



๕ ๔ ๒.ค. 2545

เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2544

ISBN 974-04-0929-6

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วพ
๑๑๓๓พ
๒๕๔๔
๓.๒

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน

เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

สร้อยจันทร์ น้อยสอาด

นางสาวสร้อยจันทร์ น้อยสอาด
ผู้วิจัย

นางสาวสร้อยจันทร์ น้อยสอาด

นางสาวสร้อยจันทร์ น้อยสอาด

ศป.บ., ศศ.ม.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์
กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์
ค.บ., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

วิชา คางคก

วิชา คางคก

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

ประธานกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ถิ่นถ่อมวงศ์ Ph.D.

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ถิ่นถ่อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเนน

เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2544

ผู้จัดทำ น้อยสอาด

นางสาวศรีจันทร์ น้อยสอาด

ผู้วิจัย

นายสนอง คลังพระศรี

ศป.บ., ศศ.ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ อินทรสุณานนท์

กศ.บ., กศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ล้อมล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

ศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุณานนท์

กศ.บ., กศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ล้อมล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ล้อมล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน สำเร็จได้เพราะได้รับความอนุเคราะห์จากบุคคลหลาย
ท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณอาจารย์สนอง คลังพระศรี ประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้คำ
ปรึกษาและสละเวลาอันมีค่าดูแลคุณภาพของวิทยานิพนธ์ อีกทั้งมอบความรู้และแนะแนวทางจัน-
ตอนต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ต่อการทำงานวิจัย

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรณ
จรรย์ยานนท์ ที่ได้มอบความรู้ คำแนะนำต่าง ๆ ตลอดจนชี้แนะแนวทางงานวิจัยเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ ที่กรุณาตรวจสอบและ
ชี้แนะประเด็นเพิ่มเติม ทำให้งานวิจัยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณอาจารย์ทองคำ พันนัทธี อาจารย์พยนต์และอาจารย์นาฎยา สุวรรณ-
ทรัพย์ อาจารย์ประยุทธ์ พรณวรรณ ที่ให้คำปรึกษาและข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย

ขอขอบคุณอาจารย์ฤๅ สิงคเสถิต อาจารย์วสันต์ชาย อัมโษษฐ์ อาจารย์ปราโมทย์ ค่าน-
ประดิษฐ์ ที่มอบความเมตตาและกำลังใจเสมอมา ขอขอบคุณคุณจิตตพันธ์ แสนเมือง คุณวิทยา วรรณิ-
คุณธนาท์ ธัญญหาร คุณรัศมี เอื้ออารีย์ไพศาล และคุณเอกราช แพร่ม่วง อีกทั้งขอบคุณเพื่อนสมาชิก
ดนตรีวิทยา รุ่น 4 ทุกท่าน ที่ให้คำปรึกษาและให้ความช่วยเหลือ

ขอบคุณคุณอารีรัตน์ เรืองกำเนิด คุณอรณพ ภิรมย์ประเมศ คุณจิตวีร์ ศรัทธาธรรมคุณ
และคุณเกรียงไกร วิบูลย์ผล ที่ให้ความช่วยเหลือแก้ไขปัญหาค้นคว้าต่าง ๆ แก่ผู้วิจัย

ขอบคุณบรรดาพ่อเพลงแม่เพลงที่ได้ถ่ายทอดเพลงของปทุมธานีเพื่อการศึกษา

ขอขอบคุณสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติที่สนับสนุนและมอบทุน
อุดหนุนในการทำวิจัย

ขอบคุณผู้ที่ให้ความช่วยเหลือทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม ณ ที่นี้

ท้ายสุดผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณบิดามารดา ผู้ซึ่งเป็นกำลังใจและสนับสนุนการศึกษา
เสมอมา

ศรีจันทร์ น้อยสอาด

4136035 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : เพลงโนเน / เพลงลำภาข้าวสาร / เพลงระบำพื้นบ้าน / ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

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

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันและลักษณะเฉพาะทางดนตรี ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ สรุปผลการวิจัยโดยการพรรณนาวิเคราะห์ ตามกระบวนการทางมานุษยดนตรีวิทยา

ผลการวิจัยพบว่า (1) เพลงโนเน สันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงร้องเล่นประกอบการทำโกลกเป็งขนมจีนในงานมงคล มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการทำงานของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมเป็นเครื่องบันเทิงใจให้กับชาวบ้าน (2) เพลงลำภาข้าวสาร เกิดตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงร้องขอเรียบไรบริจาคข้าวสารเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงประกอบกิจกรรมลำภาข้าวสารของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นสื่อในการสร้างและกระตุ้นความศรัทธาของชาวบ้านต่อพุทธศาสนา (3) เพลงระบำพื้นบ้านไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด นิยมเล่นในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้านตามเทศกาล หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องบันเทิงใจของชาวบ้าน บทร้องของเพลงทั้ง 3 สะท้อนภาพทางด้านวิถีชีวิตและสังคมชนบทของไทย

ลักษณะเฉพาะทางดนตรีพบว่า (1) เพลงโนเน มีรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ G- A และ D-E, บันไดเสียงเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองเป็นการกระโดดข้ามขึ้นและเรียงลำดับขึ้นในตอนท้าย กระสวนจังหวะค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน พิสัยของเสียงคือ E-D* การบรรจุคำร้องมีทั้งการร้องแบบเนื้อเต็มและแบบเนื้อเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน (2) เพลงลำภาข้าวสาร มีรูปแบบ Ternary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ G-A และ B-E บันไดเสียงเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการกระโดดข้ามขึ้น ลาดลงตามลำดับขึ้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขึ้นสู่เสียงสูง กระสวนจังหวะไม่กระชั้นค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือ E-E* การบรรจุคำร้องเป็นการร้องแบบเนื้อเต็มและแบบเนื้อเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน (3) เพลงระบำพื้นบ้านมีรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือ D-E และ A-G บันไดเสียงเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขึ้นเป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอและมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขึ้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน กระสวนจังหวะไม่กระชั้นค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือ E-D* การบรรจุคำร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและพบการวัดเสียง เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

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

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

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

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

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

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

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ.....ค	
บทคัดย่อภาษาไทย.....ง	
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ	
สารบัญ.....ฉ	
สารบัญภาพ.....ช	
สารบัญแผนผัง.....ฅ	
สารบัญตาราง.....ฉ	
สารบัญกราฟ.....ด	
บทที่ 1 บทนำ.....1	
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย.....1	
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....3	
1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ.....4	
1.4 ขอบเขตของการวิจัย.....4	
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น.....4	
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย.....5	
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....7	
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย	
2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยคดีรีวิทยา.....7	
2.1.1.1 แนวคิดการศึกษาด้านประวัติศาสตร์.....7	
2.1.1.2 แนวคิดด้านบทบาทหน้าที่.....8	
2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน.....8	
2.1.2.1 แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้าน.....8	
2.1.2.2 แนวคิดด้านคติชนวิทยา.....10	

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	262
6.1 สรุปผลการวิจัย.....	262
6.1.1 สภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร.....	262
และเพลงระบำพื้นบ้าน	
6.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน.....	263
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน	
6.2 อภิปรายผล.....	264
6.2.1 การศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน.....	264
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน	
6.2.2 ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน.....	272
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน	
6.3 ข้อเสนอแนะ.....	275
บรรณานุกรม.....	277
มุลานุกรม.....	282
ภาคผนวก.....	283
ประวัติผู้วิจัย.....	356
Executive Summary.....	357

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดปทุมธานี.....	19
ภาพที่ 2 สภาพบ้านเรือนบริเวณฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยาในอำเภอสามโคก.....	20
ภาพที่ 3 ขั้นตอนการต้มแป้ง.....	44
ภาพที่ 4 การโหลกแป้งขนมจีน.....	45
ภาพที่ 5 การเล่นเพลงโนเนนขณะโหลกแป้งขนมจีน.....	46
ภาพที่ 6 การนวดแป้ง.....	46
ภาพที่ 7 การกรองแป้ง.....	46
ภาพที่ 8 การโรยเส้น.....	47
ภาพที่ 9 การช้อนเส้นให้สะเด็ดน้ำ.....	47
ภาพที่ 10 การจับเส้น.....	47
ภาพที่ 11 การตัดบาตรพระร้อย ณ วัดหงส์ปทุมวาต	58
ภาพที่ 12 การล่ำภาข้าวสาร.....	59
ภาพที่ 13 สมเด็จพระเทพรัตนฯ เสด็จทอดพระเนตรการแสดงถวายของคณะล่ำภาข้าวสาร.....	67
จังหวัดปทุมธานีในงานตัดบาตรพระร้อย ณ พระตำหนักจักรีรังนกฯ จังหวัดนนทบุรี	
ภาพที่ 14 คณะล่ำภาข้าวสารขณะเตรียมตัว.....	68
ภาพที่ 15 คณะล่ำภาข้าวสารเริ่มเคลื่อนขบวน.....	68
ภาพที่ 16 การแสดงล่ำภาข้าวสารของนักเรียนโรงเรียนวัดคลองสระ.....	69

สารบัญแผนผัง

หน้า

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



สารบัญตาราง

หน้า

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

สารบัญตาราง (ต่อ)

หน้า

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

สารบัญกราฟ

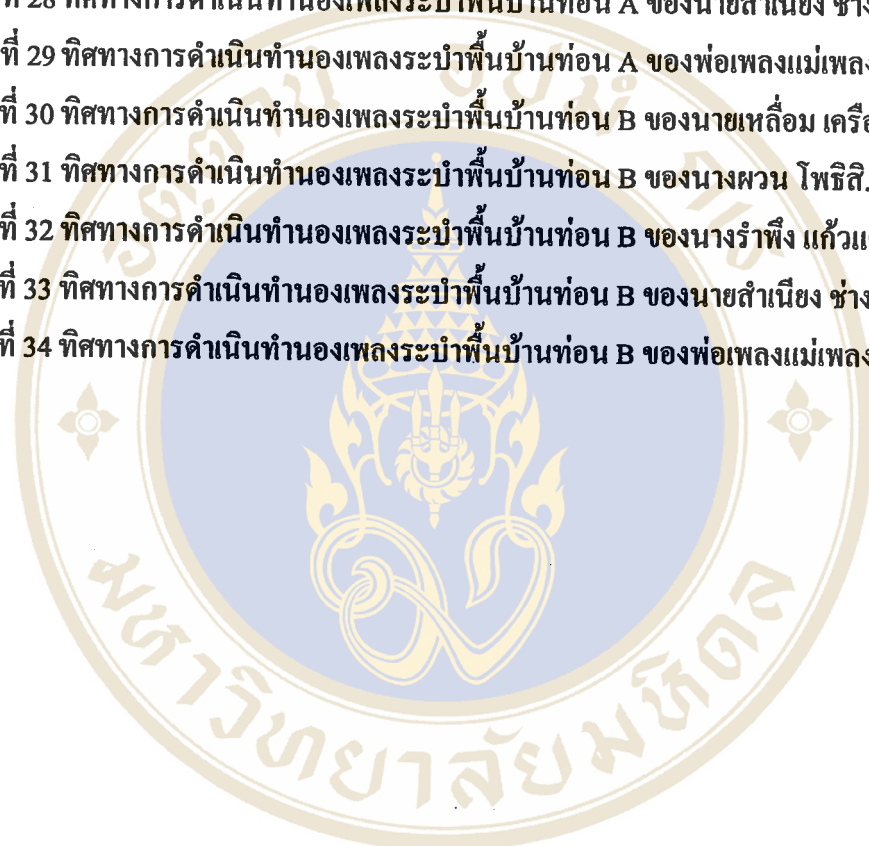
หน้า

กราฟที่ 1 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....	97
กราฟที่ 2 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางผวน โพธิ์สี.....	99
กราฟที่ 3 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....	101
กราฟที่ 4 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน.....	103
กราฟที่ 5 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....	105
กราฟที่ 6 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนางผวน โพธิ์สี.....	107
กราฟที่ 7 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....	109
กราฟที่ 8 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน.....	110
กราฟที่ 9 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....	160
กราฟที่ 10 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางผวน โพธิ์สี.....	162
กราฟที่ 11 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง.....	164
กราฟที่ 12 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์.....	166
กราฟที่ 13 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา.....	168
กราฟที่ 14 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของวันโชค พัทรมุกดากรณ์.....	170
กราฟที่ 15 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเฉลียว สุทธาวาส.....	172
กราฟที่ 16 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน....	174
กราฟที่ 17 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....	176
กราฟที่ 18 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางผวน โพธิ์สี.....	178
กราฟที่ 19 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง.....	180
กราฟที่ 20 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์.....	182
กราฟที่ 21 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา.....	183
กราฟที่ 22 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของวันโชค พัทรมุกดากรณ์.....	185
กราฟที่ 23 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาส.....	187
กราฟที่ 24 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน....	188
กราฟที่ 25 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ.....	228
กราฟที่ 26 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางผวน โพธิ์สี.....	230

สารบัญกราฟ (ต่อ)

หน้า

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



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

การดำเนินชีวิตของมนุษย์ที่ปรากฏเห็นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน หากศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้ง จะพบว่าล้วนแต่ดำรงอยู่ภายใต้กรอบคำว่า “วัฒนธรรม” ทั้งสิ้น โดยอาศัยกระบวนการเรียนรู้ นับตั้งแต่การรับมา สังคม ปรับปรุง สร้างสรรค์ และถ่ายทอด ตลอดจนใช้ระยะเวลาในการปรับตัวเพื่อการดำรงอยู่

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

วัฒนธรรมด้านการละเล่นเพลงพื้นบ้านของไทยมีหลายประเภท โดยมากแบ่งตามลักษณะท้องถิ่นต่าง ๆ นับตั้งแต่ระดับชุมชน หมู่บ้าน อำเภอ จังหวัด และภาค เป็นต้น เช่น ขับชอของภาคเหนือ, หมอลำและกันตรึมของภาคอีสาน, เพลงน้อยและเพลงอีแซวของภาคกลาง, เพลงบอก และเพลงขาน้องของภาคใต้ เป็นต้น

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

เพลงพื้นบ้านของจังหวัดปทุมธานีที่สำคัญและเป็นเพลงที่นิยมร้องเล่นเฉพาะที่ปทุมธานี ได้แก่ เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน เนื่องจากโอกาสในการร้องมีเพียงในเทศกาล หากนอกเทศกาลจะไม่ได้ยินชาวบ้านร้องกัน ส่วนมากมักเกี่ยวข้องกับประเพณีการทำบุญ

หรืองานมงคลของชุมชน เช่น เพลงโนเนนนิมเล่นเวลาโศลกแข่งเพื่อทำขนมจีนในงานต่าง ๆ เพลงลำภาข้าวสารนิมเล่นฤดูน้ำหลากหรือออกพรรษา และเพลงระบำพื้นบ้านนิมเล่นในช่วงตรุษสงกรานต์ เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากความจำเป็นทางด้านภูมิศาสตร์และฤดูกาลที่เหมาะสม

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

...การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมย่อมเปลี่ยนแปลงตามเงื่อนไขและกาลเวลา เมื่อมีการประดิษฐ์หรือค้นพบสิ่งใหม่ ๆ วิธีใหม่สามารถแก้ไขและตอบสนองความต้องการของสังคมได้ดีกว่าย่อมทำให้เกิดความนิยมและเลิกใช้วัฒนธรรมเดิม การจะรักษาวัฒนธรรมเดิมไว้ได้จึงต้องปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาวัฒนธรรมนั้นให้เหมาะสม มีประสิทธิภาพตามยุคสมัย...

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

โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านในประเทศไทยปัจจุบันเป็นไปตามกระแสสภาวะเศรษฐกิจและสังคมของโลกยุคใหม่ จากเมืองเกษตรกรรมแต่เดิมชาวบ้านส่วนใหญ่ใช้ชีวิตผูกพันอยู่ในท้องไร่ท้องนาหรือแม่น้ำลำคลองต่าง ๆ แวดล้อมด้วยธรรมชาติ ผู้คนในแต่ละชุมชนอาศัยอยู่ไม่หนาแน่น การแข่งขันด้านอาชีพจึงไม่สูง หลังจากเสร็จสิ้นจากการกิจในแต่ละวัน ชาวบ้านมีเวลาไปมาหาสู่และพักผ่อนกันมาก ทำให้มีโอกาสดัดแปลงการเล่นต่าง ๆ เพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อย แต่ปัจจุบันสังคมไทยกลายเป็นเมืองที่มีผู้คนอาศัยอยู่หนาแน่น การแข่งขันด้านอาชีพค่อนข้างสูง และต้องอาศัยความเจริญทางด้านเทคโนโลยีและการคมนาคมมาช่วยมากขึ้น มีผลทำให้การพบปะกันของชาวบ้านน้อยลง การประกอบกิจกรรมร่วมกันของชุมชนก็ลดน้อยตามด้วย ไม่มีเวลาและโอกาสมาร้องรำทำเพลงเหมือนอย่างแต่ก่อน บรรดาพ่อเพลงแม่เพลงที่เคยร้องเล่นกันมาแต่อดีตก็วันจะหมดไปเรื่อย ๆ เป็นเหตุให้เพลงพื้นบ้านในหลายท้องถิ่นเสื่อมความนิยมและสูญหายไป

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

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

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.2.2 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.3 ประโยชน์ที่ได้รับ

1.3.1 ทราบสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.3.2 ทราบลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

1.3.3 เพื่อเป็นข้อมูลในการวางแผนอนุรักษ์พัฒนาให้แก่หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

1.3.4 เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาเพลงพื้นบ้านด้านมานุษยดนตรีวิทยาต่อไป

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยอาศัยการเก็บบันทึกข้อมูลจากพ่อเพลงแม่เพลงที่มีวิทยุฒิ ประสบการณ์ในการขับร้อง เป็นที่นิยมและยอมรับของชาวบ้าน จำนวน 8 คน ดังนี้

1. นายเหลื่อม เครือโชติ
2. นางพวน โพธิ์ลิ
3. นางรำพึง แก้วแดง
4. นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์
5. นางฉลอง จันทิมา
6. นางวันโชค พัทธมุดากรณ์
7. นางเฉลียว สุทรวาส
8. นายสำเนียง ช่างต่อ

1.5 ขอบตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัย ดังนี้

1. การศึกษาภาพสะท้อนทางสังคมจากบทร้อง ผู้วิจัยศึกษาจากบทร้องที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม และเอกสารที่มีผู้บันทึกไว้

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

3. การคัดเลือกบทเพลงเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ผู้วิจัยคัดเลือกการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลง เพียงเพลงละ 1 รอบ

4. ผู้วิจัยกำหนดใช้ ○ แทนระดับเสียงหลัก และ ● แทนระดับเสียงผ่านในประเด็นระดับเสียงโครงสร้าง

5. ประเด็นศึกษาลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ผู้วิจัยกำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต ดังนี้

1 แทนระดับเสียง โค (Middle C)

2 แทนระดับเสียง เร

3 แทนระดับเสียง มี

4 แทนระดับเสียง ฟา

5 แทนระดับเสียง ซอล

6 แทนระดับเสียง ลา

7 แทนระดับเสียง ที

8 แทนระดับเสียง โค (สูง)

9 แทนระดับเสียง เร (สูง)

10 แทนระดับเสียง มี (สูง)

6. โน้ตในช่วงเสียงสูงกว่า 1 Octave จาก Middle C กำหนดใช้ * บนตัวโน้ต

7. ประเด็นศึกษาลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองอธิบายจากกราฟโดยใช้โปรแกรม Microsoft Excel

8. ลักษณะการขับร้องแบบเอื้อน กำหนดใช้สัญลักษณ์ ~ บนตัวโน้ต

9. ข้อความหรือคำสำคัญ ผู้วิจัยใช้วิธีขีดเส้นใต้ข้อความนั้น

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย

ตักบาตรพระร้อย หมายถึง ประเพณีการตักบาตรในหน้าออกพรรษาของจังหวัดปทุมธานี แต่เดิมพระสงฆ์พาเรือมาบิณฑบาต จำนวน 100 รูป จึงเรียกว่า “ตักบาตรพระร้อย” ปัจจุบันนิยมเป็นการตักบาตรรอบโบสถ์มากขึ้น

บทร้อง หมายถึง ส่วนประกอบของเพลงที่มีการใช้ถ้อยคำภาษาอย่างมีท่วงทำนอง บ้างเรียกว่า “เนื้อร้อง”

พ่อเพลงแม่เพลง หมายถึง ผู้ที่ได้รับคัดเลือกมาขับร้องเพลงในการวิจัยครั้งนี้

เพลงโนเน หมายถึง เพลงที่ใช้ร้องเวลาलगแบกโลกแบ่งทำขนมจีนของจังหวัดปทุมธานี บ้างเรียกว่า “เพลงโลกแบ่ง”

เพลงพื้นบ้าน หมายถึง เพลงของชาวบ้านโดยทั่วไปในแต่ละท้องถิ่น หรือแต่ละชุมชน บ้างเรียกว่า “เพลงพื้นเมือง”

เพลงระบำพื้นบ้าน หมายถึง เพลงระบำที่ใช้ร้องเล่นในช่วงเทศกาลของชาวบ้าน พบมากแถบพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย บ้างเรียกว่า “ระบำพื้นเมือง” ในการวิจัยครั้งนี้ศึกษาเฉพาะเพลงระบำพื้นบ้านที่พบในจังหวัดปทุมธานี

ลำนำข่าวสาร หมายถึง ประเพณีการเรียกลำนำข่าวสารของจังหวัดปทุมธานี โดยชาวบ้านจะพากันพาเรือสำเภาไปยังบ้านต่าง ๆ และร้องเพลงเพื่อขอบริจาคข่าวสารหรือปัจจัยในการทำบุญ เพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินหรือทอดผ้าป่า

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี หมายถึง ลักษณะขององค์ประกอบดนตรีที่ปรากฏอยู่ภายในบทเพลง

สร้อยเพลง หมายถึง บทร้องที่มีกร้องส่งหรือร้องรับต่อจากท่อนเนื้อหาของเพลงจากการดันของพ่อเพลงแม่เพลง โดยมากลูกคู่จะร้องรวมกัน

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาเรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อทบทวนวรรณกรรมเพื่อเอื้อประโยชน์ในการกำหนดกรอบแนวคิด และเป็นแนวทางเบื้องต้นซึ่งนำไปสู่ขั้นตอนของกระบวนการวิจัยที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดแนวคิดและทฤษฎีตามหลักมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีกับสังคม แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา

ผู้วิจัยศึกษารวบรวมแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา โดยเริ่มจากการศึกษาแนวคิดเชิงมานุษยวิทยา และเชื่อมโยงเข้าสู่หลักการทางมานุษยดนตรีวิทยาตามลำดับ ดังนี้

2.1.1.1 แนวคิดการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ (Historical Approach)

แนวคิดการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) (จูไรต์นั จันทรธำรง และยุพา คลังสุวรรณ, ผู้แปล, 2531: 69) ให้ความสำคัญกับงานภาคสนามและเน้นการศึกษาประวัติศาสตร์ของแต่ละสังคม เพราะเชื่อว่า การจะเข้าใจสังคมหนึ่งสังคมใดจำเป็นต้องรู้อดีตของสังคมนั้นด้วย เนื่องจากวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมเป็นผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะตัวของเหตุการณ์และสถานการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นโดยการกระทำของคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ วิธีการศึกษา วัฒนธรรมจึงเป็นอุบัติเหตุทางประวัติศาสตร์ซึ่งประกอบด้วยปัจจัยต่าง ๆ รวมกัน และสลับลำดับกันจนกระทั่งสลับซับซ้อนเกินกว่าจะตั้งกฎทั่วไปเกี่ยวกับสาเหตุที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมและความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมได้

จากแนวคิดการศึกษาประวัติศาสตร์ของฟรานซ์ โบแอส สรุปได้ว่าการศึกษาศาสตร์ประวัติศาสตร์ประวัติศาสตร์สามารถช่วยอธิบายเชื่อมโยงเหตุการณ์จากอดีตสู่ปัจจุบันได้ดี ผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาเป็นแนวทางในการศึกษาประวัติเพลงพื้นบ้าน โดยการค้นคว้าเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่ออธิบายประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของเพลง

2.1.1.2 แนวคิดด้านบทบาทหน้าที่ (Functionalism)

แนวคิดด้านบทบาทหน้าที่หรือทฤษฎีหน้าที่นิยมของโบรนิสลอร์ มาลินอฟสกี (Bronislaw Malinowski) (จุไรรัตน์ จันทรธีราง และชญา คลังสุวรรณ, ผู้แปล, 2531: 84-85) ว่า “เป็นแนวศึกษารูปแบบหน้าที่ต่อสังคม ส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมทำหน้าที่สนองความจำเป็นของปัจเจกชน...จะต้องศึกษาสถาบัน บทบาท และความประสานกลมกลืนกันอย่างไร”

ต่อมา อัลัน พี เมอร์เรียม (Alan P. Merriam, 1964: 6) นักมานุษยคดีวิทยา ได้นำแนวทางของโบรนิสลอร์ มาลินอฟสกี มาใช้เป็นรูปแบบในการศึกษาเรื่องราวมนุษย์กับดนตรี เขาเชื่อว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถบ่งบอกวัฒนธรรมของมนุษย์ในสังคม และเน้นว่านักมานุษยคดีวิทยาต้องสามารถอธิบายและเข้าใจลักษณะนั้นได้อย่างแท้จริง คือต้องศึกษากระบวนการที่เปลี่ยนแปลงของมนุษย์, สถานะและการดำรงอยู่ของประชากรในวัฒนธรรมนั้น ๆ

แนวคิดของโบรนิสลอร์ มาลินอฟสกี และ อัลัน พี เมอร์เรียม เป็นไปในทางเดียวกันคือ ควรศึกษารูปแบบหน้าที่ของคนต่อสังคมให้ครอบคลุมอย่างสอดคล้องกัน เพราะบทบาทหน้าที่ของสิ่งต่าง ๆ สะท้อนความเป็นไปของสังคมมนุษย์ได้ชัดเจน ผู้วิจัยนำแนวคิดของมาลินอฟสกีและเมอร์เรียม เป็นแนวทางการศึกษารูปแบบหน้าที่ของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ที่มีต่อสังคมชาวจังหวัดปทุมธานี

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยจัดประเด็นแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน เพื่อเป็นแนวคิดเข้าสู่กระบวนการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ดังนี้

2.1.2.1 แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้าน

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

สัญลักษณ์ และศิลปะด้านอื่น ๆ การศึกษาเพียงด้านเดียว ข้อมไม่เพียงพอต่อความเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้ อย่างน้อย 6 ประเด็นคือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางวัตถุของเครื่องดนตรี

ศึกษาทั้งด้านกายภาพและระบบเสียง จัดประเภทแบ่งแยก การสร้างและประวัติความเป็นมา

2. เนื้อเพลง

ศึกษาโครงสร้างทางภาษาและความสัมพันธ์กับเสียง การใช้เสียง เทคนิควิธีการตลอดจนปัญหาและทางแก้ไข ศึกษาเรื่องราวที่สอดคล้องกับเรื่องในเนื้อภาษา ความหมาย มูลเหตุและผลตอบรับ การประยุกต์ใช้ในวิถีชีวิตของชนเผ่าและสังคมอื่น การนำไปใช้ยังถิ่นอื่น การแพร่กระจาย

3. การแบ่งประเภทของคนตรี

ศึกษาแล้วแบ่งตามทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรมและตามทฤษฎีว่าจะแบ่งอย่างไรจึงเหมาะสม

4. นักดนตรี-นักร้อง

เลือกศึกษาบุคคลที่ชนเผ่าให้ความนิยมนับว่าดีที่สุดในด้านใด ด้านหนึ่ง ศึกษาวิธีการฝึกหัด เทคนิควิธีการบรรเลง การถือเป็นอาชีพเพียงอย่างเดียว หรือมีบทบาทที่มากกว่า มีระบบวิธีการสอนหรือถ่ายทอดอย่างไร ผลงานอันเป็นที่ยอมรับ ข้อที่โดดเด่นปลีกย่อย การสืบหาข้อที่เด่นเหมือนกัน ตลอดจนการสืบเชื้อสายในวงศ์ตระกูล ระบบที่เกื้อหนุนอุปถัมภ์

5. บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดงหรือเล่นดนตรี

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

6. กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

ศึกษาพื้นฐานแนวคิดทางสังคมเกี่ยวกับดนตรี การเกิดมาของคนตรี สถานภาพของเครื่องดนตรีและนักดนตรี มาตรฐานเสียง การผลิตเสียง การสร้างจังหวะ ความเชื่อในลักษณะดนตรีอย่างไรที่ชนเผ่าเห็นว่าไพเราะ

แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้านของปรานี วงษ์เทศ เน้นความสำคัญของการศึกษาด้านโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมด้านอื่นไปพร้อมกัน จึงสามารถเข้าใจสังคมนั้นได้ชัดเจนอย่างน้อยควรศึกษาข้อมูลตัวดนตรี นักดนตรี บทบาทหน้าที่ของคนตรี และกิจกรรมอื่นที่เกี่ยวข้อง

2.1.2.2 แนวคิดด้านคติชนวิทยา (Folklore)

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

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

2. สิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมของคติชาวบ้าน หรืออาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างคติชาวบ้านและวัฒนธรรม

แนวคิดด้านคติชนวิทยาของวิลเลียม อาร์. บาสคอม ให้ความสำคัญในการศึกษาคติชาวบ้านเพราะเป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์กัน ทั้งด้านสิ่งแวดล้อมทางสังคมและสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม นอกจากนี้คติชนวิทยาเป็นสิ่งที่ชาวบ้านแสดงออกให้เห็นด้านต่าง ๆ ที่เกิดจากความเชื่อภายในจิตใจของชาวบ้านทั้งสิ้น

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

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรี

ผู้วิจัยทำการศึกษารวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรี โดยใช้
อธิบายลักษณะเฉพาะทางดนตรี ดังนี้

2.1.3.1 แนวคิดด้านการศึกษารูปแบบโครงสร้าง

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

แนวคิด และในการศึกษาแนวทำนองนี้จำเป็นต้องศึกษามันไคลเสียงของเพลง ซึ่งหมายถึงการแยกแยะเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง เพื่อให้ได้มาซึ่งระบบเสียง (Theoretical Scale) ทั้งนี้เพราะมันไคลเสียงของแต่ละเพลงเกิดขึ้นจากเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงนั้น นอกจากนี้ยังเพิ่มเติมว่าการศึกษาเรื่ององค์ประกอบเสียงสำคัญในบทเพลงที่เรียงลำดับซึ่งเรียกว่ามันไคลเสียงและเสียงจริงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง การศึกษามันไคลเสียงมีความสำคัญในการช่วยให้เข้าใจถึงรูปแบบ (Style) และลักษณะของกลุ่มเพลง (Norm of style) ต่าง ๆ

โฮเซ มาเซดา (Jose Maceda, 2538 อ้างถึงใน อรรถาธิบาย บรรณานุกรม, 2540: 12) ได้ให้แนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไม่ว่าชาติใดก็ตาม ก่อนอื่นต้องศึกษามันไคลเสียง โดยวิเคราะห์จากทำนองเพลง เพราะมันไคลเสียงมีความสำคัญในการทำให้ได้มาซึ่งกลุ่มเสียง (Tonal center) อันจะช่วยให้เข้าใจลักษณะและรูปแบบของเพลง (Style) สามารถนำมาจัดกลุ่มเพลงในสำเนียงต่าง ๆ ได้

แนวคิดของ ฮูด ตรงกับ มาเซดา ว่าการศึกษาดนตรีควรศึกษามันไคลเสียงของคนตรีก่อน ทั้งนี้เสียงหลักในมันไคลเสียงนั้นมีความสำคัญทำให้เราทราบรูปแบบ (Style) และกลุ่มเสียง (Tonal center) ได้ชัดเจน ผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาศึกษารูปแบบ ระดับเสียงโครงสร้าง และมันไคลเสียง

2.1.3.2 แนวคิดด้านการศึกษารูปแบบองค์ประกอบดนตรี

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

เจลิมศักดิ์ พิภพศรี (2537: 87-88) ได้เสนอแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านโดยให้วิเคราะห์ในเรื่องต่อไปนี้

1. จังหวะ (Rhythm) ได้แก่ การจัดระเบียบเวลาของเสียง รวมถึงการเน้นเสียง (Accent)
2. ทำนอง (Melody) องค์ประกอบสำคัญได้แก่ ระดับของเสียง (Pitch) และความสั้น-ยาว (Duration) และควรศึกษามันไคลเสียง (Scale) ซึ่งอาจเป็นมันไคลเฉพาะของคนตรีก่อนหน้านั้น
3. การประสานเสียง (Harmony) จะเป็นส่วนที่ช่วยให้บทเพลงมีความงดงามมากขึ้น
4. สีของเสียง (Tone Color) ได้แก่ คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องและเครื่องดนตรี ไม่ว่าจะเป็นด้านการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด

5. คีตลักษณ์ (Form) รูปแบบของเพลงเป็นกรอบที่รวมจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง ลีลาของเสียงให้เป็นไปในเป้าประสงค์เดียวกันของเพลง

ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ (2529: 10) ได้แบ่งองค์ประกอบของคนตรี สำหรับการวิเคราะห์ทางมานุษยดนตรีวิทยา ดังนี้

1. ทำนอง ทำนองเพลงเป็นตัวชี้ความเป็นสัญลักษณ์ของคนตรี นอกจากนี้ต้องดูองค์ประกอบย่อยของทำนอง คือ บันไดเสียง แนวการดำเนินทำนอง และพิสัยของทำนองด้วย
2. ลีลาและจังหวะ เพลงทุกเพลงมีลีลาและจังหวะ ที่ทำให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ ความรู้และสอดคล้องไปกับแนวทำนอง
3. เสียง ความแตกต่างของเสียงคนตรีโดยมาก ขึ้นอยู่กับเสียงร้องที่เกิดจากวิธีการเปล่งเสียงของผู้ขับร้อง ตามความนิยมของแต่ละท้องถิ่น
4. พื้นผิว คนตรีของชาวบ้านบางกลุ่มนิยมเล่นหรือร้องเป็นเสียงเดียวกันหมด แต่อาจมีบางกลุ่มที่นิยมเล่นคนตรีหรือร้องให้มีการประสานเสียงด้วยก็มี

การศึกษาองค์ประกอบคนตรีของเนตล์ บรูโน, เฉลิมศักดิ์ พิภุตศรี และ ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์ แนะนำประเด็นในการศึกษาคนตรีที่คล้ายกันคือ ควรศึกษาทำนอง จังหวะ เสียงประสาน ระบบเสียง และพื้นผิวคนตรี เป็นสำคัญ

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

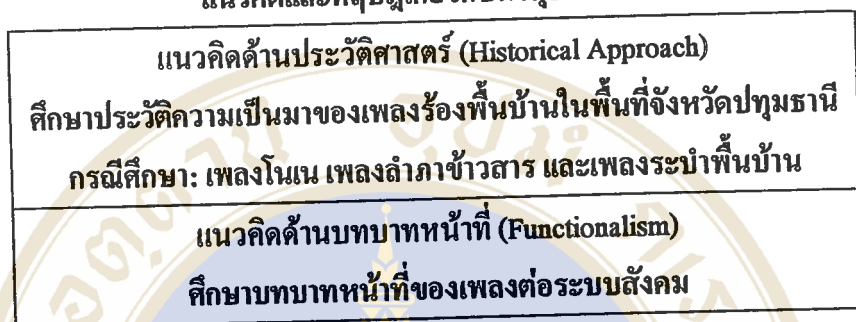
1. บรรจุคำร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting) คือ 1 โฉดของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์
2. บรรจุคำร้องแบบมีเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic setting) คือ 2-3 โฉดของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์ เป็นวิธีที่ใช่มากที่สุด
3. บรรจุคำร้องแบบเนื้อเอื้อน (Melismatic setting) คือ ใช้โฉดของทำนองหลาย ๆ โฉดต่อคำร้อง 1 พยางค์
4. บรรจุคำร้องซ้ำเสียงเดิม (Psalmodic setting) คือ ใช้โฉดเดียวซ้ำ ๆ ไปจนหมดคำร้องหลาย ๆ พยางค์ที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว

จากการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรี ผู้วิจัยนำแนวคิดในการศึกษารูปแบบโครงสร้างและองค์ประกอบดนตรี มาประยุกต์ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน แบ่งเป็นประเด็น ได้แก่ การศึกษารูปแบบ โครงสร้าง ระดับเสียงโครงสร้าง บันไดเสียง ทิศทางการดำเนินทำนอง จังหวะ พิสัยของเสียงการ บรรจุคำร้อง และความสัมพันธ์ระหว่างวลีทำนองกับทำนองเพลง

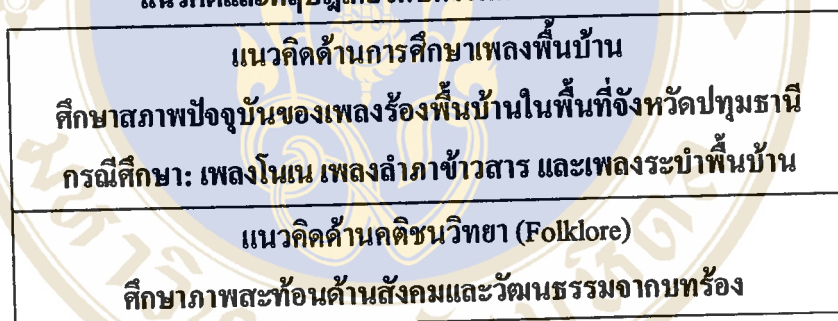


กรอบแนวคิดที่ใช้ในงานวิจัย
 “เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี
 กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน”

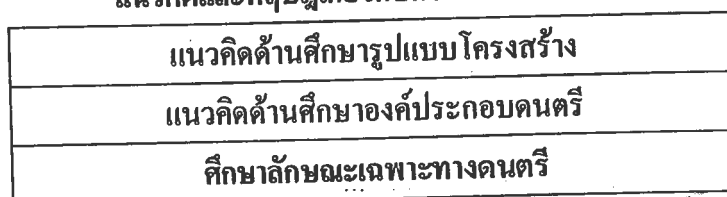
แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา



แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน



แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี



เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

แผนผังที่ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในงานวิจัย

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยรวบรวมงานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษาดนตรีพื้นบ้านเพื่อสนับสนุนข้อมูล แบ่งเป็น

2.2.1 งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน

2.2.2 งานวิจัยเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน

2.2.1 งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน

งานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการและกระบวนการปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน มีดังนี้

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

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

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

1. จำแนกตามโอกาสที่ร้อง เช่น เพลงที่เล่นหน้าตรุษสงกรานต์ ร้องเพลงประกอบการเล่นต่าง ๆ ได้แก่ เพลงระบำ เพลงพวงมาลัย เพลงระบำชาวไร่ เป็นต้น
2. จำแนกจุดประสงค์ในการร้อง เช่น เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในการทำงานและเพื่อให้เกิดจังหวะในการทำงานร่วมกัน ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงตะขัง เพลงชักกระดาน เป็นต้น
3. จำแนกตามลักษณะของเนื้อเพลง แบ่งเป็นเพลงปฏิพากย์ยาวและเพลงปฏิพากย์สั้น

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

2.2.2 งานวิจัยเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรีของคนตรีพื้นบ้าน

งานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษาลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน มีดังนี้

กฤษณา แสงทอง (2540: บทคัดย่อ) ทำการวิจัยเรื่องเพลงปฎิพากย์ : วัฒนธรรมการดนตรีกรณีศึกษาจังหวัดนครสวรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อหาองค์ประกอบของเพลงพื้นบ้าน พบว่าการวิเคราะห์รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีกลุ่มเสียงที่ใช้สร้างทำนองเพลงในแต่ละเพลงไม่มากนัก อัตราจังหวะของเพลงเป็นเพลงอัตราอิสระและคงที่ พื้นผิวเป็นพื้นผิวเดี่ยวที่มีการร้องสลับเป็นช่วง ๆ รูปแบบส่วนใหญ่เป็นการร้องสลับสลับและมีการร้องซ้ำเสียงหลาย ๆ เสียง

วัฒนะ บุญจับ (2532: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่องจังหวะและทำนองในการเล่นเพลงน้อยและลำตัด ผลการศึกษาพบว่า ถึงแม้ว่าเพลงน้อยและลำตัดจะมีฉันทลักษณ์คล้ายกัน แต่ในเวลาร้องเพลงทั้ง 2 ประเภทแล้ว จังหวะและทำนองเพลงทั้ง 2 มีความแตกต่างกันหลายประการ ผลจากการวิเคราะห์สรุปได้ว่า เพลงน้อยและลำตัดมีความแตกต่างกันในแง่ของจังหวะและทำนอง เพลงน้อยมีหน่วยจังหวะและจังหวะหยุดน้อยกว่าลำตัด ทำให้ในการร้องลำตัดกระแทกกระทั้นและรวดเร็วกว่าเพลงน้อย ซึ่งสอดคล้องกับจำนวนพยางค์ในแต่ละหน่วย ในแง่ทำนอง พิสัยของเสียงในการร้องเพลงน้อยแคบกว่าลำตัดมาก เพลงน้อยจึงมีความต่อเนื่องแบบกลมกลืน ในขณะที่ลำตัดมีจังหวะและทำนองที่มีความต่อเนื่องแบบไม่กลมกลืน

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

อลัน โลแม็กซ์ (Alan Lomax, 1968 อ้างถึงใน อรรถาธิบาย บรรณานุกรม, 2540) ได้เสนอผลงานที่รวบรวมลักษณะของเพลงจากชุมชนทั้งหมด 233 ชุมชน จากการศึกษาพบว่ารูปแบบของเพลงสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ 1) แบบ A เป็นลักษณะการร้องคนเดียว มีการใช้จังหวะและทำนองซับซ้อน การร้องอ่านออกเสียงมีความแม่นยำถูกต้องกว่า ลักษณะการร้องเดี่ยวนี้พบได้จากวัฒนธรรมตะวันออกไกลหรือที่เข้ามาจากทางการเมืองสูง 2) แบบ B ลักษณะเป็นการร้องหมู่การประสานเสียงมีหลายระดับ จังหวะและทำนองเพลงจะเรียบง่ายธรรมดา ไม่มีมีการปรับแต่งมากและมีการออกเสียงคลุมเครือ จากการศึกษาของโลแม็กซ์เป็นเพียงการสุ่มเท่านั้น ที่จริงการแบ่งลักษณะเพลงออกเป็น 2 ส่วน ไม่สามารถใช้อ้างอิงได้ทุกครั้งไป เพราะนอกเหนือจากพื้นที่ที่เขาทำการสำรวจยังมีกลุ่มที่แตกต่างกันตามลักษณะที่เขากำหนดด้วย

ลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านนั้นมีทำนองเรียบง่าย จังหวะค่อนข้างคงที่ ลักษณะการขับร้องมักขับร้องเดี่ยวและขับร้องหมู่สลับกันไป มีการขับร้องซ้ำเสียงมากครั้ง ฉันทลักษณ์ของเพลงสามารถควบคุมจำนวนวลีทำนองเพลงให้มีรูปแบบเดียวกัน

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากวรรณกรรมต่าง ๆ เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี

2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี

สารัตถะเกี่ยวกับจังหวัดปทุมธานี แบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

2.3.1.1 ภูมิหลังทางประวัติศาสตร์

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

คำริว่า “เมืองสามโคกนี้มีดอกบัวเป็นจำนวนมากเสมือนสัญลักษณ์ของชุมชนแห่งนี้ จึงพระราชทานนามใหม่ว่า “เมืองประทุมธานี” เมื่อวันที่ 23 สิงหาคม พ.ศ.2358 และยกฐานะเป็นเมืองชั้นตรี

หลักฐานอันปรากฏให้ชัดเจนว่าแต่เดิมถิ่นนี้คือเมืองสามโคกและได้เปลี่ยนเป็นประทุมธานีมีปรากฏในบวรณคคืบทหนึ่งจากนิราศภูเขาทองของสุนทรภู่ในปี พ.ศ. 2371 ขณะที่สุนทรภู่เดินทางมาถึงสามโคกหลังจากออกเดินทางจากวัดราชบูรณะช่วงออกพรรษาแล้ว ว่า

“ถึงสามโคกโศกถวิลถึงปิ่นเกล้า
ประธานนามสามโคกเป็นเมืองตรี

พระพุทเจ้าหลวงบำรุงซึ่งกรุงศรี
ชื่อปทุมธานีเพราะมีบัว...

หลักฐานจากบทกวีของ นายพัก ภูเรือหงส์ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2379 (อ้างถึงใน, เทพสุนทรสารทูล, 2535: 4) ระบุชื่อเมืองสามโคกไว้ในนิราศวัดเจ้าฟ้า ความว่า

“จึงที่นี้มีนามว่าสามโคก
ครั้งพระโกศโปรดปรานประธานแปลง
“ชื่อปทุมธานีที่เสด็จ
มารับส่งตรงนี้ที่สำนัก

เป็นคำโลกสมมุตสุดแถลง
ที่ตำแหน่งมอญมาสาวมิกัดดี...”
เดือนสิบเอ็ดบัวออกทั้งดอกฝัก
พระยาพิทักษ์ทวยหาญผ่านพารา”

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

(1) ถนนหมายเลข 1 (พหลโยธิน) เชื่อมต่อกรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยาและสระบุรี เชื่อมต่อไปยังสายเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือ

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

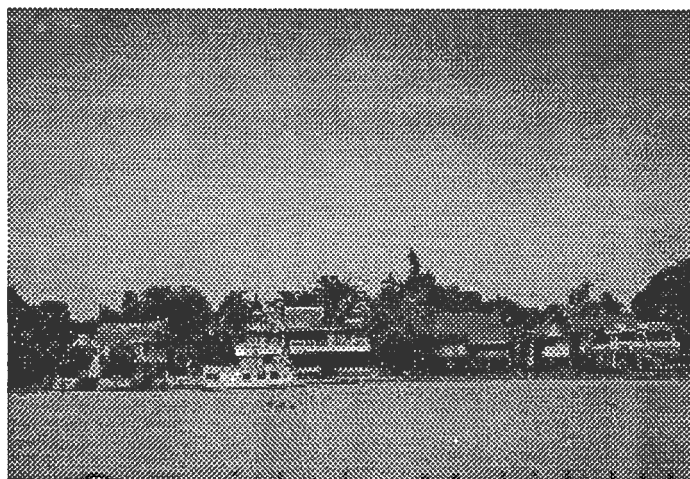
(3) ถนนวงแหวนทั้งด้านตะวันออกและตะวันตก

นอกจากนี้การคมนาคมทางน้ำนิยมใช้เส้นทางเดินเรือทางแม่น้ำเจ้าพระยา การคมนาคมทางบกทั้งรถไฟ และยังอยู่ใกล้สนามบินดอนเมืองด้วย

2.3.1.4 ลักษณะทางภูมิประเทศ

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

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



ภาพที่ 2 สถาปัตยกรรมบริเวณวังฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา (บันทึกเมื่อ 9 ธ.ค. 2542)

2.3.1.5 การปกครอง

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

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

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

2.3.1.6 ประชากรและกลุ่มชาติพันธุ์

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

2.3.1.7 สภาพสังคม

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

(1) สภาพเศรษฐกิจ

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

(2) การศึกษา

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

(3) ศาสนาและวัฒนธรรม

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

(4) ประเพณีความเชื่อต่าง ๆ

ประเพณีความเชื่อต่าง ๆ ของชาวมอญที่อาศัยอยู่ปะปนกับคนไทยในปทุมธานี มีปัจจัยที่ทำให้อยู่ร่วมกันได้ดีและสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวคือการนับถือศาสนาพุทธเหมือนกัน ในจังหวัดก็มีวัดมาก ทำให้วัดกลายเป็นศูนย์กลางของกิจกรรมทางศาสนา ประเพณีในเทศกาลต่าง ๆ จึงเป็นแหล่งทำให้เกิดการผสมผสานวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อทั้งหลาย

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

“เห็นพวกชายฝ้ายมอญแต่ก่อนมา	ล้วนสักขาเขียนหมึกจารึกพง
ฝ้ายสาวสาวเกล้าผมมวยสวยสะอาด	แต่ขยาดอยู่ว่านุ่งผ้าถุง
ทั้งผ้าห่มตาถี่เหมือนสีรุ้ง	ทั้งผ้าถุงนั้นก็อมลงกรอมดิน
เมื่อยกเท้าก้าวย่างสว่างแวบ	เหมือนฟ้าแลบแลผาดแทบขาดศีล
นี่หากเห็นเป็นเด็กแม่เจ้าจัน	เจียนจะป็นจุ่มขำไปตามนาง”

ข้อความจากนิราศดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ลักษณะการแต่งกายของชาวมอญ ผู้หญิงนุ่งผ้าถุง มีผ้าคลุมไหล่และเกล้าผมมวย ชายหนุ่มนิยมสักตามร่างกายและไม่สวมเสื้อ ซึ่งต่างไปจากการแต่งกายของคนไทยสมัยยุคต้นรัตนโกสินทร์

เนื่องจากประชากรส่วนมากในจังหวัดปทุมธานีเป็นประชากรที่มีเชื้อสายมอญมาก ดังนั้น การแสดงออกทางวัฒนธรรมประเพณีที่พบเห็นได้มาก จึงเป็นไปในลักษณะผสมผสานระหว่างรูปแบบวัฒนธรรมของชาวมอญกับคนไทยพื้นถิ่น โดยพัฒนาสืบเนื่องกันมา ภายใต้อิทธิพลของความเชื่อทางพระพุทธศาสนา วัดจึงเป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมของประชาชน ดังจะเห็นว่าเมื่อมีงานบุญหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ผู้คนต่างร่วมแรงร่วมใจกันมาทำบุญที่วัดอย่างสม่ำเสมอ

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

2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยได้รวบรวมวรรณกรรมที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน ดังนี้

สุมาลี นิมนานภาพ (2535: 154) ให้ความหมาย “เพลงพื้นบ้าน” หมายถึง เพลงของชาวบ้านท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ร้องเล่นสืบทอดกันมาปากต่อปากอย่างแพร่หลาย โดยการบอกกล่าวหรือจำเป็นมุขปาฐะและเป็นปฏิกานกวี ไม่ทราบกำเนิดที่แน่ชัดและมักไม่ระบุว่าใครแต่ง จัดเป็นวัฒนธรรมด้านความบันเทิงที่มีอยู่ในสังคมไทยมาช้านานและใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของคนไทย

นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท (2540: 52) ได้กล่าวเรื่องเพลงพื้นเมืองในหนังสือการละเล่นของไทยไว้ว่า “เพลงที่เรียกว่าเพลงพื้นเมือง” หมายถึง เพลงของชาวบ้านในท้องถิ่นต่าง ๆ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นก็ประดิษฐ์แบบแผนการร้องเพลงของตนไปตามความนิยมและสำเนียงภาษาพูดที่เพี้ยนแปร่งแตกต่างกัน เพลงแบบนี้นิยมร้องกันในเทศกาล หรืองานที่มีการชุมนุมผู้คนในหมู่บ้านมาร่วมรื่นเริงกันชั่วคราว เช่น ครุฑสงกรานต์ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่า และในการลงแขกลงแรงกันในงานอันเป็นอาชีพ เช่น เกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น เพลงเหล่านี้ได้ฝังตัวติดอยู่ในความทรงจำของชาวเมืองสืบทอดกันลงมาเป็นชั้น ๆ อย่างแน่นแฟ้นตามถิ่นที่อยู่กัน ๆ จึงเรียกกันว่าเพลงพื้นเมือง

รวมความแล้ว “เพลงพื้นบ้าน” หมายถึง เพลงที่ขับร้องกันในแต่ละท้องถิ่นแต่ละสังคมนั้น ๆ เป็นเพลงที่ส่วนใหญ่มักเกิดจากปฏิกานกของชาวบ้านในการขับร้องที่เรียกว่าปฏิกานกวี ถ้ายทอดแบบมุขปาฐะและไม่มีลายลักษณ์อักษร เป็นเพลงที่ไม่รู้ต้นเดิมที่มาของเพลงและเป็นเพลงที่มีมาแต่ก่อนในสังคมแบบเก่า ส่วนมากมีความหมายใจความคล้ายกัน

2.3.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน

ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน เข้าใจว่าเกิดขึ้นในสังคมไทยมานานแล้ว มีผู้เคยศึกษาและรวบรวมรายละเอียด ดังนี้

จันทนา คชประเสริฐ (2542: 34) บอกถึงที่มาของเพลงพื้นบ้านว่า “เพลงพื้นบ้านไม่มีต้นกำเนิดที่ชัดเจนและได้ปรากฏหลักฐานยืนยันว่าเกิดขึ้นเมื่อใด แต่นักมานุษยวิทยาสันนิษฐานว่า เพลงพื้นบ้านมีต้นเค้ามาจากการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อให้เทพเจ้าปกป้องคุ้มครองให้มนุษย์รอดพ้นจากภัยอันตรายต่าง ๆ และเพื่อลดบันดาลความสุขและความอุดมสมบูรณ์แก่มนุษย์ ต่อมาการขับลำนำ การเดินรำหรือการรำรำประกอบพิธีกรรม ได้พัฒนากลายมาเป็นกิจกรรมเพื่อความสนุกสนานและการพักผ่อนหย่อนใจ”

เอกสารของ เอนก นาวิกมูล (2527: 9-10) กล่าวในหนังสือเพลงนอกศตวรรษเรื่องชุดร่วมสมัยสุโขทัยไม่มีร่องรอยว่า

...ถึงแม้ว่าจะหาหลักฐานบันทึกของเมืองอื่นไม่ได้ ก็ต้องเกริ่นให้เข้าใจว่าเรื่องของเพลงพื้นเมืองนั้นที่แท้มีอยู่ทั่วไป ไม่ว่าที่ไหนในหนังสือไตรภูมิพระร่วง กล่าวถึงดนตรีในทำนองที่ไม่ต่างกันนักแต่นั้นไม่ใช่การเล่นเพลงของชาวบ้าน ดังนั้นไม่มีใครชี้ชัดลงไปได้ว่า เพลงเรือ เพลงเกี่ยวข้าวหรือเพลงที่เป็นของชาวบ้านเกิดในสมัยสุโขทัย ก่อนหน้านั้นหรือหลังจากนั้นอย่างไร แต่เป็นที่เชื่อได้ทั่วไปว่า ต้นเดิมแรกเริ่มของเพลงแขนงต่าง ๆ มาจากการที่มนุษย์คิด สี ดี เป่าง่าย ๆ ก่อน แล้วประติสักรู้ให้พิศดารมากขึ้น จากไม่มีเครื่องดนตรีเลยก็กลายเป็นมี จากการร้องไม่เป็นแบบแผนก็เป็นแบบแผนขึ้น เพลงพื้นบ้านยังคงลักษณะและพื้นฐานอยู่บ้าง เช่น การใช้การประจบมือเป็นจังหวะซึ่งนั่นเป็นเครื่องดนตรีธรรมชาติ และจากการนี้การร้องการเล่นได้ถูกคิดแปลงไปอีกเพื่อให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตของคนแต่ละกลุ่ม...

นอกจากนี้ เอนก นาวิกมูล (2527: 70) ยังกล่าวถึงพื้นเพที่มาของเพลงพื้นบ้าน ในหนังสือเพลงนอกศตวรรษว่า “เพลงพื้นเมืองเป็นเพลงที่เกิดในชนบท ร้องโดยชาวบ้านผู้มักเล่นโคลนสาบควายเป็นเพื่อน พ่อเพลงแม่เพลงทั้งหลายล้วนแต่เป็นชาวลูกทุ่งร้อยเปอร์เซ็นต์ ขณะเดียวกันก็ร้องลูกทุ่งทั้งในอดีตและปัจจุบันก็ล้วนเดินทางมาจากท้องทุ่งทั้งสิ้น ถึงแม้เพลงลูกทุ่งมีความเป็นสากลที่ใคร ๆ ก็ร้องได้แล้วก็ตาม ดังนั้นจากพื้นเพแห่งเดียวกันนี้เองที่ทำให้เกิดความเกี่ยวพันรู้ระหว่างเพลงพื้นเมืองกับเพลงลูกทุ่งขึ้นโดยไม่รู้ตัว”

จากข้อความดังกล่าวทำให้ทราบว่า เพลงพื้นบ้านกับเพลงลูกทุ่งอาจมีความเกี่ยวข้องกันในเรื่องของพื้นเพที่มา เพราะสถานที่เกิดของเพลงทั้งสองล้วนแต่อยู่ในชนบทและสภาพท้องทุ่งเหมือนกัน ลักษณะเนื้อหาเพลงจึงมีความใกล้เคียงกันด้วย

ประวัติความเป็นมาของเพลงพื้นบ้าน เข้าใจว่าเกิดขึ้นในสังคมไทยมานานแล้ว เพราะชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทางเกษตรกรรม มีวิถีชีวิตที่คลุกคลีอยู่กับธรรมชาติในไร่นา เมื่อมีเวลาพักหรือว่างจากงานมักชอบร้องรำทำเพลงหรือหาประกอบกิจกรรมใด ๆ เพื่อให้เกิดความสนุกสนานและผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการงาน จึงเกิดการละเล่นของชาวบ้านขึ้น ในภายหลังได้ผ่านกาลเวลามาเรื่อย ๆ เกิดเรียกติดปากกันว่า “เพลงพื้นบ้าน” ที่เข้าใจกันในปัจจุบัน

2.3.2.2 ลักษณะของเพลงพื้นบ้าน

การศึกษาเรื่องเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้าน (Ethnomusicology) มีงานศึกษาวิจัยมาก่อนนี้ และได้ให้ความนิยามต่างกันไป ส่วนที่ตรงกันโดยมากคือเป็นการศึกษาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่และวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งลักษณะดนตรีในแต่ละที่ย่อมมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันอย่าง

แน่นอน บางตำราอ้างว่าดนตรีพื้นบ้านยังรวบถึงเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนเรื่องการรำฟ้อนเข้าไว้ด้วย ดังนี้

1. ลักษณะโดยทั่วไปของเพลงพื้นบ้าน

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

ลักษณะอีกประการหนึ่งของเพลง-ดนตรีพื้นบ้าน คือ ท่วงทำนองหรือเนื้อหาของเพลงจะต้องมีลักษณะที่ไม่แน่นอนตายตัว ในเพลงหนึ่งเพลงมีหลายทำนอง หรือมีเนื้อหาแตกต่างกันได้ เนื่องจากการถ่ายทอดจากปากหนึ่งไปสู่อีกปากหนึ่งทำให้เกิดความแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น และระยะเวลา จะด้วยความจงใจหรือไม่ก็ตาม

ปัจจัยที่ทำให้เกิดดนตรีพื้นบ้านมี 3 ประการ

- (1) มีความต่อเนื่องซึ่งเชื่อมโยงระหว่างปัจจุบันกับอดีต
- (2) มีความแตกต่างซึ่งมีผลมาจากพลังสร้างสรรค์ทั้งของบุคคลหรือกลุ่ม
- (3) ลักษณะของเพลงหรือดนตรีที่ยังมีเหลืออยู่นั้น เกิดจากการเลือกสรรของชุมชน ซึ่ง

เป็นตัวกำหนดรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งหรือหลายรูปแบบ

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

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

2. ลักษณะการเรียนรู้และการถ่ายทอด

พระยาอนุমানราชชน (2533: 27-28) ยังกล่าวเกี่ยวกับเรื่องร้องรำพื้นเมืองในเรื่องเดินกำรำเคียวอีกว่า “ว่าในเรื่องร้องรำพื้นเมืองซึ่งเป็นของชาวบ้าน ชาวชนบท เมื่อเปรียบเทียบกับของชาวกรุง คือเป็นการร้องรำทำเพลงของเดิมที่มีลักษณะเรียบ ๆ ง่าย ๆ ตามพื้นเพความเป็นอยู่แห่งเจ้าของท้องถิ่น เพราะฉะนั้นจึงไม่วิจิตรรจนามีลักษณะซับซ้อนเหมือนกับเพลงใหม่ของชาวกรุง เรื่องร้องรำทำเพลงตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อถือนิยายและนิทานอื่น ๆ ที่ยังเหลืออยู่และเป็นสมบัติของชาติ ซึ่งชาวบ้านรักษาและสืบทอดมาจากโบราณ ย่อมได้ชื่อว่าเป็นความรู้เก่าของชาวบ้าน”

เอนก นาวิกมูล (2531: 126-127) ได้กล่าวไว้ในหนังสือคนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลางว่าลักษณะเด่นของความเป็นพื้นบ้าน ได้แก่

- (1) สืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ คือการสืบทอดถึงใครก็ตามโดยอาศัยคำบอกเล่าจากปากต่อปากเป็นหลัก ยกตัวอย่างเช่น การหัดเพลงฉ่อยอันเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ครูจะบอกเนื้อให้ลูกศิษย์ท่องทีละวรรค ไปเรื่อย ๆ จนกว่าจะได้ครบบทหรือครบดับเพลง
- (2) ไม่ปรากฏว่าผู้แต่งผู้คิดค้นเดิมเป็นใคร เช่น นิทานพื้นบ้านที่เล่าต่อกันมานั้นไม่รู้ว่าผู้แต่งเริ่มแรกเป็นใคร อ้างแต่ว่าเป็นของเก่าสืบทอดกันมาเรื่อย ๆ

3. ลักษณะการเล่น

สุมาลี นิมนานุภาพ (2535 : 154) ได้แบ่งช่วงเวลาการเล่นเพลงพื้นบ้านภาคกลางไว้ในหนังสือดนตรีวิจัย ว่า “เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ถิ่นแบ่งโดยใช้ช่วงเวลาในรอบปีเป็นเครื่องกำหนดจะเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ

- (1) เพลงที่เล่นตามเทศกาลหรือฤดูกาล
- (2) เพลงที่เล่นทั่วไปโดยไม่จำกัดช่วงเวลา

4. ลักษณะเนื้อหา

โดยทั่วไปเนื้อหาของเพลงออกมาลักษณะเพลงปฏิพากย์ คือเพลงที่ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาของเพลงเป็นเรื่องความรัก เนื้อหาของเพลงปฏิพากย์จะคล้ายคลึงกันคือ เริ่มตั้งแต่ บทไหว้ครู บทเกริ่น บทประ บทผูกรัก บทสว่ขอ บทลักพาพานิ บทชิงชู้หรือบทตีหมาควัว แล้วจบด้วยบทจาก

เอนก นาวิกมูล (2527: 77) ยังได้แบ่งลักษณะเนื้อหาของเพลงพื้นบ้านไว้ด้วย ดังนี้

- (1) มีความเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที อาจแบ่งได้เป็น 2 แบบคือ มีความเรียบง่ายในถ้อยคำและความเรียบง่ายในการร้องและการเล่น

(2) การเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก แบ่งเป็น การใช้คำสองแง่สองง่าม และการเว้นเสียซึ่งเรื่องที่มีทุกข์มาก ๆ

(3) การมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน แบ่งเป็น ด้านเนื้อหา การเรียงลำดับเรื่อง และด้านถ้อยคำ

5. ลักษณะทางดนตรี

สุกรี เจริญสุข (2538: 41-43) ได้เขียนไว้ในเรื่องวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านสยามว่าลักษณะที่สำคัญของเพลงพื้นบ้าน ได้แก่

(1) เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่มุ่งเพื่อความสนุก เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานเพลงของชาวบ้านที่ไม่ต้องฝึกฝนเชี่ยวชาญ ที่ปฏิบัติกันอยู่เพราะความเคยชินไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือสวยงาม

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

(3) จังหวะและลีลา (Rhythm) มีลีลาจังหวะไม่คงที่แล้วแต่การปรับเปลี่ยนของเนื้อร้อง ส่วนมากเป็นอัตราจังหวะธรรมดา

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

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

(6) การใช้เครื่องดนตรีประกอบ (Instrumentation)

(7) วิทยุณานขอเพลงพื้นบ้าน คือความมีชีวิตชีวาและความตรงไปตรงมาโดยไม่เสแสร้ง ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของปฏิกาณกวี หรือ “กลอนสด”

ประไพศรี สวงวงศ์ (2532: 2-3) ได้กล่าวไว้ในรายงานการวิจัยเรื่องนาฏดุริยางคศิลป์ของชาวเขากาตเหนือว่าดนตรีพื้นบ้านมีลักษณะดังนี้

(1) บทเพลงต่าง ๆ ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง แต่งโดยนักดนตรี นักร้องที่ได้รับการฝึกฝนอบรมในการแต่งเพลง นอกจากนี้ยังขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่ได้รับการฝึกฝนอบรมในทางทฤษฎี

(2) มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน บทเพลงมักเป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ

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

(4) ลักษณะของทำนองและจังหวะเป็นไปตามลักษณะกิจกรรม

(5) ถิ่นการร้องเพลงพื้นเมืองมักเป็นไปตามธรรมชาติ การร้องมิได้เน้นที่คุณภาพของเสียงเท่าใดนัก ถิ่นการร้องไม่ได้ใช้เทคนิคมากมาย เสียงที่ใช้ร้องเป็นเสียงที่มาจากลำคอ มิใช่เกิดจากการฝึกฝนให้เสียงออกมาจากท่อนหรือศีรษะ

(6) เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่นหรือเผ่าพันธุ์

(7) มีการเปลี่ยนแปลงตามเวลา ตามความนิยมของผู้เล่นและผู้ฟัง

ลักษณะของเพลงพื้นบ้านส่วนมากเป็นการร้องเล่นสืบทอดกันมาปากต่อปากอย่างแพร่หลาย โดยการบอกกล่าวหรือจำเป็นมุขปาฐะและเป็นปฏิภาณกวี มีรูปแบบและเนื้อหาของเพลงคล้ายลักษณะเพลงปฐิพาทย์ มุ่งความสนุกสนาน เป็นเพลงที่ฝ่ายชายและฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาของเพลงส่วนมากเป็นเรื่องเกี่ยวพราลลี ความรักหรือแปลความมาจากวรรณคดี เริ่มตั้งแต่ บทไหว้ครู บทเกริ่น บทประ บทผูกรัก บทชู้ขอ บทลักพาพานี้ บทชิงชู้หรือบทตีหมากผัว แล้วจบด้วยบทจาก นิยมเล่นมากในหน้าเทศกาลหรือฤดูกาลต่าง ๆ

2.3.2.3 ประเภทของเพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านทั้งหลายมีหลายจำพวก ประเภท บางคนแบ่งประเภทเพลงเหล่านี้ตามวิธีการร้อง ตามโอกาสที่แสดง ตามเนื้อหาของเพลง ฯลฯ ทั้งนี้ไม่มีกฎเกณฑ์บังคับตายตัวว่าเพลงแบบไหนเป็นประเภทไหน เพราะเพลงพื้นเมืองส่วนมากสามารถจำแนกได้หลายทาง

เอนก นาวิกมูล (2527: 117) ได้แบ่งประเภทของเพลงพื้นเมืองไว้ดังนี้

1. การแบ่งตามความสั้นยาวของเพลง เช่น เพลงสั้น ได้แก่ เพลงระบำ เพลงพืชมฐาน เพลงสำหรับเด็ก เป็นต้น

2. การแบ่งตามรูปแบบของกลอน คือการจัดเพลงที่มีฉันทลักษณ์เหมือนกันอยู่ในพวกเดียวกัน 3 พวกคือ

พวกแรกกลอนสัมผัสท้ายได้แก่เพลงที่ลงสระท้ายสัมผัสกันไปเรื่อย ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านา ระบำบ้านไร่...

พวกที่สองคือกลอนสัมผัสท้ายเหมือนกัน แต่เวลาลงเพลงเมื่อใดต้องมีการสัมผัสระหว่าง 3 วรรคท้ายเกี่ยวโยงกัน เช่น เพลงเรือ เพลงเดินกำ เพลงขอทาน...

พวกที่สาม เป็นพวกที่ไม่ค่อยเหมือนใคร แต่อาจคล้ายคลึงกันบ้าง เพลงสำหรับเด็ก เพลงระบำ เพลงปรบไต่...

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

4. แบ่งโดยใช้เวลามาเดินความอธิบาย แบ่งเป็นเพลงที่เล่นตามเทศกาลและฤดูกาล เช่น เพลงที่เล่นในหน้าน้ำหรือหน้ากฐิน ผ้าป่า หน้าเกี่ยว...และเพลงที่เล่นได้ทั่วไปโดยไม่จำกัดช่วงเวลา เช่น เพลงอีแซว เพลงน้อย เพลงปรบไต่...ส่วนมากสามารถอธิบายได้ว่าในหน้าต่าง ๆ คือ หน้ากฐิน ผ้าป่า ออกพรรษา, หน้าเกี่ยวข้าว นวดข้าว, หน้าสงกรานต์และใกล้เคียง และเพลงอื่น ๆ ร้องทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล

ในบริเวณภาคกลางนี้ ชาวบ้านได้สร้างเพลงสำหรับร้องในโอกาสต่าง ๆ หลายชนิด มีทั้งเพลงหน้าน้ำ หน้าเกี่ยวข้าว นวดข้าว หน้าสงกรานต์และเพลงที่ใช้ร้องเล่นในโอกาสทั่วไปรวมแล้วเป็นจำนวนเพลงถึง 46 ชนิด

เพลงหน้าน้ำ ได้แก่ เพลงเรือที่ถูกผู้ร้องรับว่า ฮ้า...ไฮ้

เพลงหน้าเกี่ยว ได้แก่ เพลงเดินก่า ที่ถูกผู้ร้องรับว่า เฮ้เฮะ

เพลงหน้าสงกรานต์ ได้แก่ เพลงพวงมาลัย ที่มักขึ้นต้นคำร้องคำว่า เอ้อระเหยลอมมา...

ทั้งหมดนี้ยกตัวอย่างตามเพลงที่ฝ่ายลูกทุ่งนิยมเอามาดัดแปลงปรับให้เป็นลีลาของเพลงลูกทุ่ง เช่น ดัดเนื้อให้สั้นลง ประเภทของเพลงพื้นบ้านสามารถแบ่งได้หลายประเภท ได้แก่ การแบ่งตามหน้าฤดูกาล เช่น เพลงหน้าน้ำ ได้แก่ เพลงเรือที่ถูกผู้ร้องรับว่า ฮ้า...ไฮ้ เพลงหน้าเกี่ยว ได้แก่ เพลงเดินก่า ที่ถูกผู้ร้องรับว่า เฮ้เฮะ การแบ่งตามเนื้อหาของเพลงหรือการแบ่งตามฉันทลักษณ์ เช่น ระบำบ้านไร่หรือระบำบ้านไถลต้องลงคำร้องเป็นสระไอ การแบ่งตามวิธีการร้อง เช่น เพลงที่ต้องร้องแบบมีลูกคู่ เช่น เพลงน้อย เพลงเรือ เพลงอีแซว หรือการร้องเดี่ยว เช่น เพลงกล่อมลูก เพลงขอทาน เป็นต้น

การแบ่งประเภทของเพลงพื้นบ้าน ได้แก่ การแบ่งตามลักษณะการเล่น การแบ่งตามฤดูกาลและแบ่งตามแบบแผนการร้อง ทำนองของเพลงพื้นบ้านง่ายแก่การจดจำ อัตราจังหวะมักอิสระและคงที่ ส่วนมากเป็นเพลงที่มีการร้องรับสลับการอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านถูกเปลี่ยนแปลงโดยอิทธิพลของเทคโนโลยีสมัยใหม่เป็นในเชิงการพาณิชย์มากขึ้น ทำให้รูปแบบและภาษาของเพลงเปลี่ยนไปด้วย

2.3.2.4 ภาษาและฉันทลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน

โดยทั่วไปเพลงพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นที่มีลักษณะของภาษาและฉันทลักษณ์ที่แตกต่างกันไป เพลงพื้นบ้านภาคกลางส่วนมากมีลักษณะทางภาษาและฉันทลักษณ์คล้ายกัน กล่าวคือ หากเป็นประเภทร้อยแก้วและร้อยกรองมักเน้นที่การสัมผัสและการใช้สระมากกว่า สิ่งที่สำคัญทำให้จังหวะจะโคนของเพลงดำเนินไปในกรณีต่าง ๆ นั้นหมายถึงศิลปะการใช้ภาษาของผู้ร้องเอง รูปแบบภาษาเพลงพื้นบ้านมีดังนี้

1. ภาษาของเพลงพื้นบ้าน

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

(1) ร้อยกรองของชาวบ้าน

การร้องเพลงพื้นบ้าน ชาวบ้านผูกถ้อยคำเป็นบทร้อยกรองง่าย ๆ มีคำสัมผัสคล้องจองกัน คำร้องแบ่งเป็นช่วง ๆ เรียกว่า “วรรค” วรรคหนึ่งมีจำนวนคำไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับปฏิภาณของผู้ร้องที่คิดคำร้องให้ร้องจบคำ จบความในแต่ละช่วงและลงจังหวะเหมาะกับการทำนองเพลง

(2) ถ้อยคำง่ายแฝงอารมณ์ขัน

นอกจากการใช้คำคล้องจองแล้ว คนร้องยังนิยมใช้คำง่าย ๆ เป็นคำพื้นแต่มีความหมายไพเราะ สละสลวยมีความหมายเข้าใจง่าย เป็นคำภาษาถิ่นและคนไทยใช้กันอยู่ประจำ บางครั้งใช้คำภาษาสันสกฤตแต่ไม่ใช่คำศัพท์ยาก ส่วนใหญ่เป็นคำที่ชาวบ้านคุ้นเคย

การใช้ถ้อยคำง่าย ๆ ในเพลงพื้นบ้าน มีลักษณะเด่นคือ เป็นถ้อยคำที่แฝงอารมณ์ขันด้วยกลวิธีต่าง ๆ เช่น การเปรียบเทียบการใช้คำสองแง่สองง่าม เป็นมุขตลกที่คนร้องคนฟังถือเป็นเรื่องธรรมดา มุ่งให้สนุกสนานเฮฮามากกว่าชักชวนให้คนฟังหมกมุ่นเรื่องเพศ

(3) ภาพสะท้อนของชีวิตและสังคมในบทเพลง

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

กล่าวไว้ในบทเพลง มีทั้งการกล่าวถึงพืช สัตว์และพรรณนาสภาพธรรมชาติ เนื้อหาเกี่ยวกับพืช สัตว์ต่าง ๆ เป็นลักษณะการพูดถึง การอ้างอิง ซึ่งมักพบในเพลงกล่อมเด็ก สำหรับการพรรณนาธรรมชาติ ส่วนมากพูดไว้ในเพลงพื้นบ้านที่ผูกเป็นเรื่องความรักของหนุ่มสาวในตอนฝ่ายชายลักพาหนีนีพ้อแม่ ต้องเดินทางเร่ร่อนอยู่ในป่าเขาถ้ำเนาไพร พ้อเพลงแม่เพลงมีโอกาสนำธรรมชาติมาพรรณนาในลักษณะของการชมป่าชมไม้

2. คุณลักษณะของเพลงพื้นบ้าน

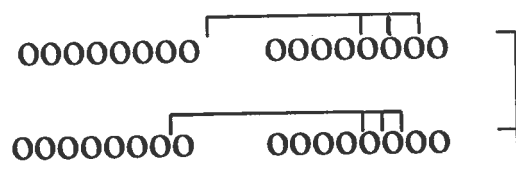
มนตรี ตราโมท (2540: 64) กล่าวในหนังสือการละเล่นของไทยว่า

...การร้องเล่นสนุกในลำน้ำ เช่น เวลาฤดูน้ำมีแพกฐิน ผ้าป่าก็ประดิษฐ์เพลงซึ่งมีทำนองแปลกออกไปอีกอย่างหนึ่งเรียกว่าเพลงเรือ เพลงเรือก็ใช้วิธีว่าแก้กันในวิธีต่าง ๆ อย่างเพลงปรบไก่อ และเพลงโคราช กลอนที่ร้องเป็นกลอนที่เรียกกันในหมู่นักเล่นเพลงว่า “กลอนหัวเดียว” คือลงท้ายวรรคที่ 2 ด้วยสระเดียวกันหมดและจะว่าไปสักก็ตอนที่ได้ไม่บังคับ เมื่อถึงกลอนลงจึงมีกลอนเข้ารับสัมผัสต่อไปเหมือนดังวรรครับส่งของกลอนสุภาพ...

สุจิตต์ วงศ์เทศ (2542: 82-83) ได้กล่าวในหนังสือร้องรำทำเพลงเกี่ยวกับกลอนส่งสัมผัสหรือกลอนเพลงว่า

...กลอนส่งสัมผัสเพลงก็คือกลอนเพลงที่เรียกกันเป็นสามัญทุกวันนี้ว่ากลอน โดยมีพัฒนาการมาจากคำคล้องจองในภาษาประจำวันของตระกูลไทย-ลาว แล้วก่อเป็นรูปราชันจากการใช้สัมผัสระหว่างวรรคเข้าช่วย อาศัยสัมผัสทำวรรคเข้าไปด้วยจึงเกิดเป็นกลอนหรือกลอนเพลงขึ้นมา กลอนคั่นหรือเพลงได้ตอบ กลอนเพลงคั่นได้ตอบระหว่างชายกับหญิงเป็นกลอนเพลงส่งสัมผัสทำวรรคด้วยสระเสียงเดียวกัน เรียกว่า “กลอนหัวเดียว” เพราะง่ายและสะดวกต่อการคั่นสด ๆ ...

ดังแผนผังที่ 2



แผนผังที่ 2 แผนผังกลอนหัวเดียว



ลักษณะสำคัญของกลอนหัวเดียว

- (1) ไม่จำกัดคำในแต่ละท่อนส่วนมากจะมี 6-8 คำ
- (2) การสัมผัสนอก คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3, 4 หรือ 5 ของวรรคที่ 2 ตามแผนผังและคำสุดท้ายของแต่ละบทสัมผัสกัน (วรรคที่ 2)
- (3) การสัมผัสใน (ไม่บังคับ) ทั้งสัมผัสในแบบชนิดสัมผัสสระและชนิดสัมผัสอักษร

3. เนื้อหาและการเรียงลำดับเรื่อง

ส่วนใหญ่เพลงพื้นบ้านจะมีการเรียงลำดับเรื่องราวในการร้องเล่นแต่ละบทคล้าย ๆ กัน ได้แก่ บทประ คือการร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาเกี่ยวกับการขอความรัก มีการเกี้ยวพาราสีแทรกตลอดเวลา บทลักหาพาหนะ...บทชิงชู้และบทตีหมากผัวหรือบทเบ็ดเตล็ดและลงที่บทจาก เนื้อหาและภาษาที่เลือกใช้ของเพลงนั้นส่วนมากพอเพลงแม่เพลงรุ่นใหญ่หรือผู้ว่าเพลงเป็นอาชีพจะคล่องตัวกว่าผู้ที่ร้องเป็นลูกคู่เพราะต้องโต้ตอบกันอย่างรุนแรง ผู้ร้องต้องมีไหวพริบและความชำนาญในการร้อง

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542: 85) ได้กล่าวถึงการเล่นเพลงโต้ตอบว่า “ลักษณะนิยายในการละเล่นเพลงมีเค้าเงื่อนอยู่ที่ลำดับการเล่นอันถือเป็นแบบแผนหรือประเพณีว่าจะต้องเริ่มจากบทไหว้ครู บทเกริ่น ต่อจากนั้นให้ขึ้นบทประ (ทักทาย) บทผูกรัก (เกี้ยวพาราสี) บทสู่ขอ-ลักหาพาหนะ บทชิงชู้-ตีหมากผัว แล้วจบลงด้วยบทลาจาก”

2.3.2.5 พัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน

จันทนา คชประเสริฐ (2542: 34-36) ได้กล่าวถึงพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านว่า ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ชาติไทยมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร คือสมัยพ่อขุนรามคำแหง ฯ จนถึงสมัยอยุธยา ในช่วงนี้สันนิษฐานได้ว่า มีการละเล่นตลอดจนมหรสพพื้นบ้านแล้ว ดังปรากฏในข้อความ “เสียงเลื่อนเสียงขับ” ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ฯ ซึ่งตรงกับความหมายปัจจุบัน คือ การร้องร่ำทำเพลง

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

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 คนไทยยังคงเล่นเพลงพื้นบ้านแพร่หลายทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงแอ่วลาว เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมกันแพร่หลาย แม้แต่เจ้านายคือพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดมากและทรงร้องเพลงนี้ได้ดี แต่ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวด้วยเหตุผลว่า เมื่อเล่นเพลงแอ่วลาวซึ่งเป็นการเล่นอย่างลาวละทิ้งกาลเล่นของตน คือ เสภาครึ่งท่อน ประโยกเกี่ยวข้าว

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

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

ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในยุคนี้การบันทึกแผ่นเสียงและแถบเสียงเพลงพื้นบ้านเป็นผลให้เพลงพื้นบ้านเสื่อมลง ขาดการฝึกฝนสืบทอดการร้องอย่างเช่นสมัยก่อน ประกอบกับลักษณะสังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลง เพลงพื้นบ้านจึงลดบทบาทความสำคัญลง

สุกัญญา สุฉาษา (2543: 69-70) ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านไว้ในหนังสือ “เพลงพื้นบ้านศึกษา” ว่า สมัยเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นสมัยที่มีการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมอย่างสูง มีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมขึ้น เพื่อให้คนไทยประพฤติตามวัฒนธรรมตะวันตกที่เน้นพิเศษคือวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับศิลปการแสดง ต่อมาใน ปี พ.ศ. 2486 กรมศิลปากรได้กำหนดระเบียบการควบคุมการเล่นพื้นเมือง การละเล่นอื่นนอกเหนือที่กำหนดต้องขออนุญาตเสียก่อน เนื่องจากมีข้อจำกัดในการแสดงหลายอย่าง ทำให้มีผลกระทบโดยตรงต่อเพลงได้ตอบที่เป็นการแสดงโดยเฉพาะข้อที่ห้ามใช้คำหยาบโจน มีผลให้พ่อเพลงแม่เพลงไม่สามารถว่าเพลงได้ดังเดิม บางท่านจึงเลิกเล่นไปแต่ครั้งนั้น ประกอบกับรัฐบาลเร่งสนับสนุนการร่ววงซึ่งประดิษฐ์ขึ้นใหม่ รววงจึงแพร่กระจายรวดเร็ว ส่วนเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมก็ค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลงตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ กลับกลายเป็นรูปแบบเพลงลูกทุ่งในปัจจุบัน เพราะเป็นเพลงที่ผสมผสานระหว่างความเป็นชาวบ้านกับชาวเมือง มีสำเนียงการร้องเป็นแบบชนบทเนื่องจากนักร้องลูกทุ่งล้วนเป็นคนชนบท เพลงลูกทุ่งได้รวบรวมเอาทำนองเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นของภาคใดมารวมไว้ในตัวเอง ท่วงทำนองต่าง ๆ เป็นที่คุ้นเคยของชาวบ้าน เพลงลูกทุ่งจึงกลายเป็นมหรสพที่นิยมฟังมาเล่นในงานต่าง ๆ แทนเพลงน้อย เพลงอีแซว และหมอลำของเดิม เพราะขาดผู้สืบทอดและว่าจ้าง นอกจากนี้การศึกษาแหล่งเพลงพื้นบ้านยังมีอยู่ตามละแวกหมู่บ้านต่าง ๆ ตามท้องถิ่นปัจจุบันเหลือน้อยเต็มที แต่มีการอนุรักษ์โดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า เพลงร้องพื้นบ้านเป็นเพลงที่ร้องกันในหมู่ชาวบ้าน โดยอาศัยปฏิภาณเป็นหลัก เนื้อหาความหมายส่วนใหญ่เกี่ยวกับวิถีชีวิต ความรัก และธรรมชาติ เพลงพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เนื่องจากอิทธิพลความเป็นทางด้านภูมิศาสตร์ ภูมิประเทศ เหตุการณ์ทางด้านสังคมและวิถีชีวิตเป็นส่วนมาก ทำให้เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่แสดงถึงลักษณะของสังคมนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน ลักษณะของเพลงพื้นบ้านมีท่วงทำนองเรียบง่ายมีจังหวะจะโคนสนุกสนาน สามารถแบ่งได้หลายประเภทและใช้ภาษาและฉันทลักษณ์ที่คล้ายคลึงกัน ส่วนมากเพลงพื้นบ้านนิยมร้องเล่นในเทศกาลหรือกิจกรรมงานของชาวบ้าน ประโยชน์ของเพลงพื้นบ้านคือเพื่อใช้จรรโลงใจในเวลางานเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและสร้างความสามัคคีให้แก่หมู่คณะ ปัจจุบันเพลงพื้นบ้านไม่ได้รับความนิยมเพราะอิทธิพลของสังคมสมัยใหม่ มีผลทำให้ศิลปวัฒนธรรมมีกระบวนการเปลี่ยนแปลง ทำให้เพลงพื้นบ้านถูกผสมผสานมาเป็นส่วนหนึ่งของเพลงลูกทุ่ง การแสดงหมอลำ และการแสดงอื่น ๆ แทน

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

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

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

3.1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แลบบันทึกเสียงและวีดิทัศน์ ที่มีผู้เคยบันทึกไว้ เพื่อเป็นการสืบค้นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่ข้อมูล แยกเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสภาพปัจจุบันของเพลงและข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรี

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารภายในสำนักหอสมุดของสถาบันการศึกษา และหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

- 1) สำนักหอสมุด ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
- 2) หอสมุดดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายในหอสมุดแห่งชาติ
- 3) หอสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตนฯ สำนักหอสมุด ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
- 4) หอสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- 5) หอสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรม ภายในมหาวิทยาลัยมหิดล
- 6) หอสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)
- 7) หอสมุดภายในศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
- 8) หอสมุดประชาชน จังหวัดปทุมธานี
- 9) หอพิพิธภัณฑสถานวัฒนธรรมประจำอำเภอเมืองปทุมธานี “นันทมนีบำรุง”
- 10) ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี ภายในสถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาเขตคลองหลวง

3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

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

รายชื่อพ่อเพลงแม่เพลง

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ อายุ 73 ปี
- 2) นางผวน โพธิ์สี อายุ 77 ปี
- 3) นางรำพึง แก้วแดง อายุ 81 ปี
- 4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ อายุ 85 ปี
- 5) นางฉลอง จันทิมา อายุ 63 ปี
- 6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์ อายุ 59 ปี
- 7) นางเจลิยว สุทธาวาส อายุ 63 ปี
- 8) นายสำเนียง ช่างต่อ อายุ 76 ปี

รายนามนักวิชาการดนตรี

- 1) นางชะม้อย ฤทธิ์มังกร อาจารย์ประจำวิชาดนตรีนาฏศิลป์ โรงเรียนวัดคลองสระ
- 2) นายรัชชัย พวกดี อาจารย์ประจำวิชาดนตรี โรงเรียนปทุมธานีนั้นทมูนี่บำรุง และเป็นผู้ได้รับการเชิดชูเกียรติของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

3) นางนาฎยา สุวรรณทรัพย์ ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาตงกรณ์ ฯ

- 4) นายสนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- 5) รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

- 6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

- 7) นายอนันต์ นาคคง อาจารย์ประจำวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

รายชื่อหน่วยงานและผู้เกี่ยวข้องด้านอื่น ๆ

- 1) นายทองคำ พันนัทรีย์ ผู้ได้รับการเชิดชูเกียรติของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ พ.ศ.2540
- 2) นายบุญชู ทองประยงค์ มคณายกวัดเจดีย์ทอง ตำบลคลองควาย อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
- 3) นายประยุทธ์ พรหมวรรณ อดีตเลขานุการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาเขตกรณย์๑ จังหวัดปทุมธานี
- 4) นายพนิต สุวรรณทรัพย์ ศึกษาธิการประจำอำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี
- 5) ฝ่ายข้อมูลและติดตามประเมินผลสำนักงานจังหวัดปทุมธานี
- 6) นางสาวพร รอดไม้ หัวหน้างานวิชาการศึกษานิเทศก์ จังหวัดปทุมธานี
- 7) นางสาวอมรรัตน์ พันธุ์ล้วน นักวิชาการสำนักงานศึกษานิเทศก์ จังหวัดปทุมธานี
- 8) นายเอนก นาวิกมูล เจ้าหน้าที่ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ ฯ กรุงเทพมหานคร

3.2 วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีที่ใช้ดำเนินการวิจัยเป็นไปตามขั้นตอนของมานุษยคดีวิทยา ดังนี้

- 1) การสัมภาษณ์ (Interview) ใช้สัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ จากบุคคลข้อมูล ได้แก่ พ่อเพลงแม่เพลง นักวิชาการดนตรี หน่วยงานและผู้เกี่ยวข้อง
- 2) การสังเกต (Observation) โดยผู้วิจัยใช้การสังเกตพร้อมกับบันทึกข้อมูล
- 3) การบันทึกข้อมูล โดยมีเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ สมุดสำหรับการจดบันทึก เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก แถบบันทึกเสียง และกล้องถ่ายรูป

3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากเอกสาร หลักฐาน และข้อมูลภาคสนามแล้ว นำมาจัดหมวดหมู่ ดังนี้

- 1) ข้อมูลประวัติพ่อเพลงแม่เพลง
- 2) ข้อมูลเกี่ยวกับสภาพปัจจุบันของเพลง
- 3) ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรี โดยทำการถอดบันทึกโน้ต (Music Transcription) และจัดพิมพ์ตามระบบดนตรีตะวันตก โดยใช้โปรแกรมดนตรี Finale 3.72

3.4 การลำดับและตรวจสอบข้อมูล

ทำการลำดับและตรวจสอบข้อมูล ทั้งข้อมูลทั่วไปและข้อมูลดนตรี โดยเปรียบเทียบจากข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม กรณีข้อมูลไม่สมบูรณ์ทำการซ่อมข้อมูลโดยตรวจสอบจากเอกสาร นักวิชาการ พ่อเพลงแม่เพลง และผู้ให้ข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการศึกษา 3 ประเด็น คือ

3.5.1 ศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน
แบ่งเป็นหัวข้อ ดังนี้

3.5.1.1 ประวัติความเป็นมา

3.5.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

3.5.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

3.5.1.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

3.5.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

3.5.2 ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำ
พื้นบ้าน แบ่งหัวข้อ ดังนี้

3.5.2.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

3.5.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

3.5.2.3 บันไดเสียง (Scale)

3.5.2.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic
Direction)

3.5.2.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

3.5.2.6 พิสัยของเสียง (Range)

3.5.2.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

3.5.2.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship
between Text and Melodic Phrase)

3.5.3 เกณฑ์ในการเลือกประเด็นศึกษา

เนื่องจากการศึกษาเพลงพื้นบ้าน ไม่สามารถนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาวิเคราะห์เนื้อหาได้อย่างสมบูรณ์ การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยคัดเลือกประเด็นเป็นแบบจำลองเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ด้วยเหตุผลดังนี้

3.5.3.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

การศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นประเด็นที่สำคัญในการกำหนดกรอบของเพลง ช่วยให้เห็นโครงสร้างอันเป็นสัดส่วนที่แท้จริงของเพลง สามารถนำไปสู่ความเข้าใจในการวิเคราะห์ได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น การวิเคราะห์เพลงส่วนมากจะคำนึงถึงรูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นสำคัญก่อน เพื่อสะดวกในการวิเคราะห์ในขั้นต่อไป

3.5.3.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

การศึกษาเรื่องแนวทำนองของเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีตะวันตกจำเป็นต้องศึกษาระดับโครงสร้างของเสียงหลักหรือองค์ประกอบของเสียง ทำให้เกิดความรู้ถึงเสียงหลักและศูนย์กลางของเพลง ซึ่งเป็นจุดพื้นฐานสำคัญที่เอื้อนสู่การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงต่าง ๆ ในบทเพลงต่อไป

3.5.3.3 บันไดเสียง (Scale)

การศึกษาเรื่องบันไดเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ดนตรีทุกประเภท การศึกษาดนตรีส่วนมากต้องศึกษบันไดเสียงก่อนอื่น เพราะบันไดเสียงมีความสำคัญในการนำมาซึ่ง Tonality สามารถช่วยแยกแยะระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง อีกทั้งช่วยให้เข้าใจรูปแบบและลักษณะของกลุ่มเพลงนั้น ๆ ได้ง่ายชัดเจนยิ่งขึ้น

3.5.3.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Directional)

ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง ทำให้สามารถทราบถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองว่ามีทิศทางอย่างไร เพื่อให้เห็นเค้าโครงรูปร่างของการเรียงลำดับในการเคลื่อนที่ อีกทั้งสามารถแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของระบบเสียงด้วย

3.5.3.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะทำให้เราทราบถึงอัตราส่วนต่าง ๆ ที่ดำเนินอยู่ในทำนองหลัก และช่วยให้ทราบแนวโน้มของความช้าเร็วในแต่ละท่อนเพลง

3.5.3.6 พิสัยของเสียง (Range)

พิสัยของเสียงทำให้ทราบถึงความสามารถของช่วงเสียงในระดับต่ำและสูงภายในบทเพลง

3.5.3.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องเป็นรูปแบบเฉพาะที่สามารถทราบถึงวิธีการและความแตกต่างจากการขับร้องของบุคคล

3.5.3.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship

between Text and Melodic Phrase)

ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง ทำให้ทราบระบบฉันทลักษณ์ของคำร้องที่สัมพันธ์กับทำนองเพลง

3.6 การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย ดังนี้

1) วัตถุประสงค์ข้อที่ 1

เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน นำเสนอข้อมูลในบทที่ 4 เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

2) วัตถุประสงค์ข้อที่ 2

เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน นำเสนอข้อมูลในบทที่ 5 ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

บทที่ 4

เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดปทุมธานีในปัจจุบัน มีทั้งเพลงที่เป็นของจังหวัดปทุมธานีแต่ดั้งเดิม และเพลงที่ได้รับอิทธิพลการถ่ายทอดมาจากบริเวณท้องที่ของจังหวัดใกล้เคียงจากการค้นคว้าเบื้องต้นทำให้ทราบว่าเพลงพื้นบ้านในจังหวัดปทุมธานีที่เคยได้รับความนิยมในอดีตแต่ปัจจุบันเสื่อมความนิยมและเกือบสูญหายแล้วนั้น ได้แก่ เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ดังนี้

4.1 เพลงโนเน

“เพลงโนเน” หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “เพลงโนเนโนนาด” เป็นเพลงเก่าแก่ของจังหวัดปทุมธานี ใช้ร้องเล่นในระหว่างการแข่งขันโกลกแข่งเพื่อทำขนมจีนในหน้าสงกรานต์หรืองานบุญ งานลงแขกต่าง ๆ ของชาวบ้าน เนื่องจากจำนวนแข่งที่ต้องโกลกมีมากทำให้ชาวบ้านสรรหาเพลงมาร้องเล่นกันเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและอ่อนล้า เพราะท่วงทำนองจังหวะจะโคนสนุกสนานเร้าใจเป็นการกระตุ้นให้ชาวบ้านมีกำลังในการประกอบทำงานต่อไป ลักษณะเหมือนกับเพลงพื้นบ้านที่ใช้ร้องประกอบในการทำงาน เช่น เพลงเกี่ยวข้าวและเพลงสงฟาง เป็นต้น

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

บทร้องขึ้นต้นของเพลงโนเน จากการสอบถามนายเหลื่อม เครือโชติ (2543: สัมภาษณ์) เล่าให้ฟังว่า จากเดิมบทร้องมีว่า “โนเนเจ้าช่างนาเคย วันทองของน้องจะพาด...” นายเหลื่อมให้เหตุผลว่า ตนมีความรู้ทั้งด้านภาษาไทยและการร้องรำทำเพลงอยู่บ้าง หากร้องว่า “วันทองของน้องจะพาด” มีความหมายไม่ดีเพราะนางวันทองเป็นหญิงสองใจ จึงเป็นคนคิดเปลี่ยนคำร้องของเพลงนี้ใหม่ ว่า “โนเนเจ้าช่างนาเคย รักหญิงจะขอพิงพาด...” ต่อมาเมื่อได้ถ่ายทอดให้ลูกหลาน นักเรียนนักศึกษา หรือคราใดที่ได้รับเชิญจากหน่วยงานการศึกษาต่าง ๆ ให้ไปสาริร้องเพลงพื้นบ้าน ตนจะร้องเนื้อใหม่เท่านั้น ทำให้เริ่มมีการใช้เนื้อร้องใหม่นี้เป็นต้นมา

4.1.1 ประวัติความเป็นมา

ประวัติความเป็นมาของเพลงนี้ไม่ปรากฏหลักฐานว่าเริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อใด สันนิษฐานว่าคงประมาณสมัยครั้งสงครามมอญ-พม่า ส่วนมากชาวบ้านรู้จักในลักษณะเคยได้ยินจากคนเฒ่าคนแก่พูดถึง ชาวบ้านบางกลุ่มว่าเพลงโนเนมีต้นกำเนิดมาจากชาวมอญที่อาศัยอยู่บริเวณทั้งสองฝั่งของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาดังแต่ครั้งอพยพสงครามพม่า เพราะมีคนไทยเคยได้ยินทำนองเพลงที่เป็นเนื้อภาษามอญ ต่อมากลายเป็นเนื้อร้องภาษาไทย บ้างก็ว่าเพลงโนเนของปทุมธานีได้รับการถ่ายทอดมาจากตำบลบางช้างจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพราะในสมัยก่อนเมื่อยามหน้าเทศกาล ชายหนุ่มจากอยุธยา มักเดินทางมาเที่ยวและเกี่ยวสาวแถบเขตปทุมธานี เมื่อเกิดรักใคร่ชอบพอก็อยู่กินกันโดยตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ปทุมธานี ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

เทศกาลสงกรานต์ถือว่าเป็นช่วงที่มีการเล่นเพลงโนเนมากที่สุด เพราะในหน้าสงกรานต์นี้ขนมจีนเป็นอาหารสำคัญที่ขาดไม่ได้ จากการสอบถามพระมหาช่วง โชติปาโล (2542: สัมภาษณ์) คำว่า “ขนมจีน” ที่ภาษาไทยใช้กันอยู่นี้ แปร่งเพี้ยนมาจากคำว่า “ขนมอจีน” ซึ่งเป็นรากศัพท์มาจากภาษามอญหมายถึงแป้งสุกที่เป็นเส้น เป็นอาหารของมอญโดยแท้แต่ภายหลังคนไทยนิยมรับประทาน

ทองคำ พันนัทธี (2536: 44) ได้กล่าวถึงเรื่องราวการทำขนมจีนของชาวมอญจังหวัดปทุมธานีในหนังสือของดีเมืองปทุมว่า “การเตรียมของทำบุญในวันสงกรานต์ มีสิ่งหนึ่งที่ทุกบ้านจะขาดไม่ได้เลยคือการทำขนมจีน การทำขนมจีนเป็นเรื่องใหญ่มีหลายขั้นตอน ต้องใช้คนช่วยทำเป็นจำนวนมาก หลาย ๆ บ้านจะมาทำขนมจีนร่วมกันเพราะต้องอาศัยคนมาก คือตั้งแต่เริ่มโม่แป้ง มักแป้ง โขลกแป้ง โรยขนมจีน จับขนมจีน ยังต้องใช้เลียงคนเป็นจำนวนมากก็ทำให้เวลานั้นเพิ่มมากขึ้นด้วยขนมจีนของชาวมอญตั้งแต่สมัยโบราณจะลงมือทำกันเองในหมู่บ้าน เพราะในงานบุญต่าง ๆ มักเลียงอาหารกันโดยเปิดโรงทาน ใครใคร่กินก็กินแล้วแต่ตามอัธยาศัยกัน”

ผู้วิจัยได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามที่วัดจันทน์กะพ้อ เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านเมืองสามโคก ได้สอบถามขั้นตอนการเตรียมทำขนมจิ้นจากนายเหลื่อม เครือโชติ (2543: สัมภาษณ์) ได้ความว่า ก่อนวันมหาสงกรานต์คือวันสุกดิบจะเริ่มแช่แป้งข้าวเจ้าในน้ำก่อนนานประมาณ 2 คืน ในสมัยโบราณนิยมใส่กระจากโบราณไว้ จากนั้นเอาแป้งมาโขบเป็นเนื้อเดียวกันก็เริ่มทำการโขลกแล้วต้ม ดังภาพ



ภาพที่ 3 ขั้นตอนการคั้นแป้ง

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

ขั้นตอนต่อไปคือการโขลกแป้งหรือคั้นแป้งนี้ แบ่งเป็นครก 2 ครก สำหรับผู้ชาย 1 ครก และครกสำหรับผู้หญิง 1 ครก แต่เดิมใช้ครกตำข้าวและสากมือที่มี 2 ด้านทำด้วยไม้รวก ครกหนึ่งมีสากประมาณ 6-7 อัน ทั้งนี้เนื่องจากครกตำข้าวมีขนาดใหญ่ สาก 1 อันสามารถช่วยกันจับได้ เวลา ระหว่างที่ตำสากลงไปนั้น ชาวบ้านรู้ช่วงเวลาจังหวะที่แต่ละคนตำลงไป สลับกันวนเวียนกัน สม่่าเสมอจนครบรอบไม่ค่อยมีการตำชนหรือพร้อมกัน ดังภาพ



ภาพที่ 4 การโหลกแข่งขนมจีน

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโคก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

ขั้นตอนการโหลกแข่งนี้ ทองคำ พันนัทธี (2536: 44) กล่าวว่า ตอนโหลกแข่งเป็นขั้นตอนที่เหนื่อยที่สุด ต้องใช้คนช่วยมากในการใช้ครกตำข้าวขนาดใหญ่และใช้สากไม้ขนาดยาว 1 วา พอเอาลูกแป้งที่ต้มสุกเพียงผิวนอกใส่ครก คนโหลกจะต้องเริ่มโหลกทันที เพื่อให้แป้งละเอียดเหนียวไม่ติดครก กว่าแป้งจะเย็นกว่าแป้งจะเหนียวได้ที่ ก็เล่นเอาเหงื่อตกไปตาม ๆ กัน การโหลกขนมจีนกว่าแป้งจะละเอียดเข้ากันดี ต้องใช้เวลานานพอสมควร คนโหลกจะเป็นชายหนุ่มหญิงสาวที่แข็งแรง ครกหนึ่งต้องใช้ห้าหกคนโหลกเป็นพื้น อีกคนจะคอยกลับขนมจีนกันครก เสี่ยงสากกระแทบครกพร้อม ๆ กันดังเป็นจังหวะเร้าใจ ทำให้อยากร้องเพลง โหลกกันไปหยอกล้อกันไปร้องเพลงกันไป ทั้งเหนื่อยทั้งสนุก คนไทยมีนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนอยู่ในสายเลือดแล้ว จึงได้คิดประดิษฐ์เพลงเกี่ยวพาราสีขะที่โหลกขนมจีนขึ้น โดยเฉพาะที่เรียกว่า “เพลงโนเนน” แต่แรกเข้าใจว่าหนุ่มสาวจะครกกันครกเดียวกันมาก่อน ต่อมาเกิดวิวัฒนาการมีการแข่งขันกันด้วย จึงได้แยกครกออกเป็นครกชายและครกหญิง ที่เรียกว่า “ครกเหนือครกใต้” เมื่อแยกครกกันแล้วก็มีแม่เพลงพ่อเพลงประจำครกเกิดขึ้นกลายเป็นการเล่นไป

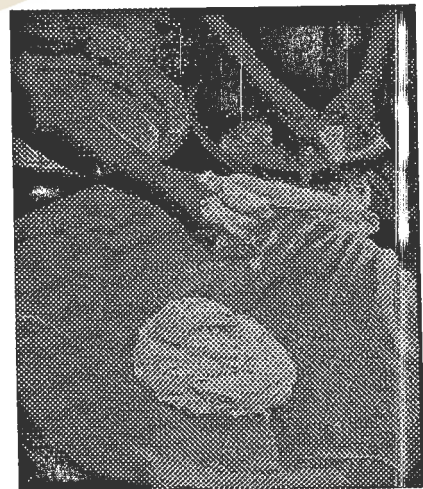


ภาพที่ 5 การเล่นเพลงโนเนขณะโยกแป้งขนมจีน (2542: 47)

ขั้นตอนการนวดแป้ง หลังจากที่ได้โยกแป้งจนละเอียดจึงเป็นขั้นตอนที่จะเอาไปต้มโดยต้มในน้ำเดือดและทำการนวดอีกครั้งเพื่อให้ได้เนื้อแป้งที่แน่นเหนียว จากนั้นเทเนื้อแป้งบิดผ่านผ้าขาวบางเพื่อเป็นการกรองความสะอาดขั้นตอนสุดท้ายและให้บิดผ่านหน้าแวน การจับเส้นนี้หากต้องการขนาดขนมจีนที่เส้นเล็กก็ยกมือให้สูงหน่อย ในการโรยแป้งนี้เป็นขั้นตอนที่สำคัญเพราะต้องใช้คนโรยเป็นคือคนรู้จังหวะว่าเมื่อไรควรโรย เมื่อไรแป้งจะหมด คนที่ข้อดีแข็งแรงจะได้เปรียบ เหนื่อยน้อยไม่ต้องใช้แรงมาก แต่ถ้าเกิดอาการปวดเมื่อยสามารถเปลี่ยนคนโรยได้



ภาพที่ 6 การนวดแป้ง



ภาพที่ 7 การกรองแป้ง



ภาพที่ 8 ภาพการโรยเส้น

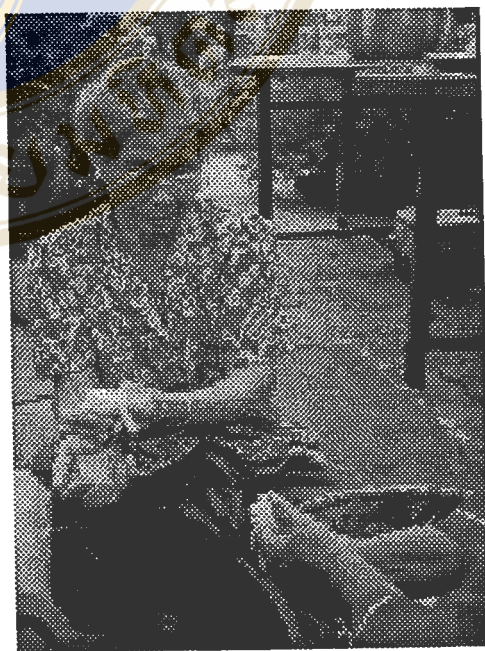
(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโลก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

ขั้นตอนสุดท้ายคือการจับเส้น ให้ช้อนเส้นแป้งที่สุกแล้วผ่านตะแกรงให้สะเด็ดน้ำ เอาเส้นแป้งที่สุกแล้วมาบีบให้เป็นจับ ๆ เพื่อสะดวกในเวลาแบ่งตักรับประทาน ดังภาพ



ภาพที่ 9 ภาพการช้อนเส้นให้สะเด็ดน้ำ

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543)



ภาพที่ 10 ภาพการจับเส้น

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543)

(บันทึกเมื่อ 5 เม.ย 2543 ในงานอนุรักษ์มรดกไทยและส่งเสริมอาหารพื้นบ้านสามโลก ณ วัดจันทน์กะพ้อ)

เมื่อวันเตรียมการเสร็จเรียบร้อย วันที่สำคัญที่สุดคือวันมหาตรุษสงกรานต์ที่ 13 เมษายนของทุกปี มีการทำบุญที่วัดและส่งอาหารเหล่านั้นไปให้ญาติผู้เฒ่าผู้แก่ ครั้นถึงเวลาบ่ายจะมีพิธีสงฆ์ที่วัด มีการก่อพระเจดีย์ทราย ปล่อยนกปล่อยปลา และรับพรจากพระจากนั้นเป็นโอกาสที่บรรดาคนหนุ่มสาวจะได้พบปะกัน เล่นสาดน้ำอย่างสนุกสนาน จากนั้นเป็นการรณรงค์ใหญ่ เปลี่ยนเสื้อผ้าชุดใหม่ที่ถูกหลานเตรียมไว้ให้และจบด้วยการให้พร เป็นอันเสร็จการ

4.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

การเล่นเพลงโนเนเป็นส่วนประกอบของขั้นตอนการโหลกแบ่งทำขนมจีน ผลที่ได้จากการเล่นเพลงโนเนคือช่วยผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานในช่วงเวลานั้นของชาวบ้าน และเป็นการกระตุ้นให้เกิดความสนุกสนาน เพิ่มความสามัคคีแก่หมู่คณะและเพื่อให้งานนั้นสำเร็จเร็วขึ้น

4.1.2.1 สถานที่

สถานที่ในการทำอาหารของชาวบ้านในเทศกาลสงกรานต์ ส่วนมากจะทำกันบริเวณลานวัดหรือสถานที่ทำครัวที่วัดจัดไว้ โดยมากจะเน้นที่ความสะดวกและไม่มีพิธีรีตรองมากนัก การทำขนมจีนส่วนมากจะตระเตรียมทำตั้งแต่วันสุกดิบ เพราะในวันที่ 13 จะเป็นพิธีสงฆ์และรดน้ำกัน ดังนั้นการเล่นเพลงโนเนมักเกิดขึ้นเวลานี้ซึ่งเป็นเวลากลางวัน บางปีหากสภาพอากาศไม่อำนวยการเล่นเพลงโนเนต้องงดไปด้วย

4.1.2.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในการเล่นเพลงโนเนมีเพียงครกกับสากที่เป็นเครื่องให้จังหวะ นอกนั้นเป็นเสียงปรบมือจากขณะถูกคู่และชาวบ้านที่ร่วมร้องด้วยเท่านั้น

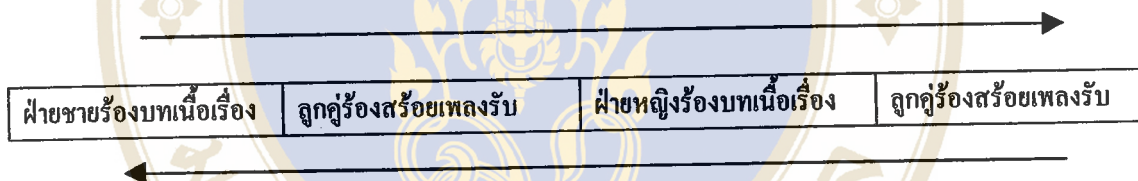
4.1.2.3 การแต่งกาย

การแต่งกายในการเล่นเพลงโนเน เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้เล่นประกอบการทำงานไปด้วย เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของชาวบ้านจึงเป็นเสื้อผ้าที่สวมใส่อยู่ในชีวิตประจำวัน

4.1.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น

ลักษณะขั้นตอนของการละเล่นเพลงโนเน แยกฝ่ายหญิงและฝ่ายชายออก 1 ฝ่ายต่อ 1 ครก ชายอยู่ครกเหนือส่วนหญิงอยู่ครกใต้ ทั้งสองอยู่ห่างกันไม่มากนัก ดังนั้นมีอุปกรณ์

เพียงครกกับสากเป็นเครื่องให้จังหวะเท่านั้น การร้องจะร้องโดยสลับกันระหว่างฝ่ายชายกับฝ่ายหญิงทีละคนและพอมควรครกคู่ร้องรับเหมือนบทประของเพลงพื้นบ้านทั่วไป บทร้องเพลงโนเนมมี 2 ท่อน ได้แก่ บทเนื้อหาและบทสร้อยเพลง เริ่มจากฝ่ายชายที่เป็นพ่อเพลงจะเป็นฝ่ายเริ่มร้องก่อน บทร้องเริ่มแรกจะร้องทำนองเชิญชวนให้ฝ่ายหญิงได้ตอบ มีบทร้องว่า “โนเนเจ้าช่างนาเคยรักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ดิน...” (กล่าวชื่อต้นไม้หรือผลไม้) โดยเนื้อหาบทร้องนี้จะเป็นตัวบอกว่าผู้ใดจะเป็นคนร้องแก้คนต่อไป มีบทร้องว่า “พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอจึงจะได้ร่วมหอกับแม่ไต้เสื่อ...” (กล่าวสีหรือลายของเสื่อผ้าที่ฝ่ายตรงข้ามสวมใส่) เช่น ร้องว่า “พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอจึงจะได้ร่วมหอกับแม่ไต้เสื่อแม่ไต้เสื่อแดง” คนไต้เสื่อสีแดงต้องเป็นฝ่ายออกมาเป็นคนต่อไป เมื่อฝ่ายชายคันเป็นกลอนสดจบแล้วถูกคู่ร้องรับพร้อมกันในบทสร้อยเพลง มีบทร้องว่า “ขอเด้าเอยยายโน ยายโนเนเอ...” ต่อไปแม่เพลงฝ่ายหญิงจะร้องได้ตอบมาเป็นกลอนสดเช่นเดียวกัน จบแล้วถูกคู่ฝ่ายหญิงจะร้องรับพร้อมกัน ร้องเป็นลำดับเช่นนี้สลับไปเรื่อย ๆ แสดงลำดับขั้นตอนดังนี้



4.1.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย

ด้านเนื้อหาความหมายของเพลงส่วนมากเป็นเนื้อหาเกี่ยวพาราสีพูดแซวหยอกล้อกันเล่น เนื้อหาจะไม่ว่ากันแรงหรือสองงาม สิ่งสำคัญของการว่าเพลงนั้น ผู้เล่นต้องมีปฏิภาณไหวพริบดีจึงจับจุดเด่นหรือจุดบกพร่องของฝ่ายตรงข้ามมาด้นเป็นกลอนสดแก้กันได้ทันทั่วทั้งที่ ส่วนคนที่ร้องไม่เก่งหรือร้องคร่อมจังหวะส่วนมากต้องร้องเป็นลูกคู่โดยพ่อเพลงแม่เพลงของตนจะช่วยร้องแทนเมื่อถึงตาจน

4.1.2.6 บรรยากาศในการเล่น

ในช่วงเวลาขั้นตอนการ โขลกแข่งหรือด่าแข่งนี้กินเวลานานชาวบ้านมักเมื่อขล้า ความเร็วของสากที่ตำลงไปนั้นมีหน้าที่เป็นเครื่องให้จังหวะเพิ่มความสนุกสนานเร้าใจ จังหวะของเพลงช้าเร็วขึ้นอยู่กับการดำเนินจังหวะสาก บ้างก็ช้าบ้างก็เร็วทั้งนี้อาจมีการแก่งกัน เช่น ลูกคู่ร้องรับเร็วขึ้นหรือด่าให้มีจังหวะถี่และกระชั้นขึ้น ผู้ร้องต้องร้องให้ตรงกับจังหวะสากพอดีจึงจะถือว่าเอาตัวรอดได้ การสิ้นสุดของเพลงโนเนมเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อขั้นตอนการ โขลกแข่งเสร็จ แต่ส่วนมากร้องเพื่อเอาชนะฝ่ายตรงข้ามชาวบ้านมักสรรหากลอนหรือบทร้องมาเล่นกันต่อไปอีกจนแพ้ไป

ข้างหนึ่งหรือกว่าหมื่นคน ความสนุกสนานจากการได้ร้องรำทำเพลงเชิญชวนให้ชาวบ้านที่อยู่ในบริเวณนั้นพลอยอยากมาร่วมสนุกไปด้วย บรรยากาศในงานจึงครึกครื้นช่วยทำให้ผู้คนอยากมาร่วมลงมามีโชคแบ่งขมนเงินด้วย

4.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

บทบาทและความสัมพันธ์ของเพลงโนเนต่อระบบสังคม มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงที่ใช้ร้องเล่นประกอบในกิจกรรมการทำงานของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องกระตุ้นและสร้างความสนใจให้กับชาวบ้าน และยังก่อให้เกิดความสัมพันธ์ความสามัคคีแก่หมู่คณะ นอกจากเพลงโนเนเป็นตัวเชื่อมความสามัคคีให้หมู่คณะและผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการงานแล้ว ยังเป็นกิจกรรมที่เป็นศูนย์รวมความร่วมมือร่วมใจของชาวบ้านด้วย ลักษณะงานช่วยแรงหรือเอาแรงนี้มักแฝงด้วยความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนเป็นพื้นฐานอยู่แล้ว

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

4.1.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมของบทร้องในเพลงโนเน แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

4.1.4.1 ภาพสะท้อนทางด้านวิถีชีวิต

ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนด้านอาชีพ

ภาพสะท้อนด้านอาชีพ แสดงให้เห็นถึงการดำรงชีวิตประจำวันของชาวบ้านที่มีความเป็นอยู่แบบชนบท การทำมาหากินประกอบอาชีพแบบเกษตรกรรม เช่น

“โนเนเจ้าช่างนาเคย วันทองของน้องจะพาดพาดไว้ก็ที่ดินกอไผ่”

(ทองคำ พันนัทร, 2536: 46)

“ทั้งน้ำทั้งท่าที่จะไม่ให้ตก (จ้ำ) ฟีนดอกที่จะหักเอามาให้”

“น้องอยากกินบอนที่จะจรงบึง (จ้ำ) น้องอยากกินผึ่งจะเข้าป่าไผ่”

“น้องอยากกินเนื้อจะแบกปิ่นขึ้นบ่า (จ้ำ) น้องอยากกินปลาที่จะเอาแหใส่ไหล์”
(เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

นอกจากนี้ยังมีพร้องที่สะท้อนสภาพสิ่งแวดล้อมของชาวบ้าน การใช้เรียกชื่อผลไม้หรือต้นไม้ชนิดต่าง ๆ ที่พบได้ในของท้องถิ่น และเล่นคำโดยพาดสัมผัสโดยให้สอดคล้องรับลงกันจากชื่อผลไม้หรือดอกไม้กับถายหรือสีเสื้อผ้าที่สวมใส่ เช่น มะแว้งกับสีแดง, มะพร้าว หรือมะนาวกับสีขาว เช่น

ชาย “โนเนเจ้าช่างนาคเอย รักหญิงจะมาฟังพาด พาดไว้ก็ที่ดินมะแว้ง
ที่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อแดง

ชาย โนเนเจ้าช่างนาคเอย รักหญิงจะมาขอฟังพาด พาดไว้ก็ที่ดินมะพร้าว
ที่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อขาว

ชาย โนเนเจ้าช่างนาคเอย รักหญิงจะมาขอฟังพาด พาดไว้ก็ที่ดินมะนาว
ที่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อขาว

ชาย โนเนเจ้าช่างนาคเอย รักหญิงจะมาขอฟังพาด พาดไว้ก็ที่ดินมะเฟือง
ที่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนใส่เสื้อเหลือง

ชาย โนเนเจ้าช่างนาคเอย รักหญิงจะมาขอฟังพาด พาดไว้ก็ที่ดินประตู
ที่จะทำบุญมาด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับคนเสื้อชมพู”
(ราพิง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

(2) ภาพสะท้อนความรักของหนุ่มสาว

สะท้อนความรักของหนุ่มสาวแสดงให้เห็นจากการเกี่ยวพาราสีหญิงสาว โดยเอ่ยชมรูปร่างหน้าตาและเปรียบเทียบกับความงามของฝ่ายหญิง และแสดงให้เห็นว่าผู้ชายไทยส่วนมากมีนิสัยใจคอขี้เล่น เจ้าบทเจ้ากลอน เช่น

ชาย “รามาผูกรักกันไว้เสียบ้าง (จ้ำ) เราจะมาผูกขัง ขังเอ๋ยทำไม
เรารักกันหนารามาพากันหนี (จ้ำ) ชาวบ้านเขามีเอ๋ยถมไป

ชาย มาพบตัวเจ้านะแม่สาวดากลม (จ้ำ) นำรักนำชมเสียนี่กระไร
ที่บอกตัวเจ้านะแม่นำนามล (จ้ำ) พ่อยุดาบดดาบเลื่อยก็คล่องควาย

เจ้าจงเชื่อคำที่นะแม่สีหมากสุก ขึ้นวิมานชั้นสนุกเห็นสวรรค์รำไร”
(เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)

“น้องไปไหนที่จะตามไปด้วย (ซ้ำ) ขึ้นเขาลงห้วยก็จะตามไป
น้องตกเหวที่จะตามไปไหน (ซ้ำ) น้องตกมือโจรที่จะตามไปได้
ให้น้องปลงใจจงให้พี่หวังสักราช (ซ้ำ) จะได้กระเถิบเสารือนเข้ามาเป็นเพื่อนแม่ยาย”
(ทองคำ พันนัทธิ, 2536: 47)

4.1.4.2 ภาพสะท้อนด้านค่านิยม

ภาพสะท้อนด้านค่านิยมให้ปฏิบัติตามขนบประเพณีไทย สามารถแสดงให้เห็นค่านิยมการรักนวลสงวนตัวของหญิงสาว โดยหญิงไทยจะได้รับการอบรมสั่งสอนให้วางตัวอย่างเหมาะสม และรู้จักสงวนท่าทีเมื่อสนทนากับชายหนุ่ม หากจะแต่งงานต้องปฏิบัติตามขนบประเพณีให้เข้าตามตรอกออกตามประตูอย่างถูกต้อง เช่น

- หญิง “ครั้นมาถึงก็จะมาพึ่งพาพิทักษ์ (ซ้ำ) ฉันยังไม่รู้จัก จักเอ๋ยว่าใคร
ฉันยังไม่รู้จักหรือว่ามักจี (ซ้ำ) จะมารับรักพี่ พี่เอ๋ยก็อย่างไร
อีกทั้งวงศั่วนหวานเครือหรือว่าเนื้อหน่อ (ซ้ำ) พงษ์เฝ้าเหล่ากอ อยู่เอ๋ยก็ที่ใด
ไ้อการคู่ครองน้องก็อยากจะมี (ซ้ำ) แต่ยังหาคนดี ๆ เอ๋ยไม่ได้”
- หญิง “พ่อแม่เลี้ยงฉันมาแสนกล่าบาก (ซ้ำ) เขากินฉันหมาก หมายเอ๋ยพี่ชาย
ที่จะเอาแต่ได้เสียหาไม่คิด (ซ้ำ) เดียวมันจะผิดประเพณีไทย
- หญิง ถ้าแม้รักจริงขอให้มาขอ (ซ้ำ) ต่อแม่ต่อพ่อ นางเอ๋ยนางโน
ควรเข้าตามตรอกออกตามประตู (ซ้ำ) ไม่ควรเจ้าชู้ พาน้องหนีไป
- หญิง ในการแต่งงานนี้จะพี่จำ (ซ้ำ) มันเชิดหน้าซูดตาของหญิงไทย”
(หม่อม ฤทธิ์มังกร, สัมภาษณ์)
- ชาย “ดูแต่คุณปู่ท่านยังคู่คุณย่า (ซ้ำ) ดูแต่คุณตายังคู่กับยายชาย”
(เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)

4.1.4.3 ภาพสะท้อนด้านการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนด้านการศึกษาของชาวบ้าน แสดงให้เห็นว่าชาวบ้านสรรหาคำร้องจากการใช้คำเปรียบเทียบกับต่าง ๆ สามารถทราบถึงภูมิรู้ด้านการศึกษาของชาวบ้านซึ่งรู้จักนำเรื่องราวในวรรณคดีไทยหรือจากคำสุภาษิตคำพังเพยของไทยมาเปรียบเทียบเปรียบเทียบในบทเพลงได้ เช่น

- ชาย “ไอการแต่งงานนะแม่จามขำ (ขำ) เหมือนพริกกลายน้ำจะได้เอ๊ยก็กระไร
จากนิทานปรัมปราหรือวรรณคดีไทย ยกตัวอย่างเรื่องพระอภัยมณีและหนุมาน เช่น
- ชาย “ผีเสื้อสมุทรซึ่งเป็นยักษ์ศรี (ขำ) ยังได้สามมี เอ๊ยพระก็อภัย
ดูแต่หนุมานซึ่งเป็นลิงป่า (ขำ) ยังได้นางมัจฉาเป็นยอดดวงใจ”
(เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)

4.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

ปัจจุบันการเล่นเพลงโนเนนกลับมาฟื้นฟูอีกครั้งโดยหน่วยงานที่ดูแลด้านศิลปวัฒนธรรมของจังหวัด หลังจากทีเพลงโนเนนหายไปตั้งแต่ปีน้ำท่วมใหญ่ พ.ศ. 2485 สภาพสังคมที่เปลี่ยนไปทำให้ชาวบ้านห่างเหินกิจกรรมเพลงประเภทนี้ ชาวบ้านส่วนมากไม่ค่อยให้ความสนใจเท่าที่ควรเพราะหันมานิยมเพลงสมัยใหม่มากกว่าเดิม การอนุรักษ์และส่งเสริมเพลงโนเนนจึงมีให้เห็นในส่วนหน่วยงานต่าง ๆ ดังนี้

- (1) องค์การบริหารส่วนอำเภอสามโคก
 - (2) องค์การบริหารส่วนจังหวัดปทุมธานี ทั้งสองหน่วยงานให้การสนับสนุนโดยได้มีการจัดพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับของดีประจำจังหวัดและศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเพลงโนเนนไว้ในหนังสือสามโคกท้องถิ่นของเรา
 - (3) ศูนย์วัฒนธรรมประจำอำเภอเมืองที่พิพิธภัณฑสถานพื้นบ้านภายในโรงเรียนปทุมธานี นันทบุรีบำรุง จัดทำเป็นรูปแบบของสื่อการเรียนการสอน
 - (4) ศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดภายในสถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์ ได้มีการค้นคว้าและเก็บข้อมูลแถบบันทึกเสียงและวีดิทัศน์การแสดงตามโอกาสต่าง ๆ
- ในส่วนที่ยังมีการสืบทอดโดยเน้นให้ปฏิบัติจริงได้แก่ โรงเรียนในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา มีการฟื้นฟูประเพณีให้เด็กนักเรียนสามารถเลือกเรียนวิชาท้องถิ่นของเรา เป็นการพัฒนาศึกษาอีกรูปแบบหนึ่งโดยบรรจุอยู่ในรายวิชาเลือกเสรีโดยให้นักเรียนสามารถปฏิบัติได้และที่นายเหลื่อม เครือโชติ ก็เป็นพ่อเพลงที่ยังถ่ายทอดให้ลูกหลานอยู่

เพลงโนเนนเป็นเพลงเป็นเพลงปฏิพากย์สั้น ใช้ร้องเล่นประกอบการทำโขนแก่งขันมจีนหรือเล่นเวลาลงแขกประกอบการงานเป็นหมู่คณะ มีประวัติความเป็นมาไม่ปรากฏแน่ชัดสันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เนื้อร้องส่วนมากเป็นการเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้องทำให้ทราบว่าชุมชนชนบทมีความเป็นอยู่ที่สอดคล้องกับธรรมชาติดำรงชีวิตเรียบง่าย เนื้อหาของเพลงสะท้อนสภาพสังคมเวลานั้นได้ชัดเจน ทั้งเรื่องขนบประเพณีและค่านิยมต่าง ๆ ของคนไทย เพลงโนเนนเคยห่างหายไปจากสังคมปทุมธานีตั้งแต่ครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่เห็นความสำคัญ โดยความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ ที่รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดปทุมธานี

4.2 เพลงลำภาข้าวสาร

ลำภาข้าวสาร เป็นประเพณีเก่าแก่ของจังหวัดปทุมธานี เป็นการเรียกรับบริจาคข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า ชาวบ้านจะลงเรือลำเดียวกันเพื่อพายที่ขวเรือไปตามบ้านต่าง ๆ โดยในระหว่างการเดินทางและการขอบริจาคมีการร้องเพลงไปด้วยเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้มีการขอเรือ และเป็นการตอบแทนเจ้าของบ้านที่ร่วมทำบุญ เมื่อได้ข้าวสารและปัจจัยอื่นพอสมควรแล้วจึงเตรียมนำไปถวายวัดต่อไป

4.2.1 ประวัติความเป็นมา

จากการรวบรวมเอกสารเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาได้ความว่า ประเพณีลำภาข้าวสารเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยเจ้าจอมมารดาน้อยระนาด มีพระโอรสคือ กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์ ซึ่งเป็นต้นสกุลวัชรวงศ์ มีพระโอรสคือพระองค์เจ้าวัชรวงศ์หรือพระองค์เจ้าขาว ทรงเสด็จมาที่สามโคกและประทับที่วัดแจ้ง เห็นว่าควรบูรณะปฏิสังขรณ์วัด ปีใดที่วัดไม่มีกฐินจะเสด็จมาทอดกฐินและหาการแสดงมาด้วยเช่น โขน ละคร เพราะชาวบ้านชอบดูกันมาก ได้คิดให้เกิดการลำภาข้าวสาร โดยให้ใช้ชื่อเป็นเนื้อเพลงตอนขึ้นเพื่อเป็นการคารวะต่อพระองค์เจ้าขาว ซึ่งท่านให้ปฏิบัติเป็นประจำต่อมาทุกปี

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

เอนก นาวิกมูล (2521: 203) ได้กล่าวไว้ในหนังสือเพลงนอกศตวรรษว่า “คำว่ารำกานั้นแปลว่าเที่ยวเร่ร่อนไป คำนี้ในพจนานุกรมไทยไม่มี แม้จะเป็นฉบับชำระ พ.ศ. 2525 แล้วก็ตาม ที่ว่าแปลอย่างนี้ ก็ดังเช่นที่ปรากฏในหนังสือศรี-พจนภาษาไทย พิมพ์ พ.ศ. 2439 สมัย ร.5 ชำระโดย บาทหลวง อี.จี. เวย์ หน้า 88 เขียนว่า

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

เที่ยวรำพาขอทาน To prowl about begging.

เพราะฉะนั้นเพลงรำพาข้าวสารก็แปลได้ว่า คือเพลงเที่ยวร่อนเร่ขอข้าวสาร”

จากข้อความของเอนก นาวิกมูล ทำให้ทราบว่า ถ้าข้าวสาร หมายถึง การเรียไรขอข้าวสาร นอกจากนั้นสิ่งที่พบต่างกันคือ การใช้ตัวสะกด ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานจากหนังสือศรี-พจน์หรือเล่มอื่น ๆ

ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า คำว่า “ถ้าภา” แท้จริงแล้วสะกดเช่นไรจึงถูกต้อง คำว่า “ถ้าภาข้าวสาร” มีผู้ใช้ทั้ง “ร” และ “ล” บ้างสะกดว่า “รำพาข้าวสาร” และ “รำกาข้าวสาร” แต่จะใช้คำใดจะถูกต้องนั้นยังไม่มีไม่มีข้อสรุปใด จากข้อสังเกตดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมเอกสารหลักฐานเท่าที่มีผู้เคยศึกษาไว้และศึกษาเพิ่มเติมดังนี้

1) เอกสารของ กรมม.เทศาภิบาล (ม.ป.ป: 100) ชื่อเรื่องเสียงดนตรีในภาษาไทย ได้นำเสนอที่มาของคำว่า “ถ้าภาข้าวสาร” จากบทละครเชิงบันเทิงเหตุการณ์เรื่องระเด่นลันได ของพระมหามนตรี (ทรัพย์) ความในตอนต้นว่า

“มาจะกล่าวบทไป	ถึงระเด่นลันไดอนา
เสวยราชย์องค์เดียวเที่ยวถ้าภา	ตามตลาดเสาชิงช้าหน้าโบสถ์พราหมณ์
อยู่ปราสาท เสาคอด ยอดค้วน	กำแพงแก้วแล้วล้วนด้วยริ้วพานาม
มีทหารหอนแห่เฝ้าโหมงชาม	คอยปราบปรามประจามิตรที่คิดร้าย
เที่ยวสืขขอข้าวสารทุกบ้านช่อง	เป็นเสบียงเลี้ยงท้องของถวาย
ไม่มีใครขงขงทั้งหญิงชาย	ต่างฝากกายฝากตัว กลัวบารมี
พอโพล่พลั่วเวลาจะสายันห์	ชุมชุมสมควันแล้วเข้าที่
บรรทมเหนือเสื่อถ้าแพนแทนมณี	ภูมิชอบเขาเมากัญชา”

จากข้อความในเรื่องระเด่นลันได เห็นว่าการใช้คำว่า “ถ้าภา” มีปรากฏมานานอย่างน้อยเริ่มนับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ซึ่งจัดว่าเป็นคำโบราณ

2) สนอง คลังพระศรี (2543: สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อคิดเห็นว่า คำว่า “รำ” หมายถึงเพื่อนรำรำเต้นเป็นท่าทาง เช่น เพื่อนรำ หมายถึงกิจกรรมที่ต้องมีท่าทางการจัดระเบียบร่างกาย ส่วนคำว่า “ลำ” หมายถึง ถ้อยคำที่มีทำนองเป็นเรื่องราว เช่น การขับลำลำนันทานเรื่องนั้นเรื่องนี้ เป็นต้น ดังนั้นการใช้คำว่า “ลำภาข้าวสาร” น่าจะให้ความหมายได้ชัดเจนกว่า เพราะในการร้องเล่นลำภาข้าวสารจุดเด่นอยู่ที่ภาษาการร้อง เพื่อเรียไรหาข้าวสารไปถวายวัด

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

4) พจิ บำรุงสุข (2543: สัมภาษณ์) ให้ข้อคิดเห็นว่า การใช้ภาษาเกี่ยวกับเพลงลำภาข้าวสาร เท่าที่พบเอกสารเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้านจะใช้ว่า “ลำภา” แทบทั้งสิ้น ส่วน “รำพา” หรือ “รำภา” สันนิษฐานว่าอาจมีการเปลี่ยนแปลงใช้ภายหลังก็เป็นได้

จากการรวบรวมข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า คำว่า “ลำภาข้าวสาร” มีการใช้ทั้ง “รำพา” และ “ลำภา” แต่เนื่องจาก คำว่า “รำ” โดยนัยแสดงอาการใช้มือประกอบท่าทาง คือเป็นการเพื่อนรำมากกว่า ขณะที่คำว่า “ลำ” มีความหมายเกี่ยวกับคำร้อง ทำนอง และบรรยายเรื่องราว ในกรณีนี้ ลำภาข้าวสาร เน้นการบอกเล่าเรื่องราว เพื่อเรียไรหาข้าวสารจากชาวบ้าน ไม่ได้เน้นที่ท่าทางการเพื่อนรำแต่อย่างใด ดังนั้นคำว่า “ลำภาข้าวสาร” ควรใช้ตัว “ล” เป็นตัวสะกดจึงน่าจะสอดคล้องกับความเป็นจริงมากกว่า

ส่วนคำว่า “ภา” หรือ “พา” นั้น อาจมีความหมายเดียวกัน แต่จะเขียนต่างกันตามความนิยมในแต่ละยุคสมัย เช่น ในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานฉบับเฉลิมพระเกียรติ (2530: 375) ให้ความหมายของคำว่า “พา” (กรรม) หมายถึง ลักษณะการนำไปด้วย

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

“ตั้งโรงพิมพ์ตีพิมพ์หนังสือขาย	ทั้งกฎหมายหลายสิ่งจริง ๆ หนา
ของเก่า ๆ คำคำประราปะรา	ลงพิมพ์จ่ายขายค้ามานมนาน
เป็นที่ถ้าที่ถ้ากรุงบำรุงราชย์	ญาติเล็กให้ฉลาดทุกถิ่นถาน...”

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

4.2.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะของการแสดง

การเล่นเพลงลำภาข้าวสารมีจุดมุ่งหมายเพื่อขอสิ่งของและปัจจัยจากชาวบ้านมาทำบุญ ปกติโอกาสที่จะเล่นเพลงลำภาข้าวสารมีขึ้นในช่วงเมื่อระหว่างออกพรรษา ในปีหนึ่ง ๆ จะมีชาวบ้านจองกฐินและผ้าป่าตามวัดต่าง ๆ หากวัดใดยังไม่มีจอง ชาวบ้านรวมกันจัดไปทอดกฐินจัดเป็นรูปแบบกองกฐินสามัคคีโดยเป็นเจ้าภาพร่วมกัน ทั้งนี้เพราะในการทอดกฐินแต่ละครั้งต้องมีทุนมาก การลำภาข้าวสารเริ่มจากชาวบ้านรวมกลุ่มนัดหมายลงเรือพายไปยังบ้านช่องและสถานที่ต่าง ๆ เพื่อออกเรียขข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญ ไม่มีการเจาะจงว่าต้องทำบุญด้วยทรัพย์สินเงินทองหรือจะเกณฑ์กันอย่างไร ขณะเดินทางคณะลำภาข้าวสารร้องเพลงเชื้อเชิญกันให้เจ้าของบ้านออกมาทำบุญ เมื่อชาวบ้านได้ยินจึงเอาข้าวสารและสิ่งของมาบริจาคให้ หลังจากได้ข้าวสารและสิ่งของพอเพียงแล้วนำไปถวายวัดต่อไป

4.2.2.1 สถานที่

เนื่องจากเพลงลำภาข้าวสารเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการลำภาข้าวสาร ดังนั้นสถานที่ในการละเล่นจึงเป็นเป็นแม่น้ำลำคลองในชุมชน หรือหมู่บ้านต่าง ๆ โดยมีพาหนะสำคัญในคือใช้เรือสำหรับคณะเดินทาง สมัยก่อนนิยมใช้เรือมาดเพราะมีลำเรือกว้างสามารถบรรจุของและคนได้มาก หรือเป็นเรือพายม้าหรือชนิดอื่นก็ได้ที่มีความเหมาะสม ในกลางลำเรือมีกระบุงหรือกระจาดสำหรับใส่ข้าวสารและข้าวของที่ได้รับบริจาคมา

4.2.2.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการร้องเพลงลำภาข้าวสารนี้ นายเหลื่อม เครือโชติ (2543: สัมภาษณ์) เป็นผู้เคยร้องเพลงนี้มาในสมัยเป็นหนุ่มได้เล่าให้ฟังว่า “เวลาลงเรือ มีคนร้องช่วยกันหลายคนแล้ว จะใช้จึงเป็นเครื่องกำหนดจังหวะเพียงอย่างเดียว เพราะจึงจะเป็นสัญญาณให้คนร้องร้องถูกและเสียงจึงจะดังไกล กังวาน ทำให้เจ้าของบ้านได้ยินถือว่าเป็นนาฬิกาปลุกได้ดี”

ข้อมูลจากการศึกษาของเอนก นาวิกมูล (2522: 203) เพิ่มเติมเรื่องเครื่องดนตรีที่ประกอบว่า “แต่ก็ไม่ลืมถึงกับโทน 2 ใบที่ช่วยตีประกอบจังหวะดนตรีหรืออะไรอย่างอื่นไม่ต้อง”

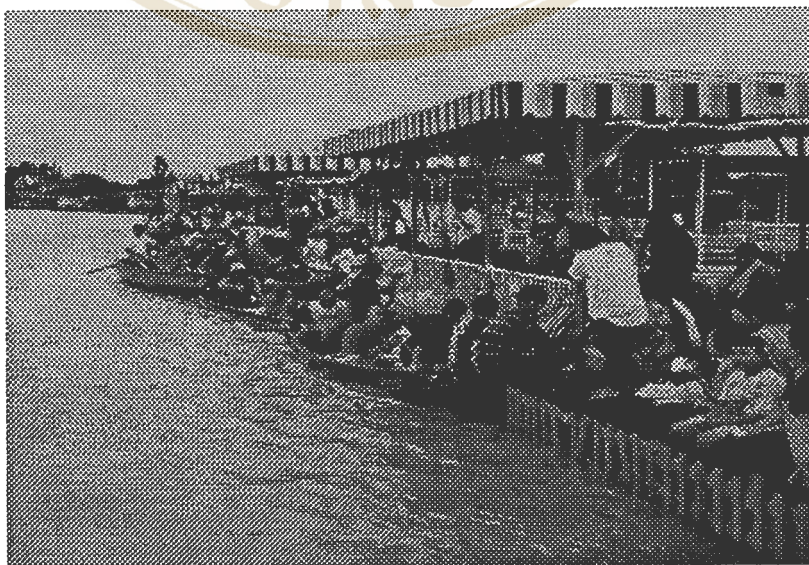
ข้อมูลที่แตกต่างกันของนายเหลื่อม และ เอนก ดังกล่าวข้างต้น มีความเป็นไปได้ว่าการเล่นลำภาข้าวสารของดั้งเดิมในสมัยก่อน อาจมีการใช้เครื่องดนตรีประกอบการร้องไปด้วย แต่เวลาผ่านมานั้นนาน เกิดความเปลี่ยนแปลงและยึดแต่ความสะดวกจากเครื่องกับโทน และคัดเหลือเพียงถึงอย่างเดียว

4.2.2.3 การแต่งกาย

การแต่งกายของคณะลำภาข้าวสาร ส่วนมากจะแต่งกายของชาวบ้านแบบธรรมดา ผู้ชายสวมเสื้อ กางเกงขาสั้นและมีผ้าขาวม้าคาดเอว ผู้หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งโจงกระเบนและอาจมีขอบเพื่อกันน้ำค้างเท่านั้น

4.2.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการเล่น

เอนก นาวิกมูล (2527: 203) กล่าวว่า “เพลงลำภาข้าวสารเขาร้องกันเมื่อยามออกพรรษา คือตั้งแต่แรม 1 ค่ำ เดือน 11 เป็นต้นไป กระทั่งหมดเขตเอาวันเพ็ญเดือน 12” ซึ่งในช่วงดังกล่าวนี้แหละที่มีการทอดกฐินกันทั่วไปนอกจากนี้ยังกล่าวอีกว่า “ทางฝ่ายชาวปทุมธานี มีประเพณีตักบาตรพระร้อย ซึ่งก็แปลกตาดีเหมือนกัน คือต่างพายเรือมาจอดเรียงรายกันริมน้ำ แล้วพระสงฆ์จำนวนเต็มตามชื่อ คือ 100 รูปก็นั่งเรือมารับบิณฑบาต แลดูเป็นทิวแถวน่าตื่นตายิ่งนัก นอกจากตักบาตรพระร้อยแล้ว พวกที่เป็นเพลงหรือร้องรำทำขวัญชาย ชักชวนกันไปเรียไร้ว้าวสารหรือข้าวของเงินทองตามบ้านช่องต่าง ๆ มาทำบุญทอดกฐินที่วัดนี้แหละทำให้เกิดเพลงลำภาข้าวสารขึ้น”



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

การเล่นเพลงลำภาข้าวสาร (เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์) “เมื่อถึงหน้าน้ำ ชาวบ้านจะร่วมกันทำกฐินให้แก่วัดที่ยังไม่มีการจอง จากนั้นมีการประชุมในหมู่บ้าน ทำวิธีเรียไรโดยการร้องเพลงลำภาข้าวสารนี้ด้วย ส่วนมากจะเดินทางโดยเรือ มีการแบ่งสายเดินเรือออกไปยังหมู่บ้านต่าง ๆ ในแม่น้ำเจ้าพระยา ในเรือลำหนึ่งจะมีคนประมาณ 6-7 คน เพื่อช่วยกันร้องและจัดลำเลียงข้าวของเพื่อจะได้ข้าวของมาพอ นำมารวมกันและนำไปแยกทำบุญทำกฐินแก่วัดต่าง ๆ ” ดังภาพ



ภาพที่ 12 ภาพการลำภาข้าวสาร (2543 : 48)

ทองคำ พันนัทธิ (2536: 35) ได้กล่าวไว้ในหนังสือของคีเมืองปทุมว่า “วิธีเล่นลำภาข้าวสาร จะมีบุคคลคณะหนึ่งทั้งชายและหญิงประมาณ 20-30 คน มีทั้งคนแก่ หนุ่มสาว ร่วมไปในคณะด้วย พอดตกค่ำก็ลงเรือที่เตรียมไว้ จะเป็นเรือจ้าง เรือมาดหรือเรือบิณฑบาตก็ได้ ขอให้ลำใหญ่ ๆ จุคนได้มาก ทุกคนช่วยกันพายเรือ ในเรือมีกระบุง กระสอบสำหรับใส่ข้าวสาร และจัดให้คนแก่คนหนึ่งนั่งขวามือขวา นั่งกลางลำเรือเป็นประธานโดยไม่ต้องทำอะไร...จุดหมายที่ไปคือตามบ้านทั่วไปที่จอดเรือไว้ ถึงหัวบันไดบ้านก็ร้องเพลงโดยมีคนนำ แล้วเจ้าของบ้านจะนำข้าวสารมาให้ที่เรือและยกมืออนุโมทนา หลังจากบริจาคข้าวสารแล้วก็จะให้ศีลให้พรแล้วออกเดินทางไปยังบ้านอื่นต่อไป”

การลำภาข้าวสาร นอกจากสิ่งที่ได้รับบริจาคจะเป็นข้าวสารแล้วจะมีกระชาสารทด้วย เนื่องจากในฤดูกาลนี้ชาวบ้านมักกว่นกระชาสารทไว้เป็นขนมหวานในครัวเรือนและถวายพระ จากการสอบถามนางเชื้อ อมรเดช (2543: สัมภาษณ์) ได้เล่าให้ฟังว่า “ในตอนหัวค่ำเกือบ 2 ทุ่มขณะที่ทุกบ้านเข้านอนแล้ว พอดตกก็จะได้ยินเสียงร้องเพลงจากคณะเรือที่มาเรียไร ทำให้ตื่นพอเรื่อนั้นมาจอดหน้าบ้านจะเอาข้าวสาร กระชาสารทออกมาทำบุญ บางบ้านบริจาคเป็นปีบ ๆ ก็มี”

4.2.2.4 ด้านเนื้อหาความหมาย

ด้านเนื้อหาความหมายบทร้องของเพลงลำภาข้าวสารแบ่งเป็น 3 ท่อน ลักษณะคล้ายกับเพลงเพลงพื้นบ้านทั่วไป แบ่งตามลักษณะเนื้อร้องได้แก่ บทเกริ่น บทขอ และจบ ด้วยบทให้พรหรือบทลา แสดงได้ตามขั้นตอน ดังนี้



บทร้องแต่ละท่อนมีความหมายต่างกันไป ดังนี้

บทที่ 1 บทเกริ่น มีเนื้อหาเพื่อบอกจุดประสงค์ของการมาลำภาข้าวสารให้เจ้าของบ้าน ทราบว่าเรือของคณะลำภาข้าวสารกำลังเข้ามาจอดในบริเวณของบ้าน เป็นสัญญาณบอกให้เจ้าของบ้านรู้ตัวให้ตื่นเพื่อเตรียมตัวนำข้าวสารหรือปัจจัยอื่นมาบริจาค เพราะชาวบ้านอาจยังไม่หลับใหลอยู่หรือกำลังทำอะไรอยู่ ให้หยุดพักแล้วรีบมาทำบุญ

ตัวอย่างบทร้องของบทเกริ่น

“รอรานาวาจอดเอ๋ย

แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้

“รอรานาวาจอดเอ๋ย

นงเอ๋ยนงนุช เชิญลุกขึ้นจุดตะเกียง

“เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอ๋ย

ร้องเรียกเท่าไรสายใจก็ไม่ตื่น

“ขาวขาวเพลาลอกเอ๋ย

แม่เรือนเครื่องสั๊กแม่นอนหลับซะแล้วหรือจ้ะ

(เฉลียว สุทรวาส , สัมภาษณ์)

ประทับทอดที่หัวบันได

เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเอ๋ย”

ประทับทอดที่หัวระเบียง

เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเอ๋ย”

ลาหอมดอกคอกเอ๋ยมะเขือขึ้น

เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเอ๋ย”

มาหอมดอกคอกเอ๋ยจำปา

เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเอ๋ย”

บทที่ 2 บทขอ มีความหมายว่าเชิญชวนให้เจ้าของบ้านมาทำบุญ โดยส่วนมากเนื้อร้องของบทขอนี้จะมีความหมายเกี่ยวกับเพื่อจะได้ผลกุศลและอานิสงส์ต่าง ๆ บทนี้ต้องร้องจนกว่าจะได้รับการบริจาค เสมือนว่าคณะลำภาต้องร้องเอาชนะใจเจ้าของบ้านให้ได้ หลังจากนั้นจึงเป็นการบริจาคข้าวสารและสิ่งของ

ตัวอย่างบทร้องของบทขอ

“เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอ๋ย

ชีวิตแม่ยังไม่ตายมาสร้างบุญไว้เสียให้พอ

“เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอ๋ย

เอาบุญมาฝากแม่แหวนนาคบนเรือน

“ทำบุญอย่าหวังเหนียวเอ๋ย

“เชิญทำบุญทอดกฐินเอ๋ย

ขอเชิญร่วมทำบุญเกิดแม่คุณสาวโสศ

(รำพึง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

ลาหอมดอกคอกเอ๋ยมะละกอ

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

ลาหอมดอกคอกเอ๋ยแหม่มเชื่อน

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

ขนมเบื้องอันเคี้ยวเขายังได้ไปสวรรค์”

ราชได้ทั้งสิ้นถวายวัดโบสถ์

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

บทที่ 3 บทให้พรหรือบทลา มีหมายความว่า คณะลำภาข้าวสารร้องขอขอบคุณผู้บริจาค และให้ศีลให้พรว่า ให้ได้รับส่วนกุศลของการทำบุญครั้งนี้ เช่น ให้อยู่เย็นเป็นสุข อายุยืนนาน และมีรูปร่างสวยงาม เป็นต้น บทนี้อาจต้องร้องเป็นเวลานานหลายเที่ยวจนกว่าเจ้าของบ้านจะพอใจ เจ้าของบ้านคนใดชอบฟังโอกาสนี้สามารถขอให้คณะลำภาข้าวสารร้องให้พรหลายเที่ยวได้ หากเจ้าของบ้านยังปล่อยให้ร้องนานเกินไปแม่เพลงจะร้องขึ้นทำนองเป็นการต่อว่า ว่าอย่าให้คอยนานขอให้รับมาช่วยทำบุญเพราะต้องรีบเดินทางไปบ้านอื่นอีก เมื่อร้องให้พรแล้วเรื่องจะเคลื่อนไปขอบริจาคบ้านหลังอื่น ๆ ต่อไป

ตัวอย่างบทร้องบทให้พร

“ทำบุญกับลูกแล้วเอ๋ย

อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีถาวร

“ทำบุญกับลูกแล้วเอ๋ย

อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีเงินตรา

“ทำบุญกับลูกแล้วเอ๋ย

อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีชวานา

“ขี้งิ้วขาวเหนียวแค่ขอมะพร้าวเอ๋ย

กะปิระของมาจากคลองมหาชัย

(มาลัย พงษ์ประดิษฐ์, สัมภาษณ์)

ลาลูกแก้วจะให้เอ๋ยพร

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

ลาลูกแก้วจะขอลา

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

ลาลูกแก้วจะขอลา

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

ขี้งิ้วขาวอยู่แค่ขอดไฟ

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอ๋ย”

4.2.2.6 บรรยากาศในการละเล่น

บรรยากาศในการลำภาข้าวสารไม่สนุกครั้งครั้นเท่ากับเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ เพราะระหว่างการเดินทางเป็นช่วงเวลากลางคืนซึ่งขณะลำภาข้าวสารจะไม่ส่งเสียงอีกทีก็ครึกโครม เนื่องจากชาวบ้านส่วนมากจะเข้านอนแล้ว ชาวบ้านทุกคนที่ร่วมไปในเรือจะตั้งใจร้องเพลง เมื่อร้องจนได้รับบริจาคข้าวสารแล้วจะพายเรือเคลื่อนออกไปยังบ้านอื่นต่อไป การที่ขบวนลำภาข้าวสารต้องเรียไร้ไปตามที่ละบ้านเป็นเหตุผลหนึ่งที่ไม่มีการรวมกลุ่มของคนหมู่มา ชาวบ้านที่มาร่วมล้วนแต่เป็นวัยผู้ใหญ่ อีกทั้งจังหวะจะโคนและท่วงทำนองเพลงค่อนข้างช้าไม่เร้าใจ บรรยากาศของขบวนลำภาข้าวสารจึงค่อนข้างเรียบง่ายและดูสุภาพเรียบร้อย

4.2.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

บทบาทหน้าที่ของประเพณีการลำภาข้าวสาร มีหน้าที่โดยตรงคือใช้เป็นเพลงประกอบกิจการลำภาข้าวสารของชุมชนคล้ายกับเพลงประกอบพิธีกรรม หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นสื่อในการสร้างและกระตุ้นความศรัทธาของชาวบ้านต่อพุทธศาสนา และยังมีผลช่วยกระชับความสัมพันธ์ของคนในสังคมทำให้ชุมชนเข้มแข็ง นอกจากนี้เป็นตัวจูงใจส่งเสริมให้ชาวบ้านรู้จักเสียสละ โดยการทำบุญแล้ว ยังเป็นเสมือนเครื่องเตือนบอกเวลาแห่งฤดูกาลแก่ชาวบ้านด้วย เช่น เมื่อได้ยินเพลงลำภาข้าวสารโดยทั่วไป เป็นเครื่องบอกว่าฤดูฝนมาถึงเป็นช่วงที่ชาวบ้านต้องทอดกฐินหรือทอดผ้าป่ากันแล้ว บทบาทของเพลงลำภาข้าวสารต่อระบบสังคมของชาวปทุมธานีถือเป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งที่สำคัญในการมีส่วนร่วมกระชับความสัมพันธ์ในสังคม และมีความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน โดยชาวบ้านร่วมมือร่วมใจในการออกลำภาในแต่ละครั้ง ตั้งแต่สร้างความตั้งใจให้แก่ชาวบ้านในการพยายามบอกบุญหรือช่วยเหลือทางวัด โดยชาวบ้านในหมู่บ้านเดียวกันลงเรือลำเดียวกันเดินทางไปต่างหมู่บ้าน กระทั่งการแสดงออกซึ่งน้ำใจและความใจบุญที่มีความศรัทธาต่อพุทธศาสนา เช่น แม้ว่าเรือคณะลำภาข้าวสารมาจากต่างหมู่บ้านก็เต็มใจบริจาคข้าวสารหรือปัจจัยสิ่งของให้โดยเผื่อแผ่กัน

ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในสังคม เริ่มจากความสัมพันธ์ภายในครอบครัว เนื่องจากผู้คนในสมัยก่อนอยู่กันอย่างครอบครัวชายอยู่อาศัยอยู่รวมกันหมด หรือไม่ก็อยู่คนละชายคาแต่ในบริเวณเดียวกัน ภายในครอบครัวมีสมาชิกมากต้วน้อยตั้งแต่ปู่ย่าตายายจนถึงลูกหลาน แต่ละบ้านมีผู้อาวุโสเป็นเจ้าบ้านและสังคมไทยปกครองแบบมีผู้อาวุโสเป็นผู้นำ ดังนั้นการปฏิบัติตนของสมาชิกตามคำอบรมสั่งสอนเป็นแบบเคร่งครัด เชื่อฟังผู้ใหญ่ ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงมีความเคารพและใกล้ชิดกัน ความสัมพันธ์ระหว่างเพื่อนบ้านหรือสังคมก็เป็นแบบที่น้อม ช่วยเหลือกันร่วมมือร่วมใจทำประโยชน์และแสดงความมีน้ำใจโดยเฉพาะในหมู่บ้านชนบทที่มีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้น



ความสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัด การลำภาข้าวสารนี้จุดประสงค์หลักของชาวบ้านคือบำเพ็ญประโยชน์ให้กับวัด ดังนั้นวัดจึงมีอิทธิพลต่อชาวบ้านเพราะเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านให้กราบไหว้เคารพบูชา เมื่อถึงเวลาน้ำหรือหน้าออกพรรษาแล้ว ชาวบ้านจัดแจงของกองกรูนกองผ้าป่า แต่ละวัดไม่จองซ้ำกัน หากวัดใดมีการจองไว้แล้ว ชาวบ้านก็จองกับวัดที่ยังว่างอยู่ โดยเฉพาะวัดที่ค่อนข้างยากจนหรือมีพระสงฆ์จำนวนน้อย ในสมัยก่อนนี้เรื่องความศรัทธาต่อพุทธศาสนามีมากโดยเฉพาะวัดในชนบทหรือวัดในพื้นที่การเกษตรกรรม การประกอบกิจกรรมของหมู่บ้านมีวัดเป็นศูนย์กลางทั้งสิ้น ความพร้อมเพรียงของชาวบ้านในการประกอบกิจกรรมนี้เพื่อหวังให้เกิดประโยชน์ต่อพุทธศาสนา อีกทั้งหวังให้ชุมชนอยู่อย่างสุขสงบ ในหน้าออกพรรษาเป็นฤดูกาลฝนมีน้ำหลากมาก ทำให้พระสงฆ์มีอุปสรรคในการออกเดินบิณฑบาต เสาบียงที่สะสมไว้ก็ร่อยหรอลง สงบจิรวอาจไม่เพียงพอชาวบ้านหรือบรรดาลูกศิษย์และคนสูงอายุมักนำภัตตาหารไปถวายเองที่วัดเหตุเพราะถือว่าพระสงฆ์เป็นบุคคลที่ครองอยู่ในสมณเพศ เรียกได้ว่าเป็นความสัมพันธ์แบบอุปถัมภ์ซึ่งกันและกัน เห็นได้ว่าการลำภาข้าวสารนอกจากเป็นการทำบุญแล้วยังสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างบุคคล, ระหว่างชาวบ้านหรือแม้แต่ชาวบ้านกับวัดแล้วยังสร้างความสามัคคีให้แก่หมู่คณะด้วย

4.2.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง สามารถแบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

4.2.4.1 ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต

ภาพสะท้อนวิถีชีวิตคนในชนบทที่ยังประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนสภาพการคมนาคม

ภาพสะท้อนสภาพการคมนาคมว่ายังมีการใช้เส้นทางสัญจรทางน้ำ บ่งบอกถึงลักษณะสภาพทางภูมิศาสตร์ได้ชัดเจน เช่น

“รอรานาวาจอดเอย

แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้

น้ำเหนือกี้ไหลหลาก

น้ำก็มากบุญก็มาแม่คุณจะว่าอย่างไร

ประทับทอดที่หัวบันได

เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย

ไหลมามากมากเหลือหลาย

เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเอย”

(2) ภาพสะท้อนสภาพความเป็นอยู่

ภาพสะท้อนความเป็นอยู่ที่แสดงให้เห็นถึงการเป็นอยู่อย่างชนบท การใช้ชีวิตใช้พื้นที่ ยังไม่มีไฟฟ้าใช้ในครัวเรือนในการหุงต้มและการให้แสงสว่าง และการสืบทอดวิถีชีวิตโดยใช้ใบตองหรือใบจาก เช่น

“จุดไฟอยู่แวมแวมเออ

ไอ้แม่บัวชุก้านถามว่าทำงานอะไร

มาถึงแม่ขาวจำ

แม่คุณจะให้ให้หาใส่ลงมา

“ใบตองแม่กล้วยตานี

แม่คุณจะให้ขอถ่านไฟด้วยสักค้อน

(วงเดือน สุขบาง, 2526: 68-69)

แกลเห็นแก้มอยู่ไวเอ๋ยไว

เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเออ

ขอหมากกินสักค้อนแม่คุณขา

เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเออ”

ขานุหรีแม่คุณนุ

เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลาสาวเออ”

4.2.4.2 ภาพสะท้อนด้านความเชื่อ

ภาพสะท้อนด้านความเชื่อ แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนด้านความเชื่อเรื่องการทำบุญ

ภาพสะท้อนด้านความเชื่อเรื่องการทำบุญทำกุศล เชื่อว่ากุศลจากการทำบุญว่าจะได้รับจากการทำบุญให้อยู่เย็นเป็นสุข เจริญรุ่งเรืองหรือการทำได้ดีชั่วได้ชั่วว่าทำอะไรจะได้อาไรนั้นว่าผู้ใดประกอบกรรมดี ทำบุญทำกุศลไว้มักได้รับผลบุญตามที่ตนเองได้กระทำไว้หรือได้ไปสวรรค์ เช่น

“มีลูกหญิง ให้เป็นคุณนายเออ

ขึ้นชื่อถือเอื่อ อยู่ในเมืองมนุษย์

ทำบุญ กับลูกแล้วเออ

ให้แม่อยู่เย็นเป็นสุข อย่าได้มีทุกข์มีร้อน

ทำบุญกับลูกแล้วเออ

ขอกุศลผลบุญ จงนำเกื้อหนุนอยู่ทุกเวลา

ทำบุญ กับลูกแล้วเออ

ให้ทรัพย์สินเนื่องนอง ทั้งเงินทองให้ไหลมา

คิดเงินให้เงินมากองเออ

มีลูกชาย ให้เขียนสมุด

เฮ เฮ ลา เหม่ ลา สาวเออ

ลาลูกแก้ว จะให้พร

เฮ เฮ ลา เหม่ ลา สาวเออ

ลาลูกแก้ว จะขอลา

เฮ เฮ ลา เหม่ ลา สาวเออ

ลาลูกแก้ว จะขอลา

เฮ เฮ ลา เหม่ ลา สาวเออ

แม่คิดทองให้ทองมาเกิด

ทองเอ๋ยทองคำให้แม่กรวดน้ำเอาเถิด
(เฉลียว สุทรวาส , สัมภาษณ์)

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอช"

บทร้องที่แสดงให้เห็นได้ว่าชาวบ้านโดยทั่วไปโดยเฉพาะบุคคลที่เล่นเพลงลำภาข้าวสารส่วนมากมีความเชื่อในเรื่องบุญกุศล เชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เชื่อเรื่องนรกสวรรค์และอดีตชาติ หากทำบุญในชาตินี้จะส่งผลให้อยู่อย่างสุขสบายทั้งด้านความเป็นอยู่และฐานะในชาติหน้าภพหน้า มีความมั่งมีศรีสุขอีกทั้งบริวารลูกหลานก็ได้รับผลอันดีไปด้วย บ้างก็ว่าเมื่อเสียชีวิตได้ขึ้นสวรรค์ไปพบพระศรีอารียะ เช่น

“เจ้าขาว แม่ลาละลอกเอช

ทำบุญกับฉัน จะขึ้นสวรรค์เบื้องบน

เจ้าขาวแม่ราวละลอกเอช

มทำบุญเถิดนะจะจะได้ทันพระศรีอารียะ

(เฉลียว สุทรวาส , สัมภาษณ์)

ลาหอมดอก ดอกเอ๋ยจงกล

เฮ เฮ ลา เห่ ลา สาวเอช

ลาหอมดอกดอกเอ๋ยอัญชัญ

เฮ เอ้ ลา เห่ ลา สาวเอช"

4.2.4.3 ภาพสะท้อนด้านค่านิยม

ภาพสะท้อนด้านค่านิยมที่ปรากฏในบทเพลงต่าง ๆ ทั่วไปส่วนมากในประเทศไทยจะออกแนวทางตามพุทธศาสนา เรื่องของคำสั่งสอน การยึดถือปฏิบัติสิ่งดีงาม การประพฤติตนในทางที่ถูกต้อง ดังที่ พันธ์ หันนาคินทร์, อ้างถึงใน วงเดือน สุขบาง (2526: 59-60) กล่าวไว้ในเรื่องค่านิยมว่า...ค่านิยมหมายถึง สิ่งที่ถูกกลุ่มคนในสังคมหนึ่ง ๆ เห็นว่าเป็นสิ่งที่มีค่า ควรแก่การกระทำ นำมากระทำ นำขกย่อง หรือเห็นว่าถูกต้องและเป็นสิ่งที่สอดคล้องกับความรู้สึกหรือความต้องการของตน ค่านิยมของคนไทยแยกเป็น 3 ลักษณะ คือ

(1) ค่านิยมทางด้านสังคมและจิตวิทยา ได้แก่ ความรักอิสระภาพและความเป็นไท ความเป็นตัวของตัวเอง การมองโลกในแง่สวยงาม สุภาพอ่อนโยน มีน้ำใจกว้างขวางและเห็นอกเห็นใจผู้อื่น

(2) ค่านิยมทางจริยธรรม ได้แก่ ค่านิยมในเรื่องกฎแห่งกรรม ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่วและคำสอนอื่น ๆ ที่มีประโยชน์

(3) ค่านิยมทางด้านการเมือง ได้แก่ ค่านิยมในระบอบประชาธิปไตยและค่านิยมในระบอบสังคมนิยมประชาธิปไตย"

ดังนั้นภาพสะท้อนค่านิยมที่ปรากฏในบทเพลงลำภาข้าวสารจึงจัดเป็นค่านิยมทางด้านสังคมและจิตวิทยากับค่านิยมทางจริยธรรมเป็นส่วนใหญ่ เกิดกับคนที่ดำเนินชีวิตค่อนข้างเรียบง่ายแบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนด้านค่านิยมเกี่ยวกับความร่ำรวยและสถานบรรดาศักดิ์

ภาพสะท้อนด้านค่านิยมเกี่ยวกับความร่ำรวยและสถานบรรดาศักดิ์ ปรากฏเด่นชัดเพราะในบทเพลงทั้ง 3 บท ทุกบทต้องปรากฏในท่อนบทลาหรือบทให้พร ว่าขอให้ผู้ที่ร่วมทำบุญบริจาคได้ออยู่อย่างสุขสบาย มีเงินทองไหลมาเทมาและเป็นเศรษฐีในที่สุด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“ทำบุญ กับลูกแล้วเออ	ลาลูกแก้ว จะขอลา
ให้ทรัพย์สินเงินทอง ทั้งเงินทองให้ไหลมา	เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเออ
เจ้าขาวแม่ราวละลอกเออ	ลาหอมคอกคอกเออโกสม
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีเมืองปทุม	เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเออ
ทำบุญกับลูกแล้วเออ	ลาลูกแก้วจะให้เอ๋ยพร
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีถาวร	เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเออ
ทำบุญกับลูกแล้วเออ	ลาลูกแก้วจะขอลา
อยู่ดีกินดีให้เป็นเศรษฐีเงินตรา	เฮ เฮ ลา เเห่ ลา สาวเออ
เจ้าขาวแม่ราวละลอกเออ	ลาหอมคอกคอกเอ๋ยอุบล
มีลูกผู้หญิงขอให้เป็นคนนาย	มีลูกผู้ชายขอให้คนนายพล”
(เฉลียว สุทธาวาส , สัมภาษณ์)	

4.2.4.4 ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน โดยการนำเรื่องราวในวรรณคดีมาปรับให้เข้ากับบทร้อง อาจเป็นไปได้ว่าในสมัยก่อนชาวบ้านส่วนใหญ่ได้รับการศึกษาจากวัด ซึ่งพระสงฆ์จะสอนเกี่ยวกับเรื่องวรรณคดีไทยด้วย เช่น

“ทำบุญเปรียบเหมือนสร้างพระบารมี	พระเวสสันดรทรงธรรมท่านยังให้ทาน
มัทรี”	
ทำบุญกับลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร	ขอให้ได้เมียงามเหมือนนางอัปสร
ทำบุญกับลูกแล้วลูกแก้วจะให้พร	ขอให้ได้ผัวงามเหมือนพราหมณ์เกสร”

“รูปร่างให้เหมือนกับนางฟ้าเอยกริยาเหมือนอย่างนางละเวง ใครได้รู้ว่าทองมาเอง”
(รำพึง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

4.2.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

ความศรัทธาในพุทธศาสนาของประชาชน เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจในสังคมปัจจุบันเปลี่ยนแปลงมีผลทำให้สภาพชีวิตชาวบ้านเปลี่ยนจากความเป็นอยู่ภาคเกษตรกรรมเป็นภาคอุตสาหกรรม บ้านเมืองมีเศรษฐกิจฝืดเคือง ก่อให้เกิดปัญหาสังคมเพิ่มขึ้น เช่น มีอาชีพที่ปลอมตัวโดยแฝงอยู่ในคราบพระสงฆ์ และหากินกับชาวบ้านโดยการหลอกลวงหรือลวงให้เชื่อในสิ่งผิดประชาชนระมัดระวังตัวมากขึ้นและลดความศรัทธาต่อพุทธศาสนา ภาพพุทธศาสนาเสื่อมอยู่ในความคิดของประชาชน การทำบุญให้แก่พระสงฆ์และบำเพ็ญประโยชน์ อีกทั้งการเข้าหาวัดลดน้อยลง การจัดหากองทุนกองผ้าป่าโดยการล่าถวักวสารไม่มีความจำเป็นต่อสังคมสมัยนี้ เพลงลำภาข้าวสารเกือบสูญหายไปจากจังหวัดปทุมธานี

การอนุรักษ์เพลงลำภาข้าวสารของปทุมธานี เนื่องจากมีการฟื้นฟูของหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องภายในจังหวัด โดยการจัดแสดงและจำลองการละเล่นนี้ในงานดักบาตรพระร้อย งานที่มีการกระตุ้นดึงดูดความสนใจคือการที่ได้แสดงถวายต่อหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพฯ รัตนราชสุดาฯ เมื่องานดักบาตรพระร้อย ณ แพระราชวังสนามจันทร์ กทม. เป็นงานที่สามารถทำให้ประเพณีการลำภาข้าวสารได้รับความสนใจมากขึ้นงานหนึ่ง โดยการรวมตัวของชาวบ้านชุมชนวัดหงส์ปทุมวาสนและระแวกใกล้เคียง ดังภาพ



ภาพที่ 13 สมเด็จพระเทพรัตนฯ เสด็จทอดพระเนตรการแสดงถวายของคณะลำภาข้าวสารจังหวัดปทุมธานี
ในงานดักบาตรพระร้อย ณ พระตำหนักจักรีภิรมย์ จังหวัดนนทบุรี (อัฒจันทร์)



ภาพที่ 14 คณะลำภาข้าวสารขณะเตรียมตัว (อัดสำเนา)



ภาพที่ 15 ภาพคณะลำภาข้าวสารเริ่มเคลื่อนไหวบน (อัดสำเนา)

ในส่วนของการศึกษามีการอนุรักษ์โดยโรงเรียนระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดคลองสระ โดยการสอนของนางชะม้อย ฤทธิ์มังกร ได้เปิดอยู่ในวิชาเลือกเสรีท้องถิ่นของเรา โดยเน้นให้นักเรียนหัดร้องเพลงและจำลองเหตุการณ์ให้เหมือนจริง แล้วนำออกแสดงในงานอนุรักษ์มรดกไทยในทุก ๆ ปี ดังภาพ



ภาพที่ 16 การแสดงลำภาข้าวสารของนักเรียนโรงเรียนวัดคลองสระ (อัคราเนนา)

เพลงลำภาข้าวสารเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการเรียไรขอบริจาคข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า เริ่มในตอนหัวค่ำหลังจากที่เสร็จภารกิจประจำวันแล้ว ชาวบ้านทั้งชายหญิงที่มีจิตเลื่อมใสพุทธศาสนาจะลงเรือลำเดียวกันเพื่อพายเที่ยวเรียไรไปตามบ้านต่าง ๆ โดยในระหว่างการเดินทางและการขอบริจาคมีการร้องเพลงไปด้วย เพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่ามีการขอเรียไรและเป็นการตอบแทนเจ้าของบ้านที่ร่วมทำบุญ เมื่อได้ข้าวสารและสิ่งของพอเพียงแล้วจะนำไปถวายวัดต่อไป ภาพสะท้อนจากบทร้องส่วนมากเชื่อในเรื่องการทำบุญและพุทธศาสนา ปัจจุบันประเพณีลำภาข้าวสารเสื่อมหายไปจากปทุมธานีมาก หน่วยงานที่อนุรักษ์ก็ทำได้ตามกำลังมีการฟื้นฟูให้เยาวชนรักและหัดเรียนหัดร้องเพื่อรักษาศิลปวัฒนธรรมนี้ไว้ แต่ยังพบบางหมู่บ้านเท่านั้น

4.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

ระบำพื้นบ้านเป็นการละเล่นของทางภาคกลางของไทย โดยมากจะรู้จักกันในนามเพลงระบำบ้านนาและระบำบ้านไร่เป็นส่วนมาก สิ่งที่เป็นเป็นตัวกำหนดชื่อของการละเล่นชนิดนี้คือลักษณะของพื้นที่ โดยคนไทยมักเรียกชื่อสิ่งต่าง ๆ ตามสถานที่หรือสถานการณ์นั้น ๆ เช่น หากพื้นที่ใดเป็นพื้นที่ประกอบการทำนาที่เรียกว่าระบำบ้านนา ส่วนนี้อาจเรียกเพี้ยนมาจากการละเล่นเพลงระบำบ้านนาของจังหวัดนครนายกก็เป็นได้ ส่วนพื้นที่ประกอบการทำสวนเรียกว่า ระบำบ้านไร่ เป็นต้น แต่งานวิจัยเล่มนี้เพลงระบำพื้นบ้านของปทุมธานีหมายถึงเพลงระบำของจังหวัดปทุมธานีเท่านั้น ซึ่งมีการร้องรับต่างจากเพลงระบำบ้านนาและระบำบ้านไร่ ในงานวิจัยเล่มนี้จึงขอเรียกว่า เพลงระบำพื้นบ้านอันหมายถึงเพลงระบำที่เจาะจงแต่ที่ได้จากงานภาคสนามในปทุมธานีเท่านั้น

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

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

การเรียกชื่อเพลง “ระบำพื้นบ้าน” เป็นไปได้ว่ามาจากการเรียกกันตามอย่างผู้ใหญ่ตามอย่างของคนไทย โดยนำคำว่า “ระบำ” ซึ่งหมายถึง ลักษณะทางการใช้มือไม้ที่มีท่วงท่าต่าง ๆ มารวมกับคำว่า “พื้นบ้าน” เพราะเป็นการละเล่นของชาวบ้าน รวมเป็น “ระบำพื้นบ้าน” ทั้งที่ความจริงแล้วในการเล่นเพลงระบำพื้นบ้าน ต้องใช้ลักษณะท่าทางการรำอย่างอิสระตามอย่างแบบชาวบ้านในช่วงที่ถูกคู่ร้องรับเท่านั้น จุดสำคัญของการเล่นเพลงระบำมุ่งแต่ความสนุกสนานหรือความสำคัญของการร้องรับเท่านั้น จุดสำคัญของการเล่นเพลงระบำอยู่ที่การปะทะคารมในบทเพลงของชาวบ้านมากกว่า ผู้วิจัยมีความคิดว่า การเรียกชื่อ “ระบำพื้นบ้าน” ความหมายโดยแท้จริงแล้ว เหมือนกับลักษณะ “รำวงชาวบ้าน” มากกว่า เพราะการละเล่นของชาวบ้านจะมุ่งที่ความสนุกสนานแบบความเป็นพื้นบ้าน การรำรำของชาวบ้านไม่ต้องมีความวิจิตรบรรจง แต่ด้วยการเรียกตามอย่างคนไทยที่อาศัยการจดจำและคุ้นเคยจึงเรียกว่า “ระบำพื้นบ้าน” ดิถีปากกันมา

4.3.1 ประวัติความเป็นมา

ประวัติความเป็นมาของเพลงระบำนั้น ไม่มีประวัติชัดเจนแต่มีเอกสารพอรวบรวมได้หลายฉบับเกี่ยวกับความเป็นมาของเพลงระบำ ดังนี้

คณะผู้จัดทำหนังสือวัฒนธรรม กล่าวถึงเพลงระบำในหนังสือพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์ในภูมิปัญญาจังหวัดปทุมธานี (2542: 106) ว่า “เพลงระบำไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด แต่เป็นเพลงพื้นเมืองของไทยภาคกลางที่เล่นกันมาช้านาน ตั้งแต่ครั้งปู่ย่าตายายในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ และเป็นการเล่นประกอบในการเล่นเกมช่วงซึ่งจัดว่าเป็นเกมเล่นสนุกอย่างง่าย ๆ ของพื้นบ้าน โดยใช้ผ้าขาวม้ามัดกลม แบ่งคนเล่นเป็น 2 ฝ่ายอย่างสนุกสนานครึกครื้นในท่วงทำนองของเพลงระบำ”

4.3.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

การเล่นเพลงระบำพื้นบ้านนี้นิยมเล่นเวลาหน้าตรุษสงกรานต์หรืองานกฐินผ้าป่าที่ต้องมีชาวบ้านมาอยู่รวมกันมาก ๆ แบ่งองค์ประกอบของการแสดง ดังนี้

4.3.2.1 สถานที่

ลักษณะการแสดงเพลงระบำนี้มักเล่นในบริเวณหรือสถานที่ที่เป็นศูนย์รวมของชาวบ้าน เช่น ลานวัดหรือลานหมู่บ้าน มักเล่นช่วงหัวค่ำหลังจากที่หนุ่มสาวช่วยทำงานบุญของวัดมาตลอดช่วงกลางวันเพื่อเตรียมงานในวันรุ่งขึ้น เมื่อชาวบ้านเสร็จจากการงานก็จะอาบน้ำเปลี่ยนเสื้อผ้าใหม่มาชุมนุมกันบริเวณลานวัด เนื่องจากสมัยก่อนยังไม่มียศพรหมากเท่านั้น นักชาวบ้านมักจะร้องรำทำเพลงกันเองตามประสา ส่วนใหญ่ผู้มาชุมนุมจะเป็นวัยผู้ใหญ่ ในงานช่วงหัวค่ำนี้มีการละเล่นต่าง ๆ เช่น การเล่นเข้าผี การเล่นเกมช่วงและ เพลงระบำ เป็นต้น โอกาสนี้เป็นช่วงเวลาที่หนุ่มสาวจะได้มีโอกาสใกล้ชิดจากการเล่นเพลงเดียวกัน

4.3.2.2 เครื่องดนตรี

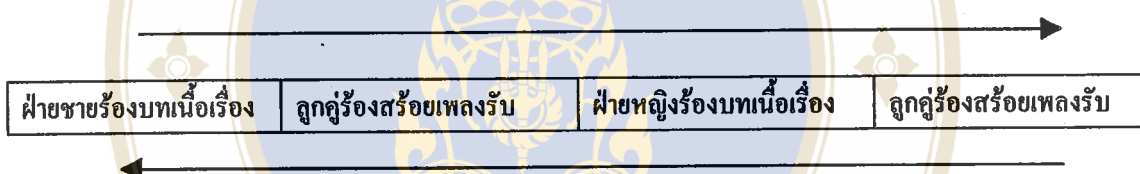
เครื่องดนตรีในการเล่นเพลงระบำพื้นบ้านไม่มีเครื่องดนตรีที่จำเป็นนัก มีเพียงเสียงปรบมือตามจังหวะในการร้องรับส่งท่อนเพลง ซึ่งมาจากคณะลูกคู่ ผู้คนที่ร่วมเล่น และชาวบ้านที่ช่วยกันดูรอบข้างเท่านั้นเท่านั้น

4.3.2.3 การแต่งกาย

การแต่งกายของการเล่นระบำพื้นบ้านเป็นการแต่งกายแบบไทย ๆ ชนบท ผู้ชายนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมหรือเสื้อหม้อห้อมอาจมีผ้าขาวม้าคาดเอว ผู้หญิงนุ่งโจงกระเบน หรือนุ่งผ้าซิ่น สวมเสื้อแขนกระบอกอาจมีสไบพาด ปัจจุบันมีการแต่งกายประยุกต์โดยเฉพาะเวลามีงานแสดงเพื่ออนุรักษ์ จะเป็นชุดไทยประยุกต์ได้เพื่อความสวยงาม

4.3.2.4 ลักษณะขั้นตอนของการละเล่น

ลักษณะการละเล่นเริ่มแรกแบ่งเป็น 2 ฝ่าย ชายและหญิง โดยฝ่ายใดเริ่มร้องก่อนก็ได้ จากนั้นพ่อเพลงแม่เพลงจะออกมาร้องทีละคน และมีลูกคู่คอยร้องรับและปรบมือเป็นจังหวะประกอบไปด้วย บทร้องตอนขึ้นต้นมีว่า “เออระเหระบำ ฉันรักเข้าข้างรำเออ...จากนั้นเป็นท่อนที่ผู้ร้องต้องค้นเอง แล้วลูกคู่จะร้องรับ เป็นลำดับขั้นตอนนี้เรื่อยไป แสดงลำดับได้ดังนี้



การเล่นเพลงได้ตอบลักษณะนี้ส่วนมากจะไม่จบสิ้นกันง่าย ๆ เริ่มแรกสำนวนที่ว่ากันของพ่อเพลงยังสุภาพไพเราะเหตุเพราะยังมีเด็ก ๆ และเด็กสาวมาคอยด้วย พ่อยังดีจะไม่เลื้อยแต่พ่อเพลงแม่เพลงที่มีอายุเริ่มปะทะคารมที่มุ่งหวังเอาชนะหรือว่ากลอนกับฝ่ายตรงข้าม เวลานี้ยังมีการดื่มสุราด้วยแล้ว อาการเงินอายก็จะน้อยลง ความกล้ามีมากขึ้น ดังนั้นสำนวนและภาษาที่ใช้กันของชาวบ้านจะเป็นเชิงสรวลเสียดสีทั้งนี้เพราะชาวบ้านไม่มีความคิดเหนียมอายเรื่องเพศเพราะเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะคนที่แต่งงานมีครอบครัวแล้วจะคิดว่าสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องธรรมดา

4.3.2.5 ด้านเนื้อหาความหมาย

เพลงระบำเป็นการร้องเกี่ยวพาราตีโต้ตอบกันของหนุ่มสาวมีเนื้อร้องบทสั้น ๆ โดยเนื้อร้องจะมีการแสดงถึงชีวิตและการยกเปรียบเทียบเปรียบเปรยเป็นสิ่งที่ต่าง ๆ ของฝ่ายตรงข้ามอย่างสอแ่งสองาม โดยผู้ร้องจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการสรรหาคำร้องเช่นเดียวกับเพลงปกาพยทั่วไป การขับร้องเป็นร้อยกรองแบบกลอนห้วนเดียว ส่วนมากเป็นกลอนโล แบ่งเป็น 2 ฝ่าย ชายและหญิงบทร้องเกริ่นหรือท่อนสร้อยมักเรียกว่าการร้องเก็บกลอนซึ่งผู้ร้องและลูกคู่ต้องร้องและ

ปรบมือไปพร้อมกันก่อนที่จะร้องเดี่ยวทุกครั้งไป จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามในอำเภอสามโคก เนื้อร้องตอนท่อนนี้มีทั้งหมดสองทำนองด้วยกันคือ

ทำนองที่ 1 “เออระเหยระบำ ฉันรักเจ้าช่างรำเอ๋ย มาแต่บ้านหนทางไกล (ลูกคู่)...

ระบำไหนดอเออเอ๋ยบ้านไกล เขาก็รำ รำสวยเอ๋ย” (เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

ทำนองที่ 2 “เออระเหยระบำ ฉันรักเจ้าช่างรำเอ๋ย มาแต่บ้านหนทางไกล (ลูกคู่)...

ระบำไหนดอเอ๋ยบ้านไกล หอมหวลอยู่ในคงเอ๋ย อยู่ในคงเอ๋ย” (สำเนียง ช่างต่อ , สัมภาษณ์)

จากบทสร้อยเพลงทั้งสอง มีเนื้อหาคำร้องที่เหมือนกันคือ “ระบำไหนดอเอ๋ยบ้านไกล...” ส่วนที่แตกต่างกันพบในตอนท้ายวรรค ซึ่งเป็นความสามารถของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคนว่ามีลีลาการร้องแบบใด บางคนอาจร้องเอื้อนมาก บางคนอาจร้องแค่เอื้อนระหว่างคำ บ้างก็เปลี่ยนคำร้องบางคำ ทั้งนี้แล้วแต่ความถนัดของแต่ละคน

ความเปลี่ยนแปลงด้านภาษา มีการประยุกต์ใช้ภาษาโดยเอาคำแสลงใหม่ ๆ เข้ามาเล่นด้วย จากเดิมที่ใช้ภาษาสละสลวยกินใจความดี ทำให้ความหมายผิดเพี้ยนไปมาก จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามจากการสอบถามนายสำเนียง ช่างต่อ (2542: สัมภาษณ์) พ่อเพลงหมู่บ้านเจดีย์ทองเล่าให้ฟังว่า “สมัยก่อนการเล่นเพลงระบำจะเล่นกันตั้งแต่ช่วงหัวค่ำ แรก ๆ หนุ่มสาวก็จะเงินอาย แต่พอตกดึก อย่างร้องกันสนุกยิ่งขึ้นเรียกว่าไม่เข้าไม่เลิก” แต่การเล่นของคนบ้านนี้เขวากันแบบสุภาพ ไม่มีการว่ากันเคื่องกันจนต้องทะเลาะหรือยกพวกตีกัน โดยมากเล่นกันโดยมีพี่ชายเป็นพ่อเพลงก่อน โดยตัวเองเป็นลูกคู่ก่อน ต่อมาได้มีประสบการณ์จากการที่ร้องบ่อยจนจึงได้ขึ้นเป็นพ่อเพลง การที่จะสามารถเลือกใช้คำที่ไพเราะสละสลวยและเหมาะสมแล้ว คนที่ได้บวชเรียนมาก่อนใช้ภาษาที่ดีกว่า สุภาพ ไม่พื้นบ้านเกินไปและมีความหมายที่ชัดเจนดี

4.3.2.6 บรรยาการในการเล่น

การเล่นเพลงระบำพื้นบ้านเป็นเพลงที่สร้างความสนุกสนานบันเทิงใจให้กับชาวบ้านได้ง่ายที่สุด เพราะในการร้องแก้กันของพ่อเพลงแม่เพลงมีจุดมุ่งหมายเพื่อปะทะคารมของฝ่ายตรงข้ามให้ได้ ดังนั้นการร้องเล่นจะไม่มีการสงวนท่าทีเท่าใดนัก ชาวบ้านมักสนุกสนานได้ง่ายในการสรรหาคำร้องเพื่อเชือดเฉือนด้วยคารม ยังมีพ่อเพลงที่ว่างกลอนเพลงเก่ง ๆ อยู่ด้วยในตอนดึก ชาวบ้านจะให้ความสนใจมาก และอยากจะร่วมสนุกด้วย เรียกว่าร้องกันถึงเช้าก็มี หากมีการดื่มสุราด้วยแล้ว พ่อเพลงแม่เพลงมักคล่องตัวในการร้องเพลงยิ่งขึ้น การว่าเพลงเป็นไปอย่างถึงพริกถึงขิงต่างฝ่ายต่างไม่ลดทอนวาจอกัน เพลงระบำนี้เล่นกันได้ง่ายเพราะเนื้อหาของภาษาใช้ภาษาแบบชาวบ้าน

บ้านไม่ต้องระมัดระวังหรือมีข้อห้ามแต่อย่างใด ไม่มีพิธีรีตรองมาก ใครอยากเล่นอยากร้องก็ได้ เพราะส่วนมากจะมีลูกคู่มากอยู่แล้ว เพลงระบำพื้นบ้านนี้ถือเป็นสีสันการละเล่นของชาวบ้านในช่วงสงกรานต์มากที่สุดทีเดียว

4.3.4 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

เพลงระบำพื้นบ้านเป็นเพลงที่ใช้เกี่ยวกับของหนุ่มสาวโดยสามารถใช้ถ้อยคำเป็นสื่อกลางในการโต้ตอบ มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้าน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนานและเป็นศูนย์รวมใจของชาวบ้าน นอกจากนี้เมื่อถึงหน้าเทศกาลต่าง ๆ ไม่เฉพาะงานสงกรานต์ ชาวบ้านในชนบทส่วนใหญ่มีน้ำใจดีและมีจิตสำนึกรักหมู่บ้านของตน มีความรักกันฉันพี่น้อง ถ้อยที่ถ้อยอาศัยกันช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ขามมีงานใด ๆ ทุกคนจะร่วมแรงร่วมใจกันโดยพร้อมเพรียงประกอบกิจการจนเสร็จ พอเวลาหัวค่ำมีการเล่นลูกช่วงและระบำกันอย่างสนุกสนาน ฉะนั้นเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของกลุ่มชาวบ้านจะเหนียวแน่นกลมเกลียวกันดี

ความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม เป็นเพลงที่นิยมในหมู่บ้านมากเพราะการร้องไม่ยาก สร้างความสนุกสนานได้ง่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีลูกคู่ร่วมกันร้องมาก ๆ โดยมากกล่าวกันว่า เพลงลักษณะนี้จะให้ยังสนุกยิ่งขึ้นยิ่งดีเท่าใดก็จะสนุกมากขึ้น เพราะเมื่อเวลาดี ๆ นอกจากหนุ่มสาวแล้ว คนแก่คนเฒ่าที่แต่งงานมีครอบครัวแล้วจะไม่มีการเงินอายเหมือนสาว ๆ มากนัก ถ้อยคำคำร้องก็ยิ่งเสียดสีและสื่อความหมายไปในทางสรวลฮาสนุกสนาน แต่ชาวบ้านไม่ว่าเพลงพวกนี้หายเพราะเป็นธรรมชาติ แต่คนในสังคมเมืองจะว่าเป็นเพลงที่ฟังไม่ได้ เนื่องจากเพลงระบำนี้หนุ่มสาวจะได้โอกาสเกี้ยวพาราสีกันแล้วทำให้เกิดความสนิทชิดเชื้อมากขึ้น บางหมู่บ้านเมื่องานเทศกาลแบบฤดูกาลก็ไปเที่ยวต่างถิ่นก็ว่าเพลงได้กันเป็นที่สนุกสนาน และหวังจะว่ากลอนให้อีกฝ่ายแบบเจ็บ ๆ เพื่อหวังเอาชนะให้ได้ก็จะยิ่งสนุกมากขึ้น ต่างฝ่ายก็มีพ่อเพลงแม่เพลงที่อาวุโสคอยเป็นที่เลี่ยงช่วยเหลือทำงานคล้ายกับที่ปกครองน้องหรือดูแลน้อง คนรุ่นสาวหนุ่มส่วนใหญ่จะทำการสิ่งใดก็จะปรึกษาผู้ใหญ่ก่อน หรือต้องให้มีการอนุญาตหรือให้ความเคารพ สังเกตจากเวลาในหมู่บ้านจะตกลงประชุมกันเรื่องใด ต้องได้รับมติและความเห็นชอบจากผู้ใหญ่ก่อน หากผู้ใหญ่ไม่เห็นชอบจะไม่ปฏิบัติตามใด ๆ เหมือนกับชาวเขาที่ต้องมีฮีโร่ผู้นำประจำหมู่บ้านเสียก่อน

4.3.4 ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง แบ่งเป็น

4.3.4.1 ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต

ภาพสะท้อนด้านวิถีชีวิต แสดงถึงชีวิตของหนุ่มสาวในชนบทและการท่องเที่ยว
แบ่งเป็น

(1) การละเล่นประจำท้องถิ่น

โดยฝ่ายชายนิยมท่องเที่ยวไปต่างถิ่นต่างหมู่บ้าน เพื่อท่องเที่ยวและเป็นการจีบสาวไปด้วย ส่วนการละเล่นที่พบคือการเล่นเพลงระบำ เพราะต่างนิยมเล่นไม่ว่าจังหวัดไหนในเขตภาคกลางก็นิยมร้อง เมื่อมีคนต่างถิ่นหรือในหมู่บ้านมาชมก็มักชักชวนมีเล่นร่วมกัน เมื่อมีคนเล่นมากขึ้นความสนุกสนานจึงเพิ่มขึ้นด้วย และในช่วงนี้ทำให้หนุ่มสาวมีโอกาสดูพูดคุยและใกล้ชิดกัน เช่น

(สร้อย) “เออระเหย ระบำ ถิ่นรักเจ้าซังรำเอ๋ย	มาแต่บ้านหนทางไกล (ซ้ำ)
เรามาเดินไค้งกระไรรำคู่ (ซ้ำ)	รำให้เขาดูเสียหน่อยเป็นไร
(สร้อย) ระบำไหนเอ๋ยบ้านไกลเขาก็น่ารักเอ๋ย”	
(เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)	

“เออระเหย ระบำ ถิ่นรักเจ้าซังรำเอ๋ย	มาแต่บ้านทางไกล
จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา (ซ้ำ)	คนสวยอย่าช้าอยู่ร่ำไร
(สร้อย) ระบำไหนเอ๋ยลำไย	เขาก็น่ารักเอ๋ย
จะรักจะเล่นก็เดินเข้ามา (ซ้ำ)	อย่ามัวอยู่ช้าเลยเอ๋ยนางใน
จะเล่นที่เล่นมาแทน	ให้ล่วงลัดตัดแดนมาก็ไกล
(พวน โพธิ์, สัมภาษณ์)	

(2) ภาพสะท้อนความสัมพันธ์ของหนุ่มสาว

โดยการเกี่ยวกันฝ่ายชายหนุ่มเป็นฝ่ายเริ่มต้น และฝ่ายหญิงจะเป็นฝ่ายต้องไว้ตัวเพราะการอบรมของคนในสมัยก่อนสอนให้หญิงมีกิริยามารยาทดีและสำรวม ให้รักษาสงวนที่ท่าเดียวอาย หรือแม้แต่การเกี่ยวกันโดยฝ่ายชายกล่าวชมความงามของหญิงสาว เช่น

“มาพิศดูโฉมมาชมดูพักตร์ (ซ้ำ)	ดูหน้าน่ารักเสียนี้กระไร
ดูสะโพกก็ผายหัวไหล่ก็ผึ่ง (ซ้ำ)	อกโตเสื้อตั้งก็ใช้ได้
ขามนางชกแขนหมายว่าจะร่อน (ซ้ำ)	แขนน้องไม่อ่อนก็นึกอาช
ดูแขนน้องอ่อนเหมือนดังท่อนอ้อย (ซ้ำ)	รำกระชดกระช้อยเสียนี้กระไร”
“เรามาดั่งวงไว้คอยท่า (ซ้ำ)	จะให้วงพี่ลาหรืออย่างไร
ได้ขึ้นสำเหนียกจะมาเรียกเพื่อหา (ซ้ำ)	สาวน้อยนี้ซ้ำซ้ำเอ๋ยรำไร”
(เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)	

“เสียแรงดั่งวงไว้คอยท่า	จะให้วงพี่ลาไปทำไม
มันเป็นขามครุชยามสงกรานต์	จะมาถือนักไปทำไม”
(รำพึง แก้วแดง, สัมภาษณ์)	

(3) ภาพสะท้อนการรักสวรั้งามของหญิงสาว

โดยเมื่อหญิงสาวต้องพบปะกับชายหนุ่มจะบรรจงแต่งเนื้อแต่งตัวให้สวยงามเรียบร้อย ก่อนที่จะพบปะผู้คนหรือก่อนออกจากบ้าน เพื่อให้ดูเรียบร้อยสะอาดตา เช่น

“นางจึงจัดแจงแต่งกายเอ๋ย (ซ้ำ)	หวิผมปลัดหน้าด้วยทันใด
นางจึงกรีดกรายขม้ายหางตา (ซ้ำ)	ลงจากเคหาด้วยเร็วไว”
(เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)	
“เรามาจัดแจงแต่งกาย (ซ้ำ)	หวิหัวปลัดหน้าว่าจะไป
เอาสีชมพูมาห้อยบ่า (ซ้ำ)	หยับเอาสีจำปามาตะไ
แต่งตัวเสร็จก็ไม่อยู่ช้า	รีบเดินลงมาจากบันได”
(รำพึง แก้วแดง, สัมภาษณ์)	

4.3.4.2 ภาพสะท้อนด้านสังคม

ภาพสะท้อนด้านสังคม แบ่งเป็น

(1) ภาพสะท้อนมารยาทในการต้อนรับแขกหรือผู้มาเยี่ยมชม

ภาพสะท้อนมารยาทในการต้อนรับแขกหรือผู้มาเยี่ยมชมธรรมเนียมการต้อนรับแขก โดยเฉพาะคนชนบทถือเรื่องการต้อนรับแขกหรือผู้มาเยี่ยมชม โดยต้องทำด้วยความเต็มใจแสดงน้ำใจไมตรีกับเพื่อนบ้านโดยการเชิญเข้ามาพักผ่อนในบ้านก่อน ซึ่งเป็นธรรมเนียมของคนไทย เช่น

“ธุระพี่เซ็นพักบ้านน้องก่อน (ซ้ำ)
พี่มาธุระก็ไอ้ที่ตรงนี้(ซ้ำ)
(เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

ถ้าธุระพี่ร้อนก็ให้เลยไป
จะไม่เลยไปที่ที่เอ๊ยตรงไหน”

“มาธุระหรือว่าปะปึง
ว่าลูกพี่เสียหรือว่าเมียพี่เจ็บ
หรือว่าว้าวหาชควายพี่พลัด
(สร้อย) ระบุว่าไหนเอยล้ำไยไอ้ระเห่ข้าเจ้าเอย
(รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

ร้อนเย็นเป็นอย่างก็อะไร
เขาให้มาเก็บยาไปให้
ถึงได้มาลอบลักถึงก็ไกล
สวดยเอยแม่นำรักเอย”

(2) ภาพสะท้อนการรู้จักอ่อนน้อมถ่อมตนของคนไทย

ภาพสะท้อนสภาพสังคมเกี่ยวกับการรู้จักอ่อนน้อมถ่อมตนของคนไทย ไม่ว่าจะการไปมา หรือการลงมือกระทำกิจกรรมใดทั้งในที่สาธารณะ คนไทยในชนบทจะมีสัมมาคารวะเป็นการเริ่มต้นก่อนเสมอ เสมือนเป็นการบอกกล่าวหรือแนะนำว่าจะทำอะไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อหน้าผู้มีอาวุโสกว่าเพื่อแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตน ทำให้เห็นว่าสังคมไทยยังนิยมปฏิบัติสืบมาเพราะถือเป็นสิ่งที่ดีงาม เช่น

(สร้อย) “เออระเหยระบำ รักเจ้าช่างรำเอย
ยกมือวันทาขอสมาพิ์น้อง(ซ้ำ)
เพลงหรือก็เก่าคนร้องก็เก่า
สำเนียงไม่ไพเราะไม่ไพเราะรื่นหู
(สร้อย) ระบุว่าไหนเอยบ้านไกลหอมหวานอยู่ในคงเอย อยู่ในคงเอย”
(สำเนียง ช่างต่อ , สัมภาษณ์)

มาแต่บ้านทางไกล
วันนี้จะมาร้องล้ำไย
สู้มเสียกระแสนก็ไม่สดใส
โปรดได้เอื้อเอ็นดูให้อภัย

4.3.4.3 ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนการศึกษาของชาวบ้าน โดยการใช้คำเปรียบเทียบกับฝ่ายหญิงเป็นชื่อดอกไม้ ที่เป็นสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ และการสรรหาคำให้มีการสัมผัสคล้องจอง เช่น

“ให้ดอกจำปีนี้แะเข้ามา (ซ้ำ)
(สร้อย) ระบุว่าไหนเอยล้ำไย

แม่ดอกจำปาเขาจะรำไป
เขาก็รำสวดยเอ๊ย”

“ได้ฮีนแจ้ว ๆ แว่วสำเนียง (ซ้ำ)
จะออกไปดูไว้ให้รู้แน่
(ผวน โปธิสี, สัมภาษณ์)

“ไม่รู้ว่าเสียงท่านผู้ใด
ลึกล้ำดอกแคเป็นใคร”

“มาพักหนึ่งถึงปากกรอก (ซ้ำ)
ขมมือป้อนน้ำ
(รำพึง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

สอดตาแลไปนอกถึงกอไผ่
ว่าเหม่ ๆ มา ๆ กันเมื่อไร”

นอกจากนี้ยังทำให้ทราบว่าชาวบ้านรู้จักใช้เรื่องราวในอดีตมาเรียงร้อยเป็นเรื่องเล่า เช่น
“เขาลึกเล่นกันมานานหนักหนา ตั้งแต่ 2485 นานจะตาย”
(สำเนียง ช่างต่อ, สัมภาษณ์)

4.3.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

ปัจจุบันเพลงระบำพื้นบ้านในจังหวัดปทุมธานีไม่ได้รับความนิยมจากชาวบ้าน มีเพียงในกลุ่มคนสูงอายุที่เคยได้ฮีนได้เล่นกันเมื่อสมัยหนุ่มสาว การอนุรักษ์และพัฒนาภายในหน่วยงานของจังหวัดน้อยกว่าเพลงโนเนและเพลงลำภาข้าวสาร เพราะขาดการสืบทอดและการให้ข้อมูลจากบรรดาพ่อเพลงแม่เพลงทั้งหลาย ในรูปแบบของงานอนุรักษ์เฉพาะกิจบางโอกาสจะจำลองให้ชาวบ้านได้ชม เช่น ในงานสงกรานต์ที่หน้าศาลากลางจังหวัด มีการสาธิตและอธิบายวิธีการเล่นเพื่อเป็นตัวอย่างเท่านั้น เนื่องจากขาดปัจจัยทางด้านบุคลากรและเศรษฐกิจด้วย

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

จากที่ในสังคมชนบทศูนย์รวมกิจกรรมของชุมชนคือที่วัด เมื่อยามเทศกาลหรือมีงานบุญชาวบ้านพร้อมใจกันมาช่วยงาน หลังจากเหน็ดเหนื่อยจากภาระกิจในช่วงวัน ในตอนหัวค่ำชาวบ้านจะได้ผ่อนคลายจากการละเล่นซึ่งมาชุมนุมกัน แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป หลังจากยุคของเพลงระบำพื้นบ้านแล้ว ไร่โทนหรือไร่ร้างเข้ามาแทนที่ ชาวบ้านนิยมและให้ความสนใจให้กับมหรสพใหม่ อีกทั้งคนรุ่นใหม่ไม่ค่อยสนใจเกี่ยวกับการแต่งบทประพันธ์หรือการสนใจสำนวนไทย ๆ ซึ่งในระบบโรงเรียนยังขาดการส่งเสริมให้เด็กรู้จักแต่งเนื้อเพลงหรือการใช้คำในภาษาไทยอย่างแตกฉาน พ่อเพลง

แม่เพลงที่ว่าเพลงเก่ง ๆ นับลดจำนวนลงเรื่อย ๆ อีกทั้งยังขาดการสืบทอดให้คนรุ่นหลัง ทำให้คนสมัยใหม่ไม่นิยมและไม่รู้จักเพลงระบำพื้นบ้าน

เพลงระบำพื้นบ้านหรือพื้นเมืองไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด เป็นเพลงปฏิบัติขั้นที่สร้างความสนุกสนานได้ง่าย นิยมเล่นในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ มักเล่นในบริเวณหรือสถานที่ที่เป็นศูนย์รวมของชาวบ้านทำให้ความสัมพันธ์ของชาวบ้านกับวัดมีมาก ภาพสะท้อนทางด้านสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้องส่วนมากเป็นเนื้อหาการเกี่ยวพาราตีและสภาพสังคมเวลานั้นได้ชัดเจน เพลงระบำพื้นบ้านหายไปเนื่องจากต่อมาเป็นยุคராโทนหรือร่วมาแทนที่ ปัจจุบันพบในรูปแบบการแสดงอนุรักษ์และฟื้นฟูแก่นักเรียนนักศึกษาโดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องของจังหวัดปทุมธานี



บทที่ 5

ลักษณะเฉพาะทางดนตรี

เนื่องจากการศึกษาดนตรีประเภทเพลงขับร้อง มีข้อจำกัดบางประการในการศึกษา ลักษณะเฉพาะทางดนตรี อันได้แก่ ความแตกต่างของบุคคลทั้งในด้านวิวุฒิ ทักษะการขับร้อง (Technique of Singing) และประสบการณ์ของผู้ขับร้องแต่ละคน ฯลฯ ความแตกต่างเหล่านี้เป็น ผลให้ข้อมูลมีการกระจายมากซึ่งยากต่อการจัดกระทำข้อมูล ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดเกณฑ์ในการ ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน เพื่อบ่ง บอกลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่มีความใกล้เคียงกันและชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

1. ผู้วิจัยศึกษาโน้ตที่ได้จากการถอดบันทึกโน้ต (Transcription) เป็นระบบโคเคลื่อน ที่ (Movable Do)
2. ผู้วิจัยคัดเลือกบทเพลงจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคน โดยเลือกศึกษา เพียงเพลงละ 1 รอบ แล้วสรุปข้อมูลโดยการเปรียบเทียบอัตราส่วนจากลักษณะที่พบมาก เพื่อเป็นตัวแทนบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรี
3. ผู้วิจัยกำหนดใช้ O แทนระดับเสียงหลัก และ ● แทนระดับเสียงผ่านในประเด็น ระดับเสียงโครงสร้าง
4. ผู้วิจัยกำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต ในประเด็นศึกษา ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง ดังนี้

1 แทนระดับเสียง โค (Middle C)

2 แทนระดับเสียง เร

3 แทนระดับเสียง มี

4 แทนระดับเสียง ฟา

5 แทนระดับเสียง ซอล

6 แทนระดับเสียง ลา

7 แทนระดับเสียง ที

8 แทนระดับเสียง โค (สูง)

9 แทนระดับเสียง เร (สูง)

10 แทนระดับเสียง มี (สูง)

5. ผู้วิจัยกำหนดใช้ * บนตัวโน้ตที่สูงกว่า 1 Octave จาก Middle C

6. ผู้วิจัยกำหนดใช้สัญลักษณ์ --- บนตัวโน้ตที่มีลักษณะการขับร้องแบบเอื้อน

7. ประเด็นในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี แบ่งเป็น 8 หัวข้อ ดังนี้

1) รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

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

2) ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

วิธีการศึกษา พิจารณาจากระดับเสียงที่มีค่าจังหวะยาว และเคลื่อนที่ปรากฏซ้ำในจังหวะหลักของแต่ละท่อนเพลง

3) บันไดเสียง (Scale)

วิธีการศึกษา นำระดับเสียงต่าง ๆ ในบทเพลงมาจัดเรียงลำดับตามขั้น และผนวกกับข้อมูลระดับเสียงโครงสร้าง เพื่ออนุมานว่าระดับเสียงชุดระดับเสียงนั้นสามารถจัดอยู่ในบันไดเสียงใด

4) ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

วิธีการศึกษา ผู้วิจัยกำหนดแสดงข้อมูลโดยใช้สัญลักษณ์ตัวเลขแทนระดับเสียงของตัวโน้ต จากนั้นนำเสนอข้อมูลโดยใช้กราฟแสดงเป็นแบบจำลองเค้าโครงร่าง เพื่ออำนวยความสะดวกในการทำความเข้าใจ และสามารถเห็นลักษณะทิศทางเค้าโครงการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

5) กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

วิธีการศึกษา ศึกษากระสวนจังหวะลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลง

6) พิสัยของเสียง (Range)

วิธีการศึกษา พิจารณช่วงความสามารถของเสียงจากการขับร้อง ในระดับสูงและต่ำสุดโดยรวมของเพลง

7) การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

วิธีการศึกษา ศึกษาลักษณะการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคน ว่ามีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

8) ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

วิธีการศึกษา ศึกษาจำนวนพยางค์ของคำร้องใน 1 วลี เพื่อหาระบบฉันทลักษณ์ที่สัมพันธ์กับวลีทำนองเพลง

5.1 เพลงโนเน

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน ศึกษาจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลง จำนวน 3 คน ได้แก่

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ
- 2) นางพวน โพธิ์สี
- 3) นางรำพึง แก้วแดง

5.1.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

5.1.1.1 ทำนองท่อน A

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Phrase 1 Phrase 2

A

1. 72

โน เน เจ้า ช่าง นาค เคย รัก หญิง จะ ขอ พิง พาด พาด ไว้ ก็ ที่ ดั้น มะ -

Phrase 3 Phrase 4

7

แว้ง ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หอน จึง จะ ได้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส่ เสือ แดง

Section 2

ทำนองเพลงโนเนท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

“โนเนเจ้าช่างนาคเคย รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ดินมะแว้ง

ที่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอจึงจะได้ร่วมหอกับแม่ไส่เสือแดง” (เหลื่อม เครือโชติ,

สัมภาษณ์)

2) นางพวน โปธิติ

Section 1

Section 1 of the musical score for 'นางพวน โปธิติ'. The score is written on two staves in 2/4 time. The first staff contains Phrases 1 and 2, and the second staff contains Phrases 3 and 4. The lyrics are written below the notes.

Phrase 1: โน น เข้า ช่าง นาค เออ รัก หึง จะ ขอ ฟัง พาด พาด ไร่ ก็ ที่ ดัน มะ

Phrase 2: (continuation of Phrase 1)

Phrase 3: พร้าว ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย ถึง ไค หนอ ถึง จะ ได้ ร่วม หอ กับคน ใต้ เสื่อ ชาว

Phrase 4: (continuation of Phrase 3)

Section 2

ทำนองเพลงโนเนท่อน A จากการขับร้องของนางพวน โปธิติ

บทร้องท่อน A ของนางพวน โปธิติ มีว่า

“โนเนเข้าช่างนาคเออ รักหึงจะขอฟังพาดพาดไร่ก็ที่ดินมะพร้าว

ที่จะทำบุญไปด้วยถึงไคหนอถึงจะได้ร่วมหอกับคนใต้เสื่อชาว” (พวน โปธิติ, สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

Section 1

Phrase 1 Phrase 2

โน ณ เจ้า ช่าง นาค เอย รัก หึง จะ ขอ หึง พาด พาด ไว้ ก็ ที่ ดั้น ต้า -

Phrase 3 Phrase 4

ไย ถึง จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง โค หนอง มัน ก็ ไม่ ได้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส่ เสือ ลาย

Section 2

ทำนองเพลงโนเนท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง มีว่า

“โนเนเจ้าช่างนาคเอย รักหึงจะขอพึงพาดพาดไว้ก็ที่ดินล้ำไย

ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนองมันก็ไม่ไ้ร่วมหอกับแม่ไส่เสือลาย” (รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

5.1.1.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Section 2

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

ขอเจ้า เอยเอยเอย เอย ช่าง โน ช่าง โน ณ เอย โนเน สะ สะ โน ณ โน ช่าง ไม่ รัก ไม่ มา แม่ โน ณ เอย

Copyright by Mahidol University

ทำนองเพลงโนเนท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

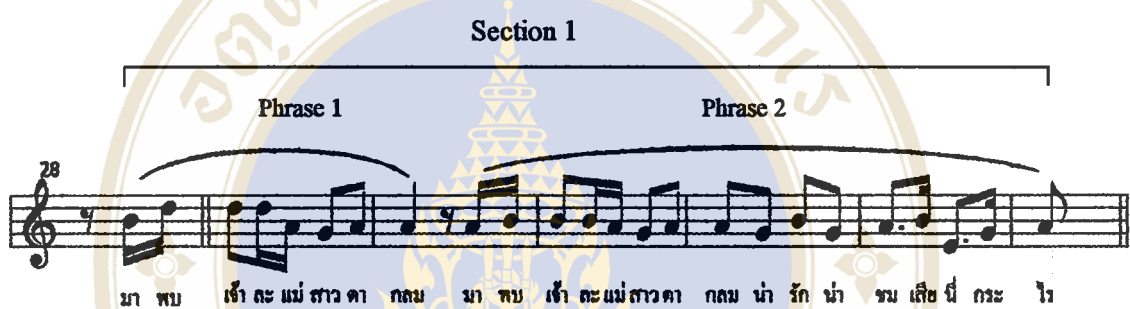
บทร้องเพลงโนเนท่อน B ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีว่า

“เอ๋ยขอเจ้าเอ๋ยชายโน ชายโนเนเอ๋ย โนเนเอ๋ยลาโนช้าช้า ๆ พ่อโนเนเอ๋ย” (รำฟิ่ง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

5.1.1.3 ทำนองท่อน C

ในการศึกษาครั้งนี้พบทำนองท่อน C เฉพาะของนายเหลื่อม เครือโชติ เพียงคนเดียว

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



Section 1

Phrase 1 Phrase 2

มา พบ เจ้า ละ แม่สาวดา กลม มา พบ เจ้า ละแม่สาวดา กลม นำ รัก นำ ร่ม เสือ นี กระ ไร

ทำนองเพลงโนเนท่อน C จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องเพลงโนเนท่อน C ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

“มาพบเจ้านะแม่สาวดากลม นำรักนำร่มเสือนีกระไร” (เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

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

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

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

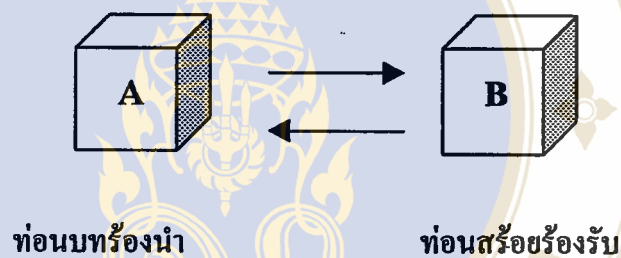
2) นางพวน โพธิ์สี

ขับร้องทำนองท่อน A แล้วต่อด้วยท่อน B สลับกัน ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงโนเนจากการขับร้องของนางพวน โพธิ์สี คือรูปแบบ A B (Binary Form)

3) นางรำพึง แก้วแดง

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

ส่วนที่ต่างกันคือทำนองท่อน C ของนายเหลื่อม เครือโชติ เพียงคนเดียว ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงโนเนของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน มีลักษณะขึ้นด้วยทำนองเพลงและตามด้วยสร้อยเพลงสลับกันไป แสดงได้ดังนี้



รูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนคือรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

5.1.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงพบว่ามีทำนองเพลง 2 ท่อน คือทำนองเพลงท่อน A และท่อน B ในหัวข้อระดับเสียงโครงสร้างจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างจากทำนองเพลงทั้ง 2 ท่อน ดังนี้

5.1.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

1.72

A

โนเนน เจ้า ช่าง นาค แอช รัก ห่วงจะ ขอ หึง พาก พาก ไว้ ก็ ที่ คั่น มะ -

7

แวง ที่ จะ ทำ บุญ ไป ค้ำ ค้ำ โค หอน จึง จะ ใ้ ร่ว หอ กับ แม่ ใ้ เสือ แดง

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

2) นางพวน โพธิ์สี

A

โนเนน เจ้า ช่าง นาค แอช รัก ห่วงจะ ขอ หึง พาก พาก ไว้ ก็ ที่ คั่น มะ

7

พราว ที่ จะ ทำ บุญ ไป ค้ำ ค้ำ โค หอน จึง จะ ใ้ ร่ว หอ กับคน ใ้ เสือ จา

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนนท่อน A ของนางพวน โพธิ์สี ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน A ของทั้ง 3 คน เป็นดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ B
- 2) นางพวน โพธิ์ติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G
- 3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A คือ ระดับเสียง A B และ G

5.1.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

2) นางพวน โพรธิ

13 B

เมื่อ ออก เจ้า เมื่อ เมื่อ ออก ใน ยาย ใน ณ เมื่อ ใน ณ เมื่อ ออก ใน จำ ไม่ รัก ไม่ มา แม่ ใน ณ เมื่อ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน B ของนางพวน โพรธิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

3) นางรำพึง แก้วแดง

13 B

เมื่อ ออก เจ้า เมื่อ เมื่อ ออก ใน ยาย ใน ณ เมื่อ ใน ณ เมื่อ ออก ใน จำ จำ จำ พ่อ ใน ณ เมื่อ

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงโนเนท่อน ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน B ของทั้ง 3 คน เป็นดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

2) นางพวน โพรธิ ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ E

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B คือ ระดับเสียง A และ E

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

5.1.3 บันไดเสียง (Scale)

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายเหลื่อม เครือโชติ

1 2 3 4

1.72

โน ้น เจ้า ร้าง นาค เอย รัก ห่วง จะ ขอ หึง พาด หาด ไว้ ก็ ที่ ดิน มะ -

7

ร้าง ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่งใด หวน จึง จะ ได้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส้ เลื้อย แดง

12

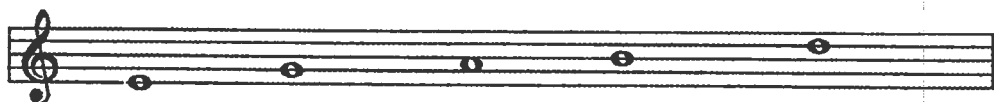
ออกเจ้า เอยเอยเอย เอย โน ชย โน เณ เอย โนน ละละ โนน โน ช้า ไม่ รัก ไม่ นา แม่ โน เณ เอย

5

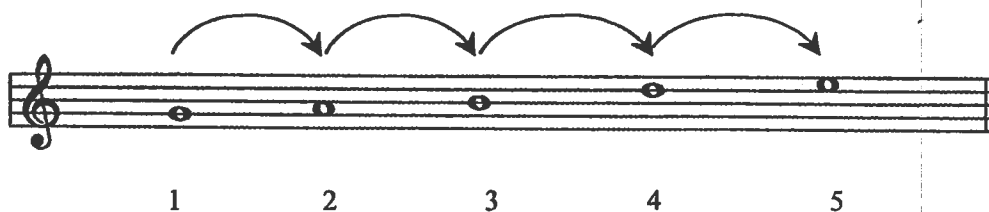
จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ A B G D* E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียงคือ G A B D* E



บันไดเสียงของนายเหลื่อม ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale)

2) นางพวน โทธิสี

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางพวน โทธิสี

1 2 3 4

↑ ↑ ↑ ↑

A

โน ฦ เข้า ข้าง นาค เขย รัก หญิง จะ ขอ ฟัง พาด พาด ไว้ ก็ ที่ ดั้น มะ

7

พร้า ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย ตั้ง ไท หนอ ถึง จะ ได้ ร่วม หอ กับคน ไ้ เสือ จาว

B

13

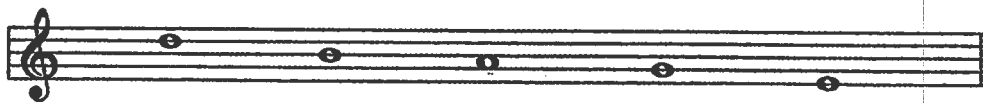
เขย ขอ เข้า เขย ขอ เขยขอโน ๓ โน ฦ เขย โน ฦ เขยขอโน ๓ ไม่ รัก ไม่ มา แม่ โน ฦ เขย

5

The image shows a musical score for the song 'นางพวน โทธิสี'. It consists of three staves of music in treble clef, 2/4 time. The first staff starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a 'B' and a '13' above it. Lyrics in Thai are written below the notes. Above the first staff, there are four arrows pointing to the first four notes, labeled 1, 2, 3, and 4. A bracket labeled 'A' spans the first four notes. A bracket labeled 'B' spans the first four notes of the third staff. A bracket labeled '5' is below the fifth note of the third staff.



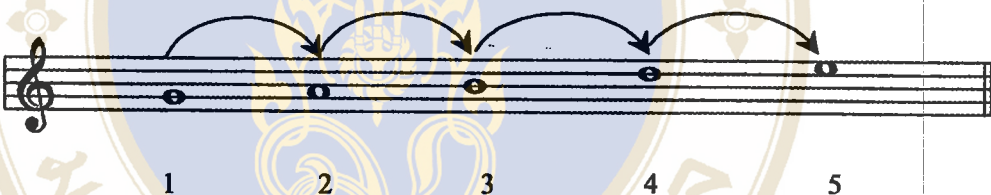
จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ D* B A G E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E



บันไดเสียงของนางพวน ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางรำพึง แก้วแดง

1 2 3 4

1.80

A

ใน เณ เจ้า ช่าง นาค เคย รัก หญิง จะ ขอ พึง หาก หาก ไว้ ที่ ที่ ดัน ดำ -

โธ ถึง จะ ทำ บุญ ไป ศิวอ สิ่ง โค ทนอ มัน ก็ ไม่ ด้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส่ เสือ คาธ

B

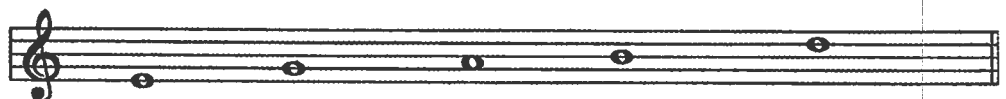
เอย ขอ เจ้า เอย เอย เมฆ ชาย ใน ชาย ใน เณ เอย ใน เณ เอย ลา ใน ช้า ช้า ช้า พ่อ ใน เณ เอย

5

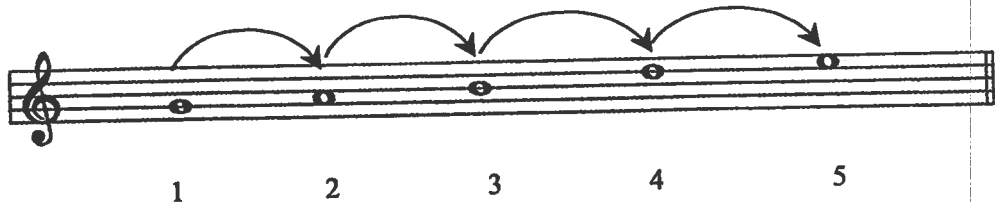
จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ BAGD*E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



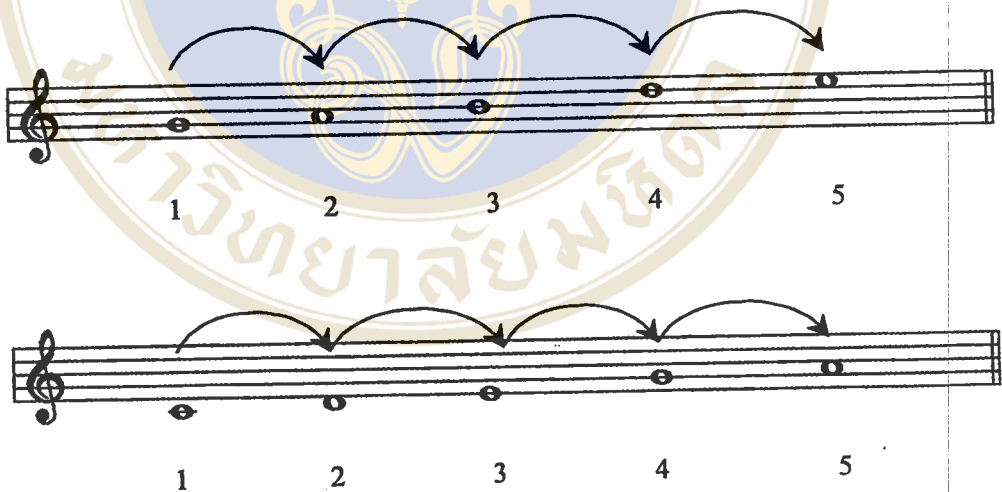
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E*



บันไดเสียงของนางรำพึง ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

การเคลื่อนที่ของระดับเสียงของทั้ง 3 คน ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง ลักษณะเสียงดำเนินวนซ้ำไปมาอย่างสม่ำเสมอ การเคลื่อนที่ของโน้ตจะสลับเสียงไปเรื่อย ๆ เป็นรูปแบบนี้ โดยไม่มีการข้ามขั้นเท่าใดนัก ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค คือ CDEGA

นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง



จากการศึกษามันไดเสียง ของทั้ง 3 คน เป็นดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- 2) นางพวน โพธิ์สี ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- 3) นางรำพึง แก้วแดง ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

ดังนั้นบันไดเสียงเพลง โนเนจจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5.1.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

5.1.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

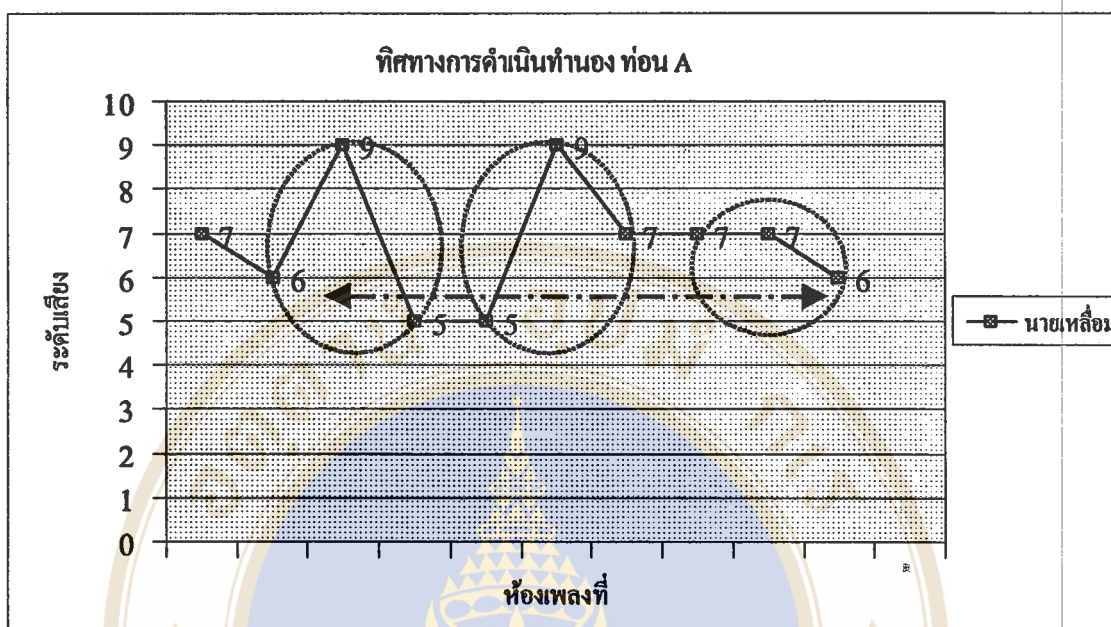
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน A	โน้ตระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	BAD* GGD* BBBA	7695597776

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 1 ดังนี้

กราฟที่ 1 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขึ้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลง
 ในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่ลาดลงแบบตามขึ้น (Conjunct Motion) 1 ขั้นที่ 6 และเริ่มขยับร้องวรรคต่อไปโดยกระโดดข้ามขึ้น (Disjunct Motion) ไปช่วงเสียงที่ 9 และกลับมาจุดเดิมอีกครั้ง

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5-9-7) เริ่มที่ 5 แล้วขยับร้องข้ามขึ้นของวรรคใหม่ไปที่ 9 จากนั้นหัก
 ทิศทางลงสู่เสียงต่ำที่ 7 และลากเสียงค้างไว้

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-7-6) เป็นการขยับร้องในวรรคสุดท้าย ปลายวรรคมีการลากระดับ
 เสียงค้างไว้ที่ 7 จากนั้นเกลาลงตามขั้นลาดลงในปลายวรรคมาจบที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขยับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้
 ชัดเจน ว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคในแต่ละครั้งมีลักษณะช่วงเสียงที่ขึ้นลงสม่ำเสมอ และ
 ตัวเลขที่ค้างไว้เป็นการลากน้ำเสียงเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงใหม่และลาดลงในปลายวรรค

2) นางพวน โพรธิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของนางพวน โพรธิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

A

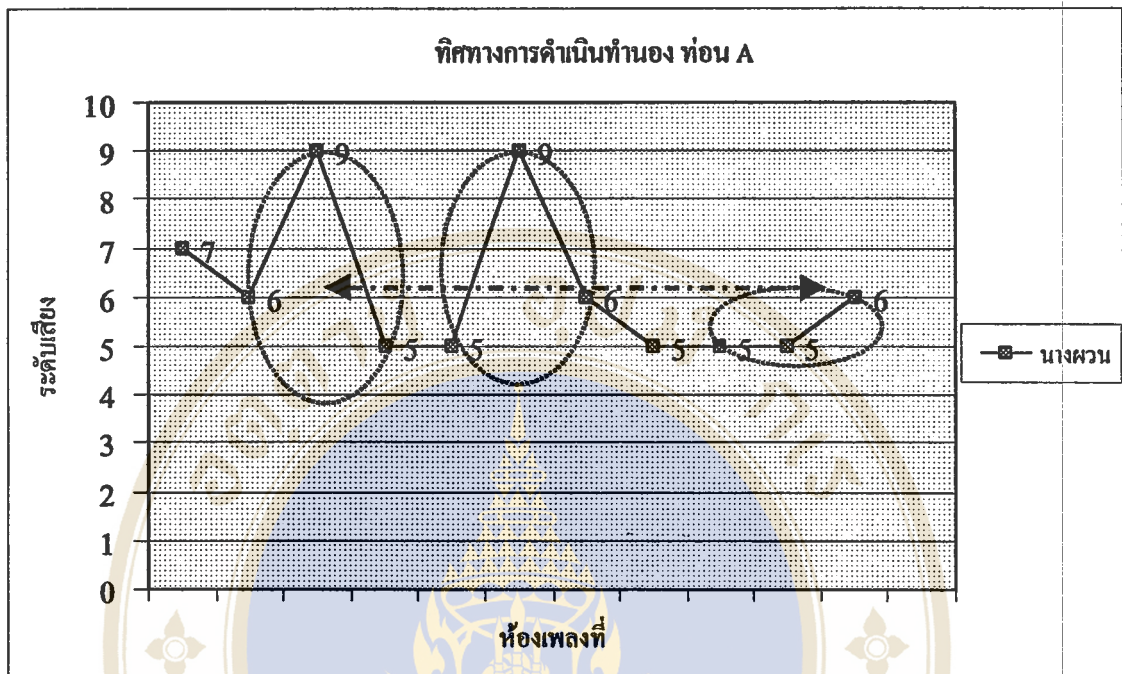
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 แสดงระดับเสียงตกเพลงโน้ตท่อน A ของนางพวน โพรธิ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางพวน โพรธิ	BAD*GGD*AGGGA	76955965556

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 2 ดังนี้

กราฟที่ 2 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของนางพวน โพรลี



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางพวน โพรลี ดังนี้
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขึ้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลง
 และหักทิศทางขึ้นในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่กระโดดข้ามขึ้นที่ 9 และลาดลงต่ำที่ 5
ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5-9-6) เริ่มที่ 5 แล้วขยับร้องข้ามขึ้นของวรรคใหม่ไปที่ 9 จากนั้นหัก
 ทิศทางลงสู่เสียงต่ำที่ 6 ซึ่งเป็นการกลับทิศทางจากชุดที่ 1

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (5-5-6) เป็นการลากระดับเสียงค้างไว้ที่ 5 จากนั้นหักทิศทางขึ้นตามขั้น
 ที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขยับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจน
 ว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคในแต่ละครั้งมีลักษณะช่วงเสียงที่ขึ้นลงสม่ำเสมอ ต่างจากของ
 นายเหลื่อมที่ตัวเลขที่ค้างไว้เป็นการลากน้ำเสียงเพื่อรอการลงจบในปลายวรรค

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของของนางรำพึง แก้วแดงมีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

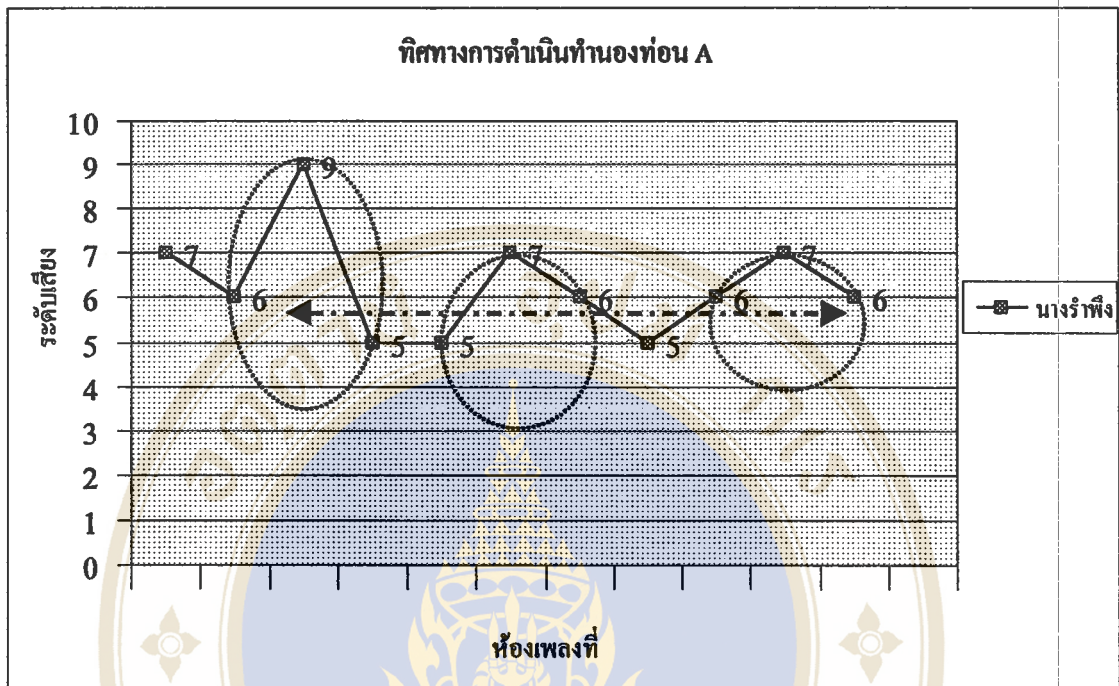
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	BAD* GGBAGAB A	7 6 9 5 5 7 5 6 7 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 3 ดังนี้

กราฟที่ 3 ทิศทางการดำเนินงานของเพลงโนเนท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำพึง แก้วแดง ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการลาดลงตามลำดับขั้นแล้วกระโดดข้ามขั้นไปสู่เสียง
สูงแล้วหักทิศทางลงในช่วงเสียงต่ำ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทิศทางต่างไปจากของนายเหลื่อมและ
นางพวน โดยมีลักษณะเป็นรูปสลับฟันปลาโดยการเคลื่อนที่ของเสียงไปตามลำดับขั้นอย่าง
สม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่กระโดดข้ามชั้น ไปช่วงเสียงที่ 9 และ
ลาดลงสู่เสียงต่ำที่ 5

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

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-7-6) เป็นการจับร้องในวรรคสุดท้าย ถาดขึ้นตามชั้นและเกลาทิศ
ทางลงในปลายวรรคโดยมาจบที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่าการเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคมีการโหนเสียงสู่ระดับเสียงสูงแล้วลาดลงระดับเสียงต่ำจากนั้นในตัวเลขชุดที่ 2 และ 3 มีลักษณะคล้ายกัน ต่างกันที่ระดับเสียงเท่านั้น

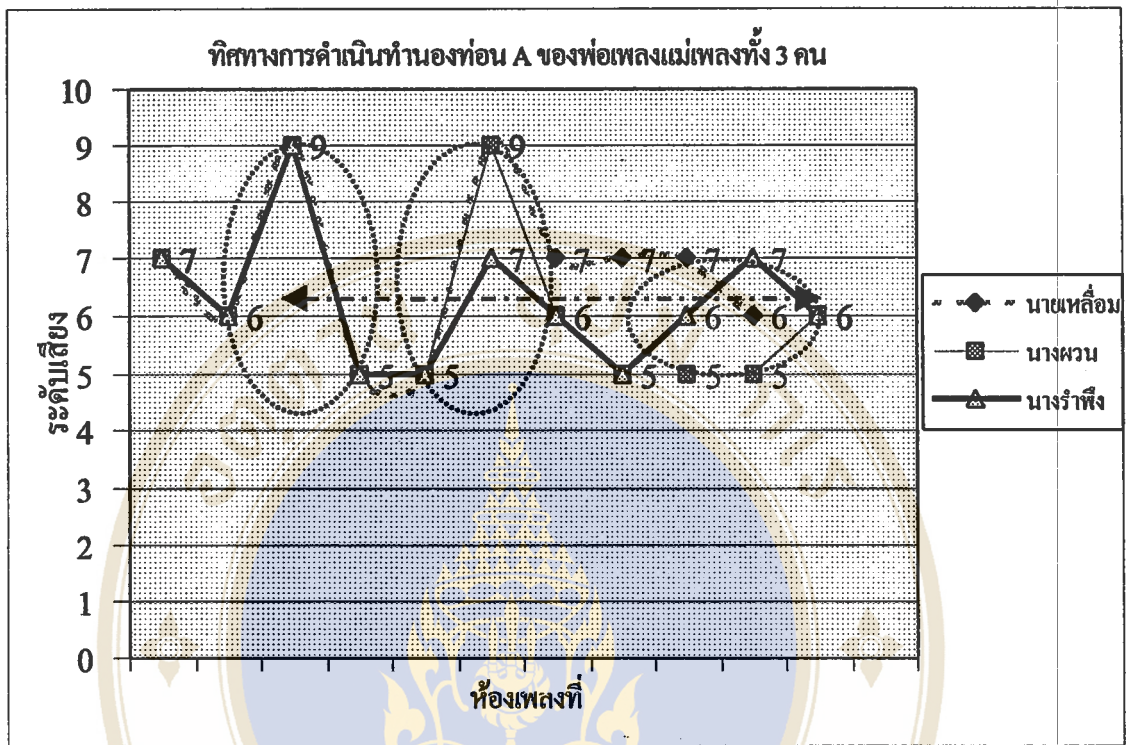
ข้อมูลเสียงตกท่อน A ของทั้ง 3 สามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 แสดงระดับเสียงตกเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	BAD*GGD*BBBA	7695597776
นางพวน โพธิ์สี	BAD*GGD*AGGGA	76955965556
นางรำพึง แก้วแดง	BAD*GGBAGABA	7695575676

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 4 ดังนี้

กราฟที่ 4 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของทั้ง 3 คน ดังนี้

ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ ลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายคลึงกัน โดยในช่วงแรกมีทิศทางที่เหมือนกันคือเคลื่อนที่ลงตามขั้นและกระโดดสู่เสียงสูงและหักทิศทางลงเสียงต่ำสลับกัน ลักษณะทิศทางลาดลงเหมือนกันเคลื่อนที่เป็นรูปสลับฟันปลา จากนั้นคงที่อยู่ระดับเสียงเดิม ส่วนในปลาขรรคมีการลากเสียงเหมือนกัน

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-9-5) วรรคแรกเริ่มต้นเคลื่อนที่กระโดดข้ามขึ้นไปช่วงเสียงที่ 9 และลาดลงสู่เสียงต่ำที่ 5

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5-9-6) จากการค้างเสียงไว้ ขยับร้องข้ามขึ้นของวรรคใหม่ไปที่ 9 จากนั้นเกลาลงตามขั้นที่ 7

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (5-5-6, 6-6-6, 7-7-6,) การขยับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะของทุกคนเป็นการลากเสียงค้างไว้ ต่างกันที่ระดับเสียงเท่านั้น แต่ฐานเสียงของทุกคนขึ้นต้นและจบที่ 6 เหมือนกันทุกคน

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจน ว่าการเริ่มเปลี่ยนเสียงร้องต้นวรรคมีการโหนเสียงสู่ระดับเสียงสูงแล้วลาดลงระดับเสียงต่ำจากนั้นในตัวเลขชุดที่ 1 และ 2 มีลักษณะคล้ายกัน ชุดที่ 3 ต่างกันที่ระดับเสียงซึ่งอาจเป็นช่วงเสียงของแต่ละคนเท่านั้น

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของทั้ง 3 คนเหมือนกัน ต่างกันเพียงระดับเสียงที่ปลายวรรคเท่านั้น

5.1.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



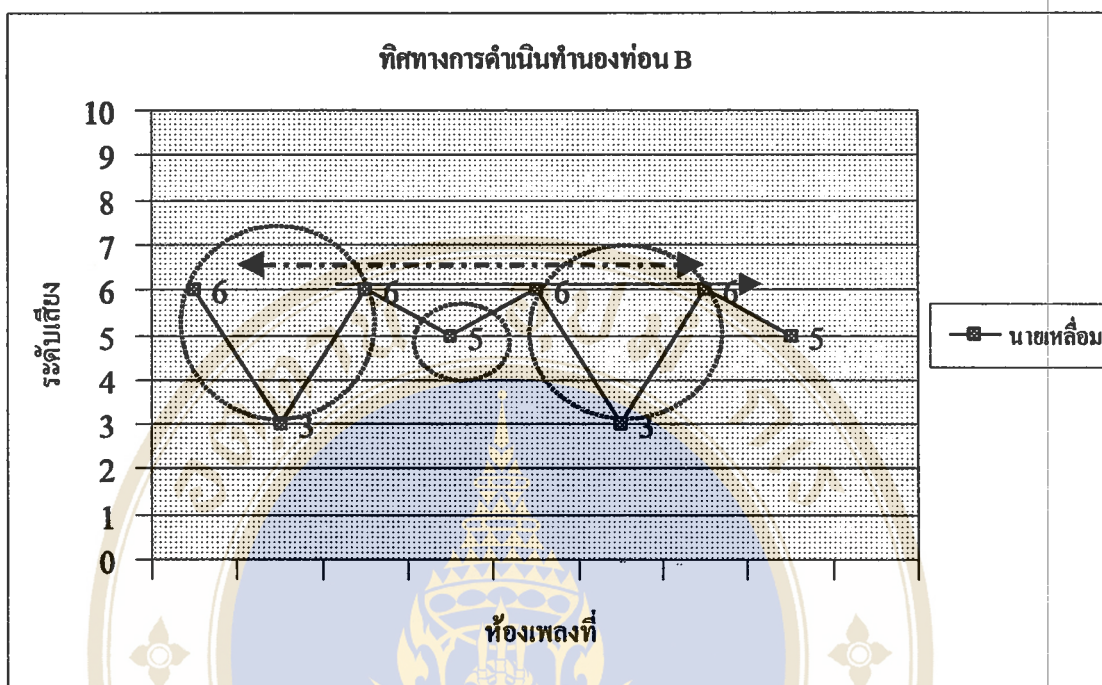
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 แสดงระดับเสียงตกเพลงโน้ตท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 5 ดังนี้

กราฟที่ 5 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขึ้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลง
 ในตอนปลาย

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

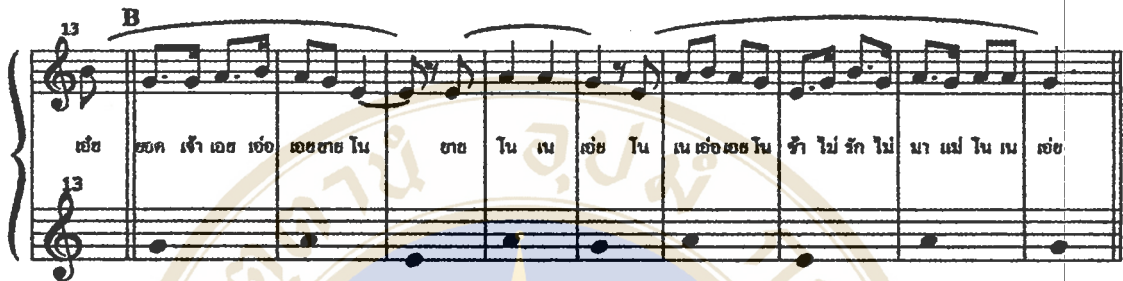
ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดพักของวรรคเพลงเพื่อรอขึ้นทำนองวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-3-6) ลักษณะการขยับร้องครั้งแรกกลับมาปรากฏอีกครั้ง แต่มีการ
 เกลาเสียงลงในปลายวรรค

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขยับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่า มีการกระโดดข้ามขึ้นลาดลงสู่เสียงต่ำและหักทิศทางสู่เสียงสูง และมีจุดพักของวรรคเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงทำนองต่อไปซึ่งเป็นซ้ำทำนองเดิม

2) นางพวน โปริสี

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางพวน โปริสี มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



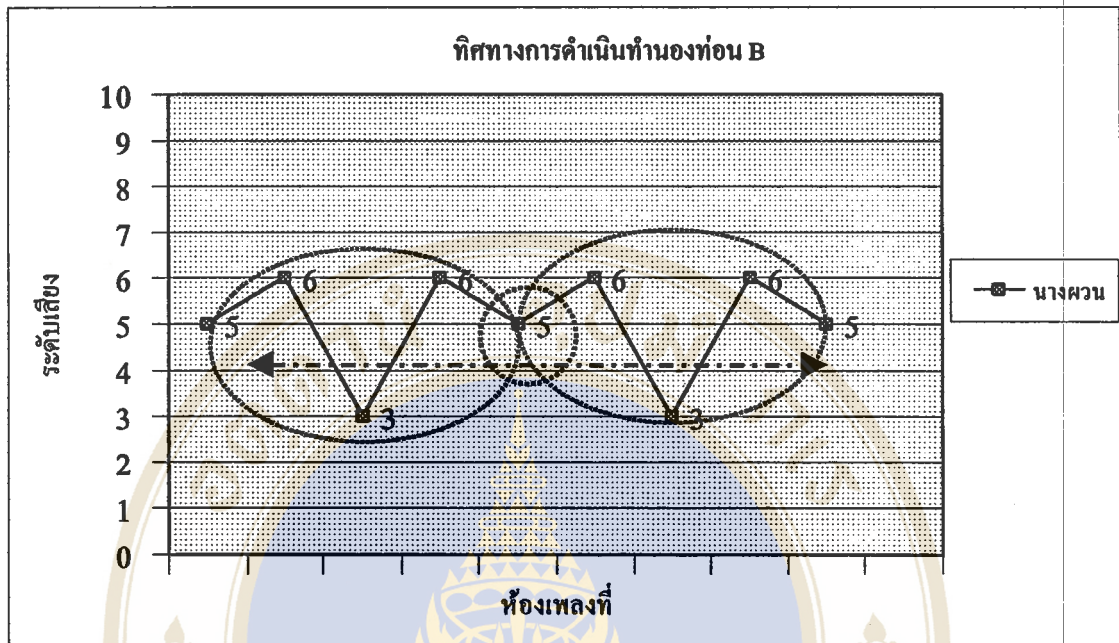
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 6

ตารางที่ 6 แสดงระดับเสียงตกเพลง โนนท่อน B ของนางพวน โปริสี

ทำนองท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางพวน โปริสี	G A E A G A E A G	5 6 3 6 5 6 3 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 6 ดังนี้

กราฟที่ 6 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงโนเนท่อน B ของนางพวน โพธิ์สี



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางพวน โพธิ์สี ดังนี้

ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขึ้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วลาดลง

ในตอนปลาย

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (5-6-3-6-5) วรรคแรกเริ่มต้นที่ 5 เป็นการเคลื่อนตามขึ้น จากนั้นกระโดดข้ามขึ้นลง (Disjunct Motion) ไปช่วงเสียงที่ 3 และกลับมาจุดเดิมอีกครั้ง

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดพักของวรรคเพลงเพื่อรอขึ้นทำนองวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (5-6-3-6-5) ลักษณะการขับร้องคล้ายกับครั้งแรกกลับมาปรากฏอีกครั้ง แต่ระดับเสียงต่าง ๆ กัน และกลับมาจบที่ 5 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่า มีการกระโดดข้ามขึ้นลาดลงสู่เสียงต่ำและหักทิศทางสู่เสียงสูง และมีจุดพักของวรรคเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงทำนองต่อไปซึ่งเป็นซ้ำทำนองเดิมอย่างสม่ำเสมอเหมือนของนายเหลื่อม

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



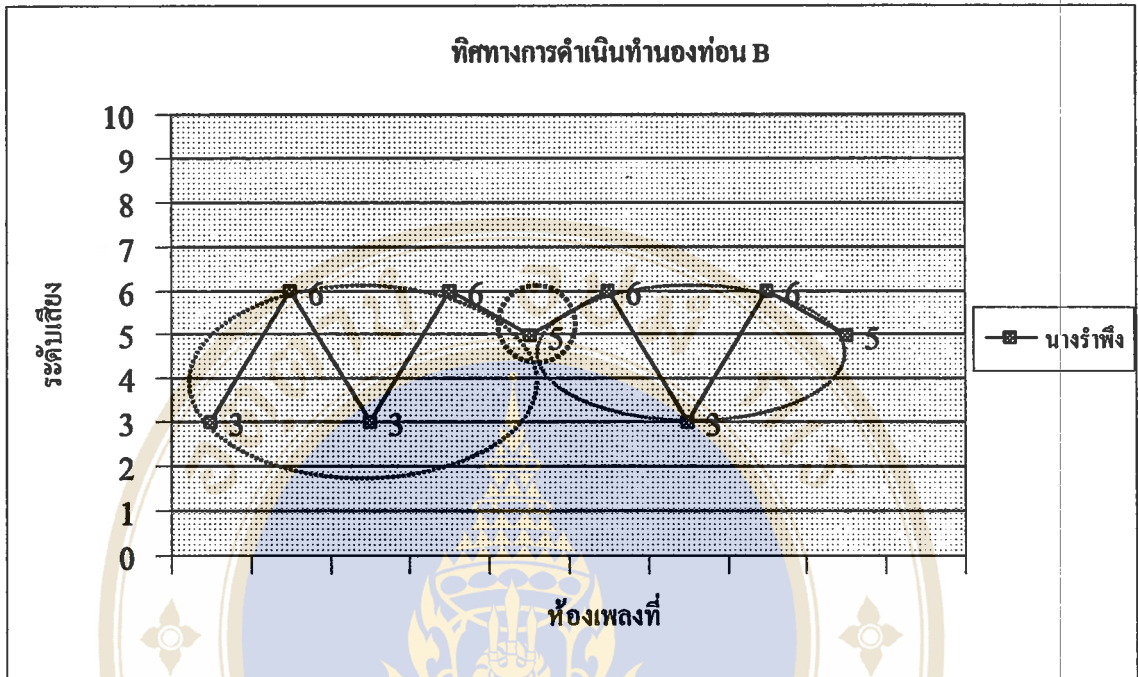
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 7

ตารางที่ 7 แสดงระดับเสียงตกเพลงโน้ตท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 7 ดังนี้

กราฟที่ 7 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำฟิ่ง แก้วแดง ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการกระโดดข้ามขึ้นแบบฟันปลาสม่ำเสมอ
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (3-6-3-6-5) วรรคแรกเป็นการกระโดดข้ามขึ้นลงระหว่าง 6 ไปช่วงเสียงที่ 3 อย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดพักของวรรคเพลงเพื่อรอขึ้นทำนองวรรคต่อไป

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

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องในการขึ้นและลงวรรคเพลงได้ชัดเจนว่า มีการกระโดดข้ามขึ้นลาดลงสู่เสียงต่ำและหักทิศทางสู่เสียงสูง และมีจุดพักของวรรคเพื่อรอขึ้นวรรคเพลงทำนองต่อไปซึ่งเป็นการซ้ำทำนองเดิม แตกต่างจากของนายเหลื่อมและนางพวนในช่วงต้นวรรค อาจเป็นไปได้ว่านางรำฟิ่งใช้การเอื้อนหรือโหนเสียงในช่วงพยางค์แรก ๆ ในต้นวรรค

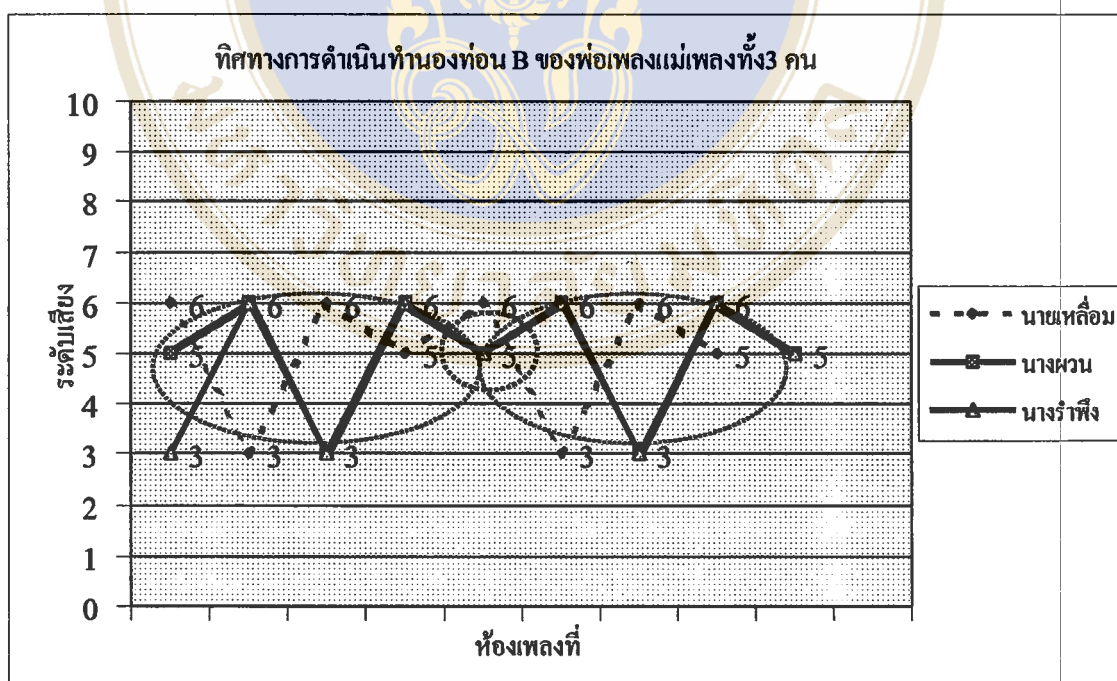
ข้อมูลเสียงตกท่อน B ของทั้ง 3 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 8

ตารางที่ 8 แสดงระดับเสียงตกเพลงโน้ตท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A E A G A E A G	6 3 6 5 6 3 6 5
นางพวน โพธิ์สี	G A E A G A E A G	5 6 3 6 5 6 3 6 5
นางรำพึง แก้วแดง	E A E E G A G A E A G	3 6 3 3 5 6 5 6 3 6 5

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 8 ดังนี้

กราฟที่ 8 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คน



จากกราฟอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B ของทั้ง 3 คนมีลักษณะการเคลื่อนที่คล้ายคลึงกัน โดยในช่วงแรกนายเหลื่อมมีทิศทางการตกลง แต่นางพวนและนางรำพึงมีทิศทางกระโดดลาดขึ้น ในตอนกลางมีการเคลื่อนที่แบบตามขึ้นเหมือนกัน ส่วนในตอนปลายวรรคมีลักษณะทิศทางลาดลงเหมือนกันมีการเคลื่อนที่เป็นรูปสลับฟันปลาสลับกันไป สังเกตได้ว่าลักษณะ

โครงสร้างมีแนวโน้มนำการเคลื่อนที่เหมือนกัน แต่ของนางรำฟังซับซ้อนกว่าโดยปรากฏหลังแนวทำนองของนายเหลื่อมและนางพวน อาจเป็นไปได้ว่าอัตราความเร็วของลักษณะการขับร้องของแต่ละคนไม่เท่ากัน

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกเป็นการกระโดดข้ามขึ้นและเรียงลำดับขึ้นในตอนท้าย ท่อน B เป็นการกระโดดข้ามขึ้นอย่างสม่ำเสมอ

5.1.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะมีลักษณะดังนี้

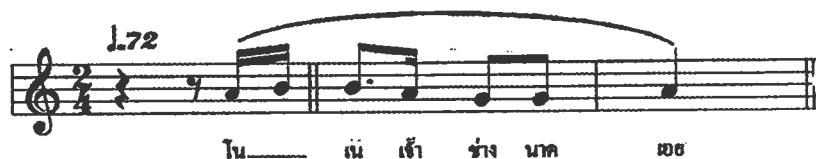
5.1.5.1 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1



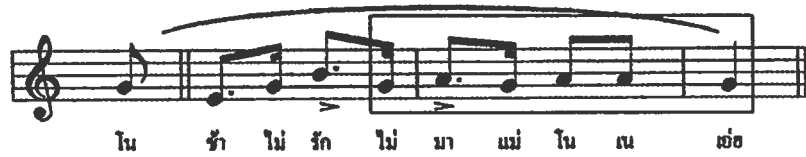
พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “โนเนเจ้าช่างนาเดเอช รักหญิงจะขอพิงพาด”

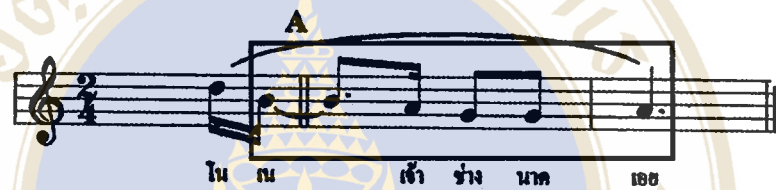


พบในท่อน B บทร้องว่า “ไม่มาแม่โนเนเอช”



2) นางพวน โพธิ์สี

พบในท่อน A บทร้องว่า “โนเนเจ้าช่างนาคเอช”



พบในท่อน B บทร้องว่า “ไม่มาแม่โนเนเอช”



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “โนเนเจ้าช่างนาคเอชรักหญิงจะขอพิงพาด”



จากลักษณะกระสวนจันทระกลุ่มที่ 1 ตรงกับบทร้องในท่อน A ว่า “โนเนเจ้าช่างนาเคย” และ “รักหญิงจะขอพิงพาด” ในท่อน B ตรงกับบทร้องว่า “ไม่มาแม่โนเนเคย” อธิบายได้ว่าทั้ง 3 คนใช้กระสวนจันทระที่ค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน ต่างกันที่นายเหลื่อมและนางพวนขับร้องแบบมีเอื้อนเสียงตอนขึ้นต้นเพลงตรงคำว่า “โนเน” ส่วนนางรำพิงขับร้องแบบตรงเนื้อร้องเท่านั้น

5.1.5.2 กระสวนจังหวัดกลุ่มที่ 2



พบลักษณะกระสวยจังหวัดกลุ่มที่ 2 ดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือ โชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “โน้จ๋าไม่รักไม่มาแม่โนเนนเอ๋ย”



- 2) นางสาว โปธิติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “รักหญิงจะขอพิงพาด”



พบในท่อน B บทร้องว่า “อ้ายยอดเจ้าเอยชายโน” และ “ไม่รักไม่มา”



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า “เอี้ยชอดเจ้าเอยชายโน”



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

5.1.5.3 กระสวนจังหวัดกลุ่มที่ 3



พบลักษณะกระสวยจังหวัดกลุ่มที่ 3 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “พาดไวกี้ที่คันมะแว้ง”



2) นางพวน โพธิ์

พบในท่อน A บทร้องว่า “พาดไวกี้ที่คันมะพร้าว”



3) นางรำพึง แก้วแดง

ท่อน A บทร้องว่า “พาดไวกี้ที่คันลำไย”



กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3 มีลักษณะเหมือนกันทั้ง 3 คน

5.1.5.4 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “ไคหนอจึงจะได้ร่วมหอ”



2) นางพวน โพธิ์สี

พบในท่อน A บทร้องว่า “ไคหนอจึงจะได้ร่วมหอ”



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A ตรงกับบทร้องว่า “ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งไคหนอ” และ “ร่วมหอกับแม่ไต่ เสือลาย”



กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4 ของทั้ง 3 คนมีลักษณะคล้ายกัน แตกต่างกันที่ช่วงเวลาทีปรากฏของการขับร้องแต่ละคนไม่เท่ากันอันเนื่องมาจากลักษณะของพยางค์และคำในบทร้อง

5.1.5.5 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5

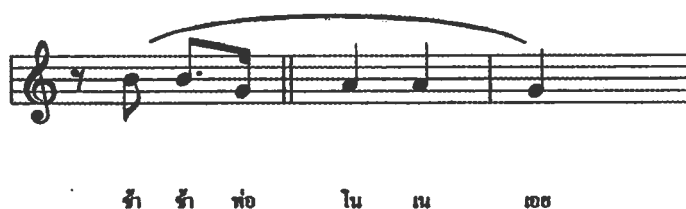
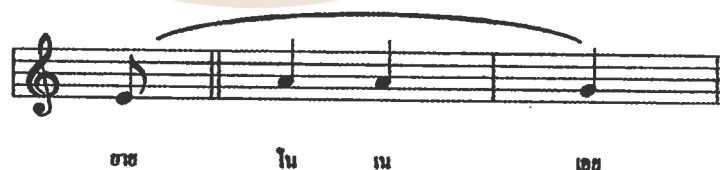
2) นางพวน โพรธิ

พบในท่อน B บทร้องว่า “ชายโนเนเอช”



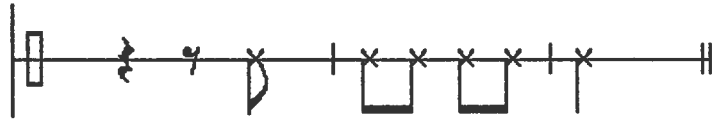
3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า “ชายโนเนเอช” และ “พ่อโนเนเอช”



กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 5 ของทั้ง 3 คนมีลักษณะเหมือนกันเพราะบทสร้อยเพลงบังคับ

5.1.5.6 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6



พบลักษณะกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6

2) นางพวน โพธิ์สี

พบในท่อน B บทร้องว่า “โนเนเอ้อเออโนช้า”



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า “โนเนเอ้อลาโนช้า”



กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 6 มีลักษณะเหมือนกัน เพราะบทร้องที่บังคับ

กระสวนจังหวะเพลงโนเนเอ้อเพลงแม่เพลงทั้ง 3 คนใช้กระสวนจังหวะลักษณะคล้ายกัน คือใช้ช้าวนไปมา ไม่กระชั้นมากนัก

5.1.6 พิสัยของเสียง (Range)

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง D*



2) นางพวน โพธิ์

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง D*



3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ระดับเสียงสูงสุดคือระดับเสียง D*



พิสัยของเสียงเพลงโนเน คือ E-D*

5.1.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องของทั้ง 3 คน มีลักษณะ ดังนี้

5.1.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting)

เป็นการร้อง 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ โดยอัตราโน้ตเท่ากับคำร้อง

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะการร้องของนายเหลื่อม มีการร้องแบบเนื้อเต็ม โดย 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ ดังนี้

Phrase 1 “โนเน/เจ้าช่างนาคเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอฟังพาด/ พาดไว้ก็ที่ดินมะแวง

Phrase 3 พี่จะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งไคหนอ

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

2) นางพวน โพธิ์สี

ลักษณะการร้องของนางพวน มีการร้องแบบเนื้อเต็ม โดย 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ ดังนี้

Phrase 1 “โนเน/ เข้าชำนาคเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดไว้ก็ที่ดินมะพร้าว

Phrase 3 พี่จะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 ถึงจะได้ร่วมหอ/ กับคนใส่เสื้อขาว” (พวน โพธิ์สี , สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะการร้องของนางรำพึง มีการร้องแบบเนื้อเต็ม โดย 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ ดังนี้

Phrase 1 “โนเน/ เข้าชำนาคเอย

Phrase 2 รักหญิงจะขอพิงพาด/ พาดไว้ก็ที่ดินลำไย

Phrase 3 ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ

Phrase 4 มันก็ไม่ได้ร่วมหอกับแม่ใส่เสื้อลาย” (รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

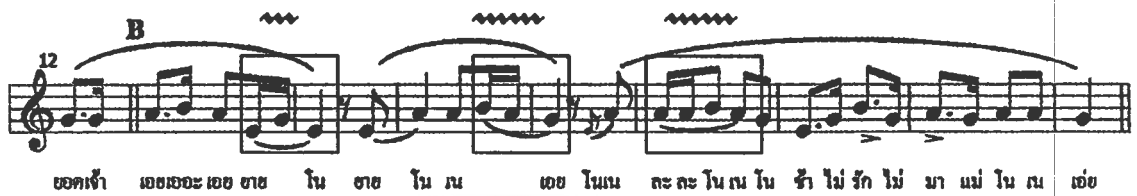
ลักษณะการร้องแบบเนื้อเต็มของทั้ง 3 คนปรากฏชัดเจนใน Section ที่ 2 เพราะเป็นวลีเพลงที่ยาว และมีการลากเสียงในวลีเล็กน้อย ลักษณะการร้องแบบเต็มคำปรากฏชัดเจน ไม่มีถูกเล่นมากนัก

5.1.7.2 การร้องแบบเนื้อเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic setting)

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

ลักษณะการร้องแบบเอื้อนเสียงเพลงโนเน พบเฉพาะของนายเหลื่อมเพียงคนเดียว ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ลักษณะการร้องของนายเหลื่อม มีการร้องแบบเอื้อนเสียง ดังนี้

Phrase 1 “ขอเจ้าเออเออะเอะยายโน” มีการสั่นเสียงแบบโนเสียงสูงระดับคู่ 3 แล้วสั่นเสียงกลับที่เดิม

Phrase 2 “ยายโนเนเอ่อเอ่อเอะ” มีการสั่นเสียงโดยไล่ระดับเสียงแบบโน้ตตามขึ้น (Passing Note)

Phrase 3 “โนเนละละโนเนโนช้า ไม่รัก ไม่มาแม่โนเนเอ๋” มีการสั่นเสียงแบบโนเสียงขึ้นแล้วเกลาลงตามลำดับขึ้น

5.1.7.3 การร้องแบบเน้นเสียง

ลักษณะการร้องแบบเน้นเสียงพบเฉพาะกรณีของนายเหลื่อมเพียงคนเดียว

1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ลักษณะการร้องของนายเหลื่อม มีการร้องแบบเน้นเสียง ในท่อน B ดังนี้

Phrase 3 ตรงกับเนื้อร้องว่า “ไม่รัก ไม่มาแม่โนเนเอ๋” อาจเป็นเพราะช่วงปลายวรรคใกล้จบเพื่อให้รู้สึกว่าหนักแน่นและกำลังลงปลายวรรค

5.1.7.4 การร้องแบบตวัดเสียง

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

โน เน เจ้า ช่าง นาค เอย รัก หึง จะ ขอ ฟัง พาด พาด ไว้ ก็ ที่ ดัน มะ -

แวง ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หนอ จึง จะ ให้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส่ เสือ แดง

เชคเจ้า เอยเอยเอย ชย โน ชย โน เน เอย โนเน ละละ โนเน โน ข้า ไม่ รัก ไม่ มา แม่ โน เน ชย

Phrase 1 โนเน/ เจ้าช่างนาคเอย

Phrase 2 รักหึงจะขอฟังพาด/ พาดไว้ก็ที่ดันมะแวง

Phrase 3 พี่จะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งไคหนอ

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

2) นางผวน โพธิ์

จากการศึกษาไม่พบการตวัดเสียง

(3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

โน เน เจ้า ช่าง นาค เอย รัก หึง จะ ขอ ฟิง พาด พาด ไว้ ก็ ที่ ดัน ล้า -

โอ ถึง จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หอน มัน ก็ ไม่ ได้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส่ เสือ ลาย

เออ ขอ เจ้า เอย เอย เอย ชะ ใน ยาย โน เน เอย โน เน เอย ลา โน ช้า ช้า ช้า พ่อ โน เน เอย

ลักษณะการร้องแบบวัดเสียงเพื่อเน้นน้ำหนักของเสียงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ส่วนมากเป็นการวัดคำขึ้น

Phrase 1 โนเน/ เจ้าช่างนาคเอย

Phrase 2 รักหึงจะขอฟิงพาด/ พาดพาดไว้ที่ที่ดันล้ำไย

Phrase 3 ถึงจะทำบุญ/ ไปด้วยสิ่งใดหอน

Phrase 4 มันก็ไม่ได้ร่วมหอ/ กับแม่ไส่เสือกาย (รำฟิ่ง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

ลักษณะการบรรจุคำร้องเพลงโนเนท่อน A เป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม ท่อน B เป็นการร้องทั้งแบบเนื้อเต็มและการเอื้อน

5.1.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงโนเนแบ่งได้เป็น 3 ทำนอง ดังนี้

5.1.8.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะวลีเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	โนเนเจ้าช่างนาคเอย	6
2	รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ดินมะแว้ง	13
3	พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ จึงจะได้ร่วมหอกับแม่ไต้เสื่อแดง	19

2) นางพวน โพธิ์สี

ลักษณะวลีเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	โนเนเจ้าช่างนาคเอย	6
2	รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ดินมะพร้าว	13
3	พี่จะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ ถึงจะได้ร่วมหอกับคนไต้เสื่อขาว	19

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	โนเนเจ้าช่างนาคเอย	6
2	รักหญิงจะขอพิงพาดพาดไว้ก็ที่ดินลำไย	13
3	ถึงจะทำบุญไปด้วยสิ่งใดหนอ มันก็ไม่ได้ร่วมหอกับแม่ไต้เสื่อลาย	19

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

5.1.8.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน B		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ขอเจ้าเอยชายโน	5
2	ชายโนเนเอย	4
3	โนเนโนเนโนช้า ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอย	14

2) นางพวน โพธิ์

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน B		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอยขอเจ้าเอยชายโน	6
2	ชายโนเนเอย	4
3	โนเนเอยโนช้า ไม่รักไม่มาแม่โนเนเอย	14

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีเพลงของทำนองท่อน B		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอยขอเจ้าเอยชายโน	5
2	ชายโนเนเอย	4
3	โนเนเอยลาโนช้า ช้าช้าพ่อโนเนเอย	12

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

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

รูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนเป็นรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือระดับเสียง G A และ D E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกเป็นการกระโดดข้ามขึ้นและเรียงลำดับขึ้นในคอนทาส ท่อน B เป็นการกระโดดข้ามขึ้นอย่างสม่ำเสมอ กระสวนจังหวะค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องท่อน A เป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม ท่อน B เป็นการร้องทั้งแบบเนื้อเต็มและการเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

5.2 เพลงลำภาข้าวสาร

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงลำภาข้าวสาร ศึกษาจากการขับร้องจากพ่อเพลงแม่เพลง จำนวน 7 คน ได้แก่

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ
- 2) นางผวน โพธิ์สี
- 3) นางรำพึง แก้วแดง
- 4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์
- 5) นางฉลอง จันทิมา
- 6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์
- 7) นางเจลิยว สุททาวาส

5.2.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

จากการศึกษาทำนองเพลงพบลักษณะทำนองเพลง 3 ทำนอง แบ่งเป็นท่อน A A1 และ ท่อน B ดังนี้

5.2.1.1 ทำนองท่อน A

1. ทำนองท่อน A แบบที่ 1 มีบทร้องขึ้นต้นเพลงว่า “รอรานาวาจอเคย ประทับ ทอด...” ซึ่งพบจากการขับร้องของนายเหลื่อม นางพวน นางรำพึง นางมาลัย และนางเจลิยว ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Phrase 1 Phrase 2

1. 80 A

รอ รา นา วา จอ ค เคย ประ ทับ ทอด อยู่ ที่

Phrase 3

หัว บัน ไค ไร่ แม่ ส้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

“รอรานาวาจอเคย

ประทับทอดอยู่ที่หัวบันไค

ไ้แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้” (เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)

2) นางพวน โพรธิ

Section 1

120

Phrase 1

Phrase 2

Phrase 3

รอ ภา นา ภา จอด เอย ประ ทับ ทอด ที่

หัว บัน ได แม่ ษา แม่ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางพวน โพรธิ

บทร้องท่อน A ของนางพวน โพรธิ มีว่า

“รอรานาวาจอดเอย ประทับทอดที่หัวบันได

แม่ษาแม่คุณลูกเอาส่วนบุญมาให้” (พวน โพรธิ, สัมภาษณ์)

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

Section 1 Section 2

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

รอ ลา นาวา จอด เรย ประทับ ทอด ที่ หน้า ที่ ดัก เอย ทาน แม่ มา เนิญ มา ทำ บุญ ด้วย กัน

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางรำฟิ่ง แก้วแดง

บทร้องท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีว่า
 “รอตานาวาจอดเอย ประทับทอดที่หน้าที่ดักเอย
 ทานแม่มาเญญมาทำบุญด้วยกัน” (รำฟิ่ง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

Section 1 Section 2

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

รอ ลา นาวา จอด เรย ประทับ ทอด ที่ บ้าน เอย ไค แม่ เจ้า ประคุณ ลูก เขา บุญ มา ให้

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

บทร้องท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีว่า
 “รอตานาวาจอดเอย ประทับทอดที่บ้านเอยไค
 แม่เจ้าประคุณลูกเขา บุญ มา ให้” (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ , สัมภาษณ์)

5) นางเจี๊ยะว สุทรวาส

Section 1

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

Phrase 4 Phrase 5

วอ ลา นา วา จอก เอช ประ ทับ ทอด อยู่ หัว บัน ไค วอ ลา นา วา จอก

เอช ประ ทับ ทอด ที่ หัว บัน ไค แม่ เจ้า ประ ทุม ถูก เขา ส่วน บุญ มา ให้

Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน Aจากการขับร้องของ นางเจี๊ยะว สุทรวาส

บทร้องท่อน A ของนางเจี๊ยะว สุทรวาส มีว่า

“รอลานาวาจอกเอช ประทับทอดอยู่หัวบันไค

แม่เจ้าประทุมถูกเขาส่วนบุญมาให้” (เจี๊ยะว สุทรวาส, สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองท่อน A แบบที่ 1 ของนายเหลื่อม นางพวน นางรำพึง นางมาลัย และนางเจี๊ยะว มีลักษณะทำนองเหมือนกัน ต่างกันเพียงบทร้องเท่านั้น

2) ทำนองท่อน A แบบที่ 2

มีบทร้องขึ้นต้นเพลงว่า “เจ้าขาวแม่ระลอกเอช ลาหอมคอกคอกเอช...”

การศึกษาค้นคว้าพบในการขับร้องของนางหลงและนางวันโชค ดังนี้

6) นางฉลอง จันทิมา

Section 1

Phrase 1

Phrase 2

Section 2

Phrase 3

1

เส้า จาว แม่ ลา ระ ลอก เอยมา หอม ดอกคอก เอ้อ จ้า ปา ช้าง ชื่นแล้วหนอรามา ขอ ตำ ภา

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา

บทร้องก่อน A ของนางฉลอง จันทิมา มีว่า

“เจ้าข้าแม่ละครลอกเอ๋ย มาหอมดอกคอกเอ๋ยจำปา
ข้างขึ้นแล้วหนอรามาขอล่ำกา” (ฉลอง จันทิมา, ๓๓๓๓๓๓๓๓)

6) นางวันโชค พัทธมุกดากรณ์

Section 1

Phrase 1 Phrase 2

♩ = 0.80 A

คำ แม่ ตา ระ คอก เขม ตา หอม คอก คอก

Phrase 3

เขม จำ ป่า ช้าง ขึ้น แล้ว หอน เตา มา ขบ ตำ ทา

Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A จากการจับร้องของนางวันโชค พัทธมกดากรณ์

บทร้องท่อน A ของนางวันโชค พัทรมุคดากรณ์ มีว่า

“เจ้าขาวแม่ลาระลอกเอช ลาหอมคอกคอกเอชจำปา

ข้างขึ้นแล้วหนอรามาขอลำภา” (วันโชค พัทรมุคดากรณ์ , สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองท่อน A แบบที่ 2 ของนางฉลองและนางวันโชคมีลักษณะเหมือนกันทั้ง
บทร้องและทำนองเพลง

5.2.2.2 ทำนองท่อน A1

ในการศึกษาครั้งนี้ทำนองท่อน A1 มีบทร้องต่างออกไป ลักษณะทำนองมีการ
เปลี่ยนแปลงเล็กน้อย แต่ยังคงทำนองท่อน A ไว้ ผู้วิจัยขอเสนอเพื่อเป็นตัวอย่าง ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องท่อน A1 ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

“ขาวขาวราวระลอกเอช มาหอมคอกคอกเจ้าเอชมะไฟ

ไอ้แม่เจ้าประทุมลูกเอาบุญมาให้” (เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

2) นางพวน โพิธิ

Section 1

Section 1 of the musical score for 'นางพวน โพิธิ' is divided into three phrases. The first phrase (A1) starts at measure 21 and includes the lyrics 'ขาว ขาว เพลา ลอก เอช มา หอม ดอก ดอก ส้า'. The second phrase (A1) continues with 'เอช แหม เจียน เอา บุญ มา ผัก แม่พวน นาก บน เรือน'. The third phrase (A1) continues with 'เอช แหม เจียน เอา บุญ มา ผัก แม่พวน นาก บน เรือน'.

Section 2

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางพวน โพิธิ
บทร้องท่อน A1 ของนางพวน โพิธิ มีว่า
“ขาวขาวเพลาลอกเอช มาหอมดอกดอกเจ้าเอ้ยแหมเจียน
เอาบุญมาผักแม่พวนนากบนเรือน” (พวน โพิธิ, สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง

Section 1

Section 2

The musical score for 'นางรำพึง แก้วแดง' is divided into two sections. Section 1 contains three phrases: Phrase 1 (A1) with lyrics 'ขาว ขาว เพ ลาก ลอก เอช มา หอม', Phrase 2 (A1) with 'ดอกดอกเจ้า เอช เจ้า ป้า แม่ เรือนเครื่อง ผัก แม่จนหับจะแก้วหรือ เจ้า', and Phrase 3 (A1) with 'เอช เจ้า ป้า แม่ เรือนเครื่อง ผัก แม่จนหับจะแก้วหรือ เจ้า'. Section 2 contains three phrases: Phrase 1 (A1) with 'เอช เจ้า ป้า แม่ เรือนเครื่อง ผัก แม่จนหับจะแก้วหรือ เจ้า', Phrase 2 (A1) with 'เอช เจ้า ป้า แม่ เรือนเครื่อง ผัก แม่จนหับจะแก้วหรือ เจ้า', and Phrase 3 (A1) with 'เอช เจ้า ป้า แม่ เรือนเครื่อง ผัก แม่จนหับจะแก้วหรือ เจ้า'.

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

บทร้องท่อน A1 ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีว่า

“ขาวขาวเพลาดอกเอย มาหอมดอกคอกเจ้าเอ๋ยจำปา

แม่เรือนเครื่องสั๊กแม่นอนหลับชะแล้วหรือจำ” (รำฟิ่ง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

Section 1

Section 2

Phrase 1

Phrase 2

Phrase 3

9 ขอบ ฟัว อยู่ ฤ ฤ เอย ขอ เชิญ แม่ ลูก มา ไว เอ๋ย ไว แม่ เจ้า ประคณ ลูก เอา บุญ มา ให้

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

บทร้องท่อน A1 ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีว่า

“ขอบฟัวอยู่ฤฤเอย ขอเชิญแม่ลูกมาไวเอ๋ยไว

แม่เจ้าประคณลูกเอาบุญมาให้” (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์ , สัมภาษณ์)

5) นางฉลอง จันทิมา

Section 1

Section 2

Phrase 1

Phrase 2

Phrase 3

14 มา ถึง ที่บ้าน นี้ เอย อย่า ได้ รอ รี จอด หัว บัน ไค ไ้แม่ เจ้าประคณ ลูก เอา บุญ มา ให้

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา

บทร้องท่อน A1 ของนางฉลอง จันทิมา มีว่า

“มาถึงที่บ้านนี้เอชอย่าได้รอรืจอดหัวบันได

ไอ้แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้” (ฉลอง จันทิมา, สัมภาษณ์)

6) นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์

Section 1

Section 2

Phrase 1

Phrase 2

Phrase 3

มา ถึง ที่ บ้าน นี้ เอช อย่า ได้ รอ รื จอด หัว บัน

ได แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์

บทร้องท่อน A1 ของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์ มีว่า

“มาถึงที่บ้านนี้เอช อย่าได้รอรืจอดหัวบันได

แม่เจ้าประคุณลูกเอาส่วนบุญมาให้” (วันโชค พัทรมุกดากรณ์, สัมภาษณ์)

7) นางเฉลียว สุทธาวาส

Section 1
Section 2

14

Phrase 1 (A1) Phrase 2 Phrase 3

มา ดิ๊ง ที่บ้าน นี้ เธอ ขอ ให้ รอ ีง จอด หัว บ้าน โค โฉ แม่ เข้า ประชุม จุก เอา บุญ มา ให้

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A1 จากการขับร้องของนางเฉลียว สุทธาวาส

บทร้องท่อน A1 ของนางเฉลี๊ว สุทธาวาส มีว่า

“จุดได้แวมแวม แลเห็นแก้มแม่เอ๋ยไวไว

แม่บัวขูก้านถามว่าทำงานอะไร” (เจดีย์ว สุทรวาส ,สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองท่อน A1 ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน มีลักษณะทำนองคล้ายกัน ยังมี
เค้าทำนองเดิมเหมือนท่อน A ส่วนบทร้องแตกต่างกันไปตามเนื้อเรื่องของแต่ละคน

5.2.2.3 ทำนองท่อน B

ทำนองที่เป็นท่อนสร้อยเพลง ร้องรับจากท่อน A1 จากการศึกษาพบทำนองท่อน B มี 2 ทำนอง คือ

1. ทำนองท่อน B แบบที่ 1 มีเนื้อร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอช” พบจากการจับร้อง
ของนายเหลื่อม นางพวน นางรำพึง นางมาลัย นางฉลอง และนางวันโชค ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Phrase 1

Phrase 2

13

ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เขม

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า
“ลาเฮเฮลา เฮลาขาวเฮ” (เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)

2) นางพวน โพธิ์สี

Section 1

Phrase 1

Phrase 2

13

ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เขม

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางพวน โพธิ์สี

บทร้องท่อน B ของนางพวน โพธิ์สี มีว่า
“ลาเฮเฮลา เฮลาขาวเฮ” (พวน โพธิ์สี, สัมภาษณ์)

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

Section 1

Phrase 1 Phrase 2

B

ลา เขะ เขะ ลา เขะ ลา สาว เขะ

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางรำฟิ่ง แก้วแดง

บทร้องท่อน B ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีว่า
“ลาเฮเฮลา เฮลาสาวเฮ” (รำฟิ่ง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

Section 1

Phrase 1 Phrase 2

B

ลา เขะ เขะ ลา เขะ ลา สาว เขะ

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

บทร้องท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีว่า
“ลาเฮเฮลา เฮลาสาวเฮ” (มาลัย พงษ์ประดิษฐ์, สัมภาษณ์)

5) นางกลอง จันทิมา

Section 1



ทำนองเพลงถ้าภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางกลอง จันทิมา

บทร้องท่อน B ของนางกลอง จันทิมา มีว่า
“เฮเฮลา เฮลาสาวเฮย” (กลอง จันทิมา, สัมภาษณ์)

6) นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์

Section 1



ทำนองเพลงถ้าภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์

บทร้องท่อน B ของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์ มีว่า

“เฮเฮลา เฮลาสาวเฮย” (วันโชค พัทรมุกดากรณ์, สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน มีลักษณะทำนองและบทร้องที่

เหมือนกัน

2. ทำนองท่อน B แบบที่ 2

เป็นทำนองที่พบจากการขับร้องของนางเลื้อย สุทราवास เพียงคนเดียว ตรงกับบท
ร้องว่า “เอ๋ยโอละหน้าย โอละหน้ายหน้อย...”

7) นางเลื้อย สุทราवास

Section 1

เอ๋ย โอ ละ หน้าย โอ ละ หน้ายหน้อย เอ๋ย... เอ๋ย เอ๋ย เอ๋ย เอ๋ย เอ๋ย เอ๋ย เอ๋ย

ทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B จากการขับร้องของนางเลื้อย สุทราवास

บทร้องท่อน B ของนางเลื้อย สุทราवास มีว่า

“เอ๋ยโอละหน้าย โอละหน้ายหน้อยเอ๋ย...” (เลื้อย สุทราवास, สัมภาษณ์)

ลักษณะทำนองและบทร้องท่อน B ของนางเลื้อย สุทราवास แตกต่างจากคนอื่น จากการสอบถามนางเลื้อย ได้ความว่าเมื่อก่อนเคยร้องทำนอง “เฮเฮลา เฮลาสาวเอ๋ย” แต่ปัจจุบันร้องไม่ไหวจึงเปลี่ยนทำนองและบทร้องเองตามที่ตนถนัด

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

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

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

2) นางพวน โพธิ์สี

ลักษณะการขับร้องของนางพวน โพธิ์สี เริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางพวน โพธิ์สี คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

3) นางรำพึง แก้วแดง

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

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

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

5) นางฉลอง จันทิมา

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

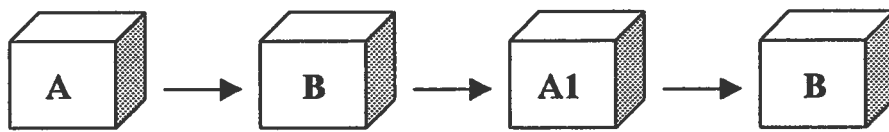
6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์

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

7) นางวันเจดีย์ สุทธาวาส

ลักษณะการขับร้องของนางวันเจดีย์ สุทธาวาส คือเริ่มขับร้องทำนองท่อน A ตามด้วยท่อน B จากนั้นขึ้นทำนองท่อน A1 และจบด้วยทำนองท่อน B อีกครั้ง ดังนั้นรูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของนางเจดีย์ สุทธาวาส คือรูปแบบ A B-A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของทั้ง 7 คน มีลักษณะขึ้นด้วยทำนองเพลงท่อน บทนำและตามด้วยสร้อยเพลง จากนั้นต่อด้วยบทร้องใหม่และตามด้วยสร้อยเพลงอีก สามารถแสดงได้ดังนี้



ท่อนบทร้องนำ ท่อนสร้อยร้องรับ ท่อนเนื้อเรื่อง ท่อนสร้อยร้องรับ

รูปแบบโครงสร้างเพลงคำกาข้าวสาร คือรูปแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary

Form

5.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงพบว่ามีทำนองเพลง 2 ท่อน คือทำนองเพลง ท่อน A และท่อน B ในหัวข้อระดับเสียงโครงสร้างจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างจากทำนองเพลง ทั้ง 2 ท่อน ดังนี้

5.2.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียง โครงสร้างเพลงคำกาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

2) นางพวน โปริติ

1.80 A

รอ ภา นา ภา จอด อย ประ ทับ ทอด ที่ หัว บัน ไค แม่ ภา แม่ ภูณ ลูก เตา ต่วน บุญ มา ให'

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงถ้าภาข่าวสารท่อน A ของนางพวน โปริติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

3) นางรำพึง แก้วแดง

1 A

รอ ภา นาวา จอด อย ประ ทับ ทอด ที่ หน้า ที่ ดัก อย ทาน แม่ มา เริญ มา ทำ บุญ ด้วย กัน

ระดับเสียงโครงสร้างเพลงถ้าภาข่าวสารท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์



ระดับเสียงโครงสร้างเพลงถ้าภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

5) นางฉลอง จันทิมา



ระดับเสียงโครงสร้างเพลงถ้าภาข้าวสาร ท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์

เห่า ขาว แม่ ลา ระ ดอก เขย ลา หอม คอก คอก

เยอ ฟา ปา หัก จัน แก้ว หนอ มา มา ขอ ส่า ภา

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A จากการขับร้องของนางวันโชค พัทธมุดากรณ์ ได้แก่
ระดับเสียง E และ B

7) นางเจลิยว สุทธาวาส

ขอ ลา นา วา จอด เขย ประทับ ทอด ที่ หัว บัน ไต่ แม่ เจ้า ประทุน จุก หนา ส่วนบุญมา ให้

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A จากการขับร้องของนางเจลิยว สุทธาวาส ได้แก่ ระดับ
เสียง E และ C

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน A ของทั้ง 7 คน เป็นดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A
- 2) นางพวน โพธิ์สี ได้แก่ ระดับเสียง B และ A
- 3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง B และ A
- 4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A
- 5) นางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง D และ B
- 6) นางวันโชค พัทธมกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง E และ B
- 7) นางเจลิยว สุทธาวาส ได้แก่ ระดับเสียง E และ C

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างของทำนองท่อน A คือ ระดับเสียง B E และ A

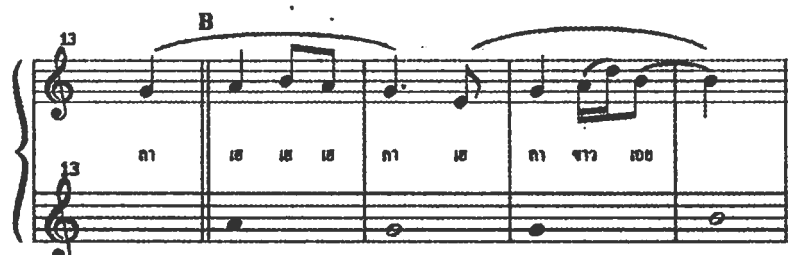
5.2.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ



ระดับเสียงโครงสร้างเพลงทาบชาวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

- 2) นางพวน โพธิ์สี



ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางพวน โพธิ์สี ได้แก่ ระดับเสียง G

และ B

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

[illegible]

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประคิษฐ์ ได้แก่
ระดับเสียง A และ B

5) นางฉลอง จันทิมา

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางกลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง

6) นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์



ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B

7) นางเจลิยว สุทธาวาส



ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B จากการขับร้องของนางเจลิยว สุทธาวาส ได้แก่ ระดับเสียง E และ C

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างในทำนองท่อน B ของทั้ง 7 คน เป็นดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B
 - 2) นางพวน โพธิ์ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B
 - 3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง G และ B
 - 4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ได้แก่ ระดับเสียง A และ
 - 5) นางฉลอง จันทิมา ได้แก่ ระดับเสียง A และ B
 - 6) นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์ ได้แก่ ระดับเสียง G และ B
 - 7) นางเจลิยว สุทธาวาส ได้แก่ ระดับเสียง E และ C
- ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B คือ G B และ A

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

5.2.3 บันไดเสียง (Scales)

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายเหลื่อม เครือโชติ

1 2 3 4

รอ ภา นา ภา จอค เอย ประ หัม ทา-ด อยู่ ที่

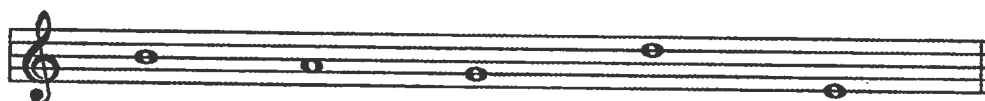
หัว บัน ไค ไร่ แม่ เจ้า ประ กูณ จุก เอา ส่วน บุญ มา ให้

5

B

ตา เส เส เส ตา เส ตา ชาว เอย

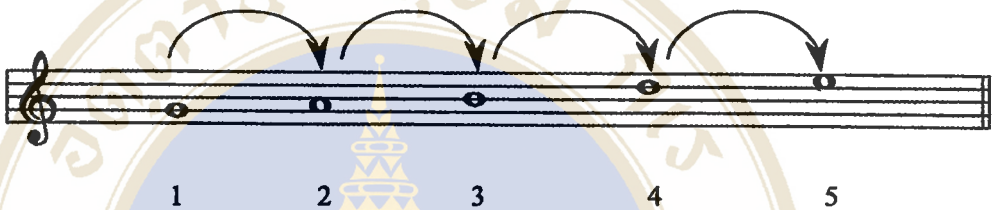
จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E



นำมาจัดเรียงตามลำดับชั้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปบันไดเสียง ได้ E G A B D*



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



บันไดเสียงของนายเลื่อม เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค (Pentatonic Scale)

2) นางพวน โพรสิ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางพวน โพรสิ

1 2 3

1.80

A

ขอ ภา นา วา จอด เอย ประ ทับ ทอด ที่

4

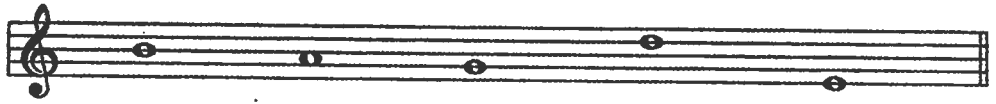
หวั บัน ไค แม่ ขา แม่ คุณ จุก เอย ส่วน บุญ มา ให้

5

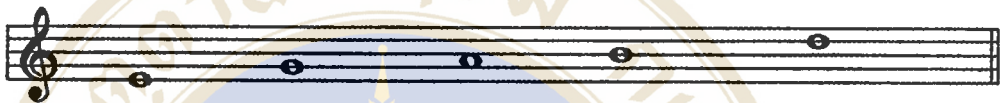
B

13

จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



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

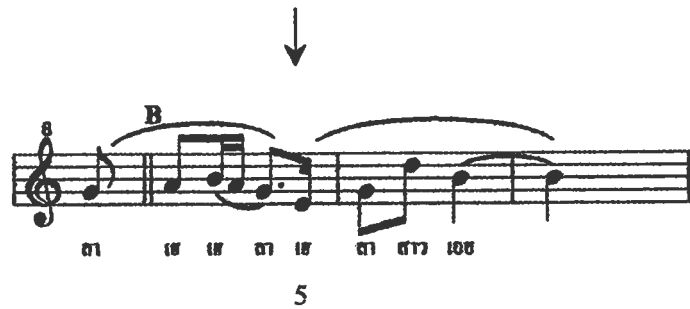


บันไดเสียงของนางพวน เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางรำพึง แก้วแดง





จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D*E



4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

1 2 3 4

รอ ภา นา วา จอช เอย ประทับ ทอด ที่ บัน เอย ไค แม่ เจ้า ประทุมธิดาหา บุญ มา ให้

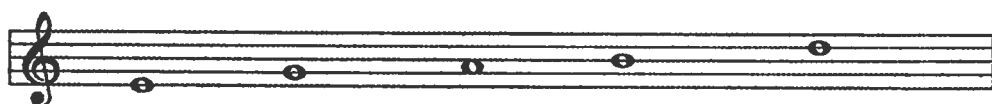
5

18 B ภา เอย เอย ภา เอย ภา กาว เอย

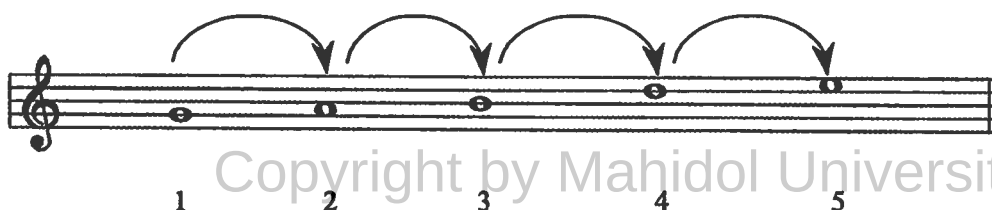
จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ B A G D* E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



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



บันไดเสียงของนางมาลัย เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5) นางกลอง จันทิมา

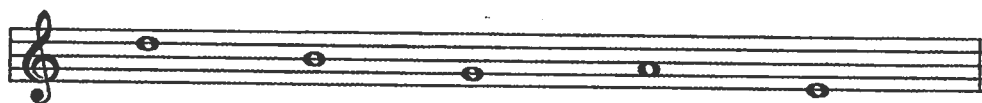
ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางกลอง จันทิมา

1 2 3 4

เข้า ชาว แม่ ลา ระ อกก เมธมา ทอบ ดอกคอก เอ้อ จำ ป่า ช้าง ขึ้นแล้วหนอเวรามา ขอ ลา กา

5

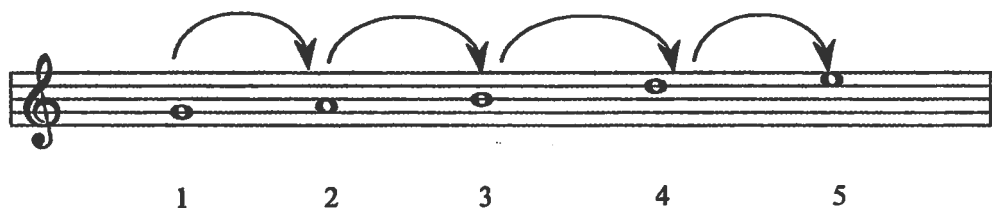
จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ D*B G A E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



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



บันไดเสียงของนางกลอง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

6) นางวันโชค พัทรมุคดากรณ์

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางวันโชค พัทรมุคดากรณ์

A musical score in 2/4 time. The first staff shows a pentatonic scale with five notes (G, A, B, D, E) and arrows indicating the sequence of notes. The second staff shows a melody with lyrics. The notes are: G (1), A (2), B (3), D (4), E (5), G (1), A (2), B (3), D (4), E (5), G (1), A (2), B (3), D (4), E (5). The lyrics are: เจ้า ขาว แม่ ลา ระ ลอก เขย ลา หอม ดอก ดอก. The third staff shows a melody with lyrics. The notes are: G (1), A (2), B (3), D (4), E (5), G (1), A (2), B (3), D (4), E (5), G (1), A (2), B (3), D (4), E (5). The lyrics are: เขย ขำ ปา ข้าง ขึ้น แล้ว หอม เรา มา ขอ ลา ลา.

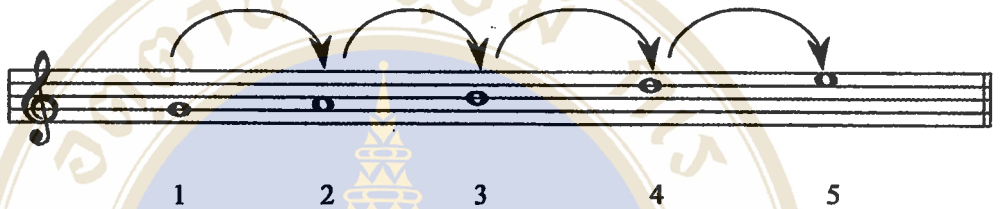
จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ E*D*A B G



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



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



บันไดเสียงของนางวันโศก เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

7) นางเจลิยว สุทธาวาส

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางเจลิยว สุทธาวาส

1 2 3 4

↑ ↑ ↑ ↑

รอ ลา นา วา จอก เอช ประ ทับ ทอด อยู่ หัว บัน ไค รอ ลา นา วา จอก

เอช ประ ทับ ทอด ที่ หัว บัน ไค เฉ เจ้า ประ กวน ถูก ฮา ส่วน บุญ มา ให้

จัดในรูปแบบบันไดเสียงได้ A E* D* C G



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G A B D* E*



นำมาเทียบเสียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ C D E G A



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

จากการศึกษามันไดเสียงทั้ง 7 คนเป็นดังนี้

- (1) นายเหลื่อม เครือโชติ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (2) นางพวน โพธิ์ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (3) นางรำพึง แก้วแดง ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (5) นางถลอง จันทิมา ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (7) นางเฉลียว สุทธาวาส ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

ดังนั้นบันไดเสียงเพลงลำภาข้าวสารจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5.2.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

5.2.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินงานของท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียง
ตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

[illegible]

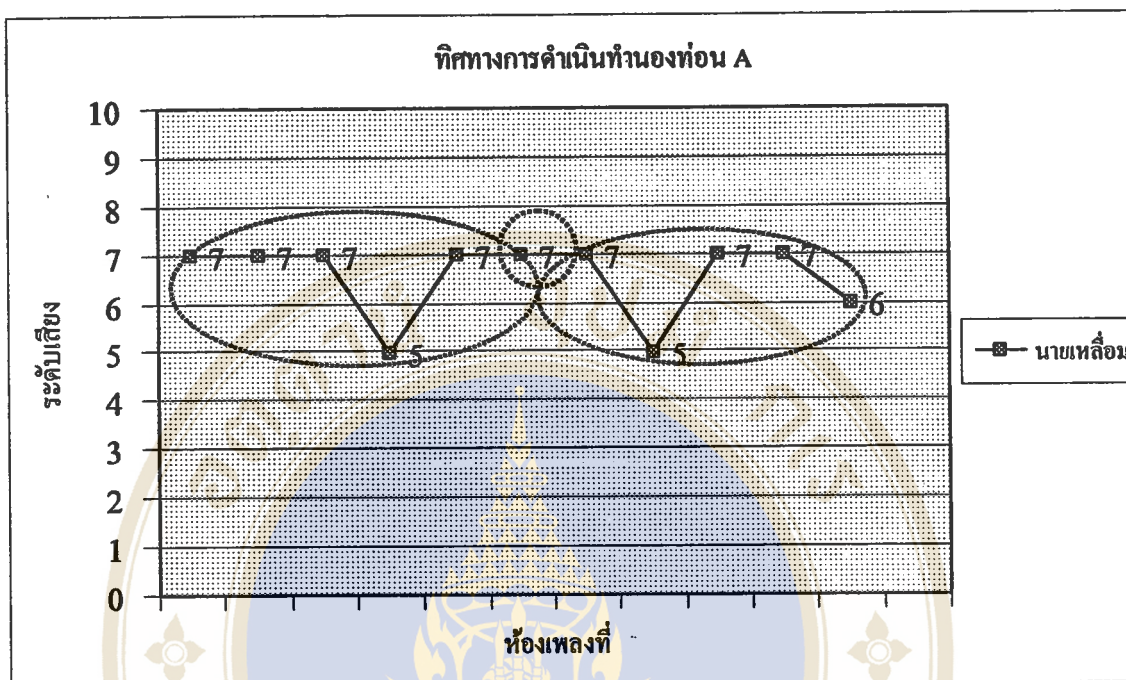
นำเสนอข้อมูลระดับเสี่ยงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสี่ยงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 9

ตารางที่ 9 แสดงระดับเสียงตกเพลงถ้าภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	BBBGBBBGBBA	7775 7775776

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 9 ดังนี้

กราฟที่ 9 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเทลิอม เครือโชติ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่คู่เสียงต่ำ
 จากนั้นหักทิศทางกลับคู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-7-7-5-7) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ที่ 7 แล้วลดลงต่ำที่ 5 จากนั้นจึงกลับสู่ระดับเสียงเดิม

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7) เป็นการลากเสียงค้างไว้ ซึ่งอาจเป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-5-7-7-6) เป็นการจับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะเหมือนของวรรคแรกลดลงต่ำที่ 5 จากนั้นจึงกลับสู่ระดับเสียงเดิมมาปรากฏอีกครั้ง แต่ลดลงเล็กน้อยที่ 6 ซึ่งไม่ใช่ฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องได้ว่า การเริ่มเปล่งเสียงร้องต้นวรรคในแต่ละครั้งมีระดับเสียงที่เท่ากัน จากนั้นมีการลากค้ำระดับเสียงเดิมไว้เพื่อเป็นจุดเชื่อม หรือรอการร้องวรรคต่อไป

2) นางพวน โพรธิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางพวน โพรธิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

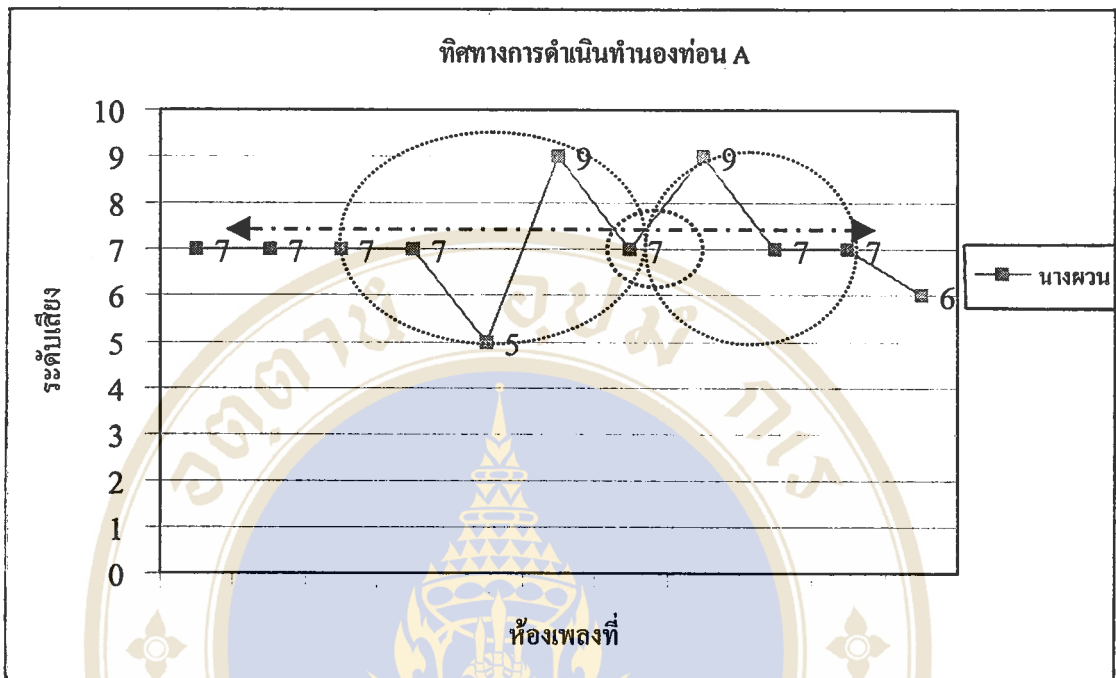
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 10

ตารางที่ 10 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางพวน โพรธิ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางพวน โพรธิ	BBBBGD*BD*BBA	77775979776

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 10 ดังนี้

กราฟที่ 10 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางพวน โพธิ์สี



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางพวน โพธิ์สี ดังนี้
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำ
 จากนั้นหักทิศทางกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-5-9-7) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ที่ 7 แล้วลาดลง
 ต่ำที่ 5 จากนั้นกระโดดข้ามขึ้นสู่เสียงสูงและเกลาลงระดับเสียงเดิม

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7) เป็นการลากเสียงค้างไว้ ซึ่งอาจเป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรค
 ต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-9-7-7) เป็นการจับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะกลับกันกับวรรค
 แรกคือกระโดดสู่เสียงสูงแล้วเกลาลงที่ 7 แต่ลาดลงเล็กน้อยที่ 6 ซึ่งอาจเป็นการทอดเสียงยาวก็ได้

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการจับร้องได้ว่า ในช่วงแรกมีการลากเสียง
 ระดับคงที่แล้ว จากนั้นหักทิศทางลาดลงต่ำ มีการพักเสียงที่ถูกเชื่อมแล้วหักทิศทางสู่เสียงสูงอีกครั้ง
 ซึ่งหมายถึงการจับร้องทำนองที่ต่างกัน

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



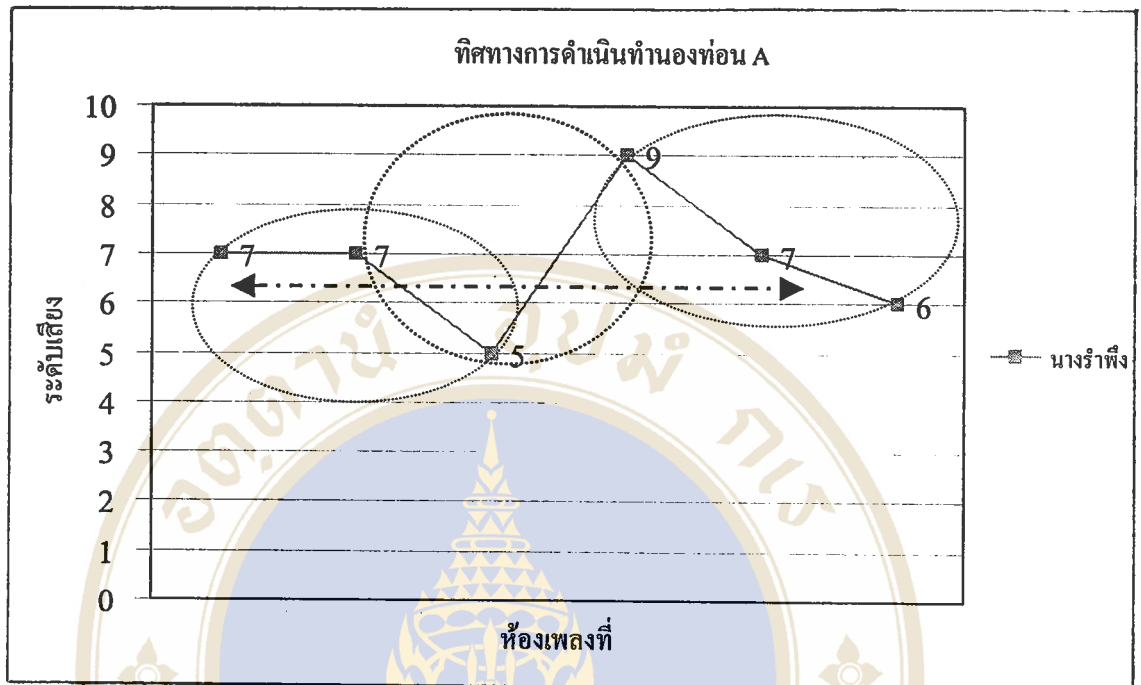
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 11

ตารางที่ 11 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำฟิ่ง แก้วแดง	BBGD*BA	775976

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 11 ดังนี้

กราฟที่ 11 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำฟิ่ง แก้วแดง ดังนี้

ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำ

จากนั้นหักทิศทางกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-7-5) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีลักษณะลาดลงต่ำจาก 7 มา 5

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7-5-9) มีลักษณะกระโดดข้ามขึ้นสู่เสียงสูง

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (9-7-6) เป็นการขยับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะลาดลงเหมือนตอนต้นเพลงจาก 9 มา 7 และ 6 ตามลำดับ

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขยับร้องได้ว่า มีลักษณะคงที่ในช่วงแรก จากนั้นลาดลงแบบข้ามขึ้น แล้วกระโดดข้ามขึ้นขึ้นสู่เสียงสูง จากนั้นหักมุมกลับและลาดลงตามลำดับ เลขชุดที่ 1 และ 3 แสดงทิศทางเดียวกันคล้ายกับของนางพวน แต่ต่างกันที่เส้นโครงสร้างของนางรำฟิ่งเรียบง่ายขึ้น อาจเป็นเพราะขยับร้องช้ากว่าก็ได้

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



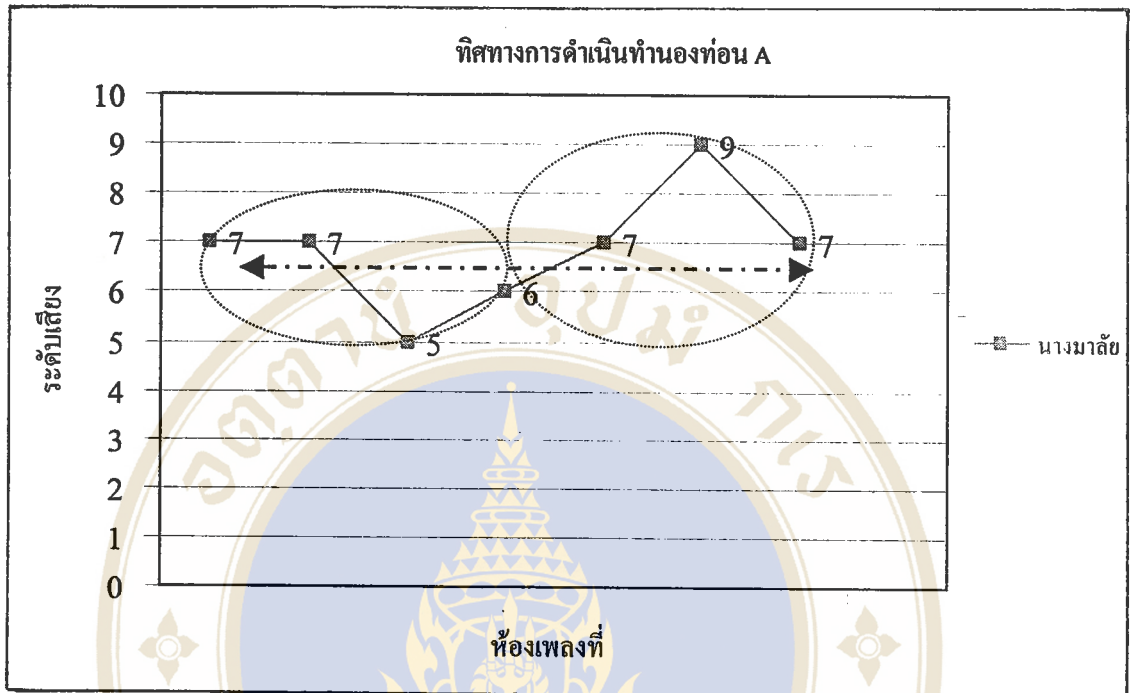
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 12

ตารางที่ 12 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	BBGABD*B	7756797

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 12 ดังนี้

กราฟที่ 12 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลาดลง แล้วกระโดดข้ามขึ้นสู่เสียงสูง
 และเกลาลงมาจบที่ฐานเสียง
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-7-5-6) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ที่ 7 แล้วลาดลง
 ต่ำที่ 5 จากนั้นเกลารขึ้น 1 ขึ้น

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (6-7-9-7) เป็นการลาดขึ้นแล้วเกลลง 1 ขึ้น

นอกจากนี้ปรากฏว่าการลงจบอยู่ที่ฐานเสียงเดิมคือ 7

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะได้ว่า ลักษณะโครงสร้างของทิศทางมีความแตกต่างกัน เลขชุดที่ 1 ลาดลงแล้วเกลารขึ้น เลขชุดที่ 2 กระโดดข้ามขึ้นขึ้นแล้วเกลลง 1 ขึ้น เห็นได้ว่าลักษณะทิศทางการเคลื่อนที่ของนางมาลัยแตกต่างจากนายเหลื่อม นางพวน และนางรำพึง เพราะนางมาลัยใช้พยางค์ในการขับร้องสั้นกว่า

5) นางพลอง จันทิมา

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางพลอง จันทิมา มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

1.30



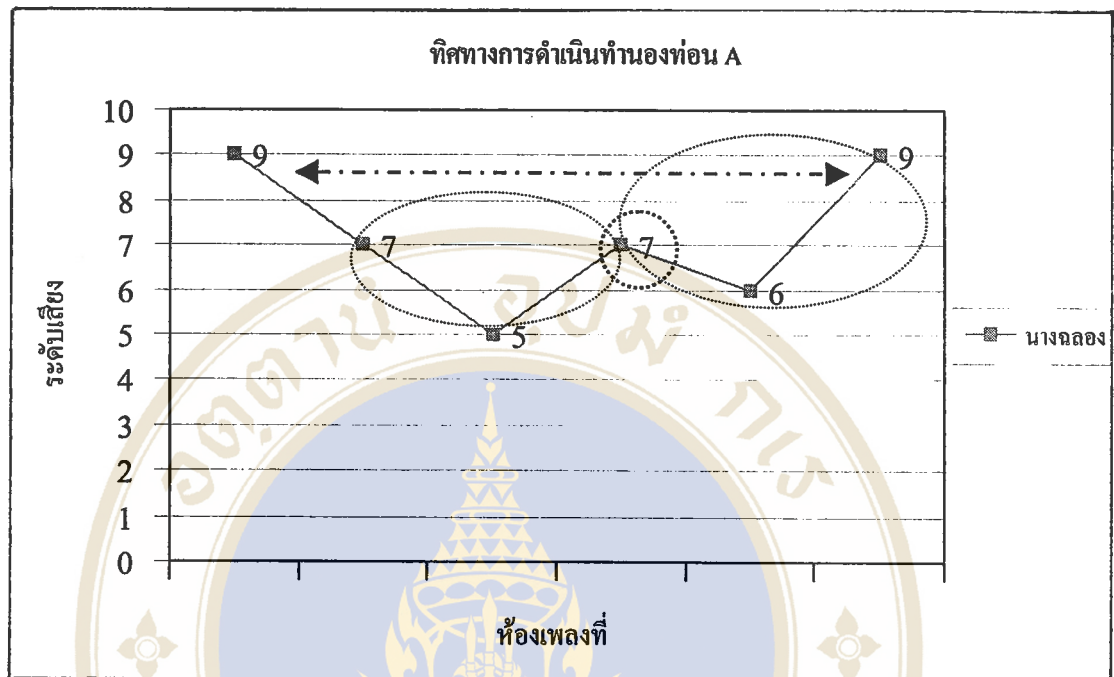
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 13

ตารางที่ 13 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางพลอง จันทิมา

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 13 ดังนี้

กราฟที่ 13 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำนำข้าวสารท่อน A ของนางฉลอง จันทิมา



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินงานของนางฉลอง จันทิมา ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ ในต้นวรรคมีการลากเสียงค้างไว้แล้วเคลื่อนที่สู่เสียงต่ำ
 จากนั้นหักทิศทางการกลับสู่เสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-5-7) ตอนต้นเพลงวรรคแรกมีการลากเสียงค้างไว้ แล้วลาดลงต่ำและ
กลับขึ้นมาระดับเสียงเดิม

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7) เป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-6-9) เป็นการจับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะเหมือนของวรรคแรก มาปรากฏอีกครั้ง ระดับเสียงต่างกันเล็กน้อย และจบที่จันเสียงเดิมที่ 9

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการขับร้องได้ว่า ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องทำนองที่คล้ายกัน ช่วงแรกมีการลาดลงแบบข้ามขึ้นแล้วหักทิศทางขึ้น 1 ขึ้นและเกลาลง 1 ขึ้น จากนั้นเคลื่อนที่ลาดขึ้นแบบข้ามขึ้นในตอนท้ายวรรค ลักษณะรูปร่างคล้ายเคาะโครงครึ่งวงกลมหาย

6) นางวันโชค พัทรมุกดากรณ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

เข้า ขาว แม่ ลา ระ ถอก ดอย ลา ห่อม คอก คอก

เอ๋ย จำ ปา ช้าง ชื่น แล้ว หนอ เรา มา ขอ ล่า กา

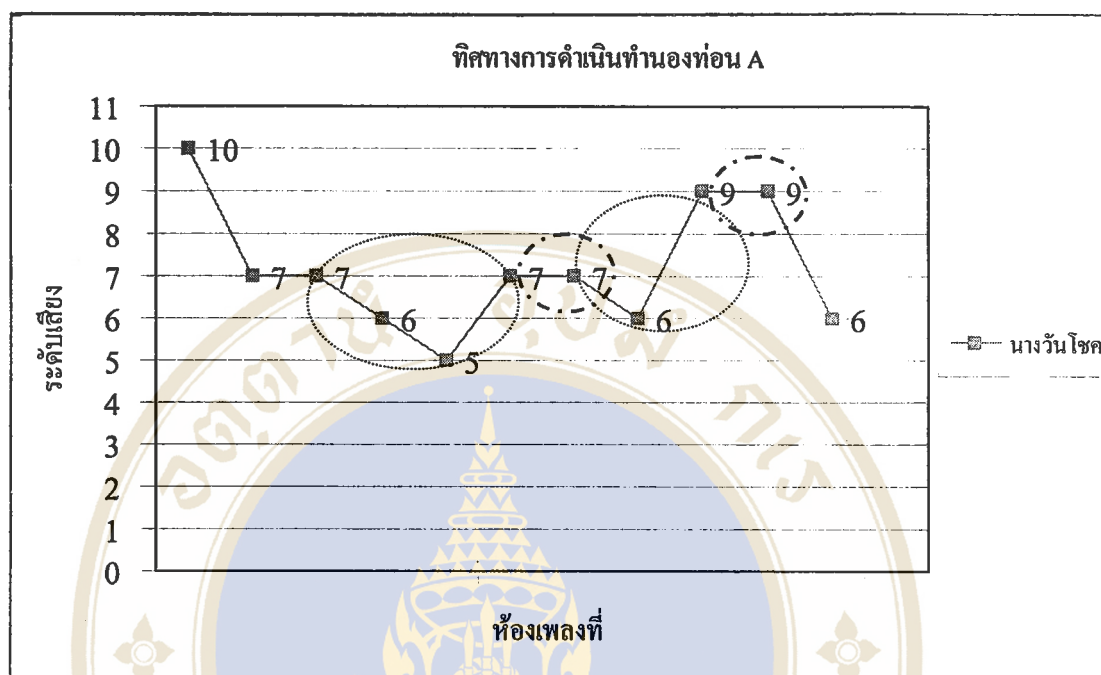
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 14

ตารางที่ 14 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 14 ดังนี้

กราฟที่ 14 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางวัน โชค พัทรมุกดากรณ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางวัน โชค พัทรมุกดากรณ์ ดังนี้
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการลากค้ำเสียงและกระโดดข้ามขั้นลักษณะนี้
 สลับกันไป

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงแบบข้ามขั้นแล้วหักทิศทางกลับสู่
 เสียงสูง ลักษณะเป็นรูปครึ่งวงกลมหงาย

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (7) เป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-6-9) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะต่างจากวรรคแรกเป็น
 รูปครึ่งวงกลมคว่ำ

ตัวเลขชุดที่ 4 คือ (9) เป็นจุดเชื่อมหรือการค้างเสียงไว้เพื่อลงจบในปลายวรรค

นอกจากนี้ปรากฏว่าเสียงจบไม่ได้จบที่ฐานเสียงเดิม

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ลักษณะการขับร้องเป็นการ
 ร้องที่มีการกระโดดข้ามขั้นสลับกับการลากค้ำเสียงเดิมไว้ ช่วงแรกมีการลาดลงแบบข้ามขั้นแล้ว
 หักทิศทางขึ้น 1 ขั้นและเกลาลง 1 ขั้น จากนั้นเคลื่อนที่ลาดขึ้นแบบข้ามขั้นในตอนท้ายวรรค ลักษณะ
 รูปร่างคล้ายเค้าโครงครึ่งวงกลมหงาย สังเกตได้ว่าลักษณะการเคลื่อนที่มีการกระโดดข้ามขั้นมาก
 กว่าคนอื่น เพราะใช้การขับร้องแบบโน้ตเสียงมาก

7) นางเจลิยว สุทรวาศ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางเจลิยว สุทรวาศ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

A

รอ ลา นา วา จอค เอช ประ ทับ ทอด ที่ หัว บัน ไค แม่ เจ้า ประ ทุม ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

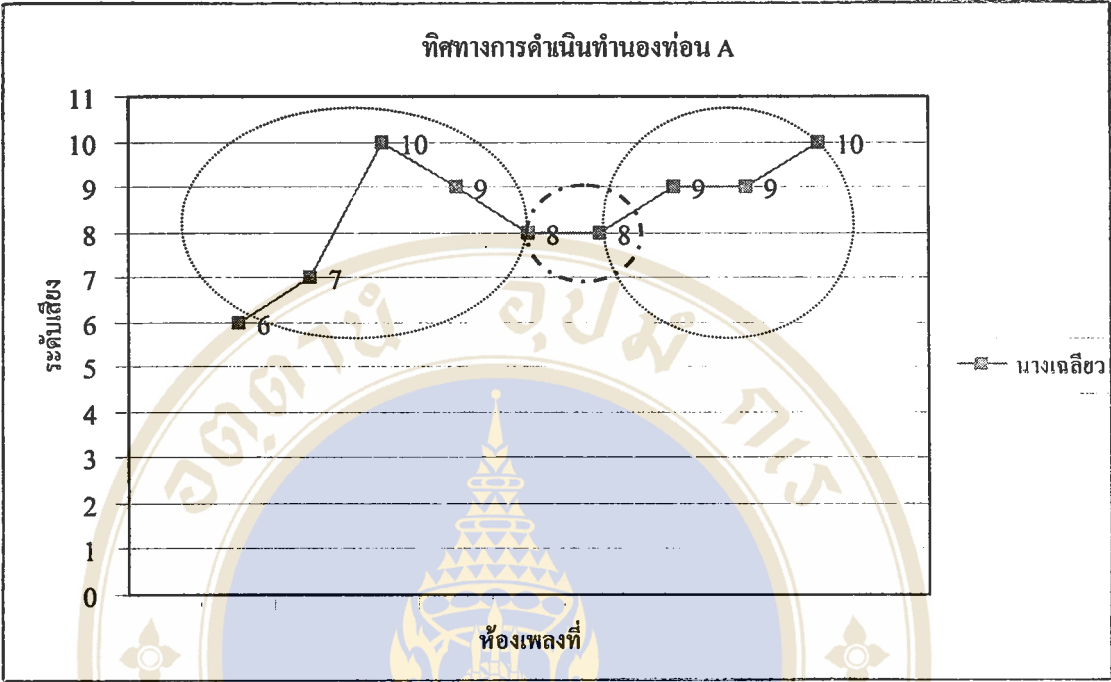
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 15

ตารางที่ 15 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเจลิยว สุทรวาศ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางเจลิยว สุทรวาศ	A E* D* C C D* D* E*	6 10 9 8 8 9 9 10

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 15 ดังนี้

กราฟที่ 15 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของนางเลี่ยว สุททาวาส



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางเลี่ยว สุททาวาส ดังนี้
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้น
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-7-10-9-8) มีลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้นแล้วหักทิศทางลง
ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (8) เป็นจุดเชื่อมระหว่างเพลงวรรคต่อไป
ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (8-9-9-10) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย ลักษณะเคลื่อนที่สูงระดับ
เสียงสูงขึ้นตามขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขึ้นสู่
เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขึ้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขึ้น

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน A ทั้งแบบที่ 1 และแบบที่ 2 มีลักษณะต่างกันเพียงตอนขึ้นต้นเพลงเท่านั้น ส่วนลักษณะภายในของทั้งวรรคพบว่า มีลักษณะเหมือนกัน ดังนั้นการคัดตัวแทนรูปแบบในการบ่งบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรีจะศึกษาจากการจับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน

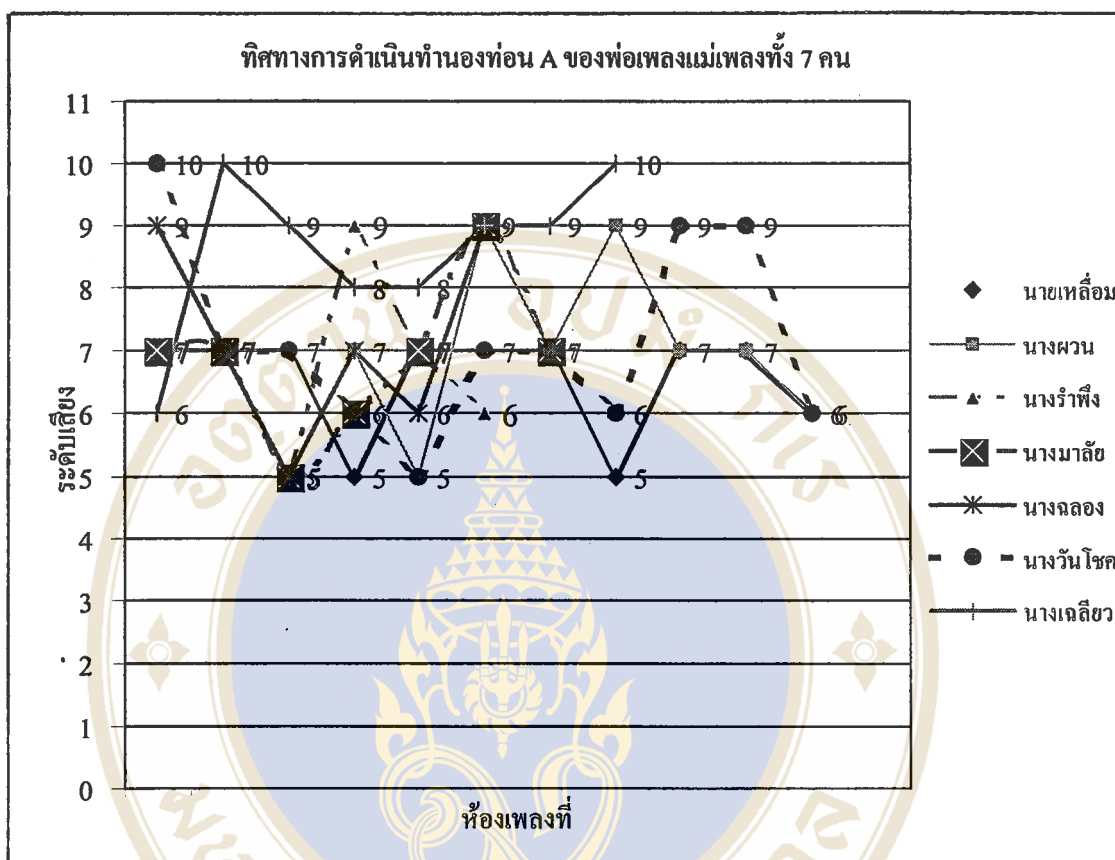
ข้อมูลระดับเสียงตกท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 16

ตารางที่ 16 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	BBBGBBBGBBA	7775 7775776
นางพวน โพธิ์สี	BBBBGD*BD*BBA	77775979776
นางรำพึง แก้วแดง	BBGD*BA	775976
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	BBGABD*B	7756797
นางฉลอง จันทิมา	D*BGBAD*	975769
นางวันโชค พัทธมุดากรณ์	E*BBAGBBAD*D*A	107765776996
นางเจลิยว สุทรวาศ	AE*D*CCD*D*E*	6109889910

จากข้อมูลโน้ตระดับเสียงตกและแทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลขดังกล่าว สามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 16 ดังนี้

กราฟที่ 16 ทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน



จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 7 คน ช่วงแรก ส่วนมากมีทิศทางการเคลื่อนที่ลักษณะเหมือนกันคือลาดลงแบบกระโดดข้ามขึ้นสู่ระดับเสียงต่ำจากนั้นหักทิศทางขึ้นสู่เสียงสูงโดยข้ามขึ้นขึ้นลงสลับกัน ระดับเสียงค่อนข้างคงที่เป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบที่ระดับฐานเสียงเดิม ส่วนที่แตกต่างจากคนอื่นคือลักษณะของนางเจลิว โดยช่วงแรกมีการกระโดดสู่เสียงสูงแล้วหักทิศทางลง นอกจากนี้ระดับเสียงยังสูงมากกว่าคนอื่น ๆ ด้วย

5.2.4.2 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



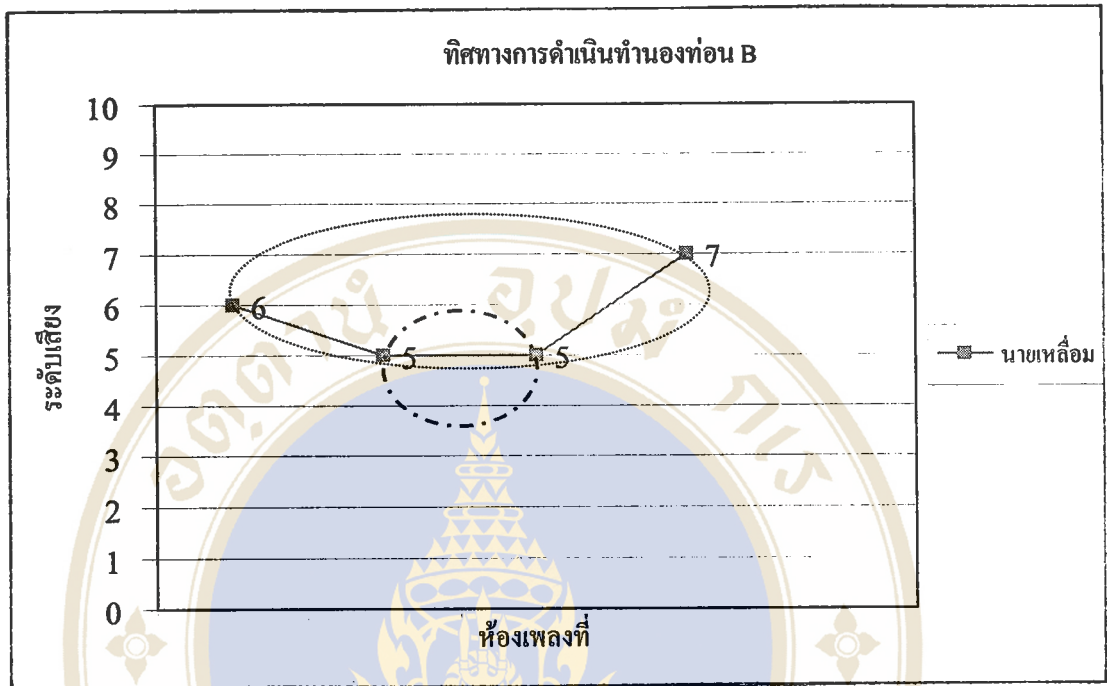
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตาราง

ตารางที่ 17 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 17 ดังนี้

กราฟที่ 17 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ



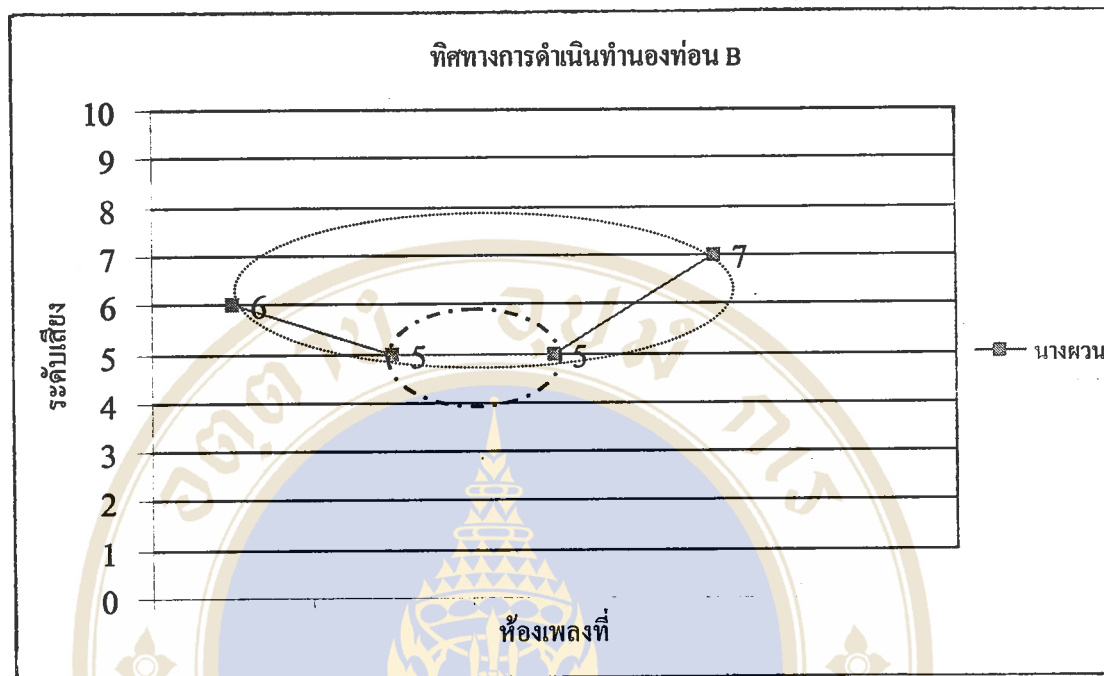
จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้
 ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นเหมือน
 รูปครึ่งวงกลมหงาย

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

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้น

กราฟที่ 18 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางพวน โพรธิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางพวน โพรธิ ดังนี้
ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นเหมือนรูปครึ่งวงกลมหงาย

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

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขั้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้นเหมือนของนายเหลื่อม

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการจับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



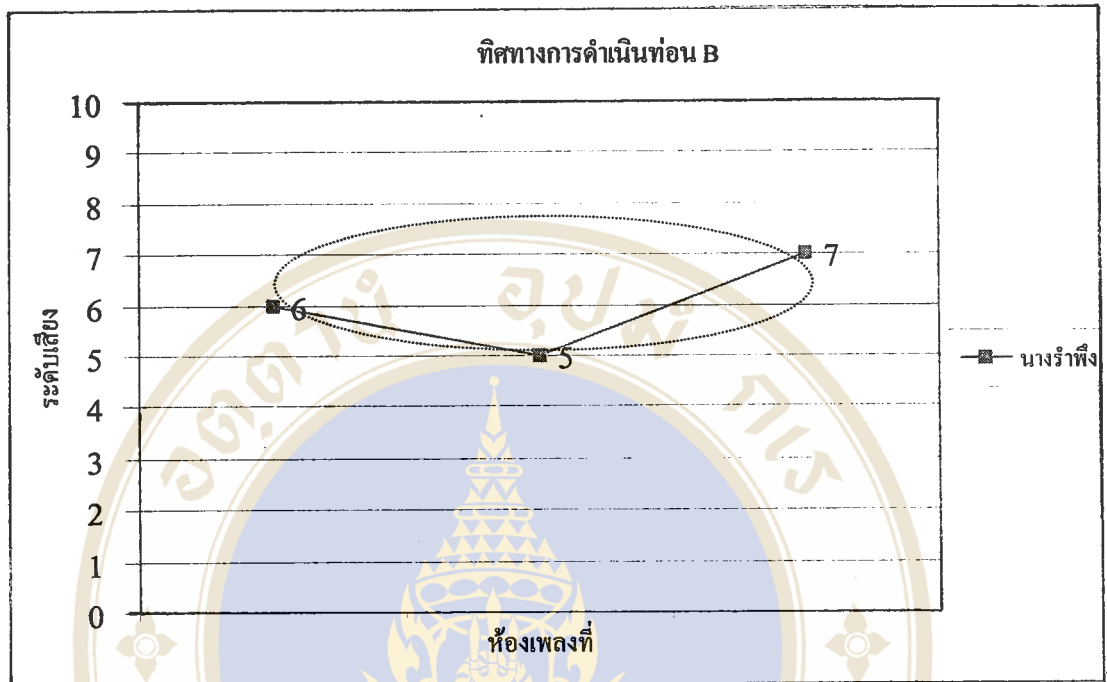
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 19

ตารางที่ 19 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 19 ดังนี้

กราฟที่ 19 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำฟิ่ง แก้วแดง ดังนี้
 ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงแล้วหักทิศทางขึ้น
 ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงตามขึ้น แล้วหักทิศทางเคลื่อนที่สูงขึ้น
 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการลาดลงตามขึ้นแล้วหักทิศทางกระโดดข้ามขึ้นสู่
 เสียงสูง ต่างจากของนายเหลื่อมและนางพวนเพราะด้วยลักษณะพยางค์ที่สั้นกว่า

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



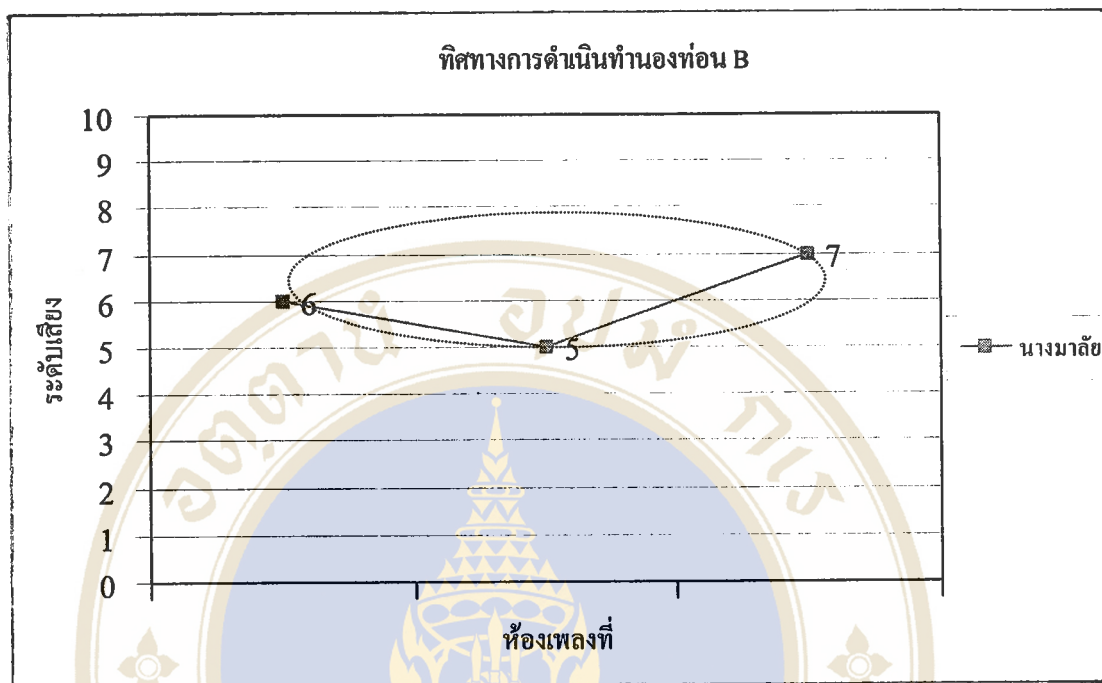
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 20

ตารางที่ 20 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 20 ดังนี้

กราฟที่ 20 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางมาลัย พงษ์ประคิษฐ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางมาลัย พงษ์ประคิษฐ์ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงแล้วหักทิศทางขึ้น
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงตามขึ้น แล้วหักทิศทางเคลื่อนที่สูงขึ้น
 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการลาดลงตามขึ้นแล้วหักทิศทางกระโดดข้ามขึ้นสู่
 เสียงสูง เหมือนของนางรำฟิ่ง

5) นางฉลอง จันทิมา

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางฉลอง จันทิมา มีข้อมูล
 ระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



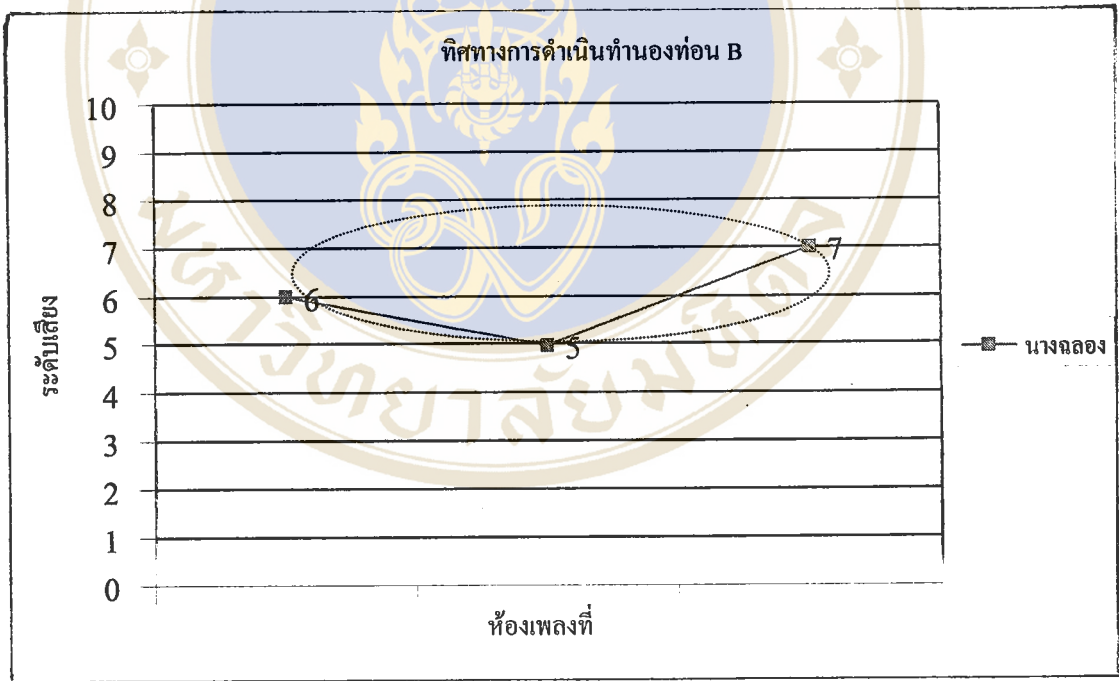
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 21

ตารางที่ 21 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา

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

จากตารางข้อมูลโน้ตสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองรูปแบบกราฟที่ 21 ดังนี้

กราฟที่ 21 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางฉลอง จันทิมา



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางฉลอง จันทิมา ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีลักษณะลาดลง ตามลำดับขั้น 1 ขึ้นแล้วหักกลับทิศทาง
ข้ามขั้นสู่เสียงสูง

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงตามขั้น แล้วหักทิศทางเคลื่อนสูงขึ้น
ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีการลาดลงตามขั้นแล้วหักทิศทางกระโดดข้ามขั้นสู่
เสียงสูง เหมือนของนางรำพึงและนางมาลัย

6) นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



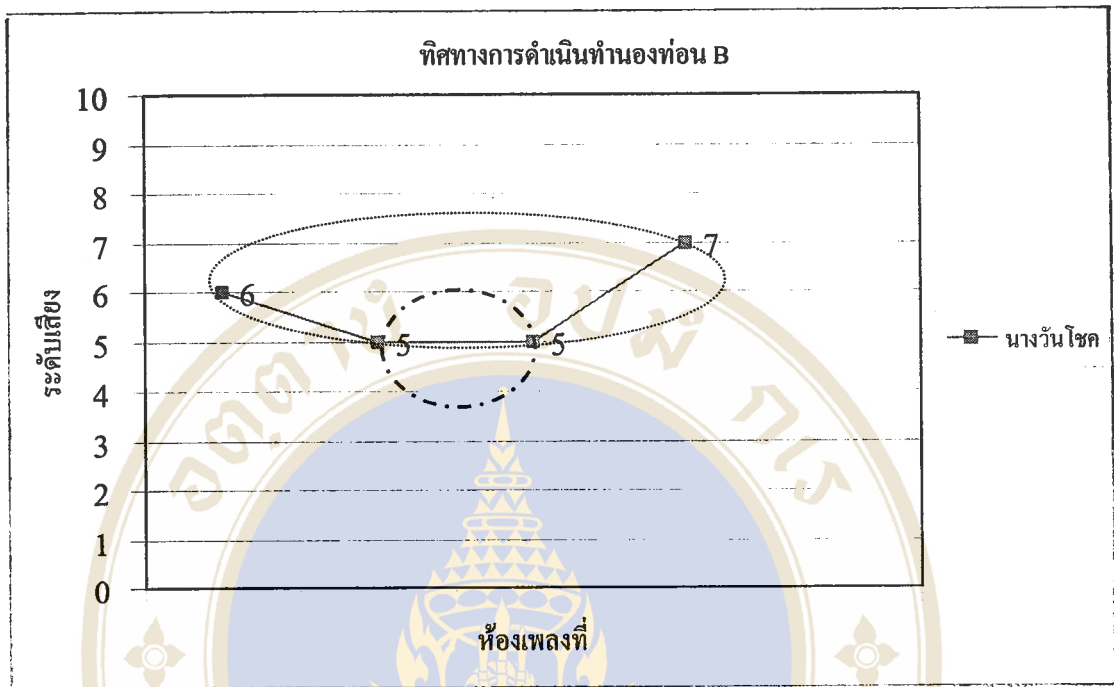
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 22

ตารางที่ 22 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำนำข่าวสารท่อน B ของนางวันโชค พัทรมุกดากรณ์

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 22 ดังนี้

กราฟที่ 22 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางวัน ไชค พัทธมุดากรณ์



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางวัน ไชค พัทธมุดากรณ์ ดังนี้
 ทิศทางโครงร่างจากเส้นกราฟ มีลักษณะการเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นเหมือน
 รูปครึ่งวงกลมหงาย

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

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ได้ว่า ช่วงแรกกระโดดข้ามขึ้นสู่เสียงสูงและเกลาลงตามลำดับขั้นสลับกันไป ช่วงหลังมีการไต่ระดับเสียงสูงขึ้นตามลำดับขั้นเหมือนของนายเหลี่ยม เนื่องจากร้องเนื้อร้องลักษณะเดียวกันเดียวกัน แต่มีการร้องที่อึดราซ้ากว่าคนอื่น

7) นางเจตีย์ว สุทธาวาส

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการจับร้องของเฉลียว สุทธาวาส แตกต่างจากคนอื่นทั้งเนื้อร้องและทำนอง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



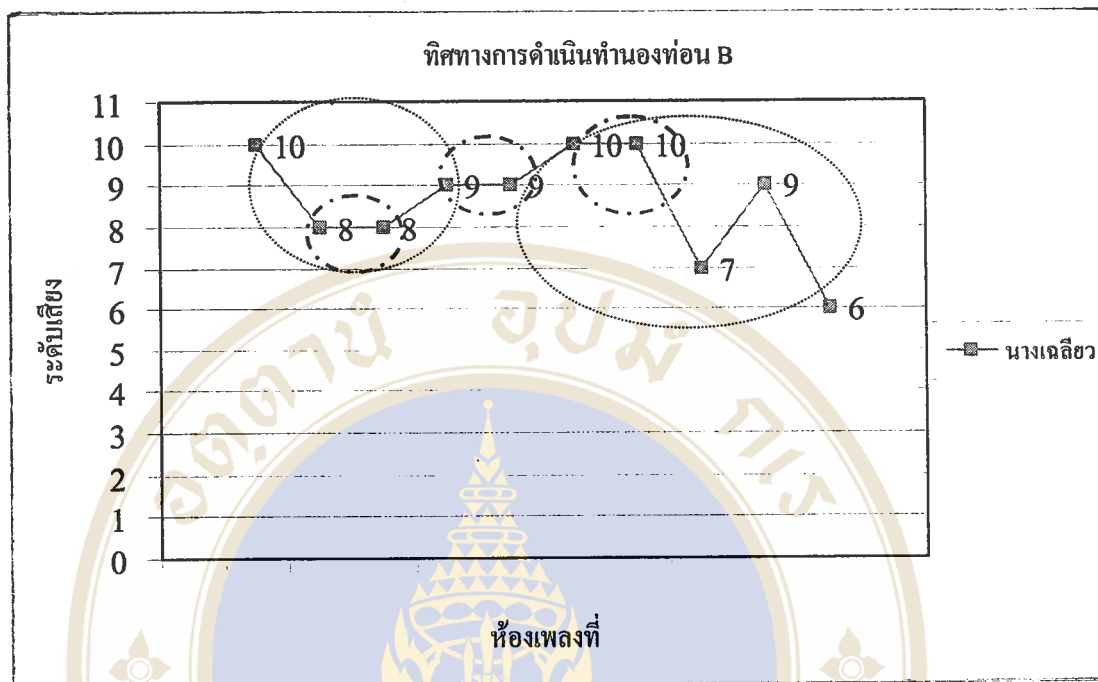
นำเสนอข้อมูลระดับเสี่ยงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสี่ยงเป็น
สัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 23

ตารางที่ 23 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุทธาวาส

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 23

กราฟที่ 23 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของนางเฉลียว สุททาวาส



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางเฉลียว สุททาวาส ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ เนื่องจากลักษณะทำนองแตกต่างจากคนอื่น มีลักษณะ
 การเคลื่อนที่มีแนวโน้มลักษณะลาดสูงขึ้นแล้วหักทิศทางลงสู่เสียงต่ำ
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (10-8-8-9) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลงและหักทิศทางกลับสูงขึ้น
ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (9-10-7-9-6) มีลักษณะลาดขึ้นลงสลับกัน แต่มีแนวโน้มการเคลื่อนที่
 ลาดลงในช่วงท้ายวรรค

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (9) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น
ตัวเลขชุดที่ 4 คือ (10) เป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่ต่ำลง

นอกจากนี้ยังมีการหยุดพัก หรือจุดเชื่อมตลอดระยะเวลาในการขึ้นหรือลงจบวรรคเพลง
 ลงเป็นจุดเชื่อมหรือจุดพักระหว่างวรรค ก่อนจะเคลื่อนที่สูงขึ้น

เนื่องจากทำนองเพลงท่อน B พ่อเพลงแม่เพลงส่วนมากขับร้องแบบที่ 1 มีเพียงของนาง
 เฉลียวที่แตกต่างจากคนอื่น ๆ ดังนั้นการคัดตัวแทนรูปแบบในการบ่งบอกลักษณะเฉพาะทางดนตรี
 จะศึกษาจากการขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คนเท่านั้น

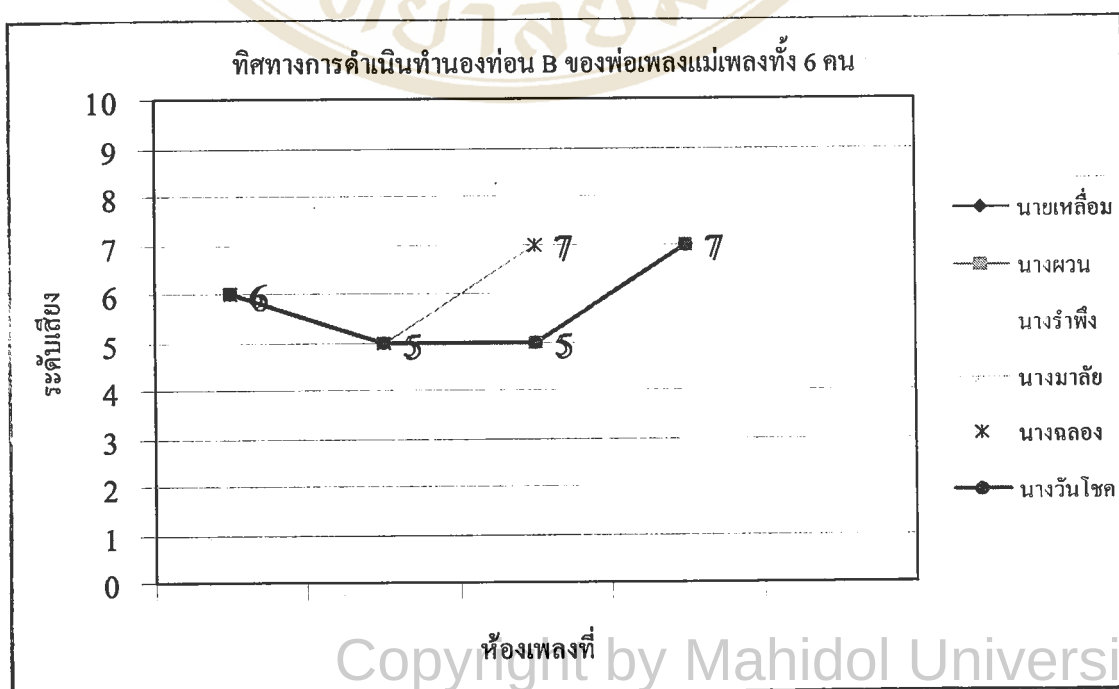
ข้อมูลระดับเสียงตกท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คนนำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดยเสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 24

ตารางที่ 24 แสดงระดับเสียงตกเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	A G G B	6 5 5 7
นางพวน โพธิ์สี	A G G B	6 5 5 7
นางรำพึง แก้วแดง	A G B	6 5 7
นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์	A G B	6 5 7
นางฉลอง จันทิมา	A G B	6 5 7
นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์	A G G B	6 5 5 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบของกราฟที่ 24 ดังนี้

กราฟที่ 24 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงลำภาข้าวสารท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 6 คน



จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลง ทั้ง 6 คน มีลักษณะเหมือนกันทั้งเนื้อร้องและทำนอง มีลักษณะลาดลง ตามลำดับขั้น 1 ขึ้นแล้วหัก กลับทิศทางข้ามขึ้นสู่เสียงสูงเหมือนกัน แตกต่างเพียงที่ช่วงระยะเวลาในการร้องของแต่ละคนต่างกัน เท่านั้น

ทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกส่วนมากมีทิศทางการเคลื่อนที่ลักษณะเหมือนกันคือลาดลงแบบกระโดดข้ามขั้นสู่ระดับเสียงต่ำจากนั้นหักทิศทางขึ้นสู่เสียงสูงโดยข้ามขึ้นขึ้นลงสลับกันโดยระดับเสียงค่อนข้างคงที่เป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ

ทิศทางการดำเนินทำนอง ท่อน B ลักษณะทิศทางการดำเนินท่อน B มีลักษณะเหมือนกัน
ทั้งเนื้อร้องและทำนอง มีลักษณะลาดลง ตามลำดับขั้น 1 ขึ้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขึ้นสู่เสียงสูง

5.2.5 กระสรวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวัดนี้มีลักษณะดังนี้

5.2.5.1 กระสวนจังหวัดกลุ่มที่ 1



พบกระแสน้ำจังหวัดกลุ่มที่ 1 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวัดกลุ่มที่ 1

2) นางผวน โพธิ์สี

จากการศึกษาไม่พบกระแสน้ำทะเลกลุ่มที่ 1

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “รอรานาวาจอดเอย” และ “ขาวขาวเพลาโลกเอย”



4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

พบในท่อน A บทร้องว่า “รอรานาวาจอดเอย” และ “ขอบฟ้าอยู่กุญเอย”



5) นางฉลอง จันทิมา

พบในท่อน A1 บทร้องว่า “มาถึงที่บ้านนี้เอ๋ย”



มา ถึง ที่ บ้าน นี้ เอ๋ย

6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 1

7) นางเฉลียว สุทธาวาส

พบในท่อน A บทร้องว่า “รอลานาวาจอดเอ๋ย ประทับทอดอยู่หัวบันได” และ
“แลเห็นแก้มอยู่ไวยเอ๋ยไวย”



รอ ลานาวา จอด เอ๋ย



ประทับ ทอด อยู่ หัว บัน ได



จูด ได้ แวม แวม แล เห็น แก้ม แม่ เอ๋ย ไวย ไวย

5.2.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

2) นางพวน โพธิ์สี

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

3) นางรำพึง แก้วแดง

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

พบในท่อน A บทร้องว่า “แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้”



5) นางกลอง จันทิมา

พบในท่อน A บทร้องว่า “เจ้าขาแม่ร้าวระลอกเอช” และ “แม่เจ้าประคุณลูกเอาบุญมาให้”





ไ้ แม่ เจ้า ประ ทุม ถูก เอา บุญ มา ให

6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

7) นางเจลิยว สุทธาวาส
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2

5.2.5.3 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ
พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเฮย”



เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ชาว เฮ

2) นางพวน โพิริลี

ท่อน A ตรงกับบทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอ๋ย”



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอ๋ย”



4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอ๋ย”



5) นางฉลอง จันทิมา

พบในท่อน B บทร้องว่า “เฮเฮลา เฮลาสาวเอ๋ย”



6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3

7) นางเฉลียว สุทธาวาส
จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 3

ลักษณะกระสวนจังหวะที่ใช้ในเพลงลำภาข้าวสาร ส่วนมากเป็นกระสวนจังหวะที่ไม่กระชั้นมากนัก มักใช้ลักษณะที่คล้ายคลึงกันและซ้ำกันมากในแต่ละท่อน ส่วนต่างกันเริ่มตั้งแต่การเริ่มต้นเปล่งเสียงขับร้องของพ่อเพลงแม่เพลงแต่ละคน อัตราความเร็วของช่วงแต่ละจังหวะแตกต่างกันไป ทำให้การบันทึกโน้ตเกิดการคร่อมจังหวะบ้าง

5.2.6 พิสัยของเสียง (Range)

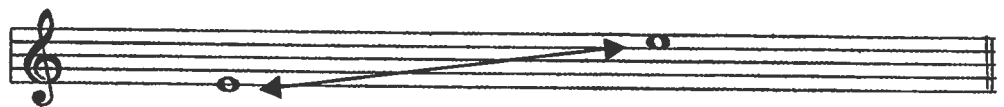
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



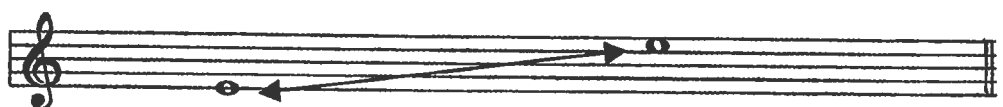
2) นางพวน โพธิ์สี

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



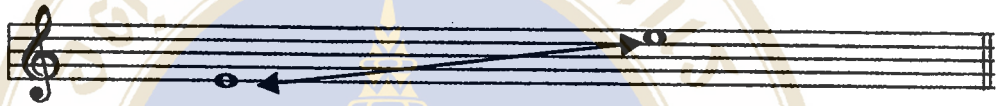
4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



5) นางฉลอง จันทิมา

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



6) นางวันโชค พัทธมุดากรณ์

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง E*



7) นางเฉลียว สุทธาวาส

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง A ถึง E*



ระดับพิสัยของเสียงเพลงลำภาข้าวสาร มีระดับเสียงต่ำสุดคือ E ระดับเสียงสูงสุดคือ E*

5.2.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องของทั้ง 7 คน มีลักษณะ ดังนี้

5.2.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting)

การร้องแบบเนื้อเต็มพบของนางเจลิชวเพียงคนเดียว ดังนี้

1) นางเจลิชว สุทธาวาส

พบการร้องแบบเนื้อเต็มในตอน A และ ตอน A1

ตอน A

รอ ลา นา วา จอด เอช ประ ทับ ทอด อยู่ หัว บัน ไค รอ ลา นา วา จอด

เอช ประ ทับ ทอด ที่ หัว บัน ไค แม่ เจ้า ประ คุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอช

Phrase 2 ประทับทอด/ อยู่หัวบันไค

Phrase 3 รอลานาวาจอดเอช/ ประทับทอดอยู่หัวบันไค (ลูกคู่)

Phrase 4 แม่เจ้าประคุณ/ ลูกเอาส่วนบุญมาให้” (เจลิชว สุทธาวาส, สัมภาษณ์)

ตอน A1

จุก ได้ แวน แวน แก เห็น แม่ เอช ไว ไว จุก ได้ แวน แวน แก เห็น

แม่ บัว ชู ก้าน ถาม ว่า ทำ งาน อะ ไว

Phrase 1 “จุดได้แวมแวม

Phrase 2 แลเห็นแก้ม/ แม่เอ๊ยไวไว

Phrase 3 จุดได้แวมแวม/ แลเห็นแก้มแม่เอ๊ยไวไว (ลูกคู่)

Phrase 4 แม่บัวชูก้าน/ ถามว่าทำงานอะไร” (เจลิยว สุททาวาส, สัมภาษณ์)

5.2.7.2 การร้องแบบเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic)

เพื่อเป็นการโหนเสียงขึ้นไปในระดับที่สูงขึ้นโดยมีโน้ต 2-3 ตัวต่อ 1 พยางค์

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ท่อน A

1. 90

A

รอลา นาวา จอดเอ๋ย ประทับ ทอด อยู่ ที่

หัว บัน ไค ไซ้ แม่ เจ้า ประคอง ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

Phrase 1 “รอลา/ นาวา/ จอดเอ๋ย มีการไล่ขึ้นระดับเสียงโดยไล่เสียงลง

Phrase 2 ประทับ/ ทอด/ อยู่หัวบันไค มีการไล่เสียงลงและค้างเสียงนั้นไว้

Phrase 3 รอลา/ นาวา/ จอดเอ๋ยประทับทอดอยู่หัวบันไค (ลูกคู่)

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

ท่อน A1

21 ขาว ขาว ราว ระ ลอก เอช มา หอม ดอก ดอก เจ้า เอ๊ย มะ

28 ไฟ ไร่ แม่ เจ้า ประ คุณ ถูก เอา ส่วน บุญ มา ไฟ

Phrase 1 “ขาวขาว/ ราวระลอกเอช” มีการขึ้นเสียงแบบ โทนเสียงสูงระดับ 3 เสียง

Phrase 2 “มาหอมดอก/ ดอกเจ้าเอ๊ยมะไฟ” มีการขึ้นเสียงโดยไล่ระดับเสียงแบบ โน้ต

ตามขึ้น (Passing Note)

Phrase 3 “โอ้แม่เจ้าประคุณ/ ถูกเอาส่วนบุญมาให้” มีการขึ้นเสียงโดยไล่ระดับเสียงแบบ โน้ตตามขึ้น (Passing Note) ขาลง 3 เสียง ตอนท้ายของประโยคเหมือนลักษณะการใช้เสียงให้ค้างอยู่ในลำคอ

2) นางพวน โฟริลิ

ไม่พบการร้องแบบอื่น

3) นางรำพึง แก้วแดง

ท่อน A

1 รอ ลา นา วาจด เอช ประ หับ ทอด ที่ หน้า ที่ คัก เอ๊ย ทน แม่ มาสิบุญมา ทำ บุญด้วย กัน

Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ ที่หน้าที่ดักเอ้ย

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

ท่อน A1



Phrase 1 “ขาวขาว/ เพลาลอกเอย

Phrase 2 มาหอมดอก/ ดอกเจ้าเอ้ยจำปา

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

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ท่อน A

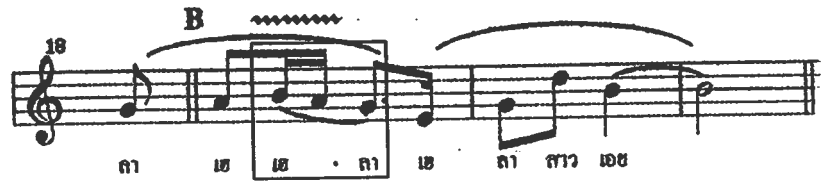


Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ ที่บ้านเอ้ยไค

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

ท่อน B

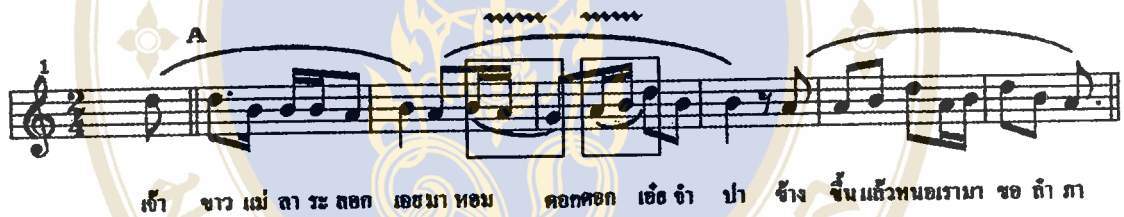


Phrase 1 “ลาเฮเฮลา

Phrase 2 เฮลาสาวเฮ” (มัลลย์ พงษ์ประดิษฐ์, สัมภาษณ์)

5) นางฉลอง จันทิมา

ท่อน A

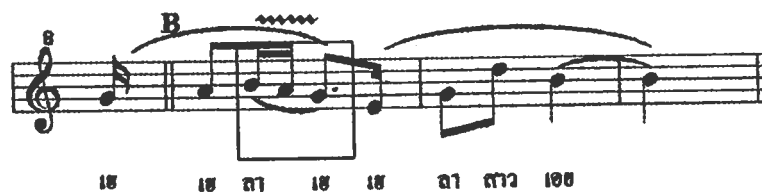


Phrase 1 “เจ้าชาว/แม่ลาระลอกเฮ

Phrase 2 มาหอมดอก/ดอกเอ๋ยจำป่า

Phrase 3 ข้างขึ้นแล้วหนอ/เรามาขอลา (ฉลอง จันทิมา, สัมภาษณ์)

ท่อน B



Phrase 1 “เฮเฮลา

Phrase 2 เฮลาสาวเฮ” (ฉลอง จันทิมา, สัมภาษณ์)

6) นางวันโชด พัทรมุกดากรณ์

ท่อน A

เจ้า ขาว แม่ ลา ระ ลอก เอช ลา หอม คอก คอก

เอช จำ ปา ชัง ชื่น แล้ว หนอ เรา มา ขอ ถ้า ภา

- Phrase 1 “เจ้าขาว/ แม่ลาระลอกเอชเอช
- Phrase 2 ลาหอมคอก/ คอกเอชจำปา
- Phrase 3 ช้างขึ้นแล้วหนอ/ เรามาขอถ้าภา” (วันโชด พัทรมุกดากรณ์ ,ส้มเกษม)

5.2.7.3 การร้องแบบตัวเสียง

การร้องแบบตัวเสียงพบของนางพวน โพธิ์ และนางวันโชด พัทรมุกดากรณ์

ดังนี้

1) นางพวน โพธิ์

ท่อน A

รอ รา นา รา รอด เอช ประ ทับ ทอด ที่

หัว บัน ไค แม่ ขา แม่ อุณ ถูก เอา ส่วน มุญ มา ให้

Phrase 1 “รอลา/ นาวาจอดเอย

Phrase 2 ประทับทอด/ ที่หัวบันได

Phrase 3 แม่ขามแม่คุณลูกเอาส่วนบุญมาให้” (พวน โปธิสี, สัมภาษณ์)

ท่อน A1

21 A1

ขาว ขาว เพลา ลอก เออ มา หอม ดอก ดอก เจ้า

เอ๋ย แรม เรือน เอา บุญ มา ฝาก แม่แหวน นาก บน เรือน

Phrase 1 “ขาวขาว/ เพลาลอกเอย

Phrase 2 มาหอมดอก/ ดอกเจ้าเอ๋ยแรมเรือน

Phrase 3 เอาบุญมาฝากแม่แหวนนากบนเรือน” (พวน โปธิสี, สัมภาษณ์)

2) นางวันโชด พัทรมุคดากรณ์

ท่อน A

1-00 A

เจ้า ขาว แม่ ลา ระ ลอก เออ ลา หอม ดอก ดอก

เอ๋ย งาม ป่า ช้าง ชื่น แฉ้ว หนอ เรา มา ขอ ลา ลา

Phrase 1 “เข้าขาว/ แม่ลาระลอกเอซเอซ

Phrase 2 ลาหอมดอก/ ดอกเอซจำปา

Phrase 3 ข้างขึ้นแล้วหนอ/ เรามาขอลำกา” (วัน โชค พัทรมุกดากรณ์ , สัมภาษณ์)

ท่อน A1

มา ถึง ที่ บ้าน นี้ เอซ เอซ ได้ รอ วี จอด หัว บ้าน

ใด แม่ เจ้า ประ ทุม ถูก เอา ส่วน บุญ มา ให้

Phrase 1 “มาถึง/ ที่บ้านนี้เอซ

Phrase 2 เอซได้รอวี/ จอดหัวบ้านใด

Phrase 3 แม่เจ้าประทุม/ ถูกเอาส่วนบุญมาให้” (วัน โชค พัทรมุกดากรณ์ , สัมภาษณ์)

การบรรจุกำร้องมีทั้งแบบเนื้อเต็มและร้องแบบใช้เอื้อนเสียง โดยมากการเอื้อนเสียงและคอร์ดเสียงพที่ท้ายวรรค ในท่อน A จะแตกต่างกันไป ส่วนในท่อน B มีลักษณะที่คล้ายกันทั้งการแบ่งวรรคและวลีในการเอื้อน อาจเพราะลักษณะฉันทลักษณ์คำร้องและทำนองที่บังคับก็ได้

5.2.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

5.2.8.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

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

2) นางพวน โพธิ์สี

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเคย	6
2	ประทับทอดที่หัวบันได	6
3	แม่ขามแม่คุณลูกเอาส่วนบุญมาให้	10

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอดเคย	6
2	ประทับทอดที่หน้าทีดักเอ๋ย	8
3	ทานแม่มาเชิญมาทำบุญด้วยกัน	9

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอคเอย	6
2	ประทับทอดที่บ้านเอ๋ยไค	7
3	แม่เจ้าประคุณลูกเอานูญมาให้	9

5) นางถลอง จันทิมา

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เจ้าขาวแม่ราวละรอกเอย	7
2	มาหอมคอกคอกเอ๋ยจำปา	7
3	ข้างขึ้นแล้วหนอเรามาขอถ้า	9

6) นางวัน โชค พัทธมุดากรณ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เจ้าขาวแม่ราวละรอกเอย	7
2	ลาหอมคอกคอกเอ๋ยจำปา	7
3	ข้างขึ้นแล้วหนอเรามาขอถ้า	9

7) นางเฉลียว สุทธาวาส

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	รอลานาวาจอเดย	6
2	ประทับทอดอยู่ห้วงบันได	7
3	แม่เจ้าประคุณถูกเอาส่วนบุญมาให้	10

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

5.2.8.2 ทำนองท่อน B

1. ทำนอง B แบบที่ 1

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

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

2) นางพวน โพธิ์สี

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

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะวลีทำนองเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ลา เฮ เฮ ลา	4
2	เฮ ลา สาว เฮย	4

4) นางมาลัย พงษ์ประดิษฐ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ลา เฮ เฮ ลา	4
2	เฮ ลา สาว เฮย	4

5) นางกลอง จันทิมา

ลักษณะวลีทำนองเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เฮ เฮ ลา เฮ	4
2	เฮ ลา สาว เฮย	4

6) นางวันโชค พัทธมกดากรณ์

ลักษณะวลีทำนองเพลงของท่านองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เฮ เฮ ลา	3
2	เฮ ลา สาว เฮย	4

2. ทำนองท่อน B แบบที่ 2

7) นางเหลียว สุทราวาส

ลักษณะวลีทำนองเพลงของทำนองท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เอ๋ยโอละหน่ยโอละหน่ยหนอยเอ๋ย	9

ทำนองเพลงท่อน B แบบที่ 1 มีวลีทำนองเพลง 8 พยางค์

ทำนองท่อน B แบบที่ 2 มีวลีทำนองเพลง 9 พยางค์

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

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร เป็นแบบ A B A1 B ตรงกับรูปแบบ Ternary Form ระดับเสียงโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสาร คือระดับเสียง G A และ B E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีการกระโดดข้ามขึ้นแล้วหักทิศทางกลับ ในช่วงกลางมีลักษณะคล้ายกันคือลาดขึ้นลาดลงสลับกันเป็นรูปสลับฟันปลาท่อน B มีลักษณะลาดลงตามลำดับขึ้นแล้วหักกลับทิศทางข้ามขึ้นสู่เสียงสูง พิสัยของเสียงระดับเสียง E-E* การขับร้องมีการร้องเต็มคำและมีการเอื้อนเสียงเล็กน้อย วลีทำนองเพลงมีประมาณ 6-10 พยางค์

5.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงระบำพื้นบ้าน ศึกษาจากการขับร้องจากการขับร้องของ พ่อเพลงแม่เพลง จำนวน 4 คน ได้แก่

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ
- 2) นางพวน โพธิ์สี
- 3) นางรำพึง แก้วแดง
- 4) นายสำเนียง ช่างค้อ

5.3.1 รูปแบบโครงสร้าง (Formal Structure)

จากการศึกษาทำนองเพลงระบำพื้นบ้านพบลักษณะทำนองเพลง 3 ทำนอง โดยแบ่งเป็น ท่อน A ท่อน ท่อน B ดังนี้

5.3.1.1 ทำนองท่อน A

ทำนองสร้อยเพลง ปรากฏเป็นท่อนแรกในตอนขึ้นต้นบทเพลงหรือขึ้นบทเนื้อร้องใหม่ ตรงกับเนื้อร้องว่า “เออระเหยระบำ...” และผู้ร้องสามารถค้นบทร้องได้เอง เนื้อร้องจะเป็นเรื่องราวต่าง ๆ

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Section 2

Section 1 contains the following lyrics:

เออ ระ เหย ระ บำ จัน รัก เจ้า ช่าง รัก เออ มา จาก บ้าน หน ทาง ไกล

Section 2 contains the following lyrics:

เรา มา ค้น ฝั่ง กระ ไร รัก คู่ รัก ให้ เรา ดู สัก หน่อย นะ ไ

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องทำนองท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า
“เออระเหยระบำฉันรักเจ้าข้งรำเอย มาจากบ้านหนทางไกล
เรามาเดิน ไค้กระไรรำคู่รำให้เขาตุ๊กหน้อยปะไร” (เหลื่อม เครือโชติ ,สัมภาษณ์)

2) นางพวน โพรสิ

Section 1

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

เออ ระ เหย ระ บำ ฉัน รัก เจ้า ข้ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ไกล

Phrase 4 Phrase 5

จะ รัก จะ เล่น ก็ ให้ เจ้า มา คน สวข อย่า ช้า อยู่ รำ ไร

Section 2

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนางพวน โพรสิ

บทร้องทำนองท่อน A ของนางพวน มีว่า
“เออระเหยระบำฉันรักเจ้าข้งรำเอย รำมาแต่บ้านไกล
จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา คนสวขอย่าช้าอยู่รำไร” (พวน โพรสิ ,สัมภาษณ์)

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

Section 1

Section 1 consists of five phrases of music in 2/4 time, written on a single staff. The lyrics are written below the notes. A bracket labeled 'A' spans the first three phrases.

Phrase 1: เอ่อ ระ เทย ระ บำ ดั้น รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ไกล

Phrase 2: (Continuation of the melody)

Phrase 3: (Continuation of the melody)

Phrase 4: จะ รัก ให้ เล่น พี่ มา แทน ให้ ถ่วง ลัด ดัด แคน มา ก็ ไกล

Phrase 5: (Continuation of the melody)

Section 2

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนางรำฟิ่ง แก้วแดง

บทร้องทำนองท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีว่า

“เออระเทยระบำดั้นรักเจ้าชั่งรำเอย รำมาแต่บ้านไกล

จะรักจะเล่นพี่มาแทน ให้ถ่วงลัดดัดแคนมาก็ไกล” (รำฟิ่ง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

Section 1

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

1
เอ่อ ะ เทย ะ บำ ดั้น รัก เจ้า ชั่ง รำ เออ มา แต่ บ้าน ทาง ไกล

Phrase 4 Phrase 5

๗ มือ วัน ทา ๗ มา ๗ นื่อง ๗ มือ วัน ทา ๗ มา ๗ นื่องวัน ปี จะ มา ร้อง ลำ ไช

Section 2

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

บทร้องทำนองท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ มีว่า

“เอ่อระเหยระบำดั้นรักเจ้าช่างรำเออ มาแต่บ้านทางไกล

ขกมือวันมาสมาพี่น้องวันนี้จะมาร้องลำไย” (สำเนียง ช่างต่อ, สัมภาษณ์)

ทำนองท่อน A ของทั้ง 4 คน พบลักษณะโครงสร้างที่เหมือนกัน คือมี 2 Section

5.3.1.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

Section 1

Phrase 1

Phrase 2

B

ระ บำ ไหน เอย เอย เอย บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ ถวาย เอย

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

บทร้องทำนองท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ มีว่า

“ระบำไหนเอยบ้านไกล เขาก็รำสวยเอย” (เหลื่อม เครือโชติ, สัมภาษณ์)

2) นางพวน โพธิ์สี

Section 1

Phrase 1

Phrase 2

B

ระ บำ ไหน เอย เอย เอย ลำ ไช้ เขา ก็ รำ ถวาย เอย

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางพวน โพธิ์สี

บทร้องทำนองท่อน B ของนางพวน โพธิ์สี มีว่า

“ระบำไหนเอยลำไย เขาก็รำสวยเอย” (พวน โพธิ์, สัมภาษณ์)

3) นางรำฟิ่ง แก้วแดง

Section 1

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

B

ระ บำ ไหน เอย เอย เอย บ้าน ไกล โอ ละ เหน้ ช้ำ เจ้า เอย สว ย เอย แม่ น้า รัก เอย

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางรำฟิ่ง แก้วแดง

บทร้องทำนองท่อน B ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง มีว่า

“ระบำไหนเอยล้ำไย โอละเห้ช้ำเจ้าเอย สวยเอยแม่น้ารักเอย” (รำฟิ่ง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

Section 1

Phrase 1 Phrase 2 Phrase 3

B

ระ บำ ไหน เอย เอย เอย บ้าน ไกล หอม หวล อยู่ ใน คง เอย อยู่ ใน คง เอย

ทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

บทร้องทำนองท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ มีว่า

“ระบำไหนเอยล้ำไย หอมหวลอยู่ในคงเอ๋ย อยู่ในคงเอ๋ย” (สำเนียง ช่างต่อ, สัมภาษณ์)

ทำนองท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน พบลักษณะที่เหมือนกันในต้นวรรค แตกต่างเพียงที่บทร้องในปลายวรรคเท่านั้น

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

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

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

2) นางผวน โพธิ์สี

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

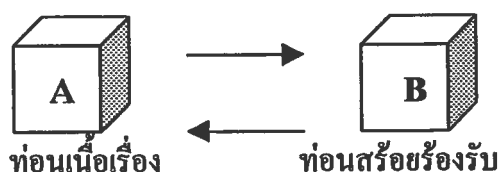
3) นางรำพึง แก้วแดง

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

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

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

รูปแบบโครงสร้างเพลงลำภาข้าวสารของทั้ง 4 คน มีลักษณะขึ้นด้วยทำนองเพลงและตามด้วยสร้อยเพลงสลับกันไป แม้ว่าบทร้องจะต่างกันไป สามารถแสดงได้ดังนี้



รูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้าน มีรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form

5.3.2 ระดับเสียงโครงสร้าง (Structural Pitch)

จากการศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงพบว่ามีทำนองเพลง 2 ท่อน คือทำนองเพลง ท่อน A ท่อน B ดังนั้นในหัวข้อระดับเสียงโครงสร้างจะศึกษาระดับเสียงโครงสร้างจากทำนองเพลง ทั้ง 2 ท่อน แล้วนำผลที่ได้ในแต่ละท่อนมาผนวกกันจากการขับร้องของทั้ง 4 คน ดังนี้

5.3.2.1 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

The musical score for Taba A of the song 'Nai Lueam Krua Choti' is presented in two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics: 'เธอ ะ เกษ ะ ปา จัน รัก เ้า ข้าง ำ เธอ มา จาก ขึ้น ทน ทาง ไกล'. The piano accompaniment has lyrics: 'เรา มา ัน ใจ กระ ไร ำ ชู่ ำ ให้ เขา ดู สัก หน่อ ะ ไร'. The second system continues the melody and accompaniment.

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง D และ A

2) นางพวน โพธิ์

เออ ระ เพช ระ ปา จัน รัก เจ้า ชั่ง ไร่ แดง ไร่ มา แต่ บ้าน ไกล

จะ รัก จะ เล่น ก็ ให้ เจ้า มา คน สาว ออ ช้า อยู่ ไร่ ไร่

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนางพวน โพธิ์ ได้แก่ ระดับเสียง D E และ A

3) นางรำพึง แก้วแดง

เออ ระ เพช ระ ปา จัน รัก เจ้า ชั่ง ไร่ แดง ไร่ มา แต่ บ้าน ไกล

จะ รัก ให้ เล่น ี่ มา แทน ให้ ล่วง ลัด ลัด มา ก็ ไกล

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง E และ A

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง DE และ A

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A ของทั้ง 4 คน เป็นดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง D และ A
- 2) นางผวน โพธิ์สี ได้แก่ ระดับเสียง DE และ A
- 3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง E และ A
- 4) นายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง DE และ A

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน A คือระดับเสียง DE และ A

5.3.2.2 ระดับเสียงโครงสร้างท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระ ปา โพน เอย เอย เอย บ้าน ไกล เขา ก็ ไร่ ไร่ สวส เอย

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

2) นางพวน โพธิ์

ระ ปา โพน เอย เอย เอย ถ้า ไช เขา ก็ ไร่ สวส เอย

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนางพวน โพธิ์ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระ ปา โพน เอย เอย เอย บ้าน ไกล โอ ตะ เต้ ไร่ ไร่ เอย สวส เอย แม่ น้า รัก เอย

ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G

4) นายสำเนียง ช่างต่อ



ระดับเสียงโครงสร้างในท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง B และ G

จากการศึกษาระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B ของทั้ง 4 คน เป็นดังนี้

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ ได้แก่ ระดับเสียง A และ G
- 2) นางพวน โพธิ์สี ได้แก่ ระดับเสียง A และ G
- 3) นางรำพึง แก้วแดง ได้แก่ ระดับเสียง A และ G
- 4) นายสำเนียง ช่างต่อ ได้แก่ ระดับเสียง B และ A

ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างทำนองท่อน B คือระดับเสียง A และ G

นำระดับเสียงโครงสร้างท่อน A และ B มาพจนานุกรม ดังนั้นระดับเสียงโครงสร้างเพลง
ระบำพื้นบ้าน คือระดับเสียง D E และ A G

5.3.3 บันไดเสียง (Scale)

- 1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายเหลื่อม เครือโชติ

1 2 3 4

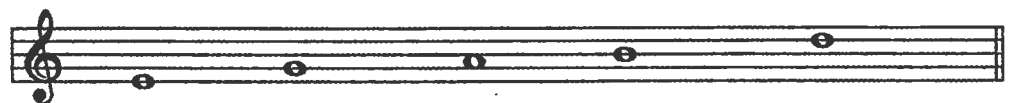
เมื่อ ะ เทย ะ บ่า จัน รัก เส้า ช่าง ำ เอย มา จาก บ้าน หน ทาง ไกล

มา มา คั่น ให้ กระ ไร ำ จู ำ ให้ เอย ชู สัก หน่อย ะ ไร

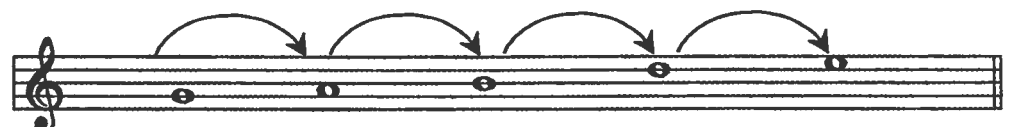
จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G A D* B E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*



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



1 2 3 4 5

บันไดเสียงของนายเหลื่อม ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

2) นางพวน โทริลี

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางพวน โทริลี

1 2 3 4

ต่อ ระ เหย ระ ป่า จัน รัก เจ้า ช่าง ฟ้า เอย มา จาก บ้าน ทน ทาง ไกล

มา มา คั่น ให้ กระ ไ ร ฟ้า ดู ฟ้า ให้ เสา ดู สัก พะยอ ปะ ไ

จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G A D* B E

นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D*

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

1 2 3 4 5

บันไดเสียงของนางพวน ตรงกับบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนางรำพึง แก้วแดง

1 2 3 4 5

เออ ระ ทย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชั่ง ไร่ เอย ไร่ มา แต่ ไร่ ไกล

จะ รัก ให้ แผ่น ฟ้า มา แทน ให้ ค้าง คัก คัก แทน มา ที่ ไกล

จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ GBD*AE

นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ EGABD*

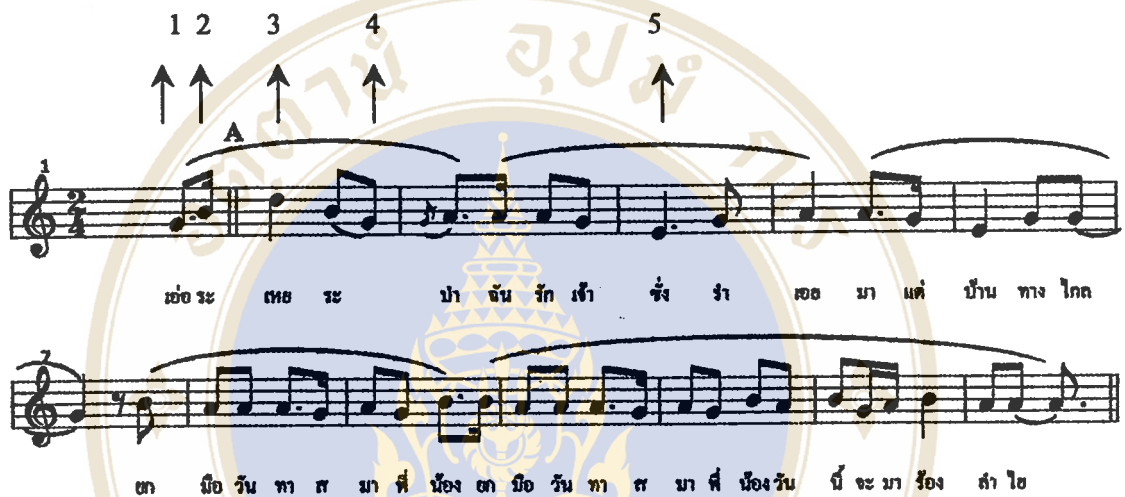
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D* E*

1 2 3 4 5

ดังนั้นบันไดเสียงของนางรำพึง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ระดับเสียงที่ได้จากทำนองเพลงของนายสำเนียง ช่างต่อ



1 2 3 4 5

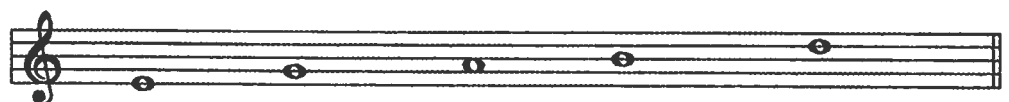
ข่อย ระ เหย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชึ่ง รำ สอ มา แต่ บ้าน ทาง ไกล

ตา มีอ วัน ทา ๓ มา ฟ้า นื่อง ตา มีอ วัน ทา ๓ มา ฟ้า นื่องวัน นี้ จะ มา ร้อง ลำ ไช

จัดในรูปแบบบันไดเสียง ได้ G B D* A E



นำมาจัดเรียงตามลำดับขึ้นจากเสียงต่ำไปเสียงสูง ในรูปแบบบันไดเสียง ได้ E G A B D



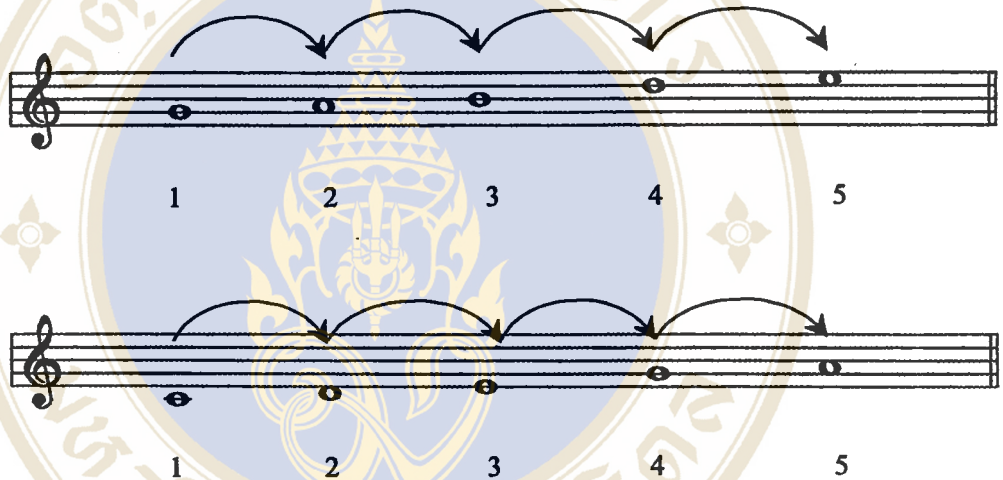
นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง ตรงกับระบบการเคลื่อนที่ 5 เสียง คือ G A B D E



ดังนั้นบันไดเสียงของนายสำเนียง เป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

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

นำมาเทียบเคียงในรูปแบบบันไดเสียง



จากการศึกษามันไดเสียง ของทั้ง 4 คน เป็นดังนี้

- (1) นายเหลื่อม เครือโชติ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (2) นางพวน โพธิ์สี ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (3) นางรำพึง แก้วแดง ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค
- (4) นายสำเนียง ช่างต่อ ใช้บันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

ดังนั้นบันไดเสียงเพลงระบำพื้นบ้านจัดอยู่ในบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค

5.3.4 ลักษณะของทำนองและทิศทางการดำเนินทำนอง (Melodic Shape and Melodic Direction)

5.3.4.1 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการจับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

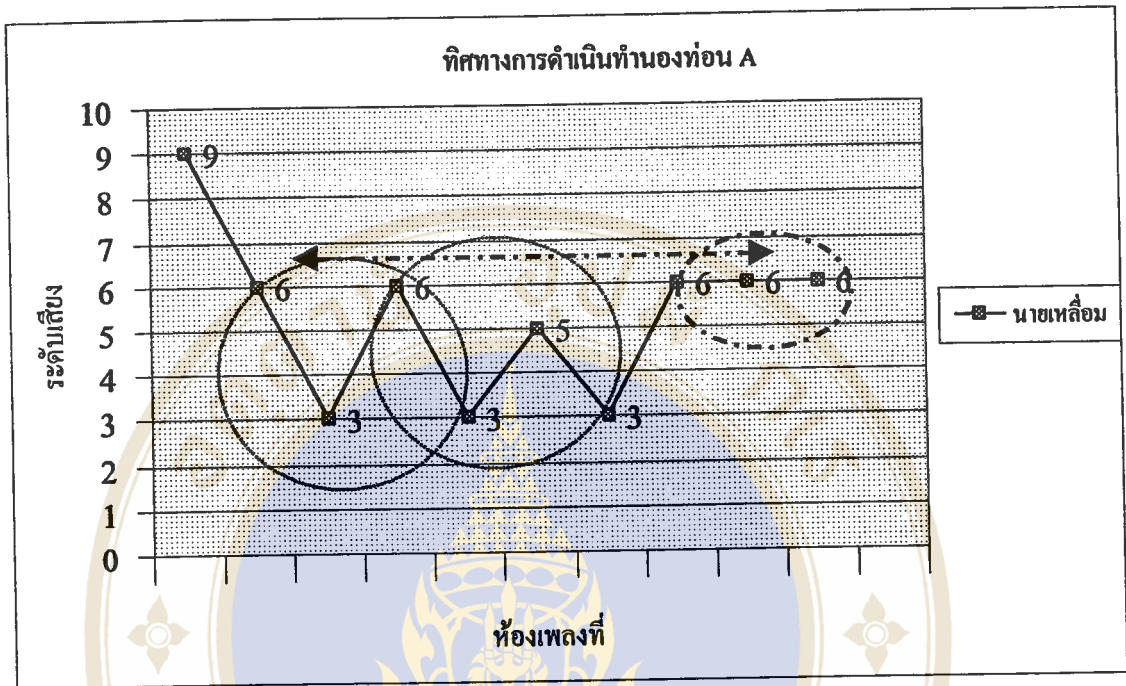
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 25

ตารางที่ 25 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการจับร้องของนายเหลื่อม เครือโชติ

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 25 ดังนี้

กราฟที่ 25 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขึ้นแบบสลับ
 ฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในคอนปลาย
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-3-6-3) วรรคแรกเริ่มต้นมีการกระโดดข้ามขึ้นลาดลงที่ 9, 6 และ 3
 และเริ่มหักทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นเป็นรูปสลับฟันปลา

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

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (-6-6-6) เป็นการจับร้องในวรรคสุดท้าย ปลายวรรคมีการลากระดับ
 เสียงค้างไว้ที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขึ้น
 สู่มุ่เสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงที่ขึ้นลงค่อนข้างสม่ำเสมอ ปลายวรรคมีลักษณะลากเสียง
 ที่ 6 ซึ่งเป็นฐานเสียง

2) นางพวน โพรธิ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการจับร้องของนางพวน โพรธิ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

1 A

ต่อ ระ เหย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชึ่ง ไร่ เหย ไร่ มา แต่ บ้าน โกล

จะ รัก จะ เล่น ก็ ให้ เจ้า มา คน สวอ อ่า ช้า อยู่ ไร่ ไร่

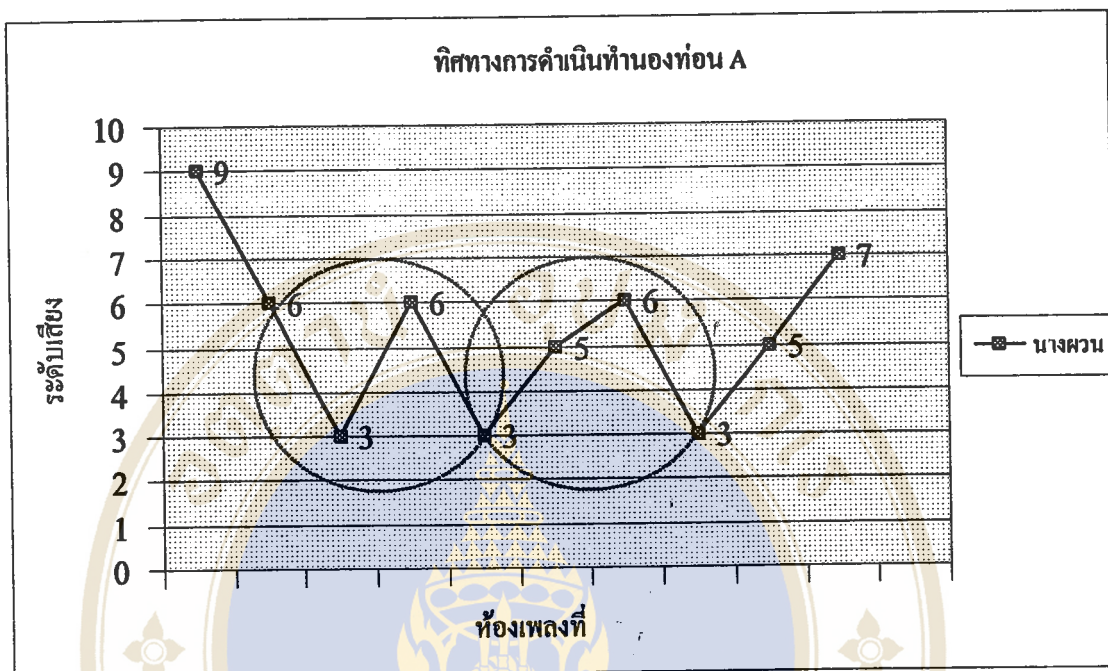
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต เป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 26

ตารางที่ 26 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการจับร้องของนางพวน โพรธิ

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางพวน โพรธิ	D* A E A E G A E G B	9 6 3 6 3 5 6 3 5 6

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 26 ดังนี้

กราฟที่ 26 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางพวน โปริติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางพวน โปริติ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขึ้นแบบสลับ
 ฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

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

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

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-3-5-7) เป็นการขยับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะการเคลื่อนที่สูง
 เสียงสูง

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขึ้น
 สูงเสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงแนวกลางเดิม และไม่มีการจบที่ฐานเสียงเดิม ในปลาย
 วรรคมีการลากขึ้นเสียงสูง เหมือนของนายเหลื่อม

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

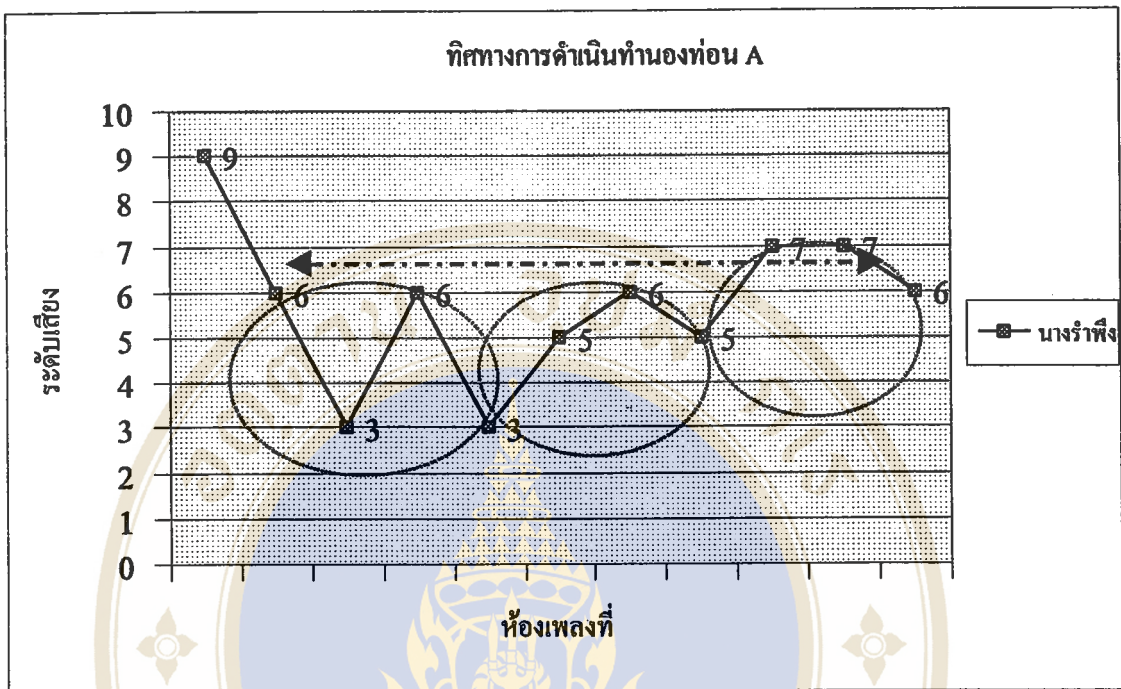
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 27

ตารางที่ 27 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องนางรำพึง แก้วแดง

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 27 ดังนี้

กราฟที่ 27 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำฟิ่ง แก้วแดง ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขึ้นแบบสลับ
 ฟันปลาสม่ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

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

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

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (5-7-7-6) เป็นการขยับร้องในวรรคสุดท้าย มีลักษณะการเคลื่อนที่สูง
 เสียงสูง แล้วหักทิศทางกลับมาระดับฐานเสียงที่ 6

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขึ้น
 สูงเสียงต่ำแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงแนวกลางเดิม ในปลายวรรคมีการลาดขึ้นเสียงสูง คล้าย
 ของนายเหลื่อมและนางพวน ต่างกันเพียงที่ปลายวรรค

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้

1

เออ ระ เหย ระ บำ ชื่น รัก เจ้า ช่าง ไร่ ฆอ ไร่ มา แต่ บ้าน ไกล ตา

8

มือ วัน ทา ต มา ที่ นื่อง ตา มือ วัน ทา ต มา ที่ นื่อง วัน นี้ จะ มา ร้อง ถ้า โอ

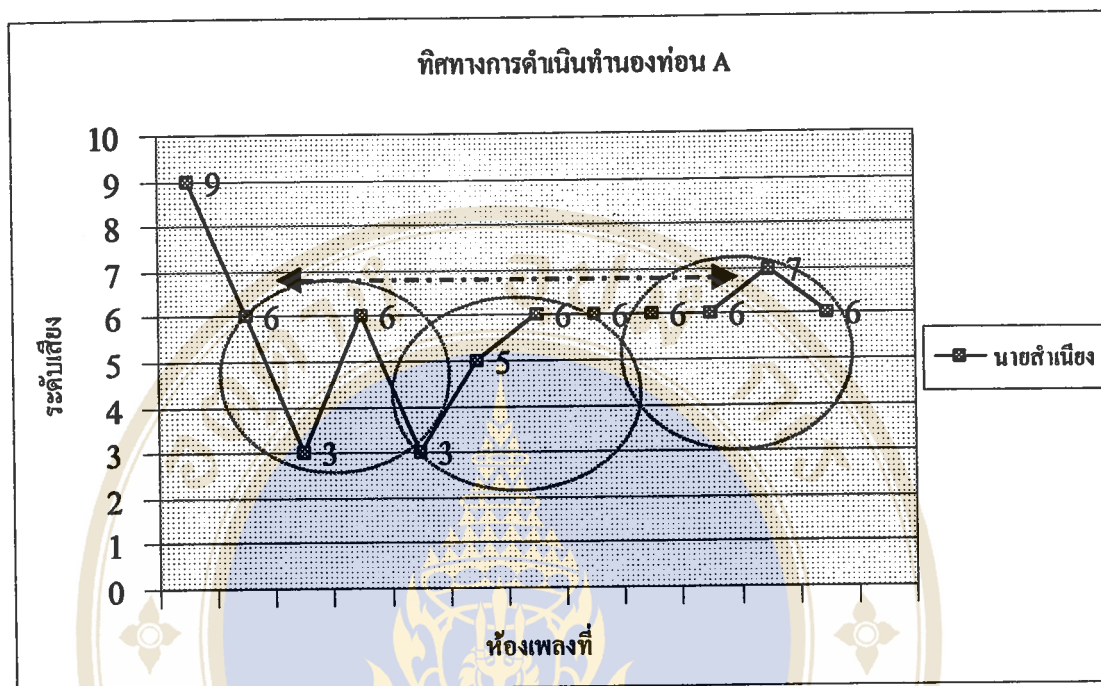
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ตเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 28

ตารางที่ 28 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 28 ดังนี้

กราฟที่ 28 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของนายสำเนียง ช่างต่อ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายสำเนียง ช่างต่อ ดังนี้
 ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการเคลื่อนที่ลาดลง จากนั้นกระโดดข้ามขึ้นแบบสลับ
 ฟันปลาแม่น้ำเสมอ แล้วมีการลากเสียงในตอนปลาย

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

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

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (6-6-7-6) เป็นการขับร้องในวรรคสุดท้าย มีการลากเสียง หรือหยุด
 ที่จุดเชื่อม มีลักษณะการเคลื่อนที่สูงแล้วหักทิศทางกลับมาระดับฐานเสียงที่ 6

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงกระโดดข้ามขึ้น
 สูงแล้วหักทิศทางกลับสู่ระดับเสียงเนวกลางเดิม ในปลายวรรคมีการลากขึ้นเสียงสูง คล้าย
 ของนายเหลื่อม นางพวน และนางรำพึง ต่างกันเพียงที่ปลายวรรค

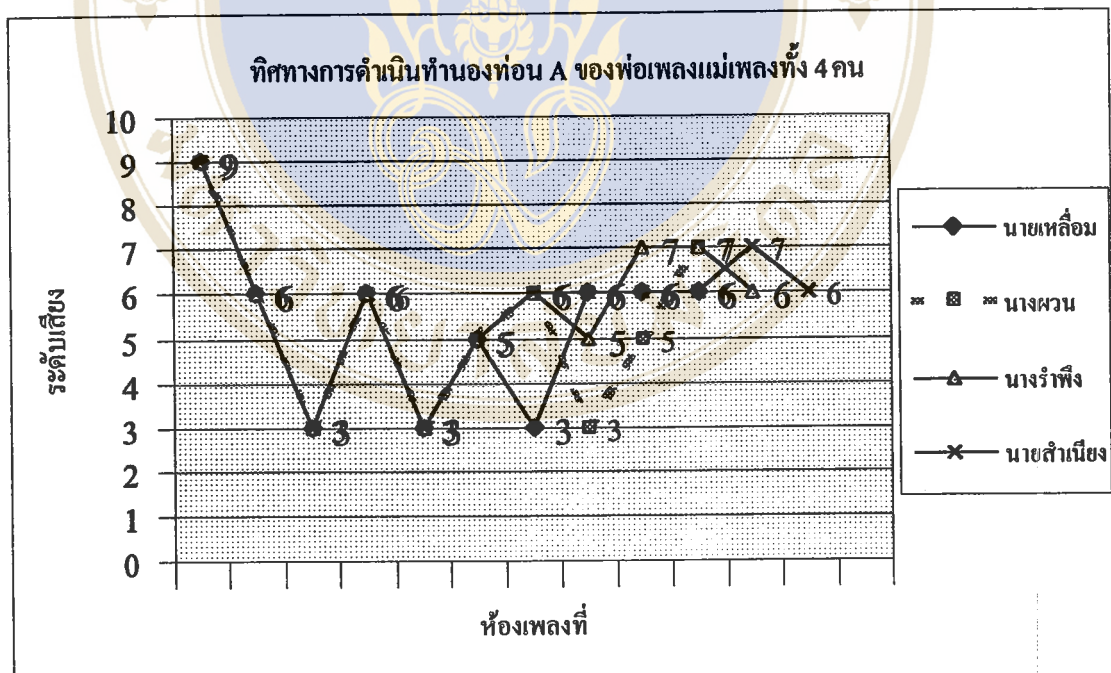
ข้อมูลเสียงคท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดย
 เสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 29

ตารางที่ 29 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน

ทำนองเพลงท่อน A	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายเหลื่อม เครือโชติ	D* A E A E G E A A A	9 6 3 6 3 5 3 6 6 6
นางพวน โพธิ์สี	D* A E A E G A E G B	9 6 3 6 3 5 6 3 5 6
นางรำพึง แก้วแดง	D* A E A E G A G B B A	9 6 3 6 3 5 6 5 7 7 6
นายสำเนียง ช่างค้อ	D* A E A E G A A A A B A	9 6 3 6 3 5 6 6 6 6 6 7 6

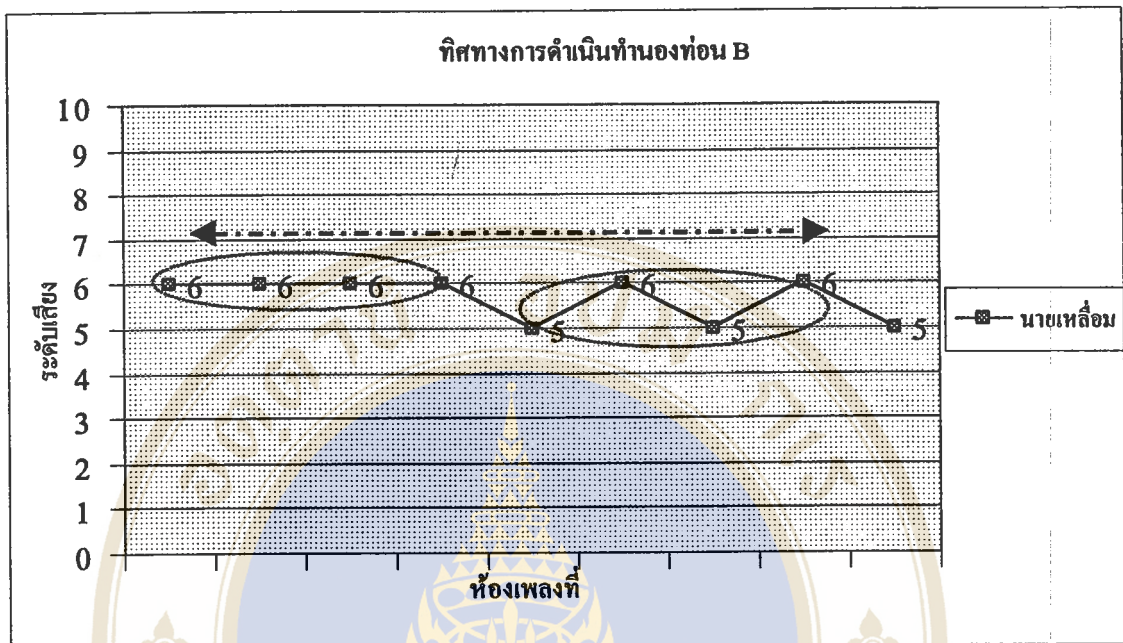
จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 29 ดังนี้

กราฟที่ 29 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน



จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองในท่อน A ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน มีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดยในช่วงแรกมีการเคลื่อนที่ลาดลงในแนวต่ำแบบกระโดดข้ามขึ้น จากนั้นหักทิศทางกลับในระดับเสียงกลาง ในช่วงปลายวรรคมีลักษณะการลากเสียงแนวโน้มนุ่มค่อนข้างคงที่

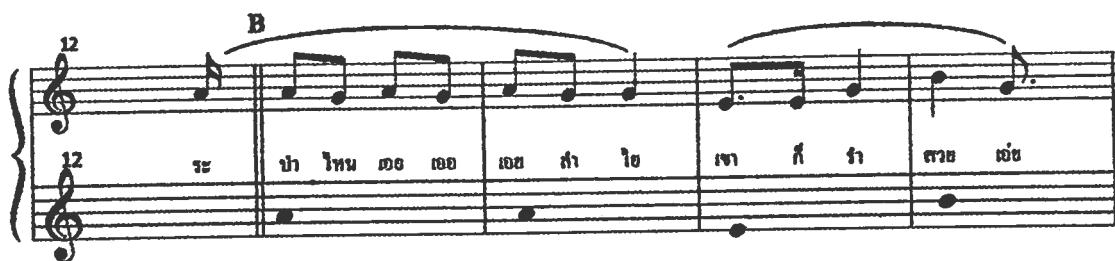
กราฟที่ 30 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายเหลื่อม เครือโชติ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายเหลื่อม เครือโชติ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการมีการลากเสียงยาวในตอนแรก จากนั้นเคลื่อนที่ลาด
 ขึ้นลงเป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบด้วยฐานเสียงเดิม
ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-6-6-6) วรรคแรกเริ่มต้นมีการลากเสียงยาว หรือจุดเชื่อมจุดพัก
ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (5-6-5-6) มีลักษณะการเคลื่อนที่เป็นสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ
 จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะราบเรียบคง
 ที่ จากนั้นกลับทิศทางลาดขึ้นลงเป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบด้วยฐานเสียงเดิม

2) นางพวน โพธิ์สี

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางพวน โพธิ์สี มีข้อมูล
 ระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



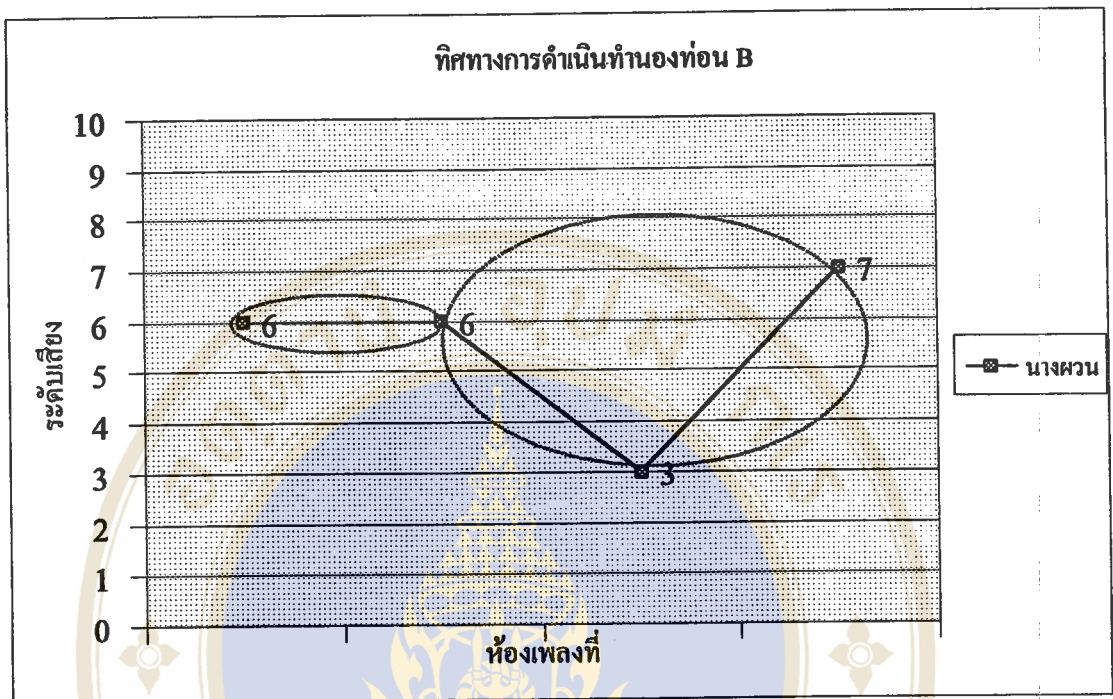
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต เป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 31

ตารางที่ 31 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางพวน โพธิ์ลิ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางพวน โพธิ์ลิ	A A E B	6 6 3 7

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 31 ดังนี้

กราฟที่ 31 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางพวน โพรธิ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางพวน โพรธิ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ มีการมีการลากเสียงยาวในตอนแรก จากนั้นเคลื่อนที่ลาด
 ขึ้นลงเป็นรูปสลับฟันปลาอย่างสม่ำเสมอ และลงจบด้วยฐานเสียงเดิม

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-6) วรรคแรกเริ่มต้นมีการลากเสียงยาว หรือจุดเชื่อมจุดพัก

ตัวเลขชุดที่ 2 คือ (6-3-7) มีลักษณะการเคลื่อนที่ลาดลงและหักทิศทางกลับสู่เสียงสูง
 แบบกระโดดข้ามขึ้น คล้ายรูปสามเหลี่ยมหงาย

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะราบเรียบคง
 ที่ ช่วงปลายวรรคหักทิศทางลาดลงแนวต่ำอีกครั้งแล้วเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น

3) นางรำพึง แก้วแดง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง มีข้อมูล
 ระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



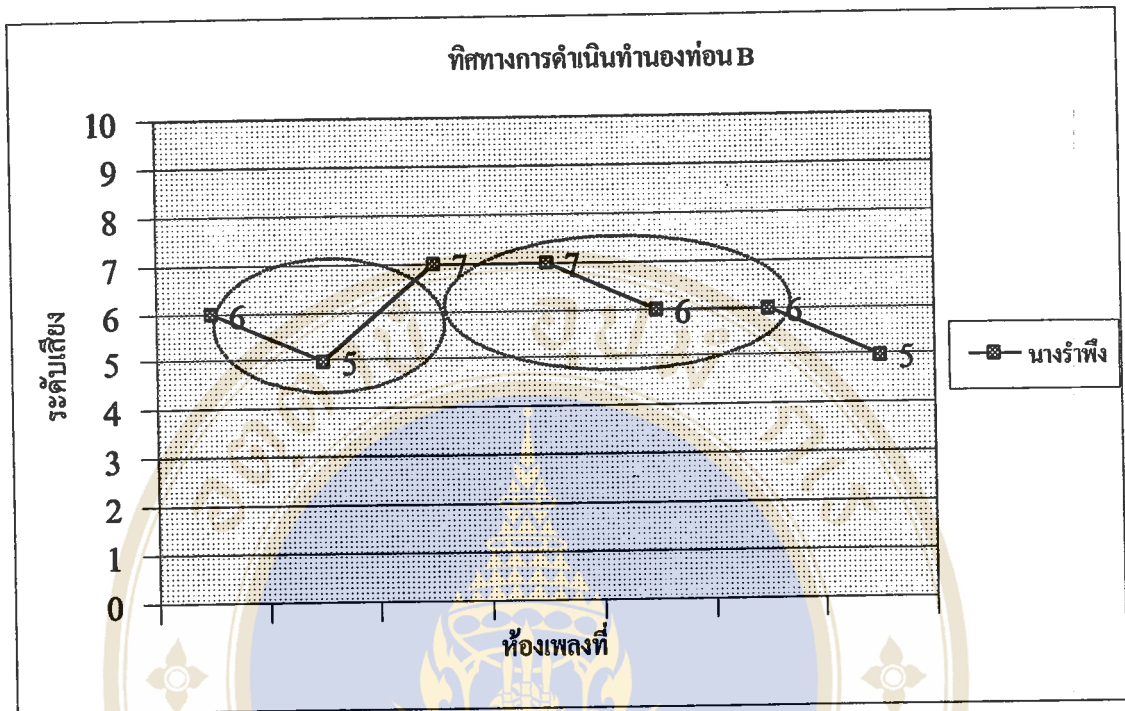
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต เป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 32

ตารางที่ 32 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนางรำพึง แก้วแดง

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นางรำพึง แก้วแดง	AGBBAAAG	65776665

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 32 ดังนี้

กราฟที่ 32 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนางรำฟิ่ง แก้วแดง



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนางรำฟิ่ง แก้วแดง ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ เคลื่อนที่ลาดลงและหักทิศทางขึ้น จากนั้นลาดลงในปลาย

วรรคตามลำดับ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (6-5-7) วรรคแรกเริ่มต้นลาดลงตามขึ้นแล้วหักทิศทางขึ้นสู่เสียงสูง

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

จากตัวเลขทั้ง 2 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะราบเรียบคงที่ ช่วงปลายวรรคหักทิศทางลาดลงแนวต่ำ

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน B จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ มีข้อมูลระดับเสียงตกแสดงในรูปแบบโน้ต ดังนี้



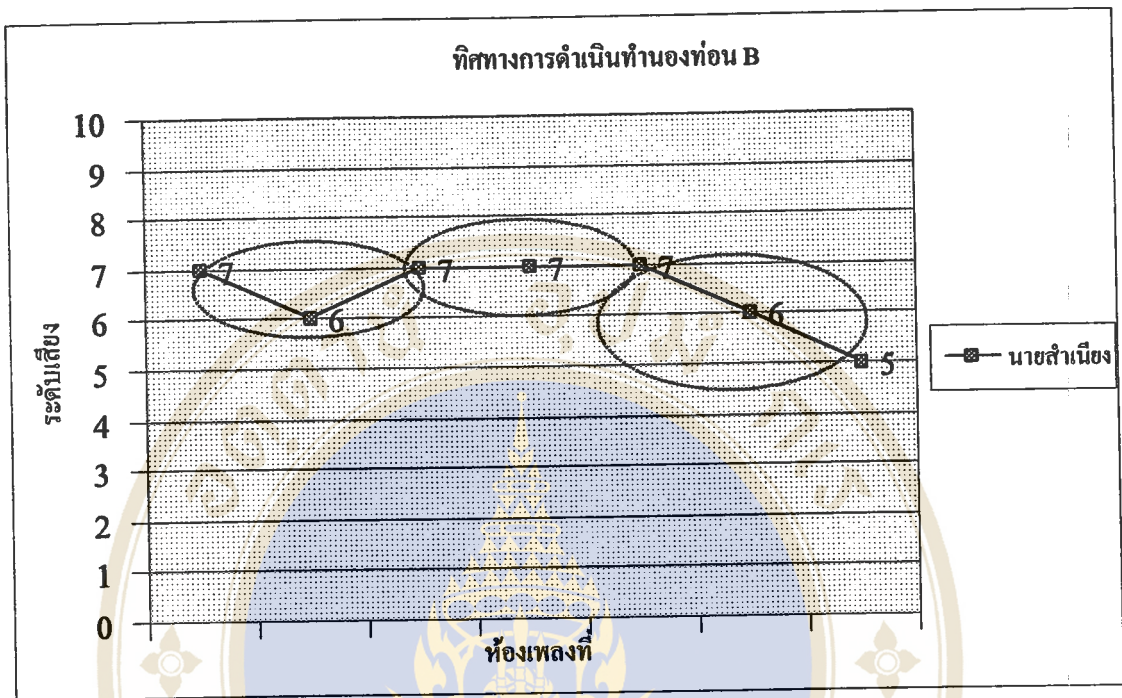
นำเสนอข้อมูลระดับเสียงตกในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าระดับเสียงของตัวโน้ต เป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 33

ตารางที่ 33 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B จากการขับร้องของนายสำเนียง ช่างต่อ

ทำนองเพลงท่อน B	ระดับเสียงตก	แทนค่าด้วยสัญลักษณ์ตัวเลข
นายสำเนียง ช่างต่อ	BABBBAG	7677765

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 33 ดังนี้

กราฟที่ 33 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของนายสำเนียง ช่างต่อ



จากกราฟอธิบายลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของนายสำเนียง ช่างต่อ ดังนี้
ทิศทางโครงสร้างจากเส้นกราฟ เคลื่อนที่ลาดขึ้นลงตามขึ้นอย่างสม่ำเสมอและหักทิศทาง
 ขึ้น จากนั้นลาดลงในปลายวรรคตามลำดับ

ตัวเลขชุดที่ 1 คือ (7-6-7) วรรคแรกเริ่มต้นลาดลงตามขึ้นแล้วหักทิศทางขึ้นสู่เสียงเดิม

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

ตัวเลขชุดที่ 3 คือ (7-6-5) มีการเคลื่อนที่ลาดลงตามลำดับขึ้น

จากตัวเลขทั้ง 3 ชุด สามารถบอกลักษณะการเคลื่อนที่ในช่วงแรกมีลักษณะลาดขึ้นลาด
 ลงตามขึ้นและลากยาว หรือจุดเชื่อมจุดพัก ช่วงปลายวรรคหักทิศทางลาดลงตามลำดับขึ้น

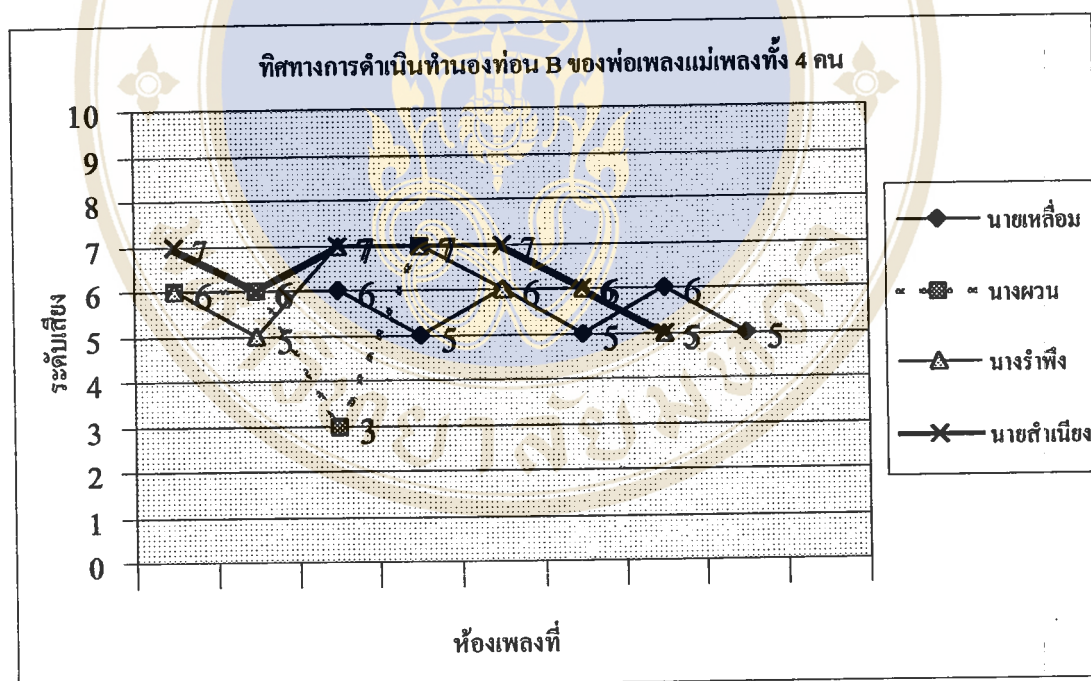
ข้อมูลเสียงตกท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน นำเสนอสามารถเปรียบเทียบโดย
 เสนอในรูปแบบตารางข้อมูล โดยแทนค่าโน้ตระดับเสียงเป็นสัญลักษณ์ตัวเลข ดังตารางที่ 34

ตารางที่ 34 แสดงระดับเสียงตกเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน

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

จากตารางข้อมูลสามารถแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในรูปแบบกราฟที่ 34 ดังนี้

กราฟที่ 34 แสดงทิศทางการดำเนินทำนองเพลงระบำพื้นบ้านท่อน B ของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน



จากกราฟสามารถอธิบายได้ว่าลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองมีความใกล้เคียงกัน เส้นโครงช่วงแรกมีการกระโดดข้ามขึ้น ช่วงกลางมีลักษณะคงที่เกาะกลุ่ม และเกลาลงในปลายวรรค

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขึ้น เป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอทุกวรรคเพลง ท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขึ้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน

5.3.5 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจันทระ แบ่งได้ดังนี้

5.3.5.1 กระสวนจังหวัดกลุ่มที่ 1



พบกระสวนจันทระกลุ่มที่ 1 ดังนี้

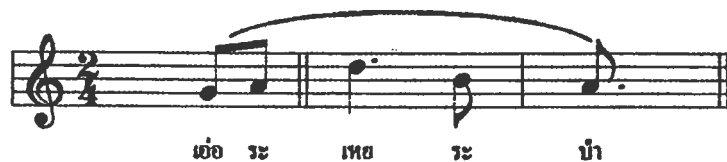
1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “โอ้ระเษระบำฉันรักเจ้าช่าง”



2) นางพวน โพธิ์สี

พบในตอน A บทร้องว่า “โอ้ระเหยระบำฉันรักเจ้าช่าง”





ฉัน รัก เจ้า ชั่ง ไร่ เอย

3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “โอ้ระเหระบ้ำฉันรักเจ้าช่าง”



เออ ระ เอย ระ บ้ำ



ฉัน รัก เจ้า ชั่ง ไร่ เอย

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน A บทร้องว่า “โอ้ระเหระบ้ำฉันรักเจ้าช่าง”



เออ ระ เอย ระ บ้ำ



ฉัน รัก เจ้า ชั่ง ไร่ เอย

5.3.5.2 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 2 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “มาจากบ้านหนทางไกล”



2) นางพวน โพธิ์สี

พบในท่อน A บทร้องว่า “รำมาแต่บ้านไกล”



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในท่อน A บทร้องว่า “รำมาแต่บ้านไกล”



4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน A บทร้องว่า “มาแต่บ้านทางไกล”



2) นางพวน โปริสี

พบในตอน A บทร้องว่า “คนสวยอย่าช้าอยู่รำไร” และ “ระบำไหนเอช



3) นางรำพึง แก้วแดง

พบในตอน A บทร้องว่า “ให้ลวงลัดตัดแดนมาที่ไกล” “ระบำไหนเอช” และ “สวยเอชแม่นำรักเอช”



4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน A บทร้องว่า “ขกมีวันทาสมาพี้น้อง” และ “ระบำไหนเอช”



ขก มี วัน ทา ส มา พี น้อง



ระ บำ ไหน เอช เอ๋ เอช บำ น ไกล

5.3.5.4 กระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4



พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4 ดังนี้

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

พบในท่อน A บทร้องว่า “เขากี่ร่าร่าสวชเอช”



เขา กี่ ร่า ร่า สวช เอช

2) นางพวน โพรธิ

พบในท่อน A บทร้องว่า “เขากี่ร่าสวดย่อย”



3) นางรำพึง แก้วแดง

จากการศึกษาไม่พบกระสวนจังหวะกลุ่มที่ 4

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

พบในท่อน B บทร้องว่า “อยู่ในดงเอ๋ย”



กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนัก มักใช้ลักษณะกระสวนจังหวะทั้ง 4 กลุ่ม ซ้ำสลับกันไปมากค่อนข้างสม่ำเสมอ

5.3.6 พิสัยของเสียง (Range)

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



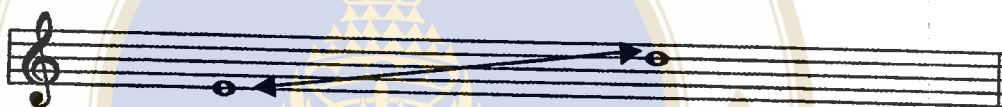
2) นางพวน โปริสี

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



3) นางรำพึง แก้วแดง

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



4) นายสำเนียง ช่างต่อ

ระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*



พิสัยของเสียงเพลงระบำพื้นบ้านมีระดับเสียงต่ำสุดคือระดับเสียง E ถึง D*

5.3.7 การบรรจุคำร้อง (Text Setting)

ลักษณะการขับร้องของทั้ง 4 คน มีลักษณะ ดังนี้

5.3.7.1 การร้องแบบเนื้อเต็ม (Syllabic setting)

เป็นการร้อง 1 คำ ต่อ 1 พยางค์ โดยอัตราโน้ตเท่ากับกับคำร้อง

1. ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

เออ ระ เทย ระ บำ ฉัน รัก เจ้า ช่าง รำ เอย มา จาก บ้าน หน ทาง ไกล

มา มา เดิน ฝั่ง กระ โห รำ จู รำ ให้ เจ้า ดู สัก หน่อย ะ ไร

Phrase 1 “เออระเทย/ ระบำ

Phrase 2 ฉันรักเจ้าช่าง/ รำเอย

Phrase 3 มาจากบ้านหนทางไกล

Phrase 4 เรามาเดิน ฝั่งกระไรรำดู

Phrase 5 รำให้เขาดูสักหน่อยปะไร” (เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

2) นางพวน โพธิ์



Phrase 1 “เออระเหย/ ระบำ

Phrase 2 ดันรักเจ้าชั่ง/ ไร่เอย

Phrase 3 ไร่มาแต่บ้านไกล

Phrase 4 จะรักจะเล่นก็ให้เข้ามา

Phrase 5 คนสวยอย่าเข้าอยู่ไร่ไร” (พวน โพธิ์, สัมภาษณ์)

3) นางรำพึง แก้วแดง



Phrase 1 “เออระเหย/ ระบำ

Phrase 2 ดันรักเจ้าชั่ง/ ไร่เอย

Phrase 3 ไร่มาแต่บ้านไกล

Phrase 4 จะรักให้เล่นที่มาแทน

Phrase 5 ให้ล่วงลัดดัดแดนมาก็ไกล” (รำพึง แก้วแดง , สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ



เออ ระ เหย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย มา แต่ บ้าน ทาง ไกล

ตา มือ วัน ทา ส มา ที่ นื่อง ตา มือ วัน ทา ส มา ที่ นื่อง วัน นี้ จะ มา ร้อง ลำ ไช

Phrase 1 “เออระเหยระบำ

Phrase 2 จันรักเจ้าชั่งรำเอย

Phrase 3 มาแต่บ้านทางไกล

Phrase 4 ยกมือวันทาสมาที่นื่อง (ซ้ำ)

Phrase 5 วันนี้จะมาร้องลำไย” (สำเนียง ช่างต่อ , สัมภาษณ์)

2. ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

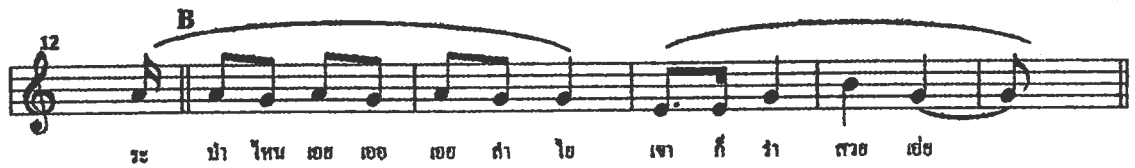


ระ บำ ไหน เอย เออ เอย บ้าน ไกล เขา ที่ รำ รำ สวช เอย

Phrase 1 “ระบำไหนเออเออเออบ้านไกล

Phrase 2 เขาก็รำรำสวชเออ” (เหลื่อม เครือโชติ , สัมภาษณ์)

2) นางพวนโพธิ์



Phrase 1 “ระบำไหนแอ่อลำไย

Phrase 2 เขาก็ำสาวเยอ” (พวน โพธิ์, สัมภาษณ์)

3) นางรำฟ้าง แก้วแดง



Phrase 1 “ระบำไหนแอ่อลำไย

Phrase 2 โอละเห่ำเจ้าแอ

Phrase 3 สาวแอแม่นำรักแอ” (รำฟ้าง แก้วแดง, สัมภาษณ์)

4) นายสำเนียง ช่างต่อ



Phrase 1 “ระบำไหนแอ่อแอบ้านไกล

Phrase 2 หอมหวลอยู่ในคองแอ

Phrase 3 อยู่ในคองแอ” (สำเนียง ช่างต่อ, สัมภาษณ์)

5.3.7.2 การร้องแบบเนื้อเอื้อนเล็กน้อย (Neumatic setting)

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

การร้องแบบเอื้อนเสียง พบการวัดเสียงเฉพาะของนายเหลื่อมเพียงคนเดียว

1) นายเหลื่อม เครือ โชติ

การขับร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและมีการวัดเสียงของคำ

ลักษณะการขับร้องส่วนมากทุกคนมีการร้องแบบเนื้อเต็ม ส่วนของนายเหลื่อมมีการร้องแบบเอื้อนเสียงโดยการวัดเสียงของคำด้วย

2) นางพวน โพธิ์

จากการศึกษาไม่พบการร้องแบบวัดเสียง

3) นางรำพึง แก้วแดง

จากการศึกษาไม่พบการร้องแบบวัดเสียง

4) นายสำเนียง ช่างต่อ
จากการศึกษาไม่พบการร้องแบบตัวเคียง
การบรรจุกำร้องของพ่อเพลงแม่เพลงทั้ง 4 คน พบลักษณะการร้องแบบเนื้อเต็มมาก

5.3.8 ความสัมพันธ์ของเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลง (Relationship between Text and Melodic Phrase)

5.3.8.1 ทำนองท่อน A

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

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

2) นางพวน โพธิ์สี

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

3) นางรำพึง แก้วแดง

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

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	เออระเหยระบำ	5
2	ฉันรักเจ้าช่างรำเอย	6
3	ขกมือวันทาสมาพี่น้อง	8
4	วันนี้จะมาร้องลำไย	7

ท่อน A มีวลีทำนองเพลง ประมาณ 5-8 พยางค์

5.3.8.2 ทำนองท่อน B

1) นายเหลื่อม เครือโชติ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนดอเออเอยบ้านไกล	8
2	เขากี่รำรำสวเอย	6

2) นางพวน โพรสิ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนดอเออเออเออไล่	8
2	เขากี่ราสวอยเออ	5

3) นางรำพึง แก้วแดง

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนดอเออเออเออบ้านไกล	8
2	โอดเออเข้าเจ้าเออ	5
3	สวอยเออแม่นารักเออ	6

4) นายสำเนียง ช่างต่อ

วลีทำนองเพลงท่อน A		
วรรคเพลงที่	บทร้อง	จำนวนพยางค์
1	ระบำไหนดอเออเออเออบ้านไกล	8
2	หอมหวลอยู่ในดงเอ๋ย	6
3	อยู่ในดงเอ๋ย	4

ท่อน B ในวรรคที่ 1 มีวลีทำนอง 8 พยางค์ .

ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อร้องกับวลีทำนอง ทั้ง 2 ท่อนเพลง มีลักษณะการขับร้องกับเนื้อร้องที่สัมพันธ์ คือมีวลีทำนอง 5-8 พยางค์ เท่ากัน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้าน มีรูปแบบ A B ตรงกับรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือระดับเสียง D E และ A G จัดเป็นบันไดเสียงแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขึ้นเป็นสลับฟันปลา สม่่าเสมอทุกวรรคเพลง ท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขึ้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนักค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและมีการดัดเสียงของคำ ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กันคือมีวลีทำนองประมาณ 5-8 พยางค์เท่ากัน



บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน เพลงลำ-
ภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบัน และลักษณะเฉพาะทาง
ดนตรี ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัย ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัย ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

6.1.1 สภาพปัจจุบันของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.1.1.1 เพลงโนเน

เพลงโนเนมีประวัติความเป็นมาไม่ปรากฏแน่ชัด สันนิษฐานว่าเล่นกันมาตั้ง
แต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และห่างหายไปจากสังคมปทุมธานีตั้งแต่ครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็น
เป็นเพลงปฎิพากย์ ใช้ร้องเล่นประกอบการทำโกลกแข่งขนมจีนหรือเล่นเวลาลงแขกประกอบการ
งานเป็นหมู่คณะ บทร้องมักเป็นเรื่องเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาว มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลง
ที่ใช้ประกอบในการทำงานของชุมชน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องกระตุ้นและสร้างความสนใจให้
กับชาวบ้าน และยังก่อให้เกิดความสัมพันธภาพความสามัคคีแก่หมู่คณะ บทร้องสะท้อนสภาพวิถีชีวิต
และสังคมได้ชัดเจน ทั้งเรื่องขนบประเพณีและค่านิยมต่าง ๆ ของคนไทยและความเป็นอยู่ที่ดีสุด
คล้องกับธรรมชาติดำรงชีวิตเรียบง่าย ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ส่งเสริมโดยความร่วมมือจากหน่วยงาน
ต่าง ๆ ที่รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดปทุมธานี แต่ไม่ได้รับความนิยมนเท่าที่ควร

6.1.1.2 เพลงลำภาข้าวสาร

เพลงลำภาข้าวสารเกิดขึ้นตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการเรียไรขอบริจาค
ข้าวสารและปัจจัยในการทำบุญเพื่อนำไปถวายวัดในหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่า เริ่มในตอนหัวค่ำหลัง
จากที่เสร็จภาระกิจประจำวันแล้ว ชาวบ้านทั้งชายหญิงที่มีจิตเลื่อมใสพุทธศาสนาจะลงเรือลำเดียว
กันเพื่อพายเที่ยวเรือไปตามบ้านต่าง ๆ โดยในระหว่างการเดินทางและการขอบริจาคมีการร้อง
เพลงไปด้วยเพื่อเป็นการส่งสัญญาณว่ามีการขอเรือและเป็นการตอบแทนเจ้าของบ้านที่ร่วมทำบุญ

เมื่อได้ข่าวสารและสิ่งของพอเพียงแล้วจะนำไปถวายวัดต่อไป มีหน้าที่โดยตรงคือใช้เป็นเพลงประกอบกิจการลำภาข้าวสารของชุมชนคล้ายกับเพลงประกอบพิธีกรรม หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นสื่อในการสร้างและกระตุ้นความศรัทธาของชาวบ้านต่อพุทธศาสนา และยังมีผลช่วยกระชับความสัมพันธ์ของคนในสังคมทำให้ชุมชนเข้มแข็ง บทร้องสะท้อนเรื่องความเชื่อในการทำบุญและพุทธศาสนา ปัจจุบันประเพณีลำภาข้าวสารเสื่อมหายไปจากปทุมธานีมาก หน่วยงานที่อนุรักษ์ทำได้ตามกำลัง โดยจัดให้มีการศึกษาแก่เยาวชนให้หัดเรียนหัดร้องเพื่อรักษาศิลปวัฒนธรรมนี้ไว้ แต่ไม่ได้รับความนิยมนิยมและพบบางหมู่บ้านเท่านั้น

6.1.1.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

เพลงระบำพื้นบ้านหรือพื้นเมืองไม่มีประวัติว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยใด เป็นเพลงปฏิบัติสันทนาการที่สร้างความสนุกสนานได้ง่าย นิยมเล่นในวันนักขัตฤกษ์เทศกาลตรุษสงกรานต์ มักเล่นในบริเวณหรือสถานที่ที่เป็นศูนย์รวมของชาวบ้านทำให้ความสัมพันธ์ของชาวบ้านกับวัดมีมาก บทร้องส่วนมากเป็นเนื้อหาการเกี่ยวพาราสี มีหน้าที่โดยตรงคือเป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้าน หน้าที่โดยอ้อมคือเป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนานและเป็นศูนย์รวมใจของชาวบ้าน บทร้องสะท้อนภาพทางด้านวิถีชีวิตและสังคมและสภาพสังคม เพลงระบำพื้นบ้านหายไปเนื่องจากมหรสพการละเล่นต่อมาเป็นชุดรำไทหรือรำวงมาแทนที่ ปัจจุบันมีการอนุรักษ์ฟื้นฟูแก่นักเรียนนักศึกษา แต่จัดในรูปแบบการแสดงเฉพาะกิจโดยหน่วยงานที่เกี่ยวข้องของจังหวัดปทุมธานี

6.1.2 ลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.1.2.1 เพลงโนเน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงโนเนเป็นรูปแบบ Binary Form ระดับเสียง โครงสร้างคือ ระดับเสียง G A และ D E บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A ช่วงแรกเป็นการกระโดดข้ามขึ้นและเรียงลำดับขึ้นในตอนท้าย ท่อน B เป็นการกระโดดข้ามขึ้นอย่างสม่ำเสมอ กระสวนจังหวะค่อนข้างแน่นอนเป็นลักษณะเดียวกัน พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องท่อน A เป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม ท่อน B เป็นการร้องทั้งแบบเนื้อเต็มและการเอื้อน เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

6.1.2.2 เพลงลำภาข้าวสาร

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

6.1.2.3 เพลงระบำพื้นบ้าน

รูปแบบโครงสร้างของเพลงระบำพื้นบ้านตรงกับรูปแบบ Binary Form ระดับเสียงโครงสร้างคือระดับเสียง D E และ A G บันไดเสียงเป็นแบบเพนตาโทนิค ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองท่อน A มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขึ้นเป็นสลับฟันปลาสม่ำเสมอทุกวรรคเพลง ท่อน B มีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเรียงตามขึ้นอย่างราบเรียบเป็นสลับฟันปลาแบบเกาะกลุ่มกัน กระสวนจังหวะไม่กระชั้นมากนักค่อนข้างสม่ำเสมอ พิสัยของเสียงคือระดับเสียง E-D* ลักษณะการขับร้องเป็นแบบเนื้อเต็มและมีการวัดเสียงของคำ เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

6.2 อภิปรายผล

ผู้วิจัยอภิปรายผลการศึกษา จากประเด็นที่ได้ศึกษาตามวัตถุประสงค์ แบ่งเป็น

6.2.1 การศึกษาสภาพปัจจุบันของเพลงเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.2.1.1 ประวัติความเป็นมา

วิถีชีวิตที่เกิดขึ้นในสังคมยุคก่อนทำให้เพลงพื้นบ้านเกิดเป็นรูปแบบการละเล่น โดยแท้แล้วความสำคัญของเพลงเหล่านี้มิได้เกิดจากการสุนทรีระของการแสดง แต่เป็นผลพวงที่เกิดจากการประกอบกิจกรรมของชาวบ้าน ดังนั้นเนื้อหาประวัติความเป็นมาส่วนมากจึงเป็นเรื่องราวที่มาจากเหตุการณ์ในอดีต เมื่อผ่านระยะเวลาสภาพของเพลงจึงเปลี่ยนไปตามยุคปัจจุบัน

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

จากงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ข้อสังเกตเกี่ยวกับการเรียกชื่อเพลงพื้นบ้าน สามารถแบ่งตามประเภท ดังนี้

1. เพลงที่ชื่อตรงกับกิจกรรมของชาวบ้าน ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเดินกำรำเคียว เพลงสงฟาง เพลงกล่อมเด็ก เพลงลำภาข้าวสาร เพลงเข้าผีต่าง ๆ
2. เพลงที่ชื่อเรียกตรงกับคำขึ้นต้นของเพลง ได้แก่ เพลงโนเน เพลงระบำพื้นบ้าน
3. เพลงที่ชื่อเรียกตรงกับสถานที่ในการเล่น เช่น เพลงเรือ เพลงโคราช
4. เพลงที่ชื่อเรียกมาจากสร้อยเพลง เช่น เพลงระบำบ้านนา ระบำบ้านไร่ เป็นต้น

นอกจากนี้ชื่อเพลงยังมีที่มาจากกรรวบรวมรัดตัดความของการแสดงอีกด้วย เช่น คำว่า “ลำตัด” มาจากคำว่า “ลำ” อันหมายถึงเรื่องราวที่มีท่วงทำนอง แล้วนำมาแสดงเป็นตอน ๆ ระยะเวลาการดำเนินเรื่องสั้นขึ้นแต่ได้เนื้อหาใจความ จึงเรียกว่า “ลำตัด”

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

...การละเล่น ถือเป็นรูปแบบของวรรณกรรมที่บันทึกไว้อีกประเภทหนึ่ง มีหลายลักษณะ เช่น การละเล่นที่แบ่งตามวิธีการเล่น เช่น การละเล่นของชาวบ้าน, การละเล่นสำหรับเด็ก, การละเล่นที่แบ่งตามท้องถิ่นของแต่ละภาค และการละเล่นที่แบ่งตามจุดประสงค์ที่เล่น เช่น เพลงเรือ, เพลงเกี่ยวข้าว ฯลฯ...

จากข้อความดังกล่าว

กรณีเพลงโนเนนอกจากเพลงโนเนที่ใช้ในการโกลกแข่งทำขนมจีนแล้ว ในงานภาคสนามผู้วิจัยยังพบว่า เพลงโนเนไปพ้องกับชื่อเพลงโนเนที่ใช้ประกอบการเล่นลิเกในวงปีพาทย์ เป็นท่อนที่รับช่วงส่งบทเท่านั้น

ปัจจุบันมีเพลงที่เกิดจากการให้ความหมายหรือบัญญัติชื่อเพลงของหน่วยงานหรือองค์กรต่าง ๆ ด้วย เช่น กรมศิลปากร บัญญัติเพลงระบำชนิดต่าง ๆ ที่คิดประดิษฐ์ทำขึ้นมาเองและนำมาใช้ตามแบบแผน เช่น คำว่า “เพลงระบำปทุมบันเทิง” เกิดการนำท่าทางการรำรำที่คิดขึ้นมาใหม่ นำมาประยุกต์เข้ากับทำนองและเนื้อเพลงที่มีการดัดแปลง เป็นต้น

อารี กุลตันท์ (2526: ม.ป.น.) กล่าวถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยภาคกลาง ว่า “นอกจากประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน ยังเกิดจากความพอใจส่วนตัวที่ชุมชนทำขึ้นด้วยอารมณ์สุนทรีย์หรือขบขัน รื่นเร้าใจ มีคุณค่าและลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นว่า

...รูปแบบของศิลปมักเป็นอิสระด้านใช้สอย ความต้องการทางสุนทรีย์จะเป็นเรื่องรองลงมาและเป็นเรื่องส่วนบุคคล แต่ละชุมชนท้องถิ่นจะแตกต่างกันเนื่องจากสภาพภูมิศาสตร์และสิ่งแวดล้อม แต่ชุมชนต่าง ๆ สามารถเรียนรู้และเข้าใจซึ่งกันและกันได้ ที่มาของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ประการหนึ่งมาจากความเป็นอยู่และสิ่งแวดล้อม เช่น ภูมิศาสตร์อยู่ติดลำนํ้าก็เล่นเพลงเรือ ชักพระ ที่สำคัญคือค่านิยมในเรื่องศิลป มักมีการแสดง การละเล่น การบันเทิงของชาวบ้านเจือปนอยู่เสมอ...

จากข้อความดังกล่าวสามารถชี้ให้เห็นว่าลักษณะสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นล้วนสะท้อนภาพคุณค่าของชีวิตแบบชาวบ้านอย่างชัดเจน ซึ่งหมายถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นสิ่งบ่งชี้ให้เห็นพฤติกรรมความเป็นไปตลอดจนความเปลี่ยนแปลงของสังคมในอดีตซึ่งเชื่อมโยงมาปัจจุบัน เพลงพื้นบ้านก็เช่นกัน เป็นการละเล่นที่เป็นส่วนสำคัญในการสะท้อนวิถีชีวิตของกลุ่มคนในสังคม ณ ช่วงเวลาหนึ่งได้ชัดเจน ซึ่งเพลงพื้นบ้านเปรียบได้เหมือนกับความรู้สึกรักใคร่และจิตใจของชาวบ้านที่ตรงไปตรงมาและเป็นเครื่องบันเทิงใจที่ดีของชาวบ้าน

6.2.1.2 องค์ประกอบสำคัญและลักษณะการแสดง

องค์ประกอบและลักษณะของการแสดงเพลงทั้ง 3 มีส่วนคล้ายคลึงกับการเล่นเพลงพื้นบ้านทั่ว ๆ ไป สิ่งที่แตกต่างกันจากการวิจัยครั้งนี้คือ ในการเล่นเพลงแต่ละครั้ง ทั้งเพลง โขน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน มีขั้นตอนที่ขาดหายไปจากรูปแบบการแสดงเพลงพื้นบ้านคือการไหว้ครู จากการสอบถามพ่อเพลงแม่เพลงและบุคคลที่ศึกษาและเกี่ยวข้อง ได้ว่าการเล่นเพลงทั้ง 3 ไม่มีพิธีการไหว้ครูที่มีพิธีรับรองแต่อย่างใด กรณีพ่อเพลงแม่เพลงมีอาชีพเป็นหมอทำขวัญ ยามจะเล่นเพลงมักนึกถึงครูบาอาจารย์เท่านั้น ส่วนพิธีไหว้ครูจะรวมอยู่ในการไหว้ครูของหมอขวัญที่กระทำการเคารพครูอาจารย์ปีละครั้ง กรณีพ่อเพลงแม่เพลงคนอื่น ๆ ไม่พบการไหว้ครูแต่อย่างใด

ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเพลงพื้นบ้านในแง่ต่าง ๆ มาสู่สังคมปัจจุบันมีหลายสาเหตุ แบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. ปัญหาด้านเศรษฐกิจ

ระบบสภาพเศรษฐกิจที่เปลี่ยนไป ชาวบ้านใช้ชีวิตอยู่กับสภาพความเป็นปัจจุบันที่มีอัตราความผันแปรในการครองชีพสูง โอกาสในการแสดงน้อยลง เท่าที่พบเห็นจะเป็นการจัดแสดงเชิงอนุรักษ์ของหน่วยงานต่าง ๆ แบบเฉพาะกิจ

ยกตัวอย่างในการสาธิตการละเล่นเพลงโนเนนเพราะค่าตอบแทนในการแสดงให้แก่พ่อเพลงแม่เพลงเหล่านั้นมีน้อย ในการจัดหานักแสดงหรือพ่อเพลงแม่เพลง ค่าใช้จ่ายของการจัดทั้งหมดต่อครั้ง ทั้งการจัดค่าเดินทาง, การจัดค่าเสียเวลาของพ่อเพลงแม่เพลง, การจัดค่าซื้อหาวัสดุอุปกรณ์ในการโขลกแป้งและทำขนมจีน ฯลฯ ซึ่งพ่อเพลงแม่เพลงคิดว่าไม่คุ้มค่ากับการต้องแลกเวลาทั้งวันของงานที่ตนทำ ระยะเวลาจึงไม่มีการสาธิตเกิดขึ้น นอกจากนี้วิธีการสืบทอดก็หมดโอกาสไปด้วย เนื่องจากไม่ได้รับความสนใจจากสังคม ปัจจุบันนอกจากในช่วงเทศกาลหรืองานนักขัตฤกษ์ยังหาชมได้ยากแล้ว นอกจากการศึกษาค้นคว้าในลักษณะเป็นนักเรียนนักศึกษาไปหาความรู้ พ่อเพลงแม่เพลงเหล่านี้จึงให้ข้อมูลทั้งนี้เพื่อเป็นวิทยาทานเท่านั้น

2. ปัญหาด้านสังคม

แบ่งเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1) การเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมของชาติ

ในยุคสมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ช่วงปี พ.ศ. 2481-2487 รัฐบาลของจอมพล ป.พิบูลสงคราม เปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม โดยประกาศให้ประชาชนงดเว้นการละเล่นเพลงพื้นบ้านและเพลงไทยแท้ของเก่าที่มีเนื้อหาใจความไม่สุภาพและไม่เหมาะสม อีกทั้งรณรงค์ให้ประชาชนปฏิบัติตามธรรมเนียมต่างชาติด้านแบบสากลนิยมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงกระบวนการและรูปแบบเพลงพื้นบ้านไปมาก เสมือนเปลี่ยนวิถีชีวิตชาวบ้านใหม่ เมื่อระยะเวลาผ่านไปทำให้เพลงพื้นบ้านหายไปจากสังคม เพลงโนเนนจึงลดความนิยมและเกือบสูญหายไปในสังคม มาจัดจางลงเมื่อหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพราะภาพยนตร์และวิทยุเริ่มเข้ามาแพร่หลาย ทำให้การละเล่นพื้นบ้านสูญหายไปด้วย

2) ระบบการศึกษา

การศึกษาในปัจจุบันเป็นสิ่งสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงสภาพชีวิตของคนชนบท เมื่อการศึกษาของไทยมีการจัดสรรเป็นกระบวนการมากขึ้นในแผนพัฒนาการศึกษาแห่งชาติโดยพระราชนิพนธ์การศึกษาภาคบังคับต้องศึกษาตั้งแต่ประถมศึกษาปีที่ 1 จนถึงระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 ควบคู่ไปกับการพัฒนาชาติให้มีความเจริญก้าวหน้า มีผลโดยตรงที่ทำให้จำนวนประชากรประกอบอาชีพ

อื่น ๆ ได้มากกว่าอาชีพทางเกษตรกรรม บรรดาคนรุ่นใหม่ต่างมุ่งอาชีพทางภาคอุตสาหกรรมมากกว่า ทำให้โอกาสที่จะมีเวลาว่างหรือประกอบกิจกรรมของชุมชนและส่วนรวมน้อยลง สภาพชีวิตที่ต้องแข่งขันมีมากขึ้น ทำให้เกิดความห่างเหินจากศิลปะพื้นบ้านเหล่านั้นสภาพเศรษฐกิจและสังคมคนต้องทำมาหากินและจิตใจหยาบขึ้น

3) ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี

เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าของโลกยุคใหม่ มีผลทำให้สภาพชีวิตชาวบ้านเปลี่ยนจากความเป็นอยู่ภาคเกษตรกรรมเป็นภาคอุตสาหกรรม ที่เคยใช้แรงงานคนในการประกอบกิจการงานต่าง ๆ ก็เปลี่ยนมาใช้เครื่องจักรเครื่องทุ่นแรงงานมนุษย์ซึ่งประหยัดพลังงานและเวลาได้มาก กรณีเพลงโนเน เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการโยลกแข่งในการทำขนมจีน ปัจจุบันใช้เครื่องจักรในการไม่แข่งแทนแรงงานคน ชาวบ้านไม่มีเวลาที่โยลกแข่งเอง เพราะเวลาส่วนใหญ่มุ่งอยู่กับการประกอบกิจการงานในแต่ละวัน ปัจจุบันการใช้ขนมจีนเป็นอาหารในงานต่าง ๆ ประชาชนเปลี่ยนมาซื้อโดยไม่ต้องมาโยลกเองให้เสียเวลา เพลงโนเนจึงหมดความสำคัญและเกือบสูญหายไปจากจังหวัดปทุมธานี

ปัจจุบันการโยลกแข่งทำขนมจีน ได้มีการดัดแปลงประยุกต์ใช้เพลงไทยสากลยอดนิยมทั่วไป ดังเช่นที่วัดพะเนียงแตก จังหวัดนครปฐม มีการจัดมหรสพยิ่งใหญ่และชาวบ้านต่างร่วมมือร่วมใจกันเพื่อมาช่วยงานที่วัด เป็นที่ถูกรวบรวมทั้งคนเฒ่าคนแก่ คนวัยหนุ่มสาวและวัยเด็ก เพราะจังหวะเพลงดึกครื้นสนุกสนาน ช่วยให้บรรยากาศลึกลับยิ่งขึ้น

4) เทคโนโลยีด้านสื่อสารความบันเทิง

ความเจริญทางด้านระบบการสื่อสารและเทคโนโลยีที่มีมาสนองความต้องการของคนมากขึ้น สื่อสารมวลชนต่าง ๆ รวมทั้งแหล่งบันเทิงที่มีทางเลือกใหม่ ๆ ให้กับคนไทยขยายแผ่ในวงกว้าง ความสะดวกสบายและความดึงดูดความสนใจของเพลงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่เพลงพื้นบ้าน ในรูปแบบแปลกใหม่และวิธีการนำเสนอที่น่าสนใจกว่า ความเจริญด้านอิเล็กทรอนิกส์ทำให้ความสนใจของคนเปลี่ยนไป

5) ปัญหาจากอิทธิพลของมหรสพและการแสดงอื่น ๆ

เนื่องจากปัจจัยด้านช่วงระยะเวลาทำให้เกิดสถานะเสื่อมความนิยมของเพลงพื้นบ้าน อันเป็นกระบวนการทางแปรเปลี่ยนของวัฒนธรรม อิทธิพลของมหรสพและการแสดงในรูปแบบดนตรียุคใหม่เข้ามาแทนที่เพลงพื้นบ้าน ตั้งแต่หัตถ์ยุคของเพลงพื้นบ้าน ได้มีการเข้าแทนที่ของยูเครวหรือรำไท่นปรับเปลี่ยนมาจนปัจจุบันการแสดงที่ดึงดูดความสนใจและชาวบ้านให้ความนิยมนาคือเพลงลูกทุ่งและหมอลำซิ่ง มีการพัฒนามาจากเพลงพื้นบ้านนั่นเอง ความน่าสนใจ ความเร้าใจของระบบการจัดการแสดงที่ครบถ้วน ไม่ว่าจะเป็นในดัวนักร้องนักดนตรี, หางเครื่องขบวนขนาดใหญ่, การจัดแสงสี, ถ้อยคำเนื้อร้องสองแง่สองงาม และจังหวะจะโคนจากเครื่องขยายเสียง ฯลฯ

เป็นการเพิ่มอรรถรสและมุ่งสร้างความบันเทิงให้ผู้ชม สิ่งเหล่านี้เป็นยุทธศาสตร์ในการขายได้ ขณะที่เพลงพื้นบ้านไม่มี

6.2.1.3 บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคม

บทบาทและความสัมพันธ์ต่อระบบสังคมของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน มีบทบาทหน้าที่โดยอ้อมต่อสังคม เพราะบทร้องของเพลงเป็นสื่อกลางที่เกิดขึ้นจากความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้านในเวลานั้นจริง เป็นการบอกเล่าเรื่องราวสภาพชีวิตในเวลานั้นที่เกิดขึ้น เช่น บทร้องในการบอกเล่าเชิญชวนทำบุญของเพลงลำภาข้าวสาร สามารถเป็นเครื่องบอกเวลาว่าถึงหน้าทอดกฐินทอดผ้าป่าให้แก่วัดที่อยากจนแล้ว นอกจากนี้เนื้อหาของเพลงยังเป็นผู้สร้างความศรัทธาต่อพุทธศาสนาให้กับชาวบ้านมากขึ้น

บทบาทและความสัมพันธ์ของเพลงต่อระบบสังคมปทุมธานี นับวันจะเหินห่างไปจากชีวิตชาวปทุมธานีมากขึ้นตามลำดับ เริ่มตั้งแต่บทบาทของเพลงกับวิถีการดำรงชีวิต เรียกได้ว่าปัจจุบันเพลงทั้งสามประเภทของปทุมธานีไม่มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของชาวบ้านเลย เพราะชาวบ้านไม่ต้องอาศัยเพลงเพื่อความอยู่รอด ในทางกลับกันสภาพปัจจุบันของสังคมทำให้เพลงอยู่ไม่ได้ ความนิยมลดลงถอยลงเกิดภาวะการเสื่อม เพราะเพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่เกิดในระหว่างกิจกรรมของสังคม เมื่อสังคมและชุมชนไม่มีกิจกรรมเหล่านั้นแล้ว โอกาสที่จะได้เล่นได้ขับเพลงจึงต้องหมดไป

ความสัมพันธ์ระหว่างครอบครัว จากที่เมื่อก่อนเคยร่วมอยู่อาศัยแบบครอบครัวขยาย มาในปัจจุบันการสร้างครอบครัวในสังคมจัดเป็นครอบครัวเดี่ยวมีจำนวนสมาชิกน้อยลง การกินนอนในแต่ละวันของสมาชิกมีมาก เวลาที่มีส่วนร่วมของที่บ้านลดน้อยลง ทำให้ความใกล้ชิดและความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลน้อยลงไปด้วย โดยเฉพาะบ้านที่ไม่มีกลุ่มผู้สูงอายุด้วยแล้วยิ่งทำให้เกิดช่องว่างระหว่างบุคคลง่ายขึ้น

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

ความสำคัญของหมู่บ้านจึงอยู่ที่วัด และพระก็เป็นส่วนหนึ่งของหมู่บ้าน ผิดกับพระในกรุงอาจไม่รู้จักรคนได้ทั่วถึงเพราะอยู่ในวงกว้าง

จากข้อความดังกล่าวแสดงความสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัดในได้อย่างชัดเจน ในอดีตเมื่อชาวบ้านมีความศรัทธาและนับถือพระสงฆ์เหมือนเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้าน หมู่บ้านนั้นจะสงบสุข มีการปกครองกันง่ายซึ่งหมายถึงพระต้องเป็นแบบอย่างที่ดีให้แก่ชาวบ้าน แต่ในปัจจุบันกลุ่มคนที่หากินในคราบพระสงฆ์มีมาก ทั้งการปลอมลอก หลอกต้มตุ๋นประชาชน ทำให้ศาสนาเปลี่ยนไปด้วย ประชาชนจึงลดความศรัทธา นับถือสถาบันศาสนา มีผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างบ้านกับวัด หรือ ประชาชนกับพระสงฆ์ห่างไกลกัน ทั้งนี้เพราะสังคมที่มีความเป็นอยู่แบบเดี่ยว ไม่กล้าไว้ใจสิ่งใดง่าย ๆ ประชาชนด้วยตนเองมีความเห็นตัวและแก่งแย่งกันมากขึ้น

6.2.1.4 ภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้อง

ภาพสะท้อนจากสังคมและวัฒนธรรมจากบทร้องเพลงทั้ง 3 ประเภท สามารถแสดงให้เห็นภาพสะท้อนทั้งด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และภาพสะท้อนด้านสังคม ยกตัวอย่างเรื่องการศึกษา ความเชื่อและค่านิยมของชาวบ้าน ดังนี้

1) ภาพสะท้อนด้านพื้นฐานการศึกษาของชาวบ้าน

ภาพสะท้อนด้านพื้นฐานความรู้ของชาวบ้าน ความถนัดในการประกอบอาชีพและความสามารถของพ่อเพลงแม่เพลง ในเรื่องของความแตกต่างของทักษะในการขับร้องอาจมีความสัมพันธ์ในเรื่องความชำนาญและประสบการณ์ในการร้อง คุณวุฒิ วัยวุฒิ เช่น นายเหลื่อม เครือโชติ และนางรำพึง แก้วแดง เคยประกอบอาชีพเป็นหมอทำขวัญมาก่อน ประสบการณ์ในการผ่านงานมีมากกว่า อีกทั้งยังมีความรู้ในเรื่องของวรรณคดีหรือสุภาษิตคำสอนของไทย ทำให้สามารถนำความรู้ที่ตนมีมาดัดแปลงให้เข้ากับเนื้อร้องบทร้องที่มีเนื้อหาแตกต่างกันออกไป ในขณะที่คนอื่นอาจมีความรู้ในเรื่องของอาชีพที่มีความเชี่ยวชาญในด้านงานอื่น ๆ อีก เช่น คลุกคลีกับการทำการเกษตร จะสามารถนึกถึงชื่อผลไม้หรือดอกไม้ต่าง ๆ ได้มากกว่า เป็นต้น

2) ภาพสะท้อนด้านค่านิยมและค่านิยมเกี่ยวกับการทำบุญ

เสฐียร โกลเสศ (2531: 364) กล่าวเกี่ยวกับความศรัทธาในพุทธศาสนาของชาวบ้านว่า

...สมัยก่อนการเป็นอยู่ของชาวบ้านหากเป็นเรื่องเกี่ยวกับประเพณีนอกจากพระสงฆ์ ซึ่งชาวบ้านถือว่าควรได้รับการเคารพบูชายิ่งกว่าใคร ๆ ...

จากข้อความดังกล่าว มีเค้าโครงที่ใกล้เคียงกับสภาพปัจจุบันของบทร้องในเพลงลำภาข้าวสาร เพราะนอกเหนือจากความศรัทธาในพุทธศาสนาของชาวบ้านแล้ว ศาสนายังมีอิทธิพลต่อวิถีชาวบ้านโดยเข้าเป็นส่วนหนึ่งในจิตใจของชาวบ้าน เห็นได้ว่าบทร้องภายในเพลงลำภาข้าวสารนั้นในทุก ๆ บท มีเนื้อหาเกี่ยวกับการทำบุญ ความเชื่อและค่านิยมของไทยว่านรกสวรรค์มีจริง แสดงให้เห็นว่าวิถีชีวิตของชาวบ้านโดยเฉพาะอย่างยิ่งในชนบทยังมีพุทธศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ทำให้เกิดค่านิยมในการประพฤติปฏิบัติตนตามจารีตและประเพณีนิยม เพื่อให้ประพฤติตนอยู่ในกรอบที่ดีงามของสังคม

6.2.1.5 แนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงพัฒนา

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

แนวโน้มในการอนุรักษ์และแผนพัฒนาด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติยังเป็นไปตามนโยบายที่ตั้งไว้ แต่กระบวนการในการรักษาและลงมือปฏิบัติเพื่อเปลี่ยนค่านิยมของคนในสังคม ให้อุทิศสืบทอด รักและหวงแหนเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก นอกเหนือจากปัญหาเรื่องความพร้อมขององค์กรหรือหน่วยงานต่าง ๆ แล้ว ปัญหาเรื่องค่านิยมของชาวบ้านก็เป็นสิ่งสำคัญ เพราะการเปิดรับกระแสความเป็นตะวันตกมีมาก เนื่องจากสังคมไทยใช้วิธีการปลูกฝังค่านิยมผิด ๆ มาช้านาน การทำงานกับชาวบ้านเป็นเรื่องใหญ่เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวเนื่องกับความรู้สึทางจิตใจของชาวบ้านโดยตรง

ปัจจุบันรัฐบาลมีนโยบายการปลูกฝังให้คนไทยสำนึกรักบ้านเกิด รู้จักใช้ของที่เป็นผลิตภัณฑ์ของชุมชนแล้ว สิ่งเหล่านี้สามารถทำได้เพราะเมื่อปฏิบัติแล้วส่งผลโดยตรงต่อชีวิตความเป็น

อยู่ของชาวบ้าน แต่เพลงพื้นบ้านเรื่องศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากความรู้สึก มิได้เป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิต เพราะฉะนั้นแนวทางในการปฏิบัติที่สามารถกระทำได้คือการสร้างความเข้าใจตั้งแต่พื้นฐานระบบครอบครัว การให้ความรู้จากระบบโรงเรียน การให้แนวทางในการอนุรักษ์ของชุมชน และการสนับสนุนในรูปแบบการศึกษาค้นคว้าต่อไป

6.2.2 การศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน

6.2.2.1 รูปแบบโครงสร้าง

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

6.2.2.2 ระดับเสียงโครงสร้าง

ระดับเสียงโครงสร้างใช้เกณฑ์ในการดูจากค่าความยาวของระดับเสียงในจังหวะหลัก และระดับเสียงที่เป็นศูนย์กลางโดยมีการซ้ำอีกครั้ง สามารถบอกโครงสร้างได้หลายแบบ เช่น จากช่วงเด่นของเสียงในแต่ละวรรค, การซ้ำเสียงจำนวนมากครั้ง ทั้งนี้ระดับเสียงโครงสร้างมีความสำคัญและเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษาบันไดเสียง และลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงด้วย

6.2.2.3 บันไดเสียง

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

จัดเรียงพบว่าระยะความห่างของระดับเสียงแต่ละขั้นเทียบเคียงได้เท่ากัน แม้การเริ่มต้นของระดับจะเสียงต่างกัน แต่จะวนและสลับตามขึ้นไปเรื่อย ๆ

6.2.2.4 ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนอง

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของเพลงโดยการศึกษาจากเส้นเค้าโครงร่างที่แสดงจากกราฟเป็นเพียงวิธีการหนึ่งซึ่งสามารถทราบทิศทางในลักษณะต่าง ๆ ได้ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับแต่ละแนวจะเป็นลักษณะแนวนาน การศึกษาเพลงร้องโดยเฉพาะท่อนที่เป็นสร้อยเพลงมักมีทิศทางการเคลื่อนที่ไปตามขึ้น มีการกระโดดข้ามขึ้นน้อย สิ่งที่เกิดขึ้นได้คือลักษณะแนวทำนองเพลงของเพลงพื้นบ้านทั้ง 3 ประเภทเป็นลักษณะแบบแนวนอนซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตะวันออก เป็นไปตามผังการศึกษาเพลงในแถบเอเชียตะวันออกของ อรรถพร บรรจงสิบลี สังเกตลักษณะการเคลื่อนที่ในแนวนอนและการเปลี่ยนทิศทางของเสียงตั้งแต่เริ่มต้นจนถึงทำยวรรค โดยลักษณะเส้นโครงดังกล่าว ยังสามารถทำให้เราทราบแนวโน้มของทำนองที่จะเกิดต่อไปได้ว่ามีเค้าโครงอย่างไร

6.2.2.5 กระสวนจังหวะ

เพลงพื้นบ้านมักมีกระสวนจังหวะไม่ซับซ้อนและใช้ซ้ำกันไปมาเพียงไม่กี่ลักษณะ เมื่อผ่านทำนองในท่อนต่าง ๆ ลักษณะจังหวะเดิมมักจะกลับมาปรากฏอีก โดยจะซ้ำวนเวียนกันอย่างสม่ำเสมอ การขอยืมเอารูปแบบเครื่องหมายกำหนดจังหวะของดนตรีสากลมาเป็นตัวกำหนด สามารถบอกอัตราคร่าว ๆ ได้ แต่ความคลาดเคลื่อนจากการจับร้องของบุคคลทำให้โน้ตถูกกำหนดโดยคำอัตรา มีผลทำให้ลักษณะของโน้ตที่บันทึกมีความคลาดเคลื่อนเสมอ

6.2.2.6 พิสัยของเสียง

เนื่องจากการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรี ใช้โน้ตจากการถอดบันทึกเป็นระบบโคเคเคลื่อนที่ (Movable Do) พิสัยของเสียงจึงอยู่ในย่านเสียงเดียวกัน โดยมากขีดความสามารถของพ่อเพลงแม่เพลงในการร้องมักไม่เกิน 1 ช่วงเสียง (1 Octave) ส่วนมากจะย้ายย่านเสียงในการขึ้นท่อนเพลงใหม่ เช่น การย้ายย่านเสียงขึ้นสูง 1 ช่วงเสียงในการร้องรับท่อนสร้อยเพลง ซึ่งเป็นปกติที่ถูกคู่ต้องร้องขึ้นเสียงสูงก่อนจะลงกลับมาระดับเสียงเดิม

6.2.2.7 การบรรจุคำร้อง

จากการศึกษา ลักษณะการขับร้องส่วนมากจะร้องแบบเนื้อเต็ม ส่วนของ นายเหลื่อมมีการร้องแบบเอื้อนเสียงโดยการวัดเสียงด้วย ซึ่งการขับร้องของนายเหลื่อมมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เพราะสังเกตจากการขับร้องทั้ง 3 เพลง นายเหลื่อมร้องแบบเอื้อนทั้งหมด ซึ่งเป็นเรื่องของเทคนิควิธีการขับร้องของแต่ละคน

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

ลักษณะการขับร้องแบบเอื้อนของ นางเฉลียว สุทธาวาส ขับร้องเพลงลำภาข้าวสาร จากทำนองในท่อน B ซึ่งเป็นสร้อยเพลง มีทำนองคล้ายกับเอื้อนเพลงมอญดูดาวทั้งเนื้อร้องและทำนอง ซึ่งจัดเป็นเพลงสำเนียงมอญ จากการสอบถามนางเฉลียวได้กล่าวว่า ตนเป็นคนเชื้อสายมอญและพอร้องเพลงไทยเดิมได้บ้าง จึงนำทำนองสร้อยเพลงมอญดูดาวดังกล่าว มาร้องในท่อน B ซึ่งต่างจากทำนองเดิมที่มีอยู่ มีความเป็นไปได้ว่า การศึกษาลักษณะทำนองมีความคลาดเคลื่อนมากในการสรุปรูปแบบของการร้อง เพราะปัจจัยในแง่ของตัวบุคคลและลักษณะทางสรีระที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา

ประเด็นลักษณะการร้องแบบเอื้อนของนางเฉลียว ยังตรงกับงานวิจัยของ ฌนอมศรี แสงทอง (2540: 129-134) ทำการศึกษาเรื่อง “การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ” ในประเด็นศึกษาการเอื้อน พบว่าเพลงมอญดูดาว (ราตรีประดับดาว) มีการร้องแบบเอื้อนอิสระเหมือนกันกับนางเฉลียว ซึ่งการร้องแบบเอื้อนอิสระนี้ใช้มากในเพลงไทยสำเนียงมอญทั่วไป

นอกจากนี้ วัฒน วรรณยางกูร (2526: 244-245) กล่าวว่า ทำนองเพลงร้องง่ายง่ายตามประกาศนุกทุก เพลงมีสองทำนองคือ ทำนองเหล่า (เหล่า) และทำนองทะแยมมอญ (อย่างที่มีผู้ใช้แต่งเพลงเชียร์มีสร้อยว่า เอ้ยโละหน้าย โละหน้ายหน้อยเอ๋ย ฯลฯ)

จากเอกสารของวัฒนดังกล่าว สังเกตได้ว่านางเฉลียวเป็นคนเชื้อสายมอญโดยแท้ จึงเป็นไปได้ว่าลักษณะการขับร้องของชาวบ้านมีอิทธิพลมาจากการได้ยินได้ฟังหรือเกิดจากความคุ้นเคยในทำนองเพลงประจำท้องถิ่นของตน ทำนองของสร้อยเพลงจึงน่าจะเพี้ยนมาจากเพลงทะแยหรือเพลงสำเนียงมอญได้ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทั้งทำนองเพลง บทร้อง หรือแม้แต่การดัดแปลง การคิดทำนองลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงภายหลังทำให้เกิดความแปลกใหม่ของชาวบ้าน ซึ่งเป็นสิทธิที่ชาวบ้าน

สามารถทำได้ ไม่ว่าจะเป็นกรณีของนายเหลื่อม นางเฉลียว ถือเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นพื้นบ้านที่ไม่มีลักษณะที่แน่นอนตายตัว

6.2.2.8 ความสัมพันธ์ระหว่างลีลาทำนองเพลง

จำนวนพยางค์ของรูปแบบเพลงประเภทเพลงร้องพื้นบ้าน ส่วนมากเป็นเพลงที่ใช้ปฏิภาณในการร้อง ดังนั้นผู้ร้องมักให้ความสำคัญกับเรื่องความเหมาะสมเจาะทันท่วงทำนองที่เกิดจากการสัมผัสคล้องจองกันของคำร้องมากกว่าจำนวนพยางค์ เพราะผู้ร้องคิดแต่ว่าต้องร้องได้ตอบให้ได้ ระยะเวลาในการที่จะคิดสร้างสรรค์คำมีจำกัด เพราะต่างฝ่ายก็อยากเอาชนะด้วยวาจาให้ได้ เรียกว่าเชือดเฉือนด้วยวาจา ชาวบ้านส่วนใหญ่ไม่พิถีพิถันความไพเราะสละสลวยของถ้อยคำ เพียงให้สื่อความหมายเข้าใจและถูกใจคนชมเป็นใช้ได้ จึงทำให้จำนวนวลีทำนองเพลงกับเนื้อร้องไม่แตกต่างกันมากนัก ทั้งนี้เพราะระบบของฉันทลักษณ์ในการร้องให้คล้องจองกันเป็นสิ่งบังคับอยู่แล้ว

ลักษณะการใช้ลีลาทำนองที่มีความสัมพันธ์กับทำนองเพลง เห็นได้ว่ารูปแบบที่ออกมาของแต่ละวรรคเพลงนั้น มีส่วนสัมพันธ์กับน้ำหนักของเสียงในการขับร้องช่วงปลายวรรค ซึ่งจะบาลงตามธรรมชาติ เป็นการบ่งบอกได้ว่าฉันทลักษณ์ในเพลงพื้นบ้านไทยเป็นตัวกำหนดการขึ้นและจบวรรคเพลง เพราะการร้องได้ตอบของแต่ละคนต้องมีเป็นไปในแบบเดียวกัน ขณะที่ถูกเล่นที่แสดงเกิดจากการสรรหาคำร้องที่มีการสัมผัสของทำนองที่รองรับกันได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ลักษณะฉันทลักษณ์หรือจำนวนคำร้องยังเป็นบ่อเกิดของท่อนวรรครับส่งของเพลง ทั้งนี้ยังเป็นจุดสำคัญคือช่วงเวลาการพักหายใจ เป็นตัวกำหนดความสั้นยาวของวรรคเพลงด้วย วรรคเพลงสั้นยาวมีผลต่อผู้ชมหรือคนฟังเนื่องมาจากความโดดเด่นของเนื้อร้อง เพราะท่วงทำนองมีจังหวะจะโคนที่บังคับอยู่แล้ว ดังนั้นการที่พ่อเพลงแม่เพลงจะดันโดยปฏิภาณหรือใช้ไหวพริบมาร้องรับแต่ละท่อนจึงต้องระมัดระวังเรื่องจำนวนพยางค์ให้ถูกต้องเหมาะสมเจาะกับท่วงทำนองเพลงหรือจังหวะปรบมือ ทั้งนี้พ่อเพลงแม่เพลงแต่งบทร้องตามความนิยมของสังคมซึ่งเนื้อหาของเพลงจะเกี่ยวข้องกันกับวลีที่ใช้เป็นสำคัญ ชาวบ้านและพ่อเพลงแม่เพลงต่างคุ้นเคยอยู่แล้ว ดังนั้นเมื่อเกิดการขาดหรือเกินของจำนวนวลีเป็นเครื่องบอกได้ว่าผู้ร้องนั้นร้องผิดแปลกไปจากระบบฉันทลักษณ์เพลงนั้น ๆ

6.3 ข้อเสนอแนะ

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

1. เก็บข้อมูลงานสนาม ทำให้ทราบถึงการรับอิทธิพลหรือตัวแปรหรือวิวัฒนาการของ
สิ่งนั้น ๆ แต่ข้อมูลต้องละเอียดและเป็นจริงที่สุด

2. ทำการวิเคราะห์วิจัย แล้งเผยแพร่โดยตรงตามหน้าที่ใช้สอยอย่างจริงจัง

3. ทำการรวบรวม

4. การเก็บข้อมูลที่ต้องทำซ้ำเสมอ ๆ เพื่อสังเกตการเปลี่ยนแปลง

แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมดังกล่าว เป็นแนวทางโดยทั่วไปในขอบข่ายของนักมานุษย
วิทยาวัฒนธรรม จากการศึกษาเพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน ทั้งประเด็นศึกษาสภาพปัจจุบันและศึกษาลักษณะเฉพาะ
ทางดนตรี ผู้วิจัยเห็นสมควรเสนอแนะประเด็นการศึกษาเพิ่มเติม เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาในวง
กว้างต่อไป ดังนี้

1. ศึกษารายละเอียดทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น

2. ศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงของเพลงพื้นบ้านต่อไป อย่างถูกต้องตามกระบวนการ

การศึกษาด้านมานุษยดนตรีวิทยา



บรรณานุกรม

(ภาษาไทย)

- กมล เกตุศิริ. (ม.ป.ป.). เสียงดนตรีในภาษาไทย. คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานเลขาธิการนายกรัฐมนตรี. ประกายพริก.
- กระแสร้ มลายาภรณ์ (2525). หลัก 10 ประการในการอ่านวรรณคดีวรรณคดีวิเคราะห์; หลักบางประการ (143). ใน วรรณกรรมวิเคราะห์. (2525). (พิมพ์ครั้งที่ 2). คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม: ทิพย์อักษร.
- กฤษณา แสงทอง. (2540). เพลงปฎิพากย์: วัฒนธรรมการดนตรี และภาพสะท้อนทางสังคมของชาวตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์. ปรินญาณิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ก.ศ.ร. กุหลาบ. (บรรณาธิการ). (2543). นิราศยี่สาร. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. คณะวิจัยเรื่องทัศนคติของสังคมต่อเพลงพื้นเมืองภาคกลางของประเทศไทย. (2524). การละเล่นพื้นเมืองของปทุมธานี. ใน การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ (พ.ศ. 2522-2524. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.
- จังหวัดปทุมธานี. (ผู้จัดทำ). (2525). สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จังหวัดปทุมธานี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่นกรมการปกครอง.
- จันทนา คชประเสริฐ. (2542). การสร้างชุดการสอนฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงพื้นเมืองภาคกลาง เรื่องเพลงเทพทอง สำหรับนักเรียนระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. ปรินญาณิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. (2537). แนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน. ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26. (87-88 ม.ค. 2538) มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- ถนอมศรี แสงทอง. (2540). การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ. ปรินญาณิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ธนาคารกรุงเทพจำกัด. (2529). การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์ รวมสูจิบัตรด้านการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

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

เทพ สุนทรสารทูล. (2535). เพลงขวณิราศสุนทรภู่. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ ราชวิทยาลัย

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

ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์. (2540). ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป. (เอกสารประกอบการเรียนราย วิชาประวัติศาสตร์ตะวันตก: (ม.ป.ท).

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

ปัทมา บุญอินทร์. (2537). การปรับตัวของเพลงพื้นบ้าน:กรณีศึกษาเพลงโคราช จังหวัด นครราชสีมา. วิทยานิพนธ์สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัย มหาบัณฑิต วิทยาลัย ธรรมศาสตร์.

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

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

โมรวุ่น, เอส. กาบารีโน. (2531). ประวัติดุริยางคศาสตร์ทางมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรมโดยสังเขป. (จุไรรัตน์ จันทน์ธำรง และยุพา คลังสุวรรณ, ผู้แปล). คณะสังคมวิทยาและมานุษย- วิทยา. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

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

วงเดือน สุขบาง. (2526). การศึกษาประเพณีการล่าอาชวาศและการดักบาตรพระร้อยในอำเภอ เมือง จังหวัดปทุมธานี. คณะมานุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์: วิทยาลัยครุฑปทุม.

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

วีระ บำรุงรักษ์. (2538). ความหมายต่างๆ ของวัฒนธรรม. ใน เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่อง การ วัฒนธรรมศึกษา กระบวนการบริหารและจัดการวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: ประชาชน.

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

วัฒน์ บุญจับ. (2532). จังหวะและทำนองในเพลงน้อยและลำตัด. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์ มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

วัฒน์ บุญจับ. (2532). จังหวะและทำนองในเพลงน้อยและลำตัด. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

สุมาลี นิมนานภาพ. (2535). ดนตรีวิจิตร. กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์.

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

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

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

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

อรวรรณ บรรจงศิลป์. (2540). การวิเคราะห์โครงสร้างของทำนองเพลงภาษาในดนตรีไทย.

รายงานการวิจัย ทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุমানราชชน, พระยา. (2533). ร้องรำทำเพลง ใน 100 ปี พระยาอนุমানราชชน เล่มที่ 1 รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง. กรุงเทพมหานคร: ศุภสกลาตพริ้ว.

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

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

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

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

_____. (2536). เพลงพื้นบ้านจากชายทองหล่อ. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์บิลดิ้ง. จัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นางทองหล่อ ทำเลทอง ศิลปินแห่งชาติ.

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

เอนก นาวิกมูลและคนอื่น ๆ. (2532). ควลงเพลงกลางทุ่งจากเพลงพื้นบ้านถึงเพลงลูกทุ่ง. กรุงเทพมหานคร: ไพลานศิลป์การพิมพ์.

ภาษาอังกฤษ

Banchongsilpa, Orawan. (1988). Variations in the singing of Phleeng Pe, A Thai classical Form.

Master's thesis, Faculty of the Graduate School: Philippines University.

Cadar, Usopay Hamdag. (1980). Context and style in the vocal music of the Muranao in

Mindanao, Philippines. (Ph.D. Dissertation, Doctor of Philosophy: Washington University.

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

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

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

บุคลากรกรม

ฉลอง จันทิมา. 14 สิงหาคม 2542. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

เจลิยว สุทรวาส. 4 มีนาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

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

หะม็อย ฤทธิมังก. 9,16 กรกฎาคม 2542. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

เชื้อ อมรเดช. 2543. สัมภาษณ์.

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

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

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

นาฏยา สุวรรณทรัพย์ 26 กรกฎาคม, 26 ตุลาคม 2542. ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรีวิทยาเขต 1. สัมภาษณ์.

บุญชู ทองประสงค์. 13 เมษายน 2543. มคณายกวัดเจดีย์ทอง จังหวัดปทุมธานี. สัมภาษณ์.

ประยุทธ์ พรณวรณ. 5 มีนาคม 2543. อดีตเลขาธิการศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานี สถาบันราชภัฏเพชรบุรี วิทยาเขต 1. สัมภาษณ์.

พวน โพธิ์. กรกฎาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

พธิ บำรุงสุข. เมษายน 2543. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

มาลัย พงษ์ประดิษฐ์. กรกฎาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

รำพึง แก้วแดง. 22 มีนาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

วันโชค พัทรมุกดากรณ์. มีนาคม 2543. แม่เพลง. สัมภาษณ์.

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

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

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

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

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

อานันท์ นาคคง. 13 ธันวาคม 2542. นักวิชาการดนตรี. สัมภาษณ์.

เอนก นาวิกมูล. 23 กรกฎาคม 2542. ผู้ศึกษาเพลงพื้นบ้าน. สัมภาษณ์.





เพลงโนเน

ขับร้องโดย นายเหลื่อม เกื้อโชติ

1-72

1.72

A

โน— เน เจ้า ช่าง นาด เออ รัก หญิง จะ ขอ หึง พาด พาด ไว้ ที่ ที่ ดัน มะ -

โน— เน เจ้า ช่าง นาด เออ รัก หญิง จะ ขอ หึง พาด พาด ไว้ ที่ ที่ ดัน มะ -

แวง ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หนอ จึง จะ ได้ ร่วม หอ กับ แม่ ไล่ เลื้อ แดง ชอด เจ้า

ไฟ ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หนอ จึง จะ ได้ ร่วม หอ ก็ ขอ อยู่ ชิด ใกล้ ชอด เจ้า

B

12

เออ เออะ เออ ชาช โน ชาช โน—เน เออ โนเน ละ ละ โน เน โน ช้า ไม่ รัก ไม่

เออ เออะ เออ ชาช โน ชาช โน—เน เออ โนเน ละ ละ โน เน โน ช้า ไม่ รัก ไม่

18

A

มา แม่ โน—เน เออ โน—เน เจ้า ช่าง นาด เออ รัก หญิง จะ ขอ หึง พาด พาด ไว้ ที่ ที่

มา แม่ โน—เน เออ โน—เน เจ้า ช่าง นาด เออ รัก หญิง จะ ขอ หึง พาด พาด ไว้ ที่ ที่

24

ดัน มะ - แวง ที่ จะ ทำ บุญ ไป ให้ เลื้อ จน ดาซ คง ไม่ ได้ หรอก ละ กะ แม่ ไล่ เลื้อ

ดัน มะ - ไฟ ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หนอ ก็ ไม่ ได้ ร่วม หอ และ ไม่ ได้ ชิด

B

29

แดง เอ้อ ชอด เจ้า เออ เออะ เออ ชาช โน ชาช โน—เน เออ โนเน ละ ละ โน เน โน

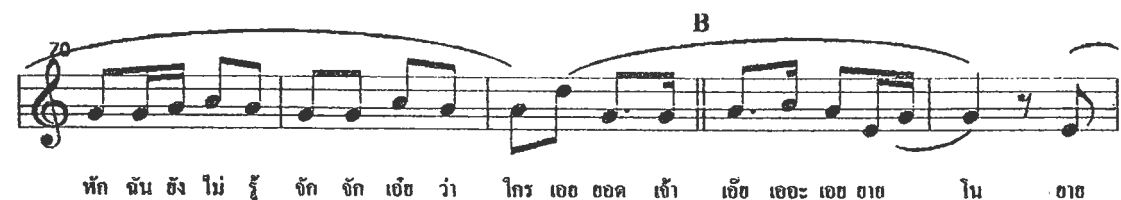
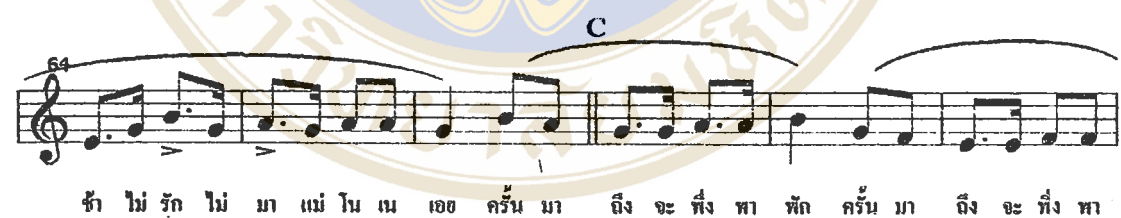
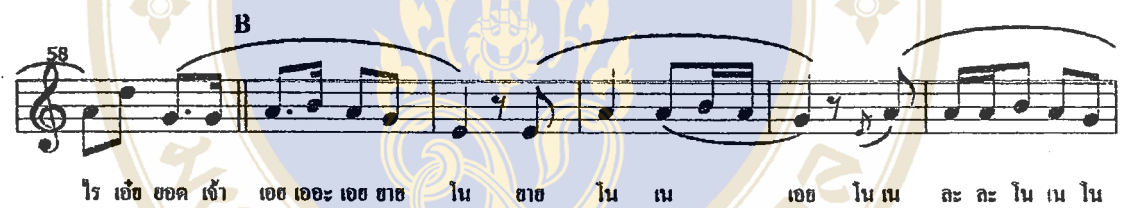
ใกล้ เอ้อ ชอด เจ้า เออ เออะ เออ ชาช โน ชาช โน—เน เออ โนเน ละ ละ โน เน โน

35

§ C

ช้า ช้า เจ้า โน—เน เออ ดาว ดาว บ้าน ที่ อย่ง กระ ตี ตก คลัก ดาว ดาว บ้าน

ช้า ช้า เจ้า โน—เน เออ



เพลงโนเน

♩-70

ขับร้องโดย นางพวน โพธิ์



โน เน เจ้า ช่าง นาค เออ รัก หญิง จะ ขอ พึง ทาด ทาด ไว้ ก็ ที่ ดัน มะ



พรวัว ที่ จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่งใด นอก ถึง จะ ได้ รวม หอ กับ คน ใส่ เสือ ขาว



เออ ชอด เจ้า เออ เออ เออ ชาน โน ชาน โน เน เออ โน เน เออ เออ โน



ช้า ไม่ รัก ไม่ มา แม่ โน เน เออ โน เน เจ้า ช่าง นาค เออ รัก หญิง จะ มา ขอ พึง



ทาด ทาด ไว้ ก็ ที่ ดัน มะ พรวัว ให้ ที่ ทำ บุญ ไป ให้ เสือ จน ดาซ ก็ คง ไม่



ได้ กับ คน ใส่ เสือ ขาว เออ ชอด เจ้า เออ เออ เออ ชาน โน ชาน โน เน



เออ โน เน เออ ลา โน ช้า ช้า ช้า พอ โน เน เออ

เพลงโนเน

♩-80

ขับร้องโดย นางรำพึง แก้วแดง



โน เน เจ้า ช่าง นาด เอ รัก หญิง จะ ขอ หึง พาด พาด ไร่ ก็ ที่ ดัน ล้า -



โธ ถึง จะ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หนอ มัน ที่ ไม่ ได้ ร่วม หอ กับ แม่ ไส เสื่อ



ลาช เอ๊ช ขอ เจ้า เอช เอ๊ช เอช โน ชาช โน เน เอช โน เน เอ๊ช ลา โน



ข้า ข้า ข้า ห่อ โน เน เอ๊ช โน เน เจ้า ช่าง นาด เอ รัก หญิง จะ ขอ หึง



พาด พาด ไร่ ก็ ที่ ดัน มะ - แว้ง ที่ จำ ทำ บุญ ไป ด้วย สิ่ง ไค หนอ ถึง จะ ได้ ร่วม

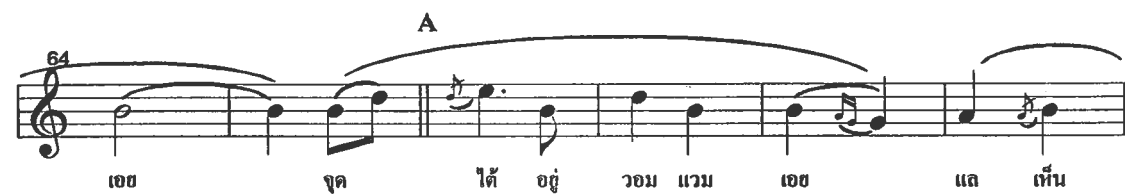
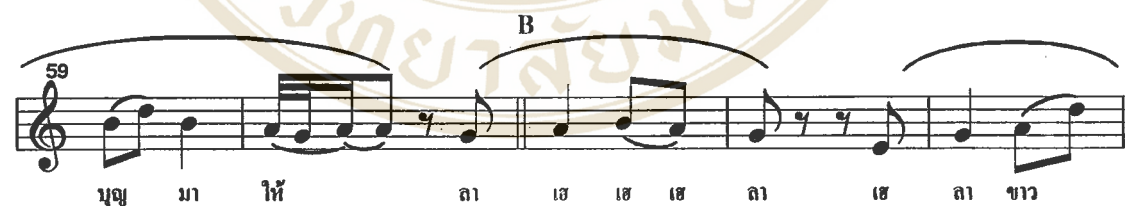
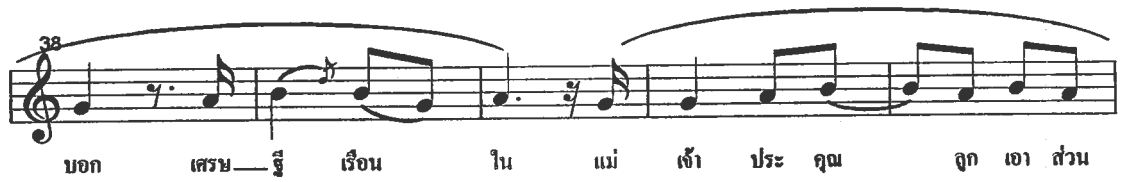


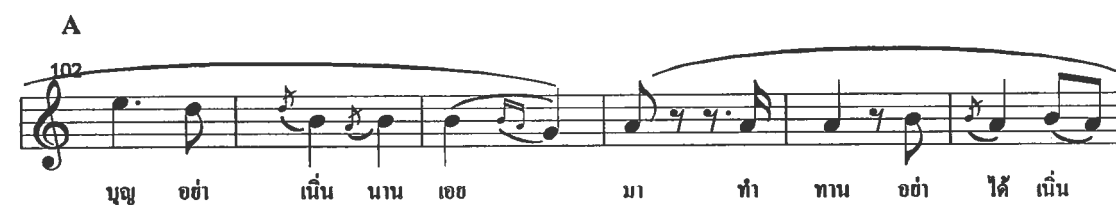
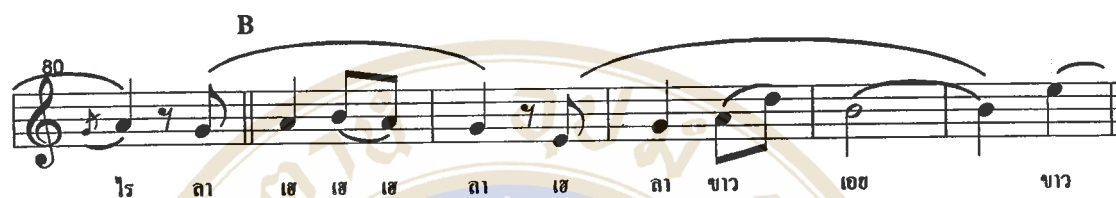
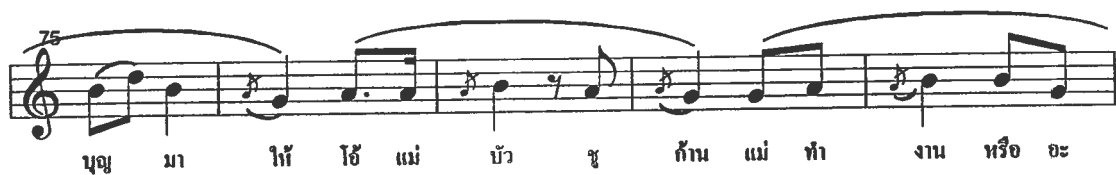
หอ กับแม่ ไส เสื่อ แดง โน เน เอ๊ช ลา โน ข้า ไม่ รัก ไม่ มา แม่ โน เน เอ๊ช

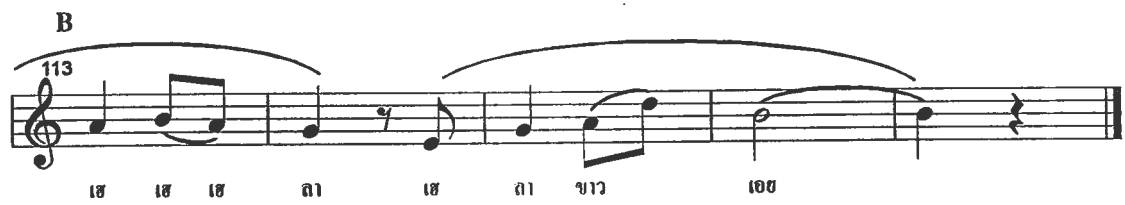
เพลงลำภาข้าวสาร

รับรองโดย นายหลือม เครือโชติ

1. *J=90*
 A
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 รอ ภา นา ภา จอด เอย ประ ทับ
 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24
 ท-อ-ค อยู่ ที่ หัว บัน ไค ไร่ แม่ เจ้า ประ คุม ลูกเอา ส่วน
 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
 บุญ มา ให้ ลา เย เย เย ลา เย ลา ขาว เอย
 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48
 A
 ขาว ขาว ราว ระ ลอก เอย มา หอม ดอก ดอก เจ้า
 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60
 เอย มะ ไฟ ไร่ แม่ เจ้า ประ คุม ลูก เอา ส่วน บุญ มา
 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72
 B
 ให้ ลา เย เย เย ลา เย ลา ขาว เอย
 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84
 A
 เสร — ฐ เรือน หลั่ง นอก เอย ชั่ว ร้อง







เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางหวาน โพธิ์

1-80

A

1 2 3 4 5 6 7 8

รอ รา นา วา จอด เอย ประ ทับ

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

ทอด ที่ หัว บัน ไค แม่ ขา แม่ อุณ จุก เอา ส่วน

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

B

บุญ มา ให้ ลา เซ เซ เซ ลา เซ ลา ขาว เอย

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

A

ถึง เรือน ห— ถึง ไห่ ถึง เรือน หลัง นอก ให้ แม่

23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

บอก กับ แม่ เรือน หลัง ใน แม่ ขา แม่ อุณ จุก เอา ส่วน

28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

B

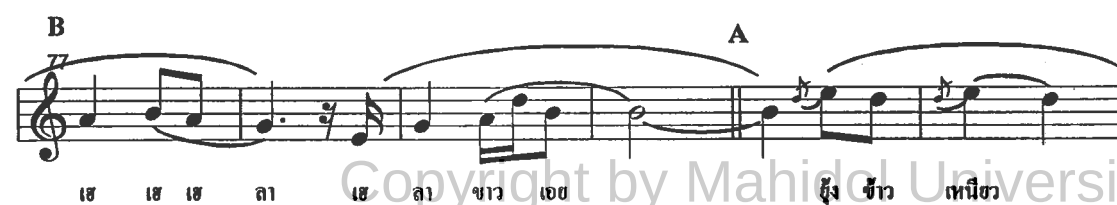
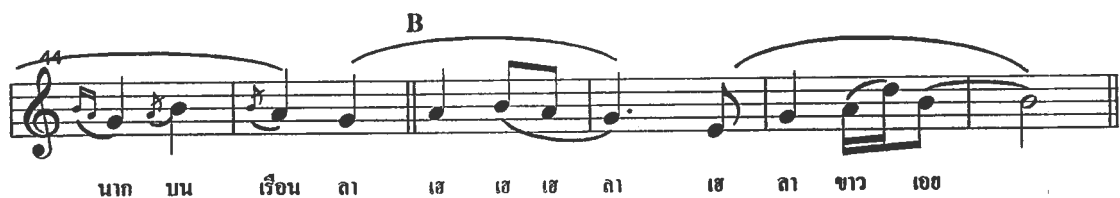
บุญ มา ให้ ลา เซ เซ เซ ลา เซ ลา ขาว เอย

34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

A

ขาว ขาว เพลา ลอก เอย มา หอม

Copyright by Mahachulalongkornrajavidyalaya University



88 ได้ แม่ ขา แม่ อุณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา ให้ ลา

93 เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เขย ส่วน ข้าว ของ แม่

99 มา แต่ เหนือ ให้ ทั้ง ส่วน เกือบ ของ แม่ นี่ มา ทาง

104 ได้ กะ ปิ ระ ของ ก็ มา จาก คลอง ม - หา ชัย

108 ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา ขาว เขย

B

A

เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางรำพึง แก้วแดง

♩-80

A

1 รอ รา นา วา จอด เขย ประ ทับ ทอด ที่ หน้า ที่ ตัก เอ๊ย ทาน แม่

B

7 มา เขย มา ทำ บุญ ด้วย กัน ลา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว

A

13 เขย ขาว ขาว เพ - ลา ดอก เขย มา หอม ดอก ดอก เอ๊ย จำ

B

21 ปา แม่ เรือน เครื่อง สัก แม่ นอน หลับ จะ แล้ว หรือ จำ ลา เฮ เฮ เฮ

A

27 ลา เฮ ลา สาว เขย มา ถึง ที่ บ้าน นี้ เขย ออ่า

34 ว่า จู้ จี้ หรือว่า กวน เอ๊ย ใจ แม่ ขา แม่ คุณ ทวก จัน เอา

B

40 บุญ มา ให้ ลา เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เขย

Copyright by Mahidol University

เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางมาลี พงษ์ประดิษฐ์

♩-85

A

1 รอ ลา นา วา งอด เอย ประ ทับ ทอด ที่ บ้าน เอ๋ย

B

6 ไค แม่ เจ้า ประ คุม ลูก เอย บุญ มา ให้ ลา เซ เซ ลา เซ ลา สาว เอย

A

11 ขอบ ท้า อยู่ ๆ ๆ เอย ขอ เชิญ แม่ ลูก มา ไว เอ๋ย ไว

B

17 แม่ เจ้า ประ คุม ลูก เอย บุญ มา ให้ ลา เซ เซ ลา เซ ลา สาว เอย

A

22 มา ถึง แม่ เรือน นอก เอย แม่ ชั่ว ร้อง บอก แม่ เรือน เอ๋ย ใน แม่

B

27 เจ้า ประ คุม ลูก เอย บุญ มา ให้ ลา เซ เซ ลา เซ ลา สาว เอย

เพลงลำภาข้าวสาร

♩-60

ขับร้องโดย นางฉลอง จันทิมา



เจ้า ขาว แม่ ลา ระ ลอก เอย มา หอม ดอก ดอก เอย จ้า ป่า ข้าง



ขึ้น แล้ว หนอ เรา มา ขอ ลำ ภา เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย มา



ถึง ที่ บ้าน นี้ เอย อย่า ได้ รอ รี จอด หัวบันได แม่ ขา แม่ คุณเอา ส่วนบุญ มา



ให้ เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย เทียบ ทำ นา วา จอด



เอย ประ หับ ทอด ที่ หัว บัน ไค โอ้แม่ เจ้า ประ คุณลูก เอาส่วน บุญ มา



ให้ มา ให้ เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย

30 A

เสรม — ฐึ เรือน หลั่ง นอก เอย ช่วย ร้อง บอก เสรม ฐึ เรือน

36

ใน แม่ ขา แม่ คุณ ลูก เอา ส่วนบุญ มา ให้ เฮ เฮ

B 41

ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย จด ได้

A 46

อยู่แวม แวม เอย แล เห็น แก้มอยู่ ไว เอ๊ย ไว โอ้ แม่ บัว ชูก้าน นิ่ง ทำ งาน

B 51

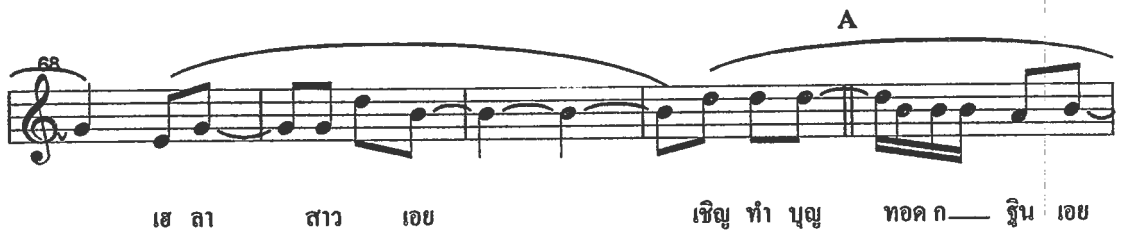
อะ ไร เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เอย

A 56

ทำ บุญ อย่างเนิ่น นาน เอย มา ทำ ทาน อย่าง เนิ่น

B 63

ข้า วิมาน ลอย เลื่อน จอด คอย อยู่ หน้า ทำ เฮ เฮ ลา เฮ



B



102 ลือ เลื่อง อยู่ใน เมือง น — ุญย์ เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา

A



107 สาว เออ ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เออ ลา ลูก



113 แก้ว จะ ให้ เอ๊ย พร ให้ แม่ อยู่ เป็น เป็น สุขอย่า ได้ มี ทุกข์ มี ร้อน

B



118 เฮ เฮ ลา เฮ เฮ ลา สาว เออ ทำ บุญ

A



124 กับ ลูก แล้ว เออ ลา ลูก แก้ว จะ ขอเอ๊ย ลา ขอ ฤ — ผล ผล บุญ

B

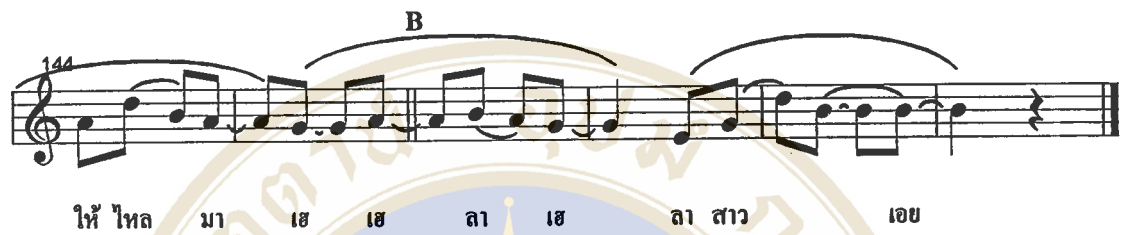


129 จิง นำ เกื้อ หุนน อยู่ ทุก เว ลา เฮ เฮ ลา เฮ

A



134 ลา สาว เออ ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เออ



เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางวันโชค พัทรมุขการณ

1 96 A

เจ้า ขาว แม่ ลา ระ ลอก เขย ลา หอม

6 ดอก ดอก เขย จ่า ป่า ข้าง ขึ้น แล้ว หนอ เรา มา

11 B

ขอ ดำ ภา เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เขย

A 17

มา ถึง ที่ บ้าน นี้ เขย อ้อ ได้ รอ รี จอด

23

หัว บัน ไค แม่ เจ้า ประ ฤณ ลูก เอา ส่วน บุญ มา

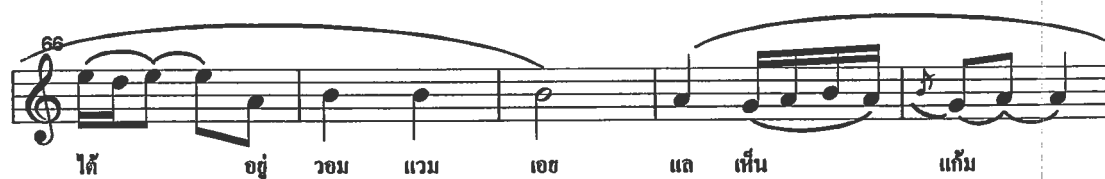
B 28 A

ให้ เฮ เฮ เฮ ลา เฮ ลา สาว เขย เทียบ

34

ท่า นา วา จอด เขย ประ ทับ ทอด ที่

Copyright by Mahidol University



76 B A

ไร เเซ เเซ เเซ ลา เเซ เเซ ลา สาว เเซ ทำ

82 บุษย์ อ๋า เน้น นาน เเซ มา ทำ ทาน อ๋า เน้น

88 ช้า วิ มาน เลื่อน ลอย มา จอด คอย อยู่ หน้า ทำ

93 B A

เเซ เเซ เเซ ลา เเซ ลา สาว เเซ เชิญ ทำ บุษย์ ทอด

99 ก— ฐิน เเซ ราช ได้ ทั้ง สิ้น ด— วาษ วัค

104 ไบส์ ขอ เชิญ ร่วม ทำ บุษย์ เด็ด แม่ คุณ สาว โสด

109 B A

เเซ เเซ เเซ ลา เเซ ลา สาว เเซ เชิญ ทำ บุษย์ ทอด

Copyright by Mahidol University

115



ลา ระ ลอก เอย ลา หอม ดอก ดอก เอ๋ย จง

กด ทำ บุญ กับ ฉัน จะ ขึ้น ๕ วรรค์ เบ๊อง บน เฮ เฮ เฮ

126

A



ดา เซ ลา สาว เอ มี จุก หญิง ให้

136

มุด ชื่น รือ ลือ เตื่อง ขู่ ใน เมือง ม นุช เเซ เเซ เเซ

142 **A**

ลา เซ ลา สาว เดช ทำ บุญ กับ จุก แล้ว

148



ເອ ຄາ ຄຸກ ແກ້ວ ຈະ ບອ ຄາ ບອ ຄຸ ສັດ ຜູ້

154 B
บุญ จง นำ เกื้อ หนุน อยู่ ทุก เว - ลา เซ เซ เซ ลา เซ ลา สาว

160 A
เออ ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เออ ลา ลูก

166
แก้ว จะ ขอ ลา ให้ ทรัพย์ สิ้น เนือง นอง ทั้ง เงิน

171 B
ทอง ให้ ไหล มา เซ เซ เซ ลา เซ ลา สาว เออ
rit.

เพลงลำภาข้าวสาร

ขับร้องโดย นางเจลิข สุทรวาส

♩-76

1 A

รอ ลา นา วา จอด เขย ประทับ ทอด อยู่ หัว บัน ไค รอ ลา นา วา จอด

7

เขย ประทับ ทอด ที่ หัว บัน ไค แม่ เจ้า ประ อุณ จุก เอา ส่วน

12 B

บุญ มา ให้ เอ๊ย โอ ละ หน้าช โอ ละ หน้าช หนอช เอ

19 A

เอเอ เอเอ เอเอ เอเอ เอเอ เอเอ เอเอ จุก ได้ แวม แวม แล เห็น

26

แก้ม แม่ เอ๊ย ไว ไว จุก ได้ แวม แวม แล เห็น แก้ม แม่ เอ๊ย ไว

31 B

ไว แม่ บัว ชู ก้าน ฉาม ว่า ทำ งาน อะ ไร เอ๊ย โอ ละ

37

หน้าช โอ ละ หน้าช หนอช เอ เอเอ เอเอ

Copyright by Mahidol University

37

หน่าส โอ ละ หน่าส หนอย เออ

43  A
เจช เจ๋อ เจ๊ช เจ๋อ เจ๋อ เจช เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม ดอก ดอก เข็ ลำ

49 

มา ล้ำ ภา ไม่ ไซ้ จะ มา รบ กวน เตี้ย โอ ละ หน่าช โอ ละ

60

หน่าซ หนอซ เจซ

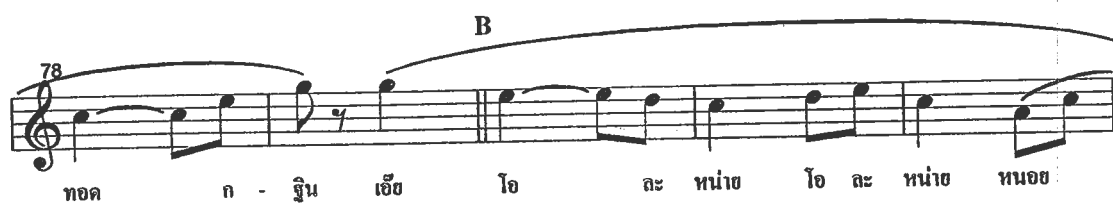
67 **A**

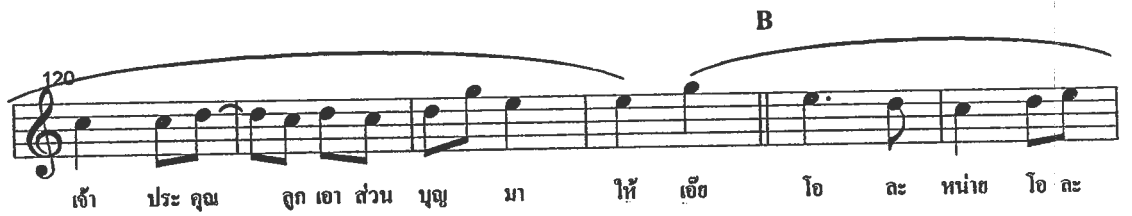
เอะ เจ้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก ลาหอม ดอก ดอก เข็ช ช่อน กลิ่น เจ้า ขาว แม่ ราว ระ

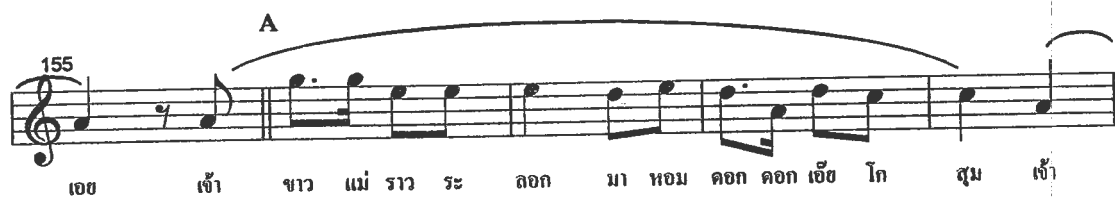
73



ลอก ลา หอม ดอก ดอก เข็ม ช่อน กลิ่น ข้าว สาร ของ แม่ บุญ รอด ลูก จะ ไป

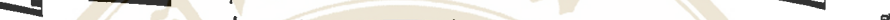






197 

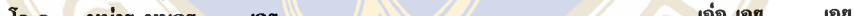
202



ดอก ดอก เข็ มะ เข็ ชื่น เข้า ขาว แม่ ราว ระ ลอก มา หอม ดอก ดอก เข็ มะ เข็

จันทน์ ร้อง เรือท่าไร สายใจ ก็ไม่ตื่น เขียว โอ ละ

213



หน่าซ โอ ละ หน่าซ หนอซ เจซ

220

A

เอ๋ เอ๋ เอ๋ เอ๋ ทำ บุญ กับ ลูก แล้ว เอ๋ ลา ลูก แล้ว จะ ขอ

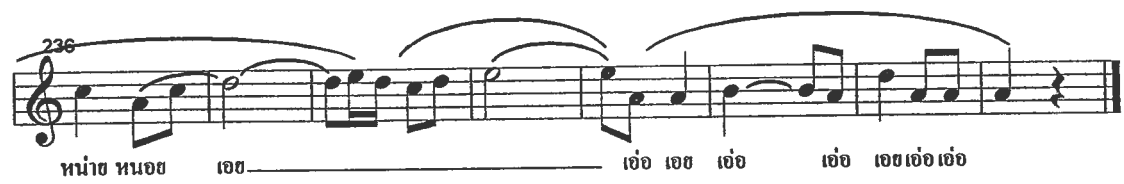
225



ลา ทำ บุญ กัน จุก แล้ว เอย ลา จุก แล้ว จะ ขอ ลา อยู่ ดี กัน ดี

231

ให้ เป็น เสรย งาม สนิ ตรา เข็ โอ ละ หน่าช โอ ละ



เพลงระบำพื้นบ้าน

♩-72

ขับร้องโดย นายเหลื่อม เครือโชติ



เอ๋ ระ เเท ระ บำ จัน รัก เจ้า ช่าง รำ เธ มา จาก บ้านหน ทาง ไกล



มา แต่ บ้าน หน ทาง ไกล เรา มา เดิน ค้าง กระ ไร รำ ชู รำ ให้ เขา



ดู สัก หน่อ ปะ ไร ระ บำ ไหน เธ เอ๋ เธ บ้าน ไกล



เขา ก็ รำ รำ สาว เธ เรา มา ตั้ง วง กัน ไว้



คอย ทำ ที่ มา ตั้ง วง เอา ไว้ คอย ทำ จะ ให้ วง ที่



ลา หรือ อย่าง กระ ไร ระ บำ ไหน เธ เอ๋ เธ บ้าน



ไกล เขา ก็ รำ รำ สาว เธ ได้ อิน ดำ เหนือ ให้ มา



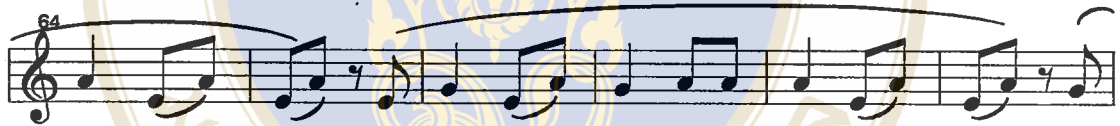
เรือก เพื่อ หา ได้ อิน ลำ เหนียก ให้ มา เรือก เพื่อ หา สาว



น้อช นี ช้ำ ช้ำ เอ้อ รำ ไร ระ บำ ไหน เออ เอ้อ เออ บ้าน



ไกล เขา ก็ รำ รำ สวช เออ ได้ อิน เสียง คน เข้า มา



ปน เสียง หมา ได้ อิน เสียง คน เข้า มา ปน เสียง หมา เดช



ไม่ รู้ ว่า เป็น เสียง ผู้ ไค ระ บำ ไหน เออ เอ้อ



เออ บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ สวช เออ ตัว ที่ นี



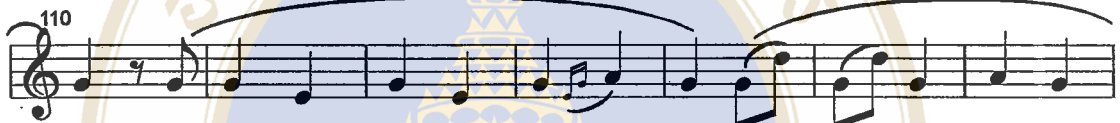
เอง ใจ เล่า เธอ จ้า ตัว ที่ นี เอง ใจ เล่า เธอ จ้า จะ มา



หา หา เอ้อสาใจ ระ บำ ไหน เออ เอ้อ เออ บ้าน ไกล เขา ก็



รำ รำ สาว เออ นาง จิ้ง จัก แจง แต่ง กา เอ้อ



สา นาง จิ้ง จัก แจง แต่ง กา เอ้อ สา หวี ผม ผัด หน้า ด้วย



ทัน ไค ระ บำ ไหน เออ เอ้อ เออ บ้าน ไกล เขา ก็



รำ รำ สาว เออ นาง จิ้ง กรีด กราย ชะ ม้าย หาง ตา นาง



จิ้ง กรีด กราย ชะ ม้าย หาง ตา ลง จาก เค หา ด้วย ทัน



ไค ระ บำ ไหน เออ เอ้อ เออ บ้าน ไกล เขา ก็



รำ รำ สวช เอช ชู ระ ที่ เ็น พัก บ้าน นื่อง ก่อน ชู ระ ที่



เ็น พัก บ้าน นื่อง ก่อน ชู ระ ที่ ร่อน ก็ ให้ เลอ ไป ระ บำ ไหน



เอช เอช เอช บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ สวช เอช ที่



มา ชู ระ ที่ ไร่ ที่ ตรง นี้ ที่ มา ชู ระ ที่ ไร่ ที่ ตรง



นี้ จะ ไป และ ไม่ มี ที่ เอช ตรง ไหน ระ บำ ไหน เอช เอช



เอช บ้าน ไกล เขา ก็ รำ รำ สวช เอช มา พิศ ดู



โฉม มา ชม ดู พักตร์ มา พิศ ดู โฉม มา ชม ดู พักตร์ ดู

195 B

น้อง เอ๊ย น้า รัก เสีย นี่ กระ ไร ระ บ้า ไหน เออ เอ่อ เออ บ้าน

202 A

ไกล เขา ก็ รำ รำ สวย เออ ดู สะ โทก ก็ ผาย หั่ว

209

โหล่ ก็ ผึ่ง ดู สะ โทก ก็ ผาย หั่ว โหล่ ก็ ผึ่ง ออก โต เลื้อ

216 B

ถึง พอ ไข่ เออ ได้ ระ บ้า ไหน เออ เอ่อ เออ บ้าน ไกล

223 A

เขา ก็ รำ รำ สวย เออ ไข่ มา ชก แขน หมาช

229

ว่า จะ ร่อน ไข่ มา ชก แขน หมาช ว่า จะ ร่อน แขน น้อง มัน

236 B

อ่อน ก็ นึก อา ระ บ้า ไหน เออ เอ่อ เออ บ้าน ไกล เขา ก็

Copyright by Mahidol University

244

A

ร่ำ ร่ำ สวาท เอย ดู แขน นื่อง อ่อน เหมือน ดัง ท่อน

250

อ้อ ดู แขน นื่อง อ่อน เหมือน ดัง ท่อน อ้อ ร่ำ ก็ ชด ก็

256

B

อ้อ เลิษ นี กระ ไร ระ บำ ไหน เอย เอ้อ เอย บ้าน

262

ไกล เขา ก็ ร่ำ ร่ำ สวาท เอย

เพลงระบำพื้นบ้าน

♩=70

ขับร้องโดยนางพวน โพธิ์สี



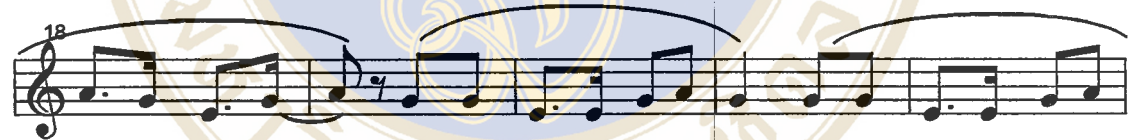
เอ๋อ ระ เเทย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ไกล



จะ รัก จะ เล่น ก็ ให้ เข้า มา คน สวย อย่า ช้ำ อยู่ รำ ไร ระ



บำ ไหน เอย เอย เอย ลำ ไย เจ้า ก็ สวย เอย ชะ เอ๋อ ระ เเทย ระ บำ



รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย ใน ยาม ดุจ หรือ ยาม สง กรานต์ ใน ยาม ดุจ หรือ ยาม สง



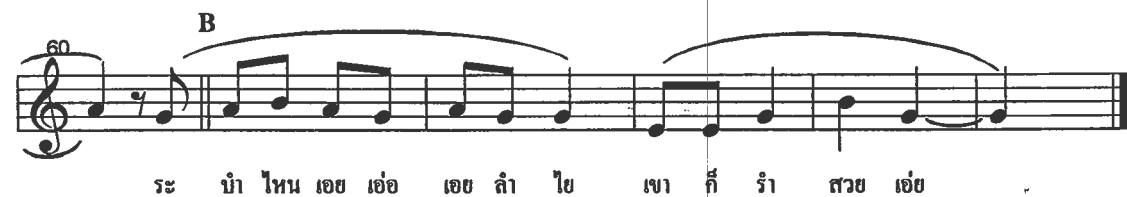
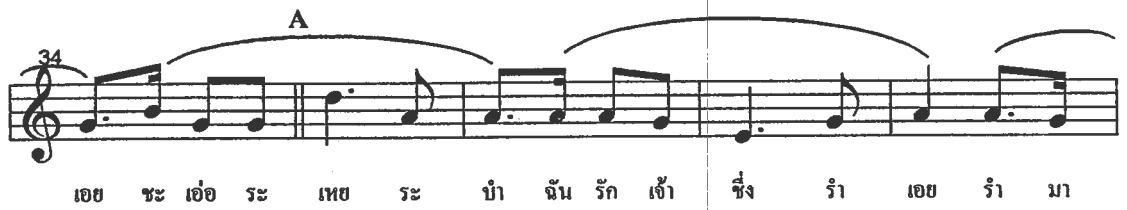
กรานต์ นื่อง ไม่ ถือ หรอก นะ พี่ ชาย ระ บำ ไหน เอย เอย เอย ลำ ไย



เจ้า ก็ รำ สวย เอย โอ ละ เเท้ ช้ำ เจ้า เอย สวย เอย แม่ นำ รัก



เอย ชะ เอ๋อ ระ เเทย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย รำ มา



เพลงระบำพื้นบ้าน

ขับร้องโดย นางรพีง แก้วแดง

$\text{♩} = 70$

A

1
เอ๋ ระ เเพ ระ บำ ชัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ไกล

7
จะ รัก ให้ เล่น ที่ มา แทน ให้ ล่วง ลัด ดัด แคน มา ก็ ไกล ระ

B

12
บำ ไหน เอย เอย เอย บ้าน ไกล โอ ละ เเห่ ชำ เจ้า เอย สวย เอย แม่ น้า รัก

A

18
เอย เอ๋ ระ เเพ ระ บำ ชัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย มา แต่ บ้าน ทาง ไกล

24
เสียด แรง ตั้ง วง ไว้ คอย ท่า จะ ให้ วง ที่ ลา ไป ท่า ไม่ ระ

B

29
บำ ไหน เอย เอย เอย บ้าน ไกล โอ ละ เเห่ ชำ เจ้า เอย สวย

34 A
 เอย แม่ น้า รัก เอย มา เติศนา แม่ มา อย่า ช้า รำ ไร เสีย
 40
 แรง ค้าง ไว้ คอย ทำ จะ ให้ วง ที่ ลา ไป ทำ ไม มัน เป็น ขาม ตรุษ ขาม
 45 B
 สง กรานต์ จะ มา ถือ กัน กัน ทำ ไม ระ บำ ไหน เอย เออ
 50
 เอย บ้าน ไกล โอ ละ เหน้ ช้า เข้า เอย สวย เอย แม่ น้า รัก เอย เออ ระ
 56 A
 เพย ระ บำ ฉัน รัก เข้า ชั่ง รำ เอย รำ มา แต่ บ้าน ไกล ค้าง แจ้ว แจ้ว แว่ว ท่า
 62
 เนียง ไม่ ไร ว่า เสีย ทาน ผู้ใด จะ ออก ไป ดู ให้
 67 B
 ไร เน้ สี ท่า ดอก แด่ นั้น เป็น ใคร ระ บำ ไหน เอย เออ เอย บ้าน ไกล

72 A

เขา ก็ รำ สวຍ ເຢ້າ ຣາ ມາ ຈັດ ແຈ້ງ ຕັກ ແຕ່ງ ກາ ຫາ ຫຼີ ເຜີ ຜັດ

77

หน้า ว่า จะ ไป ເອ ສີ ຫມ ພູ ມາ ພ້ອຍ ບ່າ ເອ ສີ ຈຳ ປ່າ ມາ ຕະ ໂປ

82 B

หยิบเอา หวี น้อย มา สร้อย เสข ສົມ ນ້ອ້ ກໍ ເລຍ ກະ ຈາຍ ຣະ ບ່າ ໂໜ ເຍ ເອ້

88 A

เอช บ้าน ไกล เขา ก็ รำ สวຍ ເຢ້າ ເອ້ ຣະ ເພຍ ຣະ ບ່າ ຈັນ ຣັກ ເຈ້

94

ซัง รำ ເຍ ຣ່າ ມາ ແຕ່ ບ້ານ ທ່າງ ໄກລ ແຕ່ງ ດັວ ເສຣັງ ໄມ່ ອຸ່ ສ້າ

99

รีบ เดิน ลง มา จาก บัน ไດ ມາ ພັກ ຫນຶ່ງ ດຶງ ປາກ ກອກ

103

สอด ตา แลไป ນອກ ຄອ ໄຜ ຍກ ນ້ອ ຈັນ ປ້ອ ຫນ້າ ວ່າ ເຫມ ເຫມ

Copyright by Mahidol University

108 **B**

มา มา กัน เมื่อ ไร ระ บำ ไหน เอย เออ เอย บ้าน ไกล เขา ก็ รำ

113 **A**

สว ย เอย มา ทุ ระ หรือ ว่า ปะ บัง ร้อน เ็น เป็น อย่าง ไร

118

ว่า จุก พี่ เสย หรือ ว่า เมีย พี่ เจ็บ เขา ให้ เก็บ ยา ไป ให้ หรือ

123 **B**

รว พี่ หายควาย พี่ พัด ถึง ได้ ลอด มา ลัก ถึง ก็ ไกล ระ บำ ไหน เอย เออ

129

เอย บ้าน ไกล โอ ละ เเห่ ช้ำ เจ้า เอย สว ย เอย แม่ น้า รัก เอย

เพลงระบำพื้นบ้าน

ขับร้องโดย นายสำเนียง ช่างค้อ

♩-60

A

เอ๋อ ระ เเทย ระ บำ จัน รัก เจ้า ชั่ง รำ เอย มา แต่ บ้าน ทาง ไกล

7

ขก มือ วัน ทา ต มา พี่ น้อง ขก มือ วัน ทา ต มา พี่ น้องวัน นี้ จะมา ร้อง

B

13

ลำ ไย ระ บำไหน เอย เอ๋อ เอย บ้าน ไกล หอม หวล อยู่ ใน ดง เอ๋อ อยู่

A

19

ใน ดง เอ๋อ พี่ น้อง ทั้ง หลาย หญิง ชาย ที่ มา ฟัง พี่ น้อง ทั้ง หลายหญิง ชาย ที่ มา ฟัง ถ้า

B

25

ผมเผลาพลาด พลัง ก็ ขอ อ ภัย ระ บำ ไหน เอยเอ๋อ เอย ลำ ไย หอม หวล อยู่ ใน

A

31

ดง เอ๋อ อยู่ ใน ดง เอ๋อ ถ้า เนียง ไม่ ไท เราะ เสา-นาะ รื่น หู ไปรดจจ เอื้อเอ็น

50
รา กัน มา นาน ปี ตั้ง แต่ สอง ที่ แด่ ห้า ที่ นาน หลาย ระ บำ ไหน เออ เอ่อ เออ ถ้า

56
ไย หอม หวล อยู่ ใน ดง เอ๋ย อยู่ ใน ดง เอ๋ย ที่ แด่ รัก มา อย่า พา รัก

63
กลับ ที่ แด่ รัก มา อย่า พา รัก กลับ เรา ไร จง รับ รัก ที่ สัก ราย ระ บำ ไหน

69
เออ เอ่อ เออ ถ้า ไย หอม หวล อยู่ ใน ดง เอ๋ย อยู่ ใน ดง เอ๋ย





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



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



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



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



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



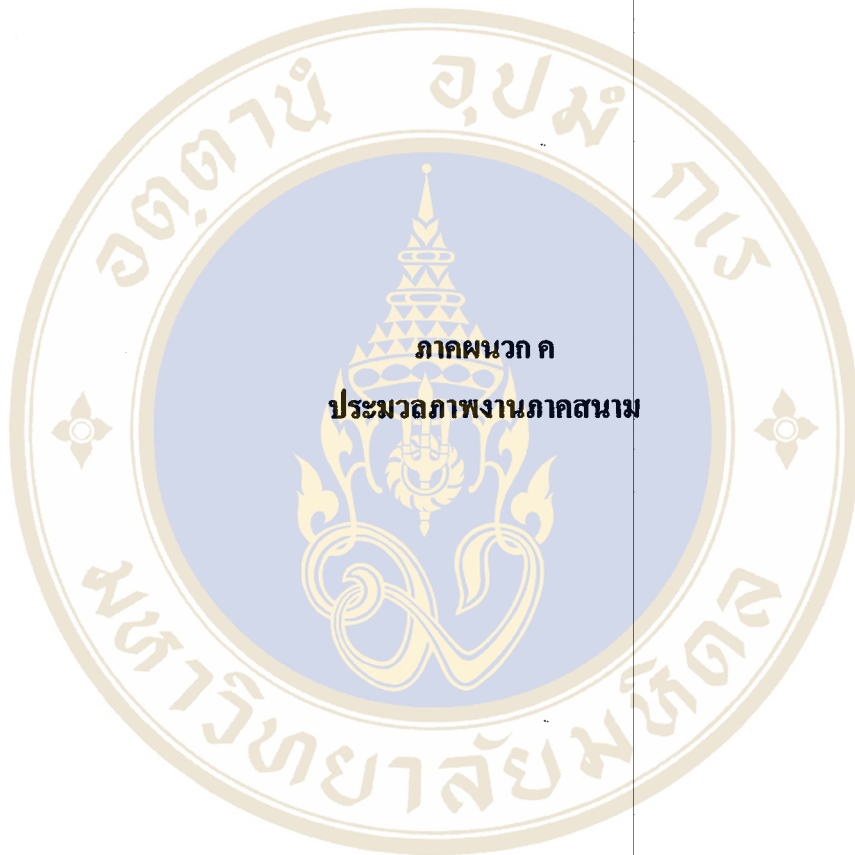
ชื่อ	นางวันโชค พัทรมุกดากรณ์
อายุ	59 ปี
วัน เดือน ปีเกิด	24 พฤษภาคม พ.ศ.2485
ภูมิลำเนาเดิม	จังหวัดปทุมธานี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 24/4 ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี
วุฒิการศึกษา	วิทยาลัยครูเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ คบ.รุ่นที่ 1
อาชีพ	รับราชการครู
จำนวนพี่น้อง	ทั้งหมดเป็นหญิง 4 คน เป็นคนที่ 4
ชื่อสามี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



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



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





“ขนย้ายพระพุทธรูปประจำวัด”

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



เรือพระพุทธรูป นำขบวน

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



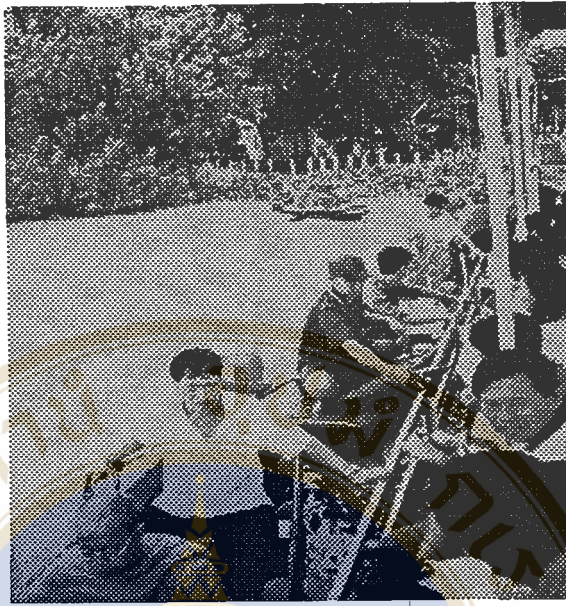
“ขบวนเรือพระสงฆ์ ก่อนเริ่มบิณฑบาต”

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



“ขบวนเรือพระสงฆ์ ทอยบิณฑบาต”

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



“บรรยายการตักบาตรพระร้อย”

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



“บรรยายการตักบาตรพระร้อย”

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



“พิธีเปิดงานอนุรักษ์มรดกไทย และส่งเสริมอาหารพื้นบ้าน”

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



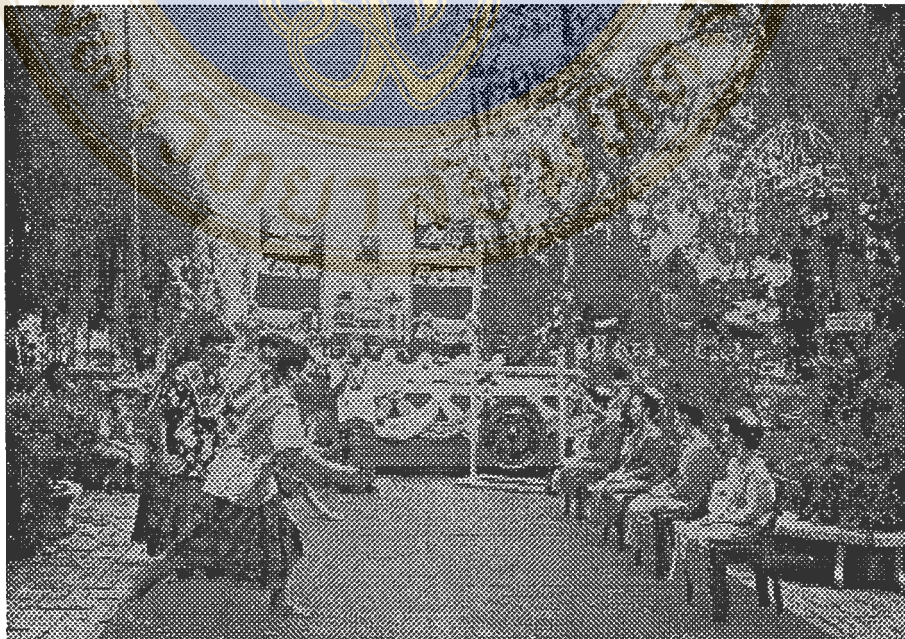
การแสดงชุด “ระบำปทุมบันเทือง” โดยชมรมนาฏศิลป์พื้นบ้าน

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



การสาธิตการเล่น “รูกิงหาง”

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



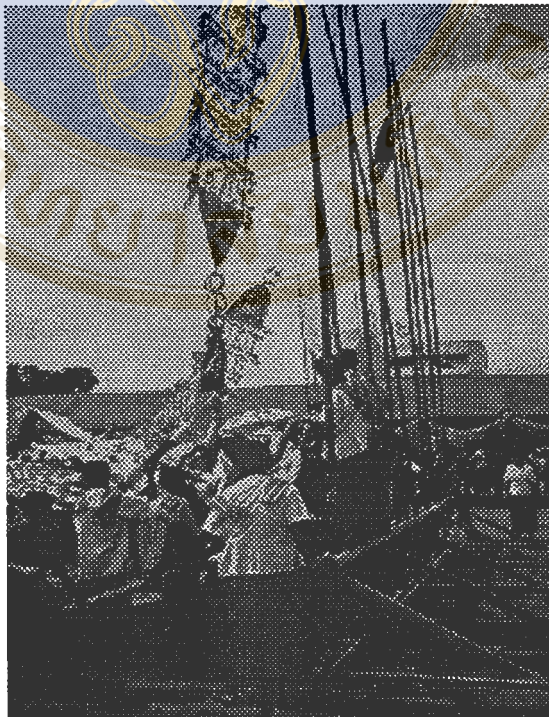
การสาธิต “การเล่นสะบ้า”

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



“ขบวนแห่ทางหงส์ ธงตะขาบ”

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



“เจริญทางหงส์ ธงตะขาบธงคู่ยอดเสา”

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



“บรรยากาศการเล่นสาดน้ำช่วงกลางวัน”

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



“บรรยากาศการละเล่นส้อมอูช่วงหัวค่ำ”

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

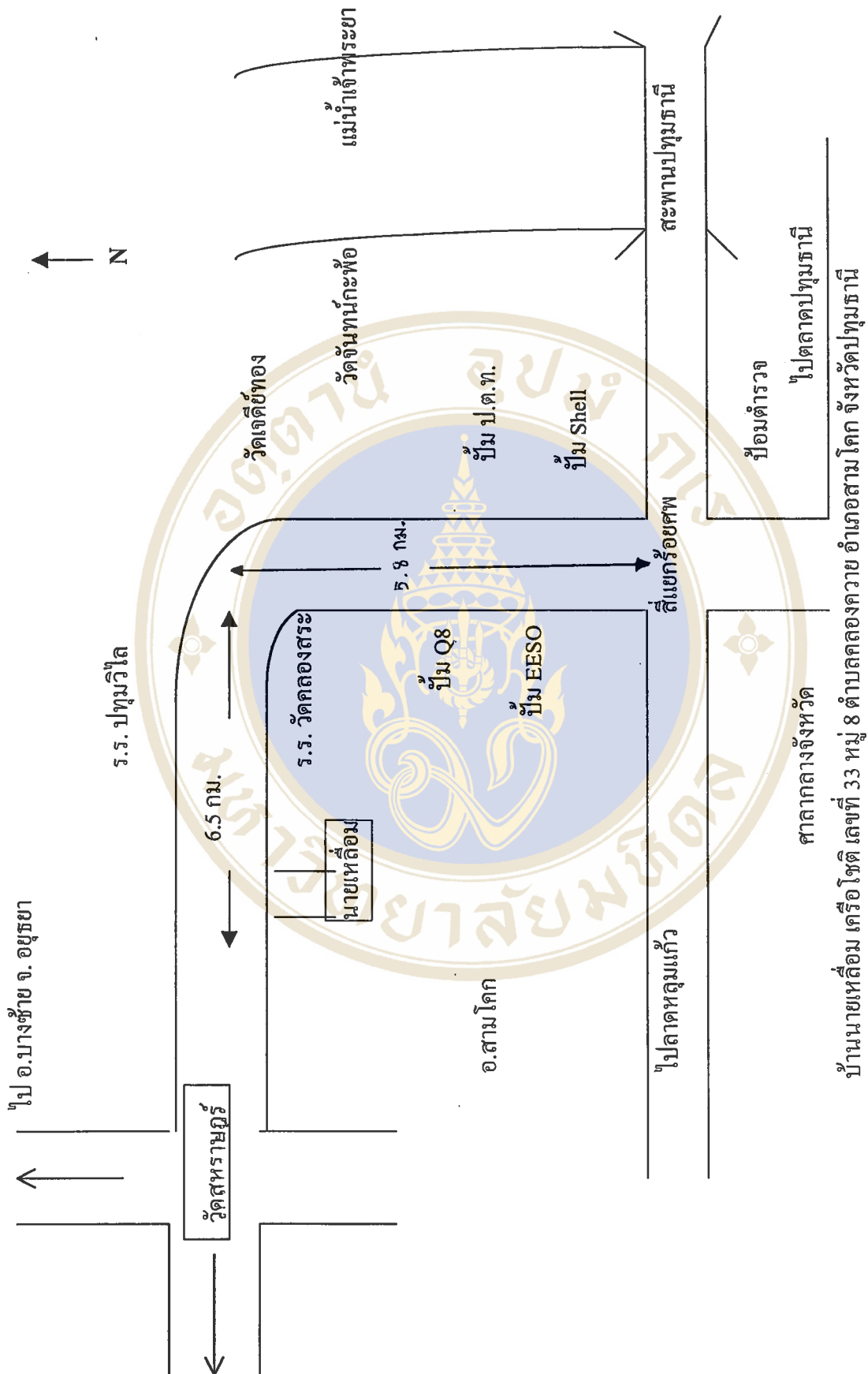


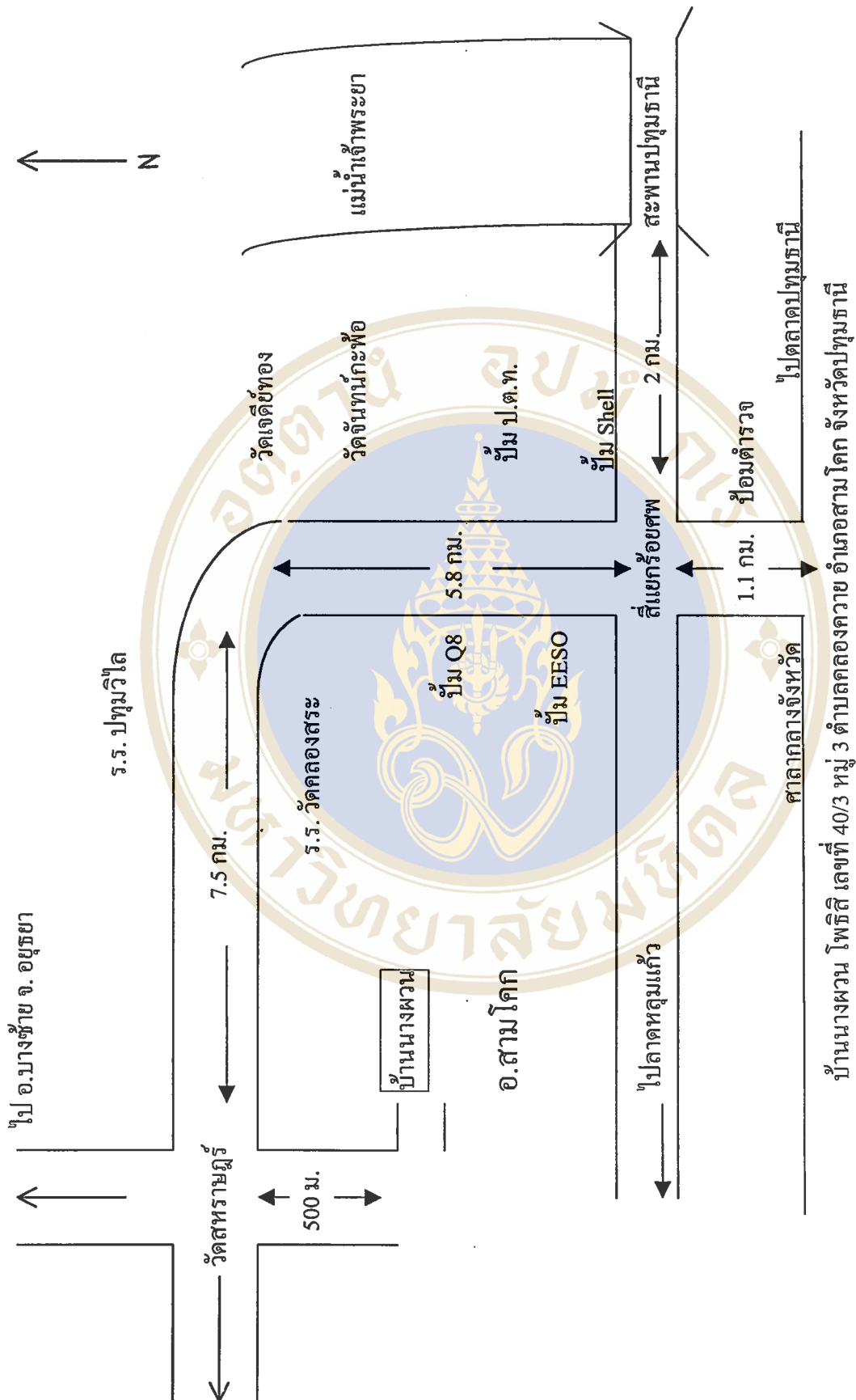
“บรรยาการขณะฝึกซ้อมก่อนบันทึกเสียง”
บ้านนายเหลื่อม เครือโชติ (บันทึกเมื่อ 14 ก.ค. 2542)



“บรรยาการขณะฝึกซ้อมก่อนบันทึกเสียง”
ชุมชนคลองพิรุณ (บันทึกเมื่อ พ.ย. 2542)

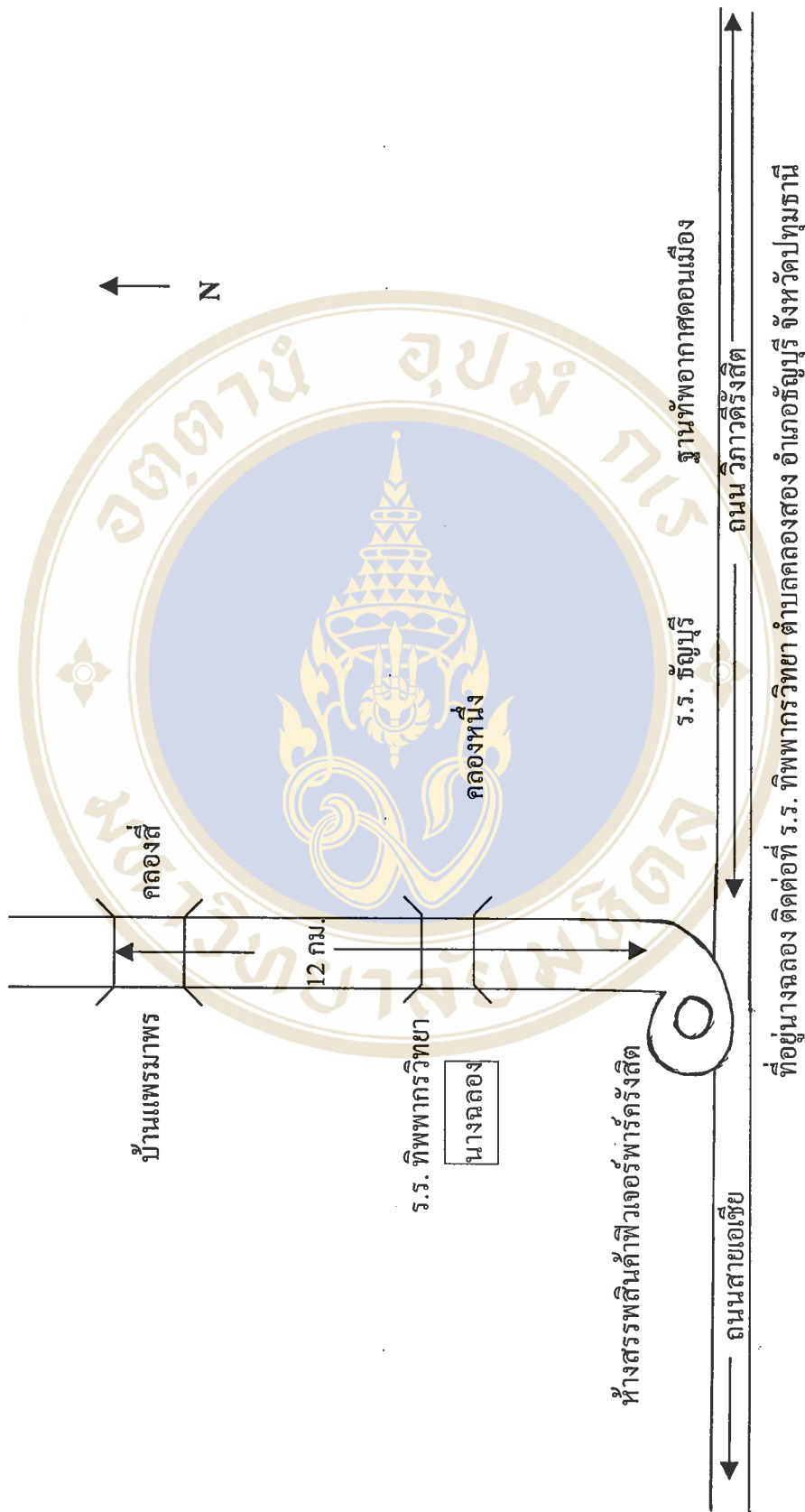




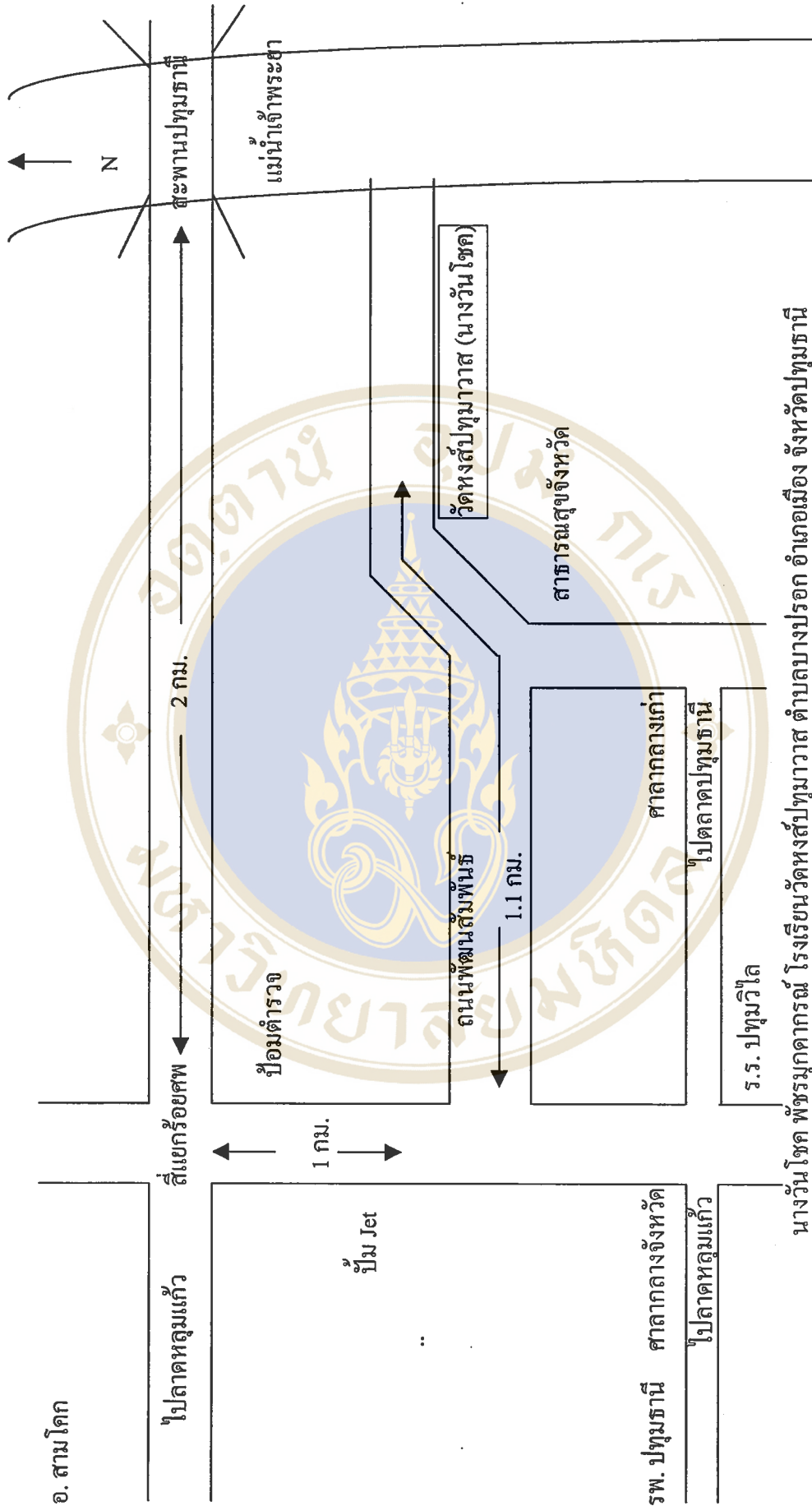


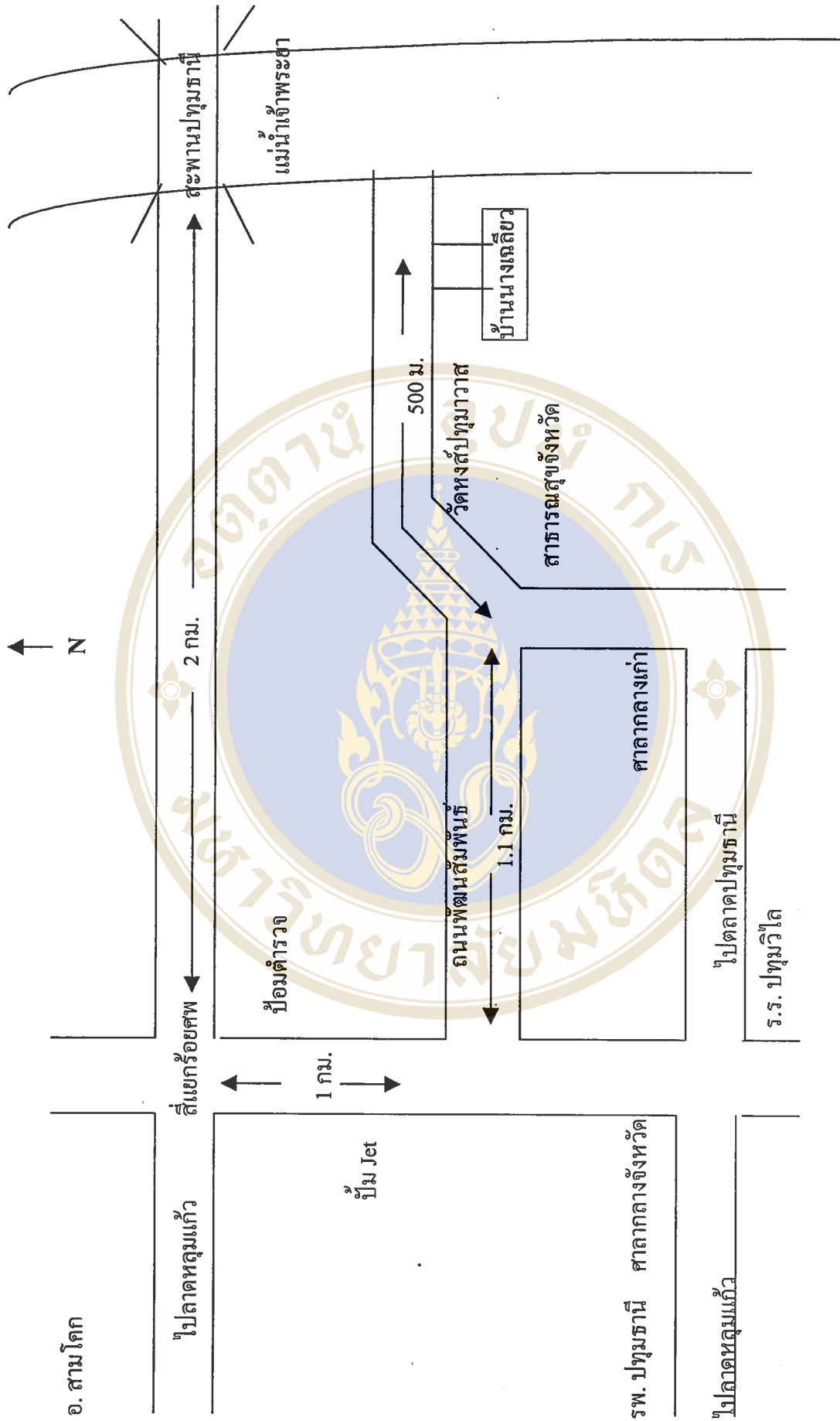






ที่อยู่นางฉลอง ติดอยู่ที่ ร.ร. ทิพพากรวิทยา ตำบลคลองสอง อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี





บ้านนางเลี้ยว เลขที่ 12/1 ถนนกนาวัฒนะ ตำบลบางปรอก อำเภอเมือง จังหวัดปทุมธานี



ประวัติผู้วิจัย

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



Executive Summary

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

Introduction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Objective

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

Methods of research

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

The research studied is divided into 2 main points:

1. To study Pleng Noh-ney, Pleng-Lum-pa-kaew-sahn and Pleng-Ra-bum-peun-bahn at the present it is further subdivided into
 - 1) Historical events
 - 2) Important factors and characteristics of the play
 - 3) Roles and relationship to society
 - 4) Songs reflexions to the society and culture
 - 5) Directions of changing developments
2. To study special characteritics of pleng neh-ney. pleng-lum-pa-kaeus-sahn and plerg-ra-bum-peun-bahn it is further subdivided into
 - 1) Formal Structure
 - 2) Structural Pitch
 - 3) Scale
 - 4) Melodic Shape and Melodic Direction
 - 5) Rhythmic Pattern

- 6) Range
- 7) Text Setting
- 8) Relationship between Text and Melodic Phrase

Scopes

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

- 1) Mr. Liam kerurchot
- 2) Mrs. Pawon posithi
- 3) Mrs. Rampang kaewdaeng
- 4) Mrs. Malai Pongpradit.
- 5) Mrs. Chalong Chantima
- 6) Mrs. Wanchoke Pheacharamukdakorn
- 7). Mrs. Chalew Sutawat
- 8) Mr. Samneng Changtao

Results

The results could be:

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

1) Pleng Noy-Ney

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

2) Pleng-Lum-pa-keaw-sahn

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

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

3) Pleng-Ra-bum-peun-bahn

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

2. Specific Characteristics

1) Pleng Noy-Ney

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

2) Pleng Lum-pa-kaew-sahn

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

3) Pleng Ra-bum-peun-bahn

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

Discussion

The research could be concluded:

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

1) Historical background.

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

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

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

- (1) Songs that reflects the activities of the people like pleng-keus-kao, pleng-ten-kam-ram-kiew, pleng-song-fang, pleng-klom-clek, pleng ram-pakao-sarn and pleng-pee,kaow
- (2) Songs that is the starting of the lyrics like pleng-noy-neh, pleng-ra-bam-puen-bahn
- (3) Pleng that has the name of the place or play like pleng-riau, pleng korat.
- (4) Pleng that comes from the rhythmic like pleng-ra-bum-ban-na, pleng-ra-bum-bahn-rai.

2) Important factors and characteristics in the play

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

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

(1) Economic problem

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

(2) Social problems that:

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

(2) Education sestem

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

(3) Technological advancement

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

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

(4) Telecommunication for entertainment

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

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

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

3. Role and relationships to the social system

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

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

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

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

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

4. Image reflects in society and culture from the lyrics

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

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

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

2) Reflects the society.

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

5. The expected of changes and development.

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

Also working with the local is quite difficult due to changes in career. When local sees that they don't gain anything, they tend not to pay important to it. For young children, there was a spread of the local songs in the form of study program. But only few students participate. After the program, there was no continuity. There was no basis laid as the foundation of knowledge. So the people ignored the value of local songs. Also young people are interested in modern songs more. These are the reasons why few people in Pathum Thani paid interest to the local songs. The songs did not have the role in the way of life of the people at all like in the past.

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

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

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

1) Formal structure

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

2) Structural pitch

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

3) Scale

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

4) Melodic Shape and Melodic Direction

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

5) Rhythmic Pattern

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

6) Range

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

7) Text Setting

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

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

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

8) Relationship between Text and Melodic Phrase

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

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

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

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

Reccomendation

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

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

2) Research analysis must be cleared and straight forward

3) Data collection

4) Collect data regularly to notice the changes.

Direction of cultural studied is the general within the framework of ethnomusicology.

It is suggests scope that

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

2) To studied the process of the changes of local songs in accordance to

ethnomusicology.

