บทที่ ๒

บริบทที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก ทางครูปี๊บ คงลายทอง ผู้วิจัยได้จำแนกหัวข้อในการศึกษาออกเป็นประเด็นสำคัญสามเรื่อง ได้แก่ บริบทเกี่ยวกับปี่ใน บริบทเกี่ยวกับเพลงเชิดนอก และบริบทเกี่ยวกับทางเดี่ยวปี่ในเพลงดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากหนังสือ บทความ และเอกสารทางวิชาการ รวมถึงคำบอกเล่าของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ดังจะกล่าวถึงบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอก ทางครูปี๊บ คงลายทองไว้ ดังต่อไปนี้

๑. บริบทเกี่ยวกับปี่ใน

บริบทเกี่ยวกับปี่ในนี้เป็นสาระความรู้เกี่ยวกับปี่ในซึ่งกล่าวถึง ความเป็นมา ส่วนประกอบ ช่วงเสียง การฝึกหัดขั้นต้น และบทบาทหน้าที่ของปี่ใน ที่ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ และคำให้สัมภาษณ์ของครูผู้เชี่ยวชาญ โดยจะกล่าวถึงความเป็นมาของปี่ในเป็นลำดับแรก

๑.๑ ความเป็นมาของปี่ใน

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๖ ให้ความหมายของคำว่า "ปี่ใน" ไว้ว่า "ปี่ใน น. ปี่ชนิดหนึ่งที่ใช้ในวงปี่พาทย์ รูปร่างคล้ายปี่นอก เป็นปี่ขนาดใหญ่ที่สุด ... เป็นปี่ที่ใช้กันมากที่สุด" (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๗๐๐)

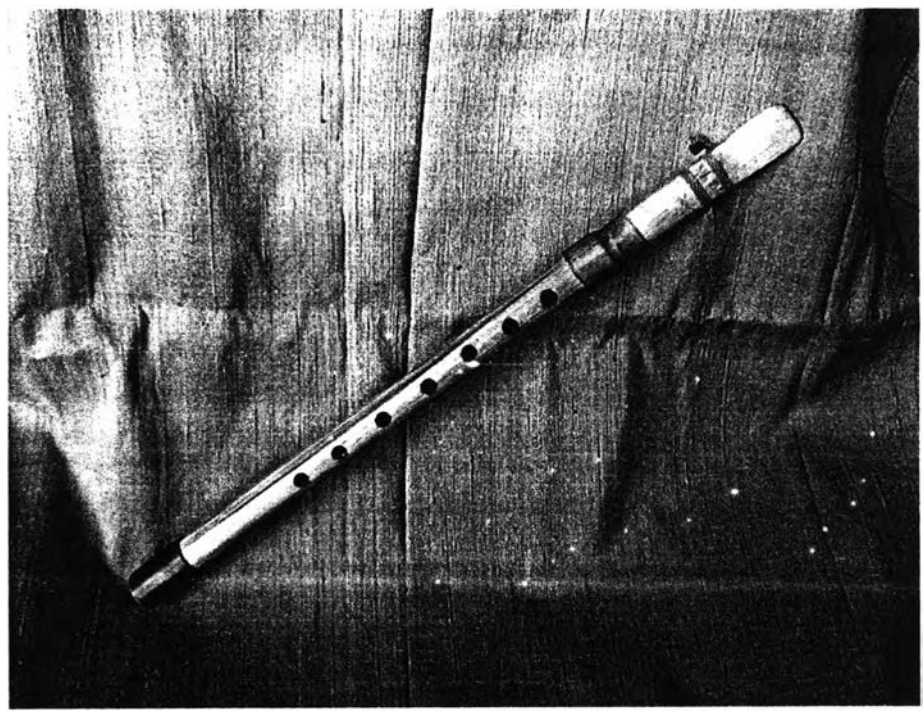
ครูบุญช่วย โสวัตร กล่าวว่า ในบรรดาปี่ที่มีอยู่ในประเทศไทย ปี่ในเป็นปี่ที่จัดอยู่ในปี่ประเภทที่มีลักษณะการใช้นิ้วไม่เรียงตามลำดับเมื่อไล่เรียงเสียงขึ้นลง ซึ่งอยู่ในกลุ่มของปี่ในปี่กลาง ปี่นอกต่ำ และปี่นอก ซึ่งมีขนาดลดหลั่นกันตามลำดับ (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๑๐-๑๑๒)

จึงสรุปความหมายของคำว่า "ปี่ใน" ได้ว่าหมายถึง "ปี่ชนิดหนึ่งของไทยที่จัดอยู่ในปี่ชนิดที่มีลักษณะการใช้นิ้วที่ไม่เรียงตามลำดับเมื่อเป่าเรียงเสียงขึ้นลง เป็นปี่ที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงปี่พาทย์ มีรูปร่างคล้ายปี่นอกและปี่กลาง แต่มีขนาดใหญ่กว่าปี่นอกและปี่กลาง อีกทั้งเป็นปี่ที่นิยมใช้กันมากที่สุด" โดยมีรูปร่างลักษณะภายนอกดังภาพ

ภาพที่ ๑ ปี่ใน

นายธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวว่า ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีของไทยที่มีอยู่ในดินแดนแห่งนี้มาแต่เดิม แต่กว่าปี่ในจะมีรูปร่างลักษณะดังที่เห็นกันอยู่ในทุกวันนี้ต้องอาศัยระยะเวลาที่ยาวนานในการแก้ไขปรับปรุง พัฒนารูปแบบและกลไกจนเกิดขึ้นเป็นเครื่องเป่าที่มีความคงทนสวยงาม ปี่ในจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการควบคู่มากับวิถีชีวิตของคนในดินแดนแห่งนี้มาแต่สมัยดึกดำบรรพ์ ดังจะกล่าวถึงความเป็นมาของปี่ในจากการที่ได้ศึกษาข้อสันนิษฐานของนักวิชาการหลายท่านที่ให้ความเห็นเกี่ยวกับที่มาของปี่ในไว้ดังต่อไปนี้

กล่าวว่านับแต่การผิวปากที่เป็นต้นกำเนิดของเครื่องเป่านั้น ต่อมามีเครื่องเป่าหลายชนิดที่มนุษย์สร้างขึ้นจากวัสดุต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัว เช่น ใบไม้ หอย เขาสัตว์ เป็นต้น โดยที่เครื่องเป่ายุคแรก ๆ มีเสียงเดียว ไม่มีลิ้นและรูนิ้วเพื่อปรับเปลี่ยนเสียง ดังหลักฐานทางโบราณคดีที่พบภายหลังว่ามีร่องรอยเครื่องเป่าเสียงเดียวไม่มีลิ้นและไม่มีรูนิ้วเหลืออยู่ในตระกูลไทย-ลาวที่สิบสองพันนาและเต๋อหงของจีนเรียกเครื่องเป่าที่ทำจากกอข้าวนี้ว่า "ปี่ฟาง" แต่ชาวจ้วงเรียกว่า "เป่ากอข้าว" ในท้องถิ่นเมืองไทยทั่วไปก็นิยมเล่นเป่าปี่กอข้าวหรือซังข้าวและเป่าใบไม้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๓๓: ๒๐-๒๑) ซึ่งปี่กอข้าวหรือซังข้าวนี้ได้พัฒนามาเป็นปี่อ้อในภายหลัง

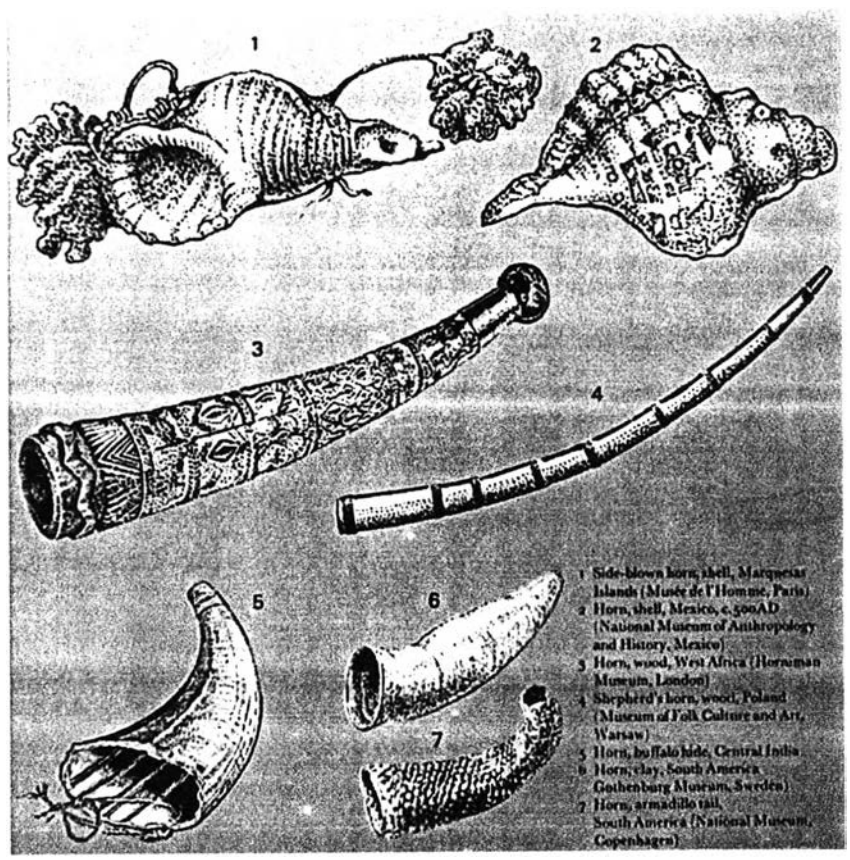


ภาพที่ ๒ ปี่อ้อ

นอกจากนั้น ยังพบว่ามนุษย์ยุคแรก ๆ นิยมกินหอย มีทั้งหอยน้ำจืดและหอยทะเลบางแห่งพบซากเปลือกหอยจำนวนมาก เช่น ที่บ้านโคกพนมดี อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี โดยที่ยังไม่อาจพิสูจน์ได้ว่า นอกจากกินเนื้อหอยเป็นอาหารแล้ว มนุษย์ใช้เปลือกหอยทำอะไรอีก ส่วนชาวจ้วงในกวางสีของจีนมีการเป่าหอยที่เรียกว่า ปี่หรือขลุ่ยหอยนา (เรื่องเดียวกัน, ๒๑) แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชนตระกูลไทย-ลาวรู้จักนำเปลือกหอยที่เหลือจากการบริโภคมาใช้ทำเครื่องดนตรีนานแล้ว

นอกจากมนุษย์จะนิยมนำใบไม้และหอยมาประดิษฐ์เครื่องเป่าแล้ว ยังพบหลักฐานทางโบราณคดีระบุว่า มนุษย์ยุคแรก ๆ ล่าควาย วัวแดง วัวกระทิง มากินเป็นอาหาร แต่ยังไม่พบหลักฐานว่ามนุษย์เอาเขาวัวเขาควายไปทำอะไร แต่มีประเพณีของชนเผ่าลัวะเอาเขาวัวเขาควายไปเซ่นไหว้ผี และในปัจจุบันท้องถิ่นอีสานใต้บางแห่งยังใช้เขาควายเรียกว่า "เสนง" เป่าบอกสัญญาณคล้องช้างและล่าสัตว์ ทุกวันนี้ตระกูลไทย-ลาวและตระกูลอื่น ๆ ในสิบสองพันนาใช้เขาควายเป่าบอกสัญญาณเมื่อเข้าป่าล่าสัตว์

ในจารึกสมัยสุโขทัยระบุว่า มีการถวายเครื่องดนตรีทำด้วยเขาควาย นอกจากนั้นยังขุดพบเขาควายบริเวณหน้าวัดมหาธาตุในเมืองเก่าสุโขทัย (เรื่องเดียวกัน, ๒๒) จึงสันนิษฐานได้ว่าเขาสัตว์เป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่งที่มีใช้มานานแล้วในประเทศไทย



ภาพที่ ๓ เครื่องเป่าที่ทำจากเปลือกหอยและเขาควาย (Diagram Group, ๑๙๗๖: ๖๗)

ต่อมาเครื่องเป่าจำพวกไม้อ้อหรือกอข้าวได้พัฒนาขึ้นมาเป็นเครื่องเป่าเสียงเดียวที่เรียกว่า "เรไร" ซึ่งทำจากไม้ซางเสียบต่อเข้ากับลูกน้ำเต้า กล่าวถึงข้อความที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่มีชื่อว่าเรไรนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระนิพนธ์ว่า เคยใช้เรไรเป็นเครื่องประโคมเมื่อพระภิกษุสงฆ์ลงพระอุโบสถที่วัดบวรนิเวศ (เรื่องเดียวกัน, ๒๓) และทรงพบชาวสุรินทร์เล่นปี่ โดยตัวปี่ทำด้วยไม้แก่น แต่ลิ้นปี่ทำจากไม้อ้อที่เสียบสวมเข้ากับตัวปี่ แล้วเป่าทางที่บีบแบน มีลักษณะเดียวกับลิ้นปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอก ที่ทำลิ้นด้วยใบตาลตัดประกบกัน จึงน่าจะสันนิษฐานได้ว่าปี่อาจพัฒนามาจากเครื่องเป่าที่เรียกว่าเรไรก็เป็นได้ ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้สันนิษฐานเรื่องนี้ไว้ว่า

> *พัฒนาการของปี่อีกทางหนึ่งก็คือ เอาไม้ซางเสียบเข้ากับลูกน้ำเต้าเป่าเป็นเสียงเดียวแล้วเรียกภายหลังว่า เรไร ...*
>
> *ต่อมากลุ่มชนข้างล่างใกล้ทะเลที่มีความก้าวหน้าทางสังคมและวัฒนธรรมมากขึ้น ได้ดัดแปลงแก้ไขตัวปี่ให้เป็นไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ฯลฯ แล้วกลึงให้บานหัวบานท้ายป่องตรงกลาง เจาะภายในกลวงตลอดเลา แต่ยังคงเหลือร่องรอยทำลิ้นด้วยไม้อ้อหรือใบตาลสวมเข้าไป แล้วเจาะรูนิ้วเพื่อปรับเปลี่ยนเสียงตามประเพณีที่เคยมีมาแล้ว (จะสังเกตเห็นว่ารูนิ้วปี่ไทยแตกต่างจากปี่ที่อื่น ๆ เช่น ปี่ไฉนของอาหรับ-อินเดีย)*
>
> *ที่ต้องกลึงตัวปี่ให้กลมแล้วป่องกลาง น่าจะมีเหตุมาจากระบบความเชื่อเพื่อรักษาแบบแผนประเพณี ลักษณะรูปร่างของปี่ยุคดั้งเดิมที่เกี่ยวข้องกับลักษณะของเรไรที่หุ้มไม้ซางด้วยลูกน้ำเต้านั่นเอง* (เรื่องเดียวกัน, ๒๔)

จึงสามารถสรุปข้อสันนิษฐานข้างต้นได้ว่า ปี่ของไทยน่าจะมีวิวัฒนาการมาจากเครื่องเป่าจำพวกไม้อ้อหรือกอข้าว ต่อมาเครื่องเป่าชนิดนี้ได้ถูกนำมาเสียบเข้ากับลูกน้ำเต้า พัฒนารูปแบบมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีชื่อว่า เรไร เมื่อเวลาผ่านไปมีผู้คิดปรับปรุงเรไรนี้ให้มีความคงทนสวยงามยิ่งขึ้น จึงนำเอาไม้แก่นมากลึงขึ้นเป็นรูปร่างให้ใกล้เคียงกับเรไร แต่ยังคงใช้ลิ้นที่ทำจากไม้อ้อหรือใบตาลไว้เช่นเดิม ด้วยเหตุนี้ปี่ของไทยจึงมีรูปร่างลักษณะดังเช่นที่ได้กล่าวมาจนถึงปัจจุบัน

แล้วเหตุใดจึงเรียกชื่อเครื่องเป่าชนิดนี้ว่า "ปี่" เรื่องนี้นายธนิต อยู่โพธิ์ ตั้งข้อสันนิษฐานว่า "ที่เรียกว่า ปี่ ก็คงเรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยิน" (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๕๙) ส่วนอาจารย์อุดม อรุณรัตน์ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า "ปี่ในนี้มีมาแล้วแต่ครั้งสุโขทัยหรือก่อนนั้น แต่เดิมก็คงเรียก ปี่ (pipe) ตามเสียงที่ได้ยิน" (อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: ๕๐) และอาจารย์สุจิตต์ วงษ์เทศ มีความเห็นสอดคล้องกับความเห็นที่นายธนิตและอาจารย์อุดมได้ให้ไว้ โดยกล่าวว่า "ปี่ ได้ชื่อมาจากเสียงที่ได้ยินจากการเป่าปี่" (สุจิตต์ วงษ์เทศ, ๒๕๔๒: ๑๕๘-๑๕๙)

ส่วนคำว่า "ใน" ที่มาต่อท้ายคำว่า ปี่ จนเป็น "ปี่ใน" นั้น กล่าวว่าวงปี่พาทย์แต่เดิมของไทยที่เอาอย่างมาจากวงเบญจดุริยางค์ของอินเดียนั้น ใช้ปี่ไทยที่มีขนาดเล็กชนิดที่ปัจจุบันเรียกว่าปี่นอกบรรเลงประสมอยู่ด้วย ครั้นต่อมาได้พัฒนาให้ปี่ที่มีขนาดย่อมนั้นมีขนาดใหญ่ขึ้นเพื่อใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนและละคร จึงเกิดขึ้นเป็นปี่ชนิดที่มีชื่อเรียกว่า ปี่ใน ขึ้นในชั้นหลัง โดยปรากฏหลักฐานว่ามีปราชญ์หลายท่านที่เห็นพ้องต้องกันในสมมติฐานนี้ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระนิพนธ์ไว้ในหนังสือตำนานมโหรีปี่พาทย์ว่า

> *ปี่พาทย์เครื่องหนักในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี มีปี่เลา ๑ ระนาด ราง ๑ ฆ้องวง ๑ ฉิ่งกับโทนใบ ๑ กลองใบ ๑ รวมเป็น ๕ ด้วยกัน แต่ปี่นั้นใช้ขนาดย่อมอย่างที่เรียกว่า "ปี่นอก" กลองก็ใช้ขนาดย่อมอย่างเช่นเล่นหนัง แก้ไขชั้นแรก คือ ทำปี่และกลองให้เขื่องขึ้นสำหรับใช้กับเครื่องปี่พาทย์ที่เล่นในร่มเพื่อเล่นโขนหรือละครใน ปี่ที่มีขึ้นใหม่นี้เรียกว่า "ปี่ใน" ส่วนปี่และกลองขนาดย่อมของเดิมคงใช้ในเครื่องปี่พาทย์เวลาทำกลางแจ้งเช่นเล่นหนัง จึงเกิดปี่นอกและปี่ในขึ้นเป็น ๒ อย่าง* (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, ๒๔๙๙: ๘-๙)

และอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ได้ให้ความเห็นสนับสนุนพระดำริในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพไว้เพิ่มเติมว่า

> *แต่เดิมวงดนตรีวงหนึ่งจะใช้ปี่เพียงเลาเดียว สำหรับบรรเลงประกอบการเล่นหนัง (ใหญ่) ประกอบการแสดงโขนและละคอนนอกซึ่งผู้ชายเป็นผู้แสดง ต่อมาเมื่อมีการปรับปรุงละคอนใน โดยใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดง และปรับปรุงโขนเป็นอย่างโขนโรงในขึ้น จึงแก้ไขเครื่องดนตรีให้เหมาะสม โดยเฉพาะปี่ที่ใช้*

เป่ากันมาแต่ก่อนนั้นคงแก้ไขและปรับเสียงเสียใหม่ เลยเรียกปี่ขนาดที่แก้ไขใหม่นี้ว่า ปี่ใน และปี่ที่ใช้อยู่เดิมว่า ปี่นอก ส่วนปี่ที่ใช้เป่าประกอบการเล่นหนัง (ใหญ่) ซึ่งมีขนาดและสำเนียงอยู่กลางระหว่างปี่นอกกับปี่ในนั้นเรียกว่า ปี่กลาง ภายหลังได้มีผู้คิดสร้างปี่ขึ้นอีกขนาดหนึ่ง เรียกกันว่า ปี่นอกต่ำ ขนาดและเสียงก็อยู่ระหว่างปี่นอกและปี่กลาง (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๖๑)

อีกท่านหนึ่งที่สนับสนุนข้อสันนิษฐานนี้ คือ อาจารย์มนตรี ตราโมท ที่ได้กล่าวถึงปี่ที่ใช้ในวงปี่พาทย์อย่างเบาสำหรับประกอบการเล่นละครพื้นเมือง เช่น โนห์รา ว่าคือปี่นอก ต่อมาเมื่อมีการดัดแปลงปี่พาทย์อย่างหนักขึ้นจากปี่พาทย์อย่างเบาสำหรับประกอบการเล่นโขนละครในจึงได้เปลี่ยนมาใช้ปี่ในแทน (บุญธรรม ตราโมท, ๒๕๔๐: ๗-๘)

ส่วนปี่กลางที่มีระดับเสียงสูงกว่าปี่ในหนึ่งเสียงนั้นเป็นปี่ที่ใช้สำหรับเป่าประกอบการแสดงหนังใหญ่ในปัจจุบัน ครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวถึงเหตุที่ใช้ปี่กลางในการแสดงหนังใหญ่ว่า "ปี่กลางมีระดับเสียงที่เหมาะสมกับกลองติ๋งซึ่งมีขนาดเล็กและมีเสียงสูงกว่ากลองทัดในวงปี่พาทย์ อีกทั้งการแสดงหนังใหญ่นั้น มีเพียงบทพากย์และบทเจรจา ไม่มีการขับร้องอย่างเช่นโขนและละคร การใช้ปี่กลางซึ่งมีระดับเสียงที่ไม่สะดวกแก่การขับร้องทั้งในผู้ชายและผู้หญิงนั้นจึงไม่เป็นอุปสรรคแต่อย่างใด" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๘)

สำหรับปี่ไทยที่เกิดหลังสุดนั้นคือ ปี่นอกต่ำ ซึ่งครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงโอกาสในการเป่าปี่นอกต่ำว่า "ปี่นอกต่ำเป็นปี่ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงดับ เช่น ตับนาคบาศ ตับพรหมมาศอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นการแสดงมหรสพในงานอวมงคล ได้แก่ งานศพ อีกอย่างหนึ่งคือ ใช้เป่าแทนปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์ เนื่องจากคนที่เป่าปี่ชวาได้นั้นมีน้อย" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๒๘ ธันวาคม ๒๕๔๗) อีกทั้งวงปี่พาทย์นางหงส์นั้นแม้จะใช้ปี่ชวาเป่า กลับไม่ใช้ทางชวาแต่ใช้ทางเพียงออบนหรือที่เรียกอีกอย่างว่าทางนอกต่ำแทน (อุทิศ นาคสวัสดิ์, ๒๕๑๔: ๑๓-๑๔) การใช้ปี่นอกเป่าแทนปี่ชวาจึงเป็นที่นิยมเพราะหาคนเป่าได้ง่ายกว่า

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น สามารถสรุปความเป็นมาของปี่ในได้ว่า ปี่ไทยที่มีอยู่ในดินแดนแห่งนี้ เดิมมิได้มีชื่อเรียกแยกให้แตกต่างกันออกไปเป็นชนิดต่าง ๆ ดังเช่นในปัจจุบัน เพียงแต่เรียกว่าปี่เฉย ๆ ครั้นต่อมาเมื่อการแสดงเพื่อความบันเทิงได้พัฒนาเป็นไปในรูปแบบต่าง ๆ

จึงได้มีการปรับปรุงเครื่องดนตรีให้สอดคล้องกับการแสดงนั้น ๆ โดยมีการพัฒนาด้วยปัจจัยหลักที่สำคัญ คือ ระดับเสียงในการขับร้องหรือการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงนั้น ๆ ทำให้เกิดเป็นปี่ชนิดต่าง ๆ ที่มีขนาดลดหลั่นกันถึง ๔ ชนิด

โดยเริ่มจากปี่ที่มีขนาดเล็กอย่างเช่น ปี่นอก ซึ่งใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ โขน และละครนอกที่มีมาแต่เดิมมาเป็นปี่ที่มีขนาดใหญ่และมีเสียงทุ้มต่ำลงเพื่อให้เหมาะแก่การขับร้องของนักร้องในการแสดงละครในและโขนโรงในซึ่งเป็นผู้หญิง เรียกปี่ชนิดนี้ว่า ปี่ใน ส่วนปี่นอกซึ่งมีระดับเสียงสูงเหมาะกับการขับร้องของผู้ชายนั้น ถูกนำไปใช้ในการแสดงละครนอก แล้วนำปี่ที่มีขนาดและระดับเสียงอยู่ระหว่างปี่นอกกับปี่ในไปใช้บรรเลงประกอบในการแสดงหนังใหญ่ เรียกว่า ปี่กลาง ส่วนปี่นอกต่ำนั้นสันนิษฐานว่าเกิดขึ้นทีหลังสุด ใช้สำหรับเป่าแทนปี่ชวาในวงปี่พาทย์นางหงส์ ปี่ไทยที่ปรากฏให้เห็นกันอยู่ในปัจจุบันจึงมีด้วยกันทั้งหมด ๔ ชนิดคือ ปี่ใน ปี่กลาง ปี่นอกต่ำ และปี่นอก ซึ่งมีรูปร่างลักษณะเหมือนกัน แต่มีขนาดลดหลั่นกันลงมา และมีระดับเสียงสูงต่ำไปตามขนาดของปี่ชนิดนั้นด้วย

ปี่ของไทยเป็นสิ่งที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของชาติไทย เพราะเป็นเครื่องดนตรีของไทยเราแท้ ๆ เรามิได้เอาอย่างมาจากชาติใด คนไทยรู้จักประดิษฐ์ปี่ชนิดนี้ขึ้นใช้เอง ลังเกตได้จากวิธีการเป่าและลักษณะการเจาะรูที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่มีชาติใดเหมือน ซึ่งมีผู้ให้คำสนับสนุนเรื่องนี้ไว้หลายท่าน ดังต่อไปนี้

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า "ปี่ เห็นจะเป็นเครื่องดนตรีไทยแท้ และเป็นเครื่องเป่าที่ชาวไทยเรารู้จักประดิษฐ์ขึ้นใช้มาแต่ก่อนเก่า เพราะวิธีเป่าและลักษณะการเจาะรู ไม่เหมือนหรือซ้ำแบบกับเครื่องเป่าของชาติใด ๆ ..." (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๕๙)

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้ให้คำสนับสนุนไว้ว่า "ปี่ใน (นอกและกลาง) ... เชื่อใจว่าเป็นของไทยโบราณแท้ เพราะทั้งลักษณะและวิธีเป่าไม่มีเหมือนของชาติใดเลย ธรรมดาเครื่องเป่าแบบนี้ของทุก ๆ ชาติในเสียงสามัญถ้าเรียงเสียงนิ้วจะต้องเรียงด้วย แต่ปี่ไทยนี้การเป่าเรียงเสียงนิ้วสลับสับสนกันโดยมาก" (บุญธรรม ตราโมท, ๒๕๔๐: ๖)

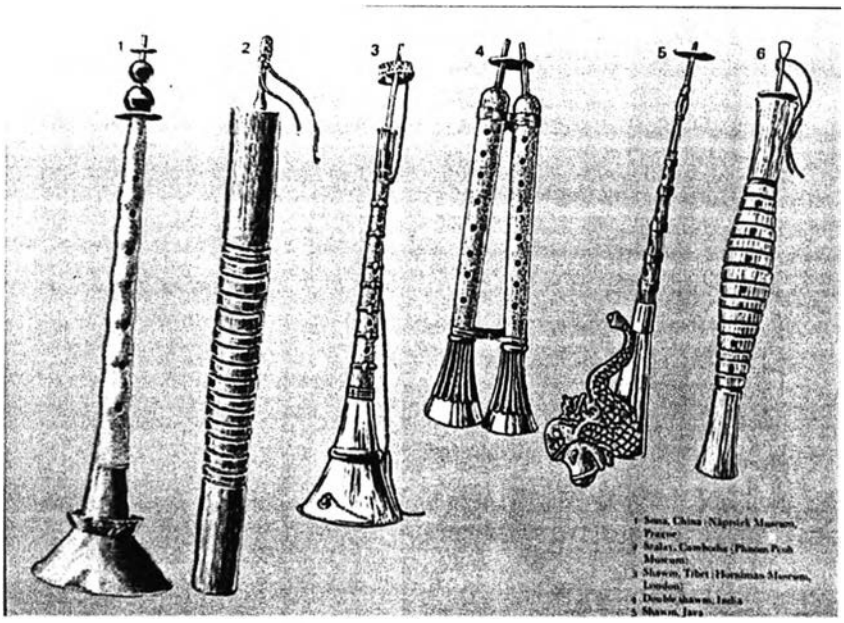
และศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์ ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า

"ข้อน่าสนใจในเรื่องอุโฆษวิทยาของเครื่องดนตรีคือ ปี่นอก ปี่กลาง และปี่ใน ที่เจาะแบบ ๖ รูไม่มีรูนิ้วค้ำนั้นมีความพิเศษมากในเรื่องการผลิตระดับเสียงสูงต่ำ เนื่องจากไม่สามารถที่จะใช้กฎเกณฑ์เรื่องความสั้น-ยาวของท่อมากำหนดหรือเป็นตัวศึกษาเรื่องเสียงสูง-ต่ำได้ นอกจากนี้ความห่างของรูแต่ละรูนั้นก็หนีกฎของรูของเครื่องเป่าแบบ ๗ รูที่เป็นกฎเกณฑ์ของเครื่องดนตรีทางอุโฆษวิทยาด้วย" (ศักดิ์ชัย หิรัญรักษ์, ๒๕๓๓: ๘๐-๘๑)

แม้แต่หนังสือ Musical Instruments of the World ยังให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับความพิเศษของปี่ในของไทยไว้ว่า "The pi nai has an unusual quadruple reed made from dried palm leaf" หมายความว่า "ปี่ในนั้นมีลิ้นสี่ชั้นที่แปลกซึ่งทำจากใบตาลแห้ง" (The Diagram Group, ๑๙๗๖: ๔๕) ซึ่งแปลกในที่นี้น่าจะหมายความว่าไม่พบในชาติใด ๆ เนื่องจากเครื่องเป่าประเภทปี่โบราณ (Shawm) ที่พบในชาติอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องเป่าในดินแดนตะวันออกกลาง ยุโรป หรือแม้แต่ในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ตาม ไม่ปรากฏว่ามีเครื่องเป่าของชาติใดที่มีการใช้ลิ้นปี่ที่ซ้อนกันสี่ทบ หรือมีรูปร่างของเลาปี่ที่ป่องตรงกลางเหมือนอย่างปี่ในของไทยเลย

ภาพที่ ๔ ตัวอย่างปี่ในยุโรปและสหภาพโซเวียต (Diagram Group, ๑๙๗๖: ๔๔)

หอสมุดกลาง ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

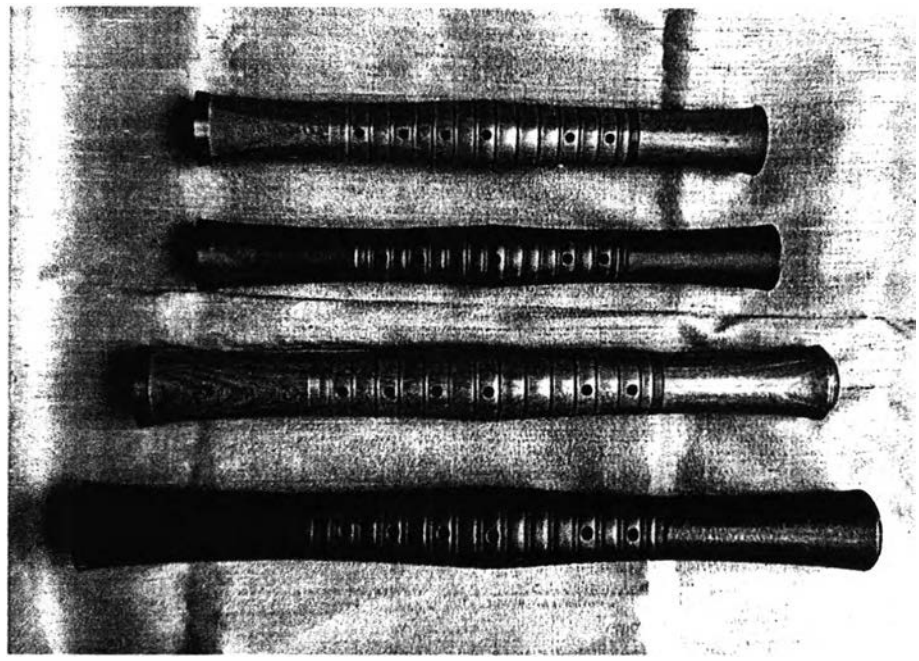


ภาพที่ ๕ ตัวอย่างปี่ในเอเชีย (Diagram Group, ๑๙๗๖: ๔๕)

ปี่ในจึงเป็นเครื่องเป่าของไทยที่มีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน และมีเอกลักษณ์เฉพาะพิเศษที่ไม่เหมือนเครื่องเป่าของชาติใดในโลก ทั้งในเรื่องของรูปร่างลักษณะของเลาปี่และลิ้นปี่ การเจาะรู ระบบการเรียงนิ้ว รวมถึงมีวิธีการเป่าที่ไม่มีชาติใดเหมือนอีกด้วย โดยจะกล่าวถึงส่วนประกอบของปี่ในไว้ในลำดับต่อไป

๑.๒ ส่วนประกอบของปี่ใน

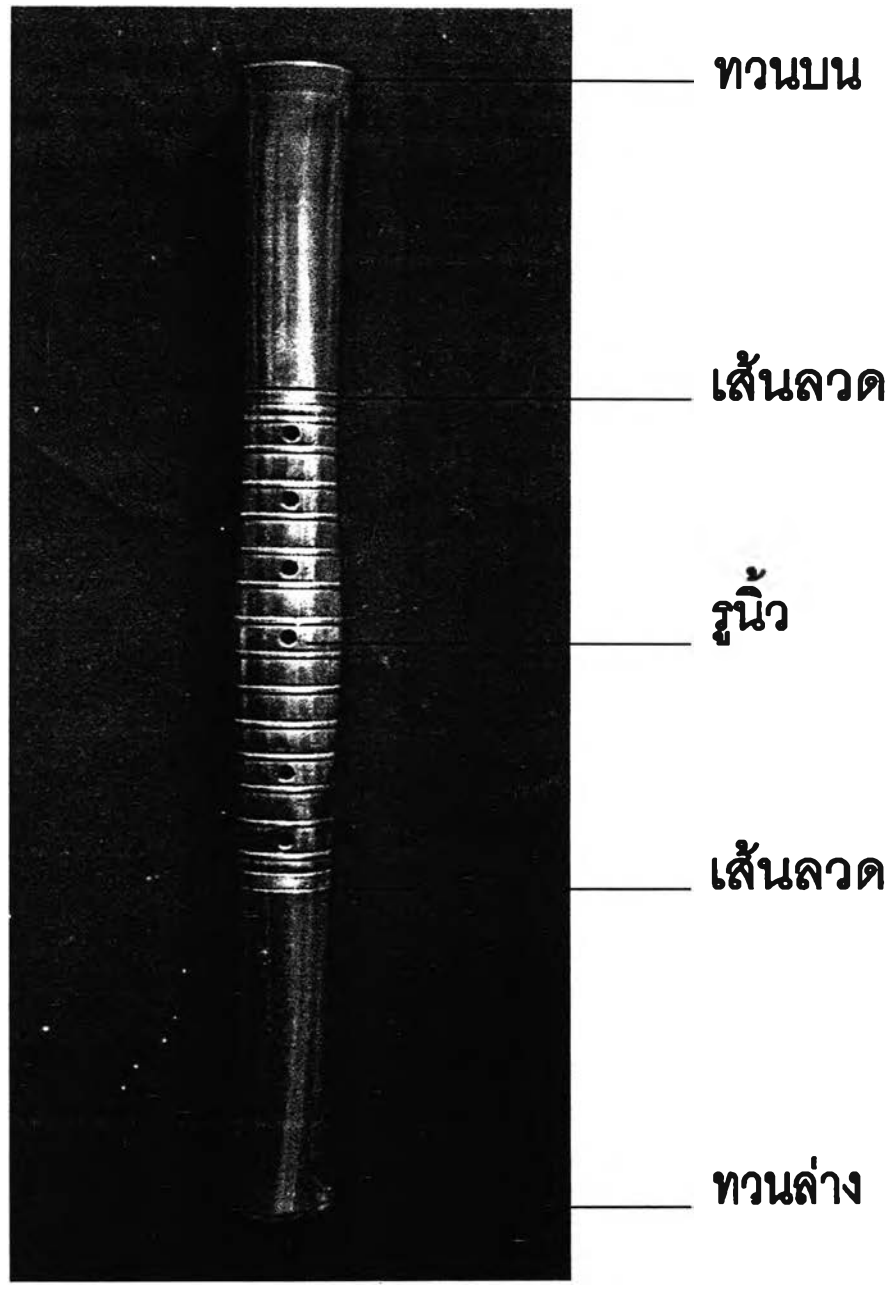
ดังที่กล่าวมาแล้วว่าปี่ของไทยทั้ง ๔ ชนิดนั้นมีรูปร่างลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แต่มีระดับเสียงและขนาดของเลาปี่กับลิ้นปี่ที่แตกต่างกัน โดยปี่ทั้งสี่ชนิดนี้มีขนาดที่ลดหลั่นกัน เริ่มจากปี่นอกที่มีขนาดเล็กสุด ปี่นอกต่ำมีขนาดใหญ่กว่าปี่นอกเล็กน้อย ปี่กลางมีขนาดเล็กกว่าปี่ในเล็กน้อย และปี่ในที่มีขนาดใหญ่สุดตามลำดับ ด้วยรูปร่างลักษณะของปี่ไทยที่คล้ายคลึงกัน ในการศึกษาถึงส่วนประกอบของปี่ในครั้งนี้จึงจะกล่าวถึงเฉพาะส่วนประกอบของปี่ในเท่านั้น คือ



ภาพที่ ๖ ปี่นอก ปี่นอกต่ำ ปี่กลาง และปี่ใน ตามลำดับจากบนลงล่าง

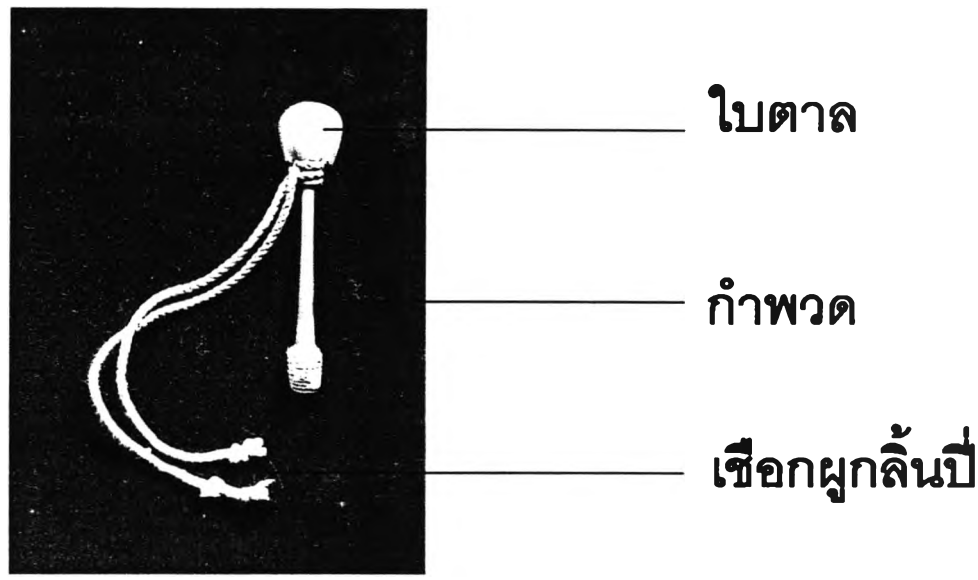
ส่วนสำคัญของปี่ในอาจแบ่งได้เป็นสองส่วนด้วยกัน คือ ตัวปี่ที่เรียกกันว่าเลาปี่ส่วนหนึ่ง กับอีกส่วนหนึ่งคือลิ้นปี่ เลาปี่นั้นโดยทั่วไปทำด้วยไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง มีบ้างที่ทำด้วยงาช้างหรือวัสดุอื่น ๆ นำมากลึงให้มีรูปร่างคล้ายทรงกระบอก ตรงกลางป่องออกเล็กน้อยรับกับส่วนโค้งของหัวท้ายที่มีปลายบานออก ภายในเจาะกลวงตลอดเลา ส่วนหัวปิดเสริมด้วยวัสดุ เช่น ชัน งาช้าง ฯลฯ ตามแต่เห็นว่าสวยงาม เรียกว่า ทวนบน ส่วนด้านท้าย เรียกว่า ทวนล่าง ทำด้วยไม้หรือวัสดุอื่น ๆ ปิดไว้โดยถาวรบ้าง สามารถถอดออกเพื่อตกแต่งเสียงได้บ้าง

ตรงช่วงกลางของปี่ที่ป่องออกนั้นมักกลึงควั่นเป็นวงคู่ไว้ ๑๔ คู่ และคั่นช่วงต่อตรงคอคอดไว้อีกข้างละ ๒ คู่ เพื่อกันลื่นและแลดูสวยงาม เรียกว่า เส้นลวด ระหว่างเส้นลวดที่กลึงควั่นนั้นเจาะรูนิ้วสำหรับเปลี่ยนเสียงปี่ ๖ รู เรียงไล่กันลงมา ๔ รู เว้นระยะแล้วเจาะต่ะลงมาอีก ๒ รู ด้านบนของทวนบนเจาะรูเล็กสำหรับเสียบกำพวดลิ้นปี่ ส่วนด้านท้ายของทวนล่างมีรูขนาดใหญ่กว่าทวนบน



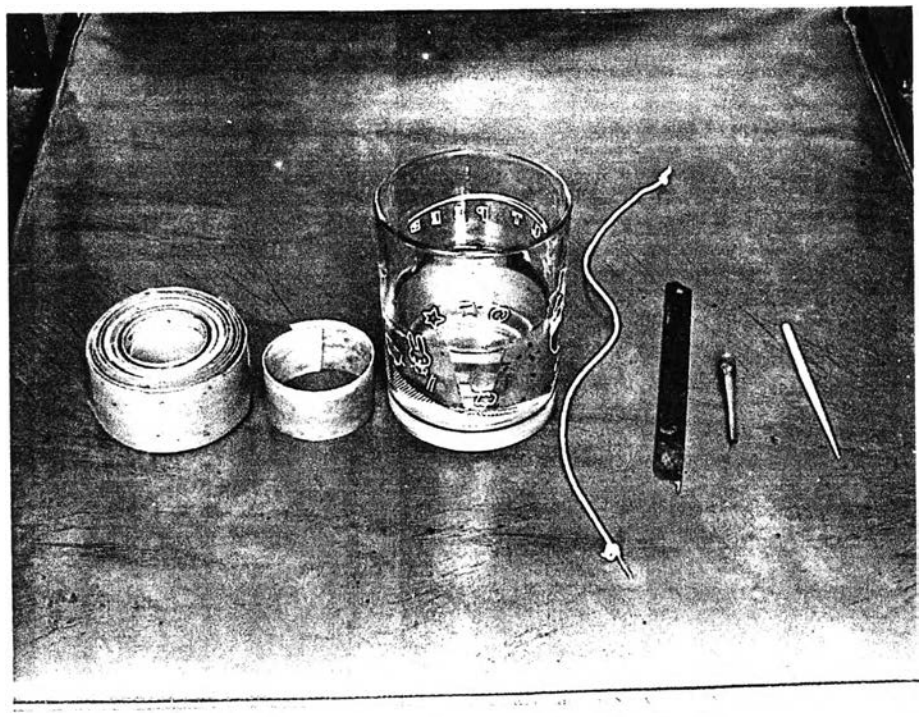
ภาพที่ ๗ ส่วนประกอบของเลาปี่ใน

เลาปี่เป็นสิ่งที่มักจะทำมาสำเร็จรูปแล้ว ส่วนลิ้นปี่นั้นเป็นสิ่งที่ผู้เรียนปี่จะต้องตัดขึ้นมาใหม่เพื่อใช้งานอยู่เสมอ ๆ เนื่องจากมีอายุการใช้งานค่อนข้างสั้น คนปี่จึงจำเป็นจะต้องรู้จักตัดลิ้นปี่ขึ้นใช้เอง อีกทั้งยังต้องมีทักษะในการตัดแต่งลิ้นปี่ให้เหมาะสมกับปี่แต่ละเลาและลักษณะของงานที่ใช้ด้วย



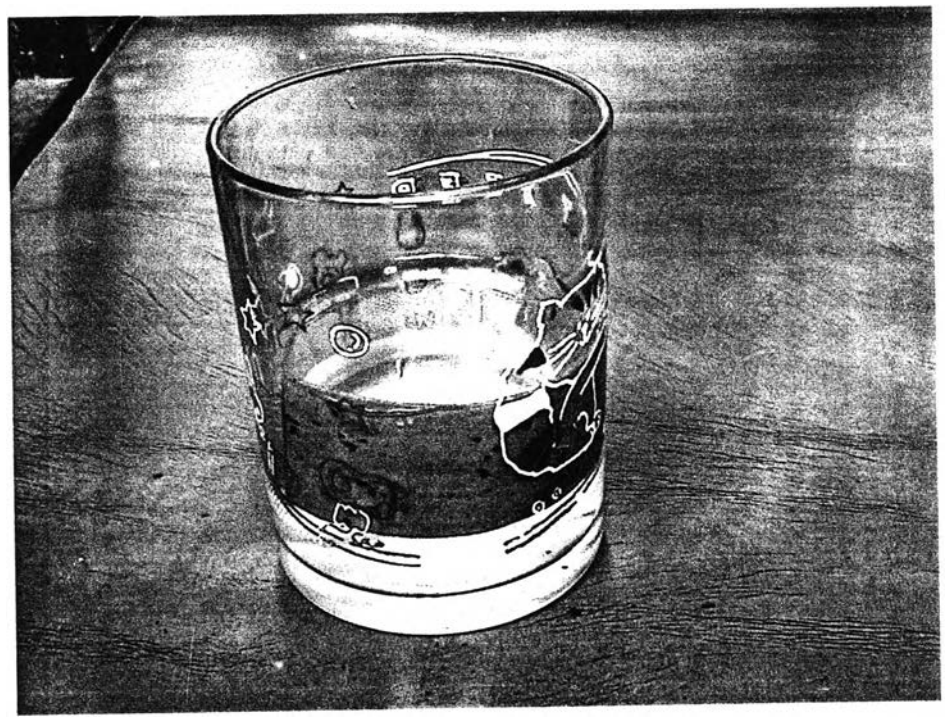
ภาพที่ ๘ ส่วนประกอบของลิ้นปี่ใน

ลิ้นปี่ประกอบด้วยส่วนที่สำคัญ ๓ ส่วน คือ ใบตาล กำพวด และเชือกผูกลิ้นปี่ กรรมวิธีในการตัดลิ้นปี่นั้นเริ่มจากการนำใบตาลที่เลือกไว้มีขนาดกว้างประมาณ ๒-๕ เซนติเมตร ยาวประมาณ ๑๒ เซนติเมตร มาแช่น้ำไว้ชักพัก ใช้ไม้ฉนวนรีดใบตาลให้มีความอ่อนตัวพอพับได้ไม่หัก นำมาพับทบเข้าหากันเป็น ๔ ชั้น แล้วนำมาตัดปาดหัวปาดท้ายจนมีรูปร่างคล้ายหางศร ใช้ไม้ฉนวนเป็นแกนสอดใบตาลที่พับไว้ให้ต่อเข้ากับกำพวดปี่ (หลอดโลหะยาวประมาณ ๕ เซนติเมตร ด้านหนึ่งถักหรือเคียนด้วยด้ายเพื่อเสียบเข้ากับทวนบนของปี่ได้แน่นพอดี) ผูกเชือกรัดคอให้ลิ้นใบตาลติดกับกำพวดด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดให้แน่น ตกแต่งลิ้นปี่ด้วยการเจียนใบตาลให้มีรูปร่างคล้ายเล็บมือ มีขนาดพอเหมาะกับขนาดของเลาปี่ ดังภาพแสดงขั้นตอนการตัดลิ้นปี่ซึ่งสาธิตโดยครูปี๊บ คงลายทอง โดยลำดับดังต่อไปนี้



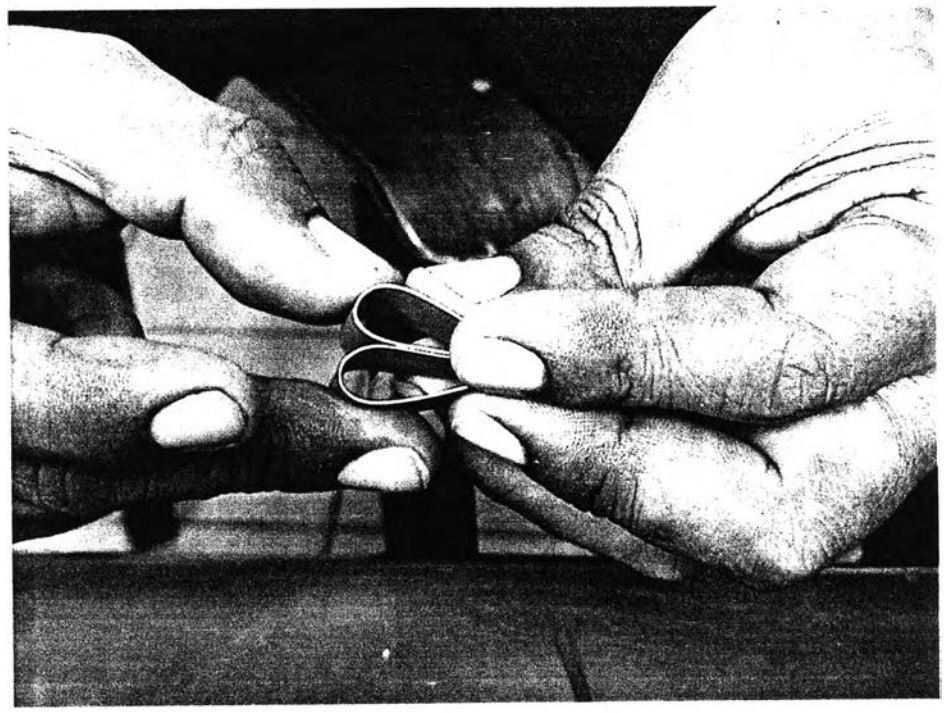
ภาพที่ ๙ ใบตาล แก้วใส่น้ำแช่ใบตาล เชือกผูกลิ้นปี่ มีดตัดลิ้นปี่ กำพวด และไม้ฉนวน

ภาพที่ ๑๐ ตัดใบตาลให้ได้ตามขนาดที่ต้องการ

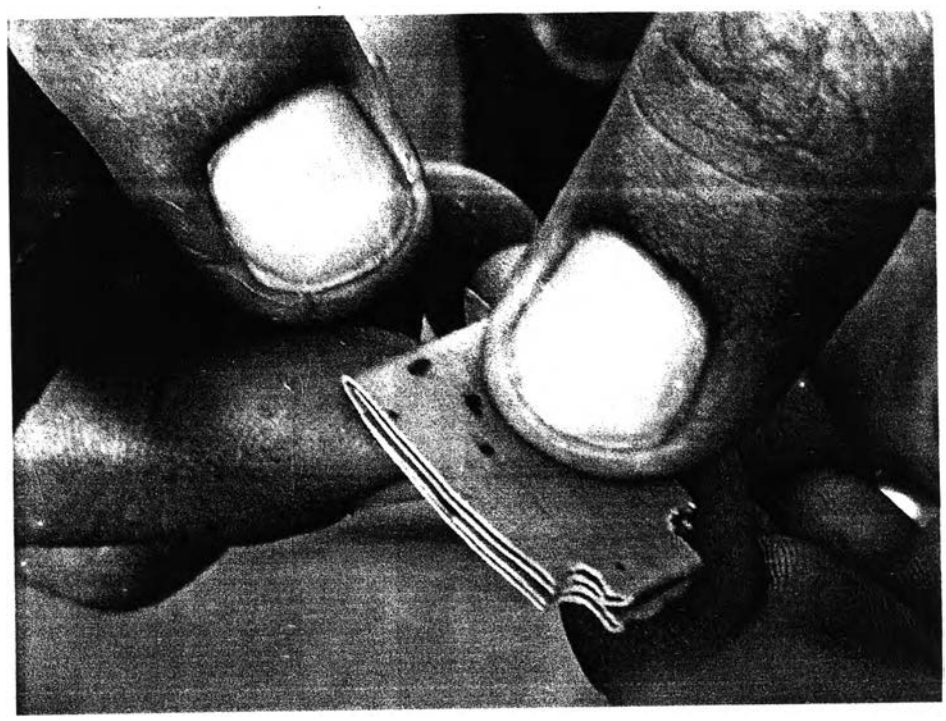


ภาพที่ ๑๑ นำใบตาลมาแช่น้ำ

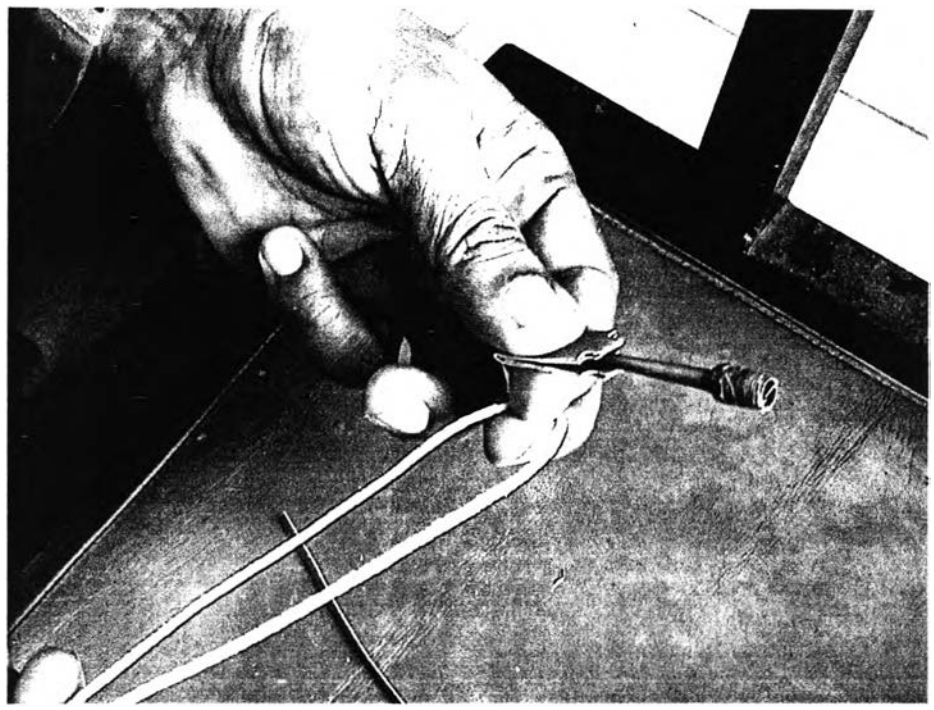
ภาพที่ ๑๒ ใช้ไม้ฉนวนรีดใบตาล



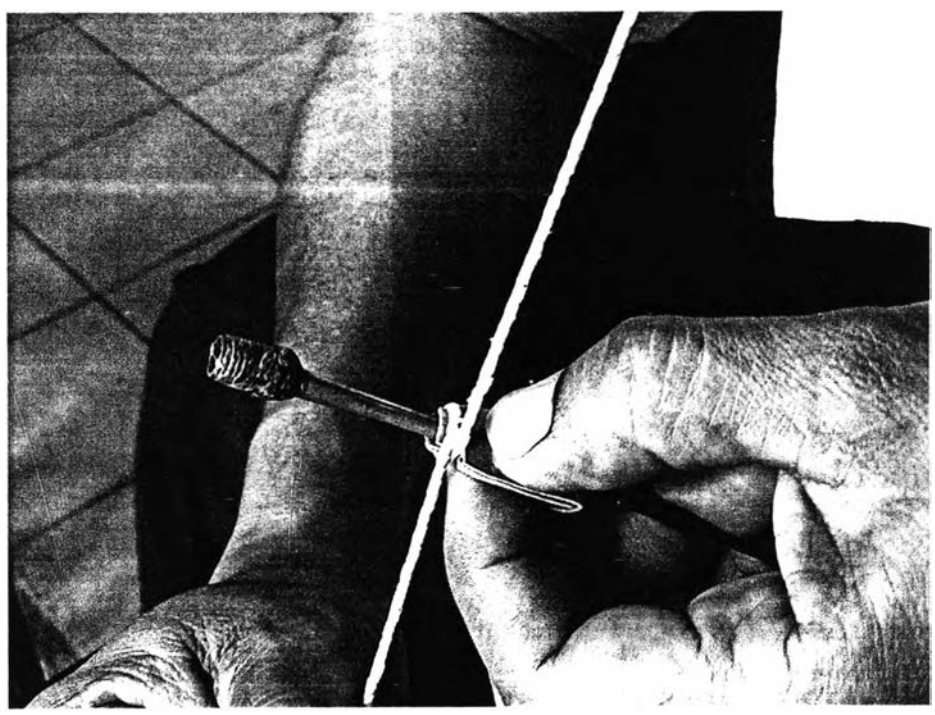
ภาพที่ ๑๓ พับใบตาลเป็น ๔ ชั้น



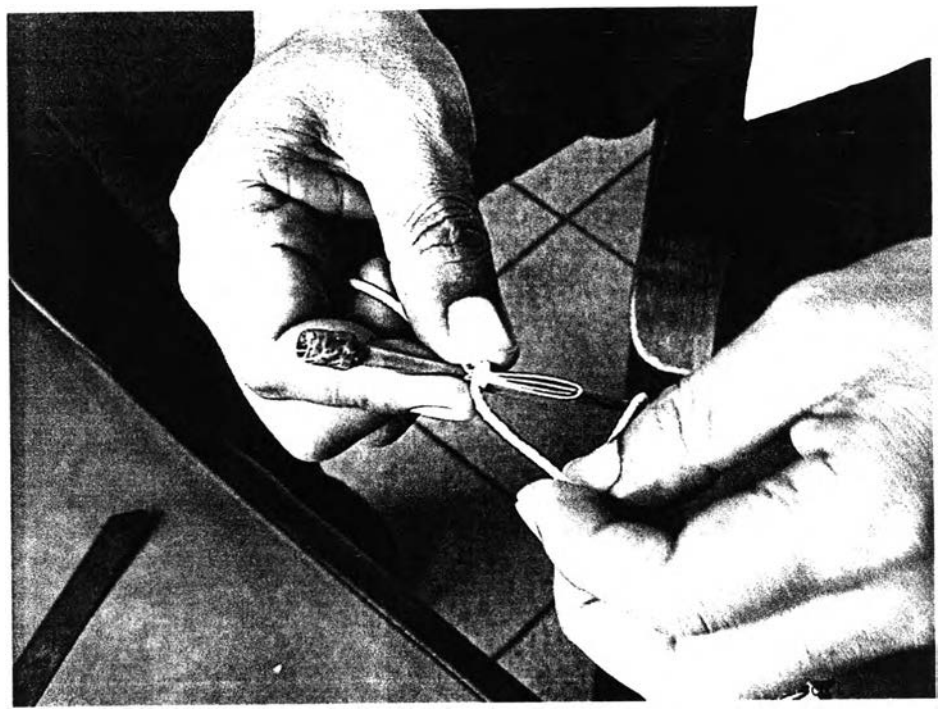
ภาพที่ ๑๔ ใช้มีดปาดหัวปาดท้ายจนใบตาลมีลักษณะดังภาพ



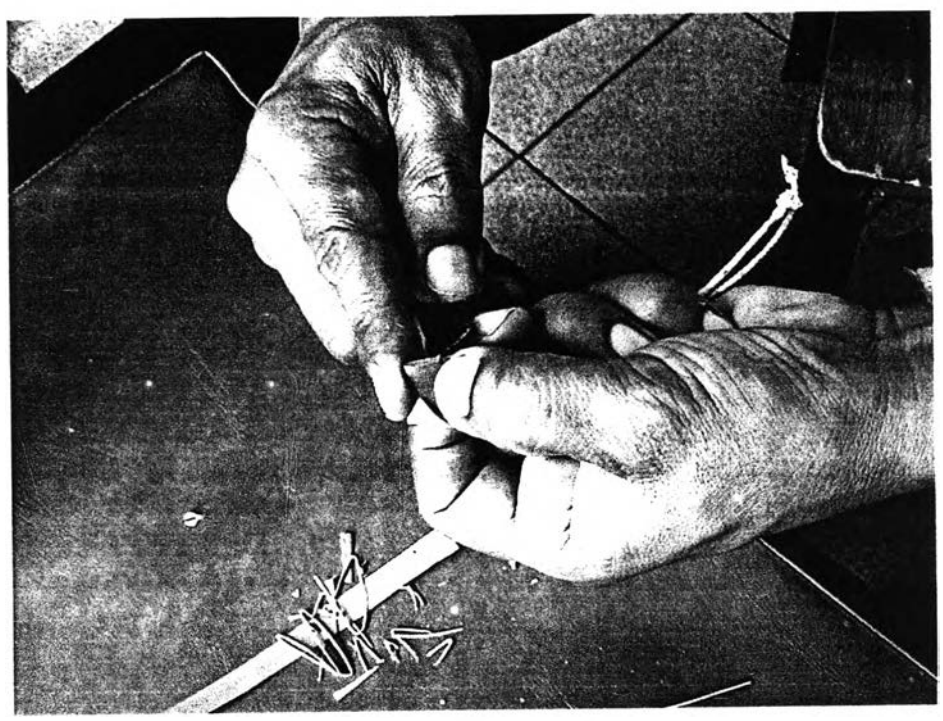
ภาพที่ ๑๕ ใช้ไม้ฉนวนสอดใบตาลที่พับไว้ให้ต่อเข้ากับกำพวดปี่



ภาพที่ ๑๖ ผูกเชือกรัดคอลิ้นปี่



ภาพที่ ๑๗ ผูกเงื่อนตะกรุดเบ็ด



ภาพที่ ๑๘ ตกแต่งลิ้นปี่

ลิ้นปี่ที่ได้นั้นจะมีคุณภาพดีเพียงใด ขึ้นอยู่กับความหนาบางของใบตาลและความชำนาญของผู้ตัดลิ้นปี่ การตัดลิ้นปี่จึงจำเป็นจะต้องอาศัยการฝึกฝนเป็นระยะเวลานานจึงจะสามารถตัดลิ้นปี่ที่มีคุณภาพดีได้ อีกทั้งยังต้องอาศัยความอดทน ความละเอียดประณีต พิถีพิถันในการทำ เพราะจะต้องตัดไปพลางทดลองไปพลางจนกว่าจะได้เสียงที่ต้องการ

๑.๓ ช่วงเสียงของปี่ใน

ปี่ในของไทยเรานั้นมีรูที่เจาะไว้สำหรับเปิดปิดนิ้วเพื่อเปลี่ยนเสียงเพียง ๖ รู แต่สามารถผลิตเสียงที่มีระดับเสียงสูงต่ำแตกต่างกันได้มากกว่า ๒๐ เสียง กล่าวกันว่าคนปี่ที่มีความชำนาญสามารถบังคับเสียงปี่ให้มีลำดับไล่เลียงกันไปได้ถึง ๒๔ เสียง บ้างก็สามารถทำได้มากกว่านั้น ดังที่ครูปี๊บ คงลายทองได้กล่าวถึงเรื่องช่วงเสียงของปี่ในไว้ว่า “ปกติแล้วปี่ในจะใช้เพียง ๑๘-๒๒ เสียงเท่านั้น เสียงที่ ๒๓ และ ๒๔ นั้นทำได้ แต่ไม่ค่อยพบว่านำมาใช้เป็นทำนองเพลง เพียงแต่สามารถทำให้ปรากฏเป็นเสียงเท่านั้น คนที่ทำเสียงปี่ในได้ครบทั้ง ๒๔ เสียงเท่าที่เคยเห็นมาก็มีพ่อเทียบ (ครูเทียบ คงลายทอง) แล้วก็ครูบุญช่วย (อาจารย์บุญช่วย โสวัตร)” (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๘)

ครูบุญช่วย โสวัตร กล่าวว่าระดับเสียงที่สามารถจะเป่าได้ด้วยปี่ในนั้น ตามมาตรฐานมีอยู่ด้วยกัน ๒๔ เสียง (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๑๖-๑๑๗) ตั้งแต่เสียงที่ต่ำที่สุดคือเสียง รฺ ไปจนถึงเสียงที่สูงที่สุดคือเสียง ฟ ซึ่งสามารถแสดงลำดับของช่วงเสียงของปี่ในได้ดังนี้

รฺ มฺ ฟฺ ซฺ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ดำ รำ มำ ฟำ ซำ ลำ ทำ ด๋ ร๋ ม๋ ฟ๋

ภาพที่ ๑๙ ช่วงเสียงของปี่ในทั้ง ๒๔ เสียง (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๑๖-๑๑๗)

โดยที่เสียงของปี่ในทั้ง ๒๔ เสียงนี้ สามารถแบ่งออกได้ ๓ กลุ่มเสียง ดังต่อไปนี้

ภาพที่ ๒๐ กลุ่มเสียงของปี่ใน

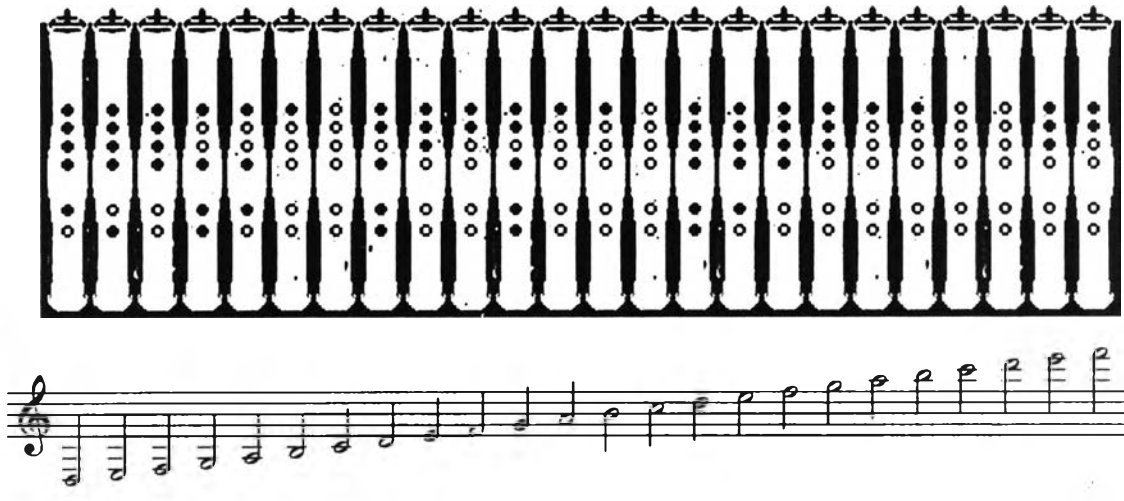
กลุ่มที่ ๑ เสียงต้อหรือทางต้อ หมายถึงเสียงที่ต่ำลงไปถึงเสียงต่ำที่สุด ขอบเขตเสียงตั้งแต่เสียงที่ ๑-๖ (รฺ-ทฺ) มี ๖ เสียง

กลุ่มที่ ๒ เสียงกลางหรือทางกลาง หมายถึงเสียงที่อยู่ตรงกลาง ไม่สูงและต่ำ ขอบเขตเสียงตั้งแต่เสียงที่ ๗-๑๔ (ด-ดˊ) มี ๘ เสียง เป็นกลุ่มเสียงที่ใช้มากที่สุดในการดำเนินทำนอง

กลุ่มที่ ๓ เสียงแหบหรือทางแหบ หมายถึงเสียงที่มีระดับตั้งแต่สูงไปถึงสูงที่สุด ขอบเขตเสียงตั้งแต่เสียงที่ ๑๕-๒๔ (รˊ-ฟˋ) มี ๑๐ เสียง

ปี่ในเป็นเครื่องเป่าที่มีระบบการเรียงนิ้วที่ค่อนข้างซับซ้อน มิได้มีการเปิดปิดนิ้วเรียงขึ้นลงดังเช่นในเครื่องเป่าชนิดอื่น ๆ โดยสามารถแสดงถึงระบบการเรียงนิ้วของปี่ในทั้ง ๒๔ เสียง ดังภาพ

รฺ มฺ ฟฺ ซฺ ลฺ ทฺ ด ร ม ฟ ซ ล ท ด̀ ร̀ ม̀ ฟ̀ ซ̀ ล̀ ท̀ ด̀ ร̀ ม̀ ฟ̀



ภาพที่ ๒๑ การเรียงนิ้วของปี่ในทั้ง ๒๔ เสียง (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๑๖)

ปี่ในจึงเป็นเครื่องเป่าที่มีช่วงเสียงกว้าง มีระบบการเรียงนิ้วที่ซับซ้อน และเป็นเครื่องเป่าที่ต้องอาศัยการบังคับลมหนักเบาเพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ ฉะนั้นการที่จะเป่าปี่ให้เกิดเสียงสูงต่ำเป็นทำนองได้นั้น ต้องอาศัยทั้งแรงลมจากภายในกับการบังคับด้วยปากและลิ้นผสมกับการใช้นิ้วมืออย่างกลมกลืน จึงจะสามารถทำให้เกิดเสียงที่เป็นทำนองอันไพเราะได้ ผู้ที่ฝึกหัดเป่าปี่ใหม่ ๆ นั้น ต้องฝึกเป่าเสียงแต่ละเสียงซ้ำไปมาหลายหน กว่าจะบังคับลมและนิ้วได้พอเหมาะพอดีกันในแต่ละเสียง และต้องฝึกเช่นนี้ไปเป็นระยะเวลานานจึงจะเกิดความชำนาญจนสามารถเป่าปี่ให้เป็นเสียงต่าง ๆ ได้ดังใจ โดยผู้วิจัยจะกล่าวถึงวิธีการฝึกหัดปี่ขั้นต้นไว้ในลำดับต่อไป

๑.๔ การฝึกหัดขั้นต้น

ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีที่จะต้องอาศัยระยะเวลายาวนานในการฝึกหัดและฝึกฝน ผู้ที่อยากจะเรียนปี่ให้มีฝีมือในระดับหนึ่งนั้น จำเป็นจะต้องมีคุณสมบัติเฉพาะที่พิเศษไปกว่าการเรียนเครื่องดนตรีชนิดอื่น เป็นต้นว่า ควรจะต้องเป็นผู้มีความมานะอดทน มีสมาธิ มีความละเอียดรอบคอบ มีปฏิภาณไหวพริบ มีความคิดสร้างสรรค์และกล้าตัดสินใจ คุณสมบัติเหล่านี้เป็นรากฐานที่นำไปสู่ความสำเร็จในการเรียนและการฝึกฝนให้สามารถเป่าปี่ได้ดี ด้วยคุณสมบัติที่แตกต่างกันของคนแต่ละคน ทำให้แต่ละคนมีความสามารถในการเรียนรู้ต่างกัน และมีพัฒนาการไม่เท่ากัน

ครูผู้สอนจึงจำเป็นจะต้องสอนและออกอุบายในการฝึกฝนให้ศิษย์แต่ละคนต่างกันออกไปตามความถนัดแล้วแต่ครูผู้สอนจะเห็นสมควร

ครูบุญช่วย โสวัตร ศิษย์เอกของครูเทียบ คงลายทอง กล่าวถึงขั้นตอนการฝึกหัดเป่าปี่ขั้นต้นตามแนวทางของครูเทียบไว้ว่ามีขั้นตอนดังต่อไปนี้ (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๑๗-๑๓๔)

อันดับแรก ผู้เรียนจะต้องรับการครอบและจับมือจากครูผู้สอน เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ตัวของผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเกิดความมั่นใจ แน่วแน่ในการเรียน และศึกษาได้บรรลุผลสำเร็จ

อันดับที่สอง ครูจะให้คำแนะนำในการปฏิบัติตนก่อนที่จะเริ่มเรียน ครูจะแนะนำถึงวิธีการประพฤติปฏิบัติตนของศิษย์ที่จะพึงกระทำต่อครูผู้สอน เช่น ความนอบน้อม อธิบายถึงการเตรียมเครื่องมือ การควบคุมอารมณ์ การเป็นคนสุภาพอ่อนโยน ไม่ดื่มสุราและเครื่องดองของเมา รู้จักยอมรับความสามารถของผู้อื่น การใช้ความรู้ความสามารถไปในทางที่ถูกที่ควร ไม่อวดอ้างหรือยกตนข่มท่าน ตลอดจนหลักและวิธีการฝึกฝนต่าง ๆ

อันดับที่สาม หัดเป่าเสียงต่าง ๆ เบื้องต้น โดยเริ่มจากการจัดท่านั่งให้ถูกต้อง คือ ผู้เรียนจะต้องนั่งพับเพียบ ตั้งลำตัวตรง คอตรง แขนไม่กาง หน้าตรงไม่ก้มหน้าหรือแหงนหน้าเกินไป ดังภาพสาธิตการนั่งเป่าปี่ที่ถูกต้องโดยครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๒๒ สาธิตท่านั่งในการเป่าปี่โดยครูปี๊บ คงลายทอง (พ.ศ.๒๕๔๘)

จากนั้นก็เริ่มหัดเป่าปี่ด้วยเสียงต่าง ๆ โดยแต่โบราณมาไม่มีโน้ตสำหรับบันทึกเสียงของปี่ ครูผู้สอนจึงกำหนดเสียงต่าง ๆ ของปี่ไว้ คือ ตือ ฮอ แฮ ฮือ ออ ตอ แต อือ อื๊อ แต่ ตอล็อด และต่อย เสียงเหล่านี้เป็นเสียงในการฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้น ผู้ฝึกจะต้องฝึกเป่าเสียงดังกล่าวให้ได้เสียงชัดเจนที่สุด ด้วยแบบฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้น ดังต่อไปนี้

แบบฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้น

๑) ตือ คือ เสียงเร
๒) ฮอ คือ เสียงเร (เสียงเดียวกับหมายเลข ๑ แต่ใช้นิ้วต่างกัน)
๓) แฮ คือ เสียงมี
๔) ฮือออ ๆ คือ เสียงซอล-มี
๕) ตอ คือ เสียงลา
๖) แต คือ เสียงที
๗) อือ คือ เสียงเรบน (แหบ)

๘) อื๊อ คือ เสียงมีบน (แหบ)

๙) อือ คือ เสียงเรบน (แหบ) เหมือนกับหมายเลข ๗

๑๐) ตอ คือ เสียงลา (เหมือนกับหมายเลข ๕)

๑๑) ตือ คือ เสียงซอล (ใช้การบังคับนิ้วเช่นเดียวกับเสียงตือ-เร แต่ใช้ลมดันต่างกัน)

๑๒) แต่ คือ เสียงฟา

๑๓) ตือ คือ เสียงซอล (เหมือนหมายเลข ๑๑)

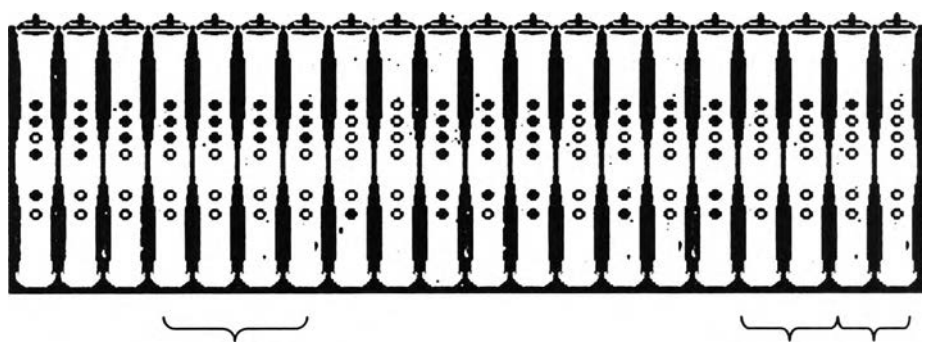
๑๔) ตอล็อด คือ เสียงลา-ลา (แต่ต่างกันเนื่องจากการบังคับลิ้นปี่)

๑๕) ต่อย คือ เสียงลา-เร

๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕

ตือ ฮอ แฮ ฮือ-ออ ฮือ-ออ ตอ แต อือ อื๊อ อือ ตอ ตือ แต่ ตือ ตอ-ล็อด ต่อย

ภาพที่ ๒๓ แบบฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้น (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๒๒)



๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕

ตือ ฮอ แฮ ฮือ-ออ ฮือ-ออ ตอ แต อือ อื๊อ อือ ตอ ตือ แต่ ตือ ตอ-ล็อด ต่อย

ภาพที่ ๒๔ การใช้นิ้วตามแบบฝึกหัดเป่าปี่เบื้องต้น

I22646413

หลังจากฝึกเป่าเสียงและฝึกการใช้นิ้วเบื้องต้นตามแบบฝึกหัดดังกล่าวจนเกิดความชัดเจนแล้ว ขั้นตอนต่อไปควรฝึกระบายลมไปพร้อมกับขณะที่เป่าแบบฝึกหัดดังกล่าวด้วย เสียงที่ระบายลมง่ายที่สุด คือเสียงที่ ๔ และเสียงที่ ๗ ๘ ๙ เมื่อหัดระบายลมตามเสียงเหล่านี้ได้แล้ว จึงค่อยหัดระบายลมตามนิ้วและเสียงอื่น ๆ ต่อไป จนสามารถระบายลมได้ในทุก ๆ เสียง จึงเริ่มเรียนการเป่าเพลงที่เป็นทำนองต่อไป

อันดับที่สี่ ฝึกระบายลม การระบายลมเป็นการเป่าเสียงลักษณะต่าง ๆ ด้วยกระบวนวิธีสับเปลี่ยนลมภายในร่างกายของผู้เป่าปี่ โดยลมที่เป่าออกไปนั้นจะมีเสียงยาวไม่ขาดช่วงเลย ทำให้ผู้ฟังไม่รู้ว่าช่วงใดเป็นช่วงที่ผู้เป่าหายใจ (สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, คณะอนุกรรมการโครงการส่งเสริมการดนตรีไทย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, ๒๕๓๘: ๑๐๖) โดยการฝึกระบายลมมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

๑) เป่าลมตรงจากปอดของตนเองออกแรงเป่าประมาณครึ่งหนึ่ง

๒) นำลมที่เหลืออีกครึ่งหนึ่งมาเก็บไว้ที่กระพุ้งแก้ม

๓) พองแก้มของตนเองออกรับ

๔) ปิดช่องทางเดินลมที่เชื่อมต่อจากคอด้านใน ลิ้นสำหรับปิดเปิดนี้จะมีอันเดียว เมื่อปิดช่องระหว่างปากไปสู่หลอดลมเข้าสู่ปอดแล้ว ช่องลมจากจมูกเข้าสู่หลอดลมก็จะเปิดให้หายใจเข้าสู่ปอดทางด้านนั้น

๕) เบ่งกล้ามเนื้อที่กระพุ้งแก้ม ดันลมในปากออกไป (ช่องที่ลมออกแรงมากต้องทำให้เป็นช่องแคบ ๆ)

๖) ในขณะที่แก้มเริ่มดันลมออก ให้เริ่มหายใจเข้าทางจมูก

๗) เมื่อหายใจสูดลมเข้าปอดได้แล้ว ก็ปล่อยออกสู่ช่องเสริมลมในปากที่กำลังจะหมด โดยเริ่มนำขั้นที่ ๑ มาใช้ใหม่ให้ต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับ (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๓๐-๑๓๑)

สิ่งที่ควรระวังคือ ต้องหายใจเข้าปอดด้วยความรวดเร็ว ก่อนที่ลมในกระพุ้งแก้มจะหมดลง เพราะถ้าหากหายใจเข้าภายหลังลมในกระพุ้งแก้มหมด จะทำให้ลมที่เป่าออกจากปากขาดตอนลง การระบายลมนี้ผู้เป่าปี่ควรจะต้องฝึกจนชำนาญจนระบายลมได้ทุกเสียง และแยกการระบายลมออกจากการดำเนินทำนองของเพลงได้

อันดับสุดท้าย คือ การฝึกหัดเพลงที่เป็นทำนอง โดยเพลงที่โบราณาจารย์นิยมนำมาเป็นเพลงสำหรับฝึกหัดปี่เพลงแรก ๆ นั้น ได้แก่เพลงที่มีลักษณะดำเนินทำนองง่าย ๆ เป็นที่รู้จักกันทั่วไป เช่น เพลงโล้ สองชั้น และเพลงเต่ากินผักบุ้ง สองชั้น โดยประดิษฐ์ทางให้มีลักษณะเป็นเสียงยาวและสั้นสลับกันเป็นช่วง ๆ เพื่อให้ผู้ฝึกหัดใหม่ได้มีโอกาสเป่าเก็บ ตอดลิ้น ระบายลม และเป่าเสียงให้นิ่ง ทำให้ผู้เป่าสามารถใช้ลม นิ้ว ลิ้นปี่ และลิ้นของผู้ปี่ได้โดยสัมพันธ์กัน

สำหรับเพลงแรกในการฝึกหัดนั้น ครูเทียบ คงลายทอง กำหนดให้ผู้เริ่มหัดเป่าปี่ทุกคนเริ่มฝึกด้วยเพลงเต่ากินผักบุ้งก่อน เพราะเพลงนี้เป็นเพลงที่มีประโยชน์แก่ผู้ฝึกหัดหลายทางด้วยกัน ประการแรก เพลงเต่ากินผักบุ้งเป็นเพลงที่ใช้ฝึกหัดการแจกนิ้วได้อย่างกว้างขวางทั้งเสียงแหบสูงและเสียงต้อ ประการที่สอง เพลงนี้เป็นเพลงที่สามารถประดิษฐ์ทำนองให้มีเสียงทั้งสั้นและยาวได้ง่าย ประการที่สาม เพลงนี้มีสามท่อน แต่ละท่อนมีความยาวไม่มาก ทำให้สะดวกในการจดจำ ประการสุดท้ายคือ เพลงเต่ากินผักบุ้งนี้สามารถเปลี่ยนระดับเสียงจากเสียงในเป็นเสียงนอกได้ง่าย ทำให้ผู้ฝึกหัดใหม่ได้มีโอกาสฝึกทักษะในการเป่าเก็บ ตอดลิ้น ระบายลม และเป่าเสียงให้นิ่ง อีกทั้งยังเป็นเพลงที่ทำให้ผู้ฝึกทราบถึงวิธีการแก้ไขปัญหาเมื่อต้องเปลี่ยนระดับเสียงจากการดำเนินทำนองที่เป็นทางในมาเป็นทางนอก และสามารถนำทักษะดังกล่าวไปใช้ในเพลงอื่น ๆ ต่อไปได้

โน้ตปี่ในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เที่ยวแรก (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๓๓)

ท่อน ๑

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
- ล - ฟ	- ม - ร	- ลฺ - ร	- ม - ฟ	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- ร ร ร	ซ ม ม ม	ล ซ ซ ซ	ท ล ล ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
- ล - ฟ	- ม - ร	- ลฺ - ร	- ม - ฟ	- ล - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร

ท่อน ๒

ฟ ล ล ล	รำ ท ท ท	รำ มำ รำ ท	ล ท รำ มำ	รำ ท ล ฟ	ท ล ฟ ม	ล ฟ ม ร	ฟ ม ร ทฺ
ฟ ล ล ล	รำ ท ท ท	รำ มำ รำ ท	ล ท รำ มำ	- ล - รำ	- มำ - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร

ท่อน ๓

- ซ ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล
- ล - ท	- ล - ฟ	ฟ ฟ - ม	ม ม - ร	- ฟ ล ท	- รำ - มำ	- ล - ฟ	- ม - ร

โน้ตปี่ในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เที่ยวกลับ (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๓๔)

ท่อน ๑

- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ด̣ - ร̣	- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท̣
ล̣ ท̣ ร ม	ล ซ ซ ซ	ล ท ร̣ ล	ร̣ ท ท ท	- ซ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ - ม	- ร - ด
ม ซ ซ ซ	ด̣ ล ล ล	ด̣ ร̣ ด̣ ล	ซ ล ด̣ ร̣	- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท̣
ล̣ ท̣ ร ม	ล ซ ซ ซ	ล ท ร̣ ล	ร̣ ท ท ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ท่อน ๒

- ร ร ร	ซ ม ม ม	ล ซ ซ ซ	ร ม ซ ล	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ร ร ร	ซ ม ม ม	ล ซ ซ ซ	ร ม ซ ล	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ

ท่อน ๓

ด ด ร ม	ฟ ล ซ ฟ	ท̣ ฟ ม ล	ซ ฟ ม ร	ล ล ท ซ	ร ซ ล ท	ด̣ ร̣ ด̣ ซ	ล ท ด̣ ร̣
- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	ล̣ ท̣ ร ม	- ซ - ล	- ร̣ - ท	- ล - ซ

โน้ตปี่ในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เที่ยวแรก (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๓๓)

หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตปี่ในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เที่ยวกลับ (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๒๕: ๑๓๔)

๑.๕ บทบาทหน้าที่ของปี่ใน

บทบาทของปี่ในนับตั้งแต่สมัยโบราณถือว่าปี่เป็นประธานของวง ปี่จึงมีหน้าที่เป็นผู้ขึ้นต้นหรือขึ้นเพลง เช่น ขึ้นรัวประลองเสภา โหมโรงเสภา เพลงช้าหรือเพลงเรื่อง เชิด ตระ เป็นต้น บรรดาเพลงเหล่านี้ ผู้ที่ทำหน้าที่ขึ้นเพลง คือ คนปี่ หน้าที่อีกอย่างหนึ่ง คือ การเป่าเลียนเสียงคนร้อง ซึ่งถือว่าในบรรดาเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทั้งหมดปี่เป็นเครื่องดนตรีที่สามารถเลียนเสียงคนร้องได้คล้ายคลึงที่สุด จึงเป็นหน้าที่อีกอย่างหนึ่งของปี่โดยเฉพาะปี่ใน เช่น เป่าว่าดอกในเพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงนกขมิ้น หรือเป่าเลียนเสียงคนร้องประกอบการรำฉุยฉาย เป็นต้น ดังที่ครูปี๊บ คงลายทองได้กล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของปี่ในไว้ว่า

> *"หน้าที่ของปี่ในที่เห็นชัดเจนก็คือ ในวงเสภาจะนิยมให้ปี่ขึ้นโหมโรงหรือในโหมโรงเย็นจะใช้ปี่ขึ้นตระหรือใช้ปี่ขึ้นเชิด บทบาทของปี่โดยตรงนอกจากนี้ก็มีการว่าดอกในเพลงต่าง ๆ ได้แก่ เพลงลาในเพลงเต่ากินผักบุ้ง พระอาทิตย์ชิงดวง ปลาทอง นกขมิ้น เป็นต้น หรือแม้แต่เป่าฉุยฉาย ที่ปรากฏว่าจะต้องเป่าเลียนเสียงผู้ขับร้อง อีกลักษณะหนึ่ง คือ การเป่าเดี่ยวเพลงต่าง ๆ"* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๘)

สำหรับวิธีการดำเนินทำนองของปี่ในนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมทได้กล่าวไว้ว่า "ปี่ในวิธีปฏิบัติเป่าเก็บถี่อย่างระนาดบ้าง โหยหวนบ้าง ให้มีท่าทีภาคภูมิ มีหน้าที่ช่วยนำวงบ้างบางขณะและสอดแทรกให้เพิ่มความไพเราะขึ้นแก่วงอย่างองอาจ..." (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๘: ๓๒) อีกทั้งกล่าวไว้ในหนังสือลักษณะไทยว่า "ปี่ในเป่าโดยดำเนินทำนองถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองและช่วยนำวงด้วย" (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๑: ๑๒)

อาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ ได้กล่าวถึงวิธีดำเนินทำนองของปี่ในไว้ในบทความเรื่องบทบาทและหน้าที่ของปี่ในวงดนตรีไทยว่า

> *"การดำเนินทำนองของปี่ทุกชนิดใช้วิธีผูกกลอนตามแบบอย่างที่ใช้กับระนาดเอกเป็นพื้น ผสมกันกับลักษณะการใช้เสียงยาว เช่น เสียงครืน โหยหวน ปริบ โปรย ระคนกันประดิษฐ์ขึ้นกลายเป็นทำนองของเครื่องเป่าโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นวิธีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะแตกต่างไปจากสำนวนกลอนของเครื่องดนตรี*

ประเภทดำเนินทำนองชนิดอื่น ๆ ... การดำเนินทำนองเมื่อประสมอยู่ในวงปี่พาทย์ จะบรรเลงโหยหวน โอดพัน บางเวลาก็ดำเนินทำนองระหว่างทางของระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่" (อนันต์ สบฤกษ์, ๒๕๓๓: ๔๓)

ส่วนครูปี๊บ คงลายทองได้อธิบายถึงวิธีการดำเนินทำนองของปี่ในไว้ว่า

"ปกติอย่างครูเทวาฯ ท่านเป่า ท่านจะเป่าลักษณะเก็บไปกับเครื่องตลอด แต่พ่อเทียบจะเป่ามีซ้ำบ้าง โหยหวนบ้าง เก็บบ้าง เป็นลักษณะเฉพาะของบุคคล แต่ลักษณะทั่ว ๆ ไปแล้วต้องเป่าแบบครูเทวาฯ แต่ครั้นพอเป่าเก็บมาก ๆ เข้าก็ไม่ไหว มันเหนื่อย ฉะนั้นเวลาสอนครูเทียบจึงสอนให้ลูกศิษย์ผูกกลอนแบบเก็บตลอดเพื่อเป็นแบบฝึกหัดสำหรับฝึก แต่ในการปฏิบัติก็อีกอย่างหนึ่ง ให้เลือกใช้ปฏิบัติเอาตามเห็นสมควร" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๘)

ปี่ในจึงมีบทบาททั้งในการบรรเลงรวมวงและบรรเลงเดี่ยว ในวงปี่พาทย์ปี่ในทำหน้าที่เป็นประธานของวง ทั้งในการขึ้นต้นเพลงต่าง ๆ เป็นเครื่องดนตรีแรกในการเดี่ยวรอบวง รวมถึงทำหน้าที่เป็นผู้เป่าว่าดอกในเพลงลา และเป่าเลียนเสียงร้องในเพลงจำพวกฉุยฉายด้วย ส่วนวิธีดำเนินทำนองของปี่ในนั้นสรุปรวมได้ว่า ปี่ในมีวิธีการดำเนินทำนองโดยการเป่าพันเป็นทางเก็บผสมผสานไปกับการเป่าโหยหวน เป่าซ้ำบ้างเก็บบ้างตามเห็นสมควร ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ ความชำนาญของผู้เป่า ลักษณะทำนองของเพลง และโอกาสในการเป่า

๒. บริบทเกี่ยวกับเพลงเชิดนอก

บริบทเกี่ยวกับเพลงเชิดนอกนี้ประกอบด้วยสาระสำคัญที่เกี่ยวข้องกับเพลงดังกล่าว ได้แก่ ความหมายของเพลงเชิดนอก ความเป็นมาของเพลงเชิดนอก และโอกาสในการบรรเลงเพลงเชิดนอก ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมจากเอกสารและคำให้สัมภาษณ์ของครูผู้เชี่ยวชาญทั้งในทางดนตรีและนาฏศิลป์ โดยจะกล่าวถึงบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับเพลงเชิดนอกโดยลำดับดังต่อไปนี้

๒.๑ ความหมายของเพลงเชิดนอก

คำว่า "เชิดนอก" เป็นคำผสมที่เกิดจากคำว่า "เชิด" กับคำว่า "นอก" ทั้งสองคำนี้ต่างก็เป็นคำที่มีใช้อยู่โดยทั่วไปซึ่งมีความหมายเป็นสองนัย ทั้งที่เป็นความหมายโดยสามัญและความหมายทางศัพท์สังคีต ความหมายของคำทั้งสองคำที่ผู้วิจัยรวบรวมได้จากเอกสารต่าง ๆ มีดังต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ กล่าวว่า "เชิด" หมายถึง

> *"ก. ยื่นหรือยกขึ้นจนเห็นเด่น เช่น เชิดหน้า เชิดอก; โดยปริยายหมายความว่า ถูกใช้ให้ออกหน้าแทน ในคำว่า ถูกเชิด. ว. ที่ยื่นหรือ ยกขึ้นจนเห็นเด่น เช่น ปากเชิด จมูกเชิด หน้าเชิด. น. ชื่อเพลงไทยประเภทหนึ่งใช้บรรเลงในการแสดง. กิริยาไปมาอย่างรวดเร็วหรือการเดินทางระยะไกล เรียกว่าเพลงเชิด เช่น เชิดกลอง เชิดฉิ่ง เชิดฉาน เชิดนอก; ท่าโขนท่าหนึ่ง."* (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๓๗๑)

ศาสตราจารย์ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงความหมายของคำว่า เชิด ไว้ว่า "เพลงเชิดนี่ก็ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใครต่อใครที่จะมาทางนาฏศิลป์ต้องเชิดเป็น เพราะการเข้าโรง ออกโรง การรบกัน ต้องใช้ทั้งสิ้น ในกรณีเดินทางเร็วก็เช่นกันที่ต้องใช้เพลงเชิด" (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, ๒๕๓๖: ๔๐) เพลงเชิดจึงมิใช่แค่เพียงไว้สำหรับแสดงกิริยาการเดินทางเท่านั้น ยังใช้ในการสู้รบกันด้วย

และอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายของเพลงเชิดไว้เพิ่มเติมจากคำนิยามที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ไว้ข้างต้นอีกว่า

> *"เพลงเชิดเป็นเพลงหน้าพาทย์สามัญที่ใช้บรรเลงประกอบได้หลายกิริยา เพลงเชิดหรือจะเรียกให้ชัดเจนว่า เชิดกลอง เพราะกลองทัดตีประกอบ ใช้ได้กับกิริยาเดินทางไปหรือเดินทางมาในหนทางไกลหรือรีบเร่ง ของเทวดา มนุษย์หรือสัตว์ทุกอย่าง นอกจากใช้ประกอบกิริยาไปมาแล้ว ยังใช้บรรเลงประกอบการรบการต่อสู้โดยทั่วไป ไม่เน้นอาวุธที่ใช้เป็นพิเศษ..."* (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๔: ๑๕๖)

จากความหมายของเพลงเชิดที่ได้กล่าวมาทั้งหมด สามารถสรุปได้ว่าเพลงเชิดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาการเดินทางไกลหรือการเดินทางที่มีอาการรีบเร่ง ซึ่งใช้ได้ทั้งเทวดา มนุษย์ และสัตว์ อีกทั้งยังใช้ในการแสดงอาการต่อสู้หรือรบกันอีกด้วย

ส่วนคำว่า "นอก" มีความหมายโดยสามัญว่าหมายถึง "บ.ตรงข้ามกับใน, ไม่ใช่ใน. ว.พ้นออกไปจากภายในหรือร่วมใน..." (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๕๖๖) ซึ่งความหมายในทางศัพท์สังคีตนั้น นอก หมายถึง ทาง หรือ ระดับเสียงที่ห่างกัน ๔ เสียงระหว่างระดับเสียงในกับระดับเสียงนอก ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวถึง ระดับเสียงนอกไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยว่า ทางนอก หรือที่เรียกกันอีกอย่างว่า ทางกรวดเป็นทาง (ระดับเสียง) ที่มีระดับเสียงสูงกว่าทางเพียงออบน (ทางนอกต่ำ) หนึ่งเสียง เรียกชื่อตามปี่นอกที่ใช้เป่าประกอบเสียงนี้ ดังที่พบว่าการบรรเลงประกอบเสภาใช้ปี่นอกบรรเลงแทนปี่ใน แต่ยังคงใช้นิ้วเดียวกับปี่ในโดยไม่ต้องเปลี่ยนนิ้ว (บุญธรรม ตราโมท, ๒๕๔๐: ๓๗)

อีกท่านหนึ่งที่ให้ความหมายของคำว่า นอก ไว้ คือ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ โดยท่านได้กล่าวเปรียบเทียบทางนอกกับทางในไว้ว่า

> *"ในภาษาดนตรีไทย นอกจากหมายถึงเพลงสำหรับประกอบละครนอกและละครในแล้ว ยังมีที่หมายที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ ระดับเสียง ... ระดับเสียงนอกมีระดับเสียงสูงกว่าระดับเสียงใน ๔ เสียง ปี่นอกปี่ในก็เป็นเช่นนี้ (ซึ่งมีระดับเสียงห่างกัน ๔ เสียง) เพลงทุก ๆ เพลงอาจบรรเลงในระดับเสียงนอกหรือเสียงในก็ได้ เมื่อบรรเลงในระดับเสียงนอก ก็เรียกว่า ทางนอก หากบรรเลงในระดับเสียงใน ก็เรียกว่า ทางใน ..."* (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๐๐: ๑๒๓)

ฉะนั้นคำว่า นอก จึงหมายถึง ทางหรือระดับเสียงหนึ่ง ๆ ที่อยู่ในระดับเสียงทั้ง ๗ ของดนตรีไทย ซึ่งให้ชื่อตามปี่ที่ใช้เป่าประกอบในทางนั้น ๆ ครั้นเมื่อรวมกับความหมายของคำว่าเชิด แล้ว เชิดนอกน่าจะมีความหมายว่าหมายถึง "เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางหรือในการต่อสู้ของเทวดา มนุษย์หรือสัตว์ ที่อยู่ในระดับเสียงนอก" แต่เพลงเชิดนอกกลับมิได้อยู่ในทางนอก เพราะไม่ว่าจะบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยเครื่องมือใดก็ตาม ก็ไม่ปรากฏว่าบรรเลงด้วยทางนอกเลย แต่กลับบรรเลงด้วยทางในทั้งสิ้น เพลงเชิดนอกจะอยู่ในทางนอกก็ต่อเมื่อเป่าด้วยปี่นอกเท่านั้น เพราะใช้นิ้วเดียวกันกับปี่ใน

เรื่องนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเหตุที่เรียกเพลงเชิดชนิดนี้ว่า "เชิดนอก" นั้น น่าจะมาด้วยเหตุที่บรรดาปี่ของไทยอันได้แก่ ปี่นอก ปี่กลาง และปี่ในนั้น ปี่ที่เกิดเป็นอันดับแรกสุดคือปี่นอก ซึ่งเป็นปี่ที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่มาแต่เดิม ครั้นเมื่อเกิดมีการจำแนกปี่เป็นชนิดต่าง ๆ แล้ว จึงเรียกชื่อเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาการต่อสู้และไล่จับกันของลิงขาวกับลิงดำในการแสดงหนังใหญ่ตามชื่อของปี่ที่ใช้เป่าในการแสดงหนังใหญ่ที่มีมาแต่เดิมว่าเชิดนอกไปด้วย แม้ภายหลังจะบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยปี่กลางหรือปี่ในก็ตามก็ยังคงเรียกว่าเชิดนอกอยู่

ทั้งนี้ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ให้ความหมายและหน้าที่ของเพลงเชิดนอกไว้ว่า "เพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาที่ตัวละครโลดไล่กันและตัวละครนั้นต้องไม่ใช่มนุษย์" (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, ๒๕๓๘: ๑๗) และครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวว่า "เชิดนอกเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาการไล่จับหรือต่อสู้กันของตัวละครซึ่งพบในการแสดงเบิกโรงหนังใหญ่ ในการแสดงโขนชุดจับนาง และยังพบว่ามีการบรรเลงเพลงเชิดนอกประกอบการต่อสู้และไล่จับกันระหว่างพญาจระเข้ ในการแสดงเรื่องตำนานลานเท และการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ในตอนที่สุดสาครไล่จับม้านิลมังกรด้วย" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๘) จึงสรุปได้ว่า เพลงเชิดนอกเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครที่ไล่จับหรือต่อสู้กัน โดยที่ตัวละครนั้น ๆ ไม่ใช่มนุษย์

นอกจากเชิดและเชิดนอกที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นแล้วนั้น ในบรรดาเพลงเชิดที่มีทั้งหมดยังมีเพลงเชิดชนิดอื่น ๆ อีก ได้แก่ เชิดใน ที่ใช้บรรเลงเดี่ยวต่อท้ายเพลงโหมโรงประเภทเสภา เชิดจีน ใช้บรรเลงอวดฝีมืออวดทาง และใช้ประกอบการแสดงละครเสภา ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง เป็นต้น เชิดฉิ่งใช้ประกอบกิริยาการร่ายรำและกิริยาต่าง ๆ เช่น การแผลงศร การค้นหา และการซ่อน เป็นต้น ส่วนเชิดฉานใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ไล่จับสัตว์ หรือระหว่างสัตว์กับสัตว์ด้วยกัน เช่น โขน ตอนพระรามตามกวาง เป็นต้น (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

โดยสิ่งที่มีอยู่ในเพลงเชิดทุกเพลงก็คือ มีชื่อเรียกทำนองในแต่ละท่อนว่า "ตัว" เช่นเรียกว่าตัวหนึ่ง ตัวสอง ไม่เรียกว่าท่อนเหมือนในเพลงอื่น ๆ ยกเว้นเพลงเชิดนอกเท่านั้นที่พิเศษไปจากเชิดเพลงอื่น ไม่เรียกว่า "ตัว" แต่เพลงเชิดนอกเรียกทำนองในแต่ละท่อนว่า "จับ" คือ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงคำว่า จับ ไว้ในประวัติความเป็นมาของเพลงเชิดนอกในลำดับต่อไป

๒.๒ ความเป็นมาของเพลงเชิดนอก

เดิมเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ปี่ใช้เป่าประกอบการแสดงหนังใหญ่ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ ซึ่งเป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังที่พบหลักฐานว่าครั้งสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเสด็จไปทรงนมัสการพระพุทธบาทสระบุรี โปรดให้มีมหรสพสมโภชพระพุทธบาทในรัชกาลนั้น ปรากฏว่ามีหนังเล่นเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์: ๒๕๓๑, ๒๗๒-๒๗๓) ดังที่กล่าวไว้ในปุณโณวาทคำฉันท์ว่า

ครั้นสุริยเสด็จอัษฎงค์
เลี้ยวลับเมรุลง
ชรอุ่มชรอ่ำอัมพรฯ

บัดหนังตั้งโห่กำธร
สองพระทรงศร
ฉลักเฉลิมเจิมจอง

เทียนติดปลายศรศรสอง
พากย์เพ้ยเสียงกลอง
ก็ทุ่มตระโพนท้าทาย

สามตระอภิวันท์บรรยาย
ชูเชิดพระนารายณ์
นรินทรเริ่มอนุวันฯ

บัดพาลาสองสองขยัน
ปล่อยวานรพัน-
ธนาก็เต้าเตียวจร

ถวายโคบุตรบมิให้มรณ์
ปละปล่อยวานร
นิวาสสถานเทาคงฯ

ต่อมาการแสดงโขนได้นำเอาแบบอย่างการเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำของหนังใหญ่มาเบิกโรงโขนบ้าง (ธนิต อยู่โพธิ์: ๒๕๓๑, ๒๗๓) ดังหลักฐานที่กล่าวถึงการเล่นเบิกโรงโขนไว้ในปุณโณวาทคำฉันท์ว่า

บัดการมโหรสพ พก็โห่ขึ้นประนัง
กลองโขนตระโพนดัง ก็ตั้งตระดำเนินครูฯ

ฤาษีเสมอลา กรบิลพาลสองสู
เสวตรานิลาดู สัประยุทธภัณฑนาฯ

และดังที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ในเรื่องนาฏศิลป์และละครไทยว่า "โขนแต่ก่อนนั้นเบิกโรงด้วยชุดที่เรียกว่า จับลิงหัวค่ำ คือการรบกันระหว่างลิงขาวกับลิงดำ ลิงขาวนั้นได้แก่หนุมาน ส่วนลิงดำนั้นได้แก่นิลพัทธ์ซึ่งเคยรบกันเองตามเรื่องรามเกียรติ์ ..." (ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, ๒๕๔๑: ๕๖)

ครั้นต่อมาในภายหลัง เมื่อการประชันวงปี่พาทย์ได้รับความนิยมมากขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีผู้คิดประดิษฐ์ทางเดี่ยวเชิดนอกสำหรับระนาดเอกขึ้น หลังจากนั้นจึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้สำหรับเครื่องดนตรีชนิดอื่นต่อ ๆ กันมา ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลงเชิดนอกไว้ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยว่า

> *เพลงเชิดนอกเป็นเพลงโบราณที่แต่งขึ้นเฉพาะให้เป่าปี่ คู่กับการแสดงหนังใหญ่ ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำที่ใช้เป่าปี่เชิดนอกก็คือตอนที่ลิงขาวกับลิงดำรบกัน การแสดงหนังใหญ่ในตอนนี้เมื่อหนังเดี่ยวได้แสดงท่ารบตามสมควรแล้ว มักจะนำภาพหนังจับ (คือรบที่เข้าจับกัน) ออกมาเชิดแทรกครั้งหนึ่ง ขณะนี้ปี่ก็จะเป่าเลียนเป็นเสียงพูดว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" หรือ "ฉวยตัวให้ติด ตีให้แทบตาย" ...*

มาในสมัยหลัง เข้าใจว่า เมื่อมีการประชันวงปี่พาทย์กันมากขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีผู้ประดิษฐ์เดี่ยวเพลงเชิดนอกด้วยระนาดเอกขึ้นมาและคิดทางเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพิ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ และ ๖ นี้เอง เวลานี้นับว่าเพลงเชิดนอกเป็นเพลงเดี่ยวที่ใช้บรรเลงได้ทั่วทุกเครื่องดนตรีแล้ว ... (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๓)

นอกจากนี้เพลงเชิดนอกยังปรากฏอยู่ในการแสดงโขนละคร ในตอนที่มีการแสดงกิริยาต่อสู้กันระหว่างสัตว์หรืออมนุษย์ด้วย เช่น การแสดงโขน ตอนหนุมานจับนางเบญกาย การแสดงโขน ตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา การแสดงละครเรื่องตำนานลานเท หรือศึกท้าวพันตาพญาพันวังกับท้าวโคจร เป็นต้น (กรมศิลปากร, ๒๕๔๖, ๒๐)

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงเชิดเพลงเดียวที่มีลักษณะการเรียกวรรคตอนของเพลงแตกต่างไปจากเพลงเชิดอื่น ๆ เพราะเพลงเชิดทั่วไปเรียกทำนองแต่ละท่อนว่า "ตัว" เชิดจีน เชิดฉาน เชิดฉิ่ง หรือแม้แต่เชิดจีน ก็เรียกตัวหนึ่ง ตัวสอง เช่นกัน ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท และอาจารย์วิเชียร กุลตัณฑ์ กล่าวไว้ว่า

ตามแบบแผนของการแสดงรบของหนังใหญ่ที่แทรกภาพหนังจับและเป่าปี่จับถึง ๓ จับ จึงจะหมดกระบวน เรียกกันว่า "๓ จับ" ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเดียว หมายถึงมัดได้แล้ว ต่อมาแม้ปี่จะเป่าเดี่ยวโดยเฉพาะ ไม่ประกอบกับหนังใหญ่ ก็ยังเรียกกันว่า "จับ" คือ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ไม่เรียกว่า "ตัว" อย่างเชิดฉิ่ง เชิดกลองและเชิดจีน (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๓)

กล่าวถึงเหตุที่เรียกเพลงเชิดนอกว่าจับ ๑ จับ ๒ จับ ๓ นั้น น่าจะสืบเนื่องมาจากเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ในตอนจับลิงหัวค่ำมาแต่เดิม ทำนองในแต่ละท่อนจะมีคนเชิดหนังจับออกมาจับในทุก ๆ ท่อน จึงเรียกทำนองในแต่ละท่อนว่า "จับ" ไปด้วย ครั้นเมื่อมาใช้ในการแสดงโขนก็ยังเป็นการประกอบกิริยาการไล่จับอีก โดยยังคงรักษารูปแบบของจับไว้ทั้งสามจับดังเดิม จึงนิยมเรียกทำนองเพลงเชิดนอกแต่ละท่อนว่า "จับ" ตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

จากที่ได้กล่าวถึงความเป็นมาของเพลงเชิดนอกมาข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้ปี่เป่าประกอบการแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำ ต่อมาได้ถูกนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงเบิกโรงโขน อีกทั้งมีผู้นำเพลงเชิดนอกมาใช้ประกอบการแสดงโขนละครชุดที่มีกิริยาการไล่จับกันของตัวละคร ซึ่งการแสดงที่ถือว่าได้รับความนิยมมากตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน คือ การแสดงโขนชุดจับนาง ได้แก่ การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย และการแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ภายหลังมีผู้นำเพลงเชิดนอกมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับเครื่องมืออื่น ๆ เพลงเชิดนอกจึงกลายเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงได้ในหลายโอกาส ได้แก่ บรรเลงประกอบหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค่ำ บรรเลงประกอบโขนละคร และบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ โดยผู้วิจัยจะกล่าวถึงการบรรเลงเพลงเชิดนอกในโอกาสต่าง ๆ ในลำดับต่อไป

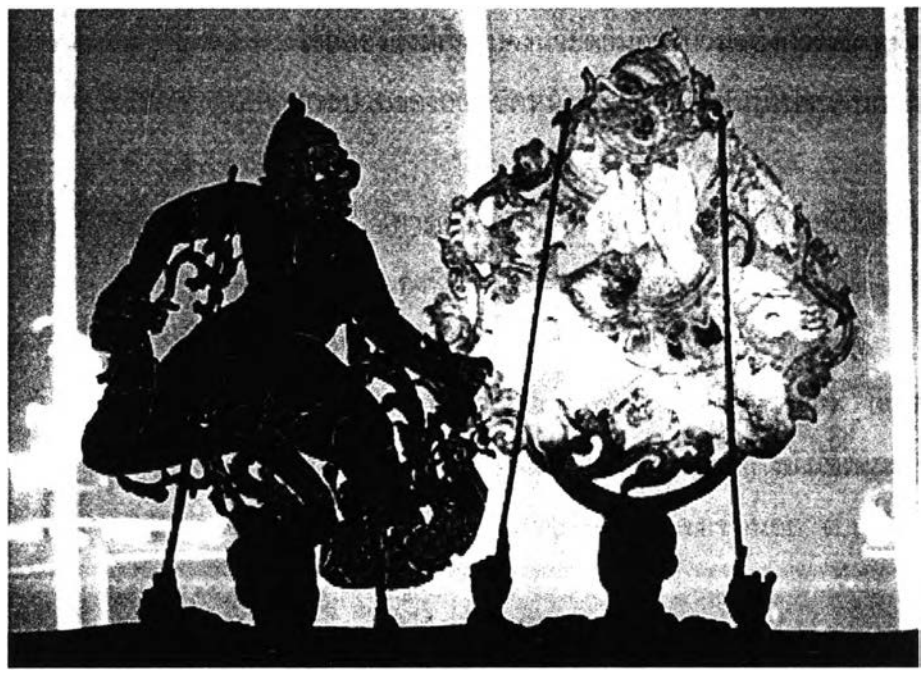
๒.๓ โอกาสในการบรรเลงเพลงเชิดนอก

ดังที่กล่าวไว้ในประวัติความเป็นมาของเพลงเชิดนอกแล้วว่า เดิมเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำในหนังใหญ่โดยเฉพาะ ต่อมาเพลงเชิดนอกได้เข้ามามีบทบาทอยู่ในการแสดงโขนและละคร จนกระทั่งมีผู้นิยมนำเพลงเชิดนอกมาบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือกัน แต่ไม่พบว่าจะมีผู้ใดนำเพลงเชิดนอกมาบรรเลงรวมวง เชิดนอกจึงเป็นเพลงที่มีไว้สำหรับบรรเลงเดี่ยวโดยเฉพาะ ดังที่ท่านอาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า "แต่อย่างไรก็ตาม เพลงเชิดนอกก็คงเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะเดี่ยวเท่านั้น หาได้ใช้บรรเลงหมู่ไม่" (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๓)

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ กล่าวว่า "เพลงเชิดนอกเป็นเพลงประเภทฝีมือ ทำเป็นทางเดี่ยวเท่านั้น เชิดอื่น ๆ เช่น เชิดจีนและเชิดฉานนั้นบรรเลงทั้งวง" (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘) เพลงเชิดนอกจึงเป็นเพลงที่มีไว้สำหรับบรรเลงเดี่ยวเท่านั้น ไม่ว่าจะบรรเลงด้วยเครื่องมือใดก็ตาม ปัจจุบันเชิดนอกเป็นเพลงที่ใช้เดี่ยวในโอกาสสำคัญด้วย ๓ โอกาส คือ บรรเลงประกอบการแสดงเบิกโรงในหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ บรรเลงประกอบการแสดงโขนชุดจับนาง และบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙) โดยจะกล่าวถึงรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอกในลักษณะต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมา ดังนี้

๒.๓.๑ เพื่อประกอบการแสดงหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ

ครูบุญช่วย โสวัตร กล่าวไว้ในบทความเรื่องระบบดนตรีที่ใช้กับการแสดงหนังใหญ่ว่า ในการแสดงหนังใหญ่นั้นหลังจากสิ้นสุดการแสดงเบิกหน้าพระแล้วจะเริ่มการแสดงเบิกโรง ซึ่งมักนิยมจัดการแสดงด้วยเรื่องราวที่สอดแทรกค่านิยมด้านจริยธรรมและประเพณีไว้ เพื่อชี้นำสังคมให้เห็นถึงคุณค่าของการประกอบกรรมดีและกรรมชั่ว ดังที่พบได้จากการแสดงเบิกโรงชุด "จับลิงหัวค่ำ" (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๔๓: ๘๐)



ภาพที่ ๒๕ การแสดงหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ

วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่คือ วงปี่พาทย์ จะเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ก็สุดแต่ความต้องการของผู้จัดหา แต่มีเครื่องดนตรีที่แตกต่างไปจากวงปี่พาทย์ทั่วไปอยู่ ๓ อย่าง คือ ปี่กลาง กลองตึ่ง และโกร่ง การแสดงหนังใหญ่ใช้ปี่กลางที่มีเสียงสูงกว่าปี่ใน ๑ เสียงและมีขนาดเล็กกว่าปี่ในเล็กน้อย ทำให้การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหนังใหญ่เป็นการบรรเลงด้วยระดับเสียงที่เรียกว่า "ทางกลาง" ตลอดทุกเพลง ส่วนกลองตึ่งเป็นกลองที่มีเสียงสูงกว่ากลองทัดในวงปี่พาทย์ และมีขนาดย่อมกว่า มีด้วยกัน ๒ ลูก อีกเครื่องหนึ่งคือโกร่ง มีลักษณะเป็นไม้ไผ่ทั้งลำ ยาวประมาณ ๒-๓ เมตร ใช้ตีด้วยไม้ซีกสำหรับประกอบจังหวะ

ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ นั้นก็มีครบเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐: ๑๒๕) โดยการเดี่ยวปี่กลางเพลงเชิดนอกนั้นจะใช้เครื่องประกอบจังหวะคือฉิ่ง กลองทัด และกลองตุ๊ดประกอบด้วย

การแสดงชุดจับลิงหัวค่ำนั้นเริ่มการแสดงต่อจากชุดเบิกหน้าพระ โดยวงปี่พาทย์จะเปลี่ยนการบรรเลงจากเพลงเชิดเป็นเพลงเชิดนอกซึ่งบรรเลงด้วยปี่กลาง ประกอบขณะที่หนังลิงขาวกับลิงดำออกมาแสดงเชิงการต่อสู้ โดยการต่อสู้กันระหว่างลิงขาวและลิงดำนี้ มีด้วยกันทั้งหมด ๓ ครั้ง เรียกว่า "๓ จับ" เชิดสลับกันระหว่างหนังเดี่ยวกับหนังจับ เมื่อทำนองปี่ดำเนินมาถึงช่วงท้ายของแต่ละจับผู้เชิดหนังก็จะนำหนังจับออกมาเชิดครั้งหนึ่ง ผู้ตีกลองกำกับจังหวะก็จะต้องใช้กลองตุ๊ดตีกำกับจังหวะตามกระบวนของการเชิดหนังเดี่ยว และใช้กลองทัดตีกำกับจังหวะในกระบวนของการเชิดหนังจับ ดำเนินเช่นนี้ไปจนจบการบรรเลงเพลงเชิดนอก

การเชิดหนังและการเป่าปี่ในจับที่สามนี้มีลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งคือ ผู้เชิดจะเชิดหนังตามทำนองที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดที่ว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" อันเป็นสัญลักษณ์สำคัญของเพลงเชิดนอก ซึ่งทั้งผู้เชิดหนังและผู้บรรเลงดนตรีจะต้องทำให้สอดคล้องกัน นอกจากนี้จับสามยังเป็นส่วนที่แสดงถึงการสิ้นสุดเพลง ดังที่ครูบุญช่วย โสวัตร ได้กล่าวถึงทำนองที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดในจับสามไว้ว่า "โดยวิธีดำเนินการแสดงยังใช้เป็นสัญญาณกำหนดหมายว่าเป็นช่วงสุดท้ายหรือจับสุดท้ายก่อนจบกระบวนของเพลงเชิดนอก" (บุญช่วย โสวัตร, ๒๕๔๓: ๘๐)

๒.๓.๒ เพื่อประกอบการแสดงโขน ชุด "จับนาง"

กล่าวถึงแสดงโขนชุดจับนางที่ได้รับความนิยมมากที่สุดสองชุด คือ ชุดหนุมานจับนางเบญกาย ซึ่งอยู่ในโขนตอนนางลอย และชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ซึ่งอยู่ในโขนตอนจองถนน การแสดงทั้งสองชุดนี้ใช้เพลงเชิดนอกบรรเลงประกอบกิริยาไล่จับกันระหว่างตัวลิงกับตัวนาง โดยปกติจะใช้ปี่ในในการบรรเลงประกอบการแสดงทั้งสองชุดนี้ ต่อมากรมศิลปากรได้ริเริ่มนำระนาดเอกมาเดี่ยวประกอบการแสดงชุดดังกล่าว แล้วจึงมีผู้นำไปใช้เป็นรูปแบบในการแสดงกันโดยทั่วไป (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘) อีกทั้งยังมีรูปแบบการบรรเลงที่ใช้ปี่ในกับระนาดเอกเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงจับนางร่วมกันด้วย ซึ่งเป็น

รูปแบบที่กรมศิลปากรจัดทำขึ้นในภายหลังและปรากฏว่าใช้กันแพร่หลายอยู่ในปัจจุบัน นอกจากปี่ในและระนาดเอกที่ทำหน้าที่เดี่ยวเพลงเชิดนอกแล้ว มีเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ตีประกอบอีก ๒ ชนิดด้วย ได้แก่ ฉิ่งและกลองทัด ๒ ใบ นอกจากนี้ยังมีวงปี่พาทย์ที่ทำหน้าที่บรรเลงรับต่อท้ายของเพลงเชิดนอกด้วยเพลงเตียวและเชิด (กลอง) เพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้รู้ว่าหนุมานจับนางได้แล้ว

อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ (สัมภาษณ์, ๒๘ พฤศจิกายน ๒๕๔๘) และอาจารย์เอกภาชิต วงศ์สิปปกร (สัมภาษณ์, ๒๙ พฤศจิกายน ๒๕๔๘) นาฏศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขนชุดจับนางกล่าวว่า ขั้นตอนการแสดงโขน ชุดหนุมานจับนางเบญกายกับชุดหนุมานจับนางสุพรรณ-มัจฉานั้นมีลักษณะคล้ายคลึงกัน ต่างกันเฉพาะในเรื่องเครื่องกายตัวนาง เนื้อเรื่อง และเนื้อร้องเท่านั้น ส่วนท่ารำและรูปแบบของการบรรเลงนั้นเป็นไปในลักษณะเดียวกัน

ภาพที่ ๒๖ การแสดงโขน ชุดหนุมานจับนางเบญกาย (ธนาคารกรุงเทพ, ๒๕๔๑: ๕๔)

เนื้อเรื่องของการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนั้น เริ่มจากทศกัณฐ์เจ้าเมืองลงกาต้องการที่จะตัดศึกสงครามกับพระรามพระลักษณ์ในเรื่องนางสีดา จึงสั่งให้นางเบญกายซึ่งเป็นธิดาของพิเภกน้องชายของตนเองกับนางตรีชฎาให้แปลงกายเป็นนางสีดา เพื่อไปลวงล่อฝ่ายพระรามให้เข้าใจผิดจะได้ยกทัพกลับ แต่เหตุการณ์กลับเปลี่ยนไปเนื่องจากหนุมานมีความสงสัยในตัวนางสีดาที่ตายลอยน้ำมา จึงขออนุญาตพระรามนำนางสีดาขึ้นเผาไฟ โดยตนเองเอาชีวิตเป็นประกัน ในการทำเช่นนี้ฝ่ายนางเบญกาย เมื่อถูกหนุมานนำขึ้นเผาไฟจึงทนความร้อนไม่ได้ได้เหาะหนีตามเปลวควันไฟไป แต่ก็ไม่พ้นจากสายตาของหนุมาน หนุมานจึงเหาะไล่ติดตามนางเบญกายไป (สุมิตร เทพวงษ์, ๒๕๓๕: ๑๙๑)

จากการที่ผู้วิจัยสังเกตการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายในการแสดงโขน ตอนนางลอย ซึ่งจัดแสดงในงานพระราชทานเพลิงศพ นายนิคม มูสิกะคามะ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร เมื่อวันที่ ๖ กรกฎาคม ๒๕๔๘ สามารถสรุปขั้นตอนของการแสดงชุดดังกล่าวได้ว่า หลังจากที่นางเบญกายถูกเผาไฟจนทนความร้อนไม่ไหว จึงเหาะหนีตามเปลวควันไฟไปแล้ว นักร้องจะร้องเพลงเชิดนอกตามเนื้อร้องในตอนนี้ว่า (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓: ๕๖๔)

บัดนั้น ลูกลมมองเขม้นเห็นยักษี
เกรี้ยวโกรธโดดตามข้ามอัคคี ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว้คว้า
สกัดกั้นทันนางกลางโพยม เข้าจู่โจมจับเป็นไม่เช่นฆ่า
แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา จูงมาเฝ้าพระหริรักษ์ ฯ
(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒)

ครั้นสิ้นสุดเนื้อร้องเพลงเชิดนอกแล้ว ปี่ในจะเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบกิริยาการไล่จับกันระหว่างหนุมานกับนางเบญกาย โดยการไล่จับกันระหว่างหนุมานกับนางเบญกายนี้มีด้วยกันทั้งหมด ๓ ครั้ง เรียกว่า ๓ จับ ซึ่งยังคงเอกลักษณ์ในการบรรเลงเพลงเชิดนอกจับสามไว้ โดยที่ปี่ในจะเป่าเลียนเสียงพูดที่ว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" เช่นเดียวกับการแสดงหนังใหญ่ เมื่อปี่ในเดี่ยวเพลงเชิดนอกไปจนกระทั่งหมดทำนองในจับสาม วงปี่พาทย์จะบรรเลงต่อท้ายเดี่ยวเชิดนอกด้วยเพลงเดียว ซึ่งมีความหมายว่าจับได้แล้ว จากนั้นจะบรรเลงเพลงเชิด (กลอง) เพื่อให้หนุมานพานางเบญกายเข้าโรงไปเป็นอันสิ้นสุดการแสดงชุดนี้

ภาพที่ ๒๗ การแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา โดยอาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ (นาง)

ส่วนการแสดงโขนชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉานั้น มีเนื้อเรื่องที่ตัดตอนมาจากโขนตอนจองถนน โดยดำเนินเรื่องว่า พระรามทรงใช้ให้สุครีพคุมพลวานรไปจองถนนเพื่อจะข้ามพลไปฝั่งกรุงลงกา ในขณะที่พลวานรกำลังขนหินจองถนนอยู่นั้น ทศกัณฑ์ก็ใช้ให้นางสุพรรณมัจฉาซึ่งเป็นธิดานำฝูงบริวารปลามาขนก้อนหินไปทิ้งที่ทะเลลึก สุครีพสงสัยที่ก้อนหินหายไปจึงสั่งให้หนุมานดำน้ำลงไปดู หนุมานดำน้ำลงไปพบนางสุพรรณมัจฉาจึงตรงเข้าไปจับ (สุมิตร เทพวงษ์, ๒๕๓๕: ๑๙๒)

การแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาจึงเป็นการแสดงกิริยาการไล่จับกันระหว่างปลากับลิงในน้ำ ซึ่งมีรูปแบบของการบรรเลงดนตรีและท่ารำเหมือนกับการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย ต่างกันแต่เพียงเครื่องแต่งกายของตัวนางกับบทร้องเพลงเชิดนอกที่มีเนื้อร้องว่า (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, ๒๕๒๓, ๕๖๔.)

บัดนั้น นิลพัดโจนจับรับภูผา
ไม่ทันทิ้งยิ่งโยนระดมมา เกลื่อนพสุธากว่าหมื่นพัน
ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า กลับหลังกลับหน้าแล้วผินผัน
จะรับรองสองมือก็ไม่ทัน เอาเท้าช่วยฉวยพัลวันไป
(รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒)

จากการที่ผู้วิจัยได้ชมการแสดงโขนชุดจับนางทั้งสองชุดหลายครั้งในโอกาสต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนในโรงละคร การแสดงโขนหน้าไฟในงานฌาปณกิจศพ และการแสดงชุดจับนางในร้านอาหาร รวมถึงข้อมูลที่ผู้วิจัยได้จากคำบอกเล่าของครูปี๊บ คงลายทอง ทำให้ผู้วิจัยพบว่า การแสดงโขนชุดจับนางทั้งสองชุดนี้มีความยืดหยุ่นค่อนข้างมาก ผู้แสดงและผู้บรรเลงสามารถตัดทอนให้การแสดงมีความสั้นยาวได้ตามระยะเวลาของการแสดง โดยผู้บรรเลงเดี่ยวจะต้องคอยสังเกตท่ารำของผู้รำแล้วบรรเลงให้สอดคล้องกัน หากการแสดงนั้นมีข้อจำกัดเรื่องเวลา ผู้รำอาจจะตกลงกับผู้บรรเลงให้ตัดทอนการแสดงเหลือเพียง ๒ จับให้เหลือเพียงจับ ๑ กับจับ ๓ เท่านั้นก็ได้ แต่หากเป็นการแสดงที่ไม่จำกัดด้วยเวลา และต้องการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชม ผู้แสดงอาจจะรำเข้าไปแอบซ่อนอยู่กับผู้ชมเพื่อสร้างความสนุกสนานก็ได้ ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงด้นทำนองในจับ ๒ รอจนกว่าผู้แสดงจะกลับมาที่เวทีเพื่อไล่จับกันอีกครั้งในจับ ๓ รูปแบบการบรรเลงเพลงเชิดนอกเพื่อประกอบการแสดงโขนชุดจับนางจึงเป็นการบรรเลงที่ผู้บรรเลงจะต้องมีความรู้ในเชิงนาฏศิลป์ และต้องมีประสบการณ์ในการเดี่ยวเชิดนอกประกอบการแสดงมานานพอสมควร เพราะต้องรู้จักพลิกแพลงการบรรเลงให้เหมาะสมกับการแสดงที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละครั้ง

๒.๓.๓ เพื่ออวดฝีมือ

การบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ คือ การบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งในจำพวกที่บรรเลงเป็นทำนองแต่เพียงเครื่องเดียว เช่น ปี่ ระนาด ฆ้อง ซอ จะเข้ เป็นต้น ส่วนเครื่องดนตรีจำพวกประกอบจังหวะได้แก่ฉิ่งและเครื่องหนังนั้น แม้จะร่วมบรรเลงด้วยก็ยังถือว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว (มนตรี ตราโมท, ๒๕๓๑: ๕) การบรรเลงเพลงเชิดนอกก็จัดอยู่ในรูปแบบของการบรรเลงเดี่ยวเช่นกัน โดยมีรูปแบบในการใช้เครื่องประกอบจังหวะที่แตกต่างกันไปตามชนิดเครื่องมือที่เดี่ยวและโอกาสในการบรรเลง คือ หากเครื่องดนตรีที่เดี่ยวเป็นเครื่องปี่พาทย์อันได้แก่ ปี่ ระนาด

และฆ้อง จะต้องใช้ฉิ่งและกลองสองหน้าเป็นเครื่องประกอบจังหวะ แต่หากเป็นการบรรเลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีจำพวกเครื่องสาย ได้แก่ จะเข้ ซอ และขลุ่ย จะต้องใช้ฉิ่งและรำมะนาตีประกอบ เพราะเครื่องดนตรีที่เดี่ยวนั้นมีเสียงเบา (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, ๕ สิงหาคม ๒๕๔๘)

ครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวว่า "เดี่ยวเชิดนอกที่ครูเคยเห็นน่าจะมีแล้วเกือบทุกเครื่องมือ อย่างระนาดที่เคยเห็นก็มีเยอะ ฆ้องก็เคยเห็นครูสอน (สอน วงฆ้อง) อย่างขลุ่ยก็ที่ครูต่อให้เธอ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ก็มีทำกันไว้แล้วทั้งนั้น" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ มิถุนายน ๒๕๔๘)

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญได้กล่าวถึง การเดี่ยวเพลงเชิดนอกในเครื่องดนตรีไทยไว้ว่า

> *"เชิดนอกนิยมเดี่ยวปี่ขึ้นมาก่อนเลย ตอนหลังครูบาอาจารย์ท่านก็มาทำทั้งวง เชิดนอกจึงมีทางเดี่ยวทั้งระนาด (ระนาดเอก) ทั้งฆ้อง ทั้งทุ้ม (ระนาดทุ้ม) ก็เป็นเพลงเดี่ยวหนึ่งที่สามารถเดี่ยวได้ทั้งวง แต่เป็นเลิศต้องปี่ เพราะปี่ทำได้ทุกอย่างที่ต้องการ เครื่องอื่นทำอย่างปี่ไม่ได้ เพราะปี่เป่าได้เพราะกว่าเครื่องอื่น ส่วนเครื่องสายนั้นก็มี ดร.อุทิศ (ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์) สีซอด้วง ท่านบอกว่าครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ต่อให้ท่าน ถือว่าเป็นเพลงเอกของท่าน ดร.อุทิศ เครื่องสายจึงเกิดหลังปี่พาทย์ ในระยะหลัง ๆ ก็มีเครื่องสายชนิดอื่น ๆ ทำกัน โดยทำตามอย่างปี่กันเป็นหลัก"* (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

เพลงเชิดนอกจึงเป็นเพลงที่มีผู้นำไปทำเป็นทางเดี่ยวสำหรับทุกเครื่องมือ แต่เครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมและถือว่าเดี่ยวได้ไพเราะที่สุดคือปี่ ทั้งนี้การเดี่ยวเพลงเชิดนอกไม่ว่าจะเดี่ยวด้วยเครื่องมือใดก็ตาม ล้วนมีทำนองเพลงทั้งหมด ๓ จับด้วยกันทั้งสิ้น และในทำนองของจับสุดท้ายจะยังคงเอกลักษณ์ในการเลียนเสียงพูดที่ว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" ไว้เช่นเดียวกับการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำและการแสดงจับนาง ความพิเศษของการเดี่ยวเพลงเชิดนอกเพื่ออวดฝีมือนั้นคือไม่ต้องถูกจำกัดด้วยระยะเวลา ผู้บรรเลงสามารถสอดแทรกเม็ดพรายต่าง ๆ ได้เต็มที่โดยไม่ต้องพะวงกับท่ารำของผู้แสดงเหมือนกับการบรรเลงประกอบการแสดง

สรุปได้ว่า เพลงเชิดนอกเป็นเพลงเดี่ยวที่มีรูปแบบในการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละโอกาส ในการแสดงชุดจับลิงหัวค่ำนั้นจะต้องบรรเลงด้วยปี่กลาง โดยมีฉิ่ง กลองทัดและกลองตุ๊ดเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ในการแสดงโขนชุดจับนาง ได้แก่ ชุดหนุมานจับนางเบญกาย และชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉานั้น สามารถใช้ปี่ในหรือระนาดเอกหรือทั้งสองอย่างบรรเลงก็ได้ สุดแท้แต่ความเหมาะสมในการแสดงแต่ละครั้ง เครื่องประกอบจังหวะที่ใช้มีฉิ่งและกลองทัด อีกทั้งสามารถดัดทอนให้การแสดงสั้นหรือยาวได้ตามระยะเวลาในการแสดง สำหรับการบรรเลงเพลงเชิดนอกเพื่อเดี่ยวอวดฝีมือนั้น หากเป็นเครื่องดนตรีจำพวกปี่พาทย์จะต้องใช้กลองสองหน้าตีประกอบจังหวะ แต่หากเป็นเครื่องดนตรีพวกเครื่องสายจะต้องใช้รำมะนาตีประกอบจังหวะแทนกลองสองหน้า

๓. บริบทเกี่ยวกับทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอก

เรื่องบริบทเกี่ยวกับทางเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอกนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการสืบทอดทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกของครูปี๊บ คงลายทอง และประวัติชีวิตของครูปี๊บ ซึ่งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ครูปี๊บถึงที่มาของทางเดี่ยวเพลงดังกล่าว รวมถึงรวบรวมประวัติของผู้สืบทอดทางเดี่ยวเพลงดังกล่าวแต่ละท่านไว้โดยสังเขป เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่นำไปศึกษาภายหลังจะได้มีความรู้ความเข้าใจมากขึ้น โดยจะกล่าวถึงการสืบทอดทางเดี่ยวเพลงเชิดนอกของครูปี๊บ คงลายทองไว้เป็นลำดับแรก ดังนี้

๓.๑ การสืบทอดทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกของครูปี๊บ คงลายทอง

ทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกที่ผู้วิจัยได้รับการสืบทอดจากครูปี๊บ คงลายทอง ในครั้งนี้ เป็นทางที่สืบทอดกันมาในสายดนตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งนับว่าเป็นสายสกุลดนตรีที่มีความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยยิ่ง บรรดาศิษย์ของสำนักนี้ต่างก็มีชื่อเสียงและได้ฝากผลงานไว้ในแผ่นดินไว้มากมาย อาทิ ครูทรัพย์ นุตสถิตย์ ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูสอน วงฆ้อง ครูแสวง โสภา ครูผิว ใบไม้ ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน และอีกหลายท่านที่มิได้กล่าวถึง

ภาพที่ ๒๘ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) (เจริญใจ สุนทรวาทิน, ๒๕๓๘: ๑๕๐)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นบุตรคนโตของครูช้อย สุนทรวาทิน พระยาเสนาะฯ ได้เล่าเรียนวิชาดนตรีจากครูช้อยผู้เป็นบิดาจนแตกฉาน จนได้เป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ทำให้พระยาเสนาะฯ ยิ่งมีความเชี่ยวชาญในเชิงดนตรียิ่งขึ้นไปอีก ต่อมาเข้ารับราชการในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "ขุนเสนาะดุริยางค์" ในตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง และเลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น "หลวงเสนาะดุริยางค์" ในรัชสมัยเดียวกัน ครั้นมาถึงในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้เลื่อนเป็น "พระเสนาะดุริยางค์" รับราชการในกรมมหรสพหลวง (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๓๘: ๒๔-๒๙)

ด้วยความจงรักภักดีในพระมหากษัตริย์และความสามารถทางดนตรีของพระยาเสนาะฯ จึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "พระยาเสนาะดุริยางค์" และรับใช้สนองเบื้องพระยุคลบาทมาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจนสิ้นรัชกาล พระยาเสนาะฯ จึงเป็นผู้มีคุณานุปการแก่ดนตรีไทย เพราะนอกจากจะเป็นนักดนตรีที่มีความฝีมืออย่างหาที่เปรียบไม่ได้แล้ว ยังเป็นครูผู้มีความสามารถในการถ่ายทอดวิชาการดนตรีชั้นยอดอีกด้วย ทำให้สายเสนาะดุริยางค์มีนักดนตรีที่มีฝีมือมากมาย

กล่าวถึงฝีมือในเชิงปี่ของพระยาเสนาะดุริยางค์แล้ว เรียกว่าหาตัวจับได้ยากยิ่งนัก ดังที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณ น.พ.พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวไว้ในลำนำแห่งสยาม ความว่า "ลือว่าท่านเจ้าคุณ (หมายถึง พระยาเสนาะดุริยางค์) เป่าปี่เก่งนัก มีหนทางปี่นุ่มนวลไม่มีใครเทียบได้" แม้แต่แผ่นเสียงแกรมโมโฟนในยุคแรก ๆ ก็มีท่านเป็นผู้เป่าปี่บันทึกไว้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่านเป็นคนแรกในเมืองไทยที่เดี่ยวปี่บันทึกแผ่นเสียง ซึ่งเพลงที่บันทึกก็คือเพลงเชิดนอกนั่นเอง และในบทความเดียวกันนั้นยังมีข้อความอีกว่า "เดี่ยวปี่ในเชิดนอกบันทึกโดยบริษัทโอเดียนมีเครื่องหมายเป็นรูปตราตึกและช้างคู่ เอเยนต์ผู้จัดจำหน่ายในประเทศไทยขณะนั้น คือ บริษัทฮัมบูรกสยามจำกัด เป็นแผ่นเสียงสมัยรัชกาลที่ ๕ ... นับว่าท่านเป็นคนเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอกบันทึกเสียงเป็นคนแรกของเมืองไทย" (พูนพิศ อมาตยกุล, ๒๕๔๐: ๑๐๕)

ภาพที่ ๒๙ ครูเทียบ คงลายทอง

ครูเทียบ คงลายทอง เริ่มศึกษาดนตรีจากนายแปลกผู้เป็นบิดา โดยหัดเป่าขลุ่ยตั้งแต่เล็ก พออายุได้ ๙ ปี จึงได้รับการจับมือเรียนฆ้องจากครูทองดี ชูสัตย์ ผู้มีศักดิ์เป็นปู่ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ต่อมาได้เรียนปี่ในกับ ครูจู ภิญโญ เจ้าของปี่ท่านพระ (ปี่ของครูมีแขก) จนอายุประมาณ ๑๖ ปี บิดาได้พาไปฝากตัวเป็นศิษย์ของพระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งเป็นครูคนสุดท้ายที่ได้สร้างความสำเร็จทางดนตรีให้แก่ครูเทียบ (พิชิต ชัยเสรี, ๒๕๓๘: ๕๙)

เดิมทีครูเทียบเป็นคนปี่ในวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาธรรมกรณาธิบดี จนอายุครบเกณฑ์ทหารจึงเข้ารับราชการทหารสังกัดกรมทหารรักษาวัง แต่ได้รับคำสั่งพิเศษให้หัดเป่าปี่ครึ่งเดือน ฝึกทหารครึ่งเดือน เมื่อพ้นราชการทหารได้เข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กสังกัดกองพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.๒๔๗๕ แล้ว ครูเทียบโอนมาสังกัดแผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร ต่อมารับราชการในกรมศิลปากรมาจนเกษียณอายุราชการและเป็นครูพิเศษที่วิทยาลัยนาฏศิลปเรื่อยมาจนถึงแก่กรรม

ฝีมือปี่ของครูเทียบนั้นเป็นที่เลื่องลือ ทำให้มีคนมาขอหัดปี่ที่บ้านของท่านด้วยความชื่นชมในเสียงปี่ของท่านมากมาย ลูกศิษย์ที่มีโอกาสได้เรียนกับครูเทียบ เช่น หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล (ถึงแก่กรรมแล้ว) ครูโชติ ดุริยประณีต ครูบุญช่วย โสวัตร อาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ ครูทวี คงลายทอง ครูทวีป คงลายทอง ครูปี๊บ คงลายทอง ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ผศ.รังสี เกษมสุข และอาจารย์จักรายุทธ ไหลสกุล เป็นต้น

ครูบุญช่วย โสวัตร ศิษย์เอกของครูเทียบ คงลายทอง และเป็นหัวเรือใหญ่ในการสืบทอดวิชาปี่ของครูเทียบ ครูบุญช่วยเป็นชาวจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เรียนดนตรีมาตั้งแต่อายุยังไม่เข้าเกณฑ์ หลังจากจบการศึกษาภาคบังคับแล้ว ก็มาศึกษาต่อที่กรุงเทพฯ ในวิทยาลัยนาฏศิลป จนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทในมหาวิทยาลัยมหิดล สาขาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี

ภาพที่ ๓๐ ครูบุญช่วย โสวัตร

ปัจจุบันครูบุญช่วย ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยหัวหน้าศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย และอาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย นอกจากนี้ครูบุญช่วยยังเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันต่าง ๆ ได้แก่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร เป็นวิทยากรพิเศษมหาวิทยาลัยมหิดล (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗: ๑๗)

ครูบุญช่วยมีความเป็นเอกทั้งทางด้านเครื่องเป่าและเครื่องตี โดยเฉพาะในเชิงเครื่องเป่า ครูบุญช่วยได้รับถ่ายทอดกลเม็ดต่าง ๆ ในกระบวนเครื่องเป่าจากครูเทียบ ทั้งในเรื่องของกลวิธีการเป่าและหลักในการสอนปี่ไว้อย่างละเอียดลึกซึ้ง หลังจากที่ครูเทียบถึงแก่กรรมแล้ว ลูกศิษย์รุ่นหลังของครูเทียบจึงมีครูบุญช่วยเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาให้ในลำดับต่อมา ครูบุญช่วยจึงเป็นครูอีกท่านหนึ่งที่ช่วยถ่ายทอดกลวิธีการเป่าปี่ต่าง ๆ ให้แก่ครูปี๊บ คงลายทอง

ภาพที่ ๓๑ ครูปี๊บ คงลายทอง

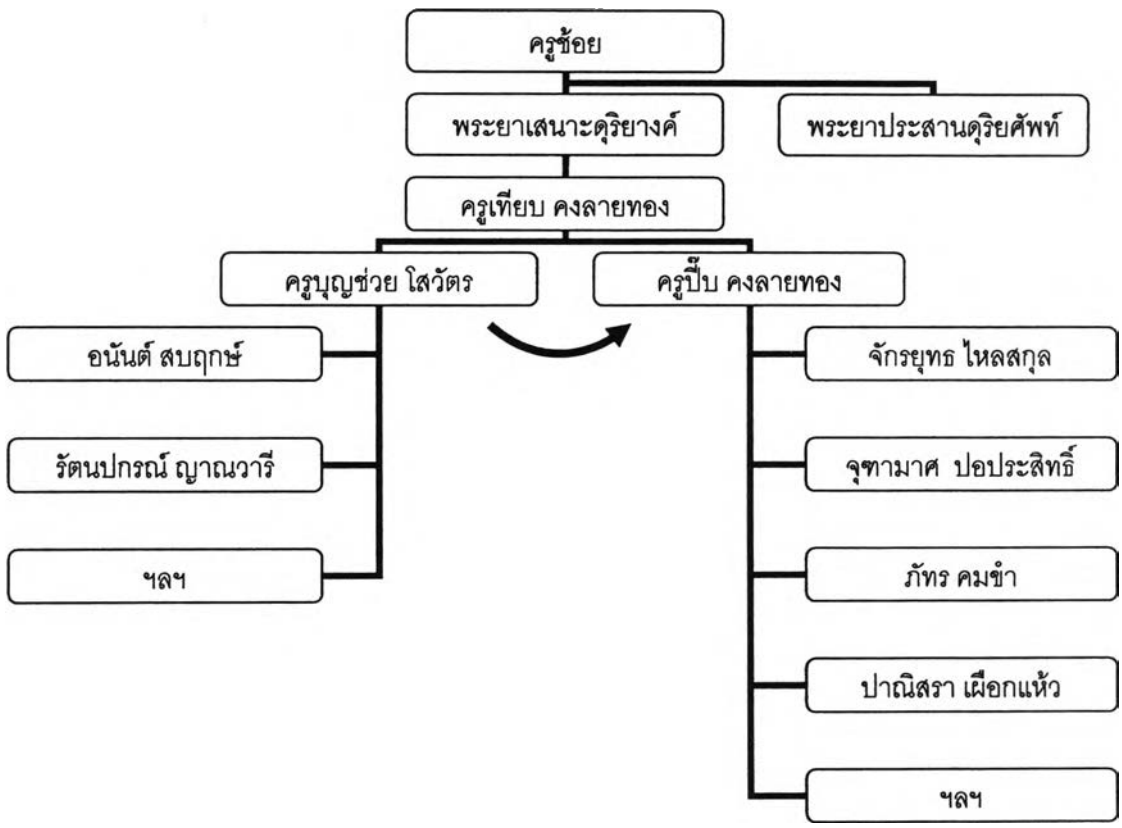
ครูปี๊บ คงลายทอง ศิลปินแห่งสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ที่ลำลือกันว่าเป็นผู้ที่ถอดแบบฉบับในการเป่าปี่ของครูเทียบไว้ได้ใกล้เคียงที่สุด ทั้งน้ำเสียงและลีลาในการเป่าปี่ รวมถึงอุปนิสัยใจคอที่ไม่มีผิดไปจากครูเทียบเลย ครูปี๊บเป็นบุตรคนที่ ๑๑ ของครูเทียบกับคุณแม่สว่าง ได้ร่ำเรียนวิชาดนตรีจากครูเทียบตั้งแต่ยังเล็ก โดยเริ่มหัดเป่าขลุ่ยเป็นเครื่องแรก ต่อมาจึงได้จับมือฆ้องกับพี่ชายคือครูรัศมี คงลายทอง และหัดเป่าปี่ใน ปี่ชวา และปี่มอญกับครูเทียบมาโดยลำดับ ทั้งนี้มีครูบุญช่วย โสวัตร เป็นครูผู้ช่วยในการต่อเพลงปี่ให้ครูอีกท่านหนึ่งด้วย

ทางเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกที่นำมาศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงมีลำดับการสืบทอดกันมายาวนาน นับตั้งแต่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่ได้รับการศึกษาดนตรีมาจากบิดาคือ ครูช้อย สุนทรวาทิน ถัดจากพระยาเสนาะดุริยางค์ลงมา ทางเดี่ยวปี่ในเพลงนี้ครูเทียบ คงลายทองเป็นผู้รับการถ่ายทอดไว้ จนมาถึงรุ่นของครูบุญช่วย โสวัตร และครูปี๊บ คงลายทอง ตามลำดับ ดังที่ครูปี๊บเล่าถึงความเป็นมาของทางเดี่ยวปี่ในเพลงนี้ว่า

"ทางเพลงเชิดนอกทางนี้ ครูต่อจากครูบุญช่วยที่วิทยาลัยนาฏศิลป ที่ต่อพร้อมกันรุ่นเดียวกับครูก็มีอาจารย์อนันต์ สบฤกษ์ ครูบุญช่วยก็ต่อมาจากพ่อเทียบอีกที ต่อเสร็จครูก็ไปเป่าให้พ่อเทียบดู พ่อก็ต่อมาจากพระยาเสนาะฯ และพระยาเสนาะฯ (พระยาเสนาะดุริยางค์) ก็ต่อมาจากครูช้อยอีกที แม้แต่พระยาประสานฯ (พระยาประสานดุริยศัพท์) เองก็น่าจะต่อจากครูช้อยเช่นกัน ลองไปฟังเทปที่ท่านเป่าสิอันเดียวกันเลย ทั้งพระยาเสนาะฯ ทั้งพระยาประสานฯ ทั้งของพ่อเทียบ" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘)

หลังจากที่ครูปี๊บได้ต่อเพลงนี้มาจากครูบุญช่วย และผ่านการขัดเกลากลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ในการเป่าเพลงนี้จากครูเทียบแล้ว ครูปี๊บได้ถ่ายทอดกลวิธีการเป่าทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกนี้ให้แก่ศิษย์ที่เรียนอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัยหลายคน ดังที่ครูปี๊บกล่าวถึงลูกศิษย์ที่ครูได้ถ่ายทอดทางเดี่ยวเพลงนี้ให้ ได้แก่ ปาณิสรา เผือกแห้ว (ผู้วิจัย) อาจารย์จักรายุทธ ไหลสกุล (อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป) อาจารย์ภัทร คมขำ (อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา) อาจารย์จุฑามาศ ปอประสิทธิ์ (อาจารย์ประจำโรงเรียนพระตำหนักจิตรลดา) และอีกหลายท่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘)

ทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกทางนี้จึงมีลำดับการสืบทอดที่สามารถสรุปเป็นแผนผังได้ดังนี้



แผนผังแสดงการสืบทอดทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกของครูปี๊บ คงลายทอง

ทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกทางนี้เป็นทางที่สืบทอดกันมาในสายเสนาะดุริยางค์โดยวิธีมุขปาฐะ คือการสอนโดยปากเปล่า ครูจะเป็นผู้ท่องทำนองหรือเป่าให้ฟังแล้วให้ศิษย์ปฏิบัติตาม ครูจะคอยแนะนำ ปรับปรุง แก้ไขจนศิษย์สามารถปฏิบัติได้ดีเป็นที่พอใจ ด้วยการถ่ายทอดวิชาการเป่ากันด้วยวิธีนี้จึงอาจทำให้มีความเปลี่ยนแปลงของทางไปบ้าง แต่ก็เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เป็นไปในทางคล้ำคลาย กล่าวคือ หากใครมีโอกาสได้ฟังทางเดี่ยวเชิดนอกของพระยาเสนาะฯ พระยาประสานฯ ครูเทียบ ครูบุญช่วย และครูปี๊บแล้ว จะเห็นได้ว่าล้วนมีแนวทางหรือโครงสร้างเดียวกัน แต่มีการสอดแทรกกลเม็ดเด็ดพรายที่แตกต่างกันออกไปตามลีลาการเป่าของแต่ละคน

ทั้งนี้ทางเดี่ยวปี่ในเชิดนอกของสายเสนาะดุริยางค์นี้มีเอกลักษณ์เฉพาะ (School Style) อย่างหนึ่ง คือ มีความเป็นระเบียบ และสุภาพอ่อนหวาน ดังที่ครูปี๊บ กล่าวถึงจุดเด่นของทางเดี่ยวในสายเสนาะฯ ไว้ว่า "สังเกตได้ด้วยหลักการวิธีการเป่าที่ร้อยเรียงกันมา มีการสืบทอดกันมาอย่างเป็นระเบียบ ไม่โฉ่งฉ่าง ไม่ว่าจะเป็นเพลงเชิดนอกหรือเพลงอื่น ๆ ของสายพระยาเสนาะฯ ล้วนมีความเป็นระเบียบเรียบร้อย สำนวนลีลาเปรียบเสมือนกิริยาอาการของผู้ดีที่สุขุมสง่างาม" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘)

ทางเดี่ยวเชิดนอกทางนี้จึงเป็นทางเดี่ยวเชิดนอกทางเดียวที่ครูปี๊บได้รับการถ่ายทอดไว้ด้วยเหตุผลที่ครูปี๊บ กล่าวว่า "ทางนี้ทางเดียวก็แย่แล้วแม่หนูจำ คนที่ได้หลาย ๆ ทาง สุดท้ายก็เอามารวมกันหมด ทำให้เกิดความสับสน เพลงเชิดนอกก็มีไม่กี่ทางหรอก ส่วนมากก็มาจากสายพระยาเสนาะฯ ทั้งนั้นแหละ บางสายก็เอาจากทางของพระยาเสนาะฯ ปรับเข้ากับของเขาอีกที หลัก ๆ ก็มีทางของพระประดิษฐ์ฯ กับครูช้อยนี่แหละ" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘)

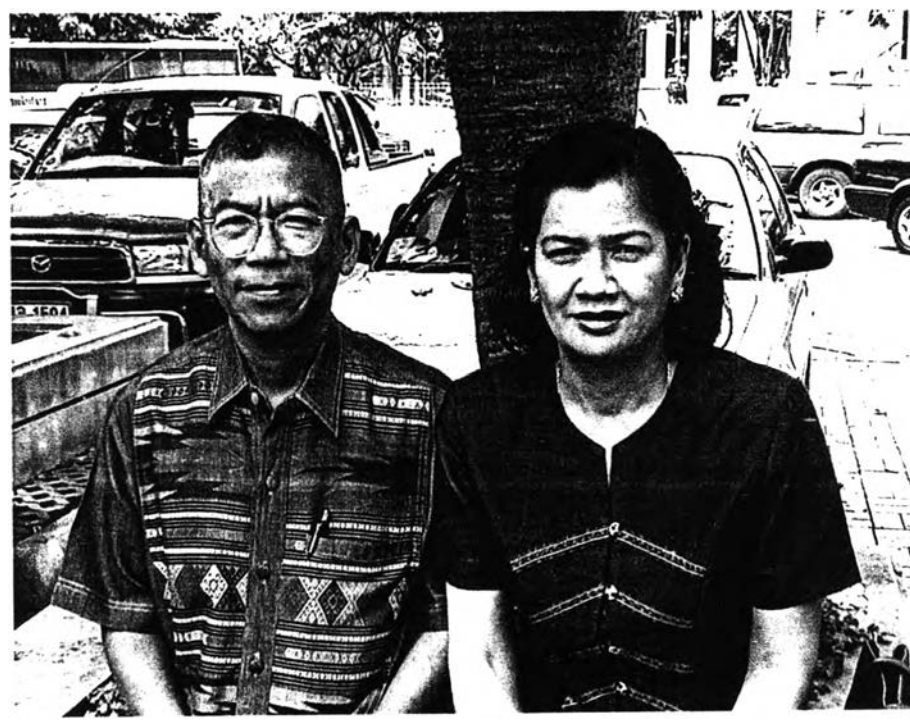
แม้ครูปี๊บกล่าวว่าตนได้รับสืบทอดทางเดี่ยวเชิดนอกมาเพียงทางเดียว ทว่าการเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกของครูปี๊บในแต่ละครั้ง มีความหลายหลากในเรื่องของการใช้ท่วงทำนองและการใช้กลเม็ดต่าง ๆ ซึ่งครูปี๊บสามารถสอดแทรกเม็ดพรายไว้ได้ต่าง ๆ กันอย่างเหมาะสม และสามารถสร้างสรรค์ทางเดี่ยวเชิดนอกทางนี้ให้ออกมาในลีลาต่าง ๆ ได้มากมายหลายแบบ ครูปี๊บจึงเป็นศิลปินผู้มีความแตกฉานในเชิงปี่ยิ่งนัก ควรแก่การยกย่องและทำการศึกษาประวัติของครูปี๊บไว้ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวไว้ในลำดับต่อไป

๓.๒ ประวัติครูปี๊บ คงลายทอง

ศิลปินที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในเชิงเครื่องเป่าของไทย ครูปี๊บ คงลายทอง ถือเป็นเอตทัคคะผู้หนึ่งเลยทีเดียว ปัจจุบันครูปี๊บดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ๗ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อีกทั้งเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันอุดมศึกษาหลายแห่ง ได้แก่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ครูปี๊บ คงลายทอง ยังเป็นผู้มีความประพฤติดีงามเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ลูกศิษย์และผู้คนรอบข้างอีกด้วย ประกอบกับครูปี๊บเป็นผู้มีอุปนิสัยร่าเริงสนุกสนาน และเป็นกันเองกับทุกคน ครูปี๊บจึงเป็นที่รักใคร่ชอบพอของศิลปินในวงการดนตรีไทย และมีลูกศิษย์ลูกหาให้ความเคารพนับถือเป็นจำนวนมาก

ด้วยฝีมือที่เป็นเลิศในทางดนตรี ประกอบกับการปฏิบัติตนที่เป็นแบบอย่างอันงดงามของครูปี๊บ คงลายทอง ผู้วิจัยจึงบันทึกประวัติชีวิตของครูปี๊บไว้ในงานวิจัยฉบับนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ข้อมูลดังกล่าวให้ศิลปินรุ่นหลังได้นำไปศึกษาและปฏิบัติตามแบบอย่างของศิลปินที่ดี อันนำไปสู่ความสำเร็จทั้งในทางดนตรีและการปฏิบัติตน ดังนี้



ภาพที่ ๓๒ ครูปี๊บ คงลายทองและภรรยา (นางอารีย์ คงลายทอง)

เกิด วันพฤหัสบดีที่ ๒๔ กันยายน ๒๔๙๖ เวลาประมาณ ๗.๐๐ น.
แต่แจ้งเกิดในวันที่ ๓ กรกฎาคม ปีเดียวกัน

บิดามารดา คุณครูเทียบและคุณแม่สว่าง คงลายทอง เดิมครูเทียบเป็นคนปี่ประจำวงดนตรีของเสนาบดีกระทรวงวัง เจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี ต่อมาเข้ารับราชการในกรมมหรสพ สังกัดกองพิณพาทย์หลวง ส่วนคุณแม่สว่างเป็นคนร้องประจำวงเครื่องสายของวังบางขุนพรหม

พี่น้อง ครูปี๊บเป็นบุตรคนที่ ๑๑ มีพี่น้องรวมทั้งสิ้น ๑๑ คน (ถึงแก่กรรมตั้งแต่ยังเล็ก ๑ คน) ดังนี้

๑. แหวน (หญิง)	เกิด พ.ศ. ๒๔๗๔
๒. ทวี (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๗๖
๓. ธวัช (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๗๗
๔. รัศมี (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๘๐
๕. ไม่ปรากฏนาม (หญิง)	ถึงแก่กรรมเมื่ออายุ ๑๕ วัน
๖. อารมณ์ (หญิง)	เกิด พ.ศ. ๒๔๘๓
๗. ทวีป (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๘๖
๘. ถวัลย์ (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๘๙
๙. สุทัศน์ (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๙๑
๑๐. อุษณีย์ (หญิง)	เกิด พ.ศ. ๒๔๙๔
๑๑. ปี๊บ (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๙๖
๑๒. วิวัฒน์ (ชาย)	เกิด พ.ศ. ๒๔๙๘

การศึกษาสามัญ - จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนวัดกัลยาณมิตร-วรมหาวิหาร พ.ศ. ๒๕๐๗

- จบการศึกษาชั้นสูง (อนุปริญญา) จากโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร พ.ศ.๒๕๑๘

- ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ.๒๕๒๓

- ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ.๒๕๓๘

การศึกษาดนตรีไทย เริ่มหัดเป่าขลุ่ยกับครูเทียบตั้งแต่ยังไม่ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป เพลงแรกที่หัดเป่าคือเพลงล่องลม พอเรียนจบ ป.๔ จากโรงเรียนวัดกัลยาณมิตรฯ ครูปิ๊บก็เข้าเรียน ป. ๕ ที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ครูเทียบเห็นเช่นนั้นจึงส่งให้ครูปิ๊บไปหัดตีฆ้องกับพี่ชาย คือ ครูรัศมี คงลายทอง ที่บ้านของครูมิ ทรัพย์เย็น เพลงแรกที่ต่อคือ เพลงสาธุการ จากนั้นก็ต่อเพลงอื่น ๆ ในโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็นกับ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อาจารย์สังเวียน ทองคำ อาจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร และครูบาง หลวงสุนทรที่โรงเรียนนาฏศิลป จนอายุได้ประมาณ ๑๕ ปี จึงเริ่มหัดเป่าปี่ในกับครูเทียบ โดยหัดเป่าเพลงเต่ากินผักบุ้งก่อนเป็นเพลงแรก แล้วจึงต่อเพลงอื่น ๆ ที่ยากขึ้นโดยลำดับ จนครูเทียบเห็นว่าเป่าปี่ในได้ดีพอสมควรแล้วจึงหัดปี่ชวาให้ ขณะนั้นครูปิ๊บเรียนอยู่ในระดับชั้นสูงของโรงเรียนนาฏศิลปแล้ว เพลงแรกที่ต่อคือเพลงสระหม่าไทย ส่วนปี่มอญเป็นปี่ที่ครูปิ๊บหัดที่หลังสุด โดยครูเทียบเป็นผู้หัดให้อีกเช่นกัน ระหว่างที่ครูปิ๊บหัดเป่าปี่ที่โรงเรียนนาฏศิลปนี้ ครูอีกท่านหนึ่งที่คอยเป็นผู้ช่วยของครูเทียบในการสอนครูปิ๊บ คือ ครูบุญช่วย โสวัตร และครูอีกท่านหนึ่งที่คอยเป็นพี่เลี้ยงให้กับครูปิ๊บหลังจากที่เข้ามารับราชการอยู่ในกองการ-สังคีต กรมศิลปากร คือ หม่อมหลวงสุรักษ์ สวัสดิกุล ผู้ซึ่งถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ให้แก่ครูปิ๊บ

อุปสมบท อุปสมบท ณ วัดระฆังโฆสิตาราม เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๑ เป็นเวลา ๑ พรรษา

สมรส พ.ศ. ๒๕๒๘ สมรสกับนางสาวอารีย์ ทับสี ไม่มีบุตรธิดา
ปัจจุบันตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ บ้านเลขที่ ๗๖/๔๐ ซอยพิกุลทอง
ถนนสะพานผัก เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร

ประวัติการรับราชการ เข้ารับราชการตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ๑ เมื่อวันที่ ๑๓ กันยายน พ.ศ.๒๕๑๙ ในแผนกดนตรีไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร
ปัจจุบันดำรงตำแหน่งดุริยางคศิลปิน ๗ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันอุดมศึกษาหลายแห่ง ได้แก่

- คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร
- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ครูปี๊บ คงลายทองเป็นศิลปินผู้มีใจรักในศิลปวัฒนธรรมของชาติ เป็นผู้มีวิถีชีวิตที่งดงามควรแก่การเอาเป็นแบบอย่างที่ดี ทั้งในเรื่องของความอ่อนน้อมถ่อมตน ความมีเมตตา ความเป็นผู้มีอัธยาศัยดีมีน้ำใจต่อญาติสนิทมิตรสหาย ทำให้ครูปี๊บเป็นที่รักใคร่ชอบพอของทุกคน และเป็นที่เคารพรักของลูกศิษย์ลูกหา การยึดมั่นอยู่ในคำสอนของพุทธศาสนาทำให้ครูครองตนอยู่ในศีลธรรม ไม่ยึดติดไม่ถือตัวถือตน สิ่งนี้เองที่ทำให้ครูมีชีวิตอยู่อย่างมีความสุข อย่างศิลปินผู้รักความสงบ

สรุปท้ายบท

จากการศึกษาบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับเดี่ยวปี่ในเชิดนอก ทางครูปี๊บ คงลายทอง ได้แก่ บริบทเกี่ยวกับปี่ใน บริบทเกี่ยวกับเพลงเชิดนอก และบริบทเกี่ยวกับทางเดี่ยวปี่ในเพลงดังกล่าว พบว่าบริบทต่าง ๆ ที่ได้ศึกษาในบทที่ ๒ นี้ มีสาระสำคัญที่สามารถสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ในเรื่องบริบทเกี่ยวกับปี่ในสามารถสรุปได้ว่า ปี่ในเป็นเครื่องเป่าที่วิวัฒนาการมาจากเครื่องเป่าในยุคแรก ๆ ที่เรียกว่า "ปี่อ้อ" ต่อมาปี่อ้อได้พัฒนามาเป็นเครื่องเป่าที่ชื่อว่า "เรไร" แล้วมีผู้ดัดแปลงเรไรมาเป็นปี่ที่มีความคงทนสวยงามดังเช่นที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน ขณะที่วัฒนธรรมจากประเทศอินเดียได้เข้ามามีอิทธิพลในดินแดนแห่งนี้ ปี่เข้าไปมีบทบาทในวงปี่พาทย์อย่างเบาที่เอาอย่างมาจากเบญจดุริยางค์ของอินเดีย กล่าวว่าเดิมปี่ที่ใช้ในวงปี่พาทย์อย่างเบานี้เป็นที่มีขนาดเล็กพอ ๆ กับปี่นอก ใช้เป่าประกอบการแสดงหนังใหญ่ โขน และละครนอก ที่มีผู้ชายเป็นผู้แสดงในสมัยนั้น ต่อมาได้มีการปรับปรุงละครในและโขนโรงในที่มีนักแสดงเป็นผู้หญิงขึ้น จึงปรับปรุงปี่ที่ใช้แต่เดิมให้มีขนาดใหญ่ขึ้นให้เหมาะกับระดับเสียงของผู้หญิง เรียกปี่ชนิดนี้ว่า ปี่ใน และเรียกปี่ที่ใช้มาแต่เดิมว่า ปี่นอก แล้วใช้ปี่ที่มีขนาดและระดับเสียงอยู่ระหว่างปี่นอกกับปี่ในประกอบการแสดงหนังใหญ่ โดยให้ชื่อว่าปี่กลาง ส่วนปี่นอกต่ำนั้นเป็นปี่ที่มีขึ้นในชั้นหลังสำหรับใช้ในวงปี่พาทย์นางหงส์แทนปี่ชวา

ปี่ของไทยจึงมี ๔ ชนิดด้วยกัน คือ ปี่นอก ปี่นอกต่ำ ปี่กลาง และปี่ใน โดยปี่ทั้ง ๔ ชนิดนี้มีขนาดและระดับเสียงที่ลดหลั่นกันตามลำดับแต่มีรูปร่างลักษณะภายนอกที่เหมือนกันทุกประการ คือ ประกอบด้วยส่วนประกอบที่สำคัญ ๒ ส่วน คือ เลาปี่กับลิ้นปี่ เลาปี่นั้นเป็นส่วนที่สร้างมาแล้วถาวร แต่ลิ้นปี่เป็นส่วนที่คนปี่จะต้องคอยสร้างขึ้นใช้ใหม่เสมอ คนปี่ทุกคนจึงต้องเรียนรู้วิธีการตัดลิ้นปี่ และหมั่นฝึกฝนจนสามารถตัดลิ้นปี่ขึ้นใช้เองได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ปี่ในมีรูนิ้วทั้งหมดเพียง ๖ รู แต่ปี่มีขอบเขตเสียงกว้างถึง ๒๔ เสียง ซึ่งก็ปรากฏมาแล้วในอดีตว่ามีผู้สามารถเป่าปี่ได้ถึง ๒๔ เสียง หรือมากกว่านั้น โดยที่เสียงทั้ง ๒๔ เสียงของปี่ในนั้นแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มเสียง คือ เสียงต้อ เสียงกลาง และเสียงแหบ ปี่ในมีระบบการเรียงนิ้วที่ซับซ้อน คือ ไม่เรียงนิ้วตามการเรียงเสียง อีกทั้งเป็นเครื่องดนตรีที่ฝึกหัดได้ยากและต้องอาศัยระยะเวลาในการฝึกฝนที่ยาวนาน

การฝึกหัดเป่าปี่ในขั้นต้นนั้น ครูบุญช่วย โสวัตรได้กล่าวว่า ครูเทียบได้กำหนดขั้นตอนการฝึกหัดไว้ ๕ ขั้นตอน คือ เริ่มจากการครอบและจับมือ จากนั้นครูผู้สอนจะแนะนำแนวทางในการศึกษาทั้งในเรื่องการปฏิบัติตนและวิธีการฝึกฝน แล้วจึงให้ผู้เรียนเริ่มหัดเป่าเสียงต่าง ๆ ที่เป็นพื้นฐาน โดยครูผู้สอนจะคอยจัดท่าทางในการเป่าให้ถูกต้องด้วย เมื่อผู้เรียนสามารถเป่าปี่ได้เป็นเสียงต่าง ๆ ได้ชัดเจนดีแล้วจึงค่อยหัดระบายลม จากนั้นจึงหัดเป่าเพลงที่เป็นทำนองเป็นลำดับสุดท้าย

ปี่ในเป็นเครื่องดนตรีที่พบทั้งในการบรรเลงรวมวงและการบรรเลงเดี่ยว บทบาทของปี่ในในการบรรเลงรวมวงนั้นคือ ทำหน้าที่เป็นประธานของวง ทั้งในการขึ้นต้นเพลง และเป็นผู้ว่าดอกในเพลงลา อีกทั้งเป็นผู้เป่าเลียนเสียงในเพลงฉุยฉายด้วย โดยปี่ในจะมีวิธีการดำเนินทำนองที่แตกต่างไปจากเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ในวง คือ นิยมเป่าพันเป็นทางเก็บผสมกับการเป่าโหยหวน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของปี่ที่ไม่มีในเครื่องอื่น

เรื่องบริบทเกี่ยวเพลงเชิดนอกสามารถสรุปได้ว่า เดิมเชิดนอกเป็นเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับให้ปี่เป่าประกอบการเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำในการแสดงหนังใหญ่โดยเฉพาะ ต่อมาการแสดงโขนได้นำการเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำมาเบิกโรงในการแสดงโขนบ้าง นอกจากนี้เชิดนอกยังถูกนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนชุดหนุมานจับนางเบญกาย และชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

อีกทั้งมีผู้นำเพลงเชิดนอกมาใช้บรรเลงประกอบกิริยาการไล่จับกันหรือต่อสู้กันของตัวละครที่เป็นอมนุษย์ในการแสดงโขนละครชุดอื่น ๆ อีกด้วย

นอกจากนั้น เพลงเชิดนอกยังเป็นเพลงที่มีผู้นิยมนำมาทำทางเดี่ยวสำหรับเครื่องมืออื่น ๆ กันอย่างแพร่หลาย เพลงเชิดนอกจึงมีการบรรเลงในโอกาสที่สำคัญด้วยกัน ๓ ลักษณะ คือ บรรเลงเพื่อประกอบการแสดงเบิกโรงหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ บรรเลงเพื่อประกอบการแสดงโขนชุดจับนาง และบรรเลงเพื่อเดี่ยวอวดฝีมือ ซึ่งการบรรเลงในแต่ละโอกาสนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ แต่ยังคงไว้ด้วยเอกลักษณ์สำคัญของเพลงเชิดนอกที่เหมือนกัน คือ เชิดนอกต้องประกอบด้วยทำนอง ๓ จับ โดยที่ในจับสุดท้ายนั้นจะต้องมีการเลียนเสียงว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" หรือ "ฉวยตัวให้ติดตีให้แทบตาย" ในการบรรเลงทุกโอกาส

เรื่องบริบทเกี่ยวกับทางเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกของครูปี๊บ คงลายทอง สามารถสรุปได้ว่า ทางเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นกรณีศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นทางเดี่ยวที่สืบทอดกันยาวนาน นับตั้งแต่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่ได้รับการสืบทอดมาจากครูช้อย สุนทรวาทินผู้เป็นบิดา ถัดลงมาจากพระยาเสนาะฯ ครูเทียบ คงลายทองเป็นผู้รับการถ่ายทอดมาจากพระยาเสนาะฯ จนมาถึงในรุ่นของครูบุญช่วย โสวัตร และครูปี๊บ คงลายทอง ตามลำดับ ปัจจุบันทางเดี่ยวเพลงดังกล่าวมีนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนักศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้สืบทอดไว้