กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา

นายชัยทัต โสพระขรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

MAKING PROCEDURE AND SONIC QUALITY OF THON RAMMANA

Mr. Chaiyathat Sophrakhan

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา
โดย	นายชัยทัต โสพระขรรค์
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชัยทัต โสพระขรรค์ : กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา. (MAKING PROCEDURE AND SONIC QUALITY OF THON RAMMANA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ. ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 454 หน้า.

งานวิจัยเรื่อง “กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา ประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ กระบวนการสร้าง คุณภาพเสียงของโทนรำมะนา ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย 6 ท่าน ช่างทำโทนรำมะนา 4 ท่าน พบว่ากรรมวิธีการผลิตในครั้งนี้ ใช้แรงงานคน 1-3 คน ใช้เครื่องมือช่างที่ผสมผสานระหว่างเครื่องมือกลและเครื่องมือช่างที่ประยุกต์ขึ้น ขั้นตอนที่สำคัญ คือ การเตรียมวัสดุ การสร้างหุ่นกลอง การดงหนัง การขึ้นหน้ากลอง และการตรวจสอบคุณภาพ วัสดุที่นำมาสร้างหุ่นรำมะนาใช้ไม้เป็นหลัก ในขณะที่หุ่นโทนใช้วัสดุที่หลากหลาย ได้แก่ ไม้ ดินเผา และเซรามิกส์ วัสดุที่นิยมนำมาขึ้นหน้าโทนและรำมะนามากที่สุดตามลำดับคือ หนังวัว หนังแพะ และหนังงู จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญกล่าวได้ว่า เสียงมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง เสียงในอุดมคติที่ต้องการมาจากการใช้นิ้วและมือทั้งสองข้างตีลงบนตำแหน่งต่าง ๆ บนหน้ากลอง มี 5 เสียงหลัก ได้แก่ “ติง” “จ๊ะ หรือ นะ” “จ่ง” “ทั่ง หรือ ทั่ม” และ “ถะ” เสียงที่เป็นกลวิธีพิเศษ 5 เสียง ได้แก่เสียง “ตีด” “ตลิง” “กรอด” “เจ๊าะ” และ “ท่าด” คุณภาพเสียงของโทนรำมะนาที่แตกต่างกันเกิดจากปัจจัยภายใน 4 ประการ ได้แก่ หุ่นกลอง ชนิดของหนัง วัสดุที่ใช้เร่งเสียง และ ความตึงของหนัง ร่วมกับปัจจัยภายนอก 4 ประการคือ สภาพอากาศ การปรับแต่งเสียง ความสามารถในการ “ประคบมือ” ของผู้บรรเลง และ การบำรุงรักษาก่อนและหลังการบรรเลง ในด้านการศึกษาคุณภาพเสียง พบว่าเสียงโทนรำมะนาที่มีความกลมกลืนไพเราะในทางทฤษฎีเกิดจากการปรับระดับเสียง “ติง” และ “ทั่ม” ให้มีระยะสัมพันธ์เป็น “คู่เสนาะ” คือ คู่ 5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2556

5386603335 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: MAKING PROCEDURE / SOUND QUALITY / THON RAMMANA

CHAIYATHAT SOPHRAKHAN: MAKING PROCEDURE AND SONIC QUALITY OF THON RAMMANA. ADVISOR: ASST. PROF. PORNPRAPIT PAOSAVADI, Ph.D., 454 pp.

The objective of this study is to investigate the history, functions, materials, making process and sonic quality of Thon Rammana by employing qualitative research methods. Six Thai music experts and four drum makers were interviewed. The study reveals that the making procedure involves a manual process of teamwork and uses the combination of mechanic tools and applied hand tools. The main process in this study includes preparing materials, making drum body, preparing membrane called “Dong Nang,” drum covering/attachment and quality inspection. While Rammana is made of various types of woods, Thon is made of timbers, terracotta and ceramic. Cow, goat and serpent hide are used respectively. The experts suggested that the sonic quality is of greater emphasis than physical appearance. The sound effect of the drum can be created by using both fingers/hands to hit down on the various positions of the drum in order to produce five basic sounds: “Ting,” “Ja or Na,” “Jong,” “Thang or Tham” and “Tha.” Furthermore, there are also other five technical strategies; namely, “Teed,” “Taling,” “Krod,” “Joh,” and “Thad.” The difference of Thon Rammana sonic quality consists in four intrinsic factors: drum shape, type of membrane, attachment materials and membrane tenseness, along with four extrinsic factors: climate, drum tuning, the ability of “hand-compression” while hitting the drum and how drums are maintained before and after playing. In addition to the sonic quality study, the harmony of Thon Rammana, theoretically speaking, when the sounds of “Ting” and “Tham” are tuned, is ideally as “perfect fifth.”

Department: Music Student's Signature .....
Field of Study: Thai Music Advisor's Signature .....
Academic Year: 2013

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้สัมฤทธิ์ผลการวิจัยดังวัตถุประสงค์ โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยขอขอบคุณ ทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา และขอขอบคุณ ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิตระดับบัณฑิตศึกษา

ขอกราบขอบพระคุณมารดา และขอขอบคุณพี่–น้องของข้าพเจ้า ที่เป็นกำลังใจเสมอมา

ขอขอบพระคุณ คุณวารุณี ฉิมะวงษ์ ที่ได้ให้ความอนุเคราะห์สำรองค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ในการศึกษาและจัดทำวิทยานิพนธ์ ตลอดจนได้ให้คำแนะนำ ชี้แนะ และให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณ คณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ ได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้เมตตาสนับสนุนค่าใช้จ่ายในการจัดทำวิทยานิพนธ์ ตลอดจนได้ให้คำแนะนำ ชี้แนะ ตักเตือน ติดตามความก้าวหน้า และให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิ ได้แก่ ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ที่เสียสละเวลาอันมีค่าให้ข้อมูลสัมภาษณ์ ขอขอบพระคุณ อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม อาจารย์นิรมล ตระการผล อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา และอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง ที่ได้ร่วมให้คำวิจารณ์ ข้อเสนอแนะ และมีส่วนร่วมในการประเมินเครื่องดนตรี ขอขอบพระคุณ ช่างฝีมือทำโทนรำมะนา ได้แก่ ช่างสมชัย ชำพาลี ช่างสมยศ นวมระวี ช่างภูมิใจ รื่นเริง ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ และผู้ที่เกี่ยวข้องทุกท่าน ที่ได้กรุณาให้ข้อมูลสัมภาษณ์ และอนุญาตให้ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ขอขอบคุณ พันตรีหญิงกุลกานต์ ฤทธิ์ฤาชัย กุลวราหะ คุณปาริชาติ กองศิลป์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ถอดความและตรวจทานเอกสารอ้างอิงภาษาต่างประเทศ ขอขอบคุณ คุณสุทธภพ ศรีอักขรกุล ที่ได้ช่วยอำนวยความสะดวกในการบันทึกเสียงกลอง ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ประจำห้องสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเจ้าหน้าที่ประจำศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่อำนวยความสะดวกในการให้บริการสืบค้นข้อมูล ขอขอบคุณ คุณนิตยา อ่อนทอง เจ้าหน้าที่บริการการศึกษา ที่ให้ความอนุเคราะห์ในด้านการตีพิมพ์และเผยแพร่วิทยานิพนธ์ ขอขอบคุณ คุณธนเนตร์ ชำพาลี อาจารย์กิตติ์ธเนศ ศิริสุริยเสรี คุณกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง คุณปกรณ์ หนูยี่ คุณวาคภัฏ ศรีวรพจน์ ที่ได้ให้ความเอื้อเฟื้อและอำนวยความสะดวกในด้านต่าง ๆ แก่ผู้วิจัยตลอดช่วงการเก็บข้อมูลภาคสนามและจัดทำวิทยานิพนธ์ ในท้ายที่สุดขอขอบคุณเพื่อนนิสิตร่วมรุ่นระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาคในเวลาราชการทุกท่านและบุคคลอื่น ๆ ที่ยังมิได้กล่าวนาม มา ณ ที่นี้ด้วย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญตาราง ..... ภ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ 5

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 5

1.4 อุปกรณ์ในการวิจัย 8

1.5 ผลที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับโทนรำมะนา 9

2.1 สมมติฐานของชื่อเครื่องดนตรี 9

2.1.1 สมมติฐานของคำว่า “โทน” และ “ทับ” 9

2.1.2 สมมติฐานของคำว่า “รำมะนา” 14

2.2 ลักษณะทางกายภาพของโทนรำมะนา 20

2.2.1 โทน 23

2.2.2 รำมะนา 26

2.3 ประวัติและพัฒนาการของโทนรำมะนา 28

2.3.1 สมัยอยุธยา 28

2.3.2 สมัยธนบุรี 40

2.3.3 สมัยรัตนโกสินทร์ 41

2.4 บทบาทหน้าที่ของโทนรำมะนา 71

2.4.1 โทนรำมะนาในการประสมวงดนตรีไทย 71

2.4.2 หลักและวิธีการบรรเลงโทนและรำมะนา 75

2.4.3 เสียงประกอบของโทนรำมะนา 79

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.5 วัตถุดิบที่ใช้ในกระบวนการสร้างโทนรำมะนา 93
2.5.1 ไม้ 93
2.5.2 ดิน 94
2.5.3 หนังสัตว์ 95
บทที่ 3 กระบวนการสร้างโทนรำมะนา 98
3.1 การสร้างโทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี 99
3.1.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่ 99
3.1.2 สถานที่ตั้ง 99
3.1.3 ประวัติชีวิต 101
3.1.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวิชาชีพช่าง 102
3.1.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี 108
3.1.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา 109
3.1.7 แหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนา 111
3.1.8 ช่วงเวลาในการสร้าง 114
3.1.9 ราคา 115
3.1.10 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำกลอง 115
3.1.11 กรรมวิธีการสร้าง 122
3.2 การสร้างโทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี 192
3.2.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่ 192
3.2.2 สถานที่ตั้ง 192
3.2.3 ประวัติชีวิต 193
3.2.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวิชาชีพช่าง 194
3.2.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี 196
3.2.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา 197
3.2.7 แหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนา 198
3.2.8 ช่วงเวลาในการสร้าง 200
3.2.9 ราคา 200

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.2.10 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำกลอง 200
3.2.11 กรรมวิธีการสร้าง 207
3.3 การสร้างโทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง 243
3.3.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่ 243
3.3.2 สถานที่ตั้ง 243
3.3.3 ประวัติชีวิต 245
3.3.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวิชาชีพช่าง 246
3.3.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง 252
3.3.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา 252
3.3.7 แหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนา 255
3.3.8 ช่วงเวลาในการสร้าง 259
3.3.9 ราคา 260
3.3.10 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำกลอง 260
3.3.11 กรรมวิธีการสร้าง 265
3.4 กรรมวิธีการสร้างโทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 291
3.4.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่ 291
3.4.2 สถานที่ตั้ง 291
3.4.3 ประวัติชีวิต 292
3.4.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญา 293
3.4.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของนายสุวรรณ์ โพธิปิน 295
3.4.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา 296
3.4.7 วัสดุที่ใช้และแหล่งที่มา 297
3.4.8 ช่วงเวลาในการทำกลอง 299
3.4.9 ราคา 299
3.4.10 วัสดุอุปกรณ์ในการทำกลอง 300
3.4.11 กรรมวิธีการสร้าง 309
บทที่ 4 บทวิเคราะห์ 348

หน้า

4.1 ประวัติโดยสังเขปของผู้เชี่ยวชาญ 349
4.1.1 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ 349
4.1.2 อาจารย์นิรมล ตระกาลผล 350
4.1.3 อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ 352
4.1.4 อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม 353
4.1.5 อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา 354
4.1.6 อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง 356
4.2 ขั้นตอนการทดสอบและประเมินผล 357
4.2.1 ขั้นเตรียมการ 357
4.2.2 ขั้นปฏิบัติการ 362
4.3 ผลการประเมิน 365
4.3.1 ผลการทดสอบภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง 365
4.3.2 ผลการทดสอบภายในห้องปฏิบัติการเฉพาะ 375
4.4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 386
4.4.1 ลักษณะทางกายภาพ 386
4.4.2 คุณภาพเสียง 394
4.5 สรุปผลการวิเคราะห์ 401
4.6 อภิปรายผลจากการวิเคราะห์ 406
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 409
5.1 ข้อสรุปจากการวิจัย 409
5.2 ข้อเสนอแนะ 411
รายการอ้างอิง 413
ภาคผนวก 422
ภาคผนวก ก บทร้องและโน้ตเพลงที่ใช้ในการประเมินคุณภาพเสียง 423
ภาคผนวก ข ภาพเขียนแบบโทนและรำมะนาต้นแบบทั้ง 4 ชุด 428
ภาคผนวก ค แสดงผลบันทึกการวัดขนาด สัดส่วน และน้ำหนักของโทนรำมะนาต้นแบบทั้ง 4 ชุด 433
ภาคผนวก ง เกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย (โทนรำมะนา) 436

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาคผนวก จ มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน (โทนและรำมะนา) 445
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 454

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

รูปที่ 2.1 น้ำต้น หรือ คนโท.....10
รูปที่ 2.2 โทน (มโหรี) เมื่อเปรียบเทียบกับโทนชาตรี (ทับ).....14
รูปที่ 2.3 วงรำมะนาประกอบการแสดงลิเกเรียบ.....18
รูปที่ 2.4 วงดนตรีรำมะนาของชาวมุสลิม (แขก) ในจิตรกรรมตู้ลายรดน้ำ.....19
รูปที่ 2.5 รำมะนา (มโหรี) เมื่อเปรียบเทียบกับรำมะนาลำตัด.....19
รูปที่ 2.6 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ขณะกำลังให้สัมภาษณ์ส่วนประกอบต่าง ๆ ของโทนรำมะนาแก่ผู้วิจัย
.....22
รูปที่ 2.7 ช่างสมยศ นวมระวี ขณะกำลังให้สัมภาษณ์ส่วนประกอบต่าง ๆ ของโทนรำมะนาแก่ผู้วิจัย
.....23
รูปที่ 2.8 ลักษณะทางกายภาพของโทน.....23
รูปที่ 2.9 ส่วนประกอบของโทน.....25
รูปที่ 2.10 ลักษณะทางกายภาพของรำมะนา.....26
รูปที่ 2.11 ส่วนประกอบของรำมะนา.....27
รูปที่ 2.12 วงมโหรีเขมร (โมโฮลรี).....30
รูปที่ 2.13 ข้อความต้นฉบับจากหนังสือ Musaeum Regalis Societatis โดย Nehemiah Grew33
รูปที่ 2.14 ภาพลายเส้นโทน (*Tong*) จากหนังสือจดหมายเหตุลาลูแบร์.....35
รูปที่ 2.15 ภาพจิตรกรรมลายรดน้ำฝาผนังเรื่องพุทธประวัติสมัยอยุธยาตอนกลาง ภายในหอเขียน
พิพิธภัณฑ์วังสวนผักกาด กรุงเทพมหานคร.....39
รูปที่ 2.16 นางอัปสรประโคมดนตรี จากสมุดภาพวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี
.....39
รูปที่ 2.17 ภาพวงมโหรีผู้ชาย จากสมุดภาพ ศิลปะสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย พ.ศ. 2273.....40
รูปที่ 2.18 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ศิลปะรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 1-3.....42
รูปที่ 2.19 ภาพวงมโหรี (ผู้ชาย) ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.42
รูปที่ 2.20 นางอัปสรประโคมดนตรี จากสมุดภาพวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี
.....43
รูปที่ 2.21 สมุดภาพเรื่องภูริทัตตชาดก วัดสุวรรณภูมิ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี.....44
รูปที่ 2.22 ภาพจิตรกรรมลายรดน้ำบนช่องบานหน้าต่างภายในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม .49
รูปที่ 2.23 ภาพลายเส้นแสดงวงดนตรีของชาวสยาม จากหนังสือของเฟรเดอริก อาร์เธอร์ นีล.....51
รูปที่ 2.24 โทนดินเผาประดับกระจกและลงรักปิดทอง ศิลปสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 4)....55
รูปที่ 2.25 พระรูปหมู่พระโอรสในรัชกาลที่ 5 ทรงฉายร่วมกันในงานพระราชพิธีโสกันต์ พ.ศ. 2435
.....57

หน้า

รูปที่ 2.26 ภาพคณะละครนายบุศย์มหินทร์ (จมื่นไวยวรนาถ) สมัยรัชกาลที่ 5 ด้านหน้าของวงมีโทนและรำมะนา....58
รูปที่ 2.27 ภาพถ่ายโทนและรำมะนาบนไปรษณียบัตร สมัยรัชกาลที่ 5....58
รูปที่ 2.28 ครูทองดี สุจริตกุล ในท่านั่งบรรเลงโทนรำมะนา....62
รูปที่ 2.29 โทนรำมะนา ฝีมือสกุลช่างดุริยบรรณ....64
รูปที่ 2.30 โทนรำมะนาในวงมโหรีเครื่องใหญ่ (ผู้หญิง) สมัยรัชกาลที่ 7 นางสาวบรรจง เสริมศริ ตีโทน นางสาวสาลี ยันตรโกวิท ตีรำมะนา....66
รูปที่ 2.31 วงมโหรีเครื่องสี่ตามแบบโบราณ สมัยรัชกาลที่ 7 นางสาวสาลี ยันตรโกวิท ตีทับ....66
รูปที่ 2.32 วงมโหรีเครื่องสาย ข้าราชบริพาร สมัยรัชกาลที่ 7 นายแก้ว โกมลวาทิน ตีโทน หลวงศรีวาทิต (อ่อน โกมลวาทิน) ตีรำมะนา....67
รูปที่ 2.33 นักดนตรีไทยข้าราชบริพาร บันทึกแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา สมัยรัชกาลที่ 7 พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) ตีโทน นายจิตต์ เพิ่มกุศล ตีรำมะนา....67
รูปที่ 2.34 โทนรำมะนาในวงเครื่องสาย ข้าราชบริพาร สมัยรัชกาลที่ 7....68
รูปที่ 2.35 วงเครื่องสายวังบางขุนพรหม ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะซ่อนตัวอยู่หลังฉาก....69
รูปที่ 2.36 สาธิตการตีโทน รำมะนาแบบตีแยกคน สาธิตโดย อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ (โทน) และอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ (รำมะนา)....76
รูปที่ 2.37 การตีโทนและรำมะนาแบบตีคนเดียว แบบนั่งขัดสมาธิบนพื้น สาธิตโดย อาจารย์สมาน น้อยนิตย์....78
รูปที่ 2.38 การตีโทนและรำมะนาแบบตีคนเดียว แบบนั่งพับเพียบบนพื้น....78
รูปที่ 2.39 การตีโทนและรำมะนาแบบตีคนเดียว แบบนั่งบนเก้าอี้ สาธิตโดย อาจารย์สุพร อิ่มวงศ์79
รูปที่ 2.40 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ทั่ม”....85
รูปที่ 2.41 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “จ่ง”....86
รูปที่ 2.42 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ถะ”....86
รูปที่ 2.43 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ติง”....87
รูปที่ 2.44 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “จ๊ะ”....87
รูปที่ 2.45 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ตลิง”....87
รูปที่ 2.46 การตีเสียงทั่มแบบใช้ฝ่ามือ (ก) และการใช้โคนมือ (ข)....88
รูปที่ 2.47 การตีเสียงถะแบบเรียงติดนิ้วมือ (ก) และการแยกนิ้วมือออกจากกัน (ข)....88
รูปที่ 2.48 การทำเสียงจ่งด้วยการตีขอบหน้าโทนแล้วยกนิ้วขึ้น (ก) และการตีแล้วกดขอบหน้าโทน (ข)....89
รูปที่ 2.49 การทำเสียงจ๊ะด้วยการตีแนบบนหน้ารำมะนา (ก) และการกดปลายเล็บลงบนหนังหน้ารำมะนา (ข)....89
รูปที่ 2.50 การทำเสียงติงด้วยการตี (ก) และการดีดนิ้ว (ข)....90
รูปที่ 2.51 การทำเสียงตลิงด้วยการตีเพียงนิ้วเดียว (ก) และการตีด้วยการสะบัดนิ้ว (ข)....90

หน้า

รูปที่ 2.52 แผนผังตำแหน่งบนมือที่สัมพันธ์กับคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา....91
รูปที่ 2.53 การทำปศุสัตว์สำหรับใช้เป็นผลพลอยได้ในกระบวนการผลิตหนังดิบ ในหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง....97
รูปที่ 3.1 แผนที่แหล่งผลิตเครื่องดนตรีไทยของนายสมชัย ชำพาลี....99
รูปที่ 3.2 บริเวณประตูทางเข้าด้านหน้าแหล่งผลิต....99
รูปที่ 3.3 โรงไม้และโรงกลึงภายในบริเวณแหล่งผลิต....100
รูปที่ 3.4 โรงเครื่องหนังภายในบริเวณแหล่งผลิต....100
รูปที่ 3.5 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี....101
รูปที่ 3.6 ช่างสมชัย ชำพาลี....102
รูปที่ 3.7 ช่างสมชัย ชำพาลี และครอบครัว....102
รูปที่ 3.8 ช่างสมชัย ชำพาลี เมื่อครั้งยังเป็นนักระนาดเอกในวัยหนุ่ม....103
รูปที่ 3.9 ช่างสมชัย ชำพาลี เข้ารับพระราชทานเข็มที่ระลึก เนื่องในงานแสดงดนตรีไทย “ครูดนตรีอาวุโสแห่งกรุงรัตนโกสินทร์” ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย....106
รูปที่ 3.10 นายวีรยุทธ ภักดีเจริญสุข (ช่างเต้)....107
รูปที่ 3.11 นายสุนทร ศรีแจ่ม (ช่างต้อย)....107
รูปที่ 3.12 ผลิตภัณฑ์กลองของช่างสมชัย ชำพาลี....108
รูปที่ 3.13 แผ่นกระสวนแม่แบบโทน (ก) และ รำมะนา (ข) ที่ใช้ในกระบวนการผลิตในปัจจุบัน....109
รูปที่ 3.14 ไม้ขนุนที่ใช้ในกระบวนการผลิต....112
รูปที่ 3.15 แผ่นหนังสดที่ผ่านขั้นตอนการตากแห้งภายในโรงงาน....112
รูปที่ 3.16 สายไหมควั่น....113
รูปที่ 3.17 หมุดและตะปูสำหรับตรึงหนังรำมะนา....113
รูปที่ 3.18 สายเอ็นตาระฆัง....114
รูปที่ 3.19 กรรไกร....115
รูปที่ 3.20 กระดาษทราย....115
รูปที่ 3.21 กาวร้อน....116
รูปที่ 3.22 คีมปากจิ้งจก....116
รูปที่ 3.23 ก้ามวัด....116
รูปที่ 3.24 วงเวียนใหญ่....117
รูปที่ 3.25 วงเวียนเล็ก....117
รูปที่ 3.26 ค้อนไม้....117
รูปที่ 3.27 แป้นดงหนังใหญ่....118
รูปที่ 3.28 เชือกร่ม....118
รูปที่ 3.29 แท่นกลึงไฟฟ้าสำหรับกลึงหุ่นกลอง....118
รูปที่ 3.30 แท่นกลึงไฟฟ้าสำหรับขัดผิวหุ่นกลอง....119
รูปที่ 3.31 แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพาน....119

หน้า

รูปที่ 3.32 เจียรไฟฟ้า....119
รูปที่ 3.33 ปากกาลูกลื่นและปากกาเคมี....120
รูปที่ 3.34 คีมเจาะรูเข็มขัด....120
รูปที่ 3.35 สายวัดชนิดตลับ....120
รูปที่ 3.36 มีดคัตเตอร์....121
รูปที่ 3.37 เหล็กงัด....121
รูปที่ 3.38 เหล็กหมาด....121
รูปที่ 3.39 สายเอ็นที่เตรียมสำหรับขึ้นสายเร่งเสียง....124
รูปที่ 3.40 ช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่....125
รูปที่ 3.41 แหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาของช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่....125
รูปที่ 3.42 ศิริพงษ์ ถนอมจิตรธรรม....126
รูปที่ 3.43 ดินเหนียวสำหรับการปั้นจากจังหวัดราชบุรี (ซ้าย) และปทุมธานี (ขวา)....127
รูปที่ 3.44 ตัวอย่างหุ่นโทนต้นแบบฝีมือของช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ ในยุคแรก....128
รูปที่ 3.45 ไม้แต่งดิน....129
รูปที่ 3.46 ช้อนพลาสติก....129
รูปที่ 3.47 แผ่นสแตนเลส....129
รูปที่ 3.48 แผ่นกระดานนวด....130
รูปที่ 3.49 ถังน้ำ....130
รูปที่ 3.50 ไม้ปาดดิน หรือลูกเกี๊ยะ....130
รูปที่ 3.51 ฟองน้ำ....131
รูปที่ 3.52 ไม้แต่งดิน....131
รูปที่ 3.53 ลวดตัดดิน....131
รูปที่ 3.54 แป้นหมุนแบบสายพาน....132
รูปที่ 3.55 แป้นหมุนแบบสายพาน....132
รูปที่ 3.56 ขวดบรรจุน้ำดินข้น (Slip)....133
รูปที่ 3.57 แป้นหมุนโลหะ....133
รูปที่ 3.58 วงเวียน....134
รูปที่ 3.59 ไม้ขูดดิน....134
รูปที่ 3.60 สเปรย์ฉีดน้ำ....134
รูปที่ 3.61 ลูกกลิ้งชนิดฟันเฟือง....135
รูปที่ 3.62 ก้านหล็กเหลาเป็นรูปสิ่วเล็บมือ....135
รูปที่ 3.63 ใบมีดแกะสลัก....135
รูปที่ 3.64 แผ่นแหล็กรูปโค้ง....136
รูปที่ 3.65 ไม้กดพิมพ์....136
รูปที่ 3.66 หัวแปรงสีฟัน....136

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

รูปที่ 3.67 การผสมดินเหนียวและน้ำลงในถังหมักดิน....137
รูปที่ 3.68 ถังหมักดินในวันที่ 1 138
รูปที่ 3.69 ถังหมักดินที่ตะกอนดินตกลงในก้นบ่อ....138
รูปที่ 3.70 การตรวจความเหนียวของเนื้อดินด้วยการใช้นิ้วกดและขูด 139
รูปที่ 3.71 เนื้อดินที่พร้อมสำหรับการขึ้นรูป 139
รูปที่ 3.72 เนื้อดินเหนียวที่ซอยจนละเอียดแล้วบนกระดานนวดดิน....139
รูปที่ 3.73 การใช้มือนวดดินให้เข้ากัน 140
รูปที่ 3.74 การนวดดินเข้าหาตัวเป็นรูปก้นหอยตามเข็มนาฬิกา....140
รูปที่ 3.75 การใช้มือกดลงบนเนื้อดินเพื่อไล่อากาศ....140
รูปที่ 3.76 การปั้นดินเป็นรูปทรงกระบอก....141
รูปที่ 3.77 การกดก้อนดินลงบนแป้นโลหะ 141
รูปที่ 3.78 การกดถาดรองแป้นลงบนแป้นหมุน 141
รูปที่ 3.79 ก้อนดินที่กดลงจุดกึ่งกลางแป้นหมุน....142
รูปที่ 3.80 การใช้มือจุ่มน้ำก่อนขึ้นรูปดิน....142
รูปที่ 3.81 การประคองดินเพื่อหาจุดศูนย์กลางการหมุน 142
รูปที่ 3.82 การกดก้อนดินที่ตั้งศูนย์แล้วด้วยมือ 143
รูปที่ 3.83 การใช้นิ้วหัวแม่มือกดลดที่ศูนย์กลางดิน 143
รูปที่ 3.84 การขยายดินเป็นรูปทรงกระบอก 144
รูปที่ 3.85 การดึงเนื้อดินขึ้นเป็นทรงกระบอกสูง 144
รูปที่ 3.86 การรีดเนื้อดินเป็นรูปทรงกรวยสอบเข้าหาจุดหมุน....145
รูปที่ 3.87 การขยายรูปทรงออกเป็นส่วนกระพุ้งและก้านลำโพง 145
รูปที่ 3.88 การขยายรูปทรงออกเป็นส่วนกระพุ้งและก้านลำโพง (ต่อ)....145
รูปที่ 3.89 การชุบไม้เกี๊ยะดินลงในน้ำเพื่อเตรียมแต่งรูปดิน 146
รูปที่ 3.90 การใช้ไม้เกี๊ยะแต่งขยายรูปทรงจากด้านใน....146
รูปที่ 3.91 การทำตำแหน่งฐานคอบัวและบัวลูกแก้ว 146
รูปที่ 3.92 การรีดเนื้อดินส่วนก้านลำโพง....147
รูปที่ 3.93 การรัดส่วนปลายกระบอกให้เป็นทรงปากลำโพง 147
รูปที่ 3.94 การใช้ส่วนปลายนิ้วปรับแต่งทรงปากลำโพง....147
รูปที่ 3.95 การปรับแต่งผิวด้านนอกด้วยแผ่นโลหะที่มีความเรียบ 148
รูปที่ 3.96 การปรับแต่งฐานดินเพื่อทำปากกลอง....148
รูปที่ 3.97 การซับและปาดหุ่นกลองด้วยฟองน้ำ....148
รูปที่ 3.98 การแต่งรูก้นกลองด้วยแผ่นโลหะ....149
รูปที่ 3.99 การผตากหุ่นกลองไว้ในที่ร่ม....149
รูปที่ 3.100 การขัดแต่งผิวดินภายนอกเมื่อหุ่นกลองเริ่มแข็งตัว 149
รูปที่ 3.101 การขัดผิวดินให้เรียบด้วยลูกหินขัด....150

หน้า

รูปที่ 3.102 การขัดมันหุ่นกลองด้วยช้อนพลาสติก....150
รูปที่ 3.103 หุ่นกลองดิบที่ทำการตกแต่งผิวและขัดมันเรียบร้อยแล้ว....150
รูปที่ 3.104 การตัดเนื้อดินส่วนปากกลองด้วยลวดตัดดิน....151
รูปที่ 3.105 พื้นผิวหน้าตัดเนื้อดินส่วนปากกลอง....151
รูปที่ 3.106 การติดตั้งกระถางวางหุ่นกลองเพื่อเจาะปากนกแก้ว....151
รูปที่ 3.107 การวัดกำหนดระยะการเจาะปากกลอง....152
รูปที่ 3.108 การใช้เข็มแทงบริเวณใกล้ขอบปากลอง....152
รูปที่ 3.109 การนำแผ่นเนื้อดินที่ขาดแล้วออกจากหุ่นกลอง....152
รูปที่ 3.110 การขูดเนื้อดินส่วนปากกลองด้วยแผ่นโลหะ....153
รูปที่ 3.111 การแต่งขอบปากกลองด้วยเกรียง....153
รูปที่ 3.112 การแต่งปากนกแก้วด้วยฟองน้ำ....153
รูปที่ 3.113 การปาดเนื้อดินด้านในให้เรียบด้วยฟองน้ำ....154
รูปที่ 3.114 หุ่นกลองที่ทำการเจาะปากกลองและทำปากนกแก้วเรียบร้อยแล้ว....154
รูปที่ 3.115 การบรรจุหุ่นกลองลงในถุงพลาสติกเพื่อเก็บรักษาความชื้น....154
รูปที่ 3.116 การเก็บรักษาหุ่นกลองไว้ในที่ร่ม....155
รูปที่ 3.117 การเตรียมแกะสลักหุ่นกลองโดยดินตั้งบนแป้นหมุนโลหะ....155
รูปที่ 3.118 เนื้อดินข้นสำหรับเคลือบผิวเครื่องปั้นดินเผา....155
รูปที่ 3.119 การใช้ฟองน้ำชุบน้ำดินข้นปาดบนหุ่นกลอง....156
รูปที่ 3.120 ลูบด้วยและเกลี่ยน้ำดินข้นฟองน้ำ....156
รูปที่ 3.121 การแต่งเนื้อดินส่วนฐานคอบัวกลองเป็นเส้นลวดด้วยลูกกลิ้ง....156
รูปที่ 3.122 การกำหนดระยะช่องไฟการแกะสลักด้วยวงเวียน....157
รูปที่ 3.123 การใช้ใบมีดกรีดเนื้อดินร่างเป็นลวดลาย....157
รูปที่ 3.124 การกดประทับเนื้อดินด้วยแม่พิมพ์กด....157
รูปที่ 3.125 การฉีดหล่อน้ำบนหุ่นกลอง....158
รูปที่ 3.126 การคลุมส่วนปากลำโพงด้วยถุงพลาสติก....158
รูปที่ 3.127 การขัดมันผิวกลองด้วยลูกหินขัดและช้อนพลาสติก....158
รูปที่ 3.128 หุ่นกลองที่ทำการแกะสลักลวดลายเรียบร้อยแล้ว....159
รูปที่ 3.129 นางศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์....159
รูปที่ 3.130 สถานที่ตั้งเตาเผาของนางศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์....160
รูปที่ 3.131 รูปวาดจำลองเตาเผาจีน....160
รูปที่ 3.132 พวงมาลัยและเครื่องบูชาแม่ย่านางเตาบริเวณหน้าเตา....161
รูปที่ 3.133 ดินยาประตู....162
รูปที่ 3.134 ช่องประตูข้างเตาที่ปิดด้วยอิฐและดินยาประตูแล้ว....162
รูปที่ 3.135 เศษไม้สำหรับจุดไฟหน้าเตา....163
รูปที่ 3.136 การสุมไฟหน้าเตาบริเวณปากเตาช่องล่าง....163

หน้า

รูปที่ 3.137 การใส่ฟืนบริเวณช่องบนของปากเตาเพื่อเตรียมเร่งไฟ....163
รูปที่ 3.138 ฟืนที่บรรจุเต็มช่องปากเตา....164
รูปที่ 3.139 ช่องแหย่ฟืน หรือ ช่องดูไฟ....164
รูปที่ 3.140 การเปิดช่องดูไฟช่องที่ 1 เพื่อใส่ฟืน....164
รูปที่ 3.141 การใส่ฟืนเข้าไปในช่องดูไฟ....165
รูปที่ 3.142 ช่องดูไฟที่ใส่ฟืนจนเต็มแล้ว....165
รูปที่ 3.143 การสังเกตดูเปลวไฟในช่องข้างเตา....165
รูปที่ 3.144 การเปิดช่องดูไฟครบทุกตำแหน่ง....166
รูปที่ 3.145 การสังเกตอุณหภูมิภายในเตาเผาจากสีเปลวไฟ....166
รูปที่ 3.146 การใช้ยาดินประตูปิดปากเตา....167
รูปที่ 3.147 การใช้ก้อนอิฐและยาดินประตูอุดช่องดูไฟบริเวณประตูข้างเตา....167
รูปที่ 3.148 การลำเลียงเครื่องปั้นดินเผาออกจากเตา....167
รูปที่ 3.149 หุ่นโทนที่ผ่านกรรมวิธีการเผาเรียบร้อยแล้ว....168
รูปที่ 3.150 การบรรจุหุ่นโทนลงในวัสดุกันกระแทก....168
รูปที่ 3.151 การพ่นแลคเกอร์เสปรย์เพื่อเคลือบผิวหุ่นโทน....168
รูปที่ 3.152 หุ่นโทนดินเผาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....169
รูปที่ 3.153 หนังวัวตากแห้งที่ปลดลงจากแผงตากหนังแล้ว....169
รูปที่ 3.154 การทาบวัดขนาดหนังด้วยวงเวียน....170
รูปที่ 3.155 การกรีดหนังด้วยคัดเตอร์....170
รูปที่ 3.156 แผ่นหน้าหนังโทนที่ทำการกรีดเรียบร้อยแล้ว....170
รูปที่ 3.157 การกำจัดขนและแต่งความหน้าด้วยเจียรไฟฟ้า....171
รูปที่ 3.158 แผ่นหน้าหนังโทนที่ทำการตัดแต่งเรียบร้อยแล้ว....171
รูปที่ 3.159 แผ่นหนังที่กลักด้วยตะปู....172
รูปที่ 3.160 การตากหุ่นโทนที่ขึ้นหนังแล้วไว้ในที่กลางแจ้ง....172
รูปที่ 3.161 การขัดแต่งผิวหนังหน้าโทนด้วยกระดาษทราย....173
รูปที่ 3.162 แผ่นหน้าหนังโทนที่ทำการเจาะรูแล้ว....173
รูปที่ 3.163 การแทงไส้ละมาน....174
รูปที่ 3.164 ภาพจำลองการร้อยไส้ละมานด้วยสายเอ็น 2 เส้น....174
รูปที่ 3.165 แผ่นหนังที่ร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว....175
รูปที่ 3.166 แท่งเชื่อมโลหะ....175
รูปที่ 3.167 ห่วงคอกลองที่เชื่อมเข้ากันเรียบร้อยแล้ว....175
รูปที่ 3.168 การใช้เส้นลวดเกี่ยวระหว่างห่วงคอกลองและไส้ละมาน....176
รูปที่ 3.169 การใช้เทียนไขขัดกับสายเร่งเสียงเพื่อทำให้ร้อยสายได้ง่าย....177
รูปที่ 3.170 รำมะนาที่ร้อยสายเร่งเสียงเสร็จแล้ว....177
รูปที่ 3.171 การถูหน้ากลองด้วยผ้าชุบน้ำหมาด ๆ....178

หน้า

รูปที่ 3.172 การดึงสายเร่งเสียงให้ตึง 178
รูปที่ 3.173 การผูกเชือกเก็บสายเร่งเสียง....179
รูปที่ 3.174 การเขี่ยสายเร่งเสียงด้วยเหล็กหมาด....179
รูปที่ 3.175 การไขว้ทบสายเร่งเสียงเข้าหากันด้วยเหล็กหมาด....179
รูปที่ 3.176 โทนดินเผาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....180
รูปที่ 3.177 ไม้ขนุนที่ทำการตัดแต่งไม้เรียบร้อยแล้ว 180
รูปที่ 3.178 อุปกรณ์ในการกลึงรูปกลอง....181
รูปที่ 3.179 การขัดแต่งหุ่นรำมะนาด้วยเครื่องกลึงไฟฟ้า 181
รูปที่ 3.180 หุ่นรำมะนา ที่ทำการคว้านและแต่งลูกแก้วส่วนก้นกลองแล้ว....181
รูปที่ 3.181 หุ่นรำมะนาที่ทำการแต่งปากนกแก้ว....182
รูปที่ 3.182 หุ่นรำมะนาที่ทาเคลือบผิวด้านในด้วยเชลแล็ก 182
รูปที่ 3.183 หนังส่วนที่เลือกใช้สำหรับทำหน้าหนังรำมะนา....182
รูปที่ 3.184 หนังรำมะนาที่ตัดเป็นแผนวงกลม (ซ้าย) และ หนังที่ผ่านการกำจัดขนแล้ว (ขวา) 183
รูปที่ 3.185 การเปรียบเทียบขนาดหนังขึ้นหน้ารำมะนา (บน) และหน้าสำหรับขึ้นหน้าโทน (ล่าง) 183
รูปที่ 3.186 การวางรำมะนาบนแป้นดงหนัง....184
รูปที่ 3.187 ห่วงเหล็กสำหรับทำสะดึงหนัง....184
รูปที่ 3.188 การวางและร้อยสะดึงหนัง 185
รูปที่ 3.189 การบิดเกลียวเร่งสายให้ตึง....185
รูปที่ 3.190 การตากหุ่นรำมะนาที่เข้าแป้นสะดึงหนังแล้ว....185
รูปที่ 3.191 ภาพสาธิตการเจาะรูตามแนวเจาะแส้....186
รูปที่ 3.192 ภาพสาธิตการวางหมุดสำหรับตอกตามแนวตอกแส้ 187
รูปที่ 3.193 รำมะนาที่ตัดขอบหนังส่วนเกินออกแล้ว 187
รูปที่ 3.194 การขัดผิวด้วยกระดาษทราย 188
รูปที่ 3.195 รำมะนาที่ทำการขัดผิวแล้ว 188
รูปที่ 3.196 ห้องทำสี....189
รูปที่ 3.197 เครื่องพ่นเสปรย์เพื่อทำสีบนเครื่องดนตรี....189
รูปที่ 3.198 ห้องสะท้อนความร้อนที่บุฉนวนกันความร้อนไว้โดยรอบ 189
รูปที่ 3.199 ตัวอย่างรำมะนาที่ผึ่งให้แห้งภายหลังการพ่นสีในห้องสะท้อนความร้อน....190
รูปที่ 3.200 การเปรียบเทียบการเคลือบด้าน (ซ้าย) และการเคลือบเงาบนผิวไม้ (ขวา) 190
รูปที่ 3.201 รำมะนาที่มีขนาดหน้ากลองต่าง ๆ กันที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....190
รูปที่ 3.202 โทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....191
รูปที่ 3.203 แผนที่บ้านช่างสมยศ นวมระวี 192
รูปที่ 3.204 บ้านช่างสมยศ นวมระวี 192
รูปที่ 3.205 โรงไม้และโรงกลึงกลองในบริเวณบ้าน....193
รูปที่ 3.206 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี....193

หน้า

รูปที่ 3.207 ช่างสมยศ นวมระวี กับผู้วิจัย 194
รูปที่ 3.208 ผู้วิจัยขณะกำลังสัมภาษณ์ช่างจิรพงศ์ ทรัพย์บุตร (ช่างเป็ด) 196
รูปที่ 3.209 ตะปูหัวหมุดสำหรับงานตกแต่งเฟอร์นิเจอร์ 199
รูปที่ 3.210 สายเอ็นตาระฆัง 200
รูปที่ 3.211 กรรไกร 201
รูปที่ 3.212 กระดาษทราย 201
รูปที่ 3.213 กาวยาง 201
รูปที่ 3.214 ไขควงปากแบน 202
รูปที่ 3.215 ค้อน 202
รูปที่ 3.216 คีมปากจิ้งจก 202
รูปที่ 3.217 เชือกรั่ม 203
รูปที่ 3.218 ตะปู 203
รูปที่ 3.219 แท่นกลึงไฟฟ้า 203
รูปที่ 3.220 แท่นเจาะไฟฟ้า 204
รูปที่ 3.221 แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพาน 204
รูปที่ 3.222 แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดใบจักร 204
รูปที่ 3.223 ประแจปากตาย 205
รูปที่ 3.224 ปากกาลูกลื่นและปากกาเคมี 205
รูปที่ 3.225 แป้นไม้และแป้นโลหะ 205
รูปที่ 3.226 แปรงขนกระต่าย 206
รูปที่ 3.227 มีดสั้น 206
รูปที่ 3.228 สายวัดชนิดตลับ 206
รูปที่ 3.229 เหล็กหมาดชนิดทำมือ 207
รูปที่ 3.230 การเตรียมขึงสายเอ็นก่อนการนำไปใช้งาน 208
รูปที่ 3.231 แสดงขั้นตอนการสร้างหุ่นโทนเครื่องเคลือบดินเผา (เซรามิกส์) 210
รูปที่ 3.232 การเตรียมดินเหนียวสำหรับทำต้นแบบขนาดจริง 211
รูปที่ 3.233 การเทียบขนาดของแม่แบบหล่อปูนปลาสเตอร์ กับ หุ่นต้นแบบก่อน-หลังเผา 211
รูปที่ 3.234 ภาพจำลองแม่พิมพ์หล่อแบบ 212
รูปที่ 3.235 การเติมน้ำสลิปลงในแม่เพิ่ม (ก) เพื่อทำให้เกิดเนื้อดินเกาะบนแม่พิมพ์ (ข) 213
รูปที่ 3.236 การเทน้ำสลิปออกจากแม่พิมพ์ (Draining) 213
รูปที่ 3.237 การถอดหุ่นออกจากแม่แบบ (ก) เพื่อในไปผึ่งให้แห้งในที่ร่ม (ข) 214
รูปที่ 3.238 การเผาดิบ (Biscuit Firing) 214
รูปที่ 3.239 การทาสีน้ำเคลือบลงบนหุ่นโทน 215
รูปที่ 3.240 การเผาเคลือบ (Glost Firing) 215
รูปที่ 3.241 หุ่นโทนรำมะนาเคลือบสีน้ำเงินเข้มแบบ Namako 216

หน้า

รูปที่ 3.242 หุ่นโทนรำมะนาเคลือบสีเขียนลายเบญจรงค์ 217
รูปที่ 3.243 แผ่นไม้วงกลมต้นแบบกระสวนหนังหน้าโทน 217
รูปที่ 3.244 ตำแหน่งที่ทำการวัดทาบแผ่นไม้วงกลม 218
รูปที่ 3.245 การแสดงวิธีการพับหนังและตำแหน่งการตอกตะปู 218
รูปที่ 3.246 การกลักตะปู 219
รูปที่ 3.247 หนังที่ทำการกลักตะปูเรียบร้อยแล้ว 219
รูปที่ 3.248 การติดตั้งหุ่นโทนและแผ่นหนังบนแป้น 219
รูปที่ 3.249 การใช้เชือกร่มโยงแป้นเข้ากับแผ่นหนังที่วางบนปากหุ่นโทน 220
รูปที่ 3.250 การขันเกลียวบนแป้นดงหนังเพื่อเร่งสายเชือกให้ตึงขึ้น 220
รูปที่ 3.251 การพักหุ่นโทนบนแป้นดงหนัง 220
รูปที่ 3.252 การขัดหนังหน้ากลองด้วยกระดาษทราย 221
รูปที่ 3.253 การขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน 221
รูปที่ 3.254 แผ่นเหล็กสำหรับทำแนวรูเจาะไส้ละมาน 222
รูปที่ 3.255 การทาบแผ่นเหล็บนปากกลองเพื่อขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน 222
รูปที่ 3.256 หุ่นกลองที่ขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว 222
รูปที่ 3.257 การถอดแป้นและแกะเชือกออกจากแผ่นหนัง 223
รูปที่ 3.258 แผ่นหนังที่ผ่านการดงหนังเรียบร้อยแล้ว 223
รูปที่ 3.259 การตัดขอบแผ่นหนังส่วนเกินด้วยกรรไกร 224
รูปที่ 3.260 แผ่นหนังที่ตัดแต่งขอบเรียบร้อยแล้ว 224
รูปที่ 3.261 การตัดแต่งขอบหนังส่วนเกินเพื่อเสริมแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน 224
รูปที่ 3.262 การทากาวยางบริเวณขอบหนังหน้าโทน 225
รูปที่ 3.263 แผ่นหน้ากลองที่เสริมขอบหนังเรียบร้อยแล้ว 225
รูปที่ 3.264 การเจาะรูร้อยไส้ละมาน 225
รูปที่ 3.265 การจำลองวิธีร้อยร้อยไส้ละมานแบบนับระยะขึ้น-ลง 226
รูปที่ 3.266 การเจาะเหล็กหมาดนำร่องเพื่อแทงไส้ละมาน 226
รูปที่ 3.267 แผ่นหนังหน้ากลองที่ร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว 226
รูปที่ 3.268 ห่วงคอกลอง 227
รูปที่ 3.269 การแสดงตำแหน่งการเริ่มต้นการร้อยสายเร่งเสียง 227
รูปที่ 3.270 หุ่นโทนที่ขึ้นสายเร่งเสียงแล้ว 228
รูปที่ 3.271 การใช้ไขควงพับขอบกลองเข้าด้านใน 228
รูปที่ 3.272 การสาวกลอง 229
รูปที่ 3.273 การเตรียมหมักหนังให้เปียกด้วยแผ่นกระดาษชำระ 229
รูปที่ 3.274 การหยอดน้ำลงบนแผ่นกระดาษชำระให้เปียก 230
รูปที่ 3.275 การพักหุ่นโทนที่หมักน้ำแล้วไว้ในถัง 230
รูปที่ 3.276 ปลอกนิ้วสำหรับการสาวกลอง 230

หน้า

รูปที่ 3.277 การเร่งเสียงกลองครั้งที่สองให้ตึงเต็มที่....231
รูปที่ 3.278 การใช้ไขขวงงัดห่วงคอกลองเพื่อสอดสายเร่งเสียง....231
รูปที่ 3.279 วิธีการผูกเงื่อนบนห่วงคอกลอง....232
รูปที่ 3.280 สายเอ็นที่ผูกเงื่อนเรียบร้อยแล้ว....232
รูปที่ 3.281 การเก็บปลายสายเอ็นในช่องสายเร่งเสียง....233
รูปที่ 3.282 โทนที่ขึ้นหนังเสร็จสมบูรณ์แล้ว....233
รูปที่ 3.283 ขนาดไม้สำหรับกลึงหุ่นรำมะนา....234
รูปที่ 3.284 ไม้ที่ทำการทาบแบบ (ก) และไม้ที่ทำการตัดแต่งด้วยเลื่อยไฟฟ้าแล้ว (ข)....234
รูปที่ 3.285 การกลึงเข้ารูปหุ่นรำมะนาบนแท่นกลึงไฟฟ้า....235
รูปที่ 3.286 การเจาะคว้านหุ่นรำมะนา....235
รูปที่ 3.287 หุ่นรำมะนาที่ทำการเจาะคว้านด้านในพื่อเตรียมกลึงรูปใน....235
รูปที่ 3.288 หุ่นรำมะนาที่กลึงรูปนอก-ใน และทาเคลือบเชลแล็กเรียบร้อยแล้ว....236
รูปที่ 3.289 การพักไม้เพื่อรอขึ้นหน้าหนังรำมะนา....236
รูปที่ 3.290 ตำแหน่งการทาบแผ่นแบบหน้าหนังรำมะนา....237
รูปที่ 3.291 แผ่นหน้าหนังรำมะนาที่ตัดเป็นรูปวงกลมเรียบร้อยแล้ว....237
รูปที่ 3.292 ตำแหน่งการเจาะรูบนแผ่นหนังสำหรับกลักตะปู....238
รูปที่ 3.293 การดงหนังหน้ากลองบนแป้น....238
รูปที่ 3.294 แผ่นหนังที่กำจัดขนและขัดด้วยกระดาษทรายเรียบร้อยแล้ว....239
รูปที่ 3.295 การหล่อน้ำหนังหน้ารำมะนา (ก) และแผ่นหน้าหนังรำมะนาที่ผ่านการหล่อน้ำแล้ว (ข)
....239
รูปที่ 3.296 การปิดขอบกลองด้วยกระดาษกาว....241
รูปที่ 3.297 รำมะนาที่ทำการทาเคลือบผิวเรียบร้อยแล้ว....241
รูปที่ 3.298 รำมะนาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....242
รูปที่ 3.299 โทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....242
รูปที่ 3.300 แผนที่บ้านช่างภูมิใจ รื่นเริง....243
รูปที่ 3.301 บ้านช่างภูมิใจ รื่นเริง....243
รูปที่ 3.302 บริเวณที่พักอาศัยภายในบ้าน....244
รูปที่ 3.303 โรงไม้และโรงทำกลองในบริเวณบ้าน....244
รูปที่ 3.304 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง....245
รูปที่ 3.305 ช่างภูมิใจ รื่นเริง....246
รูปที่ 3.306 ช่างภูมิใจ รื่นเริง กับครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง....248
รูปที่ 3.307 ลำดับการรับสืบทอดวิชาชีพช่างทำเครื่องดนตรีไทยของช่างภูมิใจ รื่นเริง....249
รูปที่ 3.308 ตัวอย่างเอกสารประชาสัมพันธ์ร้านเครื่องดนตรีของช่างภูมิใจ รื่นเริง....250
รูปที่ 3.309 ผู้ช่วยช่างขณะกำลังทำงานภายในโรงไม้ของช่างภูมิใจ....251
รูปที่ 3.310 สมาชิกในครอบครัว “รื่นเริง”....251

หน้า

รูปที่ 3.311 การตั้งหิ้งบูชาครูและตะโพนภายในโรงทำกลอง (ก) และที่อยู่อาศัย (ข).....255
รูปที่ 3.312 หนังแพะ ที่ใช้ในกระบวนการผลิต 257
รูปที่ 3.313 หนังงูเหลือมที่ใช้ในกระบวนการผลิต 258
รูปที่ 3.314 สายไหมควั่น 258
รูปที่ 3.315 สายไหมเทียมญี่ปุ่น 259
รูปที่ 3.316 โต๊ะอุปกรณ์เครื่องมือช่างของช่างภูมิใจ รื่นเริง 260
รูปที่ 3.317 ไขควงปากแบน.....260
รูปที่ 3.318 ค้อน.....261
รูปที่ 3.319 คีมปากจิ้งจก.....261
รูปที่ 3.320 สายวัดชนิดตลับ.....261
รูปที่ 3.321 เชือกฟาง 262
รูปที่ 3.322 ปากกาเขียนแบบสำหรับงานไม้.....262
รูปที่ 3.323 มีดสั้น 262
รูปที่ 3.324 แท่นกลึงไฟฟ้า 263
รูปที่ 3.325 แท่นกลึงไฟฟ้า 263
รูปที่ 3.326 กบไสไม้ 263
รูปที่ 3.327 ถังบรรจุน้ำ.....264
รูปที่ 3.328 สิ่ว.....264
รูปที่ 3.329 กระดานตากหนัง 264
รูปที่ 3.330 ไม้ที่พักไว้ในสำหรับการเตรียมขึ้นรูปกลอง.....266
รูปที่ 3.331 หนังสดตากแห้งที่มีลักษณะเหมาะสมสำหรับใช้ในการทำกลอง.....267
รูปที่ 3.332 โรงกลึงไม้.....267
รูปที่ 3.333 ช่างกลึงไม้ขณะกำลังเลือกไม้สำหรับการกลึงโทน.....268
รูปที่ 3.334 ไม้ที่ใช้สำหรับการกลึงส่วนหัวกลอง.....268
รูปที่ 3.335 การกลึงขึ้นรูปร่างส่วนกระพุ้งและฐานคอบัวที่ประกอบตัวเข้าเดือย 269
รูปที่ 3.336 การกลึงส่วนหัวกลองด้วยใบมีดกลึงกลอง 269
รูปที่ 3.337 การกลึงคว้านหุ่นโทนด้านในและการทำตำแหน่งเข้าเดือย 269
รูปที่ 3.338 รอยต่อและประสานกาวบริเวณตำแหน่งเข้าเดือยไม้ (ด้านใน).....270
รูปที่ 3.339 รอยต่อและประสานกาวตรงตำแหน่งเข้าเดือยไม้ (ด้านนอก) 270
รูปที่ 3.340 หุ่นโทนที่ทำการต่อไม้เรียบร้อยแล้ว 270
รูปที่ 3.341 หุ่นโทนที่ทำการตกแต่งผิวเสร็จแล้ว 271
รูปที่ 3.342 หนังงูที่ตัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส 272
รูปที่ 3.343 การกำหนดส่วนการตัดหนังเป็นรูปวงกลม.....272
รูปที่ 3.344 แผ่นหนังงูที่ตัดเป็นแผ่นรูปวงกลมแล้ว 273
รูปที่ 3.345 ห่วงคล้องคอกลองแบบเชื่อมโลหะ 273

หน้า

รูปที่ 3.346 การเกี่ยวสายเข้าหากันของห่วงคล้องคอกลองแบบไม่เชื่อมโลหะ 274
รูปที่ 3.347 การตอกตะปูขนาดเล็กเพื่อยึดห่วงคอบนหุ่นกลอง.....275
รูปที่ 3.348 วิธีทดสอบการหน่าวหนังบนหุ่นกลองดินเผาโดยผู้วิจัย 275
รูปที่ 3.349 การแทงแผ่นหนังด้วยเหล็กหมาด.....277
รูปที่ 3.350 การร้อยไส้ละมานในรอบที่ 1 278
รูปที่ 3.351 การเริ่มต้นแทงไส้ละมานขึ้นและควั่นสายขึ้นในรอบที่ 2.....278
รูปที่ 3.352 การเก็บเชือกเข้ากับไส้ละมานเมื่อร้อยหนังจนครบทุกรูแล้ว 278
รูปที่ 3.353 ตัวอย่างไส้ละมานที่ร้อยครบทั้ง 4 รอบ และตึงตัวเต็มที่เมื่อดึงด้วยสายเร่งเสียง.....279
รูปที่ 3.354 การเริ่มต้นใส่สายเร่งเสียง.....280
รูปที่ 3.355 การดึงสายเร่งเสียงให้ตึงพอประมาณ 280
รูปที่ 3.356 การผูกเงื่อนเก็บสายชั่วคราวก่อนการดึงสาวกลอง 281
รูปที่ 3.357 การเอาน้ำลูบหน้ากลองและขอบหนัง 281
รูปที่ 3.358 การถอดสายหน่าวออกจากหุ่นโทน 282
รูปที่ 3.359 การถอนตะปูยึดห่วงคอกลอง 282
รูปที่ 3.360 การพับหนังเข้าด้านในหุ่นกลองด้วยไขควงปากแบน.....283
รูปที่ 3.361 การใช้ไขควงเกี่ยวสายเร่งเสียง 283
รูปที่ 3.362 การดึงสายเร่งเสียงให้ตึงเต็มที่.....284
รูปที่ 3.363 การผูกเงื่อนและเก็บสายเชือก.....284
รูปที่ 3.364 โทนรำมะนาหนังงูที่ขึ้นหนังเสร็จสมบูรณ์แล้ว.....285
รูปที่ 3.365 ลวดลายหนังงูบนปากโทนไม้ประดู่.....285
รูปที่ 3.366 หุ่นรำมะนาที่ผ่านการกลึงและเจาะคว้านแล้ว 286
รูปที่ 3.367 แบบจำลอง 3 มิติ การประกอบแป้นหน่าวหนังรำมะนา.....288
รูปที่ 3.368 ภาพจำลองการขีดแนวหมุดรำมะนาและแนวตัดหนัง 289
รูปที่ 3.369 รำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว 289
รูปที่ 3.370 โทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว.....290
รูปที่ 3.371 แผนที่บ้านช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 291
รูปที่ 3.372 บ้านช่างสุวรรณ์ โพธิปิน.....291
รูปที่ 3.373 โรงไม้และโรงกลึงกลองในบริเวณบ้าน.....292
รูปที่ 3.374 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน 292
รูปที่ 3.375 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน.....293
รูปที่ 3.376 ลำดับการสืบทอดกรรมวิธีการสร้างกลองของครอบครัวโพธิปิน 294
รูปที่ 3.377 หุ่นโทนไม้ที่กลึงขึ้นจากหุ่นต้นแบบในอดีต (ก) เทียบกับหุ่นโทนไม้ปัจจุบัน (ข).....296
รูปที่ 3.378 ตัวอย่างลายไม้ที่ใช้สำหรับการสร้างกลองของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน.....298
รูปที่ 3.379 หมุดทองแดงสำหรับทำแส้รำมะนา 299
รูปที่ 3.380 ขดเชือกร่ม.....299

หน้า

รูปที่ 3.381 กระดาษทราย 300
รูปที่ 3.382 ก้ามวัดชนิดทำมือ 300
รูปที่ 3.383 เขียงไม้ 301
รูปที่ 3.384 ค้อนหัวกลม 301
รูปที่ 3.385 คีมปากนกแก้ว 301
รูปที่ 3.386 คีมล็อก 302
รูปที่ 3.387 เครื่องพ่นไฟและถังแก๊ส 302
รูปที่ 3.388 จาระบี 302
รูปที่ 3.389 เจียรไฟฟ้า 303
รูปที่ 3.390 ตะเกียงน้ำมันก๊าด 303
รูปที่ 3.391 ตะปู 303
รูปที่ 3.392 ตัวเจาะตาไก่ 304
รูปที่ 3.393 ถังน้ำ 304
รูปที่ 3.394 แท่นกลึงไฟฟ้า 304
รูปที่ 3.395 แท่นเจาะไฟฟ้า 305
รูปที่ 3.396 ใบมีดขวานแบบไม่ติดด้าม 305
รูปที่ 3.397 ใบมีดโกนขน 305
รูปที่ 3.398 ปากกาและดินสอขนาดต่าง ๆ 306
รูปที่ 3.399 แป้นไม้ เกลียวเร่ง และสาแหรก 306
รูปที่ 3.400 แปรงขนกระต่าย 306
รูปที่ 3.401 มีด 307
รูปที่ 3.402 เลื่อยไฟฟ้า 307
รูปที่ 3.403 วงเวียน 307
รูปที่ 3.404 สว่านไฟฟ้า 308
รูปที่ 3.405 สายวัดชนิดตลับ 308
รูปที่ 3.406 เหล็กงัด 308
รูปที่ 3.407 เหล็กงัดชนิดทำมือ 309
รูปที่ 3.408 เหล็กหมาดชนิดต่าง ๆ 309
รูปที่ 3.409 ไม้ที่พักไว้ในสำหรับการเตรียมขึ้นรูปกลอง 310
รูปที่ 3.410 หนังสดตากแห้งที่มีลักษณะเหมาะสมสำหรับใช้ในการทำกลอง 311
รูปที่ 3.411 หนังซีกที่ผ่านกรรมวิธีการฟอกสีแล้ว 312
รูปที่ 3.412 ขนาดของไม้ที่ใช้ในการสร้างโทน 313
รูปที่ 3.413 การกลึงขึ้นรูปโทน 313
รูปที่ 3.414 การกลึงคว้านหุ่นโทนด้านใน 314
รูปที่ 3.415 หุ่นโทนที่กลึงเข้ารูปเรียบร้อยแล้ว 315

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

รูปที่ 3.416 น้ำมันทาเคลือบผิวไม้ (เชลแล็ก)....315
รูปที่ 3.417 การพักไม้ไว้ในที่ร่ม....316
รูปที่ 3.418 ตำแหน่งการทาบเพื่อตัดหนังโทน....316
รูปที่ 3.419 แผ่นหนังหน้าโทนที่ทาบวัดขนาดแล้ว....317
รูปที่ 3.420 การโกนขนบนหนังวัวแบบย้อนแนวเส้นขน....317
รูปที่ 3.421 การวางแนวเจาะตะปูเพื่อดงหนัง....318
รูปที่ 3.422 หุ่นโทนที่ทำการเจาะตะปูดงหนังแล้ว....318
รูปที่ 3.423 การขัดกระดาษทรายบนแผ่นหนัง....319
รูปที่ 3.424 หุ่นโทนที่ขัดกระดาษทรายเรียบร้อยแล้ว....319
รูปที่ 3.425 การขีดเส้นวางแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน....320
รูปที่ 3.426 การทาบก้ามวัดเข้ากับสายวัดเพื่อวัดระยะรูเจาะไส้ละมาน....320
รูปที่ 3.427 การทาบและกดจุดเจาะนำร่องระบุตำแหน่งเจาะรูร้อยไส้ละมาน....320
รูปที่ 3.428 การระบุตำแหน่งจุดเริ่มต้นด้วยปากกา....321
รูปที่ 3.429 การขีดเส้นแนวการตัดขอบหนัง....321
รูปที่ 3.430 การเจาะรูร้อยไส้ละมานด้วยเหล็กหมาด....321
รูปที่ 3.431 แผ่นหนังที่เจาะรูร้อยไส้ละมานและถอดตะปูออกจากหุ่นเรียบร้อยแล้ว....322
รูปที่ 3.432 แผ่นหนังที่เจาะรูร้อยไส้ละมานและถอดตะปูออกจากหุ่นเรียบร้อยแล้ว....322
รูปที่ 3.433 การร้อยไส้ละมาน....323
รูปที่ 3.434 การร้อยสอดไส้ละมานในรอบที่ 1....323
รูปที่ 3.435 การเจาะเหล็กหมาดนำร่องรูร้อยไส้ละมาน....323
รูปที่ 3.436 การลนเชือกร่มด้วยตะเกียงน้ำมันก๊าด....324
รูปที่ 3.437 แนวรูร้อยไส้ละมานที่ทำการควั่นเชือกเรียบร้อยแล้ว....324
รูปที่ 3.438 แผ่นหนังที่ร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว....324
รูปที่ 3.439 ห่วงคอที่ทำการเชื่อมโลหะเรียบร้อยแล้ว....325
รูปที่ 3.440 การดึงสายเร่งเสียงด้วยเหล็กงัด....326
รูปที่ 3.441 การเคาะบริเวณขอบหนังด้วยค้อน....326
รูปที่ 3.442 การผูกสายเร่งเสียงเข้ากับห่วงคอ....326
รูปที่ 3.443 การเก็บปลายเชือกเข้ากับช่องสายเร่งเสียง....327
รูปที่ 3.444 ตำแหน่งการผูกเงื่อนเข้ากับห่วงคอกลอง....327
รูปที่ 3.445 ตัดสายเร่งเสียงด้วยการลนไฟตะเกียง....327
รูปที่ 3.446 การขัดกระดาษทรายเพื่อเตรียมการเคลือบผิว....328
รูปที่ 3.447 โพลียูรีเทนและทินเนอร์....328
รูปที่ 3.448 การทาเคลือบหุ่นโทนด้วยวัสดุเคลือบผิว....329
รูปที่ 3.449 หุ่นโทนที่ขึ้นหนังสำเร็จแล้ว....329
รูปที่ 3.450 ขนาดของท่อนไม้สำหรับกลึงหุ่นรำมะนา....330

หน้า

รูปที่ 3.451 การกลึงรูปรำมะนา....330
รูปที่ 3.452 การเจาะคว้านด้านในรำมะนา....331
รูปที่ 3.453 หุ่นรำมะนาที่ทำการเจาะคว้านเรียบร้อยแล้ว....331
รูปที่ 3.454 การแต่งหุ่นกลองและปากนกแก้วด้วยเจียรไฟฟ้า....331
รูปที่ 3.455 การทาด้านในหุ่นกลองด้วยเชลแล็ก....332
รูปที่ 3.456 หุ่นรำมะนาที่ทาเคลือบด้านในด้วยเชลแล็กแล้ว....332
รูปที่ 3.457 การทาบตำแหน่งการตัดหนังรำมะนา....333
รูปที่ 3.458 หนังรำมะนาที่ส่วนที่เลือกตัดจากหนังวัว....333
รูปที่ 3.459 การแช่หนังให้นิ่มด้วยน้ำเปล่า....334
รูปที่ 3.460 การวัดขนาดแผ่นหน้ากลองรำมะนาด้วยวงเวียน....334
รูปที่ 3.461 การใช้ใบมีดขวานตัดหนังรำมะนา....335
รูปที่ 3.462 ตำแหน่งการขูดหน้าหนังรำมะนา....335
รูปที่ 3.463 การใช้ใบมีดขวานที่ลับแล้วขูดหน้าหนังรำมะนา....335
รูปที่ 3.464 การใช้แท่งเจาะตาไก่ตอกลงบนหนัง....336
รูปที่ 3.465 ตำแหน่งรูบนหนังที่เจาะรูเพื่อเตรียมกลักตะปู....336
รูปที่ 3.466 การแช่หนังลงในน้ำสะอาด....337
รูปที่ 3.467 การเตรียมแป้นดงหนังสำหรับหุ่นรำมะนา....337
รูปที่ 3.468 การทาจาระบีเคลือบบนปากหุ่นรำมะนา....338
รูปที่ 3.469 การวางหุ่นกลองบนแป้นดงหนัง....338
รูปที่ 3.470 ตะปูกลักหนัง....338
รูปที่ 3.471 การสอดตะปูเพื่อกลักหนัง....339
รูปที่ 3.472 การนำแผ่นหนังที่กลักตะปูแล้ววางบนปากกลอง....339
รูปที่ 3.473 การคล้องเกลียวเร่งเสียง....339
รูปที่ 3.474 การบิดเกลียวเพื่อเร่งหนังให้ตึง....340
รูปที่ 3.475 หน้าหนังรำมะนาที่ขึงหนังจนตึงแล้ว....340
รูปที่ 3.476 การใช้ค้อนทุบลงบนหน้ากลองในระหว่างการเร่งเสียง....341
รูปที่ 3.477 การนำหุ่นกลองที่ดงหนังแล้วไปตากแดดในที่แจ้ง....341
รูปที่ 3.478 การใช้ใบมีดขูดหน้ากลองเพื่อกำจัดขน....342
รูปที่ 3.479 การขัดหน้ากลองให้เรียบด้วยกระดาษทราย....342
รูปที่ 3.480 การขัดผิวหุ่นรำมะนาให้เรียบด้วยกระดาษทราย....343
รูปที่ 3.481 การทาเคลือบผิวรำมะนาด้วยแลคเกอร์หรือยูนีเทน....343
รูปที่ 3.482 รำมะนาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....344
รูปที่ 3.483 โทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว....344
รูปที่ 3.484 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างโทน....345
รูปที่ 3.485 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างรำมะนา (ไม้)....346

หน้า

รูปที่ 3.486 เปรียบเทียบกระบวนการสร้างโทนไม้ โทนดินเผา และโทนเซรามิกส์ 347
รูปที่ 4.1 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ 349
รูปที่ 4.2 อาจารย์นิรมล ตระการผล 351
รูปที่ 4.3 อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ 352
รูปที่ 4.4 อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม 353
รูปที่ 4.5 อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา 355
รูปที่ 4.6 อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง 356
รูปที่ 4.7 แผนผังห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง 359
รูปที่ 4.8 บรรยากาศภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง (ต่อ) 360
รูปที่ 4.9 แผนผังห้องปฏิบัติการเฉพาะ 361
รูปที่ 4.10 โทนรำมะนาที่ใช้ในการทดสอบภายในห้องห้องปฏิบัติการเฉพาะ 361
รูปที่ 4.11 แผนผังแสดงกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ 364
รูปที่ 4.12 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา 377
รูปที่ 4.13 อาจารย์นิรมล ตระการผล ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา 379
รูปที่ 4.14 อาอาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา 380
รูปที่ 4.15 อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา 381
รูปที่ 4.16 อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา 383
รูปที่ 4.17 อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา 385
รูปที่ 4.18 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา 408

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 แสดงรายละเอียดและสัดส่วนของโทนและรำมะนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น .55
ตารางที่ 2.2 แสดงการควบคุมจังหวะหน้าทับของโทนและรำมะนา จำแนกตามเครื่องดนตรี 74
ตารางที่ 2.3 แสดงการควบคุมจังหวะหน้าทับของโทนและรำมะนา จำแนกตามวงดนตรี 75
ตารางที่ 2.4 แสดงตำแหน่งของมือที่สัมพันธ์กับเสียงของโทนรำมะนา.....92
ตารางที่ 4.1 แสดงเพลงที่ใช้ในการประเมินคุณภาพโทนและรำมะนา.....362
ตารางที่ 4.2 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 1.....365
ตารางที่ 4.3 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 2.....367
ตารางที่ 4.4 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 3.....369
ตารางที่ 4.5 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 4.....371
ตารางที่ 4.6 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาจากผู้บรรเลงรวมวง (ผู้วิจัย).....373
ตารางที่ 4.7 แสดงการจัดอันดับความพึงพอใจในเสียงโทนรำมะนา.....374
ตารางที่ 4.8 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ 376
ตารางที่ 4.9 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ 376
ตารางที่ 4.10 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์นิรมล ตระการผล.....378
ตารางที่ 4.11 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์นิรมล ตระการผล 378
ตารางที่ 4.12 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์อุษา แสงไพโรจน์.....379
ตารางที่ 4.13 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์อุษา แสงไพโรจน์.....379
ตารางที่ 4.14 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา 380
ตารางที่ 4.15 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา.....381
ตารางที่ 4.16 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพอาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม 382
ตารางที่ 4.17 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม 382
ตารางที่ 4.18 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง 383
ตารางที่ 4.19 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง.....384
ตารางที่ 4.20 แสดงผลการคัดเลือกโทนและรำมะนาภายในห้องปฏิบัติการเฉพาะ.....385
ตารางที่ 4.21 แสดงวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ที่ใช้ให้การประเมินคุณภาพ.....386
ตารางที่ 4.22 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านรูปร่าง รูปทรง 386
ตารางที่ 4.23 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านขนาดของหุ่นกลอง 387
ตารางที่ 4.24 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านวัสดุที่ใช้ในการสร้างกลอง 387
ตารางที่ 4.25 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านความหนาของหุ่นกลอง 388
ตารางที่ 4.26 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านการตกแต่ง 388
ตารางที่ 4.27 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านน้ำหนัก.....389
ตารางที่ 4.28 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนปากกลอง.....389
ตารางที่ 4.29 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนเส้นผ่านศูนย์กลางปากกลอง 390
ตารางที่ 4.30 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนปากนกแก้ว 390

หน้า

ตารางที่ 4.31 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนกระพุ้ง 391
ตารางที่ 4.32 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนลวดบัวและลูกแก้ว 391
ตารางที่ 4.33 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนปากลำโพง 392
ตารางที่ 4.34 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านชนิดของหนังหน้ากลอง 392
ตารางที่ 4.35 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านความหนาของหนัง 393
ตารางที่ 4.36 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านวัสดุด้านการขึ้นหนัง.....393
ตารางที่ 4.37 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านวัสดุเร่งเสียง 394
ตารางที่ 4.38 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านระดับเสียง.....394
ตารางที่ 4.39 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านความดังของเสียง 396
ตารางที่ 4.40 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านความดังของเสียง 397
ตารางที่ 4.41 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านน้ำเสียง 398
ตารางที่ 4.42 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านการสะท้อนของเสียง 399
ตารางที่ 4.43 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านความกลมกลืน 400
ตารางที่ 4.44 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์ด้านลักษณะทางกายภาพของโทนรำมะนา...402
ตารางที่ 4.45 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์ด้านคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา 403
ตารางที่ 4.46 แสดงผลสรุปของการประเมินคุณภาพโทนรำมะนา.....404
ตารางที่ 4.47 แสดงผู้ผลิตและวัสดุในกระบวนการสร้างโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ที่ใช้ทดสอบคุณภาพ
.....408

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ปัจจุบัน รัฐบาลมีนโยบายด้านสังคมให้ทุกภาคส่วนมีส่วนร่วมในการพัฒนาสังคมไทยให้มีความสุขอย่างยั่งยืนบนพื้นฐานของวัฒนธรรมไทย และใช้สื่อทุกรูปแบบในการสร้างสรรค์สังคม รักษา สืบทอดศิลปวัฒนธรรมแห่งชาติและความหลายหลายของวัฒนธรรมท้องถิ่น ประกอบกับองค์การด้านการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ได้สนับสนุนให้มีการสำรวจขึ้นทะเบียน และประกาศเพื่ออนุรักษ์ ปกป้อง คุ้มครอง สืบทอดวัฒนธรรม รวมทั้งการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ในขณะนี้ประเทศต่าง ๆ ได้เร่งดำเนินการรวบรวมและขึ้นทะเบียนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ มรดกวัฒนธรรมที่เป็นวิถีชีวิตชุมชน (Intangible Cultural Heritage) ได้แก่ คำบอกเล่าหรือเรื่องราวที่ประทับใจ (Oral Tradition and Expression) เรื่องราวและความเป็นมาของชุมชนในท้องถิ่น เนื้อร้องและถ้อยคำในเพลงกล่อมเด็ก รวมทั้งศิลปะการแสดง เช่น ดนตรี ละคร เป็นต้น ด้านแบบแผนทางสังคม พิธีกรรมและประเพณี (Social Practice, Rituals and Festival Event) ด้านความรู้และการปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล (Knowledge and Practice Concerning Nature and The Universe) รวมถึงความรู้ด้านงานช่างฝีมือพื้นบ้าน (Traditional Craftsmanship) (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2551:1-2) โดยเฉพาะความรู้ด้านงานช่างฝีมือนั้น เป็นแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรมที่สำคัญอันสะท้อนถึงภูมิปัญญาของชนชาติไทยได้อีกประการหนึ่ง

งานประเภทช่างฝีมือ จำแนกออกเป็น 10 ประเภท ได้แก่

(1) ผ้าและผลิตภัณฑ์จากผ้า เช่น ผ้าทอ ผ้าถัก ผ้าปัก ใช้ในชีวิตประจำวัน และพิธีกรรม

(2) เครื่องจักสาน ได้แก่ เครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น เครื่องจักสานที่ใช้ในชีวิตประจำวันและใช้ในพิธีกรรม

(3) เครื่องรัก ได้แก่ เครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น เครื่องเรือน เครื่องใช้ในการทำมาหากินและในพิธีกรรม

(4) เครื่องปั้นดินเผา เครื่องเคลือบ เครื่องไม่เคลือบ ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และพิธีกรรม

(5) เครื่องโลหะ ได้แก่ เครื่องประดับ ของใช้ในชีวิตประจำวัน และเครื่องใช้ในพิธีกรรม

(6) เครื่องไม้ ประเภทสิ่งก่อสร้าง ยานพาหนะ ของใช้ในชีวิตประจำวัน ของตกแต่ง และเครื่องใช้ในพิธีกรรม

(7) เครื่องหนัง ประเภทของใช้ในชีวิตประจำวัน การแสดง และพิธีกรรม

(8) อัญมณีและเครื่องประดับ ได้แก่ หิน พลอย แก้ว และวัสดุมีค่า

(9) งานศิลปกรรมพื้นบ้าน เช่นภาพเขียน งานปั้น งานแกะสลัก งานหล่อ

(10) ผลิตภัณฑ์อื่น ๆ เช่น ผลิตภัณฑ์จากเปลือกหอย กระดูกสัตว์

(สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2551: 5-6)

ในหมู่งานช่างฝีมือดังประเภทที่ได้กล่าวข้างต้นนั้น เครื่องดนตรี นับเป็นหนึ่งในงานประดิษฐกรรมที่อาศัยช่างฝีมือเป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม เพราะแม้ว่างานนิพนธ์ดนตรีกรรมอันทรงคุณค่าในทางศิลปะจะได้รับการประพันธ์ให้ไพเราะงดงามด้วยดุริยางคศิลปินชั้นเลิศเพียงใด หากนักดนตรีไม่ได้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นจากช่างฝีมือที่มีประสบการณ์ความชำนาญเป็นที่ยอมรับ หรือไม่มีวัสดุและเสียงที่มีคุณภาพ นักดนตรีจะไม่สามารถถ่ายทอดอารมณ์มีความรู้สึกของบทเพลงผ่านเครื่องดนตรีได้ตามศักยภาพที่ต้องการ ย่อมเป็นอุปสรรคต่อการปฏิบัติ สร้างสรรค์ และการเผยแพร่วัฒนธรรมดนตรีของตนให้เกิดความซาบซึ้ง รสนิยม และมีชื่อเสียงแพร่หลายออกไปในหมู่นักฟังและนักวิจารณ์ดนตรี ดังที่ภูมิใจ รื่นเริง ได้กล่าวถึงความสำคัญของช่างทำเครื่องดนตรีว่า “ช่างทำเครื่องดนตรี เปรียบเสมือนผู้ปิดทองหลังพระ ...น้อยคนนักที่จะมองย้อนลึกไปถึงเครื่องดนตรีที่เขาผู้นั้นบรรเลงอยู่ว่าเป็นเครื่องกำเนิดเสียงอันไพเราะนั้น” (ภูมิใจ รื่นเริง, 2551: 2)

สุรพล สุวรรณ (2550: 9) ได้กล่าวถึงความสำคัญของงานช่างทำเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีไทยว่า “ภูมิปัญญาในการประดิษฐ์เครื่องดนตรีไทยแต่ละเครื่องมือ ได้มีความคิดสร้างสรรค์เลือกสิ่งที่เหมาะสมที่สุดมาจากสภาพแวดล้อมท้องถิ่นทั้งสิ้น ผนวกเข้ากับภูมิปัญญาในเชิงช่างของประเทศสยามที่ได้มีขบวนการคิดมาโดยเป็นลำดับ” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของงานช่างทำเครื่องดนตรีไทยในอดีตว่ามีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน เช่นเดียวกับที่ อรวรรณ บรรจงศิลป์ (2546: 252) ได้สนับสนุนแนวคิดในทำนองเดียวกันนั้นว่า “เป็นการแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ที่มีความเจริญรุ่งเรือง ความสามารถ และความคิดสร้างสรรค์ของคนไทย”

เครื่องดนตรีของชนชาติไทยหลายชนิดถือกำเนิดจากภูมิปัญญาของช่างฝีมือ เกิดจากบริบทที่อยู่ภายใต้ขอบข่ายของอารยธรรมไทย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากสภาพทางนิเวศวิทยาวัฒนธรรม และแหล่งอารยธรรมที่มีพรมแดนติดต่อกัน แม้กระทั่งการรับถ่ายทอดภูมิปัญญาจากศูนย์กลางอารยธรรมภายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และที่อื่น ๆ ทั้งทางตรงและทางอ้อม อีกทั้งได้มีผู้นำเครื่องดนตรีและภูมิปัญญาในการสร้างเครื่องดนตรี ในวัฒนธรรมต่าง ๆ กันนั้น มาประยุกต์เข้ากับวัฒนธรรมดนตรีไทย และปรับปรุงวิธีการบรรเลงตามความเหมาะสมจนสามารถสร้างเอกลักษณ์ในการบรรเลงโดยศิลปิน ตลอดจนการผลิต การคัดเลือกวัสดุในการสร้างเครื่องดนตรีโดยช่างฝีมือในประเทศได้ในที่สุด ดังนั้น หากปราศจากการพัฒนาฝีมือและความประณีตบรรจงในงานฝีมือเชิงช่างที่มีสืบมาจนถึงปัจจุบันเสียอย่างหนึ่ง ผู้คนก็จะกล่าวได้ในภายหลังว่า การดนตรีของไทยไม่เป็นอารยะ ดังปรากฏพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่กล่าวเป็นคติเตือนใจให้ตระหนักถึงความสำคัญของงานช่างฝีมือไว้ตอนหนึ่งว่า

...อันชาติใดไร้ช่างชำนาญศิลป์ เหมือนนารินไร้โฉมประโลมสง่า
ใครเห็นไม่เป็นที่จำเริญตา เขาจะพากันเย้ยให้อับอาย...

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2468: 56)

เครื่องดนตรีไทยในปัจจุบันได้ถูกจำแนกออกเป็น 4 ชนิด คือ เครื่องดีด สี ตี และ เป่า เครื่องตีเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดที่มนุษย์รู้จักใช้ แบ่งเป็น 3 จำพวก คือ เครื่องตีทำด้วยไม้ ทำด้วยโลหะ และเครื่องตีขึงด้วยหนัง เครื่องดนตรีประเภทนี้ เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลอง ฉิ่ง ฯลฯ (อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2546: 250) ในหมู่ของเครื่องดนตรีที่กล่าวมานั้น “กลอง” คือ เครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง ทำด้วยไม้แล้วขึงหน้าด้วยหนัง ใช้ไม้หรือมือตีให้เกิดเสียง มีอยู่ด้วยกันหลายชนิดรูปร่างแตกต่างกันไป ลักษณะการเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้เรียกว่า “ตีกลอง” ใช้ประกอบจังหวะในวงดนตรีต่าง ๆ “การทำกลองเป็นงานศิลปหัตถกรรมที่เกิดจากความชำนาญเฉพาะตัวแต่ก็สามารถถ่ายทอดไปสู่ผู้ใกล้ชิดได้ เมื่อมีการถ่ายทอดเรียนรู้ โดยการสร้างกลองเป็นทั้งเครื่องดนตรี มีความงดงามประณีตอยู่ในงานชิ้นเดียวกัน” (วลัยศิริ ทรงลักษณ์, 2526: 9-13)

การศึกษาวิจัยในปัจจุบัน พบว่าเครื่องดนตรีไทยประเภทดำเนินทำนองมักได้รับความสนใจและมีการศึกษาค้นคว้าทั้งในสาขาวิชาทางมนุษยศาสตร์และวิทยาศาสตร์มากกว่าเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ดังตัวอย่างการศึกษาและวิเคราะห์ความถี่เสียงเครื่องดนตรีไทยจากกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนองโดยคณะนักวิชาการดำเนินงานโครงการค้นคว้าวิจัยในพระราชดำริ (2542) และงานวิจัยของเฉลิมพล รุจินิรันดร์ และคณะ ซึ่งศึกษากลสมบัติของไม้ที่ใช้ในการสร้างลูกระนาดและรางระนาดเอก (Rujinirun, C., Phinyocheep, P., Prachyabrued, W., & Laemsak, N., 2005) ในส่วนของเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลองนั้นพบว่าปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ทำการศึกษากระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีพื้นเมืองชนิดต่าง ๆ ตามเขตวัฒนธรรมดนตรีไทย 7 ภูมิภาค ได้แก่ ภาคเหนือ ภาคอีสานเหนือ ภาคอีสานใต้ ภาคกลาง ภาคใต้ ภาคตะวันออก และภาคตะวันตก โดยทำการศึกษาเครื่องดนตรีประเภทกลอง 6 ชนิด ได้แก่ กลองหาง กลองยาว ทับ กลองชาตรี กลองกันตรึม และกลองปู่เจ่ (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2548ก, 2548ข, 2549, 2550ก, 2550ข, 2550ค, 2552) แต่อย่างไรก็ตาม การกล่าวถึงกลองไทยในแง่มุมของการศึกษาวิจัยเชิงลึกยังพบได้น้อยมาก ดังเช่นผลงานวิจัยของภูมิใจ รื่นเริง (2551) ได้ทำการศึกษากรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ พักตร์ผ่อง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นเพราะในทางทฤษฎีเชื่อว่าเครื่องดนตรีประเภทกลองไม่มีความซับซ้อนในเรื่องระดับเสียงหรือวิธีการบรรเลง แต่หากได้พิจารณาลงไปแล้วจะพบว่า กระบวนศึกษาไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใดล้วนเป็นภูมิปัญญาไทยที่น่าศึกษาและแฝงไว้ด้วยหลักการที่สามารถนำมาเป็นส่วนสนับสนุนเติมเต็มองค์ความรู้ทางวิชาการการดนตรีไทยได้ ผู้วิจัยจึงดำเนินการวิจัยเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ มุ่งเน้นกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงโดยใช้กระบวนการวิเคราะห์ตามวิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อที่จะสามารถนำผลจากการวิจัยนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเป็นรูปธรรม

เครื่องดนตรีไทยจำพวกกลองเหล่านั้น โทนมโหรี หรือที่นิยมเรียกว่า “โทน” เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดขึงด้วยหนังหน้าเดียว ใช้ตีประกอบจังหวะร่วมกับ “รำมะนา” ซึ่งเป็นกลองหน้าเดียวอีกชนิดหนึ่ง นิยมเรียกเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนั้นร่วมกันว่า “โทนรำมะนา” โทนรำมะนานี้มีความแตกต่างออกไปจากเครื่องประกอบจังหวะชนิดอื่น ๆ เช่น กลองแขก ตะโพน สองหน้า ฯลฯ ทั้งในด้านกายภาพ สัดส่วน ขนาดของเครื่องดนตรี รวมถึงคุณภาพเสียงเมื่ออยู่ในวงดนตรี

แต่หลักและกลวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีที่กล่าวมานั้นต่างอยู่ในกฎเกณฑ์ของ “หน้าทับ” คือ เสียงของเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังในการกำหนดจังหวะของเพลง จึงเกิดเป็นหน้าทับต่าง ๆ กันไปตามคุณภาพเสียงของกลองแต่ละชนิด ซึ่งหน้าที่สำคัญของโทนรำมะนาในอดีต คือ ใช้กำกับจังหวะหน้าทับประกอบการขับลำนำสำหรับการละเล่นรื่นเริงของราษฎรและใช้ขับกล่อมภายในราชสำนัก แตกต่างออกไปจากกลองชนิดอื่น ๆ ที่มีหน้าที่ในการบอกอาณัติสัญญาณหรือใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม ในปัจจุบันโทนรำมะนายังคงใช้เป็นเครื่องควบคุมจังหวะหน้าทับในการบรรเลงวงมโหรีเครื่องสาย และยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในระบบการบรรเลงเพลงเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายทุกชนิด ตั้งแต่เพลงเดี่ยวขั้นพื้นฐานไปจนถึงเพลงเดี่ยวขั้นสูง โดยผู้บรรเลงโทนรำมะนาที่มีความสามารถสูงย่อมสามารถที่จะใช้กลวิธีการบรรเลง ให้พลิกแพลงสอดรับกับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสม ซึ่งเป็นการเอื้อเฟื้อต่อการใช้กลวิธีการบรรเลงของเครื่องดำเนินทำนองและเพิ่มอรรถรสในการฟังได้มากยิ่งขึ้น

ในการจัดระเบียบแบบแผนการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น สำนักงานมาตรฐานการศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (ปัจจุบันคือ สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษาแห่งชาติ) โดยคณะอนุกรรมการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ได้ประกาศใช้เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2538 เป็นต้นมา “เป็นความสำคัญที่จัดอยู่ในชั้นของนโยบายทางการศึกษาวิชาดนตรีไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อจะให้นำไปใช้เป็นเกณฑ์ในการพัฒนาหลักสูตร การจัดการเรียนการสอนดนตรีไทยในทุก ๆ ระดับ” (อรรถพร ทัศนะ, 2546: 21) โดยแบ่งเกณฑ์มาตรฐานออกเป็น 3 ประเภทคือ

(1) เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยด้านประเภทบทเพลง
(2) เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยด้านประเภททฤษฎีดนตรีไทย
(3) เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยด้านประเภทการประเมินการบรรเลงดนตรีไทย

สำหรับมาตรฐานการผลิตผลิตภัณฑ์ สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม (2545) ได้มีบทบาทที่สำคัญยิ่งในการพัฒนาภูมิปัญญางานช่างฝีมือพื้นบ้านให้เป็นมาตรฐาน โดยได้จัดทำโครงการมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนขึ้น โดยมีระยะเวลาดำเนินการ 5 ปี วงเงินประมาณ 112,475,000 บาท (หนึ่งร้อยสิบสองล้านสี่แสนเจ็ดหมื่นห้าพันบาท) เพื่อรองรับการพัฒนาคุณภาพผลิตภัณฑ์ชุมชน หรือระดับพื้นบ้านที่ยังไม่ได้รับการพัฒนาเท่าที่ควร ขณะเดียวกันรัฐบาลมีนโยบายจัดตั้งโครงการ หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ เพื่อเสริมสร้างให้แต่ละชุมชนได้ใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นพัฒนาคุณภาพผลิตภัณฑ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นเพื่อผลิตจำหน่ายสู่ตลาด ผู้บริโภค จึงเป็นแนวทางที่สอดคล้องและสนับสนุนในด้านมาตรฐานและการรับรองคุณภาพของผลิตภัณฑ์ที่ได้จากโครงการ หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ เพื่อให้ผลิตภัณฑ์เป็นที่ยอมรับและสามารถประกันคุณภาพให้กับผู้บริโภคซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งที่เชื่อมโยงผลิตภัณฑ์จากชุมชนสู่ตลาดผู้บริโภคทั้งในประเทศและต่างประเทศ

ปัญหาสำคัญประการหนึ่งที่เกิดในปัจจุบัน คือ มีความเข้าใจอย่างหนึ่งว่าการบรรเลงโทนรำมะนาใช้วิธีการกำกับจังหวะหน้าทับเช่นเดียวกับกลองแขก จึงมีการอนุโลมใช้กลองแขกตีแทนโทนรำมะนาในการประสมวงดนตรีไทยประเภทวงมโหรีและวงเครื่องสาย หรือการบรรเลงเดี่ยวเครื่อง

ดนตรีประเภทเครื่องสาย ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นย่อมมีอัตลักษณ์จำเพาะตามขอบเขตเสียงและวิธีการบรรเลง หากมิได้ศึกษาในหลักการประสมวงหรือการจัดเครื่องดนตรีไทยที่เหมาะสมตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย หรือขาดความรู้ความเข้าใจในพื้นฐานการบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่ถูกต้องแล้ว ย่อมเป็นการบั่นทอนการสืบทอดคุณลักษณะในการบรรเลงที่สอดคล้องกับคุณภาพเสียงโดยรวมของวงดนตรีนั้น ๆ ลงไปอย่างน่าเสียดาย และในปัจจุบันนี้ ผู้สืบทอดกลวิธีการบรรเลงโทนรำมะนาตามที่สืบทอดมาแต่โบราณกาลอย่างแท้จริงก็หาได้ยาก ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงต่อหลักและกลวิธีการบรรเลงโทนรำมะนา รวมไปถึงความนิยมในการผลิตโทนรำมะนาเพื่อตอบสนองต่อค่านิยมของผู้ใช้งาน ทำให้กระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงโทนรำมะนาของช่างฝีมือจะต้องเปลี่ยนไปตามปัจจัยที่เกิดขึ้น

ด้วยความสำคัญเร่งด่วนในการรักษาวัฒนธรรมดนตรี การบรรเลง การสืบทอดรักษาองค์ความรู้และภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีไทยมิให้สูญหายไปกับกาลเวลา ตลอดจนความต้องการที่จะศึกษาปรากฏการณ์ของเสียงเครื่องดนตรี ที่มีเหตุปัจจัยมาจากบริบททางสภาพสังคมและนิเวศวิทยาวัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะดำเนินการศึกษาค้นคว้า และเก็บบันทึกหลักฐานโดยระเบียบวิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ ในด้านประวัติความเป็นมา การสร้าง และอัตลักษณ์ด้านคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย โดยมุ่งไปในด้านเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังของไทย ได้แก่ โทนรำมะนา เพื่อเป็นการสืบทอดภูมิปัญญาไทยและเป็นแนวทางในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีคุณภาพของวัสดุและคุณภาพเสียงเป็นที่ยอมรับ เพื่อเสริมสร้างมั่นคงทางวัฒนธรรมดนตรีไทยให้ดำรงอยู่ภายใต้กระแสสังคมและศิลปะร่วมสมัยได้อย่างยั่งยืนต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับโทนรำมะนา

1.2.2 เพื่อศึกษาแหล่งที่มาของวัสดุ เครื่องมือ และกระบวนการสร้างโทนรำมะนา ของช่างฝีมือต้นแบบ

1.2.3 เพื่อศึกษาขนาด สัดส่วน ลักษณะเฉพาะทางกายภาพ และคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาต้นแบบ

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

1.3.1 ดำเนินการสืบค้นข้อมูลและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากแหล่งงานสารบรรณ สถาบันวิทยบริการ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ และฐานข้อมูลสารสนเทศ ดังนี้

(1) สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(2) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(3) ฐานข้อมูลห้องสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(4) ศูนย์ข้อมูลสารนิเทศมนุษย์ศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(5) พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม
(6) ฐานข้อมูลห้องสมุด ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(7) ฐานข้อมูลห้องหอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล

(8) ฐานข้อมูลห้องสมุดอิเล็กทรอนิกส์ เครือข่ายห้องสมุดประเทศไทย สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา (ThaiLIS)

(9) ฐานข้อมูลสื่ออิเล็กทรอนิกส์เจสโตร์ (Jstor)

(10) ฐานข้อมูลวัตถุขึ้นทะเบียน พิพิธภัณฑ์บริติช (British Museum) ประเทศอังกฤษ

1.3.2 ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ และนักวิจัยที่เกี่ยวข้องปัจจุบัน ดังนี้

(1) ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

(2) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้ทรงคุณวุฒิประจำหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(3) รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชานเฉพาะทาง (ดุริยางคศิลป์) กองทุนคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(4) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.3 ดำเนินการสัมภาษณ์ศิลปินวิชาชีพ และศิลปินอิสระผู้เชี่ยวชาญในด้านการบรรเลงโทนรำมะนา ดังต่อไปนี้

(1) อาจารย์นิรมล ตระการผล ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ (เครื่องสายไทย) วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(2) อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ ครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย (เครื่องหนังและคีตศิลป์ไทย) กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนราชินี

(3) อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา ศิลปินอิสระ และอาจารย์พิเศษประจำชมรมดนตรีไทย วิทยาลัยพยาบาลสภากาชาดไทย

(4) อาจารย์วิเชียร จันทรเกษม ศิลปินอิสระ และอาจารย์พิเศษประจำภาควิชาศิลปะนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

(5) อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง ศิลปินอิสระ มีความชำนาญเฉพาะด้านวงเครื่องสายไทย วงเครื่องสายผสม และโทนรำมะนา

1.3.4 ดำเนินการสัมภาษณ์ช่างฝีมือในด้านการผลิตโทนรำมะนาต้นแบบซึ่งเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน ดังนี้

(1) ช่างภูมิใจ รื่นเริง ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทยและเครื่องหนังไทย “บ้านรื่นเริง” แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง จังหวัดกรุงเทพมหานคร

(2) ช่างสมยศ นวมระวี ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทยและโทนรำมะนา “สมยศการดนตรี” ตำบลบางเขน อำเภอเมืองนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี

(3) ช่างสมชัย ชำพาลี ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทยและเครื่องหนังไทย “สมชัยดนตรีไทย” ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี

(4) ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ช่างฝีมือเครื่องหนังไทย “บ้านช่างป๊อก” หมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

1.3.5 ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องภูมิปัญญาของศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการบรรเลงโทนและรำมะนา ในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

(1) ภาพถ่าย
(2) ชื่อ–สกุลของศิลปิน
(3) ภูมิลำเนา ที่อยู่ในปัจจุบัน
(4) ประวัติชีวิตและประวัติการศึกษา
(5) ประวัติการทำงาน
(6) การเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาด้านดนตรีไทย
(7) ข้อมูลด้านดนตรีตามประสบการณ์ของศิลปิน
(8) หลักและวิธีการบรรเลงขั้นพื้นฐาน
(9) กลวิธีพิเศษในการบรรเลง
(10) หน้าทับที่ได้รับการถ่ายทอด
(11) ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการบรรเลง

1.3.6 ดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องภูมิปัญญาของช่างฝีมือต้นแบบด้านการสร้างโทนและรำมะนา ในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

(1) ภาพถ่าย
(2) แผนที่
(3) ข้อมูลช่าง
(4) ชื่อ–สกุลของช่างฝีมือ
(5) ภูมิลำเนา ที่อยู่ในปัจจุบัน
(6) ประวัติชีวิตและประวัติการศึกษา
(7) การเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาด้านวิชาชีพช่าง
(8) ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างกลอง
(9) วัสดุที่ใช้ในการผลิต
(10) แหล่งที่มาของวัสดุ
(11) ช่วงเวลาในการผลิต
(12) เครื่องมือในการผลิต
(13) กรรมวิธีการผลิต
(14) ขนาดและสัดส่วนของเครื่องดนตรี

1.3.7 ดำเนินการวัดและเก็บข้อมูลทางกายภาพและสัดส่วนของโทนรำมะนา

1.3.8 วิเคราะห์มูลทางด้านเสียงของเครื่องดนตรีไทย จากการทดสอบการฟังและการบรรเลงโดยผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังไทย (โทนรำมะนา) ด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ

1.3.9 รวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ และสรุปผลการวิจัย พร้อมทั้งจัดทำรายงานฉบับสมบูรณ์

1.4 อุปกรณ์ในการวิจัย

1.4.1 เครื่องคอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊กสำหรับการประมวลผลขั้นสูง (Notebook specify for high quality processing)

1.4.2 เครื่องเล่นวิทยุ เทป และคอมแพคดิสก์

1.4.3 เครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิตอล (Mp3 Stereo Recorder, Sample rate 44000, Bit rate 128 Kbps)

1.4.4 กล้องถ่ายรูประบบดิจิตอล

1.4.5 ไมโครโฟนชนิดมัลติฟังก์ชัน แบบสาย USB (Multi–Functions USB Microphone)

1.4.6 เครื่องวัดทางมาตรวิทยา ได้แก่ บรรทัดเหล็ก สายวัดเอว สายวัดชนิดตลับ ฉากตายเวอร์เนียคาลิปเปอร์ และตาชั่งไฟฟ้า

1.4.7 เครื่องดนตรีไทยต้นแบบ ได้แก่ โทนรำมะนา

1.4.8 ซอร์ฟแวร์บันทึกและตัดต่อเสียงอันมีลิขสิทธิ์ (Copyright software for Multimedia recorder and editor)

1.4.9 สื่อวัสดุอิเล็กทรอนิกส์ (CD–ROM , DVD–ROM)

1.4.10 สื่อวัสดุบันเก็บทึกข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์ (Hard Disk Driver, External Flash USB Driver)

1.5 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับโทนรำมะนา

1.5.2 ทราบแหล่งที่มาของวัสดุ เครื่องมือ และกระบวนการสร้างโทนรำมะนา ของช่างฝีมือต้นแบบ

1.5.3 ทราบขนาด สัดส่วน ลักษณะเฉพาะทางกายภาพ และคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาต้นแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
บริบทที่เกี่ยวข้องกับโทนรำมะนา

ในบทที่สองของการวิจัย จะเป็นการอธิบายเครื่องดนตรีไทยโดยเจาะจงเฉพาะโทนและรำมะนา ที่รวบรวมได้จากการสืบค้นข้อมูล รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและช่างทำเครื่องดนตรีไทยที่เกี่ยวข้อง ในลักษณะการจัดหมวดหมู่ ดังที่จะแสดงลำดับหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

2.1 สมมติฐานของชื่อเครื่องดนตรี
2.2 ลักษณะทางกายภาพของโทนรำมะนา
2.3 พัฒนาการด้านการสร้างและวิธีการบรรเลงโทนรำมะนา
2.4 บทบาทหน้าที่ของโทนรำมะนา
2.5 วัตถุดิบที่ใช้ในกระบวนการสร้างโทนรำมะนา

2.1 สมมติฐานของชื่อเครื่องดนตรี

ในการศึกษาเครื่องดนตรีนั้น สิ่งสำคัญที่ควรจะกล่าวถึงเป็นอันดับแรก คือ ที่มาของชื่อเครื่องดนตรี เพราะชื่อที่ใช้เรียกกันในปัจจุบันนั้นสามารถที่จะสืบค้นย้อนรอยถึงต้นกำเนิดหรือแหล่งที่มาของเครื่องดนตรีชิ้นนั้นได้ หรือในบางกรณี เครื่องดนตรีชิ้นเดียวกันอาจมีชื่อเรียกต่าง ๆ กันไปในแต่ละท้องถิ่น เมื่อกาลเวลาผ่านไป ชื่อที่ใช้เรียกอยู่เดิมอาจเพี้ยนหรือถูกเปลี่ยนแปลงไป ทำให้ไม่สามารถระบุชี้ชัดได้ว่ามีต้นกำเนิดมาจากที่ใด

ธนิต อยู่โพธิ์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 6) ได้อธิบายถึงที่มาของชื่อเครื่องดนตรีไทย 5 จำพวก ได้แก่

(1) ชื่อตามเสียง เช่น โกร่ง กรับ ฉาบ ฉิ่ง ปี่ ขลุ่ย ฯลฯ
(2) ชื่อตามรูปร่างลักษณะ เช่น ซอสามสาย จะเข้ กลองยาว สองหน้า ฯลฯ
(3) ชื่อตามประกอบการละเล่น เช่น ฆ้องระเบง กลองชาตรี ฯลฯ
(4) ชื่อตามตำนาน เช่น กลองแขก ปี่ชวา กลองมลายู กลองมริกัน ฯลฯ
(5) ชื่อตามภาษาเดิม เช่น พิณ สังข์ ปี่ไฉน บัณเฑาะว์ ฯลฯ

สำหรับสมมติฐานของชื่อของโทนและรำมะนานั้น ผู้วิจัยจะได้จำแนกไว้แยกกัน ดังนี้

2.1.1 สมมติฐานของคำว่า “โทน” และ “ทับ”

ในปัจจุบัน พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2546: 546) ได้ให้ความหมายของคำว่า “โทน” ว่า “ชื่อกลองชนิดหนึ่ง ด้านหนึ่งป่องขึงหนังเพียงหน้าเดียว ด้านปลายเป็นปากเปิดคล้ายดอกลำโพง โบราณเรียกว่า ทับ ใช้ตีคุมจังหวะคู่กับรำมะนาในวงเครื่องสายและวงมโหรี เป็นต้น” และให้ความหมายของคำว่า “ทับ” ว่า “โทน ชาวพื้นเมืองปักษ์ใต้ยังคงเรียกโทนชาตรีว่า ทับ” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 561-562)

ขุนวิจิตรมาตรา ได้ตั้งข้อสมมติฐานถึงที่มาของคำว่า “โทน” ไว้ ดังนี้

...ในภาษาไทย มีคำว่า “โทน” เป็นเครื่องดนตรีปี่พาทย์ แล้วมีคำว่า “ทับ”เป็นพวกเดียวกันอีก เช่น โทน ทับ กรับ ฉิ่ง ว่าถึงรูปร่างลักษณะของโทน เป็นรูปป้อม ๆ มีปากผายบาน ๆ ครั้งหนึ่งข้าพเจ้าไปที่เชียงแสนเห็นภาชนะใส่น้ำ เขาทำขาย เรียกอย่างไทยภาคกลางก็เรียก “คนโท” ถามเขาว่าเรียกอะไร เขาบอกว่าเรียก “น้ำต้น” ฟังแปลกหูไม่เข้าใจ แต่แล้วมาคิดแยกคำดู “ต้น” แปลว่าที่เกิด เช่นต้นน้ำ เมื่อมาเป็นภาชนะสำหรับใส่น้ำก็คงจะเรียกว่า “ต้น” เรียกให้เต็มก็ว่า “น้ำต้น” รูปร่างของ “ต้น” เหมือนผลน้ำเต้า คำ “เต้า” ก็เป็นคำเดียวกับ “เถา” ที่หมายถึง “ต้น” ดังกล่าวแล้ว โบราณ เคยใช้ผลน้ำเต้ามาเป็นภาชนะใส่น้ำ อนึ่ง รูปร่างของ “ต้น คือ “น้ำต้น” ก็มีลักษณะเหมือน “โทน” เครื่องดนตรีป้อม ๆ ปากผายนี่เอง ดังนี้คำว่า “โถน” ก็จะต้องเป็นคำเดียวกับคำว่า “โทน” ที่เป็นเครื่องดนตรีและเป็นคำเดียวกับคำว่า “ต้น” คือ น้ำต้นที่สำหรับใส่น้ำ ดังจะเห็นว่ามีลักษณะรูปร่างเป็นผลน้ำเต้าอย่างเดียวกัน...

(ขุนวิจิตรมาตรา, 2540: 126-127)

รูปที่ 2.1 น้ำต้น หรือ คนโท

ที่มา: คลังเอกสารสารธารณะ [Openbase.in.th] (2551: ออนไลน์)

ข้อสมมติฐานดังกล่าวนี้พบว่าสอดคล้องกันกับคำนิยามในอักขราภิธานศรับท์ของ แดน บีช แบรดเลย์ ซึ่งได้อธิบายความหมายของโทนไว้ว่า “เครื่องมโหรีเหมือนน้ำเต้า” (แดนบีช แบรดเลย์, 2514: 304)

แต่ก็ได้มีผู้เสนอสมมติฐานไว้อีกอย่างหนึ่ง ดังที่บรรจบ พันธุเมธา กล่าวถึงที่มาของชื่อเครื่องดนตรีที่มีรากศัพท์ในวัฒนธรรมเขมรและไทยไว้ตอนหนึ่ง ดังนี้

*บรรดาชื่อต่าง ๆ หากตรงกับเสียงภาษาใดถือเป็นภาษานั้น ย่อมกำหนดได้สะดวก หรือถ้ายืนยันได้ว่าประวัติของคำหรือของวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดกันมา ก็ย่อมไม่มีปัญหา เป็นต้นว่า ย่าฎา (ยาดำ) = ยาดำ ผากรฺาบ (พากรฺาบ) = ผ้ากราบ ...ทั้งหมดนี้ถือเป็นคำไทย คำไทยบ้างคำเราก็ถือเป็นคำเขมรโดยสังเกตจากลักษณะเสียง บางคำมีเสียงควบกล้ำ และบางคำมีมากพยางค์ เป็นต้นว่า เครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ทั้งนี้ไม่ได้เกี่ยวกับประวัติดั้งเดิมว่าใครเล่นเครื่องดนตรีนั้น ๆ มาก่อน ชื่อเหล่านั้น ได้แก่ ขฺลุย (โคฺล็ย) = ขลุ่ย แตฺร (แตฺร) = แตร รนาต (รัวเนียด) = ระนาด ...ส่วนชื่ออื่นที่น่าจะเป็นของไทย คือ ฉิง (ชิง) = ฉิ่ง คง (ก็วง) = ฆ้อง กฺราบ่ (กฺรับ) = กรับ ...ชื่อที่ได้มาจากภาษาต่างประเทศ ก็ไม่แน่ว่าต่างคนต่างยืมภาษานั้น ๆ มาโดยตรงหรือยืมผ่านภาษาอื่นมาอีกทีหนึ่ง ดังเช่นคำ ฉาบ (ชาบ) = ฉาบ ฆิม (คิม) = ขิม และ ฎูน (โทน) ว่ามาจากคำว่า **ฤน** ในภาษาบาลี (ที่จริงคงจะมาจากคำว่า **โฒล** ภาษาสันสกฤต) ไม่แน่ว่าเขมรได้คำกล่าวนั้นผ่านไปจากไทย หรือไทยได้ผ่านเขมรไปอีกต่อหนึ่ง*

(บรรจบ พันธุเมธา, 2526: 15-16)

คำว่า “โทน” ในฐานะของเครื่องดนตรีนั้น ดังที่ได้กล่าวถึงหลักฐานลายลักษณ์ปรากฏในกฎหมายตราสามดวงสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991-2031) ข้อห้ามตอนหนึ่งว่า “...ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดกระจับปี่ ดีดจะเข้ ตีโทนทับ ในเขตพระราชฐาน...” ซึ่งในที่นี้ มีคำที่จะต้องนำมาพิจารณาด้วยอีกคำหนึ่งคือ “ทับ” เพราะคำว่า “โทนทับ” เป็นคำที่ใช้เคียงกัน ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวินิจฉัยกราบทูลถวายสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เกี่ยวกับคำว่า “โทน” และ “ทับ” ดังนี้

สิ่งที่เรียกกันว่า “โทน” กับ “ทับ” มีแต่โบราณ ทั้ง 2 อย่าง และเราได้แบบมาจากอินเดียเป็นแน่ ... “โทน” นั้นตามภาษาชาวอินเดียสะกดตัว ล รูปร่างได้แก่สองหน้า “ทับ” นั้นได้แก่ที่เราเรียกกันว่า “โทน” เช่นพวกโนราใช้เพลงละครร้องบทตรงทรงเครื่องและชมพาหนะก็บอกว่าร้อง “โทน” เห็นจะหมายว่าร้องเข้ากับสองหน้า...

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, 2552: 351)

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายคำเรียกของ “โทน” และ “ทับ” ไว้ในหนังสือเครื่องดนตรีไทยตอนหนึ่งว่า

คำว่า “โทน” ที่ใช้เป็นชื่อของเครื่องหนังในวงการดนตรีไทยนั้น ยังเป็นคำที่มีปัญหาอยู่ เพราะบางท่านอธิบายไว้ว่าเรียก “โทน” ว่า “ตะโพน” หรือเรียก “ตะโพน” ว่า “โทน” ก็ได้ และเรียก “ทับ” ว่า “โทน” ก็ได้ แต่โทนนั้นเป็นเครื่องดนตรีชนิดขึงหนังทั้ง 2 หน้า ส่วนโทนหรือทับที่กล่าวถึงในที่นี้เป็นเครื่องตีขึงหนังหน้าเดียว ...โทนที่กล่าวนี้บางทีจะเรียกชื่อกันไปอย่างหนึ่งว่า “ทับ” จึงเรียกชื่อควบคู่กันไปเสียเลยว่า “โทนทับ” เพื่อมิให้เข้าใจผิดว่าเป็นโทนตะโพน

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 39)

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายถึงข้อแตกต่างของคำว่า “โทน” “โทล” และ “ทับ” ไว้อีกตอนหนึ่งว่า

คำที่เรียกเครื่องตีขึ้นด้วยหนังหน้าเดียวของเราว่า “โทน” นี้ บังเอิญไปตรงกับคำว่า “โทล” หรือ “โทละ” ของอินเดีย จะได้อย่างมาจากโทลของอินเดียหรืออย่างไรไม่ทราบได้ แต่คงตั้งชื่อตามเสียงที่ตี แต่รูปร่างไม่เหมือนกันเลย โทล (อินเดีย) รูปร่างเป็นทรงกระบอกยาวประมาณ 50 ซม. กว้างวัดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30 ซม. ทำด้วยไม้ขุดคว้านด้านในให้เป็นโพรง ใช้ข้าวสุกผสมขี้เถ้าติดเพื่อให้เกิดความกังวานใช้ตีด้วยไม้หรือด้วยมือ ถ้าตีด้วยมือใช้ฝ่ามือตี เครื่องดนตรีชนิดนี้มักจะใช้ในงานพิธีตามเทวสถาน

ส่วนทับนั้นก็ดูมีสำเนียงใกล้กับคำขึ้นต้นของ “ตับ์ลา” ซึ่งเป็นกลองคู่ของอินเดียขึ้นหนังหน้าเดียว เวลาตี ตั้งหงายหน้า ลูกหนึ่งเตี้ย กลมเหมือนบาตร ต้องใช้ผ้าวงอย่างเสวียนรองก้น อีกลูกหนึ่งสูงกว่า รูปร่างเหมือนกระถางต้นไม้ 2 ลูก ที่เอาปากกระถางทางกว้างรวมประกบกัน ใช้บรรเลงเป็นคู่มือ 2 ลูก ผู้ตีคนเดียวตีลูกละมือ กลองชนิดตับ์ลานี้ใช้แทน “มฤทังค์” ก็ได้

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 39)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงคำว่า “โทน” ในทำนองเดียวกันว่า

ที่เรียกว่า “โทน” นี้ อันที่จริงก็คือ “กลอง” ประเภทหนึ่ง แต่เป็นกลองที่ขึ้นหนังหน้าเดียว มิได้ขึ้นหนังสองหน้าเหมือนอย่างกลองทั่วไป ...โทนนี้โบราณท่านเรียกว่า “ทับ” อย่างเช่นวงมโหรีเครื่องสี่สมัยกรุงศรีอยุธยาก็มี “ทับ” 1 ลูก เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ดังนี้เป็นต้น

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, [ม.ป.ป.]:1)

กำชัย ทองหล่อ ได้อธิบายความหมายของคำว่า “ทับ” ว่า “ชื่อกลองชนิดหนึ่ง ซึ่งโดยทั่ว ๆ ไปเรียกกันว่า ‘โทน’ เพราะจัดอยู่ในประเภทของกลองที่ขึ้นหนังหน้าเดียวและมีอยู่ 2 ชนิด คือ โทนชาตรี กับโทนมโหรี” (กำชัย ทองหล่อ, 2526: 507) ซึ่งคำอธิบายนี้สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของมนตรี ตราโมท ที่กล่าวว่า “โทนทับนั้นเป็นการเรียกทับศัพท์ เพราะทับคือโทน โทนคือทับ” (มนตรี ตราโมท, 2527: 55)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กล่าวว่า “ในวงการดนตรีภาคใต้เรียก ‘โทน’ ว่า ‘ทับ’ ประสมอยู่ในวงดนตรีโนราและวงดนตรีหนังตะลุง ใช้ทับตั้งไขว้ 2 ใบ เมื่อนำไปบรรเลงเข้ากับวงปี่พาทย์ชาตรีจึงมีชื่อเรียกเฉพาะว่า ‘โทนชาตรี’ ซึ่งในวงการดนตรีภาคใต้ไม่เรียกโทนชาตรี เพราะยังคงเรียกว่าทับเหมือนเดิม” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2547: 13)

ในส่วนของอุดม อรุณรัตน์ ได้ให้ข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับที่มาของชื่อ “ทับ” และ “โทน” ที่ต่างออกไปอีกอย่างหนึ่งว่า

> *ทับนั้น ถ้าอยู่ในวงมโหรี หลักในการตีนั้นใช้ฝ่ามือตีลงเฉียง ๆ ปาดลงไปบนหน้ากลอง เสียงจะดัง ทั่ม หรือ ทั่ง แล้วแต่จะเรียก โทนนั้น ใช้ผ่ามือตีไปตรง ๆ หน้ากลองไม่ต้องตีปาดหรือเฉียงหน้ากลอง เสียงกลองจะดัง โท่น ๆ ๆ ด้วยเหตุนี้ดอกกระมัง ทับจึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า โทน*
>
> (อุดม อรุณรัตน์, [ม.ป.ป.]: 63)

อนึ่ง ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้เสนอทรรศนะบางประการที่เกี่ยวข้องกับที่มาของคำว่า “โทน” ไว้ดังนี้

> *ชื่อของโทนเรียกแตกต่างกันไปตามบทบาทหน้าที่และถิ่นที่ใช้ เมื่อวิเคราะห์ข้อมูลของโทน ส่วนที่พึงระวังคือการยึดกับข้อมูลประสบการณ์เดิมที่มีอยู่ ทั้งนี้เพราะโทนเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ แพร่กระจายอยู่ในหลายพื้นที่ นัยสำคัญของการพิจารณาคือ โครงสร้างของกายภาพเครื่องดนตรีชนิดนี้ เมื่อเป็นดนตรีที่ปรากฏในแต่ละท้องถิ่น รูปสัณฐานย่อมมีความหลากหลายในด้านขนาดใหญ่–เล็ก ความกว้าง ยาว ผอม ความประณีตงดงาม หรือรายละเอียดปลีกย่อยของวัตถุที่หาได้หรือมีในท้องถิ่น รวมทั้งชื่อที่ต่างกันไปด้วย อย่างไรก็ตาม แม้มีความแตกต่างกันไปบ้าง แต่ลักษณะโดยรวมแล้ว เครื่องดนตรีชนิดนี้ก็มีรายละเอียดร่วมกันที่บ่งบอกให้ทราบว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ตรงกันในความหมายและความจริง*
>
> (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2547: 12)

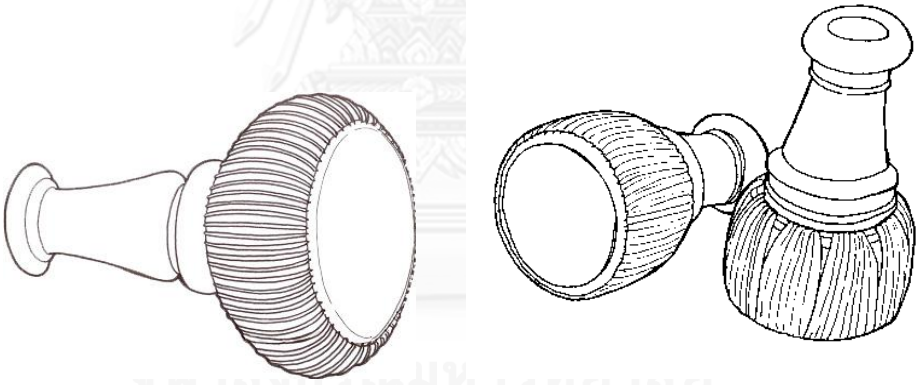
ในปัจจุบัน แม้จะยังไม่สามารถนำข้อมูลมาสรุปเรื่องที่มาของคำว่า “โทน” ให้แน่ชัดลงได้ว่ามาจากแหล่งใด แต่ก็ทำให้ทราบว่ามีข้อสันนิษฐานที่แตกต่างออกไปใน 3 ประเด็นที่สำคัญ คือ

(1) **ใช้สมมุติฐานของคำในภาษาไทยเป็นเกณฑ์** ถือเอาคำว่า “โทน” มาจากคำว่า “ต้น” หมายถึงภาชนะใส่น้ำที่มีรูปลักษณะคล้ายผลน้ำเต้า

(2) **ใช้สมมุติฐานของคำเขมรซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาษาสันสกฤตเป็นเกณฑ์** โดยถือเอาคำว่า “โทน” เป็นความหมายเดียวกันกับคำว่า “ถูน” (เขมร–ថូន) ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “โฒล” (เทวนาครี–ढोल) หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทกลองของอินเดียชนิดหนึ่ง

(3) **ใช้สมมุติฐานของปรากฏการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์** โดยถือเอาคำว่า “โทน” มาจากเสียงตีกลองดังว่า “โท่น ๆ” เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีคำที่คู่กับคำว่า “โทน” มาแต่เดิมด้วยกันคือ “ทับ” ใช้เรียกเครื่องดนตรีที่ขึ้นด้วยหนังหน้าเดียวชนิดเดียวกัน และเรียกในลักษณะของคำซ้อนกันว่า “โทนทับ” ซึ่งคำว่าทับนี้มีผู้สันนิษฐานว่ามาจากคำว่า “ทับบลา” หมายถึงกลองชนิดหนึ่งของอินเดีย หรืออีกนัยหนึ่งก็หมายถึงเสียงที่ตีลงไปบนกลองเป็นเสียงเช่นนั้น เมื่อมีการนำไปใช้ในแต่ละภูมิภาค คำเรียกแต่เดิมนั้นอาจเปลี่ยนไป แต่เมื่อนำไปใช้ในวงดนตรีประเภทต่าง ๆ จึงมีการกำหนดคำเรียกโดยใช้คำว่า “โทน” ซึ่งเป็นคำที่เรียกแบบสามัญเข้ามาแทนที่ ตามด้วยชื่อวงดนตรีที่นำไปร่วมบรรเลงนั้น เช่น “โทนชาตรี” “โทนมโหรี” แต่โทนที่ใช้ในวงดนตรีของภาคใต้นั้น ก็ยังคงเรียกว่า “ทับ” อยู่เช่นเดิม



รูปที่ 2.2 โทน (มโหรี) เมื่อเปรียบเทียบกับโทนชาตรี (ทับ)
ที่มา: สำนักมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน (2546ก, 2548)

2.1.2 สมมติฐานของคำว่า “รำมะนา”

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ–ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2546: 141) อธิบายที่มาของคำว่า “รำมะนา” ไว้ว่า “สันนิษฐานว่าได้แบบอย่างมาจากเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของมลายู ที่เรียกว่า เรบานา (Rébana) ซึ่งมีสำเนียงคล้ายกัน” เช่นเดียวกันกับที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงที่มาของคำว่า “รำมะนา” ในหนังสืออธิบายเครื่องดนตรีไทยไว้ตอนหนึ่ง ดังนี้

> *รำมะนา เป็นกลองหน้าเดียวชนิด Tambourine ขนาดไล่เลี่ยกันแต่ไม่มี jingles หรือฉาบคู่ติดตามขอบหน้ากลอง ...เข้าใจว่าเราจะได้ทั้งแบบอย่างและรวมทั้งชื่อของเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจากมลายู เพราะมลายูมีกลองชนิดหนึ่งเขาเรียกว่า ระบานา (Rebana) สำเนียงก็คล้ายกัน แต่ปรากฏว่า คำ "Rebana" นี้เป็นภาษาปอร์ตุเกศ ถ้าอย่างนั้นมลายูอาจได้มาจากปอร์ตุเกศอีกอย่างหนึ่งก็ได้ รำมะนาของเรามี 2 ชนิด คือ รำมะนามโหรี กับรำมะนาลำตัด*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 43)

Japp Kunst ได้แสดงข้อเสนอแนะเกี่ยวกับชื่อของกลองรูปทรงประเภทเดียวกันที่อุบัติขึ้นในแถบพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ หมู่เกาะชวา รวมถึงศรีลังกาไว้ดังนี้

> *...กลองถือด้วยมือทรงกรอบไม้ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้เกิดขึ้นในแถบหมู่เกาะสุมาตรา หมู่เกาะมาลายา หมู่เกาะโมลุกกะ ไทย และกัมพูชา ชื่อของมันมีความเกี่ยวข้องกัน เช่น หมู่เกาะโมลุกกะ—Ravana หมู่เกาะมาลายา—Rabana และ Rebana กัมพูชา—Romanea ไทย—Rammána Rabana ซึ่งเป็นคำเดียวกันนี้ก็ถูกนำไปใช้กับกลองทรงกรอบไม้ในพิธีแต่งงานของชาวซีลอน...*
>
> (Kunst, 1949: I: 218 cited in Picken, 1975: 152)

Cyril de Silva Kulatillake นักมนุษยวิทยาดนตรีชาวศรีลังกา กล่าวถึงการแพร่กระจายของกลอง Raban ที่ปรากฏในศรีลังกาและประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่า

> *การตัดสินจากพื้นที่ของการแพร่กระจายและบทบาทหน้าที่ของมันที่ถูกใช้แสดงและเคยถูกใช้แสดงมาแล้วในอดีต สามารถทำให้คาดเดาได้ว่า แบบแผนของ Raban โดยเฉพาะเครื่องดนตรีขนาดเล็กดังกล่าวถูกเผยแพร่ไปในทางใต้ของประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ปรากฏอยู่ในประเทศไทยเป็นรำมะนา [RAMMĀNA] และในประเทศมาเลเซียเป็น RĒBAN และ REBAN เช่นกัน นักดนตรีของไทยเชื่อว่ารำมะนาของพวกเขานั้นถูกเผยแพร่มาจากประเทศมาเลเซีย และมีการกล่าวถึงอย่างชัดเจนว่าชื่อของ Raban ไม่ปรากฏอยู่ในรายชื่อของเครื่องดนตรีของอินเดีย ...มันเป็นเรื่องธรรมดาที่ว่าสิ่งของอย่างหนึ่งจะมีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน โดยเฉพาะเมื่อมันถูกเผยแพร่มาจากแหล่งอื่น*
>
> (Kulatillake, 1984: 21)

เจนจิรา เบญจพงศ์ ได้รวบรวมค้นคว้าเอกสารหลักฐานจากต่างประเทศหลายชิ้นในการอธิบายถึงที่มาของของดนตรีภาคพื้นอุษาคเนย์ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีโลก โดยเฉพาะรำมะนาของไทย ซึ่งสันนิษฐานว่า “มีรากเง้ามาจากกลองของชาวเปอร์เซีย (อิหร่าน) และกลุ่มประเทศทางตะวันออกกลาง” (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 553) และได้แสดงหลักฐานที่กล่าวถึงรำมะนาซึ่งมีความสัมพันธ์กับกลองชนิดอื่นในวัฒนธรรมอิสลาม มีใจความดังนี้

> *กลองรำมะนาและเรอบานา ในอุษาคเนย์รับแบบอย่างมาจากกลองของยุคก่อนอิสลาม (Pre-Isalam ราวก่อน พ.ศ. 1173) ที่รู้จักกันในชื่อว่า ไดร่า (Da’ira) ใช้เล่นประกอบการขับร้องหรือระบำในงานแต่งงาน, งานศพ และโอกาสต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีที่รู้จักกันในโลกอิสลามด้วยชื่อแตกต่าง กัน เช่น เรียกว่ามาซาห์ร (Mazhar) ในอียิปต์และตุรกี, ดัฟ (Daf) และเดร่า (Daera) ในเปอร์เซียหรือบริเวณที่นับถืออิสลามของอินเดียเหนือ และทาร์ (Tar) ในแอฟริกาเหนือ ส่วนในมาเลเซีย, สุมาตรา, หมู่เกาะโมลุกกะ และเกาะเซเลเบสใต้ ส่วนใหญ่เรียกเรอบานา หรือ ระบานา (Rebana, Rabana), เรียกเทอรบัง (Terbang) ในซุนดาและชวาของอินโดนิเซีย และเรียก รำมะนา ในไทย*
>
> (Meanmas Chavalit, ed., 2003, อ้างถึงใน เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 553-554)

ประยูร ทรงศิลป์ ได้กล่าวสนับสนุนสอดคล้องกันในเรื่องความเชื่อมโยงและเปลี่ยนแปลงทางภาษา โดยเฉพาะอิทธิพลของคำในภาษาอื่นที่ไทยรับมาจากภาษาชวา–มลายูไว้ตอนหนึ่งว่า

> *คำศัพท์จากภาษาชวามลายูที่ไทยรับเข้ามาใช้ นอกจากจะเปลี่ยนแปลงด้านเสียงแล้ว ยังมีการเปลี่ยนแปลงด้านความหมายของคำศัพท์นั้น ดังตัวอย่าง*
>
> *1. ความหมายกว้างออก เช่น ระหัด เดิมหมายถึงที่ปั่นฝ้าย ในไทยหมายถึง เครื่องวิดน้ำและเครื่องปั่นฝ้าย....*
>
> *2. ความหมายแคบเข้า เช่น อักเสบ เดิมหมายถึง อาการบาดเจ็บโดยทั่วไป ไทยใช้หมายถึง พิษที่กำเริบสืบเนื่องจากแผลที่มีอยู่แล้ว...*
>
> *3. ความหมายย้ายที่ เช่น รำมะนา เดิมเป็นคำกล่าวสรรเสริญพระเจ้าพร้อมด้วยตีกลองแบบกลองรำมะนา ไทยรับมาเรียกเป็นชื่อกลองชนิดหนึ่ง...*
>
> (ประยูร ทรงศิลป์, 2526: 173)

ประยูร ทรงศิลป์ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับที่มาของคำยืมในภาษาชวา–มลายูนั้นว่า

...เนื่องจากอาณาเขตบริเวณหมู่เกาะมลายูตั้งอยู่ตอนใต้สุดของแหลมอินโดจีนซึ่งเป็นทางผ่านของเรือสินค้าที่เดินทางค้าขายระหว่างยุโรปกับจีนญี่ปุ่น เป็นเหตุให้ชนชาติต่าง ๆ เข้ามาติดต่อเกี่ยวข้องกับชวามลายูจำนวนมาก และพลอยให้ภาษาของชนชาติเหล่านั้นเข้ามาปะปนกับภาษาชวามลายูด้วย เช่น อังกฤษ โปรตุเกส ญี่ปุ่น ฮอลันดา จีน เปอร์เซีย อาหรับ บาลี สันสกฤต ฯลฯ และเนื่องจากมลายูมีดินแดนที่ติดต่อกับไทย ทำให้ศัพท์ของภาษาต่าง ๆ เหล่านั้นเข้ามาปะปนกับไทย โดยผ่านทางมลายูไม่ใช่น้อย...

(ประยูร ทรงศิลป์, 2526: 173)

สำหรับความหมายของคำว่า “รำมะนา” นั้น อุดม อรุณรัตน์ ได้อธิบายไว้ ดังนี้

ความหมายของคำว่า รำมะนา นี้ มาจากภาษาอาหรับ ที่ออกเสียงว่า “ร็อบบานา” (Rĕbana) หมายความถึง “พระเจ้าของเรา” หรือ “พระผู้อภิบาลของเรา” เป็นถ้อยคำที่กล่าวซ้ำ ๆ อยู่เสมอในบทสวดของศาสนาอิสลาม ในพิธีสวดก็ตีกลองประกอบทำนองสวดอยู่ด้วย จึงสันนิษฐานว่า พวกมลายูคงจะนำชื่อนี้เข้ามา จึงเรียกกลองนั้นว่า “ร็อบบานา” แต่ว่าหูของคนไทยฟังเพี้ยนไปเป็นรำมะนา

(อุดม อรุณรัตน์, [ม.ป.ป.]: 67)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงลักษณะของวงกลองรำมะนาของชาวมุสลิมดังกล่าวไว้ในหนังสือการละเล่นของไทย ดังนี้

...มีพวกแขกมุสลิมหลายคนนั่งล้อมเป็นวง แต่ละคนมีเครื่องดนตรีคนละอย่างคือ กลองรำมะนามีหลายใบและเครื่องจังหวะมีโหม่ง กรับ ฯลฯ แล้วตีประโคมโหมโรงพร้อมกัน จากนั้นมีต้นบทคนหนึ่งร้องนำเป็นคำมลายู ร้องวรรคหนึ่งก็หยุดให้ลูกคู่ร้องทวนซ้ำพร้อมกัน แล้วตีประโคมกลองรำมะนาและเครื่องจังหวะไปด้วยนานไปลิเกสวดแขกก็เป็นลิเกลำตัด เมื่อมีชาวมลายูมุสลิมกลุ่มหนึ่งปรับปรุงลิเกสวดแขกภาษามลายูเป็นภาษาไทย แล้วเลือกขับลำอันเป็นที่นิยมเล่นในยุคนั้นมาผสมใช้งานโดยไม่เอาทำนองทั้งหมด แต่ตัดสั้นๆ เฉพาะที่สนุกสนานเลยเรียกลิเกลำตัด นานเข้าก็กร่อนเหลือแค่“ลำตัด” สืบมาจนทุกวันนี้

(มนตรี ตราโมท, 2479 อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2557: 79)

นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานการละเล่นของชาวมุสลิมในภาคกลางของไทย ซึ่งประกอบด้วยวงกลองรำมะนา ดังที่ จุฑาศิริ ยอดวิเศษ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการแสดงลิเกเรียบในชุมชนคลองสามวาและเขตสะพานสูง กรุงเทพมหานคร ดังนี้

ลิเกเรียบเป็นศิลปะการแสดงของชาวมุสลิมที่มีมาช้านาน เป็นการแสดงที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมและประเพณีอีกทั้งยังเกี่ยวข้องกับศาสนา เป็นการกล่าวสรรเสริญท่านนบีมูฮัมหมัด เนื้อหาในการขับร้องสรรเสริญนั้นมาจากคัมภีร์ที่เรียกว่า "บัรดันยี" ...โดยทั่วไปแล้ววัฒนธรรมและประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกเรียบนั้นใช้แสดงในงานมงคลต่าง ๆ เช่น พิธีสุหนัต พิธีมาแกปูโละ วันฮารีรายอปอซอ วันฮารีรายอฮัจยี วันเมาลิด ในอดีตจะนิยมเล่นอยู่ 2 งานคือ งานแต่งงาน (เป็นการฉลองชัยให้คู่บ่าวสาว) และงานทำบุญแต่ในปัจจุบันสามารถรับเล่นได้ทุกงานยกเว้นงานอวมงคล...

(จุฑาศิริ ยอดวิเศษ, 2553: 184-185)

จากการสืบค้นฐานข้อมูลแผนที่วัฒนธรรมที่มีชีวิต กรุงเทพมหานคร ได้มีการกล่าวถึงการละเล่นลิเกเรียบของชุมชนชาวมุสลิมในเขตมีนบุรี ดังนี้

ลิเกเรียบ เป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมในกลุ่มชาวมุสลิมของไทยในภาคกลาง สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากการสวดสรรเสริญพระเจ้าของชาวอาหรับที่เข้ามาทำการค้าในดินแดนแหลมมลายูในอดีต ต่อมาชาวมุสลิมทางใต้ได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพจำนวนมาก จึงได้นำเอารูปแบบการสวดนี้มาดัดแปลง ผนวกเข้ากับการตีกลองรำมะนา เวลาแสดงใช้การนั่งเรียบกับพื้นตลอดและการร้องต้องมีเสียงเรียบเสมอกันทั้งการปรบมือก็ต้องมีจังหวะเรียบพร้อมเพรียงกันจึงกลายเป็นลิเกเรียบ การแสดงชนิดนี้เป็นการร้องเพลงสวดสรรเสริญประวัติพระศาสดามุฮัมมัดโดยใช้ภาษามลายูหรือภาษาอาหรับหรืออาจมีภาษาอื่น ๆ ปนด้วยก็ได้

โครงการแผนที่วัฒนธรรมที่มีชีวิต กรุงเทพมหานคร (2557: ออนไลน์)

รูปที่ 2.3 วงรำมะนาประกอบการแสดงลิเกเรียบ

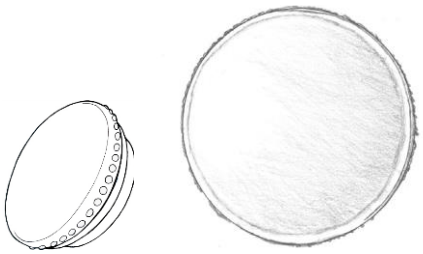
ที่มา: โครงการแผนที่วัฒนธรรมที่มีชีวิต กรุงเทพมหานคร (2557: ออนไลน์)

และจากการค้นคว้าหลักฐานเพิ่มเติม ยังพบรูปวงดนตรีรำมะนาของชาวมุสลิมในจิตรกรรมตู้ลายรดน้ำเรื่องมหาชนกชาดกสมบัติของหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร เลขที่ กท.222 ศิลปะในพุทธศตวรรษที่ 24

รูปที่ 2.4 วงดนตรีรำมะนาของชาวมุสลิม (แขก) ในจิตรกรรมตู้ลายรดน้ำ
ที่มา: (บุญเตือน ศรีวรพจน์, 2549: 52)

อนึ่ง จากการสืบค้นข้อมูลจากพจนานุกรมเพิ่มเติม ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า คำว่า “รำมะนา” นี้มีความใกล้เคียงกับคำอ่านในภาษาอาหรับว่า “ร็อบบะนา” (อาหรับ: رَبَّنَا — ***Rabbana***, our Lord) หมายถึง “พระผู้อภิบาลของเรา” (ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์, 2545: 77) โดยมีรากศัพท์มาจากคำว่า “ร็อบบฺ” (อาหรับ: ربّ — ***Rabb***, to be Lord) (Wehr and Cowan, 1976: 320) เป็นคำที่คัมภีร์อัล-กุรอาน ใช้หมายถึง อัลลอฮฺ (บรรจง บินกาซัน, 2547: 113)

จากเอกสารที่กล่าวถึงข้างต้นจึงอนุมานที่มาของชื่อ “รำมะนา” ได้ว่า มาจากคำยืมในภาษาชวา-มาลายู คือ “เรบานา” (Rébana) ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาษาอาหรับอีกทอดหนึ่ง ความหมายดั้งเดิม มาจากรากศัพท์ว่า “ร็อบบะนา” (อาหรับ–رَبَّنَا) แปลตามศัพท์ว่า “พระผู้อภิบาลของเรา” ปรากฏอยู่ในบทสวดสรรเสริญพระอัลลอฮ์และศาสดามุฮัมมัดตามคัมภีร์ อัล–กุรอาน ในรูปลักษณ์ของการสวดแขกและลิเกเรียบของชาวมุสลิมที่อพยพย้ายถิ่นฐานจากมลายูเข้ามาอาศัยในประเทศไทย ซึ่งมีวงกลองหน้าเดียวเป็นเครื่องประกอบจังหวะหลัก เมื่อไทยรับเครื่องดนตรีชนิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ก็จดจำนำเอาชื่อของกลองได้ยินนั้นมาใช้ด้วย แต่ความหมายเดิมได้เปลี่ยนไปและเพี้ยนมาเป็น “รำมะนา” ในภายหลัง เมื่อนำกลองชนิดนี้ไปใช้ประสมเข้ากับวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ จึงมีการกำหนดชื่อเรียกด้วยคำนำหน้าว่า “รำมะนา” ตามด้วยชื่อวงดนตรีหรือการแสดงที่เข้าไปร่วมบรรเลงนั้น ๆ เช่น “รำมะนามโหรี” “รำมะนาลำตัด” เป็นต้น



รูปที่ 2.5 รำมะนา (มโหรี) เมื่อเปรียบเทียบกับรำมะนาลำตัด
ที่มา: สำนักมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน (2546ข, 2549)

2.2 ลักษณะทางกายภาพของโทนรำมะนา

การเรียกชื่อส่วนประกอบต่าง ๆ ของโทนรำมะนาที่ใช้กันมาแต่อดีตนั้น พบตัวอย่างปรากฏตามพระลิขิตในสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ใจความตอนหนึ่งว่า “...ไปได้หุ่นโทนมาใบหนึ่ง ...แล้วลงรักสีที่กระพุ้งเป็นสีมะตูมสุก ที่บัวก้นเป็นสีแดงคล้ำดุจทำด้วยไม้แดง กับกะโหลกน้ำเต้า” (สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 17 กรกฎาคม 2462 อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, 2552: 67) (สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 17 กรกฎาคม 2462 อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, : 67)

และเมื่อกล่าวถึงรูปลักษณ์ของโทนรำมะนาในปัจจุบัน พบว่า มีการกล่าวพรรณนาถึงลักษณะทางกายภาพของโทนและรำมะนาออกไปในลักษณะต่าง ๆ กัน ดังปรากฏหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ–ดุริยางค์ ดังนี้

> ***โทน*** *เครื่องดนตรีประเภทกลอง (ดูกลองประกอบ) เดิมเรียกว่า ทับ หุ่นกลองทำด้วยดินเผา ลักษณะคล้ายกรวย ตอนปลายบานออกเป็นดอกลำโพง ขึงด้วยหนังหน้าเดียว มีสายโยงเร่งเสียงจากขอบหนังถึงคอ ตีด้วยมือหนึ่ง อีกมือหนึ่งคอยเปิดทางลำโพงเพื่อช่วยให้เป็นเสียงต่าง ๆ กัน*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 87)
>
> ***รำมะนา*** *กลองชนิดหนึ่ง ขึงหนังหน้าเดียว หน้ากลองที่ขึ้นหนังบานผายออก หุ่นกลองสั้น รูปร่างคล้ายกะละมัง (ดูกลองประกอบ) สันนิษฐานว่าได้แบบอย่างมาจากเครื่องดนตรีของมลายู ที่เรียกว่า เรบานา (Rébana) ซึ่งสำเนียงคล้ายกัน รำมะนามีสองชนิดคือ รำมะนาสำหรับมโหรี และรำมะนาสำหรับลำตัด*
>
> *รำมะนาสำหรับวงมโหรีมีขนาดเล็ก หน้ากว้างประมาณ 26 เซนติเมตร หุ่นกลองสูงประมาณ 7 เซนติเมตร หนังที่ขึ้นตรึงด้วยหมุดโดยรอบ ไม่มีสายโยงเร่งเสียง แต่มีเชือกเส้นหนึ่งเรียกว่า สนับ สำหรับใช้หนุนข้างในโดยรอบหน้ากลองเมื่อหน้ากลองหย่อน เพื่อช่วยให้เสียงสูงไพเราะได้ ใช้มือตี บรรเลงในวงมโหรีและวงเครื่องสายคู่กับโทนมโหรี มักจะสร้างอย่างสวยงาม ทำด้วยงาฝังไม้หรือไม้ฝังงา เป็นการสลับสี*
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 140-141)

ข้อมูลจากหนังสือเครื่องดนตรีไทยของ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงลักษณะของโทนและรำมะนาไว้ ดังนี้

> ***โทนมโหรี*** *ตัวโทนทำด้วยดินเผา ด้านที่ขึ้นหนังโตกว่าโทนชาตรี ขนาดหน้ากว้างประมาณ 22 ซ.ม. ยาวประมาณ 38 ซ.ม. สายโยงเร่งเสียงใช้ต้นหวายผ่าเหลาเป็นเส้นเล็ก หรือใช้ไหมฟั่นเป็นเกลียว หนังที่ขึ้นหน้าใช้หนังลูก*

วัว หนังแพะ หนังงูเหลือม หรือหนังงูงวงช้างตีด้วยมือหนึ่ง และอีกมือหนึ่งทำหน้าที่ปิดเปิดลำโพงเช่นเดียวกับโทนชาตรี โดยเหตุที่โทนชนิดนี้ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายและวงมโหรี จึงเรียกกันว่า โทนมโหรี โทนมโหรีใช้ลูกเดียว แต่ตีขัดสอดสลับคู่กับรำมะนา โทนมโหรีนี้จะตั้งใจทำกันด้วยความประณีตสวยงาม เช่น เขียนลวดลายไว้ในดินเผาเป็นสีต่าง ๆ สวยงามโดยสั่งทำมาจากประเทศจีนก็มี และตอนหางโทนนั้น บางลูกก็ประดับกระจกสีด้วยฝีมือประณีตบรรจง

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 39)

รำมะนามโหรี *รำมะนาขนาดเล็ก หน้ากว้างประมาณ 26 ซม. ตัวรำมะนายาวประมาณ 7 ซม. หนังที่ขึ้นตรึงด้วยหมุดโดยรอบ จะเร่งหรือลดเสียงให้สูงต่ำไม่ได้ แต่มีเชือกเส้นหนึ่งเรียกว่า “สนับ” สำหรับหนุนข้างในโดยรอบข้างหน้า ช่วยให้เสียงสูงและไพเราะได้ ตีด้วยฝ่ามือใช้บรรเลงร่วมในวงมโหรีและเครื่องสาย เป็นเครื่องตีคู่กันกับโทนมโหรี ตัวรำมะนามโหรีมักประดิษฐ์ทำกันอย่างสวยงามเช่นทำด้วยงาหรือตัวรำมะนาทำด้วยงาแต่ฝังไม้เป็นการสลับสี หรือตัวรำมะนาเป็นไม้งาสลับสี โทนและรำมะนาคู่ของเรานี้ อาจใช้บรรเลงในลักษณะเดียวกับกลองคู่ของอินเดียที่เรียกว่า “ตับลา” กระมัง*

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2544: 43)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายลักษณะทางกายภาพของโทนมโหรีไว้ ดังนี้

...โทนมโหรีมีรูปร่างเหมือนโทนชาตรี แต่ “หุ่น” หรือตัวโทนมักทำด้วยดินเผา หน้าที่ขึ้นหนังมีขนาดโตกว่าโทนชาตรีนิดหน่อย คือกว้างประมาณ 22 ซ.ม. ตัวโทนยาวทั้งสิ้นประมาณ 35-36 ซ.ม. “กระพุ้ง” ของโทนมโหรีค่อนข้างสั้นและอ้วนกว่าของโทนชาตรี

สายโยงเร่งเสียงของโทนมโหรีมิได้ใช้ “หนังเรียด” อย่างของโทนชาตรี แต่นิยมใช้หวายผ่าและเหล่าเป็นเส้นเล็ก ๆ ยิ่งของเก่า ๆ แล้วยิ่งพิสดารเหลือเชื่อ คือผ่าหวายแล้วเหลาเป็นเส้นละเอียดจริง ๆ แถมยังถักร้อยกันสลับซับซ้อนน่าดูเป็นที่สุด ตกมาถึงสมัยนี้ไม่มีแล้วครับ แทนที่จะเป็นหวายถักดังกล่าว กลับเอาไหมควั่นอย่างสายซอ (อันที่จริงก็คือสายซอนั่นเองแหละครับ แต่ควั่นหยาบหน่อย) มาใช้เป็นสายโยงเร่งเสียงไปเลย...

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, [ม.ป.ป.]: 17-18)

จากการสัมภาษณ์ช่างทำเครื่องดนตรีไทยและนักดนตรีไทยเพิ่มเติม พบว่าได้มีการอธิบายถึงลักษณะทางกายภาพและชื่อเรียกส่วนต่าง ๆ ประกอบของโทนรำมะนา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ถ้าอย่างตรงนี้ก็เรียกว่าหน้ากลอง ...ถ้าตรงส่วนนี้เรียกว่าไส้ละมาน และจะมีเชือก ส่วนตรงห่วงนี้ก็เรียกว่าห่วงธรรมดา ส่วนตัวกลองนี้ก็จะมีที่เรียกว่าลูกแก้ว ลูกแก้วบางคนก็มีสาม ...ส่วนตรงนี้บางคนก็เรียกว่าหม้อ อย่างที่เรียกว่ากระพุ้งก็เคยได้ยิน แต่ที่ถนัดจะเรียกว่าหม้อ ถ้าอย่างส่วนนี้ก็เรียกว่าตัว ... นี่ลำโพงหรือตูด ถ้าอีกด้านอย่างนี้ก็เรียกว่าปาก ส่วนลูกแก้วนี่ ก็แค่ตกแต่งให้ดูสวยงามเท่านั้นเอง ...ส่วนรำมะนา ตรงนี้เรียกว่าหุ่นกลอง หน้ากลอง ปากกลอง หมุด ส่วนนี่ก็ปากนกแก้ว

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2555)

รูปที่ 2.6 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ขณะกำลังให้สัมภาษณ์ส่วนประกอบต่าง ๆ ของโทนรำมะนาแก่ผู้วิจัย

ถ้าส่วนนี้เรียกว่าหน้าหนัง ...ตรงนี้เรียกว่าไส้ละมาน ส่วนที่เป็นตัวเรียกว่าหุ่น ...ถ้าส่วนนี้ใช่ไหมเรียกปากนกแก้ว เพราะว่ามันงองุ้มจึงเรียกว่าปากนกแก้ว ...อย่างที่เรียกว่ากระพุ้งก็เคยได้ยินนะ แต่จะเรียกโดยรวมว่าหุ่น แต่ที่จะบอกว่า หุ่นนี้กระพุ้งน้อยไปนิดหนึ่งก็มี ...อย่างที่เป็นขั้น ๆ นี้เรียกว่าชั้น ก็เอาไว้เพื่อความสวยงามเฉย ๆ เป็นศิลปะแบบไทย แต่ถ้าเป็นตรงปลายเรียกว่าลูกแก้ว ...ถ้ามีลูกแก้วคั่นแล้วก็มีเส้น ถ้าตรงปลายเรียกว่าตูดกลอง อย่างลำโพงเนี่ยเรียกไม่ได้เพราะใช้กับเครื่องเสียงหรือว่าปี่มอญ...

...ส่วนรำมะนาก็เรียกว่าหน้าหนังเหมือนกัน ที่เป็นหมุดนี่ก็เรียกว่าแส้ ถ้าเป็นของกลองทัดก็เรียกว่าแส้เหมือนกัน ถ้าไม้นี่ก็เรียกว่าหุ่น หุ่นไม้ประดู่ หุ่นไม้ชิงชัน ไม่ได้แยก ส่วนตรงลูกแก้วนี่บางเจ้าก็ไม่มี แต่ถ้ามีก็เพื่อความสวยงาม เพื่อดูว่าการกลึงลายไทยจะมีเบลิกไหม ถ้าถูกหลักจริง ๆ มันต้องมีลูกแก้วคั่น บางเจ้าก็กลึงเป็นเส้นทั้งหมด ดูแล้วไม่แตกต่าง

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2555)

รูปที่ 2.7 ช่างสมยศ นวมระวี ขณะกำลังให้สัมภาษณ์ส่วนประกอบต่าง ๆ ของโทนรำมะนาแก่ผู้วิจัย

อนึ่ง ในส่วนของคำว่า “บัว” และ “ลูกแก้ว” ซึ่งเป็นส่วนประกอบที่ปรากฏบนหุ่นโทนรำมะนานั้น ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้คำนิยามที่ต่างกัน โดยบัวหมายถึง “ส่วนประดับที่นูนกว่าระนาบเรียบของสถาปัตยกรรม อาจเป็นเส้นเดียวหรือมากกว่า เป็นชุดเรียกว่า ชุดลวดบัว” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550: 487) ส่วนคำว่าลูกแก้วนั้น หมายถึง “ส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมหรือสิ่งของเครื่องใช้ ทำหน้าที่ช่วยลดช่วงยาวหรือช่องว่างของความสูงให้ได้สัดส่วน หรือเป็นส่วนประดับตกแต่ง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550: 650) หรือเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า “บัวลูกแก้ว” (สำนักโบราณคดี กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2550: 280)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการประมวลลักษณะทางกายภาพของโทนและรำมะนาออกเป็นส่วนประกอบต่าง ๆ ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยแยกเครื่องดนตรีเป็นรายชิ้น ดังนี้

2.2.1 โทน

โทนเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลอง ขึงหนังด้านเดียว ใช้สายโยงเร่งเสียงโดยรอบ มีส่วนประกอบที่สำคัญ 5 ส่วน ได้แก่ หุ่นหรือตัวกลอง หน้ากลอง ไส้ละมาน สายเร่งเสียง และ ห่วงคอ

รูปที่ 2.8 ลักษณะทางกายภาพของโทน
ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 203)

2.2.1 หุ่น หรือ ตัวกลอง เป็นส่วนของกล่องเสียง (Sound box) มีลักษณะเป็นท่อกลวงโดยตลอด ป่องและแคบลงคล้ายกรวย ตอนปลายบานออก หุ่นโทนมีความยาวประมาณ 30-40 เซนติเมตร หุ่นโทนแต่โบราณนิยมทำด้วยดินเผา หรือใช้ไม้ขุดด้านในให้เป็นโพรง มีส่วนประกอบย่อยต่าง ๆ ดังนี้

(1) **ปากกลอง** คือ ส่วนขอบบนของหุ่นที่ใช้แผ่นหนังครอบปิดเพื่อขึงให้ตึงโดยรอบปากหุ่นโทนโดยทั่วไปมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 20-22 เซนติเมตร

(2) **ปากนกแก้ว** คือ ส่วนของขอบปากกลองด้านในที่ทำมุมลาดงุ้มลงไปในหุ่นกลองเพื่อไม่ให้กระทบกับแผ่นหนังเวลาตี มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางใกล้เคียงกับปากกลอง

(3) **หัว** มีลักษณะเป็นทรงกลมรี คล้ายหม้อดินหรือบาตรทรงลูกจันทน์ มีส่วนโค้งที่ป่องออกตรงกลางเรียกว่า “กระพุ้ง” ส่วนที่กว้างที่สุดของส่วนหัวกลองมีขนาดประมาณ 22-25 เซนติเมตร เส้นรอบวงของส่วนที่กว้างที่สุดมีขนาดประมาณ 80-84 เซนติเมตร ถ้าวัดความยาวจากปากกลองลงมาถึงส่วนที่เป็นคอกลองจะมีความยาวประมาณ 13-15 เซนติเมตร

(4) **คอ** คือ ส่วนที่อยู่ระหว่างหัวกลองและหางกลอง มีลักษณะคอดตรงกลางหุ่นบ้างก็ตกแต่งรูปทรงเป็นสันนูนซ้อนลดหลั่นกัน 2-3 ชั้น เรียกว่า “ลวดบัว” โดยเรียกส่วนแรกสุดที่ติดกับส่วนคอว่า “ฐานบัว” มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางด้านนอกประมาณ 10-13 เซนติเมตร เส้นรอบวงของส่วนคอมีขนาดประมาณ 40-50 เซนติเมตร

(5) **หาง** มีลักษณะเป็นก้านท่อต่อจากคอกลองแล้วเรียวเล็กลงไปเป็นทรงกรวยจนกระทั่งถึงส่วนท้ายจึงบานออกเป็นทรงดอกลำโพง มีความยาวจากคอหุ่นถึงส่วนปลายประมาณ 25-30 เซนติเมตร หุ่นโทนบางลูกอาจมีการตกแต่งส่วนรอยต่อระหว่างหางกับส่วนที่บานออกนั้นด้วยลูกแก้วอีก 1 ชั้น

(6) **ก้นกลอง** มักเรียกในภาษาปากว่า “ตูดกลอง” หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ปากลำโพง” ส่วนปลายสุดของหุ่นโทน มีลักษณะบานออกเป็นวงกลม มีรูตรงกลางขนาดเล็กกว่าปากกลอง ใช้เป็นช่องเสียงให้อากาศในตัวกลองผ่านออกมาเมื่อเวลาตี มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของวงนอกประมาณ 10 เซนติเมตร และส่วนของรูก้นกลองมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5-6 เซนติเมตร

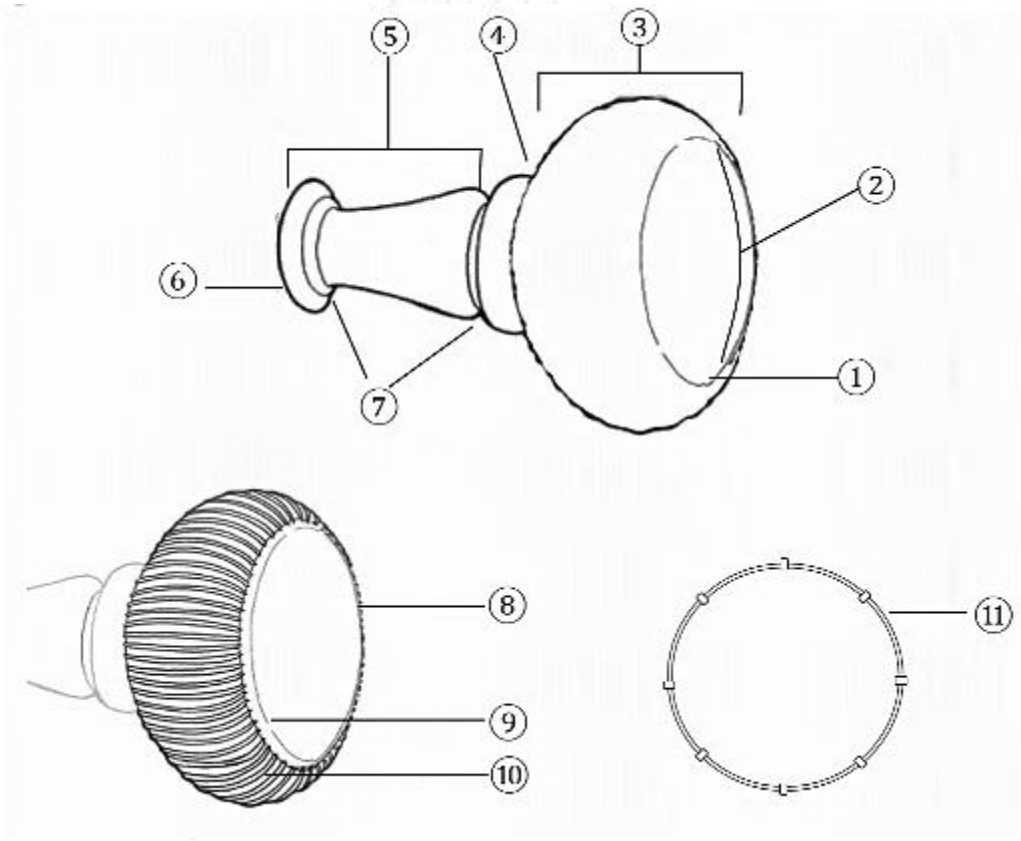
2.2.1.2 หน้ากลอง คือ ส่วนของแผ่นเนื้อเยื่อ (Membrane) ที่ใช้ขึงบนหุ่นโทน นิยมทำจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัว หนังแพะ หนังงู ที่มีความบาง นำมากำจัดขน ตัดเป็นรูปวงกลมให้มีขนาดใหญ่กว่าปากกลองประมาณ 2-2.5 เซนติเมตร

2.2.1.3 ไส้ละมาน คือ สายเชือกหรือเอ็นเส้นเล็ก ๆ ที่เจาะร้อยควั่นเป็นเกลียวบนขอบหน้ากลอง

2.2.1.4 สายเร่งเสียง เป็นตัวเชื่อมหุ่นโทนกับแผ่นหนังเข้าด้วยกัน (Attachment) ใช้ร้อยสอดจากขอบหนังถึงคอ แต่เดิมนิยมใช้ต้นหวายนำมาผ่าซีกและเหลาเป็นเส้นเล็กละเอียดร้อย

และถักสลับซับซ้อนกันงดงาม แต่ปัจจุบันใช้สายควั่นอย่างสายซอ แต่ควั่นอย่างหยาบ หรือสายเอ็นมาขึ้นสายโยงเร่งเสียงแทน มีความยาวของสายรวมประมาณ 10-12 เมตร

2.2.1.5 ห่วงคอ หรือชื่อที่เรียกอย่างหนึ่งว่า “ลวดรั้งคอบัว” คือ วงแหวนที่ใช้คล้องบริเวณฐานใต้กระพุ้งบริเวณคอกลอง ทำจากโลหะ เช่น เหล็ก ทองเหลือง เป็นต้น สำหรับร้อยสายโยงเร่งเสียงยึดหนังหน้าโทนให้ติดเข้ากับหุ่น ห่วงนี้อาจมีการร้อยห่วงโลหะขนาดเล็ก 6-10 อัน เพื่อป้องกันไม่ให้กระทบกับหุ่นโทน และทำให้สอดสายเร่งเสียงกลองได้ง่ายขึ้น มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 20-22 เซนติเมตร



(1) ปาก
(2) ปากนกแก้ว
(3) หัว
(4) คอ
(5) หาง หรือลำโพง
(6) ปากลำโพง
(7) ลวดบัว และ บัวลูกแก้ว
(8) หนังหน้าโทน
(9) ไส้ละมาน
(10) สายโยงเร่งเสียง
(11) ห่วงคอ

รูปที่ 2.9 ส่วนประกอบของโทน

2.2.2 รำมะนา

รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองขึงหนังด้านเดียว ใช้หมุดตรึงโดยรอบ มีส่วนประกอบที่สำคัญ ได้แก่ หุ่นหรือตัวกลอง หน้ากลอง แส้ และสนับ

รูปที่ 2.10 ลักษณะทางกายภาพของรำมะนา
ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน (2540: 211)

2.2.2.1 หุ่น เป็นส่วนของกล่องเสียง (Sound box) มีลักษณะหน้ากลองบานออก หุ่นกลองสั้น รูปร่างคล้ายชามหรือกะละมัง หุ่นรำมะนามีความยาวประมาณ 7 เซนติเมตร มีส่วนประกอบย่อย ดังนี้

(1) **ปาก** คือ ส่วนขอบบนของหุ่นที่ใช้แผ่นหนังครอบปิดเพื่อขึงให้ตึงโดยรอบ ปากหุ่นรำมะนาโดยทั่วไปมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 20-25 เซนติเมตร

(2) **ปากนกแก้ว** คือ ส่วนของขอบปากกลองด้านในที่เซาะร่องทำมุมลาดงุ้มลงไปในหุ่นกลองเพื่อไม่ให้กระทบกับแผ่นหนังเวลาตี มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางใกล้เคียงกับปากกลอง นอกจากนี้ยังใช้เป็นช่องสำหรับสอดสนับเพื่อหนุนหนังหน้ากลอง

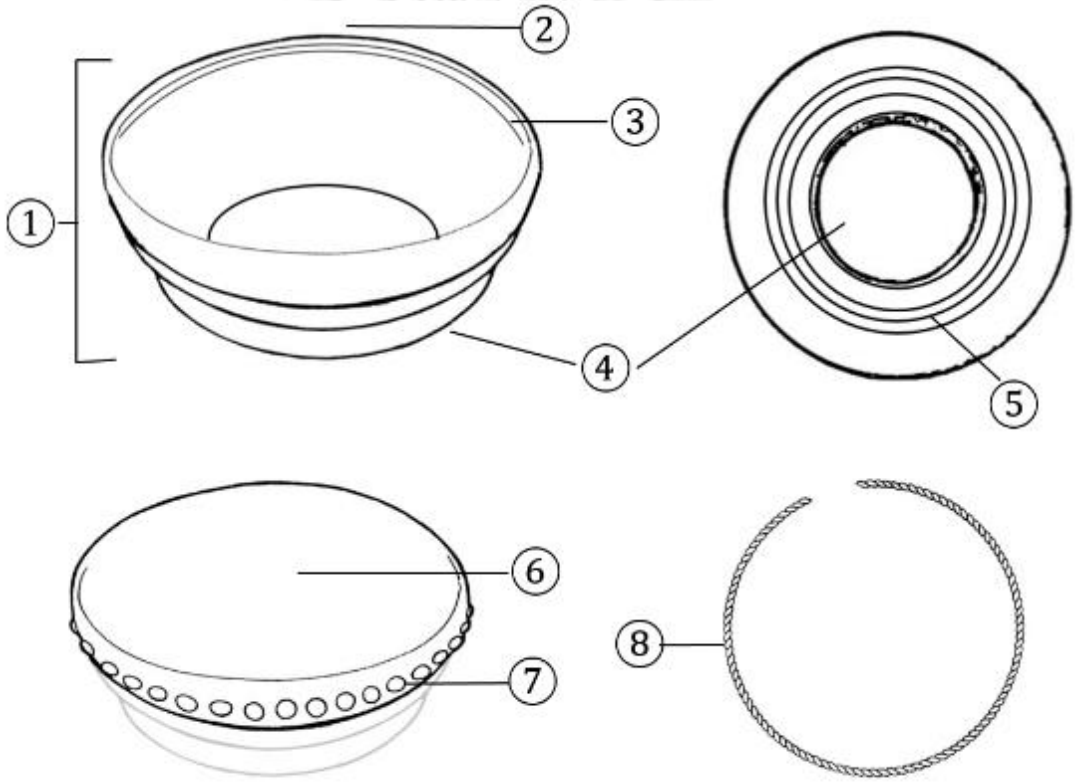
(3) **ตัว** มีลักษณะกลมแล้วคอดลงคล้ายชามหรือกะละมัง ส่วนที่กว้างที่สุดของส่วนตัวกลองมีขนาดประมาณ 70-75 เซนติเมตร ส่วนที่แคบที่สุดของส่วนตัวกลองมีขนาดประมาณ 60-65 เซนติเมตร ตอนปลายบานออก

(4) **ก้น** (หรือตูดกลอง) คือ ส่วนปลายสุดของหุ่นรำมะนา มีลักษณะบานออกเป็นกรอบรูปวงกลม มีรูขนาดใหญ่ตรงกลางใช้เป็นช่องเสียงให้อากาศในตัวกลองผ่านออกมาเมื่อเวลาตี มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของวงนอกประมาณ 20-25 เซนติเมตร เส้นรอบวงนอกของส่วนปากลำโพงมีขนาดประมาณ 60-65 เซนติเมตร และส่วนของรูก้นกลองมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 10-15 เซนติเมตร หุ่นรำมะนาบางลูกอาจมีการเซาะร่องตกแต่งบนส่วนของก้นกลองด้วย “บัวลูกแก้ว” อีกด้วย

2.2.2.2 หน้ากลอง คือ ส่วนของแผ่นเนื้อเยื่อ (Membrane) ที่ใช้ขึงบนหุ่นรำมะนา นิยมทำจากหนังสัตว์ คือ หนังวัว นำมากำจัดขน ตัดเป็นรูปวงกลมให้มีขนาดใหญ่กว่าปากกลอง ประมาณ 2-2.5 เซนติเมตร

2.2.2.3 แส้ คือ หมุดที่ใช้เป็นตัวเชื่อมระหว่างหุ่นกับแผ่นหนัง (Attachment) สำหรับตรึงหนังกับตัวหุ่นให้ตึง แต่เดิมนิยมทำด้วย งา เขาสัตว์ หรือกระดูกสัตว์ ปัจจุบันนิยมใช้หมุดที่ทำจากโลหะ เช่น เหล็ก สแตนเลส ทองแดง มาใช้สำหรับตรึงหนังหน้ากลอง

2.2.2.4 สนับ ทำด้วยหวาย หรือเชือกควั่นเป็นเกลียว สำหรับสวมหนุนรองภายในโดยรอบขอบกลอง เพื่อดันให้หนังหน้ารำมะนาตึง ทำให้มีเสียงสูงและไพเราะ มีความยาวใกล้เคียงกับขนาดเส้นรอบวงของปากกลอง



(1) หุ่น
(2) ปาก
(3) ปากนกแก้ว
(4) ก้น
(5) เส้นลวดบัว หรือ ลูกแก้ว
(6) หน้ารำมะนา
(7) แส้
(8) สนับ

รูปที่ 2.11 ส่วนประกอบของรำมะนา

2.3 ประวัติและพัฒนาการของโทนรำมะนา

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ สามารถใช้เป็นแหล่งข้อมูลที่ช่วยบ่งชี้ถึงร่อยรอยและการสืบเนื่องของกระแสพลวัฒน์และอิทธิพลของสังคมมนุษย์ในเรื่องราวต่าง ๆ ในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี เช่น ข้อมูลในระบบมุขปาฐะที่ทรงจำต่อกันมาในรูปแบบของการบอกเล่าเป็นนิทาน ตำนาน ไปจนถึงเรื่องมหากาพย์ขนาดยาว หรือข้อมูลลายลักษณ์ รวมทั้งมีการบันทึกเรื่องราวที่เกิดในอดีต เช่น จดหมาย จดหมายเหตุ พงศาวดาร หนังสือ คัมภีร์ และในรูปถาวรวัตถุ เช่น ศิลาจารึก สิ่งก่อสร้าง ประติมากรรม อนุสาวรีย์ ฯลฯ

จากการศึกษาหลักฐานประเภทต่าง ๆ ข้างต้นร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ พบว่ามีการกล่าวถึงโทนรำมะนาไว้อย่างกว้างขวาง ผู้วิจัยจึงได้ทำการรวบรวมและจำแนกหลักฐานแต่ละชนิดที่ปรากฏตามยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ของไทยไว้ ดังนี้

2.3.1 สมัยอยุธยา

ภายหลังการเสื่อมสลายและการรวมเข้าของอาณาจักรสุโขทัยกับอาณาจักรอยุธยา เมื่อ พ.ศ. 1981 อยุธยาได้กลายเป็นอาณาจักรที่มีความเจริญและรุ่งเรืองขึ้นในเขตแดนสุวรรณภูมิจนถึงขีดสุดในทุก ๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม ศาสนา และศิลปวัฒนธรรม ตลอดจนมีการแผ่ขยายอำนาจไปยังอาณาจักรอื่น ๆ และได้เชื่อมสัมพันธไมตรีกับชาวต่างประเทศที่นำเรือสินค้าเข้ามาติดต่อค้าขายในพระราชอาณาจักร ทำให้มีการเคลื่อนย้ายกลุ่มชาติพันธุ์ ศาสนา และศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชนชาติอื่น ๆ เข้ามารวมอยู่ในกรุงศรีอยุธยาด้วย ดังที่พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายถึงกรณีตัวอย่างไว้ว่า

> *...เมื่อครั้งอยุธยาไปตีเขมรสมัยพระนคร ตั้งแต่สมัยต้นอยุธยา แล้วก็กวาดต้อนคนเขมรลงมาอยู่ที่อยุธยา การที่เราไปกวาดต้อนคนเขมรมาจากที่เราไปตีเมืองพระนครแตกคราวนั้น เราก็ได้วัฒนธรรมเขมรเข้ามาเยอะ อย่างเช่น ราชาศัพท์ เช่น เสด็จ ดำเนิน เสวย พระบาท อะไรอย่างนี้ เป็นคำที่มาจากเขมรทั้งหมดเลย แล้วเราก็ได้เพลงสำเนียงเขมรเข้ามาพร้อมกันนั้น...*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

อุดม อรุณรัตน์ ได้กล่าวถึงพัฒนาการที่สำคัญของ “ทับ” ที่เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมชาวสยามในสมัยอยุธยาตอนต้น ดังนี้

> *...เครื่องกำกับจังหวะแต่เดิมนั้น ใช้บัณเฑาะว์เป็นกลองที่ต้องใช้มือไกวพลิกหน้ากลองทั้งสองข้างเข้าหาลูกตุ้มที่ผูกไว้กับปลายหลักตรงกลางตัวกลอง เป็นการยากกว่าที่จะใช้มือตีโดยตรง แต่ถือว่าบัณเฑาะว์นั้น “เป็นจังหวะลีลาอันเป็นสัญลักษณ์แห่งการสร้างสรรค์” เป็นของประจำตัวศิวะนาฏราช ก็ยังคงใช้ในวงขับไม้แต่เดิมสำหรับงานพระราชพิธี ต่อมาเมื่อได้แพร่หลายเข้ามาในหมู่ประชาชน จึงได้คิดดัดแปลงหากลองอย่างอื่นเข้าตีแทนบัณเฑาะว์ โดยทำให้ส่วน*

หัวที่สำหรับหนังขึ้นหน้านั้น กลมคล้ายกับหม้อ หรือบาตร ส่วนท้ายคอดยื่นออกไป ตอนปลายบานเป็นดอกลำโพง เพื่อต้องการให้เกิดเสียงต่าง ๆ ตามความต้องการซึ่งไม่เหมือนกับกลองของชาติอื่น ๆ แต่การที่เรียกชื่อกลองชนิดนี้ว่า "ทับ" นั้น ก็คงจะเห็นว่าเป็นชื่อกลองที่พวกอุรับใช้ในงานพิธีสำคัญ ๆ เช่นเดียวกับบัณเฑาะว์เหมือนกัน ...ทับจึงได้เข้ามาแทนบัณเฑาะว์อันเป็นเครื่องจังหวะที่สำคัญอยู่ในวงมโหรีเครื่องสี่มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ตราบจนทุกวันนี้...

(อุดม อรุณรัตน์, [ม.ป.ป.]: 62)

จากข้อความข้างต้น วงดนตรีซึ่งเป็นต้นกำเนิดของวงมโหรีเครื่องสี่นั้น ได้แก่ วงบรรเลงพิณ และวงขับไม้ที่มีบัณเฑาะว์เป็นเครื่องประกอบจังหวะอยู่เดิมนั่นเอง ดังที่ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยว่า

...เครื่องดีดสีของไทยโบราณมีอยู่ 2 อย่าง คือ "บรรเลงพิณ" อย่างหนึ่ง กับ "ขับไม้" อย่างหนึ่ง ***การบรรเลงพิณ*** *นั้นใช้แต่พิณน้ำเต้า (สายเดียว) สิ่งหนึ่ง ผู้ที่ดีดพิณเป็นผู้ขับร้องเอง (การบรรเลงพิณนี้ตามหลักการประสมวงไม่ถือว่าเป็นวงดนตรี แต่อนุโลมว่าเป็นการบรรเลงแบบโบราณที่เป็นต้นแบบการบรรเลงในรูปแบบอื่นๆในเวลาต่อมา) ส่วน* ***ขับไม้*** *นั้นมีคนขับลำนำ 1 คน สีซอสามสาย 1 คน กับไกวบัณเฑาะว์อีกคนหนึ่ง (การขับไม้ใช้บรรเลงประกอบพิธีสำคัญเช่น พระราชพิธีสมโภชพระมหาเศวตฉัตรหรือพระราชพิธีสมโภชช้างเผือก เป็นต้น)*

(มนตรี ตราโมท, 2545: 17)

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงอธิบายไว้ในหนังสือตำนานเครื่องมโหรี ว่า "เครื่องดีดสี ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเรียกว่ามโหรีนั้น เห็นจะเป็นของพวกขอมเล่นอยู่ก่อน เดิมทีเป็นของผู้ชายเล่น แต่ต่อมาเกิดชอบฟังมโหรีกันแพร่หลาย ผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งมีบริวารมาก จึงมักหัดผู้หญิงเป็นมโหรี มโหรีก็กลายเป็นของผู้หญิงเล่นมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานี" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2473: 5)

พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเครื่องประกอบจังหวะประเภทโทนรำมะนาในวงมโหรีสมัยอยุธยาตอนต้นว่า

...ที่นี่ถ้าเราพิจารณาคำว่าโทนกับรำมะนานี้ เราจะเห็นว่าโทนมาก่อน เราได้มาจากพวกพื้นบ้านเดียวกันนี่ล่ะ จะเห็นว่ามีโทนที่ขนาดโตกว่าที่มาจากมาเลย์ โทนที่รูปร่างคล้ายกันแต่ได้มาจากเขมร เรียกว่าโทนเขมร โทนเขมรนี่มีทั้งอย่างยาวอย่างสั้น แล้วอย่างสั้นเอามาวางบนตักได้ก็เอามาใช้ในบ้านในเรือน...

...ไม่ทราบว่าโทนรำมะนานั้นมันเข้ามาพร้อมกับเขมรในขณะนั้นหรือเปล่า แต่ก็มาปนกับของไทย ก็ในเมื่อมีอยู่แล้วด้วยกันเราก็ผลัดกันใช้ทะนุถนอม

ออมชอมกันใช้ เพราะฉะนั้นว่าด้วยเรื่องของโทนรำมะนาของเขมรและของไทย จึงไม่ค่อยแตกต่างกันเท่าไร แต่มีเรื่องน่าคิดอยู่ว่า วงดนตรีของเขมรนี่ ที่เขาเรียกว่าวงขับลำนำของเขมรโดยเฉพาะ มีเล่นตั้งแต่ชาวบ้านจนถึงราชสำนักเลย เขาจะใช้กระจับปี่ ที่เรียกกันว่า จับเปย แล้วก็มีซอสามสาย เรียกว่า โตรขแมร์ แล้วก็จะมีโทน พิณน้ำเต้า 4 ชิ้น อันนี้เราจะเห็นในรูปแกะสลักโบราณของเขมร เมื่อเราได้แบบจากเขมรมาก็เกิดเป็นวงมโหรีเครื่องสี่ของเรา มโหรีเครื่องสี่ของเราก็มีซอสามสาย กระจับปี่ กรับพวง แล้วก็โทน แล้วก็เพิ่มรำมะนา ต่อมาก็เพิ่มเป็นเครื่องหกเครื่องแปด หมดสมัยอยุธยายังไม่มีเครื่องตีระนาดเข้าไปผสมด้วย มีเฉพาะแต่มโหรีอันนั้น ซึ่งผมเข้าใจว่าเป็นการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างไทยเขมร แล้วคนไทยก็ถือว่าเป็นของสูง เพราะฉะนั้นจึงใช้ในการกล่อมพระบรรทมโดยเปลี่ยนเครื่องดนตรีเสีย ถ้าเป็นเจ้านายธรรมดาก็ใช้กระจับปี่ ซอสามสาย ถ้าไม่มีซอสามสาย ก็ใช้ซอด้วงซออู้แทน กล่อมลูกชาวบ้าน แต่ถ้าเป็นสมเด็จเจ้าฟ้า เปลี่ยนโทนเป็นบัณเฑาะว์เลย ซอสามสายก็มาสีเพลงพิเศษ แล้วซอสามสายไกวบัณเฑาะว์ก็มาเป็นวงขับไม้สำหรับงานระดับสูง เห่กล่อมพระบรรทม...

(พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

รูปที่ 2.12 วงมโหรีเขมร (โมโฮลรี)

ที่มา: The Secret Museum of Mankind (1935 : 3 : 45)

และในสมัยนี้ นับเป็นจุดเริ่มต้นทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมความบันเทิงทางดนตรีที่เป็นรูปธรรม โดยพบว่ามีการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับ “โทนทับ” และ “รำมะนา” ซึ่งใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ในหลักฐานที่สำคัญหลายประเภท ทั้งที่บันทึกไว้โดยชาวสยามและชาวต่างประเทศ ดังที่จะแสดงไว้เป็นลำดับ ดังนี้

2.3.1.1 กฎหมายตราสามดวง

ในสมัยอยุธยา ได้มี การตรากฎหมายเพื่อควบคุมความสงบเรียบร้อยภายในพระราชอาณาจักรอยู่หลายฉบับ แต่ที่กล่าวถึงการดนตรีของชาวสยามนั้น มีปรากฏอยู่ใน “กฎมณเฑียรบาล” ซึ่งตราไว้ประกอบหนังสือกฎหมายตราสามดวง สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระ

บรมไตรโลกนาถ และถูกชำระขึ้นใหม่ในรัชสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีใจความที่สำคัญปรากฏอยู่หลายแห่ง เช่น ในมาตราที่ 15 ว่า

> *...แต่ละประตูแสดงรามถึงสระแก้ว ไอยการหมื่นโทราวิก ผิวผู้ชายหญิงเจรจาด้วยกันก็ดี... และร้องเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ ตีทับขับรำ โห่ร้องนี่นั่น... ถ้าจับได้โทษสามประการ ประการหนึ่งให้ส่งมหาดไทย ประการหนึ่งให้ส่งองครักษ์ ประการหนึ่งให้ส่งลงหญ้าช้าง...*
>
> (กรมศิลปากร, 2521: 37)

และมาตราที่ 20 ว่า

> *...อนึ่ง ในท่อน้ำ ในสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤ เรือปทุน เรือกูบ และเรือมีศาสตราวุธ และใส่หมวกคลุมหัวนอนมา ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อนึ่งชเลาะตีด่ากัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ โห่ร้องนี่นั่น... ทั้งนี้อัยการขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ปราบเกาะกุมเอามาถึงศาลาให้แก่เจ้าท่า แลให้นานาประเทศไปมาในท้ายสนมได้ โทษเจ้าพนักงานถึงตาย...*
>
> (กรมศิลปากร, 2521: 38)

อนึ่ง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงการละเล่นดอกสร้อยสักวาของชาวกรุงเก่าในช่วงฤดูน้ำหลากว่า

> *ดอกสร้อย สักรวา เปนการละเล่นสำหรับผู้ดีมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่า เดือน 11 เดือน 12 เวลาฤดูน้ำมาก เปนเทศกาลทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และเที่ยวทุ่ง ผู้มีบรรดาศักดิ์ตั้งแต่เจ้านายเป็นต้น มักพาบริวารซึ่งเปนนักร้องทั้งต้นบทแลลูกคู่ มีโทนทับกรับฉิ่งพร้อมสำรับ ลงเรือไปเที่ยว เรือบางลำก็เป็นนักร้องผู้ชาย บางลำก็เป็นนักร้องผู้หญิง เมื่อไปพบปะประชุมกันเปนการสโมสรในท้องทุ่ง เจ้าของก็คิดบทให้นักร้องวงของตนร้องลำนำ ผูกกลอนเป็นทางสังวาสบ้าง เป็นทางเรื่องบ้าง เรื่องลำอื่นก็ร้องลำนำโต้ตอบกันไปมาเปนอย่างเครื่องดนตรีสำหรับการราตรีสโมสรของไทย...*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , 2470: ก-ข)

จากหลักฐานดังกล่าว ได้แสดงถึงความนิยมในการดนตรีและขับร้องเพลงดอกสร้อยสักวาแพร่หลายไปในหมู่ราษฎรมาก จนเกินขอบเขตและได้ล่วงล้ำเข้าไปใกล้เขตพระราชฐาน จึงมีการตรากฎหมายห้ามดังกล่าว โดยปรากฏอากัปกิริยาที่กระทำต่อเครื่องดนตรีคือ “ตีทับ” หรือ “ตีโทนทับ” รวมอยู่ในหมู่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เครื่องสี และเครื่องเป่าด้วย จึงกล่าวได้ว่า กฎหมายตราสามดวง เป็นเอกสารหลักฐานชั้นต้นที่ปรากฏชื่อของ “โทนทับ” ในฐานะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีในวงดนตรีเครื่องสาย ซึ่งมนตรี ตราโมท ได้ให้ข้อสนับสนุนเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ปรากฏหลักฐานในสมัยดังกล่าวว่า “เวลานั้นเครื่องกำกับจังหวะมีแต่โทน คือ ทับอย่างเดียว ยังไม่มีรำมะนามาผสม” (มนตรี ตราโมท, 2527: 55)

2.3.1.2 หนังสือจินดามณี ฉบับพระโหราธิบดี

"จินดามณี" เป็นแบบเรียนภาษาไทย มีเนื้อหาครอบคลุมเรื่อง การใช้สระ พยัญชนะ วรรณยุกต์ การแจกลูก การผันอักษร อักษรศัพท์ อักษรเลข การสะกดการันต์ การแต่งคำประพันธ์ ชนิดต่าง ๆ และกลบท ปรากฏกลบท อยู่ 60 ชนิด แต่งขึ้นในสมัยอยุธยาตอนกลาง โดยพระโหราธิบดี ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช

ในหนังสือจินดามณีได้พรรณนาถึงวงมโหรีผู้หญิงไว้ในบท "ลิกขิตคำฉันท์" ดังนี้

นางขับขานเสียงแจ้ว พึงใจ
ตามเพลงกลอนกลใน ภาพพร้อง
มโหรีบรรเลงไฉน ซอพาทย์
ทับกระจับปี่ก้อง เร่งเร้ารัญจวนฯ

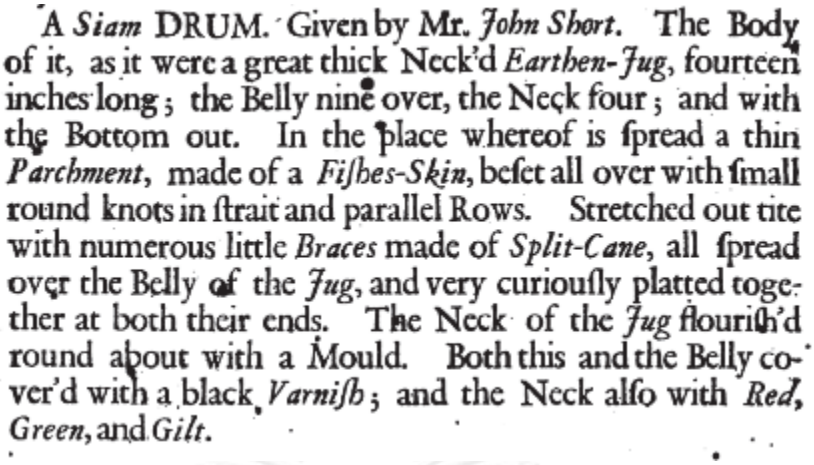
(กรมศิลปากร , 2543: 47)

ฐานข้อมูลดนตรีไทย "ระนาดเอก" ของมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) กล่าวอธิบายถึงโคลงบทข้างต้นไว้ว่า

> *พิจารณาตามโคลงบทนี้วงมโหรีมีคนเล่น 5 คนคือนางขับร้อง (คงจะตีกรับด้วย) คนหนึ่ง เป่าปี่หรือเป่าขลุ่ยคนหนึ่ง สีซอสามสายคนหนึ่ง ตีทับคนหนึ่ง และ ดีดกระจับปี่คนหนึ่ง ...โคลงบทนี้อาจพรรณนาถึงวงมโหรีตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ (พ.ศ. 2148-2163) หรือก่อนหน้านั้นจนลงมาถึงรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) ซึ่งเป็นสมัยที่พระโหราธิบดีแต่งคัมภีร์จินดามณีนี้ทูลเกล้าฯ ถวายก็ได้*
>
> (มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ [ศร ศิลปบรรเลง], 2542: ออนไลน์)

2.3.1.3 Musaeum Regalis Societatis และ The History of the Royal Society of London

เนเฮเมียห์ เกรว์ (Nehemiah Grew) นักพฤกษศาสตร์ชาวอังกฤษ ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นภาคีสมาชิกของราชสมาคมแห่งกรุงลอนดอน (Royal Society of London) เมื่อ พ.ศ. 2214 และต่อมาได้ตีพิมพ์หนังสือ "ราชสมาคมพิพิธภัณฑ์" (Musaeum Regalis Societatis) เมื่อ พ.ศ. 2224 เป็นหนังสือแสดงบัญชีและคำอธิบายรายการสิ่งประดิษฐ์จากธรรมชาติที่หาได้ยากจากทั่วทุกมุมโลก ซึ่งเก็บรักษาไว้ ที่ The Repository of The Royal Society ณ Gresham College ในรัชสมัยพระเจ้าชาร์ลส์ที่ 2 แห่งอังกฤษ (Charles II) ตรงกับปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แห่งกรุงศรีอยุธยา และได้กล่าวถึงกลองของชาวสยาม (Siam Drum) ซึ่ง จอห์น ชอร์ต (John Short) เป็นผู้นำมาบริจาค (Swann, 2001: 85) อยู่ในบัญชีรายการหมวดที่เกี่ยวกับงานช่างฝีมือ ปรากฏข้อความที่ผู้วิจัยได้ทำการถอดความจากต้นฉบับเป็นอักขระภาษาอังกฤษและภาษาไทย ดังนี้ (รูปที่ 2.13)



A *Siam* DRUM. Given by Mr. *John Short*. The Body of it, as it were a great thick Neck'd *Earthen-Jug*, fourteen inches long; the Belly nine over, the Neck four; and with the Bottom out. In the place whereof is ſpread a thin *Parchment*, made of a *Fiſhes-Skin*, beſet all over with ſmall round knots in ſtrait and parallel Rows. Stretched out tite with numerous little *Braces* made of *Split-Cane*, all ſpread over the Belly of the *Jug*, and very curiouſly platted together at both their ends. The Neck of the *Jug* flouriſh'd round about with a Mould. Both this and the Belly cover'd with a black *Varniſh*; and the Neck alſo with *Red*, *Green*, and *Gilt*.

รูปที่ 2.13 ข้อความต้นฉบับจากหนังสือ Musaeum Regalis Societatis โดย Nehemiah Grew
ที่มา: Musaeum Regalis Societatis (1681: 368)

A Siam DRUM. Given by Mr. John Short. The body of it, as it were a great thick Necked Earthen-Jug, fourteen inches long; the Belly nine over, the Neck four; and with the Bottom out. In the place whereof is spread a thin Parchment, made of a fishes-skin, beset all over with small round knot in strait and parallel Rows. Stretched out tite with numerous little Braces made of the Jug, and very curiously platted together at both their ends. The Neck of the Jug flourished round about with a Mould. Both this and the belly covered with a black Varnish; and the Neck also with Red, Green and Gilt.

(ปาริชาติ กรองศิลป*, ถอดอักขระเป็นภาษาอังกฤษปัจจุบัน)

กลองของชาวสยามใบหนึ่ง มอบไว้โดย มร.จอห์น ชอร์ต มีรูปร่างเป็นเช่นเดียวกันกับคนโทดินเผาที่มีคอและเนื้อหนามาก ยาวสิบสี่นิ้ว ส่วนที่ป่องยาวกว่าเก้านิ้ว ส่วนคอสี่นิ้ว และไม่มีก้น ส่วนนั้นคลุมด้วยแผ่นหนังบาง ๆ ที่ทำจากหนังปลา ผูกล้อมไว้ด้วยเงื่อนขนาดเล็กเป็นช่องแคบ ๆ และเรียงขนานกัน ขึงให้ตึงด้วยหวายผ่าซีกเล็ก ๆ หุ้มไปทั่วส่วนที่ป่องของคนโท และสานเข้าหากันไปมาตรงปลายทั้งสอง ที่รอบคออวดลวดลายนูนสละสลวย ส่วนที่ป่องนี้ฉาบไว้ด้วยน้ำเคลือบสีดำ และส่วนคอเขียนด้วยสีแดง เขียว และทอง

(ผู้วิจัย, ถอดความเป็นภาษาไทย; ปาริชาติ กรองศิลป, ตรวจทาน)

* อักษรศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาอังกฤษ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

และภายหลังต่อมาอีกราว 80 ปี จึงมีการตีพิมพ์หนังสือชุด The History of the Royal Society of London ขึ้นเมื่อราว ค.ศ. 1756 (พ.ศ. 2299) ตรงกับปลายรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ จากการสืบค้นเพิ่มเติมทำให้ทราบว่าบุคคลที่นำโทนมามอบให้นั้นคือ เซอร์ จอห์น ชอร์ตเตอร์ (Sir John Shorter) นายช่างทองและอดีตผู้ว่าราชการกรุงลอนดอน โดยมีการส่งมอบ “กลองของชาวสยาม” ใบดังกล่าวให้กับราชสมาคมในการประชุมภาคีสมาชิกที่มี โทมัส เฮนชอว์ (Thomas Henshaw) รองประธานสมาคมเป็นประธาน ระบุในบันทึกรายวัน ลงวันที่ 8 พฤษภาคม ค.ศ. 1680 (พ.ศ. 2423) โดยกลองใบดังกล่าวอยู่ในรายการของอภินันทนาการอันประกอบด้วย ต้นฉบับตัวเขียน (Manuscript) หนังสือฉบับภาษาอังกฤษและโปแลนด์ รวมถึงสิ่งของหายาก ได้แก่ นกพันธุ์หายากชนิดต่าง ๆ และปลาที่เต็มไปด้วยหนาม (Birch, 1757: IV: 36) อย่างไรก็ตาม สิ่งสะสมชุดดังกล่าวได้ถูกโอนย้ายไปเป็นสมบัติของพิพิธภัณฑ์บริติช (British Museum) ตั้งแต่ ค.ศ. 1781 (The Royal Society, 2008: ออนไลน์) และจากการสืบค้นข้อมูลจาก Alexandra Green ภัณฑารักษ์ผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์บริติช แผนกเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในปัจจุบัน ไม่พบว่ามีรายการของกลองของชาวสยามดังกล่าวอยู่ในฐานข้อมูลโบราณวัตถุ (Green, personal E-mail, 2013)

ข้อความที่ได้ค้นพบจากหลักฐานชั้นปฐมภูมิดังกล่าวนี้ ทำให้ทราบว่าได้มีการนำเอากลองของชาวสยามออกนอกราชอาณาจักรเพื่อนำไปเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์ของราชสมาคมแห่งกรุงลอนดอน ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ก่อนที่จะปรากฏหลักฐานชิ้นอื่น ๆ จากนักเดินทางที่เข้ามาสู่อาณาจักรสยามในยุคต่อ ๆ มา แม้ขณะนี้ผู้วิจัยยังไม่สามารถสืบค้นต่อไปได้ว่า ใครเป็นผู้นำออกมาจากราชอาณาจักร แต่ก็ได้มีการบันทึกชื่อของผู้บริจาค พร้อมทั้งรายละเอียดของสัดส่วน วัสดุ และการประดับตกแต่งลวดลายบนหุ่นกลองไว้โดยละเอียด โดยพบส่วนประกอบที่สำคัญคือ หุ่นกลองดินเผาที่มีการเคลือบด้วยสีต่าง ๆ หนังหน้ากลองที่มีการร้อยไส้ละมาน สายเร่งเสียงที่ทำจากหวายผ่าซีก แม้มิได้มีการระบุชื่อท้องถิ่นของเครื่องดนตรี แต่บริบทขององค์ประกอบดังกล่าวทำให้สามารถสรุปได้ว่าเป็นการกล่าวถึงกลองโทนของสยาม อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่าข้อมูลของชาวต่างประเทศชิ้นนี้มีข้อความที่คลาดเคลื่อนไป ได้แก่ แผ่นหนังหน้ากลองที่ใช้ “หนังปลา” (Fish-Skin) เนื่องจากไม่มีหลักฐานใด ๆ ในทางวิชาการดนตรีไทยในปัจจุบันที่กล่าวถึงกลองที่หุ้มด้วยหนังปลา จึงสันนิษฐานว่าหนังที่กล่าวถึงอาจจะเป็นหนังสัตว์ในท้องถิ่นบางชนิดที่มีผิวหนังเป็นเกล็ดคล้ายปลาหากไม่สังเกตโดยละเอียด ได้แก่ งูงวงช้าง หรือ ตะกวด

2.3.1.4 The Natural and Political History of the Kingdom of Siam

นิโกลาส์ แชร์แวส (Nicolas Gervaise) นักเดินทางชาวฝรั่งเศส ได้ติดตามคณะเผยแพร่ศาสนาเข้ามาในอาณาจักรอยุธยาระหว่างปี พ.ศ. 2224-2229 ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ผลงานบันทึกคือเรื่องประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม (The Natural and Political History of the Kingdom of Siam) ซึ่งเป็นบันทึกเล่มแรก ๆ ของฝรั่งเศสเกี่ยวกับประวัติศาสตร์อยุธยาและชาวสยามในเรื่องรูปร่างหน้าตา บุคลิก ลักษณะนิสัย ขนบธรรมเนียมประเพณีวัฒนธรรมและความเชื่อในด้านต่าง ๆ (พันธ์จิต ดวงจันทร์, 2551: ออนไลน์) นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์หลายแขนงนิยมนำมาใช้อ้างอิงอยู่เสมอ และเอกสารดังกล่าวนี้ถือเป็นหลักฐานชั้นต้นชนิดแรกที่มีการบันทึกเรื่องการดนตรีของชาวสยามโดยชาวต่างประเทศ

นิโกลาส์ แชร์แวส ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทกลองหน้าเดียวที่ขึ้นด้วยหนังของชาวสยามไว้ตอนหนึ่งว่า “มีกลองดินชนิดหนึ่งเสียงไม่สู้ดังนัก เป็นหม้อดินเผาคอยาวและแคบแต่ไม่มีก้น ใช้หนังควายขึงและตีด้วยมือ ใช้เป็นเสียงทุ้มในวงดนตรี (Gervaise, 1928: 53-54 อ้างถึงใน Morton, 1976: 20; สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล , 2506: 118)

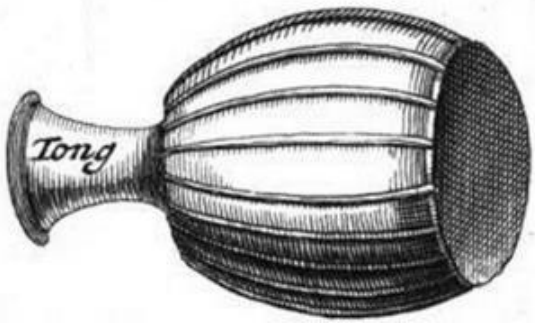
จากข้อความดังกล่าวทำให้ทราบว่า นอกจากชาวสยามจะมีกลองที่ทำจากไม้แล้ว ได้มีการนำดินเผามาใช้เป็นวัสดุในการทำเป็นหุ่นกลองตั้งแต่สมัยอยุธยา และยังได้ขยายความรู้เกี่ยวกับการตีกลองดินเผาของชาวสยามด้วยว่า “ตีด้วยมือ” ซึ่งต่างออกไปจากกลองของชาวสยามอีกหลายชนิดที่ใช้ไม้ตี

2.3.1.5 จดหมายเหตุลาร์ลูแบร์ (Du Royaume de Siam)

ซีมอง เดอ ลา ลูแบร์ (Simon de la Loubère) ราชฑูตในพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส (Louis XIV) ได้บันทึกจดหมายเหตุการเดินทางในระหว่างที่เข้ามาในราชอาณาจักรสยามระหว่าง พ.ศ. 2230-2231 ตรงกับปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แห่งกรุงศรีอยุธยา ตีพิมพ์ลงในหนังสือว่าด้วยราชอาณาจักรสยาม (Du Royaume de Siam) ตีพิมพ์ครั้งแรก ณ กรุงปารีส และ กรุงอัมสเตอร์ดัม เมื่อปี พ.ศ. 2234

ในเนื้อหาตอนหนึ่งที่ว่าด้วยการดนตรีและขับร้องของชาวสยาม มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทกลองที่ใช้ประกอบการขับร้องพร้อมรูปวาดประกอบ มีใจความถอดเป็นภาษาไทยได้ว่า

> *พวกราษฎรก็พอใจขับร้องเล่นกันในตอนเย็น ๆ ตามลานบ้านพร้อมด้วยกลองชนิดหนึ่งเรียกว่า โทน (tong) เขาถือโทนไว้ในมือซ้าย แล้วใช้กำปั้นมือขวาทุบหน้ากลองเป็นระยะๆ โทนนั้นทำด้วยดิน (เผา) รูปร่างเหมือนขวดไม่มีก้น แต่หุ้มด้วยหนังแทน (ก้น) มีเชือกผูกรัดกระชับไว้กับ (คอขวด) นั้น*
>
> (la Loubère, สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล,2548)



รูปที่ 2.14 ภาพลายเส้นโทน (*Tong*) จากหนังสือจดหมายเหตุลาลูแบร์

ที่มา: la Loubère (1693: 208)

เนื้อหาของจดหมายเหตุลาลูแบร์นี้ เป็นหลักฐานชั้นต้นชิ้นแรกที่ปรากฏชื่อ “โทน” ในรูปของภาษาต่างประเทศ และมีการระบุถึงวิธีการตีพร้อมบทบาทหน้าที่ในการทำจังหวะเพื่อ

ประกอบการขับร้องและการแสดงรื่นเริงของราษฎร ซึ่งสอดคล้องกับข้อความในกฎหมายตราสามดวงที่ว่า “ตีทับขับรำโห่ร้องนี่นั่น” (โยโนเอะ อิฌิอิ และคณะ, 2551: 741) นอกจากนี้รูปภาพประกอบได้เติมเต็มให้เห็นรูปร่างและสัดส่วนของเครื่องดนตรีในอดีตให้ชัดเจนขึ้น แม้จะไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นสัดส่วนของกลองขนาดเท่าจริงหรือวาดขึ้นตามจินตนาการของผู้เขียนก็ตาม

2.3.1.6 เพลงยาวไหว้ครูมโหรี

เพลงยาวไหว้ครูมโหรีนี้ สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 24 โดยมีเค้าเงื่อนมาตั้งแต่สมัยครั้งกรุงเก่าในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ แห่งกรุงศรีอยุธยา หรือ อาจเป็นของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 มีเนื้อความตอนหนึ่งกล่าวถึงเครื่องดนตรีในวงมโหรีว่า

ขอพระเดชเดชาภูวนารถ พระบาทปกเกล้าเกศี
ข้าผู้จำเรียงเรื่องมโหรี ซอกรับกระจับปี่รำมะนา
โทนขลุ่ยฉิ่งฉาบระนาดฆ้อง ประลองเพลงขับกล่อมพร้อมหน้า
ขอเจริญศรีสุขสวัสดิ์ทุกเวลา ให้ปรีชาชาญเชี่ยวในเชิงพิณ

(มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 10)

ในเนื้อหาข้างต้นนี้ ได้มีการกล่าวถึงชื่อ “รำมะนา” ร่วมกับ “โทน” ใช้สำหรับวงมโหรีเป็นการเฉพาะ นำมาสู่ข้อสันนิษฐานของนักวิชาการที่ว่า ได้มีการนำรำมะนามาใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะร่วมกับวงมโหรีตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ในเรื่อง “ตำนานมโหรี” ว่า

> *...ตั้งแต่วงมโหรีผู้หญิงเกิดมีขึ้น ก็เห็นจะชอบเล่นกันแพร่หลาย จึงเกิดเหตุให้มีผู้คิดเพิ่มเครื่องมโหรีขึ้นโดยลำดับมา เครื่องมโหรีที่เพิ่มเติมขึ้นเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานี (สังเกตตามที่ปรากฏในรูปภาพเขียนแต่สมัยนั้น) คือ รำมะนาสำหรับตีประกอบกับทับอย่าง 1 ขลุ่ยสำหรับเป่าให้ลำนำอย่าง 1 มโหรีวงหนึ่งจึงกลายเป็น 6 คน...*
>
> (ตำนานมโหรีปี่พาทย์, 2473: 6)

2.3.1.7 คำให้การวัดขุนหลวงประดู่ทรงธรรม ฉบับในหอหลวง

คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เป็นเอกสารที่เกี่ยวกับกรุงศรีอยุธยาตอนปลายในช่วงรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เนื้อหามีทั้งส่วนที่เป็นลักษณะของเรื่องเล่าจากความทรงจำ และส่วนที่สันนิษฐานว่าได้รับการคัดลอกและเรียบเรียงจากต้นฉบับในหอหลวง ประกอบด้วยคำพรรณนาภูมิสัณฐานของกรุงศรีอยุธยา บันทึกเกี่ยวกับศาสนาและพระราชพิธี ตำราสอนข้าราชการชั้นสูง และเหตุการณ์สมัยปลายกรุงศรีอยุธยาในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าเสือ รวมทั้งตำนานศรีปราชญ์ช่วงรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ สมเด็จพระเจ้าอุทุมพรและช่วงต้นรัชกาลสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์

จากคำนำฉบับกรมศิลปากร ได้อธิบายเกี่ยวกับเอกสารคำให้การวัดขุนหลวงประดู่ทรงธรรมไว้ดังนี้

> *การค้นพบเอกสารจากหอหลวง เรื่อง คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม นั้นถือว่าเป็นเอกสารที่ทรงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ไทยมาก ในฐานะที่เป็นเอกสารร่วมสมัย บรรยายสภาพกรุงศรีอยุธยาโดยละเอียด เริ่มต้นด้วยภูมิสถานกำแพง ป้อม คู ประตู หอรบ สภาพภายในเขตกำแพงพระนคร การวางผังเมือง เขต พระราชฐานในและนอก เกาะ เมือง ชุมชนโดยรอบ ตลาดในกรุง และรอบกรุง... เมื่อศึกษาสำรวจพื้นที่แล้วพบว่ามีความถูกต้องแม่นยำ ทำให้เห็นภาพความเจริญรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยาและการใช้ชีวิตของผู้คนในสมัยนั้น*
>
> (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556 : 5)

จากการสืบค้นเอกสารดังกล่าวพบว่ามีการกล่าวถึงย่านการค้าที่สำคัญต่าง ๆ หลายแห่ง รวมถึงระบุแหล่งตลาดค้าเครื่องดนตรี ปรากฏในข้อความส่วนที่ว่าด้วยตลาดในพระนครศรีอยุธยาตอนหนึ่ง ดังนี้

> *... ถนนป่าโทนมีร้านขายทับโทนเรไรปี่แก้วจ้องหน่อง เพลี้ยขลุ่ยแลหีบไม้อุโลกไม้ตะแบกไม้ขนุนใส่ผ้า แลช้างม้ากระดาษอู่เปลศาลพระภูมจะเวจเขียนเทวรูป เสื่อลำแพนปลาตะเพียนใบลานจิงโจ้ ชื่อตลาดป่าโทน 1...*
>
> (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556 :19)

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้อธิบายเกี่ยวกับสภาพความเป็นไปของตลาดป่าโทนในอดีตและปัจจุบัน ดังนี้

> *สินค้าที่ขายในตลาดป่าโทนนั้นไม่ใช่สินค้าที่คนทั่วไปใช้ในชีวิตประจำวันอย่างข้าวปลาอาหารการกินต่าง ๆ และก็ไม่ได้มีขายแค่โทนเท่านั้น แต่ที่เรียกตลาดป่าโทนอาจเป็นเพราะมี (กลอง) โทนขายเป็นสินค้าหลัก ชาวบ้านจึงติดปากเรียกตลาดป่าโทน และเรียกถนนที่ตลาดตั้ง อยู่ว่าถนนป่าโทนไปด้วย ...ถนนป่าโทน ได้ถูกเปลี่ยนชื่อเป็น ถนนเดชาวุธ ซึ่งเป็นพระนามของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา พระโอรสองค์ที่ 62 ในรัชกาล ที่ 5...*
>
> (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2553 :20)

จากหลักฐานที่ผู้วิจัยได้ยกมาข้างต้นจึงทำให้ทราบว่า ในสมัยอยุธยานี้มีการกล่าวถึงโทนในลักษณะที่ยังไม่มีการนำรำมะนามาบรรเลงคู่กันเป็นลำดับแรก โดยมีบทบาทหน้าที่ในการใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการละเล่นหรือการขับร้องของราษฎร มีร่องรอยปรากฏมาตั้งแต่ยุคสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเรื่อยมาจนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศในสมัยอยุธยาตอนปลาย ในยุคสมัยต่อมาจึงมีการกล่าวถึงโทนที่มีการนำรำมะนาเข้ามาตีร่วมกับสำหรับวงมโหรีในในภายหลัง

สำหรับพัฒนาการของรำมะนานั้น อุดม อรุณรัตน์ ได้กล่าวถึงที่มาของรำมะนาที่เข้ามาใช้ประสมในวงมโหรีแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยานั้นว่า

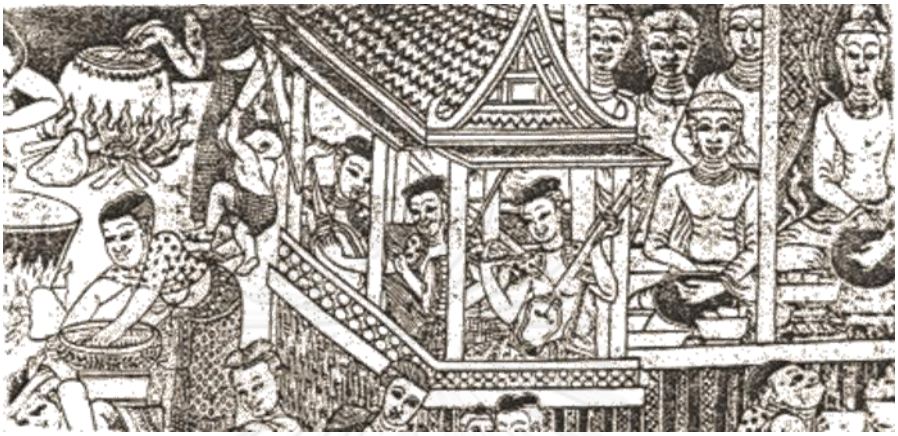
> *... สำหรับดินแดนทางเอเชียนี้ ปรากฏว่าพวกอุรับก็ได้มีการค้าขายทางทะเลมาช้านานแล้ว "ไทยมีการค้าขายทางเรือระหว่างพ่อค้าอาหรับกับจีนโดยผ่านทางลังกา พ.ศ.1161-1450 (ค.ศ. 618-907)" ก็คงจะใช้กลองตีบอกสัญญาณในการเคลื่อนขบวนเรือสินค้าเช่นกัน คงจะไม่ได้แขวนตีเพราะไม่ได้ใช้อูฐ ก็คงจะวางตีกับพื้น หรือตั้งบนขาหยั่ง หรือฐานที่ทำขึ้นสำหรับกลองนี้โอยเฉพาะ เข้าใจว่าทางลังกาคงจะได้แบบอย่างกลองนี้มาจากชาวอาหรับ แล้วตั้งชื่อเสียใหม่ว่า "รณมุขเภรี"...รณมุขเภรีอยู่ในไตรภูมิพระร่วงเป็นหลักฐาน แต่ก็คงได้ปรับปรุงแก้ไขเสียใหม่ให้มีขนาดเล็กสำหรับผู้หญิงตีอย่างหนึ่ง ดังตัวอย่างว่า "ยังมีเทพธิดาองค์หนึ่งชื่อ ปน ก็ดีตีกลองหน้าเดียวลูกหนึ่งชื่อ รณมุขเภรี" เป็นต้น โดยเค้ามูลนี้ก็น่าจะได้แก่รำมะนามโหรี ที่ใช้ตีคู่กับทับในวงมโหรีเครื่องหก สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายนี้เอง ดังจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีอยู่แต่ครั้งนั้นหลายแห่ง*
>
> (อุดม อรุณรัตน์, [ม.ป.ป.]: 67-68)

พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับวิธีการนำรำมะนาเข้ามาร่วมบรรเลงกับโทนในวงมโหรีในสมัยอยุธยา ดังนี้

> *...สำหรับรำมะนานี่มาทีหลัง มันมากับเส้นทางแพรไหม มันมาจากนู้นเลย ตะวันออกกลางเลยนะ ...แล้วพอมาถึงไทยนี่เอามาเข้าคู่กันแล้วเสียงมันเพราะ ใบหนึ่งเป็นโทนใบหนึ่งเป็นรำมะนา แต่วิธีตีนี่จะเจริญตามแบบอย่างของกลองในอินเดียคือทับลา ซึ่งทับลาจะมีตัวผู้ตัวเมียเอาวางกับพื้นไม่ได้วางบนตักแล้วก็ตีโดยวิธีใช้มือตี แต่จะมีจุดสัมผัสปลายนิ้วส่วนหนึ่ง โคนนิ้วส่วนหนึ่ง ใต้นิ้วส่วนหนึ่ง เป็นสามแล้ว สี่ก็คือแก้มทางด้านนิ้วก้อย แล้วห้าก็คือแก้มทางใต้นิ้วโป้งแล้วก็ใช้วิธีไถ สไลด์ ก็จึงเกิดเป็นเทคนิคการตีกลองของแขกที่เข้ามาสู่เมืองไทยเพราะฉะนั้นในเมืองไทยเราจึงเรียกจังหวะกลองว่าหน้าทับ...*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2556)

อนึ่ง จากการสืบค้นหลักฐานทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและตอนกลาง มักปรากฏภาพวงมโหรีผู้หญิงประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ กระจับปี่ ซอสามสาย กรับพวง ขลุ่ย โทน และนักร้อง แต่ไม่ปรากฏภาพรำมะนา ซึ่งหลักฐานข้างต้นนั้นมีหลงเหลืออยู่ไม่มากนักในปัจจุบัน เนื่องจากหลักฐานส่วนมากถูกทำลายไปในช่วงการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังลายรดน้ำสมัยอยุธยาตอนกลาง ได้รับการบูรณะและเก็บรักษาไว้ภายในพิพิธภัณฑ์วังสวนผักกาด กรุงเทพมหานคร และสมุดภาพวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัด

เพชรบุรี ซึ่งผู้เชี่ยวชาญได้ให้ข้อสันนิษฐานว่า “อาจมีอายุเก่าถึงสมัยอยุธยา หรืออย่างน้อยที่สุดคงมีอายุไม่ต่ำกว่าสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์” (บุญเตือน ศรีวรพจน์, 2549: 141)



รูปที่ 2.15 ภาพจิตรกรรมลายรดน้ำฝาผนังเรื่องพุทธประวัติสมัยอยุธยาตอนกลาง ภายในหอเขียน พิพิธภัณฑ์วังสวนผักกาด กรุงเทพมหานคร
ที่มา: อุดม อรุณรัตน์ ([ม.ป.ป.]: 105)

รูปที่ 2.16 นางอัปสรประโคมดนตรี จากสมุดภาพวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา: สมุดข่อย (2542: 116)

จากการสืบค้นหลักฐานเพิ่มเติม พบว่าในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายพบภาพวงมโหรีที่มีรำมะนาเข้ามาเป็นเครื่องประกอบจังหวะร่วมกับโทนด้วย ดังเช่น สมุดภาพที่รอดพ้นจากการถูกทำลายเมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ที่สร้างขึ้นเมื่อราว พ.ศ. 2273 ซึ่งปัจจุบันเก็บรักษาไว้

ณ ต่างประเทศ พบภาพวงมโหรีผู้ชาย ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ กระจับปี่ ซอสามสาย โทน และรำมะนา

รูปที่ 2.17 ภาพวงมโหรีผู้ชาย จากสมุดภาพ ศิลปะสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย พ.ศ. 2273
ที่มา: The Traditional Music of Thailand (1976: iii)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ จึงสามารถสรุปพัฒนาการของโทนและรำมะนาในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้ว่า เมื่อการดนตรีของชาวสยามได้เกิดวิวัฒนาการขึ้น “โทน” หรือ “ทับ” ได้เข้ามามีบทบาทตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น โดยมีบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะในวงมโหรีผู้หญิงที่ใช้บรรเลงขับกล่อมในราชสำนัก และยังได้ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะประกอบการขับร้องเล่นเพื่อความเพลิดเพลินในหมู่ราษฎรด้วย จนกระทั่งถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย “รำมะนา” ซึ่งเคยเป็นเครื่องดนตรีของชาวมุสลิมจึงได้เข้ามาสู่ราชอาณาจักรสยาม และถูกปรับปรุงเพิ่มเติมเข้ามาในวงมโหรีเพื่อใช้ตีประกอบจังหวะร่วมกับ “โทนทับ” อีกชนิดหนึ่ง โดยใช้วิธีการตีแบบแยกคนเป็นหลักในการบรรเลง

2.3.2 สมัยธนบุรี

ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช แห่งกรุงธนบุรี แม้จะมีระยะเวลาในการปกครองบ้านเมืองอยู่เพียง 15 ปี แต่ได้มีการฟื้นฟูทำนุบำรุงบ้านเมืองในด้านวัฒนธรรมไว้เช่นกัน เช่นด้านศาสนาได้แต่งตั้งพระสังฆราชเพื่อปกครองสงฆ์ เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกัน ก็ยังมีข้อผูกพันในด้านการศึกสงครามและการป้องกันประเทศจากข้าศึกภายนอก ทำให้การทำนุบำรุงด้านศิลปวัฒนธรรมในด้าน อื่น ๆ ไม่เด่นชัด เป็นแต่เพียงการรับเอาศิลปวัฒนธรรมที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยามาบูรณะฟื้นฟูบ้านเมืองหลังจากภาวะสงครามเพียงเท่านั้น จึงไม่พบว่ามีการบันทึกหลักฐานเกี่ยวกับโทนและรำมะนาเพิ่มเติมในสมัยนี้ แต่อย่างไรก็ตาม พบว่าการมีการกล่าวถึงมหรสพของไทยรวมถึงวงมโหรี ปรากฏในหมายรับสั่งสมโภชพระแก้วมรกต ณ ท่าเจ้าสนุก เมื่อ พ.ศ. 2322 มีความตอนหนึ่งว่า

...ในระยะที่ว่างนั้น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ พิณพาทย์ไทยพิณพาทย์ รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่ง มโหรีจีน ญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือนกับ 12 วัน พระราชทานเบี้ยเลี้ยงผู้ที่มาเล่นนั้น หมื่นราชาราชมโหรีไทย ชาย 2 หญิง 4 พระยาธิเบศรบดีมโหรีแขก 2 มโหรีฝรั่ง 3 พระยาราชาเศรษฐีองเชียงชุนมโหรีญวน พระยาราชาเศรษฐีจีน มโหรีจีน 6 พระยารามัญวงศ์มโหรีมอญ คนเพลงชาย 2 หญิง 4 พิณพาทย์ 9 หลวงพิพิทวาทีมโหรีเขมร ชาย 4 หญิง 3 หมื่นเสนาะภูบาลพิณพาทย์ไทย 5 รามัญ 5 ลาว 12...

(ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523: 37)

จากหลักฐานข้างต้นพบข้อความระบุถึงวง “มโหรีไทย” โดยระบุจำนวนนักดนตรีว่า “ชาย 2 หญิง 4” ซึ่งในที่นี้อาจสันนิษฐานได้ว่าเป็นการกล่าวถึงวงมโหรีเครื่องหก ซึ่งเป็นการประสมวงที่มีแต่ครั้งปลายกรุงศรีอยุธยา แม้ไม่สามารถระบุถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประสมวงได้แน่ชัดว่ามีเครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง แต่มีความเป็นไปได้มากว่าจะต้องมีโทนและรำมะนาในฐานะเครื่องประกอบจังหวะอยู่ในวงมโหรีดังกล่าวด้วย

2.3.3 สมัยรัตนโกสินทร์

กรุงรัตนโกสินทร์ ได้รับการสถาปนาเมื่อวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2325 นับเป็นจุดเริ่มต้นของยุคสมัยแห่งการบูรณปฏิสังขรณ์บ้านเมืองในทุก ๆ ด้าน โดยยังคงรับเอาศิลปวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมและประเพณีที่สืบมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยามาใช้ในการทำนุบำรุงบ้านเมือง และในรัชกาลต่อ ๆ มา ได้มีการรวบรวมขุนนางราชบัณฑิตเพื่อชำระปรับปรุงสรรพวิทยาต่าง ๆ ให้สอดคล้องเข้ากับยุคสมัย เช่น การชำระกฎหมาย การทำสังคายนาพระไตรปิฎก การชำระวรรณคดีที่สืบมาแต่ครั้งกรุงเก่า ตลอดจนถึงการทำนุบำรุงศิลปะ นาฏศิลป์ และดนตรีอย่างจริงจัง

สำหรับพัฒนาการของโทนและรำมะนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ดังที่กล่าวแล้วว่าได้มีการนำรำมะนาเข้ามาประกอบจังหวะร่วมกับโทนในวงมโหรีตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ก็มีการสืบทอดวงมโหรีที่มีแต่ครั้งกรุงเก่ามาใช้ในราชสำนักดังกาลก่อนด้วย ดังที่ เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ ได้อธิบายไว้ ดังนี้

...ในอดีต ทั้ง 2 ชิ้นนี้ เป็นเครื่องดนตรีที่แยกจากกัน มิได้ตีร่วมกัน ปรากฏพบการประสมในวงมโหรีเครื่องสี่ อันถือเป็นวงมโหรีรุ่นแรก ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ได้แก่ ซอสามสาย กระจับปี่ โทน หรือทับ และนักร้อง ซึ่งใช้แค่โทนเพียงอย่างเดียว ไม่มีรำมะนา แต่ต่อมามีการพัฒนาวงมโหรีขึ้นเป็น วงมโหรีเครื่อง 6 ในครั้งนี้เอง ได้นำรำมะนา เข้ามาประสมวงด้วย นับแต่นั้นมา โทนและรำมะนา จึงถือเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่ต้องบรรเลงคู่กันเสมอ ...ในครั้งที่มีวงมโหรีเครื่อง 6 นั้น แม้โทนและรำมะนาจะเป็นของที่ตีคู่กันก็จริง แต่แยกกันบรรเลง คือ มีผู้บรรเลงต่างหาก ...ซึ่งสามารถดูหลักฐานการบรรเลงแยกกัน

ระหว่างโทนและรำมะนานี้ ได้จากจิตรกรรมฝาผนัง ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งมีปรากฏอย่างชัดเจน

(เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์, 2547: 24-25)

จากการสำรวจแหล่งข้อมูลทางศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นเพิ่มเติม พบว่าระเบียบวิธีการเขียนงานจิตรกรรมไทยหลายแห่งยังคงรักษาจารีตที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่อาจมีรายละเอียดของภาพแตกต่างออกไป เช่น พบรูปวงมโหรีเครื่องสี่ที่บรรเลงโดยนักดนตรีผู้ชายภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ มีภาพเครื่องดนตรี ได้แก่ ซอสามสาย กระจับปี่ โทน และรำมะนา

รูปที่ 2.18 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ศิลปะรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 1-3
ที่มา: ผู้วิจัย (14 มีนาคม 2556)

รูปที่ 2.19 ภาพวงมโหรี (ผู้ชาย) ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ที่มา: ผู้วิจัย (14 มีนาคม 2556)

อุดม อรุณรัตน์ ได้อธิบายเกี่ยวกับภาพวงมโหรีที่ปรากฏในจิตรกรรมไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาสืบมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้นว่า

> *ภาพจิตรกรรมบางแห่งเป็นการบันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ของราชสำนัก โดยเฉพาะวงดนตรีที่เรียกว่ามโหรี จะมีนักดนตรีเป็นผู้หญิงสาว ๆ ทั้งหมด ก็ด้วยเหตุว่าราชสำนักของไทยในอยุธยาหรือสมัยรัตนโกสินทร์นิยมมี "นางห้าม" คือ นางสนม นางกำนัล หรือเจ้าจอมหม่อมห้าม คำว่านางห้ามนี้ อาหรับเรียกว่า "หะรอม" หรือ "หะรีม" (Harlim) แปลว่าที่ถูกห้าม (ไทยเขียนว่าฮาเร็ม) หมายถึงฝ่ายในที่เป็นสตรี*
>
> (อุดม อรุณรัตน์, 2534:19)

นอกจากหลักฐานในจิตรกรรมฝาผนังแล้ว ยังพบรูปวงมโหรีในสมุดภาพ ที่วัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี เป็นรูปนางอัปสรประโคมดนตรี ประกอบด้วย กระจับปี่ ขลุ่ย และโทน แต่ไม่มีรูปรำมะนาเหมือนกับภาพจิตรกรรมที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งศุภกิจ จารุจรณ ได้ให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับรูปผู้ที่ตีโทนบนสมุดภาพนั้นว่า "ใช้มือข้างหนึ่งเปิดปิดที่ลำโพงคล้ายกับการบรรเลงโทนชาตรี" (ศุภกิจ จารุจรณ, [ม.ป.ป.]:13)

รูปที่ 2.20 นางอัปสรประโคมดนตรี จากสมุดภาพวัดปากคลอง อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา: สมุดข่อย (2542:141)

อนึ่ง ยังปรากฏรูปโทนในการละเล่นของชาวบ้านที่เขียนลงบนในสมุดภาพเรื่องอภิธรรม 7 คัมภีร์ ที่วัดสุวรรณภูมิ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งมีการระบุว่า "...ตรงกับปฏิทินทางสุริยคติ คือ วันเสาร์ที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2326 เป็นปีที่ 2 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และระยะเวลาดังกล่าวกำลังอยู่ระหว่างการสร้างกรุงรัตนโกสินทร์" ในภาพดังกล่าวพบว่าผู้ที่ตีโทนมิได้ใช้มือปิดไว้ที่ลำโพง แต่ใช้มือข้างหนึ่งอุ้มโทนไว้ข้างตัวในลักษณะคล้ายการย่อตัวนั่งลง และใช้มือข้างหนึ่งตีกลอง ซึ่งสอดคล้องกับวิธีการตีที่บรรยายไว้ในจดหมายเหตุลาลูแบร์

รูปที่ 2.21 สมุดภาพเรื่องภูริทัตตชาดก วัดสุวรรณภูมิ อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่มา: สมุดข่อย (2542: 390)

อย่างไรก็ตาม วงมโหรีในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ได้มีพัฒนาการออกไปอย่างมาก ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ ดังนี้

> *เล่ากันว่าเมื่อในรัชกาลที่ 1 เติมระนาดไม้กับระนาดแก้วเป็นเครื่องดนตรีขึ้นอีกเป็นสองอย่าง รวมวงมโหรีวงหนึ่งเป็น 8 คน มาในรัชกาลที่ 2 เลิกระนาดแก้วเสียงใช้ฆ้องแทน และเพิ่มจะเข้เข้าไปในเครื่องมโหรีอีกสิ่งหนึ่ง รวมมโหรีวงหนึ่งเป็น 9 คน ถึงรัชกาลที่ 3 เมื่อคิดทำระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กเพิ่มขึ้นในวงมโหรี กับทั้งใช้ฉิ่งแทนกรับพวงให้เสียงดังขึ้นสมกับเครื่องมากสิ่ง และเพิ่มฉาบเข้าไปในวงมโหรีด้วย รวมมโหรีวงหนึ่งเป็น 12 คน ถึงรัชกาลที่ 4 เมื่อคิดทำระนาดทองและระนาดเหล็กขึ้นใช้ในเครื่องปี่พาทย์ ของสองสิ่งนั้นก็เพิ่มเข้าไปในวงมโหรีด้วย มโหรีในชั้นหลังวงหนึ่งจึงเป็น 14 คนคล้ายวงปี่พาทย์ แต่เป็นมโหรีเครื่องสายและไม่ใช้กลอง และผิดกันเป็นข้อสำคัญอีกอย่างหนึ่ง ที่มโหรีเป็นของผู้หญิงเล่น ปี่พาทย์เป็นของผู้ชายเล่นเป็นพื้น มาถึงรัชกาลที่ 5 เครื่องมโหรีลดกระจับปี่กับฉาบมิใคร่ใช้กัน จึงกลับคงเหลือ 12 คน*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2473: 6-7)

จากข้อความข้างต้น พบว่ามีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ที่เข้ามาประสมในวงมโหรี คือ ระนาดไม้ ระนาดแก้ว จะเข้ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ฉิ่ง ฉาบ ระนาดทอง และระนาดเหล็ก พร้อมมีการระบุข้อความอย่างหนึ่งว่า “ไม่ใช้กลอง” ซึ่งในที่นี้มิได้หมายถึงไม่มีกลองที่ใช้ในการควบคุมจังหวะ แต่จากบริบทของเครื่องดนตรีที่นำเข้ามาประสมข้างต้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานมาจากวงปี่พาทย์ จึงตีความได้ว่า คำว่า “ไม่ใช้กลอง” หมายถึง “ไม่ใช้กลองในวงปี่พาทย์” ได้แก่ กลองแขกสองหน้า ตะโพน กลองทัด เป็นต้น จึงกล่าวได้ว่า เครื่องหนังที่มีบทบาทหน้าที่ในการประกอบจังหวะของวงมโหรียังคงเป็นโทนรำมะนา แต่ยังใช้วิธีการบรรเลงแบบแยกคนตีอยู่เช่นเดิม

สำหรับสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ พบว่ามีการกล่าวถึง “โทน” “ทับ” และ “รำมะนา” อยู่ในข้อมูลที่มีความหลากหลายมากขึ้น แต่มีความเปลี่ยนแปลงของหลักฐานไปตามยุคสมัย ดังที่จะกล่าวถึงไปตามลำดับรัชสมัย ดังนี้

2.3.3.1 รัชกาลที่ 1

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ได้ทรงริเริ่มทำการบูรณปฏิสังขรณ์บ้านเมืองในทุก ๆ ด้าน โดยเฉพาะในด้านวรรณกรรม ได้ทรงรวบรวบขุนนางราชบัณฑิตเพื่อทำการชำระข้อความ และร่วมกันแต่งบทวรรณคดีที่ยังแต่งค้างอยู่หรือสูญหายไปให้กลับคืนสมบูรณ์ดังเดิม ดังเช่น บทพระราชนิพนธ์ที่สำคัญ คือ วรรณกรรมเรื่อง “รามเกียรติ์” ซึ่งใช้เป็นบทละครหลวงมาตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรีเป็นราชธานี

จากการสืบค้นวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ดังกล่าว พบว่ามีการกล่าวถึงโทนและรำมะนาในวงมโหรีอยู่ด้วยกันแล้ว ดังตัวอย่างที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ตอนหนึ่ง ดังนี้

ฝ่ายนางบำเรอก็ครวญขับ *รำมะนาโทนทับอึงมี่*
บุโรหิตเอาเทียนจุดอัคคี *ติดที่แว่นแก้วรจนา*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2549: 3 : 380)

แม้ว่ากรุงรัตนโกสินทร์จะได้รับการสถาปนาไว้มั่นคงแล้ว แต่ในขณะนั้นเหตุการณ์บ้านเมืองก็ยังไม่สงบเรียบร้อยดี ดังที่มีการกล่าวถึงเหตุการณ์ในขณะนั้นว่า “เมื่อตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ได้ 3 ปี ปีมะเส็ง 2328 พม่ายกกองทัพมาตีเมืองไทย กองทัพพม่าที่ยกมาคราวนี้มากมายใหญ่หลวงยิ่งกว่าที่ปรากฏมาในพงศาวดารแต่ก่อน ยกมาทุกทิศทุกทางที่จะมาได้” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2469: ก) เมื่อครั้งที่กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทราชอนุชา ได้รับพระบรมราชโองการให้เสด็จไปปราบพม่า ณ เมืองนครศรีธรรมราช เมื่อปีมะเมีย พุทธศักราช 2329 ทรงพระราชนิพนธ์บทนิราศเรื่องหนึ่ง มีเนื้อความในตอนต้นเรื่อง ดังนี้

สั่งเสร็จเข้าไสยาสน์ *สำราญราชกมลบนบรรจถรณ์*
พร้อมด้วยสาวสุรางค์นางนิกร *บ้างขับกลอนกล่อมเสียงสำเนียงนวล*
วิเวกแว่วแจ้วเจื้อยเรื่อยรี่ *ประสานปี่หนีแบบแล้วแหบหวน*
จังหวะรำมะนาตีทีจะชวน *ระนาดขบวนฆ้องขานประสานซอ*

(กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท, 2469: 1)

จากบทพระราชนิพนธ์ทั้งสองบทข้างต้น ทำให้ทราบว่าวงมโหรีได้แพร่หลายออกไปในหมู่เจ้านายและขุนนางด้วย เช่นเดียวกันกับที่ปรากฏในหนังสือ “เพลงยาวเล่นว่าความ” ซึ่งเป็นของจินตกวีแต่งกันเมื่อครั้งแผ่นดินสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ซึ่งล้วนเป็นผู้มีชื่อเสียงในการแต่งกลอนครั้งนั้น (กรมศิลปากร, 2507: 301) พบว่ามีการแต่งบทบรรยายถึงวงมโหรีภายในเรือนของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ไว้ตอนหนึ่ง ดังนี้

เจรจาพลางทางชวนขึ้นหอนั่ง เรานิ่งฟังเสียงทับกระจับปี่
ทั้งซอรับขับขานประสานดี เรื่องนี้นางไห้พระนคร
ครั้นพระกรุณาจะใกล้หลับ มักให้ขับนางกรายสายสมร
แล้วไปเรื่องมลายูคู่เพื่อนนอน ถ้าจวนตื่นแล้วจึงย้อนมาทางใน
(เพลงยาวเล่นว่าความ, 2507: 308)

แม้กระทั่งวรรณกรรมเรื่อง “ไตรภูมิโลกวินิจฉยกถา” ที่ชำระขึ้นใหม่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อราวพุทธศักราช 2345 โดยพระยาธรรมปรีชา ก็มีสำนวนแปลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ต่างออกไป ดังตัวอย่างสำนวนที่ว่า

> *...แลนางฟ้าที่ตีทับนั้นทรงพระนามว่ายามาเทพธิดา มีนางฟ้าบริวารนับได้ 6 หมื่น แต่พื้นถือทับทุก ๆ นาง เมื่อนางยามาเทพธิดาตีทับสำหรับมือขึ้นนั้น ทับ 6 หมื่น ที่มีนางบริวาร 6 หมื่นนั้นก็ดังขึ้นพร้อมเพรียงกันประสานสำเนียงเป็นเสียงหนึ่งเสียงเดียว...*
>
> (กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2535: 994-995)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในสมัยรัชกาลที่ 1 จะเห็นได้ว่าแม้จะมีการกล่าวถึงรำมะนาที่เข้ามาประสมกับโทนอยู่ในวงมโหรีแล้ว แต่ในด้านวรรณคดีก็ยังมีการกล่าวถึง “ทับ” ที่ไม่มีรำมะนาเข้าบรรเลงร่วมอยู่ด้วย ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าเป็นการประพันธ์ตามประสบการณ์เดิมที่พบเห็นในสังคมสมัยนั้น หรืออาจเป็นการแต่งตามจินตนาการและจารีตของกวีในยุคสมัยนั้น ที่ยังคงรับเอาอิทธิพลทางวรรณคดีในสมัยกรุงศรีอยุธยามาใช้ในการประพันธ์อีกอย่างหนึ่ง

2.3.3.2 รัชกาลที่ 2

จากการศึกษานามานุกรมศิลปินเพลงไทย มีการกล่าวถึงพระนามาภิไธยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 อีกพระองค์หนึ่งในฐานศิลปิน โดยระบุว่า “ทรงปรีชาสามารถในด้านการละครและดนตรีเป็นอย่างยิ่ง ทรงพัฒนาการละคร ทั้งละครในและละครนอก พระราชนิพนธ์บทละครที่นับว่าเป็นวรรณคดีที่มีชื่อเสียง เช่น รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน โดยเฉพาะเรื่องอิเหนา ซึ่งวรรณคดีสโมสรยกย่องให้เป็นยอดแห่งละครรำ” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549: 129)

ในบทละครเรื่องอิเหนา (อ้างถึงใน อุดม อรุณรัตน์, 2534: 20) ได้มีการกล่าวถึง “โทนทับ” ในวงมโหรี ดังปรากฏบทพระราชนิพนธ์ตอนหนึ่ง ดังนี้

ในบ้างหัดร้องลำนำจำเรียง ประสานเสียงรับร้องกล่อมขับ
บ้างหัดซอกระจับปี่โทนทับ สำหรับบำเรอพระธิดา
(บทละครเรื่องอิเหนา ตอนประไหมสุหรีดาหา ประสูติบุษบา)

และมีกล่าวถึงวงมโหรีอีกแห่งหนึ่ง ดังนี้

จึงขึ้นหย่องลองซอประสานเสียง สำเนียงนิ้วหนักชักคันสี
ท้าทับขับไม้มโหรี ท่วงทีทำนองโอดพัน
(หมายเหตุ: สำนวนหอสมุดแห่งชาติ ว่า “ร้องรับขับเพลงมโหรี”)

(กรมศิลปากร, 2506: 331)

จากบทละครข้างต้น พบคำสัมผัสใหม่ที่เกิดขึ้นและต่างออกไปจากการแต่งวรรณกรรมร้อยแก้วที่มีในสมัยอยุธยาคือ “ท้าทับขับไม้มโหรี” ซึ่ง บุญช่วย โสวัตร ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า “ท้าทับขับไม้” ในความหมายเชิงวรรณศิลป์และดุริยางคศิลป์ไว้ว่า

> *คำว่า “ท้า” นี่หมายถึงการนำไปก่อนเพื่อให้รู้ เช่น ให้ตะโพนนำกลองทัดไปก่อน ...แต่คำว่า “ท้าทับขับไม้” เป็นเรื่องของสำนวนกลอน ที่ใช้คำสัมผัสคล้องจอง เป็นไปเพื่อความสละสลวย จึงยังไม่มีข้อสรุปสิ้นสุดว่า มีความหมายไปอย่างไร เพราะคำว่า “ทับ” จะหมายถึงการกดหรือเหยียบไว้ก็ได้ แต่ถ้าคำว่า “ทับ” นี่หมายถึงกลอง ก็ให้ดูว่า คำว่าท้านี่มาต่อด้วยคำว่าอะไร เป็นข้อที่ควรจะต้องพิจารณาให้ดี*
>
> (บุญช่วย โสวัตร, สัมภาษณ์ 26 มีนาคม 2556)

พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า “ท้าทับขับไม้” ในลักษณะการตีความตามทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทยไว้ว่า

> *ที่จริงถ้าพูดให้กระจ่างไปเลยนะ อาจจะหมายถึงว่าการท้าโทนเช่นว่า “ตลิง-กรอด-จ๋ง” นี่รำมะนาท้าโทนแล้ว เพราะรำมะนานี่เราใช้ในการบรรเลงโดยเฉพาะตะโพนกลองในระยะหลังนี้เติมที่ เช่น “ติงถะตุ๊บติงต้อม” เขาก็เรียกว่า “ตะโพนท้า” พูดเรียกกันว่า เอ้า! ตะโพนท้ามาซิ หรือ ตะโทนท้ามา จะพูดยังไงก็ได้ ...นี่ตะโพนท้าทั้งนั้น แต่ถ้าท้าทับนี่ ความหมายที่หนึ่งก็น่าจะหมายถึงว่ารำมะนาท้าโทนเป็นหน้าทับขึ้นมา อย่างนี้ก็จะเรียกว่าเฉพาะเจาะจง แต่ถ้าจะให้กว้างกว่านั้น คำว่า “ท้า” อาจจะหมายถึงว่า การเริ่มบรรเลงท้าด้วยทับแล้วเริ่มบรรเลง ที่ว่า “ท้าทับขับไม้มโหรี เป็นท่วงทีทำนองโอดพัน” ก็น่าจะมีความหมายอย่างกว้างแบบนี้มากกว่าว่าท้าการบรรเลงแล้วให้มีการบรรเลงเกิดขึ้นมา... สรุปว่าเป็นความต้องการให้เกิดการบรรเลงขึ้นนั่นเอง*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2557)

เมื่อพิจารณาหลักฐานร่วมกับพัฒนาการของวงมโหรีแล้ว พบว่า แม้ในบทประพันธ์จะไม่มีการกล่าวถึงรำมะนา แต่จากบริบทของคำกลอนที่ว่า “ท้าทับ” ทำให้ทราบว่าได้มีการใช้รำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะร่วมกับโทนหรือทับแล้ว และจากคำสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญด้านดริยางค์ไทยเพิ่มเติม ทำให้ทราบว่าคำว่า “ท้า” เป็นศัพท์สังคีตที่เกิดขึ้นก่อนในเครื่องดนตรีปี่พาทย์ หมายถึง การเริ่มต้นไม้เดินของกลองทัดรับจากตะโพน หรือเรียกว่า “ท้าตะโพน”

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2557) ผู้วิจัยจึงอนุมานสรุปความหมายของคำว่า “ท้าทับ” ในบริบทของวงมโหรีนั้นว่า หมายถึง “การเริ่มจังหวะหน้าทับของรำมะนาเพื่อให้ทับหรือโทนรับได้ต่อไป”

อนึ่ง ในด้านประวัติการสร้างเครื่องดนตรีไทยนั้น พบว่า มีการกล่าวถึงวัสดุที่ใช้สำหรับการขึ้นหน้ารำมะนา ดังปรากฏความในจดเหตุรัชกาลที่ 2 ที่ 71 จุลศักราช 1176 เรื่องให้จัดซื้อหนังแพะขึ้นรำมะนา กลองแขก และซอสามสายส่งเข้าไปพระนคร ดังนี้

> *...อนึ่งพระเจ้าน้องยาเธอ มีรับสั่งโปรดเกล้าว่าทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ต้องพระราชประสงค์ หนังแพะขึ้นรำมะนา กลองแขก ซอด้วยนั้น ให้ท่านพระยานครจัดส่งเข้ามาตั้งแต่เดือนสิบ เดือนสิบเอ็ด ปีจอ ฉอศก อนึ่งว่าราชการ ณ กรุงเทพฯ ทุกวันนี้สงบอยู่ บอกประนิบถมา ณ วันจันทร์ เดือนเก้า จุลศักราช 1176 นี้ ปีนักษัตร ปีจอ ฉอศก...*
>
> (กองเอกสารโบราณ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, จดหมายเหตุรัชกาลที่ 2, จ.ศ. 1176 เลขที่ 71 อ้างถึงใน สุขสันต์ พ่วงกลัด, 2539: 39-40)

จากหลักฐานที่สืบค้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงทำให้ทราบว่าบทบาทของโทนและรำมะนาในวงมโหรีจากที่เคยฉายรูปลักษณ์แต่เฉพาะงานศิลปกรรมประเภทงานจิตรกรรมและวรรณกรรม ยังได้มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์อีกทางหนึ่งด้วย และปรากฏหลักฐานที่กล่าวถึงหนังแพะที่นำมาใช้สำหรับขึ้นรำมะนาเป็นการเฉพาะ

2.3.3.3 รัชกาลที่ 3

แม้ในรัชสมัยสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 จะมิได้ทรงสนับสนุนการละครและดนตรีในราชสำนักเหมือนดังรัชกาลก่อน แต่การละครก็มิได้ซบเซาลงเลย กลับเป็นที่นิยมแพร่หลายออกไปในหมู่เจ้านาย ขุนนาง และราษฎรโดยทั่วไป โดยเฉพาะด้านดนตรีได้มีการสร้างเครื่องดนตรีไทยชนิดใหม่เพิ่มขึ้นในสมัยนี้คือ ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก เป็นต้น ส่วนในรัชกาลนี้พระราชกรณียกิจในด้านศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญ คือ การสร้างและปฏิสังขรณ์วัดวาอาราม ดังเช่นพระอารามที่สำคัญ ได้แก่ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดราชโอรสาราม วัดบวรนิเวศวิหาร วัดราชนัดดา วัดเทพธิดาราม ฯลฯ

เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เมื่อ พ.ศ. 2375 ได้มีการรวบรวมชำระประชุมจารึกวัดพระเชตุพนด้วย ดังที่ ประเสริฐ ณ นคร ได้กล่าวไว้ในหนังสือ “จารึกวัดโพธิ์ มรดกแห่งความทรงจำโลก” ดังนี้

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงบูรณปฏิสังขรณ์และสถาปนาวัดพระเชตุพนเป็นวัดประจำรัชกาล...ในการนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จารึกสรรพวิทยาการให้พลเมืองทุกชนชั้นสามารถศึกษาหาความรู้... จารึกวัดพระเชตุพน มีทั้งเรื่องพระพุทธศาสนา วรรณคดี ประเพณีประวัติวัด สุภาษิต และอนามัย ...หลักฐานจาก ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน ที่ตีพิมพ์เผยแพร่แล้วมีกลอนกลบท จำนวน 50 ชนิด และโคลงกลบท จำนวน 36 ชนิด...

(ประเสริฐ ณ นคร, 2554: 96)

ในหมู่กลอนกลบทนั้น มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีในวงมโหรีด้วย ดังปรากฏในกลอนกลบทตรีเพ็ชรพวง แต่งโดย นายทัด มหาดเล็ก ดังนี้

มโหรีรี่รี้ดีดสีเสียง
จับปี่หริงหริ่งหริ้ง พริ้งเพราะเพียง *ฆ้องสำเนียงเตงเต่งเต้งติงเหน่งโนง*
จะเข้กรีดดีดเรงเหรงเหร่งเหร้ง *เสียงเหนงเหน่งเหน้งระนาดออกผาดโผน*
ซอแหนแหน่แหน้จังหวะจะโคน *เสียงทับโทนโจ๋งทิงทิ่งทิ้งเลย*
(ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน, 2517: 502)

เช่นเดียวกันกับหลักฐานลายรดน้ำบนช่องหน้าต่างเรื่องสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่พบภายในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ที่ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้น เมื่อพุทธศักราช 2377 ปรากฏรูปวงมโหรี ซึ่งมีนางอัปสรประโคมเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ รวมถึงโทนรำมะนาด้วย

รูปที่ 2.22 ภาพจิตรกรรมลายรดน้ำบนช่องบานหน้าต่างภายในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม
ที่มา : http://www.bloggang.com/data/addsiripun/picture/1330850912.jpg

ในด้านวรรณกรรม มีการระบุได้มีการชำระและแปลวรรณคดีทางพระพุทธศาสนาเป็นจำนวนมาก อันเนื่องด้วยพระราชจริยวัตรที่เอาใจใส่ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา โดยโปรดให้อาราธนาพระผู้ถวายเทศน์แปลพระไตรปิฎก ทั้งพระสูตร พระวินัย พระปรมัตถ์ และหนังสือเรื่องต่าง ๆ ซึ่งโบราณบัณฑิตได้แต่งไว้เป็นภาษามคธ เก็บรักษาไว้ในหอหลวง (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2468: ไม่ระบุหน้า) ดังตัวอย่างวรรณกรรม เรื่อง “มิลินทปัญหา” ซึ่งเป็นเรื่องราวการโต้ตอบปัญหาระหว่างพระยามิลินท์กับพระนาคเสน สันนิษฐานว่าแปลในรัชกาลที่ 3 ปรากฏเนื้อความในตอนที่ 3 กล่าวถึงกิตติศัพท์ของพระนาคเสน โดยเปรียบเทียบกับวงมโหรี มีเนื้อความตอนหนึ่ง ดังนี้

วันนั้นพอเนมิตติยอำมาตย์ได้ฟังเขาเล่าลือมาว่า นาคเสโน พระนาคเสนเจ้าพระองค์หนึ่ง อายุสมา ผู้มีอายุมิ่งมงกุฎวิสุทธิสงฆ์องค์เอกอเสกขบุคคล รู้มนตราไตรเพทวิเศษในไสยศาสตร์ รู้พุทธโอวาทเจนจัด ...เมื่อจะประโคมธรรมดนตรีตีสังขเภรี ดีดกระจับปี่ และสีซอ โทนรำมะนา ดนตรี อันนับได้ 4 กล่าวคือปรีชาจะชี้แจงให้เห็นในพระจตุราริยสังธรรมทั้ง 4...

(มิลินทปัญหา, 2468: 51)

ในขณะเดียวกัน ยังพบหลักฐานทางวรรณคดีที่สำคัญของยุคอีกชิ้นหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์ คือ นิทานกลอนสุภาพเรื่อง “พระอภัยมณี” แต่งขึ้นโดยพระสุนทรโวหาร (ภู่) หรือในนามอันเป็นที่รู้จักในนาม “สุนทรภู่” ตามที่มีการระบุถึงประวัติของวรรณดคีดังกล่าวไว้ ดังนี้

...วรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี เป็นจินตนิยายที่สุนทรภู่คิดประดิษฐ์เรื่องขึ้นเอง โดยมีความแตกต่างไปจากนิทานชาดกและนิยายพื้นบ้านพื้นเมือง กล่าวคือ มีลักษณะคล้ายเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ พระเอกเป็นลูกกษัตริย์แต่ไม่ใช่นักรบอย่างพระรามหรืออิเหนา แต่เป็นศิลปิน นับว่าเป็นแนวใหม่ของวรรณคดีไทย ส่วนเค้าเรื่องในพระอภัยมณีนั้น ได้มาจากวรรณคดีต่าง ๆ ทั้งวรรณคดีไทย วรรณคดีต่างประเทศ เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ และชีวิตจริงของท่านเอง สภาพสังคมในสมัยนั้น ตลอดจนความคิดฝันต่าง ๆ ประสมประสานกลมกลืนอย่างน่าประทับใจ โดยอาศัยความรอบรู้ทั้งทางเชิงปราชญ์และเชิงการประพันธ์...

(มณีรัตน์ มุ่งดี, 2554: 12)

จากการสืบค้นเรื่องพระอภัยมณี พบว่าได้มีการกล่าวถึงวงมโหรีไว้หลายแห่ง นอกจากนี้ ยังมีบทที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภท “โทน” และ “ทับ” แยกจากกันไว้เป็นการเฉพาะอีกด้วย ดังตัวอย่างบทประพันธ์พระอภัยมณี ฉบับหอสมุดแห่งชาติ (2506) ดังนี้

พลางกอดเกี่ยวเกลียวกลมสมสังวาส ไม่เคลื่อนคลาดเคล้าเคล้นเหมือนเช่นฝัน
ดวงดาวเดือนเลื่อนสว่างออกกลางวัน อัศจรรย์จวนเที่ยงเหมือนเสียงโทน

(พระอภัยมณี ตอนที่ 38 ศรีสุวรรณกับสินสมุทรถูกเสน่ห์)

สั่งให้เหล่าสาวสุรางค์นางน้อยน้อย ร้องดอกสร้อยลำนำเฉื่อยฉ่ำเสียง
ประสานซอหน้าทับรับจำเรียง เสียงพร้อมเพรียงเพราะพร้องทำนองใน
อนุชาว่าพี่ช่วยตีทับ ฉันจะขับตามประสาอัชฌาไสย
โอ้แลเหลียวเปลี่ยวสุดสมุทรไท จะแลไหนน้องก็เปล่าเศร้าวิญญา

(พระอภัยมณี ตอนที่ 39 นางสุวรรณมาลีข้ามไปเมืองลังกา)

จากบทวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี พบว่านอกจาก “โทน” หรือ “ทับ” จะถูกใช้เพื่อเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงมโหรีแล้ว ก็มีการกล่าวถึงในบทบาทหน้าที่ของเครื่องจังหวะซึ่งมีการตี “หน้าทับ” ประกอบในการร้องเพลงดอกสร้อยสักวา ซึ่งเป็นการละเล่นที่สืบมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา

และในรัชกาลที่ 3 นี้ พบว่ามีหลักฐานบันทึกเรื่องราวการดนตรีของชาวสยามโดยชาวต่างประเทศอีกด้วย ดังที่ เฟรเดอริก อาร์เธอร์ นีล (Frederick Arthur Neale) นักเดินทางชาวอังกฤษ ที่เคยเข้ามาพำนักในราชอาณาจักรสยาม เมื่อ พ.ศ. 2383-2384 และเคยรับราชการกรมทหารม้า ตำแหน่งราชองครักษ์ของเจ้าฟ้าจุฑามณี ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เขียนบันทึกรายวันตีพิมพ์ลงในหนังสือเรื่อง “ชีวิตความเป็นอยู่ในกรุงสยาม” (Narrative of a Residence in Siam) เมื่อราว พ.ศ 2395 ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการกล่าวถึงการดนตรี นักดนตรี และลักษณะเครื่องดนตรีของชาวสยามพร้อมภาพลายเส้นประกอบไว้ตอนหนึ่งว่า

> *เครื่องมือที่เล่นอีกชิ้นหนึ่งคือกลอง กลองชนิดนี้ก็เหมือน ๆ กับกลองของชาวตะวันออกทั่วไป ประกอบด้วยถังดินเผามีรูปร่างเหมือนแก้วนาฬิกาทรายเปิดหัวท้าย ปลายด้านหนึ่งใช้หนังแกะหรือหนังสัตว์ชนิดอื่น ๆ ขึงปิดไว้แน่น ใช้สำหรับตี เวลาตีกลองนี้ผู้ตีจะต้องรักษาจังหวะเวลาให้นักดนตรีคนอื่น ๆ วัตถุประสงค์ก็เช่นเดียวกับกลองหน้าเดียวของเรา*
>
> (Neale, 1852: 236-237; ลินจง สุวรรณโภคิน, ผู้แปล, 2525: 222)

รูปที่ 2.23 ภาพลายเส้นแสดงวงดนตรีของชาวสยาม จากหนังสือของเฟรเดอริก อาร์เธอร์ นีล
ที่มา: Narrative of a Residence in Siam (1852: 234)

จากเอกสารดังกล่าว พบว่ามีการกล่าวถึงวัสดุ และวิธีการตีประกอบจังหวะของเครื่องดนตรีดังกล่าว แต่มิได้กล่าวถึงชื่อท้องถิ่น และมีการเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีของชาติอื่นที่ใกล้เคียงกัน อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากหลักฐานรูปภาพลายเส้นที่แสดงประกอบไว้ข้างต้นแล้ว พบว่ามีการประสมเครื่องดนตรีที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์วรรณา เช่น แคน อยู่ด้วย และในที่นี้ผู้บรรเลงดนตรีเป็นชายล้วน ซึ่งไม่สอดคล้องกับภาพลักษณ์ของวงมโหรีผู้หญิงซึ่งเป็นจารีตของราชสำนัก จึงสันนิษฐานได้ว่าเป็นภาพที่จิตรกรชาวต่างประเทศจินตนาการเขียนขึ้นตามคำบอกเล่าของผู้แต่งหนังสือ มิใช่การเขียนภาพจากประสบการณ์จริง

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ในรัชกาลที่ 3 จึงสรุปได้ว่า มีการระบุถึงการประสมวงและเครื่องดนตรีโดยเฉพาะโทนและรำมะนาในฐานะเครื่องประกอบจังหวะในวงวงมโหรี เช่นเดียวกับรัชกาลอื่น ๆ โดยมีการระบุถึงวัสดุและวิธีการตีที่ชัดเจน และพบว่าเริ่มมีการใช้คำว่า “โทน” ในบทบาทหน้าที่แยกออกจากคำว่า “ทับ” อย่างชัดเจนมากขึ้น โดยคำว่า “โทน” นั้น แต่เดิมได้ถูกใช้เป็นคำสามัญที่ใช้เรียกกลองหน้าเดียวที่ใช้ในการขับลำนำและการละเล่นดอกสร้อยสักวาในหมู่ราษฎร ซึ่งต่อมาได้นำรำมะนาเข้ามาบรรเลงร่วมด้วย จึงเรียกกันสืบมาว่า “โทนรำมะนา” ส่วนคำว่า “ทับ” นั้นเป็นคำเก่าที่ใช้เรียกกลองหน้าเดียวซึ่งไม่มีรำมะนาเขามาตีสอดสลับ แต่ก็พบว่ามีการใช้คำซ้อนว่า “โทนทับ” ดังที่ปรากฏสืบมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้ก็เพื่อมิให้สับสนกับโทน (ชาตรี) ที่ใช้ประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์อย่างเบาสำหรับการละครนั่นเอง

2.3.3.4 รัชกาลที่ 4

ในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นยุคของการเตรียมพร้อมเข้าสู่ความทันสมัย โดยทรงดำเนินพระราโชบายในการสร้างสัมพันธไมตรีกับเหล่านานาอารยประเทศจากโลกตะวันตก เช่น ทรงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งกงสุลชาวอังกฤษและฝรั่งเศสเพื่อเข้ามาทำสนธิสัญญาต่าง ๆ ได้มีการเปลี่ยนแปลงธรรมเนียมข้อปฏิบัติและข้อห้ามต่าง ๆ ในราชสำนักที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาที่ทรงเห็นว่าไม่เข้ากับยุคสมัย เช่น โปรดเกล้าฯ ให้ขุนนางสวมเสื้อเวลาเข้าเฝ้าเป็นต้น และได้มีความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญเกิดขึ้นในด้านศิลปวัฒนธรรมด้วย ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ ดังนี้

> *ในรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ เกิดการเปลี่ยนแปลงในเรื่องละครการนั้นเป็นปัจจัยตลอดจนถึงการเล่นมโหรี คือเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีมีพระราชกำหนดห้ามมิให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิง มีได้แต่ของหลวง เพราะฉะนั้นผู้มีบริวารมากเช่นเจ้านายและขุนนางเป็นต้นจึงมักหัดผู้หญิงเป็นมโหรี หัดผู้ชายเป็นละครและเป็นปี่พาทย์เป็นประเพณีมา ครั้นถึงรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯ ให้เลิกพระราชกำหนดนั้นเสีย พระราชทานพระบรมราชานุญาตว่าใคร ๆ จะหัดละครผู้หญิงก็ให้หัดได้ตามชอบใจ เมื่อมีพระบรมราชานุญาติดังนั้น การที่เคยหัดผู้หญิงเป็นมโหรีก็ไปหัดเป็นละครเสียเป็นพื้น คนทั้งหลายชอบดูละครผู้หญิงก็หาใคร่จะมีใครหัดมโหรีผู้หญิงอย่างแต่ก่อนไม่...*

...เมื่อมโหรีผู้หญิงร่วงโรยลงครั้งนั้น ผู้ชายบางพวกซึ่งหัดเล่นเครื่องสายอย่างจีน จึงคิดเอาซอด้วง ซออู้ จะเข้ กับปี่อ้อ เข้าเล่นประสมกับเครื่องกลองแขก ... ครั้นต่อมาเอาปี่อ้อกับกลองแขกออกเสีย ใช้ทับกับรำมะนา และขลุ่ยแทน เรียกว่า "มโหรีเครื่องสาย" บางวงก็เติมระนาด และฆ้องเข้าด้วย จึงเกิดวงมโหรีเครื่องสายผู้ชายเล่น แทนมโหรีผู้หญิงอย่างเดิมสืบมาจนทุกวันนี้

(สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2473: 8-9)

จากคำอธิบายดังกล่าว จะเห็นได้ว่า แม้เครื่องดนตรีดำเนินทำนองหรือนักดนตรีในวงมโหรีจะมีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร แต่บทบาทหน้าที่ของโทนและรำมะนาก็ยังคงเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงมโหรีอยู่เช่นเดิม นอกจากนี้ ยังปรากฏหลักฐานการใช้เล่นดอกสร้อยสักวาในรัชกาลที่ 4 ดังปรากฏตำนานการสร้างวังสระปทุมและวัดปทุมวนาราม ความว่า

แล้วทรงพระราชดำริว่า ท้องที่นาหลวงอยู่ในคลองบางกะปิรายหนึ่ง มีพระบรมราชประสงค์จะให้ทำเป็นรมณีย์สถาน เช่น สระปลูกดอกบัวต่าง ๆ ไว้สำหรับทอดพระเนตร เพื่อสำราญพระราชหฤทัยในยามว่างพระราชกิจ... ก็ยามนั้นแล บรรดาเจ้าจอมหม่อมห้าม ต่างลงเรือแต่ละลำแต่งกายโอ่อ่าหอมฟุ้งไปด้วยเครื่องร่ำกำยาน สุคันธรส และโดยเฉพาะขณะใดที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เรือเข้าทูลละอองธุลีพระบาทนำวงสักวาดอกสร้อยเข้าไปลอยลำขับร้องโอดพัน มีโทนทับกรับฉิ่งตีเป็นจังหวะด้วยแล้ว เสียงโทนทับท้าทายเร่งจังหวะเสียงร้องดอกสร้อยแก้กันและยามย่ำค่ำเรือทุกลำต่างจุดประทีปสว่างไสวพร่างพรายสะท้อนแสงลงในสระเป็นประกายงดงามยิ่งนัก อุปมาเหมือนชลสระอโนดาตแห่งสวรรค์ ชั้นวิมานแมนลงมาตั้งอยู่ ณ ที่นั้นก็ดุจกัน

(เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, 2477: 111-112; วัดปทุมวนาราม ราชวรวิหาร, 2553: ออนไลน์)

ในส่วนหลักฐานของชาวต่างประเทศ พบว่า ได้มีการตีพิมพ์หนังสือ "เล่าเรื่องกรุงสยาม" (Description du Royaume Thai ou Siam) ซึ่งเขียนขึ้นโดยพระสังฆราชปาลเลกัวซ์ (Jean Babtiste Pallegiox) ขึ้นในฝรั่งเศสเมื่อราว ค.ศ. 1854 (พ.ศ. 2397) โดยมีการบรรยายถึงชีวิตความเป็นอยู่ ศาสนา และความบันเทิงของชาวสยาม รวมถึงการกล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่เกี่ยวข้องไว้ตอนหนึ่ง ดังนี้

...Harmonica (ระนาด) ที่เขาใช้นั้นเป็นแผ่นไม้ บางทีก็เป็นแผ่นเหล็กกล้า...ในกระบวนฉาบ มีชนิดเล็กอยู่ชนิดหนึ่ง (ฉิ่ง) ซึ่งส่งเสียงแหลมและไพเราะดี กลองนั้นขึงหน้าด้วยหนังงัว มีอยู่ห้าชนิด ชนิดหนึ่งเป็นกระบอกทรงกลมยาว ๆ (โทน) และตีเพียงหน้าเดียวเท่านั้น...

(ปาลเลกัวซ์, 2552: 229)

ในเวลาไล่เลี่ยกัน เซอร์จอห์น เบาว์ริง (Sir John Bowring) เอกอัครราชทูตในสมเด็จพระราชินีนาถวิกตอเรียแห่งสหราชอาณาจักร ได้กล่าวถึงลักษณะของกลองโทนและรำมะนา โดยระบุว่าใช้สำหรับประสมในวงมโหรี ปรากฏในหนังสือ “The Kingdom and People of Siam: With a Narrative of the Mission to that Country in 1855” เป็นบันทึกรายวันเกี่ยวกับการเดินทางมาปฏิบัติราชการในตำแหน่งกงสุล ณ ราชอาณาจักรสยาม เมื่อราว พ.ศ. 2398 ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีใจความดังนี้

> *…Thôn; a kind of drum, which, when played, is placed horizontally on the knees, and struck with the right hand. The orifice at the other end is closed or open by the left hand, according to the note it is desired to produce. This instrument is constructed of earthenware: the skin used that of the boa…*
>
> *…Rumana; a kind of drum, beaten by the hand. The piece of wood and cord attached are for tuning the instrument; the string being inserted between the skin and frame by the stick: ox-skin (not buffalo) is here used…*
>
> (Bowring, 1857: 149)

> *…โทน (Thôn) กลองชนิดหนึ่ง ซึ่งเมื่อบรรเลงจะถูกวางลงในแนวนอนบนหน้าตัก และตีด้วยมือขวา ที่ปลายปากกลองอีกด้านหนึ่งใช้เปิดหรือปิดด้วยมือซ้ายให้สอดคล้องกับเสียงที่เกิดขึ้นตามต้องการ เครื่องดนตรีชนิดนี้ถูกสร้างขึ้นจากเครื่องปั้นดินเผา หนังที่ใช้นั้นทำจากงูเหลือม*
>
> *…รำมะนา (Ramana) กลองชนิดหนึ่ง ตีด้วยมือ ทำจากไม้และสายที่แนบมาด้วยกันเพื่อใช้ปรับแต่งเสียง สายจะถูกแทรกอยู่ระหว่างแผ่นหนัง ซึ่งเป็นหนังวัว (ไม่ใช่หนังควาย) และกรอบที่ทำจากท่อนไม้*
>
> (ผู้วิจัย, ถอดความ; ปาริชาติ กรองศิลป, ตรวจทาน)

ในบันทึกของ เซอร์จอห์น เบาว์ริงนี้ พบว่ามีการระบุถึงวิธีการตีและการใช้วัสดุและหนังในการสร้างเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน โดยมีการถอดเสียงชื่อดนตรีท้องถิ่นไว้ตามหลักภาษาด้วย และมีการกล่าวถึง “สนับ” ที่ถูกใช้สำหรับการปรับแต่งเสียงอีกด้วย

และในปีคริสตศักราช 1857 ซึ่งตรงกับปีที่ได้ตีพิมพ์หนังสือฉบับดังกล่าวภายหลังจากกลับสู่สหราชอาณาจักรแล้ว เซอร์ จอห์น เบาว์ริง ยังได้มอบโทนดินเผาและรำมะนาชุดหนึ่งอันเป็นของสะสมส่วนตนให้เป็นสมบัติของ British Museaum ดังปรากฏรายละเอียดในระเบียนบัญชีโบราณวัตถุในปัจจุบัน (รูปที่ 2.24 และตารางที่ 2.1) โดยผู้วิจัยพบว่า จากการพิจารณาจากภาพถ่ายโดยละเอียดพบรอยแตกชำรุดบริเวณคอกลองแยกออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนกระพุ้งและก้านลำโพง นอกจากนี้ยังพบว่าได้ใช้หวายถักเป็นสายเร่งเสียง ซึ่งต่างจากโทนในปัจจุบันที่นิยมใช้สายเชือกไหมหรือสายเอ็นเข้ามาแทนที่

รูปที่ 2.24 โทนดินเผาประดับกระจกและลงรักปิดทอง ศิลปสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 4)
ที่มา: British Museum Collection Database (Online)

ตารางที่ 2.1 แสดงรายละเอียดและสัดส่วนของโทนและรำมะนาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

รายการ	**โทน**	**รำมะนา**
เลขทะเบียน	As1857,0101.11	As1857,0101.10.a
รายละเอียด	กลองทำจากดินเผา เครื่องปั้นดินเผา หนังงู แก้ว และ ทองคำเปลว	กลองทำจากไม้ หนัง และงาช้าง
จุดที่พบ	ประเทศไทย (เอเชีย)	ประเทศไทย (เอเชีย)
วัสดุ	หนังงู เครื่องปั้นดินเผา แก้ว กระเบื้องเคลือบ	ไม้ หนัง (ไม่ระบุ)
สัดส่วน	(ส่วนกลอง a) ความสูง 12 เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลาง 24 เซนติเมตร น้ำหนัก 860 กรัม (ส่วนขา b) ความสูง 25.5 เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลาง 14.5 เซนติเมตร น้ำหนัก 1.1 กิโลกรัม	ความสูง 7 เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลาง 27 เซนติเมตร น้ำหนัก 820 กรัม
ผู้บริจาค	เซอร์ จอห์น เบาว์ริง	เซอร์ จอห์น เบาว์ริง
ปีที่บริจาค	1857	1857

ที่มา: British Museum Collection Database (Online)

ในเวลาถัดมาอีกสามสิบปี จึงมีการจัดพิมพ์อักขราภิทานศรับท์ โดยหมอบรัดเลย์ (Dan Beach Bradley) โดยว่าจ้างให้นายทัด เป็นผู้เขียน และกล่าวถึงลักษณะของโทนและรำมะนาไว้ในหมวดอักษร ท และ ร ตามลำดับ ดังนี้

> *โทน เปนชื่อของที่มีจำเพาะอันเดียว ฤๅเครื่องมะโหรีเหมือนน้ำเต้า อนึ่ง เปนท่อนไม้สำหรับดักเนื้อดักหมู เหมือนอย่างมีลูกโทนคนเดียว ฤๅโทนน่า... [ความขาดหายไป]...เครื่องมะโหรี*
>
> (Bradley , 2514: 304)
>
> *รำมะนา เปนเครื่องมะโหรีอย่างหนึ่ง เขาเอาไม้ทำ เปนวงกลมน่าหนึ่ง ขึ้นด้วยหนัง*
>
> (Bradley, 2514: 570)

จากหลักฐานเอกสารที่แสดงไว้ข้างต้น สามารถสรุปพัฒนาการของโทนและรำมะนาในรัชกาลที่ 4 ได้ว่า แม้วงมโหรีผู้หญิง อันได้แก่วงมโหรีเครื่องสี่ และเครื่องหก จะมิได้รับความนิยมดังในกาลก่อน แต่ก็มิได้หมายความว่าบทบาทหน้าที่ของโทนและรำมะนาในฐานะเครื่องประกอบจังหวะของชาวสยามจะลดน้อยถอยลง แต่กลับขยายความนิยมออกไปในหมู่นักดนตรีมโหรีเครื่องสายทั้งชายหญิง และสันนิษฐานว่าวิธีการตีโทนรำมะนาในวงมโหรีเครื่องสายนี้ยังคงใช้การแยกคนตี และยังคงมีการใช้ทับสำหรับประกอบจังหวะการเล่นดอกสร้อยสักวาดังเช่นที่สืบมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นอกจากนี้ยังมีเอกสารตีพิมพ์ที่ระบุถึงลักษณะทางกายภาพ วัสดุที่ใช้ในการสร้างและวิธีการตีเป็นการเฉพาะอีกด้วย

2.3.3.5 รัชกาลที่ 5

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงวางพระราโชบายในการปฏิรูปประเทศเข้าสู่ความเจริญในทุก ๆ ด้าน เพื่อป้องกันภัยคุมคามจากชาติจักรรรดินิยม ได้แก่ ฝรั่งเศส และอังกฤษ เช่น ทรงพระกรุณา โปรดเกล้าฯ ให้เลิกระบบไพร่และทาส ทรงให้อิสระในการนับถือและปฏิบัติศาสนกิจของศาสนิกชนในศาสนาที่นับถือ และได้มีการนำนวัตกรรมและเทคโนโลยีใหม่ของทวีปยุโรปมาใช้ในประเทศสยามด้วย ได้แก่ ระบบสาธารณูปโภค ระบบการสื่อสารและไปรษณีย์ ระบบขนส่งมวลชน เป็นต้น และแม้ว่าจากการสืบค้นจะไม่พบหลักฐานของ โทนรำมะนา ที่เกี่ยวข้องกับพระราชกรณียกิจ แต่เป็นที่ประจักษ์ชัดว่าทรงให้การอุปถัมภ์ด้านศิลปวัฒนธรรมโดยโปรดให้มีการสอนดนตรีและละครแก่หมู่พระโอรส และพระประยูรญาติ ดังหลักฐานที่ปรากฏในเอกสารภาพพระรูปหมู่พระโอรสในงานพระราชพิธีโสกันต์ อ้างอิงตามพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อทรงพระเยาว์ ดังนี้

> *...จากพระบรมรูปที่ทรงฉายร่วมกับพระประยูรญาติในงานพระราชพิธีโสกันต์ เมื่อ พ.ศ. 2435 ขณะพระชนมายุได้ 13 พรรษา พระองค์ทรงตีกลองรำมะนา พระประยูรญาติองค์อื่น ๆ ทรงดนตรีร่วมกับพระองค์ คือ สมเด็จพระ*

บรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ทรงตีโทน สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ ทรงสีซออู้ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจักรพงศ์ภูวนาถ ทรงตีฉิ่ง พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าดิลกนพรัตน์ ทรงสีซอด้วง พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร ทรงขับร้อง และหม่อมเจ้าดนัยวรนุช จักรพันธุ์ ทรงตีฉาบ

(บรรณาธิการ. พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 215)

หลักฐานภาพถ่ายดังกล่าว ถือได้ว่าเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่มีการบันทึกรูปโทนและรำมะนาไว้เป็นหลักฐาน นับตั้งแต่ที่มีการนำเทคโนโลยีภาพถ่ายมาใช้ในประเทศสยามตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีข้อสังเกตว่า สมเด็จพระเจ้าลูกเธอทั้งสองพระองค์ทรงถือโทนและรำมะนาแยกจากกัน

รูปที่ 2.25 พระรูปหมู่พระโอรสในรัชกาลที่ 5 ทรงฉายร่วมกันในงานพระราชพิธีโสกันต์ พ.ศ. 2435
ที่มา: ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี (2524: 9)

เอนก นาวิกมูล (2545) ได้แสดงเอกสารหลักฐานภาพถ่ายที่เกี่ยวข้องในสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏในหนังสือ นาฏกรรมของชาวสยาม โดยระบุว่า เมื่อพ.ศ. 2443 นายบุศย์มหินทร์ (จมื่นไวยวรนาถ) ได้พาคณะละครไปแสดงในแสดงที่ต่าง ๆ หลายแห่งในทวีปยุโรป และได้มีการถ่ายภาพบันทึกนักแสดงและนักดนตรีพร้อมด้วยเครื่องดนตรี ซึ่งในภาพปรากฏรูปโทนและรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่นำไปแสดงในครั้งนั้นด้วย

รูปที่ 2.26 ภาพคณะละครนายบุศย์มหินทร์ (จมื่นไวยวรนาถ) สมัยรัชกาลที่ 5
ด้านหน้าของวงมีโทนและรำมะนา
ที่มา: หนังสือจดหมายเหตุดนตรีไทย 5 รัชกาล (2550: 158)

นอกจากนี้แล้ว ยังพบหลักฐานภาพถ่ายในลักษณะที่คล้ายกัน เช่น ภาพถ่ายบนไปรษณียบัตรซึ่งผลิตขึ้นเมื่อราวสมัยรัชกาลที่ 5 ปรากฏรูปคณะนักร้องชาวสยาม (Siamese Singers) ที่มุมบนขวาของไปรษณียบัตร ระบุสถานที่ถ่ายภาพในเขตพระนครหรือบางกอก (Bangkok) ไม่ระบุปีที่พิมพ์ เป็นคณะสุภาพสตรีจำนวน 5 คน มีผู้ถือโทนและรำมะนาอยู่แถวหน้าแยกกันคนละใบ

รูปที่ 2.27 ภาพถ่ายโทนและรำมะนาบนไปรษณียบัตร สมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา: http://www.2bangkok.com/2bankgkok-news-12315.html (25 มีนาคม 2556)

ในขณะเดียวกัน พบว่าบทบาทในการบรรเลงโทนเพียงใบเดียวสำหรับวงมโหรีได้สิ้นสุดลงพร้อมกับการยุบเลิกวงมโหรีเครื่องสี่ของข้าราชการฝ่ายในเมื่อราวปีมะเส็ง พ.ศ. 2424 ดังปรากฏในประวัติของเจ้าจอมมารดาเหม (เหม อมาตยกุล) ในพระบาทสมพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีใจความดังนี้

...เมื่ออายุ 14 ปี ได้ร่วมทำหน้าที่เป็นพนักงานมโหรีฝ่ายใน บรรเลงมโหรีเครื่องสี่ ถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เวลาทรงว่างจากพระราชธุระ ซึ่งมักเป็นเวลาดึก ๆ น้องสาวของท่านคือ นางสาวประคอง และนางสาวสังวาล ก็ได้ถวายตัวเป็นเจ้าจอมอยู่งานทั้ง 2 คน และได้เพื่อนเจ้าจอมรุ่นเดียวกันอีกคนหนึ่งคือ เจ้าจอมมารดาวาด ครบเป็น 4 คน ร่วมบรรเลงมโหรีเครื่องสี่ มีเจ้าจอมประคองสีซอ ตัวท่านเองกับเจ้าจอมมารดาวาด เป็นคนขับร้องและตีเครื่องประกอบจังหวะ

ต่อมาเจ้าจอมมารดาวาดมีครรภ์ และประสูติพระองค์เจ้า คือ กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน และเจ้าจอมมารดาเหม ก็มีพระองค์เจ้าชายประสูติองค์หนึ่ง แต่สิ้นพระชนม์ก่อนกำหนด แล้วจึงประสูติพระองค์เจ้าหญิงอีกพระองค์หนึ่ง...เมื่อพระองค์เจ้าประสูติแล้ว หน้าที่พนักงานมโหรีก็จบลงเพราะต้องเลี้ยงลูก

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2532ก: 308)

จากหลักฐานของชาวต่างประเทศชนิดอื่น ๆ พบว่า ฟร็องซัว โจแซฟ เฟติส์ (François Joseph Fétis) นักดนตรีวิทยาชาวเบลเยี่ยม ได้กล่าวถึงกลองของชาวสยามไว้ในหนังสือ Histoire générale de la musique (General History of Music) ตีพิมพ์เป็นภาษาฝรั่งเศส เมื่อพุทธศักราช 2412 ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏข้อความตอนหนึ่งว่า

Les Siamois ont aussi un petit tambour formé d'un pot de terre cuite, avec un pied qui se met sous le bras. Le côté large de ce pot est fermé par une peau tendue sur laquelle on bat avec les doigts. Ce tambour a beaucoup d'analogie avec un tambour qu'on voit chez les anciens Égyptiens, avec le derraboukka des Arabes.

(Fétis, 1869: 347)

ชาวสยามมีกลองขนาดเล็กเช่นเดียวกัน หน้าตาเหมือนหม้อทำจากดินเผา มีเท้าแคบ ส่วนที่กว้างกว่าขึงด้วยหนังนิ่ม วิธีเล่นจะใช้นิ้วเคาะที่หนัง มีลักษณะใกล้เคียงกับกลองของอียิปต์โบราณหรือ derraboukka ของอาหรับเป็นอย่างมาก

(กุลกานต์ ฤทธิ์ฤชัย รัตนวราหะ*, ถอดความ)

* ข้าราชการทหารชั้นสัญญาบัตรยศพันตรีหญิง ประจำแผนกภาษาต่างประเทศ กองการข่าวต่างประเทศ กรมข่าวทหาร กองบัญชาการกองทัพไทย กองทัพไทย กระทรวงกลาโหม

วิลเลี่ยม ไลน์ ฮับบาร์ด (William Lines Hubbard) บรรณาธิการข่าวฝ่ายดนตรีของหนังสือพิมพ์ Chicago Tribune ได้ตีพิมพ์หนังสือ “ประวัติศาสตร์และสารานุกรมดนตรีอเมริกัน” (The American history and encyclopedia of music) ซึ่งรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีจากทุกมุมโลก เมื่อราว พ.ศ. 2451 ตรงกับปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการระบุถึงเครื่องดนตรีของชาวสยาม โดยกล่าวถึง โทน และรำมะนาไว้ ดังนี้

> *RUMANA — Vibrating Membranes. Siam. A small drum having a circular shell of wood, and riveted skin heads.*
>
> (Hubbard, 1908: 203)
>
> *THONE — Vibrating Membranes. Siam. A hand drum having a narrow neck which expands into a globular head of skin which is fastened to the body by a network of wire.*
>
> (Hubbard, 1908: 223)
>
> *รำมะนา — การสั่นสะเทือนของเนื้อเยื่อ สยาม กลองเล็กที่มีปลอกไม้รูปวงแหวน, และหัวที่ตรึงไว้ด้วยหนัง*
>
> *โทน — การสั่นสะเทือนของเนื้อเยื่อ สยาม กลองมือที่มีคอขอดซึ่งขยายออกมาเป็นหัวทรงกลมมีหนังถูกตรึงไว้กับตัวกลองด้วยโครงข่ายของสาย*
>
> (ผู้วิจัย, ถอดความ; ปาริชาติ กองศิลป, ตรวจทาน)

จากหลักฐานต่าง ๆ ที่ได้รวบรวมข้างต้น สามารถสรุปพัฒนาการของโทนและรำมะนาในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ว่า แม้บทบาทของวงมโหรีเครื่องสี่ได้ลดลงไป แต่ได้มีการนำโทนและรำมะนามาใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงมโหรีเครื่องสายเพิ่มขึ้นตามลำดับ โดยยังคงรักษาวิธีการบรรเลงแบบตีแยกคนไว้โดยไม่มีความเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด นอกจากนี้ยังมีการพบหลักฐานประเภทภาพถ่ายที่เกี่ยวกับโทนรำมะนาเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในรัชกาลนี้ ตลอดจนมีการระบุรายละเอียดของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดในรูปแบบของสารานุกรมดนตรีที่จัดพิมพ์โดยชาวต่างประเทศ ซึ่งได้จำแนกอย่างชัดเจนว่าโทนและรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประเภทที่ใช้การสั่นสะเทือนของเนื้อเยื่อเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Membranophone)

2.3.3.6 รัชกาลที่ 6

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์แล้ว ได้ทรงทำนุบำรุงและส่งเสริมการดนตรีไทยมากยิ่งขึ้น ตลอดระยะเวลา 15 ปี ที่ทรงครองราชย์ ดนตรีไทยได้เจริญรุ่งเรืองสูงสุด เป็นยุคทองของดนตรีไทย พระองค์ทรงเป็นนักประพันธ์เพลง นักประพันธ์บทพูด บทละครรำ ทรงเป็นนักเสภาและทรงเป็นนักร้องเพลงไทยที่ทรงร้องได้ดี

ประทับใจมากที่สุด คือ เขมรปี่แก้วน้อย และในรัชสมัยนี้มีนักดนตรีและนักร้องที่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นจำนวนประมาณ 60 ตำแหน่ง (วชิราภรณ์ วรรณดี, 2532: 215-216)

วิวัฒนาการของวงมโหรีในรัชสมัยนี้ มีความสืบเนื่องมาตั้งแต่ช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่ามีการเกิดวงมโหรีเครื่องสายขึ้นอย่างกว้างขวาง และได้วิวัฒน์ไปเป็นวงเครื่องสาย และวงเครื่องสายผสม ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายว่า “มาจนถึงสมัยปัจจุบันนี้ บางวงแก้ไขเอาซอด้วงกับซออู้ออกเสีย ใช้ขิม และ ฮาโมเนียมฝรั่งเข้าประสมแทนก็มี” (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2473: 9)

สำหรับตัวอย่างหลักฐานที่เกี่ยวกับโทนรำมะนาที่ประสมเข้ากับวงเครื่องสายผสมในรัชกาลที่ 6 ในชั้นแรกปรากฏอยู่ในหมู่ข้าราชบริพารราชสำนักฝ่ายใน โดยพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) พระสนมเอกในรัชกาลที่ 6 ดังที่มีการระบุว่า “ได้ตั้งวงเครื่องสายผสมเปียนโนขึ้น โดยมีผู้ร้องและผู้บรรเลงเป็นหญิงล้วน เป็นวงเครื่องสายผสมที่มีชื่อเสียงมาก ระหว่าง พ.ศ. 2465-2480 วงเครื่องสายวงนี้ ได้บรรเลงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเป็นประจำในเวลาเสวยพระกระยาหารค่ำ ณ พระราชวังพญาไท” (วชิราภรณ์ วรรณดี, 2532: 215-216) และมีการอธิบายถึงประวัติความเป็นมาของวงเครื่องสายผสมเปียนโนของพระสุจริตสุดาไว้ ดังนี้

> *พระสุจริตสุดามีความสามารถในการขับร้องและนาฏศิลป์ เป็นผู้สนับสนุนการดนตรีไทย โดยจัดหาครูดนตรีไทย เช่น หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทิน) พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) และนายชุ่ม กมลวาทิน มาสอนดนตรี และหม่อมจันทร์ กุญชร ณ อยุธยา สอนขับร้องให้แก่เด็กหญิงที่ได้อุปการะไว้หลายคน และได้ตั้งวงเครื่องสายผสมเปียนโนขึ้นชื่อ คณะนารีศรีสุมิตร มีนักดนตรีและนักร้องเป็นผู้หญิงทั้งวง เช่น*
>
> | | |
> |---|---|
> | *นางสุมิตรา สุจริตกุล* | *เปียนโน* |
> | *นางทองดี สุจริตกุล* | *จะเข้ โทน รำมะนา* |
> | *นางฉลวย จิยะจันทร์* | *ซออู้* |
> | *นางพรหม (สกุลเดิม ชีวะสวัสดิ์)* | *ซออู้* |
> | *นางสาวเฉลย รัตนจันทรา* | *ขลุ่ย* |
> | *นางนิภา อภัยวงศ์* | *นักร้อง* |
> | *นางแนบ เนตรานนท์* | *นักร้อง* |
> | *นางประเทือง ณ หนองหาร* | *นักร้อง* |
>
> (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549: 197-198)

รูปที่ 2.28 ครูทองดี สุจริตกุล ในท่านั่งบรรเลงโทนรำมะนา
ที่มา: หนังสืออนุสรณ์งานงานพระราชทานเพลิงศพ นางทองดี สุจริตกุล (2550: 30)

จากข้อความข้างต้น มีการกล่าวถึงผู้บรรเลงโทนรำมะนา คือ ครูทองดี สุจริตกุล ซึ่งในที่นี้เป็นการระบุเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งสองชิ้นไว้ในบุคคลคนเดียวกัน เมื่อได้สืบประวัติของครูทองดีต่อไป พบหลักฐานระบุว่า “นางทองดี สุจริตกุล ได้อยู่ในอุปถัมภ์ของพระสุจริตสุดา พระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวตั้งแต่อายุยังไม่ถึง 10 ปี” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2532ข: 112) และอีกแหล่งหนึ่งระบุว่า “ได้เรียนโทนรำมะนา ต่อมาเรียนจะเข้กับ ครูชุ่ม กมลวาทิน พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) และพระประณีตวรศัพท์ (เขียน วรวาทิน) จนมีฝีมือดี” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549: 65)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับวิธีการการตีโทนรำมะนาของนางทองดี สุจริตกุล ไว้ดังนี้

> *...โทนรำมะนาตีแยกคน ครูทองดีเป็นคนบอกเลย วงมโหรีหญิงพระสุจริตสุดาตีแยก แล้วครูทองดีเป็นคนตีรำมะนา แต่ก็ไม่ได้ทุกครั้งนะ ก็ดีดจะเข้บ้าง ตีรำมะนาบ้างถ้ามีคน ถ้าคราวไหนใช้โทนแยก แต่บางทีเวลาซ้อมกันครูก็เอาโทนรำมะนามาตี แต่ถ้านั่งในวง ครูบอกเองว่าเป็นคนรำมะนา...*
>
> (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2557)

จากความข้างต้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่า น่าจะได้เริ่มมีการฝึกหัดผู้บรรเลงโทนรำมะนาแบบโดยใช้วิธีการตีคนเดียวมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 โดยมีครูดนตรีที่ที่มีช่วงอายุร่วมสมัยระหว่างรัชกาลที่ 5 และ 6 เป็นผู้ถ่ายทอดวิธีการบรรเลง และน่าจะได้เริ่มมีการบรรเลงโทนรำมะนาแบบตีคนเดียวมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 หรือปลายรัชกาลที่ 5 เป็นอย่างน้อย

นอกจากนี้ยังพบบันทึกเกี่ยวกับการบรรเลงโทนรำมะนาในวงเครื่องสายผสมขิมปรากฏอยู่หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) ซึ่งมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึง เหตุการณ์เมื่อมีการผสมวงเฉพาะกิจเพื่อบรรเลงถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งทรงพระประชวร ดังนี้

...ครั้น พ.ศ. 2467 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงพระประชวร แพทย์ถวายคำแนะนำ ให้ทรงฟังดนตรีบรรเลงเบา ๆ หรือนิทานในเวลาบ่ายทุก ๆ วัน กรมมหรสพก็ต้องจัดวง เครื่องสายอย่างเบาไปบรรเลงถวายข้างห้องพระบรรทมที่ วังพญาไท (ปจจุบันเป็นโรงพยาบาลพระมงกุฎเกล้า) เครื่องดนตรีทุกอย่างต้องห้ามเสียง ให้ได้ยินเหมือนบรรเลงไกล ๆ และการบรรเลงนี้ให้มีขิมบรรเลงด้วยจึงได้ซื้อขิมจากร้านดุริยบรรณเปนของหลวงในครั้งแรก วงที่บรรเลงนั้นมีหลวงไพเราะเสียงซอ สีซอด้วง พระสรรเพลงสรวง สีซออู่ พระเพลงไพเราะเป่าขลุ่ย นายจ่าง แสงดาวเด่น ดีดจะเข้ ข้าพเจ้า ตีขิม หลวงวิมลวังเวงกับพระประดับดุริยกิจตีโทนรำมะนา และหลวงเสียงเสนาะกรรณ ตีฉิ่ง จนหายประชวรเปนปกติ นับว่าเป็นเครื่องสายวงหลวงของกรมมหรสพมีขิมผสมเป็นครั้งแรก...

(มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน เสียงทิพยจากสายซอ, 2535: 20)

จะเห็นได้ว่า แม้มีการใช้วิธีการบรรเลงโทนรำมะนาแบบใช้คนคนเดียวตีปรากฏขึ้นแล้ว แต่ก็ยังมีการใช้วิธีบรรเลงแบบแยกคนตีร่วมอยู่ในการประสมวงเครื่องสายไทย และเครื่องสายผสมในสมัยนั้น ซึ่งเป็นวิธีการตีแบบประเพณีนิยมที่ยังคงใช้ในราชสำนักสืบมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์

อนึ่ง จากบันทึกจดหมายเหตุดนตรีไทย 5 รัชกาล ได้มีการกล่าวถึงประวัติของร้านขายเครื่องดนตรีไทย “ดุริยบรรณ” ซึ่งเปิดกิจการขึ้นครั้งแรกเมื่อพุทธศักราช 2457 มีใจความว่า

ร้านดุริยบรรณเริ่มต้นธุรกิจขายเครื่องดนตรีไทยเป็นครั้งแรก เปิดร้านที่ ตึกแถวเลขที่ 151 ถนนตะนาว ถนนสี่แยกคอกวัวพระนคร สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส วัดบวรนิเวศวิหาร บางลำภู ทรงพระกรุณาตั้งชื่อประทาน มีโคลงสี่สุภาพประพันธ์โดยนายสาย ดุริยางคกูร ลงวันที่ 8 ธันวาคม 2457 เขียนบรรยายเกี่ยวกับความเป็นมาของร้านดุริยบรรณไว้ดังนี้

เสียงซอคลอขลุ่ยก้อง กังวาน
เสียงจะเข้โทนทับขาน แซ่ซร้อง
เสียงขิมฉิ่งฉับผสาน เสนาะโสต ยิ่งแล
เสียงดุริยบรรณร่ำพร้อง ค่อยเชื้อเชิญชม...

...เครื่องดนตรีของร้านดุริยบรรณส่วนหนึ่งเป็นการสั่งจากผู้ผลิตรายย่อยนำมารวมจำหน่ายที่ร้าน และผลิตที่หลังร้าน อีกส่วนหนึ่งโดยจ้างช่างมาทำงานประจำ เครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ของร้านที่นักดนตรีไทยรู้จักกันมากที่สุด คือ ขิมรูปผีเสื้อวาดรูปโป้ยเซียนพื้นแดง โทนมโหรีดินเผา และสายซอคุณภาพดี...

(พูนพิศ อมาตยกูล, บรรณาธิการ, 2550)

พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงความสัมพันธ์ของตระกูลอมาตยกุล กับร้านดุริยบรรณนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ดังนี้

...ทวดของผมคือ พระยามหาอำมาตย์ เป็นข้าราชการในพระบาทสมเด็จ พระปิ่นเกล้าฯ เป็นเพื่อนรักกับครูมีแขก และลูกของพระยามหาอำมาตย์ป้อมคนหนึ่ง ก็เล่นดนตรีกับครูมีแขก พอลูกหลานมาเปิดร้านขายเครื่องดนตรี พวกเราก็ไปอุดหนุนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 พ่อผมสีซอด้วงและไวโอลินด้วย พ่อจะไปซื้อสายซอที่นั่น พ่อสนิทกับนายสาย ผมก็มีซอด้วงและจะเข้ เป็นของสกุล อมาตยกุล ซื้อจากร้านดุริยบรรณ พอโทนรำมะนาขาด ผมก็แบกไปให้ดุริยบรรณซ่อม พอทางร้านเห็นก็บอกว่า "อันนี้ของเก่า ที่ร้านทำขายเอง" ที่นี่มีครบทุกอย่าง ผมได้พึ่งดุริยบรรณมาโดยตลอด...

(พูนพิศ อมาตยกุล อ้างถึงใน วิมล อังสุนันทวิวัฒน์, 2551)

รูปที่ 2.29 โทนรำมะนา ฝีมือสกุลช่างดุริยบรรณ
ที่มา: สมุดภาพเครื่องดนตรีไทย ห้างหุ้นส่วนจำกัด ดุริยบรรณ

จากหลักฐานที่พบในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 จึงสามารถสรุปได้ว่า ได้มีร่องรอยของการพัฒนาวิธีการบรรเลงโทนรำมะนาจากการบรรเลงแบบตีแยกคนมาเป็นแบบใช้คนคนเดียวตีในรัชกาลนี้ สันนิษฐานว่าครูดนตรีที่เป็นข้าหลวงเรือนนอกเป็นผู้ถ่ายทอดวิธีการบรรเลงดังกล่าวให้กับนักดนตรีในวงเครื่องสายของราชสำนักฝ่ายใน ส่วนในด้านการสร้างเครื่องดนตรีนั้น พบหลักฐานว่าเริ่มปรากฏแหล่งการค้าโทนรำมะนาที่จัดตั้งในรูปของร้านขายเครื่องดนตรีไทยมาตั้งแต่ในรัชกาลนี้เช่นเดียวกัน

2.3.3.7 รัชกาลที่ 7

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ทรงสนพระราชหฤทัยการดนตรีเป็นอย่างยิ่ง ทรงตั้งวงดนตรีส่วนพระองค์ขึ้น โดยได้ทรงซอด้วงและซออู้ร่วมกับพระบรมวงศานุวงศ์เมื่อทรงว่างจากราชกิจ ทรงพระราชนิพนธ์เพลงที่มีชื่อเสียงมาก ได้แก่ เพลงราตรีประดับดาว เถา (พ.ศ. 2471) เพลงเขมรลอออองค์ เถา (พ.ศ. 2472) และโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง (พ.ศ. 2474) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2549: 94)

จากการสืบจากหลักฐานที่ปรากฏในพระราชประวัติ ในหนังสือจดหมายเหตุดนตรีไทย 5 รัชกาล ได้กล่าวถึงการตั้งวงมโหรีหลวงส่วนพระองค์ เมื่อพุทธศักราช 2469 ไว้ดังนี้

รัชกาลที่ 7 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) ตั้งวงมโหรีหญิงเป็นครั้งแรก ...ถวายตัวที่พระที่นั่งอัมพรสถาน ต่อจากนั้นต้องเข้าบรรเลงเพลงถวายตอนเสวยทุกวันพุธตอนค่ำ โปรดเกล้าฯ ให้ร้องเพลงจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่าตั้งแต่ต้นจนจบ โดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้ควบคุม

จากคำบรรยายรายชื่อนักดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพประกอบหนังสือตำนานมโหรีปี่พาทย์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ...มีชื่อของนักดนตรีในวงมโหรีหลวง (ผู้หญิง) สมัยรัชกาลที่ 7 อยู่จำนวน 16 คน ดังนี้

วงมโหรีเครื่องใหญ่ได้ แก่ 1. นางสาวดารา นาวีเสถียร ดีดจะเข้ 2. นางเลื่อน ผลาสินธุ์ เป่าขลุ่ย 3. นางสาวสมใจ นวลอนันต์ ตีระนาดเอกทอง 4. นางสาวเจริญ สุนทรวาทิน ตีฉิ่ง ขับลำนำ 5. นางสาวฝรั่ง เปรมประทิน ตีฆ้องวงใหญ่ 6. นางสาวสะอิ้ง กาญจนะผลิน ตีระนาดเอก 7. นางสาวฟื้น บุญมา สีซอสามสาย 8. นางสาวละมุล คงศรีวิลัย ตีระนาดทุ้ม 9. นางสาวเชื่อม ดุริยประณีต ตีฆ้องวงเล็ก 10. นางสาวเฉลา วาทิน ตีรำมะนา 11. นางสาวน้อม คงศรีวิลัย ตีระนาดทุ้มเหล็ก 12. นางสาวบรรจง เสริมศิริ ตีโทน

วงมโหรีเครื่อง 4 ได้แก่ 1. มล.เสาวรี ทินกร ดีดกระจับปี่ 2. นางท้วม ประสิทธิกุล ตีกรับ ขับลำนำ 3. นางสาวชิ้น ศิลปบรรเลง สีซอสามสาย 4. นางสาวสาลี ยันตรโกวิท ตีทับ

ในขณะเดียวกันก็มีวงดนตรีอีกวงหนึ่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 และพระราชินี เสด็จบรรเลงซ้อมกับพระประยูรญาติอยู่เสมอ นักดนตรีมีพระองค์เจ้าดรุณไวยวัฒน์ พระองค์เจ้าหญิงรำไพ (พระธิดาสมเด็จฯ วังบูรพา) หม่อมเจ้าแป้น เป็นต้น สำหรับข้าราชบริพารมีหลวงไพเราะเสียงซอ พระพาทย์บรรเลงรมย์ ฯลฯ นักร้องมีครูท้วม ประสิทธิกุล ท่านหญิงรัตน์ฯ

(พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, 2550: 385-386)

รูปที่ 2.30 โทนรำมะนาในวงมโหรีเครื่องใหญ่ (ผู้หญิง) สมัยรัชกาลที่ 7
นางสาวบรรจง เสริมศริ ตีโทน นางสาวสาลี ยันตรโกวิท ตีรำมะนา
ที่มา: ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ (2473: ไม่ระบุหน้า)

รูปที่ 2.31 วงมโหรีเครื่องสี่ตามแบบโบราณ สมัยรัชกาลที่ 7 นางสาวสาลี ยันตรโกวิท ตีทับ
ที่มา: ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ (2473: ไม่ระบุหน้า)

รูปที่ 2.32 วงมโหรีเครื่องสาย ข้าราชบริพาร สมัยรัชกาลที่ 7
นายแก้ว โกมลวาทิน ตีโทน หลวงศรีวาทิต (อ่อน โกมลวาทิน) ตีรำมะนา
ที่มา: ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ (2473: ไม่ระบุหน้า)

(ก) (ข)

รูปที่ 2.33 นักดนตรีไทยข้าราชบริพาร บันทึกแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา สมัยรัชกาลที่ 7
พระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) ตีโทน นายจิตต์ เพิ่มกุศล ตีรำมะนา
ที่มา: จดหมายเหตุดนตรีไทย 5 รัชกาล (2550: 142)

นอกจากหลักฐานภาพถ่ายแล้ว ยังพบว่ามีหลักฐานที่ได้จากการบันทึกภาพยนตร์เสียงในฟิล์มเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในรัชกาลนี้ โดยพบหลักฐานการบันทึกภาพยนตร์ของคณะทีมงานจากบริษัท Fox Movietone News ประเทศสหรัฐอเมริกา ระบุวันที่บันทึกตรงกับวันที่ 21 มีนาคม ค.ศ. 1930 (ราวปลาย พ.ศ. 2572) (Moving Image Research Collection, 2004: Online) เป็นภาพยนตร์เสียงแสดงการบรรเลงวงเครื่องสาย จากภาพยนตร์ข่าว เรื่อง “Royal Siamese Musicians” โดยวงข้าราชบริพาร ณ พระที่นั่งจันทรทิพโยภาส พระราชวังพญาไท จังหวัดพระนคร ประกอบด้วยนักดนตรี 7 คน และนักร้อง 1 คน และมีผู้บรรเลงโทนรำมะนาใช้วิธีการตีเพียงคนเดียวในการบันทึกครั้งนั้น

รูปที่ 2.34 โทนรำมะนาในวงเครื่องสาย ข้าราชบริพาร สมัยรัชกาลที่ 7

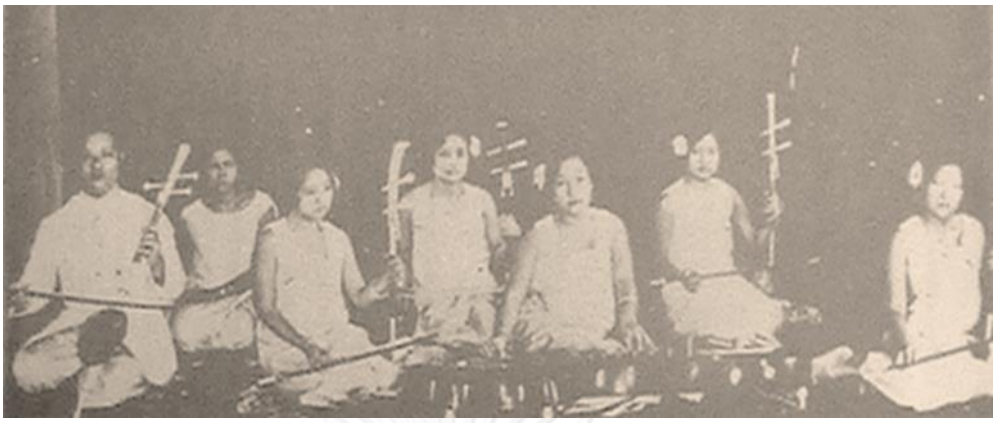
ที่มา: Fox Movietone News (Online)

จากการสืบค้นเพื่อระบุอัตลักษณ์บุคคลทำให้ทราบว่าผู้บรรเลงโทนรำมะนาในภาพยนตร์เสียงดังกล่าว คือ นายมิ ทรัพย์เย็น อดีตมหาดเล็กหลวงในสังกัดกองพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพ กระทรวงวัง ดังที่ พิชิต ชัยเสรี ผู้เป็นศิษย์ที่มีความใกล้ชิดได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ ดังนี้

> *อันนี้ครูมิแน่นอนร้อยเปอร์เซ็นต์ อันนี้ครูฉัน ฉันยังมีรูปตอนหนุ่ม ๆ แบบนี้เลย ...โทนรำมะนาโดยปกติแล้วมันเป็นของผู้หญิงตีก็คือคนข้างใน ...แต่คนข้างนอกนี้มีแต่ผู้ชายทั้งนั้น แล้วผู้ชายที่ตีโทนรำมะนานี่หาไม่ได้ก็เลยต้องตีไปคนเดียว ผู้ชายเขาไม่ค่อยเล่นโทนรำมะนา ก็เล่นแต่กลองแขกตะโพนกลองเพราะเป็นเรื่องของผู้หญิง ...แต่ความจริงครูมินี้เป็นเจ้าแห่งกลอง ได้ตั้งแต่โทนรำมะนาไปจนถึงตะโพนกลองยาว ฉันได้ยินครูทำมาตั้งแต่เด็ก เรื่องที่ว่าครูมิตีโทนรำมะนาไม่เป็นนี่ไม่มีเลย ไม่เคยได้ยิน...*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2557)

นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานเรื่องวงเครื่องสายไทยส่วนพระองค์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ดังความปรากฏในหนังสือ “ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี” ดังนี้

> *วงเครื่องสายไทยในวังบางขุนพรหมนั้น เป็นการบรรเลงฝึกซ้อมมือเล่นระหว่างพระประยูรญาติและข้าหลวง มีครูสังวาลย์ กุลวัลกี เป็นผู้ฝึกซ้อม ... นอกจากพระธิดาทั้ง 5 พระองค์ของทูนกระหม่อมแล้ว ยังปรากฏนามของผู้ร่วมบรรเลงดังต่อไปนี้ คุณร่ำ บุนนาค ดีดจะเข้ หม่อมสมพันธ์ บริพัตร สีซออู้ คุณสุดา (สยุ้น) จาตุรงคกุล เป่าขลุ่ย คุณหญิงแฉล้ม เดชประยุทธ์ ตีโทนรำมะนา คุณบุญวิจิตร อมาตยกุล สีซออู้และขับร้อง ส่วนนักร้องผู้หญิงมีอยู่ด้วยกันหลายคน...*
>
> (ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี, 2524)



รูปที่ 2.35 วงเครื่องสายวังบางขุนพรหม ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยผู้บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะซ่อนตัวอยู่หลังฉาก
ที่มา: ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี (2524: 57)

จากหลักฐานลายลักษณ์ประกอบกับภาพยนตร์และภาพถ่ายข้างต้น ผู้วิจัยพบข้อสังเกตว่า ได้ปรากฏนามนักดนตรีผู้บรรเลงโทนรำมะนาทั้งที่ใช้วิธีการบรรเลงแบบแยกคนตีและตีคนเดียว แต่เป็นที่ชัดเจนขึ้นว่าการตีโทนรำมะนาในวงมโหรีแบบราชสำนักนั้นยังคงรักษาประเพณีนิยมที่ใช้การบรรเลงแบบตีแยกคนอยู่เช่นเดิม ในขณะที่การบรรเลงวงเครื่องสาย และวงเครื่องสายผสมชนิดต่าง ๆ นั้นได้หันมาใช้วิธีการตีโทนรำมะนาแบบตีคนเดียวเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ ดังที่ พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงจากการตีรำมะนาแบบแยกคนมาตีโทนรำมะนาแบบตีคนเดียวในวงเครื่องสายไว้ดังนี้

> *เมื่อก่อนพวกข้างในนี้แหละเป็นคนตี พวกในรั้วในวังพวกพนักงาน... คือเลียนแบบมาจากกลองแขกนี่แหละว่าตัวผู้ตัวเมีย ต่างคนต่างตี แต่ที่มารวมกันนี่ อันนี้ถ้าให้อธิบายก็คือถ้าตีคนเดียวก็จะสะดวกกว่าสองคนอยู่แล้วด้วยประการทั้งปวง ประการที่สองก็สิ้นเปลืองน้อยกว่า คนก็ใช้น้อยกว่า ก็เหมาะสมด้วยประการทั้งปวง และประการที่สาม รูปวงก็อาจจะกะทัดรัดมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว ก็จะต้องเกิดจัดอะไรได้ลงตัว ถ้ามันเป็นสองก็จะต้องเป็น ด้วง อู้ ซึ่งมันก็ balance แล้วเพราะมีจะเข้อยู่ตรงกลาง ขลุ่ยก็อยู่และก็ยังมีฉิ่งเหลือ แล้วก็ยังมีโทนรำมะนาอีกสองใช่ไหม มันก็จัดยาก แต่ถ้าจัดให้อยู่คนเดียวก็จะได้กระมังถ้าดูตามรูปวง นี่ก็เป็นประการที่ 3 มันก็ไม่แปลกที่จะเหลือไว้คนเดียว*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2557)

อนึ่ง ในด้านวรรณคดี พบวรรณกรรมประเภทโคลงสุภาพเรื่องนิราศชะอำในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์ เมื่อราว พุทธศักราช 2471 เมื่อคราวเสด็จ ณ สหครามชะอำ ตำบลชะอำ อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรี มีเนื้อความในโคลงบทที่ 17 ดังนี้

ถึงหงอย ลอยล้าลิบ สุระเสียง เสนาะแม่
ถวิลเมื่อคืนวังเคียง ค่อยครื้ม
พิศวาสพี่ผงาดเพียง พิษม์รำ กุสุมฤๅ
หอมหรึหายคล้ายพริ้ม ทับกล้ำรำมะนา ฯ

(กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, 2471: 8)

จากบทประพันธ์ดังกล่าว เมื่อพิจารณาบริบทของคำในบาทสุดท้ายว่า “พริ้มทับกล้ำรำมะนา” พบคำกริยาเชื่อมอยู่ในระหว่างเครื่องดนตรีทั้งสองชนิด คือคำว่า “กล้ำ” ซึ่งมีความหมายตามพจนานุกรมว่า “ควบ หรือ ทำให้เข้ากัน” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 80) สามารถตีความได้เป็น 2 นัย คือ (1) การตีเสียงโทนและรำมะนาให้เข้าคู่กัน และ (2) การบรรเลงโทนและรำมะนาควบรวมกันเป็นหนึ่งเดียว ซึ่งอนุมานได้ว่า หมายถึงวิธีการตีโทนรำมะนาที่ใช้คนเพียงคนเดียว ตามประสบการณ์ร่วมสมัยที่ผู้ประพันธ์ได้พบเห็นในขณะนั้น

อนึ่ง พูนพิศ อมาตยกุลได้อธิบายถึงพัฒนาการของโทนรำมะนาในบทบาทหน้าที่ของเครื่องประกอบจังหวะในวงเครื่องสายและวงเครื่องสายผสมในยุคต่อมาจนถึงปัจจุบันนี้ว่า

> *...เครื่องสายนั้นได้ใช้โทนรำมะนามานานแล้ว ...สำหรับเล่นในวงเครื่องสายมาโดยตลอดตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว เรามีเครื่องสายปี่ชวามาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว ...แต่เราเพิ่งจะมามีวงเครื่องสายชนิดที่สองในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง โดยเราเริ่มผสมกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ บางบ้านก็เอาระนาดเข้ามาผสมก็เป็นเครื่องสายผสมระนาด ก็เป็นระนาดเอกรางเดียว ซึ่งก็ถือว่าเป็นวงที่เล่นกันเองในบ้าน ไม่ได้เป็นพิธีกรรมอะไรต่าง ๆ เลย เครื่องสายผสมที่มาเกิดสมัยรัชกาลที่ 5 ก็คือ เครื่องสายผสมเปียโน คือนายแคล้ว วัชโรบลกับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี อันนี้เกิดในวัง แต่ว่านอกวังนี่ก็นายแคล้ววัชโรบลคนเมืองเพชรเป็นคนเริ่มต้นทำ แล้วถึงมาเกิดเป็นเครื่องสายขิม เครื่องสายออร์แกน นี่มาเกิดในรัชกาลที่ 6 แล้วนะ ...เครื่องสายผสมหีบเพลงชัก แล้วก็มาเกิดเครื่องสายผสมแอคคอเดียน กับเปียนโนในสมัยรัชกาลที่ 7 พวกนี้ยังใช้โทนรำมะนาฉิ่งหมดเลย เพราะว่าถือว่าเป็นการใช้เครื่องคุมจังหวะได้แบบเดียวสำหรับวงเครื่องสาย มาถึงระยะหลัง ๆ จึงผสมอะไรแปลก ๆ ลงไป เช่น อีเล็กโทน อีเล็กโทนกับเปียโนไปพร้อม ๆ กัน แอคคอเดียนด้วย หรือไม่ก็ผสมกับปี่คาริเน็ต ปี่โอโบ มีทั้งนั้นนะที่เอาไปผสม แล้วแต่ยังไงก็ได้ แต่ก็ยังคงยืนพื้นอยู่ด้วยโทนรำมะนาและฉิ่ง...*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2556)

จากหลักฐานที่สามารถสืบค้นรวบรวมได้ในสมัยรัชกาลที่ 7 จึงสามารถสรุปได้ว่าวิธีการตีประกอบจังหวะของโทนรำมะนาโดยใช้คนคนเดียวตีนั้นได้เข้ามามีบทบาทแพร่หลายในหมู่นักดนตรีข้าราชบริพารและราษฎรมากขึ้นทั้งในวงมโหรี วงเครื่องสาย และวงเครื่องสายผสม สืบเนื่องจากช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยฝ่ายราชสำนักยังคงรักษาขนบวิธีการตี

แบบแยกคนที่สืบมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในขณะที่บทบาทของการตีโทนแยกกับรำมะนาที่เคยใช้ประกอบจังหวะในวงมโหรีเครื่องสี่และเครื่องหกได้ลดบทบาทลงไป แต่ได้วิวัฒน์มาสู่การตีโทนคู่กับรำมะนาโดยสมบูรณ์ และได้ใช้เป็นแบบแผนในการประสมวงดนตรีไทยมาจนถึงปัจจุบัน

จากการสืบค้นหลักฐานในช่วงต่าง ๆ ของประวัติศาสตร์ไทย จึงสามารถสรุปสาระสำคัญด้านพัฒนาการด้านการสร้างและวิธีการบรรเลงของโทนและรำมะนาออกไปเป็น 3 ด้านที่สำคัญ ได้แก่

พัฒนาการด้านการสร้างโทนรำมะนา พบว่าโทนที่ปรากฏในหลักฐานลายลักษณ์ต่าง ๆ ในอดีตนิยมใช้ดินเผาเป็นวัสดุในการสร้างหุ่นโทนมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในขณะที่หุ่นรำมะนาทำจากไม้เป็นหลัก โดยนิยมประดับตกแต่งหุ่นโทนให้มีความสวยงาม มีการนำหวายผ่าซีกมาใช้ร้อยและสานสำหรับทำเป็นสายเร่งเสียงโทน หนังที่นิยมนำมาขึ้นหน้าโทนรำมะนาได้แก่หนังวัว หนังแพะ และหนังงู และจากหลักฐานที่สืบค้นนั้นพบว่ามีการกล่าวถึงโทนรำมะนาในลักษณะทำนองเดียวกันว่าจัดอยู่ในประเภทของเครื่องตีขึ้นด้วยหนังหน้าเดียว และมีการกล่าวถึงการวัดขนาดและสัดส่วนของโทนมากกว่ารำมะนา

พัฒนาการด้านวิธีการบรรเลง พบว่ามีหลักฐานเกี่ยวข้องกับการใช้โทนเป็นเครื่องประกอบจังหวะมาตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งกรุงศรีอยุธยา โดยตีโทนเพียงใบเดียว ต่อมาจึงมีการนำเอารำมะนาซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากชาวมุสลิม ซึ่งอพยพย้ายถิ่นฐานเข้ามาในประเทศไทยเข้ามาร่วมตีประกอบจังหวะคู่กับโทนด้วย โดยใช้วิธีการตีแบบแยกคนตีสอดสลับกัน จนกระทั่งมีการพัฒนาวิธีการบรรเลงมาเป็นแบบใช้คนคนเดียวตีเมื่อราวสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเป็นรูปแบบการบรรเลงที่แตกต่างจากวิธีการตีแบบดั่งเดิมในราชสำนักนับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา และมีหลักฐานที่บ่งชี้ชัดเจนยิ่งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

นอกจากนี้แล้ว ในอดีตโทนเคยมีบทบาทในการละเล่นดอกสร้อยสักวาและวงดนตรีเครื่องสายของราษฎร รวมไปถึงวงมโหรีในราชสำนักมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อได้มีการปรับปรุงนำเอารำมะนาเข้ามาร่วมบรรเลงในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว ทำให้บทบาทของโทนที่เคยใช้บรรเลงเพียงใบเดียวในวงมโหรีเครื่องสี่เปลี่ยนไป และได้ใช้ยึดถือเอาโทนคู่กับรำมะนา เป็นเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับสำหรับการบรรเลงในวงมโหรี และวงเครื่องสายเป็นการเฉพาะมาจนถึงปัจจุบัน

2.4 บทบาทหน้าที่ของโทนรำมะนา

2.4.1 โทนรำมะนาในการประสมวงดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ศาสตร์ไทย ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของโทนรำมะนาในการประสมวงดนตรีไทยไว้โดยสังเขปว่า “โทนและรำมะนา ทั้ง 2 สิ่ง นี้จะต้องตีสอดสลับกันสนิทสนมเสมือนดังเป็นของสิ่งเดียวกัน มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ กระตุ้นเตือนให้บังเกิดความสนุกสนานแก่วง” (มนตรี ตราโมท, 2505: 3)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ระบุถึงบทบาทความเหมาะสมของโทนรำมะนาที่ได้นำไปประสมเพื่อประกอบจังหวะในวงดนตรี ดังนี้

> *โทนและรำมะนามโหรีนี้ ใช้ตีประกอบจังหวะในวงมโหรี กับวงเครื่องสายเท่านั้น วงอื่น ๆ เช่นวงปี่พาทย์ใช้ไม่ได้ เพราะเสียงโทนรำมะนามันดังไม่พอ จะถูกเสียงอื่นกลบหมด*
>
> *ในปัจจุปัน วงมโหรีมักใช้กลองแขกขนาดเล็ก (กลองแขกมโหรี) ตีแทนโทนรำมะนา ขอแนะนำให้ใช้โทนรำมะนาอย่างเดิมดีกว่า เพียงแต่แยกคนตีออกเป็นสองคนเท่านั้น ทั้งโทนและรำมะนาก็จะมีเสียงดังพอคุมจังหวะในวงมโหรีได้อย่างดี*
>
> (อุทิศ นาคสวัสดิ์, [ม.ป.ป.]: 28)

จากความข้างต้น ทำให้ทราบว่าเคยมีการกล่าวถึงกลองแขกที่นำเข้ามาผสมในวงมโหรีและวงเครื่องสายแทนโทนรำมะนาด้วย แต่ไม่ได้รับความนิยมมากนัก ดังที่ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ให้ทัศนะเพิ่มเติมว่า

> *เจตนาจะนำมาใช้ในวงมโหรีก่อนนะ เป็นกลองแขกย่อส่วน แล้วก็เลยมาใช้ในเครื่องสาย แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเพราะนำมาใช้ในเครื่องสายแล้วเสียงมันเกิน อาจจะไม่เคยได้ยินนะ แต่เชื่อว่ามันบุกเกินเครื่องไป เพราะโทนเสียงของเครื่องหนังมันขึ้นมามีอำนาจเหนือเครื่องดำเนินทำนอง เลยกลับมาหาโทนรำมะนาดี ๆ ดีกว่า*
>
> (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2557)

นอกจากนี้ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ยังได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของผู้บรรเลงโทนรำมะนาสำหรับการประกอบจังหวะในวงดนตรีไทย ดังนี้

> *โทนรำมะนาในวงเครื่องสายและมโหรีไม่ต่างกัน ...ก็คือหลักเดียวกันกับกลองแขกหรือหลักเดียวกันกับเครื่องหนัง...ถ้าคนโทนได้เพลงแล้วรู้ว่าตรงที่จะเล่น ตรงนี้ จะทำไอ้นั่นไอ้นี่ ...ว่าไปถ้าไปดูคนกลองแขกที่มีชื่อเสียงตั้งแต่ยุคโน้น ครูแฟงหรือพี่พงศ์ สมพงศ์ นุชพิจารณ์ พวกนี้เขาได้เพลง หรืออย่างพี่ช้วย [บุญช่วย แสงอนันต์] ที่เขามีชื่อเสียงได้รับความนิยมขนาดนี้ เวลาที่ขึ้นมันไปกับเครื่อง มันช่วยอุ้ม...เพราะว่าเครื่องหนังรู้เพลง ก็ตียืนให้ แต่ถ้าคนเครื่องหนังไม่รู้เพลงนี่ตายเลย ปวดหัว เพราะว่าไม่ช่วย คนเครื่องหนังไม่ได้เพลง...*
>
> (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2557)

วิเชียร จันทร์เกษม ได้กล่าวถึงบทบาทของผู้บรรเลงโทนรำมะนาสำหรับการประกอบจังหวะในวงดนตรีไทย ดังนี้

ก็ไม่มีเรื่องอะไรพิเศษนอกจากเรื่องการเล่นกับเพลง กรณีนี้สำคัญมากเลยนะ ต้องเป็นเครื่องเป็นทำนองด้วย คนเครื่องเขาจะคะนองไปด้วยกับเรา ถ้าเกิดเราไปตีแบบท่องอ่านหนังสือนี่ไม่ได้เลย ต้องตีเข้าเพลงกับเขา ไม่อย่างนั้นจะไม่สนุก

(วิเชียร จันทร์เกษม, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2557)

นิรมล ตระการผล ได้กล่าวถึงการตีโทนรำมะนาสำหรับประกอบการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยและการบรรเลงในเพลงหน้าทับพิเศษดังนี้

หน้าทับอะไรมันก็เหมือนกันนะ แต่ข้อสำคัญคือคนตีจังหวะจะต้องเป็นเพลงด้วย จะต้องฟังเพลงออกด้วยว่าจะขึ้นตรงไหน จะจบตรงไหน แต่ถ้าเป็นลักษณะของเพลงเดี่ยวจะชัด ก็จะต้องรู้ด้วยว่าตรงนี้จบทางหวาน ตรงนี้จบทางเก็บ เที่ยวเก็บกับเที่ยวหวานก็ตีต่างกัน คือลักษณะจังหวะมันจะเร็วกว่ากัน มันต่างไปจากเพลงเถาแบบธรรมดา แต่อย่างเพลงแต่งใหม่ ๆ บางครั้งก็เรียกว่าหน้าทับพิเศษ เป็นเพลงที่ไม่ได้อยู่ในหน้าทับบังคับ ก็ตีไปตามทำนองเพลงได้ อย่างเพลงพวกโบราณคดีก็มีหน้าทับพิเศษ แต่ปกติก็ต้องใช้ตะโพน กลองแขก แต่ถ้ามาเป็นโทนรำมะนา ครูก็จะใช้หน้าทับสองไม้ มันจะดูไม่ผิด

(นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2557)

จากข้อมูลข้างต้น จึงกล่าวได้ว่า ในปัจจุบันโทนรำมะนาได้ถูกนำเข้าไปใช้บรรเลงในบทบาทหน้าที่ของเครื่องควบคุมจังหวะหน้าทับ ดังที่ได้มีการกำหนดวิธีการประสมเครื่องดนตรีไว้เป็นลายลักษณ์ จำนวน 2 ประเภท คือ วงมโหรี และวงเครื่องสาย นอกจากนี้แล้วโทนรำมะนายังถูกใช้เป็นเครื่องควบคุมจังหวะหน้าทับในการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายด้วย ดังที่ผู้วิจัยได้สรุปเปรียบเทียบไว้ดังต่อไปนี้ (ตารางที่ 2.2-ตารางที่ 2.3)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2.2 แสดงการควบคุมจังหวะหน้าทับของโทนและรำมะนา จำแนกตามเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง	เครื่องดนตรีควบคุมจังหวะหน้าทับ								
	โทน รำมะนา	กลองแขก	กลองมลายู	กลองสองหน้า	ตะโพน/กลองทัด	ตะโพน/กลองตะโพน	ตะโพนมอญ/เปิงมาง	บัณเฑาะว์	กลองชนะ
เครื่องสี									
1. ซอสามสาย	✓							✓	
2. ซออู้	✓	✓			✓	✓			
3. ซอด้วง	✓	✓							
เครื่องดีด									
1. จะเข้	✓	✓							
2. กระจับปี่	✓								
เครื่องเป่า									
1. ขลุ่ยเพียงออ	✓				✓	✓			
2. ขลุ่ยหลีบ	✓								
3. ขลุ่ยอู้						✓			
4. ปี่ใน				✓	✓				
5. ปี่นอก				✓	✓				
6. ปี่ชวา		✓	✓						
7. ปี่ไฉน									✓
8. ปี่มอญ							✓		
เครื่องตี*									
1. ระนาดเอก	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
2. ระนาดทุ้ม	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
3. ระนาดเอกเหล็ก	✓	✓	✓	✓	✓		✓		
4. ระนาดทุ้มเหล็ก	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
3. ฆ้องวงใหญ่	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
4. ฆ้องวงเล็ก	✓	✓	✓	✓	✓		✓		

* เครื่องดนตรีในวงมโหรีที่เลียนแบบจากวงปี่พาทย์ ขนาดของเครื่องตีจะลดขนาดลงพอให้เหมาะกับผู้บรรเลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 2.3 แสดงการควบคุมจังหวะหน้าทับของโทนและรำมะนา จำแนกตามวงดนตรี

วงดนตรี	เครื่องดนตรีควบคุมจังหวะหน้าทับ	
	โทน	รำมะนา
วงมโหรี		
มโหรีเครื่องสี่	✓	
มโหรีเครื่องหก	✓	✓
มโหรีเครื่องเดี่ยว (เครื่องเล็ก)	✓	✓
มโหรีเครื่องคู่	✓	✓
มโหรีเครื่องใหญ่	✓	✓
วงเครื่องสาย		
เครื่องสายเครื่องเดี่ยว (วงเล็ก)	✓	✓
เครื่องสายเครื่องคู่	✓	✓
เครื่องสายผสม	✓	✓

2.4.2 หลักและวิธีการบรรเลงโทนและรำมะนา

จากการศึกษาข้อมูลเกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัย (2538) ได้กำหนดหลักและวิธีการบรรเลงโทนรำมะนาออกเป็น 2 ประเภท คือ

2.4.2.1 การตีแยกคน เป็นวิธีการบรรเลงตามแบบประเพณีนิยม มีหลักการบรรเลงดังนี้

2.4.2.1.1 โทน

ท่านั่ง โดยประเพณีนิยม นั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบ (ซ้ายทับขวา) ลำตัวตรง ให้ตัวโทนวางอยู่บนตักในลักษณะเฉียงกับลำตัว โดยให้ส่วนของปากลำโพงอยู่ด้านซ้ายของผู้ตี

หลักการตี ใช้มือขวาตีให้เกิดเสียง ใช้มือซ้ายประคองและบังคับเสียงที่ปากลำโพง โดย

- ***มือขวา*** ตีด้วยบริเวณส่วนกลางของฝ่ามือ เริ่มจากบริเวณ โคนนิ้วทั้งสี่ (ชี้ กลาง นาง ก้อย) เรียงชิดติดกัน จนถึงส่วนปลายของอุ้งมือ ด้วยวิธีการกดฝ่ามือลงบริเวณกลางหนังหน้าโทนให้ไถลไปด้านหน้า ในลักษณะกึ่งกดกึ่งถัดมือ

- ***มือซ้าย*** ทำหน้าที่ในการบังคับเสียง ด้วยการใช้อุ้งมือเปิดและปิดที่บริเวณปากลำโพงของโทน พร้อมกันนั้นช่วยพยุงและประคองตัวโทนไว้ด้วย

2.4.2.1.2 รำมะนา

ท่านั่ง นั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบ ลำตัวตรงใช้มือตีรำมะนา โดยให้ตัวรำมะนาตั้งอยู่บนส่วนกลางของต้นขาซ้าย

หลักการตี ตีด้วยมือขวาทำให้เกิดเสียง และใช้มือซ้ายประคองรำมะนา โดย

- ***มือขวา*** ตีด้วยฝ่ามือ ตั้งแต่โคนนิ้วทั้งสี่ที่เรียงชิดติดกัน จนถึงปลายนิ้ว ตีลงที่หนังหน้ารำมะนา ให้ปลายนิ้วทั้งสี่ชี้ตรงไปยังศูนย์กลางของหน้าหนัง

- ***มือซ้าย*** ใช้ประคองตัวรำมะนาให้หันออกรับมือผู้ตี อาจจะตรงหรือเฉียงเล็กน้อยก็ได้

รูปที่ 2.36 สาธิตการตีโทน รำมะนาแบบตีแยกคน
สาธิตโดย อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ (โทน) และอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ (รำมะนา)
ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

2.4.2.2 การตีคนเดียว เป็นวิธีการบรรเลงแบบสมัยนิยม การบรรเลงจะคล้ายกับการตีแยกคน แต่มีข้อแตกต่างออกไป ดังนี้

2.4.2.2.1 ท่านั่ง ผู้ตีจะนั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบใช้มือซ้ายตีรำมะนา โดยให้หัวรำมะนาตั้งอยู่บนขาซ้ายเฉียงลำตัวรำมะนาเล็กน้อย ส่วนโทน ใช้ตีด้วยมือขวาโดยให้โทนตั้งอยู่บนหน้าตัก ให้ปลายโทนหันมาทางซ้ายและหน้าโทนอยู่ทางขวาของผู้ตี

2.4.2.2.2 หลักการตี

มือขวา ตีด้วยบริเวณส่วนกลางของฝ่ามือ เริ่มจากโคนนิ้วมือทั้งสี่เรียงชิดติดกัน จนถึงส่วนปลายของอุ้งมือ ด้วยวิธีการกดฝ่ามือลงบริเวณกลางหนังหน้าโทน และให้ไถลไปด้านหน้าในลักษณะกึ่งกดกึ่งถัด อีกอย่างหนึ่งตีด้วยการใช้ปลายนิ้วชี้ตีลงบริเวณริมขอบโทนหรือชิดขอบหน้าหนัง

มือซ้าย ตีด้วยบริเวณโคนนิ้วทั้งสี่จนถึงปลายนิ้ว ลงที่หนังหน้ารำมะนาและใช้โคนอุ้งมือบังคับหรือพยุงตัวรำมะนาไว้

จากการศึกษาเอกสารอื่น ๆ และการสัมภาษณ์เพิ่มเติม พบว่านอกจากการใช้วิธีการบรรเลงโทนรำมะนาตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้แล้ว ผู้บรรเลงยังสามารถปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงให้สอดคล้องกับกับสถานการณ์ต่าง ๆ ได้ เช่น สำหรับผู้บรรเลงที่เป็นสตรี มักนิยมใช้วิธีการนับพับเพียบไปทางใดทางหนึ่งที่ถนัดมากกว่าการนั่งขัดสมาธิ เพื่อความเรียบร้อยเหมาะสมแก่กิริยาของผู้บรรเลง ดังที่นิรมล ตระการผล อธิบายว่า

> *...เวลานั่งจะพับเพียบขวาทับซ้าย คุณครูเขาให้นั่งอย่างนั้น เพราะว่าจะได้เอาโทนไว้ระหว่างท้องใช่ไหมฮะ ท้องจะได้เป็นส่วนยันไว้ แล้วให้ลำโพงออกไปทางด้านหลัง ส่วนหน้าขาข้างซ้ายก็จะจับรำมะนา...แต่ถ้าแยกตีก็ต้องปิดเสียงโทน จะได้ชัดขึ้น ครูทองดีเขาก็สอนว่า ถ้าทั่มเปิด แต่ถ้าตีอย่างนี้ [จ่ง] ให้ปิด ถ้ามองดูมันก็จะสวยเหมือนกันนะ...ดูเหมือนรำ แต่ไม่ได้ตีแรง แต่เสียงดัง...*
>
> (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

ในอีกกรณีหนึ่ง เมื่อจะต้องนั่งบนตั่งหรือเก้าอี้ ผู้บรรเลงก็สามารถที่จะนั่งห้อยเท้าลงได้ตามความเหมาะสม ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงโทนและรำมะนาไว้ตอนหนึ่งว่า

> *โทนชนิดนี้ ถ้าผู้เล่นตีโทนใบเดียวแล้ว ก็ต้องใช้มือซ้ายคอยเปิดปิดทางด้านลำโพงเพื่อช่วยให้เกิด Sound Effect เช่นเดียวกับโทนชาตรีเหมือนกัน แต่ถ้าผู้เล่นตีทั้งโทน และรำมะนาคู่กันไปแล้ว ก็จำเป็นอยู่เองที่จะเอามือซ้ายมาช่วยเปิดปิดทางด้านลำโพงไม่ได้ และแน่ละ ในกรณีนี้ Sound Effect ของโทนก็จะไม่ดีเท่าที่ควร ด้วยเหตุนี้ ถ้ามีทางแยกโทนกับรำมะนาออกจากกันเสีย โดยใช้คนตีสองคน ก็จะได้สำเนียงไพเราะยิ่งขึ้นทั้งโทนและรำมะนาทีเดียว ส่วนวิธีการนั่งตีโทนรำมะนานั้น ก็เป็นแบบเดียวกับโทนชาตรี คือจะนั่งกับพื้นหรือเก้าอี้ก็ได้*
>
> (อุทิศ นาคสวัสดิ์, [ม.ป.ป.]: 18)

รูปที่ 2.37 การตีโทนและรำมะนาแบบตีคนเดียว แบบนั่งขัดสมาธิบนพื้น
สาธิตโดย อาจารย์สมาน น้อยนิตย์
ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

(ก)

(ข)

รูปที่ 2.38 การตีโทนและรำมะนาแบบตีคนเดียว แบบนั่งพับเพียบบนพื้น
(ก) นั่งพับเพียบไปทางซ้ายมือของผู้บรรเลง สาธิตโดย อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์
(ข) นั่งพับเพียบไปทางขวามือของผู้บรรเลง สาธิตโดย อาจารย์นิรมล ตระการผล

รูปที่ 2.39 การตีโทนและรำมะนาแบบตีคนเดียว แบบนั่งบนเก้าอี้
สาธิตโดย อาจารย์สุพร อิ่มวงศ์

อนึ่ง บุญช่วย แสงอนันต์ ได้ให้ข้อคำนึงเกี่ยวกับหลักการบรรเลงโทนรำมะนาในกรณีที่มีการสลับตำแหน่งของโทนและรำมะนาตามความถนัดของผู้บรรเลงไว้ ดังนี้

> *มันก็ไม่ผิดนะถ้าจะว่าเอาตามถนัด แต่ถ้าจะเอาตามหลักวิชาการ ก็น่าจะผิด แต่มันก็ขึ้นอยู่กับความจงใจ เช่นถ้ารู้ทั้งรู้ว่ารำมะนาเขาสอนกันมาว่า รำมะนาอยู่ทางซ้ายมือ โทนอยู่ทางขวามือ ถ้ารู้แล้วยังตีหรือว่าจะตีแบบรู้ทั้งรู้ ไม่ยอมปฏิบัติหรือฝึกตาม ก็น่าจะผิด แต่ถ้าเรียนรู้เสียก่อนแล้วทำไม่ได้จริง ๆ หรือใช้เวลานานกว่า ก็คงต้องเป็นเรื่องของความถนัดไป*
>
> (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2557)

2.4.3 เสียงประกอบของโทนรำมะนา

ในเรื่องของสมมติฐานเกี่ยวกับเสียงประกอบของโทนรำมะนานั้น ยังไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่ามีมติมาจากข้างใด ในชั้นแรกนั้น สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระวินิจฉัยเกี่ยวกับเสียงโทนหรือทับอันมีมาแต่โบราณ ความว่า

> *...คำ “โทน” หรือ “ทับ” นั้นก็ชอบกลมาก ดูเป็นเก่ามาด้วยกัน ...แม้ละครแต่ก่อนก็ใช้โทน เห็นได้อยู่ที่คำ จ๊ะจ๋งจ๊ะถิ่งโจ๋ง (งะอ้า) ถิ่ง และ “จ๊ะถิ่งถิ่ง” นั่นเป็นเสียงโทน ไม่ใช่ตะโพน อันตะโพนนั้นจะต้องมาหลัง รำมะนานั้นมาทีหลังแน่ เอาอย่างมาทางอาหรับ...*
>
> (สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 17 กรกฎาคม 2462 อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ2552: 351)

พระวินิจฉัยดังกล่าวตรงกับเอกสารที่ระบุว่า “วิธีและเทคนิคการเล่นรำมะนาคล้ายกับการเล่นของเปอร์เซียและอาหรับ” (Continuum Encyclopedia of Popular Music of the Wolrd, 2003 : 2: 362-372 อ้างถึงในเจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 553)

แต่อย่างไรก็ตามพูนพิศ อมาตยกุล ได้เสนอทรรศนะเกี่ยวกับวิธีการตีเครื่องหนังของไทยว่าได้รับอิทธิพลมาจากวิธีการตีกลองของอินเดียอีกอย่างหนึ่ง ดังนี้

> *...วิธีการตีจะเจริญตามวิธีของกลองในอินเดีย ก็คือทับบลา ทับบลาจะมีตัวผู้ตัวเมีย เอาวางกับพื้นไม่ได้วางบนตัก แล้วก็ใช้มือตี แต่จะมีจุดสัมผัสจะมีปลายนิ้วส่วนหนึ่ง โคนนิ้วส่วนหนึ่ง บริเวณใต้นิ้วนี่อีกส่วนหนึ่ง เป็นสาม สี่ก็คือแก้มมือทางด้านนิ้วก้อย ห้าคือแก้มมือทางด้านนิ้วโป้ง และก็ใช้วิธีไถ สไลด์ไปอีก เพราะฉะนั้นจึงเกิดวิธีการตีกลองของแขกที่เข้ามาสู่เมืองไทย เพราะฉะนั้นเราจึงเรียกจังหวะกลองว่า หน้าทับ เพราะมันมาจากทับบลา และอีกอย่างหนึ่งคือจังหวะของแขกนั้นจะละเอียดมากมากกว่าของไทยหลายสิบเท่าด้วย เมื่อมาถึงไทยเราก็รับมาเท่าที่สามารถรับได้...*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2556)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงเสียงที่เกิดขึ้นในหมู่เครื่องดนตรีไทยไว้ดังนี้

> *เครื่องบรรเลงทุกชนิด ทั้งดีด สี ตี เป่า ย่อมมีเสียงต่าง ๆ แม้แต่เครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง โทนรำมะนา ก็ยังไม่น้อยกว่าสองเสียง ส่วนเครื่องดนตรีสำหรับทำลำนำนั้นย่อมเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับอยู่เองที่จะต้องมีเสียงสูงต่ำต่างกันหลาย ๆ เสียง แต่ถึงจะมีเสียงมากเท่าไรก็ตาม หลักของดุริยางคศาสตร์ก็ถือว่า มีเสียงเรียงเป็นลำดับต่างกันอยู่ 7 เสียงเท่านั้น จริงอยู่ว่าเครื่องดนตรีบางชิ้นมีตั้ง 20 เสียง แต่เสียงที่เกิน 7 ออกไปก็เป็นเสียงซ้ำกับเสียงภายใน 7 เสียงนั้นเอง เป็นแต่ระดับสูงหรือต่ำกว่ากันเป็นคู่ 8-15-22 ฯลฯ หากใช้โสตประสาทฟังดูให้ดีก็จะเห็นได้ว่าเป็นเสียงซ้ำกันนั้นเอง*
>
> (มนตรี ตราโมท, 2545: 27)

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงลักษณะเสียงประกอบของเครื่องดนตรี (Sound Effect) ชนิดต่าง ๆ ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไป ดังนี้

> *Sound Effect กับ Sonic Quality นี่ต่างกัน ... Sound effect ก็อย่างเช่น ฆ้องตี “ติง” “ติงงะ” อะไรอย่างนี้ ถ้าเป็น Sonic Quality ก็คือทำเสียงโทนออกมาแล้วเสียงจะออกเป็นอย่างไร Sound Effect นี่มีมาจากการทำเทคนิคต่าง ๆ แต่ Sound Effect ก็จะต้องขึ้นอยู่กับพื้นฐานของ Sonic Quality ที่ดี “โจ๊ะ” มันถึงจะเป็นโจ๊ะจริง ๆ ...ต้องแยกให้ถูกว่าเสียง Sound Effect ให้ Sonic Quality ที่ดีอย่างไร เช่น เสียงทั่มที่ดีจะให้ Sonic Quality ที่ดีอย่างไร ก็*

ต้องออกดัง ต้องไม่อับ นั้นเป็น Sonic Quality ส่วนที่เป็นการประคบมือต่าง ๆ นั้นเป็น Sound Effect นี่ต้องเป็นส่วนที่ปฏิบัติ ส่วนของ Sonic Quality นี่ก็ต้องเป็นตัวของเขา เช่น โทนที่มี Sonic Quality ที่ดีจะต้องมีลำโพงยาวเท่านี้ เสียงจะต้องออกมาอย่างนี้ เสียงตีออกมาแล้วก็ดังเป็นทั่มอย่างนี้เลย ...ถ้า Sonic Quality ดี การตีประคบมือทำ Sound Effect ก็ทำได้สะดวก ...ซออู้ที่ดีเวลาสีแม้แต่ซอด้วงแตะนิดแตะหน่อยก็เป็นเสียงแล้ว แต่ซอพล ๆ นี่แทบจะขูด ไถแทบจะไม่ได้เลย เพราะ Sonic Quality มันไม่ดี ก็เลยทำ Sound Effect ไม่ได้ อย่างฆ้องหล่อนี่ก็ทำ Sound Effect ไม่ได้ เพราะทำเสียงโหวกเหวก ๆ ไปหมด ต้องฆ้องตีถึงจะหนืดหนอดได้

(พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2557)

วิเชียร กุลตัณฑ์ ได้กล่าวถึงเสียงของโทนรำมะนาไว้ว่า

โทนรำมะนาจะต้องตีเป็นจังหวะของเพลง 2 ชั้น โดยเฉพาะ ซึ่งมีเสียงคล้าย ๆ ดังนี้

ทั่งติง นะโจ๋ง นะโจ๋ง นะโจ๋ง ติงทั่ง ทั่งติง ทั่งติงทั่ง

(วิเชียร กุลตัณฑ์, 2526: 45)

ในขณะที่ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้กล่าวถึงเสียงของโทนรำมะนาอีกแบบหนึ่งว่า

มาถึงตรงนี้ขอทำความเข้าใจเรื่องเสียงหน้าทับในโทนรำมะนา ขอยกตัวอย่างหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

ติง ติง โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ โจ๊ะจ๊ะ ติง ทั่ง ติง ติง ทั่ง ติง ติง ทั่ง
มีบางคนสอนตีรำมะนา ออกเสียงเป็น จ๊ะโจ๋ง หรือ น๊ะ โจ๋ง เพราะเข้าใจว่าอาจจะเรียกตามเสียงที่ได้ยิน

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2550: 52-53)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้อธิบายถึงวิธีการใช้นิ้วมือและมือสำหรับโทนและรำมะนาที่ได้รับการถ่ายทอดจากนางทองดี สุจริตกุล ตามหลักการตีแบบโบราณ ดังนี้

ครูทองดีมีวิธีการตีรำมะนาที่ได้สอนข้าพเจ้าไว้คือ วงมโหรีหญิงมักตีแยก 2 คนเหมือนกลองแขก คือ รำมะนาคนหนึ่ง โทนคนหนึ่ง วิธีการตีรำมะนาคือ วางรำมะนาอยู่บนขาด้านซ้าย มือซ้ายไว้เล็บเล็กน้อยเพื่อใช้เป็นกลเม็ดในการประดิษฐ์เสียง ซึ่งหลักการนี้ตรงกับคำบอกเล่าของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งท่านสัมภาษณ์ครูมิ ทรัพย์เย็น บรมครูเครื่องหนังไทยอีกท่านหนึ่ง คนโทนรำมะนาต้องไว้เล็บทั้ง 3 นิ้ว คือนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง กดหน้าหนังรำมะนา และปลายนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง ทำเสียงกรอด วิธีการคล้ายการสะบัดเสียงของจะเข้ และเมื่อต้องทำเสียง “โจ๊ะ” ให้ใช้ปลายนิ้วทั้ง 3 คือนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางมือซ้าย

กดประคบรำมะนา จากนั้นใช้นิ้วชี้นิ้วเดียวด้านขวาตีกดขอบรำมะนาให้เป็นเสียง “โจ๊ะ”ส่วนการตีโทนนั้นให้นั่งพับเพียบจับท้ายของโทนและทำหน้าที่เหมือนปีกผีเสื้อ ให้ปิดเมื่อตีเสียง “จ๊ะ” และเปิดเมื่อมีเสียง “ทั่ง”

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2550: 52-53)

บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังของกรมศิลปากรในปัจจุบัน ได้กล่าวถึงวิธีการใช้ส่วนต่าง ๆ ของนิ้วและมือในการเคาะหรือตีบนส่วนต่าง ๆ ของโทนรำมะนา ดังนี้

...เสียง “จ๋ง” นี่ก็เหมือนกับเสียงในกลองสรหม่านะ แต่ว่าหน้าทับสรหม่าในกลองแขกเขาจะต้องตีให้เสียงเหมือน “จ๋ง” แต่จะเรียกว่า “หนัง–เหน่ง” ตี ล่าง–บน ข้างบนเหน่ง ข้างล่างหนัง และจะต้องให้เป็นเสียงตีขอบ [กลอง] ต้องติดขอบ ถ้าลึกเข้าไปไม่เป็น ใช่ไหมฮะ เพราะฉะนั้นต้องตีขอบ...

... “จ๊ะ” ก็จะใช้หลังมือ น่าจะเล็บด้วยนะสำหรับผม คนอื่นเขาก็ไม่รู้ว่ายังไง แต่ก็ต้องโดนส่วนที่เป็นเล็บด้วย แต่บางที่ผมก็ทำอย่างนี้ [ตีด้วยท้องนิ้ว] เพราะว่าถ้าเร็ว ๆ ผมก็ตีไม่ทันหรอก โดยธรรมชาติ แล้วถ้าจะไปเสียง “ติง” อีกก็ไม่ทัน...

...เสียง “ทั่ง” และ “ทั่ม” ผมว่าแล้วแต่เรียกมากกว่า บางคนก็เรียก “ทั่ม” บางคนก็เรียก “ทั่ง” บางที่ผมก็ยังว่า “ติง–ทั่ม–ติง–ติง” ก็มี แต่อย่างเวลาสอนเด็กก็สอนด้วยปากว่า “ติง–ทั่ง” แต่มันก็คือเสียงของตัวเมียนี่แหละ ตัวผู้ก็ต้องเป็นรำมะนา เสียงต่ำก็ต้องเป็นตัวเมีย ก็คือเสียงโทน...

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2557)

นอกจากนี้ บุญช่วย แสงอนันต์ ได้กล่าวถึงความแตกต่างของเสียงโทนรำมะนาและเสียงของกลองชนิดอื่น ๆ ไว้โดยสังเขป ดังนี้

นอกจาก “ติง” แล้ว ก็ยังมี “ตลิง” อีก อันนี่เป็นเสียงประดิษฐ์แล้ว ถ้าเป็นเสียง “ติง” นี่มันเป็นเสียงที่ลงเป็นตัวของเขาอยู่แล้ว อย่าง “ติง” ก็ยังมีเสียงประดิษฐ์นะ เป็นติงแบบประคบครึ่งหนึ่ง ...ถ้าเป็นกลองแขกก็ใช้ “โจ๊ะ–จ๊ะ” ตัวผู้ก็ “จ๊ะ” เป็นของตัวเมีย “โจ๊ะ” เป็นของตัวผู้ แต่ถ้าเป็นรำมะนาจะกลับกัน “จ๊ะ” เป็นของรำมะนา แต่ถ้าโทนเป็น “จ๋ง” คือ “จ๊ะ–จ๋ง” ...การตีเคาะขอบแบบ “จ๋ง” ถ้าเป็นกลองแขกจะเรียกว่า “หนัง–เหน่ง” ส่วนสองหน้าจะเรียกว่า “นึ๊ง”

...เสียงโทนรำมะนาแบบ “ท่าด” หรือ “ทั่ง–ท่าด” ก็น่าจะมีนะ ถ้าอย่างในกลองแขกก็จะมีในสรหม่า แต่มันคือเสียงประดิษฐ์แล้ว คือห้ามเสียงไว้ครึ่งหนึ่ง คือไม่ออกทั่งใช่ไหม แต่ออกสุดท้ายเป็น “ทั่ง–ท่าด” ...“ติง” ก็มีเสียงประคบ ก็เหมือน “ท่าด” นั่นแหละ คือตีครึ่งเสียงเยอะ ๆ...

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2557)

นิรมล ตระการผล ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทย ได้ให้ทรรศนะที่สนับสนุน ในเรื่องความแตกต่างของเสียงโทนและรำมะนากับกลองชนิดอื่น ๆ ดังนี้

ถ้าเป็นคนเครื่องหนังในวงปี่พาทย์ลักษณะการประคบมือก็จะตีเหมือนกลองแขกกลองตะโพนอะไรอย่างนั้น ถ้าอย่างครูเครื่องสายจริง ๆ ที่ตีโทนรำมะนา ก็มีคนเขาพูดกันนะว่าระหว่างคนเครื่องหนังปี่พาทย์กับคนเครื่องสายที่ตีโทนรำมะนา ลักษณะจะไม่เหมือนกัน ...แต่อย่างสมัยนี้ก็น่าจะเหมือนกัน มันก็ฟังได้ทั้งสองอย่าง ทั้ง โจ๊ะ–จ๊ะ หรือ จ๊ะ–จ๋ง แต่อย่างเสียงจ๋งนี่มันน่าจะมาจากเสียงโทน ถ้าจะเรียกเสียง [อย่างกลองแขก] ตัวผู้ตัวเมียไม่น่าเรียก...

(นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

วิเชียร จันทร์เกษม ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทยและเครื่องสายผสมได้กล่าวถึงอธิบายถึงเสียงประกอบที่เป็นเสียงกลวิธีพิเศษที่เกิดจากการประคบเสียง ดังนี้

ส่วน “ติง” ถ้าจะตีให้ดีก็ควรต้องประคบให้มันดูดเสียง ให้ลองสังเกตดูนะ ถ้าเป็นตี “ติง” ธรรมดา กับ ตีแบบดูด แบบดูดมันจะดูมีน้ำหนักกว่า เพราะกว่า อันนี้คือเรื่องของการประคบมือ แต่ถ้าจะตีให้มันร่อนก็ต้องตีเปิด อย่างเพลงสามชั้นสองชั้นมันก็ทำได้ คือติงแล้วก็ดึงมือขึ้นนิดหนึ่ง

(วิเชียร จันทร์เกษม, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2557)

สุพร อิ่มวงศ์ ดุริยางคศิลปิน (เครื่องหนัง) กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงลักษณะของผู้บรรเลงโทนรำมะนาที่มีสมรรถนะในการสร้างคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาความแตกต่างกัน ดังนี้

...อีกอย่างหนึ่ง ถ้าเราได้ยินแต่ละคนตี มันอยู่ที่การประคบเสียงเป็นคนที่ไม่เป็นก็จะตีเลย ยังไงก็ให้ติงไว้ก่อน แต่คนที่ทำคุณภาพเสียงได้ดี ในภาษาคนเครื่องหนังก็จะเรียกว่าตีติด หรือตีประคบ ตียังไงก็คือดี มีรสมือ ตียังไงก็เพราะ ยิ่งถ้ากลองเสียงดีและตีประคบด้วย เสียงยิ่งออกมานวล...

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2557)

นิรมล ตระการผล ได้กล่าวถึงวิธีการตีโทนรำมะนาที่ได้รับการถ่ายทอดจากคณาจารย์ประจำแผนกดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ดังนี้

ครูบาง [หลวงสุนทร] บอกว่าให้ตีประคบมือ ครูทองดี [สุจริตกุล] ก็เคยบอกว่าให้ตีตรงนี้ ๆ ให้ตีตรงกลาง ให้ตีไถไปอย่างนี้ ให้ตีแล้วให้ไถไปหน่อยมันก็จะดังลึก อย่างเสียง “จ๋ง” นี้ครูก็จะตีหาเสียงไปเรื่อย ๆ ครูก็จะใช้ปลายนิ้วตี ตีตรงขอบหนังครึ่งขอบปากกลองครึ่งหนึ่ง มันก็เจ็บข้อนิ้วหน่อย ก็ต้องยอมเจ็บ เพราะมันแบ่งเสียงได้

ทีนี้รำมะนา ในตอนแรกครูทองดีจะให้ตีติง ๆ นิ้วเดียว เสียงโจ๊ะ [จ๊ะ] เอามือเคาะเล็บอย่างนี้ แต่ครูไปเห็นครูป่อง [ศิลปี ตราโมท] ตีแบบดีดนิ้วครูก็มานั่งเทียบเอา รู้สึกว่าดีดนิ้วมันชัดกว่าและแรงกว่า แล้วก็เอามาหัดเอง มันก็เลยเป็นอย่างนี้ ...ถ้ายิ่งตีปลายนิ้วเสียงก็จะเล็ก

(นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

จากการสัมภาษณ์เพิ่มเติมในเรื่องความแตกต่างระหว่างการเรียกเสียงโทนของแต่ละบุคคลนั้น พบว่าผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความเห็นในลักษณะที่ต่างกันออกไป เช่น นิรมล ตระการผล ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า “...เสียงมันอยู่ที่เราแยกมือ ถ้าเอาเสียง “ทั่ง” ตามที่ครูบาง [หลวงสุนทร] ท่านว่าท่านให้ประคบมือและก็กดลงไปนิดหนึ่ง” (นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2557) ซึ่งสอดคล้องกับวิธีการตีเสียง “ทั่ง”ของอุษา แสงไพโรจน์ บุตรีของนายยรรยง โปร่งน้ำใจ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องหนังแห่งบ้านพาทยโกศล ดังคำกล่าวว่า “มันอยู่ที่ว่าเราจะตีได้ยังไงเท่านั้นเอง มันจะเล็กจะใหญ่ อย่างที่พ่อบอกว่า มันอยู่ที่เราประคบมืออย่างไรให้มันดัง ทั่ง–ติง อยู่ที่มือเรา” (อุษาแสง ไพโรจน์ สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2557) ในขณะที่วิเชียร จันทรเกษม ได้แยกเสียง “ทั่ม” และ “ทั่ง” ออกจากกันว่า “...อย่างเสียง ‘ทั่ง’ นี่มันคือตีติดแบบเขมรนะ เสียง ติงทั่ง ๆ แต่ที่ตีแบบ ‘ทั่ม’ นี่ก็คือต้องตีปล่อยมือ ตีตรงกลาง เพราะฉะนั้นเสียง ‘ทั่ง’ กับเสียง ‘ทั่ม’ ไม่เหมือนกันนะ ถ้าตี ติง–ทั่ม นี่สำหรับทั่วไป แต่ถ้าใช้สำหรับเขมรเป็น ติง–ทั่ง” (วิเชียร จันทร์เกษม, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2557) นอกจากนี้แล้ว ยังพบว่ามีการกล่าวถึงเสียงโทนและรำมะนาในรูปแบบของเสียงอื่น ๆ ด้วย ดังที่อุทิศ นาคสวัสดิ์ได้อธิบายว่า “โทนมโหรีให้เสียงต่าง ๆ ดังนี้คือ ท่าด ทั่ง (ทั่ม) ถะ และ จ๊ง ส่วนรำมะนามโหรี ให้เสียงคือ ตีด ติง ตลีด ตลิง และ จ๊ะ” (อุทิศ, นาคสวัสดิ์, [ม.ป.ป.]: 21)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการเรียกชื่อและการบันทึกโน้ตเสียงประกอบสำหรับโทนรำมะนาและเครื่องหนังชนิดอื่น ๆ ดังนี้

มันมีทั้งเสียง “โจ๊ะ-จ๊ะ-ติง-ทั่ง” และ “จ๊ะ-จ๋ง-ติง-ทั่ม” อันนี้ คือพูดตามเสียงโทนรำมะนา ส่วนอันนี้ [โจ๊ะ-จ๊ะ-ติง-ทั่ง] คือเสียงมาตรฐานของเครื่องหนัง คุณจะบันทึกหน้าทับก็เพื่อตีกลองแขกหรือโทนรำมะนาก็ช่าง แต่ถ้าคุณบันทึกมาอย่างนี้ [โจ๊ะ-จ๊ะ-ติง-ทั่ง] คนโทนรำมะนาก็รู้ว่ามันคืออะไร แต่ถ้าบันทึกแบบนี้ [จ๊ะ-จ๋ง-ติง-ทั่ม] คนกลองแขกตีไม่ได้ เพราะบันทึกตามเสียงที่ได้ยิน ...ถ้ายึดตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย มันก็มีแค่ 5 เสียงเท่านั้น แต่ถ้านอกจากนี้ มันก็เป็นเรื่องของการตบแต่งไปตามฝีมือของใครของมันไปอีกจำนวนมาก...

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2557)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ข้างต้น ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า เสียงประกอบ (Sound Effect) ที่เกิดขึ้นแตกต่างกันสำหรับการบรรเลงโทนรำมะนานั้นอาจจำแนกออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) **เสียงที่เกิดจากการบันทึกโน้ตตามเกณฑ์มาตรฐานการบรรเลงหน้าทับ** คือ เสียงที่ทำการกำหนดขึ้นร่วมกันโดยสถาบันทางการศึกษาและองค์กรวิชาชีพส่วนกลางเพื่อประโยชน์สำหรับใช้เป็นแนวทางในการศึกษาในทิศทางที่ตรงกัน โดยแยกเฉพาะเสียงที่เป็นหลักไปตามเครื่องหนังชนิดต่าง ๆ

(2) **เสียงที่เกิดจากการถ่ายทอดเสียงโดยตรง** คือ เสียงในเชิงประจักษ์ที่เกิดขึ้นจากการใช้ส่วนต่าง ๆ ของนิ้วมือและฝ่ามือทั้งซ้ายและขวาตีลงบนจุดสัมผัสบนหน้ากลอง โดยมีการถ่ายทอดวิธีการและเสียงดังกล่าวไปในกลุ่มผู้บรรเลงที่มีความจำเพาะคือ กลุ่มผู้บรรเลงโทนรำมะนา

(3) **เสียงที่เกิดจากการใช้กลวิธีพิเศษ** คือ เสียงในเชิงประจักษ์ที่เกิดขึ้นจากการใช้ส่วนต่าง ๆ ของนิ้วมือและฝ่ามือทั้งซ้ายและขวาตีลงบนจุดสัมผัสบนหน้าโทนรำมะนา แต่เพิ่มการประคบเสียงหรือเม็ดพรายให้มีความไพเราะมากขึ้นตามบริบทและประสบการณ์ความชำนาญของผู้บรรเลงแต่ละบุคคล

ในส่วนต่อไป ผู้วิจัยจะแสดงเสียงประกอบพร้อมทั้งวิธีการตีโทนรำมะนาไปด้วยกัน โดยยึดตามความนิยมในการบรรเลงในปัจจุบัน ทั้งวิธีการบรรเลงแบบแยกคน และการบรรเลงโทนรำมะนาเพียงคนเดียว ดังต่อไปนี้

2.4.3.1 เสียงประกอบของโทน (เมื่อตีแยกคน)

เสียงของโทนตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย ทบวงมหาวิทยาลัย ประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ จำนวน 3 เสียง คือ

(1) **เสียงทั่ม** คือการตีด้วยมือขวา ลงที่หน้าหนังโทน ตีแล้วยกมือขึ้นทันที เพื่อให้เสียงดังกังวาน

(ก) (ข) (ค)

รูปที่ 2.40 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ทั่ม”

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

(2) **เสียงจ๋ง** คือการตีด้วยปลายนิ้วชี้มือขวา ตีลงบริเวณส่วนริมขอบหนังหน้าโทน (บริเวณชิดขอบของหน้าโทน) พร้อมกับใช้มือซ้าย บังคับเสียงด้วยการใช้อุ้งมือปิดปากลำโพงให้สนิท เมื่อตีลงแล้วจะยกมือขึ้นทันทีเพื่อให้เสียงกังวาน

(ก) (ข) (ค)

รูปที่ 2.41 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “จ๋ง”

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

(3) **เสียงถะ** คือการตีด้วยมือขวาตีลงที่หนังหน้าโทน คล้ายเสียงทั่ม แต่เสียงถะตีแล้วต้องห้ามเสียง โดยการกดแนบมือไว้กับหน้าหนังโทน

(ก) (ข) (ค)

รูปที่ 2.42 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ถะ”

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

อนึ่ง เมื่อตีโทนและรำมะนาไปพร้อมกัน ให้ใช้มือขวาตีโทน โดยไม่ต้องเปิดปิดเสียงด้านลำโพง จะได้เสียง “ทั่ม” “จ๋ง” และ “ถะ” ตามที่ต้องการ

2.4.3.2 เสียงประกอบของรำมะนา (เมื่อตีแยกคน)

เสียงของโทนตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ จำนวน 3 เสียง คือ

(1) **เสียงติง** คือการตีด้วยมือขวาลงที่หน้าหนังรำมะนา ตีแล้วยกมือขึ้นทันทีเพื่อให้มีเสียงดังกังวาน

(ก) (ข) (ค)

รูปที่ 2.43 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ติง”

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

(2) **เสียงจ๊ะ** คือการตีด้วยมือขวา โดยให้นิ้วทั้งห้าแยกออกจากกัน ตีลงที่บริเวณกึ่งกลางหน้าหนัง ใช้กำลังพอประมาณ ตีแล้วห้ามเสียงโดยการแนบฝ่ามือชิดไว้กับหน้าหนัง

(ก) (ข) (ค)

รูปที่ 2.44 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “จ๊ะ”

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

(3) **เสียงตลิง** คือการตีด้วยมือขวาลงที่หนังหน้ารำมะนาให้มี 2 พยางค์ถี่ ๆ และเร็ว แล้วยกมือทันทีเพื่อให้เสียงดังกังวาน

(ก) (ข) (ค)

(ง) (จ)

รูปที่ 2.45 ภาพต่อเนื่องการตีเสียง “ตลิง”

ที่มา: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักปลัดทบวงมหาวิทยาลัย

2.4.3.3 เสียงประกอบของโทนรำมะนา (เมื่อตีคนเดียว)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า วิธีการบังคับส่วนต่าง ๆ ของนิ้วมือและฝ่ามือทั้งซ้ายและขวาในการสร้างเสียงโทนและรำมะนาในวิธีการตีแบบคนเดียวนั้น มีความแตกต่างกันไปตามทักษะการเรียนรู้และความถนัดเฉพาะบุคคล อาจจำแนกลักษณะในการตีเสียงต่าง ๆ นั้นได้ดังนี้

(1) **เสียงทั่ม** วิธีแรก ตีด้วยส่วนกลางของฝ่ามือขวา โดยใช้นิ้วทั้งสี่เสียงติดกันจนถึงส่วนปลายของอุ้งมือ กดฝ่ามือลงบนบริเวณกลางหนังหน้าโทน และให้ไถลไปด้านหน้าในลักษณะกึ่งกดกึ่งถัด อีกวิธีหนึ่ง คือ ตีด้วยส่วนโคนมือขวา ใช้นิ้วทั้งสี่เสียงติดกันจนถึงส่วนปลายของอุ้งมือ กดอุ้งมือลงบนบริเวณกลางหนังหน้าโทน และให้ไถลไปด้านหน้าในลักษณะกึ่งกดกึ่งถัด

(ก) (ข)

รูปที่ 2.46 การตีเสียงทั่มแบบใช้ฝ่ามือ (ก) และการใช้โคนมือ (ข)

(2) **เสียงถะ** วิธีแรก คือการโดยใช้นิ้วทั้งสี่เรียงติดกันจนถึงส่วนปลายของอุ้งมือตีด้วยมือขวาลงที่หนังหน้าโทนคล้ายเสียงทั่ม แต่ห้ามเสียงด้วยการกดแนบมือไว้กับหนังหน้าโทน อีกวิธีหนึ่ง คือการแยกนิ้วมือขวาออกจากกันแล้วตีคล้ายเสียงทั่ม แต่ห้ามเสียงด้วยการกดแนบมือไว้กับหนังหน้าโทน

(ก) (ข)

รูปที่ 2.47 การตีเสียงถะแบบเรียงติดนิ้วมือ (ก) และการแยกนิ้วมือออกจากกัน (ข)

(3) **เสียงจ๋ง** วิธีแรกคือการตีด้วยปลายนิ้วชี้มือขวาลงตรงบริเวณริมขอบหน้าโทน โดยยกมือขึ้นเล็กน้อยเพื่อให้มีเสียงกังวาน อีกวิธีหนึ่ง คือการตีด้วยปลายนิ้วชี้มือขวาลงตรงบริเวณริมขอบหน้าโทน แล้วห้ามเสียงไว้โดยการกดปลายนิ้วลงบนขอบหน้าโทน

(ก) (ข)

รูปที่ 2.48 การทำเสียงจ๋งด้วยการตีขอบหน้าโทนแล้วยกนิ้วขึ้น (ก) และการตีแล้วกดขอบหน้าโทน (ข)

(4) **เสียงจ๊ะ** วิธีแรก ใช้โคนมือซ้ายบังคับหรืออุ้มรำมะนาไว้ แล้วตีด้วยนิ้วทั้งสี่ลงบนหน้าหนังส่วนที่ใกล้ขอบหนังด้วยน้ำหนักพอประมาณ แล้วห้ามเสียงโดยการแนบฝ่ามือชิดไว้กับหน้าหนัง อีกวิธีหนึ่ง คือ การงอนิ้วทั้งสี่แล้วตีลงบนรำมะนาด้วยน้ำหนักพอประมาณ แล้วห้ามเสียงโดยการจิกหรือเคาะด้วยปลายเล็บลงบนหนังหน้ารำมะนา

อนึ่ง การตีเสียงจ๊ะด้วยวิธีจิกหรือเคาะด้วยปลายเล็บนี้ หากใช้ร่วมกับการสะบัดปลายนิ้วประกอบกันด้วย จะทำให้ได้เสียง “กรอด” เช่นเดียวกับการตีด้วยรำมะนาแบบแยกคน

(ก) (ข)

รูปที่ 2.49 การทำเสียงจ๊ะด้วยการตีแนบบนหน้ารำมะนา (ก)
และการกดปลายเล็บลงบนหนังหน้ารำมะนา (ข)

(5) **เสียงติง** วิธีแรก ใช้โคนมือซ้ายบังคับหรืออุ้มรำมะนาไว้ แล้วตีด้วยปลายนิ้วชี้ นิ้วกลาง หรือนิ้วนางลงบนหนังหน้ารำมะนาให้มีเสียงกังวาน อีกวิธีหนึ่ง คือ การใช้ชี้กดบนนิ้วกลางให้แน่นแล้วดีดด้วยกำลังลงบนหนังหน้ารำมะนาให้มีเสียงกังวาน

(ก) (ข)

รูปที่ 2.50 การทำเสียงติงด้วยการตี (ก) และการดีดนิ้ว (ข)

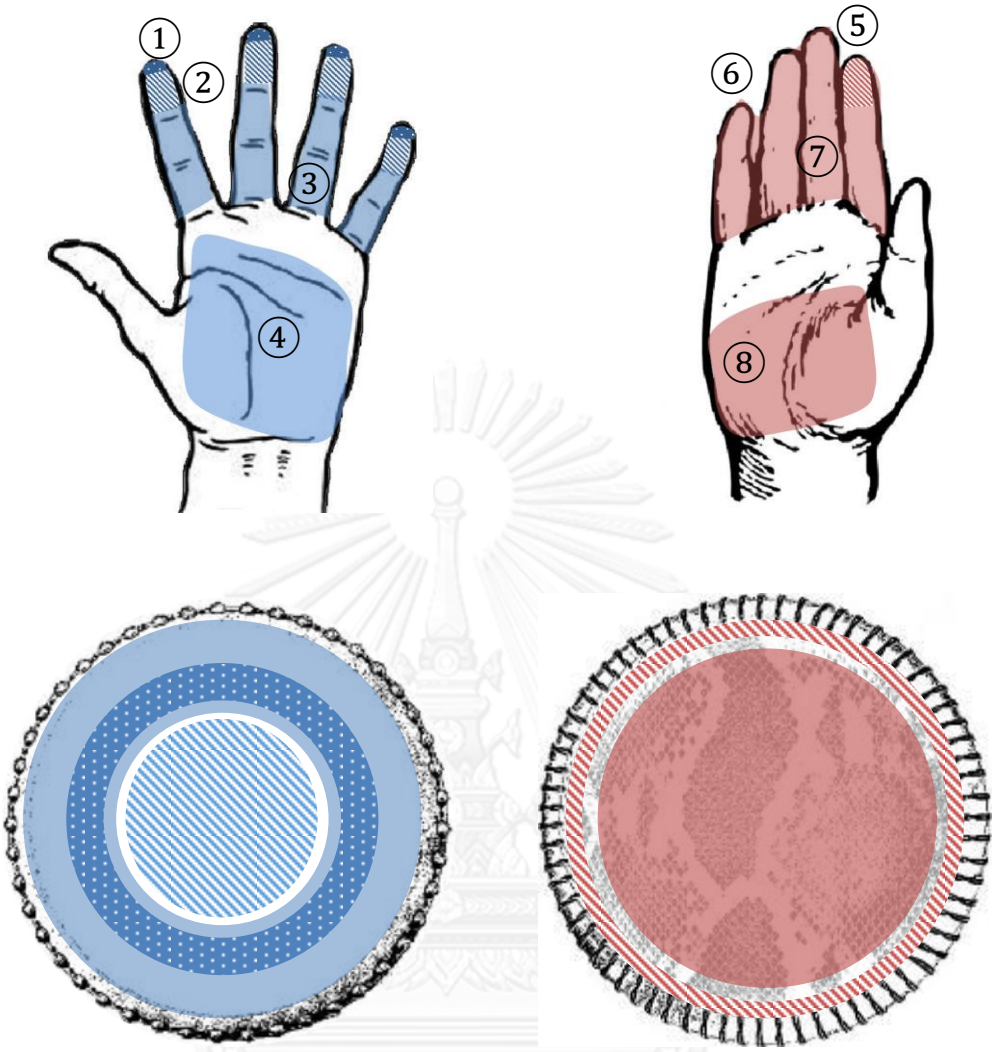
(6) **เสียงตลิง** วิธีแรก ใช้โคนมือซ้ายบังคับหรืออุ้มรำมะนาไว้ แล้วตีด้วยปลายนิ้วกลางหรือนิ้วนางเพียงนิ้วเดียวลงบนหนังหน้ารำมะนาให้มีเสียงกังวานด้วยพยางค์ถี่และเร็วแล้วยกมือขึ้นทันที อีกวิธีหนึ่ง คือ การตีด้วยการใช้ชี้ นิ้วกลาง หรือนิ้วนาง ตีสลับนิ้วแบบสะบัดด้วยพยางค์ถี่และเร็วแล้วยกมือขึ้นทันที

(ก) (ข)

รูปที่ 2.51 การทำเสียงตลิงด้วยการตีเพียงนิ้วเดียว (ก) และการตีด้วยการสะบัดนิ้ว (ข)

จากข้อมูลเรื่องวิธีการตีโทนและรำมะนาเป็นเสียงต่าง ๆ ทั้งวิธีการตีแบบแยกคนและตีแบบคนเดียวที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการสรุปวิธีการการใช้ส่วนต่าง ๆ ของมือซ้ายและมือขวาที่สัมพันธ์กับคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาได้ ดังนี้ (รูปที่ 2.52 และตารางที่ 2.4)

Chulalongkorn University



มือซ้าย / รำมะนา **มือขวา /โทน**

(1) ตำแหน่งปลายเล็บมือซ้าย
(2) ตำแหน่งท้องนิ้วมือซ้าย
(3) ตำแหน่งนิ้วมือซ้ายถึงโคนนิ้ว
(4) ตำแหน่งกลางฝ่ามือซ้าย
(5) ตำแหน่งปลายนิ้วชี้มือขวา
(6) ตำแหน่งปลายนิ้วทั้ง 5
(7) ตำแหน่งนิ้วมือขวาถึงโคนนิ้ว
(8) ตำแหน่งอุ้งมือขวาถึงโคนมือ

รูปที่ 2.52 แผนผังตำแหน่งบนมือที่สัมพันธ์กับคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2.4 แสดงตำแหน่งของมือที่สัมพันธ์กับเสียงของโทนรำมะนา

			เสียงที่เกิดขึ้น		
ตำแหน่งบนมือที่ใช้ตี	**จุดสัมผัสบนกลอง**	**วิธีการ**	**เสียงจากการบันทึกโน้ตหน้าทับตามมาตรฐาน**	**เสียงเชิงประจักษ์จากการบรรเลง**	**เสียงเชิงประจักษ์จากการประคบมือ**
มือซ้าย					
1. ปลายเล็บมือซ้าย	กลางหน้าหนังรำมะนา	จิก เคาะ หรือ สะบัด	โจ๊ะ	จ๊ะ	กรอด
2. ท้องนิ้วมือซ้าย	กลางหน้าหนังรำมะนา	ตี ดีด หรือ สะบัด	ติง ตลิง	ติง ตลิง	ติด ตลิด
3. นิ้วมือถึงโคนนิ้วซ้าย	ขอบหน้าหนังรำมะนา	ตี หรือ เคาะ	โจ๊ะ	จ๊ะ หรือ นะ	เจ๊าะ
มือขวา					
1. ปลายนิ้วชี้มือขวา*	ขอบหน้าหนังโทน	เคาะ หรือ ดีด	จ๊ะ	จ่ง (โจ่ง)	จ่ง (โจ่ง)
2. ปลายนิ้วทั้ง 5	กลางหน้าหนังโทน	ตี กด	ถะ	ถะ	ถะ
3. นิ้วมือขวาถึงโคนนิ้ว**	กลางหน้าหนังโทน	ตี ไถ ไถล	ทั่ง	ทั่ม หรือ ทั่ง	ท่าด
4. อุ้งมือขวาถึงโคนมือ	กลางหน้าหนังโทน	ตี ไถ ไถล กด	ทั่ง	ทั่ม หรือ ทั่ง	ท่าด

จากตารางและแผนภูมิภาพข้างต้น สรุปได้ว่า ในปัจจุบันเสียงที่เป็นหลักในการบรรเลงสำหรับโทนรำมะนา มี 5 เสียงหลัก ได้แก่ “ติง” “จ๊ะ หรือ นะ” “จ่ง” “ทั่ง หรือ ทั่ม” และ “ถะ” ส่วนเสียงที่เป็นกลวิธีพิเศษอื่น ๆ ที่เกิดจากการประคบมือ มี 5 เสียง ได้แก่เสียง “ตลิง” “ติด” “ตลิด” “กรอด” “เจ๊าะ” และ “ท่าด” รวมเป็นเสียงประกอบของสำหรับการกำกับจังหวะหน้าทับโทนรำมะนาทั้งสิ้น 10 เสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

* เมื่อใช้วิธีการตีแบบแยกคน ให้ใช้มือซ้ายปิดรูก้นกลองโทนบริเวณปากลำโพงพร้อมกับการตีเสียง “จ่ง”

** เมื่อใช้วิธีการตีแบบแยกคน ให้ใช้มือซ้ายเปิดรูก้นกลองโทนบริเวณปากลำโพงพร้อมกับการตีเสียง “ทั่ม”

2.5 วัตถุดิบที่ใช้ในกระบวนการสร้างโทนรำมะนา

ในที่นี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงวัตถุดิบที่ใช้เป็นวัสดุหลักในกระบวนการสร้างโทนและรำมะนา โดยสังเขป แบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

2.5.1 ไม้

อรไท ผลดี กล่าวถึงสกุลของไม้ที่ใช้ในการผลิตเครื่องดนตรีไทยว่า

> *ไม้ในฝันที่หายากมากที่สุดของช่างทำเครื่องดนตรีไทย อยู่ในสกุลไม้มะเกลือ (Diospyros) คือไม้มะริด ...มะเกลือ ...นอกจากไม้ในฝันของช่างทำเครื่องดนตรีไทยจะอยู่ในสกุลมะเกลือแล้ว ยังมีอีกสกุลหนึ่งที่หายากเพราะเป็นไม้หวงห้ามคือสกุลไม้ชิงชัน (Dallbergia) ไม้สกุลนี้นิยมนำมาทำเครื่องดนตรีเพราะมีเนื้อไม้และแก่นที่สวยงาม ได้แก่ชิงชัน และพะยูง ...นอกจากไม้มะริด ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ยังมีไม้สกุลไม้สัก (Tectona) ที่นิยมทำเครื่องดนตรี ...ไม้ในฝันลำดับสุดท้ายที่จะกล่าวถึงคือ สกุลไม้ไผ่ (Bambusa) ได้แก่ ไม้ไผ่ตง...*
>
> (อรไท ผลดี, 2541:16-17)

จากการสืบค้นข้อมูลพรรณไม้จากกรมป่าไม้ (2539) และแหล่งข้อมูลลายลักษณ์ อื่น ๆ มีการระบุพรรณไม้ที่ใช้ประโยชน์ในด้านการทำเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด แต่มีการระบุชื่อพรรณไม้ที่ใช้สำหรับทำโทนและรำมะนาเป็นการจำเพาะอยู่ 3 ชนิด ได้แก่ มะค่าโมง ชิงชัน และขนุน (ปรีชา อร่ามพงศ์พันธุ์ และคณะ, 2540: 11)

จากข้อมูลเกี่ยวกับพันธุ์พืชที่ใช้ทำเครื่องดนตรีไทย (อรไท ผลดี, 2535) พบว่ามีพันธุ์ไม้ที่สามารถนำมาทำโทนและรำมะนาได้หลายชนิด สามารถจำแนกประเภทพันธุ์ตามลำดับวงศ์ (Family) ต่าง ๆ ได้แก่

(1) **วงศ์ไม้ปาล์ม** (Plamae) ใช้เป็นส่วนประกอบของสายโยงเร่งเสียงโทนรำมะนา ได้แก่ พืชสกุลหวาย เช่น หวายขม

(2) **วงศ์ใบหม่อน** (Moraceae) ใช้เป็นส่วนประกอบของหุ่นกลอง ได้แก่ ขนุนป่า และมะหาด

(3) **วงศ์ไม้ประดู่** (Leguminosae) ใช้เป็นส่วนประกอบของหุ่นกลอง ได้แก่ ชิงชัน พะยูง เก็ดแดง กระซิก กระพี้เขาควาย ขะเจ๊าะ จามจุรี ประดู่ป่า ประดู่ลาย มะขามเทศ มะค่าโมง

(4) **วงศ์ไม้เลี่ยน** (Meliaceae) ใช้เป็นส่วนประกอบของหุ่นกลอง ได้แก่ กระท้อน สะเดา

(5) **วงศ์ไม้มะเกลือ** (Ebenaceae) ใช้เป็นส่วนประกอบของหุ่นกลอง ได้แก่ มะเกลือ มะริด ดำดง

(6) **วงศ์ไม้สัก** (Verbenacea) ใช้เป็นส่วนประกอบของหุ่นกลอง ได้แก่ ไม้สัก

(7) **วงศ์ไม้กระทุ่ม** (Rubiaceae) ใช้เป็นส่วนประกอบของหุ่นกลอง ได้แก่ ไม้ก้านเหลือง

(8)

และสามารถจำแนกพันธุ์ไม้ตามเกณฑ์กลสมบัติของเนื้อไม้ได้ 2 ประเภท คือ

(1) **ไม้เนื้อแข็ง** ได้แก่ กระพี้เขาควาย ชิงชัน ประดู่ป่า ประดู่ลาย พะยูง มะค่าโมง มะเกลือ มะริด มะหาด ฯลฯ

(2) **ไม้เนื้ออ่อน** ได้แก่ กระท้อน ขนุน จามจุรี มะขามเทศ สะเดา ฯลฯ

นอกจากนี้ อรไท ผลดี ได้สรุปการจำแนกพันธุ์ไม้สำหรับทำเครื่องดนตรีโดยเฉพาะโทนและรำมะนาไว้อีกอย่างหนึ่ง ดังนี้

> *โทน ทำด้วยไม้ 17 ชนิด คือ ตาล ขนุนป่า ชิงชัน พะยูง เก็ดแดง กระซิก กระพี้เขาควาย ขะเจ๊าะ มะค่าโมง หลุมพอ กระท้อน มะริด ลำบิด นางดำ ดำดง สัก ก้านเหลือง*
>
> *รำมะนา ทำด้วยไม้ 15 ชนิด คือ หวาย ชิงชัน พะยูง เก็ดแดง กระซิก กระพี้เขาควาย ขะเจ๊าะ มะค่าโมง หลุมพอ มะริด ลำบิด นางดำ ดำดง สัก ก้านเหลือง*
>
> (อรไท ผลดี, 2535: 28)

2.5.2 ดิน

จรูญ โกมุทรัตนานนท์ (2539) ได้กล่าวถึงดินที่ใช้เป็นวัตถุดิบหลักในงานเครื่องปั้นดินเผาไว้ดังนี้

> *ดินเป็นวัตถุดิบที่สำคัญในการผลิตเครื่องปั้นดินเผานอกเหนือไปจากวัตถุดิบอื่น ๆ เช่น หินหรือแร่ธาตุต่าง ๆ ดินมีความเหมาะสมหลายประการในการนำมาปั้นหรือขึ้นเป็นรูปทรงเป็นเครื่องปั้นดินเผา เพราะดินเป็นวัตถุที่มีความเหนียว มีการอ่อนตัวเมื่อถูกน้ำมีความแข็งเมื่อแห้งหรือถูกเผา พร้อมอยู่ในตัวของมันเอง ...ดินประกอบด้วยแร่ธาตุหลายอย่างมากน้อยขึ้นอยู่กับแหล่งกำเนิดเป็นสำคัญ แต่ส่วนใหญ่ประกอบไปด้วย อลูมีน่า หรืออาจมีส่วนผสมของเหล็กอยู่บ้าง*
>
> (จรูญ โกมุทรัตนานนท์, 2539: 54)

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม ได้กล่าวจำแนกดินที่ใช้ในการผลิตเครื่องปั้นดินเผาออกเป็น 2 ประเภทหลัก ดังต่อไปนี้

> ***ดิน*** *ความหมายทางธรณีวิทยา หมายถึงเม็ดแร่และเศษหินที่พุพังแล้วย่อยสลายผสมกับสารอินทรีย์วัตถุต่าง ๆ กลายเป็นดิน โดยใช้เวลาหลายพันปีดินที่มีความเหนียวและมีคุณสมบัติที่เหมาะสมในการผลิตเครื่องปั้นดินเผาได้แก่ ดินดำและดินขาว*
>
> ***ดินดำ Ball Clay*** *เป็นดินเหนียวสีดำ พบตามท้องไร่ท้องนาทั่ว ๆ ไป และแหล่งน้ำ ชาวชนบทใช้ดินดำทำเครื่องปั้นดินเผาไว้ใช้สอยในท้องถิ่น เพราะ*

เผาในอุณหภูมิต่ำ โดยนำมาผสมกับดินเชื้อ ซึ่งผ่านการเผาแล้วเพื่อช่วยควบคุมการทรงตัวและหดตัว ป้องกันการแตกร้าวของผลิตภัณฑ์ แหล่งดินดำมีอยู่ทั่วไปในทั่วทุกภาคของไทย

ดินขาว White Clay *เป็นดินที่เกิดจากการผุพังสลายตัวของแร่ธาตุประเภทแร่ Feldspar และหินชนิดต่าง ๆ เช่น หินแกรนิต ฯลฯ ดินขาวเป็นดินคุณภาพดี เหมาะสมในการผลิตเครื่องปั้นดินเผาที่มีคุณภาพ สามารถนำมาขึ้นรูปทรงตัวได้โดยไม่ต้องผสมกับวัสดุอื่น เมื่อเผาจนถึงจุดสุกตัว เนื้อดินแกร่งและเป็นสีขาว แหล่งผลิตดินขาวที่สำคัญของประเทศไทยอยู่ในเขตภาคเหนือ จังหวัดลำปาง และภาคใต้ จังหวัดระนอง และสุราษฎร์ธานี*

(กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม, 2536: 200)

ในการผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ดั้งเดิมใช้วัตถุดิบตั้งต้นในการผสมเป็นเนื้อดินปั้นเพียง 4 ชนิดหลัก ได้แก่ ดินขาว ดินดำ หินฟันม้า และซิลิกาซึ่งได้จากแร่ทรายแก้ว (Silica Sand) และหากต้องการเพิ่มคุณสมบัติพิเศษเฉพาะอย่างให้กับเนื้อผลิตภัณฑ์จึงจะเติมวัตถุดิบพิเศษเพิ่มเติมเข้าไป เช่นการผสมหินปูนในเนื้อดินทำกระเบื้องติดผนังเพื่อลดการพรุนตัวของเนื้อดินและลดการรานตัวของเคลือบ หรือการใช้โดโลไมทำเป็นส่วนผสมของเนื้อดินปั้นเพื่อให้ได้ ผลิตภัณฑ์มีสีขาวและน้ำหนักเบา เป็นต้น (สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2545: 203-204)

2.5.3 หนังสัตว์

หนังสัตว์เป็นอุตสาหกรรมประเภทแรกที่มีขึ้นในโลก มนุษย์รู้จักทำอุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์หนังสัตว์มาก่อนสมัยประวัติศาสตร์ ในครั้งดึกดำบรรพ์มนุษย์ต้องล่าสัตว์มากินเป็นอาหาร แล้วนำหนังสัตว์มาฟอกเพื่อเป็นเครื่องแต่งกาย (กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม, 2506: 1)

จากข้อมูลเว็บไซต์กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ กระทรวงพาณิชย์ (2545: ออนไลน์) ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับอุตสาหกรรมหนังสัตว์ไว้ ดังนี้

อุตสาหกรรมฟอกหนังของไทย มีการผลิตในรูปแบบอุตสาหกรรมครัวเรือนมานานไม่น้อยกว่า 60 ปี แต่ได้พัฒนามาเป็นอุตสาหกรรมเพื่อการค้าและการส่งออกไม่นานนัก โดยเริ่มจากประมาณปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา เนื่องจากประเทศประเทศไทยมีข้อได้เปรียบโดยเปรียบเทียบทางด้านค่าจ้างแรงงานค่อนข้างไม่สูง รวมทั้งได้รับการส่งเสริมและให้สิทธิพิเศษต่างๆจากภาครัฐทั้งด้านระบบสาธารณูปโภค มาตรการทางด้านภาษี และการส่งเสริมจาก BOI ทำให้มีการเคลื่อนย้ายทุนจากต่างประเทศโดยเฉพาะ ไต้หวัน และเกาหลีใต้ ได้เข้ามาในอุตสาหกรรมนี้ โดยเป็นการผลิตเพื่อส่งออกไปฮ่องกงเป็นส่วนใหญ่ และประกอบกับความต้องการสินค้าเครื่องหนังของไทยและโลกเพิ่มมากขึ้นใน

หลายๆผลิตภัณฑ์ เช่น รองเท้าหนัง สายนาฬิกาหนัง กระเป๋าหนัง และเฟอร์นิเจอร์หนัง เป็นต้น

ประเภทของหนังสัตว์ ที่ใช้ในอุตสาหกรรมหนังและเครื่องหนัง จำแนกตามลักษณะได้ 4 ชนิด ดังนี้

(1) หนังสด (Fresh Hides and Skins) หมายถึง หนังสัตว์ที่ชำแหละ

(2) หนังดิบ (Raw Hides and Skins) หมายถึง หนังสัตว์ที่ได้จากโรงงานฆ่าสัตว์ หรือหนังสดที่ยังไม่ได้ผ่านกรรมวิธีการฟอกหนัง แต่จะผ่านกรรมวิธีการเก็บรักษาในลักษณะต่างๆ คือ หนังแช่น้ำเกลือ (Grin Cure) หนังหมักเกลือ (Wet Salted Hide) หนังตากแห้ง (Dried Hides) หนังอาบน้ำยา (Arsenicated Hide) หนังหมักเกลือตากแห้ง (Dry salted Hide)

(3) หนังฟอกกึ่งสำเร็จรูป (Wet Blue) หมายถึง หนังที่ยังฟอกไม่เสร็จสมบูรณ์ยังขาดการกรรมวิธีการผลิตอีก 1 ช่วง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกรรมวิธีการผลิตของแต่ละโรงงานที่มีความชำนาญต่างกัน เพื่อผลิตเป็นหนังฟอกสำเร็จรูปต่อไป

(4) หนังฟอกสำเร็จรูป (Leather) หมายถึง หนังดิบที่นำไปแช่ในน้ำเปลือกไม้หรือน้ำยาเคมี เพื่อเปลี่ยนแปลงคุณสมบัติภายในของหนังสัตว์ ให้ปราศจากการเน่าเปื่อยและสามารถนำมาดัดแปลง (ย้อมสี อัดลาย) เป็นผลิตภัณฑ์หนังต่างๆได้ โดยเฉลี่ยหนังดิบหนัก 4 กิโลกรัม เมื่อผ่านกระบวนการฟอกแล้ว จะมีการสูญเสียน้ำหนักเพราะหนังจะแห้ง เหลือหนังฟอกประมาณ 1 กิโลกรัม นอกจากนี้ หนังฟอกยังแบ่งออกเป็น หนังทรงหรือหนังชั้นนอก (Upper Leather) ซึ่งมักจะนำมาผลิตรองเท้า เข็มขัดเฟอร์นิเจอร์ และหนังท้องหรือหนังชั้นใน (Side Leather) ซึ่งมักจะนำมาทำถุงมือและหนังซับใน (Lining Leather) ต่างๆ เช่น ซับในรองเท้า กระเป๋า เสื้อหนัง เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังได้กล่าวถึงชนิดของหนังที่นิยมนำมาเป็นวัตถุดิบในการผลิตในอุตสาหกรรมหนังและผลิตภัณฑ์หนัง แบ่งประเภทได้ดังนี้

(1) หนังวัว (Hides) เป็นวัตถุดิบหลักในการผลิตของอุตสาหกรรมหนังและผลิตภัณฑ์หนัง ซึ่งหนังวัวที่ได้ส่วนใหญ่มาจากประเทศในแถบแอฟริการองลงมา คือ อินเดีย และจีน

(2) หนังแกะและแพะ (Sheep and goat skins) โดยหนังส่วนใหญ่จะมีการผลิตจากประเทศออสเตรเลีย และนิวซีแลนด์ จีน อินเดีย และปากีสถาน รวมทั้งประเทศในแถบแอฟริกา โดยที่จีนมีการผลิตหนังแกะมากเป็นอันดับหนึ่งของโลก

(3) หนังอื่นๆ เช่น หนังเฟอร์ (Fur) และหนังประเภท Exotic Skins เช่น หนังจระเข้ หนังงู หนังนกกระจอกเทศ หนังปลากระเบน เป็นต้น ซึ่งหนัง

เหล่านี้ ส่วนใหญ่เป็นหนังที่นำมาทำสินค้าสำหรับตลาดเฉพาะกลุ่ม (Niche Market) มีราคาค่อนข้างสูง

สำหรับในประเทศไทยนั้น อุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์หนังสัตว์ย่อมทรงความสำคัญคู่บ้านคู่เมืองมาตั้งแต่โบราณกาล นอกจากการใช้ผลิตภัณฑ์หนังสัตว์สำหรับทำยุทธภัณฑ์แล้ว ชาวไทยยังนิยมใช้ผลิตภัณฑ์หนังสัตว์ทำเครื่องดนตรี เช่น ซออู้ ซอด้วง กลองยาว เป็นต้น (ส่งเสริมอุตสาหกรรม, 2506: 2)

รูปที่ 2.53 การทำปศุสัตว์สำหรับใช้เป็นผลพลอยได้ในกระบวนการผลิตหนังดิบ
ในหมู่บ้านทำกลอง ตำบลเอกราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง
ที่มา: ผู้วิจัย (3 มีนาคม 2556)

ในกระบวนการผลิตโทนรำมะนานั้น จากการศึกษาค้นคว้าพบว่ามีการใช้วัสดุ เครื่องมือ ทักษะด้านงานช่างฝีมือ และการประดับตกแต่งอย่างหลากหลาย ดังตัวอย่างชิ้นงานที่จะได้นำเสนอกรรมวิธีการผลิตตามขั้นตอนต่าง ๆ ในบทถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
กระบวนการสร้างโทนรำมะนา

ในบทที่สาม ผู้วิจัยจะได้แสดงกระบวนการสร้างโทนและรำมะนา โดยทำการศึกษาจากช่างฝีมือต้นแบบผู้ผลิตโทนรำมะนาในปัจจุบัน จำนวน 4 ท่าน โดยใช้เกณฑ์ในการพิจารณา 4 ประการ ดังนี้

(1) ช่างมีอายุ ณ วันที่เก็บข้อมูลภาคสนาม 45 ปีขึ้นไป และมีประสบการณ์ในการฝึกฝนวิชาชีพช่างและผลิตเครื่องดนตรีไทยไม่น้อยกว่า 15 ปี

(2) ช่างมีภูมิลำเนาและเป็นตัวแทนของผู้ผลิตกลองจากเขตพื้นที่ภาคกลางและหรือภูมิภาคที่ใกล้เคียง

(3) ช่างมีผลงานการผลิตที่ได้รับการยอมรับคุณภาพจากนักดนตรีวิชาชีพระดับศิลปินแห่งชาติ หรือได้รับการรับรองมาตรฐานจากองค์กรระดับสังกัดกระทรวง ทบวง กรม ในภาคส่วนระดับจังหวัดจนถึงระดับประเทศ

(4) ช่างประกอบอาชีพหลักเป็นช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย และ/หรือ มีกลุ่มผู้ช่วยช่างทำเครื่องดนตรีที่อยู่ในความควบคุมดูแล ที่มีกระบวนการสืบทอด ถ่ายทอด จากภูมิปัญญาการสร้างเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม จากแหล่งข้อมูลชั้นปฐมภูมิและทุติยภูมิ ดังที่ผู้วิจัยจะได้อภิปรายไปตามลำดับของชื่อของผู้ผลิตและแหล่งผลิต ดังต่อไปนี้

(1) นายสมชัย ชำพาลี ช่างผู้ผลิตโทนรำมะนา จังหวัดกาญจนบุรี
(2) นายสมยศ นวมระวี ช่างผู้ผลิตโทนรำมะนา จังหวัดนนทบุรี
(3) นายภูมิใจ รื่นเริง ช่างผู้ผลิตโทนรำมะนา จังหวัดกรุงเทพมหานคร
(4) นายสุวรรณ์ โพธิปิน ช่างผู้ผลิตโทนรำมะนา จังหวัดอ่างทอง

Chulalongkorn University

3.1 การสร้างโทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี

3.1.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่

พิกัด GPS 14.0071742, 99.5091278 (14°00'25.8"N 99°30'32.9"E)

รูปที่ 3.1 แผนที่แหล่งผลิตเครื่องดนตรีไทยของนายสมชัย ชำพาลี

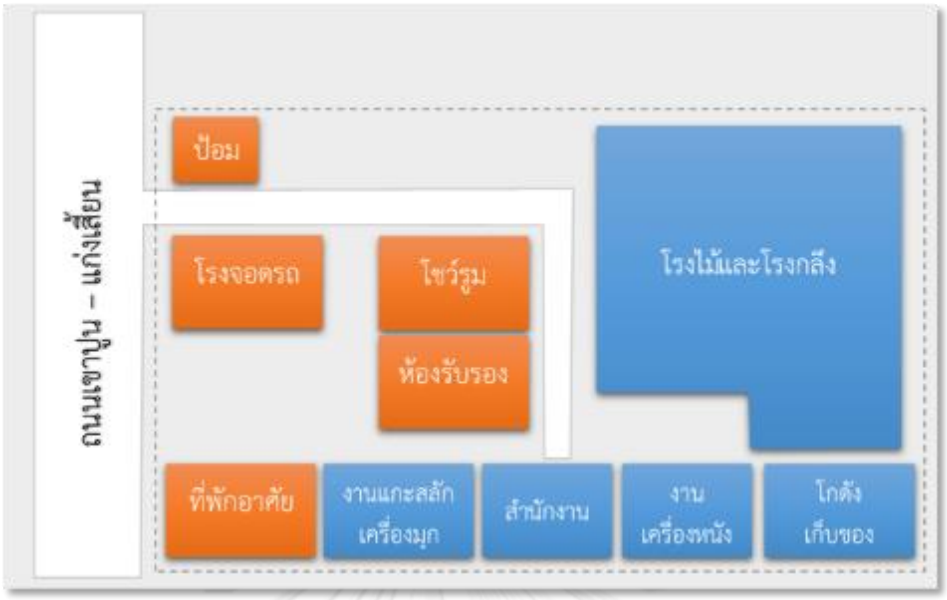
3.1.2 สถานที่ตั้ง

บ้านเลขที่ 49 หมู่ 3 ถนนบ้านเขาปูน-แก่งเสี้ยน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมืองกาญจนบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

รูปที่ 3.2 บริเวณประตูทางเข้าด้านหน้าแหล่งผลิต

รูปที่ 3.3 โรงไม้และโรงกลึงภายในบริเวณแหล่งผลิต

รูปที่ 3.4 โรงเครื่องหนังภายในบริเวณแหล่งผลิต



รูปที่ 3.5 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี

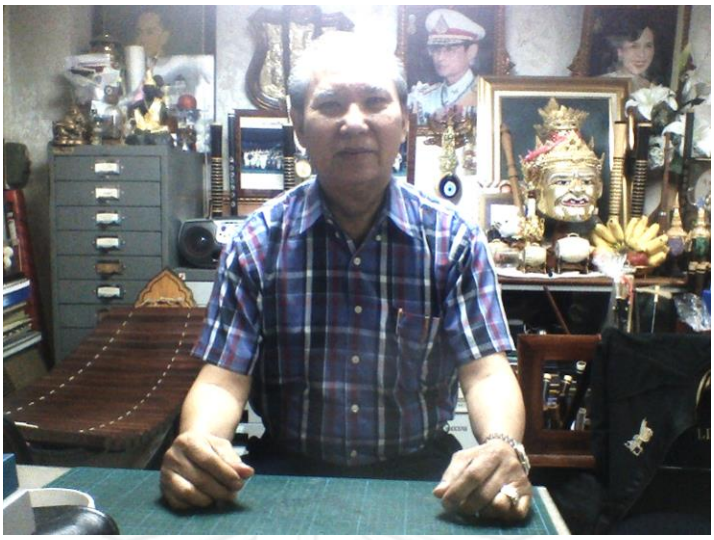
3.1.3 ประวัติชีวิต

นายสมชัย ชำพาลี หรือที่เป็นที่รู้จักโดยทั่วไปว่า “ช่างสมชัย” หรือ “ช่างชัย” เกิดเมื่อวันที่ 7 มกราคม พ.ศ. 2488 ณ ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี เป็นบุตรของนายทอง ชำพาลี และนางทองม้วน ชำพาลี ปัจจุบันอายุ 59 ปี อยู่บ้านเลขที่ 795/3 ถนนพรานนก แขวงบ้านช่างหล่อ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร และมีโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย อยู่บ้านเลขที่ 49 หมู่ 3 ถนนบ้านเขาปูน-แก่งเสี้ยน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนบ้านเขาปูน ตำบลหนองหญ้า อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี

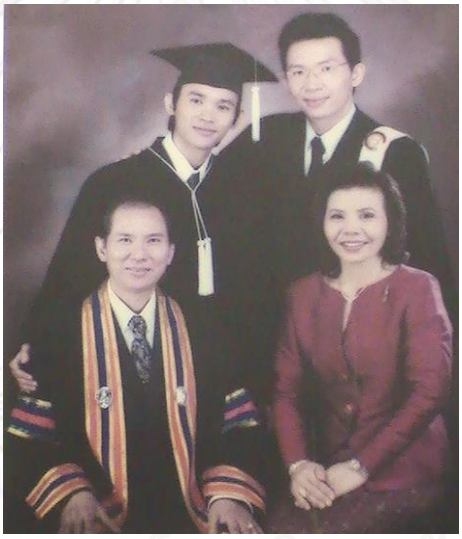
นายสมชัยเป็นบุตรชายลำดับที่ 6 จากพี่น้องร่วมบิดามารดาจำนวน 9 คน ได้แก่

(1) นายประสิทธิ์ ชำพาลี
(2) นางสมพร ชำพาลี (นามสกุลเดิม)
(3) นางสุทิน ชำพาลี (นามสกุลเดิม)
(4) นายจินดา ชำพาลี
(5) นายสังเวียน ชำพาลี
(6) นายสมชัย ชำพาลี
(7) นายสำรวย ชำพาลี
(8) นายวิรุณ ชำพาลี
(9) นางสมปอง ชำพาลี (นามสกุลเดิม)

ช่างสมชัย ชำพาลี สมรสกับนางเสมอ ชำพาลี มีบุตรชายด้วยกัน 2 คน คือ นายนัฏฐพันธ์ ชำพาลี และนายธนเนตร์ ชำพาลี



รูปที่ 3.6 ช่างสมชัย ชำพาลี



รูปที่ 3.7 ช่างสมชัย ชำพาลี และครอบครัว

3.1.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวิชาชีพช่าง

พื้นฐานครอบครัวของช่างสมชัยแต่เดิมนั้น บิดามารดามีเชื้อสายจีน ประกอบอาชีพหลักเป็นเกษตรกร โดยเฉพาะนายทองผู้เป็นบิดานั้นมีความรู้ในด้านช่างไม้ และมีอาชีพรับจ้างเหลาเกวียนและคันไถในยามว่างจากฤดูเก็บเกี่ยว นอกจากนี้บิดาของนายสมชัยยังมีความสามารถในด้านดนตรีไทย มีความสามารถในการบรรเลงซอด้วงและระนาดเอก เมื่อมีโอกาสจะออกรับจ้างตีระนาดและเล่นลิเกให้กับคณะลิเกในงานต่าง ๆ ช่างสมชัยจึงมีโอกาสติดตามบิดามารดาและพี่น้องไปในงานลิเกต่าง ๆ ตั้งแต่วัยเด็ก ทำให้ได้รับซึมซับประสบการณ์ทางดนตรีและมีความชอบในเสียงดนตรีไทย ซึ่งบิดาได้ทราบโดยตลอดและมีความคิดจะให้บุตรธิดาของตนได้ฝึกหัดดนตรีไทย จึงได้เริ่มฝึกสอนให้ตั้งแต่อายุยังน้อย ต่อมาบิดาได้ว่าจ้างครูเลื่อน อินมี ครูดนตรีเครื่องสายมาสอนการสีซอให้ แต่ภายหลังบิดาเห็นว่านายสมชัยมีความสนใจในทางปี่พาทย์มากกว่า โดยเฉพาะระนาดเอก จึงได้คิด

เหลาผืนระนาดเอกพร้อมรางให้ 1 ชุด พร้อมทั้งได้ว่าจ้างให้ครูตง (ไม่ทราบนามสกุล) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกันมาสอนระนาดเอกให้ นายสมชัยได้ต่อเพลงโหมโรงทั้งทางระนาดเอกและทางฆ้องกับครูตง สลับกันไปได้ระยะหนึ่งจึงงดไปเพราะบิดาไม่มีเงินจ้างต่อ แต่ด้วยนายสมชัยมีความรักในดนตรีไทยและต้องการแสวงหาความรู้ในด้านนี้เพิ่มเติม จึงใช้วิธีการเรียนรู้แบบ “ครูพักลักจำ” โดยอาศัยจากการฟังเพลงที่ได้ยินจากงานวัดบ้าง งานไหว้ครูบ้าง แล้วนำไปฝึกฝนเองที่บ้าน จนสามารถจดจำเพลงต่าง ๆ ได้ขึ้นใจ

ด้วยความที่เป็นผู้ที่มีไหวพริบปฏิภาณในด้านการจดจำเพลงต่าง ๆ ได้ดี จึงได้มีโอกาสเข้าร่วมเป็นนักดนตรีสมาชิกของคณะละครลิง “ดำรงศิลป์วานร” ตั้งแต่อายุได้ 14 ปี และได้รับการชักชวนให้ไปช่วยบรรเลงระนาดให้กับคณะลิเกหลายคณะ โดยครั้งหนึ่งได้มีโอกาสติดตามคณะลิเกแห่งหนึ่งไปแสดงที่กรุงเทพมหานคร พร้อมกับได้หัดลิเกไปด้วย แต่ช่างสมชัยเห็นว่ายังไม่มีความก้าวหน้าในด้านอาชีพนักแสดงลิเก จึงได้กลับมาตั้งวงดนตรีไทยร่วมกับบิดาและสมาชิกในครอบครัว ประกอบอาชีพรับจ้างบรรเลงปี่พาทย์และเครื่องสายที่จังหวัดกาญจนบุรี โดยใช้ชื่อคณะว่า “วงบ้านตาทองเขาปูน” โดยทำหน้าที่เป็นนักระนาดเอก ในขณะเดียวกันก็ได้เรียนวิชาตัดผมและตระเวนรับตัดผมให้กับโรงเรียนต่าง ๆ ในเขตจังหวัดกาญจนบุรีได้ประมาณ 1 ปี แต่ด้วยความรักในอาชีพนักดนตรีไทยและอยากมีความก้าวหน้า จึงตัดสินใจกลับเข้ากรุงเทพฯ อีกครั้ง โดยไปเข้าร่วมเป็นสมาชิกกับคณะลิเก “อุดมศิลป์” จนครั้งหนึ่งเมื่อได้เดินทางไปตระเวนแสดงที่จังหวัดตราดจึงได้มีโอกาสพบกับคุณสังเวียน คุ้มโภคา ภรรยาของครูเชื่อม คุ้มโภคา เจ้าของคณะปี่พาทย์ “ช. นำศิลป์” ซึ่งพำนักอยู่ในซอยวัดยาง ถนนพรานนก ได้ชักชวนให้มาเป็นลูกวงและให้อาศัยอยู่ที่บ้านซอยวัดยางด้วยกัน จึงได้มีโอกาสเรียนเพลงเพิ่มเติมกับครูชด (ไม่ทราบนามสกุล) โดยศึกษาทั้งเพลงไทยและเพลงมอญ พร้อมกับหัดเรียนเครื่องแตรวงกับครูเปลี่ยน (ไม่ทราบนามสกุล) นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสเรียนเพลงเดี่ยวระนาดเอกกับ ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ซึ่งเป็นนักดนตรีรุ่นพี่อีกท่านหนึ่งที่ช่างสมชัยให้ความเคารพนับถือ

รูปที่ 3.8 ช่างสมชัย ชำพาลี เมื่อครั้งยังเป็นนักระนาดเอกในวัยหนุ่ม

ด้วยอุปนิสัยที่เป็นผู้ที่สามารถจดจำรายละเอียดสิ่งต่าง ๆ ได้ดี เมื่อได้ติดตามคณะปี่พาทย์หรือคณะลิเกไปบรรเลงตามที่ต่าง ๆ ก็จะสังเกตพบว่าเครื่องดนตรีไทยของคณะอื่น ๆ มีฝีมือความประณีตสวยงาม มีลวดลายต่าง ๆ กันไป ในขณะที่เจ้าของวงดนตรีของตนมักจะนำเครื่องดนตรีเก่ามาใช้บรรเลง ต่อมาเมื่อประมาณ พ.ศ. 2515 ในช่วงที่ได้มาบรรเลงระนาดเอกให้กับวงปี่พาทย์

คณะประเสริฐพร ได้มีความคิดริเริ่มที่จะสร้างเครื่องดนตรีไทยไว้ใช้เอง โดยช่างสมชัยได้เล่าถึงแรงบันดาลใจในการเริ่มต้นทำเครื่องดนตรีไว้ดังนี้

> *คือที่จริงแล้วเราก็เป็นนักดนตรีทำอะไรมา แต่คราวนี้ที่มาตัดสินใจทำก็เพราะว่าผมเองก็ไม่ได้เรียนอย่างที่เป็นช่างทั่วไป ใคร ๆ ก็ทำได้ แต่เขาไม่รู้จุดอ่อนของดนตรี อย่างที่เรานั่งเล่นมาอะไรต่อมิอะไร ก็คิดว่ามันจะนั่งตีสบายไหม จะเตี้ยไปสูงไปอะไรไหม เราก็เอามาปรับแต่งของเราที่เราเคยเล่น พอตีสบายแล้วฝืนมันก็จะดังไปด้วย ถ้ามันหย่อนเกินตึงเกินมันก็ไม่สะดวก เราก็มาลองคิดลองทำลองใช้ดู*
>
> (สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

ช่างสมชัยได้เริ่มนำวัสดุไม้ที่หามาได้ลงมือสร้างรางระนาดขึ้นด้วยเห็นว่าตนเองเคยช่วยบิดาต่อเกวียนและคันไถ พอจะมีฝีมือในด้านช่างไม้ ประกอบกับมีความเข้าใจในด้านการบรรเลงดนตรีเป็นพื้นฐาน เมื่อสร้างรางระนาดชิ้นแรกได้สำเร็จแล้วก็ได้นำออกใช้บรรเลงในงานดนตรีปี่พาทย์ ได้มีนักฟังมาพบเข้าก็ถูกใจจึงติดต่อขอซื้อไปใช้ต่อ จึงนำเงินที่ได้จากการขายรางระนาดไปลงทุนซื้ออุปกรณ์เพื่อทำรางรางระนาดใหม่ขึ้นทดแทน แต่ก็มีผู้มาพบและติดต่อขอซื้อไปอีก ในที่สุดเมื่อฝีมือในการต่อรางระนาดของช่างสมชัยเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น จึงมีผู้มาว่าจ้าง หรือนำเอาเครื่องดนตรีและสิ่งของมาแลกเปลี่ยนแทนค่าแรงในการสร้างรางระนาดอยู่เนือง ๆ ช่างสมชัยจึงได้เล็งเห็นในที่สุดว่าอาชีพนักดนตรีในคณะลิเกเป็นอาชีพที่ไม่มีหลักแหล่งมั่นคง และตนเองมีครอบครัวต้องเลี้ยงดูภรรยาและบุตรชายคนแรก จึงตัดสินใจที่จะยึดอาชีพช่างทำเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ซึ่งช่างสมชัยได้ให้เหตุผลในการตัดสินใจในครั้งนั้นว่า

> *ในที่สุดผมก็มานึกว่า เพราะเรามาถึงจุดนี้เสียแล้วเนี่ย ช่วงระยะนั้นถามว่างานดนตรีไทยเรานี่ถามว่าเอาตัวรอดได้ไหม ก็เอาตัวรอดได้ แต่ถ้าเรามีครอบครัวแล้วนี่มันจะลำบาก ถ้าเราไม่มีเครื่องมือเองหรือว่าไม่เป็นตั้วโผเองเราจะลำบาก ก็เลยหันมาทำ ที่ทำเองก็เพราะว่าสมัยก่อนเราอยู่เป็นคนระนาดมาพอมาอยู่บ้านตั้วโผเขาจะให้ไปงานไปการนี่ รางดี ๆ เขาก็จะเอาไว้ออกงานประชัน เราตีระนาดลิเกเราก็จะออกทุกวัน เราก็ไปเจอวงเครื่องมอญบ้าง วงต่างที่บ้าง เราก็ไปดูว่าของเขาสวยดี เสียงดังดี ไอ้เราก็อายระนาด สองรางเอกทุ้มไปตีแล้วเราอาย ไอ้ของดี ๆ เขาเอาไว้ใช้ออกงานออกโชว์อะไร แต่ทีนี้เครื่องมือเราสู้เขาไม่ได้ ก็ตัดสินใจทำเลย ก็พยายามคิดว่าทำอะไรก็ต้องทำให้ดี*
>
> *อันแรกนี่เลยก็คือพี่อุทัย แก้วละเอียด รู้จักกันนะ แกสอนอยู่แถวจุฬาฯ หรือไงเนี่ย คือเรารู้จักกันมานานตั้งแต่อยู่วงที่กาญจน์ เขาก็มายืนดูอะไรอย่างนี้ ก็นับถือกันเป็นพี่ แกบอกทำระนาดเถอะ ก็บอกให้ทำราง พอทำรางทำอะไรตรงนั้นก็ได้ แล้วแกก็มาทำสอนที่เซนคาเบรียล อันนี้จำได้ เครื่องแรกอยู่ที่ เซคาเบรียล ชุดแรกเลย แกก็คะยั้นคะยอให้ทำ พอทำจากนั้นมาก็มาเจอพี่เบิ้มอีกอาจารย์ศิริล่ะนะ แกทำลูกเหล็ก ที่นี้แกไม่ทำรางแกก็บอกชัยทำรางให้หน่อย ก็*

รู้จักกัน ทีหลังพอพี่อุทัยแกได้สอนที่นั้นที่นี้ได้ได้งบมาก็ให้ทำ พอทำคราวนี้ก็เลยกระจาย ทำปี่พาทย์ก่อน แต่ยังไม่ได้ทำเครื่องมอญนะ เสร็จแล้วที่นี้ก็ได้ท่านครูประสิทธิ์ ก็อยู่ใกล้ ๆ นี่แหละนะ แกมาเห็นรางก็ให้ทำราง แล้วพอทำรางก็ส่งครูประสิทธิ์บ้าง ด็อกเตอร์อุทิศเห็นอีก สั่งอีก ถึงเริ่มจะมีทำเครื่องมอญ

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

ในช่วงเริ่มต้นในการประกอบเครื่องปี่พาทย์มอญนั้น ช่างสมชัยได้มีโอกาสศึกษาหาความรู้ในด้านการแกะสลักเครื่องมอญเพิ่มเติมด้วยตนเอง โดยได้ศึกษางานแกะสลักไม้ การลงรักปิดทอง และศึกษาการเขียนลายไทยจากหนังสือฝึกหัดและจากการสังเกตดูจากจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถตามวัดต่าง ๆ ซึ่งเครื่องมือในการสร้างเครื่องดนตรีสมัยนั้นยังมีน้อย ต้องอาศัยความอุสาหะพยายามในการฝึกฝนและใช้เวลามาก และมีเพียงแต่ภรรยาเป็นผู้ช่วยงานลงรักปิดทองเท่านั้น ต่อมาจึงได้ตัดสินใจหาลูกมือช่วยงานเพิ่มขึ้น โดยในครั้งแรกนั้นมีลูกมือประจำอยู่เพียง 2 คน และได้ขยายกิจการสร้างเครื่องดนตรีไทยเรื่อยมา โดยใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “สมชัยดนตรีไทย” นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2517 โดยใช้พื้นที่บ้านพักในชุมชนวัดยางสุทธาวาสเป็นสถานที่ประกอบการเป็นแห่งแรก และได้พัฒนาผลงานจากการสร้างรางระนาดไปสู่ผืนระนาดและเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ๆ ด้วย ทั้งเครื่องปี่พาทย์ไทยและมอญ รวมถึงเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ด้วย

กิจการของช่างสมชัยในนาม “สมชัยดนตรีไทย” มีประสบการณ์ในการสร้างเครื่องดนตรีไทยมานานกว่า 40 ปี ผลิตภัณฑ์เครื่องดนตรีไทยของนายสมชัยนั้นได้รับการยอมรับในฝีมืออย่างกว้างขวาง เป็นที่นิยมในหมู่นักดนตรีไทย และได้รับรางวัลต่าง ๆ เพื่อเป็นเกียรติประวัติจำนวนมาก เช่น เมื่อ พ.ศ. 2543 ได้รับการยกย่องจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้เป็นศิลปินดีเด่นประจำจังหวัดกาญจนบุรี สาขาช่างฝีมือ และในปี พ.ศ. 2544 ได้เข้ารับพระราชทานปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ โปรแกรมวิชาดนตรีไทย จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม ในด้านภาครัฐ เครื่องดนตรีของนายสมชัยได้รับการยกระดับมาตรฐานให้เป็นสุดยอดผลิตภัณฑ์ระดับ 5 ดาว ของโครงการ 1 ตำบล 1 ผลิตภัณฑ์ประจำจังหวัดกาญจนบุรี นายสมชัยยังได้อุทิศตนเป็นผู้บำเพ็ญประโยชน์ ด้วยการสร้างเครื่องดนตรีไทยบริจาคให้กับสถานศึกษาต่าง ๆ ที่ขาดแคลนทุนทรัพย์ตลอดจนจัดสร้างเครื่องดนตรีไทยให้กับหน่วยงานราชการเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะผลงานชิ้นสำคัญได้แก่ การสร้างเครื่องดนตรีไทยเครื่องปี่พาทย์มอญประกอบงาช้างทั้งชุด ซึ่งจัดสร้างโดยกองทัพเรือ

ฝีมือการสร้างเครื่องดนตรีไทยของช่างสมชัยนั้นได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างเครื่องดนตรีไทยน้อมเกล้าฯ ถวายเพื่อใช้สำหรับทรงดนตรีใน และงานในกิจการส่วนพระองค์ โอกาสต่าง ๆ ดังที่ช่างสมชัยได้เล่าถึงความซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณและพระกระแสรับสั่งที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยไว้ดังนี้

ที่นี้มีอีกเรื่องหนึ่ง คือได้เข้าเฝ้าสมเด็จพระเทพฯ ท่านได้เห็นเครื่องที่บ้านเครื่องบ้านบิ๊ก [อุทัย พาทยโกศล] บ้านครูเทวาฯ บ้านเครื่องเขาสร้างเครื่องมอญอย่างนี้ไป ท่านเสด็จไปเห็นที่นั้นก็เลยตรัสถามว่าที่ไหน เขาก็เลยบอกว่าอยู่

วัดยาง ช่างสมชัย ท่านก็เลยเรียกมาเฝ้า ตั้งแต่นั้นมีอะไร ๆ ท่านก็จะเรียกเราตลอดเลย พอดีช่วงนั้นลูกชายจบป.6 ท่านก็เอาไปเข้า ม.1 ที่โรงเรียนจิตลดา ก็ลูกเอ๋นั้นแหละ แล้วตั้งแต่นั้นก็ทำมา ที่นี่ท่านก็ตรัสถามว่า "ทำไมไม่ทำซอด้วยล่ะ"...ตั้งแต่นั้นก็เลยทำซอมา

...ที่เราภูมิใจคือ เราได้เข้ามาเป็นนักดนตรีแล้วก็เป็นช่าง แล้วเราได้ทำเครื่องถวายเจ้านาย ที่ท่านได้ทรงได้เล่น แล้วท่านมีอะไรก็รับสั่งให้เราไปหา เหมือนเป็นช่างดูแลในด้านดนตรี...

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

รูปที่ 3.9 ช่างสมชัย ชำพาลี เข้ารับพระราชทานเข็มที่ระลึก เนื่องในงานแสดงดนตรีไทย "ครูดนตรีอาวุโสแห่งกรุงรัตนโกสินทร์" ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ในปัจจุบัน ช่างสมชัยมีกิจการโรงงานที่ได้รับการจดทะเบียนในนาม "บริษัทสมชัยดนตรีไทย จำกัด" ตั้งอยู่ ณ ตำบลเขาปูน อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี มีพนักงานและลูกจ้างประจำที่เป็นช่างฝีมือราว 80 คน อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลคุณภาพของเครื่องดนตรีโดยช่างสมชัยจะเป็นผู้ตรวจผลงานแต่ละชิ้นด้วยตนเอง ซึ่งโดยส่วนใหญ่ช่างฝีมือในโรงงานที่มาจากกลุ่มสมาชิกที่เป็นเครือญาติในครอบครัวรวมถึงบุคคลในพื้นที่ โดยมีการแบ่งภาระหน้าที่ในการทำงานในแต่ละส่วนอย่างชัดเจน ดังตัวอย่างสมาชิกภายในโรงงานที่ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์แก่ผู้วิจัยเกี่ยวกับกรรมวิธีการสร้างโทนรำมะนา ดังนี้

(1) นายวีรยุทธ ภักดีเจริญสุข หรือ "ช่างเต้" อายุ 32 ปี เป็นชาวอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมาโดยกำเนิด เกิดเมื่อวันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2526 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา ชั้นปีที่ 6 จากโรงเรียนราชสีมาวิทยาลัย ได้รับการชักชวนจากช่างสมชัยให้เข้าทำงานเมื่ออายุ 20 ปีจนถึงปัจจุบัน โดย ช่างเต้ได้เล่าถึงเหตุที่ได้เข้ามาทำงานไว้ว่า "ลุงสมชัยเป็นลุงของผม คุณแม่ผมเป็นน้องสาวของคุณเสมอ ชื่อว่าแม่ละไมส่วนคุณพ่อผมชื่อทวีศักดิ์ สมัยนั้นผมจึงได้ติดตามไปไหนต่อไหนกับลุงสมชัยเสมอ" (วีระยุทธ ภักดีเจริญสุข, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

ช่างเต้เริ่มฝึกหัดทักษะการฉลุลายฝังมุกบนเครื่องดนตรีเป็นลำดับแรก โดยเรียนกับช่างฝีมือรุ่นพี่ในโรงงานประมาณ 3 ปี จนได้เลื่อนตำแหน่งมาเป็นผู้ทำหน้าที่ควบคุมการผลิตงานมุก

ภายในโรงงาน ปัจจุบันหน้าที่หลักของช่างเต้คือเป็นผู้ดูแลเกี่ยวกับการตรวจนับสต็อกภายในโรงงาน และเป็นผู้ดูแลโรงงานด้านฝ่ายขาย

รูปที่ 3.10 นายวีรยุทธ ภักดีเจริญสุข (ช่างเต้)

(1) นายสุนทร ศรีแจ่ม (ช่างต้อย) ปัจจุบันอายุ 43 ปี เป็นชาวอำเภอเมืองกาญจนบุรีโดยกำเนิด เกิดเมื่อวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2514 สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาชั้นปีที่ 6 จากโรงเรียนบ้านเขาปูน และศึกษาต่อในระดับการศึกษานอกโรงเรียน ได้เริ่มเข้าทำงานให้กับช่างสมชัยมาตั้งแต่อายุ 17 ปีจนถึงปัจจุบัน พื้นฐานแต่เดิมนั้นช่างสุนทรไม่มีพื้นฐานด้านช่างไม้มาก่อน ได้เริ่มศึกษาวิชาช่างจากการเริ่มต้นฝึกงานเกี่ยวกับด้านการขัดผืนระนาด ขัดรางระนาด และการลงสีกับหัวหน้าคนงาน ต่อมาจึงได้เริ่มฝึกหัดการกลึงไม้และต่อไม้จนมีความชำนาญ ในปัจจุบันได้เลื่อนตำแหน่งขึ้นมาเป็นหัวหน้าคนงานแผนกช่างไม้ และทำหน้าที่เป็นตัวแทนในการติดต่อซื้อขายและคัดเลือกไม้เพื่อนำเข้าสู่กระบวนการผลิตเครื่องดนตรี (สุนทร ศรีแจ่ม, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

รูปที่ 3.11 นายสุนทร ศรีแจ่ม (ช่างต้อย)

สมาชิกภายในครอบครัวของช่างสมชัยยังมีส่วนช่วยในการบริหารจัดการอย่างต่อเนื่อง โดยคุณเสมอซึ่งเป็นภรรยาทำหน้าที่ดูแลเรื่องการเงินและการติดต่อธุรกรรม ในขณะที่ลูกชายทั้งสองของคุณสมชัยจะคอยแบ่งเบาภาระหน้าที่ในการดูแลโรงงานสาขาโดยจะเดินทางมาควบคุมการผลิตที่จังหวัดกาญจนบุรีในช่วงวันสุดสัปดาห์ที่ว่างเว้นจากงานประจำ นอกจากนี้แล้ว ในยามว่างจากงานสร้างเครื่องดนตรีไทย ช่างสมชัยยังได้มีโอกาสเป็นวิทยากรถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการสร้างเครื่องดนตรีไทยให้กับนิสิตนักศึกษาสถาบันการศึกษาในระดับต่าง ๆ ทั้งในระดับอาชีวะศึกษาและ

อุดมศึกษา โดยปัจจุบันช่างสมชัยได้รับสนองพระราชดำริทำหน้าที่เป็นครูช่างพิเศษประจำโรงเรียนจิตรลดา (แผนกอาชีวะศึกษา) อีกตำแหน่งหนึ่งด้วย

3.1.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี

ช่างสมชัยได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นในการผลิตกลองของตนเองไว้ดังต่อไปนี้

เรื่องกลองนี่ทีแรกที่ทำก็น่าจะเป็นเครื่องมอญของทหารเรือ ช่วงนั้นเขาไปเอาแบบมาจากบ้านที่อยู่แถว ๆ วัดไร่ขิง สมัยก่อนก็ทำกันใหญ่โต ก็มีคนเริ่มจะสั่งกันมาก แล้วรู้สึกจะมีใครนี่แหละมาให้ทำตามแบบนี้ เราก็ไปทำมาให้เขาดู เขาบอกว่าใช้ได้ ก็เริ่มนับมาตั้งแต่ประการนี้แหละที่ทำมาเรื่อย ชิ้นแรกจริง ๆ ที่ทำกับตัวเองก็คือกลองทัด และก็ทำกลองทัดกลองตะโพนมาเรื่อย ก็เน้นไปทางปี่พาทย์ แต่เรื่องทำมโหรีนี่มันมาทีหลัง เพราะยังไงก็ทำได้อยู่แล้ว

กลองแขก ตะโพน โทน กลองทัด สมัยก่อนเป็นของหายาก ต้องไปเช่าเขาไปเล่นงาน ส่วนมากก็ไปโค่นไม้เอง มาทำเอง ขุดเอง ขึ้นเอง ถามว่าไปดูแบบมาไหม ใช่ก็ไปดูแบบมา แต่ก็ไม่ได้ไปขอ เพราะสมัยก่อนเขาหวงกันมาก เรื่องแบบนี่ไม่มีใครบอกหรอก แต่ทีนี้ถ้าเราทำเองเล่นเองก็จะรู้ เห็นปั๊บก็จะสะดุดตาว่าของคนนี้ทำอย่างนี้ ๆ ตั้งแต่นั้นมาก็ทำมาเรื่อย ๆ ...เรื่องการทำหุ่นนี่ ใช้ว่าจะทำกันได้ทุกคน ก็มีเรื่องเสียงอีก ถ้าว่าเราทำไม่ดี มันก็ลำบากทุกกลอง ไม่ว่าจะเป็นกลองทัดกลองอะไร แต่เรารู้ว่าจะทำเสียงยังไงจึงใช้ได้

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

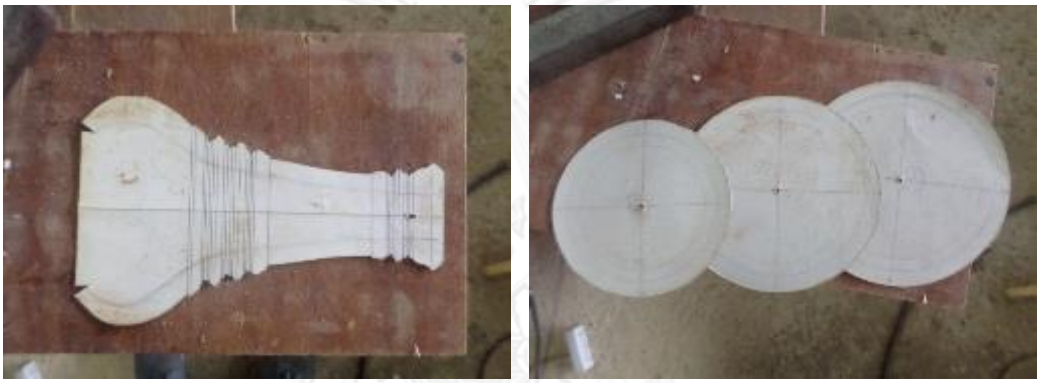
รูปที่ 3.12 ผลิตภัณฑ์กลองของช่างสมชัย ชำพาลี

ที่มา: http://www.somchaidontrithai.com (25 มิถุนายน 2557)

สำหรับประวัติในการผลิตโทนและรำมะนานั้น ช่างสมชัยได้กล่าวถึงรายละเอียดไว้ดังนี้

ทีนี้เรื่องว่ามาทำโทนนี่ คือ อาจารย์ภาวาส [ภาวาส บุนนาค] เอาหุ่นมาให้ทำ เอาหุ่นหินมาให้ทำตามแบบ แล้วตั้งแต่นั้นมาใคร ๆ ก็อยากจะได้ทรงแบบนี้ เป็นหุ่นหิน ขึ้นด้วยหนังงูงวงช้าง ดังเพราะ ดังตุ้ม ๆ เลย พอทำให้ท่านไปก็เลยได้แบบมาอย่างนี้ รำมะนาด้วย ก็คือทำประกอบ คือตอนนั้นงามันพอจะหาได้ ก็ทำประกอบงา ที่นี้เราไปเห็นหุ่นโทนที่อื่นแล้วก็สู้ของท่านไม่ได้ไง เราก็เอามาทำ ก็เก็บแบบไว้ ทุกวันนี้ก็ยังอยู่

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)



รูปที่ 3.13 แผ่นกระสวนแม่แบบโทน (ก) และ รำมะนา (ข) ที่ใช้ในกระบวนการผลิตในปัจจุบัน

3.1.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา

ช่างสมชัย ชำพาลี ได้กล่าวถึงข้อคิดในการทำงานช่างของตนเองไว้ดังนี้

ของแต่ละชิ้นเราทำขึ้นมาเราต้องมีความซื่อสัตย์ ถือว่าเป็นครูบาอาจารย์ที่ทำให้เราอยู่ได้ อยู่รอด และทำให้ดีได้ อันนี้เราถือว่าเป็นครูบาอาจารย์ทำไปแล้วเมื่อเขาไปเล่นเนี่ยคนก็จะนึกว่าอันนี้ดีนะ มันก็เป็นความสุขสะท้อนเหมือนเราเนี่ยพยายามทำเหมือนกัน ทำให้มันดี คนอื่นเขามาเห็นก็มีความรัก มีความชื่นชมหวงแหน ไม่เอาไปลบหลู่ไปเหยียบไปย่ำทำอะไร คือถือว่าเป็นของสูงแล้วเขาก็เจริญ เราก็จะดีไปด้วย ที่เราสามารถทำให้เขามีความรับผิดชอบ มีความรักมีความเชื่อ พอเล่นได้ดีคนอื่นก็จะบอก แต่ถ้าทำไม่ดีแล้วคนอื่นก็จะทำให้เราเสื่อมเสีย แล้วมันก็จะสะท้อน

หรือเวลาที่จะทำอะไรสักอย่าง ถ้านึกไม่ออกทำอะไรไม่ออกแล้วนึกถึงครูบาอาจารย์ผู้ให้ประสิทธิ์ประสาทให้เราทำโน้นทำนี่ มันก็ทำได้ มันเริ่มมีสติ มีสมาธิขึ้น ทำอะไรมันก็ไปได้ ...เหมือนเพลงที่บางครั้งตีแล้วหลง ๆ ลืม ๆ บางครั้งตีแล้ว [นึกถึงครู] มันก็ไปได้

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

ในด้านลักษณะทางกายภาพของโทนรำมะนานั้น ช่างสมชัยได้กล่าวถึงลักษณะของโทนและรำมะนาที่ดีไว้ดังนี้

โทนก็เหมือนกัน เสียงไหนที่ควรจะโจ๊ะจ๊ะติงทั่ม ก็ต้องเสียงว่าเป็นอย่างไร หน้าโทนเป็นอย่างไร ตึ๊มไหม ถ้ามันโพล่ง ๆ ก็มีนะ และเรื่องของกระสวน โทนก็ต้องดูว่าขนาดอย่างนี้ ๆ กระพุ้งเท่าไหร่ ยาวเท่าไรสั้นเท่าไร ถ้าสั้นหน่อยก็โอเค ถ้าสั้นหน่อยเสียงก็ตึ๊มหน่อย ถ้ารูใหญ่ก็เหมือนโทนชาตรี ถ้าเป็นโทนรำมะนารู้ก็ต้องเล็กหน่อย กระพุ้งจะไม่ค่อยใหญ่ เกี่ยวกับหนังอีกก็ต้องดูว่าหนังขนาดไหน จ่งจ๊ะไหม ถ้าบางคนขึ้นบางเสียงก็ดังพรึง ๆ ป๊อง ๆ อะไรอย่างนี้ เสียงก็ไม่นิ่ง นี่แหละข้อสำคัญ ...และถ้าหนังไม่เสมอกันแล้วก็จะไม่ดัง ทีนี้ถ้าเป็นรำมะนาก็ต้องให้หนานิดหนึ่ง ถ้าบางก็แป๊ง ทำไม่ได้ ถ้าหนังหนาก้ต้องทำหนังให้นิ่มหน่อย ...แต่บางทีก็มีคนเอาหุ่นมาให้เราทำตามแบบนี้ เราก็ทำทุกอย่าง คือถามว่าถ้าจะอยากได้แบบไหน หรือถ้าอยากจะได้แบบอื่นเราก็ไปหยิบเอามา ก็ต้องคุยกันก่อนว่า รำมะนาอยากจะได้หน้าไหน หน้า 7 หน้า 8 หน้า 9...แต่หน้า 9 ดูจะสู้หน้า 8 ไม่ได้ มันลง รำมะนามันใหญ่ แล้วยิ่งใหญ่มันคุมเสียงยาก

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

นอกจากนี้ ช่างสมชัย ชำพาลีได้กล่าวถึงเสียงของโทนและรำมะนาไว้ว่า

ก็จะเคาะดูนะว่ารำมะนาเสียงนี้ ๆ นะ ก็คือ “จ๊ะ-จ่ง-ติง-ทั่ม” บางทีมันสูงไปก็ไม่ดี คือเราก็ต้องเทียบเสียงว่ามันจะเหมาะสมกันไหม บางทีโทนเสียงมันต่ำหน่อย รำมะนาก้ต้องต่ำตามสูงก็ต้องสูงตาม ...ส่วนใหญ่เราก็ไม่ได้วัดหรอกนะ จะใช้ความรู้สึกว่ามันเข้ากัน ...ก็ต้องฟังทั้งสองฝั่ง คือของอย่างนี้มันต้องให้เขามาเลือกเอง

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

ในด้านพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทำเครื่องดนตรีนั้น ในอดีตช่างสมชัยจะจัดให้มีการประกอบพิธีไหว้ครูขึ้นเป็นประจำในช่วงวันอาทิตย์ที่ 2 หรือ 3 ของเดือนสิงหาคมของทุกปีที่บ้านพักในชุมชนซอยวัดยางสุทธาวาส กรุงเทพมหานคร โดยมีพิธีการและการตั้งโต๊ะหมู่บูชาและเครื่องสังเวยเช่นเดียวกับพิธีไหว้ครูดนตรีไทยทุกประการ โดยเชิญครูผู้รับมอบโองการไหว้ครูดนตรีไทยเป็นผู้ประกอบพิธี ได้แก่ ครูนิ่ม โพธิ์เอี่ยม ครูบุญ ยังเกตุคง ครูประสิทธิ์ ถาวร ครูศิริ นักดนตรี ครูกาหลง พึ่งทองคำ ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นต้น แต่ในระยะหลังต่อมา ช่างสมชัยได้ทำหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีด้วยตนเอง ดังเหตุที่ได้เล่าให้แก่ผู้วิจัยว่า

...พี่ทัย [อุทัย แก้วละเอียด] บอกว่าผมทำได้ คือแกจะไม่ยอมมา ผมเลยบอกว่าเอาอย่างนี้ พี่มานะ ให้พี่ทัยเป็นประธาน แต่ผมทำ ตั้งแต่นั้นพอแกเห็นว่าเราทำได้ ก็เลยบอกว่าทำไปเถิด เราก็เลยเป็นพิธีกรเอง ทำมาหลายปีแล้ว คือพี่ทัยทำมาก่อนสองสามปีแล้ว ส่วนรับมอบนี่ทำมาตั้งแต่ครูบุญยัง ก็หลายครูแล้ว พี่เบิ้ม [ครูศิริ นักดนตรี] ก็ให้ตำราผมมา ตำราที่เป็นของพ่อนิ่ม ...ที่เราทำก็มีครอบ [เศียร] ที่ครอบเพราะว่าเราเคยทำลิเกมาก่อน ก็เลยสวมได้ครอบได้ แต่ถ้าเป็นครูประสิทธิ์จะไม่ครอบ จะใช้ฉิ่งครอบ...

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

3.1.7 แหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนา

จากการสัมภาษณ์ช่างสมชัยพร้อมทั้งหัวหน้างานในส่วนต่าง ๆ ได้กล่าวถึงการเลือกวัสดุที่ใช้สำหรับการสร้างโทนรำมะนาจากแหล่งผลิตวัตถุดิบและผู้จัดจำหน่าย ดังต่อไปนี้

3.1.7.1 ไม้ ช่างสุนทร ศรีแจ่ม หัวหน้างานช่างไม้ ได้กล่าวแหล่งที่มาของไม้ ที่ใช้สำหรับการผลิตเครื่องดนตรีของโรงงานช่างสมชัยไว้ดังนี้

ส่วนใหญ่ไม้ที่นำมาทำเป็นเครื่องดนตรีจะเป็นพวกไม้ขนุน ไม้สัก ส่วนลูกระนาดจะเป็น ไม้ประดู่ และไม้ชิงชัน ชาวบ้านเขาจะเป็นคนนำไม้มาส่งให้กับทางโรงงาน ส่วนเราก็จะเป็นคนคัดเลือกและตีราคากันอีกที ไม้ที่เข้ามานั้นจะมากจากทางเมืองกาญจน์ ราชบุรีและ เพชรบุรี

(สุนทร ศรีแจ่ม, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

โดยเฉพาะไม้สำหรับการขึ้นโทนและรำมะนานั้น ช่างสุนทร ศรีแจ่มได้ข้อมูลแก่ผู้วิจัยดังนี้

พวกไม้ที่ได้มาส่วนมากจะมาจากชาวบ้าน บริเวณรอบข้างใกล้เคียง พวก สังขละบุรี ทองผาภูมิ ไทรโยค ส่วนใหญ่จะเป็นพวกไม้ขนุนเป็นหลัก ทั้งโทนและรำมะนาก็จะเป็นไม้ขนุนเป็นหลัก แต่ถ้ากลองใบใหญ่ ๆ เช่นตะโพนมอญหรือตะโพนไทยจะใช้ไม้จามจุรี ไม้ก้ามปู ข้อดีของไม้ขนุนคือจะไม่มีมอดกิน แต่ถ้าเป็นไม้จามจุรีมันจะมีมอด และไม้กรอบกว่า

(สุนทร ศรีแจ่ม, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

รูปที่ 3.14 ไม้ขนุนที่ใช้ในกระบวนการผลิต

3.1.7.2 หนัง หนังส่วนใหญ่ที่ช่างสมชัยในการสร้างกลองส่วนใหญ่จะเป็นหนังวัว ได้รับซื้อมาจากโรงฆ่าสัตว์ภายในจังหวัดกาญจนบุรีนำมาเข้ากระบวนการกำจัดเนื้อและคราบพังผืดส่วนเกินและนำมาตากแห้งเองในโรงงาน ดังที่ช่างทวีศักดิ์ได้ให้ข้อมูลแก่ผู้วิจัย ดังนี้

> *ก็คือโรงเชือดน่ะครับ เขาจะไม่ได้ใช้หนังอยู่แล้ว เราก็จะสั่งจากโรงเชือดให้มาส่งที่โรงงาน ก็แถวนี้ล่ะครับ ตามโรงเชือดที่อยู่ในละแวกนี้ แถวในเมืองก็มี ในเมืองกาญจน์นี่แหละครับ ก็คือโรงฆ่าสัตว์ของชาวบ้าน แต่ที่เอามาก็คือจะมีเศษเนื้อซึ่งเราใช้ไม่ได้ ต้องเอามีดเชื้อเนื้อส่วนที่ติดมาจากโรงหนังออก แล้วเอามาตากแดด ก็จะขายเป็นกิโล*
>
> (วีระยุทธ ภักดีเจริญสุข, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

รูปที่ 3.15 แผ่นหนังสดที่ผ่านขั้นตอนการตากแห้งภายในโรงงาน

3.1.7.3 ไหม ไหมที่ใช้สำหรับการเร่งสายโทน จะใช้เชือกไหมควั่นที่ใช้สำหรับการขึ้นสายซออู้ สั่งซื้อจากผู้ผลิตสายซอจากภายนอก (ผู้วิจัยขอสงวนนาม) โดยมีการระบุว่าสายซอที่ใช้จะเป็นสายไหมควั่นที่มีความยาวประมาณ 3 เมตร ต่อกันจำนวน 3 ม้วน

รูปที่ 3.16 สายไหมควั่น

3.1.7.4 โลหะ โลหะที่ใช้สำหรับทำส่วนประกอบของโทนและรำมะนา สามารถหาซื้อได้ตามร้านวัสดุก่อสร้างทั่วไป โดยแบ่งวัสดุโลหะออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) ลวดโลหะ ใช้สำหรับทำห่วงคอ และห่วงร้อยห่วงคอ

(2) ตะปูทองเหลืองขนาดเล็ก ใช้สำหรับตรึงหนังรำมะนา

(3) หมุดทองแดงหรือสเตนเลส ใช้สำหรับงานตกแต่งเฟอร์นิเจอร์ทั่วไป ใช้สำหรับทำแส้รำมะนา

รูปที่ 3.17 หมุดและตะปูสำหรับตรึงหนังรำมะนา

3.1.7.5 วัสดุสังเคราะห์ ใช้สำหรับเป็นส่วนประกอบของไส้ละมานและสายเร่งเสียง ได้แก่ สายเอ็นตราระฆัง ซึ่งสามารถหาซื้อได้ตามร้านขายวัสดุทั่วไป

รูปที่ 3.18 สายเอ็นตราระฆัง

3.1.7.6 ดิน ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำกรรมวิธีสร้างหุ่นโทนดินเผาซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามจากแหล่งผลิตในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี มาเป็นส่วนประกอบในการสร้างโทนรำมะนาของช่างสมชัยด้วย ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดไว้ในส่วนของวิธีการสร้างหุ่นโทนดินเผาต่อไป

3.1.8 ช่วงเวลาในการสร้าง

จากการสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่าโรงงานของช่างสมชัย ชำพาลี ที่จังหวัดกาญจนบุรีนั้น จะเริ่มทำการในเวลา 8.00 น.–17.00 น. ของทุกวันจันทร์-เสาร์ นอกจากนั้น ยังมีการกลางถึงช่วงฤดูที่เหมาะสมในการสร้างกลอง ดังนี้

> *คือถ้าขึ้นช่วงหน้าฝนเนี่ย หนังมันจะชุ่ม พอแห้งแล้วหนังมันจะปุ ๆ คือพอมันแห้งแล้วมันฝ่อ คล้าย ๆ ว่ามันชุ่มหน้า หน้าหนาวหน้าร้อนได้ หน้าฝนนี่ไม่ดีอย่างหนึ่งคือมันไม่ได้แดดแล้วมันจะทำให้หนังเปื่อยหนังเน่า*
>
> (สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

> *ถ้าว่ากันจริงกลองนี้ผลิตได้เดือนละหลายร้อยเหมือนกัน ก็มาเรื่อย ๆ ที่ขึ้นรวมกันแล้ววันหนึ่งก็ได้หลายสิบลูก เวลาขึ้นหนังเป็นตอนเช้า เจอแดดช่วงบ่าย เช้าสุดนี่แปดโมงเพราะเริ่มงานแปดโมง ก็จะมีตลอดฤดู ถ้าผลิตตามโครงการที่มีงบประมาณออกมาก็จะมีเยอะเป็นพิเศษ ปิดงบแล้วก็จะผลิตน้อยหน่อย ส่วนใหญ่ก็เป็นโรงเรียน*
>
> (สุนทร ศรีแจ่ม, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

3.1.9 ราคา

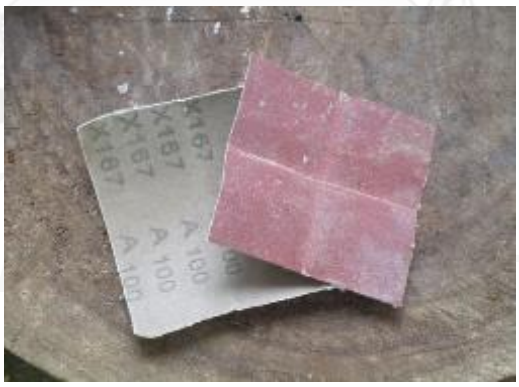
คุณเสมอ ชำพาลี ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับราคาของโทนรำมะนาว่า กลองโทนและรำมะนาไม้ขนุน 1 ชุด มีราคาเริ่มต้นประมาณ 4,000 บาท และถ้าเป็นโทนรำมะนาไม้ชนิดอื่น ๆ เช่นไม้ประดู่ จะมีราคาเริ่มต้นที่ 6,000 บาท และโทนรำมะนาไม้ชิงชัน มีราคาเริ่มต้นที่ 8,000-10,000 บาท (เสมอ ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557) ทั้งนี้ราคาของกลองอาจเปลี่ยนไปตามปัจจัยต่าง ๆ ด้วย เช่น การประดับตกแต่งบนหุ่นกลอง รวมถึงค่าอำนวยความสะดวกในการจัดส่งกลองในต่างจังหวัด เป็นต้น

3.1.10 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำกลอง

(1) **กรรไกร** ใช้สำหรับตัดแต่งวัสดุให้ได้ความสั้นยาวและรูปทรงตามต้องการ

รูปที่ 3.19 กรรไกร

(2) **กระดาษทรายสำหรับงานไม้** ใช้สำหรับขัดแต่งผิววัสดุให้เรียบ



รูปที่ 3.20 กระดาษทราย

(3) **กาวร้อน** ใช้สำหรับหยอดและเชื่อมประสานวัสดุให้ติดกัน

รูปที่ 3.21 กาวร้อน

(4) **คีมปากจิ้งจก** ใช้สำหรับจับและยึดแผ่นหนังให้ตึงตามต้องการ

รูปที่ 3.22 คีมปากจิ้งจก

(5) **ก้ามวัด หรือ คาลิปเปอร์** ใช้สำหรับวัดระยะและขนาดของวัตถุในขั้นตอนการกลึงไม้

รูปที่ 3.23 ก้ามวัด

(6) **วงเวียนใหญ่** ใช้สำหรับวัดและวาดรูปวงกลมบนแผ่นหนังสำหรับตัด

รูปที่ 3.24 วงเวียนใหญ่

(7) **วงเวียนเล็ก** ใช้สำหรับขีดแนวเส้นบนหน้ากลองสำหรับเดินแนวร้อยไส้ละมานและเจาะแส้รำมะนา

รูปที่ 3.25 วงเวียนเล็ก

(8) **ค้อนไม้** ใช้สำหรับทุบแผ่นหนังและตอกแส้รำมะนา

รูปที่ 3.26 ค้อนไม้

(9) **แป้นดงหนังใหญ่** ประกอบด้วยแป้นไม้ และสาแหรก และฐานโครงเหล็กสำหรับยึดและตรึงหนังบนหุ่นรำมะนาให้ตึง

รูปที่ 3.27 แป้นดงหนังใหญ่

(10) **แป้นดงหนังเล็ก** ประกอบด้วยแป้นโลหะ 2 ชิ้นสำหรับไขเพื่อตรึงหนังบนหุ่นโทนให้ตึง

รูปที่ 3.28 เชือกร่ม

(11) **แท่นกลึงไฟฟ้า** แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ แท่นกลึงสำหรับกลึงหุ่นกลอง และ แท่นกลึงสำหรับงานตกแต่งพื้นผิวไม้

รูปที่ 3.29 แท่นกลึงไฟฟ้าสำหรับกลึงหุ่นกลอง

รูปที่ 3.30 แท่นกลึงไฟฟ้าสำหรับขัดผิวหุ่นกลอง

(12) **แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพาน** ใช้สำหรับเลื่อยตัดไม้ให้ได้รูปทรงตามต้องการ

รูปที่ 3.31 แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพาน

(13) **เจียรไฟฟ้า** ใช้สำหรับการกำจัดขนบนหนังและปรับแต่งความหนาของแผ่นหนัง

รูปที่ 3.32 เจียรไฟฟ้า

(14) **ปากกาลูกลื่นและปากกาเคมี** ใช้สำหรับขีดระบุตำแหน่งแนวการเจาะรู

รูปที่ 3.33 ปากกาลูกลื่นและปากกาเคมี

(15) **คีมเจาะรูเข็มขัด** ใช้สำหรับการเจาะรูร้อยไส้ละมานบนหน้าหนังโทน

รูปที่ 3.34 คีมเจาะรูเข็มขัด

(16) **สายวัดชนิดตลับ** ใช้สำหรับวัดระยะและกำหนดสัดส่วนของหุ่นกลอง

รูปที่ 3.35 สายวัดชนิดตลับ

(17) **มีดคัตเตอร์** ใช้สำหรับการกรีด และตัด วัสดุให้ขาดจากกัน เช่นแผ่นหนัง สายเอ็น เป็นต้น

รูปที่ 3.36 มีดคัตเตอร์

(18) **เหล็กงัด** เป็นเครื่องมือประยุกต์เพื่อเกี่ยวและดึงสายเร่งเสียงให้ตึง

รูปที่ 3.37 เหล็กงัด

(19) **เหล็กหมาด** ใช้สำหรับการเจาะนำรองรูร้อยสร้อยละมานและการเขี่ยสายเร่งเสียง

รูปที่ 3.38 เหล็กหมาด

3.1.11 กรรมวิธีการสร้าง

3.1.11.1 ขั้นเตรียมการ มีวิธีการเตรียมวัสดุ ดังนี้

(1) **การเลือกและเตรียมไม้**

ช่างสุนทร ศรีแจ่ม หัวหน้างานช่างไม้ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการเลือกไม้ในการทำโทนรำมะนาไว้ว่า

> *การเลือกไม้นั้นจะเหมือนการเลือกไม้ทั่วไป วิธีการตัดแบ่งจะตัดทั้งท่อนในส่วนเฉพาะ ของเนื้อไม้ ต้องดูที่ขนาดและไม่มีรอยแตก ส่วนมากจะเอาขนาดกลางเป็นหลัก ถ้าเป็น โทนรำมะนาจะเป็น 10 นิ้ว ถ้าด้านยาวก็ขึ้นอยู่กับขนาดของกลอง บ้างก็ขึ้นอยู่กับลูกค้าที่มีความต้องการเป็นพิเศษ การเลือกไม้ก็เป็นส่วนสำคัญ ไม้เนื้อแข็งก็จำพวก ประดู่ ชิงชัน ไม้แดง ไม้มะค่าโมง ส่วนไม้เนื้ออ่อนจะเป็นพวกไม้ขนุน จามจุรีและสะเดา*
>
> *...ไม้ที่มาทำกลองนั้นควรเลือกที่ไม่ให้มีตา แต่จะมีตาก็ได้ไม่เป็นไร จำพวกไม้ขนุน สะเดา จามจุรี ต้องดูที่งานด้วยว่า เราจะนำมาทำเป็นอะไร ส่วนมากรายละเอียดจำพวกกลองจะเป็นเรื่องตา หรือเสี้ยนนั้นจะไม้เน้นเลยว่าต้องอย่างไร แต่ถ้าเป็นพวกซอไม่ควรเลือกให้มีตา*
>
> (สุนทร ศรีแจ่ม, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2556)

ในขณะเดียวกัน ช่างสมชัย ชำพาลี ได้อธิบายถึงชนิดของไม้ที่ใช้สำหรับงานสร้างเครื่องดนตรีประเภทโทนรำมะนาไว้ดังนี้

> *บางคนก็อยากได้ไม้ขนุน บางคนก็อยากได้ไม้ประดู่ บางคนก็อยากได้ไม้มะริด แล้วแต่ว่าคนที่อยากได้ เขาอยากจะได้ไม้ดีแต่ว่าไม้มันก็หายาก มันก็ต้องหาไม้ดี อย่างพวกไม้ขนุน ไม้ก้ามปู ไม้สะเดามันก็มีเยอะ ก็ใช้ได้ ขนุนนี่ก็หมายถึงว่าเบาหน่อย แต่บางคนก็ไม่ชอบเบา ชอบหนัก เพราะตีแล้วไม่หกไม่ส่าย อย่างพวกไม้ประดู่อะไรอย่างนี้ แต่อย่างขนุนนี้มันก็แปลก ทำเครื่องดนตรีนี่ ทำกลองก็ดัง มันโปร่งมันใส แต่เสียงมันอาจจะไม่เหมือนไม้ประดู่ชิงชันอะไร คือดังของเขามันดังแบบโปร่ง ๆ แต่ถ้าเป็นไม้ประกอบเราจะไม่ทำ ก็จะทำไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน หรือไม้ที่มันหนัก ๆ*
>
> (สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

(2) **การเลือกและเตรียมหนัง**

ช่างสมชัยได้กล่าวถึงการเลือกและเตรียมหนังที่ใช้สำหรับการขึ้นโทนรำมะนาดังนี้

...อีกอย่างหนึ่งคือหนัง หนังหนาไปก็ไม่ดี น้อยไปก็ไม่ได้ ต้องดูหนังพอดี ที่นี้ถ้าจะดูหนัง ถ้าหนาไปก็ต้องขูดหน้า ...หนังที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นหนังลูกวัว เพราะหนังมันบางหน่อย แต่หนังที่นี่ของเราจะไม่ใช้หนังฟอก แต่เป็นหนังขนเป็นหนังมันที่ส่วนที่มีมันยังอยู่ ถ้าเป็นหนังฟอกนี่มันจะตาย มันก็จะขาว แล้วเวลามันยืดมันจะยืดสุดตัว ไม่เหมือนหนังผิว ผิวที่มัน ๆ ยังกระเพื่อมได้

หนังแต่ละส่วนมันจะหน้าบางไม่เท่ากันหรอก อย่างส่วนข้าง ๆ สวาบ[*] นี่มันจะบาง เขาเรียกว่าข้างท้อง เวลาที่เขาจะผ่าท้อง แต่ถ้าเป็นส่วนหลังมันก็จะหนา ก็เอาไปขึ้นตะโพนกลองแขกอะไรอย่างนี้ เราก็จะใช้แต่ส่วนข้าง ๆ ส่วนที่มันบาง ๆ หน่อย เอามาขูด ก็เหมือนตะโพน ส่วนใหญ่มันก็จะได้บนหลัง ส่วนข้างนี่จะไม่ได้มันบาง ถ้าไปได้ส่วนหน้ามันก็จะหนาไป

...ก็เอาหนังแห้งแช่น้ำ วันกับคืน บางคนก็แช่ไว้เกือบสามวัน ถ้าหนังเราแช่ไว้คืนแล้วเอามายำมันจะดีกว่าหนังที่แช่ไว้นาน เพราะบางที่เขาไม่ตำ เขาแช่ทิ้งเลยพอขึ้นมาแล้วจะเละเสร็จแล้วถึงจะเอามารีดน้ำออก ทำให้แห้ง ของเรานี่จะเอามา ใส่ครกตำ ใส่ครกตำข้าวนี่ล่ะ เขาเรียกว่า "ยำหนัง" ต้องมีเครื่องแกงใส่ลงไป คือหนึ่งไม่คาว และทำให้หนังนี่เหนียว แล้วเครื่องมันจะเข้าไปแทรกซึมถ้าหนังทำอย่างนี้ได้ กลองดังทุกลูกไม่ว่าจะเป็นกลองอะไร

(สมชัย ชำพาลี, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2557)

(3) **การเตรียมสายไหมและสายเอ็น**

ในการเตรียมไส้ละมานและสายเร่งเสียงนั้นจะแบ่งออกเป็น 2 ชุดคือ สายเอ็นสำหรับทำไส้ละมาน ซึ่งจะตัดสายไว้ยาวประมาณ 2 เมตร ในขณะที่สายไหมนั้นจะใช้สำหรับทำสายเร่งเสียงนั้นจะใช้สายไหมควั่นที่มีความยาว 3 ช่วง ช่วงละประมาณ 3 เมตรต่อกัน โดยยังไม่ต้องทำการยืดสายให้ตึงเต็มที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[*] ส่วนของกายคนและสัตว์สี่เท้า อยู่ระหว่างชายโครงกับสันกระดูกตะโพก เป็นส่วนที่ไม่มีกระดูก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 1186)

รูปที่ 3.39 สายเอ็นที่เตรียมสำหรับขึ้นสายเร่งเสียง

3.1.11.2 การสร้างโทน มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.1.11.2.1 การสร้างหุ่นโทน

การสร้างหุ่นโทนในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำหุ่นโทนที่ได้จากการศึกษาแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในกรรมวิธีการสร้างโทนและรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ประวัติชีวิตและการเรียนรู้วิธีการในการผลิตหุ่นโทนดินเผาของผู้ผลิตในส่วนต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

การปั้นหุ่นโทน

นายโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ หรือ “ช่างติ” หรือฉายาในวงการช่างปั้นว่า “ลุงติ ดินเปรอะ” เกิดเมื่อวันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2501 ปัจจุบันอายุ 56 ปี มีภูมิลำเนา ณ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรีโดยกำเนิด บิดาชื่อนายสวัสดิ์ พุ่มไม้ใหญ่ มารดาชื่อนางสอน พุ่มไม้ใหญ่ มีพี่น้องร่วมบิดามารดาจำนวน 3 คน สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดปรมัยยิกาวาส สมรสกับนางสุกัญญา พุ่มไม้ใหญ่ มีบุตรธิดาจำนวน 3 คน โดยมีบุตรชายคนที่ 2 เป็นผู้สืบทอดกรรมวิธีการปั้นเครื่องปั้นดินเผาของครอบครัวไว้ ซึ่งปัจจุบันได้ย้ายไปทำงานอยู่ที่โรงงานเครื่องปั้นดินเผาแห่งหนึ่งในจังหวัดราชบุรี

รูปที่ 3.40 ช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่

พื้นฐานครอบครัวของช่างโชคชัยนั้น บิดามารดามีอาชีพรับจ้างปั้นกระถางและปั้นหม้อขายส่งให้โรงงานเครื่องปั้นดินเผาช่างตีได้ออกจากโรงเรียนเพื่อมาช่วยงานของครอบครัวภายหลังจากจบการศึกษาอยู่ในชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 และได้เริ่มต้นหัดปั้นเครื่องปั้นดินเผากับบิดาเมื่อราว พ.ศ. 2516 โดยเริ่มต้นจากการหัดปั้นกระถาง และได้ช่วยเหลือกิจการของครอบครัวเรื่อยมาจนกระทั่งปี พ.ศ. 2534 ได้เกิดภาวะน้ำท่วมใหญ่ภายในเกาะเกร็ด ทำให้ประสบปัญหาในการประกอบอาชีพ จึงได้ออกมาตระเวนรับจ้างเป็นช่างปั้นให้กับโรงงานเครื่องปั้นดินเผาต่าง ๆ ภายในเขตกรุงเทพและปริมณฑล และได้ออกไปรับจ้างปั้นดินให้กับโรงงานเครื่องปั้นดินเผาและโรงงานเซรามิกส์ในต่างจังหวัด เช่น จันทบุรี ปทุมธานี เป็นระยะเวลานานกว่า 15 ปี จึงได้กลับมาตั้งกิจการของตนเองบนเกาะเกร็ดอีกครั้ง เมื่อ พ.ศ. 2525

รูปที่ 3.41 แหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาของช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่

ปัจจุบันช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 126/10 หมู่ 1 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยมีนายศิริพงษ์ ถนอมจิตรธรรม หรือ “ตี๋” ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลาน ปัจจุบันมีอายุ 29 ปี เป็นผู้ช่วยช่างปั้นจำนวน 1 คน ซึ่งได้รับถ่ายทอดวิชาช่างปั้นจากช่างโชคชัยโดยตรง อีกทั้งมีความถนัดในด้านการแกะสลักลายวิจิตร

รูปที่ 3.42 ศิริพงษ์ ถนอมจิตรธรรม

ช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดินและแหล่งดินที่ใช้สำหรับการทำเครื่องปั้นดินเผาในปัจจุบันของเกาะเกร็ดไว้ดังนี้

ดินที่มีปัจจุบันมันไม่มีแล้ว มันก็เป็นสวนเป็นอะไรไปหมดแล้ว ก็ต้องไปหาดินที่มันใกล้เคียง เริ่มจากปทุม พอปทุมหมด แต่ก็ไม่หมดหรอก มันหายากขึ้น ส่วนมากมันก็จะเป็นบ้านจัดสรรเป็นอะไรกันไปหมดแล้ว ที่นี้ก็ย้ายไปถึงอยุธยาแถวบางไทร เพราะเนื้อดินมันจะใกล้เคียงกับเราทีหลังพอที่ดินแพงขึ้น มีโรงงานอุตสาหกรรมสร้างขึ้นมา ชาวบ้านก็ขายที่ขายทาง ที่นี่ดินก็แพง ก็ต้องหาไกลขึ้นไปอีก ไกลไปถึงนครสวรรค์ ส่วนมากดินที่ใช้จะเป็นดินนครสวรรค์ ดินเราก็มีแต่ราคามันสูง เพราะต้นทุนมันสูงขึ้น เราก็ต้องออกหาต้นทุนที่ต่ำกว่า ก็ไกลออกไปเรื่อย ๆ เพราะเราจะย้ายโรงงานไปตามวัสดุไปไม่ได้ ...ส่วนดินที่ราชบุรี ลูกชายผมเขาไปทำอยู่ที่นั้น แล้วพอผมไปหาก็เอาติดมา

ดินที่ใช้ของที่นี้ก็มีอยู่ประเภทเดียว คือดินเหนียวล่ะนะ ก็คือดินท้องนาทั่วไป เนื้อดินก็จะต่างออกไปตามเนื้อที่ บางแหล่งก็เป็นดินที่มีนานแล้ว บางแหล่งก็เป็นดินเกิดใหม่ ความแกร่งของดินก็อยู่ที่ว่าที่เราไปซื้อมา ถ้าเป็นดินเก่าก็จะมีพวกแร่ธาตุหินอะไรเยอะ ความแกร่งของดินก็จะทนไฟมากกว่า สีของเนื้อดินที่เผาออกมา ถ้าดินแก่สีก็จะเข้ม ความทนไฟก็จะสูง ถ้าดินใหม่ สีอาจจะจืดจาง การทนไฟก็น้อย อาจจะเกิดการระเบิด การปะทุ เกิดความเสียหายได้ ส่วนดินแก่ที่มีส่วนประกอบของธาตุเหล็กธาตุอะไรเยอะหน่อยก็จุทนไฟได้หน่อย ก็ไม่ค่อยเสียหาย

(โชคชัย พุ่มไม้ใหญ่, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2556)

รูปที่ 3.43 ดินเหนียวสำหรับการปั้นจากจังหวัดราชบุรี (ซ้าย) และปทุมธานี (ขวา)

ช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์แก่ผู้วิจัย เกี่ยวกับความเป็นมาในการรับจ้างปั้นหุ่นโทนของช่างปั้นในชุมชนในเกาะเกร็ด ดังนี้

ก็นานแล้ว เพราะเคยมีคนเอามาให้ทำตั้งแต่ 10 ปีที่แล้ว คือเป็นลักษณะเหมือนกับนักดนตรีชาวบ้าน เวลาข้าวของชำรุดก็จะเอามาให้ซ่อม ส่วนใหญ่จะมาจากทางภาคอีสาน เมื่อตอนเด็ก ๆ ผมก็ยังเคยเห็นอยู่คนหนึ่งที่เคยทำแต่แกเสียไปนานแล้ว ประมาณ 20-30 ปีมาแล้ว แต่ก็ไม่ได้มีคนสืบทอด ที่ไม่ได้มีคนสืบทอดบางครั้งก็เพราะว่าคนที่มาสั่งแล้วหาจุดไม่เจอว่าช่างคนไหนทำได้บ้าง ส่วนใหญ่ถ้าเขาสั่งกับโรงงาน ถ้าโรงงานเขาเห็นว่ามันยุ่งยากเขาก็จะไม่รับทำ ถ้าเราเรียกราคาสูงเกินไปมันก็จะแพงเกินไป ก็เลยตัดปัญหาว่าไม่รับทำ ...ส่วนใหญ่จะเน้นทำตามที่คนสั่งทำมากกว่า เป็นส่วนน้อยที่จะมีช่างที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นมา จะเป็นการจ้างมาทำเสียส่วนใหญ่ เพราะการทำงานเครื่องปั้นดินเผาเรามุ่งไปที่การใช้งาน ความทนทานของการใช้งาน รูปทรงที่ออกแบบมาจะต้องให้สวยงามอย่างที่ทำกันสมัยนี้ก็จะเป็นของสวยงาม หรือกล่องใส่เครื่องหอมหรือของโชว์ของชำร่วย หรือกระถางต้นไม้เสียส่วนมาก ถ้าเป็นของวิจิตรก็จะเป็นของเก่า ๆ เสียมากกว่า

ผมเองไม่มีพื้นฐานทางดนตรีเลย แต่จะชอบฟังดนตรีชอบฟังอะไร คือเราก็ไม่ได้มีเวลาที่จะมาฝึกซ้อมที่คิดว่าอยากจะเป็น แต่ถ้ามีคนมาสั่งให้ทำก็จะทำไป เพราะอาชีพช่างปั้นดินเผาเป็นอาชีพของเรา ถ้าเขาสั่งมาในราคาที่เรารับได้ก็ทำ เพราะเราทำได้ทุกอย่าง อย่าว่าแต่โทนดินเผาเลย เพราะอีกหน่อยอาชีพช่างปั้นดินเผาบนเกาะก็จะเป็นตำนาน คือมันไม่มีคนรุ่นใหม่ที่จะมาเสริมอาชีพช่าง พอช่างรุ่นเก่า ๆ เสียไป รุ่นใหม่ ๆ ก็จะไม่มีเกิดขึ้นมา เพราะในย่านนี้มันไม่มีโรงงานให้ทำแล้ว โดยมากจะเป็นในครอบครัวหรือกลุ่มช่างไม่กี่คน ช่างที่เกิดขึ้นใหม่ ๆ ปีหนึ่งก็มีไม่ถึง 10 คน พอโรงงานไม่ค่อยมี รายได้ไม่คงมั่นก็ต้องไปหางานอื่นทำตามโรงงานตามอะไรกันเสียหมด ตอนนี้ช่างที่เหลืออยู่คือถ้าใจไม่รักก็คืออยู่ไม่ได้ อย่างเรานี่อายุก็มากแล้ว เราก็ไปทำอย่างอื่นไม่ค่อยถนัด และเราก็มีฝีมือทางด้านนี้

(โชคชัย พุ่มไม้ใหญ่, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2556)

รูปที่ 3.44 ตัวอย่างหุ่นโทนต้นแบบฝีมือของช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ ในยุคแรก

นอกจากนี้ ช่างโชคชัย พุ่มไม้ใหญ่ยังได้กล่าวถึงความแตกต่างของกระบวนการผลิตโทนดินเผา กับโทนเซรามิกส์และโทนเครื่องเคลือบดินเผาไว้ ดังนี้

> *ดินส่วนมากที่จะใช้กับโรงงานเซรามิกส์มันจะต่างกับของแดง โดยส่วนมากจะเป็นดินขาว โดยมากจะใช้เป็นดินขาวลำปาง ดินขาวนราธิวาส ดินขาวระนองก็น่าจะมี และก็มีที่กุดนาขาม แต่ที่ใช้ตามโรงงานใหญ่ ๆ ใช้กันส่วนมากก็จะเป็นลำปาง และก็นราธิวาส ปราจีนบุรี เพราะดินชนิดนี้พอเผาออกมาแล้วเนื้อดินมันจะเป็นสีขาว มันจะเหมาะแก่การที่จะเอาโทนสีอื่นมาทำให้ชัดขึ้น แต่ถ้าอย่างเราเป็นดินสีส้มเอามาเคลือบมันก็จะได้เป็นบางสี คือสีส้มมันจะเข้ม สีที่จะเอามาเข้ากับสีส้มก็ต้องกลมกลืนกัน แต่สีส้มมันก็จะกัดไป แต่สีขาวนี่เอาสีอะไรลงไปมันก็เหมือนผ้าขาวหรือสมุดสีขาว เราจะเอาสีอะไรลงไปสีก็จะชัดขึ้นมา*
>
> (โชคชัย พุ่มไม้ใหญ่, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2556)

ในกระบวนการสร้างหุ่นโทนดินเผา มีอุปกรณ์แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(1) **อุปกรณ์ปั้นดิน** ได้แก่

- ไม้แต่งดินชนิดปลายลวดหรือแผ่นไม้ ใช้สำหรับแต่งผิวดินและเซาะร่อง

รูปที่ 3.45 ไม้แต่งดิน

- ช้อนพลาติกหรือลูกหินขัด ใช้สำหรับแต่งผิวด้านนอกให้เรียบแล้วขึ้นมัน

รูปที่ 3.46 ช้อนพลาสติก

- แผ่นเหล็กสแตนเลสบาง ใช้สำหรับแต่งรูปทรง

รูปที่ 3.47 แผ่นสแตนเลส

- แผ่นกระดานนวด ใช้สำหรับการนวดดินให้เข้าเป็นเนื้อเดียวกัน

รูปที่ 3.48 แผ่นกระดานนวด

- ถังขนาดเล็ก ใช้บรรจุน้ำสะอาดสำหรับปฏิบัติงานปั้นและล้างอุปกรณ์ที่เปื้อนดินปั้น

รูปที่ 3.49 ถังน้ำ

- ไม้ปาดดิน หรือ ลูกเกี๊ยะ ใช้ในการช่วยขึ้นรูปก้อนดินให้เป็นรูปทรง

รูปที่ 3.50 ไม้ปาดดิน หรือลูกเกี๊ยะ

- ฟองน้ำ ใช้ซับน้ำ ดูดน้ำ หรือเช็ดน้ำดินที่ค้างอยู่ภายในเนื้อดิน

รูปที่ 3.51 ฟองน้ำ

- ไม้แต่งดิน ใช้สำหรับปรับแต่งรูปทรง

รูปที่ 3.52 ไม้แต่งดิน

- ลวดตัดดิน เป็นเส้นลวดผูกกับด้ามเหล็กรูปตัวยู หรือ เส้นลวดผูกกับด้ามไม้ ใช้สำหรับตัดเนื้อดินออกจากกันและตัดฐานของเนื้อดินออกจากแป้นหมุน

รูปที่ 3.53 ลวดตัดดิน

- แป้นหมุนแบบสายพาน และแผ่นกระเบื้องรอง ใช้สำหรับขึ้นรูปดินให้เป็นทรงต่าง ๆ

รูปที่ 3.54 แป้นหมุนแบบสายพาน

- แลคเกอร์สเปรย์ ใช้สำหรับพ่นบนพื้นผิวดินภายหลังการเผาแล้ว

รูปที่ 3.55 แป้นหมุนแบบสายพาน

(2) **อุปกรณ์แกะสลัก** มีดังต่อไปนี้

- ขวดบรรจุน้ำดินข้น (Slip) ใช้สำหรับทาบนผิววัสดุเนื้อดินให้มีความเรียบและละเอียด

รูปที่ 3.56 ขวดบรรจุน้ำดินข้น (Slip)

- แป้นหมุนโลหะ ใช้สำหรับวางและหมุนหาตำแหน่งในการแกะสลัก

รูปที่ 3.57 แป้นหมุนโลหะ

- วงเวียน ใช้สำหรับวัดระยะช่องไฟในการแกะสลัก

รูปที่ 3.58 วงเวียน

- ไม้ขูดดิน ใช้เซาะร่อง ขูด หรือเคาะเอาหินหรือเม็ดทรายออกจากเนื้อดิน

รูปที่ 3.59 ไม้ขูดดิน

- เสปรย์ฉีดน้ำ ใช้สำหรับพ่นลงบนผิวดินเพื่อหล่อน้ำไว้ไม่ให้แห้ง

รูปที่ 3.60 สเปรย์ฉีดน้ำ

- ลูกกลิ้งชนิดฟันเฟือง ใช้สำหรับทำลวดลายเส้นประบนผิวดิน

รูปที่ 3.61 ลูกกลิ้งชนิดฟันเฟือง

- ก้านหล็กเหลาเป็นรูปสิ่วเล็บมือ ใช้สำหรับแกะลวดลายที่เป็นรูปโค้ง

รูปที่ 3.62 ก้านหล็กเหลาเป็นรูปสิ่วเล็บมือ

- ใบมีดแกะสลัก เป็นแผ่นเหล็กลับเป็นปลายแหลมขนาดต่าง ๆ ใช้สำหรับกรีด ตัด และแกะสลักเนื้อดินเป็นลวดลายต่าง ๆ

รูปที่ 3.63 ใบมีดแกะสลัก

- แผ่นแหล็กรูปโค้ง ใช้สำหรับการขูดหรือกรอเนื้อดินส่วนเกินให้เสมอกัน

รูปที่ 3.64 แผ่นแหล็กรูปโค้ง

- ไม้กดพิมพ์ ใช้สำหรับกดประทับลงบนพื้นผิวให้เกิดลวดลายต่าง ๆ

รูปที่ 3.65 ไม้กดพิมพ์

- หัวแปรงสีฟัน ใช้สำหรับปัดเนื้อดินที่ติดอยู่ในไม้กดพิมพ์

รูปที่ 3.66 หัวแปรงสีฟัน

สำหรับกรรมวิธีในการผลิตหุ่นโทนนั้น ช่างโชคชัยได้อธิบายวิธีการขึ้นรูปและแกะสลักหุ่นโทนดินเผาก่อนการนำไปเผาไว้โดยสรุปว่า

> *ส่วนใหญ่การเลือกก็คือดินท้องนาทั่วไปที่ไม่มีกรวด ไม่มีหิน เป็นดินที่ทนไฟ มีความเหนียว เวลาขึ้นรูปชิ้นงานขึ้นมาแล้วจะไม่ค่อยเสียหายอะไรอย่างนี้ ส่วนการกรองส่วนใหญ่จะเป็นงานพิเศษ ก็คือการเอาดินมาตากให้แห้ง แล้วก็ไปละลายน้ำ แล้วก็ปั่น ถ้าเป็นสมัยก่อนก็จะกรองด้วยผ้าขาวบาง แล้วปล่อยให้ดินตกตะก่อนแล้วดูดน้ำทิ้ง แล้วเราก็เอามาผึ่งให้แห้ง ถึงจะเอามานวดมาใช้ ส่วนที่เป็นพวกหิน พวกทราย พวกหญ้าก็จะไม่มี พวกกิ่งไม้ พวกรากหญ้าอะไรที่ปนอยู่ก็จะไม่มี ก็จะเอาไปขึ้นพวกของสวยงามเสียมากกว่า เวลาที่เอามาขึ้นรูป เอามาขัดหรือเอามาแกะและก็จะขึ้นเงาและมีลวดลายสวยงาม ไม่มองเห็นเป็นทรายเป็นกรวด*
>
> (โชคชัย พุ่มไม้ใหญ่, สัมภาษณ์, 1 เมษายน 2556)

ในส่วนต่อไปจะเป็นการอธิบายขั้นตอนในการสร้างหุ่นโทนดินเผา ดังนี้

(1) นำดินเหนียวที่ขุดได้จากแหล่งผลิต นำไปบรรจุในบ่อหมักดินซึ่งทำจากถังพลาสติกขนาดใหญ่ และเติมน้ำสะอาดผสมลงไปให้เต็มแล้ว กวนให้ดินแตกตัวเข้ากับน้ำแล้วหมักทิ้งไว้ประมาณ 5-7 วัน จะแยกได้ส่วนของกรวดและหินที่ตกลงอยู่ก้นถัง ส่วนตะกอนดินนั้นจะลอยอยู่ และส่วนของน้ำและวัสดุแปลกปลอมที่มีน้ำหนักเบาจะลอยอยู่ชั้นบนสุด

รูปที่ 3.67 การผสมดินเหนียวและน้ำลงในถังหมักดิน

รูปที่ 3.68 ถังหมักดินในวันที่ 1

รูปที่ 3.69 ถังหมักดินที่ตะกอนดินตกลงในก้นบ่อ

- ดูดส่วนของน้ำออกจากถังและเลือกแต่เฉพาะเนื้อตะกอนดิน โดยนำตะกอนดินที่หมักได้มาทำการกรองด้วยผ้าขาวบาง หรือร่อนด้วยตะแกรง เพื่อกำจัดเศษหินหรือทรายและเศษวัชพืชขนาดเล็กที่ยังติดต้างอยู่ออกไป โดยทำการกรองซ้ำอีก 2-3 ครั้ง และปล่อยให้เนื้อดินข้นตกตะกอนอยู่ด้านล่างของถังบรรจุน้ำดินข้น

- ทำการสูบน้ำออกจากถังจนเหลือแต่เฉพาะเนื้อดินข้น จากนั้นจึงนำเอาเนื้อดินข้นที่ยังเปียกอยู่มาบรรจุลงในถุงผ้าแล้วนำไปตากแดดทิ้งไว้ประมาณ 3-5 วัน เพื่อไล่น้ำออกจากเนื้อดิน เพื่อทำให้มีความเหนียวมากพอสำหรับการขึ้นรูป โดยให้นำดินที่ตากแดดแล้วมาทำการทดสอบความเหนียวโดยการใช้นิ้วกดและขูดบนเนื้อดิน หากดินมีความชื้นอยู่จะลากเส้นได้ง่ายและดินจะคืนรูป แต่ถ้าลากเส้นได้ยากและดินมีรอยแตกร้าวแสดงว่าดินแห้งเกินไป ให้แก้โดยการเติมน้ำลงไปเพื่อทำให้ดินมีความชื้นจนกว่าจะได้เนื้อดินที่เหมาะสำหรับการปั้น แล้วนำไปขึ้นรูปเป็นทรงกระบอกห่อไว้ด้วยแผ่นพลาสติกหรือถุงพลาสติกเพื่อป้องกันไม่ให้ดินคายน้ำ

รูปที่ 3.70 การตรวจความเหนียวของเนื้อดินด้วยการใช้นิ้วกดและขูด

รูปที่ 3.71 เนื้อดินที่พร้อมสำหรับการขึ้นรูป

- เมื่อได้ดินที่มีความเหนียวตามต้องการแล้วให้ทำการตัดเนื้อดินมากองรวมกันบนกระดานนวดให้ได้ปริมาณเท่ากับเนื้อดินที่ใช้สำหรับการปั้นหุ่นโทน แล้วใช้ลวดตัดดินซอยเนื้อดินให้ละเอียด

รูปที่ 3.72 เนื้อดินเหนียวที่ซอยจนละเอียดแล้วบนกระดานนวดดิน

- ทำการนวดดินด้วยมือเพื่อคลุกเนื้อดินให้เข้าเป็นเนื้อเดียวกัน และเพื่อเป็นการปรับความเหนียวของดินให้กระจายเสมอกัน ใช้วิธีการนวดแบบหันลำตัวเข้าหากระดานนวดแล้วจับเนื้อดินส่วนบนบิดข้าหาส่วนล่างในลักษณะการวนเป็นรูปก้นห้อยตามเข็มนาฬิกา พร้อมกับการใช้มือกดดินให้แน่นเพื่อไล่ฟองอากาศออกจากเนื้อดิน

รูปที่ 3.73 การใช้มือนวดดินให้เข้ากัน

รูปที่ 3.74 การนวดดินเข้าหาตัวเป็นรูปก้นหอยตามเข็มนาฬิกา

รูปที่ 3.75 การใช้มือกดลงบนเนื้อดินเพื่อไล่อากาศ

- เมื่อนวดดินจนได้ความเหนียวเสมอกันแล้ว จึงทำการปั้นรูปดินเป็นรูปทรงกระบอกเพื่อเตรียมขึ้นรูปดินบนแป้น

รูปที่ 3.76 การปั้นดินเป็นรูปทรงกระบอก

- นำก้อนดินขนาดเล็กจำนวน 4-5 ก้อนกดลงบนแป้นโลหะ เพื่อยึดไม่ให้ถาดรองหลุด จากนั้นจึงวางถาดกระเบื้องลงบนแป้น

รูปที่ 3.77 การกดก้อนดินลงบนแป้นโลหะ

รูปที่ 3.78 การกดถาดรองแป้นลงบนแป้นหมุน

- ทำการกดก้อนดินทรงกระบอกลงบนแป้นหมุนบริเวณจุดกึ่งกลางแป้น แล้วเริ่มเดินเครื่องมอเตอร์ไฟฟ้าเพื่อหมุนแป้นด้วยความเร็ว จากนั้นจึงเอามือชุบน้ำให้ชุ่ม เพื่อทำการกดก้อนดินให้เป็นรูปทรงกลม โดยใช้มือทั้งสองประคองก้อนดินเพื่อหาจุดศูนย์กลางในการหมุน เพื่อไม่ให้ก้อนดินเหวี่ยงไปมา

รูปที่ 3.79 ก้อนดินที่กดลงจุดกึ่งกลางแป้นหมุน

รูปที่ 3.80 การใช้มือจุ่มน้ำก่อนขึ้นรูปดิน

รูปที่ 3.81 การประคองดินเพื่อหาจุดศูนย์กลางการหมุน

- เมื่อตั้งศูนย์กลางการหมุนได้แล้ว ให้ใช้มือข้างที่ถนัดกดลงบนก้อนดินและใช้มืออีกข้างหนึ่งกดเข้าทางด้านข้างของก้อนดิน (ในที่นี้ช่างปั้นถนัดมือขวา) ให้เป็นรูปทรงกระบอกตัน และให้คอยรักษาความชื้นของเนื้อดินโดยการใช้มือชุบลงไปในน้ำหรือใช้ฟองน้ำชุบน้ำแล้วบีบลงบนก้อนดินพอประมาณ แต่อย่าให้แฉะมากจนเกินไป

รูปที่ 3.82 การกดก้อนดินที่ตั้งศูนย์แล้วด้วยมือ

- เมื่อได้รูปทรงที่ต้องการแล้ว ให้ใช้นิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างกดลงที่บริเวณศูนย์กลางของการหมุนให้ลึกเป็นหลุมลงไปถึงแผ่นรองแป้น โดยยังคงเหลือเนื้อดินส่วนฐานของแป้นไว้ประมาณ 1 เซนติเมตร

รูปที่ 3.83 การใช้นิ้วหัวแม่มือกดลดที่ศูนย์กลางดิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เมื่อได้รูปทรงแล้วจึงใช้นิ้วหัวแม่มือข้างหนึ่งทำการขยายรูที่คว้านไว้ให้ขยายออกจากศูนย์กลางแป้นเป็นรูปทรงกระบอก โดยให้ส่วนฐานมีขนาดได้ขนาดใกล้เคียงเส้นผ่านศูนย์กลางปากกลองเล็กน้อย

รูปที่ 3.84 การขยายดินเป็นรูปทรงกระบอก

- ใช้มือข้างหนึ่งดึงเนื้อดินขึ้นเป็นรูปทรงกระบอกในแนวตั้งให้มีเนื้อดินหนาประมาณ 2 เซนติเมตร สูงประมาณ 10-15 เซนติเมตร เพื่อเตรียมไล่เนื้อดินขึ้นเป็นทรงกระบอกที่สูงขึ้น และหากในขณะที่มีการปั้นมีน้ำค้างอยู่ด้านใน ให้นำฟองน้ำซับน้ำที่ค้างอยู่ออกจนหมด

รูปที่ 3.85 การดึงเนื้อดินขึ้นเป็นทรงกระบอกสูง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ใช้ปลายนิ้วดึงเนื้อดินด้านในขึ้นเป็นรูปทรงกระบอกยาวในแนวตั้งให้สูงขึ้น จะทำให้เนื้อดินมีความหนาลดลง โดยพยายามทำให้ส่วนปลายท่อสอบเข้าเป็นรูปทรงกรวยเข้าหาจุดศูนย์กลางแป้น และปล่อยรูตรงกลางให้มีขนาดพอสอดมือเข้าไปด้านในได้

รูปที่ 3.86 การรีดเนื้อดินเป็นรูปทรงกรวยสอบเข้าหาจุดหมุน

- ใช้มือข้างหนึ่งสอดเข้าด้านในพร้อมกับทำการรีดเนื้อดินและขนาดเนื้อดินด้านในให้กว้างขึ้นเป็นทรงกระพุ้ง แล้วจึงเริ่มทำการแบ่งสัดส่วนของหุ่นกลองอย่างคร่าว ๆ โดยใช้มือด้านนอกกดเนื้อดินให้ได้รูปทรงของคอกลอง และก้านลำโพง

รูปที่ 3.87 การขยายรูปทรงออกเป็นส่วนกระพุ้งและก้านลำโพง

รูปที่ 3.88 การขยายรูปทรงออกเป็นส่วนกระพุ้งและก้านลำโพง (ต่อ)

- นำไม้ปาดดินหรือไม้เกี๊ยะดิน ชุบน้ำให้เปียก แล้วนำมาช่วยขึ้นรูปและขยายส่วนกระพุ้งโดยใช้มือกดไม้เกี๊ยะไล่เนื้อดินส่วนกระพุ้งให้ได้ส่วนโค้งที่ชัดเจนขึ้น พร้อมทั้งกดไล่เนื้อดินขึ้นสู่ด้านบนให้มีความบางลง

รูปที่ 3.89 การชุบไม้เกี๊ยะดินลงในน้ำเพื่อเตรียมแต่งรูปดิน

รูปที่ 3.90 การใช้ไม้เกี๊ยะแต่งขยายรูปทรงจากด้านใน

- เมื่อได้ส่วนกระพุ้งแล้ว จึงใช้ปลายนิ้วมือกดและบีบส่วนคอกลองให้เป็นร่องลึกอย่างคร่าว ๆ เพื่อทำตำแหน่งของฐานคอบัวและบัวลูกแก้ว

รูปที่ 3.91 การทำตำแหน่งฐานคอบัวและบัวลูกแก้ว

- ทำการกดไล่เนื้อดินส่วนต่อจากลูกแก้วขึ้นเป็นทรงกระบอกสูงขึ้น แล้วปรับให้มีส่วนโค้งและสอบลงรับกับขนาดของกระพุ้ง โดยเผื่อเนื้อดินส่วนปากกระบอกด้านบนให้มีความหนาสำหรับทำส่วนของปากลำโพง

รูปที่ 3.92 การรีดเนื้อดินส่วนก้านลำโพง

- ใช้มือทั้งสองข้างประกบส่วนปลายท่อให้เป็นวงกลมเพื่อรัดส่วนก้านลำโพงให้คอดเล็กลง โดยเผื่อส่วนปากท่อไว้เล็กน้อย จะทำให้ได้รูปของปากลำโพงที่มีลักษณะบานออกปรากฏขึ้น

รูปที่ 3.93 การรัดส่วนปลายกระบอกให้เป็นทรงปากลำโพง

- ใช้ปลายนิ้วก้อยกดส่วนคอของก้านลำโพงให้มีส่วนโค้งรับกับปากลำโพง หรืออาจใช้ปลายนิ้วกดเพื่อทำส่วนของลูกแก้วได้ตามต้องการ

รูปที่ 3.94 การใช้ส่วนปลายนิ้วปรับแต่งทรงปากลำโพง

- ใช้แผ่นไม้หรือแผ่นโลหะที่มีความเรียบกดไล่เนื้อดินให้เรียบโดยไล่จากฐานแป้นหมุนขึ้นสู่ปลายปากลำโพง

รูปที่ 3.95 การปรับแต่งผิวด้านนอกด้วยแผ่นโลหะที่มีความเรียบ

- ใช้แผ่นโลหะที่มีความโค้งตัดแต่งเนื้อดินส่วนฐานที่จะเป็นปากกลองให้มีความเรียบและโค้งมน

รูปที่ 3.96 การปรับแต่งฐานดินเพื่อทำปากกลอง

- เมื่อได้รูปทรงของกลองอย่างคร่าว ๆ แล้ว จึงใช้ฟองน้ำที่บีบน้ำจนหมาดแล้วปาดบนหุ่นกลองขณะที่แป้นยังหมุนอยู่เพื่อซับน้ำและปรับผิวของหุ่นกลองให้เรียบ

รูปที่ 3.97 การซับและปาดหุ่นกลองด้วยฟองน้ำ

- ใช้แผ่นโลหะที่มีส่วนดค้งทำการปรับแต่งส่วนของรูก้นกลองให้ได้ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางตามต้องการ โดยไม่ทำให้ใหญ่หรือเล็กจนเกินไป

รูปที่ 3.98 การแต่งรูก้นกลองด้วยแผ่นโลหะ

- ให้แกะถาดรองแป้นนำหุ่นกลองที่ขึ้นรูปแล้วไปตากลมให้หมาดเพื่อให้เนื้อดินคายน้ำและแข็งตัวมากขึ้น ใช้เวลาในการตากดินประมาณ 1 วัน

รูปที่ 3.99 การผตากหุ่นกลองไว้ในที่ร่ม

- เมื่อดินเริ่มแข็งตัวแล้ว ให้นำถาดรองไปติดตั้งบนแป้นอีกครั้ง แล้วนำอุปกรณ์ตัดแต่งดินทำการขัดและปรับผิวดินให้ได้รูปทรงที่ละเอียดยิ่งขึ้น โดยทำการแต่งส่วนของกระพุ้ง ฐานคอบัว ลวดบัว และลูกแก้ว ตามลำดับ

รูปที่ 3.100 การขัดแต่งผิวดินภายนอกเมื่อหุ่นกลองเริ่มแข็งตัว

- เมื่อแต่งรูปทรงได้ตามต้องการแล้ว จึงใช้ก้อนหินและช้อนพลาสติกที่มีความเรียบกดลงบนเนื้อดินเพื่อทำให้เนื้อดินเกิดความเรียบและมีความมันสะท้อนขึ้น

รูปที่ 3.101 การขัดผิวดินให้เรียบด้วยลูกหินขัด

รูปที่ 3.102 การขัดมันหุ่นกลองด้วยช้อนพลาสติก

รูปที่ 3.103 หุ่นกลองดิบที่ทำการตกแต่งผิวและขัดมันเรียบร้อยแล้ว

- นำลวดตัดดินมาขึงที่บริเวณฐานของแป้นแล้วตัดเนื้อดินส่วนฐานออกจากแป้น จะได้หุ่นโทนที่มีส่วนของพื้นผิวหน้าตัดของปากกลองที่ยังมีเนื้อดินปิดอยู่

รูปที่ 3.104 การตัดเนื้อดินส่วนปากกลองด้วยลวดตัดดิน

รูปที่ 3.105 พื้นผิวหน้าตัดเนื้อดินส่วนปากกลอง

- นำหุ่นโทนที่ปาดหน้ากลองแล้วมาเตรียมเจาะปากกลอง โดยนำกระถางไปติดตั้งบนแป้นหมุน จากนั้นจึงหงายหน้ากลองขึ้นแล้วทำการบรรจุหุ่นกลองลงในกระถางดินเผาที่มีขนาดรับพอดีกับส่วนคอกลองใช้ผ้าหนุนรองไว้ไม่ให้หุ่นเคลื่อนที่

รูปที่ 3.106 การติดตั้งกระถางวางหุ่นกลองเพื่อเจาะปากนกแก้ว

- ทำการวัดปากกลองและวัดขนาดด้วยสายวัดเพื่อเตรียมกำหนดตำแหน่งการเจาะปากกลอง

รูปที่ 3.107 การวัดกำหนดระยะการเจาะปากกลอง

- เปิดเครื่องเดินแป้นหมุนด้วยความเร็วปานกลอง แล้วนำเข็มหรือแท่งไม้ตัดดินที่มีปลายแหลม แทงลงตรงบริเวณใกล้ขอบปากกลองให้เป็นรูปวงกลมจนเนื้อดินขาดออกจากกัน จากนั้นจึงหยิบเอาแผ่นดินที่ขาดนั้นออกมา

รูปที่ 3.108 การใช้เข็มแทงบริเวณใกล้ขอบปากกลอง

รูปที่ 3.109 การนำแผ่นเนื้อดินที่ขาดแล้วออกจากหุ่นกลอง

- ใช้แผ่นแผ่นโลหะหรือไม้แต่งดินขูดส่วนขอบปากกลองโดยกดส่วนขอบในปากกลองให้ลาดเอียงลงเป็นมุมแหลม

รูปที่ 3.110 การขูดเนื้อดินส่วนปากกลองด้วยแผ่นโลหะ

- เมื่อได้ส่วนที่ลาดเอียงตามต้องการแล้วให้นำเกรียงมาปาดขอบปากกลองให้มีความเรียบ และค่อยปรับองศาของเนื้อดินด้านขอบในให้ลาดลงไปในหุ่นกลอง

รูปที่ 3.111 การแต่งขอบปากกลองด้วยเกรียง

- นำผ้าชุบน้ำปาดบริเวณปากกลองเพื่อให้มีความเรียบและพร้อมสำหรับการแต่งปากนกแก้ว โดยใช้ปลายนิ้วรีดเนื้อดินส่วนปากกลองให้มีขอบดินเรียวเล็กลงจนมีสันที่แหลมและงุ้มลงไป

รูปที่ 3.112 การแต่งปากนกแก้วด้วยฟองน้ำ

- เมื่อได้ส่วนปากนกแก้วแล้วให้นำเอาเนื้อดินที่ตกลงในหุ่นกลองออกมา จากนั้นใช้ฟองน้ำปาดเนื้อดินด้านในหุ่นกลองให้เรียบ

รูปที่ 3.113 การปาดเนื้อดินด้านในให้เรียบด้วยฟองน้ำ

รูปที่ 3.114 หุ่นกลองที่ทำการเจาะปากกลองและทำปากนกแก้วเรียบร้อยแล้ว

- นำหุ่นดินเผาที่แต่งปากนกแก้วแล้วไปใส่ในถุงพลาสติกและปิดปากถุงให้แน่น และครอบถุงพลาสติกครอบบริเวณปากลำโพงไว้อีกชั้นหนึ่ง จากนั้นนำไปเก็บรักษาไว้ในที่ร่มเพื่อป้องกันไม่ให้หุ่นกลองแข็งตัว และเตรียมนำไปทำการแต่งผิวและแกะสลักต่อไป

รูปที่ 3.115 การบรรจุหุ่นกลองลงในถุงพลาสติกเพื่อเก็บรักษาความชื้น

รูปที่ 3.116 การเก็บรักษาหุ่นกลองไว้ในที่ร่ม

- เมื่อทำการแกะสลัก ให้ทำหุ่นโทนออกจากถุงพลาสติกแล้วนำมาติดตั้งบนแป้นหมุนโลหะ

รูปที่ 3.117 การเตรียมแกะสลักหุ่นกลองโดยดินตั้งบนแป้นหมุนโลหะ

- นำเอาฟองน้ำพันปลายไม้จุ่มลงในกลองบรรจุน้ำดินข้นที่เตรียมไว้แล้วนำมาทาเคลือบบนผิวกลองทั้งใบ จากนั้นจึงนำแผ่นฟองน้ำที่ชุบน้ำหมาด ๆ ลูบบนหุ่นกลองเพื่อเกลี่ยเนื้อดินข้นให้มีความหนาเสมอกันทั้งใบ โดยน้ำดินข้นนี้จะใช้เฉพาะสำหรับงานปั้นที่ต้องการความละเอียดของชิ้นงาน เช่นเครื่องปั้นแกะสลักลายวิจิตรเป็นต้น

รูปที่ 3.118 เนื้อดินข้นสำหรับเคลือบผิวเครื่องปั้นดินเผา

รูปที่ 3.119 การใช้ฟองน้ำชุบน้ำดินข้นปาดบนหุ่นกลอง

รูปที่ 3.120 ลูบด้วยและเกลี่ยน้ำดินข้นฟองน้ำ

- ทำการตกแต่งเนื้อดินโดยเริ่มจากการทำแนวเส้นลวดคั่นลายฐานคอบัวด้วยลูกกลิ้ง

รูปที่ 3.121 การแต่งเนื้อดินส่วนฐานคอบัวกลองเป็นเส้นลวดด้วยลูกกลิ้ง

- เมื่อทำแนวเส้นลวดแล้ว จึงใช้วงเวียนเพื่อระบุระยะช่องไฟในการทำลายแกะสลักในตำแหน่งต่าง ๆ แล้วใช้มีดกรีดเนื้อดินเพื่อร่างและแกะสลักลวดลายให้ได้รูปทรงตามที่ต้องการ

รูปที่ 3.122 การกำหนดระยะช่องไฟการแกสลักด้วยวงเวียน

รูปที่ 3.123 การใช้ใบมีดกรีดเนื้อดินร่างเป็นลวดลาย

- ทำการตกแต่งพื้นผิวเพิ่มเติมด้วยการใช้แม่พิมพ์กดประทับลงบนเนื้อดินให้ลวดลายปรากฏบนผิวดิน

รูปที่ 3.124 การกดประทับเนื้อดินด้วยแม่พิมพ์กด

- ในขณะที่กำลังแกะสลัก ให้ใช้เสปรย์ฉีดน้ำหล่อผิวดินให้มีความชื้นอยู่ตลอดเวลาและใช้ถุงพลาสติกคลุมส่วนที่ไม่ได้แกะสลักไว้ เพื่อป้องกันไม่ให้เนื้อดินแข็งตัว เพราะจะทำให้แกะสลักได้ยากและทำให้ผิวดินเกิดรอยแตกร้าว โดยสังเกตจากเนื้อดินที่จะกลายเป็นสีขาวซีดเมื่อสูญเสียน้ำ

รูปที่ 3.125 การฉีดหล่อน้ำบนหุ่นกลอง

รูปที่ 3.126 การคลุมส่วนปากลำโพงด้วยถุงพลาสติก

- เมื่อแกะสลักเรียบร้อยแล้ว ให้ใช้ลูกหินขัดและช้อนพลาสติกขัดบนผิวดินอีกครั้งเพื่อให้ผิวมีความเรียบและขึ้นมัน

รูปที่ 3.127 การขัดมันผิวกลองด้วยลูกหินขัดและช้อนพลาสติก

- นำหุ่นที่ทำการตกแต่งและแกะสลักแล้วนำไปบรรจุในถุงพลาสติกอีกครั้ง เพื่อเตรียมนำส่งเข้าเตาเผาในลำดับต่อไป

รูปที่ 3.128 หุ่นกลองที่ทำการแกะสลักลวดลายเรียบร้อยแล้ว

การเผาหุ่นโทน

ในส่วนของการเผาหุ่นโทนนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาขั้นตอนการเผาจากโรงงานเครื่องปั้นดินเผาซึ่งตั้งอยู่ ณ บ้านเลขที่ 85 ถนนสุขาภิบาล ตำบลปากเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ซึ่งมีนางศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์ เป็นเจ้าของกิจการ วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ประวัติชีวิตและการสืบทอดกิจการโรงงานเครื่องปั้นดินเผา ดังนี้

รูปที่ 3.129 นางศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์

นางศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์ เกิดเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ. 2498 ปัจจุบันอายุ 59 ปี เป็นชาวตำบลเกาะเกร็ด อ.ปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรีโดยกำเนิด เป็นบุตรของนายสำรวย ตั้งอารมณ์ และนางอุไร ตั้งอารมณ์ สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 7 จากโรงเรียนวัด

ปรมัยยิกาวาส มีพี่น้องร่วมบิดามารดาจำนวน 8 คน สำหรับกิจการของครอบครัวนั้นได้ทำมานานกว่า 50 ปี เริ่มตั้งแต่รุ่นย่าลงมาถึงรุ่นมารดาและตนเองซึ่งเป็นรุ่นหลาน พื้นฐานของบิดามารดาประกอบอาชีพช่างปั้นเพื่อส่งเครื่องปั้นที่ยังไม่ได้เผาขายให้กับพ่อค้าคนกลางเพื่อนำไปเผาในโรงงาน โดยนางศรีสุรางค์ได้ช่วยงานของบิดามารดาตั้งแต่อายุประมาณ 11 ปี และได้สืบทอดกิจการต่อจากบิดามารดามานานกว่า 24 ปี ในอดีตเคยมีโรงงานและเตาเผาตั้งอยู่บนฝั่งเกาะเกร็ด และต่อมาบิดาจึงได้ขายที่และย้ายโรงงานมาตั้งใหม่บนฝั่งตำบลปากเกร็ด ปัจจุบันมีสมาชิกในครอบครัวเป็นผู้ช่วยงานราว 7 คน ได้แก่ บุตรธิดาจำนวน 3 คน ลูกสะใภ้ 1 คน และลูกจ้าง 2 คน แต่จะมีนางศรีสุรางค์เพียงคนเดียวเท่านั้นที่มีหน้าที่ดูแลในเรื่องการเผาเครื่องปั้น ซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิธีการจากมารดาโดยตรง ซึ่งเป็นวิธีการเผาด้วยฟืนและใช้เตาจีนแบบโบราณดังที่เคยใช้มาตั้งแต่สมัยปู่ย่า และปัจจุบันยังไม่มีการถ่ายทอดวิธีการเผาเครื่องปั้นให้กับสมาชิกในครอบครัว จากการสอบถามเกี่ยวกับการเตรียมวัสดุอุปกรณ์พบว่าจะมีค่าใช้จ่ายในการเตรียมวัสดุคือไม้ฟืนประมาณ 5,000 บาทต่อการเผา 1 ครั้ง และถ้าเป็นการรับฝากเผาแยกชิ้นจะรับค่าจ้างเผาในอัตรา 300 บาท ต่อเครื่องปั้น 3-5 ชิ้น โดยพิจารณาตามขนาดของเครื่องปั้น โดยจะนำของที่ฝากเผานั้นไปเผาร่วมกับเครื่องปั้นอื่น ๆ ที่มีผู้สั่งทำไว้เป็นจำนวนมาก โดยการเผาจะใช้เวลาในการเผาประมาณ 5 วัน โดยเป็นการสุมไฟและเร่งไฟ 2 วัน และเป็นการปิดเตา 3 วัน (ศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์, สัมภาษณ์, 12 เมษายน 2556)

รูปที่ 3.130 สถานที่ตั้งเตาเผาของนางศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์

รูปที่ 3.131 รูปวาดจำลองเตาเผาจีน
ที่มา: ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

นอกจากนี้นางศรีสุรางค์ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนการเผาเครื่องปั้นไว้ดังนี้

ก่อนจะเผาก็ต้องเข้าไปเรียง [ในเตา] เรียงตามใหญ่ไปหาเล็ก ด้านหน้าก็จะเอาไว้บัง แล้วก็จะเรียงเล็กลงมา แล้วก็เอาอันใหญ่บังตามช่องตามอะไรอย่างอันเล็ก ๆ นี้ก็ต้องเอาแทรก ๆ ไป ใส่กระถางบ้างอะไรบ้าง ...เผาปกติใช้ไฟ 900 [องศา] เอง เผาแรงกว่านั้นก็ไม่ได้เพราะว่าของมันจะเสียเยอะ เราคุมอุณหภูมิอยู่แค่นั้น ...การสุมไฟนี่ก็จะให้เขารู้ตัวก่อน ให้ไฟอ่อน ๆ ไปก่อน พอดึก ๆ ถึงจะใส่เข้าไปข้างใน จะเริ่มทำตั้งแต่ตีสามตีสี่ไฟก็จะแรงขึ้นไป ตอนเริ่มต้นจะใส่ไฟอ่อน ๆ ตอนหัวค่ำ จะใส่ฟืนดุ้นใหญ่ไปก่อน ให้มันรู้สึกตัวก่อนจะได้ไม่แตก เวลาตีสามตีสีเราถึงค่อยเร่ง แล้วถึงจะขึ้นไฟใหญ่ช่องบน ...ดูไฟเรากะรู้ไงเพราะว่าเราชิน มันก็จะแดงใส มันจะมีช่องดู มี 4 ช่องด้วยกัน เราก็จะเปิดตามช่อง แล้วใส่ฟืนข้ามไป มันมีเหล็กคานอยู่ข้างใน เป็นเหล็กปล้องอ้อย ไฟก็จะไล่ ๆ ไปเรื่อย แดงไปเรื่อย ๆ

ก่อนจะทำก็ต้องพูดอยู่เหมือนกัน อธิษฐานว่าของ ๆ เราอย่าให้เสียอย่าให้เป็นอะไร ขอให้ได้ดีอะไรอย่างนี้ เขาว่ามีแม่ย่านางเตา ถึงเวลามีตรุษจีนมีอะไรก็ต้องไหว้

(ศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์, สัมภาษณ์, 12 เมษายน 2556)

รูปที่ 3.132 พวงมาลัยและเครื่องบูชาแม่ย่านางเตาบริเวณหน้าเตา

สำหรับขั้นตอนในการเผาหุ่นโทนโดยละเอียด มีดังต่อไปนี้

- นำเอาเครื่องปั้นดิบบรรจุลงในเตาเผาโดยทำการเรียงเครื่องปั้นที่มีขนาดใหญ่ไว้บริเวณด้านหน้าเตา และเรียงเครื่องปั้นที่มีขนาดเล็กไว้ที่ส่วนท้ายเตา และหากเป็นของที่มีขนาดเล็กเช่น หุ่นโทน ให้นำไปบรรจุใส่ไว้ในกระถาง เพื่อไม่ให้เครื่องปั้นสัมผัสเปลวไฟโดยตรง เพราะอาจทำให้เกิดคราบดำหรือรอยด่างขาวติดอยู่บนพื้นผิว เรียกว่า “ไฟเลีย”

- เมื่อเรียงเครื่องปั้นเรียบร้อยแล้วให้ใช้ก้อนอิฐมอญก่อปิดประตูทางเข้าด้านข้างเตา และโบกทับด้วยดินเหนียวผสมทราย เรียกว่า “ดินยาประตู”

รูปที่ 3.133 ดินยาประตู

รูปที่ 3.134 ช่องประตูข้างเตาที่ปิดด้วยอิฐและดินยาประตูแล้ว

- เตรียมเศษไม้ที่ซื้อจากโรงงานแปรรูปไม้นำมาเตรียมก่อไฟ โดยทำการก่อกองไฟขนาดเล็กบริเวณช่องปากเตาด้านล่าง เพื่อทำการไล่ความชื้นและทำให้เกิดความอุ่นภายในเตาเพื่อให้เครื่องปั้นมีความพร้อมในการเผา เรียกว่า “การสุมไฟ” โดยใช้เวลาในการสุมไฟตั้งแต่ช่วงหัวค่ำของการเผาในวันแรก ไปจนถึงช่วงบ่ายของวันที่ 2 ซึ่งถ้าใช้เวลาการสุมไฟน้อยเกินไปจะทำให้เครื่องปั้นภายในเตาเกิดแตกเสียหายได้

รูปที่ 3.135 เศษไม้สำหรับจุดไฟหน้าเตา

รูปที่ 3.136 การสุมไฟหน้าเตาบริเวณปากเตาช่องล่าง

- เมื่อสุมไฟจนได้เวลาตามที่กำหนดแล้ว จึงทำการเร่งไฟโดยการปิดช่องปากเตาด้านล่างแล้วเปิดช่องปากเตาด้านบน เพื่อใส่ฟืนในปริมาณที่เพิ่มมากขึ้นเพื่อเร่งความร้อนอย่างรวดเร็วโดยต้องคอยใส่ฟืนให้เต็มช่องอยู่ตลอดเวลา โดยจะเริ่มเร่งไปตั้งแต่ช่วงเย็นของวันเผาที่ 2 เป็นต้นไป

รูปที่ 3.137 การใส่ฟืนบริเวณช่องบนของปากเตาเพื่อเตรียมเร่งไฟ

รูปที่ 3.138 ฟืนที่บรรจุเต็มช่องปากเตา

- ทำการการเปิด “ช่องแหย่ฟืน” หรือ “ช่องดูไฟ” ด้านข้างเตาช่องที่ 1 และให้คอยสังเกตเปลวไฟจากด้านในเตา เมื่อเปลวไฟลามมาถึงหน้าช่องเตาแล้วจึงนำท่อนฟืนซึ่งทำจากไม้แสมหรือไม้ยูคาลิปตัสท่อนยาวประมาณ 2.5 เมตร สอดเข้าไปในช่องครั้งละ 3-5 ท่อน โดยคอยเติมฟืนให้เต็มอยู่ตลอดเวลา

รูปที่ 3.139 ช่องแหย่ฟืน หรือ ช่องดูไฟ

รูปที่ 3.140 การเปิดช่องดูไฟช่องที่ 1 เพื่อใส่ฟืน

รูปที่ 3.141 การใส่ฟืนเข้าไปในช่องดูไฟ

รูปที่ 3.142 ช่องดูไฟที่ใส่ฟืนจนเต็มแล้ว

- คอยสังเกตเปลวไฟให้ความร้อนส่งมาถึงช่วงท้ายเตาอย่างสม่ำเสมอ ด้วยความระมัดระวัง เนื่องจากเปลวไฟที่มีความร้อนอาจทำอันตรายต่อดวงตาได้ โดยทำการเปิดช่องดูไฟช่อง ที่ 2 ไปจนถึงช่องที่ 4 ซึ่งอยู่ท้ายเตาตามลำดับ เพื่อเติมฟืนให้เปลวไฟกระจายไปทั่วทั้งเตา พร้อมกับการเติมฟืนที่ส่วนหน้าเตาไปพร้อมกันด้วย

รูปที่ 3.143 การสังเกตดูเปลวไฟในช่องข้างเตา

รูปที่ 3.144 การเปิดช่องดูไฟครบทุกตำแหน่ง

- เมื่อเปิดช่องเติมฟืนครบทั้งสี่ช่องแล้ว ให้คอยเต็มฟืนในแต่ละช่องต่อไป พร้อมกับการสังเกตดูไฟในแต่ละช่อง โดยถ้าช่องใดที่ใส่ฟืนแล้วยังสังเกตเห็นเปลวไฟสีส้มอยู่ แสดงว่าไฟยังไม่แรงเต็มที่ ให้เต็มฟืนต่อไปจนสังเกตเห็นสีภายในเตาเป็นสีแดงใสและไม่มีเปลวไฟปรากฏอยู่ และตัวเครื่องปั้นมีสีแดงใส จึงแสดงว่าไฟมีความร้อนสูงเพียงพอที่จะทำให้ดินปั้นสุกตัวได้ จึงหยุดทำการเติมฟืน

จากการสอบเพิ่มเติมทำให้ทราบว่า เมื่ออุณหภูมิภายในเตาเผาอยู่ในระหว่าง 900-1,200 องศาเซลเซียส ที่จะทำให้เครื่องปั้นดินเผาเกิดการสุกตัวเต็มที่ โดยความร้อนในอุณหภูมิในการเผาในครั้งนี้อยู่ที่ประมาณ 900-950 องศาเซลเซียส ซึ่งเป็นอุณหภูมิที่เหมาะสำหรับการเผากระถาง (ศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์, สัมภาษณ์, 12 เมษายน 2556)

รูปที่ 3.145 การสังเกตอุณหภูมิภายในเตาเผาจากสีเปลวไฟ

(ก) เตาเผาที่ยังไม่ทำให้ดินสุกตัวเต็มที่ มีเปลวไฟสีส้มและยังสังเกตเห็นเปลวไฟได้

(ข) เตาเผาที่ดินสุกตัวเต็มที่แล้ว มีเปลวไฟสีแดงใสและไม่มีเปลวไฟ

- เมื่อได้ความร้อนตามที่กำหนดแล้ว จึงทำการ “ปิดเตา” โดยใช้ก้อนอิฐปิดช่องดูไฟทั้งหมด และใช้ยาดินประตูโบกปิดปากเตาและช่องเติมฟืนหน้าประตูเตาไฟให้เรียบร้อย จากนั้นจึงปล่อยให้เตาไฟเย็นตัวลงอย่างช้า ๆ จนอุณหภูมิภายในเตาและเครื่องปั้นกลับเข้าสู่ระดับปกติ โดยใช้เวลาในการปิดเตาประมาณ 3 วัน

รูปที่ 3.146 การใช้ยาดินประตูปิดปากเตา

รูปที่ 3.147 การใช้ก้อนอิฐและยาดินประตูอุดช่องดูไฟบริเวณประตูข้างเตา

- ในวันที่ 5 ของการเผา เมื่อเตาเย็นตัวลงแล้ว (ในวันที่ 3 ของการปิดเตา) จึงทำการสกัดกำแพงประตูหน้าเตาออก ใช้คนประมาณ 3-4 คน ช่วยกันลำเลียงภาชนะที่เผาจนสุกแล้วออกมาจากเตาด้วยความระมัดระวัง โดยจะเริ่มทยอยนำหุ่นดินเผาที่สุกตัวแล้วออกจากเตาไฟตั้งแต่เวลาเช้าประมาณ 8.00 น. เป็นต้นไป

รูปที่ 3.148 การลำเลียงเครื่องปั้นดินเผาออกจากเตา

- ทำการตรวจสอบสภาพหุ่นโทนดินเผาที่ผ่านการเผาแล้วด้วยการเคาะเสียง โดยหุ่นโทนที่มีสภาพสมบูรณ์เมื่อเคาะแล้วจะมีเสียงดังกังวาน จากนั้นจึงนำใบห่อด้วยกระดาษหนังสือพิมพ์หรือวัสดุกันกระแทก เพื่อเตรียมส่งให้กับช่างปั้นเพื่อนำไปตกแต่งผิวต่อไป

รูปที่ 3.149 หุ่นโทนที่ผ่านกรรมวิธีการเผาเรียบร้อยแล้ว

รูปที่ 3.150 การบรรจุหุ่นโทนลงในวัสดุกันกระแทก

- นำหุ่นโทนดินเผาที่ผ่านการเผาแล้วนั้นมาทำการเคลือบผิวโดยใช้แลคเกอร์เสปรย์ฉีดลงบนหุ่นโทนให้ทั่ว จะทำให้ได้หุ่นโทนที่มีผิวมันวาว และมีสีใต้เคลือบเป็นสีแดงส้มเป็นธรรมชาติจากดินเผา จากนั้นหุ่นโทนที่เคลือบผิวแล้วไปผึ่งให้แห้ง แล้วทำการฉีดซ้ำอีก 2-3 ครั้ง

รูปที่ 3.151 การพ่นแลคเกอร์เสปรย์เพื่อเคลือบผิวหุ่นโทน

- ตรวจสอบความเรียบร้อยโดยของชิ้นงานอีกครั้ง ก่อนนำไปมอบให้ผู้ผลิตเครื่องดนตรีทำการขึ้นหนังต่อไป

รูปที่ 3.152 หุ่นโทนดินเผาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

3.1.11.2.2 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง มีวิธีการดังนี้

(1) นำหนังวัวที่ตากแห้งสนิทดีแล้วออกจากแผงตากหนังเพื่อทำการคัดเลือกส่วนที่จะใช่สำหรับการขึ้นหน้าหนังโทน

รูปที่ 3.153 หนังวัวตากแห้งที่ปลดลงจากแผงตากหนังแล้ว

(2) เมื่อได้ส่วนที่ต้องการแล้วจึงทำการพลิกเอาหนังด้านในขึ้นแล้วทำการทาบวัดขนาดแผ่นหนังด้วยวงเวียน โดยวัดให้ได้ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 13-14 นิ้ว แล้วทำการขีดเส้นลงบนหนังแผ่น

รูปที่ 3.154 การทาบวัดขนาดหนังด้วยวงเวียน

- นำคัดเตอร์มากรีดส่วนที่ขีดวงไว้ด้วยดนสอให้ขาดออกจากกันเป็นรูปวงกลอมตามต้องการ

รูปที่ 3.155 การกรีดหนังด้วยคัดเตอร์

รูปที่ 3.156 แผ่นหน้าหนังโทนที่ทำการกรีดเรียบร้อยแล้ว

3.1.11.2.3 การกำจัดขนและการแต่งผิว นำแผ่นหนังตากแห้งที่ตัดแล้วนำมากำจัดขนด้วยเจียรไฟฟ้า พร้อมทั้งทำการขัดแต่งผิวโดยการลูบบนแผ่นหนังเพื่อตรวจส่วนที่ยังหนาไม่เสมอกันจนครบทั้งผืน

รูปที่ 3.157 การกำจัดขนและแต่งความหน้าด้วยเจียรไฟฟ้า

รูปที่ 3.158 แผ่นหน้าหนังโทนที่ทำการตัดแต่งเรียบร้อยแล้ว

3.1.11.2.4 การดงหนัง เป็นการเตรียมแผ่นหนังหน้าโทนให้ขึ้นรูปอยู่บนปากกกลองโดยใช้แป้นโลหะขนาดเล็ก มีวิธีการดังนี้

(1) นำหนังที่ตัดหนังและกำจัดขนแล้วไปแช่ลงในน้ำเป็นเวลา 1 คืน 1 วัน

(2) เมื่อหนังเริ่มจะนิ่มก็นำมาม้วนแล้วใช้ค้อนไม้ทุบ เรียกว่าเป็นการยำหนังให้ได้ลักษณะที่เกือบจะเละ เมื่อทุบเสร็จแล้วก็สามารถขึ้นหนังต่อได้เลย

(3) ทำการเจาะรูรอบแผ่นหนังด้วยคีมเจาะ โดยใช้วิธีการเจาะเพื่อทำการกลักตะปู จำนวน 12 ตัว ซึ่งจะทำให้มีรูบนแผ่นหนังจำนวน 24 รู จากนั้นจึงทำการกลักตะปูตามตำแหน่งรูที่เจาะไว้

(4) ทำการติดตั้งหุ่นกลองดินเผาที่เตรียมไว้ลงบนแป้น โดยอาจใช้ผ้าหรือวัสดุรองไว้เพื่อป้องกันการแตกหักของหุ่นกลอง แล้ววางแผ่นหนังที่กลักตะปูแล้วลงบนปากกลองให้เสมอกันทุกด้าน

(5) นำเชือกไนล่อนที่เตรียมไว้ทำการผูกเขากับซี่เหล็กด้านล่างของแป้น แล้วทำการโยงสายโดยเกี่ยวเข้ากับตะปูแล้ว พาดสายไป-มา ผ่านซี่เหล็กจนครับทุกด้าน แล้วผูกเงื่อนให้แน่น

(6) ทำการไขเกลียวบริเวณฐานของแป้นให้หนังยืดตัวขึ้นจนตึงเต็มที่ แล้วนำไปตากแดดในที่แจ้งให้แห้ง และเมื่อถึงเวลาเย็นให้นำเข้าไปเก็บไว้ในที่ร่มที่ไม่มีอากาศชื้น

(7) ให้ทำการดงหนังโดยการไขเกลียวแป้นซ้ำให้ตึงขึ้นอีกในเวลาเช้าและนำออกมาตากแดดในเวลากลางวัน โดยทำติดต่อกันเป็นเวลา 2-3 วัน จนได้รูปหน้ากลองเป็นสันขึ้นชัดเจนตามต้องการ

รูปที่ 3.159 แผ่นหนังที่กลักด้วยตะปู

รูปที่ 3.160 การตากหุ่นโทนที่ขึ้นหนังแล้วไว้ในที่กลางแจ้ง

3.1.11.2.5 การขัดกระดาษทราย นำกลองที่ดงหนังแล้วมาทำการขัดแต่งผิวให้เรียบและกำจัดขนส่วนที่ยังติดเหลืออยู่ด้วยกระดาษทราย โดยเริ่มขัดด้วยกระดาษทรายหยาบเบอร์ 100 แล้วตามด้วยกระดาษทรายที่มีเบอร์ละเอียดตามลำดับ เมื่อเสร็จแล้วจึงทำการเช็ดทำความสะอาดคราบฝุ่นให้เรียบร้อย และเก็บไว้ในที่ร่มเพื่อเตรียมเจาะรูร้อยไส้ละมานต่อไป

รูปที่ 3.161 การขัดแต่งผิวหนังหน้าโทนด้วยกระดาษทราย

3.1.11.2.6 การร้อยไส้ละมาน มีวิธีการดังนี้

(1) ทำเอาหุ่นโทนที่ยังไม่ได้ถอดออกจากแป้นมาทำการระบุตำแหน่งการเขียนแนวเจาะไส้ละมานโดยการตีวงเวียนขนาดเล็ก โดยทำการวัดแนวขีดเส้นจากขอบปากกลองลงมาประมาณ 2 เซนติเมตร จากนั้นให้ทำการกะระยะการเจาะรูโดยการทาบวัดด้วยวงเวียนและเขียนเส้นแนวตัดกับเส้นรอบวง จะได้เป็นจุดตัดในการเจาะรูร้อยไส้ละมานประมาณ 60-70 รู จากนั้นทำการตีวงซ้ำเป็นแนวที่ 2 เว้นระยะห่างจากแนวเจาะไส้ละมานประมาณ 1 เซนติเมตร

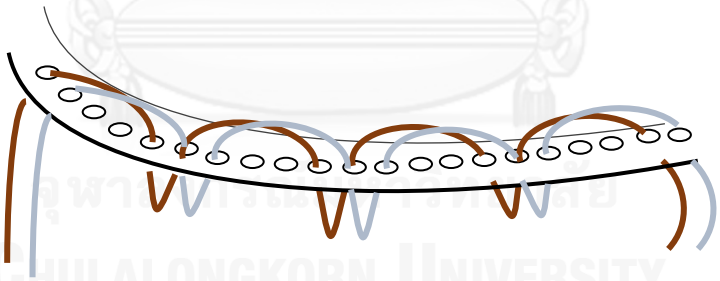
(2) ทำการถอดหุ่นโทนและแยกหนังหน้าโทนออกจากแป้น แล้วนำมาตัดขอบหนังด้านนอกสุดด้วยกรรไกร

(3) นำคีมเจาะหนังมาทำการเจาะตามแนวที่ระบุไว้จนครบทุกรู โดยใช้รูขนาดเบอร์เล็กที่สุดในการเจาะ

รูปที่ 3.162 แผ่นหน้าหนังโทนที่ทำการเจาะรูแล้ว

(4) นำเอาแผ่นหนังที่เจาะรูแล้วมาทำการร้อยไส้ละมาน โดยนำเส้นเอ็นที่เตรียมไว้ 2 เส้น โดยวัดความยาวจากเส้นรอบวงของปากกลองจำนวน 3 รอบ มาร้อยสอดเข้ากับรูร้อยไส้ละมาน โดยทำการสอดเส้นเอ็นสายที่ 1 โดยทำการเว้นระยะจำนวน 4 รูต่อการสอด 1 ช่วง จนครบรอบที่ จากนั้นจึงทำการร้อยสายเอ็นเส้นที่สอง โดยนับรูถัดจากช่องแรกที่ทำการร้อยไส้ระมานในระยะที่เท่ากันโดยทำการควั่นบนสายที่ 1 สลับกับไป จนครบรอบ จากนั้นจึงทำการร้อยในรอบที่ 2 อีกครั้งตามช่องรูที่เหลืออยู่ในระยะเท่ากันจนครบทุกรู แล้วทำการผูกเงื่อนที่บริเวณปลายสายเอ็นทั้ง 2 ข้าง แล้วใช้มีดตัดส่วนปลายเชือกให้ขาดจากกัน

รูปที่ 3.163 การแทงไส้ละมาน



รูปที่ 3.164 ภาพจำลองการร้อยไส้ละมานด้วยสายเอ็น 2 เส้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 3.165 แผ่นหนังที่ร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว

3.1.11.2.7 การทำห่วงคอกลอง ทำการวัดขนาดของคอกลองโดยวัดจากเส้นรอบวงรอบฐานบัวคอ จากนั้นให้นำเส้นลวดโลหะมาตัดให้ได้ขนาดตามที่วัดแล้วทำการร้อยด้วยห่วงกันกระแทก ก่อนนำไปเชื่อมด้วยเครื่องเชื่อมโลหะ

รูปที่ 3.166 แท่งเชื่อมโลหะ

รูปที่ 3.167 ห่วงคอกลองที่เชื่อมเข้ากันเรียบร้อยแล้ว

3.1.11.2.8 การขึ้นหนัง มีวิธีการดังนี้

(1) ทำการคล้องสายห่วงคอเข้ากับหุ่นโทน และใช้วัสดุยึดเข้ากับตัวกลอง โดยแบ่งออกเป็น 2 กรณี ดังนี้

- หุ่นโทนที่เป็นไม้ ให้ใช้ตะปูขนาดเล็กตอกและเกี่ยวเข้ากับห่วงคอ

- หุ่นที่ทำจะวัสดุที่ทำจากดินเผาหรอเซรามิกส์ จะใช้กาวร้อนหยอดตรงบริเวณห่วงร้อยกันกระแทกเพียงเล็กน้อยและกดลงบนฐานบัวคอให้ติดกันชั่วคราว

(2) ทำการหงายหน้ากลองขึ้นตั้งกับพื้นหรือโต๊ะ จึงนำหนังที่ร้อยไส้ละมานแล้วมาครอบลงบนปากกลอง โดยพยายามให้ตำแหน่งของการวางตรงกับตำแหน่งที่ได้ดงหนังไว้ในครั้งแรก

(3) นำเอาเส้นลวดขนาดเล็กมาสอดเกี่ยวเข้ากับไส้ละมาน แล้วโยงยึดกับห่วงคอกลองเข้าจำนวน 4 จุด

รูปที่ 3.168 การใช้เส้นลวดเกี่ยวระหว่างห่วงคอกลองและไส้ละมาน

(4) นำเอาสายเชือกเร่งเสียงที่เตรียมไว้นำมาผูกเข้ากับห่วงคอแล้วสอดเข้าระหว่างช่องของไส้ละมานให้ครับทุกช่องโดยรอบตัวกลอง โดยโยงผ่านห่วงคอกลองแบบสลับ ขึ้น-ลง โดยปล่อยปลายเชือกส่วนปลายไว้ และยังไม่ต้องผูกเงื่อนหรือขึ้นสายให้ตึง มีขั้นตอนตามวัสดุที่แตกต่างกัน 2 ชนิดคือ

- สายเร่งที่ทำจากสายเอ็น ให้นำแท่งเทียนไขมาขัดสายไว้ก่อนการดึงจะทำให้สามารถดึงสายยเร่งเสียงได้ง่าย

- สายเร่งเสียงที่ทำจากสายไหม ให้หยอดปลายเชือกด้วยกาวร้อนและรอให้แห้ง จากนั้นจึงทำการตัดสายในลักษณะเฉียง จะทำให้สามารถสอดเข้าในไส้ละมานได้ง่าย

รูปที่ 3.169 การใช้เทียนไขขัดกับสายเร่งเสียงเพื่อทำให้ร้อยสายได้ง่าย

รูปที่ 3.170 รำมะนาที่ร้อยสายเร่งเสียงเสร็จแล้ว

(5) ทำการถอดสายลวดที่คล้องไส้ละมานกับห่วงคอออก จากนั้นให้นำเอาผ้าชุบน้ำหมาด ๆ นำมาวางโป๊ะลงบนหน้าหนังกลองสักครู่หนึ่ง แล้วเช็ดเบา ๆ เพื่อให้หนังอ่อนตัว

รูปที่ 3.171 การถูหน้ากลองด้วยผ้าชุบน้ำหมาด ๆ

(6) ทำการใช้เหล็กงัดเกี่ยวสายเร่งเสียงนับจากจุดที่ร้อยสายตำแหน่งแรก แล้วทำการดึงสายให้ตึง โดยทำการหันปากกลองออกแล้วดึงเชือกเข้าหาตัว โดยระวังให้ขอบหนังรอบปากกลองเสมอกันทุกด้าน โดยเฉพาะสายไหมนั้น ต้องดึงด้วยความระมัดระวังเนื่องจากสายจะคลายตัวและจะทำให้บิดม้วนเป็นปม ซึ่งทำให้สายไหมเสียหายได้

เมื่อดึงสายเร่งเสียงจนครบรอบแล้ว จึงทำการถูหน้าหนังด้วยผ้าชุบน้ำอีกครั้ง และให้ดึงสายเร่งเสียงซ้ำโดยเร่งเสียงให้ตึงยิ่งขึ้นอีก 2-3 ครั้ง จนได้ความตึงของหน้าโทนที่ต้องการ

รูปที่ 3.172 การดึงสายเร่งเสียงให้ตึง

(7) เมื่อขึ้นหน้าหนังจนตึงแล้วให้ทำการผูกเงื่อนเก็บสายโรงเร่งเสียงตรงส่วนปลายให้เรียบร้อย แล้วจึงตัดเชือกส่วนที่เกินออกด้วยกรรไกร

รูปที่ 3.173 การผูกเชือกเก็บสายเร่งเสียง

(8) เมื่อเก็บสายเร่งเสียงเรียบร้อยแล้ว จึงนำเหล็กหมาดมาทำการเขี่ยสายบริเวณใกล้กับขอบกลอง จากนั้นพลิกสายเร่งเสียงแล้วดันเหล็กหมาดลงเพื่อไขว้สายเร่งที่ด้านบนไขว้ทับเข้าหากันกับสายเร่งที่อยู่ด้านล่าง ซึ่งจะมีผลทำให้หน้าหนังกลองมีความตึงเพิ่มมากขึ้น

รูปที่ 3.174 การเขี่ยสายเร่งเสียงด้วยเหล็กหมาด

รูปที่ 3.175 การไขว้ทบสายเร่งเสียงเข้าหากันด้วยเหล็กหมาด

3.1.11.2.9 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน ทำการตรวจสอบคุณภาพเสียง โดยการตีและใช้ผ้าเช็ดทำความสะอาดให้เรียบร้อย ก่อนนำไปใช้จำหน่ายและใช้บรรเลงคู่กับรำมะนาต่อไป

รูปที่ 3.176 โทนดินเผาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

3.1.11.2 การสร้างรำมะนา มีขั้นตอนดังนี้

3.1.11.2.1 การขึ้นหุ่นรำมะนา มีวิธีการดังนี้

(1) นำท่อนไม้ขนุนมาแบ่งตัดตามแนวนอนตามลักษณะขวางลำต้นเป็นแว่น ๆ ให้มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ยาว 5 นิ้ว แล้วนำมาทาบแบบวงกลมด้วยวงเวียนและตัดแต่งด้วยเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพานจนได้รูปทรงกระบอกกลม

รูปที่ 3.177 ไม้ขนุนที่ทำการตัดแต่งไม้เรียบร้อยแล้ว

(2) นำหุ่นรำมะนานำมาติดตั้งบนแท่นกลึงไฟฟ้าแล้วใช้อุปกรณ์ในการกลึงทำให้ได้รูปทรงตามแบบกระสวนที่กำหนด โดยทำการขึ้นโครงเป็นส่วนของกระพุ้งและก้นกลองแล้วทำการขัดด้วยกระดาษทราย 1 ครั้งเพื่อทำให้ผิวเรียบเสมอกัน

รูปที่ 3.178 อุปกรณ์ในการกลึงรูปกลอง

(3) นำหุ่นกลองที่กลึงขึ้นรูปทรงแล้วนำมากลึงละเอียดอีกครั้ง โดยทำการแต่งส่วนปากนกแก้วและ ลูกแก้วบริเวณก้นกลองให้เรียบร้อย จากนั้นนำไปติดตั้งบนเครื่องเจาะคว้านไฟฟ้าเพื่อคว้านเนื้อด้านในออก แล้วใช้กระดาษทรายขัดผิวด้านในให้เรียบอีกครั้ง

รูปที่ 3.179 การขัดแต่งหุ่นรำมะนาด้วยเครื่องกลึงไฟฟ้า

รูปที่ 3.180 หุ่นรำมะนา ที่ทำการคว้านและแต่งลูกแก้วส่วนก้นกลองแล้ว

รูปที่ 3.181 หุ่นรำมะนาที่ทำการแต่งปากนกแก้ว

(4) นำหุ่นรำมะนาที่ทำการขัดแต่งภายนอกเรียบร้อยแล้วไปทำการเคลือบผิวด้านในด้วยเชลแล็กเพื่อป้องกันมอดและเคลือบผิวด้านในให้เรียบ จากนั้นจึงนำหุ่นไม้ไปพักไว้ในที่ร่มเป็นเวลา 1 วัน ก่อนนำไปขึ้นหน้ากลองต่อไป

รูปที่ 3.182 หุ่นรำมะนาที่ทาเคลือบผิวด้านในด้วยเชลแล็ก

3.1.11.2.2 การเตรียมหนัง มีวิธีการดังนี้

(1) เตรียมหนังที่ใช้ในการขึ้นหน้ารำมะนาโดยปลดลงจากแผงตากหนัง

รูปที่ 3.183 หนังส่วนที่เลือกใช้สำหรับทำหน้าหนังรำมะนา

(2) ทำการวัดขนาดหนังด้วยวงเวียน ให้มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 13-14 นิ้ว แล้วนำไปผ่านวิธีการตัดหนังด้วยมีดคัตเตอร์ การกำจัดขน และการปรับแต่งความหน้าด้วยเจียรไฟฟ้าเช่นเดียวกับการหนังขึ้นหน้าโทน แต่จะเผื่อส่วนความหน้าให้มากกว่ารำมะนาเล็กน้อย

รูปที่ 3.184 หนังรำมะนาที่ตัดเป็นแผนวงกลม (ซ้าย) และ หนังที่ผ่านการกำจัดขนแล้ว (ขวา)

รูปที่ 3.185 การเปรียบเทียบขนาดหนังขึ้นหน้ารำมะนา (บน) และหน้าสำหรับขึ้นหน้าโทน (ล่าง)

3.1.11.2.3 การดงหนัง มีวิธีการดังนี้

(1) นำแผ่นหนังที่ตัดและกำจัดขนแล้วไปแช่ในน้ำสะอาด เป็นเวลา 1 วัน และนำมายำหนังด้วยการทุบด้วยค้อนเช่นเดียวกันกับหนังหน้าโทน

(2) นำหุ่นรำมะนามาเตรียมติดตั้งบนแป้นดงหนังขนาดใหญ่ โดยใช้โครงเหล็กรอไว้ที่ฐานส่วนล่างสุด จากนั้นจึงใช้ท่อนไม้ยาวตั้งที่จุดศูนย์กลาง แล้วนำเอาแป้นไม้รูปวงกลมวางรองก้นรำมะนาไว้

รูปที่ 3.186 การวางรำมะนาบนแป้นดงหนัง

(3) นำหนังที่ทำการทุบแล้วนำมาเตรียมทำการ “เข้าสะดึงหนัง” โดยใช้ห่วงเหล็กขนาดใหญ่กว่าเส้นผ่านศูนย์กลางปากกลอง นำมา วัดขนาดบนแผ่นหนัง จากนั้นจึงนำแผ่นหนังไปเจาะรูด้วยคีมเจาะเข็มขัดให้มีจำนวนรูโดยรอบติดขอบแนวห่วงสะดึง 8 ด้าน ๆ ละ 3 รู รวมเป็นจำนวน 16 รู

รูปที่ 3.187 ห่วงเหล็กสำหรับทำสะดึงหนัง

(4) นำแผ่นหนังวางบนปากกลองโดยคลุมลงมาถึงส่วนกระพุ้ง จากนั้นจึงนำห่วงสะดึงคล้องทับไว้อีกชั้นหนึ่ง แล้วนำเส้นลวดขนาดเล็กร้อยรูบนแผ่นหนังที่พับผ่านสะดึงให้ติดกัน โดยโยงเข้ากับสาแหรก ชิ้นละ 3 จุด รวมเป็นตำแหน่งในการดึงด้วยสาแหรกจำนวน 8 ชิ้น โดยให้คล้องเกี่ยวสาแหรกไว้กับโรงเหล็กที่เป็นส่วนฐาน โดยกระจายทิศทางในการเกี่ยวสาแหรกให้เท่า ๆ กัน

รูปที่ 3.188 การวางและร้อยสะดึงหนัง

(5) ทำการขันบิดเกลียวสาแหรกให้แน่นเต็มที่เพื่อทำให้หนังตึงขึ้นตามลำดับ โดยคอยสังเกตให้แรงดึงแต่ละด้านมีความสมดุลกับตำแหน่งขอบแผ่นหนังที่จะต้องเสมอกับปากกลอง แล้วนำออกไปตากแดดในที่กลางแจ้งในเวลากลางวันจนหนังแห้งสนิท จากนั้นจึงนำไปเก็บเข้าในที่ร่มในเวลาเย็น

รูปที่ 3.189 การบิดเกลียวเร่งสายให้ตึง

รูปที่ 3.190 การตากหุ่นรำมะนาที่เข้าแป้นสะดึงหนังแล้ว

(1) ให้ทำการดงหนังซ้ำโดยการไขเกลียวแป้นให้ตึงขึ้นเต็มที่ในเวลาเช้าของวันที่ 2 และในระหว่างการเร่งเสียงจะต้องใช้นิ้วเคาะหนังเพื่อตรวจสอบเสียงไม่ให้สูงจนเกินไป จากนั้นนำออกมาตากแดดในเวลากลางวันต่อไปโดยทำติดต่อกันเป็นเวลา 2-3 วัน หรือ 3-4 วัน ในช่วงที่มีอากาศชื้น จนได้รูปหน้ากลองเป็นสันขึ้นชัดเจนและมีเสียงดังตามต้องการ

3.1.11.2.4 การตอกแส้ มีวิธีการดังนี้

(1) ทำเอาหุ่นรำมะนาที่ยังไม่ได้ถอดออกจากแป้นมาทำการระบุตำแหน่งการเขียนแนวตอกแส้โดยการตีวงเวียนขนาดเล็ก โดยทำการวัดแนวขีดเส้นจากขอบปากกลองลงมาประมาณ 2 เซนติเมตร จากนั้นให้ทำการกะระยะการเจาะรูโดยการทาบวัดด้วยวงเวียนและเขียนเส้นแนวตัดกับเส้นรอบวง โดยเว้นระยะห่างประมาณ 0.5 นิ้ว (0.6 เซนติเมตร) จะได้เป็นจุดตัดในการเจาะรูร้อยไส้ละมานประมาณ 60-70 รู เช่น จากนั้นทำการตีวงซ้ำเป็นแนวที่ 2 เว้นระยะห่างจากแนวเจาะไส้ละมานประมาณ 1 เซนติเมตร

(2) นำตะปูทองเหลือง ตอกตรึงหนังตามแนว ๆ เจาะ โดยทำการตอกในแนวทแยงกับสันขอบกลองแบบเว้นระยะ 1 ช่อง ตอก 1 ช่อง จนครบรอบ

(3) นำสว่านไฟฟ้า นำมาเตรียมเจาะรูตอกแส้ โดยทำการเปลี่ยนหัวเจาะให้มีขนาดประมาณ 2 หุน (0.625 ซม.) นำมาเจาะตามแนวขีดเส้นดินสอ โดยเจาะให้มีความลึกประมาณ 1 เซนติเมตร โดยทำมุมเฉียงกับสันกลองเข้าหาปากกลองประมาณ 45 องศา โดยพยายามเจาะไม่ให้ทะลุถึงโพรงด้านในตัวกลอง

รูปที่ 3.191 ภาพสาธิตการเจาะรูตามแนวเจาะแส้

(4) นำแส้ที่เตรียมไว้นำมาสอดเข้ากับรูเจาะแส้ให้พอติดเข้าไปในหุ่นกลอง แล้วใช้ค้อนไม้ตอกลงไปบนหัวหมุดเพื่อติดแส้บนหนังกลองให้แน่น

รูปที่ 3.192 ภาพสาธิตการวางหมุดสำหรับตอกตามแนวตอกแส้

3.1.11.2.5 การตัดขอบหนัง

เมื่อทำการติดแส้เรียบร้อยแล้ว ให้นำเอาสิ่วนำมาตัดขอบหนังโดยใช้สิ่ววางตามแนวที่ขีดเส้นใต้แนวเจาะแส้แล้วตอกด้วยค้อนให้ขาดจากกันคนครบทุกด้าน

รูปที่ 3.193 รำมะนาที่ตัดขอบหนังส่วนเกินออกแล้ว

3.1.11.2.6 การตกแต่งและเคลือบผิว มีวิธีการดังนี้

(1) นำรำมะนาที่ผ่านขั้นตอนการขึ้นหนังแล้ว มาทำการขัดกระดาษทรายละเอียดด้วยมืออีกครั้ง โดยจะใช้กระดาษทรายตั้งแต่เบอร์ 320 ถึงเบอร์ 400 ตามลำดับ

รูปที่ 3.194 การขัดผิวด้วยกระดาษทราย

รูปที่ 3.195 รำมะนาที่ทำการขัดผิวแล้ว

(2) นำหุ่นรำมะนาที่ขัดกระดาษทรายแล้วไปเข้ากรรมวิธีการเคลือบสีภายในห้องพ่นสี โดยการปิดคลุมหน้าหนังรำมะนาและหมุดด้วยกระดาษหนังสือพิมพ์พันด้วยเทป จากนั้นจึงใช้สีย้อมไม้เป็นสีน้ำตาลไม้โอ๊กพ่นทับลงบนหุ่นกลอง จำนวน 1 ครั้ง แล้วนำไปผึ่งไว้ในห้องสะท้อนความร้อนให้แห้ง จากนั้นจึงทำการเคลือบผิวซ้ำอีกครั้งด้วยการพ่นแลคเกอร์เคลือบด้าน และนำไปพึ่งให้แห้งอีกครั้ง

รูปที่ 3.196 ห้องทำสี

รูปที่ 3.197 เครื่องพ่นเสปรย์เพื่อทำสีบนเครื่องดนตรี

รูปที่ 3.198 ห้องสะท้อนความร้อนที่บุฉนวนกันความร้อนไว้โดยรอบ

รูปที่ 3.199 ตัวอย่างรำมะนาที่ผึ่งให้แห้งภายหลังการพ่นสีในห้องสะท้อนความร้อน

รูปที่ 3.200 การเปรียบเทียบการเคลือบด้าน (ซ้าย) และการเคลือบเงาบนผิวไม้ (ขวา)

3.1.11.2.7 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน ก่อนการนำไปใช้งานหรือจัดจำหน่าย

รูปที่ 3.201 รำมะนาที่มีขนาดหน้ากลองต่าง ๆ กันที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี พบว่า แหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่อยู่ในบริเวณจังหวัดที่ใกล้เคียงกับแหล่งผลิต โดยเฉพาะไม้ชิงชัน ไม้จามจุรี ไม้ขนุน และหนังวัว โทนรำมะนาที่ใช้เป็นต้นแบบในครั้งนี้ทำจากไม้ขนุนและหุ่นโทนดินเผาซึ่งได้มาจากแหล่งผลิตในตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ช่างสมชัยได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรมขนาดกลาง โดยมีการใช้หัวหน้าคนงานจำนวน 2-3 คน แบ่งพื้นที่ความรับผิดชอบในการทำงานแต่ละขั้นตอนอย่างชัดเจน ในด้านกรรมวิธีการสร้าง ได้ใช้แบบกระสวนของโทนและรำมะนาที่เป็นมาตรฐาน จะใช้ระยะเวลาในการสร้างกลองโทนและรำมะนาได้ตลอดทั้งปี โดยจะทำหุ่นโทนและรำมะนาไปพร้อมกลองชนิดอื่น ๆ อีกหลายใบภายในบริเวณที่ถูกกำหนดไว้ เพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงานที่ต้องรอระยะเวลาในการผึ่งลมหุ่นและขัดแต่งชักเงา เพื่อสร้างผลิตภัณฑ์กลองชนิดอื่น ๆ ออกมาอย่างต่อเนื่อง แต่ยังไม่มีการถ่ายทอดวิธีการสร้างเครื่องดนตรีในเชิงช่างให้กับสมาชิกภายในครอบครัว แต่จะเป็นลักษณะของการบริหารจัดการกระบวนการผลิตเครื่องดนตรีร่วมกันในฐานะสมาชิกขององค์กร

รูปที่ 3.202 โทนรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

3.2 การสร้างโทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี

3.2.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่

พิกัด GPS 13.832248, 100.514684 (13°49'56.1"N 100°30'52.9"E)

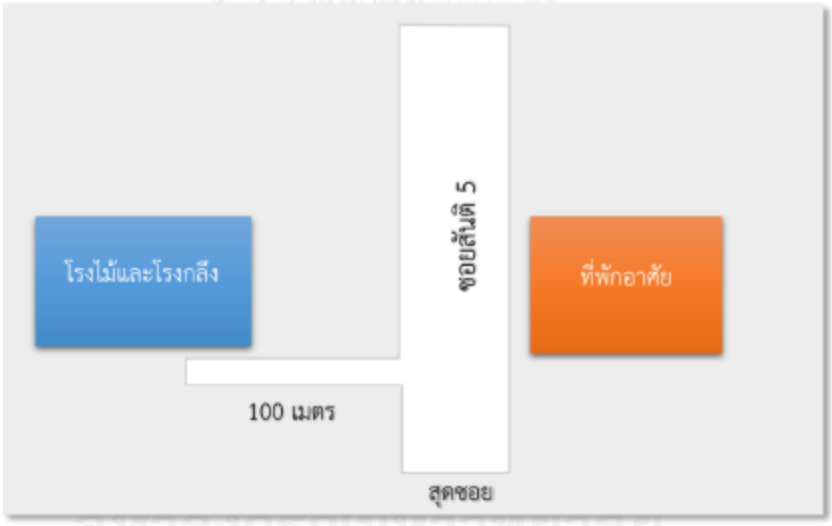
รูปที่ 3.203 แผนที่บ้านช่างสมยศ นวมระวี

3.2.2 สถานที่ตั้ง

บ้านเลขที่ 49/2 ซอยกรุงเทพ–นนท์ 3 (ซอยสันติ 5) บางเขน อำเภอเมืองนนทบุรี จังหวัดนนทบุรี

รูปที่ 3.204 บ้านช่างสมยศ นวมระวี

รูปที่ 3.205 โรงไม้และโรงกลึงกลองในบริเวณบ้าน



รูปที่ 3.206 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.3 ประวัติชีวิต

นายสมยศ นวมระวี หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “ช่างปุ๊ก” เกิดเมื่อวันที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2505 ปัจจุบันอายุ 52 ปี บิดาชื่อนายขจร นวมระวี มารดาชื่อนางทองมาศ นวมระวี มีพี่น้องร่วมบิดามารดาจำนวน 7 คน เป็นหญิง 5 คน ชาย 2 คน ภูมิลำเนาเดิมเป็นชาวอำเภอลาดบัวหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดตรีทศเทพ กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้นจากโรงเรียนรัตนาธิเบศร์ จังหวัดนนทบุรี สำเร็จการศึกษาประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาวิชาอิเล็กทรอนิกส์ จากวิทยาลัยเซนต์จอห์น กรุงเทพมหานคร สมรสกับนางนิตยา นวมระวี มีบุตรสาวจำนวน 1 คน

รูปที่ 3.207 ช่างสมยศ นวมระวี กับผู้วิจัย

3.2.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวิชาชีพช่าง

พื้นฐานอาชีพของครอบครัวแต่เดิมของช่างสมยศนั้น บรรพบุรุษและเครือญาติของช่างสมยศนั้นมีความเกี่ยวข้องกับวิชาชีพช่างและการดนตรี โดยบิดาประกอบอาชีพเป็นช่างทองเหลือง ส่วนมารดาประกอบอาชีพรับราชการครู พี่น้องฝ่ายหญิงของช่างสมยศนั้นส่วนใหญ่มีอาชีพรับราชการ และมีพี่ชายอีกคนหนึ่ง คือ นายสมศักดิ์ นวมระวี (ปัจจุบันถึงแก่กรรม) เป็นนักดนตรีไทยพร้อมทั้งประกอบอาชีพช่างฝีมือผลิตเครื่องดนตรีไทยในนามกิจการ “งามเขตต์” อยู่ในเขตอำเภออุทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ช่างสมยศมีพื้นฐานวิชาดนตรีไทยและดนตรีสากลมาตั้งแต่วัยเด็ก เนื่องจากที่บ้านเคยประกอบอาชีพรับบรรเลงวงปี่พาทย์ตามงานต่าง ๆ จึงได้ซึมซับประสบการณ์ทางดนตรีไทยเป็นลำดับแรก จนสามารถใช้ปฏิภาณแบบครูพักลักจำในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยด้วยตนเอง ตลอดจนที่บ้านเริ่มประกอบกิจการผลิตเครื่องดนตรีไทย ช่างสมยศจึงได้มีโอกาสช่วยงานต่าง ๆ ของบิดาอยู่ระยะหนึ่งจนมีทักษะงานช่าง แต่ก็ยังมิได้เริ่มศึกษาอย่างจริงจัง จนเมื่ออายุราว 12 ปี ได้ย้ายจากภูมิลำเนาเดิมไปศึกษาเล่าเรียนที่จังหวัดนนทบุรี จึงได้หัดเรียนดนตรีไทย โดยเริ่มเรียนการสีซอกับพี่ชายซึ่งขณะนั้นกำลังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยครูพระนคร (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร) นอกจากนี้ยังเคยศึกษาวิธีการบรรเลงระนาดเอกกับครูฟุ้ง บัวเอี่ยม โดยเรียนเพลงมโหรีสำหรับบรรเลงรับร้อง–ส่งร้องต่าง ๆ

ช่างสมยศได้เล่าถึงประสบการณ์การเรียนดนตรีไทย ดังนี้

> *...เรื่องเพลงผมไม่ได้มากหรอก ผมไปต่อทางระนาดนี่ก็ตอนอายุสักสามสิบกว่าแล้ว แต่ผมก็ตีได้อยู่แล้วไง แต่ทางผมยังไม่คล่อง ก็แบบครูพักลักจำเอา ผมไม่ได้มาทางฆ้องไง คือจำเอา ก็ตีผืนมโหรี แต่ตอนนี้ตีไม่ได้แล้ว...*
>
> (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

ในช่วงที่ช่างสมยศกำลังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยเซนต์จอห์นนั้น ได้มีโอกาสเข้าร่วมเป็นสมาชิกของวงดนตรี “สุนทราภรณ์” จากการชักชวนของเพื่อน โดยได้ติดตามวงดนตรีไปร่วมแสดงในงานต่าง ๆ และได้ฝึกหัดเครื่องดนตรีสากลด้วย โดยได้หัดเรียนทฤษฎีดนตรีสากลและเปียโนที่โรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี ศึกษาการขับร้องเพลงไทยสากลกับนักร้องในวงดนตรีสุนทราภรณ์ คือ นายยรรยงค์ เสลานนท์ พร้อมทั้งศึกษาวิธีการสีไวโอลินด้วยตนเองอีกด้วย ต่อมาเมื่อสำเร็จการศึกษาและมีอายุครบเกณฑ์เข้ารับราชการทหาร จึงสมัครเข้าประจำการเป็นพลทหารในสังกัดกองทัพอากาศเป็นเวลา 1 ปี ในระยะแรกรับราชการนั้นได้ฝึกวิชาทหารอยู่ราว 3 เดือน จึงได้โอนเข้ามาประจำการที่กองดุริยางค์ทหารอากาศ ทำหน้าที่เป็นพลทหารแตรเดี่ยวทำหน้าที่เป่าสัญญาณเวรยามต่าง ๆ ตลอดจนทำหน้าที่พลทหารคลาริเน็ตในวงโยธวาทิต เมื่อปลดประจำการแล้ว ได้ออกมาประกอบธุรกิจซ่อมรถยนต์ และประกอบอาชีพขับรถยนต์โดยสารส่วนบุคคลเป็นอาชีพเสริมอยู่ระยะหนึ่ง

เมื่ออายุราว 30 ปี ช่างสมยศจึงตัดสินใจเดินทางกลับไปอาศัยอยู่กับพี่ชายที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาอีก และระหว่างที่กลับไปช่วยพี่ชายขายเครื่องดนตรีไทยนั้นจึงได้เริ่มเรียนรู้ทักษะงานช่างไม้ต่าง ๆ อย่างจริงจัง และเริ่มหัดทำเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด เช่น ระนาด ขิม ซอ เมื่อมีทักษะพอสมควรแล้วจึงได้ขอแยกจากพี่ชายออกมาเริ่มต้นรับจ้างเหลาผืนระนาดขาย โดยจะผลิตผืนระนาดส่งให้กับลูกค้าทั่วไปภายในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ราคาเริ่มต้นอยู่ที่ผืนละ 700 บาท โดยใช้เครื่องมือช่างของตนเอง จนสามารถย้ายสถานประกอบการกลับมาที่จังหวัดนนทบุรีได้อีกครั้งเมื่อราว พ.ศ. 2533 เมื่อผลงานเริ่มเป็นที่ยอมรับมากขึ้น ช่างสมยศจึงมีโอกาสได้ติดต่อร่วมธุรกิจขายส่งเครื่องดนตรีไทยให้กับร้าน “สิทธิถาวรการดนตรี” ซึ่งมีอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทยเป็นเจ้าของกิจการ โดยเมื่อนำผืนระนาดมาส่งให้ที่ร้านครั้งแรกนั้น อาจารย์ประสิทธิ์ได้ให้ข้อแนะนำเกี่ยวกับการเหลาผืนระนาดเพื่อให้นำไปพัฒนางานฝีมือของตนเองให้ดียิ่งขึ้นด้วย จึงได้น้อมรับคำชี้แนะมาปฏิบัติตามคำแนะนำจนสามารถผลิตผืนระนาดที่ได้สัดส่วนเป็นเอกลักษณ์ของตนเองและมีคุณภาพดี สามารถนำสินค้าไปขายส่งจำหน่ายที่ร้านสิทธิถาวรการดนตรีและร้านศึกษาภัณฑ์พาณิชย์ได้ และได้ริเริ่มทำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ต่อมาด้วย คือ ขิม ซอด้วง พิณอีสาน และกรับเสภา

กิจการของช่างสมยศภายใต้ชื่อ “สมยศการดนตรี” มีประสบการณ์ในการทำเครื่องดนตรีมากว่า 20 ปี โดยแรกเริ่มกิจการนั้นยังคงทำงานช่วงเพียงคนเดียวโดยมีภรรยาเป็นผู้ช่วยดูแลกิจการพร้อมด้วยสมาชิกที่เป็นเครือญาติมาร่วมช่วยงาน ต่อมาในปี พ.ศ. 2537 จึงได้ชักชวนนายจิรพงศ์ ทรัพย์บุตร (ช่างเป็ด) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทตั้งแต่วัยเด็กมาร่วมงานด้วยกันอีกท่านหนึ่ง

ช่างจิรพงศ์ ทรัพย์บุตร ปัจจุบันมีอายุ 51 ปี มีภูมิลำเนาอยู่ในตำบลบางเขน อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 (ม.ศ. 3) จากโรงเรียนศรีบุญญานนท์ จังหวัดนนทบุรี ในกระบวนการสร้างโทนรำมะนานั้นช่างสมยศจะมอบหมายให้ช่างจิรพงศ์เป็นผู้ดูแลในเรื่องการขึ้นหนังและการตกแต่งชิ้นงาน ในขณะที่ช่างสมยศจะดูแลเรื่องงานกลึงและประกอบเข้าไม้ด้วยตนเอง ดังคำสัมภาษณ์ของช่างจิระพงศ์เกี่ยวกับการแบ่งหน้าที่การทำงานสร้างโทนและรำมะนาไว้ดังนี้

...ก็ทำร่วมกันนะ อย่างโทนนี่เขาก็ปล่อยได้ ขึ้นหน้าโทนรำมะนา ส่วนที่ผมทำไม่ถึง ขั้นตอนสำคัญก็ต้องเป็นเขา ซอก็ต้องเป็นเขา เพราะเวลาเหลาเขาก็จะกะสัดส่วนของเขาว่าต้องเป็นอย่างนี้ ๆ พวกงานขึ้นรูปและงานฝีมือก็จะต้องเป็นของเขาน่ะครับ ...เมื่อก่อนก็มีน้องภรรยา แต่งานช่างเขาไม่ค่อยสมบูรณ์เท่าไหร่ ก็ต้องช่วยขัดช่วยทาสีอะไรอย่างนี้...

(จิรพงศ์ ทรัพย์บุตร, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

รูปที่ 3.208 ผู้วิจัยขณะกำลังสัมภาษณ์ช่างจิรพงศ์ ทรัพย์บุตร (ช่างเป็ด)

นายจิรพงศ์เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทักษะงานช่างและวิธีการทำเครื่องดนตรี โดยเฉพาะการขึ้นหน้าโทนรำมะนาจากช่างสมยศโดยตรง และได้เป็นผู้ช่วยช่างในงานไม้ทั่วไป ๆ ที่ช่างสมยศมอบหมาย นอกจากนี้ช่างสมยศยังเคยว่าจ้างลูกมือคนอื่น ๆ มาช่วยประกอบการและสอนทักษะงานช่างภายในโรงงานด้วย ราว 7 คน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นแรงงานรับจ้างที่มีภูมิลำเนาอยู่ทางภาคอีสาน ซึ่งปัจจุบันได้ลาออกกลับไปประกอบอาชีพที่ภูมิลำเนาเดิมจนหมด มีเพียงนายจิรพงศ์เท่านั้นที่เป็นผู้ช่วยช่างที่ยังทำงานร่วมกับช่างสมยศมาจนถึงปัจจุบัน

3.2.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี

ช่างสมยศได้คิดริเริ่มสร้างกลองโทนและรำมะนาขึ้นเมื่อราว พ.ศ. 2540 โดยประมวลจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนั้นว่า โทนและรำมะนายังมีผู้ผลิตจำนวนน้อย จึงเห็นว่าเป็นโอกาสที่จะสร้างรายได้เพิ่มเติม จึงได้เริ่มออกสำรวจร้านค้าที่ขายเครื่องดนตรีไทยและแสวงหาซื้อโทนดินเผาและรำมะนาที่ได้รับการยอมรับว่ามีคุณภาพดีมารวบรวมไว้เพื่อสร้างต้นแบบกลองของตนเอง โดยเริ่มทำโทนดินเผา และได้ถอดแบบกลองมาทำการทดลองสร้างและลองผิดลองถูกอยู่หลายครั้ง จนสามารถคิดค้นโทนต้นแบบที่ทำขึ้นจากเซรามิกส์ได้เป็นผลสำเร็จ

ช่างสมยศได้เล่าประสบการณ์ความยากลำบากในการคิดค้นหาหุ่นกลองต้นแบบ ดังนี้

ผมว่าน่าจะเป็นคนแรกนะ ...คือมันไม่มาตรฐานไง เพราะดินมันต้องปั้น มันพิมพ์ไม่ได้เพราะว่าเผาด้วยความร้อนแค่ร้อยกว่าองศา แต่ถ้าระบบนี้มันจะพิมพ์ไง คือจังหวะผมดีไง ...ทำโทนนี่ คิดอยู่เป็นปีนะ กว่าจะทำได้เป็นปีนะ ไม่ใช่ง่าย ๆ เลย เรื่องสัดส่วนน่ะ ผมไปหาซื้อเขาทั่วหมดล่ะ ดูซิว่าบ้านไหนเขาทำดี แล้วพอมาดูก็ให้ช่างที่ปากเกร็ดปั้น อันนี้คือปั้นดินก่อน ก็ไม่สำเร็จ มันไม่เหมือนกันสักใบไง เสียงมันก็จะแตกต่าง แล้วคนทำก็ไม่ได้เป็นนักดนตรีเรื่องของเรื่องเนี่ย ลำบาก ขาดทุนไม่รู้เท่าไหร่ เราไม่ย่อท้อก็หา...

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

ด้วยความต้องการที่จะพัฒนาคุณภาพของผลงานให้ดียิ่งขึ้น จึงได้นำเรื่องเข้าปรึกษากับอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร อาจารย์ประสิทธิ์จึงได้กรุณามอบหุ่นโทนปูนปั้นใบหนึ่งไว้สำหรับนำไปทำเป็นหุ่นต้นแบบชั่วคราวพร้อมทั้งให้คำแนะนำเพื่อให้นำไปปรับปรุงผลงานต่อไป ดังที่ช่างสมยศเล่าต่อไปว่า

ตอนหลังผมไปได้ครูประสิทธิ์ไง ครูประสิทธิ์ให้แบบผมมาเลย ตอนแรกเป็นปูนปั้นก่อน แล้วก็ตีให้ดูว่าโทนต้องดังแบบนี้นะ ผมก็จำ ปูนซิเมนต์เดี๋ยวนี้น่ะหาไม่ได้หรอก แล้วดังอย่างนี้เลย โทนนี้ไม่รู้ของใครแต่ว่าเป็นสมบัติประจำตัวแกเลย ให้ยืมมาเลย อันนี้ดังแน่นอน เสร็จแล้วผมก็เอามาพิมพ์เลย ...ส่วนรำมะนานี่ไม่เคยลอกแบบใครเลย แต่ความผิดเราคือบทเรียนไง เวลาไปขายครูประสิทธิ์นี่เป็นโหล เสียทั้งโหล แกตีของกลับแล้วให้เงินมาทำใหม่...เอาของเก่ามาแก้ใหม่

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

ช่างสมยศได้นำหุ่นโทนรำมะนานั้นไปถอดแบบแล้วว่าจ้างให้โรงงานเครื่องเคลือบดินเผาเป็นผู้จัดสร้างหุ่นโทนเซรามิกส์เป็นชุดแรก เมื่อนำไปขึ้นหนังและนำไปให้อาจารย์ประสิทธิ์ตรวจทดสอบดูแล้วก็ได้รับคำวิจารณ์และให้นำงานไปปรับปรุงแก้ไขอีกหลายครั้งจนเป็นที่พอใจในที่สุด พร้อมทั้งได้ให้คำกำชับว่า “อย่าเปลี่ยนแปลงนะ อันนี้เป็นที่หนึ่ง” (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555) ช่างสมยศจึงได้ใช้หุ่นโทนต้นแบบที่แก้ไขสัดส่วนแล้วนั้นเพื่อผลิตโทนเครื่องเคลือบดินเผาคู่กับหุ่นรำมะนาของตนมาจนถึงปัจจุบัน

3.2.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา

ช่างสมยศได้กล่าวถึงทัศนคติในการทำงานช่างของตนเองไว้ดังนี้

...ผมไม่เคยไหว้ครูเลย ผมใช้ความคิดอย่างเดียว ถ้าเราไหว้แต่เราไม่ได้คิดก็ป่วยการ ต้องคิดว่าทำยังไงให้มันออกมาได้ดี ไม่ได้ทำบุญ แต่ก็มีนึกถึงบ้างไหว้ครูก็ไม่มี ไม่เคยสนใจด้วย ทำออกมาให้มันดีก็พอแล้ว ...คือครูที่เราจะไหว้นี่เขาก็ไม่ได้มาสอนเราหรอก ก็มีพี่นี่แหละที่สอนเรา มีบางคนเขามาถามว่าทำไมไม่ไหว้ครู ...ก็เราไม่ใช่รูปแบบนั้น ไม่ได้ไปบรรเลงอะไรกับเขาไปต่อเพลงต่ออะไรกับ

ครูเราก็ต้องไหว้ แต่อันนี้มันคนละอาชีพ ...ไหว้ครูช่างผมก็ไม่ได้ไหว้เลย ไม่ใช่ไม่เชื่อนะ แต่ผมเฉย ๆ ตอนเรียนกับพี่ชายก็ไม่เคย แล้วบ้านผมทั้งบ้านก็ไม่ได้ไหว้ด้วย...

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากคำพูดดังกล่าวอาจกล่าวได้ว่า แม้การทำงานสร้างเครื่องดนตรีไทยของช่างสมยศตลอดระยะเวลากว่า 20 ปี จะมิได้ผ่านพิธีกรรมการไหว้ครูแต่อย่างใด แต่ด้วยการที่ช่างสมยศได้ผ่านประสบการณ์การฝึกฝนวิชาชีพช่างภายในครอบครัวมาตั้งแต่วัยหนุ่มร่วมกับการประยุกต์เอาสิ่งต่าง ๆ รอบตัวมาประยุกต์ใช้ในการทำงานของตนเองนั้น จึงเปรียบเสมือนครูที่ให้บทเรียนและเป็นปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมในการสร้างกระบวนการคิดและเพิ่มพูนความรู้ความชำนาญในเชิงช่างได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ ช่างสมยศยังได้กล่าวถึงลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาในอุดมคติของตนเองไว้ดังนี้

ต้องใบไม่เล็กหรือใหญ่จนเกินไป บางทีโทนที่ใหญ่อย่านึกว่าคุณภาพจะดีนะ เกะกะ วางแล้วล้นตัก อย่างเช่นกลองแขกถ้ายาวแล้วก็จะตียาก เวลาเพลงเร็วแล้วจะเล่นยาก

...เสียงก็มีความสำคัญนะ มันต้องได้คู่ 5 เป็นห้าเสียง “ติง-ทั่ม” เสียงนี้ต้องได้นะ ถ้าไม่ได้เป็นคู่ห้าแล้ว เวลาเอาไปบรรเลงเข้าวงไม่เพราะ ถ้านับเสียงแล้วลูกทั่งจะเท่ากับประมาณลูกที่ 15 ของระนาด ประมาณ 14 15 16 ได้หมด แต่ถ้ารำมะนาเสียงสูงไปกว่านั้นเสียงไม่มี เสียงหาย บางทีก็ต้องนวดให้มันหย่อน ถ้าตึงไปเสียงก็ไม่มี ไม่กังวาน เรียกว่าหนังไม่เต้น บางทีถ้ามันไม่ได้คู่ 5 กับโทนก็ต้องเอาไปยัดสนับเพื่อจะตั้งเสียงให้มันได้ “ติง-ทั่ม” เวลายัดมันจะเหลือปลายเชือกอยู่ ก็ดึงออก

...สนับนี่เป็นเชือก ถ้าหวายนี่เสียงจะดังแกรก เชือกเป็นเส้นแข็ง ๆ ยัดเข้าไป หรือสายไฟกลม ๆ แบบสายโทรศัพท์ก็ได้ มันจะไม่ดังแกรก ถ้าหวายนี่จะดังแกรก ไอ้ส่วนที่ติดกับหนังหนังมันจะดังแกรก ดังกระทบกัน...

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

3.2.7 แหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนา

จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างสมยศได้เลือกวัสดุที่ใช้สำหรับการสร้างโทนรำมะนาจากแหล่งผลิตวัตถุดิบและผู้จัดจำหน่าย ดังต่อไปนี้

3.2.7.1 ไม้ ไม้ที่ช่างสมยศใช้สำหรับทำรำมะนาจะใช้ไม้เนื้อแข็งเป็นการเฉพาะ คือ ไม้ประดู่ ชิงชัน แหล่งที่มาของไม้ส่วนใหญ่ได้มาจากการซื้อท่อนไม้แปรรูปมีผู้ติดต่อนำมาขายส่งยัง

แหล่งผลิต ซึ่งได้รับการส่งต่อมาจากแหล่งทรัพยากรธรรมชาติในเขตชายแดนสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ (พม่า)

3.2.7.2 หนัง หนังที่ใช้สำหรับขึ้นหน้าโทนนั้น จะใช้หนังแพะเป็นการเฉพาะ ส่วนรำมะนานั้นจะใช้หนังวัว โดยจะรับซื้อแผ่นหนังมาจากพ่อค้าที่นำมาขายส่งที่แหล่งผลิต โดยเฉพาะแหล่งรับซื้อหนังที่มาจากโรงฆ่าสัตว์ในอำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

3.2.7.3 โลหะ โลหะที่ใช้สำหรับทำส่วนประกอบของโทนและรำมะนา สามารถหาซื้อได้ตามร้านวัสดุก่อสร้างทั่วไป โดยแบ่งวัสดุโลหะออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) ลวดทองเหลือง ใช้สำหรับทำห่วงคอ และห่วงร้อยห่วงคอ

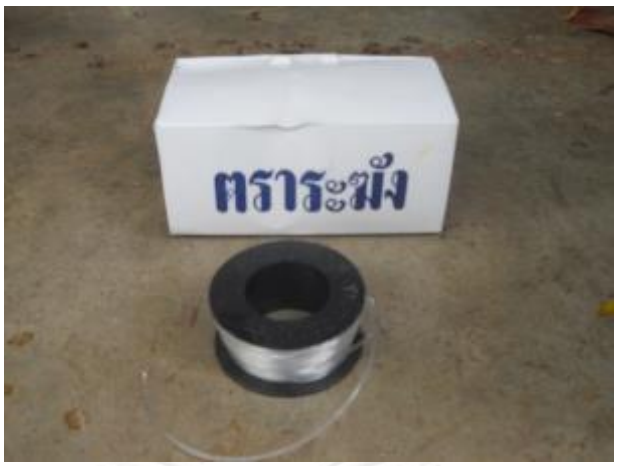
(2) ตะปูตอกส้นรองเท้า ใช้สำหรับตรึงหนังรำมะนา

(3) ตะปูหัวหมุดที่ใช้สำหรับงานตกแต่งเฟอร์นิเจอร์ทั่วไป ใช้สำหรับทำแส้รำมะนา

รูปที่ 3.209 ตะปูหัวหมุดสำหรับงานตกแต่งเฟอร์นิเจอร์

3.2.7.4 ดิน ดินที่ใช้สำหรับขึ้นหุ่นโทนนั้น ใช้น้ำดินสูตรผสมเฉพาะสำหรับงานเซรามิกส์ ซึ่งมีส่วนประกอบของดินดำและดินขาวเป็นหลัก โดยว่าจ้างให้โรงงานเครื่องเคลือบดินเผาในเขตตำบลอ้อมน้อย อำเภอกระทุ่มแบน จังหวัดสมุทรสาคร เป็นผู้จัดหาดินและดำเนินการขึ้นรูปหล่อหุ่นโทนตามต้นแบบที่ช่างสมยศที่ต้องการ

3.2.7.5 วัสดุสังเคราะห์ ใช้สำหรับเป็นส่วนประกอบของสายเร่งเสียง ได้แก่ สายเอ็นตราระฆัง ซึ่งสามารถหาซื้อได้ตามร้านขายวัสดุทั่วไป



รูปที่ 3.210 สายเอ็นตราระฆัง

3.2.8 ช่วงเวลาในการสร้าง

ช่วงเวลาในการสร้างโทนรำมะนาของช่างสมยศนั้นสามารถทำได้ตลอดทั้งปี แต่จะไม่นิยมทำในช่วงหน้าฝน เพราะจะทำให้การสาวกลองเป็นไปได้ยาก หากปีใดเป็นช่วงเวลาที่ทำกลองได้ดีจะสามารถผลิตโทนและรำมะนาออกมาได้มากที่สุดเฉลี่ยปีละไม่เกิน 50 ชุด หรือราวเดือนละ 4-5 ชุด

3.2.9 ราคา

กลองโทนและรำมะนา 1 ชุด มีราคาต้นทุนประมาณ 4,500-4,700 บาท ถ้าหากขายแยกชิ้นกัน โทนเซรามิกส์ 1 ใบ จะมีราคาหน้าโรงงานประมาณ 2,500 บาท ในขณะที่โทนเซรามิกส์ที่เขียนลายเบญจรงค์จะมีราคาสูงกว่า ราคาเริ่มต้นใบละ 6,000 บาทขึ้นไป และรำมะนาไม้ประดู่มีราคาประมาณใบละ 2,000 บาท ในขณะที่รำมะนาไม้ชิงชันมีราคาประมาณใบละ 2,200 บาท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความประณีตของชิ้นงาน ประกอบกับค่าใช้จ่ายอื่น ๆ เพิ่มเติมด้วย

3.2.10 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำกลอง

จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างสมยศได้ใช้เครื่องมือในการสร้างโทนรำมะนาทั้งที่เป็นอุปกรณ์เครื่องมือช่างไม้ และเครื่องมือกลสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม ดังรายการต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(1) **กรรไกร** ใช้สำหรับการตัดสายเอ็น และตัดแต่งขอบหน้าหนังส่วนเกิน

รูปที่ 3.211 กรรไกร

(2) **กระดาษทรายสำหรับงานไม้** ใช้สำหรับขัดแต่งผิวไม้ภายนอกและภายในให้เรียบ

รูปที่ 3.212 กระดาษทราย

(3) **กาวยาง** ใช้สำหรับเชื่อมประสานวัสดุให้เชื่อมติดกัน เช่น การเสริมส่วนขอบหนังของโทน

รูปที่ 3.213 กาวยาง

(4) **ไขควงปากแบน** ใช้สำหรับพับขอบหนังและดึงสายเร่งเสียงให้ตึง

รูปที่ 3.214 ไขควงปากแบน

(5) **ค้อน** ใช้สำหรับตอกตะปูเจาะหนังและตอกแนวเจาะหมุด

รูปที่ 3.215 ค้อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(6) **คีมปากจิ้งจก** ใช้สำหรับหนีบสายเอ็นร้อยไส้ละมานและดึงผูกเงื่อนห่วงคอ

รูปที่ 3.216 คีมปากจิ้งจก

(7) **เชือกร่ม หรือเชือกสังเคราะห์** ใช้สำหรับขึงหนังให้ตึงบนแป้นดงหนัง

รูปที่ 3.217 เชือกร่ม

(8) **ตะปู** ใช้สำหรับเจาะรูร้อยไส้ละมานบนแผ่นหนัง และเจาะแนวติดแส้รำมะนา โดยจะทำการลบเหลี่ยมมุมบริเวณปลายแหลมให้เรียบด้วยกระดาษทรายก่อนการใช้งานเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดรอยฉีกขาดเมื่อเจาะรู

รูปที่ 3.218 ตะปู

(9) **แท่นกลึงไฟฟ้า** ใช้สำหรับกลึงไม้ท่อนให้ได้รูปทรงหุ่นรำมะนาตามต้องการ

รูปที่ 3.219 แท่นกลึงไฟฟ้า

(10) **แท่นเจาะไฟฟ้า** ใช้สำหรับเจาะรูติดแส้รำมะนาบนหุ่นกลอง

รูปที่ 3.220 แท่นเจาะไฟฟ้า

(11) **แท่นเลื่อยไฟฟ้า** ใช้สำหรับเลื่อยไม้ขนาดใหญ่ให้เป็นท่อนเล็กและปรับขนาดให้พอดีกับหุ่นกลองก่อนนำไปกลึงตามต้องการ โดยแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพานและแท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดใบจักร

รูปที่ 3.221 แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพาน

รูปที่ 3.222 แท่นเลื่อยไฟฟ้าชนิดใบจักร

(12) **ประแจปากตาย** ใช้สำหรับไขแป้นดงหนังเพื่อขึงหนังบนปากกลองให้ตึงตามต้องการ

รูปที่ 3.223 ประแจปากตาย

(13) **ปากกาลูกลื่นและปากกาเคมี** ให้สำหรับขีดเส้นแนวเจาะหนังและจุดระบุตำแหน่งการเจาะหนังและแส้กลอง

รูปที่ 3.224 ปากกาลูกลื่นและปากกาเคมี

(14) **แป้นไม้และแป้นโลหะ** ใช้สำหรับติดตั้งหุ่นกลองและแผ่นหนังให้ตรงกันเพื่อขึงหนังให้ตึงตามต้องการ

รูปที่ 3.225 แป้นไม้และแป้นโลหะ

(15) **แปรงขนกระต่าย** ใช้สำหรับชุบแลคเกอร์สำหรับทาเคลือบผิวหุ่นรำมะนา

รูปที่ 3.226 แปรงขนกระต่าย

(16) **มีดสั้น** ใช้สำหรับตัดขอบหนังส่วนเกินและตัดหนังและวัสดุที่เป็นเส้นเช่น เชือก สายเอ็น เป็นต้น

รูปที่ 3.227 มีดสั้น

(17) **สายวัดชนิดตลับ** ใช้สำหรับการวัดสัดส่วนความสั้น-ยาวของหุ่นรำมะนาส่วนต่าง ๆ ให้ได้ขนาดตามต้องการ

รูปที่ 3.228 สายวัดชนิดตลับ

(18) **เหล็กหมาดชนิดทำมือ** ใช้สำหรับเจาะนำร่องรูร้อยไส้ละมาน โดยประยุกต์จากดตะปูปลายแหลมประกอบเข้ากับปลายคันชักซออู้

รูปที่ 3.229 เหล็กหมาดชนิดทำมือ

3.2.11 กรรมวิธีการสร้าง

3.2.11.1 ขั้นเตรียมการ มีวิธีการเตรียมวัสดุ ดังนี้

(1) **การเลือกและเตรียมไม้** ไม้ที่ได้นำมาทำรำมะนาส่วนใหญ่จะเน้นเป็นไม้แผ่นที่แปรรูปสำเร็จมาแล้ว และไม่จำเป็นต้องเลือกไม้เป็นพิเศษ เพราะช่างจะเลือกไม้ที่มีลักษณะดีไปทำเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ก่อน เช่น ผืนระนาด ซอด้วง กรับเสภา เมื่อมีไม้เหลือเพียงพอแล้วจึงจะเลือกความหนาของแผ่นไม้ให้ได้ขนาดพอเหมาะเพื่อจะตัดเป็นหุ่นรำมะนา ส่วนการเลือกเนื้อไม้นั้นช่างจะคัดเฉพาะไม้ที่เป็นส่วนของแก่นไม่ติดกระพี้ ไม่มีตำหนิ เนื้อไม้เรียบและแน่น อาจจะมีติดตาไม้ได้บ้างในบางกรณี เช่น อยู่ส่วนด้านในหุ่นกลองที่มองไม่เห็น เมื่อได้ไม้ที่ต้องการแล้ว จะต้องนำไปเข้ากรรมวิธีการผึ่งลมและอบไม้ในตู้อบด้วยอุณหภูมิและเวลาที่เหมาะสม เพื่อขับความชื้นและกำจัดสารอินทรีย์ที่มีอยู่ในเนื้อไม้ออกไป

ช่างสมยศได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับการเลือกไม้แปรรูปในกรรมวิธีการผลิตดังนี้

ผมจะไม่ใช้ไม้ที่ตัดมาเป็นเขียง เป็นต้นอย่างนี้ผมไม่ใช้ ผมจะใช้ไม้กระดาน ไม้มันอ้วนและโค้งตามวงปี หนาประมาณ 3 นิ้ว มันจะใช้ได้ดีกว่าไง ไม้สดมาเลยละ แล้วเราก็ต้องเอามาอบให้แห้งแล้วจึงเอาไปทำ อบเข้าเครื่องเราเองจ้างเขาไม่ได้หรอก

ประดู่กับชิงชัน ชิงชันเสียงจะดีกว่า ตีง่ายกว่า มันไม่ดิ้น แต่ถ้าประดู่มันจะดิ้นนิดหน่อย น้ำหนักมันสู้ชิงชันไม่ได้เวลาวางที่ตัก ถ้าวางแล้วจะเคลื่อน แต่ถ้าชิงชันมันจะนิ่ง จะตีง่ายกว่า

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

(2) **การเลือกและเตรียมหนัง** หนังที่ใช้สำหรับทำโทนและรำมะนา จะคำนึงความหนาของแผ่นหนังเป็นหลัก โดยหนังที่ใช้ทำหน้าโทนนั้นจะเลือกแผ่นหนังของแพะโตเต็มวัยที่มีผิวบางและเรียบเสมอกัน โดยเฉพาะหนังโทนจะต้องมีความบางและเรียบคล้ายกระดาษ ซึ่งจะสามารถตัดแบบหน้ากลองได้ทุกส่วนแม้กระทั่งส่วนที่ติดกับกระดูกสันหลัง ส่วนหนังที่ใช้ทำหน้ารำมะนา จะเลือกใช้หนังวัวตากแห้งที่ชั่งได้น้ำหนักรวม 10 กิโลกรัม เพราะจะที่มีส่วนหนังหนามากกว่า โดยความหนาของหน้ารำมะนาที่ต้องการนั้นเทียบได้เท่ากับความหนาของก้านไม้ขีดไฟ มีผิวเรียบเสมอกัน และเลือกใช้แผ่นหลังบริเวณที่ใกล้สันหลัง โดยช่างสมยศได้ให้เหตุผลในการเลือกหนังไว้ดังนี้

> *หนังนี่ก็ไปซื้อพวกที่เขาทำหนัง โน่นอ่างทอง ป่าโมก อย่างโทนนี่จะขึ้นด้วยหนังแพะ หนังลูกวัวก็ได้ แต่จะสู้แพะไม่ได้ แพะเสียงคมกว่า เวลาตีลูกขอบลูกอะไรเสียงคมกว่า และเหนียวกว่า ใช้หนังแพะใหญ่เลือกหนังที่มันบาง ๆ หนังใหญ่แต่บางอย่างกับกระดาษเลยนะที่จะมาขึ้นโทนเนี่ย ถ้าหนาแล้วเสียงไม่เพราะ เสียงไม่คม*
>
> *หนังแพะนี่จะต้องเสมอนะ ไม่เอียง ใช้ได้ทั้งผืนเลย ส่วนที่เป็นขาเขาก็จะตัดออกไป จะเหลือแต่ผืนหนังด้านที่ออกเป็นสี่เหลี่ยม ก็ต้องเลือกแบบไม่หนาไม่บางทั้งผืน...หนังวัวนี่ต้องใกล้สันหลังมันนะ วัวนี่ต้องมีกำหนดของมันด้วยว่าต้องสิบกิโลผืนหนึ่ง ตากแห้งแล้วนะ ซื้อทั้งผืนแล้วยกมาทำรำมะนา ไม่ได้ทุกส่วนนะ ถ้าส่วนท้องที่บางก็ต้องเอาไปทำซออู้ ...*
>
> (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

(3) **การเตรียมสายเอ็น** สายเอ็นที่ช่างสมยศเลือกนั้น จะใช้สายเอ็นตกปลา 2 ขนาด ได้แก่ สายเอ็นเบอร์ 120 สำหรับร้อยไส้ละมาน และ สายเอ็นเบอร์ 150 สำหรับทำสายเร่งเสียง ก่อนที่จะนำมาใช้งาน จะต้องนำสายเอ็นใหม่จากตลับม้วนออกมาขึงให้ตึงโดยใช้ตะปูเป็นตัวยึดปลายทั้งสองด้าน เพื่อทำให้สายเอ็นยืดตัวเต็มที่ก่อนการนำไปใช้ โดยสายเอ็นชุดหนึ่งจะนำมาตัดเป็นช่วงที่มีความยาวต่อการขึงหน้าโทน 1 ลูกภายในเส้นเดียว มีความยาวโดยประมาณ 12-15 เมตร

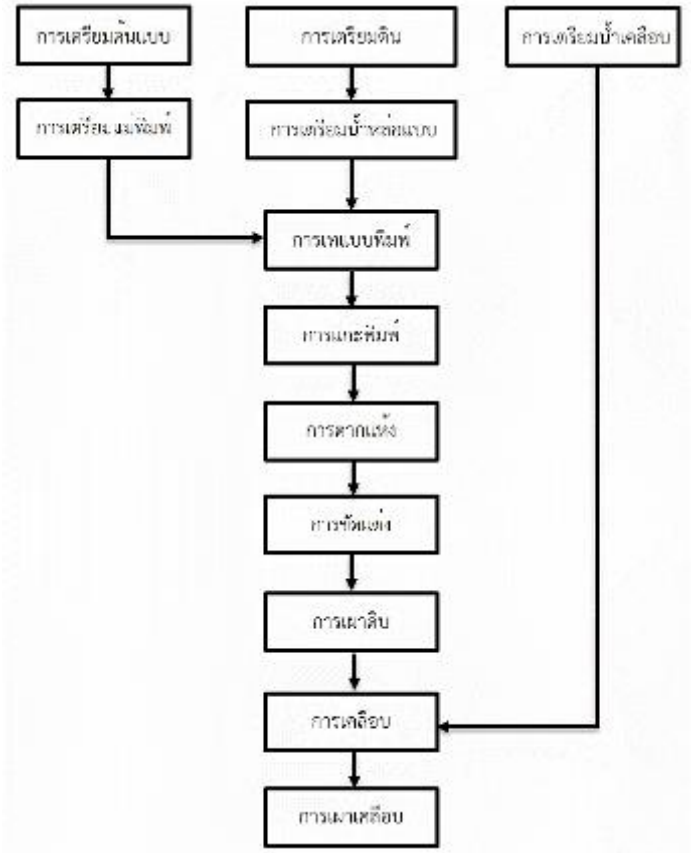
รูปที่ 3.230 การเตรียมขึงสายเอ็นก่อนการนำไปใช้งาน

3.2.11.2 การสร้างโทน มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.2.11.2.1 การสร้างหุ่นโทน การหล่อหุ่นโทนนั้นใช้กรรมวิธีทางวัสดุศาสตร์ที่กระทำโดยผู้ควบคุมการผลิตในโรงงานเครื่องเคลือบดินเผาโดยเฉพาะ ในที่นี้สามารถที่จะอธิบายกระบวนการขึ้นหุ่นโทนตามกรรมวิธีการผลิตเครื่องเคลือบดินเผาที่ช่างสมยศ นวมระวีได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้จากประสบการณ์ที่เคยเห็นกรรมวิธีภายในโรงงานเซรามิกส์ ดังนี้

> *โรงงานเขาจะมีพิมพ์ของเราไว้ เราส่งไปเขาก็จะทำไว้ให้ แต่มันไม่ได้เต็มตามจำนวนที่เราต้องสั่งนะ มันต้องมีเสียอยู่แล้ว ของพวกนี้มันทำยาก ...เขาจะมีพิมพ์ พิมพ์นี้ทำด้วยปูนพลาสเตอร์ พิมพ์สองซีกแบบนี้ เอายางรถยนต์มัดไว้ ประกบแล้วเขาจะเอาดินเข้าเครื่องปั่นเป็นโคลนเหนียว ๆ แล้วก็เทลงไปเลย มันเป็นเหมือนแป้งมันเลย เทลงไปที่แบบปูนพลาสเตอร์ ส่วนปูนปลาสเตอร์นี่มันก็จะดูดตะกอนของดินเอาไว้ ดูแล้วมันจะติดอยู่ที่ผิวปูนพลาสเตอร์ ส่วนที่มันอิ่มแล้วอย่างที่เขาหล่อไว้วันหนึ่งเนี่ย พอเย็นแล้วเขาก็เอาน้ำที่เหลว ๆ ทิ้ง ส่วนที่ปูนพาสเตอร์ดูดไว้ก็คือความหนาของมัน พอปูนดูดแล้วเขาก็จะแกะพิมพ์วางไว้ นี่คือพิมพ์ ...ถ้าไปเอาดินมาปั้นอย่างเดียวแล้วเอาไปเผามันจะแตก แต่ถ้าเอาดินมาปั่นดินมันก็จะเรียงตัวเกาะกัน ถ้าดินเป็นก้อนมันจะมีช่องอากาศ เขาก็จะใช้ดินโคลนเลย โคลนก็จะเกาะตามรอยพิมพ์ประกบกัน พิมพ์มาลูกใหญ่อย่างนี้เลย พอเผาแล้วจะหด อันนี้เป็นหน้าที่ของโรงเผาเขาจะคำนวณเอง ว่าเขาจะสร้างแบบใหญ่ขนาดไหน พวกนี้เขาเก่ง มันจะรู้ เขาคำนวณเป็น แต่มันไม่เท่าแป๊ะตามแบบของเราหรอก ใกล้เคียง*
>
> (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษากรรมวิธีการผลิตเครื่องเซรามิกส์จากการค้นคว้าเอกสารเพิ่มเติมร่วมกับการสัมภาษณ์ ทำให้ทราบว่า ขั้นตอนการทำผลิตภัณฑ์เซรามิกส์นั้นได้มีการกำหนดมาตรฐานในการผลิตระดับโรงงานอุตสาหกรรมทั่วไป และมีกรรมวิธีการผลิตที่ซับซ้อน แต่สามารถอธิบายขั้นตอนได้โดยสังเขป ดังต่อไปนี้ (รูปที่ 3.231)



รูปที่ 3.231 แสดงขั้นตอนการสร้างหุ่นโทนเครื่องเคลือบดินเผา (เซรามิกส์)

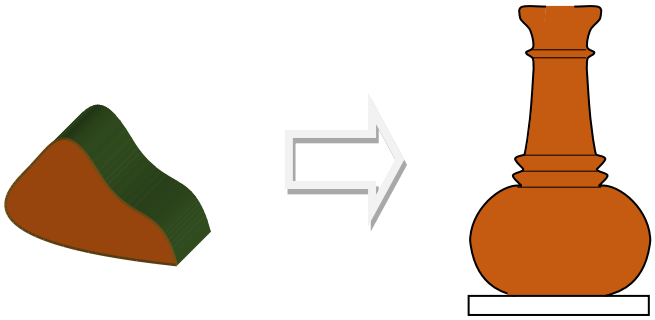
(1) **การเตรียมน้ำดินหล่อแบบ (Slip)** มีขั้นตอนดังนี้

- เมื่อได้ดินดำและดินขาวมา ต้องนำมาตากหรืออบให้แห้งจึงผสมกันตามอัตราส่วนแต่ละโรงงาน แล้วนำมาย่อย บดรวมให้ละเอียด ร่อนด้วยตะแกรงเพื่อให้แน่ใจว่าดินที่ได้มีคุณภาพจริง

- นำดินมาบดและร่อนแล้วละลายกับน้ำ ล้างให้สะอาดไม่ให้มีเศษขี้เหล็กหรือวัตถุอื่นเจือปนอยู่ ซึ่งการล้างมี 2 วิธี คือ การล้างแบบศูนย์ถ่วง เมื่อนำดินมาละลายกับน้ำแล้วดินจะลอยอยู่ข้างบน ส่วนผสมที่หนักและเจือปนต่าง ๆ จะตกตะกอน วิธีที่ 2 การล้างแบบใช้ไฮโดรไซโคลน เอาดินละลายแล้วเข้าเครื่องไฮโดรไซโคลน แรงดันจะทำให้น้ำโคลนที่ได้ไหลออกไปตามท่อบน เมื่อล้างดินแล้วสูบส่วนที่เป็นน้ำโคลนใสมากรองผ่านตะแกรง จากนั้นทิ้งไว้จนโคลนใสตกตะกอน แล้วสูบน้ำออกจะได้เป็น Slip

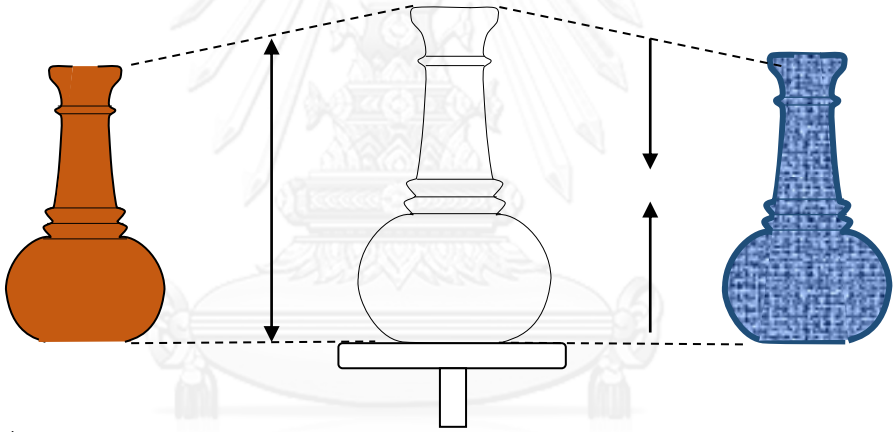
(2) **การทำแม่พิมพ์** มีขั้นตอน ดังนี้

- สร้างหุ่นโทนดินเหนียวสำหรับเป็นต้นแบบ (Model) โดยใช้วิธีการปั้นด้วยมือ (Hand Forming) ซึ่งมีกระบวนการผลิตเช่นเดียวกันกับกระบวนการขึ้นหุ่นโทนดินเผา



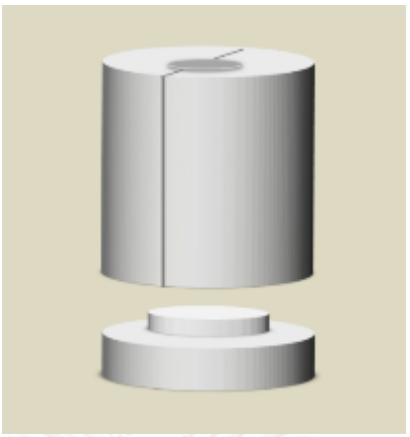
รูปที่ 3.232 การเตรียมดินเหนียวสำหรับทำต้นแบบขนาดจริง

- นำต้นแบบที่ขึ้นเป็นรูปหุ่นกลองแล้วไปทำแม่แบบปูนปลาสเตอร์ โดยจะมีการคำนวณอัตราส่วนของต้นแบบพิมพ์ให้มีขนาดใหญ่กว่าปกติ เพื่อทำให้แบบพิมพ์ที่เผาแล้วหดตัวลงได้ขนาดใกล้เคียงกับต้นแบบจริงมากที่สุด โดยแม่แบบหุ่นโทนที่เผาแล้วจะหดตัวในด้านสูงมากกว่าด้านกว้าง (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

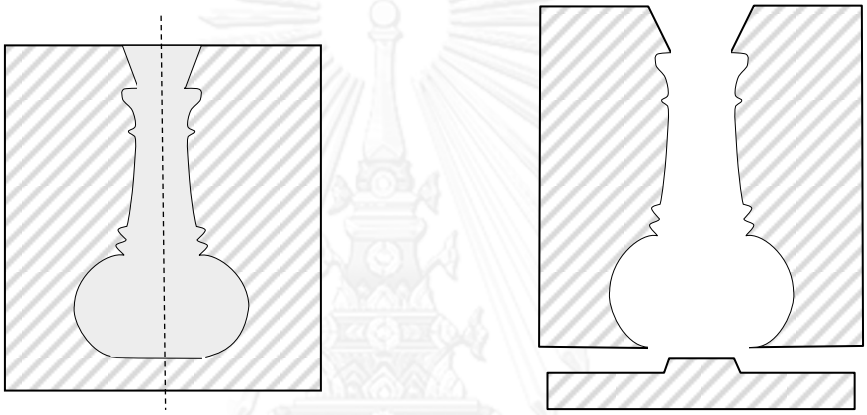


รูปที่ 3.233 การเทียบขนาดของแม่แบบหล่อปูนปลาสเตอร์ กับ หุ่นต้นแบบก่อน-หลังเผา

- นำแบบปูนปลาสเตอร์ที่ขึ้นรูปเสร็จแล้วไปทำแม่พิมพ์หล่อ (Mold) จะได้แม่แบบที่มีลักษณะกลวงด้านในและแบ่งออกได้เป็น 3 ชิ้น ที่สามารถประกบเข้ากันได้ด้วยการเข้าเดือย



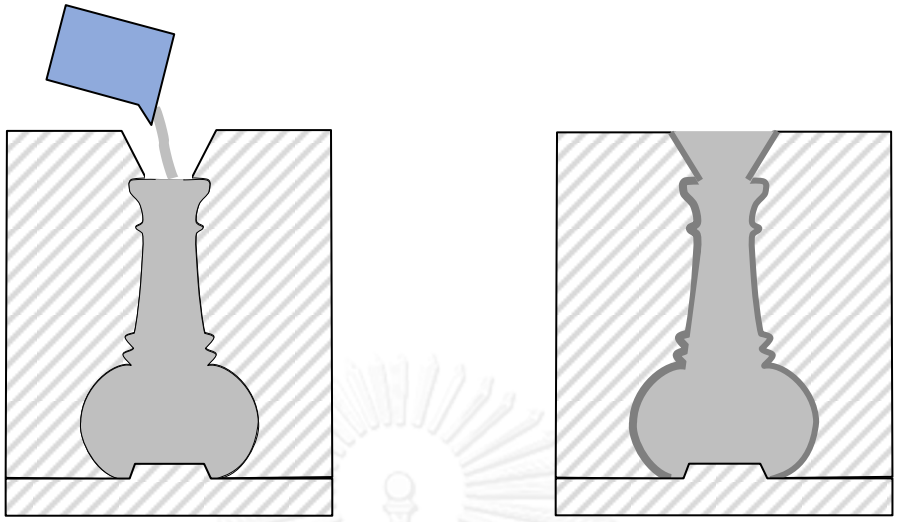
(ก)



(ข) (ค)

รูปที่ 3.234 ภาพจำลองแม่พิมพ์หล่อแบบ
(ก) แม่พิมพ์ปูนพลาสเตอร์ (ข) ภาพแนวตัดภายใน (ค) ภาพแนวตัดแบบถอดประกอบ 3 ชิ้น

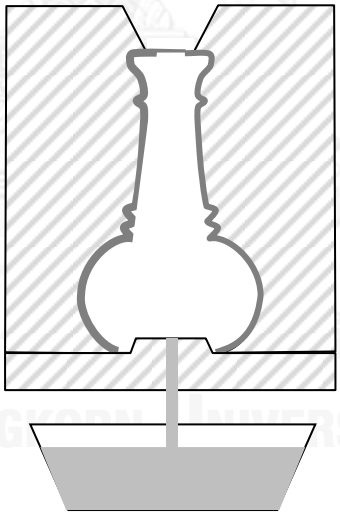
(3) ทำความสะอาดแม่พิมพ์ให้เรียบร้อย และรัดแม่พิมพ์ให้แน่นด้วยยางเส้นขนาดใหญ่ จากนั้นจึงเตรียมวัตถุดิบสำหรับทำน้ำดินข้น (Slip) เพื่อกรองและเทลงในพิมพ์หล่อน้ำดิน (Slip Casting) แล้วปล่อยให้แห้ง ในขณะที่รอให้น้ำดินแห้ง ให้คอยเติมน้ำดินให้เต็มขอบแม่พิมพ์ แม่พิมพ์ปูนปลาสเตอร์จะทำหน้าที่ดูดน้ำและทำให้เนื้อดินเกาะติดกับแม่พิมพ์จนเกิดเป็นขอบความหนาขึ้น ใช้เวลาประมาณ 1-2 ชั่วโมง



(ก) (ข)

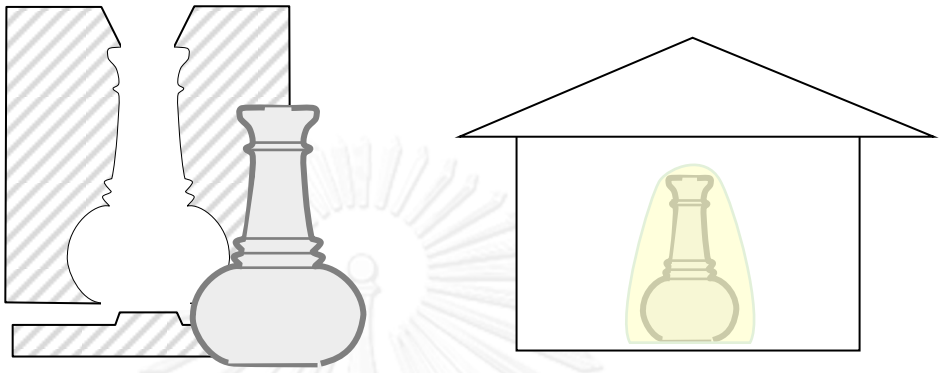
รูปที่ 3.235 การเติมน้ำสลิปลงในแม่เพิ่ม (ก) เพื่อทำให้เกิดเนื้อดินเกาะบนแม่พิมพ์ (ข)

(4) เมื่อเนื้อดินเกาะกับผนังแบบจนได้ขอบความหนาที่ต้องการแล้ว จึงเทน้ำสลิปส่วนที่เหลือออกจากต้นแบบจนหมด (Draining) แล้วนำไปผึ่งลมให้แห้ง ผิวเนื้อดินจะหลุดร่อนออกจากแม่แบบ จึงทำการกรีดเนื้อดินส่วนที่พ้นจากก้นกลองออกและแกะแม่พิมพ์ออกมา



รูปที่ 3.236 การเทน้ำสลิปออกจากแม่พิมพ์ (Draining)

(5) **การตากแห้ง (Drying)** นำหุ่นโทนที่แกะออกจากแม่พิมพ์แล้วมาทำการขัดแต่งส่วนรอยต่อของแม่พิมพ์และแต่งส่วนปากนกแก้วให้เรียบร้อย นำไปเข้ากรรมวิธีตากให้แห้งในที่ร่มในห้องที่ไม่มีลมพัดผ่านเพื่อไล่น้ำออกจากชิ้นงานให้เนื้อดินแห้งเสมอกันทุกด้าน โดยใช้ผ้าคลุมไว้อีกชั้นหนึ่ง



(ก) (ข)

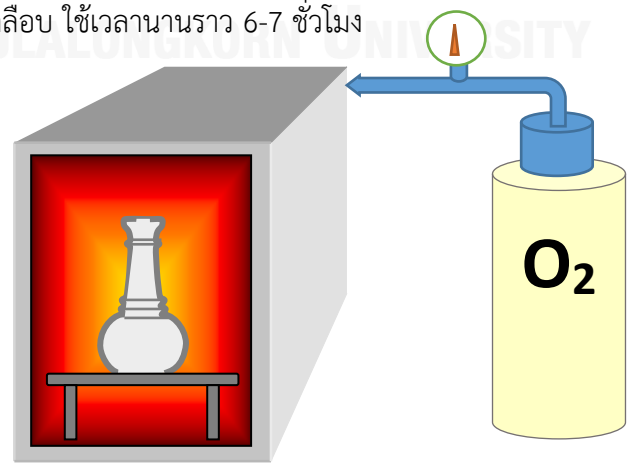
รูปที่ 3.237 การถอดหุ่นออกจากแม่แบบ (ก) เพื่อในไปผึ่งให้แห้งในที่ร่ม (ข)

ช่างสมยศได้กล่าวถึงความสำคัญในขั้นตอนการตากแห้งดังนี้

เท่าที่ผมเห็นและเขาเคยบอกคือถ้าเทพิมพ์ออกมาแล้ว โรงของเขาลมจะต้องไม่ผ่านนะ พิมพ์ออกมาแล้วดินยังไม่แห้งเนี่ย ก็จะเอาผ้าคลุมไว้แล้วให้มันแห้งเอง พอมันแห้งแล้วถึงจะไปเผา ถ้ามีลมผ่านด้านใดด้านหนึ่งมันจะเบี้ยวเพราะมันจะแห้งไม่เท่ากัน

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

(6) ก่อนการนำไปผานำหุ่นโทนที่แห้งสนิทแล้วนำไปผ่านความร้อนด้วยการเผาดิบ (Biscuit Firing) ในเตาเผาบรรยากาศออกซิเดชั่น (Oxidation Firing) โดยเริ่มต้นจากอุณหภูมิห้องจนถึงความร้อนสูงสุดราว 800 องศาเซลเซียส เพื่อกำจัดความชื้นและสารอินทรีย์บนชิ้นงานก่อนการนำไปเคลือบ ใช้เวลานานราว 6-7 ชั่วโมง



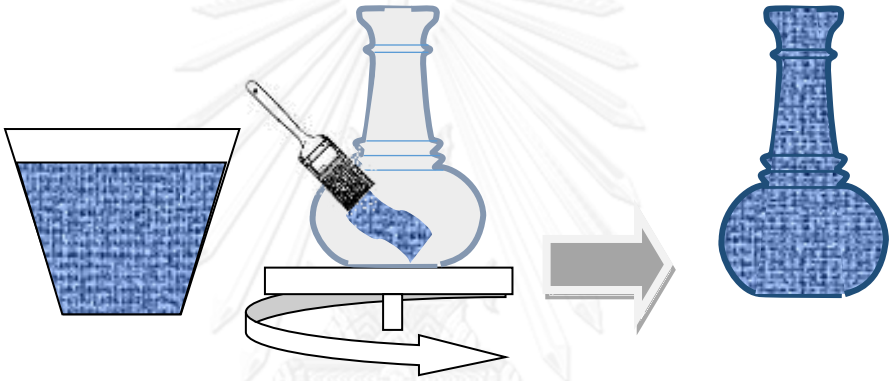
รูปที่ 3.238 การเผาดิบ (Biscuit Firing)

- นำหุ่นโทนที่เผาดิบแล้วไปทำการเคลือบผิวด้วยน้ำเคลือบให้ได้สีสันตามที่ต้องการ แล้วนำไปผึ่งอากาศให้แห้ง

ช่างสมยศได้อธิบายวิธีการเคลือบสีบนหุ่นโทนดังนี้

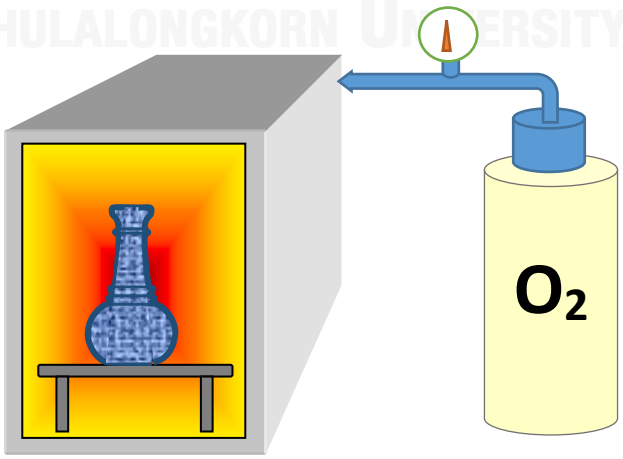
...โรงงานเขาก็จะใช้สีวน มันเป็นระบบอย่างนี้ส่วนมากในไทยเขาจะไม่ทำกันหรอก มันเป็นแบบญี่ปุ่น ระบบสีเซรามิกส์ญี่ปุ่นเขาก็จะทำอย่างละเอียด ลองไปซื้อเซรามิกส์ร้านญี่ปุ่นตามห้างมันก็จะให้สีวนอย่างนี้ แต่ถ้าไทยจะอับ อับทั้งอันเลย จุ่มลงไปเสมอกัน มันก็สวยคนละแบบ...

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)



รูปที่ 3.239 การทาสีน้ำเคลือบลงบนหุ่นโทน

(7) นำหุ่นโทนที่ทำสีเคลือบแล้วไปเข้ากรรมวิธีเผาเคลือบ (Glost Firing) เริ่มที่อุณภูมิห้องจนถึงความร้อนสูงสุดราว 1200-1300 องศาเซลเซียส ในเตาเผาบรรยากาศออกซิเดชั่นเป็นระยะเวลานานหลายชั่วโมง แล้วค่อย ๆ ลดความร้อนลงจนกลับเข้าสู่อุณหภูมิห้อง จึงนำหุ่นออกจากเตาเผา และทำการตรวจสอบคุณภาพชิ้นงานก่อนทำการบรรจุและจัดส่งถึงผู้ผลิตโทน



รูปที่ 3.240 การเผาเคลือบ (Glost Firing)

ช่างสมยศได้อธิบายถึงสีที่ติดผิวเคลือบหุ่นโทนหลังการเผาไว้ดังนี้

สีนี่ก็ไม่ได้เป็นเอกลักษณ์หรอก โรงงานเขาเป็นผู้กำหนด แต่แบบที่เคลือบเฉย ๆ ไม่ได้ลงสีก็มี อย่างที่เป็นเบญจรงค์นั้นก็ห้าพันกว่า แพง เพราะเขียนด้วยทอง โรงงานเขียน เขียนสดนะ ต้องให้ช่างเขียน โรงงานเดียวกัน ถ้าเป็นลายไทย ค่าแรงอย่างเดียวก็สี่พัน เขียนยาก ตรงนี้เป็นลายเปลว ตรงนี้เป็นลายกนก ...เสร็จแล้วก็เอาไปเผา สีมันก็ดูดติดเหมือนขวดแก้วขวดเป๊บซี่ เอาอะไรไปขูดก็ไม่ออกหรอกมันดูดเข้าไป

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

จากการศึกษาเอกสารเพิ่มเติม พบว่าการใช้สีในกระบวนการเคลือบที่ใช้สำหรับการสร้างหุ่นโทนของช่างสมยศ นวมระวี นั้น มี 2 ประเภท คือ

หุ่นเคลือบสีแบบนามาโกะ (Namako) เป็นเทคนิคเดียวกันกับการเคลือบถ้วยและอุปกรณ์ชงชาของญี่ปุ่น ลักษณะของน้ำเคลือบ Namako นั้น “จะมีสีน้ำเงินเข้มปนดำในสวนที่เปนรอยโค่งหรือเปน Slope ที่ทำให้เคลือบบางจะมีสีออกน้ำตาลทองอมเขียว ถาส่องดูกลางแดดจะเห็นผลึกเล็ก ๆ สีน้ำเงิน สีขาวแทรกอยู่ทั่วไปในพื้นสีน้ำเงินเขม” (คชินท์ สายวงศ์, 2553: 27-28)

รูปที่ 3.241 หุ่นโทนรำมะนาเคลือบสีน้ำเงินเข้มแบบ Namako

หุ่นเคลือบเขียนลายเบญจรงค์และลายน้ำทอง จะมีความแตกต่างกับการเคลือบแบบนามาโกะ โดยจะเพิ่มการฝังลายโดยใช้น้ำเคลือบสีรงควัตถุและน้ำทองเขียนเป็นลวดลายลงบนหุ่นโทนซึ่งเป็นพื้นผิวสีขาวหลังจากที่เผาเคลือบแล้ว จากนั้นจึงจะนำไปเผาอีกครั้งเพื่อตกแต่งลาย (Decoration Firing) ที่อุณหภูมิราว 800 องศาเซลเซียส

รูปที่ 3.242 หุ่นโทนรำมะนาเคลือบสีเขียนลายเบญจรงค์

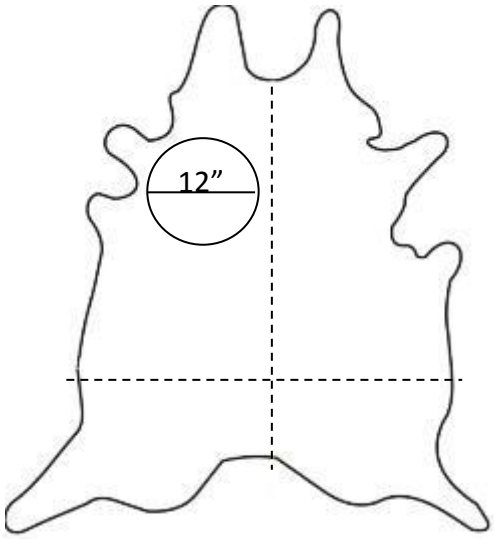
ช่างสมยศได้เล่าถึงปัญหาและอุปสรรคในขั้นตอนการผลิตหุ่นโทนเซรามิกส์ซึ่งทำได้ยากขึ้นกว่าในอดีต ดังนี้

> *หุ่นโทนนี่มีปัญหาคือมันทำยาก คนทำไม่ค่อยอยากจะทำให้เราไปทำอย่างอื่นมันได้กำไรมากกว่า อันนี้มันจุกจิก ทำยาก ถ้าทำง่ายนะมีเต็มตลาดแล้ว และเสียหายเยอะ อย่างพิมพ์เก่าสมัยนี้ปูนพลาสเตอร์มันอิ่มตัว มันดูดดินมาก ๆ เข้าเนื้อดินก็เข้าไปแทรกในปูนพลาสเตอร์ แล้วแรงดูดมันก็น้อยไม่เหมือนใหม่ ๆ แล้วช่างที่ทำต้องช่างคนเดิมด้วยนะถ้าเปลี่ยนช่างแล้วไปอีกแบบเลยนะ รูออกมาใหญ่ เสียงดังโท่น ๆ อย่างช่างเขียนนี่เจ้าของโรงงานก็ต้องคอย มันเฉพาะทางนะ*
>
> (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

3.2.11.2.2 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง มีวิธีการดังต่อไปนี้

(1) การตัดแผ่นหนัง เมื่อได้ส่วนของหนังที่ต้องการแล้ว จึงพลิกหนังเอาด้านในแล้วใช้แผ่นไม้ที่ตัดเป็นรูปวงกลมขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 12 นิ้ว ลากบนแผ่นหนังด้วยปากกาเป็นรูปวงกลม จากนั้นจึงใช้มีดหรือกรรไกรตัดแผ่นหนังเป็นรูปวงกลมตามรอยขีดที่ต้องการ

รูปที่ 3.243 แผ่นไม้วงกลมต้นแบบกระสวนหนังหน้าโทน

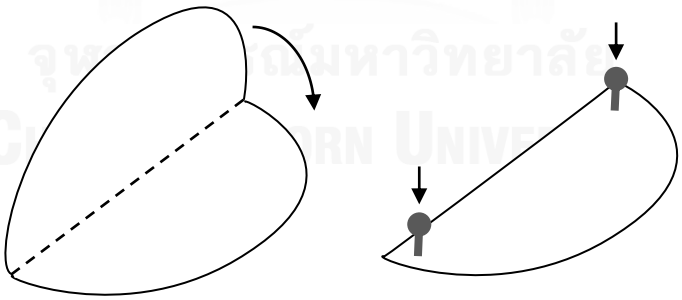


รูปที่ 3.244 ตำแหน่งที่ทำการวัดทาบแผ่นไม้วงกลม

(2) การกำจัดขน นำหนังที่ตัดเป็นแผ่นแล้วมาทำการกำจัดขนโดยยังไม่ต้องแช่น้ำ ด้วยการขูดด้วยมีด จนได้ความหนาที่บางและโปร่งแสงเมื่อยกขึ้นส่องดูกับแสงสว่าง

(3) การแช่หนัง นำแผ่นหนังที่กำจัดขนแล้วไปแช่ในน้ำสะอาดให้หนังอ่อนตัวลง โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 30 นาที

(4) การกลักตะปู นำหนังที่แช่น้ำแล้วมาพับครึ่งแล้วใช้ตะปูตอกลงที่ขอบหนังใกล้ส่วนที่พับทั้งสองข้างให้ตะปูเสียบขัดเข้าไปในแผ่นหนัง จากนั้นจึงทำการพับหนังอีกด้านหนึ่งในลักษณะทำมุมฉากกัน แล้วใช้ตะปูกลัดหนังในลักษณะเดียวกัน และใช้ตะปูกลัดในแนวทแยงอีกจำนวน 4 จุด รวมเป็น 8 จุด



รูปที่ 3.245 การแสดงวิธีการพับหนังและตำแหน่งการตอกตะปู

รูปที่ 3.246 การกลักตะปู

รูปที่ 3.247 หนังที่ทำการกลักตะปูเรียบร้อยแล้ว

3.2.11.2.3 การดงหนัง หรือเรียกในภาษาปากของช่างสมยศอีกอย่างหนึ่งว่า “สะดงหนัง” คือ การนำไปแผ่นหนังไปขึงเตรียมไว้บนปากกลองที่ติดตั้งบนแป้น เพื่อทำให้แผ่นหนังเข้ารูปกับปากกลองได้สนิทพอดีก่อนการการเจาะรูและร้อยไส้ละมาน มีวิธีการดังนี้

(3) นำหุ่นโทนมาติดตั้งบนแป้นดงหนัง จากนั้นจึงนำแผ่นหนังที่ยังเปียกหมาดอยู่มาวางครอบบนปากหุ่นโทนโดยเว้นระยะขอบหนังเสมอกันเป็นแนวขนานกับปากกลอง

รูปที่ 3.248 การติดตั้งหุ่นโทนและแผ่นหนังบนแป้น

(4) นำเชือกร่มที่เตรียมไว้มาผูกเข้ากับแป้นแล้วพาดสายขึ้นเกี่ยวกับตะปูที่กลัดแผ่นหนังในลักษณะโยงสายสลับขึ้น-ลง ระหว่างแผ่นหนังกับแป้นจนครบทุกด้าน แล้วผูกเงื่อนให้แน่นอีกครั้ง

รูปที่ 3.249 การใช้เชือกร่มโยงแป้นเข้ากับแผ่นหนังที่วางบนปากหุ่นโทน

(5) ใช้ประแจขันเกลียวที่ติดตั้งบริเวณส่วนท้ายของแป้นให้ยืดตัวเพื่อดึงเชือกเร่งหนังให้ตึงขึ้นจนเห็นขอบปากกลองนูนขึ้นเป็นสันชัดเจน แล้วนำหุ่นโทนที่ขันประแจแล้วไปวางผึ่งไว้ในที่ร่มให้แห้ง

รูปที่ 3.250 การขันเกลียวบนแป้นดงหนังเพื่อเร่งสายเชือกให้ตึงขึ้น

รูปที่ 3.251 การพักหุ่นโทนบนแป้นดงหนัง

3.2.11.2.4 การขัดกระดาษทราย นำหุ่นกลองที่ทำการดงหนังแล้วมาทำการขัดแต่งผิวหน้ากลองด้วยกระดาษทรายหยาบและละเอียดตามลำดับเพื่อกำจัดหนังกำพร้าและขนส่วนที่เหลืออยู่ออกให้หมด จากนั้นจึงใช้ผ้าที่ไม่ชุบน้ำปัดทำความสะอาดแผ่นหนังให้เรียบร้อย

รูปที่ 3.252 การขัดหนังหน้ากลองด้วยกระดาษทราย

3.2.11.2.5 การเจาะรูและร้อยไส้ละมาน มีวิธีการดังนี้

(1) การขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน นำหุ่นกลองที่ดงหนังและขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้วมาทำการลากเส้นด้วยดินสอรอบขอบปากกลองจำนวน 1 วง เพื่อใช้เป็นแนวสำหรับเจาะรูร้อยไส้ละมาน โดยวัดจากขอบปากกลองออกมาประมาณ 1 เซนติเมตร แล้วทำการะบุตำแหน่งจุดเริ่มต้นการเจาะไส้ละมานด้วยการทำจุดด้วยปากเมจิกจำนวน 1 จุด

รูปที่ 3.253 การขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน

(2) ใช้แผ่นเหล็กที่วัดให้ได้ความกว้าง 0.9 เซนติเมตร มาวางทาบลงบนปากกลองบริเวณจุดที่แต้มด้วยปากกาเมจิก แล้วขีดเส้นแนวตั้งลงบนปากกลองในลักษณะต่อรอยเป็นช่องไฟตัดกับแนวเดินไส้ละมานไปจนครบรอบปากกลอง จะได้เส้นระบุตำแหน่งที่ใช้สำหรับเจาะไส้ละมานประมาณ 70 เส้น จากนั้นจึงนำไปผึ่งลมในที่มีแดดส่องถึงทิ้งไว้อีกครั้งโดยใช้เป็นเวลา 1 วัน

รูปที่ 3.254 แผ่นเหล็กสำหรับทำแนวรูเจาะไส้ละมาน

รูปที่ 3.255 การทาบแผ่นเหล็บนปากกลองเพื่อขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.256 หุ่นกลองที่ขีดแนวเจาะรูร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว

(3) เมื่อหนังที่ผึ่งลมไว้แห้งสนิทดีแล้ว จึงใช้ประแจขันเกลียวแป้นกลับเข้าที่เพื่อให้เชือกร่มคลายตัว จากนั้นให้แก้เชือกออกจากหนังที่ขึงอยู่แล้วค่อย ๆ แกะแผ่นหนังที่ขึงบนปากกลองออกจากตัวหุ่น จะได้แผ่นหนังที่คงรูปสามารถครอบลงบนปากกลองได้พอดี และเมื่อทำการถอดแผ่นหนังแล้วจะมีการติดฉลากกระดาษกาวบนหุ่นโทนและใช้ปากกาเขียนหมายเลขบนแผ่นหนังให้ตรงกัน เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการสับสนเมื่อนำเอาแผ่นหนังและหุ่นโทนคู่เดิมมาใช้งานอีกครั้งดังที่

ช่างสมยศอธิบายว่า “ต้องลูกใครของมัน เพราะงานดินเผานี่มันไม่เท่ากัน ความใหญ่โตมันก็ไม่เท่ากัน ถึงจะพิมพ์เดียวกัน” (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)

รูปที่ 3.257 การถอดแป้นและแกะเชือกออกจากแผ่นหนัง

รูปที่ 3.258 แผ่นหนังที่ผ่านการดงหนังเรียบร้อยแล้ว

(4) การเสริมขอบหนัง เพื่อเสริมขอบแผ่นหนังมีความแข็งแรงคงทนมากขึ้น และป้องกันมิให้หนังและไส้ละมานขาดเมื่อเวลาดึงสายเร่งเสียง

(5) แผ่นหนังที่ผ่านการดงหนังแล้วมาตัดขอบหนังส่วนเกินออกด้วยกรรไกร โดยเว้นระยะออกจากแนวเส้นปากกาที่ขีดรอบปากกลองไว้ประมาณ 1 เซนติเมตร โดยพยายามตัดไม่ให้หนังส่วนเกินขาดออกจากกัน เพื่อนำไปใช้เป็นส่วนเสริมขอบแผ่นหนังต่อไป

รูปที่ 3.259 การตัดขอบแผ่นหนังส่วนเกินด้วยกรรไกร

รูปที่ 3.260 แผ่นหนังที่ตัดแต่งขอบเรียบร้อยแล้ว

(6) นำเศษหนังส่วนเกินที่ตัดออกไปแล้วกลับมาใช้อีกครั้ง โดยใช้กรรไกรตัดให้เป็นเส้นวงแหวนที่ความกว้างประมาณ 1 เซนติเมตร มีความยาวเท่ากับเส้นรอบวงของแผ่นหนัง

รูปที่ 3.261 การตัดแต่งขอบหนังส่วนเกินเพื่อเสริมแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน

(7) นำกาวยางมาที่บนบริเวณแผ่นหนังส่วนที่ครอบลงบนขอบปากกลองให้ทั่วทุกด้าน จากนั้นจึงนำแผ่นวงแหวนไปติดเข้ากับแผ่นหนัง

รูปที่ 3.262 การทากาวยางบริเวณขอบหนังหน้าโทน

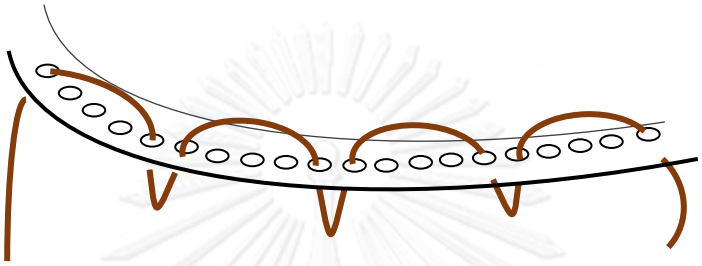
รูปที่ 3.263 แผ่นหน้ากลองที่เสริมขอบหนังเรียบร้อยแล้ว

(5) การเจาะรูร้อยไส้ละมาน วางแผ่นหนังที่เสริมขอบแล้วบนแผ่นไม้ แล้วนำตะปูที่นำส่วนปลายแหลมเจียรลบเหลี่ยมคมจนมีความมนกลมแล้วมาวางให้ตรงกับตำแหน่งจุดตัดของปากกานำร่องที่ขีดไว้ จากนั้นจึงใช้ค้อนตอกลงบนแผ่นหนังให้ปลายแหลมแทงทะลุแผ่นหนังจนครบทุกตำแหน่ง

รูปที่ 3.264 การเจาะรูร้อยไส้ละมาน

(6) การร้อยไส้ละมาน นำแผ่นหนังที่เจาะรูแล้วมาทำการร้อย “ไส้ละมาน” หรือที่เรียกในภาษาช่างว่า “แทงไส้ละมาน” โดยใช้เหล็กหมาดเจาะรูนำร่องก่อน แล้วใช้สายเอ็นเบอร์ 120 วัดความยาวให้ได้ประมาณ 6 เท่าของเส้นรอบวงปากกลอง สอดเข้าตามรูที่เจาะไว้ โดยใช้วิธีการแทงแบบนับและเว้นรู คือ ให้ทิ้งปลายเส้นเอ็นไว้ประมาณ 10 เซนติเมตรสำหรับรูแรกสุด

แล้วเริ่มแทงสายเอ็นขึ้น โดยนับจากรูแรกแล้วนับระยะห่างจำนวน 5 รู จึงสอดสายเอ็นกลับลงไปและสอดเชือกขึ้นอีกครั้งในรูช่องถัดไป โดยทำเช่นนี้ไปจนครบรอบที่ 1 จึงขึงและควั่นเชือกขึ้นทบเหนือสายเอ็นที่แทงไว้ในรอบแรกโดยใช้วิธีกาแทงแบบเดิมต่อไปจนกลายให้เป็นเกลียวเชือกจนสอดรูครบทุกรู จำนวน 4-5 รอบ ขึ้นอยู่กับจำนวนรูที่เจาะ จากนั้นจึงผูกปมเชือกตรงบริเวณรอยต่อระหว่างจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุด



รูปที่ 3.265 การจำลองวิธีร้อยร้อยไส้ละมานแบบนับระยะขึ้น-ลง

รูปที่ 3.266 การเจาะเหล็กหมาดนำร่องเพื่อแทงไส้ละมาน

รูปที่ 3.267 แผ่นหนังหน้ากลองที่ร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว

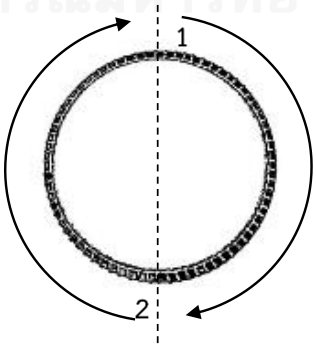
3.2.11.2.6 การทำห่วงคอสำหรับโยงสาย โดยการวัดขนาดของกลอง โดยวัดที่เส้นรอบวงฐานบัวบริเวณคอกลอง แล้วนำเส้นทองเหลืองมาตัดให้ได้ขนาดที่วัดไว้แล้วขดให้

เป็นรูปวงกลมตามรูปของคอกลอง จากนั้นจึงทำห่วงทองเหลืองที่ทำจากการการม้วนเส้นทองเหลืองให้เป็นขดแล้วตัดเป็นวงด้วยคีมมาร้อยสอดเข้ากับขดลวดจำนวน 8 วง แล้วนำขดลวดนั้นไปเชื่อมเข้าด้วยกันเป็นห่วงวงแหวนด้วยเครื่องเชื่อมโลหะ

รูปที่ 3.268 ห่วงคอกลอง

3.2.11.2.7 การขึ้นหนัง วิธีการดังนี้

(1) ในขั้นแรกช่างจะทำการ “สะดงหนัง” อีกครั้ง คือ การเตรียมแผ่นหนังขึ้นกลอง โดยนำแผ่นหนังที่มาวางครอบบนปากกลองโดยให้ตำแหน่งปากกาอยู่ตรงกับจุดที่ขีดไว้เดิม พร้อมทั้งนำห่วงโยงเสียงมาประกอบกับส่วนก้นหม้อ จากนั้นจึงนำสายเอ็นเบอร์ 150 ความยาวประมาณ 15 เมตรสำหรับทำสายเร่งเสียงมาผูกเข้ากับห่วง ข้างหนึ่งแล้วร้อยแทงเข้าระหว่างช่องของไส้ละมานจากด้านล่างสลับขึ้นด้านบน โดยให้แบ่งสายเอ็นออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนแรกโยงสายจากจุดเริ่มต้นไปถึงครึ่งหนึ่งของเส้นรอบวงกลอง จากนั้นจึงตัดสายแล้วผูกเส้นเอ็นส่วนที่สองต่อจากจุดกึ่งกลางนั้นแล้วโยงสายต่อไปจนครบรอบหนังหน้ากลอง โดยยังไม่ต้องผูกปลายเชือกเข้ากับห่วง



รูปที่ 3.269 การแสดงตำแหน่งการเริ่มต้นการร้อยสายเร่งเสียง

รูปที่ 3.270 หุ่นโทนที่ขึ้นสายเร่งเสียงแล้ว

(2) นำหุ่นกลองที่ทำการสะดงหนังแล้วมาทำการพับขอบหนังโดยใช้ไขควงที่ลบเหลี่ยมคมแล้วสอดเข้าระหว่างช่องร้อยสายเอ็นแล้วดันขอบแผ่นหนังส่วนที่ต่ำกว่าแนวไส้ละมานให้พับเข้าด้านในจนครบทุกด้าน

รูปที่ 3.271 การใช้ไขควงพับขอบกลองเข้าด้านใน

(3) ใช้ไขควงทำการเกี่ยวสายเอ็นแล้วสาวขึ้นให้ตึงขึ้นโดยรอบ 1 ครั้ง โดยเริ่มดึงจากจุดเริ่มต้นผูกสายเอ็นไปทีละเส้น โดยใช้วิธีหันหน้ากลองไปข้างหน้าออกนอกตัวแล้วดึงสายเอ็นเข้าหาตัวโดยคอยสังเกตให้หนังขอบหน้ากลองเสมอกับปากกลองทุกด้าน

รูปที่ 3.272 การสาวกลอง

(4) เมื่อดึงสายเร่งเสียงจนตึงรอบด้านแล้ว ให้นำหุ่นกลองไปเข้ากรรมวิธี “หมักน้ำ” คือ การทำให้หนังหน้ากลองอ่อนตัวลงโดยใช้แผ่นกระดาษชำระวางลงบนหน้ากลองในลักษณะเป็นรูปแผ่นวงกลม โดยเว้นบริเวณที่เป็นขอบไส้ละมานเอาไว้

รูปที่ 3.273 การเตรียมหมักหนังให้เปียกด้วยแผ่นกระดาษชำระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(5) หยอดน้ำลงบนกระดาษชำระเพื่อหล่อน้ำให้ขังอยู่บนหน้ากลองจนหนังกลองเปียกและอ่อนตัวลง แล้วนำไปพักในถังเปล่าโดยหงายกลองทิ้งไว้ประมาณ 30 นาที

รูปที่ 3.274 การหยอดน้ำลงบนแผ่นกระดาษชำระให้เปียก

รูปที่ 3.275 การพักหุ่นโทนที่หมักน้ำแล้วไว้ในถัง

(6) เมื่อครบเวลาที่กำหนด จึงแกะกระดาษชำระออกจากแผ่นหนังและเช็ดทำความสะอาดให้เรียบร้อย จากนั้นจึงทำการสวมถุงมือและปลอกนิ้วเพื่อเตรียมเร่งสายครั้งสุดท้ายเพื่อป้องกันสายเอ็นบาดมือและนิ้วมือ

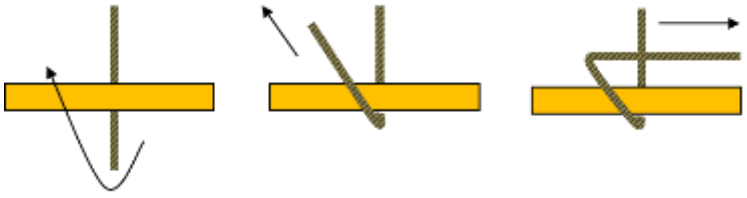
รูปที่ 3.276 ปลอกนิ้วสำหรับการสาวกลอง

(7) ใช้ไขควงทำการงัดสายเอ็นและเร่งสายเร่งเสียงให้ตึงขึ้นอีกครั้ง โดยจะทำการดึงสายเอ็นให้ตึงเต็มที่ในแต่ละช่องไฟ โดยคอยสังเกตให้แผ่นหนังที่ดึงเสมอกับขอบปากกลองจนถึงครึ่งหนึ่งของตัวกลอง จึงผูกเงื่อนเข้ากับห่วงโยงสายโดยใช้วิธีสอดเอ็นเข้าใต้ห่วงเพื่อทำให้สายเอ็นที่ผูกอยู่ตัวไม่หลุดเลื่อนง่าย จากนั้นจึงทำการเร่งสายเอ็นส่วนที่เหลือให้ตึงจนครบรอบแล้วผูกเงื่อนเช่นเดียวกันกับครึ่งแรก โดยเผื่อปลายสายเอ็นให้ยาวออกมาพอสมควรเพื่อให้มีแรงดึง

รูปที่ 3.277 การเร่งเสียงกลองครั้งที่สองให้ตึงเต็มที่

(8) เมื่อดึงเชือกทุกเส้นจนตึงเต็มที่แล้ว จึงทำการผูกเงื่อนส่วนปลายข้างหนึ่ง ใช้ไขขวงงัดห่วงคอด้านบนขึ้นให้มีช่องสอดได้ แล้วแทงสายเอ็นในลักษณะลอดจากด้านในออกด้านนอกโดยสอดบนลงล่าง จากนั้นจึงทำการเข้าเงื่อนเพื่อผูกสายให้แน่น

รูปที่ 3.278 การใช้ไขขวงงัดห่วงคอกลองเพื่อสอดสายเร่งเสียง



(ก) (ข) (ค)

(ง) (จ) (ฉ)

รูปที่ 3.279 วิธีการผูกเงื่อนบนห่วงคอกลอง

รูปที่ 3.280 สายเอ็นที่ผูกเงื่อนเรียบร้อยแล้ว

(9) ทำการเก็บปลายสายที่เหลืออยู่โดยสอดสายเอ็นเข้าด้านในช่องโยงสายให้เรียบร้อย จากนั้นจึงใช้มีดตัดสายเอ็นส่วนที่เกินออกไป

รูปที่ 3.281 การเก็บปลายสายเอ็นในช่องสายเร่งเสียง

3.2.11.2.8 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน โดยการทดลองตีอีกครั้ง ก่อนทำความสะอาดและนำไปเก็บรักษาเพื่อรอจำหน่ายต่อไป

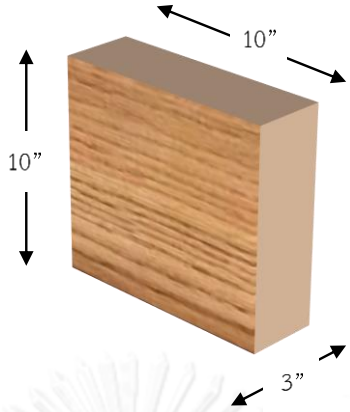
รูปที่ 3.282 โทนที่ขึ้นหนังเสร็จสมบูรณ์แล้ว

3.2.11.3 การสร้างรำมะนา

3.2.11.3.1 การสร้างหุ่นรำมะนา มีวิธีการดังนี้

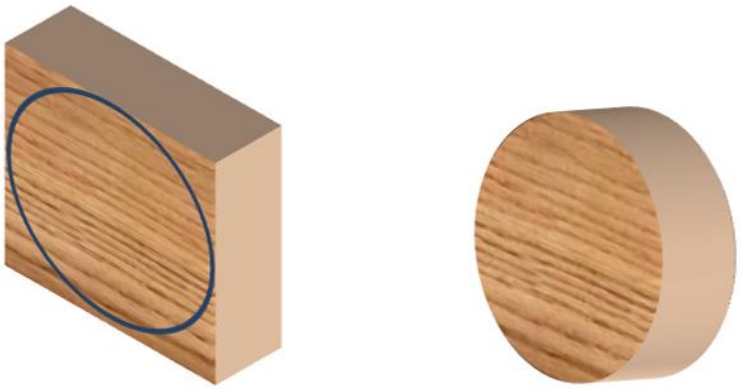
(1) สำหรับไม้ที่ทำรำมะนา จะใช้วิธีเลื่อยตัดแผ่นไม้เป็นแผ่นสี่เหลี่ยมจัตุรัสความยาวด้านละประมาณ 10 นิ้ว และมีความหนาประมาณ 3 นิ้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



รูปที่ 3.283 ขนาดไม้สำหรับกลึงหุ่นรำมะนา

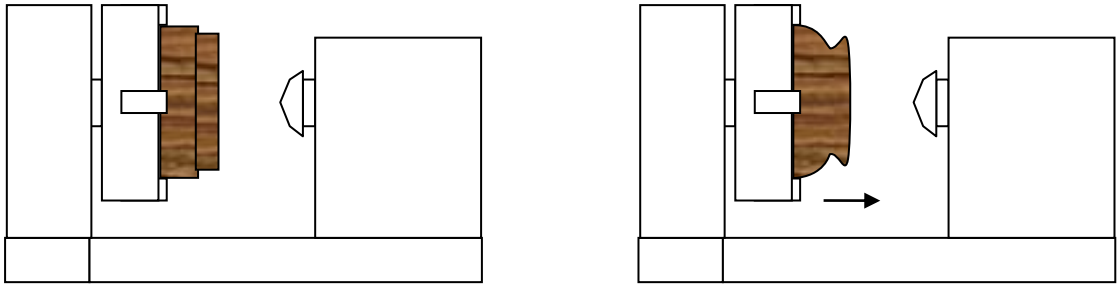
(2) นำไม้ที่ตัดได้ขนาดแล้วไปวัดจุดศูนย์กลางและทาบด้วยไม้แบบรูปวงกลม และขีดเส้นระบุตำแหน่งด้วยปากกา จากกนั้นนำไปทำการตัดแต่งด้วยเครื่องเลื่อยไฟฟ้าชนิดสายพานเพื่อลบเหลี่ยมมุมจนได้รูปท่อนไม้รูปทรงกระบอกกลม ซึ่งในภาษาช่างเรียกว่า “กลึงอวน” (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2555)



(ก) (ข)

รูปที่ 3.284 ไม้ที่ทำการทาบแบบ (ก) และไม้ที่ทำการตัดแต่งด้วยเลื่อยไฟฟ้าแล้ว (ข)

(3) นำไม้ที่ตัดแต่งเตรียมไว้แล้วไปติดตั้งบนแท่นกลึงไฟฟ้า แล้วนำไปกลึงขึ้นรูปนอกหุ่นโทน ในครั้งแรกจะเริ่มกลึงล้างจากด้านกระพุ้งไปยังด้านก้นกลองโดยเผื่อเนื้อไม้ให้หนากว่าขนาดจริงเล็กน้อยเพื่อให้สามารถกลึงงานตกแต่งที่ละเอียดได้ดียิ่งขึ้น จากนั้นจึงเริ่มกลึงอย่างละเอียดในครั้งที่สอง โดยค่อย ๆ กลึงไม้ตามรูปหุ่นรำมะนาตามสัดส่วนที่ต้องการพร้อมกับกลึงลวดลายบริเวณก้นกลอง แล้วใช้กระดาษทรายหยาบขัดแต่งขจัดเสี้ยนไม้ออกจนหมด จากนั้นจึงใช้การดาษทรายละเอียดขัดผิวให้เรียบอีกครั้ง



(ก) (ข)

รูปที่ 3.285 การกลึงเข้ารูปหุ่นรำมะนาบนแท่นกลึงไฟฟ้า

(4) เมื่อได้รูปทรงภายนอกแล้ว จึงทำการ “กลึงรูปใน” คือ การใช้เหล็กสว่านเจาะคว้านเนื้อไม้ด้านในจากด้านหัวกลองให้ทะลุเป็นโพรงไปจนถึงก้นกลอง จากนั้นจึงถอดหุ่นออกมาเปลี่ยนหันส่วนที่เป็นหน้ากลองออก แล้วใช้เหล็กคว้านทำการคว้านเนื้อไม้ที่เหลืออยู่ให้เป็นโพรงขยายออกไปทั่วทั้งใบ โดยเริ่มทำจากส่วนของปากนกแก้วก่อน โดยกลึงร่นส่วนที่เป็นปากกลองให้เป็นขั้นสำหรับทำช่องสอดสายสนับได้ โดยให้ความหนาโดยรอบของตัวหุ่นอยู่ที่ประมาณ 1 นิ้ว แล้วทำการขัดผิวด้านในให้เรียบด้วยกระดาษทราย

(ก) (ข) (ค)

รูปที่ 3.286 การเจาะคว้านหุ่นรำมะนา

(ก) (ข)

รูปที่ 3.287 หุ่นรำมะนาที่ทำการเจาะคว้านด้านในเพื่อเตรียมกลึงรูปใน

(4) นำหุ่นรำมะนาที่กลึงขึ้นรูปแล้วใช้แปรงชุบเชลแล็กทาเคลือบไว้ โดยทาทับกันจำนวน 3 ชั้น เพื่อ ป้องกันไม่ให้เนื้อไม้แตกร้าว และพักรอไว้ในที่ร่มที่มีอากาศถ่ายเทเพื่อให้เนื้อไม้แห้งและคงตัว เพื่อนำไปขึ้นหนังกลองต่อไป

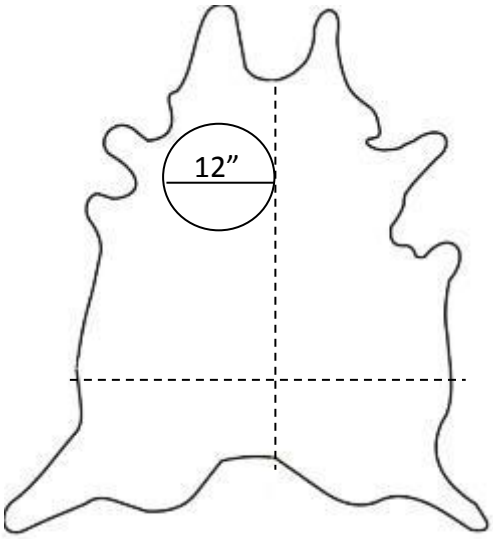
รูปที่ 3.288 หุ่นรำมะนาที่กลึงรูปนอก-ใน และทาเคลือบเชลแล็กเรียบร้อยแล้ว

รูปที่ 3.289 การพักไม้เพื่อรอขึ้นหน้าหนังรำมะนา

3.2.11.3.2 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง มีวิธีการดังนี้

(1) การตัดแผ่นหนัง เมื่อได้แผ่นหนังส่วนที่ต้องการแล้ว ให้พลิกหนังด้านในขึ้น แล้วใช้แผ่นไม้ที่ตัดเป็นรูปวงกลมขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 12 นิ้ว ลากบนแผ่นหนังด้วยปากกาเป็นรูปวงกลม จากนั้นจึงใช้มีดหรือกรรไกรตัดแผ่นหนังเป็นรูปวงกลมตามรอยขีดที่ต้องการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



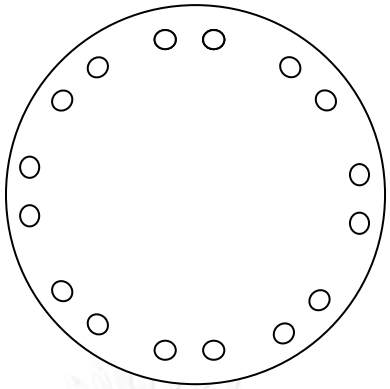
รูปที่ 3.290 ตำแหน่งการทาบแผ่นแบบหน้าหนังรำมะนา

รูปที่ 3.291 แผ่นหน้าหนังรำมะนาที่ตัดเป็นรูปวงกลมเรียบร้อยแล้ว

(2) การแช่หนัง นำแผ่นหนังที่ตัดได้ขนาดแล้วแล้วไปแช่ในน้ำสะอาดให้หนังอ่อนตัวลง โดยยังไม่ต้องโกนขนออก

3.2.11.3.3 การดงหนัง มีวิธีการดังนี้

(1) นำหนังที่แช่น้ำแล้วมาพับครึ่งแล้วใช้ตะปูตัวใหญ่ตอกลงที่ขอบหนังใกล้ส่วนที่พับทั้งสองข้างให้ตะปูเสียบขัดเข้าไปในแผ่นหนัง จากนั้นจึงทำการพับหนังอีกด้านหนึ่งในลักษณะทำมุมฉากกัน แล้วใช้ตะปูกลัดหนังในลักษณะเดียวกัน โดยใช้ตะปูกลัดในแนวทแยงอีกจำนวน 4 จุด รวมเป็น 8 จุด



รูปที่ 3.292 ตำแหน่งการเจาะรูบนแผ่นหนังสำหรับกลักตะปู

(2) นำแผ่นหนังที่เจาะตะปูแล้วมาขึ้นแป้นเหล็กและไม้ที่เตรียมไว้ โดยวางหุ่นรำมะนาบนแป้นเป็นลำดับแรก จากนั้นจึงวางแผ่นหนังครอบลงบนปากหุ่นรำมะนา จัดให้ขอบหนังเสมอกัน จากนั้นจึงใช้เชือกขนาดใหญ่คล้องผ่านตะปูที่ตรึงกับแผ่นหนังทั้ง 8 จุด และผูกเงื่อนเข้ากับแป้นให้ครบทุกด้าน จากนั้นจึงใช้ประแจขันเกลียวบริเวณใต้แป้นเหล็กเร่งให้แผ่นหนังตึง นำไปผึ่งในที่โล่งประมาณ 1 ชั่วโมง

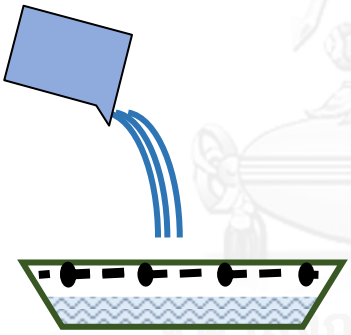
รูปที่ 3.293 การดงหนังหน้ากลองบนแป้น

3.2.11.3.4 การกำจัดขนและขัดหนัง นำแป้นหุ่นรำมะนา ที่ทำการดงหนังจนแห้งแล้วมาทำการกำจัดขนด้วยใบมีด และขูดให้หนังส่วนที่เหลืออยู่หลุดออกจนเห็นผิวด้านในของแผ่นหนังเป็นสีเหลืองนวล ทำการขัดแต่งผิวหน้ากลองด้วยกระดาษทรายหยาบและละเอียดตามลำดับ จากนั้นใช้ผ้าทำความสะอาดแผ่นหนังให้เรียบร้อย ก่อนจะนำไปผึ่งในที่ร่มอีกครั้งจนแห้งสนิทดี จึงค่อย ๆ คลายเกลียวแป้นเหล็กแล้วแกะเอาแผ่นหนังออกจากตัวหุ่นกลอง จะได้แผ่นหนังที่ยังคงรูปสามารถครอบลงบนปากกลองได้พอดี

รูปที่ 3.294 แผ่นหนังที่กำจัดขนและขัดด้วยกระดาษทรายเรียบร้อยแล้ว

3.2.11.3.5 การขึ้นหนัง มีวิธีการ ดังนี้

(1) การหล่อน้ำ เมื่อจะขึ้นหน้าหนังรำมะนา ให้นำแผ่นหนังที่ถอดจากตัวหุ่นแล้วมาเข้ากรรมวิธี “หล่อน้ำ” คือ ให้พลิกแผ่นหนังที่ดงแล้วขึ้นในลักษณะคล้ายการหงายถ้วย แล้วเทน้ำลงไปเพียงเล็กน้อยอย่าให้ท่วมถึงขอบแนวเจาะตะปู หนังส่วนที่หล่อไว้จะดูดน้ำและมีความอ่อนตัว ส่วนขอบแผ่นหนังที่ไม่ได้หล่อน้ำไว้จะแข็งและเหนียว เหมาะสำหรับใช้ดึงหนังให้ตึง โดยปล่อยน้ำหล่อหนังทิ้งไว้เป็นเวลา 1 คืน



(ก) (ข)

รูปที่ 3.295 การหล่อน้ำหนังหน้ารำมะนา (ก) และแผ่นหน้าหนังรำมะนาที่ผ่านการหล่อน้ำแล้ว (ข)

(2) นำหนังที่หล่อน้ำแล้วมาขึ้นติดตั้งพร้อมกับกับหุ่นบนแป้นขึ้นหนังอีกครั้ง แล้วทำการขันเกลียวเร่งให้หนังยืดตัวออกเต็มที พร้อมกับใช้มือตีลงบนหน้ากลองเพื่อทดสอบการขึ้นหนังจนเสียงได้ที่ต้องการ จากนั้นจึงนำไปผึ่งลมให้แห้งอีกครั้ง

ช่างสมยศได้กล่าวถึงความยากของการขึ้นหน้ารำมะนาในขั้นตอนนี้ไว้ว่า

> *...แต่นี่จะขึ้นยากกว่าโทนนะ ถ้าตัดแล้วมันหย่อน จะหย่อนเลย มันไม่มีปัญญาที่จะสาวแล้ว ถ้าตัดแล้ว แต่ถ้าเป็นหน้ากลอง [โทน] ก็ยังสาวได้ ถ้าจากนี้ไปแล้วก็แล้วกันเลยนะ ต้องยัดสนับอย่างเดียวเลย... ตอนขึ้นนี่ก็ตีกะไว้เลย ว่าให้มันสูงขนาดไหน*
>
> (สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2555)

3.2.11.3.6 การตอกแส้ มีวิธีการ ดังนี้

(1) นำหุ่นกลองที่ดงหนังครั้งที่ 2 เรียบร้อยแล้วมาทำการลากเส้นด้วยดินสอรอบขอบปากกลองจำนวน 1 วง เพื่อใช้เป็นแนวสำหรับตอกแส้ โดยวัดจากขอบปากกลองออกมาประมาณ 1 เซนติเมตร แล้วทำการระบุตำแหน่งจุดเริ่มต้นการตอกแส้ด้วยการทำจุดด้วยปากเมจิกจำนวน 1 จุด

(2) ใช้แผ่นเหล็กที่วัดให้ได้ความกว้าง 0.9 เซนติเมตร มาวางทาบลงบนปากกลองบริเวณจุดที่แต้มด้วยปากกาเมจิก แล้วขีดเส้นลงบนปากกลองในลักษณะต่อรอยเป็นช่องไฟไปจนครบรอบปากกลอง จะได้เส้นระบุตำแหน่งที่ใช้สำหรับเจาะไส้ละมานประมาณ 70 เส้น

(3) นำตะปูตอกรองส้นเท้าวางให้ตรงกับตำแหน่งจุดตัดของปากกานำร่องที่ไว้ ใช้ค้อนตอกลงบนแผ่นหนังให้ปลายแหลมแทงทะลุแผ่นหนังลงไปในเนื้อไม้จนครบทุกตำแหน่ง

(4) นำตะปูหัวร่มนำมาวางให้ใกล้กับตำแหน่งที่ตอกตะปูตอกรองเท้าไว้แล้ว ใช้ค้อนตอกลงบนแผ่นหนังให้ปลายแหลมแทงทะลุแผ่นหนังลงไปในเนื้อไม้และปิดหัวตะปูตอกส้นรองเท้าจนครบทุกตำแหน่ง

3.2.11.3.7 การตัดขอบหนัง เมื่อตอกแส้ครบทุกรูแล้ว จึงทำการถอนหุ่นรำมะนาออกจากแป้น และใช้มีดตัดหนังหน้ากลองส่วนที่เกินอยู่บริเวณเส้นใต้แนวตีแส้ให้เรียบร้อย

3.2.11.3.8 การเคลือบผิว นำหุ่นกลองรำมะนาที่ขึ้นหนังแล้วมาเตรียมชักเงาหุ่นกลอง โดยทำการติดกระดาษกาวปิดบริเวณขอบกลองบริเวณขอบหนังและแนวติดแส้ให้สนิท จากนั้นจึงผสมแลคเกอร์หรือ โพลียูนีเทนเข้ากับทินเนอร์ในอัตรา 1 ต่อ 3 ส่วน ใช้แปรงขนกระต่ายทาเคลือบผิวด้านนอกให้ทั่วทั้งใบ เมื่อให้เคลือบแห้งสนิทแล้ว ประมาณ 4-5 ชั้น จึงทำการัดผิวด้วยกระดาษทรายละเอียด 1 ครั้ง และทำการทาทับซ้ำอีกประมาณ 10 ครั้ง จนได้ชั้นความหนาของผิวเคลือบและลายไม้ที่ชัดเจนขึ้นที่ต้องการ

รูปที่ 3.296 การปิดขอบกลองด้วยกระดาษกาว

รูปที่ 3.297 รำมะนาที่ทำการทาเคลือบผิวเรียบร้อยแล้ว

ช่างสมยศได้อธิบายขั้นตอนการทาเคลือบผิวไว้ดังนี้

แลคเกอร์ซื้อมาต่างหากกับทินเนอร์ เอามาผสมเอง ต้องทาให้ได้สัดส่วนแล้วทาเอา แล็คเกอร์หนึ่ง ทินเนอร์สาม แต่ก็ไม่มีมาตรฐาน ถ้าเรากะว่าจะทาให้หนาเนื้อเยอะ ๆ ก็ใส่แลคเกอร์มากหน่อย พอทาแล้วเริ่มหนาแล้ว ก็ทินเนอร์มากหน่อย กะเกณฑ์เอา ทาประมาณสิบกว่าเที่ยว ทาแล้วเอากระดาษทรายลูบทีหนึ่ง แล้วก็ทาใหม่ แต่ทาทีหนึ่งต้องทาสิบยี่สิบใบ ถ้าทาทีละใบล่ะก็แย่ทาเสร็จแล้วก็ต้องมานั่งคอย ทำหลาย ๆ ชุดแล้วเราก็จะหมุนเวียน พอทาใบแรกแล้วไปจนถึงใบสุดท้าย ใบแรกก็แห้งพอดี ก็ทาใหม่ได้

(สมยศ นวมระวี, สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2555)

3.2.11.3.9 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน ก่อนการทำความสะอาดและนำไปเก็บรักษาเพื่อรอจำหน่ายต่อไป

รูปที่ 3.298 รำมะนาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

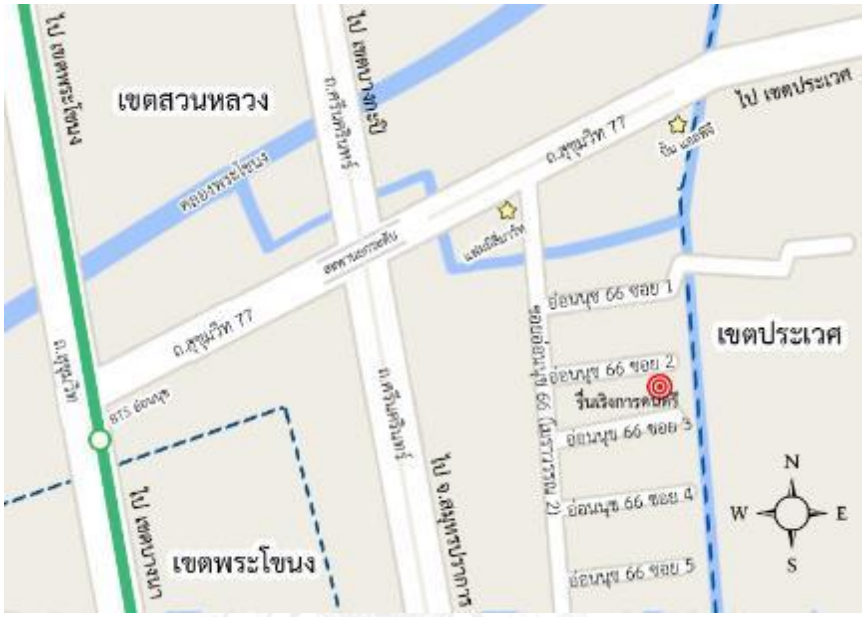
จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวีพบว่า แหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่ต้องสั่งซื้อจากแหล่งผลิตภายนอกเป็นหลัก ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ หนังแพะ และหุ่นกลองเซรามิกส์ซึ่งใช้เป็นต้นแบบในการผลิต นายสมยศได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาจากสมาชิกภายในครอบครัว ใช้ระยะเวลาในการสร้างกลองโทนและรำมะนาได้ตลอดทั้งปี จะทำโทนและรำมะนาไปพร้อม ๆ กันกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ภายในที่อยู่อาศัย เพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงาน มีลูกมือ 1 คนคอยช่วยเหลือ และยังไม่มีการสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองไปยังบุคคลอื่น ๆ

รูปที่ 3.299 โทนรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

3.3 การสร้างโทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง

3.3.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่

พิกัด GPS 13.832248, 100.514684 (13°49'56.1"N 100°30'52.9"E)



รูปที่ 3.300 แผนที่บ้านช่างภูมิใจ รื่นเริง

3.3.2 สถานที่ตั้ง

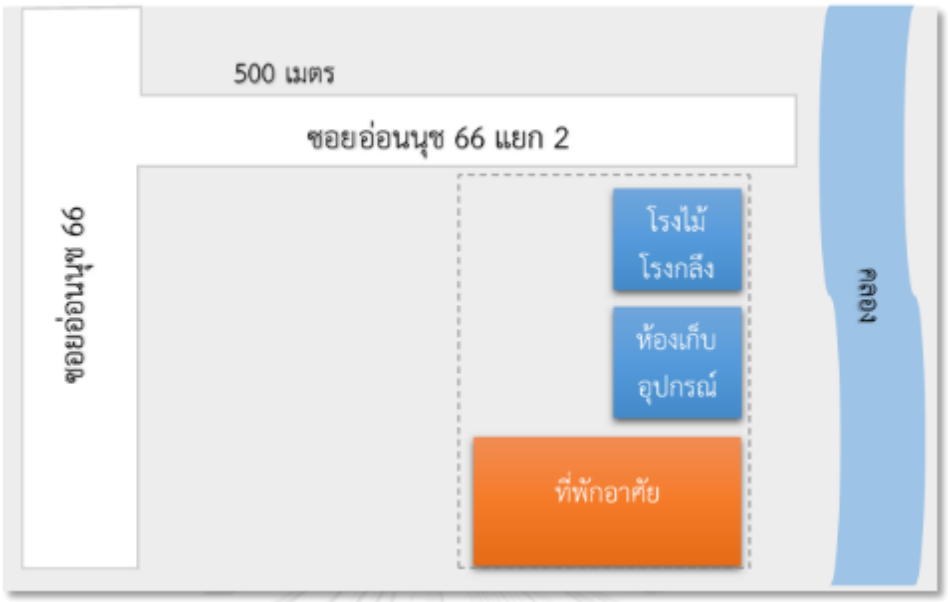
บ้านเลขที่ 267 ซอยอ่อนนุช 66 ถนนสุขุมวิท 77 แขวงสวนหลวง เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร

รูปที่ 3.301 บ้านช่างภูมิใจ รื่นเริง

รูปที่ 3.302 บริเวณที่พักอาศัยภายในบ้าน

รูปที่ 3.303 โรงไม้และโรงทำกลองในบริเวณบ้าน

CHULALONGKORN UNIVERSITY



รูปที่ 3.304 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง

3.3.3 ประวัติชีวิต

นายภูมิใจ รื่นเริง หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “ช่างบอท” หรือ “ช่างหมู” เกิดเมื่อวันที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2509 ปัจจุบันอายุ 48 ปี เป็นบุตรของนายพินิจ และนางพวงเพชร รื่นเริง มีภูมิลำเนาเดิม ณ แขวงคลองตัน เขตคลองเตย กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนอนุบาลพิบูลย์เวศม์ สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี จากภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ช่างภูมิใจมีพี่น้องร่วมบิดามารดาจำนวน 3 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 1 คน ได้แก่

(1) นางสาวพิมพ์ใจ รื่นเริง
(2) เรือโทจุใจ รื่นเริง
(3) นายภูมิใจ รื่นเริง

ช่างภูมิใจสมรสกับนางจีรนันทน์ รื่นเริง (สกุลเดิม สิงหนาท) ครูชำนาญการ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนสตรีสมุทรปราการ มีบุตรด้วยกันจำนวน 3 คน คือ

(1) นางสาวชนะใจ รื่นเริง
(2) นางสาวประทับใจ รื่นเริง
(3) นายสบายใจ รื่นเริง

รูปที่ 3.305 ช่างภูมิใจ รื่นเริง

3.3.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางวิชาชีพช่าง

พื้นฐานแต่เดิมของช่างภูมิใจนั้น ไม่เคยมีประสบการณ์ทางงานช่างมาก่อน และครอบครัวของช่างภูมิใจนั้นไม่ได้ประกอบอาชีพทางช่างหรือด้านดนตรี โดยบิดารับราชการเป็นอาจารย์ในตำแหน่งรองศาสตราจารย์ และเคยดำรงตำแหน่งรองอธิการบดีมหาวิทยาลัยรามคำแหง ส่วนมารดาเป็นเจ้าหน้าที่ประจำหอสมุดของมหาวิทยาลัยรามคำแหงเช่นเดียวกัน แต่ช่างภูมิใจนั้นเป็นผู้มีประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทย และมีความชื่นชอบในเสียงดนตรีมาตั้งแต่วัยเยาว์ ดังที่ช่างภูมิใจได้เล่าถึงภูมิหลังของตนให้ผู้วิจัยฟังว่า

> *บ้านเดิมอยู่แถว ๆ คลองเตย ปัจจุบันนี้ก็คือซอยที่ซ่อง 3 ...แต่ว่าพื้นเพของคุณพ่อมาจากสมุทรปราการ เป็นคนบางพลี ตรงนั้นก็เป็นแหล่งดนตรีไทย แต่คุณพ่อไม่ได้เป็นนักดนตรี แต่คุณพ่อก็ได้สัมผัสบรรยากาศของดนตรี ตั้งแต่เด็ก ๆ ก็มีลิเก มีดนตรี มีปี่พาทย์ มันก็เป็นดง ส่วนตัวเราเพิ่งจะเริ่มมานิยมมาหัดมาเล่น ตัวพี่ที่บ้านไม่ได้เป็นมาก่อน ...เริ่มสนใจตั้งแต่เด็ก ๆ ประมาณประถมต้น จำได้ว่าคุณพ่อพาไปดูภาพยนตร์เรื่อง “แผลเก่า”ตอนนั้นสรพงศ์เล่น เชิด ทรงศรี กำกับ เราก็ติดใจในเสียงขลุ่ยตั้งแต่ตอนนั้นมา เพราะว่านี่มันเป็นหนังที่มีดนตรีประกอบ มีขลุ่ยมีอะไรเพราะมาก พอกลับมาถึงบ้านก็รบเร้าคุณพ่อ อยากหัดดนตรีไทย พ่อก็ไปหาคนมา*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2557)

นายพินิจผู้เป็นบิดาได้ติดต่อให้นักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหงซึ่งเป็นศิษย์ของอาจารย์ชฎิล นักดนตรีมาฝึกสอนดนตรีโดยเรียนร่วมกับพี่สาว โดยช่างภูมิใจเริ่มต้นศึกษาการเป่าขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก ในขณะที่พี่สาวหัดเรียนซอแต่ไม่ได้หัดเรียนอย่างจริงจัง ในขณะที่ช่างภูมิใจกลับมีความสนใจในดนตรีไทยเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ และสามารถเป่าขลุ่ยได้ดี ในช่วงเวลาดังกล่าวนั้นช่างภูมิใจได้มีโอกาสได้ไปชมการแสดงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ โดยเฉพาะงานดนตรีของชมรมดนตรีและนาฏศิลป์

มหาวิทยาลัยรามคำแหงหลายครั้ง เมื่ออายุได้ประมาณ 10 ปี จึงได้มีโอกาสศึกษาวิธีการเป่าปี่ในขั้นพื้นฐานกับครูเทียบ คงลายทอง จากการแนะนำของอาจารย์บุญเสริม ภู่สาลี แต่ได้หัดเพียงช่วงระยะเวลาสั้น ๆ เท่านั้นเนื่องจากครูเทียบมีอายุมากแล้ว ต่อมาเมื่อเข้าศึกษาต่อในระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน จึงได้เริ่มเรียนระนาดเอกกับ ครูบุญยัง เกตคง และครูเตือน พาทยกุล ตามลำดับ และได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมทางดนตรีของโรงเรียนอย่างต่อเนื่อง โดยเคยได้เป็นตัวแทนของโรงเรียนเข้าร่วมการบรรเลงวงมหาดุริยางค์ในงานมหกรรมดนตรีไทยระดับมัธยมศึกษา ด้วยความชอบและถนัดในดนตรีไทย จึงได้เลือกสอบเอ็นทรานซ์ในสาขาวิชาดนตรีไทย และได้เข้าศึกษาต่อ ณ ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โดยในระหว่างที่ศึกษาได้เลือกศึกษาการเป่าปี่ในเป็นวิชาเอกกับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร นอกจากนี้ช่างภูมิใจยังได้ศึกษาวิชาทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีสากล โดยได้หัดเรียนเปียนโน และกีตาร์เบส พร้อมทั้งเข้าร่วมกิจกรรมของชมรมดนตรีสากลของมหาวิทยาลัยในฐานะสมาชิกวงดนตรีลูกทุ่ง “ดาวกระจุย”

เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ช่างภูมิใจก็ยังมิได้ทำงานช่างเป็นการเฉพาะ แต่ได้มีโอกาสทำงานอื่น ๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาดนตรีมาก่อน โดยได้เริ่มต้นเข้าทำงานที่สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 อ.ส.ม.ท. เป็นแห่งแรก ในตำแหน่งทีมงานถ่ายทำและผู้กำกับบทละครโทรทัศน์เมื่อราว พ.ศ. 2532 ต่อมาอีกราว 2 ปี จึงได้เข้าทำงานเป็นพนักงานการเงิน ณ ธนาคารกสิกรไทย โดยได้บรรจุเป็นพนักงานประจำสำนักงานสาขาพัฒนาการเป็นระยะเวลานานกว่า 10 ปี โดยระหว่างที่ทำงานอยู่นั้น ก็ได้ใช้ช่วงเวลาหลังจากเลิกงานรับจ้างเล่นดนตรีในโอกาสต่าง ๆ เป็นอาชีพเสริมด้วย

จุดเริ่มต้นของงานวิชาชีพช่างของช่างภูมิใจ คือ เมื่อครั้งหนึ่งขณะกำลังเดินทางไปเที่ยวที่บ้านของภรรยาที่จังหวัดนครนายก ช่างภูมิใจได้มีโอกาสได้พบกับช่างทำผืนระนาดในท้องถิ่น ด้วยความสนใจในด้านดนตรีจึงได้มีโอกาสเข้าไปสังเกตการณ์และสอบถามเกี่ยวกับวัสดุอุปกรณ์และวิธีการทำ จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะคิดทำผืนระนาดขึ้น จึงได้จดจำวิธีการดังกล่าวแล้วกลับมาซื้อวัสดุอุปกรณ์เพื่อนำมาทดลองทำผืนระนาดด้วยตนเอง

ช่างภูมิใจได้เล่าถึงช่วงประสบการณ์ในการทำระนาดเอกผืนแรกในชีวิตไว้ดังนี้

> *ตอนนั้นยังไม่มีประสบการณ์ทางช่างเลย ไสกบก็ยังไม่เป็น ยังตอกตะปูคดอยู่เลย ทำไปทำมา ทำสำเร็จเป็นผืนแรก ไม่สวย ก็ไม่นาน ประมาณอาทิตย์หนึ่ง ก็ดูเขาทำแล้วก็ทำตามเขา แต่ก็ยังไม่สวย เจาะรูก็ยังไม่ถูกที่ แต่ก็ยังเป็นระนาด ก็ไปซื้อไม้เก่า ไม้สมัยก่อนมันหาง่าย แถวบ้านแฟนก็มีคนรู้จักก็ไปถามที่ไหนมีไม้ชิงชัน ไม้พะยูงก็ไปดูตามที่เขาแนะนำ ปรากฏว่าเป็นไม้พะยูง เหลาผืนแรกก็ผืนไม้พะยูง เหลาเสร็จแล้วมันก็ไม่สวย เราก็เก็บไว้เป็นที่ระลึก ตอนหลังก็คุณชัยภัค [ภัทรจินดา] ก็มาซื้อไป*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2557)

ด้วยความสนใจและอุสาหะพยายามที่จะเพิ่มพูนทักษะในทางวิชาชีพช่าง ช่างภูมิใจจึงได้เริ่มนำไม้มาฝึกเหลาผืนระนาดอีกจำนวนหลายผืน จนสามารถทดลองนำไปใช้บรรเลงและจำหน่ายได้ในกลุ่มบุคคลที่มีความใกล้ชิด และด้วยสบโอกาสที่จะได้เพิ่มพูนความรู้ในทางวิชาชีพช่าง ช่างภูมิใจจึงได้รับการแนะนำให้ได้รู้จักกับครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง ช่างทำเครื่องดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในการสร้างเครื่องดนตรีตามแบบโบราณ โดยเฉพาะการเหลาผืนระนาดและทำกลอง ซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากนายชม้อย ภักตร์ผ่อง ผู้เป็นบิดา ซึ่งเป็นศิษย์ในสายสกุลช่างของครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ช่างทำเครื่องดนตรีและนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงของสายสกุลดนตรีบ้านพาทยโกศล

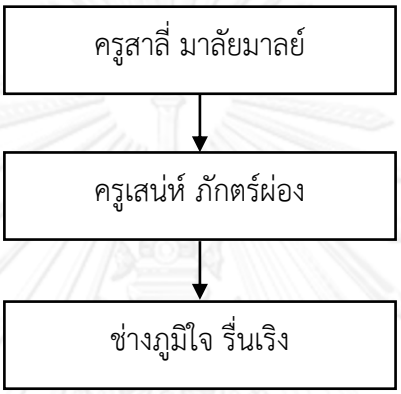
ช่างภูมิใจได้กล่าวถึงการเริ่มต้นเรียนวิชาช่างทำเครื่องดนตรีกับครูเสน่ห์ พักตร์ผ่องไว้ ดังนี้

> *ลุงเน่ห์นี่กว่าจะสอน กว่าจะถ่ายทอด เขาก็ไม่ได้ชุ่ย ๆ นะ ต้องดูว่าคนนี้เอาจริงหรือเปล่า...พอไปหาก็ไปนั่งคุยกับเขาเป็นวัน ๆ ถ้านั่งทำงานเขาได้ตังค์นะ แต่นี่ไหนจะต้องมาสอนเราแล้วต้องมาดูแลเราอีก ถึงว่าไม่ได้หวงวิชาหรอกนะ แต่ถือว่าถ้าจะให้ใครก็ต้องคนที่เขาเห็นว่าเป็นประโยชน์ ไม่ใช่เอาไปทิ้ง ๆ ขว้าง ๆ โบราณเขาถึงต้องดูไงว่าจะรับใครเป็นศิษย์ แต่คนสมัยนี้ก็จะบอกว่าหวงวิชา ก็ว่ากันไป... ลุงเน่ห์ยังบอกเลยว่าคนที่จะมาเรียนกับเขานี่ไม่ใช่ว่าจะได้ทุกคนนะ แล้วเขาก็ดูก่อนจะสอนด้วยว่า คนนี้พอจะสอนได้หรือเปล่า แล้วก็ต้องดูว่าเป็นคนดีหรือเปล่า*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2557)

รูปที่ 3.306 ช่างภูมิใจ รื่นเริง กับครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง
ที่มา: รายการโทรทัศน์ ชุด “บางบรรเลงเพลงระนาด” ทางสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส

ช่างภูมิใจได้ใช้เวลาในการทำความคุ้นเคยกับครูเสน่ห์อยู่เป็นระยะเวลานานก่อนที่จะฝึกหัดทักษะทางด้านงานช่าง โดยเริ่มต้นจากการพูดคุยสอบถามแลกเปลี่ยนประสบการณ์ ต่อมาจึงได้เริ่มหัดเรียนวิธีการเหลาระนาด โดยในครั้งแรกนั้นครูเสน่ห์ได้ให้นำสิ่วมามอบให้ช่างภูมิใจทดลองเหลาผืนระนาดและให้นำผลงานกลับมาให้ดูอีกครั้ง โดยครูเสน่ห์จะเป็นผู้คอยให้คำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไขวิธีการเหลาและการใช้อุปกรณ์งานช่างแต่ละขั้นตอนค่อยเป็นค่อยไป โดยใช้เวลาในการฝึก

ในช่วงสุดสัปดาห์ที่บ้านครูเสน่ห์ อาทิตย์ละ 1 ครั้ง นอกจากนี้ช่างภูมิใจยังได้มีโอกาสเป็นลูกมือฝึกหัดช่วยงานเหลาระนาดให้กับครูเสน่ห์เป็นครั้งคราว โดยในตลอดช่วงระยะเวลา 3-4 ปี ที่ได้ศึกษาอยู่นั้น ช่างภูมิใจได้แสดงถึงความตั้งใจที่จะเรียนรู้วิธีการเหลาผืนระนาดด้วยความอุสาหะพยายาม และได้เดินทางไปมาหาสู่อย่างต่อเนื่องเสมอต้นเสมอปลาย จนมีทักษะงานช่างที่ดีขึ้นจนเป็นที่พอใจ เมื่อถึงเวลาที่เหมาะสมช่างภูมิใจจึงได้รับความเมตตาจากครูเสน่ห์ถ่ายทอดวิธีการทำเครื่องดนตรีประเภทกลองต่อไปโดยเริ่มสอนวิธีการทำกลองแขกเป็นลำดับแรก และได้เรียนรู้วิธีการขึ้นกลองชนิดต่าง ๆ จนกระทั่งได้รับการถ่ายทอดวิธีการขึ้นตะโพนไทยและเข้าพิธีรับมอบตัวเป็นศิษย์ จึงนับได้ว่าครูเสน่ห์ได้ยอมรับช่างภูมิใจในฐานะที่เป็นผู้สืบทอดงานฝีมือทำเครื่องดนตรีไทยในที่สุด



รูปที่ 3.307 ลำดับการรับสืบทอดวิชาชีพช่างทำเครื่องดนตรีไทยของช่างภูมิใจ รื่นเริง

ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน ช่างภูมิใจได้ร่วมกับภรรยาเริ่มต้นกิจการของครอบครัวขึ้น โดยได้ย้ายสำมะโนครัวมาปลูกบ้านภายในซอยอ่อนนุช 66 และตั้งชื่อว่า “บ้านรื่นเริง” เมื่อราวเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2535 โดยรับสอนพิเศษดนตรีไทย ดนตรีสากล และวิชาศิลปะ ตลอดจนรับงานบรรเลงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ สำหรับกิจการทำเครื่องดนตรีของช่างภูมิใจนั้น ได้เริ่มต้นขึ้นในปี พ.ศ. 2539 โดยเริ่มแรกนั้น ได้ทำการผลิตผืนเฉพาะผืนระนาดและรับขึ้นกลองชนิดต่าง ๆ โดยเฉพาะกลองแขก ตะโพน และกลองทัด ที่ได้รับสืบทอดกรรมวิธีการสร้างจากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง มาโดยตลอด แต่ยังคงทำงานประจำต่อไป จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2543 ช่างภูมิใจได้ตัดสินใจลาออกจากการเป็นพนักงานธนาคารในโครงการเกษียณอายุพนักงานก่อนกำหนดเพื่อมาทำงานช่างอย่างเต็มตัว และได้เริ่มขยายกิจการมาเป็นการรับทำและจัดจำหน่ายเครื่องดนตรี โดยใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “รื่นเริงการดนตรี” และได้ริเริ่มทำการผลิตเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ด้วย เช่น ขลุ่ยไม้ไผ่รวกเทลาย กรับเสภา โทน รำมะนา ตลอดจนถึงไม้ตีระนาด ไม้ฆ้องวง และรับซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีไทย

รูปที่ 3.308 ตัวอย่างเอกสารประชาสัมพันธ์ร้านเครื่องดนตรีของช่างภูมิใจ รื่นเริง

ในช่วงปี พ.ศ. 2550 ช่างภูมิใจจึงได้มีโอกาสเข้าทำงานเป็นพนักงานมหาวิทยาลัยสายวิชาการ ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยได้รับหน้าที่ในการสอนวิชาซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีให้กับนักศึกษา และในขณะที่กำลังศึกษาในระดับปริญญาโท ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวิชาซ่อมบำรุงเครื่องดนตรีไทยอีกด้วย แต่เนื่องจากภาระงานสอนในมหาวิทยาลัย ทำให้ช่างภูมิใจมีเวลาในการทำงานสร้างเครื่องดนตรีลดน้อยลง และด้วยความมีใจรักในงานช่างเป็นชีวิตจิตใจ จึงได้ตัดสินใจลาออกจากการเป็นอาจารย์เพื่อมาทำหน้าที่ช่างทำเครื่องดนตรีไทยเต็มตัวอีกครั้ง โดยช่างภูมิใจได้เล่าถึงเหตุผลในจุดเปลี่ยนของชีวิตในหนที่สองไว้ดังนี้

> *ตอนนี้ก็มาลงเรื่องช่างเต็มตัว มุ่งเป้ามาทำอย่างนี้อย่างเดียว เพราะคิด ๆ ไปแล้วคนเป็นช่างฝีมือก็ควรจะได้ทำงาน ถ้ามัวไปทำอย่างอื่นมีก็จะกลายเป็นว่างานทางช่างจะตรอปลงไป แล้วครูเราก็บอกว่า คนเป็นช่างต้องทำงาน พอมัวไปเป็นอาจารย์ งานช่างมันก็ไม่เดิน ฝีมือก็ไม่ได้พัฒนา มันไม่ได้คิดค้น*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2557)

ช่างภูมิใจมีประสบการณ์ในการทำเครื่องดนตรีไทยมานานมากกว่า 17 ปี โดยมีผู้ช่วยงานเพียง 1 คน โดยมีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่จังหวัดอ่างทอง ปัจจุบันพักอาศัยอยู่กับช่างภูมิใจที่บ้านรื่นเริงในซอยอ่อนนุช 66 โดยช่างภูมิใจได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับประวัติของผู้ช่วยช่างดังกล่าวโดยสังเขปดังนี้

> *...ก็มีลุงนี่แหละ ทำกันอยู่สองคน ทำกันมาเป็นสิบปีแล้ว ชื่อลุงพุด ก็ทำได้เกือบทุกอย่าง แต่พวกงานบางอย่างเช่นเจาะรูอย่างนี้บางทีผมก็ต้องทำเองก็ช่วยกันดูช่วยกันพัฒนา เพราะในความเป็นจริงลุงเขาก็มีฝีมือทางช่างมากกว่าผม เขาเป็นช่างมาก่อนผม ...แต่ว่าผมมีความเข้าใจเรื่องเสียง งานเทียบเสียงก็ต้องเป็นผมทำ งานบางอย่าที่ละเอียด ๆ ผมก็ต้องทำเอง*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

รูปที่ 3.309 ผู้ช่วยช่างขณะกำลังทำงานภายในโรงไม้ของช่างภูมิใจ

นอกจากนี้แล้ว คุณจีรนันนท์ผู้เป็นภรรยายังได้มีส่วนสนับสนุนในการบวนการผลิตเครื่องดนตรีไทยของช่างภูมิใจ โดยได้ประยุกต์นำเอาทักษะความรู้ทางศิลปะเป็นส่วนเสริมแต่งเพิ่มมูลค่าให้กับเครื่องดนตรีแนวสร้างสรรค์ เช่น การเขียนลายลงบนผืนระนาด การคิดค้นการเทลายขลุ่ยในแนวศิลปะประยุกต์ ตลอดจนนำเอาเครื่องดนตรีของช่างภูมิใจไปใช้เป็นสื่อการสอนในชั้นเรียนศิลปะเป็นต้น ในขณะเดียวกัน ช่างภูมิใจได้ส่งเสริมและสอนดนตรีให้แก่บุตรธิดาของตนทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากลตามความถนัดด้วยตนเอง โดยบุตรธิดาทั้งสามคนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีช่วยงานให้กับกิจการในครอบครัวได้ โดยเฉพาะนางสาวชนะใจ รื่นเริง ซึ่งมีความสนใจในด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่ และกำลังศึกษาวิชาดนตรีไทยที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่อย่างไรก็ตาม ยังไม่มีการสืบทอดวิธีการสร้างเครื่องดนตรีให้กับสมาชิกในครอบครัวแต่อย่างใด

รูปที่ 3.310 สมาชิกในครอบครัว “รื่นเริง”

ในปัจจุบันเครื่องดนตรีไทยของช่างภูมิใจเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางทั้งในหมู่นักดนตรีไทยและหน่วยงานราชการ โดยได้รับการรับรองมาตรฐานเป็นหนึ่งในผลิตภัณฑ์ OTOP จากกรมพัฒนาชุมชน กระทรวงมหาดไทย และได้รับการคัดเลือกให้เป็นแหล่งวัฒนธรรมที่มีชีวิต สาขาช่างฝีมือประจำเขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร นอกจากนี้ ช่างภูมิใจยังเคยได้รับเชิญเข้าร่วมการถ่ายทำประวัติชีวิตและผลงานเครื่องดนตรีไทยประกอบสารคดีผ่านทางสถานีโทรทัศน์ต่าง ๆ เช่น รายการ “กบนอกกะลา” ทางสถานีโทรทัศน์องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (ช่อง 9 อ.ส.ม.ท.) รายการ “บางบรรเลงเพลงระนาด” ทางสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส เป็นต้น

3.3.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง

จากส่วนที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงประวัติชีวิตไว้ข้างต้นว่า ช่างภูมิใจได้รับสืบทอดวิธีการสร้างกลองชนิดต่าง ๆ จากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่องโดยตรง ช่างภูมิใจจึงได้พยายามรักษารูปแบบและวิธีการสร้างเครื่องดนตรีให้คงเอกลักษณ์ตามกระสวนแบบโบราณ โดยไม่ได้มีการปรับปรุง ประยุกต์หรือเปลี่ยนแปลงสัดส่วนที่มีอยู่เดิม

ช่างภูมิใจได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นในการทำโทนและรำมะนาไว้ดังนี้

> *โทนรำมะนานี่ก็หลังจากที่รับมอบทำตะโพนแล้ว เพราะว่ากรรมวิธีของโทนรำมะนา ก็นำมาจากเทคนิคการทำตะโพน ทั้งการถักไส้ละมาน ทั้งอะไร ถ้าเราทำไส้ละมานตะโพนได้ เราก็มาทำโทนได้ ส่วนรำมะนานี่ก็ได้เทคนิคการขึ้นกลองทัด เพราะว่าวิธีการคล้ายกัน ถ้าเราขึ้นกลองทัดได้ เราก็ทำรำมะนาได้*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2557)

และช่างภูมิใจได้กล่าวถึงกลองที่ใช้เป็นต้นแบบของงานสร้างเครื่องดนตรีประเภทโทนรำมะนา ดังนี้

> *หุ่นที่เป็นต้นแบบน่ะมี ตอนนี้เอาไปให้คนกลึงเขาทำ ผมไปกลึงมาจากป่าโมก ผมไปให้ลุงเน่ห์เขาบอกส่วน เขาก็สั่งผมให้กลึงปากเท่านี้กระพุ้งเท่านี้ ยาวเท่านี้ เสียงดี ลุงเน่ห์เป็นคนให้แบบมา แต่ว่าผมไปจ้างช่างกลึง ผมไปหาไม้แล้วก็หาช่างกลึงมาเอง แล้วเอามาให้ลุงเนห์ขึ้น เสียงดี ผมก็เก็บไว้เป็นแบบ ทั้งโทนและรำมะนา*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2557)

3.3.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา

ช่างภูมิใจได้กล่าวถึงทัศนคติในการทำงานช่างของตนเอง ซึ่งได้รับแนวคิดมาจากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่องไว้ดังนี้

> *เราชอบจะวิ่งหาอดีต จะวิ่งเข้าหาความโบราณ ภาพมันก็กลายเป็นว่าสวนกระแส กับความต้องการของคน มันก็เป็นจุดเด่น แต่ก็ทำให้เราต้องอยู่ในกรอบอย่างนี้ เราจะไปทำอย่างเขาก็ไม่ได้ อย่างที่บอกแหละ เราก็มีความเชื่อว่างานฝีมือเป็นงานที่เราจะอนุรักษ์เอาไว้ ถ้าเราจะไปเปลี่ยนเพื่อความร่ำรวยมันก็ต้องไปทำอย่างที่เขาทำ เราก็ไม่อยากทำ จะวิ่งขายตัดราคาเราก็ไม่อยากทำ...ผมเองก็ไม่ได้ไปโฆษณาไปทำการตลาดที่ไหน อย่างเว็บไซต์ผมก็ทำเป็นเจ้าแรก แต่ที่หลังคนอื่นก็ทำกันหมด*

งานพวกนี้เป็นงานที่ละเอียด อย่าคิดว่าเป็นเรื่องง่าย เหลาไม้ ถากหนัง ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย ทำให้ดีนี่ทุกอย่างยากหมด ต้องให้ดีถึงขนาดว่า ตีกลองปุ๊บแล้วบอกว่าทำไมมันถึงดัง ทำไมมันถึงน่าตี หรือถ้าอย่างตะโพนของผมถ้าไม่รู้จักก็ต้องถามว่าขึ้นที่ไหนมา

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

...ลุงเน่ห์เขาก็ให้ข้อคิดเยอะ เช่น ของดีไม่ต้องโฆษณา คนเอาไปใช้ของจะโฆษณาตัวมันเอง ถือเราโฆษณาแต่ถ้าฝีมือเราไม่ถึงมันก็เท่านั้น และก็เรื่องของจรรยาบรรณ รับปากใครแล้วก็อย่าไปผิดคำพูด นัดเขาทำได้เราก็ต้องทำให้เขา ไม่ได้ก็บอกว่าทำไม่ได้ อย่าไปโกหกเขา ลุงเน่ห์สอนผมมากกว่าช่าง สอนวิธีการใช้ชีวิตให้ผมด้วย เพื่อน ๆ ผมนี่บอกว่าผมมีวาสนาที่ได้เป็นลูกศิษย์ท่าน

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2557)

นอกจากนี้ช่างภูมิใจยังได้กล่าวถึงกรรมวิธีการสร้างโทนรำมะนาและเสียงของโทนรำมะนาในอดีตที่ต่างออกไปจากปัจจุบัน ดังนี้

อย่างรำมะนาเนี่ย ผมเห็นสมัยก่อนก็ไม่ได้ขึ้นตึงมาก เพราะจะมีสนับแล้วเวลาเลิกก็ถอด มันก็ควรจะเป็นอย่างนั้นนะฮะ เพราะว่าอะไร ก็เพราะว่าไอ้รำมะนาที่ขึ้นโดยวิธีปกติธรรมชาติ มันก็จะตึงประมาณนั้น แล้วถึงเวลาอยากให้ตึงเราก็ใส่สนับ แล้วก็ดึงออก แล้วอย่างรำมะนาลำตัดทำไมเขาต้องตอกลิ่มต้องใส่สนับ ก็เพราะเขาต้องการพักหนังไง แล้วมันก็หย่อน ก็มีมองว่าทำไมขึ้นถึงไม่ตึง ถามว่าตึงแต่มันไม่กังวาน ...โทนก็เหมือนกัน มันก็เลยรู้สึกว่าเราย้อนไปอยู่คนเดียว คนอื่นสวนทางหมด...

...ในความเป็นจริงตามหลักเสียงของโทนรำมะนาน่าจะห่างกันเป็นคู่ 5 อย่างกลองแขกหรือตะโพนสองหน้าก็เหมือนกัน อย่างสองหน้านี้ถ้าไม่เป็นคู่แปดมันก็ไม่เป็นเสียงพริ้ง มันต้องกลมเป็นโน้ตเดียว แต่มันจะมีปัญหาว่าเสียงสูงจะไม่ถึงเสียง ต้องสาว แต่มันก็ไม่มีอะไรตายตัว มันอยู่ที่ความต้องการของคนใช้มากกว่า แต่ถ้าในมุมมองของผม ผมว่ามันไม่ต้องสูงมาก แต่ให้มันกังวาน ให้มีเสียงสูงพอประมาณ ตีแล้วมันสบายมือ เพราะถ้าหย่อนมากมันก็ตีไม่ได้ ...ในความเป็นจริงก็ไม่เคยจับเสียงเหมือนกัน...ก็น่าจะประมาณนี้ เสียงที่ผมว่ากำลังดีต่ำมากก็ไม่ดี ต่ำไปก็ยัดสนับเพิ่มได้ แต่มันน่าก็จะเป็นคู่ 5 แต่มันไม่ได้มีแต่เรื่องของโน้ตอย่างเดียว มันมีเรื่องของกระแสเสียงเข้ามาเกี่ยวด้วย ถ้ามันต่ำกว่านี้มันก็ไม่ได้เสียง โทนก็ต้องขึ้นให้ตึง ๆ สุดแหละ เพราะถ้ายิ่งตึงมันก็จะยิ่งจ๋ง ถ้าถามว่าถ้าจ๋งแล้วเสียงทั่มจะอยู่ในโน้ตของอะไร ตามประสบการณ์ที่ใช้ โน้ตที่มีเสียงต่ำ ๆ จะต้องเป็นหนังงู หนังแพะเสียงทั่มมันก็จะสูง แต่ความจ๋งมันอยู่ที่เราดึงมันก็จ๋งหมด ของพวกนี้มันไม่มีอะไรเป็นสูตรสำเร็จหรอก ถ้ายิ่งตียิ่งซ้ำ มันก็ยิ่งดัง

ก็คือมันต้องใช้ด้วย ถามว่าถ้ากลองเสร็จวันนี้แล้วจะวัดอะไรดีกว่าอะไรคงพูดไม่ได้ คงต้องใช้ไปสักพักหนึ่ง...

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

จากการสัมภาษณ์เพิ่มเกี่ยวกับสัดส่วนและกระสวนต้นแบบของโทนรำมะนาที่ช่างภูมิใจได้รับการถ่ายทอดมาจากช่างเสน่ห์ ภักตร์ผ่องนั้น ทำให้ทราบว่า การวัดขนาดของกลองในอดีตได้ใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการกำหนด เช่น ข้อศอก ข้อมือ เป็นต้น แต่ไม่มีสัดส่วนที่แน่นอนและได้กำหนดไว้อย่างคร่าว ๆ เช่น ความยาวโดยรวมของหุ่นโทนเท่ากับผลรวมของความยาวของกระพุ้งส่วนปากกลองถึงคอกลอง 1 ส่วน กับความยาวของก้านลำโพงตั้งแต่คอกลองไปถึงปากลำโพง 2 ส่วน หรือที่อัตราส่วน 1 : 2 เท่า ยกตัวอย่างเช่น หุ่นโทนที่มีเส้นผ่าศูนย์กลางปากกลองประมาณ 7 นิ้ว จะมีความยาวโดยรวมประมาณ 15 นิ้ว ประกอบด้วยความยาวของส่วนกระพุ้ง 5 นิ้ว และความยาวของก้านลำโพง 10 นิ้ว (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

ในด้านความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำกลองนั้น ช่างภูมิใจได้รับการสืบทอดแนวคิดและแนวปฏิบัติเกี่ยวกับการทำกลองจากครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่องโดยตรง ดังที่ช่างภูมิใจได้กล่าวไว้ในวิทยานิพนธ์เรื่อง “กระบวนการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง” ดังนี้

ครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง ได้กล่าวถึงความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำกลอง ซึ่งช่างส่วนใหญ่จะถือเป็นแนวปฏิบัติ สำหรับตัวท่านนั้น จะสวดมนต์ไหว้พระ ไหว้ครูเป็นประจำทุกเช้าและก่อนเข้านอน การไหว้ครูตอนเช้าถือเป็นการขอพรจากครูเพื่อให้เกิดสิริมงคลก่อนเริ่มงาน และครูเสน่ห์จะทำพิธีคำนับครูที่บ้านเป็นประจำปีละ 1 ครั้ง โดยจัดทำบุญเลี้ยงพระและสำรับอาหารคาวหวานตามสมควรแก่ฐานะ ซึ่งทำกันเองในครอบครัว มิได้เชิญแขกมาร่วมงาน ครูให้เหตุผลว่า การทำบุญหรือพิธีกรรมนั้น ควรยึดวิถีทางที่ทำแล้วเกิดความเป็นสิริมงคลแก่ตัวและทำให้เกิดความสบายใจด้วย ท่านจึงจัดพิธีอย่างเรียบง่ายเป็นหลัก ถือเป็นการทำบุญให้กับครูบาอาจารย์ รวมถึงคุณพ่อของท่าน ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาช่างทำเครื่องดนตรีให้ท่านเอง การทำพิธีนี้ยังถือเป็นการขอขมาลาโทษ ในกรณีที่เราได้ทำผิดพลาดล่วงเกินครูบาอาจารย์ในการทำงานโดยมิได้ตั้งใจ เพราะการทำเครื่องดนตรีไทย บางครั้งก็มีการพลั้งเผลอ ก้าวข้ามอุปกรณ์ หรือในกรณีสุดวิสัยต่าง ๆ แต่ท่านจะไม่ก้าวข้ามเครื่องดนตรีที่ทำเสร็จ หรืออยู่ในสภาพพร้อมใช้งานแล้วเป็นอันขาด...

...ความเชื่ออีกประเภทหนึ่งเกี่ยวกับเครื่องมือช่างและเรื่องไม้ โดยเฉพาะไม้ชิงชันและไม้พะยูง ที่นิยมนำมาทำกลอง มีความเชื่อว่า เครื่องมือช่างเป็นของสูง เป็นของมีไว้ประกอบอาชีพ ส่วนไม้ชิงชัน พะยูงสองชนิดนี้เป็นไม้สูงศักดิ์หรือพญาไม้ และช่างไม้จะไม่ก้าวข้ามเป็นอันขาด เพื่อความเจริญในอาชีพช่าง...

...พิธีกรรมของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง คือการทำพิธีรับสืบทอดการทำกลอง เป็นขั้นตอนที่จะกระทำต่อเมื่อผู้เป็นครูมีความต้องการมอบวิชาไว้แก่ศิษย์ ในที่นี้หมายถึงตัวผู้วิจัยเอง เมื่อเห็นว่า ผู้เป็นศิษย์มีความพร้อมทั้งทางด้านทักษะความสามารถทางช่าง และมีวุฒิภาวะรวมไปถึงความประพฤติเหมาะสม คุณครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่องท่านได้กำหนดการทำพิธีในวันพฤหัสบดี โดยให้ผู้วิจัยทำการถือศีลแปดก่อนทำพิธีเจ็ดวัน และนำดอกไม้ธูปเทียน ผ้าขาว มาเข้าพิธี เพื่อขออนุญาตหัดทำตะโพนซึ่งเป็นครูใหญ่และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อผ่านพิธีแล้วครูเสน่ห์จึงเริ่มการสอนและหัดทำตะโพนได้ เพื่อให้ถูกต้องตามแบบอย่างโบราณ และเพื่อความเป็นสิริมงคล

(ภูมิใจ รื่นเริง, 2551: 41-42)

ในขณะเดียวกัน ที่บ้านรื่นเริงช่างภูมิใจจะกำหนดให้มีพิธีไหว้ครูดนตรีไทยปีละ 1 ครั้ง ซึ่งมีลำดับขั้นตอนและรูปแบบเช่นเดียวกับการไหว้ดนตรีไทยที่ครูเสน่ห์ได้ปฏิบัติทุกประการ และได้เชิญพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2557) มาเป็นผู้อ่านโองการในพิธี นอกจากนี้ในบริเวณโรงไม้ซึ่งใช้สำหรับทำกลองและในบริเวณบ้าน ก็จะมีการจัดวางหิ้งบูชาซึ่งมีการตั้งรูปเคารพรวมไปถึงกลองตะโพนขนาดเล็กไว้ด้วย

(ก) (ข)

รูปที่ 3.311 การตั้งหิ้งบูชาครูและตะโพนภายในโรงทำกลอง (ก) และที่อยู่อาศัย (ข)

3.3.7 แหล่งที่มาของวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนา

จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างภูมิใจได้เลือกวัสดุที่ใช้สำหรับการสร้างโทนรำมะนาจากแหล่งผลิตวัตถุดิบและผู้จัดจำหน่าย ดังต่อไปนี้

3.3.7.1 ไม้ ไม้ที่ช่างภูมิใจเลือกใช้ในกรรมวิธีการสร้างโทนรำมะนานั้น มีลักษณะดังคำอธิบายดังนี้

ถ้าเป็นหุ่นโทนไม้เนี่ย เขาก็นิยมสั่งจากพวกที่สั่งกลองแขกน่ะ มันก็มีทั่วไป แต่ที่ได้มาประจำก็จะเป็นป่าโมก เพราะยังมีคนกลึงกลองแขก ถ้าบางทีไม้มันเล็กไปหรือไม้มันสั้น ก็จะเอามากลึงโทน ก็เอาไม้ดี ๆ ไปทำกลองอย่างอื่น

ไม่ให้เสียของ มันก็ต้องเป็นของมีค่าหน่อยอย่างโทนมโหรี ที่พอมีราคาหน่อยเช่น ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ มะริดก็มีคนทำ คืออย่างน้อยก็ต้องเป็นไม้เนื้อแข็งมาก ๆ แต่ถ้าเป็นมะม่วงมะเกลือก็ไม่ได้เสียง ...หรือบางที่ไปเจอไม้บ้านเพื่อนบ้านไหนก็ถามเขาก็ซื้อ หรืออย่างไม้ที่ทำอะไรไม่ได้ก็เอามาทำโทน เพราะโทนมันจะต่อได้ตรงกระพุ้งกับปากลำโพง มันต่อคนละชิ้นได้

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

นอกจากนี้ ช่างภูมิใจยังได้กล่าวถึงลักษณะของไม้ประดู่ที่นำมาใช้ในการผลิตโทนรำมะนาในปัจจุบัน ซึ่งใช้เป็นหุ่นกลองต้นแบบในการวิจัยกระบวนการสร้างเครื่องดนตรี ดังนี้

หลัง ๆ นี่กลองจะเป็นประดู่เยอะ เพราะว่าไม้ชิงชันมันหายากขึ้น แต่ว่าจริง ๆ แล้วไม้ประดู่เป็นของดีนะ กลองประดู่นี้เสียงดี โบราณเข้าก็ใช้ไม้ประดูอย่างโบราณเขาใช้ไม้ทำรางระนาด เขาก็นิยมไม้ประดู่เหมือนกัน

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

3.3.7.2 หนัง หนังที่ใช้สำหรับขึ้นหน้าโทนนั้น จะใช้หนังแพะกับหนังงูเป็นการเฉพาะ ส่วนรำมะนานั้นจะใช้หนังวัว โดยจะรับซื้อแผ่นหนังมาจากพ่อค้าที่นำมาขายส่งที่บ้าน โดยเฉพาะแหล่งรับซื้อมาจากโรงฆ่าสัตว์ในต่างจังหวัด ได้แก่ จังหวัดอ่างทอง และจังหวัดเพชรบุรี

หนังขึ้นหน้าโทนบางทีก็เป็นหนังวัว บางทีก็หนังแพะ แล้วแต่ ก็ซื้อได้ หนังแพะก็ซื้อที่ป่าโมก หนังวัวที่ป่าโมกเคยซื้อ แล้วก็มีบ้านพี่อยู่เพชรบุรี เขาก็ทำหนัง หนังฝีมือดี สะอาด ข้อสำคัญก็คือต้องเป็นหนังสด อย่าแช่เกลือ

ปัญหาของช่างทำกลองเดี๋ยวนี้เหมือนกันหมด ก็คงเหมือนช่างป๊อก [สุวรรณ์ โพธิปิน] แหละ หาหนังยาก หาไม้ยาก เดี๋ยวนี้บอกได้เลยว่า พวกควาย พวกวัว โดยเฉพาะหนังควาย บางทีต่างประเทศซื้อไปเลย ซื้อไปเชือดที่จีนไปเวียดนามหมด เขาซื้อไปเป็น ๆ เลย แล้วไปเชือดที่เขา ทำให้เราไม่มีหนังใช้ไง...

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

รูปที่ 3.312 หนังแพะ ที่ใช้ในกระบวนการผลิต

สำหรับการศึกษาในครั้งนี้ ได้ผู้วิจัยได้เลือกทำการศึกษาการใช้หนังงูเหลือมเป็นวัสดุในการขึ้นหน้ากลอง ทั้งนี้เพื่อใช้ศึกษากรรมวิธีการผลิตที่ต่างออกไปต่างจากหนังวัวและหนังแพะของช่างผู้ผลิตท่านอื่น ๆ

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้กล่าวถึงประสบการณ์การนำหนังงูมาใช้ในการขึ้นหน้าโทนของตนเองไว้ดังนี้

> *ก็มีอาจารย์ปกรณ์ [รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน] นี่แหละคนแรก แต่ก่อนผมก็ขึ้นหนังแพะหนังวัวอยู่ อาจารย์ปกรณ์แกหาหนังมาให้ แล้วมันก็ใช้ได้ ทีหลังก็เลยลองเอาหนังที่มีอยู่มาใส่เอง เสียงก็ใช้ได้เหมือนกัน ถ้ามีงูตัวใหญ่หน่อยขอให้พอหน้าก็ใช้ได้ ...หายากพอสมควร แต่เราไม่กล้าเอา อย่างเราเห็นงูตายอยู่ข้างถนนอย่างนี้ จะให้เราไปแหวะดึงตัวออกมาเราก็คงทำไม่ได้หรอก เราแขยงมือ มีแต่คนเอามาขายเรา เราก็ซื้อไว้ เอาไว้ขึ้นซอบ้าง ถ้าอันไหนไหนพอให้ขึ้นหน้าโทน เราก็ขึ้นโทน เสียงก็ดี แต่ว่าทำยากสักหน่อย กรีดยาก กลักยาก หนังงูมันมี Texture เสียงดีเหมือนกัน คือพอตึง ๆ แล้วเสียงดี คล้ายว่าหนังจะเหนียว แต่โบราณเห็นเขาเล่ากันว่า หนังโทนดีสุดต้องเป็นงูงวงช้าง ผมทันเห็นที่บ้านครูเตือนนานแล้ว เกล็ดมันเหมือนไม่เรียบ มันจะขรุขระ ๆ เคยเห็นไหมล่ะมันจะออกสีแดง ๆ หนังมันเป็นปุ่ม ๆ ก็ไม่ใช่ เพราะหนังมันแดงเป็นตะปุ่ม ๆ และก็เท่ากันหมดเลย ลูบไปแล้วจะสากมือ แล้วหนังมันทน พอเวลาตึงตี ๆ ไปเสียงมันดี “โจ๊ง-ทุ่ม” มันดังแบบน่าตี*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

รูปที่ 3.313 หนังงูเหลือมที่ใช้ในกระบวนการผลิต

3.3.7.3 โลหะ โลหะที่ใช้สำหรับทำส่วนประกอบของโทนและรำมะนา สามารถหาซื้อได้ตามร้านวัสดุก่อสร้างทั่วไป เช่น ในย่านตลาดคลองถม กรุงเทพมหานคร โดยแบ่งวัสดุโลหะออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) ลวดโลหะ ใช้สำหรับทำห่วงคอ และห่วงร้อยห่วงคอ

(2) ตะปูทองเหลือง ใช้สำหรับตรึงหนังรำมะนา

(3) หมุดสเตนเลส ใช้สำหรับทำแส้รำมะนา

3.3.7.4 ไหม เส้นไหมที่ใช้สำหรับการผลิตโทนรำมะนานั้นจะใช้ไหมควั่นที่มีความยาวและเล็กเป็นพิเศษซึ่งมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางเคียงกับสายเอกซอด้วง เพื่อใช้เป็นส่วนประกอบของไส้ละมาน

รูปที่ 3.314 สายไหมควั่น

ช่างภูมิใจได้ให้เหตุผลในการเลือกใช้เส้นไหมเป็นส่วนประกอบในการทำงานผลิตโทนรำมะนาไว้ดังนี้

ทีนี้ที่เราใช้อย่างนี้แล้วไม่ใช้เอ็นเพราะเราคิดว่ามันดูเป็นของเก่า แล้วมันก็ดูมีคุณค่ากว่าที่จะใช้เอ็น งานเราจะไม่ได้เน้นเรื่องธุรกิจค้าขาย ...อย่างสายซอนี้มูลค่าก็เป็นร้อย เพราะต้องใช้เชือกหลาย ๆ เส้นมาต่อ... มันเป็นแนวคิดด้วยนะ คือเราทำขายก็จริง แต่เราคิดเหมือนว่าทำใช้เอง

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 25 กุมภาพันธ์ 2556)

3.3.7.5 วัสดุสังเคราะห์ สำหรับวัสดุที่ช่างภูมิใจใช้ในปัจจุบันนั้นพบว่า ได้มีการใช้สายไหมเทียมญี่ปุ่นซึ่งทำจากวัสดุสังเคราะห์เพื่อทดแทนสายไหมควั่นที่มีราคาสูงและมีคุณสมบัติและลักษณะใกล้เคียงกับสายไหม อีกทั้งสามารถใช้ความยาวได้อย่างต่อเนื่องโดยไม่ต้องต่อสาย สามารถสั่งซื้อได้จากร้านขายผลิตภัณฑ์เชือกและตลาดค้าผ้าในชุมชนเมืองของกรุงเทพมหานคร

รูปที่ 3.315 สายไหมเทียมญี่ปุ่น

3.3.8 ช่วงเวลาในการสร้าง

ช่างภูมิใจได้กล่าวถึงช่วงเวลาที่เหมาะสมสำหรับการสร้างกลองของตนเองไว้ดังนี้

หนังนี้ช่วงหน้าฝนหน้าร้อนจะดี หนังจะไม่แข็ง ทำกลองนี่ถ้าหนังแข็งแล้วมันจะดึงยาก โดยเฉพาะกลองแขกหนังแข็ง ๆ ถ้าสาวหน้าหนาวตอนแดดบ่าย ๆ ละก็หนังไม่อยากจะไปเลย ...ช่วงที่น่าจะสาวกลองน่าทำกลองก็คือ หมดฝนใกล้ ๆ จะหนาว พอทำลองทิ้งไว้ หนาวปุ๊บกลองก็จะตึงมาก ใกล้ ๆ ตุลาพฤศจิกาก็ทำไว้ ... แต่ถ้าขึ้นไว้หน้าฝนตึงดีแล้ว พอหน้าหนาวมันก็จะตึงขึ้นอีกเสียงก็จะไพเราะขึ้น หน้าฝนก็มีปัญหาว่ามันไม่มีแดดจะตากนะ หน้าฝนมันก็จะขึ้นง่าย แต่ว่าทั้งวันไม่มีแดด แต่ถามว่าทำง่ายไหม ก็ง่าย เพราะหนังมันนิ่ม...แต่จริง ๆ ทำได้ทั้งปีแหละ ถ้าหน้าหนาวมีใครมาจ้างเราก็ต้องทำ เราก็ต้องตามใจเขา

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

3.3.9 ราคา

จากการสืบค้นทำให้ทราบว่า กลองโทนและรำมะนาจากไม้ประดู่ 1 จะมีราคาเริ่มต้นชุดละประมาณ 5,000 บาท โดยโทนและรำมะนาเมื่อแยกขายมีราคา 3,500-4,000 บาท และหากเป็นโทนรำมะนาที่มีการประดับลายด้วยการฝังมุก จะมีราคาชุดละ 8,000 บาท ในขณะที่ทำจากไม้เนื้อแข็งหายาก เช่น ไม้มะริด จะมีราคาเริ่มต้นชุดละ 10,000 บาท ขึ้นไป

3.3.10 วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำกลอง

จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างสมยศได้ใช้เครื่องมือในการสร้างโทนรำมะนาที่เป็นอุปกรณ์เครื่องมือช่างไม้เป็นตามแบบดั่งเดิม และมีเครื่องมือกลสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อมเป็นส่วนน้อย ดังรายการต่อไปนี้

รูปที่ 3.316 โต๊ะอุปกรณ์เครื่องมือช่างของช่างภูมิใจ รื่นเริง

(1) **ไขควงปากแบน** ใช้สำหรับพับขอบหนังและดึงสายเร่งเสียงให้ตึง

รูปที่ 3.317 ไขควงปากแบน

(2) **ค้อน** ใช้สำหรับตอกตะปูเจาะหนังและตอกแนวเจาะหมุด

รูปที่ 3.318 ค้อน

(3) **คีมปากจิ้งจก** ใช้สำหรับหนีบสายเอ็นร้อยไส้ละมานและดึงผูกเงื่อนห่วงคอ

รูปที่ 3.319 คีมปากจิ้งจก

(4) สายวัดชนิดตลับ

รูปที่ 3.320 สายวัดชนิดตลับ

(5) **เชือกฟาง** ใช้สำหรับการผูกโยงหนังและห่อคอกลองในการหน่าวหนัง

รูปที่ 3.321 เชือกฟาง

(6) **ปากกกาเขียนแบบช่างไม้ หรือปากกาสี** ใช้สำหรับการขีดเส้นและกำหนดระยะการเจาะรูบนหนังหน้ากลอง

รูปที่ 3.322 ปากกาเขียนแบบสำหรับงานไม้

(7) **มีดสั้น** ใช้สำหรับกีดและตักแผ่นหนังและเส้นเชือกให้ขาดออกจากกัน

รูปที่ 3.323 มีดสั้น

(8) **แป้นไม้ดงหนัง** ใช้สำหรับการขึ้นหนังหน้ารำมะนาให้ตึง

รูปที่ 3.324 แท่นกลึงไฟฟ้า

(9) **เหล็กหมาด** ใช้สำหรับเจาะนำร่องในการร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.325 แท่นกลึงไฟฟ้า

(10) **กบไสหนัง** ใช้สำหรับการไสแผ่นหนังให้มีความบางลงตามต้องการ

รูปที่ 3.326 กบไสไม้

ที่มา: ภูมิใจ รื่นเริง (2551: 76)

(11) **ถังบรรจุน้ำ** ใช้สำหรับการหล่อผิวหน้ากลองให้อ่อนตัวเมื่อเวลาสาวกลอง

รูปที่ 3.327 ถังบรรจุน้ำ

(12) **สิ่วเล็บมือ** ใช้สำหรับตัดหนังรำมะนา

รูปที่ 3.328 สิ่ว
ที่มา: ภูมิใจ รื่นเริง (2551: 77)

(13) **กระดานตากหนัง** ใช้สำหรับตากหนังให้แห้ง

รูปที่ 3.329 กระดานตากหนัง
ที่มา: ภูมิใจ รื่นเริง (2551: 65)

(14) **กระดาษทรายสำหรับงานไม้** ใช้สำหรับขัดแต่งผิวไม้ภายนอกและภายในให้เรียบ

(15) **กาวร้อน** ใช้สำหรับเชื่อมประสานวัสดุให้เชื่อมติดกัน เช่น การต่อหุ่นโทนไม้ตรงบริเวณฐานบัวคอ

(16) **สว่านไฟฟ้า** ใช้สำหรับเจาะรูร้อยหนังรำมะนา

(17) **ปากกาจับไม้** ใช้สำหรับจำหุ่นรำมะนาให้กระชับมั่นคงสำหรับการเจาะรูติดแส้กลอง

3.3.11 กรรมวิธีการสร้าง

3.3.11.1 ขั้นเตรียมการ

(1) **การเลือกและเตรียมไม้** ช่างภูมิใจได้กล่าวถึงวิธีการเลือกไม้และการเตรียมไม้ที่ได้รับคำแนะนำจากครูสเน่ห์ ภักตร์ผ่อง ไว้ดังต่อไปนี้

อีกอย่างคือลุงเน่ห์ก็เคยบอกว่าโทนถ้าไม้ไม่ใหญ่มาก บางทีเอามากลึงแล้วมันแตกไส้ ถูกไส้ตรงกลางแล้วมันจะแตก บ้างครั้งจะมีตำหนิ งั้นโดยส่วนมากโทนที่ดีที่เห็นสวย ๆ เขาก็จะเอาไม้ท่อนใหญ่มากลึงแล้วผ่าครึ่ง หลีกไส้ไป นี่คือปัญหาของโทนไม้ เพราะถ้าเป็นไม้ดี ๆ ขนาดเท่าลูกโทน โดยมากแล้วตรงกระพุ้งไม่เป็นไร แต่เป็นปากลำโพงมันจะแตกเห็นเป็นรอย ถ้าเป็นไม้ดี ๆ มีตำหนิเสียแล้วก็หมดราคา ก็ต้องหาวิธี โดยมากเขาก็ต่อกัน เอากระพุ้งครึ่งหนึ่งหางอีกครึ่งหนึ่ง สมัยใหม่เขาก็ทำกันแบบนี้ มันเซฟไม้ อย่างซออู้ซอด้วงก็ทำโดยมากพวกโรงงานเขาทำ ได้ไม้เหลือมาเขาก็ไม่ทิ้ง เขาใช้หมด

ส่วนไม้ทำรำมะนา เขาจะใช้ไม้ตามแผ่น คือถ้าใช้ไม้ยาว ๆ มาแล้วตัดอย่างนี้แล้วเอามากลึงมันจะแตกง่าย เขาจะใช้มาผ่าเป็นแผ่น เอาให้ได้ความหนาแล้วค่อยผ่าตามความขวาง ถ้าเรากลึงกลม ๆ อย่างนี้ปากรำมะนาก็จะไม้ทน ก็จะแตกง่าย แต่ถ้าเป็นไม้แผ่น เรากลึงตามอย่างนี้มันจะแตกไม่ได้ มันขึ้นเส้นไว้ไง มันก็ทำให้ทนกว่า คนที่เป็นช่างเขาจะใช้ไม้ตามแบน ไม่ใช่ไม้ตามยาวเหมือนขนมเค้ก บิดมาเป็นชิ้น ๆ ได้ แต่ถ้าเป็นเผ่นถ้ากลึงขวางลายตักเสี้ยนไปมันแตกยาก

คือถ้าเราไม่รีบร้อนเราก็อาจจะกลึงไม้รำมะนาให้ใหญ่หน่อย แล้วเจาะรูทิ้งไว้เป็นเดือน เพราะไม้พวกนี้เนี่ยถ้าเรากลึงสดมันมีโอกาสบิด พอไม้แห้งปุ๊บมันงอตัวขึ้นมา รำมะนาก็ไม่ตรงแล้ว ก็เอามาถากให้เป็นทรงรำมะนา เจาะรูไว้ก่อนก็ได้แล้วก็ทิ้งไว้ก่อน ไม่ควรถูกแดด ให้ผึ่งในร่ม ไม้ที่ผ่าความชื้นกว่าจะออกแต่สมัยนี้คนทำเครื่องดนตรีจะรีบขาย อย่างขิมแรก ๆ ตีก็ดีแต่ใช้ไปสักพักก็แตกหรือรอยต่อแยกออกจากกัน แล้วก็เป็นรอยหน้าเกลียด เพราะไม่ได้คิดว่าไม้จะหดตัว ...ผมได้มาผมต้องผึ่งไว้ก่อน อย่างน้อยสัก 3-4 เดือน บางทีก็ครึ่งปีเลย

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

รูปที่ 3.330 ไม้ที่พักไว้ในสำหรับการเตรียมขึ้นรูปกลอง

(2) **การเลือกและเตรียมหนัง** ช่างภูมิใจมีวิธีการเลือกหนังสำหรับสำหรับการนำมาขึ้นหน้าโทนและรำมะนา ดังนี้

หนังแพะมันก็จะได้เสียงใส แต่หนังวัวทำให้ดีมันก็เพราะเหมือนกัน เราก็ต้องทำหนังให้เสมอ หนังแพะมันได้เปรียบที่มันบางไง มันขึ้นได้เลย อย่างหนังวัวเนี่ยรุ่นกลาง ๆ ก็ใช้ได้แล้ว แต่ว่าควรจะเลือกที่มันเสมอกัน หรือเอามาทำให้มันเสมอ ถ้ามันไม่บางมันก็จะไม่มีเสียงจ๋งที่ว่า ...โดยมากจะเป็นช่วงที่ไม่เป็นหลัง หรือปีกคอ ตรงกระดูกสันหลัง หนังช่วงนั้นจะเป็นหนังที่ไม่ยืด อย่าไปเอาริมที่เป็นท้องหรือริมที่ตะโพก ตะโพกมันจะนุ่ม อย่างที่เหมาะก็คือกลองแขกตัวเมีย แต่ถ้าต้องการเสียงที่สูงที่ใสต้องเป็นหลัง คอก็ใช้ได้ถ้ามันไม่หนา แต่ว่าตรงใต้คอกมันจะมีส่วนหนึ่งที่เป็นโหนก เราก็ไม่เอามันจะย่น ๆ เอาไปขึ้นกลองอะไรก็ไม่ได้ ต้องโยนทิ้ง หนังแพะใช้ได้ทั้งตัว

หนังที่มาก็เป็นหนังที่ตากแห้งแล้ว เราก็ต้องดูสภาพก่อน ถ้ามันไม่ย่นไม่มีตะปุ่มตะปั่ม เราก็โกน หนังดี ๆ วิธีการดูก็คือส่องดูกับแดดแล้วข้างในมันไม่ขุ่น อย่างที่มันเป็นสีโปร่ง ๆ ไม่ขุ่นแบบทึบแสง ถ้าเป็นจ้ำ ๆ ก็แสดงว่ามันตากไม่ถึงแดด ถ้าเป็นหนังเกลือมันก็จะออกขาว ๆ ขุ่น ๆ หนังสด ๆ โกนขนออกดูมันจะต้องใส ความโปร่งแสงเท่ากันทั้งอัน แต่ถ้ามีรอยจ้ำบางโปร่งบ้าง เขาเรียกว่ามันตากไม่ถึงแดด หนังแบบนั้นเรียกว่า “หนังมันฉุ” ก็เหมือนมันไม่ได้แห้งดี มันอมความชื้น มันก็ทำให้หนังมันยุ้ย เสียงก็ไม่ใส หนังนี่ก็เป็นเรื่องสำคัญ ถ้าหนังดี ๆ เสียงก็จะเพราะ

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

รูปที่ 3.331 หนังสดตากแห้งที่มีลักษณะเหมาะสมสำหรับใช้ในการทำกลอง

3.3.11.2 การสร้างโทน

ช่างภูมิใจ รื่นเริงได้กล่าวถึงกรรมวิธีการสร้างหุ่นกลองไว้โดยสังเขปดังนี้

เราก็ต้องไปกลึงหุ่นมาก่อน พอกลึงหุ่นเสร็จแล้วเราก็เอามาผึ่ง พอไม้แห้งเสร็จแล้วเราก็เอามาตกแต่งสีอะไรอย่างนี้ ทาสี คือตอนที่ทำหุ่นเราก็ไปให้เขาทำ กลึงหุ่นเสร็จแล้วตามที่เราต้องการแล้วเราก็จะเริ่มทำ ก็คือเตรียมอุปกรณ์เตรียมหนังอะไรอย่างนี้

ร้อยไส้ละมานมันต้องเหมือนกับถักไส้ละมานตะโพน ถักวิธีเดียวกัน ไส้ละมานของโทนบางทีก็ใช้เชือก บางทีก็ใช้เอ็น เส้นจะไม่เล็กไม่ใหญ่

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

3.3.11.2.1 การกลึงหุ่นโทน มีวิธีการดังนี้

รูปที่ 3.332 โรงกลึงไม้

(1) เมื่อได้ไม้ที่ต้องการแล้ว ช่างไม้จะทำการตัดแบ่งไม้สำหรับทำกลอง โดยไม้ท่อนสำหรับทำโทนนั้นจะทำการวัดขนาดท่อนไม้ให้มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ความยาวท่อนละประมาณ 20 นิ้ว โดยเลื่อยไม้ท่อนตามแนวขวางลำต้นโดยแบบ่งออกเป็น 2 ส่วน หรือทำ

การเลือกท่อนไม้จำนวน 2 ชิ้นที่มีขนาดใกล้เคียงกับเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกลองและปากลำโพง เพื่อนำมากลึงต่อกันเป็นท่อนเดียว

รูปที่ 3.333 ช่างกลึงไม้ขณะกำลังเลือกไม้สำหรับการกลึงโทน

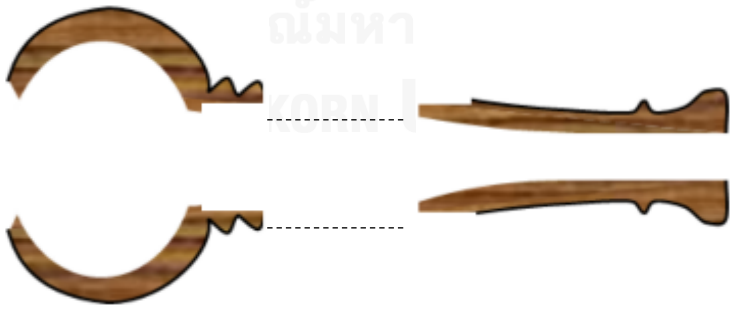
(2) นำไม้ที่ตัดแบ่งเตรียมไว้แล้วไปติดตั้งบนแท่นกลึงไฟฟ้า โดยนำไปขึ้นรูปให้เป็นทรงกระบอกกลม เพื่อให้ง่ายต่อการกลึงเป็นโครงรูปโทน จากนั้นทำการกลึงร่างในแต่ละส่วนของหุ่นโทน โดยเริ่มกลึงส่วนที่เป็นด้านกระพุ้งตั้งแต่ส่วนปากกลองไปยังด้านก้นกลองโดยเผื่อเนื้อไม้ให้หนากว่าขนาดจริงเล็กน้อยเพื่อให้สามารถกลึงงานตกแต่งที่ละเอียดได้ดียิ่งขึ้น จากนั้นจึงเริ่มกลึงอย่างละเอียดในครั้งที่สอง โดยค่อย ๆ กลึงไม้ตามรูปหุ่นโทนตามสัดส่วนที่ต้องการพร้อมกับกลึงส่วนของลูกแก้วให้ปรากฏเป็นลวดลาย แล้วใช้กระดาษทรายหยาบขัดแต่งขจัดเสี้ยนไม้ออกจนหมด จากนั้นจึงใช้การดาษทรายละเอียดขัดผิวให้เรียบอีกครั้ง ต่อมา จึงทำการกลึงส่วนที่เป็นท่อนก้านลำโพงโดยใช้กรรมวิธีเดียวกันกับการกลึงโทนแต่จะเผื่อส่วนที่เป็นเดือยเข้าไม้ออกมาอีกเล็กน้อย เพื่อให้สอดเข้ากับหุ่นกลองด้านฐานบัวคอได้พอดี

รูปที่ 3.334 ไม้ที่ใช้สำหรับการกลึงส่วนหัวกลอง

รูปที่ 3.335 การกลึงขึ้นรูปร่างส่วนกระพุ้งและฐานคอบัวที่ประกอบตัวเข้าเดือย

รูปที่ 3.336 การกลึงส่วนหัวกลองด้วยใบมีดกลึงกลอง

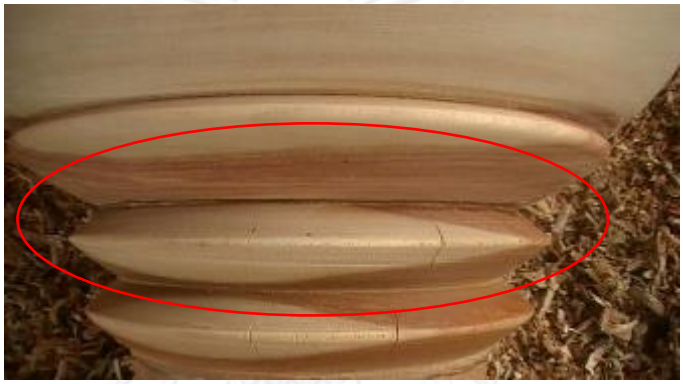
(3) นำชิ้นส่วนทั้งสองชิ้นมาทำการคว้านเนื้อไม้ด้านในออกให้เป็นโพรงโดยเว้นส่วนที่จะประกอบเดือยเข้าไม้ให้มีความบางกว่าส่วนอื่น ๆ เพื่อให้ไม้แนบได้สนิทพอดี และขัดด้านในให้เรียบด้วยกระดาษทราย



รูปที่ 3.337 การกลึงคว้านหุ่นโทนด้านในและการทำตำแหน่งเข้าเดือย

(4) นำหุ่นโทนทั้งสองส่วนนำมาประกอบเข้ากัน โดยใช้กาวร้อนหรือกาวอีพ็อกซี่ที่ผสมแล้วป้ายบริเวณส่วนเดือยด้านปากลำโพงแล้วสอดเข้ากับส่วนกระพุ้งให้แน่น จากนั้นให้นำไปผึ่งในที่ร่มเพื่อทำการพักไม้ให้อยู่ตัวแล้วพร้อมสำหรับการขึ้นหนัง

รูปที่ 3.338 รอยต่อและประสานกาวบริเวณตำแหน่งเข้าเดือยไม้ (ด้านใน)



รูปที่ 3.339 รอยต่อและประสานกาวตรงตำแหน่งเข้าเดือยไม้ (ด้านนอก)

รูปที่ 3.340 หุ่นโทนที่ทำการต่อไม้เรียบร้อยแล้ว

3.3.11.2.2 การขัดและตกแต่งเคลือบผิว นำหุ่นโทนไม้ที่แห้งได้ที่แล้ว นำมาตกแต่งผิวภายนอกให้เรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์ละเอียดด้วยมือ เพื่อกำจัดเสี้ยนจากนั้นจึงนำไปทาทับด้วยวัสดุเคลือบผิว แล้วนำไปผึ่งให้แห้ง

ช่างภูมิใจได้อธิบายในส่วนรายละเอียดของการตกแต่งผิวดังนี้

...เอามาทำความสะอาดตกแต่งก่อนที่จะเอามาขึ้น ทาสี ทาแลคเกอร์ อะไรอย่างนี้ แล้วก็ต้องขัดให้ละเอียด ขัดกระดาษทราย ขัด 3-4 รอบ ขัดหยาบ ขัดละเอียด พอมันดีแล้ว ค่อยลงแล็คเกอร์ ลงยูรีเทนอะไรอย่างนี้ ลงยูรีเทนก็ลง สักประมาณ 3-4 เที่ยว เที่ยวแรกก็ทาหนาหน่อย เที่ยวสุดท้ายก็ทาให้บาง ๆ ลูบ พอให้มัน ๆ ก่อนจะทาครั้งสุดท้ายนี่สำคัญ ให้ขัดกระดาษทรายน้ำอีกที ขัดให้มัน เรียบ ทาให้บาง ๆ ใสเป็นแก้วเลย ...เราจะใช้ลูกประคบ แบบที่เขาใช้นวดตัวเอา มาชุบแล็คเกอร์แล้วทา มันเป็นเทคนิคของลุงเน่ห์ จะได้ไม่มีขนแปรงติด เพราะ ข้างในเป็นผ้า ข้างนอกก็เป็นผ้า พอผัดแล้วก็จะเนียนใส แล้วลูกประคบนี่นอกจาก จะทาได้แล้ว ก็ยังคลึงได้อีก หลังจากแห้งแล้ว เราก็คลึงให้มันเนียน ก็จะใส

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

รูปที่ 3.341 หุ่นโทนที่ทำการตกแต่งผิวเสร็จแล้ว

3.3.11.2.3 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง

ช่างภูมิใจได้อธิบายในส่วนรายละเอียดของการตัดหนังโดยเฉพาะหนังวัว ไว้ดังนี้

เวลาตัดเราก็ตัดเป็นวง ตัดให้ใหญ่กว่าหน้ากลองประมาณ 2 นิ้ว ใช้มีดตัด ลับให้คมแล้วเอามาตัด ก็ขีดด้วยถ่านก็ได้ ด้วยเมจิกก็ได้ เราก็กะได้ เพราะเรา เป็นช่างนี่ คือหนังส่วนหนึ่งมันจะใช้ได้หลายอย่าง ถ้า [หนังวัว] ส่วนไหนใหญ่ก็ เอาไปทำกลองแขก ถ้าหนังโทนก็จะเล็กกว่า ทำกลองแขกไม่ได้ มันก็จะเล็กไป เรื่อย จากกลองแขกก็จะเป็นตะโพน จากตะโพนไม่พออาจจะมาเป็นโทน ถ้าไม่ พอโทนก็อาจจะเป็น ลูกเปิงเป็นอะไรอย่างนี้ ก็ใช่กันไป ...แต่ถ้าเอาลูกโทนก็ต้อง เลือกส่วนที่มันตึงหน่อย เวลาขึ้นเสียงมันจะได้ถึง ...

เวลาโกนนี่ก็ใช้ใบมีดนี่ละ ขนเวลาที่ตัดมันจะมีขน ก็ตัดมาก่อนแล้วมา นั่งโกนอีกที ก็ใช้มีดนี่แหละคม ๆ โกนได้ แต่บางคนก็จะใช้ขี้เถ้าเอามาใส่บนขน แล้วเอาไม้ไผ่ ไม้แหลม ที่หน้าแข็ง ๆ เอามาถูเลย ขนก็จะร่วง ก็ขี้เถ้าแห้ง ๆ ที่

ออกมาจากเตา ขี้เถ้าเย็น ๆ แล้วนี่แหละ ...ต้องโกนตอนแห้งฮะ ตอนเปียกโกนไม่ได้

พอได้แผ่นหนังที่โกนมาแล้ว โกนขนหน้าเสร็จแล้วก็เอาส่วนที่ท้องส่วนหน้าหงายขึ้น เอาเอามาแต่ง คว่ำแต่งตรงช่วงท้องที่มันเป็นพังผืดเป็นอะไรให้มันสะอาดให้มันบางเท่ากัน บางคนก็มีวิธีเอามีดคม ๆ คล้ายขวานแซะ ผมจะใช้กบไส เอากบไสได้ เราก็ทำกบชนิดพิเศษขึ้นมาเพื่อไสมัน ใสให้เท่ากัน วางบนแผ่นไม้แล้วก็ไสกบเหมือนกับไสไม้เลย

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

สำหรับหนังงูซึ่งตากแห้งมาแล้วนั้น สามารถที่จะนำมาตัดและนำมาใช้งานต่อได้ทันทีเนื่องจากหนังมีความบางอยู่แล้ว แต่จะมีเพียงการกำจัดเศษพังผืดที่ติดอยู่ออกไป ซึ่งมีวิธีการดังนี้

(1) เลือกหนังส่วนที่กว้างกว่าขนาดปากกลองประมาณ 2 นิ้ว แล้วตัดเฉพาะส่วนที่ต้องการด้วยมีดเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส

รูปที่ 3.342 หนังงูที่ตัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส

(2) นำดินสอหรือปากกาเคมีนำมาวาดรูปวงกลมบนแผ่นหนัง

รูปที่ 3.343 การกำหนดส่วนการตัดหนังเป็นรูปวงกลม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(3) ทำการกรีดหนังและตัดตามแนวเส้นที่วงกลมไว้ด้วยมีดสั้นที่ลับจนคมแล้ว

รูปที่ 3.344 แผ่นหนังงูที่ตัดเป็นแผ่นรูปวงกลมแล้ว

ทำการหงายแผ่นหนังแล้วทำความสะอาดส่วนที่เป็นส่วนเกินและพังผืดออกไป

3.3.11.2.4 การทำห่วงคอกลอง ทำการวัดขนาดของคอกลองโดยวัดจากเส้นรอบวงรอบฐานบัวคอ จากนั้นให้นำเส้นลวดโลหะมาตัดให้ได้ขนาดตามที่ต้องการ แล้วทำการร้อยด้วยห่วงกันกระแทก ก่อนนำไปเชื่อมด้วยเครื่องเชื่อมโลหะ หรือในกรณีที่ไม่ใช้เครื่องเชื่อมดลหะ เผื่อส่วนปลายเส้นลวดออกมาอีกประมาณข้างละ 3-5 เซนติเมตร แล้วใช้คีมดัดส่วนปลายของเส้นลวดให้คล้องเข้าหากันแล้วบีบให้ยึดติดแน่น

รูปที่ 3.345 ห่วงคล้องคอกลองแบบเชื่อมโลหะ

รูปที่ 3.346 การเกี่ยวสายเข้าหากันของห่วงคล้องคอกลองแบบไม่เชื่อมโลหะ

3.3.11.2.5 การหน่าวหนัง

การ “หน่าวหนัง” เป็นชื่อของกรรมวิธีที่มีความคล้ายคลึงกันกับ “การดงหนัง” ซึ่งเป็นกรรมวิธีเฉพาะที่ใช้เรียกกันในหมู่ช่างทำกลองในสายสกุลช่างของครูสาลี่ มาลัยมาลย์ ซึ่งช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายศัพท์ดังกล่าวไว้ว่า

> *“หน่าว” ก็เหมือน “เหนี่ยว” เขาเรียกหน่าวหนัง หน่าวเข้ากับตัวหุ่นกลองตะโพนก็เรียกว่าหน่าวเหมือนกัน คือยังไม่มีการร้อย [ไส้ละมาน] คือทำไว้เป็นขั้นตอนที่ใกล้จะเสร็จ พอเราหน่าวแล้วถึงจะถักไส้ละมาน ทีนี้ตะโพนจะมีการถักไส้ละมานอยู่ในหน้ากลอง แต่โทนนี่มันหน่าวไว้ก่อน ให้หนังเป็นลูกเข้าปากปั๊บก็ถอดหนังออกมาพอถอดหนังออกมาแล้วถึงจะมาเย็บมือ ไม่ได้ทำแบบตะโพน*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

วิธีการหน่าวหนังหน้าโทนของช่างภูมิใจนั้น มีวิธีการดังต่อไปนี้

(1) นำหนังที่ตัดหนังและกำจัดขนแล้วนำไปแช่ในน้ำสะอาดเป็นเวลา 1 คืน

(2) นำหนังที่แช่น้ำแล้วมาเจาะรูตรงชายขอบหนัง โดยทำการเจาะโดยกำหนดตามทิศทางของเข็มนาฬิกา โดยแบ่งออกเป็น 4 รู เท่า ๆ กัน จากนั้นจึงทำการเจาะรูในระยะแบ่งครึ่งจากการเจาะชุดแรกเป็น 8 รูป และหากต้องการให้สามารถดึงได้ดีขึ้น อาจทำการเจาะรูซ้ำในระหว่างการเจาะรูครั้งที่หนึ่งและครั้งที่ 2 จะได้รูในการหน่าวหนังสูงสุดจำนวน 16 รู

(3) นำหุ่นกลองที่เตรียมไว้นำมาคล้องด้วยห่วงคอกลอง จากนั้นให้นำตะปูขนาดเล็กตอกตรงบริเวณฐานบัวเพื่อยึดห่วงคอไว้ให้แน่น

รูปที่ 3.347 การตอกตะปูขนาดเล็กเพื่อยึดห่วงคอบนหุ่นกลอง

(4) นำเอาแผ่นหนังที่แช่น้ำแล้วครอบส่วนปากกลองให้ขอบหนังเสมอกันแล้วนำเอาเชือกขนาดเล็กหรือหนังเรียดเส้นขนาดยาว ผูกเข้ากับห่วงคอกลองด้านหนึ่งแล้วทำการสอดร้อยโยงสายระหว่างรูเจาะขอบหนังกับห่วงคอกลองจนครบทุกรูแล้วทำการดึงเชือกให้ตึงพอประมาณ พร้อมทั้งผูกเงื่อนเก็บสายบนห่วงคอกลอง และปล่อยทิ้งไว้ในที่ร่มให้แผ่นหนังแห้งโดยใช้เวลาในการหน่าวหนังทิ้งไว้ประมาณ 1 วัน

รูปที่ 3.348 วิธีทดสอบการหน่าวหนังบนหุ่นกลองดินเผาโดยผู้วิจัย

(5) เมื่อหนังบนหุ่นกลองแห้งสนิทแล้ว ให้ทำการกะวัดระยะการเจาะรูร้อยไส้ละมานและการตัดขอบหนัง โดยใช้ปากกาหรือดินสอทำการขีดลากเส้นในรอบ ๆ แนวใต้สันปากกลางโดยเว้นระยะลงมาประมาณ 1 เซนติเมตรเสมอกันทั้งใบ จากนั้นจึงทำการขีดเส้นแนวที่ 2 โดยให้นำเอาไม้บรรทัดมาทาบบนปากกลองเพื่อทำการระบุแนวการเจาะไส้ละมานโดยเว้นระยะการ

เจาะช่องละประมาณ 1 เซนติเมตร และให้การขีดเส้นระบุตำแหน่งการวางครอบแผ่นหนังให้ตรงกับหุ่นเพื่อทำให้แผ่นหนังที่ตัดชายขอบหนังแล้วปิดลงบนปากกลองได้สนิท

ช่างภูมิใจได้กล่าวแนะนำถึงการนับระยะการเจาะรูร้อยไส้ละมานไว้ดังนี้

พอได้ตรงนี้แล้วเราก็เอาไม้บรรทัดมาวางแล้วขีดกะระยะ ทีนี้เราจะหาระยะแล้ว ทีนี้มันจะต้องกะให้ได้จำนวนเลขคี่ เช่น 41 43 45 อะไรก็ได้ แต่ห้ามเป็นเลขคู่ ...รูที่เจาะจะประมาณ 50 กว่า รู

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

เมื่อหนังแห้งสนิทแล้ว ให้ถอดเอาเชือกออกจากห่วงคอ เพื่อเตรียมร้อยไส้ละมานต่อไป

3.3.11.2.6 การร้อยไส้ละมาน

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้กล่าวถึงวิธีการร้อยไส้ละมานโดยสังเขป ดังนี้

ปลายเชือกก็ทำให้แหลมหน่อย แล้วเราก็มีหัวตะปูเล็ก ๆ หรืออะไรคอยแทงให้หนังมันเบิก แล้วเราก็สอดเชือกเข้าไป ที่นี้พอเราสอดไปต้องระวังเพราะว่า แทงแล้วใหญ่มากหนังก็จะขาด ขั้นตอนตรงนี้แหละมันสำคัญเพราะว่าหนังที่บางมากอย่างหนังแพะนี่จะขาดง่ายมาก ฉีกอย่างกับกระดาษเลย ถ้าเรามีเวลาก็ให้เอาน้ำทาหน่อย ก็จะไม้แห้งจนเกินไป พอร้อยสายปั๊บเราก็ตัดชายให้เท่ากัน

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

สำหรับในแต่ละขั้นตอนของการร้อยไส้ละมานนั้น มีดังต่อไปนี้

(1) นำหนังที่ขีดเส้นแล้วมาทำการเจาะรูบนแผ่นหนังด้วยตะปูขนาดเล็ก

(2) นำเชือกหรือเอ็นที่เตรียมไว้มาทำการวัดขนาดเพื่อเตรียมร้อยไส้ละมาน โดยทำการวัดจากเส้นรอบวงของปากกลองจำนวน 4 รอบ โดยเส้นรอบวงของกลองโทน 1 รอบ จะมีความยาวประมาณ 75 เซนติเมตร จะมีความยาวโดยรวมของไส้ละมานทั้งหมดประมาณ 300 เซนติเมตร (3 เมตร)

(3) ทำการตัดปลายเชือกด้านที่จะแทงไส้ละมานให้มีความแหลม แล้วใช้วิธีการแทงไส้ละมานโดยการนับเว้นระยะการแทงขึ้น-ลง จำนวน 4 รูต่อการแทง 1 ช่วง โดยเริ่มจากการร้อยแทงขึ้นก่อนหรือแทงลงก่อนก็ได้ โดยทำไปจนครบ การร้อยใน 1 รอบ และเมื่อจะทำการ

แทงไส้ละมาน ให้ใช้เข็มหรือเหล็กหมาดขนาดเล็กแทงเบิกช่องให้สามารถสอดสายร้อยไส้ละมานเข้าไปได้

(4) เมื่อแทงไส้ละมานในรอบที่สองเป็นต้นไปให้ทำการไขว้สายขึ้นทับสายร้อยไส้ละมานในทบที่ 1 และทำการทบในรอบต่อ ๆ ไปจนครบทั้ง 4 รอบ แล้วทำการผูกเงื่อนเก็บเชือกเข้าด้านในของแผ่นหนัง และตัดเชือกส่วนที่เกินออกด้วยมีด

(5) ทำการตัดขอบหนังที่ร้อยไส้ละมานแล้วให้เสมอกันทุกด้านด้วยใบมีดตัดหนัง โดยเว้นช่วงสำหรับการตัดใต้แนวไส้ลามานลงมาประมาณ 0.5 นิ้ว เพื่อใช้สำหรับการพับหนังเข้าด้านในหุ่นกลอง

ช่างภูมิใจ รื่นเริงได้กล่าวถึงเอกลักษณ์และข้อดีในการร้อยสร้อยละมานแบบการใช้เชือกเส้นเดียวไว้ดังนี้

> *...วิธีการของเราจะไม่เหมือนของที่อื่น อย่างที่อื่นเขาจะใช้ไส้ละมาน 4 เส้น ที่อื่นอย่างตะโพนเขาจะใช้ไส้ละมาน 4 เส้นแล้วเขาแทงที่เดียวพร้อมกันทั้ง 4 เส้น ขึ้น-ลง แต่ผมจะร้อยไส้ละมาเส้นเดียวแล้วผมแทงสี่รอบ เพราะฉะนั้นงานของผมจะพิถีพิถันกว่า เพราะมันต้องใช้ของดี...ทำให้ครบทุกช่องแล้วมันก็จะเป็นอย่างที่เราร้อยนี่*
>
> (ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2556)

รูปที่ 3.349 การแทงแผ่นหนังด้วยเหล็กหมาด

รูปที่ 3.350 การร้อยไส้ละมานในรอบที่ 1

รูปที่ 3.351 การเริ่มต้นแทงไส้ละมานขึ้นและควั่นสายขึ้นในรอบที่ 2

รูปที่ 3.352 การเก็บเชือกเข้ากับไส้ละมานเมื่อร้อยหนังจนครบทุกรูแล้ว

รูปที่ 3.353 ตัวอย่างไส้ละมานที่ร้อยครบทั้ง 4 รอบ และตึงตัวเต็มที่เมื่อดึงด้วยสายเร่งเสียง

3.3.11.2.7 การขึ้นหนัง

ช่างภูมิใจ รื่นเริงได้อธิบายถึงวิธีการขึ้นหนังและสาวกลองไว้ ดังนี้

คราวนี้ก็จะถักแล้ว เอาเส้นเชือกนี่หรือว่าสายจากซอก็ได้ หรือจะเป็นเชือกขาวหรือจะเป็นเอ็น ของใครก็แล้วแต่ของใครของมันร้อยเข้าไป ๆ จนครบรอบ พอร้อยเสร็จครบรอบปั๊บ เราก็ยังไม่ตึง เราก็จะมาพบชายหยังซุกเขาไปในนี่ พับชายหนังเสร็จแล้วถึงจะเริ่มสาวตึงแล้ว น้ำทาหน่อยแล้วก็สาวให้ตึง สาวตึงสักสองรอบ รอบแรกก็สาวพอให้มันตึงก่อน ทีนี้เวลาสาวต้องระวังเพราะถ้าดึงแรงไม่บันยะบันยัง หน้ามันจะเอียง ถ้าหน้าเอียงก็เสียกลองเลย และต้องดึงเผื่อน้ำหนัก ก็ที่ต้องหน่าวเพราะอะไร เพราะถ้าไม่หน่าวตรงนี้จะเอียง ตรงนี้มันคือความละเอียดแล้ว

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2556)

สำหรับในแต่ละขั้นตอนของการร้อยไส้ละมานนั้น มีดังต่อไปนี้

(1) นำแผ่นหนังที่ร้อยไส้ละมานแล้วนำมาครอบกลับที่ตำแหน่งเดิมในการหน่าวหนังอีกครั้ง และใช้เชือกเส้นเดิมในการหน่าวหนังโดยผูกเข้ากับห่วงคอ และให้สอดสายเชือกร้อยผ่านช่องไส้ละมานอย่างห่าง ๆ ไปมารอบกลองประมาณ 8 – 16 ช่วง

(2) ทำการวัดขนาดของเส้นเชือกที่ใช้สำหรับการร้อยสายเร่งเสียง โดยใช้เชือกที่มีความยาวต่อเนื่องประมาณ 10-12 เมตร

(3) นำเชือกที่วัดไว้แล้วนำมาผูกเข้ากับห่วงคอแล้วร้อยโยงเข้ากับแผ่นหนังผ่านช่องไส้ละมานแบบถี่ ๆ ให้ครบรอบทุกด้านและทุกช่อง โดยใช้แรงดึงบนหนังพอประมาณเพื่อประคองให้แผ่นหนังมีขอบเสมอกับปากกลอง

รูปที่ 3.354 การเริ่มต้นใส่สายเร่งเสียง

รูปที่ 3.355 การดึงสายเร่งเสียงให้ตึงพอประมาณ

(4) เมื่อโยงสายครบทุกจุดแล้วให้ทำการผูกเงื่อนไว้ชั่วคราวกับห่วงคอกลอง เพื่อเตรียมถอดสายหน่าวเสียงออก

รูปที่ 3.356 การผูกเงื่อนเก็บสายชั่วคราวก่อนการดึงสาวกลอง

(5) ทำการแกะสายเชือกที่หน่าวหนังไว้ทุกด้าน และค่อย ๆ ดึงออกจากไส้ละมานและห่วงคอกลองด้วยความระมัดระวัง และในช่วงนี้ให้ใช้น้ำลูบส่วนหน้ากลองและขอบกลองเพื่อให้หนังอ่อนตัวเพื่อให้ดึงสายหน่าวได้ง่ายขึ้น และเป็นการเตรียมความพร้อมในการพับหนังและสาวกลอบ

รูปที่ 3.357 การเอาน้ำลูบหน้ากลองและขอบหนัง

รูปที่ 3.358 การถอดสายหน่าวออกจากหุ่นโทน

(6) ใช้ค้อนงัดเอาตะปูที่ตรึงห่วงคอกลองออกทั้งหมดเพื่อปล่อยให้ห่วงเคลื่อนตั้งอยู่บนคอกลองได้เป็นอิสระเมื่อเวลาสาวเร่งเสียงกลอง

รูปที่ 3.359 การถอนตะปูยึดห่วงคอกลอง

(7) ใช้ไขควงปากแบบที่ไม่มีคมสอดเข้าในระหว่างช่องไส้ละมานกับสายเร่งเสียงเพื่อดันหนังส่วนที่พันขอบไส้ละมานพลิกเข้าด้านในรอบหุ่นกลอง

รูปที่ 3.360 การพับหนังเข้าด้านในหุ่นกลองด้วยไขควงปากแบน

(8) เมื่อพับหนังกลองเข้าด้านในแล้ว จึงเริ่มทำการสาวกลองให้ตึงโดยใช้เหล็กงัดหรือไขควงทำการเขี่ยสาย ณ จุดเริ่มต้นการโยงสายเร่งเสียงและค่อย ๆ ดึงสายโดยหันปากกลองออกนอกตัวและทำการดึงเชือกเข้าหาตัว จากนั้นจึงทำการไล่สายเส้นถัดไปเพื่อสาวให้ตึงตามลำดับจนครบทุกเส้น

รูปที่ 3.361 การใช้ไขควงเกี่ยวสายเร่งเสียง

รูปที่ 3.362 การดึงสายเร่งเสียงให้ตึงเต็มที่

(9) เมื่อดึงสายเร่งเสียงครบทุกด้านแล้ว ให้ทำการไล่ดึงสายเร่งเสียงซ้ำอีก 2-3 ครั้ง โดยพยายามคอยลูบน้ำบนหน้ากลองให้เปียกหมาดอยู่ตลอดเวลา และเมื่อดึงสายจนตึงเต็มที่แล้ว ให้ทำการผูกเงื่อนและเก็บสายเข้าด้านในห่วงคอกลองในทุก ๆ จุด แล้วใช้มีดตัดเชือกส่วนเกินออก แล้วนำไปผึ่งลมให้แห้ง

รูปที่ 3.363 การผูกเงื่อนและเก็บสายเชือก

3.3.11.2.8 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน โดยการทดลองตีก่อนการนำไปใช้งานหรือจัดจำหน่ายคู่กับรำมะนา

รูปที่ 3.364 โทนรำมะนาหนังงูที่ขึ้นหนังเสร็จสมบูรณ์แล้ว

รูปที่ 3.365 ลวดลายหนังงูบนปากโทนไม้ประดู่

3.3.11.3 สร้างรำมะนา

ในส่วนนี้ ผู้วิจัยจะขอนำเสนอคำสัมภาษณ์ ที่ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายขั้นตอนการทำรำมะนาโดยสังเขป แยกตามขั้นตอน ต่าง ๆ ซึ่งบางขั้นตอนได้มีวิธีการที่กล่าวถึงโดยละเอียดแล้วในส่วนของการสร้างโทน ดังนี้

3.3.11.3.1 การสร้างหุ่นรำมะนา

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายถึงการสร้างหุ่นรำมะนาไว้ดังนี้

...เมื่อไม้ได้ที่แล้ว ก็เอาไปกลึงให้เรียบร้อยก็เอามาขัดเหมือนกันแหละ ขัด ทาเชลแล็กทาอะไร ทาแลคเกอร์ แล้วก็เตรียมขึ้น...เวลากลึงกลองก็จะมีอยู่สองขั้นตอนเท่านั้น คือกลึงกับคว้าน กลึงลูกก่อนแล้วก็เอาไปคว้าน

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

(ก)

(ข)

รูปที่ 3.366 หุ่นรำมะนาที่ผ่านการกลึงและเจาะคว้านแล้ว
(ก) หุ่นรำมะนาจากมุมด้านหน้า ปรากฏส่วนปากนกแก้ว
(ข) หุ่นรำมะนาจากด้านหลัง มีการกลึงลูกแก้วที่บริเวณก้นกลอง

3.3.11.3.2 การขัดแต่งและเคลือบผิว

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายถึงการขัดแต่งและเคลือบผิวรำมะนาไว้ดังนี้

...พอคว้านเสร็จแล้วเราก็เอาไปขัด ทำความสะอาด พอมาขัดเสร็จเรียบร้อยแล้วก็คอยมาทายูนีเทนเคลือบไม้ พอทาเสร็จแล้วก็เอามาขึ้น...ก็เหมือนทาหุ่นโทน 2-3 รอบ...

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

3.3.11.3.3 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายถึงการเตรียมหนังหน้ากลองสำหรับรำมะนาไว้ดังนี้

...วิธีการเดียวกันก็เลือกหนังที่มันตึง ๆ ที่ว่าตรงคอตรงอะไร แต่ว่าหนังรำมะนามันไม่ต้องไสจนบาง ไสแค่ให้เสมอกัน ให้มันเท่า ๆ แล้วก็หน่าว เอามาแช่น้ำหน่าว การแช่น้ำก็เหมือนกัน แช่น้ำ 1 คืน พอเราโกนขนเสร็จแล้วแต่งหนังเสร็จแล้ว เราก็เจาะรู ให้รอบ แล้วเราก็เอาไปแช่น้ำ เสร็จแล้ววันรุ่งขึ้นก็เอามาหน่าว...

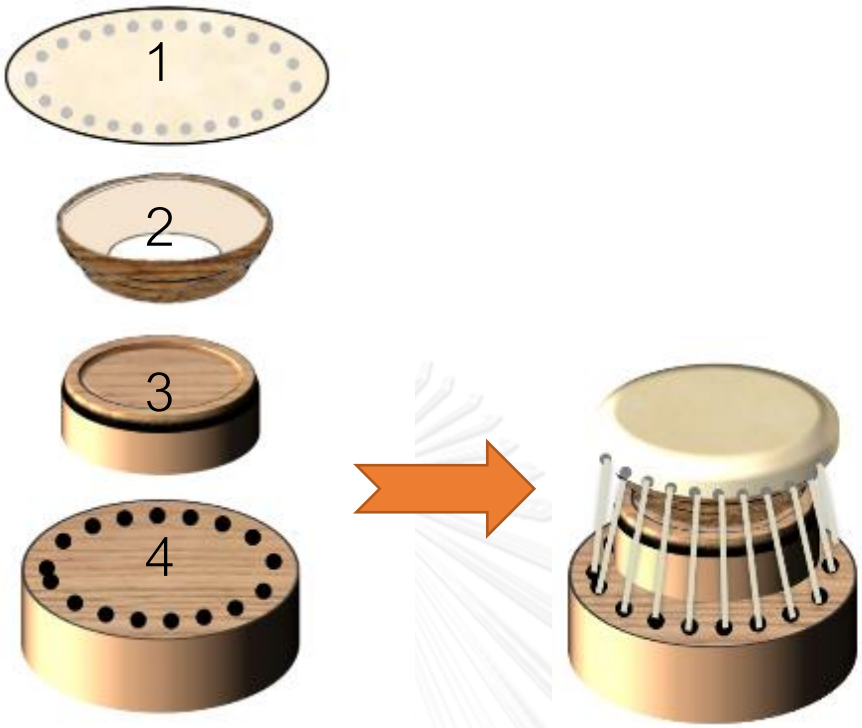
(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)

3.3.11.3.4 การหน่าวหนัง

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายถึงการหน่าวหนังสำหรับรำมะนาที่แตกต่างจากการหน่าวหนังโทนไว้ดังนี้

การหน่าวไม่เหมือนกัน รำมะนาจะมีแป้นขึ้น แป้นเป็นไม้ 2 ชิ้น ไม้แผ่นใหญ่กับไม้แผ่นเล็กกว่า ...ไม้แผ่นใหญ่ก็จะอยู่ข้างล่าง เจาะรูรอบ ๆ รูก็จะใหญ่กว่าแผ่นไม้อันที่สองที่มันจะเล็ก ๆ แต่อยู่ในรู พอวางไม้อันที่สองแล้ว ไม้ก็จะวางอยู่รอบ ๆ รู เพื่อให้สอดเชือกได้ วิธีการก็คือ พอเราหน่าวหนัง คือเอาหนังมาเจาะรู ให้จำนวนรูเท่ากับไม้นี้ เท่ากับรูที่เจาะหนัง แล้วเราก็เอาหุ่นรำมะนามาวางบนไม้อันเล็กนี่ แล้วก็เอาเชือกนี่สอดเข้าไปในไม้อันล่าง แล้วก็ดึงร้อยกับหุ่นหนังที่ครอบรำมะนาอยู่ รำมะนาว่างตรงนี้ปั๊บ เอาหนังครอบบนรำมะนา แล้วก็เริ่มหน่าวจากเอาเชือกสอดลงไป หนังก็จะวางครอบอยู่บนรำมะนาเลย หุ่นรำมะนาก็จะวางอยู่บนนี้ แล้วก็เอาเชือกตรงนี้ ดึงตรงชายหนังให้ครบรอบ ทีนี้เราก็ผูก ดึงให้ตึง ระวังไม่ให้หนังเบี้ยวไปเบี้ยวมา ดึงเสร็จปั๊บพอตึงพอสมควรแล้วผูกเชือก พอผูกแล้วก็ตั้งทิ้งไว้ ทิ้งไว้สักครึ่งวัน เพื่อว่าอะไร เพื่อว่าให้หนังมันแห้งหน่อย แล้วเราก็เริ่มเอาลิ่มมาตอกใต้แผ่นไม้อันที่ 2 ตอกเข้าไป แต่ตอกแค่ตรงข้ามกันก่อน แล้วก็เร่ง ทิ้งไว้สักหลาย ๆ วัน เร่งทุกวัน เร่งเช้าเร่งเย็น ตอนที่มันขึ้นใหม่ ๆ นี่พอมันจะแห้งตัว เราก็นวด นวดให้มันยืดให้มากที่สุด แล้วมันจะได้ไม่ยืดอีก ใช้มือใช้เท้านวดได้ทั้งนั้น กดให้มันลงไปสุด ๆ ...พอมันลงไปเราก็เร่งด้วยค้อน เร่งทุกวัน จนกว่ามันจะตึงสุด ๆ สักอาทิตย์หนึ่งก็ได้ จนรู้สึกว่ามันไม่ตึงแล้ว มันพอแล้ว มันไม่ไปแล้ว เสียงอยู่ที่เดิมแล้ว

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)



รูปที่ 3.367 แบบจำลอง 3 มิติ การประกอบแป้นหน่าวหนังรำมะนา
(1) แผ่นหนังรำมะนาที่เจาะรูชายขอบหนัง (3) แป้นไม้รองหุ่นรำมะนา
(2) หุ่นรำมะนา (4) แป้นไม้ขนาดใหญ่เจาะรูร้อยเชือกโดยรอบ

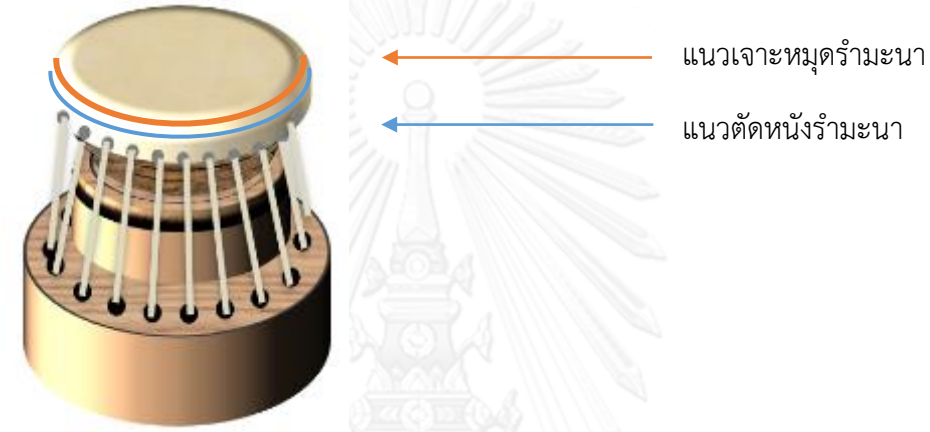
3.3.11.3.5 การตอกแส้ และการตัดหนัง

ช่างภูมิใจ รื่นเริง ได้อธิบายถึงการตอกแส้และการตัดหนังสำหรับหุ่นรำมะนาไว้ดังนี้

เราก็ตัด แต่ก่อนตัด เราก็ต้องเจาะรู ขีดเส้นแล้วก็วัดเจาะรู วัดเหมือนกันนะ วัดรอบ ๆ แล้วก็เอาไม้บรรทัดวัด ให้ห่างเท่ากัน แต่ถ้าอยากจะได้สวย ๆ ก็คือจะต้องห่างเท่ากับหัวหมุด 2 ตัว แล้วก็เว้นช่องว่างหัวหมุดอันหนึ่ง ซึ่งมันก็คงจะประมาณสักเซนต์ครึ่ง พอได้แล้วก็เจาะตะปู ให้เป็นแค่นำร่อง แล้วก็เอาสว่านมาเจาะ ผ่านลงไปบนหนัง ทะลุลงไปในไม้ แล้วก็เอาหมุดมายัด สว่านก็ต้องให้เล็กคับเท่ากับโคนของหมุด ถ้าเกิดสว่านหลวมพอเอาหมุดรำมะนามาใส่มันก็ไม่ตึง รำมะนามันก็ถอยได้ ต้องให้คับนิด ๆ เพื่อให้มันแน่น พอแน่นปุ๊บ ถึงจะมาตัดหนัง ใช้มีดกรีด มีดหรือสิ่วก็ได้เลาะ เราก็ขีดเส้นสองเส้น เส้นบนคือแนวที่จะตอกหมุด เส้นล่างคือแนวที่จะตัดหนังทิ้ง ประมาณ 1 เซนติเมตร ตัดเสร็จก็ดูความสะอาด ตกแต่ง หนังนี่ขัดต้องให้สะอาด ใช้กระดาษทรายให้มันหมดรอยดำ ๆ ของหนังกำพร้า ขัดให้เนียน ...ถ้ามันไม่ขัดมันก็ไม่สวย ขุดขนให้หมดขนแล้ว

เอากระดาษทรายทาลงให้ละเอียด เพราะบางที่ตอนหน่าวมันยังไม่แข็งเรายังขูดไม่ได้ พอแข็งแล้วขูดได้ ขัดขูดให้เรียบร้อยแล้วก่อนที่จะถัก ทำให้มันเสร็จแต่ละคนก็มีเทคนิคไม่เหมือนกัน บางคนก็เอาฝุ่นสีเหลืองมาโปรย ๆ หน่อยให้ผิวเป็นสีเหลือง คนเขาอาจเอาเทียนเอาอะไรมาเคลือบ ก็แล้วแต่เขา

(ภูมิใจ รื่นเริง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2556)



รูปที่ 3.368 ภาพจำลองการขีดแนวหมุดรำมะนาและแนวตัดหนัง

รูปที่ 3.369 รำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง พบว่า แหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่อยู่ในบริเวณจังหวัดที่ใกล้เคียงกับแหล่งผลิต ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้มะริด ไม้ประดู่ หนังวัว และหนังงู ซึ่งโทนซึ่งใช้เป็นต้นแบบในครั้งนี้เป็นโทนไม้ประดู่ทำจากหนังงู นายภูมิใจได้ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม อีกทั้งยังสร้างเครื่องมือช่างอื่น ๆ ด้วยตนเองเพื่อประยุกต์ใช้กับงานสร้างกลอง โดยประยุกต์การต่อไม้เข้ามาใช้ในกรรมวิธีการสร้างหุ่นโทนแต่ยังคงเอกลักษณ์การขึ้นหนังด้วยเครื่องมือแบบดั้งเดิม ในด้านกรรมวิธีการสร้าง นายภูมิใจได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาจากนายเสน่ห์ พักตร์ผ่อง ช่างทำกลองที่มีชื่อเสียง สร้างกลองโทนและรำมะนาตลอดทั้งปี โดยจะทำหุ่นโทนและรำมะนาไปพร้อมกลองชนิดอื่น ๆ อีกหลายใบภายในที่อยู่อาศัย เพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงานที่ต้องรอระยะเวลาในการผึ่งลมหุ่นและขัดแต่งชักเงา และสร้างเครื่องดนตรีหลายชนิดออกมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีลูกมือ 1 คน เป็นผู้ช่วยงาน และมีภรรยาเป็นผู้ช่วยงานในส่วนการตกแต่งรายละเอียดอื่น ๆ แต่ยังไม่มีการสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองไปยังสมาชิกในครอบครัว

รูปที่ 3.370 โทนรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

3.4 กรรมวิธีการสร้างโทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

3.4.1 ตำแหน่งพิกัดและแผนที่

พิกัด GPS 14.500310, 100.431300 (14°30'01.1"N 100°25'57.2"E)

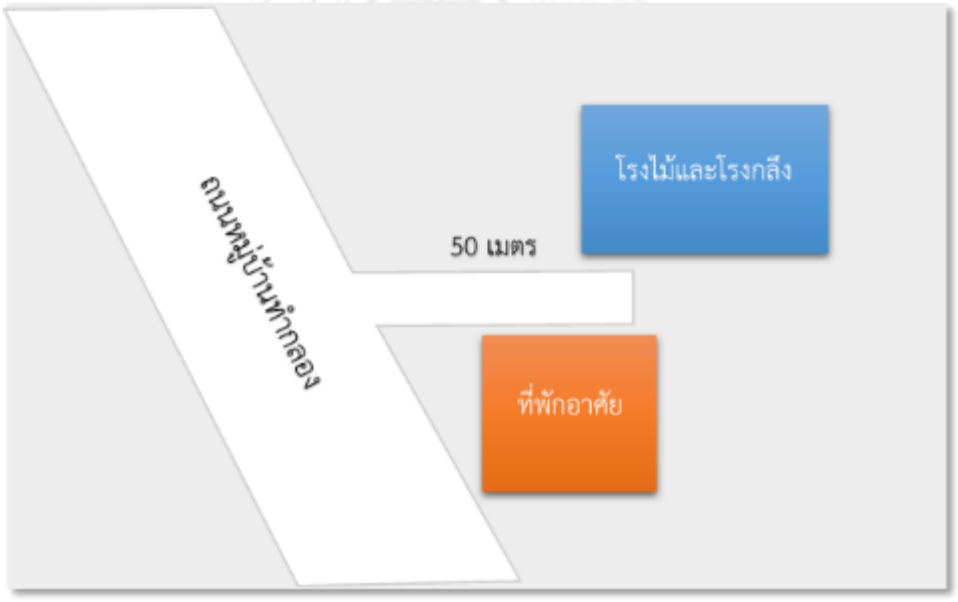
รูปที่ 3.371 แผนที่บ้านช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

3.4.2 สถานที่ตั้ง

บ้านเลขที่ 17/2 หมู่ 6 บ้านเอกราช ตำบลปากน้ำ อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

รูปที่ 3.372 บ้านช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

รูปที่ 3.373 โรงไม้และโรงกลึงกลองในบริเวณบ้าน



รูปที่ 3.374 แผนผังบริเวณที่พักอาศัยและแหล่งผลิตโทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

3.4.3 ประวัติชีวิต

นายสุวรรณ์ โพธิปิน หรือชื่อที่เป็นที่รู้จักของนักดนตรีไทยโดยทั่วไปคือ “ช่างป๊อก” เกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2499 ปัจจุบันอายุ 56 ปี บิดาชื่อนายสวิง โพธิปิน มารดาชื่อนางเจือ โพธิปิน (ภู่ประดิษฐ์) ภูมิลำเนาเดิมอยู่หมู่ที่ 7 อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 7 จากโรงเรียนวัดโบสถ์วรดิษฐ์ อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

นายสุวรรณมีพี่น้องร่วมบิดามารดาจำนวน 8 คน ดังนี้

(1) นายสวัสดิ์ โพธิปิน
(2) นายสังเวียน โพธิปิน (ถึงแก่กรรม)
(3) นางฉวีวรรณ ผอบทอง
(4) นายสุวรรณ์ โพธิปิน
(5) นางสมจิตร เพชรหิน
(6) นายประจวบ โพธิปิน
(7) นางสมใจ โพธิปิน
(8) นายบรรจบ โพธิปิน

นายสุวรรณ์สมรสกับนางนิภา โพธิปิน มีบุตรสาวจำนวน 2 คน ได้แก่

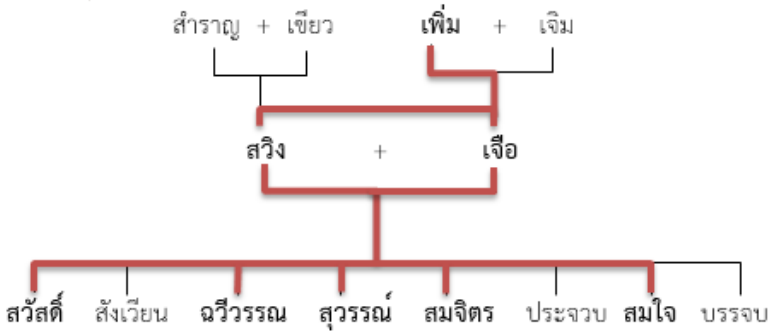
(1) นางสาวสุนิสา โพธิปิน
(2) นางสาวธีรรัตน์ โพธิปิน

รูปที่ 3.375 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

3.4.4 การเรียนรู้และการถ่ายทอดภูมิปัญญา

ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน เป็นชาวอำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทองโดยกำเนิด มีประสบการณ์เกี่ยวกับอาชีพทำกลองนับตั้งแต่จำความได้ราว 40 ปี เนื่องจากพื้นฐานครอบครัวประกอบอาชีพเป็นช่างทำกลองอยู่แต่ดั้งเดิมแล้ว โดยต้นสายอาชีพทำกลองของครอบครัวเริ่มขึ้นนับตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายาย มีนายเพิ่ม และนางเจิม ภู่ประดิษฐ์ ผู้มีศักดิ์เป็นตาและยายซึ่งเดิมเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์ได้ริเริ่มประกอบอาชีพช่างทำกลองขึ้น และกล่าวได้ว่าเป็นบ้านทำกลองรุ่นแรก ๆ ของตำบลปากน้ำ โดยนายเพิ่มได้ถ่ายทอดภูมิปัญญาการทำกลองนี้ให้กับนายสวิงและนางเจือผู้เป็นบิดามารดาเป็นรุ่นที่ 2

จนกระทั่งได้ถ่ายทอดมาถึงช่างสุวรรณ์ตลอดจนถึงพี่น้องในครอบครัวซึ่งซึ่งเป็นหลานของนายเพิ่มเป็นรุ่นที่ 3 โดยพี่น้องของช่างสุวรรณ์เกือบทุกคนได้ประกอบอาชีพทำกลองและแยกย้ายกันไปตั้งครอบครัวอยู่ในละแวกหมู่บ้านเดียวกันและหมู่บ้านใกล้เคียง โดยเฉพาะในแหล่งทำกลองหมู่บ้านเอกราช ตำบลปากน้ำ จังหวัดอ่างทอง ซึ่งนับว่าเป็นแหล่งผลิตกลองที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย



รูปที่ 3.376 ลำดับการสืบทอดกรรมวิธีการสร้างกลองของครอบครัวโพธิปิน

ช่างสุวรรณ์ได้ซึมซับประสบการณ์งานช่างจากการช่วยงานบิดามารดาทำกลองมาตั้งแต่วัยเด็ก โดยเริ่มต้นทำงานขัดแต่งและงานไม้เล็ก ๆ น้อย ๆ เมื่ออายุ 12 ปี ช่างสุวรรณ์จึงได้เริ่มเรียนการทำกลองกับนายเพิ่มและนายสวิงอย่างจริงจัง เมื่อเริ่มหัดทำหุ่นกลองครั้งแรก ได้นำดอกไม้ธูปเทียนใส่ขันกำนลไปไหว้ครูช่างกับบิดา และได้เริ่มหัดกลึงหุ่นหลาย ๆ ชนิด เป็นระยะเวลาประมาณ 1 ปี จึงสามารถสร้างกลองทัดร่วมกับบิดาได้เป็นลำดับแรก เมื่อทำสำเร็จแล้วได้มีผู้สนใจสั่งซื้อกลองนั้นไปใช้งานและได้รับการตอบรับเป็นที่พอใจ จึงได้รับทำกลองพร้อมกับได้หัดเรียนการทำหุ่นกลองและการขึ้นหนังกลองชนิดอื่น ๆ กับบิดาจนสามารถทำกลองได้ทุกชนิด และได้เคยติดตามนายสวิงเข้ามาส่งกลองให้กับร้านค้าขายปลีกเครื่องดนตรีขนาดใหญ่ในย่านเวิ้งนาครเขษมและย่านอื่น ๆ ในกรุงเทพมหานคร หลายแห่ง เช่น “ฮกหลี” “เบ๊เฮียบไถ่” “ซุนหมง” “เซียงเฮงฮวด” “สุชาติ” เป็นต้น ต่อมาภายหลังจากที่นายสวิงได้เสียชีวิตลง ช่างสุวรรณจึงได้รับสืบทอดกิจการอาชีพทำกลองของครอบครัวสืบต่อมา

ผลิตภัณฑ์กลองของครอบครัวโพธิปินถือได้ว่าเป็นหนึ่งในผลิตเครื่องหนังที่มีคุณภาพดีและได้รับการยอมรับจากนักดนตรีไทยทั้งในสายวิชาชีพนับตั้งแต่รุ่นของนายสวิงผู้เป็นบิดา นอกจากนี้ช่างสุวรรณยังเคยได้รับการติดต่อให้นำกลองไปส่งจำหน่ายที่ร้าน “สิทธิถาวรการดนตรี” ของอาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร อยู่เป็นประจำ โดยช่างสุวรรณ์ได้เล่าว่า

> *อาจารย์ประสิทธิ์ก็เคยนะ สมัยก่อนเขาติดต่อกับพ่อ คราวนี้เราก็ไปกับพ่อ พอไปเห็นของเราแล้วก็อยากได้ เราก็ทำไปส่งเขา คือพ่อเขาไปส่งของอยู่แล้วเราก็ตามเขาไป อาจารย์เขาเจอของที่ฝากพ่อไปนั้นแหละ เลยสนใจ ก็ติดต่อส่งกันมาเรื่อย ๆ จนกระทั่งว่าอาจารย์ประสิทธิ์เสียชีวิต ถึงได้เลิก ...ส่วนมากจะเป็นพวกเครื่องหนังเสียเยอะ อย่างตะโพน กลองทัด...*
>
> (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2556)

เอกลักษณ์ในการทำกลองของช่างสุวรรณ์ที่สืบทอดต่อมาคือ การใช้วิธีทำหุ่นกลองและขึ้นหน้ากลองด้วยแรงคนคนเดียว โดยไม่มีลูกมือช่วยเหลือในกรรมวิธีหลัก และยังไม่มีการถ่ายทอดวิธีการทำหุ่นกลอง การตัดหนังและการขึ้นหนังหน้ากลองให้กับบุคคลอื่น ๆ (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556) แต่เนื่องจากปัจจุบันมีผู้เข้ามาสั่งทำกลองถึงแหล่งผลิตเป็นจำนวนมาก ช่างจึงเลือกใช้วิธีการขึ้นรูปหุ่นกลองภายนอกก่อน แล้วว่าจ้างให้ช่างกลึงกลองในจังหวัดอุทัยธานีเป็นผู้นำไปกลึงคว้านเนื้อไม้ภายในให้อีกทอดหนึ่ง (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556) ในขณะที่ภรรยาจะมีหน้าที่เพียงคอยช่วยเหลือในด้านการดงหนังและงานตกแต่งภายนอก และมีบุตรสาวทั้งสองคนเป็นผู้ช่วยงานเป็นครั้งคราวในช่วงวันที่หยุดพักจากการเรียนและงานประจำ

3.4.5 ประวัติการสร้างโทนรำมะนาของนายสุวรรณ์ โพธิปิน

ครอบครัวของนายสุวรรณ์เป็นกลุ่มช่างฝีมือมีความสามารถในการทำกลองชนิดต่าง ๆ มาแต่เดิม จึงสามารถสร้างกลองได้แทบทุกชนิด ตั้งแต่ ตะโพน กลองยาว กลองแขก กลองทัด หรือแม้กระทั้งกลองเพลที่มีขนาดใหญ่ รวมไปถึงกลองขนาดเล็ก เช่น โทนชาตรี กลองตุ๊ก รำมะนาลำตัด โดยเฉพาะโทนรำมะนานั้น นายสวิงผู้เป็นบิดาได้ริเริ่มทำขึ้นเป็นรุ่นแรกต่อจากรุ่นของปู่เพิ่ม

ช่างสุวรรณ์ได้เริ่มต้นทำหุ่นและขึ้นหนังโทนรำมะนาด้วยตนเองอย่างเต็มตัวภายหลังจากรับสืบทอดกิจการของครอบครัวได้ไม่นาน โดยหุ่นโทนและรำมะนาต้นแบบที่ช่างสุวรรณ์ได้ใช้ในการสร้างกลองในยุคแรกนั้นเป็นหุ่นไม้แบบเดียวกันกับได้รับถ่ายทอดวิธีการสร้างและสัดส่วนกลองมาจากนายสวิงในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งต่อมาได้นำมาปรับแต่งแก้ไขสัดส่วนและรายละเอียดด้วยตนเองในภายหลัง ดังที่ช่างสุวรรณ์ได้เล่าเกี่ยวกับการสร้างโทนรำมะนาของครอบครัวโพธิปินว่า

> *หุ่นต้นแบบเราก็มี...แต่ไม่รู้ว่าไปอยู่ที่ไหนแล้ว แต่เราจำได้ไง ได้แบบของพ่อ เป็นหุ่นไม้ ...พ่อเป็นคนคิด แล้วเราก็คิดดัดแปลงลวดลาย พลิกแพลงให้ไม่เหมือนเก่า ...โทนสมัยก่อนพ่อแกขึ้นสูงมากเลย แต่สมดุลกันกับรำมะนา เคยฟังแกเคาะเสียงฟังดูเพราะดี ไม้สมัยก่อนก็หาง่าย เป็นไม้ประดู่อะไรอย่างนี้ ไปเจอหัวเสา เสาเก่า ๆ ก็เอามาทำได้แล้ว สมัยนี้มันไม่มี บางทีแกก็เอามาต่อกับโทน เอามาต่อกัน ก็ใช้กาวลาเท็กซ์ติด แล้วก็ใช้ตะปู [ไข] ควงช่วยด้วย กาวอย่างเดียวเอาไม่อยู่หรอก ...แต่เราชอบที่จะกลึงแบบทั้งลูกมากกว่า มันเร็ว*
>
> (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556)

(ก) (ข)

รูปที่ 3.377 หุ่นโทนไม้ที่กลึงขึ้นจากหุ่นต้นแบบในอดีต (ก) เทียบกับหุ่นโทนไม้ปัจจุบัน (ข)

3.4.6 ทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อในการสร้างโทนรำมะนา

ช่างสุวรรณ์ได้กล่าวถึงทัศนคติในการทำอาชีพช่างทำกลองของตนเองไว้ดังนี้

กลองที่ทำมามันมีความหมายหลายอย่าง ทำเพื่อครอบครัว ทำเพื่อคนใช้ ในครอบครัวก็เป็นอาชีพเสริมเลี้ยงคนในครอบครัว แต่อย่างตอนนี้ก็ไม่มี อย่างสมัยก่อนพ่อแม่ปู่ย่าก็ทำไร่ทำนา พอหมดหน้านาแล้วก็มาทำกลอง...

...เราไปเอาเงินเขา ก็เหมือนเราเอาเงินไปซื้อของให้เขา ถ้าเราไปได้ของไม่ดีมา ก็เราเสียตังค์ไปแล้วความรู้สึกจะเป็นยังไง เราก็เหมือนเขาตรงนี้ เป็นคนเสียตังค์จริงไหม ถ้าทำไม่ดีก็ปากต่อปาก ถ้าเราทำแบบเดิม ๆ อย่างนี้อยู่ตลอดแล้วไปเปลี่ยนอีกอย่างหนึ่งนี่ ไปบอกว่าไม่ดี แล้วไปบอกบ้านนั้นบ้านนี้ว่าเริ่มทำชุ่ยแล้ว ก็เริ่มมีชื่อว่าทำชุ่ยแล้ว ก็เสียไหม ดังนั้นก็ต้องพยายามทำให้ดีขึ้น ไม่ให้เลวลง เลวน่ะทำง่าย ถ้าไม่ดีขึ้นก็ต้องทำให้อยู่ในสภาพเดิม...แต่ก็อาจจะสูญหายไปในรุ่นนี้ เพราะงานที่บ้านยังไม่มีใครมารับทอด หาคนรับทอดยาก มันเป็นงานละเอียด ต้องรักจริง ๆ ทางด้านนี้ถึงจะทำได้ดี แต่ก็ไม่ได้สอนใครเลย สอนไปแล้วมันคงจะรั้น คือทำของแล้วมันต้องขายได้ ไม่ใช่ว่ารั้นทำไปแล้วขายไม่ได้ แล้วเราต้องดูว่าตลาดเขานิยมแบบไหน จริงไหม

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556)

นอกจากนี้ ช่างสุวรรณ์ยังได้กล่าวถึงลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาที่ดี ดังนี้

โทนรำมะนาไม้ที่ดี ส่วนที่หนึ่งคือไม้ รูปร่างลักษณะจะต้องดี สมบูรณ์ ไม่แตกไม่ร้าว ไม้ที่ดีก็ควรจะใช้เป็นไม้เนื้อแข็ง อย่างที่ไม่ใช่ไม้สะเดาเป็นต้น โดยเฉพาะโทนรำมะนา เรื่องของไม้ รูปทรง และก็หนังก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญ

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556)

...ไอ้เสียงเรามันฟังไม่ค่อยเป็นหรอกนะ แต่ละคนมันชอบเสียงไม่เหมือนกัน บางคนก็ชอบเสียงสูง บางคนก็ชอบเสียงต่ำ มันไม่แน่ ...แต่ถ้าเป็นรำมะนาที่ชอบเสียงก็ไม่ต้องสูงมาก เดี๋ยวนี้มันมีกาวช่วยถ่วง มันก็ช่วยให้เสียงต่ำลงได้ ถ่วงเอาด้านใน ก็กาวยู้ฮูน่ะ เสียงมันจะลดลงนิดหนึ่ง

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556)

ในด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำกลองนั้น ช่างสุวรรณ์จะจัดให้มีพิธีไหว้ครูเป็นประจำทุกปี โดยใช้บริเวณที่โล่งภายในหมู่บ้านเป็นสถานที่ประกอบพิธี โดยพิธีจะเริ่มในช่วงเช้าตรู่ไปจนถึงเวลาก่อนเพล มีรายละเอียดของเครื่องสังเวยและพิธีการคล้ายกันกับพิธีไหว้ครูดนตรีไทย โดยแบ่งเครื่องสังเวยออกเป็นเครื่องสุกและเครื่องดิบ พร้อมด้วยขนม ผลไม้ เหล้า บุหรี่ ใบยาสูบ เป็นต้น มีการเชิญผู้ทำพิธีพราหมณ์มาเป็นผู้อ่านโองการกล่าวอัญเชิญเทวดาและครูช่างมารับเครื่องเช่นสังเวย บนโต๊ะหมู่บูชาจะมีการตั้งเศียรพ่อแก่และตะโพนจำนวน 1 ลูก แต่จะไม่มีการวางเครื่องมือช่างร่วมด้วยแต่อย่างใด

ในด้านความเชื่อเกี่ยวกับอาชีพทำกลองนั้น ช่างสมยศกล่าวเพียงว่า “ไม่ควรที่จะข้ามเครื่องดนตรี เนื่องจากเป็นเครื่องมือหากิน” (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2556)

3.4.7 วัสดุที่ใช้และแหล่งที่มา

3.4.7.1 ไม้

ไม้อดีตที่ใช้สำหรับการสร้างกลองของช่างสุวรรณ์นั้นมีหลายชนิด โดยเฉพาะกลองขนาดใหญ่ช่างจะนิยมใช้ไม้ให้ลวดลายสวยงามเช่น ประดู่ ชิงชัน มะริด พะยูง เป็นต้น แต่เนื่องจากไม้เนื้อแข็งนั้นหายาก ปัจจุบันไม้ที่ช่างสุวรรณ์ใช้สำหรับทำโทนและรำมะนาจึงหันมาใช้ไม้เนื้ออ่อนเป็นหลัก เช่น ไม้มะขามเทศ และไม้สะเดา ส่วนไม้เนื้อแข็งนั้นจะใช้เฉพาะผู้ที่สั่งทำเป็นการเฉพาะ เช่น ไม้ประดู่ ไม้กระพี้เขาควาย แหล่งที่มาของไม้ส่วนใหญ่ได้มาจากการซื้อท่อนไม้มีผู้นำมาขายส่งในหมู่บ้านทำกลอง โดยเป็นไม้ที่ขึ้นอยู่ตามหมู่บ้านต่าง ๆ ในจังหวัดอ่างทองและจังหวัดใกล้เคียง เช่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สุพรรณบุรี เป็นต้น (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2556)

(ก) (ข) (ค)

(ง) (จ)

(ก) กระพี้เขาควาย
(ข) สะเดา
(ค) ไม้มะขามเทศ
(ง) ไม้ชิงชัน
(จ) ไม้มะริด

รูปที่ 3.378 ตัวอย่างลายไม้ที่ใช้สำหรับการสร้างกลองของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน

3.4.7.2 หนัง

หนังที่ใช้สำหรับขึ้นหน้าโทนและรำมะนานั้นจะใช้หนังวัวเป็นหลัก โดยจะรับซื้อแผ่นหนังมาจากพ่อค้าที่นำมาขายส่งในบริเวณหมู่บ้าน โดยเฉพาะแหล่งรับซื้อมาจากโรงฆ่าสัตว์ในต่างจังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงราย และจังหวัดเพชรบุรี

3.4.7.3 โลหะ

โลหะที่ใช้สำหรับทำส่วนประกอบของโทนและรำมะนา สามารถหาซื้อได้ตามร้านวัสดุก่อสร้างทั่วไป โดยแบ่งวัสดุโลหะออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

(1) ลวดเหล็ก ใช้สำหรับทำห่วงคอกลอง

(2) แท่งตะกั่ว ใช้สำหรับทำห่วงร้อยห่วงตอกลอง

(3) หมุดทองแดง หรืออลูมิเนียม ใช้สำหรับทำแส้รำมะนา

รูปที่ 3.379 หมุดทองแดงสำหรับทำแส้รำมะนา

3.4.7.4 วัสดุสังเคราะห์ ใช้สำหรับเป็นส่วนประกอบของสายเร่งเสียง ได้แก่ เชือกร่ม สามารถหาซื้อได้ตามร้านขายวัสดุก่อสร้างทั่วไป

รูปที่ 3.380 ขดเชือกร่ม

3.4.8 ช่วงเวลาในการทำกลอง

ช่วงเวลาในการสร้างโทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์นั้นสามารถทำได้ตลอดทั้งปี โดยจะหลีกเลี่ยงการขึ้นหน้ากลองในช่วงฤดูฝนและวันที่มีฝนตก โดยช่างให้เหตุผลว่า “ถ้าทำหน้าฝนไม่ดี หนังมันจะมีกลิ่น หนังมันชื่นอยู่ตลอด” (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556)

ช่างสุวรรณ์กล่าวว่าเวลาทำกลองที่ดีที่สุดนั้นจะเริ่มตั้งแต่ช่วงเดือนพฤศจิกายนเป็นต้นไป และช่วงเวลาที่สามารถผลิตกลองได้มากที่สุดของปีคือเดือนเมษายน และจะทำกลองชนิดอื่น ๆ ไปพร้อม ๆ กันหลายใบ โดยเฉลี่ยช่างสุวรรณ์จะสามารถผลิตกลองโทนและรำมะนาได้เดือนละประมาณ 5-7 ชุด

3.4.9 ราคา

กลองโทนและรำมะนา 1 ชุด มีราคาประมาณ 2,500-5,000 บาท ถ้าหากขายแยกชิ้นกัน โทน 1 ใบ จะมีราคาประมาณ 1,700 บาท และรำมะนา 1 ใบมีราคาประมาณ 1,000 บาท โดย

ผู้ใช้งานจะเป็นผู้มาเลือกกลองที่แหล่งผลิตด้วยตนเอง หรืออาจให้ช่างเป็นผู้เลือกให้ตามความเหมาะสมก็ได้

3.4.10 วัสดุอุปกรณ์ในการทำกลอง

จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างสุวรรณ์ได้ใช้เครื่องมือในการสร้างโทนรำมะนาทั้งที่เป็นอุปกรณ์เครื่องมือช่างไม้ และเครื่องมือกลสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม ดังรายการต่อไปนี้

(1) **กระดาษทรายสำหรับงานไม้** ใช้สำหรับการขัดแต่งชิ้นงานไม้ให้มีความเรียบและละเอียด

รูปที่ 3.381 กระดาษทราย

(2) **ก้ามวัดชนิดทำมือ** ใช้สำหรับการเทียบวัดระยะและระบุตำแหน่งบนชิ้นงาน เช่น การเจาะรูบนแผ่นหนังหน้ากลอง

รูปที่ 3.382 ก้ามวัดชนิดทำมือ

(3) **เขียงไม้** ใช้สำหรับการรองแผ่นหนังเพื่อทำการตัดหรือขูดหนัง และใช้สำหรับรองแผ่นหนังเพื่อเจาะรูร้อยเชือกสำหรับดงหนัง

รูปที่ 3.383 เขียงไม้

(4) **ค้อนหัวกลม** ใช้สำหรับการตอกแผ่นหนัง ไม้ ตะปู และแส้กลองรำมะนา

รูปที่ 3.384 ค้อนหัวกลม

(5) **คีมปากนกแก้ว** ใช้สำหรับการตัดเส้นลวดสำหรับทำห่วงคอกลอง

รูปที่ 3.385 คีมปากนกแก้ว

(6) **คีมล็อก** ใช้สำหรับจับและดึงแผ่นหนังให้ตึงในขั้นตอนการดงหนัง

รูปที่ 3.386 คีมล็อก

(7) **เครื่องพ่นไฟและถังแก๊ส** ใช้สำหรับเป่าหุ่นกลองเพื่อกำจัดเสี้ยนขนาดเล็กบนผิวหุ่นกลอง

รูปที่ 3.387 เครื่องพ่นไฟและถังแก๊ส

(8) **จาระบี** ใช้สำหรับทาหล่อลื่นบนปากกลองในขั้นตอนการขึ้นหนัง

รูปที่ 3.388 จาระบี

(9) **เจียรไฟฟ้า** ใช้สำหรับการขัดแต่งและปรับพื้นผิวของหุ่นกลองให้มีความเรียบ

รูปที่ 3.389 เจียรไฟฟ้า

(10) **ตะเกียงน้ำมันก๊าด** ใช้สำหรับจุดและลนเชือกร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.390 ตะเกียงน้ำมันก๊าด

(11) **ตะปู** ใช้สำหรับตอกตรึงหนังหน้ากลองโทนในขั้นตอนการดงหนัง

รูปที่ 3.391 ตะปู

(12) **ตัวเจาะตาไก่** ใช้สำหรับการเจาะแผ่นหนังสำหรับร้อยเชือกดงหนังรำมะนา

รูปที่ 3.392 ตัวเจาะตาไก่

(13) **ถังน้ำ** ใช้สำหรับบรรจุน้ำสะอาดในการแช่และล้างทำความสะอาดแผ่นหนัง

รูปที่ 3.393 ถังน้ำ

(14) **แท่นกลึงไฟฟ้า** ใช้สำหรับการขึ้นรูปและปรับแต่งผิวหุ่นกลอง ประกอบด้วยด้านหัวจับที่เข้าสายพานกับมอเตอร์มีเขี้ยวเหล็กปลายแหลมจำนวน 3 แท่งสำหรับจับยึดท่อนไม้ และปั้นจี่สำหรับยันท่อนไม้ส่วนปลายให้ได้ศูนย์กลางการหมุน

รูปที่ 3.394 แท่นกลึงไฟฟ้า

(15) **แท่นเจาะไฟฟ้า** ใช้สำหรับการกลึงคว้านหุ่นกลองให้เป็นโพรงด้านใน

รูปที่ 3.395 แท่นเจาะไฟฟ้า

(16) **ใบมีดขวานแบบไม่ติดด้าม** ใช้สำหรับการขูดแผ่นหนังให้มีความบางลงตามต้องการ

รูปที่ 3.396 ใบมีดขวานแบบไม่ติดด้าม

(17) **ใบมีดโกนขน** ใช้สำหรับการโกนขนบนหนังหน้ากลอง

รูปที่ 3.397 ใบมีดโกนขน

(18) **ปากกาและดินสอ** ใช้สำหรับวาดระบุตำแหน่งต่าง ๆ บนวัสดุในการกำหนดแนว เจาะ ตัด หรือการตกแต่ง

รูปที่ 3.398 ปากกาและดินสอขนาดต่าง ๆ

(19) **แป้นไม้ เกลียวเร่ง และสาแหรก** ใช้สำหรับการยึดและขึงแผ่นหนังให้ตึงอยู่บนปากกลอง

รูปที่ 3.399 แป้นไม้ เกลียวเร่ง และสาแหรก

(20) **แปรงขนกระต่าย** ใช้สำหรับชุบและทาวัสดุเคลือบผิวกลอง เช่น น้ำดินสอพอง เชลแล็ก แลคเกอร์ เป็นต้น

รูปที่ 3.400 แปรงขนกระต่าย

(21) **มีดขนาดต่าง ๆ** ใช้สำหรับตัดแต่งเชือกและแผ่นหนัง

รูปที่ 3.401 มีด

(22) **เลื่อยไฟฟ้า** ใช้สำหรับการเลื่อยท่อนไม้ขนาดใหญ่ให้มีขนาดเล็กลงตามต้องการ

รูปที่ 3.402 เลื่อยไฟฟ้า

(23) **วงเวียน** ใช้สำหรับการวาดรูปวงกลมบนแผ่นหนังเพื่อทำหน้ากลอง

รูปที่ 3.403 วงเวียน

(24) **สว่านไฟฟ้า** ใช้สำหรับการเจาะรูนำร่องสำหรับการติดแส้รำมะนา

รูปที่ 3.404 สว่านไฟฟ้า

(25) **สายวัดชนิดตลับ** ใช้สำหรับการวัดขนาดความสั้นยาวของวัสดุ เช่น แผ่นหนัง หน้ากลอง หุ่นกลอง เป็นต้น

รูปที่ 3.405 สายวัดชนิดตลับ

(26) **เหล็กงัด** ใช้สำหรับขัดรั้งเกลียวแป้นดงหนังให้ตึง

รูปที่ 3.406 เหล็กงัด

(27) **เหล็กงัดชนิดทำมือ** ประยุกต์ขึ้นจากแกนหน้าปัดกระจกรถจักรยานยนต์ โดยมีการตัดแต่งส่วนปลายที่มีความเรียวแบน ใช้สำหรับเกี่ยวสายโยงเร่งเสียงโทน

รูปที่ 3.407 เหล็กงัดชนิดทำมือ

(28) **เหล็กหมาดชนิดต่าง ๆ** ใช้สำหรับเจาะนำร่องรูร้อยแผ่นหนังสำหรับการร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.408 เหล็กหมาดชนิดต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.11 กรรมวิธีการสร้าง

3.4.11.1 ขั้นเตรียมการ มีขั้นตอนดังนี้

(1) การเลือกและเตรียมไม้

การเลือกใช้ไม้นั้นช่างสุวรรณ์จะเลือกใช้ไม้ส่วนใกล้โคนต้นที่มีอายุมากกว่า 10 ปีขึ้นไป เนื้อแก่นที่มีลักษณะค่อนไปทางสีแก่ไม่อ่อนจนเกินไป และเป็นไม้ที่อยู่ในที่ดอน หรือที่ไกลน้ำ เนื่องจากเนื้อไม้จะมีความแข็งมากกว่า เมื่อได้ท่อนไม้ที่ต้องการแล้ว ให้นำมาผึ่งกระแสอากาศในที่ร่มหรือกลางแจ้งชั่วระยะเวลาหนึ่งเพื่อให้ท่อนที่ยังสดอยู่กำจัดความชื้นออกไป แต่จะไม่พักไว้ในที่ร้อนจัดหรือนานจนเกินไป เพราะจะทำให้เนื้อไม้หดตัวเร็วและมีรอยแตกร้าว หากนำไม้ที่แห้งนั้นมากลึงจะมี

โอกาสที่ชิ้นงานเสียหายได้สูง และเสี่ยงต่อการที่ไม้จะแตกและเหวี่ยงหลุดจากแป้นหมุนด้วยความเร็วมาทำอันตรายแก่ช่างได้

รูปที่ 3.409 ไม้ที่พักไว้ในสำหรับการเตรียมขึ้นรูปกลอง

(2) การเลือกและเตรียมหนัง

หนังที่ใช้สำหรับขึ้นหน้าโทนและรำมะนานั้นจะใช้หนังวัวโดยเฉพาะ โดยพิจารณาที่สีสันและความหนาของแผ่นหนังเป็นหลัก และจะเลือกแผ่นหนังส่วนบริเวณหัวไหล่ที่ไม่ติดแนวกระดูกสันหลังที่มีผิวบางและเรียบเสมอกัน ผิวด้านในเป็นสีเหลืองสดหรือสีน้ำผึ้ง เป็นส่วนที่ไม่มีรอยฉีกขาดหรือรอยตัดของใบมีด

ช่างสุวรรณ์ได้ให้ข้อสังเกตในการเลือกหนังวัวโดยพิจารณาจากปัจจัยอื่น ๆ ที่มีความเหมาะสมสำหรับกลองบางชนิด ด้วย ได้แก่

- อายุของวัว เช่น หนังลูกวัว จะมีขนาดเล็ก ขนยาว และมีความยาวเหมาะสำหรับการนำไปขึ้นกลองยาว ในขณะที่หนังวัวรุ่น จะมีขนาดที่ไม่โตมากนัก แต่มีความหนาของแผ่นหนังมากกว่า และหนังวัวแก่ จะมีขนน้อย มีความหนาของแผ่นหนังบางเสมอกัน

- พันธุ์ของวัว เช่น วัวพันธุ์ลูกผสมหรือพันธุ์จากต่างประเทศ จะมีแผ่นหนังขนาดใหญ่ ขนยาวและมีความหนา ในขณะที่วัวพันธุ์พื้นเมืองจะมีขนสั้น และมีความหนาของแผ่นหนังน้อยกว่า

ช่างสุวรรณ์ได้กล่าวถึงรายละเอียดในการเลือกหนังวัวให้เหมาะสมกับขนาดของโทนและรำมะนา ดังนี้

> *การเลือกหนังเนี่ย แต่ละตัวมันจะใช้ไม่ได้หมดทั้งตัวหรอกนะ ถ้าจะเลือกหนังโทนรำมะนา ต้องเลือกหนังบาง และมีดีอยู่ไม่กี่หน้าเอง โทนรำมะนาต้องเลือกหนังบางจริง ๆ และเสมอ ถ้าไม่ใสแล้วเสียงจะไม่เพราะ เพราะว่าหนังนี่ดีของเขาเลย ...บางคนก็ใช้หนังแพะ แต่ลุงว่าหนังวัวเวลาดึงจะเหนียวกว่าหนังแพะ บางทีก็ดูหนัง บางทีก็วัวรุ่น บางทีก็วัวแก่ แต่ขอให้บางอย่างเดียว และสีให้ถูกตาเรา มองปั๊บเราจะรู้เลย...หรือแค่จับเราก็จะรู้เลยว่าหนังมันบาง*

ขึ้นกลองมันต้องใช้หนังหลาย ๆ แบบ... ถ้าหน้ากลองเล็กเราก็ต้องทำให้หนังบางลงอีกหน่อย ถ้าหน้าใหญ่นี่หนังหนานิดหนึ่งก็ไม่เป็นไร ก็คือต้องหนากว่าเดิม กลองหน้ามันโต อันนี่กลองโทน...รำมะนาถ้าหน้าเล็กลงเสียงมันก็จะสูง ถ้าใหญ่เสียงก็จะต่ำ หน้าใหญ่ก็ต้องหนาขึ้นเหมือนกัน อย่างถ้าหนังบาง ๆ เวลาเจาะแส้ไม่ขาดหรอก แต่ถ้าบางไปจะมีผลต่อเสียง ...เวลาผมขึ้นจะขึ้นให้สูงล่วงหน้าไว้หน่อย ถ้าไปเสียงพอดีเลยมีโอกาสหย่อนง่าย ...อย่างหนังงูมันก็มีนะ แต่เราไม่ได้ขึ้น เพราะเราไม่มีหนังอย่างนั้น แต่เคยได้ยินว่าดังนะ

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556)

รูปที่ 3.410 หนังสดตากแห้งที่มีลักษณะเหมาะสมสำหรับใช้ในการทำกลอง

นอกจากนี้แล้ว ช่างสุวรรณ์จะเลือกหนังสดตากแห้งที่ไม่ผ่านกรรมวิธีการฟอกมาใช้ขึ้นหน้ากลอง เนื่องจากหนังที่ฟอกแล้วจะมีลักษณะแข็ง ไม่ยืดหยุ่นเมื่อเวลาตี ซึ่งเรียกเป็นคำในภาษาปากของช่างสุวรรณ์ว่า “หนังซีก” ซึ่งมีลักษณะดังที่ได้อธิบายไว้ดังนี้

อย่างหนังเดี๋ยวนี้มันก็มีหนังซีก ขาวจั๊วเลยนะแต่ว่ามันไม่ทน เป็นหนังลักษณะแบบหนังฟอก แผ่นหนึ่งเข้าเครื่องออกมาได้สามแผ่น ผิวมันไม่ได้หรอก แต่เอามาใช้กัน เป็นหนังชั้นสองแล้วมันจะไปทนได้อย่างไร หนังที่มีมันไม่มีผิวติดอยู่มันก็ไม่ทนหรอก มันแข็ง แต่แช่น้ำแป๊บเดียวมันจะนิ่ม กลองอย่างนี้อย่าไปใช้เชียวนะ ใช้ไม่กี่วันหนังหย่อนหมด ยังไงก็แทนไม่ได้ มีคนเคยลองให้ใช้หนังเทียมเหมือนกัน แต่ไม่เอา ไม่ใช้เลยที่บ้าน เสียชื่อหมด...

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556)

รูปที่ 3.411 หนังซีกที่ผ่านกรรมวิธีการฟอกสีแล้ว

(3) การเตรียมสายโยงเร่งเสียง

นำเชือกร่มจากขดนำออกมาขึงให้ตึงโดยผูกเข้ากับเสาด้านหนึ่งไปยังอีกฟากหนึ่งในบริเวณบ้าน เพื่อทำให้สายเชือกคลายเกลียวและยืดตัวเต็มที่ก่อนการนำไปใช้ โดยสายเชือกร่ม 1 เส้นที่นำมาขึงจะมีความยาวต่อการขึงหน้าโทน 1 ลูกภายในเส้นเดียวโดยไม่ตัดแบ่ง มีความยาวโดยประมาณ 15 เมตร

ช่างสุวรรณ์ได้อธิบายวิธีการขึงสายไว้ดังนี้

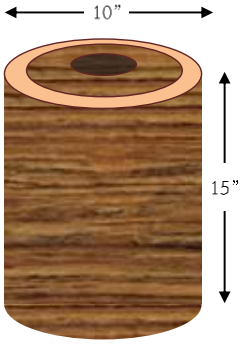
เวลาวัดจะโยงกับเสาบ้านก่อน เวลาดึงจะได้ไม่บิดไม่ขอด ตั้งแต่มุมโน้นเลย หลังบ้านยันหน้าบ้าน ดึงไปมา ๆ เพื่อให้เชือกมันคลายเกลียว ก็ 2-3 เที่ยว ดึงยาวทีเดียวเลย

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556)

3.4.11.2 การสร้างโทน มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

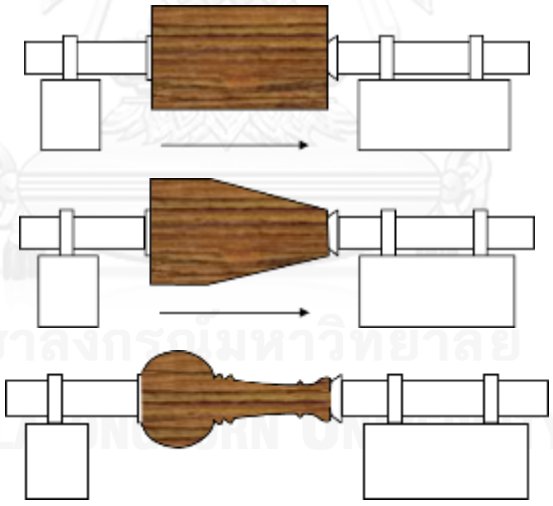
3.4.11.2.1 การกลึงหุ่นโทน

(1) เมื่อได้ไม้ที่ต้องการแล้ว ช่างจะทำการตัดแบ่งไม้สำหรับทำกลองโดยไม้ท่อนสำหรับทำโทนนั้นจะทำการวัดขนาดท่อนไม้ให้มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ความยาวท่อนละประมาณ 15 นิ้ว โดยเลื่อยไม้ท่อนตามแนวขวางลำต้น



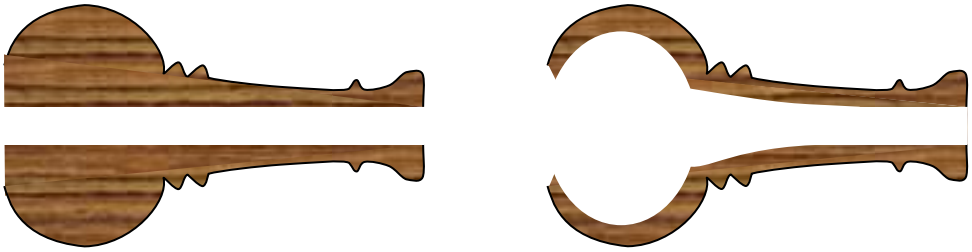
รูปที่ 3.412 ขนาดของไม้ที่ใช้ในการสร้างโทน

(2) นำไม้ที่ตัดแบ่งเตรียมไว้แล้วไปติดตั้งบนแท่นกลึงไฟฟ้า โดยนำไปขึ้นรูปให้เป็นทรงกระบอกกลม เพื่อให้ง่ายต่อการกลึงเป็นโครงรูปโทน จากนั้นทำการกลึงร่างในแต่ละส่วนของหุ่นโทน โดยเริ่มกลึงจากด้านกระพุ้งส่วนปากกลองไปยังด้านก้นกลองโดยเผื่อเนื้อไม้ให้หนากว่าขนาดจริงเล็กน้อยเพื่อให้สามารถกลึงงานตกแต่งที่ละเอียดได้ดียิ่งขึ้น จากนั้นจึงเริ่มกลึงอย่างละเอียดในครั้งที่สอง โดยค่อย ๆ กลึงไม้ตามรูปหุ่นโทนตามสัดส่วนที่ต้องการพร้อมกับกลึงส่วนของลูกแก้วให้ปรากฏเป็นลวดลาย แล้วใช้กระดาษทรายหยาบขัดแต่งขจัดเสี้ยนไม้ออกจนหมด จากนั้นจึงใช้การดาษทรายละเอียดขัดผิวให้เรียบอีกครั้ง



รูปที่ 3.413 การกลึงขึ้นรูปโทน

(3) เมื่อได้รูปทรงภายนอกแล้ว จะนำหุ่นโทนไปติดตั้งบนแท่นเจาะไฟฟ้า เพื่อใช้เหล็กเจาะคว้านเนื้อไม้ด้านในจากด้านหัวกลองให้ทะลุเป็นโพรงไปจนถึงก้นกลอง จากนั้นจึงใช้สิ่วทำการคว้านเนื้อไม้ที่เหลืออยู่ให้เป็นโพรงขยายออกไปในส่วนหัวกลอง โดยเริ่มทำจากส่วนของปากนกแก้วก่อน ให้ความหนาโดยรอบของตัวหุ่นอยู่ที่ประมาณ 1 นิ้ว แล้วทำการขัดผิวด้านในให้เรียบด้วยกระดาษทราย



รูปที่ 3.414 การกลึงคว้านหุ่นโทนด้านใน

ช่างสุวรรณ์ได้อธิบายในขั้นตอนการกลึงขึ้นรูปโทนไว้ดังนี้

ทีแรกไม้เป็นท่อน เราก็กลึงเป็นรูปร่าง พอกลึงรูปร่างปุ๊บเราก็วัดความยาว เวลาวัดปุ๊บก็ตัดเข้าไปเวลากลึง บางทีก็ต้องวัดว่าหม้อกี่นิ้ว จะเหลือกี่นิ้ว อย่างสมมุติว่าหม้อ 6 นิ้ว ความยาวของกลองต้อง 15 นิ้ว จะเหลือท้ายไว้เท่าไหร่ คือนับมาจากปากถึงคอ ก็สมมุติเอา ส่วนมากก็ 15 นิ้ว 15 นี่ก็นับว่ายาวแล้วนะ อย่างโบราณก็เคยมีนะว่าวัดกี่กำ [มือ] อย่างกลองทัดนี่เขาจะวัดเลยว่าโตกี่กำก็วัดเอา หน้ากี่กำก็เคยเจอ เมื่อไม่กี่ปีนี้ก็เคยยิน แต่ที่ทำตอนนี่เป็นแบบสมัยใหม่

ที่หนาเพราะว่าเวลาแท่นจับหัวกลองนี่ หัวจับมันเป็นเหล็ก พอเอาไม้จับเข้าไปบีบนี่ ถ้าบางจัดเดี๋ยวมันจะแตก ก็ต้องเผื่อตรงนั่นให้หนาหน่อย แต่ว่าเรามาขัดแต่งทีหลังได้ ...รูนี่ถ้าเล็กไปก็ไม่ดัง ใหญ่ไปก็ไม่ดัง ก็แล้วแต่ ต้องดูส่วนประกอบด้วย เราก็ต้องจำเองในส่วนที่เราเคยทำไว้ว่าขนาดนี้ดังหรือเปล่า หรือไม่ดัง เราก็ต้องขยับ ถ้ายังไม่ดังก็ต้องโตนิดหนึ่ง ส่วนมากเราจะจำสูตรที่เราเคยทำไว้ว่าดัง แต่ส่วนมากทำไปแล้วมักจะไม่ค่อยพลาด...

...บางครั้งเวลาจะขัดข้างในแล้วก็เอาไฟฉายนิดหน่อย พ่นนิดหนึ่ง เวลาขัดมันจะได้ขัดง่าย เพราะเสี้ยนมันไหม้ พอเอากระดาษทรายขัดมันก็หลุดแล้ว...ที่ขัดด้านในก็มีผลต่อเสียงนะ มันจะต่างจากที่ไม่ได้ขัดนิดหน่อย บางครั้งถ้าเกิดด้านในมันร้าวรานเราก็เอาน้ำมันยางชันยาเรือป้ายชโลมลงไป...ใช้ชันน้ำมันยาง กับปูน มีสามอย่าง อย่างโทนรำมะนามันก็มีเป็นบางลูก

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556)

รูปที่ 3.415 หุ่นโทนที่กลึงเข้ารูปเรียบร้อยแล้ว

(4) นำหุ่นโทนที่กลึงขึ้นรูปแล้วไปทาน้ำยากันมอดหรือเชลแล็กเคลือบไว้ป้องกันเนื้อไม้ไม่ให้แตกร้าว และพักรอไว้ในที่ร่มที่มีอากาศถ่ายเทเพื่อให้เนื้อไม้แห้งและคงตัว โดยใช้ระยะเวลาในการพักไม้ประมาณ ½-1 เดือน

รูปที่ 3.416 น้ำมันทาเคลือบผิวไม้ (เชลแล็ก)

(5) เมื่อได้หุ่นโทนที่มีความแห้งและคงตัวแล้วจึงนำไปขัดให้เรียบบนแท่นกลึงอีกครั้ง โดยใช้กระดาษทรายหยาบขัดส่วนต่าง ๆ บนตัวกลองเพื่อกำจัดเสี้ยน จากนั้นจึงใช้กระดาษทรายละเอียดเพื่อทำให้ผิวไม้มีความเรียบยิ่งขึ้น

ช่างสุวรรณได้อธิบายวิธีการขัดกระดาษทรายดังนี้

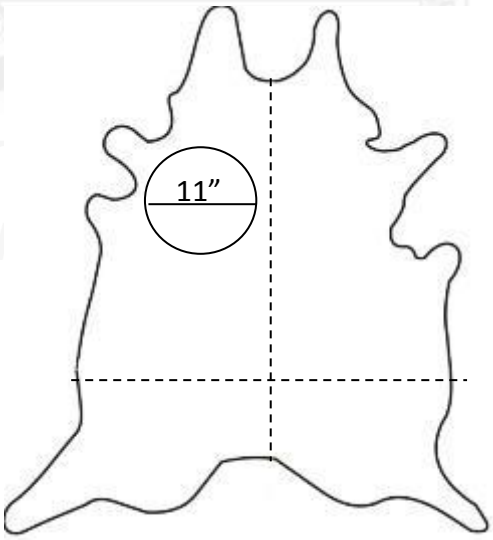
> *พอแห้งดีแล้วเราก็เอาขึ้นมาขัดใหม่ แท่นกลึงน่ะ ขัดลูกแล้วก็ขัดใหม่ให้เรียบ ใช้กระดาษทรายละเอียด เบอร์ 100 แล้วก็ 120 แล้วก็เบอร์ละเอียดยิบเลย 300 กว่า ต้องเอาถึงขนาดนั้นเลย ถ้าขัดสด ๆ ไม่สวย หมุนรอบต้องไว ถ้าไม่ไว้มันจะขัดขนไม้ออก เวลาจี้ไปเสี้ยนจะกระดกขึ้น ถ้าช้าแล้วเสี้ยนจะไม่ขาด*
>
> (สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556)

(6) นำหุ่นกลองที่ขัดกระดาษทรายแล้วไปทาทับด้วยเชลแล็กอีกครั้ง โดยใช้เชลแล็กแปรงขนกระต่ายทาให้ทั่วใบ รอจนแห้งแล้วจึงทำการเคลือบเงาด้วยน้ำยาชักเงา จำนวน 2-3 ชั้น โดยเว้นระยะการทาเคลือบผิวช่วงละ 2 ชั่วโมง จากนั้นจึงนำไปผึ่งไว้ในที่ร่มให้ผิวที่เคลือบแห้ง

รูปที่ 3.417 การพักไม้ไว้ในที่ร่ม

3.4.11.2.2 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง มีวิธีการดังต่อไปนี้

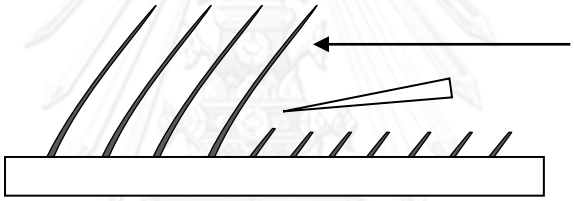
(1) การตัดแผ่นหนัง เมื่อได้ส่วนของหนังที่ต้องการแล้ว จึงพลิกหนังเอาด้านในแล้วใช้วงเวียนวาดเส้นวงกลมให้ได้เส้นผ่านศูนย์กลางใหญ่กว่าปากกลอง โดยโทนขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 8 นิ้ว จะใช้หนังกลองให้มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 11 นิ้ว จากนั้นจึงใช้มีดตัดแผ่นหนังเป็นรูปวงกลมตามรอยขีดที่ต้องการ



รูปที่ 3.418 ตำแหน่งการทาบเพื่อตัดหนังโทน

รูปที่ 3.419 แผ่นหนังหน้าโทนที่ทาบวัดขนาดแล้ว

3.4.11.2.3 การกำจัดขน นำหนังที่ตัดเป็นแผ่นแล้วมาทำการกำจัดขน โดยยังไม่ต้องแช่น้ำ ให้ม้วนแผ่นหนังให้ส่วนของขนอยู่ด้านนอก แล้วใช้เชือกหรือหนังยางรัดไว้ จากนั้นจึงใช้ใบมีดค่อย ๆ ขูดย้อนแนวขนบนแผ่นหนังให้เส้นขนหลุดออกไปทีละแถวจนหมด

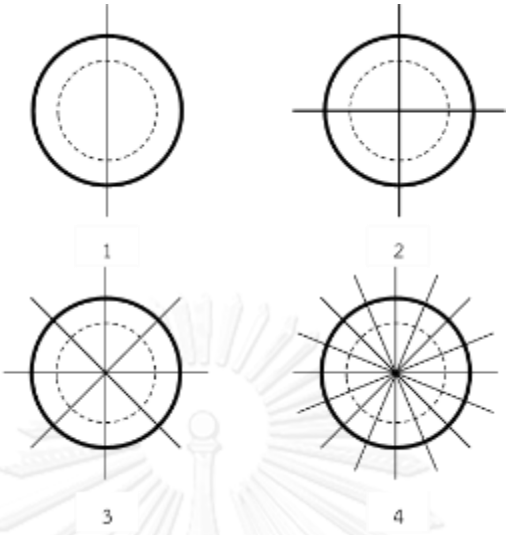


รูปที่ 3.420 การโกนขนบนหนังวัวแบบย้อนแนวเส้นขน

(2) นำแผ่นหนังที่กำจัดขนแล้วไปแช่ในน้ำสะอาดให้หนังอ่อนตัวลง โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมง

3.4.11.2.4 การดงหนัง มีขั้นตอนดังนี้

(1) นำแผ่นหนังที่ยังเปียกอยู่มาวางครอบบนปากหุ่นโทนให้เว้นระยะขอบหนังเสมอกัน แล้วใช้ตะปูตอกตรึงลงบนหุ่นกลอง โดยตะปูคู่แรกเริ่มจากแนวทิศที่ตรงข้ามกันจากศูนย์กลาง 180 องศา จากนั้นใช้จึงตอกตะปูที่ตำแหน่งที่ขวางตัดกับแนวที่ 1 ทำมุม 90 องศา เป็นคู่ที่ 2 และตอกในแนวทแยงทำมุม 45 องศาในคู่ที่ 3 และ 4 โดยในระหว่างนี้จะใช้คีมดึงแผ่นหนังให้ตึงทั่วทั้งผืน จากนั้นจึงทำการกะประมาณแบ่งระยะองศาในการตอกตะปูชุดที่เหลือลงอีกครึ่งหนึ่งโดยรอบตัวหุ่นโทนจนครบทั้ง 8 คู่ แล้วนำผึ่งไว้ในที่ร่มจนแห้งสนิทดี



รูปที่ 3.421 การวางแนวเจาะตะปูเพื่อดงหนัง

รูปที่ 3.422 หุ่นโทนที่ทำการเจาะตะปูดงหนังแล้ว

3.4.11.2.5 การขัดกระดาษทราย นำหุ่นกลองที่ทำการดงหนังแล้วมาทำการขัดแต่งผิวหน้ากลองด้วยกระดาษทรายหยาบและละเอียดตามลำดับเพื่อกำจัดหนังกำพร้าและขนส่วนที่เหลืออยู่ออกให้หมดจนเห็นผิวด้านในของแผ่นหนังเป็นสีเหลืองนวล จากนั้นจึงใช้ผ้าชุบน้ำเช็ดทำความสะอาดแผ่นหนังให้เรียบร้อย ก่อนจะนำไปผึ่งในที่ร่มให้แห้งอีกครั้ง

รูปที่ 3.423 การขัดกระดาษทรายบนแผ่นหนัง

รูปที่ 3.424 หุ่นโทนที่ขัดกระดาษทรายเรียบร้อยแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.11.2.6 การเจาะรูร้อยไส้ละมาน มีขั้นตอนดังนี้

(1) นำหุ่นกลองที่ดงหนังและขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้วมาทำการลากเส้นด้วยดินสอรอบขอบปากกลองจำนวน 1 วง เพื่อใช้เป็นแนวสำหรับเจาะรูร้อยไส้ละมาน โดยวัดจากขอบปากกลองออกมาประมาณ 1 เซนติเมตร แล้วทำการะบุตำแหน่งจุดเริ่มต้นการเจาะไส้ละมานด้วยการทำจุดด้วยปากเมจิกจำนวน 1 จุด

รูปที่ 3.425 การขีดเส้นวางแนวเจาะรูร้อยไส้ละมาน

(2) นำเอาก้ามวัดมาปรับแต่งระยะการเจาะไส้ละมานให้ได้ช่องไฟประมาณ 0.9 เซนติเมตร จากนั้นจึงทำการเจาะนำร่องโดยนำก้ามปูไปวางบนตำแหน่งเริ่มต้นที่จุดด้วยปากกาเมจิกไว้ แล้วกดปลายแหลมของก้ามวัดให้เจาะลงบนแผ่นหนังเพื่อเดินแนวเจาะไส้ละมาน พร้อมกับทำการการเจาะรูใหม่ด้วยการเลื่อนหมุนพร้อมกับกดก้ามวัดไปยังด้านที่ตรงข้ามแนวที่เจาะรูไปเรื่อย ๆ จนครบรอบปากกลอง จะได้รูสำหรับร้อยไส้ละมานประมาณ 80 รู

รูปที่ 3.426 การทาบก้ามวัดเข้ากับสายวัดเพื่อวัดระยะรูเจาะไส้ละมาน

รูปที่ 3.427 การทาบและกดจุดเจาะนำร่องระบุตำแหน่งเจาะรูร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.428 การระบุตำแหน่งจุดเริ่มต้นด้วยปากกา

(3) เมื่อเจาะนำร่องแล้ว ให้นำดินสอมาลากเส้นรอบวงที่ 2 ถัดจากแนวเจาะไส้ละมานสำหรับใช้เป็นแนวเส้นตัดขอบหนัง โดยกะระยะในการขีดเส้นออกมาประมาณ 1 เซนติเมตร

รูปที่ 3.429 การขีดเส้นแนวการตัดขอบหนัง

(4) นำเหล็กหมาดมาวางให้ตรงกับรูที่เจาะนำร่องไว้แล้วใช้ค้อนตอกลงบนแผ่นหนังตามรอยให้ปลายแหลมแทงทะลุแผ่นหนังจนครบทุกรู จากนั้นจึงถอนตะปูที่ตรึงหุ่นและแกะแผ่นหนังออกจากตัวหุ่นเพื่อนำเตรียมนำไปร้อยไส้ละมานต่อไป

รูปที่ 3.430 การเจาะรูร้อยไส้ละมานด้วยเหล็กหมาด

รูปที่ 3.431 แผ่นหนังที่เจาะรูร้อยไส้ละมานและถอดตะปูออกจากหุ่นเรียบร้อยแล้ว

(5) ใช้มีดตัดส่วนขอบหนังที่ขีดรอยดินสอไว้ออกให้หมดเพื่อเตรียมร้อยเชือกไส้ละมานต่อไป

รูปที่ 3.432 แผ่นหนังที่เจาะรูร้อยไส้ละมานและถอดตะปูออกจากหุ่นเรียบร้อยแล้ว

3.4.11.2.7 การร้อยไส้ละมาน มีขั้นตอนดังนี้

(1) นำแผ่นหนังที่แกะออกจากหุ่นแล้วมาทำการ “แทงไส้ละมาน” โดยใช้เชือกร่มขนาดเล็กมาวัดขนาดให้ได้ความยาวประมาณ 2 เมตร แล้วพับแบ่งเชือกออกเป็น 2 ฝั่ง โดยแบ่งเป็นเส้นเชือกในอัตราส่วน 2 ต่อ 1 ส่วน แล้วสอดเชือกด้านที่ยาวกว่าเข้าตามรูที่เจาะไว้โดย โดยนำเหล็กหมาดขนาดเล็กเจาะนำร่องเบิกรูให้กว้างขึ้นแล้วสอดเชือกขึ้นนับจากรูแรกแล้วเว้นระยะห่างจำนวน 3 รูจึงสอดเชือกลงและสอดเชือกขึ้นอีกครั้งในรูช่องถัดไป โดยทำเช่นนี้ไปจนครบรอบที่ 1 แล้วควั่นเชือกขึ้นทบลงบนแนวไส้ละมานในรอบถัดไปให้เป็นเกลียว เหลือปลายเชือกอีกด้านหนึ่ง ให้ทำการร้อยเชือกย้อนแนวไส้ละมานเดิมโดยสอดควั่นเชือกตามรูที่เหลืออยู่จนครบทุกรู จากนั้นจึงทำการผูกปมเชือกตรงบริเวณรอยต่อระหว่างจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุด แล้วลนเชือกด้วยตะเกียงเพื่อให้เกลียวเชือกละลายติดเป็นเนื้อเดียวกัน

รูปที่ 3.433 การร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.434 การร้อยสอดไส้ละมานในรอบที่ 1

รูปที่ 3.435 การเจาะเหล็กหมาดนำร่องรูร้อยไส้ละมาน

รูปที่ 3.436 การลนเชือกร่มด้วยตะเกียงน้ำมันก๊าด

รูปที่ 3.437 แนวรูร้อยไส้ละมานที่ทำการควั่นเชือกเรียบร้อยแล้ว

(1) นำหนังที่ร้อยไส้ละมานแล้วไปแช่ในน้ำสะอาดเป็นเวลาประมาณ 1-2 ชั่วโมงเพื่อให้หนังอ่อนตัว แล้วยกขึ้นมาทั้งที่ยังหมาด ๆ จากนั้นจึงทำการพับหนังส่วนที่อยู่ใต้แนวร้อยไส้ละมานเข้าด้านในแผ่นหนังเพื่อให้เห็นเชือกไส้ละมานได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

รูปที่ 3.438 แผ่นหนังที่ร้อยไส้ละมานเรียบร้อยแล้ว

3.4.11.2.8 การทำห่วงคอสำหรับโยงสาย ทำการวัดขนาดของกลองโดยวัดที่บริเวณฐานคอกลอง แล้วนำเส้นลวดมาตัดให้ได้ขนาดที่วัดไว้แล้วขดให้เป็นรูปวงกลมตามรูปของหุ่นกลอง จากนั้นนำห่วงตะกั่วมาร้อยสอดเข้ากับขดลวดจำนวน 8 วง แล้วนำขดลวดนั้นไปเชื่อมเป็นห่วงด้วยเครื่องเชื่อมโลหะ

รูปที่ 3.439 ห่วงคอที่ทำการเชื่อมโลหะเรียบร้อยแล้ว

3.4.11.2.9 การขึ้นหนัง มีขั้นตอนดังนี้

(1) นำแผ่นหนังที่แช่น้ำจนอ่อนนิ่มแล้วไปวางครอบบนปากหุ่นกลอง โดยใช้ตะปูตรึงตำแหน่งไว้จำนวน 4 ตัว

(2) นำห่วงโยงเสียงขนาด 15 เมตร มาประกอบกับส่วนคอกลอง แล้วนำเชือกสำหรับเร่งเสียงมาผูกเข้ากับห่วง

(3) ใช้เชือกที่ผูกกับห่วงแล้วร้อยสอดเข้าระหว่างช่องของไส้ละมานจากด้านล่างสลับขึ้นบน ไปเรื่อย ๆ จนครบรอบหนังหน้ากลอง แล้วผูกเงื่อนเข้าที่บริเวณจุดเริ่มต้นการร้อยสายเร่งเสียง

(4) ใช้เหล็กงัดทำการดึงเชือกเร่งเสียงกลองให้ตึงขึ้นโดยเริ่มดึงจากจุดเริ่มต้นผูกเชือกไปทีละเส้น โดยดึงให้หนังขอบหน้ากลองเสมอกับปากกลองทุกด้านพร้อมกับการใช้ค้อนตอกที่บริเวณขอบหนังกลองเพื่อรั้งให้ขอบกลองตึงมากยิ่งขึ้น และในระหว่างนี้ให้ทำการตีเพื่อสังเกตเสียงและความตึงของแผ่นหนังไปด้วย จากนั้นจึงทำการดึงสายเร่งเสียงซ้ำอีก 1-2 ครั้ง

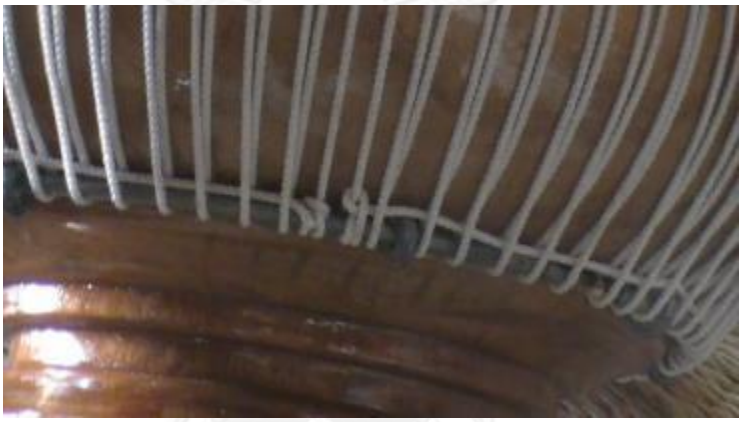
รูปที่ 3.440 การดึงสายเร่งเสียงด้วยเหล็กงัด

รูปที่ 3.441 การเคาะบริเวณขอบหนังด้วยค้อน

(5) เมื่อดึงสายเร่งเสียงจนตึงแล้ว จึงผูกปลายเชือกเข้ากับห่วงตรงบริเวณเดียวกันกันจุดที่เริ่มต้นการผูกสาย และเก็บปลายเชือกให้เรียบร้อย พร้อมกับลนปลายเชือกด้วยตะเกียง

รูปที่ 3.442 การผูกสายเร่งเสียงเข้ากับห่วงคอ

รูปที่ 3.443 การเก็บปลายเชือกเข้ากับช่องสายเร่งเสียง



รูปที่ 3.444 ตำแหน่งการผูกเงื่อนเข้ากับห่วงคอกลอง

รูปที่ 3.445 ตัดสายเร่งเสียงด้วยการลนไฟตะเกียง

3.4.11.2.10 การตกแต่งและเคลือบผิว มีวิธีการดังนี้

(1) นำหุ่นกลองมาขัดด้วยกระดาษทรายละเอียดอีกครั้งเพื่อเป็นการเตรียมพื้นผิว

รูปที่ 3.446 การขัดกระดาษทรายเพื่อเตรียมการเคลือบผิว

(2) เตรียมชักเงาหุ่นกลอง โดยทำการเตรียมผสมแลคเกอร์หรือ โพลียูนีเทนเข้ากับทินเนอร์ลงในภาชนะตามอัตราส่วนที่เหมาะสม

รูปที่ 3.447 โพลียูรีเทนและทินเนอร์

(3) ใช้แปรงขนกระต่ายทาเคลือบผิวด้านนอกให้ทั่วทั้งใบ และรอให้เคลือบแห้งสนิทแล้ว จึงทาทับซ้ำอีกประมาณ 2-3 ครั้ง จนได้ชั้นความหนาของผิวเคลือบและลายไม้ที่ชัดเจนขึ้นที่ต้องการ

รูปที่ 3.448 การทาเคลือบหุ่นโทนด้วยวัสดุเคลือบผิว

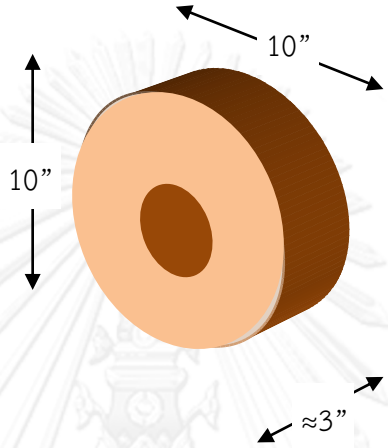
3.4.11.2.11 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน นำโทนที่ทำการเคลือบผิวแล้วไปแขวนหรือผึ่งไว้ให้แห้ง ก่อนการนำไปใช้งานหรือจำหน่าย

รูปที่ 3.449 หุ่นโทนที่ขึ้นหนังสำเร็จแล้ว

3.4.11.3 การสร้างรำมะนา มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

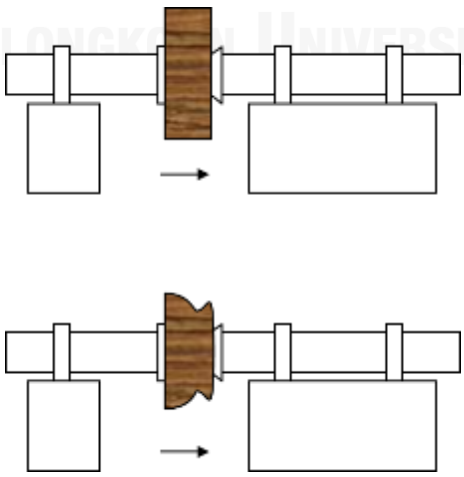
3.4.11.3.1 การขึ้นหุ่นรำมะนา มีวิธีการดังนี้

(1) สำหรับไม้ที่ทำรำมะนา จะใช้วิธีตัดเป็นท่อนวงกลมมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 10 นิ้ว และมีความหนามากกว่าขนาดของขนาดรำมะนาจริงเล็กน้อย



รูปที่ 3.450 ขนาดของท่อนไม้สำหรับกลึงหุ่นรำมะนา

(2) นำไม้ที่ตัดแบ่งเตรียมไว้แล้วไปติดตั้งบนแท่นกลึงไฟฟ้า แล้วนำไปกลึงขึ้นโครงรูปหุ่นโทน ในครั้งแรกจะเริ่มกลึงจากด้านกระพุ้งไปยังด้านก้นกลองโดยเผื่อเนื้อไม้ให้หนากว่าขนาดจริงเล็กน้อยเพื่อให้สามารถกลึงงานตกแต่งที่ละเอียดได้ดียิ่งขึ้น จากนั้นจึงเริ่มกลึงอย่างละเอียดในครั้งที่สอง โดยค่อย ๆ กลึงไม้ตามรูปหุ่นรำมะนาตามสัดส่วนที่ต้องการพร้อมกับกลึงลวดลาย แล้วใช้กระดาษทรายหยาบขัดแต่งขจัดเสี้ยนไม้ออกจนหมด จากนั้นจึงใช้การดาษทรายละเอียดขัดผิวให้เรียบอีกครั้ง



รูปที่ 3.451 การกลึงรูปรำมะนา

(3) เมื่อได้รูปทรงภายนอกแล้ว จะนำหุ่นรำมะนาไปติดตั้งบนแท่นเจาะไฟฟ้า เพื่อใช้เหล็กเจาะคว้านเนื้อไม้ด้านในจากด้านหัวกลองให้ทะลุเป็นโพรงไปจนถึงก้นกลอง จากนั้นจึงใช้สิ่วทำการคว้านเนื้อไม้ที่เหลืออยู่ให้เป็นโพรงขยายออกไปทั่วทั้งใบ โดยเริ่มทำจากส่วนของปากนกแก้วก่อน ให้ความหนาโดยรอบของตัวหุ่นอยู่ที่ประมาณ 1 นิ้ว แล้วทำการขัดผิวด้านในให้เรียบด้วยกระดาษทราย

รูปที่ 3.452 การเจาะคว้านด้านในรำมะนา

รูปที่ 3.453 หุ่นรำมะนาที่ทำการเจาะคว้านเรียบร้อยแล้ว

(4) นำเจียรไฟฟ้ามาทำการตัดแต่งปากกลองรำมะนา ก้นกลองและทำส่วนนกแก้วให้เรียบร้อย

รูปที่ 3.454 การแต่งหุ่นกลองและปากนกแก้วด้วยเจียรไฟฟ้า

ช่างสุวรรณ์ได้อธิบายถึงการทำปากนกแก้วสำหรับรำมะนาไว้ดังนี้

ปากนกแก้วนี่บางคนก็ทำไม่เหมือนกัน บางคนก็จี้ลึก บางคนก็จี้ตื้น มันก็มีผลต่อเสียง คือกลึงมันกลึงเท่ากัน แต่ความลึก ตื้นความลึกมันไม่เท่ากัน บางคนก็จี้เผิน บางคนก็จี้ลึก ก็แล้วแต่ แต่ถ้าเราจี้จะจี้ลึก มันมีผลช่วยต่อเสียงได้เวลาตีลงไป

(สุวรรณ์ โพธิปิน, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2556)

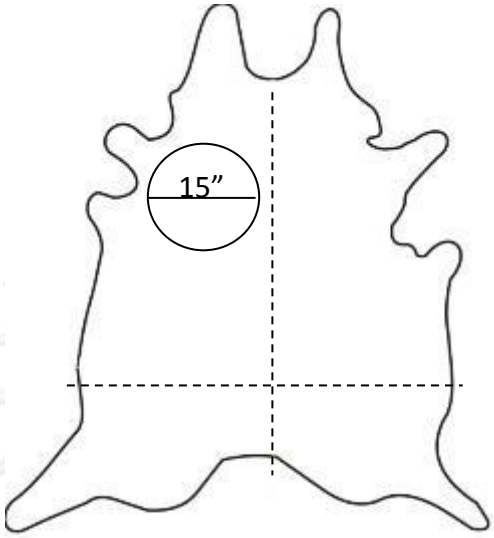
(5) นำหุ่นรำมะนาที่กลึงขึ้นรูปแล้วไปทาน้ำยากันมอดหรือเชลแล็กเคลือบไว้ป้องกันเนื้อไม้ไม่ให้แตกร้าว และพักรอไว้ในที่ร่มที่มีอากาศถ่ายเทเพื่อให้เนื้อไม้แห้งและคงตัว โดยใช้ระยะเวลาในการพักไม้ประมาณ 1 เดือน

รูปที่ 3.455 การทาด้านในหุ่นกลองด้วยเชลแล็ก

รูปที่ 3.456 หุ่นรำมะนาที่ทาเคลือบด้านในด้วยเชลแล็กแล้ว

3.4.11.3.2 การเตรียมหนังขึ้นหน้ากลอง มีวิธีการดังนี้

(1) การตัดแผ่นหนัง เมื่อได้ส่วนของหนังที่ต้องการแล้ว ให้ใช้มีดทำการตัดแผ่นหนังเป็นรูปวงกลม โดยให้มีขนาดใหญ่กว่าขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของขอบหนังที่จะใช้ดึงเล็กน้อย



รูปที่ 3.457 การทาบตำแหน่งการตัดหนังรำมะนา

รูปที่ 3.458 หนังรำมะนาที่ส่วนที่เลือกตัดจากหนังวัว

(2) นำแผ่นหนังที่ตัดได้ขนาดแล้วแล้วไปแช่ในน้ำสะอาดให้หนังอ่อนตัวลง โดยใช้ระยะเวลาประมาณ 1 คืน จนแผ่นหนังเริ่มพองตัวและมีความหนาขึ้น

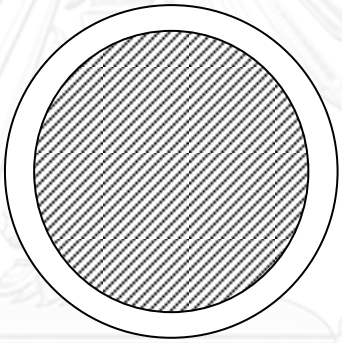
รูปที่ 3.459 การแช่หนังให้นิ่มด้วยน้ำเปล่า

(3) นำแผ่นหนังที่แช่น้ำได้ที่แล้วนำมาตัดเป็นแผ่นวงกลม โดยทำการพลิกหนังเอาด้านที่มีขนขึ้นวางบนเขียงแล้วใช้วงเวียนวาดเส้นวงกลมให้ได้เส้นผ่านศูนย์กลางใหญ่กว่าปากกลอง โดยรำมะนาขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 8 นิ้ว จะใช้หนังกลองให้มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 15 นิ้ว จากนั้นจึงใช้มีดตัดแผ่นหนังเป็นรูปวงกลมตามรอยขีดที่ต้องการ

รูปที่ 3.460 การวัดขนาดแผ่นหน้ากลองรำมะนาด้วยวงเวียน

รูปที่ 3.461 การใช้ใบมีดขวานตัดหนังรำมะนา

(4) นำหนังที่ทำการแช่น้ำแล้วมาทำการขูดเอาผิวด้านนอกด้วยใบมีด เพื่อทำให้แผ่นหนังได้ความหนาเสมอกัน โดยเฉพาะส่วนที่หุ้มปากกลองจนได้ความหนาตามที่ต้องการ และให้เหลือส่วนขอบของหนังให้หนาไว้ เพื่อให้สามารถใช้ความเหนียวดึงหนังได้โดยไม่ขาดง่าย



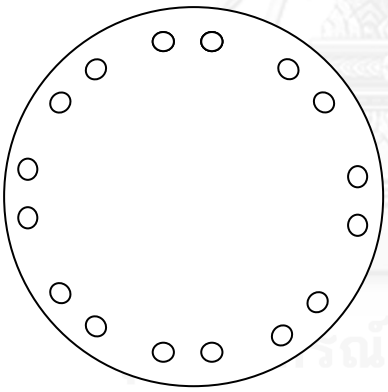
รูปที่ 3.462 ตำแหน่งการขูดหน้าหนังรำมะนา

รูปที่ 3.463 การใช้ใบมีดขวานที่ลับแล้วขูดหน้าหนังรำมะนา

3.4.11.3.3 การดงหนัง มีวิธีการดังนี้

(1) นำแท่งเจาะตาไก่ขนาดใหญ่มาเจาะรูบริเวณด้านริมขอบหนังโดยให้เจาะเป็นแนวทแยงให้ทะลุถึงกัน 8 ด้าน ด้านละ 2 รู เพื่อให้สามารถสอดแท่งเหล็กเพื่อเกี่ยวเกลียวเร่งเข้ากับแป้นได้

รูปที่ 3.464 การใช้แท่งเจาะตาไก่ตอกลงบนหนัง



รูปที่ 3.465 ตำแหน่งรูบนหนังที่เจาะรูเพื่อเตรียมกลักตะปู

Chulalongkorn University

(2) นำแผ่นหนังที่ทำการเจาะรูแล้วไปแช่ในน้ำสะอาดเพื่อทำให้หนังมีความอ่อนตัวพร้อมที่จะทำการดึงให้ตึง

รูปที่ 3.466 การแช่หนังลงในน้ำสะอาด

(3) ทำการเตรียมแป้นสำหรับดงหนัง โดยวางแป้นโลหะลงบนแป้นไม้ จากนั้นจึงกระดาษหนังสือพิมพ์รองไว้ 3-4 ชั้น เพื่อป้องกันผิวไม้จากการกระทบกับแป้น

รูปที่ 3.467 การเตรียมแป้นดงหนังสำหรับหุ่นรำมะนา

(4) นำรำมะนามาป้ายขอบปากกลองด้วยจาระบี เพื่อให้เกิดความลื่น เมื่อทำการดึงแผ่นหนังให้ตึง แล้วนำไปวางบนแป้นที่เตรียมไว้

รูปที่ 3.468 การทาจาระบีเคลือบบนปากหุ่นรำมะนา

รูปที่ 3.469 การวางหุ่นกลองบนแป้นดงหนัง

(5) นำแผ่นหนังที่เจาะรูแล้วมาสอดแท่งเหล็กเข้าระหว่างรูให้ทะลุถึงกันทั้ง 8 จุด จากนั้นจำนำไปวางบนปากกลอง โดยจัดให้ส่วนของขอบหนังเสมอกันทุกด้าน

รูปที่ 3.470 ตะปูกลักหนัง

รูปที่ 3.471 การสอดตะปูเพื่อกลักหนัง

รูปที่ 3.472 การนำแผ่นหนังที่กลักตะปูแล้ววางบนปากกลอง

(6) ใช้สาแหรกคล้องตรึงกับแผ่นหนัง และใช้เหล็กงัดขัดเกลียวเร่งแผ่นหนังให้ตึงเสมอกันทุกด้าน

รูปที่ 3.473 การคล้องเกลียวเร่งเสียง

รูปที่ 3.474 การบิดเกลียวเพื่อเร่งหนังให้ตึง

รูปที่ 3.475 หน้าหนังรำมะนาที่ขึงหนังจนตึงแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(7) เมื่อเร่งแผ่นหนังให้ตึงแล้ว จึงเริ่มทำการเร่งเสียงให้สูงขึ้นโดยการขันเกลียวสาแหรกให้แน่นขึ้นทุกด้าน โดยในขณะเดียวกันให้ใช้ค้อนเหล็กทุบที่บริเวณกลางหนังหน้ากลองเพื่อให้แผ่นหนังเกิดการกระจายตัวและตึงตัวได้ดียิ่งขึ้น พร้อมทั้งเป็นการทดสอบฟังเสียงให้ได้ระดับตามที่ต้องการ จากนั้นจึงนำไปตากแดดในที่กลางแจ้งให้แห้งในเวลากลางวัน และเก็บเข้าที่ร่มในเวลาเย็น

รูปที่ 3.476 การใช้ค้อนทุบลงบนหน้ากลองในระหว่างการเร่งเสียง

รูปที่ 3.477 การนำหุ่นกลองที่ดงหนังแล้วไปตากแดดในที่แจ้ง

(8) ให้ทำการขันเกลียวเร่งให้แผ่นหนังตึงขึ้นในช่วงระหว่างเวลา 5.00 น.-9.00 น. ของวันรุ่งขึ้นโดยใช้ค้อนเหล็กทุบลงบนแผ่นหนังทั้งผืนเพื่อทำให้หนังยืดตัวพร้อมกับบิดเกลียวเร่งไปด้วย แล้วนำไปผึ่งในที่โล่ง ใช้ระยะเวลาในการดงหนังในขั้นตอนนี้ประมาณ 1 สัปดาห์

3.4.11.3.4 การกำจัดขน นำแป้นหุ่นรำมะนา ที่ทำการดงหนังแล้วแล้วมาทำการขูดเอาผิวด้านนอกออกด้วยใบมีด ให้หนังส่วนที่เหลืออยู่หลุดออกจนเห็นผิวด้านในของแผ่นหนังเป็นสีเหลืองนวล และทำการขัดแต่งผิวหน้ากลองด้วยกระดาษทรายหยาบและละเอียดตามลำดับ จากนั้นใช้ผ้าทำความสะอาดแผ่นหนังให้เรียบร้อย ก่อนจะนำไปผึ่งในที่ร่มอีกครั้ง

รูปที่ 3.478 การใช้ใบมีดขูดหน้ากลองเพื่อกำจัดขน

รูปที่ 3.479 การขัดหน้ากลองให้เรียบด้วยกระดาษทราย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4.11.3.5 การตอกแส้ มีวิธีการดังนี้

(1) นำหุ่นกลองที่ดงหนังและขัดแต่งผิวเรียบร้อยแล้วมาทำการลากเส้นด้วยดินสอรอบขอบปากกลองจำนวน 1 วง เพื่อใช้เป็นแนวสำหรับเจาะรูตอกแส้ โดยวัดจากขอบปากกลองออกมาประมาณ 1 เซนติเมตร แล้วทำการะบุตำแหน่งจุดเริ่มต้นการเจาะไส้ละมานด้วยการทำจุดด้วยปากเมจิกจำนวน 1 จุด

(2) นำเอาก้ามวัดมาปรับแต่งระยะการเจาะรูให้ได้ช่องไฟประมาณ 0.9 เซนติเมตร จากนั้นจึงทำการเจาะนำร่องโดยนำก้ามปูไปวางบนตำแหน่งเริ่มต้นที่จุดด้วยปากกา แล้วกดปลายแหลมของก้ามวัดให้เจาะลงบนแผ่นหนังเพื่อเดินแนวเจาะไส้ละมานพร้อมกับทำการการเจาะ

รูใหม่ด้วยการเลื่อนหมุนพร้อมกับกดก้ามวัดไปยังด้านที่ตรงข้ามแนวที่เจาะรูไปเรื่อย ๆ จนครบรอบปากกลอง จะได้รูสำหรับตอกแส้ประมาณ 80 รู

(3) นำสว่านไฟฟ้ามาเจาะรูตามตำแหน่งที่วัดนำร่องไว้ทุกรู โดยใช้ดอกสว่านขนาดที่เล็กกว่าหมุดแส้เล็กน้อยเจาะทะลุผ่านแผ่นหนังโดยทำมุมเฉียงประมาณ 45 องศากับหุ่นกลอง และเจาะลงไปถึงเนื้อไม้โดยไม่ให้ดอกสว่านเจาะทะลุถึงเนื้อไม้ด้านใน

นำหมุดแส้ทองแดงที่ตัดตามขนาดที่ต้องการแล้วมาตอกตีตามรูที่เจาะนำร่องด้วยค้อน เข้าไปครึ่งหนึ่งก่อน จากนั้นจึงใช้แผ่นหนังรองหมุดทองแดงไว้อีกชั้นหนึ่งเพื่อป้องกันไม่ให้หัวหมุดบุบจนเสียหาย

3.4.11.3.6 การตัดขอบหนัง เมื่อตอกหมุดทองแดงครบทุกรูแล้ว จึงทำการถอนหุ่นรำมะนาออกจากแป้น และใช้มีดตัดหนังหน้ากลองส่วนที่เกินอยู่บริเวณเส้นใต้แนวตีแส้ให้เรียบร้อย

3.4.11.3.7 การตกแต่งและเคลือบผิว ทำการถอดหุ่นกลองที่ขึ้นหนังแล้วออกจากแป้นไปเข้ากระบวนการขัดแต่งและชักเงาหุ่นกลอง ซึ่งมีวิธีการเช่นเดียวกันกับการตกแต่งและเคลือบผิวโทน

รูปที่ 3.480 การขัดผิวหุ่นรำมะนาให้เรียบด้วยกระดาษทราย

รูปที่ 3.481 การทาเคลือบผิวรำมะนาด้วยแลคเกอร์หรือยูนีเทน

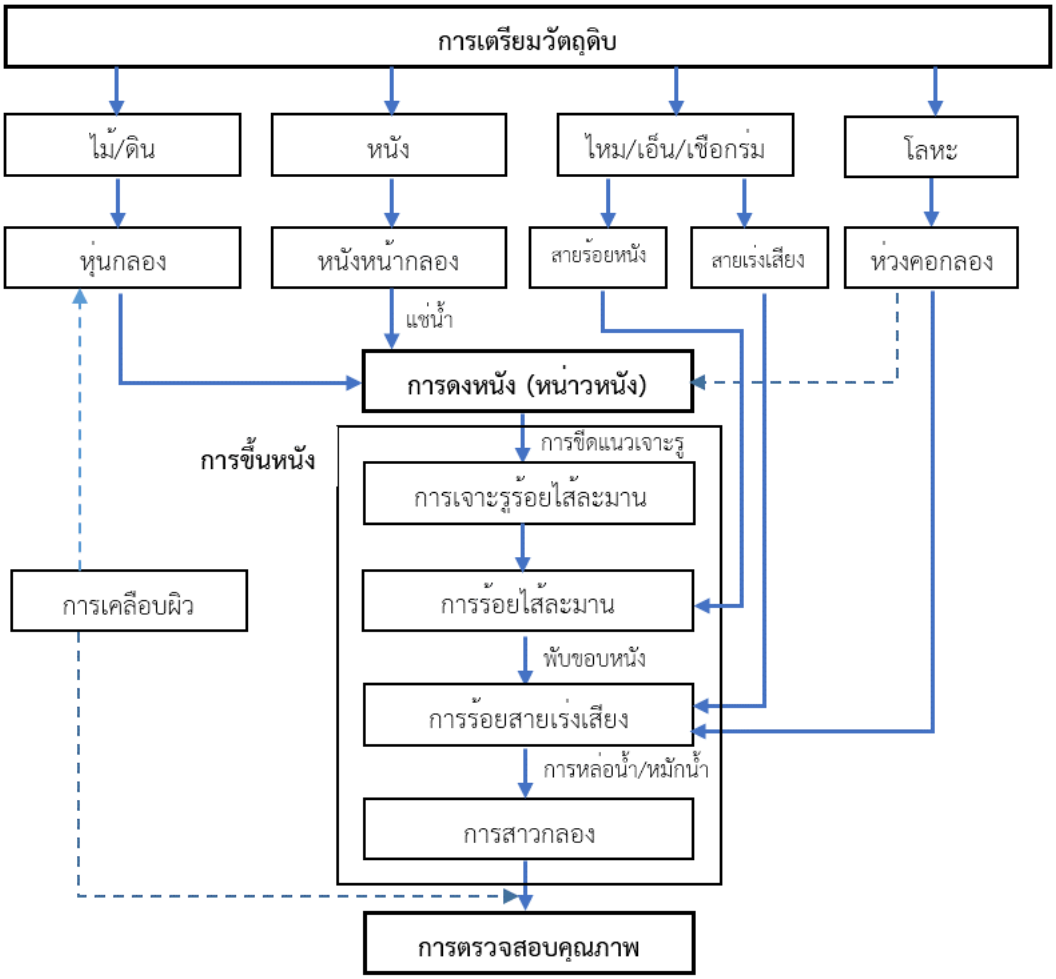
3.4.11.3.8 ตรวจสอบความเรียบร้อยของชิ้นงาน ก่อนการนำไปใช้งานหรือจำหน่าย

รูปที่ 3.482 รำมะนาที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

จากการศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน พบว่า แหล่งที่มาของของวัสดุส่วนใหญ่อยู่ภายในบริเวณจังหวัดที่ใกล้เคียงกับแหล่งผลิต ได้แก่ ไม้ประดู่ ไม้สะเดา ไม้จามจุรี ไม้มะขาม ไม้กระพี้เขาควาย และหนังวัว ช่างสุวรรณ์ใช้วัสดุอุปกรณ์ของช่างฝีมือมาตรฐานทั่วไปร่วมกับเครื่องจักรไฟฟ้าสำหรับอุตสาหกรรมขนาดย่อม และยังคงเอกลักษณ์ของการทำงานฝีมือเฉพาะตนด้วยการกลึงไม้ทั้งท่อนด้วยตนเอง อีกทั้งยังสร้างเครื่องมือช่างอื่น ๆ เพื่อประยุกต์ใช้กับงานสร้างกลอง ในด้านกรรมวิธีการสร้าง นายสุวรรณ์ได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาจากบรรพบุรุษที่มีอาชีพทำกลองอยู่ในหมู่บ้านทำกลองโดยตรง ใช้ระยะเวลาในการสร้างกลองโทนและรำมะนาได้ตลอดทั้งปี นอกจากนี้ยังทำกลองอื่น ๆ อีกหลายชนิดภายในที่อยู่อาศัย เพื่อหมุนเวียนพักชิ้นงานที่ต้องรอระยะเวลาในการผึ่งลมหุ่นและขัดแต่งชักเงา และเพื่อสร้างผลิตภัณฑ์กลองชนิดอื่น ๆ ออกมาอย่างต่อเนื่องไม่ มีภรรยาและบุตรสาวเป็นผู้ช่วยงานในส่วนตกแต่งรายละเอียดอื่น ๆ เพียงเล็กน้อย และยังไม่มีการสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างกลองไปยังบุคคลอื่น ๆ

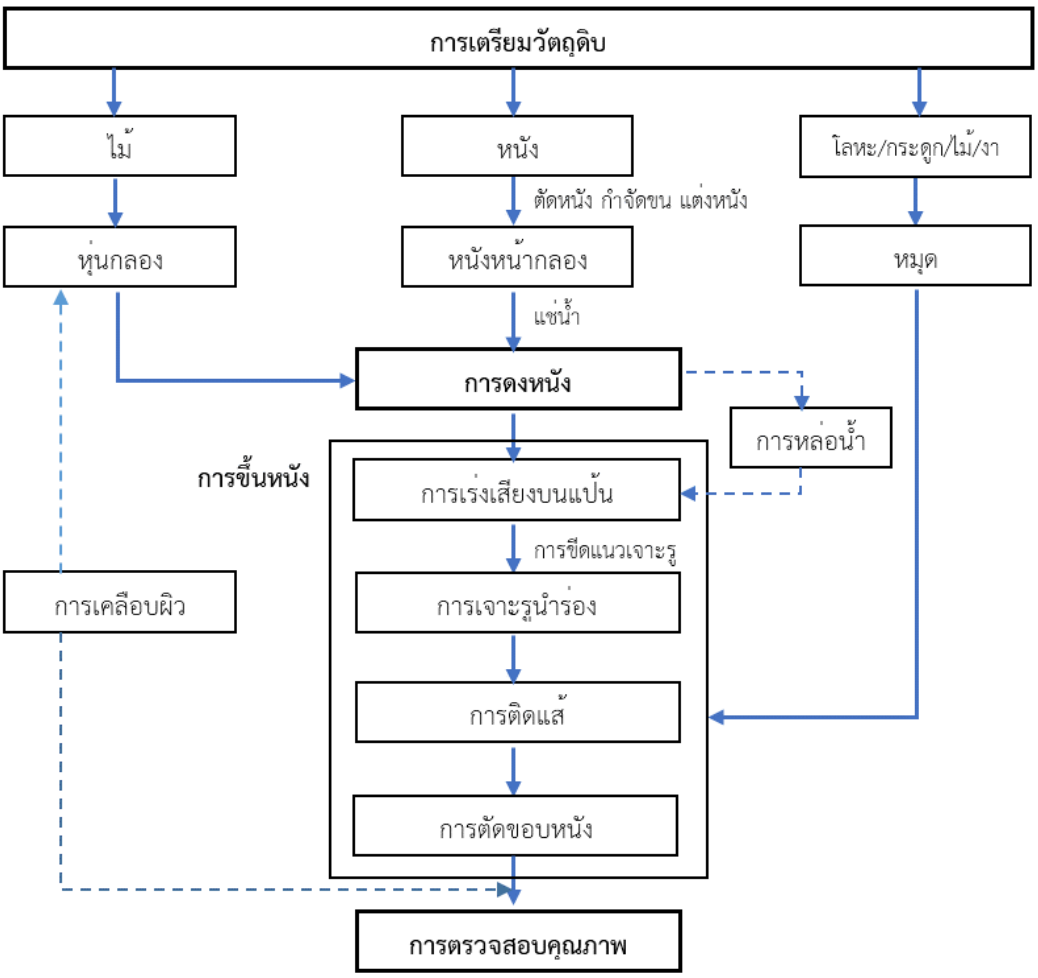
รูปที่ 3.483 โทนรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน ที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว

จากศึกษากรรมวิธีการสร้างโทนและรำมะนาจากแหล่งการผลิตของช่างทั้ง 4 ท่าน ผู้วิจัยได้ทำการสรุปขั้นตอนในการผลิตโทนรำและมะนาได้ดังแผนภูมิต่อไปนี้ (รูปที่ 3.484-รูปที่ 3.486)



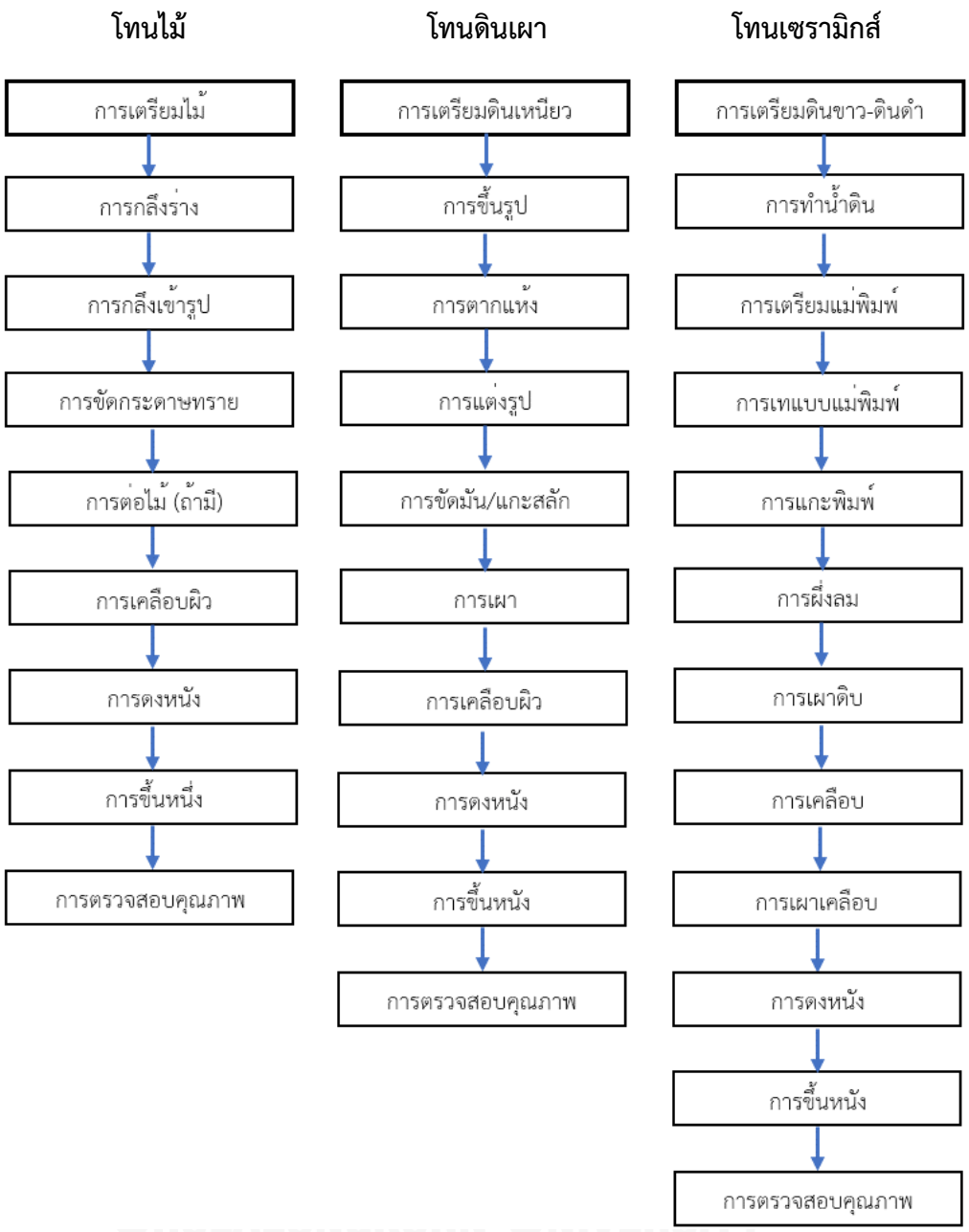
รูปที่ 3.484 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างโทน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



รูปที่ 3.485 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างรำมะนา (ไม้)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



รูปที่ 3.486 เปรียบเทียบกระบวนการสร้างโทนไม้ โทนดินเผา และโทนเซรามิกส์

บทที่ 4
บทวิเคราะห์

ในบทที่สี่ของการวิจัย จะได้แสดงส่วนที่ประมวลจากผลสัมฤทธิ์ในกระบวนการสร้างโทนรำมะนามาทำการทดสอบ วิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อทำให้ทราบถึงคุณลักษณะทางกายภาพและเสียงของโทนรำมะนาด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากการวิเคราะห์คุณภาพของเครื่องดนตรีและเสียงที่ได้ยินจากโทนรำมะนาตัวอย่างจำนวน 4 ชุด โดยทำการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพ เพื่อชี้วัดคุณค่าเชิงทฤษฎีและสุนทรียะในทางดุริยางคศิลป์ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย โดยไม่ใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ แต่อาศัยความเห็นและคำวิจารณ์จากผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชาชีพเฉพาะ ใช้วิธีการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ร่วมกับการบันทึกข้อมูลด้วยแบบบันทึกความคิดเห็นแบบรายบุคคล

ผู้วิจัยได้กำหนดวันทดสอบการประเมินคุณภาพโดยผู้เชี่ยวชาญขึ้นในวันพฤหัสบดีที่ 9 มกราคม พ.ศ. 2557 เวลา 13.00-18.00 น. โดยใช้ห้องทดสอบภายในสาขาวิชาดุริยางค์ไทย ซึ่งตั้งอยู่ ณ บริเวณชั้น 3 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยได้ทำการนัดหมายเชิญผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยเพื่อเข้าร่วมการประเมินจำนวนทั้งสิ้น 6 ท่าน ผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์ในการพิจารณาสรรหาและคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถในทางดนตรีไทย โดยเฉพาะทักษะการการบรรเลงโทนรำมะนาได้เป็นอย่างดี และมีประสบการณ์ทางดนตรีไม่น้อยกว่า 20 ปี โดยแบ่งกลุ่มผู้เชี่ยวชาญออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญสายวิชาการ จำนวน 3 ท่าน ประกอบด้วย

(1) ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย (เครื่องหนัง) สังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 1 ท่าน

(2) ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย (เครื่องสายไทย) สังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 1 ท่าน

(3) ครูกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาศิลปะ (ดนตรีไทย) จากโรงเรียนสังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) จำนวน 1 ท่าน

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญสายวิชาชีพ จำนวน 3 ท่าน ประกอบด้วย

(1) อาจารย์พิเศษ มีความชำนาญด้านวิชาเครื่องสายไทย จำนวน 1 ท่าน

(2) อาจารย์พิเศษ มีความชำนาญด้านเครื่องหนังไทย (โทนรำมะนา) จำนวน 1 ท่าน

(3) ศิลปินอิสระ มีความชำนาญด้านเครื่องสายและเครื่องหนังไทย (โทนรำมะนา) จำนวน 1 ท่าน

4.1 ประวัติโดยสังเขปของผู้เชี่ยวชาญ

ผู้เชี่ยวชาญที่เข้าร่วมการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทยมีจำนวนทั้งสิ้น 6 ท่าน ดังต่อไปนี้

4.1.1 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์

เกิดเมื่อวันจันทร์ที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2488 ปัจจุบันอายุ 68 ปี มีภูมิลำเนา ณ เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร เริ่มศึกษาในวิชาสามัญ ณ โรงเรียนวัดวิเศษการ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร เข้ารับการศึกษาดนตรีไทยครั้งแรก เมื่ออายุราว 11 ปี ณ โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร โดยเริ่มศึกษาฆ้องวงใหญ่กับหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตรวิลัย) และ ครูประสิทธิ์ ถาวร ต่อมาได้ศึกษาการบรรเลงเครื่องหนังโดยหัดกลองแขกกับครูชัยยศ ช้างทอง และ ครูจรัส ตันมีสุข จนสามารถบรรเลงหน้าทับกลองแขกขั้นพื้นฐานได้เป็นอย่างดี ต่อมาได้ศึกษาการตีตะโพนและกลองทัดขั้นพื้นฐานกับครูถีร์ ปี่เพราะ และครูโม ปลื้มปรีชา จนเมื่ออายุราว 17 ปี จึงได้หัดเรียนวิธีการตีโทนรำมะนากับ ครูจรัส ตันมีสุข เมื่อเข้ารับราชการในตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินประจำกองการสังคีตแล้ว ได้ศึกษาวิธีการตีกลองแขกและตะโพนในหน้าทับขั้นสูง โดยได้ต่อหน้าทับสรหม่า กับครูพริ้ง กาญจนะผลิน ต่อหน้าทับตะโพนเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพจากครูสมพงศ์ โรหิตาจล เป็นต้น และได้ปฏิบัติงานดุริยางค์ไทยทั้งในงานพระราชพิธีและรัฐพิธี นอกจากนี้ ท่านได้รับคัดเลือกให้เป็นหนึ่งในคณะอนุกรรมการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย (เครื่องหนัง) ทบวงมหาวิทยาลัย ตลอดจนเผยแพร่และถ่ายทอดความรู้ด้านเครื่องหนังไทยในนามกรมศิลปากรให้กับสาธารณะชนและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ มาโดยตลอดจนเกษียณอายุราชการ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย (เครื่องหนัง) ประจำแผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

รูปที่ 4.1 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์

อาจารย์บุญ ช่วยแสงอนันต์ ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะของโทนรำมะนาที่ดีและวิธีการเลือกโทนรำมะนาไว้ดังนี้

ถ้าให้ผมเลือก ผมไม่ใช่จะว่าสวยหรือไม่สวยนะ แต่ผมเลือกเสียงที่ออกสำหรับผม ผมชอบเสียง อย่าว่าแต่โทนรำมะนาเลย อย่างกลองแขกนี่บางคู่สวยเลยนะ แต่ไม่ดัง แต่ไอ้ที่บิด ๆ เบี้ยว ๆ หน้าโล้น ๆ ดัง ...เพราะฉะนั้นผมจะชอบที่เสียง ...ก็ต้องเข้าใจนะ กลองบางลูกตีช่วยมือเรานะ พอเขาดังเขาทำอะไรได้ ไม่เหนื่อยแรง อย่างตีคล่อง ๆ อยู่แล้วสบายเลย อย่างถ้ามือผมเจ็บผมก็ต้องที่มันช่วยมือผมเหมือนกัน...

...ถ้าดูที่หนัง ผมว่าหนังไม่สำคัญ หนังงูที่ก็แผนกผมมีดัง ดังเพราะด้วยอย่างหนังธรรมดาก็ดัง ที่ดังเพราะ ๆ ก็มี ผมว่ามันอยู่ที่การขึ้นมากกว่า ขึ้นให้หนังตึง อย่างที่ทำงานผมนี่นะ ใครไม่รู้ที่ทำหน้ากลองขาด งานก็จะต้องไปแล้ว คนที่ทำเป็นเขาก็ถอดหน้าหนังกลองยาวมาใส่ ดัง “ตุ้ม” เลย อยู่ที่ขึ้น อยู่ที่ความชำของหนัง ทำให้เสียงมันออก อย่างกลองใหม่ ๆ นี่นะ ถ้ามีคนตีจะดังเร็ว เครื่องหนังนี่นะต้องเอามาตีบ่อย ๆ ...การติดหมุดนี่ก็ดี แต่จะมีปัญหาเวลาลง ถ้าเป็นของเดิมเขาก็จะใส่สนับ ถ้าไม่ใช้เอาออก ก็ดูจะปรุงแต่งได้ง่ายกว่า ก็จะสูงขึ้นไปอีกหน่อย...

...เวลาผมเลือก ผมก็คงจะต้องพิถีพิถันหน่อย เพราะผมตีโทนรำมะนาไม่ค่อยเก่ง ผมก็จะต้องไปเลือกว่าลูกไหนที่ตีดังทั่ง ๆ แล้วไปลอง คนตีไม่เป็นนี่ไม่ดังทั่งนะ ผมยอมรับเลยนะ ต้องหาลูกช่วยมือเรา...

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2556)

4.1.2 อาจารย์นิรมล ตระกาลผล

เกิดเมื่อวันจันทร์ที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2491 ปัจจุบันอายุ 65 ปี มีภูมิลำเนา ณ กรุงเทพมหานคร เริ่มศึกษาในวิชาสามัญ ณ โรงเรียนวัดมหรรณพาราม เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ขั้นสูง ณ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร สำเร็จการศึกษาระดับศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏดุริยางคศิลป์ จากสถาบันเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ในวัยเด็กมีความคุ้นเคยกับเพลงไทยและเครื่องดนตรีไทยเนื่องจากมีลุงเป็นเจ้าของวงเครื่องสายและเป็นช่างทำเครื่องดนตรีไทย เริ่มต้นเรียนดนตรีไทยครั้งแรกเมื่ออายุ 6 ปี โดยเริ่มหัดเรียนซอด้วง เมื่อได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป ได้ศึกษาวิธีการบรรเลงเครื่องสายโดยเฉพาะซออู้จากครูดนตรีไทยหลายท่าน เช่น หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุรยชีวิน) ครูศิลปี ตราโมท เป็นต้น จนเมื่ออายุ 13 ปี จึงเริ่มหัดเรียนตีโทนรำมะนากับครูทองดี สุจริตกุล โดยเริ่มหัดเรียนจากการตีแบบแยกคนก่อน และต่อมาได้ศึกษาวิธีการตีโทนรำมะนาเพิ่มเติมกับครูบาง หลวงสุนทรอีกท่านหนึ่ง ครูนิรมลได้เข้ารับราชการเป็นครูประจำแผนกดุริยางค์ไทย (เครื่องสายไทย) ของวิทยาลัยนาฏศิลป ทำหน้าที่สอน

นักเรียนระดับชั้นกลางและชั้นสูงเรื่อยมาจนเกษียณอายุราชการ ปัจจุบันยังคงปฏิบัติงานสอนดนตรีไทยในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย (เครื่องสายไทย) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รูปที่ 4.2 อาจารย์นิรมล ตระการผล

อาจารย์นิรมล ตระการผล ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะของโทนรำมะนาที่ดีและวิธีการเลือกโทนรำมะนา ดังนี้

โทนที่เราฟังว่ามันเพราะนะ อย่างที่ครูบอก มันอาจไม่ได้เป็นเสมอไป เพราะเสียงก็ไม่ได้เหมือนกันทุกใบ แต่จริง ๆ โทนดินน่าจะดีที่สุดเพราะว่าดิน เวลาตีเข้าไปแล้วมันจะซอร์ฟมือ [เสียง] มันจะอุ้มอยู่ข้างใน แต่ถ้าเป็นโทนไม้ ไม้มันไม้เนื้อแข็ง มันไม่ได้แข็งถึงขนาดแบบนั้น แต่พอตีลงไปแล้วรู้สึกว่า [เสียง] มันไม่ซึมลงไป ตีแล้วมันเหมือนมีอะไรอั้นอยู่ ถ้าโทนดินน่าจะเพราะกว่า ที่หัดครั้งแรกก็โทนดินนี่แหละ...

...หนังงูก็เคยตีนะ แต่ครูไม่ค่อยชอบ ตีแล้วมันสากมือเพราะว่ามันยังมีเกล็ด แล้วเราเป็นคนกลัวงูเลยไม่ค่อยอยากตี แต่ใหม่ ๆ มันก็ตึงหมดแหละ แต่พออยู่ ๆ ไปมันก็หย่อนเหมือนกัน แต่คิดว่าหนังในปัจจุบันมันบาง ตีแล้วรู้สึกว่าเสียงมันไม่ค่อยได้เนื้อ แล้วรำมะนาอย่างเดี๋ยวนี้ก็ไม่รู้เอาวิธีการมาจากไหน ที่ใช้กาวมาติด เพื่อให้เสียงมันตึง อย่างเมื่อก่อนก็ต้องใช้สนับยัดเข้าไปตรงขอบ ตอนที่ครูใช้ก็เป็นเชือก บางทีก็เป็นไนล่อน แล้วสายโยงก็เป็นสายไหม...

(นิรมล ตระการผล, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

4.1.3 อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์

เกิดเมื่อวันจันทร์ที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2486 ปัจจุบันอายุ 70 ปี มีภูมิลำเนา ณ ชุมชนวัดประดิษฐาราม (วัดมอญ) ฝั่งธนบุรี กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรประโยคมัธยมศึกษาตอนต้น (ม.ศ.3) ณ โรงเรียนสตรีวิทยา เริ่มหัดเรียนดนตรีไทยครั้งแรกเมื่อเริ่มเข้าศึกษาที่โรงเรียนสตรีวิทยา โดยได้เริ่มหัดเครื่องปี่พาทย์เป็นลำดับแรก และได้หัดเครื่องหนังโดยศึกษาวิธีการตีโทนรำมะนาจากนายยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ ผู้เป็นบิดา ตลอดไปจนถึงเครื่องหนังชนิดอื่น ๆ ได้แก่ กลองแขก ตะโพน และกลองทัด และได้เรียนขับร้องเพลงไทยกับ นางสอาด โปร่งน้ำใจ ผู้เป็นมารดา จนมีความรู้ความเข้าใจในวิธีการบรรเลงเครื่องหนังประกอบการขับร้องและการแสดงละครได้เป็นอย่างดี เมื่อสำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนสตรีวิทยาแล้ว เมื่อราว พ.ศ. 2505 หม่อมเจ้าอัจฉราฉวี เทวกุล ครูใหญ่โรงเรียนราชินีในขณะนั้น ได้ชักชวนให้มาเป็นครูประจำที่โรงเรียนราชินีโดยได้ทำหน้าที่สอนดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทยตลอดจนถึงนาฏศิลป์ไทย จนเกษียณอายุราชการ ปัจจุบันทำหน้าที่เป็นครูพิเศษประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ โรงเรียนราชินี และเป็นวิทยากรพิเศษปฏิบัติงานสอนดนตรีให้กับสถาบันต่าง ๆ เช่น ตำหนักปลายเนิน (บ้านปลายเนิน) สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (สจม.) เป็นต้น

รูปที่ 4.3 อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์

อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะของโทนรำมะนาที่ดีและวิธีการเลือกโทนรำมะนา ดังนี้

> *ครูเคยตีโทนทั้งดินและไม้นะ แต่ครูเลือกจะตีโทนดิน เสียงมันดีบอกไม่ถูก ...ครูไม่เคยตีอย่างอื่นเลยนอกจากไม้กับดิน ไม่เคยตีโทนเซรามิกส์เลย แต่ถ้าจะให้มาตีก็ตีได้ มันก็คงตีเหมือน ๆ กัน มีแต่เสียงเท่านั้นแหละที่อาจจะไม่เหมือนกัน อาจจะเปลี่ยนไปบ้าง ส่วนรำมะนาครูก็ตีเป็นไม้ แล้วรำมะนาบางอันมันก็ต้องยัดไส้ [สนับ] นะ ต้องมีอะไรเป็นวง ๆ เพื่อช่วยให้เสียงมันขึ้น ไม่งั้นเสียงมันลง...*
>
> (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2556)

4.1.4 อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม

เกิดเมื่อวันอังคารที่ 12 ธันวาคม พ.ศ. 2476 ปัจจุบันอายุ 81 ปี มีภูมิลำเนา ณ จังหวัดสมุทรสาคร สำเร็จการการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ณ โรงเรียนผดุงราษฎร์วิทยา เริ่มหัดเรียนเครื่องดนตรีไทยครั้งแรกเมื่ออายุ 9 ปี โดยศึกษาวิธีการดีดจะเข้กับ ครูบุญล้ำ (ไม่ทราบนามสกุล) ที่จังหวัดสมุทรสาคร และได้ศึกษาเครื่องดนตรีไทยชนิดอื่น ๆ จนมีความถนัดในการบรรเลงเครื่องสาย โดยเฉพาะซอด้วง ซออู้ และออร์แกน เป็นอย่างดี และได้เริ่มหัดเรียนโทนรำมะนากับอาจารย์บุญสืบ ภู่เผื่อน เมื่ออายุได้ 40 ปี ท่านได้ร่วมบรรเลงดนตรีไทยร่วมกับวงดนตรีเครื่องสายไทย และวงเครื่องสายผสมออร์แกนหลายคณะเผยแพร่ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ และเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีเครื่องสายผสมในนาม “วงจันทร์เกษม” จัดทำเทปบันทึกเสียงเพลงไทยเผยแพร่ต่อสาธารณชนเป็นจำนวนมาก ปัจจุบันได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยให้กับสถาบันอุดมศึกษาและหน่วยงานราชการต่าง ๆ เช่น ภาควิชาศิลปะนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการสังคมผู้สูงอายุบ้านบางแค เป็นต้น

รูปที่ 4.4 อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม

อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะของโทนรำมะนาที่ดีและวิธีการเลือกโทนรำมะนา ดังนี้

> *โทนที่จะมีลักษณะที่ดีนี่เวลาตีจะต้องมีเสียงคราง ถ้าเสียงไม่ครางหรือเสียงดังตื๊บนี่เราจะไม่เอา รำมะนาก็ต้องคราง ต้องให้เสียง “จ่ง” ขึ้นกว่าเสียง “จ๊ะ” เวลาตีเสียง “ทั่ม” ต้องครางดังเข้าไปในอกเลย จะมีความไพเราะได้เยอะ ...ให้เสียง “จ่ง” เสียง “ทั่ม” ใช้ได้ก็โอเคแล้ว แต่ก็ต้องดูด้วยว่ามันครางหรือเปล่า หรือมันดัง ตูม ๆ หรือตึง ๆ ...รำมะนานี่ถ้าให้ตึงไปก็ไม่ดี แต่ถ้าซื้อมาใหม่ก็ตึงดีล่ะนะ แต่ก็จะยังแต่งเสียงไม่ได้ ถ้าจะให้ดีก็ต้องแต่งเสียงได้บ้าง ...พูดถึงว่า ความคงทนถาวรจะสู้โทนไม้ไม่ได้ ไม้ถาวรกว่าเยอะ ถ้าใช้ครั้งสองครั้งแล้วหล่นก็แตกละเอียด โทนดินเผานี่ก็แตกได้ง่ายมาก ...โทนที่มีกระพุ้งแก้ม ถ้าแก้มบางหรือเล็ก*

ก็ไม่ทั่ง ถ้ามันมีแก้มก็จะดังดีกว่านี้ โทนที่ดีแก้มต้องหนาหน่อย เวลาดูโทนก็ต้องให้ได้ส่วน ถ้าหุ่นโทนรูใหญ่ไปเสียงมันจะโพล่ง ดังโครม ๆ ตุ้ม ๆ ...ส่วนมากโทนไม้ก็จะต่อทุกใบตรงช่วงนี้ [คอกลอง] ต้องสวมเข้าไปเพราะเครื่องกลึงมันกลึงเข้าไปไม่ได้...

(วิเชียร จันทร์เกษม, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2556)

4.1.5 อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา

เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ 30 ธันวาคม พ.ศ. 2493 ปัจจุบันอายุ 63 ปี มีภูมิลำเนา ณ จังหวัดนครราชสีมา สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้นจากโรงเรียนแจงร้อนวิทยา เขตราษฎร์บูรณะ กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ จากวิทยาลัยพาณิชยการธนบุรี และสำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เริ่มศึกษาดนตรีไทยเมื่อราว พ.ศ. 2507 กับครูพยอม เกศจรูญ โดยหัดกลองแขกและอังกะลุงที่วัดสุทธาราม ต่อมาได้หัดเครื่องสายและแตรวงกับครูเลียบ โหมดวัฒนะ จนเมื่ออายุราว 20 ปี ได้เริ่มศึกษาวิธีการตีโทนรำมะนาจากครูดนตรีไทยหลายท่าน เช่น ครูจันทร์ โตวิสุทธิ์ ครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ ครูจำลอง ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา เป็นต้น ขณะที่ศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยพาณิชยการธนบุรี เคยร่วมการประกวดวงเครื่องสายซึ่งจัดโดยกรมศิลปากร ได้รับรางวัลชนะเลิศ และได้มีโอกาสตีเครื่องหนังในวงเครื่องสายและวงเครื่องสายผสมออร์แกน อาทิ “วงวัชรบรรเลง” เมื่อสำเร็จการศึกษาได้เข้าทำงานในตำแหน่งพนักงานธนาคารกสิกรไทยและเข้าร่วมเป็นสมาชิกชมรมดนตรีไทย ธนาคารกสิกรไทย ได้รับความไว้วางใจจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูผู้สอนประจำชมรมในขณะนั้น ให้ร่วมตีโทนรำมะนาประกอบการเดี่ยวซอสามสายตลอดจนถึงการบรรเลงรวมวงเครื่องสายและวงมโหรีในนาม “ฟังเพลินเจริญใจ” บันทึกภาพและเสียงเผยแพร่สู่สาธารณชนทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ และได้รับเชิญให้ร่วมบรรเลงเครื่องหนังในงานแสดงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอย่างสม่ำเสมอ ปัจจุบันเมื่อเกษียณอายุการทำงานในตำแหน่งผู้บริหารเงินสด ธนาคารกสิกรไทยแล้ว ได้รับเชิญเป็นครูพิเศษประจำชมรมดนตรีไทยทำหน้าที่สอนทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยขั้นพื้นฐานให้กับสถาบันการศึกษาและหน่วยงานราชการต่าง ๆ เช่น คณะทันตแพทยศาตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยพยาบาลสภากาชาดไทย การไฟฟ้าส่วนภูมิภาค เป็นต้น

รูปที่ 4.5 อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา

อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะของโทนรำมะนาที่ดีและวิธีการเลือกโทนรำมะนา ดังนี้

...โทนรำมะนาลักษณะที่ดี ที่น่าจะเป็นก็คือ หนึ่ง ในเรื่องของรูปร่างที่มีความเหมาะเจาะในเสียงที่จะออกมา ไม่เล็กไม่ใหญ่เกินไป ขนาดกลาง ๆ ถ้าเล็กเกินไปเสียงก็จะไม่มี Power จะเบา ที่สำคัญคือหนังที่ใช้สำหรับโทนรำมะนาก็ควรจะเน้นนิดหนึ่งว่าเหมาะกับรำมะนาจริง เมื่อตีแล้วเสียงก็จะออกมาได้ดังใจเรา ให้มันเพราะ นุ่มนวล เสียงโทนก็ต้องให้ออกมาดัง “ทึ่ม” นุ่มนวลจริง ๆ ส่วนรำมะนา ก็จะต้องมีเสียง “ติง” สดใส เหมือนหยดน้ำที่หยดลงมา ที่สำคัญอีกอย่างก็คือลักษณะของโทนก็ควรจะสวยด้วย อาจจะมีการออกแบบที่ดูดีและเหมาะสมกับการใช้ รูปร่างกะทัดรัดสวยงามทั้งโทนและรำมะนา โดยเฉพาะรำมะนา จริง ๆ ก็ควรจะมีการแต่งเสียงด้วย จะเห็นว่าโดยส่วนใหญ่โทนรำมะนาเมื่อใช้ไปนาน ๆ เสียงจะหย่อน หรือไม่ก็จะติงเกินไปเวลาโดนแดด เสียงก็จะสูงขึ้นโดยไม่ต้องแต่งเสียง และควรมีเสียงที่เหมาะกับโทน คือโทนเสียงดังขนาดนี้เสียง “ทึ่ม” มันสูงหรือมันต่ำ รำมะนาต้องทำเสียงให้กลมกลืนกับโทนด้วย

...จริง ๆ แล้วจะชอบเลือกโทนรำมะนาที่ใหญ่นิดหนึ่ง เพราะเวลาตีมันจะได้น้ำหนัก มันจะไม่ดิ้น อย่างเวลาตีเร็ว ๆ นี่เราจำเป็นต้องใช้ความกระชับ ถ้าโทนไม่มีน้ำหนักมันก็จะหลุด ทำให้ระวังลำบาก เพราะการนั่งตีโทนมันจะเป็นการนั่งที่เหมาะเจาะกับโทนด้วย ให้มันรับกับรูปร่างก็จะตีได้สะดวก และเสียงก็จะออกมาเพราะ...

(อุดม ชุ่มพุดซา, สัมภาษณ์, 7 พฤษภาคม 2556)

4.1.6 อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง

เกิดเมื่อวันเสาร์ที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2524 ปัจจุบันอายุ 32 ปี มีภูมิลำเนา ณ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย สำเร็จการศึกษาปริญญาวิทยาศาสตรบัณฑิต และวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาเคมี (เคมีอินทรีย์) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เดิมมีความคุ้นเคยกับเพลงไทยและเครื่องดนตรีไทยมาตั้งแต่วัยเยาว์ เนื่องจากที่บ้านมีวงเครื่องสายผสมออร์แกน ซึ่งอยู่ในความควบคุมของนายเสถียร เอกศิลป์ ผู้มีศักดิ์เป็นตา เมื่ออายุ 7 ปี จึงมีโอกาสร่วมบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรี เมื่ออายุได้ประมาณ 9 ปี ได้เริ่มหัดตีโทนรำมะนาจากคุณตาและครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ จนมีความชำนาญสามารถตีประกอบจังหวะเพลงประเภทต่าง ๆ ได้ดี ต่อมาจึงได้เริ่มเรียนซอด้วงกับพันจ่าเอกชื้น น้ำไชยศรี ได้ศึกษาเพลงเกร็ด เพลงตับและเพลงเถา โดยเฉพาะทางเพลงต่าง ๆ ที่นิยมบรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายผสมออร์แกน สามารถจดจำและแยกแยะทางเพลงได้มากจนสามารถเป็นหลักในการบรรเลงรวมวงเครื่องสายผสมเป็นอย่างดีตลอดมา ในปี พ.ศ. 2537 ได้เริ่มหัดตีขิมและศึกษาทางขิมด้วยตนเอง ต่อมาได้ฝากตัวเป็นศิษย์และต่อทางเดี่ยวขิมกับครูชยุดี วสวานนท์ และได้ศึกษาวิธีการดีดออร์แกน กับครูประสิทธิ์ คุ้มทรัพย์ โดยได้ต่อเพลงแขกมอญ สามชั้น พร้อมทั้งได้รับคำแนะนำเกี่ยวกับวิธีการเทียบเสียงออร์แกนและขิม และลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในวงเครื่องสายผสมจากครูวิเชียร จันทร์เกษม จนมีความรู้ความเข้าใจเป็นอย่างดี ภายหลังสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ได้รับการปรับพื้นฐานการบรรเลงซอและต่อทางเดี่ยวซอด้วงจากอาจารย์นิติธร หิรัญหาญกล้า และได้รับคำแนะนำเพิ่มเติมเกี่ยวกับการตีโทนรำมะนาจากนายอุดม ชุ่มพุดซา ด้วยอีกท่านหนึ่ง ปัจจุบันทำงานเป็นอาจารย์กวดวิชาเคมี ณ สถาบันกวดวิชา JIA Academy และได้รับเชิญจากศิลปินเพลงไทยให้ไปร่วมบรรเลงและบันทึกเสียงเครื่องดนตรีไทย ในโอกาสต่าง ๆ เผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างสม่ำเสมอ

รูปที่ 4.6 อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง

อาจารย์วรพล มาศแสงสว่าง ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับลักษณะของโทนรำมะนาที่ดีและวิธีการเลือกโทนรำมะนา ดังนี้

> *รำมะนาทั้งหมดจะเป็นทรงที่อุ้มเข้ามา แต่ถ้าเราไปดูรำมะนาโบราณ ที่เสียงมันดัง “ติง” จริง ๆ มันจะแบน ปากจะกว้าง และส่วนที่โค้งก็จะแบนนิดเดียว แต่ถ้าเป็นทรงสมัยใหม่จะไม่ดัง “ติง” มันจะดัง “ตุ้ง ๆ” ...เวลาซื้อของที่มีการเผา ต้องสังเกตด้วยว่ากลมหรือไม่กลม ถ้าเผามา 10 ใบ อาจจะมีโทนที่กลมหรือเกือบกลมอยู่ประมาณใบหรือสองใบ ส่วนใหญ่จะเบี้ยว*
>
> *การที่จะซื้อกลองใช้เองก็ต้องคิดว่าจะต้องใช้ได้ยาว ๆ เพราะถ้าเอาออกไปข้างนอกอาจจะหย่อน และอาจจะยัดสนับไม่ลง ซื้อไปจะเป็นปัญหาภายหลัง และก็ต้องดูรูปลักษณ์ด้วย*
>
> (วรพล มาสแสงสว่าง, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2556)

4.2 ขั้นตอนการทดสอบและประเมินผล

4.2.1 ขั้นเตรียมการ

ผู้วิจัยได้จัดเตรียมห้องปฏิบัติการวิจัยสำหรับการประเมินคุณภาพเสียง โดยกำหนดคุณลักษณะของห้องทดสอบที่มีการใช้วัสดุบุผนังที่เหมาะสม เช่น วัสดุสะท้อนเสียงและซับเสียง มีขนาดของห้องที่เหมาะสมต่อการฟังเสียงเครื่องดนตรีไทยในสภาวะแวดล้อมที่ต่างกันทั้งในสภาวะระบบเปิดและระบบปิด (Open and Closed System) โดยปราศจากเสียงรบกวนจากภายนอก มีแสงสว่างเพียงพอต่อการมองเห็น สามารถทำการทดสอบภายในอุณหภูมิห้อง และกำหนดให้มีอุปกรณ์การบันทึกภาพและเสียงในขณะที่มีการทดสอบ โดยใช้ห้องปฏิบัติการวิจัย จำนวน 2 ห้อง ดังนี้

ห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง เป็นห้องที่ใช้สำหรับการฟังวงดนตรี เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาด 8.00 x 8.00 เมตร ลักษณะของห้องบุผนังด้วยวัสดุซับเสียงซ้อนกับผนังและประตูกระจกเพื่อสะท้อนเสียงจากภายใน โดยมีผ้าม่านปิดล้อมโดยรอบเพื่อใช้เป็นวัสดุซับเสียงอีก 1 ชั้น ผู้วิจัยได้ออกแบบลักษณะห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง สำหรับการฟังดนตรีโดยจัดให้มีวงเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยว ประกอบด้วยนักดนตรีและนักร้องที่เป็นนิสิตปัจจุบันและนิสิตเก่าจากสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จำนวน 7 คน ดังนี้

(1)	ซอด้วง	นางสาวศจี ศรีอินทร์
(2)	ซออู้	นายวีรศิลป์ ห่วงประเสริฐ
(3)	จะเข้	นายนัฐพงษ์ จิตอารีวงค์
(4)	ขลุ่ยเพียงออ	นายสุทธภพ ศรีอักขรกุล
(5)	ฉิ่ง	นายบรรพต โปทา
(6)	นักร้อง	นางสาวมณรดา ศิลปบรรเลง
(7)	โทนรำมะนา	นายชัยทัต โสพระขรรค์ (ผู้วิจัย)

นักดนตรีและนักร้องทั้งหมดยกเว้นผู้บรรเลงโทนรำมะนาจะเข้าประจำตำแหน่งอยู่บริเวณด้านหน้าของผู้ฟัง โดยห่างจากที่นั่งของผู้ฟังประมาณ 2 เมตร มีผนังกั้นความสูงประมาณ 1 เมตรเป็นฉากกั้นระหว่างเครื่องดนตรีดำเนินทำนองและเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับ เพื่อทำให้ผู้ประเมินไม่สามารถมองเห็นผู้บรรเลงโทนรำมะนาในขณะที่มีการบรรเลงได้ โดยผู้วิจัยเป็นผู้บรรเลงโทนรำมะนาด้วยตนเองเพื่อเป็นการควบคุมตัวแปรเรื่องวิธีการบรรเลงและน้ำหนักเสียงที่ตีลงบนกลอง โดยผู้ทดสอบจะเป็นแต่เพียงเฉพาะผู้สังเกตการณ์ในขณะที่มีการบรรเลงเกิดขึ้นจริง

ผู้วิจัยได้ทำการเตรียมความพร้อมของโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ล่วงหน้าเป็นเวลา 1 สัปดาห์ก่อนวันทดสอบ โดยทำการเร่งสายโยงเสียงของโทนทั้ง 4 ชุด ให้ได้ระดับเสียงที่ใกล้เคียงกันมากที่สุด สำหรับรำมะนานั้น ผู้วิจัยจะไม่ทำการแต่งเสียงด้วยการติดสนับ ทั้งนี้ เพื่อให้ได้เสียงรำนะนาที่เกิดขึ้นจริงตามธรรมชาติของหุ่นกลองมากที่สุด จากนั้นจึงนำไปเก็บรักษาไว้ในห้องเดียวกันที่มีการควบคุมอุณหภูมิห้องที่เหมาะสม เมื่อถึงวันที่ทำการทดสอบ ผู้วิจัยได้นำโทนและรำมะนาออกจากห้องที่ควบคุมอุณหภูมิดังกล่าวมาวางประจำตำแหน่งในสภาพพร้อมใช้งานทั้ง 4 ชุด พร้อมทำการติดหมายเลขลงหุ่นโทนและรำมะนา เรียงตามลำดับของช่างผู้สร้างโทนรำมะนา ดังนี้

หมายเลข 1 ช่างสมยศ นวมระวี
หมายเลข 2 ช่างสมชัย ชำพาลี
หมายเลข 3 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน
หมายเลข 4 ช่างภูมิใจ รื่นเริง

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เตรียมคัดเลือกเพลงที่ใช้สำหรับการทดสอบเสียงโทนรำมะนาโดยคำนึงถึงศักยภาพของผู้บรรเลงผู้ขับร้อง และจังหวะหน้าทับ ตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทย จำนวน 3 เพลง ดังนี้

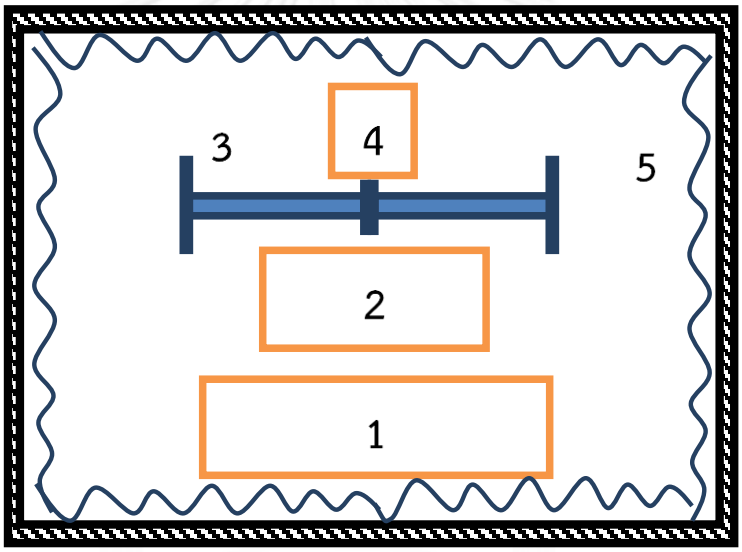
เพลงที่ 1 เพลงกลุ่มหน้าทับปรบไก่ ใช้รูปแบบการการบรรเลงแบบร้องรับ–ส่ง แบบไม่มีทำนองนำร้อง ได้แก่ เพลงนางนาค เป็นเพลงกระสวนทำนองหน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้น มีลีลาการดำเนินทำนองแบบทางเก็บ ใช้บรรเลงเป็นลำดับแรกในตับมโหรีนางนาคซึ่งใช้สำหรับวงมโหรีโดยเฉพาะ มีระดับเสียงที่สามารถบรรเลงได้ทั้งในระดับเสียงเพียงออล่าง เพียงออบน และชวา

เพลงที่ 2 เพลงกลุ่มหน้าทับสองไม้ ใช้รูปแบบการการบรรเลงแบบร้องรับ–ส่ง แบบมีทำนองนำร้อง ได้แก่ เพลงบังใบ เป็นเพลงกระสวนทำนองหน้าทับสองไม้อัตราสองชั้น มีลีลาการดำเนินทำนองแบบบังคับทาง ใช้บรรเลงเป็นลำดับที่ 2 ในตับเรื่องวิวาหพระสมุทร์ มีระดับเสียงที่เหมาะสมกับการใช้บรรเลงรับ–ส่งสำหรับวงเครื่องสายไทย

เพลงที่ 3 เพลงกลุ่มหน้าทับออกภาษา และหน้าทับพิเศษ (ส่าย) ใช้รูปแบบการการบรรเลงโดยไม่มีการขับร้อง ได้แก่ เพลงแขกลพบุรี สามชั้น เป็นเพลงกระสวนทำนองหน้าทับสองไม้ที่มีการลดทอนของทำนองประเภทเพลงทยอย ซึ่งเหมาะที่จะใช้ในการทดสอบการควบคุมจังหวะด้วยหน้าทับส่าย นอกจากนี้ในท่อนที่สองยังมีการเสริมแต่งทำนองด้วยการออกภาษาแขก ซึ่งผู้บรรเลง

เครื่องหนังจะต้องตีหน้าทับออกภาษา คือ หน้าทับเจ้าเซ็น ซึ่งมีวิธีการบรรเลงหน้าทับที่มีลักษณะเด่น คือ การตีโทนและรำมะนาพร้อมกันทั้งสองมือ

สำหรับการออกแบบห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวงที่มีผู้บรรเลงโทนรำมะนาอยู่ภายหลังฉากนี้ ผู้วิจัยได้ประยุกต์ขึ้นจากหนังสือ “ทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี” ดังที่ปรากฏข้อความและรูปภาพเหตุการณ์การแสดงดนตรีวงเครื่องสายในสมเด็จเจ้าฟ้าฯ บริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงแล้วในบทที่ 3 คือ กำหนดให้ทั้งผู้บรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองพร้อมฉิ่งและนักร้องยังคงอยู่หน้าฉากกั้น เนื่องจากผู้วิจัยคำนึงถึงลักษณะของการฟังดนตรีที่ใกล้เคียงกับความสมจริงในการประสมวงมากที่สุดเพื่อโน้มความสนใจของผู้เชี่ยวชาญมาที่การฟังเสียงกลองภายใต้การกำกับจังหวะหน้าทับเป็นการเฉพาะ และเพื่อเป็นการป้องกันเหตุปัจจัยที่ก่อให้เกิดอคติ (Bias) ต่อวิธีการบรรเลงของผู้วิจัยอีกทางหนึ่ง



(1) ที่นั่งสำหรับผู้ฟัง
(2) ผู้บรรเลงและขับร้อง
(3) ฉากกั้น
(4) ผู้บรรเลงโทนรำมะนา
(5) ผนังห้องปิดด้วยผ้าม่าน

รูปที่ 4.7 แผนผังห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

รูปที่ 4.8 บรรยากาศภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง (ต่อ)

(ก) วงดนตรีเครื่องสายไทยเครื่องเดี่ยว และนักร้อง นั่งบริเวณหน้าฉากกั้น

(ข) บริเวณหลังฉากกั้น มีโทนรำมะนาติดตั้งจำนวน 4 ชุดในสภาพพร้อมใช้งาน

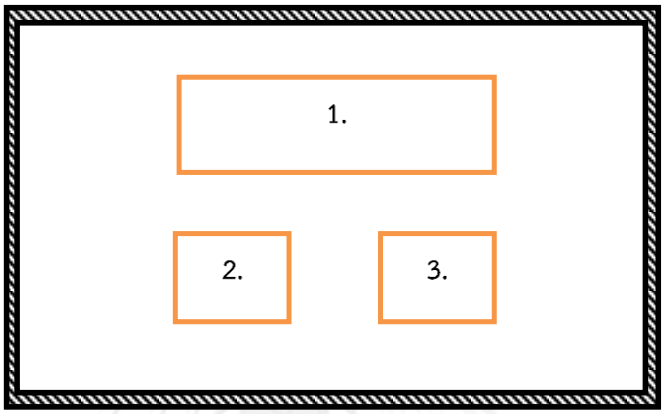
(ค) ผู้บรรเลงโทนรำมะนา (ผู้วิจัย) ขณะนั่งบรรเลงบริเวณหลังฉากกั้น

(ง) คณะผู้เชี่ยวชาญ 6 ท่าน ขณะกำลังฟังการบรรเลงวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวพร้อมกัน

ห้องปฏิบัติการเฉพาะ เป็นห้องที่มีขนาดเล็กกว่าห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง ใช้สำหรับการทดสอบและฟังเครื่องดนตรีแบบรายบุคคล เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด 3.00 x 4.00 เมตร โดยผู้ทดสอบสามารถมีส่วนร่วมในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้โดยสมบูรณ์ ลักษณะของห้องบุผนังด้วยวัสดุซับเสียงโดยรอบเพื่อลดการสะท้อนเสียงและป้องกันเสียงรบกวนจากภายนอก และได้จัดวางเครื่องดนตรี คือ โทนรำมะนา จำนวน 4 ชุดไว้ในสภาพพร้อมใช้งาน เพื่อให้ผู้ประเมินได้มีส่วนร่วมในการสังเกตด้วยสายตาก่อนที่จะใช้ทักษะการบรรเลงเฉพาะตนในการทดสอบเสียงโทนรำมะนา โดยให้อิสระในการใช้กลวิธีในการตีและการใช้หน้าทับ และกำหนดเวลาในการบรรเลงตามความเหมาะสมในช่วงเวลาประมาณ 15-20 นาที พร้อมทั้งเตรียมสายสนับไว้สำหรับไว้ให้ผู้เชี่ยวชาญได้ทดลองใช้เร่งเสียงกลองรำมะนา เมื่อจะทำการทดสอบ ผู้วิจัยได้ติดหมายเลขลงหุ่นโทนและรำมะนา โดยสลับ

ตำแหน่งของช่างผู้สร้างโทนรำมะนาไม่ให้ซ้ำกับตำแหน่งหมายเลขในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง โดยไม่แจ้งให้ผู้เชี่ยวชาญทราบว่าเป็นของผู้ผลิตจากแหล่งใด ดังนี้

หมายเลข 1 ช่างสมชัย ชำพาลี
หมายเลข 2 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน
หมายเลข 3 ช่างภูมิใจ รื่นเริง
หมายเลข 4 ช่างสมยศ นวมระวี



(1) โต๊ะวางเครื่องดนตรี (3) ที่นั่งสำหรับผู้ประเมิน
(2) ที่นั่งสำหรับผู้วิจัย

รูปที่ 4.9 แผนผังห้องปฏิบัติการเฉพาะ

รูปที่ 4.10 โทนรำมะนาที่ใช้ในการทดสอบภายในห้องห้องปฏิบัติการเฉพาะ

4.2.2 ขั้นปฏิบัติการ

ผู้วิจัยได้แบ่งการประเมินเครื่องมือวิจัยในครั้งนี้ออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

ห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง ผู้วิจัยได้เริ่มต้นการประเมินเมื่อเวลา 13.30 น. ณ ห้อง 303 ชั้น 3 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1 สิ้นสุดการประเมินเมื่อเวลา 14.40 น. โดยได้ทำตามลำดับขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

(1) ผู้วิจัยได้แจ้งให้ผู้ประเมินทราบว่าจะทำการประเมินคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีไทย คือ โทนรำมะนา จำนวน 4 ชุด ซึ่งสร้างขึ้นจากช่างผู้ผลิตที่แตกต่างกัน โดยไม่ระบุให้ทราบว่าโทนรำมะนาที่ใช้ในการทดสอบนั้นใช้วัสดุอะไร และสร้างโดยช่างท่านใด

(2) ผู้วิจัยอธิบายวัตถุประสงค์ของการประเมินคุณภาพเสียงให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านทราบพร้อมกัน ว่าเป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่องกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงโทนรำมะนา โดยใช้วิธีเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ โดยขอให้มีส่วนร่วมในการฟังและวิจารณ์ความไพเราะของเสียงโทนรำมะนาตามประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านที่ไม่สามารถวัดได้ด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์

(3) ผู้วิจัยทำการแจกแบบบันทึกความคิดเห็นสำหรับผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่าน โดยให้ทำการกรอกรายข้อมูลเบื้องต้นเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลบุคคล พร้อมทั้งศึกษารายละเอียดและขั้นตอนการประเมิน ใช้เวลาประมาณ 5 นาที

(4) เมื่อผู้เชี่ยวชาญกรอกข้อมูลเสร็จแล้ว นักดนตรีและผู้บรรเลงโทนรำมะนา (ผู้วิจัย) เข้าประจำตำแหน่งเครื่องดนตรี

(5) ผู้วิจัยประกาศให้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน ทำการประเมินเสียงโทนรำมะนาพร้อมกัน โดยประกาศให้นักดนตรีและนักร้องวงเครื่องสายบรรเลงเพลงตามที่กำหนดไว้จำนวน 3 เพลง เพลงละ 1 เที่ยว ไม่กลับต้น และผู้ตีโทนรำมะนาตีหน้าทับตามเพลงที่กำหนด ใช้เวลาในการบรรเลงครั้งละประมาณ 15 นาที ดังนี้ (ตารางที่ 4.1)

ตารางที่ 4.1 แสดงเพลงที่ใช้ในการประเมินคุณภาพโทนและรำมะนา*

ที่	ชื่อเพลง	อัตราจังหวะฉิ่ง	หน้าทับ	บันไดเสียง
1.	นาคนาค	สองชั้น	หน้าทับปรบไก่ สองชั้น	ชวา
2.	บังใบ	สองชั้น	หน้าทับสองไม้ สองชั้น	เพียงออล่าง
3.	แขกลพบุรี ท่อน 2 (บรรเลง เฉพาะทำนองโยนชุดแรกและออกภาษา)	สามชั้น	หน้าทับสองไม้ สามชั้น หน้าทับแขก (เจ้าเซ็น) หน้าทับส่าย-ตัดทยอย	เพียงออล่างและเพียงออบน

* ดูโน้ตเพลงและบทร้องเพิ่มเติมที่ภาคผนวก ก, หน้า 424

(6) เมื่อสิ้นสุดการบรรเลงแล้ว ผู้วิจัยขอให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านแสดงความคิดเห็นและวิจารณ์เสียงโทนรำมะนาที่เกิดขึ้นในขณะบรรเลงร่วมกัน หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม และในระหว่างที่มีการบรรเลง ผู้วิจัยได้ขอความร่วมมือให้ผู้เชี่ยวชาญทำการบันทึกข้อคิดเห็นส่วนตัวลงในแบบบันทึกความคิดเห็น ใช้เวลาในการประเมินร่วมกันครั้งละประมาณ 10 นาที

(7) ผู้เชี่ยวชาญทำการทดสอบเสียงโทนรำมะนาชุดอื่น ๆ ตาม ขั้นตอนที่กำหนดจนครบทั้ง 4 ชุด

(8) ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพของเครื่องดนตรีในภาพรวมอีกครั้งโดยใช้เกณฑ์การจัดลำดับ (Ranking) ของเครื่องดนตรีที่ทำการประเมินแล้วแต่ละชิ้น

(9) ผู้วิจัยสรุปประเด็นจากการสัมภาษณ์ให้ผู้เชี่ยวชาญฟังอีกครั้งเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง จึงยุติการประเมินคุณภาพเสียงโทนรำมะนาในส่วนที่ 1

ห้องปฏิบัติการเฉพาะ ผู้วิจัยได้เริ่มต้นการประเมินเมื่อเวลา 15.00 น. ณ ห้อง 305/5 ชั้น 3 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1 สิ้นสุดการประเมินเมื่อ 18.00 น. โดยได้ทำตามลำดับขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

(1) ผู้วิจัยได้แจ้งให้ผู้ประเมินทั้ง 6 ท่านทราบว่าจะทำการประเมินคุณภาพเสียงโทนรำมะนาแบบรายบุคคล โดยไม่ระบุให้ทราบว่าโทนรำมะนาที่ใช้ในการทดสอบนั้นมาจากแหล่งผลิตใด และสร้างโดยช่างท่านใด

(2) ผู้วิจัยได้จัดให้ผู้เชี่ยวชาญทำการประเมินเครื่องดนตรีภายในห้องปฏิบัติการครั้งละ 1 ท่าน และได้จัดสถานที่รับรองให้ผู้เชี่ยวชาญอีก 5 ท่านนั่งพักอิริยาบถในห้องรับรองที่แยกจากห้องปฏิบัติการ เพื่อไม่ให้มีโอกาสได้ยินเสียงกลองและเสียงสนทนาในระหว่างการทดสอบ ผู้ประเมินแต่ละท่าน ใช้เวลาในการประเมินเครื่องดนตรีประมาณ 15-20 นาที

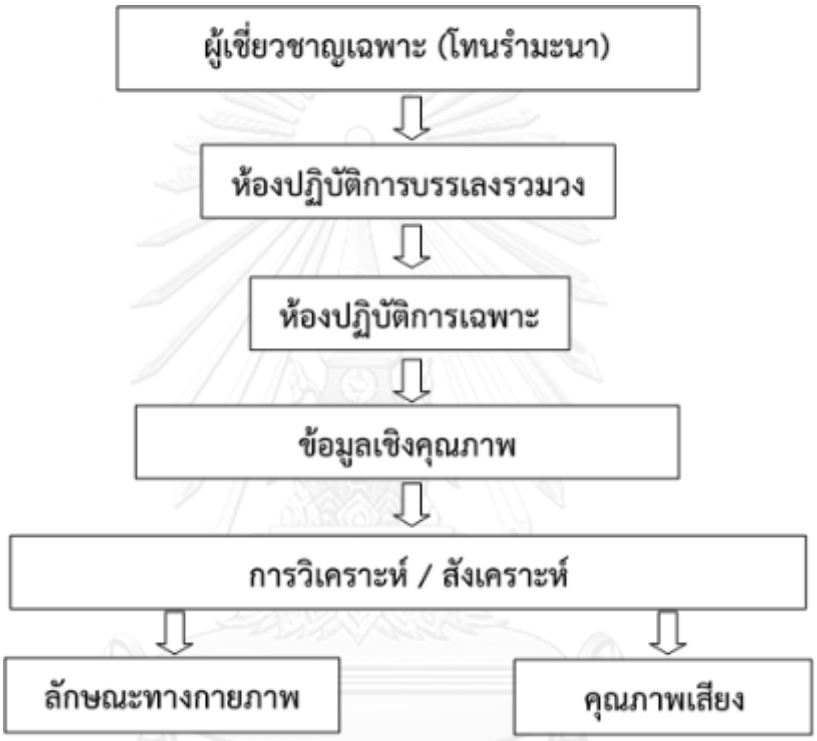
(3) ผู้วิจัยขอให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณารูปลักษณ์ของโทนรำมะนาทั้งสี่ชุดด้วยสายตาเป็นลำดับแรก และให้ประเมินการสร้างเครื่องดนตรีโดยการแสดงความคิดเห็น หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

(4) ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านทดสอบการบรรเลงโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุดอีกครั้งด้วยตนเอง และให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินโดยการแสดงความคิดเห็น หากผู้เชี่ยวชาญบางท่านแสดงความเห็นน้อย จึงจะทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม

(5) เมื่อทำการทดสอบเสร็จแล้ว ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญจัดลำดับคุณภาพเสียงของโทนและรำมะนา โดยให้จับคู่โทนและรำมะนาที่คิดว่ามีคุณภาพเสียงที่เหมาะสมกันมากที่สุด โดยผู้เชี่ยวชาญสามารถเลือกคละชุดหมายเลขสลับกันได้ตามต้องการ

(6) ผู้วิจัยกำหนดให้ผู้เชี่ยวชาญจัดลำดับคุณภาพเสียงของโทนและรำมะนาอีกครั้ง โดยให้จับคู่โทนและรำมะนาที่คิดว่ามีคุณภาพเสียงที่ดีและเหมาะสมกันมากที่สุด โดยเลือกจากชุดโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด แบบไม่คละหมายเลข

(7) ผู้วิจัยสรุปประเด็นจากการสัมภาษณ์เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง และยุติการประเมินคุณภาพเสียงโทนรำมะนาในส่วนที่ 2



รูปที่ 4.11 แผนผังแสดงกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 ผลการประเมิน

4.3.1 ผลการทดสอบภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง

ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน ได้ให้คำวิจารณ์และข้อเขียนเกี่ยวกับเสียงของโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด เมื่ออยู่ในวงดนตรีเครื่องสายในขณะที่มีการบรรเลง ดังต่อไปนี้

โทนรำมะนาชุดที่ 1 (ช่างสมยศ นวมระวี)

ตารางที่ 4.2 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 1

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	เสียงโทนรำมะนาเหมาะสมกับการบรรเลงและขับร้อง เสียงร้องดูเบาเมื่อตีประกอบจังหวะ เหมือนโทนจะดังกว่า (จ๊ะ-จ๋ง)	เสียง “จ๋ง” แรงไป ทราบว่าอยากจะเน้นจังหวะ เสียง “จ๋ง” จึงตีเสียงแรงกว่า “จ๊ะ” ในเวลาตีหน้าทับส่ายเสียง (โทน) ยังดัง “ตุ้ม ๆ” แต่เมื่อฟังหน้าทับเจ้าเซ็นแล้วเสียงตัวเมีย (โทน) ดัง “โพล่ง ๆ” ยังไม่ดัง “พรึม ๆ” มันต้องเป็น “ทั่ง” แนวการบรรเลงก็ดีอยู่แล้ว การบรรเลงเมื่ออยู่ในการขับร้องทำได้ดี ก็ลดเสียงลงมาแล้ว ควบคุมเสียงได้ดี คิดว่าเสียงนักร้องอาจจะร้องเบาไปหน่อย ระดับเสียงเข้ากับวงเครื่องสายได้ แต่อาจจะตีดังเกินไปหน่อย
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	เสียงโทนรำมะนาบรรเลงอยู่ในวงฟังดูดี ความกลมกลืนของเสียงรำมะนาดี เสียงใช้ควบคุมในการขับร้องได้ดี ความสามารถในการควบคุมจังหวะหน้าทับทำได้ดี ลักษณะเสียงโทนรำมะนาชัดเจนดี แต่เสียงโทนคือเสียง “ทั่ง” ยังไม่หนักแน่น คือเสียงไม่ลึก	เสียง “ทั่ง” ยังไม่ลึก เป็นเสียงทั่งแต่ไม่โปร่ง

ตารางที่ 5.2 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 1 (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	รำมะนาดีตรง “ติง” แต่เวลา “จ๊ะ” เสียงไม่เพราะ โทนตรง “จ๋ง” เสียงไม่เพราะ เสียงแข็งไป	เสียง “ทั่ง” ไม่มีเสียงกังวาน น่าจะอยู่ที่มือ เสียงมือขวาดัง “แป๊ะ” เหมือนตีไม้
5. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	เสียงดังหนักแน่นกับวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว เสียงโทนกระชับกำลังดี เมื่อเวลาตีกับนักร้องดูกลมกลืน โทนตีเข้ากับเพลงและอุ้มจังหวะให้กระชับขึ้น	เมื่อดนตรีเพราะ ร้องก็เพราะ ทำให้เสียงกลองเพราะยิ่งขึ้นไปอีก แต่อยากให้เสียง “ติง” ใสกว่านี้อีกนิดหนึ่ง อาจจะเป็นที่การลงน้ำหนัก อาจจะทึบไปนิดหนึ่ง
6. อาจารย์วรพล มาศแสงสว่าง	เสียง “จ๋ง” ดัง “แป๊ะ” โทนรำมะนาน่าจะเป็นคู่ 5 (ซ – ร) เสียงรำมะนาเสียงโด เสียงทึบไปหน่อย	ถ้าเกิดดูในเรื่องระดับเสียง คิดว่าเป็นโทนรำมะนาที่เหมาะสมกับวงเครื่องสายไทยที่ตรงกับระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออ แต่ถ้าเป็นระดับเสียงสูงไปกว่านี้ก็อาจจะปีน ๆ ไปนิดหนึ่ง แต่เผอิญว่ามันเหมาะกับวงนี้พอดี ในส่วนของเสียงของโทนและรำมะนา ผมฟังก็ดูว่ามันก็น่าจะเข้ากันดี รำมะนาเป็นเสียง “เร” ส่วนโทนนั้นน่าจะเป็น คู่ 5 ถ้าฟังด้วยการลองจับเสียงดู ส่วนเสียง “ทั่ม” “ติง” “จ๊ะ” นั้น เสียง “จ๊ะ” ดังออกมา “แป๊ะ ๆ” ไปนิดนึ่ง อาจจะต้องฟังลูกอื่น ๆ ด้วย แต่เดาว่าโทนลูกนี้น่าจะไม่ใช่โทนดินเผา เสียงโทนที่ฟังดูแข็ง ๆ แบบนี้น่าจะเป็นไม้หรือโทนเซรามิกส์อะไรอย่างนี้ แต่เซรามิกน่าจะ “จ๋ง” กว่านี้

จากข้อมูลจากแบบบันทึกความคิดเห็นและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน (ตารางที่ 4.2) พบว่าเมื่อฟังเฉพาะเสียงประกอบในวงดนตรี ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านมีความเห็นเป็นเอกฉันท์ว่าโทนรำมะนาชุดที่ 1 มีความกลมกลืนเหมาะสมกับวงดนตรีและการขับร้อง เสียงโทนมีระดับเสียงที่มีความดังแต่สามารถตีเข้ากับรำมะนาได้ และพบว่าผู้เชี่ยวชาญกล่าวถึงเสียงประกอบที่มีลักษณะเด่นมากที่สุดตามลำดับคือเสียง “จ๋ง” “ทั่ม” “ติง” และ “จ๊ะ” โดยเฉพาะรำมะนาพบว่าผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านระบุว่ามีความยาวของเสียง “ติง” ค่อนข้างสั้นและทึบ ในขณะที่ผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านสามารถระบุระดับเสียงของรำมะนาได้ และมีผู้เชี่ยวชาญ 1 ท่านระบุว่า โทนรำมะนามีระดับเสียง

ที่สัมพันธ์กันเป็นเป็นคู่ 5 นอกจากนี้ยังพบว่ามีการระบุถึงวัสดุที่ใช้สร้างหุ่นโทนว่ามีผลต่อความแตกต่างของเสียงที่ได้ยิน

โทนรำมะนาชุดที่ 2 (ช่างสมชัย ชำพาลี)

ตารางที่ 4.3 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 2

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	เสียงโทนรำมะนาสูงกว่าคู่ที่ 1 ลักษณะหน้าโทนจะเล็กกว่า “จ๊ะ” “จ๋ง” กลมขึ้น	คิดว่าโทนน่าจะเล็กกว่าชุดที่ 1 เสียงโทนสูงขึ้น มันไม่ “ทั่ม” ไม่ “ตุ้ม” อย่างที่อาจารย์ [วรพล] บอก ว่ามันทึบ ๆ ด้วยความที่มันสูง แต่ว่าการควบคุมเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีทำได้ดี ไม่ตีดัง
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	เสียงของโทนรำมะนาสูงกว่าชุดที่ 1 และเสียงโทนยังอับ ๆ ไม่ “ทั่ง” ลึก	กลองเสียงสูง อาจจะอยู่ที่การตีหรือการประคบมือด้วย
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	รำมะนาดีทั้ง “ติง” และ “จ๊ะ” โทน “ทั่ง” ไม่หนัก เสียง “จ๋ง” เพราะกว่าชุดที่ 1 ทั้งโทนและรำมะนาเสียงสูงกว่าชุดที่ 1	(ไม่มีความเห็น)
4. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	เสียงรำมะนาเสียง “เร” สูง แต่โทนเสียงค่อนข้างจะสูงไปหน่อย เสียงไม่คู่กัน และสูงกว่าเครื่องทั้งคู่ กระแสเสียงรำมะนาโปร่งใสดีกว่าคู่ที่ 1 ส่วนกระแสเสียงโทนทึบแน่น	เสียงเมื่อฟังเข้ากับร้องดี แต่เสียงกลองอาจจะสูง
5. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	เสียงโทนรำมะนาสูงกว่าคู่ที่ 1 ลักษณะหน้าโทนจะเล็กกว่า “จ๊ะ” “จ๋ง” กลมขึ้น	ในตอนนี้เสียงรำมะนาเพราะขึ้น เป็นคนละใบ เสียงกลองก็ใสขึ้นกว่ามาก เสียงไม่ดังกระหึ่มไปทั้งห้อง แต่บรรยากาศก็อาจจะทำให้เสียงกลองเปลี่ยนไปได้ แต่มันก็เข้ากับเพลงในวงเครื่องสาย เสียงกระชับขึ้น เข้ากับวงดนตรีได้ดีมาก เสียงร้องก็ฟังดูดังขึ้น ทำให้ฟังดูดี แต่ถ้าเล่นในห้องโถงก็อาจจะเป็นอีกอย่างหนึ่ง

ตารางที่ 5.3 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 2 (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
6. อาจารย์วรพล มาศแสงสว่าง	เสียงของโทนรำมะนาสูงกว่าชุดที่ 1 และเสียงโทนยังอับ ๆ ไม่ “ทั่ง” ลึก	ผมว่าเสียงโทนฟังดูทึบไปนิดหนึ่ง ก็พยายามฟังว่ามันเป็นเสียง “ทั่ม” หรือเปล่า แต่มันเป็นเสียง “พรึบ ๆ” ถ้าเทียบกับคู่แรก เรื่องการเข้าคู่กันน่าจะเข้าได้ดีกว่า แต่การที่ว่าจะเข้าคู่กันหรือไม่เข้าคู่กันก็อาจจะอยู่ที่อุณหภูมิด้วย ถ้าหากเอาไปเล่นในห้องอื่นก็อาจจะเป็นอีกเสียงหนึ่งไปเลย นั่นเป็นปัญหาของโทนรำมะนา

จากข้อมูลแบบบันทึกความคิดเห็นและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน (ตารางที่ 4.3) พบว่าเมื่อฟังเฉพาะเสียงประกอบในวงดนตรี ผู้เชี่ยวชาญมีมติเป็นเอกฉันท์ว่าโทนรำมะนาชุดที่ 2 มีระดับเสียงสูงกว่า โทนรำมะนาชุดที่ 1 ผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่มีความเห็นว่ายังสามารถบรรเลงเข้ากับวงดนตรีและการขับร้องได้ และเสียงโดยรวมของโทนรำมะนาสูงกว่าระดับเสียงของวงดนตรีเล็กน้อย มีความดังของเสียงเหมาะสำหรับการบรรเลงในห้อง เสียงประกอบที่มีลักษณะเด่นมากที่สุดตามลำดับ คือเสียง “จ๋ง” “จ๊ะ” และ“ทั่ม” “ติง” มีผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านระบุว่าโทนที่เสียง “ทั่ม” ที่เบา ผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านระบุว่าโทนมีเสียง “จ๋ง” ดังไพเราะ มีผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านระบุว่าเสียง “จ๋ง” และ “จ๊ะ” มีความกลมกลืนซึ่งกันและกัน ในขณะที่ผู้เชี่ยวชาญ 1 ท่านสามารถระบุระดับเสียงของรำมะนาได้ นอกจากนี้ยังมีการระบุว่าการประคบมือและอุณหภูมิห้องมีผลต่อเสียงโทนรำมะนาที่ได้ยิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โทนรำมะนาชุดที่ 3 (ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน)

ตารางที่ 4.4 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 3

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	เสียงโทนรำมะนาชุดนี้ คุณภาพ (เสียง) ไม่ค่อยดี เสียงไม่เข้ากันเท่าไร ทั้ง 2 คู่ (แรก) ดีกว่านี้ คู่นี้เล็กไปหรือเปล่า	รำมะนาตึงเกินไป ไม่ดิ้นเลย เสียงดัง “ติ๊ก ๆ” โทนก็น่าจะเล็กด้วย
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	เสียง (รำมะนา) ไม่ค่อยโปร่ง เสียง “แป๊ก ๆ”	ฟังและก็ดูว่าหน้าโทนจะเล็ก ซึ่งสำคัญที่เรื่องหนังด้วย ถ้าหนังบางหรือใสก็อาจจะดัง “แป๊ก ๆ” และมันจะไม่ “ทุ่ม”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	รำมะนาเสียง “ติง” มันอับไม่เพราะ โทนเสียงเหมือนชุดที่ 2 มันโพล่ง เสียง “จ๋ง”เหมือนชุดที่ 2	เสียงติงดังไม่เพราะ
4. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	รำมะนาระดับเสียงมีเสียงสูงโทนต่ำกว่ารำมะนา ไม่เข้าคู่	เสียงกลองไม่น่าจะเข้าคู่กัน เสียงโทนก็ต่ำ รำมะนาก็สูงไป ในอดีตนั้นรำมะนาจะมีการแต่งเสียงเพื่อให้สามารถใส่สนับได้ จะทำให้นักร้องร้องง่ายขึ้น เพราะขึ้น แต่ก็ขึ้นอยู่กับกลองด้วย ถ้าเสียงกลอง (โทน) หย่อนก็จะต้องแต่งเสียงรำมะนาให้หย่อนด้วย เช่น ตั้งให้เป็นเสียง “ซอล” มันช่วยเครื่องดนตรีได้เยอะเลย
5. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	เสียงโทน “ทั่ง” ดี แต่รำมะนาเสียงสูงไป จึงไม่ค่อยทำให้เสียงใส รำมะนาออกเสียงค่อนข้างสูงและแข็ง เสียง “ทั่ง” กับเสียง “จ๋ง” ชัด	เสียงกลองไม่น่าจะเข้าคู่กัน และโทนรำมะนาก็อาจจะลดคุณภาพของเสียงร้องไปด้วย เพราะเสียงสูงมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.4 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 3 (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
6. อาจารย์วรพล มาศแสงสว่าง	รำมะนาสูงไปมาก ไม่ดังติง เสียง “มี” โทนดังลึกขึ้น (เสียงทั่ง) “จ๋ง” เสียงนิ่ง	ผมว่ามันไม่เข้าคู่กันระหว่างโทนรำมะนา รำมะนาสูงมาก จับเสียงดูประมาณเสียง “มี” สำหรับวงนี้ มันไม่ “ติง” แต่มันจะออกเสียง “ตึ๊ก ๆ” มันไม่คราง แต่ถ้าเทียบเสียงโทนนี้กับ โทนชุดที่ 2 เสียงจะเพราะกว่า “ทั่ม” มันลึกกว่าชุดที่ 2 ส่วนเสียง “จ๋ง” นั้น โดยส่วนตัวจะชอบเสียงที่มันนิ่ง ๆ อันนี้ก็ดูจะนิ่งกว่าคู่เมื่อกี้หน่อย แต่ก็ยังไม่ใสมาก เมื่อฟังกับร้องแล้วโทนรำมะนาที่ไม่เข้ากันก็จะทำให้เสียงนักร้องแกว่งไปด้วย แต่เรื่องเสียงสูงเสียงต่ำนั้นถ้าเป็นวงเครื่องสายผสมสำหรับวงนี้ก็อาจจะถึง “เร” แต่วงที่เสียงสูงขนาดนี้ก็ยังมีรำมะนาที่ดังครางกว่านี้ แต่ทั้งนี้อาจจะไม่ได้โทษว่ารำมะนามีเสียงสูง แต่จะเป็นเพราะรำมะนาไม่ค่อยดี ถ้าเป็นโทนรำมะนาที่เข้าคู่กันมันจะทำให้มีเสียง “วาว” ขึ้นมา ก็เหมือนกับเวลาที่เล่นดนตรีแล้วสายมันปีนกัน เสียงดนตรีก็จะไม่กังวานออกมา มันไม่ Resonance กัน

จากข้อมูลแบบบันทึกความคิดเห็นและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน (ตารางที่ 4.4) พบว่าเมื่อฟังเฉพาะเสียงประกอบในวงดนตรี ผู้เชี่ยวชาญมีมติเป็นเอกฉันท์ว่าโทนรำมะนาชุดที่ 3 มีระดับเสียงสูงกว่า โทนรำมะนาชุดที่ 1 และ 2 ผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่มีความเห็นว่าโทนและรำมะนามีเสียงที่ไม่เข้าชุดกันเนื่องจากยังไม่มีการปรับแต่งเสียง แม้จะสามารถควบคุมจังหวะในวงดนตรีได้ แต่ทำให้คุณภาพของเสียงขับร้องลดลงไป ผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่กล่าวว่าเสียงรำมะนามีที่เสียงสูงโดดเด่นกว่าเสียงโทนมากเนื่องจากขึงหนังตึงเกินไป หรือกลองมีขนาดเล็ก จึงขาดความกังวาน และระดับเสียงของโทนก็ต่ำกว่ามาก เสียงประกอบที่มีลักษณะเด่นมากที่สุดตามลำดับคือเสียง “จ๋ง” “ทั่ม” “ติง” และ “จ๊ะ” มีเชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านระบุว่าโทนเสียงรำมะนาโดยเฉพาะเสียง “ติง” สูงเกินไป ผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านระบุว่าโทนมีเสียง “จ๋ง” และ “ทั่ม” มีเสียงที่ดังชัดเจน ในขณะที่ผู้เชี่ยวชาญ 1 ท่านสามารถ

ระบุระดับเสียงของรำมะนาได้ นอกจากนี้ยังมีการระบุว่าการปรับแต่งเสียงของโทนรำมะนาก่อนการบรรเลงมีผลต่อความกลมกลืนไพเราะของวงดนตรีและการขับร้อง

โทนรำมะนาชุดที่ 4 (ช่างภูมิใจ รื่นเริง)

ตารางที่ 4.5 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 4

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	เสียงโทนรำมะนา ดังดีกว่าทุกชุด เหมาะกับวงเครื่องสาย ชัดเจน ทั้งรำมะนาคือเสียง “ติง” และเสียง “จ๊ะ” [จ๋ง] ส่วนโทนนั้นเหมาะสมคู่กับรำมะนา คู่นี้ฟังดูดีกว่าเพื่อน	ฟังคู่นี้แล้วดูใหญ่กว่า ขนาดใหญ่กว่าทั้ง 3 คู่ และน่าจะช่วยมือของผู้บรรเลงได้
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	เสียงดังกังวานกว่าทุกคู่ รำมะนาเสียง “ติง” ดังและกว้างขึ้น ส่วนเสียง “จ๊ะ” [จ๋ง] ก็ชัดเจน เสียง “ทั่ง” ก็ดังลึกขึ้น เสียงเพราะเท่า ทุกคู่	เสียงกลมกลืน และมีเสียงใหญ่กว่าทุก ๆ คู่ที่ตีมาทั้ง 3 ชุด ที่ชอบคือเสียง “ทั่ม” เพราะว่าพอตีเสียงทั่มแล้วมันลึกเข้าไปในใจ
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	รำมะนาดีทั้ง “ติง” และ “จ๊ะ” กังวานดีกว่าชุดที่ 1–3 โทน “ทั่ง” ดี เพราะ หนักแน่นดี “จ๋ง” กังวานดี ทั้งโทนและรำมะนากลมกลืนกันดี	โทนรำมะนาชุดนี้อยู่ในเกณฑ์ดี
4. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	คู่นี้รำมะนากระแสเสียง “ซอล” เข้าคู่กับรำมะนา มีสำเนียงเสียงตรงกับเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี ได้หมดทั้ง “จ๋ง” “ติง” “ทั่ง”	ฟังรวมกันแล้วดีทุกอย่าง “โจ๊ะ” ได้ “ติง” ได้ “ทั่ม” ได้

ตารางที่ 5.5 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาหมายเลข 4 (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล	ความเห็นจากการสัมภาษณ์
5. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	โทนรำมะนาเสียงค่อนข้างต่ำ โทนเหมือนหย่อน รำมะนาเสียงต่ำ ใส่สนับแล้วคงเสียงใส่ขึ้น รำมะนาน่าจะเสียงดี แต่ยังไม่ได้แต่งเสียงให้เพราะ เสียงโทนรำมะนาช่วยทำให้เสียงร้องไพเราะ แต่เมื่อตีเข้ากับเพลงไม่มันเท่าที่ควร	รำมะนารู้สึกว่าจะหย่อนต่ำ ถ้ารำมะนาต่ำการดำเนินเพลงอาจจะไม่คึกครื้นเท่าที่ควร มันควรจะเป็น “ติ้ง ๆ” ความรู้สึกคนฟังมันควรจะ “หวาน” ขึ้น เสียงสูงมันจะช่วยวง แต่ไม่ใช่ “ติ้ง” สูงนะ ถ้ามัน “ติง” ดี ประมาณเสียง “โด” เสียง “เร” นี่มีความรู้สึกว่าจะเพราะ แต่รู้สึกว่าจะลงไปถึง “โด” ด้วยซ้ำ ความดังของรำมะนาและของโทนสมดุลกัน แต่รำมะนาใบนี้เสียงดีแน่เพราะว่าเป็นเสียงที่เพราะแต่เสียงต่ำ อาจจะยังไม่ได้แต่ง
6. อาจารย์วรพล มาศแสงสว่าง	รำมะนา “ติง” เสียง “ที แฟลต” เสียง “จ๋ง” โล่งไปนิด เสียงโทนรำมะนาเข้าคู่กันดี (คู่ 5)	เสียง [รำมะนา] ประมาณเสียง “ที” ถ้าเทียบว่า 3 เพลงที่เล่นโทนรำมะนาชุดนี้เล่นเพลงไหนเพราะที่สุด ก็เป็นเพลงแรก เพราะอะไร เพราะเพลงแรกที่เลือกเป็นเพลงนางนาคมันเป็นเสียง “ฟา” วงมันวาวขึ้นมาเลย แต่พอไปเป็นบังใบ ก็จะดรอปไปนิดหนึ่ง เพราะว่าเสียงรำมะนามันได้อยู่ในบันไดเสียงของเครื่องดนตรี แต่ถ้าพูดถึงการเข้าคู่และความอบอุ่นของเสียงนี่ดี

จากข้อมูลแบบสอบถามและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน (ตารางที่ 4.5) พบว่าเมื่อฟังเฉพาะเสียงประกอบในวงดนตรี ผู้เชี่ยวชาญมีมติเป็นเอกฉันท์ว่าโทนรำมะนาชุดที่ 4 มีระดับเสียงและความดังของเสียงที่มีความเหมาะสม กลมกลืนมากกว่าโทนรำมะนาชุดอื่น ๆ ผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่มีความเห็นว่าสามารถบรรเลงเข้ากับวงดนตรีและการขับร้องได้เป็นอย่างดี แต่มีเสียงค่อนข้างใหญ่และทุ้มต่ำ เสียงประกอบที่มีลักษณะเด่นมากที่สุดตามลำดับคือเสียง “จ๋ง” “ติง” “ทั่ม” และ“จ๊ะ” มีผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่านระบุว่ารำมะนามีเสียง “ติง” ที่ดังกังวานและมีเสียงต่ำ ผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านระบุว่าโทนมีเสียง “จ๋ง” ดังไพเราะ มีผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านระบุว่าเสียง “จ๋ง” และ “ทั่ม” มีความกังวานและกลมกลืนกับเสียงรำมะนา ในขณะที่ผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านสามารถระบุระดับเสียงของโทนรำมะนาได้ว่ามีระดับเสียงที่สัมพันธ์กันเป็นเป็นคู่ 5 นอกจากนี้ยังมีการระบุว่าระดับเสียง

ของเครื่องดนตรีและบันไดเสียงของเพลงมีผลต่อการควบคุมจังหวะและความกลมกลืนไพเราะของโทนรำมะนา

นอกจากนี้ ภายหลังจากการบรรเลง ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกความคิดเห็นส่วนของผู้วิจัยในขณะที่กำลังบรรเลงโทนรำมะนา ดังนี้ (ตารางที่ 4.6)

ตารางที่ 4.6 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาจากผู้บรรเลงรวมวง (ผู้วิจัย)

โทนรำมะนา	**ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล**
หมายเลข 1	ทั้งเสียงโทนและรำมะนา สามารถเข้าคู่กันได้ดี แต่ปริมาณเสียงของโทนมีน้ำหนักมากกว่าเสียงรำมะนา โดย เฉพาะเสียง “จ่ง” ที่ดังโจ่งแจ้งมากกว่าเสียงอื่น ๆ และ “ทั่ง” ที่มีเสียงค่อนข้างลึกและดังก้อง ส่วนรำมะนามีเสียง “ติง” ค่อนข้างอับ ต้องใช้กำลังนิ้วซ้ายตีลงบนรำมะนาเพิ่มขึ้นจึงจะมีเสียงกังวานบ้าง เสียง “จ๊ะ” สามารถทำได้ดี และคิดว่าโทนรำมะนาหมายเลข 1 นี้สามารถควบคุมจังหวะหน้าทับและความดัง – เบา ทั้งในขณะการบรรเลงและขับร้องได้ยากที่สุด เพราะจะต้องตีประคบมือมาก ถ้าตีหนักเกินไปจะทำให้เสียงกลองดังก้องจนกลบเสียงร้องและเครื่องดนตรี
หมายเลข 2	ระดับเสียงของโทนและรำมะนานั้นเข้าคู่กันได้ดี แต่มีเสียงโดยรวมสูงกว่าเสียงหลักของวงดนตรี ทำให้เสียงไม่ค่อยกลมกลืนกับวงมากนักในบางเพลง เสียง “ติง” สามารถตีได้ง่ายกว่ากลองหมายเลข 1 มีกังวานเพิ่มขึ้นเล็กน้อย ส่วนโทนนั้นมีเสียงที่เล็กและสูง จึงไม่ค่อยได้ยินกระแสเสียงทุ้มลึกของเสียง “ทั่ง”เมื่อนั่งบรรเลงในวง แต่เสียง “จ่ง” นั้นมีคุณภาพเสียงที่ชัดเจนไพเราะ และยังสามารถควบคุมเสียงให้สอดคล้องกับความดัง – เบา กับวงดนตรีและการขับร้องได้
หมายเลข 3	เสียงของโทนและรำมะนาไม่สมดุลกัน โดยเฉพาะเสียงรำมะนานั้นมีเสียงที่สูงกว่ารำมะนาชุดหมายเลขอื่น ๆ มาก เสียง “ติง” ที่ตีลงไปจึงมีเสียงที่ค่อนข้างแข็งและมีกังวานน้อย แต่เมื่อตีเสียง “จ๊ะ” แล้วพบว่าทำได้ง่ายกว่ากลองชุดอื่น ๆ มาก ส่วนโทนนั้น เห็นว่าเสียง “ทั่ง” มีความกังวานและมีเสียงทุ้มลึกลอดออกมาจากปากลำโพงชัดเจนเมื่อนั่งฟังในวง ส่วนเสียง “จ่ง” ที่เกิดจากการตีขอบหุ่นกลองนั้นก็ได้ยินเป็นเสียงตีบนไม้ชัดเจน แต่โดยรวมโทนมีน้ำหนักเสียงมากกว่าเล็กน้อย แม้ว่าเสียงรำมะนาจะแหลมขึ้นมาในวงชัดเจน แต่ก็ยังสามารถนำมาใช้ตีควบคุมวงได้ และสังเกตว่าเมื่อตีประกอบการร้องนักร้องมีเสียงร้องสูงขึ้นเล็กน้อยเมื่อถึงตอนที่วงดนตรีรับ

ตารางที่ 5.6 แสดงผลการทดสอบเสียงโทนรำมะนาจากผู้บรรเลงรวมวง (ผู้วิจัย) (ต่อ)

โทนรำมะนา	ความเห็นจากแบบบันทึกข้อมูล
หมายเลข 4	เสียงของโทนและรำมะนาชุดนี้มีเสียงที่ใหญ่และทุ้มต่ำกว่าโทนรำมะนาทั้ง 3 ชุด ปริมาณของเสียงที่ผลิตออกมามีความสมดุลกันเป็นอย่างดี และฟังดูในวงแล้วผู้วิจัยได้ยินเสียงดังชัดเจนทั้ง 2 ใบ รำมะนามีเสียง “ติง” ค่อนข้างใหญ่ มีเสียงกังวานยาวกว่ากลองใบอื่น ๆ แต่ทำเสียง “จ๊ะ” ได้ยากกว่ากลองใบอื่น ๆ ส่วนโทนนั้น มีเสียงที่ใหญ่ แต่ไม่หนักแน่นเท่ากลองใบที่ 1 อาจจะมีเสียงลมที่พุ่งออกมาบ้าง เสียง “จ๋ง” มีความใส ดังชัดเจน แต่มีเสียงค่อนข้างยาวกว่าโทนทั้ง 3 ใบ โดยรวมแล้วเมื่อใช้กลองชุดนี้บรรเลงในวงรู้สึกว่าช่วยเอื้อเฟื้อจังหวะของและคุมแนวของวงดนตรีและการขับร้องได้ดี ฟังแล้วรู้สึก “อุ้มวง” แต่จะต้องระมัดระวังว่าจะต้องประคบเสียงโทนให้ได้เสียง “ทั่ง” และ “จ๋ง” ตามที่ต้องการ

เมื่อเสร็จสิ้นการทดสอบแล้ว ผู้วิจัยได้บันทึกระดับความพึงพอใจจากการฟังเสียงโทนรำมะนาในการประสมวงดนตรีและการขับร้องจากผู้เชี่ยวชาญโดยใช้วิธีการจัดอันดับ โดยกำหนดจากการจัดลำดับ (Ranking) จากหมายเลข 1 ถึง 4 โดยมีการแปลผลของตัวเลข ดังนี้

1 หมายถึงระดับความพึงพอใจอยู่ในลำดับที่ 1
2 หมายถึงระดับความพึงพอใจอยู่ในลำดับที่ 2
3 หมายถึงระดับความพึงพอใจอยู่ในลำดับที่ 3
4 หมายถึงระดับความพึงพอใจอยู่ในลำดับที่ 4

ตารางที่ 4.7 แสดงการจัดอันดับความพึงพอใจในเสียงโทนรำมะนา

	การจัดอันดับความพึงพอใจในเสียงโทนรำมะนา			
ผู้ทดสอบ	**หมายเลข 1**	**หมายเลข 2**	**หมายเลข 3**	**หมายเลข 4**
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	4	1	2	3
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	4	1	2	3
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	4	1	2	3
4. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	4	1	2	3
5. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	2	3	4	1
6. นายวรพล มาศแสงสว่าง	1	4	2	3

จากตารางจัดลำดับข้างต้น (ตารางที่ 4.7) พบว่าความคิดเห็นโดยส่วนใหญ่ของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน มีความเห็นไม่เป็นเอกฉันท์ ดังนี้

(1) ผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่าน มีความเห็นว่าโทนรำมะนาหมายเลข 4 เป็นเสียงโทนรำมะนาที่ผู้ฟังมีความพึงพอใจเป็นลำดับที่ 1 และโทนรำมะนาหมายเลข 1 2 และ 3 มีลำดับที่ลดหลั่นลงมา

(2) ผู้เชี่ยวชาญ 1 ท่าน มีความเห็นว่าโทนรำมะนาหมายเลข 1 เป็นเสียงโทนรำมะนาที่ผู้ฟังมีความพึงพอใจเป็นลำดับที่ 1 และโทนรำมะนาหมายเลข 4 2 และ 3 มีลำดับที่ลดหลั่นลงมา

(3) ผู้เชี่ยวชาญ 1 ท่าน มีความเห็นว่าโทนรำมะนาหมายเลข 1 เป็นเสียงโทนรำมะนาที่ผู้ฟังมีความพึงพอใจเป็นลำดับที่ 1 และโทนรำมะนาหมายเลข 4 2 และ 3 มีลำดับที่ลดหลั่นลงมา

ผลจากการทดสอบในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวงทำให้ทราบว่า โทนรำมะนาทั้ง 4 ชุดที่ใช้ในการทดสอบมีคุณภาพเสียงอยู่ในเกณฑ์ดี สามารถใช้ตีควบคุมจังหวะหน้าทับได้ทั้งในด้านการบรรเลงรวมวงและการรับ-ส่งร้อง โทนรำมะนาที่ใช้ในการทดสอบครั้งนี้บางชุดที่เข้าคู่กันได้ดีโดยเฉพาะโทนรำมะนาที่มีเสียงสัมพันธ์เป็นระยะขั้นคู่ต่อกันเป็นคู่ 5 แต่บางชุดมีเสียงที่ยังไม่สมดุลกันควรจะต้องปรับแต่งเสียงสูง-ต่ำ ให้ได้คุณภาพเสียงตรงตามที่ต้องการ นอกจากนี้บันไดเสียงของเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นปัจจัยสำคัญที่ผลต่อระดับเสียงของโทนรำมะนาในการควบคุมเสียงดนตรีและการขับร้องในวงดนตรี จึงควรที่จะต้องแต่งเทียบเสียงโทนรำมะนาทุกครั้งก่อนที่จะเริ่มต้นการบรรเลงในทุก ๆ เพลง ทั้งนี้ ผลการประเมินดังกล่าว เป็นผลที่เกี่ยวเนื่องกับปัจจัยทางด้านเวลาในระหว่างกรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีที่ใช้วัสดุต่างกัน และใช้เวลาต่างกันในการบ่มเพาะความเปล่งปลั่งจำเพาะของเสียงหลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการสร้าง เช่น ความอ่อนนุ่มและยืดหยุ่นของแผ่นหนังหน้ากลองแต่ละประเภท อีกทั้งปัจจัยในการเก็บรักษาภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างก่อนการนำส่งแก่ผู้วิจัย โดยเฉพาะขนาด สัดส่วน และน้ำหนักของเครื่องที่มีรายละเอียดซับซ้อนแตกต่างกัน* ทำให้ผลต่อความพึงพอใจต่อเสียงของโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ในช่วงเวลาที่มีการทดสอบคุณภาพเครื่องดนตรี

4.3.2 ผลการทดสอบภายในห้องปฏิบัติการเฉพาะ

ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน ได้ให้คำวิจารณ์เกี่ยวกับเสียงของโทนและรำมะนาทั้ง 4 ชุดเมื่อได้เห็นลักษณะทางกายภาพและมีส่วนรวมในการทดลองบรรเลงด้วยตนเอง ตามลำดับดังต่อไปนี้

อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ เมื่อได้ทดสอบโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ให้ความเห็นทั้งในด้านการสร้างและคุณภาพเสียง ดังนี้ (ตารางที่ 4.8-ตารางที่ 4.9)

* ดูเอกสารเพิ่มเติมที่ภาคผนวก ค, หน้า 425

ตารางที่ 4.8 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	ไม่คิดว่าจะหนักขนาดนี้ หนัก แต่คงไม่ค่อยดัง ...ก็วิจิตรบรรจงนะ มีแกะมีอะไร น่าจะแพงกว่า	ใส่สนับแต่งเสียงได้
ชุดที่ 2	(ไม่มีความเห็น)	ใส่สนับแต่งเสียงได้ แต่คงต้องรอให้เสียงลงมากกว่านี้
ชุดที่ 3	ดูที่หนัง ผมว่าหนังไม่สำคัญ หนังงูที่ก็แผนกผมมีดัง ดังเพราะด้วยอย่างหนังธรรมดาก็ดัง ที่ดังเพราะ ๆ ก็มี ผมว่ามันอยู่ที่การขึ้นมากกว่า	ใส่สนับแต่งเสียงได้
ชุดที่ 4	เบากว่าลูกอื่น ๆ รู้สึกว่าช่วยมือ น้ำหนักไม่หนักเกินไป	สวย ใส่สนับแต่งเสียงได้

ตารางที่ 4.9 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์

	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	มันก็ “ทั่ง” นะ ...ผมว่าน่าจะมีหุ่นที่กังวานกว่านี้ไหม ก็ต้องมีเสียงนะ	ใบนี้มีเสียงมากกว่า ดูเหมือนไม่สูงมาก เสียง “โจ๊ะ” [จ๊ะ] ก็ได้นะ แต่อาจจะยังไม่สูง เสียง “ติง” ก็สูงนะ อาจจะโดนแอร์ แต่เมื่อใส่สนับเริ่มมีกังวาน
ชุดที่ 2	[เสียงทั่ง] รู้สึกกังวานกว่า จะนุ่มกว่าลูกนี้[หมายเลข 1] ด้วย เสียง “จ๋ง” เพราะ ...นี่ก็เสียงเพราะ เสียงดี ...ต้องช่วยมือแบบนี้	ใบนี้เป็นใบที่สูงเกินไป เสียงไม่กังวาน ...เป็นเสียงที่ไม่ใส่สนับ จะทำอย่างไรถ้าเกิดเสียงหย่อนลง ผมไม่เคยเจอแบบนี้ ส่วนใหญ่ต้องยัดทั้งนั้น ...แต่คุณ [ผู้วิจัย] ก็ยังตีกังวานกว่าผมนะ สูงจนไม่มีเสียง ...ตึงเกินไปก็ทำให้เสียงไม่มี แต่ผมว่ากลองตึง ๆ จะทำเสียง “โจ๊ะ” [จ๊ะ] ได้ดีกว่า

ตารางที่ 4.9 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ (ต่อ)

	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 3	เสียงทั่ง คนอื่นตีอาจจะเพราะกว่าผม ...เสียง “จ๋ง” สูงกว่า ...คงต้องตีให้ถึงที่เขา	นี่เป็นลูกสุดท้ายของห้องโน้น [ห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง] น่าจะใช่นะ ...มีกระแสทั้งโทนและรำมะนา มีเสียงคราง มีเสียงสมบูรณ์ ...ที่คุณว่าเสียงต่ำไปก็เห็นด้วย แต่ว่าเสียงจะดีกว่าทั้งสามใบ มีกระแสเสียงดีกว่า ตีได้ชัดเจนกว่า ...ถึงต่ำมากแต่ก็มีกระแส โดยตัวเขาเองเสียงโปร่งดี แต่ถ้าใส่สนับเสียงจะโหวง ๆ จะติงก็ไม่ติง มีเสียงลอยขึ้นไปดัง “ติ้ง ๆ”
ชุดที่ 4	เสียง “ทั่ง” ทำได้ง่ายกว่า แต่ความรู้สึกคิดว่าเสียงสูงกว่า เสียง “จ๋ง” สูงกว่าลูกที่ 3	(ไม่มีความเห็น)

รูปที่ 4.12 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา

อาจารย์นิรมล ตระการผล เมื่อได้ทดสอบโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ให้ความเห็นทั้งในด้านการสร้างและคุณภาพเสียง ดังนี้ (ตารางที่ 4.10-ตารางที่ 4.11)

ตารางที่ 4.10 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์นิรมล ตระการผล

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	ครูว่าอย่างสายของลูกที่ 1 ความคงทนน่าจะไม่ทนเท่าไหร่ เพราะว่ามันเป็นสายไหม	ทรงจะแบะมากกว่า ใหญ่กว่ารำมะนาเบา
ชุดที่ 2	มีลักษณะน่าจะค่อนข้างทนแข็งแรง ดู [สาย] จะไม่ค่อยยืด บัวที่คอกลองเป็นทรงแบบเก่า หนังงูที่เป็นของโบราณอย่างนี้ก็มี	(ไม่มีความเห็น)
ชุดที่ 3	เหมือนกับโทนใบที่ 2 ปากลำโพงดูเป็นทรงแบบเก่า แต่พัฒนารูปทรงให้มีเหลี่ยมมุมมากขึ้น	รำมะนานี้หนัก
ชุดที่ 4	อันที่ 4 ทรงดูเป็นสมัยใหม่	ดูสวย ทรงเป็นแบบเดิม แต่จับดูว่าไม้มีน้ำหนัก มองส่วนโพรงด้านในดูหนา

ตารางที่ 4.11 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์นิรมล ตระการผล

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	(ไม่มีความเห็น)	เสียงไม่โปร่งเหมือน ใบที่ 3
ชุดที่ 2	เสียงน่าจะเข้ากับเสียงรำมะนาชุดที่ 1 ได้	อันนี้เสียงดูแข็ง ๆ ไม่เพราะ
ชุดที่ 3	อันนี้ คือเสียงชุดที่ 4 ของชุดที่แล้ว (ห้องปฏิบัติการรวม) ครูชอบ	ชอบ เพราะเป็นคนที่ชอบเสียงต่ำ เสียงคู่กับโทนใบที่ 3 ดี มีเสียงในโทน [Tone] เดียวกัน
ชุดที่ 4	สังเกตว่าเสียงโทนที่ทำเป็นเซรามิกส์เสียงเหมือนจะดังแข็ง เช่น เสียง “จ๋ง” น่าจะเป็นเสียงของคู่ที่ 3 [ห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง] เพราะมันดังเหมือนหน้า (กลอง) มันเล็ก มันดัง “เป็ก ๆ”	[เสียง] ดังแบบกั้น ๆ ไม่กระจาย เสียงไม่ลึก

รูปที่ 4.13 อาจารย์นิรมล ตระการผล ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา

อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ เมื่อได้ทดสอบโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ให้ความเห็นทั้งในด้านการสร้างและคุณภาพเสียง ดังนี้ (ตารางที่ 4.12-ตารางที่ 4.13)

ตารางที่ 4.12 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์อุษา แสงไพโรจน์

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	อันนี้ทำสวย แต่เล็ก	ทรงจะแบะมากกว่า ใหญ่กว่า
ชุดที่ 2	รูปร่างทั้งหมด [หุ่น] ดูเล็ก แต่ไม่เล็กมาก เมื่อเทียบสมดุลกับรำมะนา	(ไม่มีความเห็น)
ชุดที่ 3	ดูคล้ายกันกับโทนใบที่ 2 มีขนาดพอ ๆ กัน	(ไม่มีความเห็น)
ชุดที่ 4	(ไม่มีความเห็น)	มีลักษณะที่ดี

ตารางที่ 4.13 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์อุษา แสงไพโรจน์

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	เสียงก็เพราะนะ พอตีประคบมือเข้าไป เสียงก็จะเพราะ เสียง “จ๋ง” โอเค	อันนี้มันดัง “แป๊ง ๆ” ไม่เพราะ เสียง “ติง” กับ “จ๊ะ” ไม่ค่อยมีกังวาน
ชุดที่ 2	อันนี้เบากว่า (หมายเลข 1) เสียง “ทั่ง” เพราะกว่า	อันนี้ดัง “แป๊ก” ไม่เพราะเลย
ชุดที่ 3	เสียง “ทั่ง” ไม่เพราะ เสียงต่ำไป แต่ “จ๋ง” เพราะ เสียง “จ๋ง” สูงกว่าใบที่ 2	อันนี้ดังเพราะ เสียง “ติง” ก็ดี “จ๊ะ” ก็เพราะ ดังดี มันกังวานมากกว่า
ชุดที่ 4	เสียง “ทั่ง” และ “จ๋ง” สูงไป	เสียงสู้ลูกนี้ไม่ได้ (หมายเลข 3) เสียงรำมะนาบอกไม่ถูก

รูปที่ 4.14 อาอาจารย์อุษา แสงไพโรจน์ ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา

อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา เมื่อได้ทดสอบโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ให้ความเห็นทั้งในด้านการสร้างและคุณภาพเสียง ดังนี้ (ตารางที่ 4.14-ตารางที่ 4.15)

ตารางที่ 4.14 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	โทนสวยมาก แต่เล็กไปนิดหนึ่ง ดูเหมือนโทนผู้หญิง กะทัดรัด ดูทรงเป็นไทยชัดเจน สีก็สวย ดูแล้วน่าจะเป็นดินดี	หุ่นแป้นดี ดูเหมือนลูกจันทน์
ชุดที่ 2	ดูจากรูปทรงแล้ว เสียงของโทนใบที่ 2 กับ 3 น่าจะใกล้เคียงกัน แต่ดูลักษณะจะแปลก คล้ายโทนเขมร ด้านปากลำโพงดูหนาเทอะทะ ไม่พลิ้ว หน้าโทนใหญ่	หุ่นดูดี หมุดดี ไม่เทอะทะ
ชุดที่ 3	ลักษณะดูดี สง่า แข็งแรง หน้ากลองดูเรียบร้อยดี แต่งุ้ม มีสันใหญ่	ไม้ไม่สวย หุ่นดูหนา มีน้ำหนัก น่าจะยัดสนับได้
ชุดที่ 4	ดูจากทรงแล้วเสียงน่าจะดัง เพราะเป็นเซรามิก แต่ลำโพงเล็กไปดูไม่รับกับตัว (กลอง) มันดูเพรียวไป	ดูหนา และมีน้ำหนักมากที่สุด

ตารางที่ 4.15 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	โทนเสียงสูง ไม่ “ทั่ง” แต่น่าจะเอาไปใช้อัดเสียงได้ดี ดังดี เสียง “จ๋ง” ชัดเจนดี ถ้าหุ่นใหญ่กว่านี้เสียงน่าจะเพราะ	เสียงยังไม่กระพือเท่าไหร่ คือไม่กว้าง เสียงที่ออกมาสั้น ไม่ยาวมา แต่อยู่ในเสียงที่ดี
ชุดที่ 2	เสียง“ทั่ง” ของเบอร์ 1 ทำได้ดีกว่า โทนดังเหมือนกัน แต่สูงไปนิดหนึ่ง เสียง “จ๋ง” ใช้ได้	เสียงรำมะนาของเบอร์ 1 ดีกว่า รำมะนาเสียงสูง แข็ง และสั้น เสียงรำมะนายังไม่สุดเสียง ยังไม่ถูกใจเท่าไหร่
ชุดที่ 3	เสียงต่ำ เสียงคล้ายโทนดินเผา น่าจะดีที่สุดใน 3 คู่ที่ผ่านมา	รำมะนาใบนี้เสียงน่าฟัง เสียงหวาน แต่ต่ำไปนิดหนึ่ง ถ้าเอาอะไรยัดได้ก็จะเสียงสูงขึ้น แต่เสียง “ติง” เพราะ มีพลัง เสียงออกไปเป็นธรรมชาติ สามารถแต่งเสียงให้ สูง–ต่ำได้

ตารางที่ 5.15 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา (ต่อ)

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 4	เสียง “จ๋ง” ดังจริง แต่เบอร์ 3 “จ๋ง” เพราะกว่า มันไม่ “จ๋ง” เสียงมันดัง “เจี๋ย ๆ” “จ๋ง” เสียงต่ำ	รำมะนาเสียงทึบและต่ำ จะแต่งเสียงใสได้ยาก แต่เสียงดีเป็นรองจากเบอร์ 3 เพราะ“ติง” ยังมีพลังนิดหนึ่ง

รูปที่ 4.15 อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา

อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม เมื่อได้ทดสอบโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ให้ความเห็นทั้งในด้านการสร้างและคุณภาพเสียง ดังนี้ (ตารางที่ 4.16-ตารางที่ 4.17)

ตารางที่ 4.16 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพอาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	หุ่นเล็กไปหน่อย เป็นโทนดินเผา อาจจะไม่คงทน	เป็นไม้ทาสี
ชุดที่ 2	หุ่นไม่ใหญ่จนเกินไป	แก้ม (กระพุ้ง) ยุ้ยมาก หน้าใหญ่ แต่ก้นเล็ก เป็นหมุดทองแดง น่าจะทนกว่า
ชุดที่ 3	กระพุ้งจะใหญ่ หน้าโทนใช้ได้ แต่เป็นหนังงู เมื่อสาว (หน้ากลอง) อาจจะไม่ทน ถ้าสาวอีก 2 – 3 ครั้งจะขาด	น่าจะดี ดูสมส่วน
ชุดที่ 4	หุ่นดี เสียง “จ๋ง” น่าจะดี แต่ไม่ทนทานเท่าโทนไม้ เป็นหนังแพะจะ “จ๋ง” ดี ถ้าเป็นหนังแพะส่วนสันหลังจะดี แต่ถ้าเป็นหนังส่วนท้องอาจจะบางไป	หุ่นสวย แต่หน้าดูเล็กไป ไม่ค่อยสมตัว งานตกแต่งดี

ตารางที่ 4.17 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	เสียงอับ ไม่ “ทั่ง” แม้จะตีปล่อยมือแล้ว แต่ตีเสียง “จ๋ง” พอใช้ได้	รำมะนาเสียงตึงไป เสียงไม่ออก ไม่คราง
ชุดที่ 2	โทนดังดี	เสียงไม่ Balance กับโทน เสียง(ติง) สูงกว่า ตึงเกินไป
ชุดที่ 3	อันนี้ดี “จ๋ง” ใส	รำมะนาตีปล่อยมือได้ ไม่ต้องประคบ มีกระแสเสียง
ชุดที่ 4	เสียงโทนดังตึง ๆ ไม่ “ทั่ง”	เสียงรำมะนาสู้เบอร์ 3 ไม่ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปที่ 4.16 อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา

อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง เมื่อได้ทดสอบโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ให้ความเห็นทั้งในด้านการสร้างและคุณภาพเสียง ดังนี้ (ตารางที่ 4.18-ตารางที่ 4.19)

ตารางที่ 4.18 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	ดูก็สวยดี งามดี หม้อน้ำก็ดี แต่ถ้าดูการขึ้นหนังน่าจะขึ้นได้อีกไม่กี่ครั้ง เพราะไส้ละมานจะติดแก้ม (กระพุ้ง) ไส้ละมานก็ดูแข็งแรงดี แต่ว่าโทนใบนี้หน้าไม่กลม แต่หน้าหนังกลม เป็นดินเผา คิดว่าหนาเพราะหนักเกินตัวมาก คิดว่าตัวน่าจะหนา ถ้าขยายส่วนขึ้นมาอีกจะดี ดูละเอียดที่สุด	ดูโอเค สามารถใส่สนับได้ ไม้เบา เวลานั่งตีอาจจะรู้สึกคลอนแคลน การกลึงยังไม่เรียกว่าเนี้ยบเท่าไหร่
ชุดที่ 2	อันนี้เป็นไม้ ทรงใกล้ ๆ กัน เป็นลูกจันทร์	ความเรียบร้อยพอกันกับใบที่ 1 แต่ข้างในดูดิบมาก คือ ไม่ได้เก็บรายละเอียดให้เรียบร้อยทั้งในและนอก วัสดุที่ใช้ทำหมุดน่าจะดีที่สุด ไม่เป็นสนิม รำมะนาน้ำหนักดี เวลาวางแล้วอยู่เลย
ชุดที่ 3	หนังต่างจากใบอื่น ๆ เป็นหนังงู ถักไส้ละมานได้ดี เรียบร้อย	ทรงเบี้ยว กลึงไม่เรียบร้อย ข้างในไม่ได้ขัด ไม่ทาสี ไม่แน่ใจว่าเป็นความประสงค์ทางด้านเสียงด้วยหรือเปล่า เนื้อไม้หนามาก หนักพอสมควร ดูไม่มีปากนกแก้ว เวลายัดสนับจะมีที่ว่างนิดเดียว ไม่ค่อยอยู่

ตารางที่ 4.18 แสดงผลการประเมินด้านลักษณะทางกายภาพของอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 4	เป็นเซรามิกส์แบบมาตรฐานทั่วไป หน้ากลองเกือบกลม อาจจะอยู่ที่การวางหนังด้วย โทนอันนี้เรียบร้อยและเบาเมื่อเทียบกับโทนดินเผา	รำมะนาดูเรียบร้อยที่สุด ถึงแม้ว่าการเจาะรูจะไม่เรียบร้อย ไม่สม่ำเสมอ ใช้หมุดที่มีราคาถูก แต่งานไม้เรียบร้อยที่สุด ดูไม่มีปากนกแก้ว โดยส่วนตัวชอบหนังที่มีความหนาประมาณนี้ พอกดแล้วไม่ลง

ตารางที่ 4.19 แสดงผลการประเมินด้านคุณภาพเสียงของอาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง

หมายเลขชุด	โทน	รำมะนา
ชุดที่ 1	เสียงโทนเป็นคู่ 5 ดีกับรำมะนา แต่ดูเสียงตึง ๆ เป็นกลองที่ตึงไปหมด ไม่ดัง“ทั่ง” ถ้าโทนใหญ่กว่านี้เสียงจะเพราะ เสียง “จ๋ง” ดังพอใช้ได้	เสียง “จ๊ะ”ไม่ดี เสียง “ติง”ดัง ตุ้ง ๆ
ชุดที่ 2	โทนไม่เข้าคู่กับรำมะนา เสียงเป็นคู่ 6 เสียง “ทั่ม” ครางนาน อาจจะดีกว่าใบที่ 1 ว่ามันใหญ่กว่า แต่เท่าที่ฟังแล้วอาจจะเป็นเพราะเป็นไม้ เสียงเลยไม่แน่นเท่าที่ควร	รำมะนาตึงเกินไป ที่ตึงขนาดนี้เกินเสียง “เร” ถ้าเป็นเสียงเรของวงเครื่องสายผสม ถ้าตึงไปความกังวานจะลดลง
ชุดที่ 3	เป็นเสียง คู่ 5 กับรำมะนา เมื่อตีมีเสียงกังวาน สมดุลเสียงดี เสียงดัง “ทั่ง” แต่ด้วยหนังงูบาง จึงตีหนักมือไม่ได้ เสียงจะดัง “ปั๊บ” ต้องตีประคบมือ เสียง “จ๋ง” ก็ใสดี แต่มันโล่งไปหน่อย มันดัง “ป๊อง” เพราะถ้าเราตีเสียงจ๋งแล้วเอามือแตะไปมันจะต้องเงียบ แต่นี่ดังเหมือน กลอง Snare หรือกลอง Darbuka	มีเสียงกังวาน มีเสียงดีเมื่อเทียบกับสองใบแรก ดีที่สุด มันครางเสียง “จ๊ะ” ก็ดี แต่เกรงว่าเสียงจะต่ำไป “ติง” มีเสียงดัง “ตุ้ง ๆ”
ชุดที่ 4	เสียง “จ๋ง” ดัง “แป๊ะ ๆ” ต้องตีเบามาก ๆ เสียง “ทั่ง” จะดังสั้น ๆ เสียงเกือบจะเข้ากับรำมะนาเป็นคู่ 5 เสียง “ทั่ง” ด้วยวัสดุแน่นมาก เสียงเลยอาจจะต่ำ	รำมะนาเสียง “ติง” ไม่ครางเท่าไหร่ สู้ใบ 3 ไม่ได้ แต่เสียง “จ๊ะ” ดีมาก ออกเลย ถ้าใหญ่กว่านี้จะครางดี

รูปที่ 4.17 อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง ขณะกำลังทดสอบโทนรำมะนา

ภายหลังจากการทดสอบในห้องปฏิบัติการเฉพาะแล้ว ผู้เชี่ยวชาญได้ทำการจับคู่เสียงของโทนและรำมะนาที่มีความเห็นว่ามีคุณเสียงที่ดีและเหมาะสมกลมกลืนกันมากที่สุด ปรากฏผลการคัดเลือกโทนและรำมะนา ดังนี้ (ตารางที่ 4.20)

ตารางที่ 4.20 แสดงผลการคัดเลือกโทนและรำมะนาภายในห้องปฏิบัติการเฉพาะ

เชี่ยวชาญ	**การคัดเลือกโทนรำมะนา**
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	หมายเลข 3
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	หมายเลข 3
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	หมายเลข 3
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	หมายเลข 3
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	หมายเลข 3
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	หมายเลข 4

จากตารางข้างต้น พบว่าความคิดเห็นโดยส่วนใหญ่ของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน มีความเห็นไม่เป็นเอกฉันท์ คือ ผลจากการจับคู่เสียงทั้งโทนและรำมะนาที่มีเสียงที่มีรูปร่างและคุณภาพเสียงเหมาะสมกลมกลืนกันมากที่สุดแบบเข้าชุดหมายเลขเดียวกัน พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน ได้เลือก โทนหมายเลข 3 ภายในห้องปฏิบัติการเฉพาะ โดยพิจารณาความสำคัญของคุณภาพเสียงเป็นหลัก ในขณะที่มีผู้เชี่ยวชาญอีก 1 ท่านที่เลือกโทนรำมะนาที่มีหมายเลขต่างออกไป โดยเลือกโทนหมายเลข 4 ทั้งนี้ผู้เชี่ยวชาญที่เลือกโทนรำมะนาหมายเลข 4 ได้พิจารณาถึงความเหมาะสมในด้านวัสดุและความคุ้มค่าในการใช้งานประกอบกันด้วย โดยวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนาแต่ละชุดมีดังต่อไปนี้ (ตารางที่ 4.21)

ตารางที่ 4.21 แสดงวัสดุที่ใช้ในการสร้างโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ที่ใช้ให้การประเมินคุณภาพ

	วัสดุที่ใช้ในกระบวนการสร้าง	
โทนรำมะนา	**โทน**	**รำมะนา**
หมายเลข 1	ดินเผา+หนังวัว	ไม้ขนุน+หนังวัว
หมายเลข 2	ไม้สะเดา+หนังวัว	ไม้สะเดา+หนังวัว
หมายเลข 3	ไม้ประดู่+หนังงูเหลือม	ไม้ประดู่+หนังวัว
หมายเลข 4	เซรามิกส์+หนังแพะ	ไม้ชิงชัน+หนังวัว

4.4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากผลการประเมินคุณภาพของโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวงและห้องปฏิบัติการเฉพาะจากผู้เชี่ยวชาญ สามารถนำข้อมูลที่มีความเชื่อมโยงกันมาวิเคราะห์ข้อมูลลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงในประเด็นต่าง ๆ โดยอาศัยการตีความและแปลความหมายจากประเด็นต่าง ๆ จากการสัมภาษณ์ได้ดังนี้

4.4.1 ลักษณะทางกายภาพ

การวิเคราะห์ลักษณะทางกายภาพได้พิจารณาจากส่วนประกอบที่สำคัญของเครื่องดนตรีประเภทกลอง ได้แก่ หุ่นกลอง หนังหน้ากลอง วัสดุเร่งเสียง

หุ่นกลอง พบประเด็นในการวิเคราะห์ตามส่วนประกอบย่อยที่สำคัญ ดังต่อไปนี้

(1) รูปร่างและรูปทรง

ตารางที่ 4.22 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านรูปร่าง รูปทรง

ผู้เชี่ยวชาญ	**ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์**
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“สวย”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ดูสวย ทรงเป็นแบบเดิม” “ทรงดูเป็นสมัยใหม่”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“มีลักษณะที่ดี”
"4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“สวยมาก” “หุ่นดูดี” “ลักษณะดูดี สง่า” “ดูทรงเป็นไทย”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“หุ่นสวย” “หุ่นดี ดูสมส่วน”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ดูก็สวยดี งามดี หม้อน้ำก็ดี” “ถ้าขยายส่วนขึ้นมาอีกจะดี”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.22) พบว่าผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่ทั้ง 6 ท่าน ให้ความสำคัญกับความสวยงามของหุ่นกลองเป็นอันดับแรก และพิจารณาองค์ประกอบอื่น ๆ ร่วมกัน เช่น ความได้สัดส่วนของหุ่นกลอง รูปทรงที่มีลักษณะดีตามเกณฑ์ที่ผู้เชี่ยวชาญมีความนิยม

(2) ขนาดของหุ่นกลอง

ตารางที่ 4.23 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านขนาดของหุ่นกลอง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ใหญ่กว่า”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“ดูเล็ก แต่ไม่เล็กมาก เมื่อเทียบสมดุลกับรำมะนา” “ขนาดพอ ๆ กัน” “แบะมากกว่า”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“เล็กไปนิดหนึ่ง ดูเหมือนโทนผู้หญิง กะทัดรัด”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“หุ่นไม่ใหญ่จนเกินไป”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“โทนใหญ่กว่านี้ เสียงจะเพราะ” “อาจจะดีกว่าใบที่ 1 ว่ามันใหญ่กว่า” “ถ้าขยายส่วนขึ้นมาอีกจะดี”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.23) พบว่ามีผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่านให้ความสำคัญกับกลองที่มีขนาดใหญ่มากกว่ากลองที่มีขนาดเล็ก แต่จะต้องมีขนาดของโทนและรำมะนาที่มีขนาดเสมอกัน และพิจารณาเปรียบเทียบกับกลองใบอื่น ๆ ว่า หากกลองชนิดเดียวกันนมีขนาดเท่ากันจะมีที่เสียงที่เสมอกัน

(3) วัสดุที่ใช้ในการสร้างกลอง

ตารางที่ 4.24 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านวัสดุที่ใช้ในการสร้างกลอง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ลักษณะน่าจะค่อนข้างทน แข็งแรง”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“ดูคล้ายกันกับโทนใบที่ 2”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“แข็งแรง น่าจะดังเพราะเป็นเซรามิกส์” “ดูแล้วน่าจะเป็นดินดี”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“โทนดินเผา อาจจะไม่คงทน” “แต่ไม่ทนทานเท่าโทนไม้”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“เป็นเซรามิกส์แบบมาตรฐานทั่วไป” “อันนี้เป็นไม้”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.24) พบว่ามีผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่านให้ความสำคัญกับความแข็งแรงทนทานของวัสดุเป็นอันดับแรก โดยพิจารณาเปรียบเทียบกับกลองที่ทำจากวัสดุอื่น ๆ ว่ามีความคงทนไม่เท่ากัน แต่ไม่ว่าจะผลิตด้วยวัสดุชนิดใดก็ตามจะต้องมีคุณภาพของวัสดุที่ได้มาตรฐานและเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป

(4) ความหนาของหุ่นกลอง

ตารางที่ 4.25 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านความหนาของหุ่นกลอง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“มองส่วนโพรงด้านในดูหนา”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“หุ่นดูหนา”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“ดูหนา”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	(ไม่มีข้อมูล)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ดินเผา คิดว่าหนาเพราะหนักเกินตัวมาก คิดว่าตัวน่าจะหนา” “เนื้อไม้หนามาก”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.25) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านให้ความสำคัญกับความหนาของหุ่นกลอง โดยพิจารณาจากส่วนขององค์ประกอบภายนอกและภายในหุ่นกลองจากสังเกตด้วยสายตาและการสัมผัส เช่น ชนิดของวัสดุ น้ำหนัก และ ส่วนของช่องกลวงภายในหุ่นกลอง

(5) การตกแต่ง

ตารางที่ 4.26 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านการตกแต่ง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“ก็วิจิตรบรรจงนะ มีแกะมีอะไร”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	(ไม่มีข้อมูล)
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“อันนี้ทำสวย”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“กลองดูเรียบร้อยดี”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“งานตกแต่งดี” “เป็นไม้ทาสี”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ข้างในดูดิบมาก คือ ไม่ได้เก็บรายละเอียดให้เรียบร้อย” “ข้างในไม่ได้ขัด ไม่ทาสี ” “งานไม้เรียบร้อยที่สุด”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.26) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่านให้ความสำคัญกับการตกแต่งหุ่นกลอง โดยพิจารณาทั้งการตกแต่งภายนอกและภายใน ตามลักษณะของวัสดุ เช่น กลองที่ทำจากได้จะต้องมีความละเอียด มีการขัดผิวให้เรียบและทาเคลือบผิวด้วยวัสดุต่าง ๆ

เช่น แลคเกอร์ สี เป็นต้น ส่วนกลองดินเผาและเซรามิกส์ อาจมีการแกะสลักหรือตกแต่งพื้นผิวเพิ่มเติมตามความเหมาะสม

(6) น้ำหนัก

ตารางที่ 4.27 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านน้ำหนัก

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“ไม่คิดว่าจะหนักขนาดนี้” “รู้สึกว่าช่วยมือ น้ำหนักไม่หนักเกินไป”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“รำมะนานี้หนัก” “จับดูว่าไม้มีน้ำหนัก” “รำมะนาเบา”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“อันนี้เบากว่า”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	มีน้ำหนัก มีน้ำหนักมากที่สุด
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	(ไม่มีข้อมูล)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“หนักเกินตัวมาก” “รำมะนาน้ำหนักดี เวลาวางแล้วอยู่เลย” “ไม้เบา เวลานั่งตีอาจจะรู้สึกคลอนแคลน”

จากผลการวิเคราะห์ด้านน้ำหนัก (ตารางที่ 4.27) พบว่าผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านให้ความสำคัญกับน้ำหนักของหุ่นกลอง โดยพิจารณาโทนและรำมะนามีน้ำหนักพอดีสมกับชนิดของวัสดุ ไม่เบาและหนักจนเกินไป เมื่อวางบนหน้าตักเวลานั่งบรรเลงแล้วมีความมั่นคง

(7) ปากกลอง

ตารางที่ 4.28 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนปากกลอง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	(ไม่มีข้อมูล)
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“หน้ากลองดูเรียบร้อยดี แต่งุ้ม มีสันใหญ่”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	(ไม่มีข้อมูล)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“โทนใบนี้หน้าไม่กลม แต่หน้าหนังกลม” “ทรงเบี้ยว กลึงไม่เรียบร้อย” “หน้ากลองเกือบกลม”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.28) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านให้ความสำคัญกับลักษณะของปากกลอง โดยพิจารณาจากความกลมของหน้ากลอง กลองที่ทำจากไม้กลึงได้กลม ไม่บิดเบี้ยว กลองที่ทำจากวัสดุอื่นมีหน้ากลองกลม ไม่บิดเบี้ยว หน้ากลองกลมรับกับหนังหน้ากลอง มีสันบางและไม่งองุ้ม

(8) เส้นผ่านศูนย์กลางปากกลอง

ตารางที่ 4.29 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนเส้นผ่านศูนย์กลางปากกลอง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“หน้าเล็ก” “ดูลักษณะหน้าโทนจะเล็กกว่า”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“เหมือนหน้า [รำมะนา] มันเล็ก”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“ดูหน้าโทนจะเล็กกว่า” “หน้าโทนใหญ่”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“หน้าใหญ่” “แต่หน้าดูเล็กไป ไม่ค่อยสมตัว”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	(ไม่มีข้อมูล)

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.29) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านให้ความสำคัญกับเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกลองที่มีขนาดใหญ่มากกว่าหน้ากลองที่มีขนาดเล็ก โดยพิจารณากลองจากการสังเกตขนาดของหน้ากลองเมื่อขึงหนังแล้วว่า และจะต้องมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางสัมพันธ์กับความสูงของกลอง

(9) ปากนกแก้ว

ตารางที่ 4.30 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนปากนกแก้ว

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“ใส่สนับแต่งเสียงได้” (รำมะนา)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	(ไม่มีข้อมูล)
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	(ไม่มีข้อมูล)
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“น่าจะยัดสนับได้” (รำมะนา)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ดูไม่มีปากนกแก้ว”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.30) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านให้ความสำคัญกับส่วนปากนกแก้ว โดยเฉพาะส่วนปากนกแก้วของรำมะนา ที่จะต้องมีช่องว่างสำหรับสอดสนับเพื่อให้สามารถแต่งเทียบเสียงได้ตามต้องการ

(10) กระพุ้ง

ตารางที่ 4.31 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนกระพุ้ง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	(ไม่มีข้อมูล)
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	(ไม่มีข้อมูล)

ตารางที่ 4.31 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนกระพุ้ง (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“แก้มยุ้ยมาก” (รำมะนา) “กระพุ้งจะใหญ่” (โทน)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“น่าจะขึ้นได้อีกไม่กี่ครั้ง เพราะไส้ละมานจะติดแก้ม” “ทรงใกล้ ๆ กัน เป็นลูกจันทน์” (โทน)

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.31) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านให้ความสำคัญกับส่วนกระพุ้งของกลอง ที่จะต้องมีส่วนที่ป่องออกมาอย่างชัดเจนทั้งโทนและรำมะนา โดยเฉพาะส่วนที่ป่องของโทนจะต้องมีขนาดใหญ่กว่ารำมะนา มีรูปทรงเป็นไปตามความนิยม เช่น มีส่วนโค้งคล้ายผลลูกจันทน์

(11) ลวดบัวและลูกแก้ว

ตารางที่ 4.32 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนลวดบัวและลูกแก้ว

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“บัวที่คอกลองเป็นทรงแบบเก่า” “มีเหลี่ยมมุม”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	(ไม่มีข้อมูล)
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	(ไม่มีข้อมูล)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“กลึงยังไม่เรียกว่าเนี้ยบเท่าไหร่”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.32) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านให้ความสำคัญกับส่วนลวดบัวและลูกแก้ว โดยระบุว่าต้องมีการการตกแต่งให้มีรายละเอียด มีเหลี่ยมมุมเป็นสันชัดเจน มีลักษณะดีตามเกณฑ์ที่ผู้เชี่ยวชาญให้การยอมรับ

(12) ปากลำโพง

ตารางที่ 4.33 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลส่วนปากลำโพง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ปากลำโพงดูเป็นทรงแบบเก่า”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“ด้านปากลำโพงดูหนาเทอะทะ ไม่พลิ้ว” “ลำโพงเล็กไปดูไม่รับกับตัว”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	หน้าใหญ่ แต่ก้นเล็ก
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	(ไม่มีข้อมูล)

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.33) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านให้ความสำคัญส่วนปากลำโพง โดยพิจารณาจากความหนาของปากลำโพงและความกว้างของปากลำโพงที่สัมพันธ์กับขนาดของหน้ากลอง และมีลักษณะดีตามเกณฑ์ที่ผู้เชี่ยวชาญให้การยอมรับ

หนังหน้ากลอง พบประเด็นในการวิเคราะห์ตามคุณลักษณะที่สำคัญ ดังต่อไปนี้

(1) ชนิดของหนัง

ตารางที่ 4.34 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านชนิดของหนังหน้ากลอง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“หนังงูที่แผนกผมมีดัง...อย่างหนัง [วัว] ธรรมดาก็ดัง”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“หนังงูที่เป็นของโบราณอย่างนี้ก็มี”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“เป็นหนังแพะส่วนหลังจะดี”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“หน้าโทนใช้ได้ แต่เป็นหนังงู”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	(ไม่มีข้อมูล)

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.34) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่านให้ความสำคัญกับชนิดของหนังที่นำมาใช้ขึ้นหน้ากลอง โดยหนังที่เป็นที่ยอมรับได้แก่ หนังวัว หนังแพะ และหนังงู โดยมีผู้เชี่ยวชาญ 1 ท่านระบุว่าหนังงูเป็นหนังที่นำนิยมมาขึ้นหน้ากลองเป็นเวลาช้านาน แต่ทั้งนี้การเลือกหนังขึ้นความนิยมของของผู้เชี่ยวชาญแต่ละบุคคล

(2) ความหนาของหนัง

ตารางที่ 4.35 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านความหนาของหนัง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ถ้าหนังบางหรือใสก็อาจจะดัง แป๊ก ๆ”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	(ไม่มีข้อมูล)
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“เป็นหนังแพะส่วนหลังจะดี แต่หนังส่วนท้องอาจจะบางไป” (โทน)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“หนังงูบาง จึงตีหนักมือไม่ได้” (โทน) “ชอบความหนาประมาณนี้ พอกดแล้วไม่ลง” (รำมะนา)

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.35) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่านให้ความสำคัญกับความหนาของหนังที่นำมาใช้ขึ้นหน้ากลอง โดยระบุว่าหนังมีความบางเหมาะสำหรับโทนคือหนังที่มีสมบัติความบางชนิดกึ่งโปร่งแสง ได้แก่ แพะ และหนังงู ซึ่งความบางมีผลต่อคุณสมบัติของเสียงที่ต่างกัน ในขณะที่หนังที่สำหรับรำมะนาจะมีความหนามากกว่าหนังโทน

(3) การขึ้นหนัง

ตารางที่ 4.36 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านวัสดุด้านการขึ้นหนัง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“ตึงเกินไปก็ทำให้เสียงไม่มี” “รำมะนาตึงเกินไป ไม่ดิ้นเลย”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	(ไม่มีข้อมูล)
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“ตึงไป”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“หนังงู เมื่อสาวอาจจะไม่ทน”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ดูการขึ้นหนังน่าจะขึ้นได้อีกไม่กี่ครั้ง” “หน้ากลองเกือบกลม อาจจะอยู่ที่การวางหนังด้วย” “เป็นกลองที่ตึงไปหมด”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.36) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านให้ความสำคัญกับการขึ้นหนังให้ตึง โดยระบุว่าหน้ากลองเมื่อขึงแล้วต้องมีความตึงพอดี ไม่มากจนเกินไป โดยเฉพาะหนังงูซึ่งจะต้องขึ้นด้วยความระมัดระวัง เมื่อขึ้นหนังให้ตึงแล้วมีขอบหนังกลมได้แนวเดียวกันกับปากกลอง

วัสดุเร่งเสียง พบประเด็นในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.37 แสดงการวิเคราะห์ข้อมูลด้านวัสดุเร่งเสียง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ความคงทนน่าจะไม่ทนเท่าไหร่ เพราะว่ามันเป็นสายไหม” “ดู [สายเอ็น] จะไม่ค่อยยืด”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“หมุดดี ไม่เทอะทะ”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“เป็นหมุดทองแดง น่าจะทนกว่า”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ถักไส้ละมานได้ดี เรียบร้อย” “ใช้หมุดที่มีราคาถูก” (รำมะนา) “วัสดุที่ใช้ทำหมุดน่าจะดีที่สุด” (หมุดทองแดง)

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.37) พบว่าผู้เชี่ยวชาญ 4 ท่านให้ความสำคัญกับวัสดุที่ใช้ในการเร่งเสียงกลองให้ตึง โดยมุ่งเน้นไปยังคุณภาพของวัสดุที่จะต้องมีความคงทน ไม่เสียหายได้ง่าย เช่น หมุด ทองแดง หรือวัสดุสังเคราะห์เช่น สายเอ็น ในขณะที่วัสดุธรรมชาติอาจดูแลรักษาได้ยาก เช่นสายไหม แต่วัสดุทั้งหมดจะต้องได้คุณภาพเหมาะสมกับราคา และมีติดตั้งประกอบด้วยความเรียบร้อย เช่นส่วนของการร้อยไส้ละมาน เป็นต้น

4.4.2 คุณภาพเสียง

การวิเคราะห์คุณภาพของเสียงโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุดจากการสัมภาษณ์ ได้พบประเด็นในการวิเคราะห์ตามคุณลักษณะของเสียงที่สำคัญ ดังต่อไปนี้

ระดับเสียง พบข้อความอุปมาจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 4.38 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านระดับเสียง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“มันทึบ ๆ ด้วยความที่มันสูง” “ใส่สนับแต่งเสียงได้ แต่คงต้องรอให้เสียงลงมากกว่านี้” “แต่ถ้าใส่สนับเสียงจะโหวง ๆ จะติงก็ไม่ติง มีเสียลอยขึ้นไปดัง ติ้ง ๆ” “ที่คุณว่าเสียงต่ำไปก็เห็นด้วย”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“มีเสียงใหญ่”

ตารางที่ 4.38 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านระดับเสียง (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“กลองเสียงสูง อาจจะอยู่ที่การตีหรือการประคบมือด้วย” “เสียงทั่งไม่เพราะ เสียงต่ำไป” “เสียงโทนรำมะนาบรรเลงอยู่ในวงฟังดูดี” “เสียงทั่ง และจ๋ง สูงไป”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“รำมะนาเสียงสูงไป จึงไม่ค่อยทำให้เสียงใส” “รำมะนาใบนี้เสียงดีแน่เพราะว่าเป็นเสียงที่เพราะแต่เสียงต่ำ อาจจะยังไม่ได้แต่ง” “รำมะนาก็อาจจะลดคุณภาพของเสียงร้องไปด้วยเพราะเสียงสูงมาก” “เสียงสูงมันจะช่วยวง แต่ไม่ใช่ ติ้ง สูงนะ ถ้ามัน ติง ดีประมาณเสียง โด เสียง เร นี่มีความรู้สึกว่าจะเพราะ แต่รู้สึกว่าจะลงไปถึง โด”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“ในอดีตนั้นรำมะนาจะมีการแต่งเสียง จะทำให้นักร้องร้องง่ายขึ้น เพราะขึ้น” “เสียงรำมะนาตรงกับเครื่องดี” (เสียงเร) “[โทน] หย่อนก็จะต้องแต่งเสียงรำมะนาให้หย่อนด้วย เช่น ตั้งให้เป็นเสียง ซอล”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“โทนรำมะนาที่เหมาะสมกับวงเครื่องสายไทยที่ตรงกับระดับเสียงของขลุ่ยเพียงออ” “เรื่องเสียงสูงเสียงต่ำนั้นถ้าเป็นวงเครื่องสายผสมสำหรับวงนี้ก็อาจจะถึง เร”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.38) พบว่าผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับระดับเสียงของโทนรำมะนา โดยสามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

(1) ควรแต่งเสียงโทนรำมะนาให้เข้ากับเครื่องดนตรี เช่น ขลุ่ยเพียงออในระดับเสียงของวงเครื่องสาย โดยแต่งเสียงรำมะนาเป็นเสียง โด หรือเร หรือ ซอล

(2) รำมะนามีเสียงสูงกว่าโทนแต่ควรไม่สูงจนเกินไป เพราะจะทำให้รำมะนาตึงมากและมีเสียงทึบ

(3) เสียงโทนไม่ควรมีเสียงที่สูงและต่ำจนเกินไป

(4) โทนรำมะนาที่มีระดับเสียงสูงเกินไปมีผลต่อคุณภาพเสียงโดยรวมของวงดนตรีและนักร้อง

ระดับความดังของเสียง พบข้อความอุปมาจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 4.39 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านความดังของเสียง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“[หุ่น] หนักแต่คงไม่ค่อยดัง” “ดังเพราะ ๆ ก็มี ผมว่ามันอยู่ที่การขึ้นมากกว่า” “ตีได้ชัดเจนกว่า” “อาจจะตีดังเกินไปหน่อย”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“เสียงดังกังวานกว่าทุกคู่ รำมะนาเสียง “ติง” ดังและกว้างขึ้น ส่วนเสียง จ๊ะ [จ๋ง] ก็ชัดเจน เสียง ทั่ง ก็ดังลึกขึ้น”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“อันนี้ดังเพราะ เสียงติงก็ดี จ๊ะก็เพราะ ดังดี” “อันนี้ [เสียง] เบากว่า” “ความดังของรำมะนาและของโทนสมดุลกัน”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“ของเบอร์ 1 ทำได้ดีกว่า โทนดังเหมือนกัน”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“โทนดังดี” “เสียงโทนดังตึง ๆ ไม่ทั่ง” “เสียงน่าจะดัง เพราะเป็นเซรามิก”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“เป็นกลองที่ตึงไปหมด ไม่ดัง ทั่ง ถ้าโทนใหญ่กว่านี้เสียงจะเพราะ” “เสียงดัง “ทั่ง” แต่ด้วยหนังงูบาง จึงตีหนักมือไม่ได้เสียงจะดัง ปั้บ ต้องตีประคบมือ” “สมดุลเสียงดี”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.39) พบว่าผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับระดับความดังของเสียงของโทนรำมะนา โดยสามารถสรุปประเด็น ต่าง ๆ ได้ดังนี้

(1) ความดัง-เบาของเสียงโทนรำมะนามีปัจจัยมาจากชนิดของวัสดุที่นำมาสร้างกลอง เช่น โทนดินและโทนเซรามิกส์สามารถให้เสียงที่มีความดังได้มากกว่าโทนไม้ แต่อย่างไรก็ตามความดังของเสียงอีกส่วนหนึ่งเกิดการประคบมือของผู้บรรเลงให้มีเสียงดัง-เบา ตามต้องการ

(2) โทนรำมะนาที่ดีเมื่อตีควรมีเสียงดังชัดเจน ดังกังวานแต่ไม่ดังมากเกินไป สามารถประคบมือได้ และระดับความดังของโทนและรำมะนามีความใกล้เคียงกันระดับความดังของโทนและรำมะนามีความใกล้เคียงกัน

(3) หุ่นกลองและความตึงของหน้ากลองผลมีผลต่อความดังของเสียง

ความยาว-สั้นของเสียง พบข้อความอุปมาจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 4.40 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านความดังของเสียง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“ใบนี้มีเสียงมากกว่า” “ผมว่าน่าจะมีหุ่นที่กังวานกว่านี้ไหม ก็ต้องมีเสียงนะ” “เมื่อใส่สนับเริ่มมีกังวาน” “[เสียงทั่ง] รู้สึกกังวานกว่า” “มีเสียงคราง มีเสียงสมบูรณ์” “ตึงเกินไปก็ทำให้เสียงไม่มี”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ดังแบบกั้น ๆ”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“พอตีประคบมือเข้าไป เสียงก็จะเพราะ”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“เสียงที่ออกมาสั้น ไม่ยาวมาก แต่อยู่ในเสียงที่ดี” “สั้น เสียงรำมะนายังไม่สุดเสียง”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“รำมะนาตึงเกินไป เสียงไม่ออก ไม่คราง” “กระแสเสียงโทนทึบแน่น” “คู่นี้รำมะนา [มี] กระแสเสียง” “รำมะนาตีปล่อยมือได้ ไม่ต้องประคบ มีกระแสเสียง”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“ไม่คราง เท่าไหร่ ...ถ้าใหญ่กว่านี้จะครางดี” “ครางนาน อาจจะดีกว่า” “ตีเสียงจ๋งแล้วเอามือแตะไปมันจะต้องเงียบ” “ถ้าตึงไปความกังวานจะลดลง” “จ๋ง ดัง แป๊ะ ๆ ต้องตีเบามาก ๆ” “เสียง ทั่ง จะดังสั้น ๆ”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.40) พบว่าผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับระดับความยาว-สั้นของเสียงของโทนรำมะนา โดยสามารถสรุปประเด็น ต่าง ๆ ได้ดังนี้

(1) เสียงประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประเมินคุณภาพเสียงโทนรำมะนาที่นักดนตรีต้องการนั้น มาจากเสียงที่เป็นมาตรฐานการบรรเลงแบบไม่ประคบมือเป็นหลัก

(2) โทนรำมะนาที่ดีเมื่อตีจะมี “กระแสเสียง” คือ มีเสียงครางยาวเมื่อตีแบบปล่อยมือ และต้องสามารถทำเสียงประคบให้มีความสั้น-ยาวได้ตามต้องการ

(3) โทนรำมะนาที่มีการขึงหนังตึงมากจะมีเสียงที่สั้น ทำให้ผู้บรรเลงต้องออกแรงตีมากขึ้นเพื่อให้มีกระแสเสียงที่เพิ่มขึ้น

น้ำเสียง พบข้อความอุปมาจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 4.41 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านน้ำเสียง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“โดยตัวเขาเองเสียงโปร่งดี” “จ๊ะ จ๋ง [เสียง] กลมขึ้น”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“เสียง [รำมะนา] ไม่ค่อยโปร่ง” “อันนี้เสียงดูแข็ง ๆ ไม่เพราะ” “พอตีเสียงทั่มแล้วมันลึกเข้าไปในใจ” “ยังไม่หนักแน่น คือเสียงไม่ลึก” “เสียงโทนยังอับ ๆ” “สังเกตว่าเสียงโทนที่ทำเป็นเซรามิกส์เสียงเหมือนจะดังแข็ง เช่นเสียง จ๋ง”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“เสียงก็เพราะนะ” “อันนี้ดัง แป๊ก ไม่เพราะเลย”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“รำมะนาเสียงทึบและต่ำ จะแต่งเสียงใสได้ยาก” “อันนี้ดี “จ๋ง” ใส” “อยากให้เสียง “ติง” ใสกว่านี้อีกนิดหนึ่ง อาจจะเป็นที่การลงน้ำหนัก อาจจะทึบไป” “รำมะนาเพราะขึ้น เป็นคนละใบ เสียงกลองก็ใสขึ้นกว่ามาก” “รำมะนาใบนี้เสียงน่าฟัง เสียงหวาน” “เพราะ มีพลัง เสียงออกไปเป็นธรรมชาติ” “เสียงดังหนักแน่นกับวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยว เสียงโทนกระชับกำลังดี”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“รำมะนามันไม่ค่อยโปร่งใส จ๋ง ไม่ใส” “เสียงโทนทึบแน่น”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“โทนใหญ่กว่านี้ เสียงจะเพราะ” “โทนดังลึกขึ้น จ๋ง เสียงนิ่ง” “โดยส่วนตัวจะชอบเสียงที่มันนิ่ง ๆ อันนี้ก็ดูจะนิ่งกว่าคู่เมื่อกี้หน่อย แต่ก็ยังไม่ใสมาก”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.41) พบว่าผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่านได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับน้ำเสียงของโทนรำมะนา โดยสามารถสรุปประเด็น ต่าง ๆ ได้ดังนี้

(1) โทนรำมะนาที่ดีเมื่อตีจะเสียงที่ใส โปร่ง ไม่อับทึบ มีความนิ่งของเสียง และมีความไพเราะตรงตามคุณลักษณะของเสียงประกอบต่าง ๆ

(2) น้ำเสียงของโทนรำมะนาที่ผู้เชี่ยวชาญต้องการคือ เสียงที่มีเป็นธรรมชาติมีความหนักแน่น และลึก

(3) หุ่นโทนที่ทำจากวัสดุที่มีความหนาแน่นมาก จะให้เสียง “จ๋ง” ที่ตีบริเวณขอบกลองที่แตกต่างจากโทนไม้และโทนดินเผา

การสะท้อนเสียง พบข้อความอุปมาจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 4.42 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านการสะท้อนของเสียง

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	(ไม่มีข้อมูล)
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ติง ดังและกว้างขึ้น” “ไม่กระจาย”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	(ไม่มีข้อมูล)
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“เสียงยังไม่กระพือเท่าไหร่ คือไม่กว้าง” “เสียงไม่ดังกระหึ่มไปทั้งห้อง”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	(ไม่มีข้อมูล)
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“มันโล่งไปหน่อย”

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.42) พบว่ามีผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับระดับความยาว-สั้นของเสียงของโทนรำมะนา โดยสามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

(1) โทนรำมะนาที่ดีเมื่อตีจะให้คุณภาพเสียงในแนวกว้างคือ กระจายเสียงออกไปได้ไกล

(2) ขนาดของห้องที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีมีผลต่อการฟังเสียงสะท้อนของโทนรำมะนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความกลมกลืน พบข้อความอุปมาจากการสัมภาษณ์ ดังนี้

ตารางที่ 4.43 แสดงผลการวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ด้านความกลมกลืน

ผู้เชี่ยวชาญ	ประเด็นอุปมาจากการสัมภาษณ์
1. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์	“เสียงโทนรำมะนาชุดนี้คุณภาพ (เสียง) ไม่ค่อยดี เสียงไม่เข้ากันเท่าไร”
2. อาจารย์นิรมล ตระการผล	“ความกลมกลืนของเสียงรำมะนาดี เสียงใช้ควบคุมในการขับร้องได้ดี ความสามารถในการควบคุมจังหวะหน้าทับทำได้ดี”
3. อาจารย์อุษา แสงไพโรจน์	“ทั้งโทนและรำมะนากลมกลืนกันดี”
4. อาจารย์อุดม ชุ่มพุดซา	“เวลาตีกับนักร้องดูกลมกลืน โทนตีเข้ากับเพลง และอุ้มจังหวะให้กระชับขึ้น” “เสียงโทนรำมะนาช่วยทำให้เสียงร้องไพเราะ” “มันก็เข้ากับเพลงในวงเครื่องสาย เสียงกระชับขึ้น เข้ากับวงดนตรีได้ดีมาก เสียงร้องก็ฟังดูดังขึ้น ทำให้ฟังดูดี”
5. อาจารย์วิเชียร จันทร์เกษม	“เสียงรำมะนาตรงกับเครื่องดี และเข้าเสียงโทน” “คู่นี้รำมะนากระแสเสียง “ซอล” เข้าคู่กับรำมะนา มีสำเนียงเสียงตรงกับเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี” “เสียงไม่ Balance กับโทน เสียง [ติง] สูงกว่า”
6. อาจารย์วรพล มาสแสงสว่าง	“เสียงของโทนและรำมะนา ผมฟังก็ดูว่ามันก็น่าจะเข้ากันดี” “รำมะนาเป็นเสียง “เร” ส่วนโทนนั้นน่าจะเป็น คู่ 5 ถ้าฟังด้วยการลองจับเสียงดู [ทุ่ม-ติง]” “เมื่อฟังกับร้องแล้วโทนรำมะนาที่ไม่เข้ากันก็จะทำให้เสียงนักร้องแกว่งไปด้วย” “เพลงแรกที่เลือกเป็นเพลงนางนาคมันเป็นเสียง “ฟา” วงมันวาวขึ้นมาเลย แต่พอไปเป็นบังใบ ก็จะดรอปไปนิดหนึ่ง เพราะว่าเสียงรำมะนามันได้อยู่ในบันไดเสียงของเครื่องดนตรี แต่ถ้าพูดถึงการเข้าคู่และความอบอุ่นของเสียงนี่ดี” “ถ้าเป็นโทนรำมะนาที่เข้าคู่กันมันจะทำให้มีเสียง วาวขึ้นมา ก็เหมือนกับเวลาที่เล่นดนตรีแล้วสายมันปีนกัน เสียงดนตรีก็จะไม่กังวานออกมา มันไม่ Resonance กัน”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากผลการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์ (ตารางที่ 4.42) พบว่ามีผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่านได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับระดับความยาว-สั้นของเสียงของโทนรำมะนา โดยสามารถสรุปประเด็น ต่าง ๆ ได้ดังนี้

(1) การเทียบปรับแต่งเสียงรำมะนามีความจำเป็นต่อการบรรเลง เนื่องจากจะต้องทำให้ระดับเสียงมีความกลมกลืนกับแหล่งกำเนิดเสียงเสียงภายนอก 3 ชนิด คือ ระดับเสียงของโทน ระดับเสียงของวงดนตรี และบันไดเสียงของเพลงที่ใช้บรรเลง

(2) เสียงที่ผู้เชี่ยวชาญใช้พิจารณาในความกลมกลืนของเสียงมี 2 เสียง ติง และเสียงทั่ม โดยระบุว่าเสียงมีระยะห่างกันเป็นคู่ 5 คือเสียงที่มีความกลมกลืน

(3) เสียงโทนรำมะนาที่มีความกลมกลืนกันมีผลต่อความสามารถในการควบคุมจังหวะทั้งในการบรรเลงและการขับร้อง

4.5 สรุปผลการวิเคราะห์

จากข้อมูลผลจากการวิเคราะห์ภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวงและห้องปฏิบัติการเฉพาะ เมื่อพิจารณาและสังเคราะห์ข้อมูลร่วมกัน ทำให้สามารถประมวลคุณลักษณะที่สำคัญของโทนและรำมะนาอันเป็นอุดมคติ ของผู้เชี่ยวชาญที่ 6 ท่าน ทั้งในด้านลักษณะทางกายภาพและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรี ดังนี้ (ตารางที่ 4.44-ตารางที่ 4.45)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.44 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์ด้านลักษณะทางกายภาพของโทนรำมะนา

ส่วนประกอบของเครื่องดนตรี	คุณลักษณะในอุดมคติ
1. หุ่นกลอง	
- รูปร่าง รูปทรง	สวยงาม ได้สัดส่วน สง่า มีต้นแบบที่ดี มีความเป็นไทย
- ขนาด	สมตัว สมดุล ไม่ใหญ่และเล็กเกินไป
- วัสดุที่ใช้	แข็งแรง คงทน ทนทาน
- ความหนา	พอดี
- การตกแต่ง	เรียบร้อย ละเอียด
- น้ำหนัก	ไม่เบาและหนักเกินไป
- ปากกลอง	กลม ไม่บิดเบี้ยว
- เส้นผ่านศูนย์กลางหน้ากลอง	พอดี รับกับหุ่นกลอง มีปากนกแก้ว ใส่สนับได้ (รำมะนา)
- ปากนกแก้ว	กลม มีส่วนโค้งเป็นทรงลูกจันทน์
- กระพุ้ง	มีเหลี่ยมมุม กลม
- ลวดบัว/ลูกแก้ว	หนาพอดีรับกับตัวกลอง
- ปากลำโพง	พอดี ไม่ใหญ่หรือเล็กเกินไป
- รูปากลำโพง/ ก้นกลอง	
2. หนังหน้ากลอง	
- ชนิดของหนัง	เหมาะสม
- ความหนา	หนาพอดี เรียบเสมอกัน
- การขึ้นหนัง	ตึงพอดี
3. ไส้ละมาน	ถักได้เรียบร้อย สวยงาม
4. สายเร่งเสียง/แส้	แข็งแรง คงทน ทนทาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.45 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลสัมภาษณ์ด้านคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา

คุณสมบัติทางเสียง	คุณลักษณะในอุดมคติ
1. ระดับเสียง	รำมะนาเป็นเสียง โด หรือ เร หรือ ซอล โทนมีเสียงทุ้ม ไม่สูงไม่ต่ำจนเกินไป เสียงตรงกับเครื่องดนตรี
2. ระดับความดัง	มีเสียงดังชัดเจน ดังกังวาน โทนและรำมะนาดังสมดุลกัน
3. ความยาว-สั้นของเสียง	มีกระแสเสียง มีเสียงคราง สามารถประคบมือได้
4. น้ำเสียง	ใส โปร่ง ไม่อับ นิ่ง หวาน ไพเราะ เสียงมีพลัง หนักแน่น เสียงโทนลึกเข้าไปในอก
5. การสะท้อนเสียง	เสียงกระจายได้ไกล
6. ความกลมกลืน	เสียง “ติง” และ “ทั่ม” เข้ากันเป็นคู่ ๕ เสียงกลองเข้ากับร้อง / เพลง / วง อยู่ในโทน (Tone) เดียวกัน ฟังแล้วรู้สึกอบอุ่น อุ้มวง มีเสียงวาวออกมา มีการสั่นพ้อง (Resonance)

จากข้อมูลสรุปตามตารางข้างต้น พบว่า ในการพิจารณาคุณภาพเครื่องดนตรีของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 ท่าน ได้จัดลำดับความสำคัญของคุณภาพเสียงกลองมากกว่าลักษณะทางกายภาพโดยเฉพาะคุณภาพเสียงโทนรำมะนานั้น มีเกณฑ์ในการพิจารณาคุณภาพของเสียงในด้านต่าง ๆ คือ ความสั้น-ยาวของเสียง ความดัง ระดับเสียง น้ำเสียง การสะท้อนเสียง และความกลมกลืน เสียงประกอบที่ใช้ในการพิจารณาและมีการกล่าวถึงมากที่สุด ได้แก่เสียงประกอบระหว่างเสียงโทนและรำมะนาที่เป็นคู่เสียงต่อกัน 2 เสียง ได้แก่เสียง “ติง” ของรำมะนา และ เสียง “ทั่ม” ของโทน ซึ่งมีการระบุถึงคุณภาพเชิงลึกในส่วนของความกลมกลืนที่เป็นอุดมคติว่า “มีเสียงเป็น คู่ 5” จากนั้นจึงจะทำการพิจารณาเสียงในคู่ลำดับต่าง ๆ รองถัดมา คือ เสียง “จ๊ะ” และ “จ๋ง”

ผลจากการทดสอบ โดยผู้เชี่ยวชาญทั้งภายในห้องปฏิบัติการบรรเลงรวมวง และห้องปฏิบัติการเฉพาะ ให้ผลที่สอดคล้องกันว่า โทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด มีคุณภาพเสียงที่มีลักษณะเด่นแตกต่างกัน โดยสามารถสรุปคุณสมบัติทั้งลักษณะทางกายภาพและคุณภาพของโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ได้ดังนี้ (ตารางที่ 4.46)

ตารางที่ 4.46 แสดงผลสรุปของการประเมินคุณภาพโทนรำมะนา

โทนรำมะนา	ลักษณะทางกายภาพ	คุณภาพเสียง
ชุดที่ 1 ช่างสมชัย ชำพาลี	**โทน** หุ่นโทนทำด้วยดินเผา มีขนาดได้สัดส่วนรูปทรงกะทัดรัด ถ้ามีขนาดใหญ่กว่านี้จะดียิ่งขึ้น หนังหน้ากลองกลม มีการตกแต่งลวดลายวิจิตร มีความละเอียดสวยงาม ทรงลูกหม้อดี สายเร่งเสียงเป็นไหมอาจไม่ทนทาน และดูมีราคา **รำมะนา** หุ่นแบะออกเป็นทรงลูกจันทร์ หน้ากลองใหญ่ น้ำหนักเบา เวลาจับอาจไม่มั่นคง มีการทาสีหุ่นกลอง มีช่องสามารถใส่สนับได้	**โทน** เสียง “ทั่ม” มีความเพราะ แต่ยังไม่ลึก ถ้าหุ่นมีขนาดใหญ่ขึ้นจะดังและเพราะกว่านี้ เสียง “จ่ง” ดี เหมาะสำหรับการตีเพื่อบันทึกเสียง เสียงโทนเป็นคู่ 5 กับรำมะนา **รำมะนา** เสียง “จ๊ะ” และ “ติง” มีเสียงสูง แต่ไม่สูงจนเกินไป เสียง “จ๊ะ” ดี แต่เสียง “ติง” ฟังดูไม่ค่อยมีกังวานเมื่อใช้งานอยู่ภายในห้องปรับอากาศ
ชุดที่ 2 ช่างสมยศ นวมระวี	**โทน** หุ่นโทนทำด้วยเซรามิกส์ มีน้ำหนักเบา ก้านลำโพงยาว ดูเป็นแบบสมัยใหม่ แต่อาจไม่ทนทานเท่าไม้ หนังหน้ากลองทำจากหนังแพะ ขึงหน้าได้ตึงดี การตกแต่งภายนอกเรียบร้อย **รำมะนา** หุ่นรำมะนามีลักษณะดี มีการตกแต่งเรียบร้อยสวยงาม ทรงเป็นของเก่า หุ่นมีความหนาและมีน้ำหนักดี หน้ากลองเล็ก หนังที่ใช้ขึงมีความหนา วัสดุที่ใช้ตรึงหนังหน้ากลองมีราคาถูกกว่าผู้ผลิตรายอื่น ๆ ถ้ามีขนาดใหญ่ขึ้นจะดี	**โทน** โทนมีเสียงสูงและมีเสียงค่อนข้างดังมาก ต้องประคบมือมาก สามารถทำเสียง “ทั่ม” ได้ง่าย เสียง “จ่ง” ค่อนข้างแข็งและดังชัดเจน โทนมีระดับเสียงห่างกันใกล้เคียงกับคู่ 5 เมื่อเทียบกับรำมะนา **รำมะนา** รำมะนามีเสียงค่อนข้างสั้นและลึกน้อยมากกว่ารำมะนาชุด อื่น ๆ เสียง “ติง” ต้องใช้กำลังมากจึงจะมีเสียงคราง เสียง “จ๊ะ” สามารถทำได้ดี

ตารางที่ 4.46 แสดงผลสรุปของการประเมินคุณภาพเสียงภายในห้องปฏิบัติการเฉพาะ (ต่อ)

โทนรำมะนา	ลักษณะทางกายภาพ	คุณภาพเสียง
ชุดที่ 3 ช่างภูมิใจ รื่นเริง	**โทน** หุ่นโทนทำจากไม้ ดูเป็นทรงแบบเก่า ก้านลำโพงยาวดูสง่า หนังทำจากหนังงู หน้าหนังมีความเรียบ ถักไส้ละมานได้เรียบร้อย แต่สายเร่งเสียงอาจไม่ทนทาน มีขนาดกระพุ้งใหญ่ งานตกแต่งภายนอกดูเรียบร้อย มีเหลี่ยมมุม **รำมะนา** หุ่นรำมะนาทำจากไม้ รูปทรงมีความหนาและมีน้ำหนักมาก การกลึงอาจไม่กลม แต่มีขนาดโดยรวมสมส่วน มีการตกแต่งเฉพาะภายนอก มีปากนกแก้วเป็นช่องไว้ใส่สนับได้	**โทน** โทนมีกระแสเสียง มีเสียงคราง ดังกังวาน และสามารถประคบเสียงได้ เสียง “ทั่ม” มีความเพราะ แต่มีระดับเสียงต่ำ ฟังดูคล้ายโทนดิน เสียง “จ๋ง” มีความใสและมีระดับเสียงสูงแตกต่างจากโทนใบอื่น ๆ เสียงโทนฟังกลมกลืนกับรำมะนา และเสียงโทนเป็นคู่ 5 กับรำมะนา **รำมะนา** รำมะนามีกระแสเสียง มีเสียงคราง ดังยาวและกังวาน สามารถตีปล่อยมือได้เป็นธรรมชาติ เสียง “ติง” มีความเพราะ ฟังดูหวานแต่มีระดับเสียงต่ำ มีหางเสียงสูงขึ้นเล็กน้อย เสียง “จ๊ะ” ดี แต่ควรแต่งเสียงด้วยสนับให้มีเสียงสูงขึ้นอีก
ชุดที่ 4 ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน	**โทน** หุ่นโทนทำจากไม้ มีความทนทานแข็งแรง สายเร่งเสียงมีความคงทนไม่ยืดง่าย หุ่นกลองดูเป็นของเก่า มีหุ่นเล็กแต่หน้ากลองใหญ่สมกับรำมะนา กระพุ้งเป็นทรงลูกจันทร์ **รำมะนา** หุ่นมีรูปทรงดี กระพุ้งมีความโค้งมาก หน้ากลองใหญ่ หนังที่ขึงไว้ตึงมาก แต่ก้นกลองเล็ก มีการขัดแต่งเฉพาะภายนอก ใช้หมุดที่มีคุณภาพ กลองมีน้ำหนักวางได้มั่นคงบนหน้าตัก มีช่องสำหรับใส่สนับ	**โทน** โทนมีเสียงครางนาน สามารถตีประคบได้ เสียง “ทั่ม” มีความกังวานและนุ่ม แต่ยังไม่หนักแน่นเพราะมีเสียงสูง “จ๋ง” มีความเพราะ ฟังแล้วเป็นขั้นคู่ 6 กับรำมะนา **รำมะนา** รำมะนามีเสียงสูงเกินไป เสียงติงไม่มีกังวานและสั้น ฟังดูแข็ง แต่ทำเสียง “จ๊ะ” ได้ดีกว่ารำมะนาใบอื่น ๆ ระดับเสียงไม่สมดุลกับโทน ควรทำให้มีเสียงต่ำลงก่อนจึงจะสามารถใส่สนับปรับแต่งเสียงได้

4.6 อภิปรายผลจากการวิเคราะห์

จากการศึกษากรรมวิธีการผลิตจากช่างผู้ผลิตโทนรำมะนาร่วมกับการวิเคราะห์คำสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย พบว่า คุณภาพเสียงของโทนรำมะนาที่แตกต่างกันเกิดจากปัจจัยภายใน 4 ประการ คือ

(1) หุ่นกลอง เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ ขนาดของหุ่นกลอง การทำปากนกแก้ว สัดส่วนของเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกลองและก้นกลอง ชนิดของวัสดุที่นำมาใช้สร้างหุ่นกลอง น้ำหนัก ฯลฯ ซึ่งขึ้นอยู่กับความนิยมของช่างในแต่ละแหล่งผลิตที่จะทำออกมาต่าง ๆ กัน และการผลิตโทนรำมะนาในปัจจุบันนั้น ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางของปากกลองโทนจะสัมพันธ์กับขนาดของปากกลองรำมะนา เมื่อนำหน้ากลองทั้งสองประกบกันจะมีขนาดเท่ากันหรือต่างกันเพียงเล็กน้อย นอกจากนี้หุ่นโทนที่สมส่วนจะมีอัตราส่วนระหว่างความกว้างที่สุดของกระพุ้งต่อความสูงของก้านลำโพงแบบแปรผันตรงเสมอ และสิ่งที่มีความสำคัญในการกำหนดขนาดของกระพุ้งและความสูงของหุ่นโทนคือ เส้นผ่านศูนย์กลางของหน้ากลอง ซึ่งจะมีผลต่อคุณภาพเสียงด้วย เช่น หน้ากลองโทนรำมะนาที่ใหญ่กว่าจะสามารถผลิตเสียงได้ทุ้มต่ำและกังวานกว่ากลองที่มีหน้ากลองเล็ก

(2) ชนิดของหนัง แผ่นหนังหน้าโทนรำมะนาที่เหมาะสมในการขึงจะมีสมบัติความบางแบบโปร่งแสง ช่างผู้ผลิตจึงนิยมหนังสัตว์ที่มีความบางเป็นคุณสมบัติเด่นอยู่แล้วมาขึ้นหน้าโทน เช่น หนังแพะ และหนังงู ซึ่งทำให้เวลาตีจะมีการสั่นสะเทือนได้ดีและเหมาะสมกับเสียงโทนที่มีความทุ้มต่ำ ส่วนแผ่นหนังรำมะนานั้นต้องการความหนามากกว่าหน้าหนังโทน หนังวัวจึงเป็นหนังที่มีคุณสมบัติที่ช่างผู้ผลิตต้องการ โดยเฉพาะหนังวัวส่วนที่อยู่บริเวณใกล้แนวกระดูกสันหลังหลังและหนอกคอทั้งสองด้าน เนื่องจากมีความหนาและสามารถขูดแต่งให้บางลงได้ตามต้องการ เมื่อนำไปขึงหน้าหนังรำมะนาจะสามารถทนต่อการขึงหนังที่มีความตึงมาก ๆ เพื่อทำให้ได้เสียงสูงตามที่ต้องการได้ นอกจากนี้แล้วช่างจะเลือกหนังสดที่ไม่ผ่านกรรมวิธีการฟอกมาใช้ขึ้นหน้ากลอง เนื่องจากหนังที่ฟอกแล้วจะมีลักษณะแข็ง ไม่ยืดหยุ่นเมื่อเวลาตี ซึ่งเรียกเป็นคำในภาษาปากของช่างทำกลองว่า “หนังตาย”

(3) วัสดุที่ใช้เร่งเสียง วัสดุที่ใช้เร่งเสียงยึดหน้าหนังรำมะนากับหุ่นนั้นส่วนใหญ่ในปัจจุบันมักทำด้วยโลหะเนื่องจากสามารถหาซื้อได้ง่าย ทนทาน และมีหลายขนาด ซึ่งให้ผลต่อคุณภาพเสียงไม่แตกต่างกันมากนัก ในขณะที่วัสดุสายที่ใช้ในการเร่งเสียงและร้อยไส้ละมานหนังหน้าโทนนั้นมีความแตกต่างกันไปในแต่ละช่าง และแม้ว่าคุณภาพของหนังจะต่างไปเช่นไร แต่การใช้วัสดุร้อยไส้ละมานบนหนังหน้าโทนที่แข็งแรงและคงทนจะช่วยทำให้เสียงของโทนเมื่อตีมีความนิ่งและเสียงไม่เคลื่อนหรือหย่อนลงมากเมื่อใช้งานเป็นระยะเวลานาน โดยเฉพาะสายวัสดุสังเคราะห์ เช่น เชือกร่ม และสายเอ็น ซึ่งต่างจากเชือกไหมที่แม้จะให้คุณค่าความสวยงามแต่มีความแข็งแรงคงทนน้อยกว่า และจะต้องใช้ความระมัดระวังมากกว่าในการสาวให้แผ่นหนังตึง

(4) ความตึงของหนัง จากการศึกษาพบว่า ขั้นตอนที่มีความสำคัญยิ่งในการสร้างโทนรำมะนาคือการดงหนังและการขึงหนังให้ตึง และแม้ว่าเครื่องมือในการขึงหนังให้ตึงของช่างแต่ละท่านมีความแตกต่างกัน แต่สามารถทำให้หน้าหนังโทนและรำมะนามีความตึงเพิ่มขึ้นหรือลดลงได้ตามความต้องการ แต่อย่างไรก็ตาม ช่างจะพิจารณาจะลักษณะของหุ่นกลองประกอบกันด้วย เนื่องจากวัสดุที่ทำหุ่นกลองที่แตกต่างกันจะทนทานต่อแรงต้านของแป้นขึงหนังได้ไม่เท่ากัน จึงต้องใช้ความ

ระมัดระวังเป็นอย่างมากเนื่องจากการขึ้นหน้าหนังจะมีผลต่อความดังกังวานของกลองด้วย กล่าวคือ การขึ้นหน้าหนังที่หย่อนเกินไปจะทำให้เสียงกลองที่ตีต่ำกว่าความเป็นจริงและไม่สามารถใช้มือทำการประคบเสียงได้ ในขณะการขึ้นหน้าหนังที่ตึงเกินไปจะมีผลทำให้น้ำเสียงของกลองมีความแข็งกระด้างและไม่ดังกังวาน ซึ่งเรียกเป็นคำในภาษาปากของช่างทำกลองว่า “หนังไม่เต้น”

นอกจากนี้ คุณภาพเสียงของโทนรำมะนายังเกิดจากปัจจัยภายนอก 4 ประการคือ

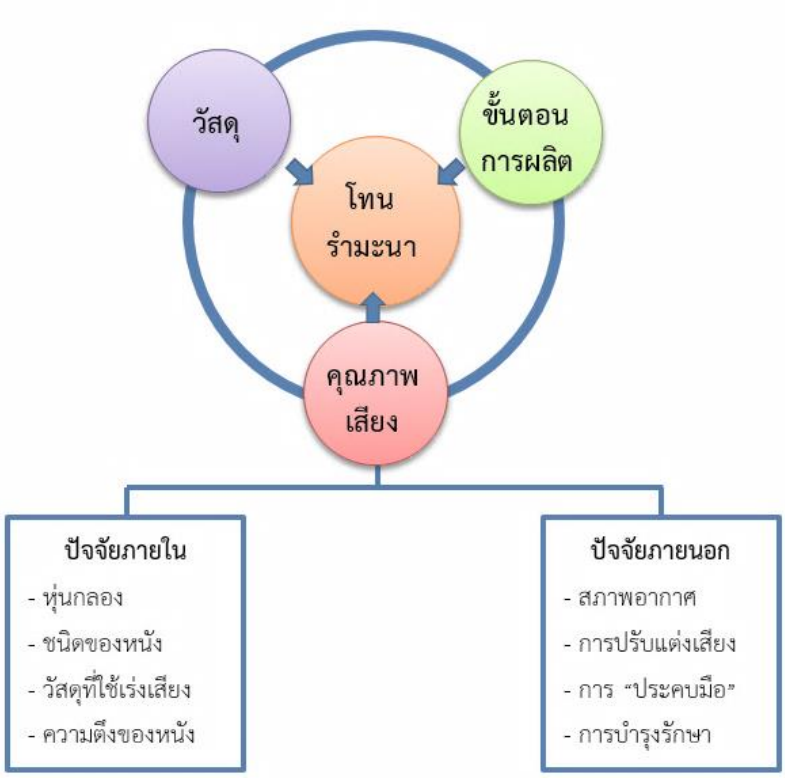
(1) สภาพอากาศ ช่างผู้ผลิตโทนรำมะนานิยมที่จะขึ้นหน้ากลองในเวลาเช้าตรู่เนื่องจากหนังจะมีความชื้นเหมาะสมและมีความยืดหยุ่นสูง ทำให้สามารถขึ้นหน้ากลองได้ดีกว่าเวลาอื่น ๆ ซึ่งส่งผลทำให้เสียงของกลองสูงขึ้นเมื่อนำไปตากแดดในเวลากลางวัน แต่ในขณะเดียวกันจะหลีกเลี่ยงการขึ้นหนังหน้ากลองในช่วงฤดูฝนหรือวันที่มีฝนตก เนื่องจากมีปริมาณน้ำฝนและความชื้นในอากาศมาก จะทำให้หนังที่ขึ้นไว้เปื่อยและขาดได้ง่าย และการนำโทนรำมะนาไปใช้ในสถานที่ที่มีอุณหภูมิและความชื้นต่างกันจะทำให้ได้คุณภาพเสียงที่แตกต่างกัน เช่น โทนรำมะนาจะมีเสียงที่สูงขึ้นเมื่อบรรเลงในห้องที่มีเครื่องปรับอากาศ

(2) การปรับแต่งเสียง เมื่อนำโทนรำมะนาเข้าไปบรรเลงในวงดนตรี จะต้องมีการปรับแต่งเสียงรำมะนาด้วยสนับให้เข้ากับเสียงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเพื่อให้สามารถฟังเสียงเครื่องประกอบจังหวะได้กลมกลืน และการบรรเลงในแต่ละเพลงนั้นจะใช้บันไดเสียงต่าง ๆ กัน ก็จะมีผลต่อความกลมกลืนไพเราะของเสียงโทนรำมะนาทั้งในขณะที่ควบคุมจังหวะในวงดนตรีและการขับร้อง ซึ่งรำมะนาที่มีการเซาะร่องบริเวณปากนกแก้วเพื่อใส่สนับปรับแต่งเสียงจะมีข้อได้เปรียบ เนื่องจากสนับมีส่วนช่วยให้กลองมีคุณภาพเสียงดีที่ขึ้น

(3) ความสามารถในการ “ประคบมือ” ของผู้บรรเลง ผู้บรรเลงที่เริ่มต้นฝึกหัดจะมีความสามารถในการประคบมือและทำเสียงที่มีกลวิธีพิเศษได้ยากกว่าผู้ที่มีทักษะความชำนาญแล้ว เมื่อเวลาตีโทนรำมะนาก็จะขาดสมรรถภาพในการควบคุมความหนักเบาของเสียงกลอง ดังนั้นกลองที่มีคุณภาพที่ดีและมีเสียงที่ดังกังวานจะมีส่วนสนับสนุนให้ผู้บรรเลงสามารถผลิตเสียงต่าง ๆ ได้ง่ายกว่าโทนรำมะนาที่มีคุณภาพด้อยกว่า แต่อย่างไรก็ตามเสียงที่เกิดขึ้นในขณะบรรเลงจะต้องมีความดังและเบาสอดคล้องกับลักษณะของวงดนตรีที่นำไปผสม และมีความสมดุลกันระหว่างเสียงโทนและเสียงรำมะนา จึงจะเกิดความกลมกลืนไพเราะ

(4) การบำรุงรักษาก่อนและหลังการบรรเลง การเพิ่มประสิทธิภาพในด้านคุณภาพเสียงเครื่องดนตรีประเภทโทนรำมะนานั้นในพบว่ามีหลายวิธี เช่น การเร่งสายโยงโดยตรง การลูบหน้าหนังด้วยน้ำเปล่า การไขว้สายเร่งเสียง การรวบสายเร่งเสียง การใส่สายสนับสำหรับรำมะนา แม้กระทั่งการติดวัสดุถ่วงเสียงรำมะนาที่เริ่มมีความนิยมมากขึ้น ซึ่งมีส่วนช่วยเสริมให้หนังหน้ากลองตึงและหย่อนได้ตามต้องการ และมีผลโดยตรงต่อระดับเสียงสูง-ต่ำของโทนรำมะนา แต่อย่างไรก็ตาม วิธีการดังกล่าวเป็นเพียงการเพิ่มประสิทธิภาพแบบเฉพาะกาลเพื่อยืดอายุการใช้งานเท่านั้น เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลงแล้วจำเป็นจะต้องคลายสายเร่งเสียงหรือวัสดุเร่งเสียงให้กลับสู่สภาพเดิม เนื่องจากจะมีผลต่อคุณภาพและความคงทนของหนังหน้ากลองในระยะยาว

อนึ่ง ผลจากการศึกษากระบวนการสร้างและและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา สรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังนี้ (รูปที่ 4.18)



รูปที่ 4.18 แผนผังสรุปกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา

ตารางที่ 4.47 แสดงผู้ผลิตและวัสดุในกระบวนการสร้างโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ที่ใช้ทดสอบคุณภาพ

	วัสดุที่ใช้ในกระบวนการสร้าง		**หมายเลขชุดที่ใช้ในการทดสอบ**	
ช่างฝีมือ	**โทน**	**รำมะนา**	**ห้องบรรเลงรวมวง**	**ห้องบรรเลงเดี่ยว**
ช่างสมชัย	ดินเผา+หนังวัว	ไม้ขนุน+หนังวัว	2	1
ช่างสุวรรณ์	ไม้สะเดา+หนังวัว	ไม้สะเดา+หนังวัว	3	2
ช่างภูมิใจ	ไม้ประดู่+หนังงู	ไม้ประดู่+หนังวัว	4	3
ช่างสมยศ	เซรามิกส์+หนังแพะ	ไม้ชิงชัน+หนังวัว	1	4

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษากระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำให้สามารถอธิบายข้อค้นพบบางประการที่เป็นภูมิปัญญาของบรรพบุรุษทั้งในด้านประวัติความเป็นมา บทบาทหน้าที่ ภูมิปัญญาในด้านการสร้างและและคุณภาพเสียงโทนรำมะนาในแง่ต่าง ๆ ได้ ซึ่งจะเป็นส่วนเสริมทั้งองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีและกระบวนการพัฒนาคุณภาพของเครื่องดนตรีประเภทกลองได้ต่อไป

ในปัจฉิมบทนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวสรุปสาระสำคัญในส่วนต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

5.1 ข้อสรุปจากการวิจัย

โทนและรำมะนาได้ถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี หุ้มด้วยหนัง โทนมีส่วนประกอบที่สำคัญ 5 ส่วน ได้แก่ หุ่นหรือตัวกลอง หน้ากลอง ไส้ละมาน สายเร่งเสียง และ ห่วงคอ ในขณะที่รำมะนามีส่วนประกอบที่สำคัญ ได้แก่ หุ่นหรือตัวกลอง หน้ากลอง แส้ และสนับ กลองทั้งสองชนิดมีส่วนประกอบย่อยที่มีความสำคัญ คือ “ปากนกแก้ว” คือ ส่วนของขอบปากกลองด้านในที่ทำมุมลาดงุ้มลงไปในหุ่นกลองเพื่อไม่ให้กระทบกับแผ่นหนังเวลาตี และยังเป็นส่วนที่ใช้เป็นช่องสำหรับสอดสนับเพื่อหนุนหนังหน้ากลองรำมะนา บนหุ่นกลองอาจมีส่วนประดับตกแต่งด้วยลวดลายนูนบนตัวกลองเรียกว่า “ชุดลวดบัว” และ “ลูกแก้ว” วัสดุที่ใช้สร้างหุ่นโทนที่เป็นที่นิยมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้แก่ ดินเผา ไม้ ปูน และเซรามิกส์ ในขณะที่วัสดุที่ใช้สร้างหุ่นรำมะนานิยมทำจากไม้เป็นหลัก ทั้งไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อน หนังที่เป็นที่นิยมในอดีตจนถึงปัจจุบันได้แก่ หนังวัว หนังแพะ และหนังงู โดยเฉพาะหนังงูงวงช้างซึ่งมีความเชื่อว่าเป็นหนังที่ให้คุณภาพเสียงที่ดี และพบว่ากลองโทนในอดีตได้มีการนำเอาหวายมาผ่าและผูกโยงเป็นสายเร่งเสียงด้วย ซึ่งในปัจจุบันไม่พบวิธีการดังกล่าวอีก

โทนรำมะนามีพัฒนาการร่วมกันมาตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีมาจนถึงในปัจจุบัน โดยถูกนำเข้าไปใช้บรรเลงในบทบาทหน้าที่ของเครื่องควบคุมจังหวะหน้าทับ ดังที่ได้มีการกำหนดวิธีการประสมเครื่องดนตรีไว้เป็นลายลักษณ์ จำนวน 2 ประเภท คือ วงมโหรี และวงเครื่องสาย นอกจากนี้แล้วโทนรำมะนายังถูกใช้เป็นเครื่องควบคุมจังหวะหน้าทับในการเดี่ยวเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายด้วย วิธีการตีโทนและรำมะนาเป็นเสียงต่าง ๆ นั้น ใช้วิธีการตี 2 ชนิด คือ (1) วิธีการตีแบบแยกคน ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงแบบประเพณีนิยมที่เคยใช้ในราชสำนัก และ (2) การตีคนเดียว ซึ่งเป็นวิธีการแบบสมัยนิยมในปัจจุบัน การบรรเลงทั้ง 2 แบบนั้นสามารถบรรเลงได้ทั้งในท่านั่งขัดสมาธิ ท่านั่งพับเพียบ หรือแม้กระทั้งการนั่งห้อยเท้าบนตั่งหรือเก้าอี้ โดยจะต้องให้โทนอยู่ทางขวามือ และรำมะนาวางอยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลงเสมอ โดยใช้ส่วนต่าง ๆ บนนิ้วมือและฝ่ามือตีลงบนหน้ากลอง ที่สัมพันธ์กับคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา เป็นเสียงต่าง ๆ ในปัจจุบันเสียงที่เป็นหลัก

ในการบรรเลงสำหรับโทนรำมะนา มี 5 เสียง ได้แก่ “ติง” “จ๊ะ หรือ นะ” “จ๋ง” “ทั่ง หรือ ทั่ม” และ “ถะ” ส่วนเสียงที่เป็นกลวิธีพิเศษอื่น ๆ ที่เกิดจากการประคบมือ มี 5 เสียง ได้แก่เสียง “ตลิง” “ติด” “ตลิด” “กรอด” “เจ๊าะ” และ “ท่าด” รวมเป็นเสียงประกอบของสำหรับการกำกับจังหวะหน้าทับโทนรำมะนาทั้งสิ้น 10 เสียง

จากการศึกษากระบวนการสร้างโทนและรำมะนาของช่างฝีมือต้นแบบทั้ง 4 ท่าน ได้แก่ ช่างสมชัย ชำพาลี ช่างสมยศ นวมระวี ช่างภูมิใจ รื่นเริง ช่างสุวรรณ์ โพธิปิน พบว่า แหล่งผลิตส่วนใหญ่อยู่ในเขตกรุงเทพมหานครและพื้นที่ทางภาคกลางรวมถึงภาคตะวันตกของไทย กรรมวิธีการผลิตใช้แรงงานคน 1-3 คน ต่อโทนรำมะนา 1 ชุด ใช้เครื่องมือช่างที่ผสมผสานระหว่างเครื่องมือกลและเครื่องมือช่างที่ประยุกต์ขึ้น วัสดุที่นำมาสร้างหุ่นรำมะนาใช้ไม้เป็นหลัก โดยเป็นทั้งไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อน ได้แก่ ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ ไม้มะริด ไม้สะเดา ไม้จามจุรี ไม้ขนุน เป็นต้น ในขณะที่หุ่นโทนใช้วัสดุที่หลากหลาย ได้แก่ ไม้ ดินเผา และเซรามิกส์ วัสดุที่นิยมนำมาขึ้นหน้าโทนและรำมะนามากที่สุดตามลำดับคือ หนังวัว หนังแพะ และหนังงู จากกระบวนการสร้างโทนและรำมะนาของช่างฝีมือต้นแบบทั้ง 4 ท่าน พบกรรมวิธีที่มีลักษณะสำคัญร่วมกัน 5 ประการ คือ (1) การเตรียมวัสดุ ขึ้นอยู่กับชนิดของหุ่นกลองและหนังที่แต่ละช่างเลือกใช้ (2) การสร้างส่วนประกอบต่าง ๆ ของกลอง ได้แก่ หุ่นกลอง หนังหน้ากลอง และวัสดุเร่งเสียง ซึ่งมีขั้นตอนที่แตกต่างออกไปตามรูปร่างและชนิดของวัสดุที่นำมาขึ้นรูปโทนและรำมะนา และมีการตกแต่งผิวที่แตกต่างกันกัน (3) การดงหนัง เป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญและมีความคล้ายคลึงกันแต่ได้ใช้เครื่องมือต่างกัน โดยส่วนใหญ่พบว่าจะใช้การดงหนังบนปากกลองด้วยแป้น หรือการขึงบนหุ่นกลองก่อนการสาวกลองให้ตึง (4) การขึ้นหนัง มีขั้นตอนที่แตกต่างกันระหว่างโทนและรำมะนา คือ การเจาะร้อยไส้ละมานและดึงสายเร่งเสียงสำหรับโทน และการเจาะรูและตรึงหมุดบนหุ่นกลองสำหรับรำมะนา โดยในขั้นตอนที่ 4 นี้ถือได้ว่าเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญที่สุดต่อคุณภาพเสียง และ (5) การตรวจสอบคุณภาพของโทนและรำมะนาเพื่อให้ได้โทนและรำมะนาที่มีความสมบูรณ์ตามที่ต้องการ

จากการทดสอบคุณภาพเสียงโดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 6 ท่าน พบว่า เสียงมีความสำคัญมากกว่ารูปทรง เสียงในอุดมคติที่ต้องการมาจากการใช้นิ้วและมือทั้งสองข้างตีลงบนตำแหน่งต่าง ๆ บนหน้ากลอง นอกจากนี้เสียงโทนรำมะนาที่มีความกลมกลืนไพเราะในทางทฤษฎีเกิดจากการปรับระดับเสียง “ติง” และ “ทั่ม” ให้มีระยะสัมพันธ์เป็น “คู่เสนาะ” คือ คู่ 5 และเมื่อพิจารณากระบวนการสร้างโทนรำมะนาร่วมกับผลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทำให้ทราบลักษณะเด่นของโทนรำมะนาแต่ละชุด ทั้งนี้ ผลการประเมินดังกล่าว อาจเป็นผลที่เกี่ยวเนื่องกับปัจจัยอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างการเข้าสู่กรรมวิธีการสร้างเครื่องดนตรีที่ใช้เวลาในการสร้างและการเก็บรักษาภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างก่อนการนำส่งแก่ผู้วิจัยที่แตกต่างกัน ซึ่งมีผลต่อความพึงพอใจต่อเสียงของโทนรำมะนาทั้ง 4 ชุด ในช่วงเวลาที่มีการทดสอบคุณภาพเครื่องดนตรี

5.2 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่องกระบวนการสร้างและคุณภาพเสียงโทนรำมะนา ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม สำหรับเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยและพัฒนาองค์ความรู้ในแขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องต่อไป ดังนี้

(1) การศึกษาเรื่องกรรมวิธีการสร้างและคุณภาพเสียงของโทนรำมะนาในครั้งนี้ เป็นการศึกษาจากช่างฝีมือกลุ่มตัวอย่าง ซึ่งได้รับการถ่ายทอดภูมิปัญญาเชิงช่างในการสร้างเครื่องดนตรีไทยจากแหล่งความรู้และมีประสบการณ์ความชำนาญแตกต่างกัน แต่ล้วนเป็นที่ยอมรับว่าเป็นผู้ผลิตที่มีคุณภาพ แต่อย่างไรก็ตามควรที่จะได้มีการศึกษาเกี่ยวกับกรรมวิธีการสร้างของช่างท่านอื่น ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลจากการศึกษาที่มีความหลากหลายมากขึ้น ดังเช่นรายนามช่างทำเครื่องดนตรีที่ผู้วิจัยได้รวบรวมไว้ดังนี้

- ช่างจักรี มงคล จังหวัดกรุงเทพมหานคร
- ช่างจ้อน ไทรวิมาน จังหวัดสมุทรปราการ
- ช่างศิวศิษฏ์ นิลสุวรรณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

(2) ในการศึกษาเรื่องกระบวนการสร้างคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีประเภทกลองให้ได้ผลสรุปที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ในโอกาสต่อไปควรจะได้มีการทำการควบคุมตัวแปรในการทดสอบต่าง ๆ มากขึ้น เช่น การกำหนดขนาดและสัดส่วนของหุ่นกลองให้มีขนาดเท่ากันหรือใกล้เคียงกัน การกำหนดขนาดห้องและอุปกรณ์บันทึกเสียงสำหรับการวิจัยตามหลักสวนศาสตร์ นอกจากนี้อาจจำเป็นต้องใช้เครื่องมือวัดที่มีความละเอียดมากขึ้น เช่น เครื่องวัดความหนาของวัตถุ เครื่องวัดองศาของวัตถุ เป็นต้น

(3) จากการศึกษาพบว่าวัสดุที่ใช้ในการสร้างหุ่นโทนและรำมะนาได้นำมาจากวัสดุธรรมชาติที่มีความหลากหลาย อย่างไรก็ตามทรัพยากรธรรมชาติบางชนิด เช่น ไม้ ไหม และดินเผา เป็นสิ่งที่ผลิตได้ยากและไม่คงทน จึงควรที่จะได้มีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับ วัสดุที่จะนำมาใช้ทดแทนและเพิ่มประสิทธิภาพความแข็งแรงคงทนของโทนรำมะนาเพิ่มเติมด้วย

(4) จากข้อสรุปเรื่องคุณภาพเสียงของโทนรำมะนา ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่า ผู้บรรเลงควรให้ความสำคัญเกี่ยวกับการปรับแต่งเสียงโทนและรำมะนาให้ละเอียดถี่ถ้วนมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม การปรับแต่งเสียงรำมะนาด้วยสนับเพียงอย่างเดียวอาจไม่สามารถทำให้เกิดความกลมกลืนและสอดประสานกับเสียงโทนได้โดยง่าย เนื่องจากโทนเป็นเครื่องดนตรีที่ต้องมีการปรับแต่งเสียงล่วงหน้าก่อนการใช้งานจริง จึงเสนอว่าควรมีการพัฒนาวิธีการสร้างเครื่องดนตรีประเภทโทนรำมะนาให้สามารถปรับแต่งเสียงได้ง่ายขึ้นกว่าเดิม แต่ยังคงความสามารถในการบรรเลงและรักษาอัตลักษณ์ของคุณภาพเสียงตามแบบดั่งเดิมไว้

(5) ในปัจจุบัน แม้จะมีการกำหนดเกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย* และมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน (มผช.)** เพื่อใช้รับรองการพัฒนาคุณภาพของผลิตภัณฑ์ แต่สิ่งที่กำหนดออกมาเหล่านั้นก็ยังไม่ได้รับการน้อมนำไปสู่การปฏิบัติอย่างเต็มรูปแบบและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง และอาจกล่าวได้ว่า “เป็นการมีอยู่อย่างไม่เป็นระบบ ส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาโดยศิลปินเป็นสำคัญ” (ส่วนวิจัยและพัฒนา สำนักงานมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2551: 3) อีกทั้งยังขาดการสนับสนุนงบประมาณเพื่อส่งเสริมเผยแพร่ทั้งในด้านสื่อการเรียนการสอน คือ เครื่องดนตรีสำหรับฝึกหัดการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยในสถาบันการศึกษา และการสนับสนุนการพัฒนาทักษะของช่างฝีมือที่เกี่ยวข้องทั้งในส่วนกลางและภูมิภาคอย่างเพียงพอ ทำให้สถาบันการศึกษาหลายแห่งยังคงขาดแคลนเครื่องดนตรีไทยที่มาจากแหล่งการผลิตที่ได้รับการประเมินคุณภาพหรือมีคุณภาพดีเพียงพอเป็นที่ยอมรับได้ จึงส่งผลต่อคุณภาพเสียงและรสมือที่ด้อยลงไปหรือไม่เต็มศักยภาพ ทั้งในขณะฝึกฝนและบรรเลง เป็นอุปสรรคต่อการสร้างความซาบซึ้งทางดนตรีตามประสบการณ์ของผู้เรียน และบั่นทอนกำลังใจของครูอาจารย์ในการผลิตบุคลากรสาขาวิชาชีพดนตรีไทยออกสู่สังคมไทยอย่างต่อเนื่องและยั่งยืนถาวร จึงเสนอว่าควรมีการศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาเครื่องมือสำหรับการประเมินคุณภาพเครื่องดนตรีไทยตามเกณฑ์มาตรฐานที่กำหนดต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

* ดูเอกสารเพิ่มเติมที่ภาคผนวก จ, หน้า 437

** ดูเอกสารเพิ่มเติมที่ภาคผนวก ฉ, หน้า 446

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรุงเทพมหานคร, สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว และ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์. ศูนย์วิจัยวัฒนธรรมเมือง. 2557. ชื่อแหล่งวัฒนธรรม ศิลปะการแสดง เขตมีนบุรี: การแสดงลิเกเรียบ ชุมชนฮูลันดา. โครงการจัดทำแผนที่แหล่งวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีชีวิต [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.livingculturalsites.com/index_10_01.html [11 มีนาคม 2557]

กำชัย ทองหล่อ. 2526. สนทนาภาษาไทย. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์. 2547. โทน-รำมะนา. งานสงเสริมดนตรีไทยภาคใต้ 17, หน้า 24–31. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

คณะนักวิชาการดำเนินงานโครงการค้นคว้าวิจัย. 2542. ความถี่ของเสียงดนตรีไทย. รายงานวิจัย, โครงการศึกษาค้นคว้าวิจัย โดยพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง. 2554. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. 2539. สารานุกรมเครื่องปั้นดินเผา. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ แกรมมี่.

จิรพงศ์ ทรัพย์บุตร. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดนนทบุรี. 2555. สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม.

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. 2553. การอนุรักษ์และพัฒนาดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิมกรุงเทพฯ. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เจนจิรา เบญจพงศ์. 2555. ดนตรีอุษาคเนย์. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์. 2477. พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394-2411 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ [ออนไลน์]. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์. แหล่งที่มา: ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/av00287 [14 มีนาคม 2556.]

แชรแวส, นีโกลาส์. 2506. ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยาม (ในแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช). แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. พระนคร: ก้าวหน้า.

โชคชัย พุ่มไม้ใหญ่. ช่างปั้นเครื่องปั้นดินเผา หมู่ที่ 6 บ้านโอ่งอ่าง ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี. 2556. สัมภาษณ์, 1 เมษายน.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2547. โทน-รำมะนา ในวงการดนตรีของไทย. มหาวิทยาลัยทักษิณ ใน, งานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ 17, 11-18. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. 2470. ประชุมบทดอกสร้อยสุวรรค์ ครั้งกรุงเก่า [ออนไลน์]. แจกในการกฐินพระราชทาน มหาเสวกโท พระยาไพศาลศิลปสาตร์ ปลัดทูลฉลองกระทรวงธรรมการ ณ วัดนาคกลาง พระพุทธศักราช 2470. พระนคร: หอสมุดวชิรญาณ. แหล่งที่มา: ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/av_00155/#/2/ [22 มีนาคม 2556]

_____. 2473. ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ [ออนไลน์]. พระนคร: โรงพิมพ์อักษรนิติ์. แหล่งที่มา: ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/cl52_0191/#/1/ [14 มีนาคม 2556]

ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์. 2545. ความสัมพันธ์ของมุสลิมทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีไทย. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ธนิต อยู่โพธิ์. 2544. เครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นราธิปประพันธ์พงศ์, กรมพระ. 2471. โคลงสุภาพ เรื่องนิราศชะอำ ฝีพระโอษฐ์ กรมพระนราธิปฯ [ออนไลน์]. พระนคร: โรงพิมพ์อักษรนิติ. แหล่งที่มา: ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book2/Clra53_0071_F/#/2/ [20 มีนาคม 2556]

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. 2505. สาส์นสมเด็จ 2. กรุงเทพฯ: คุรุสภา, อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ และ เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, ผู้รวบรวม. 2552. เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ. นครปฐม: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิรมล ตระการผล. ครูเชี่ยวชาญพิเศษดุริยางค์ไทย (เครื่องสายไทย) แผนกดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2556. สัมภาษณ์, 23 มีนาคม.

นีล, เฟรเดอริค อาร์เธอร์. 2525. ชีวิตความเป็นอยู่ในกรุงสยามในทัศนะของชาวต่างประเทศระหว่าง พ.ศ. 2382-2384 (ค.ศ. 1840-1841). แปลโดย ลินจง สุวรรณโภคิน. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

บรรจง บินกาซัน. 2547. สารานุกรมอิสลาม: ฉบับเยาวชนและผู้เริ่มสนใจ. กรุงเทพฯ: อัล ละมีน.

บรรจบ พันธุเมธา. 2526. อันเนื่องด้วยชื่อ. กรุงเทพฯ: คณะอนุกรรมการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย ในคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี.

บุญช่วย แสงอนันต์. ดุริยางคศิลปิน วิทยฐานะเชี่ยวชาญพิเศษ (เครื่องหนัง) แผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. 2556. สัมภาษณ์, 9 มกราคม.

บุญช่วย โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2555. สัมภาษณ์, 26 มีนาคม.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. 2542. สมุดข่อย. กรุงเทพฯ: โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย.

_____. 2549. ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี.

แบรดเลย์, แดนบีช. 2514. หนังสืออักขราภิธานศรับท์. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. 2548ก. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคเหนือ. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน

_____. 2548ข. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคอีสานเหนือ. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน

_____. 2549ค. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน

_____. 2550ก. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันออก. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน

_____. 2550ข. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคใต้. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน

_____. 2550ค. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคเหนือ: ซึงกลางและกลองปูเจ่. รายงานวิจัย. ทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

_____. 2552. การสร้างและคุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีไทย ภาคตะวันตก. รายงานวิจัย. ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน

_____. ศาสตราภิชานและข้าราชการบำนาญ คณะ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557. สัมภาษณ์, 23 เมษายน.

ประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ. 2517. ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระอริยวงศาคตญาณ สมเด็จพระสังฆราช (ปุ่น ปุนณสิริ) ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 เมษายน 2517. พระนคร: [ม.ป.พ.].

ประชุมเพลงยาว ฉบับหอสมุดแห่งชาติ. 2507. พระนคร: คลังวิทยา.

ประยูร ทรงศิลป์. 2526. การเปลี่ยนแปลงของภาษา: คำยืมในภาษาไทย. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูธนบุรี.

ประเสริฐ ณ นคร. 2554. กลบท กลอักษร. บรรณาธิการ ใน อรวรรณ ทรัพย์พลอย, จารึกวัดโพธิ์: มรดกแห่งความทรงจำโลก, 96-102. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ปรีชา อร่ามพงศ์พันธุ์ และคณะ. 2540. พันธุ์ไม้มงคลพระราชทาน. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสถาบันราชพฤกษ์.

ปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, สำนักงาน. สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. ส่วนวิจัยและพัฒนา . 2538. เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.

ปาลเลกัวซ์, ม. 2552. เล่าเรื่องกรุงสยาม. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. 2549. บทละครเรื่องรามเกียรติ์. 3. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2468. บทเสภาเรื่อง พญาราชวังสัน กับ สามัคคีเสวก. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง. 2524. ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี. รวบรวมโดย พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล. กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์.

พันธ์จิต ดวงจันทร์. 2551. การกินของชาวสยาม ใน หนังสือประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยามของ นิโกลาส์ แชร์แวส. อุดมวัฒนธรรม ครั้งที่ 2 [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.la.ubu.ac.th/uboncult/abstract2/พันธ์จิตร%20ดวงจันทร์.pdf [24 มีนาคม 2556]

พาณิชย์ กระทรวง, กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ. 2545. ภาวะอุตสาหกรรมเครื่องหนัง [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://112.121.130.150/depthai/attachment/article/doc/51/ข้อมูลพื้นฐานอุต8.doc [สืบค้น 18 มีนาคม 2556.]

พิชิต ชัยเสรี. 2557. สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2532ก. เจ้าจอมมารดาเหมในรัชกาลที่ 5. นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์, หน้า 307-308. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2532ข. ทองดี สุจริตกุล. นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์, หน้า 111-112. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2556. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม.

พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. 2550. จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล : งานวิจัยเอกสารและลำดับเหตุการณ์ พุทธศักราช 2411-2549. กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

ภูมิใจ รื่นเริง. 2551. กรรมวิธีการสร้างกลองแขกของครูเสน่ห์ ภักตร์ผ่อง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกรุงเทพมหานคร. 2555. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม.

_____. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกรุงเทพมหานคร. 2556. สัมภาษณ์, 17 มกราคม.

_____. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกรุงเทพมหานคร. 2557. สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน.

มณีรัตน์ มุ่งดี. 2554. บทบาทและลีลาของนางละเวงในการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มนตรี ตราโมท. 2479. การละเล่นของไทย. พระนคร: กรมศิลปากร, อ้างถึงใน สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2557. "แขก" มุสลิมในความเป็นไทย. รูสะมิแล, 34(มกราคม-มีนาคม 2556) : 75-91. แหล่งที่มา: http://kaekae.oas.psu.ac.th/rlej/include/getdoc.php?id=4942&article=1749&mode=pdf [10 มีนาคม 2557]

_____. 2505. เครื่องสายไทย. หนังสือประชุมเพลงไทยเดิมของกรมศิลปากร พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายเปกข์ สุขวงศ์ ณ เมรุวัดธาตุทอง วันที่ 10 พฤษภาคม 2505. พระนคร: เกษมสุวรรณ. อ้างถึงใน ศิวศิษฎ์ นิลสุวรรณ. การขึ้นหน้าโทน รำมะนา ด้วยหนังงูเหลือม. วารสารศิลปกรรม 22. (กันยายน 2555) : 45-61.

_____. 2527. บทนิพนธ์ของมนตรี ตราโมท. ศิลปวัฒนธรรม, 5(2527), 50-57.

_____. 2545. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์. 2523. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพฯ โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, สถาบันวิจัยสังคม. 2545. รายงานการศึกษาฉบับสมบูรณ์ โครงการจัดทำแผนแม่บทอุตสาหกรรมรายสาขา (สาขาเซรามิกส์และแก้ว) [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://library.dip.go.th/multim4/ebook/RES%205%20ซ45.8.pdf [30 มิถุนายน 2557]

มหาสุรสิงหนาท, กรมพระราชวังบวร. 2469. นิราศพระราชนิพนธ์ กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท [ออนไลน์]. พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมเจ้าศีลวราลังการ (เนตร) วัดชนะสงคราม เมื่อปีขาล พ.ศ. 2469 พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร. แหล่งที่มา: หอสมุดแห่งชาติ นครศรีธรรมราช, http://www.finearts.go.th/node/6582 [24 มีนาคม 2556]

มิลินทปัญหา. 2468. สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมขุนลพบุรีราเมศวร โปรดให้พิมพ์ในงานพระศพ สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้ามาลินีนพดารา ศิรินิภาพรรณวดี กรมขุนศรีสัชนาลัยสุรกัญญา เมื่อปีฉลู พ.ศ. 2468. พระนคร: โรงพิมพ์บำรุงนุกูลกิจ. แหล่งที่มา: ศูนย์วิทยทรัพยากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/cl52_0185/#/2/ [22 มีนาคม 2556]

มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ [ศร ศิลปบรรเลง]. 2542. ระนาดเอก [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.thaikids.com/ranad/chap4/fc4s2p.htm [23 มีนาคม 2556]

ยิ้ม ปัณฑยางกูร. 2523. ประชุมหมายรับสั่งภาคที่ 1 สมัยธนบุรี. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์สำนักนายกรัฐมนตรี.

โยโนเอะ อิฌิอิ และคณะ. 2551. ดรรชนีค้นคำในกฎหมายตราสามดวง ฉบับปรับปรุง. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2540. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. 2546. พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์ จำกัด.

_____. 2549. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

_____. 2550. พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม อักษร ก-ฮ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

รูปน้ำต้น (5) - จากล้านนาแกเลอรี เว็บไซต์ล้านนาคดี. คลังเอกสารสาธารณะ [ออนไลน์]. 2551. แหล่งที่มา: http://www.openbase.in.th/node/7179 [13 มีนาคม 2556]

ลา ลูแบร์, ซีมอง เดอ. 2548. ราชอาณาจักรสยาม. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงเทพฯ: ศรีปัญญา.

วชิราภรณ์ วรรณดี. 2532. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์, หน้า 214-217. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรพล มาสแสงสว่าง. ศิลปินอิสระ (เครื่องสายไทยและโทนรำมะนา). 2556. สัมภาษณ์, 9 มีนาคม.

วลัยศิริ ทรงลักษณ์. 2526. คนทำกลอง. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

วัฒนธรรม, กระทรวง. กรมศิลปากร. สำนักโบราณคดี. 2550. ศัพทานุกรมโบราณคดี. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

วัฒนธรรม, กระทรวง. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2551. คู่มือการจัดเก็บข้อมูลและการจัดกิจกรรมเผยแพร่ความรู้ ภูมิปัญญางานช่างฝีมือพื้นบ้าน โครงการภูมิบ้านภูมิเมือง [ออนไลน์]. เอกสารลำดับที่ 15/2551 กลุ่มส่งเสริมถ่ายทอดวัฒนธรรม สำนักส่งเสริมและถ่ายทอดวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด. แหล่งที่มา: http://www.culture.go.th/knowledge/kumee/001.pdf [6 พฤศจิกายน 2555]

วัดปทุมวนาราม ราชวรวิหาร. 2553. ประวัติวัดปทุมวนาราม ราชวรวิหาร [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://203.155.220.217/pathumwan/wellpathum/watpathum.htm [28 มีนาคม 2556]

วิจิตรมาตรา, ขุน. 2540. 100 ปี ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์). กรุงเทพฯ: มูลนิธิขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์).

วิเชียร กุลตัณฑ์. 2526. ความรู้ทั่วไปในการดนตรีไทย. อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายวิเชียรกุณตัณฑ์ เป็นกรณีพิเศษ ณ ฌาปนสถานกองทัพบก วัดโสมนัสวิหาร กรุงเทพมหานคร วันพฤหัสที่ 29 ธันวาคม พ.ศ. 2526, หน้า 79-122. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

วิเชียร จันทร์เกษม. 2557. สัมภาษณ์, 9 มกราคม.

วิมล อังสุนันทวิวัฒน์. 2551. อวสานดุริยบรรณ มายามรณะของชุมชนดนตรีไทย. ผู้จัดการรายเดือน, 26 (ตุลาคม 2551) : 134-143.

วีระยุทธ ภักดีเจริญสุข. หัวหน้างานช่างมุกและเครื่องหนัง บริษัท สมชัยดนตรีไทย จำกัด จังหวัดกาญจนบุรี. 2556. สัมภาษณ์, 3 กันยายน.

ศรีสุรางค์ ตั้งอารมณ์. ผู้ประกอบการโรงงานเครื่องปั้นดินเผา บ้านเลขที่ 85 ถนนสุขาภิบาล ตำบลปากเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี. 2556. สัมภาษณ์, 12 เมษายน.

ศิลปากร, กรม. 2506. อิเหนา ฉบับ หอสมุดแห่งชาติ. เล่ม 2. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.

_____. 2521. กฎหมายตราสามดวง. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดอุดมศึกษา.

_____. 2543. จินดามณี. กรุงเทพฯ: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. 2535. วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ (หมวดศาสนจักร). 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ศุภกิจ จารุจรณ. [ม.ป.ป.]. เครื่องหนังและหน้าทับ ทฤษฎีและแบบฝึกหน้าทับเพลงไทย. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ส่งเสริมอุตสาหกรรม, กรม. 2506. อุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์หนังสัตว์ในประเทศไทย. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

สมชัย ชำพาลี. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกาญจนบุรี. 2556. สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน.

สมยศ นวมระวี. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดนนทบุรี. 2555. สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม.

สำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม. 2545. โครงการมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนของสำนักงานมาตรฐานผลิตภัณฑ์ อุตสาหกรรม (สมอ.) [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://app.tisi.go.th/otop/otop_project.html [30 สิงหาคม 2552]

สุจิตต์ วงศ์เทศ. 2553. ป่าโทน ย่านเครื่องดนตรี สมัยกรุงศรีอยุธยา. มติชนรายวัน, (11 พฤศจิกายน) : 20.

สุนทร ศรีแจ่ม. หัวหน้างานช่างไม้ บริษัท สมชัยดนตรีไทย จำกัด จังหวัดกาญจนบุรี. 2556. สัมภาษณ์, 3 กันยายน.

สุนทรภู่. 2506. พระอภัยมณี ฉบับหอสมุดแห่งชาติ. เล่ม 2. พระนคร: คลังวิทยา.

สุรพล สุวรรณ. 2550. บ้านครูช่างสายดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

สุวรรณ์ โพธิปิน. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดอ่างทอง. 2555. สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม.

_____. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดอ่างทอง. 2556. สัมภาษณ์, 7 มีนาคม.

เสมอ ชำพาลี. ช่างฝีมือเครื่องดนตรีไทย จังหวัดกาญจนบุรี. 2556. สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน.

เสียงทิพย์จากสายซอ. 2535. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในวาระ ครบรอบ 100 ปีเกิดหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดูรยะชีวิน) วันพฤหัสบดีที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2535 ณ โรงละครแห่งชาติ. [ม.ป.ท., ม.ป.พ].

หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, กองเอกสารโบราณ. จดหมายเหตุรัชกาลที่ 2 จ.ศ. 1176 เลขที่ 71 หนังสือหมื่นศักดิพลเสพ ถึงพระยานครศรีธรรมราช เรื่อง ต้องพระราชประสงค์หนังแพะสำหรับขึ้นรำมะนากลองแขก และซอสามสาย. อ้างถึงใน สุขสันต์ พ่วงกลัด. 2539. การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทยในการถ่ายทอดการบรรเลงซอสามสาย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสารัตถะศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุสรณ์งานงานพระราชทานเพลิงศพ นางทองดี สุจริตกุล ต.ช. , ต.ม. 2550. ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2538 ณ วัดตรีทศเทพวรวิหาร วันพฤหัสบดีที่ 16 สิงหาคม 2550. กรุงเทพฯ: ประยูรวงศ์พริ้นท์ติ้ง.

อรไท ผลดี. 2535. พรรณพืชที่ใช้ทำเครื่องดนตรีไทย. โครงการอนุรักษ์และพัฒนาพรรณพืชทางศิลปวัฒนธรรมไทย. (เอกสารอัดสำเนา)

_____. 2541. การอนุรักษ์และพัฒนาพรรณพืชทางศิลปวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนาแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อรรถพร ทัศนะ. 2546. ความคิดเห็นของครูดนตรีไทยในโรงเรียนมัธยมศึกษา สังกัดกรมสามัญศึกษา เขตกรุงเทพมหานคร ต่อเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อรวรรณ บรรจงศิลป์. 2546. ภูมิปัญญาไทยด้านดุริยางคศิลป์. ดุริยางคศิลป์ไทย, ใน สุกัญญา สุจฉายา, บรรณาธิการ และ รุ่งอรุณ กุลธำรง, บรรณาธิการผู้ช่วย, หน้า 246-259. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม ชุ่มพุดซา. ศิลปินอิสระและอาจารย์พิเศษ (โทนรำมะนา). 2556. สัมภาษณ์, 7 พฤษภาคม.

อุดม อรุณรัตน์. 2534. ต้นตอซอสามสาย. ใน เสมอใจ พุ่มพวง. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางเปี่ยมศรี ดุริยางกูร, หน้า 15-25. (ม.ป.ท.: ม.ป.พ.).

_____. [ม.ป.ป.]. ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

อุตสาหกรรม, กระทรวง. กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. 2536. รูปแบบในผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมไทย. กรุงเทพฯ: ด่านสุธาการพิมพ์.

อุตสาหกรรม, กระทรวง. สำนักมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม. 2546ก. โทน. (มผช. 89/2546). กรุงเทพฯ: สมอ.

_____. 2546ข. รำมะนา. (มผช. 90/2546). กรุงเทพฯ: สำนักมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม.

_____. 2548. โทนชาตรี. (มผช. 962/2548). กรุงเทพฯ: สำนักมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม.

_____. 2549. รำมะนาลำตัด. (มผช. 1247/2549). กรุงเทพฯ: สำนักมาตรฐานผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. [ม.ป.ป.]. ตำราเรียนโทน-รำมะนา. กรุงเทพฯ: พิทักษ์อักษร. (เอกสารอัดสำเนา)

อุษา แสงไพโรจน์. ครูพิเศษ กลุ่มสาระการเรียนรู้ดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย โรงเรียนราชินี. 2556. สัมภาษณ์, 23 มีนาคม.

เอนก นาวิกมูล. 2545. นาฏกรรมชาวสยาม. กรุงเทพฯ: สายธาร.

ภาษาอังกฤษ

Birch, T. 1757. The History of the Royal Society of London for Improving of Natural Knowledge from Its First Rise, in which the Most Considerable of Those Papers Communicated to the Society, which Have Hitherto Not Been Published, are Inserted as a Supplement to the Philosophical Transactions [Online]. IV. London: A. Millar in the Strand. Available from: https://books.google.co.th/books?id=q2EVAAAAQAAJ [April 15, 2014]

Bowring, J. 1857. The Kingdom and People of Siam: With a Narrative of the Mission to that Country in 1855 [Online]. Vol. 1. London: J. W. Parker. Available from: http://books.google.co.th/books?isbn=1108056059 [2013, 28 March]

British Museum Collection Database. As1857,0101.11 [online]. Available from: www.britishmuseum.org/collection [2014, 5 March]

Fétis, F. J. 1869. Histoire générale de la musique [Online]. Available from: https://archive.org/details/histoiregnraled05ftgoog [2013, 28 March]

Fox Movietone News (Production unit), James Seebach (Camera operator), 19 (Production unit), J. Darling (Sound). 1930, March 21. 6-532: Royal Siamese Musicians. [Motion Picture Film]. Fox Movietone Collection, Image Research Moving Collections: University of Carolina. Cite in The Old Classical Music of Siam ; Khruang Sai Ensemble [Online]. Available: http://youtube.com/watch?v=yUuXEKgtkk4 Retrieved April, 22 2014.

Gervaise, N. 1928. The national and political history of the kingdom of Siam A.D. 1688. Bangkok: Siam Observer Press.

Green, A. (AGreen@britishmuseum.org). 2013, May 1. Siamese drum. E-mail to Chaiyathat Sophrakhan (Chaiyathat_s@windowslive.com).

Grew, N. 1681. Musaeum Regalis Societatis: Or a Catalogue and Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society and Preserved at Gresham College [Online]. London: Rawlins. Available from: http://books.google.co.th/books?id=kgl5-LVolpMC [2013, March 15]

Hubbard, W. L. 1908. The American history and encyclopedia of music [Online]. New York: Irving Squire. Available from: http://ia600408.us.archive.org/25/items/cu31924022388528/cu31924022388528.pdf [2013, March 26]

Kulatillake, C. de S. 1984. Raban Sellama and Its Music. Journal of Royal Asiatic Society (Sri Lanka), 29(1984-1985) : 19-32. Available from: https://royalasiaticsociety.lk/journal/198485/N.S.29/Raban-Sellama-and-Its-Music.pdf [May 5, 2014]

La Loubère, S. de. 1693. A new historical relation of the kingdom of Siam [Online]. London: F.L. for Tho. Horne et al. Available from: http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text/text-idx?c=sea;idno=sea130 [2013, March 14]

Maenmas Chavalit, Ed., 2003. ASEAN Composers Forum on Traditional Music. Thailand: The National ASEAN Committee on Culturae and Information, Cited in เจนจิรา เบญจพงศ์. 2555. ดนตรีอุษาคเนย์. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

Morton, D. 1976. The Traditional Music of Thailand [Online]. California: University of California Press. Available from: http://www.ucpress.edu/op.php?isbn=9780520018761 [2013, March15]

Moving Image Research Collections. 1930, March 21. 6-532: Royal Siamese Musicians [Online]. Available from: http://libcat.csd.sc.edu:81/search/a?searchtype=Y&searcharg=Royal+Siamese+Musicians&SORT=D&searchscope=5&submit.x=0&submit.y=0&submit=Submit [2014, 6 March]

Neale, F. A. 1852. Narrative of a residence in Siam [Online]. London: Office of The National of Illustrated Library. Available from: https://archive.org/details/narrativeofresid00nealuoft [2013, March 20]

Kunst, J. 1949. Music in Java 1. [Online]. The Hague, cited in Picken, L. E. R. 1975. Folk music instrument of Turkey [Online]. Oxford: Oxford University Press. Available from: http://books.google.co.th/books?id=MYAIAQAAMAAJ [April 15, 2014]

Rujinirun, C., Phinyocheep, P., Prachyabrued, W., & Laemsak, N. 2005. Chemical Treatment of Wood for Musical Instruments. Part I: Acoustically Important Properties of Wood for The Ranad (Thai Traditional Xylophone). Wood Sci Thechnology, 39(March 2005) : 77-85.

The Royal Society. 2008. Before the British Museum: the Repository of the Royal Society [Online]. Available from: https://royalsociety.org/exibittion/2008/repository [April 15, 2014]

The Secret Museum of Mankind. 1935. [Online]. Vol. 3. New York: Manhattan House. Available from : http://ian.macky.net/secretmuseum/page_3.45.html [March 23, 2014]

Wehr, H., & Cowan, J. M. 1976. A Dictionary of Modern Written Arabic [Online]. London: Harrap. Available from: https://archive.org/details/Dict_Wehr.pdf [March 14, 2013]

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
บทร้องและโน้ตเพลงที่ใช้ในการประเมินคุณภาพเสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทร้องและโน้ตเพลงที่ใช้ในการประเมินคุณภาพเสียง

เพลงที่ 1 เพลงนางนาค สองชั้น

บทร้องเพลงนางนาค สองชั้น

สดับคำลำร้องทำนองมาก ชื่อนางนาคเสนาะจริงทุกสิ่งสม
โอ้ยามค่ำน้ำค้างลงพร่างพรม เวลาลมล่องริ้วฉิวฉิวมา

ทำนองหลักเพลงนางนาค สองชั้น

หน้าทับปรบไก่

ท่อน 1

- - - ด๋	- ด๋ - ด๋	- ฟ๋ - ร๋	- ด๋ - ล	- ร๋ ด๋ ล	ด๋ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล
- ท - ด๋	ร๋ ด๋ ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด๋	- ฟ๋ - ร๋	- ด๋ -ท	ท ท - ด๋	ด๋ ด๋ - ร๋
- - - ร	- ร๋ - ร๋	- ทฺ ท ท	- ด๋ - ร๋	- ฟ๋ - ซ๋	- ฟ๋ - ร๋	ร๋ ร๋ - ด๋	ด๋ ด๋ - ล
- - - ด๋	- ด๋ - ด๋	- ร๋ - ด๋	- ล - ซ	- ล ด๋ ซ	ล ซ ฟ ร	- ด - ร	ซ ฟ - ซ

(กลับต้น)

ท่อน 2

- - - ด๋	- ด๋ - ด๋	- ฟ๋ - ร๋	- ด๋ - ล	- ร๋ ด๋ ล	ด๋ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล
- - - ล	- ล - ล	- ด - ร	- - มฟซ	- - ฟซล	- ด๋ - ซ	- ฟ - -	ลซฟ - ร
- ฟ ฟ ฟ	- ซ - ด	- ลฺ - -	ทดร - ฟ	- ร - ด	ด ด - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล
- - - ดฺ	- ด๋ - ด๋	- ร๋ - ด๋	- ล - ซ	- ล ด๋ ซ	ล ซ ฟ ร	- ด - ร	ซ ฟ - ซ

(กลับต้น)

เพลงที่ 2 เพลงบังใบ สองชั้น

บทร้องเพลงบังใบ

ได้ยินคำสำเนียงเสียงเสนาะ แสนไพเราะรสรักเป็นหนักหนา
เหมือนยินเสียงหงส์ทองที่ฟ่องฟ้า กล่อมสุนทรวอนว่าน่ายินดี

ทำนองหลักเพลงบังใบ สองชั้น

หน้าทับสองไม้

ท่อน 1

- - - ดˍ	- - - ท	- - - ดˍ	- รˍ - -	- ซ - ล	- ซ - รˍ	- - - ม	- ฟ - ซ

- ฟ ซ ล	ดˍ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- - - ซ	ล ท ด รˍ	- รˍ รˍ รˍ	- รˍ - รˍ

(กลับต้น)

ท่อน 2

- - - มˍ	- - - รˍ	- ท - รˍ	- มˍ - ซ	- มˍ รˍ ท	รˍ ท ล ซ	- รˍ - ซ	- ซ ล ท

- รˍ - มˍ	- รˍ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ท ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	ซ - ม

- - - -	- ร - ม	- ร - ซ	- ซ - ซ	- รˍ – ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท

- รˍ - มˍ	- รˍ - ท	ท ท – ล	ล ล - ซ

(กลับต้น)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงที่ 3 เพลงแขกลพบุรี สามชั้น (เฉพาะท่อน 2 โยนแรก)

ทำนองหลักเพลงแขกลพบุรี สามชั้น

ท่อน 2 (หน้าทับสองไม้ สามชั้น)

- - มฺรัท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ดำ - รำ	มฺรัดำท	ล ซ ล ท	ล ท ดำ รำ
- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ	- ฟ ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
- ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ทฺ	ร ทฺ ล ซ	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ท ด ร
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ด - ร	- - - -	- - - รำ	- รำ รำ รำ	- รำ - รำ
- ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ร ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ร	ซ ฟ ม ร
ซ ฟ ม ร	ด ฟ ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ฟ ม ร	- - ม ร	ม ร ม ร	ม ร ม ร	- ม - ร

ออกภาษาแขก (หน้าทับแขกเจ้าเซ็น)

ร ร ร ร	- ม - ม	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ซ - ซ	(- ซ - ซ	ฟ ล ซ ฟ)	- ซ ล -	ซ ล ฟ ซ
ซ ซ ซ ซ	- ฟ - ฟ	ม ม ม ม	- ร - ร	(- ร - ร	ด ม ร ด)	- ร ม -	ร ม ด ร
ร ร ร ร	- ม - ม	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ซ - ซ	(- ซ - ซ	ฟ ล ซ ฟ)	- ซ ล -	ซ ล ฟ ซ
ซ ซ ซ ซ	- ฟ - ฟ	ม ม ม ม	- ร - ร	(- ร - ร	ด ม ร ด)	- ร ม -	ร ม ด ร
ซ ซ ซ ซ	- ฟ - ฟ	ม ม ม ม	- ร - ร	(- ร - ร	ด ม ร ด)	- ร ม -	ร ม ด ร
ซ ซ ซ ซ	- ฟ - ฟ	ม ม ม ม	- ร - ร	(- ร - ร	ด ม ร ด)	- ร ม -	ร ม ด ร
(- ร - ร	ดมรด)	- ร ม -	ร ม ด ร	(- ร - ร	ด ม ร ด)	- ร ม -	ร ม ด ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(หน้าทับสองไม้ สามชั้น)

(ม ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ด ร)	ม ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ด ร
(ม ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ซ ล ด ำ)	ม ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ซ ล ด ำ
(ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ)	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ
(ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร)	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
(ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ)	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ
(ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร)	ด ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ซ ล ม	ซ ม ล ซ	ล ม ซ ร
(ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ)	ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ	(ด ำ ล ด ำ ซ	ล ม ซ ร)	ด ำ ล ด ำ ซ	ล ม ซ ร
(ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ)	ด ำ ซ ด ำ ล	ร ำ ด ำ ำ	(ด ำ ล ด ำ ซ	ล ม ซ ร)	ด ำ ล ด ำ ซ	ล ม ซ ร

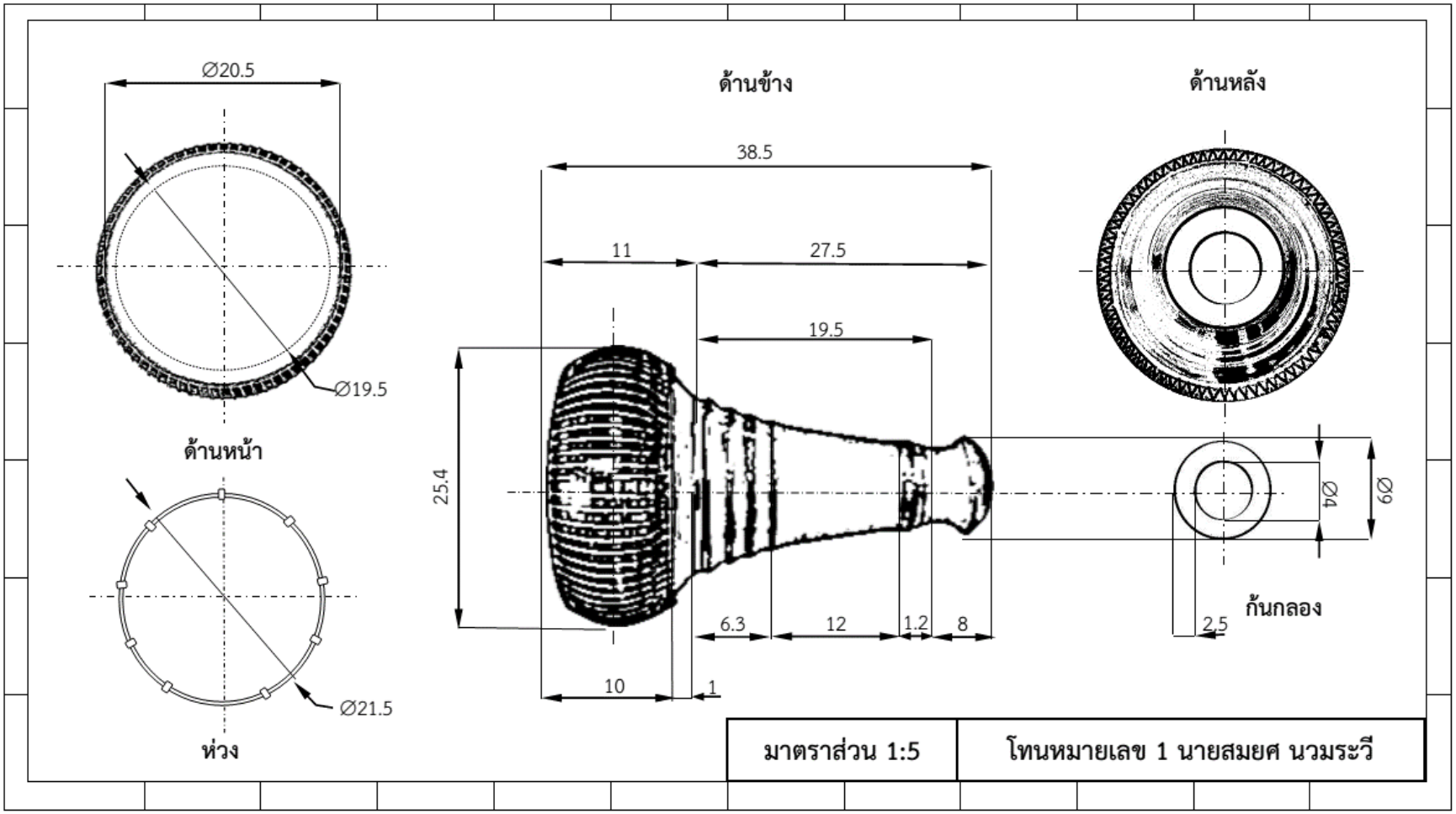
ตัดทยอย (หน้าทับส่าย)

(ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ)	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	(ด ม ด ร	ด ม ด ร)	ด ม ด ร	ด ม ด ร
(ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ)	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	(ด ม ด ร	ด ม ด ร)	ด ม ด ร	ด ม ด ร
(ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ)	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	(ด ม ด ร)	ด ม ด ร	(ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ)	ด ำ ม ำ ด ำ ร ำ	(ด ม ด ร)	ด ม ด ร
ม ม ม ร	ม ม ม ร	ม ม ม ร	ม ม ม ร	- - ม ร	ม ร ม ร	ม ร ม ร	- ม - ร

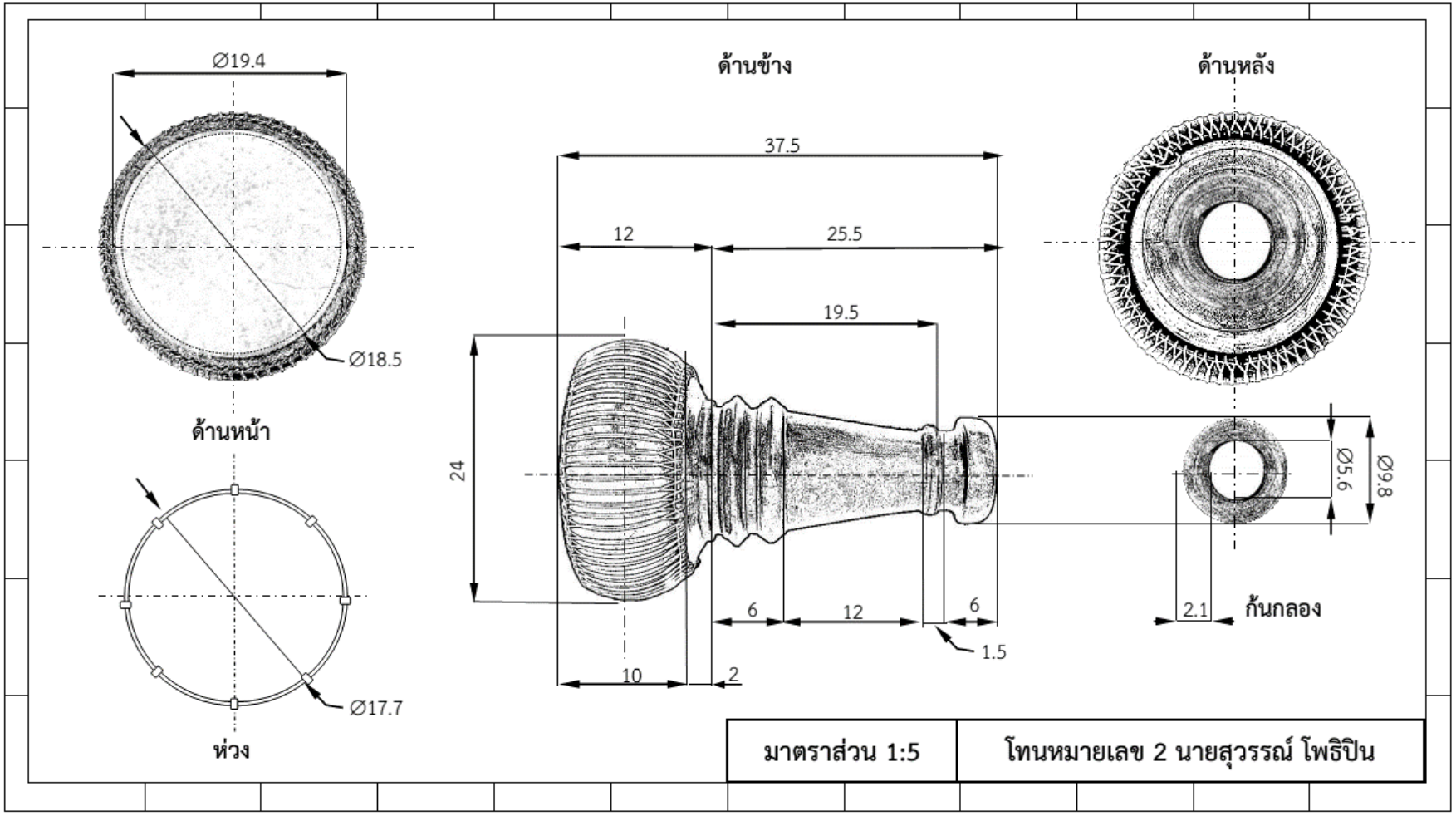
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาคผนวก ข
ภาพเขียนแบบโทนและรำมะนาต้นแบบทั้ง 4 ชุด

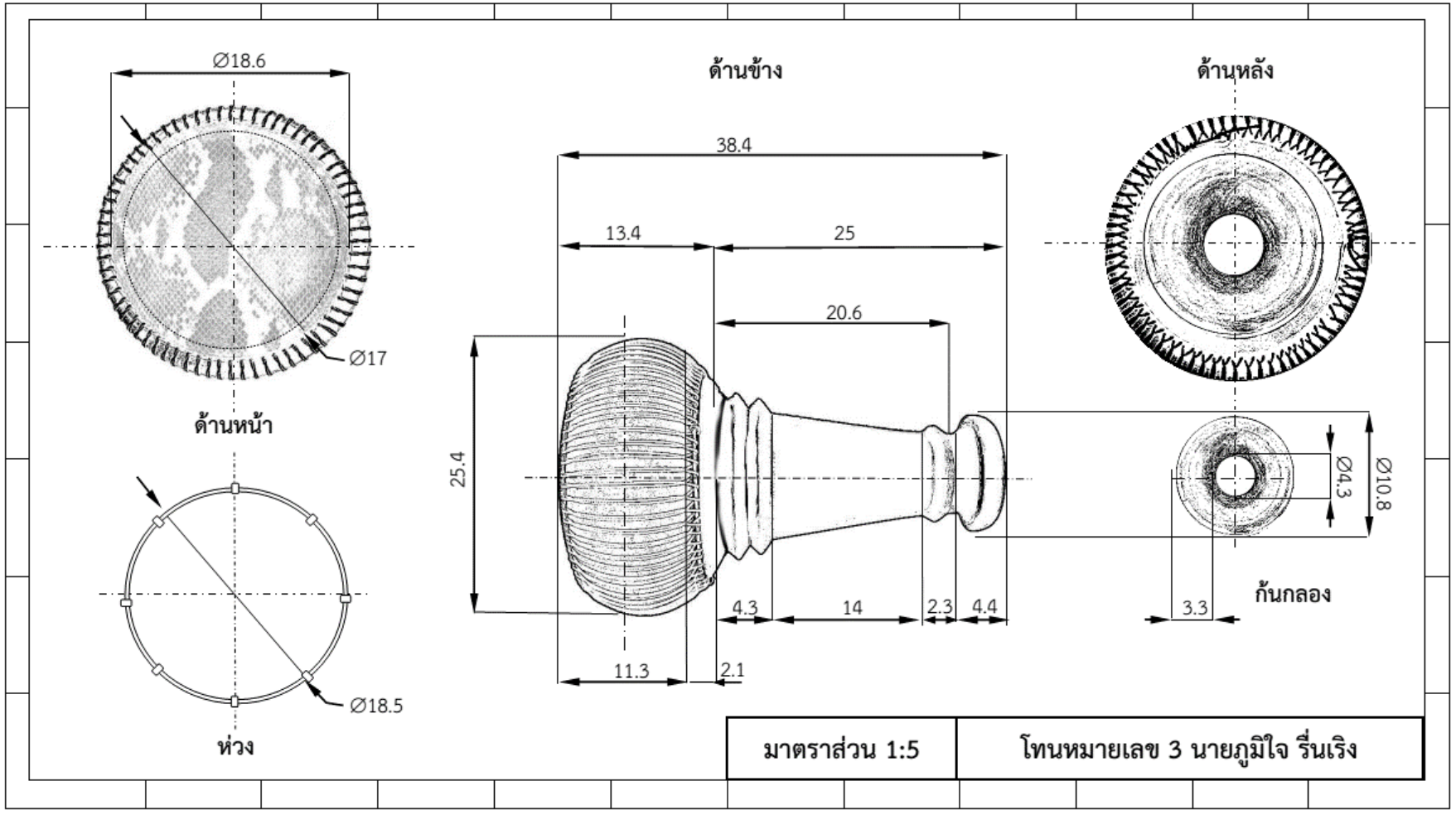
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



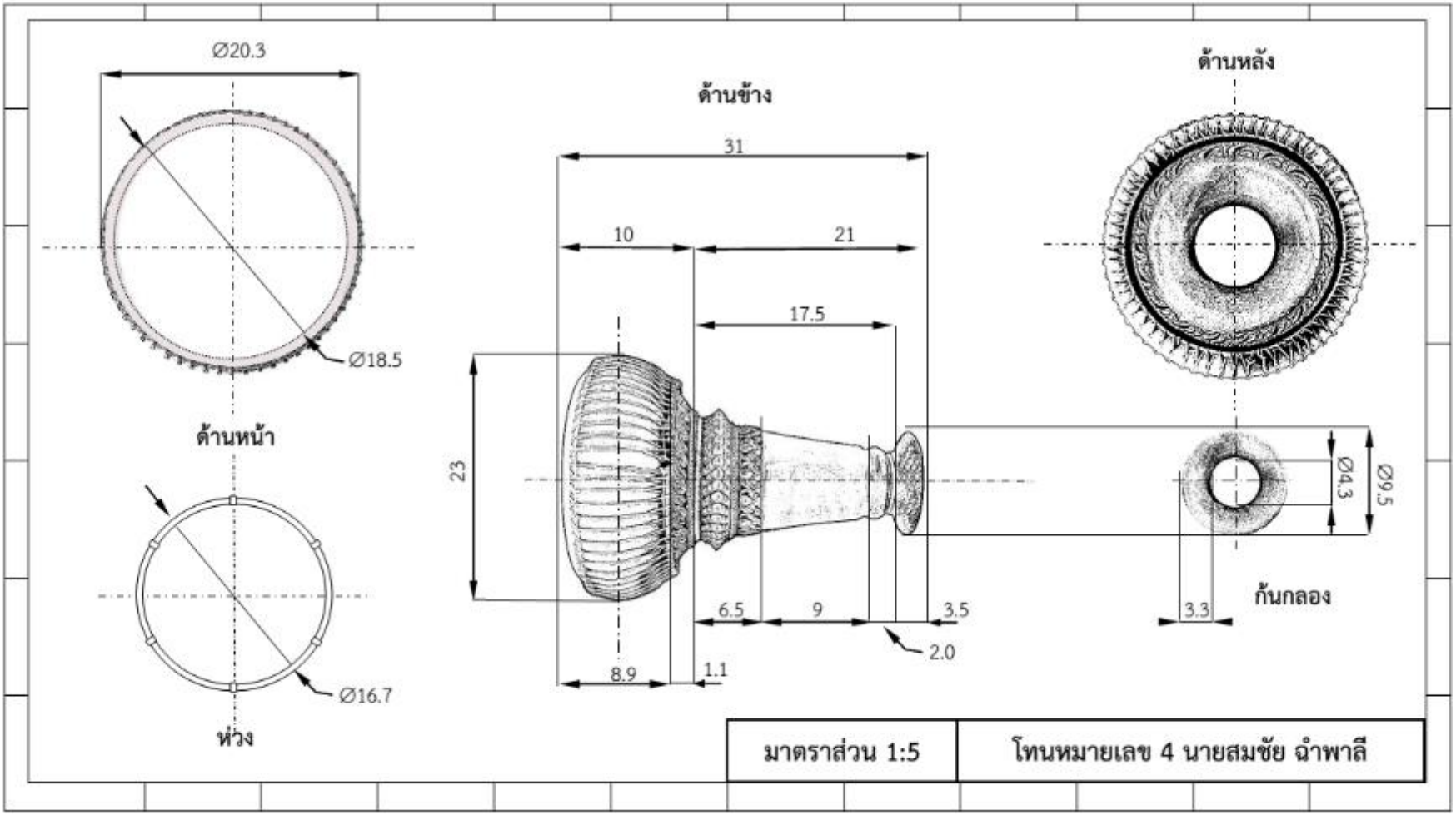
รูปที่ ข.1 ภาพเขียนแบบโทนและรำมะนาของช่างสมยศ นวมระวี



รูปที่ ข.2 ภาพเขียนแบบโทนและรำมะนาของช่างสุวรรณ์ โพธิปิน



รูปที่ ข.3 ภาพเขียนแบบโทนและรำมะนาของช่างภูมิใจ รื่นเริง



รูปที่ ข.4 ภาพเขียนแบบโทนและรำมะนาของช่างสมชัย ชำพาลี

ภาคผนวก ค
แสดงผลบันทึกการวัดขนาด สัดส่วน และน้ำหนักของโทนรำมะนาต้นแบบทั้ง 4 ชุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ ค.1 แสดงผลการบันทึกผลการวัดขนาดและชั่งน้ำหนักโทน

ค่าที่ทำการวัด	หน่วยวัด/นับ	ค่าที่วัดได้			
		ช่างสมยศ	ช่างสุวรรณ์	ช่างภูมิใจ	ช่างสมชัย
1. ความสูงของหุ่นกลอง	เซนติเมตร (cm)	38.5	37.5	38.4	31.0
2. ส่วนที่กว้างที่สุดของหุ่นกลอง (กระพุ้ง)	เซนติเมตร (cm)	25.4	24.0	25.4	23.0
3. ระยะจากปากกลองถึงห่วงลวด	เซนติเมตร (cm)	10.0	10.0	11.3	8.9
4. ระยะจากปากกลองถึงคอกลอง (หัว)	เซนติเมตร (cm)	11.0	12.0	13.4	10.0
5. ระยะจากคอกลองถึงก้นกลอง (หาง)	เซนติเมตร (cm)	27.5	25.5	25.0	21
6. ระยะจากลวดบัวถึงลูกแก้ว	เซนติเมตร (cm)	12.0	12.1	14.1	9
7. ระยะจากลูกแก้วถึงก้นกลอง	เซนติเมตร (cm)	8	6	4.4	3.5
8. เส้นผ่านศูนย์กลางปากกลอง	เซนติเมตร (cm)	19.5	18.5	17.0	18.5
9. เส้นผ่านศูนย์กลางแผ่นหนัง	เซนติเมตร (cm)	20.5	19.4	18.6	20.3
10. เส้นผ่านศูนย์กลางห่วงลวด	เซนติเมตร (cm)	21.5	17.7	18.5	16.7
11. เส้นผ่านศูนย์กลางปากลำโพง	เซนติเมตร (cm)	9.0	9.8	10.8	9.5
12. เส้นผ่านศูนย์กลางรูปากลำโพง	เซนติเมตร (cm)	6.5	5.6	4.3	4.3
13. เส้นรอบวงกระพุ้ง (ส่วนที่ป่องที่สุด)	เซนติเมตร (cm)	80.0	75.5	80.0	72.0
14. เส้นรอบวงปากกรวย (ส่วนที่ต่อกับคอ)	เซนติเมตร (cm)	50.0	40.5	48.0	40.0
15. เส้นรอบวงปลายกรวย (ส่วนที่ต่อกับปากลำโพง)	เซนติเมตร (cm)	23.5	24.5	24.0	21.0
16. ความกว้างของขอบหนังส่วนที่พ้นจากปากกลอง	เซนติเมตร (cm)	1.0	0.9	1.6	1.8
17. ความกว้างช่วงลวดบัว	เซนติเมตร (cm)	6.3	6.0	4.3	6.5
18. ความกว้างช่วงลูกแก้ว	เซนติเมตร (cm)	1.2	1.5	2.3	2.0
19. ระยะห่างระหว่างรูเจาะไส้ละมาน	เซนติเมตร (cm)	0.9	0.9	0.7	1.0
20. จำนวนรูร้อยไส้ละมาน	รู	72	68	69	63
21. ระยะเว้นช่องสอดไส้ละมาน	รู	5	3	4	4
22. จำนวนรอบในการร้อยไส้ละมาน	รอบ	5	3	4	5
23. จำนวนเชือกที่ใช้เร่งสาย	เส้น	1	1	2	3
24. จำนวนห่วงที่ร้อยบนห่วงลวด	อัน	9	8	8	6
25. จำนวนชั้นลวดบัว	ชั้น	3	2	2	1
26. จำนวนชั้นลูกแก้ว	ชั้น	1	1	1	1
27. น้ำหนัก	กิโลกรัม (kg)	2.836	2.493	2.954	3.643

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ ค.2 แสดงผลการวัดขนาดและชั่งน้ำหนักรำมะนา

ค่าที่ทำการวัด	หน่วยวัด/นับ	ค่าที่วัดได้			
		ช่างสมยศ	ช่างสุวรรณ์	ช่างภูมิใจ	ช่างสมชัย
1. ความสูงของหุ่นกลอง	เซนติเมตร (cm)	7	7.9	8.1	7.2
2. ส่วนที่กว้างที่สุดของหุ่นกลอง	เซนติเมตร (cm)	22.5	23.3	23.0	22.9
3. ระยะจากปากกลองถึงคอคอด	เซนติเมตร (cm)	5.5	5.2	5.3	5.1
4. ระยะจากคอคอดถึงก้นกลอง	เซนติเมตร (cm)	1.5	2.7	2.8	2.1
5. ระยะจากปากกลองถึงแนวเจาะรู	เซนติเมตร (cm)	0.9	2.0	1.2	1.5
6. เส้นผ่านศูนย์กลางปากกลอง	เซนติเมตร (cm)	21.0	21.0	20.8	20.5
7. เส้นผ่านศูนย์กลางแผ่นหนัง	เซนติเมตร (cm)	22.7	23.0	22.5	22.5
8. เส้นผ่านศูนย์กลางก้นกลอง	เซนติเมตร (cm)	19.5	17.0	19.0	17.3
9. เส้นผ่านศูนย์กลางรูก้นกลอง	เซนติเมตร (cm)	12.0	9.8	10.2	10.0
10. เส้นรอบวงกระพุ้ง (ส่วนที่ป่องที่สุด)	เซนติเมตร (cm)	71.6	76.8	74.0	73.8
11. เส้นรอบวงคอคอด (ส่วนที่แคบที่สุด)	เซนติเมตร (cm)	55.6	50.3	55.2	51.6
12. ความกว้างของขอบหนังส่วนที่พ้นจากปากกลอง	เซนติเมตร (cm)	1.7	2	1.7	2
13. ความหนาของวงแหวนด้านก้นกลอง	เซนติเมตร (cm)	4.0	3.8	4.7	3.8
14. ระยะห่างระหว่างรูเจาะแส้ (ใหญ่)	เซนติเมตร (cm)	1.5	1	1.3	1.6
15. ระยะห่างระหว่างรูเจาะแส้ (เล็ก)	เซนติเมตร (cm)	N/A	N/A	N/A	1.6
16. ระยะห่างระหว่างรูเจาะแส้ใหญ่และเล็ก	เซนติเมตร (cm)	N/A	N/A	N/A	0.8
17. เส้นผ่านศูนย์กลางของหัวหมุดแส้ (ใหญ่)	เซนติเมตร (cm)	0.9	0.6	1.0	1.0
18. เส้นผ่านศูนย์กลางของหัวหมุดแส้ (เล็ก)	เซนติเมตร (cm)	N/A	N/A	N/A	0.3
19. ความหนาของหัวหมุดแส้ (ใหญ่)	เซนติเมตร (cm)	0.4	0.3	0.5	0.5
20. ความหนาของหัวหมุดแส้ (เล็ก)	เซนติเมตร (cm)	n/a	n/a	n/a	0.2
21. จำนวนรูเจาะแส้ (ใหญ่)	รู	50	71	53	45
22. จำนวนรูเจาะแส้ (เล็ก)	รู	N/A	N/A	N/A	45
23. จำนวนเส้นลวดที่กลึงคั่นบนวงแหวนรอบก้นกลอง	ชั้น	1	4	3	1
24. น้ำหนัก	กิโลกรัม (kg)	1.403	1.253	1.481	0.785

ภาคผนวก ง

เกณฑ์มาตรฐานวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย (โทนรำมะนา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การประเมินเครื่องดนตรีไทยด้านเครื่องกำกับจังหวะ ประเภทเครื่องหนัง

ผู้บรรเลงเครื่องหนังต้องมีความสามารถบรรเลงเครื่องกำกับจังหวะทุกประเภทตามเกณฑ์การประเมินที่กำหนดไว้ สำหรับประเภทเครื่องหนัง ได้แก่ ตะโพนไทย กลองทัด กลองแขก กลองสองหน้า รำมะนาและรำมะนา

หัวเรื่องการประเมิน

มีดังต่อไปนี้

1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง
2. ท่านั่ง
3. หลักการตี
4. วิธีการตีเสียงต่าง ๆ
5. ความแม่นยำและความถูกต้องของหน้าทับ
6. คุณภาพเสียงและรสมือ
7. การแปลทำนองหน้าทับ
8. ขีดความสามารถและสุนทรียะ
9. ความสามารถขั้นต่ำของการบรรเลงม้องวงใหญ่ได้ทุกระดับตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้สำหรับด้านเครื่องหนัง
10. การดูแลเครื่องดนตรีหลังการบรรเลง

หมายเหตุ หน้าทับที่ใช้กำกับจังหวะรวมถึงหน้าทับพิเศษ หรือหน้าทับเฉพาะซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้กับเพลงบางเพลง และตั้งชื่อตามจุดประสงค์ที่ประดิษฐ์ขึ้นใช้ด้วย

ตะโพนไทย

คณะอนุกรรมการฯ เห็นว่าการฝึกหัดการตีตะโพนไทย ควรเริ่มต้นในชั้นที่ 4 เป็นต้นไป รายละเอียดการประเมินมีดังต่อไปนี้

1. การสำรวจความพร้อมของเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง

1.1 สำรวจตัวตะโพนและเท้าตะโพนอยู่ในตำแหน่งพร้อมที่จะตี

1.2 ความตึงของหนังหน้าตะโพน

1.3 สำรวจและติดวัสดุถ่วงเสียงที่หนังหน้าตะโพน ด้วยข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้า

1.3.1 สำรวจว่ามีวัสดุถ่วงเสียงติดอยู่

1.3.2 บดข้าวสุกผสมขี้เถ้าได้สัดส่วนที่สามารถติดกับหนังหน้าตะโพนโดยไม่หลุดขณะการบรรเลง

เกณฑ์การประเมินการตีกลองแขกระดับอุดมศึกษา

การประเมินหัวข้อที่ 1 การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง

ขั้นที่ 8 1.3 สาวหนังเลียดให้หนังหน้ากลองแขกตึง จนได้เสียงเหมาะสม

การประเมินหัวข้อที่ 4 วิธีตีกลองแขก

ขั้นที่ 7 เสียงถาด

ขั้นที่ 8 เสียงติงติง เสียงส่าย

การประเมินหัวข้อที่ 9 ความสามารถขั้นต่ำของการบรรเลงฆ้องวงใหญ่

ขั้นที่ 7 9.3 สามารถบรรเลงเพลงที่ใช้หน้าทับพิเศษหรือหน้าทับเฉพาะบางเพลงได้เช่น เพลงพระทอง เบ้าหลุด สระมุล่ง บะหลิ่ม ลงสรง และชมดง เป็นต้น

โทนมโหรี

1. **การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง**

   1.1 เลือกโทนมโหรีได้ถูกต้อง

   1.2 สภาพของหนังหน้าโทน ไม่ชำรุด ไม่แตก

   1.3 ความตึงของหนังหน้าโทน อยู่ในสภาพที่ตีแล้วดังกังวาน

   1.4 ตึงสายเร่งเสียงให้หนังหน้ากลอง (โทนมโหรี) ตึงจนได้เสียงที่เหมาะสม

2. **ท่านั่ง**

โดยประเพณีนิยม นั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบ (ซ้ายทับขวา) ลำตัวตรง ให้ตัวโทนวางอยู่บนตักลักษณะเฉียงกับลำตัว โดยให้ส่วนของปากลำโพงอยู่ด้านซ้ายของผู้ตี

3. **หลักการตี**

ใช้มือขวาตีให้เกิดเสียง ใช้มือซ้ายประคองและบังคับเสียงที่ปากลำโพง โดย

- **มือขวา** ตีด้วยบริเวณส่วนกลางของฝ่ามือ เริ่มจากบริเวณโคนนิ้วทั้งสี่ (ชี้ กลาง นาง ก้อย) เรียงชิดติดกัน จนถึงส่วนปลายของอุ้งมือ ด้วยวิธีการกดฝ่ามือลงบริเวณกลางหนังหน้าโทนให้ไถลไปด้านหน้า ในลักษณะกึ่งกดกึ่งถัดมือ
- **มือซ้าย** ทำหน้าที่ในการบังคับเสียง ด้วยการใช้อุ้งมือเปิดและปิดที่บริเวณปากลำโพงของโทนพร้อมกันนั้นช่วยพยุงและประคองตัวโทนไว้ด้วย

4. **วิธีการตีโทน**

จากหลักการตี ก่อให้เกิดวิธีและเสียงโทนดังนี้

เสียงโทนมี 3 ลักษณะเสียง คือ เสียงทึ่ม เสียงจ๊ะ และเสียงถะทั้งสามเสียงนั้น ใช้มือขวาตีในลักษณะดังนี้

1) เสียงทั่ม คือการตีด้วยมือขวา ลงที่หน้าหนังโทน ตีแล้วยกมือขึ้นทันที เพื่อให้เสียงดังกังวาน
2) เสียงจ่ง คือการตีด้วยปลายนิ้วชี้มือขวา ตีลงบริเวณส่วนริมของหนังหน้าโทน (บริเวณขอบของหน้าโทน) พร้อมกับใช้มือซ้ายบังคับเสียงด้วยการใช้อุ้งมือปิดปากลำโพงให้สนิทเมื่อตีลงแล้วจะยกมือขึ้นทันทีเพื่อให้เสียงกังวาน
3) เสียงถะ คือการตีด้วยมือขวาตีลงที่หนังหน้าโทน คล้ายเสียงทั่ม แต่เสียงถะตีแล้วต้องห้ามเสียง โดยการกดแนบมือไว้กับหน้าหนังโทน

5. ความแม่นยำและถูกต้องของหน้าทับ

5.1 ผู้ตีโทนต้องตีให้ถูกต้องตามหน้าทับที่ใช้กำกับบทเพลง ได้แก่
- 5.1.1 หน้าทับปรบไก่ ทุกอัตรา
- 5.1.2 หน้าทับสองไม้ ทุกอัตรา
- 5.1.3 หน้าทับลูกหมด
- 5.1.4 หน้าทับพิเศษ หรือหน้าทับเฉพาะที่ใช้กับเพลงบางเพลง เช่น หน้าทับลาว พม่า แขก มอญ เขมร เป็นต้น

5.2 เริ่มต้นเข้าเพลงได้ถูกต้อง โดยไม่คร่อมเพลงหรือคร่อมจังหวะ

5.3 ดำเนินต่อเนื่องไปโดยไม่คร่อมจังหวะหน้าทับ

6. รสมือและคุณภาพเสียง

6.1 คือการตีที่ได้เสียงถูกต้อง ชัดเจน ด้วยความดังที่เหมาะสมกับทำนองเพลงและน้ำหนักเสียงที่เสมอกันกับรำมะนา

7. การแปลทำนองหน้าทับ

หมายถึงวิธีการตีโทน ที่ประดิษฐ์ ตบแต่ง หรือพลิกแพลงมือเพิ่มขึ้นจากเดิม โดยยึดมือพื้นฐานของแต่ละหน้าทับเป็นหลัก ตามลักษณะเฉพาะของโทนมโหรีเพื่อให้เข้ากับทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน

8. ขีดความสามารถและสุนทรียะ

8.1 สามารถพลิกแพลงการตีหน้าทับให้สัมพันธ์กับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสม โดยไม่เสียจังหวะและความหมายของเพลง

8.2 ช่วยประคับประคองให้แนวการบรรเลงเป็นไปด้วยดีโดยตลอด

8.3 ช่วยเสริมให้การบรรเลงกลมกลืน และมีรสชาติทั้งฝ่ายผู้ฟังและหรือผู้บรรเลง

8.4 เนื่องด้วยต้องตีร่วมกับรำมะนา ดังนั้นทั้งคู่จะต้องตีให้สัมพันธ์กันด้วยระดับเสียงที่กลมกลืนกัน ตลอดจนมีความสามารถเท่าทันกันในการตีพลิกแพลงร่วมกันเพื่อเพิ่มความไพเราะสนุกสนานตามสมควร

9. การดูแลรักษาโทนมโหรีภายหลังการบรรเลง

9.1 เก็บในที่ที่มีอากาศถ่ายเทได้ดี

9.2 ไม่ควรวางหนังหน้ากลองไว้กับพื้นนาน ๆ

9.3 ใส่ถุงไว้ เพื่อรักษาหน้าหนัง

หมายเหตุ ปัจจุบันนิยมใส่ถุงรวมกันทั้งโทนและรำมะนา

เกณฑ์การประเมินการบรรเลงโทนมโหรี

หัวข้อประเมิน	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3	ขั้นที่ 4	ขั้นที่ 5	ขั้นที่ 6
1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรี	- เลือกเครื่องดนตรีได้ถูกต้อง - สภาพหน้าหนังโทนไม่ชำรุด ไม่แตก - สำรวจความตึงของหนังหน้าโทน	/		/	/	/
2. ท่านั่ง	2	/	/	/	/	/
3. หลักการตี	3	/	/	/	/	/
4. วิธีการตี	ทึ่ม จ่ง ระ	/	/	/	/	/
5. ความแม่นยำความถูกต้องของหน้าทับ	- หน้าทับสาม หน้าทับปรบไก่ (สองชั้น) หน้าทับฝรั่ง หน้าทับพม่า	- หน้าทับสองไม้ (สองชั้น)	/	- หน้าทับปรบไก่ (สามชั้น) - หน้าทับสองไม้ (สามชั้น)	- หน้าทับปรบไก่ (ชั้นเดียว) - หน้าทับสองไม้ (ชั้นเดียว) - หน้าทับลูกหมด	/
6. รสมือ	-	-	-	-	-	/
7. การแปลหน้าทับ	-	-	-	-	-	-
8. ชั้นความสามารถคุณภาพ	-	-	-	-	-	/
9. การดูแลรักษาเครื่องดนตรีหลังการบรรเลง	/	/	/	/	/	/

เกณฑ์ประเมินการตีโทนมโหรีในขั้นอุดมศึกษา

ขั้น 8 1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง

1.4 ตึงสายเร่งเสียงให้หนังหน้ากลอง (โทนมโหรี) ตึงจนได้เสียงที่เหมาะสม

7. การแปลหน้าทับ

รำมะนาโหรี

1. **การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง**
   - 1.1 เลือกรำมะนามโหรีได้ถูกต้อง
   - 1.2 สภาพของหนังหน้ารำมะนา ไม่ชำรุด ไม่แตก
   - 1.3 ความตึงของหนังหน้ารำมะนา อยู่ในสภาพที่ดีแล้วดังกังวาน
   - 1.4 ใส่สนับให้หนังหน้ารำมะนาตึง จนได้เสียงที่เหมาะสม
2. **ท่านั่ง**

   นั่งขัดสมาธิ หรือพับเพียบ ลำตัวตรง ให้รำมะนาอยู่บนส่วนกลางของต้นขาซ้าย
3. **หลักการตี**

   ตีด้วยมือขวาทำให้เกิดเสียง และใช้มือซ้ายประคองตัวรำมะนา โดย
   - **มือขวา** ตีด้วยฝ่ามือ ตั้งแต่โคนนิ้วทั้งสี่ที่เรียงชิดติดกัน จนถึงปลายนิ้ว ตีลงที่หนังหน้ารำมะนา ให้ปลายนิ้วทั้งสี่ชี้ตรงไปยังศูนย์กลางของหน้าหนัง
   - **มือซ้าย** ใช้ประคองตัวรำมะนาให้หันหน้าออกรับมือผู้ตี อาจจะตรงหรือเฉียงเล็กน้อยก็ได้
4. **วิธีตีรำมะนา**

   จากหลักการตี ก่อให้เกิดวิธีตีรำมะนาและเสียง ดังนี้
   - 4.1 **เสียงติง** คือการตีด้วยมือขวา ลงที่หนังหน้ารำมะนา ตีแล้วยกมือขึ้นทันทีเพื่อให้เสียงดังกังวาน
   - 4.2 **เสียงจ๊ะ** คือการตีด้วยมือขวา โดยให้นิ้วทั้งห้าแยกออกจากกัน ตีลงบริเวณกึ่งกลางหน้าหนัง ใช้กำลังพอประมาณตีแล้วห้ามเสียงโดยการแนบฝ่ามือชิดไว้กับหน้าหนัง
   - 4.3 **เสียงตลิง** คือการตีด้วยมือขวาลงที่หนังหน้ารำมะนาให้มี 2 พยางค์ถี่ ๆ และเร็วแล้วยกมือขึ้นทันทีเพื่อให้เสียงดังกังวาน
5. **ความแม่นยำและถูกต้องของหน้าทับ**
   - 5.1 ผู้ตีทั้งสองคนต้องตีให้ถูกต้องตามหน้าทับที่ใช้กับบทเพลง ซึ่งได้แก่
     - 5.1.1 หน้าทับปรบไก่ ทุกอัตรา
     - 5.1.2 หน้าทับสองไม้ ทุกอัตรา
     - 5.1.3 หน้าทับลูกหมด
     - 5.1.4 หน้าทับพิเศษ หรือหน้าทับเฉพาะที่ใช้กับเพลงบางเพลง เช่น หน้าทับลาว หน้าทับพม่า หน้าทับแขก หน้าทับเขมร เป็นต้น
   - 5.2 เริ่มต้นเข้าเพลงได้ถูกต้อง โดยไม่คร่อมเพลงหรือคร่อมจังหวะ
   - 5.3 ดำเนินต่อเนื่องไปได้โดยไม่คร่อมจังหวะหน้าทับและทำนองเพลง

6. คุณภาพเสียงและรสมือ

คือการตีให้ได้เสียงถูกต้อง ชัดเจน ด้วยความดังที่เหมาะสมกับทำนองเพลงและน้ำหนักเสียงที่เสมอกันกับโทนมโหรี

7. การแปลทำนองหน้าทับ

หมายถึงวิธีการตีของรำมะนา ที่ประดิษฐ์ ดบแต่ง หรือพลิกแพลงมือเพิ่มขึ้นจากเดิมโดยยึดมือพื้นฐานของแต่ละหน้าทับเป็นหลัก ตามลักษณะเฉพาะของรำมะนา เพื่อให้เข้ากับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน

8. ขีดความสามารถและสุนทรียะ

8.1 สามารถพลิกแพลงการตีหน้าทับให้สัมพันธ์กับท่วงทำนองเพลงได้อย่างเหมาะสมโดยไม่เสียจังหวะและความหมายของเพลง

8.2 ช่วยประคับประคองให้แนวการบรรเลงเป็นไปด้วยดีโดยตลอด

8.3 ช่วยเสริมให้แนวการบรรเลงกลมกลืน มีรสชาติ ทั้งฝ่ายผู้ฟังและผู้บรรเลง

8.4 เนื่องด้วยต้องตีร่วมกับโทนมโหรี ดังนั้นทั้งคู่จะต้องตีสัมพันธ์กัน ด้วยระดับเสียงที่กลมกลืนกัน ตลอดจนมีความสามารถเท่าเทียมกันในการตีพลิกแพลงร่วมกันเพื่อเพิ่มความไพเราะและสนุกสนานตามสมควร

9. การดูแลรักษารำมะนามโหรีภายหลังการบรรเลง

9.1 ดึงสนับออกเพื่อให้หนังคลายตัว

9.2 เก็บรักษาไว้ในที่ที่มีอากาศถ่ายเทได้ดี

9.3 ใส่ถุงไว้ เพื่อรักษาหน้าหนัง

หมายเหตุ ปัจจุบันนิยมใส่ถุงรวมกันทั้งโทน และรำมะนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกณฑ์การประเมินการบรรเลงรำมะนามโหรี

หัวข้อประเมิน	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3	ขั้นที่ 4	ขั้นที่ 5	ขั้นที่ 6
๑. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรี	- สภาพหน้าหนังหน้ารำมะนา - สำรวจความตึงของหนังหน้ารำมะนา	/	/	ไล่ละมาน 1.3	/	/
๒. ท่านั่ง	/	/	/	/	/	/
๓. หลักการตี	3	/	/	/	/	/
๔. วิธีการตี	ติง จะ	/	/	/	/	/
๕. ความแม่นยำความถูกต้องของหน้าทับ	- หน้าทับลาว หน้าทับปรบไก่ (สองชั้น) หน้าทับฝรั่ง หน้าทับพม่า	- หน้าทับสองไม้ (สองชั้น)	/	- หน้าทับปรบไก่ (สามชั้น) - หน้าทับสองไม้ (สามชั้น)	- หน้าทับปรบไก่ (ชั้นเดียว) - หน้าทับสองไม้ (ชั้นเดียว) - หน้าทับลูกหมด	/
๖. ลลีลา	-	-	-	-	-	/
๗. การแปลหน้าทับ	-	-	-	-	-	-
๘. วัดความสามารถสุนทรียะ	-	-	-	-	-	/
๙. การดูแลเครื่องดนตรีหลังบรรเลง	/	/	/	/	/	/

เกณฑ์ประเมินการตีรำมะนามโหรีในขั้นอุดมศึกษา

ขั้น 8 1. การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนบรรเลง
1.4 ใส่สนับให้หนังหน้ารำมะนาตึง จนได้เสียงที่เหมาะสม

โทน รำมะนา (มโหรี)

เนื่องด้วยปัจจุบันนิยมใช้คนเดียวตีโทน และรำมะนา การประเมินในหัวข้อต่าง ๆ จะคล้ายกันกับการตีแยกคน ยกเว้น

1. **ท่านั่ง** ผู้ตีจะนั่งขัดสมาธิ หรือนั่งพับเพียบใช้มือซ้ายตีรำมะนา โดยให้ตัวรำมะนาตั้งอยู่บนขาซ้ายเฉียงล่าตัวรำมะนาเล็กน้อย ส่วนโทน ใช้ตีด้วยมือขวาโดยให้โทนตั้งอยู่บนหน้าตัก ให้ปลายโทนหันมาทางซ้ายและหน้าโทนอยู่ทางขวาของผู้ตี

2. **หลักการตี**

มือขวา ตีด้วยบริเวณส่วนกลางของฝ่ามือ เริ่มจากโคนนิ้วทั้งสี่ที่เรียงชิดติดกัน จนถึงส่วนปลายของอุ้งมือ ด้วยวิธีการกดฝ่ามือลงบริเวณกลางหนังหน้าโทน และให้ไถลไปด้านหน้าในลักษณะกึ่งกดกึ่งถัด จะได้เสียง "ทั่ม" อีกอย่างหนึ่งตีด้วยการใช้ปลายนิ้วชี้ตีลงบริเวณริมขอบโทนหรือชิดขอบหน้าหนัง จะได้เสียง "จ่ง"

มือซ้าย ตีด้วยบริเวณโคนนิ้วทั้งสี่จนถึงปลายนิ้ว ลงที่หนังหน้ารำมะนาและใช้โคนอุ้งมือบังคับหรือพยุงตัวรำมะนาไว้ สำหรับมือซ้ายที่ตีรำมะนา จะได้เสียง "ติง" "จ๊ะ" และ "ตลิง"

เครื่องกำกับจังหวะย่อย "ฉิ่ง"

(สำหรับผู้บรรเลงเครื่องหนัง)

1. **การสำรวจความพร้อมและปรับเครื่องดนตรีก่อนการบรรเลง**

ความพร้อมของฉิ่งในการบรรเลง และการปรับให้เหมาะสมมีดังนี้

1.1 ฝาฉิ่งทั้งคู่อยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ ไม่ชำรุด ไม่แตก หรือบิ่น

1.2 ความยาวของเชือกระหว่างฉิ่งทั้งสองประมาณ1 ฟุตครึ่ง

1.3 ปมเชือกทั้งด้านใน และด้านนอกของแต่ละฝาฉิ่งผูกไว้เหมาะสมและมั่นคง

1.4 สามารถเลือกฉิ่งที่มีคุณภาพ คือมีน้ำหนักและเสียงที่ไพเราะเหมาะสม

1.5 สามารถปรับและจัดฉิ่งให้อยู่ในสภาพเหมาะสมสำหรับการบรรเลง

2. **ท่านั่ง**

นั่งพับเพียบ สำตัวตรง

3. **ท่าจับ**

มือทั้งสองจับฉิ่งไว้ข้างละอันดังนี้

มือซ้าย ใช้นิ้วชี้ และนิ้วหัวแม่มือจับเชือก และถือฉิ่งหงายในลักษณะตะแคงมือบังคับฉิ่งไม่ให้ฉิ่งโคลง

มือขวา นิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือนิยมจับเชือกในลักษณะจีบ ถือฉิ่งคว่ำในลักษณะคว่ำมือ บังคับให้ฉิ่งมั่นคง

แขนทั้งสอง อยู่ในลักษณะงอ กางศอกพองาม โดยแบบแผนมือขวาอยู่เหนือมือซ้าย มือล่างอยู่ประมาณระดับลิ้นปี่ (บางกรณีอนุโลมให้กลับกันได้ สำหรับผู้ถนัดซ้าย)

4. **วิธีการตี**

เมื่อปฏิบัติ ฉิ่งของมือขวาจะอยู่เหนือฉิ่งของมือซ้ายประมาณไม่เกินฝ่ามือ การตีมีดังนี้

1. การตีให้เกิดเสียงฉิ่ง และฉับ

ภาคผนวก จ
มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน (โทนและรำมะนา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มผช.๘๙/๒๕๔๖

มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน
โทน

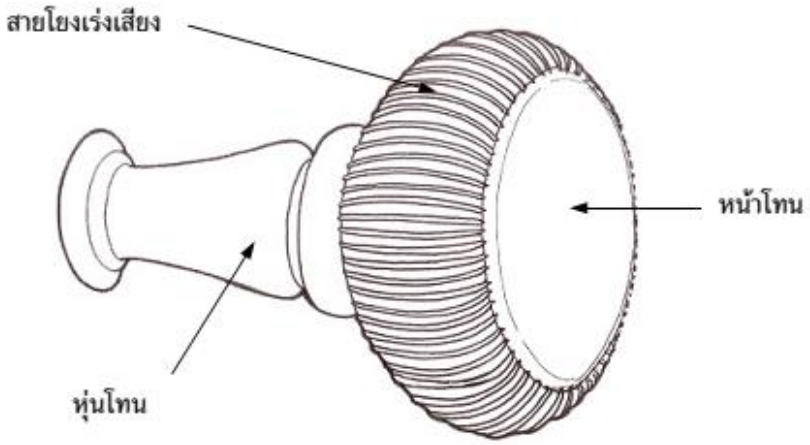
๑. ขอบข่าย

๑.๑ มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนนี้ครอบคลุมเฉพาะโทนที่ทำจากดินเผาหรือวัสดุอื่นและหนังสัตว์ชนิดที่เหมาะสม ไม่ครอบคลุมถึงเครื่องดนตรีประเภทกลองที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน เช่น โทนชาตรี ทับ โทนจำลองที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นของประดับตกแต่งหรือเป็นของที่ระลึก

๒. บทนิยาม

ความหมายของคำที่ใช้ในมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนนี้ มีดังต่อไปนี้

๒.๑ โทน หมายถึง เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่งใช้บรรเลงร่วมกับรำมะนา ทำจากดินเผา และหนังสัตว์เป็นหลัก โดยคัดเลือกดินเหนียวที่ได้คุณภาพมาผ่านกรรมวิธีการขึ้นรูป แล้วนำไปเผา อาจใช้วัสดุชนิดอื่นที่เหมาะสมแทนดินเผา เช่น ไม้เนื้อแข็ง เซรามิก อาจขัดมันหรือทาสารเคลือบเงาเพื่อความสวยงาม ขึ้นหน้าโทนด้วยหนังสัตว์ โดยใช้สายโยงเร่งเสียง ทดสอบคุณภาพเสียงเพื่อให้ได้เสียงมาตรฐานตามที่ต้องการ สามารถนำไปบรรเลงในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ และบรรเลงตามโอกาสต่าง ๆ ได้จริง ดังรูปที่ ๑



รูปที่ ๑ ตัวอย่างโทน
(ข้อ ๒.๑)

มผช.๘๙/๒๕๔๖

๓. คุณลักษณะที่ต้องการ

๓.๑ ลักษณะทั่วไป

๓.๑.๑ หุ่นโทน หน้าโทน และสายโยงเร่งเสียง

ต้องเป็นกลองหน้าเดียว หุ่นโทนลักษณะคล้ายรูปคนโทใส่น้ำ ทำจากดินเผาหรือวัสดุอื่นที่เหมาะสม พื้นผิวต้องประณีต สวยงาม ปราศจากรอยร้าวและสิ่งแปลกปลอมที่ไม่ใช่วัสดุที่ใช้ หน้ากลองทำด้วยหนังสัตว์ บริเวณรอบหน้ากลองเจาะรูร้อยไส้ละมาน ขึ้นหน้ากลองโดยใช้เส้นไหมควั่นเป็นเกลียว หรือสายเอ็น หรือเชือก ขนาดที่เหมาะสม สายโยงเร่งเสียงต้องร้อยจากลวดหุ้มกลองไปไส้ละมานจนรอบและต้องมีระยะช่องไฟที่เหมาะสม กรณีหุ่นโทนเป็นไม้ เนื้อไม้ต้องไม่ปรากฏข้อบกพร่อง เช่น รอยร้าว รอยแตก ร่องรอยการเจาะกัดกินของแมลง

๓.๑.๒ การประกอบ

ต้องไม่มีรอยแตกร้าวหรือตำหนิที่เกิดจากการประกอบ เมื่อประกอบแล้ววัสดุต้องติดแน่น คงทน

๓.๑.๓ หนัง

ต้องทำจากหนังสัตว์ชนิดที่เหมาะสม สะอาด ไม่เน่า หรือส่งกลิ่นเหม็น

๓.๒ การขัดมันและการเคลือบเงา (ถ้ามี)

ต้องเรียบ สม่ำเสมอ ไม่เป็นเม็ด เป็นตุ่ม เป็นคราบ กรอบ แตก หรือหลุดลอก หากมีลวดลายต้องเป็นลวดลายที่เหมาะสม ประณีต สวยงาม

๓.๓ การใช้งาน

เมื่อตีโทน เสียงที่ได้ต้องดังชัดเจน ไม่อับ สามารถประดิษฐ์เสียงลักษณะต่างๆ ได้ครบถ้วน มีระดับและปริมาณเสียงที่เหมาะสม และสัมพันธ์กับระดับเสียงของรำมะนา

เมื่อตรวจสอบโดยวิธีให้คะแนนตามข้อ ๗.๑ แล้ว ต้องได้คะแนนเฉลี่ยของแต่ละลักษณะจากผู้ตรวจสอบทุกคนไม่น้อยกว่า ๓ คะแนน และไม่มีลักษณะใดได้ ๑ คะแนน จากผู้ตรวจสอบคนใดคนหนึ่ง

๔. การบรรจุ

๔.๑ หากมีการบรรจุ ให้บรรจุโทนลงในภาชนะบรรจุที่สะอาด แห้ง เรียบร้อย และสามารถป้องกันความเสียหายที่อาจเกิดขึ้นกับโทนได้

๕. เครื่องหมายและฉลาก

๕.๑ ที่ฉลากหรือภาชนะบรรจุโทนทุกหน่วย อย่างน้อยต้องมีเลข อักษร หรือเครื่องหมายแจ้งรายละเอียดต่อไปนี้ให้เห็นได้ง่าย ชัดเจน

(๑) ชื่อผลิตภัณฑ์

(๒) ขนาดหรือมิติ

(๓) เดือน ปีที่ทำ

(๔) ข้อแนะนำในการใช้และการดูแลรักษา

(๕) ชื่อผู้ทำ หรือสถานที่ทำ พร้อมสถานที่ตั้ง หรือเครื่องหมายการค้าที่จดทะเบียน

ในกรณีที่ใช้ภาษาต่างประเทศ ต้องมีความหมายตรงกับภาษาไทยที่กำหนดไว้ข้างต้น

๖. การชักตัวอย่างและเกณฑ์ตัดสิน

๖.๑ รุ่น ในที่นี้ หมายถึง โทนที่ทำโดยกรรมวิธีเดียวกัน ที่ทำหรือส่งมอบหรือซื้อขายในระยะเวลาเดียวกัน

๖.๒ การชักตัวอย่างและการยอมรับ ให้เป็นไปตามแผนการชักตัวอย่างที่กำหนดต่อไปนี้

๖.๒.๑ การชักตัวอย่างและการยอมรับ สำหรับการทดสอบการบรรจุและเครื่องหมายและฉลาก ให้ชักตัวอย่างโดยวิธีสุ่มจากรุ่นเดียวกัน จำนวน ๑ ตัวอย่าง เมื่อตรวจสอบแล้วตัวอย่างต้องเป็นไปตามข้อ ๔. และข้อ ๕. จึงจะถือว่าโทนรุ่นนั้นเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด

๖.๒.๒ การชักตัวอย่างและการยอมรับ สำหรับการทดสอบลักษณะทั่วไป การขัดมันและการเคลือบเงา และการใช้งาน ให้ใช้ตัวอย่างที่ผ่านการทดสอบตามข้อ ๖.๒.๑ แล้ว จำนวน ๑ ตัวอย่าง เมื่อตรวจสอบแล้วตัวอย่างต้องเป็นไปตามข้อ ๓.๑ ถึงข้อ ๓.๓ จึงจะถือว่าโทนรุ่นนั้นเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด

๖.๓ เกณฑ์ตัดสิน

ตัวอย่างโทนต้องเป็นไปตามข้อ ๖.๒.๑ และข้อ ๖.๒.๒ ทุกข้อ จึงจะถือว่าโทนรุ่นนั้นเป็นไปตามมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนนี้

๗. การทดสอบ

๗.๑ การทดสอบลักษณะทั่วไป การขัดมันและการเคลือบเงา และการใช้งาน

๗.๑.๑ ให้แต่งตั้งคณะผู้ตรวจสอบ ประกอบด้วยผู้ที่มีความชำนาญในการตรวจสอบโทนอย่างน้อย ๕ คน แต่ละคนจะแยกกันตรวจและให้คะแนนโดยอิสระ

๗.๑.๒ หลักเกณฑ์การให้คะแนน ให้เป็นไปตามตารางที่ ๑

มผช.๘๙/๒๕๔๖

ตารางที่ ๑ หลักเกณฑ์การให้คะแนน

(ข้อ ๗.๑.๒)

ลักษณะที่ตรวจสอบ	เกณฑ์ที่กำหนด	ระดับการตัดสิน (คะแนน)			
		ดีมาก	ดี	พอใช้	ต้องปรับปรุง
ลักษณะทั่วไป	หุ่นโทน หน้าโทน และสายโยงเร่งเสียง ต้องเป็นกลองหน้าเดียว หุ่นโทนลักษณะคล้ายรูปคนโทใส่น้ำ ทำจากดินเผาหรือวัสดุอื่นที่เหมาะสม พื้นผิวต้องประณีต สวยงาม ปราศจากรอยร้าวและสิ่งแปลกปลอมที่ไม่ใช่วัสดุที่ใช้ หน้ากลองทำด้วยหนังสัตว์ บริเวณรอบหน้ากลองเจาะรูร้อยไส้ละมาน ขึ้นหน้ากลองโดยใช้เส้นไหมควั่นเป็นเกลียว หรือสายเอ็น หรือเชือก ขนาดที่เหมาะสม สายโยงเร่งเสียงต้องร้อยจากลวดหุ้มกลองไปไส้ละมานจนรอบและต้องมีระยะช่องไฟที่เหมาะสม กรณีหุ่นโทนเป็นไม้ เนื้อไม้ต้องไม่ปรากฏช้อบกพร่อง เช่น รอยร้าว รอยแตก ร่องรอยการเจาะกัดกินของแมลง	๔	๓	๒	๑
	การประกอบ ต้องไม่มีรอยแตกร้าวหรือตำหนิที่เกิดจากการประกอบ เมื่อประกอบแล้ววัสดุต้องติดแน่น คงทน	๔	๓	๒	๑
	หนัง ต้องทำจากหนังสัตว์ชนิดที่เหมาะสม สะอาด ไม่เน่า หรือส่งกลิ่นเหม็น	๔	๓	๒	๑
การขัดมันและการเคลือบเงา (ถ้ามี)	ต้องเรียบ สม่ำเสมอ ไม่เป็นเม็ด เป็นตุ่ม เป็นคราบ กรอบแตก หรือหลุดลอก หากมีลวดลายต้องเป็นลวดลายที่เหมาะสม ประณีต สวยงาม	๔	๓	๒	๑
การใช้งาน	เมื่อตีโทน เสียงที่ได้ต้องดังชัดเจน ไม่อับ สามารถประดิษฐ์เสียงลักษณะต่าง ๆ ได้ครบถ้วน มีระดับและปริมาณเสียงที่เหมาะสม และสัมพันธ์กับระดับเสียงของรำมะนา	๔	๓	๒	๑

๗.๒ การทดสอบการบรรจุและเครื่องหมายและฉลาก

ให้ตรวจพินิจ

มผช.๙๐/๒๕๔๖

มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชน
รำมะนา

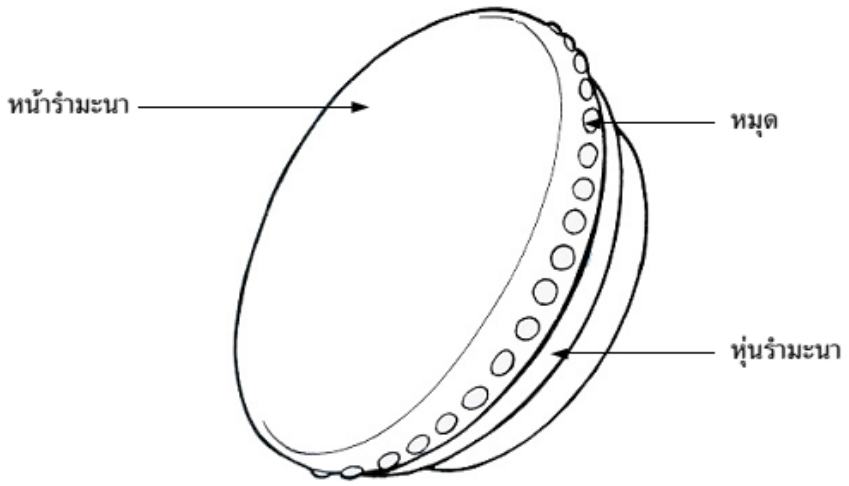
๑. ขอบข่าย

๑.๑ มาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนนี้ครอบคลุมเฉพาะรำมะนาที่ทำจากไม้และหนังสัตว์ชนิดที่เหมาะสม ไม่ครอบคลุมถึงเครื่องดนตรีประเภทกลองที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน เช่น รำมะนาลำตัด รำมะนาจำลองที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นของประดับตกแต่งหรือเป็นของที่ระลึก

๒. บทนิยาม

ความหมายของคำที่ใช้ในมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนนี้ มีดังต่อไปนี้

๒.๑ รำมะนา หมายถึง เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่งใช้บรรเลงร่วมกับโทน ทำจากไม้เนื้อแข็งและหนังสัตว์เป็นหลัก โดยคัดเลือกไม้ที่เป็นชนิดและอายุที่เหมาะสม นำมากลึงและคว้าน ผึ่งให้แห้ง ขัดผิวให้เรียบทั้งด้านนอกและด้านใน ทาสารเคลือบเงาเพื่อความสวยงาม ขึ้นหน้ากลองด้วยหนังสัตว์ แล้วนำไปทดสอบคุณภาพเสียงเพื่อให้ได้เสียงมาตรฐานตามที่ต้องการ สามารถนำไปบรรเลงในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ และบรรเลงตามโอกาสต่าง ๆ ได้จริง ดังรูปที่ ๑



รูปที่ ๑ ตัวอย่างรำมะนา
(ข้อ ๒.๑)

มผช.๙๐/๒๕๔๖

๓. คุณลักษณะที่ต้องการ

๓.๑ ลักษณะทั่วไป

๓.๑.๑ หุ่นรำมะนา หน้ารำมะนา และหมุด

ต้องเป็นกลองหน้าเดียว หุ่นรำมะนามีลักษณะคล้ายชามทำจากไม้ที่เป็นชนิดและอายุที่เหมาะสม ขึ้นหน้าด้วยหนังสัตว์ หมุดที่ใช้ตรึงหน้ากลองต้องเหมาะสม เนื้อไม้ต้องเรียบ ไม่ปรากฏข้อบกพร่อง เช่น รอยร้าว รอยแตก ร่องรอยการเจาะกัดกินของแมลง

๓.๑.๒ การประกอบ

ต้องไม่มีรอยแตกร้าวหรือตำหนิที่เกิดจากการประกอบ เมื่อประกอบแล้ววัสดุต้องติดแน่น คงทน

๓.๑.๓ หนัง

ต้องทำจากหนังสัตว์ชนิดที่เหมาะสม สะอาด ไม่เน่า หรือส่งกลิ่นเหม็น

๓.๒ การขัดมันและการเคลือบเงา

ต้องเรียบ สม่ำเสมอ ไม่เป็นเม็ด เป็นตุ่ม เป็นคราบ กรอบ แตก หรือหลุดลอก

๓.๓ การใช้งาน

เมื่อตีรำมะนา เสียงที่ได้ต้องดังชัดเจน ไม่อับ สามารถประดิษฐ์เสียงลักษณะต่าง ๆ ได้ครบถ้วน มีระดับและปริมาณเสียงที่เหมาะสม และสัมพันธ์กับระดับเสียงของโทน

เมื่อตรวจสอบโดยวิธีให้คะแนนตามข้อ ๗.๑ แล้ว ต้องได้คะแนนเฉลี่ยของแต่ละลักษณะจากผู้ตรวจสอบทุกคนไม่น้อยกว่า ๓ คะแนน และไม่มีลักษณะใดได้ ๑ คะแนน จากผู้ตรวจสอบคนใดคนหนึ่ง

๔. การบรรจุ

๔.๑ หากมีการบรรจุ ให้บรรจุรำมะนาลงในภาชนะบรรจุที่สะอาด แห้ง เรียบร้อย และสามารถป้องกันความเสียหายที่อาจเกิดขึ้นกับรำมะนาได้

๕. เครื่องหมายและฉลาก

๕.๑ ที่ฉลากหรือภาชนะบรรจุ รำมะนาทุกหน่วย อย่างน้อยต้องมีเลข อักษร หรือเครื่องหมายแจ้งรายละเอียดต่อไปนี้ให้เห็นได้ง่าย ชัดเจน

(๑) ชื่อผลิตภัณฑ์

(๒) ขนาดหรือมิติ

(๓) เดือน ปีที่ทำ

(๔) ข้อแนะนำในการใช้และการดูแลรักษา

(๕) ชื่อผู้ทำ หรือสถานที่ทำ พร้อมสถานที่ตั้ง หรือเครื่องหมายการค้าที่จดทะเบียน

ในกรณีที่ใช้ภาษาต่างประเทศ ต้องมีความหมายตรงกับภาษาไทยที่กำหนดไว้ข้างต้น

๖. การชักตัวอย่างและเกณฑ์ตัดสิน

๖.๑ รุ่น ในที่นี้ หมายถึง รำมะนาที่ทำหรือส่งมอบหรือซื้อขายในระยะเวลาเดียวกัน

๖.๒ การชักตัวอย่างและการยอมรับ ให้เป็นไปตามแผนการชักตัวอย่างที่กำหนดต่อไปนี้

๖.๒.๑ การชักตัวอย่างและการยอมรับ สำหรับการทดสอบการบรรจุและเครื่องหมายและฉลาก ให้ชักตัวอย่างโดยวิธีสุ่มจากรุ่นเดียวกัน จำนวน ๑ ตัวอย่าง เมื่อตรวจสอบแล้วตัวอย่างต้องเป็นไปตามข้อ ๔. และข้อ ๕. จึงจะถือว่ารำมะนารุ่นนั้นเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด

๖.๒.๒ การชักตัวอย่างและการยอมรับ สำหรับการทดสอบลักษณะทั่วไป การขัดมันและการเคลือบเงา และการใช้งาน ให้ใช้ตัวอย่างที่ผ่านการทดสอบตามข้อ ๖.๒.๑ แล้ว จำนวน ๑ ตัวอย่าง เมื่อตรวจสอบแล้วตัวอย่างต้องเป็นไปตามข้อ ๓.๑ ถึงข้อ ๓.๓ จึงจะถือว่ารำมะนารุ่นนั้นเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด

๖.๓ เกณฑ์ตัดสิน

ตัวอย่างรำมะนาต้องเป็นไปตามข้อ ๖.๒.๑ และข้อ ๖.๒.๒ ทุกข้อ จึงจะถือว่ารำมะนารุ่นนั้นเป็นไปตามมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนนี้

๗. การทดสอบ

๗.๑ การทดสอบลักษณะทั่วไป การขัดมันและการเคลือบเงา และการใช้งาน

๗.๑.๑ ให้แต่งตั้งคณะผู้ตรวจสอบ ประกอบด้วยผู้ที่มีความชำนาญในการตรวจสอบรำมะนาอย่างน้อย ๕ คน แต่ละคนจะแยกกันตรวจและให้คะแนนโดยอิสระ

๗.๑.๒ หลักเกณฑ์การให้คะแนน ให้เป็นไปตามตารางที่ ๑

มผช.๙๐/๒๕๔๖

ตารางที่ ๑ หลักเกณฑ์การให้คะแนน

(ข้อ ๗.๑.๒)

ลักษณะที่ตรวจสอบ	เกณฑ์ที่กำหนด	ระดับการตัดสิน (คะแนน)			
		ดีมาก	ดี	พอใช้	ต้องปรับปรุง
ลักษณะทั่วไป	หุ่นรำมะนา หน้ารำมะนา และหมุด ต้องเป็นกลองหน้าเดียว หุ่นรำมะนามีลักษณะคล้ายชามทำจากไม้ที่เป็นชนิดและอายุที่เหมาะสม ขึ้นหน้าด้วยหนังสัตว์ หมุดที่ใช้ตรึงหน้ากลองต้องเหมาะสม เนื้อไม้ต้องเรียบ ไม่ปรากฏข้อบกพร่อง เช่น รอยร้าว รอยแตก ร่องรอยการเจาะกัดกินของแมลง	๔	๓	๒	๑
	การประกอบ ต้องไม่มีรอยแตกร้าวหรือตำหนิที่เกิดจากการประกอบ เมื่อประกอบแล้ววัสดุต้องติดแน่น คงทน	๔	๓	๒	๑
	หนัง ต้องทำจากหนังสัตว์ชนิดที่เหมาะสม สะอาด ไม่เน่า หรือส่งกลิ่นเหม็น	๔	๓	๒	๑
การขัดมันและการเคลือบเงา	ต้องเรียบ สม่ำเสมอ ไม่เป็นเม็ด เป็นตุ่ม เป็นคราบ กรอบ แตก หรือหลุดลอก	๔	๓	๒	๑
การใช้งาน	เมื่อตีรำมะนา เสียงที่ได้ต้องดังชัดเจน ไม่อับ สามารถประดิษฐ์เสียงลักษณะต่างๆ ได้ครบถ้วน มีระดับและปริมาณเสียงที่เหมาะสม และสัมพันธ์กับระดับเสียงของโทน	๔	๓	๒	๑

๗.๒ การทดสอบการบรรจุและเครื่องหมายและฉลาก

ให้ตรวจพินิจ

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายชัยทัต โสพระขรรค์ (นามเดิม บวรทัต) เกิดเมื่อวันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2526 ณ อำเภอเมืองระนอง จังหวัดระนอง สำเร็จปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. 2548 ภายใต้โครงการนิสิตผู้มีความสามารถพิเศษระดับชาติในทางศิลปะ สำเร็จปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. 2556 ในโครงการรับนิสิตเข้าศึกษาด้วยวิธีพิเศษ เริ่มมีประสบการณ์การทำงานครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2548 ในตำแหน่งเจ้าหน้าที่ประสานงานทั่วไป มูลนิธิ “Art for All” ต่อมาได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูอาสาสมัครภาคประจำการ (ดนตรีไทย) โครงการสอนภาษาและวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศ ณ โรงเรียนวัดพุทธดัลลัส รัฐเท็กซัส ประเทศสหรัฐอเมริกา ในระหว่างปี พ.ศ. 2549-2550 เมื่อเดินทางกลับประเทศไทย ได้ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยวิจัยให้กับคณาจารย์ภายในสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายใต้การกำกับดูแลของหน่วยวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นครูพิเศษและวิทยากรพิเศษให้กับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งในระดับมัธยมศึกษาและอุดมศึกษา เคยได้รับรางวัลชนะเลิศจากการประกวดขับร้องเพลงไทยหลายรายการ เช่น รางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จากการประกวดร้องเพลงไทย "ประลองเพลง ประเลงมโหรี" รางวัลชนะเลิศประทานจากพระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าภัชรกิตติยาภา จากการประกวดร้องเพลงกล่อมลูก “มหิดล–วันแม่” รางวัลชนะเลิศจากรายการประกวดวงดนตรีไทยระดับประชาชน มหาวิทยาลัยรามคำแหง 3 สมัย และเป็นผู้ชนะการแข่งขันตอบคำถามรายการ “แฟนพันธุ์แท้ 2014” ตอน ดนตรีไทย เคยมีผลงานการบันทึกเสียง ขับร้องเพลงไทยในฐานะสมาชิกวงดนตรีหลายคณะ อาทิ “ชมรมดนตรีไทย สจม.” “เอกศิลป์” “สหายวัฒนา” “ศุขสายชล” “เกี้ยวกระดังงา” ฯลฯ ได้รับทุนนริศรานุวัติวงศ์ สาขาดุริยางคศิลป์ เมื่อ พ.ศ. 2547 ได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา ประจำปีการศึกษา 2553 ได้รับทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต ระดับบัณฑิตศึกษา ครั้งที่ 3/2555 และได้รับทุนนิสิตผู้ช่วยสอนประจำศูนย์การศึกษาทั่วไป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2556 ปัจจุบันประกอบอาชีพศิลปินอิสระ