บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผล

คุณค่าและความงดงามของมหาชาติคำหลวงนั้นนับว่าเป็นงานวรรณศิลป์และคีตศิลป์ชั้นเลิศที่ได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน เกิดขึ้นจากพระราชดำริฟื้นฟูประเพณีการฟังเทศน์มหาชาติจากสุโขทัยกลับมาอีกครั้ง และมีพระราชประสงค์ชำระเนื้อความภาษามคธและแปลให้เป็นภาษาไทยเพื่อเป็นแบบฉบับให้ได้ยึดถือกัน ถือว่าเป็นการแปลมหาชาติภาษามคธออกเป็นไทยครั้งแรก นอกจากนี้ยังเพิ่มชั้นเชิงวรรณศิลป์ด้วยการแต่งออกเป็นฉันทลักษณ์ร้อยกรองหลากหลายชนิด โดยมี “ร่าย” เป็นฉันทลักษณ์หลัก โดยวางสลับกับภาษาไทยวรรคต่อวรรคโดยตลอด จัดสำหรับใช้การสวดในพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในเทศกาลเข้าพรรษานับแต่กรุงศรีอยุธยาเรื่อยมา จนกระทั่งกระแสความนิยมฟังสวดในพระราชพิธีดังกล่าวลดลงเรื่อยมาราวหลังสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมาปรากฏว่าเหลือตกทอดมาเพียงกัณฑ์มหาพนครึ่งกัณฑ์เท่านั้น

5.1 การสรุปผล

5.1.1 แนวคิดด้านทำนอง

5.1.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับระดับเสียงและจังหวะ

ระดับเสียง ภาษาบาลี ซึ่งไม่มีการระบุระดับเสียง หรือกล่าวได้ว่า เป็นการสวดแบบเสียงเดียว (monotonic melody) คล้ายกับการสวดทำนอง “สังโยค” แบบที่พระสงฆ์ (โดยเฉพาะพระสงฆ์ในวัดมหานิกาย) ใช้สวดโดยทั่วไป ฉะนั้นการมีรากฐานจากการดำเนินทำนองแบบเสียงเดียว จึงเป็นรากฐานที่สอดคล้องกับการดำเนินทำนอง แบบมีเสียงศูนย์กลางเพียงเสียงเดียว หากทำนองจากเคลื่อนที่ไปหาเสียงที่สูงกว่าหรือต่ำกว่าเสียงศูนย์กลางแล้ว มักต้องหวนกลับมาผ่านเสียงศูนย์กลางเป็นสำคัญ ลักษณะเสียงศูนย์กลางนี้ เป็นส่วนสำคัญ

กลุ่มเสียง (scale) ภาพรวมของทำนองทั้ง 8 บท ถึงแม้ว่าการตั้งระดับเสียงจะไม่ตายตัวโดยขึ้นกับความสะดวกของผู้สวด แต่จะมีการตกแต่งคำ ด้วยกรอบของกลุ่มเสียงที่มีความเสถียรในจำนวน 5 เสียง ในทำนองมีลักษณะควบคุมโดยเสียงศูนย์กลาง อันเป็นลักษณะของการเปล่งเสียงทางภาษา ระดับเสียงที่ใช้ ได้แก่ C#, D, E, F#, และ A และมีช่วงเสียง(range) เป็นคู่ 6 minor

โดยเสียงแรกของกลุ่มเสียง (C) จะเป็นเสียงปิดประโยคทำนอง เสียงกลาง (E) ของกลุ่มเสียงจะเป็นเสียงศูนย์กลางของการดำเนินทำนอง อันเป็นตำแหน่งของคำสวดหลักที่ต้องเคลื่อนที่ผ่านมาเสมอ ๆ ส่วนเสียงสูงสุดได้แก่ A เป็นเสียงผ่าน ระดับสูง มักเกิดขึ้นเพียงชั่วขณะในคำประเภทลหุและคำเป็นเท่านั้น และการเอื้อนในระดับเสียงนี้เป็นเสียงที่โดดเด่นในการขยายทำนอง

ชนิดของจังหวะในทำนองการสวดมหาชาติคำหลวงนี้ จัดเป็นลักษณจังหวะแบบอิสระชนิดหนึ่ง(free rhythm) อย่างไรก็ตาม มิได้มีคุณสมบัติตรงกับ ทฤษฎีดนตรีตะวันตกวันตกเสียทีเดียว หากมีความเฉพาะตัว กล่าวคือ จังหวะที่เกิดขึ้น มีความผันแปรไปตามระยะคำสวดแต่ละคำ สั้น-ยาว สลับปะปนกันไปมาจนกลายเป็น รูปแบบจังหวะทำนองขึ้น (rhythmic pattern)

5.1.1.2 รูปแบบ (Form)

- รูปแบบทางฉันทลักษณ์

พบว่าในการสวดปัจจุบันแบ่งเป็นบทได้จำนวน 8 บททำนองสวด มีฉันทลักษณ์ร่ายโบราณ กลอนคุณบท โครงสี่สุภาพ กลอนสี่หรือกาพย์แบบพิเศษ กาพย์สุรางค์นางค์ ร่ายยาวและอินทรวิเชียรฉันท์ ทั้งนี้ฉันทลักษณ์มีความยืดหยุ่นและสร้างสรรค์ ซึ่งกรอบทางฉันทลักษณ์ในปัจจุบัน อาจไม่ครอบคลุม จากการศึกษาพบว่า ถึงแม้ แต่ละบทมีการแปลออกเป็นฉันทลักษณ์ไม่ซ้ำกัน แต่ในบาทแรกของการแปลภาษาบาลี เป็นภาษาไทยนั้นพบว่ามักใช้“ร่ายยาว”ในการเกริ่นนำ ข้อปรากฏนี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า “ร่ายยาว” มีความเหมาะสม สำหรับการเกริ่นนำก่อนเข้าสู่รายละเอียดเพื่อบอกผู้ฟังถึงสิ่งที่จะปรากฏอยู่ในเนื้อหาของบทของเหตุการณ์ในเนื้อความของแต่ละบท นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่แห่งการสร้างความน่าสนใจ กล่าวคือ ช่วงเกริ่นนำนี้จะเป็นช่วงที่รวบรวมกลเม็ดที่จะปรากฏในบทบรรจุไว้ในช่วงนี้ทั้งหมด ในลักษณะที่ เต็มไปด้วยการต่อเติมท่วงทำนองที่มีความกว้างไกลกว่าที่พบในบท หัวหน้านักสวดจะขึ้นสวดนำอย่างอิสระ อีกทั้งทำนองช่วงเกริ่นนำนี้ได้ประดิษฐ์ท่วงทีลีลาของการสวดไว้อย่างประณีต นับเป็นลักษณะของ การดำเนินทำนองแบบจังหวะอิสระ(free rhythm)

- รูปแบบโครงสร้างโดยรวมระดับบทมีการจัดเป็นส่วน 2 ส่วนหลัก ได้แก่ ส่วนเกริ่นนำ (introduction) และส่วนเนื้อความ (content) โดยส่วนเกริ่นนำนี้ จะนำสวดด้วยหัวหน้าสวดเป็นต้นเสียงก่อน แล้วจึงรับด้วยผู้สวดสมทบไปจนกระทั่งจบบท

รูปแบบโครงสร้างทำนองส่วนภาษาบาลีเป็นแบบ “สโตรฟิค” (Strophic Form) มีโครงสร้างทำนองค่อนข้างชัดเจน สันนิษฐานว่าโครงสร้างทางฉันทลักษณ์เป็นร้อยกรอง ประเภทฉันท์ (คล้ายปัฐยาวัตรฉันท์) โครงสร้างรูปแบบทำนองก่อตัวขึ้น ด้วยการต่อเติมทำนองในบางคำบางช่วง (เฉพาะคำครุ) และเสียงจบวรรคของแต่ละวรรคเป็นเสียงเดียวกัน ส่วนในภาษาไทย มีโครงสร้างอย่างหลวม ๆ อาศัยการพิจารณาการตกแต่งคำรายคำตามหลักคำเป็น-คำตาย การดำเนินทำนอง

เป็นลักษณะโมทีฟ(motive) E-A-D เป็นเสียงโครงสร้างที่พบได้บ่อยและหลากหลาย กล่าวโดยสรุปว่าตามกฎระเบียบการเปล่งเสียง คำครุ-ลหุ เป็นหัวใจสำคัญของการสวดประเภทนี้ ยังถูกปรับใช้ในภาษาไทยในลักษณะเดียวกันอีกด้วย ได้แก่ คำเป็น-คำตาย

5.1.1.3 กระบวนทำนอง (Melodic Progression)

กระบวนทำนองมีผลจากฉันทลักษณ์ทางภาษาเป็นหลัก ได้แก่ ฉันท์ ซึ่งเป็นร้อยกรองที่มีระบบการเปล่งเสียงแน่นอน คือ ครุ-ลหุ (stress and non-stress word) จากหลักการดังกล่าวส่งผลไปยังแนวทางสร้างทำนองส่วนคำแปลภาษาไทยอีกด้วย คือ พิจารณา ตามชนิดคำสวด คำเป็น-คำตาย(checked syllable and non-checked syllable) สามารถสรุปได้ ดังนี้ ประการแรกในตำแหน่งคำครุและคำเป็น พบการต่อเติมทำนอง (melodic prolongation) (หากไม่มีการต่อเติมอย่างน้อยที่สุดพบการเปล่งเสียงยาว) ส่วนจะต่อเติมมากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นกับ การควบคุมของรูปแบบโครงสร้างโดยรวมของประโยคทำนอง ซึ่งเท่ากับคำสวดภาษาบาลี 1 บาท กับส่วนคำแปลภาษาไทย (มีความยาวไม่แน่นอน ตามชนิดของฉันทลักษณ์) โดยส่วนที่มีการต่อเติมยาวมากที่สุดมักพบในการปิดวรรคทำนองของแต่ละบทสวด ประการที่สอง พบว่าไม่มีการต่อเติม ทำนองในคำชนิดคำลหุและคำตาย เพียงออกเสียงพยางค์เดี่ยว ๆ ผ่านไปอย่างรวดเร็ว จากเกณฑ์เหล่านี้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า กฎเกณฑ์ทางฉันทลักษณ์ ทำให้เกิดระยะ หรือมาตราจังหวะ (duration) ก่อตัวขึ้นเป็นลีลาทำนอง (Rhythm) อันเป็นองค์ประกอบหลักส่วนหนึ่งของการเกิดทำนอง จนกระทั่งทำให้เกิดรูปแบบกระบวนทำนอง(melodic form) และรูปแบบโครงสร้างทำนองโดยรวม (formal structure) นอกจากนี้ กระบวนการดำเนินทำนองแสดงให้เห็นว่า หลักการทางภาษาบาลีในการการพิจารณาชนิดคำนำไปสู่การสร้างทำนองนั้น ถูกนำไปปรับใช้กับส่วนภาษาไทยด้วย

5.1.1.4 เม็ดพราย (embellishments)

เม็ดพราย(embellishments) ในแง่ของทำนองดนตรีของทำนองสวดนั้น ปรากฏการใช้การตกแต่งทำนองด้วยเม็ดพรายต่าง ๆ ได้แก่ มอร์เดนท์ (mordent), เทิร์น (turn), ตวัดเสียง (acciaccatura), ชะงักเสียง(staccato), คลอนเสียง (shivering sound), เสียงนาสิก(nasal sound) รัวเสียง(trill), เอื้อนยาว (melismatic style), และ “เสียงเหน่อ” เม็ดพรายเหล่านี้ถือเป็นกระบวนการ สำคัญในการดำเนินทำนองสวด ปรากฏแทรกอยู่ในฐานะกลวิธีตกแต่งทำนองอย่างหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของทำนองสวด

5.1.2 ลักษณะเฉพาะด้านคีตศิลป์

ลักษณะวิธีการเปล่งเสียงทำนองสวดส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นพยางค์เดี่ยว (syllabic style) แม้ว่าท่วงทำนองจะมีการต่อเติมให้กว้างขวางคล้ายกับทำนองเอื้อนยาว(melismatic style) แต่มิได้ออกเสียงเชื่อมต่อกันอย่างเอื้อนยาว กลับยังคงเป็นการแยกเป็นพยางค์เดี่ยว ๆ อยู่ ฉะนั้นจึงพบพยางค์ /ʔ-/ อันเกิดจากการแตกพยางค์(syllabification) ของคำสวดต่าง ๆ ออกทั้งสิ้น ลักษณะการเปล่งเสียงดังกล่าวนี้ยังไม่พบในคีตศิลป์ไทยอื่น ๆ นอกจากนี้มีการเอื้อนสั้น (neumatic style) แต่ละพบการเอื้อนยาว (melismatic style) ในฐานเป็นเม็ดพรายชนิดหนึ่ง ที่มักส่วนเกริ่นนำและส่วนลงจบของทำนองแต่ละบท

รูปแบบโครงสร้างทำนองเกิดจากการจัดการด้านการขยายทำนอง(prolongation) คำสวดแต่ละคำ ในคำประเภทครุ(stress word) และคำเป็น (checked syllable) หลักคีตศิลป์ที่ปรากฏในการสวดนั้น สามารถอธิบายด้วยหลักภาษาศาสตร์ คือ การแยกพยางค์คำสวด (syllabification) ที่สอดคล้องกับการดำเนินทำนอง คือโน้ตลักษณะพยางค์เดี่ยว(syllabic style) นั้นเป็นลักษณะการดำเนินทำนองในคำลหุและคำตาย การเอื้อนสั้น (neumatic style) ที่ปรากฏจะเป็นส่วนการดำเนินทำรองของคำครุและคำเป็น และส่วนการเอื้อนยาว (melismatic style) เป็นส่วนขยายทำนอง ในส่วนของคำครุและคำเป็น เพื่อสร้างให้เกิดรูปแบบทำนองนับว่าเป็นส่วนที่โดดเด่นของการดำเนินทำนอง ซึ่งจะปรากฏในช่วงเกริ่นนำและช่วงปิดทำนองของแต่ละบท

กระบวนการทางคีตศิลป์ที่เด่นชัดได้แก่ การเพิ่มเติมพยางค์สอดแทรก ซึ่งพยางค์ที่กล่าวถึงนี้ที่ไม่มีความหมาย(meaningless syllable) สร้างขึ้นเพื่อสนับสนุนการการขยายทำนองพยางค์ย่อย ๆ ดังกล่าวนอกจากเกิดจากการแยกพยางค์แล้ว ยังมีการสร้างพยางค์เพิ่มเติมอื่น ๆ ได้แก่ การสอดแทรกพยางค์นาสิก(nasal sound) /ŋ/ /h/ /n/ /m/ โดยเฉพาะพยางค์ /ŋ/ ใช้เพิ่มเติมในลักษณะเทียบเท่ากับคำสวดคำหนึ่ง นับเป็นปรากฏการณ์ทางคีตศิลป์ที่พบในการสวดมหาชาติคำหลวง

5.1.3 แนวคิดเกี่ยวกับการบันทึกโน้ต

ลักษณะการจัดการเครื่องหมายสัญลักษณ์โน้ต พบว่าการใช้สีที่แตกต่างกันของอักขระและสัญลักษ์ออกเสียง โดยอักขระใช้สีเหลืองส่วนสัญลักษณ์โน้ตใช้สีขาว สัญลักษณ์โน้ตจะอยู่บริเวณเหนือและใต้ตัวอักขระ อนึ่งบริเวณใต้ตัวอักขระจะหมายถึงลำดับ ในการออกเสียง เป็นอันดับแรกแล้ว

จึงออกเสียงส่วนที่เหนืออักขระ นอกจากนี้ เครื่องหมายกำหนด ให้ออกเสียงต่ำจะระบุไว้ใต้อักขระ ส่วนเครื่องหมายให้เปล่งเสียงสูง จะอยู่เหนือ อักขระ

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า เนื่องจากรายละเอียดด้านกลเม็ดสร้างเสียงเสนาะของคำสวดมีความละเอียดซับซ้อนเกินวิสัยที่สามารถจดจำได้ รูปแบบทำนองมีความยืดหยุ่นตามชนิดของคำสวด ประกอบกับท่วงทำนองมีการใช้ชุดทำนองที่ซ้ำกันบ่อย ฉะนั้นสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกทำนองจึงเป็นเครื่องเตือนความจำได้เป็นอย่างดี และข้อสังเกตนี้จึงนำปสู่ข้อสรุปที่ว่า มูลเหตุของการสร้างระบบสัญลักษณ์โน้ตเกิดขึ้นด้วยวัตถุประสงค์เพื่อใช้อ่านขณะสวด อนึ่ง ผู้สวดต้องได้รับการถ่ายทอด ท่วงทำนอง และเรียนรู้ระบบการสื่อความหมายของเครื่องหมายต่าง ๆ

นอกจากนี้ผลดีจากการบันทึกจึงมีประโยชน์ในแง่การเก็บรักษาท่วงทำนองเป็น ในรูปแบบลายลักษณ์อักษร ด้วยการใช้สัญลักษณ์ตลอดจนการจัดการด้านเครื่องหมายต่าง ๆ มีความ เรียบง่าย สัญลักษณ์บันทึกทำนองสวดนี้ มีลักษณะเป็นโน้ตดนตรี แบบผสมผสานรูปแบบโน้ต ประเภทต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน สัญลักษณ์มิได้ปรากฏระบบแสดงระดับเสียง เพียงแต่เป็นการประมาณการ เสียงสูงระบุเหนืออักขระ เสียงต่ำกำกับไว้ใต้อักขระ จากการวิจัยสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบสัญลักษณ์ที่ระบุในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงกรมศาสนา มีลักษณะเป็นโน้ตดนตรี 5 แบบ ได้แก่ ตัวอักษร (alphabetical notation) สัญลักษณ์แสดงพยางค์ (syllabic notation) สัญลักษณ์ (sign system) ตัวเลข (numerical notation) และสังเคราะห์ภาพรวมของสัญลักษณ์ต่าง ๆ เป็น สองลักษณะ ดังนี้

1) ภาพกราฟิก(graphic notation) แสดงเป็นภาพกราฟิกเสมือน ลักษณะการเคลื่อนไหวของท่วงทำนองจริง สัญลักษณ์ การเปล่งเสียงนี้มีลักษณะเป็นลายเส้นที่มีรูปร่างคดเคี้ยวไปตามลักษณะการเคลื่อนไหวของทำนอง อย่างไรก็ตามทิศทางของสัญลักษณ์ดังกล่าวมิได้เที่ยงตรง ตามท่วงทำนองจริงแต่อย่างใด เป็นเพียง สัญลักษณ์เพื่อเตือนความทรงจำ

2) เครื่องหมายสัญลักษณ์ (symbolic notation) พบสัญลักษณ์เฉพาะ ซึ่งความหมายด้านการเปล่งเสียงมิได้ความสัมพันธ์กับสัณฐานของเครื่องหมายแต่อย่างใด สัญลักษณ์ที่จัดไว้กลุ่มนี้จะเกี่ยวกับคุณลักษณะของเสียง(timbre) เช่น ° แทนเสียงจากลำคอ /ʔ-/ (glottal sound) หรือเรียกว่า “อัง” ในภาษาบาลี, ห แทนเสียงนาสิก /h-/ ส่วนตัวเลข และ “ง” แทนเสียง /ŋ- / เป็นต้น ในส่วนของตัวเลขพบเพียงเลขสองไทยหรือเรียกว่า “ไม้ยมก” หมายถึงการเปล่งเสียงซ้ำ ฉะนั้น สัญลักษณ์ดังกล่าวมีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งต้องได้รับการเรียนรู้จากผู้กำหนดและสืบทอดมา

นอกจากโน้ตสัญลักษณ์นี้จะเป็นเครื่องมือในการใช้อ่านสวดเป็นหลักแล้วยังเป็นเครื่องมืออันทรงคุณค่าในการเก็บรักษาท่วงทำนองสวดซึ่งเป็นสิ่งนามธรรมให้อยู่ในรูปลักษณ์งานเขียน เพื่อไม่ให้เกิดการผิดเพี้ยนเสื่อมสูญในการสืบทอด นับว่าเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาด ของผู้รังสรรค์ระบบโน้ตสัญลักษณ์นี้ขึ้น อย่างไรก็ตามโน้ตสัญลักษณ์นี้เป็นเพียงรูปร่าง ที่จะสื่อถึงลักษณะการออกเสียง

ทำนอง แต่ไม่ได้อิงกับลักษณะทางกราฟิกอย่างตรงไปตรงมา อย่างไรก็ดี สามารถสรุปได้ว่าโน้ตในคัมภีร์มหาชาติคำหลวงที่บันทึกไว้นั้น สร้างขึ้นเพื่อใช้เตือนความทรงจำ ซึ่งผู้อ่านต้องผ่านการเรียนรู้ทำนองการสวดมาเป็นอย่างดีแล้วเท่านั้น จึงจะสามารถใช้โน้ตดังกล่าวได้อย่างมีประสิทธิภาพ

5.2 อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สามารถสรุปได้ว่าท่วงทำนองการสวดมหาชาติคำหลวงมีรากฐานจากฉันทลักษณ์ร้อยกรองของอินเดียโบราณ คือ ภาษาบาลี ในรูปแบบของฉันท์ และกฎแห่งการอ่านออกเสียงคำครุ-ลหุของฉันท์ นี่เองที่ก่อให้เกิดหลักการและแนวคิดพื้นฐานในการสร้างท่วงทำนองสวดมหาชาติคำหลวง ส่วนการท่วงทำนองที่มีความวิจิตรกว้างไกลกว่าระดับการอ่านปกติได้นั้นนับว่าเป็นภูมิปัญญาของราชบัณฑิตสยามในสมัยอยุธยาเพื่อให้เสนาะตามอุดมคติแบบไทย

เนื้อหาความวิจิตรไพเราะของทำนองดนตรีสวดนั้น ขึ้นกับกระบวนการสร้างทำนองและการตกแต่งท่วงทำนองให้มีความวิจิตรไพเราะ เป็นการพิจารณารายคำ ว่าคำไหนต่อเติมได้ คำไหนไม่สามารถต่อเติมได้ และคำใดที่อยู่ในข่ายต่อเติมได้นั้นก็จะพิจารณาต่อไปว่าจะใช้ การต่อเติมทำนอง(prolongation) มากบ้างหรือน้อยบ้างนั้น ตามโครงสร้างรวมของประโยคทำนอง ผลของการรังสรรดังกล่าวแสดงให้เห็นเชิงประจักษ์ว่า ดนตรีขับร้อง (vocal music) ชนิดนี้ แม้ว่าจะยึดกฎเกณฑ์ทางภาษาก็ตาม แต่เมื่อปรุงแต่งด้วยเม็ดพรายที่หลากหลายเข้าไปแล้ว ส่งผลให้เนื้อความถูกบดบังด้วยสุนทรียภาพ จากข้อสังเกตนี้นำไปสู่แนวคิดที่ว่า “เน้นท่วงทำนองมากกว่า เนื้อความ” อันเป็นการสำแดงศักยภาพเชิงกวีและคีตศิลป์ที่กว้างไกล ในการพยายามปรุงแต่ง คำสวดให้วิจิตรมากกว่าจะกังวลถึงความชัดเจนของคำหรือความหมายของคำสวด ประหนึ่งว่า ผู้ฟังทราบเนื้อความดีอยู่แล้ว จึงมีวัตถุประสงค์เพียงเพื่อรับรสแห่งการสาธยายเท่านั้น หรืออีกนัยหนึ่ง การฟังมหาชาติจะรู้เรื่องราวหรือไม่ก็ตาม เพียงมีจิตตั้งมั่นต่อการฟังสวดนับเป็นการก่อให้เกิดกุศลตามธรรมเนียมที่ได้รับการปลูกฝังมาแต่โบราณ ซึ่งสอดคล้องกับการเกิดมหาชาติคำหลวงรูปแบบต่อมา ที่พยายามโน้มเข้าหาเนื้อหามากยิ่งขึ้นเป็นลำดับ ๆ

ถึงแม้จะพบการเอื้อน (melismatic style) ปรากฏส่วนหนึ่งในการตกแต่งทำนองบ้าง แต่การแยกคำเปล่งเสียงพยางค์เดี่ยว (syllabic style) เป็นลักษณะโดดเด่น ของการดำเนินทำนองของการสวดมหาชาติคำหลวง ซึ่งประเด็นดังกล่าวนำไปสู่ข้อสังเกตที่ว่า ลักษณะการขับร้องในสมัยอยุธยาอาจยังไม่นิยมการเอื้อนยาว ๆ อย่างที่ขับร้องไทยเดิมประเภทเพลงสามชั้นในปัจจุบัน

หรืออีกนัยหนึ่งการเอื้อนอาจยังไม่เป็นลักษณะการขับร้องในสมัยดังกล่าว เป็นเพียงการขับร้องแบบเนื้อเต็ม(syllabic style) อย่างเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน

ความเหน่อและลีลาทำนองกระโดดข้ามเสียงช่วงเสียงกว้าง ๆ ของทำนอง เป็นหนึ่งในเม็ดพรายที่แสดงเอกลักษณ์สำคัญของการสวดที่ไม่สามารถละเลยได้ การออกเสียง “ร” แบบไทยที่มิได้มีการรัวลิ้น(trill) อย่างเช่นปัจจุบันก็เป็นประเด็นที่สังเกตได้ชัดเจน ในทางสุนทรียะ ถือว่าเป็นเสียงแปลก (discourse) เป็นการสร้างความน่าสนใจด้วยเสียงแปลกในฐานะผู้ฟังในปัจจุบัน ส่วนในทางตรงกันข้ามอีกนัยหนึ่งอาจเป็นสำเนียงที่มีผลพวงจากสำเนียงพูดปกติของคนในสมัยอยุธยาก็สามารถเป็นได้ อย่างไรก็ตามปรากฏการณ์เหล่านี้ยังอาจสนับสนุนแนวคิดของขุนสิทธิรสธรรมเป็นผู้ถ่ายทอดท่วงทำนองสวดกัณฑ์มหาพนให้กับข้าราชการกรมการศาสนา และได้ใช้สวดมาถึงปัจจุบันนี้ ท่านวินิจฉัยว่า “สำเนียงการสวดนั้นเป็นสำเนียงของคนไทยสองภาค(เหนือ-ใต้) มารวมกันเข้าแล้วว่าพร้อมกันเป็นทำนองร่าย... ตลอดจนดัดสำเนียงของคนทั้งสองภาค ให้เข้ากันได้และรับกันได้” [1] จากคำวินิจฉัยนี้ เป็นเหตุผลสนับสนุนเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของการสร้างมหาชาติคำหลวงได้เป็นอย่างดี ในการที่ ให้ประเพณีสวดมหาชาติคำหลวงเป็นกิจกรรมสัมพันธ์ระหว่างพระบรมมหาราชวังกับประชาชนโดยมีพระพุทธศาสนาเป็นศูนย์กลาง

ในความเห็นผู้วิจัย เม็ดพรายคลอนเสียง(shivering sound) มีลักษณะสอดคล้องกับ “ตรงฺควัตร” หรือ “เล่นลูกคอ” อุปมาดังระลอกคลื่นกระทบฝั่ง ตามที่ แย้ม ประพัฒน์ทอง [2] ได้กล่าวไว้ และส่วนการตวัดเสียง (acciaccatura) จากเสียงสูงสุด(A) มาหาเสียงต่ำสุด(C#) หรือจากเสียงต่ำสุด(C#)ขึ้นไปหาเสียงสูงสุด(A) อย่างรวดเร็วนั้น มีความใกล้เคียงกับ “ทูหนวัตร” อย่างมาก ฉะนั้นข้อพิจารณานี้จึงนำไปสู่สรุปที่ว่า เม็ดพรายคลอนเสียง มีชื่อเรียกว่า “ตรงฺควัตร” ส่วนเม็ดพรายตวัดเสียงต่ำ-สูง อย่างรวดเร็วนั้น มีชื่อว่า “ทูหนวัตร”

เนื่องจากนักสวดปัจจุบัน มิได้รับการสืบทอดความรู้ในระบบสัญลักษณ์โน้ตที่ปรากฏไว้ในคัมภีร์ประการที่สองอาจเกิดความผิดพลาดในกระบวนการคัดลอก เนื่องจากการเขียนอักขระและสัญลักษณ์ โน้ตดนตรี เป็นงานละเอียดและต้องอาศัยความอุสาหะในการบันทึกอย่างมาก ซึ่งเป็นหน้าที่เฉพาะ ของเจ้าหน้าที่อาลักษณ์เป็นผู้คัดลอกด้วยลายมือเขียนที่ปราณีตบรรจง ฉะนั้นอาจเกิดข้อผิดพลาดได้บ้าง แม้กระทั่งคัมภีร์ฉบับที่ใช้สวดในกรมศาสนา ยังพบข้อผิดพลาดและร่องรอยการแก้ไขไว้ อนึ่ง ผลจากการค้นคว้าครั้งนี้ ได้พบว่ามีคัมภีร์มหาชาติคำหลวงแต่ละกัณฑ์ซ้ำกันหลายฉบับ แม้กัณฑ์มหาพนที่ศึกษาในงานวิจัยนี้ ก็ปรากฏอยู่อีกจำนวนหนึ่ง ในส่วนเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติ เป็นฉบับคัดลอกหวัดบ้างบรรจงบ้าง มีสัญลักษณ์โน้ต

[1] เริง อรรถวิบูลย์, 2512: 200-201

[2] แย้ม ประพัฒน์ทอง, สัมภาษณ์. อ้างใน อุดม อรุณรัตน์, 2526: 20-21

และไม่มีสัญลักษณ์โน้ตบ้าง จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจอย่างยิ่งในการขยายผลการศึกษา ไปสู่การเปรียบเทียบและตรวจชำระอักขระให้ถูกต้องครบถ้วน และนำไปสู่การฟื้นฟูท่วงทำนองจากร่องรอยสัญลักษณ์โน้ต ทำนองที่ปรากฏในแต่ละฉบับ ก็จะทำให้มหาชาติคำหลวงกลับมาสมบูรณ์ทั้งอรรถและท่วงทำนองอีกครั้ง อย่างไรก็ตามการดำเนินงานสำคัญยิ่งดังกล่าวนั้น ย่อมจะสำเร็จได้ด้วยการประสานงานจากผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางที่เกี่ยวข้องในโอกาสต่อไป