รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

SEPA SINGING STYLE OF PRAYASANOHDURIYANG (CHAM SUNDARAVADIN)

วิรัช สงเคราะห์*

สมเกียรติ วัฒนาพงษากุล**

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เครื่องมือในการวิจัยใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นเครื่องมือ โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านขับเสภา 4 ท่านได้แก่ (1) เจริญใจ สุนทรวาทิน (2) เลื่อน สุนทรวาทิน (3) ศิริ วิชเวช (4) ถาวร สิกขโกศล ส่วนการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา

ผลงานโดดเด่นของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) คือ ปรับปรุงการขับร้องเพลงไทยให้ละเมียดละไม ไพเราะมากขึ้น นอกจากนี้ยังได้พัฒนาทางขับเสภาให้มีลีลาชั้นเชิงที่แยบยล แสดงอารมณ์และความรู้สึก และสะท้อนถึงความประณีตในการขับเสภา อีกทั้งมีวิธีการและระเบียบปฏิบัติในการขับเสภาที่ชัดเจนลงตัว รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าทำนองเกริ่นเสภา ที่เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นมี 4 แบบคือ เกริ่นอย่างยาว 2 แบบ เกริ่นอย่างกลาง 1 แบบ เกริ่นอย่างสั้น 1 แบบ ส่วนทำนองหลักที่ใช้ในการขับเสภาทั้งหมดมี 7 ทำนองคือ ทำนองยืน ทำนองเปลี่ยน ทำนองครวญต้นบท ทำนองหวน ทำนองยอด ทำนองผัน และทำนองครวญท้ายบท สำหรับหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าหลักการขับเสภาที่ดีควรมีองค์ประกอบดังต่อไปนี้ คือ เสียง คำขับ การเอื้อน จังหวะ การหายใจ การสร้างอารมณ์ และความประณีต ซึ่งองค์ประกอบในการขับเสภาทุกองค์ประกอบดังกล่าวนี้ ผู้สนใจเรียนขับเสภาต้องหมั่นศึกษา และฝึกฝนต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญในที่สุด

คำสำคัญ: การขับเสภา / พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

Abstract

This research aimed to investigate form and principles of the Sepa singing style belonging Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin). This was a qualitative research. Data were gathered using a non-participatory observation form and an unstructured interview form The 4 key informants were 4contemporary masters of Sepa singing.namely (1) Jalernjai Sundaravadin (2) Lurn Sundaravadin (3) Siri Vitchavet (4) Thawon Sikkhakoson Data were analyzed through descriptive analysis.

Prayasanohduriyang, a musician in the royal court from the end of the reign of King Rama IV up to the reign of King Rama VII, is best known for refining the vocal techniques used in traditional Thai singing to make them softer, milder, and more melodious. He developed a very intricate, ingenious and graceful style of Sepa singing that could convey feeling and emotional expression with great finesse. He defined a clear pattern and method of Sepa singing style that made sense to others. Analysis of the forms of Sepa singing developed by Prayasanohduriyang showed that to introduce a song, he used one of four different types of melismatic prelude. Two were long preludes; one was medium and another was short. There were seven principle melodies that made up the main part of each Sepa song. These are called Tamnong Yuen (“standing melody”), Tamnong Plian (“changing melody”), Tamnong Kruan Tonbot (“beginning lament”), Tamnong Huan (“refrain”), Tamnong Yod (“crescendo”), Tamnong Pan (“turning melody”) and Tamnong Kruan Taibot (“ending lament”). As for the principles of Prayasanohduriyang’s Sepa singing, he stated that good rendition requires good voice quality, lyrics, mastery of melisma, rhythm, breathing techniques, expressiveness and delicacy in delivery. He advised that anyone who wants to sing Sepa must study hard and practice continuously to achieve expertise.

Keywords: Sepa Singing Style / Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin)

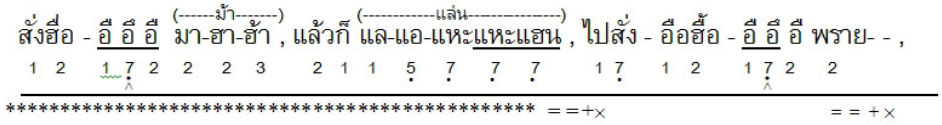
*นิสิตระดับมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาไทยคดีศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

งานวิจัยนี้ เป็นบูรณาการจากประสบการณ์ตรง ที่ข้าพเจ้าได้รับสืบทอดวิชาขับเสภามาจากครูทั้ง 3 ท่าน คือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน และครูเลื่อน สุนทรวาทิน บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งท่านทั้งสองได้รับการถ่ายทอดวิชาคีตศิลป์ไทยทุกแขนงจากบิดาของท่านมาโดยตลอด ครูอีกท่านหนึ่งคือครูศิริ วิชเวช ซึ่งเป็นครูคนแรกที่สอนวิชาเสภาให้แก่ข้าพเจ้า วิชาตีกรับเสภาและการขับเสภาของครูศิริ สืบทอดมาจากครูสองท่านด้วยกันคือ วิชาตีกรับเสภาท่านได้เรียนมาจากครูเจือ นาคมาลัย ซึ่งเป็นหลานของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนทำนองขับเสภา ท่านเรียนมาจากครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ ครูเหนี่ยวนั้นเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งในด้านคีตศิลป์ไทยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ส่วนแนวการวิเคราะห์ได้อาศัยหลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2553) จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มาเป็นแนวทาง อนึ่ง ก่อนที่จะกล่าวถึงในเรื่องหลัก จะขอทำความเข้าใจในเรื่องที่เกี่ยวข้อง 2 เรื่อง คือ เรื่องระบบบันทึกโน้ตและบันไดเสียงในการขับเสภาดังนี้

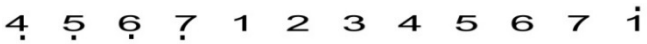
ระบบบันทึกโน้ตทำนองเสภา

แบบโน้ตเสภาในงานวิจัยนี้มีรากฐานมาจากระบบโน้ตไทย ตัวอย่างโน้ตที่ออกแบบไว้มีลักษณะ ดังนี้



ภาพที่ 1 ตัวอย่างแบบโน้ตทำนองเสภา

บรรทัดหลักคือบรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 2 แสดงคำกลอน คำเอื้อนและความถี่ห่าง ในการเปล่งเสียงแต่ละพยางค์ ค่าความเร็วของ 1 พยางค์ 1 ขีด 1 หยุด (,) และพยางค์ที่ขีดเส้นใต้ มีความเร็วประมาณครึ่งวินาที ส่วนบรรทัดที่ 3 แสดงเสียงของแต่ละพยางค์ เสียงที่ใช้สำหรับขับเสภาใช้เสียงทั้งหมด 12 ระดับ เสียงที่ใช้ตั้งแต่ต่ำสุดไปจนสูงสุด (ภาพที่2)



ภาพที่ 2 ตัวอย่างโน้ตกำหนดระดับเสียงในการขับเสภา

สัญลักษณ์อื่น ๆ ได้แก่ สัญลักษณ์ ^ อยู่ใต้เลขแทนเสียงให้เปล่งเสียงนั้นสูงขึ้นอีกครึ่งเสียง สัญลักษณ์ v อยู่ใต้เลขแทนเสียงให้เปล่งเสียงนั้นต่ำลงอีกครึ่งเสียง

ส่วนคำในวงเล็บบรรทัดบนสุดที่แสดงตัวอักษรขนาดเล็กไว้ เช่น (------ แล่น ------) เป็นเครื่องหมายแสดงว่า พยางค์ที่แจกออกไปหลาย ๆ เสียงที่อยู่บรรทัดที่ 2 และอยู่ภายในเขตของวงเล็บบรรทัดที่ 1 นั้นมาจากตัวสะกดอะไร สำหรับเสียงของกรับเสภาบันทึกอยู่ใต้เส้นบรรทัด แสดงสัญลักษณ์ไว้ 6 ลักษณะ ซึ่งแต่ละสัญลักษณ์กำหนดให้แทนเสียงกรับเสภาดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงสัญลักษณ์กำหนดแทนเสียงกรับเสภา

ไม้กรอ ใช้สัญลักษณ์ *	*แกร้* ใช้สัญลักษณ์ =	*กรี้* ใช้สัญลักษณ์ /
กร้อ ใช้สัญลักษณ์ o	*กรั๊ก* ใช้สัญลักษณ์ +	*กริ๊ก* ใช้สัญลักษณ์ x

ระดับเสียงในการขับเสภา

ทางหรือบันไดเสียงที่ใช้สำหรับขับเสภานั้นในปัจจุบันสามารถขับได้ 5 ทางหรือ 5 บันไดเสียง คือ

เสียงอิสระ สามารถกำหนดระดับเสียงใดก็ได้ขึ้นอยู่กับความถนัดและความสบายของผู้ขับ การขับเสภาในแนวนี้จะไม่มีการร้องและการบรรเลงเพลงใด ๆ มารับส่งต่อเนื่องกัน เป็นการขับเสภาเพียงอย่างเดียวโดยเอกเทศ

ทางนอก เป็นระดับเสียงขับของผู้ชายที่มีการขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์เสภา อันมีปี่ในเป็นประธานของวงดนตรี

ทางใน เป็นระดับเสียงขับเสภาของผู้หญิง หรือผู้ชายที่มีเสียงไม่สูง ใช้ขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์เสภา

ทางเพียงออบน เป็นระดับเสียงขับของผู้ชายที่มีการขับเสภาและมีการร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมอันมีขลุ่ยเพียงออเป็นประธานในวงดนตรี

ทางเพียงออล่าง เป็นระดับเสียงขับเสภาของผู้หญิง หรือผู้ชายที่มีเสียงไม่สูง ใช้ขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม (ถาวร สิกขโกศล,สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์, 2555)

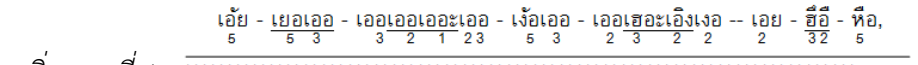
สำหรับการกำหนดว่าผู้ขับเสภาต้องการขับในทางไหนหรือในบันไดเสียงอะไรให้นำเสียง 1 เทียบกับต้ น
ปัญจมูลของทางนั้น เช่น ต้องการขับทางนอก ก็ให้เทียบเสียงเลข 1 ตรงกับลูกฆ้องที่ 14 หากต้องการขับทางในก็ให้เทียบเสียง 1 ตรงกับลูกฆ้องที่ 11 เป็นต้น

รูปแบบการขับเสภา

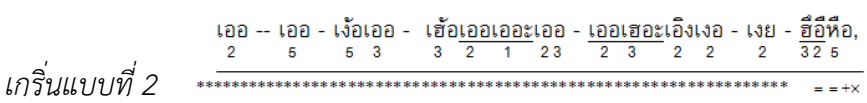
รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สามารถวิเคราะห์ได้เป็น 4 ประเด็น ดังนี้ 1.เกริ่น 2.โครงสร้างทำนองเสภา 3. หลักการขับเสภา 4. กระบวนไม้กรับเสภา

1. เกริ่น เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นก่อนที่จะขับทำนองในบทต่าง ๆ พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้ประพันธ์ไว้ 4 แบบดังนี้ (เจริญใจ สุนทรวาทิน,สัมภาษณ์, 15 กันยายน 2545)

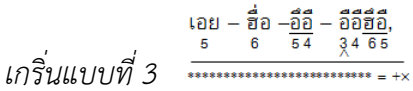
เกริ่นแบบที่ 1



เกริ่นแบบที่ 2



เกริ่นแบบที่ 3



เกริ่นแบบที่ 4

ภาพที่ 3 แสดงการเกริ่นเสภาทั้ง 4 แบบ

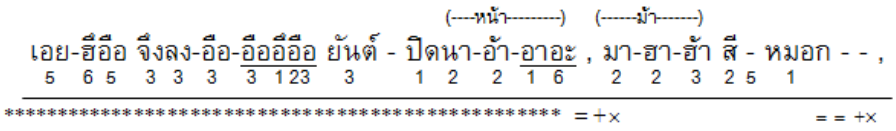
ทำนองเกริ่นทั้ง 4 แบบ มีจุดประสงค์ในการใช้ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ

ทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ใช้ 2 กรณี กรณีแรก สำหรับขึ้นต้นก่อนขับเสภาทุก ๆ บท กรณีที่สอง ใช้สำหรับการขึ้นต้นในตอนใหม่ หรือเหตุการณ์ในบทที่เปลี่ยนไป ตลอดจนการเริ่มเหตุการณ์สำคัญ ในท้องเรื่องที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ

ทำนองเกริ่นแบบที่ 3 นั้น สั้นกว่าแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ครึ่งหนึ่ง มีจุดประสงค์ในการใช้เพียง อย่างเดียว คือ สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ สถานที่ หรือสลับตัวละครที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันในเหตุการณ์หนึ่ง แต่มีข้อแม้ว่าเหตุการณ์นั้นไม่ต้องการแสดงถึงความเร่งเร้า หรือรีบเร่งแต่อย่างใด

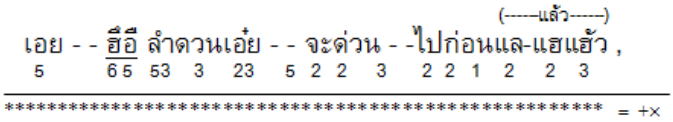
ส่วนทำนองเกริ่นแบบที่ 4 ใช้เวลาขับที่สั้นมาก ประมาณ 1 - 2 วินาทีเท่านั้น จุดประสงค์ในการเกริ่นแบบนี้มี 4 กรณี ได้แก่

กรณีที่ 1 สำหรับขึ้นต้นครวญในวรรคสดับบางวรรคเช่น



ภาพที่ 4 ตัวอย่างการเกริ่นขึ้นต้นครวญในวรรคสดับ

กรณีที่ 2 สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ เปลี่ยนแปลงสถานที่ หรือสดับตัวละครในบทการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นมีความต่อเนื่องกัน เช่น



ภาพที่ 5 ตัวอย่างการเกริ่นขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์

กรณีที่ 3 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงเหตุการณ์ หรือสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปโดยรวดเร็ว ฉับพลันทันใด เช่น เหตุการณ์สู้รบกัน หรือถึงที่หมายด้วยอาการเหนือธรรมชาติ เป็นต้น

กรณีที่ 4 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงอาการกิริยาของตัวละครโต้ตอบกันไปมาด้วยความรวดเร็ว เช่น ชิงไหวชิงพริบ ด่าทอทะเลาะกัน

2. โครงสร้างทำนองเสภา

เพลงไทยทั้งหลายทั้งปวงย่อมมีโครงสร้างของท่วงทำนอง ซึ่งเรียกเป็นศัพท์เฉพาะมาแต่โบราณว่า ทำนองหลัก หรือ ทำนองสารัตถะ ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะนั้น เป็นทำนองห่าง ๆ ที่อยู่ในความรู้สึกของนักดนตรี ไม่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรม เป็นโครงสร้างทำนองที่อยู่ภายใน (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 9 มกราคม 2536) ตัวอย่างเช่น ทำนองที่ผู้ฟังได้ยินทำนองหนึ่งซึ่งได้ยินเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ และถี่ ๆ ว่า

5 6 5 3 5 3 2 1 3 2 1 2 3 2 5 3 2 3 5 6 3 5 2 3 1 2 3 2 5 3 2 1

ทำนองดังตัวอย่างยังไม่ถือว่าเป็นทำนองหลัก แต่เป็นทำนองที่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมซึ่งสัมผัสได้ด้วยหูโดยตรง ทำนองนี้เป็นทำนองที่นักดนตรีไทยได้แปรออกมาจากทำนองที่อยู่ภายในความรู้สึกอันเป็นทำนองห่าง ๆ ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของทำนองที่กำลังดำเนินอยู่ สำหรับทำนองหลักที่เป็นโครงของทำนองแปรตามตัวอย่าง มีลักษณะดังนี้

- 5 - 3 - 2 - 1 - - - 2 - - - 3 - 5 - 6 - 5 - 3 - - - 2 - - - 1

เรื่องของทำนองหลัก และทำนองแปรเป็นของที่อยู่คู่กัน และเป็นธรรมชาติของทำนองเพลงไทย ซึ่งจะต้องมีลักษณะนี้ทุก ๆ ทำนองไม่ว่าจะเป็นสั้นหรือยาว จะเก่าหรือใหม่เพียงใด ก็เป็นลักษณะอย่างนั้น ซึ่งเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีแทบทุกคน

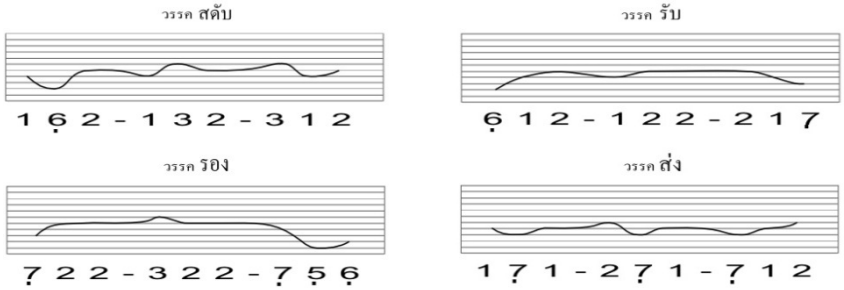
ด้วยแนวคิดของทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะที่กล่าวถึงนั้น จึงได้พิจารณาถึงทำนองขับเสภาว่า น่าจะมีทำนองหลักเป็นโครงสร้างภายในอยู่หรือไม่ ซึ่งเมื่อพิจารณาโดยถี่ถ้วนแล้วก็พบว่ามีทำนองหลักของเสภาอยู่จริง ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกที่ได้ถอดทำนองหลักของเสภาขึ้นไว้ให้เป็นที่ประจักษ์ เพราะก่อนหน้านี้ยังค้นไม่พบว่ามีผู้ใดได้ถอดทำนองหลักของเสภานี้ไว้เลย

การแสดงทำนองหลักต่อไปนี้จะแสดงภายในกลอน 1 บท กลอน 1 บทนั้นมี 4 บาท ชื่อเรียกแต่ละบาทมีชื่อที่รู้จักกันโดยทั่วไปแล้วคือ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง ในแต่ละบาทหรือแต่ละวรรคข้าพเจ้าได้แสดงเป็นเส้นบรรทัดเสียง 12 เส้น ซึ่งมีที่มาจากเสียงเสภาตั้งแต่ต่ำสุดไปจนสูงสุด รวมแล้วได้ 12 ระดับดังที่กล่าวมาแล้ว

ภายในเส้นบรรทัดเสียงจะแสดงเส้นทำนองให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้นว่า ทำนองหลักของเสภาในแต่ละบาทนั้นมีความสูงต่ำหรือเป็นไปอย่างไร และเพื่อความสะดวกต่อการอ่านเสียง ข้าพเจ้าได้แสดงตัวเลขอันเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงดนตรี ว่าเส้นทำนองที่ดำเนินอยู่มีเสียงตรงกับโน้ตตัวใดบ้าง ตัวเลขดังกล่าวนี้จะกำกับไว้ใต้บรรทัดเสียงทุกบรรทัดไป

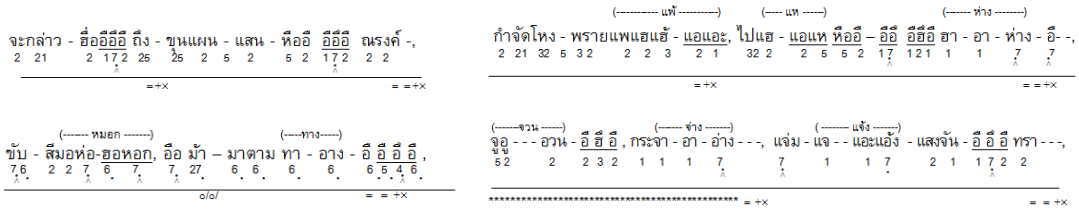
ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) วิเคราะห์แล้วมีทั้งหมด 7 ทำนอง โดยข้าพเจ้าขอตั้งชื่อบางทำนองเพื่อใช้ในงานวิจัยนี้เป็นการเฉพาะเท่านั้น ไม่มีความประสงค์เพื่อใช้ในการอื่น จนกว่ามีการเผยแพร่และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้ว ทำนองหลักเสภาทั้ง 7 มีลักษณะดังนี้

ทำนองที่ 1 เรียกว่าทำนองยืน



ภาพที่ 6 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 1

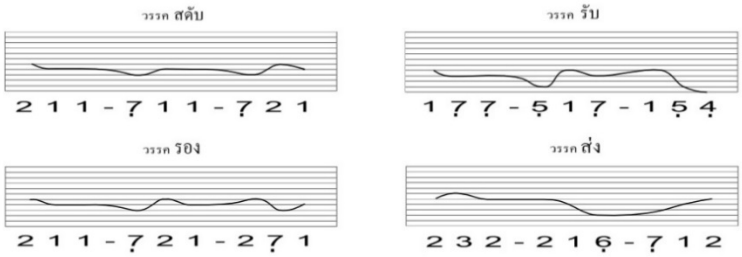
ทำนองนี้จะใช้มากที่สุด ถือว่าเป็นทำนองยืนพื้นของเสภาทีเดียว ซึ่งจะปรากฏอยู่ทั่วไปตลอดการขับเสภาในทุก ๆ วาระ และทุกโอกาส ตัวอย่างของทำนองยืนมีดังนี้ (ภาพที่ 7)



ภาพที่ 7 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 1

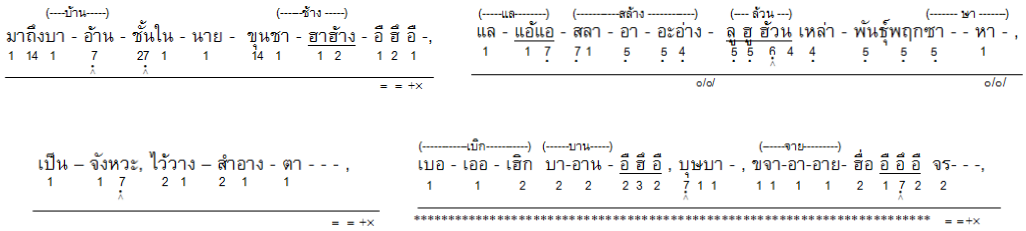
เมื่อพิเคราะห์ดูอีกประเด็นหนึ่งถึงเรื่องการใช้ทำนองยืนนั้น ไม่ว่าจะขับเสภาในวาระหรือโอกาสใดก็แล้วแต่ ต้องใช้ทำนองนี้ขึ้นต้นก่อนเสมอ และข้อที่สังเกตอีกอย่างหนึ่ง พบว่าทำนองนี้เหมาะกับวรรคสลับที่มีตัวอักษรเสียงกลาง และเสียงสูงเป็นองค์ประกอบหลัก หากเป็นอักษรเสียงต่ำและเป็นคำตายจะไม่เหมาะกับทำนองนี้

ทำนองที่ 2 เรียกว่าทำนองเปลี่ยน



ภาพที่ 8 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 2

ทำนองเปลี่ยนใช้คู่กับทำนองยืนเสมอ โอกาสในการใช้ทำนองนี้พบว่า เหมาะกับวรรคสดับที่มีอักษรเสียงกลาง เสียงต่ำ และเสียงคำตายอยู่ในบาทที่ 1 และบาทที่ 2 เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งทำนองยืนไม่สามารถขับได้อย่างสนิทสนมนัก ก็จะใช้ทำนองเปลี่ยนนี้ขับแทนสลับกันไป ตัวอย่างเช่น (ภาพที่ 9)



ภาพที่ 9 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 2

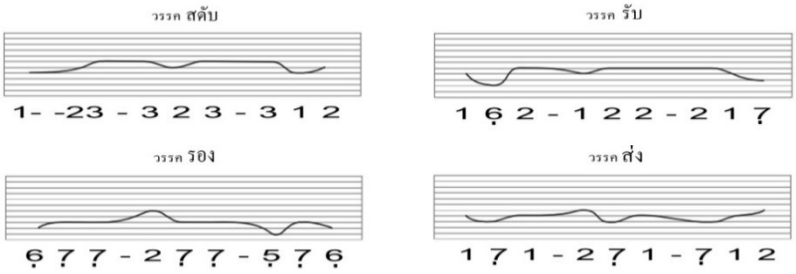
อนึ่ง ทำนองเปลี่ยนนี้ หากเร่งจังหวะในการขับให้เร็วขึ้นประมาณ 2 ใน 3 ส่วน ก็จะให้อารมณ์ความรู้สึกที่เปลี่ยนไป การขับด้วยวิธีนี้ใช้กับบทที่สำแดงอารมณ์โกรธ อารมณ์ตลกขบขัน อาการขึงขัง ทะมัดทะแมง อาการหยอกหรือยั่วเย้า กิริยาแสดงการต่อสู้ กิริยาแสดงอาการเร่งเร้าหรือรีบเร่ง และใช้สำหรับเสริมบทประพันธ์ที่จงใจแต่งด้วยกลวิธีพิเศษเพื่อให้บทนั้นดูเด่นสะดุดหูขึ้น ดังตัวอย่างบทกลอนต่อไปนี้

ฝูงลิงไต่กิ่งลางลิงไขว่ ลางลิงแล่นไล่กันวุ่นวิ่ง
ลางลิงชิงค่างขึ้นลางลิง กาหลงลงกิ่งกาหลงลง
เพกากาเกาะทุกก้านกิ่ง กรรณิการ์กาชิงกันชมหลง
มัดกากากวนล้วนกาดง กาฝากกาลงทำรังกา

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

จังหวะที่ขับกระชั้นขึ้นมาในทำนองที่ 2 นี้กระทำเป็น 2 ลักษณะ คือ ขับกระชั้น 3 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง ส่วนวรรคส่งขับด้วยความช้าเร็วตามปกติ ลักษณะที่ 2 ขับกระชั้นเพียงวรรคสดับเพียงวรรคเดียว อนึ่ง การขับด้วยวิธีนี้ทุกครั้งต้องเคล้ากับจังหวะกรับ ซึ่งเรียกว่า “ไม้รบ” ทุกครั้งไป

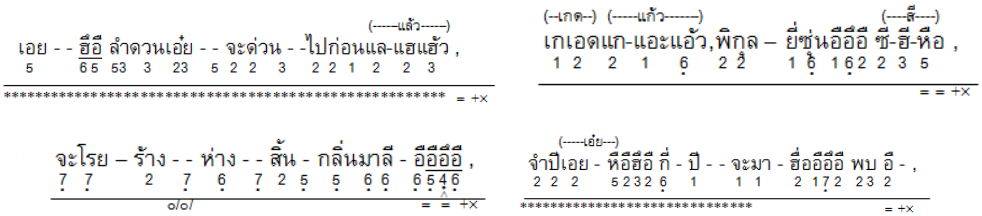
ทำนองที่ 3



ภาพที่ 10 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 3

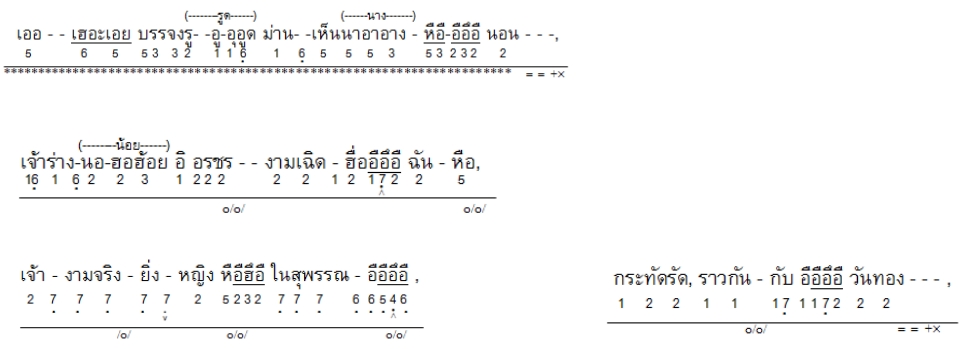
ทำนองนี้ครูทั้งหลายของข้าพเจ้าเรียกว่า “ครวญต้นบท” ทำนองครวญนี้จะเคล้ากับเสียงขยับกรับ ซึ่งเรียกว่า “ไม้กรอ” เสมอ ส่วนมากการขับทำนองครวญนี้ ขับเฉพาะบาทแรกเพียงบาทเดียว นาน ๆ ถึงจะขับต่อเนื่องไปจนถึงบาทที่ 2 ด้วย ทำนองครวญขึ้นต้นใช้กับบทกลอนที่แสดงอาการดังต่อไปนี้ บทโศก บทเริ่มต้นการวิงวอนร้องขอหรือคิดคำนึง แสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมหรือแช่มช้า อ่อนหวาน และบทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น ๆ (เลื่อน สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2548) ตัวอย่างเช่น

ตัวอย่างบทโศก



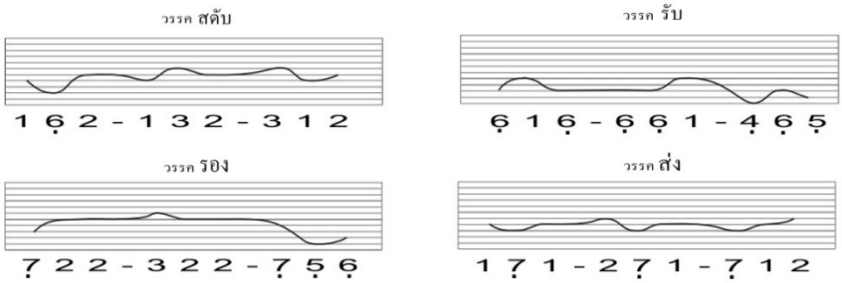
ภาพที่ 11 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 3 ในบทโศก

ตัวอย่างบทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อม



ภาพที่ 12 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 3 ในบทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อม

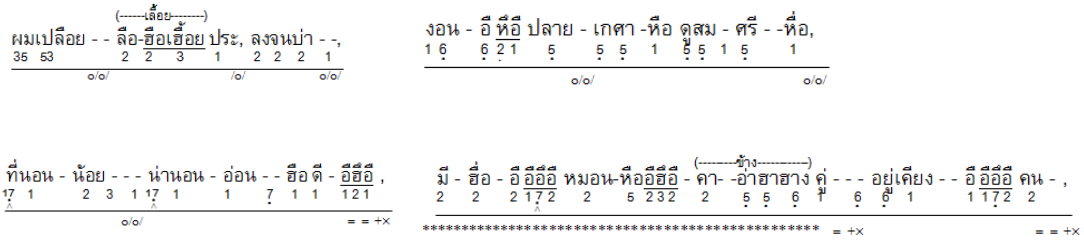
ทำนองที่ 4 เรียกว่าทำนองหวน



ภาพที่ 13 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 4

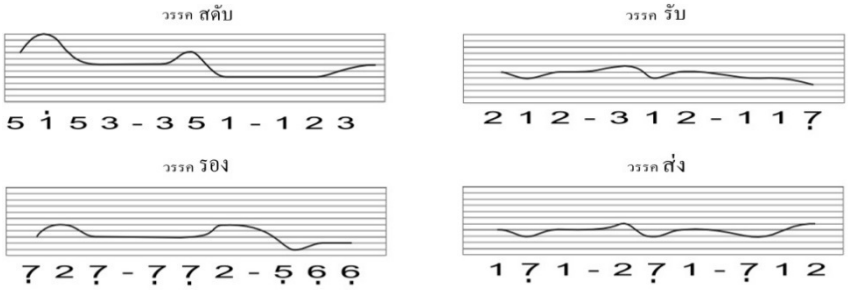
ทำนองนี้จะเป็นการผสมทำนองระหว่างทำนองยืนกับทำนองเปลี่ยนเข้าด้วยกัน ทำนองยืนใช้เฉพาะบาทแรก เมื่อจบบาทแรกแล้ว ในบาทที่ 2 จะมีทำนองหวนเสียงลง เพื่อเชื่อมกับทำนองเปลี่ยน ในบาทที่ 3 และ 4 ต่อกันไป ทำนองแบบนี้นาน ๆ จะใช้สักครั้งหนึ่ง มีความประสงค์เพื่อให้วิถีแห่งการขับนั้นมิให้ฟังจืด เป็นการเปลี่ยนอารมณ์เป็นช่วง ๆ ในโอกาสที่การขับเสภาครั้งนั้นต้องใช้เวลานานมาก ๆ

ตัวอย่างทำนองหวน



ภาพที่ 14 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 4

ทำนองที่ 5 เรียกว่าทำนองยอด

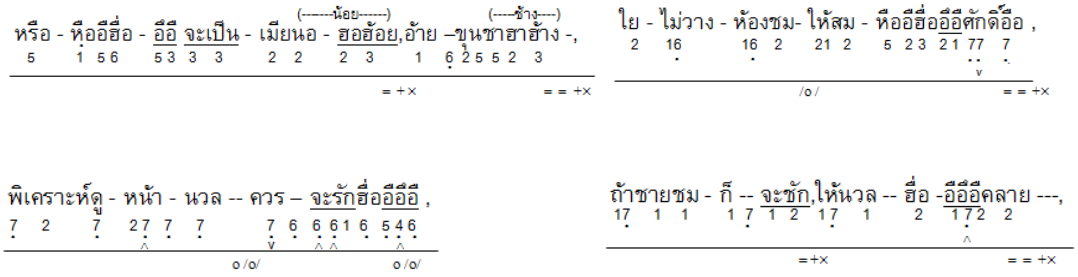


ภาพที่ 15 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 5

ส่วนต้นของบาทแรกในทำนองนี้ขึ้นต้นด้วยเสียงสูงภายในพยางค์กลุ่มแรก ส่วนกลอนบาทต่อจากนี้ไปจะมีทำนองอย่างเดียวกับทำนองที่ 1 การใช้ทำนองยอดนี้นาน ๆ จะปรากฏสักครั้งหนึ่ง จึงมีความประสงค์ในการใช้เหมือนกับทำนองหวน คือ มิให้การขับนั้นจืด การปรากฏทำนองที่ใช้เสียงต้นสูง ๆ ก็ย่อมทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจมากขึ้นหรือตื่นตัวขึ้นมาเป็นช่วง ๆ ซึ่งเป็นวิจารณญาณของผู้ขับเสภาเองว่าควรจะใช้ให้เหมาะ

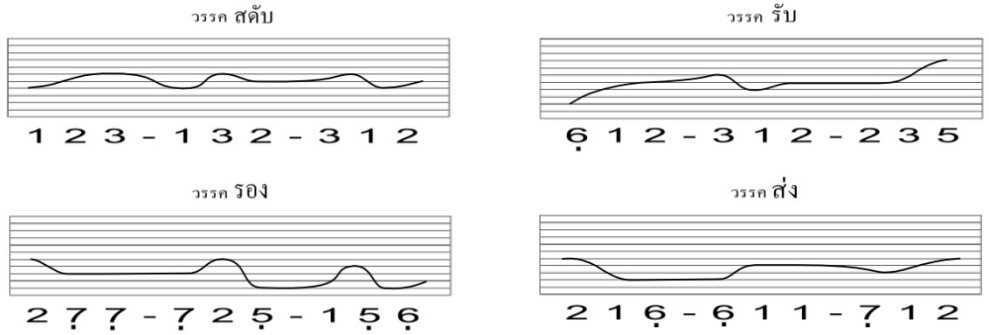
ค ว ร ห รื อ ถู ก ช่ อ ง ถู ก ท า ง มากน้อยเพียงใด

การขึ้นต้นด้วยเสียงสูงนี้ เท่าที่ปรากฏส่วนมากจะใช้กับพยางค์กลุ่มแรกที่ประกอบด้วยเสียงจัตวา ซึ่งจะทำให้เสียงที่ผันนั้นสูงไปจนถึงที่สุดในการขับเสภา ตัวอย่างเช่น



ภาพที่ 16 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 5

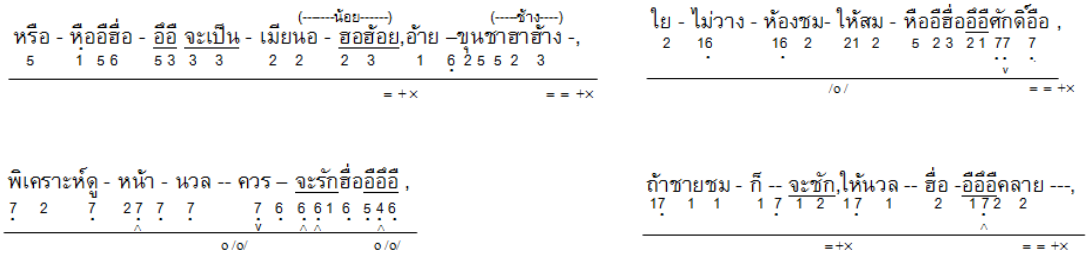
ทำนองที่ 6 เรียกว่าทำนองผัน



ภาพที่ 17 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 6

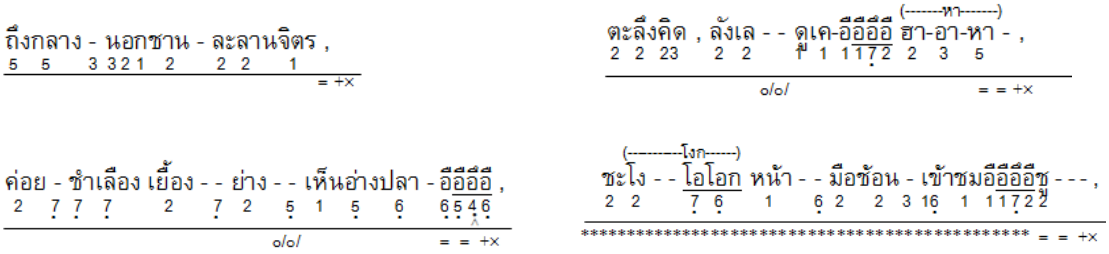
ทำนองนี้จะมี 3 ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองยืนคือ ทำนองในวรรคสดับ วรรครับ และวรรคส่ง ที่จริงแล้วสามารถนำทำนองยืนทั้ง 3 ส่วนมาใช้ด้วยกันได้กับบทเดียวกัน แต่ทำนองที่ต่างกันเห็นได้ชัด คือ ทำนองที่ใช้กับวรรครองนั่นเอง ทำนองในวรรครองที่เห็นนี้ เป็นทำนองที่ต้องการแก้ปัญหาในเรื่องเสียงคำขับ ซึ่งหากใช้ทำนองยืนมาขับก็จะบังเกิดความขัดเขินไม่สนิทสนมกับคำขับที่ปรากฏในวรรครอง อุปสรรคที่วรรครองไม่สามารถใช้ทำนองขับแบบยืนโดยตลอดนั้นมี 2 กรณีได้แก่

กรณีที่ 1 เสียงอักษรในท้ายวรรครองเป็นเสียงตรี เช่น



ภาพที่ 18 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 6

กรณีที่ 2 พยางค์ส่วนกลางในวรรครองประกอบด้วยเสียง 7̣ และเสียง 5̣ เป็นพื้น หากขับพยางค์สุดท้ายต่อไปด้วยทำนองยืนในวรรครองนั้น ทำนองก็เกิดความขัดเขินไม่ราบรื่นขึ้นมาทันที ฉะนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านถึงคิดทำนองมาแก้ในอุปสรรคส่วนนี้ ซึ่งพบว่ามีความกลมกลืนเสนาะหูเด่นขึ้นมาเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันในอัจฉริยะภาพของท่านอย่างหาที่เปรียบมิได้ ตัวอย่างในกรณีที่ 2 ปรากฏอยู่ในตอนนางวันทองลงเรือนขุนช้างดังนี้



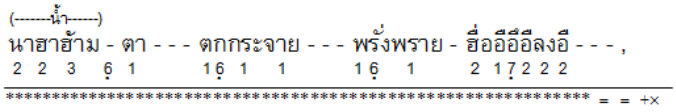
ภาพที่ 19 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 6

ทำนองที่ 7

ภาพที่ 20 ทำนองหลักเสภาทำนองที่ 7

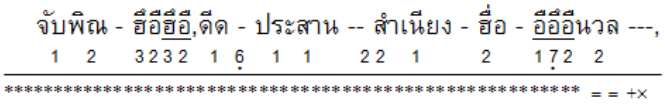
เป็นทำนองพิเศษซึ่งใช้กับบาทสุดท้ายของบทกลอน (วรรคส่ง) ทำนองนี้ครูของข้าพเจ้าเรียกว่า “ควญท้ายบท” ลักษณะการใช้ควญท้ายบทนี้ เป็นอย่างเดียวกับควญต้นบท คือต้องเคล้ากับเสียงกรับที่เป็นไม้กรอด้วยทุกครั้งไป จุดประสงค์ในการควญทั้ง 2 แบบเหมือนกันคือ ใช้กับบทโศก บทวิงวอนร้องขอ คิดคำนึง บทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมอ่อนหวาน บทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น แต่ยังมีอีกหนึ่งกรณีซึ่งทำนองควญต้นบทไม่ได้ใช้ คือ ในกรณีที่ผู้ขับสำแดงทักษะการใช้ลูกคอพิเศษ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอันน่าทึ่งน่าเกรงขามหรือสร้างจุดเด่นพิเศษ (เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2545) ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของทำนองควญท้ายบท

ตัวอย่างบทโศก



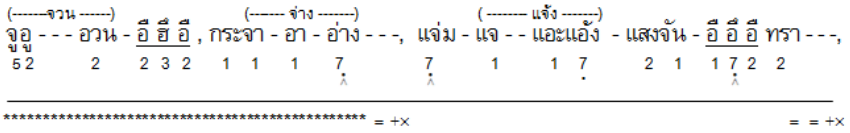
ภาพที่ 21 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 ในบทโศก

ตัวอย่างแสดงอาการละมุนละม่อมอ่อนหวาน



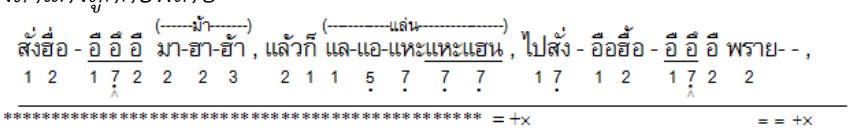
ภาพที่ 22 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 แสดงอาการละมุนละม่อมอ่อนหวาน

ตัวอย่างแสดงความพิเศษในเหตุการณ์



ภาพที่ 23 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 แสดงความพิเศษในเหตุการณ์

ตัวอย่างสำแดงลูกคอพิเศษ



ภาพที่ 24 ตัวอย่างการขับเสภาทำนองที่ 7 ที่สำแดงลูกคอพิเศษ

ทำนองหลักของเสภาทั้ง 7 ทำนองดังที่ได้แถลงมานี้ เป็นการตามรอยสมบัติชิ้นเอกที่ศิลปินยิ่งใหญ่แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นามพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้สร้างสรรค์ไว้อย่างงดงามลงตัว สมเป็นวิจิตรศิลป์ชั้นสูงของไทยโดยแท้

3. หลักการขับเสภา เรื่องนี้ข้าพเจ้าได้นำบทความเรื่อง “หลักและวิธีการขับร้อง” ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (2538) มาเป็นแนวทางในการวางหลักการของการขับเสภา กล่าวคือ ทำนองเสภาแบบต่าง ๆ จะมีความไพเราะสมบูรณ์และมีเอกลักษณ์ตามแบบฉบับพระยาเสนาะดุริยางค์ได้นั้น ก็ต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เข้าด้วยกัน ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ นั้น พระยาเสนาะดุริยางค์ได้กำหนดไว้ดังนี้

3.1 เรื่องของเสียง เป็นเรื่องของคุณภาพเสียงของบุคคลที่มีความแตกต่างกันไป และกำลังเสียงซึ่งควรใช้อย่างเต็มที่ ตลอดจนวิธีการเปล่งเสียงซึ่งสามารถควบคุมให้หนักเบากลมกล่อม โดยการบังคับกล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอันมีผลต่อเสียงเป็นอย่างยิ่ง

3.2 เรื่องของคำร้อง ควรมีความถูกต้องตามหลักภาษาไทย ถูกต้องตามความหมายและอารมณ์ความรู้สึกของคำประพันธ์

3.3 การเอื้อน คือทำนองที่ไม่มีความหมายแต่ส่งผลต่อความไพเราะในการขับเสภา ฉะนั้นควรคำนึงถึงสัดส่วน น้ำหนัก ช่องไฟ ซึ่งทำให้ความลื่นไหลของทำนอง และอารมณ์ความรู้สึกนั้นมีความน่าประทับใจ

3.4 จังหวะ เรื่องของจังหวะที่มีอยู่ในการขับเสภานั้น หมายถึงสัดส่วนช่องไฟที่มีความพอดี ไม่มากไม่น้อยและมีความสัมพันธ์กับอารมณ์ของบทขับอยู่เสมอ เช่น บทรักต้องขับด้วยจังหวะช้าอ่อนโยน บทชมความงามต้องขับด้วยความแช่มช้าละมุนละไม บทโกรธต้องรวดเร็วดุดัน บทบรรยายความต้องขับด้วยจังหวะกระชับ บทโศกต้องขับด้วยจังหวะช้าเนิบ เป็นต้น

3.5 การหายใจ การหายใจในการขับเสภาจะกำหนดที่ตายตัวลงไปดังนี้ ช่วงหลังทำนองเกริ่น ช่วงระหว่างหมด 1 วรรคกลอน ช่วงระหว่างบางวรรคกลอนที่มีทำนองลากเสียงยาวออกไปมาก ๆ การหายใจที่กำหนดตำแหน่งตายตัวนี้ ต้องซ่อนการหายใจในรอยต่อต่าง ๆ ให้สนิท ไม่หายใจดังเฮือก ๆ ออกมาการหายใจถูกที่นั้น จะทำให้ผู้ขับเสภาไม่เหนื่อยมาก และเป็นผลให้การขับมีความต่อเนื่อง

3.6 การสร้างอารมณ์ ได้แก่การใส่อารมณ์ต่าง ๆ ให้ตรงและสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกในบทประพันธ์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับหลักทั้ง 5 ข้อข้างต้น และขึ้นอยู่กับประสบการณ์ตรงของผู้ขับเสภาเป็นสำคัญ

3.7 ความประณีต ได้แก่การขับด้วยความใส่ใจทุกวรรคทุกตอนด้วยความระมัดระวัง และละเอียดรอบคอบ

4. กระบวนไม้กรับเสภา การขับเสภาที่แท้ต้องเคล้ากับเสียงกรับเสภาเสมอไม่สามารถแยกจากกันได้ แต่แบบแผนใช้ไม้กรับเสภาที่ยังคงสืบทอดมาจนทุกวันนี้ เหลืออยู่เพียงสายเดียวเท่านั้น คือสายของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนของครูท่านอื่น ๆ นั้นได้สาบสูญไปจนหมดสิ้น ที่ยังเหลือไว้บ้างเล็กน้อยก็มีทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งไม่อาจรวบรวมเข้าพวกกับแบบแผนของหมื่นขับคำหวานได้

ด้วยความจำเป็นดังนี้ การขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์จึงต้องใช้กระบวนไม้กรับของหมื่นขับคำหวานประสานเข้าด้วยกัน ซึ่งครูศิริ วิชเวช เป็นผู้นำมาปรับใช้เป็นท่านแรก การปรับใช้เข้าด้วยกันนี้เป็นสิ่งที่ไปด้วยกันได้อย่างสนิทสนม ไม่ขัดแย้งกันแต่อย่างใด เพราะในข้อเท็จจริงบางประการจากที่ข้าพเจ้าได้สังเกตเสียงบันทึกขับเสภาตั้งแต่ยุครัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา กระบวนไม้กรับพื้นฐานของครูเสภาแต่ละท่านนั้นมีความใกล้เคียงกัน ทั้งรูปแบบการใช้เสียง และการสอดรับกับทำนองขับ แต่ไม้กรับที่แตกต่างกันและปกปิดกันไว้นั้นจะเป็นไม้กรับที่ใช้สำหรับเป็น “ไม้รบ” ซึ่งครูแต่ละท่านก็มีกลเม็ดในการขยับที่พิสดารแตกต่างกันไปเป็นอันมาก

กระบวนไม้กรับของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ที่ใช้กับงานวิจัยนี้มี 3 ไม้ ได้แก่

ไม้กรอ เป็นเสียงกระทบกรับกันอย่างละเอียด เกิดเสียงดังยาวต่อเนื่องกันไป โบราณาจารย์ใช้ไม้กรอเพื่อกรณีดังต่อไปนี้ อย่างแรกใช้กับทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 อย่างที่สองใช้กับทำนองครวญต้นบทและทำนองครวญท้ายบท

ไม้สกัด แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ไม้สกัดเบา ไม้สกัดหนัก ไม้สกัดเบามี 2 ไม้ ได้แก่ กรี้กร้อกรี้ และกร้อกรี้ กร้อกรี้ ไม้สกัดหนักมี 2 ไม้ ได้แก่ แกร้ - <u>กรั๊กกริ๊ก</u> และ แกร้ - แกร้ - <u>กรั๊กกริ๊ก</u>

ไม้สกัดทั้ง 4 ไม้นี้ ถือว่าเป็นไม้หลักที่ใช้กับการขับเสภาทุก ๆ วรรค วิจารณญาณของการใช้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้ขับเป็นสำคัญ โดยยึดหลักตามที่โบราณจารย์ได้วางไว้กว้าง ๆ ดังนี้

ก. ให้ขยับในระหว่างช่องว่างระหว่างบาทและระหว่างคำที่แบ่งเป็นส่วน ๆ

ข. คำประพันธ์ที่แสดงความอ่อนโยน อ่อนหวาน รัก โศก ให้ใช้ไม้สกัดเบา

ค. คำประพันธ์ที่มีเสียงสั้นเสียงหนัก ทำนองขับที่แสดงอารมณ์โกรธ ขึงขัง ใช้ไม้สกัดหนัก

ง. ปิดท้ายทุก ๆ บทต้องใช้ไม้สกัดหนักทุกครั้งไป

ไม้รบ เป็นการผสมเสียงต่าง ๆ ของกรับอันมีเสียง กรั๊ก กริ๊ก กร้อ กรี้ แกร้ สลับสับเปลี่ยนไปมา มีลีลาทั้งสอดรับและขัดกับทำนองขับ ซึ่งโบราณจารย์ท่านได้สร้างสรรค์พลิกแพลงอยู่มากมายหลายแบบ ไม้รบนี้ใช้คู่กับทำนองหลักแบบที่ 2 (ทำนองเปลี่ยน) ที่รวดเร็วกระชั้น เท่านั้น และใช้สำหรับการขับที่สำแดงอารมณ์โกรธ อารมณ์ตลกขบขัน อาการขึงขังทะมัดทะแมง อาการหยอกเย้าหรือยั่วเย้า กริยาการต่อสู้ กริยาแสดงการเร่งเร้า และกับบทประพันธ์ที่มีชั้นเชิงพิเศษ (ศิริ วิชชเวช, สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2529)

กระบวนไม้กรับเสภาเป็นสิ่งที่เสริมสร้างอารมณ์ในการขับให้ชัดเจนยิ่งขึ้นและมีความน่าสนใจที่พิเศษกว่าการขับเสภาที่ไม่มีกรับเสภามาผสาน ฉะนั้นนักเสภาที่สมบูรณ์แบบควรต้องศึกษาและฝึกฝนวิชาขยับกรับให้ชำนาญจริงคู่กันไปกับการขับเสมอ

ตัวอย่างทำนองเสภาที่แสดงมาโดยสังเขปนี้ เป็นการแสดงออกทางตัวโน้ต ซึ่งเป็นการยากที่ผู้คนส่วนใหญ่จะเข้าถึงได้อย่างแจ่มแจ้ง เพราะการเข้าถึงและรับรู้ในสิ่งนี้จะต้องรับรู้ด้วยโสตเท่านั้น จึงจะเข้าใจได้อย่างตรงตามการรับรู้แห่งศิลปกรรมสาขานี้ แต่คุณประโยชน์ของตัว**โน้ตดนตรีที่ละเอียด**นอกจากจะใช้สำหรับการอธิบายให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้นแล้ว ก็ยังเป็นหลักฐานแสดงเสียงดนตรีในทางจักษุสัมผัสได้อย่างคงทนถาวรและไม่คลาดเคลื่อน เป็นการอนุรักษ์สืบต่อสมบัติของปู่ย่าตายายเราไว้ได้ตราบนานเท่านานอีกทางหนึ่ง

รายการอ้างอิง

เจริญใจ สุนทรวาทิน. 2545. สัมภาษณ์, 15 กันยายน.

_____. 2538. หลักและวิธีการขับร้อง. ใน สายเสนาะ, 150-157. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย.

(ที่รฦกงานฉลองอายุ 80 ปี อาจารย์ เจริญใจ สุนทรวาทิน 16 กันยายน 2538)

ถาวร สิกขโกศล. 2529. สัมภาษณ์, 24 มกราคม.

พิชิต ชัยเสรี. 2536. สัมภาษณ์, 9 มกราคม.

_____. 2533. สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. เอกสารประกอบคำบรรยายวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. [ม.ป.ท., ม.ป.พ.].

เลื่อน สุนทรวาทิน. 2548. สัมภาษณ์, 3 กันยายน.

ศิริ วิชชเวช. 2555. สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์.