

ลีลาการเคล้าซอู้ในการละเล่นเพลงขอทาน SAW-U HARMONIC STYLE IN MINSTREL PERFORMANCE

ประชากร ศรีสาคร* PRACHAKON SRISAKON*

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่องนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่ององค์ความรู้ภูมิปัญญาเพลงขอทาน อ.สุวรรณคโณ จ.สุโขทัย ของครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) รูปแบบการละเล่นเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา ประกอบด้วย 6 องค์ คือ ร้องบทไหว้ครู ร้องสดุดีในหลวง ร้องทักทาย ร้องดำเนินเรื่อง ร้องเล่านิทาน และร้องลา จากการละเล่นเพลงขอทานนี้ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอหลักการเคล้าซอู้ให้ได้ลีลาที่มีความกลมกลืนกับผู้ขับร้อง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพจากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ และการค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ

การบรรเลงเคล้าจะเคล้าทำนองเพลงขอทานในการร้องทักทายและการร้องดำเนินเรื่อง มีรูปแบบการเคล้า A/ B/ C และการเคล้าทำนองแอ้วเคล้าซอในการร้องลา มีรูปแบบการเคล้า A/ B /A ส่วนกลอนลีลาในการเคล้าเกิดจากการนำเสียงในกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียงมาร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยให้ยึดหลักแห่งความกลมกลืนเป็นสำคัญ

จากการศึกษาพบว่า ประเด็นที่ 1 การเคล้าซอู้ทำนองเพลงขอทาน แบ่งออกเป็น 3 ส่วน 1) ทำนองส่วนหัว เป็นทำนองเอื้อนอย่างทางร้อง และใช้เป็นทำนองขึ้นเพลง 2) ทำนองส่วนต้นสด เป็นทำนองเคล้าอิสระที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ โดยยึดลูกตกเสียงโดสูง (ด) ในตำแหน่งคำสุดท้ายของบาท 3) ทำนองส่วนท้าย เป็นทำนองเอื้อนอย่างทางร้อง เมื่อลงจบให้ทอดแนวลงอย่างช้า ๆ และประเด็นที่ 2 การเคล้าซอู้ทำนองแอ้วเคล้าซอ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน 1) ทำนองส่วนหัว เป็นทำนองเอื้อนอย่างทางร้อง และใช้เป็นทำนองขึ้นเพลง 2) ทำนองส่วนต้นสด เป็นทำนองเคล้าอิสระที่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบเช่นกัน โดยยึดลูกตกเสียงมี (ม) ในตำแหน่งคำสุดท้ายของวรรคหน้า และเสียงโดสูง (ด) ในคำสุดท้ายของวรรคหลัง 3) ทำนองส่วนท้าย เป็นทำนองเดียวกับส่วนหัว เมื่อลงจบให้ทอดแนวลงอย่างช้า ๆ จากทั้ง 2 ประเด็น ผู้เคล้าต้องบรรเลงให้ตรงตามบริบท และรักษาเสียงของลูกตกตามคำร้องเพื่อนำไปสู่การเคล้าที่มีความกลมกลืน

คำสำคัญ : ลีลาซอู้/ เพลงขอทาน/ แอ้วเคล้าซอ/ ประทีป สุขโสภา

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, prachakons@nu.ac.th

*Assistant Professor, Department of Music Faculty of Humanities, Naresuan University, prachakons@nu.ac.th

Receive 7/4/66, Revise 25/5/66, Accept 26/5/66

Abstract

This research article is partially fulfilment of the research on knowledge from minstrel song in Sawankhalok, Sukhothai by Khru Pratheep Suksopha (National Artist in Performing Arts, Folk Song 2020). The form of Khru Prateep's minstrel performance consists of 1) teacher worship song, 2) King anthem song, 3) hail song, 4) narrative song, 5) fable song, and 6) farewell song. According to this minstrel performance, the research's objective was to present the harmonizing style of Saw-U with Singer. This research is conducted by a qualitative research methodology by participating in observations, interviews and researching academic papers.

The harmonic style of the minstrel is played when the singer sings hail song and narrative song. Both songs' form are A/ B/ C while Aew-Khlao-Saw harmonizing style is done in farewell whose form is A/ B /A. Style of harmonizing phrase regarded as Penta-Centric Scale to counterpoints with the rule of harmony.

The results showed that the first issue Saw-U harmonic style in minstrel song divided into three sections: 1) the introductory melody is applied as drawing out the note like singing song. 2) the improvisation freely expressed with ingenuity and final note of each phrase must maintain the high 'do' melody. 3) In the final part of the song, the melody is played as the vocal song by drawing out to slow down (largo). The second point Saw-U Harmonic Style in Aew Klaw Saw melody divided into three sections: 1) the introductory phrase is played as the vocal song to start the song. 2) the improvisation must have ingenuity defend main sound of the melody (MI) in last word in the earlier phrase and high do (DO) in the last word of the passage. And 3) last part of the song is as same as the intro melody, and ended up with the slow down note. From both issues, The musicians must play according to the context. Keep the main voice in sync with the vocals footer to lead harmonic style.

Keywords: Saw-U Style/ Minstrel/ Aew-Khlao-Saw/ Prateep Suksopha

บทนำ

ขงจื้อปราชญ์ชาวจีนได้กล่าวว่า “ความเจริญหรือเสื่อมของชาติให้ดูจากดนตรีของชาตินั้น”¹ ซึ่งเราต้องยอมรับว่าวัฒนธรรมด้านการดนตรีของไทยนับวันยิ่งเป็นเรื่องไกลตัวของผู้คนตามกาลเวลา ในปัจจุบันจะเห็นได้ว่าการละเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอันดีงามและเป็นศาสตร์ที่หาจับต้องได้ยากขึ้นเรื่อย ๆ เนื่องจากการได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมที่แข็งแกร่งกว่าเข้ามาแทรกแทนที่จึงทำให้วัฒนธรรมไทยดั้งเดิมมีการแปรเปลี่ยนปรับตัวเพื่อความอยู่รอดตามบริบท จนกระทั่งทำให้ศิลปะประจำชาติบางศาสตร์ผิดเพี้ยนและแทบเลือนหายไปในที่สุด

การสังสรรค์วัฒนธรรมในปัจจุบันเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว รุนแรง และค่อนข้างรุกราน ซึ่งชาติใดที่มีความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมไม่เพียงพอก็จะถูกกลืนกินและตกเป็นทาสของวัฒนธรรมชาติอื่น การละเล่นเพลงพื้นบ้านจึงเป็นปรากฏการณ์สำคัญด้านหนึ่งของวัฒนธรรมที่อนุชนพึงอนุรักษ์ สืบทอด และศึกษาจับต้องให้ถ่องแท้ให้ผิวดินไปจากกรอบภูมิปัญญาของโบราณจารย์

ความเจริญด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีล้วนส่งผลกระทบต่อศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมพื้นบ้านหรือภูมิปัญญาท้องถิ่น จากที่เคยเป็นสิ่งคมเกษตรก็ค่อย ๆ เปลี่ยนมาเป็นสิ่งคมอุตสาหกรรมในเชิงพาณิชย์ รูปแบบของวิถีชีวิต การดำรงชีพ อาชีพและการศึกษาก็ยิ่งให้ลักษณะของชาวบ้านกับชาวเมืองแยกออกจากกันอย่างชัดเจน²

เพลงพื้นบ้านจัดว่าเป็นภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าทั้งบทร้อง ทำนอง รูปแบบการบรรเลง หรือแม้แต่การแสดงออกท่าทาง ซึ่งแฝงไปด้วยวัฒนธรรมอันภาคภูมิ กล่าวคือ ในการเล่นเพลงพื้นบ้านก่อให้เกิดความสุขสนุกสนานและสามัคคีในหมู่คณะอันสะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่น นอกจากนี้ยังช่วยเรื่องสติปัญญา ความเฉลียวฉลาด การมีปฏิภาณไหวพริบแก้ไขปัญหา และรู้จักการวางตนให้เหมาะสมกับส่วนรวม เพลงพื้นบ้านจึงเป็นตัวแทนหนึ่งในอารยธรรมมนุษยชาติไทยว่าด้วยเรื่องศาสตร์แห่งความงามที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งหากจะเรียนรู้กันก็ไม่จบสิ้น หรือหากจะไม่กล่าวถึงเลยก็เสียมิได้ ศิลปินทั้งหลายจึงนับได้ว่ามีโอกาสที่ตีความมนุษย์อื่นใดที่ล้ำรสนั้นแรกของความงามในสุนทรียะแห่งดนตรีอันนำไปสู่การหลุดพ้นจากวิถีโลกที่สับสนวุ่นวาย

พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านไว้ในหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความว่า

เพลงที่กลุ่มชนชาวบ้านใช้ร้องรำ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงโดยเฉพาะ มีหลักการเล่นที่เรียบง่าย ไม่มีพิธีรีตอง ไม่ต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นให้เกิดความยุ่งยาก ลื่นเปลื้อง ใช้สำนวนบทร้องเรียบง่ายไม่เป็นฉันทลักษณ์ที่ยุ่งยาก คิดด้วยปฏิภาณแล้วร้องออกไป เป็นการโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง มักเป็นเรื่องชวนขัน เพื่อให้คนฟังได้สนุกสนานเฮฮา³

เมื่อดูรายละเอียดต่าง ๆ ที่ปรากฏในเพลงพื้นบ้านเป็นการแสดงพลังฝีมือในเชิงปฏิภาณกวีของผู้ขับร้องและผู้บรรเลงซึ่งมีความสอดคล้องกันอย่างลงตัวระหว่างคีตศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ศิลปินฝึปากกล้าทั้งหลายจะสำแดง

1. พิเชิด ชัยเสรี, *ประพันธ์เพลงไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557).

2. ยุทธนา ฉิมพรรณรัตน์, “แอวเคล้าซอ : ประวัติความเป็นมาและระเบียบวิธีปฏิบัติ” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 1.

3. พูนพิศ อมาตยกุล, *ดนตรีวิจักษ์*, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : สยามสมัย, 2529), 118.

สำนวนการขับร้องในเรื่องราววิถีชีวิต สภาพแวดล้อม คติความเชื่อ ประสบการณ์ชีวิต ฯลฯ ซึ่งได้ตกผลึกองค์ความรู้จากสังคมและสิ่งแวดล้อมของตน จนกระทั่งมารังสรรค์เป็นผลงานที่ถึงพร้อมแห่งภูมิปัญญา

เพลงขอทาน (Minstrel Song) เป็นเพลงพื้นบ้านภาคกลางที่มีมาแต่โบราณ แสดงออกในรูปแบบการขับร้องด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) และนิยมใช้ซออยู่เป็นเครื่องดนตรีในการเคล้าให้เกิดความกลมกลืน โดยผู้ขับร้องจะเลียนแบบการแต่งกายและรูปลักษณ์ลักษณะท่าทางอย่างขอทาน การขับร้องใช้ภาษาและสำเนียงภาษาท้องถิ่น ในสมัยโบราณมักร้องเล่าเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ นิทานชาดก การผูกเรื่องเล่าเรื่องเพื่อร้องขอความเมตตาความสงสารจากผู้ฟัง โดยผู้ขับร้องปรารถนาให้ผู้ฟังเกิดความพอใจ ความสงสาร และความเมตตา เพื่อแลกเงินทองสิ่งของต่าง ๆ ใช้ประทังชีวิต “สมัยก่อนมีการรับจ้างเล่านิทาน วันใดไม่มีการจ้างก็จะตระเวนไปเล่าในที่ต่าง ๆ เพื่อขอแลกเปลี่ยนเป็นเงินทองหรือสิ่งของ”⁴ “เพลงขอทานเท่าที่รู้ มีมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ตอนนั้นคนไม่มีอาชีพ เคยเป็นทาสมาก่อน ก็เลยร้องเพลงขอทานประทังชีวิต ร้องเพลงแลกเงิน แต่จริง ๆ เพลงขอทานผมคิดว่าน่าจะมีมาก่อนหน้านี้”⁵ ในอดีตเพลงขอทานพบได้ทั่วไปในภาคกลางและมีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตามการย้ายถิ่นฐานอพยพของคนในท้องถิ่นภาคกลางจนกระทั่งเข้าสู่พื้นที่จังหวัดสุโขทัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอำเภอสวรรคโลก และกล่าวได้ว่า คนไทยเป็นผู้ที่ฉลาดรู้รับ ปรับใช้ ประสานประโยชน์ จึงนำองค์ความรู้ภูมิปัญญาเพลงขอทานเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิต

ในปัจจุบันการร้องเพลงขอทานเพื่อแลกเงินทองหรือสิ่งของต่าง ๆ ได้จางหายไปจากสังคมไทย แต่การร้องเพลงขอทานนั้นก็ยังมีให้พอได้เห็นบ้างในรูปแบบของการละเล่น “สมัยนี้ไม่มีแล้วที่จะมาร้องเพลงขอทานแลกอาหารเงินทอง แต่เราก็มาร้องแหล่งทำนองเพลงขอทานมาทำเป็นการละเล่นเพื่อการแสดงในโอกาสต่าง ๆ แต่การละเล่นนี้จะแตกต่างจากการละเล่นพื้นบ้านอื่น โดยมากแล้วเขาจะร้องกันระหว่างหญิง-ชาย แต่เพลงขอทานใช้นักร้องคนเดียว” จะเห็นได้ว่าหน้าที่ของการร้องเพลงขอทานได้เปลี่ยนไปจากอดีตจากการยึดถือเป็นอาชีพได้มาปรับใช้เป็นส่วนหนึ่งของการละเล่นเพลงขอทานเพื่อการบันเทิง การร้องเพลงขอทานนั้นความสำคัญอยู่ที่ผู้ขับร้องเป็นลำดับแรก โดยผู้ขับร้องจะร้องไปพร้อมกับการขยับกรับกลมคูไว้ในขณะเดียวกัน และจะมีเครื่องดนตรีไทยบรรเลงเคล้าไปกับผู้ขับร้อง โดยมากแล้วจะนิยมใช้ซออยู่ในการบรรเลงเคล้าเสียมากกว่า เนื่องจากเสียงของซอมีลักษณะทุ้ม แล้วเมื่อบรรเลงเคล้ากับเสียงคนร้องแล้วจะมีความสนิทกลมกลืนกว่าเครื่องดนตรีอื่น “เคล้า หมายถึง การบรรเลงดนตรีไปพร้อมกับการร้องเหมือนกัน ผู้บรรเลงเคล้าบรรเลงไปตามทางของเครื่องดนตรี คงยึดแต่เสียงที่ลงจังหวะให้ตกเสียงเดียวกัน ดนตรีก็บรรเลงไปตามทางของเครื่องดนตรี แต่ต่างกันที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กัน”⁷ การบรรเลงเคล้าจึงเป็นกลวิธีการบรรเลงที่มีส่วนช่วยสนับสนุนในการอุ่มเสียงของผู้ขับร้องให้มีการสอดประสานทำนองกันอย่างกลมกลืน นอกจากซออยู่ที่ทำหน้าที่ในการเคล้าแล้ว บางครั้งอาจใช้ตะโพน ฉิ่ง โหม่ง ร่วมบรรเลงประกอบจังหวะอีกด้วย



ภาพที่ 1 วงดนตรีไทยบรรเลงประกอบการร้องเพลงขอทาน
ที่มา : ผู้วิจัย

4. สุเทพ วิสิทธิ์เขต, “การศึกษาอัตลักษณ์การแสดงเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา” (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2553), 5.
5. ประทีป สุขโสภา, “ภูมิหลังเพลงขอทาน,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 4 มิถุนายน 2565.
6. ประทีป สุขโสภา, “ร้องแหล่งทำนองเพลงขอทาน,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 19 พฤศจิกายน 2565.
7. บุญธรรม ตราโมท, *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545), 85.

จากที่กล่าวข้างต้น หน้าที่ของการร้องเพลงขอทานได้เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม จนนำมาสู่การปรับใช้เป็นการละเล่นเพื่อการบันเทิง อย่างไรก็ตามการละเล่นนี้ก็แทบจะเลือนหายไปจากสังคมไทย แต่ยังมีปรากฏใน อ.สุวรรณโลก จ.สุโขทัย โดยครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) เป็นผู้สืบสานและอนุรักษ์ศิลปะของชาติแขนงนี้ไว้

จากการร้องเพลงขอทานสู่การละเล่น ครูประทีป สุขโสภา ท่านได้ร้อยเรียงระเบียบวิธีการละเล่นนี้ตามบริบทโอกาสในการแสดง ประกอบด้วย 6 องค์ คือ ร้องบทไหว้ครู ร้องสดุดีในหลวง ร้องทักทาย ร้องดำเนินเรื่อง ร้องเล่านิทาน และร้องลา โดยการบรรเลงเคล้าจะเคล้าในทำนองเพลงขอทานในการร้องทักทาย และการร้องดำเนินเรื่อง และการเคล้าทำนองแ่วเคล้าขอในการร้องลา

ในกรณีนี้ ผมแต่งเพลงขอทานเรื่อง Covid-19 ไว้ และยังไม่ได้มีการเผยแพร่ไว้ที่ไหน ผมขอมอบให้อาจารย์เพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ในส่วนของบทร้องและดนตรี ผมจะร้อยเรียงเพลงตามลำดับ ขึ้นต้นด้วยบทไหว้ครู ร้องสดุดีในหลวง ร้องทักทาย ร้องดำเนินเรื่อง ร้องเล่านิทาน และร้องลา แต่การเคล้าขออุ้มนี่อาจารย์ก็เคล้าเฉพาะทำนองเพลงขอทานในช่วงร้องทักทาย และร้องดำเนินเรื่อง แล้วก็เคล้าทำนองแ่วเคล้าขอในช่วงร้องลาแค่นี้พอ⁸

ในการออกแสดงแต่ละครั้ง ครูประทีป สุขโสภา จะพิจารณาการร้อยเรียงตามความเหมาะสมของเวลา หากมีเวลาน้อยก็จะเลือกร้องเป็นบางองค์ที่สำคัญ และในการแสดงนั้นจะมีครูสมพร นาคนาคินทร์ ซึ่งเป็นสมาชิกในวงของครูประทีปและทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงขออุ้มเคล้าอย่างรู้ใจ “สมพรสี่ซอกันมาตั้งแต่หนุ่มยันแก่ เล่นจนรู้ใจกัน จะขึ้นจะลงแคว่มองหน้ากันก็ไปกันได้ สมพรสี่ซอกช่วยอุ้มให้ร้องสบายขึ้นเยอะ ครั้งหนึ่งเคยมีคนมาสี่ซอกด้วงเคล้าให้ ไปกันไม่รอด เพราะเขาไม่รู้เพลงไม่รู้ใจเรา”⁹

การสี่ซอกอุ้มเพื่อการเคล้าสำหรับการขับร้องนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เคล้าควรได้เพลงนั้น ๆ และต้องมีความคุ้นเคยเคยชินกับผู้ขับร้องเป็นอย่างดี หากบรรเลงเคล้าไปอย่างคนไม่รู้เพลง โดยมากแล้วผู้บรรเลงเคล้าก็จะใช้วิธีการดันสดเพื่อแก้ปัญหา ซึ่งการดันสดก็มีช่วงที่ต้องใช้ตามความเหมาะสม หากจะใช้การดันสดกันทั้งเพลง จึงทำให้การบรรเลงเคล้าถือได้ว่าเป็นการบรรเลงแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าซึ่งต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบอย่างสูงเพื่อให้การเคล้าออกมาได้สมบูรณ์ที่สุด การเคล้าจึงมีหลักการและแนวทางในการบรรเลงอย่างเพลงพื้นบ้าน หากใช้เพียงการดันสดกันไปทั้งเพลงอย่างรู้รูปแบบ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญในหน้าที่ของการบรรเลงเคล้าเพื่อให้ได้รสลิลาอย่างขออุ้ม อีกทั้งทำนองเคล้าที่เกิดขึ้นจะต้องเป็นไปในรูปแบบของการบรรเลงประกอบการละเล่นเพลงขอทาน อันนำไปสู่การเคล้าที่มีการสนับสนุนการขับร้องให้มีความกลมกลืนและไพเราะยิ่งขึ้น

8. ประทีป สุขโสภา, “เพลงขอทานชุด Covid-19,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 19 พฤศจิกายน 2565.

9. ประทีป สุขโสภา, “ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขับร้องกับผู้เคล้าขออุ้ม,” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร, 19 พฤศจิกายน 2565.



ภาพที่ 2 ครูสมพร นาคนาคินทร์ กำลังสืบทอดกลวิธีการเคล้าซออุ้ให้แก่ผู้วิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย

ในส่วนของการเคล้านี้ ผู้วิจัยได้รับการสืบทอดการเคล้าซออุ้ทำนองเพลงขอทาน และทำนองแอ้วเคล้าซอ สำหรับประกอบการแสดงการละเล่นเพลงขอทานเรื่อง Covid-19 โดยตรงจากครูสมพร นาคนาคินทร์ และได้คำแนะนำกระบวนการเคล้าเพิ่มเติมจากครูประทีป สุขโสภา

จากการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงความสำคัญขององค์ความรู้อันนำไปสู่กระบวนการและแนวทางในการเคล้าซออุ้ในทำนองต่าง ๆ ให้ได้ลีลาและเกิดความกลมกลืนไปกับทำนองร้อง ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินการวิจัยอย่างเป็นระบบ และได้รับการสืบทอดองค์ความรู้กระบวนการเคล้าซออุ้จากครูสมพร นาคนาคินทร์ และครูประทีป สุขโสภา จากนั้นผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ อันนำไปสู่การเคล้าซออุ้ให้ได้ลีลาตามทำนองเพลงและเกิดความกลมกลืนกับผู้ขับร้องต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ศึกษาหลักการเคล้าซออุ้ให้ได้ลีลาที่มีความกลมกลืนกับผู้ขับร้อง (ทำนองร้องในทำนองเพลงขอทานและทำนองแอ้วเคล้าซอสำหรับการละเล่นเพลงขอทานชุด Covid 19)

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา ตามแนวคิดการวิจัยของศาสตราจารย์ ดร.สุภางค์ จันทวานิช¹⁰ อีกทั้งการสังคีตลักษณะวิเคราะห์ตามแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี¹¹ ในการเก็บข้อมูลใช้กลวิธีการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ และสัมภาษณ์แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิทางเพลงพื้นบ้านครูประทีป สุขโสภา (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) และครูสมพร นาคนาคินทร์

10. สุภางค์ จันทวานิช, *วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ*, พิมพ์ครั้งที่ 24. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557).

11. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณะวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559).

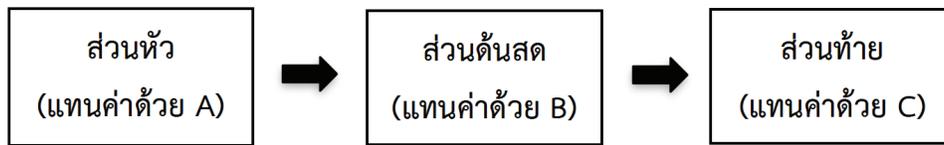
(ศิลปินสุโขทัย) และผู้ทรงคุณวุฒิทางดุริยางค์ไทย รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัปปวรรณรัตน์ และครูจิรพล เพชรสม

เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการวิจัยได้ทุกประเด็น จึงจัดฐานข้อมูลอย่างเป็นหมวดหมู่ เพื่อเตรียมสู่กระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อสรุปของการเกล้าซอู้ให้ได้ลีลาสรในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแ่วเกล้าซอ

ผลการวิจัย

องค์ความรู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับกลวิธีการเกล้าซอู้ในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแ่วเกล้าซอ ผู้บรรเลงต้องใช้กลุ่มเสียงให้มีความเหมาะสมกับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ซึ่งในกรณีนี้กลุ่มเสียงที่มีความเหมาะสมกับครุประทีป สุขโสภากำหนดได้ ดังนี้ ทำนองเพลงขอทานใช้กลุ่มเสียงปัญญามูล ท ต ร X ฟ ซ X (ทางกลาง) และทำนองแ่วเกล้าซอใช้กลุ่มเสียงปัญญามูล ต ร ม X ซ ล X (ทางเพียงอบน) และรูปแบบสังคีตลักษณ์ (Form) ในการบรรเลงของทำนองเพลงขอทาน คือ A/ B/ C และทำนองแ่วเกล้าซอ คือ A/ B/ A

ทำนองเพลงขอทาน



ทำนองเพลงแ่วเกล้าซอ



เมื่อทราบถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับการเกล้าแล้ว ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะได้สรุปถึงกลวิธีในการเกล้าซอู้ในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแ่วเกล้าซอ ให้ได้ลีลาสรอย่างซอู้อันนำไปสู่การสนับสนุนการขับร้องให้งามยิ่งขึ้น จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ 2 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเกล้าซอู้ในทำนองเพลงขอทาน (หน้าทับลาว)

1. **ทำนองส่วนหัว** ซอู้จะเป็นผู้บรรเลงขึ้นเพลง (Intro) ในทำนองส่วนหัว (A) เสมอ ด้วยกลุ่มเสียงปัญญามูล ท ต ร X ฟ ซ X (ทางกลาง) ทั้งนี้เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ขับร้อง โดยทำนองที่บรรเลงนั้นเป็นทำนองอ่อนครวญเหมือนกับทางขับร้อง มีทำนองทั้งหมดจำนวน 4 ห้อง ดังนี้

ทำนองส่วนหัว (A) ขึ้นเพลง Intro

| | | | | | | | | |
|---------|-------|-------|--------|--------|--------------------------------|-----------|------------|-----------|
| ทน.ร้อง | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- |
| ซอู้ | --- ฟ | --- ซ | --- ตั | --- ตั | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | |
| หน้าทับ | ---- | ---- | ---- | ---- | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั่ง | -ติง-ทั่ง |
| ฉิ่ง | ---- | ---- | ---- | ---- | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

| | | | | | | | | |
|---------|--------------------------------|-----------|------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|
| ทน.ร้อง | --- เอ่อ | --- เออ | --- เอ็ง | --- เอ้ย | ---- | ---- | ---- | ---- |
| ซอู้ | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | | |
| หน้าทับ | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั่ง | -ติง-ทั่ง | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั่ง | -ติง-ทั่ง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

จากทำนองการขึ้นเพลง พบว่า ผู้บรรเลงเคล้าต้องสีขึ้นเพลงในทำนองเช่นเดียวกับทางร้อง และการขึ้นเพลงนี้จะเป็นตัวกำหนดแนวในการบรรเลง กล่าวคือ ผู้บรรเลงซอู้ต้องรู้ว่าผู้ขับร้องจะร้องด้วยแนวประมาณใด สำหรับการร้องของครูประทีป สุขโสภาน แนวเพลงค่อนข้างกระชับ ฟังแล้วสนุกสนาน จึงเป็นเหตุให้จังหวะฉิ่งนั้นตีเป็นชั้นเดียว เมื่อถึงการร้องสวมเข้ามา ผู้ขับร้องจะต้องร้องเนื้อร้องออกมาให้ได้แนวเพลงที่ฟังชัดถ้อยชัดคำ และไม่เร็วจนเกินไปจนฟังไม่ทันหรือไม่รู้เรื่อง

2. **ทำนองส่วนต้นสด** ใช้กลวิธีการต้นสดในช่วงของผู้ขับร้องร้องส่วนของเนื้อเพลง ทำนองการต้นสดถือเป็นทำนองอิสระที่ผู้เคล้าซอจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ โดยให้ยึดผู้ขับร้องเป็นหลักและสีเกาะกับผู้ขับร้องกันอย่างกลมกลืน การต้นสดในส่วนนี้ให้ยึดลูกตกสำคัญในคำร้องสุดท้ายของบาท โดยเสียงโดสูง (ด) เป็นหลักของคำท้ายบาท

อันตัวของข้าดวงตาพิการ เกิดเป็นขอทานยาก (ไร่)

ทำนองส่วนต้นสด (B)

| | | | | | | | | |
|---------|--------------------------------|-----------|------------|-----------|--------------------------------|-----------|------------|-----------|
| ทน.ร้อง | --- เอ่อ | --- เออ | --- เอ็ง | --- เอ้ย | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | |
| ซอู้ | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | | |
| หน้าทับ | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั่ง | -ติง-ทั่ง | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั่ง | -ติง-ทั่ง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

| | | | | | | | | |
|---------|--------------------------------|-----------|------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|
| ทน.ร้อง | ---- | --อันตัว | ---- | --ของข้า | ---ดวง | ---ตา | ---- | --พิการ |
| ซอฮู้ | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | | |
| หน้าทับ | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั้ง | -ติง-ทั้ง | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั้ง | -ติง-ทั้ง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

| | | | | | | | | | |
|---------|--------------------------------|-----------|------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------------|-----------------|
| ทน.ร้อง | ---เกิด | -เป็น-- | -ขอ-- | -ทาน-- | ---- | ---- | ---- | -ยาก- <i>ไ้</i> | |
| ซอฮู้ | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | | | - - - <i>ดี</i> |
| หน้าทับ | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั้ง | -ติง-ทั้ง | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั้ง | -ติง-ทั้ง | |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | |

จากเสียงของลูกตกในคำร้องสุดท้ายของบาท คือ โดยเสียงโดสูง (ดี) หากพิจารณาแล้ว พบว่า เสียงที่ตกในท้ายของแต่ละบาทนั้นเป็นเสียงโดสูง (ดี) ทั้งหมด (ยกเว้นบาทสุดท้ายของการลงจบเพลง) ซึ่งเสียงโดสูง (ดี) นี้ เป็นเสียงที่อยู่ในตำแหน่งที่ 2 ของกลุ่มเสียงปัญญาจุมล ท ด ร X ฟ ซ X (ทางกลาง) เรียกว่า Super Tonic จึงกล่าวได้ว่าการรักษาเสียงของลูกตกนั้นคือ เสียงโดสูง (ดี) ซึ่งตกอยู่ในตำแหน่งเสียง Super Tonic

3. ทำนองส่วนท้าย ในทำนองนี้เป็นทำนองที่ใช้บรรเลงเมื่อผู้ขับร้องต้องการจะลงจบเพลง

ผู้ขับร้องจะเอื้อนทำนองและทอดแนวลงอย่างช้า ๆ โดยเสียงที่ใช้ในการลงทำนองมีเสียงหลักคือ เสียงโดสูง (ดี) เสียงลา (ล) เสียงซอล (ซ) และเสียงฟา (ฟ) /- - - ดี/- - - ล/- - - ซ/- - - ฟ/

ทำนองส่วนท้าย (C)

| | | | | | | | | |
|---------|-----------|-----------|------------|------------------|-----------------|----------------|-------------------|--------------------|
| ทน.ร้อง | ---- | ---- | ---- | - <i>เอา-บุญ</i> | --- <i>เอ็ง</i> | --- <i>เออ</i> | <i>เอ้อเอ-เออ</i> | - <i>เออ เออเอ</i> |
| ซอฮู้ | | | | --- <i>ดี</i> | --- <i>ดี</i> | --- <i>ล</i> | <i>ซฟ - ซ</i> | - <i>ล ซฟ</i> |
| หน้าทับ | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั้ง | -ติง-ทั้ง | -ติง-โง๊ะ | -ติง-ติง | --ติง ทั้ง | -ติง-ทั้ง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | --- <i>ฉิ่ง</i> | --- <i>ฉับ</i> | --- <i>ฉิ่ง</i> | --- <i>ฉับ</i> |

จากทำนองดังกล่าว สรุปได้ว่า เสียงโดสูง (ด) เสียงลา (ล) เสียงซอล (ซ) และเสียงฟา (ฟ) ใช้เป็นเสียงหลักของทำนองร้องลงจบเพลง โดยทำนองนี้ผู้ขับร้องได้มีการตกแต่งทำนองให้มีความน่าฟังยิ่งขึ้น โดยใช้เม็ดพรายในการร้องเอื้อนสะบัดลง 2 เสียง และ 3 เสียง คือ จากเสียงซอล (ซ) ลงมาหาเสียงฟา (ฟ) และจากเสียงลา (ล) ลงมาหาเสียงซอล (ซ) และเสียงฟา (ฟ) เมื่อเป็นเช่นนี้ จึงทำให้ผู้บรรเลงคล้ำในทำนองส่วนท้ายเพื่อลงจบเพลง มีความจำเป็นต้องสลับเสียงให้เหมือนกับทางขับร้อง และต้องค่อย ๆ ทอดแนวเพลงให้ช้าลงตามลำดับ หากพิจารณาการใช้เสียงในกลุ่มเสียงเพื่อการลงจบเพลง พบว่า ทางร้องของครูประทีป สุขโสภา ได้มีการตกแต่งทำนองเอื้อนดังที่กล่าวไว้ข้างต้น จึงทำให้ทำนองในส่วนนี้ปรากฏการใช้เสียงจร คือ เสียงลา (ล) มาเป็นเสียงในการเชื่อมทำนอง และการจบเพลงในท่อนสุดท้ายมีการสะบัดลง 3 เสียง โดยเสียงในลูกตกนั้นคือเสียงฟา (ฟ) ซึ่งถือว่าเสียงของลูกตกนี้เป็นการตกแบบ Dominant กล่าวคือ เสียงของลูกตกอยู่ในเสียงของที่ 2 ของกลุ่มเสียง

ประเด็นที่ 2 การเคล้าซออยู่ในทำนองแอ่วเคล้าซอ

1. **ทำนองส่วนหัว** ซออยู่จะเป็นผู้บรรเลงขึ้นเพลง (Intro) ในทำนองส่วนหัว (A) เสมอ ด้วยกลุ่มเสียงปญจมูล ด ร ม X ซ ล X (ทางเพียงอบบน) ทั้งนี้เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ขับร้อง โดยทำนองที่บรรเลงนั้นเป็นทำนองแอ่วเคล้าซอ และให้สลับมายคล้ายกับทางร้อง มีทำนองทั้งหมดจำนวน 8 ห้อง ดังนี้

ทำนองส่วนหัว (A) ขึ้นเพลง Intro (หน้าทับซุ่ม)

| | | | | | | | | |
|---------|-------|-------|-------|-------|--------------|--------------|--------------|---------------|
| ท.ร้อง | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- |
| ซออยู่ | --- ซ | --- ล | --- ร | --- ล | - ซ - ล | - ร - ล | - ซ - ด | --- ด |
| หน้าทับ | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | - ดิง - ทัง | ดิง ทัง - ดิง |
| ฉิ่ง | ---- | ---- | ---- | ---- | - ฉิ่ง - ฉับ |

ทำนองแอ่วเคล้าซอที่ใช้ขึ้นเป็นส่วนหัวเพลงนั้น ผู้บรรเลงซออยู่จะต้องเป็นผู้กำหนดแนวเพลงในการบรรเลง โดยให้มีแนวเพลงค่อนข้างกระชับไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป ทำนองที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกับทางร้องในการแอ่วเพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้กับผู้ขับร้อง อย่างไรก็ตามทำนองส่วนหัวนี้ หากผู้บรรเลงมีทักษะและปฏิภาณไหวพริบดี ก็สามารถที่จะตกแต่งทำนองในส่วนนี้ให้มีความน่าฟังได้ยิ่งขึ้น โดยการตกแต่งทำนองนี้ต้องมีติดไปจากโครงสร้างของทำนองแอ่ว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

| | | | | | | | | |
|--------|-------|-------|-------|---------|---------|---------|----------|--------|
| ซออยู่ | --- ซ | --- ล | --- ร | -- รัดล | ซม - ซล | - ด - ล | - ซ - ลด | --- ลด |
|--------|-------|-------|-------|---------|---------|---------|----------|--------|

จากทำนองที่แสดงเป็นตัวอย่างในการตกแต่งทำนองนั้น พบว่า มีการตกแต่งทำนองที่ประณีตขึ้นไปจากเดิม การตกแต่งนั้นมีการสะบัดลง 3 เสียง (รัดล) สะบัดลง 2 เสียง (ซม) สะบัดขึ้น 2 เสียง (ซล) และการกระทบขึ้น (ลด) เม็ดพรายที่ใช้ตกแต่งทำนองนี้ถือเป็นกลวิธีพิเศษที่ช่วยตกแต่งทำนองให้งามขึ้นไปจากทำนองโครงสร้างเดิม อย่างไรก็ตาม

ก็ตามผู้บรรเลงก็สามารถเลือกที่บรรเลงขึ้นเพลงอย่างใดก็ได้ ทั้งนี้ต้องอยู่ในกรอบของทำนองแอ่วเคล้าซอเป็นสำคัญ

2. ทำนองส่วนต้นสด ใช้กลวิธีการต้นสดในช่วงของผู้ขับร้องร้อง ส่วนของเนื้อเพลง ทำนองการต้นสดถือเป็นทำนองอิสระที่ผู้เคล้าจะเสียงทั้งห้าในกลุ่มเสียงปัญจมูลมาร้อยเรียงเป็นทำนอง ซึ่งอาจจะปรากฏทำนองล่วงหน้า ถ้าหลังอิหลักอิเหลือ ก็ขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบและทักษะของผู้เคล้า โดยให้ยึดผู้ขับร้องเป็นหลักและสี่เคล้าเกาะไปกับผู้ขับร้องอย่างกลมกลืน แต่การเคล้าในส่วนทำนองต้นสดจากบทร้องแอ่วเคล้าซอของครูประทีป สุขโสภา บทร้องนั้นประพันธ์ขึ้นด้วยลักษณะของกลอนห้าเดียว โดยแบ่งให้ 1 บาท ประกอบด้วยวรรคหน้า และวรรคหลัง ซึ่งคำสุดท้ายของวรรคหน้าควรรักษาเสียงของลูกตกที่เสียงมี (ม) และวรรคหลังควรรักษาเสียงของลูกตกที่เสียงโดสูง (ด) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ก่อนจะลาจากจรขอวยพรให้หนุ่ม **สาว** มีอายุยืนยาวกว่าร้อย **ปี**

| | | | | | | | | |
|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-------------|-----------|-------------|
| ทน.ร้อง | --- โอ | --- นอ | --- โอ | --- นอ | -โอ-นอ | -โอ-นอ | -โอ-นวล | ---- |
| ซอู้ | --- ซ | --- ล | --- ร | --- ล | -ซ-ล | -ร-ล | -ซ-ลค | ---- |
| หน้าทับ | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ติงทั้ง-ติง | -ติง-ทั้ง | ติงทั้ง-ติง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

ทำนองส่วนต้นสด (B) เริ่มต้นสดในท้องที่ 5 เป็นต้นไป

| | | | | | | | | |
|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------------------------------|-------------|-----------|-------------|
| ทน.ร้อง | -เอ่ย -- | -เออ-ยี้ | --เออเอ็ง | -เอย -- | ---- | ---หยุด | ---- | ---- |
| ซอู้ | -ลค -- | -ค-ม | --ซล | -ล -- | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | ----ล |
| หน้าทับ | ---- | ---- | ---- | ---- | ---- | ติงทั้ง-ติง | -ติง-ทั้ง | ติงทั้ง-ติง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

| | | | | | | | | |
|---------|--------------------------------|-------------|-----------|-------------|-----------|-------------|-----------|-------------|
| ทน.ร้อง | ---ก่อน | --จะลา | ---จาก | -จร -- | -ขอ- | ---พร | ---หนุ่ม | -สาว-- |
| ซอู้ | เคล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | | -ม-- |
| หน้าทับ | ---- | ติงทั้ง-ติง | -ติง-ทั้ง | ติงทั้ง-ติง | ---- | ติงทั้ง-ติง | -ติง-ทั้ง | ติงทั้ง-ติง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ | -ฉิ่ง-ฉับ |

| | | | | | | | | |
|---------|-------------------------|--------------|------------|--------------|------------|--------------|------------|--------------|
| ทน.ร้อง | --- มี | -- อายุ | --- ยืน | - ยาว -- | ---- | - กว้า- ร้อย | --- ปี | ---- |
| ซอู้ | เกล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | --- คี่ | ---- |
| หน้าทับ | ---- | ติง ทั้ง-ติง | -ติง- ทั้ง | ติง ทั้ง-ติง | ---- | ติง ทั้ง-ติง | -ติง- ทั้ง | ติง ทั้ง-ติง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ |

การต้นสดในส่วนนี้ จะเริ่มต้นเมื่อเข้าสู่การร้องเนื้อเพลง โดยผู้ต้นจะใช้ทำนองอิสระในการต้นสด ทำนองที่ปรากฏมีลักษณะเฉพาะอย่างซอู้ เช่น กรณีต้องการให้ตกเสียงลา (ล) /- - คี่ ล/ ซ ล คี่ ม/ร ม - ซ/ - ล - - - / กรณีต้องการให้ตกเสียงมี (ม) /- - คี่ ม/ร ม ซ - / ล - ซ ล/ คี่ - - ม/ กรณีต้องการให้ตกเสียงโด /- คี่ ม ซ/คี่ - - ล/- - ซ ม/ ล ซ ม ค/ อย่างไรก็ตามการต้นสด ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของเสียงในลูกตกที่สำคัญ กล่าวคือ ผู้บรรเลงต้องรักษาเสียงของลูกตกในคำสุดท้ายของวรรคหน้า และคำสุดท้ายของวรรคหลัง จากตัวอย่างนี้จะว่าคำว่า “สาว” จะตกที่เสียงมี (ม) และคำว่า “ปี” จะตกที่เสียงโด (ค)

หากพิจารณาตัวทำนองแอ่วเกล้าซอแล้ว พบว่า ทำนองที่เป็นเนื้อแท้ของแอ่วเกล้าซอนั้นอยู่ที่บรรทัดที่ 1 เท่านั้น ส่วนบรรทัดที่ 2 เป็นเอื้อนเพื่อฉายจังหวะ (ยึดจังหวะให้ยาวขึ้นไป) อีก 8 ห้อง ซึ่งทำนองเอื้อนนี้เป็นปฏิภาณไหวพริบของครูประทีป สุขโสภา ที่ท่านได้แสดงออกมา และในขณะเดียวกันผู้บรรเลงเกล้าจะเกล้าเลียนทำนองเอื้อนให้กลมกลืน แล้วจึงเริ่มเกล้าด้วยวิธีการต้นสดต่อไป

3. ทำนองส่วนท้าย

ทำนองในส่วนนี้เป็นทำนองเดียวกับทำนองส่วนหัวที่ใช้ขึ้นเพลง

| | | | | | | | | |
|---------|-------------------------|------------|--------------|------------|------------|--------------|------------|--------------|
| ทน.ร้อง | -- ประทีป | --- สุข | --- โส | - ภา -- | ---- | - ขอ- ลา | --- ที | ---- |
| ซอู้ | เกล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | --- ม | ---- |
| หน้าทับ | ---- | ---- | ติง ทั้ง-ติง | -ติง- ทั้ง | ---- | ติง ทั้ง-ติง | -ติง- ทั้ง | ติง ทั้ง-ติง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ |

| | | | | | | | | |
|---------|-------------------------|------------|--------------|------------|------------|--------------|------------|--------------|
| ทน.ร้อง | -- ให้มี | --- สุข | -- สวัส | - ดี -- | --- ทุก | --- ท่าน | ---- | --- เอย |
| ซอู้ | เกล้าทำนองอิสระ (ต้นสด) | | | | | | --- คี่ | ---- |
| หน้าทับ | ---- | -ติง- ทั้ง | ติง ทั้ง-ติง | -ติง- ทั้ง | ---- | ติง ทั้ง-ติง | -ติง- ทั้ง | ติง ทั้ง-ติง |
| ฉิ่ง | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ | -ฉิ่ง- ฉับ |

ทำนองส่วนท้าย (A) (หน้าทับซุ่ม)

| | | | | | | | | |
|---------|----------|----------|------------|----------|----------|------------|----------|------------|
| ทน.ร้อง | --- โอ้ | --- นอ | --- โอ้ | --- นอ | -โอ-นอ | -โอ้-นอ | -โอ้-นล | --- เอย |
| ซอู้ | --- ซ | --- ล | --- รั | --- ล | -ซ-ล | -รั-ล | -ซ-ลคิ | --- ลคิ |
| หน้าทับ | ---- | -ติง-ทัง | ติงทัง-ติง | -ติง-ทัง | ---- | ติงทัง-ติง | -ติง-ทัง | ติงทัง-ติง |
| ฉิ่ง | --- ฉิ่ง | --- ฉับ | --- ฉิ่ง | --- ฉับ | --- ฉิ่ง | --- ฉับ | --- ฉิ่ง | --- ฉับ |

การลงจบเพลงในส่วนท้าย หากพิจารณาโดยเนื้อแท้ของทำนองแ่วเคล้าซอแล้ว พบว่า ทำนองในส่วนนี้คือทำนองเดียวกับทำนองส่วนหัว หากแตกต่างกันในทำนองส่วนท้ายที่การจบของทำนองเพลงเป็นการลงจบตรงจังหวะ ซึ่งถือเป็นการคลี่คลายเข้าสู่ภาวะปกติของการดำเนินทำนอง อีกทั้งการใช้แนวเพลงต้องทอดแนวขาลงตามลำดับ ลีลาทำนองในการเคล้ายังคงต้องยึดทำนองอย่างทางร้องเป็นสำคัญ เพื่อเอื้อต่อการอุ่มเสียงของผู้ขับร้องให้น่าฟังและมีความกลมกลืนมากที่สุด

จากการสรุปประเด็นทั้งสอง จะเห็นได้ว่า หลักการในการเคล้าให้ได้ลีลาการสในการละเล่นเพลงขอทานนั้นมีทั้งส่วนที่เป็นทำนองบังคับ และส่วนที่เป็นทำนองอิสระ ซึ่งการบรรเลงเคล้าจะต้องมีความสอดคล้องไปกับทางร้อง และต้องรู้หน้าที่ว่าผู้บรรเลงเคล้าทำหน้าที่ในการสนับสนุนผู้ขับร้องโดยการโอบอ้อมเสียงของผู้ขับร้องกันอย่างกลมกลืน และที่สำคัญผู้บรรเลงเคล้าควรต้องได้เพลงที่จะเคล้า อีกทั้งต้องมีปฏิภาณไหวพริบให้ทันต่อผู้ขับร้องไม่ว่าการขึ้นเพลง การลงจบ หรือแม้แต่การลอยดอกเอื้อนทำนองระหว่างเพลง ซึ่งมีข้อแม้อยู่เพียงว่า หากต้องการจะร้องเข้าเนื้อเพลงด้วยการดันสอดต่อ ผู้ขับร้องต้องเข้าจังหวะให้ถูก

ผลสรุปการดำเนินการวิจัย/ อภิปรายผล

จากอดีตสู่ปัจจุบัน การร้องเพลงขอทานนั้นมีบทบาทหน้าที่ที่เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม กล่าวคือ ในอดีตการร้องเพลงขอทานใช้ยึดเป็นอาชีพ แต่ในปัจจุบันหาได้มีอาชีพการร้องเพลงที่เป็นทำนองเพลงขอทานจริง ๆ เพื่อแลกเงินทองสิ่งของต่าง ๆ อีกแล้ว หากมีแต่การร้องเพลงตามสมัยนิยม แต่การร้องเพลงขอทานนี้ก็ได้นำมาปรับใช้เป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่มีความแตกต่างจากเพลงพื้นบ้านทั่วไป คือ นิยมผู้ชายร้องเพียงคนเดียว การร้องเพลงขอทานนั้นไม่ค่อยพบเห็นผู้หญิงร้องเสียเท่าไร อาจเป็นเพลงต้องแต่งตัวและเลียนแบบลักษณะท่าทางอย่างขอทาน อย่างไรก็ตามการละเล่นเพลงขอทาน ก็ยังมีครูประทีป สุขโสภา เป็นชาวสวรรค์โลก จ.สุโขทัย ที่มีความสนใจและได้รับการสืบทอดเพลงขอทานมาจากครูหลาย ๆ ท่านที่มีชื่อเสียง

การละเล่นเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา จะมีการใช้เครื่องดนตรีไทย คือ ซอู้ ในการเคล้าในทำนองเพลงขอทาน และทำนองแ่วเคล้าซอ ซึ่งทั้งสองเพลงนี้มีรูปแบบของส่วนทำนองแบ่งออกเป็น 3 ส่วน เช่นกัน ได้แก่ ทำนองส่วนหัว ทำนองส่วนต้นสด ทำนองส่วนท้าย สำหรับในการเคล้าทำนองเพลงขอทาน ทำนองการบรรเลงของทั้ง 3 ส่วน มีลักษณะของทำนองที่ต่างกัน และการเคล้าทำนองแ่วเคล้าซอ ทำนองการบรรเลงของทั้ง 3 ส่วน มีลักษณะรูปแบบซ้ำหัวซ้ำท้าย กล่าวคือ ทำนองส่วนหัวและทำนองส่วนท้ายเป็นทำนองเดียวกัน ในการเคล้าแต่ละทำนองเพลง

ต้องใช้กลุ่มเสียงปัญญาจุลให้มีความถูกต้องและเหมาะสมกับเสียงของนักร้อง การร้อยเรียงของทำนองใช้เสียงจากกลุ่มเสียงปัญญาจุลมาร้อยเรียงหรืออาจปรากฏเสียงจรบ่างในบางครั้ง ทั้งนี้การเคล้าผู้บรรเลงจะต้องยึดการร้องของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ และขออ้อมีหน้าที่เคล้าเพื่อสนับสนุนโอบอุ้มเสียงของผู้ขับร้องให้มีความกลมกลืนและไพเราะงดงามยิ่งขึ้น

สำหรับการเคล้าให้ได้ลีลาสแห่งความกลมกลืนในเพลงขอทาน การเคล้าทำนองในส่วนนี้เรียกว่าการดันสอด ผู้เคล้าจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าเสียให้ได้ การเคล้าในแต่ละทำนองจะต้องยึดเสียงของลูกตกหลักในตำแหน่งที่สำคัญ นอกจากนี้การที่จะทำให้งานของเคล้าที่ปรากฏมีลีลาชั้นเชิงที่น่าฟังอย่างขออุ้อันพึงปฏิบัติ จึงควรปรากฏทำนองล่งหน้า ล้าหลัง และอิหลักอิเหลือ อย่างไรก็ตามหากการบรรเลงเคล้าไม่ปรากฏทำนองในลักษณะทั้ง 3 นี้ก็ไม่ได้ผิดหลักการแต่อย่างใด เพราะการเคล้าในเพลงพื้นบ้านลักษณะมิได้มีหลักการรัดตรงดั่งเช่นการบรรเลงดนตรีไทยอย่างขนบ หรือการบรรเลงอย่างราชสำนัก แม้จะเป็นเพลงพื้นบ้านแต่การเคล้าขอไปกับการขับร้องก็ยังคงยึดถือเรื่องของความกลมกลืนเป็นสำคัญเช่นกัน ทำนองที่ปรากฏเป็นทำนองที่ไม่ซับซ้อนฟังเข้าใจง่ายทั้งบทร้องและทำนองเคล้า

การเคล้าขอ ไม่ว่าจะเป็นการเคล้าทำนองเพลงขอทานหรือทำนองแอ้วเคล้าขอ ถือว่าเป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง ซึ่งในการดำเนินทำนองนั้นเป็นเรื่องที่ผู้บรรเลงจะต้องรู้และเข้าใจหลักการในการผูกสำนวนกลอน ซึ่งจากการเคล้าทำนองขออุ้อันในทำนองทั้ง 2 ประเภท พบว่าการรักษาเสียงของลูกตกให้เป็นเสียงเดียวกับคำร้องถือเป็นเรื่องสำคัญ ซึ่งการรักษาเสียงของลูกตกนั้นได้ตรงตามแนวคิดทฤษฎีว่าด้วยการร้อยเรียงสอดทำนองขออุ้อันของประชากรศรีสาคร¹² รูปแบบโครงสร้างในการบรรเลงเคล้าได้แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งแต่ละทำนองเพลงนั้นมีรูปแบบการบรรเลงที่ต่างกัน และในทำนองแอ้วเคล้าขอมีความคลิคลายของทำนองแบบแผนซ้ำหัว-ท้าย ซึ่งมีความสอดคล้องกับที่พิชิตชัยเสรีได้กล่าวไว้¹³

ไม่ว่าการบรรเลงดนตรีชาติใดในโลก เพลงพื้นบ้านหรือเพลง Classic ในวัฒนธรรมชาติต่าง ๆ ล้วนประสงค์มุ่งหมายเพื่อให้เกิดความงามเชิงสุนทรียะด้วยกันทั้งนั้น พื้นฐานแรกของความงามในสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยหลักการแห่งความกลมกลืน ซึ่งถือเป็นการใช้อรรถความรู้ในการเรียบเรียงเสียงประสานอย่างหนึ่ง แต่การประสานเสียงสอดทำนองในแต่ละวัฒนธรรมการดนตรีย่อมมีลักษณะเฉพาะตามบริบทท้องถิ่น กล่าวคือ ในวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน ก็จะมีรูปแบบเฉพาะของตน การประสานเสียงสอดทำนองนั้นอาจไม่ซับซ้อนเท่าอย่างดนตรีในขนบ ซึ่งความประสงค์ของเพลงพื้นบ้านต้องการเพียงฟังแล้วเข้าใจง่าย ไพเราะ สนุกสนาน และเกิดความกลมกลืน จะเห็นได้ว่าความกลมกลืนนั้นมีระดับที่แยกออกไปตามบริบทแนวคิดความงามความกลมกลืนในสุนทรียศาสตร์นี้มีความสอดคล้องแนวคิดของประชากร ศรีสาคร ที่ได้กล่าวได้ในหนังสือทำนองขออุ้อัน¹⁴

ข้อเสนอแนะ

จากที่ได้กล่าวไว้ในบทนำ “ความเจริญหรือเสื่อมของชาติให้ดูจากดนตรีของชาตินั้น” ผู้วิจัยเห็นว่ายุคทองของการละเล่นเพลงพื้นบ้านได้จางหายไปจากวิถีไทย โดยมากแล้วเป็นเพียงการแสดงตามงานในเทศกาลต่าง ๆ ซึ่งไม่ต่างอะไรกับไฟไหม้ฟาง เมื่อสังคมเกิดกระแสทางวัฒนธรรม ก็มักจะมีการแสดง การแต่งตัวเชิงวัฒนธรรมให้ปรากฏ แล้วก็เลิกรากไป เห็นทีเรื่องของเพลงพื้นบ้านก็เป็นเช่นนั้น จึงทำให้การละเล่นเพลงพื้นบ้านเป็นของหาดูยาก ซึ่งอาจเรียกได้ว่าป็นยุคเสื่อมของเพลงพื้นบ้านก็สุดจะคิด

หากแต่ครูประทีป สุขโสภณ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เพลงพื้นบ้าน พุทธศักราช 2563) เป็น

12. ประชากร ศรีสาคร, “การร้อยเรียงสอดทำนองขออุ้อัน” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 4, ฉบับที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 15-34.

13. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณะวิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559).

14. ประชากร ศรีสาคร, *ทำนองขออุ้อัน* (ฉบับปรับปรุง). (พิษณุโลก : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2565).

ผู้ที่รับได้การสืบทอดการร้องการละเล่นเพลงพื้นบ้านทั้งเพลงแหล่ เพลงฉ่อย ต่าง ๆ มากมายจากครูเพลงที่มีชื่อเสียง อาทิ ครูหวังเต๊ะ นายโฆะ เขี้ยวแก้ว ครูเสรี หวังในธรรม และครูแจ้ง คล้ายสีทอง จึงอาจกล่าวได้ว่า ครูประทีป สุขโสภาท่านเป็นเปลวเทียนวูปสุดท้ายที่ยังมีตัวตนให้ท่านทั้งหลายได้จับต้องลูกคำร่วมสมัยอยู่ แม้ว่าพ่อเพลงแม่เพลงหลายท่านจะสิ้นไปแล้ว ก็ยังถือเป็นโชคดียิ่งที่มีครูประทีป สุขโสภาท่านไว้ให้แก่การดนตรีเพลงพื้นบ้านจนบัดนี้

ในความสามารถทั้งทักษะการประพันธ์บทร้อง ทักษะการขับร้อง และทักษะการบรรเลงดนตรีเพลงพื้นบ้านประเภทต่าง ๆ ที่ครูประทีป สุขโสภาท่านมีความถึงพร้อมอย่างหาที่ติมิได้ ผู้วิจัยเห็นว่ายังมีผลงานเพลงพื้นบ้านอีกหลายประเภทที่ยังไม่ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเชิงลึกในทางดุริยางคศาสตร์ จึงควรแก่ทำการศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาเหล่านี้ให้มีความถูกต้องสมบูรณ์ตามวิถีของเพลงพื้นบ้าน อันนำไปสู่การส่งต่อองค์ความรู้ที่ถูกต้องมิให้ผิดเพี้ยน และอาจพัฒนาองค์ความรู้ต่าง ๆ นี้ไปสู่การเพิ่มมูลค่าเชิงท่องเที่ยวให้กับท้องถิ่น หรือแม้แต่การนำองค์ความรู้ไปสร้างสรรค์และส่งต่อกลับชุมชนหรือผู้สูงอายุเพื่อสร้างความสุข 5 มิติ ได้แก่ สุขสบาย สุขสนุก สุขสง่า สุขสว่าง และสุขสงบ ซึ่งความสุขทั้ง 5 นี้ จะส่งผลที่ดีต่อคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิจัยเรื่อง “ลีลาการเล่าขานในการละเล่นเพลงขอทาน” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย งบประมาณรายได้ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประจำปีการศึกษา 2566

บรรณานุกรม

Amatyakul, Poonpit. *Appreciation of Music*. 2nd edition. Bangkok: Siamsamai, 1986.

พูนพิศ อมาตยกุล. *ดนตรีวิจัักษณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สยามสมัย, 2529.

Chaisare, Pichit. *The composing Thai songs*. 2nd edition. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2014.

พิชิต ชัยเสรี. *การประพันธ์เพลงไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

Chaisare, Pichit. *The Music Analysis*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 2016.

พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณะวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

Chuppunnarat, Yootthana. “*Aew-Khlao-Saw : History and Methodology*.” Master diss., Chulalongkorn University, 2002.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. “*แอ่วเกล้าซอ : ประวัติความเป็นมาและระเบียบวิธีปฏิบัติ*.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

Inthachit, Watcharee. “*Guru Prathepp Suksopha’s Chapters and Beggarly Song: An Analysis of the writing Techniques and Social reflections*.” Master diss., Naresuan University, 2015.

วัชรีย์ อินทะชิต. “*บทแหล่และเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา : วิเคราะห์กลวิธีการแต่งและภาพสะท้อนสังคม*.” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2558.

Srisakon, Prachakon. “Counterpoints in Verses and Melodies for Saw-U.” *journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University* 4, no. 1 (Maech-August): 15-34.

ประชากร ศรีสาคร. “การร้อยเรียงสอดทำนองซออุ้.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย* ปีที่ 4, เล่มที่ 1 (มีนาคม-สิงหาคม 2560): 15-34.

Srisakon, Prachakon. *Saw-U Melody (revised edition)*. Phitsanulok: Naresuan University Press, 2022.

ประชากร ศรีสาคร. *ทำนองซออุ้ (ฉบับปรับปรุง)*. พิษณุโลก : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2565.

Suksopha, Pratheep. “Minstrel Song background.” Interview by PrachakonSrisakon. June, 4, 2022.

ประทีป สุขโสภา. “ภูมิหลังเพลงขอทาน.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 4 มิถุนายน 2565.

Suksopha, Pratheep. “Minstrel Song Covid-19.” Interview by Prachakon Srisakon. November, 19, 2022.

ประทีป สุขโสภา. “เพลงขอทานชุด Covid-19.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 19 พฤศจิกายน 2565.

Suksopha, Pratheep. “The relationship between the singer and the Saw-U Harmonic.” Interview by Prachakon Srisakon. November, 19, 2022.

ประทีป สุขโสภา. “ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ขับร้องกับผู้เคล้าซอฮู้.” สัมภาษณ์โดย ประชากร ศรีสาคร. 19 พฤศจิกายน 2565.

Tramoht, Boontham. *Explanation Thai Classical Music*. Bangkok: Fine Arts Department Press, 2002.
บุญธรรม ตราโมท. *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2545.

Wisitthikkhet, Suthep. “*Studying on Identity of Songs performance of master Prateep Suksopha.*”
Master diss., Srinakharinwirot University, 2010.

สุเทพ วิสิทธิเขต. “*การศึกษาลักษณะการแสดงเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา.*” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญา
มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2553.