อัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

THE IDENTITY OF MUSIC IN LAMTAT FOLKSONG BY SRINUAL KHAM-ARD, NATIONAL ARTIST

ฑีฆภัส สนธินุช

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2565

อัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

ฑีฆภัส สนธินุช

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

THE IDENTITY OF MUSIC IN LAMTAT FOLKSONG BY SRINUAL KHAM-ARD, NATIONAL ARTIST

TEEKAPAT SONTINUCH

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF ARTS

(M.A. (Thai and Asian Music))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2022

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

อัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

ของ

ฑีฆภัส สนธินุช

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

ชื่อเรื่อง	อัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ
ผู้วิจัย	ฑีฆภัส สนธินุช
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2565
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

งานวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบและอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจศิลปินแห่งชาติ ผลการศึกษาพบว่าแม่ศรีนวล ขำอาจ เริ่มฝึกหัดขับร้องและแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดเมื่อปี พ.ศ.2505 หลักจากได้รับการถ่ายทอดจาก นายเต๊ะ นิมา บิดาของนายหวังดี นิมาหรือครูหวังเต๊ะ ต่อมาจึงศึกษาเพิ่มเติมจากครูหวังเต๊ะ ศิลปินแห่งชาติ การขับร้องของแม่ศรีนวล ขำอาจ เป็นการขับร้องที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเรื่องน้ำเสียงที่มีความกังวานสดใส มีการใช้เทคนิคครั่นเสียงหรือลูกคอที่เหมาะสมสอดรับกับจังหวะดนตรีเป็นอย่างดีตลอดจนการแต่งกาย และการใช้ภาษาสุภาพที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะลำตัดที่ได้รับการปลูกฝังจากครูหวังเต๊ะ ทำนองเพลงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ที่นับเป็นเอกลักษณ์สำคัญจำนวน 7 ทำนอง ได้รับถ่ายทอดจากครูเต๊ะ นิมา คือ (1)ทำนองกลาง เมื่อปี พ.ศ.2505 ได้รับถ่ายทอดจากครูหวังดี นิมา คือ (2)ทำนองเพราะ เมื่อปี พ.ศ.2507 (3)ทำนองกระพือ เมื่อปีพ.ศ.2509 (4)ทำนองโศก เมื่อปี พ.ศ.2516 (5)ทำนองมอญ (6)ทำนองลาว เมื่อปี พ.ศ.2518 และ(7)ทำนองแขก เมื่อปี พ.ศ.2519 ตามลำดับ แม่ศรีนวล ขำอาจ ใช้ความรู้ความสามารถทางการขับร้องลำตัดเพื่อรับใช้สังคมในด้านความบันเทิง ด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประเภทเพลงพื้นบ้านภาคกลางผ่านการแสดง และการถ่ายทอดให้กับเยาวชน ตั้งแต่ปี พ.ศ.2518 จนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ : อัตลักษณ์ทางดนตรี, ลำตัด

Title	THE IDENTITY OF MUSIC IN LAMTAT FOLKSONG BY SRINUAL KHAM-ARD, NATIONAL ARTIST
Author	TEEKAPAT SONTINUCH
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2022
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Surasak Jamnongsarn

This research concerns the identity of music in Lamtat folk songs by Mistress Srinual Kham-ard, a national artist, which aimed to analyze the elements and musical identities in the singing of Lamtad folk songs by Mistress Srinual Kham-ard. According to the results of the study, Mistress Srinual Kham-Ard began practicing and performing Lamtad folk songs singing in 1962, after learning from Master Te Nima, the father of Master Wangdi Nima, or Wang Te, the national artist with whom she later studied. The singing of Mistress Srinual Kham-Ard is characterized by its bright and resonant tone, and the use of an appropriate tremolo that corresponds well to the rhythm of the music, as well as the dress and use of polite language that are distinctive to the Lamtat group, which was a campaign by Master Wang Te. Mistress Srinual Kham-Ard inherited seven distinct melodies from Master Te Nima: (1) Thamnong Klang (Klang melody) in 1962, which Master Wang Te inherited; (2) Thamnong Pro (Pro melody) in 1964; (3) Thamnong Krapue (Krapue melody)in 1966; (4) Thamnong Sok (Sok melody) in 1973; (5) Thamnong Mon (Mon melody) in 1975; (6) Thamnong Lao or Lao melody in 1975; and (7) Thamnong Khaek (Kheak melody) in 1976. Since 1975, Mistress Srinual Kham-Ard has utilized her singing abilities to serve society by providing entertainment, preserving the arts and culture of central folk melodies through Lamtat performances, and imparting knowledge to the youth.

Keyword : Musical identity, Lamtat

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สำหรับเงินสนับสนุนเพื่อพัฒนาอาจารย์และบุคลากรสำหรับจัดทำปริญญานิพนธ์ อันเป็นประโยชน์และเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยให้กำวิจัยในครั้งนี้ประสบความสำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณความเมตตาจากคณาจารย์สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒที่เมตตาสั่งสอนตลอดจนให้คำแนะนำแนวทางในการดำเนินวิจัยในระดับมหาบัณฑิตนี้ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วุสิทธิแพทย์ รองศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร ผู้ช่วยศาสตราจารย์เทพิกา รอดสการ อาจารย์ ดร.พงศพิชญ์ แก้วกุลธร และบุคคลที่สำคัญในการดำเนินงานวิจัยให้เป็นไปด้วยความเรียบร้อยและมีประสิทธิภาพ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณพระคุณของบิดา มารดา พี่ชาย พี่สาว น้องสาว เครือญาติ คุณครูปิยนาฏ แสงฉาย คุณครูวิษณุ ธิรามนต์ และคณาจารย์ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ซึ่งเป็นผู้ที่สนับสนุนและส่งเสริมทางด้านการศึกษาตลอดจนให้กำลังใจ ให้คำปรึกษาที่ดี และอยู่เคียงข้างผู้วิจัยเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณบุคคลข้อมูล ได้แก่ แม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ นางสาวนิรามัย นิมา คุณครูพัชรี วิมลศิลปิน ที่อธิบายให้ความรู้ ทักษะ ทางด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้และศึกษา ตั้งแต่เริ่มแรกและระหว่างลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม อีกทั้งยังต้อนรับด้วยไมตรีจิตประดุจลูกหลาน

ขอขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นปริญญาโท รหัส 63 ที่คอยเป็นกำลังใจให้กันตลอดมา

ฑีฆภัส สนธินุช

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญรูปภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

ขอบเขตของการวิจัย 4

กรอบแนวคิด 4

นิยามศัพท์เฉพาะ 5

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 6

2.1 แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์ 6

2.1.1 นิยามและความหมายของอัตลักษณ์ 6

2.1.2 อัตลักษณ์ส่วนบุคคล 8

2.2 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบดนตรี 12

2.2.1 องค์ประกอบดนตรี 12

2.2.2 อารมณ์เพลง 18

2.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย 21

2.4 เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 31

2.4.1 งานวิจัยด้านอัตลักษณ์ 31

2.4.2 งานวิจัยด้านเพลงพื้นบ้าน..... 32
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 33
ขั้นรวบรวมข้อมูล..... 33
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 34
การศึกษาและการจัดทำข้อมูล..... 34
การวิเคราะห์ข้อมูล 35
การนำเสนอผลการวิจัย..... 36
บทที่ 4 ผลการดำเนินงานวิจัย..... 37
4.1 เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ..... 37
1) ประวัติแม่ศรีนวล ขำอาจ 37
1.1) ช่วงเวลาที่1 ระหว่างอายุ 15 – 35 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2505-2525 39
1.2) ช่วงเวลาที่ 2 ระหว่างอายุ 36 – 50 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2526 – 2540 40
1.3) ช่วงเวลาที่ 3 ระหว่างอายุ 51 – 76 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2541 – 2566 (ปัจจุบัน)..... 41
2) วิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ 44
2.1) ทำนองกลาง..... 44
2.2) ทำนองเพราะ 50
2.3) ทำนองโศก..... 56
2.4) ทำนองกระพือ 63
2.5) ทำนองมอญ..... 69
2.6) ทำนองลาว..... 74
2.7) ทำนองแขก 82

4.2 เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ 93
1) อัตลักษณ์บุคคล และบริบททางสังคมของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ 93
1.1) รางวัลเกียรติคุณและผลงาน 93
1.2) การรับใช้สังคม 96
2) อัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ 98
2.1) เทคนิควิธีการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด 98
2.2) เครื่องดนตรี 100
2.3) เครื่องแต่งกาย 102
2.4) รูปแบบการแสดง 103
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 105
5.1 สรุปผลการวิจัย 105
5.2 อภิปรายผล 108
5.3 ข้อเสนอแนะ 109
บรรณานุกรม 110
ภาคผนวก 112
ประวัติผู้เขียน 117

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 นางศรีนวล ขำอาจ หรือแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ 38

ภาพประกอบ 2 แผนผังช่วงเวลาประวัติแม่ศรีนวล ขำอาจ อดีต – ปัจจุบันที่สำคัญ 43

ภาพประกอบ 3 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองกลาง..... 49

ภาพประกอบ 4 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองเพราะ..... 55

ภาพประกอบ 5 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองโศก..... 62

ภาพประกอบ 6 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองกระพือ 68

ภาพประกอบ 7 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองมอญ..... 74

ภาพประกอบ 8 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองลาว..... 80

ภาพประกอบ 9 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองแขก 87

ภาพประกอบ 10 แผนผังเปรียบเทียบช่วงเวลาและองค์ประกอบทางดนตรีในทำนอง เพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ..... 88

ภาพประกอบ 11 แผนผังเป็นอัตลักษณ์ช่วงเวลาที่ได้รับการถ่ายทอดทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัด 89

ภาพประกอบ 12 วรรณกรรมที่ปรากฏทั้ง 7 ทำนอง..... 91

ภาพประกอบ 13 รางวัลเกียรติคุณของแม่ศรีนวล ขำอาจ 93

ภาพประกอบ 14 ผลงานของแม่ศรีนวล ขำอาจ 95

ภาพประกอบ 15 เป็นอาจารย์พิเศษ ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี..... 96

ภาพประกอบ 16 แหล่งการเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง พ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล 97

ภาพประกอบ 17 การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านลำตัดผ่าน Facebook LIVE โดยคณะลำตัดหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล และสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครปฐม..... 97

ภาพประกอบ 18 รำมะนา 101

ภาพประกอบ 19 ฉิ่ง และกรับ 101
ภาพประกอบ 20 การแต่งกายเพื่อแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ 102
ภาพประกอบ 21 ผังรูปแบบเวทีและตำแหน่งของผู้แสดง 103
ภาพประกอบ 22 ภาพการแสดงจริงบทเวที 104

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

เพลงพื้นบ้าน (Folk Song) หรือดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) เพลงพื้นบ้านจัดเป็นส่วนหนึ่งของคติชาวบ้าน (Folklore) ที่น่าสนใจยิ่ง เพราะเพลงสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ในขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้น ๆ เพลงพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของการบันเทิงที่มีอยู่ในสังคมไทยมานาน และมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับวิถีชีวิตของคนไทย เช่น หนุ่มสาวร้องเกี้ยวกันหรือในวัยเด็ก ร้องเพลงเล่นกันแม่กล่อมลูกหรือเป็นเพลงที่ใช้ในเทศกาลต่าง ๆ เช่นเพลงร้องในงานแห่บั้งไฟ เพลงบอก เพลงเรือ เพลงลำตัด ฯลฯ เพลงพื้นบ้านจึงแยกออกจากการดำรงชีวิตของชาวบ้านได้ยากเพราะผูกพันกับชีวิตของคนไทยอย่างใกล้ชิด และสืบทอดกันมาเป็นระยะเวลาช้านาน (พรรณราย คำโสภา., 2542) ดังนั้นเพลงพื้นบ้านของไทยจึงมีหลากหลายแตกต่างกันกันออกไป ทั้งแนวทางการขับร้องหรือการแสดงออกถึงท่วงท่าและลีลาต่างๆ เพื่อแสดงถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่สอดคล้องกับสภาพสังคมในช่วงเวลานั้น ในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทยการแสดง “ลำตัด”นับเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีความสำคัญทั้งด้านทำนองเพลง จังหวะดนตรีทักษะการใช้ภาษาในการขับร้องโต้ตอบกันและสอดแทรกวิถีชีวิตความเป็นอยู่ไปกับเนื้อร้องทำนองเพลง

ลำตัดเป็นการแสดงสืบเนื่องมาจากการแสดง ดิเกร์ของมลายู เดิมเป็นการสวดบูชาพระเจ้าของผู้นับถือศาสนาอิสลามพร้อมการตีกลองรำมะนา ดิเกร์ที่เล่นกันในเขตวัฒนธรรมมลายูและเขตปัตตานีเรียกว่า “ลิเกฮูลู”มีผู้สวดเป็นผู้ชายล้วน ต่อมาสมัยรัชกาลที่5 นักสวดดิเกร์มีโอกาสสวดถวายตัวครั้งแรกในพิธีบำเพ็ญพระราชกุศล จึงเรียกว่า สวดดิเกร์ แล้วพวกเชื้อแขกที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานครก็ได้คิดพลิกแพลงนำการสวดมาเล่น ก็จะมีคนนั่งเป็นวงตีกลองรำมะนาและฉิ่งมีผู้ร้องนำ ส่วนคนตีกลองรำมะนาประกอบจังหวะก็จะเป็นลูกคู่คอยรับ มีการร้องด้นกลอนตอบโต้แก้กัน หรือที่เรียกว่า ปันตน”เดิมขับร้องเป็นภาษามลายู เรียกว่า “ละกู” (Lagu) จึงเรียกลักษณะการเล่นดังกล่าวว่า “ลิเกปันตน” ต่อมาลิเกบันตนก็แยกออกเป็น 2 สาขา คือ “ฮันดาเลาะ” คือ การแสดงเป็นชุดเรื่องยาว และเบ็ดเตล็ด กลายเป็นที่มาของ “ลิเก” หรืออีกสาขาหนึ่งคือ

“ละกูยาว” เป็นการร้องด้นสดว่าแก้กันเมื่อบทร้องจบก็จะมีลูกคู่คอยรับ ต่อมามีการดัดแปลงเป็นเนื้อหาขับร้องเป็นภาษาไทยทั้งหมดจึงเรียกว่า “ลิเกลำตัด” ในระยะแรก และระยะต่อมาจึงเรียกสั้นๆว่า “ลำตัด” เดิมลิเกลำตัดมีผู้เล่นเป็นชายล้วนฝ่ายละ 4 คน ต่อมามีผู้หญิงร่วมเล่นฝ่ายละ 1 คน โดยจับคู่กับผู้ชายร้องว่าผู้หญิง ผู้หญิงร้องว่าผู้ชาย ต่อมาเปลี่ยนเป็นผู้ชายว่าเป็นผู้ชาย ผู้หญิงว่าผู้หญิง จนถึง 2479 จึงมีการแสดงแบ่งเป็นผู้ชายผู้หญิงอยู่คนละฝ่าย และร้องลำตัดว่าแก้กัน เป็นรูปแบบลำตัดที่แสดงอยู่ในปัจจุบันนี้ กล่าวได้ว่า ลำตัด หมายถึงการแสดงตอบโต้ด้วยบทกลอนเพลงลำตัดและตัดเอาบางช่วงบางตอนของกลอนบทต่าง ๆ จากมหรสพ หรือเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ บางช่วงบางตอนมาประกอบการขับร้องร่วมกับเสียงจังหวะฉิ่ง กรับและกลองรำมะนา อีกทั้งยังมีวิธีการขับร้องแบบด้นสดตามเหตุการณ์ที่จะนำเสนอ และมีลีลาในการขับร้องโต้ตอบสลับกันไปมา เพื่อแสดงถึงปฏิภาณไหวพริบของพ่อเพลงแม่เพลง (เอนก นาวิกมูล, 2531)

ในสังคมจะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมนั้นหล่อหลอมให้เกิดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น เช่น ภูมิปัญญา ภาษาการแต่งกาย การกิน การขับร้อง ดนตรี ฯลฯ ดังนั้นการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจเกี่ยวกับทำนองของเพลงพื้นบ้านลำตัดโดยทั่วไปอาจจะรู้จักลำตัดว่าเป็นเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองเดียว มีแบบเดียว ทำนองเดียว ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวข้อง พบว่า เพลงพื้นบ้านลำตัดนั้น มีทำนองที่หลากหลายและมีความแตกต่างกันด้วยชื่อของทำนอง การดำเนินทำนอง เนื้อหา และอารมณ์ของทำนอง ซึ่งแต่ละทำนองให้ความรู้สึก จังหวะ สำเนียง และโอกาสในการใช้แสดงที่แตกต่างกันไปอีกด้วยโดยประเด็นหลักที่จะทำการศึกษา คือ การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ของแม่ศรีนวล ขำอาจ รู้จักกันดีในวงการลำตัดจากการเป็นผู้แสดงหลักของลำตัดคณะหวังเต๊ะ

ลำตัดที่ผู้วิจัยทำการศึกษาเป็นเพลงพื้นบ้านลำตัดภาคกลางที่มีทำนองที่หลากหลายและมีความแตกต่างกันด้วยชื่อของทำนอง การดำเนินทำนอง เนื้อหา และอารมณ์ของทำนอง ซึ่งแต่ละทำนองให้ความรู้สึก จังหวะ สำเนียง และโอกาสในการใช้แสดงที่แตกต่างกันไปอีกด้วย ผู้วิจัยอธิบายความรู้ด้านการแสดงลำตัดผ่านความสามารถในการแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ผู้ที่มีความรู้ความสามารถและเป็นที่ยอมรับในวงการเพลงพื้นบ้านลำตัด ผ่านระยะเวลาการเรียนรู้ด้วยประสบการณ์ และการศึกษาจนเกิดความชำนาญในด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด โดยให้สัมพันธ์กับองค์ประกอบของดนตรี เทคนิคในการขับร้อง และลีลาท่าทางในการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด เพื่อให้เกิดความประทับใจ และถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ชมอย่างเกิดสุนทรียภาพ

แม่ศรีนวล ขำอาจ จึงเป็นบุคคลหนึ่งในวงการเพลงพื้นบ้านลำตัดที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านจากครูผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านในแต่ละแขนงโดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านลำตัด และศึกษาค้นคว้าการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดด้วยตนเองจนนำไปสู่รูปแบบการขับร้องในลักษณะเฉพาะอันเป็นอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้และการพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอ อีกทั้งยังเป็นบุคคลที่โดดเด่นทางด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดในระดับจังหวัด และนำไปสู่การได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านลำตัด) ตลอดจนสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดมาอย่างต่อเนื่อง มีความสามารถด้านการขับร้องด้นสด การประพันธ์ บทร้องลำตัดอีกทั้งท่าทางประกอบการแสดงลำตัดจนเป็นมาตรฐานให้กับศิลปินลำตัดทั่วไป ทั้งนี้แม่ศรีนวล ขำอาจ เผยแพร่การแสดงผ่านสื่อสมัยใหม่ทุกรูปแบบสู่สังคม และปรับวิธีการแสดงให้เหมาะสมกับกาลเทศะเป็นผู้ถ่ายทอดและสร้างศิลปินลำตัดรุ่นใหม่ปัจจุบันดูแลควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” เป็นวิทยากร เป็นอาจารย์พิเศษถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดในหน่วยงานสถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนและเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในมหาวิทยาลัยหลายแห่ง

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยได้เห็นถึงความสำคัญของการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวข้อง พบว่าเพลงพื้นบ้านลำตัดนั้น มีทำนองที่มีความหลากหลาย และแต่ละทำนองให้ความรู้สึก จังหวะ สำเนียง และโอกาสในการใช้แสดงที่แตกต่างกันไปอีกด้วย ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผู้วิจัยเห็นควรว่าการศึกษาทำนองของเพลงพื้นบ้านลำตัด จะเกิดองค์ความรู้ คุณค่าทางวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ทางดนตรีในการการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งวิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัด 7 ทำนอง ทำนอง ได้แก่ (1)ทำนองกลาง (2)ทำนองเพราะ (3)ทำนองโศก (4)ทำนองกระพือ (5)ทำนองมอญ (6)ทำนองลาว และ (7)ทำนองแขก และศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ โดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยในการวิเคราะห์ดนตรี และทฤษฎีอัตลักษณ์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

กรอบแนวคิด

ประการแรก การศึกษาทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด เนื่องจากผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดที่มีความหลากหลาย และบางทำนองไม่นิยมนำมาขับร้องนัก จึงควรต้องมีการศึกษาเพื่อเป็นข้อมูล ผู้วิจัยเห็นควรวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดทั้ง 7 ทำนองได้แก่ 1)ทำนองกลาง 2)ทำนองเพราะ 3)ทำนองโศก 4)ทำนองกระพือ 5)ทำนองมอญ 6)ทำนองลาว และ 7)ทำนองแขกโดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยในการวิเคราะห์ข้อมูลให้เป็นรูปธรรม และเพื่อเป็นข้อมูลในการถอดอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

ประการที่สอง การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ เนื่องจากการแสดงลำตัดจำเป็นต้องมีต้นแบบที่ดีในขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ด้วยปัจจุบันเยาวชนเริ่มให้ความสำคัญกับเพลงพื้นบ้านลำตัดจากการเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการฝึกหัดร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดกับแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่เปิดโอกาสให้รับการเรียนรู้และปฏิบัติจริง ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีอัตลักษณ์มาใช้ในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านของแม่ศรีนวล ขำอาจ รวมถึงการวิเคราะห์ช่วงเวลาในการรับการถ่ายทอดทำนองการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ เพื่อจะเป็นแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูลทางด้านดนตรี และอัตลักษณ์นำมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ และเพื่อเป็นมุมมองและต้นแบบในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด อีกทั้งเป็นข้อมูลที่มีประโยชน์ในการศึกษาทางวิชาการ และผู้ที่ให้ความสนใจศึกษาเพลงพื้นบ้านลำตัดต่อไป

นิยามศัพท์เฉพาะ

ลำตัด หมายถึง การแสดงตอบโต้ด้วยบทกลอนเพลงลำตัดและตัดเอาบางช่วงบางตอนของกลอนบทต่าง ๆ จากมหรสพ หรือเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ บางช่วงบางตอนมาประกอบการขับร้องร่วมกับเสียงจังหวะฉิ่ง กรับ และกลองรำมะนา

ทำนองกลาง หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดใช้สำหรับเป็นพื้นฐานในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด

ทำนองเพราะ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีการร้องให้เกิดความไพเราะขับร้องสำหรับการอวยพร

ทำนองโศก หมายถึง ทำนองที่ร้องลักษณะโศกเศร้า มีเนื้อหาบรรยายถึงความเกิด แก่ เจ็บ ตาย

ทำนองกระพือ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีจังหวะกระชับ สนุกสนานใช้เกี้ยวพาราสี

ทำนองมอญ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีภาษามอญผสมกับภาษาไทยโดยทั่วไปใช้ทำนองเพลงไทยเข้ามาเป็นทำนองที่ใช้ขับร้อง เช่น เพลงทะแยมอญ

ทำนองลาว หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีการสอดภาษาท้องถิ่นภาคอีสานเป็นการสอนเด็กเรื่องการวางตัว และการใช้ทำนองลาวในการต่อว่าฝ่ายชายก็มี

ทำนองแขก หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดที่มีภาษามลายูผสมกับภาษาไทยทำให้ได้อรรถรสของสำเนียงของแขกอย่างชัดเจน ใช้สำหรับร้องขึ้นหน้ากลอง(บันตน) ร้องต่อกว่ากันก็และร้องออกแขกตอนลำตัดจะเลิกแสดง

อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะ เฉพาะของบุคคลมีในแง่มุมแตกต่างแต่ละบุคคลตามสถานภาพและสามารถพัฒนาได้

อัตลักษณ์ส่วนบุคคล หมายถึง คุณสมบัติบางอย่างของบุคคลที่เด่นชัด

เพลงพื้นบ้าน หมายถึง เพลงของชาวบ้านที่จดจำสืบทอดกันมาแบบปากเปล่า ใช้ร้องเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง โดยใช้คำที่ง่ายๆ เน้นเสียงสัมผัสและจังหวะการร้องเป็นสำคัญ

วรรณกรรม หมายถึง บทร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดที่แม่ศรีนวล ขำอาจใช้ในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด

อัตลักษณ์ทางดนตรี หมายถึง คุณสมบัติหรือลักษณะเฉพาะด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาอัตลักษณ์การขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ผู้วิจัยได้ศึกษา หนังสือ เอกสารงานวิจัย แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย ดังนี้

2.1 แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์

2.1.1 นิยามและความหมายของอัตลักษณ์

2.1.2 อัตลักษณ์ส่วนบุคคล

2.2 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบของดนตรี

2.2.1 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบดนตรี

2.2.2 อารมณ์เพลง

2.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง

2.4 เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 งานวิจัยด้านอัตลักษณ์

2.4.2 งานวิจัยด้านเพลงพื้นบ้าน

2.1 แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับอัตลักษณ์

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัยดังนี้

2.1.1 นิยามและความหมายของอัตลักษณ์

(ราชบัณฑิตยสถาน., 2546) กล่าวว่า อัตลักษณ์ ประกอบด้วยคำว่า “อัต” หมายถึง ตนหรือตัวเอง กับ “ลักษณ์” หมายถึง คุณสมบัติเฉพาะตัวรวมความแล้วนั้นหมายถึง องค์ประกอบทั้งหมดของลักษณะเฉพาะตัวของสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งเป็นที่จดจำหรือรู้จักได้

(ดำรง ฐานดี., 2546) กล่าวว่า มนุษย์ได้สร้างวัฒนธรรมขึ้นมามีจุดประสงค์เพื่อสอนงความต้องการในการดำเนินชีวิตในสังคมเป็นไปอย่างสมดุลและสอดคล้องกับบรรทัดฐานทางสังคมที่ทำให้เกิดการหลอมรวมให้สมาชิกในสังคมมีทัศนคติความเชื่อ ความสนใจทางวิชาการด้านมานุษยวิทยาที่ว่า “อัตลักษณ์”

(ประสิทธิ์ ลีปรีชา., 2547) กล่าวว่า “อัตลักษณ์” มาจากภาษาบาลีว่า อตฺต รวมกับคำว่า ลักษณ โดยที่ “อัตตะ” มีความหมายว่า ตัวตน ของตน ส่วน “ลักษณะ” หมายถึงสมบัติเฉพาะตัว อัตลักษณ์เป้นคำนิยามและตีความหมายในคุณค่าเหล่านั้น ซึ่งต้องไม่ได้รับความเป็นสากล แต่เป็นความหลากหลายอันเป็นลักษณะที่เกิดจากตัวตนที่เป็นวัฒนธรรมย่อยได้ ทำให้เกิดการยอมรับซึ่งพหุลักษณ์ทางสังคมซึ่งไม่มีความคล้ายคลึงกับคำว่าเอกลักษณ์ในการนิยามศัพท์ในช่วงแรกที่จะต้องสร้างเพื่อความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคมเท่านั้น แต่อัตลักษณ์เป็นมิติของการยอมรับในการมีอยู่ของอย่างแท้จริงในสมัยก่อนนั้น เมื่อพูดถึงคนไทยในสายตาของชาวต่างประเทศ ก็คือการแสดงออกจากการยิ้ม จนได้รับสมญาว่าเป็น “Land of Smiles” หรือ “ดินแดนแห่งรอยยิ้ม” ถัดมาคือ การเป็นมิตรกับชาวต่างชาติและความเอื้ออารี โดยปกติคนไทยมักจะเป็นคนสุภาพเรียบร้อย รักสนุกชอบความสะดวกสบาย และเก็บความรู้สึก นอกจากรอยยิ้มแล้วคนไทยไม่ค่อยแสดงออกอะไรออกมาทางพฤติกรรมสีหน้าหรือการแสดงปฏิกิริยา ไม่ว่าจะถูกใจหรือไม่ถูกใจจะเห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วย

(ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2547) กล่าวว่า อัตลักษณ์ (Identity) มีรากศัพท์มาจากภาษาลาติน คือ Identitas เดิมใช้คำว่า Idem ซึ่งมีความหมายว่าเหมือนกัน (The Same) ซึ่งอย่างไรก็ตามโดยพื้นฐานทางภาษาอังกฤษแล้ว อัตลักษณ์มีความหมายสองความหมายเป็นนัยยะด้วยกัน คือ ความคล้ายคลึงและคุณลักษณะเฉพาะที่มีความต่างกันออกไป การให้ความหมายเหมือนกันบนพื้นฐานของเชื่อมโยง และการเปรียบเทียบกันไม่ว่าจะเป็นคนหรือสิ่งของในสองแง่มุมมอง คือความเหมือนและความแตกต่าง

ให้ความหมายว่า อัตลักษณ์ หมายถึงคุณสมบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะของบุคคลซึ่งลักษณะที่ทำให้สิ่งนั้นโดดเด่นและมีความแตกต่างจากสิ่งอื่นโดยเดิมใช้คำว่าเอกลักษณ์ซึ่งหมายถึงลักษณะเฉพาะของคนหรือสิ่งของ ในทางสังคมศาสตร์โดยปัจจุบันความหมายนี้จึง

เปลี่ยนเป็นคำว่าอัตลักษณ์ แทนคำว่าเอกลักษณ์ เนื่องจากสิ่งที่เกี่ยวข้องทั้งหมดทั้งมวลอาจจะมีหลายอัตลักษณ์ได้ในขณะเดียวกัน

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า “อัตลักษณ์” หมายถึง คุณสมบัติเฉพาะตัวตนที่เกิดจากการหล่อหลอมทางสังคมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์นั้นควรตระหนักรู้สิ่งที่เกี่ยวข้องกับตัวตนรวมถึงการยอมรับตนเอง ประกอบกับการแสดงตัวตนต่อสังคมว่าตนเองนั้นมีความเหมือนและแตกต่างจากบุคคลอื่น ดังนั้นการแสดงออกทางอัตลักษณ์เพื่อนำมาใช้ ต้องคำนึงถึงเวลา และสถานที่ ซึ่งเกิดจากบุคคลกำหนดเองหรือกำหนดจากสังคม ทั้งนี้ผลรวมของลักษณะเฉพาะตัวเหล่านี้ย่อมจะเป็นที่รู้จัก จดจำ และเป็นที่ยอมรับในอัตลักษณ์อันมีสังคมเป็นสำคัญ

2.1.2 **อัตลักษณ์ส่วนบุคคล**

ทฤษฎีอัตลักษณ์ของบุคคล ได้นำแนวปฏิสัมพันธ์เชิงสัญญาลักษณ์มาใช้ในการอธิบายพฤติกรรมของบุคคล โดยให้ความสำคัญกับการเลือกบทบาท โดยอธิบายว่าพฤติกรรรมการเลือกบทบาท (Role Choice Behavior) เป็นผลที่เกิดจากความเด่นชัดของอันลักษณ์ (Identity Salience) ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของตัวตน (Self) ในขณะที่ความผูกพันต่อบทบาท (Commitment) ส่งผลต่อความเด่นของอัตลักษณ์ โดยมีแนวคิดในแต่ละองค์ประกอบ ดังนี้

ความผูกพันต่อบทบาทมีพื้นฐานมาจากเครือข่ายความเชื่อมโยงทางสังคมที่มีประชากรในสังคมเข้าไปมีส่วนร่วม ส่งเสริม สนับสนุน ซึ่งประกอบไปด้วยเครือข่ายทางสังคมที่มีความซับซ้อนในขณะเดียวกันแต่ละความเชื่อมโยงนั้นก็ประกอบไปด้วยประชากรที่ดำเนินชีวิตอยู่ และมีการติดต่อกันทางสังคมและการปฏิบัติตามหน้าที่ ความผูกพันกับเครือข่ายทางสังคม คือการที่ประชากรของเครือข่ายนั้นแสดงหน้าที่ของตนโดยการแสดงอัตลักษณ์เฉพาะที่เป็นคุณสมบัติสำหรับเรื่องนั้น การที่บุคคลทำตนเป็นแบบบุคคลหนึ่งก็มีความผูกพันที่จะต้องเป็นบุคคลนั้น โดยการวัดความผูกพันได้จากการที่บุคคลลงทุนสละความสัมพันธ์ที่มีความหมายกับใคร ๆ ในเครือข่ายอื่น เพื่อไปมีพฤติกรรมตามแบบของเครือข่ายที่ตนเองเลือก ความผูกพันต่อหน้าที่ อันเป็นเหตุให้เกิดความเด่น หรือลักษณะเฉพาะของตัวตนที่สะท้อนอัตลักษณ์ใดอัตลักษณ์หนึ่ง (สินาพร วิทยาวนิชชัย., 2561)

(Burke, 1991) ได้แบ่งหลักพื้นฐานของความผูกพันต่อบทบาทเป็น 2 ประเภท คือ

1.พื้นฐานความผูกพันต่อบทบาทด้านการรู้คิด (Cognitive Bases of Commitment) หมายถึง การที่บุคคลรับรู้ความหมายและผลกระทบไปในทางที่ดี ตลอดจนการประเมินได้ถึงผลกระทบที่ไม่ดีในการรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์ที่เป็นความโดดเด่นเฉพาะ

2. พื้นฐานความผูกพันต่อบทบาทด้านสังคม-อารมณ์ (Socioemotional Bases of Commitment) หมายถึง ความผูกพันด้านจิตใจและด้านอารมณ์ในการดำรงอยู่ของอัตลักษณ์ไว้ซึ่งเกิดจากการเข้าหา การมีส่วนร่วมกับคนอื่นๆ บนพื้นฐานของอัตลักษณ์เชิงบทบาทกับคนเหล่านั้น การมีเครือข่ายทางสังคมและความสัมพันธ์กับคนอื่นที่เกี่ยวข้องกับบทบาทอันก่อให้เกิดความผูกพันที่ยั่งยืน และช่วยให้การแสดงพฤติกรรมอันเป็นอัตลักษณ์คงถาวรต่อไป

(Stryker S., 1987) แบ่งความผูกพันต่อบทบาทด้านอารมณ์และสังคมออกเป็น 2 มิติ คือ

1. ความผูกพันเชิงปฏิสัมพันธ์ (Interactional or Extensiveness Commitment) หมายถึงการที่บุคคลสามารถมีความสัมพันธ์กับเครือข่ายทางสังคมต่างๆได้ จำนวนมากจากการใช้อัตลักษณ์หนึ่ง

2. ความผูกพันเชิงอารมณ์ (Affective or Intensiveness Commitment) หมายถึงการที่บุคคลรับรู้ว่าเครือข่ายทางสังคมที่ตนเกี่ยวข้องมีความสำคัญทางจิตใจลึกซึ้งต่ออัตลักษณ์ที่ตนได้เลือกใช้

ความเด่นของอัตลักษณ์ (Identity Salience)

ตัวตนของบุคคลประกอบไปด้วยชุดของอัตลักษณ์ที่มีความแตกต่างกันจำนวนมากตามบทบาทต่าง ๆ ที่ตนครอบครองอยู่ ซึ่งอัตลักษณ์มีคุณสมบัติ 2 ประการ ประการที่หนึ่งการที่บุคคลอื่นมอบตำแหน่งอันใดอันหนึ่งทางสังคมให้ตัวเรา และ ประการที่สองตัวเรายอมรับตำแหน่งที่บุคคลอื่นมอบให้ อัตลักษณ์จึงเป็นความเข้าใจในตนเองที่เกี่ยวข้องกับบทบาทและตำแหน่งในระบบความสัมพันธ์ทางสังคมของบุคคล และอัตลักษณ์ของบุคคลจะผันแปรไปตามความเด่นที่ถูกนำมาใช้นั้นขึ้นอยู่กับลำดับความโดดเด่นอันเป็นไปตามสถานการณ์ ดังนั้นการเลือกแสดงพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งจะเห็นได้ถึงความโดดเด่นซึ่งอัตลักษณ์ที่เกี่ยวข้องนั้น ๆ

พฤติกรรมการเลือกบทบาท (Role Choice Behavior)

พฤติกรรมการเลือกบทบาท เป็นพฤติกรรมที่บุคคลแสดงออกถึงความโดดเด่นที่สะท้อนอัตลักษณ์อันส่งผลให้เห็นถึงความสำคัญต่อสังคมโดยรวม พฤติกรรมการเลือกบทบาทเป็นผลลัพธ์ของความเด่นตามบทบาทของบุคคลที่เลือกและแสดงออกผ่านพฤติกรรม วิธีการ การนำเสนอ ฯลฯ เรียกว่าพฤติกรรมปฏิบัติหน้าที่ตามบทบาท (Role Performance) โดยบุคคลประเมินตนเองและบุคคลสำคัญ (Significant Others) จึงแสดงพฤติกรรมซึ่งการประเมินนี้สะท้อนถึงคุณค่าในตนเองเกี่ยวกับบทบาทเฉพาะของบุคคล (Role-Specific Self-Esteem) โดยการปฏิบัติตนตามบทบาทนั้น จะประสบความสำเร็จหรือไม่ประสบความสำเร็จขึ้นอยู่กับการสร้างและให้ความสำคัญที่โดดเด่นของอัตลักษณ์

อัตลักษณ์ส่วนบุคคลตามแนวคิดพื้นฐานของสาขาจิตวิทยาคือการเห็นถึงความต้องการแต่ละประเภท ดังนั้นความต้องการที่แปลกและแตกต่างกับผู้อื่น (Need to be Different) จึงเป็นสาเหตุที่ว่าทำไมมนุษย์ถึงมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2555)

(อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546) กล่าวว่า อัตลักษณ์ส่วนบุคคล คือภาพปัจเจกบุคคลหนึ่งในสายตาหรือมุมมองจากคนอื่น ในฐานะที่เป็นบุคคลที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทุกสังคมมีกระบวนการนำเสนอและแสดงให้เห็นชี้เฉพาะอัตลักษณ์แตกต่างกันไป เช่น กิริยา ท่าทาง วิถีการดำเนินชีวิต การประกอบอาชีพ การแต่งกาย ลักษณะของที่อยู่อาศัย ภาษาที่ใช้ภายในครอบครัวและกับบุคคลภายนอกครอบครัว รูปลักษณ์ภายนอก รวมถึงลักษณะทางจิตใจและอารมณ์ความสามารถ ทัศนคติ สติปัญญา ค่านิยม แรงจูงใจ เป็นต้น อัตลักษณ์ส่วนบุคคลในทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์นั้นมิได้เป็นภาพที่มีความต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทฤษฎีนี้สะท้อนให้เห็นถึงมิติมุมมองที่มีหลากหลายของความเป็นตัวตนในแต่ละบุคคลา อย่างไรก็ตามจากมุมมองปัจเจกบุคคลนี้เอง จนเกิดความรู้สึกว่า “ตัวเรา” ได้ประพฤติปฏิบัติอย่างต่อเนื่องคงความเสมอต้นเสมอปลาย แม้ว่าตัวเราอาจมีบทบาทหลายอย่างเหล่านั้นคือ “ตัวฉัน”

(วุฒินันท์ สุนทรขจิต., 2551) อย่างไรก็ตาม การรับรู้ตนเองนั้น (Self-Concept) ไม่ได้เกิดจากตัวเองเพียงอย่างเดียว แต่มีการพัฒนาขึ้นจากสิ่งที่อยู่รอบตัว จากการปฏิสัมพันธ์กับประชากรผู้คนในสังคม การที่ผู้อื่นมองเรา รวมถึงการรับรู้ตัวตนจากคนอื่น ทั้งนี้ การที่ผู้อื่นมองเราอาจไม่สัมพันธ์กับการที่เรามองตนเองตลอดไป โดยสามารถพิจารณาองค์ประกอบที่เกิดจากตนเองออกไปเป็นลักษณะภายนอกและภายใน ดังนี้

ลักษณะภายใน 5 ด้าน ประกอบด้วย

1. ด้านร่างกาย หมายถึง ความเข้าใจและความรู้สึกต่อตนเองเกี่ยวกับ ทางกายภาพ สุขภาพ รูปร่าง ลักษณะ ความสามารถ และรวมถึงทักษะที่เกี่ยวข้อง

2. ด้านศีลธรรม หมายถึง ความเข้าใจและความรู้สึกที่มีต่อตนเองเกี่ยวกับจริยธรรม คุณธรรม คุณค่าทางศีลธรรม ความรู้สึกเกี่ยวกับการเป็นคนดีหรือคนชั่ว เป็นต้น

3. ด้านส่วนตัว หมายถึง การความคิดเห็นส่วนบุคคลต่อตนเองอันสะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าของตนเอง ความมั่นใจในการกระทำหรือแสดงออก รวมถึงการประเมินค่าบุคลิกภาพตนเอง

4. ด้านครอบครัว หมายถึง ความตระหนักและความรู้สึกถึงคุณค่าและความประทับใจในฐานะการเป็นสมาชิกในครอบครัว เป็นการแสดงถึงการเข้าถึงหรือเหินห่างจากครอบครัว

5. ด้านสังคม หมายถึง ความคิดเห็นของบุคคลอื่นที่มีบทบาทในสภาพแวดล้อมของตนเองเกี่ยวกับความมั่นใจ และความเชื่อมั่นในการสร้างสัมพันธภาพกับผู้อื่นในสังคม

ลักษณะภายนอก 3 ด้าน ประกอบด้วย

1. ด้านความเป็นเอกลักษณ์ หมายถึง การเลือกให้สัญลักษณ์แก่ตนเองที่จะทำให้เราเกิดความรู้สึกแตกต่างจากคนอื่น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคลและจะมีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมของบุคคลนั้นด้วย

2. ด้านพฤติกรรม หมายถึง การมองว่าฉันประพฤติอย่างไร โดยปกติบุคคลจะกระทำสิ่งต่างๆ ตามที่อยากทำ และจะมีการนำไปเชื่อมโยงกับอัตลักษณ์ของตนเอง ซึ่งผลที่เกิดขึ้นจะเป็นตัวกำหนดว่าบุคคลควรจะกระทำสิ่งนั้นต่อไปหรือไม่

3. ด้านการตัดสินใจ หมายถึงการที่บุคคลสังเกตความเฉพาะและพฤติกรรมของตนเอง และประเมินว่า ชอบ หรือ ไม่ชอบอะไร เพราะเหตุใด โดยเป็นการมองด้วยความพึงพอใจในระดับของตนเอง ซึ่งการยอมรับตนเองในรูปแบบนี้จะส่งผลให้เกิดความเข้าใจและรู้สึกเห็นคุณค่าในตัวเองเพิ่มมาขึ้น

จากการทบบทวนความหมายของอัตลักษณ์ส่วนบุคคล ทำให้ทราบถึงความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกับสังคม ที่เกิดจากระบบกลุ่ม หรือเครือข่าย รวมไปถึงความเป็นไป ทางการเมือง

เศรษฐกิจ สังคม ศาสนา และความผูกพัน สิ่งเหล่านี้นั้นล้วนเป็นปัจจัยสำคัญในการปรับเปลี่ยนบริบทเพื่อให้เป็นไปตามสภาพแวดล้อมของอัตลักษณ์ตนเองในสังคมนั้น ๆ โดยอัตลักษณ์ส่วนบุคคลเป็นอัตลักษณ์ที่ชี้เฉพาะถึงตัวบุคคลที่มีความแตกต่างกัน ทั้งรูปร่าง เพศสภาพ กิริยา ท่าทาง ที่อยู่อาศัย ภาษาที่ใช้ภายในและภายนอกครอบครัว วิถีการดำเนินชีวิต การประกอบอาชีพ และสิ่งสำคัญที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ส่วนบุคคล ได้แก่ ลักษณะทางอารมณ์และจิตใจ สติปัญญา ความสามารถ ทัศนคติ ค่านิยม แรงจูงใจ เป็นต้น ดังนั้นการแสดงอัตลักษณ์ที่มีความโดดเด่นอย่างใดอย่างหนึ่งจะเห็นได้ถึงการแสดงออกทางพฤติกรรมที่มีความเป็นตัวตนที่ตนเองยอมรับและการยอมรับจากบุคคลในสังคม ดังนั้นการนำทฤษฎีเพื่อมาใช้ในการวิเคราะห์สามารถนำมาเพื่อวิเคราะห์ประวัติการศึกษาทำนองเพลงต่างๆของแม่ศรีนวล ขำอาจ อีกทั้งเห็นถึงช่วงเวลาในการศึกษาอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมว่าแม่ศรีนวล ขำอาจ นั้นได้เรียนรู้ศึกษาถึงกระบวนการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดอันนำมาสู่การประสบความสำเร็จเป็นศิลปินแห่งชาติ

2.2 แนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบดนตรี

2.2.1 องค์ประกอบดนตรี

องค์ประกอบทางดนตรี เป็นสิ่งที่จำแนกความเป็นดนตรีออกมาให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าดนตรีที่กล่าวมานั้นมีองค์ประกอบใดบ้างที่เข้ามาเป็นส่วนเสริมให้ดนตรีนั้นเกิดความสมบูรณ์และเกิดบทเพลงที่มีประสิทธิภาพอันนำไปสู่การนำเสนอ เผยแพร่ต่อสาธารณะชน ผู้วิจัยได้อ้างถึงแนวคิด และทฤษฎีองค์ประกอบดนตรีเพื่อใช้ประกอบในกระบวนการวิจัยเพื่อให้มีความเข้าใจถึงความหมายและเห็นถึงแนวคิดของผู้เชี่ยวชาญอันนำไปสู่แนวทางในการดำเนินงานวิจัยให้สำเร็จสมบูรณ์

(อานันท์ นาคคง, 2556) กล่าวว่า ลักษณะเฉพาะทางดนตรีไทยเชิงทฤษฎีเกิดจากการสร้างระบบที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ และยึดถือว่าเป็นสิ่งแสดงเอกลักษณ์ของดนตรีไทยในทางประเพณีนิยม ได้แก่

1. ระบบเสียงของดนตรีไทย แบ่งเป็น 7 ช่วงเสียงเท่ากันใน 1 คู่แปด (Seven pitches equidistance) แต่ละเสียงมีระยะห่างกัน 1 เสียงเต็ม ไม่มีระยะครึ่งเสียงเหมือนดนตรีสากล

2. ระบบจังหวะของดนตรีไทย แบ่งเป็นจังหวะย่อย และจังหวะใหญ่ จังหวะย่อยควบคุมโดย ฉิ่ง กรับ ฉาบ โม่ง ส่วนจังหวะใหญ่รึจังหวะหน้าทับ ควบคุมโดยกลองประเภทต่างๆ การ

ดำเนินจังหวะของดนตรีไทย ไม่มีมาตรฐานแน่นอน ไม่สามารถควบคุมได้ในระบบวิทยาศาสตร์ หากขึ้นอยู่กับอารมณ์และสถานการณ์ในการบรรเลง การแสดงดนตรีในขณะนั้น

3. การแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีไทย แบ่งเป็น 4 ประเภท ตามวิธีการที่ทำให้เกิดเสียง

3.1 เครื่องดีด ทำให้เกิดเสียงโดยการดีดจึงเรียกว่า “เครื่องดีด” เช่น กระจับปี่ จะเข้ พิณเพียะ พิณน้ำเต้า ซึง

3.2 เครื่องสี ทำให้เกิดเสียงโดยการสี จึงเรียกว่า “เครื่องสี” เช่น พวกซอต่างๆ คือ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย สะล้อ

3.3 เครื่องตี ได้แก่ ระนาดต่างๆ ฆ้องต่างๆ กลองประเภทต่างๆ และเครื่องกระทบต่างๆ

3.4 เครื่องเป่า ได้แก่ พวกปี่และขลุ่ยประเภทต่างๆ

4. เทคนิคการบรรเลงดนตรีไทย มีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น การตีระนาดจะมีการตีกรอ ตีขยี้ การเป่าปี่หรือขลุ่ยจะมีการเป่าระบายลม และมีเพลงเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ที่มีเทคนิคพิเศษเฉพาะเครื่องดนตรีนั้นๆ นอกจากนี้ ยังมีเทคนิคการขับร้องเพลงไทยซึ่งใช้วิธีการพิเศษคือ มีการเอื้อน ซึ่งเป็นการเปล่งเสียงออกมาจากลำคอโดยใช้สระ เออ เอย อือ

5. การบันทึกทำนองเพลง (โน้ตระบบไทย) เป็นโน้ตที่บันทึกเป็นตัวอักษร หรือ มีตัวเลขมีตัวโน้ต เพียง 7 ตัว คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที มีวิธีการเขียนและอ่านในแบบไทยเฉพาะ ได้แก่ การเขียนเป็นกลุ่มโน้ตอักษรย่อในห้องเพลง ไม่ได้เขียนบรรทัดห้าเส้น (Staff notation) ในรูปสัญลักษณ์อย่างดนตรีตะวันตก

6. บันไดเสียง ไทยเรียกบันไดเสียงว่า “ทาง” ซึ่งต่างจากบันไดเสียงระบบ 7 เสียงของดนตรีตะวันตก จะใช้ชื่อระดับเสียงแรกเป็นชื่อบันไดเสียงแล้วตามด้วยชื่อชนิดของบันไดเสียง เช่น A Major A Minor C Major C Minor เป็นต้น ชื่อของบันไดเสียงสามารถสื่อความหมายในเรื่องของระดับเสียงสูง-ต่ำได้ เช่นเดียวกัน นักดนตรีไทยถือว่าฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีสำคัญของวงดนตรีไทยนอกจากจะเป็นขนาดที่ไทยที่ใช้ดำเนินทำนองหลักของบทเพลงแล้ว เสียงของฆ้องวงใหญ่ยังใช้เป็นเครื่องมือกำหนดระดับเสียงสูง-ต่ำของบันไดเสียงด้วย โดยกำหนดให้เริ่มตั้งแต่ลูกฆ้องลูกที่ 10 เป็นต้นไปจนถึงลูกที่ 16 รวมทั้งหมด 7 ทางด้วยกัน ระดับเสียงต่างๆ ของไทยทั้ง 7 ระดับเสียงคือ ทางเพียงออล่างหรือทางในลด ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ ทางกรวด ทางกลางแหบ และทางชวา

7. กลุ่มเสียงของไทย กลุ่มเสียงหรือ โหมด mode เป็นการนำเอาชุดเสียงที่นิยมสร้างจาก จากบันไดเสียงของไทยเป็นบันไดเสียงในเรื่องระบบ 7 เสียงเท่ากัน บทเพลงบางเพลงก็ใช้เพียง 5 เสียง บางเพลงก็ใช้เพียงหกเสียง บางเพลงก็ใช้ครบทั้ง 7 เสียง

8. สำเนียงเพลงไทย เพลงไทยจะมีการแต่งทำนองให้ เลียนแบบสำเนียงเพื่อนบ้านต่างๆ มากมายเช่น ลาว จีน เขมรแขก มอญ พม่า ญวน หรือเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ระดับเสียงของแต่บันไดเสียงจะมีความเหมาะสมในการนำไปใช้เขียนทำนองเพลงในสำเนียงของชาติต่างๆ แตกต่างกันออกไปบันไดเสียงที่นิยมใช้กับการสร้างสำนึกในดนตรีไทยคือ 1. บันไดเสียงโดใช้มากในบทเพลงสำเนียงลาว เพลงสำเนียงจีน เพลงสำเนียงพม่า เพลงสำเนียงญวน 2. บันไดเสียงเรใช้มากในเพลงหน้าพาทย์ 3. บันไดเสียงฟาใช้มากในเพลงสำเนียงเขมร 4. บันไดเสียงซอลใช้มากในเพลงหน้าพาทย์และเพลงทยอยต่างๆ เป็นบันไดเสียงที่ใช้มากในสำเนียงเพลงมอญ

9. ทำนองเพลงไทย ทำนองเพลงไทย (Melody) หมายถึงระดับเสียงดนตรีสูง ต่ำ อันมีลักษณะ ความสั้นยาว แตกต่างกันออกไปนำมาเรียบเรียงให้ติดต่อกันทั้งความสองของผู้เขียนทำนองนั้น

10. การประสานเสียงของดนตรีไทย การประสานเสียง (Harmony) เกิดการร้องหรือการบรรเลงดนตรี คนละแนวเสียงให้ดังไปพร้อมๆ กัน การประสานเสียง ในดนตรีไทยเกิดขึ้นได้ทั้งการขับร้อง และการบรรเลงดนตรี

11. รูปพรรณหรือพื้นผิวในดนตรีไทย พื้นผิวของดนตรี (texture) เป็นแนวเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงนั้น แนวเสียงที่ถือว่าเป็นพื้นผิวของดนตรีไทยเกิดขึ้นในแนวตั้ง เช่น คอร์ดต่างๆ ที่มีความเหมือนของดนตรีตะวันตก คู่เสียง ที่เกิดขึ้นตาการปฏิบัติโดยการทำให้เสียง 2 เสียงดังขึ้นพร้อมกัน ส่วนแนวเสียงในแนวนอนนั้น ส่วนมากจะเป็นแนวทำนองในบทเพลงอาจจะเป็นแนวเสียงของทำนองหลัก แนวทำนองที่เกิดการประสานเสียงกัน ทำนองหลัก หรือแนวทำนองอิสระต่างๆ ที่มีวิถีการเคลื่อนที่ไปเหมือนกับแนวทำนองหลัก แนวเสียงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลงทั้งแนวตั้งและแนวนอนทำให้เกิดเป็นพื้นผิวในรูปแบบ ลักษณะต่างๆ

12. คีตลักษณ์ดนตรีไทย คีตลักษณ์ (Music from) หมายถึง รูปแบบโครงสร้างของทำนองเพลง เพลงไทยจะแบ่งออกเป็นท่อนในแต่ละท่อนจะแบ่งเป็นส่วนประกอบย่อยๆ ลงไปอีก เช่น เป็นประโยคเพลง เป็นวรรคเพลงซึ่งรูปแบบทั้งหมดที่เกิดขึ้นในบทเพลงนั้นจะมีความกลมกลืนกันซึ่งในหนึ่งเพลงอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อนก็ได้ซึ่งในแต่ละท่อนของบทเพลงไทย

จะให้ความรู้สึก ที่จบสมบูรณ์ในตัวเองความยาวในแต่ละท่อนนั้น ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ทำนองเพลงนั้น ๆ โดยปกติจะต้องแต่งให้ทำนองสมดุล เข้ากับจังหวะหน้าทับที่ใช้ประกอบเพลงนั้น

13. การประสมวงดนตรีไทย การประสมวงเป็นการออกแบบและกำหนดสีสันของเสียง หมายถึง ความหลากหลายของเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีต่างชนิดกันบรรเลงในบทเพลงเดียวกัน คุณสมบัติของเสียงที่ได้ยินแต่ละเสียง ให้ความรู้สึกกับผู้ฟังที่แตกต่างกัน วงดนตรีแต่ละประเภทจะมีสีสันจองเสียงที่แตกต่างกันด้วย

(พิชิต ชัยเสรี, 2559) กล่าวว่า องค์ประกอบของดนตรี สามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ ดังนี้

1. ท่วงทำนอง (Melody) มี 3 องค์ประกอบดังนี้

ระดับเสียง (Pitch) ดนตรีไทยมีระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่าๆ กัน

ความดัง-ความค่อย (Volume) ท่วงทำนองเดียวกันแต่มีความดัง-ค่อยแตกต่างกันก็มีผลต่อการแสดงออกของธาตุสุนทรียะไม่เหมือนกัน นอกเหนือจากนี้ในดุริยางค์ไทยการประสมวงแต่ละชนิดก็ให้ความดัง-ค่อยไม่เท่ากันอีกด้วย เช่น วงเครื่องสายเครื่องเดียวให้ความดังมากกว่าวงมโหรีเครื่อง 4

คุณภาพเสียง (Tone Color) เสียงเดียวกันแต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดย่อมให้สีสันแตกต่างกัน เพลงเดียวกันที่ใช้บรรเลงด้วยวงดนตรีต่างชนิดกัน จึงให้ความรู้สึกไม่เหมือนกันการเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไม่ใช่ว่าเครื่องดนตรีใดๆ ก็สามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้ไปเสียทุกเพลง

2. การประสานเสียง (Harmony) มี 2 นัย คือ

การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ดนตรีไทยในขนบนั้น ไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างดนตรีตะวันตก นอกจากที่ปรากฏในคู่ประสานแต่ละเครื่องมือ เช่น ในเครื่องตีในจะเข้ ซอสามสาย แม้จะมีบางเพลงแสดงลักษณะเช่นนี้ เนื่องด้วยจากอิทธิพลตะวันตกซึ่งไม่ใช่ของโบราณอย่างแท้จริง ดังที่ปรากฏในเห่ท้าย เพลงเต่าเห่ และการขับร้องประสานเสียงชายและหญิงในเพลงเวสสุกรรม

การประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) แม้ว่าดนตรีไทย จะไม่มีลักษณะการประสานเสียงในแบบแนวดิ่งอย่างข้างต้น ในระหว่างการบรรเลง บทเพลงหนึ่งๆ นั้นแต่ละเครื่องมือจะมีวิธีการดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่นๆ โดยไปบรรจบที่ จุดสิ้นสุดเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้นับเป็นการประสานเสียง แต่เป็นลักษณะ

แนวนอนคือการดำเนินท่วงทำนองที่ไม่ได้เป็นแนวดิ่งดังลักษณะ Triads หรือ Chords ต่างๆ ของดนตรีตะวันตก

3. จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยมี 2 นัย คือ

3.1 จังหวะฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ ทำด้วยโลหะ มี 2 ฝา ตีประกอบกันสามารถตีให้เกิดได้ 2 เสียง คือ เสียงที่ได้จากการตีเปิด (เสียงฉิ่ง) และเสียงที่ได้จากการตีปิด คือ (เสียงฉับ) ซึ่งทั้ง 2 เสียงนี้ คีตกวีไทยสามารถนำมาสร้างสรรค์ได้กว้างขวาง ดังนั้น จังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งในดนตรีไทยนั้นจึงมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับประเภทของเพลง ชนิดของเพลง เป็นสำคัญ

3.2 จังหวะหน้าทับ หน้าทับ คือ กระบวนการที่นำเอา Sound Effect หรือ ผลที่ได้จากการบรรเลง คือ เสียงกลอง มาร้อยเรียงเสียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่างๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้น “เรียกว่า หน้าทับ” ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง เช่น กลองแขก ตะโพน โทนรำมะนา หน้าทับที่มักถูกนำมาใช้ประจำ และอาจถือว่าเป็นหน้าทับสำคัญที่ผู้เรียนดนตรีไทยต้องรู้และสามารถปฏิบัติได้ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ พ้นจากนี้ก็จะเป็นหน้าทับพิเศษต่างๆ เฉพาะเพลงเฉพาะสำเนียงไป เช่น หน้าทับม้าย่องสมิงทอง ขึ้นม้า หน้าทับภาษาต่าง ๆ

(สงัด ภูเขาทอง, 2532) กล่าวว่า องค์ประกอบของดนตรีไทย ประกอบด้วยหลักใหญ่ด้วยกัน 5 ประการ

1. จังหวะ (Beat) คือ การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง

2. ทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูงสูง ต่ำต่ำ ซึ่งสลับกันไป จะมีความสั้น ยาว เบา แรง

3. พื้นผิว (Texture) และ คุณภาพของเสียง (Tone Color) พื้นผิว หมายถึง องค์ประกอบของเสียงที่เกิดจากแนวทำนอง ของเสียงหลายแนวมาผสมผสานกัน และคุณภาพของเสียง หมายถึง คุณสมบัติเฉพาะของเสียงดนตรี ที่มีกระแสเสียงเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือทั้งพื้นผิว และคุณภาพของเสียง ลักษณะไม่เหมือนกันแต่มีส่วนสัมพันธ์กัน คือ มีส่วนช่วยกระตุ้นให้เกิดสุนทรียทางอารมณ์ในการฟังได้ดี

4. คีตลักษณ์ หมายถึง รูปแบบหรือรูปร่างของบทเพลงที่เราสามารถมองเห็นได้ภายนอกอันรูปแบบของบทเพลงย่อมแตกต่างออกไปตามแต่คีตกวีจะเป็นผู้กำหนดขึ้น

(อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2546) กล่าวว่า โครงสร้างดนตรีไทยนั้น ประกอบด้วย 5 ส่วน ได้แก่

1. บันไดเสียง (Scale) ทางดนตรี หมายถึง เสียงที่เรียงลำดับ ขึ้น-ลง นักดนตรีไทยเรียกว่า ทางมาแต่เดิม บันไดเสียงดนตรีไทยประกอบด้วยเสียง 7 เสียง

2. จังหวะ หมายถึง การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อยๆ การแบ่งกลุ่มของทำนอง ความยาวสั้นของเสียง และการเน้นเสียง

3. ทำนอง (Melody) ความหมายของทำนองแล้วแต่การตีความของสังคมในแต่ละกลุ่ม เช่น ในบางวัฒนธรรมการพิจารณาเพียงแค่จังหวะอาจหมายถึงทำนอง เช่น ในบางส่วนของแอฟริกาเสียงของพวกเครื่องตีที่ใช้เพื่อสื่อสารให้เข้าใจกันหรือใช้ประกอบการเต้นในพิธีทางศาสนาก็ถือว่าเป็นทำนองได้

4. การประสานเสียง (Harmony) หมายถึง การผสมผสานของหลายๆ แนว ที่เกิดขึ้นพร้อมกันในเชิงดนตรี ซึ่งเรามักพิจารณาในลักษณะของแนวทำนอง ที่ต่างกันหลายๆ แนวมาบรรเลงพร้อมกัน โดยยึดทำนองหลัก

5. รูปแบบของเพลง หมายถึง การนำส่วนเล็กๆ ของเพลงมาเรียบเรียงต่อเนื่องกันโดยมีความสัมพันธ์ และสมดุลซึ่งกันและกัน เกิดเป็นวรรคเพลง ประโยคเพลง และท่อน

จากที่กล่าวมาข้างต้น องค์ประกอบดนตรี จำแนกออกได้หลากหลาย เช่น จังหวะ เสียง ทำนอง รูปแบบหรือคีตลักษณ์ พื้นผิว สีสัน การประสานเสียง สำเนียง เป็นต้น องค์ประกอบเหล่านี้เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ปรากฏให้เห็นในบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นต่างรูปแบบของเพลงนั้น ๆ จากการหยิบยกองค์ประกอบเข้ามาสู่บทเพลงนั้นเป็นการเลือกใช้ของผู้ประพันธ์เพลงโดยดูความเหมาะสม สมดุล มีสัดส่วนที่พอดี เพื่อให้สมบูรณ์แบบตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ ทั้งนี้องค์ประกอบทางดนตรีสามารถนำมาเพื่อวิเคราะห์เพื่อหาความเป็นตัวตนของคีตกรได้อย่างชัดเจน จากองค์ประกอบที่เป็นส่วนวิเคราะห์ไม่ว่าส่วนนั้นจะให้คำตอบได้มากหรือน้อยก็ต้องนำมาเป็นส่วนประกอบในการใช้วิเคราะห์ความเป็นตัวตนของคีตกรคนนั้นๆ เพื่อเข้าใจความเป็นตัวตนจากการแสดงออกทางดนตรี และเพื่อเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักดนตรีหรือผู้ที่มีความสนใจในตัวตนของคีตกรคนนั้น ๆ

2.2.2 อารมณ์เพลง

อารมณ์เพลงนั้น คือความรู้สึกที่ผู้บรรเลงบทเพลง ถ่ายทอดความรู้สึกออกมาผ่านผลงานทางดนตรี ซึ่งในแต่ละบทเพลงจะสื่อความหมายได้จาก ภาษา พฤติกรรมของผู้แสดงความรู้สึก เป็นต้น ผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญของอารมณ์เพลงที่จะนำมาสู่กระบวนการวิเคราะห์จึงอ้างถึงแนวคิดและทฤษฎีด้านอารมณ์เพลงจากผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

(ธิดากานต์ ศรีนารา., 2548) กล่าวว่า ดนตรีมีความสัมพันธ์ ระหว่างอารมณ์ ระบบประสาท และระบบภูมิคุ้มกัน เมื่อคนฟังดนตรีจะเกิดอารมณ์สุขสดชื่น ทำให้ระดับฮอร์โมนเอ็นโดฟิน (Endorephin) เพิ่มขึ้นอันเป็นฮอร์โมนที่ร่างกายสร้างขึ้นช่วยบรรเทาความเจ็บปวด และมีส่วนควบคุมการตอบรับของร่างกายที่มีต่อความเครียด อารมณ์ และการหดตัวของผนังลำไส้

(อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2546) กล่าวว่า มีลักษณะบางอย่างที่อาจสังเกตได้ว่ามีผลทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ต่อเพลงนั้นๆ คือ

1. ให้ความรู้สึกโศกเศร้า คร่ำครวญ และอาลัยอาวรณ์ โดยทั่วไปจะเป็นเพลงที่มีจังหวะช้า ทำนองเรียบเรียบ หน้าทับอาจจะเป็นประเภทปรบไก่ หรือสองไม้ อาจจะหน้าทับเป็นพิเศษหรือหน้าทับภาษาต่างๆ ให้เหมาะสมกับบทเพลงทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทำนองเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงอาจเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเดียวหรือหลายชิ้นก็ได้ แต่การบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ปี่ ขลุ่ย หรือซอ โดยใช้เทคนิคและทักษะการบรรเลงที่เหมาะสม สมดุล จะยิ่งให้ความรู้สึกโอดครวญ โศกเศร้า หรืออาลัยอาวรณ์มากขึ้น เช่นเพลงช้าโหย กบเต้น ยาดเล้ ลาวครวญ ธรณีกันแสง

2. แสดงความยิ่งใหญ่ เกรียงไกร สง่าผ่าเผย ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองต้องมีความน่าตื่นเต้น ประทับใจ หน้าทับมักเป็นหน้าทับพิเศษ มีการเน้นจังหวะอย่างหนักแน่น ดนตรีมักบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์และใช้เครื่องจังหวะที่มีเสียงดังชัดเจนก่อให้เกิดความรู้สึกของความยิ่งใหญ่อลังการมากกว่าการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว เช่น เพลงกราวนอก กราวใน ทะแย กลองโยน

3. แสดงอารมณ์โกรธเกรี้ยว เยาะเย้ย ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างรวดเร็ว แนวทำนองไม่เรียบนัก ประเภทของหน้าทับขึ้นกับทำนองเพลง จังหวะจะเน้นหนักชัดเจน เครื่องดนตรีมักเป็นการบรรเลงหมู่ซึ่งจะให้ความรู้สึกของความโกรธได้ชัดเจนกว่าบรรเลงเดี่ยว เช่น นาคราช ลิงโลด กราวรำ

4. ให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ ควรแก่การเคารพ โดยทั่วไปมีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองเรียบแต่มีความซับซ้อนอยู่ในตัว มักใช้หน้าทับพิเศษ จังหวะจะแสดงความถึงความหนักแน่น มั่นคง บางช่วงบางตอนต้องใช้เทคนิคของการย้อยจังหวะเล็กน้อยไม่ลงพร้อมกับจังหวะหนัก เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ หรือสนเท่ห์ วงดนตรีที่บรรเลงมักใช้วงปี่พาทย์ซึ่งมีเสียงดังชัดเจนสง่าผ่าเผย เช่น สาธุการ หรือเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆ

5. ให้ความรู้สึกน่ากลัว เยือกเย็น รูปแบบของจังหวะค่อนข้างช้า มีทำนองเรียบๆ ใช้หน้าทับพิเศษ วงดนตรีจะบรรเลงด้วยเสียงที่ค่อนข้างเบาและนุ่มนวล ทำให้เกิดบรรยากาศของความวังเวง พิศดาร น่ากลัว เช่น เพลงไต่ลวด เพลงพรายตานี

6. ให้อารมณ์รักอ่อนหวาน ส่วนมากรูปแบบจังหวะช้าพอประมาณ ทำนองเรียบๆ หน้าทับอาจเป็นปรบไก่ สองไม้หรือหน้าทับภาษาขึ้นอยู่กับทำนองเพลง บรรเลงโดยนิ่มนวลและอ่อนหวาน เช่น ลีลากระทุ่ม ลมพัดชายเขา ลาวดวงเดือน

7. ให้อารมณ์รื่นเริง สนุกสนาน ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีลักษณะจังหวะค่อนข้างเร็วหรือเร็ว ทำนองอาจมีลักษณะเรียบๆ หรือกระโดดไปมามาก หน้าทับขึ้นอยู่กับทำนองของเพลง ซึ่งอาจเป็นประเภทหน้าทับปรบไก่ สองไม้ หน้าทับภาษา หรือหน้าทับพิเศษ ดนตรีที่ใช้บรรเลงจะเป็นวงปี่พาทย์ เครื่องสาย หรือมโหรีก็สามารถให้ความสนุกสนานรื่นเริงได้เช่นกันเพียงแต่เครื่องจังหวะต่างๆ จำเป็นมากในการช่วยสร้างบรรยากาศ เช่น เพลงอัตราชั้นเดียว เพลงหางเครื่องต่างๆ เพลงสิบสองภาษา

8. ให้ความรู้สึก ฮึกเหิม หรือให้เหมาะสมกับสถานการณ์ของการต่อสู้ จะมีจังหวะรุกเร้า รวดเร็ว แนวทำนองเพลงมักอยู่ในรูปแบบของการบรรเลงซ้ำๆ โดยอาจเปลี่ยนทำนองตอนเริ่มต้นแต่ตอนหลังทำนองจะเหมือนกัน หน้าทับจะเป็นหน้าทับพิเศษที่ใช้เฉพาะเพลง เครื่องดนตรีมักใช้วงปี่พาทย์ เนื่องจากมีเสียงหนักแน่น ชัดเจน โดยเฉพาะเสียงเครื่องจังหวะซึ่งให้บรรยากาศของการสู้รบและต่อสู้กันอย่างเหมาะสม เช่น เพลงเชิด ฯลฯ

9. ให้ความรู้สึกสบายใจ น่าฟัง สดชื่น โดยทั่วไปเป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองอาจเป็นเสียงเรียบๆ หรือเป็นเสียงกระโดดที่ไม่กว้างนัก หน้าทับขึ้นกับทำนองเพลง ดนตรีที่บรรเลงส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงหมู่ เพลงประเภทนี้มักเป็นพวกเพลงชมธรรมชาติ เช่น เขมรไทรโยค ตับนก

10. ให้ความรู้สึกของสำเนียงชาติต่างๆ เพลงประเภทนี้มีทั้งจังหวะช้า และเร็ว แนวทำนองและหน้าทับขึ้นกับสำเนียงเพลง เครื่องดนตรีที่บรรเลงมักจะพยายามเลียนแบบเครื่อดนตรี

ของชาตินั้น ส่วนใหญ่เป็นการบรรเลงหมู่ เพลงประเภทนี้ได้แก่เพลงที่มีสำเนียงต่างๆ เช่น ตับจูล่ง ตับมอญกละ เพลงสิบสองภาษา

(สุรพล สุวรรณ, 2549) จังหวะและการบรรเลงดนตรีไทยนั้นสามารถให้อารมณ์และความรู้สึกได้ทุกแบบ ดนตรีไทยจึงแบ่งออกเป็นหลายแบบหลายอย่างหลายรส ซึ่งจะต้องศึกษาทำความเข้าใจกับเพลงประเภทต่างๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการฟังเป็นสำคัญ นอกจากการบรรเลงแล้วยังมีการบรรเลงประกอบการร้อง หรือการบรรเลงประกอบการรำหรือประกอบการแสดง เช่น ละคร โขน ได้อีกด้วย ดนตรีไทยสามารถให้อารมณ์ได้หลายแบบซึ้งขึ้นอยู่กับเพลงชนิดต่างๆ เช่น จำพวกเพลงที่เกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธ์จะให้ความรู้สึก สง่างาม เคร่งขรึม ความน่าเกรงขาม บางเพลงจะให้อารมณ์เศร้า และบางเพลงจะให้อารมณ์สนุกสนาน ตื่นเต้น และเร้าใจ ถ้าหากผู้ใดสนใจพยายามศึกษาถึงเพลงที่ได้รับฟังที่ละเล็กละน้อย รวมทั้งหาเวลาว่างฝึกหัดเครื่องมือที่คิดว่าชอบที่สุดและถนัดที่สุดไปด้วยแล้ว จะเกิดรสนิยม เกิดความรู้สึกรักและสามารถเข้าถึงอารมณ์ของเพลงแต่ละเพลงได้ ผู้ที่มีประสบการณ์ในการฟังเพลงไทยมากๆ อาจนั่งร้องไห้หรืออาจนั่งหัวเราะ หรืออาจเคลิบเคลิ้มในภวังค์เมื่ออยู่ท่ามกลางธรรมชาติที่สวยงาม หรือเมื่อตกอยู่ในความรัก เพราะความซาบซึ้งของบทเพลง ลีลาของทำนอง จังหวะ รวมทั่งความสามารถของผู้เล่นนั้น

จากที่กล่าวมาข้างต้น อารมณ์เพลงสามารถแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึก โดยการแสดงออกถึงอารมณ์เพลงนั้นต้องมีผู้ทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกนั้นก็คือผู้บรรเลงดนตรีที่ถ่ายทอดผลงานทางดนตรีออกมาโดยมีวรรณกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องเพื่อสื่อความหมาย มีท่าทางมีการแสดงออกชัดเจนถึงอารมณ์ ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับผู้ฟังด้วยว่าผู้ฟังนั้นเข้าถึงอารมณ์เพลงหรือไม่ หากผู้ฟังเข้าถึงสุนทรียภาพทางอารมณ์นั้นนับว่าเป็นผลสำเร็จของผู้สื่อสารอารมณ์และความรู้สึกออกมาให้ผู้ฟังรับรู้ถึงความรู้สึกหรืออารมณ์นั้นๆ การแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดเป็นการแสดงที่มีอัตลักษณ์ในการถ่ายทอดอารมณ์โดยการจำลองสถานการณ์การเกี้ยวพาราสี การอวยพร การตอบโต้ด้วยวรรณกรรมที่มีมาแต่เดิม และวรรณกรรมที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ในโอกาสนั้น ๆ ทั้งนี้วรรณกรรมเป็นข้อบ่งชี้ถึงอารมณ์และความหมายของบทเพลงต่างๆ รวมถึงผู้แสดงนั้นต้องมีความเข้าใจในวรรณกรรมที่ถ่ายทอดออกมาผ่านการเล่นดนตรี การขับร้อง ตลอดจนพฤติกรรมที่สัมพันธ์กันจึงจะทำให้อารมณ์และความรู้สึกเกิดขึ้นเชิงประจักษ์จากการแสดงต่าง ๆ ด้วยอารมณ์นั้น ๆ

2.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

การวิเคราะห์เพลงไทยนั้นมีรูปแบบ กฎเกณฑ์ ทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ เพื่อเข้าใจถึงโครงสร้างของบทเพลง ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในบทเพลงนั้นๆ อีกทั้งยังสามารถนำไปใช้ เพื่อที่จะเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงกับบุคคลที่เป็นศิลปินหรือผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี และการขับร้อง ที่บุคคลหรือศิลปินเหล่านั้นแสดงอัตลักษณ์เฉพาะส่วนบุคคลของตนเองออกมาผ่านผลงานการแสดงในรูปแบบต่างๆ

(มานพ วิสุทธิแพทย์, 2563) การวิเคราะห์เพลงไทยมีความจำเป็นอย่างยิ่ง ที่ต้องทำความเข้าใจทางด้านทฤษฎีดนตรีไทยในประเด็นต่าง ๆ ให้ตรงกัน หรือคิดไปในทางเดียวกันอย่างมีเหตุผลที่สามารถอธิบายได้ เนื่องจากการวิเคราะห์ต้องมีการอ้างอิง กฎ ทฤษฎี หลักการ แนวคิดต่าง ๆ เพื่อสนับสนุนวิธีการในการวิเคราะห์ จริงอยู่แม้ว่าทฤษฎีบางอย่างยังหาข้อยุติไม่ได้ ทฤษฎีบางอย่างยังไม่ชัดเจนพอ กฎ บางอย่างยังมีข้อโต้แย้ง หลักการและแนวคิดยังไม่เป็นที่ยอมรับ แต่ทฤษฎี กฎเกณฑ์ หลักการและแนวคิดต่าง ๆ เหล่านั้น อย่างน้อยสามารถใช้เป็นข้อสนับสนุนการวิเคราะห์ได้ระดับหนึ่ง นักวิชาการบางท่านให้ความเห็นว่าทฤษฎีด้านใดที่ยังหาข้อสรุปหรือหากฎเกณฑ์ที่ชัดเจนไม่ได้ก็ยังไม่ควรแตะต้องหรืออ้างถึง แต่ในความเห็นของผู้เขียนเห็นว่าทฤษฎีต่าง ๆ ทางดนตรีที่มีอยู่ในดนตรีไทยนั้น เมื่อมีอยู่จริงก็มีความจำเป็นอย่างยิ่ง และถือเป็นหน้าที่ของนักวิชาการทางดนตรี ที่จะต้องทำการศึกษา ค้นคว้า เพื่อให้ได้ ข้อสรุปที่ชัดเจน ถ้ายังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนก็ควรเริ่มทำการศึกษาค้นคว้าจากความคลุมเครือไปสู่ความชัดเจน จากความผิวเผินไปสู่ความลุ่มลึก ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่การเริ่มต้นมักจะเริ่มจากความคิดเห็นที่หลากหลายไม่ตรงกัน การอ้างอิงมาจากเหตุผลที่เป็นฐานความคิดที่ต่างกันแต่มีจุดหมายปลายทางเดียวกัน ย่อมได้ผลลัพธ์เช่นเดียวกันนั่นคือความเป็นศาสตร์ และศิลป์ของดนตรีไทย ทฤษฎีทางคนตรีไทยที่ควรทำความเข้าใจเพื่ออ้างอิงหลักการให้ตรงกันมีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ดนตรีไทยมีองค์ประกอบสำคัญ ๆ อยู่ 3 อย่าง คือ

1) ทำนองหลัก 2) ทำนองแปร 3) จังหวะ

1) ทำนองหลัก

เป็นทำนองเพลงหรือ "ทางฆ้อง" ที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ซึ่งใช้บรรเลงรวมวงโดยบรรเลงตามหลักการและ วิธีการการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักนี้เป็นทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้น หรือเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา

ทำนองหลักถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุดในดนตรีไทย ทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ ทำนองแปร และเป็นองค์ประกอบที่ มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

ตามหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ทำนองหลัก มีบทบาทมากในเชิงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” คือมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมา ด้วยการจดจำบอกเล่า เพลงไทยที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้ สามารถดำรงคงอยู่คู่กับสังคมไทย และรับใช้สังคมไทยมาได้เป็นร้อย 1 ปีเพราะในทำนองหลักนั้น มีปัจจัยสำคัญหลายอย่างประกอบกันอยู่อันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก อัตราจังหวะ และมีปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กัน คือความยาว ซึ่งอยู่ในรูปของจังหวะ และหน้าทับ ทำให้การถ่ายทอด "ทำนองหลัก" จากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนั้น สามารถถ่ายทอดองค์ประกอบสำคัญ ๆ ของเพลงได้อย่างครบถ้วน

“ทำนองหลัก” เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทย และนักวิชาการทางดนตรีไทย มักจะพูดถึง และมีความเข้าใจกัน แม้ว่าอาจจะเรียกเป็นอย่างอื่นก็ตาม เช่น "ทางฆ้อง" "มือฆ้อง" "เนื้อเพลง" แต่เมื่อต้องการให้ความหมายของคำว่า "ทำนองหลัก" อย่างชัดเจนหรือพูดถึงรายละเอียดแล้ว กลับเป็นสิ่งที่ยังคลุมเครือมีข้อถกเถียงมีการโต้แย้งทางความคิดเห็นในแง่วิชาการอีกมาก

ความหมายของ "ทำนองหลัก" เป็นสิ่งหนึ่งที่เมื่อกล่าวถึงในรายละเอียดแล้วยังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจน ข้อถกเถียงดังกล่าวเช่น อะไรคือทำนองหลัก ทำนองหลักใช่ทางฆ้องหรือไม่ ทุกเสียงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่เป็น ทำนองหลักหรือไม่ ทำนองหลักเปลี่ยนแปลงได้หรือไม่ ในวงเครื่องสายมีทำนองหลักหรือไม่ ถ้ามีทำนองหลักอยู่ที่ไหน ในทำนองหลักมีองค์ประกอบของจังหวะ (ทั้งจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ) เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยหรือไม่ อย่างไร ฯลฯ

2) ทำนองแปร

ทำนองแปร หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ (ซึ่งหมายรวมถึงการขับร้องด้วยนอกเหนือจากฆ้องวงใหญ่ โดยแปรหรือประดิษฐ์จากทำนองหลักหรือ "ทางฆ้อง" ให้เป็นทำนองของแต่ละเครื่องมือตามหลักและวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ทำนองแปรอาจมีทำนองเพลงที่แตกต่างจากทำนองหลักโดยสิ้นเชิง หรือมีทำนองเพลงคล้ายคลึงกับทำนองหลักหรือมีทำนองเพลงเหมือนกับทำนองหลักทำนองแปรและทำนองหลัก (ทางฆ้อง) จะต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องความยาวของทำนองเพลง เสียงลูกตกและบันไดเสียง

เมื่อกล่าวถึงรายละเอียดของ "ทำนองแปร" แล้วดูเหมือนว่าจะสามารถให้ความหมายได้ชัดเจนกว่า “ทำนองหลัก” มีข้อคิดเห็นที่ไม่หลากหลายข้อสรุปต่าง ๆ เป็นไปในทิศทางเดียวกัน แต่ก็ยังมีคำถามที่ต้องการคำตอบที่ชัดเจน เช่น การแปรทำนองมีหลักเกณฑ์อย่างไร ลูกตกเสียงเดียวกันแปรได้หลายทำนองซึ่งการแปรทำนองในลูกตกเสียงเดียวกันนี้มีจำนวนจำกัดหรือไม่ การแปรทำนองที่ลูกตกต่างเสียงกันมีทำนองเหมือนกันหรือต่างกันอย่างไรหรือไม่ ในทำนองแปรมีคุณสมบัติของบันไดเสียงหรือไม่ หลักเกณฑ์ในการแปรทำนองเกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีอย่างไรหรือไม่ ฯลฯ

3) จังหวะ

การแบ่งระยะเวลาช่วงใดช่วงหนึ่งออกเป็นส่วน ๆ ในทางดนตรีมักจะแบ่งอย่างสม่ำเสมอ โดยจะแบ่งถี่ห่าง อย่างไรนั้นแล้วแต่วัตถุประสงค์ของการแบ่งจังหวะ เป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งในทางดนตรีจังหวะในดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 3 อย่าง คือ

- จังหวะสามัญ
- จังหวะฉิ่ง
- จังหวะหน้าทับ

1. จังหวะสามัญ

จังหวะสามัญ เป็นจังหวะที่รู้สึกได้เมื่อได้ยินทำนองเพลง จังหวะสามัญ ที่รู้สึกได้นี้สามารถถ่ายทอดออกมาในรูปของจังหวะเคาะ หรือการปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลง โดยปกติแล้วจังหวะสามัญของคนส่วนใหญ่จะตรงกัน หมายความว่า ถ้าเคาะจังหวะ หรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลงแล้วคนส่วนใหญ่จะเคาะเหมือนกัน

2. จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลงอย่างถูกต้องตามกฎเกณฑ์ หรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ หรือตามความเหมาะสมของการบรรเลง การบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลงนั้นมีการบรรเลงหลายอย่างคือ

ก. บรรเลงตามอัตราจังหวะ การกำหนดการบรรเลงฉิ่งตามอัตราจังหวะนี้โดยทั่วไปมีการกำหนดไว้ 3 อัตราจังหวะ คือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว ในปัจจุบัน มีบทเพลงหลายเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ในอัตราจังหวะ 4 ชั้น (บางครั้งเรียกว่า 6 ชั้น) และ ครึ่งชั้น การบรรเลงฉิ่ง

ยังอนุโลม ให้บรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะ 3 ชั้นกับบทเพลงในอัตราจังหวะ 4 ชั้น และให้บรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะชั้นเดียว กับบทเพลงในอัตราจังหวะครึ่งชั้น

ข. บรรเลงตาลักษณะบทเพลง การกำหนดการบรรเลงตามลักษณะบทเพลงมีการกำหนด เช่นเพลงบางเพลงตี "ฉิ่ง" อย่างเดียว เช่น เพลงเชิดฉิ่ง บางเพลงตี "ฉับ" อย่างเดียว เช่น เพลงเชิดจีน บางเพลงตี “ฉิ่ง - ฉิ่ง – ฉับ” เช่น เพลงสำเนียงจีน บางเพลงตี "ฉิ่งตัด" เช่น เพลงชมตลาด และบางเพลงตี "ฉิ่ง" อย่างเดียวอย่างอิสระ เช่น เพลงรัว

ค. บรรเลงตามความเหมาะสม การบรรเลงฉิ่งแบบนี้สามารถยืดหยุ่นได้ตามที่ผู้บรรเลงเห็นสมควร เช่นในการบรรเลงเพลงทยอยในอัตราจังหวะ 3 ชั้น ด้วยวงพาทย์ไม้แข็ง (ปีพาทย์เสภา) เมื่อบรรเลงถึงท้ายท่อนเพลงหรือเมื่อแนวการบรรเลงเร็วขึ้นแล้ว ผู้บรรเลงฉิ่งมักจะบรรเลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้นโดยอนุโลม เพื่อให้ทำนองเพลง จังหวะ และแนวการบรรเลงกระชับขึ้น

โดยปกติแล้วอัตราจังหวะในการตีฉิ่งนี้จะต้องตีให้สอดคล้องกับอัตราจังหวะของบทเพลง อัตราจังหวะในการตีฉิ่งส่วนใหญ่เป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียวเป็นที่เข้าใจกันว่า อัตราจังหวะ3 ชั้น เป็นอัตราจังหวะช้า อัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นอัตราจังหวะปานกลาง และอัตราจังหวะชั้นเดียวเป็นอัตราจังหวะเร็ว เรื่องของอัตราจังหวะนี้มีข้อที่น่าคิดหลายประการ เช่น บทเพลงในอัตราจังหวะ 3 ชั้น ถ้าบรรเลงเร็วๆแล้วจะเป็น อัตราจังหวะ 2 ชั้นหรือชั้นเดียวหรือไม่ และในทางกลับกัน บทเพลงในอัตราจังหวะชั้นเดียวถ้าบรรเลงช้า ๆ แล้วจะ เป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น หรือ 3 ชั้นหรือไม่ว่า "ชั้น" มีความหมายอย่างไร คำจำกัดความของคำว่า "ชั้น" กินความแค่ไหนเมื่อพูดถึงคำว่า"ชั้น" แล้วเรากำลังพูดถึงองค์ประกอบใดบ้างในดนตรี ซึ่งประเด็นนี้เป็นประเด็นที่น่าสนใจมาก

3. จังหวะหน้าทับ

หน้าทับ เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงกลองให้เข้ากับทำนองเพลงอย่างถูกต้อง สิ่งที่ถูกกำหนดให้ กลองบรรเลงเรียกว่า "หน้าทับ" ซึ่งมีหน้าทับหลายอย่าง หน้าทับแต่ละหน้าทับมีการกำหนดการบรรเลงที่แตกต่างกัน ตามชนิดของหน้าทับ และอัตราจังหวะชั้นที่แตกต่างกัน ซึ่งมีการบรรเลง อัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว นอกจากนี้ในหน้าทับเดียวกันยังมีการกำหนดการบรรเลงที่แตกต่างกันเมื่อบรรเลง ด้วยกลองต่างชนิดกัน กล่าวคือ หน้าทับบางหน้าทับ เช่น หน้าทับปรบไก่ สามารถบรรเลงได้ทั้งกลองแขก กลองสองหน้า โทน-รำมะนามโหรี

และตะโพนไทย ซึ่งหน้าทับจากกลองต่างชนิดกัน จะมีลักษณะการบรรเลงหรือเนื้อทำนองหน้าทับแตกต่างกัน หน้าทับมีหลายชนิด คือ

- หน้าทับปรบไก่
- หน้าทับสองไม้ หรือหน้าทับทยอย
- หน้าทับเฉพาะ (บางท่านเรียกว่าหน้าทับพิเศษ)

"หน้าทับ" เป็นหน่วยกำหนดความยาวของบทเพลง โดยเมื่อบรรเลงหน้าทับจบ 1 เที่ยว เรียกว่า"1หน้าทับ" หรือ "1 จังหวะ" แต่เมื่อพิจารณาดูประเภทของหน้าทับหรือประเภทของบทเพลงแล้วจะเห็นได้ว่ามีบทเพลงหลายประเภทและมีหน้าทับหลายอย่างดังกล่าวแล้วข้างต้น ดังนั้นจึงมีข้อสังเกตว่าการกำหนดจำนวนหน้าทับของหน้าทับ แต่ละอย่างสามารถใช้เกณฑ์เดียวกันได้หรือไม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทเพลงที่ใช้หน้าทับเฉพาะหรือหน้าทับพิเศษ ยังมีข้อน่าสังเกตอีกหลายประการเกี่ยวกับหน้าทับ เช่น ระดับเสียงของกลองมีระดับเสียงเฉพาะหรือ มีระดับเสียงที่สัมพันธ์กับเครื่องดนตรีหรือไม่ ระดับเสียงซึ่งเป็นเนื้อของหน้าทับนั้นสัมพันธ์กับระดับเสียงของทำนองเพลงหรือไม่ การใช้กลองแต่ละชนิดกับบทเพลงหรือวงดนตรีแต่ละประเภทนั้น บทบาทของกลองเกี่ยวข้องกับบทเพลงในทางดนตรี (Musical Context) หรือ เป็นเพียงหน้าที่ที่บรรเลงประกอบบทเพลง (Functional Context)

(สงัด ภูเขาทอง, 2532) สรุปเกี่ยวกับหลักการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ว่าการวิเคราะห์บทเพลงไทย คือ การนำเอาบทเพลงซึ่งจะเป็นบทบรรเลงหรือบทร้องมาจำแนกส่วนต่างๆที่อยู่ในบทเพลงออกมาแสดงรายละเอียดต่างๆ ที่เป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในบทเพลง หรือส่วนประกอบในบทเพลงที่เป็นที่นิยมและปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นประเพณี บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงที่เกิดจากตัวโน้ตหรือบทเพลงที่เป็นเสียงเกิดจากการบรรเลงก็ได้ ซึ่งบทเพลงต่างๆนั้นจะประกอบไปด้วยส่วนสำคัญที่จัดว่าเป็นหลัก คือส่วนที่ใช้เสียงสัญลักษณ์แทนเสียงได้กับส่วนที่เป็นหลักหรือไวยกรณ์ของเพลง ดังนั้นสิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทย ได้แก่

1) ส่วนที่เป็นทำนองหลักหรือเนื้อเพลง ทั้งทำนองบรรเลงและทำนองร้อง จะมีทำนองหลักหรือเนื้อเพลงที่แท้จริงที่เรียกว่า “ลูกฆ้อง” คำว่า “ลูกฆ้อง” นั้น ไม่ได้หมายความว่าต้องบรรเลงหรือขับร้องตามทางฆ้องวงใหญ่ แต่เป็นทำนองที่เหมาะกับฆ้องวงใหญ่บรรเลงคือบรรเลงด้วยเสียงห่างๆ เหมาะสมตามสภาพของเครื่องดนตรี

การวิเคราะห์แนวทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้จากช่วงความกว้างของเสียงเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจากระดับเสียงสูง-ต่ำ ความต่อเนื่องของวรรคเพลงแต่ละประโยค ลูกตก การยืดขยาย การตัดทอน และสำนวนในลักษณะต่างๆ การที่ทำนองเพลงจะอยู่ได้นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการยอมรับของบุคคลแต่ละสมัยแต่ละกลุ่ม

2) ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองทางบรรเลงและทำนองทางร้องจะมีส่วนที่ปรุงแต่งซึ่งจะขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ที่นักดนตรีต้องการให้เกิดอารมณ์อย่างไร แม้ว่าทำนองบรรเลงกับทำนองร้องจะประกอบด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกันแต่หลักการไม่เหมือนกัน ได้แก่

2.1) ทำนองบรรเลง เป็นการปรุงแต่งเพื่อให้เกิดความไพเราะเพิ่มเติมโดยการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนเก็บเพื่อให้มีเสียงเต็ม สำนวนกรอ หรือแปรทำนองเป็นอย่างอื่นตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท หรืออาจปรุงแต่งทำนองให้เป็นทางเดี่ยวก็ได้

2.2) ทำนองร้อง ประกอบด้วยคำร้องและทำนองเพลง โดยทำนองเพลงต้องปรุงแต่งให้มีเสียงที่ไพเราะไม่กระด้างและปรุงแต่งให้เกิดอารมณ์ต่างๆ คำร้องต้องปรุงแต่งให้ผันแปรไปตามทำนองเพลงและต้องถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษา แต่ต้องไม่กระด้าง หรือถ้ายังมีกระด้างก็ต้องปรับปรุงให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น

3) ทำนองพิเศษ เป็นทำนองที่เกิดจากเทคนิคของการบรรเลง ซึ่งทำนองพิเศษนี้อาจจะสอดแทรกในระหว่างเพลง เช่น สะบัด ลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกขยี้ เป็นต้น

4) สำนวนของเพลง ได้แก่ ทำนองที่ไพเราะและงดงามอันประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะแล้วนำไปเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลงที่เรียกว่า “กลอน” ของเพลง รวมไปถึง “ลูกโยน” และ “ลูกเท่า” ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างจากทำนองเพลงโดยทั่วไป

5) ประเภทของเพลง เช่น เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงตับ เป็นต้น

6) การประสานเสียงแบบไทย ระบบการประสานเสียงในดนตรีไทยจะมีทั้งที่มีลักษณะคล้ายกันและแตกต่างกันกับดนตรีตะวันตก

7) สังคีตลักษณ์หรือรูปแบบของบทเพลง คือ ลักษณะที่สำคัญหรือลักษณะโดดเด่นของบทเพลงนั้นๆ ซึ่งลักษณะของบทเพลงแต่ละเพลงจะมีคุณลักษณะเฉพาะ เช่น ท่วงทำนองของเพลงที่ร้อยกรองอย่างเหมาะสม การเชื่อมต่อของเสียงที่กลมกลืน การแบ่งท่อนเพลง รูปแบบที่มีท่อนนำเป็นต้น

8) สำเนียงของทำนองเพลง การลำดับเสียงสูงต่ำของท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงชนิดใดและภาษาใด

9) บันไดเสียงของบทเพลง คือ ลำดับเสียงที่ใช้ในบทเพลงแต่ละเพลง ในเพลงไทยสิ่งที่ควรศึกษา 2 สิ่ง คือ ระบบเสียง 7 เสียงแบ่งเท่าๆกัน เพลงที่ใช้เสียงในระบบนี้โดยทั่วไปจะใช้เสียงหลักขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในการดำเนินทำนอง แต่จะมีบางช่วงบางตอนของบทเพลงที่ใช้เสียงรองขั้นที่ 4 และ7 ของบันไดเสียงช่วยในการดำเนินทำนองเพลงทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจเปลี่ยนแปลงอารมณ์

10) อัตราจังหวะของเพลง อัตราจังหวะของเพลงเป็นส่วนที่มีความสำคัญต่อบทเพลงเป็นอย่างมากเนื่องจากเป็นตัวควบคุมให้เกิดความพร้อมเพรียงในการบรรเลง จังหวะต่างๆที่กำกับบทเพลงทั้งหลายนั้นโดยทั่วไปมักจะกำหนดอัตราจังหวะแน่นอน แต่มีบางบทเพลงที่มีการดำเนินทำนองโดยใช้อัตราจังหวะที่ไม่ปกติเพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจ

11) ลักษณะของจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง รวมทั้งลีลาของจังหวะ

12) การเปลี่ยนบันไดเสียง คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงหนึ่งแล้วย้ายไปอีกบันไดเสียงหนึ่งสามารถพบเห็นได้ 2 กรณี คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งเพลงและการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง

12.1) การเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งเพลง การเปลี่ยนบันไดเสียงลักษณะเช่นนี้จะพบได้ในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเหาะ เพลงกลม เป็นต้น

12.2) การเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง การเปลี่ยนบันไดเสียงลักษณะเช่นนี้จะพบอย่างน้อย 2 บันไดเสียงภายในท่อนใดท่อนหนึ่งหรือส่วนใดส่วนหนึ่งของบทเพลง ดังนี้

12.2.1) เปลี่ยนบันไดเสียงทันทีโดยไม่มีตัวโน้ตตัวอื่นหรือวรรคอื่นมาคั่น เช่น เพลงนกขมิ้น มีการเปลี่ยนบันไดเสียง “โด” เป็นบันไดเสียง “ซอล” เมื่อหมดส่วนที่เป็นบันไดเสียง“โด” ก็จะเป็นบันไดเสียง “ซอล” ทันที เป็นต้น

12.2.2) เปลี่ยนบันไดเสียงโดยมีโน้ตนอกบันไดเสียง ซึ่งจะเป็นโน้ตของอีกบันไดเสียงปรากฏอยู่ในวรรคนั้นๆ เรียกว่า “โน้ตจร”

12.2.3) เปลี่ยนบันไดเสียงโดยมีวรรคเพลงวรรคหนึ่งเป็นตัวเชื่อม ซึ่งวรรคเพลงที่เป็นตัวเชื่อมจะมีคุณสมบัติเป็นวรรคที่อยู่ได้ 2 บันไดเสียง

13) เทคนิคการบรรเลง ผู้ประพันธ์มักจะกำหนดไว้ว่าเพลงใดควรจะใช้วิธีบรรเลงอย่างไร จึงจะเหมาะกับทำนองของเพลงนั้นๆ เช่น เพลงที่มีทำนองหวานๆ จะกำหนดให้เป็นไปอย่างเรียบๆ ถ้าเพลงไหนมีทำนองเข้มแข็งก็จะกำหนดวิธีบรรเลงค่อนข้างพลิกแพลง เช่น มีลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกล้วง เป็นต้น

14) ประโยคของเพลง ทั้งที่ใช้วัดกันภายนอกและวัดในรูปของไวยากรณ์ ลักษณะของเสียงที่เป็นเครื่องเชื่อมต่อประโยคของเพลงอันเป็นส่วนที่ทำให้เกิดบทเพลง

15) ลูกตก คือ โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง หรือแต่ละประโยคเพลง หรือเสียงที่ลงพร้อมกับจังหวะ “ฉับ” ของทำนองหลัก ในบทเพลงหนึ่งๆ จะมีวรรคเพลงหลายวรรคและลูกตกก็จะมีเท่ากับจำนวนของวรรคเพลง ลูกตกมีความสำคัญต่อบทเพลงเถาเนื่องจากลูกตกในวรรคเพลงจะใช้เป็นส่วนในการขยายหรือตัดทอนทำนองเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ การใช้ลูกตกจะทำให้ผู้ประพันธ์เพลง มองเห็นโครงสร้างของบทเพลงตามจิตนาการของตน แต่ต้องพยายามให้เสียงลูกตกที่นำมาขยายตัดทอนลงจังหวะให้ถูกต้องตามวิธีการประพันธ์เพลงเถา ซึ่งบทเพลงที่มีลักษณะของการขยายและตัดทอนของทำนองเพลงตามหลักทฤษฎีดนตรี สัดส่วนของเพลงจะขยายขึ้นและลดลงไปตามกฎระเบียบ แต่ไม่ได้ลดทำนองหลักหรือเนื้อเพลงแต่อย่างใด ดังตัวอย่าง

ตัวอย่าง การขยายและการตัดทอนลูกตกในบทเพลงแขกมอญบางขุนพรหม

- - - ซ	- - ซ ฟ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ร	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ
- - ซ ล	ด ร ด ร	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- ร ฟ ซ	- ด ร ฟ	- ล ด ร

ตัดทอนเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น

- - - ซ	- - ซ ฟ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ซ	- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ร

ตัดทอนเป็นอัตราจังหวะ ชั้นเดียว

- - - ซ	- - ซ ฟ	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ร

16) อารมณ์ของเพลง อารมณ์ของเพลงเป็นอย่างไร เช่น เพลงบางเพลงเข้มแข็ง เพลงบางเพลงอ่อนหวาน เพลงบางเพลงเศร้าสลด เพลงบางเพลงสนุกสนาน เป็นต้น

17) รากฐานและความเป็นมา ที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้นๆ (ถ้ามี)

จากทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยสรุปได้ว่า การวิเคราะห์เพลงไทยนั้นเป็นการจำแนกโครงสร้างของบทเพลงอย่างเป็นกระบวนการ โดยสามารถจำแนกวิเคราะห์บทเพลงได้จากประเด็นที่สำคัญดังต่อไปนี้ จังหวะ วรรคเพลงและลูกตกทำนอง รูปแบบจังหวะ รูปแบบของบทเพลง หรือคีตลักษณ์ และวรรณกรรม

1) จังหวะ หมายถึง รูปแบบของจังหวะ อันมีจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ กล่าวคือเพลงพื้นบ้านลำตัดมีรูปแบบจังหวะครบทั้ง 3 รูปแบบที่กล่าวข้างต้น การแสดงลำตัดจะต้องประกอบด้วยจังหวะทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นจังหวะสามัญ ที่ต้องใช้วิธีการปรมมือเพื่อให้จังหวะกับตนเองหรือให้จังหวะกับผู้แสดงร่วมจึงเห็นได้ว่าจังหวะสามัญเกิดขึ้นจากการ ปรบมือ หรือการเคาะจังหวะด้วยวัสดุต่างๆ เช่น ไม้ หรือ กรับ นับได้ว่าเป็นจังหวะขั้นพื้นฐานสำหรับผู้แสดง และเห็นได้ตามการแสดงลำตัดทั่วไป

2) จังหวะฉิ่ง หมายถึง จังหวะของเสียงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเรียกว่า “ฉิ่ง”ที่ใช้ในการกำกับจังหวะในการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด ซึ่งจะมีอัตราจังหวะที่นิยมใช้ในการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด คืออัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว ดังนั้นรูปแบบของการวิเคราะห์อัตราจังหวะฉิ่งของการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดนั้น ต้องวิเคราะห์จากรูปแบบของบทเพลง เพราะการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดนั้น มีการแบ่งรูปแบบการบรรเลงยกตัวอย่างเช่น

3) จังหวะหน้าทับ หมายถึง จังหวะของเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่เรียกว่า “รำมะนา” เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงลำตัด ซึ่งพ่อเพลงแม่เพลงลำตัดนั้นนิยมเรียกจังหวะของรำมะนาว่า “จังหวะกลอง” มักไม่นิยมเรียกว่า “จังหวะหน้าทับ” อย่างที่นักดนตรีไทยนิยมเรียกกันที่ใช้เพื่อแบ่งแยกชัดเจนระหว่างจังหวะฉิ่งและจังหวะกลองหรือหน้าทับ ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงขอสงวนจังหวะของกลองอยู่ในส่วนของจังหวะหน้าทับเพื่อให้เข้าใจกันเป็นความหมายเดียวกันในการอธิบายจังหวะกลองรำมะนาที่ใช้ประกอบการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดและเพื่อเป็นการจำแนกสัดส่วนอย่างชัดเจน อีกทั้งเห็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเพลงพื้นบ้านลำตัดอย่างเป็นกระบวนการอีกด้วย จังหวะกลองหรือจังหวะหน้าทับที่ใช้ในเพลงพื้นบ้านลำตัดมีหลายรูปแบบ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับแขก หน้าทับแขกหน้าทับปรบไก่ เป็นต้น

2. วรรคเพลงและลูกตกของทำนอง

ทำนอง หมายถึง เสียงสูงๆ ต่ำๆ ซึ่งสลับกัน จะมีความสั้น ยาว เบา แรง ที่ปรากฏอยู่ในเพลงพื้นบ้านลำตัด สัมพันธ์กันในความยาวของทำนองเพลง เสียงลูกตก และบันไดเสียง เนื่องจากเพลงพื้นบ้านลำตัดนั้นไม่มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ปรากฏให้เห็นเพียงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด ดังนั้นผู้วิจัยได้กำหนดโน้ตองค์ประกอบที่อยู่ในเพลงพื้นบ้านลำตัดให้สัมพันธ์กับทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ยกตัวอย่าง เช่น หากเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองกลาง ใช้หน้าทับลาว วิเคราะห์ได้ว่า หน้าทับลาวบทเพลงนั้นจึงจะต้องเป็นสำเนียงลาว ซึ่งสำเนียงลาวนั้นอยู่ใน บันไดเสียงโด ดังนั้นจึงระบุได้ว่าการกำหนดโน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นบ้านนั้นๆ เป็นบันไดเสียงใด ทั้งนี้ทั้งนั้นต้องสังเกตจากความเหมาะสมและองค์ประกอบภาพรวมของทำนองนั้นๆ

3. รูปแบบจังหวะ

เมื่อมีการแยกแยะกระสวนจังหวะแล้ว จะมีรายละเอียด 3 อย่าง คือ ประเภทรูปแบบ จำนวนรูปแบบ และตำแหน่งของรูปแบบ ซึ่งรายละเอียดเหล่านี้เป็นข้อมูลที่สามารถอธิบายลักษณะทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดได้

4.รูปแบบของบทเพลง หรือคีตลักษณ์

ลักษณะที่บ่งบอกโครงสร้างของบทเพลงเป็นเบื้องต้น สามารถจำแนกและแยกแยะว่ารูปแบบของบทเพลงพื้นบ้านลำตัดนั้นมีลักษณะโครงสร้างปรากฏดังนี้

5. วรรณกรรม

การวิเคราะห์วรรณกรรม คือการวิเคราะห์บทประพันธ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด ซึ่งวรรณกรรมนั้นจะเป็นกุญแจเข้าไปถึงอารมณ์ จากการใช้เสียง การใช้ภาษาพูด ภาษาเขียน การใช้ลีลาท่าทาง ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนเป็นความงดงามทางสุนทรียภาพ ทั้งนี้ทั้งนั้นต้องขึ้นอยู่กับการนำมาปฏิบัติอย่างถูกต้อง เหมาะสมกับเวลา สถานที่ และสื่อสารออกมาอย่างชัดเจน

ผู้วิจัยนำทฤษฎีมาใช้เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัด เพื่อให้สัมพันธ์กับการวิเคราะห์และหาอัตลักษณ์ส่วนบุคคล ของแม่ศรีนวล ขำอาจ ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยเป็นแนวทางการวิเคราะห์ให้ได้เข้าใจถึงกระบวนการที่ผู้วิจัยจะดำเนินการงานวิจัยให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์

2.4 เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.4.1 งานวิจัยด้านอัตลักษณ์

งานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ส่วนบุคคล และอัตลักษณ์ทางสังคม มีดังนี้

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์การแสดงเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา โดย สุเทพ วิสิทธิเขต ซึ่งเป็นการศึกษาชีวประวัติ ผลงาน อัตลักษณ์การแสดงเพลงขอทาน และวิเคราะห์ทำนองเพลงขอทานของครูประทีป สุขโสภา โดยศึกษาประวัติความของครูประทีป สุขโสภา การศึกษา การทำงาน ชีวิตการแสดงเพลงขอทาน รางวัลแห่งความภาคภูมิใจ เกียรติยศที่ได้รับ ผลงานการแต่งเพลงขอทานต่างๆ ตลอดจนอัตลักษณ์การแสดงเพลงขอทาน รูปแบบการแสดง และด้านทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดง (สุเทพ วิสิทธิเขต, 2553)

งานวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ของชาวจีนตรอกเหล่าดจ๊ว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดย ไกรวิสุทธิ์ รณขัณฑ์ทอสกุล ซึ่งเป็นการศึกษาย่านวัฒนธรรมจีนของจังหวัดเชียงใหม่เกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้ด้วยการแสดงให้เห็นด้วยตัวตนผ่านอัตลักษณ์ที่สืบทอดกันมาในรูปแบบของขนบธรรมเนียม เทศกาล ประเพณี และวิถีชีวิตทางด้านการค้าขายด้วยวิธีการเลือกผสมผสานรพหว่างอัตลักษณ์ความเป็น “คนเมือง” “คนไทย” และ “คนจีน” ซึ่งเกิดขึ้นและเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม ในชุมชนตรอกเหล่าโจ๊ว นอกจากนี้ การธำรงอัตลักษณ์ผ่าน ประเพณี เทศกาล กิจกรรมประจำปี ใน “ศาลเทพเจ้ากวนอู” พื้นที่ของศูนย์กลางความเชื่อ ด้วยการผสมผสานอย่างกลมกลืนวิธีปฏิบัติในการประกอบกิจกรรม ประเพณี พิธี ระหว่างความเป็นแบบไทย และตามแบบของชาวจีนโดยนำเสนอ “ภาพตัวแทน” เพื่อสร้างเครือข่ายทางสังคม และรักษาความเข้มแข็งของชุมชนชาวจีน ในขณะเดียวกันได้สร้างการรับรู้ และค่านิยมร่วมกันของกลุ่มชาวจีนกับบุคคลอื่นๆ ในบริบทของสังคมพหุวัฒนธรรม การท่องเที่ยว และพื้นที่สำคัญทางเศรษฐกิจของจังหวัดเชียงใหม่ (ไกรวิสุทธิ์ รณขัณฑ์ทอสกุล., 2563)

งานวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ทางดนตรีของพุ่มพวง ดวงจันทร์ โดยฆฤณษาพัฒน์ ภมมินทร์ ซึ่งสิ่งที่ทำให้พุ่มพวง ดวงจันทร์ มีความสำคัญ ต่อสังคมลูกทุ่งและสังคมไทย จนมาถึงปัจจุบันมาจากเพลงเนื้อหาดีบางบทเพลง นำมาจากส่วนหนึ่งของชีวิตจริง หรือมาจากกิริยา ท่าทาง อารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ของพุ่มพวง ดวงจันทร์ และบางเพลงมีเนื้อหา ที่สร้างมุมมองใหม่ให้กับผู้หญิง รูปแบบดนตรี เครื่องดนตรีมีเสียงที่สังเคราะห์มีบทบาทในการสร้างสีสันให้กับดนตรีเป็น

อย่างมากรูปแบบของการขับร้องน้ำเสียง เข้าถึงความหมายของเพลง มีทั้งเสียงเศร้า เสียงสนุก เสียงกระเซา เสียงเชิญชวน หยอกล้อ และรูปแบบการแสดงสดการสื่อสารกับผู้ฟังเพื่อนำเข้าสู่แต่ละบทเพลงเป็นการเล่าเรื่องบางส่วนของชีวิต ลูกอ้อนต่างๆ รวมถึงมุกตลก ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและเข้าถึงบทเพลงได้ง่าย (ฆฤณษาพัฒน์ ภมมินทร์., 2558)

2.4.2 งานวิจัยด้านเพลงพื้นบ้าน

งานวิจียที่ศึกษาเกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้าน มีดังนี้

งานวิจัยเรื่อง การแสดงลำตัดคณะหวังเต๊ะ : การศึกษาตามแนวชาติพันธ์วรรณนาแห่งการสื่อสาร โดย น้ำผึ้ง มโนชัยภักดี ซึ่งสำหรับการศึกษาองค์ประกอบของเหตุการณ์การสื่อสารทุกเหตุการณ์มีองค์ประกอบ 10 ประการ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ องค์ประกอบที่มีลักษณะคงที่ทุกเหตุการณ์สื่อสาร องค์ประกอบที่มีลักษณะร่วมกันบางเหตุการณ์สื่อสาร และองค์ประกอบที่มีลักษณะแตกต่างกันแต่ละเหตุการณ์สื่อสาร ทั้งนี้วัจนกรรมที่ใช้สื่อสารการแสดงลำตัดพบวัจนกรรมการต่อว่ามากที่สุด การใช้ภาษาในการแสดงลำตัดพบว่าใช้การพูดและการขับร้อง การขับร้องนั้นจะประกอบไปด้วยกลอนประเภทต่างๆ และแต่ละลักษณะใช้ภาษาทั้งด้านคำและการใช้ภาพพจน์ (น้ำผึ้ง มโนชัยภักดี., 2554)

งานวิจัยเรื่อง ระเบียบวิธีการแสดง ทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริง คนฑา จังหวัดระยอง ซึ่งระเบียบวิธีการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัดพบว่า ระเบียบวิธีการร้องลำตัดมีทั้งหมด 11 ขั้นตอน ได้แก่ โหมโรง ร้องบันตน ออกแขก ผู้ชายยืนตน ผู้หญิงยืนตน ผู้หญิงแก้ลำ ผู้ชายผู้หญิงสลับกันร้องแก้ ตัดเพลง ร้องลาและร้องลงกลอง ทำนองร้องใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงเดียวและไม่พบการร้องเสียงนอกบันไดเสียง ทำนองรำมะนา พบ 12 ทำนอง และ 1 ทำนองลงกลอง (สุธินันท์ โสภาภาค., 2018)

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องข้างจ้น จะเห็นได้ว่าแนวคิดแต่ละด้านที่กล่าวมานั้นประกอบไปด้วยอัตลักษณ์ และเพลงพื้นบ้าน อีกทั้งยังประกอบไปด้วยข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ทฤษฎี และข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวความคิดให้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาอัตลักษณ์บุคคลจากทำนองเพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(เพลงพื้นบ้านลำตัด)

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ(Qualitative Research) โดยเริ่มจากผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารตำรางานวิชาการ เอกสารงานวิจัย เอกสารสิ่งพิมพ์ วีดีทัศน์ และผู้เชี่ยวชาญที่มีความชำนาญโดยตรง เพื่อให้การศึกษาวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ โดยผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางเป็นขั้นตอนการวิจัยดังต่อไปนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล

1. เอกสารตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Decument study)

รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรางานวิชาการ บทความ และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลด้านประวัติความเป็นมา นิยาม แนวคิด และความหมายอัตลักษณ์การขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด จากแหล่งข้อมูล ดังนี้

1.1 สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

1.2 สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3 หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.4 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.5 แหล่งเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมลำตัดและเพลงพื้นบ้านภาคกลางพ่อหวังเต๊ะ-แม่ศรีนวล อำเภอดอนตูม จังหวัดนครปฐม

2. ภาคสนามทางดนตรี (Fieldwork)

2.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

ผู้วิจัยได้ออกแบบการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยแบ่งสัมภาษณ์และการศึกษาปฏิบัติทางดนตรี ซึ่งให้ความสำคัญกับอัตลักษณ์การขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจเป็นหลัก โดยมีขอบเขตการศึกษาเป็นทำนองเพลงพื้นบ้าลำตัด โดยการสัมภาษณ์มีประเด็นคำถามดังนี้

1) ชีวประวัติของแม่ศรีนวล ขำอาจ

2) นิยามและความหมายของการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดแต่ละทำนอง

3) อัตลักษณ์การขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

3. การสังเกต (Observation)

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Non-Participant Observation)

ผู้วิจัยสังเกตอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้าน ในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ของแม่ศรีนวล ขำอาจ และผู้วิจัยสังเกตวิธีการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด วิธีการถ่ายทอดองค์ความรู้ หลักการแนวคิดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แบบสัมภาษณ์ ที่ออกแบบโดยผู้วิจัยและผ่านผู้เชี่ยวชาญพิจารณาว่าเกณฑ์การให้คะแนน (scoring rubric) มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ปริญญานิพนธ์ อันประกอบไปด้วย ด้านชีวประวัติ ด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด และอัตลักษณ์เฉพาะของแม่ศรีนวล ขำอาจ

2. แบบสังเกต ที่ออกแบบโดยผู้วิจัยและผ่านผู้เชี่ยวชาญพิจารณาว่าเกณฑ์การให้คะแนน (scoring rubric) มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ปริญญานิพนธ์ ด้านวิธีการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด โดยผู้วิจัยสังเกตไปพร้อมกับการเรียนรู้การขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด และเรียนรู้อัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

3. เครื่องบันทึกเสียง

4. เครื่องบันทึกภาพนิ่ง

5. เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

การศึกษาและการจัดทำข้อมูล

1. ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกต

ผู้วิจัยดำเนินการถอดเทปการสัมภาษณ์ โดยการถอดเทปชนิดคำต่อคำเพื่อรักษาความเป็นธรรมชาติของความคิดผู้ให้ข้อมูล จัดทำข้อมูลเพื่อให้เกิดภาพสะท้อนความคิดของผู้ให้ข้อมูล และไม่ให้เสียซึ่งลักษณะอารมณ์และบรรยากาศของผู้ให้ข้อมูล และการนำข้อมูลที่ได้เรียบเรียงเพิ่มเติมข้อมูลด้วยการอ้างอิงแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ให้เกิดความน่าเชื่อถือและครอบคลุมเนื้อหามากยิ่งขึ้น และข้อมูลที่ได้จากการสังเกต ผู้วิจัยบันทึกและรวบรวมข้อมูลเป็นความเรียง จัดระบบหมวดหมู่ของข้อมูล ตรวจสอบความถูกต้อง และใช้เนื้อหาในการวิเคราะห์ข้อมูล

2. ข้อมูลทางดนตรี

ผู้วิจัยดำเนินการถอดเทปจากการบันทึกและการฝึกปฏิบัติทางดนตรีบันทึกเป็นโน้ตไทย รวบรวมจัดหมวดหมู่และตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง จังหวะ ทำนอง

บทประพันธ์ที่ใช้ในบทเพลง และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องในบทเพลง ซึ่งวิเคราะห์อัตลักษณ์ทางดนตรีของการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดเป็นหลัก

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำผลการศึกษาศึกษาชีวประวัติ และวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของ ของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ โดยมีประเด็นในการศึกษาด้านชีวประวัติและผลงานการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด

1) ประวัติแม่ศรีนวล ขำอาจ ผู้วิจัยนำประวัติแม่ศรีนวล ขำอาจ มาเรียบเรียงเพื่อลำดับเหตุการณ์ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเพื่อให้เห็นถึงความเป็นมาตลอดระยะเวลาตั้งแต่เริ่มฝึกหัดเพลงพื้นบ้านจนถึงปัจจุบัน

2) วิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัด โดยแต่ละทำนองผู้วิจัยวิเคราะห์ตามองค์ประกอบทางดนตรี ดังนี้ ความหมายของทำนองและที่มา,จังหวะ วรรคเพลงและทำนอง,รูปแบบของบทเพลง และวรรณกรรม ได้แก่ 7 ทำนอง เพื่อให้ได้ผลการวิจัยเชิงคุณภาพ ดังต่อไปนี้

2.1) ทำนองกลาง 2.2) ทำนองเพราะ
2.3) ทำนองโศก 2.4) ทำนองกระพือ
2.5) ทำนองมอญ 2.6) ทำนองลาว
2.7) ทำนองแขก

ผู้วิจัยศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ ดังนี้

1) ศึกษาอัตลักษณ์บุคคล และบริบททางสังคมของแม่ศรีนวลขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้มา เช่น ประวัติความเป็นมาของแม่ศรีนวล และจากการวิเคราะห์ทำนองต่างๆ มานำเสนอผลการวิจัยด้านอัตลักษณ์บุคคล และบริบททางสังคมของแม่ศรีนวล ขำอาจ โดยนำเสนอรางวัลเกียรติคุณและผลงาน และการการรับใช้สังคม

2) ศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยนำผลจากการวิเคราะห์ประวัติความเป็นมาที่ลำดับเป็นเหตุการณ์จากการที่ได้รับการถ่ายทอดทำนองต่างๆ ตลอดจนจากการวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดแต่ละทำนองเพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนด้านการขับร้อง และสุนทรียภาพทางดนตรี ประกอบด้วย เทคนิควิธีการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย และภาษาที่ใช้

การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนองานวิจัยโดยเรียบเรียงด้วยการเขียนพรรณนาโวหาร เป็น 5 บท ดังนี้

1. บทนำ
2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. วิธีดำเนินการวิจัย
4. ผลการดำเนินงานวิจัย
5. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัย เรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัดแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ จากการศึกษาค้นคว้างเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษารศึกษาแบบเฉพาะเจาะจง เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของลำตัด แม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินเห่งชาติ ซึ่งใช้การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง การสังเกตแบบมีส่วนร่วม อัตชีวประวัติ และนำมาวิเคราะห์ผลการดำเนินงานวิจัย ดังนี้

4.1 เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

1) ประวัติแม่ศรีนวล ขำอาจ

นางศรีนวล ขำอาจ ปัจจุบันอายุ 76 ปี เกิดเมื่อวันที่ 20 มิถุนายน 2490 เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายผ่อง และนางใบ ขำอาจ บิดา-มารดาประกอบอาชีพทำนา เป็นบุตรคนที่ 8 ในจำนวน 12 คน สมรสแล้วมีบุตรหญิง 1 คน คือ นางสาวนิรามัย นิมา

นางศรีนวล มีความสนใจใฝ่รู้ในศิลปะการแสดงพื้นบ้านมาตั้งแต่วัยเยาว์ โดยสามารถจดจำคำร้อง ท่ารำ และฝึกฝนด้วย ตนเอง หลังจบการศึกษาระดับประถมศึกษา ที่โรงเรียนวัดกลางทอง (วัดปุรณาวาส) เขตตลิ่งชัน กรุงเทพมหานคร เมื่ออายุได้ 15 ปี จึงได้เริ่มฝึกหัดการแสดงพื้นบ้าน (ลำตัด) จากครูเต๊ะ นิมา ซึ่ง เป็นบิดาของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) ต่อมาได้เรียนรู้การขับร้องเพลงพื้นบ้านเพิ่มเติมจากครูเพลงอีกหลาย ท่าน อาทิ แม่ทองอยู่ รักษาพล แม่ทองหล่อ ทำเลทอง พ่อพรหม เอี่ยมเจ้า แม่บัวผัน จันทร์ศรี แม่ขวัญจิต ศรี ประจันต์ (นางเกลียว เสร็จกิจ) และ ในปี พ.ศ. 2550 ได้รับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จาก มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ใน พระบรมราชูปถัมภ์

นางศรีนวล ขำอาจ ออกแสดงลำตัดเป็นครั้งแรกกับ คณะบุญช่วย และด้วยความเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบ และลีลาการร้องการรำอันสวยงาม จึงทำให้แม่ทองเลื่อน คุณพันธ์ครูลำตัด อาวุโสสนับสนุนให้เข้าร่วมในคณะลำตัด ของหวังเต๊ะ นับแต่นั้นเป็นต้นมา รับบทนางเอกทำ หน้าที่แม่เพลงร้องนำ ด้วยความรักในงานแสดงจึงพยายามศึกษา เพิ่มเติมจากครูเพลงรุ่นเก่าที่มีชื่อเสียง ทำให้ พัฒนาฝีมือในการแสดงมากขึ้น รวมถึงได้รับคำแนะนำเทคนิคต่างๆ ในการแสดงลำตัดจาก นายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) หัวหน้าคณะซึ่งเป็นทั้งครูและคู่ชีวิต ในช่วงเวลาเกือบ 6 ทศวรรษ

นางศรีนวลได้สร้างสรรค์ผลงาน การแสดงพื้นบ้าน (ลำตัด) มาอย่างต่อเนื่อง มีความสามารถด้านการขับร้อง ด้นสด การประพันธ์บทร้องลำตัด สร้างสรรค์ท่ารำประกอบการแสดงลำตัด จนเป็นมาตรฐานให้กับศิลปินลำตัดทั่วไป เผยแพร่การแสดงผ่านสื่อ สมัยใหม่ทุกรูปแบบสู่สังคม รักษากฎเกณฑ์การใช้ภาษาที่สุภาพ และปรับวิธีการแสดงให้ เหมาะสมกับ กาลเทศะ เป็นผู้สร้างศิลปินลำตัดรุ่นใหม่และถ่ายทอดความรู้แก่เยาวชนอย่างต่อเนื่อง ได้รับรางวัล ต่างๆ มากมาย ทั้งในระดับท้องถิ่นและระดับชาติจึงนับได้ว่าเป็นศิลปินเพลงพื้นบ้านชั้นนำที่สามารถอนุรักษ์สืบสานศิลปะและวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ผ่านบทร้องรำที่ไพเราะ มีอารมณ์ขัน เป็นผู้ใฝ่รู้พัฒนาตนเอง อยู่เสมอ นำความรู้ในโลกปัจจุบัน ปรับประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัย เข้าถึงคนทุกกลุ่มเพื่อปลุกจิตสำนึกและ ภาคภูมิใจใน ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน (ลำตัด) ผ่านการแสดง การส่งเสริมการฝึกอบรม โดยเปิดบ้านพักให้เป็น “แหล่งเรียนรู้เพลงพื้นบ้านภาคกลางพ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล” ถ่ายทอดแก่เยาวชน และประชาชน ผู้สนใจโดย ไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ นอกจากนี้ ยังเป็นผู้ที่ให้ความร่วมมือสนับสนุนหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชนอย่างเต็มความรู้ความสามารถ และเป็นวิทยากรบรรยายพิเศษให้กับสถาบันทางการศึกษาหลายแห่ง ตลอดจนให้การ ช่วยเหลืองานสาธารณกุศลต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ ตลอดจนแม่ศรีนวล ขำอาจ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติ เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน - ลำตัด) พุทธศักราช 2562

ภาพประกอบ 1 นางศรีนวล ขำอาจ หรือแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ
สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน - ลำตัด) พุทธศักราช 2562
ที่มา: นางศรีนวล ขำอาจ

ผู้วิจัยได้ลำดับเหตุการณ์ช่วงเวลาของแม่ศรีนวล ขำอาจ โดยตั้งแต่เริ่มฝึกลำตัด แสดงงานในโอกาสสำคัญ ผลงาน และรางวัลที่ได้รับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็น 3 ช่วงเวลา ดังนี้ ช่วงเวลาที่1 ระหว่างอายุ 15 – 35 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2505-2525 ช่วงเวลาที่ 2 ระหว่างอายุ 36 – 50 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2526 – 2540 และช่วงเวลาที่ 3 ระหว่างอายุ 51 – 76 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2541 – 2566 โดยมีเหตุการณ์สำคัญ ดังต่อไปนี้

1.1) ช่วงเวลาที่1 ระหว่างอายุ 15 – 35 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2505-2525

เมื่อช่วงแม่ศรีนวล ขำอาจ อายุ 15- 35 ปี (ตั้งแต่ พ.ศ.2505-2525) แม่ศรีนวลได้เริ่มหัดเล่นลำตัดโดยมีลำดับเหตุการณ์ดังนี้ เมื่อพ.ศ. 2505 (อายุ 15 ปี) ด้วยความสนใจและมีใจรักศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน (ลำตัด) มาตั้งแต่เด็ก ๆ หลังจบการศึกษาในระดับประถมศึกษาปีที่ 4 ไม่ได้ศึกษาต่อเนื่องจากครอบครัวมีฐานะยากจน จึงไปขอฝึกหัดการแสดงพื้นบ้าน (ลำตัด) จากครูเต๊ะ นิมา ซึ่งเป็นบิดาของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) นับเป็นครูคนแรกในสายศิลปะการแสดง จากการเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ มีความสามารถในการใช้ภาษามาแต่เยาว์วัย หลังจากศึกษาและฝึกซ้อมการร้องลำตัดจากครูเต๊ะ นิมา ได้เพียง 3 เดือน ก็สามารถออกแสดงลำตัดเป็นครั้งแรกได้ ใน “คณะบุญช่วย” ผู้เป็นน้องชายของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) โดยแสดงร่วมกับแม่อุ่นเรือน ยมเยี่ยม (น้องสาวแม่ประยูร) พ่อบุญปลูก และพ่อมนตรี ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2506 แม่ทองเลื่อน ครูลำตัดอาวุโสซึ่งเป็นที่เคารพของคนในวงการเพลงพื้นบ้าน เห็นความสามารถที่ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในฐานะ “แม่เพลงลำตัด” จึงสนับสนุนให้นางศรีนวล เข้าร่วมกับคณะลำตัดของพ่อหวังเต๊ะ นิมา และแม่ประยูร ยมเยี่ยม เพื่อให้เป็นนักแสดงหลักอีกคนหนึ่งของคณะนับแต่นั้นเป็นต้นมา ในปีพ.ศ. 2512 ร่วมแสดงลำตัดคณะ “หวังเต๊ะ” ในรายการวิทยุในส่วนกลางคือ สถานีวิทยุ 1 ปณ. และในส่วนภูมิภาคเกือบทุกภูมิภาคของประเทศ โดยรูปแบบรายการจะใช้การแสดงลำตัดดึงดูดใจของผู้ฟังเนื้อหา จะมีการประชาสัมพันธ์สินค้าไปในตัวซึ่งเป็นที่ชื่นชมของผู้ฟังมาก และช่วงปีพ.ศ. 2513 ร่วมแสดงลำตัดคณะ “หวังเต๊ะ” หน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงในงานเปิดอนุสาวรีย์ พระเจ้าอู่ทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และเมื่อแม่ศรีนวล ขำอาจ อายุ 26 ปีในปีพ.ศ. 2516 ได้สมรสกับนายหวังดี นิมา แสดงลำตัดคณะ “หวังเต๊ะ” เป็นอาชีพในฐานะนางเอกของคณะเป็นคนร้องนำ ร้องซักให้คนอื่นร้องต่อได้อย่างมีไหวพริบปฏิภาณเฉพาะตัว พ.ศ. 2518 แสดงในรายการโทรทัศน์ “ลำตัดคณะหวังเต๊ะ” ครั้งแรกทาง ช่อง 4 บางขุนพรหม และออกรายการเป็นประจำทุกสัปดาห์ ทางช่อง 5 ร้องลำตัดให้ประชาชนดู โดยเนื้อหาส่วนใหญ่พูดถึงการทำนา ชีวิตความยากเข็ญของชาวนา นอกจากนั้นยังได้ออกรายการ

โทรทัศน์ตามสถานีต่าง ๆ เช่น ช่อง 5 ที่ขอนแก่น ช่อง 8 ที่ลำปาง เป็นต้น พ.ศ. 2520 บันทึกการแสดงลำตัดในรูปแบบของเทปคาสเซ็ต ลำตัดคณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล ชุด “ลำตัดตลก” และลำตัดคณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล ชุด “ลำตัดสิบสองภาษา” โดยลำตัดชุดจุดเทียนระเบิดถ้ำออกราว พ.ศ. 2524 - 2525 ขายได้เป็นแสน ๆ ตลับ ได้รับการตอบรับจากประชาชนอย่างดีมาก และช่วงปี พ.ศ. 2524 บันทึกการแสดงลำตัดในรูปแบบของวีดิโอ ชุดแรกคือชุดจุดเทียนระเบิดถ้ำ ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ควบคู่กับการออกเทปเสียงเพื่อจำหน่ายคนมีรายได้น้อย ต่อมาพ.ศ. 2526 รับหน้าที่แต่งบทร้องสำหรับแม่เพลงในคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” เพื่อร้องโต้ตอบพ่อเพลง โดยสามารถใช้ถ้อยคำได้อย่างไพเราะคมคาย และสอดแทรกไปด้วยอารมณ์ขันที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งในช่วงอายุ 15 – 35 ปี แม่ศรีนวล ขำอาจ ได้หัดเล่นลำตัดโดยได้รับการถ่ายทอดจากครูเต๊ะ นิมา และพ่อหวังดี นิมา(พ่อหวังเต๊ะ) ประกอบกับการจดจำบทร้องลักษณะครูพักลักจำจากสมาชิกวงลำตัดที่ขับร้องทำนองต่างๆ เพื่อนำไปพัฒนาตนเองให้เกิดความเข้าใจและมีพัฒนาการเพิ่มมากขึ้นในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด และในฐานะนางเอกลำตัดแม่ศรีนวลได้ร่วมขับร้องในงานสำคัญโอกาสต่างๆ รวมถึงผลงานการบันทึกเทป วีดีทัศน์ที่เป็นผลงานเชิงประจักษ์แก่สาธารณะชนจนเป็นที่ยอมรับด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของบุคคลในวงการลำตัด และบุคคลทั่วไปในสังคมได้เห็นศักยภาพที่แท้จริง

1.2) ช่วงเวลาที่ 2 ระหว่างอายุ 36 – 50 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2526 – 2540

เมื่อช่วงแม่ศรีนวล ขำอาจ อายุ 36- 50 ปี (ตั้งแต่ พ.ศ.2526 - 2545) แม่ศรีนวลได้แสดงถึงผลงานที่ประจักษ์มากยิ่งขึ้น โดยมีลำดับเหตุการณ์ดังนี้ วันที่ 10 กุมพาพันธ์ พ.ศ. 2532 แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในงานโครงการหลวง 20 ปี ณ ห้างสรรพสินค้าเซ็นทรัลพลาซ่า กรุงเทพฯ 27 พฤศจิกายน พ.ศ. 2537 แสดงเพลงพื้นบ้าน “เล่นเพลง” ร่วมกับ 3 ศิลปินแห่งชาติด้านเพลงพื้นบ้าน ได้แก่ แม่บัวผัน จันทร์ศรี แม่ขวัญจิตต์ ศรีประจันต์ และพ่อหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) ณ วัดพังม่วง อำเภอศรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี ตลอดจนเมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2537 แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในงานพรรณไม้งาม อร่ามสวนหลวง ร.9 กรุงเทพฯ และในปีถัดมางานเดียวกัน วันที่ 11 ธันวาคม พ.ศ. 2538 แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพรรณวดี ในงานพรรณไม้งาม อร่ามสวนหลวง ร.9 กรุงเทพฯ แม่ศรีนวล ขำอาจ ได้แสดงในโอกาสต่างๆอย่างต่อเนื่องต่อหน้าพระบรมวงศานุวงศ์ และเมื่อวันที่ 16 พฤษภาคม พ.ศ. 2540 แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพิธีเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดกำแพงเพชร

จากนั้นบริษัทต่างๆ จึงเห็นความสำคัญและเห็นว่าผลงานการแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ และคณะหวังเต๊ะเป็นกระแสนิยมในช่วงเวลานั้น ดังนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2543 จึงมีการบันทึกเทปการแสดงลำตัดในรูปแบบของแผ่น วีซีดี ชุดแรกคือ ลำตัดมหาสนุก ชุดที่ 1-2 คณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล โดยบริษัท เอจี เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด และออกชุดอื่น ๆ ในเวลาต่อมา รวม 11 ชุด และเทปโทรทัศน์ครั้งแรกกับบริษัท วี อาร์ ซี จากนั้นบันทึกเทปกับบริษัท เอส ดี วีดีโอ บริษัท บี พี เรคคอต และบริษัท เอ จี เรคคอต ตามลำดับ แม่ศรีนวล ขำอาจ ยังได้รับการเชิญเป็นนักแสดงเมื่อปีพ.ศ. 2545 ร่วมแสดงละครพื้นบ้านเรื่อง “อุทัยเทวี” ทางไทยทีวีสีช่อง 7 ในฐานะนักแสดงละครจักร ๆ วงศ์ ๆ ของบริษัทสามเศียร จำกัด ละครเพลงของบริษัทดีด้า วีดีโอโปรดักชั่น จำกัด บริษัทดาราวีดีโอ จำกัด การรับงานแสดงละครพื้นบ้านด้วยมีความมุ่งหวังว่า จะได้มีโอกาสได้เผยแพร่เพลงพื้นบ้าน ในสื่อโทรทัศน์ เพื่อให้เพลงพื้นบ้านเป็นที่รู้จักและกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง

1.3) ช่วงเวลาที่ 3 ระหว่างอายุ 51 – 76 ปี หรือตั้งแต่ พ.ศ.2541 – 2566 (ปัจจุบัน)

เมื่อช่วงแม่ศรีนวล ขำอาจ อายุ 50- 76 ปี (ตั้งแต่ พ.ศ.2546 - 2566) แม่ศรีนวลได้มีส่วนร่วมในการถ่ายทอดองค์ความรู้กับสถาบันการศึกษา เป็นบุคคลต้นแบบ ตลอดจนได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านลำตัด) ประจำปีพุทธศักราช 2562 โดยมีลำดับเหตุการณ์ดังนี้ เมื่อพ.ศ. 2547 เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการพิจารณางานวิจัยระดับปริญญาโท สาขาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2549 ร่วมแสดงแหล่เทิดพระเกียรติ ในงานเพลงเทิดพระเกียรติ ตลอดจนได้รับเกียรติในปี พ.ศ. 2549 เป็นที่ปรึกษา และผู้ฝึกซ้อมร้องเพลงพื้นบ้าน ของนักแสดงในละครย้อนยุคเรื่อง “นางรัก นางทาส” ของสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 และมีโอกาสเข้าแสดงลำตัดถวาย ในวันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2554 การแสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลี กรมหมื่นสุทธนารีนาถในงานฟรีคอนเสิร์ต อนุรักษ์เพลงไทยพื้นบ้าน (ภาคกลาง) และเพลงร่วมสมัยไทย - สากล ณ ศูนย์การค้า สยามพารากอน กรุงเทพฯ และวันที่ 16 มิถุนายน พ.ศ. 2557 ร่วมแสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพิธีเปิดห้องสมุด “พร้อมปัญญา” เรือนจำกลางบางขวาง และวันที่ 24 กรกฎาคม พ.ศ. 2557 แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพิธีเปิดอาคารสิริวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล แม่ศรีนวล ขำอาจ ได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นนักแสดงลำตัดอย่างสม่ำเสมอ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2559 นางศรีนวล ขำอาจ ประกอบอาชีพศิลปินเพลงพื้นบ้านอย่างต่อเนื่อง เป็นหัวหน้าคณะผู้ดูแลควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” ออกแสดงในงานต่างๆ นอกจากนั้นยังรับ

หน้าที่เป็นวิทยากรเผยแพร่ความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านให้แก่ผู้สนใจ หน่วยงานต่าง ๆ สถานศึกษาทุกระดับ ทั้งภาครัฐและเอกชน ที่สนใจในศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้าน “ลำตัด” รวมถึงการถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้ต้องขังที่อยู่ในเรือนจำ เพื่อเป็นการสร้างโอกาสในการสืบสานศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้าน โดยไม่คิดเรียกร้องค่าตอบแทนแต่อย่างใด หน่วยงานรัฐบาล/เอกชน/สถานศึกษาได้เชิญเป็นวิทยากร ตลอดจนเมื่อปีพ.ศ. 2561 ได้รับเกียรติเป็นอาจารย์พิเศษสอนนักศึกษา สถานที่ ณ ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการทำปริญญานิพนธ์ สาขาศิลปะการแสดงศึกษา การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ซึ่งการถ่ายทอดองค์ความรู้แก่นักศึกษาจึงได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติในปีพ.ศ. 2561 ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญศิลปินพื้นบ้านลำตัด ผู้มีผลงานโดดเด่นด้านวัฒนธรรมศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด ประจำปีพุทธศักราช 2561 และ พ.ศ. 2562 ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน-ลำตัด) ต่อมาถึงปัจจุบัน นางศรีนวล ขำอาจ อายุ 76 ปี เป็นศิลปินเพลงพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงและยังคงแสดงลำตัดเป็นอาชีพ โดยรับหน้าที่ดูแลควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” รับแสดงในงานต่าง ๆ ทั่วประเทศอย่างต่อเนื่อง เป็นวิทยากร เป็นอาจารย์พิเศษถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการแสดงพื้นบ้านในหน่วยงาน สถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน แต่งบทร้องและฝึกซ้อมการแสดงลำตัดให้กับหน่วยงานต่าง ๆ ตามที่ขอความอนุเคราะห์ และ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในมหาวิทยาลัยหลายแห่ง นอกจากนี้ยังเปิดบ้านพักเป็น “แหล่งเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง พ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล” เพื่อถ่ายทอดศิลปะการแสดงให้แก่เด็ก เยาวชน ประชาชน และผู้สนใจโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายแต่อย่างใด

แม่ศรีนวล ขำอาจ

เกิดเมื่อวันที่ 20 มิถุนายน **พ.ศ.**2490 เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2505 เริ่มฝึกหัดการแสดงพื้นบ้านลำตัดจากครูเต๊ะ นิมา และแสดงลำตัดเป็นครั้งแรกได้ “คณะบุญช่วย”

พ.ศ. 2506 เข้าร่วมกับคณะลำตัดของพ่อหวังเต๊ะ นิมา และแม่ประยูร ยมเยี่ยม

พ.ศ. 2512 ร่วมแสดงลำตัดคณะ “หวังเต๊ะ” ในรายการวิทยุในส่วนกลางคือ สถานีวิทยุ 1 ปณ. และในส่วนภูมิภาคเกือบทุกภูมิภาคของประเทศ

พ.ศ. 2516 สมรสกับ นายหวังดี นิมา (พ่อหวังเต๊ะ)

พ.ศ.2517 มีบุตรหญิง 1 คน คือ นางสาวนิรามัย นิมา

พ.ศ. 2518 แสดงในรายการโทรทัศน์ “ลำตัดคณะหวังเต๊ะ” ครั้งแรกทาง ช่อง 4 บางขุนพรหม และออกรายการเป็นประจำทุกสัปดาห์ ทางช่อง 5

พ.ศ. 2526 รับหน้าที่แต่งบทร้องสำหรับแม่เพลงในคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” เพื่อร้องโต้ตอบพ่อเพลง

พ.ศ. 2559 เป็นหัวหน้าคณะผู้ดูแลควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ”

พ.ศ. 2562 ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน-ลำตัด)

ปัจจุบัน ดูแลควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” รับแสดงในงานต่าง ๆ ทั่วประเทศอย่างต่อเนื่อง เป็นวิทยากร เป็นอาจารย์พิเศษถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการแสดงพื้นบ้านในหน่วยงาน สถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน

ภาพประกอบ 2 แผนผังช่วงเวลาประวัติแม่ศรีนวล ขำอาจ อดีต – ปัจจุบันที่สำคัญ

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

2) วิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

2.1) ทำนองกลาง

ก. ความหมายและที่มา

ทำนองกลาง หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดใช้สำหรับเป็นพื้นฐานในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ซึ่งแม่ศรีนวล ขำอาจ ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูเต๊ะ นิมา ซึ่งเป็นบิดาของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) เมื่อปี พ.ศ.2505 จากการได้รับถ่ายทอดทำนองดังกล่าวแม่ศรีนวลจึงได้รับคัดเลือกให้เป็นนางเอกในคณะลำตัด ณ ตอนนั้น บทแรกที่ได้ฝึกหัดและใช้ในการแสดงลำตัด คือ ไก่แก้ว หลังจากศึกษาและฝึกซ้อมการร้องลำตัดได้เพียง 3 เดือน ก็สามารถแสดงลำตัดเป็นครั้งแรกใน “คณะบุญช่วย” คณะลำตัดของน้องชายของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) โดยร่วมแสดงร่วมกับแม่อุ่นเรือน ยมเยี่ยม พ่อบุญปลูก พ่อมนตรี จากทำนองและบทร้องดังกล่าวนับเป็นบทร้องที่แม่ศรีนวลยึดเป็นหลักในการแสดงลำตัดและแสดงถึงตัวตนของแม่ศรีนวลอย่างชัดเจน

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ตัวอย่างทำนองกลาง

บทสร้อยเพลง

(นำ) ไก่แก้วขันก้องดุเหว่าเร่าร้องกึกก้องสำเนียง ปักษีก็ยังมีคู่สงสารแม่หนูยังขาดคู่ใกล้เคียง
(สร้อย)) ไก่แก้วขันก้องดุเหว่าเร่าร้องกึกก้องสำเนียง ไก่แก้วขันก้องดุเหว่าเร่าร้องกึกก้องสำเนียง
ปักษีก็ยังมีคู่ ปักษีก็ยังมีคู่ สงสารแม่หนูยังขาดคู่ใกล้เคียง

บทร้อง

สิบนิ้วขึ้นประนมขอกราบก้มวันทา ฉันขอความกรุณาต่อท่านที่มาฟังเสียง
กระแสเสียงศุภสร้อยฉันยังไม่ค่อยครวญคราง ครั้นจะไม่มาตามสั่ง ก็หมดหนทางหลีกเลี่ยง
จนใจแท้แม่จ๋าลูกจึงได้มาสนอง นำฉิ่งฉับกรับกลองมารำร้องรายเรียง
ชีวิตลูกถูกสาป ไม่รู้ว่าบาปหรือเวร อาศัยกลองร้องเล่น แต่พอได้เป็นเสบี่ยง
ต้องลาล้างห่างถิ่นในแดนดินจังหวัด โถ่เอ๋ยน่าอนาถที่ฉันยังขาดคู่เคียง

(สร้อย) ไก่แก้วขันก้องดุเหว่าเร่าร้องกึกก้องสำเนียง ไก่แก้วขันก้องดุเหว่าเร่าร้องกึกก้องสำเนียง
ปักษีก็ยังมีคู่ ปักษีก็ยังมีคู่ สงสารแม่หนูยังขาดคู่ใกล้เคียง

- จบทำนองกลาง -

อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะหน้าทับลาว

รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

โดยมีทำนองเพลง ดังนี้

ร้อง/1	- - - -	- - - -	- ไก่ - แก้ว	- ขัน - ก้อง	- ดุ - เหว่า	- เจ้า - ร้อง	- กึก- ก้อง	- สำ - เนียง
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- ซ - มำ

ร้อง/2	- - - -	- ปัก - ษี	- ก็ - ยัง	- มี - คู่	- สง - สาร-	- แม่ - หนู	- ยัง ขาด คู่	- ใกล้ - เคียง
ทำนอง/2	- - - -	- มำ - ล	- ล - ซ	- ซ - มำ	- ซ - ดำ -	- รำ - มำ	- รำ ดำ รำ	- ซ - มำ

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองกลาง

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

A B

ร้อง/1	- - - -	- - - -	- ไก่ - แก้ว	- ขัน - ก้อง	- ดุ - เหว่า	- เจ้า - ร้อง	- กึก- ก้อง	- สำ - เนียง
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- ซ - มำ
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	C				D			
ร้อง/2	- - - -	- ปัก - ษี	- ก็ - ยัง	- มี - คู่	- สง - สาร-	- แม่ - หนู	- ยัง ขาด คู่	- ใกล้ - เคียง
ทำนอง/2	- - - -	- มำ - ล	- ล - ซ	- ซ - มำ	- ซ - ดำ -	- รำ - มำ	- รำ ดำ รำ	- ซ - มำ
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

	A				B			
ร้อง/3	- - - -	- - - -	- ไก่ - แก้ว	- ขัน - ก้อง	- ดุ - เหว่า	- เร้า - ร้อง	- กึก- ก้อง	- สำ - เนียง
ทำนอง/3	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- ซ - มำ
ฉิ่ง/3	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/3	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	A				B			
ร้อง/4	- - - -	- - - -	- ไก่ - แก้ว	- ขัน - ก้อง	- ดุ - เหว่า	- เร้า - ร้อง	- กึก- ก้อง	- สำ - เนียง
ทำนอง/4	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- ซ - มำ
ฉิ่ง/4	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/4	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

C C

ร้อง/5	- - - -	- ปัก - ษี	- ก็ - ยัง	- มี - คู่	- - - -	- ปัก - ษี	- ก็ - ยัง	- มี - คู่
ทำนอง/5	- - - -	- มำ - ล	- ล - ซ	- ซ - มำ	- - - -	- มำ - ล	- ล - ซ	- ซ - มำ
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

D

ร้อง 6	- ส่ง - สา-ร-	- แม่ - หนู	- ยัง ขาด คู่	- ใกล้ - เคียง
ทำนอง/6	- ซ - ดำ -	- รำ - มำ	- รำ ดำ รำ	- ซ - มำ
ฉิ่ง 6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

รูปแบบ	**ลักษณะรูปแบบ**			
A	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- มำ - ดำ
B	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- ดำ - รำ	- ซ - มำ
C	- - - -	- มำ - ล	- ล - ซ	- ซ - มำ
D	- ซ - ดำ -	- รำ - มำ	- รำ ดำ รำ	- ซ - มำ

ตำแหน่งของรูปแบบ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	D

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/3	A	B
ร้อง/4	A	B
ร้อง/5	C	C
ร้อง/6	D	

ง. วรรณกรรม

บทสร้อยเพลง

ไก่แก้วขัน**ก้อง** ดุเหว่าเร่า**ร้อง** กึกก้องสำ**เนียง**

ปักษีก็ยังมี**คู่** สงสารแม่**หนู** ยังขาด**คู่**ใกล้**เคียง**

จากบทสร้อยเพลง มี 6 วรรค ปรากฏสัมผัสดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ก้อง** กับ **ร้อง** จุดที่ 2 คำว่า **ร้อง** กับ **ก้อง** จุดที่ 3 คำว่า **คู่** กับ **หนู** จุดที่ 4 คำว่า **หนู** กับ **คู่** และจุดที่ 5 คำว่า **เนียง** กับ **เคียง**

บทร้อง

สิบนิ้วขึ้นประนมขอกราบก้มวัน**ทา** ฉันขอความกรุ**ณา**ต่อท่านที่มาฟัง**เสียง**

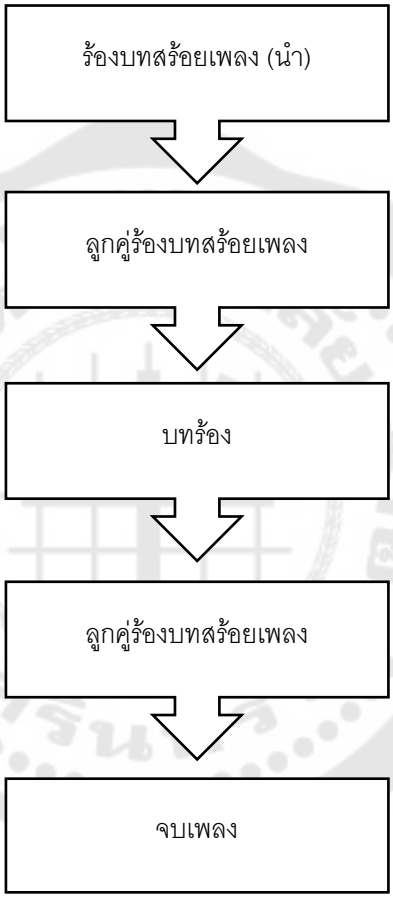
กระแสเสียงศุภสร้อยฉันยังไม่ค่อยครวญคราง ครั้นจะไม่มาตามสั่งก็หมดหนทางหลีก**เลี่ยง**

จนใจแท้แม่จ๋าลูกจึงได้มา**สนอง** นำฉิ่งฉับกรับ**กลอง**มารำร้องราย**เรียง**

ชีวิตลูกถูกสาป ไม่รู้ว่าบาปหรือเวร อาศัยกลองร้องเล่นแต่พอได้เป็น**เสบี่ยง**

ต้องลาล้างห่างถิ่นในแดนดินจังหวัด โถ่เอ๋ยน่าอนาถที่ฉันยังขาดคู่**เคียง**

จากบทร้อง มี 10 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ทา** กับ **ณา** จุดที่ 2 คำว่า **สนอง** กับ **กลอง** และวรรค์ที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนเรียง ซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนเรียง ดังนี้ **เสียง,เลี่ยง,เรียง,เสบี่ยง,เคียง** และจะสัมผัสกับกลอนเรียงในบทสร้อยเพลง ทำให้ทำนองมีความกลมกลืนของสัมผัสจากวรรณกรรม



ภาพประกอบ 3 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองกลาง

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

2.2) ทำนองเพราะ

ก.ความหมายและที่มา

ทำนองเพราะ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีการร้องให้เกิดความไพเราะขับร้องสำหรับการอวยพร เมื่อปี 2507 แม่ศรีนวล ขำอาจ แม่ทองเลื่อน ครูลำตัดอาวุโสในวงการเพลงพื้นบ้านลำตัด เห็นถึงความสามารถของแม่ศรีนวลที่ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในฐานะ “แม่เพลงลำตัด” จึงสนับสนุนให้แม่ศรีนวล เข้าร่วมกับลำตัดคณะพ่อหวังเต๊ะ นิมา และแม่ประยูร ยมเยี่ยม ตั้งแต่นั่นเป็นต้นมา แม่ศรีนวล ขำอาจ หมั่นฝึกฝนเพลงพื้นบ้านลำตัดและอาศัยการมีทักษะการจดจำที่ดีจึงได้ฝึกฝนการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองเพราะเพื่อใช้ในโอกาสการแสดงลำตัดต่อไป

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ตัวอย่างทำนองเพราะ

บทสร้อยเพลง

(นำ) ช่อลำใยใบจำปี ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสากล จงบันดาลดลให้ทุกคนโชคดี

(สร้อย) ช่อลำใยใบจำปี ช่อลำใยใบจำปี

ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสากล ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสากล จงบันดาลดลให้ทุกคนโชคดี

บทร้อง

สวัสดีทุกทุกท่านที่ชอบการครึกครื้น พอดีฉันว่าฉันฮาครืน ก็พอจะชื่นฤดี
นี่ฉันเป็นนักลำตัดเคยถนัดแต่ทางว่า พอมีสำเนียงเสียงฮา ความประหม่าก็เริ่มมี
การประหม่าตื่นเต้นดิฉันว่าเป็นกันทุกคน แทบทุกครั้งแทบทุกหน เมื่อย่างขึ้นบนเวที
พอย่างขึ้นบนเวที ทุกคนต้องมีประหม่า ชักซู่ซู่ซ่าซ่า แทบเบื่อนหน้าหลบหนี
แรกประเดิมเริ่มแสดง ให้ระแวงไหวหวั่น บ้างหน้าซีดใจสั่น เช่นดิฉันเวลานี้
ถ้ากลัวกลัวกล้ากล้าในเรื่องว่าลำตัด ฉันเป็นนักกลอนอ่อนหัดยังไม่ถนัดถนี่
ดีดีชั่วชั่วขอฝากตัวเป็นลูกหลาน ศิโรราบกราบกรานขอสมานไมตรี

(สร้อย) ช่อลำใยใบจำปี ช่อลำใยใบจำปี

ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสากล ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสากล จงบันดาลดลให้ทุกคนโชคดี

- จบทำนองเพราะ –

อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะหน้าทับลาว

รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

โดยมีทำนองเพลง ดังนี้

ร้อง/1	- - - -	- - - -	- - - ช่อ	- ลำ - ใย	- - - -	- เอ่อ - เอ้ย	- -- ใบ	- จำ - ปี
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- รำ - มำ	- - - -	- รำ - มำ	- -- รำ	- รำ - รำ

ร้อง/2	- ขอ - สิ่ง	- ศักดิ์ - สิทธิ์	- ใน - สา	- กล - -	- จง - บัน	- ดาล - ดล	- ให้ ทุก คน	- โชค - ดี
ทำนอง/1	- มำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - -	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ มำ ฟ้	- รำ - มำ

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองเพราะ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

	A				B			
ร้อง/1	- - - -	- - - -	- - - ช่อ	- ลำ - ใย	- - - -	- เอ่อ - เอ้ย	- -- ใบ	- จำ - ปี
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- รำ - มำ	- - - -	- รำ - มำ	- -- รำ	- รำ - รำ
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	C				D			
ร้อง/2	- ขอ - สิ่ง	- ศักดิ์ - สิทธิ์	- ใน - สา	- กล - -	- จง - บัน	- ดาล - ดล	- ให้ ทุก คน	- โชค - ดี
ทำนอง/1	- มำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - -	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ มำ ฟ้	- รำ - มำ
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

	A				B			
ร้อง/3	- - - -	- - - -	- - - ช่อ	- ลำ - ใย	- - - -	- เอ่อ - เอ้ย	- -- ใบ	- จำ - ปี
ทำนอง/3	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- รำ - มำ	- - - -	- รำ - มำ	- -- รำ	- รำ - รำ
ฉิ่ง/3	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/3	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	A				B			
ร้อง/4	- - - -	- - - -	- - - ช่อ	- ลำ - ใย	- - - -	- เอ่อ - เอ้ย	- -- ใบ	- จำ - ปี
ทำนอง/4	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- รำ - มำ	- - - -	- รำ - มำ	- -- รำ	- รำ - รำ
ฉิ่ง/4	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/4	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

C C

ร้อง/5	- ขอ - สิ่ง	- ศักดิ์ - สิทธิ์	- ใน - สา	- กล - -	- ขอ - สิ่ง	- ศักดิ์ - สิทธิ์	- ใน - สา	- กล - -
ทำนอง/5	- มำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - -	- มำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - -
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

D

ร้อง 6	- จง - บัน	- ดาล - ดล	- ให้ ทุก คน	- โชค - ดี
ทำนอง/6	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ มำ ฟำ	- รำ - มำ
ฉิ่ง 6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6				

รูปแบบ	**ลักษณะรูปแบบ**			
A	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- รำ - มำ
B	- - - -	- รำ - มำ	- -- รำ	- รำ - รำ
C	- มำ - ดำ	- ดำ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - -
D	- รำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ มำ ฟำ	- รำ - มำ

ตำแหน่งของรูปแบบ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	D

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/3	A	B
ร้อง/4	A	B
ร้อง/5	C	C
ร้อง/6	D	

ง. วรรณกรรม

บทสร้อยเพลง

ช่อลำใยใบจำปี ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสา**กล** จงบันดาล**ดล**ให้ทุกคนโชคดี

จากบทสร้อยเพลงพบว่ามี 3 วรรค สัมผัสเกิดขึ้นคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 กับคำที่ 4 ของวรรคที่ 3 คือคำว่า **กล** กับ **ดล**

บทร้อง

สวัสดีทุกทุกท่านที่ชอบการครึก**ครื้น** พอดีฉันว่าฉันฮา**ครืน**ก็พอจะชื่นฤ**ดี**

นี่ฉันเป็นนักลำตัดเคยถนัดแต่ทาง**ว่า** พอมีสำเนียงเสียง**ฮา**ความประหม่าก็เริ่ม**มี**

การประหม่าตื่นเต้นดิฉันว่าเป็นกันทุก**คน** แทบทุกครั้งแทบทุก**หน**เมื่อย่างขึ้นบนเว**ที**

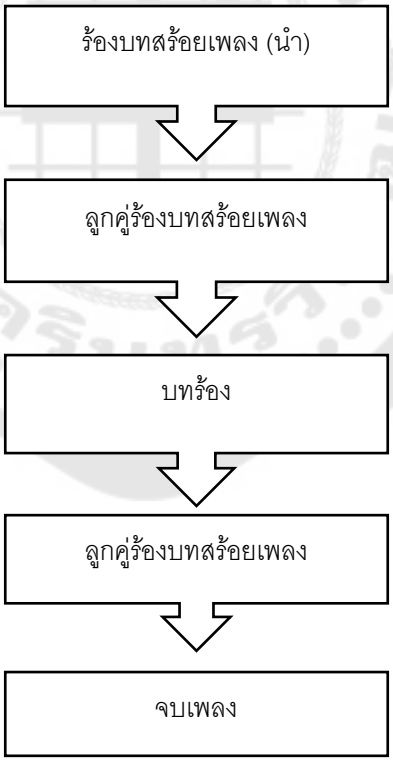
พอย่างขึ้นบนเวที ทุกคนต้องมีประ**หม่า** ชักซู่ซู่ซ่า**ซ่า**แทบเบื่อนหน้าหลบ**หนี**

แรกประเดิมเริ่มแสดงให้ระแวงไหว**หวั่น** บ้างหน้าซีดใจ**สั่น**เช่นดิฉันเวลา**นี้**

ถ้ากลัวกลัวกล้ากล้าในเรื่องว่าลำ**ตัด** ฉันเป็นนักกลอนอ่อน**หัด**ยังไม่ถนัด**ถนี่**

ดีดีชั่วชั่วขอฝากตัวเป็นลูก**หลาน** ศิโรราบกราบ**กราน**ขอสมานไม**ตรี**

จากบทร้อง มี 14 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ครี้น** กับ **ครืน** จุดที่ 2 คำว่า **ว่า** กับ **ฮา** จุดที่ 3 คำว่า **คน** กับ **หน** จุดที่ 4 คำว่า **หม่า** กับ **ซ่า** จุดที่ 5 คำว่า **หวั่น** กับ **สั่น** จุดที่ 6 คำว่า **ตัด** กับ **หัด** จุดที่ 7 **หลาน** กับ **กราน** และวรรคที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนลี ซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนลี ดังนี้ **ฤดี**,**มี**,**เวที**,**หนี**,**นี้**,**ถนี่**,**ไมตรี** และจะสัมผัสกับกลองลีในบทสร้อยเพลง ทำให้ทำนองมีความกลมกลืนของสัมผัสจากวรรณกรรม



ภาพประกอบ 4 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองเพราะ

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

2.3) ทำนองโศก

ก. ความหมายและที่มา

ทำนองโศก หมายถึง ทำนองที่ร้องลักษณะโศกเศร้า มีเนื้อหาบรรยายถึงความเกิด แก่ เจ็บ ตาย ซึ่งทำนองโศกนี้แม่ศรีนวล ได้ยินและจดจำระหว่างการร้องลำตัดของพ่อหวังเต๊ะ จึงนำมาหัดร้องและขอคำแนะนำจากพ่อหวังเต๊ะในการขับร้องทำนองดังกล่าว เมื่อประมาณปี พ.ศ.2516

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ตัวอย่างทำนองโศก

บทสร้อยเพลง

(นำ) เมื่อชีวิตเรายังไม่ตาย จะทำดีสักเท่าไหร่ ก็ไม่มีใครเข้าให้พร
จะนึกถึงกันหรือก็เปล่า จะเห็นใจเราก็ตอนเมื่อเข้ากองฟอน
(สร้อยเพลง) เมื่อชีวิตเรายังไม่ตาย จะทำดีสักเท่าไหร่ ก็ไม่มีใครเข้าให้พร
เมื่อชีวิตเรายังไม่ตาย จะทำดีสักเท่าไหร่ ก็ไม่มีใครเข้าให้พร
จะนึกถึงกันหรือก็เปล่า จะนึกถึงกันหรือก็เปล่า จะเห็นใจเราก็ตอนเมื่อเข้ากองฟอน

บทร้อง

โอ้บุหลันขวัญเอ๋ยกระไรเลยแลหาย หริ่งแต่เสียงเรไรก้องอยู่ในดงดอน
ทั้งนกไม้ไก่กาก็ไม่ถลาลอยลม หนาวน้ำค้างพร่างพรมให้ทุกข์ระทมถอดถอน
ฉันมารำพึงคนึงคิดถึงชีวิตมนุษย์เรา ต่างวอดวายตายเปล่าต่างหันเข้ากองฟอน
ไม่พลิกฟื้นยืนหลังเหมือนแต่ดั่งเดิมมา น่าสมเพชเวทนายิ่งคิดขึ้นมายิ่งอาวร
เมื่อชีพเรายังยั่งยืน ก็สดชื่นยันเย็นเช้า พอใกล้พังหนังเน่าใครเล่าจะร่วมหมอน
โอ๋ป่าช้าเจ้าข้าเอ๋ยใครใครก็เคยรู้ทั่ว เป็นดินแดนที่แสนน่ากลัวแต่แล้วตัวต้องไปนอน
ใครเล่าจะลี้หนีได้ จากความตายไปพ้น ไม่ว่าเศรษฐีมีหรือจนย่อมจะไม่พ้นม้วยมรณ์
ถึงมีเงินมีทองออกก่ายกองท่วมกาย จะซื้ออะไรก็ซื้อได้ สุดแต่ใจอาวร
แม้แต่ชีวิตหนึ่ง อย่าหมายพึงซื้อหา จงหมั่นนึกถึงป่าช้า ทุกเมื่อเวลาเข้านอน
พูดถึงเรื่องเศรษฐี ดวงฤดีก็แจ่มใส พอมานึกถึงความตาย เล่นเอาหัวใจซักรอนรอน

(สร้อยเพลง) เมื่อชีวิตเรายังไม่ตาย จะทำดีสักเท่าไหร่ ก็ไม่มีใครเข้าให้พร
เมื่อชีวิตเรายังไม่ตาย จะทำดีสักเท่าไหร่ ก็ไม่มีใครเข้าให้พร
จะนึกถึงกันหรือก็เปล่า จะนึกถึงกันหรือก็เปล่า จะเห็นใจเราก็ตอนเมื่อเข้ากองฟอน

- จบทำนองโศก –

อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะหน้าทับลาว

รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

โดยมีทำนองเพลง ดังนี้

ร้อง/1	- - - -	- - - -	- เมื่อ ชี วิต	เรา ยัง ไม่ ตาย	- - - -	- จะ ทำ ดี	- - - สัก	- เท่า - ไหร่
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- ม ฟ ซ	ฟ ฟ ม ซ	- - - -	- .ซ ด ด	- - - ด	- ซ - ท
ฉิ่ง/1	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/1	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

ร้อง/2	- ก็ - ไม่	- มี - ใคร	- เขา - ให้	- พร - -	- - - -	- จะ นึก ถึง	- กัน - หรือ	- ก็ - เปล่า
ทำนอง/2	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - -	- - - -	- ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม
ฉิ่ง/2	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/2	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

ร้อง/3	- จะ - เห็น	- ใจ - เรา	ก็ ตอน เมื่อ เช้า	- กอง - ฟอน
ทำนอง/3	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	ฟ ซ ฟ ม	- ซ - ซ
ฉิ่ง/3	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/3	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

.

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองโศก

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

A B

ร้อง/1	- - - -	- - - -	- เมื่อ ชี วิต	เรา ยัง ไม่ ตาย	- - - -	- จะ ทำ ดี	- - - สัก	- เท่า - ไหร่
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- ม ฟ ซ	ฟ ฟ ม ซ	- - - -	- .ซ ด ด	- - - ด	- ซ - ท
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

C D

ร้อง/2	- ก็ - ไม่	- มี - ใคร	- เขา - ให้	- พร - -	- - - -	- จะ นึก ถึง	- กัน - หรือ	- ก็ - เปล่า
ทำนอง/2	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - -	- - - -	- ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

E

ร้อง/3	- จะ - เห็น	- ใจ - เรา	ก็ ตอน เมื่อ เช้า	- กอง - ฟอน
ทำนอง/3	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	ฟ ซ ฟ ม	- ซ - ซ
ฉิ่ง/3	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/3	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

	A				B			
ร้อง/4	- - - -	- - - -	- เมื่อ ชี วิต	เรา ยัง ไม่ ตาย	- - - -	- จะ ทำ ดี	- - - สัก	- เท่า - ไหร่
ทำนอง/4	- - - -	- - - -	- ม ฟ ซ	ฟ ฟ ม ซ	- - - -	- .ซ ด ด	- - - ด	- ซ - ท
ฉิ่ง/4	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/4	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	C				A			
ร้อง/5	- ก็ - ไม่	- มี - ใคร	- เขา - ให้	- พร - -	- - - -	- - - -	- เมื่อ ชี วิต	เรา ยัง ไม่ ตาย
ทำนอง/5	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - -	- - - -	- - - -	- ม ฟ ซ	ฟ ฟ ม ซ
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	B				C			
ร้อง/6	- - - -	- จะ ทำ ดี	- - - สัก	- เท่า - ไหร่	- ก็ - ไม่	- มี - ใคร	- เขา - ให้	- พร - -
ทำนอง/6	- - - -	- .ซ ด ด	- - - ด	- ซ - ท	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - -
ฉิ่ง/6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	D				D			
ร้อง/7	- - - -	- จะ นึก ถึง	- กัน - หรือ	- ก็ - เปล่า	- - - -	- จะ นึก ถึง	- กัน - หรือ	- ก็ - เปล่า
ทำนอง/7	- - - -	- ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- - - -	- ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม
ฉิ่ง/7	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/7	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	E			
ร้อง/8	- จะ - เห็น	- ใจ - เรา	ก็ ตอน เมื่อ เช้า	- กอง - ฟอน
ทำนอง/8	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	ฟ ซ ฟ ม	- ซ - ซ
ฉิ่ง/8	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/8	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

รูปแบบ	**ลักษณะรูปแบบ**			
A	- - - -	- - - -	- ม ฟ ซ	ฟ ฟ ม ซ
B	- - - -	- .ซ ด๋ ด๋	- - - ด๋	- ซ - ท
C	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - -
D	- - - -	- ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม
E	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	ฟ ซ ฟ ม	- ซ - ซ

ตำแหน่งของรูปแบบ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	D
ร้อง/3	E	

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/4	A	B
ร้อง/5	C	A
ร้อง/6	B	C
ร้อง/7	D	D
ร้อง/8	E	

ง. วรรณกรรม

บทสร้อยเพลง

เมื่อชีวิตเรายังไม่ตาย จะทำดีสักเท่า**ไหร่** ก็ไม่มี**คร**เข้าให้**พร**

จะนึกถึงกันหรือก็เปล่า จะเห็นใจเรา ก็ตอนเมื่อเข้ากอง**ฟอน**

จากบทสร้อยเพลงดังกล่าว มี 6 วรรค ปรากฏสัมผัส จุดที่ 1 วรรคที่ 2 คำสุดท้าย กับวรรคที่ 3 คำที่ 4 คือคำว่า **ไหร่** กับ **พร** จุดที่ 2 วรรคที่ 3 คำสุดท้าย กับรรคที่ 6 คำสุดท้าย คือ คำว่า พร **กับ ฟอน**

บทร้อง

โอ้บุหลันขวัญเอ้ยกระไรเลยแลหาย หริ่งแต่เสียงเรไรก้องอยู่ในดง**ดอน**

ทั้งนกไม้ไก่กาก็ไม่ถหลาลอย**ลม** หนาวน้ำค้างพร่าง**พรม**ให้ทุกข์ระทมถอด**ถอน**

ฉันมารำพึงคนึงคิดถึงชีวิตมนุษย์**เรา** ต่างวอดวายตาย**เปล่า**ตาหันเข้ากอง**ฟอน**

ไม่พลิกฟื้นยืนหลังเหมือนแต่ดั่งเดิม**มา** น่าสมเพชเวท**นา**ยิ่งคิดขึ้นมายิ่งอา**วร**

เมื่อชีพเรายังยั่งยืนก็สดชื่นเย็นยัน**เช้า** พอใกล้พังหนัง**เน่า**ใครเล่าจะร่วม**หมอน**

โอ๋ป่าข้าเจ้าข้าเอ๋ยใครใครก็เคยรู้**ทั่ว** เป็นดินแดนที่แสนน่า**กลัว**แต่แล้วตัวต้องไป**นอน**

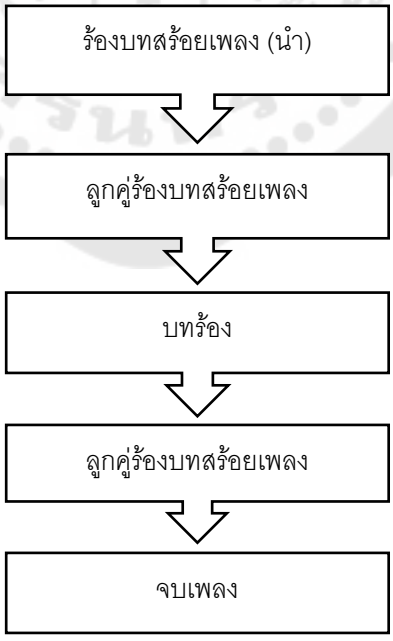
ใครเล่าจะลี้หนีได้จากความตายไป**พ้น** ไม่ว่าเศรษฐีมีหรือ**จน**ย่อมจะไม่พ้นม้วน**มร**

ถึงมีเงินมีทองออกก่ายกองท่วม**กาย** จะซื้ออะไรก็ซื้อ**ได้**สุดแต่ใจอา**วร**

แม้แต่ชีวิตหนึ่งอย่าหมายพึงซื้อ**หา** จงหมั่นนึกถึงป่า**ช้า**ทุกเมื่อเวลาเข้า**นอน**

พูดถึงเรื่องเศรษฐีดวงฤดีก็แจ่ม**ใส** พอมานึกถึงความตายเล่นเอาหัว**ใจ**ฉันรอน**รอน**

จากบทร้อง มี 20 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ลม** กับ **พรม** จุดที่ 2 คำว่า **เรา** กับ **เปล่า** จุดที่ 3 คำว่า **มา** กับ **นา** จุดที่ 4 คำว่า **เช้า** กับ **เน่า** จุดที่ 5 คำว่า **ทั่ว** กับ **กลัว** จุดที่ 6 คำว่า **พ้น** กับ **จน** จุดที่ 7 **กาย** กับ **ได้** จุดที่ 8 **หา** กับ **ช้า** และจุดที่ 9 **ใส** กับ **ใจ** และวรรคที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนลอ ซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนลอ ดังนี้ **ดอน,ถอน, ฟอน,วร,หมอน,นอน,มร,วร,นอน,รอน** และจะสัมผัสกับกลองลอในบทสร้อยเพลง ทำให้ทำนองมีความกลมกลืนของสัมผัสจากวรรณกรรม



ภาพประกอบ 5 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองโศก

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

2.4) ทำนองกระพือ

ก. ความหมายและที่มา

ทำนองกระพือ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีจังหวะกระชับ สนุกสนาน ใช้เกี้ยวพาราสี เป็นทำนองที่นิยมใช้ในการขับร้องลำตัดของแม่ศรีนวลโดยเริ่มฝึกหัดและร้องเมื่อประมาณปี พ.ศ.2508 โดยได้ฟังและจดจำนำไปฝึกร้องพร้อมกับขอคำชี้แนะจากพ่อหวังเต๊ะในการขับร้องทำนองกระพือ

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ตัวอย่างทำนองกระพือ

บทสร้อยเพลง

(นำ) จักกระหริงรุ่มมาสัญญากันว่าอย่างไร
ฮัดฉ่าแม่การูใบ เห็นใจเสียแล้วแม่ใบมะปริง

(สร้อยเพลง) จักกระหริงรุ่มมาสัญญากันว่าอย่างไร จักกระหริงรุ่มมาสัญญากันว่าอย่างไร
ฮัดฉ่าแม่กาฐูใบ ฮัดฉ่าแม่กาฐูใบ เห็นใจเสียแล้วแม่ใบมะปริง

บทร้อง

ศิโรราบกราบเรียนขอน้อมเศียรขวาซ้าย ทั้งคุณน้าผู้ชายและคุณนายผู้หญิง
ประนมมือถือโอกาสหากผิดพลาดขออภัย หากคำพูดเผลอไปหรือร้องไม่เพราะพริ้ง
ต้องออกตัวตั้งแต่ต้นเพราะฉันเป็นคนเจียมตัว เพราะฝ่ายชายเขาไม่ได้ชั่วแหม่น่ากลัวจริงจริง
ผู้ชายลำตัดเขาคัดมา หน้าตาไม่เหมือนกัน มีหน้ายาวมีหน้าสั้น มีหน้าพันธุ์ปักกิ่ง
ยังเลือกคัดจัดสรร แหม่สำคัญจริงคุณขา ตัวนี่เล่าขรัวหัวหน้า ที่หางตาแกมีติ่ง
มองหน้าแต่ละนายลูกน้องหวังเต๊ะเล๊ะเท๊ะบอกไม่ถูก ฉันมองดูจมูก เหมือนอย่างกับลูกโบลิ่ง
ขอโทษเถะคุณ อย่าขุ่นอย่างหมอง อย่างเมียงอย่างมอง ฉันร้องเรื่องจริง
ลำตัดประชัน ต้องหมั่นคอดค่อน ทุกตัดทุกตอนต้องค้อนต้องติง
ทั้งหนุ่มทั้งแก่ต้องแก้ให้ได้ เธอเป็นผู้ชายฉันฝ่ายผู้หญิง
ผู้หญิงสาวสาวเขาไม่พราวแน่แน่ ระวังพวกแกจะแพ้หัวพิง
ผู้หญิงลำตัดเขาคัดมาพ่อคุณขาอย่าบอกใคร พอถอดเสื้อเนื้อเนื้อใสแหม่ใหม่ใหม่ซิงซิง

(สร้อยเพลง) จักกระหริงรุ่มมาสัญญากันว่าอย่างไร จักกระหริงรุ่มมาสัญญากันว่าอย่างไร
ฮัดฉ่าแม่การูใบ ฮัดฉ่าแม่การูใบ เห็นใจเสียแล้วแม่ใบมะปริง

- จบทำนองกระพือ –

อัตราจังหวะฉิ่งชั้นเดียว

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะหน้าทับลาว

รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

โดยมีทำนองเพลง ดังนี้

ร้อง	- - - -	- - - -	- จัก กะ หริ่ง	- รุม - มา	- - - -	- สัญ - ญา	- กัน - ว่า	- อย่าง - ไร
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	- ซ - ซ	- - - -	- ดำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ซ

ร้อง	- - - -	- ฮัด - ฉ่า	- แม่ - กา	- รู - ใบ	- - - เห็น	- ใจ - -	เสีย แล้ว แม่ ใบ	- มะ - ปริง
ทำนอง	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร ำ - ด ำ	- - - ล	- ด ำ - -	ล ร ำ ล ด ำ	- ด ำ - ด ำ

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองกระพือ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

	A				B			
ร้อง/1	- - - -	- - - -	- จัก กะ หริ่ง	- รุม - มา	- - - -	- สัญ - ญา	- กัน - ว่า	- อย่าง - ไร
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	- ซ - ซ	- - - -	- ดำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ซ
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	C				D			
ร้อง/2	- - - -	- ฮัด - ฉ่า	- แม่ - กา	- รู - ใบ	- - - เห็น	- ใจ - -	เสีย แล้ว แม่ ใบ	- มะ - ปริง
ทำนอง/2	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร ำ - ด ำ	- - - ล	- ด ำ - -	ล ร ำ ล ด ำ	- ด ำ - ด ำ
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

	A				B			
ร้อง/3	- - - -	- - - -	- จัก กะ หริ่ง	- รุม - มา	- - - -	- สัญ - ญา	- กัน - ว่า	- อย่าง - ไร
ทำนอง/3	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	- ซ - ซ	- - - -	- ด ำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ซ
ฉิ่ง/3	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/3	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	A				B			
ร้อง/4	- - - -	- - - -	- จัก กะ หริ่ง	- รุม - มา	- - - -	- สัญ - ญา	- กัน - ว่า	- อย่าง - ไร
ทำนอง/4	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	- ซ - ซ	- - - -	- ด ำ - ล	- ซ - ม	- ซ - ซ
ฉิ่ง/4	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/4	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

C C

ร้อง/5	- - - -	- ฮัด - ฉ่า	- แม่ - กา	- รู - ใบ	- - - -	- ฮัด - ฉ่า	- แม่ - กา	- รู - ใบ
ทำนอง/5	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร์ - ด์	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร์ - ด์
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

D

ร้อง/6	- - - เห็น	- ใจ - -	เสีย แล้ว แม่ ไป	- มะ - ปริง
ทำนอง/6	- - - ล	- ด์ - -	ล ร์ ล ด์	- ด์ - ด์
ฉิ่ง/6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

รูปแบบ	**ลักษณะรูปแบบ**			
A	- - - -	- - - -	- ม ซ ม	- ซ - ซ
B	- - - -	- ด์ - ล	- ซ - ม	- ซ - ซ
C	- - - -	- ซ - ซ	- ซ - ม	- ร์ - ด์
D	- - - ล	- ด์ - -	ล ร์ ล ด์	- ด์ - ด์

ตำแหน่งของรูปแบบ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	D

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/3	A	B
ร้อง/4	A	B
ร้อง/5	C	C
ร้อง/6	D	

ง. วรรณกรรม

บทสร้อยเพลง

จักกระหริงรุ่มมาสัญญากันว่าอย่าง**ไร**

ฮัดฉ่าแม่การู**ใบ**เห็นใจเสียแล้วแม่ใบมะปริง

จากบทสร้อยเพลงมี 2 วรรค พบสัมผัส ดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ไร** กับ **ใบ**

บทร้อง

ศิโรราบกราบเรียนขอน้อมเศียรขวา**ซ้าย** ทั้งคุณน้าผู้**ชาย**และคุณนายผู้**หญิง**

ประนมมือถือโอกาสหากผิดพลาดขออ**ภัย** หากคำพูดเผลอ**ไป**หรือร้องไม่เพราะ**พริ้ง**

ต้องออกตัวตั้งแต่ต้นเพราะฉันเป็นคนเจียม**ตัว** เพราะฝ่ายชายเขาไม่ได้**ชั่ว**แหม่น่ากลัวจริง**จริง**

ผู้ชายลำตัดเขาคัดมา หน้าตาไม่เหมือน**กัน** มีหน้ายาวมีหน้า**สั้น**มีหน้าพันธุ์ปักกิ่ง

ยังเลือกคัดจัดสรร แหม่สำคัญจริงคุณ**ขา** ตัวนี่เล่าขรัวหัว**หน้า**ที่หางตาแกมี**ติ่ง**

มองหน้าแต่ละนายลูกน้องหวังเต๊ะเล๊ะเท๊ะบอกไม่**ถูก** ฉันมองดู**จมูก**เหมือนอย่างกับลูกโป**ลิ่ง**

ขอโทษเถะคุณ อย่าขุ่นอย่าง**หมอง** อย่างเมียงอย่าง**มอง**ฉันร้องเรื่อง**จริง**

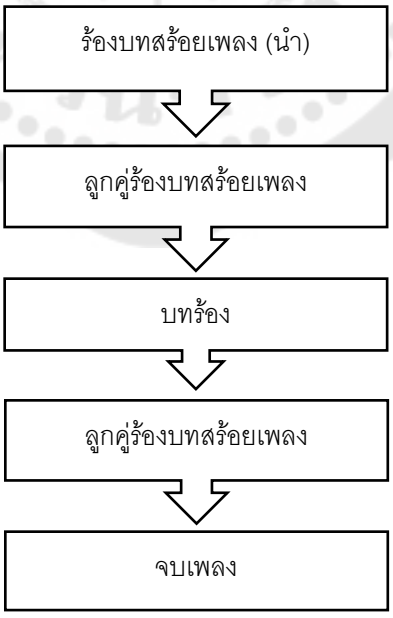
ลำตัดประชันต้องหมั่นคอด**คอน** ทุกตัดทุก**ตอน**ต้องค้อนต้อง**ติง**

ทั้งหนุ่มทั้งแก่ต้องแก้ให้**ได้** เธอเป็นผู้**ชาย**ฉันฝ่ายผู้**หญิง**

ผู้หญิงสาวสาวเขาไม่พราวแน่**แน่** ระวังพวก**แก**จะแพ้หัว**พิง**

ผู้หญิงลำตัดเขาคัดมาพ่อคุณขาอย่าบอก**ใคร** พอถอดเสื้อเนื้อเนื้อ**ใส**แหม่ใหม่ใหม่ซิง**ซิง**

จากบทร้อง มี 22 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ซ้าย** กับ **ชาย** จุดที่ 2 คำว่า **อภัย** กับ **ไป** จุดที่ 3 คำว่า **ตัว** กับ **ชั่ว** จุดที่ 4 คำว่า **กัน** กับ **สั้น** จุดที่ 5 คำว่า **ขา** กับ **หน้า** จุดที่ 6 คำว่า **ถูก** กับ **จมูก** จุดที่ 7 **หมอง** กับ **มอง** จุดที่ 8 **ค่อน** กับ **ตอน** จุดที่ 9 **ได้** กับ **ชาย** จุดที่ 10 **แน่** กับ **แก** และจุดที่ 11 **ใคร** กับ **ใส** และวรรคที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนลิง ซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนลิง ดังนี้ **หญิง**,**พริ้ง**,**จริง**,**กิ่ง**,**ติ่ง**,**ลิ่ง**,**จริง**,**ติง**,**หญิง**,**พิง**,**ซิง** และจะสัมผัสกับกลองลิงในบทสร้อยเพลง ทำให้ทำนองมีความกลมกลืนของสัมผัสจากวรรณกรรม



ภาพประกอบ 6 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองกระพือ

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

2.5) ทำนองมอญ

ก. ความหมายและที่มา

ทำนองมอญ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีภาษามอญผสมกับภาษาไทย โดยทั่วไปใช้ทำนองเพลงไทยเข้ามาเป็นทำนองที่ใช้ขับร้องบทสร้อยเพลงซึ่งมีทำน้องที่คล้ายคลึงกับเพลงไทยเช่น เพลงพม่ารำขวาน เพลงทะแยมอญ เป็นต้น แม่ศรีนวล ได้รับการถ่ายทอดจากพ่อหวังเต๊ะ เมื่อประมาณปี พ.ศ.2518

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ตัวอย่างทำนองมอญ

บทสร้อยเพลง

(นำ) กราวละมง กราวมงกราวมงกราว มงกราว มงกราวแม่สาวนักกลอน
เอาหละครับจะนับเป็นภาษา ผู้หญิงที่มามัวบาป้ายปอน
(สร้อย) กราวละมง กราวมงกราวมงกราว มงกราว มงกราวแม่สาวนักกลอน
กราวละมง กราวมงกราวมงกราว มงกราว มงกราวแม่สาวนักกลอน
เอาหละครับจะนับเป็นภาษา เอาหละครับจะนับเป็นภาษา ผู้หญิงที่มามัวบาป้ายปอน

บทร้อง

ตำน้ำพริกกันกุกุ นี่จะแกงบุกหรือว่าแกงบอน
นี่ตำน้ำพริกกันกุกุ จะแกงปลาดุกหรือว่าปลาช่อน
จะแกงอะไรฉันไม่สนแม่คนสวย ให้ผมกินสักถ้วยแม่ผมมวยเชื้อมอญ
(สร้อย) กราวละมง กราวมงกราวมงกราว มงกราว มงกราวแม่สาวนักกลอน
กราวละมง กราวมงกราวมงกราว มงกราว มงกราวแม่สาวนักกลอน
เอาหละครับจะนับเป็นภาษา เอาหละครับจะนับเป็นภาษา ผู้หญิงที่มามัวบาป้ายปอน

- จบทำนองมอญ -

อัตราจังหวะชั้นเดียว

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะหน้าทับมอญ

รำมะนา	- - - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง -

โดยมีทำนองดังนี้

ร้อง	- - - -	- กราว ละ มง	- กราว มง กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- แม่ - สาว	- นัก - กลอน
ทำนอง	- - - -	- ม ร ด	- ม ร ม	- ฟ - ซ	- ด ำ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ

ร้อง	- - - -	- เอา หละ ครับ	- จะ นับ เป็น	- ภา - ษา	- ผู้ - หญิง	- ที่ - มา	- มัว - บา	- ป้าย - ปอน
ทำนอง	- - - -	- ด ำ ด ำ ด ำ	- ท ำ ด ำ ท ำ	- ซ - ด ำ	- ซ - ซ	- ด ำ - ท ำ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองมอญ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

	A				B			
ร้อง/1	- - - -	- กราว ละ มง	- กราว มง กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- แม่ - สาว	- นัก - กลอน
ทำนอง/1	- - - -	- ม ร ด	- ม ร ม	- ฟ - ซ	- ด ำ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	C				D			
ร้อง/2	- - - -	- เอา หละ ครับ	- จะ นับ เป็น	- ภา - ษา	- ผู้ - หญิง	- ที่ - มา	- มัว - บา	- ป้าย - ปอน
ทำนอง/2	- - - -	- ด ำ ด ำ ด ำ	- ท ำ ด ำ ท ำ	- ซ - ด ำ	- ซ - ซ	- ด ำ - ท ำ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

	A				B			
ร้อง/3	- - - -	- กราว ละ มง	- กราว มง กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- แม่ - สาว	- นัก - กลอน
ทำนอง/3	- - - -	- ม ร ด	- ม ร ม	- ฟ - ซ	- ด ̣ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/3	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/3	- - - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง -

	A				B			
ร้อง/4	- - - -	- กราว ละ มง	- กราว มง กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- มง - กราว	- แม่ - สาว	- นัก - กลอน
ทำนอง/4	- - - -	- ม ร ด	- ม ร ม	- ฟ - ซ	- ด ̣ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/4	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/4	- - - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง -

	C				C			
ร้อง/5	- - - -	- เอา หละ ครับ	- จะ นับ เป็น	- ภา - ษา	- - - -	- เอา หละ ครับ	- จะ นับ เป็น	- ภา - ษา
ทำนอง/5	- - - -	- ด ̣ ด ̣ ด ̣	- ท ̣ ด ̣ ท ̣	- ซ - ด ̣	- - - -	- ด ̣ ด ̣ ด ̣	- ท ̣ ด ̣ ท ̣	- ซ - ด ̣
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง -

D

ร้อง/6	- ผู้ - หญิง	- ที่ - มา	- มัว - บา	- ป้าย - ปอน
ทำนอง/6	- ซ - ซ	- ด์ - ท์	- ซ - ซ	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6	- - - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-

รูปแบบ	**ลักษณะรูปแบบ**			
A	- - - -	- ม ร ด	- ม ร ม	- ฟ - ซ
B	- ด์ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ
C	- - - -	- ด์ ด์ ด์	- ท์ ด์ ท์	- ซ - ด์
D	- ซ - ซ	- ด์ - ท์	- ซ - ซ	- ฟ - ซ

ตำแหน่งของรูปแบบ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	D

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/3	A	B
ร้อง/4	A	B
ร้อง/5	C	C
ร้อง/6	D	

ง. วรรณกรรม

บทสร้อยเพลง

กราวละมงกราวมงกราวมงกราว มงกราวมง**กราว** แม่**สาว**นัก**กลอน**

เอาหละครับจะนับเป็นภา**ษา** ผู้หญิงที่**มา**มัวบาป้าย**ปอน**

จากบทสร้อยเพลง พบว่า มี 5 วรรค มีสัมผัสดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **กราว** กับ **สาว** จุดที่ 2 คำว่า **ษา** กับ **มา** และจุดที่ 3 คำว่า **กลอน** กับ **ปอน**

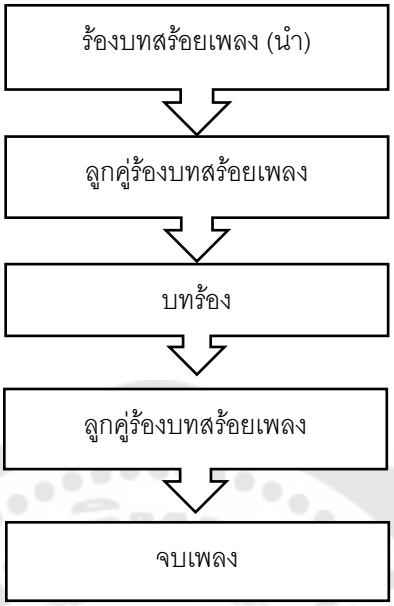
บทร้อง

ตำน้ำพริกกันกุก**กุก** นี่จะแกง**บุก**หรือว่าแกง**บอน**

นี่ตำน้ำพริกกันกุก**กุก** จะแกงปลา**ดุก**หรือว่าปลา**ช่อน**

จะแกงอะไรฉันไม่สนแม่คน**สวย** ให้ผมกินสัก**ถ้วย**แม่ผมมวยเซื้อ**มอญ**

จากบทร้อง มี 6 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **กุก** กับ **บุก** จุดที่ 2 คำว่า **กุก** กับ **ดุก** จุดที่ 3 คำว่า **สวย** กับ **ถ้วย** และวรรคที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนลอนซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนลอน ดังนี้ **บอน**,**ช่อน**,**มอญ** และจะสัมผัสกับกลองลอนในบทสร้อยเพลง ทำให้ทำนองมีความกลมกลืนของสัมผัสจากวรรณกรรม



ภาพประกอบ 7 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองมอญ

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

2.6) ทำนองลาว

ก. ความหมายและที่มา

ทำนองลาว หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีการสอดภาษาท้องถิ่นภาคอีสาน เป็นการสอนเด็กเรื่องการวางตัว และการใช้ทำนองลาวในการต่อว่าฝ่ายชายก็มี แม่ศรีนวลฝึดหัดขับร้องทำนองลาว เมื่อประมาณปี พ.ศ.2518

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ตัวอย่างทำนองลาว

บทสร้อยเพลง

(นำ) สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็นลาว

สองแก้มเจ้าขาวคล้ายกับลาวเวียงเอย

(สร้อย) สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็นลาว สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็นลาว

สองแก้มเจ้าขาวคล้ายกับลาวเวียงเอย (ซ้ำ)

บทร้อง

เอาอย่างนี้นะกันดีกว่า เรามาลองปัญญาไหมหละพ่อคนโต

พวกเธอทั้งหมด นี่ฉันจะทดสอบ ว่าแม่อ้วนนี่เข้าชอบหน่ะแต่คุณโว

จะเป็นลำตัดมันก็ต้องหัดร้อง ถ้าเป็นคนตีกลองมันก็ต้องหัดโซโล่

อยากเป็นเศรษฐี ก็ต้องมีมานะ ถ้าอยากจะเป็นจ้ำบ๊ะมันก็ต้องหัดโป้

มีหัวมันก็ต้องมีแฮง มีแห่มันก็ต้องมีโห่ มีดีมันก็ต้องมีชุ่ยมีคุยมันก็ต้องมีโม้

หยุดพักเสียทีละแม่คนโต หมดเวลาโม้เสียแล้วเอย

(สร้อย) สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็นลาว สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็นลาว

สองแก้มเจ้าขาวคล้ายกับลาวเวียงเอย

- จบทำนองลาว -

โดยมีทำนองดังนี้

ร้อง	- - - -	- - - สาว	- - - -	- เจ้า - เอย	- สาว - เอย	- เจ้า - เพิ่น	- - - เป็น	- ลาว - -
ทำนอง	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ซ	- - - ล	- ดำ - -

ร้อง	- - - -	- สอง - แก้ม	- - - เจ้า	- ขาว - -	- - - คล้าย	- กับ - ลาว	- - - เวียง	- - - เอย
ทำนอง	- - - -	- ดำ - ล	- - - ซ	- มำ - -	- - - รำ	- ดำ - รำ	- - - มำ	- - - ดำ

ร้อง	- - - เอิง	- - - เง่อ	- - - เออ	- - - เง่อ	- เออ - เฮ่อ	- เฮ่อ - -เออ	- - - เออ	- - - เอ้ย
ทำนอง	- - - ดำ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ร - ม	- ด - ม	- - - ซ	- - - มำ

ร้อง	- - - -	- - - -	- เออ - เอิง	- เงย - -
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - -

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองลาว

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

	A				B			
ร้อง/1	- - - -	- - - สาว	- - - -	- เจ้า - เอย	- สาว - เอย	- เจ้า - เพิ่น	- - - เป็น	- ลาว - -
ทำนอง/1	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ซ	- - - ล	- ดำ - -
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	C				D			
ร้อง/2	- - - -	- สอง - แก้ม	- - - เจ้า	- ขาว - -	- - - คล้าย	- กับ - ลาว	- - - เวียง	- - - เอย
ทำนอง/2	- - - -	- ดำ - ล	- - - ซ	- มำ - -	- - - รำ	- ดำ - รำ	- - - มำ	- - - ดำ
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	E				F			
ร้อง/3	- - - เอิง	- - - เง่อ	- - - เออ	- - - เง่อ	- เออ - เฮ่อ	- เฮ่อ - -เออ	- - - เออ	- - - เอ้ย
ทำนอง/3	- - - ดำ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ร - ม	- ด - ม	- - - ซ	- - - มำ
ฉิ่ง/3	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/3	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

G

ร้อง/4	- - - -	- - - -	- เออ - เอิง	- เงย - -
ทำนอง/4	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - -
ฉิ่ง/4	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/4	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

A B

ร้อง/5	- - - -	- - - สาว	- - - -	- เจ้า - เอย	- สาว - เอย	- เจ้า - เพิ่น	- - - เป็น	- ลาว - -
ทำนอง/5	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ซ	- - - ล	- ดำ - -
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

A B

ร้อง/6	- - - -	- - - สาว	- - - -	- เจ้า - เอย	- สาว - เอย	- เจ้า - เพิ่น	- - - เป็น	- ลาว - -
ทำนอง/6	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ	- ม - ซ	- - - ล	- ดำ - -
ฉิ่ง/6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	C				D			
ร้อง/7	- - - -	- สอง - แก้ม	- - - เจ้า	- ขาว - -	- - - คล้าย	- กับ - ลาว	- - - เวียง	- - - เอย
ทำนอง/7	- - - -	- ดำ - ล	- - - ซ	- มำ - -	- - - รำ	- ดำ - รำ	- - - มำ	- - - ดำ
ฉิ่ง/7	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/7	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	E				F			
ร้อง/8	- - - เอิง	- - - เง่อ	- - - เออ	- - - เง่อ	- เออ - เฮ่อ	- เอ่อ - -เออ	- - - เออ	- - - เอ้ย
ทำนอง/8	- - - ดำ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ร - ม	- ด - ม	- - - ซ	- - - มำ
ฉิ่ง/8	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/8	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	G			
ร้อง/9	- - - -	- - - -	- เออ - เอิง	- เงย - -
ทำนอง/9	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - -
ฉิ่ง/9	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/9	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ			
A	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- ล - ซ
B	- ล - ซ	- ม - ซ	- - - ล	- ดำ - -
C	- - - -	- ดำ - ล	- - - ซ	- มำ - -
D	- - - รำ	- ดำ - รำ	- - - มำ	- - - ดำ
E	- - - ดำ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ
F	- ร - ม	- ด - ม	- - - ซ	- - - มำ
G	- - - -	- - - -	- ดำ - รำ	- ดำ - -

ตำแหน่งของรูปแบบ

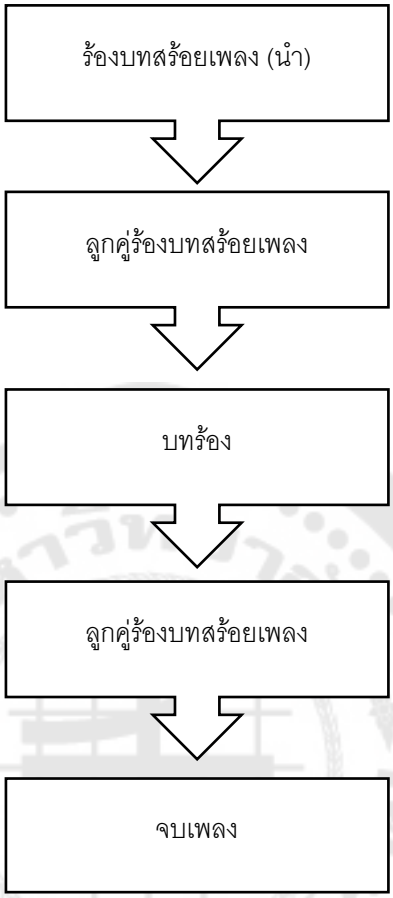
ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	D
ร้อง/3	E	F
ร้อง/4	G	

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/5	A	B
ร้อง/6	A	B
ร้อง/7	C	D
ร้อง/8	E	F
ร้อง/9	G	

ง. วรรณกรรม



ภาพประกอบ 8 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองลาว

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

บทสร้อยเพลง

สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็น**ลาว**

สองแก้มเจ้า**ขาว**คล้ายกับลาวเวียงเอย

จากบทสร้อยเพลง พบว่า มี 2 วรรค และมีสัมผัส 1 จุด คือ คำว่า **ลาว** กับ **ขาว**

บทร้อง

เอาอย่างนี้นะกันดี**กว่า** เรามาลองปัญ**ญา**ไหมหละพ่อคน**โต**

พวกเธอทั้งหมดนี่ฉันจะทด**สอบ** ว่าแม่อ้วนนี่เข้า**ซอบ**หน่ะแต่คุณ**โว**

จะเป็นลำตัดมันก็ต้องหัด**ร้อง** ถ้าเป็นคนตี**กลอง**มันก็ต้องหัดโซ**โล่**

อยากเป็นเศรษฐีก็ต้องมีมา**นะ** ถ้าอยากจะเป็นจ้ำ**บ๊ะ**มันก็ต้องหัด**โป๊**

มีหัวมันก็ต้องมีแฮงมีแห่มันก็ต้องมีโห่ มีดีมันก็ต้องมีชุ่ยมีคุยมันก็ต้องมี**โม้**

หยุดพักเสียทีละแม่คน**โต** หมดเวลา**โม้**เสียแล้วเอย

จากบทร้อง มี 12 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **กว่า** กับ **ญา** จุดที่ 2 คำว่า **สอบ** กับ **ซอบ** จุดที่ 3 คำว่า **ร้อง** กับ **กลอง** จุดที่ 4 คำว่า **นะ** กับ **บ๊ะ** จุดที่ 5 คำว่า **โต** กับ **โม้** และวรรคที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนลอนซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนลอน ดังนี้ **โต,โว,โล่,โป๊,โม้**

2.7) ทำนองแขก

ก. ความหมายและที่มา

ทำนองแขก หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดที่มีภาษามลายูผสมกับภาษาไทยทำให้ได้อรรถรสของสำเนียงของแขกอย่างชัดเจน ใช้สำหรับร้องขึ้นหน้ากลอง(บันตน) ร้องต่อกว่ากันและร้องออกแขกตอนลำตัดจะเลิกแสดง แม่ศรีนวล ขำอาจ ฝึกฝนและเริ่มขับร้องเมื่อประมาณปี พ.ศ.2519

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

บทสร้อยเพลง

(นำ) สุระตอยินดี สิอาเดเอ้ย สุระต่อยินเยาว
อาดานัง ดังเด โดนัง อาดานัง ดังเด โดนัง
อาบัง มารีมารี ดูโดะสินี มะรีกีตอ
(สร้อย) สุระตอยินดี สิอาเดเอ้ย สุระต่อยินเยาว
สุระตอยินดี สิอาเดเอ้ย สุระต่อยินเยาว
อาดานัง ดังเด โดนัง อาดานัง ดังเด โดนัง
อาบัง มารีมารี ดูโดะสินี มะรีกีตอ

บทร้อง

ผมรู้สึกครึกครื้น แต่ก็ยังตื่นสถานที่ นานนานจะผ่านมาทีสวัสดีท่านเสียก่อน
สวัสดีสวัสดีก็ราตรีสวัสดิ์ กระผมไม่ใช่ลำตัดที่อยู่จังหวัดพระนคร
กระผมลำตัดจังหวัดนนท์เรียกว่าคนชาญเมือง ยังไม่เจริญรุ่งเรือง ท่านอย่าชำเลืองแลค้อน
เป็นนักแสดงที่แข็งกระด้าง รูปร่างเหมือนผู้ร้าย วันนี้มาเป็นพระเอกแล้วนึกอายเพราะมือไม้ชักไม่อ่อน
กสิกรรมทำสวน แม่หน้านวลทราบไว้หน่อย ทั่วสารร่างด่างพร้อยสิอาเดเอ้ยแม่แฉ้มฉ้อยอรชร

(สร้อย) สุระตอยินดี สิอาเดเอ้ย สุระต่อยินเยาว
สุระตอยินดี สิอาเดเอ้ย สุระต่อยินเยาว
อาดานัง ดังเด โดนัง อาดานัง ดังเด โดนัง
อาบัง มารีมารี ดูโดะสินี มะรีกีตอ

- จบทำนองแขก –

อัตราจังหวะ ชั้นเดียว

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

จังหวะหน้าทับแขก

รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

โดยมีทำนองดังนี้

ร้อง	- - - -	- - - -	- สุ ระ ตอ	- ยิน - ดี	- สิ - อา	- เด - เอย	- สุ ระ ต่อ	- ยิน - เยาว
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ ท ำ ซ	- ซ - ซ

ร้อง	- - - -	- อา ดา นัง	- ดัง - เด	- โด - นัง	- - - -	- อา ดา นัง	- ดัง - เด	- โด - นัง
ทำนอง	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ

ร้อง/3	- - - -	- อา - บัง	- มา - รี	- มา - รี	- ดู - โดะ	- สิ - นี	- มะ - รี	- กี - ตอ
ทำนอง	- - - -	- ฟ - ด ำ	- ด ำ - ด ำ	- ท - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ - ซ	- ฟ - ซ

ค. รูปแบบเพลง

ทำนองแขก

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

A B

ร้อง/1	- - - -	- - - -	- สุ ระ ตอ	- ยิน - ดี	- สิ - อา	- เด - เอย	- สุ ระ ต่อ	- ยิน - เยาว
ทำนอง/1	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ ท ำ ซ	- ซ - ซ
ฉิ่ง/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/1	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	C				C			
ร้อง/2	- - - -	- อา ดา นัง	- ดัง - เด	- โด - นัง	- - - -	- อา ดา นัง	- ดัง - เด	- โด - นัง
ทำนอง/2	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ
ฉิ่ง/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/2	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

	D				E			
ร้อง/3	- - - -	- อา - บัง	- มา - รี	- มา - รี	- ดู - โดะ	- สิ - นี	- มะ - รี	- กี - ตอ
ทำนอง/3	- - - -	- ฟ - ดำ	- ดำ - ดำ	- ท - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ดำ - ซ	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/3	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
รำมะนา/3	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงลูกคู่รับสร้อยเพลง

	A				B			
ร้อง/5	- - - -	- - - -	- สุ ระ ตอ	- ยิน - ดี	- สิ - อา	- เด - เอย	- สุ ระ ต่อ	- ยิน - เยาว
ทำนอง/5	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ดำ ทำ ซ	- ซ - ซ
ฉิ่ง/5	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/5	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	A				B			
ร้อง/6	- - - -	- - - -	- สุ ระ ตอ	- ยิน - ดี	- สิ - อา	- เด - เอย	- สุ ระ ต่อ	- ยิน - เยาว
ทำนอง/6	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ ท ำ ซ	- ซ - ซ
ฉิ่ง/6	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/6	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	C				C			
ร้อง/7	- - - -	- อา ดา นัง	- ดัง - เด	- โด - นัง	- - - -	- อา ดา นัง	- ดัง - เด	- โด - นัง
ทำนอง/7	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ
ฉิ่ง/7	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/7	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

	D				E			
ร้อง/8	- - - -	- อา - บัง	- มา - รี	- มา - รี	- ดู - โดะ	- สิ - นี	- มะ - รี	- กี - ตอ
ทำนอง/8	- - - -	- ฟ - ด ำ	- ด ำ - ด ำ	- ท - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ - ซ	- ฟ - ซ
ฉิ่ง/8	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา/8	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ			
A	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
B	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ ท ำ ซ	- ซ - ซ
C	- - - -	- ม ฟ ซ	- ซ - ล	- ซ - ฟ
D	- - - -	- ฟ - ด ำ	- ด ำ - ด ำ	- ท - ซ
E	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ด ำ - ซ	- ฟ - ซ

ตำแหน่งของรูปแบบ

ช่วงร้องสร้อยเพลง (นำ)

ร้อง/1	A	B
ร้อง/2	C	C
ร้อง/3	D	E

ช่วงลูกคู่รับร้องสร้อยเพลง

ร้อง/4	A	B
ร้อง/5	A	B
ร้อง/6	C	C
ร้อง/7	D	E

ง. วรรณกรรม

บทสร้อยเพลง

สุระตอยินดีสิอาเดเอ้ย สุระต่อยินเยาว

อาดานังดังเดโดนัง อาดานังดังเดโด**นัง**

อา**บัง**มารีมา**รี** ดูโดะสิ**นี**มะรีกีตอ

จากบทสร้อยเพลง มี 6 วรรค และมีสัมผัสดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **นัง** กับ **บัง** จุดที่ 2 คำว่า **รี** กับ **นี**

บทร้อง

ผมรู้สึกครึกครื้นแต่ก็ยังตื่นสถาน**ที่** นานนานจะผ่านมา**ที**สวัสดีท่านเสีย**ก่อน**

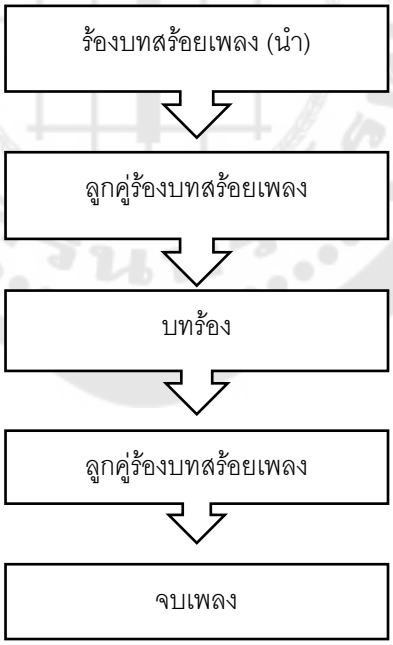
สวัสดีสวัสดีก็ราตรี**สวัสดิ์** กระผมไม่ใช่ลำ**ตัด**ที่อยู่จังหวัดพระ**นคร**

กระผมลำตัดจังหวัดนนท์เรียกว่าคนชาญ**เมือง** ยังไม่เจริญรุ่ง**เรือง**ท่านอย่าชำเลืองแล**ค้อน**

เป็นนักแสดงที่แข็งกระด้าง รูปร่างเหมือนผู้**ร้าย** วันนี้มาเป็นพระเอกแล้วนึก**อาย**เพราะมือไม้ชักไม่**อ่อน**

กสิกรรมทำสวน แม่หน้านวลทราบไว้**หน่อย** ทั่วสารร่างด่าง**พร้อย**สิอาเดเอ้ยแม่แฉ้มฉ้อยอร**ซร**

จากบทร้อง มี 10 วรรค ปรากฏสัมผัสในดังนี้ จุดที่ 1 คำว่า **ที่** กับ **ที** จุดที่ 2 คำว่า **สวัสดิ์** กับ **ตัด** จุดที่ 3 คำว่า **เมือง** กับ **เรือง** จุดที่ 4 คำว่า **ร้าย** กับ **อาย** จุดที่ 5 คำว่า **หน่อย** กับ **พร้อย** และวรรคที่ 2 ของบรรทัดจะลงด้วยกลอนลอนซึ่งปรากฏคำที่เป็นสัมผัสกลอนลอน ดังนี้ **ก่อน,นคร,ค้อน,อ่อน,ซร**



ภาพประกอบ 9 แผนผังโครงสร้างการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองแขก

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

ชื่อทำนอง	ก. ที่มาการรับถ่ายทอด	ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง	ค. รูปแบบเพลง	ง. วรรณกรรม
2.1) **ทำนองกลาง**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2505 จากครูเต๊ะ นิมา	16 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับลาว	4 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 3 ครั้ง D 2 ครั้ง	คำร้องมี 27 คำร้อง สร้อยเพลงมี 6 วรรค
2.2) **ทำนองเพราะ**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2507 จากพ่อหวังเต๊ะ นิมา	16 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับลาว	4 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 3 ครั้ง D 2 ครั้ง	คำร้องมี 22 คำร้อง สร้อยเพลงมี 3 วรรค
2.3) **ทำนองโศก**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2516 จากพ่อหวังเต๊ะ นิมา	20 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับลาว	5 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 3 ครั้ง D 3ครั้ง E 2 ครั้ง	คำร้องมี 37 คำร้อง สร้อยเพลงมี 6 วรรค
2.4) **ทำนองกระพือ**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2509 จากพ่อหวังเต๊ะ นิมา	16 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับลาว	4 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 3 ครั้ง D 2 ครั้ง	คำร้องมี 24 คำร้อง สร้อยเพลงมี 5 วรรค
2.5) **ทำนองมอญ**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2518 จากพ่อหวังเต๊ะ นิมา	16 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับมอญ	4 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 3 ครั้ง D 2 ครั้ง	คำร้องมี 32 คำร้อง สร้อยเพลงมี 5 วรรค
2.6) **ทำนองลาว**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2518 จากพ่อหวังเต๊ะ นิมา	16 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับลาว	5 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 3 ครั้ง D 2 ครั้ง E 2 ครั้ง	คำร้องมี 31 คำร้อง สร้อยเพลงมี 2 วรรค
2.7) **ทำนองแขก**	ได้รับการถ่ายทอด เมื่อปีพ.ศ.2519 จากพ่อหวังเต๊ะ นิมา	16 ห้องเพลง จังหวะชั้นเดียว หน้าทับแขก	5 รูปแบบ A 3 ครั้ง B 3 ครั้ง C 4 ครั้ง D 2 ครั้ง E 2 ครั้ง	คำร้องมี 42 คำร้อง สร้อยเพลงมี 6 วรรค

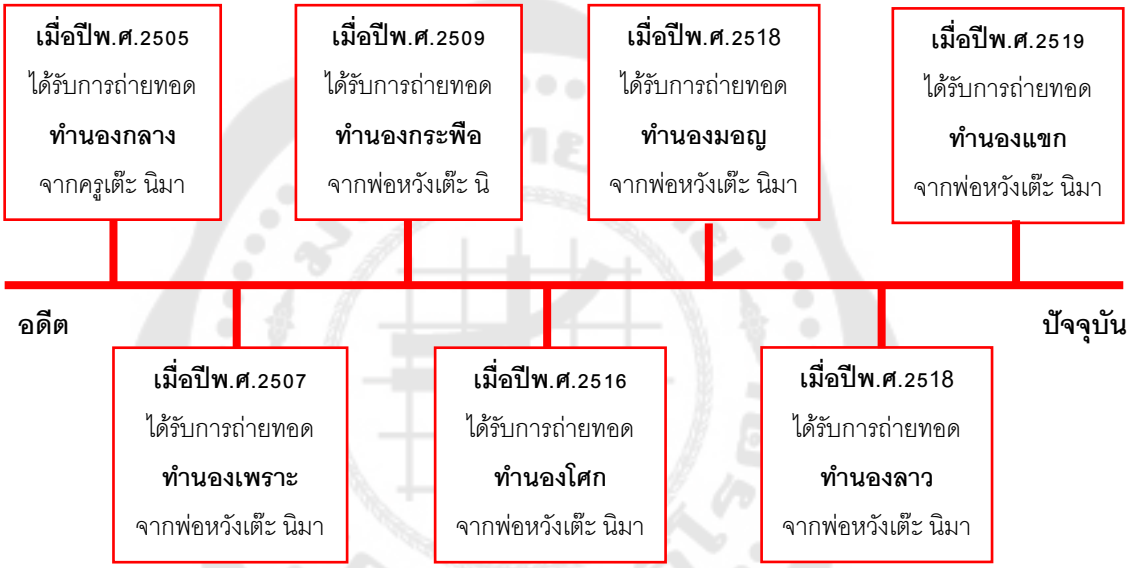
ภาพประกอบ 10 แผนผังเปรียบเทียบช่วงเวลาและองค์ประกอบทางดนตรีในทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา: ฑีฆภัส สนธินุช

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ สรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังต่อไปนี้

ก.ความหมายและที่มา

ทำนองแต่ละทำนองมีความหมายแตกต่างกันโดยความละเอียดได้ระบุไปทราบแล้วนั้นในแต่ละทำนอง และส่วนของที่มาเป็นอัตลักษณ์ของแม่ศรีนวล ขำอาจ ในช่วงเวลาที่ได้รับการถ่ายทอดทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดทั้ง 7 ทำนอง โดยมีผู้ถ่ายทอดและช่วงเวลา ดังนี้



ภาพประกอบ 11 แผนผังเป็นอัตลักษณ์ช่วงเวลาที่ได้รับการถ่ายทอดทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัด

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

ข. จังหวะ วรรคเพลง และทำนอง

ผู้วิจัยได้นำเสนอการวิเคราะห์จังหวะ วรรค์เพลง และทำนอง ด้วยการบันทึกเป็นโน้ตเพลงไทยโดยใช้คำร้องแทนตัวอักษรไทยหรือตัวเลข เพื่อผู้อ่านจะได้สามารถทราบจังหวะของคำร้องนั้นว่าอยู่ในจังหวะใดในห้องเพลง ทั้งนี้จากการวิเคราะห์จังหวะ วรรค์เพลง และทำนอง ปรากฏผลการวิเคราะห์ ดังนี้

2.1) ทำนองกลาง

จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 16 ห้องเพลง ระหว่างการขับร้องไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับลาว ในการร้องและบรรเลง

2.2) ทำนองเพราะ

จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 16 ห้องเพลง ไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับลาว ในระหว่างการร้องและบรรเลง

2.3) ทำนองโศก

จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 20 ห้องเพลง ไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับใช้ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับลาว ในระหว่างการร้องและบรรเลง

2.4) ทำนองกระพือ

จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 16 ห้องเพลง ไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับใช้ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับลาว ในระหว่างการร้องและบรรเลง

2.5) ทำนองมอญ

จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 16 ห้องเพลง ไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับใช้ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับมอญ ในระหว่างการร้องและบรรเลง

2.6) ทำนองลาว

จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 28 ห้องเพลง ไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับใช้ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับลาว ในระหว่างการร้องและบรรเลง

2.7) ทำนองแขก

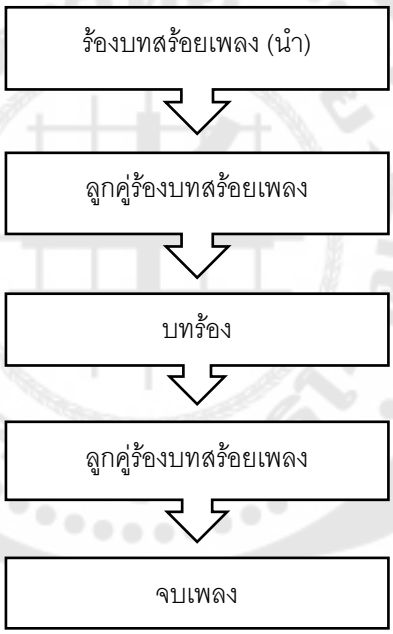
จากบทสร้อยเพลงที่ทำการวิเคราะห์ พบว่า ช่วงสร้อยเพลงนำมี 24 ห้องเพลง ไม่มีการใช้จังหวะฉิ่ง และหน้าทับใช้ เนื่องจากผู้ร้องนำจะเป็นผู้ตั้งเสียงร้องเพื่อนำเข้าสู่ลูกคู่รับสร้อยเพลง หลังจากนั้น ใช้จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว และหน้าทับแขก ในการร้องและบรรเลง

ค. รูปแบบเพลง

ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยเพื่อให้ได้มาซึ่งผลลัพท์ของรูปแบบของบทเพลงโดยใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษ 1 ตัว/ 1 รูปแบบ จะทำให้เห็นได้ชัดว่าในบทเพลงนั้นมีการใช้รูปแบบและโครงสร้างอย่างไร โดย 1 รูปแบบมี 4 ห้องเพลง อันนำไปสู่ความเข้าใจในกระบวนการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดซึ่งเป็นอัตลักษณ์ตามกระบวนแบบของแม่ศรีนวล ขำอาจ ที่ใช้ในการแสดงแพลงพื้นบ้านลำตัด

ง. วรรณกรรม

ทุกทำนองมีความเหมือนกันในวิธีการถ่ายทอดวรรณกรรมไปยังผู้ชมโดยมีการเรียงลำดับและในส่วนของวรรณกรรมที่เป็นบทร้องสร้อยเพลง บทร้อง จะมีลักษณะคำประพันธ์ที่แต่ต่างกันไป ดังนี้



ภาพประกอบ 12 วรรณกรรมที่ปรากฏทั้ง 7 ทำนอง

ที่มา : นายฑีฆภัส สนธินุช

จากวรรณกรรมปรากฏพบคำร้อง วรรคเพลง และสัมผัส ซึ่งเป็นไปตามรายละเอียดดังภาพประกอบ

ทำนองทั้งหมดนี้ล้วนเป็นทำนองที่จะแสดงถึงความโดดเด่นในการแสดงออกซึ่งพฤติกรรมการแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ได้อย่างชัดเจน อันประกอบไปด้วยเนื้อหาของเพลง เทคนิคการขับร้อง กิริยาท่าทาง และการแต่งกาย อันเป็นลักษณะเฉพาะของแม่ศรีนวล ขำอาจ

การนำเสนอในเชิงพรรณนานี้เป็นการนำเข้าถึงกระบวนการจำแนกอัตลักษณ์ส่วนบุคคลโดยวิธีการวิเคราะห์เพลง เพื่อให้เห็นถึงรูปแบบการขับร้อง เทคนิคการขับร้อง และโครงสร้างของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัด ทั้ง 7 ทำนองโดยกระบวนการศึกษาที่ได้รับจากแม่ศรีนวล ขำอาจ ผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านลำตัด ทั้งทฤษฎีและปฏิบัติในการแสดงลำตัด

กระบวนการรับถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านลำตัด ต้องใช้ระยะเวลาในการศึกษาเพื่อให้เกิดความชำนาญในด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด โดยให้สัมพันธ์กับองค์ประกอบของดนตรี เทคนิคในการขับร้อง และลีลาท่าทางในการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด เพื่อให้เกิดความประทับใจและถ่ายทอดอารมณ์ไปสู่ผู้ชมอย่างเกิดสุนทรียภาพแม่ศรีนวล ขำอาจ เป็นบุคคลหนึ่งในวงการเพลงพื้นบ้านลำตัดที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านจากครูผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านในแต่ละแขนงโดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านลำตัด และศึกษาค้นคว้าการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดด้วยตนเอง จนนำไปสู่รูปแบบการขับร้องในลักษณะเฉพาะอันเป็นอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้และการพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอ อีกทั้งยังเป็นบุคคลที่โดดเด่นทางด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดในระดับจังหวัด และนำไปสู่การได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้านลำตัด) ประจำปีพุทธศักราช 2562

4.2 เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

1) อัตลักษณ์บุคคล และบริบททางสังคมของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

1.1) รางวัลเกียรติคุณและผลงาน

ปีพุทธศักราชที่ได้รับ	รางวัลเกียรติคุณ	หน่วยงาน/สถานที่
2542	รับรางวัลศิลปินดีเด่นของจังหวัดปทุมธานี	จังหวัดปทุมธานี
2550	ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์	มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ใน พระบรมราชูปถัมภ์
2561	ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญศิลปินพื้นบ้านฯบำตัด ผู้มีผลงานโดดเด่นด้านวัฒนธรรม ศิลปะการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัด ประจำปีพุทธศักราช 2561	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
2562	ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน-ลำตัด)	กระทรวงวัฒนธรรม
2562	ได้รับรางวัลวัฒนคุณาธร ผู้ทำประโยชน์ต่อกระทรวงวัฒนธรรม	กระทรวงวัฒนธรรม
2564	เครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่สรรเสริญยิ่งดิเรกคุณาภรณ์ ชั้นที่ 4 จตุตถดิเรกคุณาภรณ์ (จ.ภ.)	ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง พระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่สรรเสริญยิ่งดิเรกคุณาภรณ์ ประจำปี 2564 เล่ม 139 ตอนพิเศษ 2 ข หน้า 75, 14 กุมภาพันธ์ 2565

ภาพประกอบ 13 รางวัลเกียรติคุณของแม่ศรีนวล ขำอาจ

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

ผลงาน

ปีพุทธศักราช	ผลงาน	สถานที่
2518	ผลงานออกรายการโทรทัศน์ “ลำตัดคณะหวังเต๊ะ”	ช่อง 4 บางขุนพรหม
2520	ผลงานการแสดงลำตัดในรูปแบบ ของเทปคาสเซ็ต ลำตัดคณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล ชุด “ลำตัดตลก” ชุด “ลำตัดสิบสองภาษา”	ลำตัดคณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล
2524	ผลงานการแสดงลำตัดในรูปแบบของวีดิโอ ชุดแรก คือชุดจุดเทียนระเบิดถ้ำ	ลำตัดคณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล
2526	แต่งบทร้องสำหรับแม่เพลงในคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” เพื่อร้องโต้ตอบพ่อเพลง	ลำตัดคณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล
2532	แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในงานโครงการ หลวง 20 ปี	ห้างสรรพสินค้าเซ็นทรัลพลาซ่า กรุงเทพฯ
2537	แสดงเพลงพื้นบ้าน “เล่นเพลง” ร่วมกับ 3 ศิลปิน แห่งชาติ ด้านเพลงพื้นบ้าน ได้แก่ แม่บัวผัน จันทร์ศรี แม่ขวัญจิตต์ ศรีประจันต์ และพ่อหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ)	ณ วัดพังม่วง อำเภอศรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี
2537	แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในงานพรรณไม้งาม	อร่ามสวนหลวง ร.9 กรุงเทพฯ
2538	แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพิธีเปิด พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ	จังหวัดกำแพงเพชร
2543	การแสดงลำตัดในรูปแบบของแผ่น วีซีดี ชุดแรกคือ ลำตัดมหาสนุก ชุดที่ 1-2 คณะหวังเต๊ะแม่ศรีนวล	บริษัท เอจี เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด
2545	ร่วมแสดงละครพื้นบ้านเรื่อง “อุทัยเทวี” ทางไทยทีวีสี ช่อง 7 ในฐานะนักแสดงละครจักร ๆ วงศ์ ๆ	บริษัทสามเศียร จำกัด ละครเพลงของบริษัทดีด้า วีดีโอโปรดักชั่น จำกัด บริษัทดาราวีดีโอ จำกัด

2547	เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการพิจารณางานวิจัยระดับปริญญาโท สาขาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์	มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
2549	แหล่เทิดพระเกียรติ ในงานเพลงเทิดพระเกียรติ	ท้องสนามหลวง
2549	เป็นที่ปรึกษา และผู้ฝึกซ้อมร้องเพลงพื้นบ้าน ของนักแสดงในละครย้อนยุค เรื่อง “นางรัก นางทาส”	สถานีโทรทัศน์ช่อง 3
2554	การแสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าโสมสวลี กรมหมื่นสุทธนารีนาถในงานฟรีคอนเสิร์ต อนุรักษ์เพลงไทยพื้นบ้าน (ภาคกลาง) และเพลงร่วมสมัย ไทย - สากล	ศูนย์การค้าสยามพารากอน กรุงเทพฯ
2557	แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพิธีเปิดห้องสมุด “พร้อมปัญญา”	เรือนจำกลางบางขวาง
2557	แสดงลำตัดหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ในพิธีเปิดอาคารสิริวิทยา	มหาวิทยาลัยมหิดล
2559	เป็นหัวหน้าคณะผู้ดูแลควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” เป็นวิทยากรเผยแพร่ความรู้ด้านเพลงพื้นบ้านให้แก่ผู้สนใจ หน่วยงานต่าง ๆ สถานศึกษาทุกระดับ ทั้งภาครัฐและเอกชน	คณะลำตัด “หวังเต๊ะ” **หน่วยงานภาครัฐ/เอกชน**
2561	เป็นอาจารย์พิเศษ	ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
2561	เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการทำปริญญานิพนธ์	สาขาศิลปะการแสดงศึกษา การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปัจจุบัน	ควบคุมคณะลำตัด “หวังเต๊ะ” รับแสดงในงานต่าง ๆ ทั่วประเทศอย่างต่อเนื่อง เป็นวิทยากร เป็นอาจารย์พิเศษถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านการแสดงพื้นบ้านในหน่วยงาน สถานศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน	คณะลำตัด “หวังเต๊ะ” **หน่วยงานภาครัฐ/เอกชน**

ภาพประกอบ 14 ผลงานของแม่ศรีนวล ขำอาจ

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

1.2) การรับใช้สังคม

แม่ศรีนวล ขำอาจ เป็นผู้มีความเมตตาและมีอุปนิสัยในการช่วยเหลือผู้อื่นอีกทั้งยังอุทิศตนเองในการถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านลำตัด และการขับร้องเพลงพื้นบ้านต่ประเภทอื่นๆ ที่เป็นองค์ความรู้ที่ได้สั่งสมไว้นับตั้งแต่เริ่มหัดขับร้องเพลงพื้นบ้านจนถึงปัจจุบัน การฟื้นฟูวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านลำตัดนับเป็นกิจวัตรที่แม่ศรีนวล ขำอาจ ได้ปฏิบัติมาอย่างสม่ำเสมออีกทั้งยังยินดีที่จะรับเป็นวิทยากร ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงพื้นบ้านให้กับหน่วยงานภาครัฐ และเอกชน เช่น เป็นอาจารย์พิเศษ ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการทำปริญญานิพนธ์ สาขาศิลปะการแสดง การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ แต่งบทร้องและฝึกซ้อมการแสดงลำตัดให้กับหน่วยงานต่างๆ ตามที่ขอความอนุเคราะห์ นอกจากนี้แม่ศรีนวลเปิดพื้นที่บ้านพักเป็น “แหล่งการเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง พ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล” เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดและเพลงพื้นบ้านแก่เยาวชน ประชาชน และผู้ที่มีความสนใจโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายแต่อย่างใด อีกทั้งแม่ศรีนวลยังสามารถปรับวิธีการเรียนการสอนให้เป็นไปตามสถานการณ์ เมื่อสถานการณ์การแพร่ระบาทของเชื้อไวรัสโคโรนา โควิด-19 แม่ศรีนวลร่วมกับหน่วยงานรัฐการจัดอบรมการขับร้องเพลงพื้นบ้านรูปแบบออนไลน์ เพื่อหลีกเลี่ยงการแพร่เชื้อ และยังเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่ต่อเนื่องอย่างสม่ำเสมอ

ภาพประกอบ 15 เป็นอาจารย์พิเศษ ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

ภาพประกอบ 16 แหล่งการเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง พ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล

ที่มา : นายฑีฆภัส สนธินุช

ภาพประกอบ 17 การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านลำตัดผ่าน Facebook LIVE โดยคณะลำตัดหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล และสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครปฐม

ที่มา : เพจสำสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครปฐม

2) อัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

2.1) เทคนิควิธีการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด

2.1.1) การจดจำ

การจดจำทำนอง โดยการสังเกต ฟัง การได้รับการถ่ายทอด และการรับคำแนะนำจากผู้มีประสบการณ์ทางด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด เช่น ครูเต๊ะ นิมา พ่อหวังเต๊ะ นิมา เป็นต้น การจดจำน้ำเป็นทักษะพื้นฐานในฐานะผู้แสดงลำตัด จากการเก็บเกี่ยวประสบการณ์จากโอกาสต่างๆ เช่น ขณะกำลังแสดงหรือ ได้รับเชิญไปร่วมร้องลำตัดร่วมกับคณะลำตัดอื่นๆ

2.1.2) การขับร้อง

การขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ของแม่ศรีนวล ขำอาจ ต้องใช้ปฏิพากย์ลักษณะการตอบโต้ระหว่าง ชาย-หญิง ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของการเกี้ยวพาราสีและจะต้องใช้สำนวนโวหารในการตอบโต้กันด้วยไหวพริบ อีกประการหนึ่ง คือ การใช้ภาษา หรือ เล่นภาษา หักมุม ชำคำพ้องเสียง ใช้คำผวน หรืออาจมีการเว้นจังหวะ เรียกว่า “หักข้อรอ” เพื่อให้ผู้ชมคาดเดาไปต่างๆนานาแต่ผลลัพท์สุดท้ายผู้ขับร้องอาจจะร้องไปลงอีกคำหนึ่ง

สิ่งที่สำคัญในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดคือ บทสร้อยเพลง บทร้อง ที่คำสุดท้ายของวรรคหลังลงด้วยสระและพยัญชนะตัวสะกดเสียงเดียวกันทุกคำกลอน เช่น ลงด้วยเสียงสระอี เรียกว่า “กลอนลี” หรือ ลงด้วยเสียงสระไอ เรียกว่า “กลอนไล” ในทางวิชาการเรียกว่า “กลอนหัวเดียว”

การใช้เทคนิคในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ของแม่ศรีนวล ขำอาจ จากการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีพบว่า การแสดงลำตัด มีการซ้ำหลายวิธี ทั้งการซ้ำคำ ซ้ำข้อความ วิธีการซ้ำดังกล่าวเพื่อแสดงให้เห็นถึงปฏิภาณไหวพริบในการตอบโต้ของพ่อเพลงแม่เพลง ที่สามารถนำเอาถ้อยคำบางคำเป็นบทร้องของตนเอง เพื่อให้เกิดความงดงามทางวรรณศิลป์ อีกทั้งแม่ศรีนวล ขำอาจ ยังมีเทคนิคในการเอื้อน มีการใช้เทคนิคครั่นเสียงหรือลูกคอที่เหมาะสมสอดรับกับจังหวะดนตรีเป็นอย่างดี ตลอดจนการแต่งกาย และการใช้ภาษาสุภาพที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะลำตัดที่ได้รับการปลูกฝังจากครูหวังเต๊ะซึ่งเป็นเทคนิคในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการใส่อารมณ์ในการขับร้องทำนองต่างๆให้เป็นไปตามสถานการณ์ และความเหมาะสม ดังตัวอย่างที่แสดงให้เห็นเทคนิคในการขับร้อง

ทำนองกระพือ

ชนไหนชนกัน ไม่หวั่นเกรงกลัว

ชนไหนชนวา ใครมาท้า มาว่ากันตัวต่อตัว

ร้อง	- - - -	- - - -	- ชน - ไหน	- ชน - กัน	- - - เออ	- เอิง - เงย	- ไม่ - หวั่น	- เกรง - กลัว
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

ร้อง	- - - -	- - - -	- ชน - ไหน	- ชน - วา	- - - ใคร	- มา - ท้า	มา ว่า กัน ตัว	- ต่อ - ตัว
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง

ทำนองลาว

สาวเจ้าเอย สาวเอยเจ้าเพิ่นเป็นลาว

สองแก้มเจ้าขาวคล้ายกับลาวเวียงเอย

ร้อง	- - - -	- - - สาว	- - - -	- เจ้า - เอย	- สาว - เอย	- เจ้า - เพิ่น	- - - เป็น	- ลาว - -
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

ร้อง	- - - -	- สอง - แก้ม	- - - เจ้า	- ขาว - -	- - - คล้าย	- กับ - ลาว	- - - เวียง	- - - เอย
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

ร้อง	- - - เอิง	- - - เง่อ	- - - เออ	- - - เง่อ	- เออ - เฮ่อ	- เฮ่อ - -เออ	- - - เออ	- - - เอ้ย
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

ร้อง	- - - -	- - - -	- เออ - เอิง	- เงย - -
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

2.2) เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

2.2.1) รำมะนา เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ซึ่งมีจังหวะกลอง หรือ หน้าทับ ผู้วิจัยนำเสนอเพียง 3 หน้าทับ โดยสังเขป ดังนี้

1. ทำนองลาว

รำมะนา	- - - -	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง – โจ๊ะ	- ทิง - ทิง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

2.ทำนองมอญ

รำมะนา	- - - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ - -	- โจ๊ะ ทิง ทิง	- ทิง -ทิง-
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

3.ทำนองแขก

รำมะนา	- โจ๊ะ - โจ๊ะ	- ทิง - ทิง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ
กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

ภาพประกอบ 18 รำมะนา

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

2.2.2) ฉิ่ง เป็นเครื่องประกอบจังหวะในการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดจะนิยมใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว ดังนี้

ฉิ่ง	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ	- ฉิ่ง – ฉับ

2.2.3) กรับ เป็นอีกหนึ่งเครื่องประกอบจังหวะที่จะมีหรือไม่มีก็ได้ หากมีกรับในการบรรเลงด้วยจะทำให้การดำเนินจังหวะแข็งแรงขึ้น การบรรเลงจะตีลงจังหวะตกของห้องเพลง ดังนี้

กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

ภาพประกอบ 19 ฉิ่ง และกรับ

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

2.3) เครื่องแต่งกาย

การแต่งกายของแม่ศรีนวล ขำอาจ จะนุ่งโจงกระเบน เสื้อที่ใส่มีหลากหลายรูปแบบไม่เป็นแบบแผนนัก เช่น เสื้อคอกลม คอแหลม คอปาด มักมีเครื่องประดับประเภอ แหวน กำไล สร้อยคอ มีผ้าคาดเอวสีสวบงามแต่ไม่ใช่ผ้าขาวม้า

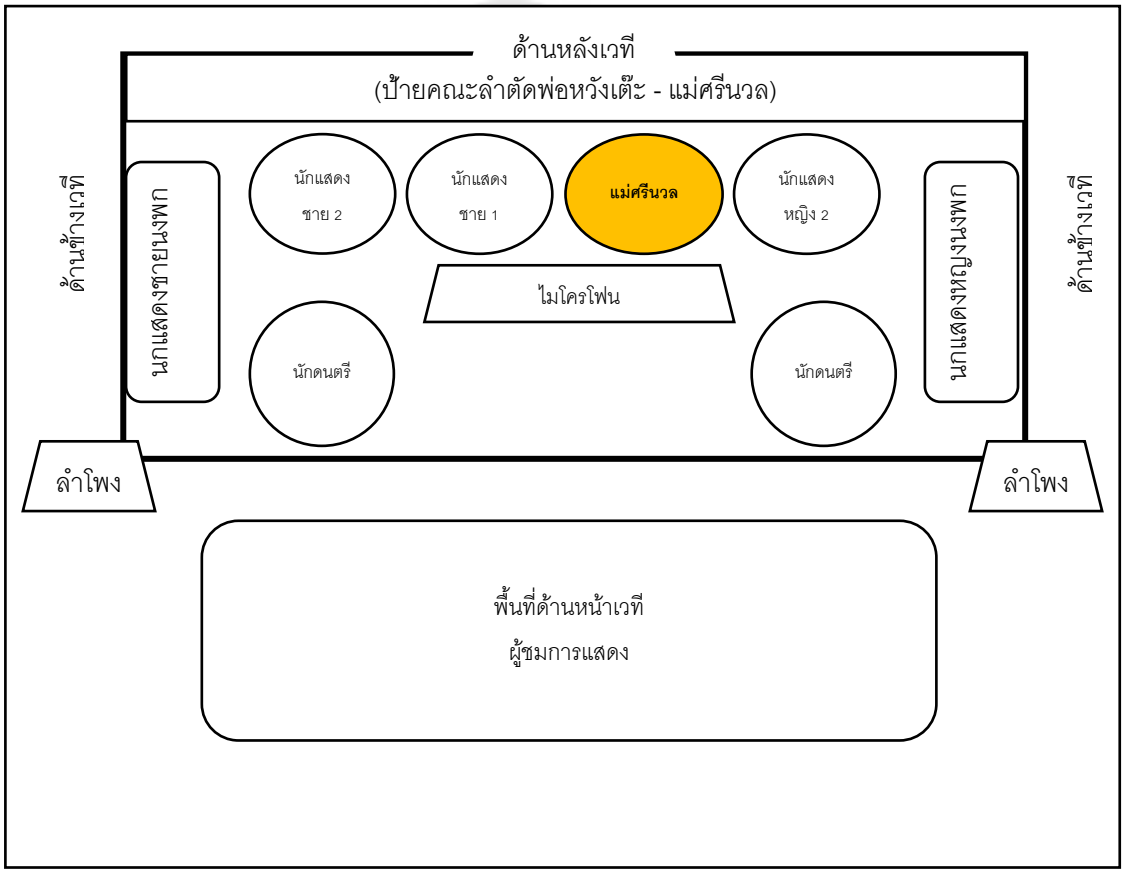
ภาพประกอบ 20 การแต่งกายเพื่อแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

ที่มา: ปกหนังสือที่ระลึกในพิธีบำเพญกุศล 100 ปี ชาตกาล พระมงคลสิทธาจารย์ (หลวงพ่อรวย ปาสาทิโก) 8-12 ธันวาคม 2564

2.4) **รูปแบบการแสดง**

รูปแบบการแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ประกอบด้วย การณหมโรงรำมะนา การร้องเกริ่นหน้ากลองหรือบันตน การร้องออกตัว แล้วจึงร้องตอบโต้กัน จากนั้นจะเป็นเพลงร้องลำพื้นเมืองต่างๆ และปิดท้ายด้วยเพลงลา

รูปแบบเวทีและตำแหน่งของผู้แสดงลำตัด ประกอบด้วย เวที,ฉาก,แสง,เสียง, ตำแหน่งของนักแสดงฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง ,ตำแหน่งของนักดนตรี และตำแหน่งของที่นั่งพักของนักแสดง ปรากฏดังภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบ 21 ผังรูปแบบเวทีและตำแหน่งของผู้แสดง

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

ภาพประกอบ 22 ภาพการแสดงจริงบทเวที

ที่มา: นายฑีฆภัส สนธินุช

การแสดงถึงอัตลักษณ์บุคคลที่โดดเด่น ผู้วิจัยเห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของการศึกษาอัตลักษณ์บุคคลของแม่ศรีนวล ขำอาจ แม่เพลงลำตัดคณะหวังเต๊ะ-แม่ศรีนวล ซึ่งเป็นปราชญ์ชาวบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านลำตัดโดยหัวหน้าคณะหวังเต๊ะ คือนายเต๊ะ นิมา นายหวังดี นิมา และผู้เชี่ยวชาญทางด้านเพลงพื้นบ้านลำตัดอีกหลายท่าน ด้วยผลของการที่แม่ศรีนวล ขำอาจ ได้เข้ามามีบทบาทในคณะลำตัดหวังเต๊ะซึ่งกล่าวคือการที่แม่ศรีนวล ขำอาจ ได้เข้ามาเป็นสมาชิกของคณะลำตัดหวังเต๊ะนั้นเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอัตลักษณ์ส่วนบุคคลอันเกิดจากเครือข่าย และการปฏิสัมพันธ์กับสังคมภายในเครือข่ายอันนำไปสู่กระบวนการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้และความสามารถด้านการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดการแสดงออกซึ่งความโดดเด่นจึงเกิดขึ้นในตัวบุคคลของแม่ศรีนวล ขำอาจ การแสดงลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ นั้นมีลักษณะที่เฉพาะที่โดดเด่นในเรื่องของจังหวะ ทำนอง เทคนิค การขับร้อง การแต่งกาย ภาษาที่ใช้ และเครื่องดนตรีในการแสดงลำตัด อีกทั้งปัจจัยทางสภาพแวดล้อมเป็นองค์ประกอบที่เป็นส่วนประกอบทำให้อัตลักษณ์ส่วนบุคคลนั้นสมบูรณ์และสัมพันธ์กันมากยิ่งขึ้น ดังนั้นการเลือกพฤติกรรมที่โดดเด่นนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งในการที่จะทำให้อัตลักษณ์ส่วนบุคคลนั้นมีความเป็นอัตลักษณ์ที่สมบูรณ์ ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของคุณค่าที่เกิดขึ้นมากมายในตัวตนของแม่ศรีนวล ขำอาจ สิ่งที่ผู้วิจัยพบมากที่สุดในความเป็นตัวตนของแม่ศรีนวล ขำอาจ นั้นคือประเด็นทางด้านของทำนองซึ่งทำนองนั้นเป็นสิ่งสำคัญในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดอันแสดงออกถึงอัตลักษณ์ ของเครือข่ายหรือคณะนั้นๆ ได้อย่างชัดเจน ทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดนั้น

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ศึกษาชีวประวัติ วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัด 7 ทำนอง ศึกษาอัตลักษณ์บุคคล และอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ภายใต้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย และทฤษฎีอัตลักษณ์ให้ได้มาซึ่งผลลัพท์เชิงคุณภาพ นอกจากนี้ผู้วิจัยศึกษาและรวบรวมข้อมูลเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พร้อมกับการลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์เชิงลึกจากบุคคลข้อมูล และการสังเกตแบบมีส่วนร่วม เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ อัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ โดยกำหนดวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของทำนองเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากผลการศึกษารวบรวมข้อมูลเพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด 7 ทำนอง ของแม่ศรีนวล ขำอาจ ที่ใช้ในการแสดงเพลงพื้นบ้านลำตัดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งช่วงเวลาที่ได้รับการถ่ายทอด ในระหว่างปีพุทธศักราช 2505 – 2520 โดยรวบรวมข้อมูลจาก 2 แหล่งข้อมูล

1. จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล แม่ศรีนวล ขำอาจ , ครูพัชรี วิมลศิลปิน , ครูนิรามัย นิมา และครูวิจิตต์ วิมลศิลปิน

2. จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วมของแม่ศรีนวล ขำอาจ

จากนั้นจึงนำมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ผลสรุป พบว่าองค์ประกอบทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด 7 ทำนองเป็นไป ดังนี้

ทำนองกลาง หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดใช้สำหรับเป็นพื้นฐานในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด ซึ่งแม่ศรีนวล ขำอาจ ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากครูเต๊ะ นิมา ซึ่งเป็นบิดาของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) เมื่อปี พ.ศ.2505 จากการได้รับถ่ายทอดทำนองดังกล่าวแม่ศรีนวลจึงได้รับคัดเลือกให้เป็นนางเอกในคณะลำตัด ณ ตอนนั้น บทแรกที่ได้ฝึกหัดและใช้ในการแสดงลำตัด คือ ไก่แก้วขันก้อง (ทำนองกลาง) หลังจากศึกษา และฝึกซ้อมการร้องลำตัดได้เพียง 3 เดือน ก็สามารถแสดงลำตัดเป็นครั้งแรกใน “คณะบุญช่วย” คณะลำตัดของน้องชายของนายหวังดี นิมา (หวังเต๊ะ) โดยร่วมแสดงร่วมกับแม่อุ่นเรือน ยมเยี่ยม พ่อบุญปลูก พ่อมนตรี จากทำนองและบทร้องดังกล่าวนับเป็นบทร้องที่แม่ศรีนวลยึดเป็นหลักในการแสดงลำตัดและแสดงถึงตัวตนของแม่ศรีนวลอย่างชัดเจน

ทำนองเพราะ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีการร้องให้เกิดความไพเราะขับร้องสำหรับการอวยพร เมื่อปี 2507 แม่ศรีนวล ขำอาจ แม่ทองเลื่อนครูลำตัดอาวุโสในวงการเพลงพื้นบ้านลำตัด เห็นถึงความสามารถของแม่ศรีนวลที่ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในฐานะ “แม่เพลงลำตัด” จึงสนับสนุนให้แม่ศรีนวล เข้าร่วมกับลำตัดคณะพ่อหวังเต๊ะ นิมา และแม่ประยูร ยมเยี่ยม ตั้งแต่นั่นเป็นต้นมา จึงหมั่นฝึกฝนเพลงพื้นบ้านลำตัดและอาศัยการมีทักษะการจดจำที่ดีจึงได้ฝึกฝนการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดทำนองเพราะเพื่อใช้ในโอกาสการแสดงลำตัดต่อไป

ทำนองโศก หมายถึง ทำนองที่ร้องลักษณะโศกเศร้า มีเนื้อหาบรรยายถึงความเกิด แก่ เจ็บ และตาย ซึ่งทำนองโศกนี้แม่ศรีนวล ได้ยินและจดจำระหว่างการร้องลำตัดของพ่อหวังเต๊ะ จึงนำมาหัดร้องและขอคำแนะนำจากพ่อหวังเต๊ะในการขับร้องทำนองดังกล่าว เมื่อประมาณปี พ.ศ.2516

ทำนองกระพือ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีจังหวะกระชับ สนุกสนาน ใช้เกี้ยวพาราสี เป็นทำนองที่นิยมใช้ในการขับร้องลำตัดของแม่ศรีนวลโดยเริ่มฝึกหัดและร้องเมื่อประมาณปี พ.ศ.2509 โดยได้ฟังและจดจำนำไปฝึกร้องพร้อมกับขอคำชี้แนะจากพ่อหวังเต๊ะในการขับร้องทำนองกระพือ

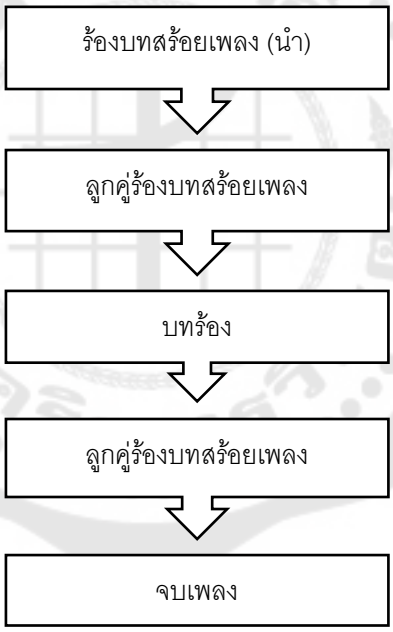
ทำนองมอญ หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีภาษามอญผสมกับภาษาไทย โดยทั่วไปใช้ทำนองเพลงไทยเข้ามาเป็นทำนองที่ใช้ขับร้องบทสร้อยเพลงซึ่งมีทำน้องที่คล้ายคลึงกับเพลงไทยเช่น เพลงพม่ารำขวาน เพลงทะแยมอญ เป็นต้น แม่ศรีนวล ได้รับการถ่ายทอดจากพ่อหวังเต๊ะ เมื่อประมาณปี พ.ศ.2518

ทำนองลาว หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดมีการสอดภาษาท้องถิ่นภาคอีสานเป็นการสอนเด็กเรื่องการวางตัว และการใช้ทำนองลาวในการต่อว่าฝ่ายชายก็มี แม่ศรีนวลฝึกหัดขับร้องทำนองลาว เมื่อประมาณปี พ.ศ.2518

ทำนองแขก หมายถึง ทำนองร้องของเพลงพื้นบ้านลำตัดที่มีภาษามลายูผสมกับภาษาไทยทำให้ได้อรรถรสของสำเนียงของแขกอย่างชัดเจน ใช้สำหรับร้องขึ้นหน้ากลอง(บันตน) ร้องต่อกว่ากันและร้องออกแขกตอนลำตัดจะเลิกแสดง แม่ศรีนวล ขำอาจ ฝึกฝนและเริ่มขับร้องเมื่อประมาณปี พ.ศ.2519

ด้านวรรณกรรม

ทุกทำนองมีความเหมือนกันในวิธีการถ่ายทอดวรรณกรรมไปยังผู้ชมโดยมีการเรียงลำดับและในส่วนของวรรณกรรมที่เป็นบทร้องสร้อยเพลง บทร้อง จะมีลักษณะคำประพันธ์ที่แต่ต่างกันไป ดังนี้



ด้านอัตลักษณ์บุคคล และบริบททางสังคม

จากการรวบรวมข้อมูลแม่ศรีนวล ขำอาจ เป็นผู้ได้รับรางการเกียรติคุณ และมีผลงานประจักษ์ต่อตนเอง และผู้อื่น ในระหว่างปี พ.ศ.2518 - ปัจจุบัน ตลอดจนการรับใช้สังคมเป็นส่วนหนึ่งในกิจวัตรของแม่ศรีนวล ที่จะถูกเรียนเชิญวิทยากร ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงพื้นบ้านให้กับหน่วยงานภาครัฐ และเอกชน อีกทั้งเปิดพื้นที่บ้านพักเป็น “แหล่งการเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง พ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล”

เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดและเพลงพื้นบ้านแก่เยาวชน ประชาชน และผู้ที่มีความสนใจโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายแต่อย่างใด

ด้านอัตลักษณ์ทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด

การจดจำทำนอง โดยการสังเกต ฟัง การได้รับการถ่ายทอด และการรับคำแนะนำจากผู้มีประสบการณ์ทางด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด มีเทคนิคในการเอื้อน ซึ่งเป็นเทคนิคในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการใส่อารมณ์ในการขับร้องทำนองต่างๆให้เป็นไปตามสถานการณ์ และความเหมาะสม ดังตัวอย่างที่แสดงให้เห็นเทคนิคในการขับร้องซึ่งมีลักษณะที่เฉพาะที่โดดเด่นในเรื่องของจังหวะ ทำนอง เทคนิค การขับร้อง การแต่งกาย ภาษาที่ใช้ และเครื่องดนตรีในการแสดงลำตัด อีกทั้งปัจจัยทางสภาพแวดล้อมเป็นองค์ประกอบที่เป็นส่วนประกอบทำให้อัตลักษณ์ส่วนบุคคลนั้นสมบูรณ์และสัมพันธ์กันมากยิ่งขึ้น

5.2 อภิปรายผล

จากการศึกษาอัตลักษทางดนตรีในการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัดของแม่ศรีนวล ขำอาจ ศิลปินแห่งชาติ มีประเด็นอภิปรายผล ดังนี้

การแสดงลำตัดมีการปรับตัวบางประการเพื่อให้สามารถดำรงค์อยู่ภายใต้กระแสสังคมปัจจุบัน เนื่องจากมีเทคโนโลยีที่ทันสมัยเพิ่มมากขึ้น อาทิ โทรทัศน์ วิทยุ ทำให้ผู้ชมการแสดงสามารถสรรหาความบันเทิงได้ง่ายขึ้น จากงานวิจัยเรื่อง การแสดงลำตัดคณะหวังเต๊ะ:การศึกษาตามแนวชาติพันธุ์วรรณนาแห่งการสื่อสาร โดยนางสาวน้ำผึ้ง มโนชัยภักดี ได้สัมภาษณ์แม่ศรีนวล ขำอาจไว้เมื่อปี พ.ศ.2554 ทำให้ทราบว่าการแสดงของคณะมีวิธีการปรับวิธีการแสดงและการปรับภาษา ได้แก่ ประการแรกคือการให้นักแสดงออกมาแสดงตัวพร้อมกันเป็นหมู่ เพื่อเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม ประการที่ 2คือการปรับเพลงไหว้ครูและเพลงลาจากเดิมมีเนื้อร้องยาวหลายบทก็ปรับด้วยการไหว้ครูเหลือเพียง 2 – 3 บท และเพลงลาจากเดิมเนื้อร้องยาวหลายบทก็ปรับด้วยการพูดอำลาแทนการขับร้อง ประการที่สาม คือหารหยุดจังหวัดความสนุกเมื่อใกล้หมดเวลาด้วยการหยุดเนื้อร้องที่กำลังขับร้องให้เหมือนกับการแสดงยังไม่จบ เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกว่ายังค้างความรู้สึกสนุกก่อนที่จะเริ่มเบื่อหน่าย ประการที่สี่การที่คณะลำตัดมีนักแสดงวัยรุ่นร่วมแสดงลำตัด และปรับภาษาโดยการใช้ภาษาอังกฤษมาแทรกในบทร้องบทพูด เพื่อสื่อสารความหมายให้ชัดเจนและเข้าใจง่าย และเพื่อสร้างบทบาทตลกเล็กๆน้อยๆจากการใช้ภาษา

จากการอภิปรายเบื้องต้นแม่ศรีนวล ขำอาจ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความสำคัญต่อวงการเพลงพื้นบ้านลำตัดในปัจจุบันเป็นอย่างดียิ่ง กระบวนการรับการถ่ายทอดของแม่ศรีนวล ขำอาจ

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ได้เป็นต้นแบบในการศึกษาให้แก่ลูกศิษย์หลากหลายคน ได้นำการปฏิบัติตนอันเป้นแบบอย่างที่ดีของแม่ศรีนวล ขำอาจ ไปใช้ปฏิบติในชีวิตประจำวันไม่ว่าจะเป็น กิริยา วาจา ใจ ประกอบด้วยทักษะพื้นฐานองค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้านลำตัด เพื่อต่อยอดศาสตร์ศิลป์ของไทยให้มีความเจริญก้สวหน้าและอยู่คู่กับการปรับเปลี่ยนของสถานการณ์ที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา พร้อมกับแนะนำวิธีการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการจัดกิจกรรม เพิ่มกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเยาวชน ให้ได้มีส่วนร่วมในการเพิ่มพูนองค์ความรู้ด้านการขับร้องเพลงพื้นบ้าน ตลอดจนยังมี“แหล่งการเรียนรู้มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ลำตัดและเพลงพื้นบ้าน ภาคกลาง พ่อหวังเต๊ะ แม่ศรีนวล” ที่เป็นแหล่งบริการเพื่อสังคมเรียนรู้ศาสตร์การขับร้องเพลงพื้นบ้านโดยไม่เสียค่าใช้จ่าย นับเป็นความมุ่งมั่นในการสืบสานศิลปะเพลงพื้นบ้านให้ดำรงอยู่ตราบสิ้นกาลนาน

5.3 ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยพบว่ามีศิลปวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านอีกหลายประเภทที่มีผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้าน เช่น เพลงอีแซว เพลงฉ่อย เพลงเรือ ซึ่งเป็นแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรมที่หลากหลายอันควรค่าแก่การศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูล และพบว่าทำนองเพลงพื้นบ้านต่าง ๆ สามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางดนตรีอันก่อให้เกิดข้อค้นพบใหม่ ทั้งนี้ผู้วิจัยขอเสนอแนะให้ผู้ที่สนใจศึกษาและรวบรวมข้อมูลเพื่อนำไปสร้างสรรค์เป็นงานวิจัยสืบเนื่อง เพื่อประโยชน์ทางวิชาการอย่างกว้างขวางต่อไป

บรรณานุกรม

Burke, J. P. (1991). An identity theory Approach to Commitment. Sosial Psychology Quarterly.

Stryker S. (1987). Identity Theoy: Developments and Extensions. Self and Identity: Psychological Perspective. New York: John Wiley & Sons Ltd.

กาญจนา แก้วเทพ. (2555). สื่อเก่า-สื่อใหม่ : สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์. กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส ฝ่ายวิชาการ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย สกว. ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้จัดจำหน่าย.

ไกรวิสุทธิ์ รณขัณฑ์ทอสกุล. (2563). อัตลักษณ์ของชาวจีนตรอกเหล่าโจ๊ว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่. กรุงเทพฯ: (วิทยานิพันธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต. (วัฒนธรรมศึกษา) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.).

ฆฤณษาพัฒน์ ภมมินทร์. (2558). อัตลักษณ์ทางดนตรีของพุ่มพวง ดวงจันทร์. นครปฐม:, วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ดำรง ฐานดี. (2546). ความรู้เรื่องสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ:, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ธิดากานต์ ศรีนารา. (2548). วัฒนธรรมดนตรีในสังคมไทย. กรุงเทพฯ:, คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

น้ำผึ้ง มโนชัยภักดี. (2554). การแสดงลำตัดคณะหวังเต๊ะ:การศึกษาตามแนวชาติพันธ์วรรณนาแห่งการสื่อสาร. (วิทยานิพันธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาภาษาไทย. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร).

ประสิทธิ์ ลีปรีชา. (2547). การสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ในวาทกรรมอัตลักษณ์. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร (องค์การมหาชน).

พรรณราย คำโสภา. (2542). การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์. ปริญญานิพนธ์ (ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2542.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณ์วิเคราะห์: กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2563). การวิเคราะห์เพลงไทย. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. *2542*: กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

วุฒินันท์ สุนทรขจิต. (2551). ร้านอาหารญี่ปุ่นสมัยใหม่: พื้นที่สื่อสารความหมายอัตลักษณ์และความเป็นญี่ปุ่น. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (2547). วาทกรรมอัตลักษณ์. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรองค์การมหาชน.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: Dr. Sax.

สินาพร วิทยาวนิชชัย. (2561). การศึกษาและพัฒนาอัตลักษณ์แห่งตนและอัตลักษณ์ทางวิชาชีพของนักศึกษาพยาบาลโดยใช้โปรแกรมการให้คำปรึกษากลุ่ม. ปริญญานิพนธ์ (ปร.ด. (จิตวิทยาประยุกต์)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2561.

สุเทพ วิสิทธิเขต. (2553). การศึกษาอัตลักษณ์การแสดงเพลงของครูประทีป สุขโสภา. ปริญญานิพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุธินันท์ โสภาภาค. (2018). ระเบียบการแสดงทำนองร้องและรำมะนาลำตัด คณะกำนันสำเริงคนฑา จังหวัดระยอง. *Journal of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University*.

สุรพล สุวรรณ. (2549). ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). อัตลักษณ์ = *Identity :* การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

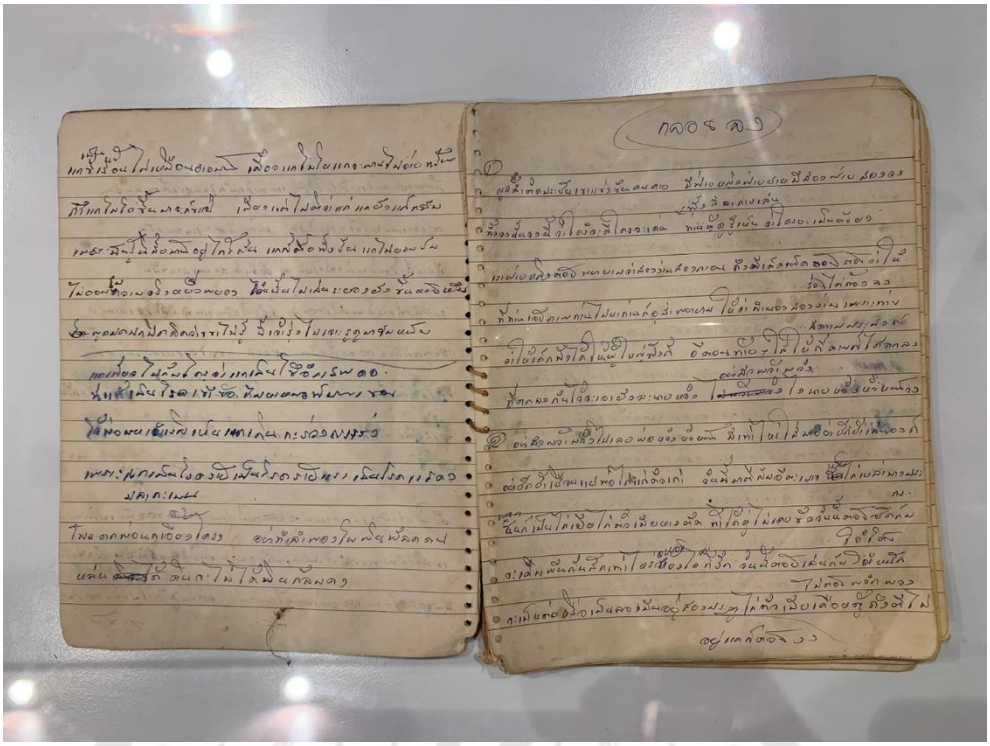
อรวรรณ บรรจงศิลป์. (2546). ดุริยางคศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

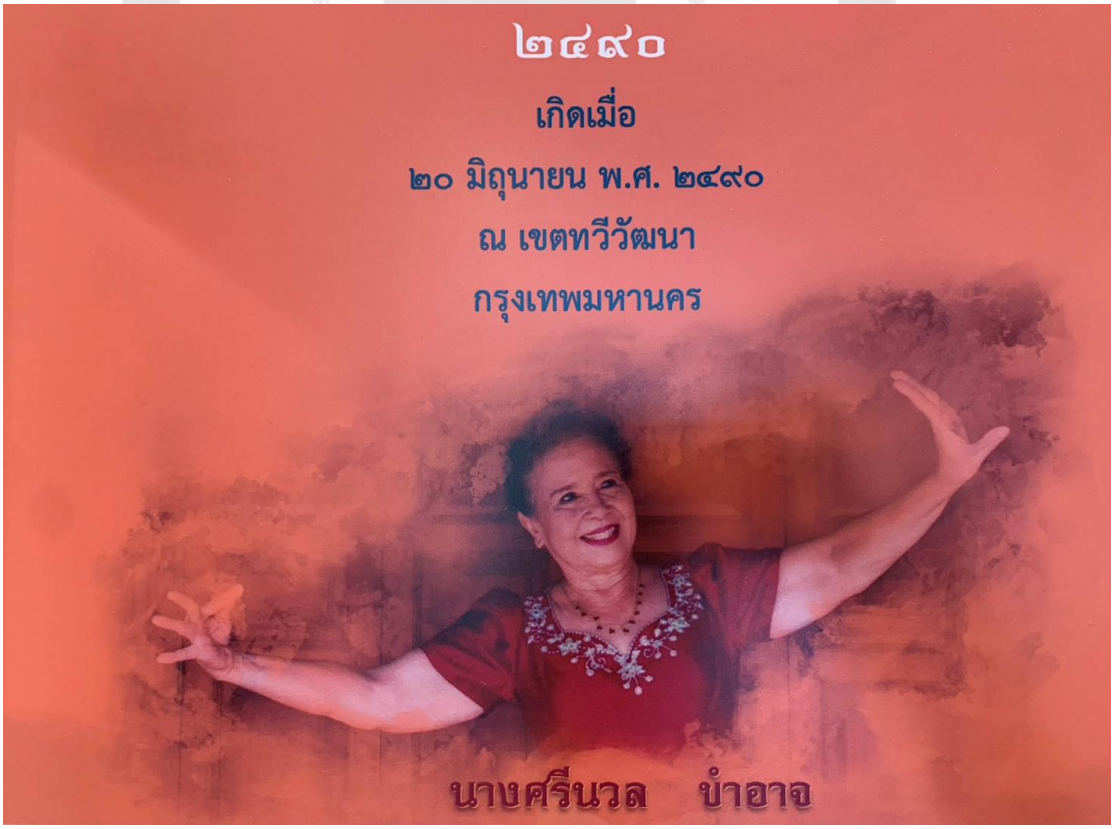
อานันท์ นาคคง. (2556). การศึกษาวงดนตรีร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน : รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ = *Thai contemporary music bands and works in present Thai society*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

เอนก นาวิกมูล. (2531). คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ภาคผนวก

"เริ่มรักลำตัดตอนที่เราหาเงินได้ ได้ช่วยพ่อแม่ ได้ช่วยพี่น้อง เราไม่ใช่คนสวย ได้มาอยู่ตรงนี้ได้ทำตรงนี้
เราต้องรักตรงนี้ เราคิดอย่างนี้มันค่อย ๆ ซึม ๆ ไปนะ ถือว่าการที่ช่วยเหลือพ่อแม่ได้ ที่มีทุกอย่างทุกวันนี้
แม่ศรีนวล บำอาจ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน-ลำตัด)
ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๖๒




๒๔๙๐
เกิดเมื่อ
๒๐ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๙๐
ณ เขตทวีวัฒนา
กรุงเทพมหานคร
นางศรีนวล ขำอาจ

ประวัติผู้เขียน