

เพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ

Thub Rhythmic Patterns in Shadow Puppet Performances : The Case of Thub Musicians Performing in the Ensembles of National Artist Puppeteers

Pakamas Chaiboon
Mahidol University

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องเพลงทับหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงศิลปินแห่งชาติ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทับในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง และความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุง โดยศึกษาจากนายทับในคณะของนายหนังที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ จำนวน 6 คณะ ผลการวิจัยพบว่า ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่มกลองกอบลิต (Goblet drum) ทางภาคใต้ใช้ประกอบการละเล่นลิเกมโนรา และหนังตะลุง ทับที่ใช้บรรเลงประกอบหนังตะลุงมีจำนวน 2 ใบ เรียกชื่อว่าทับหน่วยผู้และทับหน่วยเมีย ลักษณะทางกายภาพของทับมี 2 ส่วน คือ หน้าทับ และหุ่นทับ ในทางปฏิบัติมีการใช้เสียงทับบรรเลงจำนวน 5 เสียง คือ ฉับ เทิงหน่วยผู้ เทิงหน่วยเมีย ตืด และทิด

ด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรีพบว่าจังหวะทับแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ จังหวะตำเหิน จังหวะเขตรูปเฉพาะ และจังหวะขับบท ดำเนินจังหวะโดยการซ้ำและแปรลักษณะจังหวะ มีการใช้ลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ และการใช้จังหวะขัด แบ่งการใช้เสียงทับเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงหลัก ประกอบไปด้วยเสียงฉับ เทิงหน่วยผู้ และเทิงหน่วยเมีย กลุ่มเสียงรอง ประกอบไปด้วยเสียงตืดและทิด การบรรเลงส่วนใหญ่ใช้เสียงสูงและเสียงต่ำสลับกันตลอดทั้งเพลง โดยพบว่าการบรรเลงทับมีความสัมพันธ์กับการแสดงด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรม บรรเลงประกอบบทเพลง บรรเลงประกอบการขับบท และบรรเลงประกอบบทบาทในฉาก

คำสำคัญ : เพลงทับ หนังตะลุง ศิลปินแห่งชาติ นักดนตรี เครื่องดนตรี

Abstract

This research on “Thub rhythmic patterns in shadow puppet performances : The case of Thub musicians performing in the ensembles of national artist puppeteers” was conducted by applying ethnomusicological methodology. The objective was to study musical contexts related to Thubs in the southern society and culture ; Thub musical identities in shadow puppet performance; and the relations between Thub playing and shadow puppet performance. Thub musicians from 6 ensembles of national artist puppeteers were interviewed and studied. The results revealed that Thub is a musical instrument in the group of goblet drums. In the South, it is commonly used in Limon, Nora, and shadow puppet. Two Thubs are basically played in shadow puppet, so-called male and female. A Thub consists of 2 parts of physical features --- Na Thub (Drumhead) and Hoon Thub (Bodies of Thubs). In practice, 5 sounds of Thub are presented as Chub, male Terng, female Terng, Tid, and Tued.

As for its musical identities, the researcher found that Thub rhythmic patterns are divided into 3 groups, i.e., Tum Nern rhythm, rhythms during specific shadow puppet show, rhythms during poetic narration. The rhythms are conducted with repetition and variation. Specific rhythmic patterns and syncopation are presented as well. The sounds of Thub are split into 2 groups. The first one is the major sound group which embraces Chub, male Terng, and female Terng. The other one is the minor sound group which refers to Tid and Tued. Performances are mostly played with the alternation between high-pitches and low-pitches all through manipulated songs. Besides, Thub playing also appears in musical performances in rites, songs, poetic narration, and scenes.

Keywords : Thub rhythmic pattern, shadow puppet, national artist, musician, musical instrument

บทนำ

หนังตะลุงเป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของคนในพื้นที่ภาคใต้ มีบทบาทหน้าที่สำคัญต่อคนในชุมชนในเรื่องของพิธีกรรมและความบันเทิง รวมถึงการเข้ามามีบทบาทหน้าที่ทางสังคมในมิติต่างๆ การแสดงหนังตะลุงจะขับเคลื่อนไปได้จำเป็นต้องอาศัยนายหนังตะลุงและลูกคู่ในการดำเนินการแสดง นายหนังตะลุงต้องเป็นผู้ที่รอบรู้ทั้งศาสตร์และศิลป์ มีปฏิภาณไหวพริบที่ดี และต้องมีลูกคู่ที่มีความสามารถคอยบรรเลงดนตรีประกอบเพื่อสร้างอารมณ์ในการชมมากยิ่งขึ้น จากการค้นคว้าพบว่าดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงในระยะแรกมีการบรรเลงจังหวะเป็นหลัก ใช้เครื่องดนตรี ทับ กลอง โหม่ง กระจับ บรรเลงมาตั้งแต่อดีต (Hnuthong, 1981) โดยใช้เพลงทับในการบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งการเรียกในลักษณะนี้แสดงให้เห็นชัดเจนว่า ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญและโดดเด่นมากกว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ ต่อมาจึงมีการนำเครื่องดนตรีไทย เช่น ปี่ ซอ เข้ามาบรรเลงทำนอง และได้เพิ่มเติมเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์ คีย์บอร์ด กลองชุด เข้ามาผสมวงในภายหลัง แม้ว่ารูปแบบการผสมวงดนตรีเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามยุคสมัย แต่เครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ยังคงมีบทบาทสำคัญอยู่ในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบรรเลงจังหวะทับหรือเพลงทับ จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะศึกษา และได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาเรื่องเพลงทับด้วยเหตุผล 3 ประการ ดังนี้

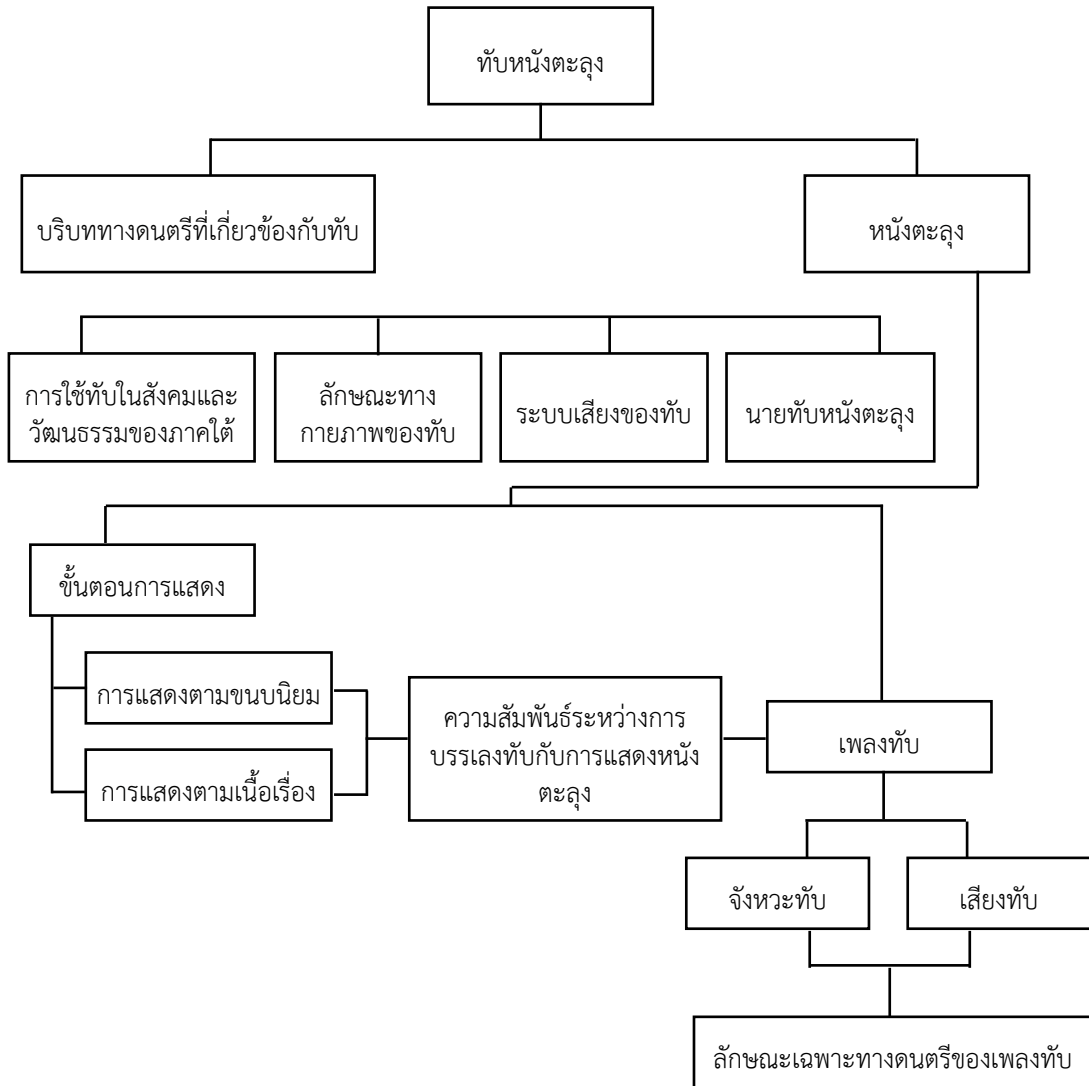
ประการแรก ทับ เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านทางภาคใต้ที่ถูกนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงหลายอย่าง แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของทับที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมของคนในภาคใต้ โดยในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาบริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทับ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการใช้ทับในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ ลักษณะทางกายภาพของทับหนังตะลุง ระบบเสียงทับหนังตะลุง และนายทับหนังตะลุง เพื่อที่จะทำให้เข้าใจถึงบทบาทหน้าที่ของทับในสังคมและวัฒนธรรม ทราบถึงรายละเอียดด้านลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียงของทับหนังตะลุง และนายทับซึ่งเป็นผู้บรรเลง

ประการที่สอง จากการค้นคว้าพบว่าการศึกษาด้านดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงที่ผ่านมางานวิจัยส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับการศึกษาแนวปี ซึ่งเป็นแนวทำนองของเพลงเป็นหลัก ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรมีการศึกษาดนตรีหนังตะลุงในรูปแบบของการศึกษาแนวจังหวะเพลงทับเพิ่มเติม เนื่องจากดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบหนังตะลุงไม่ได้มีเพียงการบรรเลงทำนองเพียงอย่างเดียว แต่ยังต้องอาศัยการบรรเลงจังหวะจากทับ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่สำคัญของหนังตะลุง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องการเก็บรวบรวมตัวอย่างการบรรเลงเพลงทับ แล้วนำตัวอย่างที่ได้มาวิเคราะห์ทางดนตรี เพื่อที่จะทำให้ทราบถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับที่ปรากฏในการแสดงหนังตะลุง

ประการที่สาม ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง การบรรเลงทับไม่ได้มีหน้าที่เพียงการดำเนินจังหวะในวงดนตรีเพียงอย่างเดียว หากแต่ยังมีบทบาทหน้าที่ในด้านอื่นๆ อีกมากมาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรมีการศึกษาเรื่องบทบาทหน้าที่ของการบรรเลงทับ เพื่อที่จะทำให้เข้าใจได้ถึงความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเพลงทับที่บรรเลงอยู่ในคณะของนายหนังที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ เนื่องจากนายหนังศิลปินแห่งชาติเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถที่เป็นเลิศ มีบทบาทในการสร้างสรรค์ พัฒนา และถ่ายทอดศิลปะการแสดงหนังตะลุงอย่างต่อเนื่อง ดังนั้น การศึกษาจากนายทับที่บรรเลงอยู่กับศิลปินแห่งชาติ จึงเป็นการศึกษาจากตัวอย่างที่ได้รับการยอมรับในแวดวงของหนังตะลุง

ซึ่งย่อมมีผลดีต่อคนรุ่นหลังที่จะได้มีโอกาสศึกษาผลงานจากตัวอย่างที่ดี สามารถนำความรู้ที่ได้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อไป ด้วยความสำคัญและที่มาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาในหัวข้อ “เพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ” โดยผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา : Chaiboon, 2016, 7

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. การศึกษาบริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทับในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ ทำให้ทราบถึงองค์ความรู้ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องของทับ สามารถนำไปสู่เชื่อมโยงความรู้ด้านต่างๆ เข้าด้วยกัน และก่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มากยิ่งขึ้น
2. การศึกษาเรื่องลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง ทำให้เข้าใจถึงลักษณะเฉพาะทางดนตรีของจังหวะเพลงทับ ว่ามีการดำเนินจังหวะและมีการใช้เสียงทับในการบรรเลงอย่างไร

3. การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุง ทำให้สามารถเชื่อมโยงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่และความสำคัญของทับที่มีต่อการแสดงหนังตะลุง

4. การบันทึกโน้ตเพลงทับจากภาคสนามเป็นประโยชน์ต่อการนำไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ในชั้นเรียนที่มีการเรียนการสอนดนตรี

5. งานวิจัยนี้เป็นประโยชน์ต่อสมาชิกคณะหนังตะลุง ในการเก็บรักษาข้อมูลด้านการแสดงหนังตะลุง เพื่อเป็นประโยชน์ในการสืบทอดและเผยแพร่ศิลปะแขนงนี้ต่อไป

6. งานวิจัยนี้เป็นประโยชน์ต่อนักเรียน นักศึกษา และผู้ที่สนใจในการใช้ข้อมูลสำหรับการศึกษาเพื่อต่อยอดองค์ความรู้ด้านดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง

7. งานวิจัยนี้เป็นประโยชน์ต่อหน่วยงานด้านวัฒนธรรม ในการเผยแพร่ข้อมูลและส่งเสริมการแสดงหนังตะลุงในเขตพื้นที่วัฒนธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ

นิยามศัพท์เฉพาะ

เพลงทับ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ที่ใช้ทับเป็นเครื่องดนตรีหลักในการกำกับจังหวะบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ในวงดนตรีหนังตะลุง โดยในงานวิจัยนี้ หมายถึง จังหวะของการบรรเลงทับ

ขวัด หมายถึง การพืดเหยียงสิ่งของให้กระทบกับของอีกสิ่งหนึ่ง ในการวิจัยนี้มีการใช้คำว่า ขวัดโค หมายถึง การพืดเหยียงรูปพระอิศวรทรงโคเข้าหาจอหนังตะลุง

คำคอน หมายถึง รูปแบบการขับกลอนที่นิยมใช้ในหมู่หนังตะลุงที่จังหวัดนครศรีธรรมราช ลักษณะของกลอนแบ่งการขับออกเป็นวรรคละ 4-6 คำ

ซัด หมายถึง การขว้าง ในงานวิจัยนี้มีการใช้คำว่า เสกหมากซัดทับ หมายถึง พิธีกรรมการเสกหมากจุกอกแล้วขว้างหมากเข้าทางท้ายทับให้ไปกระทบหน้าทับด้านในจนเกิดเสียงดัง

ตำเหนิน หรือ ตำเหนิน หมายถึง การตำเหนิน หรือการเดิน ในการวิจัยนี้มีการใช้คำว่า จังหวะตำเหนิน หมายถึง การบรรเลงทับเลียนจังหวะคนเดิน เป็นการบรรเลงทับไปตามจังหวะเพลงเรื่อย ๆ

หน่วย หมายถึง ใบ หรือ ลูก ในการวิจัยนี้พบว่ามีการใช้คำว่า ทับหน่วยผู้ ทับหน่วยเมีย

ลูกคู่ หมายถึง นักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องเพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยา ใช้วิธีศึกษาข้อมูลจากงานวิจัย หนังสือ เอกสารที่เกี่ยวข้อง สื่อวีดิทัศน์ และศึกษาข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสัมภาษณ์ และสังเกตการณ์ แล้วนำเสนอข้อมูลในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ โดยการสัมภาษณ์เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึกที่มุ่งเน้นรายละเอียดเรื่องระบบเสียงทับ ลักษณะทางกายภาพของทับ หลักการบรรเลงทับในแต่ละขั้นตอนของการแสดง และบทบาทหน้าที่ของทับที่มีต่อการแสดงหนังตะลุง ด้านการสังเกตการณ์ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วมแล้วจดบันทึกข้อมูล เน้นการสังเกตเรื่องวิธีการบรรเลงทับ วิธีการเชิดรูปหนังตะลุง วิธีการสื่อสารระหว่างนายทับกับนายหนังตะลุง และวิธีการสื่อสารระหว่างนายทับกับลูกคู่อื่นๆ

ในวงดนตรีขณะทำการแสดง โดยในการวิจัยนี้ได้ใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยา แนวคิดและหลักทางมานุษย
ดนตรีวิทยา หลักการบันทึกโน้ตดนตรีตะวันตก และหลักการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตก เป็นแนวทางในการ
ศึกษา ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามในช่วงเดือนมิถุนายน ถึงเดือนธันวาคม พ.ศ.
2558 โดยเลือกศึกษาข้อมูลจากคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ที่ยังมี
ชีวิตอยู่จำนวน 6 ท่าน ดังนี้

- 1) นายฉิ้น อรมุต ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2532 (คณะหนังอรรถโฆษิต พื้นที่ จ.สงขลา)
- 2) นายอิม จิตต์ภักดี ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2540 (คณะหนังอิมเท่ง พื้นที่ จ.สงขลา)
- 3) นายสุชาติ ทรัพย์สิน ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2549 (คณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน พื้นที่ จ.นครศรีธรรมราช)
- 4) นายนครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2550 (คณะหนังนครินทร์ ชาทอง พื้นที่ จ.สงขลา)
- 5) นายเกล้า โรจนเมธากุล ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555 (คณะหนังเกล้าน้อย พื้นที่ จ.กระบี่)
- 6) นายณรงค์ จันท์พุ่ม ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2557 (คณะหนัง อ.ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต พื้นที่ จ.ตรัง)

ผู้วิจัยเลือกศึกษาตัวอย่างการบรรเลงเพลงทับจากนายทับในคณะของนายหนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปิน
แห่งชาติ จำนวน 6 ท่าน ดังนี้

- 1) นายภักดี แทนมณี นายทับคณะหนังอรรถโฆษิต
- 2) นายชวน อารมณฤทธิ นายทับคณะหนังอิมเท่ง
- 3) นายสมยศ ปลอดจันทร์ นายทับคณะหนังสุชาติ ทรัพย์สิน
- 4) นายกิจ ศรรัตน์ นายทับคณะหนังนครินทร์ ชาทอง
- 5) นายเกล้า โรจนเมธากุล นายทับคณะหนังสี่ซุม (เนื่องจากนายทับประจำคณะของนายเกล้าได้

ถึงแก่กรรมแล้ว นายเกล้า โรจนเมธากุล ซึ่งอดีตเคยเป็นนายทับของคณะหนังสี่ซุม (บิดา) ได้ทำการสาธิตการ
บรรเลงเพลงทับด้วยตนเอง)

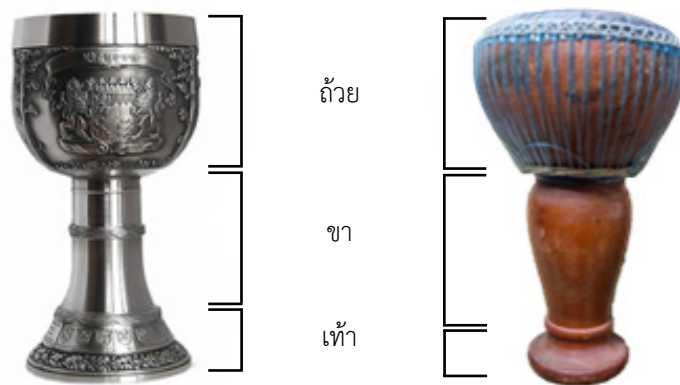
- 6) นายลอง เขาว์ดำ นายทับคณะหนังอาจารย์ณรงค์ ตะลุงบัณฑิต

สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง เพลงทับในรูปแบบการแสดงหนังตะลุง : กรณีศึกษานายทับในคณะของนาย
หนังตะลุงที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ ดังนี้

1. บริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทับในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้

ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มของกลองกอบลิต (Goblet Drum) เมื่อพิจารณาจาก
ลักษณะทางกายภาพพบว่ามีรูปร่างคล้ายกับภาชนะที่ประกอบไปด้วยส่วนถ้วย ส่วนขา และส่วนเท้า เรียก
ภาชนะนี้ว่า กอบลิต (Goblet) จากการค้นคว้าพบว่า มีการใช้กลองลักษณะนี้กระจายอยู่ในหลายพื้นที่ของ
โลก ในทวีปอเมริกามีการใช้กลองชนิดนี้ในกลุ่มของชาวมายัน ทวีปยุโรปพบที่ประเทศกรีก โบฮีเมีย และ
ยูโกสลาเวีย บริเวณทวีปแอฟริกาพบในพื้นที่ไนจีเรีย กานา และไอวอรีโคสต์ ส่วนบริเวณตะวันออกกลาง
พบว่ามีการใช้ในสังคมของชาวเปอร์เซียและอิรัก และที่เอเชียใต้พบว่ามีการใช้กลองลักษณะนี้ในกลุ่มชาว
แคชเมียร์ที่อาศัยอยู่บริเวณตอนเหนือของอินเดีย นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้กลองชนิดนี้ในมาเลเซีย พม่า
กัมพูชา และไทย ซึ่งแต่ละพื้นที่มีชื่อเรียกที่แตกต่างกันไป



ภาพที่ 2 การเปรียบเทียบระหว่างกอบลิตกับทับหนังตะลุง
ที่มา : German-toasting-glasses.com, 2016 และ Chaiboon, 2015, 38

ในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้มีการใช้กลองชนิดนี้เช่นกัน ชาวภาคใต้เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า ทับ พบว่ามีการใช้ทับบรรเลงประกอบการละเล่น 3 อย่าง คือ ลิมนต์ โนรา และหนังตะลุง ในพิธีลิมนต์มักใช้ทับจำนวน 3-5 ใบ บรรเลงประกอบการขับร้องในพิธีกรรมเพื่อทำการรักษาไข้ ไหว้ครู และแก้บน ส่วนการแสดงโนรามักมีการใช้ทับจำนวน 2 ใบ บรรเลงประกอบการรำรำและขับกลอน และยังใช้ทับ 2 ใบ บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงเช่นกัน

ทับหนังตะลุง มีลักษณะทางกายภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ ส่วนแรกคือ หน้าทับ เป็นส่วนที่ใช้วัสดุแผ่นบางซึ่งจนถึงในอดีตมักใช้หนังสัตว์ เช่น หนังค่าง หนังลูกวัว มาขึงหน้าทับ แต่ปัจจุบันนิยมใช้ฟิล์มเอกซเรย์แทน ซึ่งการเปลี่ยนแปลงจากการใช้หนังสัตว์มาเป็นฟิล์มเอกซเรย์เกิดขึ้นประมาณช่วงปี พ.ศ. 2527-2528 โดยนายวาที ทรัพย์สิน บุตรชายของนายสุชาติ ทรัพย์สิน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า ย้อนกลับไปเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2527 นายสุชาติ ทรัพย์สิน ได้มีโอกาสทำการแสดงหนังตะลุงต่อหน้าพระพักตร์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ พระตำหนักทักษิณราชินีเวศน์ เมื่อการแสดงเสร็จสิ้น พระองค์ทรงตรัสถามนายสุชาติว่า “หนังทับทำมาจากอะไร” นายสุชาติจึงทูลตอบไปว่า “ทำจากหนังค่างพะยะค่ะ” พระองค์จึงตรัสว่า “น่าสงสารนะ เปลี่ยนเป็นอย่างอื่นได้ไหม” ด้วยพระราชดำรินี้ จึงทำให้นายสุชาติจึงเริ่มคิดหาวัสดุทดแทน ซึ่งนางนริสา บัณจิต (ทรัพย์สิน) บุตรสาวของนายสุชาติ ซึ่งในขณะนั้นเป็นนักศึกษาพยาบาล ได้ลองเสนอให้ใช้ฟิล์มเอกซเรย์แทน ก็ปรากฏว่าสามารถใช้แทนหนังสัตว์ได้เป็นอย่างดี นายสุชาติจึงเปลี่ยนมาใช้ฟิล์มเอกซเรย์แทน จากนั้นนายสุชาติก็ได้มีโอกาสแสดงหนังตะลุงหน้าพระพักตร์อีกครั้งในวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2528 ในครั้งนี้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงจำได้จากที่เคยตรัสไว้ จึงตรัสถามอีกครั้งว่า “หนังทับหุ้มด้วยอะไร” นายสุชาติจึงทูลตอบว่า “ทำจากหนังฟิล์มเอกซเรย์พะยะค่ะ” พระองค์จึงตรัสถามอีกว่า “แล้วใช้ดีไหม” นายสุชาติจึงทูลว่า “ดีพะยะค่ะ ดีทุกอย่างเลย” พระองค์จึงตรัสต่อไปว่า “ช่วยถ่ายทอดและเผยแพร่ต่อไปด้วย” จากนั้นเป็นต้นมา การใช้ฟิล์มเอกซเรย์จึงถูกถ่ายทอดไปอย่างแพร่หลาย (Subsin, Interview, 29 July 2015) นอกเหนือจากหน้าทับแล้วยังมีส่วนประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งของทับ คือ หุ่นทับ ซึ่งประกอบไปด้วยส่วนหัวทับ คอทับ พองทับ และท้ายทับ (Oramut, Interview, 6 July 2015)



ภาพที่ 3 ส่วนประกอบของหุ่นทับ

ที่มา : Chaiboon, 2015, 43

การบรรเลงทับประกอบการแสดงหนังอุ้มใช้ผู้เล่น 1 คน บรรเลงทับจำนวน 2 ใบมัดไขว้กัน เรียกชื่อทับว่า หน่วยผู้ และหน่วยเมีย ซึ่งทับทั้ง 2 ใบ ของแต่ละคณะมีขนาดที่แตกต่างกันเล็กน้อย ในการตั้งเสียงทับไม่มีหลักเกณฑ์การตั้งเสียงที่แน่นอน ระดับเสียงของทับขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของผู้เล่น แต่โดยส่วนใหญ่แล้วการขึ้นหน้าทับมักขึ้นหน้าทับหน่วยผู้ให้ตึงกว่าหน่วยเมีย เนื่องจากนายทับส่วนใหญ่ต้องการให้หน่วยผู้มีระดับเสียงที่สูงกว่าหน่วยเมีย โดยนายทับแบ่งเสียงทับออกเป็น 4 เสียง คือ ฉับ เเทง ตืด และทืด แต่ในทางปฏิบัติผู้วิจัยพบว่ามีการใช้ทั้งสิ้น 5 เสียง เนื่องจากมีการใช้เสียงเเทงทั้งจากหน่วยผู้และหน่วยเมีย ซึ่งทั้ง 2 เสียงนั้นมีระดับเสียงที่แตกต่างกัน จึงทำให้เสียงที่ใช้บรรเลงจริงมีทั้งหมด 5 เสียง คือ เสียงฉับ เสียงเเทง หน่วยผู้ เสียงเเทงหน่วยเมีย เสียงตืด และเสียงทืด โดยเสียงทั้ง 5 เสียงไม่มีระดับเสียงที่ชัดเจนอย่างเครื่องบรรเลงทำนอง สามารถแยกแยะได้เฉพาะความสูงต่ำและความหนาแน่นของเสียงเท่านั้น

2. ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง

การศึกษาด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง เป็นการวิเคราะห์ด้านลักษณะจังหวะทับ และลักษณะเสียงทับที่ปรากฏในช่วงขนบนิยมการแสดง และช่วงการแสดงตามเนื้อเรื่อง จากการวิเคราะห์ด้านการใช้จังหวะทับพบว่าสามารถแบ่งจังหวะทับออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1) กลุ่มจังหวะตำเหิน พบว่ามีการบรรเลงจังหวะรูปแบบนี้ในคณะหนังตะลุงทั้ง 6 คณะ ใช้บรรเลงช่วงการโหมโรง การบรรยาย ก่อนออกฤๅษี การนาตรูปปรายหน้าบาท ก่อนออกกรูปบอกเรื่อง การออกกรูปเจ้าเมือง การค้นฉาก และการเดินรูปมนุษย์ พบว่าบรรเลงโดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 ประกอบไปด้วยลักษณะจังหวะรวมทั้งสิ้น 12 รูปแบบ แบ่งออกเป็นรูปแบบหลัก 1 รูปแบบ และแปรเป็นลักษณะจังหวะอื่นๆ อีก 11 รูปแบบ มีการบรรเลงลักษณะจังหวะซ้ำกันบ่อยครั้ง โดยพบว่าโครงสร้างของเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ การขึ้นเครื่อง การดำเนินจังหวะ (ตำเหิน) และการลงเครื่อง

2) กลุ่มจังหวะประกอบการเชิดรูปเฉพาะ ใช้บรรเลงในช่วงการนาตรฤๅษีเร็ว การเดินโค การขวิดโค และการเดินยักษ์ เป็นกลุ่มจังหวะพิเศษที่มีความสัมพันธ์กับการเชิดรูปหนัง บรรเลงในอัตราจังหวะ 4/4 มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- การนาตรฤๅษีเร็ว พบว่ามีหนังตะลุงจำนวน 4 คณะ ทำการแสดงในช่วงนี้ มีการใช้ลักษณะจังหวะ 9 รูปแบบ เป็นลักษณะจังหวะเฉพาะแบบที่ไม่ได้มีการแปรลักษณะจังหวะมาจากรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง

โดยนายทับบรรเลงจังหวะไปตามลีลาการปัดไม้เท้าของฤๅษี

- การเดินโคพบว่ามีหนังตะลุงจำนวน 3 คณะที่ทำการแสดง มีการใช้ลักษณะจังหวะ 7 รูปแบบ มีทั้งการแปรลักษณะจังหวะและการใช้ลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ โดยนายทับบรรเลงจังหวะไปตามลีลาการเดินของโค

- การขวัดโค พบว่าทั้ง 6 คณะ มีการใช้ลักษณะจังหวะรวมทั้งสิ้น 16 รูปแบบ ลักษณะจังหวะส่วนใหญ่มีการแปรลักษณะจังหวะมาจากรูปแบบหลัก และอีกส่วนหนึ่งมีการใช้ลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ โดยนายทับบรรเลงจังหวะไปตามลีลาของโคพศ

- การเดินยักษ์ พบว่าทั้ง 6 คณะ มีการใช้ลักษณะจังหวะรวมทั้งหมด 8 รูปแบบ ส่วนใหญ่มีการแปรลักษณะจังหวะมาจากจังหวะหลัก นอกจากนี้ยังพบว่าจังหวะที่ใช้ในการเชิดรูปเฉพาะมีการใช้จังหวะขัดเข้ามาผสมผสาน และมักบรรเลงโดยใช้ลักษณะจังหวะซ้ำกัน โดยนายทับบรรเลงจังหวะไปตามลีลาการแกว่งแขนของยักษ์

3) กลุ่มจังหวะประกอบการขับบท พบว่าใช้บรรเลงในช่วงการขับกลอนแปด การขับกลอนสี่ และการขับกลอนกลบท มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- การขับกลอนแปด พบว่าทั้ง 6 คณะ มีการบรรเลงในอัตราจังหวะ 2/4 ใช้ลักษณะจังหวะทั้งสิ้น 13 รูปแบบ แบ่งเป็นรูปแบบจังหวะหลัก 1 รูปแบบ และแปรจังหวะออกเป็นลักษณะจังหวะต่างๆ อีก 12 รูปแบบ

- การขับกลอนสี่แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ การขับกลอนสี่ทำนองคำคอน พบว่ามีหนังตะลุง 2 คณะที่มักทำการแสดง ใช้ลักษณะจังหวะรวม 3 รูปแบบ มีการแปรลักษณะจังหวะเล็กน้อย ส่วนการขับกลอนสี่ทำนองลอดโหม่ง ทั้ง 6 คณะ มีการใช้ลักษณะจังหวะรวมทั้งสิ้น 9 รูปแบบ มีการซ้ำลักษณะจังหวะและพบว่ามีการแปรลักษณะจังหวะอยู่บ้าง โดยกลอนสี่ทั้งสองรูปแบบบรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4

- การขับกลอนกลบท มีหนังตะลุง 1 คณะที่สาธิตการแสดง พบว่ามีการแสดงกลอนกลบททั้งหมด 5 ชนิด คือ กลบทกบเต้นต้อยหอย กลบทพยัคฆ์ข้ามห้วย มีการใช้ลักษณะจังหวะคล้ายคลึงกับการขับกลอนแปด บรรเลงโดยใช้อัตราจังหวะ 2/4 และกลบทสะบัดสะบั้งบรรเลงโดยใช้อัตราจังหวะ 2/4 เช่นกัน แต่มีลักษณะจังหวะคล้ายคลึงกับการขับคำคอน ส่วนกลบทยักษ์จับสัตว์และกลบทหน้าสี่หลังสี่ บรรเลงในอัตราจังหวะ 4/4 โดยกลบทหน้าสี่หลังสี่ใช้ลักษณะจังหวะคล้ายกับการขับกลอนสี่คำคอน และกลบทยักษ์จับสัตว์นั้นใช้การผสมผสานลักษณะจังหวะระหว่างการขับกลอนสี่คำคอนและกลอนลอดโหม่ง

จากการวิเคราะห์ด้านการใช้เสียงทับ พบว่าทุกขั้นตอนมักดำเนินจังหวะโดยการใช้เสียงสูงบรรเลงสลับเสียงต่ำไปเรื่อยๆ สามารถแบ่งลักษณะการใช้เสียงทับออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1) กลุ่มเสียงหลัก เป็นกลุ่มเสียงที่ใช้บรรเลงเป็นหลักในทุกขั้นตอนของการแสดง ประกอบไปด้วยเสียงฉับ เสียงเทิงหน่วยผู้ และเสียงเทิงหน่วยเมีย พบว่าเสียงทั้ง 3 เสียง มักบรรเลงสลับกันไประหว่างเสียงฉับกับเสียงเทิงหน่วยผู้หรือเสียงเทิงหน่วยเมียก็ได้ หรือบางครั้งอาจมีการใช้เสียงเทิงทั้งสองลูกตีพร้อมกันเป็นคู่เสียง บรรเลงวนสลับกันไปเรื่อย ๆ

2) กลุ่มเสียงรอง เป็นกลุ่มเสียงที่ใช้บรรเลงเพียงบางขั้นตอนของการแสดง และใช้ประกอบกับกลุ่มเสียงหลักเสมอ โดยกลุ่มเสียงรองประกอบไปด้วยเสียงตีตและเสียงตีต ส่วนใหญ่มักใช้เสียงตีตบรรเลงประกอบการขับบทกลอนและการเดินโคเป็นหลัก และพบว่าใช้บรรเลงประกอบการนาฏฤๅษีเร็วและ

การขวัดโคเพียงเล็กน้อย ส่วนเสียงที่คนชายักั้มักใช้บรรเลงประกอบขึ้นตอนการขวัดโค เเดินยักั้ม การขบักลบหะบัตสะบั้ง การขบับทักั้ม และการขบักลอนสีคาคอน

3. ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุง

จากการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของการบรรเลงทับ ทำให้สามารถอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุงได้ 4 รูปแบบ ดังนี้

1) การบรรเลงทับประกอบพิธีกรรม พบในขั้นตอนการเบิกโรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการประชันหนังตะลุงนายหนังมักทำพิธีช้ดหมากเข้าทับ และใช้ทับบรรเลงโดยการรัวเสียงเท็งยาวๆ เพื่อบอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยมีความเชื่อว่าการช้ดหมากเข้าทับทำให้เกิดความเป็นสิริมงคล เสียงทับจะนำฟัง และสามารถป้องกันไม่ให้ฝ่ายตรงข้ามทำคุณไสยเสกให้หน้าทับหย่อน (Hnuthong, 1981) ซึ่งเป็นการบรรเลงเพื่อให้เกิดพิธีกรรมเกิดความสมบูรณ์

2) การบรรเลงทับประกอบบทเพลง ปรากฏในขั้นตอนต่างๆ ที่มีการบรรเลงดนตรีประกอบ โดยทับทำหน้าที่หลักในการให้สัญญาณในวงดนตรี การดำเนินจังหวะ และการควบคุมความเร็วจังหวะ โดยในการดำเนินจังหวะแบ่งรูปแบบจังหวะออกเป็น 2 ประเภท คือ กลุ่มจังหวะดำเนิน เป็นการดำเนินจังหวะประกอบการบรรเลงเพลงไปเรื่อยๆ พบว่ามักใช้จังหวะชนิดนี้ในขั้นตอนการโหมโรง การบรรยาย ก่อนออกฤชี่ การนาตรูปปรายหน้าบท ก่อนออกกรูบออกเรื่อง การออกกรูบเจ้าเมือง การคั่นฉาก และการเดินรูปมนุษย์ ส่วนจังหวะอีกประเภท คือ กลุ่มจังหวะประกอบการเชิดรูปเฉพาะ เป็นการบรรเลงที่เน้นให้เห็นถึงอากั้มิกริยาของรูปหนัง มีการบรรเลงในขั้นตอนการนาตรฤชี่เร็ว การเดินโค การขวัดโค และการเดินยักั้ม

3) การบรรเลงทับประกอบการขบับท พบว่ามีการบรรเลงประกอบในช่วงการขบักลอนแปดกลอนสี และกลอนกลบท โดยทับมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงคลอระหว่งการขบับท และให้สัญญาณคั่นระหว่งวรรคกลอน

4) การบรรเลงทับประกอบบทบาทในฉาก พบว่ามีการใช้ทับบรรเลงประกอบบทต่อสู้และบทผี โดยทับมีบทบาทในการสร้างบรรยากาศ และเน้นให้เห็นถึงเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้น

อภิปรายผลการวิจัย

1. บริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทับในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้

จากผลการวิจัยของวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ด้านบริบททางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทับในสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ ผู้วิจัยได้ทำการอภิปรายผลออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

1) การใช้ทับในพื้นที่มาเลเซียและภาคใต้ของไทย ทับเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงประกอบการละเล่นสำคัญ 3 อย่างทางภาคใต้ คือ ลิมนต์ โนรา และหนังตะลุง จากการค้นคว้าพบว่าในหนังสือ "Ethnic musical instruments of Malaysia" ลี เอลเน ได้อธิบายว่ามีการใช้เกดอมบัคบรรเลงประกอบการแสดงว้ายกุลิตและเมโนราห์ที่มาเลเซีย (Elaine, 2006) ทางภาคใต้ของไทยก็มีการใช้ทับบรรเลงประกอบการแสดงโนราและหนังตะลุงเช่นกัน ซึ่งเครื่องดนตรีเกดอมบัคและทับมีลักษณะทางกายภาพที่คล้ายคลึงกัน โดยผู้วิจัยเห็นว่าการใช้ทับทางภาคใต้ของไทยกับการใช้เกดอมบัคของมาเลเซีย สือให้เห็นถึงการมีวัฒนธรรมร่วมกันของทั้ง 2 พื้นที่ และยังสนับสนุนแนวคิดที่ปรากฏในงานวิจัยเรื่อง หนังตะลุงใน

ประเทศไทยของชน เพชรแก้ว ที่ได้อธิบายว่านักวิชาการบางส่วนมีความเห็นว่า วัฒนธรรมการแสดงหนังตะลุงทางภาคใต้ของไทยมีที่มาจากการเล่นการแสดงหนังเงาของอินเดียผ่านทางชวา มาเลเซีย แล้วจึงเข้าสู่ภาคใต้ของไทย (Petchkaew, 2003) ปรากฏการณ์ดังกล่าวจึงมีความสอดคล้องกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Pidokrajt, 2012)

2) การเปลี่ยนแปลงวัสดุที่ใช้ซิงหน้าทับ เนื่องด้วยพระราชดำรัสของสมเด็จพระรัตนราชสุตาฯ สยามบรมราชกุมารี ทำให้เกิดการเปลี่ยนมาใช้ฟิล์มเอกซเรย์แทนหนังสัตว์ ผู้วิจัยเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นนวัตกรรมที่สร้างประโยชน์ให้วงการหนังตะลุงได้เป็นอย่างมาก เนื่องจากฟิล์มเอกซเรย์เป็นสิ่งที่หาได้ง่าย เป็นวัสดุเหลือใช้ไม่จำเป็นต้องซื้อ มีความคงทนแข็งแรง สามารถแก้ปัญหาเรื่องหน้าทับหย่อนได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเมื่อขึ้นหนังแล้วสามารถคงความตึงไว้ได้นาน ให้เสียงที่คมและชัดเจน โดยการปรับปรุงพัฒนาเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นนั้นมีความสอดคล้องกับทฤษฎีปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม (Pidokrajt, 2012) นอกจากนี้ความพยายามของนายสุชาติในการคิดค้นเพื่อหาวัสดุทดแทน และการที่สังคมภาคใต้ได้ยอมรับนวัตกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นแสดงให้เห็นชัดเจนว่า ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่ยังมีบทบาทในสังคมและวัฒนธรรมภาคใต้ ในฐานะที่เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุง ซึ่งเป็นการแสดงที่ยังมีบทบาทสำคัญต่อผู้คนในสังคม ความสำคัญดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่มีการตอบสนองความต้องการของคนในสังคมตามทฤษฎีการหน้าที่นิยม (Satsanguan, 2000)

2. ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง

จากผลการวิจัยของวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง ผู้วิจัยได้ทำการอภิปรายผลออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

1) เพลงโหมโรงของหนังตะลุงและโนรา การบรรเลงเพลงในช่วงการโหมโรงของหนังตะลุงนิยมใช้เพลงไทยเดิมในการบรรเลงเป็นหลัก และนายทับใช้เพลงทับจังหวะตำเหินดำเนินจังหวะไปเรื่อยๆ โดยแบ่งโครงสร้างเพลงออกเป็น 3 ช่วง คือ ขึ้นเครื่อง ตำเหิน และลงเครื่อง โครงสร้างเพลงลักษณะนี้มีความสอดคล้องกันกับวิทยานิพนธ์เรื่อง เพลงโหมโรงโนรา ของวิรัตน์ เลียงสมบูรณ์ ที่อธิบายว่าการบรรเลงช่วงโหมโรงของโนรานิยมใช้เพลงไทยเดิม และมีการแบ่งโครงสร้างเพลงออกเป็นช่วงขึ้นเครื่อง ตำเหิน และลงเครื่อง (Leangsomboon, 2001) ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะร่วมของโครงสร้างเพลงโหมโรงสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงและโนราที่มีมาตั้งแต่อดีต

2) เพลงทับหนังตะลุงในอดีตและปัจจุบัน จากการศึกษาในครั้งนี้ทำให้ทราบถึงข้อเท็จจริงที่ว่า การบรรเลงเพลงทับในอดีตและปัจจุบันยังไม่สามารถระบุได้ถึงความเหมือนหรือแตกต่างของการบรรเลงได้ชัดเจนนัก เนื่องจากในหนังสือเรื่องหนังตะลุง ของ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (Phongphaibun, n.d.) ซึ่งเป็นเอกสารที่กล่าวถึงเพลงทับที่สัมภาษณ์จากนายวร นันทโร นายทับอาวุโสของคณะหนังขุนลอยฟ้า ผู้ซึ่งเคยแสดงการตีทับและทูลอธิบายวิธีการตีทับถวายพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ในเอกสารมีเพียงการเขียนจังหวะทับเป็นภาษาเขียน เช่น ฉับปะเทิง คะถิด คะเทิง ไม่มีการบันทึกโน้ตเพลง จึงทำให้ไม่สามารถระบุลักษณะของจังหวะที่แท้จริงได้ แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่า เพลงทับที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันย่อมมีพื้นฐานมาจากการบรรเลงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต แต่อาจเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปบ้างตามปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรม

3) การบรรเลงเพลงทับหนังตะลุงในพื้นที่ภาคใต้ การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษานายทับในคณะของนายหนังตะลุงศิลปินแห่งชาติจำนวน 6 คณะ เมื่อแยกกลุ่มตามพื้นที่ของคณะหนังตะลุงสามารถแบ่งออกได้ทั้งหมด 4 พื้นที่ คือ กระบี่ ตรัง นครศรีธรรมราช และสงขลา จากการศึกษาของทั้ง 6 คณะ พบว่าการบรรเลงเพลงทับในแต่ละพื้นที่ใช้หลักการเดียวกันแต่แตกต่างกันในรายละเอียดของการบรรเลง กล่าวคือ ในการบรรเลงประกอบบทเพลงธรรมดาทั่วไป นายทับทุกคณะใช้จังหวะตำเหินบรรเลงให้เข้ากับจังหวะเพลงไปเรื่อยๆ แต่นายทับแต่ละท่านมีการแปรจังหวะที่แตกต่างกันออกไปตามความสามารถ ความคิด อารมณ์ และความรู้สึกในขณะที่ทำการบรรเลง ในการบรรเลงทับประกอบการเชิดรูปหนึ่ง นายทับทุกคณะใช้หลักการบรรเลงเหมือนกัน คือ บรรเลงทับไปตามจังหวะและลีลาการเชิดรูปของนายหนัง ซึ่งส่งผลให้เพลงทับของแต่ละคณะในขั้นตอนนี้แตกต่างกัน เนื่องจากนายหนังแต่ละคณะมีรายละเอียดในการเชิดรูปต่างกัน และนายทับแต่ละท่านยังมีความคิดและมีวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการบรรเลงทับที่ไม่เหมือนกัน ส่วนการบรรเลงทับประกอบการขับทกลอน นายทับทุกคณะทำหน้าที่บรรเลงคลอและบรรเลงคั่นระหว่างวรรคทกลอน แต่ทั้งนี้ต้องบรรเลงไปตามรูปแบบและลักษณะเฉพาะตัวในการขับทของนายหนัง จึงทำให้รายละเอียดการบรรเลงในขั้นตอนนี้ของแต่ละคณะแตกต่างกัน

4) ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงทับหนังตะลุง ผู้วิจัยแบ่งการอภิปรายออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านจังหวะทับ และด้านเสียงทับ

4.1 จังหวะทับ เพลงทับหนังตะลุงมีการใช้ลักษณะจังหวะ 4 รูปแบบ คือ

- การซ้ำลักษณะจังหวะ การดำเนินจังหวะของทับหนังตะลุงประกอบไปด้วยการซ้ำลักษณะจังหวะในรูปแบบต่างๆ โดยลักษณะจังหวะแต่ละรูปแบบอาจมีการใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงลักษณะจังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้ การดำเนินจังหวะโดยการซ้ำลักษณะจังหวะนี้มีความใกล้เคียงกับการดำเนินจังหวะทับในพิธีกรรมลิมนต์ ซึ่งปรากฏในวิทยานิพนธ์เรื่อง เพลงสำคัญในพิธีกรรมเข้าทรงลิมนต์ในจังหวัดสงขลา ของสุรสิทธิ์ ศรีสมุทร ที่ได้อธิบายว่าจังหวะทับที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรมลิมนต์มีการเกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ (Sreesamuth, 2006)

- การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบที่เห็นได้ชัดเจนในขั้นตอนของการบรรเลงจังหวะตำเหิน และขั้นตอนการบรรเลงประกอบการขับทกลอนแปด เกิดจากการแตกย่อยรายละเอียดของลักษณะจังหวะออกเป็นรูปแบบต่างๆ โดยแปรจังหวะมาจากจังหวะหลัก ทำให้จังหวะทับมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งการซ้ำและการแปรลักษณะจังหวะดังกล่าวเป็นเทคนิคที่สอดคล้องกับการพัฒนาลักษณะจังหวะ (rhythmic development) ในทางดนตรีตะวันตก (Pancharoen, 2008)

- การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นลักษณะจังหวะที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใดๆ มักเกิดขึ้นในขั้นตอนของการบรรเลงประกอบการเชิดรูปเฉพาะ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการที่ลักษณะจังหวะบางส่วนมีความเป็นเฉพาะแบบ อาจเกิดจากการที่นายทับต้องบรรเลงไปตามจังหวะและลีลาการเชิดรูปของนายหนัง ซึ่งลีลาการเชิดรูปในแต่ละกระบวนท่าย่อมมีความแตกต่างกัน จึงส่งผลให้ลักษณะจังหวะที่ปรากฏมีลักษณะเฉพาะตัว ไม่ได้ถูกพัฒนามากจากจังหวะใดจังหวะหนึ่ง

- การใช้จังหวะชัด จังหวะชัดที่พบในเพลงทับมักเกิดในรูปแบบของโน้ตที่จังหวะเบาถูกโยงเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนัก ทำให้ชัดกับธรรมชาติของการดำเนินจังหวะ ซึ่งในทางดนตรีตะวันตก จังหวะชัดเป็นหนึ่งในรูปแบบที่ถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มจังหวะพิเศษ (Pancharoen, 2008) โดยในเพลงทับหนังตะลุงมักพบว่าใช้ใน

ขั้นตอนการนาตฤณีเร็ว เคนโค ขวดโค และขับกลอนสี่คำคอน ในขั้นตอนเหล่านี้มักบรรเลงดนตรีเพื่อให้เกิดอารมณ์สนุกสนานครึกครื้น และใช้จังหวะค่อนข้างเร็ว ผู้วิจัยพิจารณาว่าจังหวะชัดที่เกิดขึ้นเป็นรูปแบบที่มีเอกลักษณ์สามารถเสริมให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่สนุกสนานได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังช่วยอธิบายอารมณ์หรืออากัปกริยาของรูปหนังให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

4.2 เสียงทับ จากการศึกษาค้นคว้าพบว่ามีการใช้เสียงทับบรรเลงประกอบการแสดงทั้งสิ้น 5 เสียง คือ เสียงฉับ เสียงเทิงตัวผู้ เสียงเทิงตัวเมีย เสียงตี๊ด และเสียงทิด หากแบ่งตามระดับความสูงต่ำของเสียง สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงสูง ประกอบด้วยเสียงฉับและตี๊ด และกลุ่มเสียงต่ำ ประกอบด้วยเสียงเทิงตัวผู้ เทิงตัวเมีย และทิด แต่หากแบ่งตามลักษณะการใช้จะถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเสียงหลัก ได้แก่ เสียงฉับ เสียงเทิงตัวผู้ และเสียงเทิงตัวเมีย และกลุ่มเสียงรอง ประกอบไปด้วยเสียงตี๊ด และเสียงทิด โดยการดำเนินจังหวะทับในแต่ละขั้นตอนของการแสดงส่วนใหญ่ใช้เสียงทับกลุ่มเสียงสูงบรรเลงสลับกับกลุ่มเสียงต่ำไปเรื่อยๆ จนจบเพลง ทำให้สามารถอธิบายได้ว่า การดำเนินจังหวะของทับมีการเกิดแรงตึง (Tension) และการผ่อนคลาย (Release) อยู่ตลอดเวลา คล้ายลักษณะทิศทางของคลื่นที่มีการขึ้นและลงอยู่เสมอ

3. ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุง

จากผลการวิจัยของวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 ด้านความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลงทับกับการแสดงหนังตะลุง ผู้วิจัยได้อภิปรายผลออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1) การใช้ทับในพิธีเบิกโรง จากการศึกษาค้นคว้าพบว่ามีเสียงหนักชัดทับและบรรเลงทับโดยการรวเสียงเทิงเพื่อให้เกิดความขลังและศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อลักษณะนี้แสดงให้เห็นถึงความต้องการที่จะพึ่งพาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้เกิดความมั่นคงทางจิตใจ ซึ่งลักษณะความเชื่อดังกล่าวเป็นไปตามทฤษฎีการหน้าที่นิยม (Satsanguan, 2000) ที่มีหลักการว่าการเกิดขึ้นหรือการเติบโตของวัฒนธรรมเป็นผลมาจากความต้องการที่จำเป็นของมนุษย์

2) บทบาทหน้าที่ของทับในการแสดงหนังตะลุง จากผลการวิจัยเห็นได้ชัดเจนว่า ทับเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อการแสดงหนังตะลุง ทั้งในด้านของการเป็นผู้นำคอยให้สัญญาณและการเป็นสื่อกลางระหว่างกลุ่มลูกคู่และนายหนัง จากบทบาทดังกล่าวแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ทับเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในฐานะที่เป็นสื่อกลางระหว่างผู้แสดงทุกคน และคอยบรรเลงเพื่อขับเคลื่อนให้ขั้นตอนต่างๆ ของการแสดงเกิดความสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การค้นคว้าองค์ความรู้เกี่ยวกับทับนั้นยังมีไม่มากนัก ควรมีการศึกษาถึงประวัติและที่มาของเครื่องดนตรีในเชิงลึกต่อไป อีกทั้งควรมีการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงให้ครบถ้วนทั้งกลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองและกลุ่มเครื่องบรรเลงจังหวะ เพื่อที่จะทำให้เห็นถึงภาพรวมของดนตรีและบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และควรมีการศึกษาดนตรีหนังตะลุงให้ครอบคลุมทั้งหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก รวมถึงของจังหวัดชายแดนภาคใต้ (วายังกูเลาะ) เป็นการเพิ่มเติม เพื่อที่จะทำให้สามารถเชื่อมโยงให้เห็นถึงความเหมือนและความแตกต่างของดนตรีหนังตะลุงในแต่ละพื้นที่ได้

References

- Elaine, Lee. (2006). **Ethnic Musical Instruments of Malaysia**. Selangor Darul Ehsan, Malaysia : Win Publication Sdn. Bhd.
- Figure 1. Conceptual of Framework. **Adapted from Thub Rhythmic Patterns in Shadow Puppet Performances : The Case of Thub Musicians Performing in the Ensembles of National Artist Puppeteers** [Master's thesis] (p.7), by P. Chaiboon, 2016, Thailand. Mahidol University.
- Figure 2. Comparison of goblet and thub. **Adapted from Thub Rhythmic Patterns in Shadow Puppet Performances: The Case of Thub Musicians Performing in the Ensembles of National Artist Puppeteers** [Master's thesis] (p.38), by german-toasting-glasses.com and P. Chaiboon, 2016, Thailand. Mahidol University.
- Figure 3. Physical of thub. **Adapted from Thub Rhythmic Patterns in Shadow Puppet Performances : The Case of Thub Musicians Performing in the Ensembles of National Artist Puppeteers** [Master's thesis] (p.43), by P. Chaiboon, 2016, Thailand. Mahidol University.
- Hnuthong, Udom. (1981). Music for Accompanying the Nang Talung. In U. Hnuthong (Ed.), **Southern Thai Folk Music**. (pp. 42-52). Bangkok : The Institute for Southern Thai Studies.
- Leangsomboon, Wirat. (2001). **Pleang Hom Rong Nora, Traditional Music for Native Dance in Nakhon Si Thammarat province, Thailand**. Thesis, Master of Art (music), Mahidol University.
- Pancharoen, Natcha. (2008). **Form and Analysis (4th ed.)**. Bangkok : Katekarat Press.
- Petchkaew, Chuan. (2003). **Nang Talung in Thailand**. Surat Thani : Faculty of Education, Suratthani Rajabhat University.
- Phongphaibun, Suthiwong. (n.d.). **Nang Talung**. Songkhla : Southern Region Language and Cultural Center.
- Pidokrajt, Narongchai. (2012). **Ethnomusicology**. Nakhon Pathom : n.p.
- Satsanguan, Ngampit. (2000). **Principle of Cultural Anthropology**. Bangkok : Department of Sociology and Anthropology, Faculty of Political Science, Chulalongkorn University.
- Sreesamuth, Surasit. (2006). **The Principal Songs in Limon, a Shamanistic Ritual at Songkhla Province**. Thesis, Master of Art (music), Mahidol University.

Interview

Oranut, Chin. (2015, July 6). National Artist of the Performing Arts (Nang Talung) in 1989.

Subsin, Watee. (2015, July 29). Vice Director, Research and Development Institute of Nakhon Si Thammarat Rajabhat University.