) เนื้อหาทำนองเพลง ที่หมายถึงสาระรายละเอียดของทำนอง ที่นักดนตรีสามารถ ซ้ำทำนองโดยการย้อนกลับและมีการตัดทอนตามความเหมาะสม

2. บทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง

พบว่า ดนตรีหนังตะลุงมีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดเพลงเพื่อที่จะประกอบการแสดงตั้งแต่ลำดับขั้นตอนของดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง ซึ่งนักดนตรีส่วนใหญ่จะมีบทบาทและมีสิทธิ์ขาดในการเลือกเพลงที่จะนำมาบรรเลงมากกว่านายหนัง ทั้งนี้จากประสบการณ์และความรู้เรื่องกลอนหนังตะลุงเป็นอย่างดี จึงจะนำมาซึ่งความเข้าใจในการเลือกเพลงได้อย่างเหมาะสมทั้งในด้านลีลา อารมณ์ เช่น การกำหนดอัตราช้า-เร็วและอัตราดัง-เบาของเพลงที่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องและบทบาทของตัวละครและความสามารถใน การที่จะลำดับหรือตัดทอนดนตรีที่สอดรับกับการขับกลอน การพากย์บท การบรรยายเรื่องและการเจรจา ของนายหนัง นอกจากนี้ไหวพริบ ปฏิภาณของนักดนตรีเองก็มีความสำคัญยิ่งต่อการสร้างให้เกิดลีลาเส้นเสียงที่สัมพันธ์สถานการณ์ตามบทและเรื่องราวการแสดงดังกล่าวแล้ว

3. เปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของคณะหนังในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา จากการศึกษาเปรียบเทียบในส่วนของการประสมวงดนตรีและชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่อง พบว่า มีความแตกต่างกันคือ

3.1 การประสมวงดนตรี พบว่า หนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกได้รับอิทธิพลไปจากหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก หากแต่ดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกยังคงรักษาลักษณะทางดนตรีของการประสมวงดนตรีแบบโบราณ กล่าวคือ ยังเน้นที่การบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะเป็นหลัก ในขณะที่หนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกได้มีการพัฒนาปรับปรนให้เกิดความเหมาะสมและสอดคล้องกับยุคสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำเครื่องดนตรีสากลทั้งกลุ่มกำกับจังหวะและกลุ่มบรรเลงทำนองเข้ามาร่วมประสมวงด้วย

3.2 ชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง พบว่า หนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกได้ให้ความสำคัญกับการบรรเลง "เพลงปี่" มากว่าดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกที่ยังคงรักษาขนบนิยมเดิมที่เรียกว่า "เพลงทับ"

อภิปรายผล

1. การบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง

เพลงปี่ ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่หนังตะลุงใช้บรรเลงผสมผสานกับจังหวะทับมาช้านาน บทบาทของเพลงปี่มีความสำคัญมากขึ้นแม้ว่าเพลงทับจะเป็นเพลงหลักของหนังตะลุงมาตั้งแต่ยุคก่อน ในการบันทึกเพลงปี่ ตามจุดประสงค์การศึกษาวิจัยดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุง ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นเนื้อหาทางดนตรีที่เกิดจากเพลงปี่ หากแต่ในเวลาต่อมาเพลงปี่ได้ถูกบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอื่นๆ ซึ่งไม่ได้เป็นทำนองอันเกิดจากปี่เพียงอย่างเดียว ดังนั้นในความหมายเดิมที่ว่า เพลงปี่ หมายถึงการบรรเลงทำนองเพลงด้วย ปี่ จึงมีความหมายที่ผิดเพี้ยนไป กล่าวคือ เพลงที่บรรเลงทำนองด้วยเครื่องดนตรีใดๆ ก็ได้ ทั้งสามารถบรรเลงไปพร้อมๆ กับปี่หรือบรรเลงโดยปราศจากปี่ โดยเพียงแต่อาศัยแนวทำนองของปี่เป็นหลัก เกี่ยวกับเรื่องนี้ อุดม หนูทอง กล่าวว่า เครื่องดนตรีบางชนิดไม่สามารถรักษาแนวทำนองและสำเนียงของปี่ได้ จึงอาจทำให้มีการหลบเสียงบางเสียงของปี่ ที่ส่งผลต่อทำนองเพลงปี่ที่แท้จริงให้เกิดการผิดเพี้ยนไป (อุดม หนูทอง. สัมภาษณ์) ในทัศนะเดียวกัน นครินทร์ ชาทองได้ให้ความเห็นว่า ดนตรีหนังตะลุงหากขาดเสียงปี่เสียแล้ว นั่นคือไม่ใช่ดนตรีหนังตะลุง แต่จากสภาพของดนตรีหนังตะลุง แต่อย่างไรก็ตามในปัจจุบันหนังตะลุงได้มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องนี้

จนกระทั่งต้องจำต้องยอมรับเอาการบรรเลงดนตรีหนังตะลุง ดังที่หนังกั้น ทองหล่อ กล่าวว่า การบรรเลงดนตรีหนังตะลุง เอาอะไรมาประโคมก็ได้ แต่ฟังแล้วให้เป็นเสียงของดนตรีหนังตะลุง (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์)

การบันทึกทำนองเพลงเป็นระบบโน้ตสากล ผู้วิจัยได้ใช้หลักการทาง ทฤษฎีดนตรีสากล โดยเน้นความเป็นอิสระของหลักเสียง หากแต่คำนึงถึงพิสัยของทำนองภายใต้ระบบโมด เนื่องจากลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไม่เข้มงวดเรื่องพิสัยของทำนอง การกำหนดอัตราจังหวะเน้นเสียงแบบอัตราจังหวะธรรมดา $\frac{2}{4}$ ในขณะเดียวกันการแปลทำนองจากต้นฉบับเพื่อการบันทึก ที่ไม่เน้นการใส่เม็ดพรายการบรรเลงของนักดนตรีในเครื่องดนตรีแต่ละชนิด แต่ได้ยึดเนื้อหาทำนองจริง ทั้งนี้เนื่องจากการบรรเลงต่างวาระ ต่างโอกาส หรือการบรรเลงของนักดนตรีต่างคณะก็มีความแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทักษะประสบการณ์และความสามารถของแต่ละคน นอกจากนี้ การบันทึกทำนองที่เก็บรวบรวมได้จากการศึกษาด้วยการสังเกตการแสดง จากแถบบันทึกเสียง จากแถบวีดีทัศน์และซีดี-รอม พบปัญหาความไม่สมบูรณ์ของเนื้อหาทำนองด้วยสาเหตุที่การแสดงหนังตะลุงได้มีการเปลี่ยนแปลงทั้งการบรรเลงดนตรีและรูปแบบการนำเสนอที่รวบรัดขั้นตอนการแสดง ดังเช่น จะพบว่าการบรรเลงดนตรีของหนังตะลุงที่เป็นการแสดงเชิงธุรกิจ จะพบความไม่สมบูรณ์เกิดขึ้นในขั้นตอนการแสดงมากที่สุด อันเป็นสาเหตุการขาดหายของเพลงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงไปด้วย ในขณะเดียวกัน ในส่วนที่เป็นเนื้อหาของเพลงซึ่งนอกจากดนตรีหนังตะลุงจะมีการเลือกเอาส่วนทำนองจากเพลงต่างๆ มาเท่าที่นักดนตรีพิจารณาเห็นว่าดีและ เหมาะสมสำหรับ บทหรือตอนนั้นๆ แล้ว การตัดทำนองลงทันทีทันใดก็ขึ้นอยู่กับการ ขับกลอน การพากย์ การบรรยายหรือการเชิดรูปหนังของนายหนัง โดยเพลงอาจจะจบลงที่วรรคใดของทำทองก็ได้ ซึ่งเท่าที่สังเกตพบว่าการจบมักจะจบที่เสียงท้ายประโยคที่เป็นระดับเสียงเดียวกับเสียงโหม่ง ดังนั้นระยะเวลาความยาวของทำนองเพลงจึงอยู่ที่การย้อนกลับ (Repeat) โดยการซ้ำทำนองประโยคดังกล่าวหลายๆ เที่ยว ซึ่งในการบันทึกผู้วิจัยจึงได้แต่เพียงบันทึกทำนองที่จบสมบูรณ์ของการบรรเลงในส่วนนั้นๆ เท่านั้น

ในด้านการแปลทำนองเพลงเพื่อบันทึกเป็นระบบโน้ตสากล ซึ่งได้ให้ความสำคัญกับทำนองของเพลงปี่ ที่เกิดจากการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีใดๆ ก็ได้ ดังกล่าวแล้วนั้น จึงได้จำแนกรูปแบบของดนตรีที่ใช้บรรเลงตามลำดับขั้นตอนการแสดง กล่าวคือ ดนตรีประกอบพิธีการ ก่อนการแสดงหนังตะลุง ได้แก่ การโหมโรง ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอ ออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) ซึ่งการบรรเลงประกอบ

การแสดงในลำดับดังกล่าว หนังตะลุงมีขนบนิยมที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ หากเป็นเพลงโหมโรง ก็จะเป็นการบรรเลงด้วยเพลงไทยเดิมในอัตราสองชั้น ที่มักจะเป็นเพลงไทยเดิมภาคกลาง โดยแต่เดิมนิยมบรรเลงครบทั้ง 12 เพลง โดยเริ่มจากเพลงพัดชา แล้วต่อด้วยเพลงไทยเดิมอื่นๆ ตามความถนัดของนักดนตรีหรือลูกคู่ เพลงโหมโรงที่พบว่านิยมนำมาบรรเลงได้แก่ เพลงพัดชา จระเข้หางยาว (เหราเล่นน้ำ) สร้อยสนตัด แขกมอญ 3 ชั้น เยี่ยมวิมาน เจ้ายี่ ชักใบพม่าแทงกบ พม่างมหอย ลาวเสี่ยงเทียน เพลงจีนขิมเล็ก เพลงทองย่อน เป็นต้น ส่วนเพลงที่บรรเลงในลำดับต่อมาตามขั้นตอนพิธีการคือ ออกฤาษี ออกพระอิศวร ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอและออกรูปเจ้าเมือง (ตั้งนามเมือง) ก็มีลักษณะของการตัดทอนเอาเพลงไทยเดิม 2 ชั้น มาบรรเลงให้เกิดความเหมาะสม ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรี ในขณะเดียวกันสามารถนำเอาเพลงที่ใช้บรรเลงโหมโรง มาบรรเลงในได้อีก เพลงไทยเหล่านี้บางส่วน มักจะสืบทอดกันมาโดยที่นักดนตรีหนังตะลุงส่วนใหญ่ไม่รู้จักชื่อเพลง เพราะเป็นเพียงการจำทำนองมาใช้กันแล้วเรียกเพลงนั้นๆ ตามตัวละครที่นายหนังเชิด เช่นออกหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เป็นต้น (ประพันธ์ ไฝเส้ง, สัมภาษณ์) เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงกันทั่วไป เช่น เขมรไล่ควาย เพลงโยสลัม เพลงระบำยอดหญ้า เพลงช้อยแม่หน้า เพลงทะนาวแปลง เพลงลาวหลง เพลงลาวเชียงใหม่ เพลงลาวกระแซ เพลงสร้อยสนตัด เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงฝรั่งแดง ฯลฯ. หากแต่ปัจจุบัน หนังตะลุงรุ่นใหม่มีการรวบรัดระยะการบรรเลงเพลงโหมโรงให้เหมาะสมกับระยะเวลาการแสดงและสอดแทรกความทันสมัยตามกระแสนิยม บางครั้งจึงพบว่ามีการนำเอาเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง ที่กำลังได้รับความนิยมมาร่วมบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงด้วย ส่วนดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่อง คือการบรรเลงประกอบบทพากย์ ประกอบบทบรรยาย เจรจาและประกอบตามบทบาทเฉพาะอย่าง ซึ่งเรียกกันว่า เพลง "ตำเหนิน" (ดำเนิน) นั้น ดนตรีหนังตะลุงยังเน้นที่การบรรเลงด้วยเพลงไทยเดิมทั้งสิ้น โดยขึ้นอยู่กับการรู้จักใช้เพลงที่เหมาะสมกับโอกาสและสถานการณ์ตามเนื้อเรื่องที่แสดง โดยทั่วไปนักดนตรีสามารถนำเอาเพลงที่ใช้บรรเลงในโอกาสอื่นๆ มาแล้ว เช่นบรรเลงในลำดับขั้นตอนพิธีการ มาบรรเลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องได้อีก (สุชาติ ทรัพย์สิน, สัมภาษณ์) แต่ถ้าหากเป็นเพลงที่บรรเลงให้ความหมายเพื่อเชื่อมเรื่องราวในการแสดงให้เข้ากัน ต่อเนื่องกันอย่างรวบรัด เช่น การตั้งเรื่อง ยกเรื่อง ก็สามารถบรรเลงเพลงส่งบทหรือ ถอนบท ด้วยเพลงสากลหรือเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่งมาบรรเลงในช่วงสั้นๆ นี้ได้ (นครินทร์ ชาทอง, สัมภาษณ์)

ดังนั้นเพลงที่ได้มีการบันทึกด้วยระบบโน้ตดนตรีสากลในครั้งนี้จึงเป็นเพียงตัวอย่างของบทเพลงตามรูปแบบของเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงซึ่งเป็นไปตามลำดับขั้นตอนการแสดงตั้งแต่ดนตรีประกอบพิธีการและดนตรีประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องดังกล่าวแล้ว แม้จะพบว่า อาจไม่ครบตามบทที่มีอยู่จริงในหนังตะลุงสมัยก่อนหรือบางเพลงมีลักษณะของดนตรีที่ไม่เป็นทำนองเพลง เหตุเพราะเกิดจากการด้นทำนองด้วยปฏิภาณของนักดนตรี ซึ่งลักษณะดังกล่าวไม่สามารถบันทึกเป็นโน้ตดนตรีได้ เช่นบทเชิดรบหรือบทยักษ์รบ อย่างไรก็ตามในการบันทึกทำนองเพลงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากลในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พยายามศึกษาและบันทึกรายละเอียดของทำนองโดยได้พิจารณาวิเคราะห์โครงสร้างสำคัญของทำนองเพลง เพื่อให้ได้ความสมบูรณ์ที่สุด ซึ่งก็พบว่า โครงสร้างของทำนองเพลง ประกอบด้วยลูกนำที่ เป็นทำนองนำ ส่วนหน้าของเนื้อหาทำนองเพลง โดยอาจจะบรรเลงด้วยปี่หรือเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่ร่วมประสมวงด้วย และลูกจบอันเป็นทำนองส่วนท้ายของบทเพลง ซึ่งมีลักษณะของลูกจบ 3 แบบ คือ การจบแบบลูกหมด อันหมายถึงการเร่งรัดจังหวะให้เร็วขึ้นตามลักษณะของเพลงไทยเดิม การจบแบบโรยเสียง คือการทอนจังหวะให้ช้าลงและการจบแบบอัตราปกติ ที่มักเน้นเสียงจบในระดับเสียงเดียวกับโหม่ง รวมถึงเนื้อหาทำนองของเพลงที่มีความยาวไม่แน่นอน โดยสามารถย้อนกลับทำนองหรือตัดทอนให้เหมาะสมกับบทหรือเรื่องราวการแสดง

2. บทบาทและความสัมพันธ์ของดนตรีกับการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง

ดนตรีมีบทบาทที่สำคัญต่อการแสดงหนังตะลุง ถึงแม้ว่าหนังตะลุงโบราณจะใช้เพลงทับประกอบการแสดง ซึ่งเน้นที่การใช้เครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะล้วนๆ แต่การบรรเลงเพลงทับที่นำมาผนวกกับความสามารถของนายหนังในการสื่ออารมณ์จากความหมายของบทกลอนหรือการขับกลอนที่ไพเราะ ก็สามารถแสดงออกโดยให้ผู้ชมเข้าถึงอารมณ์ตามเนื้อเรื่องได้เป็นอย่างดี แต่แนวคิดคิดบางประการของการใช้เพลงปี่มาบรรเลงเข้ากับจังหวะทับของดนตรีหนังตะลุงเดิมนั้น น่าจะมาจาก ความสามารถในการแสดงออกด้านลีลา สำเนียงของเพลงและสีสันของเครื่องดนตรี ที่นำมาสร้างทำนองเพลง สามารถที่จะสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่ลึกซึ้งและสอดคล้องกับเนื้อหา บทตอนหรือสถานการณ์การแสดงได้มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยองค์ประกอบของทำนองเพลงที่ประกอบด้วยระดับเสียงสูง-ต่ำ จังหวะทำนอง การเคลื่อนที่ ความยาวทำนอง พิสัย และบันไดเสียง แล้วผ่านกระบวนการปรุงแต่งให้เกิดมิติทางดนตรี อาทิเช่น อัตราช้า-เร็วและอัตราดัง-เบาของดนตรีแล้ว ดนตรีก็จะสามารถสร้างความสัมพันธ์ที่ดีต่อการดำเนินเรื่องของหนังตะลุงได้อย่างสมบูรณ์

นายหนังตะลุง ส่วนใหญ่กล่าวว่า การใช้ดนตรีประกอบการแสดงของหนังตะลุงเป็นหน้าที่ของนักดนตรีที่เป็นคนนำในวงดนตรี ซึ่งก็คือ นายปี่ โดยผู้ทำหน้าที่ดังกล่าวจะต้องมีความรู้เรื่องกลอนหนังตะลุงเป็นอย่างดี จึงจะมีความรู้ความเข้าใจในการเลือกเพลงที่เหมาะสมทั้งในด้านอารมณ์และการตัดทอนเพลงที่สัมพันธ์กับการพากย์ การเชิด การขับกลอนของนายหนัง แต่ก็มีบางคณะที่นายหนังเองมีส่วนในการกำหนดบทเพลงร่วมกับนักดนตรี เพราะนายหนังเป็นบุคคลที่รู้ดีที่สุดคนหนึ่งว่า ขั้นตอนการแสดง บทใด ส่วนใดจึงจะใช้เพลงอะไรและเหมาะสมหรือไม่เหมาะสมกับสถานการณ์ตามเรื่องราวที่แสดง ส่วนประเภทของเพลง เพลงไทยเดิม นับว่ามีบทบาทมากที่สุดต่อการนำมาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงทั่วไป ยังให้ความสำคัญกับการนำเพลงไทยมาเดิมมาบรรเลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทโศก ที่เลือกเพลงที่ให้อารมณ์ที่ดี เช่น เพลงธรณีกรรแสง เพลงพญาโศก เพลงอิเหนา เป็นต้น เพลงเหล่านี้ แสดงถึงอารมณ์เศร้าได้เป็นอย่างดี แต่ในขณะเดียวกัน บางบทบางตอนตามเนื้อเรื่องที่แสดง นักดนตรี เช่น นายปี่ จะต้องแสดงอารมณ์ดนตรีหรือเพลงที่ออกมาจากปฏิภาณ ของนักดนตรีเอง เรียกว่าการ "ด้น" (นครินทร์ ชาทอง. สัมภาษณ์) ซึ่งก็สอดคล้องกับความเห็นของ ประพันธ์ ไฝเส้ง นายปี่ของคณะหนังนครินทร์ ชาทอง ที่กล่าวว่า บางครั้งการบรรเลงเพลงประกอบการแสดงตามเนื้อเรื่องของหนังตะลุง เรียกได้ว่าเป็นทำนองที่เกิดจากการ "ไล่เสียง" ซึ่งหมายถึง เป็นปฏิภาณของนักดนตรีที่จะต้องด้นทำนองออกมา โดยการไล่เสียงปี่เหมือนกับทำนองลูกนำของปี่เพื่อแสดงความรู้สึกและอารมณ์ที่สัมพันธ์กับบทหรือขั้นตอนที่นายหนังกำลังดำเนินอยู่ เช่นการเชิดรบหรือยักษ์รบ เป็นต้น (ประพันธ์ ไฝเส้ง. สัมภาษณ์)

3. เปรียบเทียบลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงของคณะหนังในภาคใต้ฝั่งตะวันออกที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พัทลุง สงขลาและฝั่งตะวันตกที่จังหวัดภูเก็ตและพังงา

หัวข้ออภิปราย จากข้อค้นพบเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรีของหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะดังนี้

3.1 การประสมวงดนตรี จากการศึกษาที่พบว่า ลักษณะการประสมวงดนตรีของดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก มีการนำเอาเครื่องดนตรีต่างถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดนตรีสากลมาร่วมบรรเลงกับวงดนตรีเครื่องห้าของหนังตะลุงหลากหลายชนิด ทั้งในกลุ่มเครื่องกำกับจังหวะและกลุ่มบรรเลงทำนอง สาเหตุดังกล่าว ซึ่งเป็นผลมาจากกระแสค่านิยมในวัฒนธรรมภายนอก ที่สร้างค่านิยมว่าเป็นเรื่องทันสมัย ในขณะที่นักดนตรีหนังตะลุงรุ่นเก่ามองว่า เป็นความวิบัติของดนตรีหนังตะลุง ที่สักวันอาจมีการสูญเสียเอกลักษณ์ของหนังตะลุง

ส่วนดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก พบว่า ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของวงดนตรีหนังตะลุงโบราณตะวันตกไว้ได้ โดยยังคงใช้เครื่องดนตรีในท้องถิ่นที่เรียบง่าย เป็นส่วนใหญ่ แม้ว่าในสภาพปัจจุบันดนตรีหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก เริ่มที่จะ มีเครื่องดนตรีต่างถิ่นเข้าไปมีบทบาทบ้าง เนื่องจากการติดต่อสัมพันธ์ด้านคมนาคมของภาคใต้ฝั่งตะวันออกและตะวันตกมีความเจริญรวดเร็วยิ่งขึ้น ส่งผลให้ดนตรีหนังตะลุงที่มีความล้าหลังกว่าหนังตะลุงฝั่งตะวันออกเริ่มที่จะมีมาตรฐานเดียวกัน ข้อสรุปเกี่ยวกับเรื่องนี้ นักดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกอธิบายว่า สังคมของภาคใต้ฝั่งตะวันตก ล้วนเป็นสังคมวัฒนธรรมชาวจีน โอกาสในการแสดงหนังตะลุง นับว่ามีน้อยเกินไป นอกจากการแสดงเพื่อแก้เหมรย (แก้บน) เท่านั้น ที่จำเป็นต้องยึดรูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิมและโบราณ ดังนั้น การปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงของดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก จึงเป็นไปอย่างเชื่องช้ากว่าดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก แต่ก็ถือว่าเป็นข้อดีในแง่ของการรักษาเอกลักษณ์ดนตรีหนังตะลุงโดยอ้อม (รังสิต ชูจิต, สัมภาษณ์)

การที่ดนตรีหนังตะลุงได้ให้ความสำคัญกับเพลงปี่ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงสำคัญเพียงลำดับรอง เข้ามาผนวกกับเพลงทับ ซึ่งมีบทบาทสำคัญเป็นหลักมาก่อน ทำให้วงดนตรีเครื่องห้าเดิมของหนังตะลุงได้เริ่มมีการพัฒนาและปรับปรนให้เกิดความเหมาะสมกับการบรรเลงทำนองเพลง จึงนำไปสู่การใช้เครื่องดนตรีต่างถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เครื่องดนตรีสากลให้เข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้น หากมองจากสภาพปัจจุบันของวงดนตรีหนังตะลุง พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีสากลทั้งประเภทกำกับจังหวะและประเภทบรรเลงทำนองที่หลากหลาย อาทิเช่น กลองชุด กลองทอมบ้า ไวโอลิน แซกโซโฟน คีย์บอร์ด (ออร์แกน) ตามลำดับ ดูคล้ายกับเป็นการคำนึงถึงกระแสของดนตรีและเพลงสมัยใหม่เป็นหลัก แต่ในขณะเดียวกันก็มีเหตุผลบางประการที่พอจะเป็นคำตอบ ในเรื่องนี้ได้อีกทางหนึ่ง กล่าวคือ ปัญหาการขาดช่วงในการ สืบทอดหรือถ่ายทอดของนักดนตรีหนังตะลุงเองซึ่งส่งผลต่อปัญหาการหานักดนตรีที่เล่นเครื่องดนตรีโบราณยากขึ้น ยกตัวอย่างการขาดแคลนนายปี่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเดินทำนองเป็นหลักสำคัญของวงดนตรีหนังตะลุง จะด้วยเหตุผลใดก็ตาม เช่น การเปลี่ยนอาชีพหรือย้ายถิ่นฐานของนักดนตรี ก็อาจทำให้เกิดช่องว่างที่ทำให้มีการปรับเปลี่ยนเอาเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่หาง่ายมากกว่า (ควน ทวนยก, สัมภาษณ์) ในขณะที่อีกมุมมองหนึ่งอธิบายว่า แม้ว่ามีการนำเครื่องดนตรีสากลมาร่วมบรรเลงในวงดนตรีเครื่องห้าของหนังตะลุง แต่ดนตรีของหนังตะลุงก็ยังเน้นที่การบรรเลงเพลงไทยเดิมเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งเป็นเพียงการต่อเติมและเปลี่ยนแปลงให้เกิดความลงตัวที่มีสีสัน สร้างความเร้าใจและเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมมากยิ่งขึ้น (กำจร พัฒนถาวร, สัมภาษณ์)

นอกเหนือจากเหตุผลต่างๆ ข้างต้นแล้ว ยังมีเหตุผลอื่นๆ ที่นักดนตรีรุ่นใหม่ของหนังตะลุงนิยมที่จะนำเครื่องดนตรีสากลสมัยใหม่มาร่วมบรรเลง ก็คือเพื่อต้องการเอาใจและสนองผู้ชมบางกลุ่มที่มีการชมหนังตะลุงด้วยการเปิดเวทีเต้นรำหน้าโรงในช่วงหัวค่ำเสมอๆ ครั้นนักดนตรีเหล่านี้จะไปรับงานแสดงเอง การเงินก็ไม่ดีเท่ากับการมาเล่นในวงดนตรีหนังตะลุง เพราะโอกาสในการมีงานมากกว่ามหรสพอื่นๆ ดังนั้นจึงเหมือนการบอกแก่ผู้ชมกลุ่มนี้ว่า เขาก็สามารถสร้างความบันเทิงได้เท่ากับวงดนตรีสมัยใหม่ (นครินทร์ ชาทอง. สัมภาษณ์)

หากพิจารณาในหน้าที่และบทบาทของเครื่องดนตรีสากลบางชนิดที่นำมาบรรเลงในวงดนตรีหนังตะลุง ก็มีสังเกตว่า เครื่องดนตรีสากลที่จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงลีลา (Rhythm Section) เช่น กีตาร์และเบสกีตาร์ เมื่อดนตรีหนังตะลุงนำไปใช้กลับจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มบรรเลงทำนอง (Melody Section) เนื่องจากหนังตะลุงนำไปใช้บรรเลงร่วมกับเสียงปี่และเครื่องดนตรี อื่นๆ เช่นคีย์บอร์ด (ออร์แกน) เป็นต้น โดยไม่ใช้บรรเลงในตำแหน่งหน้าที่กำกับคอร์ด เช่นวงดนตรีสากลแต่อย่างใด แต่จะใช้บรรเลงทำนองที่เป็นไปในลักษณะเดียวกับเครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนองอื่นๆ ที่กำลังบรรเลงอยู่ ทั้งนี้เพื่อเป็นการย้ำความสำคัญของเพลงปี่ อันเป็นดนตรีหนังตะลุงอยู่นั่นเอง (ประพันธ์ ไฝเส้ง. สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ตาม ในความเห็นทั่วไปของนักดนตรีหนังตะลุงที่สูงอายุ มักจะไม่เห็นด้วยกับการนำเครื่องดนตรีสากลทุกชนิดมาร่วมบรรเลงในการประกอบการแสดงหนังตะลุง เพราะถือว่าเป็นการทำลายเอกลักษณ์ของดนตรีหนังตะลุง นักดนตรีบางคนของหนังตะลุงที่ยังยึดมั่นการแสดงด้วยเครื่องดนตรีโบราณจะไม่ร่วมบรรเลงด้วยกับเครื่องดนตรีสากลเหล่านี้ (ควน ทวนยก. สัมภาษณ์) ดังนั้นหากดนตรีของหนังตะลุงยังต้องมีการพัฒนาไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เนื่องเพราะกระแสวัฒนธรรมต่างถิ่นที่รุนแรง บวกกับภาวะที่หนังตะลุงยังคงต้องเป็นมหรสพที่เข้าถึงชาวบ้านในถิ่นภาคใต้ ในขณะที่ความนิยมลดน้อยถอยลง จึงอาจสรุปได้ว่าการปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่ได้ภายใต้ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การทำใจยอมรับสภาพความเป็นจริงของการสูญเสียเอกลักษณ์จึงอาจไม่มีทางเลี่ยง

3.2 ชนิดของดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก จากการศึกษาวิจัยที่ได้ข้อสรุปในเรื่องการประสมวงดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก โดยพบว่า ดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตกยังคงอนุรักษ์ลักษณะทางดนตรีหนังตะลุงไว้ได้อย่างมั่นคง นั้นหมายถึงว่า ชนิดของดนตรีหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก จึงยังใช้เพลงทับ เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงของหนังตะลุงเช่นเดียวกัน

การอภิปรายถึงเหตุผลเกี่ยวกับเรื่องนี้ ก็คงไม่ต่างกับเหตุผลในการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีของหนังตะลุงในยุคปัจจุบัน กล่าวคือ สังคมวัฒนธรรมแบบชาวจีนในภาคใต้ฝั่งตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการลดความนิยมในศิลปะพื้นบ้านชนิดนี้ โอกาสในการแสดงของชาวบ้านแบบดั้งเดิมจึงน้อยเกินไป ประกอบกับความนิยมในมหรสพสมัยใหม่อีกหลากหลาย ก็ส่งผลต่อการได้มีโอกาสแสดงของหนังตะลุงเช่นกัน แต่จะมีเพียงโอกาสสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ เช่นการแสดงแก้เหมรย ที่การแสดงหนังตะลุงในโอกาสนี้ ย่อมต้องคงไว้ซึ่งพิธีกรรมและการแสดงแบบโบราณ ดังจะเห็นได้จากขนบนิยมของการแสดงหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันตก ที่ยังคงนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ และชนิดของดนตรีที่บรรเลงเพลงทับ ที่ใช้เครื่องดนตรีกลุ่มกำกับจังหวะเป็นหลัก ในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึกตามบทต่างๆ ของเนื้อหาการแสดง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะจากผลของการศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องของหนังตะลุง มีดังนี้

1. การนำผลวิจัยไปใช้

1.1 ผลสรุปจากการวิจัยในครั้งนี้จะช่วยให้การศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านหนังตะลุง มีความชัดเจนด้านเนื้อหาทางดนตรีมากยิ่งขึ้น อันจะเป็นแนวทางเพื่อการอนุรักษ์และสืบทอดให้แก่ชนรุ่นหลังต่อไป

1.2 การบันทึกทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในหนังตะลุงเป็นระบบโน้ตสากล ซึ่งไม่ได้มีการศึกษาในลักษณะเช่นนี้มาก่อน ข้อมูลที่ได้จะเป็นสาระทางดนตรีที่ชี้ให้เห็นถึงภูมิปัญญาท้องถิ่น อันจะนำไปสู่การศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านในวงกว้างต่อไป

2. แนวทางการศึกษาในครั้งต่อไป

2.1 ควรได้มีการศึกษาแนววิเคราะห์ถึงโครงสร้างของทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุงในเชิงลึก

2.2 ควรได้มีการศึกษาเปรียบเทียบศิลปะการดนตรีของหนังตะลุงในพื้นที่อื่นๆ เช่น ดนตรีหนังตะลุงภาคกลางและดนตรีหนังตะลุงภาคอีสาน เป็นต้น

2.3 ควรได้มีการศึกษาถึงเหตุปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อการอนุรักษ์และรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีหนังตะลุงเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาดนตรีหนังตะลุงบนพื้นฐานวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างแท้จริง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

ควน ทวนยก. นายปี่หนังตะลุง จังหวัดสงขลา, สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544.

ฉิ้น อรมุต. นายหนังตะลุง ศิลปินแห่งชาติ จังหวัดสงขลา. สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2544.

โชติ ไกรศิริ. นายหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง, สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2544.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2533) ปี่หนังตะลุงและโนรา ใน **ประวัติและพัฒนาการของปี่ไทย**. กรุงเทพฯ: ป. **สัมพันธ์พานิชย์**.

นครินทร์ ชาทอง. (2539) **ศิลปะการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขล**า. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นครินทร์ ชาทอง, นายหนังตะลุง **ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม** สาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุง จังหวัดสงขลา, สัมภาษณ์ 31 พฤษภาคม 2545.

นภดล ทิพยรัตน์. (2544) **หนังตะลุงคณะจรัส ชูชื่น : การศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญช่วย โสวัตร. (2541) **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดย บุญธรรม ตราโมท พ.ศ. 2481**. กรุงเทพฯ : ศิลปสนองการพิมพ์.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล. (2525) **ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง**. เอกสารวิชาการหมายเลข 33 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปรีชา นุ่นสุข. (2534) **หนังตะลุง**. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2519) **ตำนาน การเล่นและภาษาชาวใต้**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ประพันธ์ ไฝเส้ง, นายปี่หนังตะลุง จังหวัดสงขลา, สัมภาษณ์ 31 พฤษภาคม 2545.

ประสิทธิ ชิณการณ์. (2529). **ดนตรีหนังตะลุงภูเก็ต**. ภูเก็ต : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดภูเก็ต. (อัดสำเนา).

ปองทิพย์ หนูหอม. (2531). **วายังกูเละ : ศิลปะการเล่นเงาของภาคใต้**. ยะลา : ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูยะลา

พ่วง บุษรารัตน์. (2540) **หนังตะลุงประจำปีพุทธศักราช 2540**. ม.ป.ท.

พ่วง บุษรารัตน์และคณะ. (2541) **เอกสารประกอบการเรียนหนังตะลุง**. พัทลุง : เจริญการพิมพ์.

. (2541) **เอกสารประกอบการเรียนหนังตะลุง 2** . พัทลุง : เจริญการพิมพ์.

กิญโญ จิตต์ธรรม. บรรณาธิการ. (2524). **บทหนังตะลุงดีเด่นในอดีต.** ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสงขลา วิทยาลัยครูสงขลา.

เรณู โกศินานนท์. (2537) **การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ. (2541) **การวิเคราะห์ทำนองปี่ที่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2522) เอกสารประกอบคำบรรยายวิชาองค์ประกอบดนตรีสากล. กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.(อัดสำเนา)

วิชา เชาว์ศิลป์. (2541) **ลำตัด.** กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

_____ . (2527) **ดนตรี 111 ดนตรีสากลเบื้องต้น.** ราชบุรี : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูหมู่บ้านจอมบึง.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2536) **มรดกพื้นบ้าน.** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. (2537) **ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น...การศึกษาคติชนในบริบททางสังคมไทย.** กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. มูลนิธิ. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 17.** จัดพิมพ์เนื่องในพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542. กรุงเทพฯ : สยามเพรส แมเนจเม้นท์.

สงัด ภูเขาทอง. (ม.ป.ป.) **ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี.** ม.ป.ท.

_____ . (2537) **ลักษณะทำนองของเพลงพื้นเมืองภาคใต้ตอนบน** ใน **วารสารเพลงดนตรี** (ฉบับที่ 2 ปีที่ 1 มิ.ย.) สำนักงานส่งเสริมและพัฒนาวิชาการดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (ม.ป.ป.). **ดนตรีพื้นบ้านและ ศิลปการแสดงของไทย.** ม.ป.ท.

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

สุจิตรา มาถาวร. (2542) **หนังใหญ่และหนังตะลุง.**กรุงเทพฯ : คอมแพคพริ้นท์.

สุชาติ ทรัพย์สิน. (ม.ป.ป.) **หนังตะลุง.** ม.ป.ท.

_____ . นายหนังตะลุง **ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม** สาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุง จังหวัดนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์ 16 ตุลาคม 2544.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (ม.ป.ป.). **หนังตะลุง.** สงขลา: มงคลการพิมพ์.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์และคณะ. (2528). **การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้.** ม.ป.ท.

หวง ขาวทอง. นายกลองหนังตะลุง จังหวัดพัทลุง. สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2544

อุดม หนูทอง, บรรณาธิการ. (2524). **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้**. สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัย**ศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา**.

_____. นักวิชาการด้าน**วัฒนธรรม**ภาคใต้ จังหวัดนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์ 29 พฤษภาคม 2545

_____. (2545). ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ : หนังตะลุง ใน **ที่ระลึกงานแสดโห่มศิลปกรรม ครั้งที่ 5 (สานฝัน เส้นเสียง ลีลาหนังตะลุง).** สงขลา : โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.

อุดม ดุจศรีวัชร. (2535). **หนังสืออ่านชุดอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยหนังตะลุง**. ม.ป.ท.

อุบลศรี อรรถพันธ์. (2528). หนังตะลุง ใน **หนังสือในโครงการส่งเสริมหนังสือตามแนวพระราชดำรัส อันดับที่ 26 การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้.** ม.ป.ท.

เอนก นาวิกมูล. (2530). **สารคดีหนังตะลุง-หนังใหญ่**. กรุงเทพฯ : เจริญวิทย์การพิมพ์.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก.

นายหนังตะลุงและนักดนตรีหนังตะลุงผู้ให้สัมภาษณ์

นายหนังตะลุงและนักดนตรีหนังตะลุงผู้ให้สัมภาษณ์

1. ฉิ้น อรมุต (ฉิ้น ธรรมโฆษณ์) "หนังอรรถโฆษิต" หนังตะลุงจังหวัดสงขลา

ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุง อายุ 70 ปี บ้านเลขที่ 116 หมู่ 3 ตำบลสทิงหม้อ อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา

ฉิ้น อรมุต "หนังอรรถโฆษิต" กับผู้วิจัย

2. นครินทร์ ชาทอง "หนังนครินทร์ ชาทอง" หนังตะลุงจังหวัดสงขลา

ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงหนังตะลุง อายุ 57 ปี บ้านเลขที่ 66 หมู่ที่ 5 ตำบลบ้านพรุธานี อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

นครินทร์ ชาทอง "หนังนครินทร์ ชาทอง" กับผู้วิจัย

3. พร้อม บุญฤทธิ์ "หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล" หนังตะลุงจังหวัดพัทลุง
อายุ 67 ปี บ้านเลขที่ 32/4 หมู่ 7 ตำบลท่าแช อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

พร้อม บุญฤทธิ์ "หนังพร้อมน้อย ตะลุงสากล"

4. โชติ ไกรศิริ "หนังครูโชติ ตะลุงสากล" หนังตะลุงจังหวัดพัทลุง
อายุ 46 ปี บ้านเลขที่ 19 หมู่ 7 ตำบลหารเทา อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง

โชติ ไกรศิริ "หนังครูโชติ ตะลุงสากล"

5. รังสิต ชูจิต "หนังรังสิต ชูจิต" นายหนังตะลุงโบราณตะวันตก จังหวัดพังงา อายุ 49 ปี บ้านเลขที่ 112 ตำบลนาเตย อำเภอท้ายเหมืองจังหวัดพังงา

รังสิต ชูจิต "หนังรังสิต"

6. สุชาติ ทรัพย์สิน "หนังสุชาติ ทรัพย์สิน" หนังตะลุงจังหวัดนครศรีธรรมราช อายุ 67 ปี บ้านเลขที่ 110/18 ซอยธรรมมาโศก อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

สุชาติ ทรัพย์สิน "หนังสุชาติ ทรัพย์สิน" กับผู้วิจัย

7. ควน ทวนยก นักดนตรีหนังตะลุง ตำแหน่งนายปี่ จังหวัดสงขลา
อายุ 62 ปี บ้านเลขที่ 12/4 หมู่ 5 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

ควน ทวนยก "นายปี่"

8. ประพันธ์ ไฝเส้ง นักดนตรีหนังตะลุง ตำแหน่ง นายปี่ จังหวัดสงขลา
อายุ 48 ปี บ้านเลขที่ 26 ถนนบานบุรี 2 เทศบาลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

ประพันธ์ ไฝเส้ง (ประพันธ์ ศ.นครินทร์) "นายปี่"

9. หวง ขาวทอง นักดนตรีหนังตะลุง ตำแหน่งนายกลอง จังหวัดพัทลุง
อายุ 63 ปี บ้านเลขที่ 13 หมู่ 7 ตำบลหารเทา อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง

หวง ขาวทอง "นายกลอง" (กลองชุด)

10. สมบูรณ์ มีผล นักดนตรีหนังตะลุงโบราณตะวันตก ตำแหน่ง นายทับ
จังหวัดพัทลุง
อายุ 57 ปี บ้านเลขที่ 122/2 อำเภอเมือง จังหวัดพังงา

สมบูรณ์ มีผล "นายทับ"

11. เยื้อน เพ่งกิจ นักดนตรีหนังตะลุงโบราณตะวันตก ตำแหน่ง กลองตุ๊ก จังหวัดพังงา

อายุ 66 ปี บ้านเลขที่ 51/2 ตำบลนาเตย อำเภอท้ายเหมือง จังหวัดพังงา

เยื้อน เพ่งกิจ "นายกลอง"

12. เพื้อง ไขวารี นักดนตรีหนังตะลุง ตำแหน่งซอด้วง จังหวัดพังงา

อายุ 70 ปี บ้านเลขที่ 14/1 ตำบลนาเตย อำเภอท้ายเหมือง จังหวัดพังงา

เพื้อง ไขวารี "นายซอ" กับบุตรชาย นายโสภณ ไขวารี "นายโหน่ง (โหม่ง)

ภาคผนวก ข.

การประสมวงดนตรีหนังตะลุง

1. การประสมวงดนตรี หนังตะลุงสมัยโบราณ
2. การประสมวงดนตรี หนังตะลุงสมัยใหม่

การประสมวงดนตรีหนังตะลุง

1. การประสมวงดนตรี หนังตะลุงสมัยโบราณ

   1.1 ปี่

   1.2 ซอ

   1.3 ทับ

   1.4 กลองตุ๊ก

   1.5 โหม่ง หรือ โหน่ง

   1.6 ฉิ่ง

ปี่ (ปี่กลาง)

ซอด้วง ทับ กลองตุ๊ก โหน่ง (โหม่ง) ฉิ่ง

2. การประสมวงดนตรี หนังตะลุงสมัยใหม่

2.1 ปี่

2.2 ซอด้วง ซออู้

2.3 คีย์บอร์ด (ออร์แกน)

2.4 กลองชุด กีตาร์โซโล กีตาร์ เบส

2.5 กลองทอมบ้า

2.6 ทับ

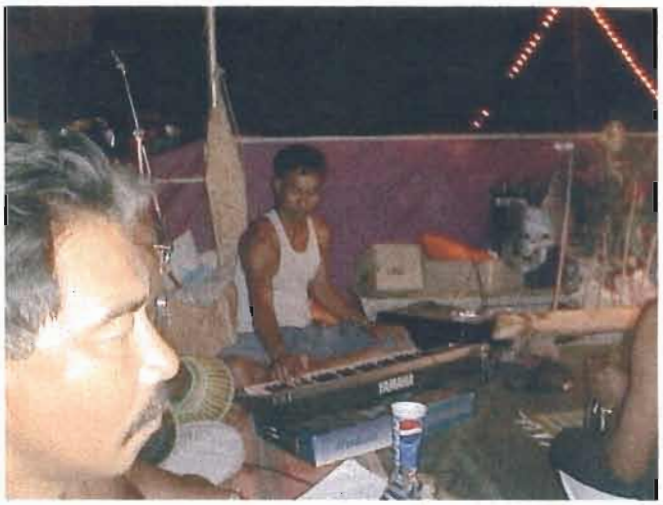
2.7 โหม่ง

2.8 ฉิ่ง

ปี่และทับ

ซอด้วง

ซออู้

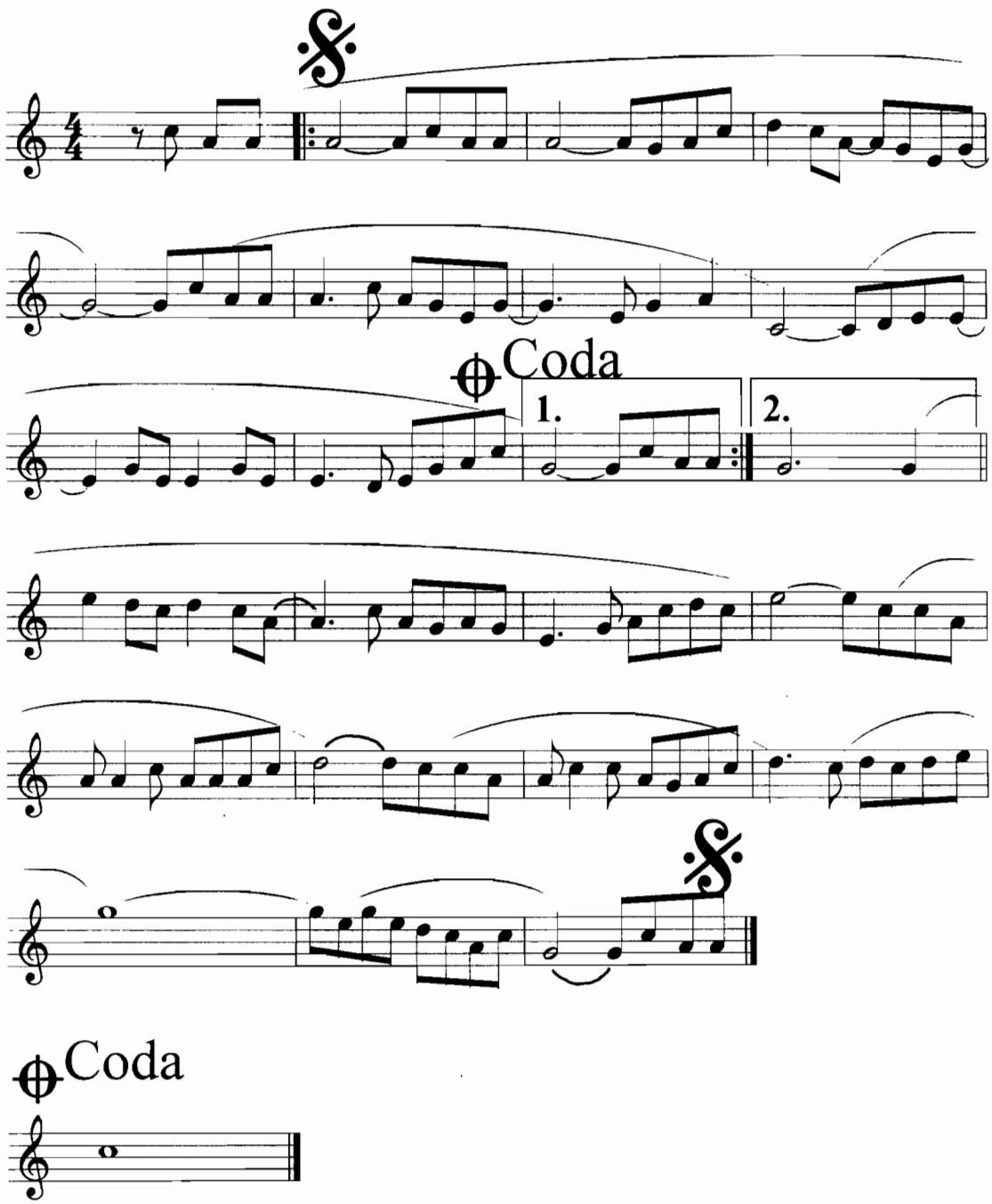
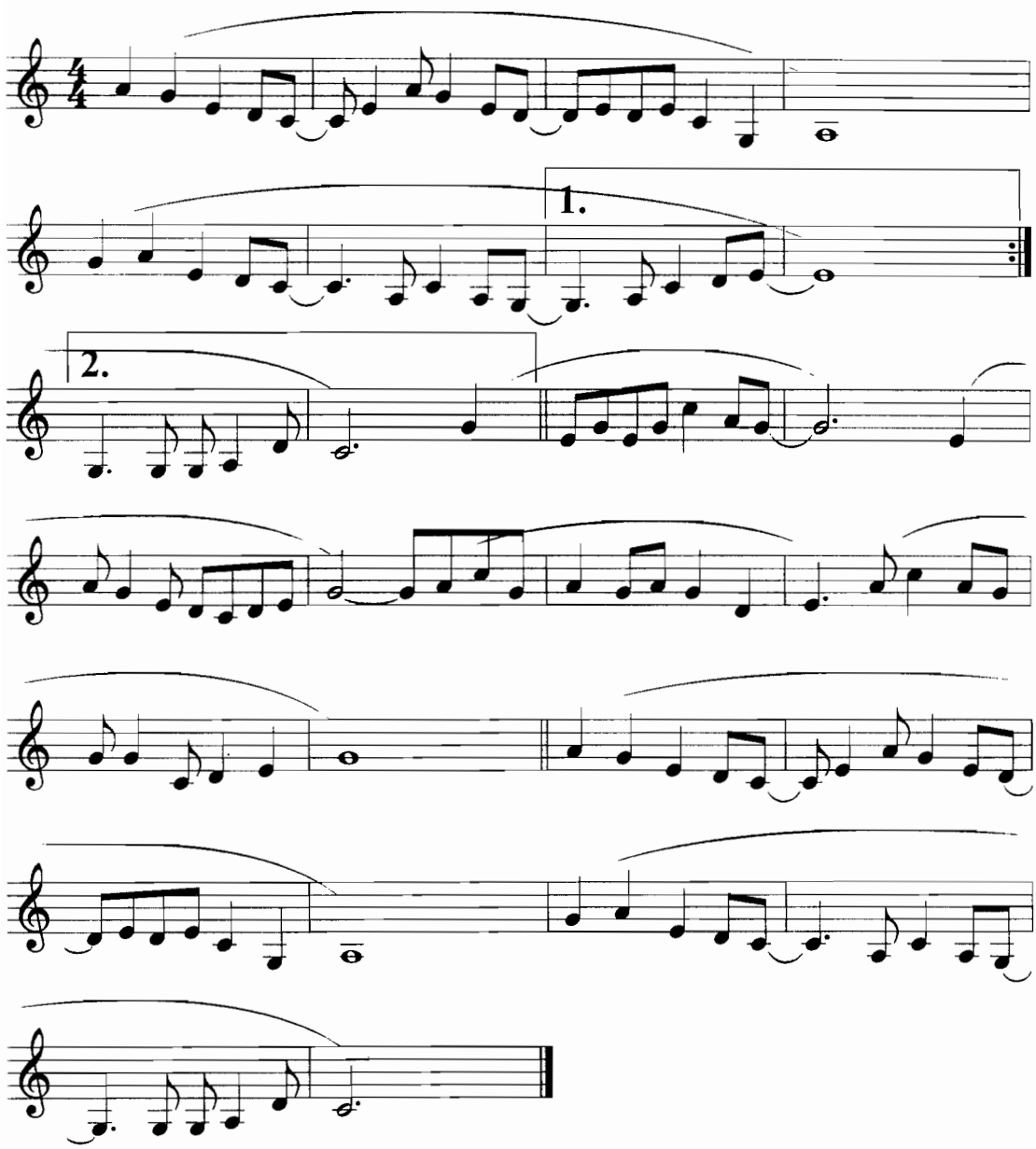
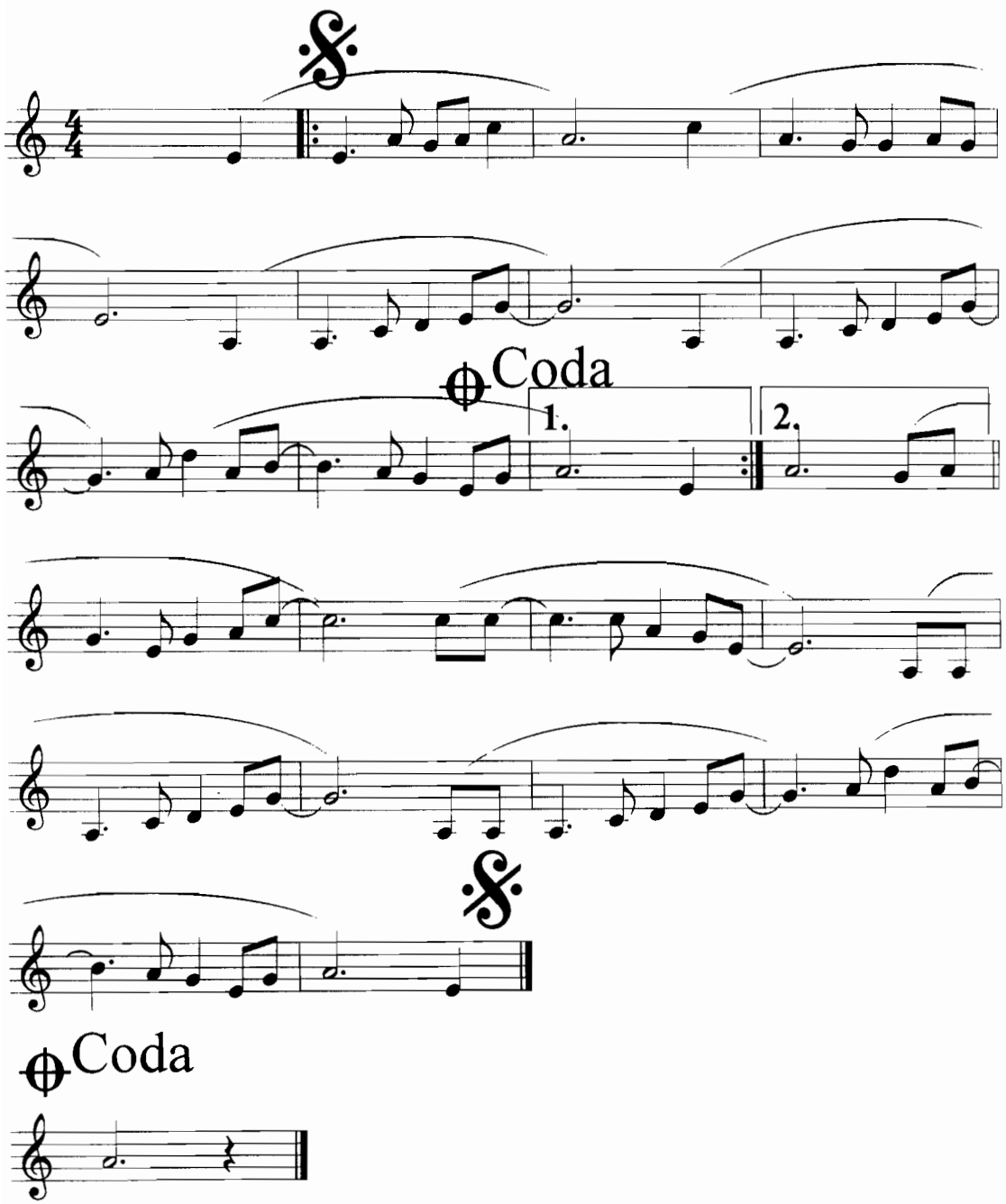
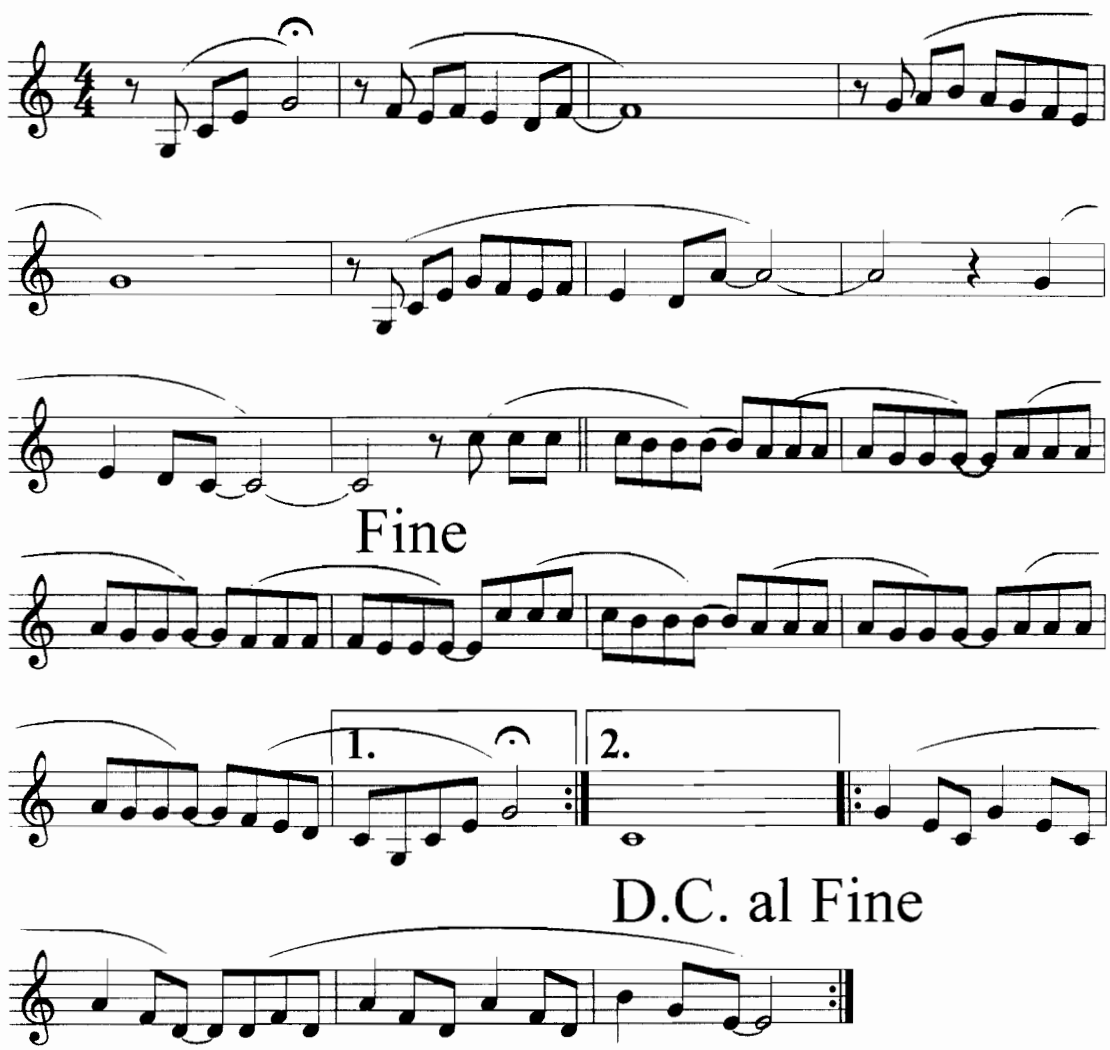
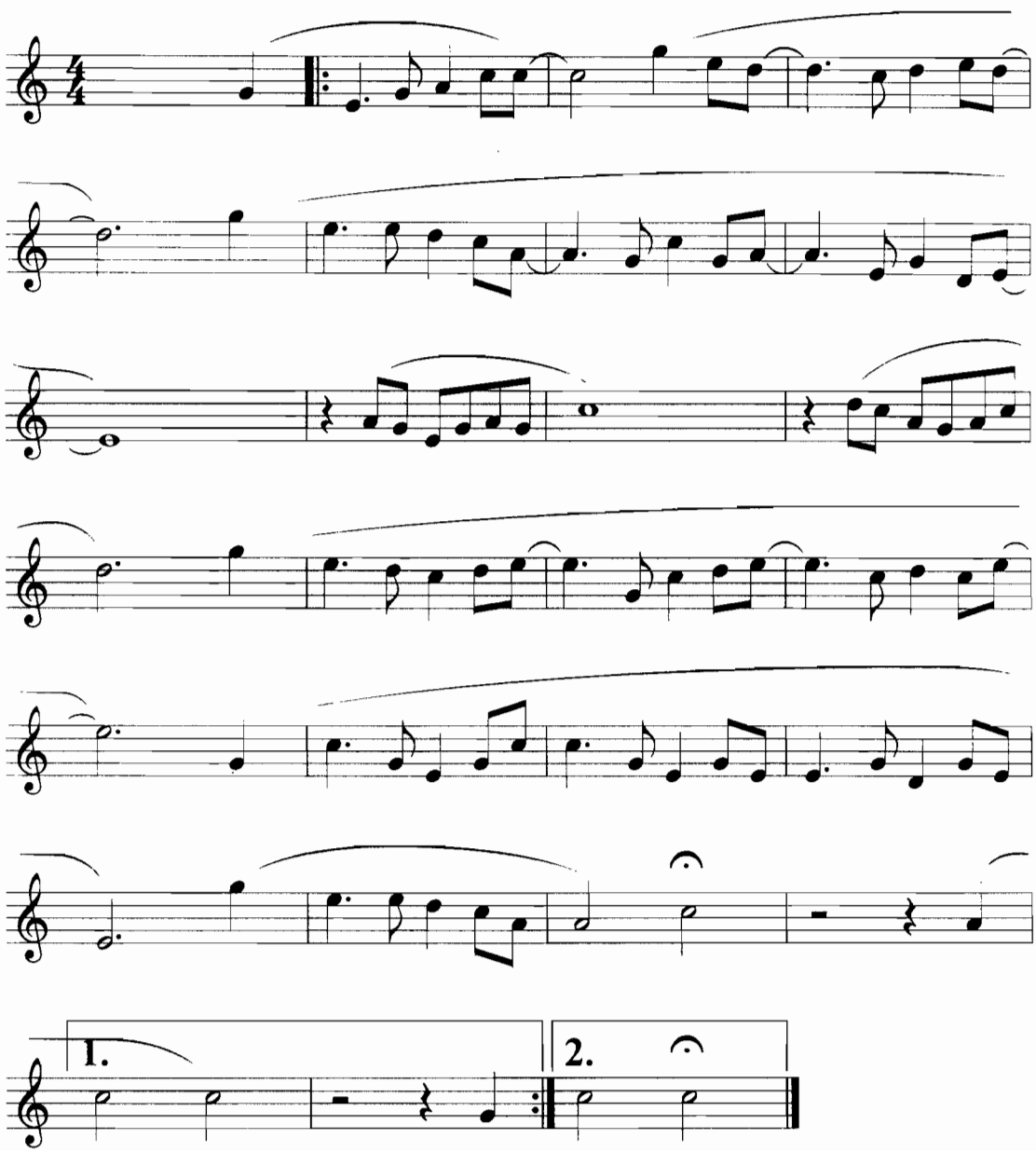


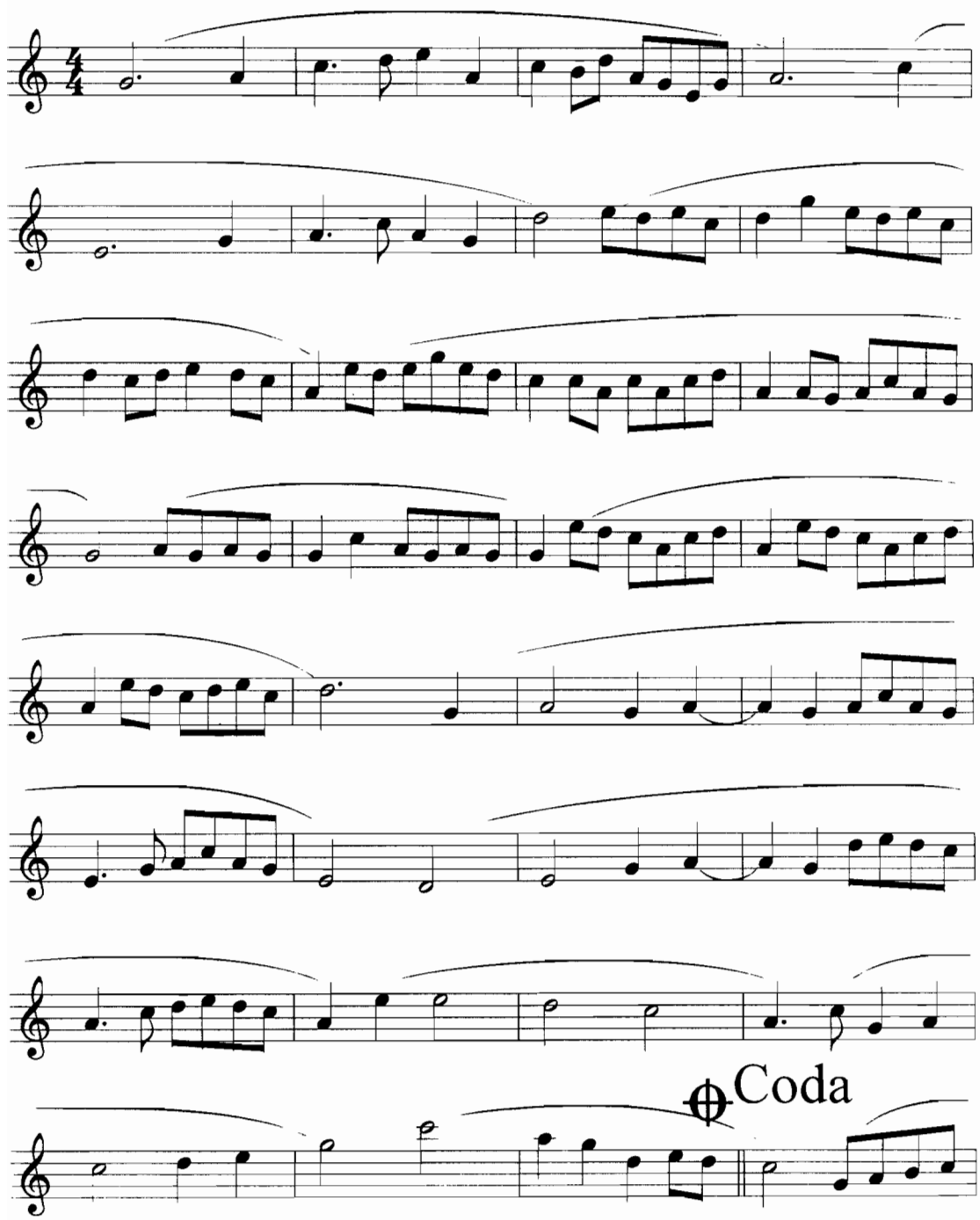
คีย์บอร์ด (ออร์แกน)

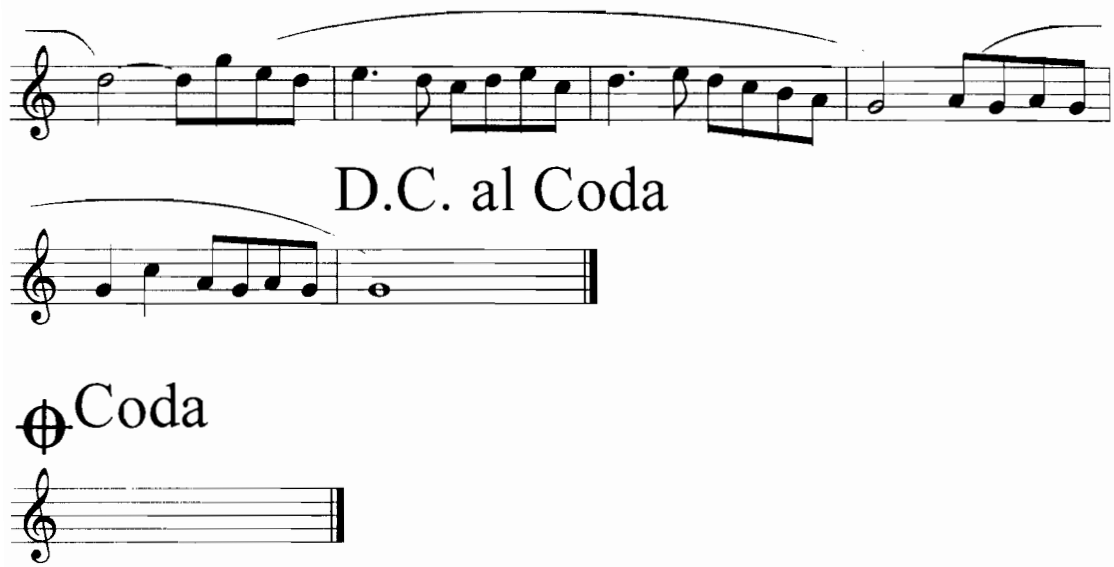
กลองชุด

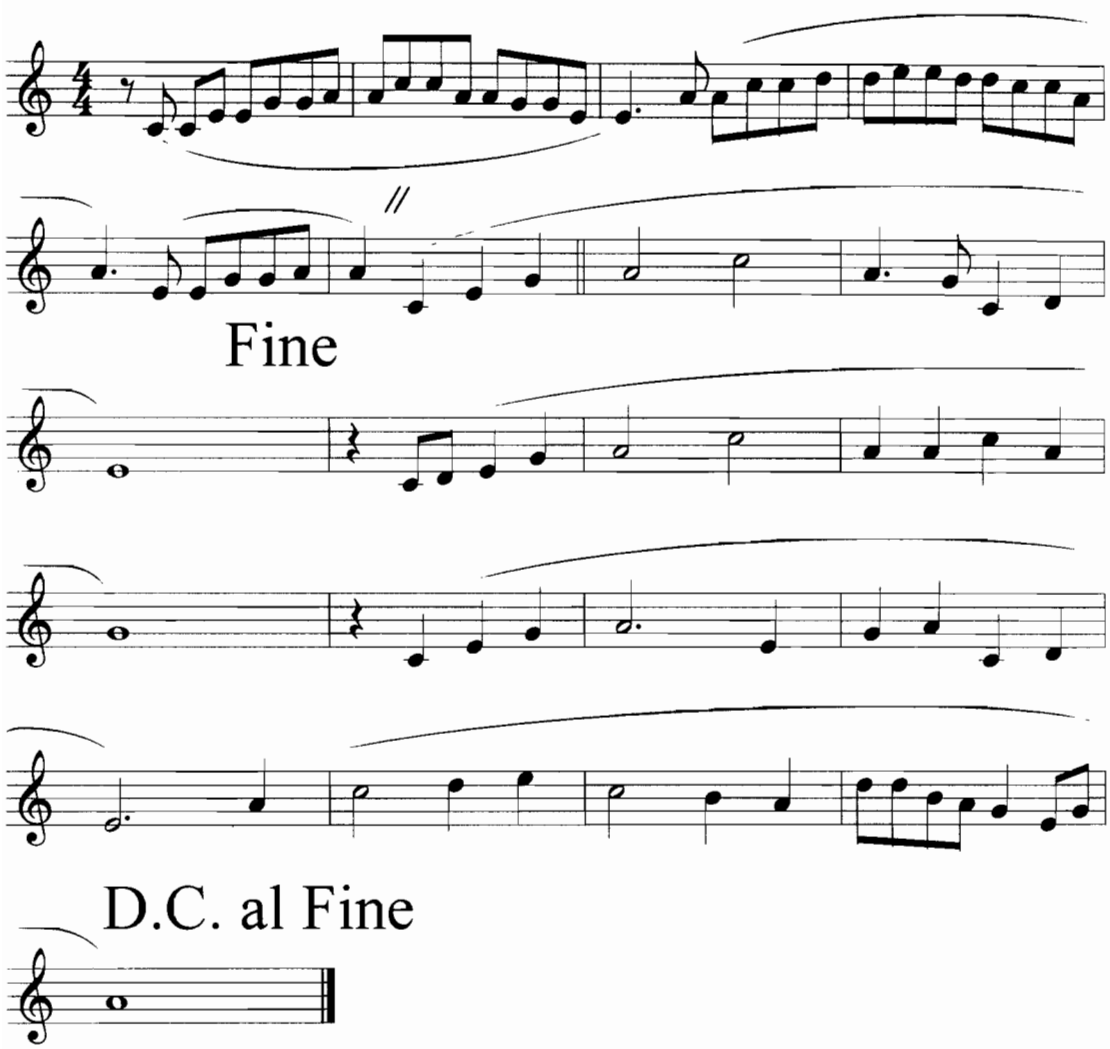
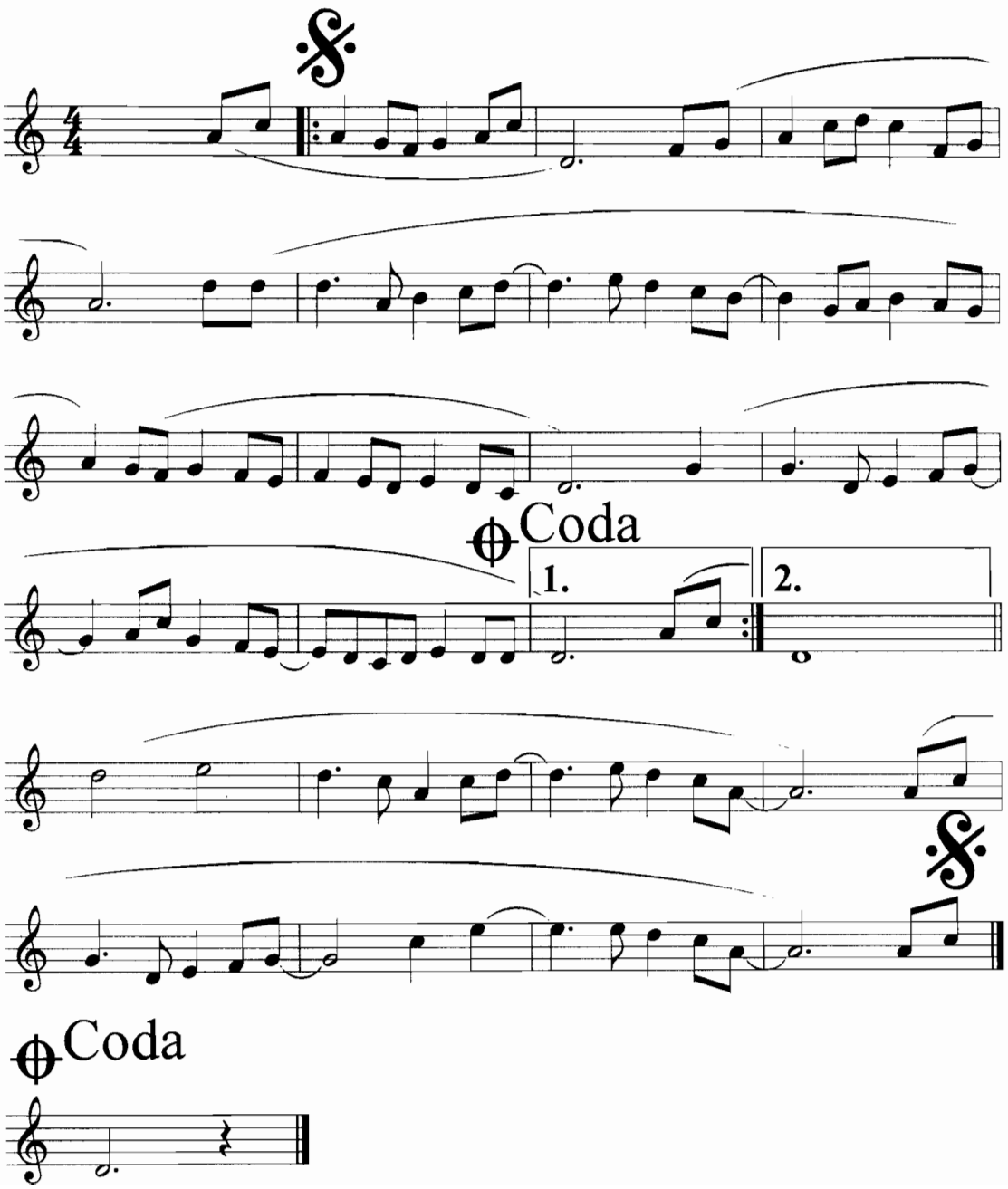
ภาคผนวก ค.

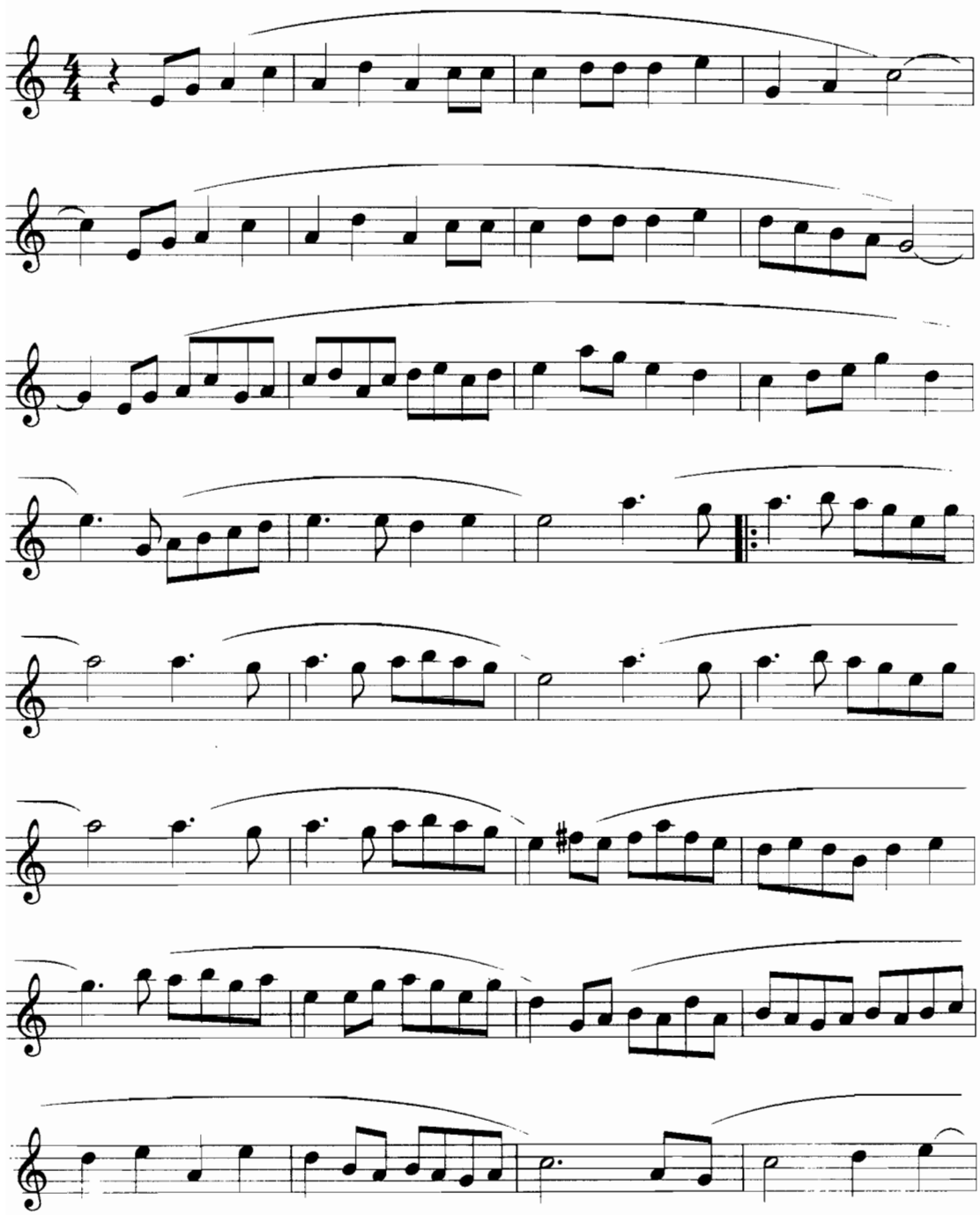
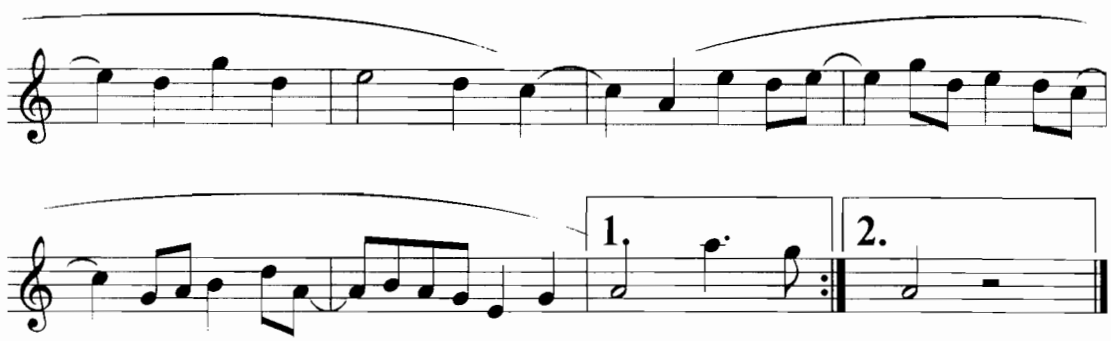
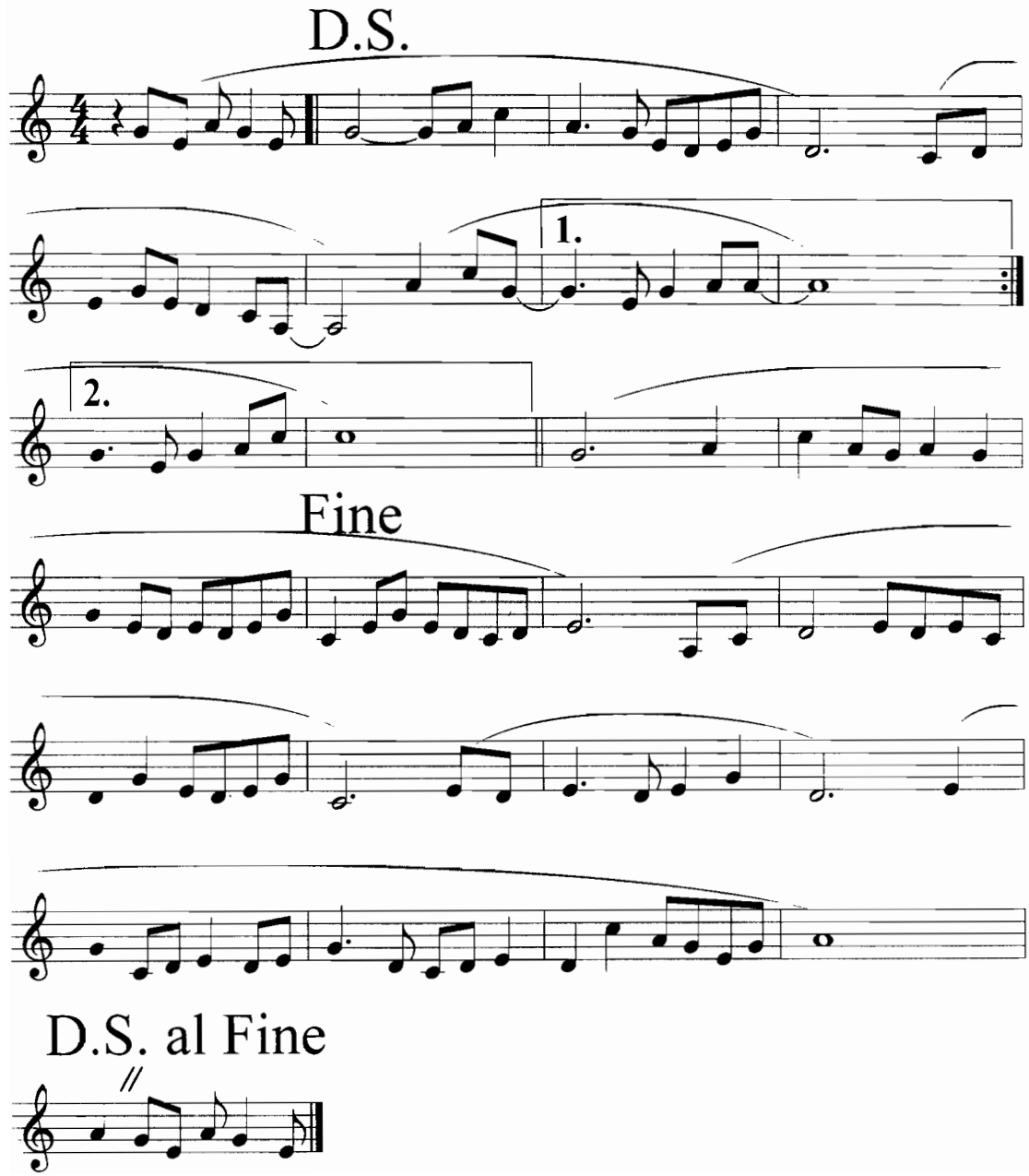
ตัวอย่างเพลงสากลและเพลงไทยสากลประเภทลูกทุ่ง ที่หนังตะลุงทั่วไปนิยมบรรเลงประกอบการดำเนินเรื่อง

ขี่เก๋งอย่าลืมเกวียน

คนดังลืมหลังควาย

จ้ำหม่ำ

เชอร์รี่ พิงค์

ชายในฝัน

น้องพร

(ทำนองเพลงลาวกระทบไม้)

น้องพร (ทำนองเพลงลาวกระทบไม้) แผ่นที่ 2



ปูไข่ไก่หลง

มอเตอร์ไซต์ทำหล่น

รักจางที่บางปะกง

(ทำนองเพลงทะเลบ้า)

รักจางที่บางปะกง (ทำนองเพลงทะเลบ้า) แผ่นที่ 2

รักสาวขอนแก่น

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายวิชา เชาว์ศิลป์
วัน เดือน ปีเกิด	1 มีนาคม พ.ศ. 2497
สถานที่เกิด	จังหวัดนครศรีธรรมราช
ประวัติการศึกษา	**ครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) สาขาดนตรีศึกษา**
	วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
	พ.ศ. 2521-2523
	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาดนตรี
	มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2538-2540
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
	สถาบันราชภัฏจันทรเกษม
	ตำแหน่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ระดับ 8