

แนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกในเพลงเชิด ของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

The Compilation and Analysis of Motivic Movements in *Ranat Eek*
Musical Instrument: A Case Study of the *Cherd* Song
Composed by Samran Kerdphon, National Artist

พรชัย พลนิโครต¹

Pornchai Polnikrote²

(Received: 30 June 2020; Revised: 23 September 2021; Accepted: 30 November 2021)

บทคัดย่อ

การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกในเพลงเชิดของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการศึกษาจากทางระนาดเอกที่ผู้วิจัยได้สืบทอดโดยตรงจากครูสำราญ เกิดผล จำนวน 4 ตัว อีกทั้งบทสัมภาษณ์ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผลการศึกษาพบว่า แนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกของครูสำราญ เกิดผล มีรูปแบบแนวคิดการผูกกลอนเป็นสามระดับ คือ ระดับที่หนึ่ง การรักษาโครงสร้างทำนอง ประกอบด้วย ลูกตก กลุ่มเสียง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ระดับที่สอง คือ กลวิธีการผูกกลอน ประกอบด้วย 4 วิธีการ คือ 1) ผูกกลอนแบบเรียงลูก 2) ผูกกลอนข้ามเสียงไม่เกินคู่ห้า 3) ผูกกลอนตีได้ทั่วผืน และ 4) ผูกกลอนไม่จนทาง ระดับที่สาม คือ การสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ "ซ้ำกระสวนทำนอง" ภายในวรรคและประโยคเพื่อสร้างความสมดุลให้กลอนระนาด

คำสำคัญ: กลอนระนาด เพลงเชิด ครูสำราญ เกิดผล

Abstract

This research aims to study the concept of Kru Samran Kerdphon (the national artist of Thailand) creating the melodic phrases in Cherd song for Ranat Eek. This study was a qualitative research based on the melodic phrases of Ranat Eek that the researcher has gained and inherited from Kru Samran Kerdphon through interviews, research papers archives and related documents. This study identified that the concept of Kru Samran Kerdphon who invented the melodic phrases in Cherd song for Ranat Eek. Hence, this concept can be divided into three levels: the first level is holding melodic structures such as principal notes (Luktok), scales (Kloom saing) and melodic contour (Tid Tang Tamnong). The second level is known as rhyme-making which consists of four techniques such as melodic creation for lining up, jumping-over

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

² Assistant Professor, Division of Thai Music, Department of Music, Faculty of Humanities, Naresuan University



melodic creation (not more than 5 ranges), melodic creation in order to play all ranges of the Ranat Eek, melodic creation as to avoid the deadlock of melody. Finally, using the repetition of melodic contour to make the melodic balance of 'thaang' of the Ranat Eek in ' Waak' (4 measures) or Prayok (8 measures).

Keywords: Poetic style of Ranat Eek, Cherd song, Kru Samran Kerdphon

บทนำ

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีไทยที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย ด้วยหน้าที่การเป็นผู้นำของการบรรเลงในวงปี่พาทย์และมโหรี พัฒนาการทางความคิดของครูในสมัยอดีตได้ก่อให้เกิดวิธีการบรรเลงที่เป็นแบบแผนในเชิงปฏิบัติ และนำมาสู่การร้อยเรียงทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะของระนาดเอก ที่นักดนตรีโดยทั่วไปเรียกว่า “ทางระนาด” หรือ “กลอนระนาด”

การให้ความสำคัญกับ “ทางระนาด” หรือ “กลอนระนาด” เป็นสิ่งที่ผู้อยู่ในฐานะ “นักระนาด” จะต้องให้ความสำคัญมาเป็นลำดับต้น เพราะนอกจากจะแสดงให้เห็นท่วงทำนองที่เป็นภาษาของระนาดแล้วยังเป็นสิ่งที่สะท้อนถึง “ชั้นเชิง” ทางความคิดของนักระนาดด้วยเช่นเดียวกัน ประหนึ่งบทกวีที่สะท้อนภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ ดังนั้นในโครงสร้างของเพลงเดียวกันสามารถปรากฏเป็นทำนองหรือสำนวนกลอนที่หลากหลาย มีเม็ดเงินรายในการบรรเลง ทั้งที่เป็นทางเฉพาะของคนจนถึงทางเฉพาะของสำนักทางดนตรี

ประเด็นสำคัญอยู่ที่ว่า การสร้างกลอนระนาดเอกได้นั้นจะต้องอาศัยสิ่งใดเป็นปัจจัยในกระบวนการคิดถึงแม้ว่านักระนาดเอกมีอาชีพทุกคนจะสามารถบรรเลงระนาดเอกได้อย่างคล่องแคล่วชำนาญจากประสบการณ์ที่ได้ “ต่อทาง ต่อกลอน” มาอย่างมากมาย แต่ก็มิได้หมายความว่า จะเป็นเรื่องง่ายต่อการอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับสำนวนกลอนนั้นในทางวิชาการ

ความท้าทายทางวิชาการเกี่ยวกับกลอนระนาดเอกนี้ (Samrongthong, 1997, pp. 63-68) ได้เป็นผู้เบิกทางในการขยายความรู้เกี่ยวกับ “กลอนระนาด” ที่อธิบายเชิงเปรียบเทียบระหว่าง “โครงสร้างทำนองเพลงไทย” กับ “โครงสร้างของคำประพันธ์” ที่มีคุณสมบัติความเป็น “กลอน” โดยการชี้ให้เห็นถึง “สัมผัส” ที่เป็นคุณสมบัติหลักของความเป็น “กลอน” ของทางระนาดเอกในสองลักษณะ คือ “สัมผัสนอก และ สัมผัสใน” เช่นเดียวกับลักษณะการสัมผัสในคำประพันธ์ไทย การศึกษาดังกล่าวจึงเป็นงานที่มีคุณูปการต่อวิชาการดนตรีไทยในเรื่องการอธิบายคุณสมบัติในเชิงนามธรรมของทางระนาดเอกให้เป็นลักษณะเชิงรูปธรรมอันเป็นต้นทางที่ทำให้เกิดการต่อยอดทางวิชาการ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการศึกษาในครั้งนี้

ในประเด็นเดียวกัน จรัญ กาญจนประดิษฐ์ ได้อาศัยกรอบความคิดเรื่อง “สัมผัสนอก สัมผัสใน” ของ Samrongthong (1997) มาใช้เป็นแนวทางวิเคราะห์ทำนองของเดี่ยวขลุ่ย โดยได้เสนอว่า ลักษณะของการสัมผัสทำนองในขลุ่ยเพียงออนนั้นมีสามรูปแบบ คือ สัมผัสนิ้ว สัมผัสเสียง และสัมผัสกระสวนทำนอง (จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2560, หน้า 149) ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดว่า ลักษณะของการสัมผัสนอก

สัมผัสใน และสัมผัสกระสวนทำนองที่กล่าวในข้างต้นจะเป็นแนวทางในการอธิบายถึงวิธีการ “การผูกกลอน” ระยะเวลาในบทเพลงต่าง ๆ ได้เช่นกัน

บทเพลง “เชิด” เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นซึ่งมีความสำคัญต่อผู้เรียนปี พาทย์ทุกคนมาแต่อดีต ถือว่าเป็นบทเรียนขั้นแรกของการฝึกหัดดนตรีไทยเอกปีพาทย์ตามที่โบราณจารย์ได้ สืบทอดกันมา เพลงเชิด เป็นเพลงที่มีมือฆ้องหรือทำนองฆ้องแตกต่างไปจากบทเพลงอื่น โดยมีลักษณะพิเศษ คือ มีการแยกย่อยของทำนองในบทเพลงที่เรียกว่า “ตัว” โดยแต่ละตัวจะมีการขึ้นหัวแตกต่างกัน แต่จะมี ทำนองซ้ำท้ายเหมือนกันทุกตัว การผูกกลอนระยะเวลาในเพลงเชิดจึงมีความซับซ้อน มีเอกลักษณ์เฉพาะ จึงเป็นเรื่องยากและท้าทาย จนบางครั้งถึงขั้นเป็นปัญหาต่อผู้บรรเลงระนาดเอก ซึ่งจะต้อง “ผูกกลอน” ระยะเวลา ให้สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยต้องสร้างกลอนที่หลากหลาย พลิกแพลงการดำเนินกลอนไม่ให้ซ้ำซาก เป็นการวัดชั้นเชิงของผู้บรรเลงระนาดเอกได้อีกทางหนึ่ง

ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ. 2548 ซึ่งเป็นบุคคล สำคัญของวงการดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญด้านระนาดเอก การปรับวงปีพาทย์ การประพันธ์เพลง และเป็นผู้ สืบทอดความรู้ของสำนักพาทย์โกสัล สำนักดนตรีไทยเก่าแก่ที่มีองค์ความรู้โดดเด่นมากสำนักหนึ่งแห่งยุคกรุง รัตนโกสินทร์ ท่านเป็นครูของผู้วิจัยโดยตรง ดังนั้น ในงานวิจัยจึงเรียกนายสำราญ เกิดผล ว่า “ครูสำราญ”

“สมัยตอนอยู่ที่บ้านเครื่องฯ นอกจากการเรียนแบบตัวต่อตัวกับครูแล้วยังต้อง อาศัยครูพักลักจำ ได้ต่อทางระนาดในตอนแรก ๆ ตอนหลังนี้ครูก็ให้ตีเอาเอง ดีดีไม่ดี อย่างไรครูก็จะแนะ หรือเวลารุ่นครูเขาซ้อมกัน หรือเวลามีใครมาเรียน เราก็นั่งฟัง นั่งจำ ความรู้มันจะอยู่ตรงนั้นแหละ” (สำราญ เกิดผล, สัมภาษณ์, 18 เมษายน 2549)

นอกจากนี้ ครูสำราญยังได้สืบทอดโน้ตเพลงไทยของครูอาจ สุนทร ศิษย์คนสำคัญในสำนักพาทย์ โกสัล ผู้ทำหน้าที่เป็นผู้บันทึกโน้ตเพลงไทยให้จางวางทั่ว พาทย์โกสัล ได้นำโน้ตเพลงทั้งหมดไปสอนและมอบ ให้แก่ครูสำราญ เกิดผล ที่สำนักพาทย์รัตนหรือวงปีพาทย์บ้านใหม่ทางกระบะน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ครูสำราญ เกิดผล ได้สืบทอดโน้ตเพลงไทยโดยการคัดลอกจากต้นฉบับ ตรวจสอบความถูกต้อง รวมทั้งนำ โน้ตเพลงมาพัฒนาต่อยอดจนเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ของสำนักพาทย์รัตนที่เป็นเอกลักษณ์ของวงการดนตรี ไทย เป็นสมบัติที่มีคุณค่าและความสำคัญต่อวงการดนตรีไทยในทุก ๆ ด้าน เปรียบเสมือนคลังเพลงอันเป็น มรดกทรงคุณค่าอย่างยิ่งในแผ่นดินไทย (วรวิทย์ เทพณรงค์, 2560) โดยเฉพาะในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ ครูสำราญมีผลงานการเรียบเรียงหนังสือ “เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู ตำรับครูทองดี ชูสัถย์” นำทูลเกล้าฯถวาย เป็นสังคีตานุสรณ์แด่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสที่ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 50 ปี ในปี พ.ศ.2548 เพื่อสนองพระเดชพระคุณที่ทรง ส่งเสริมกิจการด้านดนตรีไทยมาโดยตลอด (ณรงค์ชัย ปิฎกวิทย์, 2552)



ภาพที่ 1 ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ กับผู้วิจัย
พิธีไหว้ครูดนตรีไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม 2555
ที่มา: ประชาสัมพันธ์คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

ครูสำราญ เกิดผล เป็นผู้เคร่งครัดในระเบียบแบบแผน ตลอดจนวิถีปฏิบัติในแบบฉบับดนตรีไทย สายฝั่งธนบุรีซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากสำนักพาทย์โกสัล บทบาทผู้ถือครองวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยในปัจจุบันของครูสำราญค่อนข้างชัดเจนในเรื่องการรักษาและถ่ายทอดแบบแผนดั้งเดิมจากสำนักดนตรีพาทย์โกสัลไว้ครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะทางบรรเลง ลักษณะทางขับร้อง ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วแต่ถือได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมชิ้นสำคัญที่ยังคงมีชีวิตอยู่ทั้งสิ้น (ณัฐวุฒิ สุธนไพบูลย์, 2560) ดังนั้น การศึกษากลอนระนาดเอกของครูสำราญจึงมีคุณค่าและมีความสำคัญ ที่จะสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิด กลวิธีและการแก้ปัญหาในการผูกกลอนสำหรับระนาดเอก โดยเฉพาะในเพลงเชิด สองชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ ผู้วิจัยจึงเลือกเพลงเชิดเป็นกรณีศึกษาที่อาจแสดงให้เห็นถึงแนวคิดของนักระนาดสายสำนักพาทย์โกสัลในอดีตที่ได้ยึดเป็นแนวทางและถ่ายทอดมายังครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

จากความสำคัญดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงสนใจจะศึกษาแนวคิดในการผูกกลอนระนาดเอกของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ในเพลงเชิด สองชั้น ซึ่งจะเป็นประโยชน์แก่วิชาการและผู้ที่สนใจสามารถนำไปปรับใช้ได้ต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกเพลงเชิดของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยลำดับขั้นตอนดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งข้อมูลจากการจดบันทึกและแถบบันทึกเสียงการสัมภาษณ์ครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

2. ศึกษาข้อมูลทางระนาดเอกเพลงเชิด สองชั้น ของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้บันทึกเสียงพร้อมทั้งถอดข้อมูลและพิมพ์เป็นโน้ตอักษรไทย โดยทำการศึกษาทางระนาดเอกของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ในเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 1-4 จากหนังสือหมโรงเย็น: ระนาดเอก ทางครูสำราญ เกิดผล ของพรชัย ผลนิโครธ (พรชัย ผลนิโครธ, 2561, หน้า 117-119)

3. เรียบเรียงข้อมูลด้วยกระบวนการวิจัยอย่างเป็นระบบ และใช้กรอบแนวคิดสัมผัสนอก สัมผัสใน ของกลอนระนาดเอกของบุษกร สำโรงทอง (1997) และแนวคิดสังคีตลักษณ์ของพิชิต ชัยเสรี (2559) เพื่อวิเคราะห์แนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกในเพลงเชิด สองชั้น ทางครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

4. สรุปผลการศึกษา อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

แนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกในเพลงเชิดของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ

ผลการศึกษาแนวคิดการผูกกลอนระนาดเอกในเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 1 - 4 ของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยสรุปและจำแนกรูปแบบแนวคิดการผูกกลอนออกเป็นสามระดับ ได้แก่ **ระดับที่หนึ่ง** การรักษาโครงสร้างทำนอง **ระดับที่สอง** กลวิธีการผูกทำนอง **ระดับที่สาม** การสร้างสัมผัสทำนองด้วยการซ้ำกระสวนทำนอง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ระดับที่หนึ่ง แนวคิดการผูกกลอนแบบรักษาโครงสร้างทำนอง ประกอบด้วย ลูกตก กลุ่มเสียง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ในระดับนี้เป็นหลักการพื้นฐานทั่วไปของการแปลทำนอง (Translation) และ แปลทำนอง (Variation) จากทำนองหลักให้เป็นทางเก็บ ตามหลักการที่ทราบกันโดยทั่วไป การผูกกลอนระนาดเอกในเบื้องต้นต้องอยู่บนพื้นฐานขอบเขตของ ลูกตก กลุ่มเสียง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างแนวคิดการผูกกลอนแบบรักษาโครงสร้างทำนอง

ทางฆ้องวงใหญ่

----	--ช ล	---ล	---(ท)	----	--ร ม	---ม	-ช-(ล)
-ร-ม	-ฟ--	-ล--	-ทุ--	-ล-ทุ	-ด--	-ม--	---ล

ทางระนาดเอก

ฟ ม ร ล	ร ม ฟ ช	ฟ ม ร ม	ฟ ช ล(ท)	ล ท ค รั	ม ค รั ค	ช ล ท ค	รั ค ท(ล)
---------	---------	---------	----------	----------	----------	---------	-----------

จากตัวอย่างแนวคิดการผูกกลอนแบบรักษาโครงสร้างทำนอง เพลงเชิดตัวที่ 1 บรรทัดที่ 4 เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการยึดเสียงลูกตกเป็นปลายทางสำคัญของการผูกทำนอง โครงสร้างทางสัมผัสมีลูกตกวรรคแรก คือ ที (ท) และลูกตกวรรคหลัง คือ เสียงลา (ล) จะสังเกตได้ว่า การผูกกลอนทางระนาดได้มีการผูกและดำเนินทำนองให้เคลื่อนที่ไปที่เสียงที (ท) และเสียงลา (ล) ซึ่งเป็นหลักการบังคับของการแปรทำนอง



ระดับที่สอง แนวคิดการผูกกลอนด้วยกลวิธีการผูกทำนอง ประกอบด้วย 4 วิธีการ ได้แก่

- 1) ผูกกลอนแบบเรียงลูก
- 2) ผูกกลอนข้ามเสียงไม่เกินคู่ห้า
- 3) ผูกกลอนตีได้ทั่วผืน
- 4) ผูกกลอนไม่จนทาง

วิธีการดังกล่าวนี้ เป็นกรอบแนวคิดของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ในการคิดประดิษฐ์ ตกแต่งทำนองให้มีลีลาที่หลากหลายมากขึ้น หากพิจารณาอีกมุมหนึ่งจะสังเกตได้ว่า กลวิธีทั้งสิ้นนี้เกี่ยวข้องกับการตีเก็บที่เอื้อให้คนระนาดสามารถดำเนินกลอนได้แบบต่อเนื่อง ไม่กินกำลัง ดังที่ครูวิเชียร เกิดผล ผู้เชี่ยวชาญด้านระนาดเอกแห่งวงดนตรีไทยบ้านพาทย์รัตน์ ผู้สืบทอดทางระนาดเอกจากครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติอีกท่านหนึ่งได้กล่าวถึงแนวคิดการผูกกลอนระนาดเอก ดังนี้

ระนาด เวลาตีกลอนอย่าให้มันข้ามลูกเกินห้าลูก ถ้าแนวเร็ว ๆ ก็ตีไม่ทันสิ หาทางให้มัน ม้วนๆ เอาลูกใกล้ ๆ เข้าไว้ จะได้ไม่กินแรง ตีกลอนกว้าง ๆ ได้ขึ้นได้ลงให้มันทั่วผืน แต่ได้ขึ้นไปเห็นว่าจะจนลูกก็หาทางได้ลงมาให้ดี ๆ อย่ากระโจนลงมา... (วิเชียร เกิดผล, สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 2563)

การผูกกลอนด้วยสำนวนที่ร้อยเรียงกันยังสามารถเพิ่มแนวจังหวะให้กระชั้นถี่เร็วยิ่งขึ้นตามธรรมชาติจังหวะของเพลงเชิดโดยที่คนระนาดจะสามารถกระทำได้เพราะมีกลอนเอื้ออำนวยต่อการบรรเลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างแนวคิดการผูกกลอนด้วยกลวิธีการผูกทำนอง

ทางฆ้องวงใหญ่

-- ช -	-- ล -	--- ช	--- ม	----	--- ล	-- ร ม	- ร - -
--- ฟ	--- ช	--- ด	- ม - -	--- ล	----	- ด - -	--- ล

ทางระนาดเอก

ร ม ร ต	ร ต ท ล	ท ต ร ต	ท ล ช ม	ช ม ร ต	ร ต ท ล	ท ช ล ท	ด ท ร ต
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

จากตัวอย่างแนวคิดการผูกกลอนด้วยกลวิธีการผูกทำนอง เพลงเชิดตัวที่ 2 บรรทัดที่ 5 หากพิจารณาการดำเนินกลอนทั้งประโยคจะพบว่า เป็นตัวอย่างของกลอนระนาดที่มีลักษณะครบทั้ง 4 แบบ คือ ผูกกลอนแบบเรียงลูก (ห้องที่ 2, ห้องที่ 4 และห้องที่ 6) ผูกกลอนข้ามเสียงไม่เกินคู่ห้า ผูกกลอนตีได้ทั่วผืน และผูกกลอนไม่จนทาง (ห้องที่ 1 - 8) จะสังเกตได้ว่าทำนองของกลอนชุดนี้ได้เริ่มต้นจากเสียงสูงแล้วค่อย ๆ ผูกกลอนลงมาถึงเสียงจนมาถึงกลางทางที่ถูกตกเสียงมี (ม) แล้วจึงผูกต่อยกลงไปในกลุ่มเสียงต่ำที่เสียงซอล (ซ) ก่อนที่จะมาสิ้นสุดกลอนที่ถูกตกเสียงโด (ด) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกลวิธีการผูกกลอนระนาดของครูสำราญ เกิดผลในการคิดหาหนทางตีได้ทั่วผืนดังที่กล่าวมา

ระดับที่สาม แนวคิดการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” ซึ่งปรากฏภายในวรรคและประโยคเพื่อสร้างความสมดุลให้กลอนระนาด ในระดับนี้เป็นการแสดงชั้นเชิงและภูมิปัญญาในการคิดของผู้ผูกกลอนว่า หากมีโครงสร้างทำนองเดิมที่เป็นข้อจำกัด เช่น ตำแหน่งลูกตก ลำนวนเข้าออกของประโยค กลุ่มก้อนของทำนอง นักกระนาดจะต้องทำอย่างไร ซึ่งผู้ที่ผูกกลอนจะต้องสามารถแก้ไขข้อจำกัดเหล่านี้ สร้างเป็นทำนองทางเก็บที่มีรูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองที่เข้าระบบของกลอนระนาด คือ “แสดงสัมผัส” ที่ช่วยให้กลอนนั้นเกิดความสมดุล ทั้งในกลุ่มทำนองที่อยู่ภายในวรรคเดียวกัน (4 ห้อง) เรียกว่า “สัมผัสใน” และทำนองที่อยู่คนละวรรค (วรรคหน้า วรรคหลัง) เรียกว่า “สัมผัสนอก” ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างแนวคิดการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” (แบบสัมผัสใน)

สัมผัสในแบบที่ 1				สัมผัสในแบบที่ 2			
1	2	3	4	5	6	7	8
ช ล ท ดั	ร ิด ั ท ล	ท ดั ร ิด ั	ท ล ช ม	ร ม ช ม	ล ช ท ล	ด ั ท ร ิด ั	ท ล ช ม

จากตัวอย่างแนวคิดการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการซ้ำกระสวนทำนอง แบบสัมผัสใน ทางระนาดเอกเพลงเชิดตัวที่ 4 บรรทัดที่ 2 เป็นการแสดงตัวอย่างการสร้างสัมผัสทำนองด้วยลักษณะ “สัมผัสกระสวนทำนอง” ในตำแหน่งของการสัมผัสใน ซึ่งเป็นการจัดวางตำแหน่งของทำนองที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองแบบเดียวกัน “ซ้ำ” สองครั้ง เพื่อสร้างความสมดุลให้กับกลอนระนาด กล่าวคือ

สัมผัสในแบบที่ 1 ซึ่งเป็นทำนองในวรรคหน้าของกลอน มีทำนองที่สัมผัสกัน คือ **ร ิด ั ท ล** ที่อยู่ในห้องที่สอง กับ **ท ล ช ม** ที่อยู่ในห้องที่ 4 ซึ่งทำนองทั้งสองมีทิศทางการทำนองในลักษณะ “ทิศทางลง” แบบเรียงเสียง ดังนั้น ทำนองในตำแหน่งห้องที่สองและห้องที่สี่จึงเป็นทำนองที่ “สัมผัส” ระหว่างกัน

สำหรับสัมผัสในแบบที่ 2 คือ ทำนองที่อยู่ในวรรคหลัง มีการสัมผัสกระสวนทำนองแบบสัมผัสในในตำแหน่งทำนองห้องที่ 6 **ล ช ท ล** และทำนองห้องที่ 7 **ด ั ท ร ิด ั** แต่มีความแตกต่างกับสัมผัสในแบบที่ 1 ซึ่งอยู่ในวรรคหน้าเล็กน้อย คือ เป็นการจัดวางสัมผัสของทำนองที่อยู่ชิดติดกัน และยังมีการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบกลอนสับอีกด้วย

ตัวอย่างแนวคิดการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” (แบบสัมผัสนอก)

(จากทางระนาดเอกเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 2)

สัมผัสนอก							
1	2	3	4	5	6	7	8
ล ุ ท ร ม	ร ม ช ล	ท ดั ร ิด ั	ท ล ช ม	ช ล ท ดั	ร ิด ั ท ล	ท ดั ร ิด ั	ท ล ช ม
วรรคหน้า				วรรคหลัง			



จากตัวอย่างแนวคิดการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” แบบสัมผัสนอก ทางระนาบเอกเพลงเชิดตัวที่ 2 บรรทัดที่ 1 เป็นตัวอย่างของกลอนระนาบที่มีรูปแบบของการสัมผัสที่เรียกว่า “สัมผัสนอก” ซึ่งเป็นการสัมผัสกระสวนทำนองระหว่าง “วรรคหน้า” กับ “วรรคหลัง” ซึ่งทำนองทั้งสองวรรคนี้ได้มีการใช้กลุ่มทำนองที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ทำนอง หรือที่เรียกว่า “กระสวนทำนอง” แบบเดียวกัน คือ ทำนองชุดแรก **ทดรีด ทลชม** (ห้อง 3 และ ห้อง 4) กับทำนองชุดที่สอง คือ **ทดรีด ทลชม** (ห้องที่ 7 และ ห้องที่ 8) ซึ่งตัวอย่างดังกล่าวนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจใช้ “กลอนซ้ำ” (**ทดรีด ทลชม**) สองครั้งเพื่อสร้างความสมดุลให้กับกลอนในประโยคนี้

ลำดับต่อไปเป็นการนำเสนอตัวอย่างของการแสดงตำแหน่งของการสัมผัสกระสวนทำนองในเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 2 ในสองรูปแบบ คือ การสัมผัสนอกและการสัมผัสใน ซึ่งมีรูปแบบของการสัมผัสที่หลากหลายดังนี้

ตัวอย่างแนวคิดการสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” (แบบสัมผัสนอกและสัมผัสใน)
(จากทางระนาบเอกเพลงเชิด สองชั้น ตัวที่ 2)

สัมผัสนอก ระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลัง

บรรทัดที่ 1

1	2	3	4	5	6	7	8
ลู ทุ ร ม	ร ม ช ล	ท ด รี ด	ท ล ช ม	ช ล ท ด	รี ด ท ล	ท ด รี ด	ท ล ช ม
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

บรรทัดที่ 2

1	2	3	4	5	6	7	8
ร ม ช ม	ร ท ล ท	ช ล ช ด	ท ล ช ม	ช ล ท ช	ล ช ม ร	ทุ ม ร ม	ช ม ล ช
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสในทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

บรรทัดที่ 3

1	2	3	4	5	6	7	8
รี ม รี ล	รี ท ท ท	รี ท ล ช	ท ล ล ล	ท ล ช ม	ล ช ช ช	ล ช ม ร	ช ม ม ม
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสในที่วรรคหน้า

บรรทัดที่ 4

1	2	3	4	5	6	7	8
ลู ทุ ร ม	ล ช ช ช	ล ท รี ล	รี ท ท ท	ร ช ล ท	ด รี ม รี	ด ท ด ม	รี ด ท ล
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสใน และสัมผัสนอก สัมผัสข้ามวรรคไปที่บรรทัดที่ 6

บรรทัดที่ 5

1	2	3	4	5	6	7	8
รึ มึ รึ ตึ	รึ ตึ ทล	ท ตึ รึ ตึ	ทล ชม	ชม รด	รด ทุ ลู	ทุ ชุ ลู ทุ	ด ท รด
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสใน ที่ได้ถูกกลอนมาตั้งแต่บรรทัดที่ 5

บรรทัดที่ 6

1	2	3	4	5	6	7	8
ทุ ด รด	ม ร ชม	ร ม ชม	ล ช ทล	ดึ ท รึ ตึ	มึ ตึ รึ มึ	รึ ท มึ รึ	ท ล ชม
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสในเรียงทีละคำในวรรคหลังที่เชื่อมต่อมาจกาคำสุดท้ายของวรรคหน้า

บรรทัดที่ 7

1	2	3	4	5	6	7	8
ช ล ทล	รึ ท ล ช	ม ช ม ร	ด ม รด	ทุ รด ท	ลู ด ทุ ลู	ทุ ชุ ลู ทุ	ด ลู ทุ ด
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสในและสัมผัสนอกตลอดทั้งประโยค

บรรทัดที่ 8

1	2	3	4	5	6	7	8
ร ทุ ด ร	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ช ม ฟ ช	ล ฟ ช ล	ท ช ล ท	ดึ ล ท ดึ	รึ ท ดึ รึ
วรรคหน้า				วรรคหลัง			

สัมผัสในต่อมาจากวรรคหลังของบรรทัดที่ 8

บรรทัดที่ 9

1	2	3	4
มึ ตึ รึ มึ	รึ ตึ ทล	รึ ท ล ฟ	ล ฟ ม ร
วรรคจบ			

จากตัวอย่างข้างต้น เป็นการนำเสนอภาพรวมของการผูกกลอนขนาดเอกด้วยการใช้สัมผัสนอก และสัมผัสในมาสร้างความสมดุลและความต่อเนื่องของการเคลื่อนที่ของทำนอง ตามโครงสร้างของทำนองเพลง ตำแหน่งการสัมผัสของแต่ละวรรค แต่ละประโยคนอกจากจะมีการสัมผัสที่สิ้นสุดภายในวรรคและประโยคแล้ว ยังพบว่า มีการผูกกลอนโดยใช้การสัมผัสต่อเนื่องเชื่อมระหว่างสองประโยคเข้าด้วยกันหรืออาจเรียกว่า “สัมผัสข้ามประโยค” ดังตัวอย่างทำนองบรรทัดที่ 5 กับบรรทัดที่ 6 และอีกชุดหนึ่งที่มีการสัมผัสข้ามประโยค คือ ทำนองของบรรทัดที่ 7-9

แต่หากพิจารณาอีกมุมหนึ่ง จะพบว่า ทำนองตัวอย่างที่แสดงถึงการสัมผัสข้ามประโยคนี้ เกิดมาจากเอกลักษณ์ของโครงสร้างของทำนองเพลงเชิดประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่งในกรณีทำนองชุดของบรรทัดที่ 7-9 เป็นส่วนท้ายของตัวเชิดที่มีการผูกกลอนให้ยาวต่อเนื่องกันสำหรับเข้าส่วนท้ายของแต่ละตัว เพื่อให้ลีลาแตกต่างจากตัวอื่น อีกทั้งยังเป็นกลอนที่ช่วยเสริมแนวให้ผู้บรรเลงขับแนวหรือเร่งความเร็วให้แนวพุ่งขึ้นไปแบบไม่กินแรงได้อีกเช่นกัน

สรุปผลและอภิปรายผล

จากการศึกษาแนวคิดการผูกกลอนขนาดเอกในเพลงเชิดของครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดที่สามารถแบ่งรูปแบบได้เป็น 3 ระดับ ดังนี้

ระดับที่หนึ่ง การรักษาโครงสร้างทำนอง ประกอบด้วย ลูกตก กลุ่มเสียง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

ระดับที่สอง กลวิธีการผูกทำนอง ประกอบด้วย 4 วิธีการ ประกอบด้วย

- 1) ผูกกลอนแบบเรียงลูก
- 2) ผูกกลอนข้ามเสียงไม่เกินคู่ห้า
- 3) ผูกกลอนได้ทั่วผืน
- 4) ผูกกลอนไม่จนทาง

ระดับที่สาม การสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง”

สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

ระดับที่หนึ่ง การรักษาโครงสร้างของทำนอง คือหลักการเบื้องต้นที่ผู้ผูกกลอนขนาดเอกจะต้องคำนึงถึง คือ ลูกตก กลุ่มเสียง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ซึ่งการผูกกลอนที่กล่าวถึงนี้เป็นลักษณะของการปรับ แปลงทำนองจากทำนองหลักเป็นทางระนาดเอกซึ่งสอดคล้องกับคำว่า “แปล (Translation)” ที่ (พิชิต ชัยเสรี, 2559, หน้า 22) ได้ให้นิยามไว้ คือ “ใช้เมื่อแปลทำนองซ้องเป็นทำนองเครื่องนั้น” ในขณะเดียวกันยังต้องสร้างทำนองใหม่ที่หลีกเลี่ยงการใช้กลอนซ้ำที่ปรากฏในทำนองส่วนท้ายของเพลงเชิดแต่

ละตัว ที่ได้พบรูปแบบการผูกกลอนระนาดที่อยู่ในลักษณะ “แปร (Variation)” ที่ (พิชิต ชัยเสรี, 2559, หน้า 22) ได้นิยามไว้ คือ “ใช้เมื่อแปรเปลี่ยนทำนองเครื่องนั้นให้หลากหลายออกไปในทำนองซ้ำอย่างเดิม”

ระดับที่สอง คือ ระดับของกระบวนการคิดที่แสดงถึงกลวิธีการผูกทำนอง 4 วิธีการ คือ 1) ผูกกลอนแบบเรียงลูก 2) ผูกกลอนข้ามเสียงไม่เกินคู่ห้า 3) ผูกกลอนที่ได้ทั่วผืน 4) ผูกกลอนไม่จนทาง เป็นแนวทางที่สะท้อนให้เห็นถึงระดับของกระบวนการทางความคิด การวางแผนแก้ปัญหา และการหา路ทางเพื่อสร้างกลอนหรือผูกกลอนระนาดให้สามารถดำเนินต่อไปได้อย่างต่อเนื่อง ซึ่งสอดคล้องกับ (พรชัย ผลนิโครธ, 2561, หน้า 122) ที่อธิบายว่า สำนวนกลอนระนาดตามแนวทางของครูสำราญ เกิดผล ที่ปรากฏในเพลงชุดใหม่โรงเรียนสามารถแบ่งกลอนระนาดออกเป็นสองกลุ่ม คือ การแปรทางพลิกเพลงไปจากทำนองหลักที่มีทั้งแบบ ทิศทางไม่สัมพันธ์ และลูกตกไม่สัมพันธ์ อันเนื่องมาจากการพิจารณาถึงความต่อเนื่องของสำนวนกลอนเป็นสำคัญ

ระดับที่สาม การสร้างสัมผัสทำนองด้วยการ “ซ้ำกระสวนทำนอง” ที่พบในทำนองเพลงเชิด สองชั้น เป็นการแสดงให้เห็นถึงรูปแบบของการจัดวางตำแหน่งทำนอง และการผูกกลอนระนาดให้ “เข้าระบบการสัมผัส” หรือที่จรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2560, หน้า 156) เรียกว่า “การเข้าแบบไวยาการณ (ระนาด)” ซึ่งจะพบได้ว่า กลอนทางระนาดในเพลงเชิด สองชั้นนี้จะปรากฏรูปแบบ “การสัมผัสกระสวนทำนอง” ที่สอดคล้องกับงานของจรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2560, หน้า 147-157) ซึ่งเป็นรูปแบบการสัมผัสที่ Samrongthong (1997, pp. 63-68) ได้ให้รายละเอียดเชิงเปรียบเทียบระหว่างกลอนระนาดเอกกับฉันทลักษณ์ของกลอนไทยที่ต้องมีรูปแบบการสัมผัสแบบสัมผัสนอกและสัมผัสใน

อย่างไรก็ตาม จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในการต่อเพลงและต่อทางระนาดเอกกับครูสำราญ เกิดผล พบว่า ถึงแม้ครูสำราญ เกิดผลจะมีได้เรียกหรือตั้งชื่อลักษณะสำนวนกลอนแต่ละรูปแบบไว้ เช่นเดียวกับการตั้งชื่อกลอนระนาดของครูประสิทธิ์ ถาวร ที่ปรากฏในการศึกษาของอุทัย ศาสตร์ (2553, หน้า 157) และพิษณุ บุญศรีอนันต์ (2551, หน้า 109) ที่นำเสนอชื่อเรียกกลอนทั้ง 9 แบบ แต่ในทางปฏิบัติแล้วพบว่า การผูกกลอนในเพลงเชิด สองชั้นของครูสำราญ เกิดผล มีบางทำนองที่มีทำนองเทียบเคียงกับรูปแบบของกลอนไต่ลวด กลอนไต่ไม้ และกลอนสับ ของครูประสิทธิ์ ถาวร ดังที่ Samrongthong (1977, pp. 63-68) ได้เสนอตัวอย่างไว้ ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่า โดยหลักการ การแปรทาง สร้างกลอน หรือผูกกลอนของทางระนาดเอก ของครูแต่ละคนส่วนมากมีหนทางหรือใช้วิธีการร่วมแบบเดียวกันก็คือการให้ความสำคัญกับรูปแบบการเคลื่อนไหวของมือในการกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวของหัวไม้ระนาดที่วิ่งและเคลื่อนที่ไปบนลูกระนาด จึงทำให้เกิดรูปการเคลื่อนไหวมือที่ผูกสัมพันธ์ต่อเนื่อง เกิดเป็นรูปแบบกลอนที่หลากหลาย บางครั้งกลอนบางวรรคบางทำนองเหล่านั้นอาจเข้าระบบของวิธีการดีเก็บบของนักระนาดเอกที่อาจสะท้อนถึงความคิดที่คล้ายคลึงกันโดยบังเอิญ หรืออาจเป็นรูปแบบกลอนโบราณที่ครูได้พยายามรักษาไว้ ในประเด็นนี้ผู้วิจัยขอเสนอว่า “กลอนและมือต้องสัมพันธ์กัน”



ข้อเสนอแนะ

การผูกกลอนระนาดเอก เพลงเชิด สองชั้น ทางครุสํารัญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ ที่เป็นกรณีตัวอย่างครั้งนี้ เป็นกรณีศึกษาที่ชี้ให้เห็นว่า นอกเหนือจากฝีมือในการบรรเลงแล้วยังมีเรื่องแนวคิด วิธีคิด ภูมิปัญญา ในการสร้างกลอนระนาดเอกอยู่เบื้องหลังด้วยเช่นกัน นักระนาดจากอดีตจนถึงปัจจุบันได้เชื่อมต่อกันด้วย องค์ความรู้ การส่งต่อกกลอนระนาดที่เป็นระบบ ระเบียบ คมคาย มีชั้นเชิง เป็นต้นทางของการรักษาและพัฒนา จะบรรลุผลมากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับกระบวนการคิด การไตร่ตรองของนักดนตรีทุกท่าน ครูดนตรีผู้มีการคุณ ต่อการสร้างความรู้ สร้างกลอนไว้เป็นต้นแบบให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาและขยายความรู้ต่อไป แนวคิดการ วิเคราะห์การผูกกลอนระนาดของงานวิจัยนี้อาจจะช่วยให้เกิดการขยายแนวคิดและมุมมองของการทำความเข้าใจกับกลอนระนาดเอกได้อีกมุมมองหนึ่ง ที่จะสามารถนำแนวคิดนี้ไปปรับใช้ศึกษาได้ในอนาคต

บรรณานุกรม

- จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2560). *เดี่ยวขลุ่ยเพียงออ เพลงสองชั้น*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ณรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์. (2552). *องค์ความรู้ศิลปปี่แห่งชาติ : นายสํารัญ เกิดผล*. กรุงเทพฯ: สำนักงาน คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.
- ณัฐวุฒิ สกนโพนุลย์. (2560) *การจัดการองค์ความรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม: กรณีศึกษาสำนัก ดนตรีไทยพาทยรัตน์ อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร มหาบัณฑิต) กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พรชัย ผลนิโครธ. (2561). *โหมโรงเย็น: ระนาดเอก ทางครุสํารัญ เกิดผล*. ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังน่านวิทยา.
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิษณุ บุญศรีอนันต์. (2551). *การศึกษากลอนระนาดเอกและเทคนิคการบรรเลงระนาดเอกเพลงตระ ในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย บรรเลงโดย ครูรัฐพงศ์ ไส้วัตร* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต) กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- วราห์ เทพณรงค์. (2560). *โน้ตเพลงไทยสำนักพาทยรัตน์* (วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.
- วิเชียร เกิดผล. (2563). *ศิลปินอาวุโสบ้านพาทยรัตน์*. สัมภาษณ์ 23 พฤษภาคม 2563.
- สํารัญ เกิดผล. (2549). *ศิลปินแห่งชาติ*. สัมภาษณ์ 18 เมษายน 2549.
- อุทัย ศาสตรา. (2553). *กระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปิน แห่งชาติ* (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Samrongthong, B. (1997). *Melodic organization and improvisation in Thai music, with special reference to the thaang ranaat eek* (Doctoral dissertation). York: University of York.