เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

ศรีจันทร์ น้อยสอาด

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
ประจำปีงบประมาณ 2542
ISBN 974-04-0929-6

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

.....

นางสาวศรีจันทร์ น้อยสอาด

ผู้วิจัย

.....

นายสนอง คลังพระศรี

ศป.บ., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

วิภา คงคากุล

B.A., M.Mus., Ed.D. (Music Education)

ประธานกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน

เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2544

.....

นางสาวศรีจันทร์ น้อยสอาด

ผู้วิจัย

.....

นายสนอง คลังพระศรี

ศป.บ., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์

กศ.บ., กศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน สำเร็จได้เพราะได้รับความอนุเคราะห์จากบุคคลหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณอาจารย์สนอง คลังพระศรี ประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้คำปรึกษาและสละเวลาอันมีค่าดูแลคุณภาพของวิทยานิพนธ์ อีกทั้งมอบความรู้และแนะแนวทางขั้นตอนต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อการทำงานวิจัย

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ ที่ได้มอบความรู้ คำแนะนำต่าง ๆ ตลอดจนชี้แนะแนวทางจนงานวิจัยเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ ที่กรุณาตรวจสอบและชี้แนะประเด็นเพิ่มเติม ทำให้งานวิจัยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณอาจารย์ทองคำ พันนัทธี อาจารย์พยนต์และอาจารย์นาฏยา สุวรรณทรัพย์ อาจารย์ประยุทธ พรรณวรรณ ที่ให้คำปรึกษาและข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย

ขอขอบคุณอาจารย์ฤชุ สิงคเสลิต อาจารย์วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์ อาจารย์ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ ที่มอบความเมตตาและกำลังใจเสมอมา ขอบคุณคุณจิตตพันธ์ แสนเมือง คุณวิทยา วรมิตร คุณธานัท ธัญญหาร คุณรัศมี เอื้ออารีย์ไพศาล และคุณเอกราช แพรม่วง อีกทั้งขอบคุณเพื่อนสมาชิกดนตรีวิทยา รุ่น 4 ทุกท่าน ที่ให้คำปรึกษาและให้ความช่วยเหลือ

ขอบคุณคุณอารีรัตน์ เรืองกำเนิด คุณอรรณพ ภิรมย์ประเมศ คุณจิตวีร์ ศรัทธาธรรมคุณ และคุณเกรียงไกร วิบูลย์ผล ที่ให้ความช่วยเหลือแก้ไขปัญหาอุปสรรคต่าง ๆ แก่ผู้วิจัย

ขอบคุณบรรดาพ่อเพลงแม่เพลงที่ได้ถ่ายทอดเพลงของปทุมธานีเพื่อการศึกษา

ขอขอบคุณสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติที่สนับสนุนและมอบทุนอุดหนุนในการทำวิจัย

ขอบคุณผู้ที่ให้ความช่วยเหลือทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม ณ ที่นี้

ท้ายสุดผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบิดามารดา ผู้ซึ่งเป็นกำลังใจและสนับสนุนการศึกษาเสมอมา

ศรีจันทร์ น้อยสอาด

4136035 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)
คำสำคัญ : เพลงโนเน / เพลงลำภาข้าวสาร / เพลงระบำพื้นบ้าน / ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

ศรีจันทร์ น้อยสอาด : เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภา-ข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน (VOCAL MUSIC IN PATHUMTHANI PROVINCE: A CASE STUDY OF PLENG NOH-NAY, PLENG LUM-PA-KAEW-SAHN AND PLENG RA-BUM-PEUN-BAHN). คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : สนอง คลังพระศรี ศป.บ., ศศ.ม. , ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., อนรรฆ จรัณยานนท์ ค.บ., M.M., 370 หน้า. ISBN 974-04-0929-6

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันและลักษณะเฉพาะทางดนตรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ สรุปผลการวิจัยโดยการพรรณนาวิเคราะห์ ตามกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา

ผลการวิจัยพบว่า (1) เพลงโนเน สันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงร้องเล่นประกอบการทำโขลกแป้งขนมจีนในงานมงคล มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการทำงานของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมเป็นเครื่องบันเทิงใจให้กับชาวบ้าน (2) เพลงลำภาข้าวสาร เกิดตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงร้องขอเรี่ยไรบริจาคข้าวสารเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงประกอบกิจกรรมลำภาข้าวสารของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นสื่อในการสร้างและกระตุ้นความศรัทธาของชาวบ้านต่อพุทธศาสนา (3) เพลงระบำพื้นบ้านไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด นิยมเล่นในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้านตามเทศกาล หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องบันเทิงใจของชาวบ้าน บทร้องของเพลงทั้ง 3 สะท้อนภาพทางด้านวิถีชีวิตและสังคมชนบทของไทย

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีพบว่า (1) เพลงโนเน มีรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ G- A และ D-E, บันไดเสียงเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเป็นการกระโดดข้ามขั้นและเรียงลำดับขั้นในตอนท้าย กระสวนจังหวะค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน พิสัยของเสียงคือ E-D* การบรรจุคำร้องมีทั้งการร้องแบบเนื้อเต็มและแบบเนื้อเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน (2) เพลงลำภาข้าวสาร มีรูปแบบ Ternary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ G-A และ B-E บันไดเสียงเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการกระโดดข้ามขั้น ลาดลงตามลำดับขั้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขั้นสู่เสียงสูง กระสวนจังหวะไม่กระชั้นค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือ E-E* การบรรจุคำร้องเป็นการร้องแบบเนื้อเต็มและแบบเนื้อเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน (3) เพลงระบำพื้นบ้านมีรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ D-E และ A-G บันไดเสียงเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นเป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอและมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน กระสวนจังหวะไม่กระชั้นค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือ E-D* การบรรจุคำร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและพบการตวัดเสียง เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

4136035 MSMS/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : PLENG NOH-NAY / PLENG LUM-PA-KAEW-SAHN / PLENG RA-BUM-PEUN-BAHN / SPECIFIC CHARACTERISTIC.

SRICHAN NOISA-ARD: VOCAL MUSIC IN PATHUMTHANI PROVINCE: A CASE STUDY OF PLENG NOH-NAY, PLENG LUM-PA-KAEW-SAHN AND PLENG RA-BUM-PEUN-BAHN. THESIS ADVISORS: SANONG KLANGPRASRI, B.Fa., M.A. (cultural Studies) NARONGCHAI PIDOKRAJT. B.Ed., M.Ed., M.A., ANAK CARUN-YANANT. B.Ed., M.M., 370 p. ISBN 974-04-0929-6

This thesis aims to investigate current trends and related specific characteristic of Pleng No-nay, Pleng Lum-pa-kaew-sahn and Pleng Ra-bum-peun-bahn. Ethnomusicology methodology was the process applied. Analysis was conducted by use of the qualitative research approach.

The research revealed: (1) Pleng No-nay originated in the Krung-sri-Ayutthaya period. It utilized auspicious singing component. Its function is to be used for merit-making ceremonies and for pubic entertainment. (2) Pleng Lum-pa-kaew-sahn originated in the Krung-Rrattanakosin Period. It was used a song to solicit contribution of rice to monks at the end of the Buddhist lent, in the Lum-pa-kaew-sahn tradition. It was used for special occasions and resulted in Buddhism workship. (3) Pleng Ra-bum-peun-bahn was used for singing and pubic entertainment in the Songkran festival. These three songs. Reflect on the beliefs and society of Thailand.

In regards to specific characteristics: (1) Pleng No-nay has a song form that is a binary form. The structural pitch follow G-A, D-E, the Pentatonic scale. The melodic shape and melodic direction are disjunct motion and conjunction motion in final phrases. The rhythmic pattern is stable and repeated. Range is E-D*. Text setting is syllabic setting and neurmatic setting. Text and melodic phrase are related. (2) Pleng Lum-pa-kaew-sahn has a ternary song form. The Structural pitch as follow G-A, B-E, the Pentatonic scale. Melodic shape and melodic direction are disjunct motion, arch and inverted descending in final phrases. Rhythmic pattern is stable and repeated; range is E-E*. Text setting are syllabic setting and neurmatic setting. Text and melodic phrase are related. (3) Pleng Ra-bum-peun-bahn is in binary form. The Structural pitch follow D-E, A-G, the Pentatonic scale. Melodic shape and melodic direction are disjunct motion and conjunction motion. Arch and inverted arch and descending and sequential. Rhythmic pattern is stable and repeated. Range is E-E*. Text setting are syllabic setting and neurmatic setting. Text and melodic phrase are related.

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ.....ค
บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
สารบัญ.....ฉ
สารบัญภาพ.....ฑ
สารบัญแผนผัง.....ฒ
สารบัญตาราง.....ณ
สารบัญกราฟ.....ต

บทที่ 1 บทนำ.....1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย.....1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 3
1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ.....4
1.4 ขอบเขตของการวิจัย.....4
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น.....4
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย.....5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....7
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย
2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา.....7
2.1.1.1 แนวคิดการศึกษาด้านประวัติศาสตร์.....7
2.1.1.2 แนวคิดด้านบทบาทหน้าที่.....8
2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน.....8
2.1.2.1 แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้าน.....8
2.1.2.2 แนวคิดด้านคติชนวิทยา.....10

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี.....10
2.1.3.1 แนวคิดด้านการศึกษารูปแบบโครงสร้าง.....10
2.1.3.2 แนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบดนตรี.....11
2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....15
2.2.1 งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัว.....15
ของเพลงพื้นบ้าน
2.2.2 งานวิจัยเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรีของดนตรีพื้นบ้าน.....16
2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....17
2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี.....17
2.3.1.1 ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์.....17
2.3.1.2 ที่ตั้งและอาณาเขต.....19
2.3.1.3 เส้นทางคมนาคม.....19
2.3.1.4 ลักษณะทางภูมิประเทศ.....20
2.3.1.5 การปกครอง.....21
2.3.1.6 ประชากรและกลุ่มชาติพันธุ์.....21
2.3.1.7 สภาพสังคม.....22
2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน.....24
2.3.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน.....24
2.3.2.2 ลักษณะของเพลงพื้นบ้าน.....25
2.3.2.3 ประเภทของเพลงพื้นบ้าน.....29
2.3.2.4 ภาษาและฉันทลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน.....31
2.3.2.5 พัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน.....33
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....36
3.1 การเก็บข้อมูลรวบรวมข้อมูล
3.1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ.....36
3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม.....37

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.2 วิธีดำเนินการวิจัย.....38
3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล.....38
3.4 การลำดับและตรวจสอบข้อมูล..... .39
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล.....39
3.6 การนำเสนอผลการวิจัย.....41
บทที่ 4 เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน.....42
4.1 เพลงโนเน.....42
4.1.1 ประวัติความเป็นมา.....43
4.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง.....48
4.1.2.1 สถานที่.....48
4.1.2.2 เครื่องดนตรี.....48
4.1.2.3 การแต่งกาย.....48
4.1.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น.....48
4.1.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย.....49
4.1.2.6 บรรยากาศในการละเล่น.....49
4.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม.....50
4.1.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง.....50
4.1.4.1 ภาพสะท้อนทางด้านวิถีชีวิต.....50
4.1.4.2 ภาพสะท้อนด้านค่านิยม.....52
4.1.4.3 ภาพสะท้อนด้านการศึกษาของชาวบ้าน.....53
4.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา.....53
4.2 เพลงลำภาข้าวสาร.....54
4.2.1 ประวัติความเป็นมา.....54
4.2.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะของการแสดง.....57
4.2.2.1 สถานที่.....57
4.2.2.2 เครื่องดนตรี.....57

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.2.2.3 การแต่งกาย.....58
4.2.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น.....58
4.2.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย.....60
4.1.2.6 บรรยากาศในการละเล่น.....62
4.2.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม.....62
4.2.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง.....63
4.2.4.1 ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต.....63
4.2.4.2 ภาพสะท้อนด้านความเชื่อ.....64
4.2.4.3 ภาพสะท้อนด้านค่านิยม.....65
4.2.4.4 ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน.....66
4.2.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา.....67
4.3 เพลงระบำพื้นบ้าน.....70
4.3.1 ประวัติความเป็นมา.....71
4.3.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะของการแสดง.....71
4.3.2.1 สถานที่.....71
4.3.2.2 เครื่องดนตรี.....71
4.3.2.3 การแต่งกาย.....72
4.3.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น.....72
4.3.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย.....72
4.1.2.6 บรรยากาศในการละเล่น.....73
4.3.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม.....74
4.3.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง.....75
4.3.4.1 ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต.....75
4.3.4.2 ภาพสะท้อนด้านสังคม.....76
4.3.4.3 ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน.....77
4.3.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา.....78

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี.....80
5.1 เพลงโนเน.....82
5.1.1 รูปแบบโครงสร้าง.....82
5.1.1.1 ทำนองท่อน A.....82
5.1.1.2 ทำนองท่อน B.....84
5.1.1.3 ทำนองท่อน C.....86
5.1.2 ระดับเสียงโครงสร้าง.....87
5.1.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A.....87
5.1.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B.....89
5.1.3 บันไดเสียง.....91
5.1.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง.....96
5.1.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A.....96
5.1.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B.....104
5.1.5 กระสวนจังหวะ.....111
5.1.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1.....111
5.1.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2.....113
5.1.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3.....114
5.1.5.4 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4.....115
5.1.5.5 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5.....117
5.1.5.6 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6.....118
5.1.6 พิสัยของเสียง.....119
5.1.7 การบรรจุคำร้อง.....120
5.1.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม.....120
5.1.7.2 การร้องแบบเนื้อเอื้อนเล็กน้อย.....121
5.7.1.3 การร้องแบบเน้นเสียง.....122
5.7.1.4 การร้องแบบตวัดเสียง.....123

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

5.1.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง.....124
5.1.8.1 ทำนองท่อน A.....124
5.1.8.2 ทำนองท่อน B.....126
5.2 เพลงลำภาข้าวสาร.....127
5.2.1 รูปแบบโครงสร้าง.....128
5.2.1.1 ทำนองท่อน A.....128
5.2.1.2 ทำนองท่อน A1.....133
5.2.1.3 ทำนองท่อน B.....137
5.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง.....143
5.2.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A.....143
5.2.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B.....147
5.2.3 บันไดเสียง.....150
5.2.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง.....159
5.2.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A.....159
5.2.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B.....175
5.2.5 กระสวนจังหวะ.....189
5.2.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1.....189
5.2.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2.....192
5.2.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3.....193
5.2.6 พิสัยของเสียง.....195
5.2.7 การบรรจุคำร้อง.....197
5.2.7.1 การร้องแบบเนื้อเอื้อน.....197
5.2.7.2 การร้องแบบเอื้อนเล็กน้อย.....198
5.2.7.3 การร้องแบบตวัดเสียง.....202

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

5.2.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง.....205
5.2.8.1 ทำนองท่อน A.....205
5.2.8.2 ทำนองท่อน B.....207
5.3 เพลงระบำพื้นบ้าน.....209
5.3.1 รูปแบบโครงสร้าง.....210
5.3.8.1 ทำนองท่อน A.....210
5.3.8.2 ทำนองท่อน B.....214
5.3.2 ระดับเสียงโครงสร้าง.....217
5.3.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A.....217
5.3.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B.....219
5.3.3 บันไดเสียง.....221
5.3.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง.....227
5.3.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A.....227
5.3.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B.....236
5.3.5 กระสวนจังหวะ.....245
5.3.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1.....245
5.3.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2.....247
5.3.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3.....248
5.3.5.4 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4.....250
5.3.6 พิสัยของเสียง.....251
5.3.7 การบรรจุคำร้อง.....253
5.3.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม.....253
5.3.7.2 การร้องแบบเนื้อเอื้อนเล็กน้อย.....257
5.3.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง.....258
5.3.8.1 ทำนองท่อน A.....258
5.3.8.2 ทำนองท่อน B.....259

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....262
6.1 สรุปผลการวิจัย.....262
6.1.1 สภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร.....262
และเพลงระบำพื้นบ้าน
6.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน.....263
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน
6.2 อภิปรายผล.....264
6.2.1 การศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน.....264
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน
6.2.2 ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน.....272
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน
6.3 ข้อเสนอแนะ.....275

บรรณานุกรม.....277
บุคลานุกรม.....282
ภาคผนวก.....283
ประวัติผู้วิจัย.....356
Executive Summary.....357

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดปทุมธานี.....19
ภาพที่ 2 สภาพบ้านเรือนบริเวณฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาในอำเภอสามโคก.....20
ภาพที่ 3 ขั้นตอนการต้มแป้ง.....44
ภาพที่ 4 การโขลกแป้งขนมจีน.....45
ภาพที่ 5 การเล่นเพลงโนเนขณะโขลกแป้งขนมจีน.....46
ภาพที่ 6 การนวดแป้ง.....46
ภาพที่ 7 การกรองแป้ง.....46
ภาพที่ 8 การโรยเส้น.....47
ภาพที่ 9 การช้อนเส้นให้สะเด็ดน้ำ.....47
ภาพที่ 10 การจับเส้น.....47
ภาพที่ 11 การตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส 58
ภาพที่ 12 การลำภาข้าวสาร.....59
ภาพที่ 13 สมเด็จพระเทพรัตนฯ เสด็จทอดพระเนตรการแสดงถวายของคณะลำภาข้าวสาร.....67
จังหวัดปทุมธานีในงานตักบาตรพระร้อย ณ พระตำหนักจักรีบงกช จังหวัดนนทบุรี
ภาพที่ 14 คณะลำภาข้าวสารขณะเตรียมตัว.....68
ภาพที่ 15 คณะลำภาข้าวสารเริ่มเคลื่อนขบวน.....68
ภาพที่ 16 การแสดงลำภาข้าวสารของนักเรียนโรงเรียนวัดคลองสระ.....69

สารบัญแผนผัง

หน้า

แผนผังที่ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในงานวิจัย.....14
แผนผังที่ 2 แผนผังกลอนหัวเดียว.....32

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....96
ตารางที่ 2 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนางผวน โพธิสิ.....98
ตารางที่ 3 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....100
ตารางที่ 4 แสดงระดับเสียตกเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่คนทั้ง 3 คน.....102
ตารางที่ 5 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....104
ตารางที่ 6 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิสิ.....106
ตารางที่ 7 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....108
ตารางที่ 8 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของพ่อเพลงแม่คนทั้ง 3 คน.....110
ตารางที่ 9 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....159
ตารางที่ 10 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางผวน โพธิสิ.....161
ตารางที่ 11 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....163
ตารางที่ 12 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์.....165
ตารางที่ 13 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา.....167
ตารางที่ 14 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์.....169
ตารางที่ 15 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเฉลียว สุทธาวาศ.....171
ตารางที่ 16 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน.....173
ตารางที่ 17 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....175
ตารางที่ 18 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางผวน โพธิสิ.....177
ตารางที่ 19 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....179
ตารางที่ 20 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์.....181
ตารางที่ 21 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา.....183
ตารางที่ 22 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์.....184
ตารางที่ 23 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาศ.....186
ตารางที่ 24 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน.....188
ตารางที่ 25 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....227

สารบัญตาราง (ต่อ)

หน้า

ตารางที่ 26 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางผวน โพธิสิ.....229
ตารางที่ 27 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....231
ตารางที่ 28 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ.....233
ตารางที่ 29 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน.....235
ตารางที่ 30 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....236
ตารางที่ 31 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางผวน โพธิสิ.....238
ตารางที่ 32 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....240
ตารางที่ 33 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ.....242
ตารางที่ 34 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน.....244

สารบัญกราฟ

หน้า

กราฟที่ 1 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....97
กราฟที่ 2 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางผวน โพธิสิ.....99
กราฟที่ 3 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....101
กราฟที่ 4 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน.....103
กราฟที่ 5 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....105
กราฟที่ 6 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิสิ.....107
กราฟที่ 7 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....109
กราฟที่ 8 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน.....110
กราฟที่ 9 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....160
กราฟที่ 10 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางผวน โพธิสิ.....162
กราฟที่ 11 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....164
กราฟที่ 12 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์.....166
กราฟที่ 13 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา.....168
กราฟที่14 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของวันโชค พัชรมุกดากรณ์.....170
กราฟที่ 15 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเฉลียว สุทธาวาศ.....172
กราฟที่ 16 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน....174
กราฟที่ 17 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....176
กราฟที่ 18 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางผวน โพธิสิ.....178
กราฟที่ 19 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....180
กราฟที่ 20 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์.....182
กราฟที่ 21 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา.....183
กราฟที่ 22 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของวันโชค พัชรมุกดากรณ์.....185
กราฟที่ 23 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาศ.....187
กราฟที่ 24 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน....188
กราฟที่ 25 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....228
กราฟที่ 26 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางผวน โพธิสิ.....230

สารบัญกราฟ (ต่อ)

หน้า

กราฟที่ 27 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....232
กราฟที่ 28 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ..... .234
กราฟที่ 29 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน....235
กราฟที่ 30 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ..... 237
กราฟที่ 31 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางผวน โพธิสิ.....239
กราฟที่ 32 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....241
กราฟที่ 33 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ.....243
กราฟที่ 34 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน....244

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

การดำเนินชีวิตของมนุษย์ที่ปรากฏเห็นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน หากศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้ง จะพบว่าล้วนแต่ดำรงอยู่ภายใต้กรอบคำว่า "วัฒนธรรม" ทั้งสิ้น โดยอาศัยกระบวนการเรียนรู้นับตั้งแต่การรับมา สั่งสม ปรับปรุง สร้างสรรค์ และถ่ายทอด ตลอดจนใช้ระยะเวลาในการปรับตัวเพื่อการดำรงอยู่

ดังนั้นวัฒนธรรมในแต่ละกลุ่มชนจึงมีความแตกต่างกัน อันเนื่องมาจากปัจจัยพื้นฐานที่มีอยู่ในสังคมนั้น ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะภูมิประเทศ จำนวนประชากร ฯลฯ ดังนั้นแต่ละสังคมจึงมีวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ ลักษณะเฉพาะของตัวเอง อาจกล่าวได้ว่าเป็น "วัฒนธรรมพื้นบ้าน" หรือ "วัฒนธรรมท้องถิ่น" เหตุนี้วัฒนธรรมพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมท้องถิ่นจึงถือเป็นมรดกของสังคม สามารถแสดงให้เห็นถึงระดับของการพัฒนาประเทศและความเป็นอยู่ของคนในชาติได้อย่างดีด้วย

วัฒนธรรมด้านการละเล่นเพลงพื้นบ้านของไทยมีหลายประเภท โดยมากแบ่งตามลักษณะท้องถิ่นต่าง ๆ นับตั้งแต่ระดับชุมชน หมู่บ้าน อำเภอ จังหวัด และภาค เป็นต้น เช่น ขับซอของภาคเหนือ, หมอลำและกันตรึมของภาคอีสาน, เพลงฉ่อยและเพลงอีแซวของภาคกลาง, เพลงบอก และเพลงชาน้องของภาคใต้ เป็นต้น

กล่าวเฉพาะเพลงพื้นบ้านในท้องที่ภาคกลาง นับตั้งแต่ตอนล่างของแม่น้ำเจ้าพระยาแถบจังหวัดนครสวรรค์ สุพรรณบุรี อ่างทอง และสิงห์บุรี เป็นต้น เพลงในพื้นที่นี้ ได้แก่ เพลงอีแซว เพลงฉ่อย เพลงเกี่ยวข้าว เพลงพิษฐาน เพลงเหย่อย ฯลฯ บริเวณติดกันลงมาทางใต้ เป็นเขตจังหวัดนครนายก เพลงพื้นบ้านในท้องที่นี้ ได้แก่ เพลงระบำบ้านนา ระบำบ้านไร่ ส่วนจังหวัดอยุธยา เพลงพื้นบ้านในบริเวณนี้ ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าวและเพลงเรือ เป็นต้น ส่วนเขตจังหวัดปทุมธานีเพลงพื้นบ้านในเขตนี้ ได้แก่ เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน เพลงเหล่านี้เคยเป็นที่นิยมของชาวบ้านสำหรับใช้ร้องเล่นและประกอบกิจการงานต่าง ๆ

เพลงพื้นบ้านของจังหวัดปทุมธานีที่สำคัญและเป็นเพลงที่นิยมร้องเล่นเฉพาะที่ปทุมธานี ได้แก่ เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน เนื่องจากโอกาสในการร้องมีเพียงในเทศกาล หากนอกเทศกาลจะไม่ได้ยินชาวบ้านร้องกัน ส่วนมากมักเกี่ยวข้องกับประเพณีการทำบุญ

หรืองานมงคลของชุมชน เช่น เพลงโนเนนิยมเล่นเวลาโขลกแป้งเพื่อทำขนมจีนในงานต่าง ๆ เพลงลำภาข้าวสารนิยมเล่นฤดูน้ำหลากหรือออกพรรษา และเพลงระบำพื้นบ้านนิยมเล่นในช่วงตรุษ-สงกรานต์ เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากความจำเป็นทางด้านภูมิศาสตร์และฤดูกาลที่เหมาะสม

ปัจจุบันสังคมไทยมีอัตราความผันแปรสูง เพราะเป็นสังคมของโลกยุคใหม่ พัฒนาการของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวมนุษย์จึงเปลี่ยนแปลงอย่างไม่มีการจบสิ้น การเปลี่ยนแปลงหรือการคงอยู่ของวัฒนธรรมเกิดขึ้นได้จากหลายสาเหตุ ทั้งปัจจัยด้านสังคมและระยะเวลา ดังที่ วีระ บำรุงรักษ์ (2538: 6-7) ได้กล่าวไว้ในการสัมมนาเรื่องการวัฒนธรรมศึกษา กระบวนการบริหารและจัดการวัฒนธรรม ว่า

...การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมย่อมเปลี่ยนแปลงตามเงื่อนไขและกาลเวลา เมื่อมีการประดิษฐ์หรือค้นพบสิ่งใหม่ ๆ วิธีใหม่สามารถแก้ไขและตอบสนองความต้องการของสังคมได้ดีกว่า ย่อมทำให้เกิดความนิยมและเลิกใช้วัฒนธรรมเดิม การจะรักษาวัฒนธรรมเดิมไว้ได้จึงต้องปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาวัฒนธรรมนั้นให้เหมาะสม มีประสิทธิภาพตามยุคสมัย...

จากคำกล่าวข้างต้นสามารถขยายความได้ว่าสาเหตุที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒน-ธรรมมีปัจจัยสำคัญหลายประการประกอบกัน อาทิ ปัจจัยด้านสิ่งแวดล้อม อิทธิพลของวัฒนธรรมต่างถิ่น และความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี เป็นต้น นอกจากนี้มนุษย์ยังเป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่สรรค์สร้างวัฒนธรรมให้เกิดขึ้นและแปรเปลี่ยนไปในทิศทางต่าง ๆ กันไป บางครั้งส่งผลให้วัฒนธรรมพื้นบ้านเสื่อมและสูญหายไป ปัจจุบันนักวิชาการด้านวัฒนธรรมและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องจึงได้เริ่มคิดหาแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนามากขึ้น ส่วนหนึ่งก็คือ ทำการศึกษาวัฒนธรรมไปพร้อม ๆ กับการพัฒนา ดังที่ วีระ บำรุงรักษ์ (2538: 243) ได้กล่าวว่า การศึกษาคือกระบวนการสร้างสรรค์และถ่ายทอดวัฒนธรรม ซึ่งสอดคล้องกับ ปรานี วงษ์เทศ (2525: 101) ยังได้กล่าวในแนวเดียวกันว่า การศึกษาเพลงพื้นบ้านที่ยังหลงเหลืออยู่ในสังคมไทยที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย (Modernization) อย่างรวดเร็วในปัจจุบันเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากเป็นการรวบรวมเก็บข้อมูลที่กำลังสูญหายไปพร้อมกับการเข้ามาของการบันเทิงแบบใหม่แล้ว ยังอาจใช้เป็นสื่อในการศึกษาทำความเข้าใจสังคมหรือชุมชนที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนี้ในอดีตที่ไม่ห่างไกลนักได้ ทั้งนี้เพื่อเป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจระบบสังคม ค่านิยม ทัศนคติ และพฤติกรรมทางสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปเป็นสังคมเมือง

โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านในประเทศไทยปัจจุบันเป็นไปตามกระแสสภาวะเศรษฐกิจและสังคมของโลกยุคใหม่ จากเมืองเกษตรกรรมแต่เดิมชาวบ้านส่วนใหญ่ใช้ชีวิตคลุกคลีอยู่ในท้องไร่ท้องนาหรือแม่น้ำลำคลองต่าง ๆ แวดล้อมด้วยธรรมชาติ ผู้คนในแต่ละชุมชนอาศัยอยู่ไม่หนาแน่น การแข่งขันด้านอาชีพจึงไม่สูง หลังจากเสร็จสิ้นจากภารกิจในแต่ละวัน ชาวบ้านมีเวลาไปมาหาสู่และพักผ่อนกันมาก ทำให้มีโอกาสจัดหาการละเล่นต่าง ๆ เพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อย แต่ปัจจุบันสังคมไทยกลายเป็นเมืองที่มีผู้คนอาศัยอยู่หนาแน่น การแข่งขันด้านอาชีพค่อนข้างสูง และต้องอาศัยความเจริญทางด้านเทคโนโลยีและการคมนาคมมาช่วยมากขึ้น มีผลทำให้การพบปะกันของชาวบ้านน้อยลง การประกอบกิจกรรมร่วมกันของชุมชนก็ลดน้อยตามด้วย ไม่มีเวลาและโอกาสมาร้องรำทำเพลงเหมือนอย่างแต่ก่อน บรรดาพ่อเพลงแม่เพลงที่เคยร้องเล่นกันมาแต่อดีตก็นับวันจะหมดไปเรื่อย ๆ เป็นเหตุให้เพลงพื้นบ้านในหลายท้องถิ่นเสื่อมความนิยมและสูญหายไป

รวมทั้งเพลงพื้นบ้านในเขตจังหวัดปทุมธานี เท่าที่สำรวจเบื้องต้นพบว่า ปัจจุบันเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน เริ่มห่างหายไปจากวิถีชีวิตของชาวบ้านมากขึ้น เนื่องจากเยาวชนรุ่นใหม่ไม่ค่อยนิยมเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมและหันไปให้ความสนใจกับเพลงสมัยใหม่ที่มาพร้อมกับสื่อต่าง ๆ มากกว่า เพลงพื้นบ้านในเขตจังหวัดปทุมธานีดังกล่าว จึงเสื่อมความนิยมลงและมีความเป็นไปได้ว่า อนาคตจะหาคนสืบทอดได้ยากขึ้น

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาวิจัยเพลงพื้นบ้านในเขตจังหวัดปทุมธานี โดยเลือกศึกษาเฉพาะกรณี "เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน" เพื่อรวบรวมข้อมูลและบันทึกเป็นหลักฐานอย่างมีระบบ ตามแผนวาระแม่บทของมติคณะรัฐมนตรี ที่กำหนดไว้ว่าช่วงปี พ.ศ. 2541-2550 เป็น "ทศวรรษสืบสานวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา" ทั้งนี้เพื่อช่วยอนุรักษ์และขยายองค์ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้านของไทยให้กว้างขวางอีกทางหนึ่ง

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.2.2 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.3.1 ทราบสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.3.2 ทราบลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.3.3 เพื่อเป็นข้อมูลในการวางแผนอนุรักษ์พัฒนาให้แก่หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

1.3.4 เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาเพลงพื้นบ้านด้านมานุษยดนตรีวิทยาต่อไป

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยอาศัยการเก็บบันทึกข้อมูลจากพ่อเพลงแม่เพลงที่มีวัยวุฒิ ประสบการณ์ในการขับร้อง เป็นที่นิยมและยอมรับของชาวบ้าน จำนวน 8 คน ดังนี้

1. นายเหลื่อม เครือโชติ
2. นางผวน โพธิสิ
3. นางรำพึง แก้วแดง
4. นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์
5. นางฉลอง จันทิมา
6. นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์
7. นางเฉลียว สุทธาวาศ
8. นายสำเนียง ช่างต่อ

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัย ดังนี้

1. การศึกษาภาพสะท้อนทางสังคมจากบทร้อง ผู้วิจัยศึกษาจากบทร้องที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม และเอกสารที่มีผู้บันทึกไว้

2. การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ผู้วิจัยใช้วิธีถอดและบันทึกโน้ต (Music Transcription) โดยใช้โปรแกรมดนตรี Finale 3.72 เป็นระบบโดเคลื่อนที่ (Movable Do)

3. การคัดเลือกบทเพลงเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ผู้วิจัยคัดเลือกการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลง เพียงเพลงละ 1 รอบ

4. ผู้วิจัยกำหนดใช้ O แทนระดับเสียงหลัก และ ● แทนระดับเสียงผ่านในประเด็นระดับเสียงโครงสร้าง

5. ประเด็นศึกษาลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยกำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต ดังนี้

1 แทนระดับเสียง โด (Middle C)

2 แทนระดับเสียง เร

3 แทนระดับเสียง มี

4 แทนระดับเสียง ฟา

5 แทนระดับเสียง ซอล

6 แทนระดับเสียง ลา

7 แทนระดับเสียง ที

8 แทนระดับเสียง โด (สูง)

9 แทนระดับเสียง เร (สูง)

10 แทนระดับเสียง มี (สูง)

6. โน้ตในช่วงเสียงสูงกว่า 1 Octave จาก Middle C กำหนดใช้ * บนตัวโน้ต

7. ประเด็นศึกษาลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองอธิบายจากกราฟโดยใช้โปรแกรม Microsoft Excel

8. ลักษณะการขับร้องแบบเอื้อน กำหนดใช้สัญลักษณ์ ~ บนตัวโน้ต

9. ข้อความหรือคำสำคัญ ผู้วิจัยใช้วิธีขีดเส้นใต้ข้อความนั้น

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย

ตักบาตรพระร้อย หมายถึง ประเพณีการตักบาตรในหน้าออกพรรษาของจังหวัดปทุมธานี แต่เดิมพระสงฆ์พายเรือมาบิณฑบาต จำนวน 100 รูป จึงเรียกว่า "ตักบาตรพระร้อย" ปัจจุบันนิยมเป็นการตักบาตรรอบโบสถ์มากขึ้น

บทร้อง หมายถึง ส่วนประกอบของเพลงที่มีการใช้ถ้อยคำภาษาอย่างมีท่วงทำนอง บ้างเรียกว่า "เนื้อร้อง"

พ่อเพลงแม่เพลง หมายถึง ผู้ที่ได้รับคัดเลือกมาขับร้องเพลงในการวิจัยครั้งนี้

เพลงโนเน หมายถึง เพลงที่ใช้ร้องเวลาลงแขกโขลกแป้งทำขนมจีนของจังหวัดปทุมธานี บ้างเรียกว่า "เพลงโขลกแป้ง"

เพลงพื้นบ้าน หมายถึง เพลงของชาวบ้านโดยทั่วไปในแต่ละท้องที่ หรือแต่ละชุมชน บ้างเรียกว่า "เพลงพื้นเมือง"

เพลงระบำพื้นบ้าน หมายถึง เพลงระบำที่ใช้ร้องเล่นในช่วงเทศกาลของชาวบ้าน พบมากแถบพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย บ้างเรียกว่า "ระบำพื้นเมือง" ในการวิจัยครั้งนี้ศึกษาเฉพาะเพลงระบำพื้นบ้านที่พบในจังหวัดปทุมธานี

ลำภาข้าวสาร หมายถึง ประเพณีการเรี่ยไรข้าวสารของจังหวัดปทุมธานี โดยชาวบ้านจะพากันพายเรือสัญจรไปยังบ้านต่าง ๆ และร้องเพลงเพื่อขอบริจาคข้าวสารหรือปัจจัยในการทำบุญ เพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินหรือทอดผ้าป่า

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ลักษณะขององค์ประกอบดนตรีที่ปรากฏอยู่ภายในบทเพลง

สร้อยเพลง หมายถึง บทร้องที่มักร้องส่งหรือร้องรับต่อจากท่อนเนื้อหาของเพลงจากการด้นของพ่อเพลงแม่เพลง โดยมากลูกคู่จะร้องรวมกัน

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาเรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อทบทวนวรรณกรรมเพื่อเอื้อประโยชน์ในการกำหนดกรอบแนวคิด และเป็นแนวทางเบื้องต้นซึ่งนำไปสู่ขั้นตอนของกระบวนการวิจัยที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดแนวคิดและทฤษฎีตามหลักมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีกับสังคม แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา

ผู้วิจัยศึกษารวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา โดยเริ่มจากการศึกษาแนวคิดเชิงมานุษยวิทยา และเชื่อมโยงเข้าสู่หลักการทางมานุษยดนตรีวิทยาตามลำดับ ดังนี้

2.1.1.1 แนวคิดการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ (Historical Approach)

แนวคิดการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) (จุไรรัตน์ จันทร์ธำรง และยุพา คลังสุวรรณ, ผู้แปล, 2531: 69) ให้ความสำคัญกับงานภาคสนามและเน้นการศึกษาประวัติศาสตร์ของแต่ละสังคม เพราะเชื่อว่า การจะเข้าใจสังคมหนึ่งสังคมใดจำเป็นต้องรู้อดีตของสังคมนั้นด้วย เนื่องจากวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมเป็นผลิตผลที่มีลักษณะเฉพาะตัวของเหตุการณ์และสถานการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นโดยการกระทำของคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ วิธีการศึกษา วัฒนธรรมจึงเป็นอุบัติเหตุทางประวัติศาสตร์ซึ่งประกอบด้วยปัจจัยต่าง ๆ รวมกันและสลับลำดับกันจนกระทั่งสลับซับซ้อนเกินกว่าจะตั้งกฎทั่วไปเกี่ยวกับสาเหตุที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมและความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมได้

จากแนวคิดการศึกษาประวัติศาสตร์ของฟรานซ์ โบแอส สรุปได้ว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ประวัติศาสตร์สามารถช่วยอธิบายเชื่อมโยงเหตุการณ์จากอดีตสู่ปัจจุบันได้ดี ผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาเป็นแนวทางในการศึกษาประวัติเพลงพื้นบ้าน โดยการค้นคว้าเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่ออธิบายประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของเพลง

2.1.1.2 แนวคิดด้านบทบาทหน้าที่ (Functionalism)

แนวคิดด้านบทบาทหน้าที่หรือทฤษฎีหน้าที่นิยมของโบรนิสลอร์ มาลิเนาว์สกี้ (Bronislaw Malinowski) (จุไรรัตน์ จันทร์ธำรง และยุพา คลังสุวรรณ, ผู้แปล, 2531: 84-85) ว่า "เป็นแนวศึกษาบทบาทหน้าที่ต่อสังคม ส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมทำหน้าที่สนองความจำเป็นของปัจเจกชน...จะต้องศึกษาสถาบัน บทบาท และความประสานกลมกลืนกันอย่างไร"

ต่อมา อลัน พี เมอร์เรียม (Alan P. Merriam, 1964: 6) นักมานุษยดนตรีวิทยา ได้นำแนวทางของโบรนิสลอร์ มาลิเนาว์สกี้ มาใช้เป็นรูปแบบในการศึกษาเรื่องราวมนุษย์กับดนตรี เขาเชื่อว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถบ่งบอกวัฒนธรรมของมนุษย์ในสังคม และเน้นว่านักมานุษยดนตรีวิทยาต้องสามารถอธิบายและเข้าใจลักษณะนั้นได้อย่างแท้จริง คือต้องศึกษากระบวนการที่เปลี่ยนแปลงของมนุษย์, สถานะและการดำรงอยู่ของประชากรในวัฒนธรรมนั้น ๆ

แนวคิดของโบรนิสลอร์ มาลิเนาว์สกี้ และ อลัน พี เมอร์เรียม เป็นไปในทางเดียวกันคือควรศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีต่อสังคมให้ครอบคลุมอย่างสอดคล้องกัน เพราะบทบาทหน้าที่ของสิ่งต่าง ๆ สะท้อนความเป็นไปของสังคมมนุษย์ได้ชัดเจน ผู้วิจัยนำแนวคิดของมาลิเนาว์สกี้และเมอร์เรียม เป็นแนวทางการศึกษาบทบาทหน้าที่ของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ที่มีต่อสังคมชาวจังหวัดปทุมธานี

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยจัดประเด็นแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน เพื่อเป็นแนวคิดเข้าสู่กระบวนการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

2.1.2.1 แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้าน

แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้านของปรานี วงษ์เทศ (2525: 104) ได้กล่าวถึงแนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยาว่า การศึกษาวิเคราะห์เพลงที่สมบูรณ์นั้น ควรจะศึกษาถึงโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ รวมทั้งประวัติของผู้ร้องพร้อมกันไปด้วย ไม่ว่าจะในด้านประวัติศาสตร์ สังคม จิตวิทยา โครงสร้างทางสังคม ภาษา วรรณกรรม สุนทรียศาสตร์

สัญลักษณ์ และศิลปะด้านอื่น ๆ การศึกษาเพียงด้านเดียว ย่อมไม่เพียงพอต่อความเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้ อย่างน้อย 6 ประเด็นคือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางวัตถุของเครื่องดนตรี

ศึกษาทั้งด้านกายภาพและระบบเสียง จัดประเภทแบ่งแยก การสร้างและประวัติความเป็นมา

2. เนื้อเพลง

ศึกษาโครงสร้างทางภาษาและความสัมพันธ์กับเสียง การใช้เสียง เทคนิควิธีการตลอดจนปัญหาและทางแก้ไข ศึกษาเรื่องราวที่สอดคล้องกับเรื่องในเนื้อภาษา ความหมาย มูลเหตุและผลตอบรับ การประยุกต์ใช้ในวิถีชีวิตของชนเผ่าและสังคมอื่น การนำไปใช้ยังถิ่นอื่น การแพร่กระจาย

3. การแบ่งประเภทของดนตรี

ศึกษาแล้วแบ่งตามทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรมและตามทฤษฎี ว่าจะแบ่งอย่างไรจึงเหมาะสม

4. นักดนตรี-นักร้อง

เลือกศึกษาบุคคลที่ชนเผ่าให้ความนิยมยอมรับว่าดีที่สุด เท่าที่มีอยู่ ศึกษาวิธีการฝึกหัด เทคนิควิธีการบรรเลง การถือเป็นอาชีพเพียงอย่างเดียว หรือมีบทบาทที่มากกว่า มีระบบวิธีการสอนหรือถ่ายทอดอย่างไร ผลงานอันเป็นที่ยอมรับ ข้อที่โดดเด่นปลีกย่อย การสืบหาข้อที่เด่นเหมือนกันตลอดจนการสืบเชื้อสายในวงศ์ตระกูล ระบบที่เกื้อหนุนอุปถัมภ์

5. บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดงหรือเล่นดนตรี

ศึกษาบทบาทหน้าที่ในกิจกรรมประเภทหรือลักษณะใด อย่างไร สังคมให้การยอมรับหรือให้ความสำคัญอย่างไร นอกจากนั้นหน้าที่ยังแบ่งออกเป็น 2 ระดับ คือ ที่เป็นไปตามที่เจ้าของวัฒนธรรมแบ่งไว้ (Manifest function) และที่เป็นหน้าที่แฝง (Latent function) ที่ผู้ศึกษาควรพิจารณาตามหลักวิชาอีกระดับหนึ่ง

6. กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

ศึกษาพื้นฐานแนวคิดทางสังคมเกี่ยวกับดนตรี การเกิดมาของดนตรี สถานภาพของเครื่องดนตรีและนักดนตรี มาตรฐานเสียง การผลิตเสียง การสร้างจังหวะ ความเชื่อในลักษณะดนตรีอย่างไรที่ชนเผ่าเห็นว่าไพเราะ

แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้านของปรานี วงษ์เทศ เน้นความสำคัญของการศึกษาด้านโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมด้านอื่นไปพร้อมกัน จึงสามารถเข้าใจสังคมนั้นได้ชัดเจน อย่างน้อยควรศึกษาข้อมูลตัวดนตรี นักดนตรี บทบาทหน้าที่ของดนตรี และกิจกรรมอื่นที่เกี่ยวข้อง

2.1.2.2 แนวคิดด้านคติชนวิทยา (Folklore)

แนวคิดด้านคติชนวิทยาของวิลเลียม อาร์. บาสคอม (William R. Bascom, อ้างถึงใน ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์, 2525: 95) ได้กล่าวถึงการศึกษาคติชาวบ้านในหนังสือมานุษยวิทยากับการศึกษาคติชาวบ้านว่า นักมานุษยวิทยาสนใจศึกษาคติชาวบ้านในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. สิ่งแวดล้อมทางสังคมของคติชาวบ้าน จากผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด ได้แก่ การศึกษาเรื่องราวในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน ว่ามีการถ่ายทอดที่ไหน เมื่อไร ใครเป็นผู้ถ่ายทอด ใครเป็นผู้ฟัง มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร (เช่น การแสดงท่าทาง สีหน้า การเล่นละคร เลียนแบบ) และการมีส่วนร่วมของผู้รับการถ่ายทอด เช่น การหัวเราะ การยอมรับ และการแบ่งลำดับชั้นว่าเรื่องใดมีความสำคัญว่าจริง หรือโกหก ทัศนคติของประชาชนต่อการแบ่งการลำดับชั้นว่าเห็นด้วยหรือไม่

2. สิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมของคติชาวบ้าน หรืออาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างคติชาวบ้านและวัฒนธรรม

แนวคิดด้านคติชนวิทยาของวิลเลียม อาร์. บาสคอม ให้ความสำคัญในการศึกษาคติชาวบ้านเพราะเป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์กัน ทั้งด้านสิ่งแวดล้อมทางสังคมและสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม นอกจากนี้คติชนวิทยาเป็นสิ่งที่ชาวบ้านแสดงออกให้เห็นด้านต่าง ๆ ที่เกิดจากความเชื่อภายในจิตใจของชาวบ้านทั้งสิ้น

จากการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีของการศึกษาเพลงพื้นบ้าน ทำให้ผู้วิจัยทราบว่า การศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านมีความจำเป็นต้องศึกษาในลักษณะ "สหวิทยา" หรือ "แบบมวลรวม" (Holistic) หรือสิ่งที่แวดล้อมของกลุ่มสังคมพื้นบ้านนั้น ๆ เพื่อให้เข้าใจเรื่องเกี่ยวกับอิทธิพลที่มีผลต่อการดำรงชีวิต ผู้วิจัยนำแนวคิดในการศึกษาเพลงพื้นบ้านมาเป็นแนวทางในการอธิบายสภาพปัจจุบันของเพลงที่มีต่อระบบสังคมของจังหวัดปทุมธานี และแนวคิดด้านคติชนวิทยาเป็นแนวทางในการอธิบายค่านิยมและภาพสะท้อนทางสังคมวัฒนธรรมจากบทร้อง

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรี

ผู้วิจัยทำการศึกษารวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี โดยใช้อธิบายลักษณะเฉพาะทางดนตรี ดังนี้

2.1.3.1 แนวคิดด้านการศึกษารูปแบบโครงสร้าง

แมนเทิล ฮูด (Mentle Hood, 1971 อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2540: 7) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ดนตรีตะวันออกและได้ให้แนวคิดว่า แนวทำนองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากกว่าแนวประสาน เนื่องจากดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างของดนตรีในลักษณะแนวนอน มิใช่

แนวตั้ง และในการศึกษาแนวทำนองนี้จำเป็นต้องศึกษาบันไดเสียงของเพลง ซึ่งหมายถึงการแยกแยะเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง เพื่อให้ได้มาซึ่งระบบเสียง (Theoretical Scale) ทั้งนี้เพราะบันไดเสียงของแต่ละเพลงเกิดขึ้นจากเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงนั้น นอกจากนี้ยังเพิ่มเติมว่าการศึกษาเรื่ององค์ประกอบเสียงสำคัญในบทเพลงที่เรียงลำดับซึ่งเรียกว่าบันไดเสียงและเสียงจริงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง การศึกษาบันไดเสียงมีความสำคัญในการช่วยให้เข้าใจถึงรูปแบบ (Style) และลักษณะของกลุ่มเพลง (Norm of style) ต่าง ๆ

โฮเซ มาเซดา (Jose Maceda, 2538 อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลป, 2540: 12) ได้ให้แนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไม่ว่าชาติใดก็ตาม ก่อนอื่นต้องศึกษาบันไดเสียง โดยวิเคราะห์จากทำนองเพลง เพราะบันไดเสียงมีความสำคัญในการทำให้ได้มาซึ่งกลุ่มเสียง (Tonal center) อันจะช่วยให้เข้าใจลักษณะและรูปแบบของเพลง (Style) สามารถนำมาจัดกลุ่มเพลงในสำเนียงต่าง ๆ ได้

แนวคิดของ ฮูด ตรงกับ มาเซดา ว่าการศึกษาดนตรีควรศึกษาบันไดเสียงของดนตรีก่อน ทั้งนี้เสียงหลักในบันไดเสียงนั้นมีความสำคัญทำให้เราทราบรูปแบบ (Style) และกลุ่มเสียง (Tonal center) ได้ชัดเจน ผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาศึกษารูปแบบ ระดับเสียงโครงสร้าง และบันไดเสียง

2.1.3.2 แนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบดนตรี

เนตล์ บรูโน (Nettl Bruno, 1964 อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2540: 6) ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการศึกษาวิเคราะห์เพลงว่า การวิเคราะห์บทเพลงโดยแยกแยะองค์ประกอบของเพลงออกเป็นส่วน ๆ (The Systematic Approach) ที่ได้รับความนิยมคือ ทำนอง (Melody) จังหวะ (Rhythm) และความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับจังหวะในส่วนต่าง ๆ เช่น ทำนองหลัก (Themitic Material) แนวประสาน (Polyphony) และพื้นผิว (Texture)...

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2537: 87-88) ได้เสนอแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านโดยให้วิเคราะห์ในเรื่องต่อไปนี้

1. จังหวะ (Rhythm) ได้แก่ การจัดระเบียบเวลาของเสียง รวมถึงการเน้นเสียง (Accent)

2. ทำนอง (Melody) องค์ประกอบสำคัญได้แก่ ระดับของเสียง (Pitch) และความสั้น-ยาว (Duration) และควรศึกษาบันไดเสียง (Scale) ซึ่งอาจเป็นบันไดเฉพาะของดนตรีพื้นบ้านนั้น

3. การประสานเสียง (Harmony) จะเป็นส่วนที่ช่วยให้บทเพลงมีความงดงามมากขึ้น

4. สีสันของเสียง (Tone Color) ได้แก่ คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องและเครื่องดนตรี ไม่ว่าจะเป็นด้านการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด

5. คีตลักษณ์ (Form) รูปแบบของเพลงเป็นกรอบที่รวมจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียงให้เป็นไปในเป้าประสงค์เดียวกันของเพลง

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2529: 10) ได้แบ่งองค์ประกอบของดนตรี สำหรับการวิเคราะห์ทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

1. ทำนอง ทำนองเพลงเป็นตัวชี้ความเป็นสัญชาติของดนตรี นอกจากนี้ต้องดูองค์ประกอบย่อยของทำนอง คือ บันไดเสียง แนวการดำเนินทำนอง และพิสัยของทำนองด้วย

2. ลีลาและจังหวะ เพลงทุกเพลงมีลีลาและจังหวะ ที่ทำให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ควบคู่และสอดคล้องไปกับแนวทำนอง

3. เสียง ความแตกต่างของเสียงดนตรีโดยมาก ขึ้นอยู่กับเสียงร้องที่เกิดจากวิธีการเปล่งเสียงของผู้ขับร้อง ตามความนิยมของแต่ละท้องถิ่น

4. พื้นผิว ดนตรีของชาวบ้านบางกลุ่มนิยมเล่นหรือร้องเป็นเสียงเดียวกันหมด แต่อาจมีบางกลุ่มที่นิยมเล่นดนตรีหรือร้องให้มีการประสานเสียงด้วยก็มี

การศึกษาองค์ประกอบดนตรีของเนตล์ บรูโน, เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และ ประสิทธิ์ เลียว-สิริพงศ์ แนะนำประเด็นในการศึกษาดนตรีที่คล้ายกันคือ ควรศึกษาทำนอง จังหวะ เสียงประสาน ระบบเสียง และพื้นผิวดนตรี เป็นสำคัญ

นอกจากนี้ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2540: 11-12) ยังกล่าวเกี่ยวกับเรื่องการบรรจุคำร้องในทำนองว่า มี 4 วิธี คือ

1. บรรจุคำร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting) คือ 1 โน้ตของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์

2. บรรจุคำร้องแบบมีเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic setting) คือ 2-3 โน้ตของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์ เป็นวิธีที่ใช้มากที่สุด

3. บรรจุคำร้องแบบเนื้อเอื้อน (Melismatic setting) คือ ใช้โน้ตของทำนองหลาย ๆ โน้ตต่อคำร้อง 1 พยางค์

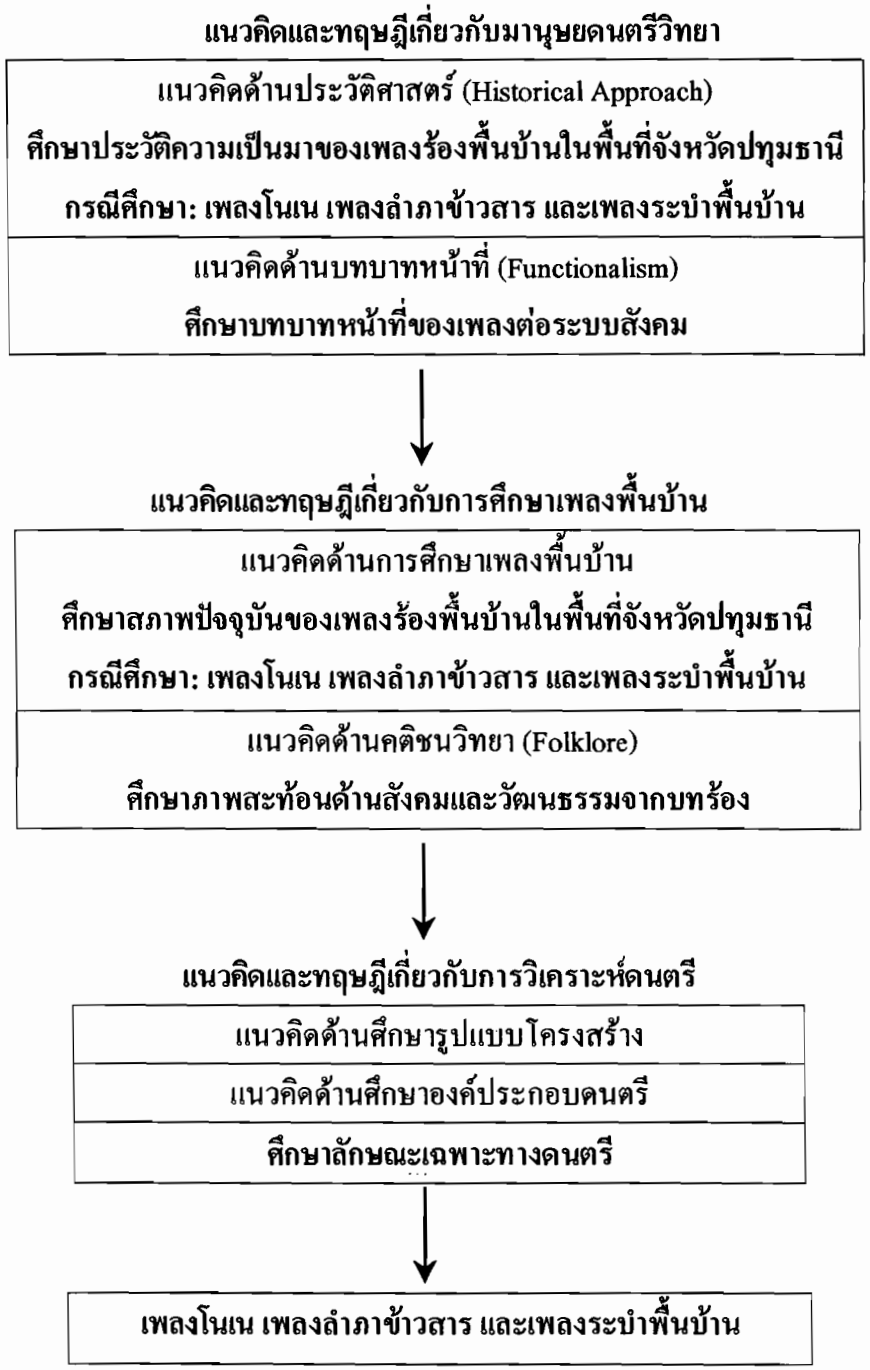
4. บรรจุคำร้องซ้ำเสียงเดิม (Psalmodic setting) คือใช้โน้ตเดียวซ้ำ ๆ ไปจนหมดคำร้องหลาย ๆ พยางค์ที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว

จากการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี ผู้วิจัยนำแนวคิดในการศึกษารูปแบบโครงสร้างและองค์ประกอบดนตรี มาประยุกต์ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน แบ่งเป็นประเด็น ได้แก่ การศึกษารูปแบบโครงสร้าง ระดับเสียงโครงสร้าง บันไดเสียง ทิศทางการดำเนินทำนอง จังหวะ พิสัยของเสียงการบรรจุคำร้อง และความสัมพันธ์ระหว่างวลีทำนองกับทำนองเพลง

กรอบแนวคิดที่ใช้ในงานวิจัย

"เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี

กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน"



<u>แผนผังที่ 1</u> กรอบแนวคิดที่ใช้ในงานวิจัย

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยรวบรวมงานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้านเพื่อสนับสนุนข้อมูล แบ่งเป็น

2.2.1 งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน

2.2.2 งานวิจัยเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน

2.2.1 งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน

งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน มีดังนี้

ปัทมา บุญอินทร์ (2537: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา พบว่าเพลงโคราชเป็นเพลงที่เล่นในงานบุญของชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับพิธีผ่านภาวะของชีวิตและกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเมืองมากขึ้น เมื่อเพลงโคราชได้เข้ามามีชีวิตอยู่ในเมืองที่ได้รับอิทธิพลของเศรษฐกิจแบบเงินตรา การพาณิชย์และธุรกิจเป็นเงื่อนไขที่สำคัญของของการอยู่รอดของหมอเพลง เพลงโคราชจึงจำเป็นต้องปรับตัวในด้านต่าง ๆ ซึ่งการปรับตัวของเพลงโคราชสามารถพิจารณาได้ 2 ด้านใหญ่ ๆ คือ การปรับตัวทางด้านวิถีชีวิตของเพลงโคราชและการปรับตัวทางด้านขนบและเนื้อหาการแสดง

สมจิตร กัลยาสิริ (2524: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์ ผลการศึกษาพบว่านักศึกษาและประชาชนมีความเห็นว่าเพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์มีคุณค่าในด้านอารมณ์ ภาษา สังคม วัฒนธรรมและด้านดนตรี

สุกัญญา สุจฉายา (2525: 23-24) เรื่องเพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวไทย ได้แบ่งประเภทของเพลงปฏิพากย์ของภาคกลางเป็น 3 ประเภทคือ

1. จำแนกตามโอกาสที่ร้อง เช่น เพลงที่เล่นหน้าตรุษสงกรานต์ ร้องเพลงประกอบการเล่นต่าง ๆ ได้แก่ เพลงระบำ เพลงพวงมาลัย เพลงระบำชาวไร่ เป็นต้น

2. จำแนกจุดประสงค์ในการร้อง เช่น เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในการทำงานและเพื่อให้เกิดจังหวะในการทำงานร่วมกัน ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเตะข้าว เพลงชักกระดาน เป็นต้น

3. จำแนกตามลักษณะของเนื้อเพลง แบ่งเป็นเพลงปฏิพากย์ยาวและเพลงปฏิพากย์สั้น

เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ประวัติศาสตร์, วิถีชีวิต, ค่านิยม, ความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นตัวประเมินลักษณะกลุ่มหรือสังคมนั้น ๆ ได้ดีด้วย ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านมีกระบวนการปรับตัวเนื่องจากอิทธิพลด้านเศรษฐกิจและสังคมเป็นสำคัญ

2.2.2 งานวิจัยเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรีของดนตรีพื้นบ้าน

งานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษาลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน มีดังนี้

กฤษณา แสงทอง (2540: บทคัดย่อ) ทำการวิจัยเรื่องเพลงปฏิพากย์ : วัฒนธรรมการดนตรีกรณีศึกษาจังหวัดนครสวรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อหาองค์ประกอบของเพลงพื้นบ้าน พบว่าการวิเคราะห์รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีกลุ่มเสียงที่ใช้สร้างทำนองเพลงในแต่ละเพลงไม่มากนัก อัตราจังหวะของเพลงเป็นเพลงอัตราอิสระและคงที่ พื้นผิวเป็นพื้นผิวเดี่ยวที่มีการร้องสลับเป็นช่วง ๆ รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการร้องล้อสลับและมีการร้องซ้ำเสียงหลาย ๆ เสียง

วัฒนะ บุญจับ (2532: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่องจังหวะและทำนองในการเล่นเพลงฉ่อยและลำตัด ผลการศึกษาพบว่า ถึงแม้ว่าเพลงฉ่อยและลำตัดจะมีฉันทลักษณ์คล้ายกัน แต่ในเวลาร้องเพลงทั้ง 2 ประเภทแล้ว จังหวะและทำนองเพลงทั้ง 2 มีความแตกต่างกันหลายประการ ผลจากการวิเคราะห์สรุปได้ว่า เพลงฉ่อยและลำตัดมีความแตกต่างกันในแง่ของจังหวะและทำนอง เพลงฉ่อยมีหน่วยจังหวะและจังหวะหยุดน้อยกว่าลำตัด ทำให้ในการร้องลำตัดกระแทกกระทั้นและรวดเร็วกว่าเพลงฉ่อย ซึ่งสอดคล้องกับจำนวนพยางค์ในแต่ละหน่วย ในแง่ทำนอง พิสัยของเสียงในการร้องเพลงฉ่อยแคบกว่าลำตัดมาก เพลงฉ่อยจึงมีความต่อเนื่องแบบกลมกลืน ในขณะที่ลำตัดมีจังหวะและทำนองที่มีความต่อเนื่องแบบไม่กลมกลืน

อรวรรณ บรรจงศิลป (Banchongsilpa Orawan, 1988: 3) ได้ทำวิจัยเรื่อง Variations in the singing of Phleeng Pe A Thai classical Form กล่าวถึงแนวการวิเคราะห์ว่า เพลงพื้นบ้านมีลักษณะพิเศษของตัวเองโดยเฉพาะด้านทำนองของเพลงร้อง ดังนั้นในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองจำเป็นต้องศึกษาลักษณะทำนอง (Basic Melody), ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch), ลักษณะจังหวะ (Meter and Rhythm), ทิศทาง (Contour) และ รูปแบบของเพลง (Form)

อลัน โลแม็กซ์ (Alan Lomax, 1968 อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลป, 2540) ได้เสนอผลงานที่รวบรวมลักษณะของเพลงจากชุมชนทั้งหมด 233 ชุมชน จากการศึกษาพบว่ารูปแบบของเพลงสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ 1) แบบ A เป็นลักษณะการร้องคนเดียว มีการใช้จังหวะและทำนองซับซ้อน การร้องอ่านออกเสียงมีความแม่นยำถูกต้องกว่า ลักษณะการร้องเดี่ยวนี้พบได้จากวัฒนธรรมตะวันออกไกลหรือที่ที่มาอำนาจทางการเมืองสูง 2) แบบ B ลักษณะเป็นการร้องหมู่การประสานเสียงมีหลายระดับ จังหวะและทำนองเพลงจะเรียบง่ายธรรมดา ไม่มีมีการปรับแต่งมากและมีการออกเสียงคลุมเครือ จากการศึกษาของโลแมกซ์เป็นเพียงการสุ่มเท่านั้น ที่จริงการแบ่งลักษณะเพลงออกเป็น 2 ส่วน ไม่สามารถใช้อ้างอิงได้ทุกครั้งไป เพราะนอกเหนือจากพื้นที่ที่เขาทำการสำรวจยังมีกลุ่มที่แตกต่างกันตามลักษณะที่เขากำหนดด้วย

ลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านนั้นมีทำนองเรียบง่าย จังหวะค่อนข้างคงที่ ลักษณะการขับร้องมักขับร้องเดียวและขับร้องหมู่สลับกันไป มีการขับร้องซ้ำเสียงมากครั้ง ฉันทลักษณ์ของเพลงสามารถควบคุมจำนวนวลีทำนองเพลงให้มีรูปแบบเดียวกัน

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากวรรณกรรมต่าง ๆ เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี

2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี

สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี แบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

2.3.1.1 ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์

จังหวัดปทุมธานี เป็นเขตจังหวัดในภาคกลางของประเทศไทย เกิดขึ้นในสมัยตอนปลายกรุงศรีอยุธยา ราวปี พ.ศ. 2112 แต่เดิมมีชื่อว่า “เมืองสามโคก” เพราะมีโคกอยู่สามแห่ง สาเหตุที่เปลี่ยนชื่อนั้นปรากฏหลักฐานราวปี พ.ศ. 2358 ตรงกับสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เสด็จประพาสเมืองสามโคกในเทศกาลออกพรรษาเดือน 11 ในกาลนั้นชุมชนเมืองสามโคกเป็นชาวมอญ (มอญใหม่) ที่อพยพมาจากสงครามมอญ-พม่ามาอาศัยอยู่มาก ชาวมอญที่อาศัยอยู่บริเวณสองริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาเหล่านั้นได้ประกอบพิธีบุญและนำดอกบัวมาถวายรับเสด็จ พระองค์ทรง

ดำริว่า "เมืองสามโคกนี้มีดอกบัวเป็นจำนวนมากเสมือนสัญลักษณ์ของชุมชนแห่งนี้ จึงพระราชทานนามใหม่ว่า "เมืองประทุมธานี" เมื่อวันที่ 23 สิงหาคม พ.ศ.2358 และยกฐานะเป็นเมืองชั้นตรี

หลักฐานอันปรากฏให้ชัดเจนว่าแต่เดิมถิ่นนี้คือเมืองสามโคกและได้เปลี่ยนเป็นประทุมธานีมีปรากฏในบทวรรณคดีบทหนึ่งจากนิราศภูเขาทองของสุนทรภู่ในปี พ.ศ. 2371 ขณะที่สุนทรภู่เดินทางมาถึงสามโคกหลังจากออกเดินทางจากวัดราชบูรณะช่วงออกพรรษาแล้ว ว่า

"ถึงสามโคกโศกถวิลถึงปิ่นเกล้า พระพุทธเจ้าหลวงบำรุงซึ่งกรุงศรี
ประธานนามสามโคกเป็นเมืองตรี ชื่อปทุมธานีเพราะมีบัว...

หลักฐานจากบทกวีของ นายพัด ภู่เรือหงส์ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2379 (อ้างถึงใน, เทพ สุนทรศารทูล, 2535: 4) ระบุชื่อเมืองสามโคกไว้ในนิราศวัดเจ้าฟ้า ความว่า

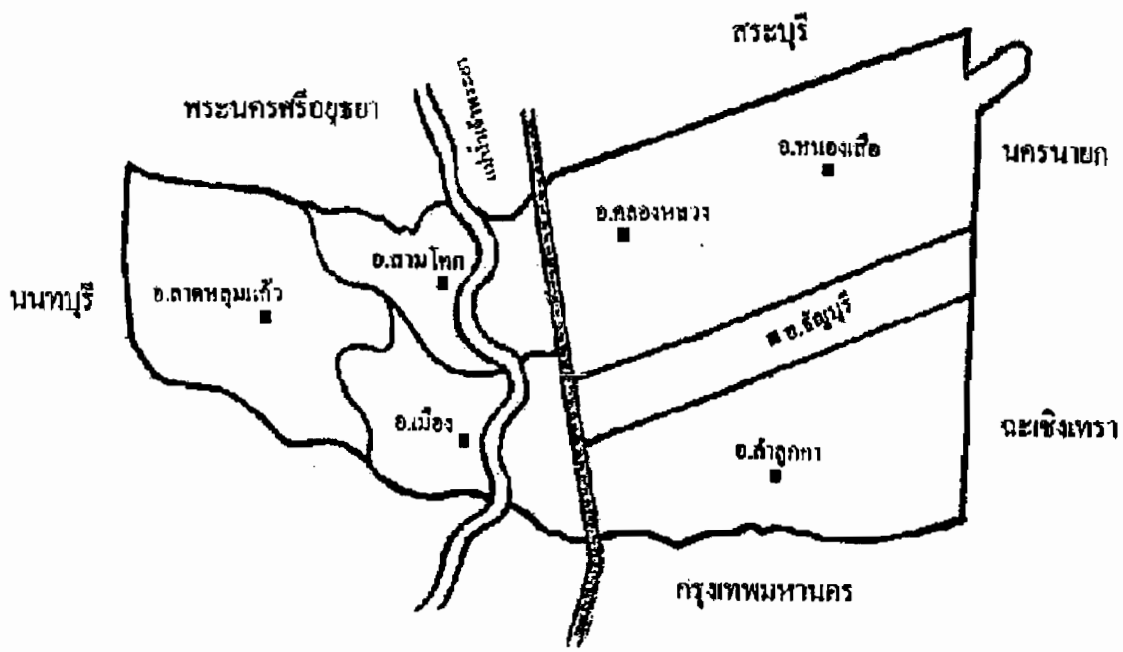
"จึงที่นี้มีนามว่าสามโคก เป็นคำโลกสมมุตสุดแถลง
ครั้งพระโกศโปรดปรานประทานแปลง ที่ตำแหน่งมอญมาสวามิภักดิ์..."
"ชื่อปทุมธานีที่เสด็จ เดือนสิบเอ็ดบัวออกทั้งดอกฝัก
มารับส่งตรงนี้ที่สำนัก พระยาพิทักษ์ทวยหาญผ่านพารา"

จากข้อความจากบทกวีทั้งสอง เห็นได้ว่าจังหวัดปทุมธานีเดิมชื่อว่าเมืองสามโคก ตรงกับสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศตรงกับสมัยอยุธยาเป็นช่วงเวลาที่มีการอพยพของชาวมอญที่หนีสงครามพม่ามา ด้วยพระมหากรุณาจึงให้ที่พักพิงแก่ชาวมอญโดยจัดให้อยู่บริเวณสามโคก ถือเป็นมอญพวกแรกที่อพยพโยกย้ายเข้ามา ต่อมาในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชหัตถเลขาถึงสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งเป็นเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย พ.ศ. 2427 ความว่า ให้หัวเมืองที่ห่างจากกรุงเทพมาสังกัดกระทรวงนครบาล ไม่ต้องขอตราเข้ากระทรวงมหาดไทย เหตุเพราะมีโจรผู้ร้ายมาก และเพื่อให้บริเวณนั้นเป็นที่ลาดตระเวนจับผู้ร้าย จนในปี พ.ศ. 2441-2442 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 โปรดให้ทำบัญชีสำมะโนประชากร ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ให้ใช้คำว่า "จังหวัด" แทนคำว่า "เมือง" ภายหลังเปลี่ยนเป็น "จังหวัดปทุมธานี" เมื่อ พ.ศ. 2461 (สำนักงานจังหวัดปทุมธานี, 2544: 1)

2.3.1.2 ที่ตั้งและอาณาเขต

จังหวัดปทุมธานีอยู่ทางภาคกลางของประเทศไทย อยู่ประมาณเส้นรุ้งที่ 14 องศาเหนือและเส้นแวงที่ 100 องศาตะวันออก พื้นที่เป็นที่ราบลุ่ม อยู่เหนือระดับน้ำทะเลปานกลาง 2.30 เมตร มีเนื้อที่ 1,528.157 ตารางกิโลเมตร อยู่ห่างกรุงเทพมหานคร 32.7 กิโลเมตร มีอาณาเขตติดต่อดังนี้

ทิศเหนือ	ติดจังหวัดพระนครศรีอยุธยาและจังหวัดสระบุรี
ทิศใต้	ติดกรุงเทพมหานครและจังหวัดนนทบุรี
ทิศตะวันออก	ติดจังหวัดนครนายกและจังหวัดฉะเชิงเทรา
ทิศตะวันตก	ติดจังหวัดนนทบุรีและพระนครศรีอยุธยา



<u>ภาพที่ 1</u> แผนที่จังหวัดปทุมธานี (2543: 10)

2.3.1.3 เส้นทางคมนาคม

จังหวัดปทุมธานีเป็นจังหวัดที่มีโครงข่ายและเป็นเส้นทางคมนาคมที่สำคัญหลายสาย เนื่องจากเป็นจังหวัดศูนย์กลางที่ต้องเป็นเส้นทางผ่านสู่จังหวัดในภาคอื่น ๆ ทั้งเส้นทางน้ำและทางบก เส้นทางถนนที่สำคัญ ได้แก่

(1) ถนนหมายเลข 1 (พหลโยธิน) เชื่อมต่อกรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยาและสระบุรี เชื่อมต่อไปยังสายเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือ

(2) ถนนหมายเลข 305 (รังสิต-องครักษ์-นครนายก) เชื่อมจากพหลโยธินไปนครนายก

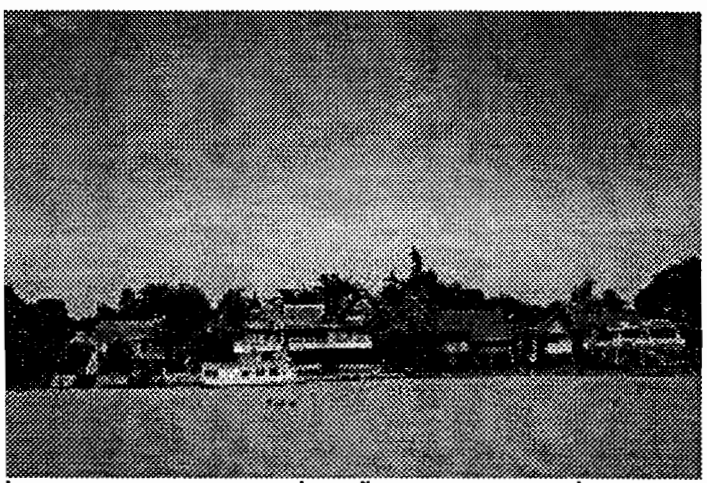
(3) ถนนวงแหวนทั้งด้านตะวันออกและตะวันตก

นอกจากนี้การคมนาคมทางน้ำนิยมใช้เส้นทางเดินเรือทางแม่น้ำเจ้าพระยา การคมนาคมทางบกทั้งรถไฟ และยังอยู่ใกล้สนามบินดอนเมืองด้วย

2.3.1.4 ลักษณะทางภูมิประเทศ

จังหวัดปทุมธานีเป็นแผ่นดินที่เกิดจากการทับถมและการตกตะกอนของสะสารดิน หิน แร่ต่าง ๆ ซึ่งไหลมากับน้ำและเกิดการท่วมแช่เป็นเวลานาน พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นที่ราบลุ่มอยู่ระหว่างแม่น้ำเจ้าพระยาลักษณะคล้ายรูปสามเหลี่ยมที่มีมุมขึ้นไปทางเหนือคือส่วนที่เป็นอ่าวไทยในปัจจุบันยาวขึ้นไปจรดจังหวัดนครสวรรค์ จากที่มีแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นตัวแบ่งทำให้พื้นที่ของจังหวัดแบ่งเป็นสองส่วนคือ ฝั่งตะวันตกหรือฝั่งขวาของแม่น้ำเจ้าพระยา ได้แก่ พื้นที่ในอำเภอเมือง อำเภอสามโคกบางส่วนและพื้นที่อำเภอลาดหลุมแก้วทั้งหมด ฝั่งตะวันออกหรือฝั่งซ้ายของแม่น้ำเจ้าพระยา ได้แก่ พื้นที่บางส่วนของอำเภอเมืองจังหวัดปทุมธานีและอำเภอสามโคก และพื้นที่ทั้งหมดของอำเภอธัญบุรี คลองหลวง ลำลูกกา และหนองเสือ นักธรณีวิทยาให้การสันนิษฐานว่าพื้นที่บริเวณทั้งหมดนี้เกิดจากการยุบตัวของเปลือกโลกซึ่งในอดีตเคยมีน้ำท่วมขัง จากหลักฐานต่าง ๆ แสดงว่ามีชุมชนโบราณอาศัยอยู่ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์

ลักษณะดินฟ้าอากาศ แบ่งเป็น 3 ฤดู คือ ฤดูร้อน ตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์-เมษายน ฤดูฝนตั้งแต่เดือนพฤษภาคม-กันยายนและฤดูหนาวตั้งแต่เดือนตุลาคม-มกราคม มีฝนตกเฉลี่ยประมาณ 58 วันต่อปี



ภาพที่ 2 สภาพบ้านเรือนบริเวณริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา (บันทึกเมื่อ 9 ส.ค. 2542)

2.3.1.5 การปกครอง

การปกครองของจังหวัดปทุมธานี แต่เดิมมี 3 อำเภอ คือบางกระดี สามโคก และเชียงราก ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ทรงราชการให้ยุบจังหวัดธัญบุรีมารวมกับปทุมธานี รวมเป็น 7 อำเภอ (60 ตำบล 529 หมู่บ้าน) ได้แก่ อำเภอเมืองเมื่อ พ.ศ. 2440, อำเภอสามโคกเมื่อ พ.ศ. 2203, อำเภอลาดหลุมแก้วเมื่อ พ.ศ. 2459, อำเภอธัญบุรีเมื่อ พ.ศ. 2445, อำเภอลำลูกกาเมื่อ พ.ศ. 2447, อำเภอคลวงหลวงเมื่อ พ.ศ. 2445 และอำเภอหนองเสือเมื่อ พ.ศ. 2456

ปัจจุบันจังหวัดปทุมธานีมีการแบ่งแยกอำเภอเป็น 7 อำเภอ 60 ตำบล 529 หมู่บ้าน (สำนักงานจังหวัดปทุมธานี, 2544: 4) ดังนี้

(1) อำเภอเมืองปทุมธานี 14 ตำบล 81 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 120.151 ตารางกิโลเมตร
(2) อำเภอสามโคก 11 ตำบล 58 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 94.96 ตารางกิโลเมตร
(3) อำเภอลาดหลุมแก้ว 7 ตำบล 61 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 188.12 ตารางกิโลเมตร
(4) อำเภอธัญบุรี 6 ตำบล 28 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 112.124 ตารางกิโลเมตร
(5) อำเภอคลองหลวง 7 ตำบล 106 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 299.152 ตารางกิโลเมตร
(6) อำเภอลำลูกกา 8 ตำบล 126 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 297.710 ตารางกิโลเมตร
(7) อำเภอหนองเสือ 7 ตำบล 69 หมู่บ้าน มีพื้นที่ 413.632 ตารางกิโลเมตร

2.3.1.6 ประชากรและกลุ่มชาติพันธุ์

กลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดปทุมธานีมีหลายกลุ่มด้วยกัน จากบัญชีสำมะโนครัวในสมัยรัชกาลที่ 5 พบว่ามีประชาชนเชื้อสายมอญมากที่สุด รองลงมาคือจีน ลาว ญวน และแขก ชาวมอญมีการอพยพเข้ามาครั้งสงครามพม่า จึงลี้ภัยเข้าตั้งถิ่นฐานที่สามโคกเป็นที่แรก รองลงไปคือที่ปากเกร็ดจังหวัดนนทบุรี กลุ่มชาวมอญยังมีการตั้งถิ่นฐานทั่วไป ชาวมอญมีความรักในเชื้อชาติตนมาก มีการอนุรักษ์ประเพณีต่าง ๆ รวมทั้งการดำเนินชีวิตแบบเดิมทำให้การตั้งถิ่นฐานยังเป็นอยู่อย่างค่อนข้างถาวร เรื่องราวเกี่ยวกับชาติพันธุ์ของมนุษย์พอสรุปได้ว่าเมื่อแผ่นดินสูงขึ้นมนุษย์โบราณที่อาศัยอยู่บริเวณโดยรอบใกล้เคียงจังหวัดปทุมธานีในปลายสมัยลพบุรี คงอพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาทำมาหากินใกล้บริเวณแหล่งน้ำ มีเนื้อที่เป็นคุ้งน้ำใหญ่ทำให้การคมนาคมทางน้ำเป็นอย่างง่ายดาย สันนิษฐานว่าแต่เดิมมีพวกเชื้อสายมอญมาก อัตราการเพิ่มของประชากรมากและพัฒนาการของคนกลุ่มนี้ยังมีให้เห็นอย่างต่อเนื่องในเรื่องของวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ปัจจุบันจังหวัดปทุมธานีมีประชากรรวมทั้งสิ้น จำนวน 654,701 คน เป็นเพศชายจำนวน 319,014 คน เป็นเพศหญิงจำนวน 335,687 คน (สำนักงานจังหวัดปทุมธานี, 2544 : 5)

2.3.1.7 สภาพสังคม

สภาพสังคมของจังหวัดปทุมธานีได้เปลี่ยนแปลงจากสังคมชนบทเป็นสังคมเมือง ดังที่พบจากสถานการณ์ในปัจจุบัน ทั้งนี้การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมีผลส่งให้ความเป็นไปในด้านต่าง ๆ เกิดการขยายตัวรวดเร็ว ทั้งสังคมและวัฒนธรรม เช่น การเจริญก้าวหน้าในด้านเศรษฐกิจ การอุตสาหกรรม การพาณิชย์ การศึกษาอีกทั้งในเรื่องของการคมนาคมต่าง ๆ ดังนี้

(1) สภาพเศรษฐกิจ

สภาพเศรษฐกิจโดยทั่วไปของจังหวัดปทุมธานี เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีอัตราการขยายตัวทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว ในปี พ.ศ. 2540 ประชากรมีรายได้เฉลี่ยคนละ 227,308 บาทต่อปี เป็นอันดับที่ 4 ของประเทศ รายได้สูงสุดได้จากงานภาคอุตสาหกรรม เพราะพื้นที่ภายในจังหวัดเหมาะที่จะพัฒนาอุตสาหกรรมเนื่องจากมีทำเลดี ตั้งแต่ พ.ศ. 2540-2544 มีโรงงานได้ผลกระทบจากภาวะเศรษฐกิจทำให้ต้องปิดกิจการไปมาก ปัจจุบันมีโรงงานอุตสาหกรรมทั้งสิ้น 1,738 แห่ง รองลงมาคืองานภาคเกษตรกรรม สินค้าทางการกสิกรรมที่สำคัญ ได้แก่ ข้าว ส้มเขียวหวานและพืชผัก ส่วนงานที่ทำรายได้สุดท้ายคืองานภาคพาณิชยกรรมและการบริการ จากสถิติการขยายตัวเพิ่มขึ้นเพราะมีการคมนาคมขนส่งสินค้าได้สะดวกมากขึ้น (สำนักงานจังหวัดปทุมธานี, 2544: 11)

(2) การศึกษา

การศึกษาของจังหวัดปทุมธานี ในปัจจุบันระบบการศึกษาได้มีการพัฒนาเพิ่มมากขึ้น มีสถานศึกษาชั้นนำหลายแห่งทั้งในระดับการศึกษาตั้งแต่ระดับก่อนประถมถึงระดับอุดมศึกษา มีสถานศึกษาสังกัดต่าง ๆ ทั้งของภาคเอกชนและภาครัฐบาล มีจำนวนทั้งสิ้น 273 แห่ง ทั้งนี้สถานศึกษาในจังหวัดปทุมธานีเป็นสถานที่รองรับนักเรียนนักศึกษาจากภาคต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับอุดมศึกษา เนื่องจากเป็นจังหวัดที่ติดต่อกับกรุงเทพมหานครและอยู่ในเขตปริมณฑล เส้นทางคมนาคมสะดวกและมีสถานศึกษาให้เลือกมาก ตั้งแต่ระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษาตามลำดับ นอกจากการศึกษาในระบบโรงเรียนแล้ว ยังมีการศึกษาผู้ใหญ่แบบเบ็ดเสร็จ การศึกษาต่อเนื่องและการศึกษาผู้ใหญ่สายอาชีพเพื่อรองรับประชาชนที่ไม่สามารถเข้าศึกษาในระบบได้

(3) ศาสนาและวัฒนธรรม

ศาสนาที่ประชาชนในจังหวัดปทุมธานีนับถือมีหลายศาสนาลัทธิ จากการสำรวจทะเบียนราษฎร์ในปี พ.ศ. 2543 มีสถานที่ซึ่งเป็นสถาบันของศาสนา จำนวน 233 แห่ง ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ มีวัดพุทธ 176 แห่ง รองลงมาคือศาสนาอิสลาม มีมัสยิด 30 แห่งและศาสนาคริสต์โดยมีโบสถ์คริสต์ 27 แห่ง

(4) ประเพณีความเชื่อต่าง ๆ

ประเพณีความเชื่อต่าง ๆ ของชาวมอญที่อาศัยอยู่ปะปนกับคนไทยในปทุมธานี มีปัจจัยที่ทำให้อยู่ร่วมกันได้ดีและสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวคือการนับถือศาสนาพุทธเหมือนกัน ในจังหวัดก็มีวัดมาก ทำให้วัดกลายเป็นศูนย์กลางของกิจกรรมทางศาสนา ประเพณีในเทศกาลต่าง ๆ จึงเป็นแหล่งมี่ทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อทั้งหลาย

จากนิราศทั้ง 3 เรื่อง คือ นิราศพระบาท นิราศภูเขาทอง และนิราศวัดเจ้าฟ้า ทำให้ทราบถึงสภาพทางภูมิศาสตร์ วิถีชีวิต ตลอดจนความนึกคิดของชาวบ้านได้เป็นอย่างดี ดังตัวอย่างข้อความที่คัดลอกมาจากนิราศวัดเจ้าฟ้า ความว่า

"เห็นพวกชายฝ่ายมอญแต่ก่อนมา ล้วนสักขาเขียนหมึกจารึกพุง
ฝ่ายสาวสาวเกล้ามวยสวยสะอาด แต่ขยาดอยู่ว่านุ่งผ้าถุง
ทั้งผ้าห่มตาถี่เหมือนสีรุ้ง ทั้งผ้านุ่งนั้นก็ออมลงกรอมตีน
เมื่อยกเท้าก้าวย่างสว่างแวบ เหมือนฟ้าแลบแลผาดแทบขาดศีล
นี่หากเห็นเป็นเด็กแม้เจ็กจีน เจียนจะปืนซุ่มซ่ามไปตามนาง"

ข้อความจากนิราศดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ลักษณะการแต่งกายของชาวมอญ ผู้หญิงนุ่งผ้านุ่ง มีผ้าคลุมไหล่และเกล้าผมมวย ชายหนุ่มนิยมสักตามร่างกายและไม่สวมเสื้อ ซึ่งต่างไปจากการแต่งกายของคนไทยสมัยยุคต้นรัตนโกสินทร์

เนื่องจากประชากรส่วนมากในจังหวัดปทุมธานีเป็นประชากรที่มีเชื้อสายมอญมาก ดังนั้น การแสดงออกทางวัฒนธรรมประเพณีที่พบเห็นได้มาก จึงเป็นไปในลักษณะผสมผสานระหว่างรูปแบบวัฒนธรรมของชาวมอญกับคนไทยพื้นถิ่น โดยพัฒนาสืบเนื่องกันมา ภายใต้ประเพณีความเชื่อทางพระพุทธศาสนา วัดจึงเป็นศูนย์รวมทางวัฒนธรรมของประชาชน ดังจะเห็นว่าเมื่อมีงานบุญหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ผู้คนต่างร่วมแรงร่วมใจกันมาทำบุญที่วัดอย่างสม่ำเสมอ

จังหวัดปทุมธานีเป็นจังหวัดที่ติดต่อกับกรุงเทพมหานคร เดิมชื่อเมืองสามโคกและเปลี่ยนชื่อมาเป็น "ประทุมธานี" เมื่อ พ.ศ. 2358 ตรงกับในสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ภายหลังเปลี่ยนเป็น "ปทุมธานี" ลักษณะทางภูมิประเทศเป็นที่ราบลุ่มแม่น้ำ แบ่งการปกครองเป็น 7 อำเภอ กลุ่มประชากรที่อาศัยอยู่มีหลายเชื้อชาติ ส่วนมากประกอบอาชีพทางภาคอุตสาหกรรมและเกษตรกรรม

2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยได้รวบรวมวรรณกรรมที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน ดังนี้

สุมาลี นิมมานุภาพ (2535: 154) ให้ความหมาย "เพลงพื้นบ้าน" หมายถึง เพลงของชาวบ้านท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ร้องเล่นสืบทอดกันมาปากต่อปากอย่างแพร่หลาย โดยการบอกกล่าวหรือจำเป็นมุขปาฐะและเป็นปฏิภาณกวี ไม่ทราบกำเนิดที่แน่ชัดและมักไม่ระบุว่าใครแต่ง จัดเป็นวัฒนธรรมด้านความบันเทิงที่มีอยู่ในสังคมไทยมาช้านานและใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทย

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท (2540: 52) ได้กล่าวเรื่องเพลงพื้นเมืองในหนังสือการละเล่นของไทยไว้ว่า "เพลงที่เรียกว่าเพลงพื้นเมือง" หมายถึงเพลงของชาวบ้านในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็ประดิษฐ์แบบแผนการร้องเพลงของตนไปตามความนิยมและสำเนียงภาษาพูดที่เพี้ยนแปร่งแตกต่างกัน เพลงแบบนี้นิยมร้องกันในเทศกาล หรืองานที่มีการชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านมาร่วมรื่นเริงกันชั่วครั้งคราว เช่น ตรุษสงกรานต์ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และในการลงแขกลงแรงกันในกิจอันเป็นอาชีพ เช่น เกี่ยวข้าว นวดข้าวเป็นต้น เพลงเหล่านี้ได้ฝังตัวติดอยู่ในความทรงจำของชาวเมืองสืบต่อกันลงมาเป็นชั้น ๆ อย่างแน่นแฟ้นตามถิ่นที่อยู่นั้น ๆ จึงเรียกกันว่าเพลงพื้นเมือง

รวมความแล้ว "เพลงพื้นบ้าน" หมายถึง เพลงที่ขับร้องกันในแต่ละท้องที่แต่ละสังคมนั้น ๆ เป็นเพลงที่ส่วนใหญ่มักเกิดจากปฏิภาณของชาวบ้านในการขับร้องที่เรียกว่าปฏิภาณกวี ถ่ายทอดแบบมุขปาฐะและไม่เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นเพลงที่ไม่รู้ต้นเดิมที่มาของเพลงและเป็นเพลงที่มีมาแต่ก่อนในสังคมแบบเก่า ส่วนมากมีความหมายใจความคล้ายกัน

2.3.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน

ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน เข้าใจว่าเกิดขึ้นในสังคมไทยมานานแล้ว มีผู้เคยศึกษาและรวบรวมรายละเอียด ดังนี้

จันทนา คชประเสริฐ (2542: 34) บอกถึงที่มาของเพลงพื้นบ้านว่า "เพลงพื้นบ้านไม่มีต้นกำเนิดที่ชัดเจนและได้ปรากฏหลักฐานยืนยันว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่นักมานุษยวิทยาสันนิษฐานว่าเพลงพื้นบ้านมีต้นเค้ามาจาการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อให้เทพเจ้าปกป้องคุ้มครองให้มนุษย์รอดพ้นจากภยันตรายต่าง ๆ และเพื่อดลบันดาลความสุขและความอุดมสมบูรณ์แก่มนุษย์ ต่อมาการขับลำนำ การเต้นรำหรือการร่ายรำประกอบพิธีกรรม ได้พัฒนากลายมาเป็นกิจกรรมเพื่อความสนุกสนานและการพักผ่อนหย่อนใจ"

เอกสารของ เอนก นาวิกมูล (2527: 9-10) กล่าวในหนังสือเพลงนอกศตวรรษเรื่องยุครวมสมัยสุโขทัยไม่มีร่องรอยว่า

...ถึงแม้ว่าจะหาหลักฐานบันทึกของเมืองอื่นไม่ได้ ก็ต้องเกริ่นให้เข้าใจว่าเรื่องของเพลงพื้นเมืองนั้นที่แท้มีอยู่ทั่วไป ไม่ว่าที่ไหนในหนังสือไตรภูมิพระร่วง กล่าวถึงดนตรีในทำนองที่ไม่ต่างกันนักแต่นั้นไม่ใช่การเล่นเพลงของชาวบ้าน ดังนั้นไม่มีใครชี้ชัดลงไปได้ว่า เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าวหรือเพลงที่เป็นของชาวบ้านเกิดในสมัยสุโขทัย ก่อนหน้านั้นหรือหลังจากนั้นอย่างไร แต่เป็นที่เชื่อได้ทั่วไปว่า ต้นเดิมแรกเริ่มของเพลงแขนงต่าง ๆ มาจากการที่มนุษย์ดีด สี ตี เป่าง่าย ๆ ก่อน แล้วประดิษฐ์ให้พิศดารมากขึ้น จากไม่มีเครื่องดนตรีเลยก็กลายเป็นมี จากการร้องไม่เป็นแบบแผนก็เป็นแบบแผนขึ้น เพลงพื้นบ้านยังคงลักษณะและพื้นฐานอยู่บ้าง เช่น การใช้การปรบมือเป็นจังหวะซึ่งนั่นเป็นเครื่องดนตรีธรรมชาติ และจากการนี้การร้องการเล่นได้ถูกดัดแปลงไปอีกเพื่อให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตของคนแต่ละกลุ่ม...

นอกจากนี้ เอนก นาวิกมูล (2527: 70) ยังกล่าวถึงพื้นเพที่มาของเพลงพื้นบ้าน ในหนังสือเพลงนอกศตวรรษว่า "เพลงพื้นเมืองเป็นเพลงที่เกิดในชนบท ร้องโดยชาวบ้านผู้มีกลิ่นโคลนสาบควายเป็นเพื่อน พ่อเพลงแม่เพลงทั้งหลายล้วนแต่เป็นชาวลูกทุ่งร้อยเปอร์เซนต์ ขณะเดียวกันนักร้องลูกทุ่งทั้งในอดีตและปัจจุบันก็ล้วนเดินทางมาจากท้องทุ่งทั้งสิ้น ถึงแม้เพลงลูกทุ่งมีความเป็นสากลที่ใคร ๆ ก็ร้องได้แล้วก็ตาม ดังนั้นจากพื้นเพแห่งเดียวกันนี้เองที่ทำให้เกิดความเกี่ยวพันธุ์ระหว่างเพลงพื้นเมืองกับเพลงลูกทุ่งขึ้นโดยไม่รู้สึกตัว"

จากข้อความดังกล่าวทำให้ทราบว่า เพลงพื้นบ้านกับเพลงลูกทุ่งอาจมีความเกี่ยวโยงกันในเรื่องของพื้นเพที่มา เพราะสถานที่เกิดของเพลงทั้งสองล้วนแต่อยู่ในชนบทและสภาพท้องทุ่งเหมือนกัน ลักษณะเนื้อหาเพลงจึงมีความใกล้เคียงกันด้วย

ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน เข้าใจว่าเกิดขึ้นในสังคมไทยมานานแล้ว เพราะชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทางเกษตรกรรม มีวิถีชีวิตที่คลุกคลีอยู่กับธรรมชาติในไร่ในนา เมื่อมีเวลาพักหรือว่างจากงานมักชอบร้องรำทำเพลงหรือหาประกอบกิจกรรมใด ๆ เพื่อให้เกิดความสนุกสนานและผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการงาน จึงเกิดการละเล่นของชาวบ้านขึ้น ในภายหลังได้ผ่านกาลเวลามาเรื่อย ๆ เกิดเรียกติดปากกันว่า "เพลงพื้นบ้าน" ที่เข้าใจกันในปัจจุบัน

2.3.2.2 ลักษณะของเพลงพื้นบ้าน

การศึกษาเรื่องเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน (Ethnomusicology) มีงานศึกษาวิจัยมาก่อนนี้และได้ให้ความนิยามต่างกันไป ส่วนที่ตรงกันโดยมากคือเป็นการศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่และวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งลักษณะดนตรีในแต่ละที่ย่อมมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันอย่าง

แน่นอน บางตำราอ้างว่าดนตรีพื้นบ้านยังรวบถึงเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนเรื่องการรำฟ้อนเข้าไว้ด้วย ดังนี้

1. ลักษณะโดยทั่วไปของเพลงพื้นบ้าน

จอร์จ ลิสต์ (George List) (อ้างถึงใน, ปรานี วงษ์เทศ, 2525: 84-85) อธิบายว่าลักษณะของเพลง-ดนตรีพื้นบ้านจะต้องเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดทางปากโดยการจดจำแล้ว ยังหมายถึงเพลงหรือดนตรีประเภทที่ผู้ฟังและผู้ร้องไม่ทราบกำเนิดที่มาของทำนองว่ามาจากไหน ใครเป็นผู้แต่ง หรืออาจเป็นไปได้ที่ทราบว่าดนตรีหรือเพลงนั้น ๆ มีจุดกำเนิดมาจากการบันทึก แต่ต่อมาได้นิยมแพร่หลายโดยการจดจำทนทั้งผู้ร้องและผู้ฟังไม่สามารถบอกได้ว่ามีกำเนิดมาจากไหน

ลักษณะอีกประการหนึ่งของเพลง-ดนตรีพื้นบ้าน คือ ท่วงทำนองหรือเนื้อหาของเพลงจะต้องมีลักษณะที่ไม่แน่นอนตายตัว ในเพลงหนึ่งเพลงมีหลายทำนอง หรือมีเนื้อหาแตกต่างกันได้เนื่องจากการถ่ายทอดจากปากหนึ่งไปสู่อีกปากหนึ่งทำให้เกิดความแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น และระยะเวลา จะด้วยความจงใจหรือไม่ก็ตาม

ปัจจัยที่ทำให้เกิดดนตรีพื้นบ้านมี 3 ประการ

(1) มีความต่อเนื่องซึ่งเชื่อมโยงระหว่างปัจจุบันกับอดีต

(2) มีความแตกต่างซึ่งมีผลมาจากพลังสร้างสรรค์ทั้งของบุคคลหรือกลุ่ม

(3) ลักษณะของเพลงหรือดนตรีที่ยังมีเหลืออยู่นั้น เกิดจากการเลือกสรรของชุมชน ซึ่งเป็นตัวกำหนดรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งหรือหลายรูปแบบ

จันทนา คชประเสริฐ (2542 : 1) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่อง การสร้างชุดการสอนฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เรื่องเพลงเทพทองสำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 ว่า "เพลงพื้นบ้านนั้นมีรูปแบบเฉพาะตัว เน้นการร้องเป็นหลัก โดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านภาคกลางมีวิธีการร้องที่สนุกสนาน ลีลาทำนองสั้นและซ้ำ ฟังเข้าใจง่าย เรื่องราวในบทเพลงมักกล่าวถึงการดำเนินชีวิต เพลงพื้นบ้านมีการสืบทอดมาในลักษณะมุขปาฐะ กล่าวคือ คนรุ่นก่อนบอกเล่าหรือแสดงวิธีการขับร้อง คนรุ่นต่อมาฟัง จดจำและเลียนแบบมาร้อง"

จากข้อความที่ จอร์จ ลิสต์ และ จันทนา คชประเสริฐ ได้กล่าวเรื่องเพลงพื้นบ้านแล้วนั้น สรุปได้ว่าลักษณะทั่วไปของเพลงพื้นบ้านสะท้อนเรื่องราวมาจากวิถีชีวิต การทำมาหากิน ความเชื่อ พิธีกรรมและสังคมของชาวบ้านได้ชัดเจน ลักษณะเพลงเป็นเพลงที่ร้องเล่นง่าย เนื้อหาทำนองจดจำได้ง่าย

2. ลักษณะการเรียนรู้และการถ่ายทอด

พระยาอนุมานราชธน (2533: 27-28) ยังกล่าวเกี่ยวกับเรื่องร้องรำพื้นเมืองในเรื่องเต้นกำ-รำเคียวอีกว่า "ว่าในเรื่องร้องรำพื้นเมืองซึ่งเป็นของชาวบ้าน ชาวชนบท เมื่อเปรียบเทียบกับของชาวกรุง คือเป็นการร้องรำทำเพลงของเดิมที่มีลักษณะเรียบ ๆ ง่าย ๆ ตามพื้นเพความเป็นอยู่แห่งเจ้าของท้องถิ่น เพราะฉะนั้นจึงไม่วิจิตรรจนา มีลักษณะซับซ้อนเหมือนกับเพลงใหม่ของชาวกรุง เรื่องร้องรำทำเพลงตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อถือนิยายและนิทานอื่น ๆ ที่ยังเหลืออยู่และเป็นสมบัติของชาติ ซึ่งชาวบ้านรักษาและสืบต่อมาจากโบราณ ย่อมได้ชื่อว่าเป็นความรู้เก่าของชาวบ้าน"

เอนก นาวิกมูล (2531: 126-127) ได้กล่าวไว้ในหนังสือคนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลางว่าลักษณะเด่นของความเป็นพื้นบ้าน ได้แก่

(1) สืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ คือการสืบทอดสิ่งใดก็ตามโดยอาศัยคำบอกเล่าจากปากต่อปากเป็นหลัก ยกตัวอย่างเช่น การหัดเพลงฉ่อยอันเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ครูจะบอกเนื้อให้ลูกศิษย์ท่องทีละวรรค ไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะได้ครบบทหรือครบตับเพลง

(2) ไม่ปรากฏว่าผู้แต่งผู้คิดต้นเดิมเป็นใคร เช่น นิทานพื้นบ้านที่เล่าต่อกันมานั้นไม่รู้ว่าผู้แต่งเริ่มแรกเป็นใคร อ้างแต่ว่าเป็นของเก่าสืบทอดกันมาเรื่อย ๆ

3. ลักษณะการละเล่น

สุมาลี นิมมานุภาพ (2535 : 154) ได้แบ่งช่วงเวลาการเล่นเพลงพื้นบ้านกลางไว้ในหนังสือดนตรีวิจักษ์ ว่า "เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ถ้าแบ่งโดยใช้ช่วงเวลาในรอบปีเป็นเครื่องกำหนดจะเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ

(1) เพลงที่เล่นตามเทศกาลหรือฤดูกาล

(2) เพลงที่เล่นทั่วไปโดยไม่จำกัดช่วงเวลา

4. ลักษณะเนื้อหา

โดยทั่วไปเนื้อหาของเพลงออกมาลักษณะเพลงปฏิพากย์ คือเพลงที่ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาของเพลงเป็นเรื่องความรัก เนื้อหาของเพลงปฏิพากย์จะคล้ายคลึงกันคือ เริ่มตั้งแต่ บทไหว้ครู บทเกริ่น บทประ บทผูกรัก บทสู่ขอ บทลักหาพาหนี บทชิงชู้หรือบทตีหมากผัว แล้วจบด้วยบทจาก

เอนก นาวิกมูล (2527: 77) ยังได้แบ่งลักษณะเนื้อหาของเพลงพื้นบ้านไว้ด้วย ดังนี้

(1) มีความเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที อาจแบ่งได้เป็น 2 แบบคือ มีความเรียบง่ายในถ้อยคำและความเรียบง่ายในการร้องและการเล่น

(2) การเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก แบ่งเป็น การใช้คำสองแง่สองง่าม และการเว้นเสียซึ่งเรื่องที่มีทุกข์มาก ๆ

(3) การมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน แบ่งเป็น ด้านเนื้อหา การเรียงลำดับเรื่อง และด้านถ้อยคำ

5. ลักษณะทางดนตรี

สุกรี เจริญสุข (2538: 41-43) ได้เขียนไว้ในเรื่องวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านสยามว่าลักษณะที่สำคัญของเพลงพื้นบ้าน ได้แก่

(1) เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่มุ่งเพื่อความสนุก เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานเพลงของชาวบ้านที่ไม่ต้องฝึกฝนเชี่ยวชาญ ที่ปฏิบัติกันอยู่เพราะความเคยชินไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือสวยงาม

(2) เนื้อร้องของเพลงพื้นบ้าน (Text) เกี่ยวข้องกับชีวิต การงาน ความรัก ความสนุกสนานเฮฮา การดื่มกินสังสรรค์ การเกี้ยวพาราสี เป็นต้น ความมีเสน่ห์ของเพลงพื้นบ้านก็คือการพูดถึงเรื่องชีวิตตนเอง เป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของชีวิต ทำให้ทุกคนในสังคมของหมู่บ้านมีความผูกพันซึ่งกันและกัน นอกจากเนื้อร้องเพลงพื้นบ้านเป็นสื่อแล้ว เนื้อร้องยังเป็นรากเหง้าของศิลปวัฒนธรรมของคนในหมู่บ้าน

(3) จังหวะและลีลา (Rhythm) มีลีลาจังหวะไม่คงที่แล้วแต่การปรับเปลี่ยนของเนื้อร้อง ส่วนมากเป็นอัตราจังหวะธรรมดา

(4) ทำนองเพลงพื้นบ้าน (Melodic Structure) มีลักษณะสั้นๆ ซ้ำๆ วกไปเวียนมา ใช้เนื้อร้องบรรยายเรื่องราวโดยเปลี่ยนเนื้อร้องไปเรื่อยๆ ในลักษณะ “ร้อยเนื้อทำนองเดียว”

(5) เสียงประสาน (Harmony) ส่วนใหญ่จะเป็นแนวเดียว (Unison) จะมีเสียงประกอบบ้างเรียกว่า “ลูกคู่”

(6) การใช้เครื่องดนตรีประกอบ (Instrumentation)

(7) วิญญาณของเพลงพื้นบ้าน คือความมีชีวิตชีวาและความตรงไปตรงมาโดยไม่เสแสร้ง ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของปฏิภาณกวี หรือ “กลอนสด”

ประไพศรี สงวนวงศ์ (2532: 2-3) ได้กล่าวไว้ในรายงานการวิจัยเรื่องนาฏดุริยางคศิลป์ของชาวเขาภาคเหนือว่าดนตรีพื้นบ้านมีลักษณะดังนี้

(1) บทเพลงต่าง ๆ ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง แต่งโดยนักดนตรี นักร้องที่มิได้รับการฝึกฝนอบรมในการแต่งเพลง นอกจากนี้ยังขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่มิได้รับการฝึกฝนอบรมในทางทฤษฎี

(2) มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน บทเพลงมักเป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ

(3) รูปแบบของเพลงพื้นบ้านไม่สลับซับซ้อน มักมีทำนองหลัก 2-3 ทำนอง ร้องหรือบรรเลงกันไปโดยการเปลี่ยนเนื้อร้อง จังหวะประกอบเพลงมักจะซ้ำซากไปเรื่อย...

(4) ลักษณะของทำนองและจังหวะเป็นไปตามลักษณะกิจกรรม

(5) ลีลาการร้องเพลงพื้นเมืองมักเป็นไปตามธรรมชาติ การร้องมิได้เน้นที่คุณภาพของเสียงเท่าใดนัก ลีลาการร้องไม่ได้ใช้เทคนิคมากมาย เสียงที่ใช้ร้องเป็นเสียงที่มาจากลำคอ มิใช่เกิดจากการฝึกฝนให้เสียงออกมาจากท้องหรือศีรษะ

(6) เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่นหรือเผ่าพันธุ์

(7) มีการเปลี่ยนแปลงตามเวลา ตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง

ลักษณะของเพลงพื้นบ้านส่วนมากเป็นการร้องเล่นสืบทอดกันมาปากต่อปากอย่างแพร่หลาย โดยการบอกกล่าวหรือจำเป็นมุขปาฐะและเป็นปฏิภาณกวี มีรูปแบบและเนื้อหาของเพลงคล้ายลักษณะเพลงปฏิพากย์ มุ่งความสนุกสนาน เป็นเพลงที่ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาของเพลงส่วนมากเป็นเรื่องเกี้ยวพาราสี ความรักหรือแปลความมาจากวรรณคดี เริ่มตั้งแต่ บทไหว้ครู บทเกริ่น บทประ บทผูกรัก บทสู่ขอ บทลักหาพาหนี บทชิงชู้หรือบทตีหมากผัว แล้วจบด้วยบทจาก นิยมเล่นมากในหน้าเทศกาลหรือฤดูกาลต่าง ๆ

2.3.2.3 ประเภทของเพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านทั้งหลายมีหลายจำพวก ประเภท บางคนแบ่งประเภทเพลงเหล่านี้ตามวิธีการร้อง ตามโอกาสที่แสดง ตามเนื้อหาของเพลง ฯลฯ ทั้งนี้ไม่มีกฎเกณฑ์บังคับตายตัวว่าเพลงแบบไหนเป็นประเภทไหน เพราะเพลงพื้นเมืองส่วนมากสามารถจำแนกได้หลายทาง

เอนก นาวิกมูล (2527: 117) ได้แบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองไว้ดังนี้

1. การแบ่งตามความสั้นยาวของเพลง เช่น เพลงสั้น ได้แก่ เพลงระบำ เพลงพิษฐาน เพลงสำหรับเด็ก เป็นต้น

2. การแบ่งตามรูปแบบของกลอน คือการจัดเพลงที่มีฉันทลักษณ์เหมือนกันอยู่ในพวกเดียวกัน 3 พวกคือ

พวกแรกกลอนสัมผัสท้ายได้แก่เพลงที่ลงสระท้ายสัมผัสกันไปเรื่อย ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านา ระบำบ้านไร่...

พวกที่สองคือลงกลอนสัมผัสท้ายเหมือนกัน แต่เวลาลงเพลงเมื่อใดต้องมีการสัมผัสระหว่าง 3 วรรคท้ายเกี่ยวโยงกัน เช่น เพลงเรือ เพลงเต้นกำ เพลงขอทาน...

พวกที่สาม เป็นพวกที่ไม่ค่อยเหมือนใคร แต่อาจคล้ายคลึงกันบ้าง เพลงสำหรับเด็ก เพลงระบำ เพลงปรบไก่...

3. การแบ่งเป็นเพลงโต้ตอบและเพลงธรรมดา ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ส่วนอีกพวกหนึ่งเป็นเพลงที่เหลือซึ่งเป็นเพลงที่ร้องคนเดียว ร้องพร้อมกัน หรือไม่จำเป็นต้องร้องพร้อมกัน เช่น เพลงสำหรับเด็ก เพลงขอทาน เพลงชักกระดาน...

4. แบ่งโดยใช้เวลามาเดินความอธิบาย แบ่งเป็นเพลงที่เล่นตามเทศกาลและฤดูกาล เช่น เพลงที่เล่นในหน้าน้ำหรือหน้ากฐิน ผ้าป่า หน้าเกี่ยว...และเพลงที่เล่นได้ทั่วไปโดยไม่จำกัดช่วงเวลา เช่นเพลงอีแซว เพลงฉ่อย เพลงปรบไก่...ส่วนมากสามารถอธิบายได้ว่าในหน้าต่าง ๆ คือ หน้าน้ำ กฐิน ผ้าป่า ออกพรรษา, หน้าเกี่ยวข้าว นวดข้าว, หน้าสงกรานต์และใกล้เคียง และเพลงอื่น ๆ ร้องทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล

ในบริเวณภาคกลางนี้ ชาวบ้านได้สร้างเพลงสำหรับร้องในโอกาสต่าง ๆ หลายชนิด มีทั้งเพลงหน้าน้ำ หน้าเกี่ยวข้าว นวดข้าว หน้าสงกรานต์และเพลงที่ใช้ร้องเล่นในโอกาสทั่วไปรวมแล้วเป็นจำนวนเพลงถึง 46 ชนิด

เพลงหน้าน้ำ ได้แก่ เพลงเรือที่ลูกคู่ร้องรับว่า ฮ้า...ไฮ้

เพลงหน้าเกี่ยว ได้แก่ เพลงเต้นกำ ที่ลูกคู่ร้องรับว่า เฮ้เฮะ

เพลงหน้าสงกรานต์ ได้แก่ เพลงพวงมาลัย ที่มักขึ้นต้นคำร้องคำว่า เอ้อระเหยลอยมา...

ทั้งหมดนี้ยกตัวอย่างตามเพลงที่ฝ่ายลูกทุ่งนิยมเอามาดัดแปลงปรับให้เป็นลีลาของเพลงลูกทุ่ง เช่น ตัดเนื้อให้สั้นลง ประเภทของเพลงพื้นบ้านสามารถแบ่งได้หลายประเภท ได้แก่ การแบ่งตามหน้าฤดูกาล เช่น เพลงหน้าน้ำ ได้แก่ เพลงเรือที่ลูกคู่ร้องรับว่า ฮ้า...ไฮ้ เพลงหน้าเกี่ยว ได้แก่ เพลงเต้นกำ ที่ลูกคู่ร้องรับว่า เฮ้เฮะ การแบ่งตามเนื้อหาของเพลงหรือการแบ่งตามฉันทลักษณ์ เช่น ระบำบ้านไร่หรือระบำบ้านไกลต้องลงคำร้องเป็นสระไอ การแบ่งตามวิธีการร้อง เช่น เพลงที่ต้องร้องแบบมีลูกคู่ เช่นเพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงอีแซว หรือการร้องเดี่ยว เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงขอทาน เป็นต้น

การแบ่งประเภทของเพลงพื้นบ้าน ได้แก่ การแบ่งตามลักษณะการละเล่น การแบ่งตามฤดูกาลและแบ่งตามแบบแผนการร้อง ทำนองของเพลงพื้นบ้านง่ายแก่การจดจำ อัตราจังหวะมักอิสระและคงที่ ส่วนมากเป็นเพลงที่มีการร้องรับสลับการอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านถูกเปลี่ยนแปลงโดยอิทธิพลของเทคโนโลยีสมัยใหม่เป็นในเชิงการพาณิชย์มากขึ้น ทำให้รูปแบบและภาษาของเพลงเปลี่ยนไปด้วย

2.3.2.4 ภาษาและฉันทลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน

โดยทั่วไปเพลงพื้นบ้านของแต่ละท้องที่มีลักษณะของภาษาและฉันทลักษณ์ที่แตกต่างกันไป เพลงพื้นบ้านภาคกลางส่วนมากมีลักษณะทางภาษาและฉันทลักษณ์คล้ายกัน กล่าวคือ หากเป็นประเภทร้อยแก้วและร้อยกรองมักเน้นที่การสัมผัสและการใช้สระมากกว่า สิ่งที่สำคัญทำให้จังหวะจะโดนของเพลงดำเนินไปในกรณีต่าง ๆ นั่นหมายถึงศิลปะการใช้ภาษาของผู้ร้องเอง รูปแบบภาษาเพลงพื้นบ้านมีดังนี้

1. ภาษาของเพลงพื้นบ้าน

จันทนา คชประเสริฐ (2542: 34-36) รูปแบบภาษาและเนื้อหาของเพลงพื้นบ้าน ว่า "ภูมิภาคต่าง ๆ ของไทยแต่ละภาคมีเพลงพื้นบ้านที่มีลักษณะเฉพาะถิ่น เช่น การใช้ภาษาถิ่น ดนตรีประจำถิ่น เป็นต้น ทำให้เพลงพื้นบ้านของแต่ละภาคมีรายละเอียดแตกต่างกันไป มีลักษณะร่วมที่คล้ายคลึงกันในด้านรูปแบบและเนื้อหา ดังต่อไปนี้

(1) ร้อยกรองของชาวบ้าน

การร้องเพลงพื้นบ้าน ชาวบ้านผูกถ้อยคำเป็นบทร้อยกรองง่าย ๆ มีคำสัมผัสคล้องจองกัน คำร้องแบ่งเป็นช่วง ๆ เรียกว่า "วรรค" วรรคหนึ่งมีจำนวนคำไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้ร้องที่คิดคำร้องให้ร้องจบคำ จบความในแต่ละช่วงและลงจังหวะเหมาะกับทำนองเพลง

(2) ถ้อยคำง่ายแฝงอารมณ์ขัน

นอกจากการใช้คำคล้องจองแล้ว คนร้องยังนิยมใช้คำง่าย ๆ เป็นคำพื้นแต่มีความหมายไพเราะ สละสลวยมีความหมายเข้าใจง่าย เป็นคำภาษาถิ่นและคนไทยใช้กันอยู่ประจำ บางครั้งใช้คำภาษาสันสกฤตแต่ไม่ใช่คำศัพท์ยาก ส่วนใหญ่เป็นคำที่ชาวบ้านคุ้นเคย

การใช้ถ้อยคำง่าย ๆ ในเพลงพื้นบ้าน มีลักษณะเด่นคือ เป็นถ้อยคำที่แฝงอารมณ์ขันด้วยกลวิธีต่าง ๆ เช่น การเปรียบเทียบการใช้คำสองแง่สองง่าม เป็นมุขตลกที่คนร้องคนฟังถือเป็นเรื่องธรรมดา มุ่งให้สนุกสนานเฮฮามากกว่าชักชวนให้คนฟังหมกมุ่นเรื่องเพศ

(3) ภาพสะท้อนของชีวิตและสังคมในบทเพลง

เพลงพื้นบ้านมีคำร้องที่มีเนื้อหากล่าวถึงเรื่องต่าง ๆ มากมายตามความรู้ ประสบการณ์และความคิดเห็นของผู้ร้อง อาจเป็นเรื่องราวที่รู้จักแพร่หลายในหมู่บ้าน ดังนั้นเนื้อหาในเพลงพื้นบ้านจึงเป็นเรื่องเกี่ยวกับ ความรัก ธรรมชาติ เหตุการณ์ต่าง ๆ ตลอดจนเรื่องค่านิยม วรรณคดีและธรรมในศาสนา เช่น เรื่องความรัก เรื่องเกี่ยวกับความรักในบทเพลงของชาวบ้านมีลักษณะเด่น 2 ประการ คือ ความรักเชิงสังวาสของหนุ่มสาว ปรากฏในบทเพลงพื้นบ้านของผู้ใหญ่หรือเพลงปฏิพากย์และความรักของพ่อแม่ซึ่งแสดงไว้ในบทเพลงกล่อมเด็ก อีกเรื่องหนึ่งคือธรรมชาติ เนื่องจากชาวบ้านมีชีวิตแวดล้อมด้วยธรรมชาติ ดังนั้นการร้องเล่นเพลง ชาวบ้านมักนำสภาพธรรมชาติมา

กล่าวไว้ในบทเพลง มีทั้งการกล่าวถึงพืช สัตว์และพรรณนาสภาพธรรมชาติ เนื้อหาเกี่ยวกับพืช สัตว์ต่าง ๆ เป็นลักษณะการพูดถึง การอ้างอิง ซึ่งมักพบในเพลงกล่อมเด็ก สำหรับการพรรณนาธรรมชาติส่วนมากพูดไว้ในเพลงพื้นบ้านที่ผูกเป็นเรื่องความรักของหนุ่มสาวในตอนฝ่ายชายลักหาพาหนีพ่อแม่ ต้องเดินทางเร่ร่อนอยู่ในป่าเขาลำเนาไพร พ่อเพลงแม่เพลงมีโอกาสนำธรรมชาติมาพรรณนาในลักษณะของการชมป่าชมไม้

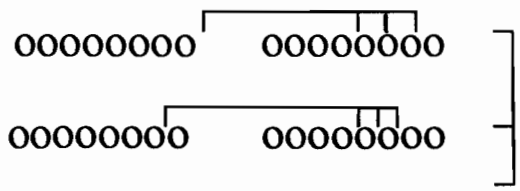
2. ฉันทลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน

มนตรี ตราโมท (2540: 64) กล่าวในหนังสือการละเล่นของไทยว่า

...การร้องเล่นสนุกในลำน้ำ เช่น เวลาฤดูน้ำมีแห่กฐิน ผ้าป่าก็ประดิษฐ์เพลงซึ่งมีทำนองแปลกออกไปอีกอย่างหนึ่งเรียกว่าเพลงเรือ เพลงเรือก็ใช้วิธีว่าแก้กันในวิธีต่าง ๆ อย่างเพลงปรบไก่และเพลงโคราช กลอนที่ร้องเป็นกลอนที่เรียกกันในหมู่นักเล่นเพลงว่า "กลอนหัวเดียว" คือลงท้ายวรรคที่ 2 ด้วยสระเดียวกันหมดและจะว่าไปสักกี่ตอนก็ได้ไม่บังคับ เมื่อถึงกลอนลงจึงมีกลอนเข้ารับสัมผัสต่อไปเหมือนดังวรรครับส่งของกลอนสุภาพ...

สุจิตต์ วงศ์เทศ (2542: 82-83) ได้กล่าวในหนังสือร้องรำทำเพลงเกี่ยวกับกลอนส่งสัมผัสหรือกลอนเพลงว่า

...กลอนส่งสัมผัสเพลงก็คือกลอนเพลงที่เรียกกันเป็นสามัญทุกวันนี้ว่ากลอน โดยมีพัฒนาการมาจากคำคล้องจองในภาษาประจำวันของตระกูลไทย-ลาว แล้วก่อเป็นรูปร่ายขึ้นจากการใช้สัมผัสระหว่างวรรคเข้าช่วย อาศัยสัมผัสท้ายวรรคเข้าไปด้วยจึงเกิดเป็นกลอนหรือกลอนเพลงขึ้นมา กลอนค้นหรือเพลงโต้ตอบ กลอนเพลงค้นโต้ตอบระหว่างชายกับหญิงเป็นกลอนเพลงส่งสัมผัสท้ายวรรคด้วยสระเสียงเดียวกัน เรียกว่า "กลอนหัวเดียว" เพราะง่ายและสะดวกต่อการค้นสด ๆ ... ดังแผนผังที่ 2



<u>แผนผังที่ 2</u> แผนผังกลอนหัวเดียว

ลักษณะสำคัญของกลอนหัวเดียว

(1) ไม่กำจัดคำในแต่ละท่อนส่วนมากจะมี 6-8 คำ

(2) การสัมผัสนอก คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3, 4 หรือ 5 ของวรรคที่ 2 ตามแผนผังและคำสุดท้ายของแต่ละบทสัมผัสกัน (วรรคที่ 2)

(3) การสัมผัสใน (ไม่บังคับ) ทั้งสัมผัสในแบบชนิดสัมผัสสระและชนิดสัมผัสอักษร

3. เนื้อหาและการเรียงลำดับเรื่อง

ส่วนใหญ่เพลงพื้นบ้านจะมีการเรียงลำดับเรื่องราวในการร้องเล่นแต่ละบทคล้าย ๆ กัน ได้แก่ บทประ คือการร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาเกี่ยวกับการขอความรัก มีการเกี้ยวพาราสีแทรกตลอดเวลา บทลักหาพาหนี...บทชิงชู้และบทตีหมากผัวหรือบทเบ็ดเตล็ดและลงที่บทจาก เนื้อหาและภาษาที่เลือกใช้ของเพลงนั้นส่วนมากพ่อเพลงแม่เพลงรุ่นใหญ่หรือผู้ว่าเพลงเป็นอาชีพจะคล่องตัวกว่าผู้ที่ร้องเป็นลูกคู่เพราะต้องโต้ตอบกันอย่างรุนแรง ผู้ร้องต้องมีไหวพริบและความชำนาญในการร้อง

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542: 85) ได้กล่าวถึงการเล่นเพลงโต้ตอบว่า "ลักษณะนิยายในการละเล่นเพลงมีเค้าเงื่อนอยู่ที่ลำดับการเล่นอันถือเป็นแบบแผนหรือประเพณีว่าจะต้องเริ่มจากบทไหว้ครู บทเกริ่น ต่อจากนั้นให้ขึ้นบทประ (ทักทาย) บทผูกรัก (เกี้ยวพาราสี) บทสู่ขอ-ลักหาพาหนี บทชิงชู้-ตีหมากผัว แล้วจบลงด้วยบทลาจาก"

2.3.2.5 พัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน

จันทนา คชประเสริฐ์ (2542: 34-36) ได้กล่าวถึงพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านว่า ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ชาติไทยมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร คือสมัยพ่อขุนรามคำแหง ฯ จนถึงสมัยอยุธยา ในช่วงนี้สันนิษฐานได้ว่า มีการละเล่นตลอดจนมหรสพพื้นบ้านแล้ว ดังปรากฏในข้อความ "เสียงเลื่อนเสียงขับ" ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ฯ ซึ่งตรงกับความหมายปัจจุบัน คือ การร้องรำทำเพลง

ในสมัยกรุงธนบุรีจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีหลักฐานในประชุมหมายรับสั่งภาค 1 กรุงธนบุรี กล่าวถึงชื่อเพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ นอกจากนี้การบันทึกชื่อเพลงยังนิยมเล่นแพร่หลายในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้แก่ จารึกวัดโพธิ์ โคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง (พระชนกและพระชนนีของรัชกาลที่ 1) จดหมายเหตุเรื่องรับพระเสวตกุญชร รวมทั้งวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน นิราศภูเขาทอง เป็นต้น ซึ่งกล่าวถึง เพลงปรบไก่ เพลงเทพทอง เพลงครึ่งท่อน

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 คนไทยยังคงเล่นเพลงพื้นบ้านแพร่หลายทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงแอ่วลาว เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมกันแพร่หลาย แม้แต่เจ้านายคือพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดมากและทรงร้องเพลงนี้ได้ดี แต่ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวด้วยเหตุผลว่า เมื่อเล่นเพลงแอ่วลาวซึ่งเป็นกาลเล่นอย่างลาวละทิ้งกาลเล่นของตน คือ เสภาครึ่งท่อน ปรบไก่ เกี่ยวข้าว

สมัยรัชกาลที่ 5 มีหลักฐานปรากฏในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน บันทึกว่า ปี พ.ศ. 2426 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จทางชลมารคและประทับที่บางปะอินและลพบุรี ชาวบ้านได้จัดเพลงถวายนับเป็นครั้งแรกที่ศิลปินชาวบ้านมีโอกาสเล่นเพลงพื้นบ้านถวายตัวพระมหากษัตริย์

ยุครับอิทธิพลตะวันตก นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา ความเจริญด้านวิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยาของตะวันตกได้แพร่ขยายเข้าสู่ประเทศไทย เกิดผลกระทบที่นับเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่สำคัญของเพลงพื้นบ้านคือ มีการพิมพ์ การบันทึกแผ่นเสียงและแถบเสียง การพิมพ์เพลงพื้นบ้านเป็นปรากฏการสำคัญทำให้เพลงพื้นบ้านกลายมาเป็นเนื้อร้องลายลักษณ์อักษรและได้แพร่กระจายจากเมืองสู่ชนบท ซึ่งมีลักษณะสวนทางกับเพลงพื้นบ้านสมัยก่อนและยังผลให้รูปแบบการร้องเพลงพื้นบ้านเปลี่ยนไปจากการร้อง-ฟัง-ดู มาเป็นการรับรสของทำนองและเนื้อหาสาระผ่านตัวหนังสือ แทนที่จะฟังการร้องจากพ่อเพลงแม่เพลงโดยตรง

ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในยุคนี้การบันทึกแผ่นเสียงและแถบเสียงเพลงพื้นบ้านเป็นผลให้เพลงพื้นบ้านเสื่อมลง ขาดการฝึกฝนสืบต่อการร้องอย่างเช่นสมัยก่อน ประกอบกับลักษณะสังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลง เพลงพื้นบ้านจึงลดบทบาทความสำคัญลง

สุกัญญา สุจฉายา (2543: 69-70) ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านไว้ในหนังสือ “เพลงพื้นบ้านศึกษา” ว่า สมัยเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นสมัยที่มีการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมอย่างสูง มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมขึ้น เพื่อให้คนไทยประพฤติตามวัฒนธรรมตะวันตกที่เน้นพิเศษคือวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับศิลปการแสดง ต่อมาใน ปี พ.ศ.2486 กรมศิลปากรได้กำหนดระเบียบการควบคุมการละเล่นพื้นเมือง การละเล่นอื่นนอกเหนือที่กำหนดต้องขออนุญาตเสียก่อน เนื่องจากมีข้อจำกัดในการแสดงหลายอย่าง ทำให้มีผลกระทบโดยตรงต่อเพลงโต้ตอบที่เป็นการแสดงโดยเฉพาะข้อที่ห้ามใช้คำหยาบโลน มีผลให้พ่อเพลงแม่เพลงไม่สามารถว่าเพลงได้ดังเดิม บางท่านจึงเลิกเล่นไปแต่ครั้งนั้น ประกอบกับรัฐบาลเร่งสนับสนุนการรำวงซึ่งประดิษฐ์ขึ้นใหม่ รำวงจึงแพร่กระจายรวดเร็ว ส่วนเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมก็ค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลงตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ กลับกลายเป็นรูปแบบเพลงลูกทุ่งในปัจจุบัน เพราะเป็นเพลงที่ผสมผสานระหว่างความเป็นชาวบ้านกับชาวเมือง มีสำเนียงการร้องเป็นแบบชนบทเนื่องจากนักร้องลูกทุ่งล้วนเป็นคนชนบท เพลงลูกทุ่งได้รวบรวมเอาทำนองเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นของภาคใดมารวมไว้ในตัวเอง ท่วงทำนองต่าง ๆ เป็นที่คุ้นเคยของชาวบ้าน เพลงลูกทุ่งจึงกลายเป็นมหรสพที่นิยมจ้างมาเล่นในงานต่าง ๆ แทนเพลงฉ่อย เพลงอีแซว และหมอลำของเดิม เพราะขาดผู้สืบทอดและว่าจ้าง นอกจากนี้การศึกษาแหล่งเพลงพื้นบ้านยังมีอยู่ตามละแวกหมู่บ้านต่าง ๆ ตามท้องถิ่นปัจจุบันเหลือน้อยเต็มที แต่มีการอนุรักษ์โดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า เพลงร้องพื้นบ้านเป็นเพลงที่ร้องกันในหมู่ชาวบ้านโดยอาศัยปฏิภาณเป็นหลัก เนื้อหาความหมายส่วนใหญ่เกี่ยวกับวิถีชีวิต ความรัก และธรรมชาติ เพลงพื้นบ้านในแต่ละท้องที่มีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เนื่องมาจากอิทธิพลความเป็นทางด้านภูมิศาสตร์ ภูมิประเทศ เหตุการณ์ทางด้านสังคมและวิถีชีวิตเป็นส่วนมาก ทำให้เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่แสดงถึงลักษณะของสังคมนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน ลักษณะของเพลงพื้นบ้านมีท่วงทำนองเรียบง่ายมีจังหวะจะโคนสนุกสนาน สามารถแบ่งได้หลายประเภทและใช้ภาษาและฉันทลักษณ์ที่คล้ายคลึงกัน ส่วนมากเพลงพื้นบ้านนิยมร้องเล่นในเทศกาลหรือกิจกรรมงานของชาวบ้าน ประโยชน์ของเพลงพื้นบ้านคือเพื่อใช้จรรโลงใจในเวลางานเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและสร้างความสามัคคีให้แก่หมู่คณะ ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านไม่ได้รับความนิยมเพราะอิทธิพลของสังคมสมัยใหม่ มีผลทำให้ศิลปวัฒนธรรมมีกระบวนการเปลี่ยนแปลง ทำให้เพลงพื้นบ้านถูกผสมผสานมาเป็นส่วนหนึ่งของเพลงลูกทุ่ง การแสดงหมอลำ และการแสดงอื่น ๆ แทน

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ตามกระบวนการของมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ (Description Analysis) แบ่งขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล การตรวจสอบและลำดับข้อมูล ตลอดจนการเสนอผลการวิจัย มีรายละเอียดดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

3.1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แถบบันทึกเสียงและวีดิทัศน์ที่มีผู้เคยบันทึกไว้ เพื่อเป็นการสืบค้นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่ข้อมูล แยกเป็นข้อมูลที่เกี่ยวกับสภาพปัจจุบันของเพลงและข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรี

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารภายในสำนักหอสมุดของสถาบันการศึกษา และหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1) สำนักหอสมุด ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
2) หอสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร ภายในหอสมุดแห่งชาติ
3) ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ฯ สำนักหอสมุด ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
4) ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
5) ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
6) ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
7) ห้องสมุดภายในศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
8) ห้องสมุดประชาชน จังหวัดปทุมธานี
9) ห้องพิพิธภัณฑ์ศูนย์วัฒนธรรมประจำอำเภอเมืองปทุมธานี "นันทมุนีบำรุง"
10) ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี ภายในสถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ ฯ

3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม จากบุคคลและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้านต่าง ๆ เพื่อเป็นการนำไปสู่ความรู้และเป็นการเชื่อมต่อของข้อมูลจากการค้นคว้าเอกสารข้างต้น โดยคัดเลือกบุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ พ่อเพลงแม่เพลง นักวิชาการดนตรี หน่วยงานและผู้เกี่ยวข้องด้านอื่น ๆ เริ่มจากการนัดหมาย การสอบถามกึ่งสัมภาษณ์ การสังเกต โดยการบันทึกเสียงและบันทึกภาพตามลำดับขั้นตอน มีรายชื่อดังนี้

รายชื่อพ่อเพลงแม่เพลง

1) นายเหลื่อม เครือโชติ อายุ 73 ปี

2) นางผวน โพธิสิ อายุ 77 ปี

3) นางรำพึง แก้วแดง อายุ 81 ปี

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ อายุ 85 ปี

5) นางฉลอง จันทิมา อายุ 63 ปี

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ อายุ 59 ปี

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ อายุ 63 ปี

8) นายสำเนียง ช่างต่อ อายุ 76 ปี

รายชื่อนักวิชาการดนตรี

1) นางชะม้อย ฤทธิ์มังกร อาจารย์ประจำวิชาดนตรีนาฏศิลป์ โรงเรียนวัดคลองสระ

2) นายธวัชชัย พวกดี อาจารย์ประจำวิชาดนตรี โรงเรียนปทุมธานีนันทมุนีบำรุง และเป็นผู้ได้รับการเชิดชูเกียรติของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

3) นางนาฏยา สุวรรณทรัพย์ ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ ฯ

4) นายสนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

5) รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

7) นายอานันท์ นาคคง อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

รายชื่อหน่วยงานและผู้เกี่ยวข้องด้านอื่น ๆ

1) นายทองคำ พันนัทธี ผู้ได้รับการเชิดชูเกียรติของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ พ.ศ.2540

2) นายบุญชู ทองประยงค์ มคนายกวัดเจดีย์ทอง ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

3) นายประยุทธ พรรณวรรณ อดีตเลขานุการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ฯ จังหวัดปทุมธานี

4) นายพยนต์ สุวรรณทรัพย์ ศึกษาธิการประจำอำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

5) ฝ่ายข้อมูลและติดตามประเมินผลสำนักงานจังหวัดปทุมธานี

6) นางสมพร รอดไม้ หัวหน้างานวิชาการศึกษานิเทศก์ จังหวัดปทุมธานี

7) นางสาวอมรรัตน์ พันธุ์ล้วน นักวิชาการสำนักงานศึกษานิเทศก์ จังหวัดปทุมธานี

8) นายเอนก นาวิกมูล เจ้าหน้าที่ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ ฯ กรุงเทพมหานคร

3.2 วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัยเป็นไปตามขั้นตอนของมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

1) การสัมภาษณ์ (Interview) ใช้สัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ จากบุคคลข้อมูล ได้แก่ พ่อเพลงแม่เพลง นักวิชาการดนตรี หน่วยงานและผู้เกี่ยวข้อง

2) การสังเกต (Observation) โดยผู้วิจัยใช้การสังเกตพร้อมกับบันทึกข้อมูล

3) การบันทึกข้อมูล โดยมีเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ สมุดสำหรับการจดบันทึก เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก แถบบันทึกเสียง และกล้องถ่ายรูป

3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากเอกสาร หลักฐาน และข้อมูลภาคสนามแล้ว นำมาจัดหมวดหมู่ ดังนี้

1) ข้อมูลประวัติพ่อเพลงแม่เพลง

2) ข้อมูลเกี่ยวกับสภาพปัจจุบันของเพลง

3) ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรี โดยทำการถอดบันทึกโน้ต (Music Transcription) และจัดพิมพ์ตามระบบดนตรีตะวันตก โดยใช้โปรแกรมดนตรี Finale 3.72

3.4 การลำดับและตรวจสอบข้อมูล

ทำการลำดับและตรวจสอบข้อมูล ทั้งข้อมูลทั่วไปและข้อมูลดนตรี โดยเปรียบเทียบจากข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม กรณีข้อมูลไม่สมบูรณ์ทำการซ่อมข้อมูลโดยตรวจสอบจากเอกสาร นักวิชาการ พ่อเพลงแม่เพลง และผู้ให้ข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการศึกษา 3 ประเด็น คือ

3.5.1 ศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน แบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

3.5.1.1 ประวัติความเป็นมา

3.5.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

3.5.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

3.5.1.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

3.5.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

3.5.2 ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน แบ่งหัวข้อ ดังนี้

3.5.2.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

3.5.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

3.5.2.3 บันไดเสียง (Scale)

3.5.2.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

3.5.2.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

3.5.2.6 พิสัยของเสียง (Range)

3.5.2.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

3.5.2.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

3.5.3 เกณฑ์ในการเลือกประเด็นศึกษา

เนื่องจากการศึกษาเพลงพื้นบ้าน ไม่สามารถนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาวิเคราะห์เนื้อหาได้อย่างสมบูรณ์ การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยคัดเลือกประเด็นเป็นแบบจำลองเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ด้วยเหตุผลดังนี้

3.5.3.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

การศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นประเด็นที่สำคัญในการกำหนดกรอบของเพลง ช่วยให้เห็นโครงสร้างอันเป็นสัดส่วนที่แท้จริงของเพลง สามารถนำไปสู่ความเข้าใจในการวิเคราะห์ได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น การวิเคราะห์เพลงส่วนมากจะคำนึงถึงรูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นสำคัญก่อน เพื่อสะดวกในการวิเคราะห์ในขั้นต่อไป

3.5.3.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

การศึกษาเรื่องแนวทำนองของเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีตะวันออกจำเป็นต้องศึกษาระดับโครงสร้างของเสียงหลักหรือองค์ประกอบของเสียง ทำให้เกิดความรู้สึกถึงเสียงหลักและศูนย์กลางของเพลง ซึ่งเป็นจุดพื้นฐานสำคัญที่เอื้อนำสู่การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงต่าง ๆ ในบทเพลงต่อไป

3.5.3.3 บันไดเสียง (Scale)

การศึกษาเรื่องบันไดเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ดนตรีทุกประเภท การศึกษาดนตรีส่วนมากต้องศึกษาบันไดเสียงก่อนอื่น เพราะบันไดเสียงมีความสำคัญในการนำมาซึ่ง Tonality สามารถช่วยแยกแยะระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง อีกทั้งช่วยให้เข้าใจรูปแบบและลักษณะของกลุ่มเพลงนั้น ๆ ได้ง่ายชัดเจนยิ่งขึ้น

3.5.3.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Directional)

ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง ทำให้สามารถทราบถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองว่ามีทิศทางอย่างไร เพื่อให้เห็นเค้าโครงรูปร่างของการเรียงลำดับในการเคลื่อนที่ อีกทั้งสามารถแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของระบบเสียงด้วย

3.5.3.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะทำให้เราทราบถึงอัตราส่วนต่าง ๆ ที่ดำเนินอยู่ในทำนองหลัก และช่วยให้ทราบแนวโน้มของความช้าเร็วในแต่ละท่อนเพลง

3.5.3.6 พิสัยของเสียง (Range)

พิสัยของเสียงทำให้ทราบถึงความสามารถของช่วงเสียงในระดับต่ำและสูงภายในบทเพลง

3.5.3.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องเป็นรูปแบบเฉพาะที่สามารถทราบถึงวิธีการและความแตกต่างจากการขับร้องของบุคคล

3.5.3.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง ทำให้ทราบระบบฉันทลักษณ์ของคำร้องที่สัมพันธ์กับทำนองเพลง

3.6 การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ดังนี้

1) วัตถุประสงค์ข้อที่ 1

เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน นำเสนอข้อมูลในบทที่ 4 เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

2) วัตถุประสงค์ข้อที่ 2

เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน นำเสนอข้อมูลในบทที่ 5 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

บทที่ 4

เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดปทุมธานีในปัจจุบัน มีทั้งเพลงที่เป็นของจังหวัดปทุมธานีแต่ดั้งเดิม และเพลงที่ได้รับอิทธิพลการถ่ายทอดมาจากบริเวณท้องที่ของจังหวัดใกล้เคียง จากการค้นคว้าเบื้องต้นทำให้ทราบว่าเพลงพื้นบ้านในจังหวัดปทุมธานีที่เคยได้รับความนิยมในอดีตแต่ปัจจุบันเสื่อมความนิยมและเกือบสูญหายแล้วนั้น ได้แก่ เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ดังนี้

4.1 เพลงโนเน

"เพลงโนเน" หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "เพลงโนเนโนนาด" เป็นเพลงเก่าแก่ของจังหวัดปทุมธานี ใช้ร้องเล่นในระหว่างการโขลกแป้งเพื่อทำขนมจีนในหน้าสงกรานต์หรืองานบุญ งานลงแขกต่าง ๆ ของชาวบ้าน เนื่องจากจำนวนแป้งที่ต้องโขลกมีมากทำให้ชาวบ้านสรรหาเพลงมาร้องเล่นกันเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและอ่อนล้า เพราะท่วงทำนองจังหวะจะโคนสนุกสนานเร้าใจเป็นการกระตุ้นให้ชาวบ้านมีกำลังในการประกอบทำงานต่อไป ลักษณะเหมือนกับเพลงพื้นบ้านที่ใช้ร้องประกอบในการทำงาน เช่น เพลงเกี่ยวข้าวและเพลงสงฟาง เป็นต้น

สาเหตุที่เรียกชื่อว่า "เพลงโนเน" จากการสอบถามชาวบ้านและกลุ่มคนสูงอายุพบว่ามีหลายข้อมูลที่ต่างกันไป ชาวบ้านบางกลุ่มบอกว่าที่เรียกเพลงโนเนเพราะบทร้องขึ้นต้นเพลงคือคำว่า "โนเน" เหมือนกับการใช้คำไทยทั่วไปที่ใช้เรียกเพื่อง่ายต่อการจดจำ บ้างก็ว่า "โนเน" มาจากคำว่า "นัวเนีย" เพราะมาจากอาการชุลมุนกันของชาวบ้านที่ช่วยกันโขลกแป้งมีจำนวนหลายคนขณะที่มีครกเพียง 1-2 ใบ ก่อให้เกิดการนัวเนียกัน ต่อมาจึงเพี้ยนมาเป็นคำว่า "โนเน" ขณะที่ชาวบ้านอีกกลุ่มเรียกเพลงชนิดนี้ว่า "โนเนโนนาด" บอกว่าเป็นคำที่ชาวบ้านคิดขึ้นโดยประหนึ่งว่าเป็นการพูดเล่นตามนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทย จากโนเนคำเดียวจึงหาคำคล้องจองกันเพิ่มเติมเข้าไปเป็น "โนเนโนนาด" แต่ข้อสรุปที่คล้ายกันของชาวบ้านส่วนใหญ่คือ การเรียกชื่อเพลง "โนเน" เป็นการเรียกตามแบบคนรุ่นก่อน สมัยก่อนเรียกมาอย่างไรก็เรียกตามไปอย่างนั้นจนนิยมเรียกติดปากมา

บทร้องขึ้นต้นของเพลงโนเน จากการสอบถามนายเหลื่อม เครือโชติ (2543: สัมภาษณ์) เล่าให้ฟังว่า จากเดิมบทร้องมีว่า "โนเนเจ้าช่างนาดเอย วันทองของน้องจะพาด..." นายเหลื่อมให้เหตุผลว่า ตนมีความรู้ทั้งด้านภาษาไทยและการร้องรำทำเพลงอยู่บ้าง หากร้องว่า "วันทองของน้องจะพาด" มีความหมายไม่ดีเพราะนางวันทองเป็นหญิงสองใจ จึงเป็นคนคิดเปลี่ยนคำร้องของเพลงนี้ใหม่ว่า "โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะขอพิงพาด..." ต่อมาเมื่อได้ถ่ายทอดให้ลูกหลาน นักเรียนนักศึกษา หรือคราใดที่ได้รับเชิญจากหน่วยงานการศึกษาต่าง ๆ ให้ไปสาธิตร้องเพลงพื้นบ้าน ตนจะร้องเนื้อใหม่เท่านั้น ทำให้เริ่มมีการใช้เนื้อร้องใหม่นี้เป็นต้นมา

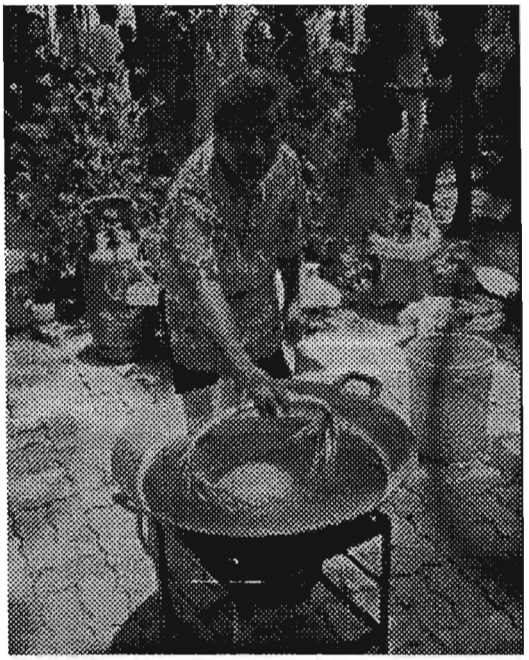
4.1.1 ประวัติความเป็นมา

ประวัติความเป็นมาของเพลงนี้ไม่ปรากฏหลักฐานว่าเริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อใด สันนิษฐานว่าคงประมาณสมัยครั้งสงครามมอญ-พม่า ส่วนมากชาวบ้านรู้จักในลักษณะเคยได้ยินจากคนเฒ่าคนแก่พูดถึง ชาวบ้านบางกลุ่มว่าเพลงโนเนมีต้นกำเนิดมาจากชาวมอญที่อาศัยอยู่บริเวณทั้งสองฝั่งของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตั้งแต่ครั้งอพยพสงครามพม่า เพราะมีคนไทยเคยได้ยินทำนองเพลงที่เป็นเนื้อภาษามอญ ต่อมากลายเป็นเนื้อร้องภาษาไทย บ้างก็ว่าเพลงโนเนของปทุมธานีได้รับการถ่ายทอดมาจากตำบลบางช้ายจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพราะในสมัยก่อนเมื่อยามหน้าเทศกาล ชายหนุ่มจากอยุธยามักเดินทางมาเที่ยวและเกี้ยวสาวแถบเขตปทุมธานี เมื่อเกิดรักใคร่ชอบพอก็อยู่กินกันโดยตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ปทุมธานี ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

เทศกาลสงกรานต์ถือว่าเป็นช่วงที่มีการเล่นเพลงโนเนมากที่สุด เพราะในหน้าสงกรานต์นี้ขนมจีนเป็นอาหารสำคัญที่ขาดไม่ได้ จากการสอบถามพระมหาช่วง โชติปาโล (2542: สัมภาษณ์) คำว่า "ขนมจีน" ที่ภาษาไทยใช้กันอยู่นี้ แปร่งเพี้ยนมาจากคำว่า "ขนอมจิ้น" ซึ่งเป็นรากศัพท์มาจากภาษามอญหมายถึงแป้งสุกที่เป็นเส้น เป็นอาหารของมอญโดยแท้แต่ภายหลังคนไทยนิยมรับประทาน

ทองคำ พันนัทธี (2536: 44) ได้กล่าวถึงเรื่องราวการทำขนมจีนของชาวมอญจังหวัดปทุมธานีในหนังสือของดีเมืองปทุมว่า "การเตรียมของทำบุญในวันสงกรานต์ มีสิ่งหนึ่งที่ทุกบ้านจะขาดไม่ได้เลยคือการทำขนมจีน การทำขนมจีนเป็นเรื่องใหญ่มีหลายขั้นตอน ต้องใช้คนช่วยทำเป็นจำนวนมาก หลาย ๆ บ้านจะมาทำขนมจีนร่วมกันเพราะต้องอาศัยคนมาก คือตั้งแต่เริ่มโม่แป้ง มักแป้ง โขลกแป้ง โรยขนมจีน จับขนมจีน ยิ่งต้องใช้เลี้ยงคนเป็นจำนวนมากก็ทำให้เวลานั้นเพิ่มมากขึ้นด้วย ขนมจีนของชาวมอญตั้งแต่สมัยโบราณจะลงมือทำกันเองในหมู่ชาวบ้าน เพราะในงานบุญต่าง ๆ มักเลี้ยงอาหารกันโดยเปิดโรงทาน ใครใคร่กินก็กินแล้วแต่ตามอัธยาศัยกัน"

ผู้วิจัยได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามที่วัดจันทน์กะพ้อ เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านเมืองสามโคก ได้สอบถามขั้นตอนการเตรียมทำขนมจีนจากนายเหลื่อม เครือโชติ (2543: สัมภาษณ์) ได้ความว่า ก่อนวันมหาสงกรานต์คือวันสุกดิบจะเริ่มแช่แป้งข้าวจ้าวในน้ำก่อนนานประมาณ 2 คืน ในสมัยโบราณนิยมใส่กระจาดโบราณไว้ จากนั้นเอาแป้งมายีพอเป็นเนื้อเดียวกันก็เริ่มทำการโขลกแล้วต้ม ดังภาพ



<u>ภาพที่ 3</u> ขั้นตอนการต้มแป้ง

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

ขั้นตอนต่อไปคือการโขลกแป้งหรือตำแป้งนี้ แบ่งเป็นครก 2 ครก สำหรับผู้ชาย 1 ครก และครกสำหรับผู้หญิง 1 ครก แต่เดิมใช้ครกตำข้าวและสากมือที่มี 2 ด้านทำด้วยไม้รวก ครกหนึ่งมีสากประมาณ 6-7 อัน ทั้งนี้เนื่องจากครกตำข้าวมีขนาดใหญ่ สาก 1 อันสามารถช่วยกันจับได้ เวลาระหว่างที่ตำสากลงไปนั้น ชาวบ้านรู้ช่วงเวลาจังหวะที่แต่ละคนตำลงไป สลับกันวนเวียนกันสม่ำเสมอจนครบรอบไม่ค่อยมีการตำชนหรือพร้อมกัน ดังภาพ

ภาพที่ 4 การโขลกแป้งขนมจีน

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

ขั้นตอนการโขลกแป้งนี้ ทองคำ พันนัทธี (2536: 44) กล่าวว่า ตอนโขลกแป้งเป็นขั้นตอนที่เหนื่อยที่สุด ต้องใช้คนช่วยมากในการใช้ครกตำข้าวขนาดใหญ่และใช้สากไม้ขนาดยาว 1 วา พอเอาลูกแป้งที่ต้มสุกเพียงผิวนอกใส่ครก คนโขลกจะต้องเริ่มโขลกทันที เพื่อให้แป้งละเอียดเหนียวไม่ติดครก กว่าแป้งจะเย็นกว่าแป้งจะเหนียวได้ที่ ก็เล่นเอาเหงื่อตกไปตาม ๆ กัน การโขลกขนมจีนกว่าแป้งจะละเอียดเข้ากันดี ต้องใช้เวลานานพอสมควร คนโขลกจะเป็นชายหนุ่มหญิงสาวที่แข็งแรง ครกหนึ่งต้องใช้ห้าหกคนโขลกเป็นพื้น อีกคนจะคอยกลับขนมจีนก้นครก เสียงสากกระทบครกพร้อม ๆ กันดังเป็นจังหวะเร้าใจ ทำให้อยากร้องเพลง โขลกกันไปหยอกล้อกันไปร้องเพลงกันไป ทั้งเหนื่อยทั้งสนุก คนไทยมีนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนอยู่ในสายเลือดแล้ว จึงได้คิดประดิษฐ์เพลงเกี้ยวพาราสีขณะที่โขลกขนมจีนขึ้น โดยเฉพาะที่เรียกว่า "เพลงโนเน" แต่แรกเข้าใจว่าหนุ่มสาวจะครกกันครกเดียวกันมาก่อน ต่อมาเกิดวิวัฒนาการมีการแข่งขันกันด้วย จึงได้แยกครกออกเป็นครกชายและครกหญิง ที่เรียกว่า "ครกเหนือครกใต้" เมื่อแยกครกกันแล้วก็มีแม่เพลงพ่อเพลงประจำครกเกิดขึ้นกลายเป็นการละเล่นไป

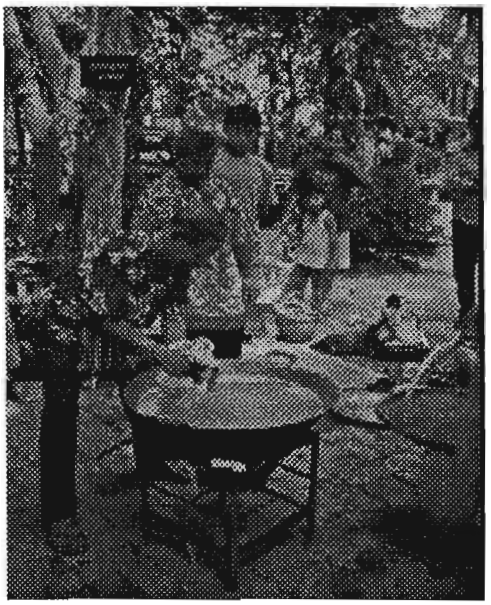
ภาพที่ 5 การเล่นเพลงโนเนขณะโขลกแป้งขนมจีน (2542: 47)

ขั้นตอนการนวดแป้ง หลังจากที่ได้โขลกแป้งจนละเอียดจึงเป็นขั้นตอนที่จะเอาไปต้มโดยต้มในน้ำเดือดและทำการนวดอีกครั้งเพื่อให้ได้เนื้อแป้งที่แน่นเหนียว จากนั้นเทเนื้อแป้งบิดผ่านผ้าขาวบางเพื่อเป็นการกรองความสะอาดขั้นตอนสุดท้ายและให้บิดผ่านหน้าแว่น การจับเส้นนี้หากต้องการขนาดขนมจีนที่เส้นเล็กก็ยกมือให้สูงหน่อย ในการโรยแป้งนี้เป็นขั้นตอนที่สำคัญเพราะต้องใช้คนโรยเป็นคือคนรู้จังหวะว่าเมื่อไรควรโรย เมื่อไรแป้งจะหมด คนที่ข้อดีแข็งแรงจะได้เปรียบ เหนื่อยน้อยไม่ต้องใช้แรงมาก แต่ถ้าเกิดอาการปวดเมื่อยสามารถเปลี่ยนคนโรยได้

ภาพที่ 6 การนวดแป้ง

ภาพที่ 7 การกรองแป้ง

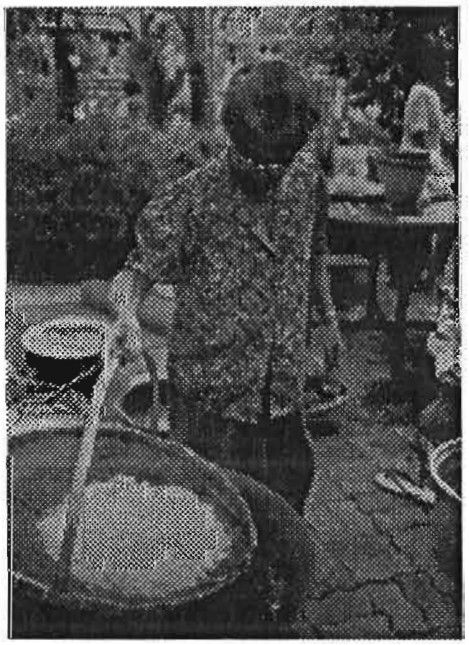
(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)



ภาพที่ 8 ภาพการโรยเส้น

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

ขั้นตอนสุดท้ายคือการจับเส้น ให้ช้อนเส้นแป้งที่สุกแล้วผ่านตะแกรงให้สะเด็ดน้ำ เอาเส้นแป้งที่สุกแล้วมายีเพื่อให้เป็นจับ ๆ เพื่อสะดวกในเวลาแบ่งตักรับประทาน ดังภาพ



ภาพที่ 9 ภาพการช้อนเส้นให้สะเด็ดน้ำ

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543)

ภาพที่ 10 ภาพการจับเส้น

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543)

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

เมื่อวันเตรียมการเสร็จเรียบร้อย วันที่สำคัญที่สุดคือวันมหาตรุษสงกรานต์ที่ 13 เมษายนของทุกปี มีการทำบุญที่วัดและส่งอาหารเหล่านั้นไปให้ญาติผู้เฒ่าผู้แก่ ครั้นถึงเวลาบ่ายจะมีพิธีสรงน้ำพระที่วัด มีการก่อพระเจดีย์ทราย ปล่อยนกปล่อยปลา และรับพรจากพระจากนั้นเป็นโอกาสที่บรรดาคนหนุ่มสาวจะได้พบปะกัน เล่นสาดน้ำอย่างสนุกสนาน จากนั้นเป็นการรดน้ำผู้ใหญ่ เปลี่ยนเสื้อผ้าชุดใหม่ที่ถูกหลานเตรียมไว้ให้และจบด้วยการให้พร เป็นอันเสร็จการ

4.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

การเล่นเพลงโนเนเป็นเพียงส่วนประกอบของขั้นตอนการโขลกแป้งทำขนมจีน ผลที่ได้จากการเล่นเพลงโนเนคือช่วยผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานในช่วงเวลานั้นของชาวบ้าน และเป็นการกระตุ้นให้เกิดความสนุกสนาน เพิ่มความสามัคคีแก่หมู่คณะและเพื่อให้งานนั้นสำเร็จเร็วขึ้น

4.1.2.1 สถานที่

สถานที่ในการทำอาหารของชาวบ้านในเทศกาลสงกรานต์ ส่วนมากจะทำกันบริเวณลานวัดหรือสถานที่ทำครัวที่วัดจัดไว้ โดยมากจะเน้นที่ความสะดวกและไม่มีพิธีรีตรองมากนัก การทำขนมจีนส่วนมากจะตระเตรียมทำตั้งแต่วันสุกดิบ เพราะในวันที่ 13 จะเป็นพิธีสรงและรดน้ำกัน ดังนั้นการเล่นเพลงโนเนมักเกิดขึ้นเวลานี้ซึ่งเป็นเวลากลางวัน บางปีหากสภาพอากาศไม่อำนวยการเล่นเพลงโนเนต้องงดไปด้วย

4.1.2.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในการเล่นเพลงโนเนมีเพียงครกกับสากที่เป็นเครื่องให้จังหวะ นอกนั้นเป็นเสียงปรบมือจากขณะลูกคู่และชาวบ้านที่ร่วมร้องด้วยเท่านั้น

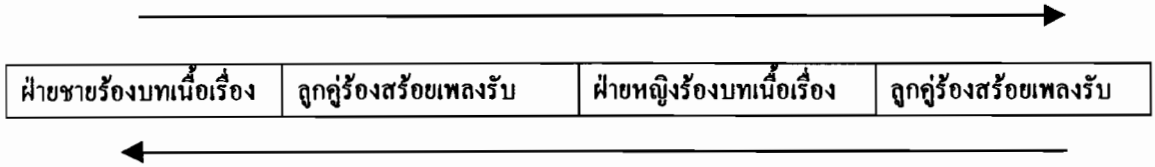
4.1.2.3 การแต่งกาย

การแต่งกายในการเล่นเพลงโนเน เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้เล่นประกอบการทำงานไปด้วย เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของชาวบ้านจึงเป็นเสื้อผ้าที่สวมใส่อยู่ในชีวิตประจำวัน

4.1.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น

ลักษณะขั้นตอนของการละเล่นเพลงโนเน แยกฝ่ายหญิงและฝ่ายชายออก 1 ฝ่ายต่อ 1 ครก ชายอยู่ครกเหนือส่วนหญิงอยู่ครกใต้ ทั้งสองอยู่ห่างกันไม่มากนัก ดังนั้นมีอุปกรณ์

เพียงครกกับสากเป็นเครื่องให้จังหวะเท่านั้น การร้องจะร้องโดยสลับกันระหว่างฝ่ายชายกับฝ่ายหญิงทีละคนและพอหมดวรรคลูกคู่ร้องรับเหมือนบทประของเพลงพื้นบ้านทั่วไป บทร้องเพลงโนเนมี 2 ท่อน ได้แก่ บทเนื้อหาและบทสร้อยเพลง เริ่มจากฝ่ายชายที่เป็นพ่อเพลงจะเป็นฝ่ายเริ่มร้องก่อน บทร้องเริ่มแรกจะร้องทำนองเชิญชวนให้ฝ่ายหญิงโต้ตอบ มีบทร้องว่า "โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้น..." (กล่าวชื่อต้นไม้หรือผลไม้) โดยเนื้อหาบทร้องนี้จะเป็นตัวบอกว่าผู้ใดจะเป็นคนร้องแก้คนต่อไป มีบทร้องว่า "พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอจึงจะได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อ..." (กล่าวสีหรือลายของเสื้อผ้าที่ฝ่ายตรงข้ามสวมใส่) เช่น ร้องว่า "พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอจึงจะได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อแม่ใส่เสื้อแดง" คนใส่เสื้อสีแดงต้องเป็นฝ่ายออกมาเป็นคนต่อไป เมื่อฝ่ายชายต้นเป็นกลอนสดจบแล้วลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในบทสร้อยเพลง มีบทร้องว่า "ยอดเจ้าเอยยายโน ยายโนเนเอย..." ต่อไปแม่เพลงฝ่ายหญิงจะร้องโต้ตอบมาเป็นกลอนสดเช่นเดียวกัน จบแล้วลูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับพร้อมกัน ร้องเป็นลำดับเช่นนี้สลับไปเรื่อย ๆ แสดงลำดับขั้นตอนดังนี้



4.1.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย

ด้านเนื้อหาความหมายของเพลงส่วนมากเป็นเนื้อหาเกี้ยวพาราสีพูดแซวหยอกล้อกันเล่น เนื้อหาจะไม่ว่ากันแรงหรือสองง่าม สิ่งสำคัญของการว่าเพลงนั้น ผู้เล่นต้องมีปฏิภาณไหวพริบดีจึงจับจุดเด่นหรือจุดบกพร่องของฝ่ายตรงข้ามมาต้นเป็นกลอนสดแก้กันได้ทันท่วงที ส่วนคนที่ร้องไม่เก่งหรือร้องคร่อมจังหวะส่วนมากจต้องร้องเป็นลูกคู่โดยพ่อเพลงแม่เพลงของตนจะช่วยร้องแทนเมื่อถึงตาจน

4.1.2.6 บรรยากาศในการละเล่น

ในช่วงเวลาขั้นตอนการโขลกแป้งหรือตำแป้งนี้กินเวลานานชาวบ้านมักเมื่อยล้า ความเร็วของสากที่ตำลงไปนั้นมีหน้าที่เป็นเครื่องให้จังหวะเพิ่มความสนุกสนานเร้าใจ จังหวะของเพลงช้าเร็วขึ้นอยู่กับการดำเนินจังหวะสาก บ้างก็ช้าบ้างก็เร็วทั้งนี้อาจมีการแกล้งกัน เช่น ลูกคู่ร้องรับเร็วขึ้นหรือตำให้มีจังหวะถี่และกระชั้นขึ้น ผู้ร้องต้องร้องให้ลงกับจังหวะสากพอดีจึงจะถือว่าเอาตัวรอดได้ การสิ้นสุดของเพลงโนเนเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อขั้นตอนการโขลกแป้งเสร็จ แต่ส่วนมากร้องเพื่อเอาชนะฝ่ายตรงข้ามชาวบ้านมักสรรหากลอนหรือบทร้องมาเล่นกันต่อไปอีกจนแพ้ไป

ข้างหนึ่งหรือกว่าหมดแรง ความสนุกสนานจากการได้ร้องรำทำเพลงเชิญชวนให้ชาวบ้านที่อยู่ในบริเวณนั้นพลอยอยากร่วมสนุกไปด้วย บรรยากาศในงานจึงครึกครื้นช่วยทำให้ผู้คนอยากร่วมลงมาโขลกแป้งขนมจีนด้วย

4.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

บทบาทและความความสัมพันธ์ของเพลงโนเนต่อระบบสังคม มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงที่ใช้ร้องเล่นประกอบในกิจกรรมการทำงานของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องกระตุ้นและสร้างความสนใจให้กับชาวบ้าน และยังก่อให้เกิดความสัมพันธ์ความสามัคคีแก่หมู่คณะ นอกจากเพลงโนเนเป็นตัวเชื่อมความสามัคคีให้หมู่คณะและผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการงานแล้ว ยังเป็นกิจกรรมที่เป็นศูนย์รวมความร่วมมือร่วมใจของชาวบ้านด้วย ลักษณะงานช่วยแรงหรือเอาแรงนี้มักแฝงด้วยความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนเป็นพื้นฐานอยู่แล้ว

แต่เดิมเป็นไปแบบวิถีชาวบ้านในสมัยก่อนคือชาวบ้านในระแวกพื้นที่เดียวกันมีความสัมพันธ์ค่อนข้างเป็นระบบพี่น้อง ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล มีความผูกพันภายในครอบครัวและขยายไปยังเพื่อนบ้านใกล้เคียง โดยการประกอบกิจกรรมของหมู่บ้าน ชาวบ้านจะตั้งใจมาร่วมกันทำงาน บทบาทของเพลงหรือการละเล่นในขั้นตอนต่าง ๆ ของการทำงานทำให้บรรยากาศขณะทำงานดีขึ้น เกิดความสนุกสนานและชักชวนให้ชาวบ้านอยากร่วมกันมากขึ้น เห็นได้จากการมีงานบุญตามบ้านต่าง ๆ ชาวบ้านไปช่วยงานโดยที่เจ้าภาพแทบไม่ต้องเอ่ยปากขอความร่วมมือ มีน้ำใจเอื้อเฟื้อกัน นอกจากนี้ยังสร้างความสัมพันธ์ให้กับคนต่างหมู่บ้านที่มาเที่ยวหรือมาช่วยงานด้วย

4.1.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมของบทร้องในเพลงโนเน แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

4.1.4.1 ภาพสะท้อนทางด้านวิถีชีวิต

ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนด้านอาชีพ

ภาพสะท้อนด้านอาชีพ แสดงให้เห็นถึงการดำรงชีวิตประจำวันของชาวบ้านที่มีความเป็นอยู่แบบชนบท การทำมาหากินประกอบอาชีพแบบเกษตรกรรม เช่น

"โนเนเจ้าช่างนาดเอย วันทองของน้องจะพาดพาดไว้ก็ที่ต้นกอไผ่"

(ทองคำ พันนัทธี, 2536: 46)

"ทั้งน้ำทั้งท่าพี่จะไม่ให้ตัก (ซ้ำ)ฟืนตอกพี่จะหักเอ๋ยมาให้"
"น้องอยากกินบอนพี่จะจรลงบึง (ซ้ำ) น้องอยากกินผึ้งจะเข้าป่าไผ่"
"น้องอยากกินเนื้อจะแบกปืนขึ้นบ่า (ซ้ำ) น้องอยากกินปลาพี่จะเอาแหใส่ไหล่"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ยังมีบทร้องที่สะท้อนสภาพสิ่งแวดล้อมของชาวบ้าน การใช้เรียกชื่อผลไม้หรือต้นไม้ชนิดต่าง ๆ ที่พบได้ในของท้องถิ่น และเล่นคำโดยพาดสัมผัสโดยให้สอดคล้องรับลงกันจากชื่อผลไม้หรือดอกไม้กับลายหรือสีเสื้อผ้าที่สวมใส่ เช่น มะแว้งกับสีแดง, มะพร้าว หรือมะนาวกับสีขาว เช่น

ชาย "โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะมาพิงพาด พาดไว้ก็ที่ต้นมะแว้ง
พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อแดง
ชาย โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะมาขอพิงพาด พาดไว้ก็ที่ต้นมะพร้าว
พี่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อขาว
ชาย โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะมาขอพิงพาด พาดไว้ก็ที่ต้นมะนาว
พี่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อขาว
ชาย โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะมาขอพิงพาด พาดไว้ก็ที่ต้นมะเฟือง
พี่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อเหลือง
ชาย โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะมาขอพิงพาด พาดไว้ก็ที่ต้นประดู่
พี่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนเสื้อชมพู"
(รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

(2) ภาพสะท้อนความรักของหนุ่มสาว

สะท้อนความรักของหนุ่มสาวแสดงให้เห็นจากการเกี้ยวพาราสีหญิงสาว โดยเอ่ยชมรูปร่างหน้าตาและเปรียบเทียบความงามของฝ่ายหญิง และแสดงให้เห็นว่าผู้ชายไทยส่วนมากมีนิสัยใจคอขี้เล่น เจ้าบทเจ้ากลอน เช่น

ชาย "เรามาผูกรักกันไว้เสียบ้าง (ซ้ำ) เราจะมาผูกชัง ชังเอ๋ยทำไม
เรารักกันหนาเรามาพากันหนี (ซ้ำ) ชาวบ้านเขามี มีเอ๋ยถมไป
ชาย มาพบตัวเจ้านะแม่สาวตากลม (ซ้ำ) น่ารักน่าชมเสียนี่กระไร
พี่บอกตัวเจ้านะแม่สาวน่ามล (ซ้ำ) พี่อยู่ตำบลตำบลเอ๋ยก็คลองควาย

เจ้าจงเชื่อคำพี่นะแม่สีหมากสุก ขึ้นวิมานชั้นสนุกเห็นสวรรค์รำไร"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

"น้องไปไหนพี่จะตามไปด้วย (ซ้ำ) ขึ้นเขาลงห้วยก็จะตามไป
น้องตกเหวพี่จะตามไปไหน (ซ้ำ) น้องตกมือโจรพี่จะตามไปไถ่
ให้น้องปลงใจจังให้พี่หวังสักราย (ซ้ำ) จะได้กระเถิบเสาเรือนเข้ามาเป็นเพื่อนแม่ขาย"
(ทองคำ พันนัทธี, 2536: 47)

4.1.4.2 ภาพสะท้อนด้านค่านิยม

ภาพสะท้อนด้านค่านิยมให้ปฏิบัติตามขนบประเพณีไทย สามารถแสดงให้เห็นค่านิยมการรักนวลสงวนตัวของหญิงสาว โดยหญิงไทยจะได้รับการอบรมสั่งสอนให้วางตัวอย่างเหมาะสม และรู้จักสงวนท่าทีเมื่อสนทนากับชายหนุ่ม หากจะแต่งงานต้องปฏิบัติตามขนบประเพณีให้เข้าตามตรอกออกตามประตูอย่างถูกต้อง เช่น

หญิง "ครั้นมาถึงก็จะมาพึ่งพาพัก (ซ้ำ) ฉันยังไม่รู้จัก จักเอ๋ยว่าใคร
ฉันยังไม่รู้จักหรือว่ามักจี่ (ซ้ำ) จะมารับรักพี่ พี่เอ๋ยก็ อย่างไร
อีกทั้งวงศ์วานหว่านเครือหรือว่าเนื้อหน่อ (ซ้ำ) พงษ์เผ่าเหล่ากอ อยู่เอ๋ยก็ที่ใด
ไอ้การคู่ครองน้องก็อยากจะมี (ซ้ำ) แต่ยังหาคนดี ๆ เอ๋ยไม่ได้"

หญิง "พ่อแม่เลี้ยงฉันมาแสนก็ลำบาก (ซ้ำ) เขากินขันหมาก หมากเอ๋ยพี่ชาย
พี่จะเอาแต่ได้เสียหายไม่คิด (ซ้ำ) เดี๋ยวมันจะผิดประเพณีไทย

หญิง ถ้าแม้รักจริงขอให้มาขอ (ซ้ำ) ต่อแม่ต่อพ่อ นางเอ๋ยนางไน
ควรเข้าตามตรอกออกตามประตู (ซ้ำ) ไม่ควรเจ้าชู้ พาน้องหนีไป

หญิง ในการแต่งงานนะจ๊ะพี่จ๋า (ซ้ำ) มันเชิดหน้าชูตาของหญิงไทย"
(ชม้อย ฤทธิ์มังกร ,สัมภาษณ์)

ชาย "ดูแต่คุณปู่ท่านยังคู่คุณย่า (ซ้ำ) ดูแต่คุณตายังคู่กับยายชาย"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

4.1.4.3 ภาพสะท้อนด้านการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนด้านการศึกษาของชาวบ้าน แสดงให้เห็นว่าชาวบ้านสรรหาคำร้องจากการใช้คำเปรียบเทียบต่าง ๆ สามารถทราบถึงภูมิรู้ด้านการศึกษาของชาวบ้านซึ่งรู้จักนำเรื่องราวในวรรณคดีไทยหรือจากคำสุภาษิตคำพังเพยของไทยมาเปรียบเทียบเปรียบเปรยในบทเพลงได้ เช่น

ชาย "ไอ้การแต่งงานนะแม่งามขำ (ซ้ำ) เหมือนพริกละลายน้ำจะได้เอ๋ยก็กระไร
จากนิทานปรัมปราหรือวรรณคดีไทย ยกตัวอย่างเรื่องพระอภัยมณีและหนุมาน เช่น
ชาย "ผีเสื้อสมุทรซึ่งเป็นยักษ์ศรี (ซ้ำ)ยังได้สามี เอ๋ยพระก็อภัย
ดูแต่หนุมานซึ่งเป็นลิงป่า (ซ้ำ) ยังได้นางมัจฉาเป็นยอดดวงใจ"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

4.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

ปัจจุบันการเล่นเพลงโนเนกลับมาฟื้นฟูอีกครั้งโดยหน่วยงานที่ดูแลด้านศิลปวัฒนธรรมของจังหวัด หลังจากที่เพลงโนเนหายไปตั้งแต่ปีน้ำท่วมใหญ่ พ.ศ. 2485 สภาพสังคมที่เปลี่ยนไปทำให้ชาวบ้านห่างเหินกิจกรรมเพลงประเภทนี้ ชาวบ้านส่วนมากไม่ค่อยให้ความสนใจเท่าที่ควรเพราะหันมานิยมเพลงสมัยใหม่มากกว่าเดิม การอนุรักษ์และส่งเสริมเพลงโนเนจึงมีให้เห็นในส่วนของหน่วยงานต่าง ๆ ดังนี้

(1) องค์การบริหารส่วนอำเภอสามโคก

(2) องค์การบริหารส่วนจังหวัดปทุมธานี ทั้งสองหน่วยงานให้การสนับสนุนโดยได้มีการจัดพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับของดีประจำจังหวัดและศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเพลงโนเนไว้ในหนังสือสามโคกท้องถิ่นของเรา

(3) ศูนย์วัฒนธรรมประจำอำเภอเมืองที่พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านภายในโรงเรียนปทุมธานีนันทมุนีบำรุง จัดทำเป็นรูปแบบของสื่อการเรียนการสอน

(4) ศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดภายในสถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ในพระบรมราชูปถัมภ์ ได้มีการค้นคว้าและเก็บข้อมูลแถบบันทึกเสียงและวิดีทัศน์การแสดงตามโอกาสต่าง ๆ

ในส่วนที่ยังมีการสืบทอดโดยเน้นให้ปฏิบัติจริงได้แก่ โรงเรียนในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา มีการฟื้นฟูประเพณีให้เด็กนักเรียนสามารถเลือกเรียนวิชาท้องถิ่นของเรา เป็นการพัฒนาการศึกษาอีกรูปแบบหนึ่งโดยบรรจุอยู่ในรายวิชาเลือกเสรีโดยให้นักเรียนสามารถปฏิบัติได้ และที่นายเหลื่อม เครือโชติ ก็เป็นพ่อเพลงที่ยังถ่ายทอดให้ลูกหลานอยู่

เพลงโนเนเป็นเพลงเป็นเพลงปฏิพากย์สั้น ใช้ร้องเล่นประกอบการทำโขลกแป้งขนมจีน หรือเล่นเวลาลงแขกประกอบการงานเป็นหมู่คณะ มีประวัติความเป็นมาไม่ปรากฏแน่ชัด สันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เนื้อร้องส่วนมากเป็นการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้องทำให้ทราบว่าชุมชนชนบทมีความเป็นอยู่ที่สอดคล้องกับธรรมชาติดำรงชีวิตเรียบง่าย เนื้อหาของเพลงสะท้อนสภาพสังคมเวลานั้นได้ชัดเจน ทั้งเรื่องขนบประเพณีและค่านิยมต่าง ๆ ของคนไทย เพลงโนเนเคยห่างหายไปจากสังคมปทุมธานีตั้งแต่ครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่เห็นความสำคัญ โดยความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ ที่รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดปทุมธานี

4.2 เพลงลำภาข้าวสาร

ลำภาข้าวสาร เป็นประเพณีเก่าแก่ของจังหวัดปทุมธานี เป็นการเรี่ยไรขอบริจาคข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า ชาวบ้านจะลงเรือลำเดียวกันเพื่อพายเที่ยวเรี่ยไรไปตามบ้านต่าง ๆ โดยในระหว่างการเดินทางและการขอบริจาคมีการร้องเพลงไปด้วยเพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่ามีการขอเรี่ยไร และเป็นการตอบแทนเจ้าของบ้านที่ร่วมทำบุญ เมื่อได้ข้าวสารและปัจจัยอื่นพอสมควรแล้วจึงเตรียมนำไปถวายวัดต่อไป

4.2.1 ประวัติความเป็นมา

จากการรวบรวมเอกสารเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาได้ความว่า ประเพณีลำภาข้าวสารเกิดตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยเจ้าจอมมารดาน้อยระนาด มีพระโอรสคือ กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์ ซึ่งเป็นต้นสกุลวัชรีวงศ์ มีพระโอรสคือพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์หรือพระองค์เจ้าขาว ทรงเสด็จมาที่สามโคกและประทับที่วัดแจ้ง เห็นว่าควรบูรณะปฏิสังขรณ์วัด ปีใดที่วัดไม่มีกฐินจะเสด็จมาทอดกฐินและหาการแสดงมาด้วยเช่น โขน ละคร เพราะชาวบ้านชอบดูกันมาก ได้คิดให้เกิดการลำภาข้าวสาร โดยให้ใช้ชื่อเป็นเนื้อเพลงตอนขึ้นเพื่อเป็นการคาราวะต่อพระองค์เจ้าขาว ซึ่งท่านให้ปฏิบัติเป็นประจำต่อมาทุกปี

จากหลักฐานที่ปรากฏว่าพระองค์เจ้าขาวเป็นผู้ริเริ่มประเพณีลำภาข้าวสาร เพราะบทร้องของเพลงตอนขึ้นต้นมีว่า “เจ้าขาวราวละลอกเอย” ชาวบ้านจึงเรียกติดปากกันว่า “เพลงเจ้าขาว” บ้างก็เรียกว่า “ลำภาข้าวสารพระองค์เจ้าขาว” บางเรียกว่า “เพลงขอทาน” ก็มี

เอนก นาวิกมูล (2521: 203) ได้กล่าวไว้ว่าในหนังสือเพลงนอกศตวรรษว่า "คำว่ารำภา นั้นแปลว่าเที่ยวเร่ร่อนไป คำนี้ในพจนานุกรมไทยไม่มี แม้จะเป็นฉบับชำระ พ.ศ. 2525 แล้วก็ตาม ที่ว่าแปลอย่างนี้ ก็ดังเช่นที่ปรากฏในหนังสือศริ-พจน์ภาษาไทย พิมพ์ พ.ศ. 2439 สมัย ร.5 ชำระโดย บาทหลวง อี.จี เวย์ หน้า 88 เขียนว่า

"รำพา Uneasy, without vest, wandering, to wander here and there.

เที่ยวรำพาขอทาน To prowl about begging.

เพราะฉะนั้นเพลงรำพาข้าวสารก็แปลได้ว่า คือเพลงเที่ยวร่อนเร่ขอข้าวสาร"

จากข้อความของเอนก นาวิกมูล ทำให้ทราบว่า ลำภาข้าวสาร หมายถึง การเรี่ยไรขอข้าวสาร นอกจากนี้สิ่งที่พบต่างกันคือ การใช้ตัวสะกด ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานจากหนังสือศริ-พจน์ หรือเล่มอื่น ๆ

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า คำว่า "ลำภา" แท้จริงแล้วสะกดเช่นไรจึงถูกต้อง คำว่า "ลำภาข้าวสาร" มีผู้ใช้ทั้ง "ร" และ "ล" บ้างสะกดว่า "รำพาข้าวสาร" และ "รำภาข้าวสาร" แต่จะใช้คำใดจะถูกต้องนั้นยังไม่มีไม่มีข้อสรุปใด จากข้อสังเกตดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมเอกสารหลักฐานเท่าที่มีผู้เคยศึกษาไว้และศึกษาเพิ่มเติมดังนี้

1) เอกสารของ กมล เกตุสิริ (ม.ป.ป: 100) ชื่อเรื่องเสียงดนตรีในภาษาไทย ได้นำเสนอที่มาของคำว่า "ลำภาข้าวสาร" จากบทละครเชิงบันทึกเหตุการณ์เรื่องระเด่นลันได ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ความในตอนต้นว่า

"มาจะกล่าวบทไป ถึงระเด่นรันไดอนาถา
เสวยราชย์องค์เดียวเที่ยว<u>ลำภา</u> ตามตลาดเสาชิงช้าหน้าโบสถ์พราหมณ์
อยู่ปราสาท เสาคอด ยอดด้วน กำแพงแก้วแล้วล้วนด้วยเรียวหนาม
มีทหารหอนเห่าเฝ้าโมงยาม คอยปราบปรามประจามิตรที่คิดร้าย
เที่ยวสีซอขอข้าวสารทุกบ้านช่อง เป็นเสบียงเลี้ยงท้องของถวาย
ไม่มีใครชังชิงทั้งหญิงชาย ต่างฝากกายฝากตัว กลัวบารมี
พอโพล้เพล้เวลาจะสายัณห์ ยุงชุมสุมควันแล้วเข้าที่
บรรทมเหนือเสื่อลำแพนแท่นมณี ภูมีซบเซาเมากัญชา"

จากข้อความในเรื่องระเด่นลันได เห็นว่าการใช้คำว่า "ลำภา" มีปรากฏมานานอย่างน้อย เริ่มนับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ซึ่งจัดว่าเป็นคำโบราณ

2) สนอง คลังพระศรี (2543: สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อคิดเห็นว่า คำว่า "รำ" หมายถึงฟ้อนระบำรำเต้นเป็นท่าทาง เช่น ฟ้อนรำ หมายถึงกิจกรรมที่ต้องมีท่าทางการจัดระเบียบร่างกาย ส่วนคำว่า "ลำ" หมายถึง ถ้อยคำที่มีทำนองเป็นเรื่องราว เช่น การขับลำเล่านิทานเรื่องนั้นเรื่องนี้ เป็นต้น ดังนั้นการที่ใช้คำว่า "ลำภาข้าวสาร" น่าจะให้ความหมายได้ชัดเจนกว่า เพราะในการร้องเล่นลำภาข้าวสารจุดเด่นอยู่ที่ภาษาการร้อง เพื่อเรี่ยไรหาข้าวสารไปถวายวัด

3) เอนก นาวิกมูล (2543 ,สัมภาษณ์) ให้ข้อเห็นว่า คำว่า "รำพาข้าวสาร" และ "ลำภาข้าวสาร" เท่าที่พบมีการเลือกใช้ทั้งสองแบบ เพลงลำภาข้าวสารนี้จะใช้ ร หรือ ล ไม่ทราบแน่ เพราะตั้งแต่ทำการเก็บรวบรวมเอกสารปรากฏหลักฐานทั้งสองแบบ แต่ทั้งสองแบบหมายถึงการละเล่นชนิดเดียวกัน แบบเดียวกัน ต่างตรงที่ใช้อักษรต่างกันเท่านั้น

4) พจี บำรุงสุข (2543: สัมภาษณ์) ให้ข้อคิดเห็นว่า การใช้ภาษาเกี่ยวกับเพลงลำภาข้าวสาร เท่าที่พบเอกสารเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้านจะใช้ว่า "ลำกา" แทบทั้งสิ้น ส่วน "รำพา" หรือ "รำภา" สันนิษฐานว่าอาจมีการเปลี่ยนแปลงใช้ภายหลังก็เป็นได้

จากการรวบรวมข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า คำว่า "ลำภาข้าวสาร" มีการใช้ทั้ง "รำพา"และ "ลำภา" แต่เนื่องจาก คำว่า "รำ" โดยนัยแสดงอาการใช้มือประกอบท่าทาง คือเป็นการฟ้อนรำมากกว่า ขณะที่คำว่า "ลำ" มีความหมายเกี่ยวกับคำร้อง ทำนอง และบรรยายเรื่องราว ในกรณีนี้ ลำภาข้าวสาร เน้นการบอกเล่าเรื่องราว เพื่อเรี่ยไรข้าวสารจากชาวบ้าน ไม่ได้เน้นที่ท่าทางการฟ้อนรำแต่อย่างใด ดังนั้นคำว่า "ลำภาข้าวสาร" ควรใช้ตัว "ล" เป็นตัวสะกดจึงน่าจะสอดคล้องกับความเป็นจริงมากกว่า

ส่วนคำว่า "ภา" หรือ "พา" นั้น อาจมีความหมายเดียวกัน แต่ว่าเขียนต่างกันตามความนิยมในแต่ละยุคสมัย เช่น ในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานฉบับเฉลิมพระเกียรติ (2530: 375) ได้ให้ความหมายของคำว่า "พา" (กรรม) หมายถึง ลักษณะการนำไปด้วย

เท่าที่ผู้วิจัยสืบค้นเอกสารโบราณ ในช่วงรัชกาลที่ 3-6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พบว่า คำว่า "พา" มักใช้พยัญชนะตัว "ภ" สะกดมากกว่าตัว "พ" ดังปรากฏใน นิราศยี่สาร ของ ก.ศ.ร. กุหลาบ (2543: 36) ว่า

"ตั้งโรงพิมพ์ตีพิมพ์หนังสือขาย ทั้งกฎหมายหลายสิ่งจริง ๆ หนา
ของเก่า ๆ เค้าคำประรำปะรา ลงพิมพ์จ่ายขายเค้ามานมนาน
เปนที่ถ้าที่ถ้ำภากรุงบำรุงราษฎ์ ภาเด็กเล็กให้ฉลาดทุกถิ่นฐาน..."

ดังนั้นการใช้ คำว่า "ภา" ในลำภาข้าวสารจึงอาจสืบเนื่องมาจากความนิยมในยุคสมัยดังกล่าว และยังคงใช้เรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบัน ถือเป็นการสืบทอดทางด้านวัฒนธรรมภาษา คำว่า "ภา" ในที่นี้ จึงน่าจะมีความหมายตรงกับคำว่า "พา" หรือ "นำพา" ที่มีความหมายคือ ลักษณะการนำไปด้วยนั่นเอง

4.2.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะของการแสดง

การเล่นเพลงลำภาข้าวสารมีจุดมุ่งหมายเพื่อขอสิ่งของและปัจจัยจากชาวบ้านมาทำบุญ ปกติโอกาสที่จะเล่นเพลงลำภาข้าวสารมีขึ้นในช่วงเมื่อระหว่างออกพรรษา ในปีหนึ่ง ๆ จะมีชาวบ้านจองกฐินและผ้าป่าตามวัดต่าง ๆ หากวัดใดยังไม่มีการจอง ชาวบ้านรวมกันจัดไปทอดกฐินจัดเป็นรูปแบบกองกฐินสามัคคีโดยเป็นเจ้าภาพร่วมกัน ทั้งนี้เพราะในการทอดกฐินแต่ละครั้งต้องมีทุนมาก การลำภาข้าวสารเริ่มจากชาวบ้านรวมกลุ่มนัดหมายลงเรือพายไปยังบ้านช่องและสถานที่ต่าง ๆ เพื่อออกเรี่ยไรข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญ ไม่มีการเจาะจงว่าต้องทำบุญด้วยทรัพย์สินเงินทองหรือกะเกณฑ์กันอย่างไร ขณะเดินทางคณะลำภาข้าวสารร้องเพลงเชื้อเชิญกันให้เจ้าของบ้านออกมาทำบุญ เมื่อชาวบ้านได้ยินจึงเอาข้าวสารและสิ่งของมาบริจาคให้ หลังจากได้ข้าวสารและสิ่งของพอเพียงแล้วนำไปถวายวัดต่อไป

4.2.2.1 สถานที่

เนื่องจากเพลงลำภาข้าวสารเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการลำภาข้าวสาร ดังนั้นสถานที่ในการละเล่นจึงเป็นเป็นแม่น้ำลำคลองในชุมชน หรือหมู่บ้านต่าง ๆ โดยมีพาหนะสำคัญในคือใช้เรือสำหรับคณะเดินทาง สมัยก่อนนิยมใช้เรือมาดเพราะมีลำเรือกว้างสามารถบรรจุของและคนได้มาก หรือเป็นเรือพายม้าหรือชนิดอื่นก็ได้ที่มีความเหมาะสม ในกลางลำเรือมีกระบุงหรือกระจาดสำหรับใส่ข้าวสารและข้าวของที่ได้รับบริจาคมา

4.2.2.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการร้องเพลงลำภาข้าวสารนี้ นายเหลื่อม เครือโชติ (2543: สัมภาษณ์) เป็นผู้เคยร้องเพลงนี้มาในสมัยเป็นหนุ่มได้เล่าให้ฟังว่า "เวลาลงเรือ มีคนร้องช่วยกันหลายคนแล้ว จะใช้ฉิ่งเป็นเครื่องกำหนดจังหวะเพียงอย่างเดียว เพราะฉิ่งจะเป็นสัญญาให้คนร้องร้องถูกและเสียงฉิ่งจะดังไกล กังวาน ทำให้เจ้าของบ้านได้ยินถือว่าเป็นนาพิกาปลุกได้ดี"

ข้อมูลจากการศึกษาของเอนก นาวิกมูล (2522: 203) เพิ่มเติมเรื่องเครื่องดนตรีที่ประกอบว่า "แต่ก็ไม่ลืมฉิ่งกับโทน 2 ใบที่ช่วยตีประกอบจังหวะดนตรีหรืออะไรอย่างอื่นไม่ต้อง"

ข้อมูลที่แตกต่างกันของนายเหลื่อม และ เอนก ดังกล่าวข้างต้น มีความเป็นไปได้ว่าการเล่นลำภาข้าวสารของดั้งเดิมในสมัยก่อน อาจมีการใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้องไปด้วย แต่เวลาผ่านมาเนิ่นนาน เกิดความเปลี่ยนแปลงและยึดแต่ความสะดวกจากฉิ่งกับโทน และตัดเหลือเพียงฉิ่งอย่างเดียว

4.2.2.3 การแต่งกาย

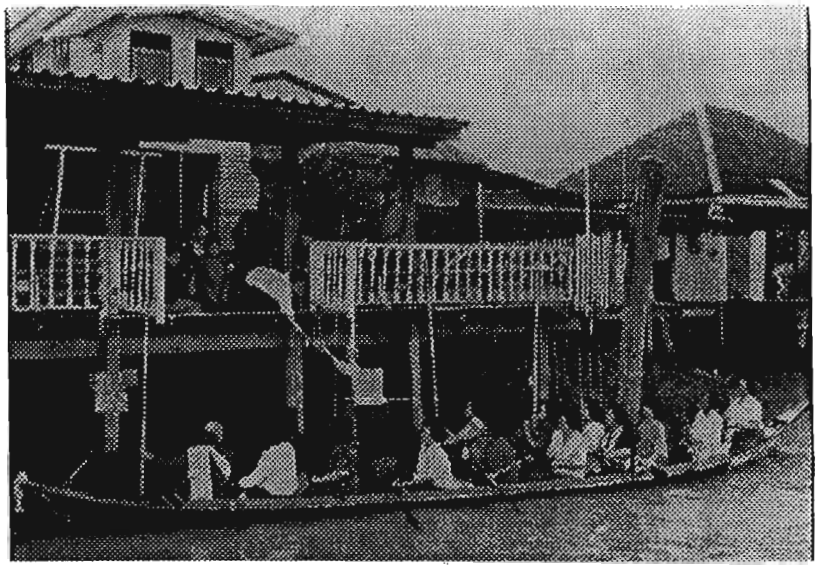
การแต่งกายของคณะลำภาข้าวสาร ส่วนมากจะแต่งกายของชาวบ้านแบบธรรมดา ผู้ชายสวมเสื้อ กางเกงขายาวและมีผ้าขาวม้าคาดเอว ผู้หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งโจงกระเบนและอาจมีงอบเพื่อกันน้ำค้างเท่านั้น

4.2.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น

เอนก นาวิกมูล (2527: 203) กล่าวว่า "เพลงลำภาข้าวสารเขาร้องกันเมื่อยามออกพรรษา คือตั้งแต่แรม 1 ค่ำ เดือน 11 เป็นต้นไป กระทั่งหมดเขตเอาวันเพ็ญเดือน 12" ซึ่งในช่วงดังกล่าวนี้แหละที่มีการทอดกฐินกันทั่วไปนอกจากนี้ยังกล่าวอีกว่า "ทางฝ่ายชาวปทุมธานี มีประเพณีตักบาตรพระร้อย ซึ่งก็แปลกตาดีเหมือนกัน คือต่างพายเรือมาจอดเรียงรายกันริมน้ำ แล้วพระสงฆ์จำนวนเต็มตามชื่อ คือ 100 รูปก็นั่งเรือมารับบิณฑบาต แลดูเป็นทิวแถวน่าตื่นตายิ่งนัก นอกจากตักบาตรพระร้อยแล้ว พวกที่เป็นเพลงหรือร้องรำหญิงชาย ชักชวนกันไปเรี่ยไรข้าวสารหรือข้าวของเงินทองตามบ้านช่องต่าง ๆ มาทำบุญทอดกฐินที่วัดนี้แหละทำให้เกิดเพลงลำภา-ข้าวสารขึ้น"

ภาพที่ 11 ภาพการตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)

การเล่นเพลงลำภาข้าวสาร (เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์) "เมื่อถึงหน้าน้ำ ชาวบ้านจะร่วมกันทำกฐินให้แก่วัดที่ยังไม่มีการจอง จากนั้นมีการประชุมในหมู่ชาวบ้าน ทำวิธีเรี่ยไรโดยการร้องเพลงลำภาข้าวสารนี้ด้วย ส่วนมากจะเดินทางโดยเรือ มีการแบ่งสายเดินเรือออกไปยังหมู่บ้านต่าง ๆ ในแม่น้ำเจ้าพระยา ในเรือลำหนึ่งจะมีคนประมาณ 6-7 คน เพื่อช่วยกันร้องและจัดลำเลียงข้าวของ เพื่อจะได้ข้าวของมาพอ นำมารวมกันและนำไปแยกทำบุญทำกฐินแก่วัดต่าง ๆ " ดังภาพ



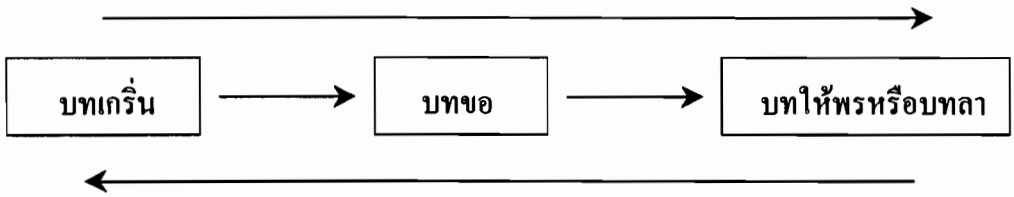
<u>ภาพที่ 12</u> ภาพการลำภาข้าวสาร (2543 : 48)

ทองคำ พันนัทธี (2536: 35) ได้กล่าวไว้ในหนังสือของดีเมืองปทุมว่า "วิธีเล่นลำภา-ข้าวสาร จะมีบุคคลคณะหนึ่งทั้งชายและหญิงประมาณ 20-30 คน มีทั้งคนแก่ หนุ่มสาว ร่วมไปในคณะด้วย พอตกค่ำก็ลงเรือที่เตรียมไว้ จะเป็นเรือจ้าง เรือมาดหรือเรือบิณฑบาตได้ ขอให้ลำใหญ่ ๆ จุคนได้มาก ทุกคนช่วยกันพายเรือ ในเรือมีกระบุง กระสอบสำหรับใส่ข้าวสาร และจัดให้คนแก่คนหนึ่งนุ่งขาวห่มขาว นั่งกลางลำเรือเป็นประธานโดยไม่ต้องทำอะไร...จุดหมายที่ไปคือตามบ้านทั่วไปที่จอดเรือไว้ ถึงหัวบันไดบ้านก็ร้องเพลงโดยมีคนนำ แล้วเจ้าของบ้านจะนำข้าวสารมาให้ที่เรือและยกมืออนุโมทนา หลังจากบริจาคข้าวสารแล้วก็จะให้ศีลให้พรแล้วออกเดินทางไปยังบ้านอื่นต่อไป"

การลำภาข้าวสาร นอกจากสิ่งที่ได้รับบริจาคจะเป็นข้าวสารแล้วจะมีกระยาสารทด้วย เนื่องจากในฤดูกาลนี้ชาวบ้านมักกวนกระยาสารทไว้เป็นขนมหวานในครัวเรือนและถวายพระ จากการสอบถามนางเชื้อ อมรเดช (2543: สัมภาษณ์) ได้เล่าให้ฟังว่า "ในตอนหัวค่ำเกือบ 2 ทุ่มขณะที่ทุกบ้านเข้านอนแล้ว พอตกดึกจะได้ยินเสียงร้องเพลงจากคณะเรือที่มาเรี่ยไร ทำให้ตื่นพอเรือนั้นมาจอดหน้าบ้านจะเอาข้าวสาร กระยาสารทออกมาทำบุญ บางบ้านบริจาคเป็นปีบ ๆ ก็มี"

4.2.2.4 ด้านเนื้อหาความหมาย

ด้านเนื้อหาความหมายบทร้องของเพลงลำภาข้าวสารแบ่งเป็น 3 ท่อน ลักษณะคล้ายกับเพลงเพลงพื้นบ้านทั่วไป แบ่งตามลักษณะเนื้อร้องได้แก่ บทเกริ่น บทขอ และจบด้วยบทให้พรหรือบทลา แสดงได้ตามขั้นตอน ดังนี้



บทร้องแต่ละท่อนมีความหมายต่างกันไป ดังนี้

<u>บทที่ 1 บทเกริ่น</u> มีเนื้อหาเพื่อบอกจุดประสงค์ของการมาลำภาข้าวสารให้เจ้าของบ้านทราบว่าเรือของคณะลำภาข้าวสารกำลังเข้ามาจอดในบริเวณของบ้าน เป็นสัญญาณบอกให้เจ้าของบ้านรู้ตัวให้ตื่นเพื่อเตรียมตัวนำข้าวสารหรือปัจจัยอื่นมาบริจาค เพราะชาวบ้านอาจยังนอนหลับไหลอยู่หรือกำลังทำอะไรอยู่ ให้หยุดพักแล้วรีบมาทำบุญ

ตัวอย่างบทร้องของบทเกริ่น

“รอรานาวาจอดเอย	ประทับทอดที่หัวบันได
แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้	เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย”
“รอรานาวาจอดเอย	ประทับทอดที่หัวระเบียง
นงเอ๋ยนงนุช เชิญลุกขึ้นจุดตะเกียง	เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย”
“เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอย	ลาหอมดอกดอกเอ๋ยมะเขือขื่น
ร้องเรียกเท่าไรสายใจก็ไม่ตื่น	เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย”
“ขาวขาวเพลาลอกเอย	มาหอมดอกดอกเอ๋ยจำปา
แม่เรือนเครื่องสักแม่นอนหลับซะแล้วหรือจำ	เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย”
(เฉลียว สุทธาวาส ,สัมภาษณ์)	

<u>บทที่ 2 บทขอ</u> มีความหมายว่าเชิญชวนให้เจ้าของบ้านมาทำบุญ โดยส่วนมากเนื้อร้องของบทขอนี้จะมีความหมายเกี่ยวกับเพื่อจะได้ผลกุศลและอานิสงส์ต่าง ๆ บทนี้ต้องร้องจนกว่าจะได้รับการบริจาค เสมือนว่าคณะลำภาต้องร้องเอาชนะใจเจ้าของบ้านให้ได้ หลังจากนั้นจึงเป็นการบริจาคข้าวสารและสิ่งของ

ตัวอย่างบทร้องของบทขอ

"เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอ๋ยมะละกอ
ชีวิตแม่ยังไม่ตายมาสร้างบุญไว้เสียให้พอ เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
"เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอ่ยแช่มเชือน
เอาบุญมาฝากแม่แหวนนากบนเรือน เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
"ทำบุญอย่าหน่วงเหนี่ยวเอย ขนมเบื้องอันเดียวเขายังได้ไปสวรรค์"
"เชิญทำบุญทอดกฐินเอย รายได้ทั้งสิ้นถวายวัดโบสถ์
ขอเชิญร่วมทำบุญเถิดแม่คุณสาวโสด เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
(รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

<u>บทที่ 3 บทให้พรหรือบทลา</u> มีหมายความว่า คณะลำภาข้าวสารร้องขอบคุณผู้บริจาคและให้ศีลให้พรว่า ให้ได้รับส่วนกุศลของการทำบุญครั้งนี้ เช่น ให้อยู่เย็นเป็นสุข อายุยืนนาน และมีรูปร่างสวยงาม เป็นต้น บทนี้อาจต้องร้องเป็นเวลานานหลายเที่ยวจนกว่าเจ้าของบ้านจะพอใจ เจ้าของบ้านคนใดชอบฟังโอกาสนี้สามารถขอให้คณะลำภาข้าวสารร้องให้พรหลายเที่ยวได้ หากเจ้าของบ้านยังปล่อยให้ร้องนานเกินไปแม่เพลงจะร้องขึ้นทำนองเป็นการต่อว่า ว่าอย่าให้คอยนานขอให้รีบมาช่วยทำบุญเพราะต้องรีบเดินทางไปบ้านอื่นอีก เมื่อร้องให้พรแล้วเรือจะเคลื่อนไปขอบริจาคบ้านหลังอื่น ๆ ต่อไป

ตัวอย่างบทร้องบทให้พร

"ทำบุญกับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้วจะให้เอ๋ยพร
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีถาวร เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
"ทำบุญกับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้วจะขอลา
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีเงินตรา เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
"ทำบุญกับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้วจะขอลา
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีชาวนา เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
"ยุ้งข้าวเหนียวแค่ยอดมะพร้าวเอย ยุ้งข้าวข้าวอยู่แค่ยอดไผ่
กะปิระยองมาจากคลองมหาชัย เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
(มาลัย พงษ์ประดิษฐ์, สัมภาษณ์)

4.2.2.6 บรรยากาศในการละเล่น

บรรยากาศในการลำภาข้าวสารไม่สนุกครึ้กครื้นเท่ากับเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ เพราะระหว่างการเดินทางเป็นช่วงเวลากลางคืนซึ่งคณะลำภาข้าวสารจะไม่ส่งเสียงอึกทึกครึกโครม เนื่องจากชาวบ้านส่วนมากจะเข้านอนแล้ว ชาวบ้านทุกคนที่ร่วมไปในเรือจะตั้งใจร้องเพลง เมื่อร้องจนได้รับบริจาคข้าวสารแล้วจะพายเรือเคลื่อนออกไปยังบ้านอื่นต่อไป การที่ขบวนลำภาข้าวสารต้องเรี่ยไรไปตามทีละบ้านเป็นเหตุผลหนึ่งที่ไม่มีการรวมกลุ่มของคนหมู่มาก ชาวบ้านที่มาร่วมล้วนแต่เป็นวัยผู้ใหญ่ อีกทั้งจังหวะจะโคนและท่วงทำนองเพลงค่อนข้างช้าไม่เร้าใจ บรรยากาศของขบวนลำภาข้าวสารจึงค่อนข้างเรียบง่ายและดูสุภาพเรียบร้อย

4.2.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

บทบาทหน้าที่ของประเพณีการลำภาข้าวสาร มีหน้าที่โดยตรงคือใช้เป็นเพลงประกอบกิจการลำภาข้าวสารของชุมชนคล้ายกับเพลงประกอบพิธีกรรม หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นสื่อในการสร้างและกระตุ้นความศรัทธาของชาวบ้านต่อพุทธศาสนา และยังมีผลช่วยกระชับความสัมพันธ์ของคนในสังคมทำให้ชุมชนเข้มแข็ง นอกจากเป็นตัวจูงใจส่งเสริมให้ชาวบ้านรู้จักเสียสละโดยการทำบุญแล้ว ยังเป็นเสมือนเครื่องเตือนบอกเวลาแห่งฤดูกาลแก่ชาวบ้านด้วย เช่น เมื่อได้ยินเพลงลำภาข้าวสารโดยทั่วไป เป็นเครื่องบอกว่าฤดูฝนมาถึงเป็นช่วงที่ชาวบ้านต้องทอดกฐินหรือทอดผ้าป่ากันแล้ว บทบาทของเพลงลำภาข้าวสารต่อระบบสังคมของชาวปทุมธานีถือเป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งที่สำคัญในการมีส่วนกระชับความสัมพันธ์ในสังคม และมีความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน โดยชาวบ้านร่วมมือร่วมใจในการออกลำภาในแต่ละครั้ง ตั้งแต่สร้างความตั้งใจให้แก่ชาวบ้านในการพยายามบอกบุญหรือช่วยเหลือทางวัด โดยชาวบ้านในหมู่บ้านเดียวกันลงเรือลำเดียวกันเดินทางไปต่างหมู่บ้านกระทั่งการแสดงออกซึ่งน้ำใจและความใจบุญที่มีความศรัทธาต่อพุทธศาสนา เช่น แม้ว่าเรือคณะลำภาข้าวสารมาจากต่างหมู่บ้านก็เต็มใจบริจาคข้าวสารหรือปัจจัยสิ่งของให้โดยเผื่อแผ่กัน

ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในสังคม เริ่มจากความสัมพันธ์ภายในครอบครัว เนื่องจากผู้คนในสมัยก่อนอยู่กันอย่างครอบครัวขยายอยู่อาศัยอยู่รวมกันหมด หรือไม่ก็อยู่คนละชายคาแต่ในบริเวณเดียวกัน ภายในครอบครัวมีสมาชิกมากต่างวัยตั้งแต่ปู่ย่าตายายจนถึงลูกหลาน แต่ละบ้านมีผู้อาวุโสเป็นเจ้าบ้านและสังคมไทยปกครองแบบมีผู้อาวุโสเป็นผู้นำ ดังนั้นการปฏิบัติตนของสมาชิกตามคำอบรมสั่งสอนเป็นแบบเคร่งครัด เชื่อฟังผู้ใหญ่ ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงมีความเคารพและใกล้ชิดกัน ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนบ้านหรือสังคมก็เป็นแบบพี่น้อง ช่วยเหลือกันร่วมมือร่วมใจทำประโยชน์และแสดงความมีน้ำใจโดยเฉพาะในหมู่บ้านชนบทมีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้น

ความสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัด การลำภาข้าวสารนี้จุดประสงค์หลักของชาวบ้านคือบำเพ็ญประโยชน์ให้กับวัด ดังนั้นวัดจึงมีอิทธิพลต่อชาวบ้านเพราะเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านให้กราบไหว้เคารพบูชา เมื่อถึงเวลาหน้าน้ำหรือหน้าออกพรรษาแล้ว ชาวบ้านจัดแจงจองกองกฐินกองผ้าป่า แต่ละวัดไม่จองซ้ำกัน หากวัดใดมีการจองไว้แล้ว ชาวบ้านก็จองกับวัดที่ยังว่างอยู่ โดยเฉพาะวัดที่ค่อนข้างยากจนหรือมีพระสงฆ์จำนวนน้อย ในสมัยก่อนนี้เรื่องความศรัทธาต่อพุทธศาสนามีมากโดยเฉพาะวัดในชนบทหรือวัดในพื้นที่การเกษตรกรรม การประกอบกิจกรรมของหมู่บ้านมีวัดเป็นศูนย์รวมทั้งสิ้นความพร้อมเพรียงของชาวบ้านในการประกอบกิจกรรมนี้เพื่อหวังให้ก่อเกิดประโยชน์ต่อพุทธศาสนา อีกทั้งหวังให้ชุมชนอยู่อย่างสุขสงบ ในหน้าออกพรรษาเป็นฤดูกาลฝนมีน้ำหลากมาก ทำให้พระสงฆ์มีอุปสรรคในการออกเดินบิณฑบาต เสบียงที่สะสมไว้ก็ร่อยหรอลง สบงจีวรอาจไม่เพียงพอชาวบ้านหรือบรรดาลูกศิษย์และคนสูงอายุมักนำภัตตาหารไปถวายเองที่วัดเหตุเพราะถือว่าพระสงฆ์เป็นบุคคลที่ครองอยู่ในสมณเพศ เรียกได้ว่าเป็นความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์ซึ่งกันและกัน เห็นได้ว่าการลำภาข้าวสารนอกจากเป็นการทำบุญแล้วยังสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างบุคคล, ระหว่างชาวบ้านหรือแม้แต่ชาวบ้านกับวัดแล้วยังสร้างความสามัคคีให้แก่หมู่คณะด้วย

4.2.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง สามารถแบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

4.2.4.1 ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต

ภาพสะท้อนวิถีชีวิตคนในชนบทที่ยังประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนสภาพการคมนาคม

ภาพสะท้อนสภาพการคมนาคมว่ายังมีการใช้เส้นทางสัญจรทางน้ำ บ่งบอกลักษณะสภาพทางภูมิศาสตร์ได้ชัดเจน เช่น

“รอรานาวาจอดเอย	ประทับทอดที่หัวบันได
แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้	เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย
น้ำเหนือก็ไหลหลาก	ไหลมามากมากเหลือหลาย
น้ำก็มากบุญก็มาแม่คุณจะว่าอย่างไร	เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย”

(2) ภาพสะท้อนสภาพความเป็นอยู่

ภาพสะท้อนความเป็นอยู่ที่แสดงให้เห็นถึงการเป็นอยู่อย่างชนบท การใช้ขี้ได้ใช้ฟืน ยังไม่มีไฟฟ้าใช้ในครัวเรือนในการหุงต้มและการให้แสงสว่าง และการสูบบุหรี่โดยใช้ใบตองหรือใบจาก เช่น

"จุดได้อยู่แวมแวมเอย แลเห็นแก้มอยู่ไวเอ๋ยไว
โอ้แม่บัวชูก้านถามว่าทำงานอะไร เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย
มาถึงแม่ขาวขำ ขอหมากกินสักคำแม่คุณขา
แม่คุณจะให้ให้หาใส่ลงมา เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย"
"ใบตองแม่กล้วยตานี ยาบุหรี่แม่ฉุนฉุน
แม่คุณจะให้ขอถ่านไฟด้วยสักคุ้น เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย"
(วงเดือน สุขบาง, 2526: 68-69)

4.2.4.2 ภาพสะท้อนด้านความเชื่อ

ภาพสะท้อนด้านความเชื่อ แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนด้านความเชื่อเรื่องการทำบุญ

ภาพสะท้อนด้านความเชื่อเรื่องการทำบุญทำกุศล เชื่อว่ากุศลจากการทำบุญว่าจะได้รับจากการทำบุญให้อยู่เย็นเป็นสุข เจริญรุ่งเรืองหรือการทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่วว่าทำอะไรจะได้อย่างนั้นว่าผู้ใดประกอบกรรมดี ทำบุญทำกุศลไว้มักได้รับผลบุญตามที่ตนเองได้กระทำไว้หรือได้ไปสวรรค์ เช่น

"มีลูกหญิง ให้เป็นคุณนายเอย มีลูกชาย ให้เขียนสมุด
ขึ้นชื่อลือเลื่อง อยู่ในเมืองมนุษย์ เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
ทำบุญ กับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้ว จะให้พร
ให้แม่อยู่เย็นเป็นสุข อย่าได้มีทุกข์มีร้อน เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
ทำบุญกับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้ว จะขอลา
ขอกุศลผลบุญ จงนำเกื้อหนุนอยู่ทุกเวลา เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
ทำบุญ กับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้ว จะขอลา
ให้ทรัพย์สินเนืองนอง ทั้งเงินทองให้ไหลมา เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
คิดเงินให้เงินมากองเอย แม่คิดทองให้ทองมาเกิด

ทองเอ๋ยทองคำให้แม่กรวดน้ำเอาเถิด เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย"
(เฉลียว สุทธาวาส ,สัมภาษณ์)

บทร้องที่แสดงให้เห็นได้ว่าชาวบ้านโดยทั่วไปโดยเฉพาะบุคคลที่เล่นเพลงลำภาข้าวสาร ส่วนมากมีความเชื่อในเรื่องบุญกุศล เชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เชื่อเรื่องนรกสวรรค์และอดีตชาติ หากทำบุญในชาตินี้จะส่งผลให้อยู่อย่างสุขสบายทั้งด้านความเป็นอยู่และฐานะในชาติหน้าภพหน้า มีความมั่งมีศรีสุขอีกทั้งบริวารลูกหลานก็ได้รับผลอานิสงส์ไปด้วย บ้างก็ว่าเมื่อเสียชีวิตได้ขึ้นสวรรค์ไปพบพระศรีอารีย์ เช่น

"เจ้าขาว แม่ลาละลอกเอย ลาหอมดอก ดอกเอ๋ยจงกล
ทำบุญกับฉัน จะขึ้นสวรรค์เบื้องบน เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอ๋ยอัญชัญ
มาทำบุญเถิดนะจ๊ะจะได้ทันพระศรีอาริย์ เฮ เฮ้ ลา เห่ ลา สาวเอย"
(เฉลียว สุทธาวาส ,สัมภาษณ์)

4.2.4.3 ภาพสะท้อนด้านค่านิยม

ภาพสะท้อนด้านค่านิยมที่ปรากฏในบทเพลงต่าง ๆ ทั่วไปส่วนมากในประเทศไทยจะออกแนวทางตามพุทธศาสนา เรื่องของคำสั่งสอน การยึดถือปฏิบัติสิ่งดีงาม การประพฤติตนในทางที่ถูกต้อง ดังที่ พนัส ทันนาคินทร์, อ้างถึงใน วงเดือน สุขบาง (2526: 59-60) กล่าวไว้ในเรื่องค่านิยมว่า...ค่านิยมหมายถึง สิ่งที่กลุ่มคนในสังคมหนึ่ง ๆ เห็นว่าเป็นสิ่งที่มีค่า ควรแก่การกระทำ น่ากระทำ น่ายกย่อง หรือเห็นว่าถูกต้องและเป็นสิ่งที่สอดคล้องกับความรู้สึกหรือความต้องการของตน ค่านิยมของคนไทยแยกเป็น 3 ลักษณะ คือ

(1) ค่านิยมทางด้านสังคมและจิตวิทยา ได้แก่ ความรักอิสระภาพและความเป็นไท ความเป็นตัวของตัวเอง การมองโลกในแง่สวยงาม สุภาพอ่อนโยน มีน้ำใจกว้างขวางและเห็นอกเห็นใจผู้อื่น

(2) ค่านิยมทางจริยธรรม ได้แก่ ค่านิยมในเรื่องกฎแห่งกรรม ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่วและคำสอนอื่น ๆ ที่มีประโยชน์

(3) ค่านิยมทางด้านการเมือง ได้แก่ ค่านิยมในระบอบประชาธิปไตยและค่านิยมในระบอบสังคมนิยมประชาธิปไตย"

ดังนั้นภาพสะท้อนค่านิยมที่ปรากฏในบทเพลงลำภาข้าวสารจึงจัดเป็นค่านิยมทางด้านสังคมและจิตวิทยากับค่านิยมทางจริยธรรมเป็นส่วนใหญ่ เกิดกับคนที่ดำเนินชีวิตค่อนข้างเรียบง่าย แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนด้านค่านิยมเกี่ยวกับความร่ำรวยและยศถาบรรดาศักดิ์

ภาพสะท้อนด้านค่านิยมเกี่ยวกับความร่ำรวยและยศถาบรรดาศักดิ์ ปรากฏเด่นชัด เพราะในบทเพลงทั้ง 3 บท ทุกบทต้องปรากฏในท่อนบทลาหรือบทให้พร ว่าขอให้ผู้ที่ร่วมทำบุญบริจาคได้อยู่อย่างสุขสบาย มีเงินทองไหลมาเทมาและเป็นเศรษฐีในที่สุด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

"ทำบุญ กับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้ว จะขอลา
ให้ทรัพย์สินเนืองนอง ทั้งเงินทองให้ไหลมา เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอยโกสุม
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีเมืองปทุม เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
ทำบุญกับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้วจะให้เอ๋ยพร
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีถาวร เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
ทำบุญกับลูกแล้วเอย ลาลูกแก้วจะขอลา
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีเงินตรา เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอย
เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอ๋ยอุบล
มีลูกผู้หญิงขอให้เป็นคุณนาย มีลูกผู้ชายขอให้เป็นนายพล"
(เฉลียว สุทธาวาศ ,สัมภาษณ์)

4.2.4.4 ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน โดยการนำเรื่องราวในวรรณคดีมาปรับให้เข้ากับบทร้อง อาจเป็นไปได้ว่าในสมัยก่อนชาวบ้านส่วนใหญ่ได้รับการศึกษาจากวัด ซึ่งพระสงฆ์จะสอนเกี่ยวกับเรื่องวรรณคดีไทยด้วย เช่น

"ทำบุญเปรียบเหมือนสร้างพระบารมี พระเวสสันดรทรงธรรม์ท่านยังให้ทานมัทรี"
ทำบุญกับลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร ขอให้ได้เมียงามเหมือนนางอัปสร
ทำบุญกับลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร ขอให้ได้ผัวงามเหมือนพราหมณ์เกสร"

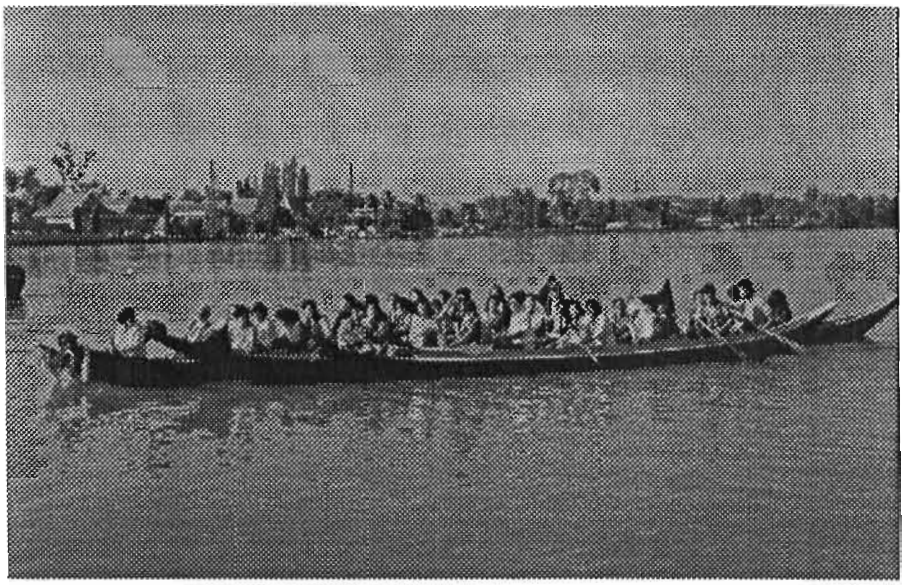
"รูปร่างให้เหมือนกับนางฟ้าเอยกิริยาเหมือนอย่างนางละเวง ใครได้รู้ว่าทองมาเอง"
(รำพึง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

4.2.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

ความศรัทธาในพุทธศาสนาของประชาชน เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจในสังคมปัจจุบันเปลี่ยนแปลงมีผลทำให้สภาพชีวิตชาวบ้านเปลี่ยนจากความเป็นอยู่ภาคเกษตรกรรมเป็นภาคอุตสาหกรรม บ้านเมืองมีเศรษฐกิจฝืดเคือง ก่อให้เกิดปัญหามิจฉาชีพเพิ่มมากขึ้น เช่น มิจฉาชีพที่ปลอมตัวโดยแฝงอยู่ในคราบพระสงฆ์ และหากินกับชาวบ้านโดยการหลอกลวงหรือลวงให้เชื่อในสิ่งผิด ประชาชนระมัดระวังตัวมากขึ้นและลดความศรัทธาต่อพุทธศาสนา ภาพพุทธศาสนาเสื่อมอยู่ในความคิดของประชาชน การทำบุญให้แก่พระสงฆ์และบำเพ็ญประโยชน์ อีกทั้งการเข้าหาวัดลดน้อยลง การจัดหากองกฐินกองผ้าป่าโดยการลำภาข้าวสารไม่มีความจำเป็นต่อสังคมสมัยนี้ เพลงลำภาข้าวสารเกือบสูญหายไปจากจังหวัดปทุมธานี

การอนุรักษ์เพลงลำภาข้าวสารของปทุมธานี เนื่องจากมีการฟื้นฟูของหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องภายในจังหวัด โดยการจัดแสดงและจำลองการละเล่นนี้ในงานตักบาตรพระร้อย งานที่มีการกระตุ้นดึงดูดความสนใจคือการที่ได้แสดงถวายต่อหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพฯ รัตนราชสุดาเมื่องานตักบาตรพระร้อย ณ แพ ขาวตำหนักจักรีบงกช ถือเป็นงานที่สามารถทำให้ประเพณีการลำภาข้าวสารได้รับความสนใจมากขึ้นงานหนึ่ง โดยการรวมตัวของชาวบ้านชุมชนวัดหงส์ปทุมาวาสและระแวกใกล้เคียง ดังภาพ

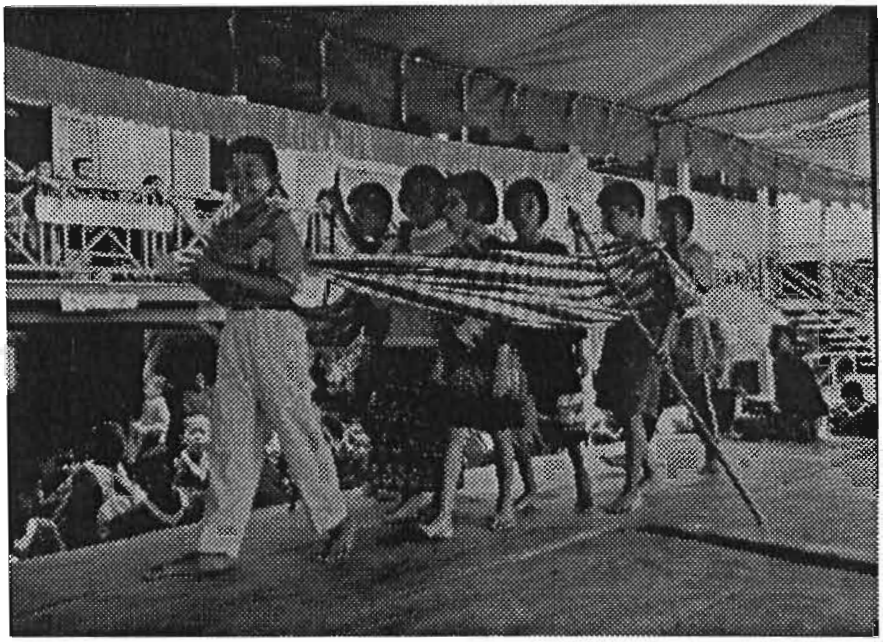
<u>ภาพที่ 13</u> สมเด็จพระเทพรัตน ฯ เสด็จทอดพระเนตรการแสดงฉวายของคณะลำภาข้าวสารจังหวัดปทุมธานี ในงานตักบาตรพระร้อย ณ พระตำหนักจักรีบงกช จังหวัดนนทบุรี (อัดสำเนา)



ภาพที่ 14 คณะลำภาข้าวสารขณะเตรียมตัว (อัดสำเนา)

ภาพที่ 15 ภาพคณะลำภาข้าวสารเริ่มเคลื่อนขบวน (อัดสำเนา)

ในส่วนของการศึกษามีการอนุรักษ์โดยโรงเรียนระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดคลองสระ โดยการฝึกสอนของนางชะม้อย ฤทธิ์มังกร ได้เปิดอยู่ในวิชาเลือกเสรีท้องถิ่นของเรา โดยเน้นให้นักเรียนหัดร้องเพลงและจำลองเหตุการณ์ให้เหมือนจริง แล้วนำออกแสดงในงานอนุรักษ์มรดกไทยในทุก ๆ ปี ดังภาพ



ภาพที่ 16 การแสดงลำภาข้าวสารของนักเรียนโรงเรียนวัดคลองสระ (อัดสำเนา)

เพลงลำภาข้าวสารเกิดตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการเรี่ยไรขอบริจาคข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า เริ่มในตอนหัวค่ำหลังจากที่เสร็จภาระกิจประจำวันแล้ว ชาวบ้านทั้งชายหญิงที่มีจิตเสื่อมใสพุทธศาสนาจะลงเรือลำเดียวกันเพื่อพายเที่ยวเรี่ยไรไปตามบ้านต่าง ๆ โดยในระหว่างการเดินทางและการขอบริจาคมีการร้องเพลงไปด้วยเพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่ามีการขอเรี่ยไรและเป็นการตอบแทนเจ้าของบ้านที่ร่วมทำบุญ เมื่อได้ข้าวสารและสิ่งของพอเพียงแล้วจะนำไปถวายวัดต่อไป ภาพสะท้อนจากบทร้องส่วนมากเชื่อในเรื่องการทำบุญและพุทธศาสนา ปัจจุบันประเพณีลำภาข้าวสารเสื่อมหายไปจากปทุมธานีมาก หน่วยงานที่อนุรักษ์ก็ทำได้ตามกำลังมีการฟื้นฟูให้เยาวชนรักและหัดเรียนหัดร้องเพื่อรักษาศิลปวัฒนธรรมนี้ไว้ แต่ยังพบบางหมู่บ้านเท่านั้น

4.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

ระบำพื้นบ้านเป็นการละเล่นของทางภาคกลางของไทย โดยมากจะรู้จักกันในนามเพลงระบำบ้านนาและระบำบ้านไร่เป็นส่วนมาก สิ่งที่เป็นเป็นตัวกำหนดชื่อของการละเล่นชนิดนี้คือลักษณะของพื้นที่ โดยคนไทยมักเรียกชื่อสิ่งต่าง ๆ ตามสถานที่หรือสถานการณ์นั้น ๆ เช่น หากพื้นที่ใดเป็นพื้นที่ประกอบการทำนาก็เรียกว่าระบำบ้านนา ส่วนนี้อาจเรียกเพี้ยนมาจากการละเล่นเพลงระบำบ้านนาของจังหวัดนครนายกก็เป็นได้ ส่วนพื้นที่ประกอบการทำสวนเรียกว่า ระบำบ้านไร่ เป็นต้น แต่งานวิจัยเล่มนี้เพลงระบำพื้นบ้านของปทุมธานีหมายถึงเพลงระบำของจังหวัดปทุมธานีเท่านั้น ซึ่งมีการร้องรับต่างจากเพลงระบำบ้านนาและระบำบ้านไร่ ในงานวิจัยเล่มนี้จึงขอเรียกว่าเพลงระบำพื้นบ้านอันหมายถึงเพลงระบำที่เจาะจงแต่ที่ได้จากงานภาคสนามในปทุมธานีเท่านั้น

คำว่า “ระบำ” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2530: 444) หมายถึง ลักษณะการฟ้อนรำเป็นชุดเดียวกัน

หากกล่าวว่า “ระบำ” ผู้คนส่วนมากนึกถึงการร่ายรำที่เป็นหมู่คณะ บ้างนึกถึงการรำเดี่ยวที่มีแบบแผนของท่าทางหรือลักษณะกริยาอาการที่แสดงท่าทางประกอบดนตรี อย่างที่ทางภาคเหนือเรียกว่า “ฟ้อน” ทางภาคกลางเรียกว่า “ระบำรำฟ้อน” เป็นต้น แต่หากกล่าวว่า “เพลงระบำ” คนส่วนมากจะนึกถึงระบำบ้านนา ระบำบ้านไร่ ซึ่งคำว่า “ระบำ” กับ “เพลงระบำ” ทั้งสองคำเป็นคำที่แฝงความหมายโดยนัย

การเรียกชื่อเพลง “ระบำพื้นบ้าน” เป็นไปได้ว่ามาจากการเรียกกันตามอย่างผู้ใหญ่ตามอย่างของคนไทย โดยนำคำว่า “ระบำ” ซึ่งหมายถึง ลักษณะทางการใช้มือไม้ที่มีท่วงท่าต่าง ๆ มารวมกับคำว่า “พื้นบ้าน” เพราะเป็นการละเล่นของชาวบ้าน รวมเป็น “ระบำพื้นบ้าน” ทั้งที่ความจริงแล้วในการเล่นเพลงระบำพื้นบ้าน ต้องใช้ลักษณะท่าทางการร่ายรำอย่างอิสระตามอย่างแบบชาวบ้านในช่วงที่ลูกคู่ร้องรับเท่านั้น จุดสำคัญของการเล่นเพลงระบำมุ่งแต่ความสนุกสนานหรือความสำคัญของเนื้อหาในการเล่นเพลงระบำอยู่ที่การปะทะคารมในบทเพลงของชาวบ้านมากกว่า ผู้วิจัยมีความคิดว่า การเรียกชื่อ “ระบำพื้นบ้าน” ความหมายโดยแท้จริงแล้ว เหมือนกับลักษณะ “รำวงชาวบ้าน” มากกว่า เพราะการละเล่นของชาวบ้านจะมุ่งที่ความสนุกสนานแบบความเป็นพื้นบ้าน การร่ายรำของชาวบ้านไม่ต้องมีความวิจิตรบรรจง แต่ด้วยการเรียกตามอย่างคนไทยที่อาศัยการจดจำและคุ้นเคยจึงเรียกว่า “ระบำพื้นบ้าน” ติดปากกันมา

4.3.1 ประวัติความเป็นมา

ประวัติความเป็นมาของเพลงระบำนั้น ไม่มีประวัติชัดเจนแต่มีเอกสารพอรวบรวมได้หลายฉบับเกี่ยวกับความเป็นมาของเพลงระบำ ดังนี้

คณะผู้จัดทำหนังสือวัฒนธรรม กล่าวถึงเพลงระบำในหนังสือพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์ในภูมิปัญญาจังหวัดปทุมธานี (2542: 106) ว่า "เพลงระบำไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด แต่เป็นเพลงพื้นเมืองของไทยภาคกลางที่เล่นกันมาช้านาน ตั้งแต่ครั้งปู่ย่าตายายในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ และเป็นการเล่นประกอบในการเล่นลูกช่วงซึ่งจัดว่าเป็นเกมเล่นสนุกอย่างง่าย ๆ ของพื้นบ้าน โดยใช้ผ้าขาวม้าม้วนกลม แบ่งคนเล่นเป็น 2 ฝ่ายอย่างสนุกครึกครื้นในท่วงทำนองของเพลงระบำ"

4.3.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

การเล่นเพลงระบำพื้นบ้านนี้นิยมเล่นเวลาหน้าตรุษสงกรานต์หรืองานกฐินผ้าป่าที่ต้องมีชาวบ้านมาอยู่รวมกันมาก ๆ แบ่งองค์ประกอบของการแสดง ดังนี้

4.3.2.1 สถานที่

ลักษณะการแสดงเพลงระบำนี้มักเล่นในบริเวณหรือสถานที่ที่เป็นศูนย์รวมของชาวบ้าน เช่น ลานวัดหรือลานหมู่บ้าน มักเล่นช่วงหัวค่ำหลังจากที่หนุ่มสาวช่วยทำงานบุญของวัดมาตลอดช่วงกลางวันเพื่อเตรียมงานในวันรุ่งขึ้น เมื่อชาวบ้านเสร็จจากการงานก็จะอาบน้ำเปลี่ยนเสื้อผ้าใหม่มาชุมนุมกันบริเวณลานวัด เนื่องจากสมัยก่อนยังไม่มีมหรสพมากเท่านั้นนัก ชาวบ้านมักจะร้องรำทำเพลงกันเองตามประสา ส่วนใหญ่ผู้มาชุมนุมจะเป็นวัยผู้ใหญ่ ในงานช่วงหัวค่ำนี้มีการละเล่นต่าง ๆ เช่น การเล่นเข้าผี การเล่นลูกช่วงและ เพลงระบำ เป็นต้น โอกาสนี้เป็นช่วงเวลาที่หนุ่มสาวจะได้มีโอกาสใกล้ชิดจากการเล่นเพลงเกี้ยวกัน

4.3.2.2 เครื่องดนตรี

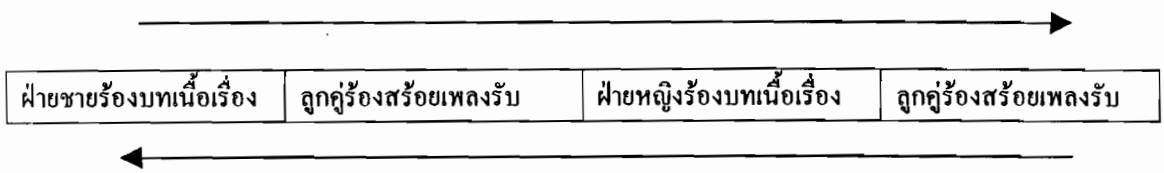
เครื่องดนตรีในการเล่นเพลงระบำพื้นบ้านไม่มีเครื่องดนตรีที่จำเป็นนัก มีเพียงเสียงปรบมือตามจังหวะในการร้องรับส่งท่อนเพลง ซึ่งมาจากคณะลูกคู่ ผู้คนที่ร่วมเล่น และชาวบ้านที่ช่วยกันดูรอบข้างเท่านั้นเท่านั้น

4.3.2.3 การแต่งกาย

การแต่งกายของการเล่นระบำพื้นบ้านเป็นการแต่งกายแบบไทย ๆ ชนบท ผู้ชายนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมหรือเสื้อหม้อห้อมอาจมีผ้าขาวม้าคาดเอว ผู้หญิงนุ่งโจงกระเบนหรือนุ่งผ้าซิ่น สวมเสื้อแขนกระบอกอาจมีสไบพาด ปัจจุบันมีการแต่งกายประยุกต์โดยเฉพาะเวลามีงานแสดงเพื่ออนุรักษ์ จะเป็นชุดไทยประยุกต์ได้เพื่อความสวยงาม

4.3.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น

ลักษณะการละเล่นเริ่มแรกแบ่งเป็น 2 ฝ่าย ชายและหญิง โดยฝ่ายใดเริ่มร้องก่อนก็ได้ จากนั้นพ่อเพลงแม่เพลงจะออกมาร้องทีละคน และมีลูกคู่คอยร้องรับและปรบมือเป็นจังหวะประกอบไปด้วย บทร้องตอนขึ้นต้นมีว่า "เอ่อระเหยระบำ ฉันรักเจ้าช่างรำเอย...จากนั้นเป็นท่อนที่ผู้ร้องต้องด้นเอง แล้วลูกคู่จะร้องรับ เป็นลำดับขั้นตอนนี้เรื่อยไป แสดงลำดับได้ดังนี้



การเล่นเพลงโต้ตอบลักษณะนี้ส่วนมากจะไม่จบสิ้นกันง่าย ๆ เริ่มแรกสำนวนที่ว่ากันของพ่อเพลงยังสุภาพไพเราะเหตุเพราะยังมีเด็ก ๆ และเด็กสาวมาดูอยู่ด้วย พอยิ่งดึกจะเหลือแต่พ่อเพลงแม่เพลงที่มีอายุเริ่มปะทะคารมที่มุ่งหวังเอาชนะหรือว่ากลอนกับฝ่ายตรงข้าม เวลานี้ยิ่งมีการดื่มสุราด้วยแล้ว อาการเขินอายก็จะน้อยลง ความกล้ามีมากขึ้น ดังนั้นสำนวนและภาษาที่ใช้กันของชาวบ้านจะเป็นเชิงสังวาส ทั้งนี้เพราะชาวบ้านไม่มีความคิดเหนียมอายเรื่องเพศเพราะเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะคนที่แต่งงานมีครอบครัวแล้วจะคิดว่าสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องธรรมดา

4.3.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย

เพลงระบำเป็นการร้องเกี้ยวพาราสีโต้ตอบกันของหนุ่มสาวมีเนื้อร้องบทสั้น ๆ โดยเนื้อร้องจะมีการแสดงถึงชีวิตและการยกเปรียบเทียบเปรียบเปรยเป็นสิ่งต่าง ๆ ของฝ่ายตรงข้ามอย่างสองแง่สองง่าม โดยผู้ร้องจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการสรรหาคำร้องเช่นเดียวกับเพลงปฏิพากย์ทั่วไป การขับร้องเป็นร้อยกรองแบบกลอนหัวเดียว ส่วนมากเป็นกลอนไล แบ่งเป็น 2 ฝ่าย ชายและหญิงบทร้องเกริ่นหรือท่อนสร้อยมักเรียกว่าการร้องเก็บกลอนซึ่งผู้ร้องและลูกคู่ต้องร้องและ

ปรบมือไปพร้อมกันก่อนที่จะร้องเดี่ยวทุกครั้งไป จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามในอำเภอสามโคก เนื้อร้องตอนท่อนนี้มีทั้งหมดสองทำนองด้วยกันคือ

ทำนองที่ 1 "เอ่อระเหยระบำ ฉันรักเจ้าช่างรำเอย มาแต่บ้านหนทางไกล (ลูกคู่)...
ระบำไหนเอยเอ่อเอยบ้านไกล เขาก็รำ รำสวยเอย" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

ทำนองที่ 2 "เอ่อระเหยระบำ ฉันรักเจ้าช่างรำเอย มาแต่บ้านหนทางไกล (ลูกคู่)...
ระบำไหนเอยบ้านไกล หอมหวลอยู่ในดงเอ๋ย อยู่ในดงเอย" (สำเนียง ช่างต่อ ,สัมภาษณ์)

จากบทสร้อยเพลงทั้งสอง มีเนื้อหาคำร้องที่เหมือนกันคือ "ระบำไหนเอยบ้านไกล..." ส่วนที่แตกต่างกันพบในตอนท้ายวรรค ซึ่งเป็นความสามารถของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคนว่ามีลีลาการร้องแบบใด บางคนอาจร้องเอื้อนมาก บางคนอาจร้องแค่เอื้อนระหว่างคำ บ้างก็เปลี่ยนคำร้องบางคำ ทั้งนี้แล้วแต่ความถนัดของแต่ละคน

ความเปลี่ยนแปลงด้านภาษามีการประยุกต์ใช้ภาษาโดยเอาคำแสลงใหม่ ๆ เข้ามาเล่นด้วย จากเดิมที่ใช้ภาษาสละสลวยกินใจความดี ทำให้ความหมายผิดเพี้ยนไปมาก จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสอบถามนายสำเนียง ช่างต่อ (2542: สัมภาษณ์) พ่อเพลงหมู่บ้านเจดีย์ทองเล่าให้ฟังว่า "สมัยก่อนการเล่นเพลงระบำจะเล่นกันตั้งแต่ช่วงหัวค่ำ แรก ๆ หนุ่มสาวก็จะเขินอาย แต่พอตกดึก อย่างร้องกันสนุกยิ่งขึ้นเรียกว่าไม่เข้าไม่เลิก" แต่การเล่นของคนบ้านนี้เขาว่ากันแบบสุภาพ ไม่มีการว่ากันเดือดกันจนต้องทะเลาะหรือยกพวกตีกัน โดยมากเล่นกันโดยมีพี่ชายเป็นพ่อเพลงก่อนโดยตัวเองเป็นลูกคู่ก่อน ต่อมาได้มีประสบการณ์จากการที่ร้องบ่อยตนจึงได้ขึ้นเป็นพ่อเพลง การที่จะสามารถเลือกใช้คำที่ไพเราะสละสลวยและเหมาะสมแล้ว คนที่ได้บวชเรียนมาก่อนใช้ภาษาที่ดีกว่า สุภาพไม่พื้นบ้านเกินไปและมีความหมายที่ชัดเจนดี

4.3.2.6 บรรยากาศในการละเล่น

การเล่นเพลงระบำพื้นบ้านเป็นเพลงที่สร้างความสนุกสนานบันเทิงใจให้กับชาวบ้านได้ง่ายที่สุด เพราะในการร้องแก้กันของพ่อเพลงเพลงแม่เพลงมีจุดมุ่งหมายเพื่อปะทะคารมของฝ่ายตรงข้ามให้ได้ ดังนั้นการร้องเล่นจะไม่มีการสงวนท่าทีเท่าใดนัก ชาวบ้านมักสนุกสนานได้ง่ายในการสรรหาคำร้องเพื่อเชือดเฉือนด้วยคารม ยิ่งมีพ่อเพลงที่ว่ากลอนเพลงเก่ง ๆ อยู่ด้วยในตอนดึก ชาวบ้านจะให้ความสนใจมาก และอยากจะร่วมสนุกด้วย เรียกว่าร้องกันถึงเช้าก็มี หากมีการดื่มสุราด้วยแล้ว พ่อเพลงแม่เพลงมักคล่องตัวในการร้องเพลงยิ่งขึ้น การว่าเพลงเป็นไปอย่างถึงพริกถึงขิงต่างฝ่ายต่างไม่ลดลาวาศอกกัน เพลงระบำนี้เล่นกันได้ง่ายเพราะเนื้อหาของภาษาใช้ภาษาแบบชาว

บ้านไม่ต้องระมัดระวังหรือมีข้อห้ามแต่อย่างใด ไม่มีพิธีรีตรองมาก ใครอยากเล่นอยากร้องก็ได้ เพราะส่วนมากจะมีลูกคู่มากอยู่แล้ว เพลงระบำพื้นบ้านนี้ถือเป็นสีสันการละเล่นของชาวบ้านในช่วงสงกรานต์มากทีเดียว

4.3.4 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

เพลงระบำพื้นบ้านเป็นเพลงที่ใช้เกี้ยวกันของหนุ่มสาวโดยสามารถใช้ถ้อยคำเป็นสื่อกลางในการโต้ตอบ มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้าน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนานและเป็นศูนย์รวมใจของชาวบ้าน นอกจากนี้เมื่อถึงหน้าเทศกาลต่าง ๆ ไม่เฉพาะงานสงกรานต์ ชาวบ้านในชนบทส่วนใหญ่มีน้ำใจดีและมีจิตสำนึกรักหมู่บ้านของตน มีความรักกันฉันพี่น้อง ถ้อยทีถ้อยอาศัยกันช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ยามมีงานใด ๆ ทุกคนจะร่วมแรงร่วมใจกันโดยพร้อมเพรียงประกอบกิจการจนเสร็จ พอเวลาหัวค่ำมีการเล่นลูกช่วงและระบำกันอย่างสนุกสนาน ฉะนั้นเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของกลุ่มชาวบ้านจะเหนียวแน่นกลมเกลียวกันดี

ความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม เป็นเพลงที่นิยมในหมู่ชาวบ้านมากเพราะการร้องไม่ยากสร้างความสนุกสนานได้ง่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีลูกคู่ร่วมกันร้องมาก ๆ โดยมากกล่าวกันว่าเพลงลักษณะนี้จะให้ยิ่งสนุกยิ่งขึ้นยิ่งดึกเท่าใดก็จะสนุกมากขึ้น เพราะเมื่อเวลาดึก ๆ นอกจากหนุ่มสาวแล้ว คนแก่คนเฒ่าที่แต่งงานมีครอบครัวแล้วจะไม่มีการเขินอายเหมือนสาว ๆ มากนัก ถ้อยคำคำร้องก็ยิ่งเสียดสีและส่อความหมายไปในทางสังวาสมากขึ้น แต่ชาวบ้านไม่ว่าเพลงพวกนี้หยาบเพราะเป็นธรรมชาติ แต่คนในสังคมเมืองจะว่าเป็นเพลงที่ฟังไม่ได้ เนื่องจากเพลงระบำนี้หนุ่มสาวจะได้โอกาสเกี้ยวพาราสีกันแล้วทำให้ก่อเกิดความสนิทชิดเชื้อมากขึ้น บางหมู่บ้านเมื่องานเทศกาลแบบฤดูกาลก็ไปเที่ยวต่างถิ่นก็ว่าเพลงโต้กันเป็นที่สนุกสนาน และหวังจะว่ากลอนให้อีกฝ่ายแบบเจ็บ ๆ เพื่อหวังเอาชนะให้ได้ก็จะยิ่งสนุกมากขึ้น ต่างฝ่ายก็มีพ่อเพลงแม่เพลงที่อาวุโสคอยเป็นพี่เลี้ยงช่วยเหลือทำงานคล้ายกับพี่ปกครองน้องหรือดูแลน้อง คนรุ่นสาวหนุ่มส่วนใหญ่จะทำการสิ่งใดก็จะปรึกษาผู้ใหญ่ก่อน หรือต้องให้มีการอนุญาตหรือให้ความเคารพ สังเกตจากเวลาในหมู่บ้านจะตกลงประชุมกันเรื่องใด ต้องได้รับมติและความเห็นชอบจากผู้ใหญ่ก่อน หากผู้ใหญ่ไม่เห็นชอบจะไม่ปฏิบัติการใด ๆ เหมือนกับชาวเขาที่ต้องมีฮีโข่ผู้นำประจำหมู่บ้านเสียก่อน

4.3.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง แบ่งเป็น

4.3.4.1 ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต

ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต แสดงถึงชีวิตของหนุ่มสาวในชนบทและการท่องเที่ยว แบ่งเป็น

(1) การละเล่นประจำท้องถิ่น

โดยฝ่ายชายนิยมท่องเที่ยวไปต่างถิ่นต่างหมู่บ้าน เพื่อท่องเที่ยวและเป็นการจีบสาวไปด้วย ส่วนการละเล่นที่พบคือการเล่นเพลงระบำ เพราะต่างนิยมเล่นไม่ว่าจังหวัดไหนในเขตภาคกลางก็นิยมร้อง เมื่อมีคนต่างถิ่นหรือในหมู่บ้านมาชมก็มักชักชวนมีเล่นร่วมกัน เมื่อมีคนเล่นมากขึ้นความสนุกสนานจึงเพิ่มขึ้นด้วย และในช่วงนี้ทำให้หนุ่มสาวมีโอกาสได้พูดคุยและใกล้ชิดกัน เช่น

(สร้อย) "เอ่อระเหย ระบำ ฉันรักเจ้าชั่งรำเอย มาแต่บ้านหนทางไกล (ซ้ำ)
เรามาเต้นโค้งกระไรรำคู่ (ซ้ำ) รำให้เขาดูเสียหน่อยเป็นไร
(สร้อย) ระบำไหนเอยบ้านไกลเขาก็รำสวยเอ่ย"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

"เอ่อระเหย ระบำ ฉันรักเจ้าชั่งรำเอย มาแต่บ้านทางไกล
จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา (ซ้ำ) คนสวยอย่าช้าอยู่รั่รไร
(สร้อย)ระบำไหนเอยลำไย เขาก็รำสวยเอ๋ย
จะรักจะเล่นก็เต้นเข้ามา (ซ้ำ) อย่ามัวอยู่ช้าเลยเอ๋ยนางใน
จะเล่นพี่เล่นมาแทน ให้ล่วงลัดตัดแดนมาก็ไกล
(ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

(2) ภาพสะท้อนความสัมพันธ์ของหนุ่มสาว

โดยการเกี้ยวกันฝ่ายชายหนุ่มเป็นฝ่ายเริ่มต้น และฝ่ายหญิงจะเป็นฝ่ายต้องไว้ตัวเพราะการอบรมของคนในสมัยก่อนสอนให้หญิงมีกริยามารยาทดีและสำรวม ให้รักษาสงวนทีท่าเอียงอาย หรือแม้แต่การเกี้ยวกันโดยฝ่ายชายกล่าวชมความงามของหญิงสาว เช่น

"มาพิศดูโฉมมาชมดูพักตร์ (ซ้ำ) ดูหน่อยน่ารักเสียนี่กระไร
ดูสะโพกก็ผายหัวไหล่ก็ผึ่ง (ซ้ำ) อกโตเสื้อตึงก็ใช้ได้
ยามนางยกแขนหมายว่าจะร่อน (ซ้ำ) แขนน้องไม่อ่อนก็นึกอาย
ดูแขนน้องอ่อนเหมือนดังท่อนอ้อย (ซ้ำ) รำกระชดกระช้อยเสียนี่กระไร"
"เรามาตั้งวงไว้คอยท่า (ซ้ำ) จะให้วงพี่ลาหรืออย่างไร
ได้ยินสำเหนียกจะมาเรียกเพ้อหา (ซ้ำ) สาวน้อยนี่ช้าช้าเอ๋ยร่ำไร"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

"เสียแรงตั้งวงไว้คอยท่า จะให้วงพี่ลาไปทำไม
มันเป็นยามตรุษยามสงกรานต์ จะมาถือกันไปทำไม"
(รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

(3) ภาพสะท้อนการรักสวยรักงามของหญิงสาว

โดยเมื่อหญิงสาวต้องพบปะกับชายหนุ่มจะบรรจงแต่งเนื้อแต่งตัวให้สวยงามเรียบร้อยก่อนที่จะพบปะผู้คนหรือก่อนออกจากบ้าน เพื่อให้ดูเรียบร้อยสะอาดตา เช่น

"นางจึงจัดแจงแต่งกาเอ๋ยยา (ซ้ำ) หวีผมผลัดหน้าด้วยทันใด
นางจึงกรีดกรายชม้ายหางตา (ซ้ำ) ลงจากเคหาด้วยเร็วไว"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)
"เรามาจัดแจงแต่งกายา (ซ้ำ) หวีหัวพลัดหน้าว่าจะไป
เอาสีชมพูมาห้อยบ่า (ซ้ำ) หยิบเอาสีจำปามาตะไบ
แต่งตัวเสร็จก็ไม่อยู่ช้า รีบเดินลงมาจากบันได"
(รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4.3.4.2 ภาพสะท้อนด้านสังคม

ภาพสะท้อนด้านสังคม แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนมารยาทในการต้อนรับแขกหรือผู้มาเยี่ยมเยือน

ภาพสะท้อนมารยาทในการต้อนรับแขกหรือผู้มาเยี่ยมเยือนธรรมเนียมการต้อนรับแขกโดยเฉพาะคนชนบทถือเรื่องการต้อนรับแขกหรือผู้มาเยี่ยมเยือน โดยต้องทำด้วยความเต็มใจแสดงน้ำใจไมตรีกับเพื่อนบ้านโดยการเชิญเข้ามาพักผ่อนในบ้านก่อน ซึ่งเป็นธรรมเนียมของคนไทย เช่น

"ธุระพี่เย็นพักบ้านน้องก่อน (ซ้ำ) ถ้าธุระพี่ร้อนก็ให้เลยไป
พี่มาธุระก็ไอ้ที่ตรงนี้(ซ้ำ) จะไม่เลยไปที่ที่เอ๋ยตรงไหน"
(เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

"มาธุระหรือว่าปะปัง ร้อนเย็นเป็นอย่างก็อะไร
ว่าลูกพี่เสียหรือว่าเมียพี่เจ็บ เขาให้มาเก็บยาไปให้
หรือว่าวัวหายควายพี่พลัด ถึงได้มาลอบลักถึงก็ไกล
(สร้อย)ระบำไหนเอยลำไยโอ้ระเห่ช้าเจ้าเอย สวยเอยแม่น่ารักเอย"
(รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

(2) ภาพสะท้อนการรู้จักอ่อนน้อมถ่อมตนของคนไทย

ภาพสะท้อนสภาพสังคมเกี่ยวกับการรู้จักอ่อนน้อมถ่อมตนของคนไทย ไม่ว่าการไปมาหรือการลงมือนกระทำกิจกรรมใดทั้งในที่สาธารณะ คนไทยในชนบทจะมีสัมมาคาราวะเป็นการเริ่มต้นก่อนเสมอ เสมือนเป็นการบอกกล่าวหรือแนะนะตัวว่าจะทำอะไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อหน้าผู้มีอาวุโสกว่าเพื่อแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตน ทำให้เห็นว่าสังคมไทยยังนิยมปฏิบัติสืบมาเพราะถือเป็นสิ่งที่ดีงาม เช่น

(สร้อย) "เอ่อระเหยระบำ รักเจ้าช่างรำเอย มาแต่บ้านทางไกล
ยกมือวันทาขอสมาพี่น้อง(ซ้ำ) วันนี้จะมาร้องลำไย
เพลงหรือก็เก่าคนร้องก็แก่ สุ้มเสียงกระแสก็ไม่สดใส
สำเนียงไม่ไพเราะไม่ไพเราะรื่นหู โปรดได้เอื้อเอ็นดูให้อภัย
(สร้อย)ระบำไหนเอยบ้านไกลหอมหวนอยู่ในดงเอย อยู่ในดงเอย"
(สำเนียง ช่างต่อ ,สัมภาษณ์)

4.3.4.3 ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน โดยการใช้คำเปรียบเทียบฝ่ายหญิงเป็นชื่อดอกไม้ ที่เป็นสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ และการสรรหาคำให้มีการสัมผัสคล้องจอง เช่น

"ให้ดอกจำปีนี้แวะเข้ามา (ซ้ำ) แม่ดอกจำปาเขาจะรำไป
(สร้อย) ระบำไหนเอยลำไย เขาก็รำสวยเอ๋ย"

"ได้ยินแจ้ว ๆ แว่วสำเนียง (ซ้ำ) ไม่รู้ว่าเสียงท่านผู้ใด
จะออกไปดูไว้ให้รู้แน่ สีคล้ำดอกแคเป็นใคร"
(ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

"มาพักหนึ่งถึงปากกรอก (ซ้ำ) สอดตาแลไปนอกถึงกอไผ่
ยกมือป้องหน้า ว่าเหม่ ๆ มา ๆ กันเมื่อไร"
(รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ยังทำให้ทราบว่าชาวบ้านรู้จักใช้เรื่องราวในอดีตมาเรียงร้อยเป็นเรื่องเล่า เช่น
"เขาเลิกเล่นกันมานานหนักหนา ตั้งแต่ 2485 นานจะตาย"
(สำเนียง ช่างต่อ , สัมภาษณ์)

4.3.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

ปัจจุบันเพลงระบำพื้นบ้านในจังหวัดปทุมธานีไม่ได้รับความนิยมจากชาวบ้าน มีเพียงในกลุ่มคนสูงอายุที่เคยได้ยินได้เล่นทันเมื่อสมัยหนุ่มสาว การอนุรักษ์และพัฒนาภายในหน่วยงานของจังหวัดน้อยกว่าเพลงโนเนและเพลงลำภาข้าวสาร เพราะขาดการสืบทอดและการให้ข้อมูลจากบรรดาพ่อเพลงแม่เพลงทั้งหลาย ในรูปแบบของงานอนุรักษ์เฉพาะกิจบางโอกาสจะจำลองให้ชาวบ้านได้ชม เช่น ในงานสงกรานต์ที่หน้าศาลากลางจังหวัด มีการสาธิตและอธิบายวิธีการเล่นเพื่อเป็นตัวอย่างเท่านั้น เนื่องจากขาดปัจจัยทางด้านบุคลากรและเศรษฐกิจด้วย

การอนุรักษ์เพลงระบำพื้นบ้านส่วนมากอยู่ในระบบการศึกษาในระบบโรงเรียน ในรายวิชาท้องถิ่นของตนเอง การสืบทอดยังมีเช่น ที่โรงเรียนวัดคลองสระ, นายเหลื่อม เครือโชติ, กลุ่มคนสูงอายุในบางกลุ่ม และศูนย์วัฒนธรรมประจำเขตต่าง ๆ ยังเผยแผ่ในรูปของเอกสารและชุดสื่อการสอนซึ่งจัดเก็บในห้องสมุดหรือพิพิธภัณฑ์

จากที่ในสังคมชนบทศูนย์รวมกิจกรรมของชุมชนคือที่วัด เมื่อยามเทศกาลหรือมีงานบุญชาวบ้านพร้อมใจกันมาช่วยงาน หลังจากเหน็ดเหนื่อยจากภาระกิจในช่วงวัน ในตอนหัวค่ำชาวบ้านจะได้ผ่อนคลายจากการละเล่นซึ่งมาชุมนุมกัน แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป หลังจากยุคของเพลงระบำพื้นบ้านแล้ว รำโทนหรือรำวงเข้ามาแทนที่ ชาวบ้านนิยมและเทความสนใจให้กับมหรสพใหม่ อีกทั้งคนรุ่นใหม่ไม่ค่อยสนใจเกี่ยวกับการแต่งบทประพันธ์หรือการสนใจสำนวนไทย ๆ ซึ่งในระบบโรงเรียนยังขาดการส่งเสริมให้เด็กรู้จักแต่งเนื้อเพลงหรือการใช้คำในภาษาไทยอย่างแตกฉาน พ่อเพลง

แม่เพลงที่ว่าเพลงเก่ง ๆ นับลดจำนวนลงเรื่อย ๆ อีกทั้งยังขาดการสืบทอดให้คนรุ่นหลัง ทำให้คนสมัยใหม่ไม่นิยมและไม่รู้จักเพลงระบำพื้นบ้าน

เพลงระบำพื้นบ้านหรือพื้นเมืองไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด เป็นเพลงปฏิพากย์สั้นที่สร้างความสนุกสนานได้ง่าย นิยมเล่นในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ มักเล่นในบริเวณหรือสถานที่ที่เป็นศูนย์รวมของชาวบ้านทำให้ความสัมพันธ์ของชาวบ้านกับวัดมีมาก ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้องส่วนมากเป็นเนื้อหาการเกี้ยวพาราสีและสภาพสังคมเวลานั้นได้ชัดเจน เพลงระบำพื้นบ้านหายไปเนื่องจากต่อมาเป็นยุครำโทนหรือรำวงมาแทนที่ ปัจจุบันพบในรูปแบบการแสดงอนุรักษ์และฟื้นฟูแก่นักเรียนนักศึกษาโดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องของจังหวัดปทุมธานี

บทที่ 5
ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

เนื่องจากการศึกษาดนตรีประเภทเพลงขับร้อง มีข้อจำกัดบางประการในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี อันได้แก่ ความแตกต่างของบุคคลทั้งในด้านวัยวุฒิ ทักษะการขับร้อง (Technique of Singing) และประสบการณ์ของผู้ขับร้องแต่ละคน ฯลฯ ความแตกต่างเหล่านี้เป็นผลให้ข้อมูลมีการกระจายมากซึ่งยากต่อการจัดกระทำข้อมูล ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดเกณฑ์ในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน เพื่อบ่งบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่มีความใกล้เคียงกันและชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

1. ผู้วิจัยศึกษาโน้ตที่ได้จากทำการถอดบันทึกโน้ต (Transcription) เป็นระบบโดเคลื่อนที่ (Movable Do)

2. ผู้วิจัยคัดเลือกบทเพลงจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคน โดยเลือกศึกษาเพียงเพลงละ 1 รอบ แล้วสรุปข้อมูลโดยการเปรียบเทียบอัตราส่วนจากลักษณะที่พบมาก เพื่อเป็นตัวแทนบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรี

3. ผู้วิจัยกำหนดใช้ O แทนระดับเสียงหลัก และ ● แทนระดับเสียงผ่านในประเด็นระดับเสียงโครงสร้าง

4. ผู้วิจัยกำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต ในประเด็นศึกษาลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ดังนี้

1 แทนระดับเสียง โด (Middle C)

2 แทนระดับเสียง เร

3 แทนระดับเสียง มี

4 แทนระดับเสียง ฟา

5 แทนระดับเสียง ซอล

6 แทนระดับเสียง ลา

7 แทนระดับเสียง ที

8 แทนระดับเสียง โด (สูง)

9 แทนระดับเสียง เร (สูง)

10 แทนระดับเสียง มี (สูง)

5. ผู้วิจัยกำหนดใช้ * บนตัวโน้ตที่สูงกว่า 1 Octave จาก Middle C

6. ผู้วิจัยกำหนดใช้สัญลักษณ์ ~ บนตัวโน้ตที่มีลักษณะการขับร้องแบบเอื้อน

7. ประเด็นในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี แบ่งเป็น 8 หัวข้อ ดังนี้

1) รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

วิธีการศึกษา กำหนดท่อนเพลงจากสัดส่วนของวลี (Phrase) และประโยคทำนอง (Section) โดยพิจารณาจากช่วงจุดพักในการขับร้อง และฉันทลักษณ์ของคำร้องในแต่ละวรรค กำกับด้วยอักษร A, B...หากทำนองเปลี่ยนแปลงแต่ยังคงเค้าทำนองเดิมอยู่กำกับด้วย A1, A2...ต่อไป

2) ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

วิธีการศึกษา พิจารณาจากระดับเสียงที่มีค่าจังหวะยาว และเคลื่อนที่ปรากฏซ้ำในจังหวะหลักของแต่ละท่อนเพลง

3) บันไดเสียง (Scale)

วิธีการศึกษา นำระดับเสียงต่าง ๆ ในบทเพลงมาจัดเรียงลำดับตามขั้น และผนวกกับข้อมูลระดับเสียงโครงสร้าง เพื่ออนุมานว่าระดับเสียงชุดระดับเสียงนั้นสามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด

4) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

วิธีการศึกษา ผู้วิจัยกำหนดแสดงข้อมูลโดยใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนระดับเสียงของตัวโน้ต จากนั้นนำเสนอข้อมูลโดยใช้กราฟแสดงเป็นแบบจำลองเค้าโครงร่าง เพื่อง่ายต่อความเข้าใจและสามารถเห็นลักษณะทิศทางเค้าโครงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

5) กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

วิธีการศึกษา ศึกษากระสวนจังหวะลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลง

6) พิสัยของเสียง (Range)

วิธีการศึกษา พิจารณาช่วงความสามารถของเสียงจากการขับร้อง ในระดับสูงและต่ำสุดโดยรวมของเพลง

7) การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

วิธีการศึกษา ศึกษาลักษณะการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคน ว่ามีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

8) ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

วิธีการศึกษา ศึกษาจำนวนพยางค์ของคำร้องใน 1 วลี เพื่อหาระบบฉันทลักษณ์ที่สัมพันธ์กับวลีทำนองเพลง

5.1 เพลงโนเน

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน ศึกษาจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลง จำนวน 3 คน ได้แก่

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

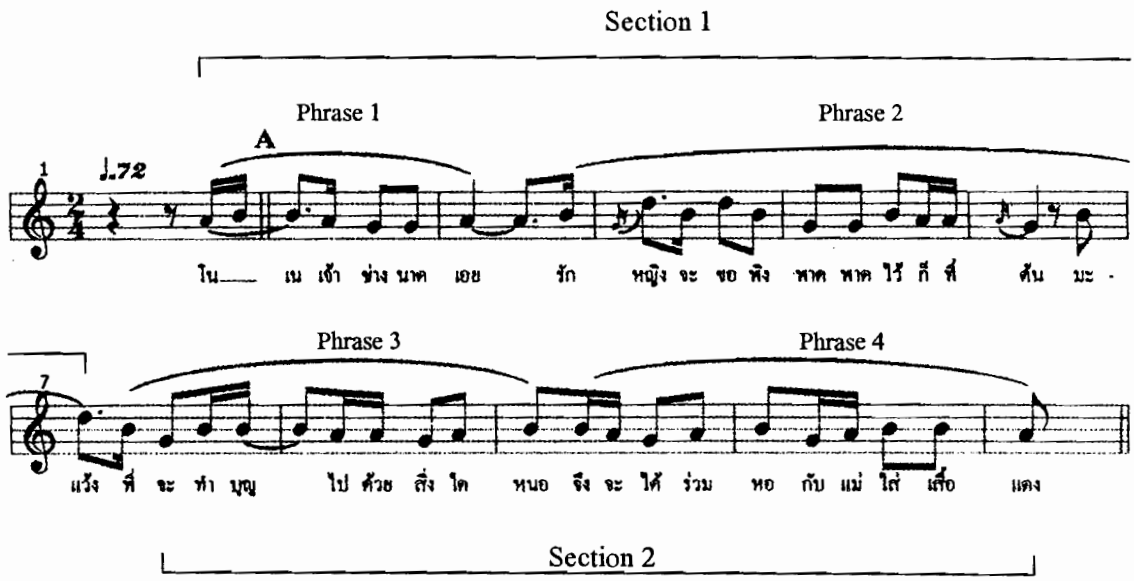
2) นางผวน โพธิสิ

3) นางรำพึง แก้วแดง

5.1.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

5.1.1.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ทำนองเพลงโนเนท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

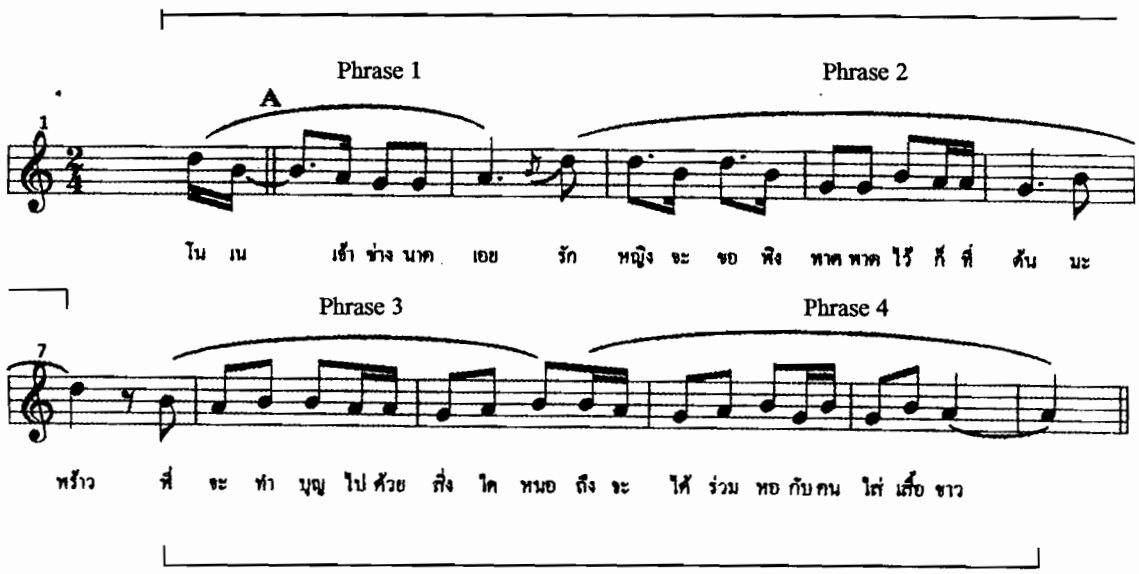
บทร้องท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

"โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้นมะแว้ง

พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอจึงจะได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อแดง" (เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ

Section 1



Section 2

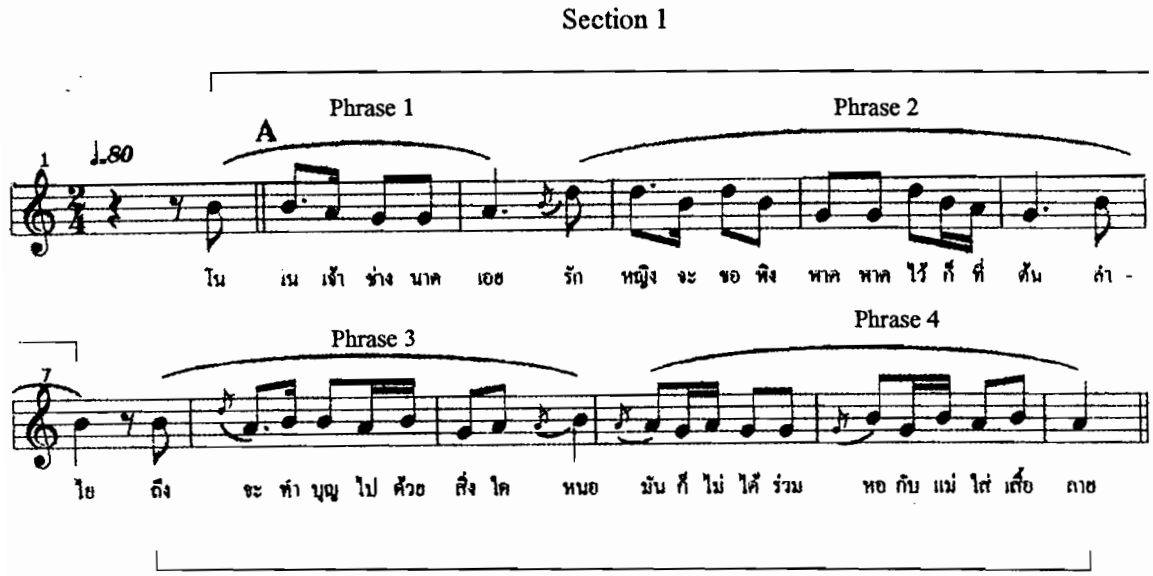
ทำนองเพลงโนเนท่อน A จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

บทร้องท่อน A ของนางผวน โพธิสิ มีว่า

"โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้นมะพร้าว

พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอถึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อขาว" (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง



ทำนองเพลงโนเนท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า

"โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้นลำไย

ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอมันก็ไม่ได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อลาย" (รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

5.1.1.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงโนเนท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

"ยอดเจ้าเอยยายโน ยายโนเนเอ่ย โนเนโนเนโนช้าไม่รักไม่มาแม่โนเนเอ่ย" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ

ทำนองเพลงโนเนท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

บทร้องเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิสิ มีว่า

"เอ๋ยยอดเจ้าเอยยายโน ยายโนเนเอ่ย โนเนเอ่อเอยโนช้า ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอ่ย" (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงโนเนท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

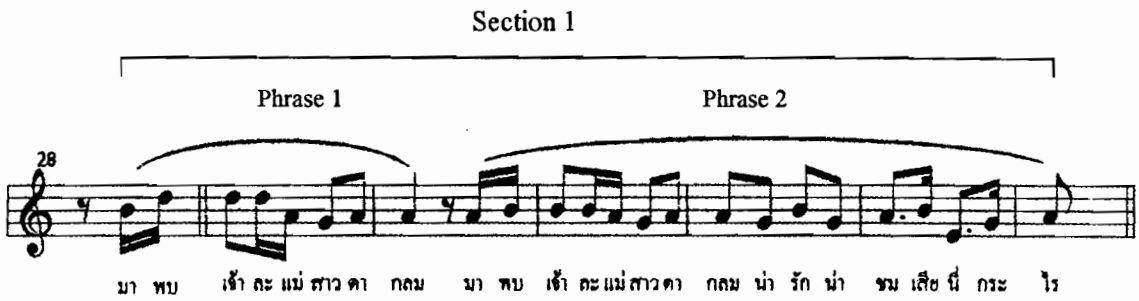
บทร้องเพลงโนเนท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า

"เอ๋ยยอดเจ้าเอยยายโน ยายโนเนเอ่ย โนเนเอ๋ยลาโนช้าช้า ๆ พ่อโนเนเอ่ย" (รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

5.1.1.3 ทำนองท่อน C

ในการศึกษาครั้งนี้พบทำนองท่อน C เฉพาะของนายเหลื่อม เครือโชติ เพียงคนเดียว

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ทำนองเพลงโนเนท่อน C จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องเพลงโนเนท่อน C ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

"มาพบเจ้านะแม่สาวตากลม น่ารักน่าชมเสียนี่กระไร" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนพบว่า มีทำนองเพลงทั้งหมดอยู่ 3 ท่อน คือ ท่อน A ท่อน B และท่อน C นำมาเป็นหลักเกณฑ์ในการศึกษารูปแบบโครงสร้างเพลง ของทั้ง 3 คน ได้ผลดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ขับร้องทำนองท่อน A และท่อน B สลับกัน จากนั้นขับร้องทำนองท่อน C ซึ่งเป็นทำนองใหม่แล้วต่อด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงโนเนจากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ คือรูปแบบ A B C B (Ternary Form)

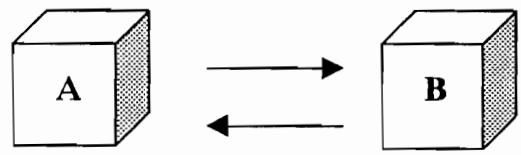
2) นางผวน โพธิสิ

ขับร้องทำนองท่อน A แล้วต่อด้วยท่อน B สลับกัน ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงโนเนจากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ คือรูปแบบ A B (Binary Form)

3) นางรำพึง แก้วแดง

ขับร้องทำนองท่อน A แล้วต่อด้วยท่อน B สลับกันไป ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงโนเนจาการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง คือรูปแบบ A B (Binary Form)

ส่วนที่ต่างกันคือทำนองท่อน C ของนายเหลื่อม เครือโชติ เพียงคนเดียว ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงโนเนของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน มีลักษณะขึ้นด้วยทำนองเพลงและตามด้วยสร้อยเพลงสลับกันไป แสดงได้ดังนี้



ท่อนบทร้องนำ ท่อนสร้อยร้องรับ

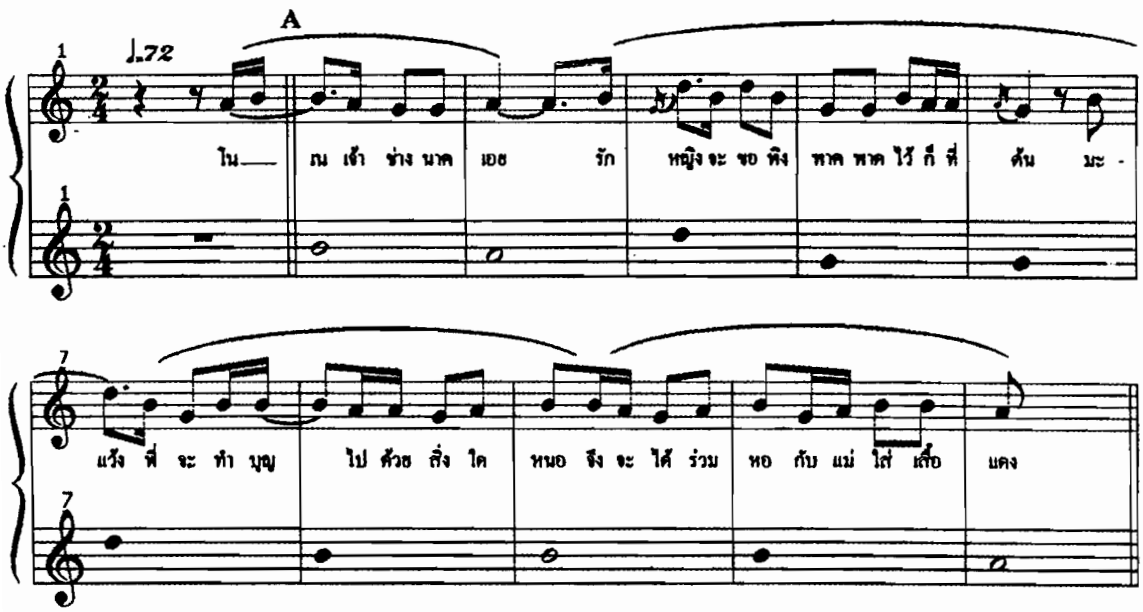
รูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนคือรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

5.1.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงพบว่ามีทำนองเพลง 2 ท่อน คือทำนองเพลงท่อน A และท่อน B ในหัวข้อระดับเสียงโครงสร้างจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างจากทำนองเพลงทั้ง 2 ท่อน ดังนี้

5.1.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

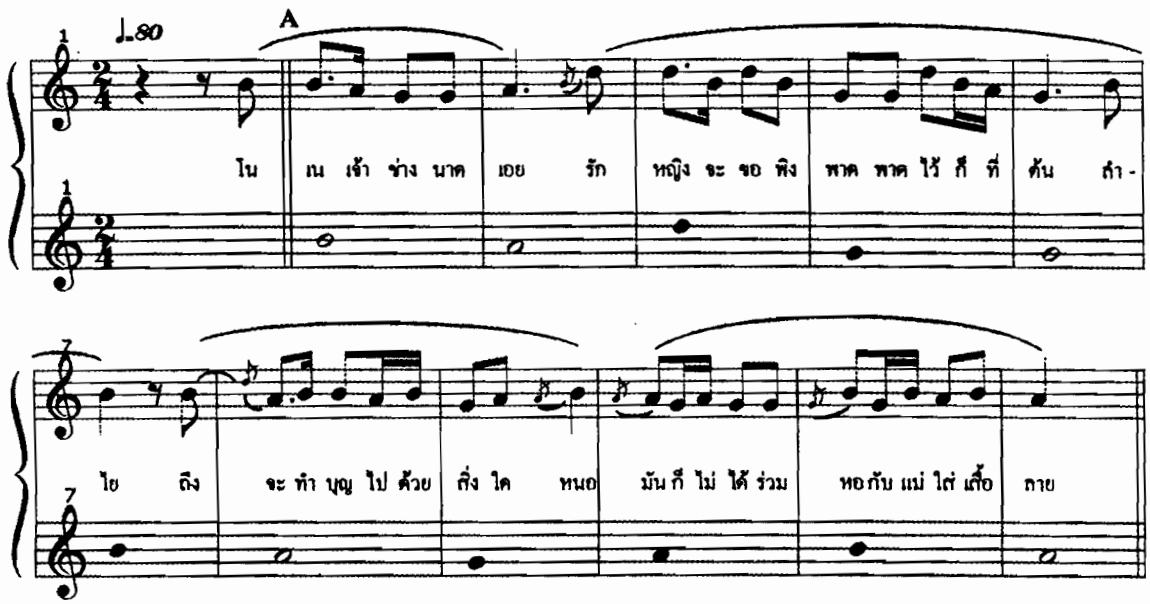


ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน A ของนางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

3) นางรำพึง แก้วแดง



ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน A ของทั้ง 3 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ B

2) นางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A คือ ระดับเสียง A B และ G

5.1.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน B ของทั้ง 3 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

2) นางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

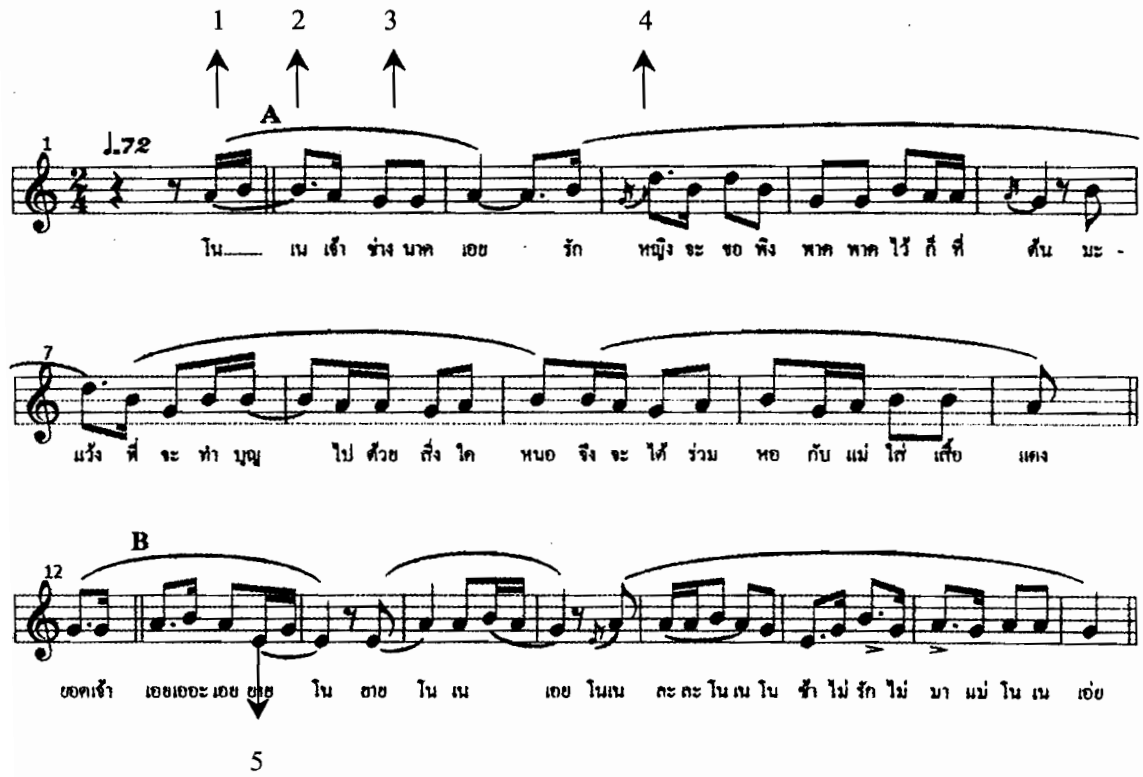
ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B คือ ระดับเสียง A และ E

นำระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A และ B มาผนวกกัน ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเน คือ ระดับเสียง A B และ E G

5.1.3 บันไดเสียง (Scale)

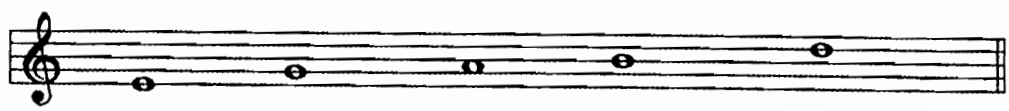
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายเหลื่อม เครือโชติ

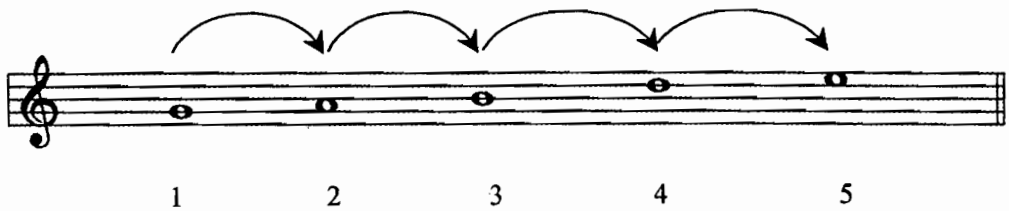


จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ A B G D* E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียงคือ G A B D* E



บันไดเสียงของนายเหลื่อม ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale)

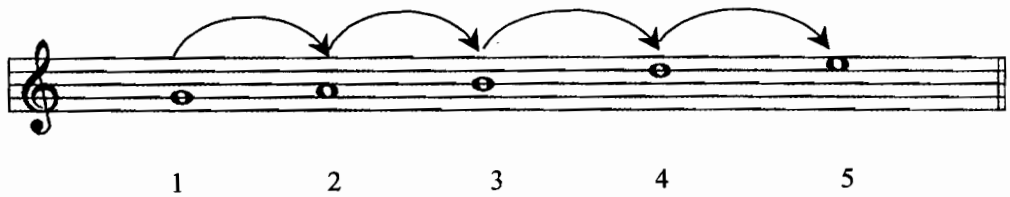
2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางผวน โพธิสิ

จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ D* B A G E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*

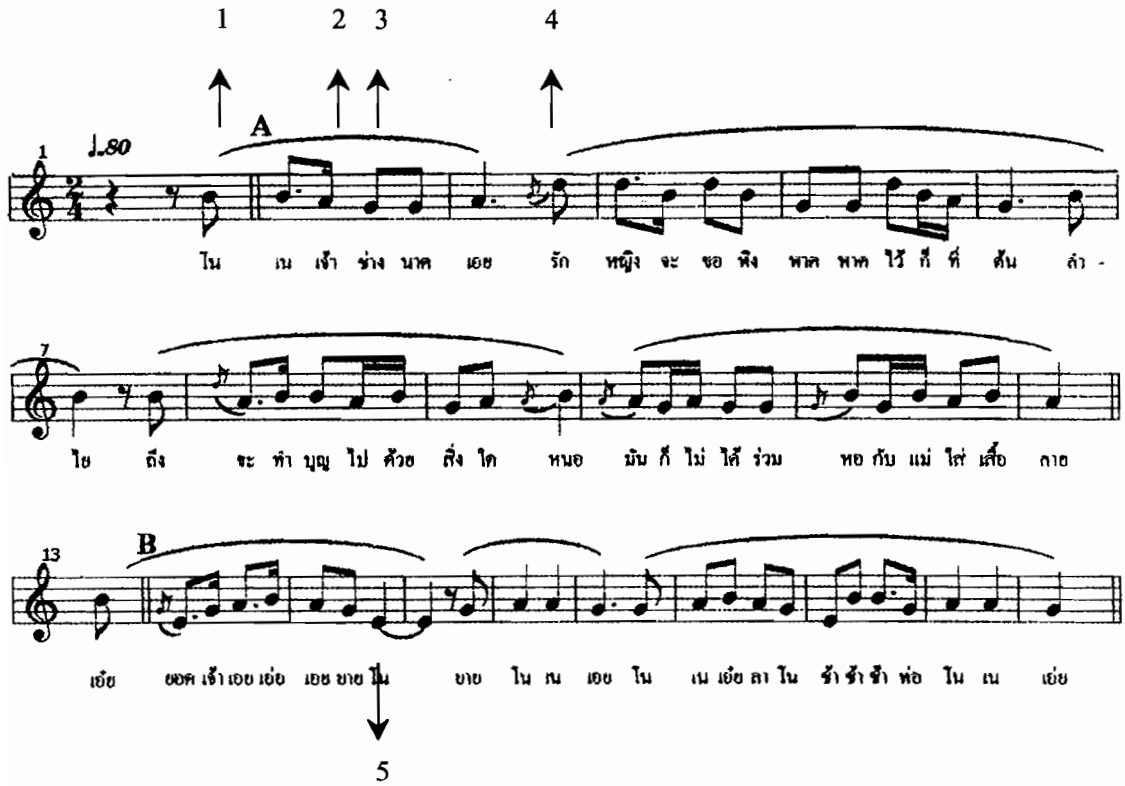
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E



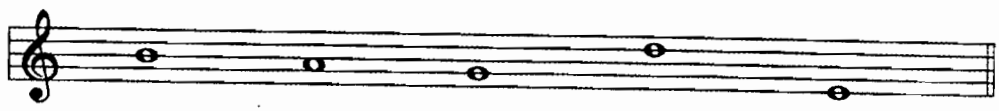
บันไดเสียงของนางผวน ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง

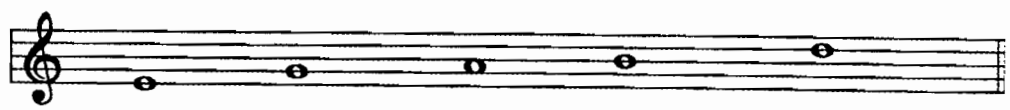
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางรำพึง แก้วแดง



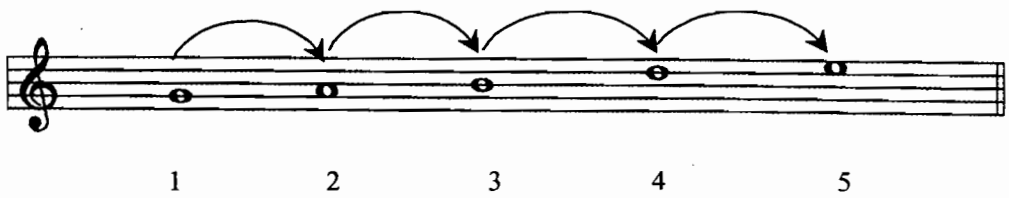
จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ B A G D* E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



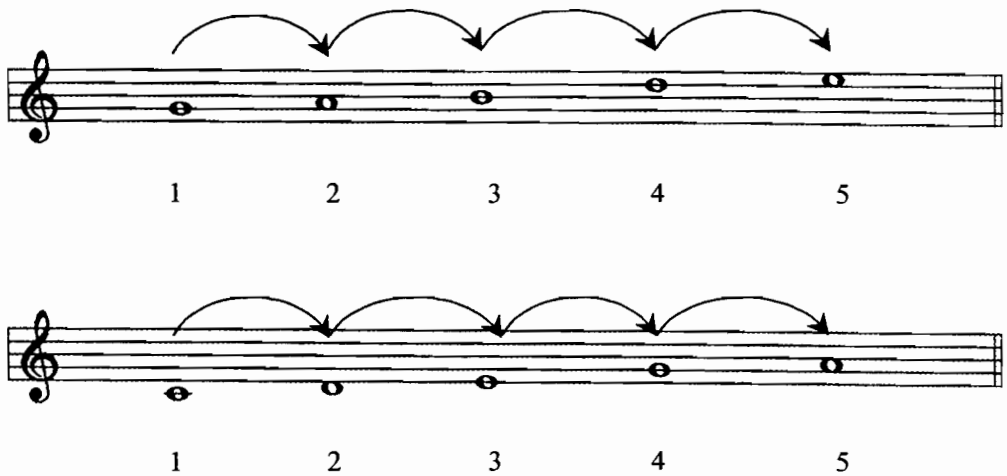
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E*



บันไดเสียงของนางรำพึง ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

การเคลื่อนที่ของระดับเสียงของทั้ง 3 คน ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง ลักษณะเสียงดำเนินวนซ้ำไปมาอย่างสม่ำเสมอ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสลับเสียงไปเรื่อย ๆ เป็นรูปแบบนี้ โดยไม่มีการข้ามขั้นเท่าใดนัก ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค คือ C D E G A

นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง



จากการศึกษาบันไดเสียง ของทั้ง 3 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

2) นางผวน โพธิสิ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

ดังนั้นบันไดเสียงเพลงโนเนจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5.1.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

5.1.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

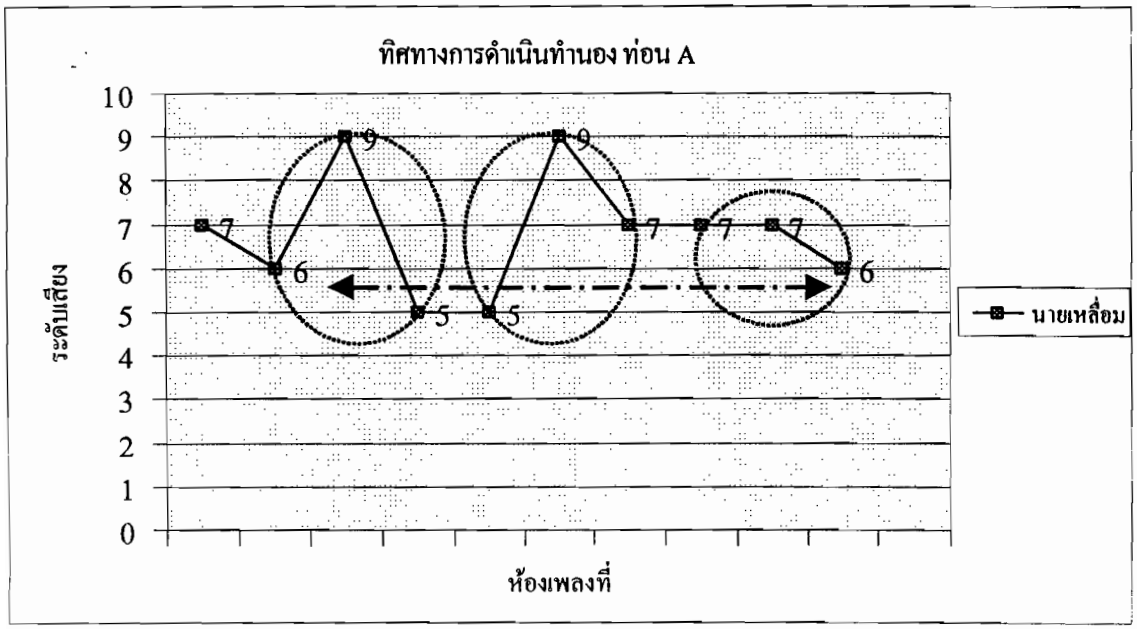
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน A	โน้ตระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	B A D* G G D* B B B A	7 6 9 5 5 9 7 7 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 1 ดังนี้

กราฟที่ 1 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขั้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลงในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่ลาดลงแบบตามขั้น (Conjunct Motion) 1 ขั้นที่ 6 และเริ่มขับร้องวรรคต่อไปโดยกระโดดข้ามขั้น (Disjunct Motion) ไปช่วงเสียงที่ 9 และกลับมาจุดเดิมอีกครั้ง

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5-9-7) เริ่มที่ 5 แล้วขับร้องข้ามขั้นของวรรคใหม่ไปที่ 9 จากนั้นหักทิศทางลงสู่เสียงต่ำที่ 7 และลากเสียงค้างไว้

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ปลายวรรคมีการลากระดับเสียงค้างไว้ที่ 7 จากนั้นเกลาลงตามขั้นลาดลงในปลายวรรคมาจบที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจน ว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคในแต่ละครั้งมีลักษณะช่วงเสียงที่ขึ้นลงสม่ำเสมอ และตัวเลขที่ค้างไว้เป็นการลากน้ำเสียงเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงใหม่และลาดลงในปลายวรรค

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของนางผวน โพธิสิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

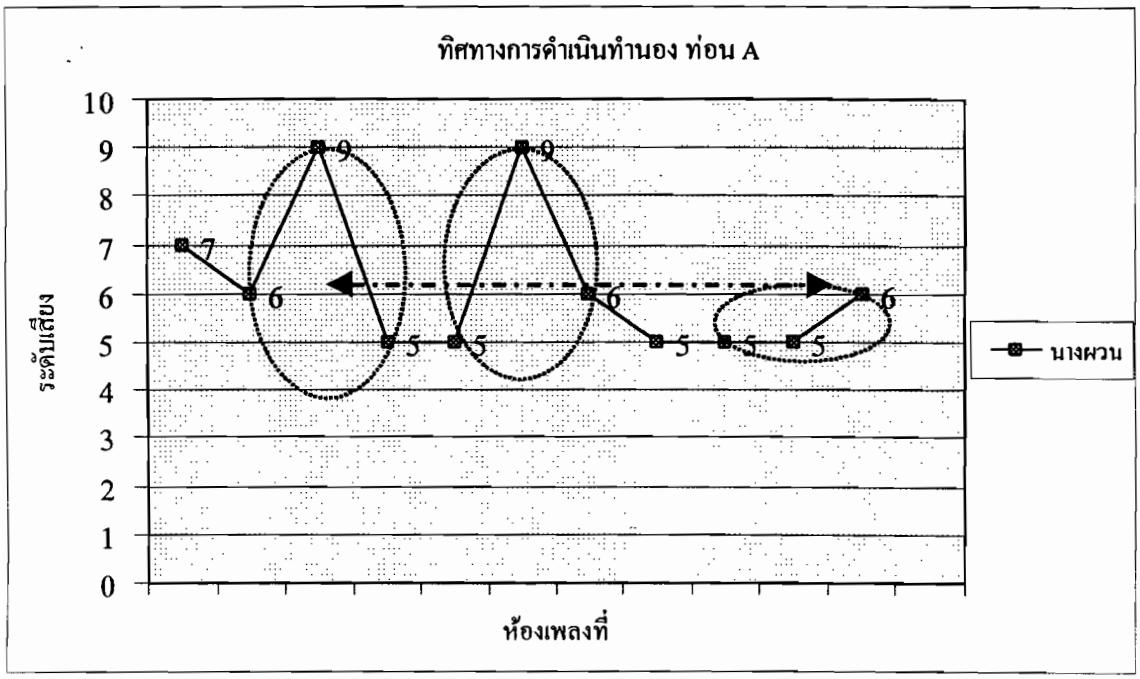
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนางผวน โพธิสิ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางผวน โพธิสิ	B A D* G G D* A G G G A	7 6 9 5 5 9 6 5 5 5 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 2 ดังนี้

<u>กราฟที่ 2</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางผวน โพธิสิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางผวน โพธิสิ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีการกระโดดข้ามขั้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลงและหักทิศทางขึ้นในตอนปลาย

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่กระโดดข้ามขั้นที่ 9 และลาดลงต่ำที่ 5

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (5-9-6) เริ่มที่ 5 แล้วขับร้องข้ามขั้นของวรรคใหม่ไปที่ 9 จากนั้นหักทิศทางลงสู่เสียงต่ำที่ 6 ซึ่งเป็นการกลับทิศทางจากชุดที่ 1

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (5-5-6) เป็นการลากระดับเสียงค้างไว้ที่ 5 จากนั้นหักทิศทางขึ้นตามขั้นที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจน ว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคในแต่ละครั้งมีลักษณะช่วงเสียงที่ขึ้นลงสม่ำเสมอ ต่างจากของนายเหลื่อมที่ตัวเลขที่ค้างไว้เป็นการลากน้ำเสียงเพื่อรอการลงจบในปลายวรรค

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของของนางรำพึง แก้วแดงมีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

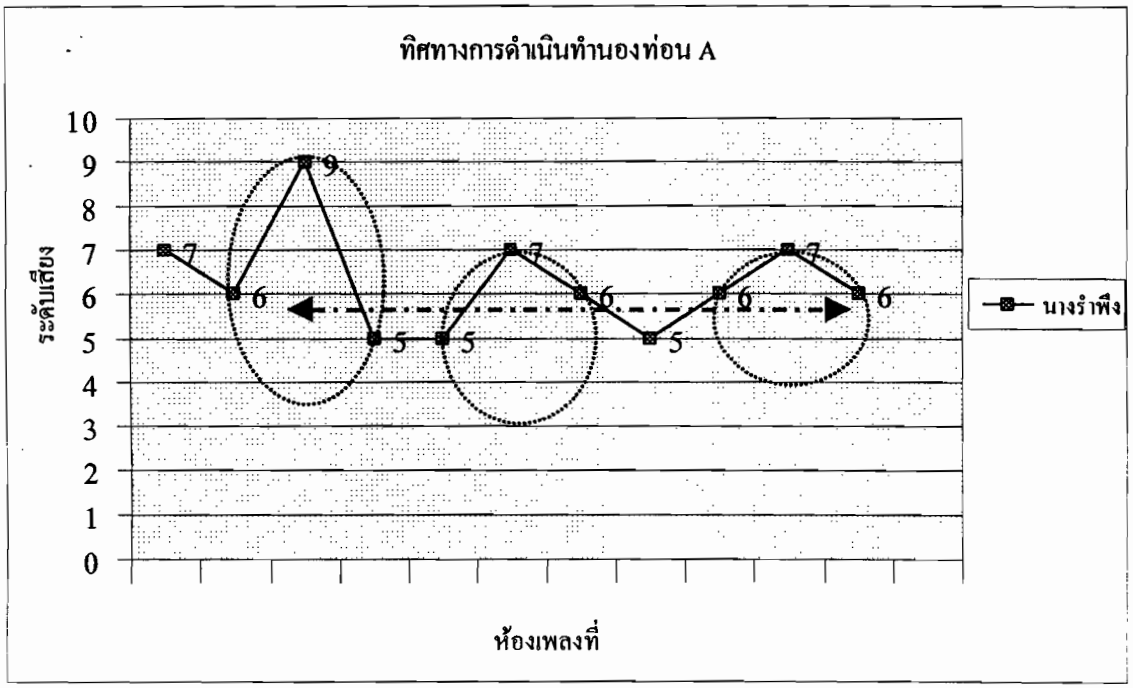
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	B A D* G G B A G A B A	7 6 9 5 5 7 5 6 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 3 ดังนี้

กราฟที่ 3 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการลาดลงตามลำดับขั้นแล้วกระโดดข้ามขั้นไปสู่เสียงสูงแล้วหักทิศทางลงในช่วงเสียงต่ำ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทิศทางต่างไปจากของนายเหลื่อมและนางผวน โดยมีลักษณะเป็นรูปสลับฟันปลาโดยการเคลื่อนที่ของเสียงไปตามลำดับขั้นอย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่กระโดดข้ามขั้น ไปช่วงเสียงที่ 9 และลาดลงสู่เสียงต่ำที่ 5

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7-6-5) จากการค้างเสียงไว้ ขับร้องข้ามขั้นของวรรคใหม่ไปที่ 7 จากนั้นเกลาลงตามขั้น

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลาดขึ้นตามขั้นและเกลาทิศทางลงในปลายวรรคโดยมาจบที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจน ว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคมีการโหนเสียงสู่ระดับเสียงสูงแล้วลาดลงระดับเสียงต่ำจากนั้น ในตัวเลขชุดที่ 2 และ 3 มีลักษณะคล้ายกัน ต่างกันที่ระดับเสียงเท่านั้น

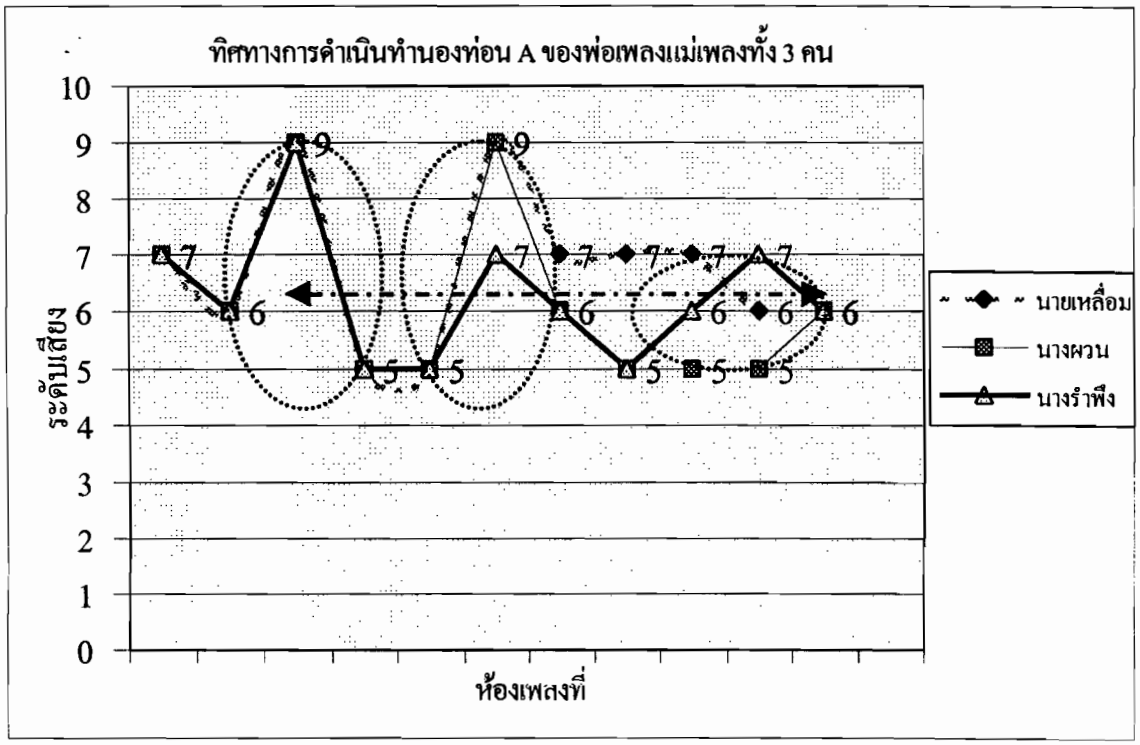
ข้อมูลเสียงตกท่อน A ของทั้ง 3 สามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	B A D* G G D* B B B A	7 6 9 5 5 9 7 7 7 6
นางผวน โพธิสิ	B A D* G G D* A G G G A	7 6 9 5 5 9 6 5 5 5 6
นางรำพึง แก้วแดง	B A D* G G B A G A B A	7 6 9 5 5 7 5 6 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 4 ดังนี้

<u>กราฟที่ 4</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของทั้ง 3 คน ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> ลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายคลึงกัน โดยในช่วงแรกมีทิศทางที่เหมือนกันคือเคลื่อนที่ลงตามขั้นและกระโดดสู่เสียงสูงและหักทิศทางลงเสียงต่ำสลับกัน ลักษณะทิศทางลาดลงเหมือนกันเคลื่อนที่เป็นรูปสลับฟันปลา จากนั้นคงที่อยู่ระดับเสียงเดิม ส่วนในปลายวรรคมีการลากเสียงเหมือนกัน

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่กระโดดข้ามขั้นไปช่วงเสียงที่ 9 และลาดลงสู่เสียงต่ำที่ 5

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (5-9-6) จากการค้างเสียงไว้ ขับร้องข้ามขั้นของวรรคใหม่ไปที่ 9 จากนั้นเกลาลงตามขั้นที่ 7

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (5-5-6, 6-6-6, 7-7-6,) การขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะของทุกคนเป็นการลากเสียงค้างไว้ ต่างกันที่ระดับเสียงเท่านั้น แต่ฐานเสียงของทุกคนขึ้นต้นและจบที่ 6 เหมือนกันทุกคน

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจน ว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคมีการโหนเสียงสู่ระดับเสียงสูงแล้วลาดลงระดับเสียงต่ำจากนั้น ในตัวเลขชุดที่ 1 และ 2 มีลักษณะคล้ายกัน ชุดที่ 3 ต่างกันที่ระดับเสียงซึ่งอาจเป็นช่วงเสียงของแต่ละคนเท่านั้น

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของทั้ง 3 คนเหมือนกัน ต่างกันเพียงระดับเสียงที่ปลายวรรคเท่านั้น

5.1.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

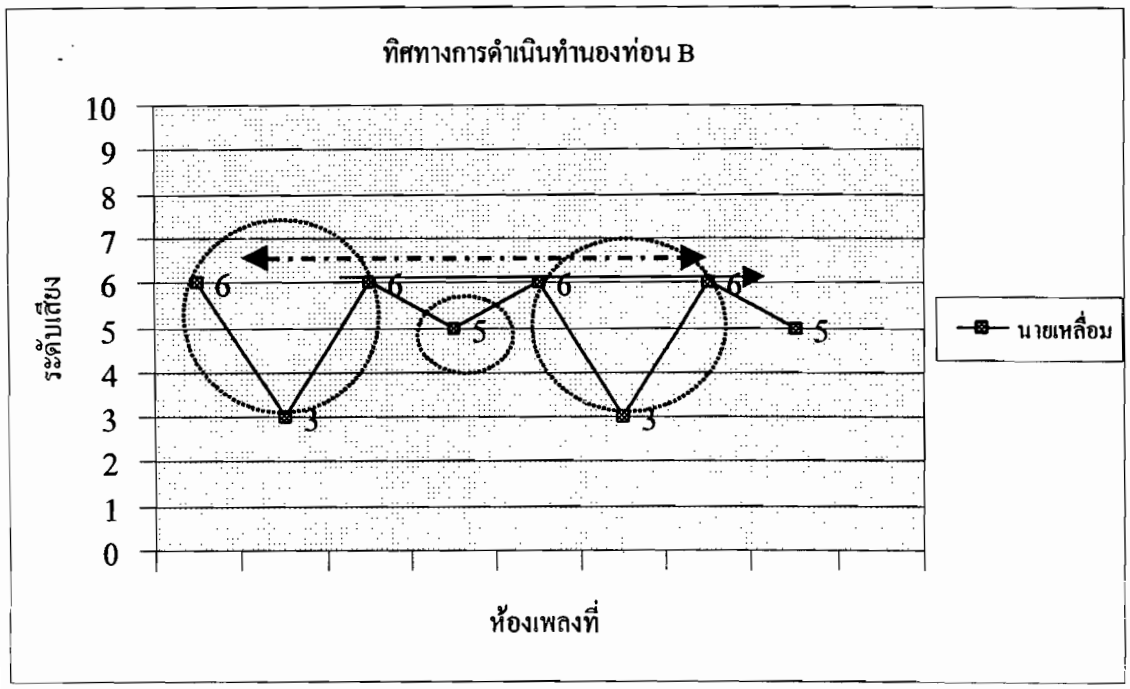
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองท่อน B	ระดับเสียงตกที่ได้	แทนค่าเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A E A G A E A G	6 3 6 5 6 3 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 5 ดังนี้

กราฟที่ 5 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขั้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลงในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-3-6) วรรคแรกเริ่มต้นที่ 6 จากนั้นกระโดดข้ามขั้นลงไปช่วงเสียงที่ 3 และกลับมาจุดเดิมอีกครั้ง

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดพักของวรรคเพลงเพื่อรอขึ้นทำนองวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-3-6) ลักษณะการขับร้องครั้งแรกกลับมาปรากฏอีกครั้ง แต่มีการเกลาเสียงลงในปลายวรรค

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่า มีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงสู่เสียงต่ำและหักทิศทางสู่เสียงสูง และมีจุดพักของวรรคเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงทำนองต่อไปซึ่งเป็นซ้ำทำนองเดิม

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

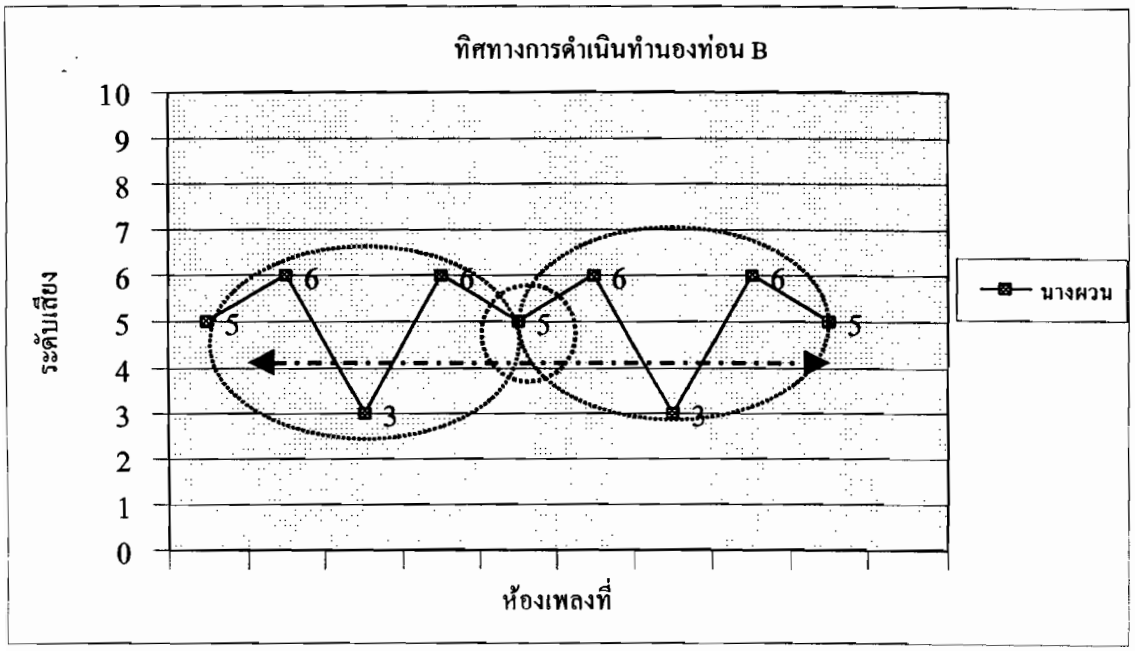
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 6

ตารางที่ 6 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิสิ

ทำนองท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางผวน โพธิสิ	G A E A G A E A G	5 6 3 6 5 6 3 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 6 ดังนี้

<u>กราฟที่ 6</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิสิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางผวน โพธิสิ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีการกระโดดข้ามขั้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลงในตอนปลาย

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (5-6-3-6-5) วรรคแรกเริ่มต้นที่ 5 เป็นการเคลื่อนตามขั้น จากนั้นกระโดดข้ามขั้นลง (Disjunct Motion) ไปช่วงเสียงที่ 3 และกลับมาจุดเดิมอีกครั้ง

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (5) เป็นจุดพักของวรรคเพลงเพื่อรอขึ้นทำนองวรรคต่อไป

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (5-6-3-6-5) ลักษณะการขับร้องคล้ายกับครั้งแรกกลับมาปรากฏอีกครั้งแต่ระดับเสียงต่าง ๆ กัน และกลับมาจบที่ 5 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่า มีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงสู่เสียงต่ำและหักทิศทางสู่เสียงสูง และมีจุดพักของววรคเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงทำนองต่อไปซึ่งเป็นซ้ำทำนองเดิมอย่างสม่ำเสมอเหมือนของนายเหลือม

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

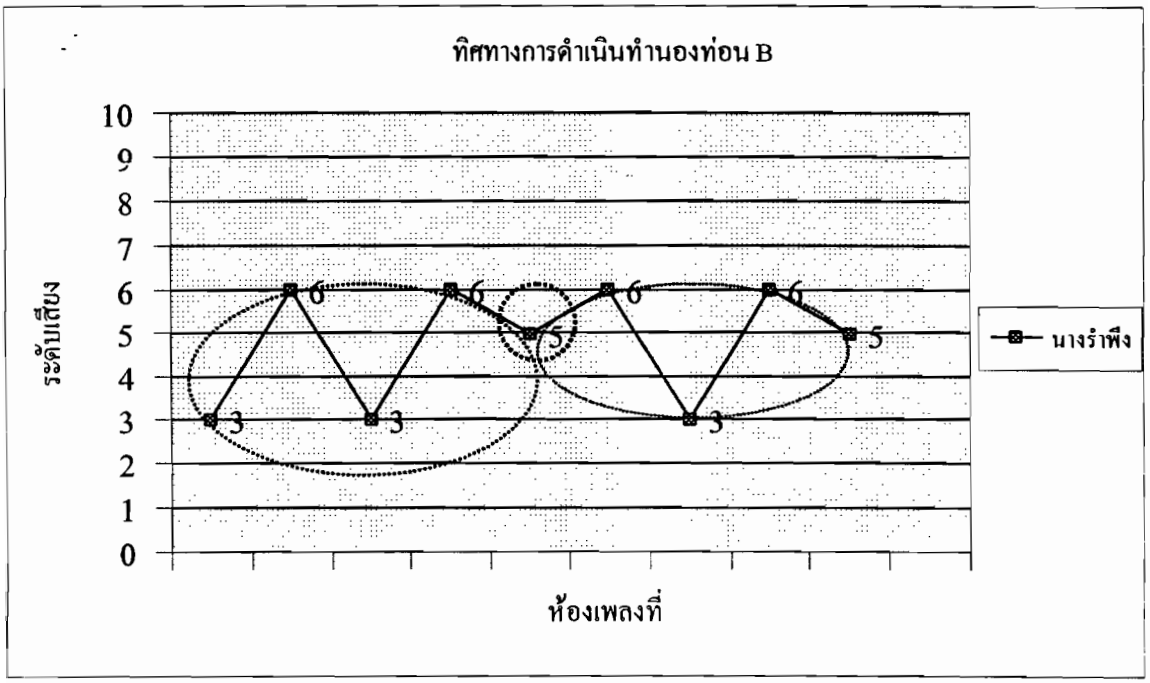
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 7

ตารางที่ 7 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	E A E E G A G A E A G	3 6 3 3 5 6 5 6 3 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 7 ดังนี้

กราฟที่ 7 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขั้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (3-6-3-6-5) วรรคแรกเป็นการกระโดดข้ามขั้นลงระหว่าง 6 ไปช่วงเสียงที่ 3 อย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดพักของวรรคเพลงเพื่อรอขึ้นทำนองวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (5-6-3-6-5) ลักษณะการขับร้องครั้งแรกกลับมาปรากฏอีกครั้ง แต่ระดับเสียงปลายวรรคต่างกัน

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่า มีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงสู่เสียงต่ำและหักทิศทางสู่เสียงสูง และมีจุดพักของววรคเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงทำนองต่อไปซึ่งเป็นการซ้ำทำนองเดิม แตกต่างจากของนายเหลื่อมและนางผวนในช่วงต้นวรรค อาจเป็นไปได้ว่านางรำพึงใช้การเอื้อนหรือโหนเสียงในช่วงพยางค์แรก ๆ ในต้นวรรค

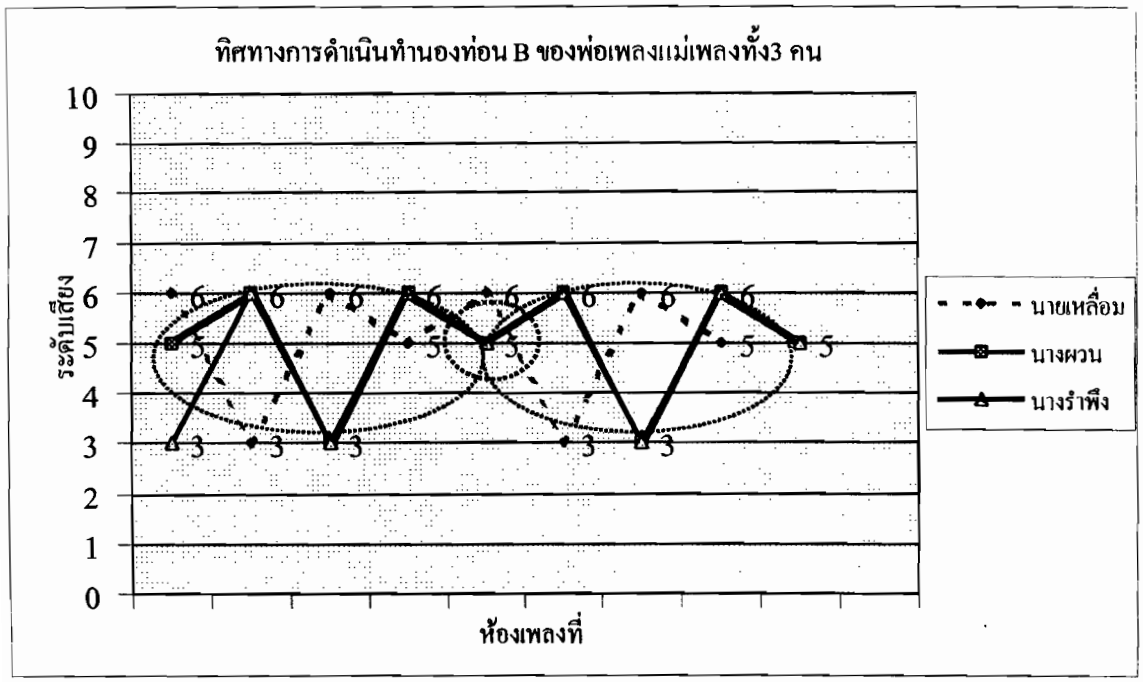
ข้อมูลเสียงตกท่อน B ของทั้ง 3 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 8

ตารางที่ 8 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A E A G A E A G	6 3 6 5 6 3 6 5
นางผวน โพธิสิ	G A E A G A E A G	5 6 3 6 5 6 3 6 5
นางรำพึง แก้วแดง	E A E E G A G A E A G	3 6 3 3 5 6 5 6 3 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 8 ดังนี้

กราฟที่ 8 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน



จากกราฟอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B ของทั้ง 3 คนมีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายคลึงกัน โดยในช่วงแรกนายเหลื่อมมีทิศทางลาดลง แต่นางผวนและนางรำพึงมีทิศทางกระโดดลาดขึ้น ในตอนกลางมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้นเหมือนกัน ส่วนในตอนปลายวรรคมีลักษณะทิศทางลาดลงเหมือนกันมีการเคลื่อนที่เป็นรูปสลับฟันปลาสลับกันไป สังเกตได้ว่าลักษณะ

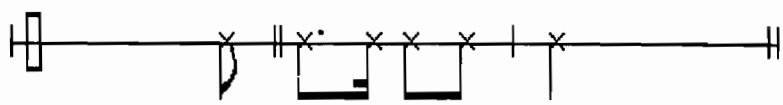
โครงเส้นมีแนวโน้มการเคลื่อนที่เหมือนกัน แต่ของนางรำพึงขับร้องช้ากว่าโดยปรากฏหลังแนวทำนองของนายเหลื่อมและนางผวน อาจเป็นไปได้ว่าอัตราความเร็วของลักษณะการขับร้องของแต่ละคนไม่เท่ากัน

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกเป็นการกระโดดข้ามขั้นและเรียงลำดับขั้นในตอนท้าย ท่อน B เป็นการกระโดดข้ามขั้นอย่างสม่ำเสมอ

5.1.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะมีลักษณะดังนี้

5.1.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "โนเนเจ้าช่างนาดเอย รักหญิงจะขอพิงพาด"

พบในท่อน B บทร้องว่า “ไม่มาแม่โนเนเอย”

2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน A บทร้องว่า “โนเนเจ้าช่างนาดเอย”

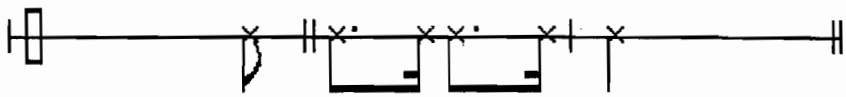
พบในท่อน B บทร้องว่า “ไม่มาแม่โนเนเอย”

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “โนเนเจ้าช่างนาดเอยรักหญิงจะขอพิงพาด ”

จากลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1 ตรงกับบทร้องในท่อน A ว่า "โนเนเจ้าช่างนาดเอย" และ "รักหญิงจะขอพิงพาด" ในท่อน B ตรงกับบทร้องว่า "ไม่มาแม่โนเนเอย" อธิบายได้ว่าทั้ง 3 คนใช้กระสวนจังหวะที่ค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน ต่างกันที่นายเหลื่อมและนางผวนขับร้องแบบมีเอื้อนเสียงตอนขึ้นต้นเพลงตรงคำว่า "โนเน" ส่วนนางรำพึงขับร้องแบบตรงเนื้อร้องเท่านั้น

5.1.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "โนช้าไม่รักไม่มาแม่โนเนเอ่ย"

2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน A บทร้องว่า "รักหญิงจะขอพิงพาด"

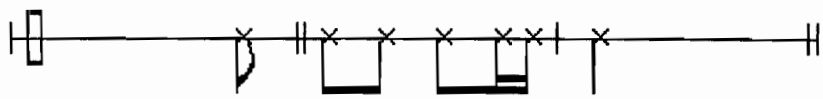
พบในท่อน B บทร้องว่า "เฮ้ยยอดเจ้าเอยขายโน" และ "ไม่รักไม่มา"

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า "เฮ้ยยอดเจ้าเอยขายโน"

ลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2 นี้มีความใกล้เคียงกับแบบที่ 1 มาก เป็นจังหวะสำคัญในท่อนสร้อยเพลง (ท่อน B) สังเกตได้ว่านางผวนและนางรำพึงใช้ลักษณะกระสวนเหมือนกัน เพราะลักษณะการร้องสร้อยเพลงที่เหมือนกัน

5.1.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "พาดไว้ก็ที่ต้นมะแว้ง"

2) นางผวน โพธิสิ

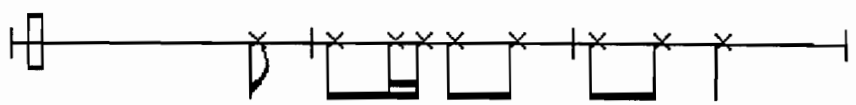
พบในท่อน A บทร้องว่า "พาดไว้ก็ที่ต้นมะพร้าว"

3) นางรำพึง แก้วแดง

ท่อน A บทร้องว่า "พาดไว้ก็ที่ต้นลำไย"

กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3 มีลักษณะเหมือนกันทั้ง 3 คน

5.1.5.4 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "ใดหนอจึงจะได้ร่วมหอ"

2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน A บทร้องว่า "ใดหนอจึงจะได้ร่วมหอ"

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A ตรงกับบทร้องว่า "ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ" และ "ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อลาย"

กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4 ของทั้ง 3 คนมีลักษณะคล้ายกัน แตกต่างกันที่ช่วงเวลาที่ปรากฏของการขับร้องแต่ละคนไม่เท่ากันอันเนื่องมาจากลักษณะของพยางค์และคำในบทร้อง

5.1.5.5 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5

พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5

2) นางผวน โพธิสิ

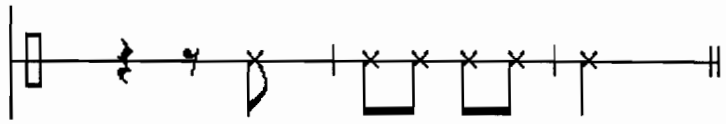
พบในท่อน B บทร้องว่า "ยายโนเนเอย"

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า "ยายโนเนเอย" และ "พ่อโนเนเอย"

กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5 ของทั้ง 3 คนมีลักษณะเหมือนกันเพราะบทสร้อยเพลงบังคับ

5.1.5.6 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6

2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน B บทร้องว่า "โนเนเอ่อเอยโนช้า"

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า "โนเนเอ๋ยลาโนช้า"

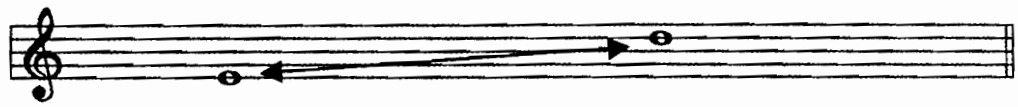
กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6 มีลักษณะเหมือนกัน เพราะบทร้องที่บังคับ

กระสวนจังหวะเพลงโนเนพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คนใช้กระสวนจังหวะลักษณะคล้ายกัน คือใช้ซ้ำวนไปมา ไม่กระชั้นมากนัก

5.1.6 พิสัยของเสียง (Range)

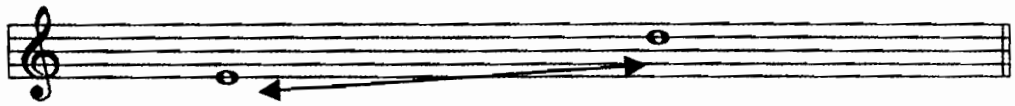
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง D*



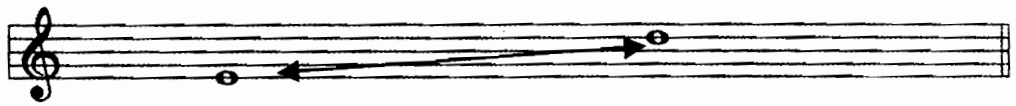
2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง D*



3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง D*



พิสัยของเสียงเพลงโนเน คือ E-D*

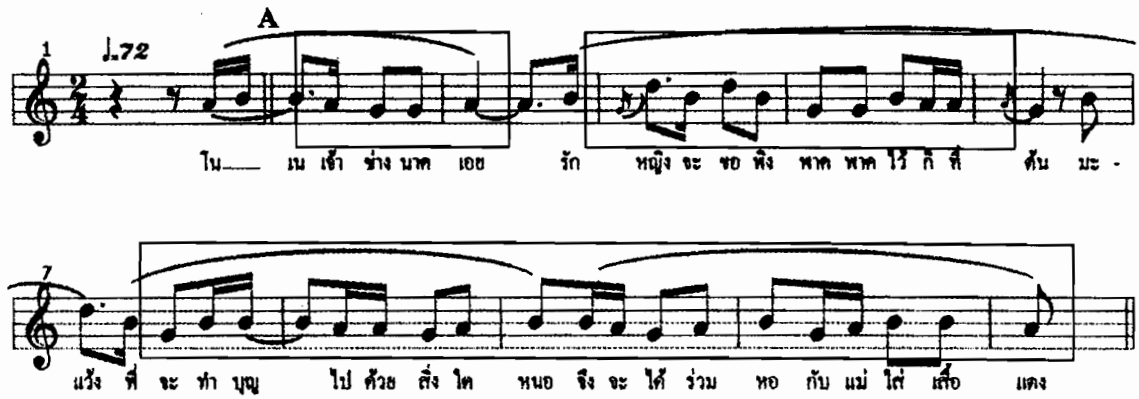
5.1.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องของทั้ง 3 คน มีลักษณะ ดังนี้

5.1.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting)

เป็นการร้อง 1 คำ ต่อ 1พยางค์ โดยอัตราโน้ตเท่ากันกับคำร้อง

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ลักษณะการร้องของนายเหลื่อม มีการร้องแบบเนื้อเต็ม โดย 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ ดังนี้

Phrase 1 “โนเน/ เจ้าช่างนาดเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดไว้ก็ที่ต้นมะแว้ง

Phrase 3 พี่จะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 ถึงจะได้ร่วมหอ/ กับแม่ใส่เสื้อแดง” (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะการร้องของนางผวน มีการร้องแบบเนื้อเต็ม โดย 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ ดังนี้

Phrase 1 “โนเน/ เจ้าช่างนาดเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดไว้ก็ที่ต้นมะพร้าว

Phrase 3 พี่จะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 ถึงจะได้ร่วมหอ/ กับคนใส่เสื้อขาว” (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะการร้องของนางรำพึง มีการร้องแบบเนื้อเต็ม โดย 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ ดังนี้

Phrase 1 “โนเน/ เจ้าช่างนาดเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดไว้ก็ที่ต้นลำไย

Phrase 3 ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 มันก็ไม่ได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อลาย” (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

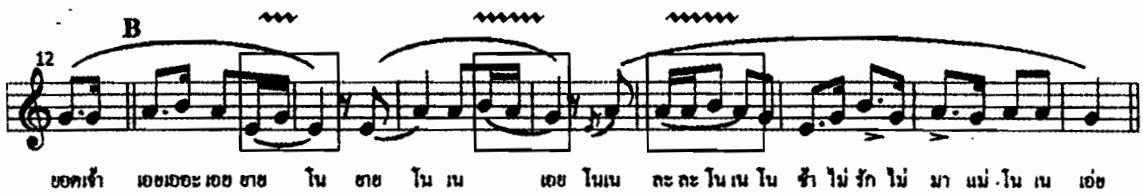
ลักษณะการร้องแบบเนื้อเต็มของทั้ง 3 คนปรากฏชัดเจนใน Section ที่ 2 เพราะเป็นวลีเพลงที่ยาว และมีการลากเสียงในวลีเล็กน้อย ลักษณะการร้องแบบเต็มคำปรากฏชัดเจน ไม่มีลูกเล่นมากนัก

5.1.7.2 การร้องแบบเนื้อเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic setting)

มีโน้ต 2-3 ตัวต่อคำร้อง 1 พยางค์ ผู้ร้องสามารถใช้เทคนิคส่วนตัวมาร้องให้เกิดความไพเราะต่าง ๆ ได้ ส่วนมากปรากฏในรูปของการร้องเอื้อนเพลง โดยการโยงและลากน้ำเสียง

ลักษณะการร้องแบบเอื้อนเสียงเพลงโนเน พบเฉพาะของนายเหลื่อมเพียงคนเดียว ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ลักษณะการร้องของนายเหลื่อม มีการร้องแบบเอื้อนเสียง ดังนี้

Phrase 1 “ยอดเจ้าเอยเออะเอยขายโน” มีการสั่นเสียงแบบโหนเสียงสูงระดับคู่ 3 แล้วสั่นเสียงกลับที่เดิม

Phrase 2 “ขายโนเนเอ่อเอ่อเอย” มีการสั่นเสียงโดยไล่ระดับเสียงแบบโน้ตตามขั้น (Passing Note)

Phrase 3 “โนเนละละโนเนโนช้า ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอ่ย” มีการสั่นเสียงแบบโหนเสียงขึ้นแล้วเกลาลงตามลำดับขั้น

5.1.7.3 การร้องแบบเน้นเสียง

ลักษณะการร้องแบบเน้นเสียงพบเฉพาะกรณีของนายเหลื่อมเพียงคนเดียว

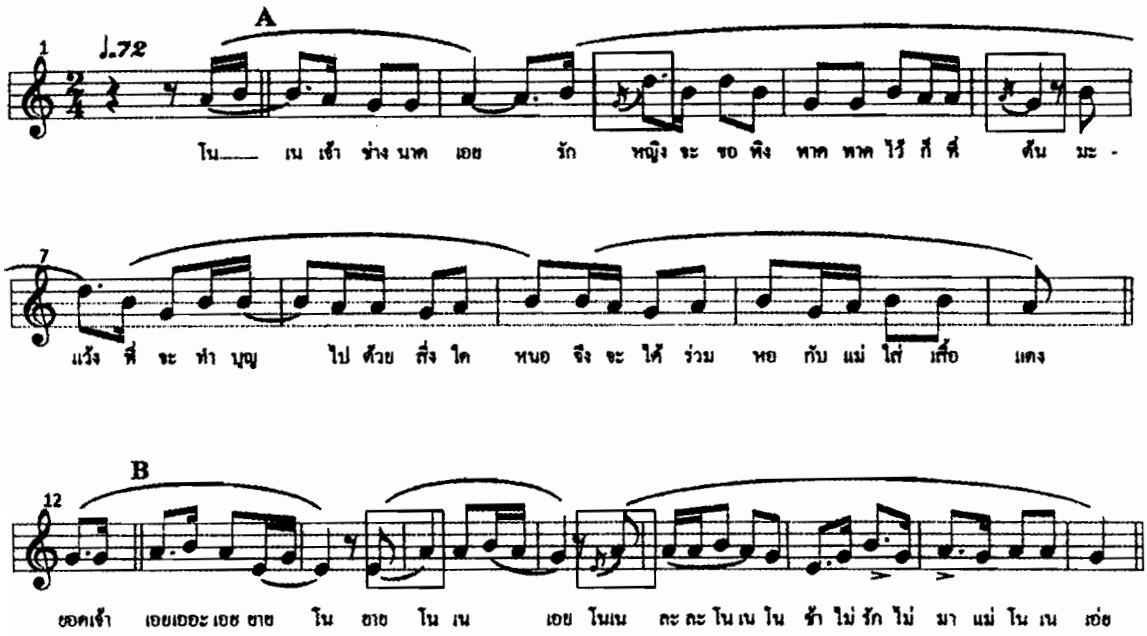
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะการร้องของนายเหลื่อม มีการร้องแบบเน้นเสียง ในท่อน B ดังนี้

Phrase 3 ตรงกับเนื้อร้องว่า “ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอ่ย” อาจเป็นเพราะช่วงปลายวรรคใกล้จบเพื่อให้รู้สึกว่าหนักแน่นและกำลังลงปลายวรรค

5.1.7.4 การร้องแบบตวัดเสียง

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



Phrase 1 โนเน/ เจ้าช่างนาดเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดไว้ก็ที่ต้นมะแว้ง

Phrase 3 พี่จะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 ถึงจะได้ร่วมหอ/ กับแม่ใส่เสื้อแดง" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ

จากการศึกษาไม่พบการตวัดเสียง

(3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะการร้องแบบตวัดเสียงเพื่อเน้นน้ำหนักของเสียงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ส่วนมากเป็นการตวัดคำขึ้น

Phrase 1 โนเน/ เจ้าช่างนาดเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดพาดไว้กี่ที่ต้นลำไย

Phrase 3 ถึงจะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 มันก็ไม่ได้ร่วมหอ/ กับแม่ใส่เสื้อลาย" (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

ลักษณะการบรรจุคำร้องเพลงโนเนท่อน A เป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม ท่อน B เป็นการร้องทั้งแบบเนื้อเต็มและการเอื้อน

5.1.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงโนเนแบ่งได้เป็น 3 ทำนอง ดังนี้

5.1.8.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	โนเนเจ้าช่างนาดเอย	6
2	รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้นมะแว้ง	13
3	พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อแดง	19

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	โนเนเจ้าช่างนาดเอย	6
2	รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้นมะพร้าว	13
3	พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ ถึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อขาว	19

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	โนเนเจ้าช่างนาดเอย	6
2	รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ต้นลำไย	13
3	ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ มันก็ไม่ได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อลาย	19

ท่อน A มีวลีทั้งหมดเท่ากัน คือ วรรคที่ 1 มีวลีทั้งหมด 6 พยางค์, วรรคที่ 2 มีวลีทั้งหมด 13 พยางค์ และวรรคที่ 3 มีวลีทั้งหมด 19 พยางค์

5.1.8.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน B		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ยอดเจ้าเอยยายโน	5
2	ยายโนเนเอย	4
3	โนเนโนเนโนช้า ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอย	14

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน B		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ๋ยยอดเจ้าเอยยายโน	6
2	ยายโนเนเอย	4
3	โนเนเอ่อเอยโนช้า ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอย	14

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน B		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ๋ยยอดเจ้าเอยยายโน	5
2	ยายโนเนเอย	4
3	โนเนเอ๋ยลาโนช้า ช้าช้าพ่อโนเนเอ่ย	12

ท่อน B มีวลีทั้งหมด คือวรรคที่ 1 มีวลีทั้งหมด 5- 6 พยางค์, วรรคที่ 2 มีวลีทั้งหมด 4 พยางค์ และวรรคที่ 3 มีวลีทั้งหมด 14 พยางค์

ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน โดยเห็นจากช่วงระยะของวรรคต่อคำร้องและพยางค์ ในทำนองท่อน A ประมาณ 6-14 พยางค์ ท่อน B ประมาณ 5-14 พยางค์เท่ากัน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนเป็นรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ ระดับเสียง G A และ D E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกเป็นการกระโดดข้ามขั้นและเรียงลำดับขั้นในตอนท้าย ท่อน B เป็นการกระโดดข้ามขั้นอย่างสม่ำเสมอ กระสวนจังหวะค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องท่อน A เป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม ท่อน B เป็นการร้องทั้งแบบเนื้อเต็มและการเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

5.2 เพลงลำภาข้าวสาร

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงลำภาข้าวสาร ศึกษาจากการขับร้องจากพ่อเพลงแม่เพลง จำนวน 7 คน ได้แก่

1) นายเหลื่อม เครือโชติ
2) นางผวน โพธิสิ
3) นางรำพึง แก้วแดง
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์
5) นางฉลอง จันทิมา
6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์
7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

5.2.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

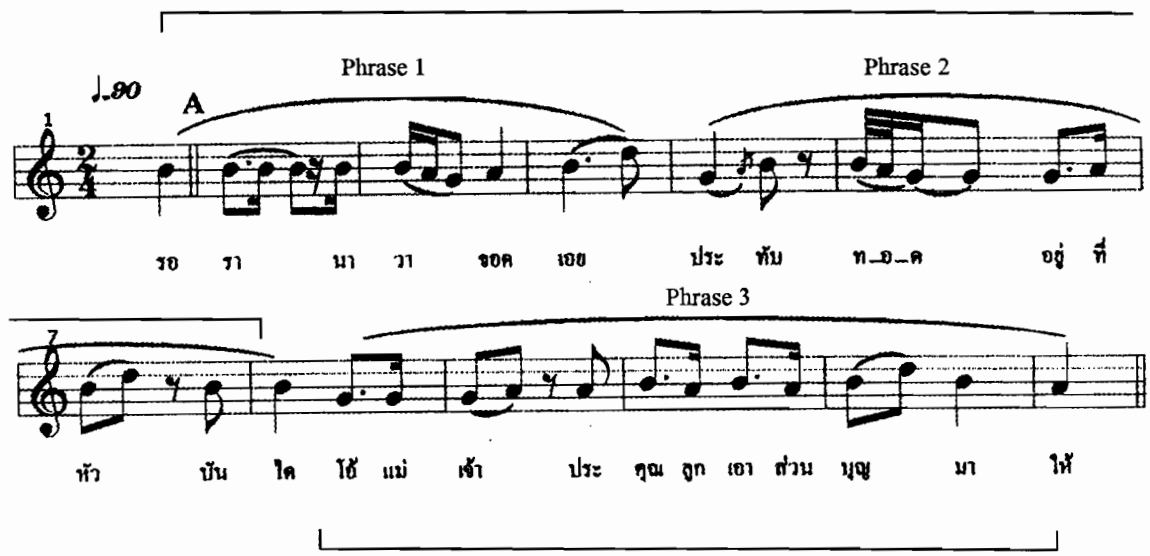
จากการศึกษาทำนองเพลงพบลักษณะทำนองเพลง 3 ทำนอง แบ่งเป็นท่อน A A1 และท่อน B ดังนี้

5.2.1.1 ทำนองท่อน A

1. <u>ทำนองท่อน A แบบที่ 1</u> มีบทร้องขึ้นต้นเพลงว่า "รอลานาวาจอดเอย ประทับทอด..." ซึ่งพบจากการขับร้องของนายเหลื่อม นางผวน นางรำพึง นางมาลัย และนางเฉลียว ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1



Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

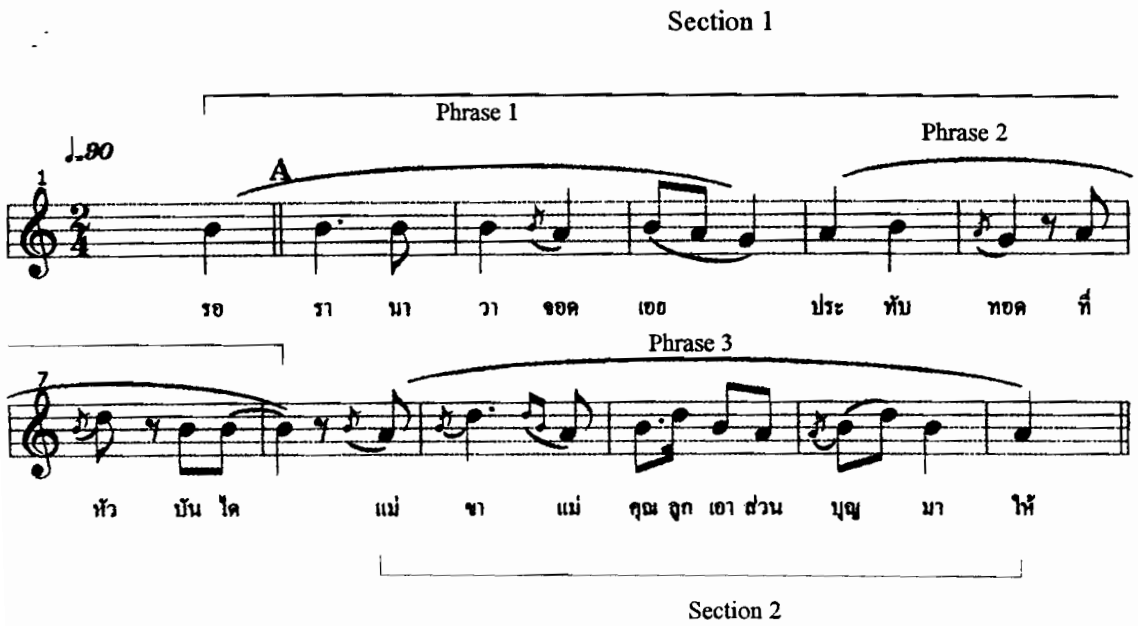
บทร้องท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

"รอรานาวาจอดเอย

ประทับทอดอยู่ที่หัวบันได

โอ้แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

บทร้องท่อน A ของนางผวน โพธิสิ มีว่า

"รอรานาวาจอดเอย ประทับทอดที่หัวบันได

แม่ขาแม่คุณลูกเอาส่วนบุญมาให้" (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า
"รอลานาวาจอดเอย ประทับทอดที่หน้าที่ตักเอ๋ย
ทานแม่มาเชิญมาทำบุญด้วยกัน" (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

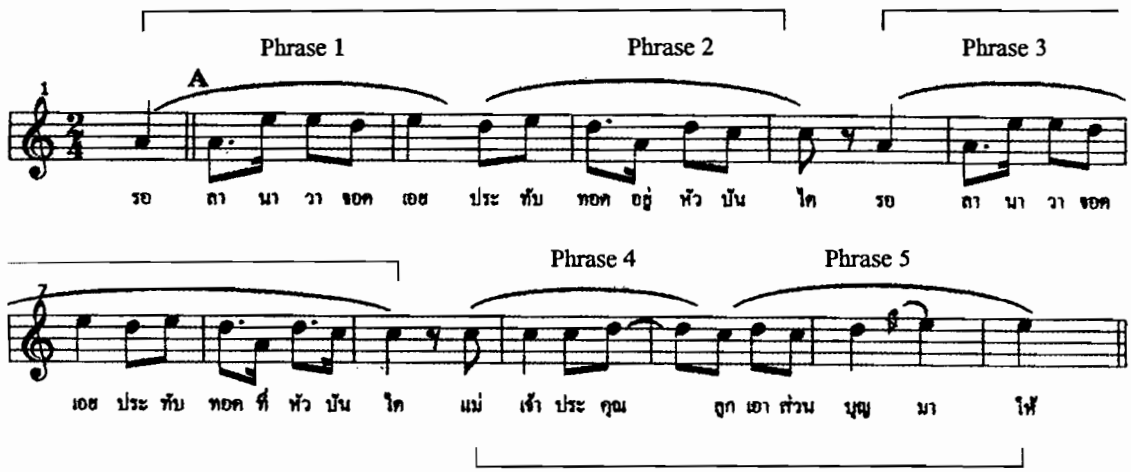
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

บทร้องท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีว่า
"รอลานาวาจอดเอย ประทับทอดที่บ้านเอ๋ยใด
แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้" (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ,สัมภาษณ์)

5) นางเฉลียว สุทธาวาศ

Section 1



Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน Aจากการขับร้องของ นางเฉลียว สุทธาวาศ

บทร้องท่อน A ของนางเฉลียว สุทธาวาศ มีว่า

"รอลานาวาจอดเอย ประทับทอดอยู่หัวบันได

แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้" (เฉลียว สุทธาวาศ ,สัมภาษณ์)

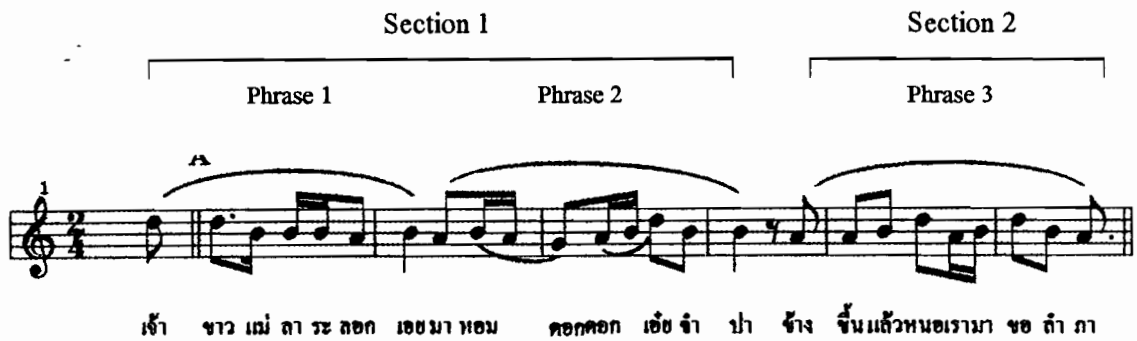
ลักษณะทำนองท่อน A แบบที่ 1 ของนายเหลื่อม นางผวน นางรำพึง นางมาลัย และนางเฉลียว มีลักษณะทำนองเหมือนกัน ต่างกันเพียงบทร้องเท่านั้น

2) ทำนองท่อน A แบบที่ 2

มีบทร้องขึ้นต้นเพลงว่า "เจ้าขาวแม่ราระลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอ๋ย..."

การศึกษาครั้งนี้พบในการขับร้องของนางฉลองและนางวันโชค ดังนี้

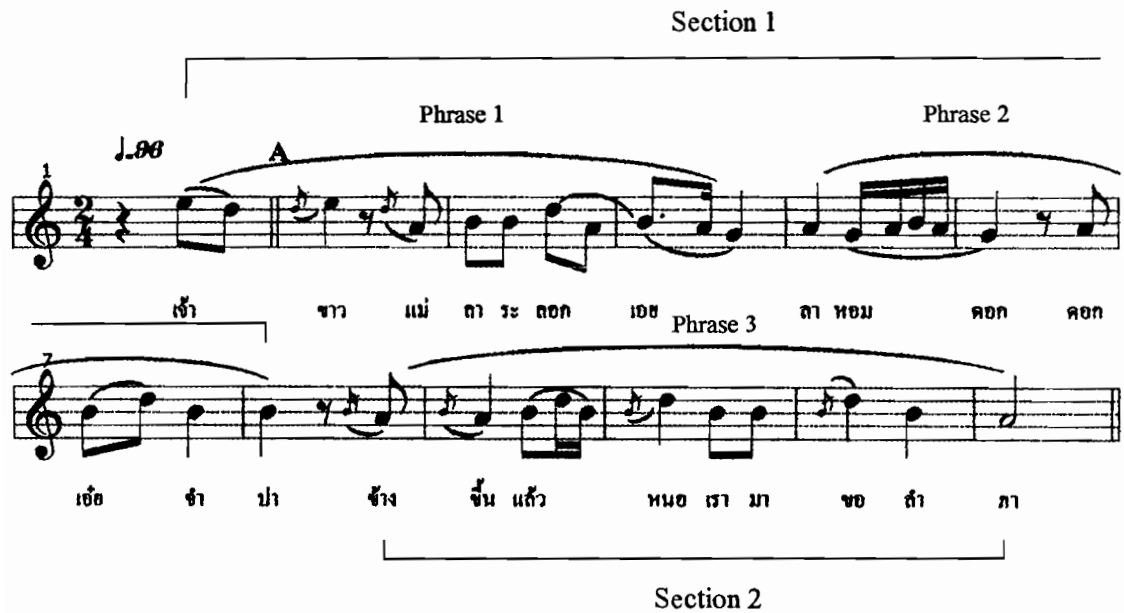
6) นางฉลอง จันทิมา



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา

บทร้องท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา มีว่า
"เจ้าขาวแม่ลาระลอกเอย มาหอมดอกดอกเอ๋ยจำปา
ข้างขึ้นแล้วหนอเรามาขอลำภา" (ฉลอง จันทิมา ,สัมภาษณ์)

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

บทร้องท่อน A ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ มีว่า

"เจ้าขาวแม่ลาระลอกเอย ลาหอมดอกดอกเอ๋ยจำปา

ข้างขึ้นแล้วหนอเรามาขอลำภา" (วันโชค พัชรมุกดากรณ์ ,สัมภาษณ์)

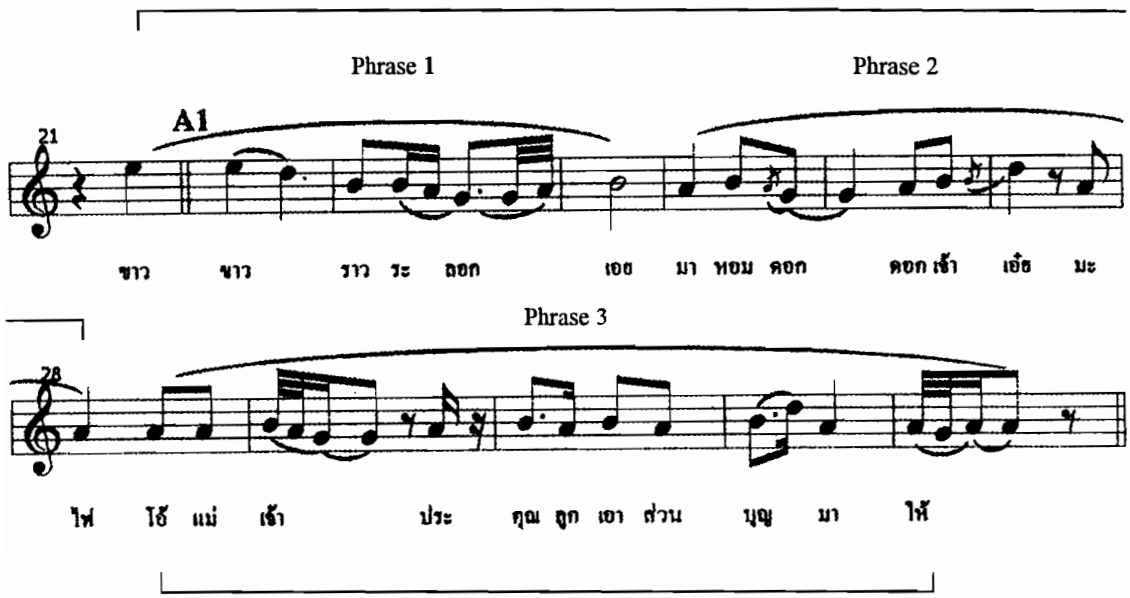
ลักษณะทำนองท่อน A แบบที่ 2 ของนางฉลองและนางวันโชคมีลักษณะเหมือนกันทั้งบทร้องและทำนองเพลง

5.2.2.2 ทำนองท่อน A1

ในการศึกษาครั้งนี้ทำนองท่อน A1 มีบทร้องต่างออกไป ลักษณะทำนองมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย แต่ยังคงทำนองท่อน A ไว้ ผู้วิจัยขอเสนอเพื่อเป็นตัวอย่าง ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1



Section 2

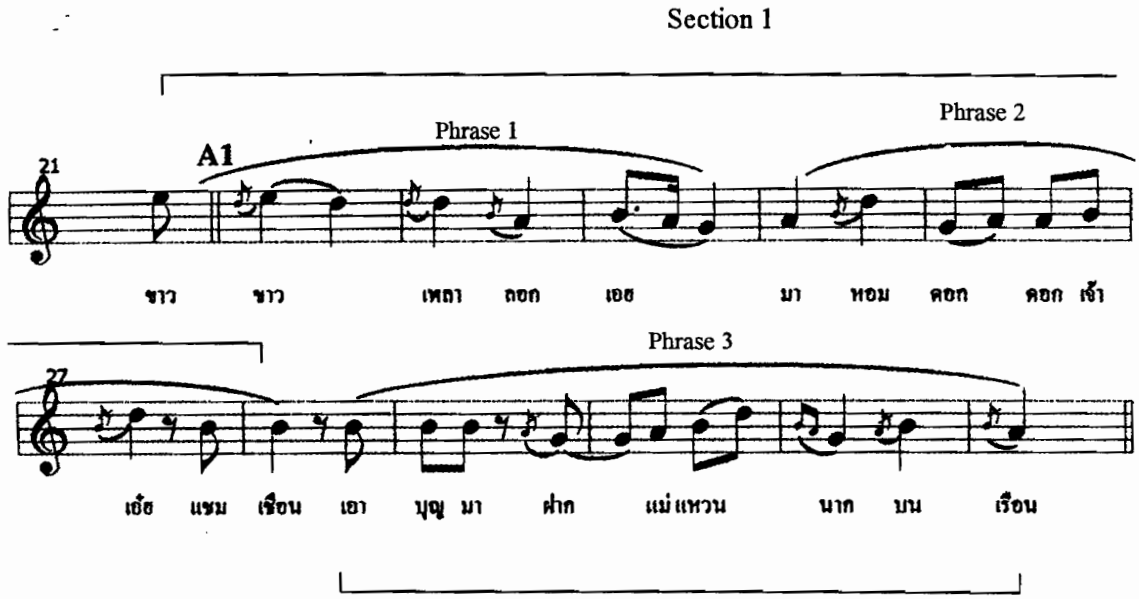
ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องท่อน A1 ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

"ขาวขาวราวระลอกเอย มาหอมดอกดอกเจ้าเอ๋ยมะไฟ

โอ้แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

บทร้องท่อน A1 ของนางผวน โพธิสิ มีว่า
"ขาวขาวเพลาลอกเอย มาหอมดอกดอกเจ้าเอ๋ยแขมเชื่อน
เอาบุญมาฝากแม่แหวนนากบนเรือน" (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

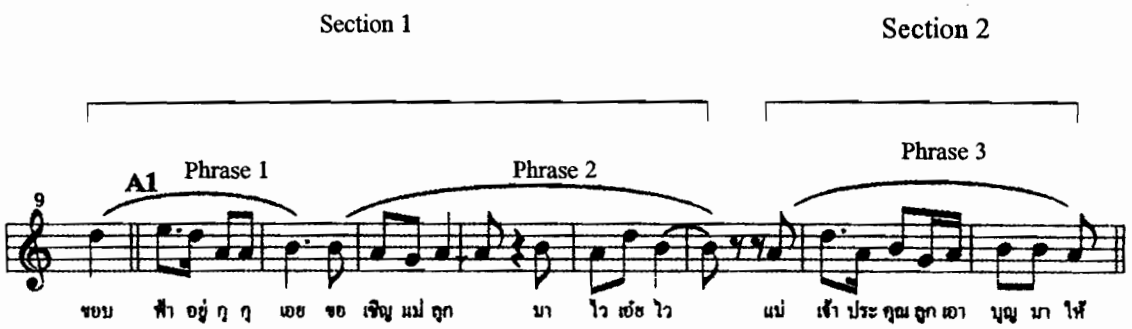
ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องท่อน A1 ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า

"ขาวขาวเพลาลอกเอย มาหอมดอกดอกเจ้าเอ๋ยจำปา

แม่เรือนเครื่องสักแม่นอนหลับซะแล้วหรือจ๋า" (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์



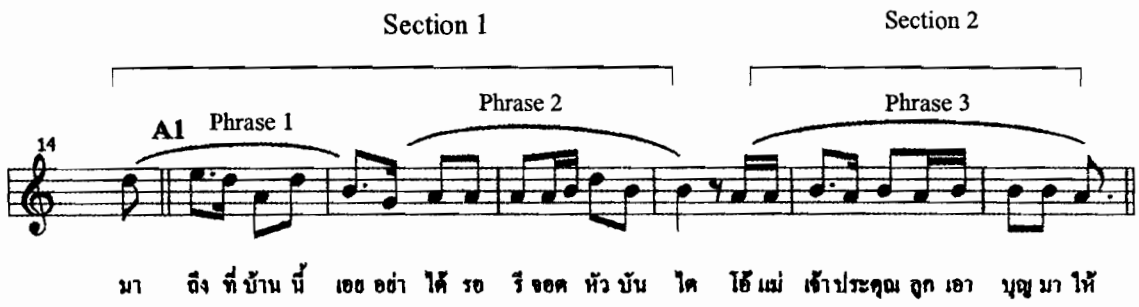
ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

บทร้องท่อน A1 ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีว่า

"ขอบฟ้าอยู่กุกุเอย ขอเชิญแม่ลุกมาไวเอ๋ยไว

แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้" (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ,สัมภาษณ์)

5) นางฉลอง จันทิมา

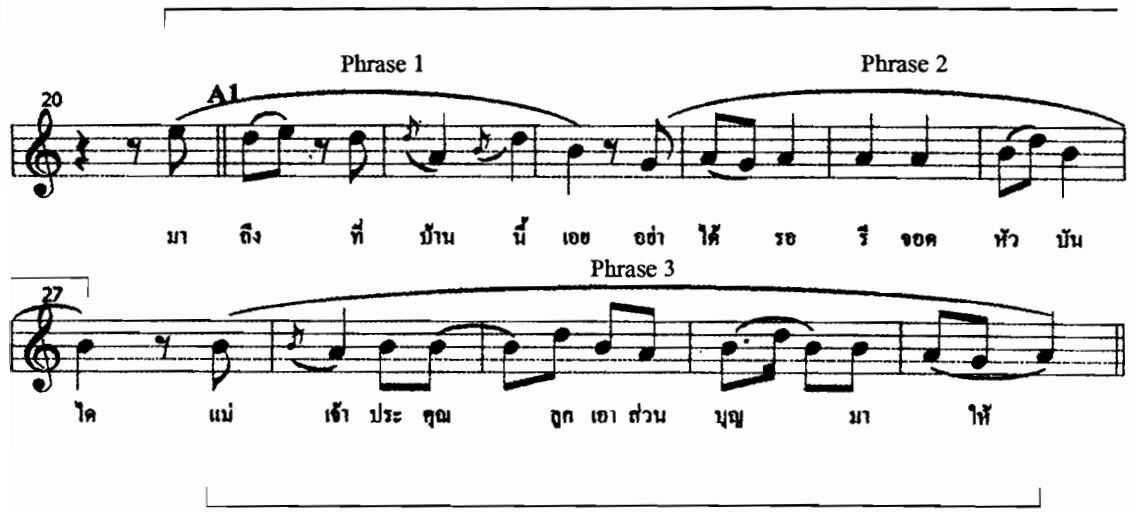


ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา

บทร้องท่อน A1 ของนางฉลอง จันทิมา มีว่า
"มาถึงที่บ้านนี้เอยอย่าได้รอรีจอดหัวบันได
โอ้แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้" (ฉลอง จันทิมา ,สัมภาษณ์)

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

Section 1

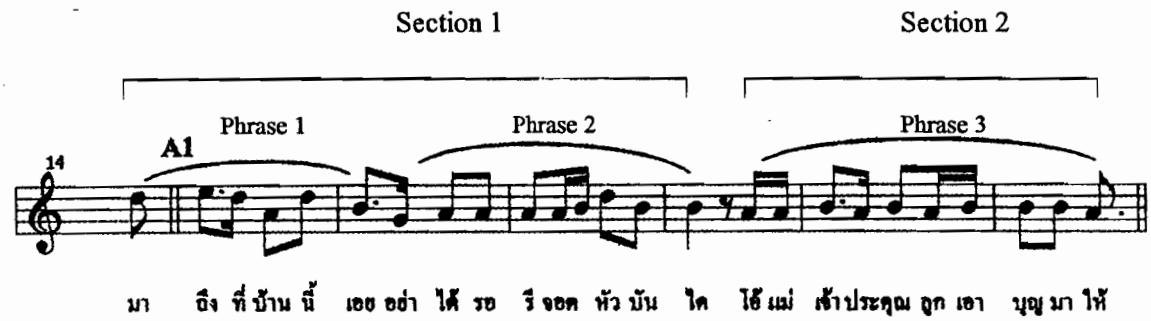


Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

บทร้องท่อน A1 ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ มีว่า
"มาถึงที่บ้านนี้เอย อย่าได้รอรีจอดหัวบันได
แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้" (วันโชค พัชรมุกดากรณ์ ,สัมภาษณ์)

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาศ

บทร้องท่อน A1 ของนางเฉลียว สุทธาวาศ มีว่า

"จุดได้แวมแวม แลเห็นแก้มแม่เอ๋ยไวไว

แม่บัวชูก้านถามว่าทำงานอะไร" (เฉลียว สุทธาวาศ ,สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองท่อน A1 ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน มีลักษณะทำนองคล้ายกัน ยังมีเค้าทำนองเดิมเหมือนท่อน A ส่วนบทร้องแตกต่างกันไปตามเนื้อเรื่องของแต่ละคน

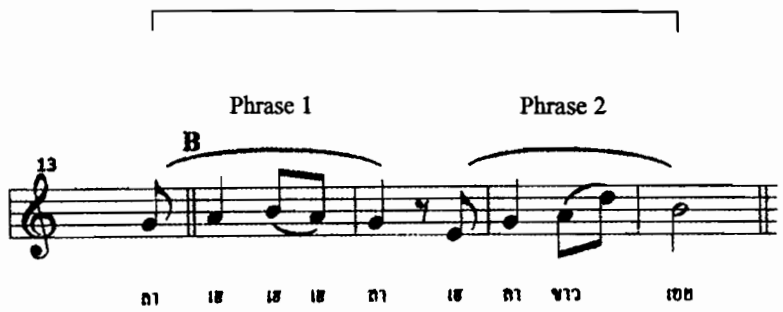
5.2.2.3 ทำนองท่อน B

ทำนองที่เป็นท่อนสร้อยเพลง ร้องรับจากท่อน A1 จากการศึกษาพบทำนองท่อน B มี 2 ทำนอง คือ

1. <u>ทำนองท่อน B แบบที่ 1</u> มีเนื้อร้องว่า "เฮเฮลา เฮลาสาวเอย" พบจากการขับร้องของนายเหลื่อม นางผวน นางรำพึง นางมาลัย นางฉลอง และนางวันโชค ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า
"ลาเฮเฮลา เฮลาสาวเอย" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

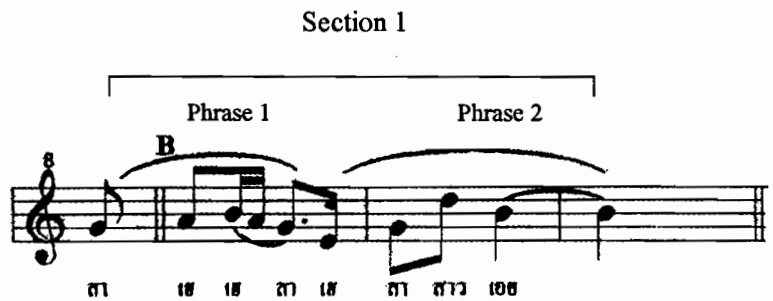
2) นางผวน โพธิสิ

Section 1

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

บทร้องท่อน B ของนางผวน โพธิสิ มีว่า
"ลาเฮเฮลา เฮลาสาวเอย" (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

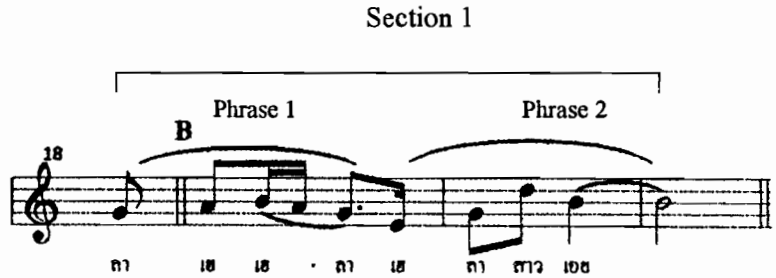
3) นางรำพึง แก้วแดง



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า
"ลาเฮเฮลา เฮลาสาวเอย" (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

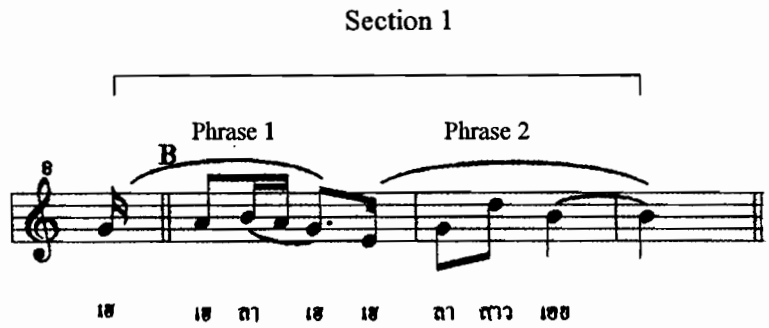
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

บทร้องท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีว่า
"ลาเฮเฮลา เฮลาสาวเอย" (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ,สัมภาษณ์)

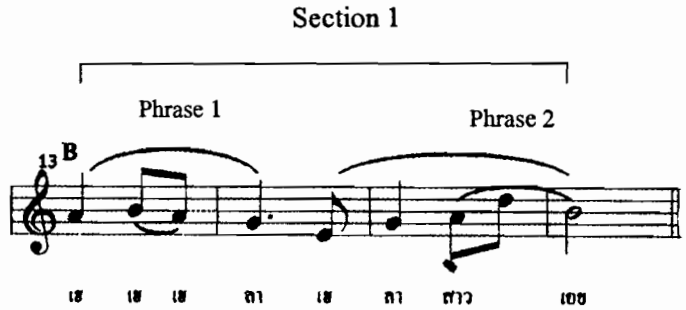
5) นางฉลอง จันทิมา



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา

บทร้องท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา มีว่า
"เฮเฮลา เฮลาสาวเอย" (ฉลอง จันทิมา ,สัมภาษณ์)

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์



ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

บทร้องท่อน B ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ มีว่า
"เฮเฮลา เฮลาสาวเอย" (วันโชค พัชรมุกดากรณ์ ,สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน มีลักษณะทำนองและบทร้องที่เหมือนกัน

2. <u>ทำนองท่อน B แบบที่ 2</u>

เป็นทำนองที่พบจากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาศ เพียงคนเดียว ตรงกับบทร้องว่า "เอ๋ยโอละหน่าย โอละหน่ายหน่อย..."

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

Section 1

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาศ

บทร้องท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาศ มีว่า
"เอ๋ยโอละหน่าย โอละหน่ายหนอยเอย..." (เฉลียว สุทธาวาศ ,สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองและบทร้องท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาศ แตกต่างจากคนอื่น จากการสอบถามนางเฉลียวได้ความว่าเมื่อก่อนเคยร้องทำนอง "เฮเฮลา เฮลาสาวเอย" แต่ปัจจุบันร้องไม่ไหวจึงเปลี่ยนทำนองและบทร้องเองตามที่ตนถนัด

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงลำภาข้าวสารพบว่ามีทำนองเพลงทั้งหมดปรากฏอยู่ 3 ท่อน คือ ท่อน A ท่อน B และท่อน A1 สามารถนำมาเป็นหลักเกณฑ์ในการศึกษารูปแบบโครงสร้างเพลงของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน ได้ผลดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนายเหลื่อม เครือโชติ คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะการขับร้องของนางผวน โพธิสิ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางผวน โพธิสิ คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางรำพึง แก้วแดง คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

5) นางฉลอง จันทิมา

ลักษณะการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางฉลอง จันทิมา คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

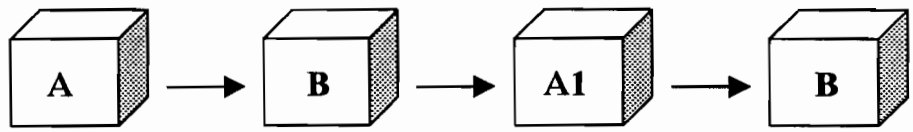
6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ลักษณะการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

7) นางวันเฉลียว สุทธาวาศ

ลักษณะการขับร้องของนางวันเฉลียว สุทธาวาศ คือเริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางเฉลียว สุทธาวาศ คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของทั้ง 7 คน มีลักษณะขึ้นด้วยทำนองเพลงท่อนบทนำและตามด้วยสร้อยเพลง จากนั้นต่อด้วยบทร้องใหม่และตามด้วยสร้อยเพลงอีก สามารถแสดงได้ดังนี้



ท่อนบทร้องนำ ท่อนสร้อยร้องรับ ท่อนเนื้อเรื่อง ท่อนสร้อยร้องรับ

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

5.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงพบว่ามีทำนองเพลง 2 ท่อน คือทำนองเพลงท่อน A และท่อน B ในหัวข้อระดับเสียงโครงสร้างจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างจากทำนองเพลงทั้ง 2 ท่อน ดังนี้

5.2.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

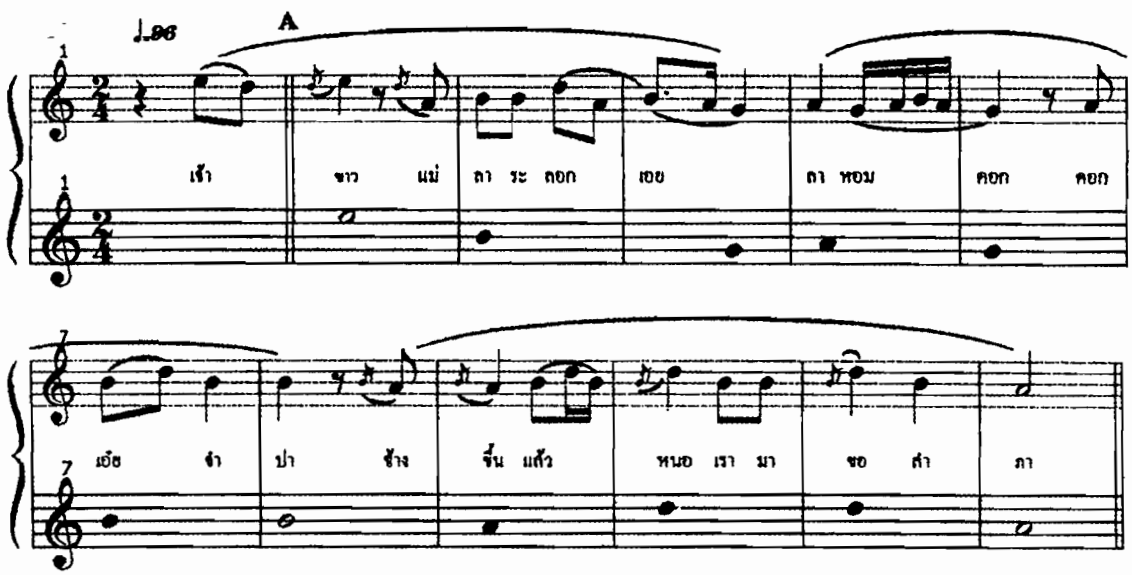
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

5) นางฉลอง จันทิมา

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร ท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์



ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง E และ B

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A จากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาศ ได้แก่ ระดับเสียง E และ C

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน A ของทั้ง 7 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

2) นางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

5) นางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง D และ B

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง E และ B

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ ได้แก่ ระดับเสียง E และ C

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างของทำนองท่อน A คือ ระดับเสียง B E และ A

5.2.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง A และ B

5) นางฉลอง จันทิมา

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง A และ B

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาศ ได้แก่ ระดับเสียง E และ C

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน B ของทั้ง 7 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

2) นางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง A และ

5) นางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง A และ B

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ ได้แก่ ระดับเสียง E และ C

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B คือ G B และ A

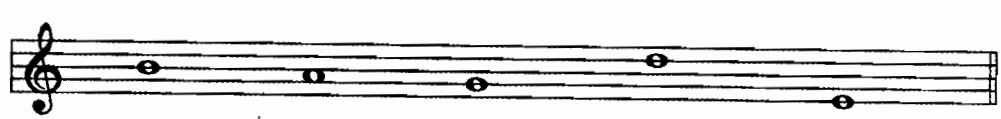
ระดับเสียงโครงสร้างของทำนองท่อน A คือ ระดับเสียง C E และ G ทำนองท่อน B คือ ระดับเสียง A C และ E นำมาผนวกกัน ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร คือระดับเสียง G A และ B E

5.2.3 บันไดเสียง (Scales)

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

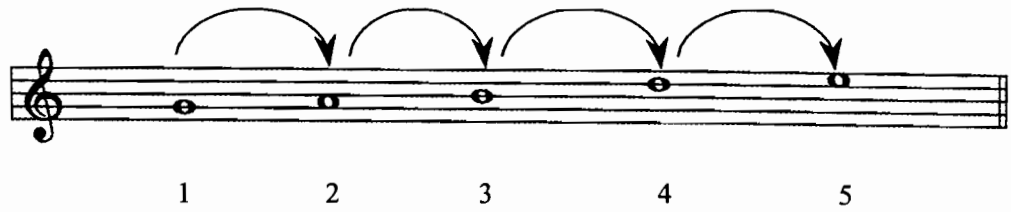
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายเหลื่อม เครือโชติ

จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*

นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D*E*



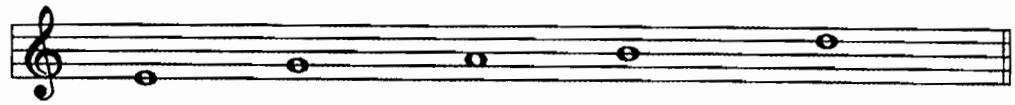
บันไดเสียงของนายเหลื่อม เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale)

2) นางผวน โพธิสิ

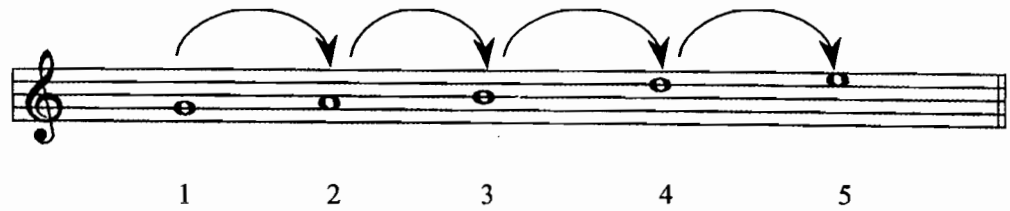
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางผวน โพธิสิ

จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



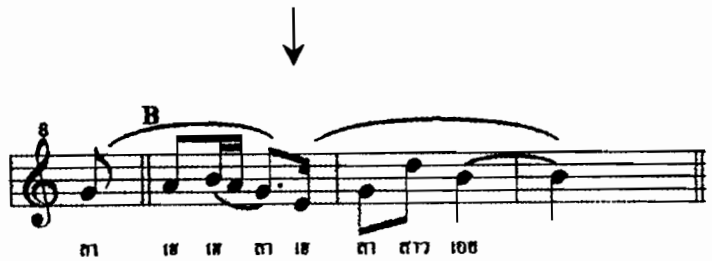
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D*E*



บันไดเสียงของนางผวน เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง

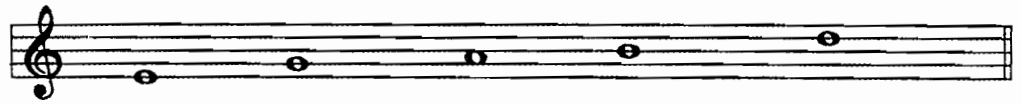
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางรำพึง แก้วแดง



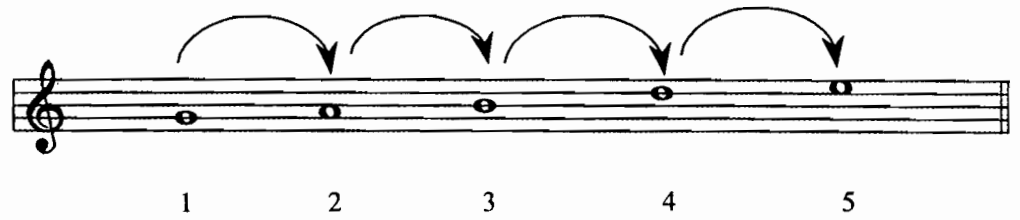
5

จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D*E*

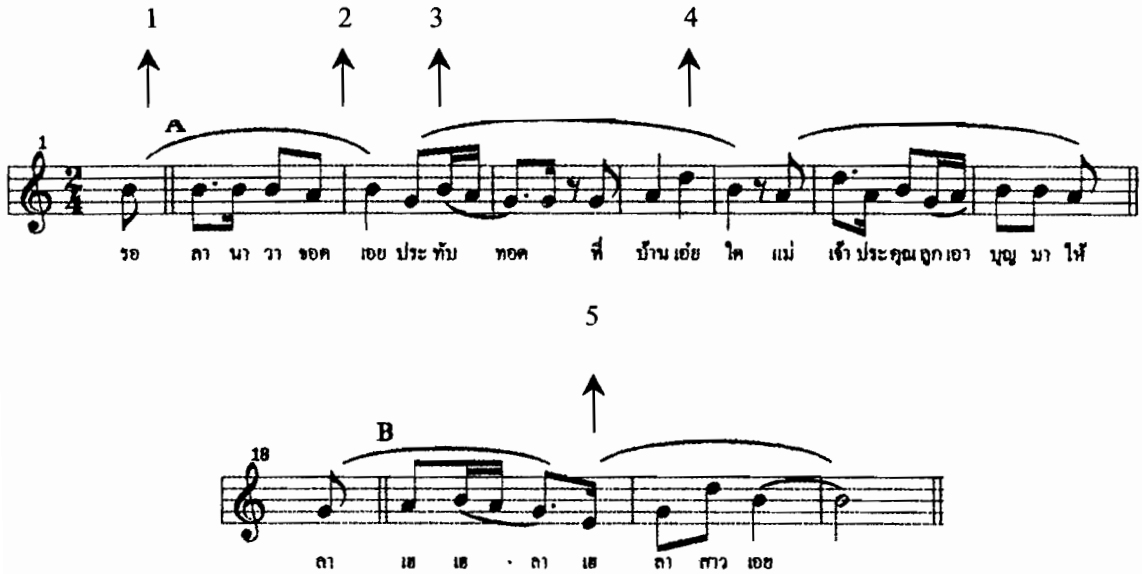


1 2 3 4 5

บันไดเสียงของนางรำพึง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

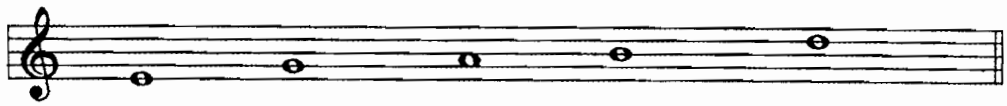
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

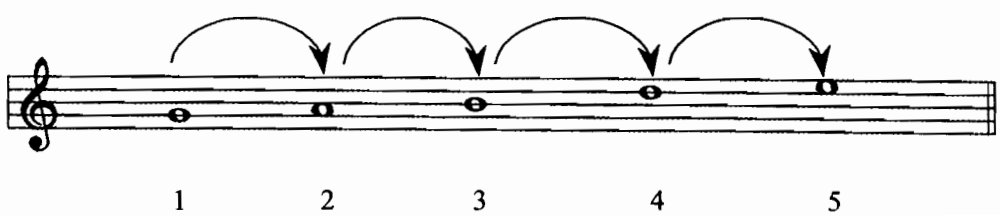


จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



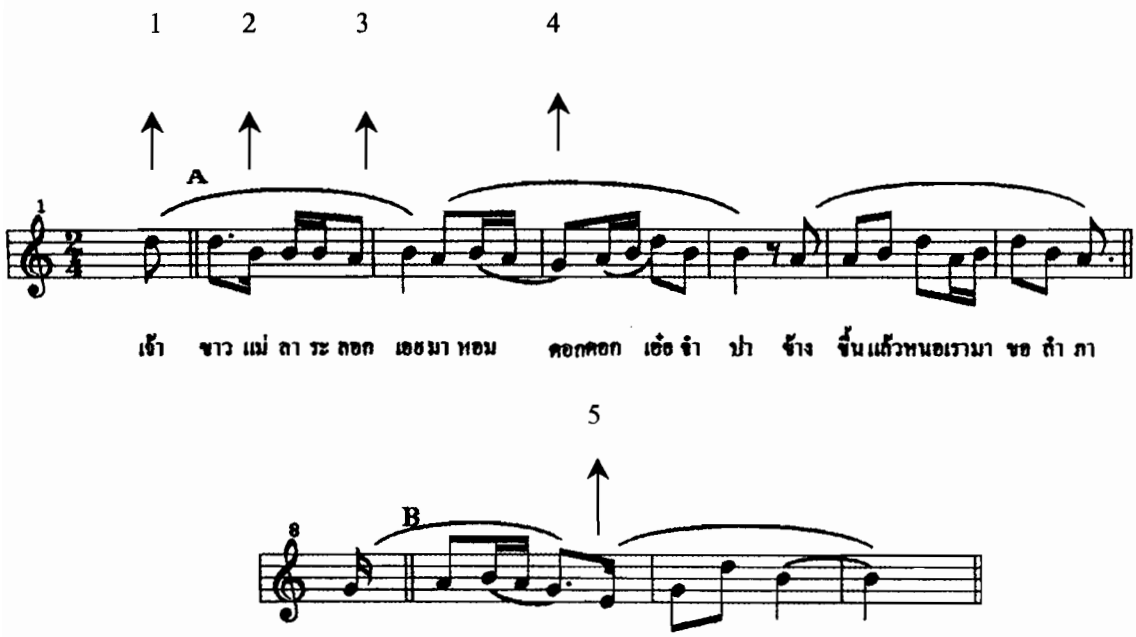
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D*E*



บันไดเสียงของนางมาลัย เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5) นางฉลอง จันทิมา

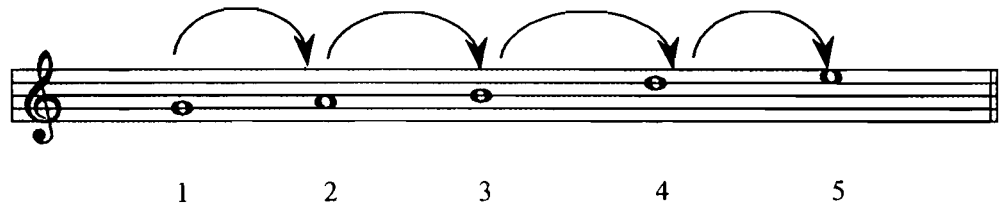
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางฉลอง จันทิมา



จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ D*B G A E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*

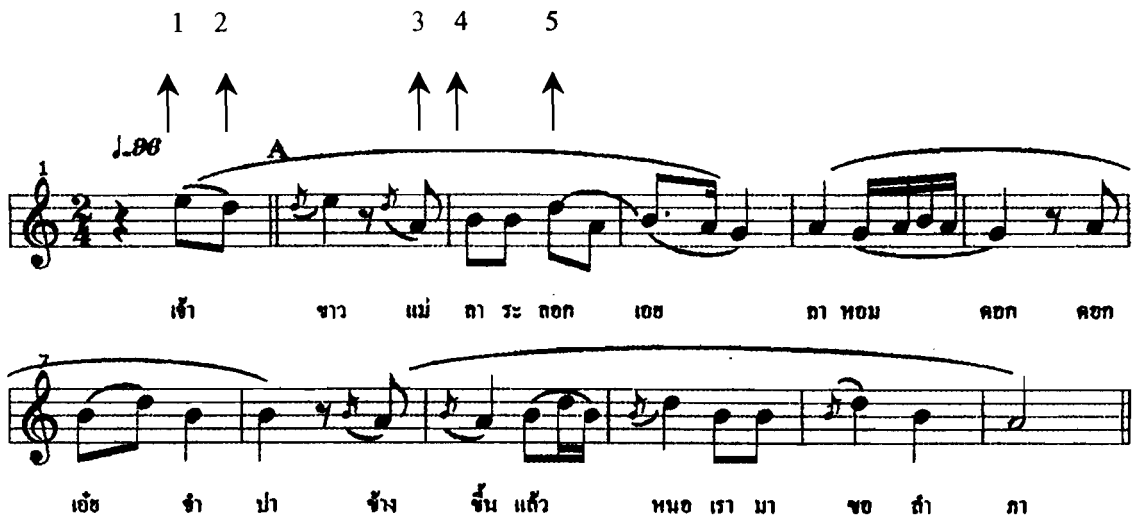
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D*E*



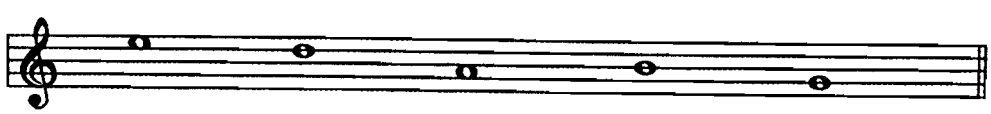
บันไดเสียงของนางฉลอง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

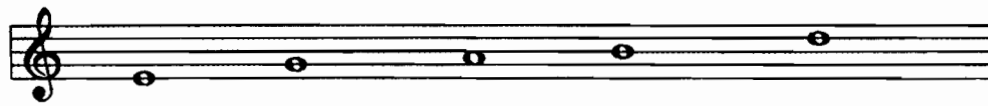
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์



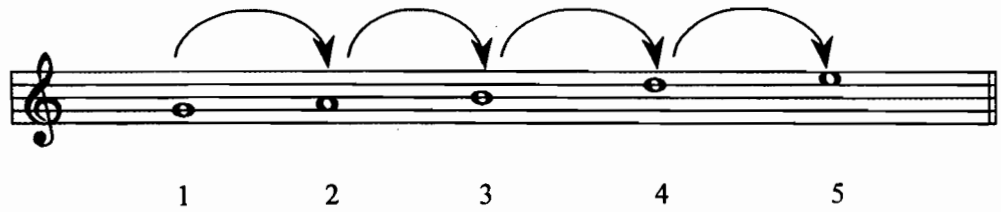
จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ E*D*A B G



นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



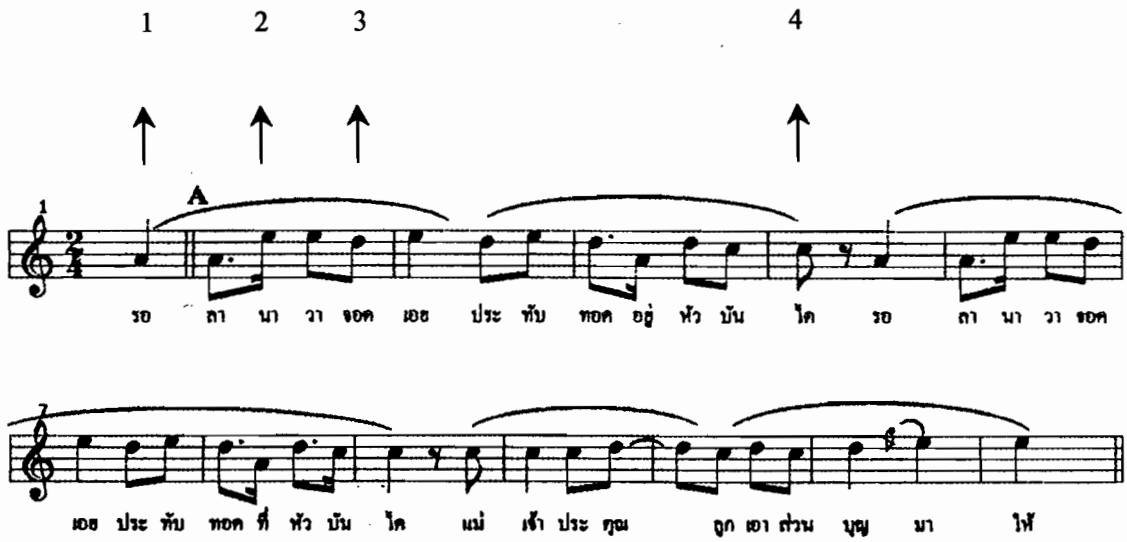
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D*E*



บันไดเสียงของนางวันโชค เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

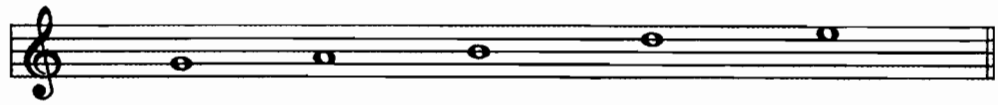
7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางเฉลียว สุทธาวาศ



จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ A E*D*C G

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ G A B D*E*



นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ C D E G A

การเคลื่อนที่ของระดับเสียงของทั้ง 3 คน ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง ลักษณะเสียงดำเนินวนซ้ำไปมาอย่างสม่ำเสมอ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสลับเสียงไปเรื่อย ๆ เป็นรูปแบบนี้ โดยไม่มีการข้ามขั้นเท่าใดนัก ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค คือ C D E G A

จากการศึกษาบันไดเสียงทั้ง 7 คนเป็นดังนี้

(1) นายเหลื่อม เครือโชติ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(2) นางผวน โพธิสิใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(3) นางรำพึง แก้วแดง ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(5) นางฉลอง จันทิมา ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(7) นางเฉลียว สุทธาวาศ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

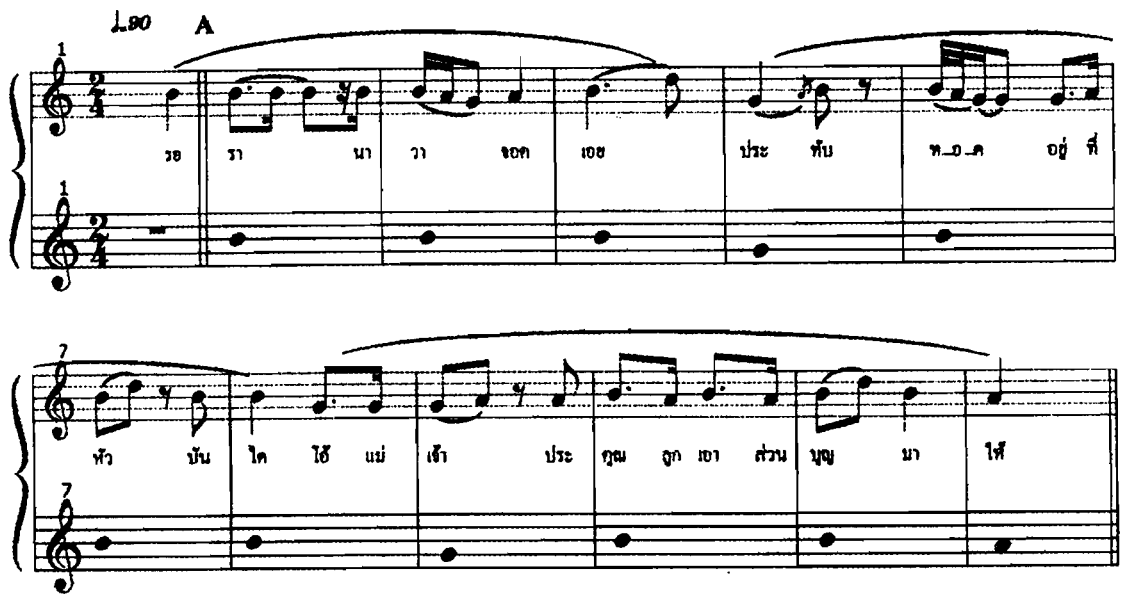
ดังนั้นบันไดเสียงเพลงลำภาข้าวสารจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5.2.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

5.2.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



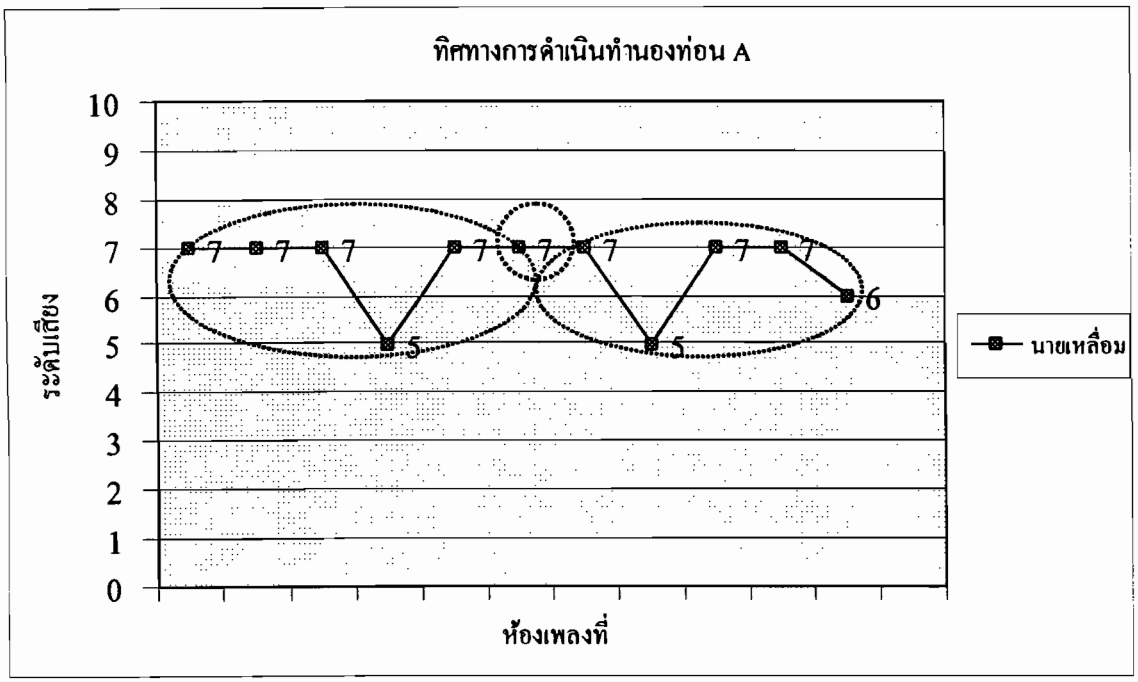
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 9

ตารางที่ 9 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	B B B G B B B G B B A	7 7 7 5 7 7 7 5 7 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 9 ดังนี้

<u>กราฟที่ 9</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำ จากนั้นหักทิศทางกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (7-7-7-5-7) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ที่ 7 แล้วลาดลงต่ำที่ 5 จากนั้นจึงกลับสู่ระดับเสียงเดิม

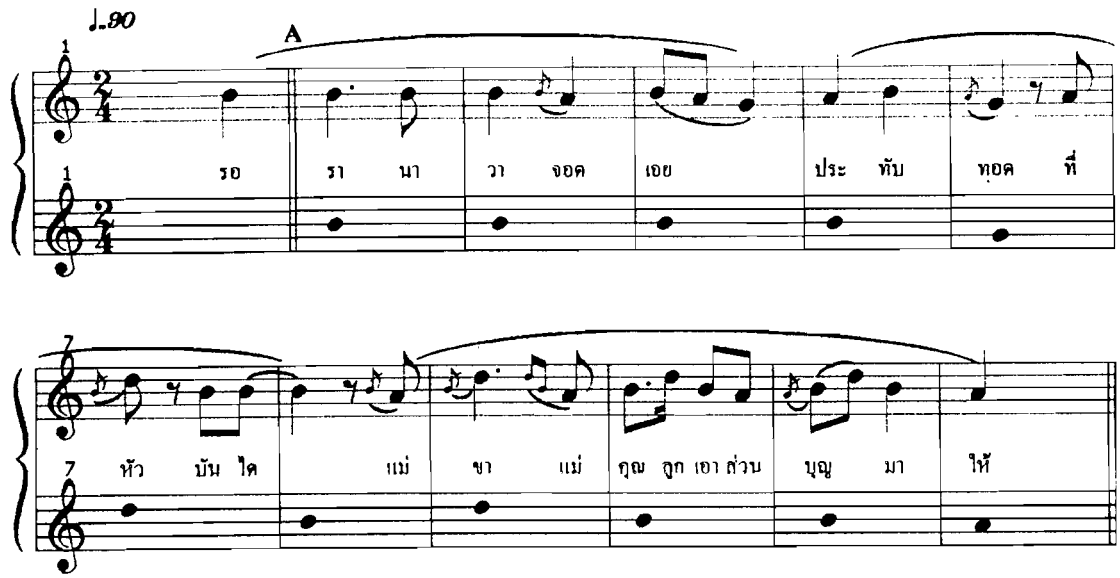
<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (7) เป็นการลากเสียงค้างไว้ ซึ่งอาจเป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (7-5-7-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะเหมือนของวรรคแรกลาดลงต่ำที่ 5 จากนั้นจึงกลับสู่ระดับเสียงเดิมมาปรากฏอีกครั้ง แต่ลาดลงเล็กน้อยที่ 6 ซึ่งไม่ใช่ฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องได้ว่า การเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคในแต่ละครั้งมีระดับเสียงที่เท่ากัน จากนั้นมีการลากค้างระดับเสียงเดิมไว้เพื่อเป็นจุดเชื่อม หรือรอการร้องวรรคต่อไป

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



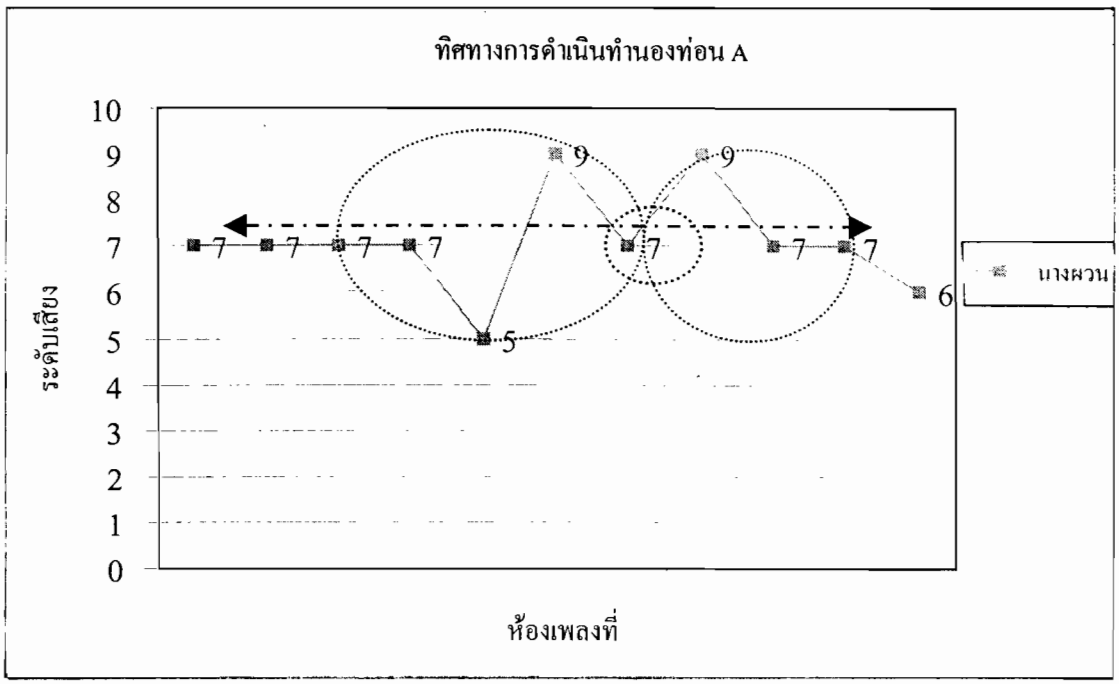
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่10

ตารางที่ 10 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางผวน โพธิสิ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางผวน โพธิสิ	B B B B G D* B D* B B A	7 7 7 7 5 9 7 9 7 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 10 ดังนี้

<u>กราฟที่ 10</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางผวน โพธิสิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางผวน โพธิสิ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำ จากนั้นหักทิศทางกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (7-5-9-7) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ที่ 7 แล้วลาดลงต่ำที่ 5 จากนั้นกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงระดับเสียงเดิม

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (7) เป็นการลากเสียงค้างไว้ ซึ่งอาจเป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (7-9-7-7) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะกลับกันกับวรรคแรกคือกระโดดสู่เสียงสูงแล้วเกลาลงที่ 7 แต่ลาดลงเล็กน้อยที่ 6 ซึ่งอาจเป็นการทอดเสียงยาวก็ได้

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องได้ว่า ในช่วงแรกมีการลากเสียงระดับคงที่แล้ว จากนั้นหักทิศทางลาดลงต่ำ มีการพักเสียงที่จุกเชื่อมแล้วหักทิศทางสู่เสียงสูงอีกครั้ง ซึ่งหมายถึงการขับร้องทำนองที่ต่างกัน

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

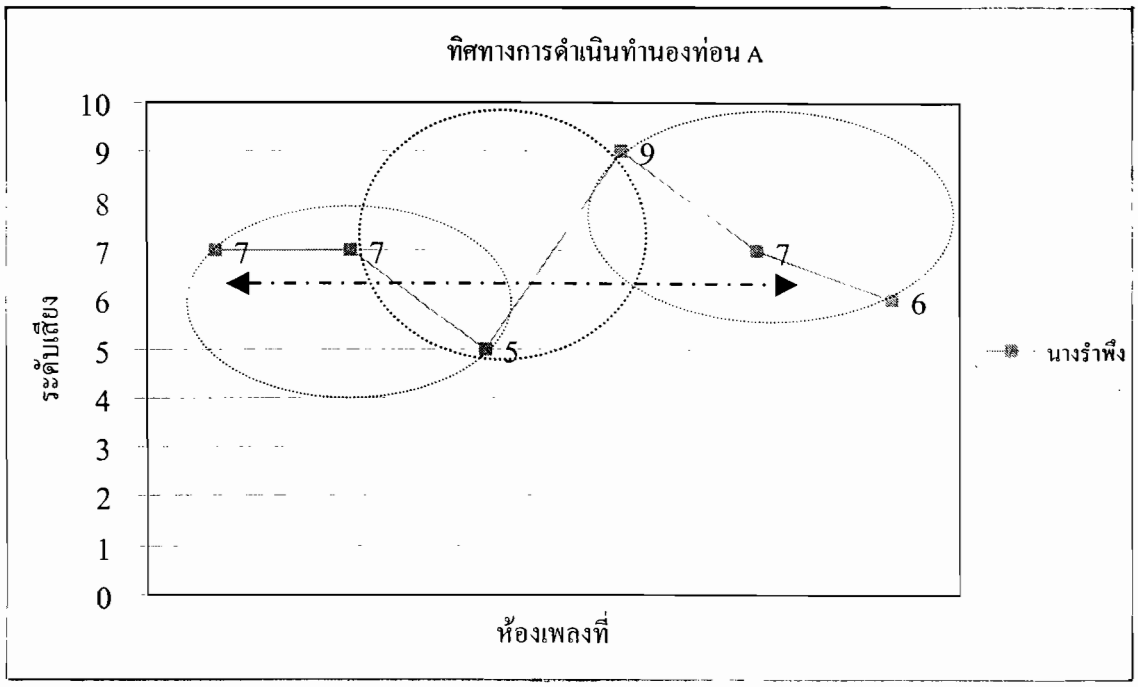
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 11

ตารางที่ 11 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	B B G D* B A	7 7 5 9 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 11 ดังนี้

<u>กราฟที่ 11</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำจากนั้นหักทิศทางกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (7-7-5) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีลักษณะลาดลงต่ำจาก 7 มา 5

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (7-5-9) มีลักษณะกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูง

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (9-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะลาดลงเหมือนตอนต้นเพลงจาก 9 มา 7 และ 6 ตามลำดับ

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องได้ว่า มีลักษณะคงที่ในช่วงแรกจากนั้นลาดลงแบบข้ามขั้น แล้วกระโดดข้ามขั้นขึ้นสู่เสียงสูง จากนั้นหักมุมกลับและลาดลงตามลำดับ เลขชุดที่ 1 และ 3 แสดงทิศทางเดียวกันคล้ายกับของนางผวน แต่ต่างกันที่เส้นโครงร่างของนางรำพึงเรียบง่ายกว่า อาจเป็นเพราะขับร้องช้ากว่าก็ได้

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

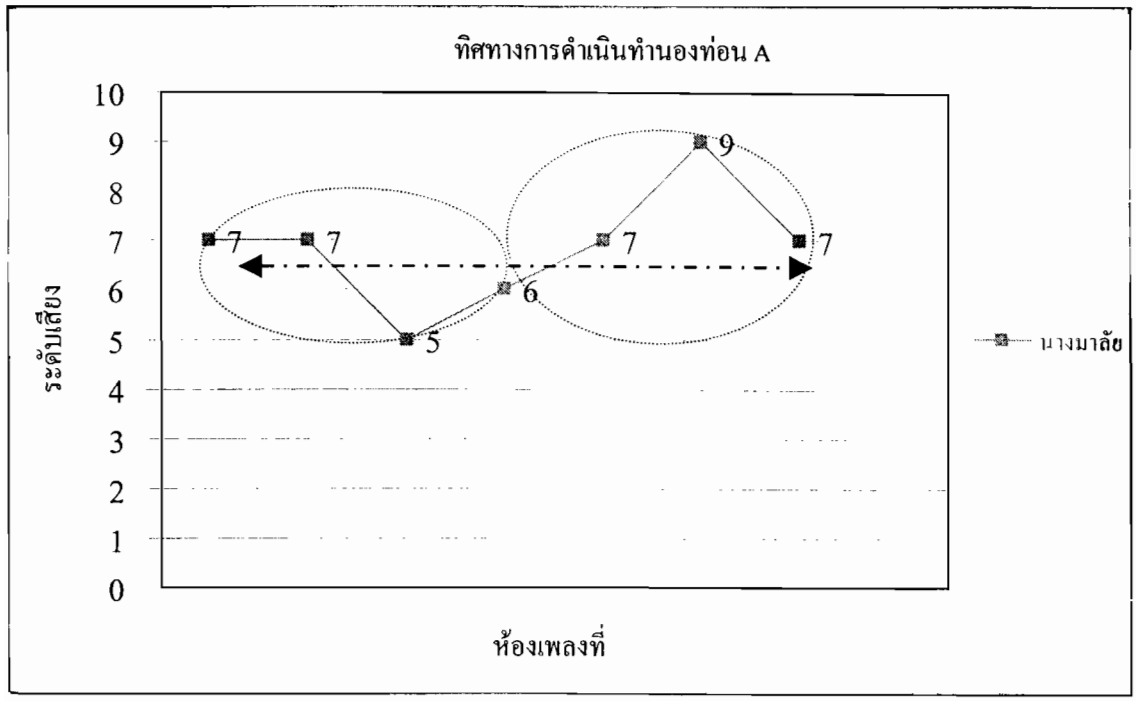
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 12

ตารางที่ 12 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	B B G A B D* B	7 7 5 6 7 9 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 12 ดังนี้

กราฟที่ 12 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลาดลง แล้วกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูง และเกลาลงมาจบที่ฐานเสียง

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-7-5-6) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ที่ 7 แล้วลาดลงต่ำที่ 5 จากนั้นเกลาขึ้น 1 ขั้น

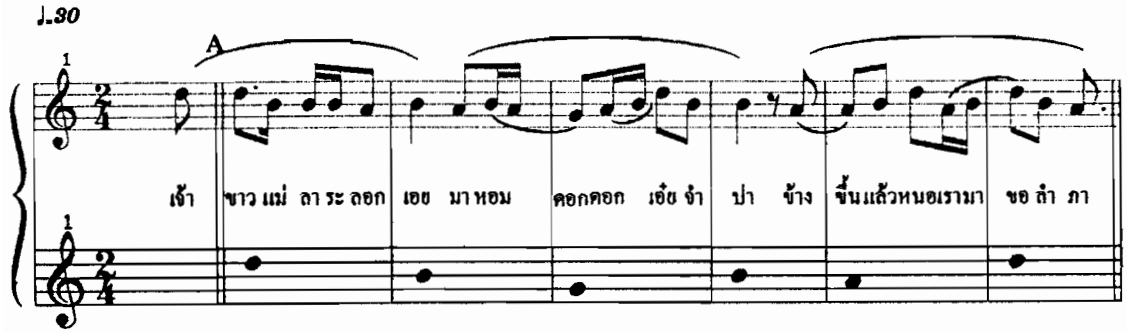
ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (6-7-9-7) เป็นการลาดขึ้นแล้วเกลงลง 1 ขั้น

นอกจากนี้ปรากฏว่าการลงจบอยู่ที่ฐานเสียงเดิมคือ 7

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะได้ว่า ลักษณะโครงเส้นของทิศทางมีความแตกต่างกัน เลขชุดที่ 1 ลาดลงแล้วเกลาขึ้น เลขชุดที่ 2 กระโดดข้ามขั้นขึ้นแล้วเกลงลง 1 ขั้น เห็นได้ว่าลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของนางมาลัยแตกต่างจากนายเหลื่อม นางผวน และนางรำพึง เพราะนางมาลัยใช้พยางค์ในการขับร้องสั้นกว่า

5) นางฉลอง จันทิมา

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



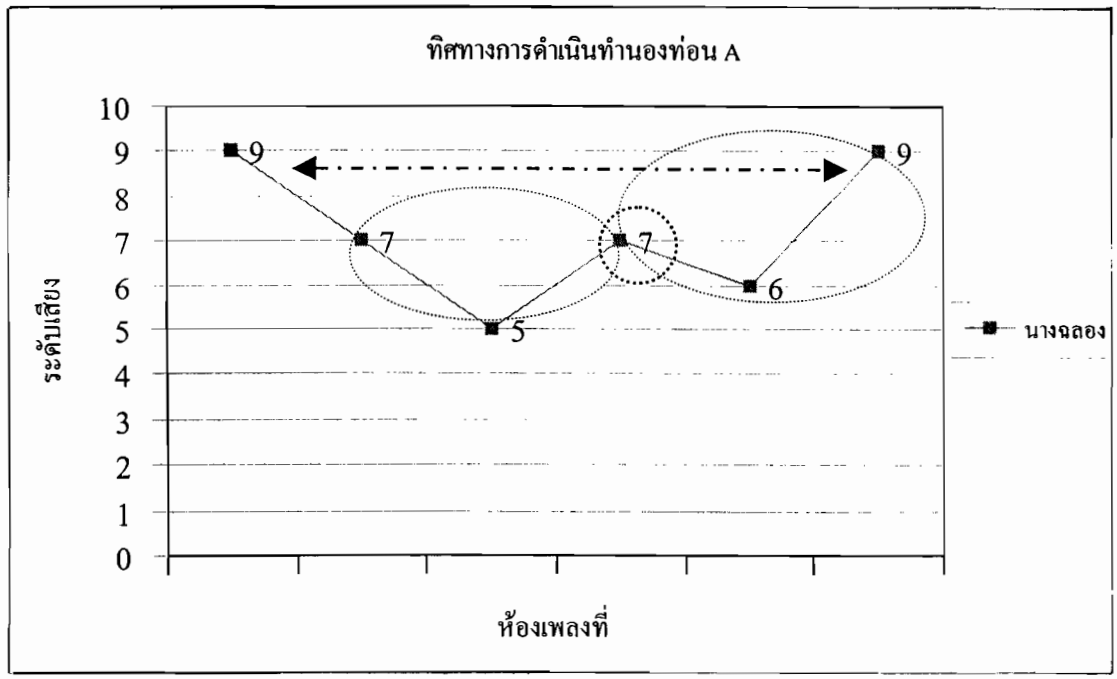
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 13

ตารางที่ 13 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางฉลอง จันทิมา	D* B G B A D*	9 7 5 7 6 9

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 13 ดังนี้

กราฟที่ 13 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางฉลอง จันทิมา ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำ จากนั้นหักทิศทางกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-5-7) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ แล้วลาดลงต่ำและกลับขึ้นมาระดับเสียงเดิม

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7) เป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-6-9) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะเหมือนของวรรคแรกมาปรากฏอีกครั้ง ระดับเสียงต่างกันเล็กน้อย และจบที่ฐานเสียงเดิมที่ 9

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องได้ว่า ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องทำนองที่คล้ายกัน ช่วงแรกมีการลาดลงแบบข้ามขั้นแล้วหักทิศทางขึ้น 1 ขั้นและเกลาลง 1 ขั้น จากนั้นเคลื่อนที่ลาดขึ้นแบบข้ามขั้นในตอนท้ายวรรค ลักษณะรูปร่างคล้ายเค้าโครงครึ่งวงกลมหงาย

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดา-กรณ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

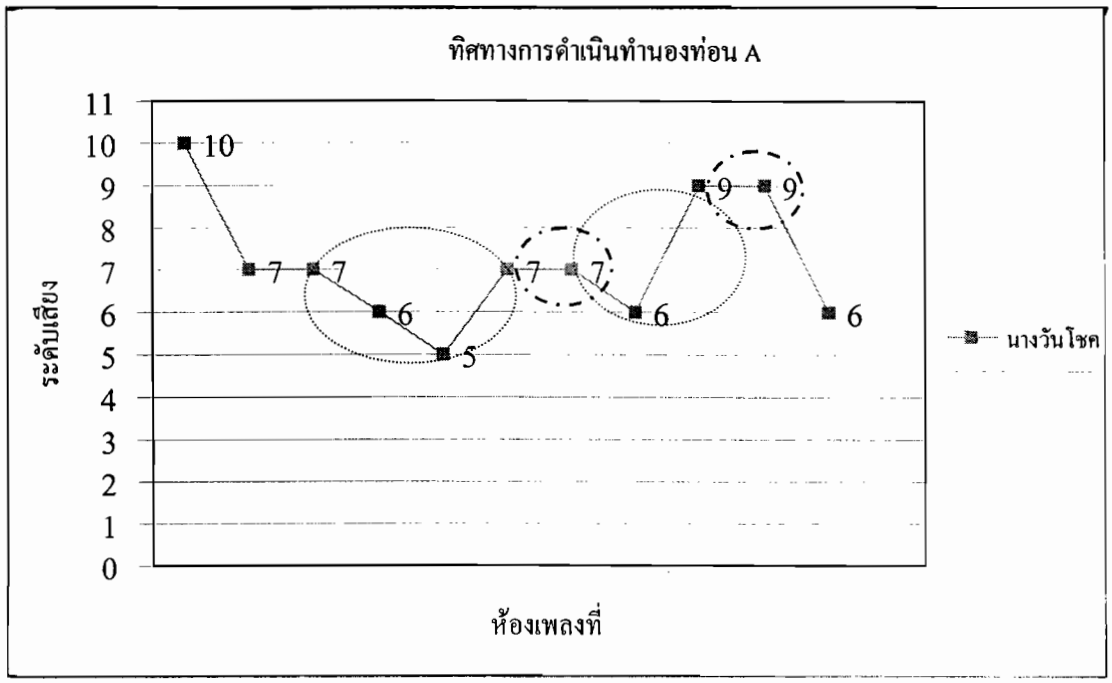
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 14

ตารางที่ 14 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์	E* B B A G B B A D* D* A	10 7 7 6 5 7 7 6 9 9 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 14 ดังนี้

กราฟที่ 14 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการลากค้างเสียงและกระโดดข้ามขั้นลักษณะนี้สลับกันไป

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงแบบข้ามขั้นแล้วหักทิศทางกลับสู่เสียงสูง ลักษณะเป็นรูปครึ่งวงกลมหงาย

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7) เป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-6-9) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะต่างจากวรรคแรกเป็นรูปครึ่งวงกลมคว่ำ

ตัวเลขชุดที่ 4 คือ (9) เป็นจุดเชื่อมหรือการค้างเสียงไว้เพื่อลงจบในปลายวรรค

นอกจากนี้ปรากฏว่าเสียงจบไม่ได้จบที่ฐานเสียงเดิม

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องที่มีการกระโดดข้ามขั้นสลับกับการลากค้างเสียงเดิมไว้ ช่วงแรกมีการลาดลงแบบข้ามขั้นแล้วหักทิศทางขึ้น 1 ขั้นและเกลาลง 1 ขั้น จากนั้นเคลื่อนที่ลาดขึ้นแบบข้ามขั้นในตอนท้ายวรรค ลักษณะรูปร่างคล้ายเค้าโครงครึ่งวงกลมหงาย สังเกตได้ว่าลักษณะการเคลื่อนที่มีการกระโดดข้ามขั้นมากกว่าคนอื่น เพราะใช้การขับร้องแบบโหนเสียงมาก

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาศ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

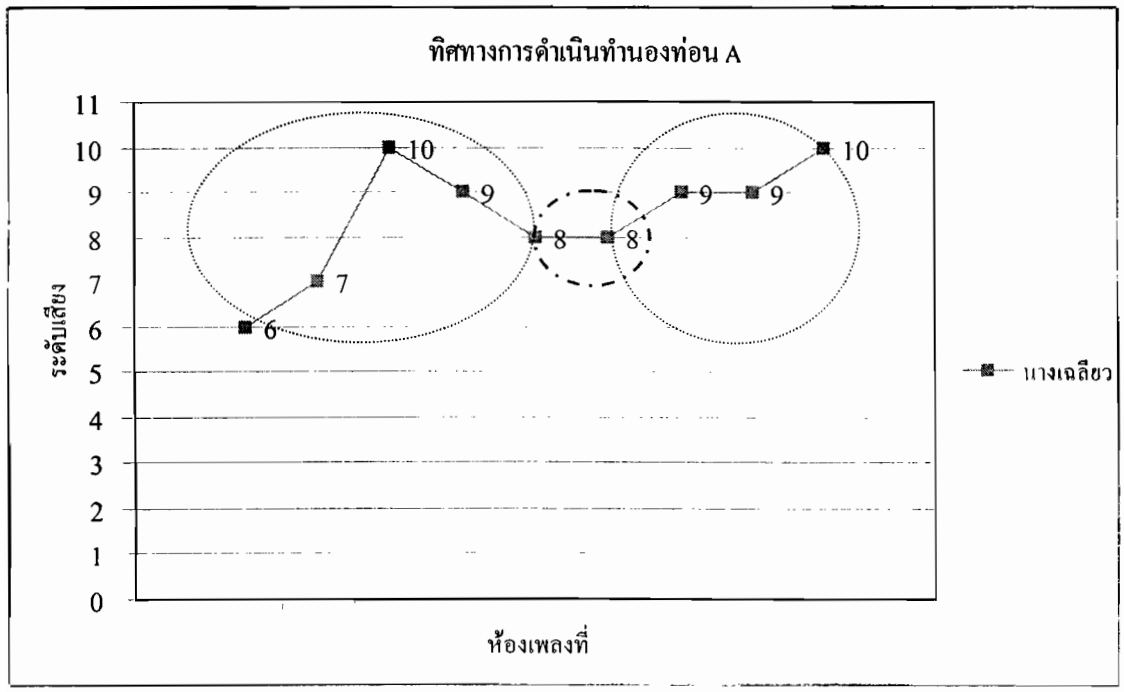
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 15

ตารางที่ 15 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเฉลียว สุทธาวาศ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางเฉลียว สุทธาวาศ	A E* D* C C D* D* E*	6 10 9 8 8 9 9 10

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 15 ดังนี้

<u>กราฟที่ 15</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเฉลียว สุทธาวาศ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางเฉลียว สุทธาวาศ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้น

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-7-10-9-8) มีลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นแล้วหักทิศทางลง

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (8) เป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (8-9-9-10) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะเคลื่อนที่สู่ระดับเสียงสูงขึ้นตามขั้น

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้น

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน A ทั้งแบบที่ 1 และแบบที่ 2 มีลักษณะต่างกันเพียงตอนขึ้นต้นเพลงเท่านั้น ส่วนลักษณะภายในของทั้งวรรคพบว่ามีลักษณะเหมือนกัน ดังนั้นการคัดตัวแทนรูปแบบในการบ่งบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรีจะศึกษาจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน

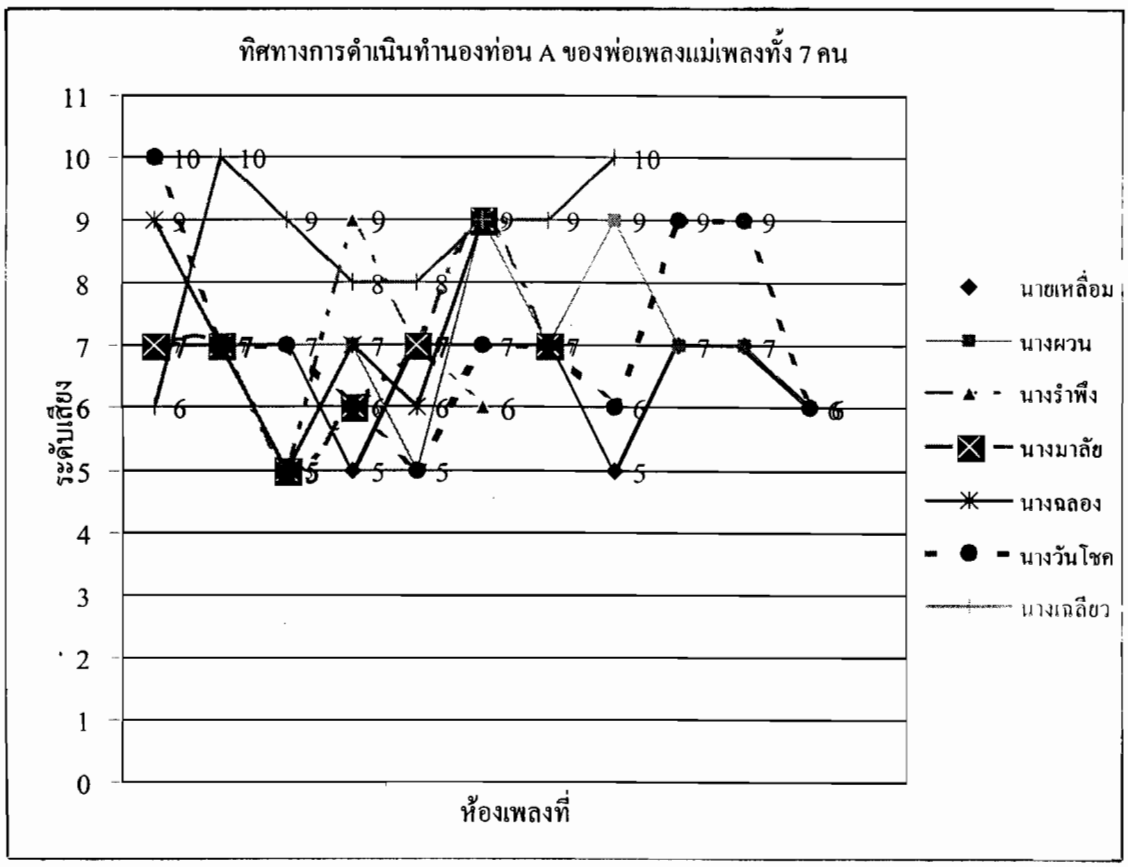
ข้อมูลระดับเสียงตกท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 16

ตารางที่ 16 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	B B B G B B B G B B A	7 7 7 5 7 7 7 5 7 7 6
นางผวน โพธิสิ	B B B B G D* B D* B B A	7 7 7 7 5 9 7 9 7 7 6
นางรำพึง แก้วแดง	B B G D* B A	7 7 5 9 7 6
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	B B G A B D* B	7 7 5 6 7 9 7
นางฉลอง จันทิมา	D* B G B A D*	9 7 5 7 6 9
นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์	E* B B A G B B A D* D* A	10 7 7 6 5 7 7 6 9 9 6
นางเฉลียว สุทธาวาศ	A E* D* C C D* D* E*	6 10 9 8 8 9 9 10

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกและแทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 16 ดังนี้

<u>กราฟที่ 16</u> ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง7 คน

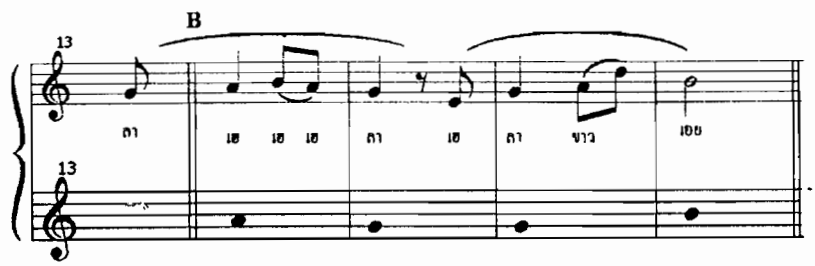


จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน ช่วงแรก ส่วนมากมีทิศทางการเคลื่อนที่ลักษณะเหมือนกันคือลาดลงแบบกระโดดข้ามขั้นสู่ระดับเสียงต่ำจากนั้นหักทิศทางขึ้นสู่เสียงสูง โดยข้ามขั้นขึ้นลงสลับกัน ระดับเสียงค่อนข้างคงที่เป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบที่ระดับฐานเสียงเดิม ส่วนที่แตกต่างจากคนอื่นคือลักษณะของนางเฉลียว โดยช่วงแรกมีการกระโดดสู่เสียงสูงแล้วหักทิศทางลง นอกจากนี้ระดับเสียงยังสูงมากกว่าคนอื่น ๆ ด้วย

5.2.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



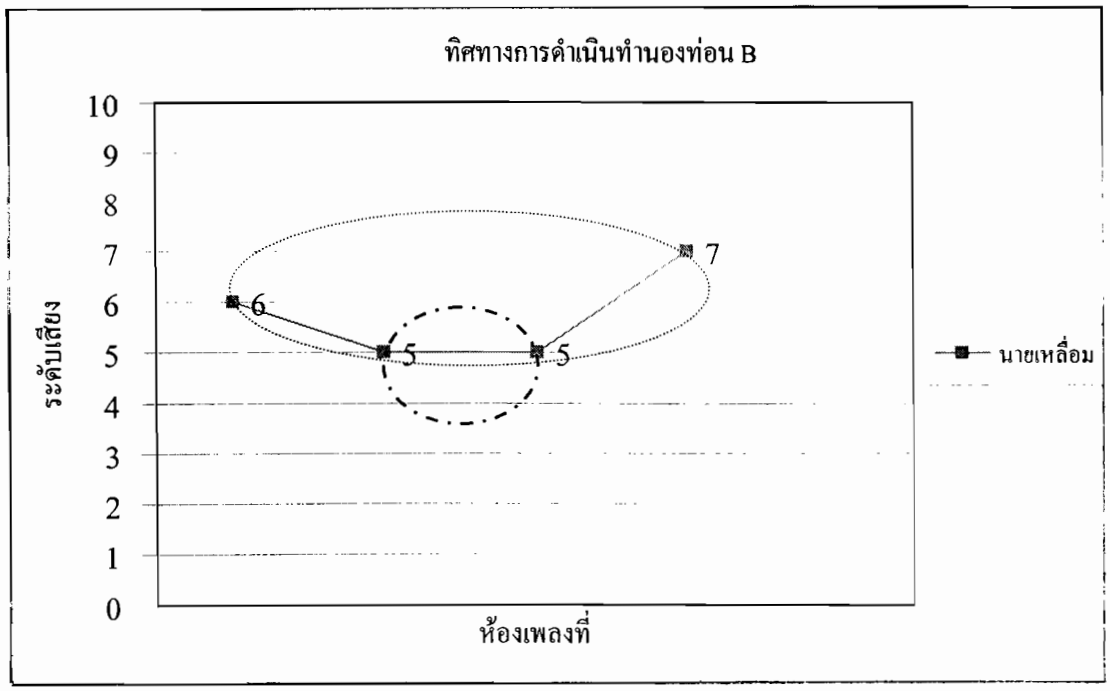
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตาราง

ตารางที่ 17 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A G G B	6 5 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 17 ดังนี้

กราฟที่ 17 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นเหมือนรูปครึ่งวงกลมหงาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงและสูงขึ้น

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้น

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

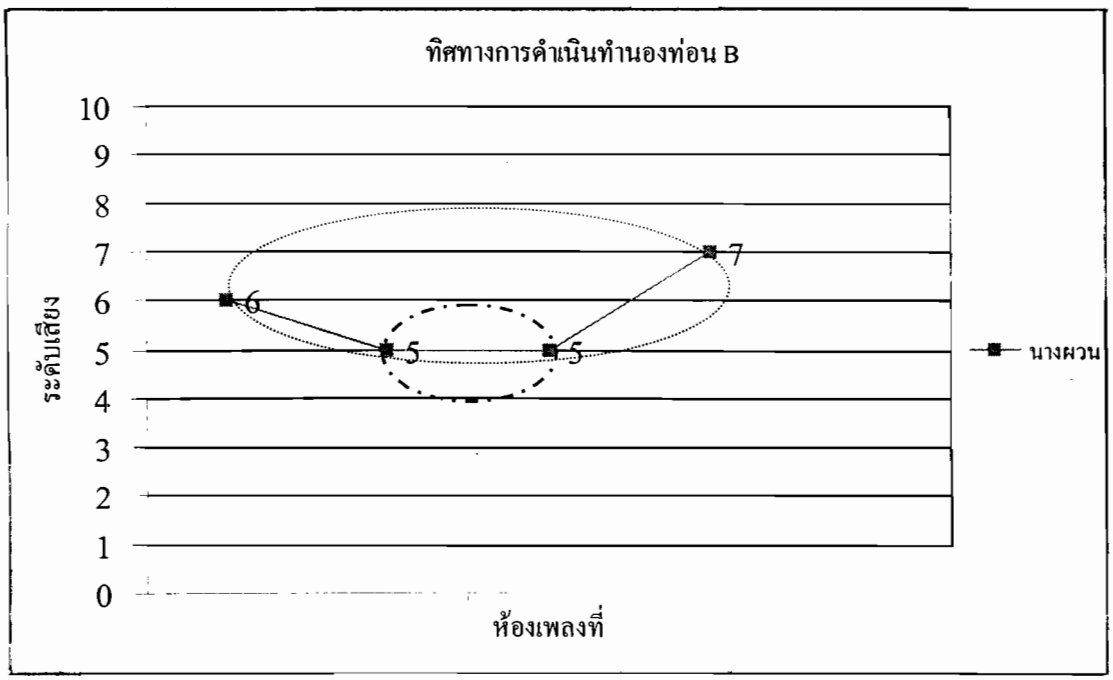
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 18

ตารางที่ 18 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางผวน โพธิสิ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางผวน โพธิสิ	A G G B	6 5 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 18 ดังนี้

<u>กราฟที่ 18</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางผวน โพธิสิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางผวน โพธิสิ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นเหมือนรูปครึ่งวงกลมหงาย

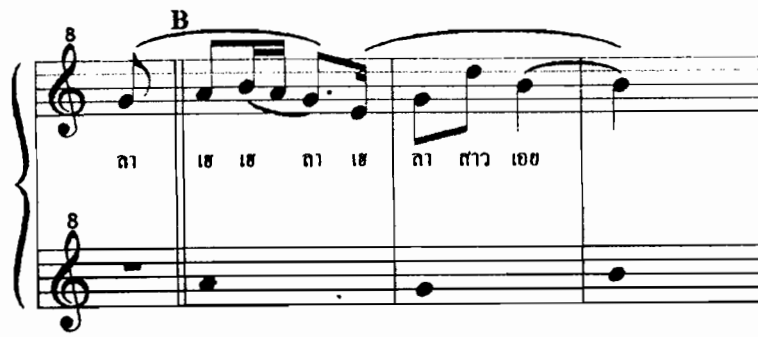
<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-5-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงและสูงขึ้น

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (5) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้นเหมือนของนายเหลื่อม

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



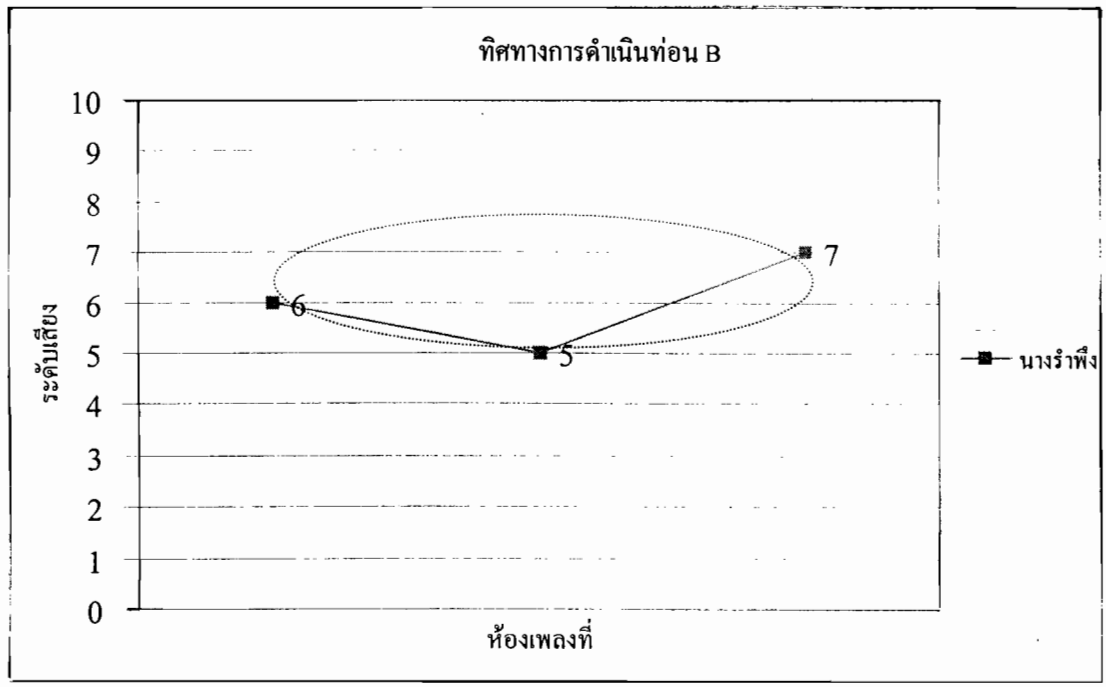
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 19

ตารางที่ 19 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	A G B	6 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 19 ดังนี้

<u>กราฟที่ 19</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงแล้วหักทิศทางขึ้น

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงตามขั้น แล้วหักทิศทางเคลื่อนสูงขึ้น

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการลาดลงตามขั้นแล้วหักทิศทางกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูง ต่างจากของนายเหลื่อมและนางผวนเพราะด้วยลักษณะพยางค์ที่สั้นกว่า

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

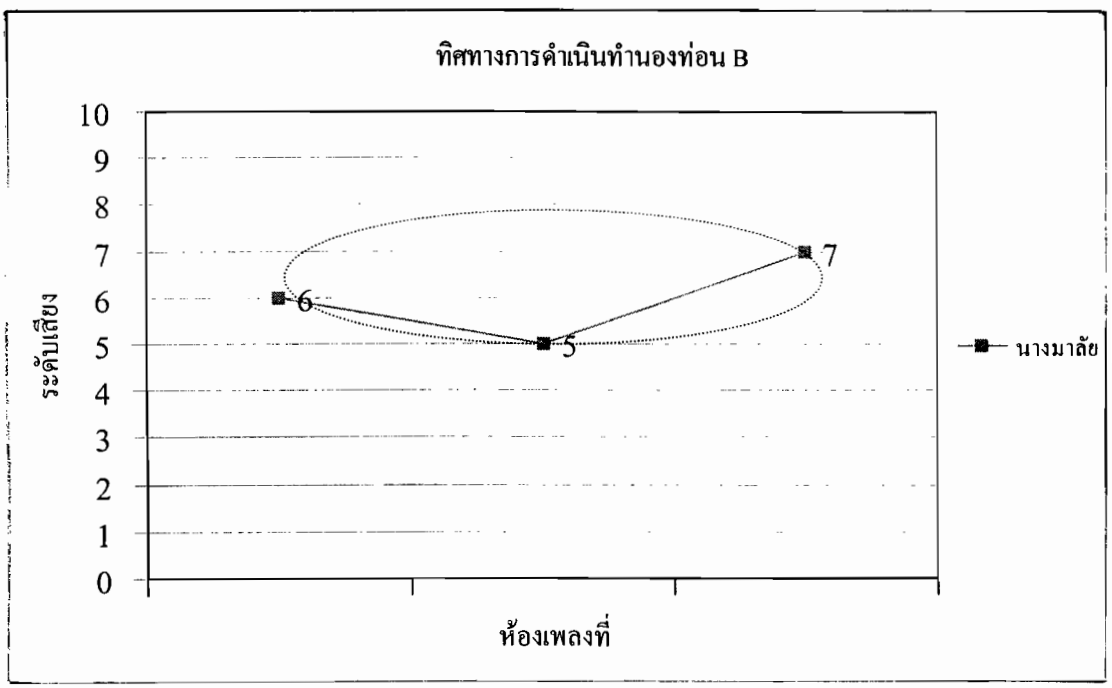
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 20

ตารางที่ 20 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	A G B	6 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 20 ดังนี้

กราฟที่ 20 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ดังนี้

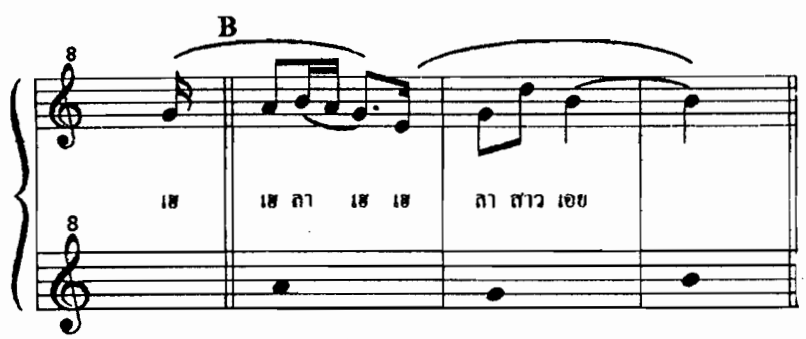
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงแล้วหักทิศทางขึ้น

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงตามขั้น แล้วหักทิศทางเคลื่อนสูงขึ้น

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการลาดลงตามขั้นแล้วหักทิศทางกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูง เหมือนของนางรำพึง

5) นางฉลอง จันทิมา

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



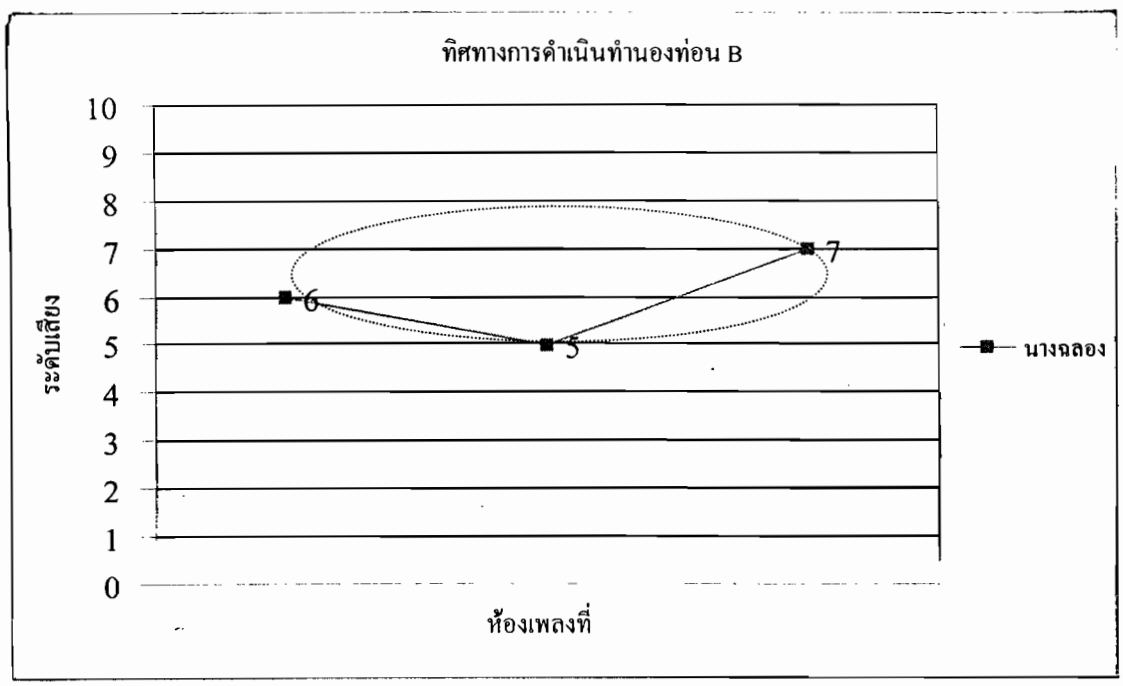
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 21

ตารางที่ 21 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางฉลอง จันทิมา	A G B	6 5 7

จากตารางข้อมูลโน้ตสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองรูปแบบกราฟที่ 21 ดังนี้

กราฟที่ 21 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางฉลอง จันทิมา ดังนี้

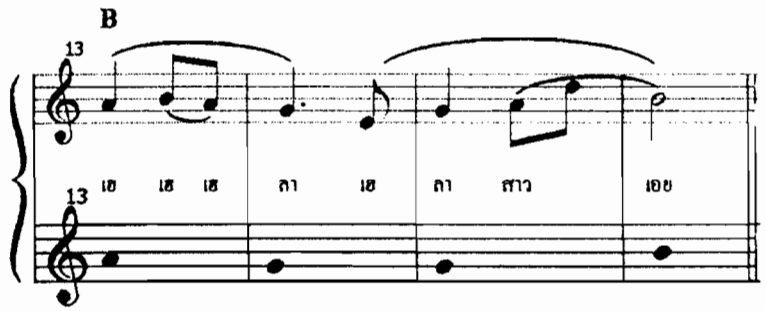
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะลาดลง ตามลำดับขั้น 1 ขั้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขั้นสู่เสียงสูง

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงตามขั้น แล้วหักทิศทางเคลื่อนสูงขึ้น

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการลาดลงตามขั้นแล้วหักทิศทางกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูง เหมือนของนางรำพึงและนางมาลัย

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางวันโชค พัชรมุกดา-กรณ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



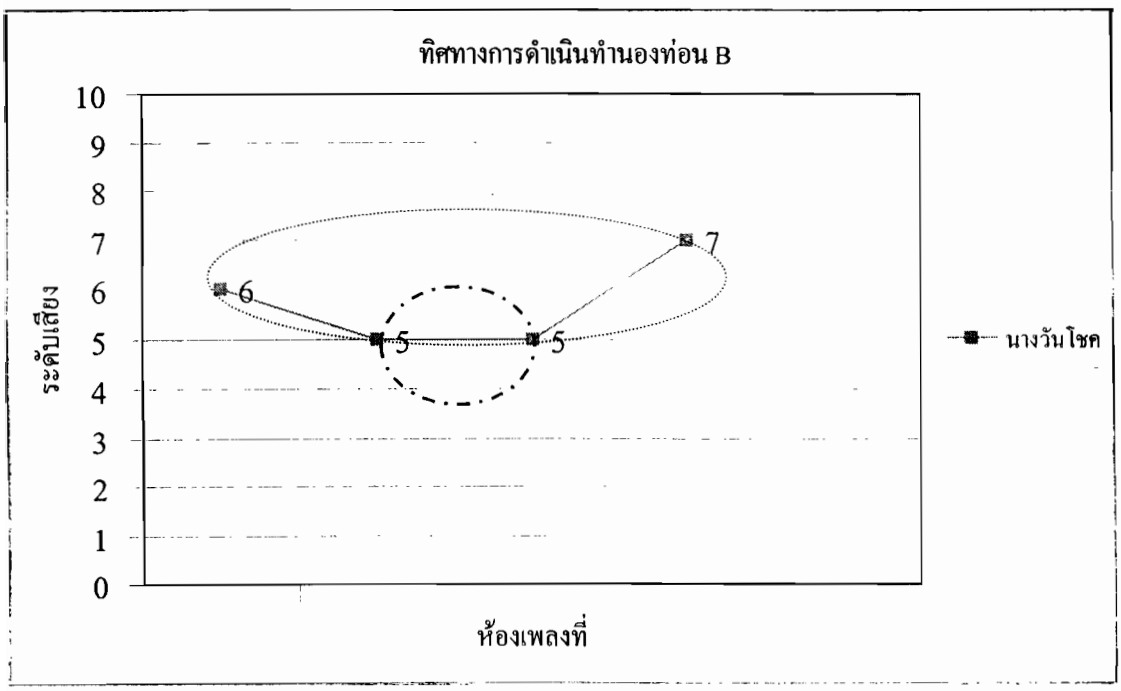
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 22

ตารางที่ 22 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์	A G G B	6 5 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 22 ดังนี้

กราฟที่ 22 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นเหมือนรูปครึ่งวงกลมหงาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงและสูงขึ้น

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้นเหมือนของนายเหลื่อม เนื่องจากร้องเนื้อร้องลักษณะเดียวกันเดียวกัน แต่มีการร้องที่อัตราช้ากว่าคนอื่น

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของเฉลียว สุทธาวาศ แตกต่างจากคนอื่นทั้งเนื้อร้องและทำนอง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

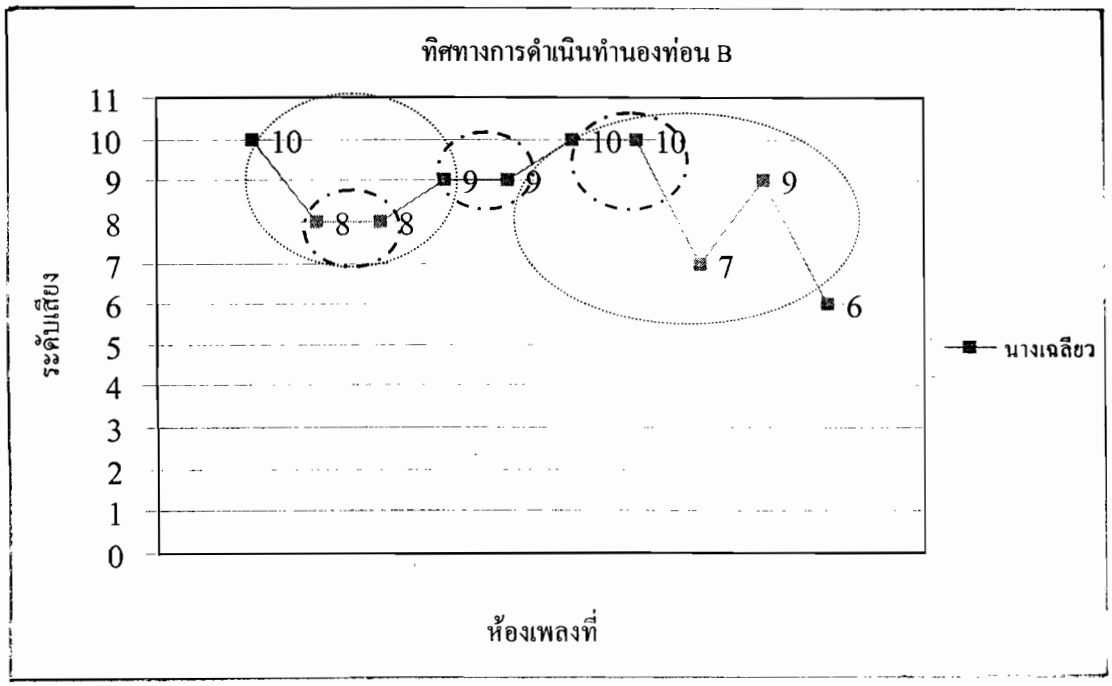
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 23

ตารางที่ 23 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาศ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางเฉลียว สุทธาวาศ	B G G A A B B F A E	7 5 5 6 6 7 7 4 6 3

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 23 ดังนี้

กราฟที่ 23 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาศ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางเฉลียว สุทธาวาศ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ เนื่องจากลักษณะทำนองแตกต่างจากคนอื่น มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นแล้วหักทิศทางลงสู่เสียงต่ำ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (10-8-8-9) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงและหักทิศทางกลับสูงขึ้น

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (9-10-7-9-6) มีลักษณะลาดขึ้นลงสลับกัน แต่มีแนวโน้มการเคลื่อนที่ลาดลงในช่วงท้ายวรรค

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (9) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

ตัวเลขชุดที่ 4 คือ (10) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่ต่ำลง

นอกจากนี้ยังมีการหยุดพัก หรือจุดเชื่อมตลอดระยะเวลาในการขึ้นหรือลงจบวรรคเพลงลงเป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B พ่อเพลงแม่เพลงส่วนมากขับร้องแบบที่ 1 มีเพียงของนางเฉลียวที่แตกต่างจากคนอื่น ๆ ดังนั้นการคัดตัวแทนรูปแบบในการบ่งบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรีจะศึกษาจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คนเท่านั้น

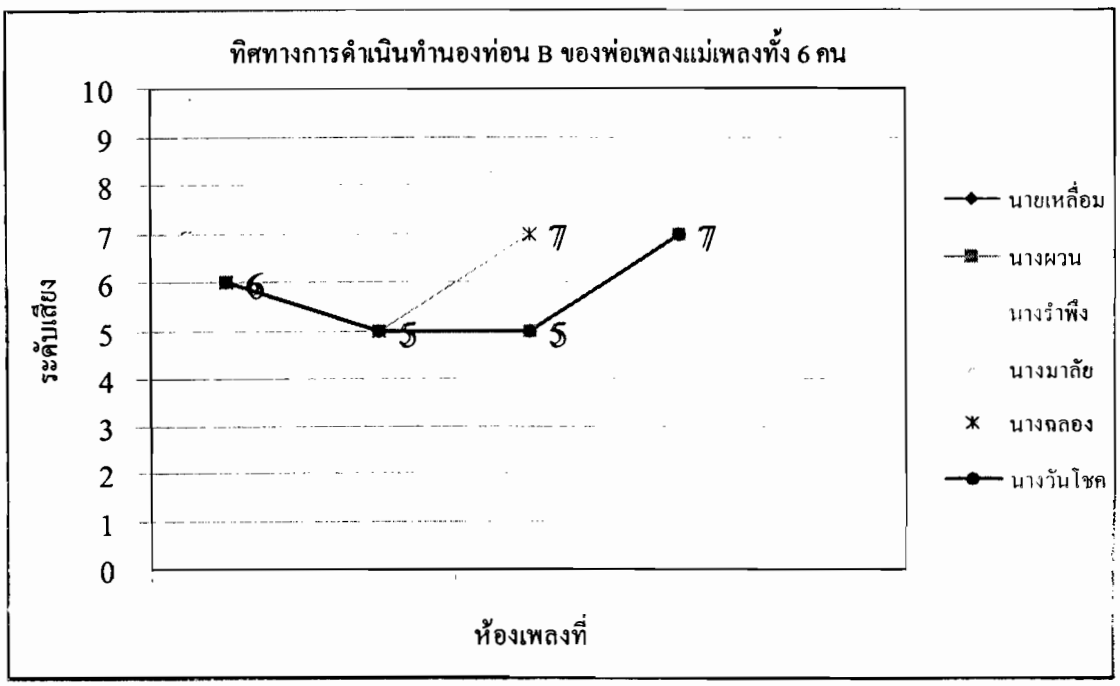
ข้อมูลระดับเสียงตกท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คนนำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 24

ตารางที่ 24 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A G G B	6 5 5 7
นางผวน โพธิสิ	A G G B	6 5 5 7
นางรำพึง แก้วแดง	A G B	6 5 7
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	A G B	6 5 7
นางฉลอง จันทิมา	A G B	6 5 7
นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์	A G G B	6 5 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 24 ดังนี้

กราฟที่ 24 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน



จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน มีลักษณะเหมือนกันทั้งเนื้อร้องและทำนอง มีลักษณะลาดลง ตามลำดับขั้น 1 ขั้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขั้นสู่เสียงสูงเหมือนกัน แตกต่างเพียงที่ช่วงระยะเวลาในการร้องของแต่ละคนต่างกันเท่านั้น

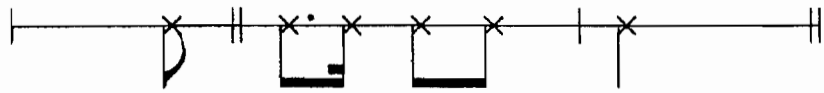
ทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกส่วนมากมีทิศทางการเคลื่อนที่ลักษณะเหมือนกันคือลาดลงแบบกระโดดข้ามขั้นสู่ระดับเสียงต่ำจากนั้นหักทิศทางขึ้นสู่เสียงสูงโดยข้ามขั้นขึ้นลงสลับกันโดยระดับเสียงค่อนข้างคงที่เป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ

ทิศทางการดำเนินทำนอง ท่อน B ลักษณะทิศทางการดำเนินท่อน B มีลักษณะเหมือนกันทั้งเนื้อร้องและทำนอง มีลักษณะลาดลง ตามลำดับขั้น 1 ขั้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขั้นสู่เสียงสูง

5.2.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะมีลักษณะดังนี้

5.2.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

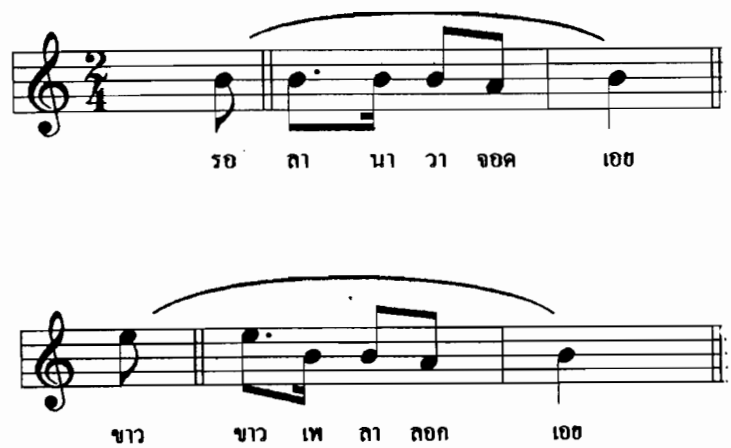
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1

2) นางผวน โพธิสิ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1

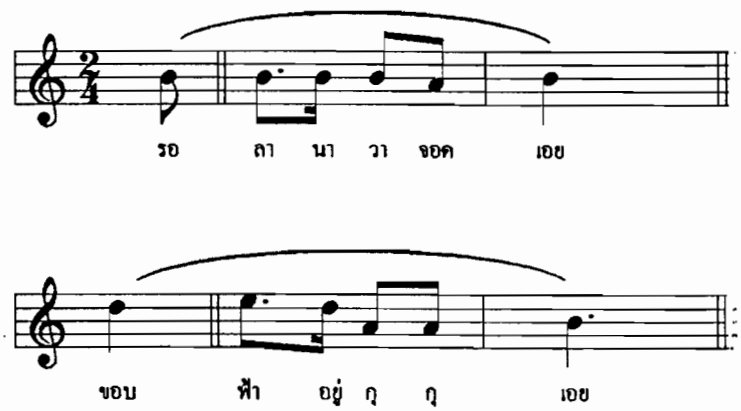
3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “รอรานาวาจอดเอย” และ “ขาวขาวเพลาลอกเอย”



4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

พบในท่อน A บทร้องว่า “รอรานาวาจอดเอย” และ “ขอบฟ้าอยู่กุกุเอย”



5) นางฉลอง จันทิมา

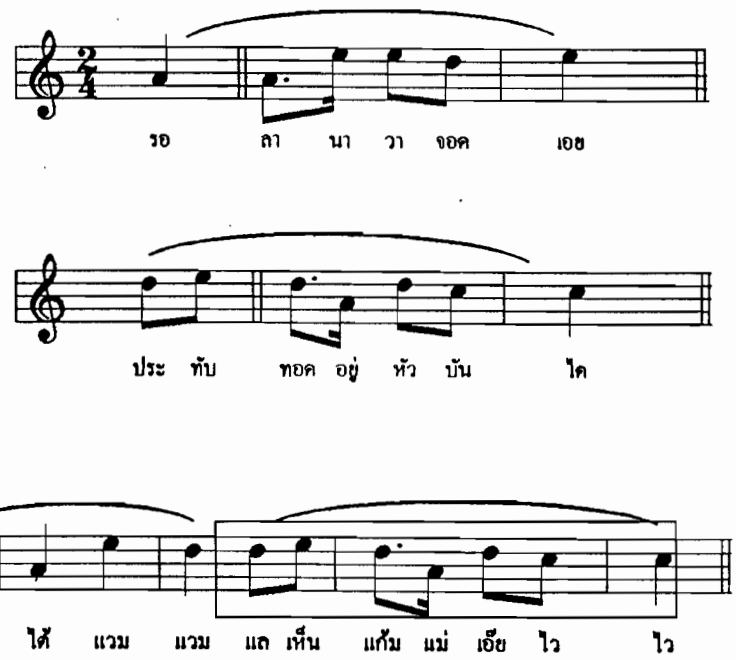
พบในท่อน A1 บทร้องว่า “มาถึงที่บ้านนี้เอย”

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

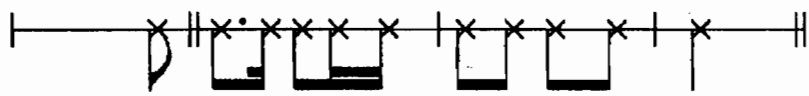
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

พบในท่อน A บทร้องว่า “รอลานาวาจอดเอย ประทับทอดอยู่หัวบันได” และ “แลเห็นแก้มอยู่ไวเอ๊ยไว”



5.2.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

2) นางผวน โพธิสิ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

3) นางรำพึง แก้วแดง

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

พบในท่อน A บทร้องว่า "แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้"

5) นางฉลอง จันทิมา

พบในท่อน A บทร้องว่า "เจ้าขาวแม่ราวระลอกเอย" และ "แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้"

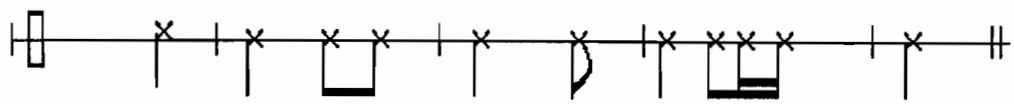
6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

5.2.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน B บทร้องว่า "เฮเฮลา เฮลาสาวเอย"

2) นางผวน โพธิสิ

ท่อน A ตรงกับบทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอย”

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอย”

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอย”

5) นางฉลอง จันทิมา

พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอย”

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

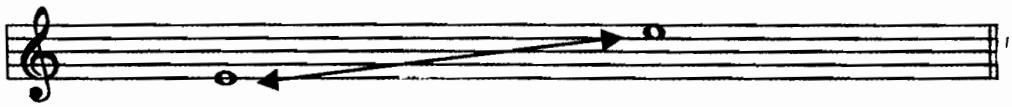
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3

ลักษณะกระสวนจังหวะที่ใช้ในเพลงลำภาข้าวสาร ส่วนมากเป็นกระสวนจังหวะที่ไม่กระชั้นมากนัก มักใช้ลักษณะที่คล้ายคลึงกันและซ้ำกันมากในแต่ละท่อน ส่วนต่างกันเริ่มตั้งแต่การเริ่มต้นเปล่งเสียงขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคน อัตราความเร็วของช่วงแต่ละจังหวะแตกต่างกันไป ทำให้การบันทึกโน้ตเกิดการคร่อมจังหวะบ้าง

5.2.6 พิสัยของเสียง (Range)

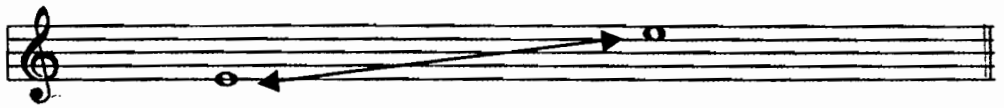
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



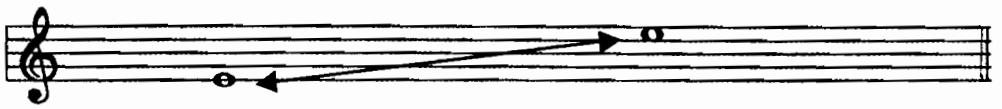
2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



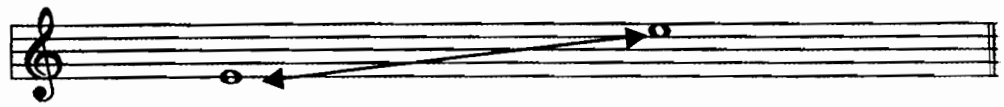
3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



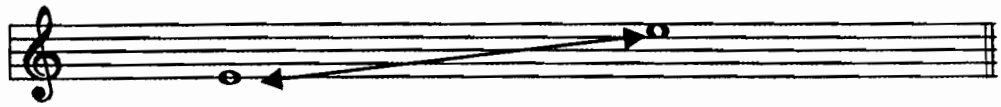
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



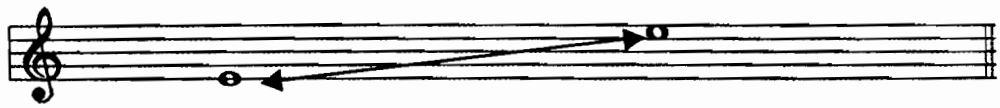
5) นางฉลอง จันทิมา

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



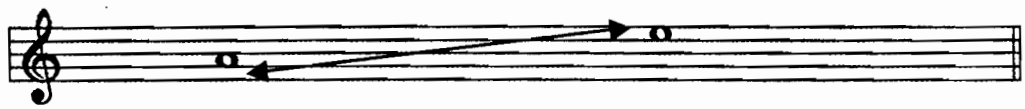
6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง A ถึง E*



ระดับพิสัยของเสียงเพลงลำภาข้าวสาร มีระดับเสียงต่ำสุดคือ E ระดับเสียงสูงสุดคือ E*

5.2.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องของทั้ง 7 คน มีลักษณะ ดังนี้

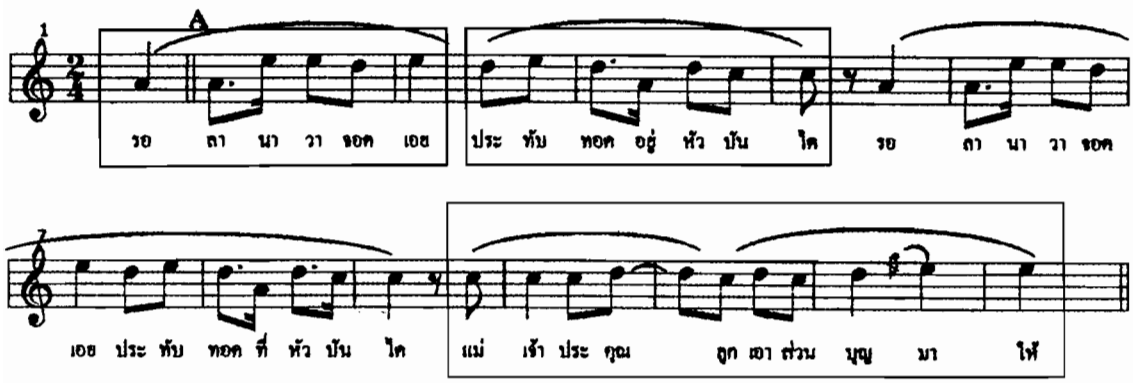
5.2.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting)

การร้องแบบเนื้อเต็มพบของนางเฉลียวเพียงคนเดียว ดังนี้

1) นางเฉลียว สุทธาวาศ

พบการร้องแบบเนื้อเต็มในท่อน A และ ท่อนA1

<u>ท่อน A</u>



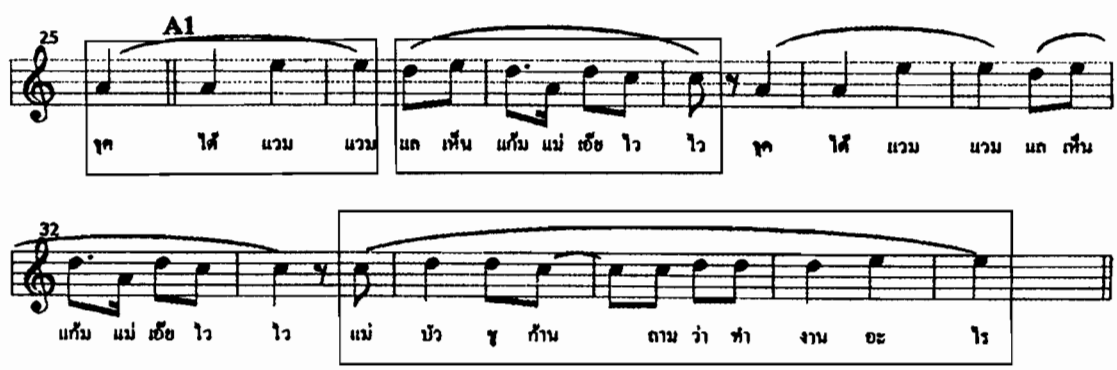
Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ อยู่หัวบันได

Phrase 3 รอลานาวาจอดเอย/ ประทับทอดอยู่หัวบันได (ลูกคู่)

Phrase 4 แม่เจ้าประคุณ/ ลูกเอาส่วนบุญมาให้” (เฉลียว สุทธาวาศ ,สัมภาษณ์)

<u>ท่อน A1</u>



Phrase 1 “จุดได้แวมแวม

Phrase 2 แลเห็นแก้ม/ แม่เอ๊ยไวไว

Phrase 3 จุดได้แวมแวม/ แลเห็นแก้มแม่เอ๊ยไวไว (ลูกคู่)

Phrase 4 แม่บัวชูก้าน/ ถามว่าทำงานอะไร” (เฉลียว สุทธาวาศ ,สัมภาษณ์)

5.2.7.2 การร้องแบบเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic)

เพื่อเป็นการโหนเสียงขึ้นไปในระดับที่สูงขึ้นโดยมีโน้ต 2-3 ตัวต่อ 1 พยางค์

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

<u>ท่อน A</u>

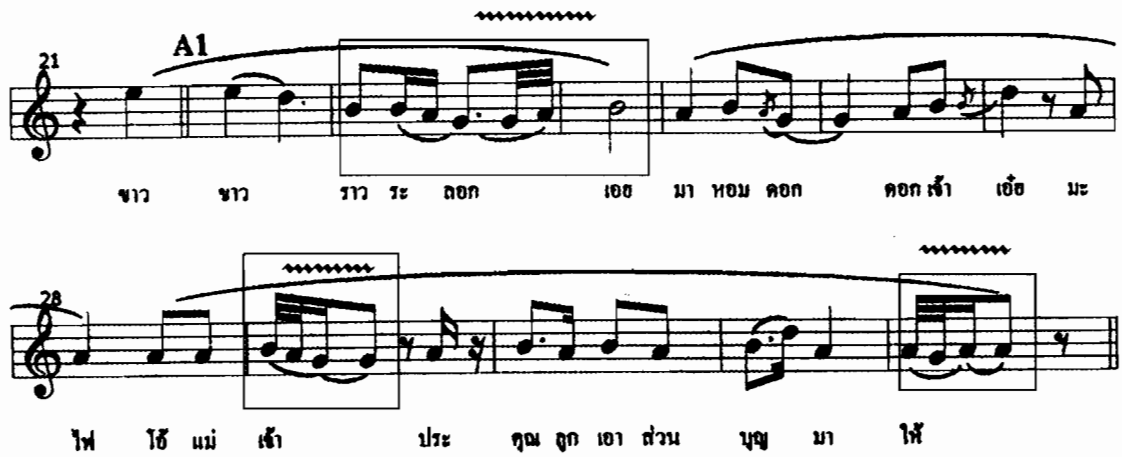
Phrase 1 “รอลา/ นา<u>วา/</u> จอดเอย มีการไล่สั่นระดับเสียงโดยไล่เสียงลง

Phrase 2 ประทับ/ <u>ทอด</u> /อยู่หัวบันได มีการไล่เสียงลงและค้างเสียงนั้นไว้

Phrase 3 รอลา/ นาวา/ จอดเอยประทับทอดอยู่หัวบันได (ลูกคู่)

Phrase 4 แม่เจ้าประคุณ/ ลูกเอาส่วนบุญมาให้” (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

ท่อน A1



Phrase 1 “ขาวขาว/ ราวระลอกเอย” มีการสั่นเสียงแบบโหนเสียงสูงระดับ 3 เสียง

Phrase 2 “มาหอมดอก/ ดอกเจ้าเอ๊ยมะไฟ” มีการสั่นเสียงโดยไล่ระดับเสียงแบบโน้ตตามขั้น (Passing Note)

Phrase 3 “โอ้แม่เจ้าประคุณ/ ลูกเอาส่วนบุญมาให้” มีการสั่นเสียงโดยไล่ระดับเสียงแบบโน้ตตามขั้น (Passing Note) ขาลง 3 เสียง ตอนท้ายของประโยคเหมือนลักษณะการใช้เสียงให้ค้างอยู่ในลำคอ

2) นางผวน โพธิสิ

ไม่พบการร้องแบบเอื้อน

3) นางรำพึง แก้วแดง

ท่อน A

Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ ที่หน้าที่ตักเอ๋ย

Phrase 3 ทานแม่มา/ เชิญมาทำบุญด้วยกัน” (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

ท่อน A1

Phrase 1 “ขาวขาว/ เพลาลอกเอย

Phrase 2 มาหอมดอก/ ดอกเจ้าเอ๊ยจำปา

Phrase 3 แม่เรือนเครื่องสัก/ แม่นอนหลับซะแล้วหรือจ๋า” (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

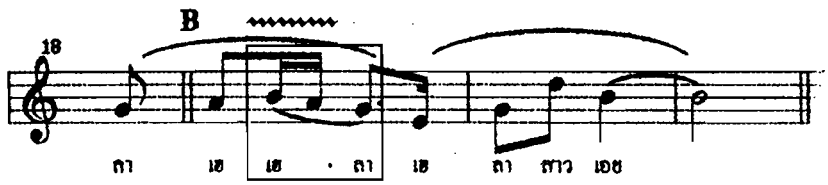
ท่อน A

Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ ที่บ้านเอ๋ยใด

Phrase 3 แม่เจ้าประคุณ/ ลูกเอาบุญมาให้” (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ,สัมภาษณ์)

ท่อน B

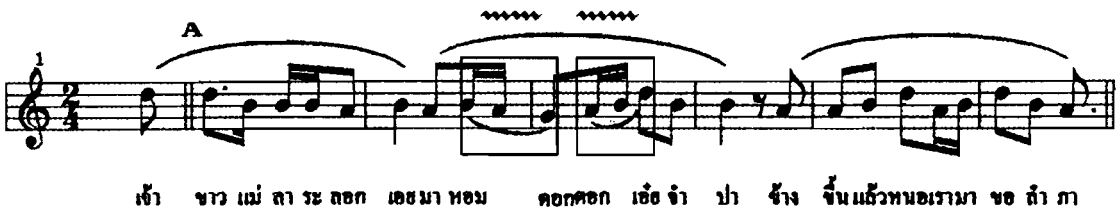


Phrase 1 "ลาเฮเฮลา

Phrase 2 เฮลาสาวเอย" (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ,สัมภาษณ์)

5) นางฉลอง จันทิมา

ท่อน A

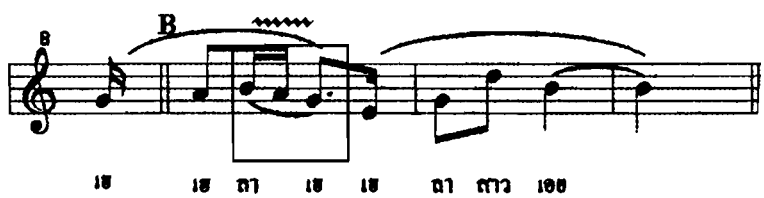


Phrase 1 "เจ้าขาว/ แม่ลาระลอกเอย

Phrase 2 มาหอมดอก/ ดอกเฮ้ยจำปา

Phrase 3 ข้างขึ้นแล้วหนอ/ เรามาขอลำภา (ฉลอง จันทิมา, สัมภาษณ์)

ท่อน B



Phrase 1 "เฮเฮลา

Phrase 2 เฮลาสาวเอย" (ฉลอง จันทิมา ,สัมภาษณ์)

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ท่อน A

Phrase 1 “เจ้าขาว/ แม่ลาระลอกเอยเอย

Phrase 2 ลาหอมดอก/ ดอกเอยจำปา

Phrase 3 ข้างขึ้นแล้วหนอ/ เรามาขอลำภา” (วันโชค พัชรมุกดากรณ์ ,สัมภาษณ์)

5.2.7.3 การร้องแบบตวัดเสียง

การร้องแบบตวัดเสียงพบของนางผวน โพธิสิ และนางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ ดังนี้

1) นางผวน โพธิสิ

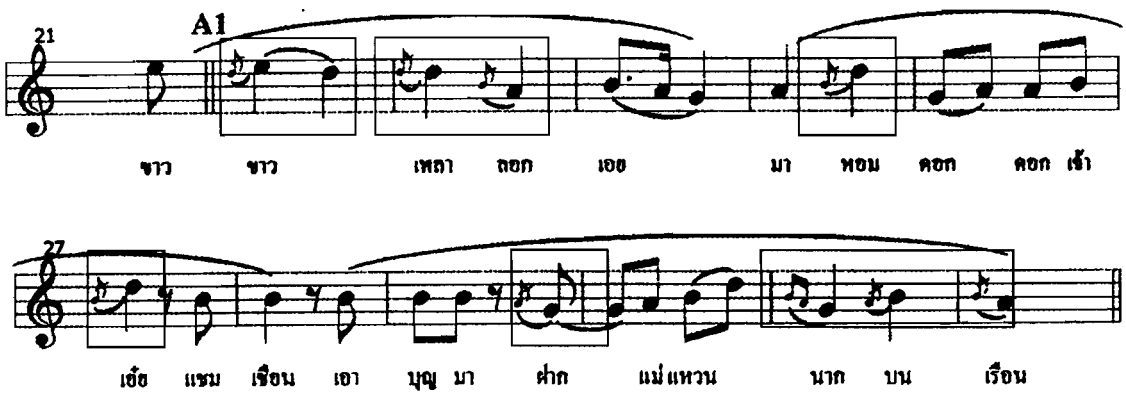
<u>ท่อน A</u>

Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ ที่หัวบันได

Phrase 3 แม่ขาแม่คุณลูกเอาส่วนบุญมาให้” (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

ท่อน A1



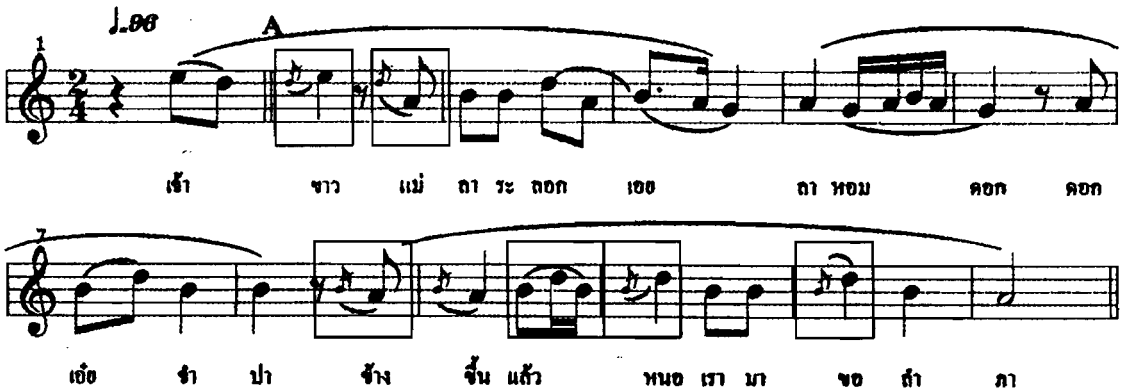
Phrase 1 “ขาวขาว/ เพลาลอกเอย

Phrase 2 มาหอมดอก/ ดอกเจ้าเอ๋ยแขมเชือน

Phrase 3 เอาบุญมาฝากแม่แหวนนากบนเรือน” (ผวน โพธิสิ, สัมภาษณ์)

2) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ท่อน A



Phrase 1 “เจ้าขาว/ แม่ลาระลอกเอยเอย

Phrase 2 ลาหอมดอก/ ดอกเอยจำปา

Phrase 3 ข้างขึ้นแล้วหนอ/ เรามาขอลำภา” (วันโชค พัชรมุกดากรณ์ ,สัมภาษณ์)

<u>ท่อน A1</u>

Phrase 1 “มาถึง/ ที่บ้านนี้เอย

Phrase 2 อย่าได้รอรี/ จอดหัวบันได

Phrase 3 แม่เจ้าประคุณ/ ลูกเอาส่วนบุญมาให้” (วันโชค พัชรมุกดากรณ์, สัมภาษณ์)

การบรรจุคำร้องมีทั้งแบบเนื้อเต็มและร้องแบบใช้เอื้อนเสียง โดยมากการเอื้อนเสียงและตวัดเสียงพบที่ท้ายวรรค ในท่อน A จะแตกต่างกันไป ส่วนในท่อน B มีลักษณะที่คล้ายกันทั้งการแบ่งวรรคและวลีในการเอื้อน อาจเพราะลักษณะฉันทลักษณ์คำร้องและทำนองที่บังคับก็ได้

5.2.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

5.2.8.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเอย	6
2	ประทับทอดอยู่ที่หัวบันได	8
3	แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้	10

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเอย	6
2	ประทับทอดที่หัวบันได	6
3	แม่ขาแม่คุณลูกเอาส่วนบุญมาให้	10

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเอย	6
2	ประทับทอดที่หน้าที่ตักเอ๋ย	8
3	ทานแม่มาเชิญมาทำบุญด้วยกัน	9

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเอย	6
2	ประทับทอดที่บ้านเอ๋ยใด	7
3	แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้	9

5) นางฉลอง จันทิมา

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เจ้าขาวแม่ราวละรอกเอย	7
2	มาหอมดอกดอกเอ๋ยจำปา	7
3	ข้างขึ้นแล้วหนอเรามาขอลำภา	9

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เจ้าขาวแม่ราวละรอกเอย	7
2	ลาหอมดอกดอกเอ๋ยจำปา	7
3	ข้างขึ้นแล้วหนอเรามาขอลำภา	9

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเอย	6
2	ประทับทอดอยู่หัวบันได	7
3	แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้	10

ทำนองท่อน A มีวลีทั้งหมด คือวรรคที่ 1 มีวลีทำนองเพลง 6-7 พยางค์ ,วรรคที่ 2 มีวลีทำนองเพลง 8 พยางค์ และวรรคที่ 3 มีวลีทำนองเพลง 10 พยางค์

5.2.8.2 ทำนองท่อน B

1. <u>ทำนอง B แบบที่ 1</u>

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ลา เฮ เฮ ลา	4
2	เฮ ลา สาว เอย	4

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ลา เฮ เฮ ลา	4
2	เฮ ลา ขาว เอย	4

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ลา เฮ เฮ ลา	4
2	เฮ ลา สาว เอย	4

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ลา เฮ เฮ ลา	4
2	เฮ ลา สาว เอย	4

5) นางฉลอง จันทิมา

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เฮ เฮ ลา เฮ	4
2	เฮ ลา สาว เอย	4

6) นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เฮ เฮ ลา	3
2	เฮ ลา สาว เอย	4

2. ทำนองท่อน B แบบที่ 2

7) นางเฉลียว สุทธาวาศ

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ๊ยโอละหน่ายโอละหน่ายหนอยเอย	9

ทำนองเพลงท่อน B แบบที่ 1 มีวลีทำนองเพลง 8 พยางค์

ทำนองท่อนB แบบที่ 2 มีวลีทำนองเพลง 9 พยางค์

ท่อน A มีจำนวนวลีทำนอง 6-10 พยางค์ ท่อน B มีวลีทำนองเพลง 3-4 พยางค์ ความสัมพันธ์ของวลีทำนองเพลงระหว่างบุคคลใกล้เคียงกันคือตรงกับโน้ตเป็นอัตราส่วน 1 ต่อ 1 และวลีทำนองเพลงค่อนข้างจะสม่ำเสมอกันทั้ง 2 ท่อนเพลง

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร เป็นแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร คือระดับเสียง G A และ B E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีการกระโดดข้ามขั้นแล้วหักทิศทางกลับ ในช่วงกลางมีลักษณะคล้ายกันคือลาดขึ้นลาดลงสลับกันเป็นรูปสลับฟันปลาท่อน B มีลักษณะลาดลงตามลำดับขั้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขั้นสู่เสียงสูง พิสัยของเสียงระดับเสียง E -E* การขับร้องมีเป็นการร้องเต็มคำและมีการเอื้อนเสียงเล็กน้อย วลีทำนองเพลงมีประมาณ 6-10 พยางค์

5.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงระบำพื้นบ้าน ศึกษาจากการขับร้องจากการขับร้องของ พ่อเพลงแม่เพลง จำนวน 4 คน ได้แก่

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

2) นางผวน โพธิสิ

3) นางรำพึง แก้วแดง

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

5.3.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

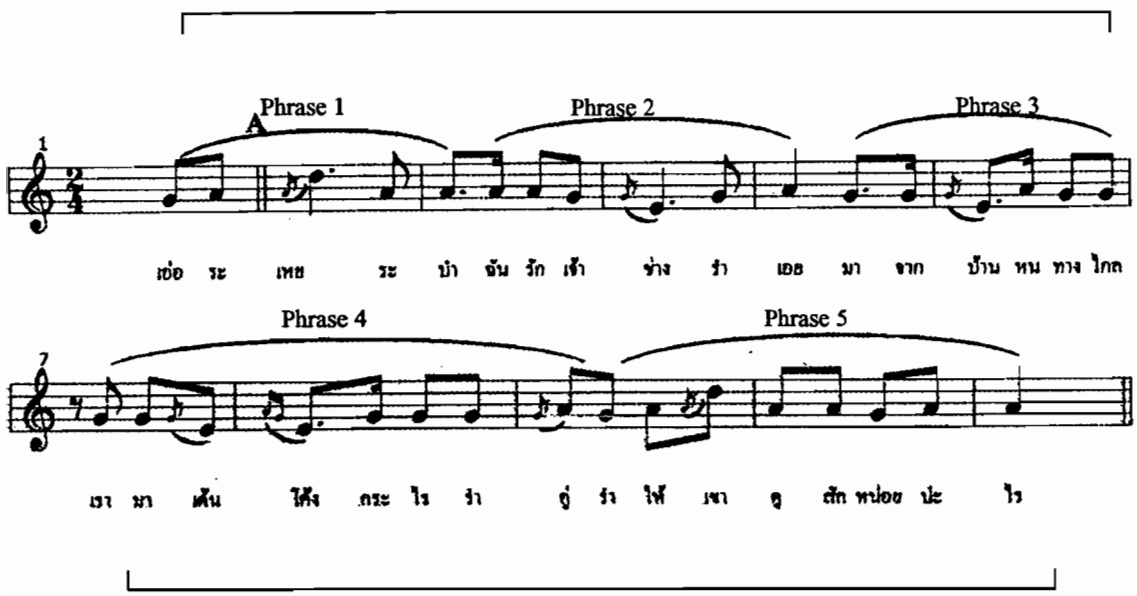
จากการศึกษาทำนองเพลงระบำพื้นบ้านพบลักษณะทำนองเพลง 3 ทำนอง โดยแบ่งเป็นท่อน A ท่อน ท่อน B ดังนี้

5.3.1.1 ทำนองท่อน A

ทำนองสร้อยเพลง ปรากฏเป็นท่อนแรกในตอนขึ้นต้นบทเพลงหรือขึ้นบทเนื้อร้องใหม่ ตรงกับเนื้อร้องว่า "เอ่อระเหยระบำ..." และผู้ร้องสามารถค้นบทร้องได้เอง เนื้อร้องจะเป็นเรื่องราวต่าง ๆ

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1



Section 2

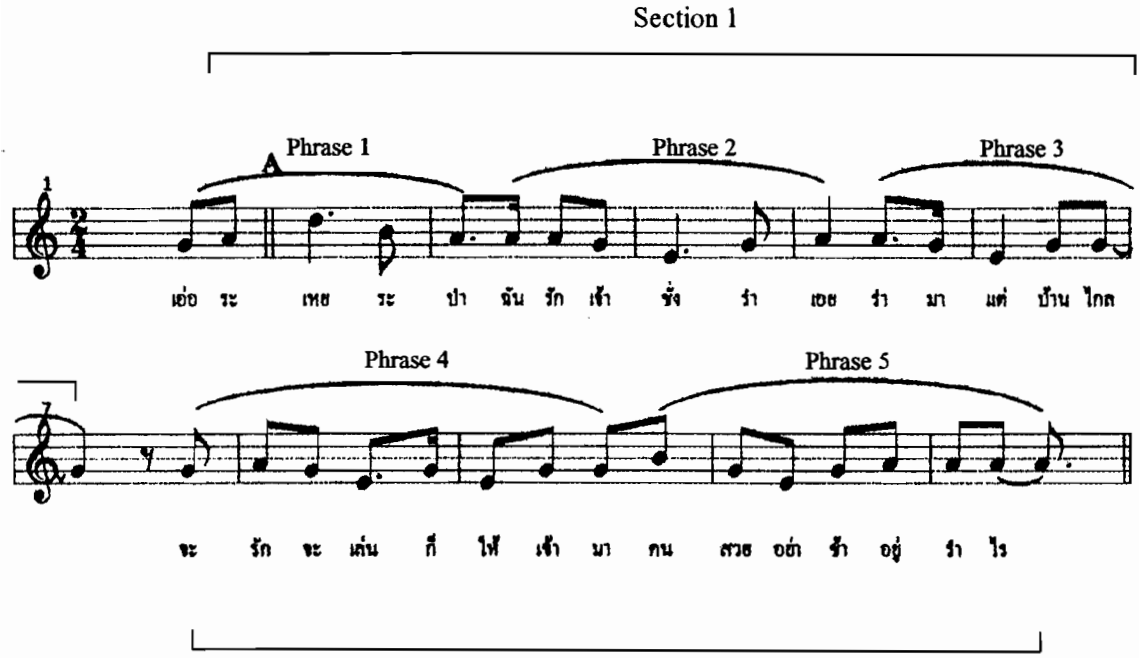
ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องทำนองท่อน A ของนายเหลือม เครือโชติ มีว่า

"เอ่อระเหยระบำฉันรักเจ้าช่างรำเอย มาจากบ้านหนทางไกล

เรามาเต้นโค้งกระไรรำคู่ รำให้เขาดูสักหน่อยปะไร" (เหลือม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ



Section 2

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

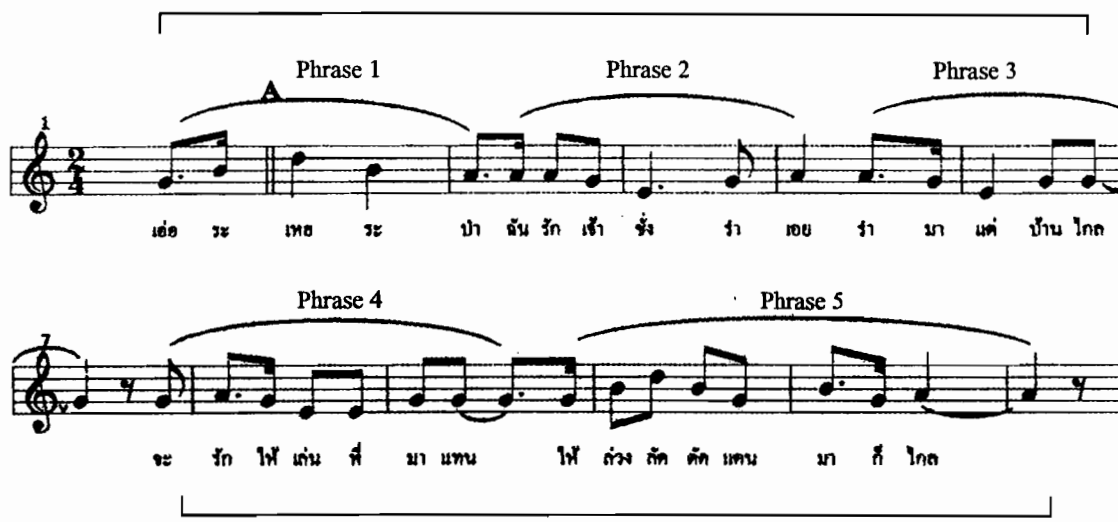
บทร้องทำนองท่อน A ของนางผวน มีว่า

"เอ่อระเหยระบำฉันรักเจ้าชั่งรำเอย รำมาแต่บ้านไกล

จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา คนสวยอย่าช้าอยู่รำไร" (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

Section 1



Section 2

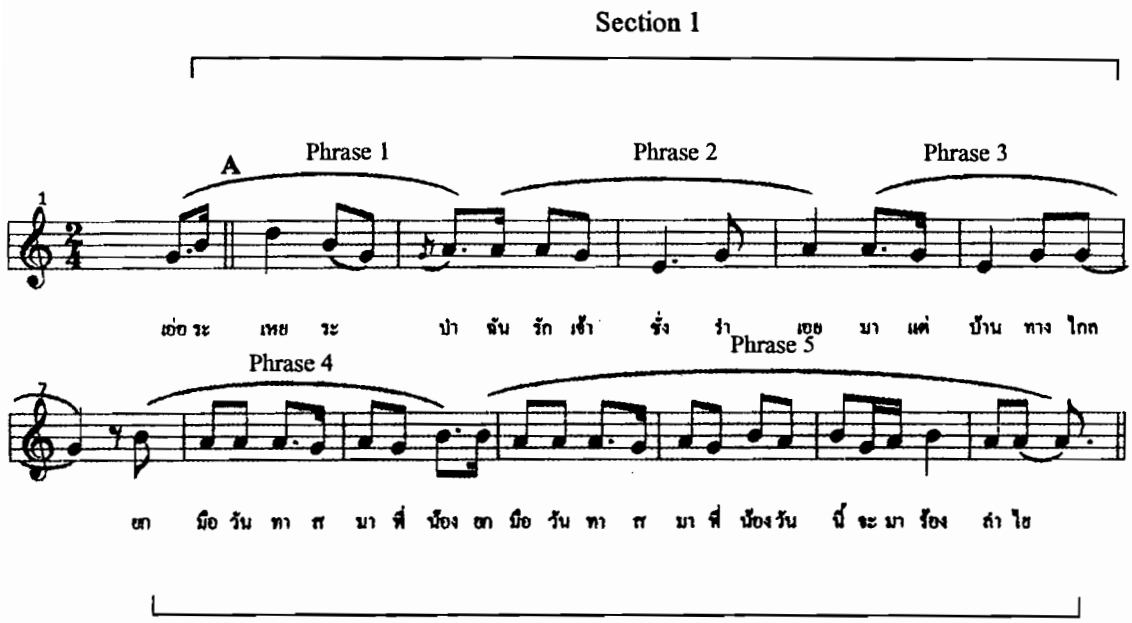
ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องทำนองท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า

"เอ่อระเหยระบำฉันรักเจ้าชั่งรำเอย รำมาแต่บ้านไกล

จะรักจะเล่นพี่มาแทน ให้ล่วงลัดตัดแดนมาก็ไกล" (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ



ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

บทร้องทำนองท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ มีว่า

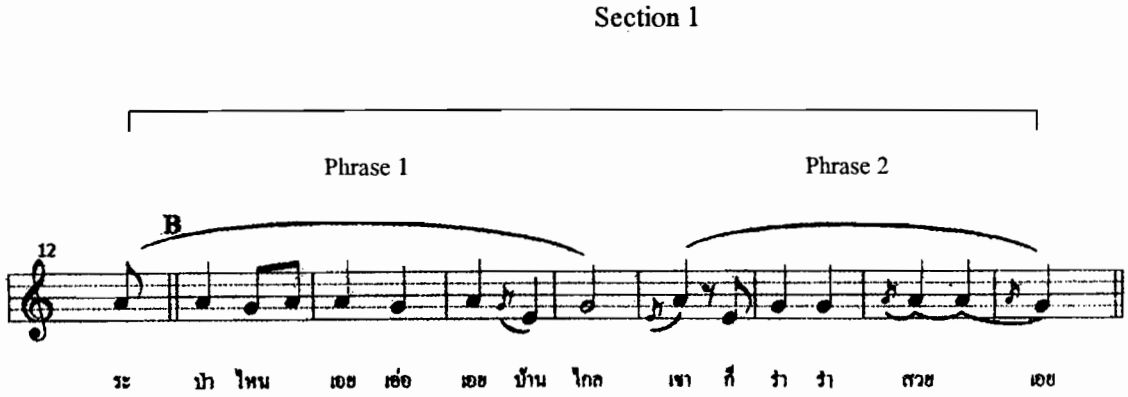
"เอ่อระเหยระบำฉันรักเจ้าช่างรำเอย มาแต่บ้านทางไกล

ยกมือวันมาสมาพี่น้องวันนี้จะมาร้องลำไย" (สำเนียง ช่างต่อ ,สัมภาษณ์)

ทำนองท่อน A ของทั้ง 4 คน พบลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกัน คือมี 2 Section

5.3.1.2 ทำนองท่อน B

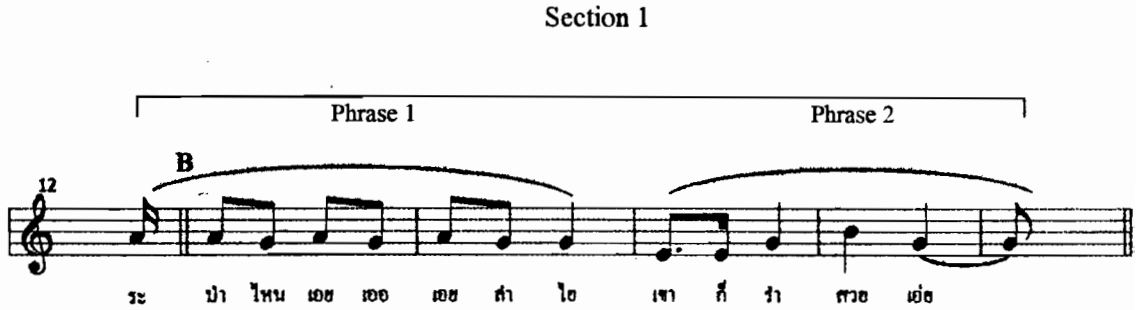
1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องทำนองท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า
"ระบำไหนเอยบ้านไกล เขาก็รำรำสวยเอ่ย" (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

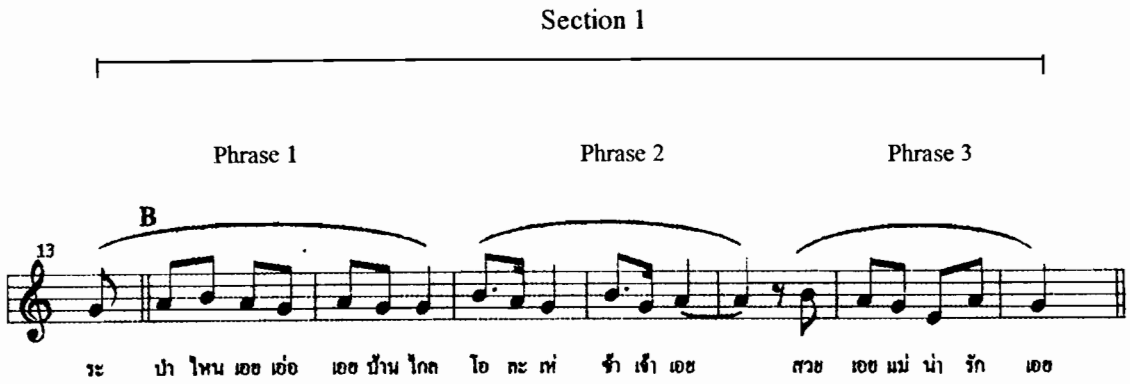
2) นางผวน โพธิสิ



ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

บทร้องทำนองท่อน B ของนางผวน โพธิสิ มีว่า
"ระบำไหนเอยลำไย เขาก็รำสวยเอ่ย" (ผวน โพธิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

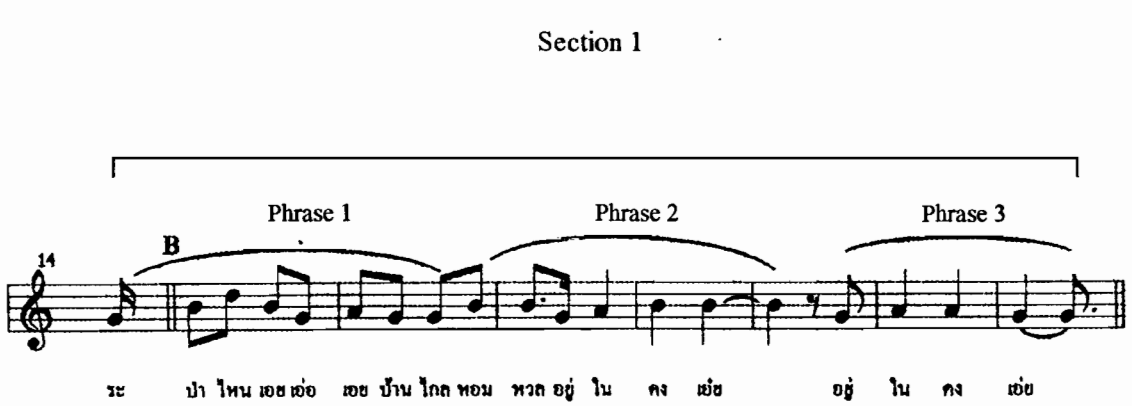


ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องทำนองท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า

"ระบำไหนเอยลำไย โอละเห่ช้าเจ้าเอย สวยเอยแม่น่ารักเอย" (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ



ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

บทร้องทำนองท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ มีว่า

"ระบำไหนเอยลำไย หอมหวลอยู่ในดงเอ๋ย อยู่ในดงเอย" (สำเนียง ช่างต่อ ,สัมภาษณ์)

ทำนองท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน พบลักษณะที่เหมือนกันในด้านวรรค แตกต่างเพียงที่บทร้องในปลายวรรคเท่านั้น

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้านพบว่ามีทำนองเพลงทั้งหมดปรากฏอยู่ 2 ท่อน คือ ท่อน A ท่อน B สามารถนำมาเป็นหลักเกณฑ์ในการศึกษารูปแบบโครงสร้างเพลงของทั้ง 4 คน ได้ผลดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A และท่อน B สลับกันสลับกันไปกระทั่งจบเพลง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงระบำพื้นบ้านของนายเหลื่อม เครือโชติ คือรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะการขับร้องของนางผวน โพธิสิ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A และท่อน B สลับกันสลับกันไปกระทั่งจบเพลง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงระบำพื้นบ้านของนางผวน โพธิสิ คือรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

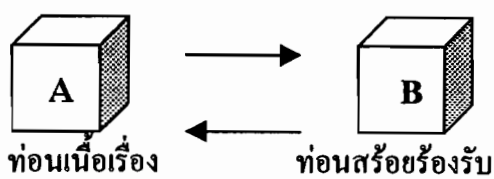
3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง เริ่มขับร้องทำนองท่อน A และท่อน B สลับกันสลับกันไปกระทั่งจบเพลง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงระบำพื้นบ้านของนางรำพึง แก้วแดง คือรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ลักษณะการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ เริ่มขับร้องทำนองท่อน A และท่อน B สลับกันสลับกันไปกระทั่งจบเพลง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงระบำพื้นบ้านของนายสำเนียง ช่างต่อ คือรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของทั้ง 4 คน มีลักษณะขึ้นด้วยทำนองเพลงและตามด้วยสร้อยเพลงสลับกันไป แม้ว่าบทร้องจะต่างกันไป สามารถแสดงได้ดังนี้



รูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้าน มีรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

5.3.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงพบว่ามีทำนองเพลง 2 ท่อน คือทำนองเพลงท่อน A ท่อน B ดังนั้นในหัวข้อระดับเสียงโครงสร้างจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างจากทำนองเพลงทั้ง 2 ท่อน แล้วนำผลที่ได้ในแต่ละท่อนมาผนวกกันจากการขับร้องของทั้ง 4 คน ดังนี้

5.3.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง D และ A

2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง D E และ A

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง E และ A

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง D E และ A

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A ของทั้ง 4 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง D และ A

2) นางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง D E และ A

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง E และ A

4) นายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง D E และ A

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A คือระดับเสียง D E และ A

5.3.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง B และ G

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B ของทั้ง 4 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

2) นางผวน โพธิสิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

4) นายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

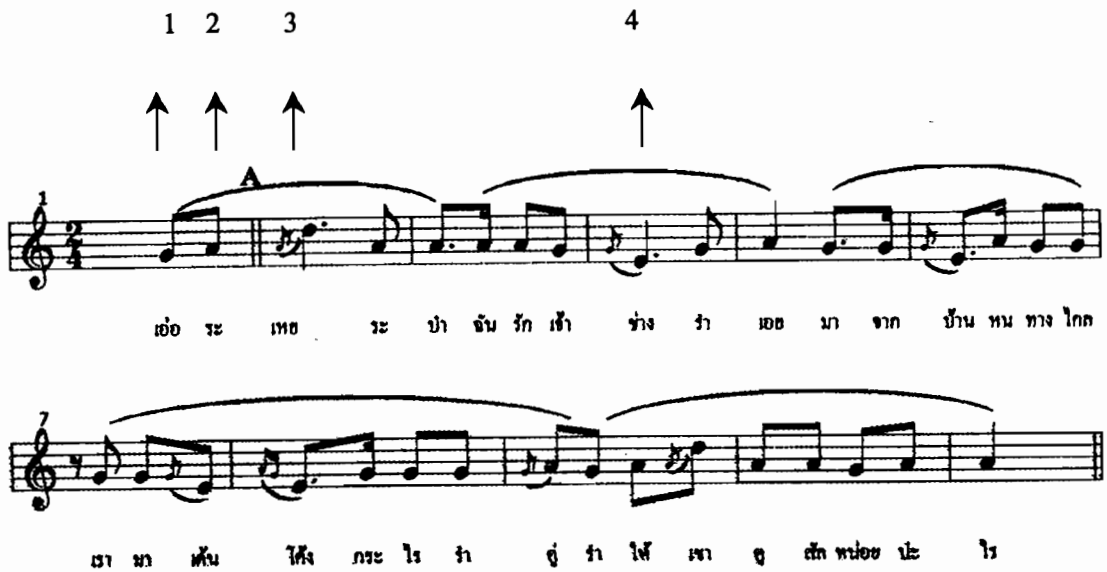
ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B คือระดับเสียง A และ G

นำระดับเสียงโครงสร้างท่อน A และ B มาผนวกกัน ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างเพลงระบำพื้นบ้าน คือระดับเสียง D E และ A G

5.3.3 บันไดเสียง (Scale)

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

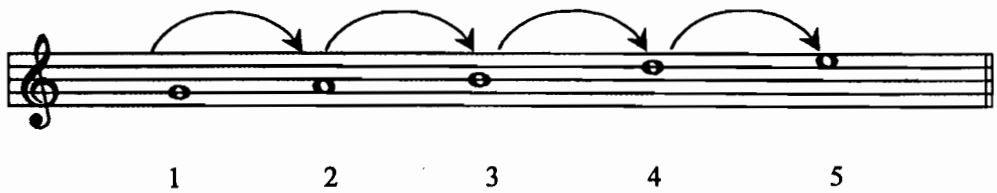
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายเหลื่อม เครือโชติ



จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G A D*B E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*

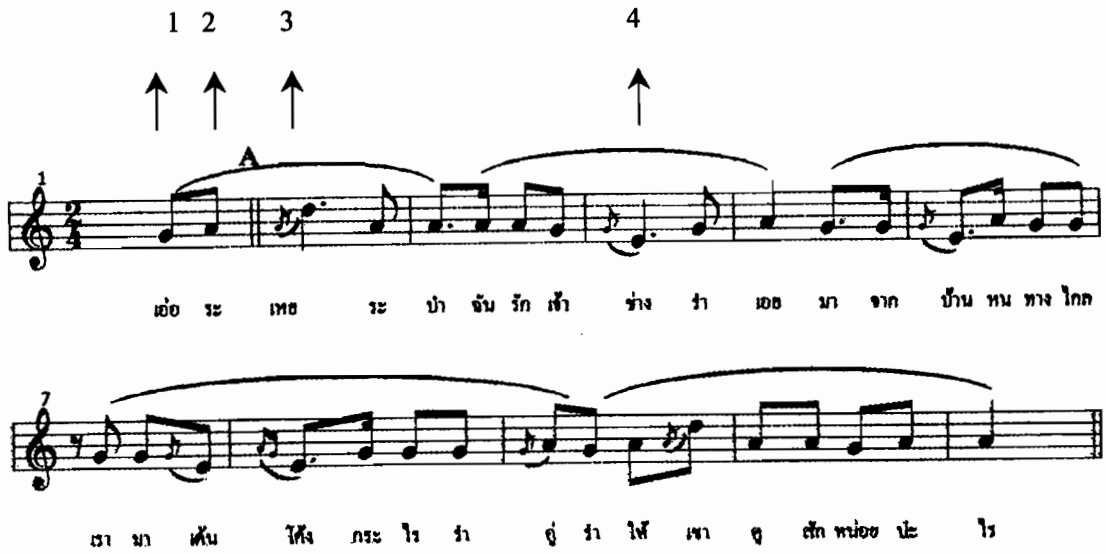
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E*



บันไดเสียงของนายเหลื่อม ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

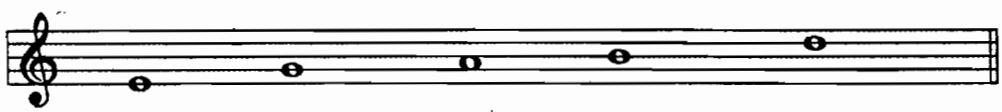
2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางผวน โพธิสิ



จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G A D*B E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*

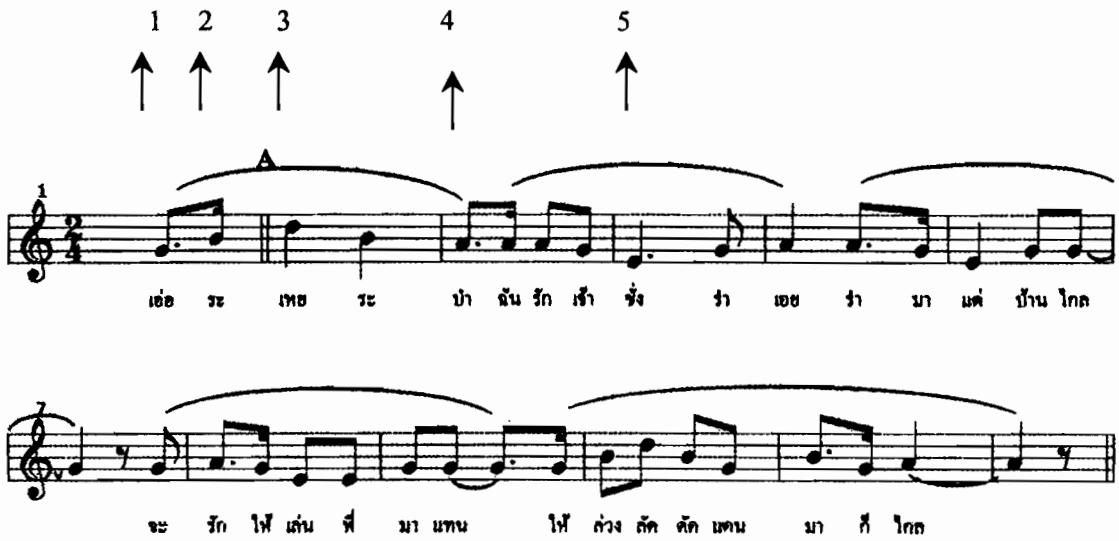


นำมาทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E*

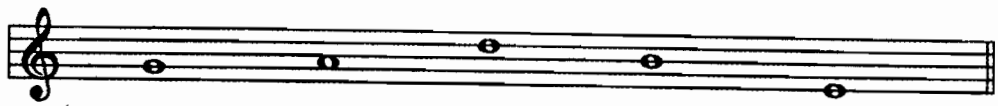
บันไดเสียงของนางผวน ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางรำพึง แก้วแดง

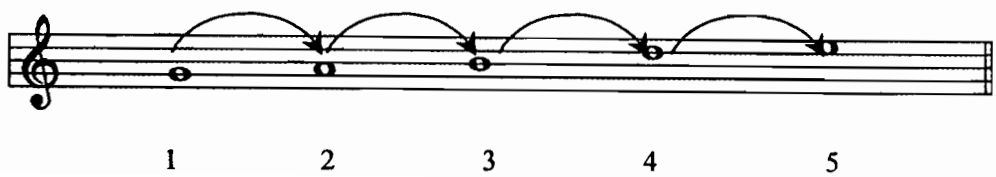


จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G B D*A E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*

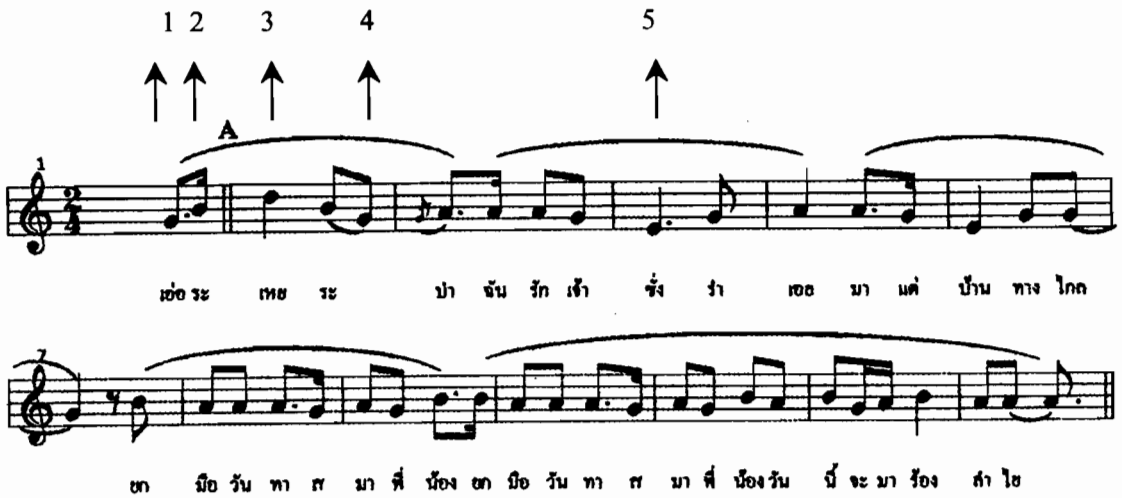
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E*



ดังนั้นบันไดเสียงของนางรำพึง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

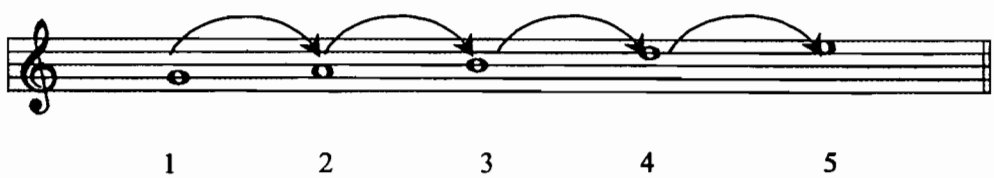
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายสำเนียง ช่างต่อ



จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G B D*A E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D

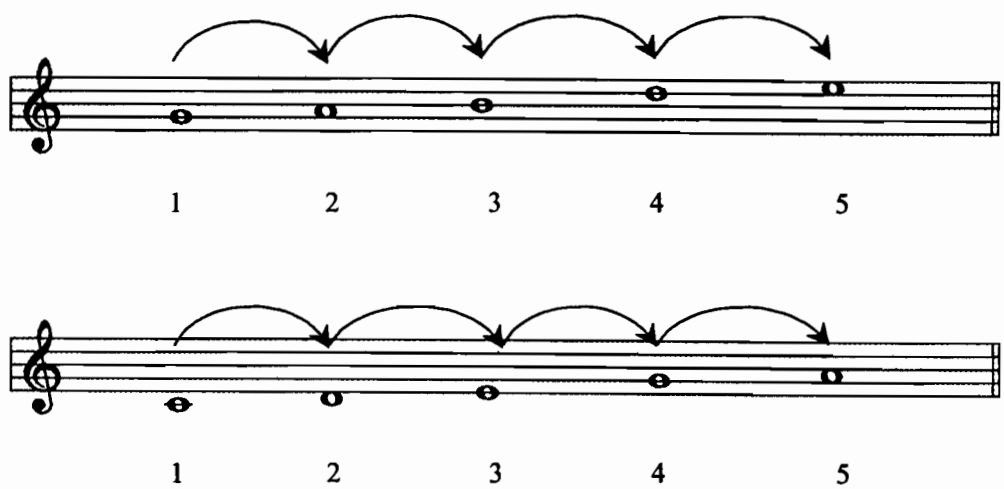
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D E



ดังนั้นบันไดเสียงของนายสำเนียง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

การเคลื่อนที่ของระดับเสียงของทั้ง 4 คน ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง ลักษณะเสียงดำเนินวนซ้ำไปมาอย่างสม่ำเสมอ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสลับเสียงไปเรื่อย ๆ เป็นรูปแบบนี้ โดยไม่มีการข้ามขั้นเท่าใดนัก ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค คือ C D E G A

นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง



จากการศึกษาบันไดเสียง ของทั้ง 4 คน เป็นดังนี้

(1) นายเหลื่อม เครือโชติ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(2) นางผวน โพธิสิ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(3) นางรำพึง แก้วแดง ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

(4) นายสำเนียง ช่างต่อ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

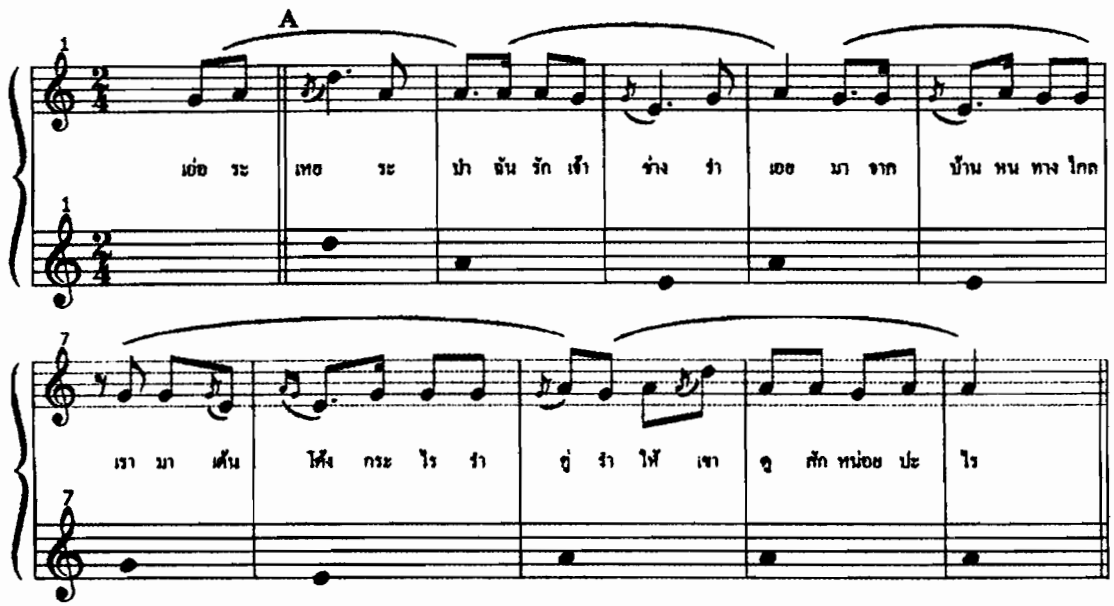
ดังนั้นบันไดเสียงเพลงระบำพื้นบ้านจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5.3.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

5.3.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



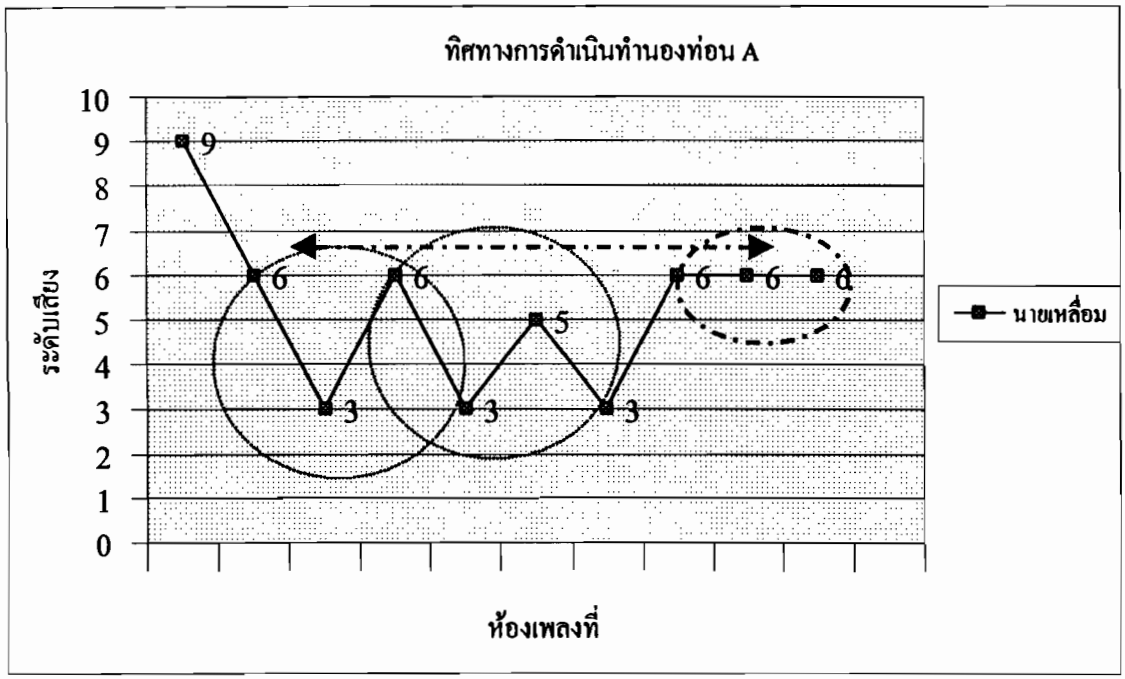
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 25

ตารางที่ 25 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	D* A E A E G E A A A	9 6 3 6 3 5 3 6 6 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 25 ดังนี้

<u>กราฟที่ 25</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขั้นแบบสลับฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-3-6-3) วรรคแรกเริ่มต้นมีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงที่ 9, 6 และ 3 และเริ่มหักทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นเป็นรูปสลับฟันปลา

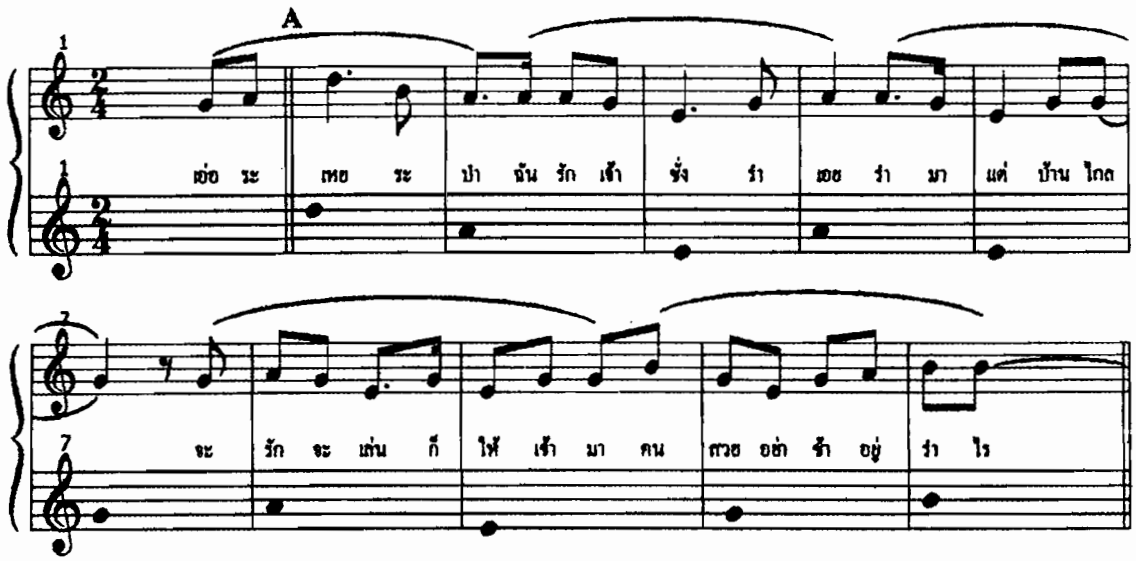
<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (6-3-5-3) มีลักษณะคล้ายกับชุดที่ 1 แต่ต่างกันที่ระดับเสียง

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (-6-6-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ปลายวรรคมีการลากระดับเสียงค้างไว้ที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงที่ขึ้นลงค่อนข้างสม่ำเสมอ ปลายวรรคมีลักษณะลากเสียงที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



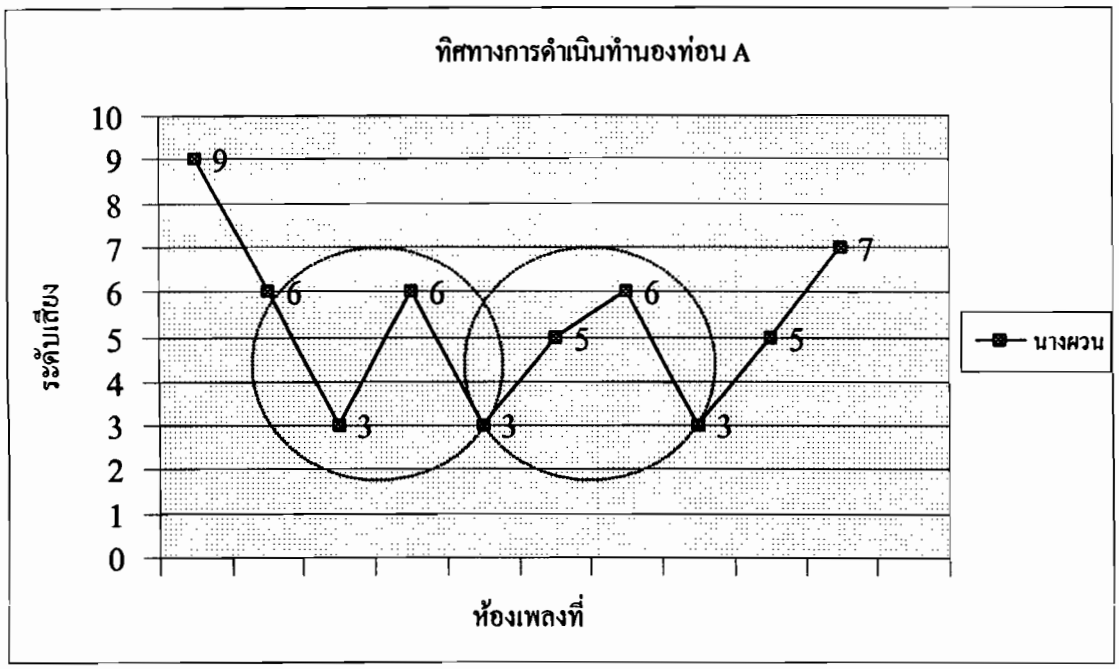
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 26

ตารางที่ 26 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางผวน โพธิสิ	D* A E A E G A E G B	9 6 3 6 3 5 6 3 5 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 26 ดังนี้

<u>กราฟที่ 26</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางผวน โพธิสิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางผวน โพธิสิ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขั้นแบบสลับฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-3-6-3) วรรคแรกเริ่มต้นมีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงที่ 9, 6 และ 3 และเริ่มหักทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นเป็นรูปสลับฟันปลา

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (3-5-6-3) มีลักษณะคล้ายกับชุดที่ 1 แต่ต่างกันที่ระดับเสียง

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (6-3-5-7) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะการเคลื่อนที่สู่เสียงสูง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงแนวกลางเดิม และไม่มีการจบที่ฐานเสียงเดิม ในปลายวรรคมีการลาดขึ้นเสียงสูง เหมือนของนายเหลื่อม

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

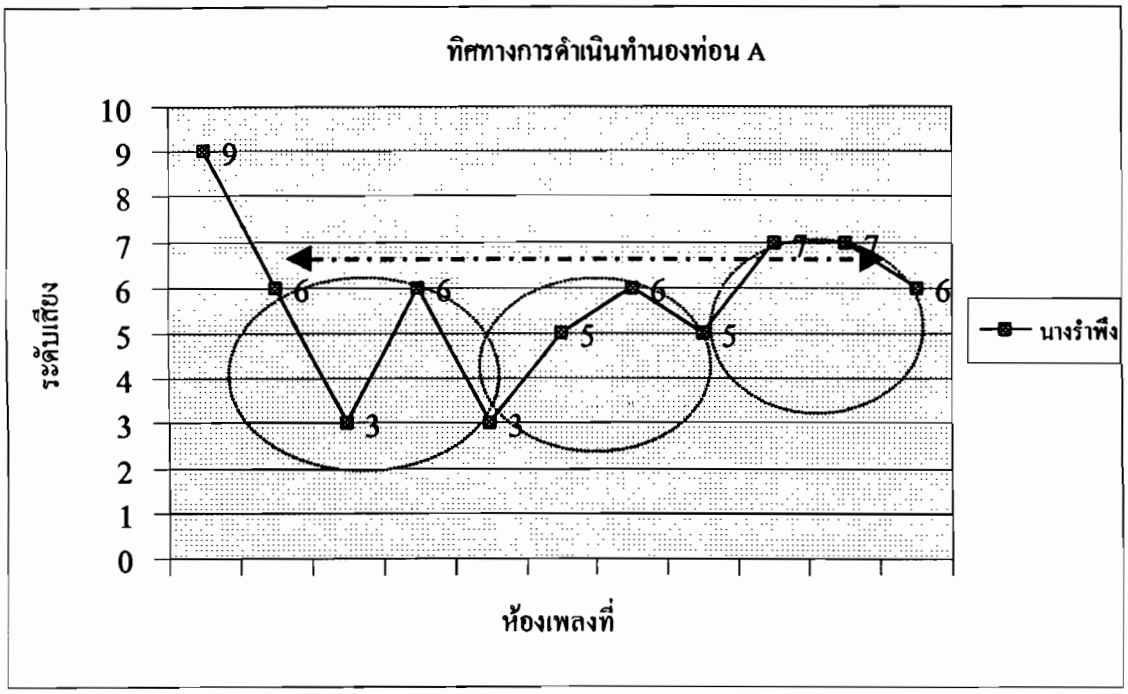
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 27

ตารางที่ 27 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	D* A E A E G A G B B A	9 6 3 6 3 5 6 5 7 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 27 ดังนี้

กราฟที่ 27 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขั้นแบบสลับฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-3-6-3) วรรคแรกเริ่มต้นมีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงที่ 9, 6 และ 3 และเริ่มหักทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นเป็นรูปสลับฟันปลา

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (3-5-6-5) มีลักษณะคล้ายกับชุดที่ 1 แต่ต่างกันที่ระดับเสียง

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (5-7-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะการเคลื่อนที่สู่เสียงสูง แล้วหักทิศทางกลับมาระดับฐานเสียงที่ 6

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงแนวกลางเดิม ในปลายวรรคมีการลาดขึ้นเสียงสูง คล้ายของนายเหลื่อมและนางผวน ต่างกันเพียงที่ปลายวรรค

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

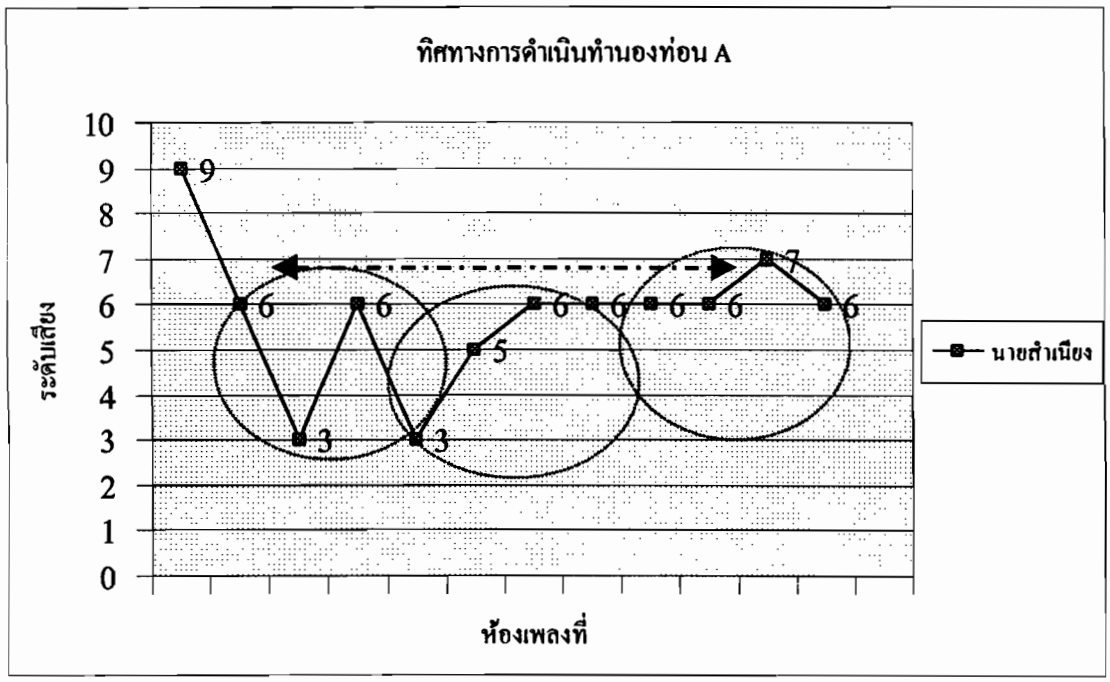
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 28

ตารางที่ 28 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายสำเนียง ช่างต่อ	D* A E A E G A A A A A B A	9 6 3 6 3 5 6 6 6 6 6 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 28 ดังนี้

กราฟที่ 28 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายสำเนียง ช่างต่อ ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขั้นแบบสลับฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-3-6-3) วรรคแรกเริ่มต้นมีการกระโดดข้ามขั้นลาดลงที่ 9, 6 และ 3 และเริ่มหักทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นเป็นรูปสลับฟันปลา

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (3-5-6) มีลักษณะคล้ายกับชุดที่ 1 แต่ต่างกันที่ระดับเสียง

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-6-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย มีการลากเสียง หรือหยุดที่จุดเชื่อม มีลักษณะการเคลื่อนที่สู่เสียงสูง แล้วหักทิศทางกลับมาระดับฐานเสียงที่ 6

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงแนวกลางเดิม ในปลายวรรคมีการลาดขึ้นเสียงสูง คล้ายของนายเหลื่อม นางผวน และนางรำพึง ต่างกันเพียงที่ปลายวรรค

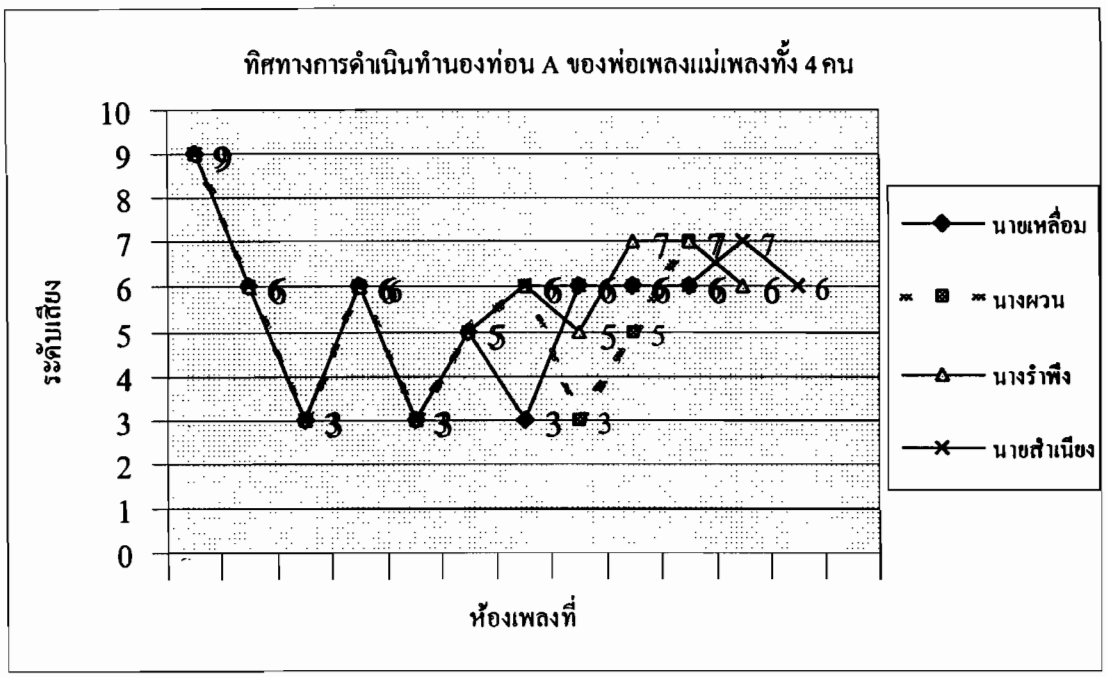
ข้อมูลเสียงตกท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 29

ตารางที่ 29 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	D* A E A E G E A A A	9 6 3 6 3 5 3 6 6 6
นางผวน โพธิสิ	D* A E A E G A E G B	9 6 3 6 3 5 6 3 5 6
นางรำพึง แก้วแดง	D* A E A E G A G B B A	9 6 3 6 3 5 6 5 7 7 6
นายสำเนียง ช่างต่อ	D* A E A E G A A A A A B A	9 6 3 6 3 5 6 6 6 6 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 29 ดังนี้

กราฟที่ 29 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน



จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองในท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน มีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดยในช่วงแรกมีการเคลื่อนที่ลาดลงในแนวต่ำแบบกระโดดข้ามขั้น จากนั้นหักทิศทางกลับในระดับเสียงกลาง ในช่วงปลายวรรคมีลักษณะการลากเสียงแนวโน้มค่อนข้างคงที่

5.3.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

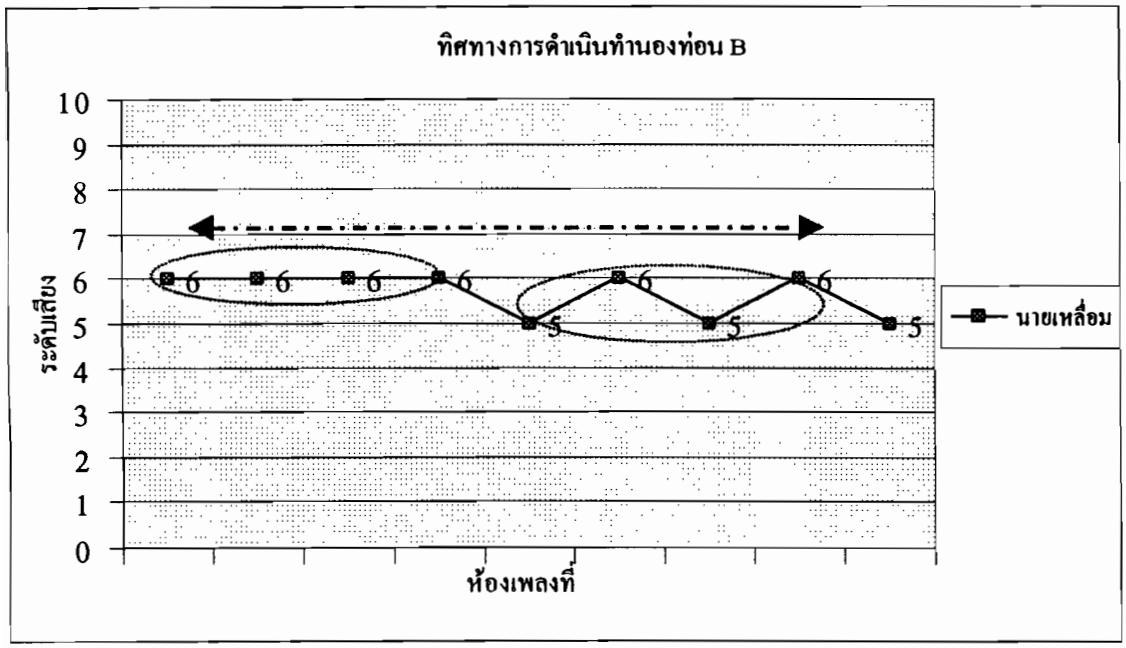
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 30

ตารางที่ 30 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A A A G A G A G	6 6 6 5 6 5 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 30 ดังนี้

<u>กราฟที่ 30</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีการมีการลากเสียงยาวในตอนแรก จากนั้นเคลื่อนที่ลาดขึ้นลงเป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบด้วยฐานเสียงเดิม

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-6-6-6) วรรคแรกเริ่มต้นมีการลากเสียงยาว หรือจุดเชื่อมจุดพัก

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (5-6-5-6) มีลักษณะการเคลื่อนที่เป็นสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะราบเรียบคงที่ จากนั้นกลับทิศทางลาดขึ้นลงเป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบด้วยฐานเสียงเดิม

2) นางผวน โพธิสิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

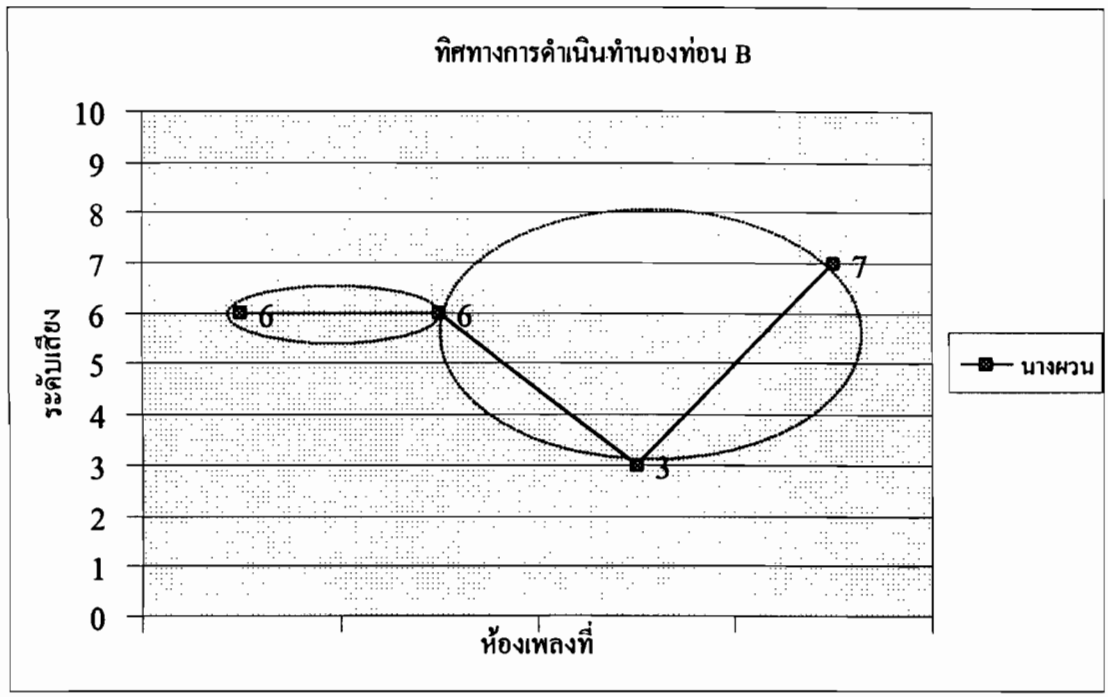
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 31

ตารางที่ 31 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางผวน โพธิสิ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางผวน โพธิสิ	A A E B	6 6 3 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 31 ดังนี้

<u>กราฟที่ 31</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางผวน โพธิสิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางผวน โพธิสิ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> มีการมีการลากเสียงยาวในตอนแรก จากนั้นเคลื่อนที่ลาดขึ้นลงเป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบด้วยฐานเสียงเดิม

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (6-6) วรรคแรกเริ่มต้นมีการลากเสียงยาว หรือจุดเชื่อมจุดพัก

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (6-3-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลาดลงและหักทิศทางกลับสู่เสียงสูงแบบกระโดดข้ามขั้น คล้ายรูปสามเหลี่ยมหงาย

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะราบเรียบคงที่ ช่วงปลายวรรคหักทิศทางลาดลงแนวต่ำอีกครั้งแล้วเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

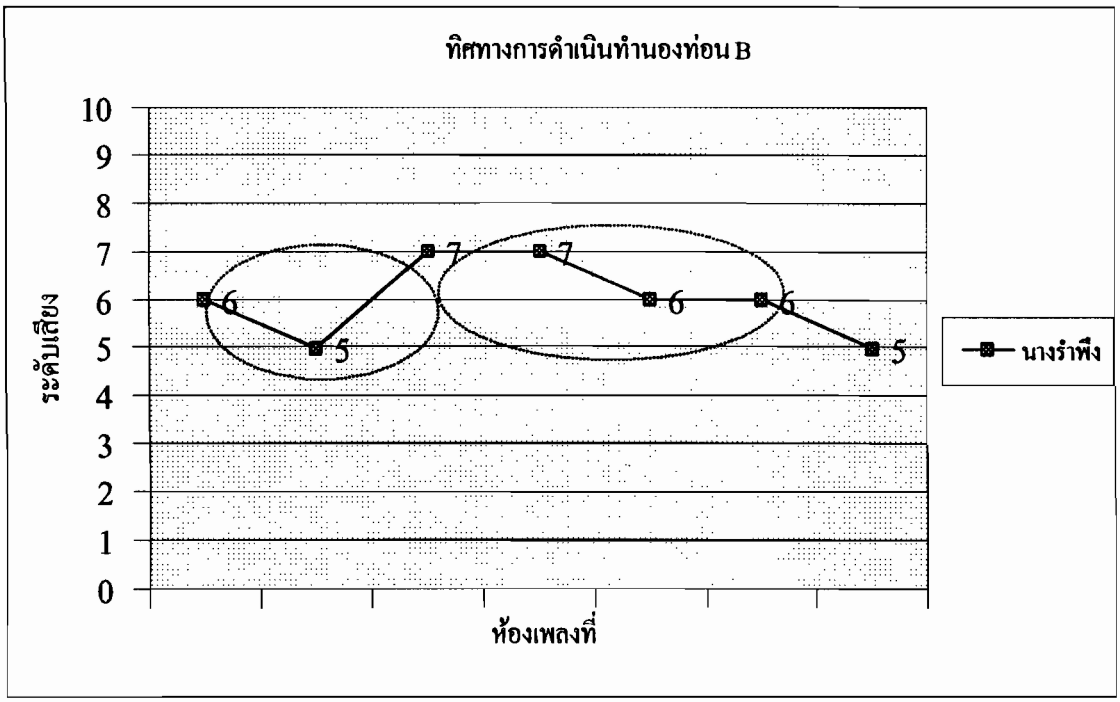
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 32

ตารางที่ 32 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	A G B B A A A G	6 5 7 7 6 6 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 32 ดังนี้

กราฟที่ 32 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้

ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ เคลื่อนที่ลาดลงและหักทิศทางขึ้น จากนั้นลาดลงในปลายวรรคตามลำดับ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) วรรคแรกเริ่มต้นลาดลงตามขั้นแล้วหักทิศทางขึ้นสู่เสียงสูง

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7-7-6-7) มีการลากเสียงยาว หรือจุดพักแล้วลาดลงในปลายวรรค

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะราบเรียบคงที่ ช่วงปลายวรรคหักทิศทางลาดลงแนวต่ำ

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

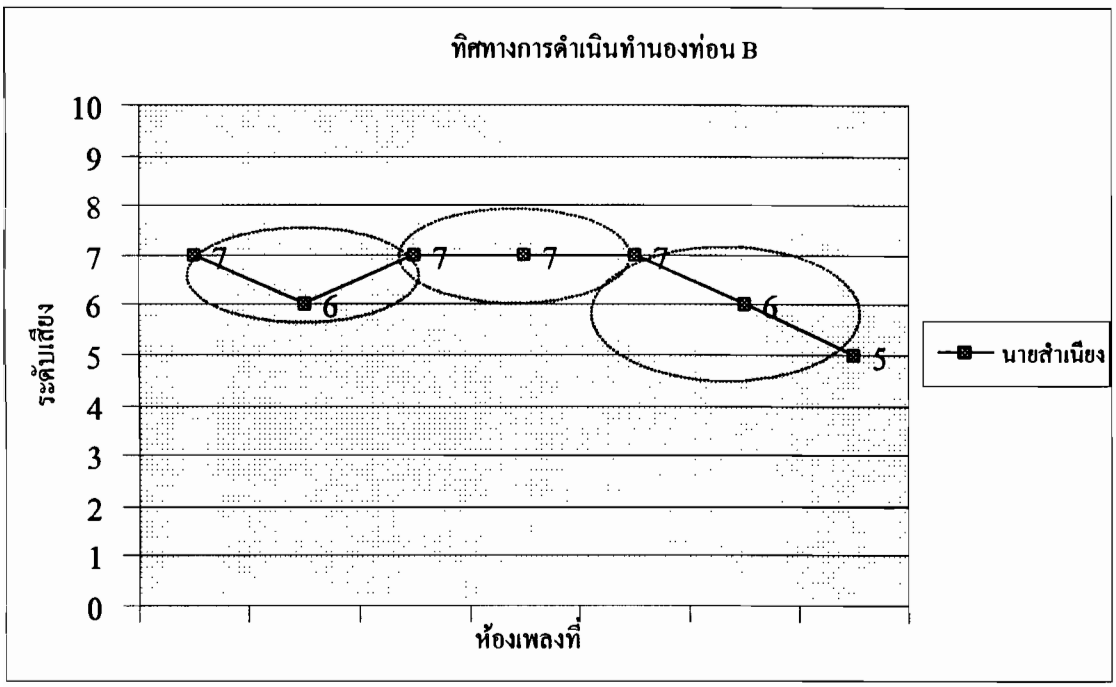
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 33

ตารางที่ 33 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายสำเนียง ช่างต่อ	B A B B B A G	7 6 7 7 7 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 33 ดังนี้

<u>กราฟที่ 33</u> แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายสำเนียง ช่างต่อ ดังนี้

<u>ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ</u> เคลื่อนที่ลาดขึ้นลงตามขั้นอย่างสม่ำเสมอและหักทิศทางขึ้น จากนั้นลาดลงในปลายวรรคตามลำดับ

<u>ตัวเลขชุดที่ 1</u> คือ (7-6-7) วรรคแรกเริ่มต้นลาดลงตามขั้นแล้วหักทิศทางขึ้นสู่เสียงเดิม

<u>ตัวเลขชุดที่ 2</u> คือ (7-7-7) มีการลากเสียงยาว หรือจุดพักแล้วลาดลงในปลายวรรค

<u>ตัวเลขชุดที่ 3</u> คือ (7-6-5) มีการเคลื่อนที่ลาดลงตามลำดับขั้น

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะลาดขึ้นลาดลงตามขั้นและลากยาว หรือจุดเชื่อมจุดพัก ช่วงปลายวรรคหักทิศทางลาดลงตามลำดับขั้น

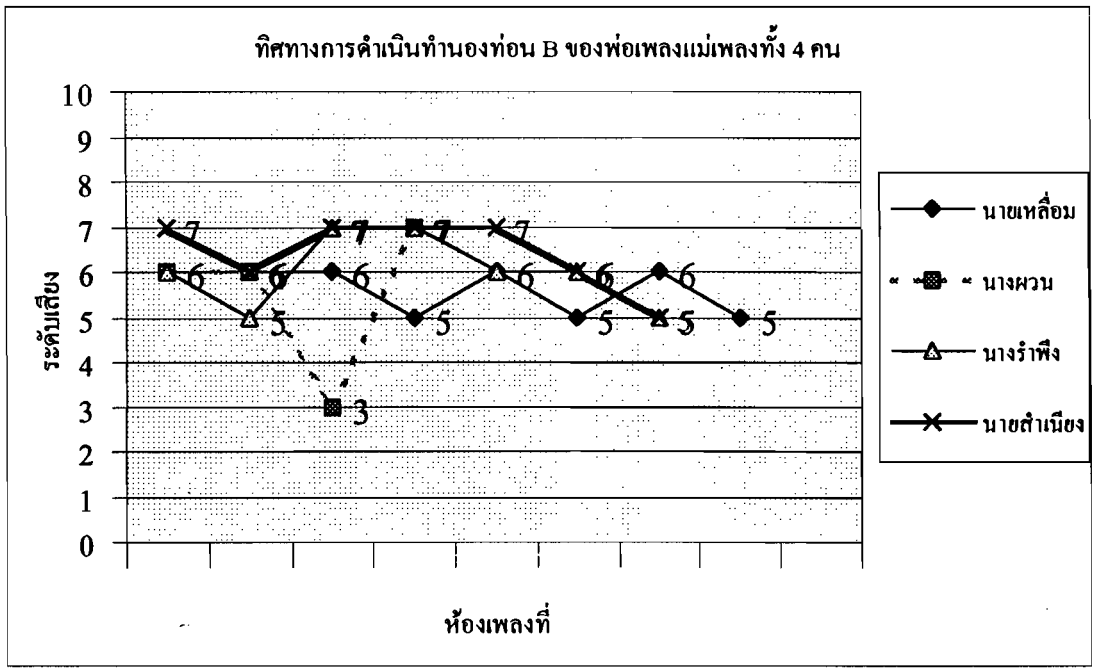
ข้อมูลเสียงตกท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 34

ตารางที่ 34 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A A A G A G A G	6 6 6 5 6 5 6 5
นางผวน โพธิสิ	A A E B	6 6 3 7
นางรำพึง แก้วแดง	A G B B A A A G	6 5 7 7 6 6 6 5
นายสำเนียง ช่างต่อ	B A B B B A G	7 6 7 7 7 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 34 ดังนี้

กราฟที่ 34 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน



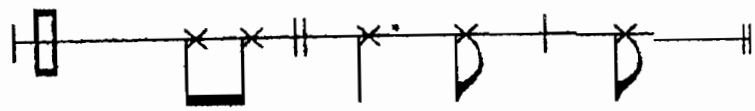
จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีความใกล้เคียงกัน เส้นโครงช่วงแรกมีการกระโดดข้ามขั้น ช่วงกลางมีลักษณะคงที่เกาะกลุ่ม และเกลาลงในปลายวรรค

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นเป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอทุกวรรคเพลง ท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน

5.3.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะ แบ่งได้ดังนี้

5.3.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "โอ้ระเหยระบำฉันรักเจ้าช่าง"

2) นางผวน โพธิสิ

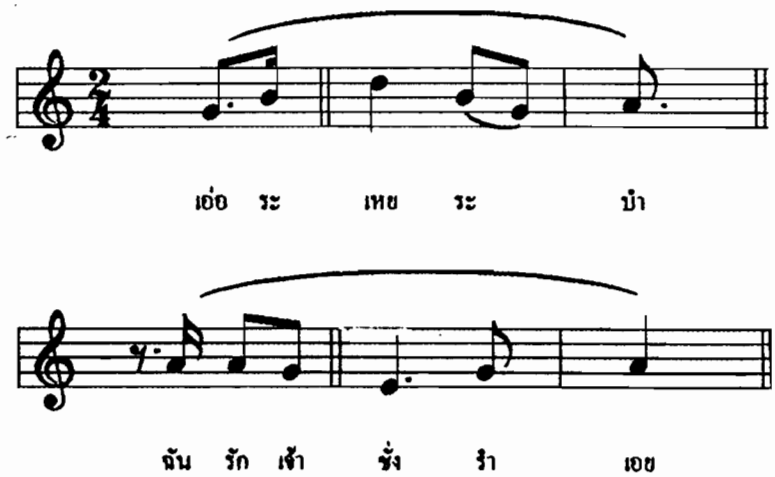
พบในท่อน A บทร้องว่า "โอ้ระเหยระบำฉันรักเจ้าช่าง"

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “โอ้ระเหยระบำฉันรักเจ้าช่าง”

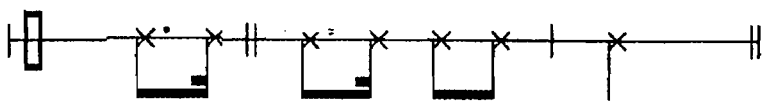
4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน A บทร้องว่า “โอ้ระเหยระบำฉันรักเจ้าช่าง”



ลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1 เหมือนกันเพราะเป็นท่อนที่มีเนื้อร้องเหมือนกันทุกคน

5.3.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2



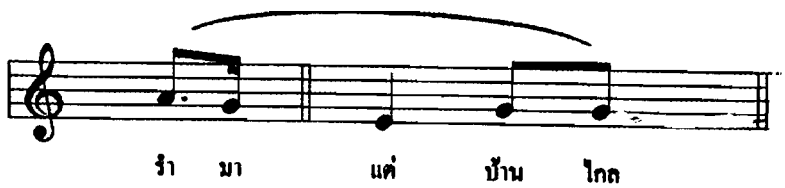
พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "มาจากบ้านหนทางไกล"

2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน A บทร้องว่า "รำมาแต่บ้านไกล"



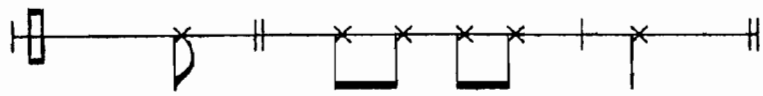
3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า "รำมาแต่บ้านไกล"

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน A บทร้องว่า "มาแต่บ้านทางไกล"

5.3.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3



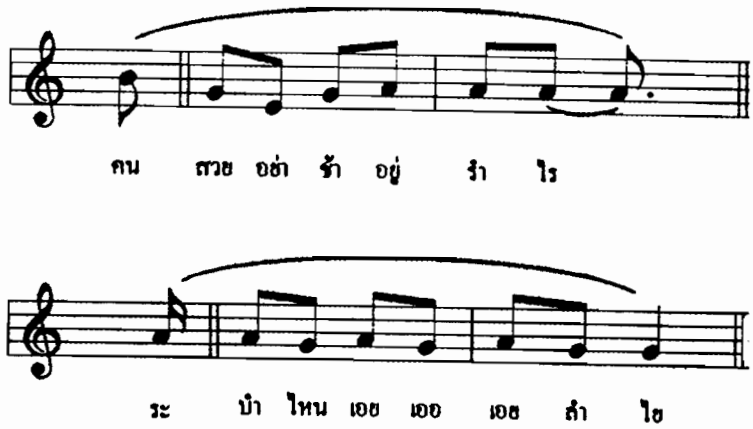
พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า "เขาดูสักหน่อยปะไร" และ "ระบำไหนเอย"

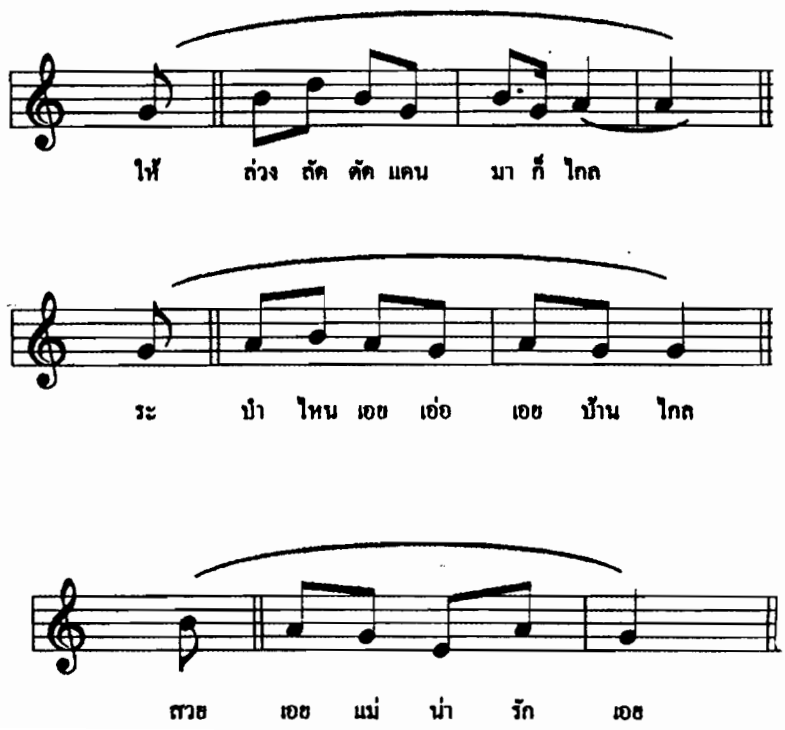
2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน A บทร้องว่า "คนสวยขอย่าช้าอยู่รำไร" และ "ระบำไหนเอย"



3) นางรำพึง แก้วแดง

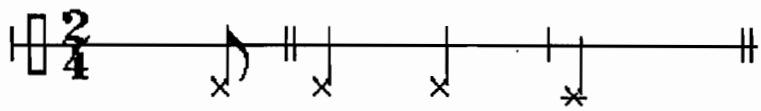
พบในท่อน A บทร้องว่า "ให้ล่วงลัดตัดแดนมาก็ไกล" "ระบำไหนเอย" และ "สวยเอยแม่น่ารักเอย"



4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน A บทร้องว่า “ยกมือวันทาสมาพี่น้อง” และ “ระบำไหนเอย”

5.3.5.4 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “เขาก็รำรำสวยเอย”

2) นางผวน โพธิสิ

พบในท่อน A บทร้องว่า "เขาก็รำรำสวยเอย"

3) นางรำพึง แก้วแดง

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

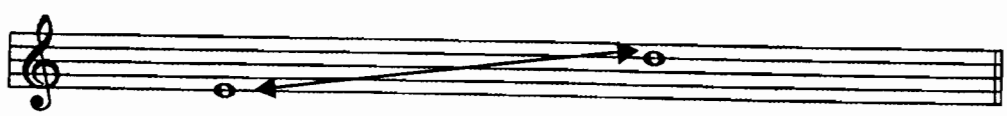
พบในท่อน B บทร้องว่า "อยู่ในดงเอ๋ย"

กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนัก มักใช้ลักษณะกระสวนจังหวะทั้ง 4 กลุ่ม ซ้ำสลับกันไปมากค่อนข้างสม่ำเสมอ

5.3.6 พิสัยของเสียง (Range)

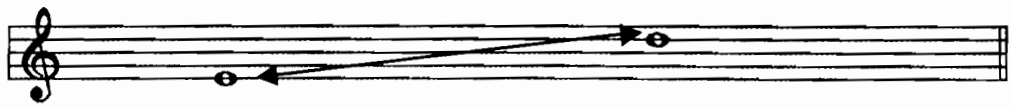
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



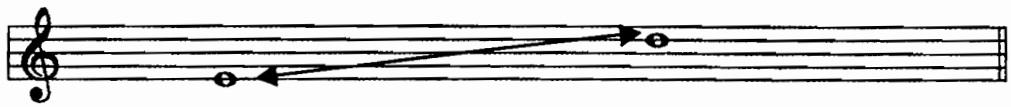
2) นางผวน โพธิสิ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



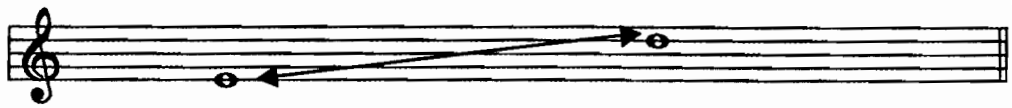
3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



พิสัยของเสียงเพลงระบำพื้นบ้านมีระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*

5.3.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องของทั้ง 4 คน มีลักษณะ ดังนี้

5.3.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting)

เป็นการร้อง 1 คำ ต่อ 1พยางค์ โดยอัตราโน้ตเท่ากันกับคำร้อง

1. ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Phrase 1 “เอ่อระเหย/ ระบำ

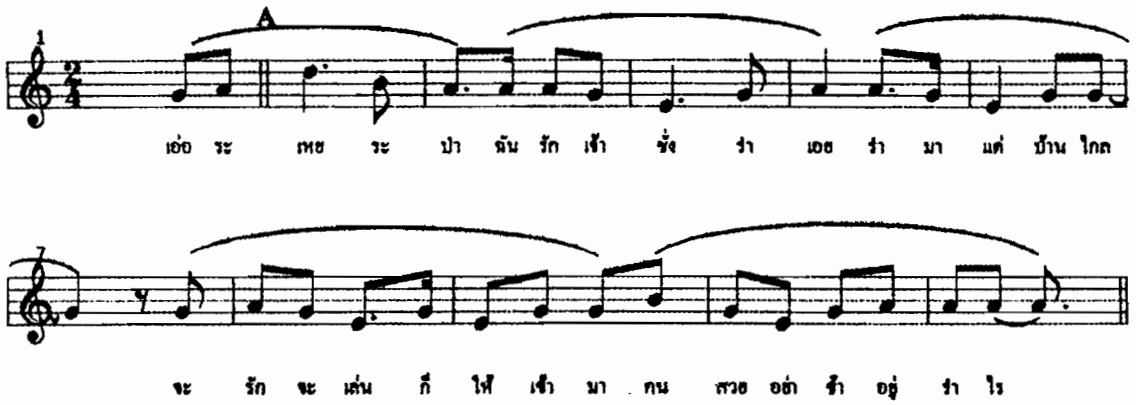
Phrase 2 ฉันรักเจ้าช่าง/ รำเอย

Phrase 3 มาจากบ้านหนทางไกล

Phrase 4 เรามาเต้นโค้งกระไรรำคู่

Phrase 5 รำให้เขาดูสักหน่อยปะไร” (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ



Phrase 1 “เอ่อระเหย/ ระบำ

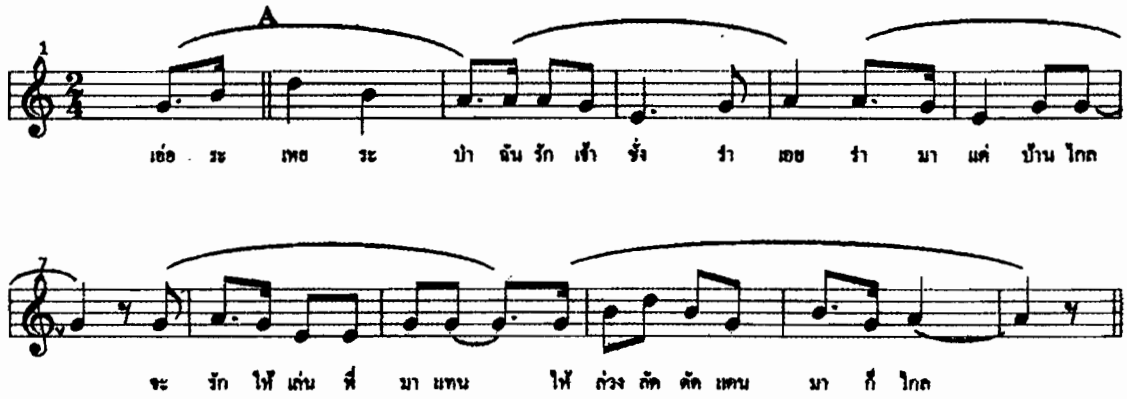
Phrase 2 ฉันรักเจ้าช่าง/ รำเอย

Phrase 3 รำมาแต่บ้านไกล

Phrase 4 จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา

Phrase 5 คนสวยอย่าช้าอยู่รำไร” (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง



Phrase 1 “เอ่อระเหย/ ระบำ

Phrase 2 ฉันรักเจ้าชั่ง/ รำเอย

Phrase 3 รำมาแต่บ้านไกล

Phrase 4 จะรักให้เล่นพี่มาแทน

Phrase 5 ให้ล่วงลัดตัดแดนมาก็ไกล” (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

Phrase 1 “เอ่อระเหยระบำ

Phrase 2 ฉันรักเจ้าชั่งรำเอย

Phrase 3 มาแต่บ้านทางไกล

Phrase 4 ยกมือวันทาสมาพี่น้อง (ซ้ำ)

Phrase 5 วันนี้จะมาร้องลำไย” (สำเนียง ช่างต่อ ,สัมภาษณ์)

2. ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Phrase 1 “ระบำไหนเอยเอ่อเอยบ้านไกล

Phrase 2 เขาก็รำรำสวยเอ่ย” (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางผวน โพธิสิ

Phrase 1 “ระบำไหนเอยลำไย

Phrase 2 เขาก็รำสวยเอ่ย” (ผวน โพธิสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

Phrase 1 “ระบำไหนเอยลำไย

Phrase 2 ไอละเห่ช้าเจ้าเอย

Phrase 3 สวยเอยแม่น่ารักเอย” (รำพึง แก้วแดง ,สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

Phrase 1 “ระบำไหนเอยเอ่อเอยบ้านไกล

Phrase 2 หอมหวลอยู่ในดงเอ๊ย

Phrase 3 อยู่ในดงเอย” (สำเนียง ช่างต่อ ,สัมภาษณ์)

5.3.7.2 การร้องแบบเนื้อเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic setting)

มีโน้ต 2-3 ตัวต่อคำร้อง 1 พยางค์ ผู้ร้องสามารถใช้เทคนิคส่วนตัวมาร้องให้เกิดความไพเราะต่าง ๆ ได้ ส่วนมากปรากฏในรูปของการร้องเอื้อนเพลง โดยการเชื่อมต่อและลากน้ำเสียง

การร้องแบบเอื้อนเสียง พบการตวัดเสียงเฉพาะของนายเหลื่อมเพียงคนเดียว

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

การขับร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและมีการตวัดเสียงของคำ

ลักษณะการขับร้องส่วนมากทุกคนมีการร้องแบบเนื้อเต็ม ส่วนของนายเหลื่อมมีการร้องแบบเอื้อนเสียงโดยการตวัดเสียงของคำด้วย

2) นางผวน โพธิสิ

จากการศึกษาไม่พบการร้องแบบตวัดเสียง

3) นางรำพึง แก้วแดง

จากการศึกษาไม่พบการร้องแบบตวัดเสียง

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

จากการศึกษาไม่พบการร้องแบบตวัดเสียง

การบรรจุคำร้องของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน พบลักษณะการร้องแบบเนื้อเต็มมาก

5.3.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

5.3.8.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ่อระเหยระบำ	5
2	ฉันรักเจ้าช่างรำเอย	6
3	มาจากบ้านหนทางไกล	6
4	เรามาเต้นโด้งกระไรรำคู่	8
5	รำให้เขาดูสักหน่อยประไร	8

2) นางผวน โพธิสิ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ่อระเหยระบำ	5
2	ฉันรักเจ้าช่างรำเอย	6
3	รำมาแต่บ้านไกล	5
4	จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา	8
5	คนสวยอย่าช้าอยู่รำไร	7

3) นางรำพึง แก้วแดง

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ่อระเหยระบำ	5
2	ฉันรักเจ้าช่างรำเอย	6
3	รำมาแต่บ้านไกล	5
4	จะรักจะเล่นพี่มาแทน	7
5	ให้ล่วงลัดตัดแดนมาก็ไกล	8

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ่อระเหยระบำ	5
2	ฉันรักเจ้าช่างรำเอย	6
3	ยกมือวันทาสมาพี่น้อง	8
4	วันนี้จะมาร้องลำไย	7

ท่อน A มีวลีทำนองเพลง ประมาณ 5-8 พยางค์

5.3.8.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

วลีทำนอาเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนเอยเอ่อเอยบ้านไกล	8
2	เขาก็รำรำสวยเอ่ย	6

2) นางผวน โพธิสิ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนเอยเอ่อเอยลำไย	8
2	เขาก็รำสวยเอย	5

3) นางรำพึง แก้วแดง

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนเอยเอ่อเอยบ้านไกล	8
2	โอละเห่ช้าเจ้าเอย	5
3	สวยเอยแม่น่ารักเอย	6

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนเอยเอ่อเอยบ้านไกล	8
2	หอมหวลอยู่ในดงเอ๋ย	6
3	อยู่ในดงเอ่ย	4

ท่อน B ในวรรคที่ 1 มีวลีทำนอง 8 พยางค์

ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง ทั้ง 2 ท่อนเพลง มีลักษณะการขับร้องกับเนื้อร้องที่สัมพันธ์ คือมีวลีทำนอง 5-8 พยางค์ เท่ากัน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้าน มีรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือระดับเสียง D E และ A G จัดเป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นเป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอทุกวรรคเพลง ท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนักค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและมีการตวัดเสียงของคำ ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กันคือมีวลีทำนองประมาณ 5-8 พยางค์เท่ากัน

บทที่ 6
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบัน และลักษณะเฉพาะทางดนตรี ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัย ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

6.1.1 สภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.1.1.1 เพลงโนเน

เพลงโนเนมีประวัติความเป็นมาไม่ปรากฏแน่ชัด สันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และห่างหายไปจากสังคมปทุมธานีตั้งแต่ครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นเป็นเพลงปฏิพากย์ ใช้ร้องเล่นประกอบการทำโขลกแป้งขนมจีนหรือเล่นเวลาลงแขกประกอบการงานเป็นหมู่คณะ บทร้องมักเป็นเรื่องเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการทำงานของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องกระตุ้นและสร้างความสนใจให้กับชาวบ้าน และยังก่อให้เกิดความสัมพันธ์ความสามัคคีแก่หมู่คณะ บทร้องสะท้อนสภาพวิถีชีวิตและสังคมได้ชัดเจน ทั้งเรื่องขนบประเพณีและค่านิยมต่าง ๆ ของคนไทยและความเป็นอยู่ที่สอดคล้องกับธรรมชาติดำรงชีวิตเรียบง่าย ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ส่งเสริมโดยความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ ที่รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดปทุมธานี แต่ไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร

6.1.1.2 เพลงลำภาข้าวสาร

เพลงลำภาข้าวสารเกิดตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการเรี่ยไรขอบริจาคข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า เริ่มในตอนหัวค่ำหลังจากที่เสร็จภาระกิจประจำวันแล้ว ชาวบ้านทั้งชายหญิงที่มีจิตเสื่อมใสพุทธศาสนาจะลงเรือลำเดียวกันเพื่อพายเที่ยวเรี่ยไรไปตามบ้านต่าง ๆ โดยในระหว่างการเดินทางและการขอบริจาคมีการร้องเพลงไปด้วยเพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่ามีการขอเรี่ยไรและเป็นการตอบแทนเจ้าของบ้านที่ร่วมทำบุญ

เมื่อได้ข้าวสารและสิ่งของพอเพียงแล้วจะนำไปถวายวัดต่อไป มีหน้าที่โดยตรงคือใช้เป็นเพลงประกอบกิจการลำภาข้าวสารของชุมชนคล้ายกับเพลงประกอบพิธีกรรม หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นสื่อในการสร้างและกระตุ้นความศรัทธาของชาวบ้านต่อพุทธศาสนา และยังมีผลช่วยกระชับความสัมพันธ์ของคนในสังคมทำให้ชุมชนเข้มแข็ง บทร้องสะท้อนเรื่องความเชื่อในการทำบุญและพุทธศาสนา ปัจจุบันประเพณีลำภาข้าวสารเสื่อมหายไปจากปทุมธานีมาก หน่วยงานที่อนุรักษ์ทำได้ตามกำลัง โดยจัดให้มีการศึกษาแก่เยาวชนให้หัดเรียนหัดร้องเพื่อรักษาศิลปวัฒนธรรมนี้ไว้ แต่ไม่ได้รับความนิยมและพบบางหมู่บ้านเท่านั้น

6.1.1.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

เพลงระบำพื้นบ้านหรือพื้นเมืองไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใดเป็นเพลงปฏิพากย์สั้นที่สร้างความสนุกสนานได้ง่าย นิยมเล่นในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษ-สงกรานต์ มักเล่นในบริเวณหรือสถานที่ที่เป็นศูนย์รวมของชาวบ้านทำให้ความสัมพันธ์ของชาวบ้านกับวัดมีมาก บทร้องส่วนมากเป็นเนื้อหาการเกี้ยวพาราสี มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้าน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนานและเป็นศูนย์รวมใจของชาวบ้าน บทร้องสะท้อนภาพทางด้านวิถีชีวิตและสังคมและสภาพสังคม เพลงระบำพื้นบ้านหายไปเนื่องจากมหรสพการละเล่นต่อมาเป็นยุครำโทนหรือรำวงมาแทนที่ ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ฟื้นฟูแก่นักเรียนนักศึกษา แต่จัดในรูปแบบการแสดงเฉพาะกิจโดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องของจังหวัดปทุมธานี

6.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.1.2.1 เพลงโนเน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนเป็นรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ ระดับเสียง G A และ D E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกเป็นการกระโดดข้ามขั้นและเรียงลำดับขั้นในตอนท้าย ท่อน B เป็นการกระโดดข้ามขั้นอย่างสม่ำเสมอ กระสวนจังหวะค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องท่อน A เป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม ท่อน B เป็นการร้องทั้งแบบเนื้อเต็มและการเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

6.1.2.2 เพลงลำภาข้าวสาร

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารตรงกับรูปแบบ Ternary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือระดับเสียง G A และ B E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีการกระโดดข้ามขั้นแล้วหักทิศทางกลับ ในช่วงกลางมีลักษณะคล้ายกันคือลาดขึ้นลาดลงสลับกันเป็นรูปสลับฟันปลาท่อน B มีลักษณะลาดลงตามลำดับขั้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขั้นสู่เสียงสูง กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนักค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E -E* ลักษณะการขับร้องมีเป็นการร้องเต็มคำและมีการเอื้อนเสียงเล็กน้อย เนื้อร้องกับวลีทำนองมีความสัมพันธ์กัน

6.1.2.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้านตรงกับรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือระดับเสียง D E และ A G บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นเป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอทุกวรรคเพลง ท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนักค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและมีการตวัดเสียงของคำ เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

6.2 อภิปรายผล

ผู้วิจัยอภิปรายผลการศึกษา จากประเด็นที่ได้ศึกษาตามวัตถุประสงค์ แบ่งเป็น

6.2.1 การศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.2.1.1 ประวัติความเป็นมา

วิถีชีวิตที่เกิดขึ้นในสังคมยุคก่อนทำให้เพลงพื้นบ้านเกิดเป็นรูปแบบการละเล่น โดยแท้แล้วความสำคัญของเพลงเหล่านี้มิได้เกิดจากการสุนทรียะของการแสดง แต่เป็นผลพวงที่เกิดจากการประกอบกิจกรรมของชาวบ้าน ดังนั้นเนื้อหาประวัติความเป็นมาส่วนมากจึงเป็นเรื่องราวที่มาจากเหตุการณ์ในอดีต เมื่อผ่านระยะเวลาสภาพของเพลงจึงเปลี่ยนไปตามยุคปัจจุบัน

วิธีการเรียกชื่อเพลงพื้นบ้าน จากการศึกษาเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน สังเกตได้ว่า ชื่อของเพลงพื้นบ้านไทย ส่วนใหญ่เป็นการนำคำขึ้นต้นของเพลงหรือสร้อยเพลงมาเรียกเป็นชื่อเพลง โดยมีเนื้อหาความหมายตรงไปตรงมาตามเรื่องราวนั้น เช่น ชื่อ "เพลงโนเน" เพราะเป็นคำขึ้นต้นของเพลง ชื่อ "เพลงลำภาข้าวสาร" เพราะชาวบ้านกำลังลำภาข้าวสาร ชื่อ "เพลงระบำพื้นบ้าน" เพราะชาวบ้านกำลังเล่นเพลงระบำ เป็นต้น

จากงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ข้อสังเกตเกี่ยวกับการเรียกชื่อเพลงพื้นบ้าน สามารถแบ่งตามประเภท ดังนี้

1. เพลงที่ชื่อตรงกับกิจกรรมของชาวบ้าน ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงสงฟาง เพลงกล่อมเด็ก เพลงลำภาข้าวสาร เพลงเข้าผีต่าง ๆ

2. เพลงที่ชื่อเรียกตรงกับคำขึ้นต้นของเพลง ได้แก่ เพลงโนเน เพลงระบำพื้นบ้าน

3. เพลงที่ชื่อเรียกตรงกับสถานที่ในการละเล่น เช่น เพลงเรือ เพลงโคราช

4. เพลงที่ชื่อเรียกมาจากสร้อยเพลง เช่น เพลงระบำบ้านนา ระบำบ้านไร่ เป็นต้น

นอกจากนี้ชื่อเพลงยังมีที่มาจากการรวบรัดตัดความของการแสดงอีกด้วย เช่น คำว่า "ลำตัด" มาจากคำว่า "ลำ" อันหมายถึงเรื่องราวที่มีท่วงทำนอง แล้วนำมาแสดงเป็นตอน ๆ ระยะเวลาการดำเนินเรื่องสั้นขึ้นแต่ได้เนื้อหาใจความ จึงเรียกว่า "ลำตัด"

เห็นได้ว่าการละเล่นพื้นบ้านหรือเพลงพื้นบ้านของไทย ล้วนมีการเรียกชื่ออย่างง่าย ๆ เพราะง่ายต่อความเข้าใจและมีความหมายสื่อตรงกับกิจกรรมนั้น ๆ ซึ่งสอดคล้องกับข้อความของ กระแสร์ มาลยาภรณ์ (2525: 40-42) ได้กล่าวถึงรูปแบบและสารัตถะของวรรณกรรมไทยในวรรณคดีวิเคราะห์; หลักบางประการ ว่า

...การละเล่น ถือเป็นรูปแบบของวรรณกรรมที่บันทึกไว้อีกประเภทหนึ่ง มีหลายลักษณะ เช่น การละเล่นที่แบ่งตามวิธีการเล่น เช่น การละเล่นของชาวบ้าน, การละเล่นสำหรับเด็ก, การเล่นที่แบ่งตามท้องถิ่นของแต่ละภาค และการเล่นที่แบ่งตามจุดประสงค์ที่เล่น เช่น เพลงเรือ, เพลงเกี่ยวข้าว ฯลฯ...

จากข้อความดังกล่าว

กรณีเพลงโนเนนอกจากเพลงโนเนที่ใช้ในการโขลกแป้งทำขนมจีนแล้ว ในงานภาคสนามผู้วิจัยยังพบว่า เพลงโนเนไปพ้องกับชื่อเพลงโนเนที่ใช้ประกอบการเล่นลิเกในวงปี่พาทย์ เป็นท่อนที่รับช่วงส่งบทเท่านั้น

ปัจจุบันมีเพลงที่เกิดจากการให้ความหมายหรือบัญญัติชื่อเพลงของหน่วยงานหรือองค์กรต่าง ๆ ด้วย เช่น กรมศิลปากร บัญญัติเพลงระบำชนิดต่าง ๆ ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาเองและนำมาใช้ตามแบบแผน เช่น คำว่า "เพลงระบำทุมบันเทิง" เกิดการนำท่าทางการร่ายรำที่คิดขึ้นมาใหม่นำมาประยุกต์เข้ากับทำนองและเนื้อเพลงที่มีการดัดแปลง เป็นต้น

อารี กุลตัณฑ์ (2526: ม.ป.น.) กล่าวถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยภาคกลาง ว่า "นอกจากประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน ยังเกิดจากความพอใจส่วนตัวที่ชุมชนทำขึ้นด้วยอารมณ์สุนทรีย์หรือขบขัน รื่นเริงใจ มีคุณค่าและลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นว่า

...รูปแบบของศิลปมักเป็นอิสระด้านใช้สอย ความต้องการทางสุนทรียะเป็นเรื่องรองลงมาและเป็นเรื่องส่วนบุคคล แต่ละชุมชนท้องถิ่นจะแตกต่างกันเนื่องจากสภาพภูมิศาสตร์และสิ่งแวดล้อม แต่ชุมชนต่าง ๆ สามารถเรียนรู้และเข้าใจซึ่งกันและกันได้ ที่มาของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ประการหนึ่งมาจากความเป็นอยู่และสิ่งแวดล้อม เช่น ภูมิศาสตร์อยู่ติดลำน้ำก็เล่นเพลงเรือ ชักพระ ที่สำคัญคือค่านิยมในเรื่องศิลป มักมีการแสดง การละเล่น การบันเทิงของชาวบ้านเจือปนอยู่เสมอ...

จากข้อความดังกล่าวสามารถชี้ให้เห็นว่าลักษณะสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นล้วนสะท้อนภาพคุณค่าของชีวิตแบบชาวบ้านอย่างชัดเจน ซึ่งหมายถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นสิ่งบ่งชี้ให้เห็นพฤติกรรมความเป็นไปตลอดจนความเปลี่ยนแปลงของสังคมในอดีตซึ่งเชื่อมโยงมาปัจจุบัน เพลงพื้นบ้านก็เช่นกัน เป็นการละเล่นที่เป็นส่วนสำคัญในการสะท้อนวิถีชีวิตของกลุ่มคนในสังคม ณ ช่วงเวลาหนึ่งได้ชัดเจน ซึ่งเพลงพื้นบ้านเปรียบได้เหมือนกับความรู้สึกนึกคิดและจิตใจของชาวบ้านที่ตรงไปตรงมาและเป็นเครื่องบันเทิงใจที่ดีของชาวบ้าน

6.2.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

องค์ประกอบและลักษณะของการแสดงเพลงทั้ง 3 มีส่วนคล้ายคลึงกับการเล่นเพลงพื้นบ้านทั่ว ๆ ไป สิ่งที่แตกต่างจากการวิจัยครั้งนี้คือ ในการเล่นเพลงแต่ละครั้ง ทั้งเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน มีขั้นตอนที่ขาดหายไปจากรูปแบบการแสดงเพลงพื้นบ้านคือการไหว้ครู จากการสอบถามพ่อเพลงแม่เพลงและบุคคลที่ศึกษาและเกี่ยวข้อง ได้ความว่าการเล่นเพลงทั้ง 3 ไม่มีพิธีการไหว้ครูที่มีพิธีรีตรองแต่อย่างใด กรณีพ่อเพลงแม่เพลงมีอาชีพเป็นหมอทำขวัญ ยามจะเล่นเพลงมักนึกถึงครูบาอาจารย์เท่านั้น ส่วนพิธีไหว้ครูจะรวมอยู่ในการไหว้ครูของหมอขวัญที่กระทำการเคารพครูอาจารย์ปีละครั้ง กรณีพ่อเพลงแม่เพลงคนอื่น ๆ ไม่พบการไหว้ครูแต่อย่างใด

ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเพลงพื้นบ้านในแง่ต่าง ๆ มาสู่สังคมปัจจุบันมีหลายสาเหตุ แบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. ปัญหาด้านเศรษฐกิจ

ระบบสภาพเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป ชาวบ้านใช้ชีวิตอยู่กับสภาพความเป็นปัจจุบันที่มีอัตราความผันแปรในการครองชีพสูง โอกาสในการแสดงน้อยลง เท่าที่พบเห็นจะเป็นการจัดแสดงเชิงอนุรักษ์ของหน่วยงานต่าง ๆ แบบเฉพาะกิจ

ยกตัวอย่างในการสาธิตการละเล่นเพลงโนเนเพราะค่าตอบแทนในการแสดงให้แก่พ่อเพลงแม่เพลงเหล่านั้นมีน้อย ในการจัดหานักแสดงหรือพ่อเพลงแม่เพลง ค่าใช้จ่ายของการจัดทั้งหมดต่อครั้ง ทั้งการจัดค่าเดินทาง, การจัดค่าเสียเวลาของพ่อเพลงแม่เพลง, การจัดค่าซื้อหาวัสดุอุปกรณ์ในการโขลกแป้งและทำขนมจีน ฯลฯ ซึ่งพ่อเพลงแม่เพลงคิดว่าไม่คุ้มค่ากับการต้องแลกเวลาทั้งวันของงานที่ตนทำ ระยะหลังจึงไม่มีการสาธิตเกิดขึ้น นอกจากนี้วิธีการสืบทอดก็หมดโอกาสไปด้วย เนื่องจากไม่ได้รับความสนใจจากสังคม ปัจจุบันนอกจากในช่วงเทศกาลหรืองานนักขัตฤกษ์ยังหาชมได้ยากแล้ว นอกจากการศึกษาค้นคว้าในลักษณะเป็นนักเรียนนักศึกษาไปหาความรู้ พ่อเพลงแม่เพลงเหล่านี้จึงให้ข้อมูลทั้งนี้เพื่อเป็นวิทยาทานเท่านั้น

2. ปัญหาด้านสังคม

แบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1) การเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมของชาติ

ในยุคสมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ช่วงปี พ.ศ. 2481-2487 รัฐบาลของจอมพล ป.พิบูลสงคราม เปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยประกาศให้ประชาชนงดเว้นการละเล่นเพลงพื้นบ้านและเพลงไทยแท้ของเก่าที่มีเนื้อหาใจความไม่สุภาพและไม่เหมาะสม อีกทั้งรณรงค์ให้ประชาชนปฏิบัติตามธรรมเนียมต่างชาติแบบสากลนิยมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงกระบวนการและรูปแบบเพลงพื้นบ้านไปมาก เสมือนเปลี่ยนวิถีชีวิตชาวบ้านใหม่ เมื่อระยะเวลาผ่านไปทำให้เพลงพื้นบ้านหายไปจากสังคม เพลงโนเนจึงลดความนิยมและเกือบสูญหายไปในสังคม มาจืดจางลงเมื่อหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพราะภาพยนตร์และวิทยุเริ่มเข้ามาแพร่หลาย ทำให้การละเล่นพื้นบ้านสูญหายไปด้วย

2) ระบบการศึกษา

การศึกษาในปัจจุบันเป็นสิ่งสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตของคนชนบท เมื่อการศึกษาของไทยมีการจัดสรรเป็นกระบวนการมากขึ้นในแผนพัฒนาการศึกษาแห่งชาติโดยพระราช-บัญญัติการศึกษาภาคบังคับต้องศึกษาตั้งแต่ประถมศึกษาปีที่ 1 จนถึงระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 ควบคู่ไปกับการพัฒนาชาติให้มีความเจริญก้าวหน้า มีผลโดยตรงที่ทำให้จำนวนประชากรประกอบอาชีพ

อื่น ๆ ได้มากกว่าอาชีพทางเกษตรกรรม บรรดาคนรุ่นใหม่ต่างมุ่งอาชีพทางภาคอุตสาหกรรมมากกว่า ทำให้โอกาสที่จะมีเวลาว่างหรือประกอบกิจกรรมของชุมชนและส่วนรวมน้อยลง สภาพชีวิตที่ต้องแข่งขันมีมากขึ้น ทำให้เกิดความห่างเหินจากศิลปะพื้นบ้านเหล่านั้นสภาพเศรษฐกิจและสังคมคนต้องทำมาหากินและจิตใจหยาบขึ้น

3) ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี

เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าของโลกยุคใหม่ มีผลทำให้สภาพชีวิตชาวบ้านเปลี่ยนจากความเป็นอยู่ภาคเกษตรกรรมเป็นภาคอุตสาหกรรม ที่เคยใช้แรงงานคนในการประกอบกิจการงานต่าง ๆ ก็เปลี่ยนมาใช้เครื่องจักรเครื่องทุ่นแรงงานมนุษย์ซึ่งประหยัดพลังงานและเวลาได้มาก กรณีเพลงโนเน เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการโขลกแป้งในการทำขนมจีน ปัจจุบันใช้เครื่องจักรในการโม่แป้งแทนแรงงานคน ชาวบ้านไม่มีเวลาที่โขลกแป้งเอง เพราะเวลาส่วนใหญ่มุ่งอยู่กับการประกอบการงานในแต่ละวัน ปัจจุบันการใช้ขนมจีนเป็นอาหารในงานต่าง ๆ ประชาชนเปลี่ยนมาซื้อโดยไม่ต้องมาโขลกเองให้เสียเวลา เพลงโนเนจึงหมดความสำคัญและเกือบสูญหายไปจากจังหวัดปทุมธานี

ปัจจุบันการโขลกแป้งทำขนมจีน ได้มีการดัดแปลงประยุกต์ใช้เพลงไทยสากลยอดนิยมทั่วไป ดังเช่นที่วัดพะเนียงแตก จังหวัดนครปฐม มีการจัดมหรสพยิ่งใหญ่และชาวบ้านต่างร่วมมือร่วมใจกันเพื่อมาช่วยงานที่วัด เป็นที่ถูกชาวบ้านทั้งคนเฒ่าคนเก่า คนวัยหนุ่มสาวและวัยเด็ก เพราะจังหวะเพลงคึกครื้นสนุกสนาน ช่วยให้บรรยากาศคึกคักขึ้น

4) เทคโนโลยีด้านสื่อสารความบันเทิง

ความเจริญทางด้านระบบการสื่อสารและเทคโนโลยีที่มีมาสนองความต้องการของคนมากขึ้น สื่อสารมวลชนต่าง ๆ รวมทั้งแหล่งบันเทิงที่มีทางเลือกใหม่ ๆ ให้กับคนไทยขยายแผ่ในวงกว้าง ความสะดวกสบายและความดึงดูดความสนใจของเพลงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่เพลงพื้นบ้าน ในรูปแบบแปลกใหม่และวิธีการนำเสนอที่น่าสนใจกว่า ความเจริญด้านอิเลคทรอนิคทำให้ความสนใจของคนเปลี่ยนไป

5) ปัญหาจากอิทธิพลของมหรสพและการแสดงอื่น ๆ

เนื่องจากปัจจัยด้านช่วงระยะเวลาทำให้เกิดสภาวะเสื่อมความนิยมของเพลงพื้นบ้าน อันเป็นกระบวนการทางแปรเปลี่ยนของวัฒนธรรม อิทธิพลของมหรสพและการแสดงในรูปแบบดนตรียุคใหม่เข้ามาแทนที่เพลงพื้นบ้าน ตั้งแต่หมดยุคของเพลงพื้นบ้าน ได้มีการเข้าแทนที่ของยุครำวงหรือรำโทน ปรับเปลี่ยนมาจนปัจจุบันการแสดงที่ดึงดูดความสนใจและชาวบ้านให้ความนิยมมากคือเพลงลูกทุ่งและหมอลำซิ่ง มีการพัฒนามาจากเพลงพื้นบ้านนั่นเอง ความน่าสนใจ ความเร้าใจของระบบการจัดการแสดงที่ครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นในตัวนักร้องนักดนตรี, หางเครื่องขบวนขนาดใหญ่, การจัดแสงสี, ถ้อยคำเนื้อร้องสองแง่สองง่าม และจังหวะจะโดนจากเครื่องขยายเสียง ฯลฯ

เป็นการเพิ่มอรรถรสและมุ่งสร้างความบันเทิงให้ผู้ชม สิ่งเหล่านี้เป็นยุทธศาสตร์ในการขายได้ ขณะที่เพลงพื้นบ้านไม่มี

6.2.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคมของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน มีบทบาทหน้าที่โดยอ้อมต่อสังคม เพราะบทร้องของเพลงเป็นสื่อกลางที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้านในเวลานั้นจริง เป็นการบอกเล่าเรื่องราวสภาพชีวิตในเวลานั้นที่เกิดขึ้น เช่น บทร้องในการบอกเล่าเชิญชวนทำบุญของเพลงลำภาข้าวสาร สามารถเป็นเครื่องบอกเวลาว่าถึงหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่าให้แก่วัดที่ยากจนแล้ว นอกจากนี้เนื้อหาของเพลงยังเป็นตัวสร้างความศรัทธาต่อพุทธศาสนาให้กับชาวบ้านมากขึ้น

บทบาทและความสัมพันธ์ของเพลงต่อระบบสังคมปทุมธานี นับวันจะเหินห่างไปจากชีวิตชาวปทุมธานีมากขึ้นตามลำดับ เริ่มตั้งแต่บทบาทของเพลงกับวิถีการดำรงชีวิต เรียกได้ว่าปัจจุบันเพลงทั้งสามประเภทของปทุมธานีไม่มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของชาวบ้านเลย เพราะชาวบ้านไม่ต้องอาศัยเพลงเพื่อความอยู่รอด ในทางกลับกันสภาพปัจจุบันของสังคมทำให้เพลงอยู่ไม่ได้ ความนิยมลดลงถอยลงเกิดภาวะการเสื่อม เพราะเพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่เกิดในระหว่างกิจกรรมของสังคม เมื่อสังคมและชุมชนไม่มีกิจกรรมเหล่านั้นแล้ว โอกาสที่จะได้เล่นได้ยินเพลงจึงต้องหมดไป

ความสัมพันธ์ระหว่างครอบครัว จากที่เมื่อก่อนเคยร่วมอยู่อาศัยแบบครอบครัวขยาย มาในปัจจุบันการสร้างครอบครัวในสังคมจัดเป็นครอบครัวเดี่ยวมีจำนวนสมาชิกน้อยลง ภารกิจหน้าที่ในแต่ละวันของสมาชิกมีมาก เวลาที่มีส่วนร่วมของที่บ้านลดน้อยลง ทำให้ความใกล้ชิดและความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลน้อยลงไปด้วย โดยเฉพาะบ้านที่ไม่มีกลุ่มผู้สูงอายุด้วยแล้วยิ่งทำให้เกิดช่องว่างระหว่างบุคคลง่ายขึ้น

เสฐียรโกเศศ (2531: 437) กล่าวถึงกิจกรรมของชุมชนในปัจจุบัน การชุมนุมรื่นเริงในงานวันตรุษวันสารท ก็ไปชุมนุมรวมกันที่วัด อันเป็นสถานย่านกลางของหมู่บ้าน เหตุนี้เนื้อที่อันเป็นเขตของวัดจึงเป็นสถานที่กว้างขวาง พอใช้เป็นที่ชุมนุมของชาวบ้านได้ ในตอนที่มีการชุมนุมทำบุญกันนี้ เป็นโอกาสให้หญิงสาวแต่งตัวสวยงามได้เต็มที่ เพราะงานอย่างนี้มิได้มีบ่อยครั้ง...กล่าวได้ว่าวัดกับบ้าน มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดปัญหาข้อขัดข้องต่าง ๆ เกี่ยวกับชีวิตประจำวันของชาวบ้าน วัดก็มีส่วนเกี่ยวข้องด้วยไม่มากก็น้อย...หากพระผิดวินัยก็ต้องตีความเสียใหม่ (Re-interpretation) โดยปรับให้เข้ากับความต้องการอันจำเป็นตามเงื่อนไขของท้องถิ่น เป็นประการแรก อยู่ที่พื้นฐานการทำมาหากินของหมู่บ้าน ถ้ามีความมั่นคงดีแล้ว ชาวบ้านก็มีชีวิตที่เรียกได้ว่าสมบูรณ์คืออยู่ดีกินดี เหตุนี้

ความสำคัญของหมู่บ้านจึงอยู่ที่วัด และพระก็เป็นส่วนหนึ่งของหมู่บ้าน ผิดกับพระในกรุงอาจไม่รู้จักคนได้ทั่วถึงเพราะอยู่ในวงกว้าง

จากข้อความดังกล่าวแสดงความสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัดในได้อย่างชัดเจน ในอดีตเมื่อชาวบ้านมีความศรัทธาและนับถือพระสงฆ์เหมือนเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้าน หมู่บ้านนั้นจะสงบสุข มีการปกครองกันง่ายซึ่งหมายถึงพระต้องเป็นแบบอย่างที่ดีให้แก่ชาวบ้าน แต่ในปัจจุบันกลุ่มคนที่หากินในคราบพระสงฆ์มีมาก ทั้งการปอกลอก หลอกต้มตุ่นประชาชน ทำให้ศาสนาแปดเปื้อนไปด้วย ประชาชนจึงลดความศรัทธานับถือสถาบันศาสนา มีผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัด หรือ ประชาชนกับพระสงฆ์ห่างไกลกัน ทั้งนี้เพราะสังคมที่มีความเป็นอยู่แบบเดี่ยว ไม่กล้าไว้ใจสิ่งใดง่าย ๆ ประชาชนด้วยกันเองมีความเห็นตัวและแก่งแย่งกันมากขึ้น

6.2.1.4 ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนจากสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้องเพลงทั้ง 3 ประเภท สามารถแสดงให้เห็นภาพสะท้อนทั้งด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และภาพสะท้อนด้านสังคม ยกตัวอย่างเรื่องการศึกษา ความเชื่อและค่านิยมของชาวบ้าน ดังนี้

1) ภาพสะท้อนด้านพื้นฐานการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนด้านพื้นฐานความรู้ของชาวบ้าน ความถนัดในการประกอบอาชีพและความสามารถของพ่อเพลงแม่เพลง ในเรื่องของความแตกต่างของทักษะในการขับร้องอาจมีความสัมพันธ์ในเรื่องความชำนาญและประสบการณ์ในการร้อง คุณวุฒิ วัยวุฒิ เช่น นายเหลื่อม เครือโชติ และนางรำพึง แก้วแดง เคยประกอบอาชีพเป็นหมอทำขวัญมาก่อน ประสบการณ์ในการผ่านงานมีมากกว่าอีกทั้งยังมีความรู้ในเรื่องของวรรณคดีหรือสุภาษิตคำสอนของไทย ทำให้สามารถนำความรู้ที่ตนมีมาดัดแปลงให้เข้ากับเนื้อร้องบทร้องที่มีเนื้อหาแตกต่างกันออกไป ในขณะที่คนอื่นอาจมีความรู้ในเรื่องของอาชีพที่มีความเชี่ยวชาญในด้านงานอื่น ๆ อีก เช่น คลุกคลีกับการการทำการเกษตร จะสามารถนึกถึงชื่อผลไม้หรือดอกไม้ต่าง ๆ ได้มากกว่า เป็นต้น

2) ภาพสะท้อนด้านค่านิยมและค่านิยมเกี่ยวกับการทำบุญ

เสฐียร โกเศศ (2531: 364) กล่าวเกี่ยวกับความศรัทธาในพุทธศาสนาของชาวบ้านว่า

...สมัยก่อนการเป็นอยู่ของชาวบ้านหากเป็นเรื่องเกี่ยวกับประเพณีนอกจากพระสงฆ์ ซึ่งชาวบ้านถือว่าควรได้รับการเคารพบูชายิ่งกว่าใคร ๆ ...

จากข้อความดังกล่าว มีเค้าโครงที่ใกล้เคียงกับสภาพปัจจุบันของบทร้องในเพลงลำภา-ข้าวสาร เพราะนอกเหนือจากความศรัทธาในพุทธศาสนาของชาวบ้านแล้ว ศาสนายังมีอิทธิพลต่อวิถีชาวบ้านโดยเข้าเป็นส่วนหนึ่งในจิตใจของชาวบ้าน เห็นได้ว่าบทร้องภายในเพลงลำภาข้าวสารนั้นในทุก ๆ บท มีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำบุญ ความเชื่อและค่านิยมของไทยว่านรกสวรรค์มีจริง แสดงให้เห็นว่าวิถีชีวิตของชาวบ้านโดยเฉพาะอย่างยิ่งในชนบทยังมีพุทธศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ทำให้เกิดค่านิยมในการประพฤติปฏิบัติตนตามจารีตและประเพณีนิยม เพื่อให้ประพฤติตนอยู่ในกรอบที่ดีงามของสังคม

6.2.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

กรณีการอนุรักษ์และส่งเสริมเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้านของจังหวัดปทุมธานี มีการบริหารจัดการจากหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ส่วนมากในรูปแบบเฉพาะกิจเท่านั้น เช่น ในช่วงที่มีการรณรงค์ให้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือช่วงที่มีการปฏิบัติตามนโยบายของรัฐบาล เป็นต้น เมื่อใดที่มีการจัดการลักษณะนี้มักมีการตื่นตัวบ้างแต่เป็นกลุ่มน้อย ส่วนมากจะเป็นกลุ่มองค์กรที่รับผิดชอบโดยตรง เมื่อสิ้นสุดการแสดงแต่ละครั้ง ชาวบ้านไม่ได้ให้ความสนใจมากเท่าใดนัก ต่างมุ่งกับกิจการในการดำรงชีพมากกว่า ทั้งนี้การทำงานกับชาวบ้านเป็นเรื่องยากขึ้นเพราะปัจจัยในการครองชีพมีการเปลี่ยนแปลงไป เมื่อชาวบ้านไม่ได้ผลประโยชน์จึงปล่อยประละเลยและไม่ให้ความสำคัญกับสิ่งที่เกิดขึ้น ส่วนของยุวชนและเยาวชนมีการเผยแผ่ในรูปแบบการจัดการศึกษาให้แก่นักเรียนนักศึกษามีจำนวนน้อย เมื่อผู้เรียนศึกษาจบหลักสูตรหรือผ่านรายวิชานั้น ๆ แล้ว มิได้มีการจัดสรรให้ศึกษาอย่างต่อเนื่อง ทำให้ไม่มีการปลูกฝังให้เห็นคุณค่าของเพลงพื้นบ้านอย่างแท้จริง ประกอบกับเยาวชนหันไปให้ความสนใจกับเพลงสมัยใหม่มากขึ้น สาเหตุเหล่านี้ล้วนเป็นผลทำให้ความนิยมเพลงพื้นบ้านของชาวบ้านในจังหวัดปทุมธานีจึงเป็นเพียงความนิยมในส่วนน้อย เพราะเพลงพื้นบ้านมิได้เข้ามามีบทบาทกับการดำรงชีวิตแต่อย่างใด

แนวโน้มในการอนุรักษ์และแผนพัฒนาด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติยังเป็นไปตามนโยบายที่ตั้งไว้ แต่กระบวนการในการรักษาและลงมือปฏิบัติเพื่อเปลี่ยนค่านิยมของคนในสังคม ให้รู้จักสืบทอด รักและหวงแหนเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก นอกเหนือจากปัญหาเรื่องความพร้อมขององค์กรหรือหน่วยงานต่าง ๆ แล้ว ปัญหาเรื่องค่านิยมของชาวบ้านก็เป็นสิ่งสำคัญ เพราะการเปิดรับกระแสความเป็นตะวันตกมีมาก เนื่องจากสังคมไทยใช้วิธีการปลูกฝังค่านิยมผิด ๆ มาช้านาน การทำงานกับชาวบ้านเป็นเรื่องใหญ่เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวเนื่องกับความรู้สึกทางจิตใจของชาวบ้านโดยตรง

ปัจจุบันรัฐบาลมีนโยบายการปลูกฝังให้คนไทยสำนึกรักบ้านเกิด รู้จักใช้ของที่เป็นผลิตภัณฑ์ของชุมชนแล้ว สิ่งเหล่านั้นสามารถทำได้เพราะเมื่อปฏิบัติแล้วส่งผลโดยตรงต่อชีวิตความเป็น

อยู่ของชาวบ้าน แต่เพลงพื้นบ้านเรื่องศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากความรู้สึก มิได้เป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิต เพราะฉะนั้นแนวทางในการปฏิบัติที่สามารถกระทำได้คือการสร้างความเข้าใจตั้งแต่พื้นฐานระบบครอบครัว การให้ความรู้จากระบบโรงเรียน การให้แนวทางในการอนุรักษ์ของชุมชน และการสนับสนุนในรูปแบบการศึกษาค้นคว้าต่อไป

6.2.2 การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.2.2.1 รูปแบบโครงสร้าง

โครงสร้างเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปจะมีเพียง 2 ท่อนเพลง (Binary Form) ซ้ำไปมา โดยเป็นท่อนเนื้อเรื่องและท่อนสร้อยเพลง ในการเก็บข้อมูลภาคสนามมีการพบรูปแบบ 3 ท่อนเพลง (Ternary Form) บ้าง เพราะเหตุจากผู้ร้องอาจคิดมีการแปรทำนองหรือร้องทำนองใหม่ ๆ สอดแทรกในเพลงบ้างบางช่วง ทำให้เกิดรูปแบบของเพลงพื้นบ้านที่ต่างจากรูปแบบเดิม แต่ส่วนมากในการศึกษาวิเคราะห์เพลงร้อง มักกำหนดการแบ่งท่อนเพลงจากลักษณะทำนองและบทร้องเป็นหลัก

6.2.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง

ระดับเสียงโครงสร้างใช้เกณฑ์ในการดูจากค่าความยาวของระดับเสียงในจังหวะหลัก และระดับเสียงที่เป็นศูนย์กลางโดยมีการซ้ำมากครั้ง สามารถบอกโครงสร้างได้หลายแบบ เช่น จากช่วงเด่นของเสียงในแต่ละวรรค, การซ้ำเสียงจำนวนมากครั้ง ทั้งนี้ระดับเสียงโครงสร้างมีความสำคัญและเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษาบันไดเสียง และลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงด้วย

6.2.2.3 บันไดเสียง

เป็นที่ทราบโดยทั่วไปแล้วว่า บันไดเสียงของดนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นรูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) มีระยะความห่างของเสียงในขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในกรณีเพลงพื้นบ้านของจังหวัดปทุมธานีก็เช่นกัน ทั้งสามเพลงจัดว่ามีขั้นความห่างของระดับเสียงโดยดำเนินตามขั้นเป็นรูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale) ระดับเสียงที่พบโดยมากเริ่มที่ระดับเสียง A (A minor Scale) และ D (D minor scale) เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มา

จัดเรียงพบว่าระยะความห่างของระดับเสียงแต่ละขั้นเทียบเคียงได้เท่ากัน แม้การเริ่มต้นของระดับจะเสียงต่างกัน แต่จะวนและสลับตามขั้นไปเรื่อย ๆ

6.2.2.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของเพลงโดยการศึกษาจากเส้นเค้าโครงร่างที่แสดงจากกราฟเป็นเพียงวิธีการหนึ่งซึ่งสามารถทราบทิศทางในลักษณะต่าง ๆ ได้ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันแต่ละแนวจะเป็นลักษณะแนวขนาน การศึกษาเพลงร้องโดยเฉพาะท่อนที่เป็นสร้อยเพลงมักมีทิศทางการเคลื่อนที่ไปตามขั้น มีการกระโดดข้ามขั้นน้อย สิ่งที่สังเกตได้คือลักษณะแนวทำนองเพลงของเพลงพื้นบ้านทั้ง 3 ประเภทเป็นลักษณะแบบแนวนอนซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตะวันออก เป็นไปตามผังการศึกษาเพลงในแถบเอเชียตะวันออกของ อรวรรณ บรรจงศิลป สังเกตลักษณะการเคลื่อนที่ในแนวนอนและการเปลี่ยนทิศทางของเสียงตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงท้ายวรรค โดยลักษณะเส้นโครงดังกล่าว ยังสามารถทำให้เราทราบแนวโน้มของทำนองที่จะเกิดต่อไปได้ว่ามีเค้าโครงอย่างไร

6.2.2.5 กระสวนจังหวะ

เพลงพื้นบ้านมักมีกระสวนจังหวะไม่ซับซ้อนและใช้ซ้ำกันไปมาเพียงไม่กี่ลักษณะ เมื่อผ่านทำนองในท่อนต่าง ๆ ลักษณะจังหวะเดิมมักจะกลับมาปรากฏอีก โดยจะซ้ำวนเวียนกันอย่างสม่ำเสมอ การขอยืมเอารูปแบบเครื่องหมายกำหนดจังหวะของดนตรีสากลมาเป็นตัวกำหนด สามารถบอกอัตราคร่าว ๆ ได้ แต่ความคลาดเคลื่อนจากการขับร้องของบุคคลทำให้โน้ตถูกกำหนดโดยค่าอัตรา มีผลทำให้ลักษณะของโน้ตที่บันทึกมีความคลาดเคลื่อนเสมอ

6.2.2.6 พิสัยของเสียง

เนื่องจากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ใช้โน้ตจากการถอดบันทึกเป็นระบบโดเคลื่อนที่ (Movable Do) พิสัยของเสียงจึงอยู่ในย่านเสียงเดียวกัน โดยมากขีดความสามารถของพ่อเพลงแม่เพลงในการร้องมักไม่เกิน 1 ช่วงเสียง (1 Octave) ส่วนมากจะย้ายย่านเสียงในการขึ้นท่อนเพลงใหม่ เช่น การย้ายย่านเสียงขึ้นสูง 1 ช่วงเสียงในการร้องรับท่อนสร้อยเพลง ซึ่งเป็นปกติที่ลูกคู่ต้องร้องขึ้นเสียงสูงก่อนจะลงกลับมาระดับเสียงเดิม

6.2.2.7 การบรรจุคำร้อง

จากการศึกษา ลักษณะการขับร้องส่วนมากจะร้องแบบเนื้อเต็ม ส่วนของนายเหลื่อมมีการร้องแบบเอื้อนเสียงโดยการตวัดเสียงด้วย ซึ่งการขับร้องของนายเหลื่อมมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เพราะสังเกตจากการขับร้องทั้ง 3 เพลง นายเหลื่อมร้องแบบเอื้อนทั้งหมด ซึ่งเป็นเรื่องของเทคนิควิธีการขับร้องของแต่ละคน

เทคนิควิธีการขับร้องแบบต่าง ๆ สามารถบ่งบอกอารมณ์ของผู้ร้องชัดเจนขึ้น เช่น วิธีการใช้เอื้อนเสียงแบบโหนเสียงมีจุดประสงค์เพื่อทอดน้ำเสียงหรือลากเสียงให้คงอยู่ เพื่อเชื่อมโยงคำอย่างต่อเนื่อง ดังนั้นในการขับร้องลักษณะการฉีกคำจะเกิดน้อยมาก หรือการเน้นเสียง การตวัดเสียงขึ้นหรือลง สามารถบ่งบอกน้ำหนักของเสียงได้ ดังนั้นว่ามีกระแทกเสียง หรือตะเบงเสียงดังเบาอย่างไร ฯลฯ ทำให้ทราบความแตกต่างของสำเนียงเพลงนั้น ๆ ด้วย

ลักษณะการขับร้องแบบเอื้อนของ นางเฉลียว สุทธาวาศ ขับร้องเพลงลำภาข้าวสาร จากทำนองในท่อน B ซึ่งเป็นสร้อยเพลง มีทำนองคล้ายกับเอื้อนเพลงมอญดูดาวทั้งเนื้อร้องและทำนองซึ่งจัดเป็นเพลงสำเนียงมอญ จากการสอบถามนางเฉลียวได้ความว่า ตนเป็นคนเชื้อสายมอญและพอร้องเพลงไทยเดิมได้บ้าง จึงนำทำนองสร้อยเพลงมอญดูดาวดังกล่าว มาร้องในท่อน B ซึ่งต่างจากทำนองเดิมที่มีอยู่ มีความเป็นไปได้ว่า การศึกษาลักษณะทำนองมีความคลาดเคลื่อนมากในการสรุปรูปแบบของการร้อง เพราะปัจจัยในแง่ของตัวบุคคลและลักษณะทางสรีระที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

ประเด็นลักษณะการร้องแบบเอื้อนของนางเฉลียว ยังตรงกับงานวิจัยของ ถนอมศรี แสงทอง (2540: 129-134) ทำการศึกษาเรื่อง "การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ" ในประเด็นศึกษาการเอื้อน พบว่าเพลงมอญดูดาว (ราตรีประดับดาว) มีการร้องแบบเอื้อนอิสระเหมือนกันกับนางเฉลียว ซึ่งการร้องแบบเอื้อนอิสระนี้ใช้มากในเพลงไทยสำเนียงมอญทั่วไป

นอกจากนี้ วัฒน์ วรรลยางกูร (2526: 244-245) กล่าวว่า ทำนองเพลงร้องง่ายจำง่ายตามประสาคนลูกทุ่ง เพลงมีสองทำนองคือ ทำนองเห่ลา (เหล่า) และทำนองทะแยมอญ (อย่างที่มักใช้แต่งเพลงเชียร์มีสร้อยว่า เอ๋ยโอละหน่าย โอละหน่ายหน่อยเอย ฯลฯ)

จากเอกสารของวัฒน์ดังกล่าว สังเกตได้ว่านางเฉลียวเป็นคนเชื้อสายมอญโดยแท้ จึงเป็นไปได้ว่าลักษณะการขับร้องของชาวบ้านมีอิทธิพลมาจากการได้ยินได้ฟังหรือเกิดจากความคุ้นเคยในทำนองเพลงประจำท้องถิ่นของตน ทำนองของสร้อยเพลงจึงน่าจะเพี้ยนมาจากเพลงทะแยหรือเพลงสำเนียงมอญได้ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทั้งทำนองเพลง บทร้อง หรือแม้แต่การดัดแปลง การคิดทำนองลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงภายหลังทำให้เกิดความแปลกใหม่ของชาวบ้าน ซึ่งเป็นสิทธิที่ชาวบ้าน

สามารถทำได้ ไม่ว่าเป็นกรณีของนายเหลื่อม นางเฉลียว ถือเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นพื้นบ้านที่ไม่มีลักษณะที่แน่นอนตายตัว

6.2.2.8 ความสัมพันธ์ระหว่างวลีทำนองเพลง

จำนวนพยางค์ของรูปแบบเพลงประเภทเพลงร้องพื้นบ้าน ส่วนมากเป็นเพลงที่ใช้ปฏิภาณในการร้อง ดังนั้นผู้ร้องมักให้ความสำคัญกับเรื่องความเหมาะเจาะทันท่วงทำนองที่เกิดจากการสัมผัสคล้องจองกันของคำร้องมากกว่าจำนวนพยางค์ เพราะผู้ร้องคิดแต่ว่าต้องร้องโต้ตอบให้ได้ ระยะเวลาในการที่จะคิดสร้างสรรคำมีจำกัด เพราะต่างฝ่ายก็อยากเอาชนะด้วยวาจาให้ได้ เรียกว่าเชือดเฉือนด้วยวาจา ชาวบ้านส่วนใหญ่ไม่พิถีพิถันความไพเราะสละสลวยของถ้อยคำ เพียงให้สื่อความหมายเข้าใจและถูกใจคนชมเป็นใช้ได้ จึงทำให้จำนวนวลีทำนองเพลงกับเนื้อร้องไม่แตกต่างกันมากนัก ทั้งนี้เพราะระบบของฉันทลักษณ์ในการร้องให้คล้องจองกันเป็นสิ่งบังคับอยู่แล้ว

ลักษณะการใช้วลีทำนองที่มีความสัมพันธ์กับทำนองเพลง เห็นได้ว่ารูปแบบที่ออกมาของแต่ละวรรคเพลงนั้น มีส่วนสัมพันธ์กับน้ำหนักของเสียงในการขับร้องช่วงปลายวรรค ซึ่งจะเบาลงตามธรรมชาติ เป็นการบ่งบอกได้ว่าฉันทลักษณ์ในเพลงพื้นบ้านไทยเป็นตัวกำหนดการขึ้นและจบวรรคเพลง เพราะการร้องโต้ตอบของแต่ละคนต้องมีเป็นไปในแบบเดียวกัน ขณะที่ลูกเล่นที่แสดงเกิดจากการสรรหาคำร้องที่มีการสัมผัสของทำนองที่รองรับกันได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ลักษณะฉันทลักษณ์หรือจำนวนคำร้องยังเป็นบ่อเกิดของท่อนวรรครับส่งของเพลง ทั้งนี้ยังเป็นจุดสำคัญคือช่วงเวลาการพักหายใจ เป็นตัวกำหนดความสั้นยาวของวรรคเพลงด้วย

วรรคเพลงสั้นยาวมีผลต่อผู้ชมหรือคนฟังเนื่องมาจากความโดดเด่นของเนื้อร้อง เพราะท่วงทำนองมีจังหวะจะโคนที่บังคับอยู่แล้ว ดังนั้นการที่พ่อเพลงแม่เพลงจะด้นโดยปฏิภาณหรือใช้ไหวพริบมาร้องรับแต่ละท่อนจึงต้องระมัดระวังเรื่องจำนวนพยางค์ให้ถูกต้องเหมาะเจาะกับท่วงทำนองเพลงหรือจังหวะปรบมือ ทั้งนี้พ่อเพลงแม่เพลงแต่งบทร้องตามความนิยมของสังคมซึ่งเนื้อหาของเพลงจะเกี่ยวข้องกันกับวลีที่ใช้เป็นสำคัญ ชาวบ้านและพ่อเพลงแม่เพลงต่างคุ้นเคยอยู่แล้ว ดังนั้นเมื่อเกิดการขาดหรือเกินของจำนวนวลีเป็นเครื่องบอกได้ว่าผู้ร้องนั้นร้องผิดแปลกไปจากระบบฉันทลักษณ์เพลงนั้น ๆ

6.3 ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างแนวทางในการศึกษาวัฒนธรรมของ อารี กุลตัณฑ์ (2526: ม.ป.น) ได้เสนอแนวการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังนี้

1. เก็บข้อมูลงานสนาม ทำให้ทราบถึงการรับอิทธิพลหรือตัวแปรหรือวิวัฒนาการของสิ่งนั้น ๆ แต่ข้อมูลต้องละเอียดและเป็นจริงที่สุด

2. ทำการวิเคราะห์วิจัย แล้งเผยแพร่โดยตรงตามหน้าที่ใช้สอยอย่างใจจริง

3. ทำการรวบรวม

4. การเก็บข้อมูลที่ต้องทำซ้ำเสมอ ๆ เพื่อสังเกตการเปลี่ยนแปลง

แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมดังกล่าว เป็นแนวทางโดยทั่วไปในขอบข่ายของนักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม จากการศึกษาเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ทั้งประเด็นศึกษาสภาพปัจจุบันและศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ผู้วิจัยเห็นสมควรเสนอแนะประเด็นการศึกษาเพิ่มเติม เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาในวงกว้างต่อไป ดังนี้

1. ศึกษารายละเอียดทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น

2. ศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงของเพลงพื้นบ้านต่อไป อย่างถูกต้องตามกระบวนการศึกษาด้านมานุษยดนตรีวิทยา

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

(ภาษาไทย)

กมล เกตุสิริ. (ม.ป.ป.). เสียงดนตรีในภาษาไทย. คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานเลขาธิการนายกรัฐมนตรี. ประกายพรึก.

กระแสร์ มาลยาภรณ์ (2525). หลัก 10 ประการในการอ่านวรรณคดีวรรณคดีวิเคราะห์; หลักบางประการ (143). ใน วรรณกรรมวิเคราะห์. (2525). (พิมพ์ครั้งที่ 2). คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม: ทิพย์อักษร.

กฤษณา แสงทอง. (2540). เพลงปฏิพากย์ : วัฒนธรรมการดนตรี และภาพสะท้อนทางสังคมของชาวตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ก.ศ.ร. กุหลาบ. (บรรณาธิการ). (2543). นิราศยี่สาร. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

คณะวิจัยเรื่องทัศนคติของสังคมต่อเพลงพื้นเมืองภาคกลางของประเทศไทย. (2524). การละเล่นพื้นเมืองของปทุมธานี. ใน การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ (พ.ศ. 2522-2524 . กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

จังหวัดปทุมธานี. (ผู้จัดทำ). (2525). สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จังหวัดปทุมธานี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่นกรมการปกครอง.

จันทนา คชประเสริฐ. (2542). การสร้างชุดการสอนฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เรื่อง เพลงเทพทอง สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 . ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2537).แนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26. (87-88 ม.ค. 2538) มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ฉนอมศรี แสงทอง. (2540). การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธนาคารกรุงเทพจำกัด. (2529). การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ รวมสูจิบัตรด้านการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

ทองคำ พันนัทธี. (2536). ประเพณีและการละเล่นพื้นบ้าน. ใน ของดีเมืองปทุม. กรุงเทพมหานคร: ฟิวเจอร์เพลส.

เทพ สุนทรศารทูล. (2535). เพลงยาวนิราศสุนทรภู่. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย

ประไพศรี สงวนวงศ์. (2532). นาฏดุริยางค์ศิลป์ของชาวเขาในภาคเหนือ. กรุงเทพมหานคร: คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2540). ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป. (เอกสารประกอบการเรียนรายวิชาประวัติดนตรีตะวันตก: (ม.ป.ท).

ปรานี วงศ์เทศ. (2525). พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

ปัทมา บุญอินทร์. (2537). การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน:กรณีศึกษาเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา. วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. (2525). มานุษยวิทยากับการศึกษาคติชาวบ้าน. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มนตรี ตราโมท. (2540). การละเล่นของไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: มติชน.

โมร์วน, เอส. กาบาริโน. (2531). ประวัติทฤษฎีทางมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรมโดยสังเขป. (จุไรรัตน์ จันทร์ธำรง และยุพา คลังสุวรรณ, ผู้แปล). คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (ผู้จัดทำ). (2539). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

วงเดือน สุขบาง. (2526). การศึกษาประเพณีการลำภาข้าวสารและการตักบาตรพระร้อยในอำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี. คณะมานุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์: วิทยาลัยครูนครปฐม.

วีรวัฒน์ วงศ์สุปไทย. (2536). ขนมพื้นบ้านเมืองปทุม ใน ของดีเมืองปทุม. กรุงเทพมหานคร: ฟิวเจอร์เพลส.

วีระ บำรุงรักษ์. (2538). ความหมายต่างๆ ของวัฒนธรรม. ใน เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องการวัฒนธรรมศึกษา กระบวนการบริหารและจัดการวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: ประชาชน.

วัฒน์ วรรลยางกูร. (2526). บนเส้นลวด. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

วัฒนะ บุญจับ. (2532). จังหวะและทำนองในเพลงฉ่อยและลำตัด. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วัฒน์ วรรลยางกูร. (2526). บนเส้นลวด. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

วัฒนะ บุญจับ. (2532). จังหวะและทำนองในเพลงฉ่อยและลำตัด. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมจิตร กัลยาสิริ. (2524). การวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรบัณฑิต ภาควิชามัธยมศึกษา. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานจังหวัดปทุมธานี. (2544). บรรยายสรุปจังหวัดปทุมธานี: ม.ป.ท.

สำนักเร่งรัดพัฒนาชนบท. (2539). ปทุมธานีไกด์. ปทุมธานี: พี.พริ้นติ้งกรุ๊ป.

เสฐียรโกเศศ. (2521). การศึกษาเรื่องประเพณีไทยและชีวิตชาวไทยสมัยก่อน. กรุงเทพมหานคร: เจริญรัตน์การพิมพ์.

_____. (2531). ชีวิตชาวไทยสมัยก่อน. กรุงเทพมหานคร: เจ.เอ็น.ที.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: Dr.Sax.

สุกัญญา สุจฉายา. (2525). เพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (บรรณาธิการ). (2543). เพลงพื้นบ้านศึกษา. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542). ร้องรำทำเพลง. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: พิฆเนศพริ้นติ้งเซ็นเตอร์.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2535). ดนตรีวิจักษณ์. กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.

บรรณาธิการ. (2543). นิราศยี่สาร. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี. (2535). ศิลปวัฒนธรรมเมืองปทุมธานี. ม.ป.ท.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี. (2539). ของดีเมืองปทุมเล่ม 2 . ม.ป.ท.

องค์การบริหารส่วนจังหวัดปทุมธานี. (2542). จังหวัดปทุมธานี (หนังสืออ่านเพิ่มเติมบทเรียนสร้างเสริมประสบการณ์ชีวิตสำหรับเด็กระดับประถมศึกษา). ม.ป.ท.

อรวรรณ บรรจงศิลป. (2540). การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษาในดนตรีไทย. รายงานการวิจัย ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุมานราชธน,พระยา. (2533). ร้องรำทำเพลง ใน 100 ปี พระยาอนุมานราชธน เล่มที่ 1 รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภาลาดพร้าว.

อารี กุลตัณฑ์. (2526). รูปแบบวัฒนธรรมไทย. ใน วัฒนธรรมพื้นบ้านไทยภาคกลาง. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์ (20 ก.ค. 26).

เอนก นาวิกมูล. (2527). เพลงนอกศตวรรษฉบับปรับปรุง. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: ธรรมสาร.

_____. (2531). คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภาลาดพร้าว.

_____. (2532). เพลงพื้นบ้าน ใน สรรพสังคีต. กรุงเทพมหานคร: สมาพันธ์.

_____. (2536). เพลงพื้นบ้านจากยายทองหล่อ. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์บับลิชชิ่ง. จัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นางทองหล่อ ทำเลทอง ศิลปินแห่งชาติ.

_____. (2541). อยู่อย่างชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์ดี.

เอนก นาวิกมูลและคนอื่น ๆ. (2532). ควลเพลงกลางทุ่งจากเพลงพื้นบ้านถึงเพลงลูกทุ่ง. กรุงเทพมหานคร: ไพศาลศิลป์การพิมพ์.

ภาษาอังกฤษ

Banchongsilpa, Orawan. (1988). Variations in the singing of Phleeng Pe, A Thai classical Form. Master's thesis, Faculty of the Graduate School: Philippines University.

Cadar, Usopay Hamdag. (1980). Context and style in the vocal music of the Muranao in Mindanao, Philippines. (Ph.D. Dissertation, Doctor of Philosophy: Washington University.

Hood, Mantle. (1971). The Ethnomusicologist. New York: Mcgraw-Hill.

Merriam, Alan P. (1964). Anthropology of music. Chicago: University Press.

Nettl, Bruno. (1964). Theory and Method in Ethnomusicology. London: the Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited.

บุคลานุกรม

ฉลอง จันทิมา. 14 สิงหาคม 2542. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

เฉลียว สุทธาวาศ. 4 มีนาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

ช่วง (พระ) โชติปาโล. 7 มีนาคม 2542. ผู้เชี่ยวชาญประเพณีมอญ. สัมภาษณ์.

ชะม้อย ฤทธิ์มังกร. 9,16 กรกฎาคม 2542. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

เชื้อ อมรเดช. 2543. สัมภาษณ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 7 มกราคม 2542-กันยายน 2544. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

ทองคำ พันนัทธี. 8 พฤศจิกายน 2542. ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาวรรณศิลป์ พ.ศ.2540 ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

ธวัชชัย พวกดี. 26 ตุลาคม 2542. ผู้ได้รับการเชิดชูเกียรติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

นาฏยา สุวรรณทรัพย์ 26 กรกฎาคม, 26 ตุลาคม 2542. ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ ฯ. สัมภาษณ์.

บุญชู ทองประยงค์. 13 เมษายน 2543. มคนายกวัดเจดีย์ทอง จังหวัดปทุมธานี. สัมภาษณ์.

ประยุทธ พรรณวรรณ. 5 มีนาคม 2543. อดีตเลขานุการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราช-ภัฏเพชรบุรี วิทยาลงกรณ์ ฯ. สัมภาษณ์.

ผวน โพธิสิ. กรกฎาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

พจี บำรุงสุข. เมษายน 2543. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

มาลัย พงษ์ประดิษฐ์. กรกฎาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

รำพึง แก้วแดง. 22 มีนาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

วันโชค พัชรมุกดากรณ์. มีนาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

สนอง คลังพระศรี. 7 เมษายน 2543-กันยายน 2544. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

สมพร รอดไม้. 6 สิงหาคม 2542. หัวหน้างานวิชาการศึกษานิเทศก์ จังหวัดปทุมธานี. สัมภาษณ์.

สำเนียง ช่างต่อ. 9,16 กรกฎาคม 2542. พ่อเพลง. สัมภาษณ์.

เหลื่อม เครือโชติ. 2,9,16 กรกฎาคม 2542-เมษายน 2543. พ่อเพลง. สัมภาษณ์.

อนรรฆ จรัณยานนท์. 7 มกราคม 2542-กันยายน 2544. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

อานันท์ นาคคง. 13 ธันวาคม 2542. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

เอนก นาวิกมูล. 23 กรกฎาคม 2542. ผู้ศึกษาเพลงพื้นบ้าน. สัมภาษณ์.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
โน้ตเพลง

เพลงโนเน

♩-72 ขับร้องโดย นายเหลื่อม เครือโชติ

41
B
ที่ อย่าง กระ ดี่ ตก คลัก ที่ ยัง ไม่ ยัก ยัก เอ๋ย ออก ได้ เอ๋ย ยอด เจ้า เอย เออะ เอย ยาย
46
ใน ยาย ใน เน เอย ใน เน ละ ละ ใน เน ใน ช้า ไม่ รัก ไม่ มา แม่ ใน เน
52
C
เอย มา พบ เจ้า ละ แม่ สาว ตา กลม มา พบ เจ้า ละ แม่ สาว ตา กลม น่า รัก น่า ชม เสีย นี่ กระ
58
B
ไร เอ๋ย ยอด เจ้า เอย เออะ เอย ยาย ใน ยาย ใน เน เอย ใน เน ละ ละ ใน เน ใน
64
C
ช้า ไม่ รัก ไม่ มา แม่ ใน เน เอย ครั้น มา ถึง จะ พึ่ง พา พัก ครั้น มา ถึง จะ พึ่ง พา
70
B
พัก ฉัน ยัง ไม่ รู้ จัก จัก เอ๋ย ว่า ใคร เอย ยอด เจ้า เอ๊ย เออะ เอย ยาย ใน ยาย
75
D.S. al Fine
ใน เน เอย ใน เน ละ ละ ใน เน ใน ช้า ไม่ รัก ไม่ มา แม่ ใน เน เอย
Fine

เพลงโนเน

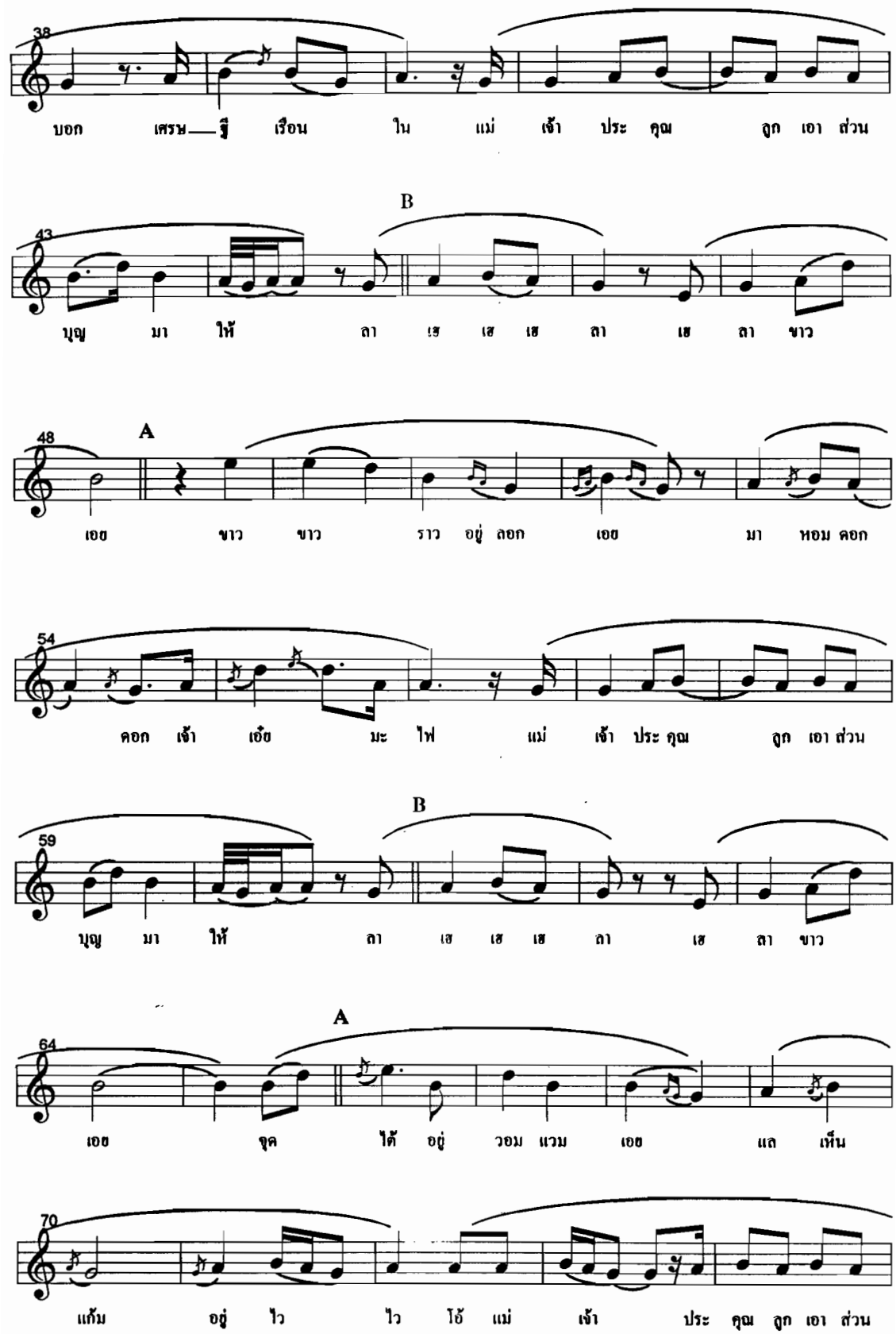
ขับร้องโดย นางผวน โพธิสิ

เพลงโนเน

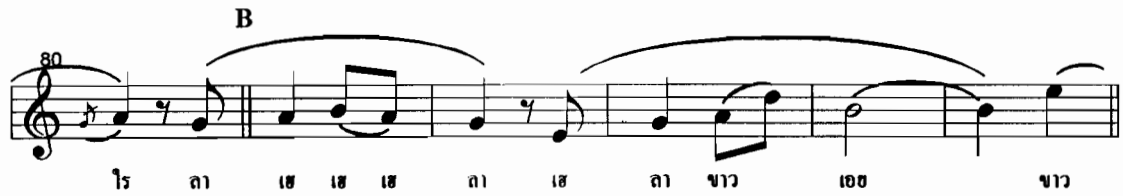
♩-80 ขับร้องโดย นางรำพึง แก้วแดง

เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นายเหลื่อม เครือโชติ


38
บอก เศรษ—ฐี เรือน ใน แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน
B
43
บุญ มา ให้ ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว
A
48
เอย ขาว ขาว ราว อยู่ ลอก เอย มา หอม คอก
54
คอก เจ้า เอ๋ย มะ ไฟ แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน
B
59
บุญ มา ให้ ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว
A
64
เอย จุค ได้ อยู่ วอม แวม เอย แล เห็น
70
แก้ม อยู่ ไว ไว โอ้ แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน

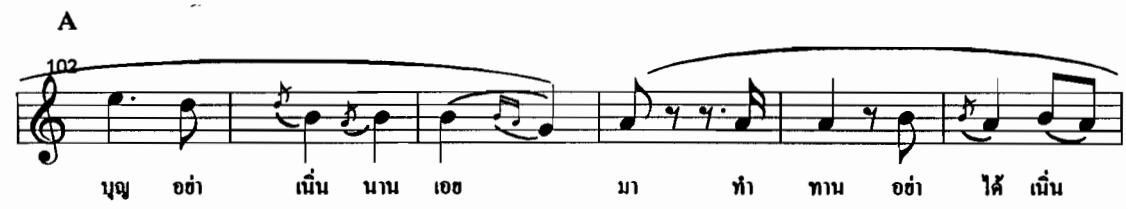
75
บุญ มา ให้ โอ้ แม่ บัว ชู ก้าน แม่ ทำ งาน หรือ อะ

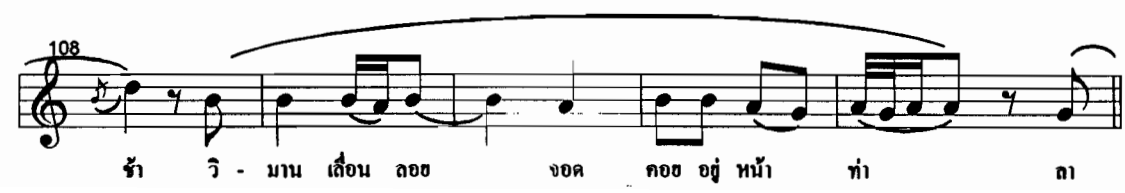

B
80
ไร ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เอย ขาว

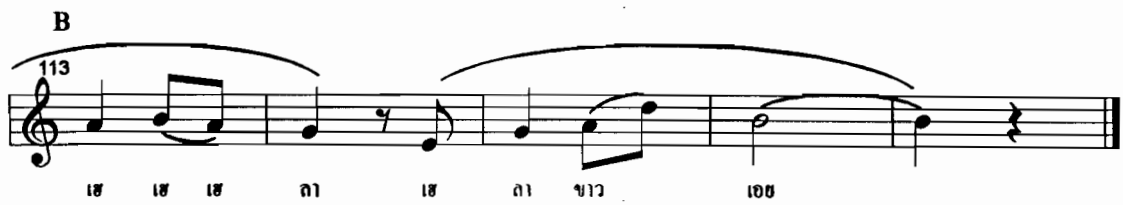
A
86
ขาว ราว ระ ลอก เอย มา หอม ดอก ดอก เจ้า

91
เอ๋ย มะ ไฟ โอ้ แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา

B
96
ให้ ลา เฮ เฮ เฮ ลา ลา ลา ขาว เอย ทำ


A
102
บุญ อย่า เนิ่น นาน เอย มา ทำ ทาน อย่า ได้ เนิ่น


108
ช้า วิ - มาน เลื่อน ลอย จอด คอย อยู่ หน้า ท่า ลา


B
113
เธ เธ เธ ลา เธ ลา ขาว เธอ

เพลงลำภาข้าวสาร

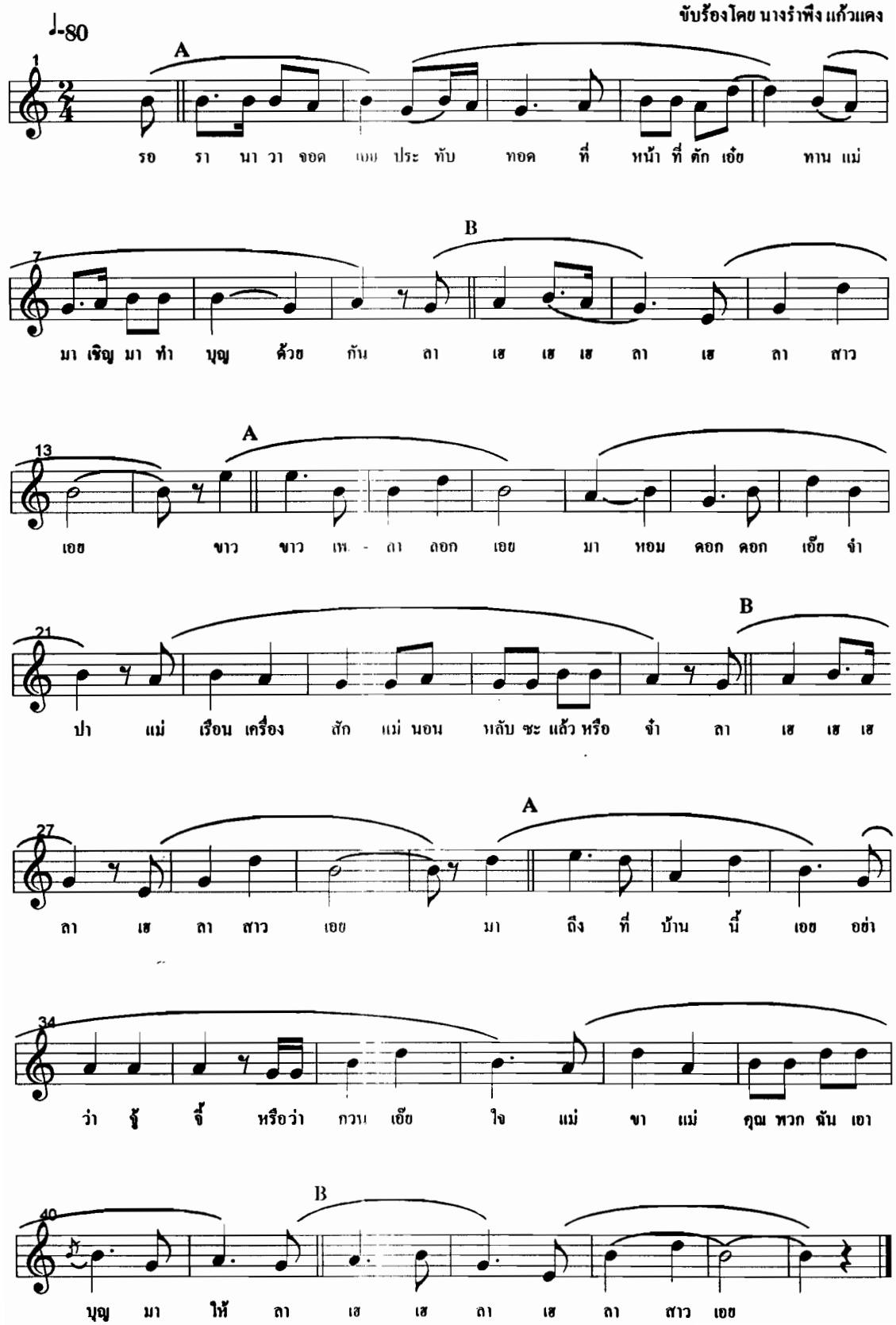
ขับร้องโดย นางผวน โพธิสิ

B
44
นาก บน เรือน ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เฮย
A
50
จุด ใต้ อยู่ แวม แม่ มา เห็น แก้ม อยู่
55
ไว เฮ้ย ไว แม่ ขา แม่ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา
B
60
ให้ ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เฮย
A
65
ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เฮย ตัว ลูก แก้ว จะ
71
ให้ เฮ้ย พร อยู่ ดี กิน ดี ให้ เป็น เศรษ___ ฐี ฉา วร ลา
B
77
เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เฮย
A
ฮุ้ง ข้าว เหนียว

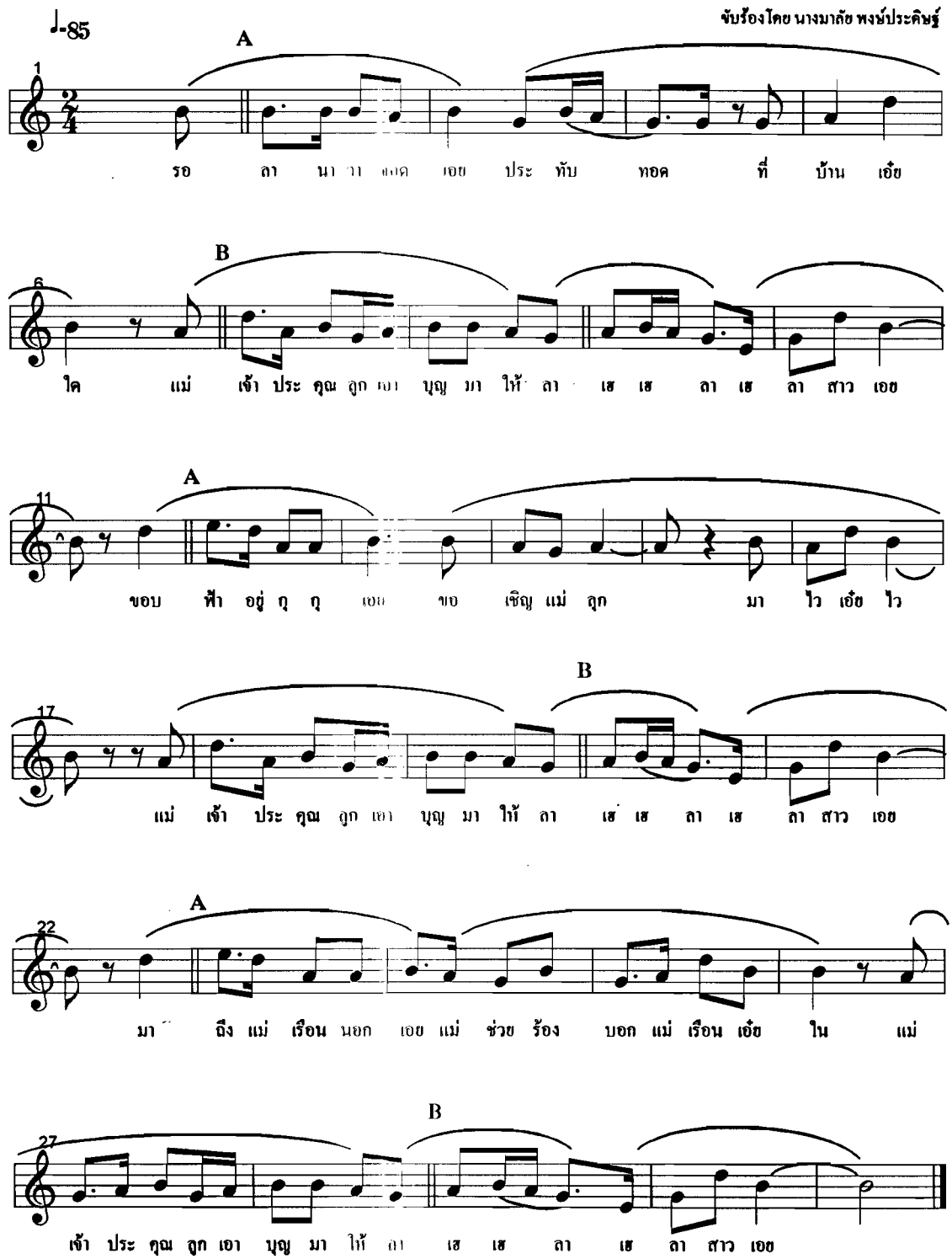
88
ไผ่ แม่ ขา แม่ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้ ลา
93
A
เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เอย ส่วย ข้าว ของ แม่
99
มา แต่ เหนือ ให้ ทั้ง ส่วย เกลือ ของ แม่ นี้ มา ทาง
104
ใต้ กะ ปี ระ ยอง ก็ มา จาก คลอง ม - หา ชัย
B
108
ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เอย

เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางรำพึง แก้วแดง



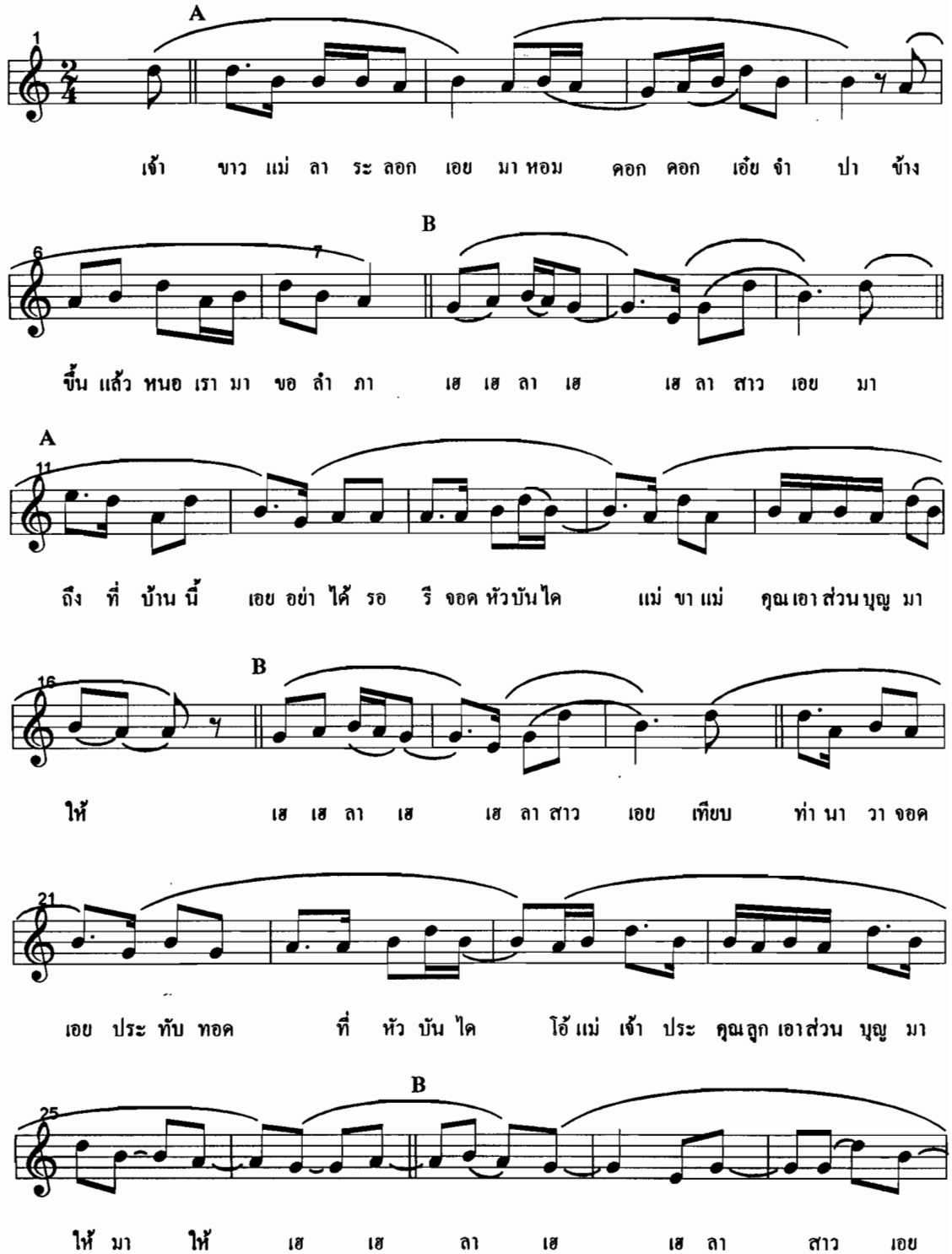
เพลงลำภาข้าวสาร



เพลงลำภาข้าวสาร

♩-60

ขับร้องโดย นางฉลอง จันทิมา



30
A
เศรษ—— ฐี เรือน หลัง นอก เอย ช่วย ร้อง บอก เศรษ ฐี เรือน
36
ใน แม่ ขา แม่ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้ เฮ เฮ
B
41
ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย จุด ใต้
A
46
อยู่แวม แวม เอย แล เห็น แก้มอยู่ ไว เอ๊ย ไว โอ้ แม่ บัว ชูก้าน นั่ง ทำ งาน
B
51
อะ ไร เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย
A
56
ทำ บุญ อย่าเนิ่น นาน เอย มา ทำ ทาน อย่า เนิ่น
B
63
ช้า วิ มาน ลอย เลื่อน จอด คอย อยู่ หน้า ท่า เฮ เฮ ลา เฮ

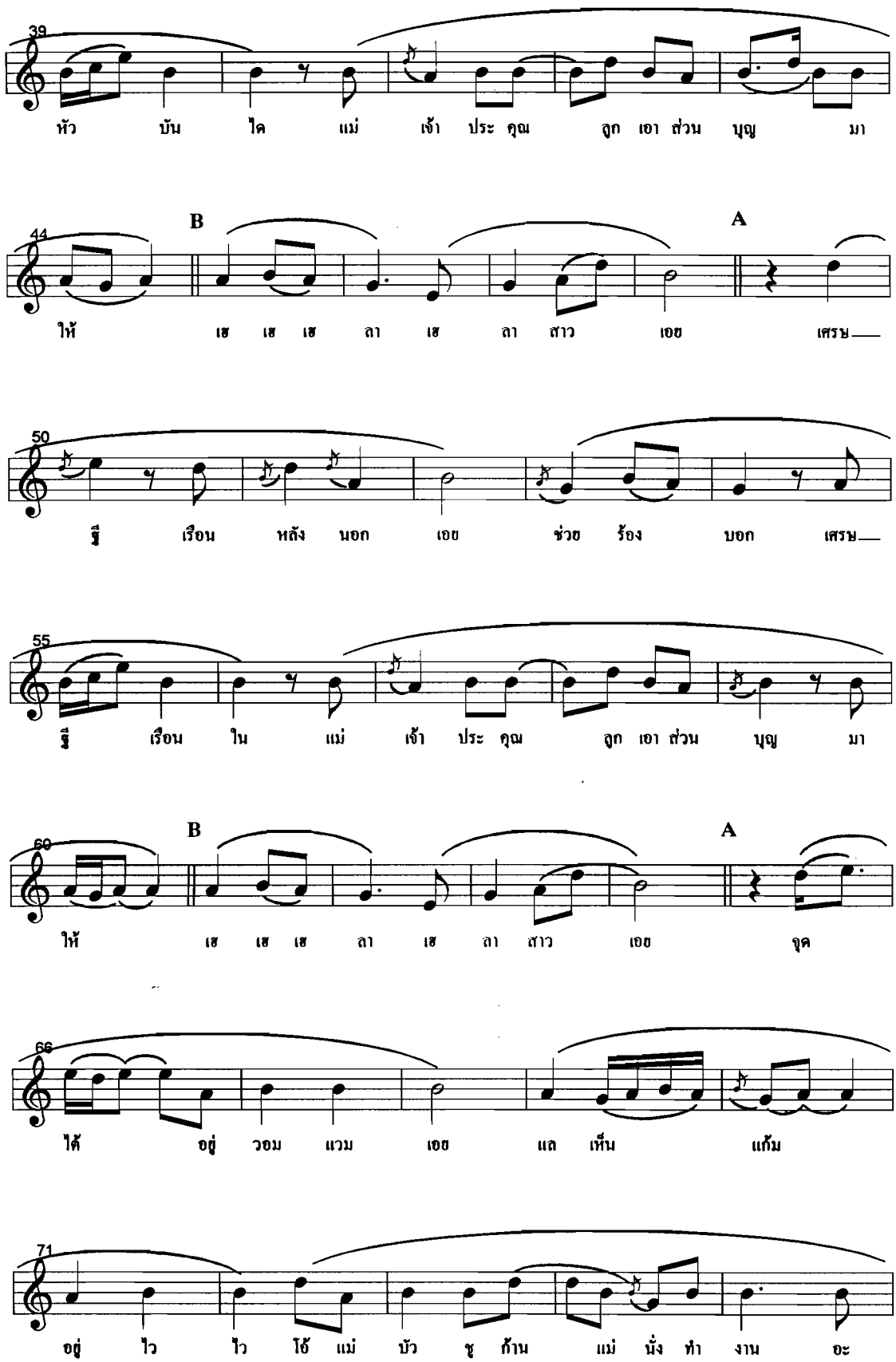
A
68
เฮ ลา สาว เอย เชิญ ทำ บุญ ทอด ก___ ฐิน เอย
73
ราย ได้ ทั้ง สิ้น ถ___วาย วัด โบสถ์ ขอ เชิญ ร่วม ทำ บุญ แม่ คุณ
B
77
สาว โสด เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย
A
83
เจ้า ขาว แม่ ลา ระ ลอก เอ๊ย มา หอม คอก คอก เอ๋ย จง
88
กล ทำ บุญ กับ ฉัน จะ ขึ้น ส_วรรค์ เบื้อง บน เฮ เฮ
B
93
ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย มี ลูก หญิง
A
98
ให้ เป็น คุณ นาย เอย มี ลูก ชาย ให้ เขียน ส___มุด ขึ้น ชื่อ

B
102
ลือ เลื่อง อยู่ ใน เมือง ม___นุษย์ เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา
A
107
สาว เอย ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เอย ลา ลูก
113
แก้ว จะ ให้ เอ๊ย พร ให้ แม่ อยู่ เย็น เป็น สุข อย่า ได้ มี ทุกข์ มี ร้อน
B
118
เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย ทำ บุญ
A
124
กับ ลูก แล้ว เอย ลา ลูก แก้ว จะ ขอ เอ๋ย ลา ขอ กุ___ศล ผล บุญ
B
129
จึง นำ เกื้อ หนุน อยู่ ทุก เว ลา เฮ เฮ ลา เฮ
A
134
ลา สาว เอย ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เอย

139
ลา ลูก แก้ว จะ ขอ เอ๊ย ลา ให้ ทรัพย์ สิน เนือง นอง ทั้ง เงิน ทอง
B
144
ให้ ไหล มา เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เอย

เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์


39
หัว บัน ไค แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา
44
B
A
ให้ เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เอย เศรษ—
50
รี เรือน หลัง นอก เอย ช่วย ร้อง บอก เศรษ—
55
รี เรือน ใน แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา
60
B
A
ให้ เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เอย จุค
66
ได้ อยู่ วอม แวม เอย แล เห็น แก้ม
71
อยู่ ไว ไว โอ้ แม่ บัว ชู ก้าน แม่ นั่ง ทำ งาน อะ

B
A
76
ไร เฮ เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย ทำ
82
บุญ อย่า เนิ่น นาน เอย มา ทำ ทาน อย่า เนิ่น
88
ช้า วิ มาน เลื่อน ลอย มา จอด คอย อยู่ หน้า ท่า
B
A
93
เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เอย เชิญ ทำ บุญ ทอด
99
ก___ ฐิน เอย ราย ได้ ทั้ง สิ้น ฉ___ วาย วัด
104
โบสถ์ ขอ เชิญ ร่วม ทำ บุญ เฉิด แม่ คุณ สาว โสด
B
A
109
เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เอย เจ้า ขาว แม่

115
ลา ระ ลอก เอย ลา หอม ดอก ดอก เอ๋ย จง
120
B
กล ทำ บุญ กับ ฉัน จะ ขึ้น ส วรรค์ เบื้อง บน เอ เอ เอ
126
A
ลา เอ ลา สาว เอย มี ลูก หญิง ให้
131
เป็น คุณ นาย เอย มี ลูก ชาย ให้ เขียน ส
136
B
มุด ขึ้น ชื่อ ลือ เลื่อง อยู่ ใน เมือง ม นุษย์ เอ เอ เอ
142
A
ลา เอ ลา สาว เอย ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว
148
เอย ลา ลูก แก้ว จะ ขอ ลา ขอ กุ ศล ผ ล

B
154
บุญ จง นำ เกื้อ หนุน อยู่ ทุก เว - ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว
A
160
เอย ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เอย ลา ลูก
166
แก้ว จะ ขอ ลา ให้ ทรัพย์ สิน เนือง นอง ทั้ง เงิน
B
171
ทอง ให้ ไหล มา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เอย
rit.

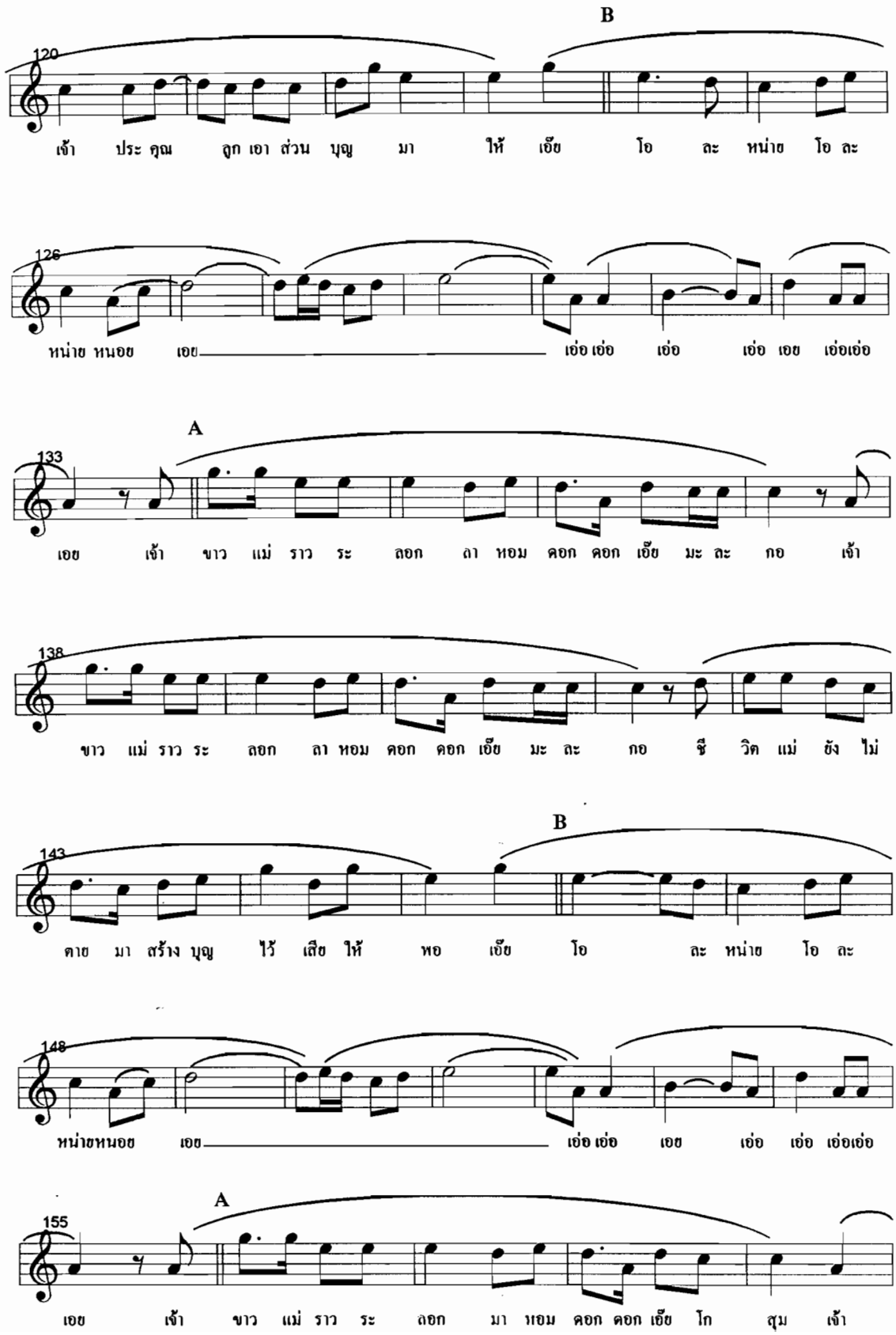
เพลงลำภาข้าวสาร

♩-76

ขับร้องโดย นางเฉลียว สุทธาวาศ

37
หน่าย โอ ละ หน่าย หนอย เอย เอ่อ เอย
A
43
เอย เอ่อ เอ๊ย เอ่อ เอ่อ เอย เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม คอก คอก เอ๊ย ลำ
49
ควน เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก ลา หอม คอก คอก เอ๊ย ลำ ควน ลูก
B
54
มา ลำ ภา ไม่ ใช่ จะ มา รบ กวน เอ๊ย โอ ละ หน่าย โอ ละ
60
หน่าย หนอย เอย เอ่อ เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอ่อ เอ่อ
A
67
เอย เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก ลา หอม คอก คอก เอ๊ย ซ่อน กลิ่น เจ้า ขาว แม่ ราว ระ
73
ลอก ลา หอม คอก คอก เอ๊ย ซ่อน กลิ่น ข้าว สาร ของ แม่ บุญ รอด ลูก จะ ไป

B
78
ทอด ก - ฐิน เอ๊ย โอ ละ หน่าย โอ ละ หน่าย หนอย
83
เอย เอ่อ เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอ่อเอ่อ เอย เจ้า
A
90
ขาว แม่ ราว ระ ลอก ลา หอม คอก คอก เอ๊ย อัญ ชัน เจ้า ขาว แม่ ราว ระ
95
ลอก มา หอม คอก คอก เอ๊ย อัญ ชัน มา ทำ บุญ เฉิด นะ จ๊ะ จะ ได้ ทัน
B
100
พระ ศรี อารีย์ เอ๊ย โอ ละ หน่ายโอ ละ หน่าย หนอย เอย
A
108
เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอ๊ย เอ่อ เอ่อ เอย มา ถึงเรือน หลัง นี้ เอย อย่า ว่า ผู้
114
จี้ กวน ใจ มา ถึง เรือน หลัง นี้ เอย อย่า ว่า ผู้ จี้ กวน ใจ แม่


B
120
เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้ เอ๊ย โอ ละ หน่าย โอ ละ
126
หน่าย หนอย เอย เอ่อ เอ่อ เอ่อ เอ่อ เอย เอ่อเอ่อ
A
133
เอย เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก ลา หอม คอก คอก เอ๊ย มะ ละ กอ เจ้า
138
ขาว แม่ ราว ระ ลอก ลา หอม คอก คอก เอ๊ย มะ ละ กอ ชี วิต แม่ ยัง ไม่
B
143
ตาย มา สร้าง บุญ ไว้ เสีย ให้ พอ เอ๊ย โอ ละ หน่าย โอ ละ
148
หน่ายหนอย เอย เอ่อ เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอ่อเอ่อ
A
155
เอย เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม คอก คอก เอ๊ย โก สุม เจ้า

A
155
เอย เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม ดอก ดอก เอ๊ย โก สุม เจ้า
160
ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม ดอก ดอก เอ๊ย โก สุม อยู่ ดี กิน ดี
B
165
ให้ เป็นเศรษ ฐี เมือง ป ทุม เอ๊ย โอ ละ หน่าย โอ ละ หน่าย หนอย
171
เอย เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอย มา
A
178
ถึง เรือน หลัง นอก เอย ช่วย ร้อง บอก แม่ เอ๊ย เรือน ใน มา ถึง เรือน หลัง นอก เอย ช่วย ร้อง
184
บอก แม่ เอ๊ย เรือน ใน แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้ เอ๊ย
B
190
โอ ละ หน่าย โอ ละ หน่าย หนอย เอย เอ่อ เอ่อ

197
A
เอย เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอย เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม
202
คอก คอก เอ๊ย มะ เขือ ขื่น เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม คอก คอก เอ๊ย มะ เขือ
207
B
ขื่น ร้อง เรียก เท่า ไร สาย ใจ ก็ ไม่ ตื่น เอ๊ย โอ ละ
213
หน่าย โอ ละ หน่าย หนอย เอย เอ่อ เอย เอย เอ่อ
220
A
เอ่อ เอ่อ เอ่อ เอย ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เอย ลา ลูก แก้ว จะ ขอ
225
ลา ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เอย ลา ลูก แก้ว จะ ขอ ลา อยู่ ดี กิน ดี
231
B
ให้ เป็น เศรษ ฐี เงิน ตรา เอ๊ย โอ ละ หน่าย โอ ละ

236
หน่าย หนอย เอย เอ่อ เอย เอ่อ เอ่อ เอยเอ่อเอ่อ

เพลงระบำพื้นบ้าน

44
เรียก เพ้อ หา ได้ ยิน สำ เหนียก ให้ มา เรียก เพ้อ หา สาว
50
B
น้อย นี้ ช้า ช้า เอ๋ย รำ ไร ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน
57
A
ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เอย ได้ ยิน เสียง คน เข้า มา
64
ปน เสียง หมา ได้ ยิน เสียง คน เข้า มา ปน เสียง หมา เลย
70
B
ไม่ รู้ ว่า เป็น เสียง ผู้ ใด ระ บำ ไหน เอย เอ่อ
76
A
เอย บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เอย ตัว พี่ นี้
83
เอง ไง เล่า เธอ จำ ตัว พี่ นี้ เอง ไง เล่า เธอ จำ จะ มา

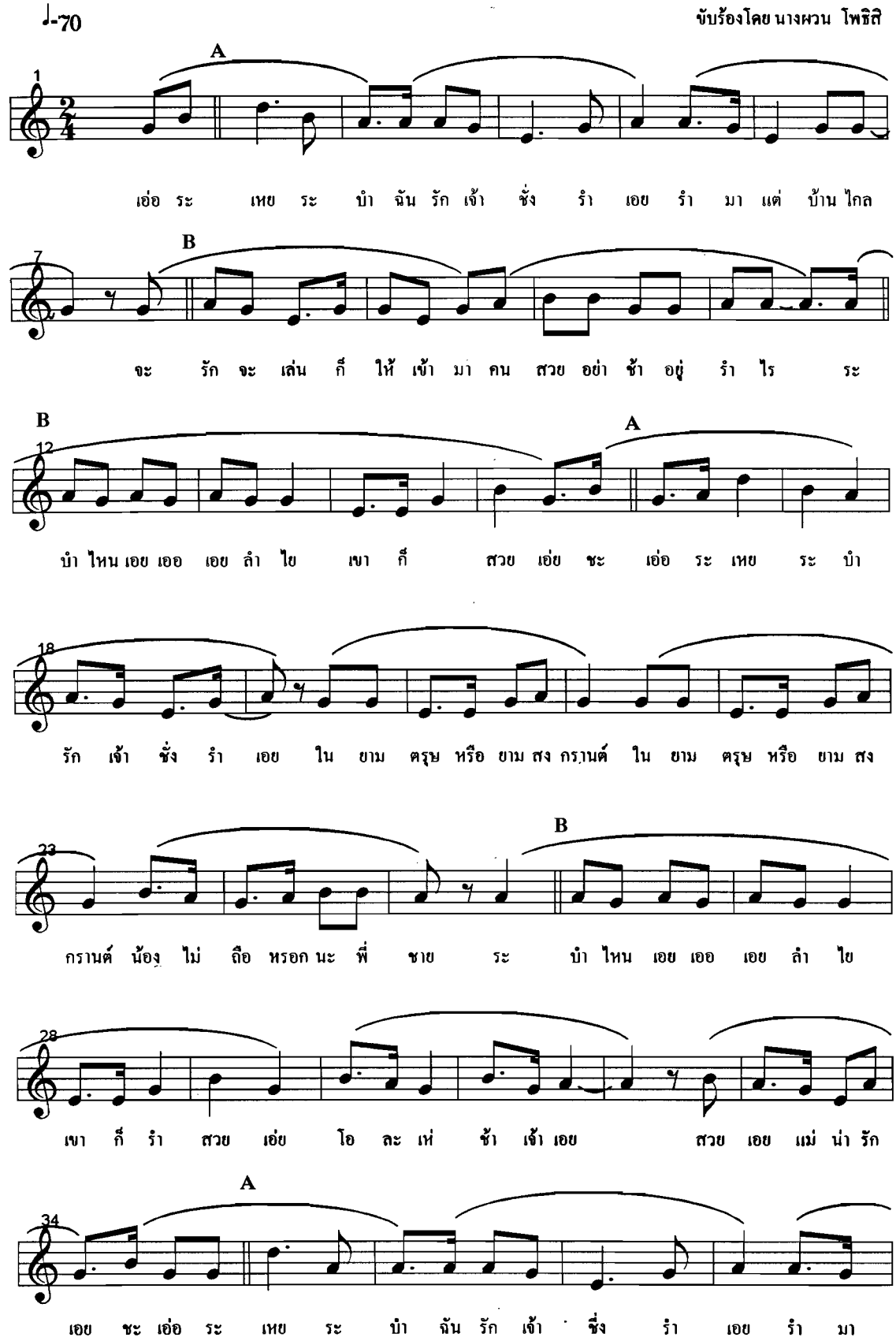
B
97
หา หา เอ๋ยสาย ใจ ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล เขา ก็
A
104
รำ รำ สวย เอย นาง จึง จัด แจง แต่ง กา เอ๋ย
110
ขา นาง จึง จัด แจง แต่ง กา เอ๋ย ขา หวี ผม ผัด หน้า ค้วย
B
117
ทัน ใด ระ บำ ไหน เอ่ย เอ่อ เอย บ้าน ไกล เขา ก็
A
124
รำ รำ สวย เอย นาง จึง กรีด กราย ชะ ม้าย หาง ตา นาง
131
จึง กรีด กราย ชะ ม้าย หาง ตา ลง จาก เค หา ค้วย ทัน
B
138
ใด ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล เขา ก็

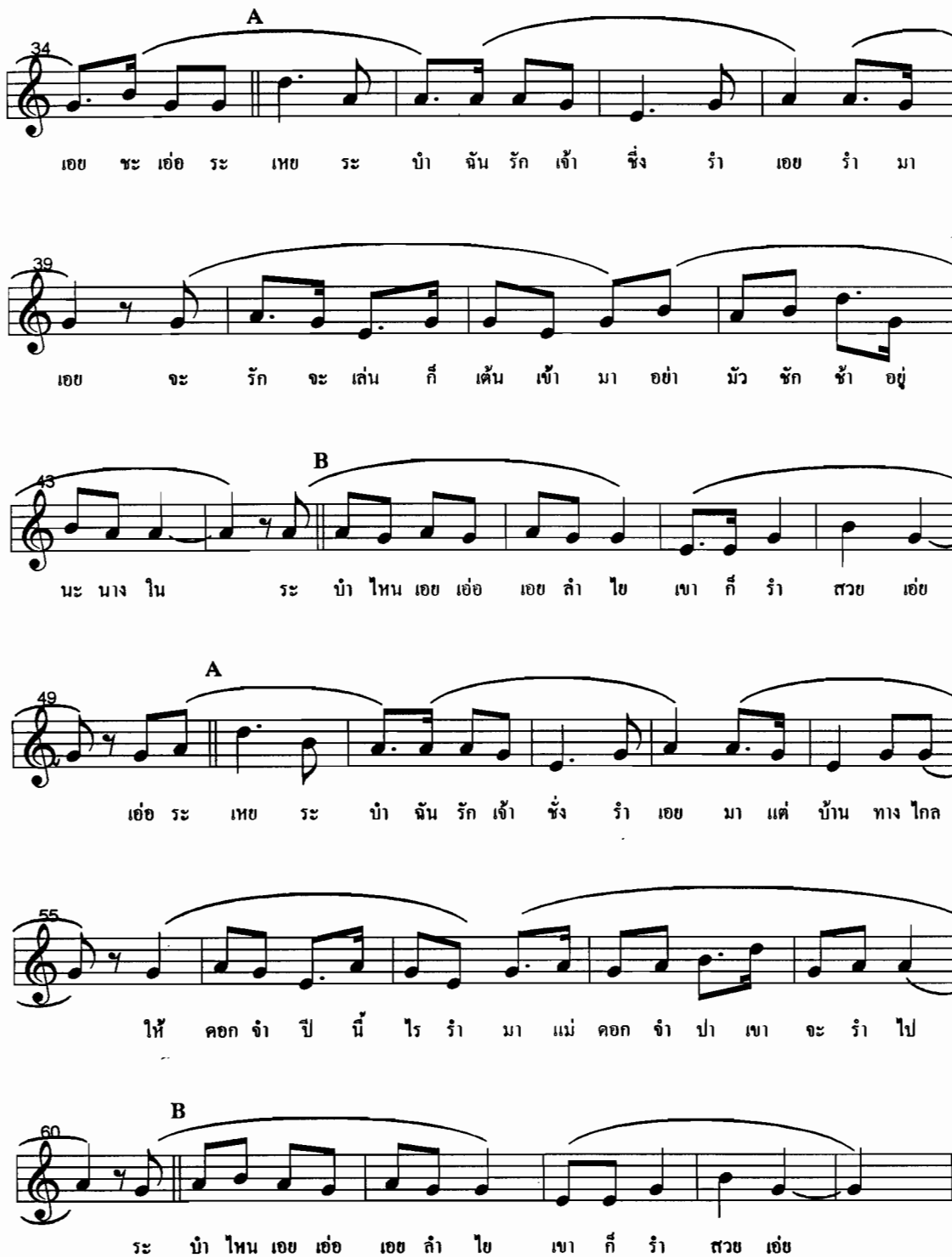
144
A
รำ รำ สวย เอย ธุ ระ พี่ เย็น พัก บ้าน น้อง ก่อน ธุ ระ พี่
152
B
เย็น พัก บ้าน น้อง ก่อน ธุ ระ พี่ ร้อน ก็ ให้ เลย ไป ระ บำ ไหน
160
เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เอย พี่
A
167
มา ธุ ระ ก็ ไช้ ที่ ตรง นี้ พี่ มา ธุ ระ ก็ ไช้ ที่ ตรง
B
174
นี้ จะ ไป และ ไม่ มี ที่ เอ๋ย ตรง ไหน ระ บำ ไหน เอย เอ่อ
A
181
เอย บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เอย มา พิศ ดู
188
โฉม มา ชม ดู พักตร์ มา พิศ ดู โฉม มา ชม ดู พักตร์ ดู

B
195
น้อง เอ๋ย น่า รัก เสีย นี่ กระ ไร ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน
A
202
ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เอย ดู สะ โพก ก็ ผาย หัว
209
ไหล่ ก็ ผึ่ง ดู สะ โพก ก็ ผาย หัว ไหล่ ก็ ผึ่ง อก โต เสื้อ
B
216
ดึง พอ ใช้ เออ ได้ ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล
A
223
เขา ก็ รำ รำ สวย เอย ให้ มา ยก แขน หมาย
229
ว่า จะ ร่อน ให้ มา ยก แขน หมาย ว่า จะ ร่อน แขน น้อง มัน
B
236
อ่อน ก็ นึก อาย ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล เขา ก็

A
244
รำ รำ สวย เอย ดู แขน น้อง อ่อน เหมือน ดัง ท่อน
250
อ้อย ดู แขน น้อง อ่อน เหมือน ดัง ท่อน อ้อย รำ ก็ ชด ก็
B
256
ช้อย เสีย นี่ กระ ไร ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน
262
ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เอย

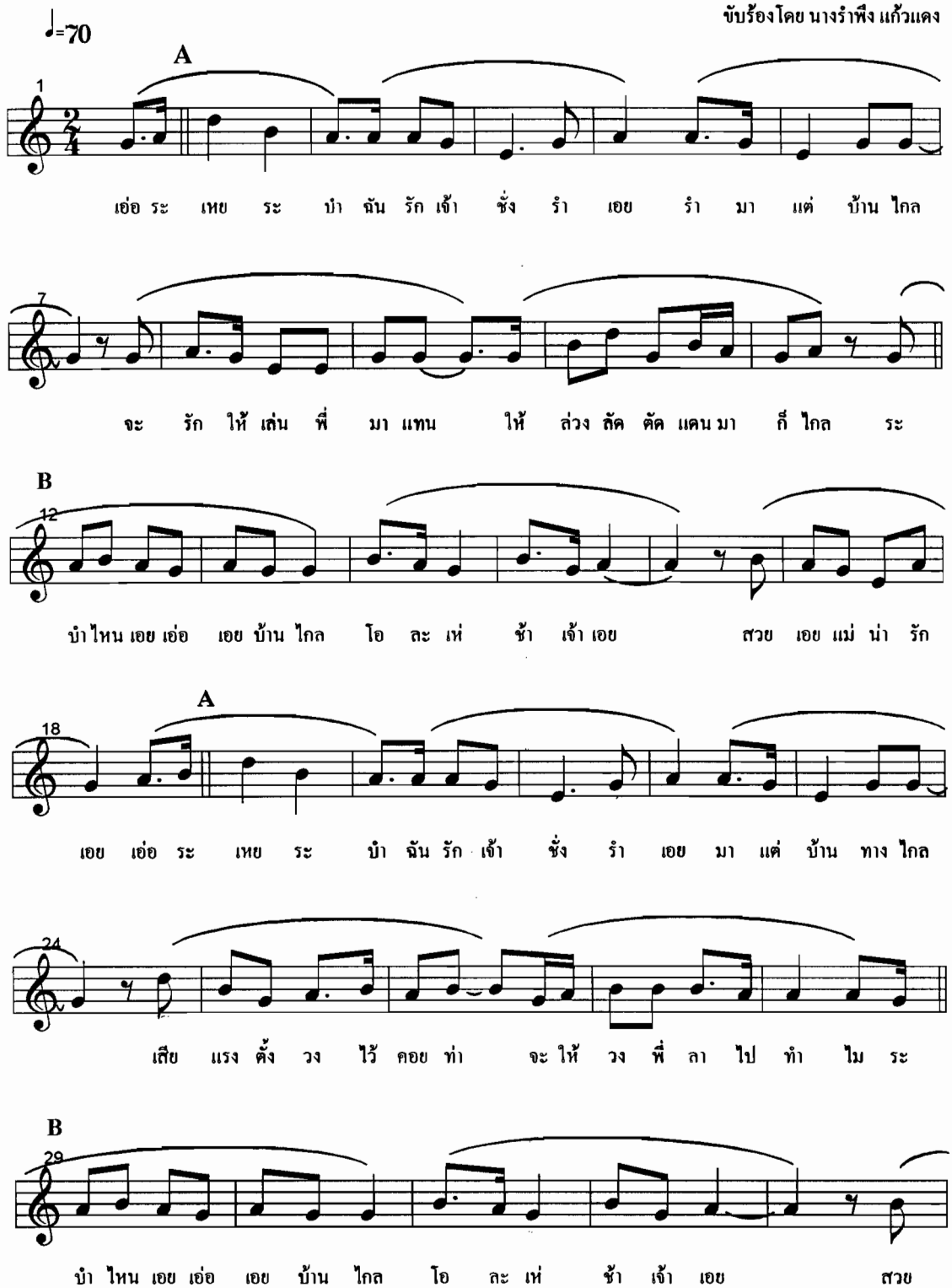
เพลงระบำพื้นบ้าน



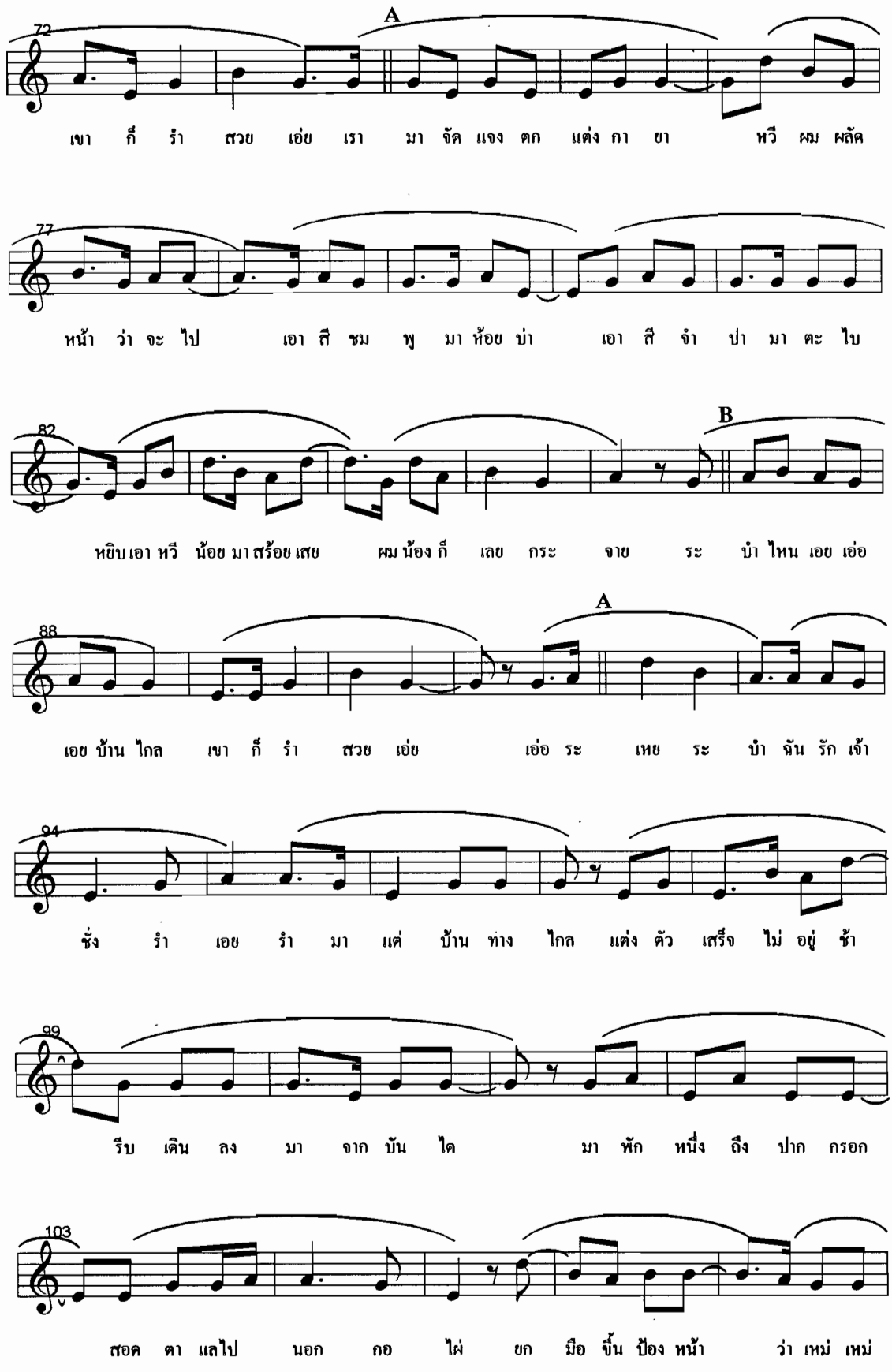

A
34
เอย ชะ เอ่อ ระ เหย ระ บำ ฉัน รัก เจ้า ชิ่ง รำ เอย รำ มา
39
เอย จะ รัก จะ เล่น กี๋ เต้น เข้า มา อย่า มัว ชัก ช้า อยู่
B
43
นะ นาง ใน ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย ลำ ไย เขา กี๋ รำ สวย เอ่ย
A
49
เอ่อ ระ เหย ระ บำ ฉัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย มา แต่ บ้าน ทาง ไกล
55
ให้ คอก จำ ปี นี้ ไร รำ มา แม่ คอก จำ ปา เขา จะ รำ ไป
B
60
ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย ลำ ไย เขา กี๋ รำ สวย เอ่ย

เพลงระบำพื้นบ้าน

ขับร้องโดย นางรำพึง แก้วแดง



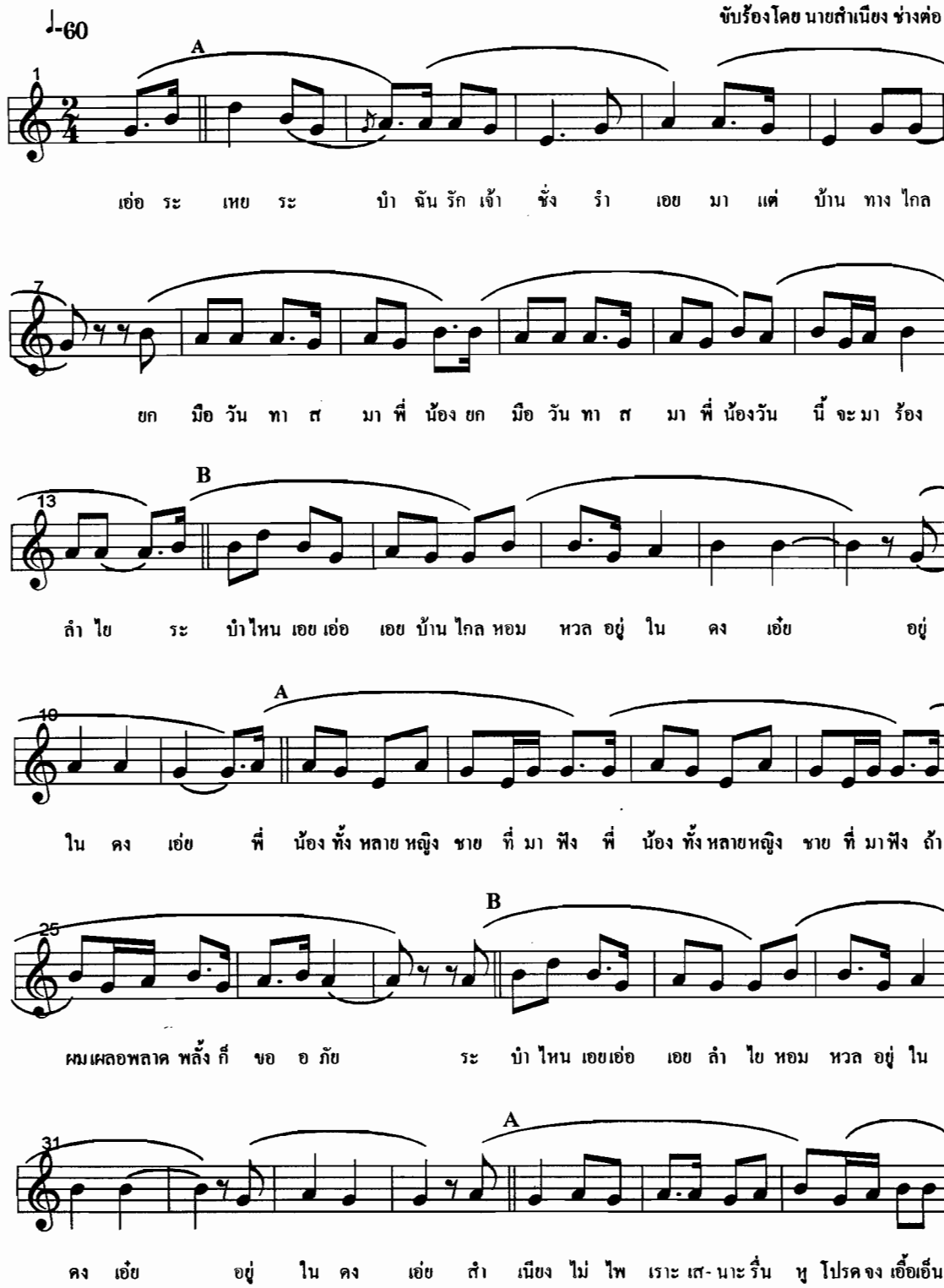
34
A
เอย แม่ น่า รัก เอย มา เถิด หนา แม่ มา อย่า ช้า รำ ไร เสีย
40
แรง ตั้ง วง ไว้ คอย ท่า จะ ให้ วง พี่ ลา ไป ทำ ไม มัน เป็น ยาม ตรุษ ยาม
45
B
สง กรานต์ จะ มา ถือ กั้น กัน ทำ ไม ระ บำ ไหน เอย เอ่อ
50
เอย บ้าน ไกล โอ ละ เห่ ช้า เจ้า เอย สวย เอย แม่ น่า รัก เอย เอ่อ ระ
A
56
เหย ระ บำ ฉัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ไกล ดัง แจ้ว แจ้ว แว่ว สำ
62
เนียง ไม่ รู้ ว่า เสียง ท่าน ผู้ ใด จะ ออก ไป ดู ให้
B
67
รู้ แน่ สี คำ ดอก แค นั้น เป็น ใคร ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล


72
A
เขา กี๋ รำ สวย เอ่ย เรา มา จัด แจง ตก แต่ง กา ยา หวี ผม ผลัด
77
หน้า ว่า จะ ไป เอา สี ชม พู มา ห้อย บ่า เอา สี จำ ปา มา ตะ ไบ
82
B
หยิบ เอา หวี น้อย มา สร้อย เสย ผม น้อง ก็ เลย กระ จาย ระ บำ ไหน เอย เอ่อ
88
A
เอย บ้าน ไกล เขา กี๋ รำ สวย เอ่ย เอ่อ ระ เหย ระ บำ ฉัน รัก เจ้า
94
ชั่ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ทาง ไกล แต่ง ตัว เสร็จ ไม่ อยู่ ช้า
99
รีบ เดิน ลง มา จาก บัน ได มา พัก หนึ่ง ถึง ปาก กรอก
103
สอด ตา แลไป นอก กอ ไผ่ ยก มือ ขึ้น ป้อง หน้า ว่า เหม่ เหม่

108
B
มา มา กัน เมื่อ ไร ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย บ้าน ไกล เขา ก็ รำ
113
A
สวย เอย มา ฐ ระ หรือ ว่า ปะ ปัง ร้อน เย็น เป็น อย่าง ไร
118
ว่า ลูก พี่ เสีย หรือ ว่า เมีย พี่ เจ็บ เขา ให้ เก็บ ยา ไป ให้ หรือ
123
B
วัว พี่ หายควาย พี่ พลัด ถึง ได้ ลอด มา ลัก ถึง ก็ ไกล ระ บำ ไหน เอย เอ่อ
129
เอย บ้าน ไกล โอ ละ เห่ ช้า เจ้า เอย สวย เอย แม่ น่า รัก เอย

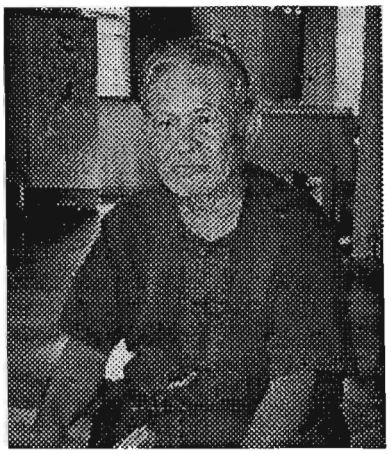
เพลงระบำพื้นบ้าน

ขับร้องโดย นายสำเนียง ช่างต่อ



50
B
รา กัน มา นาน ปี ตั้ง แต่ สอง สี่ แปด ห้า ก็ นาน หลาย ระ บำ ไหน เอย เอ่อ เอย ลำ
56
A
ไย หอม หวล อยู่ ใน คง เอ๋ย อยู่ ใน คง เอ่ย พี่ แบก รัก มา อย่า พา รัก
63
B
กลับ พี่ แบก รัก มา อย่า พา รัก กลับ เร ไร จง รับ รัก พี่ สัก ราย ระ บำ ไหน
69
เอย เอ่อ เอย ลำ ไย หอม หวล อยู่ ใน คง เอ๋ย อยู่ ใน คง เอ่ย

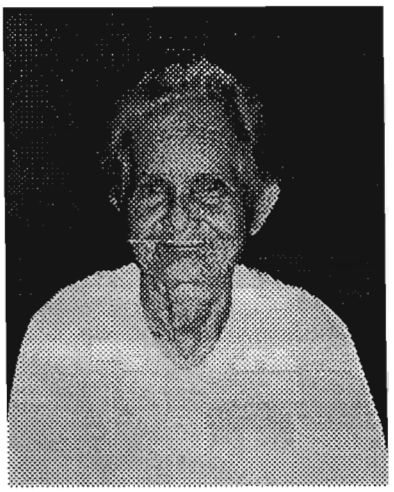
ภาคผนวก ข
ประวัติพ่อเพลงแม่เพลง



ชื่อ	นายเหลื่อม เครือโชติ
อายุ	73 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	29 ตุลาคม พ.ศ.2471
ภูมิลำเนาเดิม	ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 33 หมู่ 8 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	การศึกษาพิเศษ สอบเทียบครูพิเศษชั้นมูล
อาชีพ	อดีตรับราชการครู (ตำแหน่งครูใหญ่) ปัจจุบันเป็นหมอทำขวัญ
สถานที่ทำงาน	โรงเรียนวัดสหรายฦาร์บำรุง จังหวัดปทุมธานี
ชื่อบิดา	นายหลาบ เครือโชติ
ชื่อมารดา	นางผิว เครือโชติ
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 9 คน เป็นคนที่ 9
ชื่อภรรยา	นางละม่อม เครือโชติ
จำนวนบุตร	ทั้งหมด 10 คน เป็นชาย 4 หญิง 6 คน
ความสามารถด้านดนตรี	ขับร้องเพลงไทยเดิม,เพลงพื้นบ้าน และเล่นลิเก
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	นายหลาบ เครือโชติ (บิดา) และนายเผื่อน เครือโชติ (พี่ชาย) (เสียชีวิตแล้วทั้งสองคน)
ผู้สืบทอดทางดนตรี	บุตรชาย 1 คน นายสมพงษ์ เครือโชติ บุตรหญิง 1 คน นางชะม้อย ฤทธิ์มังกร

ชื่อ	นางผวน โพธิสิ
อายุ	77 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	- เดือนเมษายน พ.ศ.2467
ภูมิลำเนาเดิม	ชุมชนวัดสหรายกูร์ ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 40/3 หมู่ 3 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	ประถมศึกษาปีที่ 4
อาชีพ	ทำนา,รับจ้าง
ชื่อบิดา	นายหลาบ เครือโชติ
ชื่อมารดา	นางผิว เครือโชติ
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 9 คน เป็นคนที่ 7
ชื่อสามี	นายกรุต โพธิสิ
จำนวนบุตร	11 คน
ความสามารถด้านดนตรี	ขับร้องเพลงพื้นบ้านได้ เช่น เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงอีแซว เป็นต้น
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	นายหลาบ เครือโชติ (บิดา)
ผู้สืบทอดทางดนตรี	ไม่มี

ชื่อ	นางรำพึง แก้วแดง
อายุ	81 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	- เดือนเมษายน พ.ศ.2463
ภูมิลำเนาเดิม	ชุมชนวัดสหรายฎร์ ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 40/3 หมู่ 3 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	ประถมศึกษาปีที่ 4
อาชีพ	รับจ้าง
ชื่อบิดา	นายหลาบ เครือโชติ
ชื่อมารดา	นางผิว เครือโชติ
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 9 คน เป็นคนที่ 6
ชื่อสามี	นายพวง แก้วแดง (เสียชีวิต)
จำนวนบุตร	ไม่มี
ความสามารถด้านดนตรี	เล่นซอด้วง, ขิม, ขับร้องเพลงไทยเดิมและเพลงพื้นบ้านได้
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	นายหลาบ เครือโชติ (บิดา) และนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ (พี่สาว)
ผู้สืบทอดทางดนตรี	นางผวน โพธิสิ (น้องสาว) และนายเหลื่อม เครือโชติ (น้องชาย)



ชื่อ	นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์
อายุ	85 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	- เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2459
ภูมิลำเนาเดิม	ชุมชนวัดสหรายฦาร์ ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	จังหวัดชลบุรี
วุฒิการศึกษา	ประถมศึกษาปีที่ 4
อาชีพ	หมอตำแย,หมอทำขวัญ
ชื่อบิดา	นายหลาบ เครือโชติ
ชื่อมารดา	นางผิว เครือโชติ
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 9 คน เป็นคนที่ 4
ชื่อสามี	นายณรงค์ พงษ์ประดิษฐ์
จำนวนบุตร	6 คน
ความสามารถด้านดนตรี	เล่นขิม,ขับร้องเพลงพื้นบ้านได้ เช่น เพลงฉ่อย เพลงเรือ และเพลงอีแซว เป็นต้น
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	นายหลาบ เครือโชติ (บิดา)
ผู้สืบทอดทางดนตรี	นางผวน โพธิสิ (น้องสาว) และนายเหลื่อม เครือโชติ (น้องชาย)

ชื่อ	นางฉลอง จันทิมา
อายุ	63 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	1 เมษายน พ.ศ.2481
ภูมิลำเนาเดิม	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 45/2 หมู่ 1 แขวงตลาดบางเขน เขตดอนเมือง กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	วิทยาลัยครูเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ คบ.รุ่นที่ 1
อาชีพ	รับราชการครู ตำแหน่งหัวหน้าหมวดแผนงาน
สถานที่ทำงาน	ร.ร.ทิพพากรวิทยา ตำบลคลองสอง อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี
เกียรติคุณที่เคยได้รับ	ครูดีเด่นประจำอำเภอของจังหวัดปทุมธานี ปี พ.ศ. 2540-2541 โล่เกียรติยศ รางวัลเสมาทองคำประจำปี พ.ศ. 2541
ชื่อบิดา	นายทองดี วงษ์อินทร์
ชื่อมารดา	นางละมัย วงษ์อินทร์
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 10 คน เป็นคนที่ 8
ชื่อสามี	ร้อยตรีณรงค์ จันทิมา
จำนวนบุตร	4 คน
ความสามารถด้านดนตรี	นาฏศิลป์, ขับร้องประสานเสียง,ขับโคลงและบทกวี
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	นายสงวน รักษ์ธรรม
ผู้สืบทอดทางดนตรี	ไม่มี

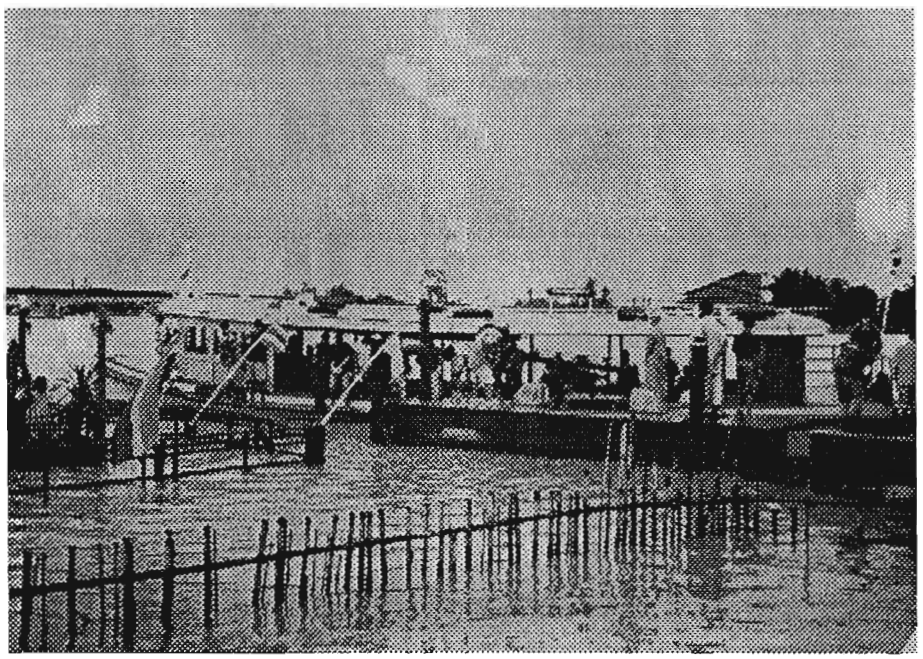
ชื่อ	นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์
อายุ	59 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	24 พฤษภาคม พ.ศ.2485
ภูมิลำเนาเดิม	จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 24/4 ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	วิทยาลัยครูเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ คบ.รุ่นที่ 1
อาชีพ	รับราชการครู
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมดเป็นหญิง 4 คน เป็นคนที่ 4
ชื่อสามี	นท. สมพร พัชรมุกดากรณ์
จำนวนบุตร	เป็นหญิง 1 คน
ความสามารถด้านดนตรี	ขับร้องเพลงพื้นบ้าน
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	มารดา
ผู้สืบทอดทางดนตรี	ไม่มี

ชื่อ	นางเฉลียว สุทธาวาศ
อายุ	66 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	- สิงหาคม พ.ศ.2478
ภูมิลำเนาเดิม	จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 12/1 ถนนเกนาวัฒนะ ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	ประถมศึกษาปีที่ 4
อาชีพ	แม่บ้าน
ชื่อบิดา	นายแช่ ผ่องแผ้ว
ชื่อมารดา	นางพลอย ผ่องแผ้ว
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 6 คน เป็นชาย 3 คน หญิง 3 คน เป็นคนที่ 4
ชื่อสามี	นายสวัสดิ์ สุทธาวาศ
จำนวนบุตร	ทั้งหมด 5 คน ชาย 4 คน หญิง 1 คน
ความสามารถด้านดนตรี	ขับร้องเพลงพื้นบ้าน
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	นางพลอย ผ่องแผ้ว (มารดา)
ผู้สืบทอดดทางดนตรี	ไม่มี

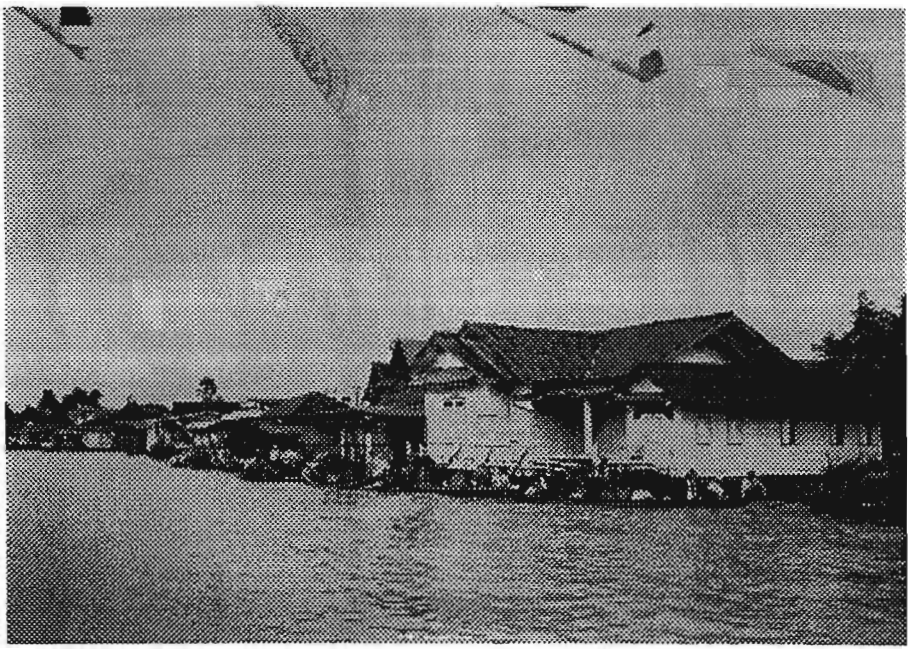
ชื่อ	นายสำเนียง ช่างต่อ
อายุ	76 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	5 มีนาคม พ.ศ.2468
ภูมิลำเนาเดิม	บ้านศาลาแดงเหนือ ตำบลเชียงรากน้อย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 42/1 ชุมชนบ้านเจดีย์ทอง หมู่ 1 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	ศึกษาด้วยตนเอง
อาชีพ	ค้าขายทางน้ำ
ชื่อบิดา	นายเงิน ช่างต่อ
ชื่อมารดา	นางบุญมา ช่างต่อ
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมด 12 คน เป็นชาย 10 คน หญิง 6 คน เป็นคนที่ 7
ชื่อภรรยา	นางสมใจ ช่างต่อ
จำนวนบุตร	2 คน เป็นชาย 1 คน หญิง 1 คน
ความสามารถด้านดนตรี	ขับร้องเพลงพื้นบ้านและแต่งเนื้อร้องเพลงระบำพื้นบ้านได้
ผู้ถ่ายทอดทางดนตรี	ไม่มี
ผู้สืบทอดทางดนตรี	ไม่มี

ภาคผนวก ค
ประมวลภาพงานภาคสนาม

"ขนย้ายพระพุทธรูปประจำวัด"
งานประเพณีตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)

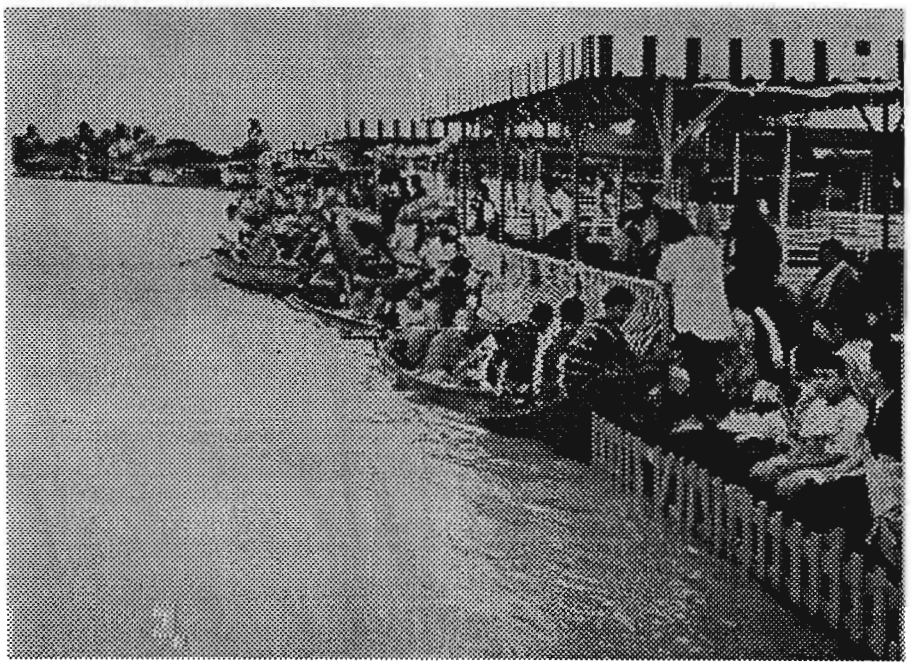


เรือพระพุทธรูป นำขบวน
งานประเพณีตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)



"ขบวนเรือพระสงฆ์ ก่อนเริ่มบิณฑบาต"

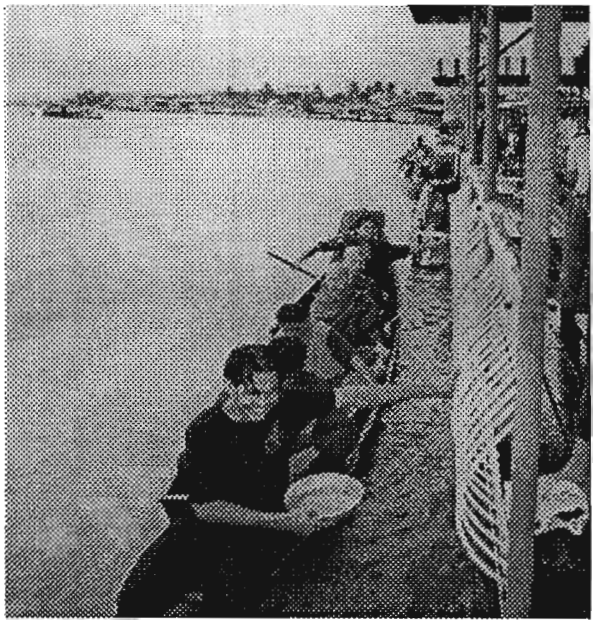
งานประเพณีตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)



"ขบวนเรือพระสงฆ์ ทยอยบิณฑบาต"

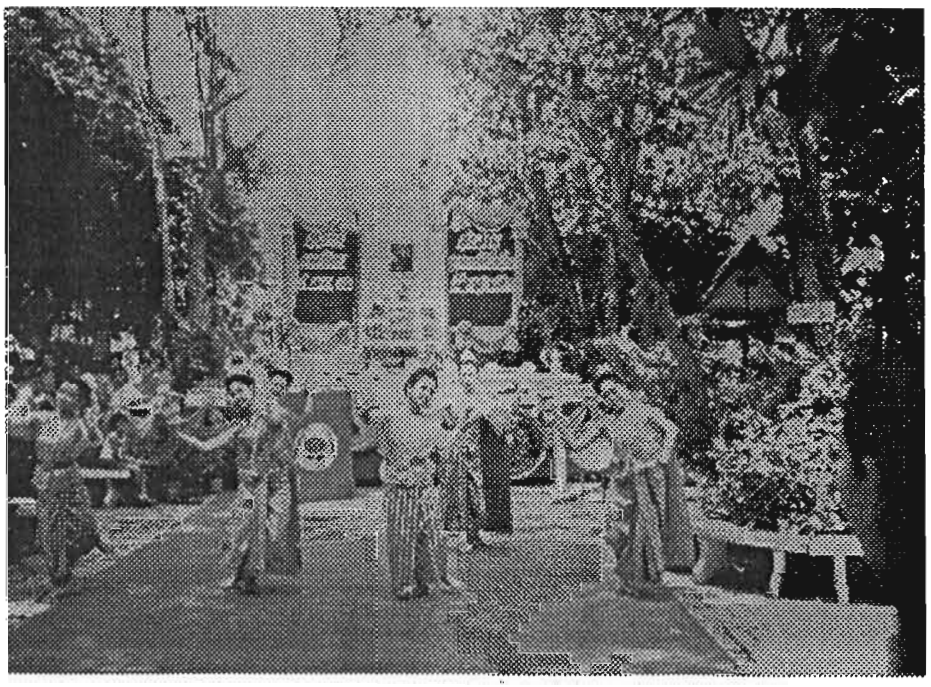
งานประเพณีตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)

"บรรยากาศการตักบาตรพระร้อย"
งานประเพณีตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)



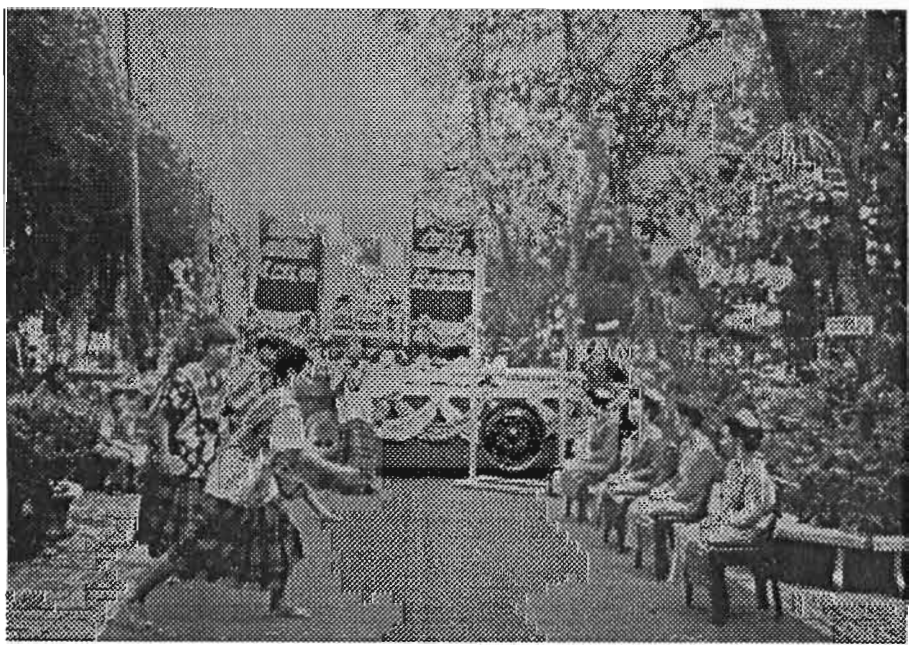
"บรรยากาศการตักบาตรพระร้อย"
งานประเพณีตักบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมาวาส (บันทึกเมื่อ 26 ต.ค. 2542)

"พิธีเปิดงานอนุรักษ์มรดกไทย และส่งเสริมอาหารพื้นบ้าน"
งานอนุรักษ์มรดกไทย และส่งเสริมอาหารพื้นบ้าน ณ วัดจันทน์กะพ้อ (บันทึกเมื่อ 5 เม.ย. 2543)



การแสดงชุด "ระบำปทุมบันเทิง" โดยชมรมนาฏศิลป์พื้นบ้าน
งานอนุรักษ์มรดกไทย และส่งเสริมอาหารพื้นบ้าน ณ วัดจันทน์กะพ้อ (บันทึกเมื่อ 5 เม.ย. 2543)

การสาธิตการละเล่น "งูกินหาง"
งานอนุรักษ์มรดกไทย และส่งเสริมอาหารพื้นบ้าน ณ วัดจันทน์กะพ้อ (บันทึกเมื่อ 5 เม.ย. 2543)



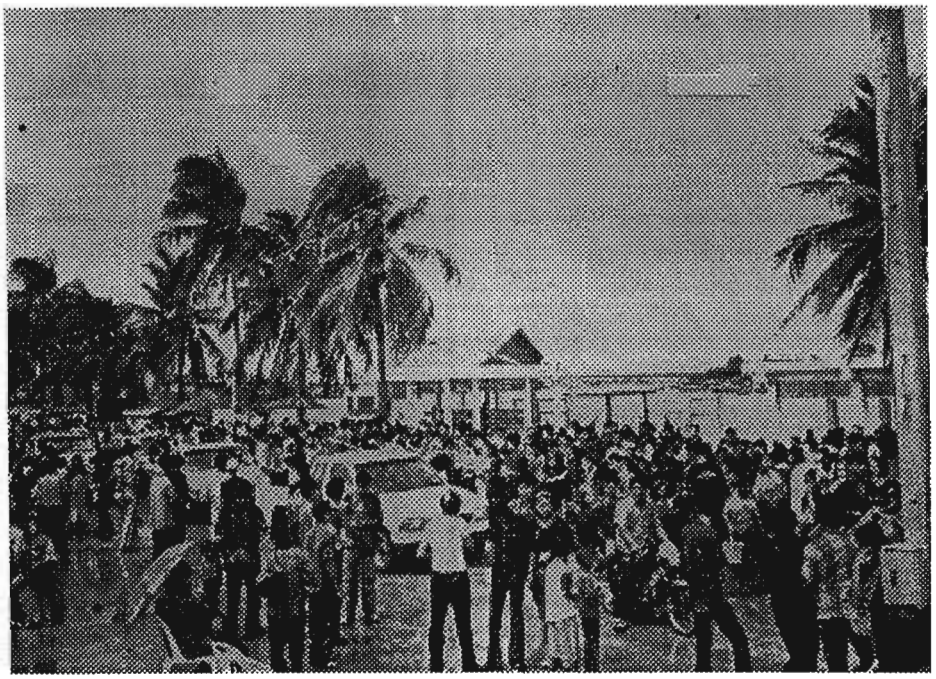
การสาธิต "การละเล่นสะบ้า"
งานอนุรักษ์มรดกไทย และส่งเสริมอาหารพื้นบ้าน ณ วัดจันทน์กะพ้อ (บันทึกเมื่อ 5 เม.ย. 2543)

"ขบวนแห่หางหงส์ ธงตะขาบ"

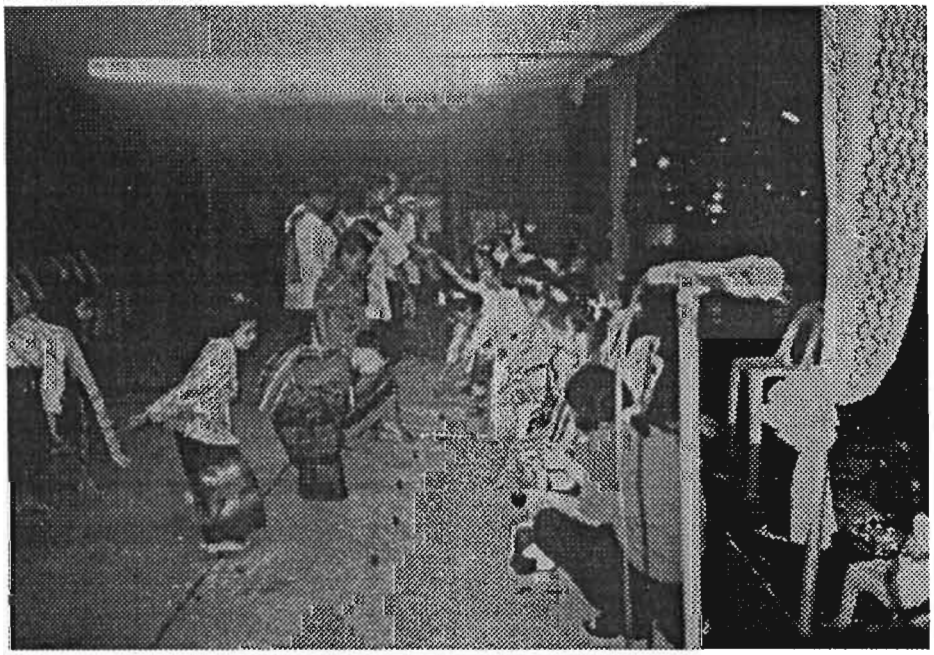
งานสงกรานต์ประจำปี 2542 ณ บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัด (บันทึกเมื่อ 13 เม.ย. 2542)

"เชิญหางหงส์ ธงตะขาบธงสู่ยอดเสา"

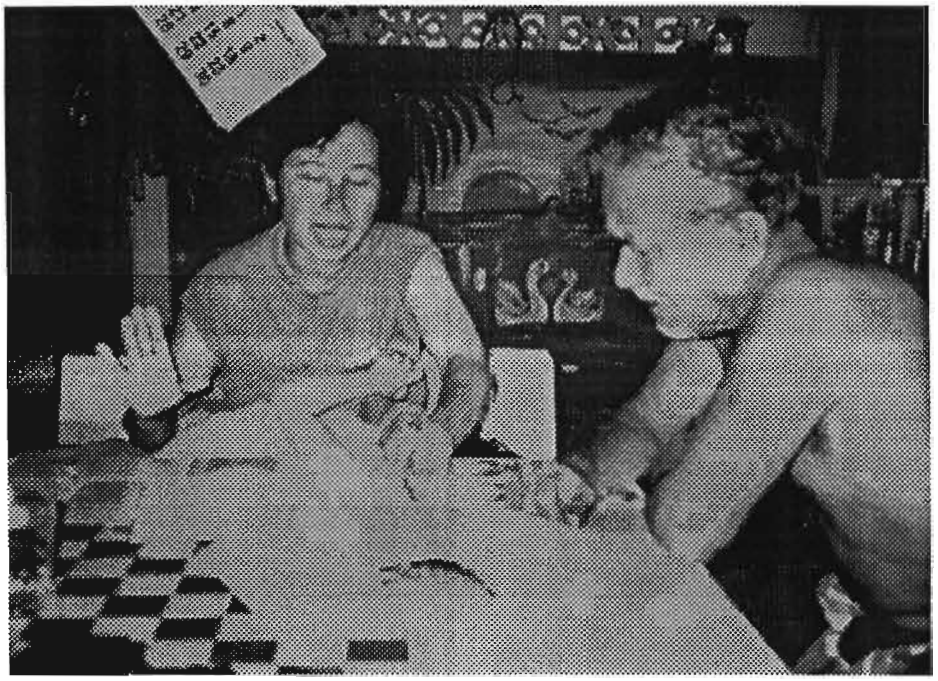
งานสงกรานต์ประจำปี 2542 ณ บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัด (บันทึกเมื่อ 13 เม.ย. 2542)



"บรรยากาศการเล่นสาดน้ำช่วงกลางวัน"
งานสงกรานต์ประจำปี 2542 ณ บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัด (บันทึกเมื่อ 13 เม.ย. 2542)



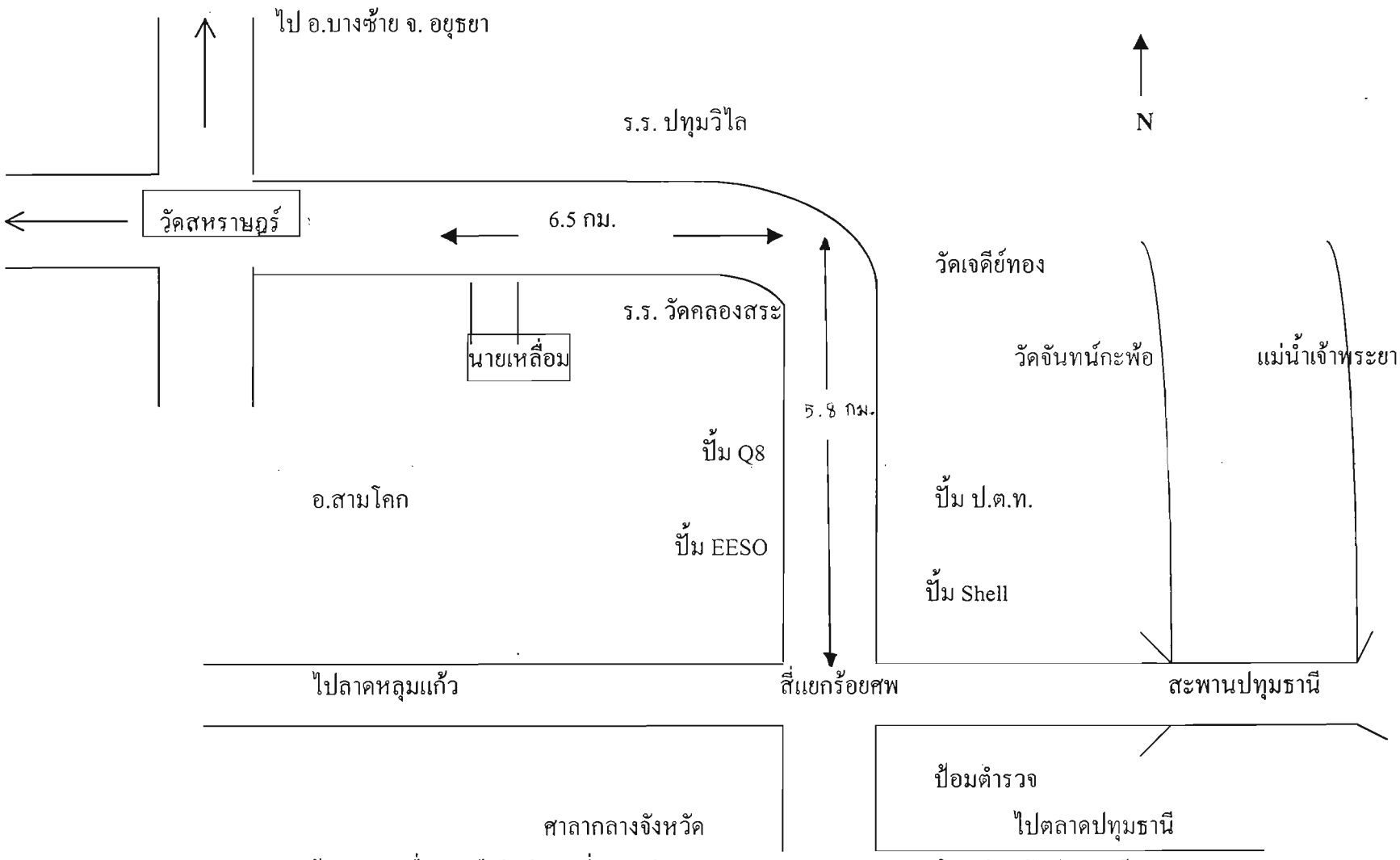
"บรรยากาศการการละเล่นสะบ้ามอญช่วงหัวค่ำ"
งานสงกรานต์ประจำปี 2542 ณ บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัด (บันทึกเมื่อ 13 เม.ย. 2542)



"บรรยากาศขณะฝึกซ้อมก่อนบันทึกเสียง"
บ้านนายเหลื่อม เครือโชติ (บันทึกเมื่อ 14 ก.ค. 2542)

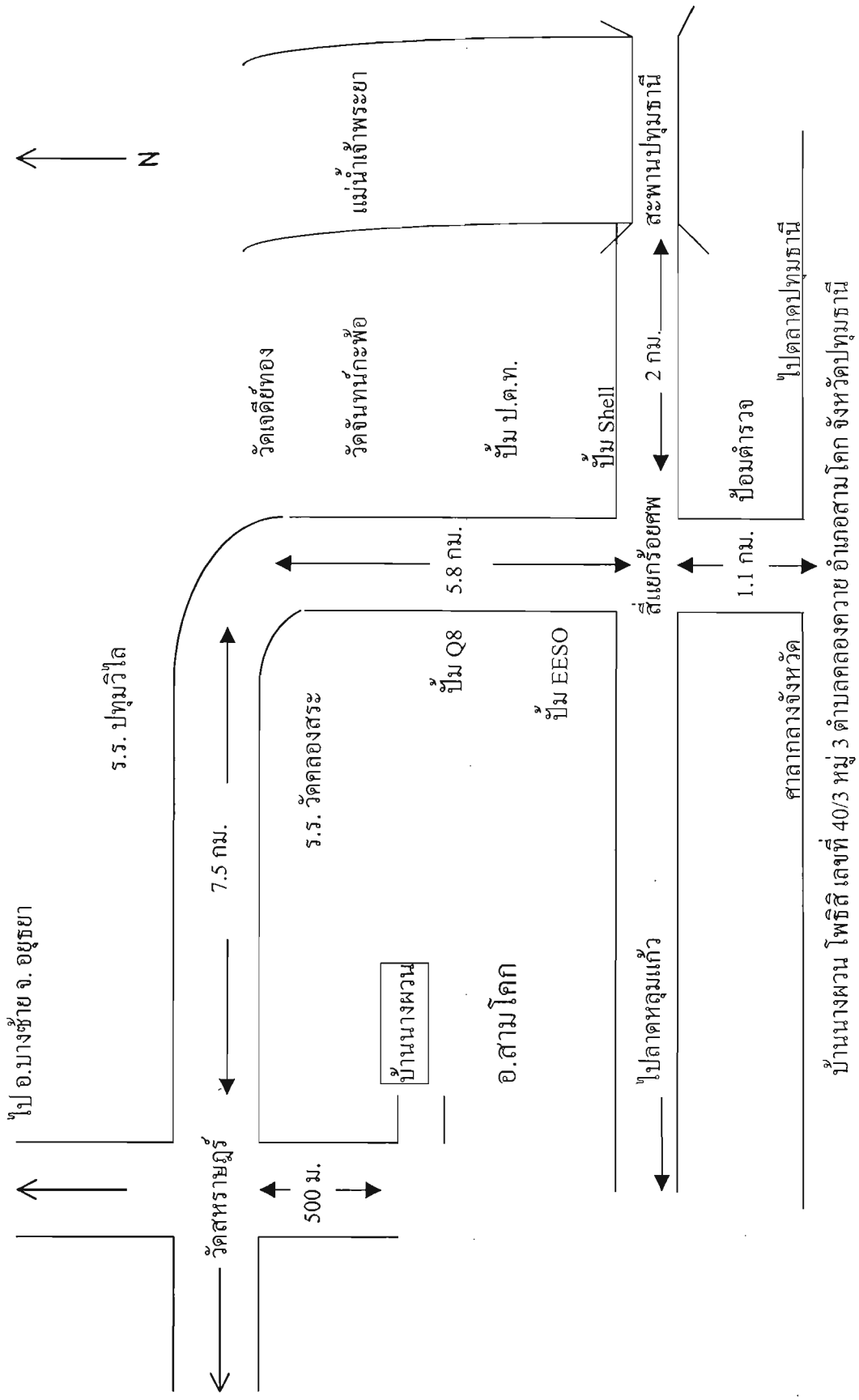
"บรรยากาศขณะฝึกซ้อมก่อนบันทึกเสียง"
ชุมชนคลองพิกุล (บันมึกเมื่อ พ.ย. 2542)

ภาคผนวก ง
แผนที่บ้านพ่อเพลงแม่เพลง



บ้านนายเหลื่อม เครือโชติ เลขที่ 33 หมู่ 8 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

ศรีจันทร์ น้อยสอาด

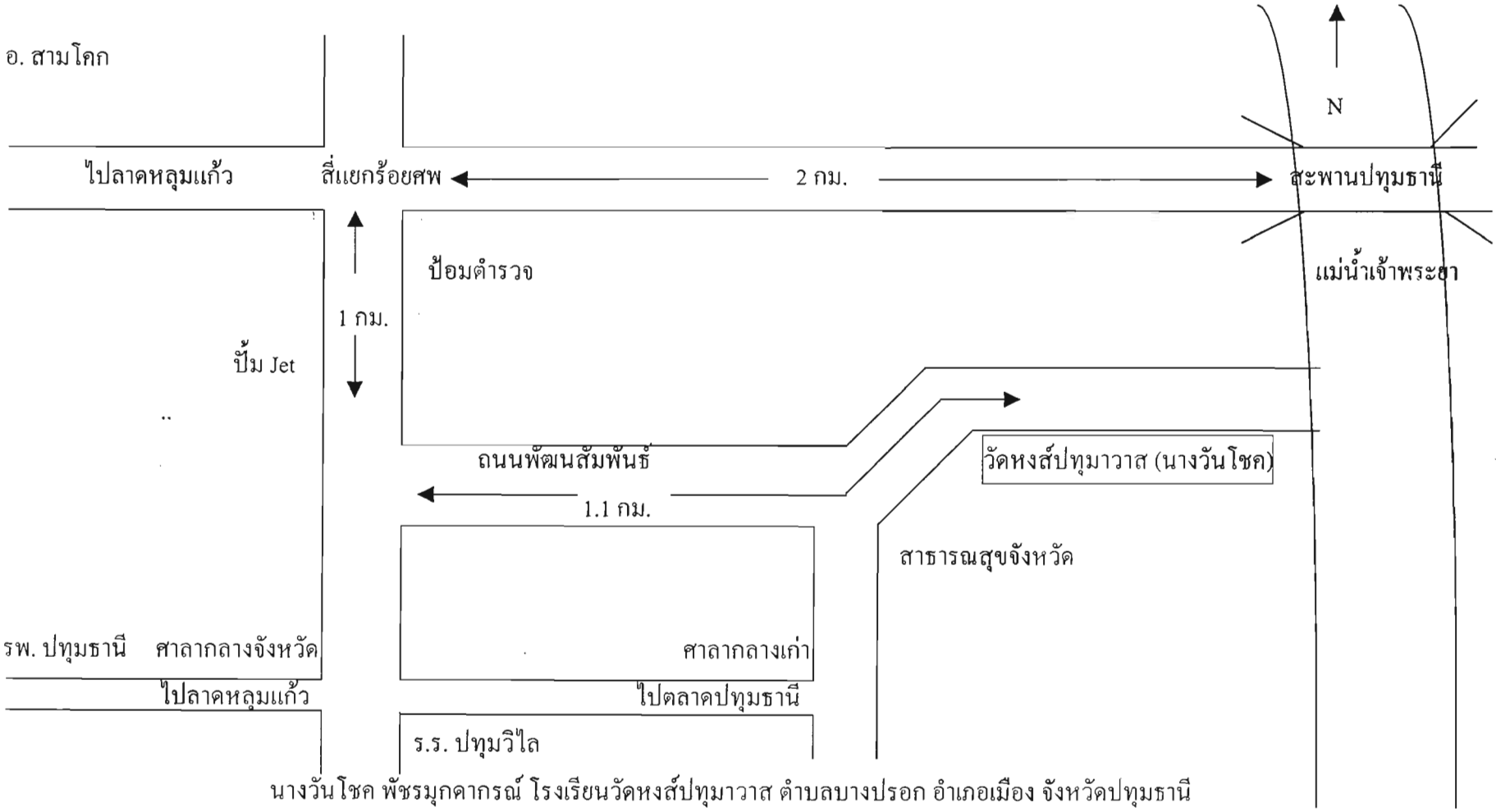

N
แม่น้ำเจ้าพระยา
วัดเจดีย์ทอง
วัดจันทน์กะพ้อ
ปั๊ม ป.ต.ท.
ปั๊ม Shell
สะพานปทุมธานี
2 กม.
ไปตลาดปทุมธานี
ป้อมตำรวจ
1.1 กม.
สี่แยกร้อยศพ
5.8 กม.
ปั๊ม Q8
ปั๊ม EESO
ร.ร. วัดคลองสระ
7.5 กม.
ร.ร. ปทุมวิไล
ไป อ.บางซ้าย จ. อยุธยา
วัดสหรายญี่
500 ม.
บ้านนางผวน
อ.สามโคก
ไปตลาดหลุมแก้ว
ศาลากลางจังหวัด
บ้านนางผวน โพธิสี เลขที่ 40/3 หมู่ 3 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

ภาคผนวก ง

ตัวอย่างการใช้เลขที่เดียวกันในบางหมู่บ้าน

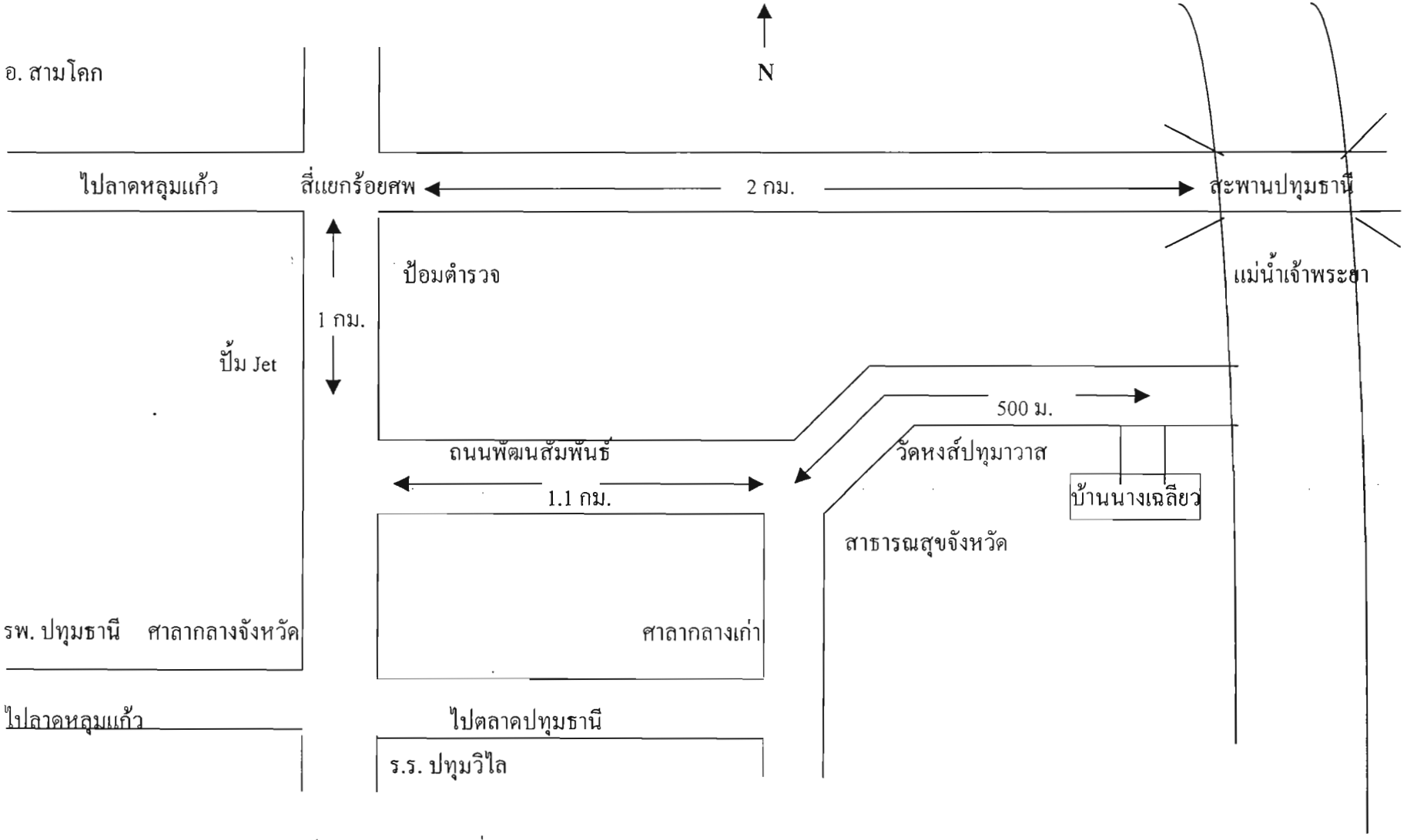
บ้านนางมาลัย ใช้เลขที่เดียวกับนางผวน

ที่อยู่นางฉลอง ติดต่อที่ ร.ร. ทิพากรวิทยา ตำบลคลองสอง อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี

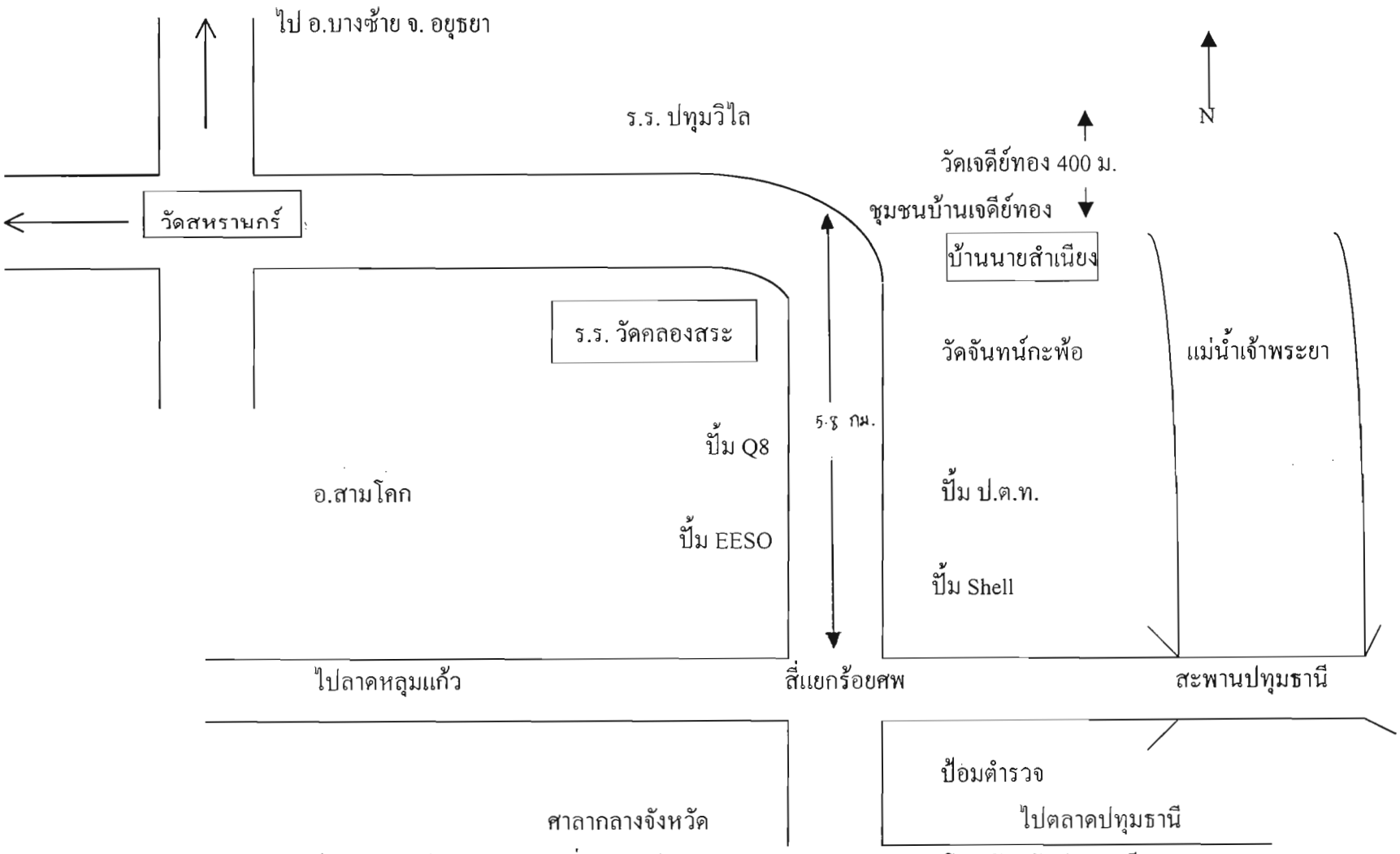


นางวันโชค พัชรมุกดากรณ์ โรงเรียนวัดหงส์ปทุมาวาส ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย



บ้านนางเฉลียว เลขที่ 12/1 ถนนเกนาวัฒนะ ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี



บ้านนายสำเนียง ช่างต่อ เลขที่ 42/1 หมู่ 1 ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นางสาวศรีจันทร์ น้อยสอาด
วัน เดือน ปีเกิด	15 สิงหาคม พ.ศ. 2518
สถานที่เกิด	จังหวัดกรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	ศิลปบัณฑิต พ.ศ. 2536-2539
	สาขาดนตรีสากล สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต พ.ศ. 2541-2544
	สาขาวิชาดนตรี แขนงดนตรีวิทยา
	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ทุนการศึกษา	สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
	ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2542

Executive Summary

Executive Summary

Vocal music in pathum thani province: a case study of pleng noh-ney, pleng lum-pa-kaew-sahn and pleng ra-bum-peun-bahn

Introduction

The life style of human could be traced from the past to the present. If studied closely, this lifestyle evolves within the framework of culture through the process of learning. This learning has been passed down from generation to generation, collected, collected, developed and passed on to the next. All These process include adaptation through time to service.

Each ethnic group has their own distinct. Culture. This is due to the basic differences in society which include the characteristic in body built, geography and number of population. It could be said that the typical culture or local culture is considered to be the world heritage of society. This shows that the development of the country and living things of the population.

There are many types of local games of the Thai. Most were separated according to the characteristic of each local place from community, village, district, province and region. For sample, Kub-Saw of the Northern part, Moo-Lam and Kan-kruem of the Northeast, Choi-Song of the central part and Pleng Boak and Pleng Cha-Nong of the southern part.

Talking about the typical/local song in the central part ranging from the southern part of Chao-Praya river around Nakorn sawan Province, Supanburi , Angthong, Sing buri, and etc: songs around this area include E-saeus, Choi, Kieus-Kao, Pleng-pin-than, Pleng Choai and etc. Moving down southean Nakorn Nayok, songs include Pleng-Ra-Bam-ban-na. The song of Adyuthaya include Pleng-Kiewk-kao and Pleng-rung. The local song of Pathum thani province include pleng Noh-ney, Pleng Lum-Pa-Kaew-sahn and Peun-bahn These songs used to be very popular to the local people for entertainment and other activities.

The important local songs of Pathum thani include Pleng Noh-ney, Pleng Lum-Pa-Kaew-sahn and Pleng –Ra-Bum-Peun-bahn. This is because the only in singing these songs is during the special festivals. For non-festival time. People would not sing the song. Most of time the song world be about merit making or other special wents of the community like pleng-Noh.-Ney which was played during the flour making to make the Chinese noddles. Pleng –lam-pa-haw-sahn was played during the rainny season

The changing of culture is done through changs of specificity and time when there are new invention or new creations of new responses to the problems. The new wants of society had caused the new trend and the guitling of the old culture. The old culture service throng the development to be appropriate and effective within time. This means that the changes in culture are caused by environmental factore, power of foreign culture and the advance technology.

Besides this, human is the main creator that creates the culture and changes in certain directions. Sometimes it had caused the faded away of local culture and disappear. Today, academics in the field of culture tried to reserue and develop it. Part of it is to study the culture together with other development as what vira Bamrungrak (B.E. 2531.243) had stated that studying is the process of creativity and cultural inhentage. This is correspondence to Pranee Wingthet (B.E.2525 : 101) study that what is left in the changing society in this rapid modernization is a necessities, the collection of the disappearing data is due the new entertaining aptems. This also may to used in comunications to understand society of community that owns this culture in the past and not a far. So this could be the basis that could not be made understandable in this system of society, value, ideology and actions of society.

The changes in culture of vocal music in Thailand has gone with the trend of economy and the new world order. From an agriculture country, people spend most of their time in the fields or along the canals. People were surrounded by nature and lived scattering around competition was not high. After work each day, people spend their time together there were traditional games and plays. But today, the society had been too populated and competitive. There is a great advancement in technology and telecommunication it is turn caused lener communication between the locals, There was no time spending on singing and hanging out together as before. It had caused the fading away of vocal music (songs) within this region too.

This include the songs of Pathum thani province. The survey found out that to day Pleng Noy-Ney, Plen Lam-pa-kaew-sahn and Pleng Ra-bam-pean-bahn had disappears from the life of the people. This is because teenagers don't listen to the local songs and turned to new king of songs that come from various communication system in the future these song will harder for inhentance. The scope of this paper is local song of Pathum thani province: Pleng Noy-Ney pleng Lam-pa –kaew-sahn and Pleng-Ra-bam-ban-Bahn.

This is alone through the cabinet approval B.E.2541-2500 following the century of cultural heritage for development. It s purpose is to preserve and expand the organized knowledge of local music of Thai.

Objective

1. To study Pleng Noh-Ney. Pleng-lum-pa-kaeus-sahn and Pleng-ra-bum-peun-bahn at the present.
2. To study the special characteristic of Pleng Noh-Ney, pleng-lum-pa-kaeus-sahn and pleng-Ra-bum-peun-bahn

Methods of research

This research paper about local songs of Pathum thani provine: Studied pleng noh-ney, pleng-lum-pa-kaeus-sahn and plerg-ra-bum-peun-bahn: is using qualitative research of ethnomusicology. It uses discription analysis with the level of collective information, distribution and ways of interpretation, and evaluations.

The research studied is divided into 2 main points:

1. To study Pleng Noh-ney, Pleng-Lum-pa-kaew-sahn and Pleng-Ra-bum-peun-bahn at the present it is further subdivided into

1) Historical events

2) Important factors and characteristics of the play

3) Roles and relationship to society

4) Songs reflextions to the society and culture

5) Directions of changing developments

2. To study special characteritics of pleng neh-ney. pleng-lum-pa-kaeus-sahn and plerg-ra-bum-peun-bahn it is further subdivided into

1) Formal Structure

2) Structural Pitch

3) Scale

4) Melodic Shape and Melodic Direction

5) Rhythmic Pattern

6) Range

7) Text Setting

8) Relationship between Text and Melodic Phrase

Scopes

This research is done through information collected from the first original singer who has experines. They were the one whom people accepted. They include 8 followings :

1) Mr. Liam kerurchot

2) Mrs. Pawon posithi

3) Mrs. Rampang kaewdaeng

4) Mrs. Malai Pongpradit.

5) Mrs. Chalong Chantima

6) Mrs. Wanchoke Pheacharamukdakorn

7). Mrs. Chalew Sutawat

8) Mr. Samneng Changtao

Results

The results could be:

1. The current situation of Pleng Noy-Ney, Pleng_Lam-pa-kaew-sahn and Pleng_Ra-bum-peun-bahn

1) Pleng Noy-Ney

Its origin is uncleared but anumed to originated since Adutthaya period and disappeared from Pathum thani province during world war II. It is a son played during a party time like the flour-making the chinese noddles. It is usually sing together. Its additional purpose is to drive the attention of the people and helps strengthen relationship. The lyrics reflex the life of the people in accerdance to nature. Today simple reseruers work together with various responsible units of Pathum thani province in reseruing this type of song was not very supportive.

2) Pleng-Lum-pa-keaw-sahn

Pleng-lam-pa-kaw-sahn originated since the beginner Rattanakosin as a rice donation. Today it is played as merit making during tod-kra-tin or tod-pha-pa. After work believers of

Biddhism, both men and women gathered in a boat. They flow down the river asking for donations. Along the way, They sing songs as a payment to those who donates. The things donated are given to temples. The purpose of the songs like a song for sacred activities. Its additional purpose is to strengthen relationship of the community. The lyric reflects the belief in merit making and in Buddhism. Today, it has been faded away from Pathum thani province. Responsible units is trying to educate youth and teach them Do the song could be reserved. But was not being very Supportive.

3) Pleng-Ra-bum-peun-bahn

Pleng-Ra-bum-peun-bahn or local song has no historical evidences of origination. It is a short lyric song for entertaining. It is usually played during special holidays, Festivals or Songkran. It is played at the community to strengthen and relationship between people and temple. The lyrics is a little of love affiurs. Its purpose is to be an entertaining song so the lyrics reflects the lifestyle and the condition of the society. The song disappeared because of local opera and plaps, Ram-worn replaced the pleng-ra-bam-peun-bahn. Today it is being reserved to students through activities and play by responsible units of Pathum thani province.

2. Specific Characteristies

1) Pleng Noy-Ney

It has binary form. Its structural pitch follows G-A, D-E. It has the pentatonic scale. The melodic shape and the melodic dirction are disjunct motion and conjunct motin in he final phrases. The rhythmic pattern is stable and repeated Its range is E-D. The text setting are syllabic setting and neurmatic setting. There is a relationship between the text and melodic phrases.

2) Pleng Lum-pa-kaew-sahn

It has the ternary form. Its structural pitch follows G-A, B-E. It has the pentatonic scale. The melodic shape and the melodic direction which are disjunct motion. It has an arch and inverted descending in final phrases. The rhythmic pattern is stable and repeated. Its range is E-E. The text setting are syllabic setting and neurmatic setting. There is a relationship between the text and melodic phrases.

3) Pleng Ra-bum-peun-bahn

It structure is similar binary form. Its structural pitch follows D-E and A-G. It has the pentatonic scale. The melodic shape and the melodic dirction are disjunct motion and conjunct motin. It has an arch and inverted arch. The descendings are sequential. The rhythmic pattern is stable and repeated. Its range is E-E. The text setting are syllabic setting and neurmatic setting. There is a relationship between the text and melodic phrases.

Discussion

The research could be concluded:

1. To study Pleng Noh-ney, Pleng-Lum-pa-kaew-sahn and Pleng-Ra-bum-peun-bahn at the present it is further subdivided into

1) Historical backgroud.

Long ago, the ways of life of the people created the song or the play. The importance of the song cloes not happen through rhythmic pleasure. But was the effect of activities that happened around them. So the lyrics reflects the past events. As time passes by, situation changes through time.

Form the research, This name would have the same meaning as the song.

The name of the Thai local came from the activities and games or would be easily understood because it used:How to call the name of the songs.

(1) Songs that reflects the activities of the people like pleng-keus-kao, pleng-ten-kam-ram-kiew, pleng-song-fang, pleng-klom-clek, pleng ram-pakao-sarn and pleng-pee,kaow

(2) Songs that is the starting of the lyrics like pleng-noy-neh, pleng-ra-bam-puen-bahn

(3) Pleng that has the name of the place or play like pleng-riau, pleng korat.

(4) Pleng that comes form the rhythemic like pleng-ra-bum-ban-na, pleng-ra-bum-bahn-rai.

2) Important factors and characteristics in the play

The important factor of the 3 songs are similar to local plays and song. The different in this research is that has been disappear from the local play/acts which is to pay to mas (wai-kruu). From interview, the 3 songs do not have an act of respond to the master at all. Most of time

the singer would link of their master for they are the one giving the pray. There is memory of giving the pray one a year. But not in the case of these 3 songs. Factors various affecting the changes in local songs to the present

(1) Economic ploblem

Economic changes has caused the higher standard of living. It has intern lener the chance to act. Mostly it is seen in special activies performed by uarious special eeserued unit.

(2) Social ploblems that:

(1) In the changing in adminstrative system B.G. 2475 in between B.G. 2481-2487, catching P.M.Pibunsongkam) there was the changes in culture. The government forbid people to play songs or artvitives that is in appropriate. Also the government promote westren culture. This had great effect upon the local songs as if there is a new life of the people. As time passes by, local songs tend to disappear from society. Noy-ney song which used to be famous had nearly facted away from society especially after world War II.This is due to the popularity of cinema and radio which also caused the faded away in the playings too.

(2) Education sestem

Todayeducation is an important factor in the changes of the urban life style. When the Thai education became more aptematic following the Royal decree of primary studies which started from grade 1 to grade 8. This goes together with the development of the nation. It had caused the people turn to other type of carreer instead of agriculture.People in the new entry turned to industrial sectors more. This had lesson the invouement of the people in the community and increased comprtition amog people. It had also caused the gap in local arts of the people because of the economic and social condition.People had to complete to survise. This had caused the roughness in the people spirit.

(3) Technological advancement

The advanceement of globalization had caused the changes in the people life from culture sector to industrial sectors: Labour forced was uplaced by machines which saves cost and time. Before pleng Noy-neh is in flour-making the chinere noodles. But today it had been replaced by machines. People has no time because they have to do new job. Before chinere noodles are hand-made. But today people buy it to save time. So pleng noy-neh is of no importance and is almost lost form Phathmthani province.

Today the flour-making Chinses noodles had been adapt to use modern Thai song like in Wat-pa-neng-tek, Nakornpratom province. There was a big opera house where people worked together in the temple. Old people, teenagers or children came together became the rhythm of the entertaining.

(4) Telecomunication for entertainment

The advance in telecomunication and technology have response to the wants of the people. Pubic Advertisement has created scueral choice. Modern songs replaced the local in a new style and new ways. Technological advancement has shifted the intersts of the prople.

(5) The influene of opera house and others types of plays

Time is the factor comeing the decay of the popularity in local songs which is due to the changes the prloblem of culture. The influence of opera house and modern msic replaced local songs. The period of ram-wong or ram-tone was replaced by look-tung and look-krung which evolves from local songs. The fast rhyhmic or the complete show, including the singers and dances had increased the interests of the people. This also include the sight and sound,lyrices,stereo sound and etc. They are new mechnisms in the market that local songs do not have

3. Role and relationships to the social system

The role and the relationship of pleng noh-nay,pleng lum-pa-kaew-sahn and pleng ra-bum-puen-bahn towards the sociaety are not very direct because the wording happens through the mind of the people s real situations. The words tell the story the real life situation at that moment like asking to make merit in pleng-lum-pa-keaw-sahn. It fore told the period of merit making and donation for poor temple. Also the wording built the greater workship to the Buddhist religion.

The role and the relationship of the song towards the society of Phathumthani today are being away from the life of the people. Therole of the song has no influence toward the life of the people because people does not need to survive anymore. In return, the condition of society today is decaying because there type of song happen from the activities of the society. When there is no activity, The song is no loner sing

The relationship between family from living together as exterded family, today there is single family.Famimly is getting smaller and the responsibility of each members increased. So

the time spend together in the family has lener. The close relationship between people has lener too. There is a gap between older generation and the new generation.

The above discription has shower the relationship between household and temple. In the past,people has strong clear faith and respect monks. Monks is like the central point of the people. There administration simple and peace. Monk is an example for the community. But today there are group of the people who take advantage upon monk. This include singing and lured people. It had caused the bad image for the religion too. This had lener the faith of the people as well. It had caused the gap between household and temple or between population and society world not twist things easity and the people became more selfish.

4. Image reflects in society and culture from the lyrics

The image reflects in society and culture form the 3 types of songs helps to see the ways of life and a mirror of society. Some example that can be seen are the beliefs and values of the people like:

1) Reflects the way of life. For example: Reflection of primary education of the locals.

There is quite clear distinct in the career and the copability, there lationship and expenenes in singing they used to be the sense giving pray before. They had more experienes and knows the epics or saying of the Thai.

2) Reflects the society.

For example: The values and merit-making in case pleng lum-pa-keaw-sahn. The fact that the religion is most repeated. Relizion has strong influence upon the life of the people. The words will be about merit,beliefs and value of Thai hevenexit. It shows morality of culture and right for goodness of society

5. The expected of changes and development.

During the preservation of pleng in Phathumthani province, organizational units would be involved as an hoc committee. This act hoc committee works only for a short period of time of reservation and preservation of local song. This is also in time of policy making of the government. During this period, there is a little awareness mostly upon the responsible units. As time passesby,people did not pay much attention because they fowsed on the way of living more.

Also working with the local is quite difficult due to changes in carrer. When local sees that they don t gain anything, theytend not to pay important to it. For young children, there was a spread of the local songs in the form of study program. But only few student participate. After the program, there was no continity. There was no basic laid as the foundation of knowlge. So the people ignoved the value of locals sings. Also young people is interested in modern songs move. These are the reasons why few people in Pathum thani paid interest to the local songs. The songs did not have the role in the way of life of the people at all like in the past

The expectation of reservation and plan of development in arts and culture still goes as what the policy had stated. But the process of reseruation and the actual practice to change this value of people in society to inherit there are ahard thing to do. The problem lies in the organizational unit. But the value of the people is another important factors because of the flous of western culture. Thai society had laid the wrong basis upon the people for long. Working with the locals is also a big problem because it deals with the feelings of the people directly

Today the government has setup policy to built the awareness of the people to love their mother land. This is done by using the products produced by the community. These things could be done because it creates the effects upon the life of the people and the way of life. But the direct local songs is culture arts that came from inner feelings and are not the main factor for life. So what could be done is to built a clear understanding is a basis for every famliy, acquire knowledge from school, procide channel of reseruation in the community and support in the form of research study.

2. To study special characteritics of pleng neh-ney. pleng-lum-pa-kaeus-sahn and plerg-ra-bum-peun-bahn it is further subdivided into

1) Formal structure

The stucuture og local song in general has 2 parts (binary form) repeated. It include the wording and the rhythmic data collected from field research found out that there are 3 ternary form. This might due to the fact that the singer minht chang the rhythm or create their own in between. This had caused the new form which is different from those in the past. However, most of the time it was set by the characterisitic of the rhythm and the wordind.

2) Structural pitch

Structural pitch is read from the value of the length of the pitch of the main rhythm and the central pitch that is repeat. This could tell the structural pitch in various of like from the strong pitch in each pause and the repetitions. The Structural pitch is very important and is the basic information is study the scale and various type of melody in the song.

3) Scale

It is known that the scale of music in Southesat Asia is pentatonic scale. The gap of the sound is in the level of 1,2,3,5,6. This include the local song of Phathumthani province too. The gap of 3 songs follows pentatonic scale in nature.

4) Melodic Shape and Melodic Direction

Melodic Shape and Melodic Direction, Educated by the lines or shape comparative. It shows direction is pararell. The characteristiced of music in Southeast Asia and able

5) Rhythmic Pattern

The Rhythmic Pattern of local song is not complex and does not repeat much. After passing each phrase rhythmic turns back to the usuul. There is a regular pattern of repeatition. There is a borwing of modem rhythmic pattern which could be explained. But the unregular of the singing has caused the note to be set in values. This has caused the unstable of the note.

6) Range

The range of the sound would usually be in the same level or is similar. To find the value of the range is to use movable do to create the same level of the main sound and the additional sound.

7) Text Setting

From the research studied, singing done in full words. Sometimes there is an extra range of the singing by creating a higher sound like of Mr. Liam who has his own characters. If listen to the 3 songs carefully, he would have an extra range. This is an individual technique of each person.

Various technique in singing cauld tell felling or emotions of the singer. For example, the extra range is to show the voince or to strengthen the sound to remain longer. This is to connect the words or show continuity in words. So the word separation in singing would rarely occurred. The stressing or the creating a higher sound or lower sound at the end could tell the

weight of the sound. It could tell if there was a shout or how loud or soft it is. This could tell the differnce of songs too.

8) Relationship between Text and Melodic Phrase

The syallable in the local song is importantly stressed. The singer pays important to the rhythum that occurred in corresspondence to the number of syllables. This is because the singers have limited time in trying to think of the words. Both side wanted to by wording. However, the people not stressd on the wording as much as the meaning go the words. What the people stressed or is that the listeners understand the meaning of the word. So the phrase, the rhythm and the wording are not much of a different because of the correspondence in the singing had been cotrolled.

The phrase used has the relationship with the rhythm. This shows that each phrase goes in relation with the weight of the sound at the end of the line. This weight is softer in the end. This proued that the correspondence wording is the main factor in the movement of the song from beginning to the end. This is because the responses each person must be in the same line while the playing the wording came from the creativity of each that goes along.

Besides this is the number of the wording that mark the receiving the song .It also is the breaking point for acquire breath in singing. It is the indications of the length of line too.

The length of the line has an impact upon the listener. This is because it ellustrates the luster of the wording for the rhythm has already been controlled. So it is important for both the singer and the writer to be aware of the number of syllable and the rhythm. Both the syllable must be appropriate to the rhythm or the rhythm of the clapping. The composers would write a song in correspondence to the society at the period of and with the exact words or line. So the singer would know if any line have been missed or there was an extra line. This also indicate that the singer had sung in the wrong way.

Reccomendation

The research study from Ari Kultan (B.G.2526) had reccomended the ways to study these local culture by the following:

I) Field research had provide information the joctors or the development of each, But it must be very detailed.

2) Research analysis must be cleared and strceight forward

3) Data collection

4) Collect data reguelarly to notice the changes.

Direction of cultural studied is the general withih the framewaed of ehtnomusicology. It is suggests scope that

1) To studied the local song of other field in details

2) To studied the process of the changes of local songs in accudence to ehtnomusicology.