การวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน

ศิริวัฒน์ ฉัตรเมธี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2547

ISBN 974-04-4875-5
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

วิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน

.....

นายศิริวัฒน์ ฉัตรเมธี

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

นายอานันท์ นาคคง

ศป.บ., M.Phil.(Ethnomusicology)

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

นายกิตติ ศรีเปารยะ

นศ.บ., ศศ.ม.(วัฒนธรรมการดนตรี)

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์รัศมีดารา หุ่นสวัสดิ์

Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

วิเคราะห์เพลงร่ำวงมาตรฐาน

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2547

.....

นายศิริวัฒน์ ฉัตรเมธี

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วชิราภรณ์ วรรณดี

อ.บ.,อ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

นายอานันท์ นาคคง

ศป.บ., M.Phil.(Ethnomusicology)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

นายกิตติ ศรีเปารยะ

นศ.บ., ศศ.ม.(วัฒนธรรมการดนตรี)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์รัศมีดารา หุ่นสวัสดิ์

Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A.(Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ “วิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน” ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความกรุณาจากอาจารย์สุรัตน์ เขมาลีลากุล, รองศาสตรจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์, อาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ, อาจารย์อานันท์ นาคคง, ผู้ช่วยศาสตราจารย์วชิราภรณ์ วรรณดี กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ให้แนวคิดในการทำงานวิจัยอย่างเป็นระบบ และขอบพระคุณคณาจารย์และบุคลากรจากกวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ได้ให้ความช่วยเหลืออย่างยิ่ง ในองค์ความรู้และผลักดันให้ผู้วิจัยได้ทำงานอย่างสำเร็จ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบคุณอาจารย์ อริยา เจริญสุข และทีมงานของโรงเรียนสอนดนตรีเอื้อมอารีย์ ที่ซักถาม เตือนสติ เอื้ออำนวยความสะดวกแก่ผู้วิจัยในการใช้เวลาในการหาข้อมูลทำวิทยานิพนธ์ และยังให้ความช่วยเหลือในการรวบรวมข้อมูล เป็นที่ปรึกษาในคราวที่คิดไม่ออกบอกไม่ถูก ทำให้เกิดกำลังใจในการทำงานต่อไป

กราบขอบพระคุณอย่างยิ่งสำหรับให้ผู้วิจัยได้ถือกำเนิดได้สร้างงานและเป็นกำลังใจให้ผ่านอุปสรรค์ต่างๆ มาได้ คือ คุณพ่อเทพศิรินทร์ คุณแม่ทัศณา สันติ เสรี พรนิสา ฉัตรเมธี ครอบครัวของผู้วิจัยที่เป็นที่พึ่งในขณะที่เกิดความท้อถอยในใจ และที่ขาดไม่ได้ คุณธนิยา ฉัตรเมธี เป็นเพื่อนคู่คิด คอยช่วยเหลือดูแลการกินอยู่ในขณะที่ทำงานวิจัย และยังเป็นกำลังใจเสมอตลอดมาจนสำเร็จการศึกษา

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่เอ่ยนามและไม่ได้เอ่ยนาม ที่มีส่วนช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์ จนกระทั่งงานวิจัยครั้งนี้ได้บรรลุวัตถุประสงค์โดยสมบูรณ์

ศิริวัฒน์ ฉัตรเมธี

Copyright by Mahidol University

วิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน (AN ANALYTICAL STUDY OF PHLENG RAMWONG, THE THAI STYLIZED DANCE SONGS)

ศิริวัฒน์ ฉัตรเมธ 4237125 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., กิตติ ศรีเปารยะ นศ.บ.,ศศ.ม., อานันท์ นาคคง ศป.บ., M.Phil.

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึง ลักษณะทำนองและพัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน ระหว่างปี พ.ศ. 2541-2487 เป็นช่วงระยะที่จอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพื่อศึกษาพัฒนาการของเพลงรำวง ในส่วนของทำนองใช้วิธีวิเคราะห์ทำนองจากหนังสือ รำวง ของกรมศิลปากร โดยใช้ทฤษฎีทางด้าน Musicology ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะทำนองเพลงได้จากการประพันธ์ในแบบดนตรีไทย โดยเริ่มแรกของการประพันธ์เพลงใช้วิธีการขยายทำนองจากเพลงไทย (เพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น เป็นเพลงงามแสงเดือน) นำมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของเพลงรำวงมาตรฐาน ในระยะที่ 2 เป็นการประพันธ์ขึ้นใหม่โดยใช้หลักการทางด้านดนตรีไทยประพันธ์ทำนอง

พัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐานเกิดจากแนวคิดของการปฏิวัติวัฒนธรรม ในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2481 - 2487) ใช้แนวคิดทางวัฒนธรรมเป็นแนวทางในการบริหารประเทศ จึงได้ปรับปรุงการละเล่นพื้นบ้าน ให้ทัดเทียมกับอารยะประเทศอย่างในแถบประเทศยุโรป จึงได้นำการละเล่น “รำโทน” ซึ่งเป็นของพื้นบ้าน ปรับปรุงในชื่อใหม่ว่า “รำวง” แต่ประชาชนส่วนใหญ่ยังขาดความเข้าใจในการละเล่นที่มีการปรับปรุงใหม่ ทางรัฐบาลจึงสร้างตัวอย่างการละเล่นรำวงโดยให้กรมศิลปากรเป็นผู้ปรับปรุงและเผยแพร่ให้ประชาชนได้เข้าใจในชื่อว่า “รำวงมาตรฐาน”

จากการวิเคราะห์ลักษณะทำนองเพลงรำวงมาตรฐาน พบว่าองค์ประกอบของเพลงรำวงมีเนื้อร้องที่สั้น จังหวะกระชับ จึงเหมาะในการนำมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมเข้าจังหวะและยังสามารถนำมาเป็นแบบฝึกพื้นฐานในการทำความเข้าใจลักษณะของการประพันธ์เพลงไทย

169 หน้า ISBN 974 - 04 - 4875 - 5

Copyright by Mahidol University

AN ANALYTICAL STUDY OF PHLENG RAMWONG, THE THAI STYLIZED DANCE SONG

SIRIWAT CHATMATEE 4237125 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORS : NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.ED., M.ED., M.A., KITTI SRIPAURAYA, M.A., ANAN NAK-KHONG, M.A., M. PHIL.

ABSTRACT

The objective of this research is to study the melody and development of Phleng Ram Wong Mattrathan during 2481 – 2487 B.E. – the period of Marshal P. Piboolsongkram's government. The research was done by gathering information from written accounts and documents from this period to study the development of Phleng Ram Wong. As for the melody, the method of analysis is musicological taken from the book "Ram Wong" of the National Fine Arts Department.

The result of this research is that the melody of Phleng Ram Wong is composed in the style of Thai music. At the beginning, the melody of Phleng Ram Wong is extended from Thai music (Phleng Khak Bora Thet Song Chan into Phleng Ngam Saeng Duen) and rearranged in the style of Phleng Ram Wong. In later period Ram Wong, the composition is done according to the method and theory of Thai music.

Development of Phleng Ram Wong Mattrathan resulted from the idea of cultural revolution during the government of Marshal P. Piboolsongkram (2481-2487 B.E.). And since the administration of this government followed the idea of cultural revolution, local games and plays were improved to be equivalent to those in European countries. As a result, the local play "Ram Tone" was improved and renamed as "Ram Wong" However, the musicians and performers did not know how to change Ram Wong according to the government's specifications. The government, thus, assigned the National Fine Arts Department to help improve and promote the new play to people using the name of "Ram Wong Mattrathan"

From the analysis of the melody of Phleng Ram Wong Mattrathan, it was found that Phleng Ram Wong Mattrathan consists of short lyric and moderate tempo which are suitable for inspiring physical activity and Phleng Ram Wong itself is an example of formalized Thai music composition.

169 pp. ISBN 974 – 04 – 4875 – 5

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ .....ค
บทคัดย่อภาษาไทย .....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ .....จ
สารบัญภาพ.....ญ

บทที่ 1 : บทนำ 1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา 3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3
1.4 ขอบเขตของการศึกษา 3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น 4
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการศึกษา 4
1.7 แนวคิดหรือทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา.....5

บทที่ 2 : การทบทวนวรรณกรรม.....6
2.1 การสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงคราม.....6
2.2 นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม..... 9
2.3 นโยบายปรับปรุงการดนตรีของจอมพล ป. พิบูลสงคราม.....13

บทที่ 3 : วิธีดำเนินการวิจัย..... 17
3.1 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 17
3.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 18
3.3 วิธีการกระทำกับข้อมูล.....18
3.4 การวิเคราะห์ด้านดนตรี..... 19
3.5 การนำเสนอข้อมูล..... 19

บทที่ 4 : ประวัติและพัฒนาการเพลงรำวงมาตรฐาน.....22
4.1 นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม.....22
4.1.1 การกำหนดการละเล่นพื้นบ้าน.....24

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.1.2 การกำหนดการตรวจสอบการละเล่นพื้นบ้าน....24
4.1.3 การกำหนดการละเล่นรำโทน....26
4.2 พัฒนาการของรำวงมาตรฐาน....27
4.2.1 การพัฒนาท่ารำ....28
4.2.1.1 การปรับปรุงท่ารำวงมาตรฐาน....30
4.2.2 การปรับปรุงเพลงพื้นบ้านสู่เพลงรำวงมาตรฐาน....34
4.2.2.1 พัฒนาการเครื่องดนตรี “โทน” 35
4.2.2.2 พัฒนาการบทร้องรำโทน.... 37
4.2.2.3 การปรับเปลี่ยนจากรำโทนสู่ รำวงและรำวงมาตรฐาน....40
4.2.3 การปรับปรุงวงบรรเลงเพลงรำวงมาตรฐาน....45

บทที่ 5 : ลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน....47
5.1 เพลงงามแสงเดือน....47
5.1.1 บันไดเสียง....47
5.1.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....48
5.1.3 ลักษณะทำนองเพลง....49
5.1.4 ลักษณะจังหวะเพลง....52
5.2 เพลงชาวไทย....55
5.2.1 บันไดเสียง....55
5.2.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....56
5.2.3 ลักษณะทำนองเพลง....56
5.2.4 ลักษณะจังหวะเพลง....60
5.3 เพลงรำมาซิมารำ....61
5.3.1 บันไดเสียง....61
5.3.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....62
5.3.3 ลักษณะทำนองเพลง....62
5.3.4 ลักษณะจังหวะเพลง....66
5.4 เพลงคืนเดือนหงาย....68
5.4.1 บันไดเสียง....68
5.4.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....69
5.4.3 ลักษณะทำนองเพลง....69
5.4.4 ลักษณะจังหวะเพลง....71

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

5.5 เพลงดอกไม้ของชาติ....73
5.5.1 บันไดเสียง....73
5.5.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....74
5.5.3 ลักษณะทำนองเพลง....74
5.5.4 ลักษณะจังหวะเพลง....78
5.6 เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ....80
5.6.1 บันไดเสียง....80
5.6.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....81
5.6.3 ลักษณะทำนองเพลง....81
5.6.4 ลักษณะจังหวะเพลง....85
5.7 เพลงบูชานักรบ....88
5.7.1 บันไดเสียง....88
5.7.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....89
5.7.3 ลักษณะทำนองเพลง....89
5.7.4 ลักษณะจังหวะเพลง....94
5.8 เพลงหญิงไทยใจงาม....96
5.8.1 บันไดเสียง....96
5.8.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....97
5.8.3 ลักษณะทำนองเพลง....97
5.8.4 ลักษณะจังหวะเพลง....100
5.9 เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า....101
5.9.1 บันไดเสียง....101
5.9.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....102
5.9.3 ลักษณะทำนองเพลง....102
5.9.4 ลักษณะจังหวะเพลง....105
5.10 เพลงยอดชายใจหาญ....106
5.10.1 บันไดเสียง....106
5.10.2 ลักษณะรูปแบบเพลง....107
5.10.3 ลักษณะทำนองเพลง....107
5.10.4 ลักษณะจังหวะเพลง....110

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 : บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานในปัจจุบัน.....111
6.1 บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานในอดีต.....111
6.1.1 การปลอบขวัญประชาชนด้วยรำวงมาตรฐาน.....111
6.1.2 การเผยแพร่รำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร.....112
6.2 บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานทางด้านการศึกษาในปัจจุบัน.....113
6.3 เพลงรำวงมาตรฐานกับความบันเทิง.....116

บทที่ 7 : สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย ข้อเสนอแนะ.....120
7.1 สรุปผลการวิจัย.....120
7.2 อภิปรายผลการวิจัย.....123
7.3 ข้อเสนอแนะ.....123

บรรณานุกรม.....125
ภาคผนวก.....128
ประวัติผู้วิจัย.....165

Copyright by Mahidol University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพท่ารำ สอดสร้อยมาลา.....31
ภาพท่ารำ สอดสร้อยมาลา แปลง.....31
ภาพท่ารำ รำส่าย.....31
ภาพท่ารำ สอดสร้อยมาลา แปลง.....31
ภาพท่ารำ รำยั่ว.....32
ภาพท่ารำ แขกเต้าเข้ารัง.....32
ภาพท่ารำ ผาลาเพียงไหล่.....32
ภาพท่ารำ ขัดจางนาง.....32
ภาพท่ารำ จันทร์ทรงกลด.....32
ภาพท่ารำ ล่อแก้ว.....33
ภาพท่ารำ ขอแก้ว.....33
ภาพท่ารำ พรหมสี่หน้า.....33
ภาพท่ารำ ยูงฟ้อนหาง.....33
ภาพท่ารำ ช้างประสานงา.....33
ภาพท่ารำ จันทร์ทรงกลด แปลง.....34
ภาพท่ารำ ชะนีร่ายไม้.....34
ภาพท่ารำ จ่อเพลิกาฬ.....34
ภาพโทนสมัยอยุธยา.....35
ภาพโทนมโหรี.....36
ภาพโทนชาตรี.....37
ภาพวงดนตรีไทย บรรเลงเพลงรำวง.....46
ภาพวงดนตรีสากล บรรเลงเพลงรำวง.....46
ภาพสุนทราภรณ์บรรเลงเพลงรำวงที่ท้องสนามหลวง.....112
ภาพการแสดงรำวงมาตรฐาน โดยกรมศิลปากร.....113
ภาพเทปเพลงรำวงมาตรฐานของ อุทิศ นาคสวัสดิ์.....117
ภาพเทปเพลงรำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร.....118
ภาพเพลงรำวงของดนตรีพื้นเมืองล้านนา.....119

Copyright by Mahidol University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่งในการแสดงออกของมนุษย์ที่ผสมผสานรวมอยู่กับวิถีชีวิตเช่นเดียวกับประเพณี ความเชื่อ ศิลปะ อื่นๆ ที่หลอมร่วมกันเป็นสังคม เป็นความต้องการของคนในสังคมที่พัฒนาดนตรีไปตามจุดประสงค์ของคนในสังคมทำให้ดนตรีสนองตอบสังคมและวัฒนธรรมนั้นๆ เป็นสำคัญ จึงทำให้ดนตรีและสังคมมนุษย์ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ (วิภา คงคากุล, 2529: 34-35) จึงเกิดการยอมรับการพึ่งพากันในทางด้านการนำดนตรีมาใช้ การประกอบพิธีราษฎร์ และพิธีหลวง การแสดงความรื่นเริง การแห่แหน ฯลฯ ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และศิลปะทางด้านดนตรีเป็นความสัมพันธ์ที่มีพัฒนาการที่ยาวนาน โดยผ่านเวลาและพัฒนาการของสังคมในแต่ละช่วงเวลาแตกต่างกันออกไปตามเหตุและปัจจัยที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นๆ ทำให้การศึกษาทางด้านดนตรีจึงไม่เป็นเพียงการศึกษาเฉพาะตัวดนตรีเพียงอย่างเดียว แต่รวมไปถึงการศึกษาย้อนเวลากลับไปเพื่อทำให้เข้าใจในแง่มุมต่างๆ ของอดีตแต่ละยุคสมัยที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างสังคมและศิลปดนตรี เป็นประวัติศาสตร์ดนตรีในช่วงระยะเวลาที่เกิดขึ้น โดยส่งผลสะท้อนทำให้ดนตรีมีรูปแบบและแนวคิดทางการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ซึ่งแนวคิดนี้ได้สอดคล้องกับแนวคิดของ สดับพิณ รัตนเรือง, นิธิ เอียวศรีวงศ์, เจตนา นาควัชระ และ เรณู โกศินานนท์

สดับพิณ รัตนเรือง (2530: 36-37) ได้เพิ่มเติมให้เห็นการทำความเข้าใจถึงประวัติศาสตร์ดนตรีในแต่ละยุคสมัยมีอิทธิพลต่อพัฒนาการทางด้านดนตรี ดังนี้

> “การมองย้อนหลังไปในอดีต เพื่อพยายามทำความเข้าใจกับแง่มุมต่างของอดีตในแต่ละยุคแต่ละสมัย ทั้งนี้โดยเน้นถึงแง่มุมต่างในส่วนที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับศิลปดนตรี เช่น สภาพสังคมที่แวดล้อมการดนตรีในยุคนั้นเป็นอย่างไร ทัศนคติและรสนิยมของผู้สร้างสรรค์และผู้เสพดนตรีในแต่ละยุคแต่ละที่เป็นอย่างไร สิ่งเหล่านี้เป็นตัวหล่อหลอมให้เกิดดนตรีในลักษณะต่างๆ ขึ้นในแต่ละยุคแต่ละสมัยของประวัติศาสตร์ นอกจากนี้อีกส่วนหนึ่งซึ่งเป็นที่กล่าวถึง เมื่อมีการมองย้อนกลับไปในอดีตของดนตรีก็คือ ตัวดนตรีเองอันได้แก่ลักษณะของดนตรีในยุคต่างๆ การกำเนิด การคลี่คลาย และการพัฒนามาเป็นบทประพันธ์ประเภทต่างๆ”

ยุคสมัยที่มีการพัฒนาทางสังคมและวัฒนธรรมทางดนตรีที่โดดเด่นมากที่สุดยุคสมัยหนึ่ง คือ ยุคสมัยของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านค่านิยมของสังคมโดยมีการชูประเด็นทางด้านวัฒนธรรม เรียกว่า “รัฐนิยม” ซึ่งทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและตื่นตัวในเรื่อง-

Copyright by Mahidol University

วัฒนธรรมทั้งประเทศ ผลกระทบในครั้งนี้ทำให้ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากเช่น การเปลี่ยนชื่อเพลง การขออนุญาตในการบรรเลงในที่สาธารณะ การควบคุมเครื่องดนตรีและรวมถึงการระบุเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานมหรสพกับวงดนตรีต่างๆ (แถมสุข นุ่มนนท์, 2544: 98-99)

ในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นยุคที่เกิดงานเพลง "รำวง" ที่ได้รับความนิยมอย่างมากตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และยังมีการพัฒนาแนวเพลงรำวงเป็นมาตรฐานเดียวกัน ซึ่งส่งผลให้แนวดนตรีประเภทนี้เป็นรูปแบบเพลงที่มีลีลาทำนองและจังหวะเป็นเอกลักษณะของตนเองสามารถเข้าถึงอารมณ์ของคนไทยและผู้ที่ได้ยินได้ฟัง

แถมสุข นุ่มนนท์ (2544: 99) ได้กล่าวถึงความประทับใจต่อเพลงรำวง ที่ได้ยิน ซึ่งจะมีการฝึกซ้อมทุกวันพุธในเวลาบ่าย จะมีการหยุดการทำงานเพื่อให้ข้าราชการมีการฝึกซ้อมการรำวงเพื่อเป็นการสร้างวัฒนธรรมกันในรูปแบบใหม่ และยังเป็นความสนุกในรูปแบบใหม่ที่รัฐบาลสนับสนุน เพลงรำวงที่นำมาประกอบการฝึกซ้อมนั้นมีมากกว่า 60 เพลง และยังมีการประพันธ์เพิ่มขึ้นอยู่ทุกขณะ

รพีพร (นามแฝง 2514: ไม่ระบุหน้า) ได้กล่าวถึงความประทับใจในบทเพลงรำวงที่ครูเอื้อเป็นผู้หนึ่งที่มีความถนัดอย่างมากในการแต่งเพลงรำวง ที่สร้างแต่งเพลงรำวงสะท้อนถึงชีวิตชนบทและเป็นที่นิยมจนทำให้รู้สึกถึงความสนุกสนานไปกับเพลงรำวง

นวลผ่อง เสนาณรงค์ (2532: ไม่ระบุหน้า) กล่าวถึงความชื่นชอบเพลงรำวง เมื่อได้ยินได้ฟัง จนไม่สามารถที่จะกล่าวออกมาเป็นถ้อยคำได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ได้ฟังมีความประทับใจอย่างที่สุด

ความชื่นชอบในเพลงรำวงยังคงได้รับความนิยมอยู่ทุกยุคทุกสมัย ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งเพลงรำวงมีการประพันธ์บทเพลงประเภทนี้อยู่มากกว่า 60 เพลง บ่งบอกถึงอรรถรสของเพลงรำวงที่มีต่อสังคมไทยเป็นอย่างดี

หลังจากสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ความนิยมในเพลงรำวงได้ส่งผลถึงปัจจุบัน ที่ยังคงมีการนำเพลงรำวงกลับมาใช้ในรูปแบบต่างๆ เช่นนำมาใช้บรรเลงประกอบกิจกรรมสังสรรค์ รับรองแขก การบันทึกเพลงรำวงในรูปแบบใหม่ การเรียนการสอนเพลงรำวงในระบบการศึกษา รวมทั้งงานรื่นเริงในสังคมต่างๆที่ยังมีการนำเพลงรำวงมาเป็นการร้องเพื่อสร้างความสนุกสนานในหมู่คณะ ฯลฯ

เมื่อพิจารณาถึงเพลงรำวงในปัจจุบันนี้ มีการประพันธ์เพลงรำวงอยู่หลายร้อยเพลงและทำนอง ทำให้มีจำนวนเพลงรำวงเป็นจำนวนมาก ล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลจากงานเพลงรำวงมาตรฐานทั้งสิ้น ซึ่งเป็นการยึดหลักงานประพันธ์ใน 10 เพลงของเพลงรำวงมาตรฐานเป็นต้นฉบับ (กรมศิลปากร, 2532: 50) แต่งานประพันธ์ทั้ง 10 เพลงของรำวงมาตรฐานนั้นขาดความชัดเจนของการประพันธ์ ได้สร้างเพลงและยึดงานเพลงใดเป็นแนวทางของการประพันธ์

Copyright by Mahidol University

ด้วยการขาดความเข้าใจนี้เองจึงเป็นข้อถกเถียงอยู่มิใช่น้อยถึงความชัดเจนอันเป็นที่มาของเพลงรำวงมาตรฐาน เนื่องจากเพลงโดยส่วนใหญ่ของไทยมักนิยมการตัดเพิ่มเติมแต่งจากเพลงอื่นๆ มาเป็นโครงสร้างทำนองของเพลงใหม่ อาจเป็นการนำทำนองดนตรีชาวบ้านมาแปลงเป็นการรับรูปแบบดนตรีมาพัฒนาจนกลายเป็นเพลงใหม่ขึ้น (สุกัญญา ภัทราชัย, 2542: 342) หรือเกิดจากประพันธ์ขึ้นมาใหม่ทั้งหมดก็เป็นได้ ซึ่งความคลุมเครือเหล่านี้เป็นที่มาของการทำวิจัย “การวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน” เพื่อทำให้ทราบถึงที่มาของเพลงรำวงมาตรฐานนั้น มีเค้าโครงการประพันธ์มาจากแหล่งใด หรือเป็นการประพันธ์ใหม่ทั้งหมด โดยอาศัยการเปรียบเทียบผลงานการประพันธ์จากผู้แต่งเป็นสำคัญ

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน

1.2.2 เพื่อศึกษาลักษณะทำนองของเพลงรำวงมาตรฐาน

1.2.3 เพื่อศึกษาบทบาทเพลงรำวงมาตรฐานในสังคมปัจจุบัน

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.3.1 ทราบถึงประวัติความเป็นมาของเพลงรำวงมาตรฐาน

1.3.2 ทราบถึงแนวคิดทางด้านดนตรีและการประพันธ์ทำนองของเพลงรำวงมาตรฐาน

1.3.3 เป็นแนวทางของการประพันธ์เพลงรำวง

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

1.4.1 ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองเพลง ซึ่งมี มนตรี ตราโมท และ เอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้แต่งทำนอง

ลำดับ	รายชื่อเพลง	ผู้แต่งทำนอง
1.	เพลงงามแสงเดือน	มนตรี ตราโมท
2.	เพลงชาวไทย	มนตรี ตราโมท
3.	เพลงรำมาซิมารำ	มนตรี ตราโมท
4.	เพลงคืนเดือนหงาย	มนตรี ตราโมท
5.	เพลงดอกไม้ของชาติ	มนตรี ตราโมท
6.	เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ	มนตรี ตราโมท
7.	เพลงบูชานักรบ	เอื้อ สุนทรสนาน
8.	เพลงหญิงไทยใจงาม	เอื้อ สุนทรสนาน
9.	เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า	เอื้อ สุนทรสนาน
10.	เพลงยอดชายใจหาญ	เอื้อ สุนทรสนาน

Copyright by Mahidol University

1.4.2 เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่มีการเผยแพร่และทำการบันทึกโน้ตโดย กรมศิลปากร จากการบันทึกโน้ตของ พิษณุ แช่มบาง ผู้เขียนโน้ตคือ กำจร อมรเวช และได้รับการตรวจทานจาก มนตรี ตราโมท

1.4.3 เนื้อร้องของเพลงรำวงมาตรฐาน ผู้วิจัยใช้เป็นการอธิบายถึงความสัมพันธ์ของบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้นอย่างไร

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 ในการวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน ผู้วิจัยใช้ระบบโน้ตสากลในการ วิเคราะห์ทำนอง

1.5.2 แบบในการวิเคราะห์ ใช้หลักทางด้านทฤษฎีสากล

1.5.3 เป็นการวิเคราะห์ในส่วนที่เป็นทำนองเท่านั้น โดยไม่มีการวิเคราะห์เนื้อ ร้อง

1.5.4 ในการวิเคระห์ลักษณะทำนองของเพลง ใช้การวิเคระห์ดังต่อไปนี้

1. บันไดเสียง (Scale)
2. รูปแบบ (Form)
3. ทำนอง (Melody)
4. จังหวะ (Rhythm)

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

รำโทน หมายถึง การละเล่นพื้นเมืองที่นิยมเล่นกันในบางจังหวัด โดยมีเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่น คือ ฉิ่ง กรับ และโทน เพื่อใช้ตีประกอบการฟ้อนรำ

รำวง หมายถึง เป็นการรำวงระหว่างชาย หญิงหลาย ๆ คู่ นิยมในภาคกลาง ไม่ถูกเนื้อต้องตัวกัน

มาตรฐาน หมายถึง การแสดงออกในทิศทางที่เหมือนกัน

เพลงรำวงมาตรฐาน หมายถึง เพลงรำวงที่ได้รับพัฒนาจากเพลงรำโทน มีจุดประสงค์เพื่อที่จะรักษาตามแบบที่ได้รับการปรับปรุงขึ้นใหม่ให้เป็นแบบฉบับที่มีมาตรฐานอย่างเดียวกัน และสะดวกแก่การเผยแพร่

รัฐนิยม หมายถึง แนวทางการปฏิบัติตนที่รัฐบาลกำหนดขึ้นเพื่อปรับปรุงวัฒนธรรมบางอย่างของคนไทยเพื่อเป็นแบบอย่างยึดถือ

พิธีราษฎร์ หมายถึง กิจกรรมของประชาชนโดยทั่วไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเกี่ยวกับความ-

Copyright by Mahidol University

เชื่อทางด้านศาสนา ผี สิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น แห่นางแมว แห่นาค

พิธีหลวง หมายถึง กิจกรรมอย่างเป็นหมู่คณะของหลวง หรือข้าราชการของทางรัฐบาล จึงมีการประดับขบวนเพื่อให้เกิดความสวยงาม และความยิ่งใหญ่ของริ้วขบวน

มหรสพ หมายถึง เป็นศิลปะทางด้านการแสดงออก ได้แก่ การเล่นดนตรี การเล่นเพลง การรำ สำหรับเป็นเรื่องของการพักผ่อนหย่อนใจ

สังสรรค์ หมายถึง เป็นการพบปะรวมกลุ่มกันเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนทัศนะคติ พูดคุย และมีการเลี้ยงรับรองกันเป็นภายใน

สุนทรียศาสตร์ทางด้านดนตรี หมายถึง วิชาความรู้ว่าด้วยเรื่องของเสียงดนตรี ที่มีผลกระทบต่อความรู้สึกต่อมนุษย์ ที่เสียงดนตรีมีอิทธิพลที่กระทบจิตใจมนุษย์ให้เกิดอารมณ์ต่างๆ เพื่อให้เกิดความพึงพอใจขณะฟังเพลง

1.7 แนวคิดหรือทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

1.7.1 ทฤษฎีทางด้าน Musicology ในการศึกษาวิเคราะห์ทางด้านทฤษฎีดนตรีของเพลงรำวงมาตรฐาน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

พัฒนาการของสังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ทุกยุคสมัย เมื่อผู้นำประเทศมีทิศทางการบริหารประเทศเป็นเช่นไร รูปแบบของสังคมจะมีการขยับตัวตามกระแสนั้นๆ ยุคสมัยหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนครั้งใหญ่ทำให้การเปลี่ยนทางสังคมไทยอย่างก้าวกระโดด คือยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นการเปลี่ยนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมอย่างเห็นได้ชัด ผลจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมมีผลกระทบต่อเพลงโดยตรง

ยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นยุคที่มีการผลิตเพลงรำวงมาตรฐานขึ้นเพื่อช่วยในการเผยแพร่แนวคิดในการสร้างวัฒนธรรมใหม่ และยังมีผลกระทบต่อเพลงพื้นบ้านอย่างเห็นได้ชัด เกิดจากแนวคิดทางการเมือง ทำให้เพลงเกิดการเปลี่ยนแปลงจากการใช้นโยบายวัฒนธรรม เป็นเครื่องมือให้นานาประเทศเห็นถึงประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีความศิวิไลซ์ มีความเจริญทัดเทียมกับอารยประเทศ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการก่อกำเนิดเพลงรำวงมาตรฐาน ดังนี้

2.1 การสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ในช่วงปี พ.ศ. 2481-2487 จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีในยุคแรก ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงชีวิตความเป็นอยู่ โดยการสร้างชาติในแนวใหม่ และใช้แนวคิดทางวัฒนธรรมเป็นแนวทางของในการบริหารประเทศ ได้รณรงค์เผยแพร่นโยบายทำให้สังคมไทยมีการตื่นตัวอย่างมากในด้านวัฒนธรรมและการเมือง รวมทั้งการปรับเปลี่ยนรูปแบบของค่านิยม ชีวิตความเป็นอยู่อย่างเห็นได้ชัด เช่น การเปลี่ยนแปลงด้านการแต่งกาย การใช้คำพูด รวมทั้งการกำหนดการละเล่นและเพลงไทย ที่ต้องมีส่วนช่วยสนับสนุนความเป็นไทย เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ได้เกิดขึ้นในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทำให้สังคมมีการก้าวกระโดดทางด้านวัฒนธรรม ซึ่งวัฒนธรรมนี้เองถูกใช้เป็นเครื่องมือของการกำหนดการกระทำของคนในชาติ

ความพยายามให้วัฒนธรรมของไทย มีความทัดเทียมกับอารยประเทศ เป็นสิ่งหนึ่งที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม เล็งเห็นถึงความสำคัญ จึงได้มีการหยิบยกเรื่องวัฒนธรรมขึ้นมาเป็นสื่อที่ได้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องแรกในการสร้างกรอบของอำนาจโดยให้ชาติเป็นศูนย์รวมใจของคนในชาติ

ความตอนหนึ่ง เรื่อง การปรับปรุงวัฒนธรรม ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีบันทึกถึงหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งในขณะนั้นดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ลงวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2485 ดังนี้

Copyright by Mahidol University

> "...ด้วยข้าพเจ้าเห็นว่า เวลานี้เป็นความจำเป็นที่ชาติไทยเราจะต้องพยายามส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติให้เด่นขึ้นเสมอพันธมิตร และอารยชาติอื่นทั่วๆ ไป การที่ประชากรของชาติเป็นผู้ที่มีอารยธรรมสูงก็จะเป็นทางหนึ่งในอันที่จะช่วยให้รักษาความเป็นไทยของชาติไว้ ฉะนั้น ข้าพเจ้าจึงขอวิงวอนท่านเป็นส่วนตัว ขอให้ช่วยข้าพเจ้าส่งเสริมปรับปรุงวัฒนธรรมให้ดียิ่งขึ้น โดยขอให้ร่วมมืออย่างพร้อมเพรียงทุกวิถีทาง เพื่อจะได้บรรลุถึงวัตถุประสงค์โดยเร็ว สำหรับในขั้นต้นนี้ก็เกี่ยวด้วยเรื่องการส่งเสริมและปฏิบัติตามรัฐนิยม และคำวิงวอนของข้าพเจ้า..."
> (ศธ.0701.89/1 (50))

จะเห็นว่าแนวคิดของการนำวัฒนธรรม เป็นเครื่องมือต่อรองกับชาติตะวันตกถึงความเสมอภาคที่ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีอารยธรรม เช่นเดียวกับชาติที่มีอารยประเทศ โดยให้มีการรณรงค์วัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ทั้งประเทศ กระแสของการตอบรับและขัดแย้งจึงเกิดขึ้น ทั้งผู้ที่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนแปลง และผู้ที่คัดค้านของการปรับปรุงวัฒนธรรม ประมาณช่วงปี พ.ศ. 2485 เป็นจุดเริ่มในการนำรัฐนิยม กฎระเบียบและ ข้อบังคับต่างๆ เป็นข้อกำหนดพฤติกรรมแบบชาตินิยมให้ประชาชนปฏิบัติตาม

ในการปรับปรุงทางวัฒนธรรม รัฐบาลได้ใช้ข้อกำหนด รัฐนิยม เพื่อให้ประชาชนใช้เป็นแนวทางของการปฏิบัติที่เหมือนกัน โดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ใช้เชิญชวนให้ประชาชนปฏิบัติเห็นถึงการใช้รัฐนิยมเป็นพื้นฐานระบอบการปกครองรูปแบบใหม่ ที่จะยั่งยืนกว่ารูปแบบเก่า โดยให้มีการประกาศในราชกิจจานุเบกษาฉบับพิเศษ เล่ม 56 ตอนที่ 21 ลงวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2482 ได้ให้ความหมายและที่มาของรัฐนิยม ไว้ดังนี้

> "...การสร้างความถาวรกับการสร้างความวัฒนานั้น วิธีการไม่เหมือนกัน การสร้างความถาวรอาจอาศัยกฎหมายบังคับได้ แต่การสร้างความวัฒนานั้น ไม่สะดวกที่จะใช้กฎหมาย รัฐบาลจึงได้จัดให้มีระเบียบการอันหนึ่งขึ้น เรียกว่า "รัฐนิยม" รัฐนิยมมีลักษณะเช่นเดียวกับพระราชนิยมในสมัยก่อน ผิดกันแต่ว่าพระราชนิยมเป็นมติของพระมหากษัตริย์พระองค์เดียว ส่วนรัฐนิยมเป็นมติของรัฐ ซึ่งตั้งขึ้นโดยอนุโลมตามมติมหาชนเป็นประเพณีนิยมประจำชาติ..." (ศธ.0701.89/1 (28))

การใช้ข้อกำหนดของรัฐนิยม เป็นเครื่องนำทางของการปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม และสังคม โดยการใช้แนวทางด้านกระแสของการคลั่งชาตินิยมให้ประชาชนเห็นคล้อยตาม

อนันต์ พิบูลสงคราม (เล่ม3 , 2518: 1-11) ได้กล่าวถึง การบริหารราชการแผ่นดินของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นแนวทางของการสร้างชาติ เพื่อให้ประเทศไทยพ้น จากภาวะสงคราม เมื่อ

Copyright by Mahidol University

กองทัพญี่ปุ่นบุกรุก เมื่อวันที่ 8 ธันวาคม 2484 จนกระทั้งมีการประกาศสงครามกับอังกฤษและอเมริกา ทำให้จอมพล ป. พิบูลสงครามต้องมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม เพื่อให้ประเทศไทยไม่ถูกครอบงำจากญี่ปุ่น อนันต์ พิบูลสงคราม มีความเห็นว่า ด้วยการดำเนินนโยบายที่แท้จริงของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในช่วงสงคราม กล่าวว่า “ปฏิบัติเป็นมิตรกับชาติที่เราไม่อยากเป็นศัตรู และปฏิบัติเป็นศัตรูกับชาติที่เราไม่เต็มใจเป็นมิตร” เป็นแผนการหนึ่งในการสร้างชาติของสภาวะสงคราม โดยการใช้กลอุบาย ในการเจรจาต่อรองกับญี่ปุ่น ดังนี้

- ยอมลบเงื่อนไข	เพื่อเก็บกำลังไว้รบ
- สร้างชาติ	เพื่อแสดงว่าประชาชนทิ้งไร่นาไปช่วยญี่ปุ่นไม่ได้
- ต้องการอาวุธจากญี่ปุ่น	พูดว่าช่วยรบ
- ให้เดลลีด่า	เพื่อให้ญี่ปุ่นวางใจ
- ด่าเดลลี	เพื่อให้เดลลีด่า
- จะไปทำฐานทัพพายัพ	ต้องรบและบอมบ์จีน
- สร้างเพชรบูรณ์เป็นฐานทัพรบญี่ปุ่น	พูดว่าสร้างเมืองหลวง
- จะยกทหารเข้าที่ตั้งแผน7	บอกว่าหลบภัย
- สร้างแนวสนามเพลาะ บางซื่อ - บางปะอิน-รังสิต	ว่าสร้างถนนเชื่อม
- เตรียมอดุลเดชจรัส รองนายกรัฐมนตรี อธิบดีกรมตำรวจ	ตั้งเป็นกรมการสร้างเมืองหลวง พนมดงรัก

มุมมองแนวทางการสร้างชาติของ อนันต์ พิบูลสงคราม มีความสอดคล้องกับมุมมองเหตุผลของการสร้างชาติที่เกิดขึ้นในสภาวะการสร้างชาติและเหตุผลที่มีการสร้างและเปลี่ยนแปลงทางสังคมในสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงครามของแถมสุข นุ่มนนท์ (2544: 57) กล่าวว่า การสร้างชาติของจอมพล ป. ได้นำการปฏิวัติทางวัฒนธรรม มาเป็นส่วนสนับสนุนให้สามารถต่อรองสามารถอ้างกับญี่ปุ่นได้ และในขณะเดี่ยวกันก็สร้างอำนาจทางการเมืองให้กับตัวจอมพล ป. พิบูลสงครามด้วยเช่นกัน โดย แถมสุข ได้แยกระยะเวลาของการสร้างชาติ ไว้ดังนี้

ระยะแรกเป็นการสร้างอำนาจให้อยู่กับตัวจอมพล ป. ด้วยการสถาปนาตนเองเป็นผู้นำประเทศหลังจากการประกาศเพียง 1 เดือน โดยจับกุมผู้ที่มีความคิดต่อต้าน หรือเป็นศัตรูทางการเมือง 50 คน ในข้อหากบฏ ถูกศาลพิเศษตัดสินประหารชีวิต 18 คนจำคุกคลอดชีวิต 26 คน นอกนั้นถูกเนรเทศออกนอกประเทศ และดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีกระทรวงสำคัญๆ หลายกระทรวงในเวลาเดียวกัน เช่น รัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทย รัฐมนตรีว่าการกระทรวงการต่างประเทศ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหม รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ ฯลฯ จึงทำให้อำนาจทางการเมืองอยู่ในมือของจอมพล ป. พิบูลสงคราม สามารถมีอำนาจเบ็ดเสร็จในคนคนเดียว

ระยะสอง เป็นการสร้างกระแสการปลุกระดมของการสร้างจิตสำนึกการรักชาติ โดยกระตุ้นให้ประชาชนเห็นถึง ประเทศสยามใหม่ ที่ก้าวเข้าสู่ประเทศที่มีอารยธรรมสูง ไม่แตกต่างกับประเทศที่มีความเสริญ ด้วยการเปลี่ยนชื่อประเทศจากสยามเป็นไทย และการออกประกาศรัฐนิยม เพื่อให้ประชาชนได้ปฏิบัติตาม

Copyright by Mahidol University

ธีรยุทธ บุญมี (2546: 106-107) กล่าวว่า การใช้แนวทางของชาตินิยมที่เกิดขึ้นในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทำให้ประชาชนมีแนวทางของการดำเนินชีวิตไปในทิศทางเดียวกัน ได้จากเหตุผลที่ว่าทุกคนล้วนเป็นสมาชิกของชาติ เพราะเกิดในแผ่นดินเดียวกันมี ภาษา และวัฒนธรรม เป็นพื้นฐานร่วมกัน ทำให้คนในชาติรู้สึกถึงการมีชะตากรรมที่ร่วมกัน เป็นพวกพ้องเดียวกัน เกิดการยกย่องตัวเองและเปรียบเทียบกับผู้อื่น เป็นการวางเป้าหมายเดียวกันในการทำให้ชาติมีความก้าวหน้า การเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมและวัฒนธรรม เป็นผลที่ต้องมีการปรับปรุงแก้ไขทั้งประเทศให้มีความทัดเทียมกับอารยประเทศที่มีความเจริญกว่า จึงได้มีการตัดบางสิ่งที่เป็นพื้นบ้านหรือความล้าหลังออกจากการดำเนินชีวิต โดยยกตัวอย่าง การกินหมาก นุ่งผ้าถุง ฯลฯ และนำสิ่งที่คิดประดิษฐ์ที่เห็นว่าเหมาะกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับแนวคิดชาตินิยม เช่น รำวงชุดไทย การใส่หมวก ฯลฯ เพื่อทำให้มีความใกล้เคียงกับประเทศที่มีความเจริญ

ธีรยุทธ บุญมี (2546: 58) ได้ให้ข้อสรุปเกี่ยวกับความหมายของชาตินิยม เป็นผลพวกจากยุคสมัยเพื่อทำให้เกิดสังคมที่เรียกว่า “สมัยใหม่” ในลักษณะที่นำเครื่องมือและหน้าที่ มาใช้ให้เกิดการรวมตัวเป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นกระแสที่เริ่มต้นต้นจากประเทศทางยุโรปเข้ามาสู่ทางตะวันออก เกิดจากการผลักดันของความเป็นกลุ่มชน เน้นความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

อมรา พงศาพิชญ์ (2543: 75) กล่าวว่า การเชิญชวนของรัฐบาล โดยใช้วิธีการปกครองในรูปแบบเช่นนี้จะพบได้กับประเทศที่มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน โดยผู้มีอำนาจใช้วัฒนธรรมและความเชื่อของประชาชนเป็นเครื่องมือในการบริหารปกครองประเทศ แนวคิดของกลุ่มมาร์กซิสต์ มองว่าระบบเทวสิทธิ์ หรือมหากษัตริย์เป็นเสมือนสมมุติเทพ ใช้อำนาจการปกครอง โดยผ่านการใช้อำนาจจากศาสนาและวัฒนธรรมในการปกครองประเทศ

สงครามโลกครั้งที่หนึ่งและสอง มีผลอย่างมากในการทำให้เกิดการปรับแนวอุดมการณ์ชาตินิยม เนื่องจากแนวคิดของคอมมิวนิสต์ต่อต้านศาสนาและวัฒนธรรม ถือเป็นสิ่งที่มอมเมาประชาชน ผู้ปกครองจึงใช้แนวคิดของชาติเป็นเครื่องมือที่ต่อต้านแนวคิดคอมมิวนิสต์เพื่อให้อำนาจยังอยู่ภายใต้ผู้นำประเทศ ทำให้ปรากฏการณ์ของการแพร่กระจายของอุดมการณ์ชาตินิยมเป็นกระแสในระดับสากล

การสร้างชาติของจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ใช้ปรากฏการณ์เช่นนี้ในการสร้างอำนาจให้อยู่กับผู้นำประเทศ เพื่อเป็นเครื่องมือหนึ่งในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ ในขณะเดียวกันก็สร้างอำนาจให้กับจอมพล ป. ด้วยเช่นกัน

2.2 นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม สะท้อนให้เห็นถึงยุคสมัยทางการเมืองที่มีผลกระทบทางวัฒนธรรม และดนตรี อย่างฉับพลัน ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบดั้งเดิม ภายใต้กรอบของชาตินิยม ถูกนำเสนอให้เป็นสัญลักษณ์อย่างใหม่ของความมีอารยประเทศในแนวคิดของการวัฒนธรรมมานำเสนอในแบบของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

Copyright by Mahidol University

จากบันทึกการสัมมนา เรื่อง นโยบายวัฒนธรรม ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์ (2544: 230) เห็นว่า การเปลี่ยนทางด้านสังคมอย่างก้าวกระโดด ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทำให้วัฒนธรรมไทยมีการเปลี่ยนแปลง 3 ลักษณะ ซึ่งใช้แนวคิดทางสังคมเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์วัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ดังนี้

1. การต่อสู้ทางวัฒนธรรมกับสภาวะการครองอำนาจนำ

อาศัยแนวคิดของ Antonio Gramsci (อ้างใน จิรพร วิทยาศักดิ์พันธุ์, 2544: 230) นักสังคมนิยมชาวอิตาลี เป็นเครื่องมือในการศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม ที่มองการปกครองของรัฐออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนแรก สังคมทางการเมือง หมายถึงการใช้กำลังของกองทัพ และการใช้กฎหมายเป็นเครื่องมือบังคับให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ส่วนที่สอง สังคมพลเมือง อาศัยการเห็นชอบจากประชาชนจะใช้กำลังเพียงอย่างเดียวไม่ได้ เมื่อนั้นจะเกิดการแบ่งแยกอำนาจระหว่างรัฐกับสังคม เท่ากับว่าอำนาจของผู้ปกครองจะสมบูรณ์ไม่ได้

Gramsci กล่าวถึง วิธีการที่รัฐจะได้มาซึ่งอำนาจอย่างสมบูรณ์ สามารถให้ประชาชนในสังคมปฏิบัติตามแนวของรัฐ ดังนี้

> "...การถือครองความเป็นใหญ่ต้องสามารถครอบงำอุดมการณ์ของประชาชาติได้ทั้งการเมือง(political hegemony) และวัฒนธรรม (cultural hegemony) ด้วยเหตุนี้ ชนชั้นปกครองจึงมักพยายามสร้างความเป็นใหญ่โดยการสร้างความยินยอมพร้อมใจและหาเสียงสนับสนุนจากชนชั้นผู้ถูกครอบงำ โดยการสร้างระบบวิธีคิด โลกทัศน์ ความเชื่อและค่านิยมในหมู่ชนชั้นผู้ถูกปกครองให้สอดคล้องกับอุดมการณ์ของรัฐ..."

2. พลังของลัทธชาตินิยมในระบอบการปกครองแบบรัฐชาติ

จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์ ได้ใช้แนวคิดของ Benedict Anderson (อ้างใน จิรพร วิทยาศักดิ์พันธุ์, 2544: 231) นักวิชาการสายรัฐศาสตร์และเอเชียอาคเนย์ เห็นว่า "ความรู้สึกชาตินิยม" เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ที่มีรูปแบบปัจจัยทางวัฒนธรรมร่วมกันในการกำหนดแนวทางการดำเนินชีวิตของตน

ความรู้สึกรักชาติเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นมาพร้อมๆ กับการอ้างสิทธิ์ในการปกครองของรัฐที่มีความคิดอยู่ 2 แบบ คือ แบบแรกคือ รัฐ ซึ่งหมายถึงคนเกิดการรวมตัวกันเพื่อที่จะปกครอง แบบที่สองคือ ชาติ ชุมชนที่มีการรวมตัวกันเพื่อที่จะสามารถปกป้องตนเองได้ ทำให้เกิดการประสานประโยชน์ต่อกันระหว่างผู้มีอำนาจปกครองเพื่อประโยชน์ของประชาชน แต่ในขณะเดียวกันรัฐหรือผู้มีอำนาจปกครองได้ใช้ประโยชน์นี้เพื่อผลประโยชน์ในการปกครอง

Copyright by Mahidol University

3. สุนทรียทัศน์ในฐานะที่เป็นผลรวมของระบบวัฒนธรรม

Clifford Geertz นักมานุษยวิทยา (อ้างใน จิรพร วิทยาศักดิ์พันธุ์, 2544: 233) ใช้แนวคิดในเรื่องศิลปะกับระบบวัฒนธรรม ซึ่ง Geertz ไม่เชื่อว่าศิลปะมีความงามเป็นสากล อยู่เหนือกาลเวลาและสถานที่ เขาเชื่อว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของระบบวัฒนธรรม ขึ้นกับความสุนทรีย์ของแต่ละสังคมที่มีความแตกต่างกัน เมื่อวัฒนธรรมของสังคมใดเปลี่ยนไป สุนทรียทัศน์หรือรสนิยมของคนในสังคมย่อมเปลี่ยนแปลงตามไปด้วยเช่นกัน

จากแนวคิดทั้ง 3 แบบ จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์ สรุปเป็นแนวคิดถึงนโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ว่าเป็นการครองอำนาจของรัฐโดยอาศัยชาติและวัฒนธรรม เป็นเครื่องมือครอบงำอุดมการณ์ เพื่อความมั่นคงของอำนาจทางการเมือง โดยให้ประชาชนคล้อยตามข้อกำหนดต่างๆ ของรัฐเพื่อให้ประชาชนสร้างความคิดและโลกทัศน์ในการสร้างศูนย์รวมของอำนาจใหม่ ซึ่งมีผลโดยตรงต่อความเป็นอยู่ต่อสังคมไทย

จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้สร้างกรอบแนวคิดของการปกครองในรูปแบบใหม่ โดยอาศัยการรณรงค์การสร้างความเจริญของชาติ และวัฒนธรรม เป็นแนวทางให้คนในสังคมรวมเป็นหนึ่งเดียว โดยมุ่งที่จะปรับเปลี่ยนพฤติกรรม ชีวิตความเป็นอยู่ให้มีความสอดคล้องกับการสร้างชาติในแนวใหม่ ในลักษณะเป็นผู้มี “อารยะ” เพื่อให้ประเทศไทยมีความเจริญทัดเทียมกับอารยประเทศจึงเป็นการกระตุ้นให้ความรู้สึกของประชาชนถึงหน้าที่ในการสร้างความเจริญของชาติ ด้วยการปฏิบัติไปตามนโยบายวัฒนธรรม ซึ่งรัฐเป็นผู้กำหนดทิศทางและขอบเขตทำให้กระแสของการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมไทยเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว

การเปลี่ยนฐานของอำนาจจากวังหรือกษัตริย์ มาสู่จุดของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อ พ.ศ. 2475 ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองอำนาจต่างๆ รวมอยู่วัง และกษัตริย์มีอำนาจในการบริหาร แต่เมื่อการการเปลี่ยนแปลงการปกครองใหม่เข้ามาคนยังคงยึดติดกับการปกครองรูปแบบเดิม รัฐบาลจึงต้องสร้างค่านิยมใหม่เพื่อสามารถถ่วงดุลอำนาจมาสู่ฝ่ายของรัฐบาล (จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์, 2544: 236-237)

ลักษณะนโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม จิรพร วิทยศักดิ์ ได้กล่าวถึงความสำเร็จที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม นำเรื่อง “ท้องถิ่นนิยม” เน้นเอกลักษณ์ของความเป็นไทยเป็นส่วนสำคัญ โดยให้มีการปรับปรุงรำโทนของภาคอีสานให้เป็น รำวงมาตรฐานของชาติ เพื่อข้าราชการได้ขับร้อง ซึ่งการขับร้องรำโทนเป็นการร้องประกอบจังหวะโทนง่ายๆ ให้เกิดความสนุกสนาน (จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์, 2544: 250) แต่การปรับปรุงให้เป็นเพลงรำวง เพื่อทำให้ประชาชนมีการตื่นตัวทางด้านวัฒนธรรมแห่งชาติ และยังเป็นการปลูกฝังวัฒนธรรมและความรักชาติไปในตัว

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (2544: 304-309) มีความเห็นที่ขัดแย้งกับ จิรพร วิทยศักดิ์พันธ์ จากแนวคิดที่ว่า รัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้สร้างค่านิยมและแนวความคิดใหม่ในสังคม โดยอาศัยกรอบแนวคิดของ Antonio Gramsci, Benedict Anderson และ Clifford Geertz ในการศึกษา แต่เมื่อพิจารณาถึงบทบาทที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม กระทำเห็นได้ว่าไม่แตกต่างกับกษัตริย์หรือราชสำนักเคยปฏิบัติมาแล้ว สิ่งที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้สร้างสัญลักษณ์ที่มีการสร้างขึ้น

Copyright by Mahidol University

ใหม่ ความจริงแล้วเป็นสิ่งที่นำมาจากวัฒนธรรมเดิมของไทย จากราชสำนัก ชุมชนของชาวบ้าน มีวัดเป็นศูนย์กลาง นำมาสร้างเป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมใหม่ มีการสังเคราะห์และปรับปรุงขึ้นมาจากวัฒนธรรมเดิม เพียงแต่นิยามขึ้นใหม่เพื่อให้มีความเหนือกว่าวัฒนธรรมเดิม

การใช้แนวคิดของ Geertz มาเป็นการมองวัฒนธรรม ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล เห็นว่าการใช้แนวคิดของ Geertz มีจุดอ่อนในการนำแนวคิดมาวิเคราะห์นโยบายทางวัฒนธรรม ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพราะในงานของ Geertz ได้พูดถึงชนเผ่า ยอโรบา อยู่ทางอัฟริกาตะวันออก ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องของเส้นอย่างมาก เขาจะนิยมกรีดหน้าให้เป็นเส้น ซึ่งจะเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงอำนาจ และความสำคัญต่อสถานะภายในเผ่า การวิเคราะห์สุนทรียทัศน์แบบ Geertz ยังไม่เพียงพอที่จะอธิบายถึงความลึกซึ้งที่วัฒนธรรมนั้นจะมองเส้นเป็นเรื่องของความงาม โดยเชื่อมโยงการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคม วัฒนธรรม เมื่อนำแนวคิดของ Geertz มามองวัฒนธรรมที่มีการปรับปรุงขึ้นใหม่ จึงต้องให้เห็นถึงความลุ่มลึกที่วัฒนธรรมนั้น มีผลอย่างไรต่อความเป็นอยู่ และความคิดของคนในสังคม

การนำเสนอเรื่องความสำเร็จที่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม นำมาใช้เป็นแนวทางหนึ่งที่กำหนดวัฒนธรรมและกรอบแนวคิดของประชาชน ของ จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์ และ ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ ได้กล่าวเพิ่มเติม เกี่ยวกับการการใช้พื้นฐานวัฒนธรรม 3 รูปแบบนำมาปรับปรุงความเป็นพื้นบ้าน ไว้ดังนี้

1. การใช้แนวคิดของบทบาทหน้าที่ของเพลงพื้นบ้าน นำมาปรับปรุง โดยอาศัยความสนุกที่ผู้ร้องและผู้รำ มีความรู้สึกสนุกสนานจากการร่วมเล่น ไม่ได้เกิดจากการแสดงให้ผู้อื่นดู แต่เป็นความสนุกที่เกิดจากการเข้าร่วมร้องและรำ เป็นความบันเทิงที่ไม่ความกังวลถึงท่าทางของการรำสวยหรือไม่ นำมาปรับปรุงให้มีพัฒนาที่เหนือกว่าในแบบของรำวงมาตรฐาน ที่มีความประณีตมีแบบแผนทันสมัย

2. การปรับปรุงการรำมาจากการรำแบบโขนละคร จัดอยู่ในชุดเพลงช้า เพลงเร็ว เป็นพื้นฐานของท่ารำของโขนละคร เห็นได้ว่าเป็นวัฒนธรรมของราชสำนัก นำปรับปรุงให้ท่าทางง่ายขึ้น จึงไม่มีความเข้มงวดในการรำเหมือนกับการรำละคร แต่มีพัฒนาการที่เหนือกว่าโขนละคร ที่มีความเหมาะกับวัฒนธรรมในรูปแบบชาตินิยม เพราะมีความเหมาะสมกับทุกคน ไม่จำเป็นต้องฝึกฝนอย่างจริงจังก็สามารถรำได้

3. การใช้แนวคิดทางการเต้นรำแบบตะวันตก มาปรับปรุงการรำวงมาตรฐาน เกิดจากการรำเป็นคู่ระหว่างชายและหญิงในการสื่อสารระหว่างผู้เต้นรำ ในแบบตะวันตก นำมาปรับปรุงจากของเดิมจากการรำแบบโขนละคร ให้มีการรำแบบคู่อย่างของตะวันตก และนำเอกลักษณ์ไทยเข้าไปผสมผสานสามารถใช้เป็นวัฒนธรรมไทยในแบบสากลได้

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล กล่าวสรุปว่า รำวงเป็นสิ่งปรุงแต่งจากแม่พิมพ์ทางวัฒนธรรมที่สืบต่อกันมาจนได้กลายเป็นวัฒนธรรมของชาติ จากการนำวัฒนธรรมมาผสมมากหลายๆ อย่างให้เกิดเป็นรูปแบบของตนเอง ที่สอดคล้องกับอุดมการณ์ของชาติ เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ผสมกันในหลายมิติ

Copyright by Mahidol University

สมเกียรติ วันทะนะ (2544: 317-320) มีความคิดขัดแย้งกับ จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์ แต่มีความเห็นคล้อยตาม ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล กล่าวถึงการใช้กรอบแนวคิดของ Antonio Gramsci , Benedict Anderson, Clifford Geertz เป็นแนวทางของการมองนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นต้องใช้แนวความคิดเหล่านี้ในการทำความเข้าใจถึงนโยบายทางวัฒนธรรมที่ใช้ในยุคสมัยของ จอมพล ป. เนื่องจากเป็นสิ่งที่เกิดอยู่และเล็งเห็นได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้แนวคิดของ 3 คน มาอธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น ได้แยกประเด็นของแนวคิดทั้ง 2 คน ดังนี้

แนวคิด Gramsci ของ จิรพร วิทยศักดิ์พันธ์ เพียงหนึ่งถึงสองย่อหน้าไม่สามารถทำให้เกิดความคิดคล้อยตามได้ และในบางประเด็น เช่น “อำนาจทางการเมืองที่พึ่งพาเพียงกำลังบังคับ ไม่สามารถก่อให้เกิดสภาวการณ์ครองอำนาจนำที่สมบูรณ์ได้” เป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นต้องอ้างแนวความคิดของ Gramsci ในการอธิบายถึงการใช้กำลังบังเพียงอย่างเดียวไม่พอในการปกครองที่สมบูรณ์ เพื่ออธิบายสิ่งที่เป็นความจริงอยู่แล้ว

การใช้แนวคิดของ Benedict Anderson สมเกียรติ วันทะนะ กล่าวว่าไม่มีความจำเป็นที่จะนำแนวคิดมาอธิบาย ความรู้สึกชาตินิยมไม่ใช้อารมณ์ซึ่งเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมชนิดหนึ่ง ในลักษณะเดียวกับ Gramsci เพราะสิ่งเหล่านี้เกิดที่จริงที่สามารถอธิบายเองได้ โดยไม่ต้องอ้างแนวคิดเหล่านี้

สมเกียรติ วันทะนะ ได้ให้ทัศนะในการอธิบายแนวคิดของ Clifford Geertz ว่าเป็นสิ่งไม่จำเป็นที่จะนำแนวความคิดนี้มาอธิบายความหมายถึงศิลปะเป็นสิ่งหนึ่งของระบบวัฒนธรรม เพราะผู้วิจัยสามารถอธิบายถึงปรากฏการณ์นี้ได้ด้วยตัวผู้วิจัยเอง

การใช้แนวคิดทั้ง 3 แบบของจิรพร วิทยศักดิ์พันธ์ ที่นำเสนอแนวความคิดทางนโยบายวัฒนธรรม สมเกียรติ วันทะนะ กล่าวว่า นโยบายทางวัฒนธรรมของจอม ป. พิบูลสงคราม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมที่เกิดการแลกเปลี่ยนทางด้านสังคมอย่างเห็นได้ชัดว่า โดยไม่มีความจำเป็นที่จะนำทฤษฎีเหล่านี้มาเป็นเครื่องอธิบายถึงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

2.3 นโยบายปรับปรุงการดนตรีของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

นโยบายการนำวัฒนธรรมดนตรีมาเป็นเครื่องปลุกกระแสของชาตินิยมให้ประเทศมีความเจริญเทียบเท่ากับอารยประเทศ การใช้ดนตรีเป็นสื่อในการสร้างภาพลักษณ์ของประเทศที่มีอารยะธรรมที่เจริญ เป็นสื่อที่เข้าถึงประชาชนได้ทุกเพศทุกวัย ทำให้เกิดกระแสของการนำดนตรีที่มีการปรับปรุงในรูปแบบต่างๆ เพื่อแสดงถึงความศิวิไลซ์ของประเทศในวันข้างหน้า จึงมีการกล่าวถึงในมุมมองต่างๆ ดังนี้

บันทึกการประชุม กรรมการวัฒนธรรมปรับปรุงและส่งเสริมการดนตรีและละคร เมื่อวันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2485 ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นเป็นการดัดแปลงการแสดงที่มีอยู่แล้วให้มีความใกล้เคียงกับประเทศตะวันตก หรือประเทศที่มีความเจริญทางอารยประเทศ จึงได้สร้างกรอบวัฒนธรรมให้เหมือนกับประเทศเหล่านั้น ความตอนหนึ่งของการเปิดประชุม โดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (ศธ.0701.29/23(66)) กล่าวดังนี้

Copyright by Mahidol University

> "...การดนตรีและละครนี้ จัดได้ว่าเป็นประโยชน์แก่ชาติอย่างยิ่งใหญ่ ทั้งในด้านวัฒนธรรม ตลอดจนการปกครองบ้านเมืองด้วย หลักฐานเหล่านี้จะเห็นได้จากการวิทยุกระจายเสียง ซึ่งปรากฏว่าดนตรีและละครเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่นโยบายได้ดีมาก เมื่อครั้งพนะท่านวิจิตรวาทการดำรงค์ตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร จึงได้จัดปรับปรุงงานของศิลปากรในด้านละครให้เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางเป็นผลดีตลอดมา และก็เป็นการเหมาะสมแก่กาลสมัยในยุคนั้น มาบัดนี้เนื่องด้วยความเจริญของชาติและของโลกแผ่ขยายยิ่งขึ้น เกี่ยวด้วยชาติไทยเราต้องเข้าสมาคมกับนานาอารยะชาติทั้งหลายอย่างไพศาลดังนั้นความจำเป็นก็บังคับให้เราจำต้องปรับปรุงศิลปทางด้านนี้ของชาติเราให้เข้าสู่ระดับเทียมบ่าเสมอไหล่กับชาติพันธมิตรที่เราคบตลอดจนอารยะชาติทั้งหลาย..."

ทำให้ทราบแนวคิดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม นำดนตรีเป็นสื่อที่สามารถใกล้ชิดกับประชาชน และยังเห็นถึงความสำคัญที่ดนตรีมีความเกี่ยวพันกับวิถีชีวิต การจูงใจโดยใช้ดนตรีเป็นสื่อนโยบายของรัฐในการสร้างชาตินิยม ในขณะเดียวกันการปรับปรุงดนตรี และละคร ยังเป็นสัญลักษณ์ของการพัฒนาประเทศให้มีความทัดเทียมกับอารยประเทศ ในความเป็นพวกพ้องเดียวกัน

แถมสุข นุ่มนนท์ (2544: 98) กล่าวถึง ความสนใจของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในการการปรับปรุงการละเล่นพื้นเมือง เช่น การรำวงให้เป็นแบบมาตรฐาน โดยให้มีการสนับสนุนให้ประชาชนรำวงกันทุกโอกาสและทุกแห่ง ทุกวันพุธ จึงทำให้ข้าราชการหยุดงานแล้วมาฝึกซ้อมรำวงสร้างวัฒนธรรม นอกจากการปรับปรุงเพลง ยังมีการควบคุมการเล่นเครื่องดนตรีที่ใช้ในแต่ละประเภทวงดนตรี โดยให้มีการระบุเครื่องดนตรีที่ใช้ อุปกรณ์การเล่น วิธีเล่น การแสดงในแต่ละประเภทต้องมีการของอนุญาต ปรากฏการณ์ที่เกิดในการเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรี แถมสุข ให้ความเห็นว่า เป็นวิธีการหนึ่งที่นำการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออกเข้ามาหลอมรวมกัน โดยการสร้างความเป็นไทย ที่แท้จริง จึงได้ตัดสิ่งที่ไม่ใช่ของไทยออกไป แต่การเอาแบบอย่างของตะวันตกเข้ามาไม่ทำให้ความเป็นไทยจะลดน้อยลง เป็นหน้าที่ของผู้นำประเทศที่จะเลือกเฉพาะสิ่งที่ดีให้กับประชาชนยึดถือปฏิบัติ เพราะวัฒนธรรมตะวันตกมีทั้งสิ่งดีและไม่ดีปะปนกัน ผู้นำประเทศจึงได้เลือกสิ่งที่เป็นประโยชนในการสร้างชาติใหม่ของไทย

เฉลิม เสวตนันทน์ (ศธ.0701.29/23(46)) มีความเห็นสอดคล้องกับจอมพล ป. พิบูลสงครามที่การปรับปรุงดนตรีและการละครเป็นทางหนึ่ง ทำให้ประเทศมีความเจริญในแบบสากล โดยเกิดจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกที่มีการขยายตัวทางด้านวัฒนธรรมทำให้ประเทศไทย ต้องมีการปรับปรุงทางด้านวัฒนธรรมตามแบบอย่าง ในขณะเดียวกันดนตรีและการละครยังเป็นเครื่องมือทำให้จิตใจเกิดความฮึกเหิม เป็นเครื่องพักผ่อนในยามว่าง

Copyright by Mahidol University

การปรับปรุงดนตรีและการละครที่เกิดขึ้นในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม เฉลิม เสวตนันทน์ ได้เห็นคล้อยตาม จอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่จะมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงดนตรีให้มีความคล้ายกับของสากล เพื่อทำให้นานาประเทศมาประเทศไทย เป็นประเทศหนึ่งที่มีความเจริญทัดเทียมกับอารยะประเทศ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้กล่าวว่า

> "...ถ้าไม่มีปรับปรุงบำรุงให้ก้าวหน้า ของดีๆ ที่มีไว้ก็อาจศูนย์ได้ ถ้าปรับปรุงให้ก้าวหน้าก็ต้องมีเปลี่ยนแปลงแก้ไข ปรับให้เข้ากับความเจริญและเหตุการณ์ของโลก จึงจะเอาตัวรอดเหลืออยู่ได้ ทิ้งทอดหรือหยุดกับที่ก็มีแต่ความเสื่อมเป็นธรรมดา ไม่ว่าอะไรทั้งหมด..."

การปรับปรุงการบรรเลงเพลง เฉลิม เสวตนันทน์ มีความเห็นในการปรับปรุงทำนองเพลงไทยให้มีความสอดคล้องกับหลักสากล สามารถพัฒนาการปรับปรุงได้ 3 ทาง ดังนี้

1. แก้ไขเพลงไทยเดิมให้เข้าหลักสากล
2. แต่งเพลงไทยสมัยปัจจุบันให้มีทำนองและจังหวะอย่างสากล
3. บรรเลงด้วยดนตรีสากล

นอกจากนี้ยังสามารถนำทำนองเพลงเดิมมาดัดแปลงแก้ไข ปรับจังหวะให้เข้ากับประโยคและทำนองเพลงสากลตามประเภทต่างๆ โดยให้มีการประสานเสียงอย่างสากล

งานวิจัยของ สุมณฑา ศักดิ์ชัยสมบูรณ์ (2540: 60-89) พบว่าในระยะแรกของเพลงสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้นำเนื้อเพลงของต่างๆชาติ มาบรรเลงโดยตรง จนถึงพ.ศ. 2483 เพลงจึงมีคำร้องประกอบ มีเนื้อหาปลุกใจ และปลอบขวัญประชาชน ในยุคหลังภาวะสงคราม ระยะหลังเพลงมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิต จอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยมีสภาวัฒนธรรมแห่งชาติสนับสนุนช่วยเผยแพร่เพลงต่างๆ ให้ประชาชนได้รู้จักมากยิ่งขึ้น

เพลงที่มีการประพันธ์ยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม มีเนื้อหาของเพลงเกี่ยวกับการสร้างชาติ เผยแพร่ลัทธิชาตินิยม วัฒนธรรม และสังคม โดยจำแนกอิทธิพลของเพลงที่มีผลกระทบต่อสังคมในสมัยจอมพลป. พิบูลสงคราม ดังนี้

1. เพลงปลุกใจ มีเนื้อร้องที่จำง่าย ทำนองเป็นเพลงมาร์ชที่สนุก ทำให้เกิดความฮึกเหิม จึงทำให้ประชาชนเกิดความรักชาติและมีความสามัคคี เป็นช่วงระยะเวลาที่บ้านเมืองเกิดภาวะสงครามระหว่างไทยกับอินโดจีนฝรั่งเศส และสงครามมหาเอเชียบูรพา ทำให้เพลงปลุกใจสามารถเข้าถึงประชาชนและยังสามารถทำให้ประชาชนรวมเป็นหนึ่งเดียวกับรัฐบาล

Copyright by Mahidol University

2. เพลงที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมแบบใหม่ การสร้างชาติให้วัฒนาถาวรเพื่อต้านกับวัฒนธรรมของประเทศมหาอำนาจ เพลงวัฒนธรรมจึงเป็นการเชื้อเชิญให้ประชาชนปฏิบัติตามข้อกำหนดระเบียบที่รัฐบาลได้วางไว้ เพลงจึงทำหน้าที่ของสื่อการโฆษณาให้เห็นถึงวัฒนธรรมแบบใหม่ที่รัฐได้กำหนดขึ้น

3. เพลงที่เกี่ยวกับผู้นำประเทศ เนื้อหาของเพลงเพื่อผู้นำประเทศเป็นการสร้างแรงศรัทธาจากประชาชนให้เชื่อมั่นในตัวจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่จะพาประเทศไปสู่ความเจริญ และการรอดพ้นจากภาวะสงครามที่เกิดขึ้น รวมทั้งยังทำให้การต่อต้านและเชื่อฟังเป็นไปในทางเดียวกับจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในการบริหารประเทศ

ด้วยการเปลี่ยนแปลงที่มีผลกระทบจากการนำนโยบายวัฒนธรรมในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพื่อทำให้ประเทศไทยมีความเจริญทัดเทียมกับต่างชาติ จึงได้มีผลต่อการก่อกำเนิดกับเพลงรำวงมาตรฐาน มิใช่เกิดจากการพัฒนาจากเพลงพื้นบ้าน เป็นประเด็นของการทำวิจัยเพื่อชี้ให้เห็นถึงความหมายของการพัฒนาที่แท้จริงของเพลงรำวงมาตรฐาน

Copyright by Mahidol University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาเรื่อง วิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดนตรี-วิทยา ซึ่งประกอบไปด้วยวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาถึงหน้าที่และบทบาทของเพลงรำวงต่อสังคมเพื่อหาความสัมพันธ์ที่มีบทบาทอย่างไรต่อสังคม และลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน อิทธิพลที่มีผลต่อพัฒนาการของเพลง-รำวงมาตรฐาน โดยอาศัยโน้ตและแผ่นเสียงเพลงรำวงมาตรฐานจากกรมศิลปากร ผู้บันทึกโน้ตคือ พิษณุ แช่มบาง ผู้เขียนโน้ตคือ กำจร อมรเวช และได้รับการตรวจทาน จากมนตรี ตราโมท เป็นผลงานเมื่อครั้งที่มีการเผยแพร่เพลงรำวงมาตรฐานต่อสาธารณะเมื่อปี พ.ศ. 2500 จนถึงปี พ.ศ. 2514 มีรายชื่อเพลง ดังนี้

1. เพลงงามแสงเดือน
2. เพลงชาวไทย
3. เพลงรำมาซิมารำ
4. เพลงคืนเดือนหงาย
5. เพลงดอกไม้ของชาติ
6. เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ
7. เพลงบูชานักรบ
8. เพลงหญิงไทยใจงาม
9. เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า
10. เพลงยอดชายใจหาญ

3.1 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ทั้งอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ และ-ศึกษาจากแหล่งข้อมูลทางด้านเอกสาร ดังนี้

3.1.1 แหล่งข้อมูลทางด้านเอกสารที่เกี่ยวข้อง
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดสถาบันภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
- สำนักหอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักหอสมุดส่วนกลางของรัฐ

Copyright by Mahidol University

หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี
หอสมุดดนตรี ทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
หอจดหมายเหตุ
แผนกบันเทิง กรมประชาสัมพันธ์

3.1.2 บุคคลผู้ให้ข้อมูล
ศิลปี ตราโมท
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล
ใหญ่ นภายน
ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์
ดุษฎี มีป้อม
วีระศักดิ์ กลั่นรอด

เมื่อได้ข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย นำข้อมูลมาประมวลผลแนวการนำเสนอ เพื่อความชัดเจนของข้อมูลเพลงรำวงมาตรฐานต่อไป

3.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2.1 เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก ใช้ในการบันทึกการสัมภาษณ์ เพื่อช่วยในการนำข้อมูลการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์เนื้อหา

3.2.2 เครื่องเล่นแผ่นเสียง ใช้สำหรับแปลระบบเสียงจากแผ่นเสียงครั่งเพลงรำวงมาตรฐาน ให้เป็นระบบเทป เพื่อสะดวกในการนำเพลงมาวิเคราะห์ลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน

3.3 วิธีการจัดกระทำกับข้อมูล

3.3.1 ข้อมูลจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาทางด้านเอกสารงานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องจากแหล่งเอกสารต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องและเนื้อหาที่มีความสัมพันธ์กับแนวทางในการศึกษาวิจัย ประวัติความเป็นมา พัฒนาการของเพลง และบทบาทที่เพลงรำวงมาตรฐานมีต่อสังคมและวัฒนธรรม นำมารวบรวมวิเคราะห์และสังเคราะห์ เขียนเป็นความเรียง

3.3.2 ข้อมูลสัมภาษณ์

ผู้วิจัยนำข้อมูลสัมภาษณ์ทางการและไม่เป็นทางการ นำมาประมวลกับข้อมูลทางเอกสาร เพื่อทำให้ข้อมูลเกิดความชัดเจน ในการสังเคราะห์เขียนเป็นความเรียง

3.3.3 ข้อมูลทางด้านดนตรี

ผู้วิจัยนำข้อมูลทางด้านดนตรีที่ได้จากหนังสือและแผ่นเสียง ที่มีการจัดพิมพ์เผยแพร่จากกรมศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2514 นำมาวิเคราะห์ลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน โดยใช้หลักการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา นำเสนอด้วยโน้ตสากล และเขียนอธิบายด้วยความเรียง

Copyright by Mahidol University

3.4 การวิเคราะห์ด้านดนตรี

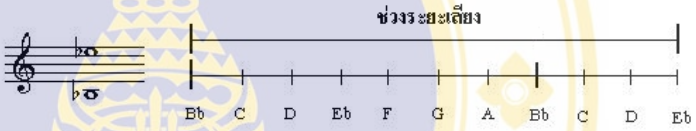
ในการวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐานผู้วิจัยใช้แนวทางดนตรีวิทยา เพื่อศึกษาลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน ประกอบกันขึ้นเป็นโครงสร้างของเพลงรำวงมาตรฐาน ในการสร้างสรรค์การประพันธ์ มีวิธีการและการพัฒนาเพลงรำวงมาตรฐานในลักษณะใดทำให้ทำนองเพลงเป็นที่ยอมรับสู่ประชาชน

3.4.1 การวิเคราะห์ลักษณะเพลง

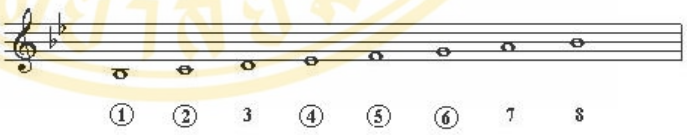
หลักการทางดนตรีวิทยาในการวิเคราะห์ลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน แบ่งการวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน ทางทฤษฎีสากลเพื่อผลทางวิชาการ ดังนี้

3.4.1.1 บันไดเสียง (Scale)

เพื่อวิเคราะห์ช่วงระยะเสียงในระดับเสียงต่ำและสูงของการประพันธ์ ทำให้ทราบถึงความกว้างในการเคลื่อนของทำนอง กลุ่มของระดับเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ และช่วงระยะเสียงในการเคลื่อนทำนอง ดังนี้

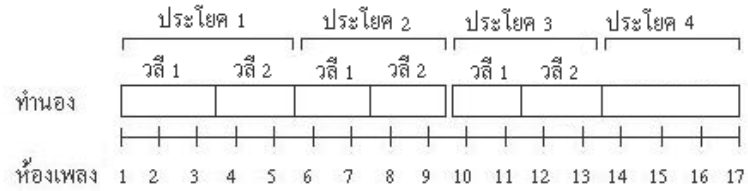


อธิบายถึงบันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ เพื่อทำให้เห็นถึงการใช้เสียง ที่เป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างทำนอง เป็นการอธิบายในลักษณะตัวเลขและการใช้วงกลมล้อมรอบตัวเลขที่มีการใช้เสียงเหล่านี้ในงานประพันธ์ ดังนี้



3.4.1.2 รูปแบบ (Form)

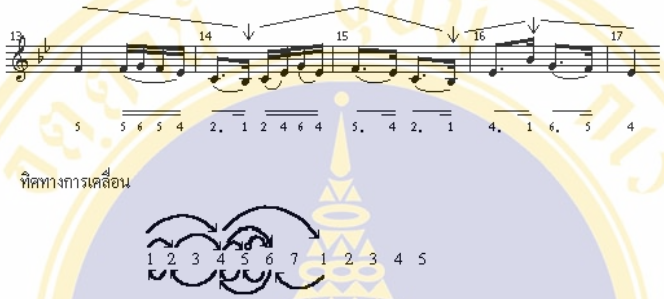
เพื่อให้ทราบถึงการวางโครงสร้างในการจัดวางของการประพันธ์ โดยอาศัยแผนภูมิภาพโครงสร้างของเพลงเป็นเครื่องอธิบาย ดังนี้



Copyright by Mahidol University

3.4.1.3 ทำนอง (Melody)

เพื่อศึกษาทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในการประพันธ์ ที่มีเอกลักษณะเฉพาะในแต่ละเพลงมีลักษณะเป็นเช่นไร การวิเคราะห์ทำนองจึงมีการใช้กราฟเส้นเพื่อทำให้เห็นระดับการเคลื่อนที่ของทำนองและ การใช้ตัวเลขแทนลำดับโน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนอง โดยจัดเรียงตัวเลขไว้บรรทัดล่างของโน้ตเพลง เพื่อทำให้ทราบถึงความสัมพันธ์การเคลื่อนของทำนองมีลักษณะเป็นเช่นไรในแต่ละบทเพลง ดังนี้



3.4.1.4 จังหวะ (Rhythm)

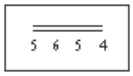
เพื่อศึกษารูปแบบจังหวะเพลง ที่ใช้เป็นโครงสร้างของประโยคที่มีความสัมพันธ์ในการประพันธ์ทำนอง ดังนี้

3.4.2 สัญลักษณ์ในการวิเคราะห์

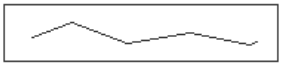
การวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์เพื่ออธิบายรูปแบบทางด้านดนตรีของเพลงรำวงมาตรฐาน ดังนี้

ใช้เป็นเครื่องหมายแสดงถึงจุดเริ่มต้นของประโยคเพลงและวลี

ใช้แสดงการเคลื่อนที่ทิศทางของทำนอง



ใช้แสดงระดับเสียงในรูปของตัวเลข



ใช้อธิบายการเคลื่อนที่ของเสียงในลักษณะของเส้นกราฟ

Copyright by Mahidol University

3.5 การนำเสนอข้อมูล

ในการนำเสนอข้อมูลการวิจัย ผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลตามวัตถุประสงค์การศึกษา เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน ผู้วิจัยนำเสนอผลการศึกษาเป็นความเรียง การศึกษาลักษณะทำนองของเพลงรำวงมาตรฐาน ใช้วิธีการอธิบายด้วยโน้ตสากล และบทบาทเพลงรำวง-มาตรฐานในสังคมปัจจุบันใช้วิธีการอธิบายแบบความเรียง

Copyright by Mahidol University

บทที่ 4
ประวัติและพัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน

ภายใต้นโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2480 -2487) ที่มีการปรับปรุงทางวัฒนธรรมเพื่อให้เทียบเท่ากับอารยประเทศในแถบตะวันตก ทำให้วิถีชีวิตและประเพณีวัฒนธรรมของไทยบางอย่างต้องมีการปรับปรุงเพื่อให้มีความเจริญทัดเทียมกับอารยประเทศ โดยมีข้อกำหนดทางด้านวัฒนธรรมเป็นนโยบายหลักในการพัฒนาประเทศ ประเพณีและวัฒนธรรมเก่าที่รัฐบาลเห็นว่ามีความล้าหลังจึงได้ถูกยกเลิก มีการสร้างวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ โดยการกำหนดรัฐนิยมที่รัฐบาลนำมาเป็นกฎเกณฑ์ข้อบังคับสำหรับประชาชน ในการสร้างประเทศให้มีการเจริญ

เพลงรำวงมาตรฐานเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ ภายใต้แนวคิดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่จะสร้างวัฒนธรรมที่มีความศิวิไลซ์ เช่นเดียวกับประเทศตะวันตก จึงทำให้เกิดการพัฒนาเพลงรำวงมาตรฐาน ที่สอดคล้องกับอุดมกการณ์ทางการเมือง

4.1 นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม

การปรับปรุงวัฒนธรรม ถือได้ว่าเป็นหัวใจของการพัฒนาประเทศให้มีความศิวิไลซ์ ให้มีความเจริญเทียบเท่ากับอารยประเทศ จึงได้มีการเชิญชวนให้ประชาชนได้เข้าใจถึงความจำเป็นที่ประเทศไทยต้องพัฒนาทางด้านวัฒนธรรม โดยมีหนังสือถึงรัฐมนตรีกระทรวงศึกษาธิการให้ประกาศ เรื่อง การปรับปรุงวัฒนธรรม ความว่า

> "...ความจำเป็นที่ชาติไทยเราจะต้องพยายามส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติให้เด่นขึ้นเสมอกับชาติพันธมิตร และอารยะชาติอื่นทั่วๆ ไป การที่ประชากรของชาติเป็นผู้ที่มีอารยธรรมสูงก็จะเป็นทางหนึ่งในอันที่จะช่วยให้รักษาความเป็นไทยของชาติไว้..." (ศธ. 0701.29/1 (50))

พร้อมกันนี้ยังได้ขอความร่วมมือจากข้าราชการและแม่บ้านของข้าราชการร่วมมือในการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมให้มีความสอดคล้อง และปฏิบัติต่อข้อกำหนดที่ทางรัฐบาลได้ตราขึ้น และข้าราชการคนใดฝ่าฝืนกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ถือว่ากระทำผิด

การกำหนดแนวทางของการปฏิบัติ จอมพล ป. พิบูลสงครามได้วางนโยบายของรัฐนิยมเพื่อใช้เป็นข้อบังคับให้ประชาชนได้ปฏิบัติตาม เพื่อทำให้แนวทางของการสร้างชาติเป็นไปได้โดยสะดวก ในการสร้างระบอบการปกครองในรูปแบบใหม่ โดยมีการแถลงนโยบายและชี้แจงเกี่ยวกับรัฐนิยมไว้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

"...เพื่อให้งานที่ทำมาแล้ว และที่จะทำต่อไปได้ผลยั่งยืน ประชาชนชาวไทยจำต้องปลูกคุณลักษณะขึ้นให้สมกับระบอบใหม่ ด้วยเหตุนี้ รัฐบาลจึงต้องสนใจในการสร้างความวัฒนาให้บังเกิดคู่กันไปกับความถาวรที่ได้พยายามทำมาแล้ว การสร้างความถาวรกับการสร้างความวัฒนานั้น วิธีการไม่เหมือนกัน การสร้างความถาวรอาจอาศัยกฎหมายบังคับได้ แต่การสร้างความวัฒนานั้น ไม่สะดวกที่จะใช้กฎหมาย รัฐบาลจึงได้จัดให้มีระเบียบการอันหนึ่งขึ้น เรียกว่า "รัฐนิยม"

รัฐนิยมมีลักษณะเช่นเดียวกับพระราชนิยมในสมัยก่อน ผิดกันแต่ว่าพระราชนิยมเป็นมติของพระมหากษัตริย์พระองค์เดียว ส่วนรัฐนิยมเป็นมติของรัฐ ซึ่งตั้งขึ้นโดยอนุโลมตามมติมหาชนเป็นประเพณีนิยมประจำชาติ..." (ศธ. 0701.29/1 (28))

การประกาศใช้รัฐนิยมจึงเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่จะทำให้ประชาชนดำเนินตามความต้องการของรัฐบาล โดยมีจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นผู้วางแนวคิดของการปฏิรูปวัฒนธรรม จึงได้มีคำสั่งให้มีการกำหนดรัฐนิยมและเชิญชวนให้ประชาชนได้เข้าใจถึงข้อปฏิบัติต่างๆ ที่ทางรัฐบาลกำหนดขึ้น โดยเริ่มจากการทำให้ข้าราชการได้เข้าใจและปฏิบัติตามเสียงก่อน จึงมีคำสั่งจากกระทรวงศึกษาธิการ เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ. 2484 เรื่องให้ข้าราชการช่วงกันบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ มีความเห็นว่า ข้าราชการส่วนใหญ่แต่งกายไม่เรียบร้อย เช่นการใส่เสื้อนอกคอแบะปกออก และไม่ผูกผ้าพันคอ สวมร้องเท้าไม่สวมถุงเท้า และบางคนไม่สวมหมวกในขณะออกนอกอาคารสถานที่ โดยให้เหตุผลว่า "ข้าราชการต้องเป็นแบบอย่างให้กับประชาชน การไม่ปฏิบัติตามถึงเป็นความผิดอย่างหนึ่ง" ดังนี้

"...ส่วนราชการ กรม กอง ให้กระทรวงศึกษาธิการประกาศและสั่งกำชับข้าราชการในบังคับบัญชาให้ปฏิบัติตามคำสั่งนี้โดยทั่วถึง ผู้ใดขัดขืนไม่ปฏิบัติหรือบกพร่องในการปฏิบัติให้ถือเป็นการขัดคำสั่งของผู้บังคับบัญชา..." (ศธ.0701.29/1 (42))

การควบคุมให้ปฏิบัติตามข้อกำหนดได้ขยายไปสู่ครอบครัวและญาติที่มีส่วนใกล้ชิดกับข้าราชการในหน่วยงาน โดยให้ข้าราชการตักเตือนภรรยา บุตร และผู้ที่ใกล้ชิดแต่งกายให้เรียบร้อยตามข้อกำหนดการแต่งกาย ตามอนุสนธิหนังสือที่ น.ว. 150/2584 ลงวันที่ 8 กันยายน พ.ศ. 2584 เป็นข้อปฏิบัติในการแต่งกาย ด้วยข้อกำหนดการแต่งกายและการกำหนดโทษข้าราชการไว้อย่างรายแรง ทำให้แพทย์และสาธารณสุขบางแห่งไม่กล้ารักษาผู้ป่วยที่แต่งกายไม่ถูกต้องตามรัฐนิยม คือ ไม่สวมหมวก นุ่งผ้าผิดแบบ ไม่สวมรองเท้าตามที่รัฐบาลกำหนด ทำให้มีผู้ไม่ได้รับการรักษาเป็นจำนวนมาก รัฐบาลจึงมีประกาศชี้แจงแก่แพทย์และสาธารณสุข เกี่ยวกับเรื่องดังกล่าว ความว่า

Copyright by Mahidol University

"...ปรากฏว่ามีสถานที่พยาบาลและสุขศาลาบางแห่ง ไม่รับรักษาพยาบาลผู้ป่วยที่มีอาการหนักบางรายที่ไม่ปฏิบัติตามรัฐนิยมฉะบับที่ 10 เป็นการเดือดร้อนแก่ผู้ป่วยเป็นอันมาก นายกรัฐมนตรีจึงมีบัญชาให้ซ้อมความเข้าใจมาว่า โดยเฉพาะผู้ป่วยที่มีอาการหนัก ควรได้รับการยกเว้นในเรื่องนี้เป็นพิเศษ ส่วนผู้ที่มีอาการป่วยเล็กน้อยในชั้นต้นให้รับการรักษาพยาบาลไปก่อน และชี้แจงทำความเข้าใจให้พยายามปฏิบัติตามรัฐนิยมฉะบับที่ 10 หากภายหลังปรากฏว่า ยังดื้อดึงอยู่อีก ก็ให้งดการรักษาพยาบาลเสีย แต่ทั้งนี้ ให้เจ้าหน้าที่ผู้รักษาพยาบาลใช้ดุลยพินิจประกอบด้วยตามควรแก่กรณี..."

(ศธ.0701.29/1 (40))

ความพยายามในการสร้างกรอบแนวคิดการปกครองในรูปแบบใหม่ มีผลต่อความเข้าใจของประชาชน สิ่งนี้ทำให้รัฐบาลจึงต้องมีการปรับแผนการปกครองและข้อกำหนดต่างอยู่เสมอ จะพบว่ารัฐบาลจะมีคำชี้แจงแต่ละเรื่อง ในการกำหนดรัฐนิยมหรือข้อปฏิบัติแก่ประชาชนเป็นระยะๆ ในการทำความเข้าใจให้สอดคล้องกับการปฏิบัติ

4.1.1 การกำหนดการละเล่นพื้นบ้าน

จากนโยบายทางด้านวัฒนธรรมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงได้มีการตราพระราชกฤดีกา กำหนดวัฒนธรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พ.ศ. 2485 และได้มีการกำหนดการละเล่นพื้นเมืองไว้อย่างชัดเจน ในมาตรา 11 มาตรา 12 ว่าด้วยเรื่อง การละเล่นพื้นเมืองไว้ ดังนี้

"...มาตรา 11 การละเล่นเพื่อการรื่นเริงโดยประเพณีพื้นเมืองของท้องที่เป็นแห่งๆ ไปนี้ ถ้ามิได้ผิดวัฒนธรรมที่กำหนดหรือผิดศีลธรรมหรือขัดต่อความก้าวหน้าของชาติในทางที่ควรคงให้ดำเนินการละเล่นได้ตามโอกาสอันควรแต่ให้ขออนุญาตจากพนักงานเจ้าหน้าที่และได้รับอนุญาตก่อน จึงจะแสดงได้ ให้กรมศิลปากรเป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้อนุญาต และให้มีอำนาจออกระเบียบโดยความเห็นชอบของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ กำหนดการละเล่นพื้นเมืองที่จะอนุญาตการละเล่น วิธีเล่น เครื่องมือเครื่องใช้ประกอบการละเล่นหรือสิ่งอื่นได้อันเป็นการขัดหรือผิดต่อวัฒนธรรม ศีลธรรมหรือความก้าวหน้าของชาติอันจะนำมาแสดงไม่ได้..."

"มาตรา 12 อำนาจการอนุญาตหรือการควบคุมตามมาตรา 10 หรือมาตร 11 นี้กรมศิลปากรจะมอบให้ข้าหลวงประจำจังหวัดหรือบุคคลได้เป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ใช้อำนาจแทนกรมศิลปากรในเขตท้องที่อันกำหนดไว้ก็ได้..."

(ศธ. 0701.29/23 (72))

Copyright by Mahidol University

4.1.2 การกำหนดการตรวจสอบการละเล่นพื้นเมือง

ภายหลังกรมศิลปากรจึงได้กำหนดการละเล่นที่ต้องมีการควบคุมและไม่ควบคุมไว้ในการแสดงการละเล่นในแบบต่างๆไว้ โดยกำหนดถึงแนวทางของการละเล่นพื้นเมือง เรื่อง ระเบียบการควบคุมการละเล่นพื้นเมือง ลงวันที่ 19 มกราคม พ.ศ. 2486 โดยกำหนดขอบเขตและความหมายของการเล่นพื้นเมือง หมายถึง การแสดงใดๆ ก็ตาม เป็นที่นิยมของประชาชนเล่นกันในท้องถิ่น เพื่อความสนุกสนานหรืออยู่ในฤดูกาลหรือไม่อยู่ในฤดูกาลก็ตาม ถือว่าการแสดงเหล่านี้เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่จะต้องมีการขออนุญาต

การกำหนดระเบียบในการขออนุญาตในการละเล่นพื้นเมือง (ศธ. 0701.40/16 (14)) ที่ทางกรมศิลปากรได้จัดเป็นมหรสพชนิดหนึ่งที่ประชาชนนิยมเล่นกันและก่อความไม่สงบ ก่อความรำคาญจนเกินขอบเขตที่จะเป็นการละเล่นเพียงความสนุกสนานอย่างเดียว จึงได้มีการร่วมมือกับทางเจ้าหน้าที่ตำรวจในการตรวจสอบการละเล่น ในส่วนเขตกรุงเทพมหานครและธนบุรี ทางกรมศิลปากรจะเป็นผู้ตรวจการละเล่น เพื่อไม่ให้เกิดความซ้ำซ้อนกับทางกรมตำรวจและยังเป็นการแบ่งเบาภาระอีกทางหนึ่ง กรมศิลปากรจึงได้จัดให้มีการแบ่งการตรวจการละเล่น โดยแบ่งการตรวจสอบการละเล่นพื้นเมืองและการแสดง ดังนี้

ตรวจทั่วไป

1. นายเฉลิม เศวตนันทน์
2. นายกริสน์ อินทโกสัย
3. หม่อมเจ้าสมัยเฉลิม กฤษฎากร
4. นายตรี อมาตยกุล
5. นายธนิต อยู่โพธิ์

ตรวจสายที่ 1 ตรวจจากตอนกลางเริ่มตั้งแต่ตำบลสามแยกลงมาจนถึงสะพานหัน

1. นายมนตรี ตราโมท
2. นายลิขิต จิตรมั่นคง
3. นายพินิจ มิตรางกูร

ตรวจสายที่ 2 ตรวจจากตอนใต้เริ่มตั้งแต่ตำบลสามแยกขึ้นไปจนถึงถนนตกรวมทั้งประตูน้ำปทุมวันและพระโขนง

1. นายประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง
2. นายเทพ เทพลักษณ์เลขา
3. นายวีรพันธ์ ภาคบงกช

Copyright by Mahidol University

ตรวจสายที่ 3 ตรวจจากตอนเหนือเริ่มตั้งแต่ตำบลสามยอดไปจนถึงตำบลบางซื่อ

1. นายยิ้ม ปันทยางกูร
2. นายนิวัฒน์ คชพงส์
3. นายเฉลิม วัธนปรีดา

ตรวจสายที่ 4 จังหวัดธนบุรีทั้งหมด

1. นายโฉลก เนตตะสูต
2. นายบำรุง บำรุงราชบริพาร
3. นายวรรน นวลยง

เวรตรวจโรงมหรสพจีน

1. นางจำหรัดจิต สินธนาวา

(ศธ. 0701.40/16 (14))

การจัดเส้นทางในการตรวจสอบเพื่อทำให้การแสดงต่างๆ ถูกต้องตามแนวทางที่ได้กำหนดระเบียบของการแสดงนั้นๆ ไว้เพียงใด ซึ่งการตรวจสอบการแสดงจะมีบทลงโทษไว้ เช่นการระงับการแสดง การถอนใบอนุญาตการแสดง รวมทั้งนักดนตรีที่แสดงไม่เหมาะสมกับการบรรเลง

นอกจากการกำหนดการแสดงไว้แล้ว ยังมีการละเล่นบางชนิดที่ไม่ต้องมีการขออนุญาตจากกรมศิลปากร (ศธ. 0701.29/24 (5)) สามารถจัดแสงได้ ตามความเหมาะสมในเรื่องของสถานที่และเวลาได้ ดังนี้

1. กุลาตีไม้
2. งูกินหาง
3. ฉุยฉาย
4. ช่วงชัยรำ
5. ชักชา
6. ซอเมือง
7. เพลงระบำ
8. เพลงพวงมาลัย
9. เพลงเกี่ยวข้าว
10. เพลงเรือ
11. เพลงปรบไก่
12. ฟ้อนเชิง
13. แม่ศรี
14. หมอแคนหมอลำ
15. หม่งครุ่ม
16. ระเบ็ง
17. รองเง็ง
18. รำโคม

การแสดงการละเล่นพื้นเมือง มีการกำหนดถึงรูปแบบบางประการในการแสดงไว้ คือ ต้องเป็นการแสดงเพื่อความรื่นเริง การใช้ภาษาและการแต่งกายต้องเหมาะสม ไม่มีทิศทางที่จะลามกอนาจาร และถูกต้องตามระเบียบที่ทางรัฐบาลกำหนดไว้

Copyright by Mahidol University

4.1.3 การกำหนดการละเล่นรำโทน

ด้วยสภาวะของสงครามที่ไม่สามารถทำกิจกรรมการละเล่นอื่นๆ ได้นอกจากการละเล่นรำโทน จึงทำให้ความนิยมการละเล่นรำโทนแพร่กระจายออกไปในพื้นที่อื่นๆ อย่างรวดเร็ว ทั้งในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล รวมทั้งในจังหวัดต่างๆ ก็ได้รับผลของสงครามด้วยเช่นกัน สิ่งนี้ทำให้การจับกลุ่มการเล่นรำโทนมีอยู่ทุกพื้นที่ จนเกิดความวุ่นวายในเรื่องการชกต่อยกันอยู่เป็นประจำ

จดหมายจากร้อยตำรวจเอกเนื่อง รายะนาค สารวัตรตำรวจนครบาลบางซื่อ ได้เขียนจดหมายเพื่อทราบระเบียบการของกรมศิลปากร เกี่ยวกับข้อระเบียบของการละเล่นพื้นเมือง ความว่า

> "ฉันรู้สึกเป็นเกียรติที่จะแจ้งให้ทราบว่า ได้มีราษฎรนิยมเล่นรำโทนกันตามหมู่บ้านในเวลากลางคืนกันเป็นจำนวนมากและมักก่อให้เกิดวาทำร้ายร่างกายกันบ่อยๆ ฉะนั้นจึงขอทราบว่าการเล่นรำโทนนี้มีระเบียบของกรมศิลปากรวางไว้อย่างไรหรือไม่เพื่อจะได้กวดขันให้เป็นไปตามระเบียบหรือกฎหมายโดยเคร่งครัด ได้ความประการใดโปรดแจ้งให้ทราบด้วย"

เมื่อมีเรื่องของการวิวาทในพื้นที่ต่างๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก อันเนื่องจากการเล่นรำโทน จึงมีการประชุมหารือที่กองบังคับการตำรวนนครบาล เรื่อง การเล่นพื้นเมือง ลงมติในที่ประชุมให้มีระเบียบ (ศธ. 0701.29/25 (68)) ขั้นตอนของการละเล่นพื้นบ้านในพื้นที่ต่างๆ ไว้ดังนี้

1. การเล่นพื้นเมืองในต่างจังหวัด มีระเบียบของทางกรมศิลปากร ให้มีการขออนุญาตต่อกำนัน ผู้ใหญ่บ้านหรือกรมการอำเภอและมีการแจ้งให้ทางตำรวจทราบ เพื่อรักษาความสงบเรียบร้อย เมื่ออนุญาตให้แสดงการเล่นพื้นเมืองแล้วให้ไปขออนุญาตกับกรมตำรวจในท้องที่นั้นด้วย

2. การแสดงละครในต่างจังหวัดที่กรมศิลปากรมอบให้ข้าหลวงเป็นผู้อนุญาตก็เช่นเดียวกัน ตำรวจขอว่า เมื่อข้าหลวงอนุญาติแล้ว ให้มีการขออนุญาตไปที่กรมตำรวจด้วย เพื่อที่กรมศิลปากรจะได้แจ้งข้าหลวงให้ทราบ

3. การเล่นรำโทนในเขตกรุงเทพและปริมณฑล ให้มีการขออนุญาตจากกรมศิลปากร แล้วนำใบอนุญาตแจ้งกับตรมตำรวจอีกครั้งหนึ่ง ให้มีการแจ้งเหมือนกับการขออนุญาตการแสดงละคร ส่วนการเห็นสมควรว่าควรจะมีการอนุญาตหรือไม่นั้น ให้อยู่ในความพิจารณาจากกรมศิลปากร ในเรื่องของการละครและรำโทนเป็นการเล่นกันไม่ถูกแบบเดิม จึงอยากไม่ให้เล่น แต่เนื่องจากบ้านเมืองอยู่ในภาวะคับขัน จึงควรปล่อยให้มีการรื่นเริงกันบ้าง จึงปล่อยเล่นกันไปตามเพลงก่อน แต่ควรอนุญาตให้เล่นได้ไม่เกิดอาทิตย์ละ 2 วัน และกำหนดเวลาให้เล่นได้เพียง 22.00 น. จนเมื่อถึงหน้าเทศกาลสามารถเล่นรำโทนได้ตลอดทั้งวันจนเมื่อสิ้นสุดเทศกาลนั้นๆ

ด้วยความนิยมในเพลงรำโทนนี้เอง ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านเนื้อบทร้องและการเติบโตของการละเล่นรำโทนมีมากจนไม่สามารถควบคุมได้ ประกอบกับวัฒนธรรมตะวันตกและการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม จึงมีการปรับปรุงเพลงรำโทน ให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่

Copyright by Mahidol University

4.2 พัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน

พัฒนาการเป็นส่วนสำคัญของการแสดงให้เห็นถึงการปรับปรุงให้มีความแปลกใหม่ ในขณะเดียวกันยังสะท้อนให้เห็นอดีต "พัฒนาการ" จึงถูกนำใช้ในการอธิบายถึงปรากฏการณ์ของเพลงรำวงมาตรฐาน เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม มิได้เกิดจากการนำเพลงจากอดีตมาปรับปรุงให้เกิดสิ่งใหม่ แต่เกิดจากการประยุกต์ใช้แนวดนตรีไทยเข้ามาเป็นเครื่องสนับสนุนให้เกิดการเพลงรำวงมาตรฐาน

เมื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากการพัฒนา เพื่อเป็นการย้อนกลับในพื้นฐานของการกำเนิดของเพลงรำวงมาตฐาน เป็นมาอย่างไร

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิต (2542: 779) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับ พัฒนาไว้ดังนี้

พัฒน- พัฒนะ ความเจริญ. พัฒนา ก. ทำให้เจริญ. พัฒนาการ น. การทำความเจริญ, การเปลี่ยนแปลงในทางเจริญขึ้น การคลี่คลายไปในทางดี

ใหญ่ นภายน (2546, สัมภาษณ์) ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับ คำว่าพัฒนา ที่ได้นำคำนี้มาอธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในเพลงรำโทนสู่เพลงรำวงมาตรฐาน กล่าวว่าเป็นการ พัฒนาการ ซึ่งต้องการเชื่อมโยงกลับไปสู่อดีตมาปรับปรุง เปลี่ยนแปลงทำให้เกิดสิ่งใหม่

ผู้วิจัย มีความเห็นว่า การพัฒนาเป็นการนำอดีตมาปรับปรุงพัฒนาให้เป็นสิ่งใหม่ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่สามารถนำมาปรับใช้ โดยสามารถย้อนดูการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกลับไปหาอดีตได้ แต่พบว่าเพลงรำวงมาตรฐานมีการพัฒนาอยู่ 3 ลักษณะ คือ การพัฒนาท่ารำวงมาตรฐาน เพลงประกอบรำวงมาตรฐาน และวงที่ใช้ในการบรรเลงเพลงรำวงมาตรฐาน

4.2.1 การพัฒนาท่ารำ

การรำเป็นส่วนหนึ่งของการเล่นรำวงมาตรฐาน ที่การกำหนดท่าทางในการรำให้มีความสวยงาม เกินกว่าการแสดงออกถึงความสนุกสนานของผู้รำเพียงอย่างเดียว เป็นการแสดงออกถึงการพัฒนาของการเล่นรำวงมาตรฐานที่สูงสุดของการแสดงออกในการรำวง

ลักษณะการรำเป็นวง เป็นการแสดงออกที่ถูกถ่ายทอดจากอดีต เชื่อว่าเป็นการแสดงเพื่อบวงสรวงต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่คอยปกป้องคุ้มครองมนุษย์ แทรกอยู่กับวิถีชีวิต และทุกสิ่งทุกอย่างในธรรมชาติ การประกอบพิธีกรรมในการบวรสรวงต่อสิ่งเร้นลับ เป็นพิธีกรรมเพื่อพยุงความสัมพันธ์ทางสังคมอย่างหนึ่งและเพื่อไม่ให้เกิดการกระทบกระทั่งระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม หรือเกิดการทำลายล้างธรรมชาติ และอำนาจที่อยู่เหนือธรรมชาติให้แยกออกจากมนุษย์ เพื่อให้ธรรมชาติหรือสิ่งเร้นลับนั้น คอยปกป้องคุ้มครองทั้งจิตใจและกายของมนุษย์ให้มีความสุข (ปรานี วงษ์เทศ, 2543: 41)

การแสดงออกในการเคลื่อนไหวร่างกายในการบวงสรวง เช่น เต้น กระโดด รำบวงสรวง เป็นต้น เป็นการแสดงออกที่มีความสัมพันธ์จากความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยอาศัยการลอกเลียนจากชีวิตความเป็นอยู่เป็นพื้นฐานในการแสดงออก เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการยอมจำนนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตัวเองเคารพบูชา (เรณู โกศินานนท์, 2535: 2)

Copyright by Mahidol University

เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงสังคม แนวคิดหลอมรวมเป็นรูปแบบของวัฒนธรรม และวิถีชีวิต จนมาสู่รูปแบบของการละเล่นในเวลาต่อมา การแสดงออกอย่างหนึ่งที่เป็นการสื่อสารถึงความสัมพันธ์ คือการละเล่น ในรูปแบบต่างๆ กัน

การแสดงในยุคแรกๆ ถือว่าเป็น "การละเล่น" ยังไม่นับว่าเป็นการแสดง โดยจุดหลักในการละเล่นเพื่อความอุดมสมบูรณ์ หรือเพื่อความมั่งคั่ง มั่นคง การละเล่นจึงมักเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกประการหนึ่งคือการละเล่นเป็นความบันเทิงที่มีความสนุกสนาน ที่ผู้เล่นและผู้ร่วมการละเล่นได้รับโดยตรง ดังคำกล่าวของ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542: 4) ความว่า

> "...การละเล่นยุคแรก ๆ มิได้มีขึ้นมาเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเริงรมย์หรือเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดอย่างเดียว เพราะผู้เล่นและผู้ร่วมการละเล่น (ทุกวันนี้เรียกผู้ดู-ผู้ชม) ต่างมีความมุ่งมั่นหรือมีวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่งร่วมกัน (นอกเหนือจากความสนุกสนาน)..."

เป็นการแสดงออกอย่างหนึ่งในการอยู่ร่วมกันในสังคมของหมู่บ้านชนบท บรรยากาศของการร่วมกันเล่นดนตรีและมีเครื่องดนตรีมาประกอบจังหวะในการร้องกันเป็นวง ทำให้ผู้ร่วมเล่นเกิดความสนุกสนานแสดงอารมณ์ร่วม ทั้งเพลงช้า เพลงเร็ว ซึ่งเป็นพื้นฐานของมนุษย์ที่จะแสดงออกในการร้องและรำ ประกอบการเคลื่อนไหว ทำให้เกิดความสัมพันธ์อันดีในกลุ่ม (วิภา คงคากุล, 2529: 35) และยังเป็นการสะท้อนวิถีชีวิตในการละเล่นเพลงที่รำกันเป็นวง สะท้อนภาพชีวิตที่อยู่ร่วมกันในสังคม แสดงถึงความสนุกสนานทางอารมณ์ของผู้เล่นที่ได้รับโดยตรง

หลวงทวยหาญรักษา (เพิ่ม) (2515: 283) ได้ประพันธ์ นิราศเมืองหลวงพระบาง เมื่อคราวเดินทางไปปราบฮ่อ กับเจ้าพระยาสุรศักดิ์มนตรี ในปี พ.ศ. 2428 พบการแสดงของชาวบ้าน ความตอนหนึ่งได้กล่าวดังนี้

มาอยู่ดงพงพีมิได้เห็น ดูและเล่นลำร้องเป็นของขัน
เข้านั่งล้อมพร้อมพรูเป็นหมู่กัน ร้องรำพรรณส่งเสียงแล้วเรียงโรย
ลูกคู่รับกรับฟังดังกระหึม เสียงพำพึมพูดครวญไม่หวนโหย
ดังซุบซิบกริบกรับสดับโดย นานๆ โอยโอดดังลำพังครู

การละเล่นเป็นสิ่งที่ไม่ได้เกิดจากความจงใจที่จะแสดงต่อสาธารณชนให้ได้เห็น แต่เกิดจากความสนุกของผู้เล่นเป็นหลักที่แสดงออกจากความรู้สึกสนุกสนานกับการรวมกลุ่มกันร้องรำแสดงความรู้สึกออกมาโดยตรง ฉะนั้นจึงเห็นได้ว่าการรำในอดีตมีจุดประสงค์ที่มีบทบาทของกิจกรรมอยู่ร่วมกันในสังคม เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในการทำงาน ความเพลิดเพลินสนุกสนาน จุดประสงค์เพื่อการย้ำความสัมพันธ์ จึงมีลักษณะของการรำที่ไม่มีข้อจำกัดเรื่องของท่าทาง ใครอยากแสดงออกของท่าทางอย่างไรสามารถทำได้ตามใจ จุดประสงค์เพื่อการย้ำความสัมพันธ์จึงมีลักษณะของการรำที่ไม่มีข้อจำกัดเรื่องของท่าทาง ใครอยากแสดงออกของท่าทางอย่างไรสามารถทำได้ตามใจของผู้รำ

Copyright by Mahidol University

4.2.1.1 การปรับปรุงท่ารำวงมาตรฐาน

ท่าทางในการรำวงมาตรฐานเป็นการแสดงออกทางด้านนาฏศิลป์ที่เกิดจากการนำท่ารำ “รำแม่บท” ใช้เป็นแนวทางของการพัฒนาท่ารำวงมาตรฐาน โดยมีการบันทึกท่ารำต่างๆ ในรูปของโคลงกลอน ดังนี้

เทพประนม, ปฐม, พรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลา, ช้านางนอน
ผาลาเพียงไหล่, พิศมัยเรียงหมอน กังหันร่อน, แขกเต้าเข้ารัง
กระต่ายชมจันทร์, พระจันทร์ทรงกลด, พระรถโยนสาร, จ่อเพลิงกาล, มารกลับหลัง
เยื้องกราย, ฉุยฉายเข้าวัง มังกรเรียกแก้วมุจลินท์
กินนรรำ, ซ้ำช้างประสานงา ท่าพระรามาก่งศิลป์
ภมรเคล้า, มัจฉาชมวาริน หลงใหลได้สิ้น, หงส์ลินลา
ท่าโตเล่นหาง, นางกล่อมตัว รำยั่ว, ชักแป้งผัดหน้า
ลมพัดยอดตอง, บังพระสุริยา เหราเล่นน้ำ, บัวชูฝัก
นาคาม้วนหาง, กวางเดินดง พระนารายณ์ฤทธิรงค์ข้างจักร
ช้างหว่านหญ้า, หนุมานผลาญยักษ์ พระลักษ์แผลงอิทธิฤทธี
กินนรฟ้อนฝูง, ยูงฟ้อนหาง ขัดจางนาง, ท่านายสารถี
ตระเวนเวหา, ขี่ม้าตีคลี ตีโทนโยนทับ, งูขว้างค้อน
คำกระบี่สี่ท่า, จีนสาวไส้ ท่าชะนีร่ายไม้, ทิ้งขอน
เมขลาล่อแก้วกลางอัมพร กินนรเลียบถ้ำ, หนังหน้าไฟ
ท่าเสือทำลายห้าง, ช้างทำลายโรง โจงกระเบนตีเหล็ก, แทงวิไสย
จรดพระสุเมร, เครือวัลย์พันไม้, เยื้องพายกฐิน ประไลยวาต, คิดประดิษฐ์ทำ
กระหวัดเกล้า, ขี่ม้าเลียบค่าย กระต่ายต้องแร้วแคล้วถ้ำ
ชักซอสามสาย, ย้ายลำนำ เป็นแบบรำแต่ก่อนที่มีมา

ท่ารำแม่บท 65 ท่าที่นำมาเป็นแบบอย่างของการกำหนดท่ารำวงมาตรฐาน ได้จากหนังสือภาพลายเส้นท่ารำแม่บท ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงรวบรวมท่ารำโบราณและตีพิมพ์ไว้ในพระนิพนธ์ ตำราฟ้อนรำ รวบรวมจัดพิมพ์เป็นเล่มขึ้นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2496 (ปลูกศรี กาวินิจ, 2513: ไม่ระบุหน้า)

เมื่อมีคำสั่งจากจอมพล ป. พิบูลสงครามให้มีการปรับปรุงการรำโทน ให้มีแบบแผนเดียวกัน โดยให้กรมศิลปากรเป็นผู้ดำเนินการ จึงได้นำท่ารำแม่บท มาปรับปรุงในการรำวงมาตรฐาน ผู้ที่ทำให้เกิดการนำท่ารำแม่บทมาใช้ในรำวงมาตรฐาน คือ หม่อมครูต่วน วรวรรณ, ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูมัลลี คงประภัสร์ เป็นผู้ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำวงมาตรฐาน ชื่อของท่ารำบางท่าได้มีการเปลี่ยนชื่อออกไปบ้าง ผู้วิจัยจึงได้นำท่ารำแม่บทและท่ารำวงมาตรฐานมาเปรียบเทียบถึงการประยุกต์ใช้ท่ารำ ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

1. เพลงงามแสงเดือน ท่ารำ สอดสร้อยมาลา

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

2. เพลงชาวไทย ท่ารำ สอดสร้อยมาลา ปรับปรุงจากท่าผาลาเพียงไหล่

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

3. เพลงรำมาซิมารำ ท่ารำ รำส่าย

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

4. เพลงคืนเดือนหงาย ท่ารำ สอดสร้อยมาลา แปลง

Copyright by Mahidol University

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

5. เพลงดอกไม้ของชาติ ท่ารำ รำยั่ว

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

6. เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ ท่ารำ

6.1 แขกเต้าเข้ารัง

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

6.2 ผาลาเพียงไหล่

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

7. เพลงบูชานักรบ ท่ารำ

7.1 ท่าหญิง ขัดจางนาง ท่าชาย จันทร์ทรงกลด

Copyright by Mahidol University

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

7.2 ท่าหญิง ล่อแก้ว ท่าชาย ขอแก้ว

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

8. เพลงหญิงไทยใจงาม ท่ารำ

8.1 พรหมสี่หน้า

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

8.2 ยูงฟ้อนหาง

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

9. เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า ท่ารำ

9.1 ช้างประสานงา

Copyright by Mahidol University

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

9.2 จันทร์ทรงกลด “แปลง” ปรับปรุงท่ารำมาจากท่า นางกล่อมผัว

ท่ารำแม่บท ท่ารำวงมาตรฐาน

10. เพลงยอดชายใจหาญ ท่ารำ

10.1 ท่าหญิง ชะนีร่ายไม้ ท่าชาย จ่อเพลิงกาฬ

การนำท่ารำแม่บทมาประยกต์ใช้ในการสร้างรูปแบบการรำวงมาตรฐาน ด้วยกรอบของการปรับปรุงทางด้านวัฒนธรรม เพื่อให้ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีอารยธรรมในความเจริญก้าวหน้าทางด้านศิลปะ การนำท่ารำแม่บทมาใช้ให้เกิดการพัฒนาการต่อ รูปแบบการรำ ทำให้การรำมีรูปแบบที่แน่นอน นำไปสู่การรำวงมาตรฐานและยังเป็นแบบอย่างให้แก่ประชาชนได้เข้าใจถึงการพัฒนาและการปรับปรุงจากวัฒนธรรมดั้งเดิม

4.2.2 การปรับปรุงเพลงพื้นบ้านสู่เพลงรำวงมาตรฐาน

เพลงนับเป็นปัจจัยสำคัญในการประกอบการแสดงที่ใช้ในการละเล่น เพลงจึงทำหน้าที่ในการเป็นสื่อกลางระหว่างผู้เล่นและผู้ฟัง การแสดงออกของเพลงรำวงมาตรฐานจึงมีลำดับของการสร้าง โดยอาศัยแบบอย่างที่มีการสร้างจากอดีต การนำวิธีการรำโทนจากอดีตสู่ความเป็นรำวงมาตรฐานถึงเป็น รูปแบบหนึ่งที่พัฒนาการทางสังคมและผู้นำประเทศมีบทบาทอย่างมากในการทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของเพลงรำโทนสู่ความเป็นรำวงมาตรฐาน

Copyright by Mahidol University

4.2.2.1 พัฒนาการเครื่องดนตรี “โทน”

รำโทนเป็นการแสดงพื้นบ้านรูปแบบหนึ่งที่มีประวัติและพัฒนาการที่ยาวนาน โดยชื่อของการละเล่น “รำโทน” เกิดจากการเรียกเครื่องประกอบจังหวะ “โทน” ซึ่งมีหลักฐานปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยา จัดเป็นการละเล่นของราษฎร์ในยามว่างงาน ถือได้ว่าเป็นความบันเทิงของประชาชนโดยทั่วไปในสมัยอยุธยาตอนต้น

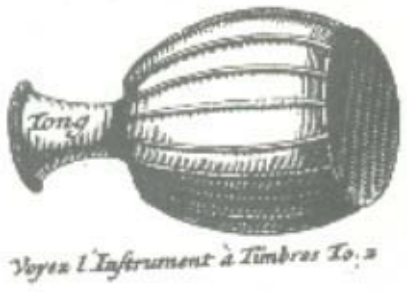
จากบันทึกของ ลาลูแบร์ (2510: 305) อัครราชทูตแห่งฝรั่งเศส เดินทางเข้ามายังราชอาณาจักรสยามในช่วงปี พ.ศ. 2257 ได้กล่าวข้อความตอนหนึ่งไว้ดังนี้

> “พวกราษฎร์ก็พอใจขับร้องเล่นในตอนเย็นๆ ตามลานบ้าน พร้อมด้วยกลองชนิดหนึ่งเรียกว่าโทน (Tong) เขาถือโทนในมือซ้าย แล้วใช้กำปั้นมือขวาทุบหน้ากลองเป็นระยะๆ โทนนั้นทำด้วยดิน (เผา) รูปร่างเหมือนขวดไม่มีก้น แต่หุ้มหนังแทน (ก้น) มีเชือกผูกรัดกระชับไว้กับคอ (หวดดิน) นั้น”

แสดงให้เห็นถึงความนิยมการละเล่นรำโทน มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา หรือมากกว่านั้น แสดงให้เห็นว่าการละเล่นชนิดนี้มีอยู่โดยทั่วไป ไม่มีข้อกำหนดตายตัวในการละเล่นรำโทน จึงทำให้เกิดความนิยมและแพร่กระจายทั่วไปตามชนบท

โทนเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่มีความสำคัญของการละเล่นรำโทนเป็นอย่างมาก เพราะโทนใช้ตีประกอบจังหวะ ซึ่งเป็นที่มาของชื่อการละเล่นรำโทน และยังเป็นเครื่องยืนยันของพัฒนาการของการเล่นรำโทนในเวลาต่อมา

พัฒนาของรูปทรงกลองโทนมีความแตกต่างกันออกไปตามยุคสมัย โดยในยุคแรกรูปทรงของโทนจะมีลักษณะกลมมน ใช้ตีประกอบการละเล่นของราษฎรทั่วไปในยามว่างงาน มีลักษณะดังนี้



ภาพ : โทน (Tong) จาก จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ หน้า 302

Copyright by Mahidol University

1. โทนมโหรี ใช้ตีกำกับจังหวะ นิยมเล่นกันตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งในสมัยก่อนเรียกกันว่า “ทับ” ด้วยเหตุนี้เองการตีประกอบจังหวะในการบรรเลงจึงถูกเรียกกันว่า “หน้าทับ” ตัวเครื่องโทนมักทำด้วยดินเผา โดยมีขนาดมีความยาวประมาณ 35 - 38 ซม. กว้างประมาณ 20 - 22 ซม. ส่วนท้าย 13 ซม. ส่วนหน้าโทนเป็นหนัง นิยมใช้หนังงูงวงช้าง เพลงมีเสียงดี แต่ก็มีบ้างที่ใช้หนังงูเหลือม หนังแพะ หลังลูกวัวแทน ขอบหนังใช้หวาย หรือเส้นเชือกเส้นเล็กๆ เรียกว่า “ไส้ละมาน” เพราะโทนที่ทำจากไม้มีเสียงที่ไม่ดีนัก เช่นการตีให้ได้เสียง “จ๊ง” หรือเสียง “ทั่ม” เสียงที่ออกมาไม่ชัด แต่ถ้าตีเป็นเสียง “โท่น” ซึ่งเป็นลักษณะของเสียงโทนชาตรี จะฟังได้ชัดกว่า เหตุนี้เอง โทนชาตรีจึงมักนิยมทำด้วยไม้ และโทนมโหรี ทำด้วยดินเผา

โทนมโหรี สามารถทำเสียงที่แตกต่างกัน 5 เสียง คือ ป๊ะ ถะ จ๊ง ท่าด ทั่มหรือทั่ง ซึ่งเสียงแต่ละเสียงจะนำมาประกอบกันเป็นหน้าทับ เพื่อใช้ในการบรรเลงเพลง (สารานุกรมไทย, 2520: 503)

ภาพ : โทนมโหรี จาก สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หน้า 503

2. โทนชาตรี เป็นโทนขนาดเล็กกว่าโทนมโหรี นิยมทำด้วยไม้ เช่นไม้ขนุน ไม้กระท้อน ไม้ประดู่ เป็นต้น หน้าโทนกว้างประมาณ 17 ซม. ยาวประมาณ 32 ซม. คอของโทนชาตรีกว้างกว่าโทนมโหรีค่อนข้างมาก ส่วนหางสั้นกว่า เพื่อจะทำให้เกิดเสียง “จ๊ับ” และ โท่น ได้ชัดเจน

โทนชาตรีใช้ตีกันเป็นคู่ โดยตีขัดกัน 2 คน คนละลูก ในขณะตีผู้ตีจะใช้มือขวาตีลงไปที่หน้าโทน แล้วใช้มือซ้ายคอยปิดเปิดลำโพงทางท้ายของตัวโทน ซึ่งจะทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันตามแต่ผู้ตีต้องการ

นอกจากการใช้ตีประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์ชาตรีแล้ว ยังสามารถใช้ตีประกอบในวงปี่พาทย์ธรรมดา วงเครื่องสาย มโหรี อังกะลุง และรวมไปถึงการใช้ตีบรรเลงเพลงประเภทรำวง

เสียงโทนชาตรี มีด้วยกัน 5 เสียง คือ ป๊ะหรือจ๊ับ โท่น เถิด ถะ ติง เมื่อตีประกันเป็นคู่สามารถสร้างเสียง และกระสวนจังหวะที่ครึกครื้น (สารานุกรมไทย, 2520: 502)

Copyright by Mahidol University

ภาพ : โทนชาตรี จาก สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หน้า 502

การประดิษฐ์โทนทั้ง 2 ชนิด เห็นได้ว่าเป็นวัสดุในธรรมชาติที่สามารถหาได้ในท้องถิ่น และสร้างอย่างไม่ประณีตสวยงาม แต่จะมุ่งเน้นในการใช้งาน เพื่อใช้ตีประกอบจังหวะในการร้อง-รำ แสดงความสนุกสนาน หรือการร่วมคนในหมู่บ้าน เข้ามารวมกันเป็นหลัก การใช้และประดิษฐ์-โทนจึงไม่พิถีพิถัน

4.2.2.2 พัฒนาการบทร้องรำโทน

การขับร้องรวมกลุ่มเป็นรูปแบบหนึ่งของความบันเทิง ได้รับการถ่ายทอด-จากอดีตที่ได้รับการบันทึกในรูปแบบของบทร้อง ซึ่งทำให้เกิดการถ่ายทอดจดจำได้อย่างง่าย และ-ยังเป็นเครื่องผ่อนคลายในเวลาเดียวกัน

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2543: 38) ได้กล่าวถึง การแต่งบทร้องและทำนองเพลง เป็นวรรณกรรมที่-ให้ความบันเทิงได้ดังนี้

> "...วรรณกรรมของประชาชนนั้นมีหน้าที่เด่นชัดอย่างมากในด้านการสร้างความบันเทิง เพลงทั้งหลายซึ่งนิยมเล่นกันในท้องถิ่นต่างๆตามฤดูกาลนั้น บางอย่างอาจเคยมีหน้าที่ทางพิธีกรรม แต่พัฒนาการในชั้นหลังจะเน้นหนักที่การสร้างความบันเทิง กลอนเพลงเหล่านี้ไม่มีใครท่องเปล่าๆ แต่จะแต่งและ ขับร้อง เป็นทำนอง..."

เพลงรำโทนเป็นผลพวงหนึ่งจากความบันเทิง ที่ได้รับการพัฒนาจากวรรณกรรมของ-ประชาชนทำให้เพลงรำโทนมีลักษณะเฉพาะตัว เมื่อปี พ.ศ. 2537 วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ได้ทำ-การสำรวจเพลงรำโทน พบว่าเพลงรำโทนมีลักษณะบทร้องอย่าง 3 ลักษณะ คือ 1. บทร้องวรรณคดี 2. บทร้องเกี้ยวพาราสี 3. บทร้องปลุกใจ

Copyright by Mahidol University

1. บทร้องวรรณคดี บทร้องในระยะแรกของเพลงรำโทนจึงเป็นบทที่ถ่ายทอดจากงานวรรณคดีพื้นบ้านที่ใกล้ตัวกับชนบทพื้นบ้านเป็นหลัก โดยนำตัวละครในบทวรรณคดีมาเป็นบทร้อง เช่น

เพลงโอ้พระรามเดินดง

โอ้พระรามเดินดง เฝ้าแต่ทรงโศกา
แสนเป็นห่วงสีดา โศกาอยู่ทุกคืนวัน (ซ้ำ)
ตกไปอยู่เมืองยักษ์ ลอบรักกับไอ้ทศกัณฑ์
ต่อไปนี้สีดาคงลืมฉัน (ซ้ำ) สีดานั้นนับวันจะจืดจาง

เพลงลักษณวงศ์แก้วตา

ลักษณวงศ์แก้วตา หนีมารดามาอยู่กลางไพร
เล่าเรียนวิชา อยู่กับพระเจ้าตาที่ศาลาใหญ่
โอ่เฮ้ โอละเห่ (ซ้ำ) เอาน้องนอนเปลพี่จะเป็นคนไกว
ลักษณวงศ์รูปงาม มาลงเล่นน้ำกับพราหมณ์เกสร
แอบซิตัวพี่จะแอบก่อน (ซ้ำ) ให้พราหมณ์เกสรเที่ยวได้เดินค้นหา
กู่น้องเสียงน้องกู่รัก (ซ้ำ) พราหมณ์เกสรงามนักเธอไม่กลับคืนมา

เพลงไกรทอง

ไกรทองล่องลอย ล่องลอยไปตามสายชล (ซ้ำ)
ร้องด่าไอ้ชาละวัน ไอ้ตัวสำคัญขอเชิญออกมาต่อตี
เดี๋ยวชีวีมึงจะบรรลัย (ซ้ำ)
เสียงใครร้องด่าแม่ เสียจนออกแย่ทนไม่ไหว (ซ้ำ)
มันด่าไอ้หน้าพระพุทธ พานเลยหลุดออกจากมือ
รีบประโคดคว้าดาบหมายจะปราบไอ้พวกศัตรู (ซ้ำ)
มองไปดูเห็นไอ้ไกรทอง (ซ้ำ)
คอยจดๆ จ้องๆ จ้องๆ มองเข้าไปใกล้ (ซ้ำ)
ถอยหลังไกรทองโดดแทง (ซ้ำ)
ไกรทองโดดแทง โดดแทงเสียนไส้เรี่ย (ซ้ำ)
เดินคลอน้ำตา เข้าไปหาเมีย

2. บทร้องเกี้ยวพาราสี เพลงลักษณะเกี้ยวพาราสี เป็นเพลงรำโทนที่พบมาที่สุด ด้วยเอกลักษณ์ของความเป็นพื้นบ้านที่ถูกสอดแทรกอยู่กับบทเพลง ซึ่งเป็นพฤติกรรมทางเพศที่ถูกแสดงออกถึงความอุดมสมบูรณ์มาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยใช้บทร้องที่เปรียบเปรยกับธรรมชาติ เช่น

Copyright by Mahidol University

เพลงยามเมื่อจันทร์เฉิดฉาย

ยามเมื่อจันทร์เฉิดฉาย แสงกระจายสว่างนภา
เมฆน้อยลอยลงมา สว่างนภาดุจแสงตะวัน
ตัวฉันกระต่ายตำต้อย (ซ้ำ) โอ้แม่สาวน้อยเปรียบเหมือนดวงจันทร์
มาซิมารักกัน รักกันให้มั่นได้ไหมละเธอ

เพลงพลับพลึงกำลังช่อใหม่

พลับพลึงกำลังช่อใหม่ ปลูกเอาไว้จะได้เชยชม
อยากจะเด็ดเอามาดม มะยมหวานเย็น
ไม่ใกล้ไม่ไกลสวยวิไลจริงเอย
ชวนน้องมาตกหลุมรัก (ซ้ำ) กลัวอกจะหักเสียแล้วละเอย

เพลงเชิญรำ

เชิญรำ เชิญรำ ไม่สวย ไม่งาม มารำวงไทย
คนโน้นคนนี้รำงาม ฉันอยากจะรำกับเธอด้วย
เสียใจ ฉันรำไม่สวย รำด้วยได้ไหมเธอ
น้อ ละ นอย นอย นอย (ซ้ำ)

3. บทร้องปลุกใจ ในยุคของการเปลี่ยนแปลงของเพลงรำโทนที่สำคัญ การปฏิวัติวัฒนธรรม-ในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม ทำให้บทร้องของเพลงรำโทน มีทิศทางที่ส่งเสริมสนับสนุนกิจ-การของรัฐ โดยอาศัยการเผยแพร่เพลงให้ประชาชนทั่วไปได้เข้าใจถึงการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม-บางอย่างที่รัฐได้กำหนดขึ้นมาใหม่ โดยใช้เพลงเป็นสื่อของการเข้าถึงประชาชนได้ใกล้ชิดมากที่สุด เช่น

เพลง แปดนาฬิกา

แปดนาฬิกา ได้เวลาชักธง
เราจะต้องยืนตรง เคารพธงของชาติไทย (ซ้ำ)
เราสนับสนุน ป. พิบูลสงคราม
เราจะต้องทำตาม ตามผู้นำของชาติไทย (ซ้ำ)

เพลงชาติศาสนา

ชาติศาสนา พระมหากษัตริย์
รัฐธรรมนูญ เทอดทูนเป็นที่บูชา
เทียมดวงใจ ไม่เสียดายชีวิตชีวา
ชาติศาสนา รักยิ่งชีวาไว้เทอดทูน

Copyright by Mahidol University

เพลงลพบุรี

ลพบุรีเราเอ๋ย ไม่นึกเลยว่าจะถูกโจมตี
สี่เครื่องยนต์เขามาบินล้อม ทิ้งลูกบอมลงหน้าสถานี
ก๊อกน้ำยังถูกทำลาย หัวรถไฟยังถูกโจมตี
สาวน้อยอย่าเพิ่งหนี (ซ้ำ) ลพบุรียังไม่เป็นไร
เขามาข้างบน เขามาเรือบิน
เราอยู่พื้นดิน ป.ต.อ เข้ามาตั้ง ต่อสู้กันดูสักครั้ง
ป.ต.อ. เข้ามาตั้งหมายจะยิงเรือบิน (ซ้ำ)

ด้วยลักษณะของการร้องและจดจำได้ง่าย จึงทำให้เพลงรำโทนสามารถเผยแพร่ได้ง่ายกว่าเพลงประเภทอื่น เพราะเนื่องจากธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านไม่มีบทร้องที่ตายตัวและแน่นอน ทำให้การเผยแพร่เพลงพื้นบ้านจึงเป็นไปได้ยาก เพราะขึ้นอยู่กับพ่อเพลงแม่เพลงที่จะเป็นผู้แสดงปฏิภาณกวี แต่ในส่วนของเพลงรำโทนมีการเขียนบทร้องที่แน่นอน ทำให้ผู้ที่ต้องการร่วมเล่นเพลงสามารถจดจำร่วมร้องตามได้สะดวกจึงได้รับความนิยมและแพร่กระจายได้อย่างง่าย (สุจิตร ตุลยานนท์, เอกสาร)

4.2.2.3 การปรับเปลี่ยนจากรำโทนสู่ รำวงและรำวงมาตรฐาน

เมื่อหลังจากสิ้นสุดภาวะสงครามประชาชนในทุกพื้นที่ต้องตกอยู่กับความยากลำบากและเสียขวัญกำลังใจเป็นอย่างมาก รัฐบาลของจอมพลป. พิบูลสงคราม จึงได้ให้ประชาชนได้เตรียมความพร้อม การกลับมาของสงครามและในขณะเดียวกันต้องสร้างขวัญกำลังใจให้กับประชาชน จอมพลป. จึงมีนโยบายการเดินทางไกล เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในสภาวะสงคราม จึงได้มีคำสั่งให้ข้าราชการส่วนหนึ่งเดินทางไกลไปในจังหวัดหนองคาย โดยแต่งกายด้วยกางเกงขายาวสีกากี เข็มขัดหัวทองเหลือง เสื้อสีกากี มีกระเป๋าใหญ่สองใบ สวมหมวกหนีบ ชุดแต่งกายเป็นแบบเดียวกัน ที่บ่าเสื้อมีขีดสีน้ำเงินขนาดเล็กติดอยู่ระหว่างอินธนู เรียกว่า “ข้ามโขง”

คณะของการเดินทางไกล ได้นำวงดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์เดินทางไปพร้อมกันด้วย เพื่อปลอบขวัญ และยังเป็นการเผยแพร่การปกครองในรูปแบบใหม่ ให้กับจังหวัดหนองคาย การควบคุมวงดนตรีในการเดินทางไกล คือ จมื่นมานิตนเรศน์ เมื่อถึงจังหวัดหนองคายได้รับการต้อนรับจากคุณจ้าน ตันฑโกศัย เป็นนายสถานีวิทยุประจำจังหวัดหนองคายคนแรก ในเวลาค่ำวงดนตรีจากกรมประชาสัมพันธ์ได้จัดให้มีการบรรเลงปลอบขวัญในภาวะสงคราม เมื่อได้เวลาวงดนตรีเลิกการบรรเลงประชาชนบางส่วนไม่ยอมกลับ ได้มีการรวมกลุ่มกันเล่น “รำโทน” อย่างสนุกสนาน ในขณะนั้นได้มีนักดนตรีสำรองของวงกรมโฆษณาการคือ ธนิต ผลประเสริฐ ซึ่งในขณะนั้นเป็นเด็กฝึกหัดของวง ได้นำปี่คาลิเน็ต (Clarinet) เป่าร่วมกับชาวบ้านเป็นที่ชอบใจและมีความแปลกใหม่ เหตุการณ์ทำให้ผู้ใหญ่ได้มีการคิดแต่งเพลงที่มีการผสมวงในลักษณ์ใหม่ขึ้น โดยใช้แซกโซโฟนเป็นเครื่องนำในการบรรเลงกับ “เพลงรำโทน” ได้แสดงครั้งแรกที่ทำเนียบ มีจอมพล ป. พิบูลสงคราม และท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม เป็นผู้ฟังการบรรเลงอย่างพอใจ จึงได้มีการเรียกชื่อ “รำวง” (ใหญ่ นภายน, 2547: สัมภาษณ์) โดยกำหนดการรำวง ให้อยู่ในระเบียบการควบคุมการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง

Copyright by Mahidol University

1. เพลงรำวงพื้นบ้าน

หลังจากมีการกำหนดการละเล่นพื้นบ้านเกิดขึ้น รัฐบาลจึงมีคำสั่งให้ประชาชนทั่วไปมีการขออนุญาตการเล่นรำวง มีการใช้ชื่อใหม่เป็นข้อกำหนดการเรียกชื่อการละเล่นที่ได้รับการปรับปรุงใหม่ โดยใช้ลักษณะของการรำเป็นวงมาเป็นชื่อเรียนที่ได้รับการปรับปรุงใหม่ว่า “รำวง” โดยกำหนดให้รำวงเล่นได้ในเขตกรุงเทพมหานคร ส่วนการเล่นรำโทนกำหนดให้เล่นนอกเขตกระเทพมหานคร

การเล่นรำวง ที่มีการเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นการละเล่นเดียวกับการเล่นรำโทน ต่างกันตรงรูปแบบการเล่นคือ ผู้เล่นระหว่างชายและหญิงต้องห่างกันอย่างน้อยหนึ่งช่วงศอก และให้เกียรติฝ่ายหญิง และการใช้คำร้องที่ต้องไม่มีคำลามก หรือสองแง่สองง่ามต้องเป็นบทร้องที่สื่อความหมายที่ดี (ใหญ่ นภายน, 2547: สัมภาษณ์) สิ่งนี้แตกต่างกับการเล่นรำโทนแทบทั้งสิ้น รัฐบาลจึงได้กำหนดการเล่นรำโทนให้อยู่นอกเขตกรุงเทพมหานคร เพื่อไม่ทำให้เกิดความเสียหายต่อการปรับปรุงวัฒนธรรมใหม่ในส่วนเขตกรุงเทพมหานครให้เล่นรำวง โดยการควบคุมดูแลจากกรมศิลปากร

เพลงรำวงที่ได้ปรับปรุงให้มีเนื้อความในทางที่สนุกสนาน และมีความหมายที่ดี โดยยังใช้การรำแบบใดก็ได้ในการเล่นรำวง ซึ่งส่งผลให้การรำวงไม่เป็นที่แพร่หลายนัก จึงได้มีการนำวงรำโทนมาแอบเล่นอยู่เป็นประจำ บทร้องรำวง ส่วนใหญ่มีเนื้อความไปในทางปลูกฝังความรักชาติและเกี้ยวพาราสี ซึ่งกรมศิลปากรได้บันทึกไว้ในหนังสือรำวง ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2500 เช่น

เพลงช่อมาลี

ช่อมาลี คนดีของพี่ก็มา สวยจริงหนาเวลาค่ำคืน (ซ้ำ)
โอ้จันทร์ไปไหน ทำไมจึงไม่ส่องแสง
เดือนมาแฝงแสงสว่าง เมฆน้อยลอยมาบัง (ซ้ำ)

เพลงเธอรำช่างน่าดู

(ชาย) เธอรำช่างน่าดู ถ้าแม้นรำคู่จะเป็นบุญตา
(หญิง) อย่ามาทำอย่ามาทำพูดจา ประเดี๋ยวจะว่าให้ได้อาย
(ชาย) หวานคารมคำคมแง่งอน (หญิง) รู้ว่างอนมาวอนทำไม
(ชาย) รับรักฉันหน่อยได้ไหม (หญิง) อุ๊ย ไม่ได้ หวานใจเธอมี

เพลงยวนยาเหล

ยวนยาเหล ยวนยาเหล
หัวใจว้าเหว่ ไม่รู้จะเหไปหาใคร
จะซื้อเปลญวนที่ด้ายหย่อนหย่อน จะซื้อเปลญวนที่ด้ายหย่อนหย่อน
จะเอาน้องนอน ไกวเช้าไกวเย็น

Copyright by Mahidol University

การเล่นเพลงรำวงและรำโทน มีรูปแบบที่คล้ายคลึง ซึ่งประชาชนส่วนใหญ่มีความคุ้นเคยต่อเพลงรำโทนดีอยู่แล้ว จึงทำให้เพลงรำวงไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควรและอีกประการหนึ่งคือการกำเนิดของเพลงรำวงมาตรฐานที่มีระยะเวลาไล่เลี่ยกันทำให้การรำวงมาตรฐานมีความน่าสนใจมากกว่า เพลงรำวงจึงลดบทบาทตัวเองลง

2. เพลงรำวงมาตรฐาน

รำวงมาตรฐานเกิดจากแนวคิดที่จะเผยแพร่เพลงรำวงที่ได้ปรับปรุงขึ้นใหม่สู่หน่วยงานของรัฐ และประชาชนทั่วไป เพื่อทำให้รำวงมาตรฐานเป็นตัวอย่างของการปรับปรุงการละเล่นพื้นบ้าน ที่มีลักษณะของความเป็นไทยและต่างชาติสามารถเข้าใจในการละเล่นได้โดยง่าย

คำสั่งจากจอมพล ป. พิบูลสงครามให้มีการปรับปรุงการละเล่นรำวง เมื่อปี พ.ศ. 2587 หลังจากครูมนตรี ตราโมท กลับจากการเล่นดนตรีในงานยกเสาเอกเมืองเพชรบูรณ์ โดยมีจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นประธาน เมื่อกลับมาได้มีคำสั่งจาก จมื่นมานิตย์นเรศวร์ ให้ประพันธ์ทำนองเพลงรำวงมาตรฐานขึ้น ในช่วงแรกประพันธ์ได้ 4 เพลง คือ งามแสงเดือน รำมาซิมารำ ชายไทย ยามคืนเดือนหงาย โดยจมื่นมานิตย์นเรศวร์เป็นผู้เขียนบทร้อง ทั้ง 4 เพลง ในภายหลังท่านผู้หญิงละเอียด ได้ส่งบทร้องที่ท่านได้เขียนบทร้องอีก 2 เพลงคือ เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ และเพลงขวัญใจดอกไม้ของชาติ

ในส่วนของกรมโฆษณาการหรือกรมประชาสัมพันธ์ในปัจจุบัน ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงครามได้ส่งบทเนื้อร้องให้แก่ ครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ประพันธ์ทำนอง คือ บูชานักรบ หญิงไทยใจงาม ดวงจันทร์ขวัญฟ้า ยอดชายใจหาญ (มนตรี ตราโมท, 2539: 273)

เมื่อมีการประพันธ์ครบทั้ง 10 เพลงได้มีการจัดพิมพ์เผยแพร่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 แจกจ่ายแก่กระทรวง ทบวง กรม ต่างๆ เพื่อเผยแพร่เป็นตัวอย่างของการรำวงมาตรฐาน ในการนี้ได้มีการจัดทำแผ่นเสียงเพื่อใช้ประกอบการรำวงมาตรฐานให้พร้อมเพรียงกัน โดยแบ่งการบรรเลงประกอบการร้องเพลงรำวงมาตรฐาน ไว้ 2 ลักษณะ คือ การใช้วงมโหรีของกรมศิลปากรบรรเลงประกอบการร้อง 6 เพลง ดังนี้ งามแสงเดือน, เพลงชาวไทย, เพลงรำมาซิมารำ, เพลงคืนเดือนหงาย, เพลงดอกไม้ของชาติ, เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ อีก 4 เพลง ใช้วงหัสดนตรี ของวงประชาสัมพันธ์ ดังนี้ บูชานักรบ, หญิงไทยใจงาม. ดวงจันทร์ขวัญฟ้า, ยอดชายใจหาญ ประกอบการขับร้อง ดังนี้

เพลงงามแสงเดือน (เฉลิม เศวตนันท์)

งามแสงเดือนมาเยือนส่องหล้า งามใบหน้าเมื่ออยู่วงรำ
งามแสงเดือนมาเยือนส่องหล้า งามใบหน้ามาอยู่วงรำ
เราเล่นกันเพื่อสนุก เปลื้องทุกข์วายระกำ
ขอให้เล่นฟ้อนรำ เพื่อสามัคคีเอย

Copyright by Mahidol University

เพลงชายไทย (เฉลิม เศวตนันท์)

ชาวไทยเจ้าเอ๋ย ขออย่าละเลยในการทำหน้าที่
การที่เราได้เล่นสนุก เปลื้องทุกข์สบายอย่างนี้
เพราะชาติเราได้เสรี มีเอกราชสมบูรณ์
เราจึงควรช่วยชูชาติ ให้เก่งกาจเจิดจำรูญ
เพื่อความสุขเพิ่มพูน ของชาวไทยเราเอย

เพลงรำมาซิมารำ (เฉลิม เศวตนันท์)

รำมาซิมารำ เริงระบำกันให้สนุก
ยามงานเราทำงานจริงจริง ไม่ละไม่เว้นจะเกิดเข็ญทุกข์
ถึงยามว่างเราจึงรำเล่น ตามเชิงเช่นเพื่อให้สร่างทุกข์
ตามเยี่ยงอย่างตามยุค เล่นสนุกอย่างวัฒนธรรม
เล่นอะไรให้มีระเบียบ ให้งามให้เรียบจึงจะคมขำ
มาซิมาเจ้าเอ๋ยมาฟ้อนรำ มาเล่นระบำของไทยเราเอย

เพลงคืนเดือนหงาย (เฉลิม เศวตนันท์)

ยามกลางคืนเดือนหงาย เย็นพระพายโบกพลิ้วปลิวมา
เย็นอะไรก็ไม่เย็นจิต เท่าเย็นผูกมิตรไม่เบื่อระอา
เย็นร่มธงไทยปกไทยทั่วหล้า เย็นยิ่งน้ำฟ้ามาประพรมเอย

เพลงดอกไม้ของชาติ (ละเอียด พิบูลสงคราม)

(สร้อย) ขวัญใจดอกไม้ของชาติ งามวิลาศนวยนาดร่ายรำ
ขวัญใจดอกไม้ของชาติ งามวิลาศนวยนาดร่ายรำ
เอวองค์อ่อนงาม ตามแบบนาฏศิลป์
ชี้ชาติไทยเนาถิ่น เจริญวัฒนธรรม (สร้อย)
งามทุกสิ่งสามารถ สร้างชาติช่วยชาย
ดำเนินตามนโยบาย สู่ทนเหนื่อยยามตรากตรำ (สร้อย)

เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ (ละเอียด พิบูลสงคราม)

ดวงจันทร์วันเพ็ญ ลอยเด่นอยู่ในนภา
ทรงกลดสดสี รัศมีทอแสงงามตา
แสงจันทร์อร่าม ฉายงามส่องฟ้า

Copyright by Mahidol University

ไม่งามเท่าหน้า นวลน้องยองใย
งามเอยแสนงาม งามจริงยอดหญิงชาติไทย
งามวงพักตร์ยิ่งดวงจันทรา จริตกิริยานิ่มนวลละไม
วาจากังวาน อ่อนหวานจับใจ
รูปทรงสมส่วนยั่วยวนหทัย สมเป็นดอกขวัญใจชาติเอย

เพลงบูชานักรบ (ละเอียด พิบูลสงคราม)

น้องรักรักบูชาพี่ ที่มั่นคงที่มั่นคงกล้าหาญ
เป็นนักสู้เชี่ยวชาญ สมศักดิ์ชาตินักรบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่มานะที่มานะอดทน
หนักแสนหนักพี่ผจญ เกียรติพี่ขจรจบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่ขยันที่ขยันกิจการ
บากบั่นสร้างหลักฐาน ทำทุกด้านทำทุกด้านครันครบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่รักชาติที่รักชาติยิ่งชีวิต
เลือดเนื้อพี่พลีอุทิศ ชาติยงอยู่ยงอยู่คู่พิภพ

เพลงหญิงไทยใจงาม (ละเอียด พิบูลสงคราม)

เดือนพราวดาวแวววาวระยับ แสงดาวประดับส่องให้เดือนงามเด่น
ดวงหน้าโสภาเพียงเดือนเพ็ญ คุณความดีที่เห็นเสริมให้เด่นเลิศงาม
ขวัญใจหญิงไทยส่งศรีชาติ รูปงามพิลาสกล้ากาจเรืองนาม
เกียรติยศก้องปรากฏทั่วคาม หญิงไทยใจงามยิ่งเดือนดาวพราวแพรว

เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า (ละเอียด พิบูลสงคราม)

ดวงจันทร์ขวัญฟ้า ชื่นชีวาของพี่
จันทร์ประจำราตรี แต่ขวัญพี่ประจำใจ
ที่เทิดทูนคือชาติ เอกราชอธิปไตย
ถนอมแนบสนิทใน คือขวัญใจพี่เอย

เพลงยอดชายใจหาญ (ละเอียด พิบูลสงคราม)

โอ้ยอดชายใจหาญ ขอสมานไมตรี
น้องขอร่วมชีวิต กอบกรณียกิจชาติ
แม้สุดยากลำเค็ญ ไม่ขอเว้นเดินตาม
น้องจักสู้พยายาม ทำเต็มความสามารถ

เพลงรำวงมาตรฐานทั้ง 10 เพลงเป็นแบบอย่างของรูปแบบของเพลงรำวง ที่มีการปรับปรุง-และพัฒนาในรูปแบบของปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

4.2.3 การปรับปรุงวงบรรเลงเพลงรำวงมาตรฐาน

การปรับปรุงวงที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงรำวงมาตรฐาน ในสมัยจอมพอ ป. พิบูลสงคราม เกิดจากแนวคิดของการพัฒนาประเทศให้มีอารยะธรรม ใช้แนวคิดทางด้านวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการสร้างกรอบของแนวคิด การปรับปรุงวงดนตรีในการบรรเลงเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดมาปรับใช้ เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมในการบรรเลงในรูปแบบใหม่ที่มีการปรับปรุงให้สอดคล้องกับการพัฒนาประเทศในทุกๆ ด้าน

บันทึกการประชุม กรรมการวัฒนธรรมปรับปรุงและส่งเสริมการดนตรีและละคร ที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2485 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้กล่าวว่า

> "...การแสดงหรือบันเลงเป็นประเพณีดั้งเดิมของชาติแต่ประเพณีบางอย่างที่ขัดกับการสัมคมเราก็ต้องปรับปรุงและส่งเสริม ไม่ใช่จะยืนกรานโดยไม่มีเหตุผล เมื่อเป็นดังนี้ เราจึงต้องรีบรัดจัดการปรับปรุงโดยด่วน แต่การปรับปรุงนั้น จะทำไปโดยไม่มีหลักเกณฑ์ก็ดูจะเลื่นลอยเต็มที ดังนี้เราจึงต้องอาศัยหลักของชาติที่เจริญหรือของโลกที่นิยมกันมาแล้วเป็นสำคัญ หรือมิฉะนั้นก็ต้องอาศัยหลักเดิมที่เราได้รับทอดมา..."

การปรับปรุงวงที่ใช้ในการบรรเลงเพลงรำวงมาตรฐาน จึงอาศัยแนวคิดของวงดนตรีสากลและการใช้วงดนตรีสากลเป็นแนวทางของการพัฒนาการบรรเลงเป็นวงผสมระหว่างเครื่องตะวันตกและเครื่องดนตรีไทย เพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการของการบรรเลงเช่นเดียวกับบทเพลงที่ได้นำแนวทางของเพลงพื้นบ้านมาสู่เพลงรำวงมาตรฐาน การพัฒนาวงในการบรรเลงเพลงรำวงมาตรฐานจึงเป็นการพัฒนาทั้ง 2 ด้าน คือ วงบรรเลงและบทเพลง เป็นรำวงมาตรฐานที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาประเภทให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงประเทศให้มีอารยะธรรม

จากหนังสือรำวงของกรมศิลปากร (2514: 20) ได้จัดวงดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเพลงรำวงไว้ 2 รูปแบบ คือ การบรรเลงด้วยวงดนตรีไทย และการบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล ดังนี้

1. การบรรเลงด้วยวงดนตรีไทย

การใช้วงดนตรีไทยเป็นพื้นฐานในการพัฒนาวงดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลง โดยการผสมเครื่องดนตรีไทยขึ้นเป็นวงดนตรีในลักษณะใหม่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. ระนาดเอก
2. ระนาดทุ้ม
3. ฆ้องวงเล็ก
4. ฆ้องวงใหญ่
5. ซออู้
6. ขลุ่ย
7. ฆ้อง
8. กลับ
9. ฉิ่ง
10. โทนชาตรี

Copyright by Mahidol University

ภาพ: วงดนตรีไทย บรรเลงเพลงรำวง

2. การบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล

การใช้วงดนตรีสากลเป็นพื้นฐานในการพัฒนาวงดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลง โดยการผสมเครื่องดนตรีสากลและเครื่องประกอบจังหวะดนตรีไทย ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. ไวโอลิน
2. เชลโล
3. ดับเบิลเบส
4. คลาลิเน็ต
5. ทรับเป็ท
6. ทรอมโบน
7. ฆ้อง
8. กลับ
9. ฉิ่ง
10. โทนชาตรี

ภาพ: วงดนตรีสากล บรรเลงเพลงรำวง

Copyright by Mahidol University

บทที่ 5
ลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน

เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่มีการเผยแพร่และทำการบันทึกโน้ตโดยกรมศิลปากร จากการบันทึกโน้ตของ พิษณุ แช่มบาง ผู้เขียนโน้ต กำจร อมรเวช และได้รับการตรวจทานจาก มนตรี ตราโมท เป็นหนังสือที่ได้รับการจัดพิมพ์เพื่อเผยแพร่เพลงรำวงมาตรฐาน เมื่อปี พ.ศ. 2500 และยังได้มีการจัดพิมพ์จนถึงปี พ.ศ. 2514

เพลงรำวงมาตรฐานเป็นเพลงที่ใช้ประกอบกับการรำวง ทำให้เพลงรำวงมีจังหวะที่สนุกสนาน เหมาะกับลักษณะการรำวง ลักษณะบางประการของทำนองเพลงทำให้ผู้ฟังเกิดการคล้อยตาม เชิญชวนให้เกิดการร่วมสนุก ซึ่งลักษณะทำนองเช่นนี้ทำให้เกิดเป็นที่นิยมในเวลาต่อมา

ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์ถึงลักษณะเพลงรำวงมาตรฐาน โดยอาศัยหลักการทางด้านดนตรีวิทยาเป็นแนวทางในการศึกษาหาลักษณะทำนองเพลง เพื่อทำให้เข้าใจถึงโครงสร้างของทำนองเพลง อันเป็นลักษณ์เฉพาะเพลงรำวงที่ได้ถูกประพันธ์ขึ้นมาใหม่ ดังนี้

1. บันไดเสียง (Scale)
2. รูปแบบ (Form)
3. ทำนอง (Melody)
4. จังหวะ (Rhythm)

ในการวิเคราะห์ยังเป็นการหาข้อสรุปถึงที่มาของเพลงรำวงมาตรฐาน ว่าเพลงรำวงมาตรฐานได้ถูกประพันธ์ขึ้นมาจากอิทธิพลใด ซึ่งส่งผลต่อทำนองเพลงรำวงมาตรฐานของกรมศิลปากรที่ได้ประพันธ์ขึ้น

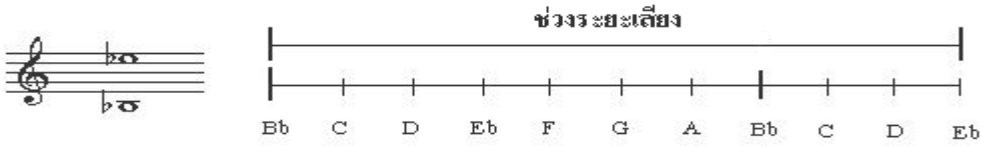
5.1 เพลงงามแสงเดือน

เพลงงามแสงเดือนเป็นเพลงหนึ่งในสี่เพลงแรก ที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย มนตรี ตราโมท เมื่อปี พ.ศ. 2487 เพลงงามแสงเดือนใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กันจนจบเพลง เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองของเพลงงามแสงเดือน และการคลี่คลายจนมาเป็นเพลงงามแสงเดือน ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์ ตามประเด็นทั้ง 4 ดังต่อไปนี้

5.1.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงงามแสงเดือนมาวิเคราะห์หากลุ่มของเสียงที่ใช้ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 4, 8, 14, 15 เป็นเสียง Bb ในส่วนของช่วงเสียงของเพลงที่มีระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 1, 5 เป็นเสียง Eb ดังนี้

Copyright by Mahidol University



บันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในระดับเสียง Bb Major ทำให้เสียงB และE ต่ำลงครึ่งเสียง (Flat) การเรียงตัวของเสียงที่ใช้ในการประพันธ์เป็นแบบ เพ็นแทโทนิคและมีการเพิ่มเสียงในโน้ตที่ 4 (Pentatonic add 4th) เป็นการนำรูปแบบบันไดเสียงเพ็นแทโทนิคเป็นหลักและมีการเพิ่มของเสียงที่ 4 เข้ามาในบันไดเสียงในบางช่วงของแนวทำนอง ดังนี้

โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงงามแสงเดือนมีอยู่ด้วยกัน 5 ตัวโน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 4 5 6 (ตำแหน่งวงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงงามแสงเดือน

5.1.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

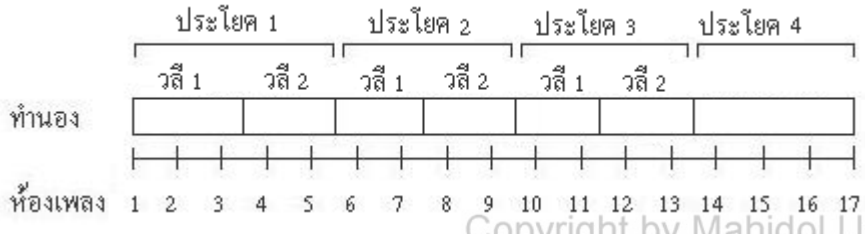
เพลงงามแสงเดือนเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลง ออกเป็น 4 ประโยค ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่5 จังหวะที่ 2 การแบ่งทำนองออกเป็น 2 วลี ทำหน้าที่เป็นประโยคขนาดเล็ก ในประโยคใหญ่

ประโยคที่ 2 ระหว่างห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ไปจนถึงห้องที่ 9 ประโยคที่ 2 นี้เป็นการซ้ำของประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 13 จังหวะที่ 1 ประโยคมีการแบ่งออกเป็น 2 วลี ในประโยค

ประโยคที่ 4 จากห้องที่ 13 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 17 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของเพลง



Copyright by Mahidol University

5.1.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

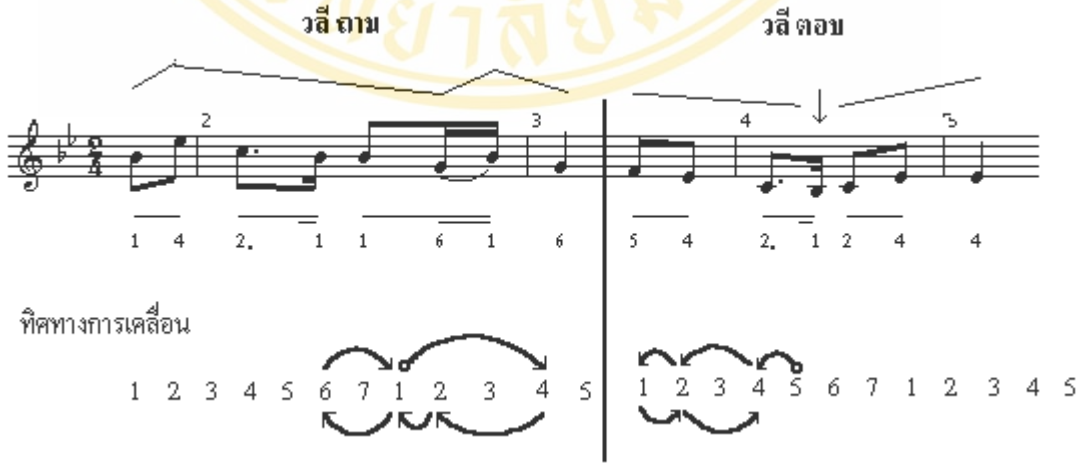
ลักษณะทำนองของเพลงงามแสงเดือน มีการเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะซ้ำ (Repetition)ในประโยคที่ 2 โดยใช้ทำนองของประโยคที่ 1 นำมาซ้ำทำนองในประโยคที่ 2

ในส่วนประโยคที่ 4 มีการพัฒนาทำนองให้มีประโยคเพลงที่มีความยาว โดยอาศัยโครง-สร้างทำนองของประโยคที่ 3 ในการพัฒนา ดังนี้

ประโยคที่ 1 มีการใช้วลีอยู่ 2 วลี การเคลื่อนที่ของวลี มีลักษณะการเคลื่อนที่ตรงข้ามกัน เป็นวลีถาม - วลีตอบ (Antecedent - Consequent) เมื่อประโยคแรกมีทิศทางเคลื่อนที่ลง ประโยคที่-สองจะมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น เพื่อให้เกิดความน่าสนใจในการสร้างทำนอง

ลักษณะของวลีถาม วลีตอบ มีปัจจัยของการใช้โน้ตอยู่ 4 ตัวโน้ต คือ วลีถามใช้ลำดับโน้ต-ที่ 1 2 4 6 วลีตอบ ใช้ลำดับโน้ตที่ 1 2 4 5 นำมาสร้างทำนองในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบข้าม-ขั้น (Disjunct Motion) และตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) โดยมีทิศทางการเคลื่อนของทำนอง-ในลักษณะแบบวนกลับ กล่าวคือ ระดับเสียงของทำนองมีทิศทางการเคลื่อนสูงหรือต่ำลง ระดับ-เสียงนั้นจะเป็นปัจจัยที่ใช้ในการเคลื่อนที่ของทำนองวนกลับเข้าหาเสียงที่เริ่มทำนองของแต่ละวลี

มีการใช้ช่วงระยะเสียงเป็นการแบ่งวลีออกจากกัน คือ ในวลีถาม มีการใช้ช่วงระยะเสียงที่-สูง ระหว่างเสียง Eb - G ส่วนวลีตอบ ใช้ช่วงระยะเสียงที่ต่ำกว่า คือ เสียง F - Bb สร้างความแตกต่าง-ของประโยคให้เกิดความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ดังนี้



Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 แบ่งออกเป็นวลีถาม วลีตอบ มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองที่แตกต่างกัน-โดยวลีถาม มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองในระดับเสียงที่ต่ำลง ส่วนวลีตอบ มีทิศทางการเคลื่อน-ของทำนองที่สูงขึ้น เมื่อทำนองเคลื่อนเข้าหาเสียง Bb ทำนองมีการเปลี่ยนทิศทาง ตรงข้ามกับทิศที่มี-การเคลื่อนทำนองมา ทำให้ทิศทางการเคลื่อนของทำนองต่ำลง

การใช้ระดับเสียงพบว่ามีลักษณะวงกลับเข้าหาเสียงเริ่มของประโยค และยังใช้วิธีการเคลื่อน-ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) และตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ของบันไดเสียง เป็นปัจจัยในการสร้างทำนองของประโยค ดังนี้

ประโยคที่ 4 มีการพัฒนาทำนอง อาศัยโครงสร้างทำนองของประโยคที่ 1 เป็นส่วนสำคัญ-ในการพัฒนาทำนองให้ยืดขยายทำนองออกไป ทำให้ทำนองในประโยคนี้มีน้ำหนักมากกว่าประโยค-ที่ 3

ปัจจัยของการสร้างทำนองใช้เสียง 5 เสียงคือ เสียงที่ 1 2 4 5 6 นำมาสร้างทำนองในลักษณะ-ของการเคลื่อนที่แบบ ตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) ในช่วงแรกและข้ามขั้น (Disjunct Motion)ใน-ทำนองหลัง เมื่อเปรียบเทียบกับประโยคที่ 3 จะพบว่า ทำนองในประโยคนี้ มีการสร้างทำนองเพิ่ม-ขึ้นในห้องเพลงที่ 14 และ15 โดยอาศัยแนวทำนองเดิมมาเป็นปัจจัยในการสร้างทำนองใหม่ ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อน

Copyright by Mahidol University

เมื่อพิจารณาทิศทางการเคลื่อนของทำนองจะพบว่าเสียง Bb เป็นเสียงที่ทำให้ทิศทางการเคลื่อนของทำนองเกิดการหักเหให้มีทิศทางที่ตรงข้าม กับทิศทางของทำนองที่เคลื่อนที่มา กล่าวคือ เมื่อทิศทางการเคลื่อนของทำนองสูงขึ้นหรือต่ำลง เข้าหาเสียง Bb ทิศทางการเคลื่อนของทำนองนั้นจะเปลี่ยนการเคลื่อนทำนองเป็นทิศทางที่ตรงข้าม (ในตำแหน่งลูกศรชี้) จะเห็นว่าเสียง Bb เป็นเสียงที่ให้ทำนองเกิดความแตกต่างในเรื่องของทิศทางการเคลื่อนของทำนอง

ลักษณะทำนองของเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น มีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงงามแสงเดือน โดยการนำทำนองหลักของเพลงแขกบรเทศ ทั้ง 2 ท่อน มาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างแนวทำนองเพลง โดยประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 ของเพลงงามแสงเดือนใช้ทำนองส่วนแรกของท่อน 1 เพลงแขกบรเทศ ส่วนประโยคที่ 3 และประโยคที่ 4 ของเพลงงามแสงเดือนใช้ส่วนท้ายของท่อน 2 ในเพลงแขกบรเทศ เช่นกัน

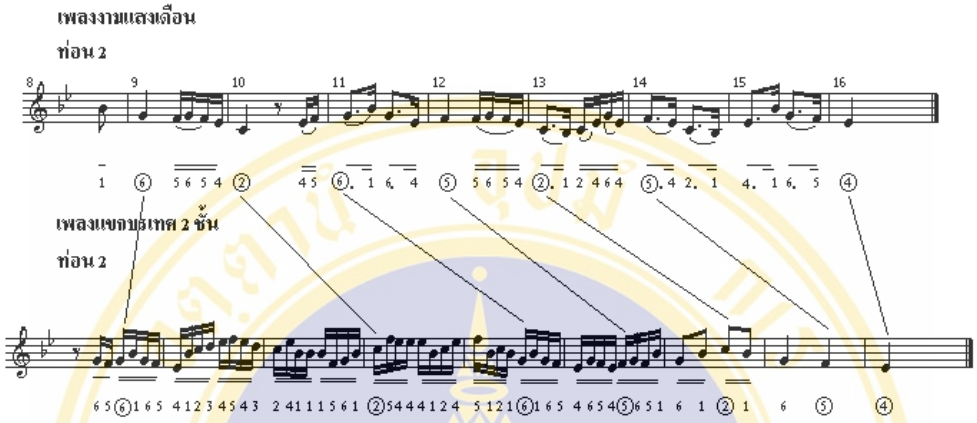
ลักษณะทำนองของเพลงงามแสงเดือนมีความสอดคล้องกับเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น โครงสร้างประโยคของเพลงจะมีเสียงตกของประโยคในจังหวะหนักที่สอดคล้องกัน

ศิลปี ตราโมท (สัมภาษณ์, 2546) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า เมื่อพิจารณาเสียงสุดท้ายของประโยคหรือลูกตกของทำนองเพลงเพลงงามแสงเดือน พบว่ามีความสอดคล้องกับเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น โดยมีความแตกต่างกันอยู่บางในเรื่องของทำนองเพลงที่มีการยืดทำนองเพลงออก ซึ่งไม่แปลกในการแปรทำนองเพลงหรือยืดทำนอง ทำให้ของเพลงงามแสงเดือนมีความคล้ายคลึงกับเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น

เปรียบเทียบเพลงงามแสงเดือน ประโยคที่ 1 เป็นท่อน 1 กับเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น ท่อน 1 โดยใช้ทางของเครื่องซออู้ เพื่อให้มีลักษณะลีลาการเคลื่อนของทำนองที่ใกล้เคียงกัน ดังนี้

Copyright by Mahidol University

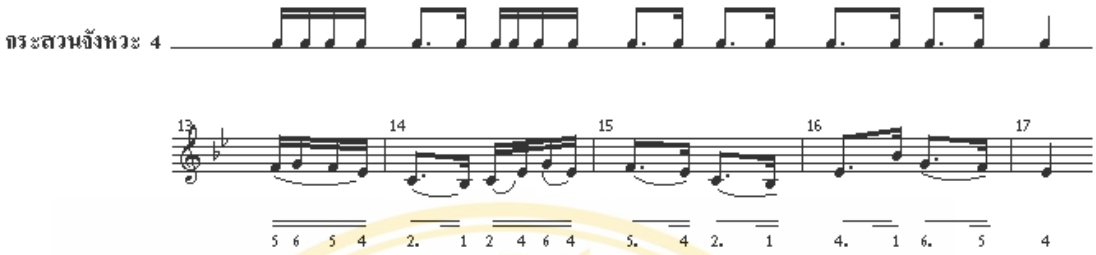
เปรียบเทียบเพลงงามแสงเดือน ประโยคที่ 3 เป็นทำนอง ท่อน 2 กับเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น ท่อน 2 ดังนี้



5.1.4 ลักษณะจังหวะเพลง (Rhythm)

ลักษณะจังหวะของเพลงงามแสงเดือนมีการใช้จังหวะในลักษณะเดียวกับการสร้างประโยค โดยยึดรูปแบบคำร้องของเพลงในการสร้างกลุ่มกระสวนจังหวะ ทำให้มีรูปแบบกระสวนจังหวะแตกต่างกันในลักษณะประโยค แบ่งกระสวนจังหวะออกเป็น 5 แบบ ดังนี้

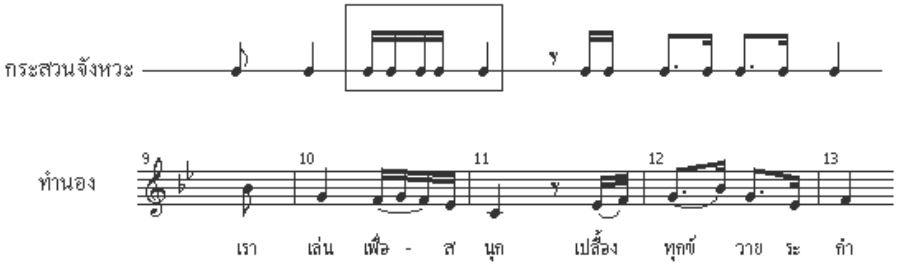
Copyright by Mahidol University



การใช้ลักษณะจังหวะของเพลง พบว่าในการเริ่มต้นของทำนองใช้เขบ็ด 1 ชั้นเป็นโน้ตเริ่มทำนอง ทั้งในจังหวะตกและจังหวะยก แต่เมื่ออยู่ในส่วนท้ายของประโยค จังหวะมีการเคลื่อนตัวอย่างรวมเร็ว โดยใช้โน้ตเขบ็ด 2 ชั้น เข้าหาจังหวะหนักก่อนที่จะกลับมาใช้โน้ตตัวดำเป็นจุดพักของประโยค โดยพบการใช้ลักษณะจังหวะดังกล่าว ดังนี้

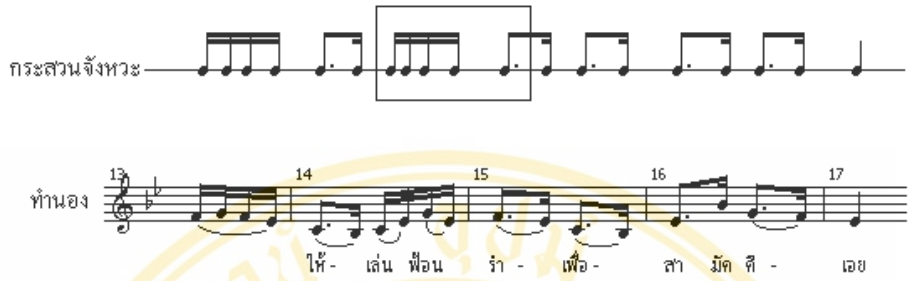
ประโยคที่ 1 ห้องเพลงที่ 2-3 (ประโยคที่ 2 มีทำนองที่ซ้ำแบบเดียวกับประโยคที่ 1)

ประโยคที่ 3 ห้องเพลงที่ 10 - 11



Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 14 -15



การเคลื่อนของจังหวะหนักในการเริ่มต้นของแต่ละประโยค ทำให้จังหวะเกิดความสนุกสนาน แม้ว่าคำร้องไม่จำเป็นต้องร้องทุกคำ แต่ใช้วิธีการเอื้อนเสียงของคำร้องส่งจังหวะให้มีการเร่งของจังหวะก่อนที่จะมีการพักของจังหวะในเสียงยาว เป็นการกระตุ้นให้ทำนองเกิดความน่าสนใจในขณะที่การใช้จังหวะในการสร้างประโยคไม่มีความแตกต่างกันมากนัก

Copyright by Mahidol University

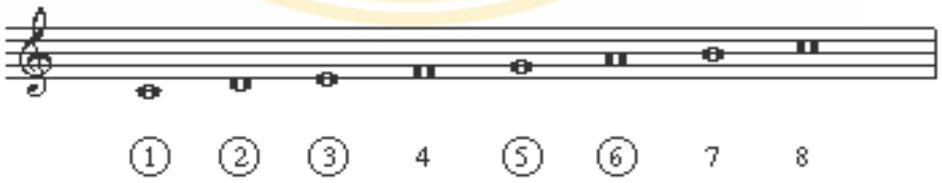
5.2 เพลงชาวไทย

เพลงชาวไทยเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย มนตรี ตราโมท เมื่อปี พ.ศ. 2487 ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองของเพลงชาวไทย ผู้วิจัยจึงทำการวิเคราะห์เพลงชาวไทย ดังนี้

5.2.1 บันไดเสียง (Scale)

เพลงชาวไทยมีกลุ่มของเสียงที่ใช้ ในการสร้างทำนอง ช่วงระดับต่ำสุดของเสียงอยู่ห้องเพลงที่ 5, 9, 16, 17, เป็นเสียง C ในส่วนของช่วงระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 2, 11, 18, 19, 20, เป็นเสียง G ดังนี้

เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์เพลงให้อยู่ในระดับเสียง C Major สะดวกในการขับร้อง การเรียงตัวของเสียงในบันไดเสียงในการประพันธ์เพลงเป็นแบบ เพ็นแทโทนิค (Pentatonic) เป็นกลุ่ม 5 เสียงที่มีระดับเสียงคู่เสียงเต็ม (Whole tone) ดังนี้



โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงชาวไทยมีอยู่ด้วยกัน 5 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงชาวไทย

Copyright by Mahidol University

5.2.2 ลักษณะรูปแบบเพลง

เพลงชาวไทยเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลงเป็นข้อกำหนดการบันทึกเพลงชาวไทย

ลักษณะรูปแบบของเพลงชาวไทยเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว โดยแบ่งออกเป็น 5 ประโยค โดยมีการแบ่งออกเป็น ดังนี้

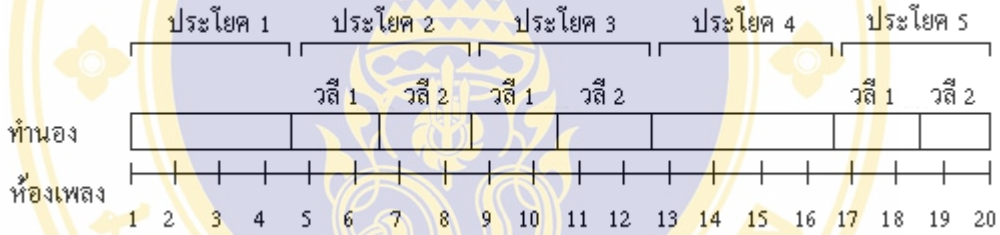
ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 4 จังหวะที่ 2ในจังหวะตก,

ประโยคที่ 2 จากห้องที่ 4 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก จนถึงห้องที่ 8 ในจังหวะตก,

ประโยคที่ 3 จากห้องที่ 8 ในจังหวะยก จนถึงห้องที่ 12 ในจังหวะตก,

ประโยคที่ 4 จากห้องที่ 8 ในจังหวะยก จนถึงห้องที่ 16 ในจังหวะตก,

ประโยคที่ 5 จากห้องที่ 16 จากห้องที่ 16 จนถึงห้องที่ 20 เป็นห้องสุดท้ายของเพลงชาวไทย

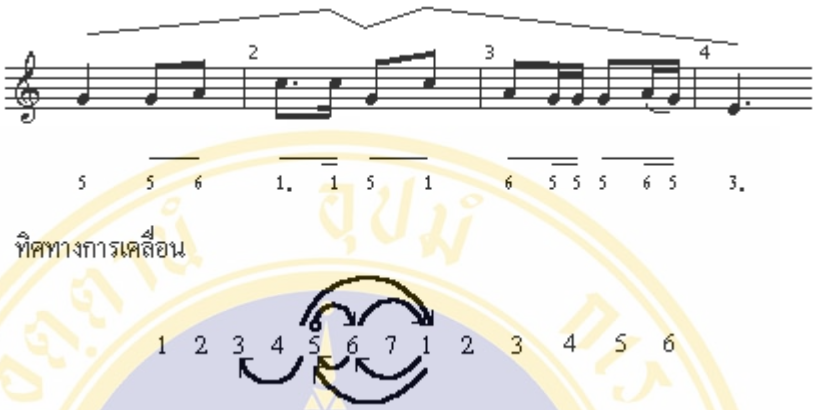


5.2.3 ลักษณะทำนองเพลง

ลักษณะทำนองเพลงชาวไทยมีลักษณะของทำนองเป็นกลุ่ม แบ่งออกเป็น 5 ประโยค ในแต่ละประโยคมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะแปรเปลี่ยนไปตามโครงสร้างของคำร้อง ทำให้ทำนองแยกเป็นส่วนๆ การประพันธ์ในลักษณะเช่นนี้มีความคล้ายคลึงกับการประพันธ์ แบบ Through - Composed กล่าวคือ ลักษณะการเคลื่อนที่ของแต่ละประโยคไม่มีความสอดคล้องกัน ทำให้ทำนองของแต่ละประโยคเป็นอิสระแยกจากกัน ดังนี้

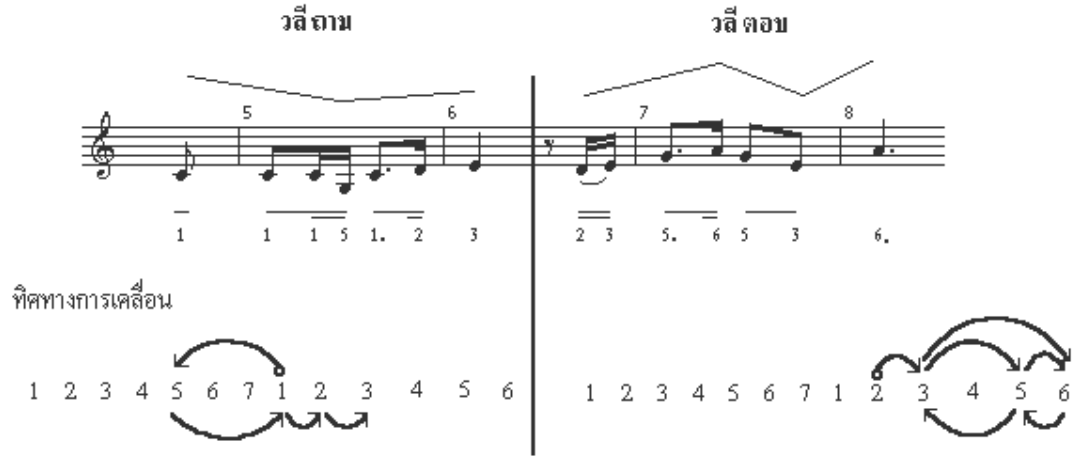
ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 3 5 6 สร้างทำนองในทิศทางการเคลื่อนที่ ที่ไม่มีระดับเสียงที่แตกต่างกันมากนัก คือ มีการปัจจัยการใช้เสียงอยู่ 4 เสียงที่มีการเลียงลำดับของเสียง เช่น ลำดับเสียง 5 5 6 1 (ห้องที่ 1, 2)ในการเคลื่อนทำนองที่สูงขึ้น ในส่วนการเคลื่อนทำนองลง ใช้ลำดับเสียง 1 6 5 5 (ห้องที่ 2, 3) ทำให้ทิศทางการเคลื่อนของทำนองไม่การมีการกระจายของทำนอง ดังนี้

Copyright by Mahidol University



ประโยคที่ 2 มีการใช้วลีอยู่ 2 วลี การเคลื่อนที่ของวลี มีลักษณะการเคลื่อนที่ตรงข้ามกัน เป็นวลีถาม - วลีตอบ (Antecedent - Consequent) เมื่อวลีถามมีทิศทางเคลื่อนที่ลง วลีตอบจะมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น โดยใช้โน้ตตัวหยุดเขบ็ต 1 ชั้น ทำให้เกิดการแยกของประโยคออกเป็นสองส่วน

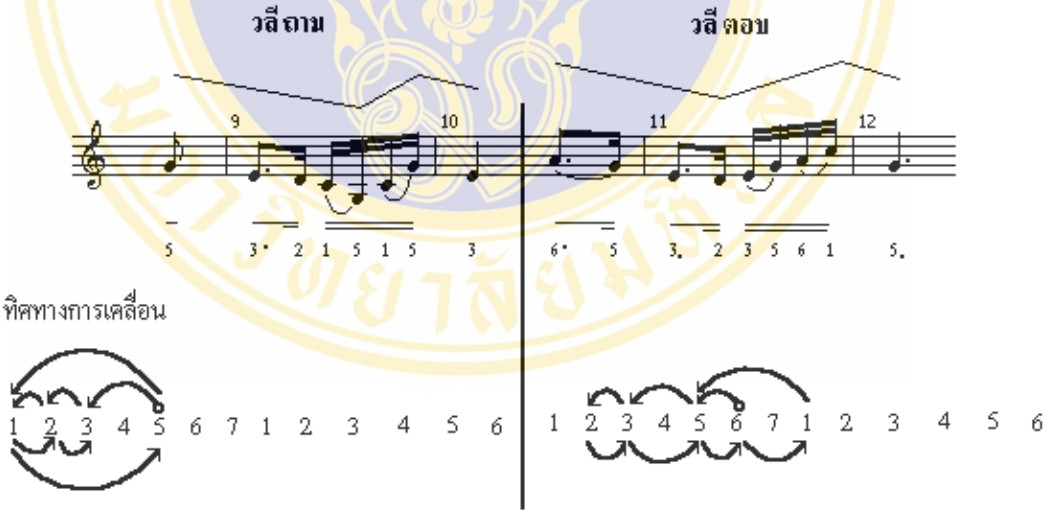
ลักษณะของวลีถาม วลีตอบ มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 โดยแบ่งออกเป็น วลีถามใช้ลำดับโน้ตที่ 1 2 3 5 วลีตอบใช้ลำดับโน้ตที่ 2 3 5 6 นำมาสร้างทำนองในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) และตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) โดยมีทิศทางการเคลื่อนของทำนองในลักษณะแบบวนกลับ กล่าวคือ ระดับเสียงของทำนองมีทิศทางการเคลื่อนสูงหรือต่ำลง ระดับเสียงนั้นจะเป็นปัจจัยที่ใช้ในการเคลื่อนที่ของทำนองวนกลับเข้าหาเสียงที่เริ่มทำนองของแต่ละวลี ดังนี้



Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 มีการใช้วลีอยู่ 2 วลี แบ่งเป็น วลีถาม - วลีตอบ (Antecedent - Consequent) การเคลื่อนที่ของวลีมีทิศทางการเคลื่อนที่คล้ายคลึงกัน ในส่วนของทิศทางการเคลื่อนพบว่าประโยคถาม มีการเกาะกลุ่มของทำนองมากกว่าประโยคตอบ ในประโยคตอบทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีระยะการเคลื่อนทำนองที่ยาว ทำให้มีลีลาของทำนองมากกว่าประโยคถาม เมื่อวลีถามมีทิศทางเคลื่อนที่ลง วลีตอบจะมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น โดยใช้โน้ตตัวหยุดเขบ็ต 1 ชั้น ทำให้เกิดการแยกของประโยคออกเป็นสองส่วน

ลักษณะของวลีถาม วลีตอบ มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 โดยแบ่งออกเป็น วลีถามใช้ลำดับโน้ตที่ 1 2 3 5 วลีตอบใช้ลำดับโน้ตที่ 1 2 3 5 6 นำมาสร้างทำนองในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) และตามลำดับข้า (Conjunct Motion) โดยมีทิศทางการเคลื่อนของทำนองในลักษณะแบบวนกลับ กล่าวคือ ระดับเสียงของทำนองมีทิศทางการเคลื่อนสูงหรือต่ำลง ระดับเสียงนั้นจะเป็นปัจจัยที่ใช้ในการเคลื่อนที่ของทำนองวนกลับเข้าหาเสียงที่เริ่มทำนองของแต่ละวลี ดังนี้



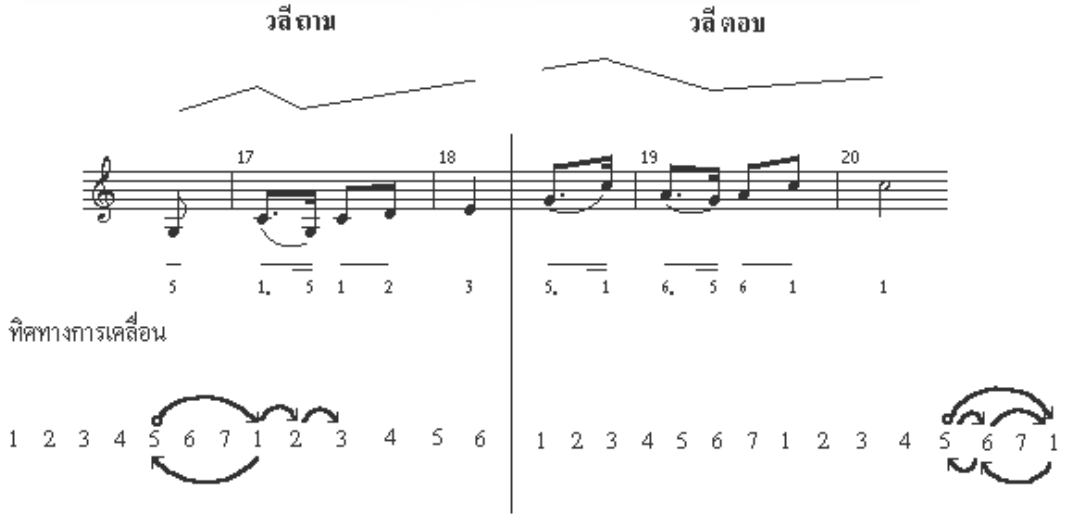
ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 3 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 3 5 6 มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองบางช่วงมีการกระโดด ในระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ (ภายในวงกลม) เพื่อทำให้ทำนองเกิดการไล่ระดับของเสียง ทำนองจึงมีการกระโดดขึ้นและไล่ระดับกลับลงมาใหม่

ภายในห้องที่ 14 - 15 ใช้การเคลื่อนทำนองแบบ เน้นจังหวะยก (Singcropation) เพื่อทำให้เกิดการฝืนของจังหวะ (ตำแหน่งลูกศร) ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 5 มีการใช้วลีอยู่ 2 วลี แบ่งเป็น วลีถาม - วลีตอบ (Antecedent - Consequent) ทำนองออกเป็นประโยคถามใช้ระดับในเสียงต่ำ ส่วนประโยคตอบใช้ระดับของทำนองในเสียงที่สูงกว่า ทำให้เกิดความแตกต่าง เกิดความน่าสนใจในการใช้ระดับเสียงแบ่งแยกทำนองที่ชัดเจน

ลักษณะของวลีถาม วลีตอบ มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 โดยแบ่งออกเป็น วลีถามใช้ลำดับโน้ตที่ 1 2 3 5 วลีตอบใช้ลำดับโน้ตที่ 1 5 6 นำมาสร้างทำนองในลักษณะของการเคลื่อน ของทำนองในลักษณะแบบวนกลับ กล่าวคือ ระดับเสียงของทำนองมีทิศทางการเคลื่อนสูงหรือต่ำลง ระดับเสียงนั้นจะเป็นปัจจัยที่ใช้ในการเคลื่อนที่ของทำนองวนกลับเข้าหาเสียงที่เริ่มทำนองของแต่ละวลี ดังนี้



Copyright by Mahidol University

5.2.4 ลักษณะจังหวะเพลง

ลักษณะจังหวะของเพลงชาวไทย มีความหลากหลายของการใช้จังหวะ โดย-จังหวะที่ใช้ขึ้นอยู่กับรูปประโยคเพลง จึงทำให้โครงสร้างของกระสวนจังหวะมีความแตกต่างกัน-ออกไปในแต่ละประโยค ซึ่งสามารถแบ่งกระสวนจังหวะได้ ดังนี้

การสร้างความต่อเนื่องของจังหวะเป็นการแนวการร้องของเพลงชาวไทย เป็นหลักในการ-สร้างรูปแบบของจังหวะ จะเห็นได้ว่าขึ้นต้นจังหวะของกระสวนจังหวะที่ 2 -5 เป็นส่วนยก และใน-จังหวะสุดท้ายของกระสวนจังหวะมีการเน้นจังหวะหนักของประโยค ด้วยโน้ตตัวดำประจุด เพื่อให้-เกิดการทอดของจังหวะให้แต่ละพีเรียดแยกออกจากกันอย่างเด่นชัด

Copyright by Mahidol University

5.3 เพลงรำมาซิมารำ

เพลงรำมาซิมารำเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย มนตรี ตราโมท เมื่อปี พ.ศ. 2487 ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองของเพลงรำมาซิมารำและการคลี่คลาย ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ ดังนี้

5.3.1 บันไดเสียง (Scale)

เพลงรำมาซิมารำมีกลุ่มของเสียงที่ใช้ในการสร้างทำนอง ในช่วงระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 6, 11 เป็นเสียง A ในส่วนของช่วงระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 1, 8, 17, 20, 21, 23 เป็นเสียง D ดังนี้

เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในระดับเสียง G Major ทำให้เสียง F สูงขึ้นครึ่งเสียง (Sharp) การเรียงตัวของเสียงที่ใช้ในการประพันธ์เป็นแบบเพ็นแทโทนิค เป็นการนำรูปแบบบันไดเสียงเพ็นแทโทนิคที่มีระดับเสียงอยู่ในกลุ่มเสียง G เมเจอร์นำมาประพันธ์ทำนอง ดังนี้

โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงรำมาซิมารำมีอยู่ด้วยกัน 5 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงรำมาซิมารำ

Copyright by Mahidol University

5.3.2 ลักษณะรูปแบบเพลง

เพลงรำซิมารำเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลงเป็นข้อกำหนดการบันทึกเพลงรำซิมารำ

ลักษณะรูปแบบของเพลงรำซิมารำเป็นเพลงที่มีท่อนเดียว โดยแบ่งออกเป็น 5 ประโยค โดยมีการแบ่งออกเป็น ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 4 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก

ประโยคที่ 2 จากห้องที่ 4 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก จนถึงห้องที่ 8 ในจังหวะตก

ประโยคที่ 3 จากห้องที่ 8 ในจังหวะยก จนถึงห้องที่ 12 ในจังหวะตก

ประโยคที่ 4 จากห้องที่ 8 ในจังหวะยก จนถึงห้องที่ 16 ในจังหวะตก

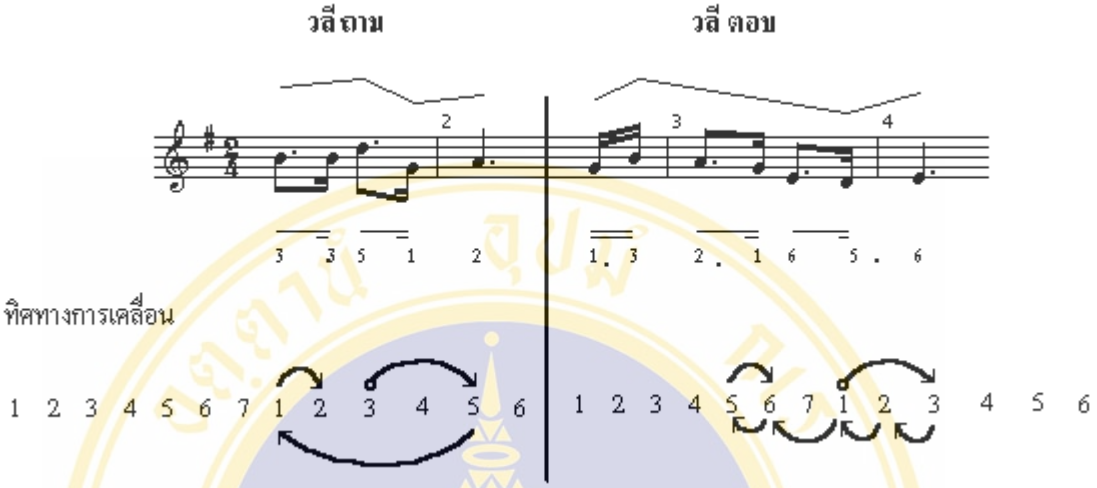
ประโยคที่ 5 จากห้องที่ 16 จากห้องที่ 16 จนถึงห้องที่ 20 เป็นห้องสุดท้ายของเพลงชาวไทย

5.3.3 ลักษณะทำนองเพลง

ลักษณะทำนองเพลงรำซิมารำ มีการเคลื่อนของทำนองเป็นกลุ่มแบ่งออกได้ 6 ประโยค ในแต่ละประโยคมีการเคลื่อนที่แปลเปลี่ยนไปตามโครงสร้างของคำร้อง จึงทำให้ทำนองแยกเป็นส่วนๆ มีอิสระของทำนองเป็นของแต่ละประโยค โครงสร้างของทำนองในลักษณะนี้ มีส่วนคล้ายคลึงกับการประพันธ์แบบ Through - Composed กล่าวคือ ลักษณะการเคลื่อนทำนองของแต่ละประโยคเป็นอิสระแยกจากกันตลอดทั้งเพลง

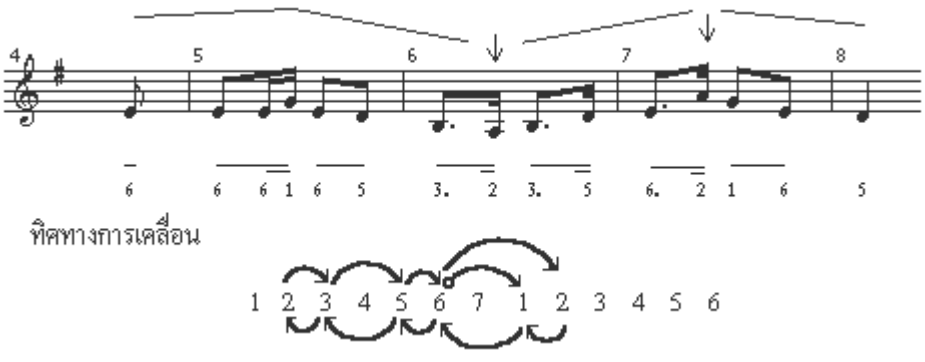
ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 โดยแบ่งทำนองออกเป็น 2 ประโยค คือ วลีถาม วลีตอบ โดยใช้โครงสร้างของทำนองที่คล้ายคลึงกันในการสร้างประโยคถาม - ตอบ ในส่วนของทิศทางการเคลื่อนพบว่าวลีถาม มีการเกาะกลุ่มของทำนองมากกว่าวลีตอบ ในวลีตอบทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองมีช่วงที่ยาวทำให้ทำนองมีระดับของเสียงมีลีลามากกว่าวลีถาม ดังนี้

Copyright by Mahidol University



ประโยคที่ 2 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 ทิศทางการเคลื่อนของทำนองมีโน้ตลำดับที่ 6 เป็นศูนย์กลางของประโยค พบว่าการเคลื่อนทำนองเริ่มจากเสียงที่ 6 ในทิศทางที่สูงขึ้นและวกกลับเข้าแนวทำนองที่ต่ำลง โดยแนวทำนองจะเคลื่อนกลับหาเสียงเริ่มของทำนอง

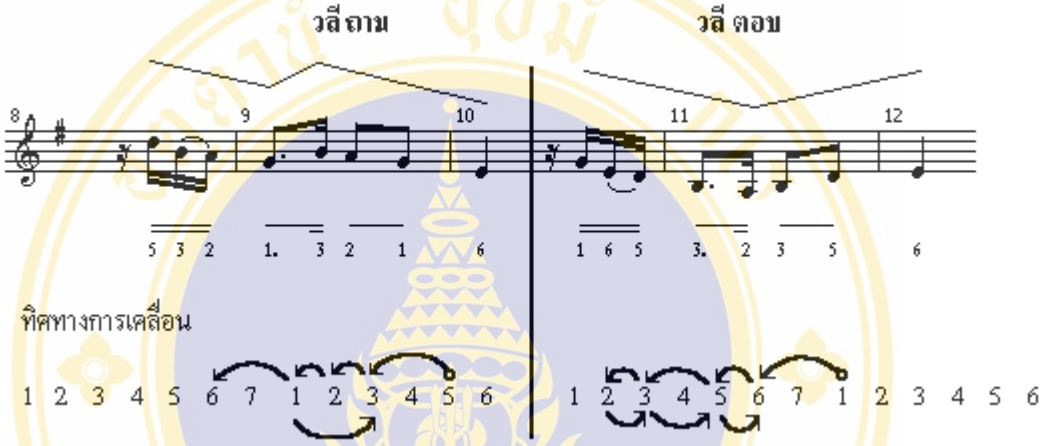
เสียงที่ทำให้เกิดการหักเหของทำนอง คือ โน้ตลำดับที่ 2 เป็นเสียงที่ทำให้แนวทำนองเกิดการเปลี่ยนทิศทาง จะเห็นได้ว่า เมื่อแนวทำนองเคลื่อนต่ำลงในห้องที่ 5 เข้าสู่ห้องที่ 6 แนวทำนองมีการเปลี่ยนทิศทางเมื่อเข้าหาเสียงที่ 2 แล้วเปลี่ยนทิศทางให้ทำนองมีระดับที่สูงขึ้น (ลูกศรชี้) เช่นเดียวกับในระดับทิศทางของทำนองที่สูงในห้องที่ 7 มีการเคลื่อนของทำนองเข้าหาเสียงที่สอง ทำนองจะมีการเปลี่ยนทิศทางของทำนองที่ต่ำลง ดังนี้



Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 โดยแบ่งทำนองออกเป็น 2 ประโยค คือ วลีถาม วลีตอบ ใช้โครงสร้างของทำนองที่คล้ายคลึงกันในการสร้างประโยค สังเกตุได้จากกระสวนจังหวะของทั้ง 2 วลี ที่มีความเหมือนกันของโครงสร้าง

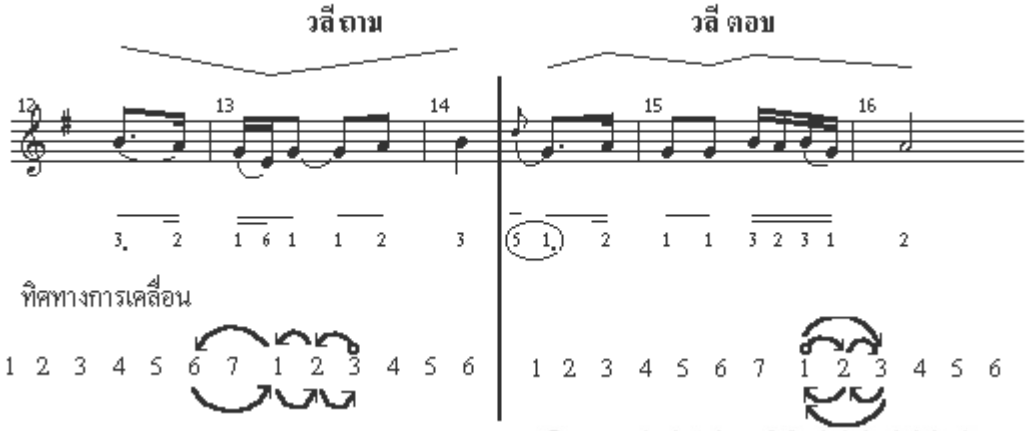
ทิศทางการเคลื่อนของทำนองทั้ง 2 วลี มีทิศทางของทำนองตรงข้ามกัน โดยวลีถาม มีทิศทางที่ต่ำลง ในขณะที่วลีตอบ มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองที่สูงขึ้นในส่วนท้ายของประโยค ดังนี้



ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 6 โดยแบ่งทำนอง ออกเป็น 2 วลี คือ วลีถาม วลีตอบ

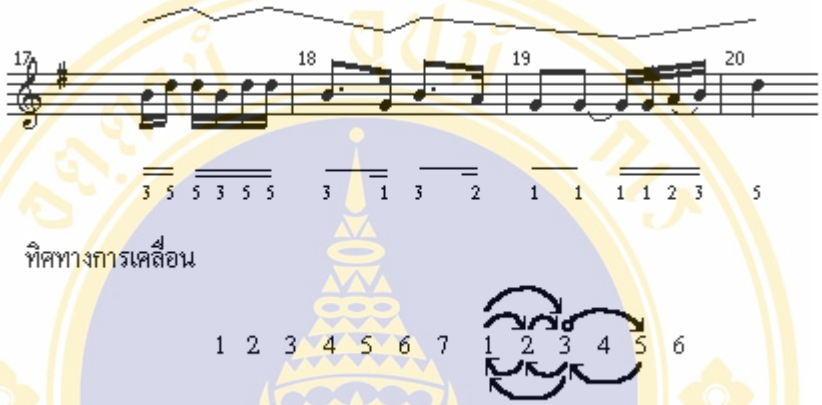
วลีถามทิศทางการเคลื่อนของทำนองเป็นแบบวนกลับมายังจุดเริ่มของประโยค ในที่นี้คือโน้ตลำดับที่ 3 จะสังเหตุได้ว่าการใช้โน้ตในการเคลื่อนทำนองเป็นดังนี้ ลำดับโน้ต 3 2 1 6 1 2 3 เป็นการใช้โน้ตที่มีจำนวนจำกัดให้เกิดความน่าสนใจในการสร้างทำนอง

วลีตอบลักษณะของรทำนองมีการเกาะกลุ่มของระดับเสียง ในโน้ตลำดับที่ 1 2 3 เป็นสำคัญ แต่ก็มีการใช้การลักจังหวะโน้ตใช้เสียงที่ 5 เข้าหาเสียงที่ 1 ในห้องที่ 14 เพราะเกิดจากลักษณะของการใช้คำในการร้อง (ภายในวงกลม) ดังนี้

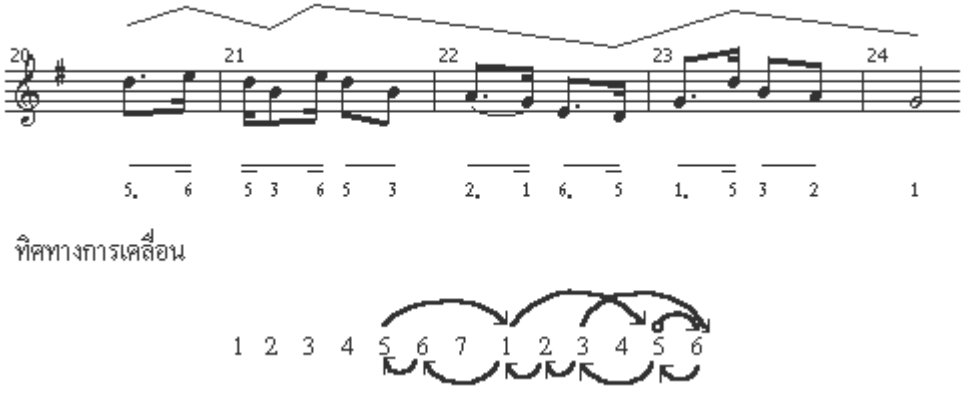


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 5 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 ทำนองมีการใช้โน้ตซ้ำๆ ในการสร้างทิศทางการเคลื่อนของทำนอง โดยมีจุดศูนย์กลางของทำนองอยู่ที่โน้ตลำดับที่ 3 ในห้องที่ 17 -18 พบว่าทิศทางการเคลื่อนของทำนองจะมีโน้ตลำดับที่ 3 เป็นส่วนร่วมเสมอ ดังนี้



ประโยคที่ 6 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 พบว่าทิศทางการเคลื่อนของทำนองใช้ช่วงระดับเสียงที่กว้าง จากเสียงโน้ตตัว D ถึงระดับเสียงโน้ตตัว E ในออกเทฟ (Octave)ที่ 2 ทำให้มีช่วงระยะเสียง 1 ออฟเทฟ สิ่งนี้ส่งผลให้การเคลื่อนที่ของทำนองที่มีการไล่ลำดับของเสียงให้สอดกับช่วงระยะเสียงที่กว้าง ดังนี้



Copyright by Mahidol University

5.3.4 ลักษณะจังหวะเพลง

ลักษณะจังหวะของเพลงรำซิมารำ มีความหลากหลายของการใช้จังหวะ โดยจังหวะที่ใช้ขึ้นอยู่กับรูปประโยคเพลง จึงทำให้โครงสร้างของกระสวนจังหวะมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละประโยค ซึ่งสามารถแบ่งกระสวนจังหวะได้ ดังนี้

Copyright by Mahidol University

พบว่ากระสวนจังหวะที่เกิดขึ้นแปลงเปลี่ยนไปตามโครงสร้างของประโยคเพลง ที่แตกต่างกันออกไป โดยไม่มีความสัมพันธ์ในการนำรูปแบบของจังหวะนำมาเป็นส่วนการสร้างของทำนอง กล่าวคือ การใช้กลุ่มของกระสวนจังหวะเป็นพื้นในการสร้างทำนอง โดยอาศัยกลุ่มกระสวนจังหวะที่ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเป็นพื้นฐานของทำนองในแต่ละประโยค ในลักษณะที่กล่าวมาไม่พบว่าเพลงรำมาซิมารำใช้โครงสร้างของกระสวนจังหวะในลักษณะเช่นนี้

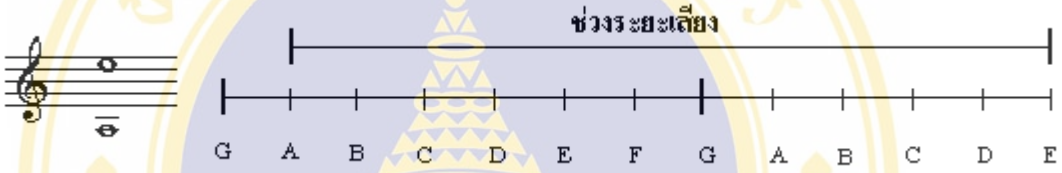
Copyright by Mahidol University

5.4 เพลงคืนเดือนหงาย

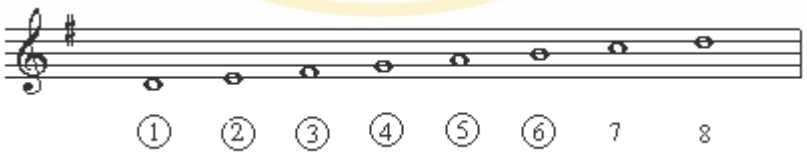
เพลงคืนเดือนหงายเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย มนตรี ตราโมท เมื่อปี พ.ศ. 2487 ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองของเพลงคืนเดือนหงาย ผู้วิจัยจึงทำการวิเคราะห์ ดังนี้

5.4.1 บันไดเสียง (Scale)

เพลงคืนเดือนหงายมีกลุ่มของเสียงที่ใช้ในการสร้างทำนอง ในช่วงระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 12 เป็นเสียง A ในส่วนของช่วงระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 3 เป็นเสียง E ดังนี้



เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในบันไดเสียงโมด D มิกโซลิเดียน (D Mixolydian mode) เป็นโมดในลำดับที่ 5 ของ กลุ่มเสียง G ในคีย์หนึ่งชาร์ป จึงมีการแปลงเสียง F สูงขึ้นครึ่งเสียง โมดมิกโซลิเดียน D E #F G A B C D ดังนี้



โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงคืนเดือนหงายมีอยู่ด้วยกัน 6 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 4 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงคืนเดือนหงาย

Copyright by Mahidol University

5.4.2 ลักษณะรูปแบบเพลง

เพลงคืนเดือนหงายเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลงเป็นข้อกำหนดการบันทึกเพลงคืนเดือนหงาย ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 5 จังหวะที่ 1ในจังหวะตก,
ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 9 จังหวะที่1 ในจังหวะตก
ประโยคที่ 3 ห้องที่ 9 จนถึงห้องที่ 13 เป็นห้องสุดท้ายของเพลงคืนเดือนหงาย

5.4.3 ลักษณะทำนองเพลง

ลักษณะทำนองเพลงคืนเดือนหงายเป็นการประพันธ์ที่มีโครงสร้างของทำนองออกแบ่งออกเป็น 3 ประโยค

การขึ้นทำนองของเพลงคืนเดือนหงาย มีการเริ่มทำนองด้วย อะนาครุซิซ (Anacrusis) เป็นการเริ่มทำนองในจังหวะเบา ก่อนเข้าสู่จังหวะหนัก ในที่นี้เริ่มจากเสียงของ B เข้าหาเสียง A เมื่อเข้าสู่ทำนองในจังหวะหนัก มีการซ้ำของเสียงในรูปแบบเดียวกัน ดังนี้

ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 6 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 4 5 6 โดยทิศทางการเคลื่อนของทำนองมีลักษณะวนกลับเข้าหาเสียงเริ่ม พบว่า การเริ่มของทำนองเริ่มจากโน้ตลำดับที่ 3 มีทิศทางการเคลื่อนที่สูงขึ้น ในส่วนกลางของประโยคและวนกลับในทิศทางที่เคลื่อนต่ำลงเข้าหาเสียงเริ่ม เมื่อจัดทิศทางการเคลื่อนจึงพบการเคลื่อนซ้ำของการใช้เสียงที่เลียงลำดับในการใช้เสียง ดังนี้

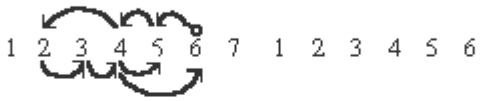
Copyright by Mahidol University

ทิศทางการเคลื่อน

ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 มีลักษณะของทำนองที่เชื่อมต่อกันโดยมีเสียงโน้ตลำดับที่ 2 ของประโยคที่ 1 เป็นโน้ตเริ่มของประโยคที่ 2 ลักษณะ เฟสอีลีสชั้น (Phrase elision) ทำให้ประโยค-เกิดความต่อเนื่องของทำนองเสมือนเป็นทำนองเดียวกัน ดังนี้

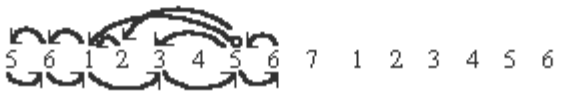
ประโยคที่ 2

ทิศทางการเคลื่อน



ประโยคที่ 3

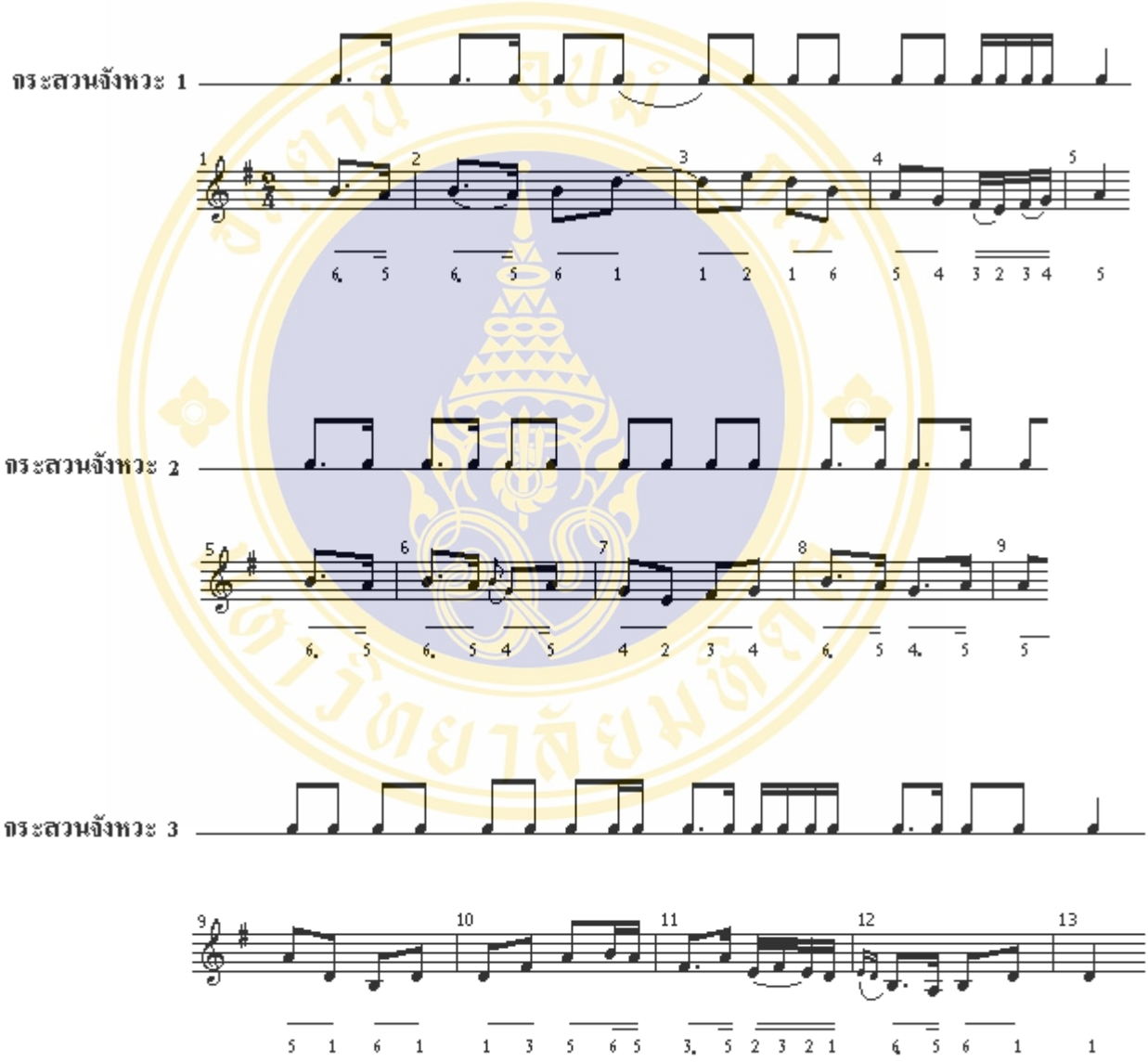
ทิศทางการเคลื่อน



Copyright by Mahidol University

5.4.4 ลักษณะจังหวะเพลง

ลักษณะจังหวะเพลงแบ่งออกเป็นกระสวนจังหวะตามรูปประโยค ที่ส่วนของจังหวะคล้าย-คลึงกัน โดยแบ่งลักษณะของจังหวะตามรูปแบบของได้ 3 ประโยค ดังนี้



Copyright by Mahidol University

พบว่าในกระสวนจังหวะที่เกิดจากประโยคเพลง มีปัจจัยของการใช้จังหวะอยู่เพียง 4 รูปแบบ ที่นำมาสร้างกระสวนจังหวะเพลง ดังนี้

1 เขบ็ดหนึ่งชั้นหน้าประจุด เขบ็ดสองชั้นหลัง

2 เขบ็ดหนึ่งชั้น

3 เขบ็ดสองชั้น

4 เขบ็ดหนึ่งชั้นหน้า เขบ็ดสองชั้นหลัง

โครงสร้างของการใชจังหวะในแต่ละกระสวนจังหวะถูกนำมาสร้างเป็นประโยคเพลง มีความคล้ายคลึงของการใช้จังหวะที่สอดคล้องกัน เป็นการนำรูปของจังหวะที่ไม่มีความแตกต่าง-กันมากนักแต่เป็นการจัดวางของการใช้จังหวะที่มีอยู่อย่างจำกัดให้เกิดประโยชน์สูงสุด

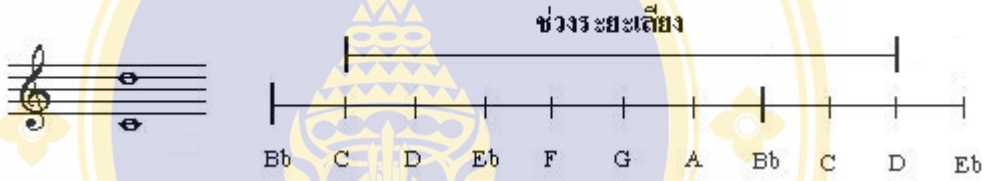
Copyright by Mahidol University

5.5 เพลงดอกไม้ของชาติ

เพลงดอกไม้ของชาติเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย มนตรี ตราโมท และผู้เขียนบทร้อง-คือ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองเพลงดอกไม้ของชาติ จึงมีการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

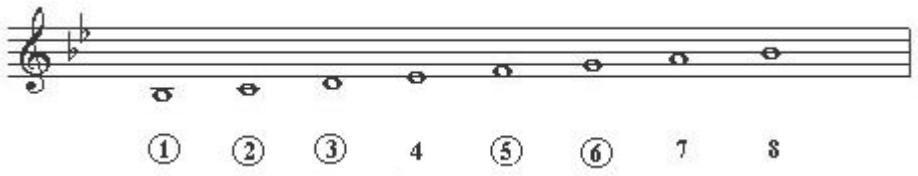
5.5.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงดอกไม้ของชาติมาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่-ห้องเพลงที่ 21 เป็นเสียง C ในส่วนของช่วงเสียงของเพลงที่มีระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 24, เป็นเสียง D ดังนี้



บันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์เพลงดอกไม้ของชาติ คือ บันไดเสียง Bb Major ทำให้-เสียงB และE ต่ำลงครึ่งเสียง (Flat) การเรียงตัวของเสียงในบันไดเสียง ดังนี้

บันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในระดับเสียง Bb Major ทำให้เสียงB และE ต่ำลงครึ่งเสียง การเรียงตัวของ-เสียงที่ใช้ในการประพันธ์ เป็นแบบ เพ็นแทโทนิค เป็นการนำรูปแบบบันไดเสียงเพนทาโทนิค ดังนี้



โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงแสงเดือนมีอยู่ด้วยกัน 5 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงดอกไม้ของชาติ

Copyright by Mahidol University

5.5.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

เพลงดอกไม้ของชาติเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลง ออกเป็น 3 ท่อน (Ternary Form) ที่มีทำนองแตกต่างกัน

การร้องของเพลงจะพบว่า ท่อน1 ของเพลงจะทำหน้าที่เป็นท่อนสร้อย กล่าวคือ เมื่อจบการร้องในท่อน 2 จะมีการร้องท่อนแรกต่อเนื่องทันที เช่นเดี่ยวกับการร้องจบในท่อน 3 การร้องจะร้องเข้าแรกเช่นกัน ดังนี้ ท่อน 1 - ท่อน 2 - ท่อน 1 - ท่อน 3 - ท่อน 1 ดังนี้

5.5.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

ลักษณะทำนองของเพลงดอกไม้ของชาติ มีการทำนองออกเป็น 3 ท่อน ดังนี้ ในท่อนที่ 1 มีการแบ่งทำนองออกเป็น 2 ประโยค โดยประโยค 2 มีการซ้ำจาก ประโยคที่ 1 ในลักษณะของการเล่นทำนองซ้ำกัน 2 รอบ และในท่อนที่ 2 แบ่งทำนองออกเป็น 2 ประโยค โดยประโยคที่ 2 มีการพัฒนาทำนองให้มีประโยคเพลงที่มีความยาว โดยอาศัยโครงสร้างของทำนองของประโยคที่ 1 ของท่อนที่ 2 มาพัฒนา ท่อนที่ 3 เป็นการนำทำนองในท่อนที่ 2 มาพัฒนา อาศัยเสียงหลักของทำนอง นำมาสร้างท่วงทำนองใหม่

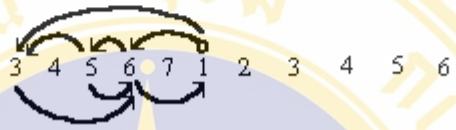
ท่อนที่ 1 ทำหน้าที่เป็นท่อนสร้อยของเพลง เป็นทำนองที่ถูกนำกลับมาร้องอยู่เสมอเมื่อจบท่อน 2 และท่อน 3 ทำให้ท่อนสร้อยเป็นท่วงทำนองที่ติดหู และร้องตามได้ง่าย

ทำนองของท่อนที่ 1 ประกอบด้วยกัน 2 ประโยค การเคลื่อนที่ของประโยคมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน เป็นการนำประโยคที่ 1 มาพัฒนาในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 เสียง ในโน้ตลำดับที่ 1 3 5 6 ทิศทางการเคลื่อนของทำนองจะมีการเกาะกลุ่มของเสียงทั้ง 4 เสียงอยู่เสมอ กล่าวคือ พบว่า การใช้เสียงถูกเลียงลำดับจากเสียง 3 5 6 1 ลำดับของเสียงจะเป็นตัวกำหนดการเคลื่อนของเสียง จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนของทำนองไม่มีการกระโดดออกจากหลักเสียงเหล่านี้ และการเคลื่อนของทำนองถูกจัดวางโดยใช้เสียงเหล่านี้เป็นทิศทางในการเคลื่อนทำนอง

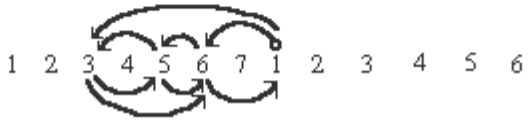
Copyright by Mahidol University

ทิศทางการเคลื่อน



ประโยคที่ 2 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 คือ โน้ตลำดับที่ 1 3 5 6 ทิศทางการเคลื่อน-ของทำนองไม่แตกต่างกับประโยคที่ 1 มากนัก ความแตกต่างมีอยู่ห้องที่ 7 8 9 เป็นส่วนท้ายของ-ประโยค พบว่าทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงมีการจับเป็นกลุ่มของเสียงที่ไม่มีการเคลื่อนทำนองที่-กระโดดมากๆ ทำให้ทำนองมีองค์ประกอบไม่ซับซ้อน ดังนี้

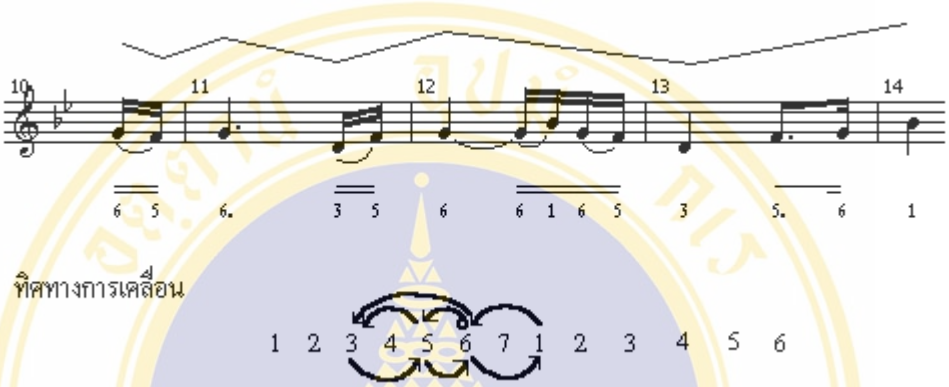
ทิศทางการเคลื่อน



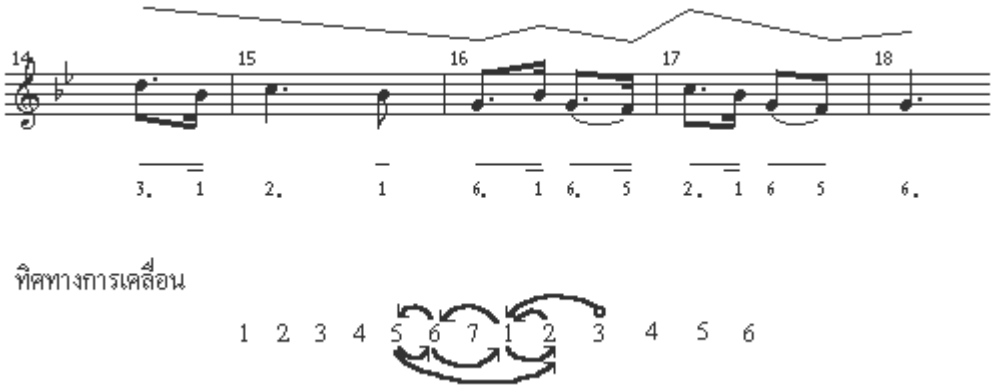
ท่อนที่ 2 ประกอบด้วยประโยคเพลง 2 ประโยค ทำหน้าที่เป็นทำนองหรือเนื้อหาของ-เพลง ที่จะแตกต่างกับท่อนที่ 1 ที่ทำหน้าทีเป็นทำนองสร้อย ทำให้ท่อนที่ 2 มีทำนองที่เป็นการ-เล่าเรื่องของบทเพลง ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 4 คือ โน้ตลำดับที่ 1 3 5 6 ทิศทางการเคลื่อนของทำนอง เริ่มจากการเริ่มต้นประโยคด้วยการเคลื่อนของเสียงระหว่างเสียงที่ 6 และ5 ในห้องที่ 10 ในห้องที่ 11, 12 , 13 มีการใช้เสียงที่ 1และ 3 ทำหน้าที่เป็นการพักของเสียง และยังทำหน้าที่ในการเชื่อทำนองของประโยค เสียงที่ 6 และ 5 จึงเป็นปัจจัยหลักของประโยคที่ 1 ดังนี้



ประโยคที่ 2 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 ทิศทางการเคลื่อนของทำนอง เริ่มจากเสียงที่ 3 มีทิศทางการเคลื่อนทำนองต่ำลงเข้าสู่เสียงที่ 6 และมีการกระโดดในขั้นคู่ 2 เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ในห้องที่ 16 และเมื่อเสียงอยู่สูงสุดของทำนองคือเสียงที่ 2 แนวทำนองมีทิศทางที่เคลื่อนต่ำลงสู่เสียงที่ 6 ทำให้เกิดการเคลื่อนของทำนองเพลงพลิกผันอยู่ในห้องที่ 16 และ 17 ดังนี้



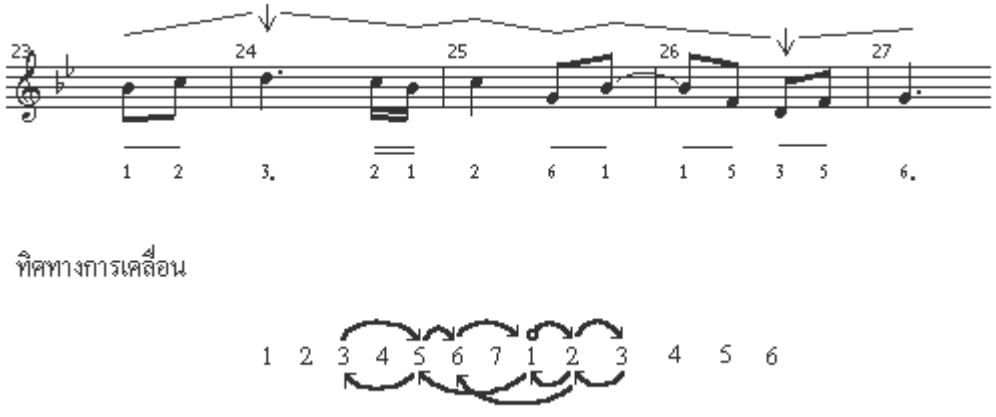
Copyright by Mahidol University

ท่อนที่ 3 มีโครงสร้างของทำนองในลักษณะเดียวกับท่อนที่ 2 กล่าวคือ มีการใช้ลูกตก-ของประโยคเพลงในท่อนที่ 2 ลักษณะเดียวกับทำนองของท่อนที่ 3

การวางประโยคของท่อนที่ 3 ประกอบด้วยกัน 2 ประโยค เช่นเดียวกับท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 จึงทำหน้าที่เป็นบทสรุปของทำนองเพลงดอกไม้ของชาติ ดังนี้

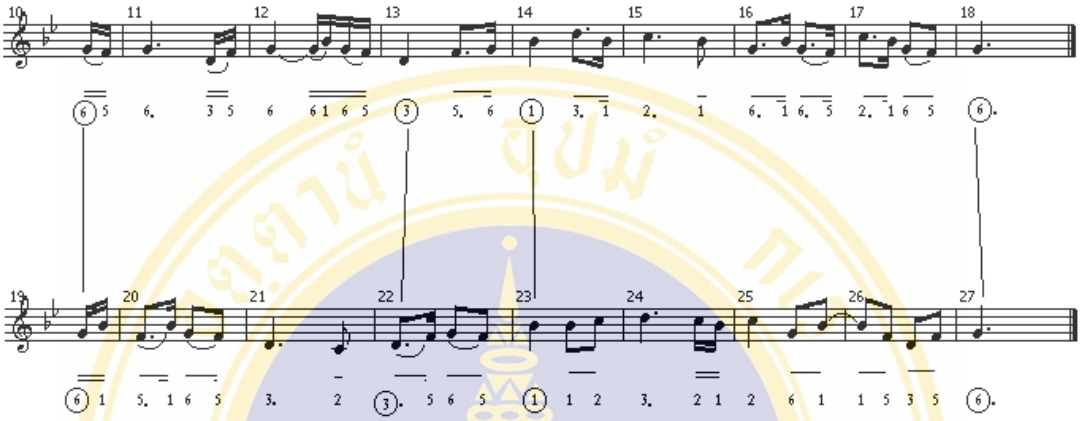
ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 ทิศทางการ-เคลื่อนของทำนอง เริ่มจากเสียงที่ 3 มีทิศทางการเคลื่อนทำนองต่ำลงเข้าสู่เสียงที่ 6 และมีการ-กระโดดในขั้นคู่ 2 เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ในห้องที่ 16 และเมื่อเสียงอยู่สูงสุดของทำนองคือเสียง-ที่ 2 แนวทำนองมีทิศทางที่เคลื่อนต่ำลงสู่เสียงที่ 6 ทำให้เกิดการเคลื่อนของทำนองเพลงพลิกผัน-อยู่ในห้องที่ 16 และ 17 ดังนี้

ประโยคที่ 2 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 ทิศทางการเคลื่อน-ของทำนองมีการเคลื่อนเป็นแบบคลื่น กล่าวคือ จากห้องที่23 เริ่มทำนองในเสียงที่ 1 เข้าหาเสียงที่ 3ในห้องที่ 24 ซึ่งเป็นเสียงสูงสุดของบทเพลง และจากนั้นทิศทางของทำนองจะเคลื่อนตัวในระดับ-ต่ำลงจนถึงเสียงที่ 3 ในระยะคู่ 8 ห้องที่ 26 ทำให้ทราบว่า เสียงที่ 3 เป็นจุดที่ทำให้แนวทำนองเกิด-การเปลี่ยนทิศทาง (ตำแหน่งลูกศร) ดังนี้



Copyright by Mahidol University

ในท่อนที่ 2 และ ท่อนที่ 3 จากการศึกษาของทำนอง พบว่า ทั้ง 2 ท่อนมีความสัมพันธ์ในส่วนของการขึ้นและการจบของประโยคที่สอดคล้องกันในเรื่องของเสียง ดังนี้



5.4.4 ลักษณะจังหวะเพลง

ลักษณะของจังหวะเพลงแบ่งออกเป็น 6 กระสวนจังหวะ เป็นสัดส่วนของจังหวะทำนอง ที่มีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันออกไป โดยอาศัยลักษณะของบทของทำนองเป็นหลัก จึงทำให้กระสวนจังหวะแตกต่างกัน ดังนี้

Copyright by Mahidol University

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบจังหวะเปลี่ยนแปลงไปตามประโยคของบทเพลง ซึ่งแยกออกเป็น กระสวนจังหวะ 6 แบบ โดยกระสวนจังหวะที่เกิดขึ้นได้จากโครงสร้างประโยคเพลงดอกไม้ของชาติ ที่แบ่งออกเป็น 3 ท่อนในแต่ละท่อนประกอบด้วย 2 ประโยค ทำให้กระสวนจังหวะ ถูกแบ่งออกเป็น 6 ประโยคที่แตกต่างกัน

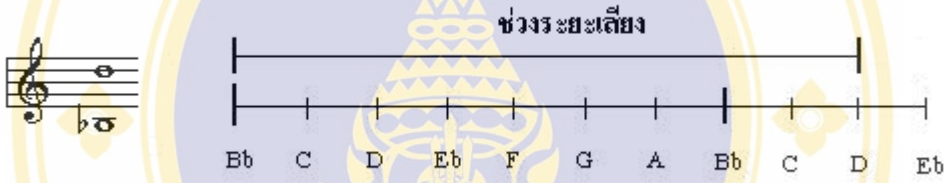
Copyright by Mahidol University

5.6 เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ

เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย มนตรี ตราโมท และผู้เขียนบทร้องคือ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ จึงมีการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

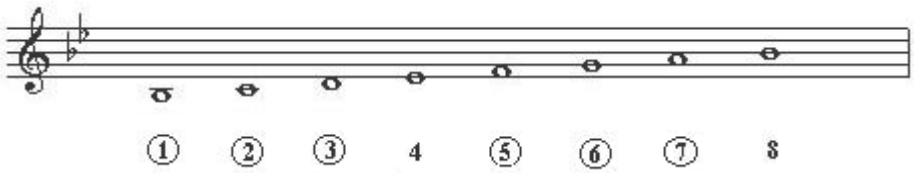
5.6.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญมาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 3 19 29 เป็นเสียง Bb ในส่วนของช่วงเสียงของเพลงที่มีระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 12 13 15 22 31 เป็นเสียง D ดังนี้



บันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ คือ บันไดเสียง Bb Major ทำให้เสียงB และE ต่ำลงครึ่งเสียง (Flat) การเรียงตัวของเสียงในบันไดเสียง ดังนี้

บันไดเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในระดับเสียง Bb Major ทำให้เสียงB และE ต่ำลงครึ่งเสียง การเรียงตัวของเสียงที่ใช้ในการประพันธ์ เป็นแบบ เฮกซาโทนิค (Hexatonic) เป็นการนำรูป ดังนี้



โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญมีอยู่ด้วยกัน 6 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 7 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ

Copyright by Mahidol University

5.6.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลง ออกเป็น 8 ประโยค ที่มีทำนองแตกต่างกัน ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่1 จนถึงห้องที่ 4
ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 จังหวะที่ 1 ในจังหวะยก ถึงห้องที่ 8
ประโยคที่ 3 ห้องที่ 9 จังหวะที่ 1 ในจังหวะยก ถึงห้องที่12 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก
ประโยคที่ 4 ห้องที่ 12 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก ถึงห้องที่ 16
ประโยคที่ 5 ห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 20 จังหวะที่ 1
ประโยคที่ 6 ห้องที่ 20 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 24 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก
ประโยคที่ 7 ห้องที่ 24 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก ถึงห้องที่ 28 จังหวะที่ 1 ในจังหวะยก
ประโยคที่ 8 ห้องที่ 28 จังหวะที่ 1 ในจังหวะยก ถึงห้องที่ 33

5.6.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

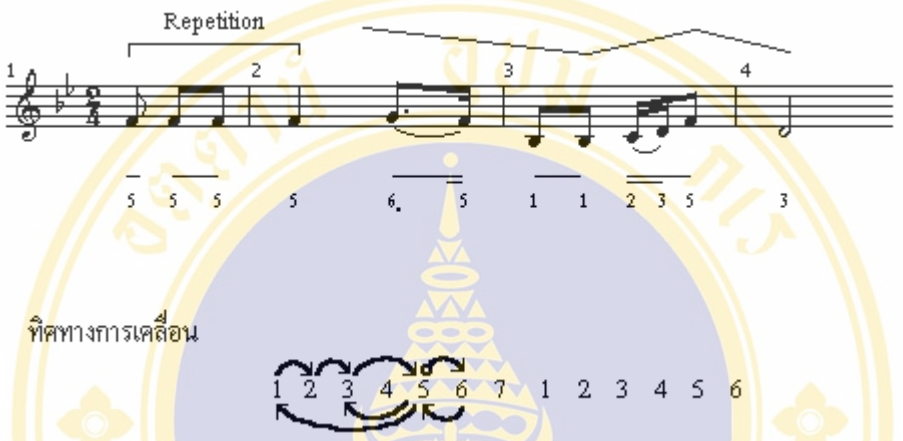
ลักษณะทำนองของเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญมีการเคลื่อนที่ของทำนอง แบ่งออกเป็น 8 ประโยค ที่มีความแตกต่างกันของทำนอง

การขึ้นทำนองของเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ เริ่มประโยคแบบ อะนาครุซิซ (Anacrusis) เป็นการเริ่มทำนองในจังหวะเบา ก่อนเข้าสู่จังหวะหนัก ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากการซ้ำของเสียงเดียว ในลักษณะ ลีเพททิชั่น (Repetition) เป็นการนำเสียง F ในลำดับโน้ตเสียงที่ 5 นำมาซ้ำ ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของทำนอง ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 2 ซึ่งเป็นการเข้าสู่ทำนองหลักของประโยคเพลง

Copyright by Mahidol University

ปัจจัยของเสียงที่ใช้ในการสร้างทำนอง คือ เสียงในลำดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้น เต็มเสียง ทิศทางการเคลื่อนของทำนองจากเสียง ที่ 5 ที่มีการซ้ำ เคลื่อนต่ำลงสู่เสียงที่ 1 คือเสียง Bb เป็นเสียงต่ำสุดของบทเพลงในห้องที่ 3 จากนั้น เปลี่ยนทิศทางที่สูงขึ้น ดังนี้



ประโยคที่ 2 มีปัจจัยการใช้เสียงอยู่ 4 เสียง ในลำดับที่ 1 3 5 6 ของบันไดเสียง พบการใช้ชุดของเสียงในการนำเสนอที่แตกต่างกันและซ้ำกันในทำนอง ในห้องที่ 6 การใช้ลำดับของเสียง 1 6. 5 เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองของห้องที่ 7 การใช้เสียงที่เหมือนกัน 1 6 5 ทำให้ประโยคที่2 มีแบบของการใช้เสียง 1 6 5 เป็นหลักในการสร้างทำนอง ดังนี้

ประโยคที่ 3 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง พบว่าทิศทางการเคลื่อนของประโยคจะเข้าหาเสียงที่ 1 เป็นเสียงเริ่มแรกของประโยค ทำให้เสียงที่ 1 เป็นเป็นจุดเชื่อมต่อของประโยคเพลงให้เกิดความสัมพันธ์ของทำนอง

Copyright by Mahidol University

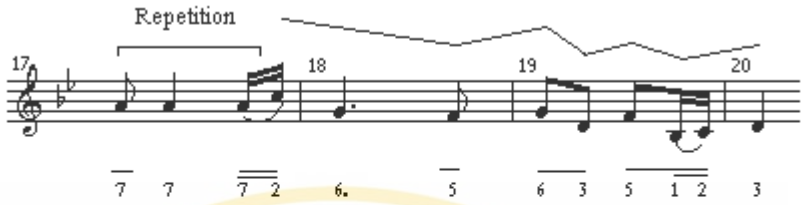
ทิศทางการเคลื่อน

ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 4 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 6 ของบันได-เสียง การเคลื่อนที่ของทำนองมีปัจจัยของเสียงที่ 1 2 3 เป็นปัจจัยของเสียงที่ใช้สร้างทิศทางการ-เคลื่อนของทำนอง ให้เกิดการเลื่อนไหล ดังนี้

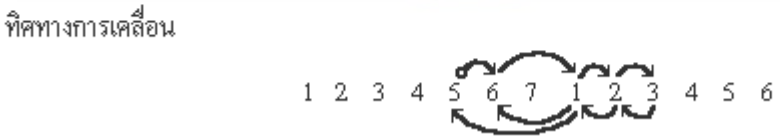
ทิศทางการเคลื่อน

ประโยคที่ 5 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง การเริ่มประโยคเริ่มจากการซ้ำ (Repetition) ของเสียงในลำดับที่ 7 เป็นเสียง A ทิศทางการเคลื่อนของทำนองมีลักษณะเคลื่อนต่ำลง ดังนี้

Copyright by Mahidol University



ประโยคที่ 6 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันได-เสียง โดยที่เสียงที่ 6 จะเคลื่อนเข้าหาเสียงที่ 1 เสมอ และในขณะเดียวกัน เสียงที่หนึ่งจะทำหน้าที่ของ-การส่งเข้าหาเสียงที่ 5 เป็นเสียงเริ่มของประโยคเพลง ทำให้การเคลื่อนที่ใดๆ ก็ตามที่จะเข้าหาเสียงที่ 5 ซึ่งเป็นเสียงหลักของประโยค ต้องวิ่งเข้าหาเสียงที่ 1 ก่อน เพื่อจะส่งผ่านเข้าหาเสียงที่ 5 ดังนี้



ประโยคที่ 7 และประโยคที่ 8 มีโครงสร้างเชื่อมต่อกัน้ (Phrase elision) โดยโน้ตในลำดับ-เสียงที่ 5 เสียง F โดยประโยคที่ 7 เสียงที่ 5 ทำหน้าที่เป็นเสียงจบประโยค ในประโยคที่ 8 เสียงที่ 5 ทำหน้าที่เป็นต้นประโยค ดังนี้

Copyright by Mahidol University

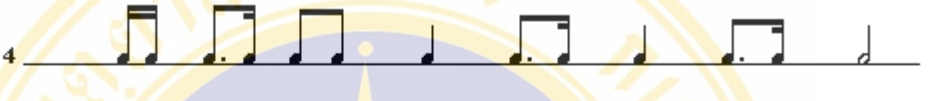
5.6.4 ลักษณะจังหวะเพลง (Rhythm)

ลักษณะจังหวะของเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญมีการใช้กลุ่มของประโยค แบ่งได้ 5 รูปแบบ โดยยึดรูปแบบคำร้องของเพลงในการสร้างกลุ่มจังหวะ ทำให้ประโยคมีรูปแบบไม่ตาย-ตัวและเปลี่ยนแปลงไปตามคำร้องที่เกิดขึ้น ดังนี้

Copyright by Mahidol University

กระสวนจังหวะ 3

กระสวนจังหวะ 4



กระสวนจังหวะ 5

กระสวนจังหวะ 6

กระสวนจังหวะ 7

Copyright by Mahidol University

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบจังหวะเปลี่ยนแปลงไปตามประโยคของบทเพลง ซึ่งแยกออกเป็น กระสวนจังหวะ 8 แบบ โดยกระสวนจังหวะที่เกิดขึ้นได้จากโครงสร้างประโยคเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ มีความแตกต่างกัน

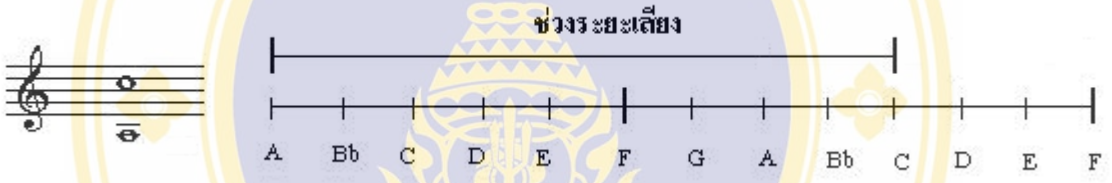
Copyright by Mahidol University

5.7 เพลงบูชานักรบ

เพลงบูชานักรบเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย เอื้อ สุนทรสนาน และผู้เขียนบทร้องคือ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองเพลงบูชานักรบ จึงมีการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

5.7.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงบูชานักรบมาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 3 4 11 16 19 21 22 28 32 เป็นเสียง A ในส่วนของช่วงเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 5 13 23 24 เป็นเสียง C ดังนี้



เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้และเหมาะสมในการขับร้อง จึงได้ประพันธ์เพลงให้อยู่ในระดับเสียง F เมเจอร์ ทำให้เสียง B ต่ำลงครึ่งเสียง การเรียงตัวของเสียงในบันไดเสียงในการประพันธ์เพลงเป็นแบบ เพ็นแทโทนิค เป็นกลุ่ม 5 เสียง ดังนี้

โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงบูชานักรบมีอยู่ด้วยกัน 6 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 7 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงบูชานักรบ

Copyright by Mahidol University

5.7.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

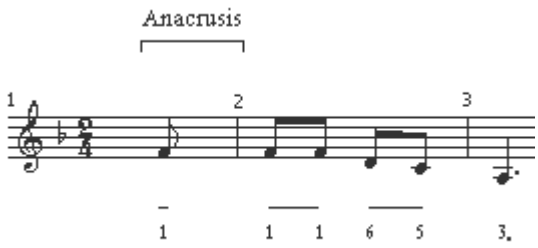
เพลงบูชานักรบเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลง ออกเป็น 8 ประโยค ที่มีทำนองแตกต่างกัน ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่1 จนถึงห้องที่ 5 จังหวะที่ 1
ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก
ประโยคที่ 3 ห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก ถึงห้องที่13 จังหวะที่ 2
ประโยคที่ 4 ห้องที่ 13 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 17 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก
ประโยคที่ 5 ห้องที่ 17 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก ถึงห้องที่ 21 จังหวะที่ 1
ประโยคที่ 6 ห้องที่ 21 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 25 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก
ประโยคที่ 7 ห้องที่ 25 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก ถึงห้องที่ 29 จังหวะที่ 1
ประโยคที่ 8 ห้องที่ 29 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 33

5.7.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

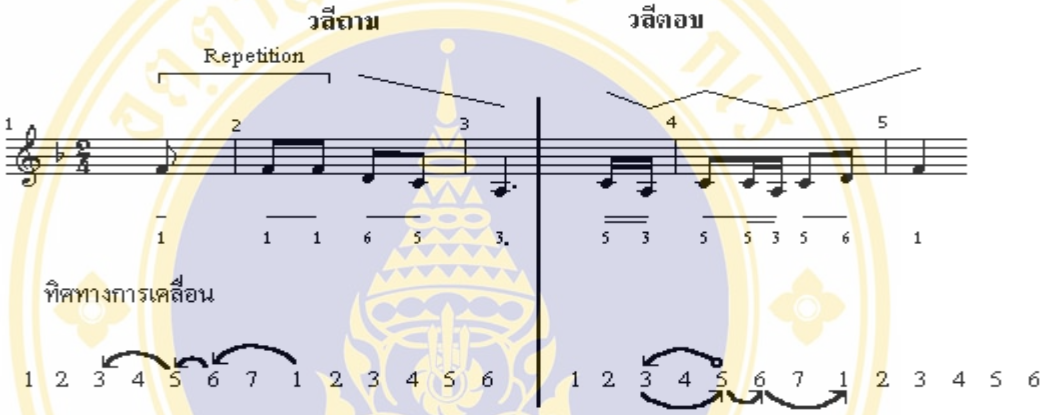
ลักษณะทำนองของเพลงบูชานักรบมีการเคลื่อนที่ของทำนอง แบ่งออกเป็น 8 ประโยค ที่มีความแตกต่างกัน

การขึ้นทำนองของเพลงบูชานักรบ เริ่มประโยคแบบ อะนาครุซิซ (Anacrusis) เป็นการเริ่มทำนองในจังหวะเบา ก่อนเข้าสู่จังหวะหนัก ดังนี้

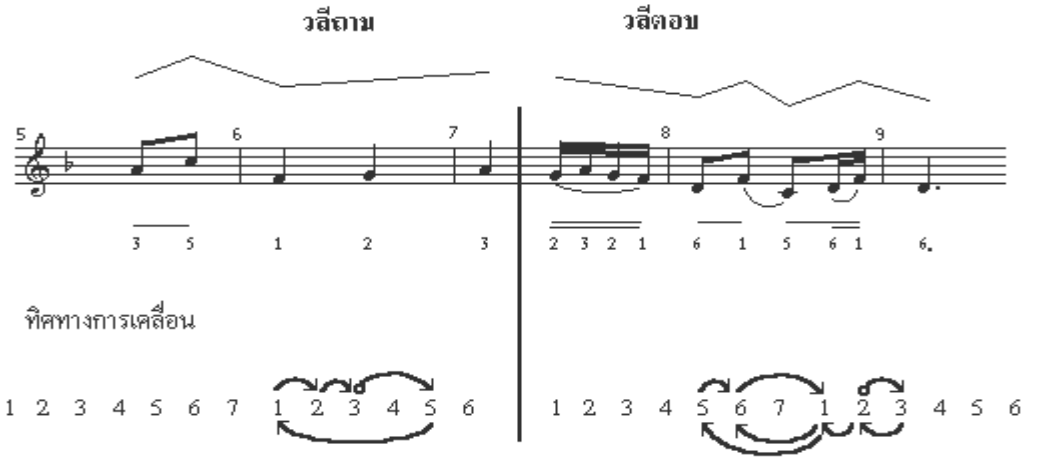


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 1 มีการแบ่งออกเป็นวลี 2 วลีคือ วลีถามและวลีตอบ โดยในวลีถามเริ่มจากการซ้ำของเสียงเดียว ในลักษณะ ลีเพททิชั่น (Repetition) เป็นการนำเสียง F ในลำดับโน้ตเสียงที่ 5 นำมาซ้ำ ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของทำนอง ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 2 ซึ่งเป็นการเข้าสู่ทำนองหลักของประโยคเพลง ทิศทางของทำนองมีลักษณะของการเคลื่อนต่ำลง ส่วนในวลีตอบ มีทิศทางการเคลื่อนของเสียงตรงข้ามกับวลีถาม มีทิศทางที่เคลื่อนที่ของทำนองสูงขึ้น ดังนี้



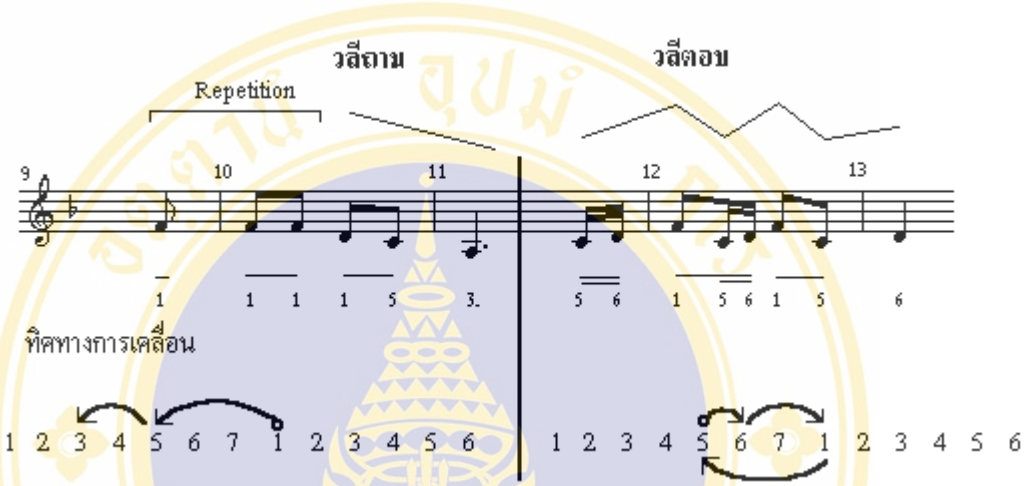
ประโยคที่ 2 มีการแบ่งออกเป็นวลี 2 วลีคือ วลีถามและวลีตอบ โดยวลีถาม มีปัจจัยการใช้เสียงอยู่ 4 เสียง ในลำดับที่ 1 3 5 6 ของบันไดเสียง มีทิศทางของทำนองที่สูงขึ้น ส่วนวลีตอบ มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง ในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง ดังนี้



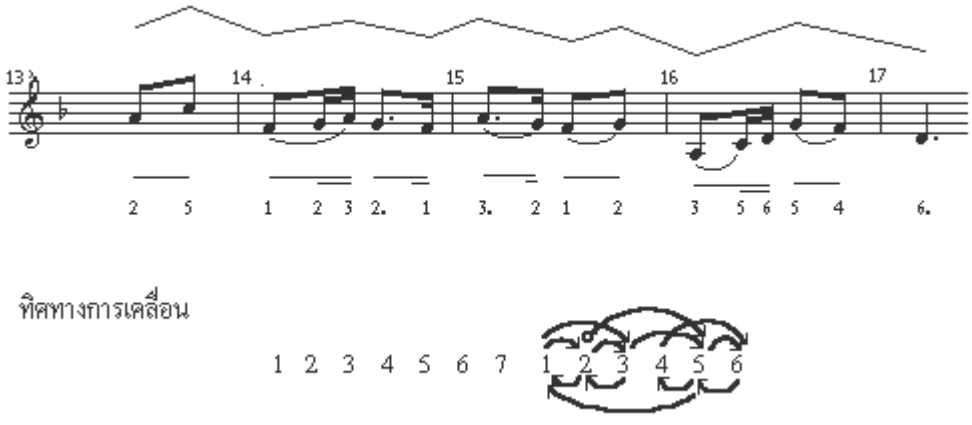
Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง โดยแบ่งออกเป็นวลี ถาม ที่มีการใช้โน้ตซ้ำ (Repetition) ในลำดับเสียงที่ 1 เสียง F ส่วน วลีตอบ ดังนี้

ตัวอย่างที่

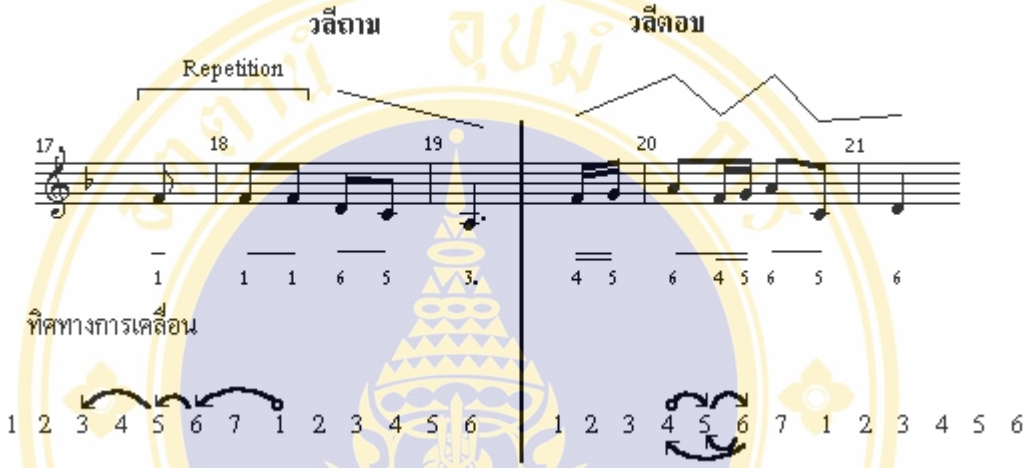


ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 6 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 4 5 6 ของบันไดเสียง ทิศทางการเคลื่อนของทำนองมีการซ้ำในการเคลื่อน เช่น ในห้องที่ 14 มีการเคลื่อนของโน้ต 1 2 3 2. 1 เมื่อเข้าสู่ในห้องที่ 15 ได้ใช้ลำดับของเสียงกลับกัน 3. 2 1 2 ทำให้มีการเกาะกลุ่มของเสียง ดังนี้

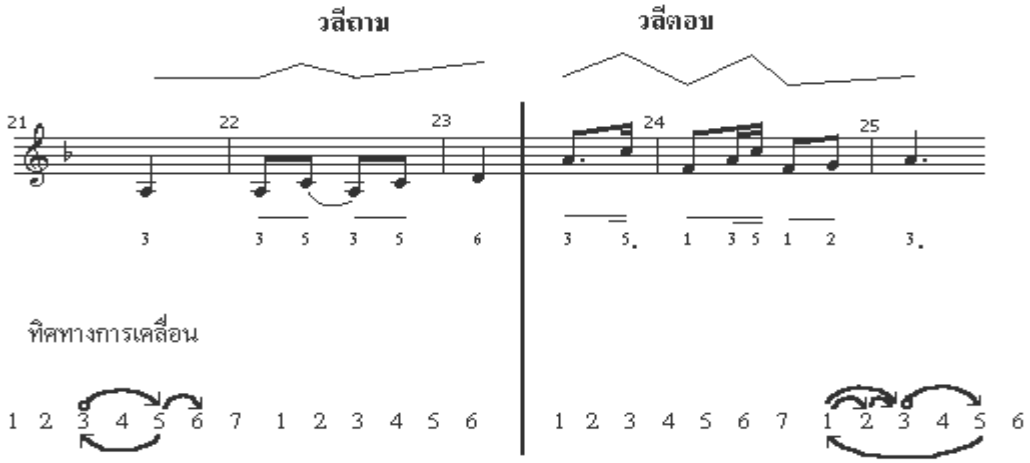


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 5 มีการแบ่งออกเป็นวลี 2 วลีคือ วลีถามและวลีตอบ โดยวลีถาม มีปัจจัยของการใช้อยู่ 4 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 3 5 6 ของบันไดเสียง มีทิศทางของทำนองที่ต่ำลง ส่วนวลีตอบ มีปัจจัยของการใช้อยู่ 3 เสียง ในลำดับเสียงที่ 4 5 6 ของบันไดเสียง มีทิศทางของทำนองเคลื่อนสูงขึ้น ทำให้มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองที่ตรงข้ามกับวลีถาม ดังนี้



ประโยคที่ 6 มีการแบ่งออกเป็นวลี 2 วลีคือ วลีถามและวลีตอบ โดยวลีถาม มีปัจจัยการใช้เสียงอยู่ 3 เสียง ในลำดับที่ 3 5 6 ของบันไดเสียง มีทิศทางของทำนองที่สูงขึ้น ส่วนวลีตอบ มีปัจจัยของการใช้อยู่ 4 เสียง ในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 ของบันไดเสียง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่สูงกว่าวลีถาม ดังนี้

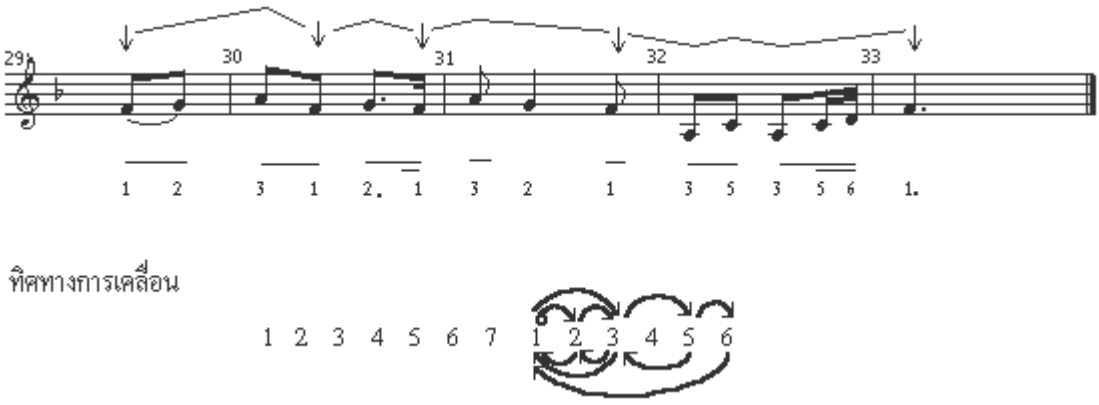


ประโยคที่ 7 มีการแบ่งออกเป็นวลี 2 วลีคือ วลีถามและวลีตอบ โดยวลีถามเริ่มจากการ-

Copyright by Mahidol University

ซ้ำของเสียงเดียว ในลักษณะ ลีเพททิชั่น (Repetition) เป็นการนำเสียง F ในลำดับโน้ตเสียงที่ 5 นำมาซ้ำ ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของทำนอง ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 26 ส่วนในวลีตอบ มีทิศทางการเคลื่อน-ของเสียงตรงข้ามกับวลีถาม มีทิศทางที่เคลื่อนที่ของทำนองสูงขึ้น ดังนี้

ประโยคที่ 8 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันได-เสียง ทิศทางการเคลื่อนของทำนองถูกเชื่อมด้วยเสียงในลำดับที่ 1 เป็นเสียง F ทำหน้าที่ในการเคลื่อ-มทำนองให้มีทิศทางเดี่ยวกันทั้งประโยคเพลง ดังนี้



Copyright by Mahidol University

5.7.4 ลักษณะจังหวะเพลง (Rhythm)

ลักษณะจังหวะของเพลงบูชานักรบมีการใช้กลุ่มของประโยค แบ่งได้ 8 รูปแบบ โดยยึดรูปแบบคำร้องของเพลงในการสร้างกลุ่มจังหวะ ทำให้ประโยคมีรูปแบบไม่แน่นอนและเปลี่ยน-แปลงไปตามคำร้องที่เกิดขึ้น ดังนี้

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

5.8 เพลงหญิงไทยใจงาม

เพลงหญิงไทยใจงามเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ทำนองขึ้นโดย เอื้อ สุนทรสนาน และผู้เขียนบทร้องคือ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองเพลงหญิงไทยใจงาม จึงมีการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

5.8.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงหญิงไทยใจงามมาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 22 เป็นเสียง G ในส่วนของช่วงเสียงของเพลงที่มีระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 10 เป็นเสียง F ดังนี้

เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้และเหมาะสมในการขับร้อง จึงได้ประพันธ์เพลงให้อยู่ในระดับเสียง F เมเจอร์ ทำให้เสียง B ต่ำลงครึ่งเสียง การเรียงตัวของเสียงในบันไดเสียงในการประพันธ์เพลงเป็นแบบ เพ็นแทโทนิค เป็นกลุ่ม 5 เสียง ดังนี้

โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงหญิงไทยใจงามมีอยู่ด้วยกัน 5 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงหญิงไทยใจงาม

Copyright by Mahidol University

5.8.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

เพลงหญิงไทยใจงามเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลง ออกเป็น 8 ประโยค ที่มีทำนองแตกต่างกัน

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่1 จนถึงห้องที่ 9 จังหวะที่ 1

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 17 จังหวะที่ 1

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 17 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 25 จังหวะที่ 1

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 25 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 35

5.8.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

ลักษณะทำนองของเพลงหญิงไทยใจงามมีการเคลื่อนที่ของทำนอง แบ่งออกเป็น 8 ประโยค ที่มีความแตกต่างกัน

การขึ้นทำนองของเพลงหญิงไทยใจงาม เริ่มประโยคแบบ อะนาครุซิซ (Anacrusis) เป็นการเริ่มทำนองในจังหวะเบา ก่อนเข้าสู่จังหวะหนัก ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 1 เริ่มจากการซ้ำของเสียงเดียว ในลักษณะ ลีเพททิชั่น (Repetition) เป็นการนำเสียง F ในลำดับโน้ตเสียงที่ 5 นำมาซ้ำ ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของทำนอง ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 2 ซึ่งเป็นการเข้าสู่ทำนองหลักของประโยคเพลง

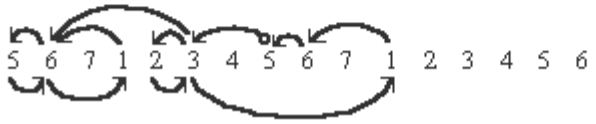
ปัจจัยของเสียงที่ใช้ในการสร้างทำนอง คือ เสียงในลำดับที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง กลุ่มเสียงที่เกิดขึ้น เต็มเสียง ทิศทางการเคลื่อนของทำนองจากเสียง ที่ 5 ที่มีการซ้ำ เคลื่อนต่ำลงสู่เสียงที่ 1 คือเสียง Bb เป็นเสียงต่ำสุดของบทเพลงในห้องที่ 3 จากนั้น เปลี่ยนทิศทางที่สูงขึ้น

ทิศทางการเคลื่อน

ประโยคที่ 2 มีปัจจัยการใช้เสียงอยู่ 4 เสียง ในลำดับที่ 1 3 5 6 ของบันไดเสียง พบการใช้ชุดของเสียงในการนำเสนอที่แตกต่างกันและซ้ำกันในทำนอง ในห้องที่ 6 การใช้ลำดับของเสียง

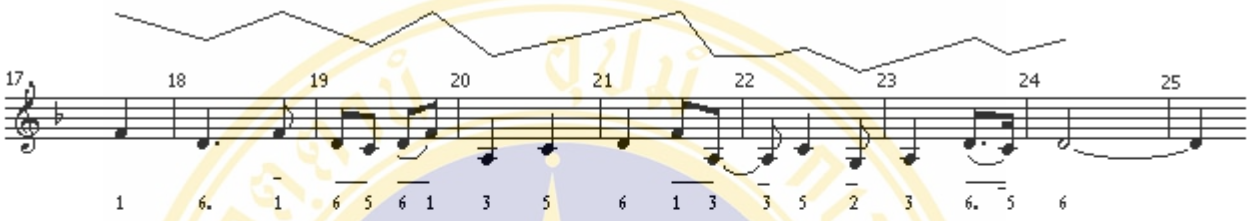
เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองของห้องที่ 7 การใช้เสียงที่เหมือนกัน ทำให้ประโยคที่ 2 มีแบบของการใช้เสียง 1 6 5 เป็นหลักในการสร้างทำนอง

ทิศทางการเคลื่อน

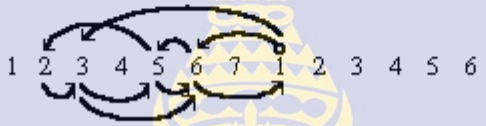


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง ทิศทางการเคลื่อนของทำนองมีระดับที่ต่ำลงจนถึงห้องที่ 24 แนวทำนองมีการเกาะกลุ่มกันและยึดองค์ประกอบของเสียงเป็นหลักในการสร้างแนวทำนอง ดังนี้



ทิศทางการเคลื่อน



ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้อยู่ 5 เสียง เป็นโน้ตในลำดับเสียงที่ 1 2 3 5 6 ของบันไดเสียง มีการใช้โน้ตซ้ำเพื่อเน้นการใช้เสียง F เป็นโน้ตหลักในการสร้างแนวทำนอง ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อน

Copyright by Mahidol University

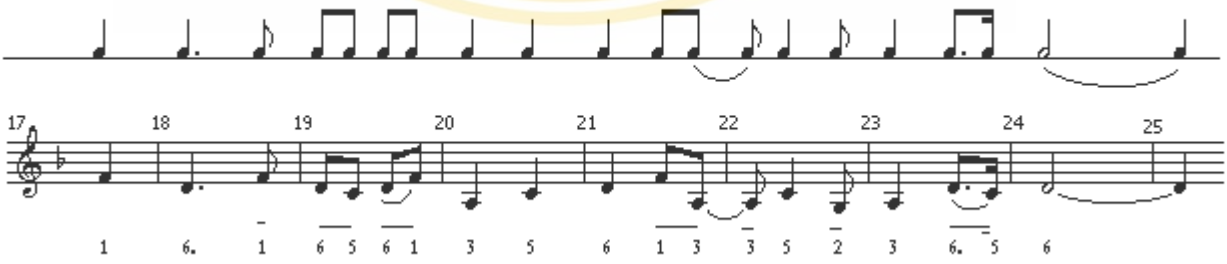
5.8.4 ลักษณะจังหวะเพลง (Rhythm)

ลักษณะจังหวะของเพลงหญิงไทยใจงามมีการใช้กลุ่มของโมทีฟ แบ่งได้ 4 รูปแบบ โดยยึดรูปแบบคำร้องของเพลงในการสร้างกลุ่มจังหวะ ทำให้ประโยคมีรูปแบบไม่ตายตัวและเปลี่ยน-แปลงไปตามคำร้องที่เกิดขึ้น ดังนี้

กระสวนจังหวะ 1

กระสวนจังหวะ 2

กระสวนจังหวะ 3



กระสวนจังหวะ 4

Copyright by Mahidol University

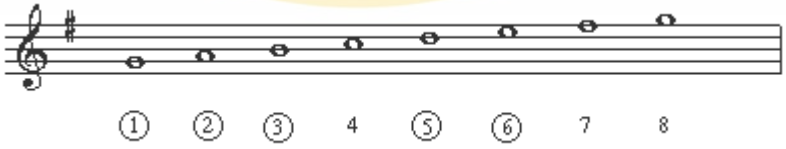
5.9 เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า

เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้าเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย เอื้อ สุนทรสนาน และผู้เขียนบทร้องคือ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมกัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า ดังนี้

5.9.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้ามาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 11 เป็นเสียง A ในส่วนของช่วงเสียงของเพลงที่มีระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 13 เป็นเสียง D ดังนี้

เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในระดับเสียง G เมเจอร์ ทำให้เสียง F สูงขึ้นครึ่งเสียง การเรียงตัวของเสียงที่ใช้ในการประพันธ์เป็นแบบ เพ็นแทโทนิค เป็นการนำรูปแบบบันไดเสียงเพ็นแทโทนิคที่มีระดับเสียงอยู่ในกลุ่มเสียง G เมเจอร์นำมาประพันธ์ทำนอง ดังนี้



โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้ามีอยู่ด้วยกัน 5 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงดวงจันทร์ขวัญเพ็ญ

Copyright by Mahidol University

5.9.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้าเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ (Quarter Note) ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลง ออกเป็น 4 ประโยค ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 ในจังหวะตก

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 9

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13 จังหวะที่ 1

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 13 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 17 เป็นห้องจบของบทเพลง

5.9.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

ลักษณะทำนองเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้าเป็นการประพันธ์ที่มีโครงสร้างของทำนองออกแบ่งออกเป็น 4 ประโยค

การขึ้นทำนองของเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า มีการเริ่มทำนองด้วย อะนาครุซิซ (Anacrusis) เป็นการเริ่มทำนองในจังหวะเบา ก่อนเข้าสู่จังหวะหนัก ในที่นี้เริ่มจากเสียงของ B เข้าหาเสียง A เมื่อเข้าสู่ทำนองในจังหวะหนัก มีการซ้ำของเสียงในรูปแบบเดียวกัน ดังนี้

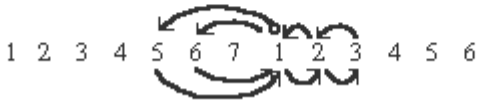
Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 1 ปัจจัยของการสร้างทำนองใช้เสียง 4 เสียงคือ เสียงที่ 1 3 5 6 นำมาสร้างทำนองในลักษณะของการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น พบว่าทิศทางการเคลื่อนของทำนองมีการผ่านเสียงลำดับที่ 5 และ 6 อยู่ทั้งประโยค ทำให้เสียงที่ 5, 6 เป็นเสียงหลักของประโยค ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อน

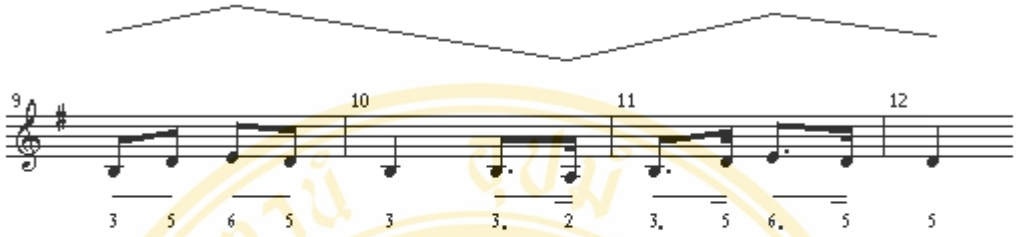
ประโยคที่ 2 ปัจจัยของการสร้างทำนองใช้เสียง 5 เสียงคือ เสียงที่ 1 2 3 5 6 นำมาสร้างทำนอง การเคลื่อนของทำนองมีการวนกลับมายังเสียงเริ่มของทำนอง ทำแนวทำนองเกิดเสียงซ้ำเดิม เป็นการใช้ปัจจัยเสียงน้อย ให้เกิดประโยชน์สูงสุด ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อน

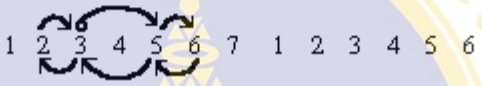


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 ปัจจัยของการสร้างทำนองใช้เสียง 4 เสียงคือ เสียงที่ 2 3 5 6 นำมาสร้างทำนอง โดยแนวทำนองมีการเคลื่อนเข้าหาเสียง A และจากนั้นเปลี่ยนทิศทางตรงข้าม ดังนี้



ทิศทางการเคลื่อน



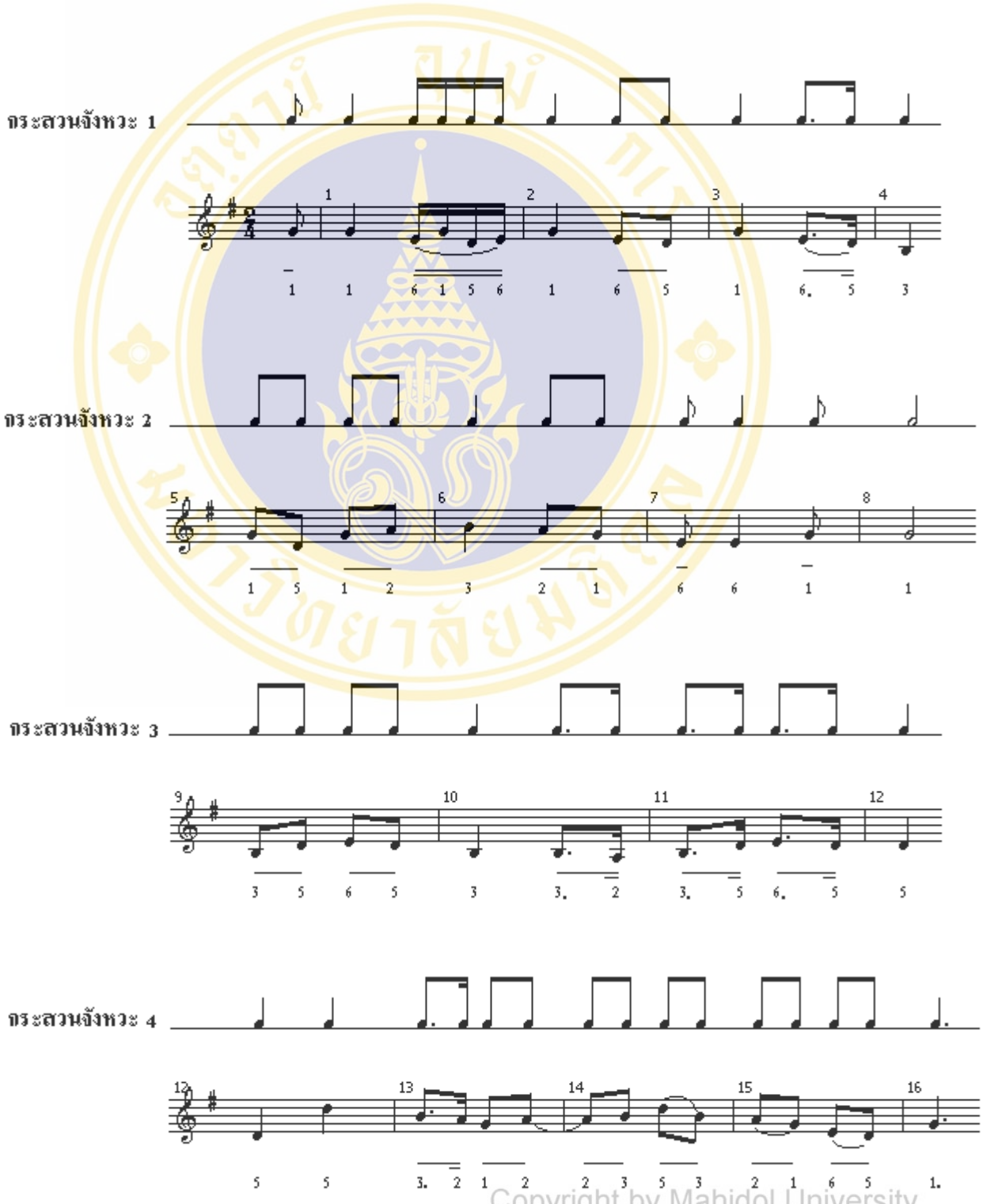
ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 3 5 6 การเคลื่อนของทำนองมีช่วงเสียงที่กว้างในระยะคู่ 8 การเคลื่อนทำนองมีเสียงที่วนเข้าหาเสียงที่มีการส่งต่อเสียงเข้าสู่ประโยคต่อไป ในที่นี้จะเป็นการวนเข้าสู่ประโยคที่ 1 ทำให้ทำนองของเพลงเกิดการวนของบทเพลง ดังนี้

ทิศทางการเคลื่อน

Copyright by Mahidol University

5.9.4 ลักษณะจังหวะเพลง (Rhythm)

ลักษณะจังหวะของเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้ามีการใช้กลุ่มของโมทีฟ แบ่งได้ 4 รูปแบบ โดยยึดรูปแบบคำร้องของเพลงในการสร้างกลุ่มจังหวะ ทำให้โมทีฟมีรูปแบบไม่ตายตัวและเปลี่ยน-แปลงไปตามคำร้องที่เกิดขึ้น ดังนี้



Copyright by Mahidol University

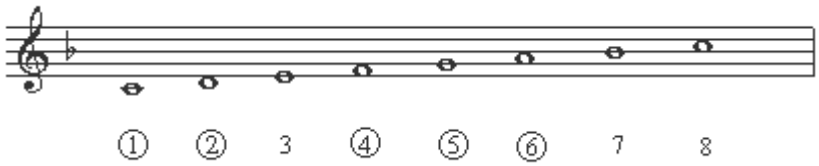
5.10 เพลงยอดชายใจหาญ

เพลงยอดชายใจหาญเป็นเพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นโดย เอื้อ สุนทรสนาน และผู้เขียนบทร้องคือ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ใช้วิธีการขับร้อง โดยให้ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องไปพร้อมๆ กัน เพื่อให้เห็นลักษณะของทำนองเพลงยอดชายใจหาญ จึงมีการวิเคราะห์เพลง ดังนี้

5.10.1 บันไดเสียง (Scale)

เมื่อนำเพลงยอดชายใจหาญมาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงของเพลงมีระดับต่ำสุดอยู่ห้องเพลงที่ 1 7 เป็นเสียง A ในส่วนของช่วงเสียงของเพลงที่มีระดับเสียงสูงสุด อยู่ห้องเพลงที่ 3 4 12 13 14 เป็นเสียง C ดังนี้

เพื่อให้ผู้ขับร้องและการบรรเลงสามารถเล่นร่วมกันได้ จึงได้ประพันธ์ให้อยู่ในบันไดเสียงโมด C มิกโซลิเดียน (C Mixolydian mode) เป็นโมดในลำดับที่ 5 ของ กลุ่มเสียง F ในคีย์หนึ่งแฟร์ช จึงมีการแปลงเสียง B ต่ำลงครึ่งเสียง โมดมิกโซลิเดียน C D E F G A bB C ดังนี้



โน้ตที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงยอดชายใจหาญมีอยู่ด้วยกัน 5 โน้ต คือ โน้ตในลำดับที่ 1 2 3 5 6 (ตำแหน่งที่วงกลม) ใช้ในการสร้างทำนองเพลงยอดชายใจหาญ

Copyright by Mahidol University

5.10.2 ลักษณะรูปแบบเพลง (Form)

เพลงยอดชายใจหาญเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราจังหวะ (Time Signature) 2/4 ทำให้มีการบันทึกโน้ตตัวดำ ได้ 2 ตัวโน้ตต่อหนึ่งห้องเพลง และยังมีการแบ่งทำนองของเพลงออกเป็น 4 ประโยค ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ในจังหวะตก

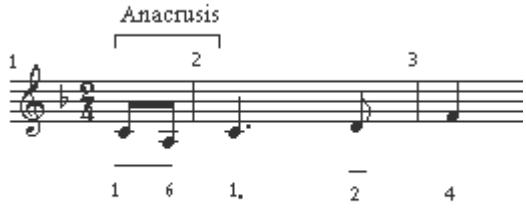
ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 จังหวะที่ 2 ในจังหวะยก ถึงห้องที่ 9

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13 จังหวะที่ 2

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 13 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 17

5.10.3 ลักษณะทำนองเพลง (Melody)

การขึ้นทำนองของเพลงยอดชายใจหาญเริ่มทำนองด้วย อะนาครุซิซ (Anacrusis) เป็นการเริ่มทำนองในจังหวะเบา ก่อนเข้าสู่จังหวะหนัก เป็นการเริ่มของทำนอง ก่อนที่จะเข้าทำนองในจังหวะหนักของห้องที่ 2 ในที่นี้เริ่มจากเสียง C เข้าหาเสียง C โดยมีเสียง A เป็นเสียงส่งเข้าหาเสียงที่ 1 ในห้องที่ 2 ดังนี้

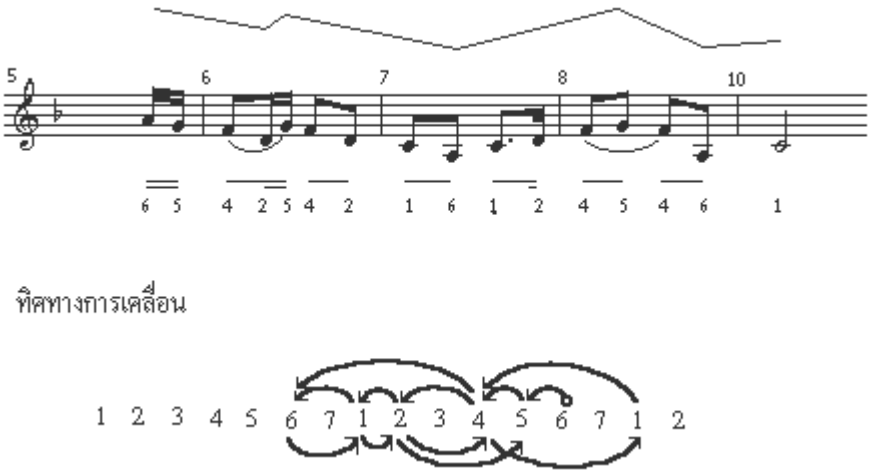


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 1 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 4 5 6 การเคลื่อนของทำนองมีช่วงระยะเสียงที่กว้าง โดยทิศทางการเคลื่อนของระดับเสียงจากห้องที่ 1 มีทิศทางที่สูงขึ้นสู่ห้องที่ 4 จากนั้นแนวทำนองเปลี่ยนทิศทางต่ำลง ดังนี้

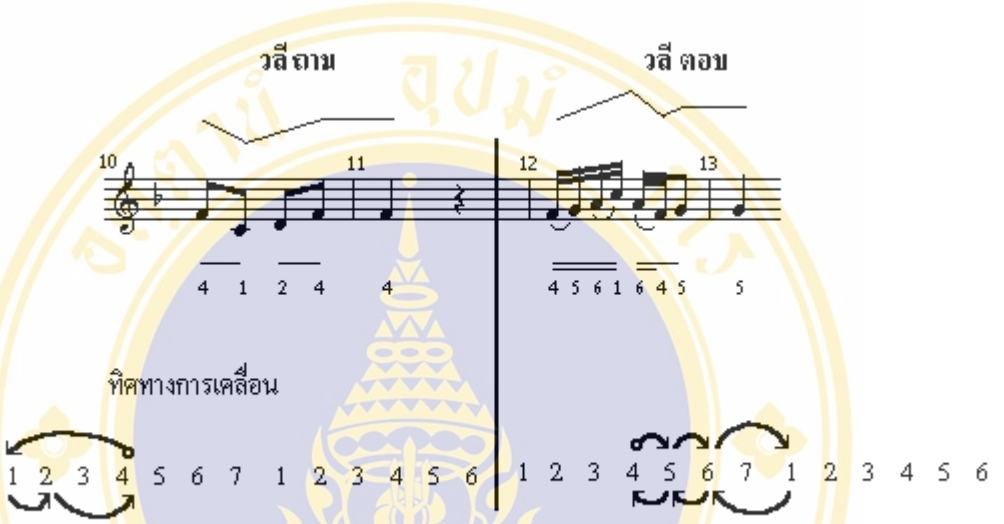
ประโยคที่ 2 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 4 5 6 การเคลื่อนของทำนองมีช่วงระยะเสียงที่กว้าง ลักษณะใกล้เคียงกับประโยคที่ 1

การเคลื่อนของทำนองในห้องที่ 5 มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองต่ำลงจนถึงห้องที่ 7 ในเสียง A เป็นเสียงต่ำสุดของบทเพลง ทำให้เสียงมีการเปลี่ยนทิศทางตรงข้าม ทำนองจึงเคลื่อนที่สูงขึ้น ดังนี้

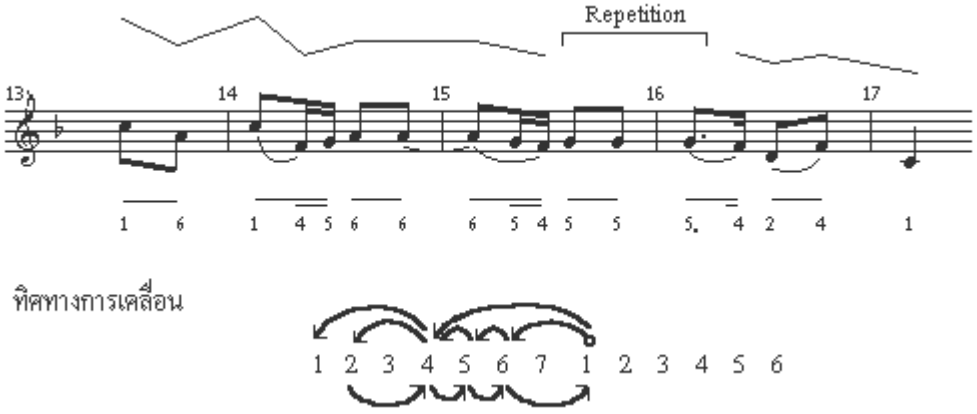


Copyright by Mahidol University

ประโยคที่ 3 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 ตัวโน้ต คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 4 5 6 โดยแบ่งทำนองออกเป็น 2 วลี คือ วลีถาม วลีตอบ ทิศทางการเคลื่อนของทำนองทั้ง 2 วลี มีทิศทางของทำนองตรงข้ามกัน โดยวลีถาม มีทิศทางที่ต่ำลง ในขณะที่วลีตอบ มีทิศทางการเคลื่อนของทำนองที่สูงขึ้น ดังนี้



ประโยคที่ 4 มีปัจจัยของการใช้เสียงอยู่ 5 คือ โน้ตลำดับที่ 1 2 4 5 6 การเคลื่อนของทำนองมีทิศทางที่เคลื่อนต่ำลง ระหว่างห้องที่ 13 จนถึงห้องที่ 17 และในระหว่างห้องที่ 15 และห้องที่ 16 มีการซ้ำของเสียง ในลำดับเสียงที่ 5 เป็นเสียง G ดังนี้



Copyright by Mahidol University

5.10.4 ลักษณะจังหวะเพลง (Rhythm)

ลักษณะจังหวะของเพลงยอดชายใจหาญมีการใช้กลุ่มของโมทีฟ แบ่งได้ 5 รูปแบบ โดยยึดรูปแบบคำร้องของเพลงในการสร้างกลุ่มจังหวะ ทำให้โมทีฟมีรูปแบบไม่ตายตัวและเปลี่ยน-แปลงไปตามคำร้องที่เกิดขึ้น ดังนี้

Copyright by Mahidol University

บทที่ 6
บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานในปัจจุบัน

เมื่อสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยนแปลงไป การนำรำวงมาตรฐานมาใช้ในการละเล่นอย่างในอดีตจึงปรับตัวลดความสำคัญลง เนื่องจากความต้องการของสังคมมีดนตรีประเภทอื่นมาแทนที่ จึงทำให้การรำวงมาตรฐานเปลี่ยนสถานะจากการละเล่นที่แพร่หลาย ทุกคนมีความชื่นชอบการเล่นรำวงโดยสมัครใจเพราะมีความชื่นชอบเพลงรำวงมาตรฐานมาสู่การกำหนดการละเล่นรำวงมาตรฐานในปัจจุบัน โดยการบรรจุการละเล่นในรูปของการศึกษาและการรำเพลงรำวงมาตรฐานมาบันทึกใหม่ด้วยเทคโนโลยีในปัจจุบัน

6.1 บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานในอดีต

บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานใช้ในการเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง ในการพัฒนาประเทศมีความเจริญทัดเทียมกับอารยประเทศ ด้านการส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติ การแสดงทางด้านศิลปะจึงถูกนำมาใช้ในการแสดงถึงศักยภาพของประเทศ ทำให้เพลงรำวงมาตรฐานถูกนำมาเป็นตัวอย่างถึงการปฏิรูปทางวัฒนธรรม ใช้เป็นสื่อกลางระหว่างรัฐบาลและประเทศพันธมิตร ในการจัดแสดงต้อนรับแขกผู้มีเกียรติจากต่างประเทศ ที่ทางรัฐบาลจัดขึ้น

ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ (2546: สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึง เมื่อมีการเผยแพร่การรำวงมาตรฐานเกิดขึ้นที่ทางรัฐบาลจะมีคำสั่งมายังกรมศิลปากรจัดการแสดงรำวงมาตรฐานที่ทำเนียบรัฐบาล ส่วนใหญ่จะเป็นงานจัดเลี้ยงให้กับชาวต่างชาติที่เป็นแขกของทางรัฐบาลได้ชม โดยวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงจะเป็นวงมโหรี เมื่อใกล้จะจบการแสดงจะมีการใช้แขกผู้มีเกียรติเข้าร่วมรำวงไปพร้อมๆ กับผู้แสดง ได้รับการชื่นชมจากผู้ร่วมงานเป็นอย่างมาก

การนำรำวงมาตรฐานเป็นเครื่องมือหนึ่งของรัฐในการเผยแพร่ของวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ด้วยการส่งเสริมการละเล่นรำวงมาตรฐานในหลายสื่อ เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนได้เข้าใจการปรับปรุงวัฒนธรรมด้วยการแสดงรำวงมาตรฐาน

6.1.1 การปลอบขวัญประชาชนด้วยรำวงมาตรฐาน

การใช้รำวงมาตรฐานเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมเพื่อปลอบขวัญ และยังเป็นกำลังใจทั้งทหารและประชาชน ด้วยการจัดทีมงานของสภาวัฒนธรรม ของ ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม เป็นผู้ทำให้การรำวงเป็นที่ยอมรับในฝ่ายทหารและประชาชน โดยการออกปลอบขวัญและได้นำรำวงมาตรฐาน เข้าเป็นกิจกรรมหนึ่งในการสร้างความบันเทิงในทุกที่ที่มีการจัดการแสดงการปลอบขวัญ จนมีการชมเชยจากทางรัฐบาลจึงมีคำสั่ง ประกาศกระทรวงวัฒนธรรม เรื่อง ชมเชยการปฏิบัติงานวัฒนธรรมเคลื่อนที่ เมื่อวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ. 2497 เป็นการร่วมมือกันระหว่างกรรมการวัฒนธรรม

Copyright by Mahidol University

กับสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ จัดหน่วยเผยแพร่วัฒนธรรมเคลื่อนที่ เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมที่มีการปรับปรุงขึ้นใหม่ และชี้แจงแก่ประชาชนให้เข้าใจวัฒนธรรมที่ทางรัฐบาลได้กำหนดข้อบังคับต่างๆ ในการเผยแพร่ยังนำเรื่องสังคมสงเคราะห์เข้าเป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่ทางด้านวัฒนธรรมไปพร้อมกัน

การเดินทางเผยแพร่ในแต่ละครั้งประกอบด้วย เจ้าหน้าที่กรมการวัฒนธรรม 24 คน เจ้าหน้าที่สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ 23 คน เจ้าหน้าที่กรมศิลปากร 32 คน พร้อมกันนี้ยังมีเจ้าหน้าที่ประจำจังหวัดต่างๆ เข้าร่วมด้วยอีกจำนวนหนึ่ง ทำให้บทบาทของรำวงมาตรฐาน ไม่ใช้เพียงการแสดงเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียวยังแฝงการปลุกระดมให้ประชาชนมีแนวคิดคล้อยตามรัฐบาล

เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลง บทบาทหน้าที่ของรำวงมาตรฐานถูกนำมาใช้ในการปลุกความรักษ์ทางด้านศิลปะนาฏศิลป์ เพื่อเป็นเครื่องมือหนึ่งทางวัฒนธรรมที่ยังคงทำหน้าที่ของสื่อในการเรียนรู้ทางด้านวัฒนธรรม

บทบาทของนำรำวงมาตรฐาน ใช้ในการเผยแพร่ถึงวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่มีการลดบทบาทลงอยู่บ้าง แต่ไม่ได้หายไปจากสังคมไทยทั้งหมด ยังคงมีการนำมาใช้ในการเรียนรู้สื่อทางด้านนาฏศิลป์ ในลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

6.1.2 การเผยแพร่รำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร

รัฐบาลได้วางระเบียบเกี่ยวกับการปรับปรุงวัฒนธรรม โดยอาศัยแนวทางตามพระราชกฤษฎีกา มาตราที่ 10 ว่าด้วยเรื่อง ให้กรมศิลปากรเป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ควบคุมการแสดงละครและดนตรี เป็นแนวทางของการปรับปรุงวัฒนธรรม จึงได้นำเพลงรำวงมาตรฐาน แสดงในงานดนตรีมหกรรม เมื่อปี พ.ศ. 2509 ที่สังคีตศาลา เพื่อเป็นแสดงทางด้านวัฒนธรรมดนตรีของไทย และยังเป็นการเผยแพร่ตัวอย่างการแสดงเพลงรำวง ที่ได้พัฒนาในชื่อใหม่ว่า “รำวงมาตรฐาน”

ภาพ : วงสุนทราภรณ์บรรเลงเพลงรำวงที่ท้องสนามหลวง
(ภาพจากหอจดหมายเหตุ)

Copyright by Mahidol University

ภาพ : การแสดงรำวงมาตรฐาน โดยกรมศิลปากร
(ภาพจากหอจดหมายเหตุ)

เมื่อกรมศิลปากรได้จัดการแสดงให้ประชาชนชมและเข้าใจการแสดงรำวงมาตรฐานให้เป็นที่เข้าใจในระดับหนึ่งแล้ว บทบาทของการแสดงรำวงจึงได้เป็นเครื่องแสดงออกถึงความสนุกที่ประชาชนมีความคับแค้นจากสภาวะสงคราม และการบีบจากรัฐบาลที่ควบคุมการแสดงอื่นๆ ได้โดยสะดวก เมื่อรัฐบาลได้นำรำวงมาตรฐานมาสู่ประชาชน ในการสนับสนุนให้รำวงเป็นที่ยอมรับจากประชาชน จึงทำให้ประชาชนยินดีรับเพลงรำวงมาตรฐานเป็นส่วนหนึ่งของการละเล่น ซึ่งความเป็นจริงแล้ว การละเล่นรำวงมาตรฐานเป็นสิ่งประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ได้อาศัยกระแสนิยมของประชาชนในการละเล่นรำโทน เป็นสื่อของการพัฒนาการละเล่นรำวงมาตรฐานเป็นสำคัญ

6.2 บทบาทเพลงรำวงมาตรฐานทางด้านการศึกษาในปัจจุบัน

หลังจากการมีการเผยแพร่รำวงมาตรฐาน เมื่อปี พ.ศ. 2487 ให้กับประชาชนได้รู้จักและรับทราบทั่วทุกแห่งของการละเล่นรำวงมาตรฐาน ในปัจจุบันการละเล่นรำวงมาตรฐานไม่เป็นที่นิยมตามยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงไป จากความสนุกของการละเล่นรำวงมาตรฐาน ที่ประชาชนนิยมร่วมกันเล่นในยามว่างงาน เป็นการกระชับความสัมพันธ์ของผู้คนให้เข้าหาร่วมกันในอดีต เป็นการศึกษาทางนาฏศิลป์เบื้องต้นของการรำในปัจจุบัน

การจัดการเรียนการสอนรำวงมาตรฐานบรรจุไว้ในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 จากหนังสือการเรียนรำวงมาตรฐาน (พิชัย ปรัชญานุสรณ์ และคนอื่นๆ, 2544: 106) มีการอธิบายถึงประวัติเบื้องต้นของการแสดงรำวงมาตรฐาน และการศึกษาท่ารำตามแนวทางกรมศิลปากร

การจัดการศึกษารำวงมาตรฐานได้จัดให้เป็นการแสดงทางด้านนาฏศิลป์เบื้องต้น เพื่อให้ผู้เรียนมีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นการประยุกต์ใช้รำวงมาตรฐานแทนการศึกษาท่ารำตามอย่างนาฏศิลป์การฟ้อนรำโดยตรง อย่างการรำโขน หรือการรำ ตัวพระ ตัวนาง ในแบบอย่างนาฏศิลป์โดยแท้ การจัดกิจกรรมการเรียนในแบบรำวงมาตรฐาน จึงเป็นทางเลือกหนึ่งที่ทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจพื้นฐานการรำอย่างนาฏศิลป์ที่ทำให้ความเข้าใจในเรื่องท่าทาง โดยแบ่งการฝึกปฏิบัติการรำวงมาตรฐาน

Copyright by Mahidol University

ในการอธิบายถึงความหมายของบทเพลง ได้แยกการอธิบายความหมายบทร้อง ใช้การเปรียบเทียบบทร้องและความหมายเนื้อหาของบทร้อง ในลักษณะของการเปรียบเปรยกับธรรมชาติ สิ่งของเครื่องใช้ การนำเสนอของการเปรียบเทียบกับสิ่งที่ผู้เรียนมีความคุ้นเคยจึงทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจความหมายของบทร้องได้ยิ่งขึ้น การสอนแก่ผู้เรียนจึงต้องมีการอธิบายความหมายที่เพลงรำวงมาตรฐานใช้ในแต่ละบทเพลง เช่น

เพลงงามแสงเดือน

งามแสงเดือนมาเยือนส่องหล้า	=	ท้องฟ้าจะงามเมื่อจันทร์ส่อง
งามใบหน้าเมื่ออยู่วงรำ	=	หญิงงามเมื่ออยู่ในวงรำ
เราเล่นเพื่อสนุก	=	เล่นรำวงเพื่อความสนุก
เปลื้องทุกข์วายระกำ	=	ปลดเปลื้องความทุกข์ต่างๆ ให้หมดไป
ขอให้เล่นฟ้อนรำเพื่อสามัคคีเอย	=	ขอให้เล่นเพื่อความสามัคคีเท่านั้น

ในบางบทเพลงมีการอธิบายวรรณกรรมของเพลงในลักษณะการเขียนเป็นความเรียง เพื่อเป็นการอธิบายถึงสาระสำคัญของเพลง เนื่องจากเนื้อความของวรรณกรรมใช้ภาษาที่ชัดเจนไม่มีการเปรียบเทียบอ้างอิง จึงทำให้การอธิบายความหมายจะสามารถสื่อสารกับผู้เรียนได้ดีกว่า เช่น

เพลงชาวไทย

"...ขอให้ชายไทยทุกคนจงอย่าละเลยหน้าที่ของตน การที่เราได้รื่นเริงสนุกสนานไม่มีความทุกข์มาจนทุกวันนี้ ก็เพราะชาติไทยเรามีเอกราช มิได้อยู่ใต้อำนาจของใคร เราทุกคนจึงควรช่วยกันปกป้องชาติให้เจริญรุ่งเรือง ช่วยกันทำนุบำรุง เชิดชูชาติไทยเพื่อคนไทยทุกคน..."

การให้ความหมายบทเพลง เป็นสิ่งแรกที่ได้นำมาอธิบายเป็นส่วนแรกของเพลงรำวงมาตรฐานตามหลักสูตรของการทรวงศึกษาธิการในเรื่องของรำวงมาตรฐาน ทำให้ผู้เรียนได้มีความเข้าใจถึงความหมายบทเพลงที่ผู้เรียนจะต้องแสดงท่าทางในการรำ และยังเป็นปลูกฝังคติบางอย่างที่ถูกอธิบายในบทเพลงนั้นๆ จากนั้นเป็นการอธิบายถึงการจัดท่าทางของเท้าและมือในการท่าบังคับของเพลง เป็นการเรียนรู้ไปพร้อมกับการร้องเพลงรำวง

การเรียนการสอนในปัจจุบันการใช้เทคโนโลยีส่วนเข้ามาเกี่ยวข้องในการศึกษารำวงมาตรฐานทาง อินเทอร์เน็ต (Internet) มีการวางหลักสูตรในการเรียนการสอนโดยผ่านสื่ออินเทอร์เน็ตเพื่อให้เป็นแนวทางของการจัดการศึกษาเกี่ยวกับรำวงมาตรฐาน ให้อยู่ในกลุ่มวิชาทางด้านนาฏศิลป์เบื้องต้น โดยมีจุดประสงค์การเรียนรู้ไว้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

"...ผู้เรียนจะมีจิตใจงดงาม มีสุนทรียภาพ รักความสวยงาม ความเป็นระเบียบ รับรู้อย่างพินิจพิเคราะห์ เห็นคุณค่าความสำคัญศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกทางภูมิปัญญาของคนในชาติสามารถค้นพบศักยภาพความสนใจของตนเองอันเป็นพื้นฐาน ในการศึกษาต่อหรือประกอบอาชีพทางศิลปะมีจินตนาการความคิดสร้างสรรค์มีความเชื่อมั่นพัฒนาตนเองได้และแสดงออกอย่างสร้างสรรค์มีสมาธิในการทำงาน มีระเบียบวินัยความรับผิดชอบสามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุข..."

ทำให้เพลงรำวงมาตรฐานกลายเป็นสื่อทางด้านจิตใจ ระหว่างความผู้เรียนและวัฒนธรรมของชาติ เกิดการมีส่วนร่วมทางด้านวัฒนธรรมที่ถูกปลูกฝังสิ่งที่ดีทางด้านจิตใจ และแสดงออกทางด้านร่างกาย เพื่อให้ผู้เรียนมีจิตสำนึกที่ดีในการแสดงออก หลักสูตรจึงวางแนวทางการศึกษา ดังนี้

1. จุดประสงค์การเรียนรู้

1.1 เพื่อแสดงออกทางนาฏศิลป์ในรูปแบบต่างๆ บนพื้นฐานความงาม

1.2 เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกและความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะ การแสดงที่เกิดขึ้นในรูปแบบต่างๆ บนพื้นฐานความเข้าใจของการสุนทรียภาพ

1.3 เพื่อเข้าใจในคุณค่าและการเขียนบทละครเสามารถเชื่อมโยงความหมายของละครกับ ชีวตินำแนวคิดและหลักทางนาฏศิลป์ในการเรียนรู้กับกลุ่มสาระอื่นๆ และชีวิตประจำวันได้

1.4 เพื่อสำรวจและทำความเข้าใจรูปแบบและวธีการแสดงออกทางด้านนาฏศิลป์และการละครตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรม

1.5 เพื่อซาบซึ้งวัฒนธรรมไทย เข้าใจคุณค่าของนาฏศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย

2. สาระการเรียนรู้

2.1 ประวัติความเป็นมาของรำวงมาตรฐาน

2.2 เพลงรำวงมาตรฐาน

การวางโครงสร้างรายวิชารำวงมาตรฐาน ถูกบรรจุในระดับมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 1 มีด้วยกัน 3 เพลงคือ เพลงบูชานักรบ เพลงดอกไม้ของชาติ เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ เพลงยอดชายใจหาญ ในแต่ละเพลงมีการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่แตกต่างกันในแต่ละบทเพลงดังนี้

เพลงบูชานักรบ

จัดให้การเรียนมีการแสดงประกอบบทร้องไปพร้อมกันความเข้าใจในการแสดงออกต่อความเป็นชาติและความสำคัญในการปกป้องชาติ ด้วยการให้นักเรียนดูวีดีทัศน์ วันกองทัพไทย และการอธิบายจากครูผู้สอน

Copyright by Mahidol University

การสอนรำเพลงบูชานักรบ ใช้การสอนแบบปฏิบัติ คือการให้นักเรียนได้ร่วมร้องและเล่นเพลงบูชานักรบในท่าทางการรำ ฝ่ายชายใช้ท่า จันทร์ทรงกลด ฝ่ายหญิงท่า ขัดจางนาง เดินรำเป็นวงกลมทวนเข็มนาฬิกา

เพลงดอกไม้ของชาติ

การนำเข้าสู่บทเรียนของเพลงดอกไม้ของชาติในการอธิปรายเปรียบเทียบความงานของผู้หญิงกับสิ่งของ ความงานธรรมชาติ ซึ่งทำให้เกิดจินตนาการของในหลากหลายมิติ ผู้สอนเป็นผู้สรุปความสำคัญและการเปรียบเทียบระหว่างความงามของหญิงและชาติตามเนื้อความของเพลงดอกไม้ของชาติ เพื่อทำให้ผู้เรียนเข้าใจในเนื้อบทร้องของเพลง

การฝึกหัดในการรำแบ่งการฝึกเป็น 2 ลักษณะ คือการฝึกการก้าวเท้าและการรำ จากนั้นให้ผู้เรียนรวมกันระหว่างท่ารำและการก้าวเท้า ให้สอดคล้องกับจังหวะเพลงดอกไม้ของชาติ

เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ

จัดการเรียนรู้ในการเปรียบเทียบพระจันทร์เต็มดวงกับพระจันทร์ข้างแรม และให้มีการซักถามเปรียบเทียบพระจันทร์กับความงามของหญิง โดยใช้เนื้อหาอื่นเข้ามาในการเปรียบเทียบ หลังจากนั้นมีการร้องเพลงปรบมือเข้าจังหวะเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ

เพลงยอดชายใจหาญ

จัดกิจกรรมโดยผู้สอนเป็นผู้เปิดการสนทนาเกี่ยวกับความสำคัญของทหารหรือนักรบไทยที่เสียงสระตนเองในการปกป้องประเทศ จากนั้นเป็นการร้องเพลงยอดชายใจหาญ

การรำเป็นส่วนที่แสดงถึงความเข้าใจต่อเรื่องร้องและจังหวะเพลงในการรำเป็นวงพร้อมกับการร้องไปพร้อมๆ กัน

การศึกษาเพลงรำวงมาตรฐานยังคงมีการนำมาใช้ในรูปของการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์พื้นฐาน เพื่อทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจทางด้านวัฒนธรรมไทย โดยอาศัยเพลงและการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏศิลป์เป็นสื่อการเรียนการสอน

6.3 เพลงรำวงมาตรฐานกับความบันเทิง

ในปัจจุบันรำวงมาตรฐาน โดยรอบใช้เพื่อประกอบบรรยากาศของความบันเทิงในงานวัดที่นิยมนำเพลงรำวงใช้สร้างบรรยากาศของความสนุกสนาน (ใหญ่ นภายน, 2547: สัมภาษณ์) ในงานและยังเป็นการแสดงออกของวัฒนธรรมในการเชื้อเชิญให้คนโดยรอบเข้ามายังงาน การใช้รำวงจึงไม่พบการใช้เพลงในลักษณะงานอวมงคล แต่มีการใช้ในบางเพลงที่อยู่งานศพ หรือการหยอกล้ออยู่บางในเพลงงามแสงเดือน ปี่พาทย์จะนำมาเล่นในส่วนท้ายของเพลงแขก บรเทศ 2 ชั้น

ศาสตราจารย์ ด๊อกเตอร์ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงการนำรำวงมาใช้เป็นสื่อของความสนุกสนาน ดังนี้

Copyright by Mahidol University

"...ธรรมชาติของคนเรา ชอบตบมือกระทืบเท้าไปตามจังหวะ ซึ่งเป็นเหตุ
ให้วงดนตรีส่วนใหญ่นำเพลงรำวง เป็นเพลงที่ใช้เพื่อความสนุกสนาน..."

การปรับตัวของเพลงรำวงมาตรฐานในการสร้างบรรยากาศของความสนุกสนาน จึงทำให้มีการผลิตเพลงรำวงมาตรฐานออกมาในจำนวนมาก สู่สังคม การนำเพลงรำวงมาตรฐานมาผลิตซ้ำที่ต่างวาระกัน พบได้ตั้งแต่ในอดีตจนถึงในปัจจุบัน

การผลิตเพลงรำวงมาตรฐานมีการผลิตซ้ำอย่างมาก ในยุคของการเผยแพร่เพลงรำวงมาตรฐานให้ประชาชนได้รู้จัก จึงเกิดความต้องการเพลงรำวงมาตรฐานเป็นจำนวนมากในท้องตลาด อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้หนึ่งที่นิยมเพลงรำวงมาตรฐาน และยังเป็นผู้ผลิตเพลงรำวงมาตรฐานสู่ท้องตลาด เพื่อรองรับความต้องการของประชาชน และยังเป็นทางเลือกของประชาชนในการซื้อเพลงรำวงมาตรฐาน ในรูปของเทปคาสเซ็ต จึงมีการผลิต เพลงรำวงต่าง ๆ ทำให้การเผยแพร่ของรำวงมาตรฐานกระจายในสังคมได้อย่างรวดเร็ว

ภาพ เทปเพลงรำวงมาตรฐานของ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์

เพลงรำวงที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ นำมาทำบันทึกให้เป็นเพลงในแบบฉบับเดียวกับของกรมศิลปากร แบ่งออกเป็น หน้าที่ 1 เป็นเพลงรำวงมาตรฐาน หน้าที่ 2 เป็นเพลงรำวงทั่วไป ในเพลงรำวงทั่วไปจะมีความแตกต่างกับกรมศิลปากร คือ เพลง รำวงเกษตร คนแก่อยากมีเมียสาว แหงนดูดาว รำเสียทีเถิดน่า เพลงจำนวนนี้เป็นเพลงที่ถูกนำมาบรรจุเพิ่มให้

ในส่วนเพลงรำวงมาตรฐานของกรมศิลปากรในปัจจุบัน มีการผลิตเพลงที่เป็นต้นฉบับเดิมได้จากการทำแผ่นเสียง เมื่อปี พ.ศ. 2500 แล้วนำกลับมาผลิตใหม่ เป็นการผลิตแผ่นเสียงเพื่อเผยแพร่การเล่นรำวงมาตรฐาน ในการผลิตครั้งแรกประกอบด้วย หนังสือและแผ่นเสียง ในภายหลังยังมีการผลิตเพิ่มเติม เป็นระยะ ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ครั้ง 1 พ.ศ. 2500 จำนวน 1000 ฉบับ
ครั้ง 2 พ.ศ. 2503 จำนวน 1000 ฉบับ
ครั้ง 3 พ.ศ. 2505 จำนวน 2000 ฉบับ
ครั้ง 4 พ.ศ. 2514 จำนวน 3000 ฉบับ

ปัจจุบันได้มีการผลิตอยู่ในรูปของเทปและซีดี ดังนี้

ภาพ เทปเพลงรำวงมาตรฐานของกรมศิลปากร

เพลงรำวงมาตรฐานที่นำมาบันทึกใหม่ เป็นต้นฉบับเดิมทั้งสิ้น ประกอบด้วย หน้าที่ 1 งามแสงเดือน ชายไทยเจ้าเอ๋ย ขวัญไทยดอกไม้ของชาติ ดวงจันทร์ขวัญฟ้า รำซิมารำ ยามเมื่อคืน-เดือนหงาย หญิงไทยใจงาม ดวงจันทร์วันเพ็ญ ยอดชายใจหาญ บูชานักรบ

หน้าที่ 2 ประกอบด้วยเพลง ใกล้เข้าไปอีกนิด หล่อจริงนะดารา ตามองตา เธอรำช่างน่า-ดู เชิญชวน ยวนย้าเหล ช่อมาลี เพลงลา

นอกจากการผลิตซ้ำเพลงรำวงมาตรฐานในลักษณะของการเลียนแบบ ยังมีการนำเพลงรำวง-มาตรฐานมาประยุคกต์ใช้ในกลุ่มของเพลงพื้นบ้านที่นำเพลงรำวงมาตรฐานมาบรรเพลงในเครื่อง-ดนตรีของทางภาคเหนือ คือ สะล้อ ซอ ซึง มาบรรเลงเพลงรำวง ทำให้เพลงรำวงเกิดความแปลก-ใหม่ ในขณะเดียวกัน การนำเครื่องดนตรีทางภาคเหนือบรรเลงเพลงที่มีความแตกต่างออกไปจาก-ลักษณะที่เคยชิน ทำให้สะล้อ ซอ ซึง เป็นเครื่องที่สามารถประยุกต์ใช้ได้กับดนตรีในหลายแนว ทำให้เกิดสีสันใหม่ทางด้านการบรรเลง ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ภาพ เพลงรำวงของดนตรีพื้นเมืองล้านนา

บทบาทของเพลงรำวงมาตรฐานในปัจจุบัน เป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่รำวงมาตรฐานให้อยู่ในสังคมโดยอาศัยกระบวนการทางด้านการศึกษาเป็นสำคัญ โดยควบคู่ไปกับนาฏศิลป์ของไทยเพื่อเป็นพื้นฐานเบื้องต้นทางด้านนาฏศิลป์

Copyright by Mahidol University

บทที่ 7
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง เพลงรำวงมาตรฐาน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน ลักษณะเพลง โดยอาศัยทำนองของเพลงเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงที่มาของเพลง และบทบาทของเพลงรำวงมาตรฐานที่นำมาใช้ในปัจจุบัน

ยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นยุคที่เพลงรำวงมีบทบาทางการเมือง คือ การนำรำวงมาตรฐาน เป็นสื่อกลางระหว่างรัฐบาล และประชาชน มีแนวความคิดในการปรับปรุงวัฒนธรรมในแนวใหม่ โดยการปรับปรุง ท่ารำซึ่งสามารถดูและเข้าใจสิ่งที่เกิดขึ้นในความของการปรับปรุงวัฒนธรรม

7.1 สรุปผลการวิจัย

7.1.1 สรุปประวัติและพัฒนาการของเพลงรำวงมาตรฐาน

ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นยุคสมัยที่การปกครองในแบบคอมมิวนิสต์ และประชาธิปไตย มีรูปแบบและการแบ่งแยกที่ชัดเจน ในขณะเดียวกันการแบ่งแยกพวกพ้องหรือกลุ่มของการปกครองเป็นสิ่งที่แต่ละประเทศให้ความสนใจ ทำให้ประเทศไทยต้องมีการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาสู่ประชาธิปไตย เพื่อทำให้ประเทศไทยรอดพ้นจากการคลอบงำจากต่างชาติที่มีการล่าอาณานิคม

จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ใช้แนวคิดทางการปรับปรุงวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือของรัฐบาลในการผลักดันให้ประเทศมีความเจริญทัดเทียมกับอารยประเทศ จึงได้ออกระเบียบ และข้อกำหนดต่างๆ เพื่อเป็นการควบคุมทางด้านวัฒนธรรม

ในขณะเดียวกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในภาวะสงคราม การละเล่นรำโทนจึงได้รับความนิยมอย่างมาก อันเนื่องจากประชาชนไม่สามารถแสดงการละเล่นอื่นๆ ได้ เนื่องจากต้องใช้ไฟเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง แต่ด้วยภาวะสงครามไม่สามารถที่จะใช้ไฟฟ้าได้เพราะกลัวว่าเครื่องบินทิ้งละเบิดจะมาในบริเวณนั้น การเล่นรำโทนจึงเป็นการละเล่นที่สะดวกที่สุดในภาวะสงคราม

การแพร่กระจายของเพลงรำโทนได้กระจายอยู่ทั่วประเทศ จนเป็นการละเล่นที่ชื่นชอบของประชาชนในยุคสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม รัฐบาลจึงได้นำเพลงรำโทนมาพัฒนาให้สอดคล้องกับการดำเนินงานการปรับปรุงวัฒนธรรม เพื่อให้ต่างชาติเห็นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ที่ประเทศไทยมีความเจริญเช่นเดียวกับอารยประเทศชาติหนึ่ง จึงได้นำการละเล่นรำ-

Copyright by Mahidol University

โทนมาพัฒนารูปแบบของการละเล่น โดยการกำหนดการแต่งกายให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมที่มีการปรับปรุงใหม่ว่าด้วยเรื่องการกำหนดการแต่งกายของไทยจากนุ่งโจงกระเบนเป็นนุ่งผ้าซิ่น และฝ่ายชายและฝ่ายหญิงไม่ถูกเนื้อต้องตัวกัน ห่างกันหนึ่งช่วงศอก เพลงที่ใช้ร้องจะแต่งขึ้นใหม่ควบคุมให้เป็นบทที่เรียบร้อย ไม่ใช้คำที่หยาบโลน และต้องเป็นในการส่งเสริมการปรับปรุงวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงได้เรียกลักษณะการมีการปรับปรุงใหม่ว่า “รำวง” จากการที่ผู้เล่นเดินเป็นวงในขณะรำ

เพลงรำวงมาตรฐานเกิดจากการส่งเสริมให้กิจการรำวงเป็นที่แพร่หลายกับประชาชน รัฐบาลจึงได้ ให้กรมศิลปากร และกรมประชาสัมพันธ์ ได้จัดการละเล่น รำวงมาตรฐานขึ้นเพื่อเป็นตัวอย่างให้กับประชาชนได้เห็นถึงวัฒนธรรมการละเล่นที่ได้รับการปรับปรุงใหม่ มีลักษณะเช่นไร ด้วยการยกเพลงรำวงมาตรฐานขึ้นมาเป็นประเด็นสำคัญเพื่อให้ประชาชนได้เข้าใจถึงวิธีการในการปรับปรุงวัฒนธรรม

ความคิดของการปรับปรุงท่ารำของรำโทนพื้นบ้าน ที่ไม่มีรูปแบบของการรำอย่างแน่นอน ให้มีแบบแผนของการรำโดยอาศัยท่ารำแม่บทของกรมศิลปากรเป็นแบบอย่างของการพัฒนาท่ารำ ให้มีแบบแผนนำมาประยุกต์ให้เข้ากับจังหวะ เพื่อประกอบการแสดง เป็นตัวอย่างของวัฒนธรรมที่ได้รับการปรับปรุงจากแนวคิดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องแสดงออกของประเทศที่มีความเจริญ ดังนี้

ตารางแสดง ชื่อท่ารำของเพลงรำวงมาตรฐาน

ลำดับ	รายชื่อเพลง	ท่ารำ
1.	เพลงงามแสงเดือน	สอดสร้อยมาลา
2.	เพลงชาวไทย	ชักแป้งผัดหน้า
3.	เพลงรำมาซิมารำ	รำส่าย
4.	เพลงคืนเดือนหงาย	สอดสร้อยมาลา แปลง
5.	เพลงดอกไม้ของชาติ	รำยั่ว
6.	เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ	ผาลาเพียงไหล่, แขกเต้าเข้ารัง
7.	เพลงบูชานักรบ	ท่าหญิง : ขัดจางนาง, ล่อแก้ว ท่าชาย : จันทร์ทรงกลด, ขอแก้ว
8.	เพลงหญิงไทยใจงาม	พรหมสี่หน้า, ยูงฟ้อนหาง
9.	เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า	ช้างประสานงา จันทร์ทรงกลด แปลง
10.	เพลงยอดชายใจหาญ	ท่าหญิง ชะนีร่ายไม้ ท่าชาย จ่อเพลิงกาฬ

Copyright by Mahidol University

7.1.2 สรุปผลการวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน

ลักษณะเพลงรำวงมาตรฐานประพันธ์ขึ้นจากบทร้อง และได้วางทำนองให้สอดคล้องกับบทร้อง ในระยะแรกครูมนตรี ตราโมท ได้ใช้ทำนองเพลงแขกบรเทศ 2 ชั้น เป็นแนวทางของการประพันธ์ทำนองเพลงงามแสงเดือน อีก 9 เพลง เป็นการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ เพื่อให้เข้ากับบทร้อง โดยมีครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ประพันธ์ใน 4 เพลงหลัง ได้บทร้องจากท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม ดังนี้

ตารางแสดงการเปรียบเทียบการประพันธ์เพลงรำวงมาตรฐาน

ลำดับ	รายชื่อเพลง	ผู้ประพันธ์ทำนอง	ผู้ประพันธ์เนื้อร้อง	ที่มาของเพลง
1.	เพลงงามแสงเดือน	มนตรี ตราโมท	เฉลิม เศวตนันท์	แขกบรเทศ 2 ชั้น
2.	เพลงชาวไทย	มนตรี ตราโมท	เฉลิม เศวตนันท์	ประพันธ์ขึ้นใหม่
3.	เพลงรำมาซิมารำ	มนตรี ตราโมท	เฉลิม เศวตนันท์	ประพันธ์ขึ้นใหม่
4.	เพลงคืนเดือนหงาย	มนตรี ตราโมท	เฉลิม เศวตนันท์	ประพันธ์ขึ้นใหม่
5.	เพลงดอกไม้ของชาติ	มนตรี ตราโมท	ละเอียด พิบูลสงคราม	ประพันธ์ขึ้นใหม่
6.	เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ	มนตรี ตราโมท	ละเอียด พิบูลสงคราม	ประพันธ์ขึ้นใหม่
7.	เพลงบูชานักรบ	เอื้อ สุนทรสนาน	ละเอียด พิบูลสงคราม	ประพันธ์ขึ้นใหม่
8.	เพลงหญิงไทยใจงาม	เอื้อ สุนทรสนาน	ละเอียด พิบูลสงคราม	ประพันธ์ขึ้นใหม่
9.	เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า	เอื้อ สุนทรสนาน	ละเอียด พิบูลสงคราม	ประพันธ์ขึ้นใหม่
10.	เพลงยอดชายใจหาญ	เอื้อ สุนทรสนาน	ละเอียด พิบูลสงคราม	ประพันธ์ขึ้นใหม่

แนวทำนองที่เกิดขึ้นในเพลงรำวงมาตรฐาน พบว่าทำนองมีการวนกลับเข้าหาเสียงเริ่มของประโยค กล่าวคือ เมื่อมีการเคลื่อนทำนองไม่ว่าระดับเสียงสูง หรือต่ำ ทำนองที่เคลื่อนไปนั้นจะกลับหาเสียงเริ่มของประโยค หรือเป็นเสียงที่เอื้ออำนวยให้มีการส่งเข้าหาเสียงเริ่มของประโยคนั้นๆ จึงทำให้การร้องเพลงรำวงมาตรฐานมีการร้องกลับไปจังต้นเพลงได้สะดวก

7.1.3 สรุปบทบาทเพลงรำวงมาตรฐานนในปัจจุบัน

เพลงรำวงมาตรฐานเป็นเพลงขนาดสั้น ที่มีจังหวะในการร้องและจดจำได้ง่าย จึงได้กำหนดให้การร้อง ท่ารำในแต่ละบทเพลง เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์เบื้องต้น เพื่อให้เป็นพื้นฐานศิลปะการแสดงออกทางด้านนาฏศิลป์ไทยสำหรับเด็กนักเรียน โดยเริ่มการเรียนตั้งแต่ในระดับประถมศึกษา

Copyright by Mahidol University

ปัจจุบันเพลงรำวงมาตรฐานเป็นที่ต้องการในสังคมต่างๆ จึงมีการผลิตเพลงรำวงและรำวงมาตรฐานในรูปของเทปคาสเซ็ต CD เป็นสื่อสมัยใหม่ เพื่อรองรับความต้องการที่นำเพลงรำวงมาตรฐานประกอบการแสดงหรือเพื่อฟังเพื่อความสนุกสนาน การแพร่กระจายเพลงรำวงมาตรฐานจึงเป็นไปได้อย่างกว้างขวาง และทำได้ด้วยสะดวก

การนำเพลงรำวงมาตฐานใช้ในสังคมปัจจุบัน เป็นการแสดงออกถึงความสนุกสนานที่นิยมนำมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง หรือการนำเพลงรำวงมาตรฐานเป็นเพลงเริ่มจังหวะรำวง

7.2 การอภิปรายผล

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเรื่องวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน จากศึกษาพบว่าเพลงรำวงมาตรฐานเป็นการแสดงให้เห็นถึงการปรับปรุงวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ เพื่อเป็นตัวอย่างให้กับประชาชนได้เข้าใจการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมที่ทางการใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาประเทศ ทำให้ประเทศทางยุโรป หรือประเทศที่มีอารยธรรมที่สูง มองเป็นประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งมีอารยธรรมเช่นเดียวกับประเทศเหล่านี้ ด้วยเหตุนี้จึงมีการปรับปรุงและประยุกต์การละเล่นต่างๆ ของไทยมีการพัฒนาเพื่อให้ประชาชนส่วนใหญ่สามารถเข้าใจ และร่วมการแสดงได้

เพลงรำวงมาตรฐาน เป็นการแสดงถึงการพัฒนาอย่างถึงที่สุดจากเพลงพื้นบ้าน เพื่อใช้เป็นตัวอย่างของการพัฒนาอย่างถึงที่สุดของการแสดงรำวง และรูปแบบของทำนองเพลงรำวงมาตรฐานยังได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยเป็นแนวทางของการประพันธ์ทำนองเพลงรำวง เพลงรำวงมาตรฐานทั้ง 10 เพลงจึงเป็นแบบอย่างของการประพันธ์เพลงรำวงในเวลาต่อมา

การแสดงรำวงมาตรฐานเป็นการนำรูปแบบของการฟ้อนรำ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญในปัจจุบันที่นำกิจกรรมเพลงรำวงมาตรฐาน จัดเป็นการเรียนการสอนถึงพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ และในปัจจุบันยังมีการนำเพลงรำวงมาตรฐาน เป็นสื่อการเรียนการสอนที่การร่วมกิจกรรมของการเคลื่อนไหว โดยไม่จำเป็นต้องบังคับท่ารำ ในการกำหนดท่ารำอย่างของกรมศิลปากรที่ได้วางกำหนดไว้

เพลงรำวงมาตรฐาน เป็นพัฒนาการสูงสุดในการแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ประพันธ์ทำนอง คือครู มนตรี ตราโมท และ ครูเอื้อ สุนทรสนาน ที่ได้วางแนวทางของการประพันธ์เพลงรำวงมาตรฐาน ที่ยังคงได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

7.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่องการวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไปนี้

1. การวิเคราะห์เพลงรำวงมาตรฐาน เพื่อเน้นให้ผู้ศึกษารำวงได้เข้าใจหลักในการประพันธ์เพลงรำวงมาตรฐานที่ได้นำแนวทำนองเพลงไทยมาปรับใช้กับจังหวะรำวง ผู้ที่สนใจการประพันธ์เพลงรำวงสามารถนำแนวคิดนี้ เปลี่ยนเนื้อร้องเพื่อใช้เป็นสื่อของการเรียนทางด้านดนตรี เนื่องจากเพลงรำวงเป็นเพลงที่มีเนื้องร้องที่สั้น จังหวะการร้องกระชับจึงเหมาะในการนำมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรม หรือฝึกจังหวะ

Copyright by Mahidol University

2. ในทางด้านรำโทนที่มีความสัมพันธ์กับเพลงรำวงมาตรฐาน ในภาวะปัจจุบันคนรุ่นใหม่ไม่-ได้ให้ความสำคัญ ซึ่งยุคหนึ่งมีความนิยมอย่างมากเริ่มเสื่อมหายไปจากสังคม ผู้ที่ต้องการศึกษาสามารถหาวิธีการเผยแพร่หรือประยุกต์การเล่นรำโทนให้เป็นที่นิยม หรือมีแนวทางของการอนุรักษ์-การละเล่นรำโทนให้คงอยู่

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. หอสมุดแห่งชาติ. (2532). ระบำ รำ ฟ้อน จัดพิมพ์ในโอกาสวันดนุรักษ์มรดกโลก. กรุงเทพมหานคร: กรุงเทพมหานคร. โรงพิมพ์คุรุสภา.

_____. (2484). รัฐนิยมและเอกสารที่เกี่ยวข้อง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์. (งานพระราชทานเพลิงศพ นายเปรื่อง ทศานนท์ และฌาปนกิจศพ นายเฟี้ยม แตงศิริ, นางสาวประจง ทศานนท์ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2484)

กรมศิลปากร. (2514). รำวง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา.

จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์. (2510). ราชอาณาจักรสยาม. (สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล). กรุงเทพมหานคร: รุ่งเรืองรัตน์.

จิรพร วิทยศักดิ์พันธุ์. (2544). นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม: ลัทธิชาตินิยมกับผลกระทบทางสุนทรียทัศน์.ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (บรรณาธิการ), จอมพล ป. พิบูลสงคราม กับการเมืองไทยสมัยใหม่ (236 - 237). กรุงเทพมหานคร:มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จีรวัสส์ ปันยารชุน. (2540). ท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ด่านสุทธา.

เจตนา นาควัชระ. (2532). ละครเพลงสมัยใหม่ จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก. ใน เพื่อความอยู่รอดของมนุษย์. (526) กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2532). ศิลปะกับการสื่อสารทางสังคม. ใน เพื่อความอยู่รอดของมนุษย์, (177). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2540). สังคีตนิยมความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แถมสุข นุ่มนนท์. (2544). เมืองไทยสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง. (พิมพ์ครั้งที่ 2). เดือนตุลา: วิญญูชน.

นวลผ่อง เสนาณรงค์ และคนอื่นๆ. (2532). สุนทราภรณ์ ครึ่งศตวรรษ. กรุงเทพมหานคร: เพื่อนชีวิต. (ที่ระลึกการก่อตั้ง วงดนตรีสุนทราภรณ์ ครบรอบ 50 ปี 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2532)

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2536). ท่องเที่ยวบุญบั้งไปในอีสาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

_____. (2543). ปากไก่และใบเรือ. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (2544). นโยบายวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม. ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันท์, วิกัลย์ พงศ์พนิตานนท์ (บรรณาธิการ). จอมพล ป. พิบูลสงครามกับการเมืองไทยสมัยใหม่ (307-308). กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

© Copyright by Mahidol University

ปรานี วงษ์เทศ. (2543). สังคมและวัฒนธรรมในอุษาคเนย์. เรือนแก้วการพิมพ์: งานดี.

ปลุกศรี กาวินิจ. (2513). ภาพลายเส้นท่ารำแม่บท. (งานพระราชเพลิงศพ ปลูกศรีกาวินิจ).

พูนพิศ อมาตยกุล. (2532). อิทธิพลเพลงไทยแท้ต่อสุนทราภรณ์. ใน สุนทราภรณ์วิชาการ (38). กรุงเทพมหานคร: ศูนย์การพิมพ์พลชัย.

พิชัย ปรัชญานุสรณ์ และคนอื่นๆ. (2544). ดนตรีและนาฏศิลป์ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

มนตรี ตราโมท. (2539). พ่อ - ครู. กรุงเทพมหานคร: มติชน. (งานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ณ เมรุหน้าพลับพลาอัศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ 22 ตุลาคม พ.ศ. 2538)

รพีพร. (2514). ยิ่งแก่ยิ่งเก่ง - ยิ่งเก่ายิ่งก้อง. ใน เอื้อ สุนทรสนาน 5 รอบ (ไม่ระบุหน้า). กรุงเทพมหานคร: ป พิศนาค การพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. สิริวัฒนาอินเตอร์พริ้น: นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์.

เรณู โกศินานนท์. (2535). รำไทย. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภาลาดพร้าว.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2532). พื้นฐานทางดุริยางคศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ : พื้นฐานดนตรีคลาสสิก. ใน สุนทราภรณ์วิชาการ (หน้า 18-19). กรุงเทพมหานคร: ศูนย์การพิมพ์พลชัย.

วิภา คงคากุล. (2529). ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม. วารสารถนนดนตรี, 1(1), 34-35.

ศักดิ์ ไทยวัฒน์. (ไม่ระบุปี). เกล็ดการเมืองบางเรื่องของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม กับข้าพเจ้า ศักดิ์ ไทยวัฒน์. กรุงเทพมหานคร: ซีพี การพิมพ์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2544). พัฒนาการทางสังคม วัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สดับพิณ รัตนเรือง. (2530). ความเป็นมาของดนตรีตะวันตก. ถนนดนตรี, 1(8), 36-37.

สารานุกรม.(2520 - 2521). โรงพิมพ์พระจันทร์ กรุงเทพมหานคร.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2545). ชาติไทยและความเป็นไทยโดยหลวงวิจิตรวาทการ. พิฆเณศ: มิตชน.

สุกรี เจริญสุข. (2539). แตรและแตรวงของชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: ดร. แซ็ก.

สุกัญญา ภัทราชัย. (2542). ลักษณะของเพลงพื้นบ้าน. ใน อังคณา นันท์ธิพาวรรณ, วนิดาตรี สวัสดิ์ (บรรณาธิการ), ศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย (หน้า 342). ประชาชน: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542). ร้องรำทำเพลง:ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

สุจิตร ตุลยานนท์. (2546). รำวงและเพลงพื้นเมือง. กรุงเทพมหานคร: ชมรมพิทักษ์ส่งเสริมภาษาและวัฒนธรรมไทย. เอกสารไม่ตีพิมพ์.

Copyright by Mahidol University

ธิดา โมสิกรัตน์, อุดม หนูทอง, เจริญชัย, ชนไพโรจน์, ธีรยุทธ ยวงศรี. (2542). ดนตรีพื้นบ้านของไทย. ใน อังคณา นันท์ธิพาวรรณ, วนิดา ตรีสวัสดิ์(บรรณาธิการ), ศิลปการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย (หน้า 280-281). ประชาชน: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมธิราช .

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). ชาตินิยมและหลังชาตินิยม. (พิมพ์ครั้งที่ 2). โรงพิมพ์เดือนตุลา: วิญญูชน.

อนันท์ พิบูลสงคราม. (2518). จอมพล ป. พิบูลสงคราม. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์การพิมพ์.

อมรา พงศาพิชญ์. (2543). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อเนก นาวิกมูล. (2542). เพลงที่ร้องเล่นได้ทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล. ใน อังคณา นันท์ธิพาวรรณ, วนิดา ตรีสวัสดิ์ (บรรณาธิการ). ศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านของไทย (หน้า 418). ประชาชน: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

เอกสารกองจดหมายเหตุแห่งชาติ

_____. ศธ.0701. 29/1 (50) เอกสาร เรื่อง การปรับปรุงวัฒนธรรม

_____. ศธ.0701. 29/1 (28) เอกสาร เรื่อง ชี้แจงความหมายของรัฐนิยม

_____. ศธ.0701. 29/1 (46) เอกสาร คำสั่งกระทรวงศึกษาธิการ เรื่องให้ข้าราชการช่วยกันบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ

_____. ศธ.0701. 29/1 (40) เอกสาร เรื่อง การปฏิบัติตามรัฐนิยมว่าด้วยการแต่งกาย

_____. ศธ.0701. 29/23 (72) เอกสาร พระราชกฤษฎีกา กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พ.ศ. 2485

_____. ศธ.0701. 40/16 (14) เอกสาร เวรตรวจการแสดงละคร ประจำเดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2486

_____. ศธ.0701. 29/24 (5) เอกสาร ระเบียบการกรมศิลปากร ว่าด้วยการควบคุมการเล่นพื้นเมือง

_____. ศธ.0701. 29/25 (68) เอกสาร เรื่อง ระเบียบการละเล่นพื้นบ้าน ของกรมตำรวจ

_____. ศธ.0701. 29/25 (200) เอกสาร เรื่อง ขอทราบระเบียบการของเจ้าหน้าที่กรมศิลปากร พ.ศ. 2487

_____. ศธ.0701. 40/16 (14) เอกสาร เรื่อง เวรตรวจการแสดงละคร ประจำเดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2486

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ก

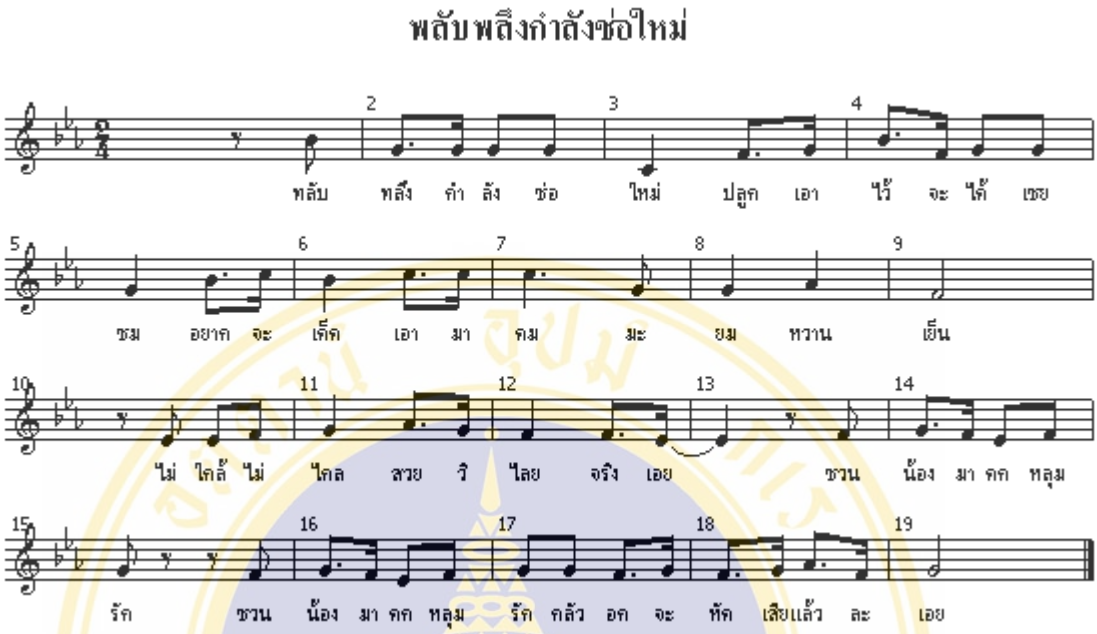
เพลงรำโทน

Copyright by Mahidol University

โอ้พระรามเดินดง

โอ้พระรามเดินดง เฝ้าแต่ทรงโศกา
แสนเป็นห่วงสีดา โศกาอยู่ทุกคืนวัน (ซ้ำ)
ตกไปอยู่เมืองยักษ์ ลอบรักกับไอ้ทศกัณฑ์
ต่อไปนี้สีดาคงลืมฉัน (ซ้ำ) สีดานั้นนับวันจะจืดจาง

Copyright by Mahidol University



พลับพลึงกำลังช่อใหม่

พลับพลึงกำลังช่อใหม่ ปลูกเอาไว้จะได้เชยชม
อยากจะเด็ดเอามาดม มะยมหวานเย็น
ไม่ใกล้ไม่ไกลสวยวิไลจริงเอย
ชวนน้องมาตกหลุมรัก (ซ้ำ) กลัวอกจะหักเสียแล้วละเอย

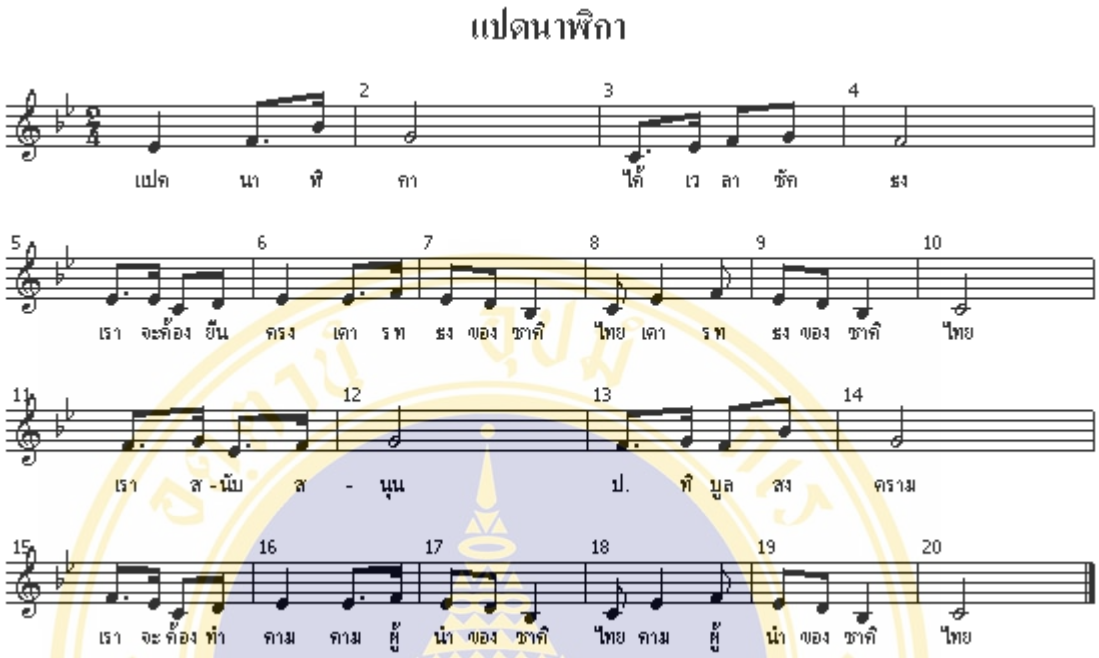
Copyright by Mahidol University

ยามเมื่อจันทร์เฉิดฉาย

ยามเมื่อจันทร์เฉิดฉาย

ยามเมื่อจันทร์เฉิดฉาย แสงกระจายสว่างนภา
เมฆน้อยลอยลงมา สว่างนภาคุจแสงตะวัน
ตัวฉันกระต่ายต่ำต้อย (ซ้ำ) โอ้แม่สาวน้อยเปรียบเหมือนดวงจันทร์
มาชิมารักกัน รักกันให้มั่นได้ไหมละเธอ

Copyright by Mahidol University

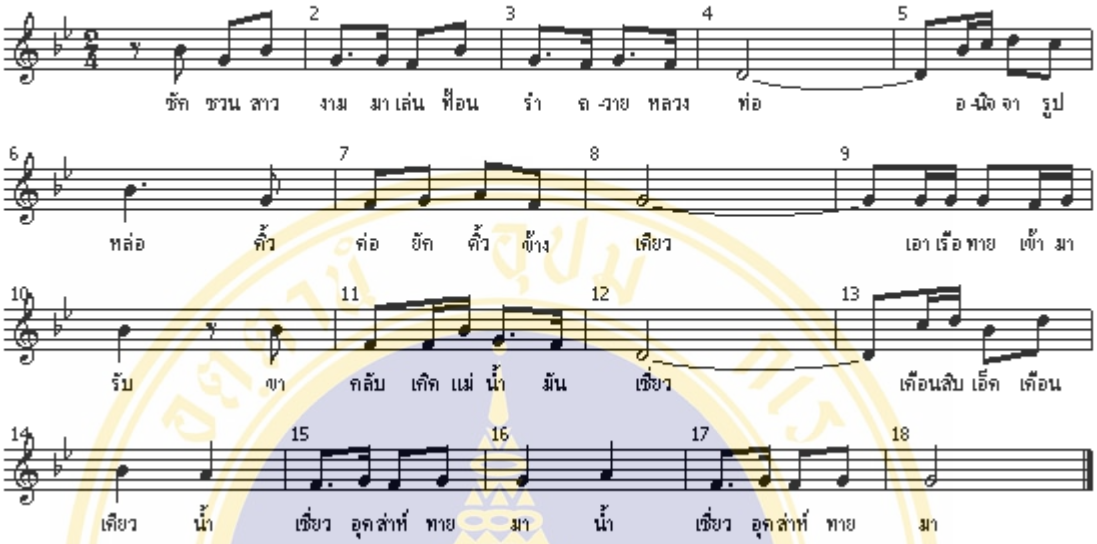


เพลง แปดนาฬิกา

แปดนาฬิกา ได้เวลาชักธง
เราจะต้องยืนตรง เคารพธงของชาติไทย (ซ้ำ)
เราสนับสนุน ป. พิบูลสงคราม
เราจะต้องทำตาม ตามผู้นำของชาติไทย (ซ้ำ)

Copyright by Mahidol University

ชักชวนสาวงาม



ชักชวนสาวงาม

ชักชวนสาวงาม มาเล่นฟ้อนรำถวายหลวงพ่อ
อนิจจารูปหล่อ คิ้วต่อยักคิ้วข้างเดียว
เอาเรือพายเข้ามารับ ขากลับเกิดแม่น้ำมันเชี่ยว
เดือนสิบเอ็ดเดือนเดียว น้ำเชี่ยวอุตส่าห์พายมา (ซ้ำ)

Copyright by Mahidol University

ฉันมาช้าไปหน่อย

ฉันมาช้าไปหน่อย

ฉันมาช้าไปหน่อย อย่าทำใจน้อยบ้านฉันอยู่ไกล
อุตส่าห์ฝ่าดงหลงไพร (ซ้ำ) โปรดจงเห็นใจเถอะแม่งามงอน
เหนื่อยนักหยุดพักกันเสียก่อน (ซ้ำ) มารักกับฉันก่อนอย่าเพิ่งไปรัก (ซ้ำ)

Copyright by Mahidol University

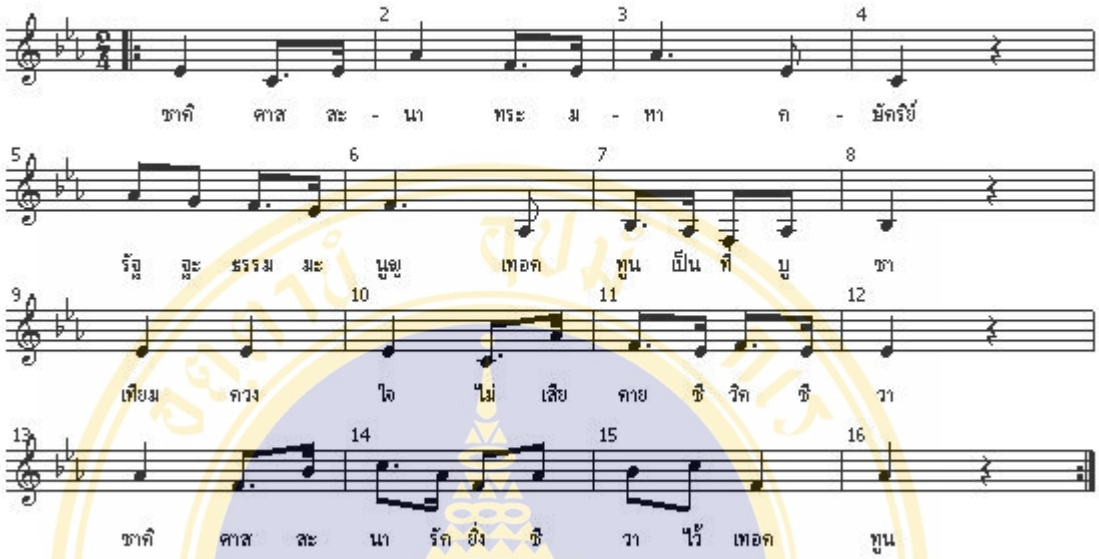
ควง อภัยวงศ์

ควง อภัยวงศ์

ควง อภัยวงศ์ เป็นผู้เสริมส่งผู้นำชาติไทย
พวกเราเลือดเนื้อเชื้อไทย (ซ้ำ) เชื่อผู้นำไทย ควง อภัยวงศ์
เลือดเนื้อในกาย ยอมถวายอุทิศชีพพลี
ช่วยบำรุงปรับปรุงเสรี (ซ้ำ) ให้ไทยเรานี้ยืนยง

Copyright by Mahidol University

ชาติศาสนา



เพลงชาติศาสนา

ชาติศาสนา พระมหากษัตริย์
รัฐธรรมนูญ เทอดทูนเป็นที่บูชา
เทียมดวงใจ ไม่เสียดายชีวิตชีวา
ชาติศาสนา รักยิ่งชีวาไว้เทอดทูน

Copyright by Mahidol University

เจ้าช่อมาลี

เพลงเจ้าช่อมาลี

เจ้าช่อมาลีคนดีของพี่ก็มา สวยจริงหนาเวลาค่ำคืน (ซ้ำ)
โอ้จันทร์ไปไหนทำไมจึงไม่ส่องแสง เรืองมาแฝงแสงสว่าง
เมฆน้อยลอยมาบัง (ซ้ำ) แสงสว่างก็จางหายไป

Copyright by Mahidol University

เชิญรำ

เพลงเชิญรำ

เชิญรำ เชิญรำ ไม่สวย ไม่งาม มารำวงไทย
คนโน้นคนนี้รำงาม ฉันอยากจะรำกับเธอด้วย
เสียใจ ฉันรำไม่สวย รำด้วยได้ไหมเธอ
น้อ ละ นอย นอย นอย (ซ้ำ)

Copyright by Mahidol University

ลักษณวงศ์

เพลงลักษณวงศ์

ลักษณวงศ์แก้วตา หนีมารดามาอยู่กลางไพร
เล่าเรียนวิชา อยู่กับพระเจ้าตาที่ศาลาใหญ่
โอ่เฮ้ โอละเห่ (ซ้ำ) เอาน้อยนอนเปลพี่จะเป็นคนไกว
ลักษณวงศ์รูปงาม มาลงเล่นน้ำกับพราหมณ์เกสร
แอบชิตัวพี่จะแอบก่อน (ซ้ำ) ให้พราหมณ์เกสรเที่ยวได้เดินค้นหา
กู่น้องเสียงน้องกู่รัก (ซ้ำ) พราหมณ์เกสรงามนักเธอไม่กลับคืนมา

Copyright by Mahidol University

เพลงรุ้งงามกินอยู่น้ำเป็นวง

รุ้งงามกินน้ำอยู่เป็นวง อยู่เป็นวงตรงท้องนภา
พระอาทิตย์ทอแสงลงมา (ซ้ำ) สว่างจ้าจากฟ้างามจริง
โน่นแน่ะดาวเคลียเคล้าอยู่กับเดือน โน่นแน่ะเดือน ลอยเคลื่อนนภา
ลมโชยโบยพัดสะบัดมา (ซ้ำ) หนาวอุราไม่รู้วาย
เออ เฮ้อ เอย ยามเมื่อเรารักกัน โย้น โย้น ทิง โย้น ทิง โย้น ทิง โย้น โย้น ทิง โย้น ทิง โย้น ทิง

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ข

เพลงรำวงมาตรฐาน

Copyright by Mahidol University

งามแสงเดือน

เพลงงามแสงเดือน

งามแสงเดือนมาเยือนส่องหล้า งามใบหน้าเมื่ออยู่วงรำ (2 เที่ยว)
เราเล่นเพื่อสนุก เปลื้องทุกข์วายระกำ
ขอให้เล่นฟ้อนรำ เพื่อสามัคคี เอย.

Copyright by Mahidol University

ชาวไทย

เพลงชาวไทย

ชาวไทยเจ้าเอ๋ย ขออย่าละเลยในการทำหน้าที่
การที่เราได้เล่นสนุก เปลื้องทุกข์สบายอย่างนี้
เพราะชาติเราได้เสรี มีเอกราชสมบูรณ์
เราจึงควรช่วยชูชาติ ให้เก่งกาจเจิดจำรูญ
เพื่อความสุขเพิ่มพูน ของชายไทยเรา เอย.

Copyright by Mahidol University

รำซิมารำ

เพลงรำซิมารำ

รำมาซิมารำ
ยามงามเราทำงานจริงจริง
ถึงยามว่างเราจึงรำเล่น
ตามเยี่ยงอย่างตามยุค
เล่นอะไรให้มีระเบียบ
มาซิมาเจ้าเอ๋ยมาฟ้อนรำ

เริงระบำกันให้สนุก
ไม่ละไม่ทิ้งจะเกิดเข็ญขุก
ตามเชิงเช่นเพื่อให้สร้างทุกข์
เล่นสนุกอย่างวัฒนธรรม
ให้งามให้เรียบจึ่งจะคมขำ
มาเล่นระบำของไทยเรา เอย.

Copyright by Mahidol University

เพลงคืนเดือนหงาย

ยามกลางคืนเดือนหงาย เย็นพระพายโบกพลิ้วปลิวมา
เย็นอะไรก็ไม่เย็นจิต เท่าเย็นผูกมิตรไม่เบื่อระอา
เย็นร่มธงไทยปกไทยทั่วหล้า เย็นยิ่งน้ำฟ้ามาประพรม เอย.

Copyright by Mahidol University

ดอกไม้ของชาติ

เพลงดอกไม้ของชาติ

ขวัญใจดอกไม้ของชาติ
1. เอวองค์อ่อนงาม
ชี้ชาติไทยเนาถิ่น
2. งามทุกสิ่งสามารถ
ดำเนินตามนโยบาย

งามวิลาศนวยนาฏร่ายรำ (2 เที่ยว)
ตามแบบนาฏศิลป
เจริญวัฒนธรรม
สร้างชาติช่วยชาย
สู้ทนเหนื่อยยากตรากตรำ

Copyright by Mahidol University

ดวงจันทร์วันเพ็ญ

เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ

ดวงจันทร์วันเพ็ญ
ลอยเด่นอยู่ในนภา
ทรงกลดสดสี
รัศมีทอแสงงามตา
แสงจันทร์อร่าม
ฉายงามส่องฟ้า
ไม่งามเท่าหน้า
นวลน้องยองใย
งามเอยแสนงาม
งามจริงยอดหญิงชาติไทย
งามวงพักตร์ยิ่งดวงจันทรา
จริตกิริยานิ่มนวลละไม
วาจากังวาน
อ่อนหวานจับใจ
รูปทรงสมส่วน
ยั่วยวนหทัย
สมเป็นดอกไม้
ขวัญใจชาติ เอย.

Copyright by Mahidol University

บูชานักรบ

เพลงบูชานักรบ

น้องรักรักบูชาพี่ ที่มั่นคงที่มั่นคงกล้าหาญ
เป็นนักสู้เชี่ยวชาญ สมศักดิ์ชาตินักรบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่มานะที่มานะอดทน
หนักแสนหนักพี่ผจญ เกียรติพี่ขจรจบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่ขยันที่ขยันกิจการ
บากบั่นสร้างหลักฐาน ทำทุกด้านทำทุกด้านครันครบ
น้องรักรักบูชาพี่ ที่รักชาติที่รักชาติยิ่งชีวิต
เลือดเนื้อพี่พลีอุทิศ ชาติยงอยู่ยงอยู่คู่พิภพ.

Copyright by Mahidol University

หญิงไทยใจงาม

เพลงหญิงไทยใจงาม

เดือนพราวดาวแวววาวระยับ แสงดาวประดับส่งให้เดือนงามเด่น
ดวงหน้าโสภาเพียงเดือนเพ็ญ คุณความดีที่เห็นเสริมให้เด่นเลิศงาม
ขวัญใจหญิงไทยส่งศรีชาติ รูปงามพิลาสใจกล้ากาจเรื่องนาม
เกียรติยศก่อนปรากฏทั่วคาม หญิงไทยใจงามยิ่งเดือนดาวพราวแพรว

Copyright by Mahidol University

ดวงจันทร์ขวัญฟ้า

เพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า

ดวงจันทร์ขวัญฟ้า ชื่นชีวาขวัญพี่
จันทร์ประจำราตรี แต่ขวัญพี่ประจำใจ
ที่เทิดทูนคือชาติ เอกราชอธิปไตย
ถนอมแนบสนิทใน คือขวัญใจพี่ เอย.

Copyright by Mahidol University

ยอดชายใจหาญ

เพลงยอดชายใจหาญ

โอ้ยอดชายใจหาญ ขอสมานไมตรี
น้องขอร่วมชีวี กอบกรณีย์กิจชาติ
แม้สุดยากลำเค็ญ ไม่ขอเว้นเดินตาม
น้องจักสู้พยายาม ทำเต็มความสามารถ

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ค

คำสั่งการปรับปรุงวัฒนธรรม สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

Copyright by Mahidol University

เรื่อง การอนุญาตให้มีการละเล่นพื้นเมือง

จาก อตร.ม.

ถึง อสก.น.

ฉันรู้สึกเป็นเกียรติที่จะเรียนว่า ตามที่ น.สก.ได้วางระเบียบการว่าด้วยการควบคุมการละเล่นพื้นเมือง ฉบับลงวันที่ 30 มกราคม 2486 ให้ไว้แล้วนั้น

ม.ตร.เห็นว่าโดยเฉพาะการละเล่นพื้นเมืองที่ต้องขออนุญาตต่อพนักงานเจ้าหน้าที่ก่อนจึงเล่นได้ตามระเบียบข้อ 3 และตามระเบียบข้อ 6 มอบอำนาจให้กำนันผู้ใหญ่บ้านหรือคณะกรรมการอำเภอในเขตท้องที่ทุกจังหวัด ยกเว้นบางอำเภอในจังหวัดพระนครและธนบุรีบางแห่งเป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ใช้อำนาจในการอนุญาตและการควบคุมการละเล่นพื้นเมืองในเขตท้องที่ของตนแทน น.สก. นั้น

ม.ตร.เห็นว่า การละเล่นพื้นเมืองก็เป็นมหรสพชนิดหนึ่ง ซึ่งอาจมีประชาชนไปร่วมชุมนุมกันมากแล้วก่อความไม่สงบขึ้นได้ หรืออาจพลิกแพลงเล่นเกินขอบเขตกฎหมายก็ได้ จึงเป็นการสมควรที่จะให้การอนุญาตได้ผ่านเจ้าหน้าที่ตำรวจท้องที่เพื่อพิจารณาว่าสมควรจะส่งตำรวจไปควบคุมรักษาเหตุการณ์หรือไม่ด้วย

ฉะนั้น จึงเรียนมา หากเห็นสมควรจะได้ร่วมกันพิจารณาระเบียบนี้เพิ่มเติมดังเช่นในกรณีที่ น.สก.อนุญาตได้ตามที่ได้เรียนมาแล้วโดยหนังสือ ม.ตร. ที่ 5309/2486 ลงวันที่ 8 เมษายน 2486 และ น.สก.ได้ตอบรับส่งผู้แทนไปโดยหนังสือที่ 443/2486 ลง 13 เมษายน 2486 ก็ขอได้โปรดแจ้งผู้แทนไป ซึ่ง ม.ตร.ก็จะได้ตั้งผู้แทนร่วมพิจารณาถึงระเบียบในเรื่องนี้ที่เกี่ยวกับจังหวัดต่าง ๆ ทั่วไปด้วย แล้วจะได้แจ้ง วัน เวลา สถานที่ให้ผู้แทน น.สก.ทราบต่อไป.

ขอแสดงความนับถืออย่างสูง

พ.ต.อ. วสุมาลจันท

(วอน สุขุมาลจันท)

ผู้ช่วยอธิบดีกรมตำรวจฝ่ายปกครอง

Copyright by Mahidol University

ที่ ๔๐๔/2487 น.สก.

5 เมษายน 2487

เรื่อง ขอชี้แจงระเบียบการของ น.สก.

จาก หัวหน้าแผนกสารบรรณ สก.น.

ถึง สารวัตรตำรวจนครบาลบางรัก

ตามหนังสือของท่านที่ 402/2487 ลงวันที่ 4 เดือนนี้ ขอชี้แจงว่า การเล่นรำโทนนี้มีระเบียบของ น.สก. วางไว้ว่าอย่างไรหรือไม่ เพื่อจะได้กวดขันให้เป็นไปตามระเบียบของ น.สก. นั้น

ขอเรียนว่าการเล่นรำโทนนี้เป็นการเล่นพื้นเมือง แต่ น.สก.มิได้ระบุไว้ในประกาศว่าให้เล่นได้ทั่วไปโดยไม่ต้องขออนุญาต เพราะฉะนั้น เมื่อผู้ใดจัดให้มีการเล่นชนิดนี้ขึ้นในเขตอำเภอท้องที่ขึ้นในของ นบ.ก.ช. จำเป็นจะต้องขอรับอนุญาตจาก น.สก.เสียก่อนจึงจะจัดให้มีการเล่นชนิดนี้ขึ้นได้ และเมื่อได้ไปขออนุญาตไปแล้วจะต้องปฏิบัติตามข้อความที่ระบุไว้ในใบอนุญาตด้วย แต่การเล่นรำโทนนี้ ไม่มีผู้ใดมาขออนุญาตจาก น.สก.เลย คงเล่นไปตามความพอใจของตน ฉันเห็นว่าเป็นการเล่นที่ผิดพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละครพุทธศักราช 2485 เพราะฉะนั้น ขอได้โปรดขอดูใบอนุญาตจากผู้แสดงหรือผู้จัดให้มีการแสดงรำโทนนั้น เมื่อไม่มีใบอนุญาตของ น.สก.ก็ควรกวดขันห้ามปรามหยาบให้แสดงต่อไป ส่วนรายละเอียดในการที่จะจัดการอย่างไรต่อไปนั้น น.สก.ได้คิดต่อร่วมมือกับ ม.ตร. โดยส่งผู้แทนไปประชุมเพื่อปรึกษาหารือกันแล้ว.

ขอแสดงความนับถือ

(นายตรี อมาตยกุล)

Copyright by Mahidol University

สำเนาหนังสือสำนักงานเลขาธิการรัฐมนตรีถึงกระทรวงศึกษาธิการ รับที่ ๑๔๒ ๑๙ มี.ค.๔๕

ที่ ร. ๑๑๑๖/๒๔๘๕ สำนักนายกรัฐมนตรี

๑๙ มีนาคม ๒๔๘๕

เรื่อง การปรับปรุงวัฒนธรรม

จาก นายกรัฐมนตรี

ถึง รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ

ด้วยข้าพเจ้าเห็นว่า เวลานี้เป็นความจำเป็นที่ชาติไทยเราจะต้องพยายามส่งเสริมวัฒนธรรมของชาติให้เด่นขึ้นเสมอกับชาติพันธมิตร และอารยะชาติอื่นทั่ว ๆ ไป การที่ประชากรของชาติเป็นผู้มีอารยะธรรมสูงก็จะเป็นทางหนึ่งในอันที่จะช่วยให้รักษาความเป็นไทของชาติไว้ ฉะนั้น ข้าพเจ้าจึงขอวิงวอนท่านเป็นส่วนตัว ขอให้ช่วยข้าพเจ้าส่งเสริมปรับปรุงวัฒนธรรมให้ดีขึ้นขึ้น โดยขอให้ร่วมมือช่วยเหลือพร้อมเพรียงทุกวิถีทางเพื่อจะได้บรรลุถึงจักรุประสงค์โดยเร็ว สำหรับในขั้นต้นนี้ก็เกี่ยวด้วยเรื่องการส่งเสริมและการปฏิบัติตามรัฐนิยม และคำวิงวอนของข้าพเจ้า ซึ่งหวังจะเป็นทางร่วมใจกันทำให้โดยเร็วในทันที นอกจากจะขอความร่วมมือร่วมใจจากท่านในส่วนตัวแล้ว ยังใคร่ขอแรงให้ช่วยร้องขอภริยาและบุตรในครอบครัวให้ปฏิบัติเช่นเดียวกันด้วย ถ้าท่านได้ช่วยเหลือปฏิบัติตามได้ทุก ๆ ทางดังกล่าวนี้แล้ว ก็จะเป็นตัวอย่างแก่ข้าราชการในบังคับบัญชา และประชาราษฎรทั้งหลาย เวลานี้ปรากฏเสียงแพร่อยู่ทั่ว ๆ ไปว่าภริยารัฐมนตรีและข้าราชการผู้ใหญ่ไม่ใคร่ร่วมหมวด ซึ่งเป็นความจริง ข้าพเจ้าก็เคยพบเห็นด้วยตนเอง เมื่อเป็นเช่นนี้ประชาชนทั่ว ๆ ไปจึงพูดกันมากว่า ภริยารัฐมนตรีและข้าราชการผู้ใหญ่บังไม่ร่วม เขาจะร่วมทำไม ภริยาท่านผู้ใดบ้างที่ไม่ยอมปฏิบัติตามนโยบายดังกล่าวนี้ ถ้าข้าพเจ้าทราบก็จะได้แจ้งให้ทราบต่อไป ทั้งนี้ข้าพเจ้าหวังอย่างเต็มที่ว่าทางจะได้รับความร่วมมือร่วมใจจากท่านกับภริยาและบุตรในครอบครัวของท่านด้วยทั่วกัน เพื่อความเจริญรุ่งเรืองวัฒนาสถาพรของชาติไทยสืบไป.

ขอแสดงความนับถืออย่างยิ่ง

(ลงนาม) จอมพล ป. พิบูลสงคราม

Copyright by Mahidol University

ร่างประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี
เรื่อง ชี้แจงความหมายของรัฐนิยม

เนื่องจากประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี ว่าด้วยรัฐนิยมใช้ชื่อประเทศ ประชาชน และสัญชาติ ซึ่งได้ออกประกาศในราชกิจจานุเบกษาฉบับพิเศษ เล่ม ๕๖ ตอนที่ ๒๑ ลงวันที่ ๒๔ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๘๒ แล้ว และเนื่องจากสุนทรพจน์ของนายกรัฐมนตรีที่กล่าวทางวิทยุกระจายเสียงแด่ประชาชนชาวไทยทั้งมวลในอภิลักขิตสมัยแห่งงานเฉลิมฉลองวันชาติ ซึ่งได้ประกาศในราชกิจจานุเบกษาฉบับเดียวกันมีกล่าวถึงรัฐนิยมอยู่บ้างแล้วนั้น รัฐบาลเห็นสมควรชี้แจงความหมายของรัฐนิยมให้แจ้งชัดยิ่งขึ้น ดังต่อไปนี้

หน้าที่ของรัฐบาลแม้จะมีหลายอย่างหลายประการ และมีวงงานกว้างขวางเพียงไร ก็อาจสรุปความลงได้ว่าเป็นหน้าที่ที่ก่อสร้างความถาวรวัฒนาให้แก่ประเทชาติ

ความถาวรเป็นงานสำคัญยิ่ง ต้องทำก่อน แต่ความวัฒนานั้นก็จะละเลยเสียมิได้

จำเดิมแต่ประเทศไทยได้เข้าสู่ระบอบใหม่ รัฐบาลได้พยายามสร้างความถาวรให้สำเร็จลุล่วงไปได้แล้วหลายประการ เป็นต้นว่า ได้แก้ไขสนธิสัญญาจนได้รับอิสรภาพในการเมือง การศาล และการเศรษฐกิจ ได้ก่อสร้างกำลังป้องกันชาติให้แข็งแรงยิ่งขึ้น เพิ่มพูนความมั่นคงในทางการคลัง การเกษตร การพิทักษ์สันติสุขและอนามัยของประชาชน กับงานอื่น ๆ อีกหลายอย่างอันเป็นปัจจัยแห่งความถาวร

เพื่อให้งานที่ทำมาแล้ว และที่จะทำต่อไปได้ผลยั่งยืน ประชาชนชาวไทยจำต้องบ่มลักษณะขึ้นให้สมกับระบอบใหม่ ด้วยเหตุนี้ รัฐบาลจึงต้องสนใจในการสร้างความวัฒนาให้บังเกิดคู่กันไปกับความถาวรที่ได้พยายามทำมาแล้ว

แต่การสร้างความถาวรกับการสร้างความวัฒนานั้น วิธีการไม่เหมือนกัน การสร้างความถาวรอาจอาศัยกฎหมายบังคับได้ แต่การสร้างความวัฒนานั้น ไม่สะดวกที่จะใช้กฎหมาย รัฐบาลจึงได้จัดให้มีระเบียบการอันหนึ่งขึ้น เรียกว่า "รัฐนิยม"

รัฐนิยมมีลักษณะเช่นเดียวกับพระราชนิยมในสมัยก่อน ผิดกันแต่ว่าพระราชนิยมเป็นมติของพระมหากษัตริย์พระองค์เดียว ส่วนรัฐนิยมเป็นมติของรัฐ ซึ่งตั้งขึ้นโดยอนุโลมตามมติมหาชนเป็นประเพณีนิยมประจำชาติ

ชาวไทยผู้หวังความวัฒนาถาวรของชาติพึงพร้อมใจกันเคารพและปฏิบัติตามรัฐนิยมซึ่งรัฐบาลจะได้ประกาศในราชกิจจานุเบกษา

Copyright by Mahidol University

ระเบียบกรมศิลปากร
ว่าด้วยการควบคุมการเล่นพื้นเมือง

อาศัยอำนาจตามความในมาตรา 11 และมาตรา 12 แห่งพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการสงเคราะห์ พุทธศักราช 2485 และด้วยความเห็นชอบของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ กรมศิลปากรวางระเบียบการควบคุมการเล่นพื้นเมืองไว้ดังต่อไปนี้

1. การเล่นพื้นเมือง หมายความว่า การสนุกสนานใด ๆ อันเป็นประเพณี ที่นิยมในท้องถิ่นและเล่นกันในระหว่างราษฎร เพื่อความรื่นเริงในวันตรุษ สงกรานต์ หรือตามประเพณี ไม่เป็นอาชีพหรือเพื่อหารายได้

การเล่นกีฬาตามความนิยมของท้องถิ่น ถ้าหากมีดนตรี หรือการขับร้องหรือการฟ้อนรำประกอบ ถือว่าเป็นการเล่นพื้นเมือง ซึ่งต้องอยู่ในความควบคุมตามระเบียบนี้

2. การเล่นพื้นเมืองดังระบุต่อไปนี้ ให้เล่นได้โดยไม่ต้องขออนุญาต

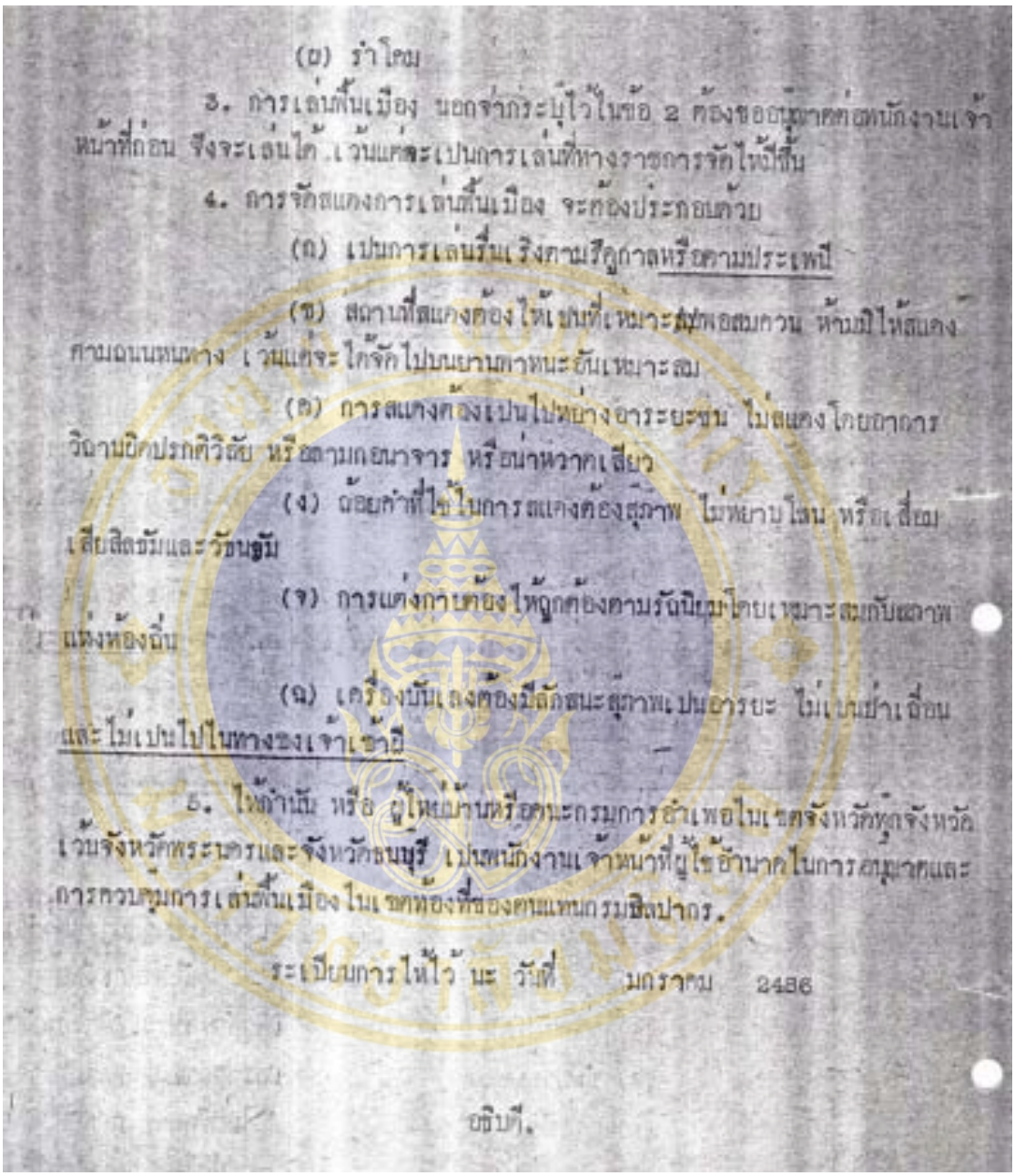
(ก) กุลาตีไม้
(ข) งูกินหาง
(ค) ฉุยฉาย
(ง) ชวงชัยรำ
(จ) ชักชา
(ฉ) ขอเมือง
(ช) เพลงระบำ
(ซ) เพลงพวงมาลัย
(ฌ) เพลงเกี่ยวข้าว
(ญ) เพลงเรือ
(ฎ) เพลงปรบไก่
(ฏ) ฟ้อนเชิง
(ฐ) แม่ศรี
(ฑ) หมอแคนหมอลำ
(ฒ) หมู่กรุม
(ณ) ระเบ็ง
(ด) รองเง็ง

"เรียน เลขาธิการสภาวัฒนธรรม
ฉันขอแก้เล็กน้อย คือ
เติมคำ "ประเพณี" ลงหลังคำว่า "ตามประเพณี"
เพราะการเล่นหลายอย่างในบัดนี้
นั้นไม่มีวัตถุประสงค์ นอกนั้นแก้คำเล็ก
น้อย ทั้งในหน้าต้นและหน้าหลัง"

(ลงชื่อ) ว. วิจิตรวาทการ

19 ม.ค. 86

Copyright by Mahidol University



(ฆ) รำโทน

3. การเล่นพื้นเมือง นอกจากระบุไว้ในข้อ 2 ต้องขออนุญาตต่อพนักงานเจ้าหน้าที่ก่อน จึงจะเล่นได้ เว้นแต่จะเป็นการเล่นที่ทางราชการจัดให้มีขึ้น

4. การจัดสถานการเล่นพื้นเมือง จะต้องประกอบด้วย

(ก) เป็นการเล่นรื่นเริงตามฤดูกาลหรือตามประเพณี

(ข) สถานที่สถานต้องให้เป็นที่เหมาะสมพอสมควร ห้ามมิให้สถานตามถนนหนทาง เว้นแต่จะได้จัดไปบนยานพาหนะอันเหมาะสม

(ค) การสถานต้องเป็นไปอย่างอารยะชน ไม่สถานโดยอาการวิฉาบยิคประกติวิสัย หรือตามกิริยาจาร หรือน่าหวาดเสียว

(ง) ถ้อยคำที่ใช้ในการสถานต้องสุภาพ ไม่พยาบาโสน หรือเสียดเสียดสีลามและวัฒนธรรม

(จ) การแต่งกายต้องให้ถูกต้องตามรัฐนิยมโดยเหมาะสมกับสถานที่แห่งท้องถิ่น

(ฉ) เครื่องบันเลงต้องมีลักษณะสุภาพเป็นอารยะ ไม่เป็นอำเภอน และไม่เป็นไปในทางชวนเจ้าเข้าผี

5. ให้กำนัน หรือ ผู้ใหญ่บ้านหรือคณะกรรมการอำเภอในเขตจังหวัดทุกจังหวัด เว้นจังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรี เป็นพนักงานเจ้าหน้าที่ผู้ใช้อำนาจในการควบคุมและการควบคุมการเล่นพื้นเมืองในเขตท้องที่ของตนแทนกรมศิลปากร.

ระเบียบการให้ไว้ ณ วันที่ มกราคม 2486

อธิบดี.

Copyright by Mahidol University

เรื่อง ระเบียบการเล่นพื้นเมือง

จาก กัมการสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ

ถึง เลขาธิการสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ

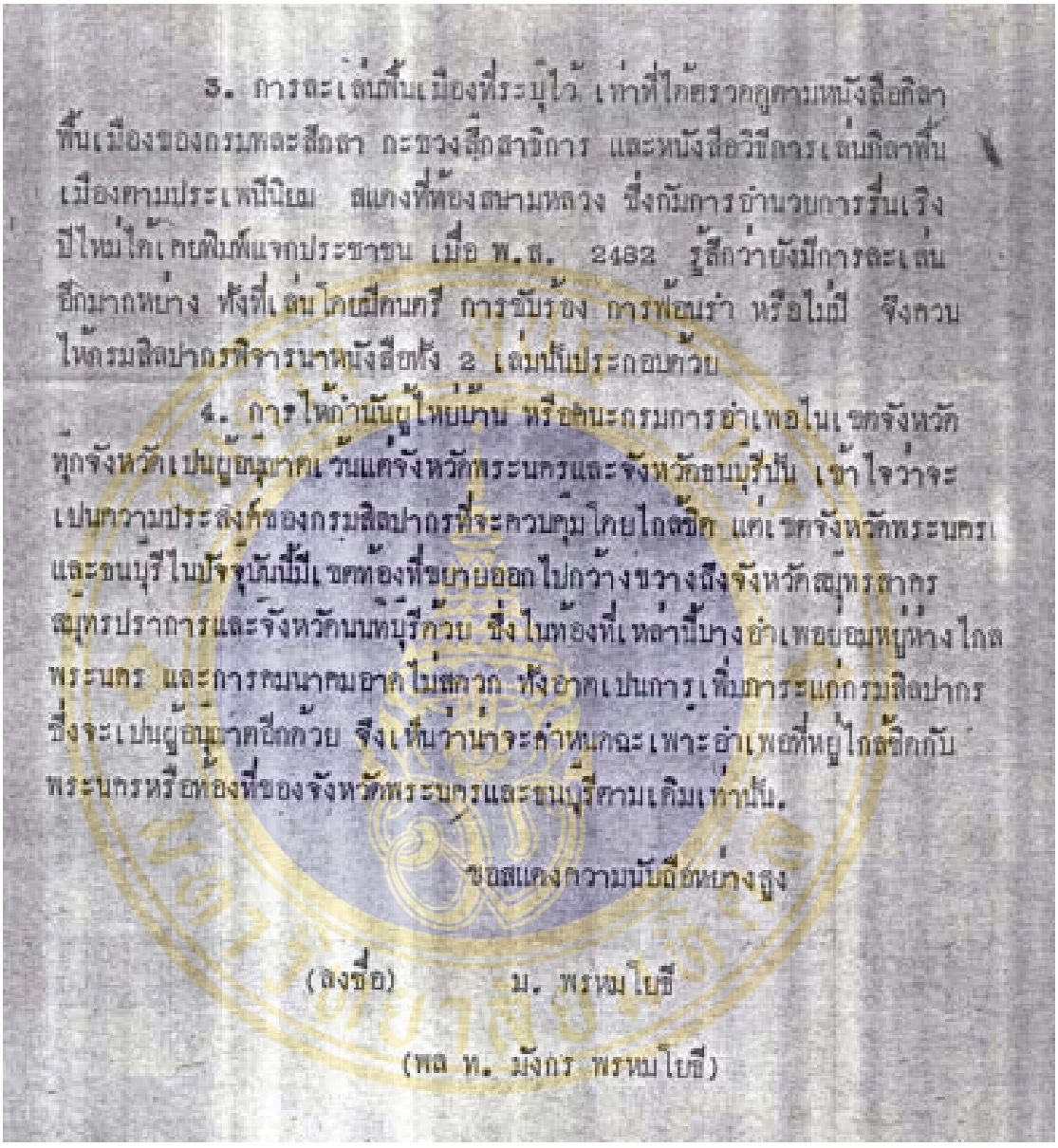
หนังสือที่ 245/2486 ลงวันที่ 18 มกราคม 2486 ส่งร่างระเบียบการควบคุมการเล่นพื้นเมืองให้พิจารณานั้น

ได้พิจารณาร่างระเบียบการของกรมสิลปากรแล้ว รู้สึกมีข้อข้องใจหยู่บางประการ กล่าวคือ

1. การวิเคราะห์ศัพท์คำว่า "การเล่นพื้นเมือง" นั้นน่าจะแก้ไขให้รัดกุมขึ้น คือที่ใช้คำว่า "การเล่นพื้นเมือง" นั้นน่าจะไม่ถูก เพราะคำในพระราชกฤษีกา ฯ ใช้ว่า "การฉะเล่น" กับที่ว่า "เล่นกันในระหว่างราสดร" ก็น่าจะแก้ฉบับคำเสียใหม่ ไม่จำเป็นจะต้องใช้คำว่า "ในระหว่างราสดร" เพราะอาดจะทำให้รู้สึกในเรื่องชั้นวรรนได้ และอาดเป็นปัญหาที่น่าคิดว่าคำว่า "ราสดร" จะรวมถึงพ่อค้า คหบดีและข้าราชการด้วยหรือไม่ ควนจะใช้คำว่า "ประชาชน" หรือ "พลเมือง" จะกะทัดรัดกว่า โดยแก้ความเสียใหม่ดังนี้ "การสนุกใด ๆ อันเป็นประเพณีที่ประชาชนนิยมในท้องถิ่นและเล่นกันเพื่อความรื่นเริงในวิสูกาล ไม่เป็นอาชีพหรือเพื่อเป็นรายได้"

2. ตามระเบียบนี้ได้ระบุการฉะเล่นพื้นเมืองไว้โดยไม่ต้องขออนุญาต กล่าวคือ เป็นการอนุญาตไว้ก่อนที่มีคำขอ ได้พิจารนาดูตัวบทในพระราชกฤษีกา ฯ มาตรา 11 มีความหมักว่า "ให้ขออนุญาตจากพนักงานเจ้าหน้าที่และได้รับอนุญาตก่อน จึงจะสนุกได้" ตามนัยแห่งข้อความนี้ ถ้าจะวินิจฉัยโดยเคร่งครัดตามกฎหมายแล้ว ก็น่าจะไม่ตรงตามความประสงค์ ซึ่งจำเป็นต้องมีบุคคลผู้ขออนุญาตเสียก่อน และการอนุญาตนั้นจะต้องเป็นฉะเพาะเรื่อง ฉะเพาะรายเท่าที่มีผู้ขออนุญาต ไม่ใช่เป็นการอนุญาตไว้ล่วงหน้าก่อน ซึ่งอาดทำให้เห็นไปได้ว่า ระเบียบนี้ได้ขยายความนอกเหนือจากตัวบทกฎหมาย แต่ถ้าจะพิจารนาถึงความเสียหายแล้วก็ไม่มีผู้เสียหายและอาดเป็นความสดวกในการปฏิบัติ ฉะนั้น จึงควนได้รับการพิจารนาว่า จะควนรักสาระเบียบของกฎหมายไว้ หรือว่าจะดำเนินการไปในทางสดวก

Copyright by Mahidol University



๓. การละเล่นพื้นเมืองที่ระบุไว้ เท่าที่ได้ตรวจดูตามหนังสือกิลา พื้นเมืองของกรมพละศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ และหนังสือวิธีการเล่นกีฬาพื้น เมืองตามประเพณีนิยม สนามหลวง ซึ่งกับการอำนวยการรื่นเริง ปีใหม่ได้เคยพิมพ์แจกประชาชน เมื่อ พ.ศ. 2482 รู้สึกว่ายังมีการละเล่น อีกมากหย่าง ทั้งที่เล่นโดยมีดนตรี การขับร้อง การฟ้อนรำ หรือไม่มี จึงควร ให้กรมศิลปากรพิจารณาพนังสือทั้ง 2 เล่มนั้นประกอบด้วย

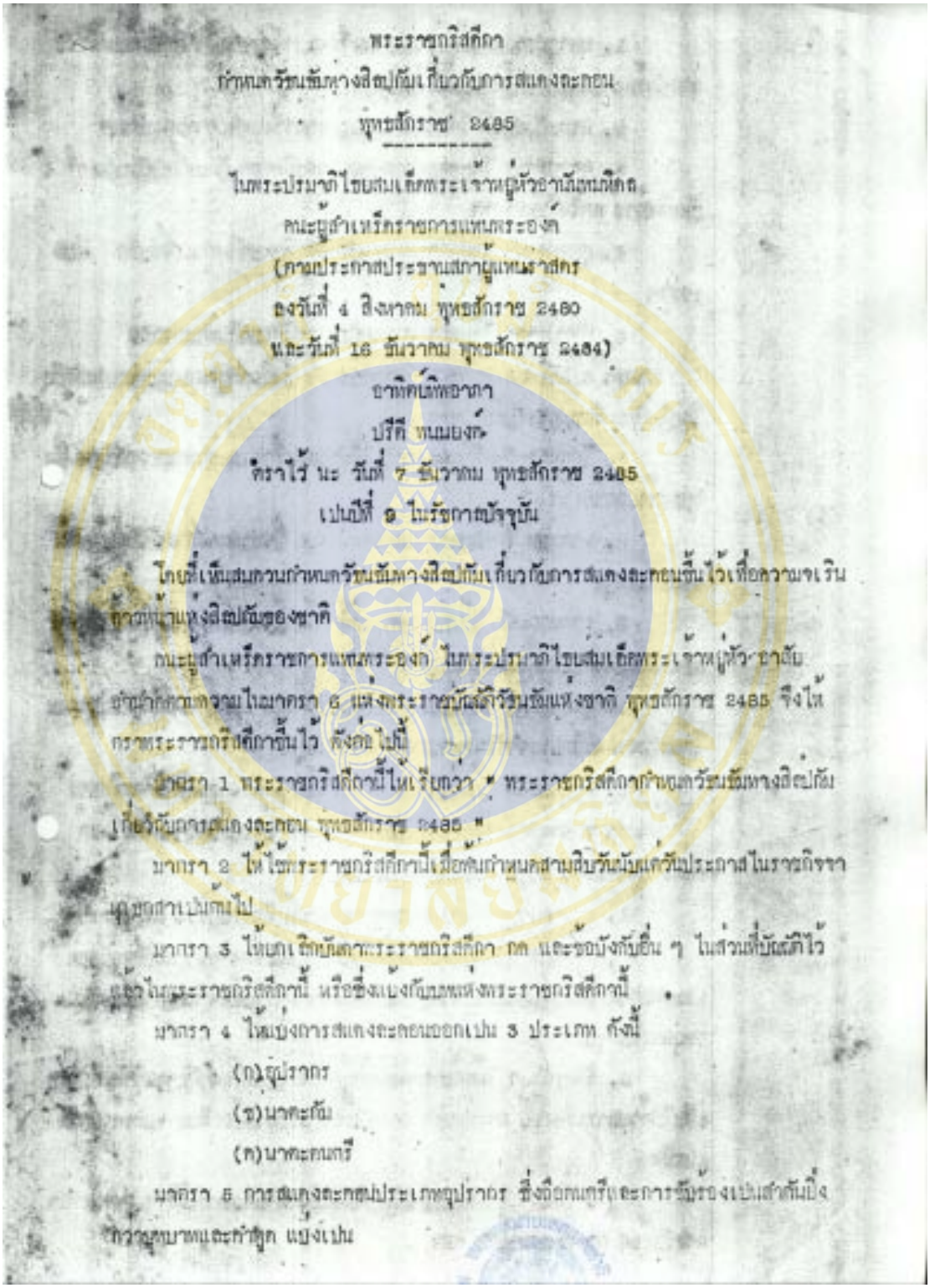
๔. การให้อำนาจผู้ใหญ่บ้าน หรือคณะกรมการอำเภอในเขตจังหวัด ทุกจังหวัดเป็นผู้อนุบาลเว้นแต่จังหวัดพระนครและจังหวัดธนบุรีนั้น เข้าใจว่าจะ เป็นความประสงค์ของกรมศิลปากรที่จะควบคุมโดยใกล้ชิด แต่เขตจังหวัดพระนคร และธนบุรีในปัจจุบันนี้มีเขตท้องที่ขยายออกไปกว้างขวางถึงจังหวัดสมุทรสาคร สมุทรปราการและจังหวัดนนทบุรีด้วย ซึ่งในท้องที่เหล่านี้บางอำเภอยังหย่างไกล พระนคร และการคมนาคมอาจไม่สะดวก ฯลฯ อาจเป็นการเพิ่มภาระแก่กรมศิลปากร ซึ่งจะเป็นผู้อนุบาลอีกด้วย จึงเห็นว่าน่าจะกำหนดฉะเพาะอำเภอที่หย่ใกล้ชิดกับ พระนครหรือท้องที่ของจังหวัดพระนครและธนบุรีตามเดิมเท่านั้น.

ขอแสดงความนับถือหย่างสูง

(ลงชื่อ) ม. พรหมโยธี

(พล ท. มังกร พรหมโยธี)

Copyright by Mahidol University



พระราชกฤษฎีกา
กำหนดวันขัตฤกษ์ทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการสวดสรรเสริญ
พุทธศักราช 2485

ในพระปรมาภิไธยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล
คณะผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์
(ตามประกาศประธานสภาผู้แทนราษฎร
ลงวันที่ 4 สิงหาคม พุทธศักราช 2480
และวันที่ 16 ธันวาคม พุทธศักราช 2484)
อาทิตย์ทิพอาชา
ปรีดี พนมยงค์
ตราไว้ ณ วันที่ 7 ธันวาคม พุทธศักราช 2485
เป็นปีที่ 9 ในรัชกาลปัจจุบัน

โดยที่เห็นสมควรกำหนดวันขัตฤกษ์ทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการสวดสรรเสริญขึ้นไว้เพื่อความเจริญก้าวหน้าแห่งศิลปกรรมของชาติ

คณะผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ในพระปรมาภิไธยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันท์มหิดล อาศัยอำนาจตามความในมาตรา 6 แห่งพระราชบัญญัติวันขัตฤกษ์แห่งชาติ พุทธศักราช 2485 จึงให้ตราพระราชกฤษฎีกาขึ้นไว้ ดังต่อไปนี้

มาตรา 1 พระราชกฤษฎีกานี้ให้เรียกว่า " พระราชกฤษฎีกากำหนดวันขัตฤกษ์ทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการสวดสรรเสริญ พุทธศักราช 2485 "

มาตรา 2 ให้ใช้พระราชกฤษฎีกานี้เมื่อพ้นกำหนดสามสิบวันนับแต่วันประกาศในราชกิจจานุเบกษาเป็นต้นไป

มาตรา 3 ให้ยกเลิกบัญชีพระราชกฤษฎีกา กค และข้อบังคับอื่น ๆ ในส่วนที่บัญญัติไว้แล้วในพระราชกฤษฎีกานี้ หรือซึ่งแย้งกับบทแห่งพระราชกฤษฎีกานี้

มาตรา 4 ให้แบ่งการสวดสรรเสริญออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

(ก) ยุปราภร
(ข) นาคะกัม
(ค) นาคะคนตรี

มาตรา 5 การสวดสรรเสริญประเภทยุปราภร ซึ่งถือกันว่าเป็นการบูชาอย่างสูงสุดและสำคัญ แบ่งเป็น

Copyright by Mahidol University

1. มหาอุปราคา ได้แก่การสดงเรื่องเล้าโลกซาบซึ้ง ซึ่งมีเค้าลนการรับรู้ การรับร้อง มีการทำบทบ้าง แต่ไม่ปิบทเจรจา

2. นาคะมัลนการี ได้แก่การสดงอุปราคาที่เบาลว่าบทมหาอุปราคา

3. จุลอุปราคา ได้แก่การสดงอุปราคาชนิดเบา มีทบเลียบรับเป็นเครื่อง บันเทิงบ้าง แต่ไม่ปิบทเจรจา

4. สุจอุปราคา ได้แก่การสดงอุปราคาชนิดเบาในทำนองขบรับ มีบท เจรจา

5. หัสอุปราคา ได้แก่การสดงอุปราคาชนิดเบาในทำนองกลอก

มาตรา 6 การสดงละครอุปะเภทมาคะกัม ซึ่งถือกำหุดและบัญญัติเป็นสำคัญ โดยไม่มีลนการรับรอง แบ่งเป็น

1. โสณมาคะกัม ได้แก่มาคะกัมที่มีทำนองเรื่องและสำนวนดวามสันสูง ซึ่งขยงด้วยดวามเล้าโลก

2. นาคะบา ได้แก่มาคะกอนเครื่องเครียด ซึ่งนำสดงการขัดกันแห่งเจตจำนงของมนุส

3. เวคมาคะกัม ได้แก่มาคะกอนที่ลื่นเต้น ซึ่งรบเร้าดวามรู้สึกบางรุนแรง และบางทีขยงด้วยดวามเศร้าสุด

4. ดูขมาคะกัม ได้แก่มาคะกอนเบาที่สนุก และบางทีมีลักสนะมีปากลน โดยนำสดงชีวิตประจำวันขยงด้วยดวามขำขัน

5. หัสยาคะกัม ได้แก่มาคะกอนเริงรมย์ในทำนองกลอกหรือวิจิตรพิสดาร

มาตรา 7 การสดงละครอุปะเภทมาคะนการี ซึ่งเฉลี่ยว่ามีลักษณะให้แก่ นการี การรับร้อง การรำ และบทบาท แบ่งเป็น

1. จุฬนาคะนการี ได้แก่มาคะกอนเริงรมย์ มีการรับร้อง การฟ้อนรำ

2. นัฏนาคะ ได้แก่มาคะกอนซึ่งดูดดื่มถอเป็นเรื่อง ดวามสำคัญอยู่ที่ลาก และทัสนาคะ ซึ่งเปลี่ยนไปเป็นลำดับ มีการฟ้อนรำ การรับร้อง และการถอเรียบ-เหตุการณ์ปัจจุบัน

3. วิจิตรนัฏนา ได้แก่มาคะกอนซึ่งดูดดื่มถอเป็นเรื่อง มีลาทวิจิตรพิสดาร เจือไปด้วยการเริงรมย์ การฟ้อนรำ การรับร้อง และการถอเรียน ขยงด้วยลาก เนรมิต

4. วิทยนัฏนา ได้แก่การบังเกิดซึ่งมีลัญญาก ฉากสดงสั้น ๆ การฟ้อนรำ การรับร้อง การสดงตามถัน ฯลฯ

Copyright by Mahidol University

มาตรา ๘ การสแดงละคอนที่จัดทำเป็นอาชีพ หรือมีรายได้ หรือการสแดงละคอนในที่สาธารณะ หรือในที่ที่มีผู้ดูเป็นจำนวนมากพอสมควร และมีลักษณะอันมิใช่เป็นการสแดงเพื่อความเพลิดเพลินเป็นส่วนตัว ต้องอยู่ในประเภทหนึ่งประเภทใดดังที่กล่าวไว้ในมาตรา ๕ มาตรา ๖ หรือมาตรา ๗ ห้ามมิให้สแดงเป็นอย่างอื่นนอกจากที่กล่าวนี้ เว้นแต่จะได้รับอนุญาตจากเจ้าหน้าที่ซึ่งได้รับมอบหมายเป็นพิเศษเฉพาะกรณี

มาตรา ๙ การสแดงละคอนเรื่องใด ๆ ที่อยู่ในประเภทหนึ่งประเภทใดดังกล่าวไว้ในมาตรา ๕ มาตรา ๖ หรือมาตรา ๗ จักต้องได้รับอนุญาตก่อนจึงจะสแดงได้ และเมื่อได้รับอนุญาตแล้วจักต้องปฏิบัติตามเงื่อนไขของการอนุญาตตามที่กำหนด

มาตรา ๑๐ ให้กรมศิลปากรเป็นผู้มีหน้าที่ยู่ควบคุมการสแดงละคอนและดนตรี เพื่อการนี้ให้มีอำนาจ

(๑) วินิจฉัยว่าการสแดงละคอนซึ่งเป็นปัญหาตามมาตรา ๘ ว่าต้องอยู่ในประเภทหนึ่งประเภทใดดังที่กล่าวไว้ในมาตรา ๕ มาตรา ๖ หรือมาตรา ๗ หรือไม่ ผู้มีส่วนได้เสียที่ไม่พอใจในคำวินิจฉัยนี้ มีสิทธิยื่นคำอุทธรณ์ต่อสภาวัฒนธรรมแห่งชาติได้ภายในเจ็ดวันนับแต่วันทราบคำวินิจฉัย คำวินิจฉัยของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นที่สุด

(๒) อนุญาตให้มีการสแดงละคอนซึ่งไม่ตรงกับประเภทที่กำหนดไว้ในมาตรา มาตรา ๖ หรือมาตรา ๗ ได้ ในกรณีที่เห็นสมควรเป็นครั้งคราว

(๓) กำหนดระเบียบการดำเนินการเกี่ยวกับของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติในเรื่องต่อไปนี้

(ก) ระเบียบการขออนุญาตสแดงละคอนและเงื่อนไขที่ต้องปฏิบัติเมื่อได้รับอนุญาตให้สแดงละคอนได้

(ข) ระเบียบการควบคุมการสแดงละคอน เช่น ประเภท การสแดงบทประดิษฐ์ การสแดง ฤกษ์ ยิธีเป็นผู้สแดง ประเภทผู้ดู และการจัดให้มีการรอบรู้

(ค) ระเบียบการควบคุมดนตรี กำหนดการบันเทิง ประเภทการบันเทิง วิธีบันเทิงเหล่านี้เป็นต้น

มาตรา ๑๑ การละเล่นเพื่อการพื้นเมืองใดประเพณีนิยมของท้องถิ่นใดอยู่แล้วไปนั้น ถ้าจะได้มีการขัดขืนหรือฝ่าฝืนต่อคำสั่งของเจ้าหน้าที่ในทางที่ควรแล้วไม่ต้องขออนุญาตล่วงหน้าก็ได้ แต่ให้ขออนุญาตจากเจ้าหน้าที่และได้รับอนุญาตก่อน จึงจะสแดงได้

ให้กรมศิลปากรเป็นผู้มีหน้าที่ยู่ควบคุม และให้มีอำนาจออกระเบียบโดยความเห็นชอบของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ กำหนดการละเล่นพื้นเมืองที่จะอนุญาตการ

Copyright by Mahidol University

ละเล่น วิธีเล่น เครื่องมือเครื่องใช้ประกอบการละเล่นหรือสิ่งอื่นใดอันเป็นการชักหรือนิดก่อวัฒนธรรม ลีลาอันหรือความก้าวหน้าของชาติอันจะนำมาสแกงไม่ได้

มาตรา 18 บำนาญการอนุมัติหรือการควบคุมตามมาตรา 10 หรือมาตรา 11 นี้ กรมสิปปากรจะมอบให้ข้าหลวงประจำจังหวัดหรือบุคคลใดเป็นผู้มีอำนาจเจ้าพนักงานใช้อำนาจคณะกรรมสิปปากรภายในเขตของสิ่งนั้นก็ได้

มาตรา 19 ผู้ใดฝ่าฝืนมาตรา 8 หรือมาตรา 9 หรือฝ่าฝืนคำสั่งของพนักงานเจ้าหน้าที่ มีความผิดต้องระวางโทษดังที่บัญญัติไว้ในมาตรา 15 แห่งพระราชบัญญัติรักษาโบราณวัตถุ พุทธศักราช 2465

มาตรา 14 ให้นายกรัฐมนตรีรักษาการตามพระราชกฤษฎีกานี้

ผู้รับสนองพระบรมราชโองการ

จอมพล ป. พิบูลสงคราม

นายกรัฐมนตรี

สำเนาถูกต้อง.

ม.เอก ชูยุกติ ศักดิ์

บำรุง ทรงวิ

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายศิริวัฒน์ ฉัตรเมธี
วัน เดือน ปีเกิด	19 มีนาคม 2517
สถานที่เกิด	จังหวัดสุพรรณบุรี ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, พ.ศ. 2536 - 2539 สาขาวิชาดนตรีศึกษา
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	พ.ศ. 2539 - ปัจจุบัน โรงเรียนสอนดนตรีเอื้อมอารีย์ ตำแหน่ง: ผู้ช่วยฝ่ายวิจัยและพัฒนา, หัวหน้าภาควิชาเครื่องลมและเครื่องกระทบ

Copyright by Mahidol University

Executive Summary

The study "The analysis of Phleng Ram Wong Mattrathan" tends to study the form and development of Phleng Ram Wong Mattrathan which is developed from folk play to modern one. The contents are divided as follow

1. History and development of Phleng Ram Wong Mattrathan
2. Musical form of Phleng Ram Wong Mattrathan
3. Roles of Phleng Ram Wong Mattrathan

The analysis is done by the method of Musicology to study the relationship between musical development and system used in the composition of Phleng Ram Wong Mattrathan.

1. History and development of Phleng Ram Wong Mattrathan

Under the government of Marshal P. Piboolsongkram (2480 – 2487 B.E.), the cultural revolution policy affected some of Thai lifestyles, traditions and culture to be altered in accordance with those civilized countries. As a result, some traditions and culture considered as obsolete are dismissed New traditions and culture are established and set as rules for all citizens to follow in order to lead the country to civilization.

Phleng Ram Wong Mattrathan is one of the new cultural establishment which its development is parallel to the political ideal.

World War II is the period of power division and clashing between democracy and communism with the U.S. as a leader of the former and the U.S.S.R. of the latter. These two extremely different disciplines also reflect in the thought of culture.

Culture in the view of democracy is seen as something to bring people together. On the contrary. The communistic view considers culture as illusive and makes people blind. People cannot

Copyright by Mahidol University

be in harmony and society will not get stronger. The cultural thought, thus, is one of the devices to separate the civilization of countries in Europe.

The attempt to set the new trend in administration affect people's understanding. As a consequence, the government has to adjust the administration plan and regulation many times. The explanations of rules and regulation are announced to people quite often to make them understand and practice suitably.

2. Musical form of Phleng Ram Wong Mattrathan

The songs used in the analysis are those being popularized and note recorded by National Fine Arts Department. Note recorded by Pisanu Chaembang, written by Kamjon Amornwech, and revised by Montri Tramote. The book is published to publicize Phleng Ram Wong Mattrathan is 2500 B.E. with the continuation until 2514 B.E.

Name - Songs	Composer
1. garm Saeng Duen	Montri Tramote
2. Chau Thai	Montri Tramote
3. Ram Si Mah Ram	Montri Tramote
4. Khun Duen Ngai	Montri Tramote
5. Dok Mai Khong Chart	Montri Tramote
6. Duang Tchan Wan Phen	Montri Tramote
7. Boochah Nak-rob	Aur Suntondsanaj
8. Ying Thai Tchai Ngarm	Aur Suntondsanaj
9. Dung Tchan Khwan Fah	Aur Suntondsanaj
10. Yod Chai Tchai Harn	Aur Suntondsanaj

Phleng Ram Wong Mattrathan are songs used in supporting with Ram Wong (Thai Dance) to make it more fun. Some elements of the melody invite people to join the fun and this kind of melody becomes famous at later time.

Researcher has analyzed the form of Phleng Ram Wong Mattrathan by the method of Musicology to study the structure of Phleng Pam Wong Mattrathan's melody which is unique for

Copyright by Mahidol University

the new composed Phleng Ram Wong. The analysis consists of

1. Scales
2. Form
3. Melody
4. Rhythm

The analysis is also to find the origin of Phleng Ram Wong Mattrathan and the influence on the composition of Phleng Ram Wong Mattrathan by National Fine Arts Department.

3. Roles of Phleng Ram Wong Wattrathan

As society and culture have changed, the use of Ram Wong Mattrathan as a local play has decreased since other kinds of music replace the local tune. The status of Ram Wong Mattrathan now has changed from the popular local play into the studied in the curriculum of formal Education and the songs are recorded by new technology.

3.1 The Roles of Phleng Ram Wong Mattrathan at Former Time

Phleng Ram Wong Mattrathan is used to propagate the political ideas of developing the country to be equivalent to those civilized ones in the area of national culture support. Since the performing arts is one way to show country potential, Phleng Ram Wong Mattrathan is used as an example of cultural revolution as a medium between the government and its allies in the welcome performance to the honoured guests from abroad conducted by the government.

After the National Fine Arts Department conduct the performance of Ram Wong Mattrathan and people begin to understand it, Ram Wong becomes the performing of fun for those who are distressed from war atmosphere and from strictness of the government. When the government introduces Ram Wong Mattrathan to people, They willingly welcome and accept Phleng Ram Wong Mattrathan as a part of folk play. Actually, the play Ram Wong Mattrathan is the new invention in the period of Marshal P. Piboolsongkram using the popularity of the play Ram Tong as a way to develop the play Ram Wong Mattrathan.

3.2 The Rloes of Phleng Ram Wong Mattrathan in Education at Present

After Ram Wong Mattrathan is introduced in 2487 B.E. and gains popularity, at present it is not as famous as in the former time. As time passes, the status of Ram Wong Mattrathan changes from a play in spare time into a basic study of Thai performing arts at present.

The learning of Ram Wong Mattrathan is included in the curriculum of Matthayom one. From the book “The Learning of Ram Wong Mattrathan” There is explanation for history of Ram Wong mattrathan and the study of the National Fine Arts Department’s styles of dance.

Copyright by Mahidol University

Ram Wong Mattrathan is set in the curriculum as the basic study of performing arts. In order to help learners be skillful in Thai performing arts, Ram Wong Mattrathan is used in place of the study of real dance – such as Khon, male, female characters. The learning of Ram Wong Mattrathan is one of the choices for learners to understand the basic of performing arts.

As for the meaning of the song, it is the first thing to be explained about phleng Ram Wong Mattrathan according to he curriculum of formal education. This helps learners undertand the meanings of the songs they have to perform and also establish some morals of the songs to learners. After that is the explanation of the action and style of dance used for the song which is learned altogether with the singing of Phleng Ram Wong.

Copyright by Mahidol University