บทที่ ๑

บทนำ

๑. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

มนุษย์เมื่อแรกเริ่มเดิมทีไม่มีเครื่องนุ่งห่ม ไม่มีที่อยู่อาศัย ตลอดจนไม่มีเครื่องมือเครื่องใช้ไม้สอย ความเป็นอยู่ของมนุษย์ในระยะนี้มีลักษณะไม่ผิดแปลกเป็นพิเศษไปกว่าสัตว์อื่น ต่อมาเมื่อมนุษย์มีความเจริญเป็นวิวัฒนาการขึ้นแล้วจึงรู้จักสร้างสิ่งต่าง ๆ ขึ้นใช้ เพื่อประโยชน์กับความเป็นอยู่ของตน ในชั้นต้นก็ผลิตสร้างสิ่งเหล่านี้ขึ้นโดยหยาบ ๆ ง่าย ๆ สักแต่ว่ามีขึ้นเท่านั้น ยังไม่เรียบร้อยสวยงาม ครั้นเมื่อมนุษย์รู้จักผลิตสิ่งเหล่านี้ได้ดีกว่าเดิม มีความงามความเรียบร้อยตามที่ตนต้องการทางจิตใจ เจริญเรื่อยเป็นลำดับมาจนเกิดขึ้นเป็นวัฒนธรรม

มาลีนอฟสกี้ (Bronislaw Malinawski) อธิบายว่า พฤติกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ที่เรียกว่าวัฒนธรรมนั้น เกิดขึ้นจากความต้องการจำเป็นของปัจเจกบุคคล วัฒนธรรมเติบโตมาจากความต้องการจำเป็นสามประเภทของมนุษย์ ความต้องการแรกคือความต้องการจำเป็นขั้นพื้นฐาน เป็นความต้องการเบื้องต้นที่เกี่ยวข้องกับการดิ้นรนเพื่อมีชีวิตอยู่ เช่น ต้องการอาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม ความต้องการต่อมาคือความต้องการด้านสังคม มนุษย์เป็นสัตว์สังคม อยู่รวมกันเป็นหมู่คณะ จึงจำเป็นจะต้องมีการจัดการทางสังคม เช่น การร่วมมือกัน การแบ่งงานกันทำ การป้องกันภัย เป็นต้น สุดท้ายคือความต้องการทางด้านจิตใจ ต้องการความสงบใจ ดังนั้นพฤติกรรมใด ๆ ของมนุษย์ย่อมมีหน้าที่ที่ต้องทำ คือ การตอบสนองความต้องการจำเป็นของมนุษย์อย่างใดอย่างหนึ่ง หรือทั้งสามอย่างที่กล่าวมา (งามพิศ สัตย์สงวน, ๒๕๔๓: ๖๒)

จริงอยู่ที่มนุษย์หาอาหารเพื่อเลี้ยงปากเลี้ยงท้องเป็นความจำเป็นแรก ครั้นอิ่มปากอิ่มท้องแล้ว ก็เริ่มหาสิ่งใดสิ่งหนึ่งปกปิดกายเพื่อคุ้มร้อนคุ้มหนาว จากนั้นก็หาที่อยู่หลับนอนที่คงทนเพื่อให้หลีกพ้นจากภัยธรรมชาติ ได้แก่ แดด ลม ฝน อีกทั้งสัตว์ร้ายต่าง ๆ เมื่อพ้นจากความต้องการขั้นพื้นฐาน อันได้แก่ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม และที่อยู่อาศัยแล้ว มนุษย์ย่อมหา

ความสำราญกายสบายใจที่เกินไปกว่าการกินอยู่หลับนอนที่เป็นปกติตามเดิม เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะมนุษย์มีปัญญาที่เหนือไปกว่าสัตว์ที่มีความต้องการแค่กินนอนและสืบพันธุ์เท่านั้น สิ่งนี้เองที่ผลักดันให้มนุษย์ใช้ความคิดพัฒนาสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวให้มีระเบียบ คงทน และสวยงามมากขึ้น ไปจนถึงประดิษฐ์สิ่งที่ไม่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตประจำวันที่เรียกว่า ศิลปะ ขึ้นด้วย

ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นทำขึ้นไม่ใช่เป็นเองตามธรรมชาติ เพื่อมุ่งไปในทางงามตาหรือเพราะหู ความงามของธรรมชาติไม่เรียกว่าศิลปะ มนุษย์สร้างศิลปกรรมขึ้นก็เพื่อสำแดงอารมณ์สะเทือนใจของตนออกมาเป็นหนังสือ สี เสียง หรือท่าทางเคลื่อนไหวที่งดงาม กระทำให้ผู้อ่าน ผู้ดูหรือผู้ฟัง รู้สึกว่าเริงบันเทิงใจหรือสุขใจสบายใจ ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่จำแนกมนุษย์ออกจากความเป็นสัตว์ เป็นสิ่งที่ยกระดับให้มนุษย์ให้พ้นจากความเป็นเดรัจฉาน ดังทัศนะของพระยาอนุมานราชธนที่ได้แสดงไว้ว่า "ที่ใดไม่มีศิลปที่นั้นก็มีแต่สิ่งเลวทราม เป็นเยี่ยงสัตว์ป่า ลดฐานะแห่งชีวิตความเป็นอยู่เสมอด้วยระดับสัตว์ป่า มีแต่การกินการนอนการเสพเมถุนเท่านั้น" (พระยาอนุมานราชธน, ๒๕๓๓: ๔๖)

ศิลปะที่มีอยู่ในโลกนี้ประกอบด้วยวิจิตรศิลป์ ๕ ประเภท คือ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม คีตกรรม และวรรณกรรม โดยสันนิษฐานว่า คีตกรรมหรือดุริยางคศิลป์นั้นได้ถือกำเนิดขึ้นก่อนศิลปะประเภทอื่น ๆ ซึ่งพระยาอนุมานราชธนกล่าวว่า "การร้องรำทำเพลงมีมาก่อนศิลปะอื่น ๆ จิตรกรรมและประติมากรรม การปั้นการหล่อรูปจึงมาตามหลังดุริยางคศิลป และนาฏศิลป ส่วนสถาปัตยกรรมและวรรณคดีเป็นศิลปมาทีหลังเพื่อน" (เรื่องเดียวกัน, ๔๓)

ดนตรีจึงเป็นศิลปะที่มีความใกล้ชิดกับมนุษย์มาก ไม่ว่าในกิจการใดก็ตามที่มนุษย์มีขึ้นย่อมมีดนตรีเข้าแทรกอยู่ด้วยเสมอ โดยเฉพาะพิธีกรรมทางศาสนา ดังจะเห็นได้จากศาสนาคริสต์ ศาสนาฮินดู และศาสนาอื่น ๆ ที่มีลักษณะเป็นศาสนาเทวนิยม มักใช้ดนตรีเป็นสื่อจูงจิตให้ผู้คนศรัทธา ใช้ดนตรีเป็นสื่อแสดงถึงความรักความศรัทราที่มีต่อพระเจ้า ด้วยเชื่อว่าเสียงดนตรีนั้นเป็นสิ่งเดียวที่จะสามารถไปถึงดินแดนของพระเจ้าได้ (พิชิต ชัยเสรี, ปาฐกถา, ๘ มกราคม ๒๕๔๖)

เมื่อพิจารณาในด้านวัฒนธรรมไทย สภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยที่มีมาแต่เดิมนั้นนับถือภูตผีปีศาจและศาสนาพราหมณ์มาโดยลำดับ ในพิธีกรรมต่าง ๆ จึงอดไม่ได้เสมอที่จะผสมผสานเอาพุทธ พราหมณ์ และไสยศาสตร์เข้าไว้ด้วยกัน เราจึงพบว่างานพิธีต่าง ๆ ของ

คนไทยตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย จัดขึ้นโดยมีทั้งพิธีสงฆ์และพิธีพราหมณ์ระคนไว้ด้วยกัน อีกทั้งมีการเซ่นไหว้เจ้าที่เจ้าทางเพื่อให้เกิดความสัมฤทธิ์ในกิจการต่าง ๆ อีกด้วย ดนตรีไทยจึงเข้ามามีบทบาทโดยทำหน้าที่เป็นกาลเทศวิภาค (Demarcation) และการจูงจิต (Suggestion) ในพิธีการต่าง ๆ เสมอมา

นอกจากดนตรีไทยจะทำความสมบูรณ์ให้กับพิธีกรรมต่าง ๆ แล้ว ดนตรีไม่ว่าของชาติใด ภาษาใด ย่อมเป็นเครื่องชำระจิตใจของมนุษย์ให้คลายทุกข์โศก ขัดเกลาจิตใจของมนุษย์ให้อ่อนโยน กระทำความรื่นเริงเบิกบานให้แก่สังคม อีกทั้งยังเป็นสิ่งที่แสดงถึงความเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมอันดีงามให้เป็นที่สรรเสริญยกย่องของนานาอารยประเทศ

"ดีด สี ตี เป่า" เป็นคำที่ใช้เรียกประเภทของเครื่องดนตรีไทย อาศัยเรียกตามกิริยาอาการที่ทำให้เกิดเสียง สันนิษฐานว่าเครื่องตีนั้นเกิดขึ้นก่อนนับตั้งแต่การตบมือเป็นต้นมา จากนั้นคือเครื่องเป่า ซึ่งมาจากการผิวปากเป็นเบื้องต้น ต่อมาจึงเกิดเป็นเครื่องดีด และเครื่องสีตามลำดับ (บุญธรรม ตราโมท, ๒๕๔๐: ๕-๖) เครื่องดีดที่รู้จักกันโดยทั่วไปคือจะเข้และกระจับปี่ เครื่องสี ได้แก่ ซอชนิดต่าง ๆ เครื่องตี ได้แก่ ระนาด ฆ้อง กลอง และเครื่องประกอบจังหวะ สำหรับเครื่องเป่านั้น ได้แก่ ปี่และขลุ่ย

เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญและสามารถพบเห็นได้ในการประสมวงดนตรีไทยทุกประเภท คือเครื่องเป่า อันได้แก่ ปี่และขลุ่ยชนิดต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์หรือวงมโหรี ย่อมต้องมีเครื่องเป่าเป็นส่วนประกอบสำคัญในการบรรเลงทั้งสิ้น โดยปี่และขลุ่ยนั้นจะทำหน้าที่เป่าเก็บบ้างโหยบ้างเพื่อสร้างสีสันให้แก่การบรรเลงรวมวง ทั้งลดความกระด้างของเสียงในวงให้มีความนุ่มนวลและกลมกลืนกันมากขึ้น คุณสมบัติพิเศษของเครื่องเป่าก็คือ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของคนได้ดี ทั้งอารมณ์เศร้าอารมณ์สนุกสนาน ทั้งความอ่อนหวานอ่อนโยนไปจนถึงอารมณ์โกรธดึงดันก็ได้

คุณสมบัติของเครื่องเป่าอีกประการหนึ่งคือ เป็นเครื่องดนตรีชนิดที่มีความใกล้เคียงกับการขับร้องมาก กล่าวคือ เป็นเครื่องดนตรีที่ผู้เป่าต้องอาศัยการใช้ลม ใช้ลิ้น ริมฝีปาก การบังคับกล้ามเนื้อช่องคอและช่องท้องเช่นเดียวกับการขับร้อง โดยเฉพาะการเป่าปี่นั้นมีความใกล้เคียงกับการขับร้องมากเป็นพิเศษ เพราะมีการใช้ลมและการบังคับกล้ามเนื้อ เพื่อให้เกิดระดับเสียงสูงต่ำ

เช่นเดียวกันกับการขับร้อง จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ปี่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างเสียงต่าง ๆ ได้เหมือนการขับร้องมากที่สุด (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ ธันวาคม ๒๕๔๖)

ดังที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า เครื่องดนตรีไทยที่สามารถเลียนเสียงขับร้องหรือเสียงพูดของมนุษย์ได้ใกล้เคียงที่สุดคือปี่ การเป่าเลียนเสียงของปี่จึงมีให้พบเห็นได้หลายโอกาส อาทิ การเป่าปี่เลียนเสียงร้องของนักร้องอย่างที่เรียกว่า "การเป่าปี่เพลงเชิดนอก" ในการแสดงหนังใหญ่ และการแสดงโขน "การเป่าปี่เพลงฉุยฉาย" และ"การว่าดอก" ไปจนถึงการเป่าแทนสำเนียงการเทศน์ที่เรียกว่า "การสวดคฤหัสถ์ปี่"

ครูปี๊บ คงลายทอง สันนิษฐานว่าการเป่าปี่เลียนเสียงที่เป็นต้นแบบของการเลียนเสียงในระยะหลังคือการเป่าปี่เพลงเชิดนอก เนื่องจากการเลียนเสียงในเพลงเชิดนอกของปี่ซึ่งใช้ในการแสดงหนังใหญ่ในตอนเบิกโรงจับลิงหัวค่ำนั้นเป็นการเป่าเลียนเสียงของมนุษย์เท่านั้น ยังมิได้เป็นการเป่าเลียนเสียงแบบมีทำนอง ดังที่พบในการเป่าปี่เลียนเสียงในการเป่าเพลงฉุยฉายหรือการว่าดอก (ปี๊บ คงลายทอง, ๒๕๓๘: ๘) การเป่าปี่เลียนเสียงในเพลงเชิดนอกนี้จึงน่าจะเป็นต้นแบบของการเป่าปี่เลียนเสียงในเวลาต่อมา

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงโบราณที่แต่งขึ้นให้ปี่เป่าคู่กับการแสดงหนังใหญ่ ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำโดยเฉพาะ การเป่าเลียนเสียงพูดในเพลงเชิดนอกตามแบบแผนของการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำนั้น คนปี่จะเป่าปี่เลียนเป็นเสียงพูดว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" หรือ "ฉวยตัวให้ติดตีให้แทบตาย" ขณะที่ตัวหนังใหญ่ได้แสดงท่ารบกันระหว่างลิงดำกับลิงขาวเข้าจับกัน

ส่วนการเป่าเลียนเสียงในเพลงฉุยฉาย ซึ่งเป็นเพลงสองชั้นที่มีแต่สมัยกรุงศรีอยุธยานั้น คนร้องต้องร้องก่อนหนึ่งคำ ครั้นหมดคำหนึ่งแล้วคนปี่ก็จะเป่าเลียนแบบคำร้องที่คนร้องได้ร้องมาให้เหมือนมากที่สุด ซึ่งการเป่าปี่เลียนเสียงในเพลงฉุยฉายมีทั้งส่วนที่เป็นคำพูดและส่วนที่เป็นทำนอง (เรื่องเดียวกัน, ๘) การเป่าปี่ฉุยฉายจึงน่าจะพัฒนามาจากการเป่าปี่เลียนเสียงในเพลงเชิดนอก

หอสมุดกลาง ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้นมาถึงสมัยที่เกิดความนิยมนำเพลงจำพวกเพลงลามาบรรเลงในตอนท้ายของการเล่นเสภา ในสมัยปลายรัชกาลที่ ๓ หรือต้นรัชกาลที่ ๔ มีผู้นำเอาทำนองเพลงเต่ากินผักบุ้งสองชั้นซึ่งเป็นเพลงโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายมาประดิษฐ์ทำนองให้มีทั้งดอกทั้งสร้อย และให้เครื่องดนตรีชนิดใดชนิดหนึ่งว่าดอก (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๗) ซึ่งในวงปี่พาทย์ก็คือปี่ในนั่นเอง การเป่าปี่ว่าดอกในเพลงลาจึงเป็นการเป่าปี่เลียนเสียงที่เกิดทีหลังสุด

เพลงเชิดนอกเดิมใช้ในการแสดงหนังใหญ่ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ ซึ่งใช้ปี่เป่าเพลงเชิดนอกตอนที่ลิงขาวกับลิงดำรบกัน เมื่อหนังเดี่ยวได้แสดงท่ารบพอสมควรแล้วมักจะนำหนังจับออกมาเชิดแทรก ขณะที่เชิดหนังจับนี้ปี่จะเป่าเลียนเสียงพูดว่า "จับตัวให้ติดดีให้ตาย" หรือ "ฉวยตัวให้ติดดีให้แทบตาย" โดยแบบแผนของการแสดงท่ารบของหนังใหญ่ที่แทรกหนังจับนั้นมีด้วยกัน ๓ ครั้ง เรียกว่า "๓ จับ" จากนั้นจึงออกเพลงเดียว ต่อมาเพลงเชิดนอกนอกจากจะใช้ในการแสดงหนังใหญ่ การแสดงโขนก็ใช้เพลงเชิดนอกประกอบกิริยาการไล่จับกันของตัวละคร ที่เรียกว่า "จับนาง" ได้แก่ การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย และการแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณ-มัจฉาด้วย อีกทั้งใช้เพลงเชิดนอกประกอบกิริยาการต่อสู้หรือจับกันของสัตว์ในการแสดงละคร เช่น ใช้ประกอบกิริยาการต่อสู้กันของระหว่างพญาจระเข้ในละครเรื่องตำนานลานเท หรือศึกท้าวพันตา พญาพันวัง กับท้าวโคจร เป็นต้น (กรมศิลปากร, ๒๕๔๖: ๒๐)

นอกจากการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงหนังใหญ่ โขน และละครแล้ว ยังมีผู้นิยมนำเพลงเชิดนอกมาบรรเลงโดยเอกเทศเพื่ออวดฝีมือกันด้วย เดิมเครื่องดนตรีที่ใช้เดี่ยวเพลงเชิดนอกคือ ปี่ใน ต่อมาราวสมัยรัชกาลที่ ๔ มีผู้นิยมนำเพลงเชิดนอกมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ ซอด้วง ภายหลังมีผู้คิดประดิษฐ์เป็นทางซอสามสายและฆ้องวงเล็กด้วย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๔๒: ๑๓๑) ปัจจุบันเพลงเชิดนอกจึงเป็นเพลงที่มีผู้ประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องมือต่าง ๆ ไว้แล้วเกือบทุกเครื่องมือ

ด้วยเหตุที่เชิดนอกเป็นเพลงที่มีคุณลักษณะพิเศษ เป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงที่ผู้เดี่ยวจะต้องมีฝีมือ มีความแม่นยำ และจะต้องมีประสบการณ์ในการบรรเลงมานานพอสมควร ดังที่ รศ.พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงความสำคัญของเพลงเดี่ยวเชิดนอกไว้ว่า "เพลงสุดท้ายสำหรับอวดฝีมือ คือเพลงเดี่ยวสำคัญ ๕ เพลง ได้แก่ พญาโศก แขกมอญ เชิดนอก กราวใน ทยอยเดี่ยว" (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๔๐: ๕๓)

กล่าวถึงศิลปินที่มีชื่อเสียงการเป่าปี่ยอดเยี่ยมที่สุดในยุครัตนโกสินทร์ เห็นจะมีอยู่ด้วยกัน ๕ ท่าน คือ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูเทียบ คงลายทอง และนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล แต่หากจะกล่าวถึงสำนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงในเรื่องเครื่องเป่าไทยมากที่สุด เห็นว่าจะไม่พ้น "สายเสนาะดุริยางค์" นับตั้งแต่ต้นสายสกุล "สุนทรวาทิน" คือ ครูทั่ง สุนทรวาทิน ถ่ายทอดมาสู่ครูช้อย สุนทรวาทิน และเจริญรุ่งเรืองสูงสุดในสมัยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้ที่ได้รับการกล่าวขวัญกันในวงการดนตรีไทยว่าท่านเป่าปี่ด้วยหนทางที่นุ่มนวลไม่มีใครเทียบ (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๔๐ : ๑๐๕)

ผู้ที่สืบทอดกลวิธีจากพระยาเสนาะดุริยางค์ไว้อย่างครบถ้วน คือ ครูเทียบ คงลายทอง ศิลปินเอกแห่งกรมศิลปากร ดังที่ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน กล่าวว่า ครูเทียบเป็นผู้ที่มีฝีมือ และเป็นที่เลื่องลือกันมากในชั้นเชิงปี่ว่ามีความสามารถทำเพลงให้มีชีวิตชีวา อ่อนหวานไพเราะ และมีลูกเล่นทำให้เกิดความครึกครื้นสนุกสนานแก่เพื่อนร่วมวงยิ่งนัก (เจริญใจ สุนทรวาทิน, ๒๕๒๕: ๒๓)

ครูเทียบมีลูกศิษย์เข้ามาขอฝากตัวและขอต่อเพลงเป็นจำนวนมาก ด้วยความที่ครูไม่เลือกที่รักมักที่ชัง และมีผู้มาขอเรียนปี่เป็นระยะเวลาเกือบ ๕๐ ปี ทำให้ครูเทียบมีลูกศิษย์ที่มีฝีมือเป็นที่รู้จักในวงการหลายท่าน เช่น หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ครูบุญช่วย โสวัตร ครูทวี คงลายทอง ครูทวีป คงลายทอง ครูปี๊บ คงลายทอง ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ และผศ.รังสี เกษมสุข เป็นต้น

ผู้วิจัยเป็นผู้หนึ่งที่มีโอกาสได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการเป่าขลุ่ยและปี่จากครูที่มีชื่อเสียงในสายเสนาะดุริยางค์หลายท่าน ได้แก่ ครูบุญช่วย โสวัตร ครูปี๊บ คงลายทอง ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ และผศ.รังสี เกษมสุข ซึ่งล้วนเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในเชิงเครื่องเป่าทั้งสิ้น ตลอดระยะเวลาหลายปีในการศึกษาในสำนักนี้ผู้วิจัยพบว่า กระบวนการถ่ายทอดวิธีการเป่าปี่ของสำนักนี้เป็นวิธีการถ่ายทอดความรู้ด้วยวิธีมุขปาฐะ คือ การถ่ายทอดความรู้ด้วยปากเปล่า หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า ต่อเพลง โดยครูจะบอกเพลงแก่ศิษย์ ฝ่ายศิษย์ก็จะต้องจดจำและฝึกฝนไปโดยลำดับจนมีลักษณะ "แม่นยำมั่นคงทรงไว้ได้ไม่หลงลืม" (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๔๐: ๕๓) กระบวนการสอนเช่นนี้เป็นการปลูกฝังค่านิยมทางวัฒนธรรมให้เกิดความผูกพันธ์กันระหว่างครูกับศิษย์ เกิดการถ่ายทอดบุคลิกภาพและทัศนคติที่ร่วมกันในสายสำนัก

อย่างไรก็ตามกระบวนการถ่ายทอดความรู้ด้วยปากเปล่านั้นก็มีส่วนทำให้ผลงานคีตนิพนธ์อันทรงคุณค่าของศิลปินหลายท่านต้องสาบสูญ เลือนหาย หรือบิดเบือนไป เนื่องจากขาดการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ผู้วิจัยจึงเห็นควรว่าน่าจะมีการบันทึกผลงานที่สำคัญของศิลปินเหล่านี้ไว้ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้มีโอกาสศึกษาผลงานเพลงที่มีคุณภาพ และเพื่อมิให้ผลงานอันทรงคุณค่าเหล่านั้นสูญหายไปอย่างน่าเสียดาย

เพลงเชิดนอกจึงเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงเพลงหนึ่งที่ควรนำมาศึกษาและบันทึกไว้ให้ผู้ที่สนใจได้นำมาใช้ประโยชน์ในภายหลัง ผู้วิจัยจึงจัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง "เดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง" ขึ้น ด้วยเหตุผลสำคัญ ๓ ประการ

ประการแรก เนื่องจากปี่เป็นเครื่องดนตรีชนิดแรกที่ใช้เดี่ยวเชิดนอก ปี่กับเพลงเชิดนอกจึงเป็นของคู่กันมาแต่โบราณ หากจะกล่าวถึงเพลงเชิดนอกศิลปินทุกท่านย่อมนึกถึงเดี่ยวปี่เป็นอันดับแรก

ประการที่สอง เนื่องจากเชิดนอกเป็นเพลงที่มีทำนองเอื้อต่อการสร้างสรรค์เป็นทางเดี่ยวสำหรับปี่มากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ปี่จึงเป็นเครื่องมือที่สามารถสำแดงความงามที่ปรากฏอยู่ในเพลงเชิดนอกได้สมบูรณ์ที่สุด อีกทั้งเดี่ยวปี่ในเชิดนอกนั้นเป็นเพลงเดี่ยวของปี่ที่รวมเอากลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ของปี่ในเข้าไว้ด้วยกันอย่างครบถ้วน เดี่ยวปี่ในเชิดนอกจึงเป็นตัวอย่างเพลงที่เหมาะสมอย่างยิ่งในการศึกษาถึงกลวิธีต่าง ๆ ในการเป่าปี่ใน

ประการสุดท้าย เนื่องจากทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกที่ครูปี๊บ คงลายทอง ได้สืบทอดไว้นั้นเป็นทางเดี่ยวที่เป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมแพร่หลายมาตั้งแต่ในสมัยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) อีกทั้งเป็นทางเดี่ยวที่สืบทอดกันมาเป็นระยะเวลานานภายในสายเสนาะดุริยางค์

ด้วยความสำคัญของเดี่ยวปี่ในเชิดนอก ทางครูปี๊บ คงลายทอง ดังที่ได้กล่าวมา ผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะศึกษาเรื่องดังกล่าว และทำการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อให้ผู้ที่สนใจได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมต่อไป และเพื่อป้องกันมิให้ผลงานเพลงที่มีคุณค่าต้องสูญหายหรือบิดเบือนไป

๒. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๒.๑ เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง

๒.๒ เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์และเอกลักษณ์ของเดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง

๒.๓ เพื่อศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย

๓. ขอบเขตของการวิจัย

๓.๑ ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง ดังที่ผู้วิจัยจำแนกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ที่ทำการศึกษาไว้ดังต่อไปนี้

๓.๑.๑ ศึกษาบริบทเกี่ยวกับปี่ในในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ ความเป็นมาของปี่ใน องค์ประกอบของปี่ใน ช่วงเสียงของปี่ใน การฝึกหัดขั้นต้น และบทบาทหน้าที่ของปี่ใน

๓.๑.๒ ศึกษาบริบทเกี่ยวกับเพลงเชิดนอกในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ ความหมายของเพลงเชิดนอก ความเป็นมาของเพลงเชิดนอก และโอกาสในการบรรเลงเพลงเชิดนอก

๓.๑.๓ บริบทเกี่ยวกับทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ การสืบทอดทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกของครูปี๊บ คงลายทอง และประวัติของครูปี๊บ คงลายทอง

๓.๒ ศึกษาสังคีตลักษณ์และเอกลักษณ์ของเดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในเรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของทางเดี่ยวดังกล่าวในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ สังคีตลักษณ์ บันไดเสียง จังหวะ ช่วงเสียง และการใช้เม็ดพราย นอกจากนั้นยังได้ศึกษาถึงเอกลักษณ์ที่มีในทางเดี่ยวดังกล่าวด้วย

๓.๓ ศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย ซึ่งผู้วิจัยมุ่งศึกษาในเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดดังกล่าวเป็นสำคัญ แต่ได้รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงชุดนี้ไว้เพิ่มเติมด้วย โดยศึกษาเพิ่มเติมในเรื่องของความเป็นมา ตัวละคร วิธีการคัดเลือกผู้แสดง การแต่งกาย และโอกาสต่าง ๆ ที่มีการแสดงชุดนี้ นอกจากนั้นยังได้ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้การแสดงชุดนี้เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน ปัจจัยที่ทำให้การแสดงชุดนี้เกิดความเปลี่ยนแปลง รวมถึงแนวทางในการแก้ไข

๔. วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยโดยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เช่น หนังสือ เอกสาร บทความ แถบบันทึกเสียง และแถบวีดิทัศน์ นอกจากนั้นผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลแถบบันทึกเสียงและแถบวีดิทัศน์ ด้วยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมขณะที่บันทึก รวมทั้งสัมภาษณ์ศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิทั้งทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ดังจะกล่าวถึงขั้นตอนในการวิจัยได้ดังต่อไปนี้

๔.๑ รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง จากเอกสารต่าง ๆ รวมถึงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม นำมาศึกษา วิเคราะห์แล้วสรุปผล

๔.๒ ศึกษาสังคีตลักษณ์และเอกลักษณ์ของเดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง โดยการบันทึกโน้ตแล้วทำการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเดี่ยวปี่ในเชิดนอกในประเด็นต่าง ๆ และสัมภาษณ์ความเห็นจากศิลปินผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในเดี่ยวเชิดนอกเพิ่มเติมในประเด็นที่ไม่ชัดเจน แล้วนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์มาใช้ศึกษาถึงเอกลักษณ์ในทางเดี่ยวดังกล่าว

๔.๓ ศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย โดยรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการสาธิตและการสัมภาษณ์ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์แจกแจงแล้วสรุปผลให้เห็นว่าการเดี่ยวปี่ในเชิดนอกประกอบการแสดงชุดดังกล่าวมีแนวทางในการบรรเลงอย่างไร

รายนามของผู้ทรงคุณวุฒิและมีความเชี่ยวชาญในกรณีศึกษา ที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์ข้อมูลเพิ่มเติม เพื่อนำมาใช้ศึกษาในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้แก่

๑) ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร
ปัจจุบันดำรงตำแหน่งศิลปินแห่งมหาวิทยาลัย
ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์-
มหาวิทยาลัย

๒) รศ.พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (ฝ่ายนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๔) อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๕) อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ดุริยางคศิลปิน ๘ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๖) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ดุริยางคศิลปิน ๗ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๗) ครูปี๊บ คงลายทอง ดุริยางคศิลปิน ๗ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๘) อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ นาฏศิลปิน ๖ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๙) อาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร นาฏศิลปิน ๓ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

แหล่งข้อมูลสำหรับค้นคว้าเอกสาร ได้แก่

- ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
- สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรี สมเด็จพระเทพรัตน์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

ตัวอย่างหนังสือที่ใช้ประกอบการดำเนินการวิจัย

- คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ของบุญธรรม ตราโมท
- ประวัติและพัฒนาการปี่ไทย ของสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล
- ฟังและเข้าใจเพลงไทย ของมนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์
- วิทยานิพนธ์ เรื่อง เพลงปี่ฉุยฉาย : การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและภาพสะท้อนแห่งความงาม ของครูปี๊บ คงลายทอง
- ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ การละเล่นของไทย ของมนตรี ตราโมท
- หนังสืออนุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง

๕. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๕.๑ ทราบบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง

๕.๒ ทราบสังคีตลักษณ์และเอกลักษณ์ของเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก : ทางครูปี๊บ คงลายทอง

๕.๓ ทราบกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย

๕.๔ เป็นแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับผลงานประพันธ์เพลงอันทรงคุณค่า

๕.๕ เป็นแนวทางในการศึกษาคีตกรรมของศิลปินท่านอื่นต่อไป