เพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย

Phleng Hae in Thai Culture

ผู้ช่วยศาสตราจารย์.ดร.เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
โทรฯ 02-5493278
Assistant Prof. Dr. Jetcharin Jirasantitham
Faculty of Fine Arts, Rajamangala University of Technology
E-mail : jetcharin@hotmail.com

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง เพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย เป็นการวิจัยที่ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของเพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย รูปแบบของการขับร้องเพลงเห่ การวิจัยนี้ใช้เอกสารข้อมูลเก่า แผ่นเสียง แถบบันทึกเสียง และการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ เป็นข้อมูลปฐมภูมิข้อมูลทุติยภูมิและข้อมูลภาคสนาม

ผลการวิจัยพบเพลงเห่ มีการสืบทอดความรู้ของเพลงเห่จากภูมิปัญญาแบบมุขปาฐะ โดยมีแหล่งศึกษาที่สำคัญ คือ บ้าน วัด และวัง แบ่งเป็น 3 ประเภท คือ เพลงเห่ในพิธีกรรมเพลงเห่พระราชพิธีของหลวงและเพลงเห่ในวิถีชีวิตของราษฎร ความสำคัญของเพลงเห่เป็นองค์ประกอบสำคัญในพิธีกรรมแสดง

ให้เห็นการสร้างกระบวนความคิด ความเชื่อ และค่านิยมของคนไทย บทบาทหน้าที่ของเพลงเห่จำแนกได้เป็น 2 อย่างคือเป็นบทบาทหน้าที่ในราชพิธี บทบาทหน้าที่ในวิถีชีวิตของราษฎร เพลงเห่มี 3 ประเภท คือ (1) เห่กล่อม (2) เห่เรือ (3) เห่ในโขน ละคร รูปแบบของเพลงเห่ ได้แก่ รูปแบบการประพันธ์ รูปแบบการขับร้องและทำนองของเห่

คำสำคัญ : เพลงเห่ , วัฒนธรรมไทย

ABSTRACT

This research on ‘Phleng Hae in Thai Culture’ is a qualitative research work with the objective to learn about the context and roles of Phleng Hae in Thai culture, as well as cultural and the song chanting of Phleng Hae. This research relied on primary and secondary data obtained from existing literature, records, interview and field works.

The results from the researchreveal: that Phleng Hae. The main hubs of knowledge transmissi on in ancient times were the household, temple and palace. Phleng Hae can be divided into three different types, namely, Pleng Hae in royal religious or state ceremonies, The song styles of Phleng Hae can be divided into three processes, 1) the ‘Hae Klom, 2) the ‘Hae Rue, 3) The ‘Hae Lakorn Phleng Hae, and can be categorized into various types as Hae Klom (Soothing chanting), the Hae Rue (boat chanting),Hae Lakorn (Thai drama chanting) and Hae Tao (refrained chanting).Forms of Phleng Hae including called Composition, singing and melody in Hae.

Keywords : Phleng Hae, Thai Culture

บทนำ

เพลงเห่ เป็นทำนองขับลำนำและขับร้องเพื่อเห่ขับกล่อม มีบทบาทหน้าที่ขับกล่อม หรือรับใช้กิจกรรมทางสังคมทุกระดับชั้น ตั้งแต่ระดับสามัญชนจนถึงพระมหากษัตริย์ซึ่งเป็นสถาบันสูงสุด และเป็นมรดกทางภูมิปัญญาด้านศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีความผูกพันกับคนไทยมาเป็นเวลานานมีความสำคัญในวิถีชีวิตและในคติความเชื่อของคนไทย แต่วิถีชีวิตของคนไทยในปัจจุบันไม่ค่อยเกี่ยวข้องกับเพลงเห่ จนดูเหมือนว่าเพลงเห่เป็นสมบัติของไทยในอดีตเท่านั้น การค้นหาจากข้อมูลหลักฐานหรือการสืบค้นจากบันทึกข้อมูลเอกสารก็ไม่ปรากฏในรายละเอียดกระจ่างชัดเจน หากข้อมูลที่จะบันทึกได้จากผู้เชี่ยวชาญก็สูญหายไปกับกาลเวลาและเสียชีวิตไปเป็นจำนวนมาก เหตุการณ์ดังกล่าว ส่งผลให้เพลงเห่ลดบทบาทและความสำคัญลง เพราะไม่ได้มีการใช้งาน และไม่ได้มีการสืบทอด ดังนั้นเพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย จึงควรได้รับการศึกษา บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรให้เป็นศาสตร์คงอยู่ในวัฒนธรรมไทยต่อไป

ผลจากการศึกษา เป็นองค์ความรู้ในการเผยแพร่ความรู้ ความเข้าใจในเรื่องความสำคัญและบทบาท รวมทั้งรูปแบบของการขับร้องเพลงเห่เป็นแนวทางหนึ่ง ที่จะทำให้เกิดความเข้าใจในประโยชน์ของเพลงเห่ ทั้งเป็นข้อมูลทางประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมไทย ที่บ่งบอกถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ภูมิปัญญาของคนโบราณ ที่ควรค่าอย่างยิ่งในการศึกษาค้นคว้า และเป็นการช่วยพัฒนาองค์ความรู้ในสาขาดนตรีและการขับร้องโดยตรง ตลอดถึงเป็นแนวทางสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้คงอยู่ สืบทอด เกิดการอนุรักษ์ที่ยั่งยืนสืบไป

วัตถุประสงค์

ในการวิจัยเรื่อง “เพลงเห่ : ในวัฒนธรรมไทย” ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ดังนี้ (1) เพื่อศึกษาความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของเพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย (2) เพื่อศึกษากระบวนการในวัฒนธรรมของเพลงเห่ (3) เพื่อศึกษารูปแบบของการขับร้องเพลงเห่

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดรายละเอียดของการศึกษาวิจัยเพื่อจะทำการรวบรวมและสังเคราะห์ข้อมูล โดยการศึกษาข้อมูลแบ่งเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาบทบาท ความสำคัญ หน้าที่ และประวัติของเพลงเห่ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน รวบรวมเรื่องของความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี การสืบทอดการขับร้องและดนตรี ทั้งพิธีราษฎร์และพิธีหลวง ทำการสังเคราะห์ข้อมูลในลักษณะของการรวบรวมความรู้ ในด้านเอกสารงานวิจัย และการสัมภาษณ์มาบันทึกเรียบเรียง และจัดลำดับความสำคัญ

ตอนที่ 2 ศึกษาการเห่ (ขับร้อง) ในวัฒนธรรมไทย อันประกอบด้วยการเห่เรือ การเห่กล่อม การเห่ในโขน - ละคร โดยนำข้อมูลมาจัดลำดับความสัมพันธ์กัน แล้วสังเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 3 ศึกษารูปแบบวิธีการขับร้องเพลงเห่ จากบรรดาสื่อ เสียง ภาพวิดีทัศน์ การเก็บข้อมูลภาคสนาม จากการสัมภาษณ์ ถอดเทปเสียง ศึกษาวิเคราะห์ แล้วเขียนออกมาเป็นโน้ตสากล เพื่อเก็บรักษาสืบไป โดยข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ จะนำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ บรรยายเป็นความเรียง และสรุปเป็นรายงานการวิจัย

ข้อค้นพบ

คำว่า “เพลงเห่” ไม่มีในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2546 (2554 : 1342) แต่มีความหมายของคำว่า “เพลง” และ “เห่” คือ **เพลง** หมายถึง สำเนียงขับร้อง, ทำนองดนตรี, กระบวนวิธีรำดาบรำทวน เป็นต้น เห่ หมายถึง ทำนองที่ใช้ร้องในบางพระราชพิธี, ถ้าใช้ร้องเมื่อเวลาพายเรือพระที่นั่งในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค เรียกว่า “เห่เรือ” ถ้าใช้ร้องในพระราชพิธีขึ้นพระอู่พระเจ้าลูกเธอ เรียกว่า “เห่กล่อม” ดังนั้น **เพลงเห่** จึงหมายถึง สำเนียงขับร้องหรือทำนองดนตรีที่ใช้ร้องในบางพระราชพิธี เช่น ถ้าใช้ร้องเมื่อเวลาพายเรือพระที่นั่งในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค เรียกว่า เห่เรือ และถ้าใช้ร้องในพระราชพิธีขึ้นพระอู่พระเจ้าลูกเธอ เรียกว่า “เห่กล่อม”

เห่เรือ สำเนียงขับร้องหรือทำนองเพลงที่ใช้ร้องเมื่อเวลาพายเรือ ซึ่งเรียกว่า เห่เรือ มีอยู่ 2 ประเภท คือ **เห่เรือหลวง** และ**เห่เรือเล่น** สันนิษฐานกันว่า เห่เรือหลวงเดิมใช้เห่ไปในการออกศึกสงคราม ต่อมาจึงใช้เห่ในงานพระราชพิธี เช่น เมื่อเสด็จพยุหยาตราชลมารค ส่วนเห่เรือเล่น เป็นการเห่เล่นเรือประพาสเลียบพระนครและเห่เรือเล่นในงานพื้นบ้าน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ราชบัณฑิตสถาน, 2553: 114) ทรงสันนิษฐานว่า เห่เรือหลวง ได้แบบอย่างมาจากประเทศอินเดียโดยพวกพราหมณ์ ปรากฏในตำนานเห่เรือ ว่าการเห่เรือหลวงเป็นมนต์ในทางไสยศาสตร์ เดิมคงจะเห่เป็นภาษาสันสกฤตไม่มีบทเห่เรือ มีแต่ขานยาวคือ “เยอว เยอว”

ดังนั้นการเห่เรือหลวงในสมัยแรกๆ คงมีจุดประสงค์เพื่อให้พลพายพายพร้อมกัน และทำนองเห่เรืออาจได้แบบอย่างมาจากอินเดียมาใช้คือ “สวะเห่” “ช้าลวะเห่” และ“มูลเห่” ในปัจจุบันนี้การเห่เรือหลวงในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารคนั้น ถ้าเป็นการเห่เรือในกระบวนพยุหยาตราน้อย ต้นบทเห่เรืออยู่

ในเรือทรงผ้าไตร ส่วนในกระบวนพยุหยาตราใหญ่ ต้นบทเห่เรืออยู่ในเรือพระที่นั่งทรง โดยก่อนออกเรือ ต้นบทจะเกริ่นโคลงนำกาพย์เห่เรือ เมื่อจบโคลงแล้วจึงออกเรือ ต้นบทจึงเริ่มเห่เรือพระราชพิธีตามทำนองต่างๆ โดยมีพลพายร้องรับ เป็นช่วงๆ พร้อมกับการกระทุ้งจังหวะเข้ากับฝีพาย เห่เรือหลวงจึงมีจังหวะชัดเจนเป็นอาณัติสัญญาณให้เกิดความพร้อมเพรียงในการจ้ำฝีพายอย่างพร้อมเพรียงกัน รวมทั้งประโคมด้วยดนตรีวงปี่ชวากลองแขกนำกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ดังนั้นเพลงเห่จึงมีวิวัฒนาการเป็นเห่เรือแบบต่างๆ (เกริ่นเห่ ช้าลวะเห่ มูลเห่ และสวะเห่) ในที่สุด

ภาพที่ 1 ขบวนพยุหยาตราทางชลมารค ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช
ภาพจาก สมภพ ภิรมย์, ศาสตราจารย์, น.อ., ร.น., ราชบัณฑิต (2526 : 3)

เห่กล่อม คือ เพลงเห่ที่ใช้ร้องในพระราชพิธีขึ้นพระอู่พระเจ้าลูกยาเธอและในเวลาที่เจ้านายชั้นสูงจะทรงบรรทม มักมีชื่อชี้ชัดว่า “เห่กล่อมพระบรรทม” สมเด็จกรมพระยาดำรงราชา นุภาพ (กรมศิลปากร, 2510: คำนำ) ทรงนิพนธ์

คำอธิบายถึงบทเห่กล่อมสมัยนั้นว่า“...บทเห่กล่อม เป็นของกวีแต่งขึ้นสำหรับข้าหลวงร้องเห่พระเจ้าลูกเธอที่ยังทรงพระเยาว์เวลาไกวพระอู่ให้บรรทม สังเกตว่าเป็นสำนวนสุนทรภู่แต่งเมื่อในสมัยรัชกาลที่ 2...” ซึ่งบทเพลงเห่กล่อมพระบรรทมสำนวนสุนทรภู่ เช่น “บทเห่กากี” “บทเห่โคบุตร” “บทเห่พระอภัยมณี” ซึ่งพระราชพิธีดังกล่าวนี้คงเลิกไปในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้ว อย่างไรก็ดี “บทเต่าเห่” ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ก็เป็นบทเพลงเห่กล่อมได้ แม้ว่าไม่ได้ใช้ในพระราชพิธีเห่กล่อมพระบรรทมอย่างโบราณก็ตาม

สำหรับการเห่กล่อมหมายรวมถึงเพลงเห่ที่ใช้ร้องในพระราชพิธีสมโภชช้างเผือกด้วย ในพระราชพิธีสมโภชช้างเผือก มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, 2503: 1941-1944) กล่าวว่า การกล่อมช้างในพระราชพิธีกล่อมช้างมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การอ่านคำฉันท์ดุษฎีสังเวยกล่อมช้างโดยพระครูพราหมณ์และการขับไม้ เพลงเห่ที่ใช้ในพระราชพิธีกล่อมช้างมีชื่อชี้ชัดว่า เห่กล่อมช้าง เห่กล่อมพระคชาธาร

ภาพที่ 2 พระราชพิธีสมโภชช้างเผือก
ภาพจากงานนิทรรศการ ณ เมืองทองธานี

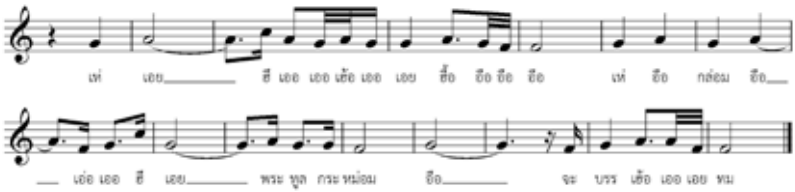
ภาพที่ 3 วงขับไม้สำหรับกล่อมช้าง
ภาพจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

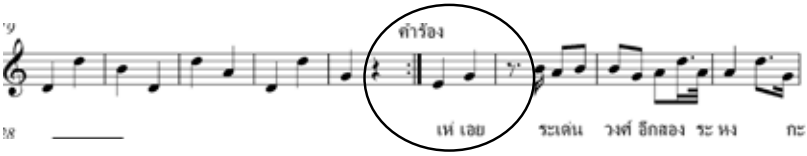
ตามความหมายของคำในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน คำ “เห่” กับคำ “กล่อม” มีความหมายเหมือนกัน คือ เห่ ถ้าเป็นคำกิริยาหมายถึง กล่อม เช่น เห่ลูก ก็หมายถึง กล่อมลูก มักใช้ร่วมกันว่า “เห่กล่อม” บางทีก็เรียกว่า “เพลงเห่กล่อมลูก” จึงอาจนับเนื่องว่า เป็นเพลงเห่ของประชาชนคนสามัญ อันเป็นการเห่กล่อมแรกสุดในวัฒนธรรมไทย

ในด้านรูปแบบของบทเพลงเห่นั้น ในระยะเริ่มต้นยังมีการยึดรูปแบบของบทเพลงในสมัยสุโขทัยมาใช้อยู่ ต่อมาเพลงเห่ได้มีบทบาทเข้าไปในราชสำนัก มีหน้าที่ขับกล่อมและให้ความบันเทิง เพลงในสมัยแรกๆ นั้น ยังไม่ได้อยู่ในรูปแบบของเพลงบรรเลง แต่อยู่ในรูปแบบที่ต้องมีเนื้อร้องกำกับด้วยเสมอ การขยายตัวของเพลงเห่ขับกล่อมที่ไม่มีจังหวะ ได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ ดังที่ปรากฏเป็นรูปแบบของเพลงเห่

รูปแบบการขับร้อง “เห่กล่อม” วิธีการร้องเห่กล่อม มีอยู่ 3 แบบ คือ เห่กล่อมเด็ก เห่กล่อมพระบรรทม และเห่กล่อมช้าง ซึ่งเป็นรูปแบบของการเปล่งเสียงเป็นลำนำ กึ่งขับร้อง กึ่งเห่ โดยมีวิธีการเดียวกันคือ การเห่กล่อมให้เพลิดเพลินและสงบลง หรือนอนหลับไป ดังนั้นรูปแบบการขับร้องเพลงเห่กล่อมดังกล่าวจึงมีท่วงทำนองเบาๆ อ่อนโยน และช้าๆ วนไปวนมาตามแบบฉบับ

รูปแบบทำนองเห่ของเห่กล่อมพระบรรทม พบประเด็นสำคัญ คือ ทำนองที่ใช้ในการเห่กล่อมนั้น ประกอบด้วยวรรคทำนองที่ยาว อยู่ในจังหวะช้าปานกลาง มีเครื่องดำเนินทำนองประกอบการขับคือ ซอสามสายและบัณเฑาะว์ ในบทเห่ดังกล่าว มีการใช้ “เห่” ในตอน

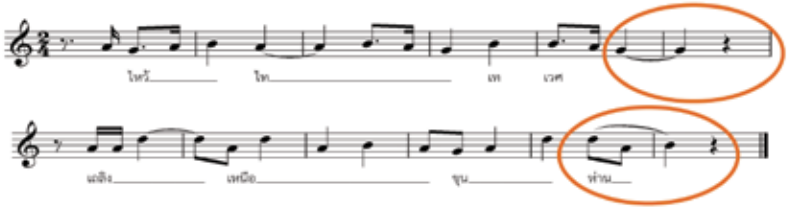
ขึ้นต้นเนื้อร้อง ซึ่งให้ความหมายถึงการเห่กล่อมทำนองร้องในแต่ละวรรคเพลงจบลงด้วยเสียง “ฟา” ทุกวรรค ใช้รูปแบบบันไดเสียงแบบโทนเสียงต่ำเพื่อให้เกิดความนุ่มเบา ช้าเยือกเย็น ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 โน้ตแสดงถึงคำร้องที่ลงท้ายด้วยเสียง “ฟา”

เห่กล่อมทำนองหลวง หรือสรภัญญะใหญ่ บทเพลงดังกล่าวไม่พบทำนองเห่ แต่มีการใช้คำ “เห่” ในการนำเข้าคำร้อง โดยไม่ได้ให้ความหมายใดๆ เพียงนำขึ้นต้นเพลงเท่านั้น ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 โน้ตแสดงคำร้องเห่ ที่ใช้ขับร้องและดนตรีรับ
แสดงการขึ้นต้นเพลงด้วยคำ “เห่เอย”

รูปแบบทำนองเห่ ของเห่กล่อมช้าง เห่กล่อมช้างไม่พบว่ามีการใช้คำว่า “เห่” ใน เนื้อร้อง แต่ใช้ทำนองร้องแบบช้า โดยแบ่งทำนองและโหมดเสียงในแต่ละวรรคได้ ดังนี้

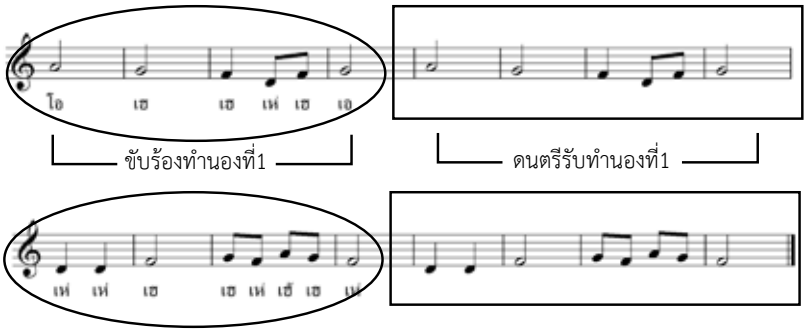
ทำนองที่ 1 วรรคที่ 1 และ 2 เสียงท้ายวรรคลงท้ายด้วยเสียง “ซอล” ดำเนินการขับร้องในรูปแบบโหมดเสียงกลาง ส่วนวรรคที่ 3 ถึงวรรคที่ 9 เสียงท้ายวรรคลงท้ายด้วย “ที”

ทำนองที่ 2 มีวรรคที่ 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 ที่ลงท้ายเสียงด้วยเสียง “ที” มีวรรคที่ 4 ที่ลงท้ายเสียงด้วยเสียง “เร” และวรรคที่ 9 ลงท้ายเสียงด้วยเสียง “ซอล” ซึ่งอยู่ในโหมดเสียงกลาง

ทำนองที่ 3 มีวรรคที่ 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 ที่ลงท้ายเสียงด้วยเสียง “ที” ส่วนวรรคที่ 5 และวรรคที่ 9 ลงท้ายเสียงด้วยเสียง “เร” ตัวอย่างทำนองที่ 1 ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 โน้ตแสดงถึงทำนองท้ายวรรคเพลงที่ด้วยเสียง “ซอล” และ “ที”

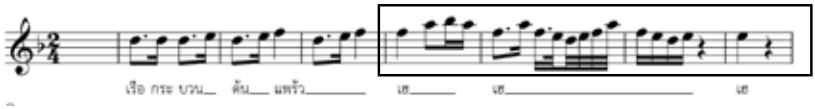
Journal Art Klong Hok

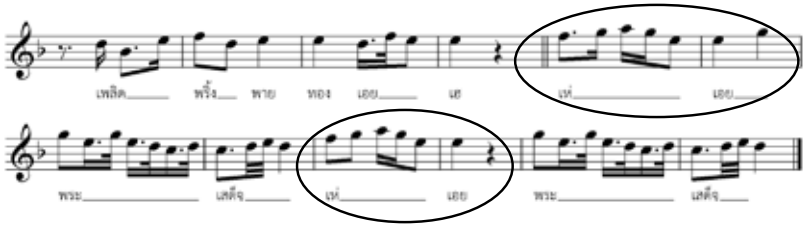
รูปแบบทำนองเห่ ของเห่กล่อมเด็ก ไม่มีรูปแบบการเห่ที่ตายตัว ส่วนใหญ่เป็นการใช้เสียงเห่เป็นทำนองช้าๆ ร้องซ้ำไปซ้ำมาตามแบบชาวบ้านราษฎรทั่วไป

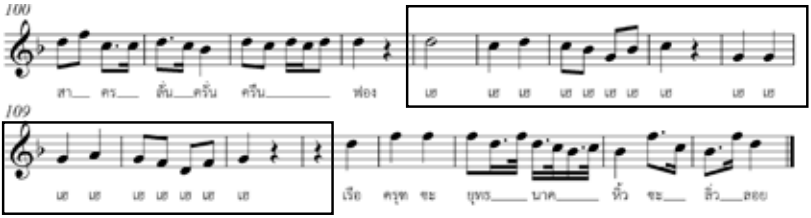


ภาพที่ 8 โน้ตแสดงทำนองเห่ ที่ใช้ขับร้องและดนตรีรับ

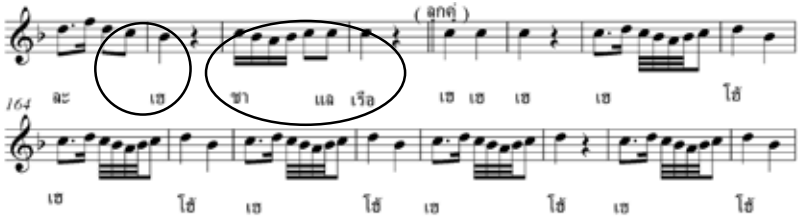
รูปแบบการขับร้อง “เห่เรือ” มี 2 รูปแบบ คือ เห่เรือหลวง และเห่เรือเล่น รูปแบบการขับร้องเห่เรือหลวง หรือ เห่เรือพระราชพิธีนั้น ปัจจุบันมีอยู่ 2 ทางคือ ทางเห่เรือของกองทัพเรือ ที่ใช้ในพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารค และทางของกรมศิลปากร ที่ใช้ในโขน ละคร สำหรับทางของกรมศิลปากร มีท่วงทำนองและการเอื้อนเสียงที่เน้นความไพเราะ และมีเทคนิคลีลาการขับร้อง ที่นุ่มนวล อ่อนหวานกว่าทางของกองทัพเรือ ส่วนการเห่เรือของกองทัพเรือนั้น มีท่วงทำนองและการเอื้อนเสียงที่เข้มแข็ง สง่างาม เน้นความพร้อมเพรียงของฝีพายและมีเทคนิคลีลา จังหวะที่กระชับกว่าทางของกรมศิลปากร ทั้งนี้เนื่องจากจุดประสงค์ของการเห่เรือทั้งสองทางแตกต่างกัน

รูปแบบทำนองเห่ ของเห่เรือหลวง จากบทขับเห่เรือหลวงพบว่ามีการใช้คำ “เห่” ในทำนองร้อง 4 รูปแบบคือ รูปแบบที่ 1 พบในทำนองเกริ่นเห่ใช้คำ “เห่” เป็นทำนองร้อง เพื่อยืดทำนองให้ยาวขึ้นโดยไม่มีความหมายใดๆ ในทำนอง “เห่” ดังภาพโน้ต แสดงถึงการใช้คำ “เห่” สำหรับการยืดทำนองร้อง เพื่อให้เกิดความไพเราะทางทำนองเพลง พบว่ามีการใช้ในโน้ต ซึ่งอยู่ท้ายทำนองเกริ่นเห่ดังตัวอย่างภาพที่ 9

ภาพที่ 9 โน้ตแสดงทำนอง “เห่” ในการยืดทำนองให้เกิดความไพเราะ

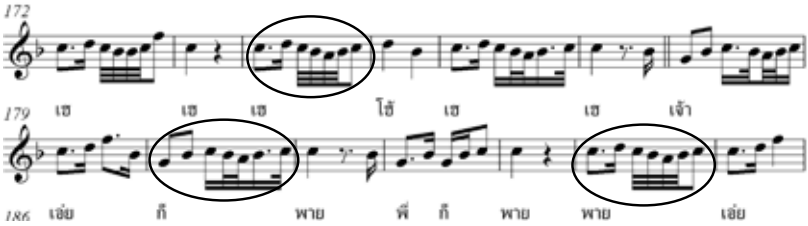
รูปแบบที่ 2 พบในทำนองช้าลวะเห่ ใช้คำ “เห่” ประกอบคำร้อง ซึ่งให้ความหมายถึงการ “เห่” แทรกอยู่ในคำร้องตอนต้น ทำนองช้าลวะเห่ ก่อนเข้ากาพย์ยานี 11 พบว่า มีการใช้ 2 ครั้งโดยใช้คำ “เห่” สำหรับการซ้ำทำนองร้อง ใช้คำ “เห่ เอย” นำหน้า “พระเสด็จ” และใช้ “เห่เอย” เพื่อซ้ำ“พระเสด็จ” อีกครั้ง และมีการใช้ “เห่ เอย” อีกครั้ง นำคำร้อง “กิ่งแก้ว” ดังตัวอย่างภาพที่ 10

ภาพที่ 10 โน้ตแสดงการใช้ “เห่” นำหน้าคำร้อง ในทำนอง ช้าลาวะเห่

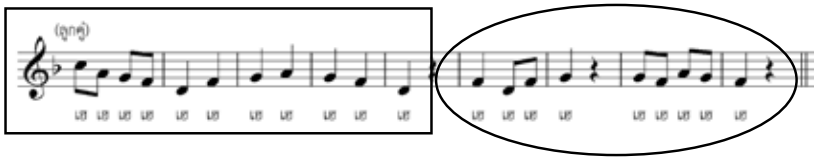
รูปแบบที่ 3 พบในทำนองมูลเห่ ใช้คำ “เห่” ประกอบทำนองร้อง ต่อท้ายจบบทร้องช้าลาวะเห่ โดยร้องคำว่า “เห่” เพื่อนำเข้าทำนองมูลเห่ หรือเห่เร็ว พบว่าในทำนองมูลเห่มีการใช้ทำนองเห่นำเข้าคำร้องที่เป็นกาพย์ยานี 11ในทุกบท โดยใช้ทำนองเห่แบบที่ 3 เหมือนกันหมดและตอนจบบทร้อง จะมีการร้องทำนองเห่อีกครั้ง เพื่อจบบทขับร้องทำนองมูลเห่ ดังตัวอย่างภาพที่ 11

ภาพที่ 11 โน้ตแสดงทำนองเห่ในการนำเข้าบทร้องทำนองมูลเห่

รูปแบบที่ 4 พบในทำนองมูลเห่ ทำนองสวะเห่ไม่ได้ใช้บทเห่เรือที่เป็นคำประพันธ์ร้องกรอง หากแต่ใช้ถ้อยคำบางคำที่กล่าวถึงเรือหรือการพาย เป็นต้น

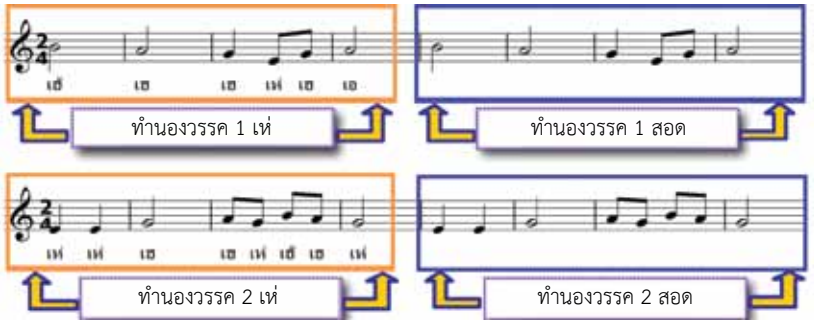
1)ใช้การร้อง “เฮ” สลับกับเนื้อร้องโดยใช้คำ “เฮ” หรือ “เห่” และตามด้วยเนื้อร้องซึ่งทำนอง “เฮ” หรือ ทำนองเห่ กับเนื้อร้อง มีรูปแบบทำนองที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่างภาพที่ 12

ภาพที่ 12 โน้ตแสดงการ “เห่” สลับกับเนื้อร้อง โดยใช้ทำนองแตกต่างกับการเห่

2)ใช้การร้อง “เห่โห้ว” ทำนองยาว เพื่อดำเนินการร้องซ้ำในเนื้อร้องเดิม พบว่า มีการใช้ “เห่” แบบดังกล่าวในตอนท้ายคำร้อง ดังนี้ “ชา แล เรือ เห่ เห่ เห่ เห่ โห้ว”

โดยใช้ทำนองเห่ ผสานกับเนื้อร้องที่มีทำนองเดียวกับการเห่ ดังภาพโน้ตแสดงถึงทำนองเห่ และเนื้อร้อง ที่ใช้ทำนองเดียวกับการเห่ดังตัวอย่างภาพที่ 13

ภาพที่ 13 โน้ตแสดงทำนองเห่และเนื้อร้องที่ใช้ทำนองเดียวกัน

รูปแบบทำนองเห่ ของเห่เรือเล่น เห่เรือทำนองเลียบพระนคร ใช้ทำนอง “เห่” เป็นทำนองยาว โดยลูกคู่ร้องคำว่า “เฮ...เห่” รับทำนองจากเสียงร้อง การร้องทำนองเห่ แบ่งเป็นทำนอง 2 วรรคเพลง โดยวรรคแรกมี 5 ห้องเพลง วรรคหลังมี 4 ห้องเพลงดังดังตัวอย่างภาพที่ 14

ภาพที่ 14 โน้ตแสดงทำนองเห่สองวรรคเพลง

รูปแบบทำนองเห่ ของเห่ในโขน ละคร เพลงเต่าเห่ ทำนองที่ใช้ในการเห่พบว่ามีการใช้ทำนองเห่ โดยแบ่งเป็น 2 วรรคเพลง โดยการเห่ด้วยทำนอง 4 ห้องในวรรคเพลงแรก และ มีการสอดรับทำนองเดิมหนึ่งครั้ง เมื่อร้องทำนองในวรรคที่ 2 อีก 4 ห้อง เพลงจบ มีการสอดรับทำนองในวรรคที่ 2 อีกครั้ง ดังตัวอย่างภาพที่ 15



ภาพที่ 15 โน้ตแสดงทำนองเห่ 2 วรรคเพลงและการสอดรับทำนอง

สรุป

1. บริบทและบทบาทหน้าที่ของเพลงเห่ในวัฒนธรรมไทย สำหรับบทบาทหน้าที่ของเพลงเห่จำแนกได้เป็น 2 บทบาท ได้แก่ บทบาทหน้าที่ในพระราชพิธี เช่น พระราชพิธีสมโภชขึ้นพระอู่ พระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางช้างเผือก พระราชพิธีเสด็จพยุหยาตราทางชลมารค และบทบาทหน้าที่ในวิถีชีวิตของราษฎร เช่น การเห่กล่อมลูก การเห่เรือแบบชาวบ้าน และการเห่ในโขน ละคร แต่ละประเภท มีการกำหนดรูปแบบการใช้เครื่องดนตรีมาร่วมบรรเลงไปพร้อมกับการขับร้องบ้าง บรรเลงรับร้องบ้าง ซึ่งมีดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเพลงเห่ เช่น วงขับไม้ วงมโหรีปี่พาทย์ บางโอกาสอันมีความสัมพันธ์กับศาสนา พิธีกรรม ความเชื่อ ค่านิยม ขนบประเพณี ระเบียบแบบแผนและการศึกษาอบรมในสังคม

2. รูปแบบของการขับร้องเพลงเห่ ในด้านรูปแบบของบทเพลงเห่ ในปัจจุบันนั้น มีวิวัฒนาการมายาวนาน ตั้งแต่สมัยโบราณซึ่งเฟื่องฟูมากในสมัยอยุธยา ในระยะเริ่มต้นยังมีการยึดรูปแบบของบทเพลงในสมัยสุโขทัย

มาใช้อยู่ ต่อมาเพลงเห่ ได้มีบทบาทเข้าไปในราชสำนัก มีหน้าที่ขับกล่อมและให้ความบันเทิง ดังนั้นเพลงเห่จึงต้องมีการปรับปรุงให้มีรูปแบบของทำนองที่ช้าลง เพื่อความเหมาะสมที่เป็นเพลงเห่ขับกล่อม การขยายตัวของเพลงเห่ขับกล่อมที่ไม่มีจังหวะ ได้พัฒนาขึ้นตามลำดับ เป็นรูปแบบของเพลงเห่ในโขน ละครในอัตราสองชั้น จนก้าวสู่เพลงเห่ในอัตราสามชั้นที่มีทำนองพิสดารซับซ้อน ดังที่ปรากฏในบทเพลงเถาต่างๆ เช่น พม่าเห่ เต่าเห่ แขกเห่ เป็นต้น

อภิปรายผล ผลการวิจัยพบว่า มีประเด็นที่นำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

(1) ผลการวิจัยจะได้องค์ความรู้ ในเรื่องเพลงเห่ ด้านกระบวนการในวัฒนธรรมไทย และเป็นแนวทางสนับสนุนให้คงอยู่ สืบทอด เห็นคุณค่ามรดกทางวัฒนธรรมไทย และเกิดการอนุรักษ์อย่างยั่งยืน การศึกษาวิจัยนี้ สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ เนื่องจากการนำเพลงเห่ มาศึกษาวิจัยกระบวนการในวัฒนธรรมไทย ทำให้รู้จักกระบวนการเห่ในวัฒนธรรมที่มีต่อสังคมไทย ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันได้ชัดเจนมากขึ้น และทำให้ตระหนักถึงความสำคัญ ของการหาแนวทางส่งเสริม อนุรักษ์ สืบทอด หรือสร้างระบบฟื้นฟูขึ้น เพื่อเปลี่ยนจุดอ่อนเป็นจุดแข็ง และเสริมสร้างจุดแข็งของเพลงเห่ให้แข็งแกร่งและมีความยั่งยืนต่อไป

(2) จากการศึกษาวิจัยโดยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพนี้ พบว่า ผลการวิจัยได้สะท้อนเห็นถึงภาพรวม ของกระบวนการเห่ตามสังคมในวัฒนธรรมไทยที่พบในครั้งอดีตว่า มีบทบาทที่โดดเด่นและยังคงมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมมาจนถึงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ส่วนใหญ่เป็นผลมาจากการสนับสนุนส่งเสริมพระบารมีของกษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งสมัยที่ใช้เพลงเห่เหล่านั้น เป็นช่วงที่มีการปกครองแบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กระบวนการทางวัฒนธรรม จึงเป็นเรื่องธรรมดาที่จะต้องถูกสร้างขึ้น เพื่อยกย่องพระราชวงศ์เป็นสำคัญ บทบาทของเพลงเห่ มีทิศทางไปสู่พระราชพิธีอย่างชัดเจนและ

มีการสืบทอด ซึ่งผู้วิจัยศึกษา ขอสรุปไว้ในเรื่องการสืบทอดเพลงเห่ เป็น 4 ประเด็น ไว้ดังนี้คือ

1) ประเด็นเรื่องการอนุรักษ์เพลงเห่ ด้วยผลการวิจัยนี้สอดคล้องตามทฤษฎีวัฒนธรรมแบบองค์รวม และพัฒนาการแนวทฤษฎีมานุษยวิทยา สังคมและวัฒนธรรม ที่มีความชัดแจ้งในปรากฏการณ์ข้อมูล ขอบข่ายของความสัมพันธ์ที่เคลื่อนไหว ผ่านกระบวนการทางวัฒนธรรม ผ่านการยึดถือ ปฏิบัติ สืบทอดเปลี่ยนแปลงต่อเนื่องกันตาม ระเบียบ กฎเกณฑ์ และมีวัตถุประสงค์ในทิศทางเดียวกัน ทางสังคม และวัฒนธรรม จนมีสภาวะในอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง ที่เชื่อมโยงกระบวนการทางวัฒนธรรมไว้ ด้วยความสัมพันธ์ของความเป็นปัจจุบัน

2) ประเด็นเรื่อง การศึกษารูปแบบของเพลงเห่ มีนัยความสำคัญตามทฤษฎี คุณวิทยาทำให้ทราบว่า เพลงเห่ แสดงให้เห็นความงดงามทางด้านสุนทรียศาสตร์ วรรณศิลป์ และสังคีตศิลป์ ทั้งเชื่อมโยงกับทฤษฎีวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับสังคมและกระบวนการในวัฒนธรรมไทย จุดเด่นของเพลงเห่ คือ แสดงให้เห็นความงดงามทางด้านสังคีตศิลป์ ดีเด่นทางด้านเทคนิคลีลาการขับร้อง ให้เห็นภาพพจน์ ทำให้มีความที่ไพเราะในยามขับเห่ และให้อารมณ์ความรู้สึก มีกลวิธีการร้องเห่และท่วงทำนองที่ไพเราะอีกด้วย รวมทั้งมีการใช้เครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ วงขับไม้ วงปี่ชวากลองแขกวงปี่พาทย์ และวงร่วมสมัย

3) ประเด็นเรื่องความเป็นมงคลของเพลงเห่ เพลงเห่ในพิธีกรรมและพระราชพิธีของเพลงเห่ เป็นลักษณะที่แสดงออกถึงความเป็นมงคลในการปฏิบัติชัดเจน ประสมด้วยตามความเชื่อทางศาสนา เนื่องจากดนตรีไทย มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับอำนาจเหนือธรรมชาติ

4) ผลการวิจัยนี้ สอดคล้องกับงานวิจัยของ สมบูรณ์ บุญวงษ์ ทำวิจัย 6 เรื่อง “วงขับไม้ : ประวัติและบทบาทในการบรรเลงประกอบพระราชพิธี” และงานวิจัยของ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา 7 ทำวิจัยเรื่อง “วงกลองแขก : วงปี่กลองในพระราชพิธีไทย” ข้อมูลเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพระราชพิธีที่มีความสัมพันธ์เชื่องโยงกับเพลงเห่ พบว่าองค์ประกอบที่สำคัญในพระราชพิธีร่วมกับดนตรี ด้วยวิจัยดังกล่าว เป็นส่วนสนับสนุนในการยืนยันผลวิจัยเรื่อง “เพลงเห่ ในวัฒนธรรมไทย” ทำให้ทราบว่าสังคมมีส่วนให้วิถีชีวิตของคนไทยเปลี่ยนไปมาก การศึกษาเพลงเห่ต่างๆในวัฒนธรรมไทยจึงทำให้มีความรู้และความเข้าใจในเพลงเห่ต่างๆ ทั้งในราชสำนักและในหมู่ราษฎรทั่วไป

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยต่อไป

1. ควรมีการวิจัยเพลงเห่ ในรูปแบบของดนตรี เพื่อลึกในกระบวนวัฒนธรรมฐานรากที่มีมาก่อนกับวัฒนธรรมร่วมกับการร้องเพลงเห่ จนถึงปัจจุบัน

2. ควรมีการวิจัยในประเด็นปรัชญา แนวคิด ความเชื่อ ที่ปรากฏในเพลงเห่ โดยศึกษาทุกศาสตร์ที่มีในลักษณะภาพรวม หรือการเปรียบเทียบ

3. ควรมีการบันทึกโน้ตเพลงเห่ในรายละเอียดทุกประเภทของเพลงเห่บรรดามี โดยผ่านโน้ตที่บันทึกไว้สามารถนำไปปฏิบัติตาม ได้อย่างถูกต้อง

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2510).**พระราชทานเพลิงศพนายเธียร** ปั้นงา เมรุวัดอัมพวา วันที่ 14 เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2510, กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2510). **ตำนานเสภาใน เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนฉบับหอสมุดแห่งชาติ,** พิมพ์ครั้งที่ 11. พระนคร : โรงพิมพ์อมรการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2503). **สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน** เล่มที่ 4, กรุงเทพฯ: บริษัท ธนาเพรส.

ราชบัณฑิตยสถาน.(2553). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554,** กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตสถาน.

----------. (2526).**สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่มที่ 29,** กรุงเทพฯ : ธนาเพรส, 2553.

สมภพ ภิรมย์,ศาสตราจารย์,น.อ., ร.น., ราชบัณฑิต, (2526). **เรือพระราชพิธีพยุหยาตราทางชลมารค.** กรุงเทพ: อัมรินทร์การพิมพ์.

สมบูรณ์ บุญวงษ์. (2541).**วงขับไม้:ประวัติ และ บทบาทในการบรรเลงประกอบพระราชพิธีกล่อมช้าง,วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.** สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา.(2544). **วงกลองแขก:วงปี่กลองในพระราชพิธีไทย,** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

สำนักนายกรัฐมนตรี. (2521). **ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 3,** พระนคร: สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี.

สุจิตต์ วงษ์เทศ.(2550). **เรือพระราชพิธีและเห่เรือมาจากไหน?,** กรุงเทพฯ: มติชน.