

Chulalongkorn University

Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2021

กลวิธีการขับร้อง เพลงหุ่นกระบอก เรื่องพระอภัยมณีของครูทัศนัยจนปกรณ์ แสดงหาญ

นรวิชัย เลื่องลือ

คณะศิลปกรรมศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>



Part of the [Music Commons](#)

Recommended Citation

เลื่องลือ, นรวิชัย, "กลวิธีการขับร้อง เพลงหุ่นกระบอก เรื่องพระอภัยมณีของครูทัศนัยจนปกรณ์ แสดงหาญ" (2021). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 5159.

<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/5159>

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกำนันปรกรณ์ แสดงหาญ



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2564

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

VOCAL TECHNIQUES FOR PHLENG HOON KRABOK OF THE PHRA APIMANEE STORY
BY KHRU KANJANAPAKORN SADANGHAN



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Thai Music
Department of Music
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครู
	กัญจนปรกรณ์ แสงหาญ
โดย	นายนรพิชญ์ เลื่องลือ
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประเสริฐ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้บัณฑิตวิทยาลัยเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

.....	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร ปิณฑสันต์)	
คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์	
.....	ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร ปิณฑสันต์)	
.....	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประเสริฐ)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)	
.....	กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)	
.....	กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.วราภรณ์ เชิดชู)	

นรพิชญ์ เลื่องลือ : กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูภัญจนปกรณ
 แสดงหาญ. (VOCAL TECHNIQUES FOR PHLENG HOON KRABOK OF THE PHRA
 APIMANEE STORYBY KHRU KANJANAPAKORN SADANGHAN) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.
 ชำคม พรประสิทธิ์

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอกและศึกษา
 กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูภัญจนปกรณ แสดงหาญ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัย
 เชิงคุณภาพ ผลการศึกษาพบว่า พุทธศักราช 2436 หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนาได้นำรูปแบบหุ่นครู
 เหน่งมาสร้างและตั้งเป็นคณะหุ่นคุณเกาะที่กรุงเทพมหานครและได้เกิดคณะหุ่นขึ้นอีกหลายคณะ อาทิ
 คณะหุ่นนายเปี้ยก คณะหุ่นนายวิง เป็นต้น การแสดงหุ่นกระบอกนิยมแสดงโดยใช้วรรณคดีเรื่องพระอภัย
 มณี บรรจุด้วยเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ด และเพลงหุ่นกระบอก บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือ
 เครื่องคู่มีซออยู่ทำหน้าที่สีเพลงหุ่นกระบอก การขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกแบ่งออกเป็น 2
 ประเภท ได้แก่ ขับร้องเพลงเกร็ดสองชั้น ชั้นเดียว และขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ซึ่งลักษณะการขับร้อง
 เพลงหุ่นกระบอกเป็นการร้องเคล้าไปกับทำนองซอโดยมีระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟชXทดX) เป็นระดับ
 เสียงหลัก ในการขับร้องมีทั้งหมด 4 รูปแบบ ได้แก่ การขับร้องร้องลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลง
 ดำเนินทำนองทั่วไป การขับร้องทำนองหุ่นตลก การขับร้องสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ การขับ
 ร้องสำหรับรับด้วยเพลงโอด จากการศึกษาทั้ง 4 รูปแบบพบว่า มีการใช้กลวิธีขับร้องทั้งหมด 13 กลวิธี
 ได้แก่ การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง การเอื้อนสามเสียง การโปรย หางเสียง การสะบัด
 เสียง การกระทบ การซ้อนเสียง การผันเสียง การครั้นเสียง การโยกเสียง และการลักจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย
 ปีการศึกษา 2564

ลายมือชื่อนิสิต
 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก

6382004235 : MAJOR THAI MUSIC

KEYWORD: Vocal Techniques, Phleng Hoon Krabok, Khru Kanjanapakorn Sadanghan

Norapit Leanglue : VOCAL TECHNIQUES FOR PHLENG HOON KRABOK OF THE PHRA
APIMANEE STORYBY KHRU KANJANAPAKORN SADANGHAN. Advisor: Prof. KUMKOM
PORNPRASIT, D.Lit.

This study aimed to study the contexts of puppet performance and to study vocal techniques accompanying the performance. It employed qualitative research methodology focused on Master Kanjanapakorn's vocal techniques found in his performance to the story of Phra Apaimanee. The research findings showed that in 1893 M.R. Thaw Bhayakhasana developed a puppet anatomy and a technique of construction from Master Neng's puppet model. He founded his puppet troupe known as Khun Thaw's puppet troupe in Bangkok. His troupe led other puppet masters to the formation of further puppet troupes such as Nai Piak's troupe, Nai Wing's troupe. Phra Apaimanee was one of the most popular literature to be adapted for puppet shows accompanied by sacred repertoire, miscellaneous pieces, and *phleng hoon krabok*. The performance was accompanied by a *pipat khraung ha* ensemble. A *saw-u* presented the melodies of *phleng hoon krabok*. The vocal parts for the puppet performance can be divided into two categories: (1) singing secular pieces in moderate and fast tempo; (2) singing *phleng hoon krabok*, which often accompanied by *saw/u* melodies in *thang klang hap*. Four types of vocal forms were identified: (1) normal ending in order to lead to either a speech dialogue or general melodies; (2) singing to a comedian puppet (3) singing to *choed, rua, and sa-mer* melodies; (4) singing *oat melodies*. According to these four types, thirteen vocal techniques were employed to execute all four types of vocal performances. Thirteen techniques included word formulation, dynamics-word accentuation, mirroring, triple wordless vocalization, gliding, high pitch sudden ending, two syllable decoration, upward vocalization, tonal precision, vocal spasm, vocal melisma, and syncopation.

Field of Study: Thai Music

Student's Signature

Academic Year: 2021

Advisor's Signature

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงได้โดยได้รับความอนุเคราะห์และความเมตตาจากคณาจารย์ตลอดจนผู้มีพระคุณทุกท่าน รวมทั้งทุนอุดหนุนการศึกษาที่ได้รับ ในโอกาสนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้มีอุปการคุณทุกท่านมา ณ ที่นี้

ขอบพระคุณบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำหรับทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับนิสิตระดับปริญญาเอกและโทที่เข้าศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย

ขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ชาคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาถ่ายทอดความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทย ด้านการทำงาน และด้านการเขียนงานวิชาการแก่ผู้วิจัย ตลอดจนกรุณาให้คำปรึกษาและแนะนำแนวทางในการดำเนินการวิจัย คอยกระตุ้นเตือน เอาใจใส่ และให้กำลังใจผู้วิจัยมาโดยตลอด นอกจากนี้ยังเมตตาให้ความอนุเคราะห์ในการตรวจทานแก้ไขข้อบกพร่องของวิทยานิพนธ์อย่างเต็มที่ อันเป็นผลให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสมบูรณ์

ขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บินทสันต์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวิทย์ ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ ดร.พรประสิทธิ์ เผ่าสวัสดิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ ดร.ดุขฎิ สว่างวิบูลย์พงศ์ และอาจารย์ ดร.วราภรณ์ เชิดชู ที่กรุณาให้ความรู้และคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอบพระคุณครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ คีตศิลป์นาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ได้กรุณาให้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยและการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก จนทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จได้ด้วยดี ทั้งนี้ผู้วิจัยขอระลึกถึงพระคุณของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ที่ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกนี้ให้แก่ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ

ขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิ ครุฑนฤพนธ์ ดุริยพันธุ์ ครุฑนิชา ถนอมรูป ครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ ครูสุริยะ ชิตทวัม ที่กรุณาให้สัมภาษณ์ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ที่เมตตาให้ความช่วยเหลือผู้ศึกษาในด้านทุนทรัพย์ ทำให้ผู้ศึกษามีโอกาสได้เข้าศึกษาในสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อีกทั้งยังคอยให้คำปรึกษาและแก้ไขปัญหาให้แก่ผู้ศึกษาเสมอมา

ขอบพระคุณคณาจารย์และเพื่อนพี่น้องสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยทักษิณ ตลอดจนกัลยาณมิตรทุกท่านที่คอยให้คำปรึกษา ให้ความช่วยเหลือในทุก ๆ ด้านและมีส่วนร่วมในการดำเนินงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ท้ายที่สุด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อทวี คุณแม่ธัญวลัย เลื่องลือ และครอบครัวของผู้วิจัย ที่ได้สนับสนุนทุนทรัพย์และคอยกำลังใจอันสำคัญยิ่งแก่ผู้ศึกษา อีกทั้งผู้วิจัยขอรำลึกถึงคุณเทพสังคีตอาจารย์ทุกองค์ ครูอาจารย์ทางด้านคีตศิลป์ไทย ดุริยางคศิลป์ไทย และหุ่นกระบอกที่ได้ประสิทธิ์ศิลปศาสตร์นี้ไว้ให้ได้ศึกษาและสืบทอดคุณงามความดีและประโยชน์ใด ๆ ที่เกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอถวายเป็นเครื่องบูชาครู

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญตาราง.....	ญ
สารบัญภาพ.....	ฎ
สารบัญแผนภูมิ.....	ฏ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
1.2 วัตถุประสงค์.....	4
1.3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	4
1.4 ขอบเขตการวิจัย.....	5
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
1.6 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	6
บทที่ 2 มุลบทที่เกี่ยวข้อง.....	15
2.1 การขับร้องเพลงไทย.....	15
2.1.1 ความหมายของการขับร้อง.....	15
2.1.2 ประเภทของการขับร้องเพลงไทย.....	19
2.1.3 องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย.....	25
2.1.4 กลวิธีในการขับร้องเพลงไทย.....	32
2.2 มุลบททั่วไปของหุ่นกระบอก.....	42

2.2.1 จุดกำเนิดและบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก.....	43
2.2.2 ประวัติและความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก.....	48
2.2.3 วงดนตรีที่ใช้บรรเลงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก	50
2.2.4 เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอก	51
2.2.5 รูปแบบการบรรเลงและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก.....	53
2.3 วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี.....	57
2.3.1 เรื่องย่อและความสำคัญของบทวรรณคดี.....	57
2.3.2 บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ฉบับกรมศิลปากร.....	60
2.4 ชีวิตประวัติครูภักญะจนปกรณ์ แสดงหาญ	78
2.4.1 ชีวิตวัยเยาว์.....	78
2.4.2 ประวัติการศึกษา.....	79
2.4.3 การศึกษาด้านการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก	79
2.4.4 ประวัติการทำงาน.....	81
2.4.5 ผลงาน.....	81
2.4.5.1 ผลงานด้านการขับร้อง	81
2.4.5.2 ผลงานด้านการปฏิบัติหน้าที่พิธีกร.....	82
2.4.5.3 ผลงานด้านวิทยากร.....	82
2.4.5.4 ผลงานด้านการประพันธ์บทร้อง.....	82
2.4.5.5 ผลงานด้านการบรรเลงเพลงสำหรับการแสดง.....	83
2.4.5.6 ผลงานด้านการประพันธ์บทร้อง	84
2.4.5.7 ผลงานด้านการออกแบบรายแสดงของกรมศิลปากร.....	84
2.4.6 รางวัลเกียรติยศ.....	84
2.4.7 สายการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภักญะจนปกรณ์ แสดงหาญ	85
2.4.8 รายชื่อลูกศิษย์ทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภักญะจนปกรณ์ แสดงหาญ	86

บทที่ 4 วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูทัศนัยปกรณ์ แสดงหาญ	124
4.1 มูลบทที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์.....	125
4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ตทำนองร้อง ทำนองสารถะ และลูกตก	125
4.1.2 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปญจมูล (Penta-Centric).....	125
4.1.3 สัญลักษณ์แทนกลวิธีการขับร้อง	125
4.1.4 จังหวะ	126
4.1.5 แผนผังการแบ่งวรรคของบทประพันธ์.....	126
4.2 การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูทัศนัยปกรณ์ แสดงหาญ	127
4.2.1 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป	127
4.2.2 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก	156
4.2.3 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ	201
4.2.4 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด	212
4.2.5 ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซอ	228
4.3 สรุปผลการวิเคราะห์.....	232
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ.....	238
5.1 บทสรุป.....	238
5.2 ข้อเสนอแนะ	239
บรรณานุกรม.....	240
ประวัติผู้เขียน.....	244

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบรูปแบบการบรรเลงและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก.....	55
ตารางที่ 2 แสดงความถี่ของการใช้กลวิธีขับร้อง	236



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 ครุภัณฑ์จนปกรณ์ แสดงหาญ.....	78
ภาพที่ 2 ครุภัณฑ์จนปกรณ์ แสดงหาญกับครุควงเนตร ดุริยพันธุ.....	80



สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 การจำแนกประเภทของการขับร้องเพลงไทย.....	23
แผนภูมิที่ 2 ที่มาของคณะหุ่นหม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา.....	44
แผนภูมิที่ 3 สายการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภัญจนปกรณ์ แสดงหาญ.....	85
แผนภูมิที่ 4 รายชื่อลูกศิษย์ทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภัญจนปกรณ์ แสดงหาญ.....	86
แผนภูมิที่ 5 การสืบทอดกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูภัญจนปกรณ์ แสดงหาญ.....	87
แผนภูมิที่ 6 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป.....	97
แผนภูมิที่ 7 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงทำนองหุ่นตลก.....	103
แผนภูมิที่ 8 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ.....	105
แผนภูมิที่ 9 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด.....	107
แผนภูมิที่ 10 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก.....	228

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงหุ่นกระบอกเป็นการแสดงมหรสพอย่างหนึ่งของไทย ซึ่งปรากฏหลักฐานว่ามีกำเนิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเริ่มจากเมื่อครั้งที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พร้อมด้วยหม่อมเจ้าอิทธิดำรง (พระโอรส) ได้เสด็จไปตรวจราชการหัวเมืองเหนือที่เมืองอุตรดิตถ์ ในพุทธศักราช 2435 หม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา ทหารมหาดเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ตามเสด็จไปเป็นพี่เลี้ยงของหม่อมเจ้าอิทธิดำรงได้เห็นหุ่นกระบอกที่สามเณรณชัย (พระยาสุโขทัย) นำมาแสดง ก็ได้นำรูปแบบหุ่นกระบอกนั้นมาสร้างเป็นหุ่นและได้ตั้งเป็นคณะการแสดงหุ่น โดยเรียกกันทั่วไปว่า “หุ่นคุณเถาะ” ในพุทธศักราช 2436 การแสดงหุ่นกระบอกคณะหุ่นคุณเถาะของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา ถือเป็นการแสดงมหรสพที่เกิดขึ้นใหม่ในกรุงเทพมหานคร หลังจากนั้นก็ได้มีคณะหุ่นกระบอกเกิดขึ้นตามมาอีกหลายคณะ เช่น คณะหุ่นกระบอกนายเป๊ก ประเสริฐกุล คณะหุ่นกระบอกพระองค์เจ้าสุทนต์นิภาธร คณะหุ่นนายวิง คณะหุ่นจางวางต่อณ ป้อมเพชร เป็นต้น ในการแสดงหุ่นกระบอกของคณะหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา และคณะหุ่นอื่น ๆ ได้นำวรรณคดีไทยหลายเรื่องมาใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก เช่น พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน สุวรรณหงส์ ลักษณะวงศ์ โกมินทร์ เป็นต้น ซึ่งเรื่องที่ได้รับคามนิยมมากที่สุดสมัยนั้นและยังคงเป็นเรื่องที่นิยมนำมาแสดงกันในปัจจุบันนี้ ได้แก่ เรื่องพระอภัยมณี

เรื่องพระอภัยมณี จัดอยู่ในวรรณกรรมประเภทนิทาน เป็นผลงานการประพันธ์ของพระยาสุนทรโวหาร (ภู่) หรือสุนทรภู่ ซึ่งมีความยาวมากที่สุดถึง 94 เล่มสมุดไทยเมื่อเทียบกับผลงานอื่น ๆ ของสุนทรภู่ วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีได้รับการยกย่องให้เป็นวรรณคดีชิ้นเอกของไทย เนื่องจากความงามของสำนวน ลีลาและชั้นเชิงในการประพันธ์ตลอดจนโครงเรื่องที่มีหลากหลายอารมณ์ จึงทำให้วรรณคดีเรื่องนี้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย (ประจักษ์ ประภาพิตยากร, 2524, น. 19-21) นอกจากนี้ क्रमนตรี ตราโมท ยังได้กล่าวถึงการแสดงหุ่นกระบอกไว้ในหนังสือการละเล่นของไทยว่า ในบรรดาเรื่องต่าง ๆ ที่หุ่นกระบอกแสดงได้แนบเนียน เห็นจะไม่มีเรื่องใดสู้เรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ เพราะบทกลอนเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นวรรณคดีชิ้นเยี่ยมที่ติดอกติดใจของประชาชนอย่างหนึ่ง และรวบรัดเป็นทำนองเรื่องเล่าเหมาะแก่การแสดงหุ่นกระบอกเป็นอย่างยิ่ง (มนตรี ตราโมท, 2518, น. 16) ด้วยเหตุนี้จึงอาจเป็นเหตุที่ทำให้คณะหุ่นกระบอกทั้งหลายในยุคนั้นนำวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีมาใช้ในการแสดงและทำให้การแสดงหุ่นกระบอกในเรื่องดังกล่าวเป็นที่นิยมเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โดยตอนที่ได้รับความนิยมมากที่สุดนั้น ได้แก่ ตอนศึกเก้าทัพ ตอนหลงนางละเวง และตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร ทั้งนี้ ในการแสดงหุ่นกระบอกนอกจากจะมีการบูรณาการศาสตร์ทางด้านวรรณศิลป์

นาฏศิลป์ วรรณศิลป์ และดุริยางคศิลป์แล้ว ศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์ยังเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่ทำให้การแสดงหุ่นกระบอกนั้นได้รับความนิยมเรื่อยมาและยังคงสืบทอดกันต่อมาถึงปัจจุบัน

คำว่า “คีตศิลป์” ในที่นี้หมายถึง “คีตศิลป์ไทย” หรือ “การขับร้องเพลงไทย” เป็นคำที่ใช้เรียกศาสตร์ทางศิลปะรูปแบบหนึ่งที่สำแดงออกมาในรูปแบบของเสียงขับและเสียงร้องด้วยทำนองเพลงไทยหรือด้วยกระบวนวิธีอย่างไทย มีความวิจิตรงดงามและซับซ้อนเสมือนสายเส้นจิตรกรรมที่แผ่ด้วยรายละเอียดเรื่องราว เช่นเดียวกับการขับร้องเพลงไทยที่มีหน้าที่ในการบอกเล่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์ อีกทั้งมีหน้าที่ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครจากบทประพันธ์ ทั้งนี้หากจะเปรียบเทียบการขับร้องเพลงไทยกับศิลปะแขนงอื่นเพื่อหาข้อแตกต่าง จะเห็นได้ว่าการขับร้องเพลงไทยมีความแตกต่างจากศิลปะประเภทอื่น ๆ โดยสิ้นเชิง เนื่องจากมีจำเป็นต้องใช้อุปกรณ์ใด ๆ กระทำให้เกิดผล หากแต่เสียงร้องนั้นเกิดขึ้นจากอวัยวะภายในร่างกายของผู้ขับร้อง ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่าการขับร้องจัดเป็นศิลปะที่มีความพิเศษอย่างหนึ่งในบรรดาศิลปะที่วาดด้วยเสียง โดยเฉพาะศิลปะการขับร้องเพลงไทยหรือคีตศิลป์ไทย ซึ่งเป็นศิลปะการขับร้องของชาติไทยที่มีประวัติการสืบทอดและมีพัฒนาการควบคู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลานาน อีกทั้งยังเป็นศิลปะการขับร้องที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาและการสร้างสรรค์ของบรรพชนไทย ดังที่ครูท้วม ประสิทธิ์กุล ได้กล่าวว่า

...ศิลปะการขับร้อง ไม่มีอุปกรณ์เหมือนศิลปะประเภทอื่น อุปกรณ์สำคัญ ๆ ที่ใช้ในการขับร้องนั้นก็ล้วนแต่เป็นสิ่งที่อยู่ในตัวแล้วทั้งสิ้น แต่ไม่เป็นชิ้นส่วนให้สัมผัสไม่สามารถจะแตะต้องได้ และก็เป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อนจนไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่าได้ เพราะปราศจากรูปร่างตัวตนและหน้าตา เป็นอย่างไรไม่สามารถเห็นได้ แต่ก็มีสิ่งหนึ่งที่แสดงออกให้เราารู้ได้เหมือนกันว่ามันอยู่ ณ ที่ใดและเป็นอย่างไร ต้องใช้สำนึกเท่านั้น จึงจะมองเห็นสิ่งที่ใคร ๆ มองไม่เห็นได้ สิ่งนั้นก็คือเสียง เสียงไม่มีตัวตน จะไม่มีอะไรบังคับได้นอกจากจิต จิตเท่านั้นที่บังคับเสียงได้ (ท้วม ประสิทธิ์กุล, 2529, น. 192)

การขับร้องเพลงไทย หากพิจารณาตามลักษณะของการใช้งานสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) การขับร้องสำหรับการฟัง 2) การขับร้องสำหรับการแสดง ลักษณะของการขับร้องทั้งสองประเภทมีความแตกต่างกันตามบริบทของการใช้งาน การขับร้องสำหรับการฟังเป็นการขับร้องเพื่อประกอบการบรรเลงดนตรีทั่วไป เป็นลักษณะของการขับร้องเล่าเรื่องราวต่าง ๆ จากบทวรรณกรรมผ่านท่วงทำนองของเพลงนั้น ๆ โดยผู้ขับร้องอาจมิได้แสดงออกถึงอารมณ์และบทบาทของตัวละครในบทประพันธ์มากนัก บางครั้งอาจเป็นการขับร้องเดี่ยวหรือขับร้องหมู่ ส่วนการขับร้องสำหรับการแสดง นอกจากผู้ขับร้องจะต้องทำหน้าที่ขับร้องเล่าเรื่องราวตามบทวรรณกรรมแล้วนั้น ผู้ขับร้องจะต้องถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกตามบทบาทของตัวละครและสถานการณ์

ในบทรกรรมนั้น ๆ ให้มีความสอดคล้องกับท่วงท่าของผู้แสดง เพื่อให้ผู้ชมหรือผู้ฟังสามารถเข้าถึงเจตคติของผู้ประพันธ์ได้และเข้าถึงสุนทรีย์ของการแสดงได้มากที่สุด

การขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก เป็นการขับร้องอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความแตกต่างไปจากการขับร้องสำหรับการแสดงโขนละคร โดยในการแสดงหุ่นกระบอกนั้นนอกจากจะมีการบรรเลงและขับร้องด้วยเพลงเกร็ดสองชั้นทั่วไปแล้ว ยังมีเพลงสำคัญที่ใช้สำหรับการขับร้องและถือเป็นเพลงที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงหุ่นกระบอกคือ เพลงหุ่นกระบอก โดยลักษณะของเพลงหุ่นกระบอกนี้เป็นเพลงที่มีโครงสร้างสำนวนทำนองในประเภทเพลงอัตราจังหวะสองชั้นกำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีนและจังหวะฉิ่งเปิด-ปิดแบบเพลงสำเนียงจีน ตลอดจนนิยมใช้เครื่องกำกับจังหวะที่ให้สำเนียงจีน อาทิ แตร ม้าล่อ เป็นต้น เข้ามาประกอบ เพลงหุ่นกระบอกจะขับร้องโดยมีช่อผู้ทำหน้าที่สีเคล้าไปกับทำนองร้อง ในด้านทางขับร้องและกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน สันนิษฐานว่าต้นทางเริ่มจากแม่ครูเคลือบ นักแสดงท่านสำคัญของคณะหุ่นคุณเกาะ ผู้ที่ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นเจ้าแม่เพลงละครเก่าและมีความรู้แตกฉานในทุกด้าน แม่ครูเคลือบได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ในการแสดงหุ่นกระบอกโดยเฉพาะในเรื่องของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกให้แก่ลูกศิษย์จำนวนมาก เช่น ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ครูชูศรี (ชื่น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ครูวงศ์ รวมสุข เป็นต้น และได้มีการสืบทอดเรื่อยมาจนถึงครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์

ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ นักร้องหญิงท่านสำคัญของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้ได้รับการสืบทอดวิชาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสายแม่ครูเคลือบจากครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ครูชูศรี (ชื่น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ครูวงศ์ รวมสุข และผู้สืบทอดคณะหุ่นกระบอกสายครูเคลือบในพื้นที่ภาคตะวันตกอีกหลายท่าน นอกจากนี้ ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ยังได้รับการถ่ายทอดวิชาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกติดตำราบรรพ์จากครูเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) ด้วยพรสวรรค์และประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมาตั้งแต่เด็กผนวกกับความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงไทยของสายสำนักเสนาะดุริยางค์ที่ได้รับจากบิดามารดาตั้งแต่เยาว์วัย จึงนำมาสู่การพัฒนาลีลาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่มีความโดดเด่นและเป็นที่ยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ได้ถ่ายทอดการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกนี้ให้แก่ลูกศิษย์อีกจำนวนมาก โดยเฉพาะคีตศิลปินของกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เช่น ครูมณฑนา อยู่ยั้งยืน ครูศิริญาณี กิมเปียม ครูนิรมล นุชทรัพย์ ครูนิษา ฌอนมรูป ครูกำจรเดช สดแสงจันทร์ ครูกิตติคุณ อยู่เจริญ และครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ

ครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ คีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นหนึ่งในลูกศิษย์คนสำคัญของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ โดยในช่วงที่กำลังศึกษาอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์ และช่วงที่เข้ารับราชการในกรมศิลปากร ครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญได้มีโอกาสต่อเพลงกับครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งเพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงโขนละคร และโดยเฉพาะเพลงหุ่นกระบอก

ตลอดระยะเวลาที่ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์มีชีวิตอยู่ ครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญเป็นลูกศิษย์คนหนึ่ง ที่ได้ติดตามดูแลครูอย่างใกล้ชิดและได้สั่งสมประสบการณ์ในการขับร้องเพลงสำหรับการแสดง จากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์มาโดยตลอด อีกทั้งยังได้รับโอกาสให้ร่วมบันทึกเสียงขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ร่วมกับครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ครูสุจิตต์ ดุริยประณีต (ศิลปินแห่งชาติ) ครูแจ้ง คล้ายสีทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ครูณรงค์ แก้วอ่อน และครูจากสำนักดนตรีบ้านบางลำพูอีกหลายท่านไว้เป็นจำนวนมาก

ในปัจจุบันทางขับร้องและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่พบเห็นอยู่ทั่วไปมีความเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในเรื่องของกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องร้อง ด้วยเหตุนี้ จึงอาจเป็นปัจจัยสำคัญที่จะส่งผลให้ทางขับร้องและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกอันเป็น แบบแผนและเป็นองค์ความรู้ของโบราณจารย์ที่ได้สืบทอดต่อกันมาแต่โบราณเลื่อนหายไปในอนาคต ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกและมีความสนใจที่จะรวบรวมข้อมูล ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก ตลอดจนศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก โดยศึกษา จากครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ คีตศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต ผู้มีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ด้านการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก อีกทั้งยังเป็นบุคคลที่ได้สืบทอดการขับร้อง เพลงหุ่นกระบอกจากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ทั้งนี้ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาการขับร้อง เพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี เนื่องจากเป็นวรรณคดีที่ได้รับความนิยมมาโดยตลอดตั้งแต่อดีต ถึงปัจจุบัน เพื่อประโยชน์ในทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยสำหรับผู้สนใจและเพื่อประโยชน์ ต่อศาสตร์วิชาคีตศิลป์ไทยที่จะต้องดำรงอยู่และพัฒนาต่อไปในภายภาคหน้า

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก

1.2.2 เพื่อศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปกรณัม

แสดงหาญ

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ของครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1.3.1 เก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน และมีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

1.3.1.1 ข้อมูลจากเอกสาร ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลเอกสารหลักฐานที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีทุลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
- ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- หอสมุดแห่งชาติ

1.3.1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

- ครูกัญจนปรกรณ์ แสงหาญ คีตศิลป์นาอาวุธ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต

กรมศิลปากร

- ครูณฤพณ์ ดุริยพันธุ์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านคีตศิลป์ไทย
- ครูนิชา ถนอมรูป ข้าราชการบำนาญ อดีตคีตศิลป์นาอาวุธ กลุ่มดุริยางค์ไทย

สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ครูสุริยะ ชิตท้วม ดุริยางคศิลป์นาอาวุธ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต

กรมศิลปากร

- ครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นโรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย ลูกศิษย์

ครูวงษ์ รวมสุข คณะหุ่นกระบอก ชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม

1.3.1.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

- แบบสัมภาษณ์
- อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บบันทึกและรวบรวมข้อมูล

1.3.2 ศึกษาทววิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีจากครูกัญจนปรกรณ์ แสงหาญ

1.3.3 จัดกระทำข้อมูล

1.3.4 วิเคราะห์ข้อมูล

1.3.5 สรุปผลจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล

1.4 ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาทววิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกัญจนปรกรณ์ แสงหาญ โดยใช้บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ฉบับกรมศิลปากร ตอนผีเสื้อลักพา ตอนกำเนิดสินสมุทร และตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสิริราชมาเกาะแก้วพิสดารและนางผีเสื้อสมุทรตาย ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง โดยมีรูปแบบการขับร้อง 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกละครมด

เพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป 2) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก 3) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ 4) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก

1.5.2 ทราบกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูภักญ์จนปกรณ แสดงหาญ

1.6 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.6.1 วิทยานิพนธ์

ปริญญา ทศนมาศ (2560) วิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ บทคอนเสิร์ตต้นนางลอย บ้านพาทย์โกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ต้นนางลอย บ้านพาทย์โกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ โดยได้ทำการศึกษาทั้งสิ้นจำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมใน เพลงไอ้ปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ผลการวิจัยพบว่า การขับร้องบทคอนเสิร์ตต้นนางลอยเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นิพนธ์ขึ้นโดยยึดโครงสร้างหลักจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผลการวิจัยทางขับร้องพบว่า เพลงทั้ง 8 เพลง ใช้กลุ่มเสียงทางเพิงอล่างเป็นหลัก สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทเพลงที่มีการกำกับจังหวะควบคุมความสั้นยาวไว้ชัดเจน พบว่ามี 5 เพลง ได้แก่ เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลมใน เพลงไอ้ปี่ใน เพลงโลมนอก และเพลงโล้ ส่วนจังหวะประเภทที่ 2 คือ เพลงที่มีการกำกับจังหวะลอย พบว่ามี 3 เพลง คือ เพลงข้าปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก พบสังคีตลักษณ์ 3 รูปแบบ ได้แก่ การขับร้องที่มีดนตรีรับ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกกลางคำร้องและการขับร้องพร้อมการบรรเลงดนตรี ทิศทางการเคลื่อนที่ของเพลง พบว่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 แบบ ได้แก่ การขับร้องแบบมีทิศทางเดียวกันกับทางเครื่องเป็นส่วนใหญ่ การขับร้องแบบมีทิศทางเหมือนกันกับทางเครื่องบางส่วน และการขับร้องแบบที่ยึดทิศทางของทางทำนองหลักเฉพาะจุด วิธีการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การขับร้องแบบไม่ปั้นคำ เป็นการออกเสียงพยางค์เดียวแบบตรงเสียง ไม่มีการปรุงแต่งเสียง และพบกลวิธีทั้งสิ้น 10 กลวิธี ได้แก่ การครั้นเสียง การปั้นคำ การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การวัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลิ้งเสียง วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องกลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง สังคีตลักษณ์ของการขับร้อง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้อง

มนตรี สุขกลัด (2549) วิทยานิพนธ์เรื่อง การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องและลีลาการร้องประกอบการแสดงโขนตอนนางลอย เฉพาะบททศกัณฐ์ ของครูทัศนีย์ ขุนทอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารสวรรณคดีบทร้องและบทเพลงในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย เพื่อศึกษากลวิธีและลีลาการขับร้องประกอบการแสดงโขน ตอนนางลอย และเพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์การขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง ที่ปรากฏในต้นนางลอยเฉพาะบททศกัณฐ์ ผลการวิจัยพบว่า จากการศึกษาด้านรสวรรณคดีของบทวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย เฉพาะบททศกัณฐ์ บทวรรณกรรมประกอบด้วยรสแห่งความรัก รสแห่งความวิตกกังวลและทุกข์ใจ รสแห่งความประหลาดใจ และรสแห่งความขบขันของทศกัณฐ์ ในด้านการขับร้องพบว่าครูทัศนีย์ ขุนทอง ใช้กลวิธีพิเศษเพื่อให้มีความสอดคล้องกับบทร้องและบทเพลง ได้แก่ การปั้นคำ การครั้น การผ่อนเสียง การเน้นเสียง การทำเสียงหนักเบา การเชื่อมเสียง และการกลืนเสียง ในด้านอัตลักษณ์การขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง พบว่า ครูทัศนีย์เป็นผู้มีน้ำเสียงแจ่มใส ไพเราะ มีช่วงเสียงในการขับร้องกว้าง โดยสามารถร้องได้ทั้งในเสียงสูงและเสียงต่ำ และเป็นผู้ที่มีวิธีการขับร้องประกอบการแสดงได้อย่างสมบทบาท วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องการวิเคราะห์รสวรรณคดี การถอดคำประพันธ์ และกลวิธีที่ใช้ขับร้องสำหรับการแสดง

วรมล เหมศรีชาติ (2545) วิทยานิพนธ์เรื่อง การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกพื้นบ้าน คณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม เพื่อศึกษารูปแบบการแสดง องค์ประกอบ และการจัดการแสดงหุ่นกระบอกพื้นบ้านคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม ผลการวิจัยพบว่า การแสดงหุ่นของไทยมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงปัจจุบัน ส่วนหุ่นกระบอกนั้นเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 (ช่วงปี พ.ศ.2435) คณะหุ่นกระบอกชูเชิดชำนาญศิลป์ ตั้งขึ้นในปี 2495 ที่จังหวัดสมุทรสงครามโดยครูวงษ์ รวมสุข ตัวหุ่นมีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่น การแสดงเน้นความสนุกสนาน ครูวงษ์ได้แต่งบทหุ่นกระบอกเพื่อใช้ในการแสดงขึ้น 5 เรื่อง ได้แก่ ระกาแก้ว มงกุฎเพชรมงกุฎแก้ว กุมารกายสิทธิ์ ศรีสุริย และคนโททอง คณะหุ่นครูวงษ์นิยมแสดงด้วยเรื่องพระอภัยมณี ในการแสดงหุ่นกระบอกจะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบการแสดงและมีข้ออุสึเคล้าการร้องเพลงหุ่นกระบอกทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของคณะครูวงษ์แตกต่างจากคณะอื่นตรงเอื้อนส่วนต้นก่อนจะเข้าคำร้อง เพลงที่ใช้บรรเลงมี 2 ประเภท ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์และเพลงร้อง การแสดงเริ่มต้นด้วยการบูชาครู การโหมโรง การรำเบิกโรงไหว้ครู จากนั้นจึงเริ่มดำเนินการแสดงตามเรื่องราว เมื่อจบเรื่องหุ่นตกจะทำหน้าที่กล่าวอาลา และวงปี่พาทย์จะทำเพลงกราวรำหรือบางครั้งอาจใช้เพลงสรรเสริญพระบารมี วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก แบบแผนการแสดงหุ่นกระบอกของคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม โดยหุ่นกระบอกคณะนี้ก่อตั้งขึ้นโดยครูวงษ์ รวมสุข ลูกศิษย์หุ่นกระบอกของแม่ครูเคลือบ

วันชัย เอื้อจิตรเมศ (2541) วิทยานิพนธ์เรื่อง การวิเคราะห์เพลงเชิดหุ่นกระบอก มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกอันเกี่ยวข้องกับเพลงเชิดหุ่น เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการร้องและการบรรเลงเพลงเชิดหุ่นและเพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องและทางบรรเลงเพลงเชิดหุ่น โดยได้ทำการศึกษาเพลงเชิดหุ่นกระบอกจากเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีผีเสื้อสมุทร ผลการวิจัยพบว่า การแสดงหุ่นกระบอกปรากฏหลักฐานครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่จังหวัดสุโขทัยโดยนายเหงะ และถูกนำมาเผยแพร่ในกรุงเทพมหานครโดยหม่อมราชวงศ์ถนัด ยักษ์เสนา จึงเป็นจุดกำเนิดของคณะหุ่นกระบอกในกรุงเทพมหานครและใกล้เคียง รูปแบบของการดำเนินทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกมีที่มาจากทำนองเสนาะ ทำนองบางส่วนของเพลงสังขารและเพลงธรณีร้องให้ ส่วนทางบรรเลงเพลงเชิดหุ่นกระบอกนั้นมีการสร้างทำนองขึ้นจากเสียงตกของทำนองร้อง โดยใช้วิธีการบรรเลงด้วยวิธีการดัน ใช้กลุ่มเสียงปี่จุมูล มฟซXทดX ลักษณะของการจบเพลงมี 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) ลงจบเพื่อเจรจาหรือบรรเลงเพลงสองชั้น เพลงร้าย 2) ลงจบเพื่อบรรเลงเพลงเชิด เสมอ ลา รัว 3) ลงจบเพื่อบรรเลงเพลงโอด ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องและทางบรรเลง พบว่าทางบรรเลงนั้นมีการยึดเสียงตกของทำนองร้องเป็นหลัก โดยจากการเปรียบเทียบทำนองทั้งสองจะเห็นได้ว่า มีเสียงตกเสียงเดียวกันครึ่งหนึ่งของวรรคเพลงทั้งหมด ทั้งนี้ในการดำเนินทำนองเพลงเชิดหุ่นกระบอกใช้ระดับเสียงกลางในการบรรเลงและใช้เสียงในสำหรับการดำเนินทำนองของวงปี่พาทย์ วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติและความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก รูปแบบการร้องเพลงเชิดหุ่น ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องและทางบรรเลงเพลงหุ่นกระบอก

ศราวุธ จันทรา (2550) วิทยานิพนธ์เรื่อง หุ่นกระบอกคณะชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกคณะชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์และเพื่อศึกษารูปแบบวิธีการแสดงและองค์ประกอบการแสดงหุ่นกระบอกคณะชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์ ผลการวิจัยพบว่า หุ่นกระบอกคณะชะเวงหลานแม่บุญช่วย เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยนายรีน นายเงิน และนายปลื้ม นางชะเวงเป็นหลานของนางบุญช่วย ซึ่งเป็นเชื้อสายของนายรีน ได้ทำหน้าที่ในการสืบทอดคณะหุ่นกระบอกต่อจากนางบุญช่วย โดยในการแสดงหุ่นกระบอกของคณะนางชะเวงนี้ได้ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าของคณะศรีเพ็ชรบรรเลงประกอบการแสดง แต่ในปัจจุบันมีการลดขนาดของวงเพื่อเป็นการประหยัดค่าใช้จ่ายโดยนำฆ้องวงใหญ่ออก เพลงในการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอกคณะนี้มี 3 ประเภท ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงร้อง ในส่วนของบทวรรณกรรมที่นำมาใช้ในการแสดงพบว่าคณะหุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วยได้ใช้เรื่องที่มีการสืบทอดกันมาโดยมีลักษณะเป็นนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกและดนตรี บทขับร้องที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก

สาวตรี แจ่มใจ (2559) วิทยานิพนธ์เรื่อง กลวิธีการขับร้องละครชาตรีของครุมนันทนา อยู่ยั้งยืน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ทำนองเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการขับร้อง ละครชาตรี กรรมศิลปากร และกลวิธีการขับร้องละครชาตรีเรื่องรถเสน ของครุมนันทนา อยู่ยั้งยืน จำนวน 10 เพลง ผลการวิจัยพบว่า ละครชาตรีกรรมศิลปากรเกิดจากการที่นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดี กรรมศิลปากร ต้องการที่จะอนุรักษ์การแสดงละครชาตรี จึงได้เชิญนายพูน เรืองนนท์ เข้ามาถ่ายทอด ความรู้ในด้านการแสดงและด้านดนตรีประกอบการแสดง โดยมีครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุม ละครชาตรีของกรรมศิลปากรมีเพียง 2 เรื่อง ได้แก่ เรื่องพระสุธนมโนราห์และเรื่องพระรถเสน ละครชาตรีของกรรมศิลปากรจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมบรรเลงประกอบการแสดง มีบทเพลงที่เป็น ลักษณะเฉพาะของละครชาตรีกรรมศิลปากร ได้แก่ เพลงสิงห์โลดชาตรี เพลงชาตรีตะลุง เพลงชาตรีกรับ เพลงร้ายชาตรี เพลงร้ายชาตรี 2 เพลงร้ายชาตรี 3 เพลงลำชาตรี เพลงชาตรีบางช้าง เพลงทยอยดง และเพลงโอบางช้าง ในส่วนของกลวิธีการขับร้องของครุมนันทนา อยู่ยั้งยืน พบว่ามีการใช้กลวิธี การปั้นคำ การใช้หางเสียง การซ้อนเสียง การทวนเสียง การกดเสียงต่ำ และการผันหางเสียง วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องกลวิธีที่ใช้ขับร้องสำหรับการแสดงและ แนวทางการรวบรวมข้อมูลจากบุคคลที่เป็นกรณีศึกษา

1.6.2 บทความ

ดนัย อิมสุวรรณวิทยา (2557) บทความเรื่อง การพัฒนาหุ่นกระบอกของจักรพันธ์ โปษยภุต กรณีศึกษาหุ่นกระบอกชุดสามก๊กและหุ่นกระบอกชุดตะเลงพ่าย กล่าวถึงประวัติความเป็นมา ของหุ่นกระบอกโดยสรุปว่า การแสดงหุ่นกระบอกปรากฏหลักฐานขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพบครั้งแรกที่หัวเมืองภาคเหนือ (นครสวรรค์ พิชณุโลก อุตรดิตถ์) การเล่นหุ่นกระบอกสันนิษฐานว่า เริ่มจากครูเหงะ และเมื่อหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนาตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพไปตรวจราชการหัวเมืองเหนือ ก็ได้นำแบบอย่างหุ่นของครูเหงะมาสร้างหุ่น และคณะหุ่นกระบอกของตนเอง หลังจากนั้นก็เกิดหุ่นกระบอกขึ้นอีกคณะหนึ่งซึ่งแยกตัวออกมา จากคณะหุ่นของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา ได้แก่ หุ่นกระบอกคณะนายเปี้ยก ประเสริฐกุล หุ่นกระบอกคณะของนายเปี้ยกนี้เป็นอีกหนึ่งคณะที่ได้รับความนิยมเนื่องจากมีลีลาและลักษณะ การเชิดหุ่นที่มีความอ่อนช้อยคล้ายละคร และเมื่อนายเปี้ยกได้ถึงแก่กรรม คณะหุ่นกระบอก ของนายเปี้ยกจึงตกมาอยู่ในความดูแลของครูชูศรี (ชื่น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เป็นบุตรสาว บทความวิชาการเรื่องนี้มีเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติความเป็นมาของหุ่นกระบอก และประวัติความสัมพันธ์ของคณะหุ่นกระบอกของนายเปี้ยก ประเสริฐกุลกับคณะหุ่นกระบอก ของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา

ภานุภัก โมกษศักดิ์ (2558) บทความวิชาการเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร กล่าวถึงองค์ประกอบในการขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร ที่มีความแตกต่างจากการขับร้องเพื่อการฟัง ซึ่งองค์ประกอบในการขับร้องประกอบการแสดงโขนละครนั้น สามารถจำแนกได้ 3 ส่วน ได้แก่ 1) คำร้องหรือบทร้อง อธิบายได้ว่า ส่วนใหญ่คำร้องหรือบทร้องเพลงไทยจะเป็นคำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพ กลอนแปด กลอนบทละคร กลอนเพลง โคลง กาพย์ และฉันท์ ผู้ขับร้องจะต้องเข้าใจในเนื้อหาของบทร้อง แบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องตามลักษณะคำประพันธ์ 2) ทำนองร้อง อธิบายได้ว่า ทำนองร้องประกอบการแสดงโขน เดิมเรียกว่าลำหรือลำนำน เป็นลักษณะของการบรรจุนำทำนองร้องในบทละครตามอารมณ์และเหตุการณ์ในเรื่อง เพลงส่วนใหญ่นิยมบรรจด้วยเพลงอัตราจังหวะสองชั้นเป็นหลัก อาจแทรกด้วยเพลงหน้าพาทย์เพื่อสร้างความเด่นชัดให้กับกิริยาอาการของตัวละคร ทำนองร้องในละครสามารถแบ่งได้เป็น 2 กระบวนสำคัญ ได้แก่ กระบวนที่ร้องเป็นหลัก และกระบวนที่ร้องช่วยปีพาทย์ 3) จังหวะ อธิบายได้ว่า การขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร จังหวะเป็นสิ่งสำคัญ ผู้ขับร้องนั้นจะต้องขับร้องให้ตรงจังหวะโดยจะต้องรักษาจังหวะในการขับร้อง และต้องสังเกตผู้แสดงเพื่อให้จังหวะการขับร้องและการแสดงมีความสัมพันธ์กัน บทความวิชาการฉบับนี้ เชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องขององค์ประกอบในการขับร้องเพลงสำหรับการแสดง

ภารดี เกิดวาระ (2560) บทความวิชาการเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงหุ่นกระบอก คณะแม่ชะเวง อ่อนละม้าย กล่าวถึงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหุ่นกระบอกว่า การแสดงหุ่นกระบอก คณะแม่ชะเวง อ่อนละม้าย เป็นการแสดงหุ่นกระบอกแบบโบราณโดยใช้วงปีพาทย์ผสมกลองตุ้ม และซออุ้มบรรเลงประกอบการแสดง แต่ปัจจุบันเหลือเพียงการบรรเลงโดยใช้วงปีพาทย์เท่านั้น เนื่องจากวงปีพาทย์ไม่มีความสามารถในการบรรเลงซออุ้ม นักดนตรีก็ได้มีการตัดเพลงสังฆารออกไป และใช้เพลงอื่นแทน เช่น เพลงซ้ำปี เพลงไอ้ปี เพลงปิ่นตลิ่งนอก เป็นต้น สำหรับเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอกสามารถจำแนกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงประกอบการรับร้อง และเพลงหน้าพาทย์ บทความวิชาการฉบับนี้เชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของวงดนตรีที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

อภิชาติ ภูระหงษ์ (2547) บทความวิชาการเรื่องซอหุ่น กล่าวถึงการสีซอและการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกว่า การสีซออุ้มเพลงหุ่นกระบอกเป็นการสีซอเคล้าไปกับการร้อง ผู้สีซอจะต้องรู้การร้องเพลงหุ่นกระบอกเป็นคุณสมบัติเบื้องต้น เพื่อที่จะสามารถสีซอให้เคล้าเข้ากับการร้อง ในส่วนของการขับร้องจะมีลักษณะการร้องหลายแบบ คำร้องของเพลงหุ่นกระบอกจะใช้กลอนประเภทกลอนสุภาพ ลักษณะทำนองของการขับร้องมีความคล้ายคลึงกับการอ่านทำนองเสนาะ แต่มีการเพิ่มการเอื้อนทำนองขึ้นต้นก่อนดำเนินความและมีการใช้เสียงที่สื่ออารมณ์ตามบทประพันธ์ ทั้งนี้เสียงตกของการร้องจะลงตามเสียงสายเปล่าของซออุ้มเป็นสำคัญ คือ เสียงโดและเสียงซอล หรือเสียงอื่นที่อยู่ในโครงสร้างของสองเสียงนี้ ได้แก่ เสียงมี เสียงฟา เสียงที จะทำหน้าที่เป็นเสียงตก

ในบางครั้ง ทั้งนี้ นักดนตรีจะต้องรู้จากการสร้างสรรค์ทำนองขอให้เข้ากับทำนองร้องด้วยการสืด้นให้ลงเสียงโด มี ฟา ซอล ที เสียงใดเสียงหนึ่งตามเสียงตกของคนร้องในแต่ละวรรค จากการวิเคราะห์ถึงการบรรเลงซอเพลงหุ่นกระบอกพบว่าโครงสร้างของทำนองซอเพลงหุ่นกระบอกมี 3 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ 1) กลอนขึ้น 2) กลอนต้น 3) กลอนลง โดยกลอนทั้ง 3 ลักษณะนี้ จะเป็นเอกลักษณ์สำคัญของการสืซอเพลงหุ่นกระบอก บทความเรื่องนี้มี mốiความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องลักษณะของการสืซอและการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

1.6.3 รายงานการวิจัย

ศักดิ์ดา ปั่นเหง่เพชร (2535) รายงานการวิจัยเรื่อง การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย สืบค้นบ้านในภาคตะวันตก กล่าวว่าหุ่นกระบอกเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ตามหลักฐานที่ปรากฏในระยะแรกพบว่าหุ่นเป็นมหรสพที่นิยมเล่นคู่ไปกับการเล่นมหรสพและการแสดงอื่น ๆ เช่น โขน หนัง ละคร ตลอดจนการละเล่นอื่น ๆ เช่น ไม้สูง ระเบง และระบำ เมื่อมาถึงยุคสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้เกิดการเล่นเชิดหุ่นกระบอกขึ้นครั้งแรก และในระยะเวลาไม่นานหุ่นกระบอกก็ได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างแพร่หลายไม่เฉพาะในเขตพระนคร โดยในพุทธศักราช 2436 ปรากฏหลักฐานในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 10 ถึงการแสดงหุ่นกระบอกในการพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา ณ พระราชวังบางปะอิน แต่ในยุคเริ่มแรกนั้นยังคงเรียกว่าหุ่น (เลียนอย่าง) เมืองเหนือ กระทั่งในพุทธศักราช 2437 ได้มีการใช้คำว่า หุ่นกระบอกอย่างเป็นทางการ โดยมีหลักฐานบันทึกไว้ในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 11 ทั้งนี้ในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ได้ถือเป็นยุคทองของการเล่นหุ่นกระบอก รายงานการวิจัยเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติและความเป็นมาของการเกิดหุ่นกระบอก

1.6.4 หนังสือ

จตุพร สีม่วง (2555) หนังสือขับร้องเพลงไทยสายเสนาะ 1 ปรากฏเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับลักษณะการเอื้อนที่ใช้ในการขับร้องไทย โดยการเอื้อนนั้นสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ 1) ลักษณะการเอื้อนเดี่ยว เช่น เออ เอ่อ เออะ เงอ เงย เอิง เอย เเฮย เอ้อ เอื้อ ฮะ ฮี อื้อ อื่อ ฮือ และฮือ 2) ลักษณะการเอื้อนผสม เช่น เง้อ เหง้อ เป็นต้น ในการขับร้องยังมีศัพท์ที่ใช้เรียกกลวิธีการขับร้องนั้น ๆ โดยเฉพาะ ได้แก่ 1) กระทบ 2) ครั้น 3) การม้วนเสียง นอกจากนี้ในการขับร้องยังมีทำนองมาตรฐานที่จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้จัก คือ ทำนองเท่า ทั้งนี้ทำนองเท่านี้มีหลายลักษณะ ได้แก่ ทำนองเท่าเต็ม ทำนองครึ่งเท่า หนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องกลวิธีที่ใช้การขับร้องและศัพท์สังคีตของการขับร้องเพลงไทย

จักรพันธ์ โปษยกฤต (2529) หนังสือหุ่นไทย ปรากฏเนื้อหาสำคัญว่าหุ่นกระบอกไทยเริ่มจากนายเหง่ คนขี้น้ำที่อาศัยในวัดเมืองสุโขทัย ได้จำหุ่นไหหลามาดัดแปลงและออกทำการแสดงต่อมาเมื่อหม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา ตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

ได้เห็นหุ่นกระบอกนี้ที่เมืองอุดรดิตถ์ก็นำกลับมาสร้างเป็นคณะหุ่นของตนเองที่กรุงเทพมหานคร ในปี 2436 ด้านดนตรีและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกนี้ ได้ใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลง โดยส่วนใหญ่จะนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าและมาในสมัยหลังก็ได้มีการเพิ่มระนาดทุ้มและเปิงมางเข้าร่วมผสมวง นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญต่อการแสดงหุ่นกระบอกเป็นอย่างมาก คือ ซออู้ กลองตอกและแต้ว ในด้านเพลงที่ใช้บรรเลงก็จะมีลักษณะของเพลงคล้ายที่ใช้ในโขนละครทั่วไป เช่น เพลงสองชั้น ชั้นเดียว เพลงร้าย และเพลงหน้าพาทย์ แต่สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกนั้น จะมีเพลงพิเศษที่เป็นลักษณะสำคัญของการแสดง คือ เพลงหุ่น ทำนองเพลงหุ่นกระบอกจะมีอยู่หลายทาง หลายลักษณะ เป็นเพลงที่ผู้ขับร้องจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการเลือกใช้กลวิธี หนังสือเล่มนี้ มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติความเป็นมา ของการแสดงหุ่นกระบอกและเรื่องดนตรี และการขับร้องในการแสดงหุ่นกระบอก

ดวงเนตร ดุริยพันธุ์ (2561) หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ปรากฏข้อมูลสำคัญของทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ว่า เพลงหุ่นกระบอก ของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ แบ่งเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ทางร้องหุ่นกระบอกสำหรับฟังเพลิดเพลิน และทางร้องร่วมการแสดงหุ่นกระบอก โดยที่มาของทั้ง 2 ลักษณะนี้มาจากแม่ครูเคลือบ นักร้อง และนักเชิดหุ่นคนสำคัญของคณะหุ่นหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา จากข้อมูลที่กล่าวถึง แม่ครูเคลือบนั้นพบว่า แม่ครูเคลือบเป็นต้นแบบแผนของหุ่นกระบอกทั้งหลายที่แสดงกันอยู่ในปัจจุบัน มีฝีมือในการแสดงหุ่นกระบอกทั้งการเชิดหุ่น การสีซอ และการขับร้อง เป็นต้น ทางขับร้องสำหรับ ฟังเพลิดเพลิน เป็นลักษณะของการขับร้องที่เป็นไปตามแบบแผนดุริยางคศิลป์ ออกสำเนียงและลีลา คล้ายกับการขับร้องเพลงตับเพื่อการฟัง โดยประสงค์ให้เกิดความไพเราะเป็นสำคัญ ไม่นับเรื่องอารมณ์ จนเกินไป ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับทางร้องลักษณะนี้ได้แก่ครูมนตรี ตราโมท ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ และครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา โดยครูละม่อมนั้นได้ถ่ายทอดวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก รวมถึงกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ให้ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ในส่วนของทางร้องร่วมการแสดงหุ่นกระบอก เป็นลักษณะของการร้องโดยอนุโลมหลักการใช้เสียง จังหวะ ทำนอง ถ้อยคำให้เป็นไปตามบทบาท ของตัวแสดง ซึ่งทางร้องในลักษณะนี้ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ได้รับการมาจากศิษย์คณะหุ่นกระบอก สายแม่ครูเคลือบในพื้นที่ภาคตะวันออก โครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ จะประกอบด้วย 5 ส่วน ได้แก่ ร้องเกริ่น ร้องเอื้อน ร้องถ้อยคำ ร้องครวญ และร้องลง หนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของเส้นทางการสืบทอดทางร้องเพลงหุ่นกระบอก ของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ที่ได้ถ่ายทอดให้กับครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ นอกจากนี้หนังสือเล่มนี้ ยังมีความเชื่อมโยงในเรื่องของโครงสร้างและลักษณะของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกฉบับครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์

ท้วม ประสิทธิ์กุล (2529) หนังสือหลักคีตศิลป์ ปรากฏเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับหลักการขับร้องเพลงไทย โดยกล่าวถึงวิชาคีตศิลป์หรือขับร้องเพลงไทยว่าเป็นศิลปะที่มีความพิเศษ เป็นศิลปะที่ไม่ต้องมีอุปกรณ์ในการสร้างเสียงอย่างเครื่องดนตรีอื่น ๆ แต่เสียงจะเกิดจากสิ่งที่อยู่ภายในร่างกายของเรา เสียงที่เปล่งออกมานั้นจะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับจิตที่กำหนด จะต้องวางจิตให้เป็นสมาธิ เมื่อจิตปกติ ก็เกิดความฉลาด มีสติปัญญาและไหวพริบ เป็นลักษณะของบุคคล การขับร้องมีวิธีการฝึกปฏิบัติที่หลากหลาย มีความละเอียดลออ อีกทั้งจะเป็นการฝึกมารยาทของผู้ขับร้อง เช่น การนั่ง ผู้ขับร้องจะต้องนั่งพับเพียบ เพราะคนไทยนิยมว่าการพับเพียบเป็นมารยาทที่ดีงาม เป็นคนที่มารยาทเรียบร้อย อีกทั้งจะต้องมีบุคลิกที่สง่างาม ไม่ควรนั่งเท้าแขน ลำคอตั้งตรง ตาคูบตาคู่หูฟังเสียงดนตรี มีความสำรวมทางใจให้เป็นปกติและมีสมาธิแน่วแน่ การขับร้องที่ดีนั้นผู้ขับร้องจะต้องมีคุณลักษณะ ดังนี้ 1) แม่นจังหวะ 2) แม่นเสียง 3) แม่นเพลง 4) กำลังเสียงดี 5) อักขระดี 6) กล้าหาญ 7) รู้จักวิธีผ่อนและถอนหายใจ 8) มีสมาธิ หนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของทฤษฎีและหลักการทางคีตศิลป์ไทย

มนตรี ตราโมท (2518) หนังสือการละเล่นของไทย ปรากฏเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับหุ่นและหุ่นกระบอก โดยกล่าวถึงการแสดงหุ่นว่า การแสดงหุ่นเป็นมหรสพประจำชาติที่มีอยู่ในทุกเชื้อชาติ เช่น ฝรั่งเศส ญี่ปุ่น จีน ขาว มอญ และไทย สำหรับหุ่นของชาติไทยนั้นไม่สามารถระบุได้ว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับการแสดงหุ่นในหนังสือบุญโณวาท ซึ่งหนังสือเล่มนี้สันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยา และจากการพิจารณาความในหนังสือก็สามารถสันนิษฐานได้ว่าการแสดงหุ่นนี้น่าจะมีมาก่อนรัชกาลพระเจ้าอยู่บรมโกศ การแสดงหุ่นของไทยแบ่งออกได้เป็น 3 ตอน คือ ตอนต้น เป็นช่วงระยะเวลาในสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ตอนที่ 2 สมัยต้นรัชกาลที่ 5 และตอนที่ 3 ช่วงที่เกิดคณะหุ่นกระบอกของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา นอกจากนี้ในหนังสือการละเล่นของไทย ยังได้กล่าวถึงการแสดงหุ่นกระบอกว่า ในการแสดงหุ่นกระบอกนั้น เรื่องพระอภัยมณีเป็นเรื่องที่เหมาะสมแก่การนำมาแสดงมากที่สุด เนื่องจากเรื่องพระอภัยมณีเป็นวรรณคดีชิ้นเอกของสุนทรภู่ที่ประพันธ์ขึ้นโดยมีรูปแบบที่แตกต่างไปจากบทละคร ทั้งนี้ยังเหมาะที่จะนำมาร้องกับทำนองหุ่นที่โบราณจารย์ได้ประดิษฐ์และแปลงมาจากเพลงสังขาร หนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องของประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกและยังเป็นข้อมูลที่สามารถยืนยันได้ถึงความเหมาะสมความสำคัญของเรื่องพระอภัยมณีกับการแสดงหุ่นกระบอก

ยุร กมลเสรีรัตน์ (2540) หนังสือคุณยายหุ่นกระบอก ปรากฏเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับคณะหุ่นกระบอกของครูชูศรี (ชื่น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ที่ได้รับถ่ายทอดจากนายเปี้ยก ประเสริฐกุลครูชูศรี (ชื่น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นบุตรสาวของนายเปี้ยก ประเสริฐกุล คนคุมเครื่องโขนของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา นอกจากนายเปี้ยกจะเป็นคนทำหน้าที่คุมเครื่องโขนแล้ว

นายเปี้ยกยังมีความสามารถในการเชิดหุ่นกระบอกทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวตลก นายเปี้ยกได้แต่งงานกับแม่มีง นางละครของพระองค์เฉิดโฉมฯ จากนั้นก็ได้ออกมาตั้งคณะหุ่นกระบอกของตัวเอง โดยความพิเศษของคณะนายเปี้ยกนั้นอยู่ที่ลีลาการเชิดหุ่นที่มีความอ่อนช้อยคล้ายละครหลังจากที่นายเปี้ยกและแม่มีงถึงแก่กรรม คณะหุ่นกระบอกจึงตกมาอยู่ในการดูแลของนางสาวเหว่า และนางขึ้นผู้เป็นบุตร ตั้งแต่เด็กจนโตครูขึ้นได้รับการถ่ายทอดวิชาการเชิดหุ่นและการขับร้องทั้งจากบิดาและจากครูเคลือบผู้เป็นป้าซึ่งเคยอยู่ในคณะหุ่นกระบอกของหม่อมราชวงศ์เถาะร่วมกับนายเปี้ยก โดยเฉพาะในด้านการขับร้องนั้น ครูขึ้นสามารถขับร้องประกอบการเชิดหุ่นในลักษณะของการร้องเอื้อน ร้องครวญ และร้องลงได้เป็นอย่างดี จนกระทั่งในพ.ศ. 2529 ครูขึ้นได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นกระบอก) หนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องเส้นทางการสืบทอดทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูชูศรี (ขึ้น) สุกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) สุครุทวงเนตร ดุริยพันธุ์ และครูกัญจปกรณ แสดงหาญ อีกทั้งยังมีความเชื่อมโยงในเรื่องของเนื้อหาประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542) ปรากฏข้อมูลประวัติของครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ว่า นางละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา เริ่มเรียนขับร้องกับครูเรื่อง ต่อมาเรียนกับครูเชื้อ นักร้อง ได้ต่อเพลงกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และครูเจริญ พาทยโกศล เรียนร้องเพลงหุ่นกระบอกกับครูเคลือบ นางละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา เป็นนักร้องที่มีเสียงดี ขับร้องได้ไพเราะโดยเฉพาะได้รับการยกย่องว่าร้องเพลงหุ่นกระบอกได้ดีที่สุด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542, น. 163) ข้อมูลจากหนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติของผู้ที่เกี่ยวกับทางร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูทวงเนตร ดุริยพันธุ์ ที่ได้ถ่ายทอดให้แก่ครูกัญจปกรณ แสดงหาญ

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2557) หนังสือวิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏเนื้อหาสำคัญว่าตัวของหุ่นกระบอกนั้นทำเลียนแบบหุ่นจีนหรือหุ่นไหหลำโดยนายเหงงชาวเมืองสุโขทัยเป็นผู้คิดขึ้น และหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา ได้นำมาปรับปรุงและทำการแสดงในกรุงเทพมหานคร เรียกกันทั่วไปว่าหุ่นคุณเถาะ การแสดงหุ่นกระบอกมีเพลงร้องลำนำเป็นการเฉพาะเช่นเดียวกับการแสดงอื่น ๆ โดยใช้เพลงสังขารา นิยมแสดงเรื่องพระอภัยมณี โรงของหุ่นกระบอกนี้ปลูกเลียนแบบโรงละคร มีฉากหลังและประตู 2 ข้าง ขุนวิจิตรมาตราให้ความเห็นถึงการที่หุ่นกระบอกนิยมทำการแสดงด้วยเรื่องพระอภัยมณีว่า เข้าใจว่าเป็นเพราะทำตัวหุ่นได้แปลก ๆ เป็นฝรั่ง แขก จีน และทำได้อีกมาก หากเล่นแต่เรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็แต่งกายแบบละครอยู่แบบเดียว หุ่นกระบอกเป็นการละเล่นอีกชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 5 และแพร่หลายในกรุงเทพมหานคร หนังสือเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับงานวิจัยในเรื่องประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกและเหตุปัจจัยที่มีผลต่อความนิยมต่อการแสดงเรื่องพระอภัยมณี

บทที่ 2

มูลบทที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ของครูกำัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ผู้วิจัยได้ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ เอกสารตำรา บทความ และงานวิทยานิพนธ์ โดยมีหัวข้อในการอภิปรายดังนี้

- 2.1 การขับร้องเพลงไทย
- 2.2 มูลบททั่วไปของหุ่นกระบอก
- 2.3 วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี
- 2.4 ชีวิตประวัติครูกำัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

2.1 การขับร้องเพลงไทย

2.1.1 ความหมายของการขับร้อง

การขับ การร้อง และการขับร้อง เป็นลักษณะกิริยาอาการหรือพฤติกรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่ใช้สำหรับการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกโดยใช้เสียงสื่อสาร ทั้งนี้ การขับ การร้อง หรือในการขับร้องของมนุษย์แต่ละเผ่าพันธุ์นั้น ย่อมจะมีความแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมที่มนุษย์กลุ่มนั้น ๆ อาศัยอยู่

คำว่า “ขับร้อง” เป็นคำไทยสองคำที่ถูกนำมาผนวกเข้าด้วยกันแล้วเกิดความหมายใหม่ ซึ่งหากจะอธิบายให้เข้าใจโดยละเอียดต้องแก้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องอธิบายให้ทราบความหมายของคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 ได้นิยามความหมายไว้ว่า

“ขับ” ก. ร้องเป็นทำนอง เช่น ขับกล่อม, ขับเสภา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 185)

“ร้อง” ก. เปล่งเสียงดัง, โดยปริยายหมายถึงออกเสียงดังเช่นนั้น เช่น ฟ้าร้อง จักจั่นร้อง, (ปาก) ใช้หมายความว่า ร้องเพลง ร้องไห้ ก็มี แล้วแต่คำแวดล้อมบ่งให้รู้ เช่น เพลงนี้ร้องเป็นใหม่ อย่าร้องไห้เสียน้ำตาเลย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 974)

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสภา ได้ให้ความหมายของคำว่าขับร้องไว้ดังนี้

ขับ การเปล่งเสียงออกมาเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยทำนองที่ไม่ซับซ้อน ด้วยเหตุที่ผู้ขับมุ่งนำเสนอเรื่องราวเป็นสำคัญ จึงส่งผลให้แบบแผนเกี่ยวข้อกับจังหวะและเสียงไม่แน่นอนตายตัว แต่ผู้ฟังหรือผู้ขับสามารถทราบได้ว่าเป็นการขับทำนองใดจากการปรากฏเสียงสูงต่ำที่สัมพันธ์กับลีลาจังหวะเฉพาะของการขับแต่ละชนิด เช่น ขับเสภา ขับกล่อม (ราชบัณฑิตยสภา, 2560, น. 23)

ร้อง การเปล่งเสียงออกมาเป็นถ้อยคำหรือเป็นอย่างสระ อือ เออ ให้ครบถ้วนถูกต้องตามจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้ ด้วยเหตุที่การร้องต้องถือจังหวะและทำนองซึ่งประพันธ์ไว้อย่างซับซ้อนเป็นสำคัญ ดังนั้นถ้อยคำหรือเสียงใด ๆ ที่เปล่งออกมาจึงต้องน้อมเข้าหาทำนอง เช่น ร้องเพลงต่าง ๆ ส่วนการร้องเพลงพื้นเมืองหรือเพลงกล่อมเด็กจะมีลักษณะและวิธีการของการ “ขับ” ระบุอยู่เป็นอันมาก (ราชบัณฑิตยสภา, 2560, น. 133)

จากการอธิบายความหมายของคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานและหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสภา พิจารณาได้ว่าความหมายของคำทั้งสองนั้นมีความแตกต่างกันโดยขึ้นอยู่กับบริบทการนำไปใช้ แต่หากพิจารณาความหมายในทางดุริยางค์ไทยนั้น สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นไปในทิศทางเดียวกับการอธิบายของราชบัณฑิตยสภา และจากการศึกษาความหมายของการขับร้องจากหนังสือคีตประพันธ์ ของรองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง ได้อธิบายเกี่ยวกับการขับร้องไว้ว่า

ขับ คือ การเปล่งเสียงเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยทำนองไม่ซับซ้อน (ทำนองเข้าหาถ้อยคำ) เช่น ทำนองเสนาะทั้งหลาย เป็นต้น

ร้อง คือ การเปล่งเสียงให้เป็นถ้อยคำอย่างมีสระ เช่น (เออ อือ เอย) และพยัญชนะ ให้เกิดเป็นเสียงและคำที่มีความหมายครบถ้วนถูกต้องตามทำนองและจังหวะที่กำหนดให้

ตารางแสดงความแตกต่างระหว่างทำนองเสนาะกับการขับร้อง

ทำนองเสนาะ	การขับร้อง
ลำนำนาก ทำนองน้อย	ลำนำน้อย ทำนองมาก
มีจังหวะไม่แน่นอน	มีจังหวะแน่นอน
ทำนองยึดตามคำร้องเป็นหลัก	คำร้องคล้อยตามทำนองเพลง

(จตุพร สีม่วง, 2561, น. 18)

รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้กล่าวถึงการขับร้องในหนังสือ เทคนิคการขับร้องเพลงไทย ไว้ว่า

การร้องเพลงคือการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่่าเสมอ ในการร้องเพลงนี้จะมีทั้งทำนองและเนื้อร้อง การร้องนี้จะถือทำนอง เป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะต้องเข้าหาทำนอง จะต้องมีส่วนของทำนอง เป็นประโยค วรรคตอน ครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้และจะต้อง อยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตายตัวผิดพลาดไม่ได้ (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540, น. 17)

ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ได้กล่าวสรุปเนื้อหาการขับร้องไว้ในหนังสือ การขับร้องเพลงไทย ความว่า

ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองโดยขึ้นอยู่กับท่วง เป็นสำคัญและมีจังหวะไม่แน่นอน เช่น การขับเสภา การขับซอ เป็นต้น ส่วน ร้อง หมายถึง เปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง จะมีเนื้อร้องหรือไม่ก็ได้ ยึดถือทำนองเป็นสำคัญ และมีจังหวะซึ่งกำหนดไว้แน่นอนข้อแตกต่างระหว่าง ขับ กับ ร้อง ที่เห็นได้ชัดเจน มีอยู่ 2 ประการ

- 1) การขับ ยึดถือบทร้องเป็นสำคัญ แต่ร้องยึดถือทำนองเป็นสำคัญ
- 2) การขับ มีจังหวะไม่แน่นอน แต่ร้องมีจังหวะที่กำหนดไว้แน่นอน

เมื่อนำคำทั้ง 2 มาประสมกันเป็น ขับร้อง ก็จะหมายถึงการเปล่งเสียง ออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องก็ได้ ยึดถือการดำเนินทำนอง เป็นสำคัญและมีการกำหนดจังหวะไว้เป็นที่แน่นอน ตลอดจนดนตรีสามารถ ดำเนินทำนองได้อย่างสมบูรณ์ (คณพล จันทน์หอม, 2539, น. 22)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับการขับร้องไว้ว่า “การขับร้องคือ การเปล่งเสียงออกมาให้เป็นท่วงทำนองไปตามบทเพลงโดยจะต้องมีจังหวะจะโคน และการลดหลั่นหนักเบา” (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 12 กรกฎาคม 2565) นอกจากนี้ ครูกัญจนปกรณ แสงหาญ ได้กล่าวถึงการขับร้องไว้ว่า “การขับร้องคือการเปล่งเสียงออกมาโดยจะต้องอาศัยช่วงเสียง ระดับเสียง ท่วงทำนอง รวมไปถึงบทร้อง ทั้งการขับร้องถือเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่งของเผ่าพันธุ์มนุษย์ ซึ่งจะมีรูปแบบที่แตกต่างกันไป” (กัญจนปกรณ แสงหาญ, สัมภาษณ์, 5 กรกฎาคม 2565)

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการขับร้องจากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสภา หนังสือคีตประพันธ์ของ รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง หนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ หนังสือการขับร้องเพลงไทยของศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ สามารถสรุปได้ว่า การขับร้อง คือ การเปล่งเสียงออกมาโดยมีเสียงสูงต่ำหรือท่วงทำนองซึ่งจะมีบทร้องหรือไม่มีบทร้องก็ได้ แต่จะต้องมีจังหวะและความหนักเบาซึ่งจะส่งผลต่ออารมณ์ที่สำแดงออกมา นอกจากนี้ การขับร้องยังถือเป็นพัฒนาการด้านการสื่อสารและศิลปะอย่างหนึ่งของมนุษย์ โดยรูปแบบและลักษณะของการขับร้องนั้นจะขึ้นอยู่กับวิถีของชนชาตินั้น ๆ

ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงไทยในหนังสือหลักศัลศิลป์ไว้ว่า

การขับร้องเป็นศิลปะพิเศษอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การขับร้องเพลงไทย ทั้งนี้เพราะการขับร้องเพลงไทยนั้น มีกลวิธีลวดลายมากมายเหลือเกิน ครูแต่ละท่าน ย่อมมีกลวิธีที่สำคัญลึกลับซับซ้อน ที่ท่านเก็บรักษาเป็นความลับของแต่ละท่านไว้มากมาย แต่อาจจะแตกต่างกันไปโดยแต่ละท่าน ทารู้ซึ่งกันและกันไม่ อันกลวิธีนี้เสมือนดาบสองคมที่แสนจะร้ายแรง มีทั้งคุณและโทษ ถ้าผู้มีจิตเป็นกุศล รู้จักกาลเทศะ มีความรู้มีหลักประจำใจก็ย่อมจะใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางที่ดีได้... (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529, น. 191)

รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงไทยไว้ในหนังสือขับร้องเพลงไทยสายเสนาะ 1 ความว่า

การขับร้องเพลงไทยเป็นการร้อยเรียงเสียงต่าง ๆ เข้าด้วยภูมิปัญญาของชนชาติไทย จึงนับเป็นศิลปะของชาติแขนงหนึ่งซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และสืบทอดมายาวนาน การขับร้องเพลงไทยเริ่มพัฒนามาจากรูปแบบง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน ไม่มีทำนองมากนัก ไม่มีจังหวะบังคับที่แน่นอน เป็นการร้องที่แยกออกเป็นเอกเทศจากเครื่องดนตรี เช่น การขับร้องเพลงกล่อมลูก เพลงพื้นบ้าน การเล่นสั้กวา เป็นต้น (จตุพร สีม่วง, 2555, น. 1)

ครูณพน ดุริยพันธุ์ ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า “การขับร้องเพลงไทยเป็นการขับร้องของคนในชาติไทย ซึ่งจะต้องมีน้ำเสียงแบบไทยและกลวิธีหรือกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ที่ครูบาอาจารย์ท่านได้สร้างไว้และสืบทอดต่อกันมา” (ณพนธ์ ดุริยพันธุ์, สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2565)

ครูนิชา ถนอมรูป ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า “การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะสำคัญของชาติไทยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะทางดุริยางคศิลป์ มีการเล่าเรียนสืบทอดกันมาเป็นเวลานาน มีกลวิธีที่ค่อนข้างซับซ้อนและแตกต่างกันไปตามแต่ละสำนัก” (นิชา ถนอมรูป, สัมภาษณ์, 20 พฤษภาคม 2565)

ครูกัญจนปกรณฺ์ แสดงหาญ ได้อธิบายแสดงพรรณณะเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า
การขับร้องเพลงไทยถือเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่งที่มีความซับซ้อน
และต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่างซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับการวาด
ลายกนกของช่างศิลปกรรมไทย การขับร้องเพลงไทยสามารถจำแนกพอสังเขป
ได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) การขับร้องเพลงไทยอย่างพื้นเมืองหรือพื้นบ้าน
2) การขับร้องเพลงไทยอย่างราชสำนัก การขับร้องไทยอย่างราชสำนักนั้น
เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีแบบไทย เกิดจากภูมิความรู้หรือภูมิปัญญาของ
โบราณจารย์ที่ได้สืบทอดต่อกันมาและมีการพัฒนากันไปตามยุคสมัย
(กัญจนปกรณฺ์ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 5 กรกฎาคม 2565)

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยในหนังสือหลักคิดศิลป์ของครูท้วม
ประสิทธิ์กุล หนังสือขับร้องเพลงไทยสายเสนาะ 1 ของรองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง และจากข้อมูล
สัมภาษณ์ครูณฤพณฺ์ ดุริยพันธุ์ ครูนิษา ฅนอมรูป และครูกัญจนปกรณฺ์ แสดงหาญ สามารถสรุปได้ว่า
การขับร้องเพลงไทยหรือการขับร้องอย่างราชสำนักนั้น จัดเป็นศิลปะสำคัญอย่างหนึ่งของชาติไทย
อันเกิดจากภูมิปัญญาของครูอาจารย์ทางด้านคีตศิลป์ไทยและดุริยางคศิลป์ไทยที่มีการพัฒนาและ
สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน สิ่งสำคัญของการขับร้องเพลงไทยคือการใช้กลวิธีอย่างไทยในการขับร้อง
ทั้งนี้กลวิธีต่าง ๆ จะมีความซับซ้อนและแตกต่างกันไปตามแต่ละสำนักหรือครูผู้ถ่ายทอด

2.1.2 ประเภทของการขับร้องเพลงไทย

การศึกษาเกี่ยวกับประเภทของการขับร้องเพลงไทย พบว่ามีนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิ
ทางด้านคีตศิลป์ไทยหลายท่านได้อธิบายลักษณะของการขับร้องเพลงไทยแต่ละประเภทไว้ในหนังสือ
เอกสารตำรา หรือบทความต่าง ๆ โดยได้แสดงพรรณณะความรู้ แนวทาง และประสบการณ์ของแต่ละท่าน
จากการศึกษาหนังสือหลักคิดศิลป์ ซึ่งเขียนโดยครูท้วม ประสิทธิ์กุล ได้อธิบายประเภทของการขับร้อง
เพลงไทยไว้ว่า

...ในหนังสือกล่าวไว้ว่า การร้องเพลงไทยมี 3 ประเภท 1) ร้องกับ
การแสดง 2) ร้องกับการบรรเลง 3) ร้องอิสระ การร้องที่เรียกว่าอิสระนั้น
ถ้าดูในตำราที่อธิบาย ดูเหมือนว่าจะหมายถึง การร้องประเภทนั้นเป็นการให้ร้อง
ได้เฉพาะแต่ที่ไม่มีเครื่องใดประกอบคือออกเสียงเป็นทำนองเปล่า ๆ นั้นเอง
คงไม่หมายถึงเป็นศิลปะ อย่างไรก็ตามการเรียกว่าอิสระในลักษณะนี้คงมิให้อิสระ
อิสระมีอำนาจครอบคลุมการร้องบรรเลงทั่วไป อาจจะให้ใช้ได้เฉพาะเป็นกรณี ๆ
ไปเท่านั้น เพราะการที่ได้ชื่อว่าเพลงแล้วจะหาอิสระแก่ตัวเองได้ยาก
เพราะว่าเพลงไทยจะต้องมีหลักคัมครองทุกอริยาบถ เมื่อต้องอยู่ในหลักบังคับ

ก็ต้องทำตามหลัก ดังนั้น เพลงที่เป็นศิลปะคิดว่าอิสระแทบไม่มีเลย ถ้าเพลงไม่มีหลักก็ไม่ใช่ศิลปะ เราก็ไม่เอามาใช้บรรเลงและขับร้อง เพราะถือว่าไม่ใช่ศิลปะหรือไม่ใช่เพลงไทย (ท้วม ประสิทธิ์กุล, 2529, น. 229)

จากการอธิบายข้างต้นจะเห็นได้ว่าครูท้วม ประสิทธิ์กุล ได้จำแนกการขับร้องเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ การร้องกับการแสดง การร้องกับการบรรเลง และการร้องแบบอิสระ ซึ่งจากการศึกษาเอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการเรื่องหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย ในหัวข้อหลักการขับร้องเพลงไทยซึ่งเขียนโดยครูวัฒนา โกศินานนท์ พบว่าได้อธิบายประเภทของการขับร้องเพลงไทยโดยสามารถสรุปได้ว่า การขับร้องเพลงไทยแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1. การร้องอิสระ เป็นการขับร้องที่ไม่มีดนตรีประกอบการขับร้อง แต่จะมีการกำกับจังหวะ

2. การร้องประกอบดนตรี เป็นการขับร้องที่จำเป็นจะต้องมีวงดนตรีบรรเลง เช่น วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ทั้งนี้ในการขับร้องประเภทนี้ยังสามารถแบ่งย่อยได้อีก 3 ประเภท ได้แก่

2.1 การร้องรับ เป็นลักษณะการร้องและบรรเลงสลับกันไป เช่น เมื่อผู้ขับร้องร้องจบท่อน 1 ดนตรีก็นับและบรรเลงท่อน 1 และเมื่อดนตรีบรรเลงจบท่อน 1 นักร้องจึงร้องท่อน 2 และเมื่อผู้ขับร้องร้องจบท่อน 2 ดนตรีก็นับและบรรเลงท่อน 2 กระทำไปในลักษณะนี้จนจบเพลง เป็นต้น

2.2 การร้องสอดดนตรี เป็นลักษณะของการขับร้องที่มีดนตรีบรรเลงสอดเข้ามาในระหว่างการร้อง เช่น เพลงเขมรไทรโยค เป็นต้น

2.3 การร้องพร้อมดนตรี การร้องลักษณะนี้สามารถแบ่งย่อยออกไปได้อีก 4 ประเภท ได้แก่

2.3.1 การร้องคลอ เป็นลักษณะของการขับร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี โดยทำนองดนตรีและขับร้องนั้นเป็นทำนองเดียวกัน

2.3.2 การร้องเคล้า เป็นลักษณะของการขับร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี แต่ระหว่างทำนองร้องและทำนองดนตรีมีความแตกต่างกัน โดยยึดถือเนื้อเพลง จังหวะและเสียงตกเป็นสำคัญ

2.3.3 การร้องลำลอง เป็นลักษณะของการขับร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี แต่การขับร้องและการบรรเลงทำนองดนตรีเป็นไปอย่างอิสระ ไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงเดียวกัน ไม่จำเป็นต้องตกเสียงเดียวกับทำนอง และไม่จำเป็นต้องยึดถือจังหวะของการขับร้องและการบรรเลง แต่สิ่งสำคัญสำหรับการขับร้องลักษณะนี้ ได้แก่ ระดับเสียง

2.3.4 การร้องประสาน เป็นลักษณะของการขับร้องและบรรเลงเพลงเดียวกัน แต่มีวิธีการขับร้องและบรรเลงไปคนละทาง โดยอาจจะเป็นการประสานระหว่างเครื่องดนตรีด้วยกัน หรืออาจจะเป็นการประสานกันระหว่างร้องกับดนตรี หรือร้องกับร้อง ทั้งนี้จะมีการตกเสียงเดียวกัน หรือคนละเสียงกัน

3) การขับร้องประกอบการฟ้อนรำ เป็นลักษณะของการขับร้องที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงต่าง ๆ โดยผู้ขับร้องจะต้องขับร้องให้สัมพันธ์กับการแสดงทั้งตัวผู้แสดงและบทบาทของตัวแสดง (วัฒนา โกศินานนท์, 2541, น. 3-5)

จากเอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการเรื่องหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย ในหัวข้อหลักการขับร้องเพลงไทยของครูวัฒนา โกศินานนท์ ที่ได้จำแนกออกเป็น 3 ประเภทนั้น มีความสอดคล้องกับการอธิบายเรื่องดังกล่าวของครูท้วม ประสิทธิ์กุลในหนังสือหลักคีตศิลป์ และจากการศึกษาหนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุวานนท์ พบว่ามีการจำแนกประเภทของการขับร้องเพลงไทยไว้เป็น 4 ประเภท ได้แก่ 1) การขับร้องเดี่ยว 2) การขับร้องประกอบดนตรี 3) การขับร้องประกอบระบำ รำ ฟ้อน 4) การขับร้องประกอบการแสดง โขนละคร โดยได้อธิบายการขับร้องแต่ละประเภทไว้ดังนี้

1. การขับร้องเดี่ยว

การขับร้องเดี่ยวนั้นสามารถขับร้องได้อย่างอิสระ บางแห่งก็เรียก การขับร้องเดี่ยวว่า ร้องแบบอิสระ การขับร้องแบบนี้ใช้ร้องเวลาฝึกหัดซ้อม คนเดียว ประกวดการขับร้องที่ไม่ต้องมีเครื่องดนตรีหรือการสอบการขับร้องที่ไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีและในกรณีอื่น ๆ นอกเหนือจากนี้ที่ไม่ต้องมีเครื่องดนตรี มาบรรเลงด้วยในลักษณะใดก็ได้ก็ตาม...

2. การขับร้องประกอบดนตรี

การขับร้องประกอบดนตรีต้องยึดดนตรีเป็นหลัก เสียงร้องต้องเข้ากัน กับเสียงดนตรี เวลาร้องแล้วดนตรีรับกลมกลืนไม่เพี้ยนแปร่ง แยกออกเป็น การร้องแบบต่าง ๆ ย่อยออกไปอีกดังนี้

2.1 การร้องส่ง

การร้องส่งหมายถึงการร้องแล้วมีดนตรีรับเป็นท่อน ๆ ไป ส่วนมาก เป็นเพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงสามชั้น เพลงลา...

2.2 การร้องคลอดนตรี

การร้องคลอดนตรี คือการร้องไปพร้อม ๆ กับดนตรีโดยทางร้อง และทางของดนตรีเป็นทางที่เหมือนกัน เรียกว่า เป็นทางเดียวกัน เช่น ร้องเพลง

ลาวดวงเดือน คลอดดนตรี ขณะที่ร้องดนตรีก็บรรเลงไปพร้อม ๆ กัน ในแนวทางเดียวกัน ฟังแล้วผสมผสาน คล้องจอง เสียงเดียวกันแทบจะทุกลูกตกของจังหวะ...

2.3 การร้องเคล้า

การร้องเคล้า การร้องประเภทนี้มีมานาน เพราะจัดเป็นวิธีที่ค่อนข้างยาก รวมถึงความเหมาะสมและไม่เหมาะสมในการร้องประเภทนี้ การร้องเคล้านี้ทางร้องกับทางบรรเลงไปกันคนละทาง คนร้องก็ร้องไปยืนเสียงในทางร้องนั้น ส่วนดนตรีก็บรรเลงในทางบรรเลง แต่อย่างไรก็ตามบรรเลงลูกตกก็มีส่วนที่ไปด้วยกันได้บ้าง ฟังไม่ขัดเขิน บางทีฟังดูดีคล้ายเสียงประสานระหว่างคนร้องกับเสียงจากวงดนตรี

3. การร้องประกอบระบำ รำ ฟ้อน

...การขับร้องเพลงประกอบระบำนั้นควรมีข้อคำนึงในด้านต่าง ๆ ทั้งลีลา ทำนอง จังหวะ การออกเสียงให้ถูกต้องตามอักขระวิธีในบทเพลงนั้น ๆ ในข้อสำคัญนักร้องต้องแม่นยำเพลง รู้ทำนองดี สามารถจดจำทำนองเพลงได้ทั้งหมด เพราะการร้องเพลงประกอบระบำนั้นมีช่วงเว้นให้ดนตรีบรรเลงเว้นจังหวะต่าง ๆ ซึ่งแตกต่างกันในแต่ละระบำ...

...การขับร้องประกอบรำ ก็ยึดหลักเช่นเดียวกันกับการร้องประกอบระบำ ดังได้กล่าวไว้ในตอนอธิบายถึงการร้องประกอบระบำแล้ว

...การร้องประกอบการฟ้อนนั้นก็ต้องให้เข้ากับสำเนียงของทางภาคเหนือ และอีสาน มีภาษาถิ่นบ้างก็ต้องพยายามออกเสียงให้ได้สำเนียงภาษาถิ่นพร้อม ๆ กับให้ได้ลีลาของทำนองเพลงด้วย...

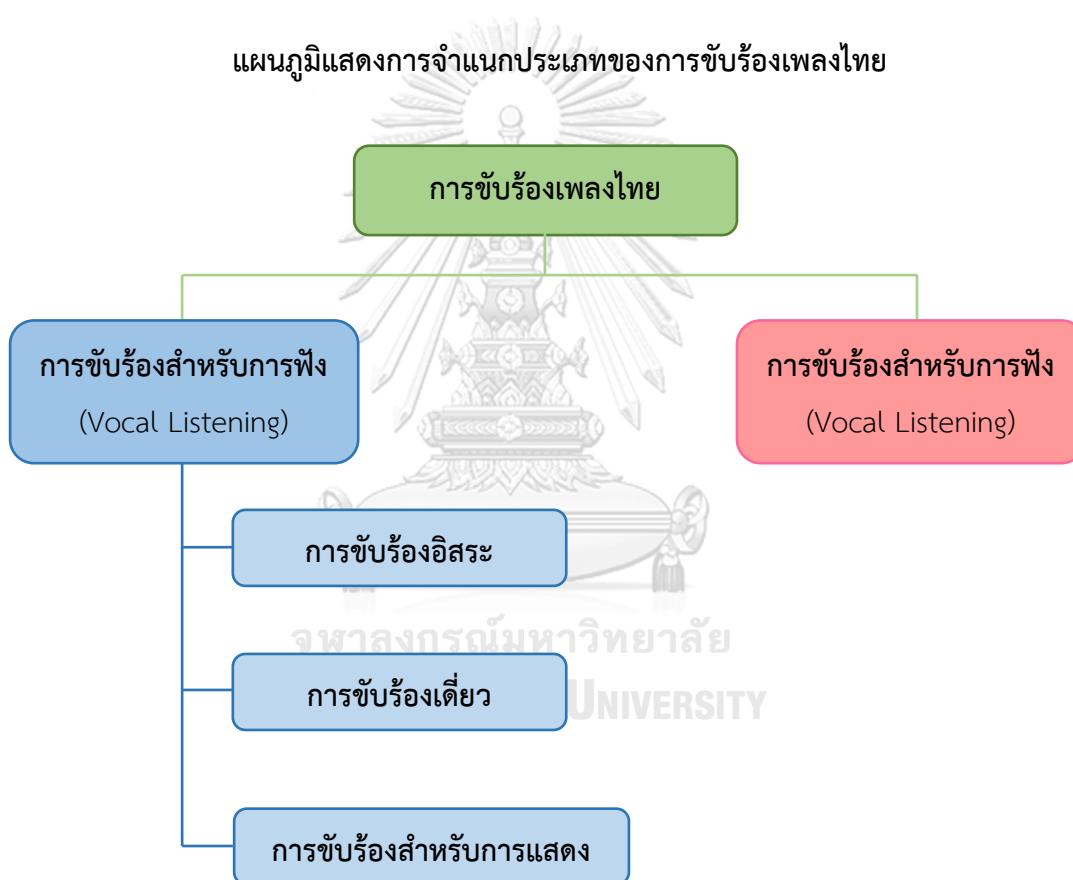
4. การขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร

การร้องประกอบละครนั้นต้องอาศัยประสบการณ์ รวมทั้งการใฝ่รู้ที่จะต้องสังเกตสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ และการเรียนรู้จากครูผู้เชี่ยวชาญต่อไป...

การร้องประกอบการแสดงโขน มีวิธีการเดียวกับการร้องประกอบละคร แต่โขนนั้นค่อนข้างจะมีลีลาซับซ้อนกว่าในข้อที่ว่า โขนมีการแบ่งเป็นตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง เพลงร้องมีการแบ่งศักดิ์สูง เพลงที่เหมาะสมสำหรับเทพยดา หรือทหารชั้นเลว รวมทั้งการพากย์ เจริญ...(กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540, น. 19-47)

จากการศึกษาเกี่ยวกับประเภทของการขับร้องเพลงไทยจากหนังสือหลักคีตศิลป์ของครูท้วม ประสิทธิ์กุล เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการหัวข้อหลักการขับร้องเพลงไทยของครูวัฒนา โกศินานนท์ และหนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้มีการแสดงทรรศนะเกี่ยวกับการแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงไทยที่แตกต่างกัน ซึ่งจากการวิเคราะห์แนวคิด พิจารณาได้ว่า ลักษณะหรือรูปแบบของการขับร้องแต่ละประเภทมีความสัมพันธ์กัน แต่มีความแตกต่างกันที่การจัดหมวดหมู่และบริบทการนำไปใช้ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสรุปความเห็นในประเด็นดังกล่าวโดยใช้ลักษณะรูปแบบของการขับร้องและโอกาสในการขับร้องเป็นเกณฑ์ในการจำแนกประเภท สามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังต่อไปนี้

แผนภูมิแสดงการจำแนกประเภทของการขับร้องเพลงไทย



แผนภูมิที่ 1 การจำแนกประเภทของการขับร้องเพลงไทย

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากแผนภูมิข้างต้นสามารถอธิบายได้ว่า การขับร้องเพลงไทย สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1) การขับร้องสำหรับการฟัง (Vocal Listening)

การขับร้องประเภทนี้เป็นหนึ่งในประเภทของการขับร้องเพลงไทยที่มีวัตถุประสงค์หรือจุดมุ่งหมายสำคัญคือ เพื่อการฟัง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1.1 การขับร้องอิสระ เป็นการขับร้องโดยไม่มีดนตรีบรรเลงขณะร้องหรือขับร้องโดยไม่มีดนตรีรับร้อง เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นบ้าน เป็นต้น ผู้ขับร้องสามารถตั้งระดับเสียงอย่างอิสระและในขณะที่ขับร้องอาจมีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง โทนรำมะนา กรับ ฯลฯ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหรือไม่ก็ได้ ทั้งนี้ถึงแม้ว่าเป็นการขับร้องอย่างอิสระ ก็ยังจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมียุทธศาสตร์หรือโครงสร้างของเพลงกำกับไว้

1.2 การขับร้องเดี่ยว มีลักษณะคล้ายกับการขับร้องอิสระ แต่มีความแตกต่างกันที่การขับร้องเดี่ยวผู้ขับร้องจะต้องกำหนดระดับเสียงให้เป็นไปตามโครงสร้างและระดับเสียงของเพลงนั้น ๆ อีกทั้งในการขับร้องเดี่ยวผู้ขับร้องจะต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูโดยตรง มีทักษะประสบการณ์ สามารถถ่ายทอดอารมณ์และใช้กลวิธีการขับร้องเพลงไทยได้อย่างถูกต้องเหมาะสม ทั้งนี้ จำเป็นต้องมีเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง โทนรำมะนา ฯลฯ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหรืออาจมีการบรรเลงรับร้อง-ส่งร้อง เพื่อแสดงถึงศักยภาพของผู้ขับร้องและเพื่อความสมบูรณ์ของการขับร้องเดี่ยว

1.3 การขับร้องสำหรับการบรรเลง เป็นลักษณะคล้ายกับการขับร้องเดี่ยว แต่มีความแตกต่างกันที่การขับร้องสำหรับการบรรเลงนี้จะมีการดนตรีบรรเลงเข้ามาประกอบด้วย โดยมีลักษณะการขับร้องในหลายรูปแบบ อาทิ การร้องรับ การร้องคลอ การร้องเคล้า การร้องลำลอง และการร้องประสานเสียง เป็นต้น ทั้งนี้นิยมบรรเลงและขับร้องด้วยเพลงประเภทเพลงเกร็ด เพลงตับ เพลงสามชั้น เพลงเถา เป็นต้น

2) การขับร้องสำหรับการแสดง (Vocal Performance)

การขับร้องประเภทนี้ใช้ขับร้องสำหรับการแสดง เช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครตีกดาบรพ ละครชาตรี ละครเสภา ระบำ รำ ฟ้อน และหุ่นกระบอก เป็นต้น มีลักษณะการขับร้องหลายรูปแบบเช่นเดียวกับการขับร้องสำหรับการบรรเลงที่อยู่ในหมวดย่อยของการขับร้องสำหรับการฟัง อาทิ การร้องรับ การร้องคลอ การร้องเคล้า การร้องลำลอง และการร้องประสานเสียง เป็นต้น แต่ทั้งนี้การขับร้องสำหรับการแสดงจะมีความแตกต่างจากการขับร้องสำหรับการฟัง โดยเฉพาะการสำแดงอารมณ์และการใช้กลวิธีในการขับร้อง เนื่องจากการขับร้องประเภทนี้มีวัตถุประสงค์หรือจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงอารมณ์และบทบาทของตัวละครหรือผู้แสดง และเพื่อเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ต่าง ๆ ผู้ขับร้องจะต้องมีทักษะประสบการณ์ มีความแม่นยำในเรื่องการแบ่งวรรคตอนของบทร้องระดับเสียง การเข้าทำนอง มีการออกเสียงชัดเจน การขับร้องประเภทนี้นิยมบรรเลงด้วยเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว อีกทั้งมีเพลงเฉพาะสำหรับการแสดง เช่น เพลงยานี เพลงข้าปี

เพลงโอ้ชาตรี นอกจากนี้ยังมีการขับร้องสำหรับการแสดงด้วยเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงตระนิมิต เพลงกระบองกัน เพลงขำนาญ เพลงเหาะ เป็นต้น

จากการศึกษาข้อมูลและการสรุปข้อมูลเรื่องประเภทของการขับร้องเพลงไทยข้างต้น สามารถพิจารณาและสรุปเกี่ยวกับการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกได้ว่า การขับร้องเพลงหุ่นกระบอก เป็นการขับร้องสำหรับการแสดง (Vocal Performance) ที่มีรูปแบบการขับร้องเป็นการร้องเคล้า โดยมีลักษณะเป็นการร้องเคล้ากับไปทำนองซออุ้ที่สี่ด้วยเพลงหุ่นกระบอก ทั้งนี้ ทำนองร้อง และทำนองซอจะมีความแตกต่างกัน แต่จะตกเสียงเดียวกันในบางวรรคเพลงและบางประโยคเพลง เป็นไปตามรูปแบบของการร้องเคล้า

2.1.3 องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย

การขับร้องเพลงไทย เป็นศาสตร์และศิลป์แขนงหนึ่งที่เป็นองค์ประกอบของดุริยางคศิลป์ไทย มีหน้าที่ในการสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึก ช่วยให้ผู้รับสารเกิดจินตภาพและมโนภาพ ตลอดจนได้ทราบเจตคติของผู้ประพันธ์บทประพันธ์หรือบทเพลงนั้น ๆ ทั้งนี้ ความงามของทำนอง บทประพันธ์ หรือบทเพลง ที่เกิดขึ้นจากเสียงของผู้ขับร้องสำแดงออกมาจะประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญหลายองค์ประกอบ ซึ่งจากการศึกษาเรื่ององค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยในหนังสือ หลักคีตศิลป์ของครูท้วม ประสิทธิ์กุล สามารถสรุปเกี่ยวกับองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยได้ว่าการขับร้องเพลงไทย เป็นศาสตร์ที่มีความซับซ้อนและเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ไม่ต้องอาศัยวัสดุอุปกรณ์ เพื่อทำให้เกิดเสียงหรือเกิดความไพเราะ หากแต่ความไพเราะนั้นจะเกิดขึ้นเองจากอุปกรณ์ทั้ง 10 ที่มีอยู่กับผู้ขับร้อง ได้แก่ ปาก แก้ม คาง ลิ้น จมูก คอ เสียง ลม จิต และสมอง นอกจากอุปกรณ์ทั้ง 10 อย่างแล้ว การขับร้องเพลงไทยจะต้องประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ 5 องค์ประกอบ ที่จะทำให้การขับร้องเพลงไทยนั้นมีความไพเราะซึ่งเป็นสิ่งที่มีอยู่ในตัวผู้ขับร้อง ได้แก่

1) จิตและสมอง เป็นองค์ประกอบสำคัญของการขับร้องเพลงไทย เนื่องจากจิตมีอำนาจในการกำหนดและควบคุมอุปกรณ์ทั้ง 10 ที่ใช้ในการขับร้องและสมองมีหน้าที่ในการควบคุมระบบประสาททั้ง 5 และสมองจะถูกควบคุมด้วยจิต ดังนั้นทั้งสองสิ่งนี้จึงเป็นองค์ประกอบที่มีความเกี่ยวข้องกัน

2) ปัญญา เป็นพรสวรรค์เฉพาะตัวของผู้ขับร้องในรูปแบบของความจำ ความฉลาด และปฏิภาณไหวพริบที่ผู้ขับร้องได้รับติดตัวมาตั้งแต่กำเนิด เป็นส่วนองค์ประกอบสำคัญที่ส่งผลต่อความไพเราะของการขับร้องเพลงไทย

3) เสียง เป็นสิ่งที่เกิดจากธรรมชาติและถือเป็นพรสวรรค์ของมนุษย์ที่ได้รับติดตัวมาเสียงของแต่ละคนจึงมีความแตกต่างกัน

4) กลวิธี ถือเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่มีส่วนทำให้การขับร้องเกิดความไพเราะ เป็นเรื่องของหลักการและวิธีการต่าง ๆ ที่ใช้ในการขับร้อง เช่น หลักการถอนหายใจ หลักการวิธีเน้น หลักการร้องเท่า หลักเสียงพิสดาร เป็นต้น หลักและวิธีการต่าง ๆ นี้เป็นองค์ความรู้สำคัญที่จะต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูอย่างถูกวิธี

5) จังหวะ เป็นสิ่งที่ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องยึดไว้เป็นหลัก โดยจังหวะมีหน้าที่ในการควบคุม ความช้าเร็วของการขับร้อง การบรรเลง หรือแม้แต่การแสดง ผู้ขับร้องจะต้องมีจังหวะที่ดี ทั้งจังหวะ ที่เกิดจากการควบคุมจิตของตนเอง จังหวะที่เกิดจากการฉีก ตีหน้าทับ หรือตีกรับ เป็นต้น (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529, น. 191-245)

จากการศึกษาองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยในหนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทย ของรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ พบว่าได้แบ่งองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ถ้อยคำและการเปล่งเสียง โดยเขียนอธิบายไว้ว่า

องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย ได้แก่

1) ถ้อยคำ

ถ้อยคำ หมายถึง บทร้องที่ส่วนมากเป็นกลอนแปด แล้วนำมาแบ่งวรรค ตอนมีสลับร้องเอื้อนและถ้อยคำ การร้องถ้อยคำนั้นต้องเปล่งเสียงถ้อยคำ ให้สละสลวยเหมาะสมที่เรียกกันว่าต้องปั้นคำ ถ้อยคำที่สละสลวยถูกต้องอักขระวิธี คำ ร, ล ควบกล้ำชัดเจน ถ้อยคำที่เปล่งออกมาไม่ขัดเงินเข้ากับบทเพลงนั้น ๆ ได้ดี ในด้านถ้อยคำนั้นสามารถฝึกหัดได้ตามลำดับขั้น ดังนี้

1.1 อ่านหรือท่องบทร้องได้ถูกต้อง

1.2 อ่านหรือท่องบทร้องได้ถูกต้องตามวรรคตอนของบท
ประพันธ์

1.3 อ่านหรือท่องบทร้องได้ถูกต้องตามคำควบกล้ำและ
จังหวะของเพลง

1.4 อ่านทำนองเสนาะได้ถูกต้องตามลักษณะของโคลง
ฉันท กวภาพย์ กลอน

1.5 ขับร้องโดยประดิษฐ์ถ้อยคำและใช้เสียงได้อย่างเหมาะสม
และประณีต ด้วยการเน้นเสียง ประคบเสียง

2) การเปล่งเสียง

การเปล่งเสียง หมายถึง การออกเสียงจากลำคอ ทรวงอก ท้อง และนาสิก ได้ถูกต้องเต็มเสียงอย่างสม่ำเสมอและรักษาระดับเสียงได้คงที่ ซึ่งหมายถึง

เสียงที่ไม่สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงดนตรีที่ต้องการ การเปล่งเสียงนั้นมีวิธีการฝึก และมีขั้นตอนในการเปล่งเสียง ดังนี้

2.1 เปล่งเสียงไล่ระดับเสียงขึ้นลงตามมาตรฐานระดับเสียงดนตรีไทย โดยไม่เพี้ยน

2.2 เปล่งเสียงไต่ยาว 1 ช่วงของจังหวะฉิ่ง-ฉับ ในอัตราจังหวะสองชั้น และหายใจระหว่างการเปลี่ยนแต่ละระดับเสียงภายหลังจังหวะฉับ

2.3 ไล่ระดับเสียงขึ้นลงหนึ่งช่วงเสียงตามมาตรฐานระดับเสียงดนตรีไทยโดยไม่หายใจ

2.4 เปล่งเสียงไต่ยาว 1 ช่วงของจังหวะฉิ่ง-ฉับในอัตราสามชั้น และหายใจ ระหว่างการเปลี่ยนแต่ละระดับเสียงภายหลังจังหวะฉับ

2.5 เปล่งเสียงยาวได้ความดังคงที่หนึ่งช่วงลมหายใจ (ตรึงเสียง หรือตั้งเสียง)

2.6 ไล่ระดับเสียงขึ้นหรือลงได้เกิน 1 ช่วงเสียงโดยไม่หายใจ

2.7 เปล่งเสียงได้ตรงตามเสียงเครื่องดนตรีหรือเสียงร้องนำ

2.8 ออกเสียง “เออ” โดยไล่เสียงจากต่ำไปหาสูงในลักษณะดังนี้

- จากทรงวง (เสียงระดับต่ำ)
- จากลำคอ (เสียงระดับกลาง)
- จากนาสิก (เสียงระดับสูง)

2.9 เอื้อนตามทำนองของเพลงที่ได้ยินได้ชัดเจนโดยไม่เอื้อนเสียงเป็นช่วง

2.10 หลบเสียงจากสูงลงมาต่ำ หรือต่ำขึ้นมาสูงได้เหมาะสมถูกต้องตามหลักการขับร้องเพลงไทย (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540, น. 65-66)

จากการศึกษาเรื่ององค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยในหนังสือคิตประพันธ์ ของ รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง ได้มีการอธิบายองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยไว้ดังนี้

ในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมดนตรีไทย กล่าวได้ว่า องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยนั้นเกิดขึ้นจากสิ่ง 3 สิ่งที่เป็นคุณสมบัติรวมกันเป็นองค์ประกอบ คือ องค์แห่งภาษา 1 องค์แห่งดนตรี 1 องค์แห่งวรรณคดี 1 และวิถีแห่งความเป็นชาติไทย

ภาษา (Language) ถือเป็นหัวใจสำคัญของการสื่อสาร มีส่วนสร้างความหมายสร้างความรู้สึกละและอารมณ์ ทำให้ผู้ฟังเกิดกระบวนการคิดและตัดสินใจที่จะทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือไม่ทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

ดนตรี (Music) คือองค์แห่งการประกอบแห่งอุปกรณ์ต่าง ๆ อันได้แก่ จังหวะ คือความขัดแย้งของเสียง ลั่น-ยาว ทำนอง คือ ระดับเสียงที่มีความแตกต่างสูงต่ำ เกิดจากการที่มนุษย์ดัดแปลงเสียงร่ายเสียง ติด ลี ดี เป้า ด้วยทักษะปฏิภาณจนเกิดเป็นเพลง

วรรณคดี (Literature) เป็นผลของการเรียงร้อยถ้อยคำนั้นให้เป็น คำสร้อย คำเรียงร้อยแก้ว และร้อยกรอง มีความสละสลวยและมีเรื่องราว สะท้อนถึงวิถีชีวิตทั้งในระดับวิถีชาวบ้านไปจนถึงระดับราชสำนัก

วิถีแห่งความเป็นชาติไทย (Thai Ways of Life) คือ หนทางในการ สร้างอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ที่บุคคลในสังคมและประเทศชาติให้การยอมรับ ว่าเป็นบรรทัดฐาน เป็นแบบแผน ขนบ ธรรมเนียมประเพณี เป็นเรื่องราววิถีชีวิต เป็นอารมณ์ความรู้สึกรับรู้ร่วมกันของคนในชาติทั้งด้านสุขและทุกข์ หรืออาจ เรียกรวมนั้นในภาพรวมว่า “วัฒนธรรม” เป็นการสำแดงพร้อมทั้งรูปและนาม ถึงความเจริญทางภูมิปัญญาของบุคคลและสังคมที่แสดงออกถึงความรัก และภาคภูมิใจในการเป็นสมาชิกของประชาชาติ...

กล่าวได้ว่า 4 องค์ประกอบ ที่ได้แสดงขึ้นแล้วนั้นมีความสำคัญยิ่ง ต่อกรอบความคิดในวิธีการขับร้องเพลงไทยในระดับที่เป็นคีตศิลป์การขับร้อง เพลงไทยมีองค์ประกอบ อย่างดังได้กล่าวไปแล้ว คือ ภาษา ดนตรี และวรรณคดี จำแนกโดยละเอียดได้ 5 ประการ ดังนี้

ถ้อยคำ คือเนื้อร้องหรือบทร้องทั้งที่เป็นวจนภาษา (Verbal language) คือ ถ้อยคำในวรรณกรรมและวรรณคดี และอวจนภาษา (Non-verbal language) คือ น้ำเสียงของการเปล่งเสียงอื่นเป็นสำเนียงเสียงต่าง ๆ ระคนกัน

ลำนํ้า (Rhythm) คือ ความสั้นยาวเบาแรงเกิดเป็นองค์ของเพลง ที่มีช่วงเวลา (Duration) เป็นทิศทางกำหนด

ทำนอง (Melody) คือ ความสูงต่ำของเสียงเกิดเป็นองค์ของระดับเสียง (Pitch) และบันไดเสียงต่าง ๆ

จังหวะ มี 2 ประเภท คือ ส่วนแบ่งย่อยของอัตราใด ๆ ที่มีความสม่ำเสมอ (Tempo) ส่วนที่มีจังหวะไม่สม่ำเสมอ แต่มีความสัมพันธ์กับห้วงเวลา (Timing)

ลีลาและอารมณ์ การถ่ายทอดความรู้สึกตามความหมายคำร้อง และบทร้องโดยอาศัยกระบวนการวางแผนจัดวาง ดีความอย่างพิถีพิถัน เพราะ ทั้งในระดับคีตปฏิภาณและระดับคีตประพันธ์ (จตุพร สีม่วง, 2561, น. 19-21)

จากการศึกษาเอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการเรื่องหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย ในหัวข้อหลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น ซึ่งเขียนโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภารัตน์ ชาญเลขา ได้อธิบายหลักการเบื้องต้นหรือองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า

...ผู้ที่จะเริ่มฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงไทยจึงควรที่จะศึกษาหลักการเบื้องต้นของการขับร้องเพลงไทย ดังต่อไปนี้

ท่าทาง

1. การนั่งขณะขับร้องเพลงไทย นิยมนั่ง 2 วิธี คือ การพับเพียบกับพื้น และการนั่งบนเก้าอี้ ทั้งนี้จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องนั่งตัวตรงอกผายไหล่ผึ่ง ในลักษณะที่ไม่เกร็ง ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งสำคัญต่อเรื่องระบบการหายใจอย่างมาก
2. การวางสีหน้า ควรวางสีหน้าให้ปกติไม่เหี่ยวหน้าแลหลัง อันบ่งบอกถึงบุคลิกที่ไม่สุภาพ
3. การเคาะจังหวะในขณะที่ขับร้อง สามารถใช้มือเคาะเบา ๆ และไม่ควรรยกขึ้นสูงจนน่าเกลียด สิ่งที่มีบ่งชี้ว่าควรที่สุดคือการใช้เท้าเคาะจังหวะ

จังหวะ

ผู้ที่ขับร้องจะต้องมีจังหวะดี ดังนั้นการควบคุมจังหวะในการขับร้องจึงถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้ขับร้องจะต้องระมัดระวังให้มาก จังหวะที่เป็นหลักของดนตรีไทย จะมี 3 จังหวะ คือ อัตรากี่จังหวะสามชั้น อัตราสองชั้น และอัตราราวเดียว ทั้ง 3 อัตรานี้เพื่อเรียงลำดับและรวมอยู่ในเพลงเดียวกันเรียกว่า เพลงเถา ซึ่งจะเป็ลลัดส่วนต่อกัน...

ภาษา

1. ผู้ขับร้องพึงระมัดระวังเรื่องคำควบกล้ำ ร ล และว ให้มาก และสามารถออกเสียงตามสระ พยัญชนะ วรรณยุกต์ต่าง ๆ ได้ถูกต้อง
2. การแบ่งวรรคตอนของบทร้องควรแบ่งให้เหมาะสม

การหายใจ

เนื่องจากลมหายใจที่เปล่งออกมากระทบเส้นเสียง จะทำให้สั่นสะเทือนบังเกิดเป็นเสียงขึ้น ดังนั้นลมจึงถือเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งในการขับร้อง ผู้ขับร้องจะต้องฝึกผ่อนและถอนลมหายใจให้ถูกที่ ซึ่งจะส่งผลให้การขับร้องฟังแล้วนุ่มนวล ไม่รู้สึกลำบากแวนเป็นห้วง ๆ ข้อควรระวังอีกประการหนึ่ง คือ ในขณะที่ผ่อนหรือถอนหายใจนั้น ระวังอย่าให้เกิดเสียงลมหายใจดังและไม่ยกไหล่หรือยกตัวจนน่าเกลียด

การสร้างอารมณ์

เพลงไทยของเรานั้นจัดได้ว่าอยู่ในระดับ “คลาสสิก” ผู้ฟังจะต้องมีความรู้และความเข้าใจถึงจุดสำคัญเกี่ยวกับเพลงไทยพอสมควร จึงจะพอฟังรู้ว่าดีตรงไหนคืออะไร ไม่ใช่ว่าอะไร จุดสูงสุดของเพลงไทยหรือเพลงคลาสสิกชาติอื่น ๆ ก็อยู่ที่ว่าความไพเราะ ความงาม ความเข้าใจอารมณ์ การสร้างอารมณ์ จึงเป็นข้อที่สำคัญมากของการขับร้องเพลงไทย มิใช่จะเพียงแต่ร้อง ๆ ให้จบหรือร้องให้ครบจังหวะ ถ้าเป็นอย่างนั้นก็ไม่ต้องจัดไว้ในระดับคลาสสิก ดังนั้นจึงควรต้องใส่อารมณ์ลงไปด้วย ปัญหาสำคัญก็มีว่าจะใส่อย่างไร

การใส่อารมณ์ต่าง ๆ ให้รู้สึกว่าได้ตรงนี้เศร้า ตรงนี้หวาน ตรงนี้รัก หรือ โศก อารมณ์ตัดพ้อต่อว่า น้อยใจ ดีใจ เสียใจ ฯลฯ มิใช่จะใส่แบบง่าย ๆ เช่น ทำหน้าตา ท่าทาง สัมผัสเสียง ให้เศร้า ๆ เศร้า ๆ เบา ๆ ฯลฯ ก็กลายเป็นว่าใส่อารมณ์เพลงแล้ว เพลงไทยจะใส่อารมณ์ได้ดีต้องอาศัยวิธีการต่าง ๆ การประคับประคอง ควบคุมเสียง ฝ่อเสียง ฯลฯ ให้เหมาะสมควร การที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เรต้องการได้นั้น จะต้องพิจารณาและจดจำให้ได้ว่าในแต่ละที่แต่ละแห่งจะใช้วิธีการอะไรบ้าง (สุดารัตน์ ขาญเลขา, 2541, น. 1-2)

จากการศึกษาบทความวิชาการเรื่องกระบวนการทัศนสำหรับการขับร้องเพลงไทยของ ชัยทัต โสพระขรรค์ พบว่ามีการอธิบายแนวคิดที่สัมพันธ์กับหนังสือหลักคีตศิลป์ของครูท้วม ประสิทธิกุล หนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ หนังสือคติประพันธ์ของรองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สิม่วง และเอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการเรื่องหลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทยของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุดารัตน์ ขาญเลขา โดยสามารถสรุปได้ว่าการเรียนขับร้องเพลงไทยเปรียบเสมือนกับการสร้างบ้านหนึ่งหลัง ซึ่งในการสร้างบ้านให้สวยงามจะต้องประกอบด้วยองค์ประกอบหลายอย่าง โดยสามารถเทียบกับองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย 10 องค์ประกอบ ดังที่ชัยทัต โสพระขรรค์เสนอแนวคิดไว้ดังนี้

- 1) พื้นที่บ้าน เปรียบเสมือนลมหายใจ
- 2) เสาบ้าน เปรียบเสมือนเสียงวรรณยุกต์
- 3) ตัวบ้านและฝาผนัง เปรียบเสมือนถ้อยคำ
- 4) เพดานและหลังคา เปรียบเสมือนสระและตัวสะกด
- 5) บันได เปรียบเสมือนทำนองการเอื้อน
- 6) ประตูและหน้าต่าง เปรียบเสมือนการเปิด-ปิดคำร้อง
- 7) ห้องต่าง ๆ ในบ้าน เปรียบเสมือนจังหวะ
- 8) ดวงไฟในแต่ละห้อง เปรียบเสมือนช่องไฟ

9) เครื่องตกแต่งบ้าน เปรียบเสมือนกลวิธีพิเศษในการขับร้อง

10) สีและลวดลายบนผาผนัง เปรียบเสมือนอารมณ์ในการขับร้อง

(ชัยทัต โสพระขรรค์, 2559, น. 4)

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า

ในการขับร้องเพลงไทยสิ่งที่คุณขับร้องฟังมีหรือเรียกได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญของการขับร้องเพลงไทย ประการแรกคือ ลักษณะของน้ำเสียงหรือในทางปรัชญาเรียกว่า ความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) ประการที่สอง ผู้ขับร้องจะต้องมีการจดจำที่ดี เพราะลักษณะการสอนของคนไทยเราเป็นแบบมุขปาฐะ จึงจำเป็นจะต้องอาศัยการจดจำ ประการที่สาม ผู้ขับร้องจะต้องมีจังหวะที่ดี ประการที่สี่ ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้ การรู้ในที่นี้คือรู้ทั้งภาษา ทำนอง การเข้าใจในความหมายของบทร้อง ประการที่ห้า ผู้ขับร้องจะต้องมีความชำนาญ ซึ่งความชำนาญนี้ก็จะเกิดจากการหมั่นฝึกฝนและประสบการณ์ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 12 กรกฎาคม 2565)

จากข้อมูลเรื่ององค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยตามแนวความคิดของครูท้วม ประสิทธิ์กุล รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุดารัตน์ ชาญเลขา อาจารย์ชัยทัต โสพระขรรค์ และรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า องค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ 9 องค์ประกอบ ได้แก่

1) สมอ เป็นอวัยวะที่มีอำนาจในการควบคุมอวัยวะอื่น ๆ ในร่างกาย เช่น ปาก หู ลิ้น คาง คอหรือแม้กระทั่งการกำหนดลมหายใจ

2) หัวใจหรือจิตใจ ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญไม่แพ้สมอ ด้วยเหตุว่าหัวใจนั้นเป็นที่อยู่ของความรู้สึก ความกล้า ความกลัว ความหนักแน่น ซึ่งหากผู้ขับร้องมีสภาพจิตใจที่ดีแล้วก็จะเป็นผลดีต่อการขับร้องเพลงไทย

3) น้ำเสียง สิ่งนี้ถือเป็นเรื่องสำคัญของผู้ที่จะเป็นนักร้องเพลงไทยและเป็นเรื่องของพรสวรรค์หรือบุญกรรมของผู้ขับร้อง ซึ่งสามารถใช้สิ่งใดสร้างเสริมเติมแต่งให้สมบูรณ์ได้นอกจากได้รับติดตัวมาแล้ว

4) สติปัญญา ในที่นี้หมายถึงความสามารถในการจดจำและปฏิภาณไหวพริบของผู้ขับร้อง ซึ่งองค์ประกอบข้อนี้จะเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เพลงไทยนั้นเกิดความไพเราะ

5) ความรู้ หมายถึง การรู้ที่จะเลือกใช้ รู้ที่จะตีความ รู้ที่จะแปลงเสียงถ้อยคำหรือเอื้อนออกมา
รู้ที่จะหายใจ ตลอดจนรู้ท่วงทำนองอย่างแจ่มแจ้ง

6) ความชำนาญหรือประสบการณ์ เป็นองค์ประกอบที่เกิดจากการทำซ้ำแล้วซ้ำอีก
ซึ่งจะเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้การขับร้องเพลงไทยนั้นมีความไพเราะและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

7) จังหวะ เป็นองค์ประกอบสำคัญและเป็นคุณสมบัติขั้นพื้นฐานของนักร้องเพลงไทย

8) กลวิธีการขับร้อง เปรียบเสมือนเครื่องปรุงรสที่ช่วยสร้างความกลมกล่อมให้กับอาหาร
การขับร้องจึงจำเป็นที่จะต้องใช้กลวิธีเพื่อสร้างความไพเราะให้กับบทเพลงนั้น ๆ

9) ท่าทาง เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีผลต่อเสียงร้องและบุคลิกของผู้ขับร้อง

ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติและมีความสามารถ
ในการขับร้องโดยมีองค์ประกอบครบทั้ง 9 องค์ประกอบ จึงจะทำให้การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกนั้น
เกิดความไพเราะและเกิดความสมบูรณ์ทั้งในแง่ของสุนทรียะทางคีตศิลป์และดุริยางคศิลป์
และสุนทรียะของศิลปะการแสดงหุ่นกระบอก

2.1.4 กลวิธีในการขับร้องเพลงไทย

กลวิธี (Technique) คือ วิธีการที่จะต้องปฏิบัติหรือดำเนินการโดยอาศัยความรู้
และความชำนาญของผู้ปฏิบัติหรือผู้ดำเนินการ อีกนัยหนึ่งสามารถอธิบายคำว่า “กลวิธี” ได้ว่า
เป็นวิธีการที่มีความล้าลึกและซับซ้อนกว่าวิธีการที่เป็นเพียง “วิธี” ทั้งในด้านการปฏิบัติ
การดำเนินการ และผลลัพธ์

กลวิธีการขับร้องเพลงไทย เป็นวิธีการที่ใช้สำหรับการขับร้องเพลงไทยโดยเฉพาะ
เป็นองค์ความรู้ที่เกิดจากการศึกษาเล่าเรียน การฝึกฝน และประสบการณ์ของผู้ขับร้องที่ได้รับ
การถ่ายทอดจากครูโดยตรง ทั้งนี้ กลวิธีการขับร้องเพลงไทยจะมีรูปแบบ ชื่อเรียก และวิธีการปฏิบัติ
ที่มีความแตกต่างกันไปตามแต่สำนักที่ได้รับการสืบทอดกันต่อมาหรือสร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากความรู้
และประสบการณ์ของครูนักร้องหรือเจ้านายนั้น ๆ ดังที่ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล ได้กล่าวถึง กลวิธี
การขับร้องเพลงไทย ไว้ในหนังสือหลักคีตศิลป์ ความว่า

การขับร้องเป็นศิลปะพิเศษอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การขับร้อง
เพลงไทย ทั้งนี้ เพราะการขับร้องเพลงไทยนั้น มีกลวิธีลวดลายมากมายเหลือเกิน
ครูแต่ละท่าน ย่อมมีกลวิธีที่สำคัญลึกลับซับซ้อน ที่ท่านเก็บรักษา
เป็นความลับของแต่ละท่านไว้มากมาย แต่อาจจะแตกต่างกันไปโดยแต่ละท่าน
หารู้ซึ่งกันและกันมา อันกลวิธีนี้เสมือนดาบสองคมที่แสนจะร้ายแรง มีทั้งคุณ
และโทษ ถ้าผู้ใช้มีจิตกุศล รู้จักกาลเทศะมีความรู้มีหลักประจำใจก็ย่อมจะใช้
ให้เกิดประโยชน์ในทางที่ดีได้... (ท้วม ประสิทธิ์กุล, 2529, น. 191)

นอกจากนี้ครูท้วม ประสทธิกุล ยังได้กล่าวถึงกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยไว้ในหัวข้อ วิชาพิเศษ เทคนิค กลวิธี ความสามารถเฉพาะตัว ความว่า “แต่ใครจะมีอย่าง ไม่สามารถจะรู้ซึ่งกันและกันได้ เพราะต่างคนต่างก็เก็บเป็นความลับ และรักษาไว้เสมอชีวิต เพราะคำว่า “กลวิธี” มีมากมายและเร้นลับ ซับซ้อนมิใช่น้อย จึงว่า กลวิธีมีความสำคัญยิ่งของนักศิลปิน ดังนั้น ผู้มีกลวิธีอยู่ในสมอง ก็เท่ากับมีครูอยู่ในหัวใจ” (ท้วม ประสทธิกุล, 2529, น. 200)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า กลวิธีเป็นสิ่งที่นักดนตรีและศิลปินทุกคนให้ความสำคัญและมิได้สำคัญเฉพาะเรื่องของกลวิธีการปฏิบัติเครื่องดนตรีเท่านั้น ทว่ากลวิธีในการขับร้องเพลงไทยก็มีความสำคัญมากเช่นกัน เนื่องจากการขับร้องเพลงไทยจะเกิดความไพเราะ ความงาม และความสมบูรณ์ได้มากน้อยเพียงใดนั้นจะต้องอาศัยทั้งกลวิธีและเสียงเป็นองค์ประกอบ ซึ่งกลวิธีนั้นถือเป็นเรื่องของศักยภาพที่เกิดจากการเรียนรู้และฝึกฝนเฉพาะบุคคล แต่เสียงนั้นถือเป็นพรสวรรค์ที่จะช่วยเสริมศักยภาพให้ผู้ขับร้องสามารถปฏิบัติกลวิธีต่าง ๆ ออกมาได้อย่างถูกต้องไพเราะเหมาะสม ทั้งนี้ เสียงที่ได้กล่าวถึงมีเพียงแต่หมายถึงเสียงปกติที่เกิดจากการเปล่งออกมาเท่านั้น แต่หมายถึงเสียงที่เป็นกลวิธีการขับร้องเพลงไทยขั้นพื้นฐานที่จะนำไปสู่กลวิธีพิเศษหรือกลวิธีเฉพาะดังที่จะอธิบายต่อไป

จากหนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้กล่าวถึงเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยไว้ดังนี้

สำหรับวิธีการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยนั้นจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป
ก่อนอื่นควรจะทราบเกี่ยวกับเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยก่อน เสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย

1. เสียงเออ
2. เสียงเอย
3. เสียงอีอ
4. เสียงอี
5. เสียงเอ้ย
6. เสียงเออะ
7. เสียงเฮอะ
8. เสียงฮือ
9. เสียงฮี
10. เสียงหือ
11. เสียงเอิงเออ
12. เสียงเอิงเอย

วิธีการทำเสียงเออ

ใช้น้ำหนักเสียงเล็กน้อยอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เพยอริมฝีปาก เล็กน้อยแล้วเปล่งเสียงออกจากคอโดยตรงโดยไม่ขยับคางและไม่หุบปาก

วิธีการทำเสียงเอย

มีวิธีเช่นเดียวกับเสียง “เออ” จนเมื่อจะออกเสียง “เอย” ให้ขยับโคน ลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นทั้งสองข้างกระทบเพดานปาก แล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อยให้เกิดเป็นเสียง “อี” ที่ไม่ชัดเจนนัก เมื่อสุด ทางเสียงควบกล้ำตามเสียง เออ ออกมารวมด้วย นิยมใช้เมื่อสิ้นสุดการเอื้อน ก่อนถึงคำร้อง

วิธีการทำเสียงอีอ

เพยอริมฝีปากอ้าจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับคางไว้ให้นิ่งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อย เพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบ เพดานปากและเปล่งเสียงให้ออกมาทั้งทางจมุก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปาก

วิธีการทำเสียงเอ้ย

เหมือนการทำเสียง “เอย” แต่ผันเสียงให้สูงขึ้นโดยไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำหนักเสียงในช่วงทางเสียงให้ไปอยู่ที่จมุก

วิธีการทำเสียงเออะ

เปล่งเหมือนเสียง “เออ” แต่สะกดเสียงให้สั้นลง

วิธีการทำเสียงเฮอ

ต้องเปล่งเสียงออกจากคอ บังคับน้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและ ขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมุก

วิธีการทำเสียงฮือ

เหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนัก ขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปาก แต่ไม่ชิด เมื่อตามด้วยเสียง “เออ” มักจะมีเสียง “ง” ติดออกมาด้วย อันเป็นลักษณะการ เอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้ “เออ” คู่กับเสียง “ฮือ” จะไม่มีเสียง “ง” ติดมา

วิธีการทำเสียงฮือ

หลักการเหมือนการเปล่งเสียง “ฮือ” แต่ทำให้เสียงสะกดสั้นลง

วิธีการทำเสียงหือ

เพยอริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียง “ฮือ” ผ่านออกมาช้า ๆ พร้อมกับ
ผันเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกมาทางจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจน
เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อย ๆ ลดกำลังลงทีละน้อยจนสุดทางเสียง

วิธีการทำเสียงเอิงเออ

เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง “เออ” แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัส
ซิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูกและเกิดเสียง “เอิง” แล้วเปล่งเสียงต่อ
เหมือน “เออ” โดยติดเสียง “ง” มาด้วย (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540,
น. 63-65)

นอกจากเรื่องของเสียงต่าง ๆ ที่ถือเป็นกลวิธีขั้นพื้นฐานของการขับร้องเพลงไทย
ดังที่อธิบายในข้างต้น จากการศึกษายังปรากฏกลวิธีการขับร้องเพลงไทยอีกหลายกลวิธี โดยกลวิธีต่าง ๆ
ได้ถูกรวบรวมและจัดหมวดหมู่โดยผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทางศิลปวิทยาในหนังสือเกณฑ์
มาตรฐานดนตรีไทย ซึ่งจัดทำโดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ทั้งนี้
สามารถอธิบายความเป็นมาของการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานโดยสรุปและกลวิธีการขับร้องเพลงไทย
ที่ปรากฏได้ดังนี้

หลังจากที่การขับร้องเพลงไทยมีการจัดการเรียนการสอนขึ้นในสถาบันการศึกษา
ต่าง ๆ และเพื่อให้เป็นมาตรฐานเดียวกันในแต่ละระดับการศึกษาและสถาบัน วันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ.
2532 ทบวงมหาวิทยาลัยได้เสนอขออนุมัติโครงการส่งเสริมการดนตรีไทยต่อคณะรัฐมนตรี
และได้รับการอนุมัติโครงการดังกล่าวจากคณะรัฐมนตรีในวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2532 โดยให้
มีอำนาจในการแต่งตั้งคณะกรรมการเพื่อดำเนินการพัฒนาและส่งเสริมวิชาการด้านดนตรีไทย
ต่อมาในพุทธศักราช 2534 ได้ริเริ่มการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยขึ้น โดยเป็นการจัดทำ
ทั้งในด้านปี่พาทย์ ด้านเครื่องสายไทย และด้านการขับร้องเพลงไทย จนแล้วเสร็จในพุทธศักราช
2536 ทั้งนี้ในการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ด้านการขับร้องเพลงไทย มีผู้ทรงคุณวุฒิ
และผู้เชี่ยวชาญทำหน้าที่ในการพิจารณาและจัดทำเกณฑ์ดังกล่าว ดังนี้

1. นายวรารุช สุมาวงศ์
2. นายพูนพิศ อมาตยกุล
3. นายจิรัส อัจฉรงค์
4. นางเจริญใจ สุนทรวาทิน
5. นางสาวบุษยา ชิตท้วม
6. นายวิโรจน์ เวชชะ
7. นางกาญจนา อินทรสุนานนท์

8. นางสาวมโทยา เพ็ญพงศา
9. นายนัฐพงศ์ โสวัตร
10. นางสาวทัศนีย์ ชุนทอง
11. นางวัฒนา โกศินานนท์
12. นางสาวสุภารัตน์ ชาญเลขา
13. นายพันธ์ศักดิ์ วรรณดี
14. นางศิริกุล วรบุตร
15. นางประชิด ขำประเสริฐ
16. นางอรุณ บัวเอี่ยม
17. นายศิริ วิชเวช
18. นางสุดจิตต์ ดุริยประณีต
19. นายประสิทธิ์ ทองใส
20. นางมยุรี สิงห์ไข่มุกข์

(สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2545, น. 3-69)

จากการศึกษาข้อมูลเพื่อรวบรวมกลวิธีการขับร้องเพลงไทยจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช 2544 ของสำนักมาตรฐานอุดมศึกษาและสำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย พบว่ากลวิธีการขับร้องเพลงไทยแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ กลุ่มกลวิธีการขับร้องทั่วไปที่มีคล้ายคลึงกันและกลุ่มกลวิธีขับร้องเฉพาะแบบ ปรากฏรายละเอียดดังนี้

ศัพท์ลัทธิการขับร้องเพลงไทย

1) ศัพท์ที่เป็นกลุ่มกลวิธีการขับร้องที่คล้ายคลึงกัน

กลุ่มที่ 1 รวบเสียง สะบัดเสียง

1.1 รวบเสียง หมายถึง วิธีการร้องและการเอื้อน ตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไป ให้กระชับ เน้นและตรงจังหวะเพื่อแสดงอารมณ์เพลง ส่วนมากใช้ในบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว เพลงไทยที่แสดงออกถึงอารมณ์เพลง เช่น เพลงลิ้งโลด, ลิงลาน เป็นการรวบเสียงและรวบคำให้กระชับขึ้น

1.2 สะบัดเสียง หมายถึง การทำเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปในตอนท้าย บางช่วงของ การเอื้อนให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว

กลุ่มที่ 2 ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ คร่อมจังหวะ ล่วงหน้า

2.1 ลักจังหวะ หมายถึง การร้องซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะเสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะ ก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์

2.2 ย้อยจังหวะ หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนหลังจังหวะตกเพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากจะใช้ในคำร้องหรือเอื้อนท้ายวรรคเพลง

2.3 คร่อมจังหวะ หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตนาร้องให้ไม่ตรงกับจังหวะ เพื่อความไพเราะและแสดงออกถึงอารมณ์ในเฉพาะบางเพลง

2.4 ล่วงหน้า หมายถึง การร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกก่อนจังหวะ
กลุ่มที่ 3 ม้วนเสียงและม้วนคำ หางเสียง

3.1 ม้วนเสียงและม้วนคำ หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียง แสดงความเด่นชัดของคำร้องและการเอื้อน เช่นเดียวกับ การซ้อนเสียง โดยเพิ่มความละเอียดของท่วงทำนอง ลักษณะนี้มักใช้ในตอนจบท่อนของเพลง

3.2 หางเสียง หมายถึง การลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมเพียงเล็กน้อยในตอนท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน เพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะยิ่งขึ้น
กลุ่มที่ 4 ครั้น กระทบ สะดุด ปรีบ โปรย

4.1 ครั้น หมายถึง การทำเสียงร้องให้สะดุด สะเทือน เพื่อให้เกิดความไพเราะ เสียงนี้จะออกมาคล้ายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่า ครั้นจะมีทั้งยาวและสั้น แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ครั้นที่ทำนองและครั้นที่คำร้อง

4.1.1 ครั้นที่ทำนอง หมายถึง การลากเสียงอื้อหรือเสียงอื่นโดยสะเทือนเสียงที่เพดานชั้นนาสิก แล้วสะดุดเสียง

4.1.2 ครั้นที่คำร้อง หมายถึง การทำเสียงในลักษณะเดียวกันกับครั้นที่ทำนอง แต่เป็นการสะดุดสะเทือนที่เสียงสระของคำร้อง

4.2 กระทบ หมายถึง การลากเสียงยาวมาสัมผัสเสียงสั้นและกลับมาเสียงเดิม เช่น เออ - เฮอะ - เออ เสียงกระทบนี้อาจทำได้หลายครั้งต่อเนื่องกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้ขับร้อง

4.3 เสียงสะดุด หมายถึง การทำเสียงให้กระทบกันเพียงเบา ๆ ในระหว่างที่เสียงว่างเล็ก ๆ น้อย ๆ สำหรับใช้สอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น เสียงสะดุดคล้ายกระทบแต่เบากว่า

4.4 ปรีบ หมายถึง การลากเสียงอื้อหรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานชั้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั้นแต่เสียงสั้นกว่า เสียงปรีบจะเบากว่าเสียงสะดุด ความแตกต่างของเสียงสะดุดกับเสียงปรีบ

อยู่ที่เสียงสระตุจะขาดออกจากกัน แต่เสียงปริบจะไม่ขาด เสียงปริบจึงเบาที่สุด ในกระบวนการของเสียงสระตุและเสียงกระทบ คนที่เสียงเล็กและเบา จะทำเสียงปริบนี้ได้ดี

4.5 โปรย หมายถึง ลีลาของการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยการโรยเสียง จากสูงลงมาหาคำ

กลุ่มที่ 5 เน้นเสียงและเน้นคำ ปั่นเสียง ประคบเสียง ปั่นคำ ประคบคำ ประดิษฐ์คำ

5.1 เน้นเสียงและเน้นคำ หมายถึง การให้ความสำคัญกับเสียงเอื้อน หรือคำร้อง โดยเพิ่มน้ำหนักเสียงหรือเน้นคำให้ชัดเจนเป็นพิเศษ จะเห็นได้ ชัดเจนในเรื่องการร้องเพลงละครต้องเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ให้สอดคล้องกับบทละคร

5.2 ปั่นเสียง หมายถึง การบังคับเสียงร้องออกจากลำคอให้กลมกล่อม ชัดเจน เพื่อให้อารมณ์ ในน้ำเสียงทำให้เกิดความไพเราะได้อารมณ์ยิ่งขึ้น

5.3 ประคบเสียง หมายถึง การเปล่งเสียงร้องทั้งอักขระและทำนอง ให้นุ่มนวล ไพเราะ ตรงกับความหมายของคำและอักขรวิธี โดยเสียงที่ออกมานั้น จะต้องมีความพอดีไม่มากไม่น้อยเกินไปและสื่อความหมายได้อารมณ์ดี

5.4 ปั่นคำ หมายถึง การบังคับเสียงตกแต่งคำร้อง อักขระ ให้กลมกล่อม ชัดเจน ลักษณะคล้ายการเน้นเสียงแต่ไปเน้นที่คำมากกว่า

5.5 ประคบคำ หมายถึง การทำเสียงและคำร้องให้ชัดเจน ตรงตาม ความประสงค์ของทำนองโดยไม่ดังหรือเบาจนเกินไป

5.6 ประดิษฐ์คำ หมายถึง วิธีการออกเสียงคำร้องโดยวิธีการตกแต่ง ถ้อยคำให้ไพเราะ คล้ายการปั่นคำ

กลุ่มที่ 6 กล่อมเสียง กลิ้งเสียง กลิ้งเสียง กลิ่นเสียง อมเสียง ซ้อนเสียง

6.1 กล่อมเสียง หมายถึง การทำเสียงให้นวลเนียน ราบรื่น มีลักษณะ คล้ายกับประคบเสียง แต่ขึ้นอยู่กับเทคนิคและลีลาของผู้ร้อง

6.2 กลิ้งเสียง หมายถึง การทำเสียงในลักษณะที่คล้ายกับการครั่น แต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้ามาผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเนื่องกัน มีการต่อเนื่องของเสียงมากกว่า 2 เสียงขึ้นไป

6.3 กลิ้งเสียง หมายถึง การกล่อมทำนองร้องมาผสมกับคำร้อง

6.4 กลิ่นเสียง หมายถึง การร้องโดยเผยอปากเล็กน้อยทำเสียงให้ผ่าน ลงลำคอแล้วเปล่งเสียงกลับออกมาใหม่คล้ายการกลิ้งเสียง เสียงร้องจะหมด

ที่ท้ายคำในส่วนที่เป็นทำนอง เสียงจะอยู่ในลำคอเป็นเสียงที่ค่อนข้างต่ำ ต้องใช้เสียงอือ จึงจะกลืน มักพบในเพลงสำเนียงมอญ

6.5 อมเสียง หมายถึง การออกเสียงเป็นเสียงอือหรือเสียงฮือ ในช่วงที่ร้องลูกเท่า ลักษณะคำร้องของคำบางคำที่ต้องใช้วิธีการหุบปาก เก็บเสียงแล้วระบายเสียงออกจากจมูกเป็นบางส่วน เพื่อไม่ให้เสียงขาดและทำให้เกิดอารมณ์

6.6 ซ้อนเสียง หมายถึง การขับร้องที่ทำให้เสียงอ่อนลงมา แล้วย้อนเสียงขึ้นไปเพื่อให้คำชัดเจนและนุ่มนวล

กลุ่มที่ 7 ครวญ โทน พลิ้ว กนกคอ โยกลีเสียง โยนเสียง ขยักขยอน

7.1 ครวญ หมายถึง ลักษณะท่วงทำนองเพลงขับร้องที่แสดงถึงอารมณ์โศกเศร้า โดยผ่อนเสียงให้เบาลงแล้วประดิษฐ์ทำนองให้เป็นอารมณ์โศกนิยมใช้ในการแสดงโขนละครและเพลงประเภททยอย

7.2 โทนเสียง หมายถึง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงเดิมให้สูงขึ้นไปอีก พร้อมกับทำให้เกิดอารมณ์เศร้าต้องใช้กำลังมากและอาจจะต่อเนื่องกับการเลื่อนไหลด้วย เช่น เอื้อนตอนท้ายของเพลงมอญร้องให้ที่ร้องเข้ากับปี

7.3 เสียงพลิ้ว หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้หางเสียงเกิดความสั่นไหวและแผ่วลงเล็กน้อยเป็นเทคนิคการทำเสียงเพื่อให้ถ้อยคำชัดเจนไพเราะขึ้นคล้ายสะบัดแต่เบาและนุ่มนวลกว่า

7.4 กนกคอ หมายถึง วิธีการขับร้องที่ใช้การเอื้อนลูกคอให้มีความไพเราะเหมือนเป็นกลเม็ดอย่างหนึ่ง

7.5 โยกลีเสียง หมายถึง การทำเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ ในระดับเสียงเดิมกลับไปกลับมาหลาย ๆ ครั้ง จนกว่าจะหมดทำนอง เช่น การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไป เอื้อนไปมาจากซ้ำไปหาเร็ว เช่น ทำนองท้ายเพลงเชิดนอกทำนองเอื้อนตอนต้นของเพลงเชิดฉิ่ง

7.6 โยนเสียง หมายถึง การทำเสียงให้กว้างไกลไปมาจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งและกลับมาเสียงเดิมให้ลงตามจังหวะ เช่น เพลงโอ้อปี เพลงทยอย เพลงประเภทหน้าทับสองไม้ โยนเสียงนี้มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเปิดโอกาสให้ผู้ร้องหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปได้ตามความพอใจ จะสั้นยาวเท่าใดก็ได้ เพียงแต่เมื่อถึงที่สุดของการพลิกเพลงแล้วให้เสียงตกอยู่ที่เสียงเดิมเท่านั้น

7.7 ขยักขย่อน หมายถึง การเปล่งเสียงเอื้อน ที่ยืนเสียงอยู่เสียงเดียว โดยการปรุ่่งแต่งเสียงให้สละสลวยตรงตามทำนองหลัก

กลุ่มที่ 8 ผ่อนเสียง ผ่านเสียง เหนินเสียง เลื่อนไหล

8.1 ผ่อนเสียง หมายถึง วิธีการออกเสียงโดยการลากเสียงให้ยาว แล้วค่อย ๆ เบาลงเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล มีวิธีการคือ ก่อนจะร้องต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่แล้วค่อย ๆ ผ่อนเสียง ผ่อนลมออกทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอ แม้จะต้องทำเสียงที่มีช่วงยาวตามกำหนดจังหวะหนึ่งฉับก็ทำตาม ทำได้ทั้งคำร้องและการเอื้อน วิธีนี้ช่วยชะลอกำลังไว้ให้มีมากพอและผ่อนใช้ได้ อย่างไพเราะพอเหมาะพอดี

8.2 ผ่านเสียง หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนจากเสียงหนึ่ง อย่างต่อเนื่องไปยังอีกเสียงหนึ่ง การเลื่อนไหลและผ่านเสียงมีความสัมพันธ์กัน มีหน่วยเสียงที่เรียงลำดับกัน การผ่านเสียงจะอาศัยการเลื่อนไหล โดยให้เลื่อนไหลบนเสียงต่าง ๆ ซึ่งเสียงจะต่อเนื่องกันไม่ขาดเสียง

8.3 เหนินเสียง หมายถึง การทำเสียงให้เลื่อนไหลจากต่ำไปหาสูง มีลักษณะคล้ายคลึงกับการซ้อนเสียง แต่ใช้กำลังมากกว่าโดยการเพิ่มแรงดันของลมหายใจให้มากขึ้นและยาวขึ้น แต่ยังคงความสม่ำเสมออย่างต่อเนื่อง

8.4 เลื่อนไหล หมายถึง การเอื้อนเสียงเปล่าไปตามทำนองเพลง เป็นวิธีการร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงจากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูง หรือจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ส่วนมากใช้ในเพลงลำเนียงมอญ

กลุ่มที่ 9 ควงเสียง ผั่นเสียง ร่อนไปไม่ร่วง

9.1 ควงเสียง หมายถึง การขับร้องที่ทำเสียงสูงควงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในเสียงเดียวกัน แบ่งเป็นควงเสียงสูงและควงเสียงต่ำ

ควงเสียงสูง หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสับัดเสียงในตอนท้าย

ควงเสียงต่ำ หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ โดยให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วกระทบเสียงในตอนท้าย เช่น เกริ่นลาว เป็นต้น

9.2 ผั่นเสียง หมายถึง การประดิษฐ์ทางเสียงที่ถ้อยคำ เป็นการไล่ทางเสียงที่ถ้อยคำนั้น ๆ เพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้นในเสียงอักขระ

9.3 ร่อนใบไม้ร่วง มีความหมายเป็น 2 อย่าง คือ หมายถึง เสียงที่ค่อย ๆ เลื่อนไหลจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำไปสู่เสียงทำนองหลัก และหมายถึง การขับร้องที่ใช้วิธีการสลับเสียง เป็นช่วง ๆ โดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำหรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง โดยลากเสียงตัวสุดท้ายของแต่ละช่วงให้ยาว

2) ศัพท์ที่มีกลวิธีขับร้องเฉพาะแบบ

1. เสียงลอย (เสียงลอยจังหวะ) หมายถึง การร้องที่มีการลากเสียงยาวหรือโหนเสียงขึ้นไปแล้วหยุดจังหวะหน้าทับ จึงร้องต่อไปให้เข้าจังหวะเดิม เป็นความสามารถสูงสุดของนักร้องนิยมใช้กับเพลงหน้าทับทยอย

2. เสียงอาศัย (เสียงผี) หมายถึง ความพยายามในการใช้เสียงของผู้ขับร้องที่จะใช้เสียงที่สูงกว่าระดับเสียงจริงของแต่ละคน โดยเปล่งเสียงออกจากปากและจมูก ทำให้เสียงที่ออกมาสั้นเบากว่าปกติแล้วขึ้นไปสัมผัสเพดานอ่อนด้านลึก จะใช้ต่อเมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น (Falsetto)

3. เสียงลงทรวง หมายถึง วิธีการขับร้องที่เกิดจากการออกเสียงจากลำคอลงทรวงอกแล้วเปล่งออกมา เพื่อให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ นิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญและทำนองแหล่

4. ทิ้งเสียง หมายถึง วิธีการขับร้องที่เน้นคำร้องเป็นคำ ๆ แต่ให้มีความไพเราะจบคำร้องโดยไม่มีเสียงเอื้อนต่อท้าย

5. บีบเสียง หมายถึง วิธีการขับร้องที่เกิดจากการเกร็งที่กรามหรือช่วงท้อง เพื่อแก้ปัญหาการขับร้องให้เสียงสูงตรงกับที่ต้องการ จะคล้ายเสียงอาศัยหรือเสียงผี

6. ร่อนผิวลม หมายถึง เสียงที่ใช้สอดแทรกในระหว่างเสียงเป็นเสียงเบา กว่าครั้งแทรกอยู่ในเสียงปริบ เพื่อง่ายน้อยหรืออย่างแผ่วเบา (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544, น. 346-353)

จากการศึกษาเรื่องกลวิธีในการขับร้องเพลงไทยในหนังสือหลักคีตศิลป์ของครูท้วม ประสิทธิ์กุล หนังสือเทคนิคการขับร้องเพลงไทยของรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ และหนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ซึ่งจัดทำโดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย สามารถสรุปได้ว่า กลวิธีในการขับร้องเพลงไทย เกิดจากภูมิรู้ และการสร้างสรรค์ของโบราณจารย์ที่สืบทอดกันมา เป็นวิธีการขับร้องขั้นสูงที่ผู้ขับร้องจะต้องได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูผู้สอนและต้องฝึกฝนด้วยพรสวรรค์และพรแสวงของตนเอง ทั้งนี้ กลวิธีในการขับร้องที่ได้มีการรวบรวมและบันทึกไว้โดยครูอาจารย์นั้นมีทั้งหมด 45 กลวิธี ได้แก่

1) รวบเสียง 2) สะบัดเสียง 3) ลักจังหวะ 4) ย้อยจังหวะ 5) คร่อมจังหวะ 6) ล่วงหน้า 7) ม้วนเสียง และม้วนคำ 8) ทางเสียง 9) ครั้น 10) กระทบ 11) เสียงสะกด 12) ปรีบ 13) โปรย 14) เน้นเสียง เน้นคำ 15) ปั่นเสียง 16) ประคบเสียง 17) ปั่นคำ 18) ประคบคำ 19) ประดิษฐ์คำ 20) กล่อมเสียง 21) กลิ้งเสียง 22) กลึงเสียง 23) กลืนเสียง 24) อมเสียง 25) ซ้อนเสียง 26) ครวญ 27) โทนเสียง 28) เสียงพลั่ว 29) กนกคอ 30) โยกเสียง 31) โยนเสียง 32) ขยักขย่อน 33) ผ่อนเสียง 34) ผ่านเสียง 35) เทินเสียง 36) เลื่อนไหล 37) ควงเสียง 38) ผันเสียง 39) ร่อนใบไม้ร่วง 40) เสียงลอย 41) เสียงอาศัย 42) เสียงลงทรวง 43) ทิ้งเสียง 44) บีบเสียง และ 45) ร่อนผิวลม

2.2 มูลเหตุทั่วไปของหุ่นกระบอก

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า “หุ่น” ไว้ดังนี้

- (1) น. รูป, รูปแบบ, รูปตุ๊กตา, รูปแบบที่จำลองจากของจริงต่าง ๆ
- (2) น. รูปปั้นหรือแกะสลักที่ทำโคลนไว้เพื่อเป็นแบบชั่วคราว, (ปาก) รูปทรงของร่างกายเป็นต้น เช่น คนนี้หุ่นดี
- (3) น. ชื่อการเล่นมหรสพที่ใช้รูปหุ่นแสดงเป็นเรื่องราว เช่น หุ่นกระบอก หุ่นจีน, โดยปริยายหมายถึงบุคคลที่กลายเป็นเครื่องมือของผู้อื่นโดยได้รับแต่งตั้งให้อยู่ในตำแหน่งบังคับบัญชา แต่ไม่มีอำนาจอะไรอย่างแท้จริง เช่น เป็นหุ่นให้เขาเชิด รัฐบาลหุ่น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 1339)

จากการอธิบายความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ข้างต้น ผู้วิจัยมีข้อสันนิษฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับการเกิดขึ้นของมหรสพหุ่นว่า เดิมทีหุ่นอาจเริ่มจากการเป็นเพียงรูปจำลองหรือรูปสมมติของสิ่งต่าง ๆ และตัวละครตามจินตนาการหรือตามวรรณคดี แต่ด้วยสติและภูมิปัญญาอันชาญฉลาดและความต้องการในทางสุนทรียะของบรรพบุรุษ จึงได้มีผู้คิดค้นและริเริ่มนำหุ่นมาใช้ในการแสดงเพื่อเล่าเรื่องอย่างละครจนกลายมาเป็นมหรสพหุ่นที่เป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งของชาติไทยในปัจจุบัน

จากการศึกษารายงานการวิจัยเรื่องการศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันตก โดยศาสตราจารย์ ดร.ศักดา ปันเหน่งเพชร ได้กล่าวถึงการแสดงหุ่นในประเทศไทย ความว่า

การเล่นหุ่นในสังคมชาวไทยมีมาช้านาน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ อักษรศาสตร์ และโบราณคดีหลายประการแสดงให้เห็นว่า ในสมัยที่กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีของไทย เมื่อประมาณปีพุทธศักราช 2171 ถึง 2246 ได้มีการเล่นหุ่นเป็นเครื่องมือมหรสพบันเทิงในประเทศไทยแล้ว อย่างไรก็ตามก่อนหน้านี้

ถ้าสืบสาวค้นความให้นานขึ้นไปว่าสมัยอยุธยา คือไปจนถึงอาณาจักรสุโขทัย ซึ่งเป็นราชธานีอยู่ระหว่างประมาณปีพุทธศักราช 1800 ถึง 1921 จะเห็นว่า ยังไม่มีการค้นพบหลักฐานแน่ชัดใด ๆ อันจะเป็นเครื่องแสดงว่าในยุคนั้น มีการเล่นหุ่นมหรสพในประเทศไทย (ศักดา ปันหนึ่งเพ็ชร, 2535, น. 1)

รายงานวิจัยเล่มดังกล่าว ยังปรากฏข้อมูลทางประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง (2171-2246) กล่าวถึงมหรสพในงานที่มีทั้งหุ่นและโขนจากภาพ (กลอนสวด) เรื่องพระเนมิราช ตอนพิธีราชาภิเษกพระเนมิราช ซึ่งถูกบันทึกไว้ในสมุดไทยขาว ความว่า “ลอดบวงไถยหนึ่งนั่งนอน หักตุงปลัปลายไมรำ หุ่นโขนไทยชวาลิปปลำ ถอดกริดงารำ กำทำเปรเภาดนา ๆ ทั่วลวรคลาลชลันกณน้ำ ตาง ๆ ภาสา ภรรนาแตกไทมัย” (ภาพกลอนสวด เรื่องพระเนมิราช สมุดไทยขาว, 37, น. 8-9 อ้างถึงใน ศักดา ปันหนึ่งเพ็ชร, 2535, น. 8)

นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานจากคำพากย์รามเกียรติ์ สำนวนเก่า ที่กล่าวถึงการแสดงโขนละคร และหุ่นเล่นในเวลากลางวันและหนังแสดงในเวลากลางคืนดังนี้

เครื่องเล่นโขนละครคอนหุ่นประชัน	เชิดชุกกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย	
ราตรีรัศมีเพลิงพราย	หนังงามลวดลาย
กระหนกกระหนาบภาพหาญ	
ปรากฏในบทเบิกหน้าพระ พากย์สามตระความที่ 3 ว่า	
กลางวันโขนละครคอนโลภา	หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร	
ราตรีอัคคีแจ่มใส	หนังส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลาย	

(ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1, 2512, น. 5 อ้างถึงใน ศักดา ปันหนึ่งเพ็ชร, 2535, น. 8)

จากหลักฐานข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีราวปีพุทธศักราช 2171-2246 หรือกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง หุ่นเป็นมหรสพอย่างหนึ่งของสยาม โดยมีหลักฐานที่ปรากฏตามหลักฐานได้แก่ โขน ละคร หุ่น และหนัง

2.2.1 จุดกำเนิดและบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก

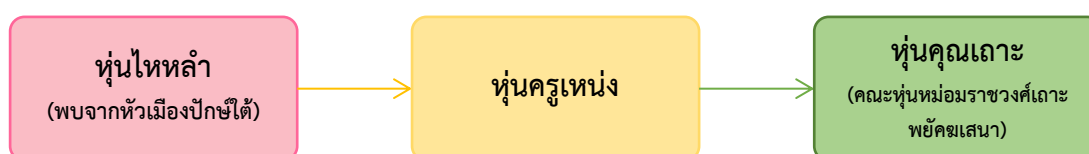
จุดเริ่มต้นของการแสดงหุ่นกระบอกเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) โดยนายเหงะหรือครูเหงะ ได้สร้างหุ่นกระบอกขึ้นจากรูปแบบของหุ่นไหหลำ ครั้งหนึ่งเมื่อคณะหุ่นครูเหงะได้ไปทำการแสดงที่เมืองอุดรดิตถ์ หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา

มหาดเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาตำราจราชานุภาพ ซึ่งตามเสด็จไปตรวจราชการที่เมืองอุดรดิตถ์ได้พบเห็น จึงได้นำหุ่นตามแบบของครูเหม่งมาสร้างเป็นตัวหุ่นและได้ตั้งเป็นคณะหุ่นของตน โดยเรียกกันทั่วไปว่า “หุ่นคุณเถาะ” ถือเป็นคณะหุ่นกระบอกคณะแรกที่สร้างขึ้น และทำการแสดงในกรุงเทพมหานคร ดังความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาตำราจราชานุภาพ ได้ทูลต่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ความว่า

...เมื่อปี 2435 ปีที่หม่อมฉันเข้าว่าการกระทรวงมหาดไทย ถึงเดือนตุลาคม หม่อมฉันขึ้นไปตรวจหัวเมืองเหนือ ครั้นนั้นลูกชายกลางอิทธิดำรง (น้องรองจุลดิศ) อายุได้สัก 5 ขวบ ติดหม่อมฉันจึงตามไปด้วย หม่อมราชวงศ์เถาะ (เป็นทหารมหาดเล็กอยู่ก่อน ท่านคงทรงรู้จัก) รับอาสาไปเป็นพี่เลี้ยง เมื่อไปถึงเมืองอุดรดิตถ์ สามเณรธรรมชัยเวลานั้นเป็นพระยาสุโขทัย ให้หุ่นกระบอกมาเล่นให้ดู ได้เห็นเป็นครั้งแรก แก่แล้วให้ฟังว่าหุ่นกระบอกนั้นเกิดขึ้นที่เมืองสุโขทัย ด้วยคนชียาคนหนึ่งชื่อเหม่ง ซึ่งเที่ยวอาศัยอยู่ตามวัด เห็นหุ่นจีนไหหลำ จึงเอาอย่างมาคิดทำเป็นหุ่นไทยและคิดกระบวนร้องตามหุ่นไหหลำ มีคนชอบ จึงเลยเที่ยวเล่นหากิน ลูกชายกลางของหม่อมฉันได้เห็นหุ่นชอบเป็นกำลัง สามเณรธรรมชัยจึงไปขอเขามาให้เธอหนึ่งตัว แต่เวลาเดินทางหม่อมฉันให้เขาทำวอป่าให้เธอนั่งมา ก็เล่นเชิดหุ่นกับคุณเถาะเรื่อยมาตลอดทาง แต่เมื่อกลับถึงกรุงเทพฯ ได้สักหน่อยหนึ่ง ชายกลางป่วยสิ้นชีพ คุณเถาะเกิดความคิดจะเล่นหุ่นยืมเงินหม่อมฉันได้ลงทุนทำ ก็เกิดมีหุ่นกระบอกขึ้นในกรุงเทพฯ ราว พ.ศ. 2436 แต่แรกมักเรียกกันว่า “หุ่นคุณเถาะ” ด้วยประการฉะนี้ (กรมพระยาตำราจราชานุภาพ, 2479 อ้างถึงใน พูนพิศ อมาตยกุล, 2552, น. 167)

จากความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาตำราจราชานุภาพ ได้ทูลต่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ข้างต้น สามารถแสดงให้เห็นถึงที่มาของคณะหุ่นกระบอกของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา โดยสามารถอธิบายเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิแสดงที่มาของคณะหุ่นหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา



แผนภูมิที่ 2 ที่มาของคณะหุ่นหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

นอกจากนี้ ความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทูลต่อ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ยังปรากฏชื่อบุคคลสำคัญ 2 ท่าน ที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอก ได้แก่ 1) ครูเห่ง บุคคลสำคัญที่เริ่มสร้างหุ่นไทย โดยดัดแปลงจากหุ่นไหหลำ 2) หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้วิจัยสามารถรวบรวมข้อมูลได้ดังนี้

1) ครูเห่ง

จากการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับครูเห่ง ปรากฏหลักฐานตามที่ครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ได้กล่าวไว้ในหนังสือหุ่นไทยความว่า

อย่างไรก็ตามเมื่อข้าพเจ้า (จักรพันธ์ โปษยกฤต) ได้จัดการแสดง หุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีตอนหนึ่งนางผีเสื้อ ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2518 และได้อิงลายพระหัตถ์จากหนังสือสารานุกรมเด็ดจังกล่าวแล้ว ไว้ในสูจิบัตรประกอบการแสดงก็ได้มีลูกหลานผู้เป็นทายาทของ “นายเห่ง” ซึ่งได้มาชมการแสดงหุ่นอยู่ด้วย ได้เข้ามาขอพบและชี้แจงยืนยันว่าบรรพบุรุษ คือนายเห่ง หรือ “ครูเห่ง” นี้ไม่ได้เป็นคนขี้ยาตามหลักฐานอ้างอิงที่บอกเล่า กันมาและครูเห่งก็ไม่ได้เป็นคนสุโขทัย หากเป็นคนนครสวรรค์ และสาเหตุ แห่งการที่เพนจรไปให้กำเนิดหุ่นกระบอกขึ้นที่เมืองสุโขทัยนั้น ก็เป็นเรื่องยืดยาว ที่จะกล่าวถึงในตอน “หุ่นครูเห่ง” ต่อไป (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 77)

ครูเห่ง ศิลปินผู้สร้างหุ่น เป็นชาวอำเภอโกรกพระ จังหวัดนครสวรรค์ มีความสามารถ ในงานช่างแกะสลัก ดังที่ครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ได้เล่าถึงประวัติของครูเห่งไว้ในหนังสือหุ่นไทย ความว่า

ในคำบูชาครูหุ่น เมื่อเวลาที่มีพิธีไหว้ครูหุ่นประจำปีของทุกคณะหรือ เมื่อเวลาหุ่นจะออกแสดง จะได้ยื่นหัวหน้าคณะออกซื้อครูเห่ง-ครูแหน ให้ประสิทธิ์ประสาท ปกป้องคุ้มครองการแสดงทุกครั้งไป ไม่ทราบว่าเป็นครูเห่ง เป็นผู้ใด จะเป็นน้องครูเห่งหรือเป็นสร้อยคำให้คล้องจอง ก็ไม่ทราบได้

ตามประวัติจากคำบอกเล่า ของคุณบุญช่วย เปรมบุญ ผู้เป็นหลาน ของครูเห่ง เล่าว่า ครูเห่งเป็นคนนครสวรรค์ อยู่หมู่บ้านบางมะฝ่อ อำเภอ โกรกพระ มีชื่อจริงว่า “นายรีน” เป็นช่างฝีมือดีทั้งทางแกะสลัก เขียนรูป และมีความสามารถทางแกะหน้าบัน ได้หลบหนีการจับกุมของบ้านเมืองเนื่องจาก มีผู้ว่าจ้างให้แกะแม่พิมพ์เหรียญเงินปลอม โดยใช้หินแกะเป็นแม่พิมพ์ประกบกัน สองข้างใช้ตะกั่วแทนเงิน อันเป็นการผิดกฎหมาย มีโทษถึง斬斬จนขาดอกเล็บ จึงต้องหลบหนีลงไปทางใต้และได้เห็นการแสดงหุ่นจีนไหหลำ เกิดติดใจจึงคิด

แกะหัวหุ่นขึ้นเป็นหุ่นไทยและทำตัวหุ่นเลียนแบบจินไหหลำ ในตอนแรกหัวหุ่นแกะด้วยไม้เทศไม้ถาวร พอหัวหุ่นเฒ่าเสียก็แกะขึ้นเล่นใหม่ได้ทันที เพราะนายรื้นมีฝีมือทางช่างแกะสลักอยู่แล้ว เมื่อขึ้นมาอยู่เมืองสุโขทัย ใช้ชื่อว่านายเหง่ด้วยเป็นคนศรัทธาล้าน ไม่ทราบวาระยะอยู่สุโขทัย นายเหง่ทั้งเจ็ดทั้งร้องหุ่นกระบอกด้วยตนเองหรือว่ามีเป็นคนละ แต่หุ่นกระบอกนายเหง่ก็เป็นที่รู้จักกันดีแล้ว ว่าถือนำเนิด ณ เมืองสุโขทัยนี้

คุณบุญช่วย เปรมบุญ เล่าว่า ครูเหง่มีบุตรสาวสามคน ชื่อ กุณ สุน และเปลื้อง เป็นละคอนทั้งสามคน ครูเหง่ได้ให้บุตรสาวเจ็ดหุ่นกระบอก โดยเลียนแบบท่ารำจากละคอนและออกรับงานเล่นตามบ่อนอยู่ช้านาน กระทั่งย้ายมาแสดงที่ศาลเจ้าปากคลองบางมะฝ่อ อำเภอโกรกพระ จังหวัดนครสวรรค์ จนครูเหง่ถึงแก่กรรม บุตรสาวทั้งสามก็ยังคงยึดอาชีพแสดงหุ่นกันต่อไป

ในสมัยหลังเหลือแต่แม่เปลื้องและลูก ๆ ที่ยังยึดอาชีพเล่นหุ่นอยู่ และได้ย้ายมาอยู่ปากน้ำโพ พี่สาวทั้งสองเสียชีวิตไปแล้ว จนหลังสงครามโลกครั้งที่สอง แม่เปลื้องก็เสียชีวิตลงอีกคน เหลือแต่บุตรของแม่เปลื้อง มีคุณบุญชู และคุณบุญช่วย เป็นต้น ที่ยังรับมรดกหุ่นสืบต่อมาจนทุกวันนี้ แต่ไม่ได้ยึดเป็นอาชีพจริงจัง อย่างไรก็ตามคุณบุญช่วย หลานครูเหง่ผู้บอกเล่าเรื่องราวเหล่านี้ไว้ในราวปี 2518 - 2519 ก็ได้ถึงแก่กรรมไปเมื่อปี 2522 (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 115)

จากการสัมภาษณ์ครูอภิชาติ อินทรีย์รงค์ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นโรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้สืบทอดคณะหุ่นชุดชาวนาญศิลป์ของครูวงศ์ รวมสุข เกี่ยวกับประวัติครูเหง่ครูได้เล่าถึงประวัติครูเหง่ ความว่า “เรื่องครูเหง่นี้ไม่ค่อยได้ซักถามครูท่านเท่าไรนะ เพราะกลัวครูวันไหนครูอารมณ์ดีก็จะเล่าให้ฟัง ซึ่งจากที่เคยฟังจากครูวงศ์เล่า ครูเคยบอกว่าหุ่นเกิดจากครูเหง่เป็นคนคิดค้นซึ่งครูเหง่เป็นชาวนครสวรรค์ เป็นชาวปากน้ำโพ อำเภอโกรกพระ...” (อภิชาติ อินทรีย์รงค์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลคำบอกเล่าของครูวงศ์ รวมสุข สู่ครูอภิชาติ อินทรีย์รงค์ และข้อมูลคำบอกเล่าของครูบุญช่วย เปรมบุญ ทายาทของครูเหง่ที่บันทึกไว้ในหนังสือหุ่นไทยของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต สามารถสรุปได้ว่า ครูเหง่ (นายเหง่) เดิมชื่อ นายรื้น เป็นคนหมู่บ้านบางมะฝ่อ อำเภอโกรกพระ จังหวัดนครสวรรค์ เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านงานช่าง โดยเฉพาะการแกะสลัก เมื่อครั้งที่ครูเหง่ต้องโทษและหนีคดีไปยังหัวเมืองปักษ์ใต้ ครูเหง่ได้เห็นการแสดงหุ่นจินไหหลำและเกิดความชอบ จึงได้สร้างเป็นหุ่นไทยขึ้นโดยเลียนแบบหุ่นไหหลำ เมื่อครูเหง่ขึ้นมาอยู่สุโขทัยจึงได้เกิดคณะหุ่น

ครูหนึ่งขึ้น โดยได้ออกทำการแสดงอยู่เป็นเวลานานจนกระทั่งย้ายกลับมาที่จังหวัดนครสวรรค์ ซึ่งหลังจากที่ครูหนึ่งถึงแก่กรรม บุตรสาวก็สืบทอดคณะเชิดหุ่นกระบอกสืบมา

2. หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา

หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา มหาตเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้มีบทบาทสำคัญในการนำหุ่นกระบอกตามแบบของครูหนึ่ง ศิลปินชาวจังหวัดนครสวรรค์ที่ทำการแสดงอยู่แถบจังหวัดสุโขทัยเข้ามาในกรุงเทพมหานคร ช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการศึกษาข้อมูลประวัติของหม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา ปรากฏข้อมูลในหนังสือหุ่นไทยที่ครูจักรพันธ์ โปษยกฤตได้อ้างถึงคำบอกเล่าของคุณวราห์ โรจนวิภาต ผู้มีศักดิ์เป็นหลานของหม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา ความว่า

เมื่อข้าพเจ้าได้จัดการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีตอนหนึ่งนางผีเสื้อที่โรงละครแห่งชาติโรงเล็กเมื่อ กรกฎาคม พ.ศ. 2514 ก็ได้มีผู้ที่นิยมในการละเล่นชนิดนี้ท่านหนึ่งคือ “คุณวราห์ โรจนวิภาต” ผู้มีศักดิ์เป็นหลานของ ม.ร.ว.เกาะ ได้ไปชมการแสดงหุ่นและได้กรุณาให้รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องราวของคุณเกาะ อันแตกต่างไปจากเรื่องราวที่เป็นที่รู้จักทั่วไป ดังนี้

ม.ร.ว.เกาะ เป็นบุตรของ ม.จ.จักษ์ ปาลกวงศ์ ผู้เป็นโอรสของกรมหมื่นนราเทเวศร์ (ปาล) ผู้เป็นต้นสกุลปาลกวงศ์ และ ม.จ.หญิงมะเดื่อ ผู้เป็นพระธิดาของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์ (จ้อย) อันเกิดจากสมเด็จพระเจ้าตากสินฯและกรมหลวงบาทบริจาสนอน ปู่ของ ม.ร.ว.เกาะ คือกรมหมื่นนราเทเวศร์นี้ เป็นโอรสของสมเด็จพระกรมพระราชวังหลังและเจ้าครอกข้างใน (ทองอยู่) และสมเด็จพระพระราชวังหลังนี้เป็นโอรสในสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาเทพสุดาวดี (ลา) พระเชษฐภคินีขององค์ใหญ่ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

ดังนั้น คุณวราห์ โรจนวิภาต จึงยืนยันว่า ม.ร.ว.เกาะ มิได้ใช้ชื่อสกุลว่า “พยัคฆเสนา” ดังที่ได้บรรยายไว้ในหนังสือ “การละเล่นของไทย” ของนายมนตรี ตราโมท หากมีนามสกุลว่า “ปาลกวงศ์” ตามสกุลที่สืบมา สำหรับเรื่องนามสกุลของคุณเกาะนี้ข้าพเจ้าไม่อาจเอาเป็นที่ยุติลงได้แน่นอน จึงได้บันทึกไว้เป็นหลักฐานทั้งสองนัย

คุณตาของคุณวราห์ โรจนวิภาต เป็นบุตรของหม่อมราชวงศ์เกาะ ชื่อ “ม.ล.ทั้ง ปาลกวงศ์” นัยว่าเป็นนักดนตรีและครูดนตรีมีชื่ออยู่เหมือนกัน มีพวกเจ้านายวังหน้าจะเอาตัวไปรับราชการเป็นจางวางแต่ ม.ล.ทั้งไม่ต้องการ

เพราะติดพื้น และถึงแก่กรรมเมื่ออายุไม่มากนัก ม.ล.ทั้งนี้เกิดจากภรรยาเดิมของ ม.ร.ว.เกาะ

คุณยายของคุณวราห์ ผู้เป็นภรรยาของ ม.ล.ทั้งซื้อคุณยาย “เจียม คงหิรัญ” ก็เป็นคนเข็ดหุ่นคนหนึ่งในคณะหุ่นคุณเกาะ เล่าว่า คุณเกาะมีภรรยาผู้เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงสำคัญในคณะหุ่นกระบอกชื่อ “คุณทิพย์” บ้านคุณเกาะอยู่แถววัดเสาประโดน (วัดดุสิตาราม) ปากคลองบางกอกน้อย อันเป็นแถบนิवासของพวกสกุลเจ้านายวังหลัง (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529, น. 121)

จากการศึกษาประวัติของหม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา ในหนังสือหุ่นไทยของครูจักรพันธุ์ โปษยกฤต ที่ได้บันทึกข้อมูลคำบอกเล่าของคุณวราห์ โรจนวิภาต ผู้มีศักดิ์เป็นหลานของหม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา สามารถสรุปได้ว่า หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา เป็นบุตรของ ม.จ.จักษ์ ปาลกวงศ์ มีภรรยาชื่อคุณทิพย์ ซึ่งทำหน้าที่เป็นกำลังสำคัญของคณะหุ่นคุณเกาะ อีกทั้งยังมีบุตรชายชื่อว่า หม่อมหลวงทั้ง ปาลกวงศ์ ซึ่งเป็นบุตรของหม่อมราชวงศ์เกาะกับภรรยาเดิม

2.2.2 ประวัติและความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก

จากการศึกษาประวัติและความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกจากหนังสือหุ่นไทย ซึ่งเขียนโดยครูจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกความว่า

ประวัติความเป็นมาของหุ่นกระบอกไทย ดูเหมือนจะสืบขึ้นไปไกลสุดได้แค่เพียง “นายแห่ง คนขี้อาศัยวัด อยู่เมืองสุโขทัย จำหุ่นไหหลำมาดัดแปลงเป็นหุ่นไทยและออกเข็ดร้องเล่นหากิน” และต่อมาจนถึง “ม.ร.ว.เกาะ” มหาเล็ก ในสมเด็จพระยาบรมราชานุภาพ ผู้เคยได้ตามเสด็จกรมพระยาดำรง ฯ ไปเห็นหุ่นกระบอกที่เมืองอุดรดิษฐ์ และได้กลับมาสร้างหุ่นตั้งคณะหุ่นกระบอกขึ้นเป็นคณะแรกในกรุงเทพฯ ฯ เมื่อ พ.ศ. 2436 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว...

...และสำหรับ ม.ร.ว.เกาะ ผู้ริเริ่มหุ่นกระบอกนี้เป็นคณะแรกในกรุงเทพฯ ฯ เมื่อ พ.ศ. 2436 นั้น เชื่อกันว่าก่อนหน้านี้ไม่ได้มีคณะหุ่นกระบอกคณะอื่นใดถือกำเนิดขึ้นมาในกรุงเทพฯ ฯ ก่อนคณะหุ่น ม.ร.ว.เกาะ เลย ทั้ง ๆ ที่ตามหัวเมืองต่าง ๆ ที่ไม่ใช่กรุงเทพฯ ฯ ก็ได้มีการเล่นหุ่นกระบอกแพร่หลายมาแล้ว มิฉะนั้นก็คงไม่แพร่จากเมืองสุโขทัยมาจนถึงเมืองอุดรดิษฐ์ อัน ม.ร.ว.เกาะ ผู้ตามเสด็จสมเด็จพระยาดำรงฯ ได้ไปเห็นและจดจำมาในครั้งนั้น หรือถึงจะมีคณะหุ่นกระบอกอื่นใดในกรุงเทพฯ ฯ ถือกำเนิดมาก่อน ม.ร.ว.เกาะ ก็ยังไม่มีหลักฐานอันใดแสดงไว้... (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529, น. 77)

ครูอภิชาติ อินทรีย์รงค์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอก ความว่า

หุ่นคณะแรกเกิดขึ้นที่สุโขทัยโดยครูเห่ง ครั้งหนึ่งหม่อมราชวงศ์เกาะตามเสด็จกรมพระยาดำรงฯ ไปอุดรดิตถ์ก็ได้มีโอกาสได้ชมหุ่นคณะครูเห่งที่ชาวเมืองอุดรดิตถ์นำมาแสดงให้ดู เมื่อกลับกรุงเทพฯ หม่อมราชวงศ์เกาะก็ได้จำอย่างหุ่นครูเห่งมาและได้ขอตัวอย่างของหุ่นครูเห่งกลับมาที่กรุงเทพฯ จากนั้นก็ได้สร้างเป็นหุ่นของตัวเองและตั้งเป็นคณะหุ่นของหม่อมราชวงศ์เกาะแต่ทั้งนี้ด้วยเหตุที่ว่าทำหุ่นได้มีความงดงาม มีฝีมือลายมือในเชิงช่าง แต่ไม่สามารถเชิดได้ แม้กระทั่งคนที่มีความสามารถในเรื่องของละครเองก็ไม่สามารถทำให้หุ่นรำได้ หม่อมราชวงศ์เกาะเลยกลับไปหาครูเห่งและได้แม่ครูเคลือบลงมาสอนการเชิดหุ่น การร้อง การเดินเรื่องให้กับหุ่นคณะหม่อมราชวงศ์เกาะในสมัยนั้นถือว่าเป็นยุครุ่งเรืองของหุ่นกระบอก หลังจากเกิดคณะหุ่นของหม่อมราชวงศ์เกาะในกรุงเทพมหานครแล้ว ก็ได้มีคณะหุ่นอื่น ๆ เกิดขึ้นตามมา เช่น หุ่นของพระองค์เจ้าสุทนต์นิภาธร หุ่นพระองค์เจ้าอนุสรศิริประสาธน์ หุ่นคณะครูเปียก เรื่อยมาจนถึงคณะหุ่นกระบอกในจังหวัดสมุทรสงคราม (อภิชาติ อินทรีย์รงค์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2565)

จากการศึกษาเรื่องหุ่นกระบอกในหนังสือที่ระลึกในงานฌาปนกิจศพนายชุมพล ช่างกล ซึ่งเขียนโดยพระครูศรีมหาโพธิ์คณารักษ์ วัดใหม่กรงทอง จังหวัดปราจีนบุรี ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกสรุปความได้ว่า หุ่นของไทยนั้นมาจากหุ่นไหหลำของชาวจีนไหหลำซึ่งได้นำเอาวิธีการเชิดหุ่นมาทำการแสดง ในช่วงต้นรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หุ่นกระบอกเกิดขึ้นที่จังหวัดสุโขทัยโดยนายเห่ง และใน พ.ศ. 2436 ได้เกิดหุ่นกระบอกคณะแรกในกรุงเทพมหานครได้แก่ คณะหุ่นคุณเกาะ และมีโอกาสได้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในการเสด็จพระราชวังบางปะอิน (พระครูศรีมหาโพธิ์คณารักษ์, 2513, น. 59-60)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 5 การแสดงหุ่นกระบอกเกิดขึ้นครั้งแรกที่จังหวัดสุโขทัย โดยมีครูเห่งเป็นผู้ริเริ่มสร้างหุ่นโดยเลียนแบบจากการแสดงของหุ่นจีนไหหลำ ครั้งหนึ่งครูเห่งได้ไปทำการแสดงหุ่นที่เมืองอุดรดิตถ์ หม่อมราชวงศ์เกาะ พยัคฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ตามเสด็จไปราชการที่เมืองอุดรดิตถ์ มีโอกาสได้เห็นหุ่นของครูเห่ง จึงเกิดความชอบและได้ขอตัวอย่างมาทำเป็นหุ่นของตัวเองที่กรุงเทพมหานครและกลายเป็นหุ่นกระบอกคณะแรกของกรุงเทพมหานคร โดยมีครูเคลือบเป็นผู้สอนการเชิด การขับร้อง และการดำเนินเรื่อง หุ่นกระบอกคณะหม่อมราชวงศ์เกาะมีโอกา

ได้แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระราชวังบางปะอิน และได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจนกระทั่งต่อมาได้เกิดคณะหุ่นต่าง ๆ ขึ้นอีกหลายคณะทั้งในกรุงเทพมหานครและพื้นที่ใกล้เคียง

2.2.3 วงดนตรีที่ใช้บรรเลงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

การแสดงหุ่นกระบอก นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือวงปี่พาทย์เครื่องคู่สำหรับบรรเลงประกอบการแสดง ดังข้อมูลที่ปรากฏในงานเขียนเรื่องการละเล่นของไทย โดยครูมนตรี ตราโมท จากหนังสืออนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพนายพ บุนยเกียรติ ซึ่งกล่าวถึงวงดนตรีที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก ความว่า “เครื่องดนตรีสำหรับประกอบการแสดงหุ่นกระบอกใช้วงปี่พาทย์จะเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ได้ทั้งนั้น แต่ว่าในวงปี่พาทย์นี้จะต้องมีซออู้ กลองต๋อก แตร และม้าล่อ เป็นเครื่องประกอบด้วย” (มนตรี ตราโมท, 2518, น. 15) นอกจากนี้จากการศึกษาข้อมูลของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ที่ได้เขียนไว้เกี่ยวกับวงดนตรีที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกในหนังสือหุ่นไทย สามารถสรุปได้ว่า วงดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้าอันประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ซออู้วงใหญ่ ตะโพน กลองทัด กลองแขก และเครื่องดนตรีที่ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญของการแสดงหุ่นกระบอก ได้แก่ ซออู้ กลองต๋อก และแตร นอกจากนี้ในการแสดงบางตอนที่จะต้องอาศัยความสนุกสนานหรือฉากที่มีการรบ ก็จะมีการนำม้าล่อ ล่อไก่ หรือผ่าง รวมทั้งกลองจีน เข้ามาผสมวงเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์มากขึ้น (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 91)

ครูอภิชาติ อินทรีย์รงค์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับวงดนตรีที่ใช้บรรเลงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกความว่า

การแสดงหุ่นกระบอกตามโบราณแล้วนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่แล้วแต่ความต้องการ ด้วยหุ่นกระบอกเป็นมหรสพกลางแจ้งปี่พาทย์จะบรรเลงโดยใช้ไม้แซ่ ในสมัยก่อนคณะหุ่นจะต้องปลุกโรงขึ้น ปี่พาทย์ก็จะไปนั่งต้อยในโรงนั้น ในวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีที่สำคัญต่อการแสดงหุ่นกระบอกก็คือซออู้ โดยซออู้จะใช้สีในช่วงเบิกโรง ช่วงที่ต้องสีเพลงหุ่นกระบอก เพลงสังขาร เพลงที่จะต้องใช้ซอมีไม่กี่เพลง สมัยก่อนตอนครูเด็ก ๆ ซอกก็ได้สีไปจนจบการแสดงแบบปัจจุบัน โหมโรงก็เป็นหน้าที่ปี่พาทย์ เพลงสองชั้นก็เป็นหน้าที่ของปี่พาทย์จะต้องทำเพลง ยกเว้นเพลงหุ่นกระบอก เพลงสังขารต่างจากปัจจุบันนี้ที่คนซอจะต้องสีตั้งแต่โหมโรงจนลาโรง นอกจากนี้ก็จะมีต๋อก แตร เป็นเครื่องกำกับจังหวะในการบรรเลง (อภิชาติ อินทรีย์รงค์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2565)

ครูสุริยะ ชิตท้วม ได้อธิบายวงดนตรีและความสำคัญของซอฮู้ในการบรรเลงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกความว่า

ในการแสดงหุ่นกระบอกจะใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบ การแสดง บางที่จะใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า แต่ของกรมศิลปากรส่วนใหญ่จะใช้ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นวงเครื่องห้าหรือเครื่องคู่ก็จะมีซอฮู้ เป็นเครื่องดนตรีสำคัญ เนื่องจากซอฮู้นั้นมีหน้าที่สีเคล้าในลักษณะของการดัน ไปกับการขับร้องเพื่อเล่าเรื่องตามบทประพันธ์ ซอฮู้กับเพลงหุ่นจึงถือเป็น เอกลักษณะสำคัญการแสดงหุ่นกระบอก ทั้งนี้คนซอจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบ เป็นอย่างมากในการสัดดันไปกับการร้องหุ่นกระบอก และในส่วนวงปี่พาทย์นั้น ก็จะมีหน้าที่ในการบรรเลงเพลงโหมโรง เพลงสองชั้น หรือเพลงอื่น ๆ ที่บรรจุ ไว้ตามบท (สุริยะ ชิตท้วม, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ในการแสดงหุ่นกระบอกนิยมใช้วงปี่พาทย์ เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในการบรรเลงสำหรับการแสดง โดยนอกจาก เครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในตำราการประสมวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่แล้ว ซอฮู้ยังเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่ถือได้ว่ามีบทบาทและความสำคัญต่อการแสดงหุ่นกระบอกเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีจีน ได้แก่ กลองตอกและแต้ว ทำหน้าที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่ในขณะที่ ซอสีประกอบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก อีกทั้งยังมีม้าล่อ ล่อเก๊ะ ผาง และกลองที่นิยมนำมาใช้ ในตอนที่ต้องการความสนุกสนานหรือในฉากสู้รบ

2.2.4 เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

ตามแบบแผนและรูปแบบการบรรจุเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงโขน ละคร รวมไปถึง การแสดงหุ่นกระบอก นิยมบรรจุด้วยเพลง 3 ประเภท ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดทั่วไป และเพลงเฉพาะการแสดง ครูสุริยะ ชิตท้วม ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง หุ่นกระบอกว่า “สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกนั้นจะเห็นได้ว่ากลุ่มเพลงที่ใช้บรรจุในการแสดงประเภทนี้ จะประกอบด้วยเพลงเบ็ดเตล็ดทั่วไป เพลงหน้าพาทย์ และเพลงหุ่นกระบอก” (สุริยะ ชิตท้วม, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565) จากข้อมูลข้างต้นมีความสัมพันธ์กับข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ในประเด็นเกี่ยวกับเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอก โดยครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ได้อธิบายไว้ความว่า “จากประสบการณ์ในการร้องหุ่นกระบอกตั้งแต่เด็กจนถึงปัจจุบันนั้น ก็จะเห็น ได้ว่าเพลงที่ใช้ในการแสดงหุ่นกระบอกสามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มหลัก ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงสองชั้นและชั้นเดียวทั่วไป และเพลงหุ่นกระบอก ซึ่งเพลงที่เป็นเอกลักษณ์และมีความสำคัญ ที่สุดก็คือเพลงหุ่นกระบอก” (กัญจนปกรณ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2565)

ครูอภิชาติ อินทรีย์รงค์ ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง หุ่นกระบอก ความว่า

เพลงที่นำมาใช้บรรจุสำหรับบรรเลงและขับร้องในการแสดงหุ่นกระบอก ตามโบราณทั่วไปและจากประสบการณ์แล้วจะเป็นเพลงจำพวกเพลงสองชั้นทั่วไป ที่ใช้ในละคร ละครนอกนิยมเพลงชนิดใด หุ่นกระบอกก็นิยมแบบนั้น โดยส่วนใหญ่ จะนิยมเพลงที่ค่อนข้างจะกระชับกระฉับกระฉ่องไม่เชื่องช้า ถ้าช้ามากหุ่นก็รำแย่ เหมือนกัน เพราะหุ่นรำได้ไม่เท่าคน ถ้าบรรจุด้วยเพลงสำหรับละครในที่ค่อนข้างช้า ละเมียดละไม หุ่นรำได้ไม่ละเมียดละไมเท่าก็จะทำให้การรำของหุ่นนั้นขาดความงาม ส่วนใหญ่นิยมเพลงสนุกสนาน นอกจากเพลงสองชั้นแล้วยังมีการบรรเลงเพลง หน้าพาทย์ประกอบอากัปกริยาอย่างในโขนละคร ได้แก่ เพลงคุกพาทย์ เพลงตระนอน เพลงตระนิมิตร เพลงกราวใน เพลงกลม เพลงเชิด เพลงเสมอ และเพลงโอด เป็นต้น ยกตัวอย่างการใช้เพลงหน้าพาทย์ เช่น บรรเลงเพลงคุกพาทย์ ในการแสดง อธิธิฤทธิ์ในตอนที่ยักษ์สมุทรจะเปิดถ้ำ บรรเลงและร้องเพลงกราวในตอนยกทัพ บรรเลงเพลงตระนอนในช่วงที่ตัวละครนอน บรรเลงเพลงตระนิมิตร ตอนที่ ตัวละครแปลงกาย เป็นต้น และอีกหนึ่งเพลงที่สำคัญกับการแสดงหุ่นกระบอก ได้แก่ เพลงหุ่นกระบอก (อภิชาติ อินทรีย์รงค์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2565)

จากการศึกษาจากหนังสือหุ่นไทย ของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ได้กล่าวถึงเพลงที่ใช้ สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกสามารถสรุปความได้ว่า เพลงที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกมีลักษณะ คล้ายกับเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงละคร แบ่งเป็น 3 ประเภทหลัก ๆ ได้แก่ 1) เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับ บรรเลงประกอบอากัปกริยาของตัวละคร เช่น เพลงเข้ามา เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงซุบ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงเชิดกลอง เพลงโล้ เพลงโลม เพลงตระนอน เพลงตระนิมิตร เพลงโอด เพลงร่ำต่าง ๆ เพลงกราวนอก และเพลงกราวใน 2) เพลงสำหรับการขับร้องในละครทั่วไป เช่น เพลงซ้ำปี เพลงไอ้ปี่ เพลงไอ้ร้าย เพลงไอ้โลม เพลงไอ้ชาตรี เพลงฉิ่ง เพลงโลมนอก เพลงขมตลาด เพลงฉุยฉ่าย เป็นต้น 3) เพลงหุ่น (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 92-93)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ครูอภิชาติ อินทรีย์รงค์ และข้อมูลจากหนังสือหุ่นไทยของ ครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ปรากฏข้อมูลเกี่ยวกับการใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น เพลงคุกพาทย์ เพลงตระนอน เพลงตระนิมิตร เพลงกราวนอก และเพลงกราวใน บรรจุสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการบรรจุเพลงโดยใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกความว่า

จากประสบการณ์ที่ได้จากครูบาอาจารย์หลายท่านและสิ่งที่ได้ยินจากครูผู้ใหญ่คือ การแสดงหุ่นกระบอกนั้นจะไม่ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หากแต่ใช้เพียงเพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงโอด เพลงร่ำ ด้วยเหตุว่าหุ่นนั้นไม่สามารถรำได้อย่างคนและจะก่อให้เกิดความอับมงคลต่อคนเชิด โบราณจารย์จึงไม่ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง แต่ในปัจจุบันนี้หากจะมีการนำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมาใช้ก็เห็นจะเป็นการวิวัฒนาการหรือการคลี่คลายของการแสดง (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 12 กรกฎาคม 2565)

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ครูสุริยะ ชิตพัม ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ครูอภิชาติ อินทรีย์งค์ ข้อมูลจากหนังสือหุ่นไทยของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต เกี่ยวกับเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกและข้อมูลจากแสดงพรรณนาเกี่ยวกับการบรรจุเพลงโดยใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี สามารถสรุปได้ว่า เพลงที่นำมาใช้สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกไม่นิยมบรรจุด้วยเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงละครใน แต่จะนิยมบรรจุด้วยเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวทั่วไปที่มีความกระชับในเรื่องของจังหวะและโครงสร้างเพลง อีกทั้งเพลงที่นำมาบรรจุจะต้องมีความเหมาะสมและสอดคล้องกับบทบาทการแสดงของหุ่น ซึ่งจะส่งผลต่อความงามของการแสดงหุ่น ทั้งนี้ สามารถจำแนกได้ 3 ประเภท ดังนี้

- 1) เพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด เพลงร่ำ เพลงไล่ ฯลฯ ใช้บรรเลงประกอบอากัปกริยาต่าง ๆ ของตัวหุ่น
- 2) เพลงเกร็ดสองชั้นและชั้นเดียวที่ใช้สำหรับการขับร้องและบรรเลงทั่วไป นิยมบรรจุด้วยเพลงที่มีโครงสร้างทำนองหรือจังหวะที่มีความกระชับ
- 3) เพลงหุ่นกระบอก

2.2.5 รูปแบบการบรรเลงและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

จากการศึกษาข้อมูลจากหนังสือการละเล่นของไทย ของक्रमุนตรี ตราโมท ได้อธิบายรูปแบบการบรรเลงและขับร้องของการแสดงหุ่นกระบอกไว้ ความว่า

ตามประเพณีการแสดงมหรสพของไทยเรา จะต้องมิให้โรงให้เป็นที่หมายรู้แก่ประชาชนก่อนทุกอย่าง การแสดงหุ่นกระบอกก็คงมีการโหมโรงเช่นเดียวกับมหรสพอื่น ๆ เริ่มต้นปีพาทย์จะโหมโรงด้วยเพลงโหมโรงเย็นไปจนจบ เมื่อได้เวลาสมควรแล้ว ปีพาทย์จะบรรเลงเพลงว่า ผู้เชิดก็เชิดหุ่นตัวนายโรงออกมา ร้องเพลงซ้ำปี่นอก และปี่ตลิ่งนอกไหว้ครูเสียก่อน ปีพาทย์จึงทำเพลงร่ำสามลา ครั้นจบแล้วขออยู่จะลีประลองเสียง โดยมากเป็นเพลงเงินมีฉิ่ง กลองตอก และแต้ว เป็นเครื่องประกอบจังหวะ การที่ขออุสึนำด้วยทำนอง

เพลงจีนและมีเครื่องดนตรีของจีนเข้าประกอบจังหวะอยู่ในตอนไหว้ครูนี้ด้วย นับว่าเป็นการแสดงประวัติของหุ่นกระบอกที่ได้เปลี่ยนแปลงมาจากหุ่นจีน ซึ่งกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญได้ทรงริเริ่มขึ้นให้เห็นเด่นชัดอย่างหนึ่ง เช่นเดียวกับลิเกที่ต้องมีออกแขกเป็นการคำนับครู เพื่อแสดงต้นกำเนิดให้ ประจักษ์ ครั้นขออุสัไปจนสิ้นกระบวนเพลงแล้ว ปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงเสมอ เริ่มการแสดงเข้าเรื่องต่อไป ตามแต่จะแสดงเรื่องใดและตอนไหน วิธีการแสดง ก็คล้ายคลึงกับละครนอก แต่การดำเนินเรื่องใช้เพลงทำนองหุ่นกระบอก มีเพลงร่ายนอกระคนอยู่บ้าง...(มนตรี ตราโมท, 2518, น. 15-16)

ครูจักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้กล่าวถึงรูปแบบของการแสดงหุ่นกระบอกในหนังสือหุ่นไทย
ความว่า

เมื่อได้เวลาอันควรปี่พาทย์จะทำเพลงวา แล้วขออุสัจะทำเพลงหุ่น เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงหุ่นกระบอก แล้วปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ ให้ตัวนายโรง (ตัวพระ) ออกฉากมารำไหว้ครูเบิกโรงด้วยเพลงซ้ำปี ออกปี่นตลิ่ง จนจบแล้วปี่พาทย์ทำเพลงร่ำสามลา พอลาที่สามลง หุ่นจึงเข้าฉากไป

หุ่นบางคณะพอปี่พาทย์ทำเพลงวาแล้ว ทำเพลงเสมอเพื่อให้หุ่นออก ฉากมารำไหว้ครูทันทีเลย ไม่มีเพลงหุ่นคั่น (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529, น. 89)

ครูสุริยะ ชิตท้วม ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับรูปแบบการบรรเลงและขับร้องของ
การแสดงหุ่นกระบอกไว้ ความว่า

การแสดงหุ่นกระบอกมีรูปแบบหรือเรียกว่าแบบแผนในการแสดง คล้ายกับการแสดงประเภทอื่น ๆ โดยตามธรรมเนียมแล้วก่อนที่จะเริ่มการแสดง ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงวา จากนั้นก็จะทำการร้องเพลงซ้ำปีนอก เพลงปี่นตลิ่งนอก ด้วยบทไหว้ครูหุ่นกระบอก ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำสามลาและขออุสัเพลงโหมโรงหุ่น เมื่อจบโหมโรงหุ่นปี่พาทย์รับด้วยเพลงเสมอ จากนั้นจึงเริ่มเข้าสู่การแสดง ทำเพลงไปตามที่บรรจุไว้ในบทจนกระทั่งจบการแสดง ส่วนมากแล้วเพลงแรก หลังจากจบเพลงเสมอจะต้องเป็นเพลงหุ่นกระบอก (สุริยะ ชิตท้วม, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2565)

นอกจากนี้ ครูอภิชาติ อินทรีย์ยัง ยังได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับรูปแบบการบรรเลงและ
ขับร้องของการแสดงหุ่นกระบอกไว้ว่า

การแสดงหุ่นกระบอกนี้จะเริ่มด้วยการบรรเลงเพลงโหมโรงเย็น ตั้งแต่ เพลงสาธุการ ตรี เรื่อยไปจนถึงกราวใน พอหมดกราวในก็ออกต้นซุบแล้วลงลา พอจบเพลงลาถ้าออกตัวหุ่นเลยก็บรรเลงเพลงวา แต่ถ้ายังไม่ออกก็พักเอาไว้

เมื่อถึงเวลาออกตัวถึงจะบรรเลงเพลงว่า พอเพลงวาจบซอู้ก็ต้องสี่เพลงจีน 1 เพลง ซึ่งคล้าย ๆ กับเพลงหุ่น เพียงแต่เป็นทำนองสั้น ๆ เขาเรียกกันว่า เบิกโรง มีเครื่องประกอบจังหวะสำเนียงจีน เช่น ตีอก แต้ว เป็นต้น การบรรเลง เพลงจีนนี้เสมือนเป็นการรำลึกถึงครูอาจารย์เพราะหุ่นกระบอกมีที่มาจากหุ่นจีน ไหหล้า จากนั้นเมื่อเบิกโรงจบปีพาทย์จะทำเพลงเสมอ ตัวเอกของคณะจะออกรำ เพื่อไหว้ครู โดยในการไหว้ครูนี้ก็จะเริ่มจากเพลงเข้าปิ่นนอกและปิ่นตลิ่งนอก จบด้วยร่ำสามลา รูปแบบนี้เป็นแบบแผนที่สืบทอดกันมาเห็นได้ทุกคณะ บทไหว้ครู ก็น่าจะมาจากที่เดียวกัน ก็คือคงจะมาจากคณะของหม่อมราชวงศ์เกาะ จากนั้น เมื่อไหว้ครูเสร็จอาจจะเอาตัวหุ่นตลกออกเพื่อบอกเรื่องหรือจะดำเนินเรื่องเลยก็ได้ เมื่อจบก็จะลาโรงด้วยกราวรำ (อภิชาติ อินทร์รงค์, สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2565)

จากข้อมูลหนังสือการละเล่นของไทย ซึ่งเขียนโดยครูมนตรี ตราโมท หนังสือหุ่นไทย ของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูสุริยะ ชิตท้วม และครูอภิชาติ อินทร์รงค์ ผู้วิจัยสามารถจำแนกรูปแบบการบรรเลงและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกได้เป็น 2 รูปแบบ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางเปรียบเทียบรูปแบบการบรรเลงและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

รูปแบบที่ 1 (อธิบายตามองค์ความรู้ของครูมนตรี ตราโมท และครูสุริยะ ชิตท้วม)	รูปแบบที่ 2 (อธิบายตามองค์ความรู้ของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต และครูอภิชาติ อินทร์รงค์)
1. เพลงชุดโหมโรงเย็น	1. เพลงชุดโหมโรงเย็น
2. เพลงวา	2. เพลงวา
3. เพลงเข้าปิ่นนอก	3. เพลงโหมโรงหุ่น/เพลงหุ่นสำเนียงจีน
4. เพลงปิ่นตลิ่งนอก	4. เพลงเสมอ
5. เพลงร่ำสามลา	5. เพลงเข้าปิ่นนอก
6. เพลงโหมโรงหุ่น/เพลงหุ่นสำเนียงจีน	6. เพลงปิ่นตลิ่งนอก
7. เพลงเสมอ	7. เพลงร่ำสามลา
8. เข้าสู่การดำเนินเรื่อง	8. เข้าสู่การดำเนินเรื่อง

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบรูปแบบการบรรเลงและขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากตารางข้างต้นสามารถอธิบายได้ว่า ก่อนเริ่มการแสดงหุ่นกระบอกนักดนตรีจะบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นขึ้นเป็นลำดับแรก แต่จากข้อมูลข้างต้นมีอาจสรุปได้ว่านักดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นเท่านั้น หากแต่นักดนตรีสามารถบรรเลงด้วยเพลงชุดโหมโรงเย็นหรือโหมโรงเช้าก็ได้ ขึ้นอยู่กับเวลาในการทำการแสดงหรือบางครั้งอาจจะไม่มีการบรรเลงเพลงโหมโรงดังกล่าวก็ได้ หลังจากจบเพลงชุดโหมโรงแล้วนักดนตรีจะบรรเลงด้วยเพลงว่าเป็นเพลงลำดับถัดไปเพื่อส่งสัญญาณว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้นและในกรณีที่ไม่มีมีการบรรเลงเพลงชุดโหมโรง เพลงวาจะเป็นเพลงที่บรรเลงลำดับแรก จากตารางดังกล่าวหลังจากการบรรเลงเพลงวาพบว่าการเรียงลำดับการบรรเลงและขับร้องต่างกันอยู่ คือ รูปแบบที่ 1 เมื่อบรรเลงเพลงวาจบ จะตามด้วยการขับร้องเพลงข้าป็นอกและเพลงปิ่นตลิ่งนอกด้วยบทไหว้ครูหุ่น จากนั้นปีพาทย์จะบรรเลงเพลงรวสามลาลำดับถัดมาขออุ้สเพลงโหมโรงหุ่นหรือเพลงหุ่นสำเนียงจีน เมื่อขออุ้สจบปีพาทย์บรรเลงเพลงเสมอเมื่อจบเพลงเสมอก็จะเข้าสู่การดำเนินเรื่อง ส่วนรูปแบบที่ 2 เมื่อจบเพลงวา เพลงลำดับถัดไปคือเพลงโหมโรงหุ่นหรือเพลงหุ่นสำเนียงจีน เมื่อจบเพลงโหมโรงหุ่นปีพาทย์จะบรรเลงเพลงเสมอเพื่อให้หุ่นไหว้ครูออกมา จากนั้นเป็นการขับร้องเพลงข้าป็นอกและเพลงปิ่นตลิ่งนอกด้วยบทไหว้ครูหุ่น เมื่อจบเพลงปิ่นตลิ่งนอกปีพาทย์จะบรรเลงเพลงรวสามลาและหุ่นไหว้ครูกลับเข้าโรง หลังจากนั้นจึงจะเข้าสู่การดำเนินเรื่อง

นอกจากนี้เมื่อผู้วิจัยทำการศึกษาศึกษาบทการแสดงหุ่นกระบอกตอนผีเสื้อลักพาของกรมศิลปากร ซึ่งบรรจุเพลงโดยครูจิรัส อาจณรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) พบว่า มีการเรียงลำดับเพลงต่างจากครุมนตรี ตราโมท และครูสุริยะ ชิตท้วม แต่มีความใกล้เคียงกับรูปแบบของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต และครูอภิชาติ อินทร์รงค์ โดยเพลงแรกที่บรรเลงนั้นยังคงเป็นเพลงวาเช่นเดียวกับทั้งสองรูปแบบ ถัดมาขออุ้สจะบรรเลงเพลงหุ่นกระบอกเพื่อเป็นการโหมโรง เมื่อขออุ้สจบปีพาทย์จะบรรเลงเพลงเสมอและหุ่นไหว้ครูออกมา จากนั้นเป็นการขับร้องเพลงข้าป็นอกและเพลงปิ่นตลิ่งนอกด้วยบทไหว้ครูหุ่น เมื่อจบเพลงปิ่นตลิ่งนอกปีพาทย์บรรเลงเพลงรวสามลาเพื่อให้หุ่นไหว้ครูเข้าโรง จากนั้นขออุ้สจึงจะสืเพลงหุ่นกระบอกเพื่อเข้าสู่การแสดง เมื่อพิจารณาจากข้อมูลทั้งหมดสามารถสรุปได้ว่ารูปแบบการบรรเลงและขับร้องของการแสดงหุ่นกระบอกสามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นบรรเลงและขับร้องเพื่อการไหว้ครูหุ่นกระบอกตามแบบที่สืบทอดกันมาจากโบราณจารย์ ในส่วนนี้การเรียงลำดับเพลงก่อนหลังนั้นย่อมมีความแตกต่างกันได้ตามองค์ความรู้ของผู้บรรจุเพลง แต่จะต้องคงไว้ซึ่งเพลงสำคัญ ได้แก่ เพลงวา เพลงโหมโรงหุ่น เพลงเสมอ เพลงข้าป็นอก เพลงปิ่นตลิ่งนอก เพลงรวสามลา ทั้งนี้บทไหว้ครูจะต้องบรรจุด้วยเพลงข้าป็นอกและเพลงปิ่นตลิ่งนอกตามลำดับเสมอ ส่วนที่ 2 เป็นการดำเนินเรื่อง ซึ่งจะประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ เพลงสองชั้น

ชั้นเดียว และเพลงหุ่นกระบอกตามแต่ผู้บรรจเพลงจะบรรจุให้มีความเหมาะสมกับเนื้อเรื่องและเป็นไปตามหลักการบรรจเพลงทางดุริยางคศิลป์ไทย

2.3 วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี

2.3.1 เรื่องย่อและความสำคัญของบทวรรณคดี

วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี เป็นนิทานคำกลอนของสุนทรภู่ ซึ่งมีบรรดาศักดิ์ในขณะประพันธ์เป็นขุนสุนทรโวหาร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงนิพนธ์ประวัติของสุนทรภู่ ในหนังสือชีวิตและผลงานของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่ ความเป็นมาว่า “พระสุนทรโวหาร (ภู่) ซึ่งคนทั้งหลายเรียกกันเป็นสามัญว่า สุนทรภู่ นั้น เกิดในรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อ ณ วันจันทร์ เดือน 8 ขึ้นค่ำ 1 ปีมะเมีย จุลศักราช 1148 เวลาเช้า 2 โมง... (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557, น. 33) นอกจากนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ยังได้กล่าวถึงการเริ่มต้นประพันธ์เรื่องพระอภัยมณีและชีวิตที่ตกยากของสุนทรภู่ในขณะนั้นว่า

สุนทรภู่ได้เริ่มแต่งแต่ในรัชกาลที่ 2 นั้น สังเกตเห็นถ้อยคำมีบางแห่งรู้ได้แน่ว่ามาแต่งต่อในรัชกาลที่ 3... การที่สุนทรภู่แต่งหนังสือพระอภัยมณี เห็นจะแต่งที่ละเล่มสองเล่มต่อเรื่อยมา ด้วยเป็นหนังสือเรื่องยาว ทำนองพระองค์เจ้าลักขณานุคุณจะได้ทอดพระเนตรหนังสือเรื่องพระอภัยมณี เมื่อสุนทรภู่ไปพึ่งบารมี และมีรับสั่งให้แต่งถวายอีก” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557, น. 49-50)

เมื่อพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าลักขณานุคุณ สิ้นพระชนม์สุนทรภู่ก็ตกยากยิ่งกว่าคราวก่อนจึงต้องแต่งหนังสือเพื่อหาเลี้ยงชีพ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ (พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) และกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ พระเจ้าลูกยาเธอในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงอ่านหนังสือเรื่องพระอภัยมณี เกิดความชอบพระหฤทัยจึงรับอุปการะสุนทรภู่ไว้และสั่งให้แต่งถวายต่อ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกล่าวว่า

สุนทรภู่แต่งเรื่องพระอภัยมณีมาได้ 49 เล่มสมุดไทย หมายถึงจบเพียงพระอภัยมณีออกบวช (ความตั้งใจของสุนทรภู่เห็นได้ชัดในหนังสือที่แต่งนั้น) แต่กรมหมื่นอัปสรฯ มีรับสั่งให้แต่งต่อไปอีก ด้วยเหตุนี้สุนทรภู่จึงต้องคิดเรื่องพระอภัยมณีตอนหลัง ตั้งแต่เล่มสมุดไทยที่ 50 ขยายเรื่องออกไปจบต่อเล่มที่ 94 แต่พิเคราะห์ ดูหนังสือเรื่องพระอภัยมณีตอนหลัง ล้วนวนไม่ใช้ของสุนทรภู่คนเดียว เล่ากันว่า กรมหมื่นอัปสรฯ มีรับสั่งให้แต่งถวายเดือนละเล่ม ถ้าเช่นนั้น

จริงก็จะเป็นด้วยสุนทรภู่เบื่อหรือถูกเวลาที่มีกิจติดขัดแต่งเองไม่ทัน จึงวานศิษย์
 ทำให้ช่วยแต่งก็จะเป็นได้... (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2557, น. 53)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า วรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีของพระสุนทรโวหาร
 หรือสุนทรภู่ เริ่มแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 โดยสุนทรภู่ได้แต่งเรื่องพระอภัยมณีขึ้นเพื่อเลี้ยงชีพ
 ขณะที่อยู่ในคุก เมื่อได้รับความนิยมนสุนทรภู่ก็ได้รับการอุปการะและเป็นผู้มีชื่อเสียง อีกทั้งพระองค์เจ้า
 ลักขณานุกุล สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนอิศเรศรังสรรค์ (พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้า
 เจ้าอยู่หัว) และกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ ก็พอพระราชหฤทัยในวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีจึงส่งเสริม
 ให้สุนทรภู่ได้แต่งจนเป็นวรรณคดีคำกลอนเรื่องยาวถึง 94 เล่มสมุดไทย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจักษ์ ประภาพิตยากร ได้กล่าวถึงสังเขปวรรณคดีเรื่อง
 พระอภัยมณี ในหนังสือวรรณคดีวิเคราะห์พระอภัยมณี (หนังสืออนุสรณ์ฉบับกิจศพ) ซึ่งสามารถ
 สรุปความได้ว่า

พระอภัยมณีเป็นโอรสของท้าวสุทนต์ กษัตริย์แห่งกรุงรัตนา มีพระอนุชาชื่อว่า
 ศรีสุวรรณ พระอภัยมณีและศรีสุวรรณถูกพระบิดาขับไล่ออกจากเมืองด้วยเหตุที่ไปศึกษาวิชาที่บิดา
 ไม่ทรงโปรด โดยพระอภัยมณีได้ศึกษาวิชาเป่าปี่และศรีสุวรรณศึกษาวิชากระบี่กระบอง ทั้งสอง
 พระองค์ได้เดินทางออกจากกรุงรัตนาและได้พบกับสามพราหมณ์ พระอภัยมณีได้แสดงความสามารถ
 ในการเป่าปี่ให้พราหมณ์ทั้งสามฟังจนพากันหลับไป หลังจากนั้นพระอภัยมณีก็ได้ถูกนางผีเสื้อสมุทร
 จับตัวไปไว้ในถ้ำใต้ทะเลและได้มีโอรสด้วยกันชื่อว่า สินสมุทร วันหนึ่งนางผีเสื้อสมุทรฝันร้าย
 พระอภัยมณีจึงออกอุบายให้นางไปจำศีลภาวนา จากนั้นจึงให้เงือกน้ำพาหนีไปยังเกาะแก้วพิสดาร
 และพระอภัยมณีก็ได้นางเงือกเป็นชายา มีบุตรด้วยกันชื่อว่า สุดสาคร ต่อมาเรือท้าวสิลราช
 เจ้าเมืองผลึกและนางสุวรรณมาลีได้แล่นผ่านเกาะแก้วพิสดาร พระอภัยมณีและสินสมุทรได้ขึ้นเรือ
 ของท้าวสิลราช ขณะนั้นนางผีเสื้อสมุทรก็ได้ตามมาทันและทำลายเรือจนเรือแตก ท้าวสิลราชราช
 สิ้นชีพ พระอภัยมณีว่ายน้ำไปขึ้นเกาะแห่งหนึ่ง ละสินสมุทรก็พานางสุวรรณมาลีว่ายน้ำไปขึ้น
 อีกเกาะหนึ่ง นางผีเสื้อสมุทรได้ตามพระอภัยมณีไปแต่ไม่สามารถเข้าใกล้พระอภัยมณีได้ เนื่องจาก
 พระอภัยมณีมีมนต์วิเศษที่พระฤๅษีให้ไว้ จากนั้นพระอภัยมณีก็ได้เป่าปี่ขึ้นมาและนางผีเสื้อสมุทร
 ก็ขาดใจตาย

หลังจากเกิดเหตุการณ์ดังกล่าวอุศเรนซึ่งเป็นคู่หมั้นของนางสุวรรณมาลีได้นำเรือ
 ออกค้นหาและพบพระอภัยมณีที่เกาะกลางทะเลจึงรับลงเรือ ส่วนนางสุวรรณมาลีกับสินสมุทร
 ได้ขึ้นเรือโจรสลัดและพยายามเกี่ยวพาราสีนางสุวรรณมาลี สินสมุทรโกรธจึงฆ่านายโจรตาย
 แล้วล่องเรือเที่ยวตามหาพระอภัยมณีจนมาถึงเมืองรมจักร สินสมุทรได้พบกับศรีสุวรรณและได้รู้ว่า
 ศรีสุวรรณเป็นพระอนุชาของพระอภัยมณี จึงได้ชวนกันออกติดตามหาพระอภัยมณีจนพบ สินสมุทร
 ไม่ยอมคืนนางสุวรรณมาลีให้กับอุศเรนด้วยเหตุว่ารักนางสุวรรณมาลีเสมือนมารดา ทั้งสองจึงรบกัน

และอุศเรนก็แพ้ให้แก่สินสมุทร เมื่อพระอภัยมณีเดินทางมาถึงเมืองผลึก นางมณฑามารดาของสุวรรณมาลีได้ยกเมืองผลึกให้แก่พระอภัยมณีครอบครองและพระอภัยมณีก็ได้อภิเษกกับนางสุวรรณมาลี หลังจากที่ถูกอุศเรนพ่ายแพ้ต่อสินสมุทรก็ได้ยกกองทัพเมืองลังกาเข้าตีเมืองผลึกอีกครั้ง แต่ก็ยังคงพ่ายแพ้ อุศเรนถูกจับตัวได้และพระอภัยมณีก็ได้นึกถึงบุญคุณของอุศเรนจึงมิได้ไม่ทำร้าย แต่นางวาลีสนมเอกได้พูดเยาะเย้ยอุศเรนจนเกิดความเจ็บใจและอาเจียนเป็นโลหิตจนกระทั่งถึงแก่ความตาย เมื่ออุศเรนและเจ้าเมืองลังกาสิ้นชีพไปแล้ว นางละเวงวัลลาผู้เป็นธิดาของเจ้าเมืองลังกาก็ได้ขึ้นครองเมือง นางละเวงมีความเจ็บแค้นพระอภัยมณีเป็นอย่างมากที่ทำให้พระบิดาและพระเชษฐาสิ้นชีพ หลังจากนั้นก็ได้เกิดศึกระหว่างเมืองผลึกและเมืองลังกา โดยทางเมืองลังกาได้อพยพจากเมืองทมิฬ วิทยา ชะวา ฉวี มลิกัน ลำปันหนา กะวิน จินตัง อังคุลา และทัพเจ้าละเมตมาช่วยรบ ทว่าทุกทัพนั้นก็ได้อพยพของพระอภัยมณี ในขณะนั้นพระอภัยมณีจะตัดศึก โดยการยกทัพไปตีเมืองลังกาโดยตรง พระอภัยมณีก็ได้นางละเวงเป็นเมียและมีโอรสชื่อมังคลา หลังจากเสร็จศึกแล้วพระอภัยมณีก็เสด็จออกผนวชเป็นฤๅษี นางสุวรรณมาลีกับนางละเวงก็ออกบวชชียศพรณิบัติรับใช้พระอภัยมณีที่เขาสังครุ (ประจักษ์ ประภาพิตยาร, 2524, น. 23-31)

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีทองสนามหลวง โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกมาทั้งหมด 3 ตอน คือ ตอนผีเสื้อลักพา ตอนกำเนิดสินสมุทร ตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสิลราชมาเกาะแก้วพิสดารและนางผีเสื้อสมุทรตาย สามารถสรุปเนื้อเรื่องได้ดังนี้

ตอน ผีเสื้อลักพา มีเรื่องย่อสรุปได้ว่า พระอภัยมณีกับศรีสุวรรณไปเรียนวิชาโดยพระอภัยมณีเรียนวิชาการเป่าปี ศรีสุวรรณเรียนวิชาการกระบี่กระบอง เมื่อกลับเมืองมาท้าวสุทัศน์ไม่พอใจในวิชาที่ไปร่ำเรียนมาจึงไล่พระอภัยมณีและศรีสุวรรณออกจากเมือง จากนั้นพระอภัยมณีก็ได้เดินทางออกจากเมืองพบกับสามพราหมณ์และนางผีเสื้อสมุทร

ตอน กำเนิดสินสมุทร มีเรื่องย่อสรุปได้ว่า พระอภัยมณีอยู่กินกับนางผีเสื้อจนมีบุตรชื่อสินสมุทร วันหนึ่งสินสมุทรจับนางเงือกได้เมื่อพระอภัยมณีนางเงือกจึงคิดจะให้นางเงือกพาหนี โดยออกอุบายให้นางผีเสื้อสมุทรไปจำศีลแล้วหนีออกมา เมื่อนางผีเสื้อรู้จึงติดตามพระอภัยมณีไปจนถึงเกาะแก้วพิสดาร

ตอน พระอภัยมณีบวช ท้าวสิลราชมาเกาะแก้วพิสดารและนางผีเสื้อสมุทรตาย เมื่อเรื่องย่อสรุปได้ว่า นางผีเสื้อได้ล่อเรือท้าวสิลราช พระอภัยมณีจึงหนีนางผีเสื้อขึ้นไปอยู่บนเกาะแห่งหนึ่ง เมื่อนางผีเสื้อสมุทรตามมาพระอภัยมณีก็เป่าปีจนนางผีเสื้อขาดใจตาย

2.3.2 บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ฉบับกรมศิลปากร

บทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ฉบับกรมศิลปากร เป็นบทการแสดงที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง บรรจุเพลงโดยครูจิรัส อัจฉรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) มีทั้งหมด 6 ตอน แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกมาจำนวน 3 ตอน ได้แก่ ตอนผีเสื้อลักพา ตอนกำเนิดสินสมุทร และตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสิริราชมาเกาะแก้วพิสดาร และนางผีเสื้อสมุทรตาย เพื่อให้เห็นถึงรูปแบบการบรรเลงและขับร้อง ตลอดจนลักษณะการบรรจุเพลง

ตอน ผีเสื้อลักพา

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -
- ซอซึกทำนองหุ่น -
- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ -
- (หุ่นไหว้ครูออก)
- ร้องเพลงซ้ำปี -

สิบนิ้ว ลูกจะยก ขึ้นประนมกร ขอถวาย บังคม เหนือเกศ
ไหว้พระพุทธรูป พระธรรม ล้ำโลก โปยกัย อย่าได้มี มาปีทา

- ร้องเพลงป็นตลิ่งนอก -

ไหว้คุณ บิดา มารดร ครูพัก อักษร ทุกแหล่งหล้า
ไหว้ทั้ง ครูเทพ เทวา ขอจงมา ชูช่วย อำนาจชัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำสามลา -

(หุ่นไหว้ครูเข้าโรง)

- ซอซึกทำนองหุ่น -

(พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ ออก)

- ร้องเพลงหุ่นกระบอก -

จะจับบท พี่น้อง สองกษัตริย์	บิดาตรัส ขับไล่ ออกไพรสาณฑ์
เป็นกษัตริย์ จักรพรรดิ พิศดาร	มาเรียนการ เป่าปี่ กระปี่กระบอก
พระเชษฐา ว่าไอ้ พ่อเพื่อนยาก	สู้ลำบาก บุกบัน ก้นทั้งสอง
เข้าถึงวัง ยังมีทัน ได้ทดลอง	ก็มาต้อง ยากเย็น เป็นภัยพาล
พระอนุชา ว่าพระพี่ นี่ข้าลาต	เป็นชายชาติ ช้างงา ไม่กล้าหาญ
แม่นชีวัง ยังไม่ บรรลัยลาญ	ก็เชซ่าน ซอกซอนไป คงได้ดี

พระเชษฐา ว่าจริง แล้วน้องรัก

พลาบระคอง น้องรัก จรลี

เจ้าแหลมหลัก ตักเตือน สติพี

เขาหยุดยั้ง ฝั่งนี้ เย็นสบาย

- เสียงคลื่นซัดฝั่ง -

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ ชวนกันนั่งพักที่ร่มไทร)

(พราหมณ์วิเชียร พราหมณ์โนรา พราหมณ์सानน ออก)

- ร้องเพลงสามไม้กลาง -

จะกล่าวถึง บุตรพราหมณ์ สามมานพ ได้มาพบ คบกันเล่น เป็นสหาย

ลัดเลี้ยว เทียวเล่น ถึงหาดทราย

เห็นผู้ชาย พี่น้อง ทั้งสองคน

พิศดู รูปร่าง ช่างทรงโฉม

งามประโลม หลากจิต คิดฉงน

แต่แลเล็ง เพ่งมอง ต้องกมล

จึงชวนกัน จรดล บนเนินทราย

- ขอทำเพลงหุ่นนำ -

(สามพราหมณ์ค่อย ๆ เดินมาใกล้ต้นไทร แสดงกิริยาลังเล ประจักษ์กัน)

- ร้องเพลงหุ่นกระบอ -

เข้ามาใกล้ ไทรทอง สองกษัตริย์

โสมนัส ถามไถ่ ดั่งใจหมาย

ดูรา มานพ ทั้งสองนาย

พ่อเพื่อนชาย ชื่อไร ไปไหนมา

หรือเดินดง หลงทาง มาต่างบ้าน

จงแจ้งการ ให้เราฟัง ที่กังขา

แม้ไม่มี พี่น้อง ญาติกา

เราจะหา ไปไฉ่เรือน เป็นเพื่อนกัน

พระฟังความ ถามทัก เห็นรักใคร่

จึงชวนไข ความจริง ทุกสิ่งสรรพ

เราชื่อ อภัยมณี นี่ศรีสุวรรณ

เป็นพงษ์พันธุ์ จักรพรรดิ สวัสดิ์

ไปร่ำเรียน วิชา ที่อาจารย์

ตำบลบ้าน จันตคาม พนาสี

อันตัวเรา ชำนาญ การดนตรี

น้องเรานี้ ชำนาญ การศาสตรา

พระปิตุเรศ ขับไล่ มิให้อยู่

ว่าเรียนรู้ ตำชาติ วาสนา

เราพี่น้อง สองคน จึงขามา

มิรู้ว่า จะพำนัก พักที่ใด

- ร้องเพลงถอยหลังเข้าคลอง -

ดรุณพราหมณ์ สามคน ได้แจ้งอรรถ

ว่ากษัตริย์ สุริวงศ์ ไม่สงสัย

ประณตนั้น บังคม ขออภัย

พระอย่าได้ ถือความ ข้ำสามคน

ซึ่งองค์ อนุชา เรียนอาวุธ

เข้ายังยุทธ์ ข้าก็เห็น ว่าเป็นผล

แต่ดนตรี นี่ดู ไม่ชอบกล

ข้าแสนสน เท่ไหน น้ำใจจริง

ดนตรี มีคุณ ที่ข้อไหน

หรือใช้ได้ แต่ช่างเทียว เกี่ยวผู้หญิง

ยังสงสัย ในจิต ติดประวิง

จงแจ้งจริง ให้สว่าง กระจำใจ

- ร้องเพลงฝรั่งควง -

พระฟังความ พราหมณ์น้อย สนองถาม จึ่งเล่าความ จะแจ้ง แกลงไข
 อันดนตรี มีคุณ ทุกอย่างไป ย่อมใช้ได้ ดังจินดา คำบุรินทร์
 ถึงมนุษย์ ครุฑา เทวราช จัตุบาท กลางป่า พนาสิน
 แม่นปีเรา เป่าไป ให้ได้ยิน ก็สุดสิ้น โทโส ที่ไกรธา
 ให้ใจอ่อน นอนหลับ ลืมสติ อันลัทธิ ดนตรี ดีหนักหนา
 ซึ่งสงสัย ไม่สิ้น ในวิญญา จงนิทรา เกิดจะเป่า ให้เจ้าฟัง

- ร้องร้าย -

แล้วหิบบปี ที่ท่าน อาจารย์ให้ เข้าฟัง พฤกษาไพร่ ดังใจหวัง
 พระเป่าเปิด นิ้วเอก วิเวกดัง สำเนียงวัง เวงแวว แจ้วจับใจ

- เดี่ยวปีเพลงพัดชา -

- ร้องเพลงพัดชา - (คลอปี)

ในเพลงปี ว่าสาม พี่พราหมณ์เอ๋ย ยังไม่เคย เคยชิด พิสมัย
 ถึงร้อยรส บุปผา สุมาลัย จะชื่นใจ เหมือนสตรี ไม่มีเลย
 พระจันทร์ ส่องสว่าง กลางโคม ไม่เทียมโฉม นางเจ้า เจ้าพราหมณ์เอ๋ย
 (สามพราหมณ์หาวและสัปประหงก ศรีสุวรรณปลุกให้ตื่น)

แม่นได้แก้ว แล้วจะค่อย ประคองเคย ถนอมเชย ชมโฉม ประโลมลาน

- ร้องเพลงการเวก -

เจ้าพราหมณ์ฟัง วังเวง ะแว่วเสียง สำเนียงดัง การเวก กังวานหวาน
 หวาดประหวัด สตรี ถูติดาล ให้ซาบซ่าน เสียวสดับ จนหลับไป - รับ
 (สามพราหมณ์และศรีสุวรรณนอนหลับ)

(พระอภัยมณียังคงเป่าต่อไป)

(นางผีเสื้อ รำออก)

- ร้องเพลงหนีเสื้อ - (ซ่อนเสียงปี)

จะกล่าวถึง อสุรี ผีเสื้อนำ ออกจากถ้ำ แผ่นผืน โจนไถล
 เข้าใกล้ฝั่ง วังวน ถึงต้นไทร พอนางได้ ยินเสียง สำเนียงดัง

- เดี่ยวปีดังขึ้น -

นางผีเสื้อ (ตะแคงหูฟัง) เอ๊ะ ... เสียงอะไรข้างหวานไพเราะเสนาะหู (หยุดฟังซักครู่) อู๋...
 ได้ฟังแล้ว หัวใจมันสั่น วาบหวี วาบหวีเหลือเกิน (นางผีเสื้อท้าวแขนกับฉากแล้ว
 ชะแง้มองหา) อู๋ย อยู่ย่นั่นแหละ ตายตาย รูปทรงงดงาม ผีปากนี้ก็ไม่มีใครเทียบ
 (ป้องปากพูดกับคนดู) อย่างนี้ถ้าแม่ผีเสื้อได้ไปไว้ในถ้ำละก็ คอยดู จะกอดไว้ไม่ห่างเลย

- ร้องเพลงบำเพ็ญคุณชั้นเดียว -

ยิ่งปั่นป่วน รวนเร เสน่ห์รัก สุดจะหัก วิญญา เหมือนบ้าหลัง
 อดลุด ผุดลุก ขึ้นดั่งตัง โดยกำลัง โลดโยน กระโจนโจม
 (นางผีเสื้อโผล่เข้าหาพระอภัย)

(พระอภัยตกใจ หยุตเป่าปี่)

ซุลมุน หมุนกลม ดังลมพัด กอดกระหวัด อุ่มองค์ พระทรงโฉม
 กลับกระโดด ลงน้ำ เสียงดำโครม กระพุ่มโถม ถีบดำ ไปถ้ำทอง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(นางผีเสื้อสมุทรอ้อมพระอภัยไว้แนบอกร แสดงกิริยารักใคร่)

นางผีเสื้อ ว้าย ดุชิ ตัวเล็กกระจ้อยร่อย (พระอภัยมณีตื่น) อย่าตื่นรน ไปเลยทูนหัว.....
 น้องจะพาไปสบายนะคะ

(นางผีเสื้ออ้อมพระอภัย ดำน้ำลงไปถ้ำทอง)

- ปี่พาทย์เปลี่ยนเป็นเพลงกระบอกเงิน -

(หุ่นนางผีเสื้ออ้อมพระอภัยออก)

- ร้องเพลงกระบอกเงิน -

ครั้นหนึ่ง แผ่นผา ศิลาลาด แสนสวาท เปรมปรีดี ไม่มีสอง
 ค่อยวางองค์ ลงบนเตียง เคียงประคอง ทำกระหยิ่ม ยิ้มย่อง ด้วยยินดี
 นางผีเสื้อ (หยอกล้อพระอภัย) อ้าย... น่ารักไปหมดทั้งตัว พ่อคุณ... ตกใจจนสลบไสล ไม่ได้สติเชีย
 (จูบมือ) มือก็หอม หอม (จูบไหล่) ไหล่ก็หอม (จูบแก้ม) แก้มก็หอม (ทำท่าสยิว)
 โอ้ย...ทนไม่ได้แล้ว แต่..... เอ๊ะ (ทำท่าหนักใจ ก้มมองดูตัวเอง) รูปร่างของเราก็ใหญ่โต
 หน้าตาริ.... ก็น่าเกลียดน่ากลัวออกปานฉะนี้ ถ้าพ่อคุณคนนี้ฟื้นขึ้นมา ก็คงจะตกใจ
 สลบไปอีก ไม่ได้ ๆ เราจะต้องไม่ให้เขารู้ว่า เราคือยักษ์ผีเสื้อน้ำ

- ร้องร้าย -

จำจะสร้าง แปลงร่าง เป็นมนุษย์ ให้ผาดผุด ทรวดทรง สงศรี
 รูปลักษณ์ กลายกลับ เป็นนารี พัดวี นวดพั้น หมั่นประคอง

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(ร่างนางผีเสื้อกลายเป็นนางงามเข้านวดพระอภัย)

- ร้องเพลงน้าลอดใต้ทราย -

พระพลิกพั้น ตื่นสม ประดีได้ ในฤทัย หมกมุ่น ให้ขุนหมอง
 แลเขม้น เห็นนาง นวลละออง เคียงประคอง อยู่บนแท่น แผ่นศิลา

(นางแปลงชะงักหน้าเข้าไปหา)

นางแปลง (พูดสอดระหว่างเพลง) ฟันแล้วหรือคะ พูลกระหม่อม
 นังพินิจ พิศดู รู้ว่ายักษ์ ด้วยแววจัก บุษาย ทั้งซ้ายขวา
 แต่จำมี มธรส วาจา มารยา แยมยิ้ม พรีมพราย
 จะขอถาม ตามตรง จงประจักษ์ เจ้าเป็นยักษ์ อยู่โนวน ชลสาย
 นางแปลง (ตกใจ พูดสอดระหว่างเพลง) ว้าย.... ว้ายนี่ พ่อหนุ่ม รู้หรือว่าเป็นยักษ์
 อันตัวเรา เป็นมนุษย์ บุรุษชาย เจ้าคิดร้าย ผิดวิสัย ไม่คู่ควร

(พระอภัยปลี่ยนนางแปลงออกห่าง)

- ร้องเพลงทองย่อน (รวบ 2 คำ) -

อสุรี ผีเสื้อ สดับเสียง เพราะสำเนียง เสนาะใน ฤทัยหวาน
 ทำเสแสร้ง ใส่จริต กระบิตกระบวน ละมุนม้วน เอียงหมอบ แล้วยอบตัว
 อันน้องนี้ ไร้คู่ ที่คู่สม เป็นสาวพรหม จารี ไม่มีผัว
 ถึงเป็นยักษ์ ยังไม่มี ราศีมีว พระอย่ากลัว ลองอิงแอบ แนนบุรา

(นางแปลงตั้งพระอภัยเข้าไว้ที่อก)

(พระอภัยปัดมือ เดินหนี นางตามกอดรัด)

พระหวัดเหวี่ยง ชัดใจ มิให้ต้อง จนเหน็ดเหนื่อย เมื่อยสอง พระหัตถา

(พระอภัยสะบัดหนีไปได้)

ชบพระพักตร์ อยู่บนแท่น แผ่นศิลา นางแบบแนบ กายา ย้วยวนชาย

(นางเข้ากอดพระอภัย ทำท่าย้วยวน)

พระสุดแสน แค้นเคือง รำคาญจิต เป็นสุดคิด สุดที่ จะหนีหาย
 ให้อักอ่วน ป่วนใจ ไม่สบาย มักกอดกาย อดลุด สุดจะทน
 จึงบัญชา ว่านี่ เน้นนางยักษ์ จะร่วมรัก กันเห็น ไม่เป็นผล

- เสร็จจาสอด -

พระอภัย อันเชื้อชาติ อสุรินทร์ ย่อมกินคน แปดปน เป็นมิตร เราคิดกลัว
 ไปข้างหน้า ถ้าเคือง น้ำใจเจ้า จะกินเรา เสียไม่คิด ว่าเป็นผัว

นางแปลง อู๊ย พูดอะไรอย่างนั้น เมียจะกินผัวได้อย่างไรเจ้าคะ

พระอภัย แน่นะ ให้สัญญาแน่นะ

นางแปลง ให้สัญญาเจ้าคะ จะเอาไว้เป็นผัวอย่างเดียว ให้อดอยากแค่ไหน ก็ไม่กินแน่นอนเจ้าคะ

- ร้องต่อ -

แม่นให้สัตย์ ปฏิญาณ สาบานตัว ให้หายกลัว แล้วจะอยู่ เป็นคู่ครอง

- ร้องรำ -

อัยกษ์ฟัง ดังได้ผ่าน วิมานสวรรค์ เกษมสันต์ นบนอบ ตอบสนอง
 แม้นเคลือบแคลง แหนงใน พระทัยปอง จงฟังน้อง ให้สัตย์ ปฏิญาณ

- ร้องเพลงกลยาเยียมห้อง -

แม่ไว้ไว้ เนรคุณ พระทูลหัว อันเป็นผัว เพื่อนรัก สมครสมาน
 ขอบทุกเทพ เทวัญ จงบันดาล ประหารผลาญ ชีวาทม์ ให้ขาดรอน
 จนสุดสิ้น ดินฟ้า สุทธาทวิป ไม่สิ้นชีพ ก็ไม่เสื่อม สโมสร
 พอให้สัตย์ เสร็จคำ มือกำกร ระทวยอ่อน มอบกาย ถวายชีวี

- ปี่พาทย์ทำเพลงโลม - ตระนอน -

(พระอภัยแสดงกิริยารังเกียจ เป็นอนหินาง)

(นางผีเสื้อไข่วคว่ำ ออกอ่อน)

(พระอภัยใจอ่อน)

(จบเพลง พระอภัยนอนหลับ)

(นางผีเสื้อลุกขึ้นโลบลูบจูบกอด)

- ร้องเพลงอัปสรสำออง -

นางผีเสื้อ เมื่อได้ ประสมสอง ดังจะล่อง ลอยฟ้า ในราศี
 ประคองคอย ประนินบัติ พัดวี อยู่ข้างที่ แผ่นผา ศิลาเจน
 นางแปลง โถ ดุซึ หลับพล้อยไปเลยนะทูนหัว..... ดีแล้ว เราจะขึ้นฝั่งไปหา ช้าง ม้า วัว อู๋ย....
 ไม่ได้ ทูนหัวไม่ได้เป็นยักษ์ กินพวกนี้ไม่ได้ เราจะขึ้นไปหาผลไม้ เผือก มัน มาเป็นอาหาร
 (จูบพระอภัย) คอยเดี๋ยวนะเจ้าคะ

- ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำ -

(นางแปลงกลายร่างเป็นนางผีเสื้อ เข้ามาจูบลากลับครั้ง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(นางแปลงรำเข้าโรง)

(ผู้ทำบท ครูพนิดา สิทธีวรรณ)

- ร้องเพลงเขนง -

ไม่คลาดเคลื่อน เหมือนองค์ พระทรงเดช	แต่ดวงเนตร แดงดัง สุริย์ฉาย
ทรงพลัง ดังพญา คชาพลาย	เขี้ยวแน่นคล้าย ชนนี้ มีศักดิ์ดา
พระบิดุรงค์ ทรงศักดิ์ ก็รักใคร่	ด้วยเชื้อไข ภูวนาถ เสนหา
เฝ้าเลี้ยงดู กุมาร ชาญศักดิ์ดา	จนใหญ่กล้า อายุ ลุแปดปี

- ร้องรำย -

จึงให้นาม ตามอย่าง ข้างมนุษย์	ชื่อสินสมุทร กุมาร ชาญชัยศรี
ธรรมรงค์ ทรงมา คำบุรี	พระภูมิ ถอดผูก ให้ลูกยา
เจียรบาด คาคองค์ ก็ทรงเปลื้อง	ให้เป็นเครื่อง นุ่งห่ม โอโรสา
สอนให้เจ้า เป้าปี มีวิชา	เพลงศาสตรา สารพัด หัดชำนาญ

- ปี่พาทย์ทำเพลงลมพัดชายเขา -

(พระอภัยบอกลูกสินสมุทรลองเป่าปี่ที่ทรงสอนให้ฟังหน่อย สินสมุทรหยิบปี่ขึ้นมาเป่า
(เริ่มมีเสียงคลอปีเบา ๆ) พระอภัยทำท่าแนะนำพอสมควร แล้วลงนอนฟังจนหลับไป)

- ร้องเพลงหุ่นกระบอก -

ฝ่ายองค์ สินสมุทร สุดสวาท	ไม่ห่างบาท บิดา น่าสงสาร
ความรักพ่อ กว่ามารดา มาช้านาน	ด้วยภูบาล ชูเข็น เช่นมารดา
เห็นทรงธรรม บรรทม สนิทนิ่ง	หนีไปวิ่ง เล่นอยู่ ในคูหา
โลดล่ำพอง ลองเชิง ละเลิงมา	เห็นแผ่นผา ปิดสนิท ปิดหนทาง
หนักหรือเบา เข้าวอยู่ ไม่รู้จัก	เข้าลองผลึก ด้วยพลัง ก็พังผาง
เห็นหาดทราย พรายงาม เป็นเงินราง	ทะเลกว้าง ข้างแถว แนวศรีรินทร์

- ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำ -

(สินสมุทรผลักแผ่นหินที่ปิดปากถ้ำเปิดออก)

- ร้องเพลงประเทศ -

พระออกเดิน เล่นวิ่ง ลงสมุทร	โดดดำผุด ในมหา ชลาสินธุ์
จับกะให้ โลมา ทั้งปลาบิน	หน่อดินทร์ ขับชี้ ด้วยปรีดา

(สินสมุทรไล่จับปลาแล้วขึ้นไปเล่นอย่างสนุกสนาน)

(เพิ่มเติม ระบายเงือก)

(พ่อเงือก แม่เงือก และนางเงือกน้อยออก)

- ร้องรำ -

เห็นฝูงเงือก เกลือกกลิ้ง มากกลางชล คิดว่าคน มีหาง อย่างมัจฉา

(สินสมุทรชักถามฝูงเงือก)

ครันออกปาก ถามไถ่ ไม่พูดจา	เข้าไขว่คว้า ไล่รุก คลุกคลี
พอจับได้ ให้ระแวง แคลงดวงจิต	เข้าเพ่งพิศ ตั้งแต่หาง ถึงเกศี
ฉุดกระชาก ลากขึ้น ยังฝืนหนี	มาสู่ที่ ท้องถ้ำ ด้วยกำลัง

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(สินสมุทรตรงเข้าจับพ่อเงือกได้แล้ว ลากเข้าโรง)

(พระอภัยออกนอนอยู่บนเตียง สินสมุทรรลากพ่อเงือกเข้าไปหา)

- ร้องเพลงจะเข้ขวงคลอง -

ถึงหุบห้อง ร้องบอก บิดุเรศ	พระลี้มนตร เหลียวหา ทั้งหน้าหลัง
เห็นลูกลาก เงือกน้ำ แต่ล่ำพัง	จากบัลลังก์ มาห้าม แล้วถามไป
เมื่อก็เห็น เล่นอยู่ ในคูหา	เงือกนี้เจ้า เอามา แต่ข้างไหน
พระลูกเล่า ตามจริง ทุกสิ่งไป	พระตกใจ จึงว่า ด้วยปรานี

- พุด -

พระอภัย	แม่นแม่เจ้า เขารู้ ว่าแรงนัก	กลัวจะลัก ลอบพา บิดาหนี
	จะโกรธเกรี้ยว เคี้ยวเล่น เป็นรูลี	ไม่พอที่ ชีวัน จะบรรลีย์
สินสมุทร	เอ...ทำไมต้องเป็นเช่นนั้นล่ะเพคะ เสด็จพ่อ ทำไมเสด็จแม่ต้องกลัวว่าลูกจะพาเสด็จพ่อ	
	หนีแล้วต้องถึงฆ่าแกงกันเลยหรือเจ้าคะ	

- พุด -

พระอภัย	แม่ของเจ้า เขาเป็นเชื้อ ผีเสื้อสมุทร	ขึ้นไปฉุด ฉวยบิดา ลงมาได้
	จึงกำเนิด เกิดกาย สดสวยใจ	จนเจ้าได้ แปรปี เข้านี้แล้ว
	ไปเปิดประตู คูหา ถ้าเขาเห็น	ตายหรือเป็น ว่าไม่ถูก เลยลูกแก้ว
	แม้สินสมุทร สดสวาท พ่อคลาดแคล้ว	ไม่รอดแล้ว บิดุรงค์ ก็คงตาย

- ร้องรำ -

พระโอรส รู้แจ้ง ไม่แคลงจิต	รำคาญคิด เสียใจ มีใครหาย
(ครวญ) ด้วยแม่กลับ อปลักษณ์ เป็นยักษ์ร้าย	ก็พุ่มพ่าย ชลนา ไศกาลัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

- ร้องเพลงสะสม -

ฝ่ายเงือกน้ำ นอนกลิ้ง นิ่งสดับ	กิตติศัพท์ สองแจ้ง แดลงไซ
รู้ภาษา มนุษย์แท้ แน่แก่ใจ	จึงกราบไหว้ วอนว่า อย่าให้ตาย

- ร้องเพลงหุ่นกระบอก -

พ่อเงือก	พระราชบุตร อดลาก ลำบากเหลือ	ดั่งหนังเนื้อ จะแยก แดกสลาย
	ทั้งลูกเต้า เฒ่าพงศ์ ก็พลัดพราย	ยังแต่กาย เกือบจะดับ สิ้นชีวัน
	พระองค์เล่า เขาก็พา เอามาไว้	เศร้าพระทัย ทุกข์ตรอม เหมือนหม่อมฉัน
	ขอพระองค์ ทรงโปรด ยกโทษทัณฑ์	ช่วยผ่อนผัน ให้ตลอด รอดชีวา
	ซึ่งปากถ้ำ ทำลาย ลงเสียหมด	ให้โอรส ยกตั้ง บังคุหา
	ข้าเห็นอย่าง นางมาร จะนานมา	จะอาสา กลี้ยทราย เสียให้ตี
	หนึ่งพวกพ้อง ของข้า คณาญาติ	จะรองบาท บงกช บทศรี
	แม่นประสงค์ สิ่งใด ในนที	ที่สิ่งมี จะนำ มาสารพัน

- ร้องเพลงพญาสีเส้า -

พระฟังคำ เงือกพูดได้ ให้สงสาร	จึงว่าท่าน คิดนี้ ดีขยัน
รู้เจรจา สารพัด น้าอัครจริย	อยู่พูดกัน อีกสักหน่อย จึงค่อยไป
เราตรองตรึก นึกจะหนี นางผีเสื้อ	แต่ได้เหนื่อ ไม่รู้แห่ง ตำแหน่งไหน
ท่านเจนทาง กลางทะเล คะเนใจ	ทำอะไร จึงจะพ้น ทนทรมาน

- ร้องเพลงแขกไท่ร ชันเดียว -

ฝ่ายเงือกน้ำ เคารพ อภิวัต	ข้าพระบาท ทราบสิ้น ทุกถิ่นฐาน
ไปทางนี้ มีเกาะแก้ว พิศดาร	ทางประมาณ ครึ่งเดือน ไม่เคลื่อนคลา
มีโยคี ที่เกาะ อยู่องค์หนึ่ง	อายุถึง พันฉนำ จำพรรษา
อยู่เกาะแก้ว พิศดาร ช้านานมา	มีวิชา ภูตพราย ไม่กรายไป
แม้พระองค์ ทรงฤทธิ์ จะคิดหนี	พึงโยคี ขอพำนัก ไม่ดักขัย
เพื่อสำเภา เขาขัด พลัดเข้าไป	ได้อาศัย กลับถิ่น สิ้นทรมาน

- ร้องรำย -

พ่อเงือก	แม่นกำลัง ดังข้า จะพาหนี	เจ็ดราตรี เจียวจะถึง ซึ่งสถาน
	อสุรี มีกำลัง ดังปลาหว	ตามประมาณ สามวัน จะทันตัว
	ถ้าอุบาย ให้นาง ไปค้างป่า	ได้ลวงหน้า ไปเสียบ้าง ก็ยังชั่ว
	จะอาสา พาไป มิได้กลัว	ชีวิต บรรลือ ไม่เสียตาย

- ร้องหุ่นกระบอก -

พระแจ้งความ ตามคำ เงือกน้ำเล่า	ค่อยสร้างเศร้า สบสม อารมณ์หมาย
จึงว่าท่าน มีคุณ อยู่มากมาย	ถ้ารอดตาย จะแทนคุณ หนุนอนันต์
ซึ่งลูกรัก หักหาญ ให้ท่านโกรธ	จงดโทษ การุณ อย่าหุนหัน
ช่วยไปปิด ปากถ้ำ ที่สำคัญ	จวนสายัณห์ ที่ยักขมา จะว่าเรา

จึงบัญชา ว่าเจ้า สิ้นสมุทร	ไปช่วยจุด ศิลาใหญ่ ขึ้นให้เขา
ขอสมา ตาปู่ อย่าดูเบา	ช่วยอุ้มเอา แยกออกไป ให้สบาย
สองพระองค์ ทรงพยุง จู่งเงือกน้ำ	มาปากถ้ำ ปล่อยลง คงคาย
ฝ่ายเงือกน้ำ สิ้นทุกข์ สุขสบาย	เกลี้ยหินทราย ปิดปากถ้ำ แล้วอำลา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระอภัยกับสิ้นสมุทรพาพ่อเงือกออกมาปล่อย)

(พ่อเงือกทำท่าเกลี้ยทรายแล้วเข้าโรง)

(พระอภัยกับสิ้นสมุทรเข้าโรง)

(นางผีเสื้อสมุทรหิ้วชะลอมใส่ผลไม้ร้อออกมาถึงกลางเวที)

- ร้องเพลงตุ๊กตา -

ฝ่ายผีเสื้อ เมื่อคืน กลับยื่นฝั่ง	จึงหยุดยั้ง ยืนอยู่ หน้าคูหา
ถือลูกไม้ ใส่อม ชะลอมมา	ทั้งสัมผัส ลูกหว้า นานาพันธุ์
จึงเปิดหิน ปากประตู คูหากว้าง	จำแลงร่าง นางมนุษย์ สุดเสกสรร
แล้วนวยนาฏ วาดกร จรจรัส	เผือกมัน หวีใส่ ในชะลอม

- ปี่พาทย์ทำเพลงร้ว, เพลงฉิ่ง -

(นางยักษ์แปลงกายเป็นนางมนุษย์หิ้วชะลอมใส่ผลไม้ร้อออกมาแล้วรำเข้าโรง)

(ผู้ทำบท ครูอำนาจ จาตุประยูร)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตอน พระอภัยมณี ท้าวสิลราชมาเกาะแก้วพิสดารและนางผีเสื้อสมุทรตาย

- ร้องหุ่นกระบอก -

พระฤๅษี	ครั้นผีเสื้อ เหลือกแล้ว พาตัวไกล	พระเหลียวดู พระอภัย ให้สงสาร
	จึงว่าโยม อยู่ไป ให้สำราญ	อันภัยพาล ทรพล พอพ้นแล้ว
	แม้วันหน้า ถ้าจะให้ ได้เป็นสุข	กำจัดทุกข์ โภภัย ให้ผ่องแผ้ว
	จะขอเชิญ บรรพชา รักษาแนว	อยู่เกาะแก้ว สร้างผล กุศลทาน

- เจรจา -

พระฤๅษี นี่แน่ะ พระอภัยมณีหาบพิตร เอ๋ย ครั่งนี้ก็คงผ่านพ้นโศภณไปได้ช่วงหนึ่ง แต่ตามดวงพระชะตานะ พระองค์และสินสมุทรยังจะต้องฝ่าฟันอุปสรรคกันอีกมากในวันข้างหน้า เรายังจีเอนะนะ ตาจะแนะให้ ทั้งพ่อทั้งลูกนะบวชเป็นโยคีอยู่ที่เกาะนี้เสียสักพัก จักได้บำเพ็ญพระราชกุศล เสี่ยงสะเคาะพระเคราะห์ที่มันร้ายให้เบาลงเสียบ้าง ข้างนางเงือกน่าจะยกง่ายวเลฯ ชายเกาะด้านโน้นมีคูหาได้นำเป็นเถื่อนถ้ำมิดชิดปลอดภัย ให้เธอไปอยู่เสียที่นั่น คิดถึงเป็นห่วงกันไปมาหาสู่กันง่าย เอ้า ๆ เชิญเสด็จไปที่กุฏิอาตมาด้วยกันก่อนเถอะ ถ้าเห็นดีเห็นงามตามที่ว่า อาตมาจะได้บวชให้เสียวันนี้เลย เอ้า...เจ้านั่นนะ ช่วยพาแม่เงือกลงน้ำ ว้ายไปอยู่ที่ถ้ำท้ายเกาะด้วยนะ ไป ไป ตามตามาสิ พระอภัย และสินสมุทร

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(เชิดตัวหุ่นทั้งหมดเข้าโรง - เชิดหุ่นตัวอำมาตย์ และเสนาท้าวสิลราชออก)

อำมาตย์	เอ...มองจากในเรือเห็นมีกุฏิเหมือนวัด นี่เรามาจนใกล้แล้ว ไม่เห็นมีใครเลย
เสนา	เอ...หรือจะเป็นเกาะปีศาจกระมังครับ ท่านอำมาตย์
อำมาตย์	อะไรวะ เกาะปีศาจ
เสนา	อ้าว...ก็ที่เขาเล่ากันว่า ปีศาจร้ายมันแก่ง เนรมิตเป็นเกาะขึ้นล่อคนไว้กลางทะเล ใครหลงขึ้นบนเกาะมันก็จับกิน ท่านอำมาตย์ระวังนะขอรับ
อำมาตย์	เหลวไหล เอ็งละตาขาวไม่เข้าท่า อ้อ...นั่นไงละมีคนมาโน่นแล้ว

(เชิดหุ่นลูกศิษย์ฤๅษี 1 ตัวออกพบ)

ศิษย์ 1	อ้อ...มาอีกสองรายแล้วหรือ เป็นยังไงพวก มาเลยยินดีต้อนรับ
อำมาตย์	พวกเจ้ารู้จักข้าด้วยหรือ
ศิษย์ 2	ทำไมจะไม่รู้จัก ใครมาถึงที่นี่มันก็เ้าพวกเรือแตกทั้งนั้นแหละ
อำมาตย์	ฉันไม่ใช่พวกเรือแตกนะ เรือฉันยังอยู่ดี
ศิษย์ 1	เรือดีซ่อมได้หรือ เออ...โชคดีนี่หว่าไอน้องชาย
เสนา	ถ้าจะไม่ได้เรื่อง...นี่...แกทั้งสองนะเป็นคนหรือ

ศิษย์ อ้าว...ไฉนถามยังงั้นละ แกเห็นฉันเป็นผีหรือ

เสนา ฉันนึกว่าพวกปีศาจ

อำมาตย์ ฉันอธิบายเองดีกว่า คือยังงี้ ฉันนี่นะเป็นอำมาตย์ของท่านท้าวสิริราชแห่งเมืองผลึก

ศิษย์ 1 เสด็จมาประพาสทางน้ำ บังเอิญเรือถูกพายุ จึงแวะมาหลบคลื่นลมที่นี้ เห็นบนเกาะมีกุฏิ

อำมาตย์ คล้ายวัด จึงให้ฉันขึ้นมาดูเพื่อว่ามีพระสงฆ์องค์เจ้าอาศัยอยู่ จะได้ขึ้นมานมัสการ

ศิษย์ 1 อ้อ...ยังงั้นดอกหรือ ฉันนึกว่าเขาเป็นพวกเรือแตก

อำมาตย์ พวกเจ้าอาศัยอยู่บนเกาะนี้หรือ

ศิษย์ 2 ใช่...พวกฉันเรือแตกไปไหนไม่ได้ เลยมาอาศัยอยู่กับพระภิกษุบนเกาะนี้

อำมาตย์ บนเกาะนี้มีพระภิกษุด้วยหรือ ท่านชื่อว่าอะไรไม่ทราบ

ศิษย์ 1 ชื่อพิสดาร

อำมาตย์ ชื่อพิสดารยังงี้

ศิษย์ 1 ก็เกาะนี้ชื่อเกาะแก้วพิสดาร ท่านเป็นเจ้าของเกาะ พวกเราก็เลยเรียกท่านว่าพระภิกษุ

อำมาตย์ แก้วพิสดารเรียกสั้น ๆ ว่า ภิกษุพิสดาร อำมาตย์อ้อ...ยังงั้นดอกหรือ นี่...พาฉันไปพบกับพระภิกษุหน่อยได้ไหม

ศิษย์ 2 ทำไม่จะไม่ได้ ไปซี...เดินวนรอบเดียวก็ถึงแล้ว เชิญตามมาเลย...ตา...ตาครับ...มีคน

อำมาตย์ มาหาพระภิกษุอะไรกันวะ เสียงเอะอะโวยวาย เกิดอะไรหรือวะ

ศิษย์ 1 มีคนมาหาครับ เขาบอกว่าเป็นอำมาตย์ท้าวสิริราช

อำมาตย์ ท้าวสิริราชขอรับหลวงตา ไม่ใช่ท้าวสิริราช

พระภิกษุ เจริญสุขเถอะคุณ ไปยังงั้นมายังงั้นละนั่น

อำมาตย์ คือท่านท้าวสิริราชแห่งเมืองผลึก ทรงพาพระราชธิดาเชื่อนางสุวรรณมาลี เสด็จมาประพาส

พระภิกษุ ทางทะเลขอรับ บังเอิญเรือถูกพายุใหญ่ซัดที่เกาะนี้ ทรงเห็นว่ามีกุฏิอยู่บนเขา จึงใช้ให้

อำมาตย์ กระผมขึ้นมาดูมีรับสั่งว่าถ้ามีชีวานาสงฆ์อยู่ที่นี้ ก็อยากจะเสด็จขึ้นมานมัสการขอรับ

พระภิกษุ อย่างนั้นหรือ เออ...แล้วตอนนี้ประทับอยู่ที่ไหนละ

อำมาตย์ ยังประทับอยู่ในเรือพระที่นั่งขอรับ พระคุณเจ้าจะอนุญาตไหมขอรับ ถ้าท่านท้าวสิริราช

พระภิกษุ กับพระราชธิดา จะเสด็จมาถวายนมัสการถึงที่นี้

อำมาตย์ อ้อ...ฮะ ๆ ๆ เชิญเลย อาตมาไม่ขัดข้องดอก

- ร้องร่าย -

พระภิกษุ พระโยคี ดีใจ ให้อนุญาต ตามแต่ราช ศรัทธา ไม่ว่าขาน

อำมาตย์ลา มาประนต บทมาลัย ทูลพระผ่าน โภคา สารพัน

(เชิดหุ่นอำมาตย์เข้าโรง)

- ร้องเพลงสร้อยสนตัด -

พระอภัย ครานั้น พระอภัย วิไลโลก กำลังโศก เศร้าใจ ไม่สุขสันต์
ด้วยมาทุกข์ ทรมาน ก็นานครั้น มาถึงวัน เห็นท่า ได้คลาไคล

- ร้องหุ่นกระบอก -

น้อมประนต บพมาลย์ อาจารย์เจ้า เมื่อโศกเศร้า เสาะมา ได้อาศัย
ก่อนเมื่อลำ สำเภา เขาไป ช่วยฝากให้ นัดดา ไปธานี
หนึ่งจะไป ในทาง กลางสมุทร เห็นที่สุด เพียงศิลา พระชินศรี
ขอโดยสาร ท่านทั้ง เป็นโยคี หากมีบุญ ก็คงรอด ตลอดไป
พระโปรดด้วย ช่วยดู ให้รู้เรื่อง จะถึงเมือง หรือเห็น เป็นไหน
จะสมหวัง ดังจิต ที่คิดไว้ หรือหาไม่ เจ้าข้า พระอาจารย์

- ร้องรำย -

พระฤๅษี พระโยคี มิใคร่ จะให้รู้ หากเอ็นดู ด้วยเป็นศิษย์ คิดสงสาร
จึงบอกไว้ ให้เห็น เป็นสะพาน จะเป็นการ เห็นแต่เหตุ เพศสีกา
หากเดินทาง กลางน้ำ จะลำบาก ต้องพลัดพรากร ยากแค้น ถึงแสนสา
ทั้งนี้เพราะ เคราะห์กรรม กระทำมา ภาวนา มั่นไว้ ในกมล
ขณะทรง เดินทาง กลางสมุทร ไม่ม้วยมุต แล้วก็เห็น จะเป็นผล
ไปข้างหน้า ถ้าถึง ที่อัปจน ถือพระมนต์ เป็นไม่ วายชีวา

- ปี่พาทย์ทำเพลงขอมใหญ่ -

(เชิดหุ่นท้าวสีลราช นางสุวรรณมาลี ออก)

- ร้องเพลงขอมใหญ่ -

สีลราช ถึงภูมิ ที่อยู่ ของผู้เฒ่า จึงแวะเข้า อภิวันท์ ด้วยหรรษา
สรรเสริญ เจริญฤทธิ์ พระสิทธิา คุณช่างมา อยู่ถึงริม ทิมพานต์

- ร้องหุ่นกระบอก -

ผู้เป็นเจ้า สามองค์ ทรงสิขา ดูโสภา รูปทรง สงัดฐาน
แต่องค์นั้น ฉันดู เป็นกุมาร อยู่มานาน หรือเพ็งมา รักษาพรต
หนึ่งลูกไม้ ในเกาะ พอเสาะฉัน หรือบางวัน วายฤดู ก็สูด
ทั้งสัตว์ร้าย ชายชล บนบรรพต มาบิชา ปราภฏ บ้างหรือไร

- เจริญ -

พระฤๅษี ขอถวายพระพรองค์สิลราชบรมพิตร อันเกาะแก้วพิสดารถีนนี้เป็นดังแดนเนรมิต
อุดมด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหาร สารพัดทั้งควาหวานมีพร้อมบริบูรณ์ อันโยคีทั้งสอง
พระองค์นี้เธอเป็นเชื้อสายผ่านไอศูรย์สมบัติเมืองรัตนา องค์บิดาชื่อว่าพระอภัยมณี
ส่วนพระราชบุตรผู้นี้ชื่อว่าสินสมุทรกุมาร เธอพลัดบ้านพลัดเมืองมาประทับอยู่กับ
อาตมาหลายเวลาเต็มที จะจากเกาะคืนกลับไปพระบุรีก็มิรู้จะไปได้อย่างไร มหาบพิตร
เสด็จมาครั้งนี้ไซ้ ถ้าอย่างไรช่วยโปรดอนุเคราะห์รับเธอทั้งสองรวมทั้งบรรดาพวกติดเกาะ
ไปส่งบ้าน ก็จะได้เห็นเป็นราชสกุลอันมหาศาลเชียวนะพระองค์

- ร้องเพลงสามไม้ใน -

สิลราช จอมนรินทร์ ยินดี ชูลีหัตถ์ โยมไม้ขัด ข้อความ ตามประสงค์
พระอภัย ใจมาด เหมือนญาติวงศ์ นิมนต์ลง นาวา จะพาไป

- เจริญ -

พระฤๅษี เออ...ว่ากระไรละองค์พระอภัยมณี อาตมาทำหน้าที่ขอต่อมหาบพิตร และพระองค์
ก็ทรงมีจิตพระเมตตา เชิญเสด็จกลับไปพาราเสียเถิดนะจะได้หมดทุกข์โศกโรคภัย
แต่ถึงอย่างไรอย่าลืมที่ตาสั่งเจียวนะ ไปเถอะอาตมาจะไปส่ง

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(พระฤๅษีนำท้าวสิลราช นางสุวรรณมาลี โยคีพระอภัย สินสมุทร และพวกติดเกาะเข้าโรง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเขมรปากท่อ -

(เชิดหุ่นตัวนางผีเสื้อสมุทร ออก)

- ร้องเพลงเขมรปากท่อ -

ผีเสื้อ จะกล่าวถึง นางผีเสื้อ เมื่อคราวนั้น ไม่ผายผัน ไปค้นหา ที่อาศัย
เที่ยวท่องน้ำ ดำลุด สมุทรไท ให้ผีไพร่ ภูตพราย รายระว้าง
กลัวลูกยา สามิ จะหนีพ้น เป็นกังวล มิได้สิ้น ถวิลหวัง
ครั้นเหนื่อยหนาว หวานอน อ่อนกำลัง เข้าหยุดยั้ง ลอยขวาง กลางคงคา

- ร้องรำ -

วันเมื่อ เรือแล่น ออกจากเกาะ ไม่เห็นเพราะ โยคี มีคาถา
ช่วยอ่านมนต์ ดลจิต ปิดนัยตา จนนาวา ล่องไป หลายวันคืน
(ทอด) ต่อผีพราย ชายด่าน อยู่ชั้นนอก เข้ามาบอก เหตุให้ จึงได้ตื่น

(เชิดหุ่นผีพรายบริวาร 2 ตัวออก)

- เจริญ -

ผีพราย หม่อมแม่ วู...หม่อมแม่ เขาไปกันแล้ว ดูซึ้งจะมามีหัวล้นอยู่ได้
 ผีเสื้อ ใครวะ...ใครไปไหนกัน
 ผีพราย จะใครเสียอีกล่ะ ก็ท่านพ่อพระอภัยกับเจ้าสินสมุทรนะซึ้งเรือหนีออกจากเกาะไป
 โน่นแล้วสองสามวันแล้ว
 ผีเสื้อ หา...จริงหรือวะ ไหน...ไปทางไหนวะ ตายจริงแล้วทำไมพวกมันปล่อยให้พ้นตาไปได้

- ร้องรำต่อ -

ต่อผีพราย ชายด่าน อยู่นอกชั้น ข้ามาบอก เหตุให้ จึงได้ตื่น
 ชะโงกชะงัก แลเล็ง เข่งยี่น กระทุ้มคลื่น ลื่นไป ในทันที

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(นางผีเสื้อเข้าโรง พวกผีพรายตามไป)

เสียงตะโกนจากในโรง เรือแตกแล้ว พวกเราโดดน้ำหนีเร็ว
 (พระอภัยกับลูกศิษย์ 2-3 คนออก นางผีเสื้อกับภูตพรายติดตามมา วนรอบหนึ่งหรือสองรอบ
 แล้วพระอภัยหนีขึ้นบนเกาะ นางผีเสื้อและพวกอยู่ด้านล่าง ต้องทำฉากผสมมติเป็นเกาะ)

- ร้องเพลงแปดบทขึ้นเดียว -

นางยักษ์เห็น แผ่นโผน จะโดนจับ แล้วถอยทัพ กลัวฤทธิ์ ศิษย์ฤๅษี
 แยกฝรั่ง วางวัง เป็นสิงคลี ขึ้นถึงที่ พระอภัย ได้ทั้งร้อย
 ผีเสื้อน้ำ ร่ำเรียก ริมบรรพต พระทรงยศ เยี่ยมพัศตร์ มาสักหน่อย
 หนีเสียได้ ให้น้อง นี่ต้องคอย นี้นักน้อย ไปไหน ไม่เห็นมา

- ร้องเพลงแขกถอนสายบัว -

ผีเสื้อ ได้โปรดเถิด เจ้าพี่ นิจจาเอ๋ย ไม่เห็นเลย ว่ารัก นั้นหนักหนา
 ที่ตามติด คิดว่า พระเมตตา ตามประสา ผัวเมีย ไม่เสียกัน
 กลับสลัด ตัดรัก ว่ายักษ์ร้าย ไม่กล้ากราย กลัวเกรียด ทั้งเดียดฉันท
 อยู่เกาะแก้ว พิสดาร ก็นานครั้น แต่สักวัน หนึ่งเดียว ไม่เหลียวแล
 ทั้งลูกเต้า เอาไว้ มิให้พบ พากันหลบ เลี่ยงทาง มาห่างแห
 น้ำพระทัย ไม่เลี้ยว เป็นเพียงแท้ เพราะเพียงแต่ อาลัย ก็ไม่มี

- ร้องเพลงดวงพระธาตุ -

พระอภัย พี่แบ่งบุญ บรรพชา สถาปนา ส่วนกุศล ให้สุดา มารศรี
 กลับไปอยู่ คูหา ในวาริ อย่าได้มี ห่วงใย อาลัยลาญ
 อันตัวของ อาตมา กับสานุศิษย์ ก็ไม่คิด คั่นประเทศ เขตสถาน
 จะจำศีล ภาวนา สมาทาน หมายวิมาน เมืองสวรรค์ จนบรรลีย์

- ร้องเพลงสาธิตาแก้ว (รวบ) -

ผีเสื้อ	ชะง่างอวด บวชเรียน เขียนกอลขอ	นำหัวร่อ ล่อลวง ให้หลงไหล
	เอาเถาวัลย์ พันพุง นุ่งเปลือกไม้	อวดว่าได้ บุญแรง จะแบ่งปัน
	ไม่นับถือ ฤๅษี หนีผู้หญิง	จะทอดทิ้ง เมียไว้ ไม่เห็นหัน
	เร่งสีกหา มาจะได้ ไปด้วยกัน	อย่าเทศน์ธรรม โง่งเงา จะเอาตัว

- ร้องรำย -

แล้วกู่ก้อง ร้องประกาศ ปิตาจารย์	ทั้งภูตพราย พรังพร้อม เข้าล้อมผ้า
ปิตาจารย์ แผลงศักดา ดูน่ากลัว	นิมิตตัว ตามอิทธิ ฤทธิธรรม

- ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำท้ายปลูกต้นไม้ -

- ร้องเพลงเวสสุกรรม -

พระอภัย	ฝ่ายพระองค์ ทรงเดช เกศกษัตริย์	จึงจบหัตถ์ อธิษฐาน การกุศล
	แล้ววันทา ลาสิล พระศพล	เอาเครื่องต้น แต่งองค์ อลงการ
	แล้วถือปี่ ที่ท่าน อาจารย์ให้	แข่งพระทัย ออกจาก ขวากผา
	ขึ้นหยุดยั้ง นั่งแท่น แผ่นศิลา	ภาวนา อาคม เรียกกลมปราณ

- ปี่พาทย์รับ -

(พระอภัยตัวบวชเข้าโรง เชิดตัวทรงเครื่องออก)

- ร้องเพลงพราหมณ์เก็บหัวเหวน - (คลอปี)

พระอภัย	แล้วทรงเป่า ปี่แก้ว ให้แว่วเสียง	สอดสำเนียง นัวเอก วิเวกวาน
	พวกโยธี ผีสาว ทั้งนางมาร	ให้เสียวชาน ชับซ้อน วาบหัวใจ
	แต่เพลิดฟัง นั่งโยก จนโงกหงุด	ลงหมอบพุบ ขวนขบ สลบไสล
	พอเสียงปี่ ที่แหบ หายลงไป	ก็ขาดใจ ยักขร้าย ถึงวายวาง

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

(นางผีเสื้อขาดใจตายชบอยู่ พระอภัยเข้าไปกอดศพนาง)

- ร้องหุ่นกระบอก -

พระอภัย	นิจจาเอ๋ย เคยอยู่ ร่วมคูหา	เจ้าอุตสาห์ พรณินิบัติ ไม่ขัดขวาง
	จนเกิดบุตร สุดสาวท นิราศร้าง	เพราะอ้างว้าง วิญญา จึงมาตาม
	ได้พบกัน วันเมื่อ ถึงเกาะแก้ว	พี่ห้ามแล้ว เจ้าก็ยง มิฟังห้าม
	เวียนระวัง ตั้งจิต แต่ติดตาม	จนถึงความ มรณา นิคาลัย
	สงสารนัก ภาคินี ผีเสื้อเอ๋ย	เป็นคู่เซย เคียงชิด พิสมัย
	ถึงรูปชั่ว ตัวดำ แต่น้ำใจ	จะหาไหน ได้อย่างเจ้า เยาวมัลย์
	ตั้งแต่นี้ มีแต่ จะแลลับ	จนสิ้นดับ กาลา ปาวสานต์

จนม้วยดิน สิ้นฟ้า และบาดาล

พี่แบ่งบุญ บรรพชิต อุทิศให้

อันชาตินี้ มีกรรม จำนิรา

เป็นมนุษย์ ครุฑา เทวาราช

ให้สมวงศ์ พงศ์ประยูร ตระกูลกัน

มิได้พาน พบสมร เหมือนก่อนมา

เจ้าจงไป สู่สวรรค ให้हरษา

ต่อชาติหน้า ขอให้พบ ประสบกัน

อย่ารู้ขาด เสน่หา จนอาลัย

อย่าต่างพันธุ์ เพี้ยนพัคตร์ เป็นยักษมาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด แล้วทยอย -

(เชิดหุ่นทั้งหมดเข้าโรง)

(ผู้ทำบท ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ)



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4 ชีวิตประวัติครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ



ภาพที่ 1 ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

ที่มาภาพ: ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

2.4.1 ชีวิตวัยเยาว์

ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เดิมชื่อนายณรงค์ แสดงหาญ ชื่อเล่น แป๊ะ เกิดวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2516 เป็นบุตรของนายทงค์และนางพงศ์ภรณ์ แสดงหาญ มีพี่น้อง 5 คน ดังนี้

1. นางสาวธัญทิพย์ แสดงหาญ
2. ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ
3. นายจตุพล รักทอง
4. นางสาวกัลยกร รักทอง
5. นายอนุพันธ์ รักทอง (ถึงแก่กรรม)

ครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ เป็นชาวกรุงเทพมหานครโดยกำเนิด ครอบครัวประกอบอาชีพค้าขาย เดิมอาศัยอยู่บริเวณชุมชนตลาดมหานาค ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่เดอะทรีส์ รีสอร์ท เดนซ์ปิ่นเกล้า ถนนบรมราชชนนี แขวงอรุณอมรินทร์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

2.4.2 ประวัติการศึกษา

ครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ เข้ารับการศึกษาและสำเร็จการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดโสมนัส แขวงวัดโสมนัส เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพมหานคร ในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับประถมศึกษาครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญมีความสนใจและชื่นชอบในการศึกษาด้านภาษาไทย ศิลปะการแสดงของไทย และการขับร้องเพลงไทยเป็นพิเศษ โดยครูได้รับการปลูกฝังในด้านการอ่านและการเขียนภาษาไทยจากคุณครูอัจฉรา จำเนียร มีโอกาสได้เข้าร่วมการประกวดการอ่านออกเสียง การท่องบทอาขยาน การอ่านทำนองเสนาะ การร้องเพลงไทยเกี่ยวกับธรรมะ เป็นต้น ส่งผลให้ครูเป็นผู้ที่มีทักษะทางด้านภาษาไทยเป็นเลิศตั้งแต่วัยเยาว์

หลังจากสำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดโสมนัส จากงานวิจัยอาศรมศึกษาครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ ซึ่งเขียนโดยนรพิชญ์ เลื่องลือ ได้กล่าวถึงประวัติการศึกษาในระดับมัธยมศึกษาของครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญไว้ว่า

...ด้วยความสามารถพิเศษที่มีความโดดเด่นทั้งในด้านภาษาไทยและด้านการแสดงออก คุณอาทุม (ประทุม รักทอง) ได้แนะนำให้ครูสมัครสอบเข้าเรียน ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเมื่อผ่านการสอบคัดเลือกแล้ว ครูได้เลือกเข้าศึกษาในสาขาวิชาเอกคีตศิลป์ไทย โดยครูเริ่มเรียนวิชาการขับร้องพื้นฐานจากครูประคอง ชลานภาพ ครูอรทัย ทับพร ครูทัศนีย์ ชุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ครูอัมพร โสวัตร ครูวิมลวรรณ กาญจนผลิน ครูไตรภพ สุนทรหุด ครูศิริวรรณ รัตนทัศนีย์ และครูชำนาญ เดือนนวล เรียนวิชาการพากย์-เจรจาโขน จากครูเฉลิมชัย โกมลผลิน (นรพิชญ์ เลื่องลือ, 2563, น. 133)

ในระดับปริญญาตรีครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญได้เข้ารับการศึกษาคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และสำเร็จการศึกษาราวพุทธศักราช 2538

2.4.3 การศึกษาด้านการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

ครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ ได้ศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกรูปแบบต่าง ๆ จากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ตั้งแต่กำลังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยครูจะเข้าไปขอต่อเพลงกับครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ที่บ้านบางลำพูเป็นประจำ อีกทั้งยังได้รับโอกาสให้ติดตามครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์

ไปร่วมขับร้องกับคณะบ้านบางลำพูอยู่เสมอ จากการสัมภาษณ์ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญเกี่ยวกับการศึกษาด้านการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ได้เล่าว่า

ตอนที่ครูเรียนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ก็ได้มีโอกาสมาฝากตัวกับแม่น้อย ดวงเนตร ดุริยพันธุ์ แม่ก็ให้ความเมตตาและบอกให้มาต่อเพลงที่แผนก ในตอนนั้นก็ต่อทั้งเพลงดึกดำบรรพ์ เพลงเถา เพลงสามชั้น และก็เพลงหุ่นกระบอก เพลงหุ่นกระบอกนี้ที่ครูได้ต่อก็เพราะต่อเพื่อไปอัดเสียงที่วิทยุศึกษา สมัยก่อนมีออกอากาศทุกวัน จนมีอยู่ครั้งหนึ่งแม่น้อยท่านได้ทำหุ่นกระบอกเรื่อง พระอภัยมณี เบ็ดเสร็จแล้วก็ป็นร้อยตอน ครูก็ได้มีโอกาสทั้งร้องเองและได้นั่งฟัง แม่น้อยท่านร้องอยู่เป็นประจำ (กัญจนปกรณ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 5 กรกฎาคม 2565)



ภาพที่ 2 ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญกับครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์
ที่มาภาพ: ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ

2.4.4 ประวัติการทำงาน

ครูกัญจนพรรณ แสดงหาญ ได้รับการบรรจุเป็นข้าราชการสังกัดกรมศิลปากร ในตำแหน่งคีตศิลป์ระดับ 2 เมื่อวันที่ 2 กันยายน 2537 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคีตศิลป์อาวุโส ผู้ช่วยผู้อำนวยการกลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อีกทั้งยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรบรรยาย และสาธิตการขับร้องเพลงไทยให้แก่สถานศึกษาในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา

2.4.5 ผลงาน

2.4.5.1 ผลงานด้านการขับร้อง

- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องประกอบการแสดงโขนละครและการแสดงประเภทต่าง ๆ ของกรมศิลปากร
- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องเพลงในโครงการดนตรีบำบัดของโรงพยาบาลรามธิบดี อีกทั้งเป็นจิตอาสา กลุ่มอาสา 9 ในดวงใจ ที่คลินิกศูนย์แพทย์พัฒนาเป็นประจำทุกเดือน
- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องประกอบการเล่นสัควากลอนสดของสโมสรสยามวรรณศิลป์
- บันทึกเสียงเพลงไทยประกอบการเรียนการสอนวรรณคดีไทย และจัดรายการวิทยุเรื่องดีดีที่อยากเล่าเกี่ยวกับวรรณคดีไทย ทางสถานีวิทยุ 99.5 MHz สถานีจราจรเพื่อสังคม
- ปฏิบัติหน้าที่ขับร้องร่วมกับวงพระราชทานในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (ขณะนั้นทรงดำรงพระอิสริยยศสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี) ณ บ้านปลายเนิน วันที่ 2 พฤษภาคม พุทธศักราช 2555
- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องเพลงเนื่องในพระราชพิธีบำเพ็ญกุศลพระศพ อุทิศถวายสมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาปรินายก ณ วัดบวรนิเวศราชวรวิหาร
- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องถวายงานแด่พระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว (ขณะนั้นทรงดำรงพระอิสริยยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร) ณ พระตำหนักภูพิงคราชนิเวศน์ พระตำหนักภูพานราชนิเวศน์ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ และพระตำหนักวังสุโขทัย
- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องประกอบการแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
- ปฏิบัติหน้าที่ผู้ขับร้องในการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว พุทธศักราช 2562 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง

2.4.5.2 ผลงานด้านการปฏิบัติหน้าที่พิธีกร

- พิธีกรดำเนินรายการในรายการศรีสุชนาฏกรรมและรายการอื่น ๆ ของ
โรงละครแห่งชาติ
- พิธีกรดำเนินรายการปี่พาทย์เสภาที่วังหน้า ตั้งแต่ครั้งที่ 1 จนถึงปัจจุบัน
- พิธีกรดำเนินรายการดนตรีไทยพรรณนา รายการศิลปากรคอนเสิร์ตของ
กรมศิลปากร
- พิธีกรดำเนินกิจกรรมของกรมศิลปากรและกระทรวงวัฒนธรรม เช่น
งานมิวเซียมไนท์ งานแถลงข่าวเฉลิมพระเกียรติ งานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ งานแถลงข่าวบทเพลง
เฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
เนื่องในโอกาสฉลองพระชนมายุครบ 5 รอบ งานโครงการสัมมนาองค์ความรู้ เป็นต้น

2.4.5.3 ผลงานด้านวิทยากร

- วิทยากรบรรยายและสาธิตการขับร้องเพลงไทย เพลงไทยสากล
เพลงพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 6 ในวันภาษาไทยแห่งชาติ และในรายการเพลงไทยทำนองไทย
- วิทยากรบรรยายและสาธิตการขับร้องเพลงไทยแก่สถานศึกษาในระดับ
ประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา

2.4.5.4 ผลงานด้านการประพันธ์บทร้อง

- บทละครพันทางเรื่องกวินทราเทวี
- บทละครชาตรีเรื่องธรรมมงคล ตอน หลงผิด
- บทละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนกำเนิดมั่งรายกะยอชวา-ยอคคชา
ติดหล่ม
- บทละครนอกเรื่องสิงห์ไกรภพ ตอน นารินเทพกนิรา
- บทละครนอกเรื่อง วงศวรราช จันทวาท ตอนตรีสุริยาพบบจินดาสมุทร
- บทตริศกติมหาเทวีประทานพร
- ฉุยฉายมั่งรายกะยอชวา
- ฉุยฉายมณีเมขลา
- ฉุยฉายรามลักษมณ์
- ฉุยฉายอินทรีชิต พิธิกุมภนิยา
- ฉุยฉายพระลอคลอเพื่อนแพง
- ฉุยฉายลิเกทรงเครื่อง

- ฉุยฉายไหว้ครูหอมหวล
- ฉุยฉายยอสุรผัด
- ฉุยฉายนิลพัท
- ฉุยฉายโกมินทร์
- ฉุยฉายคันธมาลี
- เมรีทรงเครื่อง
- แม่โพสพประทานพร
- นางผีเสื้อสมุทรแปลงเกี่ยวพระอภัยมณี
- ระเบ้านางเมา
- ระเบ้าอาภรณ์ลีเก
- บทสรงกัญญา วันทาอาจารย์ยัง
- ฉุยฉายสินสมุทรสุดสาคร
- พระราชธิดาทรงเครื่อง
- บทละครนอกเรื่องไชยเชษฐา ตอนขับนางสุวิญา
- นางเมรีทรงเครื่อง
- บทหุ่นกระบอกเรื่องพระลอ สังข์ทอง พระอภัยมณี พระรถเมรี มโนราห์
- บทการแสดงถวายพระพร อวยพร รำสำนักพระคุณต่างๆ เป็นต้น

สื่อดาลุยไฟ

2.4.5.5 ผลงานด้านการบรรจุเพลงสำหรับการแสดง

- สมิงพระรามแต่งตัว
- รดเสนทรงเครื่อง
- ระเบ้าบรรพ์พันทาง
- โขนชุด ศึกทัพนาสูร
- โขนชุด อสุรินทร์อินทรชิต
- ละครในเรื่องอิเหนาเข้าเฝ้า-ไหว้พระ (แต่งกายแบบชาว)
- ละครในเรื่องรามเรื่องเกียรติ์ ตอน นางลอย-พิพากษาโทษนางเบญกาย
- รำถวายพระพร รำอวยพรต่างๆ

2.4.5.6 ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง

- เพลงภัทรมหาราช เถา
- เพลงกล่อมสุรางค์ เถา
- เพลงจันทร์โลม เถา
- เพลงระบำดอกไม้อาเซียน ของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- เพลงคู่กระต่ายเต้น
- เพลงกะปาระตี
- เพลงแขกต๋อยหม้อทางขวา
- เพลงลงสรจัน
- เพลงมอญมิ่งเมือง
- เพลงไทยน้อย เถา

2.4.5.7 ผลงานด้านการออกแบบรายแสดงของกรมศิลปากร

- รายการสำนวนเสียง สำเนียงฝรั่ง
- รายการเพลงไทยในละครรัชกาลที่ 6
- รายการร้องบรรเลงคีตวรรณคดี “ครูศรีนาฏ เสริมศิริ”
- รายการจีน-ไทย ในนาฏกรรม
- รายการระบำ รำ เต้น ในดินแดนสุวรรณภูมิ
- รายการปีพาทย์เสภา เพลงภาษาออกตัว
- เพลินเพลงรามัญ
- เล่าเรื่องด้วยเพลงแหล่
- นาฏลีลา เพลงภาษา

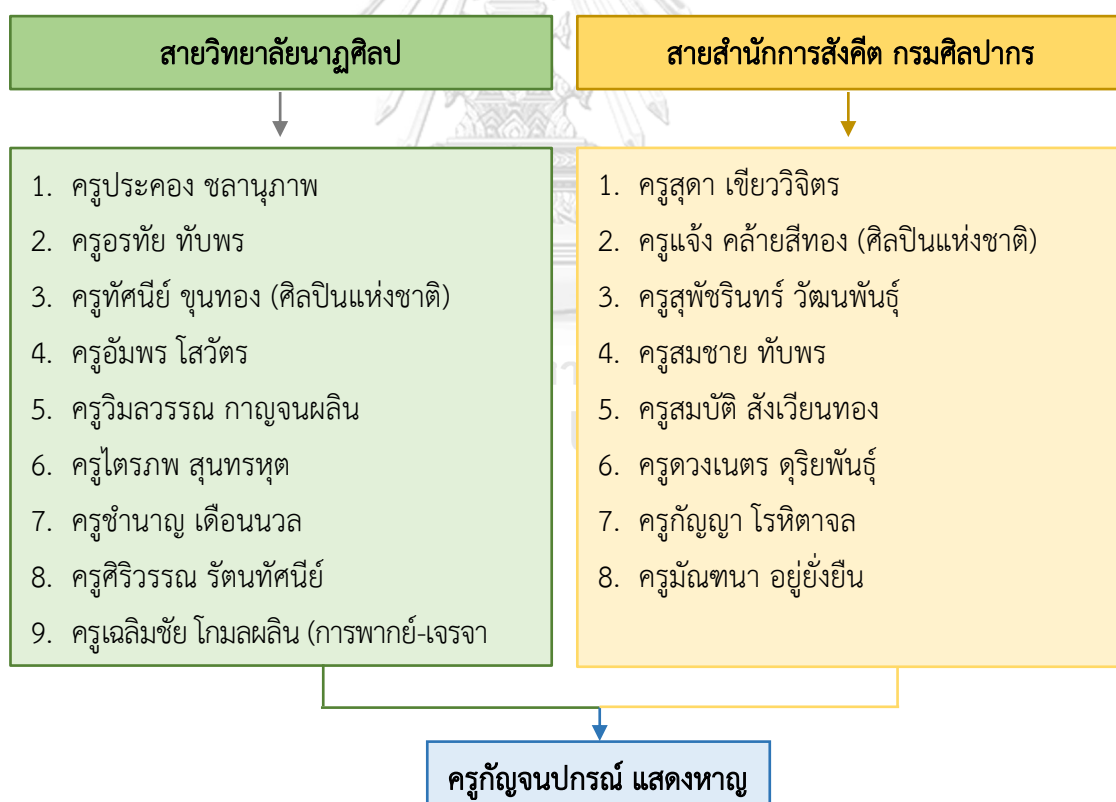
2.4.6 รางวัลเกียรติยศ

- รางวัลทุนนริศรานุวัดติวงศ์ สาขาศิลปะไทย พุทธศักราช 2537
- รางวัลเข็มที่ระลึกประธานจากพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี กรมหมื่นสุทธนารีนาถ ในงานเพื่อนพ้อง (ภา) ยามยาก ประจำปีพุทธศักราช 2553 (ขณะนั้นดำรงพระอิสริยยศ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี พระวรราชทินนิตตามาตุ)
- รางวัลผู้ทำคุณประโยชน์ต่อกระทรวงวัฒนธรรม ระดับจังหวัด ด้านเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม ประเภทบุคคล ประจำปีพุทธศักราช 2557
- รางวัลผู้ใช้ภาษาไทยดีเด่นแห่งชาติ ประจำปี 2558

- รางวัลลูกกตัญญู จากสภาสตรีแห่งชาติ ในพระบรมราชูปถัมภ์ ปี 2560
- รางวัลเข็มที่ระลึกงานวิศิษฐศิลปิน ประจำปีพุทธศักราช 2561 พระราชทานจากสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
- รางวัลเข็มพระราชทานงานอุ่่นไอรักคลายความหนาว ประจำปีพุทธศักราช 2561
- รางวัลผู้ปฏิบัติงานดีเด่นในสังกัดกรมศิลปากร ประจำปีพุทธศักราช 2563
- รางวัลข้าราชการพลเรือนดีเด่น ประจำปีพุทธศักราช 2563

2.4.7 สายการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

จากการรวบรวมข้อมูลการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ผู้วิจัยพบว่า ครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยจากครูผู้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์และจากครูผู้เป็นศิลปินในกรมศิลปากร สามารถจำแนกออกเป็น 2 สาย ได้แก่ สายวิทยาลัยนาฏศิลป์และสายสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดังแผนภูมิต่อไปนี้



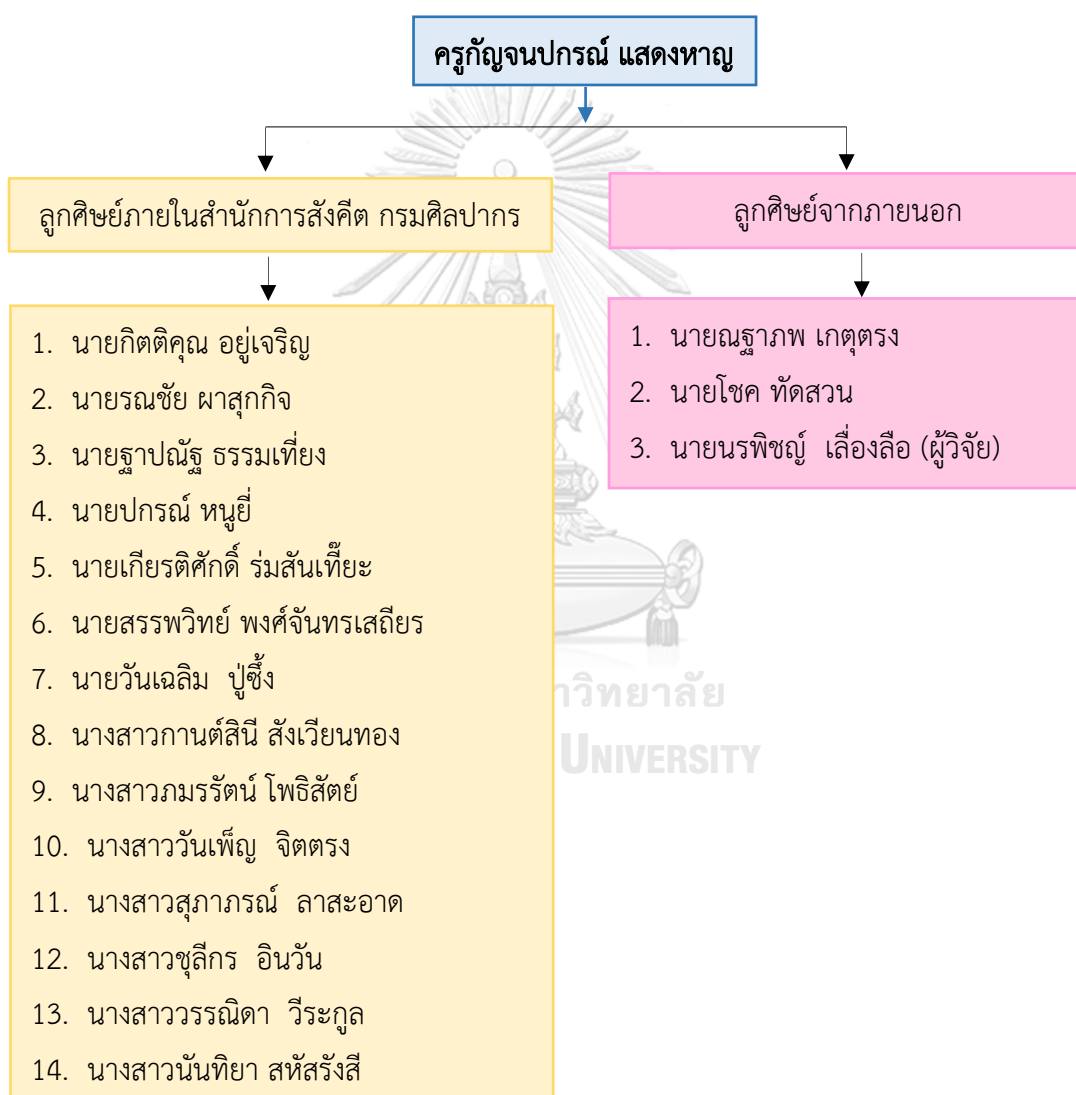
แผนภูมิที่ 3 สายการศึกษาทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

2.4.8 รายชื่อลูกศิษย์ทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภักญ์จนปกรณ์ แสดงหาญ

จากการรวบรวมรายชื่อลูกศิษย์ทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภักญ์จนปกรณ์ แสดงหาญ ผู้วิจัยพบว่า ครูภักญ์จนปกรณ์ แสดงหาญได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ไทยให้แก่ลูกศิษย์ จำนวน 17 คน ซึ่งสามารถจำแนกออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มลูกศิษย์ภายในสำนักการสังคีต กรมศิลปากรและกลุ่มลูกศิษย์จากภายนอก มีรายชื่อดังแผนภูมิต่อไปนี้

แผนภูมิแสดงรายชื่อลูกศิษย์ทางด้านคีตศิลป์ไทยของครูภักญ์จนปกรณ์ แสดงหาญ



หมายเหตุ: รายชื่อลูกศิษย์ครูภักญ์จนปกรณ์ แสดงหาญ ที่แสดงไว้ข้างต้น เป็นรายชื่อที่รวบรวมไว้ถึงวันที่ 27 มิถุนายน 2565

แผนภูมิที่ 4 รายชื่อลูกศิษย์ครูภักญ์จนปกรณ์ แสดงหาญ

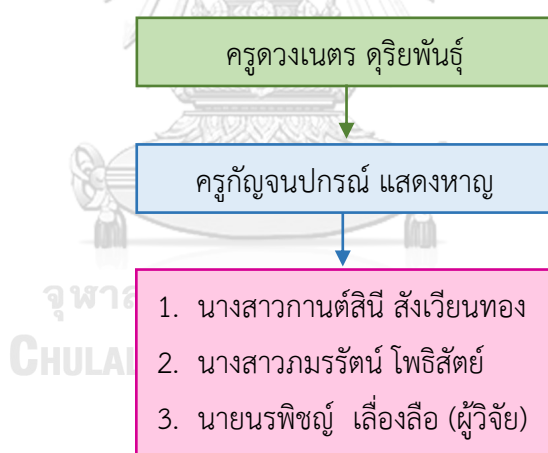
ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากข้อมูลรายชื่อลูกศิษย์ของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ดังที่แสดงในแผนภูมิที่ 4 มีลูกศิษย์จำนวน 3 คน ที่ได้รับการถ่ายทอดทางขับร้อง รูปแบบการขับร้อง และกลวิธีการขับร้องเพลง หุ่นกระบอกจากครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ โดยครูได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ว่า

ทางร้อง รูปแบบการขับร้อง กลวิธีขับร้อง ตลอดจนองค์ความรู้เรื่อง การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูนั้นขณะนี้ได้ถ่ายทอดให้กับศิษย์ 3 คน คือ กานต์สินีและภมรรัตน์ สองคนนี้เป็น การถ่ายทอดให้แบบเฉพาะกิจเพื่อใช้ในการงาน และอีกคนก็คือเรา ซึ่งในส่วนของเรานี้เป็น การถ่ายทอดให้แบบครบกระบวนการของ การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกตามที่ครูได้รับถ่ายทอดมา” (กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2565)

จากข้อมูลเรื่องการศึกษาศึกษาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ และข้อมูลลูกศิษย์ข้างต้น สามารถสรุปเป็นแผนภูมิแสดงการสืบทอดกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ได้ดังนี้

แผนภูมิแสดงการสืบทอดกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ



แผนภูมิที่ 5 การสืบทอดกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูกัญจนปกรณ์ แสดงหาญ
ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

บทที่ 3

มูลบทของเพลงหุ่นกระบอก

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกใน 4 ประเด็นสำคัญ ได้แก่

- 3.1 ที่มาของเพลงหุ่นกระบอก
- 3.2 ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอก
- 3.3 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก
- 3.4 ลักษณะโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอก

3.1 ที่มาของเพลงหุ่นกระบอก

เพลงหุ่นกระบอกเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงซอฮู้และขับร้องเพื่อบรรยายเรื่องราวหรือเหตุการณ์ตามบทประพันธ์ประกอบการเชิดหุ่นกระบอก ลักษณะของการขับร้องนั้นเป็นการร้องเคล้าเข้ากับทำนองซอ เพลงหุ่นกระบอกนิยมใช้ขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอกและการแสดงละคร เพลงหุ่นกระบอกอยู่ในประเภทเพลงอัตราจังหวะสองชั้น กำกับจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งแบบเพลงสำเนียงจีน ซึ่งจากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับที่มาของเพลงหุ่นกระบอกพบว่า มีผู้ทรงคุณวุฒิได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกไว้ 2 กลุ่มทรรศนะ สามารถอธิบายได้ดังนี้

กลุ่มทรรศนะที่ 1 เพลงหุ่นกระบอกมีที่มาจากเพลงสังขาร

ครุมนตรี ตราโมท ได้เขียนอธิบายเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกไว้ในหนังสือการละเล่นของไทย ฉบับพิมพ์เป็นอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายพัน บุญยเกียรติ ความว่า “เพลงทำนองหุ่นกระบอกนี้แต่ก่อนเรียกกันว่า เพลงสังขาร แพร่หลายจนถึงแกมีคนขอทานดาบอดคนหนึ่งนำไปร้องและสืซอฮู้เคล้าด้วยตนเอง รู้จักกันทั่วไปในนาม ตาสังขาร เรื่องที่ร้องเป็นเรื่องปลงสังขารและพระยาฉันทันต์นัยว่าทั้งทำนองและมีมือซอของแกไพเราะหนักหนา” (มนตรี ตราโมท, 2518, น. 16) จากการอธิบายของครุมนตรี ตราโมท ซึ่งปรากฏข้อความประโยคหนึ่งว่า “เพลงหุ่นกระบอกแต่ก่อนเรียกกันว่า เพลงสังขาร” นั้น ข้อมูลดังกล่าวมีความสอดคล้องกับการอธิบายเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์และครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ดังนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์ ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกไว้ในสารานุกรมเพลงไทย ความว่า “หุ่นกระบอก คือ เพลงร้องประกอบการเชิดหุ่นกระบอก บางทีเรียกว่า เพลงสังขาร” (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์, 2542, น. 463)

ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ได้แสดงพรรณณะเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกความว่า

เพลงหุ่นกระบอกหรือทำนองหุ่นกระบอก เป็นเพลงอัตราจังหวะ สองชั้น สำเนียงจีน สาเหตุที่บอกว่าเป็นเพลงสำเนียงจีนนั้นเพราะว่าพิจารณา จากเครื่องกำกับกับจังหวะ เพลงนี้กำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีนและตีฉิ่ง แบบเพลงสำเนียงจีน บางคนบางกลุ่มก็สันนิษฐานกันว่ามีที่มาจากเพลงสังขาร ของตาสังขารดาบอด บางกลุ่มก็บอกว่าไม่ได้มาจากเพลงสังขาร เพราะเพลง สังขารนั้นมียุ่ก่อนแล้ว แต่ในพรรณณะของครูสันนิษฐานและมีความเห็นว่า เพลงสังขารอาจเป็นต้นกำเนิดของเพลงหุ่นกระบอก ด้วยลักษณะทำนอง สังขารนั้นมีความสั้น ร้องได้สองวรรคกลอนก็จบ แล้วก็ขึ้นใหม่อีกสอง วรรคกลอนก็จบ ด้วยเหตุผลนี้จึงอาจเป็นที่มาให้โบราณจารย์ของเราได้ขยาย ทำนองสังขารให้ยาวออกไป เพื่อที่จะได้เล่าเรื่องราวของละครนั้นไปเรื่อย ๆ และลงจบทีเดียว และหากจะพิจารณาจากระดับเสียง สำเนียง และโครงสร้าง ทำนองของเพลงสังขารนั้น ก็จะเห็นได้ว่ามีเค้าโครงของทำนองเพลงหุ่นกระบอก” (กัญจนปกรณ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2565)

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ ได้กล่าวถึง เพลงหุ่นกระบอก ความว่า

เพลงหุ่นกระบอกเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องเพื่อเล่าเรื่องราว โดยมีลักษณะ เป็นการร้องเคล้า ทำนองเพลงหุ่นนี้สันนิษฐานว่าวิวัฒนาการมาจากทำนอง การร้องบทปลงสังขารของตาสังขารตามที่สมเด็จพระนารายณ์ฯ ได้เขียนไว้ในสาส์นสมเด็จ แต่ในสมัยที่ครูเด็ก ๆ นั้น เพลงหุ่นนี้ถูกเรียกว่า เพลงสังขาร ในขณะนั้นไม่ได้มีการแยกระหว่างสังขารกับเพลงหุ่นกระบอกอย่างในปัจจุบัน แต่มาตอนหลังนักร้องในกรุงเทพฯ ที่มาร้องกับคณะก็ได้บอกว่า ถ้าเพลงสังขาร นั้นจะมีอีกทำนองหนึ่งแต่ถ้าสี่เคล้าขอไปตามทำนองลักษณะนี้จะเรียกว่า เพลงหุ่นกระบอก (อภิชาติ อินทร์ยงค์, สัมภาษณ์ 14 พฤษภาคม 2565)

จากการอธิบายเกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอกของครูมนตรี ตราโมท รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญและครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ สามารถสรุปได้ว่า เพลงหุ่นกระบอกสันนิษฐานว่ามีที่มาจากเพลงสังขารและตกทอดมาถึงตาสังขาร ด้วยวิธีใดไม่สามารถทราบได้ ปรากฏเหตุผลสนับสนุน 2 ประการ ประการแรก คือ เดิมทีนั้น มีการเรียกเพลงหุ่นกระบอกว่าเพลงสังขาร ประการที่ 2 เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างทำนอง ระดับเสียง สำเนียง เห็นได้ว่าเพลงหุ่นกระบอกมีเค้าโครงทำนอง ระดับเสียง และสำเนียง สัมพันธ์กับ เพลงสังขาร ด้วยเหตุผลสนับสนุนทั้ง 2 ประการ ยังสันนิษฐานได้ว่าเพลงหุ่นกระบอกอาจเป็นเพลง

ที่โบราณจารย์ขยายขึ้นจากเพลงสังขาร่า ทั้งนี้ เพลงหุ่นกระบอกมีอัตราจังหวะสองชั้น กำกับด้วยหน้าทับจีนและจังหวะฉิ่งแบบเพลงสำเนียงจีน เป็นเพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก ซึ่งรูปแบบและลักษณะของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกนั้นจัดอยู่ในประเภทการร้องเคล้า โดยเป็นการร้องเคล้าเข้ากับทำนองซอ

กลุ่มทรศนะที่ 2 เพลงหุ่นกระบอกมิได้มีที่มาจากเพลงสังขาร่า

จากการศึกษาหนังสือหุ่นไทย เขียนโดยครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ได้มีการอธิบายเกี่ยวกับข้อสันนิษฐานและที่มาของเพลงหุ่นกระบอก ความว่า

ในเรื่องเพลงหุ่นนี้ มีข้อที่ยังไม่อาจยืนยันได้เป็นข้อยุติ ด้วยคนทั่วไปมักเข้าใจว่า “เพลงหุ่น” และ “เพลงสังขาร่า” เป็นเพลงเดียวกัน แต่นักดนตรีและผู้ขับร้องอาวุโสหลายท่านต่างอธิบายว่า เพลงหุ่นกับเพลงสังขาร่าเป็นคนละเพลงกัน ถึงแม้จะเป็นเพลงที่เคล้าด้วยซอ และใช้ประกอบในการแสดงหุ่นกระบอก (หรือบางครั้งละคอน) เหมือน ๆ กัน แต่เพลงสังขาร่ามีทำนองแตกต่างออกไปจากเพลงหุ่นอีกทางหนึ่งเป็นคนละเพลง ซึ่งรู้ดีกันในหมู่ผู้ขับร้องและนักดนตรี (จักรพันธ์ โปษยกฤต, 2529, น. 94)

นอกจากการอธิบายเพื่อยืนยันความแตกต่างระหว่างเพลงสังขาร่ากับเพลงหุ่นกระบอกตามที่ครูจักรพันธ์ โปษยกฤต ได้อธิบายไว้ในหนังสือข้างต้น จากการศึกษาหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูดวงเนตร ดุริยพันธ์ ได้ปรากฏข้อเขียนของพรวน แก้วเจียรนัยเกี่ยวกับข้อสังเกตระหว่างเพลงสังขาร่ากับเพลงหุ่นกระบอก ความว่า

คำว่า “สังขาร่า” ความหมายจากพจนานุกรมแปล ไทย-ไทย ราชบัณฑิตยสถาน “(น.) ชื่อทำนองเพลงไทย ใช้ขับร้องในการเล่นหุ่นกระบอก” / ความเพี้ยนนี้ดูออกจะสั้นแล้วยังกว้างไปลัคนิดสำหรับผู้ที่ยึดคิดว่าข้อเกี่ยวข้องไม่ครอบคลุมพอ อาจพาให้ไขว้เขวไปได้ไม่มากนัก

ประการแรก เพลงสังขาร่า เป็นเพลงเก่าโบราณที่มีใช้อยู่ก่อนแล้วต่างหาก เพลงหนึ่ง ส่วนทำนองหุ่นกระบอก ที่เกิดสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งคณะหุ่นกระบอกทั้งหลายเอาอย่างอาการขับเคล้าซอของดาสังขารามาใช้เป็นอีกทำนองหนึ่ง และทั้งมิใช่ทางร้องซึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำลำนำนองดาสังขาร่าครั้งทรงผนวชมาปรับแต่งใช้ในบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนที่ 2 หกกุมารทูลข่าวสังข์ศิลป์ชัยหาย ทรงบรรจุนำให้ “ร้องลำหุ่นกระบอกเข้าซอ” ออกแสดงหลังปี 2442 ลงมา ในหนังสือชุมนุมบทละคอนและบทคอนเล็ด

ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ กล่าวว่า แท้จริงคือเพลง “ธรรมิ์ร้องไห้” ที่ยกเอียงลีลาเคล้าขออยู่ไปตามแบบดาสังขาร

ประการที่สอง เพลงสังขาร ของเก่าที่มีใช้ทั่วไปอยู่แล้วในหลาย การละเล่นตั้งแต่ละครพันทาง ละครนอก ละครร้องแบบปรีดาเลีย หรือแม้แต่ หุ่นกระบอกเอง ที่ใช้ต้นเสียงร้องนำแล้วร้องทวนด้วยลูกคู่ ทุกวันนี้ก็ยังมิ ให้หาฟังได้ไม่ยาก

ประการที่สาม ขอบทาทานบอดท่านนั้นชื่อเรียงเสียงไรไม่ปรากฏ ส่วนที่ ผู้คนตั้งสมญา ดาสังขารให้ก็ยังไม่รู้เหตุผลที่มา จะเป็นไปได้หรือไม่ว่าอาจเห็น ปลงสังขารด้วยดวงตาพิการแต่ร้องเคล้าขอเพราะพริ้งนัก

ทั้งไม่แน่ว่าคุณตาอาจนำทำนองเพลงสังขาร ของเก่ามาขับเคล้าขอ ขอบทาทานครีกครื้นโดนหูผู้คนจนโด่งดังเอามาก ๆ อีกเพลงหนึ่งบ้างหรือไม่ ลีลาเดียวกันแต่ต่างเพลงจากที่สมเด็จพระเจ้าฯ ทรงฟังที่หน้าศาลเจ้าพ่อเสือ ครั้งทรงผนวชแน่นอน ทั้งสองทำนองร้องเคล้าขอได้สนิทสนมกลมกลืน ยิ่งเพลงไหน ๆ ที่ใช้ในหุ่นกระบอกและเป็นไปได้ว่าคนเล่นหุ่นรุ่นก่อนมาบางคน บางคนเห็นพระคุณของดาสังขารผู้เป็นต้นแบบทางร้องหุ่นกระบอกเข้าขอ จึงพาให้ยกเลิกขณการร้องเคล้าขอทำนองหุ่นกระบอกว่าเป็น เพลงสังขาร โดยไม่สนใจว่าจะซ้อนทับเพลงสังขารของเก่าที่มีอยู่ก่อนหรือไม่ ถือเป็น สัญลักษณ์บูชาครูซะรู้แล้วรู้รอดไปใครจะรู้ แต่ที่แน่ ๆ ติดปากเรียกขานกันมา ช้านานว่าเพลงสังขาร แม้ปราชญ์ทางดนตรีอีกหลายท่านก็ยังระบุเรียกทำนอง หุ่นกระบอกเคล้าขอเป็นเพลงสังขารซะยังงั้น จนท่านผู้รู้ยุคใหม่อดคันใจ คันปากคัดค้านหัวชนฝาเสียมิได้

โดยนัยมีต่างเพลง “ลึงกับเสื่อ” ที่ไพเราะไปเรียก “ค่างควากินกล้วย” เลื่อนเปื้อนนานมาจนสุดจะแก้ไข ปล่อยเลยตามเลยยอมรับกันไปโดยปริยาย ในเมื่อมาไกลถึงเพียงนี้แล้ว ใครใคร่รักจะเรียกก็เรียก ลำคัญที่ผู้ใช้ต้องรู้จริง ใช้ให้ถูกเป็นพอ สรุปมีรู้ผิดผาตรงไหนผิดตัวแต่เมื่อใด แต่ที่แน่ ๆ หุ่นกระบอก เข้าขอทางดึกดำบรรพ์ ทำนองหุ่นกระบอกเข้าขอ มีที่ใช้ต่างประสงค์จาก เพลงสังขารของเก่าเอาการอยู่ (พรวน แก้วเจียรนัย อ้างถึงใน ดวงเนตร ดุริยพันธุ์, 2561, น. 51-53)

นอกจากนี้ ครูสุริยะ ชิตท้วม ได้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงหุ่นกระบอก ได้อธิบายไว้
ความว่า

เพลงหุ่นกระบอกนั้นเป็นเพลงสำหรับการร้องเกล้า โดยมีข้ออยู่เป็น
เครื่องดำเนินทำนอง ที่มาของเพลงหุ่นกระบอกนั้นมาจากข้อสันนิษฐานที่ว่า
เป็นทำนองที่ตาสังขาราทานดาบอดได้นำมาใช้ขับร้องเกล้าขอและโบราณจารย์
ได้นำทำนองดังกล่าวมาใช้ในการแสดงหุ่นกระบอก แต่ทั้งนี้ระหว่างเพลงสังขารา
กับเพลงหุ่นกระบอกนั้นจะมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกัน และไม่ใช้เพลงเดียวกัน
(สุริยะ ชิตท้วม, สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2565)

จากคำอธิบายของครูจักรพันธ์ โปษยกฤต และข้อสังเกตของพรวน แก้วเจียรนัย ตลอดจน
ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูสุริยะ ชิตท้วม สามารถสรุปได้ว่า เพลงหุ่นกระบอกสันนิษฐานว่ามาจาก
ทำนองขับร้องและทำนองขอของขอทานดาบอดชื่อว่า “ตาสังขารา” ด้วยเหตุนี้จึงทำให้นักร้อง
และนักดนตรีหลายคนเรียกเพลงหุ่นกระบอกว่าเพลงสังขารา ทั้งนี้จากการพิจารณาข้อมูล
ในกลุ่มพรรณนาที่ 2 ยังสามารถอธิบายได้ว่า เพลงสังขาราที่เป็นเพลงทำนองเก่าซึ่งมีอยู่ก่อนแล้วนั้น
เป็นคนละเพลงกับเพลงสังขาราของตาสังขารา และเพลงหุ่นกระบอกที่ขับร้องอยู่ในปัจจุบันก็มีใช้
เพลงเดียวกับเพลงสังขาราที่เป็นทำนองเก่า นอกจากนี้เพลงหุ่นกระบอกและเพลงสังขารานั้น
ยังมีลักษณะของโครงสร้างทำนองและการขับร้องที่แตกต่างกัน แต่สิ่งที่มีลักษณะคล้ายกันคือ
การขับร้องเกล้ากับขอ

จากข้อมูลเอกสารและพรรณนาของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 2 กลุ่มข้างต้น ยังไม่สามารถที่จะ
สรุปยืนยันเกี่ยวกับที่มาของเพลงหุ่นกระบอกและความสัมพันธ์ระหว่างเพลงหุ่นกระบอกกับ
เพลงสังขาราได้ เนื่องจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้งสองกลุ่มนั้นเป็นผู้ที่มีความรู้และมีความเชี่ยวชาญ
ทางด้านประวัติศาสตร์การแสดงของไทยโดยเฉพาะการแสดงหุ่นกระบอกและเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้าน
ดุริยางค์ไทย อีกทั้งในประเด็นดังกล่าวมิสามารถสืบค้นข้อมูลได้ด้วยข้อจำกัดด้านหลักฐานทาง
ประวัติศาสตร์ที่ถูกบันทึกไว้ไม่เพียงพอที่จะนำมายืนยันได้

3.2 ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสามารถขับร้องได้หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับภูมิรู้และประสบการณ์
ของผู้ขับร้อง เป็นเหตุให้ทางขับร้องมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละสำนัก คณะการแสดง
หรือสถาบันการศึกษา ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทางขับร้อง รูปแบบการขับร้อง
และกลวิธีการขับร้องจากครูกาญจน์ปรกรณ์ แสดงหาญ คีตศิลป์ปิ่นอาวโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูดวงเนตร ดุริยพันธ์ จากการศึกษานั่งสวดวงเนตร ดุริยพันธ์
ซึ่งเขียนโดยพรวน แก้วเจียรนัย ปรากฏข้อมูลสำคัญของทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร

ดุริยพันธุ์ สรุปความได้ว่า ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ มีที่มาจากแม่ครูเคลือบ นักร้องและนักเชิดหุ่นคนสำคัญของคณะหุ่นคุณเถาะทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1) ทางร้องหุ่นกระบอกสำหรับฟังเพลิดเพลิน เป็นการขับร้องตามแบบแผนทางดุริยางค์ไทย มีลักษณะคล้ายกับการขับร้องเพลงตับเพื่อการฟัง เน้นความไพเราะเป็นสำคัญและไม่เน้นเรื่องอารมณ์จนเกินไป ผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับทางร้องลักษณะนี้ได้แก่ ครูมนตรี ตราโมท ครูเหนียว ดุริยพันธุ์ และครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ทั้งนี้ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ได้เริ่มต้นพื้นฐานการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลักษณะนี้จากครูสุตา เขียววิจิตร และได้ต่อทางร้องเพลงหุ่นกระบอกชั้นสูงอันประกอบด้วยเม็ดทรายและกลวิธีต่าง ๆ จากครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา

2) ทางร้องร่วมการแสดงหุ่นกระบอก ลักษณะทางขับร้องประเภทนี้จะไม่เคร่งครัดเรื่องแบบแผนการขับร้องตามหลักดุริยางค์ไทย แต่จะเน้นในเรื่องอารมณ์ของตัวละครเป็นหลัก ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องลักษณะนี้มาจากศิษย์สายแม่ครูเคลือบในพื้นที่ภาคตะวันออก เช่น ครูวงษ์ ร่มสุข เป็นต้น นอกจากนี้ครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ยังมีโอกาสได้เรียนการเชิดหุ่นและได้รับการถ่ายทอดกลวิธีขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลักษณะนี้จากครูชูศรี (ชื่น) สกุลแก้ว (พรวน แก้วเจียรนัย, 2561, น. 55-72)

ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกความว่า

ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกตามข้อสันนิษฐานนั้นเขาก็บอกว่าเริ่มมาจากแม่ครูเคลือบ ซึ่งท่านเป็นทั้งนักร้องและนักเชิดหุ่นในคณะหุ่นกระบอกของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา ซึ่งเป็นคณะหุ่นคณะแรก แต่สำหรับทางขับร้องของคุณครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์นั้น ท่านเล่าว่าได้ถ่ายทอดมาจากครูขับร้องคนสำคัญหลายท่าน เช่น แม่ครูเคลือบ ครูแซมซ้อย ดุริยพันธุ์ ครูสุตา เขียววิจิตร ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา และครูชื่น สกุลแก้ว เป็นต้น คุณครูดวงเนตรเองท่านก็นำความรู้ที่ได้จากคุณครูทุกท่านมาผนวกและตกผลึกเป็นการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในแบบฉบับของท่านเอง ทางร้องของท่านก็ได้ถูกถ่ายทอดให้ลูกศิษย์หลายท่าน เช่น ครูนิษา ครูนิรมล และกัศู (กัญจนปกรณ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 12 พฤษภาคม 2565)

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในหนังสือดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ซึ่งเขียนโดยพรวน แก้วเจียรนัย และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ สรุปได้ว่าทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ เป็นทางที่ได้สืบทอดมาจากแม่ครูเคลือบ นักร้องและนักเชิดหุ่นคนสำคัญประจำคณะหุ่นกระบอกของหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา

ครูเข้มชัย ดุริยพันธุ์ ครูสุดา เขียววิจิตร ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ครูขึ้น (ชูศรี สกุลแก้ว) และครูวงษ์ รวมสุข ด้วยพรสวรรค์และพรแสวง ประสบการณ์ที่สั่งสมมาเป็นเวลานาน ตลอดจนการตกผลึกขององค์ความรู้ทางด้านการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ จึงเกิดเป็นทางขับร้องและกลวิธีขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและเป็นที่การยอมรับตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ทางขับร้องและกลวิธีขับร้องดังกล่าวได้ถูกถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์หลายคน อาทิ ครูนิษา ฅนอมรูป ครูนิรมล นุชทรัพย์ ครูกัญจนปกรณ แสงหาญ เป็นต้น

3.3 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

การศึกษารูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการวิเคราะห์กลวิธี การขับร้อง สามารถแบ่งประเด็นได้ดังนี้

3.3.1 มุลบทที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

3.3.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ตทำนองเพลงหุ่นกระบอกและทำนอง
สารัตถะ

3.3.1.2 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric)

3.3.1.3 จังหวะฉิ่งและหน้าทับ

3.3.1.4 แผนผังการแบ่งวรรคของบทประพันธ์

3.3.2 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

3.3.2.1 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมชาติเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลง
ทั่วไป

3.3.2.2 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

3.3.2.3 รูปแบบการขับร้องหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ

3.3.2.4 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

3.3.1 มุลบทที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

3.3.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ต

การบันทึกโน้ตทำนองเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียง
ในการบันทึกด้วยระบบโน้ตตัวอักษรภาษาไทยในการบันทึกโน้ต ดังนี้

ตัวอักษร ด เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง โด

ตัวอักษร ร เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง เร

ตัวอักษร ม เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง มี

ตัวอักษร ฟ เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง ฟา

ตัวอักษร ซ เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง ซอล
 ตัวอักษร ล เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง ลา
 ตัวอักษร ท เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง ที
 หมายถึง โน้ตที่มีเครื่องหมายพินทุ์กลางตัวอักษร คือ โน้ตเสียงต่ำ เช่น ร
 โน้ตที่มีเครื่องหมายนิคหิตบนตัวอักษร คือ โน้ตเสียงสูง เช่น ร็

3.3.1.2 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปญจมูล (Penta-Centric)

ผู้วิจัยได้กำหนดระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปญจมูลในระบบเครื่องสาย โดยกำหนดให้ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 นับจากลูกทวน เป็นบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับพยางค์เสียงที่กำหนดไว้คือ เสียงซอล ผู้ศึกษาได้กำหนดระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปญจมูลไว้ดังนี้

ระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปญจมูล	ฟซลXตรX
ระดับเสียงทางกลางแหลบ	กลุ่มเสียงปญจมูล	มฟซXทดX
ระดับเสียงทางนอก	กลุ่มเสียงปญจมูล	รมฟXลทX
ระดับเสียงทางเพียงอบน	กลุ่มเสียงปญจมูล	ดรมXซลX
ระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปญจมูล	ทดรXฟซX
ระดับเสียงทางใน	กลุ่มเสียงปญจมูล	ลทดXมฟX
ระดับเสียงทางเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปญจมูล	ซลทXรมX

3.3.1.3 จังหวะฉิ่งและหน้าทับ

เพลงหุ่นกระบอก มีโครงสร้างและสำนวนทำนองเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นกำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีน และจังหวะฉิ่งเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน

จังหวะฉิ่งพิเศษ (ฉิ่งสำหรับเพลงสำเนียงจีน)

----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
------	----------	----------	---------	------	----------	----------	---------

จังหวะหน้าทับ

----	--- ตึง	- ตึง -	- ตึง - ตึง	----	--- ตึง	- ตึง -	- ตึง - ตึง
------	---------	---------	-------------	------	---------	---------	-------------

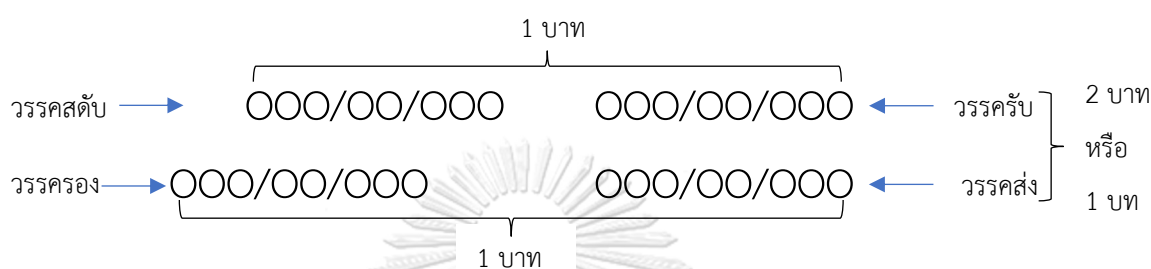
จังหวะแต้ว

----	--- แต้ว	- แต้ว -	-แต้ว-แต้ว	----	--- แต้ว	- แต้ว -	-แต้ว-แต้ว
------	----------	----------	------------	------	----------	----------	------------

ความสัมพันธ์ของจังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ และจังหวะแต้ว

----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ตึง	- ตึง -	- ตึง - ตึง	----	--- ตึง	- ตึง -	- ตึง - ตึง
----	--- แต้ว	- แต้ว -	-แต้ว-แต้ว	----	--- แต้ว	- แต้ว -	-แต้ว-แต้ว

3.3.1.4 แผนผังการแบ่งวรรคของบทประพันธ์



3.3.2 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

การวิเคราะห์รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในบทนี้ ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ทั้งหมด 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป 2) รูปแบบการขับร้องทำนองเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก 3) รูปแบบการขับร้องทำนองเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเซ็ด รัว และเสมอ 4) รูปแบบการขับร้องทำนองเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ทั้งนี้ รูปแบบและโครงสร้างของทำนองเพลงหุ่นกระบอกทั้ง 4 รูปแบบที่นำมาวิเคราะห์ในบทนี้ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูกัญจนปกรณ์ แสงหาญ

3.3.2.1 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

จากการศึกษารูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการขับร้องประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบาท และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ ยกตัวอย่างรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไปและอธิบายในรูปแบบแผนภูมิได้ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ-เอ็ง-เออ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเอ็ง	เออเออเออเอ-เอ็ง เงอ
--- ซู	--- ซู	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดิ	--- ท	-- ดิ ท	ลซ ลซ ซ

----	-- อี อื่อ	- อื่อ อื่ออื่อ	-- อื่อ อื่อ	----	-----	-----	-----
----	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	-----	-----	-----

ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท

-พระ-เชษ	--- ฐา	--- ว่า	--- จริง	----	-แล้ว-น้อง	--- รัก	- อื่อ --
- ดิ - ท	- ซ - ท	- พิ - ท	- ซ - ท	---	- ท - ท	- ซ - ซท	- ฟ --

-เจ้า-แหลม	--- หลัก	--- ตัก	-เดือน- -	-- อี อื่อ	-- ส ตี	- อื่อ - พี่	- อื่อ --
- ฟม ซ	- ท - ม	--- ม	- ฟ --	-- ม ฟ	-- ซ ฟ	- ซ - ฟฟ	ม ฟซ --

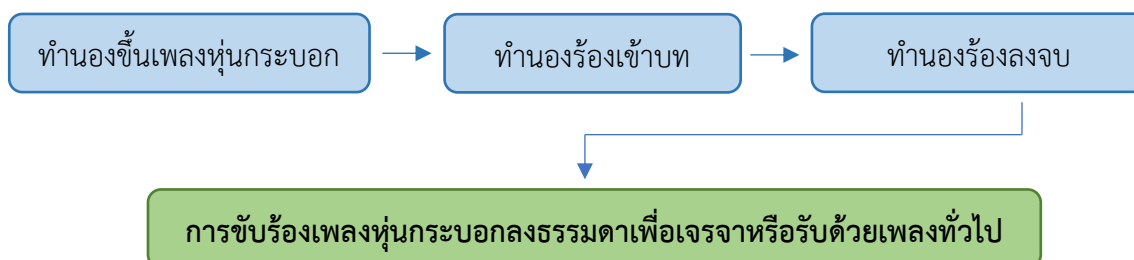
-- -พลา	-- ประคอง	--- น้อง	--- รัก	- อื่อ อื่ออื่อ	--- จ	-- ร ลี	----
--- ท	-- ท ท	- ซ - ทดิ	--- ดิ	- ท ดิ ท	--- ซ	-- ซ ฟ	----

-เข้า-หยุด	--- ยั้ง	--- ผึ่ง	-- น ที่	----	--- เย็น	-- สบาย	- อื่อ - เออ
- ฟม - ม	--- ซท	- ฟม - ฟม	-- ฟ ฟ	----	--- ฟ	-- ฟ ฟ	- ซ - ซ

ส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ

--- เอ่อ	-- เฮอเออ	-เออเออเออ	- เงอ --	-เอ่อ-เออ	-เออ-เออ	-เอ่อเฮอเออ	--- เงย
--- ม	-- ฟ ซ	- ซ ฟ ม	- ม --	- ด - ม	- ฟ - ซ	- ฟ ท ซ	--- ซ

แผนภูมิแสดงโครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกละครมดเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป



แผนภูมิที่ 6 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกละครมดเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากตัวอย่างและแผนภูมิข้างต้น ในการขับร้องทำนองเข้าบท ผู้ขับร้องสามารถเลือกใช้รูปแบบทำนองร้องได้อย่างอิสระ แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบทประพันธ์ ตัวละคร และอารมณ์เพลงเป็นสำคัญ เมื่อร้องถึงบทสุดท้ายของบทประพันธ์ ผู้ขับร้องจะต้องขับร้องโดยใช้ลักษณะการลงจบแบบธรรมดา

3.3.2.2 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

จากการศึกษารูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการขับร้องประกอบด้วย 4 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอก หรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบทแบบธรรมดา ส่วนที่ 3 ทำนองร้องเข้าบทแบบหุ่นตลก ในส่วนนี้พบว่ามีทั้งหมด 2 ทำนอง และส่วนที่ 4 ทำนองร้องลงจบ ยกตัวอย่างรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลกและอธิบายในรูปแบบแผนภูมิได้ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอก

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ-เอ็ง-เออ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เออเอ-เออเอ-เอ็ง เงย
--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดิ	--- ท	-- ดิ ท	ลซ ลซ ซ

----	-- ฮี อือ	- ฮือ อือฮือ	-- อือ อือ	----	----	----	----
----	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----

ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท แบบธรรมดา

-พระ-ราช	-(ช)บุตร	--- ญุด	--- ลาก	--- อือ	-ลำ-บาก	-อือ-เหลือ	-- ฮีฮือ
- ดิ - ท	- ซ ท ซ	--- ซ	--- ท	- ซ - ท	- ซ - ฟ	- ซ - ซ	-- ท ฟ

-ดั่ง-หน้	--- เนื่อ	--- จะ	--- แยก	--- อือ	--- แตก	-- สลาย	--- ฮือ
- ฟ - ซ	--- ท	--- ฟม	--- ซฟม	--- ฟ	--- ฟ	-- ซ ซ	--- ท

- หั้ง - ลูก	--- เต้า	--- เผ่า	--- พงศ์	----	-ก๊-พลัด	-ฮือฮือพราย	----
- ดิ - ท	- ซ - ท	- ซ - ซ	--- ท	----	- ฟม - ุท	- ซ ฟม ฟ	----

--- ย้ง	--แต่กาย	---เกือบ	--จะดี้น	---เอ่อ	---เออ	--ฮีเงอ	-เอ็ง-เง้อ
--- ฟ	--- ม ฟ	--- ฟม	-- ฟ ชฟม	--- ม	--- ฟช	-- ท ช	- ฟ - ช

--เออเอ่ย	--- ลั่น	-- ชีวัน	--- ฮื้อ	ฮื้อฮื้อ-เอ่อ	--- เออ	--เอ่อเอ็ง	-- ฮีเออ
-- ฟ ม	--- ฟ	- ม ฟ ฟ	--- ช	ฟม - ม	--- ฟช	-- ฟ ดั	-- มั ท

----	-เอ่อ-เออ	-- ฮีเออ	--เออเอ่อ	--- เอ็ง	-- ฮีเออ	--- เออ	-- ฮีเออ
----	- ช - ฑั	-- มั ดั	-- ท ช	--- ดั	-- มั ท	--- ล	-- ท ช

----	ฮือเออเออเอ่อ	-เฮอ-เอย	----	----	----	----	----
----	ท ช ฟ ม	- ฟ - ม	----	----	----	----	----

ส่วนที่ 3 ทำนองร้องเข้าบท แบบหุ่นตลก

ทำนองที่ 1

-พระ-องค์	--- เล่า	--- เขา	-- กี่พา	----	-เอ่อ-เฮอ	----	-เอ่อ-เออ
- ดั - ท	--- ท	- ช - ท	- ฟ - ชท	----	- ช - ดั	----	- ช - ท

--เอ่อ	--เฮ้อเออ	--เฮ้อเอ่อ	--เฮ้อเออ	----	-เอ็ง-เงอ	-เอ่อ-เออ	-เอ็ง-เงอ
--- ฟ	-- ท ช	-- ท ม	-- ช ฟ	----	- ร - ฬด	- ท - ด	- ร - ฬด

----	-เอ่อ-เออ	-- -เออ	เฮอะเอ็ง-เงย	----	----	----	----
----	- ด - ม	--- ฟ	ท ช - ช	----	----	----	----

----	-เอา-มา	--- ไว้	--- ฮี	--- เสรว้า	-พระทัย	--- ทุกข์	-ตรอม- -
----	- ช - ช	--- ุท	--- ฟ	--- ฟม	--- ท ช	--- ท	- ฟ - -

--- เออ	เฮอะเอย เหมือน	-- หม่อม	--- ฉั่น	-- ฮีฮื้อ	-ไ้อัย-ไอย	----	-ไ้อัย-ไอย
--- ท	ดัท ุฟ	--- ม	ดม - ฬช	-- ท ฟ	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

ทำนองที่ 2

-ซึ่ง-ปาก	--- ถ้ำ	----	-ทำ-ลาย	--- เอื้อ	--เฮอเอื้อ	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	-เอื้อ-เอื้อ
- ม ด ด	--- ม	- ด --	- ม - ม	--- ท	-- ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

----	-เอ็ง-เงอ	-เอื้อ-เอื้อ	-เอ็ง-เหง่อ	--- เอื้อ	--เฮอเอื้อ	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	-เอื้อ-เอื้อ
----	- ช ๓ ฟ	- ม - ฟ	- ช ๓ ม	--- ท	-- ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

----	-ลง-เสี่ย	--- หมด	----	-ให้ - โอ	--- รส	--- ยก	- ตั้ง --
----	- ช - ช	- ท - ฟ	----	- ๓ - ช	--- ท	--- ท	- ฟ --

-ฮือ-เอ้ย	--- บัง	--- คู	-- -หา	-- ฮือฮือ	-ไ้ย-ไ้ย	----	-ไ้ย-ไ้ย
๓ฟ - ๓ท	--- ช	- ฟ - ม	ดม - ช	-- ท ฟ	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

-ให้ - โอ	--- รส	--- ยก	- ตั้ง --	-เอื้อ-เอื้อ	----	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	เอื้อเอ็ง-เงอ
- ท ช ท	--- ทค	- ท - คี	- ร - ค	- ท - ค	----	ร ค ท ช	ฟ ช ท ฟ

-- -เอ้ย	--- บัง	--- คู	--- หา	-- ฮือฮือ	-ไ้ย-ไ้ย	----	-ไ้ย-ไ้ย
-- ๓ท	--- ช	- ฟ - ม	ดม - ๓ช	-- ท ฟ	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

-ข้า-เห็น	--- อย่าง	--- นาง	- มาร --	--- เอื้อ	--เฮอเอื้อ	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	-เอื้อ-เอื้อ
- ม ด ม	-- ฟ ด	--- ม	- ม --	--- ท	-- ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

----	-เอ็ง-เงอ	-เอื้อ-เอื้อ	-เอ็ง-เหง่อ	--- เอื้อ	--เฮอเอื้อ	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	-เอื้อ-เอื้อ
----	- ช ๓ ฟ	- ม - ฟ	- ช ๓ ม	--- ท	-- ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

----	-จะ-นาน	--- มา	----	--- จะ	-- อาสา	--- เกลี้ย	-- -ทราย
----	- ช - ช	--- ช	----	--- ฟ	-- ช ช	- ท - ม	--- ฟ

-- -เอ้ย	--- เสี่ย	--- ให้	-- -ดี	----	-ไ้ย-ไ้ย	----	-ไ้ย-ไ้ย
-- - ๓ท	--- ช	- ฟ - ม	- ด ม ฟ	----	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

--- จะ	-- อาสา	--- เกลี่ย	-ทราย-	-เอ๋อ-เออ	----	เฮอเฮอเฮอเฮอ	เอ๋อเอ็ง-งอ
--- ซ	-- ท ท	- ม - ท	- ด - -	- ท - ด	----	รื ด ท ซ	ฟ ซ ท ฟ

-- -เอ้ย	--- เสีย	--- ใ้	--- ดี	----	-ไ้ย-ไย	----	-ไ้ย-ไย
--- ุท	--- ซ	- ฟ - ม	- ด ม ฟ	----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

ส่วนที่ 4 ทำนองร้องลงจบ

-หนึ่ง-พวก	-- -พ้อง	--- ของ	--- ู้	--- อื้อ	-- คณา	--- ญาติ	----
- ซ - ท	- ซ - ท	- ซ - ท	- ด - ท	- ซ - ท	-- ซ ซ	--- ทซ	ฟ ม --

-- จะรอง	--- บาท	----	- บง - กซ	--- อื้อ	--- บท	-- (ท)ศรี	--- ฮื่อ
-- ซ ซ	--- ซ	ฟม --	- ฟ - ม	--- ฟ	--- ฟ	-- ซ ซ	--- ท

--- แม้น	-- ประสงค์	--- สิ่ง	--- ไ้	-- ฮื่อฮื่อ	--- ใน	-- นที่	----
--- ด	-- ท ท	- ด - ซ	--- ท	-- ด ท	--- ุซ	-- ซ ฟ	----

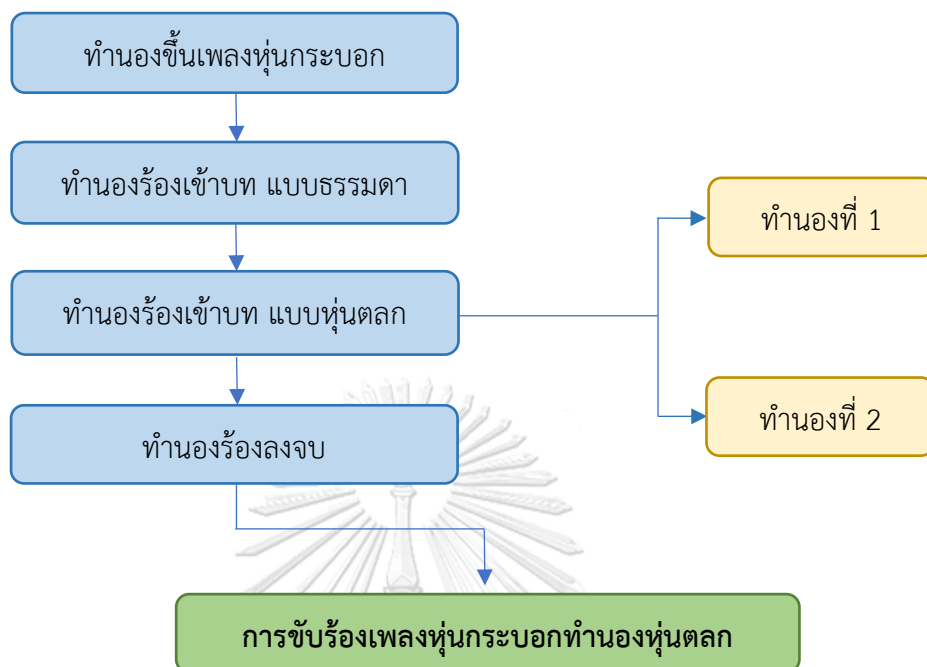
- ที่ - สิ่ง	--- มี	-- จะนำ	--- มา	--- เอ้ย	--- ส่า	----	-- รพัน
- ฟ - ม	--- ฟ	-- ฟ ฟ	--- ฟ	--- ุท	--- ซ	-- ฟ ม	- ด ม ฟ

----	-ไ้ย-ไย	----	-ไ้ย-ไย	- ที่ - สิ่ง	--- มี	-- จะนำ	- มา --
----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ	- ท - ซ	--- ท	-- ด ด	- ด --

-เอ๋อ-เออ	----	เฮอเฮอเฮอเฮอ	เอ๋อเอ็ง-งอ	--- เอ้ย	--- ส่า	----	-- รพัน
- ท - ด	----	รื ด ท ซ	ฟ ซ ท ฟ	--- ุท	--- ซ	-- ฟ ม	- ด ม ฟ

----	-ไ้ย-ไย	----	-ไ้ย-ไย
----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

แผนภูมิแสดงโครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงทำนองหุ่นตลก



แผนภูมิที่ 7 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงทำนองหุ่นตลก

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากตัวอย่างและแผนภูมิข้างต้น ในการขับร้องทำนองเข้าบทแบบธรรมดา ผู้ขับร้องสามารถเลือกใช้รูปแบบทำนองร้องได้อย่างอิสระ แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบทประพันธ์ ตัวละคร และอารมณ์เพลงเป็นสำคัญ เมื่อร้องถึงบทสุดท้ายของบทประพันธ์ ผู้ขับร้องจะต้องขับร้องโดยใช้ลักษณะการลงจบสำหรับทำนองหุ่นตลก

3.3.2.3 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ

จากการศึกษารูปแบบและโครงสร้างทำนองเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการขับร้องประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ ยกตัวอย่างรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลกและอธิบายในรูปแบบแผนภูมิได้ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอก

--- เอิง	--- เอง	เออเออ-เออ	เออเออิง-เอง	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเิง	เออเออเออิง เิง
--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดิ	--- ท	-- ดิ ท	ลซ ลซ ซ

----	-- ฮี อี	- ฮี อีฮี	-- อี อี	----	----	----	----
----	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----

ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท

--- จิง	-- บัญชา	--- ว่า	--- เจ้า	-- ฮีฮี	--- สิ้น	-- สมุท	- ฮี --
--- ท	-- ท ท	--- ท	- ซ - ท	- ซ ดิ	--- ซท	-- ซ ฟม	- ฟ --

-ไป-ช่วย	--- ฤด	-- ศิลา	--- ใหญ่	-- ฮีฮี	- ขึ้น - ให้	--- เขา	--- ฮี
- ฟ - ซ	- ฟ - ฟม	-- ฟ ฟ	--- ฟม	-- ม ฟ	- ฟม ฟม	--- ซ	--- ท

--- ขอ	-- समा	--- ตา	--- ปู่	--- ฮีฮี	- อย่า - ดู	ฮีฮีฮี-เบา	----
--- ดิ	-- ท ท	- ซ - ท	--- ซ	--- ดิ	- ฟ - ซ	ซฟม - ฟ	----

--- ฮีฮี	- อย่า - ดู	ฮีฮีฮี-เบา	----	-- ฮีฮี	--- ให้	-- ฮีฮี	ฮีฮี ฮี สบาย
--- ดิ	- ฟ - ซ	ซฟม - ฟ	----	-- ม ฟ	--- ฟ	- ม ฟ ซ	ฟม ฟซ ซ ซ

ส่วนที่ 3 ทำนองร้องเข้าบทลงจบสำหรับรับด้วยเพลงเชิด เพลงร้ว และเพลงเสมอ

--- สอง	-- พระองค์	--- ทรง	-- พยุ่ง	----	-จูง-เงือก	--- น้ำ	--- ฮี
--- ท	- ดิ ดิ	- ซ - ท	-- ท ท	----	- ซ -ทซ	ฟม - ซ	- ท - ฟ

-มา-ปาก	--- ถ้ำ	--- ปล่อย	--- ลง	-- ฮีฮี	- คง - คา	--- สาย	--- ฮี
- ฟ - ฟม	--- ซฟ	--- ฟม	--- ฟ	-- ม ฟ	- ซ - ซ	--- ซ	--- ท

-ฝ่าย-เงือก	--- น้ำ	--- ลื่น	--- ทุกข์	--- เออ	--- เออ	-- ฮีเิง	เออเออิง เิง
- ฟ - ซ	- ฟ - ซ	ท ฟ - ซ	- ฟ - ซท	--- ฟ	--- ซล	-- ดิ ล	ซ ลซ ล

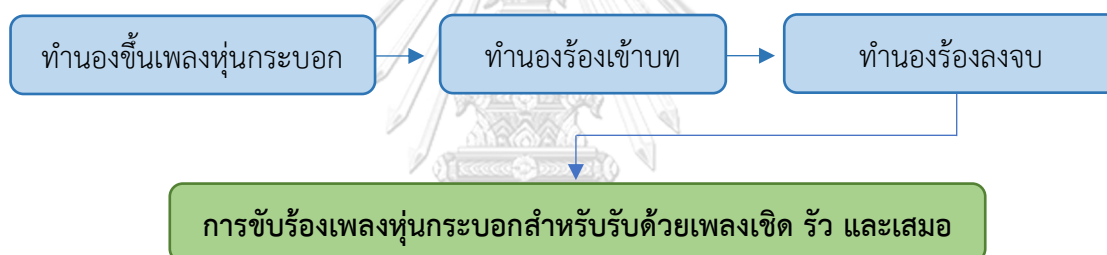
-- เออเอ๋	--- สุข	- อ้อ - อ้อ	ฮือฮือ สบาย	----	-เกลี้ย-หिन	-- -ทราย	--- เออ
-- ช พ	--- พ	- ช - พ	ทช ช ช	----	- พ - ช	- ด - ช	--- ช

เฮอเฮฮือเอ๋	--- เอย	-ปิด-ปาก	--- ถ้ำ	--- เออ	--เฮอเฮอ	--- เออ	--เฮอเฮอ
ล ช ด พ	--- ชล	- ร - ร	--- พ	- ร - ด	-- ร ด	--- ช	-- ล ช

--- เออ	--เอ๋เออ	--- เอ๋	--เฮอเฮอ	--- เอ๋	--เออเออ	--เอ๋เออ	-เออ-เอย
--- ร	-- ด ร	--- พ	-- ล ช	--- พ	-- ช ล	-- ช ล	- ท - ด

----	-แล้ว-อ้า	--- ลา	--- เอย
----	- ร - ด	--- ด	--- ด

แผนภูมิแสดงโครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเซ็ด รัว และเสมอ



แผนภูมิที่ 8 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเซ็ด รัว และเสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตัวอย่างและแผนภูมิข้างต้น ในการขับร้องทำนองเข้าบท ผู้ขับร้องสามารถเลือกใช้รูปแบบทำนองร้องได้อย่างอิสระ แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบทประพันธ์ ตัวละครและอารมณ์เพลงเป็นสำคัญ เมื่อร้องถึงบทสุดท้ายของบทประพันธ์ ผู้ขับร้องจะต้องขับร้องโดยใช้ลักษณะการลงจบสำหรับรับด้วยเพลงเซ็ด รัว และเสมอ

3.3.2.4 รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอต

จากการศึกษารูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอต ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการขับร้องประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอก หรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ ยกตัวอย่างรูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอตและอธิบายในรูปแบบแผนภูมิได้ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอก

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เฮอเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เฮอเออเฮอเอ็ง เงย
--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ลซ ลซ ซ

----	-- ฮี อื่อ	- ฮือ อื่อฮือ	-- อื่อ อื่อ	----	----	----	----
----	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----

ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบทลงจบ

--- เป็น	- มนุษย์	-- -ครู(ท)	--- ทา	----	--- ฮือ	-- อื่อฮือ	-- อื่อฮือ
--- ท	-- ท ท	ดั ท - ด้	- ท - ดั	----	--- รั	-- ดั รั	-- รั ดั

- อื่อ --	- เท - วา	--- ราช	----	-อย่า-รู้	--- ขาด	--- เสน่	--- หา
- ซ --	- ซ - ซ	--- ทซ	ฟม --	- ฟม - ซ	ทฟ - ฟม	--- ฟม	--- ฟ

--- ฮี	-จน-อา	--- ฮือ	-- อื่อฮือ	- อื่อ ฮือฮือ	ฮือฮือ- สัญ	----	----
--- ท	- ฟ - ฟ	--- ซ	-- ฟ ม	- ฟ ซ ฟ	ท ซ - ซ	----	---- -ท

-ให้-สม	--- พงษ์	--- วงศ์	-- ประยูร	-- ฮือฮือ	-- ตระกูล	--- ฮือ	ฮือฮือ - กัน
- ท ซ ดั	--- ด้	--- ท	-- ท ท	-- ดั ท	-- ซ ซ	--- ซ	ฟม - ฟ

----	-- อื่อฮือ	ฮือฮือฮือฮือ	--- เออ	----	-- ฮีเงอ	--- เฮอ	เออเออ-เออ
----	-- ฟ ซ	ฟ ม ซฟ	--- ฟ	----	-- ดั ซ	--- ล	ซ ฟ - ท

----	----	----	--- เออ	----	-- ฮีเงอ	-เฮอ-เออ	เฮอเอ็ง-เงย
----	----	----	--- ท	----	-- ดั ท	- ล - ซ	ล ซ - ซ

----	----	----	-ฮือ-ฮือ	--- ฮือ	-- อื่อฮือ	----	-- อื่อฮือ
----	----	----	- ท - ฟ	--- ท	-- ฟ ซ	----	-- ฟ ม

----	----	----	----	----	-อย่า-ต่าง	--- พันธุ์	--- เอย
----	----	----	----	----	- ฟ - ฟ	--- ช	--- ช

----	---เพี้ยน	---พัคตร์	--- อื้อ	--- เออ	-เอ็ง-เงอ	-เอ๋อ-เออ	-เฮอ-เอย
----	--- ๕ท	- ช - ๕ท	--- ฟ	--- ด	- ด - ด	- ท - ด	- ม - พช

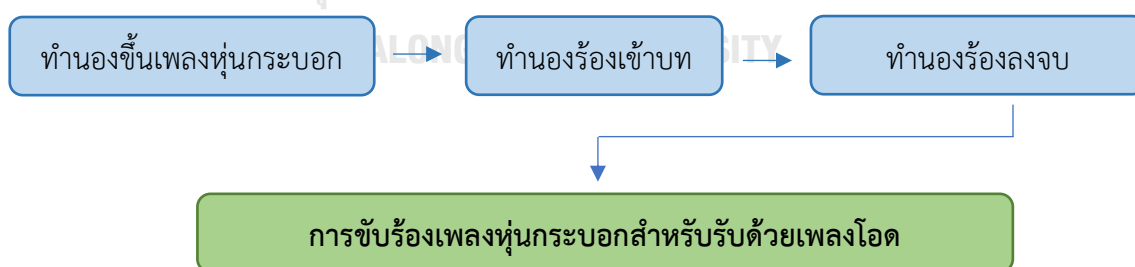
--- ฮี	-เป็น-ยักซ์	--- มาร	--- เอย	----	----	----	----
--- ท	- ช - ท	--- ช	ฟม - ฟ	----	----	----	----

----	--- เอ๋อ	--- เฮอ	--- เออ	----	----	----	----
----	--- ช	--- ท	--- ดิ	----	----	----	----

----	--- เฮอ	--- เอ็ง	--- เจ้อ	----	--เออเอ๋อ	----	----
----	--- ดิ	--- ท	--- ดิ	----	-- ท ช	----	----

----	--- เออ	--- เฮอ	--- เอ๋อ	--- เออ	--เฮอเอ๋อ	-- -เอ็ง	--- เงย
----	--- ท	--- ดิ	--- ม	--- ฟ	-- ช ด	--- ล	-- ดิ ช

แผนภูมิแสดงโครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด



แผนภูมิที่ 9 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากตัวอย่างและแผนภูมิข้างต้น ในการขับร้องทำนองเข้าบท ผู้ขับร้องสามารถเลือกใช้รูปแบบทำนองร้องได้อย่างอิสระ แต่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของบทประพันธ์ ตัวละคร และอารมณ์เพลงเป็นสำคัญ เมื่อร้องถึงบทสุดท้ายของบทประพันธ์ ผู้ขับร้องจะต้องขับร้องโดยใช้ลักษณะการลงจบสำหรับรับด้วยเพลงโอต

3.4 ลักษณะโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอก

จากการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกรูปแบบต่าง ๆ ในข้อ 3.3.2 ผู้วิจัยพบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองของทางขับร้องหลายรูปแบบ โดยสามารถจำแนกออกมาได้ทั้งหมด 6 ลักษณะ ดังนี้

3.4.1 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดา

ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดา ถือเป็นทำนองพื้นฐานที่ใช้สำหรับขับร้องเพลงหุ่นกระบอก สามารถพิจารณาเลือกใช้ได้กับทุกเหตุการณ์และอารมณ์ของบทละคร ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดามีลักษณะและโครงสร้าง ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1

- - - จัป	- - - บท	- - - พี่	- - - น้อง	- - - ฮี ฮือ	- - - สอง	- - - กษัตริย์	- ฮือ - -
- - ท ช	- - - ช	- - - ท	- ช - ท	- - ดิ ท	- - - ช	- ท ช ม	- ฟ - -

- ปี - ดา	- - - ตรัส	- - - ขับ	- ฮือ - ไ้	- - - -	-ออก-ไพร	- - - สานต์	- - - ฮือ
- ฟมฟ - ทช	- - - ชม	- - - ฟม	- ฟ - ชฟม	- - - -	- ฟ - ช	- - - ช	- - - ท

- - - เป็น	- - กษัตริย์	- - - จักร	- - (กระ) พรวดี	- - - ฮือ	- - - พิศฮือ	ฮือฮือฮือ (ส)ดาร์	- - - -
- - - ทิ	- - ล ช	- - - ช	- - ท ดิ	- - - ท	- - - ทช	ชฟม ฟ ฟ	- - - -

-มา-เรียน	- - - การ	- - - เป่า	- - - ปี	- - - -	- - กระปี	- - ฮือฮือ	ฮือฮือฮือ กระบอง
- ช - ช	- - - ฟ	- - - ฟม	- - - ฟม	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ช	ฟม ฟช ช

ในประโยคสุดท้ายของวรรคผู้ขับร้องสามารถขับร้องได้อีกลักษณะหนึ่ง ดังนี้

-มา-เรียน	- - - การ	- - - เป่า	- - - ปี	- - - -	- - กระปี	- - ฮือฮือ	- - ฮือฮือ
- ช - ช	- - - ฟ	- - - ฟม	- - - ฟม	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ช	- - ฟ ม

ฮือ ฮือฮือ ฮือฮือ	- - กระบอง
ฟ ชฟ ทช	- - ช ช

จากตัวอย่างที่ 1 สามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	----	--- ช	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ท	---	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ช
------	------	------	-------	------	------	------	-------

ตัวอย่างที่ 2

--- ตั้ง	-- แต่นี้	--- มี	--- แต่	-- อี้อือ	-- จะแล	--- ลับ	--- อือ
--- ท	- ช ช ท	ดํ ช ดํท	--- ช	-- ดํ ท	-- ช ช	--- ชท	--- ฟ

-จน-สั้น	--- ดับ	--- กา	--- ลา	----	--- ปา	-- วสานต์	--- ฮี
- ฟ - ช	- ฟ - ฃม	--- ฟ	--- ฟ	----	--- ๓ช	-- ช ช	--- ท

-จน-ม้วย	--- ดิน	--- สิ้น	--- ฟา	-- อี้อือ	-และ-บา	--- ดาล	----
- ท - ดํ	--- ดํท	--- ท	- ช - ท	-- ดํ ท	- ชท - ช	ฟม - ฟ	----

- มิ - ได้	--- พาน	--- พบ	-- สมร	-- อี้อือ	-เหมือน-ก่อน	-- อี้อือ	อืออือ อือ มา
- ชท - ฟ	- ม - ฟ	--- ชท	-- ฟ ฟ	- ท มฟ	- ๓ท - ม	-- ฟช	ฟม ฟช ช

ในประโยคสุดท้ายของวรรคผู้ขับร้องสามารถขับร้องได้อีกลักษณะหนึ่ง ดังนี้

- มิ - ได้	--- พาน	--- พบ	-- สมร	-- อี้อือ	-เหมือน-ก่อน	--- ฮี	-- อี้อือ
- ชท - ฟ	- ม - ฟ	--- ชท	-- ฟ ฟ	- ท มฟ	- ๓ท - ม	--- ช	-- ฟ ม

อือ อืออือ อืออือ	--- มา
ฟ ชฟ ทช	--- ช

จากตัวอย่างที่ 2 สามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	----	--- ซ	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ท	---	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ซ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดาตัวอย่างที่ 1 และ 2 พบว่า บทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 4 ประโยคเพลง โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 2 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม) หรือเสียงฟา (ฟ) ขึ้นอยู่กับการผันเสียงของคำร้องและลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ท)

ประโยคที่ 3 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ)

ตัวอย่างที่ 3

-พระ-ราช	- -(ช)บุตร	--- ฤด	--- ลาก	--- อื้อ	-ลำ-บาก	-อื้อ-เหลือ	-- ฮี้อ
- ด - ท	- ซ ท ซ	--- ซ	--- ท	- ซ - ท	- ซ - ฟ	- ซ - ซ	-- ท ฟ

-ดั่ง-หน้	--- เนื่อ	--- จะ	--- แยก	--- อื้อ	--- แตก	-- สลาย	--- ฮี้อ
- ฟ - ซ	--- ท	--- ฟม	--- ซฟม	--- ฟ	--- ฟ	-- ซ ซ	--- ท

-ทั้ง-ลูก	--- เต้า	--- เฝ้า	--- พงศ์	----	-ก็-พลัด	-ชื่อชื่อพราย	----
- ดั - ท	- ช - ท	- ช - ช	--- ท	----	- ฝม - ๓ท	- ช ฝม ฝ	----

--- ยัง	--แต่กาย	---เกือบ	-- จะดัน	--- เอ่อ	--- เออ	-- ฮีเงอ	-เอ็ง-เง้อ
--- ฝ	--- ม ฝ	--- ฝม	-- ฝ ๓ฝ	--- ม	--- ฝช	-- ท ช	- ฝ - ช

--เออเอ่ย	--- ลั่น	-- ชีวัน	--- ฮื่อ	ฮื่อฮื่อ- เอ่อ	--- เออ	--เอ่อเอ็ง	-- ฮีเออ
-- ฝ ม	--- ฝ	- ม ฝ ฝ	--- ช	ฝม - ม	--- ฝช	-- ฝ ดั	-- มั ท

----	-เอ่อ-เออ	-- ฮีเออ	--เออเอ่อ	--- เอ็ง	-- ฮีเออ	--- เออ	-- ฮีเออ
----	- ช - ทดั	-- มั ดั	-- ท ช	--- ดั	-- มั ท	--- ล	-- ท ช

----	ฮื่อเออเอ่อ	-เฮอ-เอย	----
----	ท ช ฝ ม	- ฝ ม ม	----

จากตัวอย่างที่ 3 สามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	----	--- ท	----	----	----	--- ฝ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ท	----	----	----	--- ฝ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ม
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ช	----	----	----	--- ช
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ม
------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดาตัวอย่างที่ 3 พบว่า บทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 6 ประโยคเพลงและ 1 วรรคทำ โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงที (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 2 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม) หรือเสียงฟา (ฟ) ขึ้นอยู่กับการผันเสียงของคำร้องและลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงที (ท)

ประโยคที่ 3 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงที (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 อยู่ในระดับเสียงมี (ม)

ประโยคที่ 5 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 อยู่ในระดับเสียงมี (ม) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 อยู่ในระดับเสียงที (ท)

ประโยคที่ 6 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 อยู่ในระดับเสียงซอล (ซ)

ประโยคที่ 7 (วรรคทำ) ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม)

เสมอ

ด้วยลักษณะโครงสร้างของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดาจากทั้ง 3 ตัวอย่างข้างต้น พิจารณาได้ว่า การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดามิปรากฏเสียงสำคัญ 4 เสียง ได้แก่ เสียงมี (ม) เสียงฟา (ฟ) เสียงซอล (ซ) และเสียงที (ท) ทำหน้าที่เป็นลูกตกหลักของวรรคและประโยค ซึ่งจัดอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซท) นอกจากนี้ในบางครั้งห้องที่ 4 หรือ 8 ของประโยค อาจจะมีการตกเสียงอื่นเนื่องด้วยลักษณะธรรมชาติของการออกเสียงหรือผันเสียง แต่ก็ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน

3.4.2 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย

ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย เป็นทำนองที่ใช้ขับร้องสลับเปลี่ยนกับการขับร้องแบบธรรมดา ผู้ขับร้องสามารถพิจารณาเลือกใช้กับทุกเหตุการณ์และอารมณ์ของบทละครตามความเหมาะสม ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย มีลักษณะและโครงสร้าง ดังนี้

- - พระ อ	- - นุ ซา	- - - ว่า	- - พระพี	- - - ฮือ	- นี - ชี	- - -ตลาด	- - - อือ
- - ดิ ซ	- - ท ท	- ซ - ท	- ซ ดิ ท	- ซ - ท	- ซท - ทซฟม	- - - ฟม	- - - ฟ

-เป็น-ชาย	--- ชาติ	--- ช้าง	--- งา	-- อี อื่อ	-ไม่-กล้า	- อือ -หาญ	--- ฮี
- ฟ - ฟ	--- ชฟม	-- ชท	ชม - ฟ	-- ม ฟ	- ฟม - ฟ	ม ฟช ช	--- ท

--- แม้น	-- ชีวัง	--- ย้ง	--- ไม่	-- ฮีฮื่อ	-บรร-ลั้ย	--- ลาญ	----
--- ทคิ	-- ท ท	- ช - ท	--- คิท	- ช คิท	- ช - ช	ฟม - ฟ	----

- กี่ --	-เซ-ซาน	- ชอก --	-ซอน-ไป	--- เออ	-- เฮอะเฮย	- คง - ได้	--- ดี
- ฟค --	- มร - มร	- ฟ - ท	- ด - ด	--- ฟ	-- ช ฟ	- ด - ร	คท - ด

----	----	----	----	- กี่ - เซ	--- ซาน	-ชอก-ซอน	--- ไป
----	----	----	----	- ม - ค	- ท - ม	- ฟฟ - ช	--- ช

----	-เฮอ-เฮอ	-เฮอ-เฮอ	-เอ่อ-เออ	-- ฮีเงอ	-เอ็ง-เงอ	-เอ่อ-เออ	-เฮอเออเออ
----	- คิ - ท	- ช - ท	- ฟ - ช	-- ท ฟ	- ช - ฟฟ	- ม - ฟช	- ช ฟ ม

-เฮอ-เออ	- เอย --	- คง - ได้	--- ดี
- ร - ด	- ฟ --	- ด - ร	ค ท - ด

จากตัวอย่างสามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	--- (ซ) (ท)	---	----	----	--- ฟ
------	------	-----------------------	-------------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ท	---	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ด	----	----	----	--- ด
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	----	----	----	----	--- ช
------	------	------	------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ช	----	----	----	--- ม
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ด
------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย พบว่า บทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 6 ประโยคเพลง 1 วรรค โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ) หรือเสียงที่ (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) เสมอ

ประโยคที่ 2 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม) หรือเสียงฟา (ฟ) ขึ้นอยู่กับการผันเสียงของคำร้องและลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ท) เสมอ

ประโยคที่ 3 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด)

ประโยคที่ 5 จะมีการเว้นจังหวะ 1 หน้าทับ และจะเข้าร้องในห้องที่ 5 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ซ)

ประโยคที่ 6 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม)

ประโยคที่ 7 มีจำนวน 4 ห้องเพลง ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด) เสมอ

ด้วยลักษณะโครงสร้างของทำนองข้างต้น เห็นได้ว่าการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อยจะปรากฏเสียงสำคัญ 5 เสียง ได้แก่ เสียงมี (ม) เสียงฟา (ฟ) เสียงซอล (ซ) เสียงที่ (ท) และเสียงโด (ด) ทำหน้าที่เป็นลูกตกหลักของวรรคและประโยค ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อยอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซทด)

3.4.3 ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1

ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1 นี้ มีความแตกต่างไปจากการขับร้องแบบธรรมดาและแบบมีสร้อยโดยสิ้นเชิง ลักษณะการขับร้องทำนองนี้มีการร้องทำนองเอื้อนที่ให้สำเนียงจืดในประโยคที่ 2 และ 3 อีกทั้งจะมีการร้องสร้อยว่า “ไ้ยไ้ย” หรืออาจจะร้องสร้อยด้วยคำอื่นขึ้นอยู่กับท่วงการแสดงและปฏิภาณของผู้ขับร้อง ในด้านการเลือกให้ผู้ขับร้องสามารถพิจารณาเลือกใช้กับบทละครหรือตัวละครที่แสดงออกปฏิกิริยาตลกขบขัน ประชดประชัน หรือเหตุการณ์ที่มีการสนทนาเจรจากัน เป็นต้น ทั้งนี้จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมเป็นสำคัญ ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1 มีลักษณะและโครงสร้าง ดังนี้

-พระ-องค์	--- เล่า	--- เขา	-- กี่พา	----	-เอ๋อ-เฮอ	----	-เอ๋อ-เออ
- ดั - ท	--- ท	- ช - ท	- ฬ - ชท	----	- ช - ดั	----	- ช - ท

-- -เอ๋อ	-- -เฮ้อเออ	-- -เฮ้อเอ๋อ	-- -เฮ้อเออ	----	-เอ็ง-เงอ	-เอ๋อ-เออ	-เอ็ง-เงอ
--- ฬ	-- ท ช	-- ท ม	-- ช ฬ	----	- ร - ฬด	- ท - ด	- ร - ฬด

----	-เอ๋อ-เออ	--- -เออ	เฮอะเอ็ง-เงย	----	----	----	----
----	- ด - ม	--- ฬ	ท ช - ช	----	----	----	----

----	-เอา-มา	--- ไว้	--- อี	--- เสร้า	-พระทัย	--- ทุกข์	-ตรอม- -
----	- ช - ช	--- ชท	--- ฬ	--- ฬม	--- ท ช	--- ท	- ฬ - -

--- เออ	เฮอะเอย เหมือน	-- หม่อม	--- ฉั่น	-- ฮี้อ	-ไ้ย-ไอย	----	-ไ้ย-ไอย
--- ท	ดัท ชุฬ	--- ม	ดม - ฬช	-- ท ฬ	- ช - ฬ	----	- ช - ฬ

-- -เสร้า	-พระทัย	--- ทุกข์	--- ่อตรอม	-เอ๋อ-เออ	----	เฮอะเออเอ๋อ	เอ๋อเอ็ง-เงอ
--- ท	- ช ดั ท	--- ดั	-- ท ดั	- ท - ดั	----	ริ ดั ท ช	ฬ ช ท ฬ

--- เออ	เฮอะเอย เหมือน	-- หม่อม	--- ฉั่น	-- ฮี้อ	-ไ้ย-ไอย	----	-ไ้ย-ไอย
--- ท	ดัท ชุฬ	--- ม	ดม - ฬช	-- ท ฬ	- ช - ฬ	----	- ช - ฬ

จากตัวอย่างสามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	----	--- ท	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฬ	----	----	----	--- ด
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ช	---	----	----	--- ช
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ฬ	----	----	----	--- ฬ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ด	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1 พบว่าบทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 7 ประโยคเพลง โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ท)

ประโยคที่ 2 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ) และลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด)

ประโยคที่ 3 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ)

ประโยคที่ 4 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 5 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 6 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด) และลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 7 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ด้วยลักษณะโครงสร้างของทำนองข้างต้น พิจารณาได้ว่าทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2 จะปรากฏเสียงสำคัญ 4 เสียง ได้แก่ เสียงฟา (ฟ) เสียงซอล (ซ) เสียงที่ (ท) และเสียงโด (ด) ทำหน้าที่เป็นลูกตลกหลักของวรรคและประโยค ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทด)

3.4.4 ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2

ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2 นี้ มีลักษณะเป็นทำนองร้องทางเปลี่ยนของ ทำนองหุ่นตลกทำนองที่ 1 โดยเป็นลักษณะแบบแผนเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย มีการร้องทำนองเอื้อน ที่ให้สำเนียงจีน อีกทั้งจะมีการร้องสร้อยว่า “ไ้อ้ยไอย” ในด้านการเลือกใช้ผู้ขับร้องสามารถพิจารณา เลือกใช้กับบทละครหรือตัวละครที่แสดงออกปฏิกิริยาตลกขบขัน ประชดประชัน หรือเหตุการณ์ ที่มีการสนทนาเจรจา กัน เป็นต้น ทั้งนี้จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมเป็นสำคัญ ทำนองร้องสำหรับ หุ่นตลกทำนองที่ 2 มีลักษณะและโครงสร้าง ดังนี้

-ซิ่ง-ปาก	- - - ถ้ำ	- - - -	-ทำ-ลาย	- - - เอื้อ	- -เฮอเอื้อ	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	-เอื้อ-เอื้อ
- ม ด ด	- - - ม	- ด - -	- ม - ม	- - - ท	- - ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

- - - -	-เอ็ง-เงอ	-เอื้อ-เอื้อ	-เอ็ง-เหงอ	- - - เอื้อ	- -เฮอเอื้อ	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	-เอื้อ-เอื้อ
- - - -	- ช ี พ	- ม - พ	- ช ี ม	- - - ท	- - ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

- - - -	-ลง- สีย	- - - หมด	- - - -	- ให้ - โอ	- - - รส	- - - ยก	- ตั้ง - -
- - - -	- ช - ช	- ท - พ	- - - -	- หม - ช	- - - ท	- - - ท	- พ - -

-ฮือ-เอ้ย	- - - บัง	- - - คู	- - -หา	- - ฮือฮือ	-ไ้อ้ย-ไอย	- - - -	-ไ้อ้ย-ไอย
มพ - ุท	- - - ช	- พ - ม	ดม - ช	- - ท พ	- ช - พ	- - - -	- ช - พ

- ให้ - โอ	- - - รส	- - - ยก	- ตั้ง - -	-เอื้อ-เอื้อ	- - - -	เฮอเอื้อเฮอเอื้อ	เอื้อเอ็ง-เงอ
- ท ช ท	- - - ทค	- ท - คี	- ร - ค	- ท - ค	- - - -	รี ค ท ช	พ ช ท พ

- - -เอ้ย	- - - บัง	- - - คู	- - -หา	- - ฮือฮือ	-ไ้อ้ย-ไอย	- - - -	-ไ้อ้ย-ไอย
- - ุท	- - - ช	- พ - ม	ดม - พช	- - ท พ	- ช - พ	- - - -	- ช - พ

จากตัวอย่างสามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

----	----	----	--- ฟ	---	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ด	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2 พบว่าบทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 6 ประโยคเพลง โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม)

ประโยคที่ 2 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม)

ประโยคที่ 3 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 5 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด) และลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 6 ลูกตลกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ด้วยลักษณะโครงสร้างของทำนองข้างต้น พิจารณาได้ว่าทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 3 จะปรากฏเสียงสำคัญ 3 เสียง ได้แก่ เสียงมี (ม) เสียงฟา (ฟ) และเสียงโด (ด) ทำหน้าที่เป็นลูกตลกหลักของวรรคและประโยค ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX)

3.4.5 ทำนองร้องครวญทำนองที่ 1

ทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 นี้ เป็นลักษณะของการเอื้อนระหว่างคำร้อง โดยที่คำร้องนั้น ๆ จะต้องให้ความหมายไปในทางโศก เศร้า หรือการเฝ้ารอ เป็นต้น ซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้ขับร้องที่จะต้องพิจารณาบทละครและอารมณ์ของบทให้ถ่องแท้ ทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 มีลักษณะและโครงสร้าง ดังนี้

----	----	----	----	-พระ-เซซ	--- ฐา	--- ว่า	--- ไ้อ์
----	----	----	----	- ดั - ท	- ซ - ท	- พื - ดั	- ท - ดั

ครวญ

- ฮือ - เอ็ง	-- ฮีเอง	-เฮอ-เอ๋อ	-เฮอ-เออ	----	--- เอ๋อ	--- เออ	--- เออ
ท ดั - รื	-- พื ดั	- รื - ซ	- ท - ดั	----	--- ซ	--- ท	--- ดั

ครวญ

--- เอ็ง	-- ฮีเอง	--- เฮอ	เออเอ๋อ-เออ	----	-พื่อ-เพื่อน	--- ยาก	--- อื้อ
-- ทุล	-- ดั ซ	--- ล	ซ พ - ซ	----	ซพ - ซพม	--- พม	--- พ

- สู้ --	-ลำ-บาก	--- บุก	--- บั่น	--- อื้อ	-กั้น-ทั้ง	--- สอง	--- อื้อ
-ซพม-	- พ - ม	--- ม	--- ม	--- พ	- ซ - ท	- ซ - ซ	--- ท

--- เข้า	-- ถึงวัง	--- ยัง	-- มิทัน	----	- ได้ - ทด	ฮือฮือฮือ ลอง	----
--- ดั	- ซ ดั ท	- ซ - ท	-- ดั ท	----	- พม - ซท	ซพม - พ	----

--- กี่	-- มา ต้อง	--- ยาก	--- เย็น	--- ฮือฮือ	-เป็น-ภัย	--- ฮือ	ฮือฮือ ฮือ พาล
--- พม	-- พ พ	- ม - พ	- ม - พ	-- ม พ	- พ - พ	--- ซ	พม พซ ซ

จากตัวอย่างสามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	----	----	----	----	----	--- ดั
------	------	------	------	------	------	------	--------

----	----	----	--- ดั	----	----	----	--- ดั
------	------	------	--------	------	------	------	--------

----	----	----	--- ช	---	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ม	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ท	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ช
------	------	------	-------	------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 พบว่าบทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 6 ประโยคเพลง โดยทำนองอื่นครวญนั้นจะอยู่ในประโยคที่ 2 และวรรคทำนองของประโยคที่ 2 สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด)

ประโยคที่ 2 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 อยู่ในระดับเสียงโด (ด)

ประโยคที่ 3 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงมี (ม) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงที (ท)

ประโยคที่ 5 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงที (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 6 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงซอล (ซ)

ด้วยลักษณะโครงสร้างของทำนองข้างต้น พิจารณาได้ว่าทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 จะปรากฏเสียงสำคัญ 5 เสียง ได้แก่ เสียงมี (ม) เสียงฟา (ฟ) เสียงซอล (ซ) เสียงที (ท) และเสียงโด (ด) ทำหน้าที่เป็นลูกตกหลักของวรรคและประโยค ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟชทดข)

3.4.6 ทำนองร้องครวญทำนองที่ 2

ทำนองร้องครวญทำนองที่ 2 นี้ เป็นลักษณะของการเอื้อนระหว่างคำร้อง โดยที่คำร้องนั้น ๆ จะต้องให้ความหมายไปในทางโศก เศร้า หรือการเฝ้ารอ เป็นต้น ซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้ขับร้องที่จะต้องพิจารณาบทละครและอารมณ์ของบทให้ถ่องแท้ ทำนองร้องครวญทำนองที่ 2 มีลักษณะและโครงสร้างดังนี้

----	----	----	----	-สง-สาร	--- นึก	--- ัก	-- คินี
----	----	----	----	- ท ^ค - ท	- ด ^ค - ด ^ค	- ท - ด ^ค ริ	-- ด ^ค ด ^ค

ครวญ

--- เอ็ง	-- ฮีเงอ	-เฮอ-เอ๋อ	-เฮอ-เออ	----	--- เอ็ง	----	-- ฮีเงอ
--- ริ	-- ฟิ ด ^ค	- ริ - ซ	- ท - ด ^ค	----	--- ท	----	-- ด ^ค ท

ครวญ

--- เฮอ	-- เออเอ๋อ	--- เออ	-เฮอะเอะ	----	-ผี-เสื่อ	--- เอ๋อ	-- ฮีฮือ
--- ล	-- ซ ฟ	--- ซ	-- ล ซ	----	- _ซ ท-ฟ	- ม - ซ	-- ทฟ

-เป็น-คู่	--- เขย	--- เคียง	--- ชิด	-- ฮีฮือ	--- พิ	--- สมัย	--- ฮือ
- ฟ - ซ	- ฟ - ฟ	--- ฟ	--- _ซ ท	-- ม ฟ	--- ท	-- ซ ซ	--- ท

-ถึง-รูป	--- ชั่ว	--- ตัว	--- ดำ	----	-แต่-น้ำ	ฮือฮือฮือ-ใจ	----
- ด ^ค - ท	- ซ - ท	- ซ - ท	--- ท	----	- ฟ - _ซ ท	ซฟม - ฟ	----

-จะ-หา	--- ไหน	--- ได้	-อย่างเจ้า	----	--- เยา	--- ฮือ	ฮือฮือ ฮือ วมาลย์
- ฟ - ฟ	- ท - ฟ	- ท - _ฟ ม	-- ม ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ซ	ฟม ฟซ ซ ซ

จากตัวอย่างสามารถแสดงโครงสร้างของทำนองได้ดังนี้

----	----	----	----	----	----	----	--- ด ^ค
------	------	------	------	------	------	------	--------------------

----	----	----	--- ด ^ค	----	----	----	--- ท
------	------	------	--------------------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ซ	---	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	-----	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ท
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ท	----	----	----	--- ฟ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

----	----	----	--- ฟ	----	----	----	--- ซ
------	------	------	-------	------	------	------	-------

จากลักษณะของโครงสร้างทำนองร้องครวญทำนองที่ 2 บทขับร้อง 1 บท ใช้สำหรับการขับร้อง 6 ประโยคเพลง โดยทำนองเอื้อนครวญนั้นจะอยู่ในประโยคที่ 2 และวรรคทำของประโยคที่ 2 สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด)

ประโยคที่ 2 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงโด (ด) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงที่ (ท)

ประโยคที่ 3 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงที่ (ท)

ประโยคที่ 5 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงที่ (ท) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 6 ลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 4 จะอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) และลูกตกสำคัญของทำนองร้องในห้องที่ 8 จะอยู่ในระดับเสียงเสียงซอล (ซ)

ด้วยลักษณะโครงสร้างของทำนองข้างต้น พิจารณาได้ว่าทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 3 จะปรากฏเสียงสำคัญ 4 เสียง ได้แก่ เสียงฟา (ฟ) เสียงซอล (ซ) เสียงที่ (ท) และเสียงโด (ด) ทำหน้าที่เป็นลูกตกหลักของวรรคและประโยค ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 3 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซทดX)

สรุปผลการวิเคราะห์

จากการศึกษาเรื่องมูลบทของเพลงหุ่นกระบอกใน 4 ประเด็นสำคัญ ได้แก่ 1) ที่มาของเพลงหุ่นกระบอก 2) ทางขับร้อง 3) รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก 4) ลักษณะโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงหุ่นกระบอก เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น กำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีนและการตีฉิ่งเปิด-ปิดแบบเพลงสำเนียงจีน เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องสำหรับการเชิดหุ่นกระบอก เพลงหุ่นกระบอกหรือทำนองหุ่นกระบอกนั้น มีความเป็นไปได้ว่ามีการขยายเค้าโครงมาจากทำนองเพลงสังขาร และเมื่อขยายจากสังขารเป็นหุ่นกระบอกแล้ว เพลงหุ่นกระบอกจึงมิใช่เพลงสังขาร

ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูภักญ์จนปกรณัม แสดงหาญ เป็นทางขับร้องที่สืบทอดมาจากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ซึ่งครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจากแม่ครูเคลือบ ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา ครูเข้มชัย ดุริยพันธุ์ ครูสุดา เขียวจิตร ครูชูศรี (ขึ้น) สกุลแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) และครูวงษ์ รวมสุข

ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูภักญ์จนปกรณัม แสดงหาญ มีทั้งหมด 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ 2) รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ประกอบด้วย 4 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบทแบบธรรมดา ส่วนที่ 3 ทำนองร้องเข้าบทแบบหุ่นตลก ในส่วนนี้พบว่ามีทั้งหมด 2 ทำนอง และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ 3) รูปแบบการขับร้องทำนองเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ 4) รูปแบบการขับร้องทำนองเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ส่วนที่ 1 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ส่วนที่ 2 ทำนองร้องเข้าบท และส่วนที่ 3 ทำนองร้องลงจบ

ลักษณะโครงสร้างทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสามารถจำแนกออกมาได้ทั้งหมด 6 ลักษณะ ได้แก่ 1) ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดา อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ 2) ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ 3) ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ 4) ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ 5) ทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ 6) ทำนองร้องครวญทำนองที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ

บทที่ 4

วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูักญจนปกรณ แสดงหาญ

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูักญจนปกรณ แสดงหาญ คีตศิลป์ป็น อาวสุ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ สามารถจำแนกได้เป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือ รับด้วยเพลงทั่วไป 2) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก 3) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอก สำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ 4) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด สำหรับการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูักญจนปกรณ แสดงหาญ ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เกี่ยวกับการแบ่งวรรคคำร้อง สังคีตลักษณ์ของทำนองร้อง ทำนองลูกตก ทำนองสารัตถะของทางขับร้อง ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง การบรรจุคำร้อง การแบ่งวรรค หายใจ และกลวิธีการขับร้องจากรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ โดยมีรายละเอียดการวิเคราะห์ดังนี้

4.1 มุลบทที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

สัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ต

สัญลักษณ์แทนระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric)

สัญลักษณ์แทนกลวิธีการขับร้อง

จังหวะ

แผนผังการแบ่งวรรคของบทประพันธ์

4.2 การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูักญจนปกรณ แสดงหาญ

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซอ

4.3 สรุปผลการวิเคราะห์

4.1 มวลบทที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกโน้ตทำนองร้อง ทำนองสารถะ และลูกตก

การบันทึกโน้ตทำนองเพลงหุ่นกระบอก ทำนองสารถะ และลูกตก ผู้ศึกษากำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงในการบันทึกด้วยระบบโน้ตตัวอักษรภาษาไทยในการบันทึกโน้ต ดังนี้

ตัวอักษร ด	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	โด
ตัวอักษร ร	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	เร
ตัวอักษร ม	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	มี
ตัวอักษร ฟ	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	ฟา
ตัวอักษร ซ	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	ซอล
ตัวอักษร ล	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	ลา
ตัวอักษร ท	เป็นสัญลักษณ์แทนตัวโน้ตเสียง	ที

4.1.2 สัญลักษณ์แทนระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปัญญามูล (Penta-Centric)

ผู้วิจัยได้กำหนดระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปัญญามูลในระบบเครื่องสาย โดยกำหนดให้ลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 นับจากลูกทวน เป็นบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับพยางค์เสียงที่กำหนดไว้คือ เสียงซอล ผู้ศึกษาได้กำหนดระดับเสียงหรือกลุ่มเสียงปัญญามูลไว้ดังนี้

ระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปัญญามูล	ฟซลXดรX
ระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญามูล	มฟซXทดX
ระดับเสียงทางนอก	กลุ่มเสียงปัญญามูล	รมฟXลทX
ระดับเสียงทางเพียงออบน	กลุ่มเสียงปัญญามูล	ดรมXซลX
ระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญามูล	ทดรXฟซX
ระดับเสียงทางใน	กลุ่มเสียงปัญญามูล	ลทดXมฟX
ระดับเสียงทางเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปัญญามูล	ซลทXรมX

4.1.3 สัญลักษณ์แทนกลวิธีการขับร้อง



เสียงที่ติดต่อกันจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ



การกระทบ / การครั้น / การผันเสียง



การผันเสียง / การเชื่อมเสียงของคำร้อง

4.1.4 จังหวะ

เพลงหุ่นกระบอก มีโครงสร้างและสำนวนทำนองเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น กำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีน และจังหวะฉิ่งเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน

4.1.4.1 จังหวะฉิ่ง

ด้วยลักษณะทำนองเพลงหุ่นกระบอกที่ให้สำเนียงจีน โบราณจารย์จึงได้ใช้จังหวะฉิ่งในลักษณะของการตีเปิด-ปิดแบบเพลงสำเนียงจีนกำกับจังหวะ โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรีได้อธิบายเรื่องการตีเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีนไว้ว่า “การตีในลักษณะเช่นนี้ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ จีนไฉยอ โดยการตีเปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ” (พิชิต ชัยเสรี, 2559, น. 6)

----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	-----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
------	----------	----------	---------	-------	----------	----------	---------

4.1.4.2 จังหวะหน้าทับ

----	--- ตึง	- ตึง - -	- ตึง - ตึง	-----	--- ตึง	- ตึง - -	- ตึง - ตึง
------	---------	-----------	-------------	-------	---------	-----------	-------------

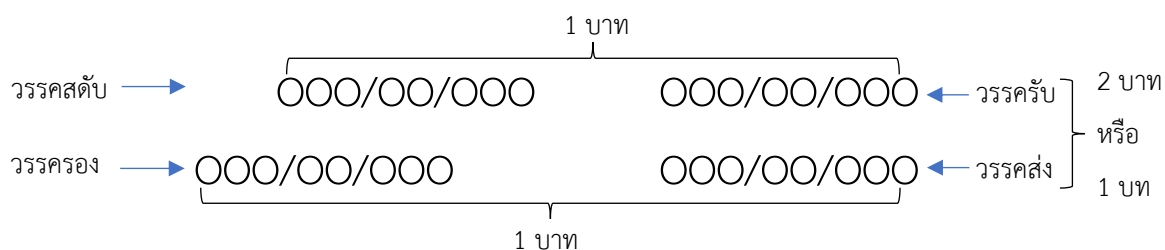
4.1.4.3 จังหวะแต้ว

----	--- แต้ว	- แต้ว - -	- แต้ว-แต้ว	-----	--- แต้ว	- แต้ว - -	- แต้ว-แต้ว
------	----------	------------	-------------	-------	----------	------------	-------------

4.1.4.4 ความสัมพันธ์ของจังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ และจังหวะแต้ว

----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	-----	--- ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ตึง	- ตึง - -	- ตึง - ตึง	-----	--- ตึง	- ตึง - -	- ตึง - ตึง
----	--- แต้ว	- แต้ว - -	- แต้ว-แต้ว	-----	--- แต้ว	- แต้ว - -	- แต้ว-แต้ว

4.1.5 แผนผังการแบ่งวรรคของบทประพันธ์



4.2 การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครุฑัญจนปกรณ์ แสดงหาญ

ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครุฑัญจนปกรณ์ แสดงหาญ จากรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ ได้แก่ 1) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป 2) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก 3) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ 4) การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด มีรายละเอียดการวิเคราะห์และผลการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

4.2.1 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทขับร้องจากบทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง ตอนผีเสื้อลักพา ทำบทโดยครูพินดา สิทธิวรรณ

4.2.1.1 การแบ่งวรรคบทขับร้อง

จะจับบท / พี่น้อง / สองกษัตริย์	บิดาตรัส / ขับไล่ / ออกไพรสาณฑ์
เป็นกษัตริย์ / จักรพรรดิ / พิสดาร	มาเรียนการ / เป่าปี่ / กระบี่กระบอง
พระเชษฐา / ว่าไอ้ / พ่อเพื่อนยาก	สู้ลำบาก / บุกบัน / กันทั้งสอง
เข้าถึงวัง / ยังมีทัน / ได้ทดลอง	ก็มาต้อง / ยากเย็น / เป็นภัยพาล
พระอนุชา / ว่าพระพี่ / นี่ชี้ขาด	เป็นชายชาติ / ช่างงา / ไม่กล้าหาญ
แม่นชีวัง / ยังไม่ / บรรลัยลาญ	ก็เชชวน / ซอกซอนไป / คงได้ดี
พระเชษฐา / ว่าจริง / แล้วน้องรัก	เจ้าแหลมหลัก / ตักเตือน / สติพี่
พลงประคอง / น้องรัก / จรลี	เขาหยุดยั้ง / ฝั่งนที / เย็นสบาย

4.2.1.2 ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเอ-เออ	เฮอะ เอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เฮอเอเฮอะเอ็ง เงย
--- ซู	--- ซู	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ลซ ลซ ซ

----	-- ฮี อื้อ	- ฮือ อื้อฮือ	-- อื้อ อื้อ	----	----	----	----
----	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----

- - จะ จับ	- - - บท	- - - พี่	- - - น้อง	- - ฮี อื้อ	- - - สอง	- - - กษัตริย์	- อื้อ - -
- - ท ช	- - - ช	- - - ท	- ช - ท	- - ดิ ท	- - - ช	- ท ช ม	- ฟ - -

- ปี - ดา	- - - ตรัส	- - - ขับ	- อื้อ - ไล่	- - - -	-ออก-ไพร	- - - สามนต์	- - - ฮื้อ
-ฟมฟ - ทช	- - - ชม	- - - ฟม	- ฟ - ชฟม	- - - -	- ฟ - ช	- - - ช	- - - ท

- - - เป็น	- - กษัตริย์	- - - จักร	- - (กระบ) พรรค	- - - อื้อ	- - - ฟิส ^{ฮื้อ}	ฮื้อฮื้อฮื้อ(ส)ดาร์	- - - -
- - - ท ^ล	- - ล ช	- - - ช	- - ท ดิ	- - - ท	- - - ท ^ช	ชฟม ฟ ฟ	- - - -

-มา-เรียน	- - - การ	- - - เป่า	- - - ปี่	- - - -	- - กระปี่	- - อื้อฮื้อ	ฮื้อฮื้อ ฮื้อ กระบอง
- ช - ช	- - - ฟ	- - - ฟม	- - - ฟม	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ช	ฟม ฟช ช

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-พระ-เซช	- - - ฐา	- - - ว่า	- - - ไ้อ์
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ดิ - ท	- ช - ท	- ฟิ - ดิ	- ท - ดิ

- ฮื้อ - เอ็ง	- - ฮีเงอ	-เฮอ-เอ่อ	-เฮอ-เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- - -เออ	- - - เออ
ท ดิ - ริ	- - ฟิ ดิ	- ริ - ล	- ท - ดิ	- - - -	- - - ช	- - - ท	- - - ดิ

- - - เอ็ง	- - ฮีเงอ	- - - เฮอ	เออเอ่อ-เอย	- - - -	-พ่อ-เพื่อน	- - - ยาก	- - - ฮื้อ
- - ท ^ล	- - ดิ ช	- - - ล	ช ฟ - ช	- - - -	ชฟ - ชฟม	- - - ฟม	- - - ฟ

- ฮื้อ - -	-ลำ-บาก	- - - บุก	- - - บั่น	- - - ฮื้อ	-กัน-ทั้ง	- - - สอง	- - - ฮื้อ
-ชฟม- -	- ฟ - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ฟ	- ช - ท	- ช - ช	- - - ท

- - - เข้า	- - ถึงวัง	- - - ย้ง	- - มิทัน	- - - -	- ได้ - ทด	ฮื้อฮื้อฮื้อ ลอง	- - - -
- - - ดิ	- ช ดิ ท	- ช - ท	- - ดิ ท	- - - -	- ฟม - ชท	ชฟม - ฟ	- - - -

- - - กิ	- - มา ต้อง	- - - ยาก	- - - เย็น	- - - ฮื้อฮื้อ	-เป็น-ภัย	- - - ฮื้อ	ฮื้อฮื้อ ฮื้อ พาล
- - - ฟม	- - ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ม - ฟ	- - ม ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ช	ฟม ฟช ช

----	-----	-----	-----	-- พระ อ	-- นุ ชฯ	--- ว่า	-- พระพี
-----	-----	-----	-----	-- ดิ ช	-- ท ท	- ช - ท	- ช ดิ ท

--- อือ	- นึ - จึ	--- ขลาด	--- อือ	-เป็น-ชาย	--- ซาติ	--- ช้าง	--- งา
- ช - ท	- _ช ช- _ท ชฟม	--- ฟม	--- ฟ	- ฟ - ฟ	--- ชฟม	-- _ช ท	ชม - ฟ

-- อี อือ	-ไม่-กล้า	- อือ -หาญ	--- ฮี	--- แม้น	-- ชีวัง	--- ยัง	--- ไม่
-- ม ฟ	- _ฟ ม - ฟ	ม _ฟ ช ช	--- ท	--- _ท ดิ	-- ท ท	- ช - ท	--- ดิท

-- ฮีอือ	-บรร-ลัษ	--- ลาญ	-----	- กี่ - -	-เซ-ซาน	- ซอก - -	-ซอน-ไป
- ช ดิท	- ช - ช	ฟม - ฟ	-----	- _ฟ ดิ - -	- _ม รุ - _ม รุ	- ฟ - ท	- ด - ด

--- เออ	-- _{เอ} เอเอ	- คง - ได้	--- ดี	-----	-----	-----	-----
--- ฟ	-- ช ฟ	- ด - ร	ดท - ด	-----	-----	-----	-----

- กี่ - เซ	--- ซาน	-ซอก-ซอน	--- ไป	-----	-เฮอ-เออ	-เออ-เฮอ	-เอ่อ-เออ
- ม - ด	- ท - ม	- _ช ฟ - ช	--- ช	-----	- ดิ - ท	- ช - ท	- ฟ - ช

-- ฮีเออ	-เอ็ง-เออ	-เอ่อ-เออ	-เฮอ _{เออ} เออ	-เฮอ-เออ	- เอย - -	- คง - ได้	--- ดี
-- ท ฟ	- ช - _ฟ ฟ	- ม - _ฟ ช	- ช ฟ ม	- ร - ด	- ฟ - -	- ด - ร	ด ท - ด

----	-----	-----	-----	-พระ-เซษ	--- ฐา	--- ว่า	--- จริง
-----	-----	-----	-----	- ดิ - ท	- ช - ท	- _ฟ - ท	- ช - ท

----	-แล้ว-น้อง	--- รัก	- อือ - -	-เจ้า-แหลม	--- หลัก	--- ตัก	-เตือน- -
---	- ท - ท	- ช - _ช ท	- ฟ - -	- _ฟ ม ช	- ท - ม	--- ม	- ฟ - -

-- อี อือ	-- ส ตี	- อือ - _ฟ ี	- อือ - -	--- พลา	-- ประคอง	--- น้อง	--- รัก
-- ม ฟ	-- ช ฟ	- ช - _ฟ ฟ	ม _ฟ ช - -	--- ท	-- ท ท	- ช - _ท ดิ	--- ดิ

- อ้อ อี้อ้อ	- - - จ	- - ร ลี	- - - -	- เข้า-หยุด	- - - ยั้ง	- - - ฝั่ง	- - น ที่
- ท ดั ท	- - - ซ	- - ซ ฟ	- - - -	- ฟม - ม	- - - ชูท	- ฟม - ฟม	- - ฟ ฟ

- - - -	- - - เย็น	- - สบาย	- อ้อ - เออ	- - - เอ้อ	- - เฮอเออ	-เออเออเอิง	- เงอ - -
- - - -	- - - ฟ	- - ฟ ฟ	- ซ - ซ	- - - ม	- - ฟ ซ	- ซ ฟ ม	- ม - -

-เอ้อ-เออ	-เออ-เออ	-เอ้อ ^{เฮอ} -เอิง	- - - เงย
- ด - ม	- ฟ - ซ	- ฟ ท ซ	- - - ซ

4.2.1.3 สังคิสัญลักษณ์ของทำนองร้อง

จากทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกละครมดเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ในการวิเคราะห์สังคิสัญลักษณ์ ตัวอักษร A, B, C, D, E และ F เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองร้องที่บรรจุด้วยบทประพันธ์จำนวน 1 บท รวมถึงทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และทำนองลงจบ ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะเฉพาะและมีความแตกต่างจากทำนองร้อง นอกจากนี้ในการเขียนสัญลักษณ์ ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องหมาย / แทนการจบบทประพันธ์ 1 บท และรวมถึงการจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์สังคิสัญลักษณ์และเขียนสัญลักษณ์ได้ดังนี้

A/B/C/D/E/F/

A	หมายถึง	ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น)
B	หมายถึง	ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำแรก
C	หมายถึง	ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำที่สอง
D	หมายถึง	ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำที่สาม
E	หมายถึง	ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำที่สี่
F	หมายถึง	ทำนองลงจบ
/	หมายถึง	การจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) จบบทประพันธ์ 1 บท และการจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก

4.2.1.4 วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกละครมดเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

ในการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกละครมดเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์ตามสังคีตลักษณ์ของทำนองร้อง โดยจะแบ่งออกเป็น 6 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 สังคีตลักษณ์ A ประโยคที่ 1-2

ส่วนที่ 2 สังคีตลักษณ์ B ประโยคที่ 3-6

ส่วนที่ 3 สังคีตลักษณ์ C ประโยคที่ 7-12

ส่วนที่ 4 สังคีตลักษณ์ D ประโยคที่ 13-19

ส่วนที่ 5 สังคีตลักษณ์ E ประโยคที่ 20-23

ส่วนที่ 6 สังคีตลักษณ์ F ประโยคที่ 24

ส่วนที่ 1 สังคีตลักษณ์ A (ทำนองร้องนำก่อนร้องเข้าบท)

ประโยคที่ 1

ทำนองร้อง

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เออเออเออเอ็ง เงอ
--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ล ซ ลซ ซ

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ดั	--- ท	--- ท	--- ซ
-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ซ	--- ม	- ฟ - ซ	--- -ดั	--- ท	--- ล	--- ซ
-------	-------	-------	---------	---------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 1 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มพซXทดX) และมีเสียงลา (ล) ในห้องที่ 7 ทำหน้าที่เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ช่วยสร้างความกลมกลืนของเอื้อนระหว่างเสียงที่ (ท) กับเสียงซอล (ซ) ในวรรคทำทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีสอง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดสูง (ดั) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 1 มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4

และห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนอง
สารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) ซึ่งปรากฏเอกลักษณ์สำคัญของ
ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูดวงเนตร ดุริยพันธุ์ที่ถ่ายทอดสู่ครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ
ในห้องที่ 5 และ 6 ของประโยค โดยครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ได้อธิบายว่า

การร้องจุดนี้เป็นเอกลักษณ์สำคัญในการร้องเพลงหุ่นกระบอกของ
แม่น้อย ดวงเนตร ดุริยพันธุ์ ซึ่งครูมีโอกาสได้รับการถ่ายทอดมาจากแม่น้อย
อีกทั้งยังได้ยิน ได้ฟังแม่น้อยร้องมาตลอดที่แม่น้อยมีชีวิตอยู่ นอกจากนี้บุคคล
ที่มีโอกาสได้ใกล้ชิดแม่น้อย ได้เรียน และได้ฟังแม่น้อยร้อง ก็ะทราบได้ถึง
จุดสำคัญและเอกลักษณ์ตรงนี้ ซึ่งแม่น้อยจะร้องว่า /- - - เฮอ/- - - เออ/- - -
อีเงอ/เฮอเออเฮอะเอ็ง เงย/ ไม่ใช่ /- - - เฮอ/- - - เอ้อเออ/- - - อีเงอ/เฮอเออ
เฮอะเอ็ง เงย/ อย่างที่นักร้องหลายท่านร้องกันในปัจจุบัน ตรงนี้ขอให้จำไว้
แล้วจะได้ถ่ายทอดต่อไปได้ถูกต้อง (กัญจนปกรณ แสดงหาญ, สัมภาษณ์,
27 มิถุนายน 2565)

จากการวิเคราะห์พบว่า เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยคโดยเริ่มร้องตั้งแต่ห้องที่ 1 ไม่ปรากฏ
การบรรจุคำร้อง พบการแบ่งวรรคหายใจจำนวน 1 จุด ในห้องที่ 5 ของประโยคหรือต้นวรรครับ
กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้เพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 2 ไปหา
เสียงมี (ม) ในห้องที่ 3 ของประโยค
- 2) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8

ประโยคที่ 2

ทำนองร้อง

----	-- ฮี อื้อ	- ฮือ อื้อฮือ	-- อื้อ อื้อ	----	----	----	----
----	-- ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ซ	--- ม	----	----	----	----
------	-------	-------	-------	------	------	------	------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ซ	--- ฟ	--- ม	----	----	----	----
-------	-------	-------	-------	------	------	------	------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 2 จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) วรรคทำนองสารถีจะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ในประโยคที่ 2 นี้ มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถี และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยค โดยเริ่มร้องในห้องที่ 2 ซึ่งเสียง “ฮิ” ที่ปรากฏในห้องที่ 2 นั้น ทำหน้าที่เป็นเสียงเชื่อมระหว่างเสียง “เออ” ของห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 กับเสียง “เออ” ของห้องที่ 2 ประโยคที่ 2 ทั้งนี้ในประโยคที่ 2 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้องและพบว่าผู้ขับร้องสามารถหายใจได้อย่างอิสระในวรรครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) โยกเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 2 - 3 โดยมีลักษณะเป็นการร้องขับร้องเอื้อนเสียงฟา (ฟ) กับเสียงซอล (ซ) จากเข้าไปหาเร็วมากกว่า 1 ครั้ง

2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนเพื่อปิดประโยคจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 3 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ส่วนที่ 2 สังคิตลักษณ์ B (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบท)

ประโยคที่ 3

ทำนองร้อง

-- จะ จับ	--- บท	--- พี่	--- น้อง	-- ฮี อื้อ	--- สอง	--- กษัตริย์	- อื้อ --
-- ท ซ	--- ซ	--- ท	- ซ - ท	-- ดั ท	--- ซ	- ท ซ ม	- ฟ -

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ซ	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

--- ท	-- ซ	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ
-------	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 3 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแปบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 3 มีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้ปรากฏการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคสดับของบทร้อง และพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้งในห้องที่ 3 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ฟี่ ออกเสียงว่า ฟี่ - อี้

2) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “ฟี่” ในห้องที่ 3 และ “น้อง” ในห้องที่ 4 ของประโยค

3) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 4

ทำนองร้อง

- ปี - ดา	- - - ตรัส	- - - ขับ	- อือ - ไล่	- - - -	-ออก-ไพร	- - - สานต์	- - - อือ
-ฟมฟ - ทซ	- - - ซม	- - - ฟม	- ฟ - ซ ^{ฟม}	- - - -	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ทุ

ทำนองลูกตก

- - - ซ	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ม	- - - ม	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ท	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 4 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ของห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงที (ท) ของห้องที่ 8 ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้องและทำนองสารถะมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน แต่ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองทางขบร่อง การออกเสียง ในบางครั้งจึงไม่สามารถบังคับเสียงให้ตกในห้องนั้น ๆ ได้ทันที และเป็นเหตุให้ในประโยคนี้นทำนองลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 ไม่สัมพันธ์กับทำนองสารถะ แต่ก็ยังคงมีเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค ทำหน้าที่เป็นลูกตกสำคัญของทำนองสารถะและทำนองลูกตกของทำนองร้อง

ด้านการขบร่อง

ประโยคนี้นปรากฏการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครับของบทร้อง และพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขบร่องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

- 1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 4 ครั้ง ในห้องที่ 1-3 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า บี ออกเสียงว่า บี - อี

คำว่า ดา ออกเสียงว่า ด้า - อา

คำว่า ตรัส ออกเสียงว่า ตระ - อัส

คำว่า ขับ ออกเสียงว่า คา - อับ

- 2) การโปรย พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “ไล่” ในห้องที่ 4 ของประโยค

- 3) หางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “सानต์” ในห้องที่ 7 ของประโยค

ประโยคที่ 5

ทำนองร้อง

--- เป็น	-- กษัตริย์	--- จักร	-- (กระ) พรรค	--- อือ	--- พิศ	อืออืออือ (ศ)ดาร์	----
--- ท ^(ล)	-- (ล) ซ	--- ซ	-- ท ดิ	--- ท	--- ทซ	ซฟม ฟ ฟ	--- - _Δ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ซ	--- ซ	--- ดิ	--- ท	--- ซ	--- ฟ	----
-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------	------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ฟ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 5 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขทตข) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงโดสูง (ด) ของห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ของห้องที่ 8 ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้องและทำนองสารถะมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน แต่ด้วยลักษณะการดำเนินทำนองทางขั้วร้อง การออกเสียงคำร้อง ในบางครั้งจึงไม่สามารถบังคับเสียงให้ตกในห้องนั้น ๆ ได้ทันที และเป็นเหตุให้ในประโยคนี้นทำนองลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 ของประโยคไม่สัมพันธ์กับทำนองสารถะ แต่ยังคงมีเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค ทำหน้าที่เป็นลูกตกสำคัญของทำนองสารถะและทำนองลูกตกของทำนองร้อง

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครองของบทร้องและพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง กับคำว่า “เป็น” ในห้องที่ 1 และคำว่า “กษัตริย์” ในห้องที่ 2 ของประโยค

2) การสละเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 6-7 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการสละเสียงเอื้อนสามเสียงให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว ซึ่งกลวิธีนี้ครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ ได้กล่าวอธิบายความสำคัญไว้ว่า “การเอื้อนแบบนี้ในทุกจุดของการร้องเพลงหุ่นกระบอกที่ครูถ่ายทอดให้ไป ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของการร้องหุ่นกระบอกของแม่น้ำ้อยด้วยนะ บางคนบางที่เขาที่ไม่ร้องกัน แต่ของแม่น้ำ้อยท่านจะมีลูกแบบนี้สอดแทรกอยู่เสมอ” (กัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ, สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2565)

ประโยคที่ 6

ทำนองร้อง

-มา-เรียน	- - - การ	- - - เป่า	- - - ปี่	- - - -	- - กระปี่	- - อื้อฮือ	ฮือฮือ ฮือ กระบอง
- ช - ช	- - - ฟ	- - - ฟม	- - - ฟม	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ช	ฟม ฟช ช

ทำนองลูกตก

- - - ช	- - - ฟ	- - - ม	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - ช	- - - ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ฟ	--- ม	--- -ม	--- ม	--- ฟ	--- ซ
-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 6 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนวลึกลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ของห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนวลึกลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 6 มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 และเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 8 ของประโยค ด้วยวรรคส่งของบทร้อง และพบว่ามีแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 ของประโยค นอกจากนี้ในการขับร้องประโยคสุดท้ายผู้ขับร้องสามารถลากเสียงหรือร้องให้ตกในประโยคถัดไปได้ ด้วยเหตุว่าหลังจากนี้จะเป็นการเว้นระหว่างบทเพื่อให้ซอผู้ดำเนินทำนองเพลงหุ่นกระบอกและเพื่อให้ตัวหุ่นได้ตีทำร้ายรำ ทั้งนี้ในการเว้นระหว่างบทผู้ขับร้องจะต้องดูความเหมาะสมของบทละคร ไม่ปล่อยให้เว้นนานจนเกินไป

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 3 ครั้ง ในห้องที่ 2, 3 และ 6 โดยมีการออกเสียงดังนี้

คำว่า เปา ออกเสียงว่า ปอ - เอ้า

คำว่า ปี่ ออกเสียงว่า ปี่ - อี้

คำว่า ปี้ ออกเสียงว่า ปี้ - อี้

- 2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7-8 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนระหว่างคำในท้ายประโยคและท้ายบท

ส่วนที่ 3 สังคิตลักษณ์ C (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบท)

ประโยคที่ 7

ทำนองร้อง

----	----	----	----	-พระ-เชษ	--- ฐา	--- ว่า	--- ไ้อ้
----	----	----	----	- ดํ - ท	- ช - ท	- พํ - ดํ	- ท - ดํ

- อื้อ - -
ท ดํ - -

ทำนองลูกตก

----	----	----	----	--- ท	--- ท	--- ดํ	--- ดํ
------	------	------	------	-------	-------	--------	--------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

----	----	----	----	--- ท	--- ท	--- ดํ	--- ดํ
------	------	------	------	-------	-------	--------	--------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 7 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขXทดX) โดยเริ่มต้นประโยคในโน้ตครึ่งรับซึ่งมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงโดสูง (ดํ) ของห้องที่ 8 ในประโยคนี้มีเสียงโดสูง (ดํ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 4-8 ของประโยค และสำหรับการขับร้องในสังคิตลักษณ์ C นี้พบว่าครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ใช้วิธีการร้องครวญในประโยคถัดไป โดยเป็นการค้นระหว่างคำร้องในวรรคตเนื่องจากบทการแสดงปรากฏคำว่า “ไ้อ้” ทั้งนี้ในการพิจารณาเลือกใช้รูปแบบการร้องนั้น ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจในรสของวรรณคดีเป็นอย่างดี

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 3 ครั้ง ในห้องที่ 5, 6 และ 8 โดยมีการออกเสียงดังนี้

คำว่า	เชษ	ออกเสียงว่า	เช - เอษ
คำว่า	ว่า	ออกเสียงว่า	วา - อ่า
คำว่า	ไ้อ้	ออกเสียงว่า	โอ - ไ้อ้

ประโยคที่ 8

ทำนองร้อง

--- เอ็ง	-- ฮีเงอ	-เฮอ-เอ๋อ	-เฮอ-เออ	----	--- เอ๋อ	-- -เออ	--- เออ
--- รี่	-- ฟี่ ดี่	- รี่ - ชู	- ท - ดี่	----	- - - ชู _Δ	--- ท	--- ดี่

ทำนองลูกตก

--- รี่	--- ดี่	--- ชู	--- ดี่	----	--- ชู	--- ท	--- ดี่
---------	---------	--------	---------	------	--------	-------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- รี่	--- ชู	--- ท	--- ดี่	--- ดี่	--- ชู	--- ท	--- ดี่
---------	--------	-------	---------	---------	--------	-------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 8 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟขX) และมีเสียงลา (ล) ในห้องที่ 2 ทำหน้าที่เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล ในวรรคทำ ทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงเรสูง (ร) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้นเสียง ทั้งนี้ ในประโยคที่ 8 มีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้ จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นาร้องทำนองเอื้อน เริ่มร้องตั้งแต่ห้องที่ 1 โดยใช้กลวิธีการขับร้องแบบ เพลงสำเนียงจีน พบการแบ่งวรรคหายใจจำนวน 1 จุด ในห้องที่ 6 ของประโยค ทั้งนี้ไม่พบการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 9

ทำนองร้อง

--- เอ็ง	-- ฮีเงอ	--- เฮอ	เออเออ-เออ	----	-พ่อ-เพื่อน	--- ยาก	--- อื้อ
- - ฬ	-- ดี่ ชู	--- ล	ชู ฟ - ชู	---- _Δ	ฬฟ - ชูฟม	--- ฬม	--- ฟ

ทำนองลูกตก

--- ล	--- ชู	--- ล	--- ชู	----	--- ม	--- ม	--- ฟ
-------	--------	-------	--------	------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ล	--- ชู	--- ฟ	--- ชู	--- ชู	--- ฟ	--- ม	--- ฟ
-------	--------	-------	--------	--------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 9 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า วรรคทำของประโยคมีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นระดับเสียงทางเพียออบน (ดรมXชลX) ทำนองในวรรคนี้ใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูลคือเสียงฟา (ฟ) ทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียงเพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนเป็นระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ของวรรครับ ทั้งนี้ในวรรคทำยังปรากฏเสียงฟา (ฟ) ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในห้องที่ 4 ของประโยค ทำหน้าที่สร้างสำเนียงทำนองสารัตถะของประโยคนี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่จากเสียงลา (ล) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ไปหาเสียงฟา (ฟ) ประโยคนี้มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้ในห้องที่ 1-4 นั้นเป็นการร้องทำนองเอื้อนลักษณะเดียวกับประโยคที่ 8 โดยเป็นเอื้อนที่มีสำเนียงจีน จากนั้นได้มีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 6-7 ของประโยค นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวมีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 5

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 3-4 ของประโยค โดยเป็นการเอื้อนจากเสียงลา (ล) ในห้องที่ 3 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค
- 2) การโพรย พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “พ่อ” และคำว่า “เพื่อน” ในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 10

ทำนองร้อง

- ลู๊ - -	- ลำ-ปาก	- - - บุก	- - - บั่น	- - - อื้อ	- กัน-ทั้ง	- - - สอง	- - - อื้อ
- ฆพ- -	- ฟ - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ฟ	- ช - ท	- ช - ช	- - - ท

ทำนองลูกตก

- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ม	- - - ฟ	- - - ท	- - - ช	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

- - - ม	- - - ม	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ช	- - - ช	- - - ท	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 10 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขXทดX) ทำนองสารัตถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ประโยคนี้มีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าลูกตกของทำนองร้องห้องที่ 4 ไม่สัมพันธ์กับลูกตกห้องที่ 4 ของทำนองสารัตถะเนื่องจากเป็นลักษณะของการออกเสียงและเชื่อมเสียง จึงเป็นเหตุให้ผู้ขับร้องต้องย้อยลูกตกสำคัญประจำห้องที่ 4 ไปตกในห้องที่ 5 ทั้งนี้ ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกยังคงมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครองของบทร้องและพบว่ามีภาระแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การลักจังหวะ พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 1 ของประโยค โดยเป็นการร้องลักจังหวะของคำว่า “สู้” เพื่อเป็นการสื่ออารมณ์ของตัวละคร

2) ทางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 8 เป็นการลากทางเสียงของคำว่า “สอง” ไปเชื่อมกับการเปลี่ยนเสียง “ฮือ” จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 4 ครั้ง ดังนี้

คำว่า สู้	ในห้องที่ 1 ของประโยค
คำว่า บุก	ในห้องที่ 3 ของประโยค
คำว่า บั่น	ในห้องที่ 4 ของประโยค
คำว่า สอง	ในห้องที่ 7 ของประโยค

ประโยคที่ 11

ทำนองร้อง

--- เข้า	-- ถึงวัง	--- ยัง	-- มีทัน	----	- ได้ - ทด	ฮือฮือฮือ ลอง	----
--- ดั	- ซ ดั ท	- ซ - ท	-- ดั ท	----	- ๗๓ - ๗๓	ซฟ๓ - ฟ	--- ๓

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ซ	--- ซ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 12 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียงในระดับเสียงฟา (ฟ) และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 8 ในประโยคนี้นี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 และเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 8 ของประโยค ด้วยวรรคส่งของบทร้อง และพบว่ามีแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 ของประโยค นอกจากนี้ในการขับร้องประโยคสุดท้ายผู้ขับร้องสามารถลากเสียงหรือร้องให้ตกในประโยคถัดไปได้ ด้วยเหตุว่าหลังจากนี้จะเป็นการเว้นระหว่างบทเพื่อให้ซอผู้ดำเนินทำนองเพลงหุ่นกระบอกและเพื่อให้ตัวหุ่นได้ตีทำร้ายรำ ทั้งนี้ในการเว้นระหว่างบทผู้ขับร้องจะต้องดูความเหมาะสมของบทละคร ไม่ปล่อยให้เว้นนานจนเกินไป

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ในห้องที่ 1, 2 และ 3 โดยมีการออกเสียงดังนี้

คำว่า กี่ ออกเสียงว่า กอ - อ่อ

คำว่า ต้อง ออกเสียงว่า ตอ - อ่อง

คำว่า ยาก ออกเสียงว่า ยา - อา

2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7-8 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนระหว่างคำในท้ายประโยคและท้ายบท

ส่วนที่ 4 สังคิตลักษณ์ D (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบท)

ประโยคที่ 13

ทำนองร้อง

-- พระ อ	-- นุ ชา	--- ว่า	-- พระพี่	--- ฮือ	- นี้ - ชี	--- ตลาด	--- ฮือ
-- ดิ ช	-- ท ท	- ช - ท	- ช ดิ ท	- ช - ท	- ช - ท	--- ฟม	--- ฟ

ทำนองลูกตก

--- ช	--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	--- ม	--- ม	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ดิ	--- ช	--- ดิ	--- ท	--- ท	--- ช	--- ม	--- ฟ
--------	-------	--------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 13 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 13 มีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคระดับของบทร้อง และพบว่ามีการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 3 ครั้งในห้องที่ 2, 3 และ 4 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ชา ออกเสียงว่า ชา - อ่า
 คำว่า ว่า ออกเสียงว่า วา - อ่า
 คำว่า พี่ ออกเสียงว่า พี่ - อี้

2) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “ชี” ในห้องที่ 6

3) การซ่อนเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการออกเสียงคำว่า “นี้” ในห้องที่ 6 ของประโยค

ประโยคที่ 14

ทำนองร้อง

-เป็น-ชาย	- - - ชาติ	- - - ช้าง	- - - งา	- - อี อือ	-ไม่-กล้า	- อือ -หาญ	- - - ฮี
- ฟ - ฟ	- - - ฟม	- - ชูท	ชม - ฟ	- - ม ฟ	- ฟม - ฟ	ม ฟช ช	- - - ท

ทำนองลูกตก

- - - ฟ	- - - ม	- - - ท	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ช	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ช	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 14 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชขทตX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ของห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงที (ท) ของห้องที่ 8 นอกจากนี้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นำปรากฏการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครับของบทร้อง และพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 4 กลวิธี ได้แก่

- 1) การโปรย พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “ชาติ” ในห้องที่ 2 ของประโยค
- 2) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ ครั้ง ในห้องที่ 6 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า กล้า ออกเสียงว่า กลา - อ่า

- 3) การซ่อนเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการออกเสียงคำว่า “ช้าง” ในห้องที่ 3 ของประโยค
- 4) หางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “หาญ” ในห้องที่ 7 ของประโยค
- 5) การครั่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 15

ทำนองร้อง

- - - แม้น	- - ชีวัง	- - - ย้ง	- - - ไม่	- - ฮี้อ	-บรร-ลัย	- - - ลาญ	- - - -
- - - ด้	- - ท ท	- ช - ท	- - - ดัท	- ช ดัท	- ช - ช	ฟม - ฟ	- - - - △

ทำนองลูกตก

- - - ดั	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ช	- - - ฟ	- - - -
----------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ดั	- - - ท	- - - ช	- - - -ท	- - - ช	- - - ม	- - - ฟ
---------	----------	---------	---------	----------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 15 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) โดยทำนองสรัดตะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลงทั้งวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ประโยคนี้อาศัยเสียงที่ (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครองของบทร้องและพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ดังนี้

คำว่า วัง ในห้องที่ 2 ของประโยค

2) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 6 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ไม่ ออกเสียงว่า มา - ไอ - อี้

3) การสับัดเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 6-7 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการสับัดเสียงเอื้อนสามเสียงให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว

ประโยคที่ 16

ทำนองร้อง

- กี่ - -	-เซ-ซาน	- ซอก - -	-ซอน-ไป	- - - เออ	- - เฮอะเฮอะ	- คง - ได้	- - - ดี
- ฟด - -	- มร - มร	- ฟ - ท	- ด - ด	- - - ฟ	- - ซ ฟ	- ด - ร	ดท - ด

ทำนองลูกตก

- - - ด	- - - ร	- - - ท	- - - ด	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

- - - ฟ	- - - ร	- - - ท	- - - ด	- - - ฟ	- - - ร	- - - ท	- - - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 16 มีการเปลี่ยนทำนองร้องอย่างกระตั้นหันและส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงของระดับเสียง จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้นี้มีการเปลี่ยนระดับเสียงจากทางกลางแหลมในประโยคที่ 15 มาเป็นระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) โดยทำนองสารถีของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงจากเสียงฟา (ฟ) ไปหาเสียงโด (ด) ทั้งวรรคทำและวรรครับ นอกจากนี้พบว่ามีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถี และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

การขับร้องในประโยคนี้เป็นลีลาการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกหนึ่งซึ่งจะใช้สำหรับร้องลงท้ายบทนั้น ๆ แต่มีการร้องลงเพื่อจบบท ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 7-8 ของประโยค ด้วยวรรคส่งของบทร้อง และพบว่ามีแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 7 ของประโยค

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ดังนี้

คำว่า เซซาน ในห้องที่ 2 ของประโยค

2) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 6 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า กี่ ออกเสียงว่า กี่ - อ่อ

คำว่า ซอก ออกเสียงว่า ซอ - ออก

คำว่า ได้ ออกเสียงว่า ต้า - อ้าย

3) การกระทบ พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7 ของประโยค

ประโยคที่ 17

ทำนองร้อง

----	----	----	----	- กี้ - เซ	--- ซาน	-ชอก-ซอน	--- ไป
----	----	----	----	- ม - ด	- ทุ - ม	- ฟู - ซ	--- ซ

ทำนองลูกตก

----	----	----	----	--- ด	--- ม	--- ซ	--- ซ
------	------	------	------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

----	----	----	----	--- ท	--- ม	--- ฟ	--- ซ
------	------	------	------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 17 มีการเปลี่ยนระดับเสียงกลับมาเป็นระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรครับ ทำนองสารถะของประโยคนี้นี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลงจากเสียงที่ (ท) ไปหาเสียงซอล (ซ) โดยมีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในท้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ในการขับร้องประโยคนี้นี้เสมือนการร้องสร้อย โดยผู้ขับร้องจะขับร้องทำนองนี้ด้วยบทในวรรคส่ง ทั้งนี้ พบว่ามีการบรรจุคำร้องไว้ในท้องที่ 4-8 ของประโยค

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในท้องที่ 6 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า เซ ออกเสียงว่า เซ - เอ

ประโยคที่ 18

ทำนองร้อง

----	-เฮอ-เฮอ	-เฮอ-เฮอ	-เอ่อ-เออ	-- ฮีเงอ	-เอ็ง-เงอ	-เอ่อ-เออ	-เฮอ ^{เออเออ}
----	- ดิ - ท	- ซ - ท	- ฟ - ซ	- ทุ ฟ _△	- ซ - ฟู	- ม - ฟู	- ซ ฟู ม

ทำนองลูกตก

----	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ม
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ท	--- ฟ	--- ซ	--- ท	--- ซ	--- ฟ	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 18 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถิลงโดยเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 และในประโยคนี้อีกเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นการร้องเอื้อนไปตามทำนอง มีลักษณะของการขับร้องแบบเอื้อนสำเนียงจีน ไม่พบการบรรจุคำร้องในประโยคนี้ ทำนองร้องเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-8 พบการแบ่งวรรคหายใจจำนวน 1 จุด ในห้องที่ 5 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ในห้องที่ 8 ของประโยค ได้แก่ การเอื้อนสามเสียง โดยเป็นการเอื้อนจากเสียงซอล (ซ) มาหาเสียงมี (ม) ในห้องเดียวกัน

ประโยคที่ 19

ทำนองร้อง

-เฮอ-เออ	- เอย - -	- คง - ได้	- - - ดี
- ร - ด	- ฟ - -	- ด - ร	ด ทุ - ด

ทำนองลูกตก

- - - ด	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด
---------	---------	---------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

- - - ฟ	- - - ร	- - - ท	- - - ด
---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 19 มีการเปลี่ยนระดับเสียงกลับมาอยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ทำนองสารัตถะของประโยคนี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถิลงจากเสียงฟา (ฟ) ไปหาเสียงโด (ด) มีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบว่าการบรรจุคำร้องไว้ในห้องที่ 3-4 ของประโยค และพบการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

- 1) การปั่นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 4 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ได้ ออกเสียงว่า ด้า - อ้าย

ส่วนที่ 5 สันติลักษณ์ E (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบท)

ประโยคที่ 20

ทำนองร้อง

-พระ-เซซ	---ฐา	---ว่า	---จริง	---	-แล้ว-น้อง	---รัก	-อื้อ--
-ด-ท	-ซ-ท	-พ-ท	-ซ-ท	---	-ท-ท _Δ	-ซ-ซ _ท	-ฟ-- _Δ

ทำนองลูกตก

---ท	---ท	---ท	---ท	---	---ท	---ท	---ฟ
------	------	------	------	-----	------	------	------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

---ท	---ซ	---ท	---ท	---ท	---ซ	---ซ	---ฟ
------	------	------	------	------	------	------	------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 20 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียง โดยเคลื่อนที่อยู่ในระดับเสียงที่ (ท) ในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 20 มีเสียงที่ (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคสดับของบทร้อง และพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

- 1) การปั่นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 3 ครั้งในห้องที่ 1 และ 3 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า เซซ ออกเสียงว่า เซ - เอซ

คำว่า ว่า ออกเสียงว่า วา - อ่า

2) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “น้อง” ในห้องที่ 6 ของประโยค

3) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 2 ของประโยค โดยเป็นการผันทางเสียงของคำว่า “ฐา” ขึ้นไปเพื่อความไพเราะ แต่ทั้งนี้ก็ยังคงอยู่ในระดับเสียงเดียวกับเนื้อทำนอง

ประโยคที่ 21

ทำนองร้อง

-เจ้า-แหลม	- - - หลัก	- - - ตัก	-เตือน- -	- - อี อี	- - ส ตี	- อี - พี	- อี - -
- ๗๓ ช	- ท - ม	- - - ม	- พ - -	- - ม พ	- - ช พ	- ช - ๗๗	ม พช - -

ทำนองลูกตก

- - - ช	- - - ม	- - - ม	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ม	- - - ม	- - - พ	- - - ท	- - - ม	- - - พ	- - - ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 21 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มพชXทดX) ทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงทั้งในวรรคทำและวรรครับ โดยเคลื่อนที่ของทำนองสารถะในวรรคทำนั้นเป็นการเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (พ) ของห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองสารถะโดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ช) ของห้องที่ 8 นอกจากนี้ในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครับของบทร้อง และพบว่ามีการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 1 ของประโยค โดยเป็นการผันทางเสียงของคำว่า “แหลม” ขึ้นไปเพื่อความไพเราะ แต่ทั้งนี้ก็ยังคงอยู่ในระดับเสียงเดียวกับเนื้อทำนอง

2) การครั่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค

3) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้กับคำว่า “พี” ในห้องที่ 7 ของประโยค

ประโยคที่ 22

ทำนองร้อง

--- พลา	-- ประคอง	--- นื่อง	--- รัก	- อื้อ ฮื้อฮื้อ	--- จ	-- ร ลี	----
--- ท	-- ท ท	- ซ - ท	--- ด	- ท ด ท	- - - ซ	-- ซ ฟ	---- _Δ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ท	--- ด	--- ด	--- -ท	--- ซ	--- ฟ	----
-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	------

ทำนองสร้ดตะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ด	--- ท	--- ด	--- ท	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 22 จากทำนองสร้ดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสร้ดตะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 4 และในวรรครับทำนองสร้ดตะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถิลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ประโยคนี้นี้มีเสียงที่ (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสร้ดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครองของบทร้องและพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ดังนี้

คำว่า คอง พบในห้องที่ 2 ของประโยค

2) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ดังนี้

คำว่า นื่อง พบในห้องที่ 3 ของประโยค

คำว่า รัก พบในห้องที่ 4 ของประโยค

3) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 23

ทำนองร้อง

- เข้า-หยุด	- - - ยั้ง	- - - ผึ่ง	- - น ที่	- - - -	- - - เย็น	- - สบาย	- อ้อ - เออ
- ฝม - ม	- - - ชูท	- ฝม - ฝม	- - ฟ ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - ฟ ฟ	- ช - ช

ทำนองลูกตก

- - - ม	- - - ท	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

- - - ม	- - - ม	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ช	- - - ช
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 23 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยทำนองสรัดตะของวรรคทำมีการเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ของห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 8 และในประโยคนี้นี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 เสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคส่งของบทร้อง และพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 ของประโยค

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ดังนี้

คำว่า หยุด พบในห้องที่ 1 ของประโยค

2) การซ่อนเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการออกเสียงคำว่า “ยั้ง” ในห้องที่ 2 ของประโยค

ส่วนที่ 6 สังคิตลักษณ์ F (ทำนองลงจบ)

ประโยคที่ 24

ทำนองร้อง

--- เอื้อ	-- เฮอเออ	-เออเออเอ็ง	- เงอ --	-เอื้อ-เออ	-เออ-เออ	-เอื้อเฮอะเอ็ง	--- เงย
--- ม	-- ฟ ช	- ช ฟ ม	- ม --	- ด ม	- ฟ - ช	- ฟ ท ช	--- ช

ทำนองลูกตก

--- ม	--- ช	--- ม	--- ม	--- ม	--- ช	--- ช	--- ช
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ช	--- ฟ	--- ม	--- ม	--- ด	--- ม	--- ฟ	--- ช
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 24 เป็นทำนองลงจบของเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงทั่วไปหรือการเจรจาจากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ของห้องที่ 4 และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่จากเสียงโด (ด) ของห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 8 และในประโยคนี้นพบว่ามีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 เสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการร้องเอื้อนตามทำนองขอ โดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบเพลงสำเนียงจีน และพบการใช้กลวิธีการกระทบเสียง ในห้องที่ 7 ของประโยค ทั้งนี้ ไม่พบการบรรจุคำร้องในประโยคลงจบและพบว่ามีแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 ของประโยค

4.2.1.5 สรุปผลการวิเคราะห์หมู่ลบททั่วไปและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป

จากการวิเคราะห์สังคิตลักษณ์ ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนองลูกตก ทำนองสารถะ การบรรจุคำร้อง การแบ่งวรรคหายใจ และการใช้กลวิธีในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป โดยใช้บทขับร้องจากวรรณคดี

เรื่องพระอภัยมณี ซึ่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมาจากครุฑัญจนปกรณัม แสดงหาญนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบละครมดดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไปนั้น ทำนองร้องภายในจะประกอบด้วยลักษณะการขับร้อง 5 แบบ ได้แก่ 1) ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท 2) ทำนองร้องเข้าบทแบบธรรมดา 3) ทำนองร้องเข้าบทแบบมีทำนองลงร้องสร้อย 4) การร้องครวญระหว่างคำ 5) ทำนองร้องสำหรับลงจบ

2. สังคีตลักษณะของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกลงจบธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป คือ A/B/C/D/E/F/

3. จากการวิเคราะห์ทำนองสารัตถะของทำนองร้องเพื่อหาระดับเสียงและกลุ่มเสียงปัญญาผล ผู้วิจัยสามารถอธิบายสรุปได้ดังนี้

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 5	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 6	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 7	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 8	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาผล	ทดรXฟชX
ประโยคที่ 9	อยู่ในระดับเสียงทางเพียออบน	กลุ่มเสียงปัญญาผล	ตรมXชลX
	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 10	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 11	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 12	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 13	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 14	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 15	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 16	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาผล	ทดรXฟชX
ประโยคที่ 17	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 18	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 19	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาผล	ทดรXฟชX
ประโยคที่ 20	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล	มฟชXทดX

ประโยคที่ 21	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญามูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 22	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญามูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 23	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญามูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 24	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญามูล มฟชXทดX

4. จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกกลางธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ปรากฏกลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง 13 กลวิธี ได้แก่ 1) การปั่นคำ 30 ครั้ง 2) การเน้นเสียงเน้นคำ 8 ครั้ง 3) การเล่นเสียง 8 ครั้ง 4) การเอื้อนสามเสียง 6 ครั้ง 5) การโปรย 4 ครั้ง 6) ทางเสียง 4 ครั้ง 7) การสับตเสียง 3 ครั้ง 8) การกระทบ 6 ครั้ง 9) การซ้อนเสียง 3 ครั้ง 10) การผันเสียง 2 ครั้ง 11) การครั้นเสียง 2 ครั้ง 12) การโยกเสียง 1 ครั้ง 13) การลัดจังหวะ 1 ครั้ง นอกจากกลวิธีที่ปรากฏทั้ง 13 กลวิธีนี้ ผู้วิจัยยังพบกลวิธีการร้องเอื้อนสำเนียงจีนในการร้องสร้อยและร้องทำนองลงจบ ซึ่งการร้องเอื้อนสำเนียงจีนโดยเฉพาะในทำนองลงจบนั้นถือเป็นกลวิธีสำคัญของการร้องเพลงหุ่นกระบอกเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไปและเป็นสัญญาณแก่นักดนตรีและผู้แสดง นอกจากนี้จากผลการวิเคราะห์กลวิธีข้างต้น ผู้วิจัยพิจารณาได้ว่าครูกัญจนปกรณ แสดงหาญให้มีความสำคัญกับการออกเสียงคำร้องเป็นพิเศษ โดยพิจารณาได้จากจำนวนการใช้กลวิธีการปั่นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ และการเล่นเสียง เพื่อให้ออกเสียงคำร้องนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจนและสามารถสื่อความหมายของบทประพันธ์ได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ กลวิธีการลัดจังหวะก็ยังถือเป็นอีกหนึ่งกลวิธีสำคัญที่แสดงถึงเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ด้วยเหตุว่าเป็นการลัดจังหวะเพื่อเน้นเสียงเน้นคำร้องและเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละคร

5. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกกลางธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป พบว่ามักจะบรรจุกำร้องในท้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 7 และในการขับร้องวรรคส่งมักจะบรรจุอยู่ในท้องที่ 7 และ 8

6. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกกลางธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป พบว่ามักจะมีการหายใจในท้องที่ 6 และ 8 มากที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงก่อนเข้าคำร้อง

4.2.2 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

ในการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทขับร้องจากบทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง ตอนกำเนิดสินสมุทร ทำบทโดยครูอำนาจ จาตุประยูร

4.2.2.1 การแบ่งวรรคบทซ์บรื่อง

พระราชบุตร / ญุดลาก / ลำบากเหลือ	ดั่งหนังเนื้อ / จะแยก / แดกสลาย
ทั้งลูกเต้า / เผ่าพงศ์ / กี่พลัดพราย	ยังแต่กาย / เกือบจะคืน / สิ้นชีวัน
พระองค์เล่า / เขากี่พา / เอามาไว้	เศร้าพระทัย / ทุกข์ตรอม / เหมือนหม่อมฉัน
ขอพระองค์ / ทรงโปรด / ยกโทษทัณฑ์	ช่วยผ่อนผัน / ให้ตลอด / รอดชีวา
ซึ่งปากถ้ำ / ทำลาย / ลงเสียหมด	ให้โอรส / ยกตั้ง / บังคภูหา
ข้าเห็นอย่าง / นางมาร / จะนานมา	จะอาสา / เกลี่ยทราย / เสียให้ตี
หนึ่งพวกพ้อง / ของข้า / คณาญาติ	จะรองบาท / บงกช / บทศรี
แม่นประสงค์ / สิ่งใด / ในนที	ที่สิ่งมี / จะนำมา / สารพัน

4.2.2.2 ทางขั้วร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ-เอ็ง-เออ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเิง	เออเออเอ-เอ็ง เงอ
--- ช	--- ช	ฟม - ฟ	ทช - ช	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ลช ลช ช

----	-- ฮี อื้อ	- ฮี อื้อฮือ	-- อื้อ อื้อ	----	----	----	----
----	ท ฟ	- ช ฟ ช	-- ฟ ม	----	----	----	----

-พระ-ราช	--(ช)บุตร	--- ญุด	--- ลาก	--- อื้อ	-ลำ-บาก	-อื้อ-เหลือ	-- ฮีฮือ
- ดั - ท	- ช ท ช	--- ช	--- ท	- ช - ท	- ช - ฟ	- ช - ช	-- ท ฟ

-ดั่ง-หนัง	--- เนื้อ	--- จะ	--- แยก	--- อื้อ	--- แดก	-- สลาย	--- ฮี
- ฟ - ช	--- ท	--- ฟม	--- ชฟม	--- ฟ	--- ฟ	-- ช ช	--- ท

-ทั้ง-ลูก	--- เต้า	--- เผ่า	--- พงศ์	----	-ก๊-พลัด	-ฮือฮือพราย	----
- ดั - ท	- ช - ท	- ช - ช	--- ท	----	- ฟม - ชท	- ช ฟม ฟ	----

--- ยัง	-- แต่กาย	--- เกือบ	-- จะคืน	--- เออ	--- เออ	-- ฮีเิง	-เอ็ง-เงอ
--- ฟ	--- ม ฟ	--- ฟม	-- ฟ ชฟม	--- ม	--- ฟช	-- ท ช	- ฟ - ช

- -เออเอ๋	--- สิ้น	- - ชีวัน	--- ฮื่อ	ฮื่อฮื่อ - เอ๋	- - - เออ	- -เอ๋เอ็ง	- - ฮื่อเออ
- - ฟ ม	--- ฟ	- ม ฟ ฟ	--- ช	ฟม - ม	--- ฟช	- - ฟ ดั	- - มั ท

----	-เอ๋อ-เออ	- - ฮื่อเออ	- - เออเอ๋	--- เอ็ง	- - ฮื่อเออ	--- เออ	- - ฮื่อเออ
----	- ช - ทั	- - มั ดั	- - ท ช	--- ดั	- - มั ท	--- ล	- - ท ช

----	ฮื่อเออเอ๋	-เฮอ-เอย	----	----	----	----	----
----	ท ช ฟ ม	- ฟ - ม	----	----	----	----	----

-พระ-องค์	--- เล้า	--- เขา	- - กี่พา	----	-เอ๋อ-เฮอ	----	-เอ๋อ-เออ
- ดั - ท	--- ท	- ช - ท	- ฬิ - ชท	----	- ช - ดั	----	- ช - ท

- - -เอ๋	- -เฮื่อเออ	- -เฮื่อเอ๋	- -เฮื่อเออ	----	-เอ็ง-เงอ	-เอ๋อ-เออ	-เอ็ง-เงอ
- - - ฟ	- - ท ช	- - ท ม	- - ช ฟ	----	- ร - ฬด	- ท - ด	- ร - ฬด

----	-เอ๋อ-เออ	- - -เออ	เฮอเอ็ง-เงอ	----	----	----	----
----	- ด - ม	--- ฟ	ท ช - ช	----	----	----	----

----	-เอา-มา	--- ไว้	- - - ฮื่อ	- - - เสร้า	- -พระทัย	- - - ทุกข์	- - - -
----	- ช - ช	--- ุท	--- ฟ	--- ฟม	--- ท ช	--- ท	- ฟ - -

- - - เออ	เฮอเอย เหมือน	- - - หม่อม	- - - ฉั่น	- - ฮื่อฮื่อ	-โอ้ย-โอย	----	-โอ้ย-โอย
- - - ท	ดัท ุฟ	--- ม	ดม - ฬช	- - ท ฟ	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

- - - เสร้า	- -พระทัย	- - - ทุกข์	- - ฮื่อ - - -	-เอ๋อ-เออ	----	เฮอเออเอ๋	เอ๋เอ็ง-เงอ
- - - ท	- ช ดั ท	--- ดั	- - ท ดั	- ท - ดั	----	รึ ดั ท ช	ฟ ช ท ฟ

- - - เออ	เฮอเอย เหมือน	- - - หม่อม	- - - ฉั่น	- - ฮื่อฮื่อ	-โอ้ย-โอย	----	-โอ้ย-โอย
- - - ท	ดัท ุฟ	--- ม	ดม - ฬช	- - ท ฟ	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

- - - ขอ	- - พระองค์	- - - ทรง	-โปรด-อื้อ	- - - -	-เอื้อ-เฮอ	- - - -	-เอื้อ-เออ
- - - ท	- - คื ท	- - - ท	- ช - ท	- - - -	- ช - คื	- - - -	- ช - ท

- - -เอื้อ	- -เฮื้อเออ	- -เฮื้อเอื้อ	- -เฮื้อเออ	- - - -	-เอ็ง-เงอ	-เอื้อ-เออ	-เอ็ง-เงอ
- - - ฟ	- - ท ช	- - ท ม	- - ช ฟ	- - - -	- ร - ฝด	- ท - ด	- ร - ฝด

- - - -	-เอื้อ-เออ	- - -เออ	เฮอเอ็ง-เงย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- ด - ม	- - - ฟ	ท ช - ช	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - -	-ยก-โทษ	- - -ทัณฑ์	- - - -	-ช่วย-ผ่อน	- - - ฝั่น	- - - ให้	- - ตลอด
- - - -	- ท - ช	ฟม - ฟ	- - - -	- ฝม - ฝม	- - - ฐท	- - - ฟ	- ม ฟ ม

-อื้อ-เอัย	- - -รอด	- - - ชี	- - - วา	- - - -	-ไ้ย-ไอย	- - - -	-ไ้ย-ไอย
- ฟ - ฐท	- - - ช	- ฟ - ม	ดม - ฟ	- - - -	- ช - ฟ	- - - -	- ช - ฟ

-ช่วย-ผ่อน	- - - ฝั่น	- - - ให้	- - ตลอด	-เอื้อ-เออ	- - - -	เฮอเฮอเฮอ	เอื้อเอ็ง-เงอ
- ท - ช	- - - ท	- ฝ - คื	- ท คื ท	- ท - คื	- - - -	รื คื ท ช	ฟ ช ท ฟ

- - -เอัย	- - -รอด	- - - ชี	- - - วา	- - - -	-ไ้ย-ไอย	- - - -	-ไ้ย-ไอย
- - - ฐท	- - - ช	- ฟ - ม	ดม - ฟ	- - - -	- ช - ฟ	- - - -	- ช - ฟ

-ซึ่ง-ปาก	- - - ถ้า	- - - -	-ทำ-ลาย	- - - เอื้อ	- -เฮอเอื้อ	เฮอเฮอเฮอ	-เอื้อ-เออ
- ม ด ด	- - - ม	- ด - -	- ม - ม	- - - ท	- - ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

- - - -	-เอ็ง-เงอ	-เอื้อ-เออ	-เอ็ง-เหง่อ	- - - เอื้อ	- - เฮอเอื้อ	เฮอเฮอเฮอ	-เอื้อ-เออ
- - - -	- ช ฎ ฟ	- ม - ฟ	- ช ฎ ม	- - - ท	- - ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

- - - -	-ลง-เสีย	- - - หมด	- - - -	- ให้ - โอ	- - - รส	- - - ยก	- ตั้ง - -
- - - -	- ช - ช	- ท - ฟ	- - - -	- ฑม - ช	- - - ท	- - - ท	- ฟ - -

-ฮือ-เฮ้ย	--- บัง	--- คุณ	--- หา	-- ฮือฮือ	-ไ้อ้ย-ไอย	----	-ไ้อ้ย-ไอย
มฟ - ๗ท	--- ซ	- ฟ - ม	ดม - ซ	-- ท ฟ	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

- ให้ - โอ	--- รส	--- ยก	- ตั้ง --	-เอ๋อ-เออ	----	เฮอเฮอเฮอ	เอ๋อเอ็ง-เงอ
- ท ซ ท	--- ทค	- ท - ครี	- รี่ - ค	- ท - ค	----	รี้ ค ท ซ	ฟ ซ ท ฟ

-- -เอ้ย	--- บัง	--- คุณ	--- หา	-- ฮือฮือ	-ไ้อ้ย-ไอย	----	-ไ้อ้ย-ไอย
-- ๗ท	--- ซ	- ฟ - ม	ดม - ๗ซ	-- ท ฟ	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

-ข้า-เห็น	--- อย่าง	--- นาง	- มาร --	--- เอ๋อ	- -เฮอเอ๋อ	เฮอเอ๋อเฮอเอ๋อ	-เอ๋อ-เออ
- ม ค ม	-- ฟ ค	--- ม	- ม --	--- ท	-- ค ท	ค ท ค ม	- ค - ม

----	-เอ็ง-เงอ	-เอ๋อ-เออ	-เอ็ง-เหง่อ	--- เอ๋อ	-- เฮอเอ๋อ	เฮอเอ๋อเฮอเอ๋อ	-เอ๋อ-เออ
----	- ๗ ๗ ฟ	- ม - ฟ	- ๗ ๗ ม	--- ท	-- ค ท	ค ท ค ม	- ค - ม

----	-จะ-นาน	--- มา	----	--- จะ	-- อาสา	--- เกลี่ย	--- ทราย
----	- ซ - ซ	--- ซ	----	--- ฟ	-- ซ ซ	- ท - ม	--- ฟ

-- -เอ้ย	--- เสีย	--- ให้	--- ดี	----	-ไ้อ้ย-ไอย	----	-ไ้อ้ย-ไอย
--- ๗ท	--- ซ	- ฟ - ม	- ค ม ฟ	----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

--- จะ	-- อาสา	--- เกลี่ย	-ทราย- -	-เอ๋อ-เออ	----	เฮอเฮอเฮอ	เอ๋อเอ็ง-เงอ
--- ซ	-- ท ท	- ม - ท	- ค ---	- ท - ค	----	รี้ ค ท ซ	ฟ ซ ท ฟ

-- -เอ้ย	--- เสีย	--- ให้	--- ดี	----	-ไ้อ้ย-ไอย	----	-ไ้อ้ย-ไอย
--- ๗ท	--- ซ	- ฟ - ม	- ค ม ฟ	----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

-หนึ่ง-พวก	-- -พ้อง	--- ของ	--- ข้า	--- อือ	-- คณา	--- ญาติ	----
- ซ - ท	- ซ - ทค	- ซ - ท	- ค - ท	- ซ - ท	-- ซ ซ	--- ทซ	ฟ ม --

-- จะรอง	---บาท	----	-บง-กช	--- อื่อ	--- บท	-- (ท)ศรี	--- อื่อ
-- ซ ซ	--- ซ	พม --	- พ - ม	--- พ	--- พ	-- ซ ซ	--- ท

--- แม้น	--ประสงค์	--- สิ่ง	--- ได	-- ฮื่อ	--- ใน	-- นที	----
--- ดั	-- ท ท	- ดั - ซ	--- ท	-- ดั ท	--- ๗	-- ซ พ	----

- ที่ - สิ่ง	--- มี	-- จะนำ	--- มา	--- เอ้ย	--- สา	----	-- รพัน
- พ - ม	--- พ	-- พ พ	--- พ	--- ๗	--- ซ	-- พ ม	- ด ม พ

----	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย	- ที่ - สิ่ง	--- มี	-- จะนำ	- มา --
----	- ซ - พ	----	- ซ - พ	- ท - ซ	--- ท	-- ดั ดั	- ดั --

-เอื่อ-เอื่อ	----	เฮอเฮอเฮอ	เอื่อเอื่อ-งอ	--- เอ้ย	--- สา	----	-- รพัน
- ท - ดั	----	ริ ดั ท ซ	พ ซ ท พ	--- ๗	--- ซ	-- พ ม	- ด ม พ

----	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย
----	- ซ - พ	----	- ซ - พ

4.2.2.3 สังคัตลักษณ์ของทำนองร้อง

จากทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ในการวิเคราะห์สังคัตลักษณ์ ตัวอักษร A, B, C, D และ E เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองร้องที่บรรจุด้วยบทประพันธ์จำนวน 1 บท รวมไปถึงทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และทำนองลงจบ นอกจากนี้ในการเขียนสัญลักษณ์ ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องหมาย / แทนการจบบทประพันธ์ 1 บท และรวมถึงการจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์สังคัตลักษณ์ และเขียนสัญลักษณ์ได้ดังนี้

A/B/C¹/C²/D¹/D²/E/

A	หมายถึง	ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น)
B	หมายถึง	ทำนองร้องแบบธรรมดา (ขับร้องโดยใช้บทประพันธ์บทแรก)
C ¹	หมายถึง	ทำนองร้องหุ่นตลกโดยใช้บทประพันธ์บทที่สองคำแรก
C ²	หมายถึง	ทำนองร้องหุ่นตลกโดยใช้บทประพันธ์บทที่สองคำที่สอง

D ¹	หมายถึง	ทำนองร้องหุ่นตลกโดยใช้บทประพันธ์บทที่สามคำแรก
D ²	หมายถึง	ทำนองร้องหุ่นตลกโดยใช้บทประพันธ์บทที่สามคำที่สอง
E	หมายถึง	ทำนองร้องหุ่นตลกโดยใช้บทประพันธ์บทที่สี่และลงจบ
/	หมายถึง	การจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) จบบทประพันธ์ 1 บท และการจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก

4.2.2.4 วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ตามสังคีตลักษณ์ของทำนองร้อง โดยจะแบ่งออกเป็น ส่วน ได้แก่

- ส่วนที่ 1 สังคีตลักษณ์ A ประโยคที่ 1-2
- ส่วนที่ 2 สังคีตลักษณ์ B ประโยคที่ 3-9
- ส่วนที่ 3 สังคีตลักษณ์ C¹ ประโยคที่ 10-16
สังคีตลักษณ์ C² ประโยคที่ 11-23
- ส่วนที่ 4 สังคีตลักษณ์ D¹ ประโยคที่ 24-28
สังคีตลักษณ์ D² ประโยคที่ 29-34
- ส่วนที่ 5 สังคีตลักษณ์ E ประโยคที่ 35-42

ส่วนที่ 1 สังคีตลักษณ์ A (ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท)

ประโยคที่ 1

ทำนองร้อง

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เอะเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- อีเงอ	เออเออเอะเอ็ง เงอ
--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ล ซ ลซ ซ

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ดั	--- ท	--- ท	--- ซ
-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

--- ซ	--- ซ	--- ม	- ฟ - ซ	--- -ดั	--- ท	--- ล	--- ซ
-------	-------	-------	---------	---------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 1 จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) และมีเสียงลา (ล) ในห้องที่ 7 ทำหน้าที่เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญญามูลที่ช่วยสร้างความกลมกลืนของเอื้อนระหว่างเสียงที่ (ท) กับเสียงซอล (ซ) ในวรรคทำทำนองสารถีมีการ

เคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 1 มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญ ของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยคโดยเริ่มร้องตั้งแต่ห้องที่ 1 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้อง พบการแบ่งวรรคหายใจจำนวน 1 จุด ในห้องที่ 5 ของประโยคหรือต้นวรรครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้เพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 2 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 3 ของประโยค

2) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8

ประโยคที่ 2

ทำนองร้อง

----	-- ฮี อื้อ	- ฮือ อื้อฮือ	-- อื้อ อื้อ	----	-----	-----	-----
----	-- ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	-----	-----	-----	-----

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ซ	--- ม	-----	-----	-----	-----
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	-- ซ	--- ฟ	--- ม	-----	-----	-----	-----
-------	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 2 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) วรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ในประโยคที่ 2 นี้ มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญ ของห้องที่ 4 นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยค โดยเริ่มร้องในห้องที่ 2 ซึ่งเสียง “ฮิ” ที่ปรากฏในห้องที่ 2 นั้น ทำหน้าที่เป็นเสียงเชื่อมระหว่างเสียง “เอย” ของห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 กับเสียง “เออ” ของห้องที่ 2 ประโยคที่ 2 ทั้งนี้ในประโยคที่ 2 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้องและพบว่าผู้ขับร้องสามารถการหายใจได้อย่างอิสระในวรรคครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) โยกเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 2 - 3 โดยมีลักษณะเป็นการร้องขับร้องเอื้อนเสียงฟา (ฟ) กับเสียงซอล (ซ) จากข้าไปหาเร็วมากกว่า 1 ครั้ง
- 2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนเพื่อปิดประโยคจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 3 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ส่วนที่ 2 สังคิตลักษณ์ B ทำนองร้องแบบธรรมดา (ขับร้องโดยใช้บทประพันธ์บทแรก)

ประโยคที่ 3

ทำนองร้อง

-พระ-ราช	--(ช)บุตร	--- อด	--- ลาก	--- อื้อ	-ลำ-บาก	-อื้อ-เหลือ	-- ฮีฮือ
- ตี - ท	- ช ท ช	--- ช	--- ท	- ช - ท	- ช - ฟ	- ช - ช	-- ท ฟ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ช	--- ช	--- ท	--- ท	--- ฟ	--- ช	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ตี	--- ท	--- ช	--- ท	--- ท	--- ช	--- ช	--- ฟ
--------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 3 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขทดข) ทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลงทั้งวรรคทำและวรรคครับ โดยในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 4 และในวรรคครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคระดับของบทร้อง และพบว่ามีการแบ่งหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้งในห้องที่ 1 และ 4 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ราช ออกเสียงว่า ราช - อาด

คำว่า ลาก ออกเสียงว่า ลา - อาก

2) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 3 ครั้ง ได้แก่

คำว่า อด พบในห้องที่ 3 ของประโยค

คำว่า ลาก พบในห้องที่ 4 ของประโยค

คำว่า ลำบาก พบในห้องที่ 6 และ 7

3) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 8 เป็นลักษณะการกระทบเสียงเพื่อปิดคำ

ประโยคที่ 4

ทำนองร้อง

-ดั่ง-หนึ่ง	--- เนื้อ	--- จะ	--- แยก	--- อื้อ	--- แตก	-- สลาย	--- อื้อ
- ฟ - ซ	--- ท	--- ฟม	--- ซฟม	--- ฟ	--- ฟ _Δ	-- ซ ซ	--- ท _Δ

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ท	--- ม	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- -ม	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ซ	--- ท	--- ท
--------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 4 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยคของทำนองร้องกับทำนองสารถะไม่สัมพันธ์กัน เนื่องจากผู้ขับร้องจงใจให้ตกในเสียงมี

(ม) จากนั้นจึงค่อยปิดคำด้วยเสียงอ้อ และตกเสียงสำคัญในห้องที่ 5 แต่ทั้งนี้ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครับของบทร้อง และพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การโปรยเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ดังนี้

คำว่า จะ พบในห้องที่ 3 ของประโยค

คำว่า แยก พบในห้องที่ 4 ของประโยค

2) หางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 8 เพื่อเป็นการปิดคำร้องที่บรรจุไว้ในห้องที่ 7

ประโยคที่ 5

ทำนองร้อง

-ทั้ง-ลูก	- - - เต้า	- - - เผ่า	- - - พงศ์	- - - -	-ก็-พลัด	-ฮือฮือฮือพราย	- - - -
- ตั - ท	- ซ - ท	- ซ - ซ	- - - ท	- - - -	- พม - ซท	- ซ พม พ	- - - -

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ท	- - - ซ	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - - พ	- - - -
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ซ	- - - ท	- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - พ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 5 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มพซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 4 และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถิลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงที่ (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครับของบทร้อง และพบว่ามีกาแบ่งหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ในห้องที่ 1 และ 2 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ลูก ออกเสียงว่า ลูก - อูก

คำว่า เต้า ออกเสียงว่า เต้า - อู่

2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7-8 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนระหว่างคำร้อง

ประโยคที่ 6

ทำนองร้อง

--- ยัง	--แต่กาย	--- เกือบ	-- จะตื่น	--- เอ่อ	--- เออ	-- ฮีเงอ	-เอ็ง-เง้อ
--- ฟ	--- ม ฟ	--- ฟม	-- ฟ ซฟม	--- ม	--- ฟซ	-- ท ซ	- ฟ - ซ

- -เออเอ๋ย
- - ฟ ม

ทำนองลูกตก

--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- -ม	--- ม	--- ซ	--- ซ	--- ซ
-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสรำตตะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ซ	--- ฟ	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 6 จากทำนองสรำตตะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซซทคX) ทำนองสรำตตะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียง ทั้งวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา และวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงมี (ม) นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้นี้มีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสรำตตะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และห้องที่ 6-8 เป็นการร้องเอื้อนไปตามทำนองโดยให้สำเนียงจีน นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้กลวิธีการขับร้อง 2 กลวิธี ได้แก่

1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ดังนี้

คำว่า ดั้น พบในห้องที่ 4 ของประโยค

2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 8 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนเพื่อเชื่อมทำนอง

ประโยคที่ 7

ทำนองร้อง

----	--- ลั้น	-- ชีวัน	--- อื้อ	อื้ออื้อ - เอื้อ	--- เออ	-- เอื้อเอ็ง	-- ฮีเออ
----	--- ฟ	- ม ฟ ฟ	--- ช	ฟม - ม	--- ฟช	-- ฟ ดั	-- มั ท

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ช	--- ม	--- ช	--- ดั	--- ท
------	-------	-------	-------	-------	-------	--------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ม	--- ช	--- ดั	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	--------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 7 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้นี้มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 3 ของประโยค และในห้องที่ 5-8 ของประโยคเป็นการเอื้อนตามทำนองโดยมีสำเนียงจีน ทั้งนี้พบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนเพื่อปิดคำและปิดท้ายวรรค

ประโยคที่ 8

ทำนองร้อง

----	-เอ้อ-เออ	-- ฮีเออ	-- เออเอ้อ	--- เอ็ง	-- ฮีเออ	--- เออ	-- ฮีเออ
----	- ซ - ฑ	-- มั ฑ	-- ฑ ซ	--- ฑ	-- มั ฑ	--- ล	-- ฑ ซ

ทำนองลูกตก

----	--- ฑ	--- ฑ	--- ซ	--- ฑ	--- ฑ	--- ล	--- ซ
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- มั	--- ฑ	--- ฑ	--- ซ	--- มั	--- ฑ	--- ล	--- ซ
--------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 8 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทข) โดยทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงทั้งในวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมีสูง (ม) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมีสูง (ม) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค โดยมีเสียงลา (ล) เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูลที่ช่วยสร้างสำเนียงให้กับทำนอง นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้อีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงจีน โดยเริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2-8 ของประโยค ไม่พบการบรรจุคำร้อง และไม่พบการใช้กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 9

ทำนองร้อง

----	สี่เอเอเอเอ	-เฮอ-เออ	----
----	ท ซ ฟ ม	- ฟ - ม	----

ทำนองลูกตก

----	--- ม	--- ม	----
------	-------	-------	------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ม
-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 9 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซขทดX) โดยทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค และมีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงจีน โดยเริ่มร้องในห้องที่ 2 และ 3 ของประโยค ไม่พบการบรรจุคำร้อง และไม่พบการใช้กลวิธีการขับร้อง

ส่วนที่ 3 สังคัตลักษณ์ C¹ (ทำนองร้องหุ่นตลกเข้าบทคำที่สอง บาทที่ 1)

ประโยคที่ 10

ทำนองร้อง

-พระ-องค์	--- เล้า	--- เขา	-- ก็พา	----	-เอ่อ-เฮอ	----	-เอ่อ-เออ
- ดั - ท	--- ท	- ซ - ท	- ฟั ซ ท	----	- ซ - ดั	----	- ซ - ท

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	----	--- ดั	----	--- ท
-------	-------	-------	-------	------	--------	------	-------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ดั	--- ซ	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 10 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงที่ (ท) และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืน โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้มีเสียงที่ (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และในห้องที่ 5-8 ของประโยค เป็นการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงเงินและมีลักษณะคล้ายการถามตอบ เป็นเอกลักษณ์สำคัญของการขับร้องทำนองหุ่นตลก ทั้งนี้พบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 2 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า เล่า ออกเสียงว่า >>>> เล่า - อู๋

2) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการผันเสียงร้องของคำว่า “เขา” ในห้องที่ 3 ของ

ประโยค

ประโยคที่ 11

ทำนองร้อง

-- -เอื้อ	-- -เอื้อเออ	-- -เอื้อเอื้อ	-- -เอื้อเออ	-- --	-เอ็ง-เงอ	-เอื้อ-เออ	-เอ็ง-เงอ
-- - ฟ	-- - ท ซ	-- - ท ม	-- - ซ ฟ	-- --	- ร - ฝด	- ท - ด	- ร - ฝด

ทำนองลูกตก

-- - ฟ	-- - ซ	-- - ม	-- - ฟ	-- --	-- - ด	-- - ด	-- - ด
--------	--------	--------	--------	-------	--------	--------	--------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

-- - ท	-- - ซ	-- - ม	-- - ฟ	-- - ร	-- - ด	-- - ท	-- - ด
--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 11 จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) โดยมีเสียงเร (ร) ในห้องที่ 5 ของทำนองสารถีเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญญามูล ทำนองสารถีของประโยคนี้นี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงทั้งในวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถีมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงเร (ร) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงโด (ด) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยคและมีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถี และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน มีลักษณะเป็นการเปล่งเสียงออกมาตรง ๆ ตามโน้ตเท่านั้น ไม่มีการประดิษฐ์เสียงหรือนั้นเสียง ทำนองเอื้อนในประโยคนี้นี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-8 ของประโยค ทั้งนี้ ไม่พบการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 12

ทำนองร้อง

----	-เอ่อ-เออ	-- -เออ	เฮะเอิง-งุย	-----	-----	-----	-----▶
----	- ด - ม	ฟ	ท ซ - ซ	-----	-----	-----	-----

ทำนองลูกตก

----	--- ม	--- ฟ	--- ซ	-----	-----	-----	-----
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

--- ด	--- ม	--- ฟ	--- ซ	-----	-----	-----	-----
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 12 จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ทำนองสารถีของประโยคนี้นี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยค

และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน แต่ในประโยคนี้นี้ เสียง “เออ” ในห้องที่ 4 ของประโยคซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของทำนองเอื้อน จะต้องลากเสียงยาวและใช้กลวิธีการโปรยเสียงและเน้นเสียงเน้นคำควบคู่กันทั้งสองกลวิธี ทั้งนี้ ไม่พบการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 13

ทำนองร้อง

----	-เอา-มา	--- ไว้	--- อี	--- เสร้า	--พระทัย	--- ทุกข์	-ตรอม- -
----	Δ - ซ - ซ	--- ซท	--- ฟ	Δ - ฟม	--- ท ซ	--- ท	- ฟ - -

ทำนองลูกตก

----	--- ซ	--- ท	--- ฟ	--- ม	--- ซ	--- ท	--- ฟ
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ท	--- ซ	--- ฟ	--- ม	--- ซ	--- ท	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 13 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-3 และห้องที่ 5-8 ของประโยค อีกทั้งยังพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 2 และห้องที่ 5 ของประโยค

กลวิธีการขับร้อง ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การซ่อนเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “ไว้” ในห้องที่ 4 ของประโยค
- 2) การลักจังหวะ พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “ทุกข์ตรอม” ในห้องที่ 7 และ 8 ของประโยค

ประโยคที่ 14

ทำนองร้อง

--- เออ	เฮอะเฮอะ เหมือน	--- หม่อม	--- ฉั่น	-- ฮี้อือ	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย
--- ท	ด๊ท ซุฟ	--- ม	ดม - ฟซ	-- ท ฟ	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ฟ	--- ม	--- ซ	--- ฟ	--- ฟ	----	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ม	--- ด	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 14 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีกมีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตลกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นปรากฏการใช้กลวิธีการขับร้อง 1 กลวิธี ได้แก่ การกระทบเสียง ซึ่งพบในการขับร้องในห้องที่ 2 และ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 15

ทำนองร้อง

- - - เศร้า	- - พระทัย	- - - ทุกข์	- - อีตรอม	- เอื้อ-เอื้อ	- - -	เฮอเออเออเออ	เอื้อเอ็ง-เงอ
- - - ท	- ช ดํ ท	- - - ดํ	- - ท ดํ	- ท - ดํ	- - -	รํ ดํ ท ช	ฟ ช ท ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ท	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - -	- - - ช	- - - ฟ
---------	---------	----------	----------	----------	-------	---------	---------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

- - - ช	- - - ท	- - - ท	- - - ดํ	- - - ท	- - - ช	- - - ช	- - - ฟ
---------	---------	---------	----------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 15 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทศรXฟชX) ในวรรคทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับเป็นการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการขับร้องโดยใช้กลวิธีการเอื้อนที่มีสำเนียงจีน เป็นการร้องโดยไม่ต้องประดิษฐ์เสียงหรือเน้นเสียงจนเกินไป ทั้งนี้ ในประโยคนี้นี้ปรากฏการใช้กลวิธีการเน้นเสียงเน้นคำในห้องที่ 1 ของประโยคโดยเป็นการใช้กับการขับร้องคำว่า “เศร้า”

ประโยคที่ 16

ทำนองร้อง

- - - เออ	เฮอะเฮอะ เหมือน	- - - หม่อม	- - - ฉั่น	- - ฮีฮือ	- โอ้ย-โอ้ย	- - -	- โอ้ย-โอ้ย
- - - ท	ดํท ชฟ	- - - ม	ดม - ฟช	- - ท ฟ	- ช - ฟ	- - -	- ช - ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ฟ	- - - ม	- - - ช	- - - ฟ	- - - ฟ	- - -	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	-------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ม	--- ด	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ช	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 16 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีกมีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตลกว่า “โ้ยโยโย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นปรากฏการใช้กลวิธีการขับร้อง 1 กลวิธี ได้แก่ การกระทบเสียง ซึ่งพบในการขับร้องในห้องที่ 2 และ 5 ของประโยค

สังคิตลักษณ์ C^2 (ทำนองร้องหุ่นตลกเข้าบทคำที่สอง บทที่ 2)

ประโยคที่ 17

ทำนองร้อง

--- ขอ	--พระองค์	---ทรง	-โปรด-อือ	---	-เอ่อ-เฮอ	----	-เอ่อ-เออ
--- ท	-- ดํ ท	--- ท	- ช - ท	----	- ช - ดํ	----	- ช - ท

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	----	--- ดํ	----	--- ท
-------	-------	-------	-------	------	--------	------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	--- ช	--- ดํ	--- ช	--- -ท
-------	-------	-------	-------	-------	--------	-------	--------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 17 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงที (ท) และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่

ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้อีกมีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และในห้องที่ 5-8 ของประโยค เป็นการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงจีน เป็นเอกลักษณ์สำคัญของการขับร้องทำนองหุ่นตลก ทั้งนี้พบว่า มีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การลักจังหวะ พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “ทรงโปรด” ในห้องที่ 3 และ 4 ของประโยค

ประโยคที่ 18

ทำนองร้อง

-- -เอ่อ	-- -เฮ้อเออ	-- -เฮ้อเอ่อ	-- -เฮ้อเออ	-- - - -	-เอ็ง-เงอ	-เอ่อ-เออ	-เอ็ง-เงอ
- - - ฟ	- - ท ซ	- - ท ม	- - ซ ฟ	- - - -	- ร - ฝด	- ท - ด	- ร - ฝด

ทำนองลูกตก

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - ด	- - - ด	- - - ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - ท	- - - -ด
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 18 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) โดยมีเสียงเร (ร) ในห้องที่ 5 ของทำนองสารถะเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญญามูล ทำนองสารถะของประโยคนี้อีกมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลงทั้งในวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงเร (ร) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงโด (ด) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีกมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยคและมีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8

ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกก็ยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน มีลักษณะเป็นการเปล่งเสียงออกมาตรง ๆ ตามโน้ตเท่านั้น ไม่มีการประดิษฐ์เสียงหรือเน้นเสียง ทำนองเอื้อนในประโยคนี้นี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-8 ของประโยค ทั้งนี้ ไม่พบการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 19

ทำนองร้อง

----	-เอ้อ-เออ	---เออ	เออะเอะ-เงย	-----	-----	-----	-----
----	- ด - ม	--- ฟ	ท ซ - ซ	-----	-----	-----	-----

ทำนองลูกตก

----	--- ม	--- ฟ	--- ซ	-----	-----	-----	-----
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ด	--- ม	--- ฟ	--- ซ	-----	-----	-----	-----
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 19 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซทด) ทำนองสารถะของประโยคนี้นี้มีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน แต่ในประโยคนี้นี้ เสียง “เอะ” ในห้องที่ 4 ของประโยคซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของทำนองเอื้อน จะต้องลากเสียงยาวและใช้กลวิธีการโพรยเสียงและเน้นเสียงเน้นคำควบคู่กันทั้งสองกลวิธี ทั้งนี้ ไม่พบการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 20

ทำนองร้อง

- - - -	-ยก-โทษ	- - -ทัณฑ์	- - - -	-ช่วย-ผ่อน	- - - ผัน	- - - ให้	- - ตลอด
- - - -	Δ - ท - ซ	ฟม - ฟ	- - - -	Δ - ฟม - ฟม	- - - ชุท	- - - ฟ	- ม ฟ ม

- อือ - -
- ฟ - -

ทำนองลูกตก

- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	- - - ม	- - - ท	- - - ฟ	- - - -
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ม	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 20 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีกมีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-3 และห้องที่ 5-8 ของประโยค อีกทั้งยังพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 2 และห้องที่ 5 ของประโยค

กลวิธีการขับร้อง ผู้วิจัยพบว่าการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ในห้องที่ 2 และ 7 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า โทษ ออกเสียงว่า โท - โอ - โอ

คำว่า ให้ ออกเสียงว่า ให้ - อี้

ประโยคที่ 21

ทำนองร้อง

- - - เอ้ย	- - - รอด	- - - ซี้	- - - วา	- - - -	-โอ้ย-โอ้ย	- - - -	-โอ้ย-โอ้ย
- - - ูท	- - - ซ	- ฟ - ม	ดม - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 21 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อมีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตุลกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นพบการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

- 1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ในห้องที่ 2 และ3 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้
 คำว่า รอด ออกเสียงว่า รอ - ออด
 คำว่า ซี้ ออกเสียงว่า ซี้ - อี้ - อี้

ประโยคที่ 22

ทำนองร้อง

-ช่วย-ผอน	- - - ผัน	- - - ให้	- - ตลอด	-เอ่อ-เออ	- - - -	เฮอเฮอเฮอเฮอ	เอ่อเอ็ง-งอ
- ท - ซ	- - - ท	- ฟิ - ดิ	- ท ดิ ท	- ท - ดิ	- - - -	ริ ดิ ท ซ	ฟ ซ ท ฟ

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ท	--- ดั	--- ท	--- ดั	----	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	--------	-------	--------	------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ท	--- ดั	--- ท	--- ซ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 22 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟซX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถี่ขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถี่ลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่า ในประโยคนี้นี้มีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงจีน โดยเป็นการร้องโดยไม่ต้องประดิษฐ์เสียงหรือเน้นเสียงจนเกินไป ทั้งนี้ในประโยคนี้นี้ปรากฏการใช้กลวิธีการขับร้อง 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้เพื่อผันเสียงคำว่า ผัน ในห้องที่ 2 ของประโยค
- 2) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 3 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ให้ ออกเสียงว่า ให้ - อี้

ประโยคที่ 23

ทำนองร้อง

---เอ้ย	---รอด	---ชี	--- วา	----	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย
--- ๗ท	--- ซ	- ฟ - ม	ดม - ฟ	----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	----	--- ฟ	----	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	------	-------	------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 23 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีกมีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตลกกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้พบการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การปั่นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ในห้องที่ 2 และ 3 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า รอด ออกเสียงว่า รอ - ออด

คำว่า ชี ออกเสียงว่า ชี - อี้ - อี้

ส่วนที่ 4 สังคีตลักษณ์ D¹ (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำที่สาม บาทที่ 1)

ประโยคที่ 24

ทำนองร้อง

-ซิ่ง-ปาก	--- ถ้ำ	---	-ทำ-ลาย	--- เอ่อ	---เฮอเอ่อ	เฮอเอ่อเฮอเอ่อ	-เอ่อ-เอ่อ
- ม - ด	--- ม	- ด - -	- ม - ม	--- ท	- - ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

ทำนองลูกตก

--- ด	--- ม	--- ด	--- ม	--- ท	--- ท	--- ม	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ม	--- ด	--- ม	--- -ม	--- ด	--- ท	--- ด	--- ม
-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 24 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียง

โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงมี (ม) และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้นี้มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2 และ 4 ของประโยค และในห้องที่ 5-8 ของประโยค เป็นการร้องเอื้อนโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน และมีการใช้กลวิธีการโยกเสียงในการขับร้องเอื้อนห้องที่ 6 และ 7 ของประโยค ทั้งนี้ มีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

ประโยคที่ 25

ทำนองร้อง

----	-เอ็ง-เงอ	-เอ่อ-เออ	-เอ็ง-เหง่อ	--- เอ่อ	-- เฮอเอ่อ	เฮอเอ่อเฮอเอ่อ	-เอ่อ-เออ
----	- ช ^ท ฟ	- ม - ฟ	- ช ^ท ม	--- ท	-- ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ท	--- ท	--- ม	--- ม
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ฟ	--- ท	--- ม	--- ด	--- ท	--- ด	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 25 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้นี้มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการร้องเอื้อนโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน ไม่มีการประดิษฐ์เสียงหรือนั่นเสียง อีกทั้งมีการใช้กลวิธีการโยกเสียงในการขับร้องเอื้อนห้องที่ 6 และ 7 ของประโยค ทำนองเอื้อนในประโยคนี้นี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-8 ของประโยค ทั้งนี้พบว่าไม่พบการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 26

ทำนองร้อง

- - - -	-ลง-เสีย	- - - หมด	- - - -	- ให้ - โอ	- - - รส	- - - ยก	- ตั้ง - -
- - - -	- ซ - ซ	- ท - พ	- - - -	- ท _ม - ซ	- - - ท	- - - ท	- พ - -

- อื้อ - -
มพ - -

ทำนองลูกตก

- - - -	- - - ซ	- - - พ	- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ท	- - - พ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ซ	- - - พ	- - - ซ	- - - ท	- - - ม	- - - พ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 26 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มพซXทดX) ทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยในวรรคทำทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (พ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (พ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงฟา(พ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-3 และห้องที่ 5-8 ของประโยค อีกทั้งยังพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 2 และห้องที่ 5 ของประโยค

กลวิธีการขับร้อง ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การลักจังหวะ พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า ยกตั้ง ในห้องที่ 7 และ 8 ของประโยค โดยเป็นการลักจังหวะเพื่อสร้างอารมณ์เพลง

ประโยคที่ 27

ทำนองร้อง

- - - โอ้ย	- - - บัง	- - - คู	- - - หา	- - ฮีฮือ	- โอ้ย-โอย	- - - -	- โอ้ย-โอย
- - - ซุท	- - - ซ	- พ - ม	ดม - ซ	- - ท พ	- ซ - พ	- - - -	- ซ - พ

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - ซ	- - - พ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 27 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (พ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (พ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อมีเสียงฟา(พ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตลกกว่า “โอ้ยโอย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นพบการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 3 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า คู ออกเสียงว่า คู - ู่

2) ทางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “หา” โดยเป็นการลากทางเสียงขึ้นไปเพื่อปิดคำ

3) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค โดยเป็นการกระทบหลังจากการขับร้องคำว่า “หา” มีลักษณะเป็นการกระทบเพื่อปิดคำและเพื่อเชื่อมเสียงให้ตกตามทำนองสาร์ตละ

ประโยคที่ 28

ทำนองร้อง

- ให้ โอ	--- รส	--- ยก	- ตั้ง - -	-เอ่อ-เออ	----	เฮอเฮอเฮอเฮอ	เอ่อเอ็ง-เงอ
- ท ช ท	--- ทด	- ท - ดรี	- รี่ - ดี่	- ท - ดี่	----	รี้ ดี่ ท ช	ฟ ช ท ฟ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ดี่	--- รี่	--- ดี่	--- ดี่	----	--- ช	--- ฟ
-------	---------	---------	---------	---------	------	-------	-------

ทำนองสาร์ตละของทำนองร้อง

--- ดี่	--- ดี่	--- ท	--- ดี่	--- ท	--- ช	--- ช	--- ฟ
---------	---------	-------	---------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 28 จากทำนองสาร์ตละแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟชX) ในวรรคทำทำนองสาร์ตละมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยมีการเคลื่อนที่อยู่ในระดับเสียงที่ (ท) และในวรรครับทำนองสาร์ตละมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อมีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสาร์ตละ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องเอื้อนโดยใช้กลวิธีเอื้อนแบบสำเนียงจีน ซึ่งเป็นการร้องโดยไม่ต้องประดิษฐ์เสียงหรือเน้นเสียงจนเกินไป

ประโยคที่ 29

ทำนองร้อง

--- -เอ้ย	--- บัง	--- คู	--- หา	--- ฮีฮือ	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย
--- ๆท	--- ช	- ฟ - ม	ดม - ช	- - ท ฟ	- ช - ฟ	----	- ช - ฟ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	----	--- ฟ	----	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	------	-------	------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 29 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อมีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตุลกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้พบการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

- 1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ในห้องที่ 2 และ 3 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้
คำว่า คุณ ออกเสียงว่า หู - อยู่

- 2) ทางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “หา” โดยเป็นการลากทางเสียงขึ้นไปเพื่อปิดคำ

- 3) การกระทบเตียง พบการใช้กลวิธีนี้หลังจากการขับร้องคำว่า “หา” ลักษณะของการกระทบของห้องที่ 5 นั้นเป็นการกระทบเพื่อปิดคำและเพื่อเชื่อมเสียงให้ตกตามทำนองสารัตถะ

สังคิตลักษณ์ D² (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำที่สาม บทที่ 2)

ประโยคที่ 30

ทำนองร้อง

-ข้า-เห็น	--- อย่าง	--- นาง	- มาร - -	--- เอ่อ	-- เฮอเอ่อ	เฮอเอ่อเฮอเอ่อ	-เอ่อ-เออ
- ม ด ม	- - ฟ ด	--- ม	- ม - -	- - - ท	- - ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

ทำนองลูกตก

--- ม	--- ด	--- ม	--- ม	--- ท	--- ท	--- ม	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ม	--- ด	--- ม	--- ม	--- ด	--- ท	--- ด	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 30 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงมี (ม) และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีสั้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้อีกมีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้องทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1 - 4 ของประโยค และในห้องที่ 5-8 ของประโยค เป็นการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงจีน ทั้งนี้พบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

- 1) การโยกเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องเอื้อนห้องที่ 6 และ 7 ของประโยค
- 2) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “เห็น”

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 31

ทำนองร้อง

----	-เอ็ง-เงอ	-เอ๋อ-เออ	-เอ็ง-เหง่อ	--- เอ๋อ	-- เฮอเอ๋อ	เฮอเอ๋อเฮอเอ๋อ	-เอ๋อ-เอย
----	- ซ ^๓ ฟ	- ม - ฟ	- ซ ^๓ ม	--- ท	-- ด ท	ด ท ด ม	- ด - ม

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ท	--- ท	--- ม	--- ม
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ฟ	--- ท	--- ม	--- ด	--- ท	--- ด	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 31 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลบ (มฟขXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าประโยคนี้นี้มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้ไม่พบการบรรจุคำร้อง เป็นการร้องเอื้อนที่มีสำเนียงจีน ไม่มีการประดิษฐ์เสียงหรือเน้นเสียง ทำนองเอื้อนในประโยคนี้เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1-8 ของประโยค ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

- 1) การโยกเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องเอื้อนห้องที่ 6 และ 7 ของประโยค

ประโยคที่ 32

ทำนองร้อง

----	-จะ-นาน	--- มา	----	--- จะ	-- อาสา	--- เกลี้ย	--- ทราย
----	- ซ ซ	--- ซ	----	ฟ	- - ซ ซ	- ท - ม	--- ฟ

ทำนองลูกตก

----	--- ซ	--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	--- ม	--- ฟ
------	-------	-------	------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ซ	--- ซ	--- ซ	--- ซ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 32 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลบ (มฟขXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ) และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 5 ของประโยค

ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-3 และห้องที่ 5-8 ของประโยค อีกทั้งยังพบว่ามี การแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 2 และห้องที่ 5 ของประโยค

กลวิธีการขับร้อง ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 6 ของประโยค

ประโยคที่ 33

ทำนองร้อง

- - -เอ๋ย	- - - เสีย	- - - ให้	- - - ดี	- - -	-โอ้ย-โอ้ย	- - -	-โอ้ย-โอ้ย
- - - ุท	- - - ซ	- ฟ - ม	- ด ม ฟ	- - -	- ซ - ฟ	- - -	- ซ - ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ	- - -	- - - ฟ	- - -	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	-------	---------	-------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 33 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซซทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตลกกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นี้ไม่พบการใช้กลวิธีขับร้อง

ประโยคที่ 34

ทำนองร้อง

--- จะ	-- อาสา	--- เกลี่ย	-ทราย-	-เอ๋อ-เออ	----	เฮอเออเออเออ	เอ๋อเอ็ง-งอ
--- ซ	-- ท ท	- ม - ท	- ด - -	- ท - ด	----	ร - ด - ท ซ	ฟ ซ ท ฟ

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ท	--- ท	--- ด	--- ด	----	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ท	--- ด	--- ท	--- ซ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 34 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟซX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถี่ขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงโด (ด) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถี่ลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้นี้มีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องเอื้อนโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน ซึ่งเป็นการร้องโดยไม่ต้องประดิษฐ์เสียงหรือเน้นเสียงจนเกินไป

ประโยคที่ 35

ทำนองร้อง

--- เอ้ย	--- เสีย	--- ให้	--- ดี	----	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย
--- ูท	--- ซ	- ฟ - ม	- ค ม ฟ	----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	----	--- ฟ	----	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	------	-------	------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 35 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีเสียงฟา(ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2-4 ของประโยค และพบว่าในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้นเป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นับพบการใช้กลวิธีขับร้อง

ส่วนที่ 5 สังคิตลักษณ์ E (ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกเข้าบทคำที่สี่และลงจบ)

ประโยคที่ 36

ทำนองร้อง

-หนึ่ง-พวก	-- -พ้อง	--- ของ	--- ช้า	--- อื้อ	-- -คณา	--- ญาติ	----
- ซ - ท	- ซ - ท	- ซ - ท	- ค - ท	- ซ - ท	- ช ซ	--- ทซ	ฟ ม --

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ค	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ซ	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ท	--- ค	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ฟ	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 36 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคสลับของบทร้องและพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6 ของประโยค

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้งในห้องที่ 1 ประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า พวก ออกเสียงว่า พู - อวก

2) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ได้แก่

คำว่า ญาติ พบในห้องที่ 7 ของประโยค

3) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “ของ” ในห้องที่ 3 ของประโยค

ประโยคที่ 37

ทำนองร้อง

- - - จะรอง	- - - บาท	- - - -	- บง- กช	- - - อือ	- - - บท	- - (ท) ศรี	- - - อือ
- - ซ ซ	- - - ซ	พม - -	- พ - ม	- - - พ	- - - พ	- - ซ ซ	- - - ท

ทำนองลูกตก

- - - ซ	- - - ซ	- - - ม	- - - ม	- - - พ	- - - พ	- - - ซ	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

- - - ซ	- - - พ	- - - ม	- - - พ	- - - พ	- - - พ	- - - ซ	- - - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 37 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่าในประโยคนี้อีกมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยค และมีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยคของทำนองร้องกับทำนองสารัตถะไม่สัมพันธ์กัน เนื่องจากผู้ขับร้องจงใจให้ตกในเสียงมี (ม) จากนั้นจึงค่อยปิดคำด้วยเสียงอ้อ และตกเสียงสำคัญในห้องที่ 5 แต่ทั้งนี้ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกยังคงมีความสัมพันธ์ของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครับของบทร้อง และพบว่ามีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 2 มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า บาท ออกเสียงว่า บา - อาด

2) หางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 8 เพื่อเป็นการปิดคำร้องที่บรรจุไว้ในห้องที่ 7

ประโยคที่ 38

ทำนองร้อง

--- แม้น	--ประสงค์	--- สิ่ง	--- ได	-- ฮี้อ	--- ใน	-- นที	----
--- ดั	-- ท ท	- ดั - ซ	--- ท	-- ดั ท	--- ๓ซ △	-- ซ ฟ	----

ทำนองลูกตก

--- ดั	--- ท	--- ซ	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ฟ	----
--------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ดั	--- ท	--- ซ	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ซ	--- ฟ
--------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 38 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ทำนองสารัตถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลงทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรครองของบทร้องและพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6 และ 8

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การเน้นเสียงเน้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ดังนี้

คำว่า แม้น พบในห้องที่ 1 ของประโยค

2) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 39

ทำนองร้อง

- ที่ - สิ่ง	--- มี	-- จะนำ	--- มา	--- เอ๋ย	--- सा	----	-- รพัน
- ฟ - ม	--- ฟ	-- ฟ ฟ	--- ฟ	--- ชท	--- ซ	-- ฟ ม	- ด ม ฟ

ทำนองลูกตก

--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 39 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) ในวรรครับทำนองสารัตถะ

ของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 8 ของประโยค ด้วยวรรคส่งของบทร้องและพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 5 ทั้งนี้จากการวิเคราะห์พบว่าการเปลี่ยนทำนองร้องของวรรครับเป็นทำนองเฉพาะสำหรับหุ่นตลก

ประโยคที่ 40

ทำนองร้อง

----	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย	- ที่ - สิ่ง	--- มี	-- จะนำ	- มา --
----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ	- ท - ซ	--- ท	-- ดี ดี	- ดี --

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	----	--- ฟ	--- ซ	--- ท	--- ดี	--- ดี
------	-------	------	-------	-------	-------	--------	--------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ	--- ท	--- ท	--- ดี	--- ดี
-------	-------	-------	-------	-------	-------	--------	--------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 40 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟซX) ในวรรคทำทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค ในวรรครับทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

จากการวิเคราะห์พบว่ามีเครื่องร้องส้อยของทำนองหุ่นตลกในห้องที่ 2 และ 4 และมีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 5-8 ของประโยค อีกทั้งยังมีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 5 ของประโยค นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าไม่มีการใช้กลวิธีใด

ประโยคที่ 41

ทำนองร้อง

-เอื้อ-เอื้อ	- - - -	เฮอเฮอเฮอเฮอ	เอื้อเอื้อ-งอ	- - - เอื้อ	- - - สา	- - - -	- - รพัน
- ท - คี	- - - -	รี คี ท ซ	ฟ ซ ท ฟ	- - - ซท	- - - ซ	- - ฟ ม	- ค ม ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ค	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ท	- - - ซ	- - - ม	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ซ	- - - ท	- - - ฟ	- - - ม	- - - ค	- - - ม	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 41 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซทคX) ในวรรคทำทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค ในวรรครับทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยค และมีเสียงโด (ค) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ทั้งนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

จากการวิเคราะห์พบว่าในห้องที่ 1- 4 ของประโยคเป็นการร้องโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีนและมีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 5-8 ของประโยค นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 42

ทำนองร้อง

----	-โอ้ย-โอ้ย	----	-โอ้ย-โอ้ย
----	- ซ - ฟ	----	- ซ - ฟ

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	----	--- ฟ
------	-------	------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ
-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 42 จากการวิเคราะห์พบว่า ในโยคนีมีเสียงสำคัญ 2 เสียง คือ เสียงซอล (ซ) และ เสียงฟา (ฟ) ซึ่งเป็นเสียงในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซขทค)

ด้านการขับร้อง

เป็นลักษณะของการร้องสร้อยของหุ่นตลกกว่า “โอ้ยโอ้ย” ทั้งนี้ในประโยคนี้นี้ไม่พบการใช้กลวิธีขับร้อง

4.2.2.5 สรุปผลการวิเคราะห์มูลบททั่วไปและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนองลูกตก ทำนองสารถะ การบรรจุคำร้อง การแบ่งวรรคหายใจ และการใช้กลวิธีในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก โดยใช้บทขับร้องจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมาจากครูกัญจนปกรณ์ แสงหาญนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. รูปแบบการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ทำนองร้องภายในจะประกอบด้วยลักษณะการขับร้อง 5 แบบ ได้แก่

- 1) ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท
- 2) ทำนองร้องเข้าบทแบบธรรมดา
- 3) ทำนองร้องเข้าบทหุ่นตลกแบบที่ 1
- 4) ทำนองร้องเข้าบทหุ่นตลกแบบที่ 2
- 5) ทำนองร้องสำหรับลงจบทำนองหุ่นตลก

2. สังคีตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก คือ A/B/C¹/C²/D¹/D²/E/
3. จากการวิเคราะห์ทำนองสารถีของทำนองร้องเพื่อหาระดับเสียงและกลุ่มเสียงปัญจมูล

ผู้วิจัยสามารถอธิบายสรุปได้ดังนี้

[illegible]

ประโยคที่ 29	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 30	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 31	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 32	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 33	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 34	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล ทดรXฟชX
ประโยคที่ 35	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 36	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 37	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 38	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 39	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 40	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล ทดรXฟชX
ประโยคที่ 41	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 42	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX

4. จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ปรากฏกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องทั้งหมด 11 กลวิธี ได้แก่ 1) การขึ้นคำ 15 ครั้ง 2) การเน้นเสียงเน้นคำ 8 ครั้ง 3) การกระทบเสียง 7 ครั้ง 4) การเอื้อนสามเสียง 5 ครั้ง 5) การผันเสียง 5 ครั้ง 6) การโยกเสียง 5 ครั้ง 7) หางเสียง 4 ครั้ง 8) การลักจังหวะ 3 ครั้ง 9) การโปรยเสียง 3 ครั้ง 10) การเล่นเสียง 2 ครั้ง 11) การซ้อนเสียง 1 ครั้ง จากกลวิธีทั้ง 11 กลวิธีข้างต้น ผู้วิจัยพิจารณาได้ว่าครูกัญจนปกรณ แสดงหาญให้ความสำคัญกับการออกเสียงคำร้องเป็นพิเศษ โดยพิจารณาได้จากจำนวนการใช้กลวิธีการขึ้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การผันเสียง และการโปรยเสียง เพื่อให้ออกเสียงคำร้องนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน และสามารถสื่อความหมายของบทประพันธ์ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้พบว่ากลวิธีการลักจังหวะ และการซ้อนเสียง เป็นกลวิธีสำคัญที่แสดงถึงเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูกัญจนปกรณ แสดงหาญ ด้วยเหตุว่าเป็นการลักจังหวะและซ้อนเสียงเพื่อเน้นเสียงเน้นคำร้อง และเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละคร

5. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลกพบการร้องทำนองเอื้อนที่ให้สำเนียงจินมากกว่าการร้องเพลงหุ่นกระบอกรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งถือได้ว่าเป็นกลวิธีสำคัญของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก นอกจากนี้ยังปรากฏเอกลักษณ์สำคัญ ได้แก่ การร้องสร้อยด้วยคำว่า “ไ้อ้ยไอย”

6. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก พบว่ามีการบรรจุคำร้อง 3 รูปแบบ ได้แก่
 รูปแบบที่ 1 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 7
 รูปแบบที่ 2 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4
 รูปแบบที่ 3 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2, 3, 4, 5 และ 6
7. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก พบว่าจะมีการหายใจในช่องที่ 6 และ 8 มากที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงก่อนเข้าคำร้อง

4.2.3 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รั้ว และเสมอ

การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รั้ว และเสมอ ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทการแสดง 1 บท จากบทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง ตอนกำเนิดสินสมุทร ทำบทโดยครูอำนาจ จาตุประยูร

4.2.3.1 การแบ่งวรรคบทขับร้อง

สองพระองค์ / ทรงพุง / จู่งเงือกน้ำ มาปากถ้ำ / ปล่อยลง / คงคาย
 ฝ่ายเงือกน้ำ / สิ้นทุกข์ / สุขสบาย เกลี้ยหินทราย / ปิดปากถ้ำ / แล้วอำลา

4.2.3.1 ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รั้ว และเสมอ

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- อีเงอ	เออเออเออเอ็ง เงอ
--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ลซ ลซ ซ

----	-- อี อื่อ	- อื่อ อื่ออื่อ	-- อื่อ อื่อ	----	----	----	----
----	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----

--- สอง	-- พระองค์	--- ทรง	-- พุง	----	-จู่งเงือก	--- น้ำ	--- อื่อ
--- ท	- ดั ดั ท	- ซ - ท	-- ท ท	----	- ซ -ทซ	ฟ ม - ซ	- ท - ฟ

-มา-ปาก	--- ถ้ำ	--- ปล่อย	--- ลง	-- อีอื่อ	- คง - คา	--- สาย	--- อี
- ฟ - ฟม	--- ซฟ	--- ฟม	--- ฟ	-- ม ฟ	- ซ - ซ	--- ซ	--- ท

-ฝ่าย-เงือก	--- น้ำ	--- ลีน	--- ทุกข์	--- เอื่อ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เออเออเงอเงอ
- ฟ - ช	- ฟ - ช	ท ฟ - ช	- ฟ - ช	--- ฟ	--- ช	-- ตี ล	ช ลช ล

-- เออเออ	--- สุก	- อือ - อือ	ฮือฮือ สบาย	----	-เกลี้ย-หิน	--- ทราย	--- เออ
-- ช ฟ	--- ฟ	- ช - ฟ	ทช ช ช	----	- ฟ - ช	- ตี - ช	--- ช

เฮอเฮฮือเออ	--- เออ	-ปิด-ปาก	--- ถ้ำ	--- เออ	-- เฮอเออ	--- เออ	-- เฮอเออ
ล ช ตี ฟ	--- ช	- ร - ร	--- ฟ	- ร - ตี	-- รี ตี	--- ช	-- ล ช

--- เออ	-- เออเออ	--- เอื่อ	-- เฮอเออ	--- เอื่อ	-- เออเออ	-- เอื่อเออ	-เออ-เออ
--- ร	-- ด ร	--- ฟ	-- ล ช	--- ฟ	-- ช ล	-- ช ล	- ท - ตี

----	-แล้ว-อ้า	--- ลา	--- เออ
----	- รี - ตี	--- ตี	--- ตี

4.2.3.3 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้อง

จากทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ ในการวิเคราะห์สังคิตลักษณ์ ตัวอักษร A เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และ ตัวอักษร B เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองร้องที่บรรจบด้วยบทประพันธ์จำนวน 1 บท และเป็นทำนองลงจบสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเพลงเสมอ นอกจากนี้ในการเขียนสัญลักษณ์ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องหมาย / แทนการจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์สังคิตลักษณ์และเขียนสัญลักษณ์ได้ดังนี้

A/B/

- A หมายถึง ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น)
- B หมายถึง ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว เสมอ และลงจบ
- / หมายถึง การจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) จบบทประพันธ์ 1 บท และการจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก

4.2.3.4 วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว

และเสมอ

ในการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์ตามสังคิตลักษณ์ของทำนองร้อง โดยจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 สังคิตลักษณ์ A ประโยคที่ 1-2

ส่วนที่ 2 สังคิตลักษณ์ B ประโยคที่ 3-9

ส่วนที่ 1 สังคิตลักษณ์ A (ทำนองร้องนำก่อนร้องเข้าบท)

ประโยคที่ 1

ทำนองร้อง

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เออเออเออเอ็ง เงอ
--- ซ	--- ซ	พม - ฟ	ทซ - ซ	- - - ดั	--- ท	-- ดั ท	ล ซ ลซ ซ

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ซ	--- ฟ	--- ซ	--- ดั	--- ท	--- ท	--- ซ
-------	-------	-------	-------	--------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ซ	--- ม	- ฟ - ซ	--- -ดั	--- ท	--- ล	--- ซ
-------	-------	-------	---------	---------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 1 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) และมีเสียงลา (ล) ในห้องที่ 7 ทำหน้าที่เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญญามูลที่ช่วยสร้างความกลมกลืนของเอื้อนระหว่างเสียงที่ (ท) กับเสียงซอล (ซ) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถิลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 1 มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยคโดยเริ่มร้องตั้งแต่ห้องที่ 1 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้องพบการแบ่งวรรคหายใจจำนวน 1 จุด ในห้องที่ 5 ของประโยคหรือต้นวรรครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้เพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 2 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 3 ของประโยค
- 2) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8

ประโยคที่ 2

ทำนองร้อง

----	-- ฮี อื้อ	- ฮือ อื้อฮือ	-- อื้อ อื้อ	----	-----	-----	-----
----	-- ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	-----	-----	-----

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ซ	--- ม	-----	-----	-----	-----
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	-- ซ	--- ฟ	--- ม	-----	-----	-----	-----
-------	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 2 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) วรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนวนีลึง โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ในประโยคที่ 2 นี้ มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยค โดยเริ่มร้องในห้องที่ 2 ซึ่งเสียง “ฮี” ที่ปรากฏในห้องที่ 2 นั้น ทำหน้าที่เป็นเสียงเชื่อมระหว่างเสียง “เออ” ของห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 กับเสียง “เออ” ของห้องที่ 2 ประโยคที่ 2 ทั้งนี้ในประโยคที่ 2 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้องและพบว่าผู้ขับร้องสามารถการหายใจได้อย่างอิสระในวรรคครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) โยกเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 2 - 3 โดยมีลักษณะเป็นการร้องขับร้องเอื้อนเสียงฟา (ฟ) กับเสียงซอล (ซ) จากเข้าไปหาเร็วมากกว่า 1 ครั้ง

2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนเพื่อปิดประโยคจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 3 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ส่วนที่ 2 สังคิตลักษณ์ B

ประโยคที่ 3

ทำนองร้อง

- - - สอง	-- พระองค์	- - - ทรง	- - พยุง	- - - -	- จุง-เงือก	- - - น้ำ	- - - อือ
- - - ท	- ดํ ดํ ท	- ซ - ท	- - ท ท	- - - -	- ซ - ทซ △	ฟ ม - ซ	- ท - ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 3 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงที่ (ท) และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงที่ (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคสดับของบทร้อง และพบว่าการแบ่งหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การป้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 6 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า เงือก ออกเสียงว่า เงือ - อือ - อือ - เอือก

2) การผันเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “สอง” ในห้องที่ 1 ของประโยค

3) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “องค์” ในห้องที่ 2 ของประโยค

ประโยคที่ 4

ทำนองร้อง

-มา-ปาก	--- ถ้ำ	--- ปล่อย	--- ลง	-- อื้ออื้อ	- คง - คา	--- สาย	--- ฮี
- ฟ - ฟม	--- ชฟ	--- ฟม	--- ฟ	-- ม ฟ	- ช - ช	--- ช	--- ท

ทำนองลูกตก

--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ช	--- ช	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ฟ	--- ช	--- ช	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 4 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มพขXทข) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิทยีนเสียง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) และในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิทยีน โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค ด้วยวรรคระดับของบทร้อง และพบว่ามีแบ่งหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ดังนี้

คำว่า ถ้ำ พบในห้องที่ 2 ของประโยค

2) การครั่นเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค

3) หางเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “สาย” ในห้องที่ 7 ของประโยค

ประโยคที่ 5

ทำนองร้อง

-ฝ่าย-เงือก	- - - น้ำ	- - - ลีน	- - - ทุกข์	- - - เอื้อ	- - - เออ	- - ฮีเงอ	เออเอื้อเงอเงอ
- ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	ท ฟ - ซ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ตั ล	ซ ลซ ล

- - เออเอื้อ
- - ซ ฟ

ทำนองลูกตก

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ล
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ตั	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ
---------	---------	---------	---------	----------	---------	---------	---------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 5 จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้นี้มีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นระดับเสียงทางขวา (ฟซลXตรX) ในวรรคทำนองสารถีจะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงลา (ล) ในห้องที่ 4 ของประโยค ในวรรครับทำนองสารถีจะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลง โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโดสูง (ด) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 นอกจากนี้พบว่ามีเสียงลา (ล) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถี และทำนองลูกตก มีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 6-7 ของประโยค อีกทั้งพบว่า มีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า เงือก ออกเสียงว่า เงื่อ - เอือก

2) การซ้อนเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องคำว่า “น้ำ”

3) การเอื้อนสามพยางค์ พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องห้องที่ 8 ของประโยค โดยเป็นการเอื้อนจากเสียงลา (ล) ไปหาเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 6

ทำนองร้อง

----	--- สุข	- อื้อ - อื้อ	ฮือฮือ สบาย	----	-เกลี้ย-หिन	--- ทราย	--- เออ
----	--- ฟ	- ช - ฟ	ทช ช ช	----	- ฟ - ช	- ด - ช	--- ช

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ช	----	--- ช	--- ช	--- ช
------	-------	-------	-------	------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ช	--- ช	--- ช	--- ฟ	--- ช	--- ช	--- ช
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 6 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางขวา (พซลXตรX) ทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นทั้งวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยค ในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนอง พบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2, 4, 6 และ 7 ของประโยคและพบว่ามีแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 3 กลวิธี ได้แก่

1) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในการขับร้องห้องที่ 2 และ 3 โดยมีลักษณะเป็นการกระทบเสียงเอื้อนระหว่างคำร้อง

ประโยคที่ 7

ทำนองร้อง

เฮอเฮฮือเออ	--- เออ	-ปิด-ปาก	--- ถ้ำ	--- เออ	-- เฮอเฮอ	--- เออ	-- เฮอเฮอ
ล ช ด ฟ	--- ชล	- ร - ร	--- ฟ	- ร - ด	-- ร ด	--- ช	-- ล ช

ทำนองลูกตก

--- ฟ	--- ล	--- ร	--- ฟ	--- ดั	--- ดั	--- ช	--- ช
-------	-------	-------	-------	--------	--------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ล	--- ช	--- ฟ	--- ร	--- ดั	--- ดั	--- ช	--- ช
-------	-------	-------	-------	--------	--------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 7 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางขวา (ฟซลXดรX) ทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีลงทั้งวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำ มีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงลา (ล) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงเร (ร) ในห้องที่ 4 ของประโยค ในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงเร (ร) เป็นลูกตกสำคัญ ในห้องที่ 4 และมีเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนอง พบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นับพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 4 ของประโยคและพบว่าการแบ่งวรรค หายใจในห้องที่ 5 ทั้งนี้ไม่พบการใช้กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 8

ทำนองร้อง

--- เออ	--เอ่อเออ	--- เออ	--เฮอเออ	--- เออ	--เออเออ	--เอ่อเออ	-เออ-เออ
--- ร	-- ด ร	--- ฟ	-- ล ช	--- ฟ	-- ช ล	-- ช ล	- ท - ดั

ทำนองลูกตก

--- ร	--- ร	--- ฟ	--- ช	--- ฟ	--- ล	--- ล	--- ดั
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	--------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ด	--- ร	--- ฟ	--- ช	--- ฟ	--- ล	--- ท	--- ดั
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	--------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 8 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางขวา (ฟซลXดรX) ทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นทั้งวรรคทำและวรรครับ ในวรรคทำ

มีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยค ในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงโด (ด) ในห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้พบว่ามีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และมีเสียงโด (ด) ในห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่า ทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

จากการวิเคราะห์พบว่าประโยคนี้นี้เป็นการร้องทำนองเอื้อนโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบ สำเนียงจีนโดยไม่มีการบรรจุคำร้อง นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 5 ของประโยค

ประโยคที่ 9

ทำนองร้อง

----	-แล้ว-อำ	---ลา	---เอย
----	- รื - ตั	--- ตั	--- ตั

ทำนองลูกตก

----	--- ตั	--- ตั	--- ตั
------	--------	--------	--------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ตั	--- ตั	--- ตั	--- ตั
--------	--------	--------	--------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 9 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่า ทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางขวา (ฟซลXดรX) ทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียงทั้งในวรรคทำและวรรครับ โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในระดับเสียงโด (ด) นอกจากนี้พบว่ามีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค และจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

จากการวิเคราะห์พบว่าการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 3 ของประโยค โดยใช้เสียง “เอย” ปิดท้ายประโยค ทั้งนี้ไม่มีการใช้กลวิธีการขับร้อง

4.2.3.5 สรุปผลการวิเคราะห์มูลบททั่วไปและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนองลูกตก ทำนองสารัตถะ การบรรจุคำร้อง การแบ่งวรรคหายใจ และการใช้กลวิธีในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ โดยใช้บทขับร้องจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมาจากครูภักญ์จนปกรณัม แสดงหาญนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ มีทำนองขับร้องเฉพาะ โดยใช้ขับร้องในบทสุดท้ายของบทประพันธ์ เพื่อเป็นสัญญาณให้กับนักดนตรีว่าเพลงที่จะต้องรับต่อไปนั้น คือเพลงเชิด เพลงรำ และเพลงเสมอ

2. สังคีตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ คือ A/B/

3. จากการวิเคราะห์ทำนองสารัตถะของทำนองร้องเพื่อหาระดับเสียงและกลุ่มเสียงปัญญาผล ผู้วิจัยสามารถอธิบายสรุปได้ดังนี้

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล มฟชXทดX
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล มฟชXทดX
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล มฟชXทดX
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาผล มฟชXทดX
ประโยคที่ 5	อยู่ในระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปัญญาผล ฟชลXตรX
ประโยคที่ 6	อยู่ในระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปัญญาผล ฟชลXตรX
ประโยคที่ 7	อยู่ในระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปัญญาผล ฟชลXตรX
ประโยคที่ 8	อยู่ในระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปัญญาผล ฟชลXตรX
ประโยคที่ 9	อยู่ในระดับเสียงทางขวา	กลุ่มเสียงปัญญาผล ฟชลXตรX

4. จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ ปรากฏกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องทั้งหมด 8 กลวิธี ได้แก่ 1) การกระทบเสียง 4 ครั้ง 2) การปั่นคำ 2 ครั้ง 3) การเล่นเสียง 2 ครั้ง 4) การเอื้อนสามเสียง 3 ครั้ง 5) หางเสียง 1 ครั้ง 6) การซ้อนเสียง 1 ครั้ง 7) การผันเสียง 1 ครั้ง 8) การโยกเสียง 1 ครั้ง 9) การครั่นเสียง 1 ครั้ง จากกลวิธีทั้ง 8 กลวิธีข้างต้น ผู้วิจัยพิจารณาได้ว่าครูภักญ์จนปกรณัม แสดงหาญให้ความสำคัญกับการออกเสียงคำร้องเป็นพิเศษ โดยพิจารณาได้จากการใช้กลวิธีการปั่นคำ และการเล่นเสียง เพื่อให้ออกเสียงคำร้องนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจนและสามารถสื่อความหมายของบทประพันธ์ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้พบว่ากลวิธีการซ้อนเสียง เป็นกลวิธีสำคัญที่แสดงถึงเอกลักษณ์ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูภักญ์จนปกรณัม แสดงหาญ ด้วยเหตุว่าเป็นการซ้อนเสียงเพื่อบรรยายเสียงเน้นคำร้องและเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละคร

5. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ พบว่ามีการบรรจุคำร้อง 4 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบที่ 1 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 7

รูปแบบที่ 2 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2, 4, 6 และ 7

รูปแบบที่ 3 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 3

รูปแบบที่ 4 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 4

6. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ พบว่าจะมีการหายใจ ในช่วงที่ 6 และ 8 มากที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงก่อนเข้าคำร้อง

4.2.4 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

ในการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ผู้วิจัยได้คัดเลือกบทการแสดง 1 บท จากบทการแสดงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ ฉบับกรมศิลปากร ที่ใช้สำหรับจัดแสดงในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี วันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2539 ณ เวทีท้องสนามหลวง ตอนพระอภัยมณีบวช ท้าวสีลราช มาเกาะแก้วพิสดาร และนางผีเสื้อสมุทรตาย ทำบทโดยครูเสรี หวังในธรรม

4.2.4.1 การแบ่งวรรคบทขับร้อง

เป็นมนุษย์ / ครุฑา / เทวราช อย่ารู้ขาด / เสนหา / จนอาสัญ
ให้สมวงศ์ / พงศ์ประยูร / ตระกูลกัน อย่าต่างพันธุ์ / เพี้ยนพัคตร์ / เป็นยักษ์มาร

4.2.4.2 ทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เฮอ เอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เฮอเออเฮอ เอ็ง เงง
--- ซ	--- ซ	พม - ฟ	ทซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ลซ ลซ ซ

---	-- ฮี อื่อ	- ฮื่อ อื่อฮื่อ	-- อื่อ อื่อ	---	---	---	---
---	ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	---	---	---	---

--- เป็น	-- มนุษย์	-- ครุ(ฑ)	--- ทา	---	--- ฮื่อ	-- อื่อฮื่อ	-- อื่อฮื่อ
--- ท	-- ท ท	ดั ท - ด้	- ท - ดั	---	--- รั	-- ดั รั	-- รั ดั

- อื่อ --	- เท - วา	--- ราช	----	-อย่า-รู้	--- ขาด	--- เสน่	--- หา
- ช --	- ช - ช	--- ทช	ฟม --	- ฝ - ช	ทฟ - ฝ	--- ฝ	--- ฟ

--- ฮี	-จน-อา	--- ฮือ	-- อื่ออื่อ	- อื่อ ฮืออื่อ	ฮืออื่อ- สัญ	----	----
--- ท	- ฟ - ฟ	--- ช	-- ฟ ม	- ฟ ช ฟ	ท ช - ช	----	---- -ท

-ให้-สม	--- พงษ์	--- วงศ์	-- ประยูร	-- ฮืออื่อ	-- ตระกูล	--- ฮือ	อื่ออื่อ - กัน
- ท ช ค	--- ค	--- ท	-- ท ท	-- ค ท	-- ช ช	--- ช	ฟม - ฟ

----	-- อื่อฮือ	อื่ออื่อฮืออื่อ	--- เอ่อ	----	-- ฮีเงอ	--- เฮอ	เออเออ-เออ
----	-- ฟ ช	ฟ ม ชฟ	--- ฟ	----	-- ค ช	--- ล	ช ฟ - ท

----	----	----	--- เออ	----	-- ฮีเงอ	-เฮอ-เออ	เฮอเออ-เงอ
----	----	----	--- ท	----	-- ค	- ล - ช	ล ช - ช

----	----	----	-ฮือ-ฮือ	--- ฮือ	-- อื่อฮือ	----	-- อื่ออื่อ
-----	----	----	- ท - ฟ	--- ท	-- ฟ ช	----	-- ฟ ม

----	----	----	----	----	-อย่า-ต่าง	--- พันธุ์	--- เอย
----	----	----	----	----	- ฟ - ฟ	--- ช	--- ช

----	--- เพี้ยน	-- พักตร์	--- อื่อ	--- เออ	-เอ็ง-เงอ	-เอ่อ-เออ	-เฮอ-เออ
----	--- ช	- ช - ช	--- ฟ	--- ด	- ด - ด	- ท - ด	- ม - ฟ

--- ฮี	-เป็น-ยักซ์	--- มาร	--- เอย	----	----	----	----
--- ท	- ช - ท	--- ช	ฟม - ฟ	----	----	----	----

----	--- เอ่อ	--- เฮอ	--- เออ	----	----	----	----
----	--- ช	--- ท	--- ค	----	----	----	----

----	--- เฮอ	--- เอิง	--- เงื่อ	----	--เออเอื่อ	----	----
----	--- ดี่	--- ท	--- ดี่	----	-- ท ช	----	----

----	--- เออ	--- เฮอ	--- เอื่อ	--- เออ	-- เฮอเอื่อ	-- -เอิง	--- เงย
----	--- ท	--- ดี่	--- ม	--- ฟ	-- ช ด	--- ล	-- ดี่ ช

4.2.4.3 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้อง

จากทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลง ในการวิเคราะห์ สังคิตลักษณ์ ตัวอักษร A เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และตัวอักษร B เป็นสัญลักษณ์แทนทำนองร้องที่บรรจบด้วยบทประพันธ์จำนวน 1 บท และเป็นทำนองลงจบสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเพลงเสมอ นอกจากนี้ในการเขียนสัญลักษณ์ผู้วิจัยกำหนดให้เครื่องหมาย / แทนการจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) และจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์สังคิตลักษณ์และเขียนสัญลักษณ์ได้ดังนี้

A/B/

- A หมายถึง ทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น)
 B หมายถึง ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอต
 / หมายถึง การจบทำนองร้องนำก่อนเข้าบท (ร้องเกริ่น) จบบทประพันธ์ 1 บท และการจบทำนองเพลงหุ่นกระบอก

4.2.4.4 วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอต

การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอต ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ตามสังคิตลักษณ์ของทำนองร้อง โดยจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 สังคิตลักษณ์ A ประโยคที่ 1-2

ส่วนที่ 2 สังคิตลักษณ์ B ประโยคที่ 3-14

ส่วนที่1 สังคัตลักษณ์ A (ทำนองร้องนำก่อนร้องเข้าบท)

ประโยคที่ 1

ทำนองร้อง

--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เออเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เออเออเออเอ็ง เงอ
--- ซู	--- ซู	พม - ฟ	ทซ - ซ	- - - ดั	--- ท	- - ดั ท	ล ซ ลซ ซ

ทำนองลูกตก

--- ซู	--- ซู	--- ฟ	--- ซ	--- ดั	--- ท	--- ท	--- ซ
--------	--------	-------	-------	--------	-------	-------	-------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ซู	--- ซู	--- ม	- ฟ - ซ	--- ดั	--- ท	--- ล	--- ซ
--------	--------	-------	---------	--------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 1 จากทำนองสรัดตะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขทดX) และมีเสียงลา (ล) ในห้องที่ 7 ทำหน้าที่เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญญาผลที่ช่วยสร้างความกลมกลืนของเอื้อนระหว่างเสียงที (ท) กับเสียงซอล (ซ) ในวรรคทำนองสรัดตะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิสัยเสียง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิสัยลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโดสูง (ดั) ในห้องที่ 5 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ทั้งนี้ในประโยคที่ 1 มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้องทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้เป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยคโดยเริ่มร้องตั้งแต่ห้องที่ 1 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้องพบการแบ่งวรรคหายใจจำนวน 1 จุด ในห้องที่ 5 ของประโยคหรือต้นวรรครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้เพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 2 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 3 ของประโยค

2) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8

ประโยคที่ 2

ทำนองร้อง

----	-- ฮี อือ	- ฮือ อือฮือ	-- อือ อือ	----	-----	-----	-----
----	-- ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	-----	-----	-----

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ซ	--- ม	-----	-----	-----	-----
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถีของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ซ	--- ฟ	--- ม	-----	-----	-----	-----
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 2 จากทำนองสารถีแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มพซXทดX) วรรคทำนองสารถีมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ในประโยคที่ 2 นี้ มีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญของห้องที่ 4 นอกจากนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถี และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนีเป็นการร้องเอื้อนทั้งประโยค โดยเริ่มร้องในห้องที่ 2 ซึ่งเสียง “ฮี” ที่ปรากฏในห้องที่ 2 นั้น ทำหน้าที่เป็นเสียงเชื่อมระหว่างเสียง “เอย” ของห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 กับเสียง “เออ” ของห้องที่ 2 ประโยคที่ 2 ทั้งนี้ในประโยคที่ 2 ไม่ปรากฏการบรรจุคำร้องและพบว่าผู้ขับร้องสามารถหายใจได้อย่างอิสระในวรรครับ

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) โยกเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 2 - 3 โดยมีลักษณะเป็นการขับร้องเอื้อนเสียงฟา (ฟ) กับเสียงซอล (ซ) จากช้าไปหาเร็วมากกว่า 1 ครั้ง
- 2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 4 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนเพื่อปิดประโยคจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 3 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ส่วนที่ 2 สังคิตลักษณ์ B

ประโยคที่ 3

ทำนองร้อง

--- เป็น	--มนุษย์	---ครู(ท)	--- ทา	----	--- ฮือ	-- ฮือฮือ	-- ฮือฮือ
--- ท	-- ท ท	ดํ ท - ด้	- ท - ดํ	----	- - - ด้	-- ด้ ด้	-- ด ท

- ฮือ - -	- เท - วา	--- ราช	----
- ฮ - -	- - ฮ - ฮ	--- ทฮ	พม - -

ทำนองลูกตก

--- ท	--- ท	--- ด้	--- ดํ	----	--- ด้	--- ด้	--- ดํ
-------	-------	--------	--------	------	--------	--------	--------

--- ฮ	--- ฮ	--- ฮ	--- ม
-------	-------	-------	-------

ทำนองสรัดตะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ดํ	--- ดํ	--- ด้	--- ดํ	--- ท	--- ฮ
-------	-------	--------	--------	--------	--------	-------	-------

--- ท	--- ฮ	--- พ	--- ม
-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดให้ประโยคนี้มีจำนวน 12 ห้องเพลง เมื่อพิจารณาทั้งประโยคจะเห็นได้ว่า ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) โดยมีเสียงเร (ร) เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล ทำนองสรัดตะของประโยคมีการเคลื่อนที่ในแนววิถีสลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที่ (ท) ในห้องที่ 1 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 12 ของประโยค นอกจากนี้ในการพิจารณาลูกตกพบว่า มีเสียงโด (ด) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 มีเสียงซอล (ซ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ซึ่งเป็นลูกตกของทำนองเอื้อนพิเศษเฉพาะประโยค และมีเสียงมี (ม) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 12 ของประโยค และในการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสรัดตะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นพบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1-4 และห้องที่ 10-11 ของประโยค ด้วยวรรคระดับ ของบทร้อง และในห้องที่ 5-8 ของประโยคนั้นเป็นลักษณะของการร้องทำนองเอื้อนที่แสดงถึงทักษะ

และลีลาเฉพาะของผู้ขับร้อง โดยผู้ขับร้องจะต้องมีความบดละครและสามารถนำมาตีความ ถ่ายทอดอารมณ์ผ่านทำนองเอื้อนได้ ทั้งนี้พบว่ามีการแบ่งหายใจในห้องที่ 10

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 1 กลวิธี ได้แก่

1) การปั้นคำ พบการใช้กลวิธีนี้ 1 ครั้ง ในห้องที่ 11 ของประโยค มีการออกเสียงดังนี้

คำว่า ราช ออกเสียงว่า ราช - อา - อา - อาด

2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7 และ 8 ของประโยค โดยมีลักษณะเป็นการเอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงเรสูง (ร) ในห้องที่ 7 ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค

ประโยคที่ 4

ทำนองร้อง

-อย่า-รู้	--- ขาด	--- เสน	--- หา	--- ฮี	-จน-อา	--- ฮือ	-- ฮือฮือ
- ฃม - ซ	ทฟ - ฃม	--- ฃม	--- ฟ	--- ท	- ฟ - ฟ	--- ซ	-- ฟ ฃ

- ฮือ ฮือฮือ	ฮือฮือ- สัญ	---	---
- ฟ ซ ฟ	ท ซ - ซ	---	--- ท

ทำนองลูกตก

--- ซ	--- ม	--- ม	--- ฟ	--- ท	--- ฟ	--- ซ	--- ม
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

--- ฟ	--- ซ	---	--- ท
-------	-------	-----	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ม	--- ม	--- ฟ	--- ม	--- ฟ	--- ซ	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดให้ประโยคนี้นี้มีจำนวน 12 ห้องเพลง เมื่อพิจารณาทั้งประโยคจะเห็นว่า ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารถะของประโยค มีการเคลื่อนที่ในแนววิสัยเสียง โดยเคลื่อนที่อยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) และในวรรครับทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ในแนววิสัยขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงมี (ม) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค ในการพิจารณาลูกตกพบว่ามีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 มีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ทั้งนี้ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 10 ด้วยวรรครับของบทร้อง และในห้องที่ 7-8 ของประโยคนั้น เป็นลักษณะของการร้องเอื้อนครวญระหว่างคำร้อง ทั้งนี้พบว่า มีการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 10

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 4 กลวิธี ได้แก่

- 1) การซ่อนเสียง พบการใช้กลวิธีในการขับร้องคำว่า “รู้” ในห้องที่ 1 ของประโยค
- 2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7 และ 8 ของประโยค โดยมีลักษณะเป็นการเอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 7 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค
- 3) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 10 ของประโยค โดยมีลักษณะเป็นการกระทบระหว่างคำร้อง
- 4) หางเสียง พบการใช้หางเสียงในห้องที่ 4 และห้องที่ 10 ของประโยค

ประโยคที่ 5

ทำนองร้อง

-ให้-สม	--- พงษ์	--- วงศ์	-- ประยูร	-- ฮีฮือ	-- ตระกูล	--- ฮือ	ฮือฮือ - กัน
- ท ซ ดั	--- ดัท	--- ท	-- ท ท	-- ดั ท	-- ซ ซ	--- ซ	พม - พ

ทำนองลูกตก

--- ดั	--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ซ	--- พ
--------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ท	--- ท	--- ซ	--- ซ	--- ม	--- พ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 5 จากทำนองสารัตถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) ในวรรคทำทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถียืนเสียง โดยเคลื่อนที่อยู่ในระดับเสียงที (ท) ในวรรครับทำนองสารัตถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถิลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยคไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค ในการพิจารณา ลูกตกพบว่า มีเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 มีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ทั้งนี้ จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารัตถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้พบการบรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 10 ด้วยวรรครองของบทร้อง และในห้องที่ 7-8 ของประโยคนั้น ทั้งนี้พบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 6

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

- 1) การเล่นเสียง พบการใช้กลวิธีในการขับร้องคำว่า “วงศ์” ในห้องที่ 3 ของประโยค
- 2) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 7 ของประโยค โดยเป็นลักษณะของการเอื้อนระหว่างคำ โดยเอื้อนจากเสียงซอล (ซ) ของห้องที่ 7 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค
- 3) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 5 ของประโยค โดยมีลักษณะเป็นการกระทบเสียงท้ายคำร้อง

ประโยคที่ 6

ทำนองร้อง

----	-- อื้ออื้อ	อื้ออื้ออื้อ	--- เอ่อ	----	-- ฮีเงอ	--- เฮอ	เออเอ่อ-เออ
----	-- ฟ ซ	ฟ ม ซฟ	--- ฟ △	----	-- คื ซ	--- ล	ซ ฟ - ท

ทำนองลูกตก

----	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	----	--- ซ	--- ล	--- ท
------	-------	-------	-------	------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ฟ	--- ท
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 6 จากทำนองสารถะแสดงให้เห็นว่าทำนองประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟซX) ในวรรคทำทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้นเสียง โดยเคลื่อนที่อยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ) ในวรรครับทำนองสารถะมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถีขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ของประโยคไปหาเสียงที (ท) ในห้องที่ 8 ของประโยค ในการพิจารณาลูกตกพบว่าเสียงที (ท) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 มีเสียงฟา (ฟ) เป็นลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยคทั้งนี้จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของทำนองพบว่าทำนองร้อง ทำนองสารถะ และทำนองลูกตกมีความสัมพันธ์ไปในทิศทางเดียวกัน

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นลักษณะของการเอื้อนครวญไปตามลูกตกของทำนองสารถะ ไม่พบการบรรจุคำร้องในประโยค ทั้งนี้พบว่าการแบ่งวรรคหายใจในห้องที่ 4

กลวิธีการขับร้องผู้วิจัยพบว่า มีการใช้กลวิธี 2 กลวิธี ได้แก่

1) การเอื้อนสามเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ 2 ครั้ง ได้แก่

ครั้งที่ 1 พบการเอื้อนสามเสียงในห้องที่ 2 และ 3 โดยเป็นการเอื้อนจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 2 ของประโยคไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 3 ของประโยค

ครั้งที่ 2 พบการเอื้อนสามเสียงในห้องที่ 7 และ 8 โดยเป็นการเอื้อนจากเสียงลา (ล) ในห้องที่ 2 ของประโยคไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 8 ของประโยค

2) การกระทบเสียง พบการใช้กลวิธีนี้ในห้องที่ 3 ของประโยค โดยมีลักษณะเป็นการกระทบเสียงเอื้อน

ประโยคที่ 7

ทำนองร้อง

----	----	----	--- เออ	----	-- ฮีเงอ	-เฮอ-เออ	เฮอะเอ็ง-เงย
----	----	----	--- ท	----	-- ดាំท	- ล - ซ	ล ซ - ซ

ทำนองลูกตก

----	----	----	--- ท	----	--- ท	--- ซ	--- ซ
------	------	------	-------	------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

----	----	----	--- ท	----	----	---	--- ซ
------	------	------	-------	------	------	-----	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 7 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) เป็นลักษณะของการร้องเอื้อน โดยใช้เสียงที่อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ในแนววิถิลง โดยเป็นการเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 4 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้ไม่พบการบรรจุคำร้องและพบว่าการใช้กลวิธีการกระทบเสียงในห้องที่ 8 ของประโยค ซึ่งมีลักษณะเป็นการกระทบเสียงเอื้อน

ประโยคที่ 8

ทำนองร้อง

----	----	----	-ฮือ-ฮือ	--- ฮือ	-- ฮือฮือ	-----	-- ฮือฮือ
-----	-----	-----	- ท - ฟ	--- ท	-- ฟ ซ	-----	-- ฟ ม

ทำนองลูกตก

----	-----	-----	--- ฟ	--- ท	--- ซ	-----	--- ม
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

----	-----	-----	--- ฟ	-----	-----	-----	--- ม
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 8 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) เป็นลักษณะของการร้องเอื้อนโดยใช้เสียงที่อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟซXทดX) ทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึลง โดยเป็นการเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้ไม่พบการบรรจุคำร้องในประโยคและพบว่ามีการใช้กลวิธีการเอื้อนสามเสียงในห้องที่ 6 ของประโยค โดยเป็นการเอื้อนจะเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 6 ของประโยค ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 8 ของประโยค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 9

ทำนองร้อง

----	-----	-----	-----	-----	-อย่า-ต่าง	--- พันธุ์	--- เอย
-----	-----	-----	-----	-----	- ฟ - ฟ	--- ซ	--- ซ

ทำนองลูกตก

----	-----	-----	-----	-----	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

----	-----	-----	-----	--- ฟ	--- ฟ	--- ซ	--- ซ
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 9 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟซX) ทำนองสารัตถะของประโยค มีการเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้น โดยเป็นการเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้มีบรรจุการบรรจุกำร้องใน 6 - 8 ของประโยคและไม่พบกลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 10

ทำนองร้อง

----	--- เพี้ยน	--- พักตร์	--- อือ	--- เออ	-เอ็ง-เงอ	-เอ๋อ-เออ	-เฮอ-เอย
----	--- ซุท	- ซ - ซุท	--- ฟ	--- ด	- ด - ด	- ท - ด	- ม - พซ

--- ฮี
--- ท

ทำนองลูกตก

----	--- ท	--- ท	--- ฟ	--- ด	--- ด	--- ด	--- ซ
------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารัตถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ท	--- ท	--- ฟ	--- ท	--- ด	--- ม	--- ซ
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 10 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทตรX) ทำนองสารัตถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ในแนววิถีลงทั้งวรรคทำและวรรครับ โดยในวรรคทำมีการเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค และวรรครับมีการเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้พบว่าการบรรจุกำร้องใน 2-3 ของประโยค และพบการใช้ทางเสียงในห้องที่ 8 ของประโยค

ประโยคที่ 11

ทำนองร้อง

----	-เป็น-ยักซ์	--- มาร	--- เอย	----	----	----	----
----	- ซ - ท	--- ซ	ฟม - ฟ	----	----	----	----

ทำนองลูกตก

----	--- ท	--- ซ	--- ฟ	----	----	----	----
------	-------	-------	-------	------	------	------	------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ซ	--- ม	--- ฟ	----	----	----	----
-------	-------	-------	-------	------	------	------	------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 11 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟขXทดX) ทำนองสารถะของประโยคมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงที (ท) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้มีการบรรจุคำร้องใน 2-3 ของประโยค ทั้งนี้ไม่พบการใช้กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 12

ทำนองร้อง

----	--- เอ่อ	--- เฮอ	--- เออ	----	----	----	----
----	--- ซ	--- ท	--- ดั	----	----	----	----

ทำนองลูกตก

----	--- ซ	--- ท	--- ดั	----	----	----	----
------	-------	-------	--------	------	------	------	------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ฟ	--- .ซ	--- ท	--- ดั	----	----	----	----
-------	--------	-------	--------	------	------	------	------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 12 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟขX)) ทำนองสารถะของประโยค มีการเคลื่อนที่ในแนววิถึขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงโด (ดั) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นลักษณะของการเอื้อนที่มีการไล่เสียงในแนววิถีขึ้นโดยเริ่มจากเสียงซอล (ซ) ไปหาเสียงโด (ด) ตามทำนองสารถะ ทั้งนี้พบว่าไม่มีการบรรจุคำร้อง

ประโยคที่ 13

ทำนองร้อง

----	--- เฮอ	--- เอ็ง	--- ใจ๋	-----	--เออเอ๋อ	-----	-----
----	--- ดั	--- ท	--- ดั	-----	-- ท ซ	-----	-----

ทำนองลูกตก

----	--- ดั	--- ท	--- ดั	-----	--- ซ	-----	-----
------	--------	-------	--------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ท	--- ดั	--- ท	--- ซ	-----	-----	-----	-----
-------	--------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 13 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟซX) ทำนองสารถะของประโยค มีการเคลื่อนที่ในแนววิถีลง โดยเคลื่อนที่จากเสียงโด (ด) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 4 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นีพบว่าไม่มีการบรรจุคำร้อง และพบการใช้กลวิธีในการขับร้อง 1 กลวิธี ได้แก่ การเอื้อนสามเสียง

ประโยคที่ 14

ทำนองร้อง

----	--- เออ	--- เฮอ	--- เอ๋อ	--- เออ	-- เฮอเอ๋อ	-- เอ็ง	--- เงย
----	--- ท	--- ดั	--- ม	--- ฟ	-- ซ ด	--- ล	-- ดั ซ

ทำนองลูกตก

----	--- ท	--- ดั	--- ม	--- ฟ	--- ด	--- ล	--- ซ
------	-------	--------	-------	-------	-------	-------	-------

ทำนองสารถะของทำนองร้อง

--- ซ	--- ท	--- ดั	--- ม	--- ฟ	--- ด	--- ล	--- ซ
-------	-------	--------	-------	-------	-------	-------	-------

ด้านความสัมพันธ์ของทำนอง

ประโยคที่ 14 ประโยคนี้อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) โดยมีเสียงลา (ล) ทำหน้าที่เป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงปัญจมูล ในประโยคนี้นำนองสารัตถะของวรรคทำมีการเคลื่อนที่ในแนววิถึลง โดยในวรรคทำมีการเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 1 ไปหาเสียงมี (ม) ในห้องที่ 4 ของประโยค และในวรรครับมีการเคลื่อนที่ของทำนองในแนววิถึขึ้น โดยเคลื่อนที่จากเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ของประโยค ไปหาเสียงซอล (ซ) ในห้องที่ 8 ของประโยค

ด้านการขับร้อง

ประโยคนี้นี้เป็นการร้องเอื้อนโดยใช้กลวิธีการเอื้อนแบบสำเนียงจีน มีเป็นลักษณะเป็นการเปล่งเสียงออกมาตรง ๆ ไม่ไหลเสียงหรือประดิษฐ์เสียงจนเกินไป ทั้งนี้ไม่พบมีการบรรจุคำร้อง

4.2.4.5 สรุปผลการวิเคราะห์มูลบททั่วไปและกลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

จากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ทำนอง ลูกตก ทำนองสารัตถะ การบรรจุคำร้อง การแบ่งวรรคหายใจ และการใช้กลวิธีในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด โดยใช้บทขับร้องจากวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณี ซึ่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมาจากครูภิญโญจนปกรณัม แสดงหาญนั้น ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

1. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด มีทำนองขับร้องเฉพาะโดยใช้ขับร้องในบทสุดท้ายของบทประพันธ์ เพื่อเป็นสัญญาณให้กับนักดนตรีว่าเพลงที่จะต้องรับต่อไปนั้นคือเพลงโอด
2. สังคีตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด คือ A/B/
3. จากการวิเคราะห์ทำนองสารัตถะของทำนองร้องเพื่อหาระดับเสียงและกลุ่มเสียงปัญจมูล ผู้วิจัยสามารถอธิบายสรุปได้ดังนี้

ประโยคที่ 1	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 2	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 3	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 4	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 5	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 6	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ทตรXฟชX
ประโยคที่ 7	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ทตรXฟชX
ประโยคที่ 8	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	มฟชXทดX
ประโยคที่ 9	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ทตรXฟชX

ประโยคที่ 10	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX
ประโยคที่ 11	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล ทตรXฟชX
ประโยคที่ 12	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล ทตรXฟชX
ประโยคที่ 13	อยู่ในระดับเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล ทตรXฟชX
ประโยคที่ 14	อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญญาจมูล มฟชXทดX

4. จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ปรากฏกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องทั้งหมด 7 กลวิธี ได้แก่ 1) การกระทบเสียง 6 ครั้ง 2) การเล่นเสียง 2 ครั้ง 3) การเอื้อนสามเสียง 8 ครั้ง 4) หางเสียง 2 ครั้ง 5) การซ้อนเสียง 1 ครั้ง 6) การโยกเสียง 1 ครั้ง 7) การปั้นคำ 1 ครั้ง

5. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกกลองโอด บทสุดท้ายของบทร้องจะมีการร้องทำนองเอื้อนมากกว่าขับร้องแบบมีคำร้อง ทั้งนี้ผู้วิจัยพบว่าในช่วงดังกล่าวจะมีการบรรจุคำร้อง 4 รูปแบบ

รูปแบบที่ 1 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 10

รูปแบบที่ 2 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 10 และ 11

รูปแบบที่ 3 บรรจุคำร้องในห้องที่ 6, 7 และ 8

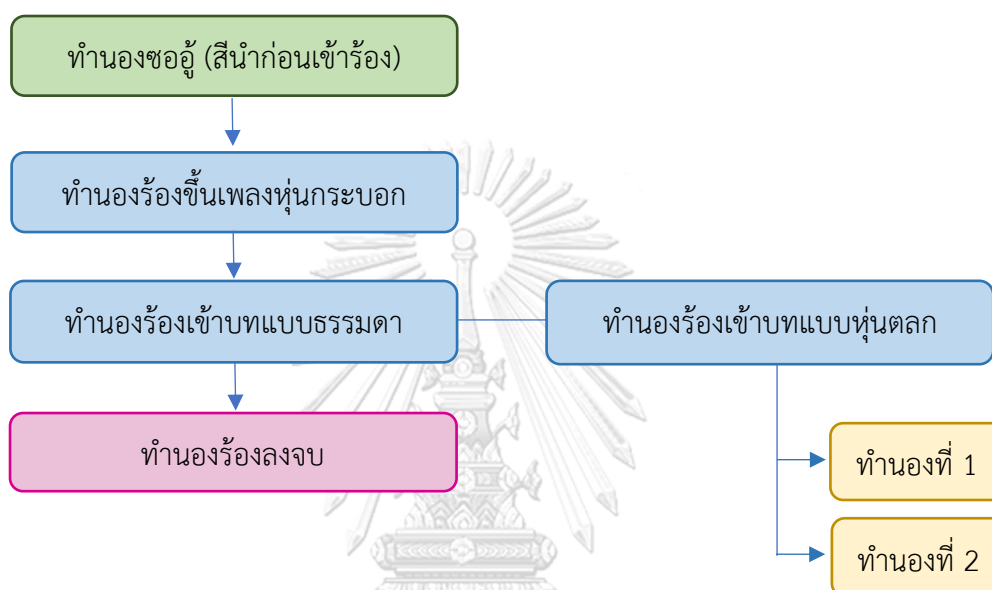
รูปแบบที่ 4 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 3

6. การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด พบว่าจะมีการหายใจในห้องที่ 6 และ 8 มากที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงก่อนเข้าคำร้อง

4.2.5 ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซอู้

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกรับเป็นการร้องเคล้าเข้ากับทำนองซอู้ ประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 2 องค์ประกอบ ได้แก่ ทำนองร้อง และทำนองซอู้ ทั้งนี้ ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองร้องกับทำนองซอ จะมีการสร้างผังแผนภูมิต่อไปนี้

แผนภูมิแสดงโครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้



แผนภูมิที่ 10 โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากแผนภูมิที่ 10 พบว่า โครงสร้างการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้ ประกอบด้วย 4 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ทำนองซอู้ (สีก่อนเข้าร้อง) ส่วนที่ 2 ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้ (ทำนองเกริ่น) ส่วนที่ 3 ทำนองร้องเข้าท และส่วนที่ 4 ทำนองร้องลงจบ จากการศึกษาศึกษาและวิเคราะห์โครงสร้างทั้ง 4 ส่วน ปรากฏความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซอู้โดยสามารถยกตัวอย่างและอธิบายได้ดังนี้

4.2.5.1 โครงสร้างเสียงของซอู้ในทำนองนำก่อนทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้ (ทำนองเกริ่น)

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้จำเป็นต้องมีทำนองซอู้สีก่อนที่จะร้องทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกร่วมกับทำนองซอู้ (ทำนองเกริ่น) โดยซอู้จะสีก่อนนำดังตัวอย่างต่อไปนี้

----	----	----	----	--- ด	--- ซ	--- ท	--- ซ
- ด - ซ	- ท - ซ	ด ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	ซ ด ท ด	ท ซ ฟ ม	- ฟ ด ด	- ท - ซ

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองซอู้ที่สื่อนำมาก่อนร้องทำนองเกริ่นอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) โดยในห้องที่ 5 และ 6 ของประโยค มีการขึ้นต้นโดยใช้เสียงสายเปล่า ได้แก่ เสียงโด (ด) ของสายทุ้ม และเสียงซอล (ซ) ของสายเอก ในห้องที่ 7-8 ของประโยคที่ 1 และห้องที่ 1-8 ของประโยคที่ 2 ยังคงปรากฏการใช้เสียงโด (ด) ของสายทุ้ม และเสียงซอล (ซ) ของสายเอก และมีการใช้เสียงในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ได้แก่ เสียงที (ท) เสียงฟา (ฟ) เสียงมี (ม) และเสียงโดสูง (ด)

เมื่อพิจารณาจากเสียงในทำนองสามารถอธิบายได้ว่า การใช้เสียงสายเปล่าเสียงโด (ด) ในสายทุ้ม เสียงสายเปล่าเสียงซอล (ซ) ในสายเอกของซอู้ และการใช้เสียงในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ของทำนองซอู้ สามารถแสดงเอกลักษณ์ของเสียงซอู้หรือในทางปรัชญาเรียกว่า ความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) ของซอู้ได้อย่างชัดเจนและส่งผลให้ทำนองซอู้ที่มีความโดดเด่นไพเราะ นอกจากนี้ ทำนองดังกล่าวยังเปรียบเสมือนการตั้งเสียงล่วงหน้าให้กับผู้ขับร้อง เนื่องจากทำนองซอู้อยู่ในระดับเสียงเดียวกับทำนองร้องขึ้นเพลงหุ่นกระบอก (ทำนองเกริ่น)

4.2.5.2 ความสัมพันธ์ของทำนองร้องขึ้นเพลงหุ่นกระบอก (ร้องเกริ่น) กับทำนองซอู้

การขับร้องทำนองร้องขึ้นเพลงหุ่นกระบอก (ร้องเกริ่น) โดยมีซอู้ทำหน้าที่สืคลำทำนองร้อง ปรากฏความสัมพันธ์ของทำนองร้องขึ้นเพลงหุ่นกระบอก (ร้องเกริ่น) กับทำนองซอู้ โดยสามารถยกตัวอย่างและอธิบายได้ดังนี้

ประโยคที่ 1

ทางขับร้อง	--- เอ็ง	--- เงอ	เออเออ-เออ	เฮอเอ็ง-เงอ	--- เฮอ	--- เออ	-- ฮีเงอ	เออเออเอ็งเงอ
ทำนองร้อง	--- ซ	--- ซ	ฟม - ฟ	ท ซ - ซ	--- ดั	--- ท	-- ดั ท	ลซ ลซ ซ
ทำนองซอู้	--- ท	ด ดั ท ซ	ท ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	- ดั - ดั	ซ ดั ซ ท	-- ดั ม	ซ ดั ท ซ

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซอู้มีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) มีลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และ 8 ของทำนองร้องและลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 และ 8 ของทำนองซอู้ที่อยู่ในระดับเสียงซอล (ซ)

ประโยคที่ 2

ทางขับร้อง	----	-- ฮี อือ	- ฮือ อือฮือ	-- อือ อือ	----	----	----	----
ทำนองร้อง	----	-- ท ฟ	- ซ ฟ ซ	-- ฟ ม	----	----	----	----
ทำนองซอู้	ดั ซ ท ซ	ฟ ซ ท ฟ	ม ฟ ด ดั	ท ซ ฟ ม	- ด ม ฟ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ด ดั	- ท - ซ

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซอู้มีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) มีลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของทำนองร้อง และลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของทำนองซอู้ในระดับเสียงมี (ม)

จากทำนองร้องและทำนองซอู้ทั้งสองประโยค พิจารณาได้ว่า ทำนองร้องและทำนองซอู้มีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียงและลูกตก โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) และตกเสียงเดียวกันในห้องที่ 4 และ 8 ของประโยค

4.2.5.3 ความสัมพันธ์ของทำนองร้องเข้ากับทำนองซอู้

การขับร้องทำนองเข้าบท โดยมีซอู้ทำหน้าที่สี่เคล้าทำนองร้อง ปรากฏความสัมพันธ์ของทำนองเข้ากับทำนองซอู้ โดยสามารถยกตัวอย่างและอธิบายได้ดังนี้

ประโยคที่ 3

ทางขับร้อง	-- จะ จับ	--- บท	--- พี่	--- น้อง	-- ฮี อือ	--- สอง	--- กษัตริย์	- อือ - -
ทำนองร้อง	- - ท ซ	--- ซ	--- ท	- ซ - ท	- - ดั ท	--- ซ	- ท ซ ม	- พ - -
ทำนองซอู้	--- ท	-- ซ ท	- ดั ท ซ	พ ซ ท -	ดั ซ ท ซ	พ ซ ท ซ	ซ ท ดั ด	ม - พ -

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซอู้มีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) มีลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของทำนองร้อง และทำนองซอู้ในระดับเสียงที (ท) และลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของทำนองร้องและทำนองซอู้ อยู่ในระดับเสียงฟา (ฟ)

ประโยคที่ 4

ทางขับร้อง	- ปี - ดา	--- ตรัส	--- ขับ	- อือ - ไล่	----	-ออก-ไพร	--- สามท์	--- ฮือ
ทำนองร้อง	- ๓ ๓ - ๓	--- ๓	--- ๓	- ๓ - ๓	----	- ๓ - ๓	--- ๓	--- ๓
ทำนองซอู้	ม พ ซ ท	ซ ดั ท พ	ม พ ด ม	พ ซ ท ด	ม พ ซ ท	ซ ดั ท พ	พ ซ ท พ	ซ ดั ท ซ

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซอู้มีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในห้องที่ 4 และ 8 ของทำนองร้อง และทำนองซอู้ ตกคนละเสียงกันโดยเสียงตกของทำนองร้องกับทำนองซอูนั่นเป็นคู่ 3 (คู่เสนาะ) และเป็นเสียงที่อยู่ในระดับเสียงกลางแหบ (มฟชXทดX) ทั้งนี้ การตกคนละเสียงแต่อยู่ในระดับทางเสียงเดียวกันยังส่งผลต่อสุนทรียะของเพลงหุ่นกระบอกและถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 5

ทางขับร้อง	--- เป็น	-- กษัตริย์	--- จักร	- (กระ) พรรค	--- อือ	-- - พิสด	ชื่อชื่อ (ส) ดาร	---
ทำนองร้อง	--- ทิ	-- ล ช	--- ช	-- ท ดิ	--- ท	--- ท	ชพม ฟ ฟ	---
ทำนองซอ	- ดิ - ช	- ท - -	ท - ช ท	- ดิ ริ ดิ	ช ท ดิ ท	ฟ ช ท ช	ม ฟ ช ท	ช ดิ ท ช

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซอมีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ในห้องที่ 4 ของทำนองร้องและทำนองซอ มีเสียงโดสูง (ด) เป็นลูกตกสำคัญ และในห้องที่ 8 ของทำนองร้องและทำนองซอมีเสียงตกคนละเสียง แต่ยังคงเป็นเสียงที่อยู่ในระดับทางเสียงเดียวกัน ทั้งนี้ การตกคนละเสียงแต่อยู่ในระดับทางเสียงเดียวกัน ของทำนองร้องและทำนองซอยังผลต่อสุนทรียะของเพลงหุ่นกระบอกและถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 6

ทางขับร้อง	-มา-เรียน	--- การ	--- เปา	--- ปี	---	-- กระปี	-- อือฮือ	ชื่อชื่อ กระบอง
ทำนองร้อง	- ช - ช	--- ฟ	--- ฟม	--- ฟม	---	-- ฟ ม	-- ฟ ช	ฟม ฟช ช
ทำนองซอ	- ด ม ฟ	ช ท ช ดิ	ท ช ฟ ช	ท ช ฟ ม	- มี - ดิ	- ท - ช	ฟ ช ท ม	ฟ ช ท ช

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซอมีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) มีลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของทำนองร้อง และทำนองซออยู่ในระดับเสียงมี (ม) และลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของทำนองซออยู่ในระดับเสียงซอล (ซ)

4.2.5.4 ความสัมพันธ์ของทำนองร้องลงจบกับทำนองซอ

การขับร้องทำนองลงจบโดยมีซอทำหน้าที่สี่เคล้าทำนองร้อง ปรากฏความสัมพันธ์ของทำนองเข้ากับทำนองซอ โดยสามารถยกตัวอย่างและอธิบายได้ดังนี้

ประโยคที่ 7

ทางขับร้อง	--- เออ	- -เฮอเฮอ	-เฮอเฮอเอิง	- เงอ - -	-เออ-เออ	-เออ-เออ	-เออเออเอิง	--- เงย
ทำนองร้อง	--- ม	-- ฟ ช	- ช ฟ ม	- ม - -	- ด - ม	- ฟ - ช	- ฟ ท ช	--- ช
ทำนองซอ	- ช ท ช	ท ม ฟ ช	ด ดิ ท ช	ฟ ม ด ม	- ด - ม	- ฟ - ช	- ฟ - ท	ดิ ท - ช

จากทำนองข้างต้นพบว่า ทำนองร้องและทำนองซออุมีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง โดยทั้งสองทำนองอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) มีลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของทำนองร้อง และทำนองซออุอยู่ในระดับเสียงมี (ม) และลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของทำนองซออุอยู่ในระดับเสียงซอล (ซ)

4.2.5.5 สรุปผลการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซออุ

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซออุ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ด้าน ดังนี้

1. ด้านเอกลักษณ์ทางเสียง สามารถสรุปได้ว่า การใช้เสียงสายเปล่าเสียงโด (ด) ในสายทุ้ม เสียงสายเปล่าเสียงซอล (ซ) ในสายเอกของซออุ ตลอดจนการใช้เสียงในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ดำเนินทำนอง ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญของการสีซออุเพลงหุ่นกระบอกและสามารถแสดงความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) ของซออุได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ ระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ยังเป็นระดับเสียงที่เหมาะสมสำหรับผู้ขับร้องทั้งหญิงและชาย ส่งผลให้ผู้ขับร้องสามารถแสดงความปลั่งจำเพาะของเสียงร้องออกมาได้อย่างงดงาม

2. ด้านความสัมพันธ์ของทำนองร้องและทำนองซออุ สามารถสรุปได้ว่า ทำนองร้องกับทำนองซออุมีความสัมพันธ์กันในด้านระดับเสียง เนื่องจากทั้งทำนองร้องและทำนองซออุมีระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) เป็นระดับเสียงหลักในการดำเนินทำนอง นอกจากนี้ถึงแม้ว่าในบางวรรคเสียงลูกตกสำคัญจะตกคนละเสียงกัน แต่เสียงตกนั้น ๆ ก็ยังคงเป็นเสียงที่อยู่ในระดับทางเสียงเดียวกัน ทั้งนี้ นอกจากผู้ขับร้องจะต้องมีปฏิภาณในการเลือกใช้ทำนองร้องรูปแบบต่าง ๆ ให้มีความเหมาะสมกับบทละครและตัวละครแล้ว ผู้สีซออุจะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณในการสีต้นทำนองให้เกิดความกลมกลืนไปกับการขับร้อง โดยยึดทำนองร้องเป็นหลัก อีกทั้งจะต้องมีความเข้าใจทำนองร้องรูปแบบต่าง ๆ

4.3 สรุปผลการวิเคราะห์

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูกำัญจนปกรณั แสดงหาญ ในรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ ได้แก่ การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดา เพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

4.3.1 การแบ่งวรรคคำร้อง

จากการวิเคราะห์การแบ่งวรรคคำร้องสำหรับขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยพบว่า เป็นการแบ่งวรรคตามหลักของการอ่านกลอนสุภาพ ซึ่งมีรูปแบบการแบ่งวรรคคำร้อง 2 รูปแบบ ดังนี้
รูปแบบที่ 1 คำร้องหรือบทประพันธ์ 1 วรรค มีจำนวน 8 คำ สามารถแบ่งวรรคได้เป็น 3 / 2 / 3

รูปแบบที่ 2 คำร้องหรือบทประพันธ์ 1 วรรค มีจำนวน 9 คำ สามารถแบ่งวรรคได้เป็น 3 / 3 / 3

4.3.2 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้อง

จากการวิเคราะห์สังคิตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกจากรูปแบบการขับร้อง ทั้ง 4 รูปแบบ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า

4.3.2.1 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป คือ A/B/C/D/E/F/

4.3.2.2 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก คือ A/B/C¹/C²/D¹/D²/E/

4.3.2.3 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รำ และเสมอ คือ A/B/

4.3.2.4 สังคิตลักษณ์ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด คือ A/B/

4.3.3 ทำนองลูกตก

จากการวิเคราะห์ทำนองลูกตกของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอก สามารถสรุปได้ดังนี้

4.3.3.1 ในการวิเคราะห์ทำนองลูกตกของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดา เพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ผู้วิจัยพบว่าลูกตกสำคัญในท้องที่ 4 ของประโยคตกด้วยเสียงฟา (ฟ) จำนวน 6 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 6 ครั้ง เสียงซอล (ซ) จำนวน 4 ครั้ง เสียงมี (ม) จำนวน 3 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 3 ครั้ง และลูกตกสำคัญในท้องที่ 8 ของประโยค ตกด้วยเสียงฟา (ฟ) จำนวน 8 ครั้ง เสียงซอล (ซ) จำนวน 7 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 3 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 3 ครั้ง และเสียงมี (ม) จำนวน 1 ครั้ง

4.3.3.2 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก

การวิเคราะห์ทำนองลูกตกของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ผู้วิจัยพบว่าลูกตกสำคัญในท้องที่ 4 ของประโยคตกด้วยเสียงฟา (ฟ) จำนวน 20 ครั้ง เสียงมี (ม) จำนวน 7 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 6 ครั้ง เสียงซอล (ซ) จำนวน 5 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 4 ครั้ง

และลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ตกด้วยเสียงฟา (ฟ) จำนวน 21 ครั้ง เสียงมี (ม) จำนวน 6 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 5 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 3 ครั้ง เสียงซอล (ซ) จำนวน 2 ครั้ง

4.3.3.3 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด เพลงร่ำ เพลงเสมอ

การวิเคราะห์ทำนองลูกตกของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด เพลงร่ำ เพลงเสมอ ผู้วิจัยพบว่าลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยคตกด้วยเสียงซอล (ซ) จำนวน 3 ครั้ง เสียงฟา (ฟ) จำนวน 2 ครั้ง เสียงมี (ม) จำนวน 1 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 1 ครั้ง เสียงลา (ล) จำนวน 1 ครั้ง และลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ตกด้วยเสียงซอล (ซ) จำนวน 3 ครั้ง เสียงฟา (ฟ) จำนวน 2 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 2 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 1 ครั้ง

4.3.3.4 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด

ในการวิเคราะห์ทำนองลูกตกของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ผู้วิจัยพบว่าลูกตกสำคัญในห้องที่ 4 ของประโยคตกด้วยเสียงฟา (ฟ) จำนวน 5 ครั้ง เสียงมี (ม) จำนวน 3 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 3 ครั้ง เสียงซอล (ซ) จำนวน 2 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 2 ครั้ง และลูกตกสำคัญในห้องที่ 8 ของประโยค ตกด้วยเสียงซอล (ซ) จำนวน 4 ครั้ง เสียงมี (ม) จำนวน 2 ครั้ง เสียงที (ท) จำนวน 2 ครั้ง เสียงฟา (ฟ) จำนวน 1 ครั้ง เสียงโด (ด) จำนวน 1 ครั้ง

4.3.4 การเคลื่อนที่ของทำนองสารัตถะ

จากการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกจากรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ ผู้วิจัยพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนอง 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) การเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้น 2) การเคลื่อนที่ในแนววิถีลง 3) การเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้นเสียง

4.3.5 ระดับเสียง

จากการวิเคราะห์ระดับเสียงของทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกทั้ง 4 รูปแบบ โดยพิจารณาจากทำนองลูกตกและทำนองสารัตถะ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

4.3.5.1 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไปอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) แต่จะมีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นทางกลาง (ทดรXฟซX) และระดับเสียงทางเพี้ยนออบน (ดรมXซลX) ในการร้องครวญ

4.3.5.2 ทำนองหุ่นตลก อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) เป็นหลัก ทั้งนี้จะมีการเปลี่ยนเป็นระดับเสียงทางกลาง (ทดรXฟซX) ในช่วงของการร้องทวนคำร้อง

4.3.5.3 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด เพลงร่ำ เพลงเสมออยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลม (มฟซXทดX) แต่จะมีการเปลี่ยนระดับเสียงเป็นทางขวา (ฟซลXดรมX) ใน 5 ประโยคสุดท้ายเพื่อลงแล้วรับด้วยเพลงเชิด เพลงร่ำ หรือเพลงเสมอ

4.3.5.4 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) เป็นหลัก จะมีการเปลี่ยนเป็นระดับเสียงทางกลาง (ทตรXฟชX) ในประโยคที่ 6, 7, 9, 11, 12 และ 13 และในประโยคที่ 14 จะเปลี่ยนระดับเสียงกลับมาอยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) อีกครั้ง เพื่อร้องลงและรับด้วยเพลงโอด

4.3.6 ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองร้องกับทำนองซอู้

การสีซอู้เคล้าทำนองร้องมีการใช้เสียงสายเปล่าเสียงโด (ด) ในสายทุ้ม เสียงสายเปล่าเสียงซอล (ซ) ในสายเอกของซอู้ ตลอดจนการใช้เสียงในระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) ดำเนินทำนอง สามารถแสดงให้เห็นถึงความปลั่งจำเพาะ (Tonal Timbre) ของซอู้ได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ ทำนองร้องและทำนองซอู้มีความสัมพันธ์กันโดยมีระดับเสียงทางกลางแหบ (มฟชXทดX) เป็นระดับเสียงหลักและในกรณีที่เสียงตกของลูกตกสำคัญตกคนละเสียงกัน เสียงตกนั้น ๆ ก็ยังคงเป็นเสียงที่อยู่ในระดับทางเสียงเดียวกันและมักจะสัมพันธ์กันเป็นคู่เสนาะ

4.3.7 การบรรจุคำร้อง

จากการวิเคราะห์การบรรจุคำร้องจากรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ ผู้วิจัยพบว่ามีการบรรจุคำร้อง 9 รูปแบบได้แก่

รูปแบบที่ 1 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 10

รูปแบบที่ 2 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 10 และ 11

รูปแบบที่ 3 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 6 และ 7

รูปแบบที่ 4 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2, 3, 4, 5 และ 6

รูปแบบที่ 5 บรรจุคำร้องในห้องที่ 1, 2, 3 และ 4

รูปแบบที่ 6 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2, 4, 6 และ 7

รูปแบบที่ 7 บรรจุคำร้องในห้องที่ 6, 7 และ 8

รูปแบบที่ 8 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 3

รูปแบบที่ 9 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2 และ 4

4.3.8 การแบ่งวรรคหายใจ

จากการวิเคราะห์การแบ่งวรรคหายใจในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ผู้วิจัยพบว่ามีการแบ่งวรรคการหายใจตามความยาวของการเอื้อนหรือตามความยาวประโยคทำนองที่มีเนื้อร้องซึ่งเมื่อเอื้อนจบประโยคหรือจบคำร้อง ก็จะมีการหายใจเข้าก่อนที่จะเปล่งเสียงเอื้อนหรือเปล่งเสียงคำร้องประโยคต่อไป ทั้งนี้ ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกมีการแบ่งวรรคการหายใจมากที่สุดในห้องที่ 6 และ 8 ของประโยค

4.3.9 กลวิธีการขับร้อง

จากการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณี ของครูภักย์จนปกรณ์ แสดงหาญ จากรูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกกลางธรรมดาเพื่อเจรจาทหรือรับด้วยเพลงทั่วไป รูปแบบที่ 2 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก รูปแบบที่ 3 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด เพลงรัว เพลงเสมอ และรูปแบบที่ 4 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด พบการใช้กลวิธีการขับร้องทั้งหมด 13 กลวิธี ซึ่งผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

ตารางแสดงความถี่ของการใช้กลวิธีขับร้อง

ลำดับที่	กลวิธีการขับร้อง	รูปแบบที่ 1	รูปแบบที่ 2	รูปแบบที่ 3	รูปแบบที่ 4	รวม
1	การป้อนคำ	30	15	2	1	48
2	การกระทบเสียง	6	7	4	6	23
3	การเอื้อนสามเสียง	6	5	3	8	22
4	การเน้นเสียงเน้นคำ	8	8	-	-	16
5	การเล่นเสียง	8	1	2	2	13
6	หางเสียง	4	4	1	2	11
7	การโยกเสียง	1	5	1	1	8
8	การผันเสียง	2	5	1	-	8
9	การโปรยเสียง	4	3	-	-	7
10	การซ้อนเสียง	3	1	1	1	6
11	การลักจังหวะ	1	3	-	-	4
12	การสับัดเสียง	3	-	-	-	3
13	การครั้นเสียง	2	-	1	-	3

ตารางที่ 2 แสดงความถี่ของการใช้กลวิธีขับร้อง

ที่มา: นรพิชญ์ เลื่องลือ

จากตารางแสดงความถี่ของการใช้กลวิธีขับร้อง พบการใช้กลวิธีขับร้องทั้งหมด 13 กลวิธี โดยเรียงลำดับตามจำนวนที่พบมากที่สุด คือ การป้อนคำ การกระทบเสียง การเอื้อนสามเสียง การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การโปรยเสียง การโยกเสียง การผันเสียง การซ้อนเสียง

การลักจังหวะ การสับัดเสียง และการครั้นเสียง ทั้งนี้สามารถจัดกลุ่มตามลักษณะการใช้งานได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลวิธีขับร้องทั่วไป ประกอบด้วย การกระทบเสียง การเอื้อนสามเสียง การโปรยเสียง การโยกเสียง การผันเสียง การสับัดเสียง และการครั้นเสียง

กลุ่มที่ 2 กลวิธีขับร้องที่เน้นการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ ประกอบด้วย การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง ทางเสียง การซ้อนเสียง และการลักจังหวะ

จากผลการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีขับร้องข้างต้น พิจารณาได้ว่าครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ ให้ความสำคัญกับการใช้กลวิธีขับร้องในกลุ่มที่ 2 คือ กลวิธีขับร้องที่เน้นการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายและสื่ออารมณ์ เนื่องจากการขับร้องเพลงสำหรับการแสดงนั้น ผู้ขับร้องจะต้องขับร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ ตลอดจนจะต้องรู้จักการใช้เสียงและกลวิธีเพื่อสื่อความหมายตามจุดมุ่งหมายของบทประพันธ์ และสามารถสื่ออารมณ์ของตัวละครผ่านเสียงร้องไปยังผู้รับชมการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ยังพบกลวิธีสำคัญที่ถือเป็นกลวิธีขับร้องเฉพาะของเพลงหุ่นกระบอก คือ กลวิธีการขับร้องเอื้อนแบบสำเนียงจีน สำหรับกลวิธีในการขับร้องทำนองเอื้อนแบบสำเนียงจีนของครูกัญจนปรกรณ์ แสดงหาญ จะมีลักษณะเป็นการร้องเสียงเดียวหรือเรียกกันทั่วไปว่าการร้องแบบตรงเสียง ร้องไปตามทำนองโดยไม่มีการไหลเสียงหรือประดิษฐ์เสียงจนเกินไปแต่ก็ยังคงควบคุมความหนักเบาของการออกเสียงหรือเปล่งเสียง

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

งานวิจัยเรื่อง กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูภิญโญจนปกรณ แสดงหาญ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอกและเพื่อศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเรื่องพระอภัยมณีของครูภิญโญจนปกรณ แสดงหาญ มีผลการวิจัยดังนี้

จากการศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกระบอกพบว่า หุ่นกระบอกเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยครูเห่ง ศิลปินชาวจังหวัดนครสวรรค์ ได้จำรูปแบบของหุ่นไหหลำที่พบจากหัวเมืองปักซีได้มาสร้างเป็นตัวหุ่นและตั้งคณะหุ่นที่จังหวัดสุโขทัย ในปี 2435 หม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา ได้ตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพไปตรวจราชการที่เมืองอุดรดิตถ์ หม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนาได้เห็นหุ่นของครูเห่งจึงได้นำรูปแบบมาสร้างและตั้งเป็นคณะการแสดงหุ่นกระบอกที่กรุงเทพมหานครโดยเรียกกันทั่วไปว่า “คณะหุ่นคุณเถาะ” หลังจากนั้นก็เกิดคณะหุ่นขึ้นอีกหลายคณะ เช่น คณะหุ่นนายวิง คณะหุ่นนายเปี้ยกประเสริฐกุล เป็นต้น ในการแสดงหุ่นกระบอกนิยมแสดงด้วยวรรณคดีเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ เพลงที่ใช้บรรจุสำหรับบรรเลงและขับร้องคือเพลงหน้าพาทย์ เพลงเกร็ดสองชั้นและชั้นเดียวทั่วไปและเพลงหุ่นกระบอก ในการบรรเลงสำหรับการแสดงจะบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่โดยจะมีขออุ้ทำหน้าที่สีเพลงหุ่นกระบอกทั้งนี้จะกำกับจังหวะด้วยหน้าทับจีนและจังหวะฉิ่งแบบเพลงสำเนียงจีน

การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกมีทั้งหมด 4 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบที่ 1 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกลงธรรมดาเพื่อเจรจาหรือรับด้วยเพลงทั่วไป ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบท ทำนองร้องลงจบ รูปแบบที่ 2 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกทำนองหุ่นตลก ประกอบด้วย 4 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบทแบบธรรมดา ทำนองร้องเข้าบทแบบหุ่นตลก ในส่วนนี้พบว่ามีทั้งหมด 2 ทำนอง และทำนองร้องลงจบ รูปแบบที่ 3 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงเชิด รัว และเสมอ ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบท และทำนองร้องลงจบ รูปแบบที่ 4 การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกสำหรับรับด้วยเพลงโอด ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญ ได้แก่ ทำนองขึ้นเพลงหุ่นกระบอกหรือเรียกว่าทำนองเกริ่น ทำนองร้องเข้าบท และทำนองร้องลงจบ รูปแบบการขับร้องทั้ง 4 รูปแบบข้างต้นมีลักษณะโครงสร้างของทำนองทั้งหมด 6 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะที่ 1 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบธรรมดา อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ ลักษณะที่ 2 ทำนองร้องเพลงหุ่นกระบอกแบบมีสร้อย อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหบ ลักษณะที่ 3 ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 1

อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลบ ลักษณะที่ 4 ทำนองร้องสำหรับหุ่นตลกทำนองที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลบ ลักษณะที่ 5 ทำนองร้องครวญทำนองที่ 1 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลบ ลักษณะที่ 6 ทำนองร้องครวญทำนองที่ 2 อยู่ในระดับเสียงทางกลางแหลบ นอกจากนี้ในการศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีที่ใช้ในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกพบว่ามีการใช้กลวิธีขับร้องจำนวน 13 กลวิธี ได้แก่ การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง การเอื้อนสามเสียง การโปรย หางเสียง การสะบัดเสียง การกระทบ การซ้อนเสียง การผันเสียง การครั่นเสียง การโยกเสียง และการลักจังหวะ ซึ่งเมื่อพิจารณาจากจำนวนครั้งของการใช้กลวิธีนั้นพบว่าครูภัญจนปกรณ แสดงหาญ ให้ความสำคัญกับกลวิธีขับร้องที่เน้นการออกเสียงเพื่อสื่อความหมายและสื่ออารมณ์ ได้แก่ การปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การซ้อนเสียง และการลักจังหวะเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังพบกลวิธีการขับร้องทำนองเอื้อนแบบสำเนียงจีน ซึ่งเป็นกลวิธีเฉพาะของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก โดยมีลักษณะเป็นการร้องเสียงเดียว ไม่มีการไหลเสียงหรือประดิษฐ์เสียงมากเกินไป ทั้งนี้ จากการศึกษาและวิเคราะห์สามารถสรุปได้ว่าเอกลักษณ์สำคัญของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกของครูภัญจนปกรณ แสดงหาญ คือ การขับร้องโดยให้ความสำคัญกับการเปล่งเสียง การออกเสียง และรู้จักการนำกลวิธีขับร้องมาประยุกต์ใช้เพื่อสื่ออารมณ์ของตัวละครตามบทประพันธ์อย่างลงตัว โดยเฉพาะกลวิธีการปั้นคำ การเน้นเสียงเน้นคำ การเล่นเสียง หางเสียง การซ้อนเสียง การลักจังหวะ ตลอดจนการร้องเสียงเดียว ไม่ไหลเสียงและไม่เน้นการประดิษฐ์เสียงในการขับร้องทำนองเอื้อนสำเนียงจีน

5.2 ข้อเสนอแนะ

ครูภัญจนปกรณ แสดงหาญ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคิตศิลป์อาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีประสบการณ์และผลงานเด่นทางด้าน การบรรจพเพลง การประพันธ์บท การประพันธ์ทางขับร้อง การออกแบบและจัดการแสดง การขับร้องสำหรับการแสดงโขนละคร การขับร้องเพลงเสภา โดยเฉพาะการขับร้องเพลงประเภทเพลงทยอย การขับร้องสำหรับการแสดงละครเสภาและละครพันทาง ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ ควรค่าแก่การทำวิจัยสืบเนื่องอีกทั้งควรแก่การรวบรวมองค์ความรู้ไว้เพื่อประโยชน์ในวิชาการทางด้านคิตศิลป์ไทย และดุริยางคศิลป์ไทยในอนาคต

บรรณานุกรม

กัญจนปกรณัม แสดงหาญ. สัมภาษณ์. 12 พฤษภาคม 2565

_____. สัมภาษณ์. 19 พฤษภาคม 2565.

_____. สัมภาษณ์. 27 มิถุนายน 2565

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). *เทคนิคการขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์
ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

คณพล จันทน์หอม. (2539). *การขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส. พรีเมียม เอ็นเตอร์เทนเมนต์.

จตุพร สีม่วง. (2555). *ขับร้องเพลงไทย สายเสนาะ 1*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

_____. (2561). *คีตประพันธ์*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังน่านวิทยา.

จักรพันธ์ โปษยกฤต. (2529). *หุ่นไทย*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.

ชัยทัต โสพระขรรค์. (กรกฎาคม-ธันวาคม 2559). กระบวนทัศน์สำหรับการขับร้องเพลงไทย. *วารสาร
ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, 20(2), 2-12.

ดนัย อิมสุวรรณวิทยา. (พฤษภาคม - สิงหาคม 2557). การพัฒนาหุ่นกระบอกของจักรพันธ์ โปษยกฤต:
กรณีศึกษาหุ่นกระบอกชุดสามก๊กและหุ่นกระบอกชุดตะเลงพ่าย. *วารสารวิชาการ Veridian E
Journal*, มหาวิทยาลัยศิลปากร (สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ), 7(2), 1460-
1476.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2557). *ชีวิตและงานของสุนทรภู่*. พิมพ์ครั้งที่ 19.
กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แสงดาว.

ท้วม ประสิทธิ์กุล. (2529). *หลักคีตศิลป์*. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

นรพิชญ์ เลื่องลือ. (2563-2564). *อาศรมศึกษา: ครูกัญจนปกรณัม แสดงหาญ*. (งานวิจัยรายวิชาอาศรม
ศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,
คณะศิลปกรรมศาสตร์.

นฤพนธ์ ดุริยพันธุ์. สัมภาษณ์. 20 พฤษภาคม 2565.

นิชา ถนอมรูป. สัมภาษณ์. 20 พฤษภาคม 2565.

ประจักษ์ ประภาพิตยากร. (2524). *อนุสรณ์ณาปนกิจศพคุณพ่อเสนาะ ศิลปินตรี คุณแม่สมนึก
ศิลปินตรี*. ม.ป.พ.

- ปริญญญา ทัศนมาศ. (2560). *วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ดับนางลอย บ้านพาทย์โกศล โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์.
- พิชิต ชัยเสรี. สัมภาษณ์ 12 กรกฎาคม 2565.
- _____. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- ภาณุภักดี โมกษศักดิ์. (2558). *นาฏยวรรณคดีสโมสร*. กรุงเทพมหานคร: สายธุรกิจโรงพิมพ์.
- ภารดี เกิดวาระ. (2560). ดนตรีประกอบการแสดงหุ่นกระบอกคณะแม่ชะเวง อ่อนละม้าย. *ลัทธิของวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร*, 23(1), 126-134.
- มนตรี สุขกลัด. (2559). *กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์ ภูมิศึกษาศาสตร์คุณิย์ ชุนทอง*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์.
- มนตรี ตราโมท. (2518). *การละเล่นของไทย*. กรุงเทพมหานคร: ขนิษฐการพิมพ์.
- ยูร กมลเสรีรัตน์. (2540). *คุณยายหุ่นกระบอก*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิชย์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง*. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.
- _____. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2554*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.
- วรกมล เหมศรีชาติ. (2545). *การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์.
- วัฒนา โกศินานนท์. (2541). *หลักการขับร้องเพลงไทย*. ใน การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้านคุณภาพเสียงและรสมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย: รายงานการสัมมนาทางวิชาการ วันที่ 19 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียว กรุงเทพฯ, กรุงเทพมหานคร: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย
- วันชัย เอื้อจิตรเมศ. (2541). *การวิเคราะห์เพลงเชิดหุ่นกระบอก*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์
- ศราวุธ จันทร์จำ. (2550). *หุ่นกระบอกคณะแม่ชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์.

- ศรีมหาโพธิ์คณาจารย์ (สวาสดี กิตติมา) , พระครู. (2513). *สารคดี 5 นาที: ออกอากาศโดย กองวิทยการกรม
ประชาสัมพันธ์ ณ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: กรุงเทพมหานคร
พิมพ์.*
- ศักดิ์ดา ปั่นแห่งเพชร. (2535). *รายงานวิจัยเรื่อง การศึกษาพัฒนาการหุ่นกระบอกไทย สื่อพื้นบ้านใน
ภาคตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: ศิริวัฒนา.*
- สวาทรี แจ่มใจ. (2559). *กลวิธีการขับร้องละครชาตรีของครุมนันทนา อยู่ยั้งยืน. (วิทยานิพนธ์ปริญญา
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์.*
- สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2545). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย.
กรุงเทพมหานคร: สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา.*
- สำนักราชบัณฑิตยสภา. (2560). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสภา.
พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: อรุณการพิมพ์.*
- สุดารัตน์ ชาญเลขา. (2541). *หลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น. ใน การพัฒนามาตรฐานดนตรีไทย ด้าน
คุณภาพเสียงและรสมือ และ หลักทั่วไปของการขับร้องเพลงไทย: รายงานการสัมมนาทาง
วิชาการ วันที่ 19 มีนาคม 2541 ณ ห้องบอลรูม โรงแรมเมอร์เคียว กรุงเทพฯ,
กรุงเทพมหานคร: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย.*
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.*
- สุริยะ ชิตท้วม. สัมภาษณ์. 11 พฤษภาคม 2565.
- หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางดวงเนตร ดุริยพันธุ์. (2561). *ดวงเนตร ดุริยพันธุ์.
กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.*
- อภิชาติ ภูระหงษ์. (2557). *ขอหนู. ศิลปกรรมสาร วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 1(1), 53-61.*
- อภิชาติ อินทรีย์วงศ์. สัมภาษณ์. 14 พฤษภาคม 2565. .



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายนรพิชญ์ เลื่องลือ
วัน เดือน ปี เกิด	10 ธันวาคม 2539
สถานที่เกิด	สงขลา
วุฒิการศึกษา	ระดับปริญญาตรี ดุริยางคศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ระดับปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 6/4 หมู่ที่ 12 ตำบลรัตภูมิ อำเภอกวนเนียง จังหวัดสงขลา 90220

