



ภาพ: การขับร้องและบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จักระบำชุด “เทอดพระเกียรติน้อมเกล้าฯ”
เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลอง 96 ปี แห่งการสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ในวันที่ 26 มีนาคม 2556 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: <https://www.cca.chula.ac.th/protocol/thai-music-performances.html>

ทางและอัตลักษณ์ของซออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง
The *Thang* and Identity of the *So-U* within *Naphat*
for Theatrical Performance

วารภรณ์ เชิดชู¹

Waraporn Cherdchoo

E-mail: ann.faa.cu@gmail.com

Received: November 22, 2021

Revised: March 13, 2022

Accepted: March 21, 2022

¹ ดร., ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Dr., Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University.

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอผลการวิจัยเรื่อง ทางและอัตลักษณ์ของซออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ทางและอัตลักษณ์ของซออุ้ในการทำหน้าที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงด้วยวิธีวิเคราะห์ทางดนตรีแบบเลือกประเด็น (selective approach) ในการศึกษาทำนองซออุ้จำนวน 3 ทาง ได้แก่ 1) ทางอาจารย์จืรพล เพชรสม 2) ทางอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิจิตรชัยมนตรี และ 3) ทางผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล ผลการวิจัยพบว่า ประเด็นการวิเคราะห์ปรากฏลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลง จำนวน 26 ลักษณะ สามารถแบ่งออกเป็นการใช้สำนวน จำนวน 17 ลักษณะ และการใช้กลวิธีการบรรเลงเฉพาะ จำนวน 9 ลักษณะ โดยจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น คือ 1) ลักษณะสำนวนที่พบในทุกทางบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง จำนวน 7 สำนวน ประกอบด้วย การแปลสำนวนซออุ้แบบรักษาทำนองหลัก ทำนองจาวเสียง ทำนองการสี่เก็บ การเอื้อนการย้อยจังหวะ เสียงฟาด และการย้ำเสียง 2) ลักษณะสำนวนที่พบเฉพาะเพลง จำนวน 10 สำนวน ประกอบด้วย การลอยจังหวะ การทอนทำนอง เลียนแบบลีลาอาการของสำนวนปี การซ้ำเสียงต้นในสายเปล่าของสายทุ้มและสายเอก ทำนองเสียงสามพยางค์ การละเสียงลูกตกท้ายวรรค การข้ามเสียงสลับเสียงสูงต่ำ การใช้เสียงสูงต่ำเป็นคู่แปด การละเสียงต้น และอิหลกอิเหลือ 3) ลักษณะกลวิธีที่พบในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง จำนวน 5 กลวิธี ประกอบด้วย พรหมปิด พรหมเปิด พรหมจาก กระทบเสียง และสะบัด 4) ลักษณะกลวิธีที่พบเฉพาะเพลง จำนวน 4 กลวิธี ประกอบด้วย ตัวด้นี้ การขี้ การรูดนี้ และโหนเสียง จากลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลงจำนวน 26 ลักษณะ สามารถแสดงระเบียบวิธีการปฏิบัติและการแปลทำนองซออุ้ในเพลงหน้าพาทย์แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ 1) การแปลทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก 2) การแปลทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก 3) การแปลทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซออุ้ 4) การแปลทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของทำนองเท่านั้น

คำสำคัญ: เครื่องสี่ไทย, ซออุ้, เพลงหน้าพาทย์, ทาง, ศิลปะการแสดงไทย

Abstract

This article is part of the research titled “The *Thang* and Identity of the *So-U* within *Naphat* for Theatrical Performance”. The research purpose was to study and analyze the *thang* (a melodic expression of Thai traditional music) and identity that reflected the instrument's role, when the *naphat* composition with percussion elements was played by the stringed instrument for accompanying the state plays. With a selective approach to music analysis, the 3 versions of *thang* played by the 3 masters were examined: 1) Chiraphol Phetsom's *thang*, 2) Lerkiat Mahavinijchaimontri's *thang*, and 3) Chaiwut Kosol's *thang*. The results revealed that 26 aspects of points had been found, there were 17 types of musical idioms, and 9 specific playing tactics could be classified into 4 points as follows: 1) The idioms found in every version of a *thang* of the *naphat* pieces for stage plays represented 7 distinct aspects, including the idiom developed (*plae*) by imitating the main melody, undecorated melodies (*chao*), kep-style melodies, melismatic styles (*uean*), a rhythmic delaying tactic (*yoi changwa*), fluctuation of melodic motion (*fat*), and repetition of notes. 2) 10 specific idioms were found in some pieces, including free-rhythm style (*loy changwa*), minimization of melodic unit (*thon*), imitation of pi nai (*Thai shawm*)'s melodic characteristics, the repeated notes of the two open strings, three-time repetition of notes, omission of the main structural notes (*luk tok lak*), disjunct motion, disjunct motion of notes in an octave interval, omitting starting notes, and “awkward” expression (*ilak-iluea*). 3) The 5 tactics found included vibrato (*phrom pit*), trill (*phrom poet*), short trill (*phrom chak*), acciaccatura (*krathop*), and a quick three-note syllable (*sabat*). 4) The 4 tactics for fingering and bow techniques were found only in some songs, consisting of acciaccatura notes (*tawat nio*), double speed (*khayi*), moving of hand position to lower position (*rut nio*), and portamento (*hon siang*). The constitution of *so u*'s

characteristics represented among 26 tactics could be synthesized into 4 aspects: 1) a duplicate of the main melody in its original form, 2) a developed form related to the main melody, 3) a typical phrase for the *so u*, and 4) an independent rendition based solely on the main structural notes (*luk tok lak*) of the main melody.

Keywords: Thai fiddle, *So U*, *Naphat*, *Thang*, Thai theatrical performance

บทนำ

เพลงหน้าพาทย์ จัดเป็นเพลงไทยประเภทหนึ่งตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย ที่นำมาใช้บรรเลงประกอบกิจการเคลื่อนไหวของการแสดงโขนละคร อาทิ มนุษย์ สัตว์ สิ่งของและอื่น ๆ เช่น การนอน การเดิน การวิ่ง การแปลงกาย การเสก การแสดง อธิติฤทธิ์ กิริยาสมมติทั้งที่เห็นตัวและไม่เห็นตัว เหล่านี้เป็นต้น (Banchongsilpa, et al, 2003) อีกทั้ง เพลงหน้าพาทย์ยังหมายรวมถึงการใช้บรรเลงเพื่อเป็นการอัญเชิญพระ ผู้เป็นเจ้าของ ฤๅษี เทวดา เทพสังคีตอาจารย์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีการมงคล ต่าง ๆ (Thamviharn, 2002) โดยเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร สามารถแบ่งระดับเพลงตามศักดิ์ของตัวแสดง สามารถแบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้กับกิริยาของสิ่งสูงศักดิ์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางใช้กับกิริยาของบุคคลชั้นสูง และ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสามัญที่ใช้กับกิริยาของบุคคลทั่วไป นอกจากนี้ยังปรากฏการให้คำ นิยามของคำว่า “หน้าพาทย์” ที่ปรากฏการใช้ทั้งในด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์นั้น หมายถึงอวัจนภาษาชนิดหนึ่งที่ใช้สื่อสารการแสดงออกทางอารมณ์ ซึ่งมีดนตรีและ ทำทางเป็นองค์ประกอบที่ปรากฏการใช้คำว่า “ภาษาท่าทาง” หรือ “ภาษานาฏศิลป์” (Wangnaitham, 1983) ในขณะที่คำว่า “หน้าพาทย์” ในส่วนของดนตรีนั้น มีความ สำคัญมากในฐานะดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวอธิบาย และเน้นย้ำว่า เพลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงโขนทุกบทเพลง จัดเป็น เพลง “หน้าพาทย์” ทั้งสิ้น อันประกอบด้วยเพลงประกอบอากัปกิริยาต่าง ๆ ได้แก่ เชิด เสมอ ตระ รัว คุกพาทย์ บาทสกุณี (Yupho, 1965) นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ยังระบุ ถึงลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่าเป็นการบรรเลงดนตรีล้วน ๆ ในการประกอบการ แสดงโขนกลางแปลง ซึ่งโขนกลางแปลงถือเป็นรูปแบบดั้งเดิมและเก่าแก่ที่สุดในบรรดา ประเภทของการแสดงโขน และเพลงหน้าพาทย์ อีกทั้งการนำขับร้องเข้ามาเกี่ยวข้อง

ในการแสดงละครด้วย (Yupho, 1965) ดังนั้น จะเห็นได้ว่านักวิชาการมุ่งนิยามเพลงหน้าพาทย์ว่าเป็นดนตรีที่มีความเกี่ยวข้องกับการแสดงเป็นหลัก ฉะนั้น การอธิบายความหมายหรือข้อมูลที่ปรากฏจึงเป็นข้อมูลเชิงนาฏยศิลป์และด้านดุริยางคศิลป์เป็นหลัก ซึ่งต่างก็มีความสอดคล้องกัน อีกทั้ง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงของตัวละครปรากฏการบัญญัติความหมายและวิธีใช้แตกต่างกัน สามารถแบ่งออกเป็น 7 หมวด คือ หมวดที่ 1 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับประกอบกิริยาไป-มาหรือการเดินทาง หมวดที่ 2 เพลงหน้าพาทย์ประกอบการยกพล หมวดที่ 3 เพลงหน้าพาทย์ประกอบอารมณ์สนุกสนานรื่นเริง หมวดที่ 4 เพลงหน้าพาทย์แสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ หมวดที่ 5 เพลงหน้าพาทย์ใช้ในการต่อสู้ติดตาม หมวดที่ 6 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้แสดงอารมณ์ทั่วไป และหมวดที่ 7 เพลงหน้าพาทย์เบ็ดเตล็ด

การใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงต้องอาศัยลักษณะทำนองดนตรีที่สัมพันธ์กับเรื่องราวไปตลอดเรื่อง อีกทั้งต้องมีความสอดคล้องกับอารมณ์ของเรื่องราวที่กำลังดำเนินอยู่ ดังนั้น การแสดงโขนละครสามารถแยกออกเป็น 5 ส่วน คือ 1) การผูกเรื่อง 2) การเลือกเพลงให้เข้ากับเนื้อเรื่อง 3) การเลือกเพลงหน้าพาทย์ให้เข้ากับการรำและการแสดงแต่ละช่วง 4) เครื่องแต่งกาย 5) ศิลปะการรำ (Arunrat, 2007) ฉะนั้น สำหรับการใช้นักร้องประกอบการแสดงนั้น ทางดนตรีต้องจัดวางทำนองให้สัมพันธ์กับบุคคล เวลา และสถานที่หรือโอกาส ในขณะที่ทางนาฏศิลป์มีรูปแบบเพียง 2 กลุ่มใหญ่เท่านั้น คือ การรำหน้าพาทย์ธรรมดาและการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง โดยมีการกำหนดบทเพลงแตกต่างกันระหว่างการรำหน้าพาทย์ธรรมดากับการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ดังนั้น ด้วยความสัมพันธ์ระหว่างท่วงทำนองและท่าทางการแสดงนั้นเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันหรือแม้แต่การใช้เฉพาะดนตรีบรรเลงในพิธีกรรมก็ตาม เพลงหน้าพาทย์ถูกจัดจำแนกตามสถานะของบุคคล กาลเวลา กิริยาต่าง ๆ ฉะนั้น การใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจึงปรากฏการใช้ทุกกลุ่มสถานะ จึงทำให้มีบทเพลงที่หลากหลายองค์ประกอบเรื่องราว ไม่ว่าจะเป็นการใช้ในบทเพลงหน้าพาทย์สามัญ ชั้นกลางหรือชั้นสูง หรือแม้แต่การจัดจำแนกตามนาฏยศาสตร์ที่แบ่งเป็นรำหน้าพาทย์ธรรมดากับรำหน้าพาทย์ชั้นสูงก็ตาม

นอกจากด้านการใช้งานของเพลงหน้าพาทย์ที่สัมพันธ์กับการแสดงแล้ว การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงถือเป็นอีกส่วนที่สำคัญเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน ละคร ลิเก หรือหุ่น ดนตรีที่บรรเลงประกอบมักใช้วงปี่พาทย์ทั้งสิ้น

โดยขนาดของวงปีพาทย์ที่นอกจากจะใช้วงปีพาทย์เครื่องคู่หรือวงปีพาทย์เครื่องใหญ่เป็นหลักแล้ว ขนาดและประเภทของวงอาจขึ้นอยู่กับความประสงค์ของงานและสถานที่อีกด้วย ส่วนวิธีการบรรเลงขึ้นอยู่กับว่าเป็นการแสดงชนิดใดและเรื่องใด ดังนั้นด้วยความหลากหลายของการแสดง จึงปรากฏการใช้ “ซอฮู้” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่อยู่ในวงเครื่องสายเป็นหลักและเป็นเครื่องสายเพียงชิ้นเดียวที่นำมาประสมอยู่ในวงปีพาทย์ ซึ่งใช้ในวงปีพาทย์ไม้นวมและวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยซอฮู้เป็นซอที่มีจำนวน 2 สาย ลักษณะเสียงทุ้มต่ำ นุ่มนวลและทำหน้าที่หยอกล้อยั่วเข้าไปกับทำนองเพลงพร้อมกับทำหน้าที่คลอเสียงร้องเมื่อบรรเลงประกอบการแสดง (Banchongsilpa, et al, 2003) ด้วยคุณลักษณะและคุณสมบัติอันเป็นเอกลักษณ์พิเศษเฉพาะของซอฮู้ที่สามารถกระตุ้นความรู้สึกให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามได้ (Chansuwan, 1994) ประกอบกับการเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ของซอฮู้ที่ใช้บรรเลงอยู่ในวงเครื่องสายเป็นหลักนั้น มาทำหน้าที่ในวงปีพาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง จึงส่งผลให้บทบาทและลีลาของซอฮู้ที่มีความเฉพาะในด้านขอบเขตของเสียงที่มีอย่างจำกัดเมื่อเทียบกับขอบเขตเสียงของเครื่องปีพาทย์ ผู้บรรเลงจึงต้องมีดุริยางคปฏิภาณกวีในการแปลทำนองซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ให้มีความเหมาะสมที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ทำนองซอฮู้ในกลุ่มบทเพลงดังกล่าวได้เป็นอย่างดี อีกทั้ง การศึกษาวิจัยที่ผ่านมายังไม่ปรากฏการศึกษาในประเด็นดังกล่าว

ด้วยความสำคัญดังกล่าว การศึกษาถึงกลวิธีการบรรเลง กระบวนการสร้างทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงนั้น จึงเป็นส่วนแสดงให้เห็นถึงสติปัญญา ความสามารถของนักดนตรีไทยในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง อันเป็นประโยชน์และถือเป็นการวิจัยต้นแบบต่อผู้สนใจศึกษาค้นคว้าด้านทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในเพลงไทยให้มีความสมบูรณ์ได้อีกทางหนึ่ง โดยการศึกษาในครั้งนี้ ได้รับความอนุเคราะห์ข้อมูลจากศิลปินผู้มีความสามารถและเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการ มีทักษะด้านการปฏิบัติซอฮู้ ตลอดจนเป็นผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงซอฮู้ประกอบการแสดงในหลายโอกาส รวมถึงการเป็นกลุ่มนักดนตรีที่ได้รับการสืบทอดแนวทางและวิธีการบรรเลงจากครูหรือสายการสืบทอดจากครูต้นแบบทางดุริยางคศิลป์ไทยของประเทศ นอกจากนี้ กลุ่มศิลปินนี้ยังมีความรู้ความเข้าใจและสามารถบรรเลงทำนองหลักในเพลงหน้าพาทย์ได้เป็นอย่างดี ประกอบด้วยจำนวน 3 ทาง คือ ทางที่ 1 สำนวนซอฮู้ทางอาจารย์จืรพลเพชรสม ทางที่ 2 อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี และทางที่ 3 สำนวนซอฮู้

ทางผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล โดยพบว่าทางและอัตลักษณ์ของซอู้ที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงของทั้งสามทาง ปรากฏความแตกต่างกันตามลีลาสำนวน กลอน อัตลักษณ์ของทางเพลงที่มีความโดดเด่น ตลอดจนการดำเนินทำนองซอู้ที่ยังคงรักษาสำนวนทำนองหลักและลีลาสำนวนเพลงหน้าพาทย์ไว้ในรูปแบบเดิม ซึ่งเป็นส่วนที่แสดงออกถึงการให้ความเคารพในเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ ตามหลักการทฤษฎีดุริยางค์ไทย ฉะนั้น ในความต่างและสอดคล้องของสำนวนซอู้ในแต่ละทางนั้น จึงมีส่วนประกอบสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์ที่พบในแต่ละสำนวนซอู้ คือ ระเบียบวิธีและกลวิธีการบรรเลงซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ซึ่งเป็นส่วนที่รวมการอธิบายถึงหลักการปฏิบัติ กลวิธีการปฏิบัติที่ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ดังนั้น ข้อมูลที่ได้จึงเป็นข้อมูลดนตรีชุดใหม่ อันเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการดนตรีในวงกว้าง

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาและวิเคราะห์ทางและอัตลักษณ์ซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจากทำนองซอู้ 3 ทาง คือ 1) ทางอาจารย์จිරพล เพชรสม 2) ทางอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิจิตรมนตรี และ 3) ทางผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล

วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการด้านดนตรีไทย นักดนตรี ศิลปินซอู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาและการวิเคราะห์ทางดนตรี
2. การบันทึกข้อมูลจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการนำข้อมูลและสำนวนทำนองซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงที่ได้จากศิลปินและนักวิชาการที่มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงซอและความเข้าใจในเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างดี จำนวน 3 ทาง คือ ทางที่ 1 ทางซอู้ของครูจिरพล เพชรสม ซึ่งเป็นศิลปินอาวุโสด้านการบรรเลงซอ และเป็นลูกศิษย์เอกในสายการสืบทอดของครูหลวงไพเราะเสียงซอ

(อุ้น คุระยะชีวิน) ทางที่ 2 ทางซออุ้ของอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิทยาลัยมนตรี ซึ่งเป็นศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซอ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และทางที่ 3 ทางซออุ้ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล ซึ่งอาจารย์เป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติเครื่องสายและเครื่องเป่าพาทย์ มีความเข้าใจในการปฏิบัติเพลงหน้าพาทย์เป็นอย่างดี และยังเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดผลงานเพลงสำคัญจากครูบุญรงค์ ธนโกเศศ ศิลปินแห่งชาติด้านดนตรีไทย จึงทำให้มีประสบการณ์ทั้งในการบรรเลงซออุ้สายครูปลั่ง ครูไป่ลว เวชจร ด้วยเช่นกัน จากนั้น จึงทำการบันทึกทำนองหลักโดยระบบโน้ตตัวอักษรภาษาไทย และให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของการบันทึกโน้ต

3. การสังเคราะห์และวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1) การสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิชาการและการสัมภาษณ์ และ 2) การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีการวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (selective approach) ด้วยการพรรณนาการวิเคราะห์ (analytical description) ตามแนวทางการวิเคราะห์เพลงไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (Chaiseri, 2016) โดยวิเคราะห์จากทำนองและข้อเท็จจริงที่มาจากการค้นคว้าเอกสารและข้อมูล และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อให้ได้ข้อสรุปด้านทางและอัตลักษณ์ของซออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง

ผลการวิจัย

การวิเคราะห์ทางและอัตลักษณ์ซออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงที่มาจากทั้ง 3 ทาง ได้แก่ ทางที่ 1 ทำนองซออุ้จากอาจารย์ธีรพล เพชรสม ทางที่ 2 ทำนองจากอาจารย์เลอเกียรติ มหาวิทยาลัยมนตรี และทางที่ 3 ทำนองจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล โดยการศึกษาทั้งสามทางพบประเด็นที่แสดงถึงลักษณะสำนวนและกลวิธีเฉพาะทางซออุ้ที่สร้างสรรค์และตกแต่งทำนอง เมื่อเครื่องดนตรีซออุ้ต้องทำหน้าที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ในกรณีเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง รวมทั้งภาพรวมของการดำเนินทำนองซออุ้ในเพลงหน้าพาทย์ดังกล่าว ซึ่งนอกจากจะมีทั้งลักษณะเฉพาะของรูปแบบการดำเนินทำนองในทางพื้นและรูปแบบทำนองเฉพาะแล้ว การวิเคราะห์ในแต่ละสำนวนที่มีความเหมือน คล้ายคลึงและแตกต่างที่เป็นผลจากการศึกษาของตัวอย่างกลุ่มเพลงทั้ง 6 กลุ่มเพลง โดยจัดแยกตามประเภทหน้าทับไม้กลอง ดังนี้

ตารางที่ 1 ประเภทหน้าทับไม้กลองและตัวอย่างเพลงสำหรับการวิเคราะห์ทางซอู้

ประเภทหน้าทับไม้กลอง	ตัวอย่างเพลงสำหรับการวิเคราะห์ทางซอู้
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับเสมอ	เสมอ
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับไม้เดิน	เชิด
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับตระ	ตระนิมิต
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับรัว	รัวสามลา
หน้าพาทย์ประเภทหน้าทับชำนาญ	ชำนาญ
หน้าพาทย์ที่มีหน้าทับเฉพาะ	เหาะ, โอด

การบรรเลงซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงปรากฏลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลงรวมทั้งสิ้น 26 ลักษณะ แบ่งออกเป็นการใช้สำนวนกลอนจำนวน 17 ลักษณะ และการใช้กลวิธีเฉพาะจำนวน 9 ลักษณะ กลวิธีการบรรเลง สามารถจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 ลักษณะสำนวนที่พบในทุกทางบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง

ลักษณะสำนวนในกลุ่มนี้พบการใช้ในทุกทางการบรรเลงและเป็นลักษณะสำนวนที่ปรากฏในการสร้างลีลาสำนวนให้กับซอู้เป็นหลัก มีสำนวนที่ปรากฏจำนวนทั้งสิ้น 7 สำนวน ประกอบด้วย 1) การแปลสำนวนซอู้แบบรักษาทำนองหลักในทำนองขึ้นต้น ซึ่งเป็นลักษณะการดำเนินทำนองตามเสียงลูกตกหลัก 2) สำนวนทำนองจาวเสียง เป็นวิธีการแปลทำนองให้เสียงห่าง ๆ หรือการใช้เสียงซ้ำกันหรือสำนวนทำนองห่าง ๆ 3) สำนวนทำนองการสืบทับเป็นลักษณะการสร้างทำนองเติมเต็มตำแหน่งสี่ตัวในหนึ่งห้องโน้ต โดยการแปลสำนวนในทุก ๆ ทางใช้วิธีการแปลแบบยึดเค้าโครงทำนองหลัก 4) สำนวนการเอื้อนเป็นการแปลด้วยสำนวนการเอื้อนเป็นส่วนใหญ่ อยู่บนพื้นฐานของการทำให้สำนวนมีความแตกต่างจากทำนองหลัก และต่างจากการแปลในสำนวนกลอนแบบการสืบทับ 5) สำนวนการย้อยจังหวะเป็นลีลาการตกแต่งทำนองให้มีสี่ส้น ท่วงทีลีลา ซึ่งเป็นการนำเสียงตกไปตกหลังจังหวะตก 6) สำนวนเสียงพาดเป็นลักษณะการบรรเลงเปลี่ยนเสียงสูงต่ำไปมาอย่างรวดเร็ว ทั้งนี้ การใช้สำนวนกลอนพาดพบใน 2 กรณี คือ กรณีที่ 1 กลอนพาดในลักษณะสำนวนลูกซ้องบังคับ ถือเป็นกลวิธีที่ใช้สำนวนกลอนพาดเพื่อรักษาเสียงหลักของทำนอง และกรณีที่ 2 กลอนพาดในลักษณะสำนวนลูกซ้องอิสระ

เป็นกลวิธีที่สร้างสีสันและลีลาของทำนองซออุให้โดดเด่นด้วยการใช้เสียงสูงต่ำสลับกันไปมา 7) ส่วนวนการย่อเสียงเป็นลักษณะการสีย้าเสียงตามเสียงตกหลักของสำนวนในวรรณคดี แต่งตัวอย่างลักษณะสำนวนทำนองซออุที่พบการใช้ โดยตัวอย่างทำนองซออุที่นำเสนอนี้เป็นเพียงตัวอย่างของสำนวนเท่านั้น ดังต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงปรากฏการแปลสำนวนซออุแบบรักษาทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซออุทางที่ 1 ทำนองขึ้นต้นเพลงเสมอ

ซออุ

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 2 การใช้สำนวนทำนองจาวเสียงในการแปลทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซออุทางที่ 2 เพลงชำนาญ ประโยคที่ 5 วรรคหลัง เทียบที่ 1

ซออุ

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 3 การใช้สำนวนทำนองการสีย้บในการแปลทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซออุทางที่ 2 เพลงตระนิมิต ทำนองไม้เดิน ประโยคที่ 1

ซออุ

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 4 การใช้สำนวนการเอื้อนในการแปลทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 3 เพลงร่ำสามลา ทำนองลาที่ 1 วรรคที่ 1 เสียงตกลาและที่

ซออุ้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 5 การใช้สำนวนการย่อจังหวะ

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 1 วรรคที่ 2

ซออุ้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 6 การใช้สำนวนเสียงฟาด

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงเหาะ ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2 วรรคหน้า
เที่ยวที่ 1

ซออุ้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 7 การใช้สำนวนการย่ำเสียง

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงเชิดชั้นเดียว ตัวที่ 4 วรรคที่ 5

ซออุ้

ทำนองหลัก

ประเด็นที่ 2 ลักษณะสำนวนที่พบเฉพาะเพลง

ลักษณะสำนวนกลุ่มนี้ จากการวิเคราะห์สำนวนทั้งสามทาง พบการใช้สำนวนเฉพาะทางอยู่ในเพลงร่ำสามลา เพลงขำนาญและเพลงเหาะเท่านั้น มีสำนวนที่ปรากฏจำนวน 10 สำนวน ประกอบด้วย 1) สำนวนการลอยจิ้งหะเป็นการใช้กลวิธีการเอื้อนเสียง เพื่อเชื่อมทำนองในแต่ละวรรค การลอยจิ้งหะที่พบ คือ เพลงร่ำสามลา ซึ่งเป็นการสร้างทำนองให้มีความยาวเพิ่มขึ้นจากทำนองเดิมและไม่ตรงกับจิ้งหะหลัก อีกทั้งมีการเปลี่ยนความเร็วของจิ้งหะแบบไม่คงที่ ดังที่พบในเพลงร่ำต่าง ๆ หรือเพลงเดี่ยวชั้นสูง เช่น ทวยเดี่ยว กราวโน เป็นต้น 2) สำนวนการทอนพบในเพลงร่ำสามลา และเพลงโอด ซึ่งเป็นลักษณะการซ้ำเสียงพร้อมทั้งขยายทำนองให้มีความยาวยิ่งขึ้น 3) สำนวนที่พบในเพลงร่ำสามลา ซึ่งเป็นลักษณะของการเลียนแบบสำนวนการบรรเลงของทางปี่ ด้วยการโยกเสียงสูงมาหาเสียงต่ำในลักษณะลีลาอาการของการเป่าปี่ 4) สำนวนการซ้ำเสียงต้นในสายเปล่าของสายทุ้มและสายเอก ซึ่งพบในเพลงเหาะ โดยเป็นการนำเสียงสายเปล่ามาเป็นเสียงตั้งต้นในแต่ละห้องของการดำเนินทำนอง 5) สำนวนเสียงสามพยางค์พบในเพลงเหาะ ซึ่งเป็นการใช้กระสวนทางเก็บที่มีเสียงซ้ำกันสาม พยางค์เสียงในหนึ่งห้องเพลง 6) สำนวนละเสียงลูกตกท้ายวรรคพบในเพลงขำนาญ ซึ่งเป็นวิธีการตัดเสียงตกท้ายวรรคออก 7) สำนวนข้ามเสียงสลับเสียงสูงต่ำพบในเพลงขำนาญและเพลงโอด ซึ่งเป็นลักษณะการใช้กลอนเก็บในทิศแนววิถีเสียงลงแบบข้ามเสียงสลับสูงต่ำ มีความห่างเสียงเป็นคู่ห้าและคู่สี่ 8) สำนวนเสียงสูงต่ำเป็นคู่แปดพบในเพลงเสมอและเพลงเหาะ ซึ่งเป็นลักษณะการเล่นเสียงสูงต่ำสลับกันหรือบางครั้งอาจเรียกว่าเป็นการทำทำนองในลักษณะเสียงฟาดก็ได้ 9) สำนวนละเสียงต้นพบในเพลงเสมอและเพลงตระนิมิต ซึ่งเป็นการละเสียงในเสียงต้นวรรค อันเป็นเสียงโน้ตตัวแรกหรือการละเสียงนั้น อาจนำไปรวมเสียงในห้องถัดไป และ 10) สำนวนอิหลักอิเหลือเป็นลีลาที่ปรากฏในทางซออุ้เป็นส่วนใหญ่ (Chaiseri, 2005) ซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงแบบยักเยื้อง มีกระสวนทำนองแบบเดินหน้าถอยหลัง หรือเรียกกันอย่างไม่ทั่วไประยะว่า “การยักจิ้งหะ” (Phetsom, 2021) จากผลการศึกษาสำนวนอิหลักอิเหลือนี้พบในทุกเพลง ยกเว้นเพลงร่ำสามลาเท่านั้น ดังตัวอย่างสำนวนที่พบเฉพาะเพลงต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 การใช้สำนวนการลอยจิ้งหะ

ตัวอย่าง ลักษณะสำนวนการลอยจิ้งหะในทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงร่ำสามลา
ลาที่ 2 วรรคที่ 2

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 2 การใช้สำนวนการทอนทำนอง
ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 1 ลาที่ 2 วรรคที่ 3

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 3 การใช้สำนวนเลียนแบบลีลาอาการของสำนวนปี
ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงรั้วสามลา ลาที่ 2 วรรคที่ 2

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 4 การใช้สำนวนการซ้ำเสียงต้นในสายเปล่าของสายทุ้มและสายเอก
ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 1 เพลงเหาะ เที้ยวที่ 2 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 3

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 5 การซ้ำสำนวนเสียง 3 พยางค์

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงเหาะ เที้ยวที่ 2 ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

วรรคหน้า

ซออุ้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 6 การใช้สำนวนละเสียงลูกตกท้ายวรรค

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงขำนาญ ประโยคที่ 5 วรรคหลัง

ซออุ้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 7 การใช้สำนวนข้ามเสียงสลับเสียงสูงต่ำ

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 2 เพลงขำนาญ ประโยคที่ 3 เที้ยวที่ 2

ซออุ้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 8 การใช้สำนวนเสียงสูงต่ำเป็นคู่แปด

ตัวอย่าง ทำนองซออุ้ทางที่ 2 เพลงเหาะ เที้ยวที่ 2 ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 4

วรรคหน้า

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 9 การใช้สำนวนละเสียงต้นของทำนอง
ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงเสมอ ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

ซอู้

ทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 2

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 10 การใช้สำนวนอิหลักอิเหลือ

ตัวอย่าง ทำนองซอู้ทางที่ 2 เพลงตระนิมิต เทียวที่ 1 ประโยคที่ 2 ไม้ลา
วรรคหน้า

ซอู้

ทำนองหลัก

สำนวนที่ 2 การใช้กลวิธี “พรมเปิด”

ตัวอย่าง พรมเปิดเสียงลา ทำนองซออุ้มทางที่ 2 เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 2
วรรคที่ 1



ตัวอย่าง พรมเปิดเสียงเร ทำนองซออุ้มทางที่ 3 เพลงเชิดสองชั้น ตัวที่ 2
วรรคที่ 2



ตัวอย่าง พรมเปิดยื่นเสียงสายเอก ทำนองซออุ้มทางที่ 2 เพลงเชิดสองชั้น
ตัวที่ 1 วรรคที่ 4



สำนวนที่ 3 การใช้กลวิธี “พรมจาก”

ตัวอย่าง พรมจากตำแหน่งโน้ตที่ 1, 2 (xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
ทำนองซออุ้มทางที่ 1 เพลงตระนิมิต ไม้ลา ประโยคที่ 1 วรรคหลัง



ตัวอย่าง พรอมจากตำแหน่งโน้ตที่ 2, 3 (-xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
 ทำนองซออุ้งทางที่ 2 เพลงตระณิมิต ไม้เดิน ประโยคที่ 1 วรรคหลัง เทียบที่ 2
 รอบที่ 2



ตัวอย่าง พรอมจากตำแหน่งโน้ตที่ 3, 4 (-xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
 ทำนองซออุ้งทางที่ 2 และทางที่ 3 เพลงตระณิมิต ไม้ลา ประโยคที่ 1
 วรรคหลัง



ตัวอย่าง พรอมจากตำแหน่งโน้ตที่ 4, 1 (-xx-) ตามตารางโน้ตอักษรไทย
 ทำนองซออุ้งทางที่ 2 เพลงตระณิมิต ไม้เดิน ประโยคที่ 2 วรรคหน้า เทียบที่ 2
 รอบที่ 2



สำนวนที่ 4 การใช้กลวิธี่ “กระทบเสียง”

ตัวอย่าง กระทบเสียง ทำนองซออุ้งทางที่ 1 เพลงร้วสามลา ลาที่ 1 วรรคที่ 3



สำนวนที่ 5 การใช้กลวิธี “สะบัด”

ตัวอย่าง การสะบัดนิ้ว ทำนองซออุ้ทางที่ 1 เพลงโอด ประโยคที่ 1



ตัวอย่าง การสะบัดคั่นซึก ทำนองซออุ้ทางที่ 3 เพลงโอด ประโยคที่ 1
วรรคหลัง



ประเด็นที่ 4 ลักษณะกลวิธีที่พบเฉพาะเพลง

กลวิธีกลุ่มนี้มีลักษณะการใช้เพิ่มเติมจากประเด็นที่ 3 ที่พบในทุก ๆ เพลงของกลุ่มตัวอย่าง แต่กลวิธีในประเด็นที่ 4 นี้พบการใช้เฉพาะบางบทเพลง มีจำนวนทั้งสิ้น 4 กลวิธี ประกอบด้วย 1) การตวัดนิ้วพบในเพลงร่ำสามลา เป็นลักษณะการบรรเลงสามเสียงชนิดไม่เรียงเสียงอย่างในการสะบัดนิ้ว ซึ่งจะเป็นลักษณะเสียงสลับกันระหว่างเสียงต่ำ เสียงสูง และวกกลับเข้ามาหาเสียงกลาง โดยทำให้มีสำนวนกระชั้นเช่นเดียวกับการสะบัดเสียง 2) การขยับพบในเพลงเจ็ด ปรากฏในส่วนการขึ้นต้นทำนองเพลงและลีลาสำนวนตอนท้ายการลงจบของวรรคหรือเพลง 3) การรูดนิ้วพบในเพลงตระนิมิตและเพลงขำนาญ เป็นการเปลี่ยนระดับเสียงให้มีเสียงสูงขึ้น หรืออาจเรียกวิธีนี้ว่าเป็นการเปลี่ยนตำแหน่ง (Position) และ 4) โทนเสียงพบในเพลงขำนาญ เป็นการใช้นิ้วก้อยกดเสียงในสายเอกแต่เพิ่มขึ้นอีก 1 เสียงหรืออาจเรียกว่า “การห้อยเสียง” ได้เช่นกัน (Phetsom, 2021) ดังตัวอย่างสำนวนทำนองต่อไปนี้

สำนวนที่ 1 การใช้กลวิธี “ตวัดนิ้ว”

ตัวอย่าง ตวัดนิ้ว ทำนองซออุ้ทางที่ 2 เพลงร่ำสามลา ลาที่ 2 วรรคที่ 4



ผลการวิจัยสามารถสรุปได้ว่าลักษณะทางและอัตลักษณ์ของซอฮู้ในการดำเนินทำนองที่สร้างสรรค์หรือตกแต่งทำนองขึ้นบนพื้นฐานการแปรทางจากทำนองหลักในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งปรากฏลักษณะทางและกลวิธีที่ใช้บรรเลงรวมทั้งสิ้น 26 ลักษณะนั้น นอกจากจะพบลักษณะทางและอัตลักษณ์แล้ว ยังสามารถสะท้อนและแสดงระเบียบวิธีการปฏิบัติและการแปรทำนองซอฮู้ในเพลงหน้าพาทย์ด้วยโดยปรากฏจำนวน 4 รูปแบบ คือ 1) การแปรทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก 2) การแปรทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก 3) การแปรทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซอฮู้ และ 4) การแปรทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกลึกของทำนองเท่านั้น ดังรายละเอียดในแต่ละรูปแบบต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 การแปรทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก

การแปรทางในลักษณะนี้เป็นการแปรทางที่ยังคงรักษาสำนวนทำนองของทำนองหลักในเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งถือเป็นวิธีหนึ่งที่ต้องพิจารณาเป็นสำคัญในการบรรเลง โดยการแปรทางในลักษณะนี้สามารถปรับแต่งสำนวนทำนองให้มีความแตกต่างออกไปจากทำนองหลักได้เพียงเล็กน้อย ดังที่ สงบศึก ธรรมวิหาร เรียกลักษณะดังกล่าวว่า “ทำนองกอดเนื้อซ้อง” (Thamviharn, 2020) เนื่องด้วยทำนองที่บังคับเสียงกลุ่มเสียง ทิศทางของทำนอง และลีลาสำนวนทำนองจากทำนองหลัก ดังเช่นลักษณะทำนองส่วนขึ้นต้นของเพลง ส่วนลงจบ หรือในสำนวนทำนองที่มีการหักเหของเสียงจากสูงไปต่ำ ต่ำไปหาเสียงสูง เป็นต้น คุณลักษณะดังกล่าวนี้สามารถบ่งบอกถึงวัตถุประสงค์ของการเลือกใช้สำนวนในรูปแบบทำนองหลัก คือ

1. เพื่อบ่งบอกถึงภาพรวมของการบรรเลงรวมวงหรือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของการบรรเลง เนื่องจากซอฮู้เป็นเครื่องสายเพียง 1 ชิ้นที่ผสมเข้ากับวงปี่พาทย์และทำหน้าที่บรรเลงไปพร้อมกับเครื่องดำเนินทำนองอื่น ๆ ดังนั้น เพื่อความเรียบร้อยและเป็นอัตลักษณ์ภาพรวมของวงปี่พาทย์ที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงจนนำไปสู่ความสวยงามของการบรรเลงรวมวง

2. เพื่อสร้างความหลากหลายให้กับสำนวนทำนองซอฮู้ โดยเปลี่ยนจากบทบาทหน้าที่หลักที่ซอฮู้ต้องทำหน้าที่แปรทำนองที่หลากหลายและซับซ้อนไปสู่การแปรทำนองที่เรียบง่ายหรือเข้าช่วยไม่แปรทำนอง จึงทำให้เกิดลักษณะทำนองที่มีความแตกต่าง และสามารถสร้างความหลากหลายได้ด้วยการใช้สำนวนจาวเสียงที่เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองหลัก จึงนับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มสีสันของซอฮู้ได้

อีกวิธีหนึ่ง โดยลักษณะน้ำเสียงแบบเสียงจาวหรือการบรรเลงเลียนแบบทำนองหลักนั้น ปรากฏคุณภาพเสียงที่เจิดจ้าและชัดเจน ฉะนั้น การดำเนินทำนองของซออุ้ที่ใช้ลักษณะ สำนวนเลียนแบบทำนองหลักนี้ จึงไม่เพียงแต่บรรเลงตามทำนองหลักตลอดทั้งรูปแบบ แต่มีการปรับตกแต่งสำนวนทำนองหลักด้วยลีลาอาการของกลวิธีพิเศษที่ใช้ เช่น การ พรหมนิ้ว การเอื้อนเสียง และการใส่ลักษณะสำนวนการยกเอื้อง หลอกล่อต่าง ๆ โดยไม่ กระทบต่อคุณภาพเสียงในภาพรวมของทำนองหลักและวงดนตรี จึงถือเป็นอีกวิธีหนึ่ง ของซออุ้ที่นิยมปฏิบัติ ท่ามกลางบทบาทหน้าที่หลักของซออุ้ที่ต้องเป็นเครื่องดำเนิน กลอนแปรทำนองที่แสดงความซับซ้อนสละสลวยก็ตาม

รูปแบบที่ 2 การแปรทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก

การแปรทางในลักษณะดังกล่าวนี้ ถือเป็นวิธีการที่พบในทุก ๆ เพลงจากกลุ่ม ตัวอย่างทำนองที่ทำการศึกษานี้ เนื่องด้วยผลการวิเคราะห์ข้อมูลทำนองซออุ้สามารถระบุได้ อย่างชัดเจนว่าซออุ้ปรากฏการบรรเลงในลักษณะแปรทางแบบยึดโครงสร้างทำนองหลัก โดยมีวิธีการแปรทางออกมาในลักษณะสำนวนทางกลางของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นการแปร ทำนองพื้นฐาน ทั้งนี้เพื่อสนับสนุนสำนวนและเสียงให้สอดคล้องไปกับเพลงหน้าพาทย์ที่ ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในภาวะอารมณ์ต่าง ๆ ของการแสดงนั้น ๆ เพื่อให้มีความ ชัดเจนยิ่งขึ้น ฉะนั้น เมื่อซออุ้ต้องแปรทางจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงโครงสร้างทำนองเพลง เป็นหลัก เพื่อให้สำนวนกลอนมีความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน ดังปรากฏลักษณะการ แปรทางตามกลุ่มบันไดเสียง แปรทางตามการเคลื่อนที่ทิศทางสำนวนทำนองของทำนอง หลัก หรือแม้แต่การแปรทางด้วยการตกแต่งทำนองในลักษณะการเพิ่มพยางค์เสียง ตาม เสียงตัวโน้ตหลักในโครงสร้างทำนอง รวมทั้งการใส่กลวิธีพิเศษของการบรรเลง

รูปแบบที่ 3 การแปรทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซออุ้

การแปรในสำนวนกลอนมาตรฐาน โดยคำว่า “กลอนมาตรฐาน” ในที่นี้หมายถึง กลอนต้นแบบหรือกลอนแม่แบบ ซึ่งเป็นสำนวนกลอนพื้นฐานของซออุ้ที่สามารถพบ ได้ในการดำเนินทำนองของซออุ้ในเพลงต่าง ๆ (Phothisombat, 2020) ซึ่งไม่จำกัด เฉพาะประเภทเพลง โดยปรากฏการใช้รูปแบบทำนองที่เป็นมาตรฐาน อันเป็นเค้าโครง สำนวนทำนองของซออุ้ ซึ่งมีความผันแปรไปตามการบรรเลงในแต่ละโอกาส อีกทั้ง การแปรทางในสำนวนกลอนมาตรฐานนี้ ปรากฏให้เห็นได้ในการใช้งานร่วมกับทำนอง หลากหลายชนิดที่เป็นสำนวนโดดเด่น อันเป็นอัตลักษณ์และลีลาสำนวนเฉพาะที่ซออุ้ นิยมนำมาใช้บรรเลง จึงกลายเป็นรูปแบบที่พบทั่วไปในการบรรเลงของศิลปินซออุ้

โดยการแปลงทางในสำนวนกลอนมาตรฐานของชอู้ขึ้นนั้นนับว่าเป็นจุดคลายความคิดของ ผู้บรรเลงที่ต้องใช้สมาธิต่อเนื่องขณะบรรเลงได้เป็นอย่างดี เมื่อทำนองแปลงทางเคลื่อนที่ เข้าสู่ชนิดทำนองมาตรฐานแล้ว ผู้บรรเลงสามารถเห็นภาพรวมของการสิ้นสุดวรรคเพลง ในกลอนมาตรฐานนั้นได้อย่างชัดเจนมากกว่าสำนวนกลอนในลักษณะอื่น ๆ

รูปแบบที่ 4 การแปลงทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของ ทำนอง

การแปลงทางแบบอิสระเป็นกลุ่มทำนองที่มีรายละเอียดความสัมพันธ์ของ ทำนองกับโครงสร้างทำนองหลักที่ยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของวรรคเพลงหรือยึดเสียง สาร์ตละของทำนองเท่านั้น โดยรายละเอียดของการสร้างสำนวนกลอนชอู้ขึ้น ถูกจัด ให้มีการผูกสำนวนทำนองเข้าเป็นชุด ซึ่งถือเป็นส่วนที่สามารถสร้างอัตลักษณ์ของชอู้ ได้อีกวิธีหนึ่งซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความสามารถในการดำเนินทำนองและการสร้างสำนวน ที่หลากหลายได้ ตลอดจนการแปลงทางแบบอิสระนี้ยังเป็นวิธีการแปลที่สามารถดึงดูด ความสนใจของผู้ฟังได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสำนวนทำนองมีความอิสระเกินการคาด เตหาหรือการคาดคะเนทิศทางการเดินทางในท่วงทำนองนั้น ๆ ฉะนั้น ด้วยความอิสระ ของการคิดสำนวนจึงสามารถสะท้อนอัตลักษณ์และบทบาทหน้าที่หลักของเครื่องดนตรี ชอู้ที่สามารถรังสรรค์สำนวนกลอนได้อย่างกว้างไกล แต่อย่างไรก็ตาม การแปลงทาง ชอู้ในลักษณะดังกล่าวนี้จำเป็นต้องคำนึงถึงความเหมาะสม ความไพเราะ และความ สอดคล้องกับทำนองเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงในช่วงอารมณ์นั้น ๆ ด้วย ฉะนั้น การแปลงทางแบบอิสระจึงปรากฏในทุก ๆ เพลงและโดยเฉพาะท่วงทำนองในช่วง เที้ยวกลับของทำนองในแต่ละทาง ซึ่งการแปลงทางในลักษณะนี้ถือเป็นการขยายความคิด สร้างสรรค์ที่มีพื้นที่การสร้างสรรค้อยู่เหนือกรอบขอบเขตทำนองหลักในการควบคุมการ สร้างความสวยงาม ดังนั้น การคิดสำนวนในส่วนนี้ถือเป็นการใช้สติปัญญาของผู้บรรเลง ที่ต้องมีความชำนาญและผ่านประสบการณ์การปฏิบัติมาอย่างเชี่ยวชาญ

จากรูปแบบการแปลงทางของชอู้ทั้ง 4 รูปแบบนี้ จึงสามารถจัดเป็นลำดับ ภาระบวณวิธีของการแปลงทางได้ เริ่มตั้งแต่การแปลงทางแบบบรรเลงเป็นทำนองหลัก การแปลงทางแบบยึดโครงสร้างหรือสัมพันธ์ทำนองหลัก การแปลงทางแบบกลอนมาตรฐาน ของเครื่องดนตรี จนไปสู่การแปลงทางแบบอิสระที่แสดงศักยภาพและทักษะขั้นสูงของ ผู้บรรเลง โดยวิธีคิดสร้างสรรค์สำนวนทำนองและลีลาชอู้ที่แสดงทางและอัตลักษณ์ ของชอู้จากศิลปินกลุ่มตัวอย่าง เพลง และทำนองที่ใช้วิเคราะห์นี้ ปรากฏแนวทางและ

ขั้นตอน 2 ประการ ได้แก่ ประการที่ 1 องค์ความรู้ทางดนตรีและการบรรเลง กล่าวคือ ผู้บรรเลงซอู้ต้องมีความเข้าใจการแสดง ต้องมีความแม่นยำในทำนองหลักและจังหวะ ต้องเข้าใจบทเพลงหน้าพาทย์ ต้องเข้าใจองค์ประกอบดนตรี ประกอบด้วย กลุ่มเสียงสำนวน ลีลา จังหวะ เป็นต้น ต้องรู้และเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของเครื่องในขณะบรรเลงรวมวง เข้าใจในการสื่อความหมายและอารมณ์ในแต่ละส่วน และประการที่ 2 วิธีการแปลทางซอู้ แบ่งออกเป็น 6 วิธี คือ

วิธีที่ 1 การแปลทางสัมพันธ์กับโครงสร้างทำนองหลัก (แต่ไม่ใช่ทางซ้อง) หรือหมายถึงทางกลาง ๆ ของซอู้ (Phothisombat, 2020)

วิธีที่ 2 การแปลโดยการใช้สำนวนจาวเสียงในทำนองหลัก การใช้การเอื้อนเสียงในเสียงสาร์ตตะ การลอยจังหวะ ดังเช่นวิธีเป่าของเครื่องเป่าที่เรียกว่า “การเป่าลอยลม” ซึ่งผู้บรรเลงต้องคาดที่จะลงเสียงใดในทำนอง อีกทั้งยังเป็นวิธีการทำให้เสียงซอู้หลุดเครื่องจากทางอื่น ๆ ได้ และการเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วในการดำเนินทำนอง ดังลักษณะการรูดนิ้ว เป็นต้น ตลอดจนการละเสียง การล้วง ยกเอื้อง การเติมช่องว่างของเสียง ตลอดจนการคลอเสียงร้องตัวละคร ถือเป็นหน้าที่หลักที่ซอู้ต้องบรรเลง (Mahavinijchaimontri, 2021) ดังนั้น ขั้นตอนนี้จะเป็นการใช้สำนวนที่แตกต่างกันออกไปเพื่อให้มีความหลากหลายไม่ซ้ำสำนวนเดิม ถือเป็นสำนวนและวิธีของซอู้อีกหนึ่งวิธีหนึ่ง (Phetsom, 2021)

วิธีที่ 3 การแปลจากการเรียนรู้สำนวนเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้แก่ 1) ซอู้-สำนวนปี่ในลักษณะของสำนวนโหยหวน ประกอบด้วยการลอยจังหวะ การเชื่อมทำนองในแต่ละส่วน เพราะเป็นเครื่องที่มีลีลาอาการใกล้เคียงกับซอู้ 2) ซอู้-สำนวนระนาดทุ้ม เป็นการดูลักษณะลีลาซันเซิง หยอกล้อ ยั่วเย้า 3) ซอู้-สำนวนระนาดเอก เป็นการดูสำนวนวิธีการเก็บแทรกแซงที่ระนาดเอกนิยมบรรเลงในกลวิธีนี้ และ 4) ซอู้-สำนวนซ้อง เป็นการบรรเลงที่ยึดทางซ้องเป็นหลัก (Phetsom, 2021)

วิธีที่ 4 การแปลทางที่ต้องเข้าใจลักษณะทำนองเพลง ความซาบซึ้งในเพลง ตลอดจนความหมายของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลง เพราะซอู้มีคุณสมบัติที่เป็นลักษณะอุ่มเสียง สามารถสื่อสารและสร้างอารมณ์และภาวะอารมณ์ที่ละเอียดอ่อนส่งถึงผู้ฟังและผู้ชมได้เป็นอย่างดี (Phuangklat, 2021)

วิธีที่ 5 การแปลทางที่ต้องอิงกับบทประพันธ์หรือวรรณกรรมเรื่องราวของการแสดงเพื่อให้ตรงกับการแสดงนั้น ๆ ดังลักษณะเพลงตระนิมิตปรากฏความหมายได้

2 ทาง คือ การเนรมิตและอภินิหารในการแปลงกาย เป็นต้น (Phuangklat, 2021)

วิธีที่ 6 การแปลงทางบรรเลงต้องคำนึงถึงทิศทางการดำเนินทำนองเครื่องดนตรีอื่นในการบรรเลงรวมวง กล่าวคือ หากระนาดเอกบรรเลงเป็นทำนองทางกรอ ซอ อู้สามารถตกแต่งลีลาเพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม ดังนั้น ผู้บรรเลงซออู้จึงต้องมีการออกแบบโครงสร้างทำนองที่สอดคล้องกับการบรรเลงในวงดนตรีนั้น ๆ (Kosol, 2021)

ดังนั้นในแนวทางและวิธีการแปลงทางของซออู้เป็นการฉายความลุ่มลึกและความคล่องแคล่วในการสร้างสรรค์ทำนองที่กว้างไกลจากทำนองหลัก ไม่ว่าทางซออู้จะอยู่ในรูปแบบหรือขั้นตอนหรือวิธีใด นับว่าเป็นส่วนที่แสดงพื้นที่ความคิดสร้างสรรค์ขั้นสูงของศิลปินและศิลปะการบรรเลงของลักษณะทางและอัตลักษณ์ของซออู้ได้เป็นอย่างดี

สรุปผลการวิจัย

ทางและอัตลักษณ์ของซออู้ที่ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง สำหรับการวิเคราะห์นี้ ใช้กระบวนการเปรียบเทียบทำนองซออู้กับทำนองหลัก เพื่อสังเคราะห์และวิเคราะห์ทาง อัตลักษณ์ ลีลาสำนวนกลอน กลวิธีการบรรเลง โดยประเด็นดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ที่หลากหลายของกระบวนการสร้างทำนองซออู้บนพื้นฐานข้อจำกัดการแปลงทางซออู้ในเงื่อนไขเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงที่สามารถสะท้อนสีสันบทบาทของการบรรเลงซออู้ได้อย่างน่าอัศจรรย์ ทั้งความสนุกสนาน หยอกล้อ ยั่วเย้า มีชั้นเชิง ขบขัน เด็ดเดี่ยว หรือแม้แต่ความนุ่มนวล อ่อนหวาน โศกเศร้า รำพึงรำพัน ซึ่งนอกจากจะเป็นการสร้างสุนทรียรสให้กับทำนองเพลงและวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีซออู้แล้ว ยังแสดงความสัมพันธ์ในการแสดงเฉพาะทางและอัตลักษณ์ของซออู้ได้เป็นอย่างดี

ลักษณะทางและอัตลักษณ์ของซออู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจากกลุ่มเพลงตัวอย่างที่จำแนกตามประเภทหน้าทับจำนวน 7 เพลง คือ เสมอ เชิด ตระนิมิต รัวสามลา ขำนาญ เหาะ และโอด พบลักษณะทำนองจำนวน 26 ลักษณะ สามารถแบ่งออกเป็นสำนวนกลอนจำนวน 17 ลักษณะ และกลวิธีพิเศษเฉพาะจำนวน 9 ลักษณะ ทั้งหมดสามารถแสดงให้เห็นถึงคุณสมบัติหลักของทางและอัตลักษณ์ที่มีความพลิกแพลงถึงแม้จะเป็นทางบรรเลงในเพลงหน้าพาทย์ก็ตาม อีกทั้งลักษณะที่พบนี้สามารถจำแนกออกได้เป็นลักษณะที่ใช้ในทุกบทเพลงกลุ่มตัวอย่าง และที่พบในเฉพาะบทเพลงของกลุ่ม

ตัวอย่าง ด้วยรูปแบบวิธีการดำเนินทำนองจาก 4 รูปแบบหลัก คือ 1) การแปลทางในลักษณะบรรเลงเป็นทำนองหลัก ถือเป็นรูปแบบที่ปรากฏการใช้จำนวนมากที่สุด เพราะผู้บรรเลงให้ความเคารพในบทเพลง ด้วยการรักษาสำนวนสำคัญของเพลงหน้าพาทย์ไว้ 2) การแปลทางในลักษณะที่มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลัก เป็นการแปลทางที่ผันแปรไปตามลีลาซออยู่ในลักษณะทางกลาง ๆ ที่ยังไม่โดดเด่น พลิกแพลงมากนัก 3) การแปลทางในลักษณะสำนวนกลอนมาตรฐานของซอู้ เป็นการแปลทางที่ดำเนินสำนวนกลอนตามอัตลักษณ์ของซอู้ และพบลักษณะสำนวนกลอนแบบนี้ได้ในการบรรเลงเพลงอื่น ๆ ด้วย สอดคล้องกับคำว่า “อัตลักษณ์เข้าแบบ” ที่เป็นการเรียงร้อยสำนวนลีลาระหว่างสำนวนทำและสำนวนรับเป็นอย่างดี (Chaiseri, 2014) จนกลายเป็นโครงสร้างสำนวนขนบปฏิบัติของซอู้ที่มีความสละสลวยและเป็นสำนวนกลอนตามขนบการฝึกหัดการแปลทำนองและการแปรทางสำหรับซอู้ และ 4) การแปลทางแบบอิสระโดยยึดเพียงเสียงลูกตกหลักของทำนองเท่านั้น เป็นลักษณะการแปลทางที่ผสมความเข้าใจกับองค์ความรู้ในด้านทำนองหลักของเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ กับด้านลีลาสำนวนกลอนซอู้ของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี ซึ่งการแปลทางลักษณะนี้พบในเพลงหน้าพาทย์ที่มีสำนวนทำนองที่เอื้อต่อการแปลในลักษณะสำนวนทางซ้องอิสระ เป็นต้น รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ที่มีการใช้สำนวนการลอยจังหวะอย่างเพลงรวสามลา เป็นต้น

อภิปรายผลการวิจัย

ทางและอัตลักษณ์ของซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงสะท้อนให้เห็นถึงกลวิธีการบรรเลงที่ปรากฏ จากการวิเคราะห์เป็นการคัดสรรและออกแบบทางศิลปะดนตรี (Design) อย่างวิจิตรบรรจงและเหมาะสมตามบริบทของการบรรเลงในสภานั้น ๆ บนเงื่อนไขของประเภทเพลงหน้าพาทย์และเงื่อนไขของลีลาสำนวนซอู้ที่ผสมกัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของพิชิต ชัยเสรี ในเรื่องเสน่ห์เสียงในดนตรีไทย หากท่วงทำนองมีความสมบูรณ์เหมาะสมจะสามารถปรากฏความงามแห่งเสียงและความเป็นเอกลักษณ์ (Unity) อันประกอบด้วยความกลมกลืน (Harmony) และความพอดี (Moderation) (Chaiseri, 2014) จนกลายเป็นเสน่ห์แห่งเสียงเฉพาะของซอู้ที่มีการตกแต่งกระสวนจังหวะ ลีลาสำนวนทำนอง กลุ่มเสียง หรือแม้แต่การเพิ่มสีสนให้กับท่วงทำนองด้วยกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่สามารถทำให้ทำนองต้นรากเดิมจากทางหลักสู่ทางแปลและทางแปรอย่างวิจิตร ด้วยลักษณะลีลาสำนวนทำนองของซอู้ที่มีโอกาสสร้าง

ลีลาสำนวนได้กว้างไกลและมีความอิสระกว่าการแปลทางของเครื่องดนตรีประเภทอื่นในวงดนตรี ดังนั้น การบรรเลงในแต่ละครั้ง ซอู้ต้องคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในประเภทของการบรรเลงนั้นร่วมด้วย ตลอดจนการสร้างสีสันบนความอิสระและความกว้างขวางของรูปแบบทำนองที่จะต้องส่งเสริมอรรถรสของการบรรเลงประกอบการแสดงและไม่ทับซ้อนกับหน้าที่และเครื่องดนตรีอื่นในการบรรเลงรวมวง

ข้อเสนอแนะการวิจัย

ทางซอู้ถือเป็นพื้นที่ในการแสดงออกความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยได้เป็นอย่างดีทางหนึ่ง ด้วยเพราะผู้บรรเลงต้องมีความเชี่ยวชาญ มีประสบการณ์ มีความรู้ความเข้าใจ และมีทักษะในการบรรเลงได้อย่างมีประสิทธิภาพจึงจะสามารถถ่ายทอดผลงานได้อย่างสมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม การวิจัยในครั้งนี้เป็นผลการศึกษาทางและอัตลักษณ์ของซอู้ในเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ที่สามารถอธิบายหลักการ ทฤษฎี ตลอดจนความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของทางซอู้ที่ต้องแปลทางเครื่องดนตรีบนเงื่อนไขของประเภทเพลงหน้าพาทย์ที่มีความเฉพาะของการบรรเลงตามการใช้งานในสังคมดนตรีไทยและศิลปะการแสดงในวัฒนธรรมไทย อีกทั้งยังเป็นแนวทางการปฏิบัติตามชนบของการบรรเลงซอู้ ดังนั้น การศึกษาลักษณะลีลาสำนวนกลอนซอู้ในเพลงไทยประเภทอื่น ๆ ของดนตรีไทยจะเป็นการเพิ่มแนวทางในการขยายองค์ความรู้และต่อยอดองค์ความรู้การปฏิบัติในดนตรีให้กับวงวิชาการและเป็นแนวทางการเรียนรู้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- Arunrat, P. (2007). *Pathommabot Dontri Thai*. Nakhon Pathom: Silpakorn University.
- Banchongsilpa, O., Khanthasiri, K., Fachamroon, S., & Rodchangphuean, P. (2003). *Duriyangkhasin Thai*. Bangkok: Institute of Thai Studies, Chulalongkorn University.
- Chaiseri, P. (2005, June 6). *Interview*.
- Chaiseri, P. (2014). *Thai Music Composition*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.

- Chaiseri, P. (2016). *Form and Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chansuwan, S. (1994). *An analysis of the characteristics of the so-u in Thai stringed ensemble: In case of "Surintharahu Sam Chan"*. (Bachelor's Thesis). Chulalongkorn University, Bangkok.
- Kosol, C. (2021, April 18). *Interview*.
- Mahavinijchaimontri, L. (2021, April 16). *Interview*.
- Phetsom, C. (2021, April 17). *Interview*.
- Phothisombat, C. (2020, April 17). *Interview*.
- Phuangklat, S. (2021, March 2). *Interview*.
- Thamviharn, S. (2002). *Thai Music*. (3rd ed). Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Thamviharn, S. (2020, May 24). *Interview*.
- Yupho, D. (1965). *Khon*. Bangkok: Seuksaphanphanit.
- Wangnaitam, S. (1983). *Collection of agenda of Thai dance and Thai music at the center of music and dance (1979-1982)*. Bangkok: Ruankaew.