การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE MUSIC OF RICE IN AMPHAWA

Mr. Kritsanaphong Thatsanabanjong

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2016

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา
โดย	นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง : การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา (THE MUSIC OF RICE IN AMPHAWA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ. ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 334 หน้า.

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงของจังหวัดสมุทรสงครามและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา และเพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์ ชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา” โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลเอกสาร สังเกต ทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย นักดนตรีไทยจังหวัดสมุทรสงคราม รวมทั้งชาวนาในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และนำมาข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานตามแบบแผนดุริยางคศิลป์ไทย

ผลการวิจัยพบว่า พื้นที่ของจังหวัดสมุทรสงครามเล็กที่สุดในประเทศไทย แต่ธำรงไว้ซึ่งรากฐานทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรม อัมพวาเป็นแหล่งกำเนิดศิลปิน เป็นแหล่งเพาะปลูกผลไม้ที่อุดมสมบูรณ์ เป็นแหล่งทำนากุ้ง นาเกลือและนาข้าว อำเภออัมพวาเป็นเพียงอำเภอเดียวในสามอำเภอของจังหวัดที่ใช้พื้นที่ทำนาเท่านั้นคิดเป็นร้อยละ 0.5 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด ทั้งนี้พันธุ์ข้าวที่เพาะปลูกมีหลากหลาย ต้นข้าวที่ให้ผลผลิตได้ต้องเอาชนะอุปสรรคตามธรรมชาติในการเจริญเติบโต บทเพลงมี 3 ตอน บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้งหมด ใช้กลุ่มเสียงปัญจมูลทางในเป็นหลัก ตอนที่ 1 บูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา พระแม่โพสพของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ตอนที่ 2 บรรยายวัฒนธรรมข้าวของชาวนาในอำเภออัมพวา ตอนที่ 3 เฉลิมฉลองความสำเร็จและการร่วมแรงร่วมใจของเกษตรกร การเรียบเรียงหน้าทับตะโพนสำหรับเพลงบูชาในตอนที่ 1 หน้าทับกลองแขกปรบไก่ 6 ชั้น สำหรับบรรเลงในตอนที่ 2 และหน้าทับกลองแขกและโทนสำหรับการบรรเลงในตอนที่ 3 เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและภูมิปัญญาของเกษตรกรที่ปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บทประพันธ์อาศัยเพลงต้นรากซึ่งประพันธ์โดยบรมครูของจังหวัดสมุทรสงคราม อีกทั้งได้ทำการรื้อฟื้นเพลงพวงมาลัยที่สูญหายไปจากอำเภออัมพวาแล้วนำลูกตกมาประพันธ์ทำนองเพื่อรักษาบทเพลงของท้องถิ่นไว้ในบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2559 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5486802035 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: THAI MUSIC COMPOSITION / RICE / AMPHAWA

KRITSANAPHONG THATSANABANJONG: THE MUSIC OF RICE IN AMPHAWA. ADVISOR: ASST. PROF.PORNPRAPIT PHOASAVADI, Ph.D., 334 pp.

The aim of the research "The Music of Rice in Amphawa" is to study contexts of rice culture and performing arts of Samut Songkhram province. It is also aimed to study the local wisdom of rice farming in Amphawa district, Samut Songkhram in order to compile an inspiration and information for a Thai music composition "The Music of Rice in Amphawa". By composing the piece entitled "Rice of Amphawa," this investigation is conducted on the basis of qualitative research method including documentation, observations, and interviews with musical experts, Thai musicians in Samut Songkhram, and rice farmers in Amphawa district of Samut Songkhram.

The research findings revealed that Samut Songkhram, in terms of land size, is the smallest province in Thailand; however, it remains the center of Thai arts and cultural heritage. Amphawa is renowned for the source of artists, fruitful land, and also black tiger prawns and rice farming. Amphawa is the only one of three districts that has paddy farming area as 0.5 percent of all areas in the province. In addition, there are a lot of rice strains, which offer main supplies of food productivity to Bangkok. The composition in this study contains three sections and it is designed to be played by a Piphat ensemble in Thang Nai mode. The first section is intended to worship Mother Earth, Goddess of Water, and Goddess of Rice by farmers in Amphawa, Samut Songkhram province. The second section describes the farmers' tradition related to the rice. The third section celebrates success of rice produces and harmony of nature in Amphawa. Rhythmic patterns of Two-faced drums (Taphon) is selected for ritual music in the first part. Rhythmic patterns of double-headed drums (Klong-Khaek) in *hok chan* for the second part is newly composed. The rhythmic patterns of Klong-Khaek and drums (Tone) in the third part are the integration of Thai music knowledge and indigenous songs of farmers in Amphawa, Samut Songkhram province. The traditional principle of employing root melodies is employed. The root melodies orginated in the compositions by ancient music masters in Samut Songkhram as well as a revival of Paungmalai song which has already vanished from Amphawa.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2016 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเล่มนี้ เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ได้รับจากการศึกษาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต ซึ่งผู้วิจัยได้รับความเมตตากรุณา และความอนุเคราะห์ช่วยเหลืออย่างเต็มใจและเต็มกำลังจากผู้มีพระคุณหลาย ๆ ท่าน และงานวิจัยนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงตามเป้าหมายได้เลย หากขาดซึ่งบุคคลผู้มีพระคุณอันสูงยิ่งดังจะกล่าวต่อไปนี้

ขอขอบพระคุณ พ่อ แม่ ยาย น้า และน้อง ๆ ที่สนับสนุนและเป็นแรงบันดาลใจให้มีความเข้มแข็ง อดทน และเป็นขวัญกำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ที่ได้ให้ความกรุณารับเป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และได้ให้ข้อปรึกษาและคำชี้แนะเกี่ยวกับการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน รองศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์ รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ ที่ให้คำปรึกษาและให้ข้อแนะนำสำหรับการเขียนวิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ ที่ให้คำแนะนำและให้ความอนุเคราะห์แก่ผู้วิจัยในด้านต่าง ๆ ตลอดระยะเวลาการศึกษา

ขอขอบคุณศิลปินและเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงครามทุกท่าน

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี ที่ช่วยให้คำแนะนำเกี่ยวกับการประพันธ์เพลง และ อาจารย์ชัยทัต โสพระขรรค์ ที่ช่วยตรวจทานรูปแบบวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณเพื่อน ๆ และนักศึกษาทุกคนที่ช่วยอนุเคราะห์อุปกรณ์การจัดพิมพ์และตรวจทานข้อมูลการวิจัย

Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญตาราง ..... ฐ

สารบัญแผนภาพ ..... ฑ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย 5

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 แนวคิดทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 9

2.1 แนวคิดที่เกี่ยวข้อง 9

2.1.1 แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ไทย 9

2.1.1.1 แนวคิดความหมายของดนตรี 9

2.1.1.2 แนวคิดองค์ประกอบของเพลง 10

2.1.1.3 แนวคิดประเภทเพลงไทย 15

2.1.1.4 แนวคิดโครงสร้างและสำเนียงของบทเพลง 20

2.1.1.7 แนวคิดระดับเสียงของดนตรีไทย 28

2.1.1.8 แนวคิดการประพันธ์เพลงไทย 28

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.1.2 แนวคิดด้านมานุษยวิทยา 35
2.1.3 แนวคิดด้านภูมิปัญญาไทย 36
2.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 37
2.2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย 38
2.2.2 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ 38
2.2.3 ทฤษฎีบทเพลงในการเก็บเกี่ยวและเกษตรกรรม 41
2.3 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 51
2.3.1 ความเชื่อเกี่ยวกับข้าวในเอเชีย 51
2.3.2 ขั้นตอนการปลูก 52
2.4 สรุปท้ายบท 52
บทที่ 3 มรดกทางเกษตรกรรมและมรดกทางวัฒนธรรม จังหวัดสมุทรสงคราม 53
3.1 ประเภทของข้าว 53
3.1.1 นิยามและความหมาย 53
3.1.2 ประวัติและความเป็นมาของการกสิกรรม 53
3.1.3 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับข้าวและพันธุ์ข้าว 54
3.2 ประวัติศาสตร์ข้าวและความเชื่อที่เกี่ยวกับการปลูกข้าว 57
3.2.1 สาธารณรัฐประชาชนจีน 57
3.2.2 สหพันธรัฐมาเลเซีย 60
3.2.3 สาธารณรัฐอินโดนีเซีย 61
3.2.4 สาธารณรัฐอินเดีย 62
3.2.5 ราชอาณาจักรไทย 64
3.2.5.1 พระแม่ธรณี 65
3.2.5.2 พระแม่คงคา 67

หน้า

3.2.5.3 พระแม่โพสพ....69
3.2.5.4 พิธีกรรม และประเพณีที่เกี่ยวกับข้าวในประเทศไทย....76
3.3 มรดกทางเกษตรกรรมในจังหวัดสมุทรสงคราม....98
3.3.1 ประวัติความเป็นมาของจังหวัดสมุทรสงคราม....98
3.3.2 ลำดับการพัฒนาการทางประวัติศาสตร์....101
3.3.3 ลักษณะทางภูมิศาสตร์....115
3.3.4 สภาพทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม....118
3.3.5 พื้นที่ทางการเกษตรและการเพาะปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม....121
3.3.6 ลักษณะภูมิอากาศ....125
3.3.7 กรรมวิธีและวิถีการปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม....127
3.4 มรดกทางวัฒนธรรมจังหวัดสมุทรสงคราม....145
3.4.1 บุคคลสำคัญทางดนตรี....145
3.4.1.1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย....145
3.4.1.2 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)....148
3.4.1.3 ครูเอื้อ สุนทรสนาน....151
3.4.1.4 ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์....153
3.4.2 ศิลปะและการแสดงของจังหวัดสมุทรสงคราม....156
3.4.2.1 การแสดงหุ่นกระบอก....156
3.4.2.2 การแกะสลักลายมะพร้าวซอ....157
3.4.2.3 เพลงแขกมอญบางช้าง....161
3.5 สรุปท้ายบท....163
บทที่ 4 การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา....164
4.1 โครงสร้างของผลงานสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา....166

หน้า

4.2 รายละเอียดทำนองเปรียบเทียบต้นรากจากทำนองเพลงไทย 167
4.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์ 183
4.3.1 ส่วนของบริบทที่เกี่ยวข้อง 183
4.3.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต 183
4.3.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่ 189
4.4 สรุปท้ายบท 318
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 321
5.1 สรุปผลการวิจัย 321
5.1.1 ข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม 321
5.1.2 การสร้างสรรค์ ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา 322
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 325
5.3 ข้อเสนอแนะ 325
รายการอ้างอิง 326
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 334

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 3.1 ตราสัญลักษณ์จังหวัดสมุทรสงคราม 100
ภาพที่ 3.2 ค่ายบางกุ้งในปัจจุบัน 109
ภาพที่ 3.3 พระอุโบสถหลังเก่าของวัดบางพลับ 112
ภาพที่ 3.4 แผนที่แสดงเขตอำเภอของจังหวัดสมุทรสงคราม 116
ภาพที่ 3.5 แผนที่แสดงอาณาเขตติดต่อของจังหวัดสมุทรสงคราม 117
ภาพที่ 3.6 คลองชลประทานที่อยู่ในตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม . 125
ภาพที่ 3.7 นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 130
ภาพที่ 3.8 นาข้าวในจังหวัดสมุทรสงครามซึ่งมีต้นมะพร้าวเป็นเอกลักษณ์ 131
ภาพที่ 3.9 นายสมบูรณ์ แดงอรุณยืนเทียบความสูงกับต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิวขณะเติบโตเต็มที่ 132
ภาพที่ 3.10 ต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว 133
ภาพที่ 3.11 นายคำรณ เจริญสุข เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 134
ภาพที่ 3.12 เครื่องทดน้ำของชาวบ้านตำบลแพรกหนามแดง 135
ภาพที่ 3.13 การไถนาในปัจจุบันของเกษตรกรตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา 135
ภาพที่ 3.14 นาข้าวของข้าวพันธุ์เหลืองประทิวขณะเติบโตเต็มที่ 136
ภาพที่ 3.15 การเกี่ยวข้าวในปัจจุบัน 137
ภาพที่ 3.16 นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง ขณะเกี่ยวข้าว 137
ภาพที่ 3.17 โรงสีข้าวชุมชนตำบลแพรกหนามแดง 138
ภาพที่ 3.18 ผลิตภัณฑ์ของโรงสีข้าวชุมชนตำบลแพรกหนามแดง 139
ภาพที่ 3.19 นายจำลอง ชูโชติ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม 141
ภาพที่ 3.20 นายจำลอง ชูโชติ กับผู้วิจัย 141

หน้า

ภาพที่ 3.21 นายเสียง แจ่มประจักษ์ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวันดาว อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี 142
ภาพที่ 3.22 ลักษณะรวงข้าวของข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงคราม 143
ภาพที่ 3.23 ลักษณะรวงข้าวของข้าวพันธุ์ชัยนาทที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงคราม..... 143
ภาพที่ 3.24 นาข้าวของของจังหวัดสมุทรสงครามขณะก่อนจะทำการเกี่ยว 144

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงองค์ประกอบทางดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก 14

ตารางที่ 2.2 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีกับเสียงและวิธีการบรรเลง 26

ตารางที่ 3.1 แสดงพื้นที่การปลูกข้าวของเกษตรกรจังหวัดสมุทรสงคราม..... 127

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 4.1 โครงสร้างของเพลงในการแสดงตอนที่ 1 166

แผนภาพที่ 4.2 โครงสร้างของเพลงในการแสดงตอนที่ 2 166

แผนภาพที่ 4.3 โครงสร้างของเพลงในการแสดงตอนที่ 3 167

แผนภาพที่ 4.4 สัญลักษณ์โน้ตตัวอักษรแทนลูกฆ้องวงใหญ่ 183

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 3.1 แผนภูมิแสดงปริมาณน้ำฝนของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม..... 126

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

อาชีพเกษตรกรรมเป็นอาชีพดั้งเดิมแต่โบราณ ทั้งนี้เพราะเป็นอาชีพที่จำเป็นต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์เพื่อผลิตปัจจัยสี่ในการอยู่รอดของเผ่าพันธุ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผลิตอาหาร เมื่อมนุษย์ได้รู้จักการคิดค้นวิธีการเพาะปลูกทดแทนการเก็บอาหารป่าเพื่อให้มีอาหารสะสมไว้กินไว้ใช้ตลอดฤดูกาล จากประสบการณ์การเรียนรู้วิธีแก้ปัญหาต่าง ๆ ในการดำรงชีพอยู่อย่างพื้นฐาน จึงเกิดความคิดขึ้นว่าหากนำเอาเมล็ดพืช หรือรากพืชมาทิ้งหรือฝังไว้ ทำให้เกิดดอกออกผลเพียงพอสำหรับหมู่คณะได้ มนุษย์จึงเริ่มให้ความสำคัญกับการสร้างความมั่นคงทางอาหาร จากความคิดอันนี้ทำให้มนุษย์รู้จักการปลูกพืช โดยเฉพาะอย่างยิ่งพืชหลักที่มีความสำคัญในการดำรงชีวิตของมนุษย์ก็คือ พืชตระกูล “ข้าว”

ข้าวเป็นธัญพืชที่อยู่ในวงศ์ (Family) Gramineae มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า *Oryza Sativa* L. ชาญ มงคล (2536: 9) ได้กล่าวว่าข้าวเป็นธัญพืชสำคัญที่ให้โภชนาการแก่ร่างกายมนุษย์ คาร์โบไฮเดรตเป็นสารอาหารสำคัญที่ได้จากข้าวในการดำรงชีวิตของประชากรโลก มนุษย์ต้องการคาร์โบไฮเดรตเพื่อเปลี่ยนน้ำตาลให้เป็นพลังงานในการทำงาน นอกจากนี้ข้าวยังเป็นส่วนประกอบสำคัญในการผลิตขนมหวานชนิดต่าง ๆ เมื่อข้าวแปรรูปเป็นแป้งสามารถใช้ทำขนมหวานได้ทั่วโลก ในด้านอุตสาหกรรมการผลิตสุราใช้ข้าวเป็นวัตถุดิบที่สำคัญด้วยเช่นกัน

ศูนย์พันธุวิศวกรรมและเทคโนโลยีชีวภาพแห่งชาติ (2544:30) ได้แบ่งข้าวออกเป็น 2 ชนิด โดยใช้ถิ่นกำเนิดเป็นเกณฑ์คือ ข้าวเอเชีย (*Oryza sativa* L.) และข้าวแอฟริกา (*Oryza glaberrima* Steud.) ข้าวเอเชียมีถิ่นกำเนิดบริเวณอินเดีย บังคลาเทศและเอเชียตะวันเฉียงใต้ ปลูกทั่วไปในเอเชีย สหรัฐอเมริกา ออสเตรเลีย ยุโรป และแอฟริกา ข้าวเอเชียแบ่งออกได้เป็น 3 สายพันธุ์ ได้แก่ ข้าวเมล็ดป้อม ข้าวเมล็ดยาวและข้าวชวา ส่วนข้าวแอฟริกามีการแพร่กระจายอยู่เฉพาะบริเวณแอฟริกาตะวันตกเท่านั้น อาคม กาญจนประโชติ (2549: 19) ได้แบ่งประเภทข้าวในประเทศไทยออกเป็น 2 ชนิดโดยใช้เมล็ดเป็นเกณฑ์คือข้าวเจ้า และข้าวเหนียว ข้าวทั้งสองประเภทเป็นข้าวที่พบและเป็นที่รู้จักเป็นอย่างดีในประเทศไทย

จากการศึกษาของศูนย์พันธุวิศวกรรมและเทคโนโลยีชีวภาพแห่งชาติ (2544: 13, 30-32) เรื่องการเจริญเติบโตของข้าวพบว่า ข้าวเจริญเติบโตได้ดีในเขตร้อนและอบอุ่น มีการแพร่กระจายตั้งแต่เส้นรุ้งที่ 53 องศาเหนือถึง 35 องศาใต้ และสามารถขึ้นได้ดีตั้งแต่ระดับน้ำทะเลจนถึงระดับสูง

ประมาณ 2,500 เมตร ประเทศไทยอยู่ในเขตความผันแปรของทั้งข้าวป่าและข้าวปลูก มีข้าวป่าแพร่กระจายทั่วประเทศ 5 ชนิด ในจำนวนนี้มีชนิดที่เป็นบรรพบุรุษของข้าวปลูกเอเชียคือ ข้าวป่าข้ามปี และข้าวป่าปีเดียว ประเทศไทยนอกจากจะมีความหลากหลายในชนิดของข้าวแล้ว ยังมีความหลากหลายในสายพันธุ์ข้าวที่ปลูกอีกด้วย

ประเทศไทยให้ความสำคัญกับการศึกษาสายพันธุ์ข้าวและได้ทำการรวบรวมสายพันธุ์ข้าวโดยหน่วยงานที่ทำหน้าที่รับผิดชอบศึกษาสายพันธุ์ข้าวโดยตรงคือสถาบันวิจัยข้าว กรมวิชาการเกษตร การศึกษาสายพันธุ์ข้าวของไทยได้รับการเสนอข้อมูลจากการศึกษาของวิชา ธิติประเสริฐและคณะ (2544) ซึ่งได้รวบรวมพันธุ์ข้าวปลูกและข้าวป่าของไทยไว้ในฐานดัชนีข้อมูลสายพันธุ์ข้าว พบว่ามีมากถึง 5,368 ตัวอย่าง ประชาชนคนไทยบริโภคข้าวเป็นอาหารหลัก ปลูกข้าวเพื่อเก็บเกี่ยวและใช้เป็นอาหารหลักมาช้านาน การปลูกข้าวในประเทศไทยมีประวัติอันยาวนาน ข้าวจึงนับว่าเป็นพืชเศรษฐกิจที่สำคัญของประเทศไทยอีกอย่างหนึ่ง เนื่องจากเป็นสินค้าหลักทั้งในตลาดภายในประเทศและตลาดส่งออก อีกทั้งประชากรในประเทศไทยบริโภคข้าวเป็นอาหารหลัก การเพาะปลูกข้าวปรากฏในทุกภูมิภาคของประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาคกลางซึ่งเป็นพื้นที่ราบลุ่มเหมาะสมกับการปลูกข้าว ทั้งน้ำ ดินและแสงแดดที่พอเหมาะกับการเจริญเติบโตของข้าว แม้กระทั่งพื้นที่ของจังหวัดในภาคกลางที่ติดกับชายฝั่งทะเลอ่าวไทยก็ยังทำการเพาะปลูกข้าว ทั้ง ๆ ที่มีเนื้อที่จำกัดในการเพาะปลูก น้ำทะเลหนุนทำให้ดินเค็ม น้ำกร่อย แต่เกษตรกรก็ยังปลูกข้าวเพื่อเก็บไว้รับประทานในครัวเรือน เป็นวัฒนธรรมข้าวของจังหวัดที่มีลักษณะดังกล่าวเช่นนี้จนกลายเป็นเอกลักษณ์ในการปลูกข้าวในที่ราบลุ่มน้ำกร่อยของจังหวัดสมุทรสงครามซึ่งเป็นจังหวัดที่พื้นที่น้อยที่สุด หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือเป็นจังหวัดที่เล็กที่สุดในประเทศไทย

จังหวัดสมุทรสงครามมีพื้นที่ประมาณ 417 ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ 461,000 ไร่ แบ่งออกเป็นสามอำเภอคือ อำเภออัมพวา อำเภอเมือง และอำเภอบางคนที ตั้งอยู่ในภาคกลางมีพื้นที่ทางใต้ติดกับแนวชายฝั่งทะเลด้านตะวันตกของอ่าวไทย มีความอุดมสมบูรณ์ด้วยน้ำ ตะกอนดินซึ่งพัดพามากับน้ำธรรมชาติ จึงปลูกพืชผลได้ดี พื้นที่ของจังหวัดสมุทรสงครามเป็นที่ราบลุ่มและที่ราบชายฝั่งทะเลบริเวณปากน้ำแม่กลอง ในด้านศิลปวัฒนธรรมจังหวัดสมุทรสงครามเป็นที่รู้จักในฐานะที่เป็นบ้านเกิดเมืองนอนของพระอัครศิลปิน และนักดนตรีที่สำคัญของภูมิภาค อันแสดงเอกลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมของจังหวัด ได้แก่ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เจ้าจอมมารดาศิลา ครูหน่าย (ไม่ทราบนามสกุล) หลวงประดิษฐไพเราะ คุณครูเอื้อ สุนทรสนาน เป็นต้น พระนามและรายชื่อศิลปินที่กล่าวมาข้างต้นล้วนแต่มีภูมิลำเนาเป็นชาวอัมพวาโดยกำเนิด ได้รับการขัดเกลาทางดนตรีจากครูเพลงในอัมพวาและได้เดินทางเข้าพระนครกลายเป็นผู้สร้างสรรค์บทเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำนัก

ครูดนตรีจากตำบลบางช้าง อำเภออัมพวา ได้ถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีไว้จนกระทั่งถึงปัจจุบัน อัมพวายังคงทำหน้าที่เป็นแหล่งรวมฝีมือและผลงานทางศิลปวัฒนธรรมตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน

เอกลักษณ์โดดเด่นของจังหวัดสมุทรสงครามที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์เริ่มต้นตั้งแต่สมัยพระเจ้าปราสาททอง ซึ่งเป็นช่วงที่การค้ากับต่างประเทศเจริญสูงสุด จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสมัยนั้นได้มีคำพูดติดปากว่า “บางช้างสวนนอก บางกอกสวนใน” เกิดขึ้น ปัจจุบันจังหวัดสมุทรสงครามยังเป็นเมือง 3 อำเภอ เมือง 3 น้ำ และเมือง 3 นา คือ ในเขตอำเภอเมืองเป็นน้ำเค็ม เวลาน้ำทะเลหนุนสูง น้ำในแม่น้ำแม่กลองจะกลายเป็นน้ำเค็ม เป็นแหล่งจับปลาทูแม่กลองและเป็นแหล่งนาเกลือที่สำคัญของประเทศไทย สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา (2555: 3) ได้ศึกษารายละเอียดของปรากฏการณ์น้ำกร่อยในเขตอำเภออัมพวา พบว่าบริเวณนี้เป็นน้ำกร่อย เวลาน้ำทะเลหนุนสูงใน 4 ชั่วโมงแรก น้ำจืดในลำน้ำจะผสมกับน้ำทะเลกลายเป็นน้ำกร่อย ทำให้มีต้นจากและต้นลำพูเจริญเติบโตมาก จึงเป็นที่อยู่อาศัยของหิ่งห้อยจำนวนมาก และในเขตอำเภอบางคนทีเป็นน้ำจืด เวลาน้ำทะเลลดระดับลง น้ำในแม่น้ำแม่กลองจะกลับเป็นน้ำจืดเช่นแม่น้ำปกติ เป็นแหล่งสวนผักผลไม้ เช่น มะพร้าว ลิ้นจี่ ส้มโอและยังเป็นแหล่งเพาะเลี้ยงปลาน้ำจืดที่สำคัญ เช่น ปลาทับทิม เป็นต้น ส่วนเมือง 3 นา คือ นาเกลือ นากุ้งกุลาดำ และนาข้าว

จากการสำรวจของสำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา (2555: 4) พบว่าพื้นที่ 2 แสนไร่เศษ ๆ ของเขตจังหวัดสมุทรสงครามนั้น มีเกษตรกรอาชีพทำนาข้าวอยู่ถึง 2,400 ไร่ อยู่ในตำบลแพรกหนามแดง 1,200 ไร่ ในตำบลวัดประดู่ 1,200 ไร่ ซึ่งตั้งอยู่ในอำเภออัมพวา โดยคิดเป็นจำนวน 0.5 % ของจังหวัดสมุทรสงคราม นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะการปลูกข้าวของชาวอัมพวาไว้ดังนี้ว่า

> *ข้าวที่ปลูกกันมาแต่ดั้งเดิมของอัมพวานั้น คือ ข้าวพันธุ์เหลืองประทิว พื้นที่การปลูกข้าวของอัมพวาเป็นพื้นที่ซึ่งน้ำท่วมถึง ข้าวพันธุ์เหลืองประทิวเป็นข้าวที่มีลำต้นสูง ไม่ต้องมีการดูแลรักษาเป็นพิเศษ สามารถเติบโตได้เอง ทำให้เหมาะสมกับพื้นที่การปลูกข้าวของอำเภออัมพวา แต่ในปัจจุบันเกษตรอำเภออัมพวาได้ปลูกข้าวพันธุ์เหลืองประทิวน้อยมาก เพราะว่าข้าวพันธุ์เหลืองประทิวเป็นข้าวที่ให้ผลผลิตน้อย โดยสามารถผลิตได้ประมาณ 60 ถังต่อไร่ แต่ข้าวพันธุ์อื่น ๆ ผลิตได้ประมาณ 100 ถังต่อไร่* (วัชรินทร์ เจริญเนตร, สัมภาษณ์, 1 มีนาคม 2556)

วัฒนธรรมการปลูกข้าวของชาวอัมพวาสะท้อนให้เห็นความเชื่อที่แฝงไว้ในการเพาะปลูก เพื่อขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เกษตรกรนับถือให้พร คุ้มครองไร่นาให้ปลอดภัยจากภัยธรรมชาติ และผลิดอกออกผลคุ้มค่าการลงแรงและค่าใช้จ่ายในแต่ละปี นายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง กล่าวว่า การปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวามีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. *เริ่มไถนา*
2. *ไหว้บูชาแม่ธรณี แม่โพสพ แม่คงคา*
3. *หว่านเมล็ดพันธุ์ข้าว*
4. *ระยะกล้า*
5. *ระยะข้าวแต่งตัว (ขยาย)*
6. *ระยะข้าวตั้งท้อง*
7. *ระยะข้าวออกรวง*
8. *พิธีขอขมาแม่โพสพ*
9. *ระยะเก็บเกี่ยว* (สมบูรณ์ แดงอรุณ, สัมภาษณ์, 1 มีนาคม 2556)

ดังจะเห็นได้ว่าขั้นตอนของการปลูกข้าวในอัมพวาให้ความสำคัญกับพิธีกรรมการบูชาพระแม่ธรณี พระแม่โพสพ พระแม่คงคา กล่าวคือ ความสำคัญขององค์ทั้ง 3 ในการเพาะปลูกคือ ดิน ข้าว น้ำ พิธีกรรมในขั้นตอนเริ่มต้นและในพิธีขอขมาซึ่งกระทำเมื่อข้าวออกรวงแล้ว และพร้อมเก็บเกี่ยว องค์ประกอบทั้งสามที่เกษตรกรชาวจังหวัดสมุทรสงครามนับแต่อดีตให้ความเคารพ บูชาเทพทั้งสาม เพื่อขอให้ผลิตผลจากนาข้าวเจริญงอกงาม ยิ่งขึ้น คืนพลังผืนดินให้เมล็ด พันธุ์ข้าวได้แตกใบออกรวง เมื่อเก็บเกี่ยวแล้ว ขอให้เทพแห่งข้าวคุ้มครองบันดาลสุข คติของวัฒนธรรมข้าวอัมพวาได้รับการสืบทอดท่ามกลางกระแสของความเปลี่ยนแปลงของตลาดข้าวสมัยใหม่

ปัจจุบันการปลูกข้าวแบบดั้งเดิมได้เปลี่ยนสภาพเข้าสู่โครงสร้างหลักทางเศรษฐกิจที่มุ่งเน้นการเพิ่มผลผลิตเพื่อการค้าและการส่งออก ตลอดจนถึงการนำเข้าเทคโนโลยีใหม่เกี่ยวกับการปลูกข้าว พันธุ์ข้าวชนิดใหม่ ทำให้สามารถทำนาได้หลายครั้งในหนึ่งปี แต่ผลกระทบที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ วิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวนาในจังหวัดสมุทรสงครามกำลังเปลี่ยนไป เพราะต่างคนต่างที่จะมุ่งเน้นการสร้างผลผลิตข้าวให้ได้จำนวนมากเพื่อให้ได้มาซึ่งกำไร จนทำให้มองข้ามความเสียหายที่จะมีต่อผืนนาอันเป็นแหล่งรวบรวมวงจรชีวิตตามธรรมชาติในระบบนิเวศวิทยา รวมไปถึงการละเลยจารีตและความเชื่อที่เกี่ยวกับข้าวที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนจนกระทั่งกำลังเลือนหายไปในปัจจุบัน

ด้วยแรงบันดาลใจจากเหตุและผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะทำการศึกษาวัฒนธรรมการปลูกข้าวของเกษตรกรชาวอัมพวา และนำข้อมูลจากการศึกษามาสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เพื่อแสดงถึงคุณค่าความงดงาม สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการปลูกข้าวของชาวนาในอดีต โดยงานวิจัยดังกล่าวเป็นการสร้างสรรค์บทเพลงใหม่โดยมีแรงบันดาลใจจากขั้นตอนต่าง ๆ ในการปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

แนวคิดในการประพันธ์เพลงแบ่งเป็น 3 ตอน ตอนที่ 1 เป็นการประพันธ์เพลงเพื่อบูชา พระแม่ธรณี พระแม่คงคา และพระแม่โพสพ ในตอนที่ 2 เป็นการประพันธ์เพื่อบรรยายบริบทต่าง ๆ ของ

การทำนาข้าวโดยเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และในตอนที่ 3 การประพันธ์บทเพลงเพื่อแสดงถึงความสำเร็จในการที่ได้ผลผลิตเป็นต้นข้าวและการร่วมแรงร่วมใจในการปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา

ผู้วิจัยเห็นว่าดนตรีไทยและการปลูกข้าวนั้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่า และมีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ชาติไทยเพื่อเป็นการอนุรักษ์ให้ชาวไทยได้เห็นสิ่งที่มีคุณค่า ผู้วิจัยจึงจัดทำบทเพลงต้นข้าวแห่งอัมพวา เพื่อเป็นการสะท้อนความรักและความภาคภูมิใจมรดกทางวัฒนธรรมของไทย และสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาและการต่อสู้กับอุปสรรคในการปลูกข้าวของชาวนาผ่านงานสร้างสรรค์ทางบทเพลง

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาวัฒนธรรมความเชื่อเกี่ยวกับข้าวในเอเชีย

1.2.2 เพื่อศึกษาวัฒนธรรมความเชื่อในการปลูกข้าวและขั้นตอนการปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

1.2.3 เพื่อสร้างสรรค์และจัดแสดงบทประพันธ์ทางดุริยางคศิลป์ ชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา”

1.2.4 เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการประพันธ์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1.3.1 การเก็บข้อมูล

1.3.1.1 ข้อมูลปฐมภูมิ

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเรื่องข้าว พิธีกรรมในการปลูกข้าวและพันธุ์ข้าว เพลงพื้นบ้านในจังหวัดสมุทรสงคราม และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่มีผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงไทย และดำเนินการลงพื้นที่ภาคสนามสังเกตวิธีการปลูกข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เรียนรู้วิถีชีวิตของชาวเกษตรกร เจ้าของนาข้าว ผู้ดำนาและผู้เกี่ยวข้องในบริบทของวัฒนธรรมการผลิตข้าว

1.3.1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเอกสารด้านความเชื่อเกี่ยวกับข้าวในเอเชีย สายพันธุ์ข้าวในประเทศไทย ลักษณะของบทเพลงเกษตรกรรมที่ใช้ในการเพาะปลูกจากเอกสารที่เกี่ยวข้องงานวิจัย วารสาร บทความ สูจิบัตร การประชุมสัมมนาวิชาการ หนังสือ ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ สื่อวิทยุ โทรทัศน์

1.3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง และการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการลงภาคสนาม

1.3.2.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ ผู้วิจัยเก็บรวบรวมเอกสาร หนังสือ สิ่งพิมพ์ งานวิจัย และผลการศึกษาที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนรวบรวมโน้ตเพลง และเทปบันทึกเสียง เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการจัดทาบทเพลงต้นข้าวแห่งอัมพวา จากแหล่งวิทยาการสำคัญในการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1.3.2.1.1 สำนักงานวิทยทรัพยกร (หอสมุดกลาง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.2.1.2 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.2.1.3 สานักหอสมุด มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.3.2.1.4 ห้องสมุดประชาชน จังหวัดสมุทรสงคราม

1.3.2.1.5 สำนักงานเกษตรกร อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

1.3.2.1.6 ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.3.2.1.7 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปศาลายา

1.3.2.1.8 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

1.3.2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนาม ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทย และกรรมวิธีการปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยแบ่งเป็นกลุ่มได้ดังนี้

1.3.2.2.1 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ ทางด้านดนตรีไทย

- พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2555)
- พระ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2557)
- ครูสมพงษ์ ภู่สร ข้าราชการบำนาญกองดุริยางค์ทหารอากาศ
- รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชาน ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์ทัศนัย พิณพาทย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย

1.3.2.2.2 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ ทางด้านเกษตรกรรม

- นายประจิม เนียมสุวรรณ์ เกษตรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

1.3.2.2.3 สัมภาษณ์นักดนตรีไทยจังหวัดสมุทรสงคราม

- ครูอ่วน หนูแก้ว ศิลปินนักดนตรีไทย ศิษย์ครูรวม พรหมบุรี
- พันจ่าเอกสมาน แก้วละเอียด ศิลปินนักดนตรีไทย หัวหน้าคณะวงดนตรีไทย “วงไทยบรรเลง”
- ครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น จังหวัดสมุทรสงคราม

1.3.2.2.4 สัมภาษณ์เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าว ในอำเภออัมพวา

- นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
- นายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
- นายจำลอง ชูโชติ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวใน ตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
- นายสำราญ โหมดมณี เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวใน ตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
- นางอารีย์ นกแก้ว เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวใน ตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
- นายคำรณ เจริญสุข เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวใน ตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
- นายเสียง แจ่มประจักษ์ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวใน ตำบลวันดาว อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี

1.3.2.2.5 สังเกตและเก็บข้อมูลสภาพแวดล้อมต่างๆ และการเจริญเติบโตต่างๆ ของต้นข้าว และระบบวงจรผลผลิตข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

1.3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

หลังจากเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ และเก็บรวบรวมข้อมูลจากงานภาคสนามเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้แยกข้อมูลออกเป็น 3 ส่วนคือ ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพันธุ์ข้าว พิธีกรรมและขั้นตอนการปลูกข้าว ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงชุดต้นข้าวแห่งอัมพวา และข้อมูลที่เกี่ยวกับการจัดแสดงดนตรี ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากส่วนต่างๆ ที่

เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงมาจัดเป็นหมวดหมู่ และศึกษาข้อมูลดังกล่าวโดยทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงต้นข้าวแห่งอัมพวา พร้อมทั้งศึกษาทฤษฎีทางด้านดนตรี และศึกษาขั้นตอนต่าง ๆ ในการปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ทั้ง 9 ขั้นตอนนำมาสู่การประพันธ์บทเพลง เรียบเรียงและแปรทำนอง จัดซ้อม ปรับวง แก้ไขปรับปรุงทำนอง ตรวจประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ และบันทึกเป็นตัวโน้ตเพื่อจัดการจัดแสดงดนตรีเพื่ออนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรม

ผู้วิจัยศึกษารูปแบบการจัดการแสดง การจัดนิทรรศการ การเตรียมงานก่อนการแสดงจริง รวมไปถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในงานแสดง

1.3.4 สร้างกระบวนการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลง การปรับวงและการจัดการแสดงผลงานสู่สาธารณชน

1.3.5 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์บทเพลงชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวาด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

1.3.6 สรุปผลการวิจัยและสร้างสรรค์ และนำเสนอผลงานเป็นรูปเล่มงานวิจัย

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.4.1 ได้องค์ความรู้ทางวัฒนธรรมความเชื่อเกี่ยวกับข้าวในเอเชียเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงชุดต้นข้าวแห่งอัมพวา

1.4.2 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมข้าวในเอเชียและอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

1.4.3 ได้ประพันธ์ทำนองสำหรับการแสดงทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

1.4.4 ได้สร้างองค์ความรู้ใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2

แนวคิดทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา” ผู้วิจัยได้ศึกษาจากแนวคิดและทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัย มีรายละเอียดดังนี้

2.1 แนวคิดที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดที่ใช้ในงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา” ประกอบด้วย แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งประกอบด้วย แนวคิดความหมายของดนตรี แนวคิดองค์ประกอบของเพลง แนวคิดประเภทเพลงไทย แนวคิดโครงสร้างและสำเนียงของบทเพลง แนวคิดการผสมวงดนตรีไทย แนวคิดการการบรรเลงดนตรีไทย แนวคิดระดับเสียงของดนตรีไทย แนวคิดการประพันธ์เพลงไทย แนวคิดด้านมานุษยวิทยา และแนวคิดด้านภูมิปัญญาไทย ดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไปนี้

2.1.1 แนวคิดด้านดุริยางคศิลป์ไทย

2.1.1.1 แนวคิดความหมายของดนตรี

บุษกร สำโรงทอง (2553: 4) กล่าวถึง “ดนตรี” ว่า เสียงสูงต่ำที่ถูกร้อยเรียงขึ้นตามจินตนาการของมนุษย์ อย่างมีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการ และตอบสนองความต้องการของมนุษย์คือดนตรี มนุษย์ต่างเผ่าพันธุ์ย่อมมีการสะท้อนแนวคิดเชิงดนตรีที่แตกต่างกันไป เนื่องจากปัจจัยในการสร้างจินตนาการ เช่น สภาพแวดล้อม ภูมิอากาศ ขนบปฏิบัติของวัฒนธรรม อันได้แก่วิถีชีวิต ความเป็นอยู่มีความแตกต่างกันจะมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับเขตภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่

สุกรี เจริญสุข (2548: 7) กล่าวว่า ดนตรีเป็นพลังงานของเสียง เสียงดนตรีมีอำนาจ พลังงานทำให้เกิดการเคลื่อนไหว เมื่อมีเสียงก็จะสร้างความเคลื่อนไหวก็จะเกิดการพัฒนา เสียงที่ละเอียดและไพเราะ จะมีอำนาจมาก เสียงที่หยาบและไม่ไพเราะจะมีอำนาจน้อยความเคลื่อนไหว ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและความเปลี่ยนแปลงทำให้เกิดการพัฒนา

สงัด ภูเขาทอง (2532: 72) กล่าวว่า ดนตรีเป็นเรื่องของเสียงที่อาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ และแปลความหมายโดยอาศัยวิธีจินตนาการหรือวิธีคิดคำนึงอัน

ละเอียดอ่อนอย่างยิ่ง และเสียงที่ได้ยินนั้นอาจมีความหมายหรือไม่มีก็ได้ดุจภาษาพูด ซึ่งในการตีความหมายอาจจะแตกต่างไปตามแต่ละความคิดของแต่ละคนหรือรับรู้ไปคนละอารมณ์ก็ได้

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ดนตรีเป็นผลผลิตสร้างสรรค์จากปัญญาขั้นสูงของมนุษย์ในรูปแบบพลังงานของเสียง ดนตรีมีพลังงานทำให้เกิดการเคลื่อนไหวอันเกิดจากเสียงสูงต่ำที่ได้รับการร้อยเรียงขึ้นตามจินตนาการของมนุษย์ อย่างมีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการโดยอาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้ โดยในการตีความหมายจากการรับรู้ดนตรีมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรม เนื่องจากปัจจัยในการสร้างจินตนาการที่แตกต่างกัน

2.1.1.2 แนวคิดองค์ประกอบของเพลง

มนตรี ตราโมทกล่าวถึงองค์ประกอบของ “เพลง” ว่า

> *สิ่งที่ประกอบเข้ากันเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ คือ ทำนอง สำนอง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูก-ล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ แต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ “ทำนองกับจังหวะ* (มนตรี ตราโมท, 2540: 40)

สงบศึก ธรรมวิหาร (2542: 72) กล่าวถึง “อารมณ์เพลง” ว่า บทเพลงประกอบด้วยประโยคต่าง ๆ บางชนิดทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกถึงความองอาจ ความสง่างาม ความเคารพ บางชนิดทำให้เรารู้สึกเข้มแข็ง บางชนิดทำให้เรารู้สึกเศร้าสลด ขมขื่น แต่ก็แปลกน่าฟัง บางเพลงทำให้เกิดความเคลิบเคลิ้ม เช่น เพลงกล่อม ทั้งนี้ยังแล้วแต่ความสามารถของผู้ประพันธ์จะตั้งจุดมุ่งหมาย และโน้มความรู้สึกให้เกิดในบทเพลงอย่างใด สำหรับผู้บรรเลง และผู้ฟังการบรรเลงก็จำเป็นต้องมีความเข้าใจและรู้รสในความสัมผัสระหว่างประโยคเพลงที่สอดคล้องกันกับจังหวะประกอบทั้งลีลาร้องเพลงอีกด้วย จึงจะเกิดผลสมบูรณ์

สงัด ภูเขาทอง (2539: 15) กล่าวถึง “สุนทรียศาสตร์ทางด้านดนตรี” ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่มีคุณค่าทางสุนทรียะ ทำให้เกิดความรู้สึกในทางดีงาม จึงเกี่ยวเนื่องกับปรัชญาทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งพิจารณาถึงความสวย ความงาม ความดี และความไพเราะ อันเป็นคุณค่าของดนตรีด้วยความสวยความงาม มิใช่ว่าจะสัมผัสได้เฉพาะทางตรงเท่านั้น แม้ในดนตรีที่เราสัมผัสในทางหูอย่างเดียวก็มีความสวยงามอยู่ด้วยเช่นกัน ท่วงทำนอง เสียง ลีลา และความไพเราะนั้นเองเป็นความสวยงามของดนตรียิ่งมีลักษณะดังกล่าวนี้คือ ประณีต ละเมียดละไม และสูงส่งเพียงใด ความสวยงามของดนตรีก็ยิ่งมีมากขึ้นเพียงนั้น ส่วนความดีของดนตรีนั้นมองเห็นได้ไม่ยาก ผู้ที่ชอบฟังดนตรีหรือนักดนตรีย่อมสามารถมองเห็นความดีของดนตรีได้ทุกคน

ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ ได้กล่าวถึง การแบ่งองค์ประกอบของดนตรีไทยไว้ว่า สามารถแบ่งเป็นองค์ประกอบใหญ่ ๆ ได้ 4 ประการ

1. ทำนอง (Melody) เป็นเรื่องของเสียงที่มีองค์ประกอบย่อยในเรื่องของเสียงที่ทำให้เกิดทำนองขึ้นคือ ระดับเสียงสูงต่ำ ความดังเบาของเสียง และคุณภาพเสียง

2. จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยแบ่งเป็น จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

3. การประสานเสียง (Harmony) ในดนตรีไทยมีการประสานเสียงในแนวตั้งและการประสานเสียงในแนวนอน

4. คีตลักษณ์ (Form) รูปแบบของดนตรีไทย แบ่งเป็นแบบแผน และแบบท่วงทำนอง (ศันสนีย์ จะสุวรรณ์, 2535: 149-154)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า กรอบลีลาของเพลงเป็นสิ่งสำคัญต่อการสร้างอารมณ์ของเพลงไทย ลีลาของเพลงเรียกกันว่า “ทางของเพลง” แบ่งได้ดังนี้

1. เพลงประเภททางพื้น ได้แก่ เพลงประเภททำนองเต็ม เพลงประเภทนี้อาศัย เทคนิควิธีการเก็บเป็นหลัก ลักษณะของบทเพลงประเภทนี้เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ มีอิสระในการสร้าง “ทางกลอน” ได้อย่างดียิ่ง ดังนั้นความไพเราะของเพลงจะมีมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับพื้นฐานประสบการณ์ของนักดนตรีที่ต่างกัน

2. เพลงประเภททางกรอ เป็นเพลงที่ดำเนินทำนองช้า ๆ ห่าง ๆ ลักษณะการบรรเลง จะพยายามรักษาทำนองหลักให้มากที่สุด จะประดิษฐ์ตกแต่งทำนองก็เฉพาะส่วนที่จำเป็นจริง ๆ เท่านั้น

3. เพลงประเภทลูกล้อ-ลูกขัด เป็นลีลาของเพลงที่มีลักษณะคล้ายกับการหยอกล้อ กันของเครื่องดนตรี การบรรเลงประเภทนี้ เครื่องดนตรีจะถูกกำหนดบทบาทให้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มนำทำนองและตามทำนอง ลีลาของเพลงประเภทนี้จึงมักจะประกอบด้วยลีลา ทำนองต่าง ๆ กัน

3.1 ลูกล้อ เป็นลีลาของการบรรเลงล้อเลียน ทำนองของเครื่องดนตรี ระหว่างกลุ่มที่มีเสียงสูงและเสียงต่ำโดยกลุ่มที่มีเสียงสูงจะทำหน้าที่บรรเลงนำไปก่อน เมื่อบรรเลงจบกลุ่มที่มีเสียงต่ำจะบรรเลงล้อเลียนด้วยท่วงทำนองที่เหมือนกันทุกประการ

3.2 ลูกต่อ เป็นลีลาการบรรเลงทำนองให้ได้ใจความของทำนองที่สมบูรณ์ ในการบรรเลงกลุ่มแรกบรรเลงทำนองจบแล้ว กลุ่มหลังจะบรรเลงทำนองอีกทำนองหนึ่งเพื่อเชื่อมต่อให้ทำนองมีความสมบูรณ์

3.3 ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง เป็นลีลาของเพลงที่ท่วงทำนองจะถูกบรรเลง โดยเครื่องดนตรี 2 กลุ่ม ในลีลาของท่วงทำนองเดียวกัน แต่ช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวหรือเหลื่อมล้ำกัน

4. ลีลาของเพลงเดี่ยว เป็นการบรรเลงโดยอาศัยเครื่องดนตรีประเภททำทำนอง เพียงเครื่องเดียว ประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ เพลงที่นิยมบรรเลงเพลงเดี่ยว มีจุดหมายในการนำเสนอทางเพลงของครู ความแม่นยำในการจำกลเม็ด เด็ดพรายของนักดนตรี และแสดงถึงทักษะความสามารถในการบรรเลง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542 : 21-26)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึง “องค์ประกอบของดนตรีไทย” ว่า เกิดจากความพากเพียรของมนุษย์ในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ ประกอบด้วย

1. เสียง (Tone) เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ แต่สำหรับเสียงที่อึกทึกหรือเสียงรบกวน (Noise) เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่ไม่สม่ำเสมอ ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติสำคัญ 4 ประการ คือ ระดับเสียง (Pitch) ความสั้นยาวของเสียง (Duration) ความเข้มของเสียง (Intensity) และคุณภาพของเสียง (Quality)

2. พื้นฐานจังหวะ (Element of Time) จังหวะในดนตรีไทยสามารถแยก พิจารณาได้ 2 ประเภท คือ จังหวะภายในและจังหวะภายนอก

3. ทำนอง (Melody) เป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง-ต่ำความสั้น-ยาว และความดัง-เบา ทำนองของดนตรีไทยสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ทำนองหลัก และทำนองตกแต่ง

4. พื้นผิวของเสียง (Texture) ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงทั้งที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ อาจเป็นการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน ซึ่งอาจพบทั้งแนวตั้งและแนวนอน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง

5. สีสันของเสียง (Tone Color) คุณลักษณะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน ความหลากหลายสีสันของเสียงประกอบด้วย วิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด

6. คีตลักษณ์ (Forms) หรือรูปแบบของเพลง สามารถพิจารณาได้จากรูปแบบของเพลง ส่วนที่เป็นกรอบภายนอก และลีลาของเพลง มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 2-15)

บุษกร สำโรงทอง กล่าวว่า เสียงดนตรีมีองค์ประกอบที่สำคัญสองส่วน ได้แก่ ทำนอง และจังหวะ

1. ทำนอง คือกลุ่มของเสียงที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของดนตรี และเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เสียงดนตรีมีความสมบูรณ์ ประกอบด้วย

1.1 ระดับเสียง (Pitch) ความถี่ของรอบในการสั่นสะเทือนของวัตถุนั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดความแตกต่างของเสียงไปในทาง สูง หรือ ต่ำ หากรอบใน การสั่นสะเทือนมากก็จะมีเสียงสูง หากรอบในการสั่นสะเทือนน้อยก็มีเสียงต่ำ มนุษย์มีการรับรู้ด้านความสูงต่ำของเสียง

1.2 ธรรมชาติของเสียง (Tone Color) ลักษณะเฉพาะของเสียงที่เกิดขึ้น จากการสั่นสะเทือนของวัตถุที่ต่างชนิดกันโดยการ ดีด สี ตี เป่า การตีหรือการเขย่าวัตถุต่าง ๆ ความหนาแน่นของมวลสารวัตถุต่างชนิดกัน ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นแตกต่างกัน ซึ่งมนุษย์สามารถบอกถึงเสียงที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงต่างกัน ได้จากประสบการณ์ฟังดนตรี

1.3 ความเข้มของเสียง (Tone Intensity) ความหนัก-เบาของเสียง ขึ้นอยู่กับความแรงความค่อยในการสร้างเสียงดนตรี ความเข้มของเสียงนี้มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกได้

2. จังหวะ คือความสั้นยาวของเสียงที่ทำให้เกิดท่วงทำนองที่สามารถสะท้อนความรู้สึกที่มีความหลากหลาย จังหวะอาจหมายรวมถึงจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่มนุษย์นำเข้ามาประดับประดาให้เป็นเครื่องช่วยเน้นย้ำจังหวะที่ถูกสร้างขึ้นแต่เดิมมีความน่าสนใจ ทำให้เสียงดนตรีนั้นสามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้มากขึ้น การรับรู้ด้านจังหวะแบ่งเป็น 3 ลักษณะตรงข้ามกัน ได้แก่

2.1 จังหวะที่ปกติสม่ำเสมอ (Regular) ให้อารมณ์เรียบง่ายสบาย ซึ่งตรงกันข้ามกับจังหวะที่ไม่ปกติหรือไม่สม่ำเสมอ (Irregular) ให้อารมณ์ที่อึดอัด สะดุด คับข้อง

2.2 จังหวะหนัก (Strong) ให้อารมณ์ที่หนักแน่น มั่นคง สง่างาม กับจังหวะเบา (Weak) ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว โอนเอน ไม่มั่นคง

2.3 จังหวะยาว (Long) ให้ความรู้สึกที่เน้นย้ำ กับจังหวะสั้น (Short) ให้ความรู้สึกที่ร่าเริง สดใส (บุษกร สำโรงทอง, 2553: 4-7)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึง “จังหวะของเพลง” หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ ทุกระยะของส่วนที่แบ่งนี้คือจังหวะ จังหวะที่ใช้ในเพลงไทยมี 3 อย่าง

1. จังหวะสามัญ จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลง จังหวะสามัญจะแบ่งย่อยเป็นชั้น ๆ ซึ่งบอกถึงอัตราความเร็วของเพลง

2. จังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยฉิ่งจะตีสลับกัน คือ “ฉิ่ง” เป็นจังหวะเบา และ “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก

3. จังหวะหน้าทับ การถือหน้าทับเป็นเกณฑ์นับจังหวะหน้าทับ คือ ทำนองหรือวิธีตีของเครื่องหนัง จำพวกที่เลียนเสียงจากทับซึ่งใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ ทับเป็นเหมือนผู้กำกับอันสำคัญ เป็นหัวหน้าของบทเพลงอย่างหนึ่ง วิธีตีหรือเพลงของทับนี้จึงเรียกว่า “หน้าทับ” (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2545: 56-57)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จเร สำอางค์ (2550: 47-48) กล่าวถึง องค์ประกอบทางดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก ดังนี้

ตารางที่ 2.1 ตารางแสดงองค์ประกอบทางดนตรีที่ส่งผลต่ออารมณ์และความรู้สึก

องค์ประกอบ	ร่าเริง	เศร้า	ตื่นเต้น
ความถี่	สูง	ต่ำ	หลากหลาย
ทำนอง	หนัก	เบา	หนัก
ความเร็ว	เร็ว	ช้า	กลาง
ความดัง	ดัง	เบา	หลากหลาย
จังหวะ	ไม่สม่ำเสมอ	สม่ำเสมอ	ไม่สม่ำเสมอ

ที่มา: จเร สำอางค์ (2550: 47-48)

สงัด ภูเขาทอง กล่าวว่า จังหวะต่าง ๆ ของเพลงย่อมมีส่วนประกอบที่ทำให้จังหวะนั้นสมบูรณ์และเกิดอารมณ์ต่อการฟัง ซึ่งจำแนกได้เป็น 4 อย่าง ดังนี้

1. Beat คือ การเคาะหรือการกระทำอันใด ที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ ไม้ ฉิ่ง ฉาบ เกราะ โกร่ง หรือมือก็ได้

2. Time คือการกำหนดเวลาที่เท่ากันต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายจะต้องรู้จักควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะให้คงที่สม่ำเสมอ

3.Tempo คือการกำหนดความช้า – เร็วของเพลง ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้-บรรเลงว่าในเพลงหนึ่ง ๆ นั้นจะกำหนดช้าเร็วอย่างไร

4. Rhythm หรือลีลา คือเสียงยาว สั้น หนัก เบา ซึ่งประกอบอยู่ในส่วนของประโยคของเพลงและสลับสับสนกันไปตามวิถีทางแห่งการดำเนินของเพลงควบกับจังหวะดำเนินไปเป็นระยะ ๆ ตามแบบฉบับของการประพันธ์เพลง (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 28)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า องค์ประกอบของเพลงนั้นมีหลายส่วนที่ประกอบกันขึ้นทำให้เป็นเพลงได้ส่วนประกอบที่สำคัญ คือ เสียง ทำนอง จังหวะ และ คีตลักษณ์ ในแต่ละส่วนประกอบก็มีความสำคัญแตกต่างกันออกไป สามารถทำให้เกิดความไพเราะและอารมณ์เพลงที่แตกต่างกันออกไปได้ ผู้ประพันธ์เพลงต่างเลือกใช้องค์ประกอบทั้งหลายเหล่านี้มาประมวลขึ้น และสร้างสรรค์รายละเอียดในส่วนประกอบให้ปรากฏเป็นผลงาน เพื่อสื่ออารมณ์ จินตนาการและความหมายดังเจตนาของผู้ประพันธ์บทเพลง

2.1.1.3 แนวคิดประเภทเพลงไทย

บุญธรรม ตราโมท อธิบายเรื่องประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดยแบ่งประเภทเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภทได้แก่ประเภทที่ 1 เพลงหน้าพาทย์ ประเภทที่ 2 เพลงเรื่อง และประเภทสุดท้ายเพลงมโหรี โดยรายละเอียดมีดังต่อไปนี้

ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ยังแยกออกได้เป็น ๒ อย่าง คือ

1. ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีชื่อระบุไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอก เป็นต้น

2. ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่น ๆ เช่นเพลงพระยาเดิน, ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

ประเภทเพลงเรื่องนั้น เป็นไปได้หลายสาขา (คำว่า "เรื่อง" ดูที่ศัพท์สังคีต) คือ

1. ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วติดไปด้วย)

2. ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เรื่องทะยอย

3. ประเภทเพลงเร็ว เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู)

4. ประเภทเพลงฉิ่ง (2 ชั้นและชั้นเดียว)

และยังมีเพลงเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่นเรื่องทำขวัญ, เรื่องนางหงส์, เป็นต้น

เพลงเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทไหว้ครูและบางเพลงก็เข้าอยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้

ประเภทเพลงมโหรี คือเพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่ง มี 2 อย่าง คือ เพลงตับ 1 เพลงเกร็ด 1 เพลงตับนั้น ก็เรียกว่า เรื่อง ด้วยเหมือนกัน แต่มี คำว่า ตับขึ้นหน้า ทั้งตับเรื่องและตับเพลง (ดูคำว่าตับในศัพท์สังคีตประกอบ) ตับเพลง ใช้เพลงเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องพระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับ พรหมาสตร์) เพลงเกร็ด คือ เพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่าเพลงเกร็ด นอกเรื่อง ถึงแม้เพลงในตับนั้นเอง ถ้าหากแยกเอาออกมาทาเป็นเพลง ๆ ที่เรียกว่า เพลงเกร็ด ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับ และเพลง 3 ชั้นเกิดมากขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้ แต่เพลง 3 ชั้นโดยมาก เพลง 2 ชั้นใช้น้อยเพลง จึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า "ประเภทเพลงเสภา" ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรี นั้นเอง ยิ่งสมัยนี้เพลงเหล่านี้ก็ใช้แต่ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบด้วยเลย ในประเภทเพลงเสภานี้ยังแยกออกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่ และประเภทเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วน เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่บรรเลงไปคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ)

(บุญธรรม ตราโมท, 2481: 22 - 23)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530: 100 - 137) อธิบายเรื่องประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือ ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย ไว้ว่า เพลงไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ประเภทเพลงที่ใช้ดนตรีอย่างเดียวไม่มีการขับร้อง

   ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องต่าง ๆ และเพลงหางเครื่องและเพลงลูกบท

โดยเพลงโหมโรงประกอบด้วย โหมโรงเช้า โหมโรงเย็น โหมโรงเทศน์ โหมโรงโขนละคร โหมโรงเสภา โหมโรงมโหรี โหมโรงหุ่นกระบอก โหมโรงหนังใหญ่

2. เพลงสำหรับขับร้อง

ได้แก่ เพลงเถา เพลงตับและเพลงเกร็ด

สุรพล สุวรรณ (2551: 59 - 66) อธิบายเรื่องประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือ ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย ไว้ว่า สามารถแบ่งประเภทเพลงไทยได้ 3 ประเภท ได้แก่

1. การแบ่งประเภทเพลงไทยตามอัตราของเพลง

ได้แก่ เพลงชั้นเดียว เพลงสองชั้น เพลงสามชั้น

2. การแบ่งประเภทเพลงไทยตามลักษณะการใช้

เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงลูกบทและเพลงหางเครื่อง

เพลงประเภทที่มีการขับร้อง ได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ เพลงชุด เพลงเกร็ด เพลงละคร

3. การแบ่งประเภทเพลงไทยตามลักษณะวิธีการบรรเลง

ได้แก่ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงลูกล้อลูกขัด และเพลงเดี่ยว

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2546: 20) ได้กล่าวถึง “การแบ่งประเภทของเพลงไทย” ว่า ประเภทของเพลงไทยเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และวิถีของคนไทยในอดีต เช่น การแบ่งประเภทเพลงโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น ซึ่งเพลงประเภทนี้ใช้บรรเลงเพื่อบูชาพระรัตนตรัยและอัญเชิญเทพต่าง ๆ ให้มาในพิธี เป็นการแสดงถึงความเชื่อเรื่องเทพต่าง ๆ ของคนไทยในอดีตการแบ่งเพลงเป็นประเภทเพลงเรื่องสำหรับใช้ในบางกิจกรรม เช่น การเวียนเทียน การทำพิธีต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงพิธีกรรมที่กระทำอยู่ในสังคมไทย เช่น มีการทำพิธีเวียนเทียน มีพิธีสงฆ์ การแบ่งเพลงไทยเป็นประเภทเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์ และอื่น ๆ นั้น ได้แสดงถึงความเป็นอยู่ การละเล่น และพฤติกรรมของคนในสังคมไทย นอกจากนี้ยังมีการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งนิยมใช้เพลงโบราณเป็นหลักในการนำมาขยายหรือตัดทอนนั้นแสดงให้เห็นถึงความนิยมยกย่อง เคารพและยึดมั่นในตัวครู ซึ่งได้เป็นมรดกตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน

ดังจะเห็นได้ว่าจากการศึกษาข้อมูลเอกสารพบว่าประเภทเพลงไทยจำแนกได้หลายวิธี ดังเช่น บุญธรรม ตราโมท (2481) ใช้เนื้อหาบทเพลง และสำนวนเพลงเป็นเกณฑ์ ส่วนสุรพล สุวรรณ (2551) ใช้หน้าที่ของบทเพลง อัตราจังหวะและลักษณะวิธีการบรรเลงเหล่านั้นเป็นเกณฑ์ เกณฑ์การแบ่งประเภทเพลงไทยนี้มีรายละเอียดดังที่ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าศึกษา โดยมุ่งประเด็นเพื่อค้นคว้าแนวคิดและความหมายเกี่ยวกับการแบ่งประเภทเพลงไทยชนิดหนึ่งที่เรียกว่า เพลงชุด ทั้งนี้พบว่าเอกสาร หนังสือและตำราการแบ่งประเภทเพลงไทยในระยะแรกยังไม่ได้กล่าวถึงเพลงชุด ปรากฏแต่เพียงการเรียกชื่อเพลงโหมโรงเช้า ว่าเป็นเพลลงชุด เพลงเรื่องทำขวัญก็เรียกว่าเป็นเพลงชุดด้วยเช่นกัน ผู้วิจัยได้ค้นคว้าหลักฐานเอกสาร และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยโดยได้นำเสนอประเด็นความหมายของคำว่าเพลงชุดในลำดับต่อไป

สุรพล สุวรรณ ได้กล่าวถึง เพลงชุด ในหนังสือ ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย ไว้ว่า

มีลักษณะคล้ายกับเพลงตับ แต่มักเป็นชุดสั้น ๆ เช่น เพลงชุดแขกไทร แขกโหม่ง เป็นต้น ชุดที่ยาวหน่อยก็เห็นจะเป็นชุด 12 ภาษา เพลงชุดนี้ร้องเอาสนุกกันเป็นสำคัญ จะว่าเป็นตับเพลงก็ไม่ใช่เพราะเพลงเป็นคนละภาษาซึ่งจะไปเข้ากันได้อย่างไร จะว่าเป็นตับเรื่องก็ไม่ใช่ เพราะเนื้อร้องมิได้ฟังติดต่อกันเป็นเรื่องราว ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า เพลงชุด

เพลงชุด 12 ภาษานี้ ไม่จำเป็นต้องมีร้องประกอบเสมอไป อาจใช้ดนตรีบรรเลงล้วน ๆ ติดต่อกันเรื่อยไปก็ได้ เช่น โหมโรงลิเกออก 12 ภาษา เป็นต้น (สุรพล สุวรรณ, 2551: 64)

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้กล่าวถึงเพลงชุดว่า

คำนิยามคือเพลงชุดเมื่อเราพูดถึงเพลงชุดเราจะได้ว่าจะมีเพลงหลายเพลงเมื่อนำมาแสดงชุดจะมีหลายชุดเช่นเพลงกัลยาเยี่ยมห้องเป็น 1 ชุดจะเหมือนชุดการแสดงดนตรีแต่จะเหมือนโหมโรงเย็นเพื่อจุดประสงค์ใด ๆ ก็ตาม แต่เพลงชุดนี้จะเป็นเพลงเร็วหรือช้าก็ได้ ชุดเพลงโหมโรงเย็นแต่ขึ้นมาเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จุดประสงค์เดียวและจะร้อยเพลงนั้นต่อ ๆ มาอีกเพลงชุดแตกต่างกับเพลงตับยังไง เพลงตับในทางดนตรีไทยหมายถึงเพลงที่นำเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันเป็นชุด โดยมากเป็นเพลงสองชั้นเพลงตับมี 2 ชนิดคือตับเรื่องยึดตามเนื้อร้องเป็นสำคัญ คือ ในเพลงตับนั้นจะต้องมีเนื้อหาเดียวกัน ฟังแล้วรู้เรื่องตลอด เช่น ตับนางลอย ตับกากี ตับจูล่ง ตับวิวาห์พระสมุทร เป็นต้น ยึดตามทำนองเพลงเป็นสำคัญ คือ ในเพลงชุด

นั้นจะมีอัตราจังหวะเดียวกันตลอด สามารถบรรเลงสวมต่อกันอย่างสนิท ส่วนเนื้อเรื่องอาจจะไม่ใช่เรื่องเดียวกันก็ได้ เช่น ตับแขกมอญ ตับลมพัดชายเขาเป็นต้น เพลงตับจะมีการเรียบเรียงร้อยเรื่องเป็นเพลงอยู่แล้วแต่เพลงชุดจะมีการแต่งขึ้นมาเพลงชุดย่ำค่ำมอญ เพลงชุดย่ำค่ำ นางหงส์ เพลงเถา เพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงชุดเป็นเพลงประเภทอะไรแต่ถ้าเรามองสำหรับคนไทยเพลงชุดมีความหลากหลายและมีการผสมของทำนองและผู้ประพันธ์จะเป็นผู้คิดค้นทำนองถึงมา เช่น เพลงชุดโหมโรงเช้าตอนขึ้นจะขึ้นด้วยเพลงสาธุการ เพลงชุดมีความหลากหลายของจังหวะและอารมณ์เพลงซึ่งผู้ประพันธ์จะเป็นคนเรียบเรียงออกมาให้ไพเราะเอง วิธีการแต่งเพลงต้องรู้เพลงเยอะต้องหลีกเลี่ยงที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองแต่เราต้องไม่ไปลอกเพลงเค้ามาเราจะต้องมีสไตล์เป็นของตัวเองการแต่งเพลงจะเหมือนกับการแต่งกลอน ซึ่งหากผู้ที่ต้องการประพันธ์บทเพลงก็จะต้องเป็นผู้ที่มีสไตล์เป็นของตัวเองและจะต้องรู้จักเพลงเยอะ (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2560)

ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ กล่าวถึงเพลงชุดว่า

เป็นเพลงที่มีความหลากหลาย อยู่ที่ผู้ประพันธ์ว่าต้องการให้เพลงชุดนั้น ๆ ดำเนินไปในแนวทางใด ร้องเรียงไปในทางใด แต่ไม่ใช้เพลงตับ เพราะจะสามารถทำได้หลากหลายได้มากกว่าเพลงตับ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, สัมภาษณ์, 10 กุมภาพันธ์ 2560)

พระ ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ กล่าวถึงเพลงชุดว่า

เป็นเพลงที่มาทีหลัง สมัยก่อนมีแต่เพลงเรื่องและเพลงตับ ในปัจจุบันมีการเพิ่มขึ้นมา โดยเป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์หรือเรียงร้อยขึ้นมาเพื่อจุดประสงค์นั้น ๆ และสามารถหลีกเลี่ยงข้อบังคับของเพลงเรื่องหรือเพลงตับได้ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 15 มีนาคม 2560)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงไทยเป็นเพลงที่มีความหลากหลายแตกต่างกันออกไป มีทั้งเพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเถา เพลงตับ เพลงชุด ซึ่งเพลงไทยในแต่ชนิด มีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ตามชนิดของการบรรเลงในงานหรือพิธีตามการดำเนินชีวิตของคนไทยในอดีต ซึ่งได้เป็นมรดกตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน

2.1.1.4 แนวคิดโครงสร้างและสำเนียงของบทเพลง

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวถึง “โครงสร้างและรูปแบบของเพลงไทย”ว่า เพลงไทยมีการแบ่งวรรคตอนเช่นเดียวกับโคลงกลอน คือ เริ่มต้นจากการแบ่งวรรคก่อน หลายวรรครวมกัน เรียกว่า ท่อนบ้าง ตัวบ้าง จับบ้าง ลาบ้าง องค์บ้าง แล้วแต่ลักษณะของเพลง ดังนี้

1. การแบ่งเป็นวรรค โดยทั่วไปเพลงไทยจะต้องมีหน้าทับ (เครื่องหนัง) ตีกำหนดจังหวะไปทุกระยะ หน้าทับมีหลายชนิด เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษต่าง ๆ ทำนองเพลง 1 วรรค หมายถึงทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับความยาวของหน้าทับ 1 เที่ยว หรือเรียกว่า 1 จังหวะ เช่น เพลงที่มี 4 จังหวะหน้าทับ ก็หมายถึง เพลงนั้นมี 4 วรรค เป็นต้น

2. การแบ่งเป็นท่อน หมายถึง ทำนองที่ประกอบกันตั้งแต่ 2 วรรคขึ้นไปหรือหลายๆ วรรคมารวมกัน เรียกว่า “ท่อน” หลายๆ ท่อนมารวมกันเกิดเป็นเพลง ซึ่งส่วนมากมักมี 2-3 ท่อน บางเพลงก็มีท่อนเดียว เพลงที่มี 2 ท่อน แต่ละท่อนมักมีจำนวนวรรคเท่ากันผิดกับเพลง 3 ท่อน ท่อนที่ 1 กับท่อนที่ 2 มักมีจำนวนวรรคเท่ากัน แต่ท่อน 3 มักมีจำนวนวรรคเพิ่มขึ้นเสมอ อย่างไรก็ตามเพลงบางเพลงอาจมีถึง 10 ท่อนก็ได้ แล้วแต่ท่านผู้แต่งจะคิดประดิษฐ์ให้เป็นลักษณะใด

3. การแบ่งเป็นตัว ความจริงคำว่า “ตัว” ก็คือ “ท่อน” นั่นเอง แต่ใช้สำหรับเรียกการแบ่งเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิด (ยกเว้นเพลงเชิดนอก) ลักษณะพิเศษของเพลงที่แบ่งเป็นตัว คือ แต่ละตัวมักลงท้ายอย่างเดียวกันแทบทั้งสิ้น ไม่เหมือนเพลงที่แบ่งเป็นท่อน ซึ่งแต่ละท่อนไม่จำเป็นต้องลงท้ายเหมือนกันก็ได้

4. การแบ่งเป็นจับ จับก็คือ ท่อน แต่ที่เรียกจับมาจากการบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยปี่ ประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอน “จับลิงหัวค่ำ” คือ ถ้าเชิดหนังจับออกมา ปี่ก็เป่าจับด้วยทุกครั้ง การแสดงครั้งหนึ่งๆ คนเชิดจะเชิดหนังจับออกมา 3 คู่ ฉะนั้นปี่จึงเป่าจับด้วย 3 ครั้ง ด้วยเหตุนี้จึงถือว่า การบรรเลงเพลงเชิดนอกที่ถูกต้องจะต้องบรรเลงให้ครบ 3 จับ

5. การแบ่งเป็นองค์ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงซึ่งเป็นเพลงประเภท “เพลงตระ”นั้นจะแบ่งออกเป็นองค์แทนการเรียกว่า ท่อน ซึ่งความจริงองค์กับท่อนเหมือนกัน เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง จึงให้ใช้คำว่า “องค์” เป็นการแสดงความเคารพ (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 70-71)

ประสิทธิ์ ถาวร (2530 : 49) กล่าวว่า “กลอนที่ใช้ในดนตรีไทย” หมายถึง กลุ่มของเสียงที่มีความไพเราะและรับส่งสัมผัสกันในท่วงทำนองดนตรีไทย ในเรื่องของศัพท์สังคีตคำว่า กลอนนั้นเป็นลักษณะการหยิบยืมคำศัพท์จากวิชาภาษาไทยมาใช้กับดนตรีไทย ซึ่งเป็นนามธรรมให้เห็นภาพพจน์ชัดเจนขึ้น เปรียบเทียบกับกลุ่มเสียง 2 กลุ่ม เป็นทำนองที่มีกระสวนของทำนองสัมผัสกันอย่างไพเราะในเชิงของศิลปะ

สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ (2545 : 39) กล่าวถึงความหมายของ “สำนวน” ไว้ว่า เพลงดำเนินกลอนหรือเพลงดำเนินทำนองหมายถึง เพลงที่มีสำนวนเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง สามารถดำเนินทำนองด้วยลีลาและรูปแบบกลอนตามเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีนั้นๆ แต่ยังคงรักษาเสียงลูกตกท้ายสำนวนทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ ทิศทางการดำเนินของทำนองหลักให้ดำเนินไปในทางเดียวกัน รวมถึงการรักษาสำนวนบังคับทางซึ่งอาจปรากฏในบางสำนวนของเพลงนั้นๆ เป็นสำคัญ

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงไทยเป็นเพลงที่มีโครงสร้างและสำเนียงของบทเพลงมากมาย มีทั้ง วรรค ท่อน ตัว จับ ลา องค์ ซึ่งแบ่งไปตามประเภทของเพลงต่าง ๆ ซึ่งผู้บรรเลงสามารถดำเนินทำนองด้วยลีลาและรูปแบบกลอนตามเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีนั้นๆ แต่ยังคงรักษาเสียงลูกตกท้ายสำนวนทั้งสำนวนถามและสำนวนตอบ

2.1.1.5 แนวคิดการผสมวงดนตรีไทย

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550: 83) วงดนตรีไทยมีเอกลักษณ์ที่ได้รับการพัฒนาและปรับปรุงจนเป็นมาตรฐาน หลักการประสมเครื่องดนตรีสำหรับใช้บรรเลงในวงดนตรีนั้นล้วนเกิดขึ้นโดยภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ทางดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาเครื่องดนตรีที่เหมาะสม การปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ สำหรับใช้บรรเลงร่วมกัน รวมไปถึงการนำระบบความเชื่อมาเป็นเกณฑ์คัดเลือกวงดนตรี เพื่อใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ หลักการนำเอาเครื่องดนตรีมาประสม

วงนั้น มีความแตกต่างกับการประสมวงดนตรีของตะวันตกอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากดนตรีไทยมีหลักการประสมวงโดยใช้เครื่องดนตรีจำนวนไม่มากชิ้นและเป็นวงที่ขนาดไม่ใหญ่มาก แม้ว่าวงบางประเภทอย่างวงมโหรีจะมีเครื่องดนตรีหลายชิ้นครบทั้ง 4 หมวดหมู่แต่ก็ยังมีจำนวนของเครื่องดนตรีประมาณ 10 กว่าชิ้นเท่านั้น ซึ่งแต่ละชิ้นก็มีรูปร่างและขนาดที่เหมาะสมเพื่อไม่ให้เสียงของแต่ละเครื่องดังเกินไป หลักการประสมวงดนตรีไทยถือความเหมาะสมของเสียงเป็นสำคัญ โดยทุกเสียงของเครื่องดนตรีจะต้องกลมกลืนกัน

2.1.1.6 แนวคิดการการบรรเลงดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท (2540: 47-48) กล่าวถึง “การบรรเลงดนตรี” ว่า ต้องมีความกล้าหาญเป็นที่ตั้ง และเวลาบรรเลงก็ต้องมีระเบียบ นั่งเรียบร้อย ถูกต้องตามวิธีนั่งของการบรรเลงนั้น ๆ จับเครื่องดนตรีและบรรเลงถูกแบบแผนทั้งหมู่และเดี่ยว รับร้องได้สนิท ประกอบการแสดงต่าง ๆ ได้ถูกระเบียบ ทำนองดำเนินเรียบร้อย ใช้หนทางสละสลวย รักษาจังหวะและหน้าทับให้ถูกต้องสม่ำเสมอ แนวช้าเร็วสมลักษณะของเพลง เนื้อเพลงถูกต้องไม่ขาดเกิน และใช้ความสามารถในการใช้เครื่องดนตรีนั้นได้ถูกต้อง ทำเสียงได้ชัดเจน

มนตรี ตราโมท (2540 : 38) กล่าวถึง “การบรรเลงเพลงไทย” ว่านิยมบรรเลงอยู่สองอย่างดังนี้

1. การบรรเลงหมู่ หมายถึง การบรรเลงไปพร้อมกันเต็มวงไม่ว่าจะเป็นปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี ความมุ่งหมายสำคัญของการบรรเลงอยู่ที่ความพร้อมเพรียงของทุกคน

2. การบรรเลงเดี่ยว หมายถึง การบรรเลงอย่างหนึ่งที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง ซอ จะเข้ บรรเลงเพลงอย่างเดียวอาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กลอง บรรเลงไปด้วยก็ได้ มีจุดประสงค์อยู่สาม-ประการ เพื่ออวดทาง เพื่ออวดความแม่นยำ และเพื่ออวดฝีมือ

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2546: 143-144) กล่าวถึง “การทำให้เพลงไพเราะ (Embellishments)” หมายถึง การตบแต่งประดับประดาแนวทางลูกฆ้องให้เกิดความไพเราะขึ้นในการบรรเลงแต่ละครั้ง การบรรเลงเพลงไทยนั้น ผู้ดำเนินทางลูกฆ้องจะบรรเลงเป็นแนวมาตรฐาน นอกจากนั้นจะแปลลูกฆ้องออกเป็นทางต่าง ๆ โดยปฏิภาณเท่าทีเห็นว่าจะช่วยกันประดับประดาให้เกิดความไพเราะสวยงามขึ้น ฉะนั้นความไพเราะของเพลงไทยจึงไม่ได้อยู่ที่การประสานเสียงแบบดนตรีฝรั่ง แต่อยู่ที่การตบแต่งประดับประดาแนวลูกฆ้องเป็นสำคัญ การตบแต่งนี้อาจทำได้ตั้งแต่ผสมทำนอง สำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้กลมกลืนกัน จนถึงเพลงลูกล้ออันเป็นศิลปะแห่งการล้อกัน ขัดกัน เฉี่ยวกัน หยอกกัน หน่วงกัน และอื่น ๆ ผู้ใดมีศิลปะตบแต่งประเภทเหล่านี้ได้ดีเพียงไร การบรรเลงก็จะเพิ่มรสไพเราะขึ้นเท่านั้น ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายไว้ดังนี้ว่า

การล้อ คือผู้นำบรรเลง “ลูกล้อ” ล่วงหน้าไปก่อน แล้วผู้ตามทำการ “ล้อ” ด้วยลูก เดียวกันนั้นทีหลังแต่ทำให้แตกต่างกันเล็กน้อยเพื่อความน่าดูน่าฟัง

การต่อ คือผู้นำบรรเลงลูกที่จะต่อกันไปครึ่งหนึ่ง แล้วผู้ตามต่ออีกครึ่งหนึ่งให้ครบ โดยส่วนมากลูกที่จะต่อกันก็จะเป็นลูกที่ “ล้อ” กันมาก่อนนั่นเอง

การขัด คือการที่ผู้นำการบรรเลงทิ้งจังหวะไว้ 1 ถึง 2 จังหวะ ผู้ให้ผู้ตามสอดใส่ จังหวะให้ครบด้วยการบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเดียวกับผู้นำ เป็นคล้ายการ “ล้อ” กลาย ๆ แต่สั้นกว่า เมื่อบรรเลงร่วมกันไปทั้งวงแล้วจึงฟังดูดุจคลื่นในทะเล ซึ่งพัดซ้อน ๆ ตามกันไปไม่ขาดสาย

การเฉี่ยว คือผู้นำบรรเลงทิ้งจังหวะไว้นิดเดียว เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ตาม “เฉี่ยว” เอาท้ายจังหวะตก เป็นการ “ตบหลัง” ได้อย่างน่าฟัง

การหลอกล่อ หน่วงและล้ำจังหวะ บางทีผู้นำของวงอาจบรรเลงเข้าไปในแนวของผู้ตามหรือหน่วงจังหวะเอาไว้ ส่วนผู้ตามก็เช่นเดียวกันอาจทำจังหวะหลอกล้อวกเวียนไปในทำนองของตนได้ตามใจสมัคร เท่าที่ว่าจะก่อให้เกิดความไพเราะขึ้นได้ บางทีลูกตกซึ่งจะหมดจังหวะอยู่แล้ว แต่ผู้บรรเลงไม่ยอมให้หมดกลับเอาไปร้อยติดกับลูกต้นจังหวะที่สองเสียก็มีเหล่านี้ต้องอาศัยความชำนาญเป็นอย่างดี (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546: 143-144)

บุญช่วย โสวัตร (2539: 15) กล่าวว่า ระบบการบรรเลงดนตรีไทย เราสามารถปรับตัวเองให้ถูกต้องกับกาลเทศะ ทั้งนี้วิชาการดุริยางค์ไทยได้กำหนดแบบแผนเชิงการบรรเลงไว้ในรูปของการปรับวงบรรเลง ด้วยองค์ประกอบของวิชาการที่เกี่ยวข้องที่มิได้กำหนดไว้เป็นการตายตัวว่า เพลงหนึ่ง ๆ นั้นจะต้องใช้เพียงสำนวนใดสำนวนหนึ่ง หรือวิธีใดวิธีหนึ่งเป็นการเฉพาะ โดยทั่วไปมักจะกำหนดเพียงกรอบหรือขอบเขตไว้ เพื่อให้ผู้ที่เกี่ยวข้องได้ใช้กลไกทางวิชาการเข้าประกอบกับแนวคิดที่ได้สร้างสรรค์ เพื่อการบรรเลงก็ตามกาลเทศที่สมควร ภายใต้ปัจจัยของทำนองและจังหวะ

บุษกร สำโรงทอง กล่าวถึง “หลักการดำเนินทำนอง” ว่า ในการศึกษาหาวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิ์ผลและถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 7 ประการ ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้

การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันว่า จะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยในทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตกหรือลูกตก

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก

ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ กัน ประการที่สำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือ ต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดทั้งระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง

ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงทำนองสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกัน กล่าวคือหากทิศทางของเสียงในประโยคทำนองหลักมีลักษณะเรียงเสียงขึ้นจากต่ำไปสูง ทำนองที่บรรเลงก็ต้องดำเนินไปในทิศทางจากต่ำไปสูง จึงจะกลมกลืนมากที่สุด

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส

ทำนองเพลงไทยนั้นเปรียบได้กับบทร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีย่อมต้องมีความสละสวยในการเรียบเรียงถ้อยคำ และต้องมีคำสัมผัสนอก สัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้ท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกันถึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง

ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่น เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรี จึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะทำนองที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีการดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงต่าง ๆ

5. หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ

ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น คือ การดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปซ้ำมาใน

ประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้งการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลี่ยงการซ้ำไปซ้ำมา เช่น ทำนองหลัก

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง

ท่วงทีในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลง เช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและลงท้าย การดำเนินทำนองในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทำนองที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน

เนื่องจากทำนองหลัก 1 ประโยค สามารถดำเนินเป็นทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้หลากหลายทางต่อเครื่องดนตรี 1 ชิ้น ซึ่งทำนองต่าง ๆ นั้นย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถบรรเลง แต่การนำไปใช้จริงนั้นจะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุด และใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้นการพิจารณาเลือกทำนองที่จะนำมาใช้บรรเลงให้เหมาะสมแก่ความถนัดและกำลังตนนั้นเป็นสิ่งสำคัญโดยเฉพาะในโอกาสที่มีแนวในการบรรเลงสูง คือ บรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือพอที่จะประคองไปสู่การจบน้อยเต็มที กรณีนี้ผู้บรรเลงสามารถเลือกทำนองที่ตนเองถนัดและใช้กำลังในการบรรเลงน้อยที่สุดออกมาใช้ได้ เพื่อช่วยประคองให้สามารถออมกำลังบรรเลงไปจนจบเพลงได้โดยเรียบร้อย (บุษกร สำโรงทอง, 2539: 16-20)

Chulalongkorn University

บุษกร สำโรงทอง (2539: 2-3) กล่าวถึง “ความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีกับเสียงและวิธีการบรรเลง” ดังนี้

ตารางที่ 2.2 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีกับเสียงและวิธีการบรรเลง

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	เสียง	วิธีดำเนินทำนอง	หมายเหตุ
ฆ้องวงใหญ่	โลหะ	เสียงต่ำอยู่ในระดับปานกลางมีกังวานเสียงมาก	ดำเนินทำนองห่าง ๆ มีการตีคู่ 4 คู่ 8 และสลับมือเป็นพื้น	กังวานเสียงมาก หากดำเนินทำนองถี่ ๆ จะฟังเข้าใจยากต้องใช้วิธีการตีประคบมือเพื่อห้ามกังวานเสียง
ฆ้องวงเล็ก	โลหะ(ลูกเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่)	เสียงสูงแหลมกังวานเสียงมาก	ดำเนินทำนองถี่ ๆ คล้ายระนาดเอกตีซอยและสะบัดเป็นพื้น	เสียงแหลมสูง หากดำเนินทำนองแบบฆ้องวงใหญ่จะกลบเสียงฆ้องวงใหญ่
ระนาดเอก	ไม้เนื้อแข็ง	มีช่วงเสียงกว้างประมาณ 3ช่วงคู่ 8 กังวานเสียงน้อย	ดำเนินทำนองถี่ ๆ หรือที่เรียกอีกอย่างว่า ตีเก็บ ใช้การตีคู่ 8 เป็นพื้น	กังวานเสียงน้อยเมื่อตีมือเดียว จึงต้องใช้วิธีการตีคู่ 8 พร้อมกันสองมือช่วยเสียงดังขึ้น
ระนาดทุ้ม	ไม้เนื้อแข็ง	ระดับเสียงค่อนข้างต่ำมีกังวานเสียงเล็กน้อยกว่าฆ้องวงใหญ่	ดำเนินทำนองห่างบ้าง ถี่บ้าง ตีคู่ 4 คู่ 8สลับมือ หยอกล้อกับจังหวะเป็นพื้น	การบรรเลงหยอกล้อกับจังหวะช่วยเพิ่มรสชาติให้กับท่วงทำนองขณะบรรเลง

ตารางที่ 2.2 ตารางแสดงความสัมพันธ์ของลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีกับเสียงและวิธีการบรรเลง (ต่อ)

เครื่องดนตรี	ลักษณะทางกายภาพ	เสียง	วิธีการดำเนินทำนอง	หมายเหตุ
ระนาดเอกเหล็ก	โลหะ	ระดับเสียงเดียวกับระนาดเอกแต่มีความกังวานมากกว่า	ดำเนินทำนองเช่นเดียวกับระนาดเอกแต่ไม่นิยมใช้บรรเลงขึ้นต้นหรือบรรเลงเดี่ยว	เสียงกังวานมาก แต่ไม่หนักแน่นเท่าระนาดเอก บรรเลงทำนองเช่นเดียวกับระนาดเอกช่วยเพิ่มกังวานให้ท่วงทำนองนั้น
ระนาดทุ้มเหล็ก	โลหะ	ระดับเสียงเดียวกับระนาดทุ้มแต่มีความกังวานมากกว่านั้น	ดำเนินทำนองห่าง ๆ คล้ายเบสใช้การตีทั้งคู่ 4 คู่ 8 และสลับมือเป็นพื้น	กังวานเสียงมาก บรรเลงทำนองห่าง ๆ เพิ่มกังวานเสียงทุ้มให้กับวงดนตรี

ที่มา: บุษกร สำโรงทอง (2539: 2-3)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า การบรรเลงดนตรีไทยนั้น มีทั้งการแบบเพลงหมู่และบรรเลงแบบเพลงเดี่ยว การตบแต่งแนวทางลูกฆ้องให้เกิดความไพเราะขึ้นในการบรรเลงแต่ละครั้ง การตบแต่งนี้อาจทำได้ตั้งแต่ผสมทำนอง สำหรับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดให้กลมกลืนกัน จนถึงเพลงลูกล้ออันเป็นศิลปะแห่งการล้อกัน ขัดกัน เฉี่ยวกัน หยอกกัน หน่วงกัน และอื่น ๆ ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ โดยมีหลักการดำเนินทำนองดังนี้ ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะสมแก่กำลังของตน และในแต่เครื่องดนตรีก็จะการบรรเลงที่แตกต่างกันต่อไป

2.1.1.7 แนวคิดระดับเสียงของดนตรีไทย

มนตรี ตราโมท (2540: 14) กล่าวถึง “ระดับเสียงของดนตรีไทย” ว่า ปัจจุบันการผสมวงของดนตรีไทยมีอยู่ 3 ประเภทหลัก ได้แก่ ปี่พาทย์ เครื่อง มโหรี การเทียบเสียงของดนตรีไทยที่จะผสมเป็นวงเดียวกัน จะยึดเสียงของเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัว จึงต้องสร้างเสียงให้เข้ากัน แล้วยึดเสียงปี่ในเป็นหลักเทียบเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงเครื่องสายขลุ่ยเพียงออกับขลุ่ยหลิบเป็นเครื่องดนตรีที่เลื่อนลดเสียงไม่ได้ จึงต้องสร้างเสียงให้เข้ากัน แล้วยึดเสียงขลุ่ยเพียงออเป็นหลัก ในวงมโหรีใช้ขลุ่ยเทียบเสียงเหมือนกับวงเครื่องสาย

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2546: 43-45) กล่าวถึง “มาตราเสียงของดนตรีไทย” ว่า คล้ายคลึงกับของดนตรีสากลที่เรียกว่า Diatonic Scale คือ มี 7 เสียงเท่ากัน แต่ว่าระดับการวางเสียงผิดกันมากของไทยเรานั้นวาง 7 เสียง เท่ากันหมดไม่มีครึ่งเสียงคั่นอยู่ในตอนใดเลย ผิดกับมาตราเสียงดนตรีสากล ซึ่งใน 7 เสียงนั้นจะมีเสียงเต็มคั่นอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง เมื่อมาตราของไทยเรามี 7 เสียงแต่จัดเรียงไว้เท่ากันทุกเสียง ไม่มีครึ่งเสียงแทรกอยู่ในตอนใดเลย ฉะนั้น Interval จึงเท่ากันไปทุกเสียง

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ระดับเสียงของดนตรีไทย การเทียบเสียงของดนตรีไทยที่จะผสมเป็นวงเดียวกัน จะยึดเสียงของเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัว มี 7 เสียงเท่ากัน ไม่มีครึ่งเสียงคั่นอยู่ในตอนใดเลย ต่างกับมาตราเสียงดนตรีสากล ซึ่งใน 7 เสียงนั้นจะมีเสียงเต็มคั่นอยู่ 5 เสียง และมีครึ่งเสียงอยู่ 2 เสียง นอกจากนั้นมาตราเสียงสากลยังสามารถแบ่งออกเป็น 12 ครึ่งเสียงเท่า ๆ กันได้อีกซึ่งใช้เป็นมาตราเสียงสากลในปัจจุบัน อย่างไรก็ตามในเชิงปฏิบัตินักดนตรีไทยก็ใช้ขั้นเสียงที่เล็กกว่าครึ่งเสียงในการประดับตกแต่งทำนองโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการขับร้อง และการปฏิบัติเครื่องสายไทยสำหรับเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องสีเพื่อให้เกิดสำเนียงภาษาในการการเอื้อน และการใช้คันชักตามข้อกำหนดของผู้ประพันธ์

2.1.1.8 แนวคิดการประพันธ์เพลงไทย

ไขแสง ศุขะวัฒนะ (2529: 15) กล่าวว่า การที่คีตกวีคนใดก็ตาม แต่งบทเพลงขึ้นมานั้น เขาผู้นั้นย่อมต้องมีแรงบันดาลใจอย่างหนึ่งอย่างใดขึ้นมาก่อน แรงบันดาลใจนี้อาจเกิดจากธรรมชาติก็ได้ อารมณ์ก็ได้ หรือสภาพแวดล้อมรอบตัวเขาก็ได้ทั้งนั้น กล่าวอย่างง่าย ๆ ก็คือ คีตกวีเมื่อเขาผู้นั้นมีแนวคิดเกิดขึ้นมาแล้ว เขาก็พร้อมที่จะใช้แนวคิดนั้นเป็นชนวนอันแรกที่จุดไฟทิพย์ของการสร้างสรรค์ของเขาให้โชติช่วงขึ้น จากนั้นจึงปรุงต่อไปด้วยวัตถุดิบทางดนตรีต่อไป

สงัด ภูเขาทอง (2539: 77) กล่าวถึงการประดิษฐ์ทำนองเพลงไว้ว่า การสร้างทำนองเพลงก็ไม่แตกต่างอะไรกันกับนักประพันธ์ที่คิดผูกเรื่องขึ้นมา แล้วดำเนินการขยายข้อความไปตามแนวทางที่ตนได้ผูกเอาไว้ การเขียนเพื่ออ่านให้ไพเราะ เข้าใจง่าย เป็นของยากต้อง

อาศัยปัจจัยอื่นหลายอย่างมาประกอบกันจึงจะได้ข้อความที่ไพเราะสละสลวย ยิ่งเป็นคำประพันธ์ด้วยแล้วก็ยิ่งต้องมีความพิถีพิถันยิ่งขึ้นไปอีก การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทยก็เหมือนกับการเขียนหนังสือที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ทำนองเพลงมีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ หากนำเอาเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ วางลงแล้วใส่จังหวะลงไปก็จะกลายเป็นเพลงทันที แต่เป็นประเภทการจัดวางกลอนทำนองให้เป็นผู้นำบทเพลง

มนตรี ตราโมท (2538: 39-43) กล่าว “หลักการประพันธ์เพลงไทย” ว่า ในขั้นแรก ผู้แต่งควรตั้งปณิธานเสียก่อนว่า จะแต่งเพลงไปในรูปแบบใด จะแต่งเป็นประเภทเพลงพื้น ๆ อย่างโบราณ หรือจะแต่งให้มีลูกล้อลูกขัดเพื่อสนุกสนาน หรือจะแต่งเป็นจำพวกมีทำนองช้า ๆ เสียงยาว ๆ ซึ่งภาษาดุริยางคศิลป์ เรียกว่า “กรอ” แต่เมื่อพูดถึงผู้ที่เพิ่งจะเริ่มหัดแต่งเพลง ควรจะหัดแต่งเพลงทางพื้น ๆ เสียก่อน คือ เพลงชนิดที่มีทำนองเรื่อง ๆ สม่ำเสมอไปตลอดทั้งเพลง เพราะเพลงชนิดนี้ผู้แต่งไม่ต้องใช้ความคิดมากนัก เพียงแต่ว่าให้เพลงที่แต่งขึ้นนั้นถูกต้องตามเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เท่านั้น การแต่งเพลงไทยตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณสำหรับผู้ที่จะรู้ไว้ขั้นต้นก็มีอยู่ว่า จะแต่งทวีอัตราขึ้นหรืออัตราลง แต่ว่าการแต่งนั้นเขามักจะหัดแค่ทวีอัตราขึ้น เช่น ทำเพลงชั้นเดียวให้เป็นอัตราสองชั้น หรือทำเพลงสองชั้นให้เป็นสามชั้น วิธีการแต่งเพลงสองชั้น คือ เพิ่มความยาวขึ้นอีกเท่าตัว เสมือนการขยายส่วนรูปภาพ แต่มิใช่ขยายออกไปเฉย ๆ ขยายแล้วต้องตบแต่งแทรกแซงให้เหมาะสมด้วย การแต่งจะต้องทำให้สิ่งที่มีอยู่แล้วนั้นดีขึ้นจึงจะเรียกว่า “แต่ง”

สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงเบื้องต้นในการแต่งเพลงไทย มีดังนี้

1. *จะต้องรู้ว่าเพลงที่ต้องการจะแต่งนั้นมีกี่จังหวะหน้าทับ*
2. *เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะนั้นเป็นเสียงอะไรบ้าง*
3. *ทำนองเพลงนั้น ๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างใด*

(มนตรี ตราโมท, 2538: 39-43)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้กล่าวว่า การแต่งเพลงไทยมีวิธีแต่ง 4 วิธี ได้แก่

1. ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม

วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลง ของเดิมซึ่งมักจะเพลงในอัตราสองชั้นเป็นหลักแล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่ากลายเป็นอัตราสามชั้น

2. ตัดทอนจากเพลงเดิม

วิธีนี้ใช้หลักการเดียวกันกับวิธีที่ 1 แต่เปลี่ยนจากกเป็นการขยายเป็นการตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราสองชั้นเป็นเพลงในอัตราเพลงเดียว

3. แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม

นำทำนองเพลงเดิมสองชั้นมาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ทางเปลี่ยน" หรือการดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไปอาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ

4. แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง

วิธีผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าหาข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทำนองเพลงที่จะแต่งซึ่งทำได้หลายวิธี ดังนี้

4.1 คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด ซึ่งอาจทำให้เพลงที่สนุกสนานเร้าใจฟัง และสามารถนำไปใช้ในการแสดงได้ด้วย เช่น เพลงอัศวลีลา

4.2 คิดจากสภาพแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย และแต่งทำนองจังหวะของเพลงให้มีลักษณะคล้อยตามสมัยนั้น ๆ เช่น เพลงชุดโบราณคดี

4.3 คิดว่าจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี โดยพยายามแต่งให้มีจังหวะ ทำนอง คำร้อง เป็นไปตามเหตุการณ์สำคัญครั้งนั้น ๆ เช่น เพลงพระสมโภชพระนครที่มีการใช้เฉลิมฉลอง 200 ปีของกรุงรัตนโกสินทร์ (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2546: 195-203)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542: 28) กล่าวถึง "หลักการประพันธ์เพลงไทย" ว่า การประพันธ์ของผู้ประพันธ์เพลงนั้น เราเรียกหมู่นักดนตรีไทยว่า "ทางครู" หรือลีลาการประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ โดยเปรียบเทียบ ได้กับ "สำนวนประพันธ์" ในส่วนของงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ปรากฏการณ์ที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาในเชิงดนตรีของคนไทยในอดีต นอกเหนือจากลักษณะของเครื่องดนตรี การประสมวง เทคนิคการบรรเลงและอื่น ๆ แล้ว ทางของเพลงหรือทางครูนับเป็นภูมิปัญญาที่เด่นชัดอีกประการหนึ่ง

สุรพล สุวรรณ (2551: 57-58) กล่าวว่าการประพันธ์ (Composition) และการบรรเลงดนตรีไทยมีเอกลักษณ์พิเศษอย่างหนึ่ง คือ การประพันธ์และการบรรเลงนั้นจะแตกต่างจากการประพันธ์และการบรรเลงของตะวันตก คือ การประพันธ์นั้นมีหลักเกณฑ์โดยที่นักแต่งมักจะคิดเนื้อเพลงก่อน หรือที่เรียกกันทั่ว ๆ ไปว่าเนื้อเพลง (Basic Melody) เมื่อคิดเนื้อเพลงได้แล้วผู้แต่งก็จะตกแต่งเนื้อเพลงให้ไพเราะและเหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิด

มานพ วิสุทธิแพทย์ กล่าวถึง "หลักการประพันธ์เพลงไทย" ว่าการประพันธ์เพลงไทยนั้นจำเป็นต้องเข้าใจหลักการและลักษณะบางอย่างของดนตรีไทยเพื่อเป็นความรู้ขั้นพื้นฐานที่จะนำไปสู่การประพันธ์เพลง ซึ่งหลักการประพันธ์เพลง มีดังนี้

1. บันไดเสียง

คือ บันไดเสียงซึ่งมีโครงสร้างของเสียงสำคัญหรือเสียง 5 เสียง คือ โด เร มี ซอล ลา และเสียงรอง 2 เสียง คือ ฟา ที เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึง ขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 8

2. การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย

การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทยนั้นกำหนดให้สอดคล้องกับหลักการของดนตรีไทยในเรื่อง "ทาง" การกำหนดโน้ตดังกล่าวกำหนดตามลักษณะของวง ซึ่งในปัจจุบันมีลักษณะวงที่นิยมบรรเลงอยู่ 2 อย่าง คือ การกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ และการกำหนดโน้ตสำหรับเครื่องดนตรีในวงมโหรีและวงเครื่องสาย

3.วรรคเพลง

วรรคเพลง คือ การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงแต่ละช่วงมีความหมายสมบูรณ์ ในที่นี้วรรคเพลงมีความยาวเท่ากับ 4 จังหวะเคาะ หรือเท่ากับ 4 ห้องโน้ตไทย ทั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์จากการบรรเลงเพลงไทยประเภททางพื้น หรือเพลงที่บรรเลง "เก็บ" เครื่องดนตรีที่ทำทำนองได้จะบรรเลงโน้ตเสียงเดียวทุก ๆ 4 ห้องเพลง เมื่อบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตที่มีบรรทัดละ 8 ห้องแล้วในแต่ละบรรทัดจึงมี 2 วรรค

4. ลูกตก

ลูกตก คือ เสียงสำคัญของวรรคเพลงซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรค

5. อัตราจังหวะและหน้าทับ

อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะที่เป็น "ชั้น" ในดนตรีไทย อัตราจังหวะดังกล่าวกำหนดโดยการตีฉิ่งและกลอง (หน้าทับ) โดยมีลักษณะการตีที่เฉพาะและสอดคล้องกับบทเพลงนั้น ๆ (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2535: 18-24)

สงัด ภูเขาทอง (ม.ป.ป.: 68-69) กล่าวถึง การสร้างจังหวะหน้าทับ หน้าทับต่าง ๆ ไม่ว่าจะเกิดจากเครื่องหนังชนิดใดขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของผู้สร้างว่าจะให้มีลีลาลักษณะและขนาดของจังหวะเป็นเช่นไร และต้องการทำไปใช้ในงานประเภทใด แล้วก็สร้างจังหวะให้เข้ากับงานนั้น ๆ ทุกคนย่อมมีโอกาสที่จะคิดสร้างจังหวะหน้าทับขึ้นใช้เฉพาะตัวได้อย่างอิสระ เพื่อในการบรรเลงหรือเพื่อการฟังทั่ว ๆ ไป นิยมใช้โทนรำมะนา กลองแขก กลองมลายูหรือสองหน้าบรรเลงเป็นพื้น โดยสร้างลีลาของจังหวะให้เข้ากับทำนองเพลงที่บรรเลงนั้น ๆ นอกจากนี้นักดนตรียังสามารถ

สร้างจังหวะหน้าทับต่าง ๆ เลียนแบบศิลปะทางดนตรีของชาวต่างชาติ เช่น พม่า มอญ ลาว แขก เขมร เป็นต้น

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2552: 47) ได้อธิบายหลักการประพันธ์เพลงไว้ว่า เป็นวิธีที่เกิดขึ้นโดยอิสระ ซึ่งผู้แต่งไม่ได้นำทำนองเพลงหนึ่งเพลงใดมาแต่งขยายหรือตัดทอนลง แต่เป็นการแต่งด้วยสติปัญญาความคิดตามจินตนาการ ให้เป็นไปตามความต้องการหรือความพอใจของผู้แต่ง การแต่งเพลงวิธีนี้ไม่มีใช่เป็นวิธีที่กำหนดขึ้นมาใหม่ แต่เป็นวิธีการที่มีมานานแล้ว เกิดขึ้นจากการได้พบเห็น ได้ยินได้ฟัง ผสมผสานให้เกิดสติปัญญาความคิด อีกประการหนึ่งเกิดจากสิ่งธรรมชาติที่ช่วยให้การแต่งบรรลุผล ตลอดจนอารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดจากตัวผู้แต่งเอง การแต่งเพลงด้วยวิธีอิสระนี้หากแต่งขึ้นมาลอย ๆ โดยไม่มีพื้นฐานมาเป็นแนวในการแต่ง ย่อมไม่ถูกต้อง การเริ่มต้นแต่งเพลงผู้แต่งต้องมีจุดกำหนด อาจเป็นเสียงธรรมชาติหรือเสียงที่เกิดจากวัตถุก็ได้ จัดว่าเป็นจุดของการเริ่มต้นซึ่งมีความสำคัญมากสำหรับการแต่งเพลง

ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวถึง “ลักษณะของบทเพลงไทย” ไว้ว่าครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดการบรรเลงดนตรีด้วยเทคนิคใหม่เป็นคนแรกที่ใช้วิธีตีแบบสะบัด รัว ขยี้ ตีกรอ และตีด้วยวิธีพลิกแพลงต่าง ๆ

> *ทางกรอ คือ การตีระนาดหรือฆ้อง โดยตีคู่แปดหรือคู่อื่น ๆ เป็นเสียงยาว ตามทำนองเพลงที่ประพันธ์ไว้ ทำให้เกิดเสียงเพลงที่อ่อนหวาน ตรงข้ามกับเก็บคือตีไปเรื่อย ๆ*
>
> *ทางเปลี่ยน คือ การที่บรรเลงให้เปลี่ยนออกไปจากทำนองเดิม โดยอาศัยการแปรทำนองเพื่อทำให้เพลงเกิดความไพเราะมีรสชาติเพิ่มมากขึ้น แต่เดิมมีแนวทางบรรเลงแบบเดียวหรือทางเดียว ถ้าบรรเลงรับร้อง 4 ครั้ง ก็บรรเลงเหมือนกันทั้ง 4 เที่ยว แต่ยังยึดทำนองเดิมเป็นหลักอยู่ เรียกการทำเช่นนี้ว่าการแปรทำนองหรือทางเปลี่ยน และเรียกเพลงที่ทำทางใหม่นี้ว่า “ทางเปลี่ยน”*
> (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546: 4-9)

บุญช่วย โสวัตร (2538: 1) กล่าวว่า การประพันธ์ทำนองดนตรีประกอบด้วยรูปแบบของการประพันธ์เนื้อทำนองหลักและรูปแบบการประพันธ์ทำนองตกแต่ง (การแปรทำนอง) ในวัฒนธรรมดนตรีไทยถือว่าการประพันธ์ทำนองหลักเป็นหัวใจของดนตรีไทย เพราะเนื้อทำนองหลักจะทำหน้าที่เป็นแกนนำไปสู่การเกิดงานประพันธ์ลักษณะอื่น ๆ ตามมาทั้งสิ้นไม่ว่าจะเป็นงานประพันธ์ทำนองตกแต่ง (การแปรทำนอง) การะประพันธ์ทำนองร้อง หรือการประพันธ์บทร้อง เป็นหลักที่ต้องคำนึงถึงเสมอในการผสมวงและการบรรเลงอื่น ๆ

มนตรี ตราโมท กล่าวถึง “หลักการให้ชื่อเพลง” ดังนี้

1. ให้ชื่อตามสำเนียง เมื่อสำเนียงเป็นอย่างไร เช่นสำเนียงจีน แขก มอญ หรือเขมร ก็ให้ชื่อไปตามนั้น

2. ให้ชื่อตามทำนอง ทำนองดำเนินไปอย่างไร ก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขา มีทำนองเย็นเรื่อย ๆ หรือเพลงมอญร้องไห้ มีสำเนียงเป็นมอญ และมีทำนองร้องโหยหวนโศกเศร้า

3. ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้น ก็เอาเหตุนั้นมาให้ชื่อเพลง เช่น เพลงทรงพระสุบิน นัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าฯ ทรงพระสุบินได้เพลงนี้มา

4. ให้ชื่อตามผล เพลงนั้นบรรเลงเพื่อประสงค์ให้บังเกิดผลอย่างไร ก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย

5. ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก อะไรเป็นสิ่งที่จะทำให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ที่แต่ง ผู้แต่งอุทิศเพลงนั้นให้ แก่ใคร หรือสถานที่ใด ศาสนา และประวัติศาสตร์ เช่น เพลงเขมรราชบุรี เพลงพระเจ้าลอยถาด

6. ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ เพลงนั้นสำหรับทำประกอบกับกิริยาอาการอย่างไร ก็ให้ชื่ออย่างนั้น เช่น เพลงเหาะ เพลงลงสรง

7. ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น เพลงนั้นแต่งขึ้นสำหรับบรรเลงประจำกับผู้ใดก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงพระรามเดินดง

8. ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด เมื่อมีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้วก็แต่งขึ้นอีกและให้ชื่อให้เข้าเป็นชุดกันกับเพลงเก่านั้น เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ เพลงการเวกตัวผู้ เพลงการเวกตัวเมีย

9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น เมื่อเห็นเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไร ต้องการจะเลียนหรือล้ออย่างไรก็ตาม ก็แต่งเพลงขึ้นบ้าง และให้ชื่อเช่นเดียวกัน เช่น เพลงพระทอง เพลงนางนาค ซึ่งเลียนชื่อเพลงของเขมร (มนตรี ตราโมท, 2540: 54 - 56)

สงัด ภูเขาทอง (2532: 27) ได้กล่าวว่า ในการประพันธ์เพลงนั้นหากจะต่างกันบ้างก็อยู่ที่รายละเอียดเกี่ยวกับการปรุงแต่งทางดนตรี เพื่อให้เหมาะสมตามสภาพทางวัฒนธรรมของตน

องค์ประกอบดนตรีประกอบด้วยหลักใหญ่ 5 ประการ คือ

1. จังหวะ (Beat)
2. ทำนองเพลง (Melody)
3. พื้นผิว (Texture)
4. คุณภาพทางดนตรี (Tone Colour)
5. คีตลักษณ์ (Forms)

อลัน พี เมอร์เรียม (2548: 172-191) กล่าวว่า การประพันธ์ทุกแบบเกิดจากความตั้งใจ นักประพันธ์เพลงอาจเป็นคนธรรมดา ผู้เชี่ยวชาญ หรือกลุ่มคน ซึ่งผลงานต้องเป็นที่ยอมรับของสังคมส่วนใหญ่ด้วย กลวิธีในการประพันธ์เพลงมีดังนี้ การนำเพลงเก่ามาทำใหม่ การนำเพลงเก่าและเพลงยืมมาผสมผสานกัน การแต่งเพลงสด การร่วมกันปรับเพลง เพลงที่ได้มาจากประสบการณ์ที่กระทบกับอารมณ์ การสับตำแหน่งเพลงและสำนวนที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช กล่าวว่า การประพันธ์เพลงไทยคือ การแต่งทำนองเพลงเป็นทำนองร้องกับทำนองบรรเลง ซึ่งถ้าเปรียบกับการประพันธ์ บทร้อยกรองประเภทบทกลอนก็ต้องมีการกำหนดโครงสร้าง รูปแบบ แผนผัง เช่นเดียวกับการแต่งคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองอื่น ๆ ดังที่ได้อธิบายไว้ดังนี้

หลักเกณฑ์การประพันธ์เพลงไทย ใช้ลูกฆ้องเป็นหลักในการแต่งทำนองเพลง ใช้จังหวะหน้าทับเป็นเครื่องกำหนดความยาวของเพลง ใช้อัตราจังหวะเป็นเครื่องกำหนดความช้าเร็วของเพลง รวมทั้งใช้บันไดเสียงเป็นเครื่องกำหนดและควบคุมความกลมกลืนของการบรรเลงทำนองเพลง เมื่อแต่งทำนองหลักโดยใช้ลูกฆ้องแล้ว จึงแปรทำนองไปใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวในการบรรเลง และแปรทำนองลูกฆ้องเป็นทำนองขับร้อง โดยเลือกใช้บทขับ-ร้องซึ่งเป็นบทร้อยกรองประเภทกลอน ลักษณะการประพันธ์ทำนองบรรเลงเครื่องดนตรี ประกอบด้วย

1. การประพันธ์โดยอาศัยทำนองเดิมของเก่า การนำทำนองเดิมที่มีอยู่แล้วมาแต่งเพิ่มเติมให้ครบเป็นเพลงเถา และมีการเปลี่ยนทำนองเที่ยวกลับ “ทางเปลี่ยน”

2. การประพันธ์ทำนองเพลงใหม่ การแต่งทำนองโดยไม่อาศัยทำนองเดิม ใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ คิดทำนองลูกตก แนวเพลง ตามความพอใจของผู้ประพันธ์

ลักษณะการประพันธ์ทำนองร้อง เมื่อมีทำนองหลักของเพลงแล้ว ผู้ประพันธ์ทำนองร้องจะแปรทำนองออกเป็นทางร้อง โดยใช้เทคนิควิธีการร้องที่เหมาะสมกับบทร้องที่คัดเลือกมา ส่วนใหญ่จะคล้ายกับทำนองบรรเลง แต่ก็มีบางเพลงที่ทำนองร้องแตกต่างจากทำนองบรรเลง (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2533: 223-225)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงไทยนั้น ผู้ประพันธ์จะต้องคำนึงถึงจังหวะ ทำนองเพลง พื้นผิว คุณภาพทางดนตรีและคีตลักษณ์ โดยมีหลักวิธีการแต่งเพลง 3 วิธี คือ 1) การแต่งเพลงขึ้นใหม่ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่ง 2) การแต่งทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น แต่งขึ้นเป็น 3 ชั้น หรือทวีหารอัตราลง เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น แต่งเป็นอัตราชั้นเดียว 3) แต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่ แต่ประดิษฐ์ทำนองและอารมณ์ของเพลงให้เปลี่ยนรูปออกไป ทั้งนี้การประพันธ์เพลงจะต้องคำนึงถึงความไพเราะและความกลมกลืนของทำนอง อีกทั้งต้องพิจารณาถึงเสียงของเครื่องดนตรีในการผสมวงให้ได้เสียงของเครื่องดนตรีแต่ละประเภทให้มีความกลมกลืนกันอย่างดีที่สุดจะทำให้การประพันธ์เพลงนั้นสามารถมีผลงานออกมาได้เป็นอย่างดี

2.1.2 แนวคิดด้านมานุษยวิทยา

งามพิศ สัตย์สงวน (2547 : 6-7) กล่าวว่ามานุษยวิทยามีเป้าหมายสำคัญหลายอย่าง เป้าหมายอย่างหนึ่งคือการทำความเข้าใจกับความเหมือนและความแตกต่างกันในพฤติกรรมของมนุษยชาติทั่วโลก ศึกษาพฤติกรรมของคนทุกด้านหรือทุกแง่มุม เป้าหมายอีกอย่างหนึ่งคือการค้นหาธรรมชาติของมนุษย์ (Human Nature) ศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างในพฤติกรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษยชาติ จึงมีลักษณะเป็นวิทยาศาสตร์เปรียบเทียบ (Comparative Science) นักมานุษยวิทยาเหมือนกับนักวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ จะสังเกตประชากรที่ตัวศึกษาในสภาพธรรมชาติ (Nature Setting) คือ ในสถานที่ที่คนอยู่อาศัยและใช้ชีวิตประจำวัน จากนั้นจะเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ในแง่มุมต่าง ๆ แนวทางธรรมชาติหรือการศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์ในสถานที่ที่มนุษย์อยู่อาศัย รวมทั้งการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับพฤติกรรมคนในชุมชนที่เลือกศึกษาดังกล่าวมาแล้ว เรียกว่าชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) ชาติพันธุ์วรรณาจึงเป็นผลมาจากการจดบันทึกงานสนาม (Field Notes) อย่างระมัดระวังและอย่างละเอียดเกี่ยวกับพฤติกรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ในชุมชนที่นักมานุษยวิทยาเลือกศึกษา

2.1.3 แนวคิดด้านภูมิปัญญาไทย

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2546: 10-15) กล่าวว่า ภูมิปัญญาไทยเป็นผลของประสบการณ์สั่งสมของมนุษย์ที่เรียนรู้จากปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม ปฏิสัมพันธ์ในกลุ่มชนเดียวกันและระหว่างกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์ รวมไปถึงโลกทัศน์ที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมโดยการตีความอย่างลึกซึ้งให้เข้าใจถึงมูลเหตุแห่งการสร้างสรรค์อย่างชาญฉลาด แสดงถึงความมีภูมิปัญญาของคนไทยในยุคสมัยหนึ่ง ที่สามารถคิดค้นสิ่งที่เป็นระเบียบแบบแผนและมีรูปแบบที่ยอมรับกันภายในสังคม เพื่อเอื้อประโยชน์ต่อการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันในสังคมนั้น ๆ ทั้งยังมีคุณค่างดงามในรูปแบบของงานศิลปะ ผลงานจากภูมิปัญญาของคนไทยโบราณจะปรากฏคุณค่าเด่นชัดและน่าหวงแหน เมื่อเราได้ประจักษ์ชัดถึงความสัมพันธ์สอดคล้องระหว่างศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณี กับสภาพความเป็นอยู่และวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมแต่ละยุคสมัย

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 19 กล่าวถึงภูมิปัญญาชาวบ้านไว้ว่า ยังมีอยู่ในหมู่บ้านชนบทแม้ว่าบางส่วนจะหายไป เลิกไปหรือถูกปรับเปลี่ยนไปเป็นอย่างอื่น หลายแห่งมีวิธีการใช้ความรู้เหล่านี้ให้เกิดประโยชน์ ซึ่งมีวิธีการต่างกัน ได้แก่การอนุรักษ์ คือ การรักษาความรู้ที่ดีงาม การฟื้นฟู คือ การรื้อฟื้นความรู้ดีงามต่าง ๆ ที่สูญหายไป เลิกไป หรือเปลี่ยนไปให้กลับมาเพื่อยังประโยชน์ให้ผู้คนสมัยนี้ การประยุกต์ คือ การปรับความรู้เก่ากับความรู้ใหม่ ให้เหมาะสมกับสังคมที่เปลี่ยนไป การสร้างใหม่ คือ การคิดค้นสิ่งใหม่ที่สัมพันธ์กับความรู้เดิม (เสรี พงศ์พิศ ใน โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 19, 2542: 250-251)

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 23 กล่าวว่า “ภูมิปัญญา” (Wisdom) หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ทักษะ ความเชื่อ และศักยภาพในการแก้ปัญหาของมนุษย์ ที่สืบทอดกันมาไม่ขาดสายและเชื่อมโยงกันทั้งระบบทุกสาขา เป็นทักษะเทคนิคการตัดสินใจ ผลิตผลงานของบุคคลซึ่งเกิดจากการสะสมองค์ความรู้ทุกด้านผ่านกระบวนการสืบทอด พัฒนาปรับปรุง เลือกสรรมาแล้วเป็นอย่างดี สามารถแก้ไขปัญหาและพัฒนาวิถีชีวิตคนไทยได้อย่างเหมาะสมกับยุคสมัย (นันทสาร สีสลับ และ สุมน อมรวิวัฒน์ ใน โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 19, 2542: 16)

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ กล่าวถึง “ความสำคัญของภูมิปัญญาไทย” ไว้ดังนี้

> *1. ช่วยสร้างชาติเป็นปึกแผ่นมั่นคงพระมหากษัตริย์ไทยทรงใช้ภูมิปัญญาในการสร้างชาติ สร้างความเป็นปึกแผ่นของประเทศมาโดยตลอด ตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ผู้ใดประสบความเดือดร้อนก็สามารถตีระฆัง*

แจ้งความเดือดร้อนขอรับพระราชทานขอความช่วยเหลือ ทำให้ประชาชนมีความจงรักภักดีต่อพระองค์ต่อประเทศชาติ ร่วมกันสร้างชาติบ้านเมืองจนเจริญรุ่งเรืองได้เป็นปึกแผ่น

2. สร้างความภาคภูมิใจ และศักดิ์ศรีเกียรติภูมิแก่คนไทย คนไทยในอดีตมีความสามารถปรากฏในประวัติศาสตร์จำนวนมาก เป็นที่ยอมรับของนานาอารยประเทศ

3. สามารถปรับประยุกต์หลักธรรมคำสอนทางศาสนาใช้กับวิถีชีวิตได้อย่างเหมาะสม ทำให้คนไทยเป็นผู้อ่อนน้อมถ่อมตน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ประนีประนอม รักสงบ ใจเย็น มีความอดทนให้อภัยแก่ผู้สำนึกผิด ดำรงวิถีชีวิตอย่างเรียบง่าย สิ่งเหล่านี้เป็นการใช้ภูมิปัญญาในการประยุกต์หลักธรรมคำสอนทางศาสนามาใช้กับชีวิตประจำวันนั่นเอง

4. สร้างความสมดุลระหว่างคนกับสังคมและธรรมชาติได้อย่างยั่งยืน ภูมิ-ปัญญาไทยมีความเด่นชัดในการยอมรับนับถือ และให้ความสำคัญแก่คน สังคม และธรรมชาติอย่างยิ่ง มีเครื่องชี้ที่แสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนมากมาย เช่น ประเพณีไทย 12 เดือนตลอดปี ล้วนเคารพคุณค่าของธรรมชาติ

5. ช่วยเปลี่ยนแปลงปรับปรนวิถีชีวิตของคนไทยให้เหมาะสมได้ตามยุคสมัย แม้ว่ากาลเวลาจะเปลี่ยนไปอย่างไร ความรู้สมัยใหม่จะหลั่งไหลเข้ามามาก แต่ภูมิปัญญาไทยก็สามารถปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับยุคสมัย (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2541: 9 – 11)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ภูมิปัญญาไทยนั้นเป็นสิ่งที่สั่งสมประสบการณ์สิ่งที่มีคุณค่าของมนุษย์ จากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นถึงภูมิความรู้ วิถีชีวิต วัฒนธรรม ที่ได้สืบสานกันมา จนเป็นมรดกทางสังคมอันเป็นสมบัติของชาติ ผลงานซึ่งมนุษย์แต่ละกลุ่มชนได้คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใช้สอยจนกลายเป็นศิลปะที่สวยงามสอดคล้องกับสภาพความเป็นอยู่ สื่อถึงขนบประเพณีนั้น ๆ ตัวอย่างเช่นภูมิปัญญาในการเพาะปลูกข้าว ซึ่งแฝงด้วยความเชื่อ วิถีชีวิต ของชนชาติได้เป็นอย่างดี สิ่งเหล่านี้ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าความสำคัญของภูมิปัญญาไทย

2.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์บทเพลงชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา” ประกอบด้วย ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ และทฤษฎีกลุ่มเสียงและโครงสร้างของบทเพลงในการเก็บเกี่ยวและเกษตรกรรม ดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไปนี้

2.2.1 ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย

บุญธรรม ตราโมท (2545 : 68-70) กล่าวว่า “ทาง” มีความหมาย 3 ประการ คือ วิธีดำเนินของทำนองเพลง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง และระดับของเขตบันไดเสียง ในเรื่องระดับของเขตบันไดเสียง (Key) มีรายละเอียดดังนี้

1. ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด) เรียกชื่อตามลูกฆ้องใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวนหรือลูกเสียงต่ำที่สุด) ลูกเพียงออนี้ โดยมากก็มักเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) แทบทุกเพลง ทางนี้มักใช้ประกอบกับละครดึกดำบรรพ์

2. ทางใน เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบ ละครและโขน

3. ทางกลาง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้มักใช้ประกอบกับโขนและหนังใหญ่

4. ทางเพียงออบน เรียกตามชื่อขลุ่ยเพียงออที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ หรือเรียกว่า ทางนอกต่ำ ตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบในเสียงนี้ ทางนี้เป็นทางมโหรีและเครื่องสาย

5. ทางกรวด หรือ ทางนอก เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ โดยเป่าได้นิ้วเดียวกับปี่ในเป่าทางใน ทางนี้มักใช้ประกอบกับเสภา

6. ทางกลางแหบ เพราะปี่กลางต้องเป่าทางแหบ เช่นเดียวกับปี่ในเป่าทางนอก (ทางกรวด) ทางนี้มิได้มีที่ใช้ประจำประกอบกับอะไร

7. ทางชวา เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบเสียงนี้ ทางนี้ใช้ประกอบกับการบรรเลงที่ผสมปี่ชวา (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 68-70)

2.2.2 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

วิรุณ ตั้งเจริญ (2535: 76-77) กล่าวถึง “ความคิดสร้างสรรค์และดนตรี” ว่า นักการศึกษาและนักจิตวิทยาได้ให้ความสนใจศึกษาค้นคว้าในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์มาเป็นเวลานาน มีผู้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ไว้มากมาย บางนิยามก็เน้นถึงผลผลิตทางวัตถุ บางนิยามก็เน้นถึงกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ ลักษณะของบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์ หรือสภาพของความคิดสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามนิยามเหล่านั้นก็มักรวมถึงผลผลิตที่แปลกใหม่ บางท่านกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ว่ามีสภาพแตกต่างไปจากสภาพปกติอยู่นอกเหนือสิ่งที่เป็นกิจนิสัย บางท่านเชื่อว่าการแสดงออกในเรื่องของความคิดสร้างสรรค์ ต้องเป็นเรื่องของความจริง มี

ความโดดเด่นจากสภาพที่เป็นอยู่ บางท่านเชื่อว่า การสร้างสรรค์ต้องแสดงถึงความพิเศษที่หาได้ยากยิ่ง บางท่านก็หมายถึงการสร้างสรรค์เดิม ๆ ทั่วไป

นอกจากนี้ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548:49) ได้กล่าวถึง ทฤษฎีของวัลลัส ว่าการจะเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้นั้นจะต้องใช้สมองทั้งซีกซ้ายและซีกขวา โดยมีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมตัว (Preparation) และรวบรวมข้อมูล

ขั้นที่ 2 การครุ่นคิด (Incubation) เสมือนระยะฟักไข่ ซึ่งอาจจะฟักเป็นตัวหรือไม้ก็ได้

ขั้นที่ 3 การเกิดประกายแนวคิด (Illumination or Insight) เป็นระยะที่คิดคำตอบออกทันที โดยอาจจะอยู่ในสภาพที่ดูเหมือนว่าไม่ได้คิด ซึ่งอาจเรียกว่า "ความคิดแว้บ"

ขั้นที่ 4 การพิสูจน์ (Verification) และการทดสอบแนวคิดในหารทดลองซ้ำ ๆ หลายครั้ง เพื่อให้ได้ผลเป็นข้อสรุป และกฎเกณฑ์มีแน่นอน (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548:49)

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2551: 1) กล่าวว่า "ความคิดสร้างสรรค์" หมายถึงการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ (Creative Thinking) ที่แตกต่างไปจากเดิม และใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ (2551: 1) ได้กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากเดิมและเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ ประการแรก จากจินตนาการแล้วย้อนกลับสู่สภาพความเป็นจริง (จากความฝันมาสู่ความเป็นจริง) เช่น การจินตนาการแต่งเพลงรัก ประการที่ 2 จากความรู้ที่มีอยู่แล้วคิดต่อยอดไปสู่สิ่งใหม่

เทย์เลอร์ (Tayler) กล่าวว่า ผลของความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นขั้นสูงสุดเสมอไป คือไม่จำเป็นต้องคิดค้นคว้าประดิษฐ์ของใหม่ ๆ ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดมาก่อนเลย หรือสร้างทฤษฎีที่ต้องใช้ความคิดด้านนามธรรมอย่างสูงยิ่ง แต่ความคิดสร้างสรรค์ของคนเรานั้นอาจจะเป็นขั้นใดขั้นหนึ่งใน 6 ขั้นต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 เป็นความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้นสุด เป็นสิ่งธรรมดาสามัญ เป็นพฤติกรรมการแสดงออกอย่างอิสระโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิดริเริ่มและทักษะอย่างใดอย่างหนึ่ง อาจเป็นเพียงการแสดงออกอย่างอิสระเท่านั้น

ขั้นที่ 2 ได้แก่การทดลองสร้างผลผลิตด้วยทักษะเฉพาะทาง โดยไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่

ขั้นที่ 3 การคิดสร้างสรรค์ผลงานที่แสดงให้เห็นว่าได้แสดงความคิดใหม่ ไม่ได้ลอกเลียนแบบใคร

ขั้นที่ 4 การประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ไม่ซ้ำแบบใคร แสดงให้เห็นความสามารถที่แตกต่างไปจากผู้อื่น

ขั้นที่ 5 การปรับปรุงให้สมบูรณ์

ขั้นที่ 6 การคิดสร้างสรรค์ขั้นสูงสุด แสดงถึงความสามารถในการคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมขั้นสูงสุดในการสรุปข้อความ หลักการหรือทฤษฎีใหม่ (เทเลอร์ อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 50)

วิริญบิดร วัฒนา กล่าวถึง “การคิดอย่างดาวินชี” ว่า ดาวินชี เคยกล่าวว่าสวรรค์ไม่ได้ส่งเราให้เกิดมาเป็นมนุษย์เท่านั้น แต่ยังส่งจิตใจและปัญญาที่เฉียบแหลมที่สุดมาให้ด้วย ดังนั้น การใช้ปัญญาเรียนและรู้จะนำทางไปสู่ความเป็นอัจฉริยะในที่สุด วิธีปฏิบัติสู่การเป็นอัจฉริยะ หลัก 7 ประการของดาวินชี ที่เกิดจากการศึกษามนุษย์

1. Curiosita – การใฝ่รู้ ช่างสงสัย และการค้นคว้าอย่างไม่สิ้นสุด

2. Dimostrazione – การมุ่งมั่นใช้ความรู้ในสิ่งต่าง ๆ และเต็มใจเรียนรู้จากความผิดพลาด

3. Sensazione – เปิดประสาทรับรู้ตลอดเวลาโดยเฉพาะสายตา

4. Sfumato – ยินดีเปิดรับความขัดแย้งและความไม่แน่นอน

5. Arte/Scienza – ปรับระดับความคิดที่ผสมผสานระหว่างศาสตร์และศิลป์ตรรกศาสตร์ และจินตนาการ

6. Corporalita – เก็บเกี่ยวความสามารถหลากหลายด้าน ความพอดี และสติสัมปชัญญะ

7. Connessione – จดจำและรับรู้ถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นแล้วคิดอย่างมีระบบ แนวความคิดของดาวินชี คือต้องการสร้างแรงบันดาลใจให้เกิดสติปัญญา และเอาชนะความกลัว ความมืด การค้นหาความงามและข้อเท็จจริงอย่างไม่มีที่สิ้นสุดของเขา ศิลปะและวิทยาศาสตร์ร่วมกันก่อให้เกิดประสบการณ์และความเข้าใจ ความไม่เหมือนใครของเขาทางด้านตรรกศาสตร์ จินตนาการ ความมีเหตุมีผลและอารมณ์สุนทรีย์ ยังคงเป็นแรงจูงใจให้คนรุ่นหลังดำเนินรอยตามจนปัจจุบัน ลีโอนาร์โด ดาวินชี โดดเด่นในทุกด้าน และเขามีภาพลักษณ์เป็นผู้สร้างสรรค์ (วิริญบิดร วัฒนา, 2545: 9-10)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548: 46) กล่าวถึง “องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์” ว่า จากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Guilford) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทาง ซึ่งประกอบด้วย

1. ความคิดริเริ่ม (Originality)
2. ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency)
3. ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility)
4. ความละเอียดลออ (Elaboration)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ศิลปะเป็นสิ่งมนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งเป็นผลที่มาจากความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ทุกคน โดยความคิดสร้างสรรค์นั้นเป็นสมรรถภาพทางด้านสมอง ซึ่งจะมีมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคลในการสร้างสรรค์สิ่งที่ไม่มีผู้ใดคิดมาก่อน การทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมาเป็นแนวคิดใหม่ที่จะนำไปสู่การผลิตหรือประดิษฐ์ใหม่ให้เกิดขึ้นมาได้

2.2.3 ทฤษฎีบทเพลงในการเก็บเกี่ยวและเกษตรกรรม

นากาเป็นรัฐที่ 16 ของประเทศอินเดีย ตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ทิศเหนือติดกับเมืองอณุณาชาลประเทศ ทิศใต้ติดกับเมืองมณีปุระ ทิศตะวันออกติดกับสหภาพเมียนมา ทิศตะวันตกติดกับรัฐอัสสัม Bhalerao (2016) ได้ทำการศึกษาเพลงเกษตรกรรมเสนอต่อสภาอินเดียแห่งการวิจัยทางการเกษตรโดยจัดทำรายงานฉบับนี้ขึ้นเพื่อบันทึกบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับงานเกษตรกรรมของชาวนากาในประเทศอินเดียซึ่งสามารถบันทึกไว้ได้ทั้งหมด 15 เพลง จัดแบ่งออกเป็นบทเพลงที่เกี่ยวกับการทำนาทั้งหมด 5 เพลง ได้แก่เพลงในวันเก็บเกี่ยว เพลงวันฟ้าใส เพลงสำหรับวันหว่านเมล็ด เพลงสำหรับการพรวนแปลงดิน เพลงหว่านข้าวฟ่าง

จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 5 เพลง Bhalerao (2016) เสนอว่ามี 1 เพลงบันทึกเนื้อร้องไว้แสดงให้เห็นถึงการอ้อนวอนขอพรจากเทพท้องถิ่นเพื่อให้ผลผลิตเจริญเติบโต งอกงาม และไม่เกิดความเสีย การบรรเลงและการร้องเพลงนี้มีชื่อว่า Threshing and Harvesting ซึ่งเป็นบทเพลงที่เกี่ยวกับการเก็บเกี่ยวของชาวนากา

นักดนตรีวิทยาชาวเซอร์เบีย ชื่อ Radwila Petrović ได้ทำการศึกษารวบรวมและวิเคราะห์โครงสร้างของและฉันทลักษณ์บทเพลงของเกษตรกรชาวเซอร์เบีย Petrović (1970) ค้นพบความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างของทำนองและฉันทลักษณ์ กล่าวคือในบทเพลงหนึ่ง ๆ ประกอบไปด้วยชุดทำนองย่อย ๆ ซึ่ง Petrović และ Bartok (1951 cited in, Ling, 1997: 37) เรียกชุดทำนองเหล่านี้ว่า “Melodic Stanzas” ชุดทำนองเหล่านี้จะถูกร้องซ้ำจนกว่าจะหมด เนื้อร้องประโยคหนึ่ง ๆ ประกอบไปด้วยคำร้องตั้งแต่ 6 - 14 พยางค์ บรรทัดที่มี 10 พยางค์ พบว่าใช้มากที่สุด

นักมานุษยวิทยาทางดนตรีชาวโปแลนด์ ชื่อว่า Anna Czekanowska ได้ทำการวิเคราะห์เพลงเก็บเกี่ยวของชาวสลาฟ Czekanowska (1985, cited in, Ling, 1997: 35) เสนอข้อสรุปเกี่ยวกับโครงสร้างและลักษณะสำคัญขงเพลงเกษตรกรรมของชาวสลาฟไว้ 3 ประการดังนี้ คือ

1. เป็นทำนองที่ใช้ระดับเสียงไม่เกิน 3 เสียง

2. ขับร้องเป็นกลุ่มอย่างน้อย 2 – 3 คนขึ้นไปโดยเกษตรกร

3. มีการซ้ำของทำนองแต่เปลี่ยนเนื้อร้องอย่างต่อเนื่อง และคนร้องใช้เท้ากระแทกพื้นให้จังหวะของเพลง โดยการกระทืบเท้าลงพื้นดินเป็นช่วง ๆ และตกแต่งทำนองด้วยการตะโกนด้วยเสียงซึ่งมีการเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น เสียงนก เสียงวัว เสียงม้า

การศึกษาบทเพลงที่ใช้ในการเพาะปลูก เก็บเกี่ยวกลางแจ้งของของเกษตรกร Bonifacio Gil (1966: 96, cited in Ling 1997: 35) ได้ทำการเก็บข้อมูลจากเกษตรกรชาวสเปนในไร่องุ่น และไร่มะกอก พบว่าชาวสเปนใช้ดนตรีเป็นส่วนสำคัญในการผ่อนคลายความเมื่อยล้า และความเหน็ดเหนื่อยในการทำงาน

ผลงานชิ้นสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่เกี่ยวกับเพลงเกษตรกรรม นำเสนอโดย Eduardo Lopez Chavarri (1927:96, cited in, Ling 1997: 35) โดยทำการศึกษาในชาวเกษตรกรรมในประเทศสเปน เสนอแนวคิดว่าบทเพลงช่วยทำลายความเงียบ เติมเต็มบรรยากาศการทำงานร่วมกันที่เต็มไปด้วยความเหนื่อยล้าและใช้แรงงานเพื่อเก็บเกี่ยวผลผลิตด้วยความเหน็ดเหนื่อย Chavarri (1927:96, cited in, Ling 1997: 35) ถือได้ว่าเป็นนักทฤษฎีที่เสนอผลการวิเคราะห์ทำนองและโครงสร้างทางจังหวะของบทเพลงเกษตรกรรม เพลงเก็บเกี่ยวไว้ทั้งหมด 5 ประการดังนี้

ประการที่ 1 บทเพลงเหล่านี้ใช้อัตราชีพจรจังหวะเท่ากับ 66 เคาะต่อ 1 นาที ซึ่งไม่เร็วหรือช้ามากเกินไปเมื่อเปรียบเทียบกับอัตราจังหวะการเต้นของหัวใจมนุษย์

ประการที่ 2 Chavarri (1927, cited in, Ling, 1997: 36) เสนอสมมติฐานที่สำคัญต่อเพลงเกษตรกรรมของชาวยุโรปว่าได้รับอิทธิพลเป็นอย่างมาก จากชาวตะวันออก

ประการที่ 3 Chavarri (1927, cited in, Ling, 1997: 36) เสนอว่าบทเพลงเหล่านี้มักจะใช้คำเอื้อนมากกว่าการใช้คำที่มีความหมาย หรือใช้พยัญชนะผสมสระที่ให้เสียงแต่ไม่มีความหมายเช่น โย่ว เฮ เป็นต้น

ประการที่ 4 ในบทเพลงเกษตรกรรมของชาวยุโรป มีการเติมเสียงร้องของสัตว์หรือของมนุษย์ หรือเสียงร้องของสัตว์ที่หาคู่มาสอดแทรก

ประการที่ 5 มักใช้จังหวะอิสระ ประกอบกับทำนองที่มีความอ่อนหวาน ใช้เสียงเอื้อนยาว ดังเช่น ฝูงหงส์ที่โฉบบิน

สำหรับเพลงเกษตรกรรมในประเทศไทยนั้นถึงแม้ว่าจะมีบทเพลงอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ปัจจุบันได้สูญหายไป เนื่องจากประเพณีและวิถีชีวิตที่มีความสมัยใหม่ ผสมผสานกับการใช้เทคโนโลยีช่วยทุนแรงในการทำเกษตรกรรม และเพิ่มผลผลิตจากการเพาะปลูก ทำให้เกษตรกรเลิกร้องบทเพลงเกษตรกรรม และทำให้เพลงเหล่านี้ในพื้นที่และวิถีชีวิตของเกษตรกรไทยหายไปด้วย และหลงเหลืออยู่เพียงจำนวนน้อยสำหรับการแสดงประกอบเทศกาล และการแสดงเพื่อฟื้นฟูและทำนุบำรุงภูมิปัญญาท้องถิ่น ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลให้การศึกษาเพลงเกษตรกรรมและการเพาะปลูกมีอยู่เป็นจำนวนน้อย นักวิชาการที่ทำการศึกษาบทเพลงเกษตรกรรมเหล่านี้แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นนักศึกษาเชิงคติชนวิทยาซึ่งทำการศึกษาความหมายของบทเพลง และฉันทลักษณ์ของวรรณกรรมในบทร้องประกอบการละเล่นในงานเกษตรกรรม กลุ่มที่ 2 ทำการศึกษาในเชิงศิลปกรรมพิจารณาในเชิงลึกเกี่ยวกับองค์ประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงเหล่านี้ ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอเฉพาะผลการศึกษาของนักวิชาการกลุ่มที่ 2 เพียงเท่านั้น

อมรา กล่ำเจริญ (2553: 162-165) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนเนื้อหาของการเก็บเกี่ยวในประเทศไทย พบว่าภาคกลางมีบทเพลงที่เกี่ยวกับการเกี่ยวข้าวทั้งหมด 7 ประเภท คือ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำ เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงสงฟาง เพลงพานฟาง เพลงสงคอลำพวน เพลงชักกระดานดังนี้

1. เพลงเกี่ยวข้าว เป็นเพลงสั้นๆ ใช้ร้องเล่นในขณะก้มลงเกี่ยวข้าวร้องโต้ตอบกันร้องเล่นประปรายเป็นการผ่อนแรง ยั่วเย้ากันระหว่างหนุ่มสาว ใช้ถ้อยคำไม่รุนแรงนัก

ตัวอย่าง เพลงเกี่ยวข้าว

เกี่ยวเถิดหนาแม่เกี่ยว อย่ามัวแลเหลียว เคียวจะบาดมือเอย

คว้าเถิดหนาแม่คว้า รีบตะบึงให้ถึงคันนา จะได้พูดจากันเอย

เกี่ยวข้าวแม่ยาย ผักบุ้งหญ้าหวาย พันที่ปลายกำเอย

คว้าเถิดหนาแม่คว้า ผักบุ้งสันตะวา คว้าให้เต็มกำเอย

2. เพลงเต้นกำ เป็นเพลงร้องโต้ตอบกัน ร้องและเต้นเป็นวง หรือแถว เอกลักษณ์ของการร้องคือ การร้องรับของลูกคู่ ตอนท้ายจะรับว่า เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้ นิยมเล่นกันมากในจังหวัดสุพรรณบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี พระนครศรีอยุธยา นครนายก

โอกาสในการเล่นเต้นกำเคียวจะเป็นตอนเย็นหรือใกล้ค่ำหลังจากเลิกเกี่ยวข้าว ผู้เล่นมือซ้ายจะถือรวงข้าว มือขวาถือเคียว พ่อเพลง แม่เพลงร้องนำ มีลูกคู่ร้องรับขยับใช้ท่าทางของการเกี่ยวข้าวและร่ายรำตามจังหวะ ว่ากลอนแก้กันมักจะใช้คำหยอกเย้าแรงๆ จะเริ่มด้วยบทเกริ่น โดยพ่อเพลงก่อน ต่อด้วยบทไหว้ครู ต่อจากนั้นจะเริ่มว่าเพลงกันโต้ตอบด้วยความสนุกสนาน

ตัวอย่าง บทเกริ่น

ตะวันก็บ่าย... ลงชายเย็น แม่ผมกระจายหลายเส้น

เย็นแล้วนะวัน..เอ่อ..นี้เอย (ลูกคู่รับ ผมกระจายหลายเส้น

ผมกระจายหลายเส้น เย็นแล้วนะ..เอ่อ..เอ้ย นี้เอย)

ตัวอย่าง บทร้องฝ่ายหญิง

เอิงเอย เอ๊อเอ ชะเออเอิงเอย ชะเออเอิงเอย (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

ถ้อยคำรำไข มาว่ากันในกลอนรี (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

มาเรียกหาน้องก็แลมาเรียกหาแม่ละก็มากันนี่ (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

พ่อจะธุระอะไรให้บอกไขกะน้องมาซิ (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

ข้ามีเนื้อความถามไปฉันสงสัยจริงนะพวกนี่ (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

จะกินน้ำใสที่ใต้น้องนั่งหรือจะกินน้ำค้างที่ชายปลี (เฮ้ เอ้า เฮ้ เฮ้)

จะกินหมูแถบที่แอบฝาชีกันละพี่ชายเอย

(รับ...จะกินหมูแถบที่แอบฝาชี จะกินหมูแถบที่แอบฝาชี กันละพี่ชายเอย

โองโอ๊ย ชายเอย เอ้าฝาชี กันละพี่ชายเอย)

3. เพลงเต้นทำรำเคียว เป็นเพลงพื้นบ้านแก่แก่อีกเพลงหนึ่ง ที่นิยมเล่นของชาวตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ แต่เดิมเรียกเพลงเต้นกำ ในปี พ.ศ. 2504 นายธนิต อยู่โพธิ์ ในขณะนั้นดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้นำศิลปินจากกรมศิลปากรไปถ่ายทอดเพลงเต้นกำจากหมู่บ้านสระทะเล อำเภอพยุหะ

คีรี จังหวัดนครสวรรค์ นำออกแสดงแพร่หลาย เพิ่มคำว่า “รำเคียว” ท้ายเพลงเต้นกำ เรียกว่า เพลงเต้นกำรำเคียว

วิธีเล่นจะแบ่งผู้เล่นออกเป็นสองฝ่าย คือ ฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ฝ่ายชายจะเรียกว่าพ่อเพลง ฝ่ายหญิงจะเรียกแม่เพลง เริ่มต้นด้วยพ่อเพลงชักชวนแม่เพลงให้ออกมาร่วมเต้นกำรำเคียว ในการเล่นจะมีเคียวอยู่ในมือขวา และมือซ้ายถือรวงข้าว

เพลงแรกของการเต้นรำกำเคียวคือ “เพลงมา” หมายถึง การที่พ่อเพลงร้องชวนให้มาเล่นเพลงเต้นกำรำเคียว แม่แม่เพลงรับเพลงแล้วพ่อเพลงร้องต่อ และแม่เพลงร้องแก้ไปเรื่อยๆ เพลงที่ร้องต่อจากเพลงมา คือ

1. เพลงไป	*4. เพลงบิน*	*7. เพลงยัก*
2. เพลงเดิน	*5. เพลงร่อน*	*8. เพลงย่อง*
3. เพลงรำ	*6. เพลงแถ*	*9. เพลงถอง*

ตัวอย่าง เพลงเต้นกำรำเคียวจากตำบลเขาทอง

เพลงมา

ชาย มาเถิด เอ้ยละแม่มา ก็มาหรือแม่มา (ซ้ำ) มาเต้นกำย่ำหญ้ากันเสียในนานี้เอย (ลูกคู่รับ)

หญิง มาแล้วเอย เอ๋ยละพ่อมา มาหรือพ่อมา มาหรือกระไรมาแล้วพ่อพุ่มพวงดวงแก้ว น้องมาแล้วนายเอย (ลูกคู่รับ)

ชาย มาเถิดเอย เอ๋ยละแม่มา ก็มาหรื้อแม่มา (ซ้ำ) พีเรียกน้องก็อย่าเนิ่นถ้าพี่เชิญน้องก็อย่าช้า (ซ้ำ) แม่ผมกระจายรายหน้าให้ลุกขึ้นมาวงเอย (ลูกคู่รับ)

หญิง มาแล้วเอยเยละพ่อมา ก็มาหรือพ่อมา (ซ้ำ) พี่เรียกน้องก็ไม่เนิ่นถ้าพี่เชิญน้องก้ไม่ช้า (ซ้ำ) พ่อโฉมงามให้รำหน้าเป็นเจ้าพระยากำเอย (ลูกคู่รับ)

เพลงไป

ชาย ไปเถิดเอย เอ๋ยละแม่ไป ก็ไปหรือไปแม่ไป (ซ้ำ) ไปชมนกกันที่ในป่า ไปชมพฤกษากันที่ในไพร (ซ้ำ) ไปชมละมั่งกวางทรายกันเสียที่ในดงเอย (ลูกคู่รับ)

หญิง ไปแล้วเอย เอ๋ยไปพ่อไปก็ไปหรือพ่อไป (ซ้ำ) ไปชมนกกันที่ในป่า ไปชมพฤกษากันที่ในไพร น้องเดินขยิกจิกไหล่ ตามก้นพี่ชายไปแล้ว เอย (ลูกคู่รับ)

เพลงเดิน

ชาย เดินเถิดเอย เอ๋ยละแม่เดิน ก็เดินละแม่เดิน (ซ้ำ) ย่างเท้าขึ้นโคกเสียงโพระดกร้องเกริ่น จะพาหนูน้องไปท้องพะเนิน ชมเล่นให้เพลินใจเอย (ลูกคู่รับ)

หญิง เดินแล้วเอย เอ๋ยละพ่อเดิน ก็เดินหรือเดินพ่อเดิน (ซ้ำ) ย่างเท้าขึ้นโคกเสียงโพระดกร้องเกริ่น จะพาหนูน้องไปท้องพะเนิน ระหกระเหินใจเอย (ลูกคู่รับ) ฯลฯ

4. เพลงสงฟาง เป็นเพลงที่ร้องในลานนวดข้าว หลังจากได้ขนข้าวมาที่ลานนวดข้าว ในขณะนวดจะใช้ไม้คันฉายหรือไม้ขอฉาย สงฟางพลิกข้าวบนลงล่างเพื่อให้วัวควายนวดได้ทั่วถึง ขณะที่สงฟางจะร้องเพลงสงฟางไปด้วย เนื้อร้องเป็นทำนองชักชวนกันมาสงฟางแกมเกี้ยวพาราสี

ตัวอย่าง เพลงพานฟาง

สงเถิดหนาแม่สง แม่คิ้วต่อคอระหง ขอเชิญแม่สงฟางเอย

(รับ..เอ่อเอยฟางเอย แม่คิ้วต่อคอระหง ขอเชิญแม่สงฟางเอย)

5. เพลงพานฟาง เป็นที่ร้องโต้ตอบกันขณะใช้ไม้คันฉาย พานเอาฟางออกจากลานไปไว้แถบใดแถบหนึ่งของลานนวดข้าว ขณะที่พานฟางจะร้องเพลงพานฟาง ไปด้วยเนื้อร้องจะเป็นทำนองชวนกันพานฟางแกมเกี้ยวพาราสี

ตัวอย่าง เพลงพานฟาง

พานเถิดหนาแม่พาน พี่มานั่งรอบขอบลาน มาช่วยน้องพานฟางเอย

(รับ.. เอ่อเอย ฟางเอย พี่มานั่งรอบขอบลาน มาช่วยน้องพานฟางเอย)

6. เพลงสงคอลำพวน เป็นเพลงที่ร้องตอบโต้กันในลานนวดข้าว ขณะที่ใช้ตะแกรงร่อนเศษเศษผงออกจากข้าวที่นวดแล้ว “ลำพวน” หมายถึง เศษฟางหรือเศษข้าวลีบที่ใช้ไม่ได้ คนร้องจะยืนบ้างนั่งบ้างก็ได้ แล้วแต่ว่าจะอยู่ในอิริยาบถใด เนื้อเพลงมีทั้งสั้นและยาวเนื้อร้องเป็นทำนองเกี้ยวพาราสีกัน

ตัวอย่าง เพลงสงคอลำพวน

สงคอลำพวนเอย แม่ศรีนะแม่มาเมื่อไร

(รับ..สงคอลำพวนเอย แม่ศรีนวลนะแม่มาเมื่อไร)

จะชี้ชมไม้หล่อนเอ๋ยในรก แล้วพี่จะชี้ชมนกในไพร

จะชมต้นไม้ในไพรศรี ต้นไม้ก็มีมากมาย

7. เพลงชักกระดาน หลังจากสงฟางและสงคอลำพวนแล้วเหลือแต่เมล็ดข้าวจึงจะชักกระดานข้าวเพื่อรวมเมล็ดข้าวให้เป็นกอง เริ่มร้องเล่นเพลงชักกระดานนี้ขณะที่เข้าแถวพร้อมที่จะดึงเชือกหรือชักกระดานข้าว พ่อเพลงและแม่เพลงจะร้องกลอนเพลงเกี้ยวพาราสีกันมีลูกคู่ร้องรับกระทุ้งเพิ่มความสนุกสนาน

ตัวอย่าง เพลงชักกระดานข้าว

ต้นเสียง.. โอละชา เจ้าช้างชักเอยช้างหล่อ ช้างหลวงเอื้อมเอางวงขึ้นไปพักกระชากกระชักเอายอด พิกุลทำบุญกับสิ่งไรหนอ ที่จะได้ร่วมหอเสียกับพ่อคุณ ยอดพิกุลเอิ้งเงยไทรย้อย

ลูกคู่.. ยอดพิกุลเอิ้งเงยไทรย้อย ห้อยจะหักลงมา หักแล้วโหวย หักแล้ววา เอ้าหักแล้วโหวยหักก็แล้ววาสองมือตั้งรับเป็นทัพหน้าขอให้หักลงมาเถิดเอย

ต้นเสียง.. เจ้ามาหอมเอย เจ้าดอกพิกุล

ลูกคู่.. เจ้ามาหอมเอย เจ้าดอกพิกุล

ต้นเสียง.. เจ้ามาเอาห่วงช่วงเชิด

ลูกคู่.. เจ้ามาเอาห่วงช่วงเชิด

ต้นเสียง.. เจ้าเป็นลูกเกิดของพ่อคุณ

ลูกคู่.. ชาติหน้าเจ้าเอยนะน้องเอย ดอกรัก ทำไมไม่ชมดอกรัก ทำไมไม่ชมเจ้าหลงลมชมแต่ดอกเตย ดอกสร้อย พลอยตอม สุริยอมข้านี่เอง (อมรา กล่ำเจริญ 2553: 162-165)

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า ในวัฒนธรรมการทำนาของเกษตรกรชาวไทยนั้น มีความร่วมมือร่วมใจกันในการเก็บเกี่ยวข้าว โดยมีบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งเกษตรกรได้ร่วมกันร้องอย่างสนุกสนาน ซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้เพื่อเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมให้สู่รุ่นลูกหลานสืบไป เพลงพื้นบ้านเกี่ยวกับการทำนานี้เป็นเพลงปฏิพากย์ที่มีการร้องโต้ตอบ ทั้งชายหญิงแบ่งฝ่ายกัน ร้องโต้ตอบกันเพิ่มความสนุกสนานในการทำงาน นอกจากนี้การแบ่งงานในวัฒนธรรมปลูกข้าวของคนไทยก็มีการจัดสรรหน้าที่ตามเพศ โดยให้ฝ่ายหญิงทำงานบางอย่างที่ไม่ต้องใช้แรง และให้ฝ่ายชายเป็นผู้ทำงานที่ต้องลงแรงนั้นสอดคล้องกับการแบ่งกลุ่มร้องโต้ตอบบทเพลงที่ใช้ร้องเล่นกันในพื้นที่เพาะปลูกข้าวด้วยเช่นกัน

ภิญโญ ภู่เทศ (2553: 6-16) ได้ทำวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงพื้นบ้านในจังหวัดนครสวรรค์ โดยบรรยายถึงเพลงพื้นบ้านไว้ว่า ประเภทของเพลงพื้นบ้านแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

1. เพลงในช่วงเทศกาลงานบุญ
2. เพลงในช่วงเทศกาล เพาะปลูก
3. เพลงในช่วงเทศกาลเก็บเกี่ยว
4. เพลงร้องหรือเล่นทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล

ลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้าน พบว่า เพลงมักจะมีทำนองเดียวสั้น ๆ ใน 1 บทเพลงจังหวะที่ร้องช้า ปานกลาง และเร็ว ด้วยจังหวะคงที่และไม่คงที่ บางครั้งลักษณะของทำนองมีการซ้ำเสียงกันอยู่บ้าง ทุกทำนองของเพลงพื้นบ้านใช้อัตราความเร็วของจังหวะเคาะที่สม่ำเสมอโดยประมาณ 70 ครั้งต่อ 1 นาทีจึงทำให้ลักษณะของทำนองไม่กระโดด และการใช้ขั้นคู่ในการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ได้แก่ ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ขั้นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ ขั้นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ ขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ และการซ้ำเสียง ซึ่งลักษณะของการร้องเพลงพื้นบ้าน มีทั้งร้องเดี่ยวและร้องหมู่ การร้องหมู่เป็นแบบลูกคู่ร้องรับและแบบร้องไปพร้อม ๆ กัน

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 34 ได้กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านที่นิยมเล่นในเทศกาล เก็บเกี่ยว ไว้ว่า เป็นเพลงที่ร้องเล่นในเวลาลงแขกเกี่ยวข้าว และนวดข้าว พบว่ามีทั้งหมด 9 ประเภท ได้แก่

1. *เพลงเกี่ยวข้าว เพลงก้ม (อ่างทอง สุพรรณบุรี)*
2. *เพลงเต้นกำ (อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา)*
3. *เพลงเต้นกำรำเคียว (นครสวรรค์)*
4. *เพลงจาก (อ. พนมทวน กาญจนบุรี)*
5. *เพลงสงฟาง (สุพรรณบุรี กาญจนบุรี อ่างทอง สิงห์บุรี)*

6. *เพลงพานฟาง (สุพรรณบุรี กาญจนบุรี)*
7. *เพลงสงคอลำพวน (กาญจนบุรี นครปฐม ราชบุรี)*
8. *เพลงชักกระดาน (กาญจนบุรี ราชบุรี นครปฐม สิงห์บุรี อ่างทอง)*
9. *เพลงโอก (ราชบุรี ใช้ร้องเล่นเวลาหยุดพักระหว่างนวดข้าว)*

(จตุพร ศิริสัมพันธ์ ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 34, 2552. เพลงพื้นบ้าน. (ออนไลน์.) แหล่งที่มาhttp://kanchanapisek.or.th/ kp6/ sub/ book/ book. php?book= 34&chap= 2&page= t34- 2- infodetail04.html. 6 มิถุนาคม 2560)

ขำคม พรประสิทธิ์ (2550 : 129-133) ได้ศึกษาวิเคราะห์ทำนองของบทเพลงพื้นบ้านในภาคกลางโดยนำเสนอรายละเอียดของเพลงเกี่ยวข้าว ในรายงานการวิจัย วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง ไว้ว่า ในอดีตเพลงเกี่ยวข้าวจะมีการละเล่นเป็นขั้นเป็นตอน ได้แก่

1. เกริ่น
2. ไหว้ครู
3. ร้องเพลงไปเรื่อย ๆ มีทั้งเกี้ยว ว่ากันไปมา และสองแง่สองง่าม
4. ลา
5. ชักกระดาน
6. สงลำพวน

จากการศึกษาพบว่าการร้องเพลงเกี่ยวข้าวจะเป็นการร้องเพลงแบบห่าง ๆ มีการเอื้อนเฉพาะช่วงต้นเพลงเท่านั้น จากนั้นจะเป็นการร้องเพลงแบบเนื้อเต็ม โดยแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะแรก เป็นการร้องท่วงทำนอง 4 ห้องแล้วลงสร้อยท้าย ทั้งนี้พบว่าจังหวัดอ่างทองและจังหวัดลพบุรีมีลักษณะเดียวกัน คือ มีการร้องสร้อยว่า “-เฮ้- - เอ้า-เฮ้ เฮ้” และลงท้ายด้วยคำว่าเอย

ลักษณะที่สอง มีความยาวไม่แน่นอน 4 ห้องบ้าง 6 ห้องบ้าง แล้วมีการร้องสร้อยว่า “-เฮ้- - -เอ้า-เฮ้ - - -เฮ้” แต่ไม่ลงท้ายด้วยคำว่าเอย ซึ่งเป็นการร้องตามแบบจังหวัดสิงห์บุรี

ลักษณะที่สาม มีความยาวไม่แน่นอนและไม่ได้กำหนดว่าจะต้องร้องเท่าไรจึงรับสร้อย มีการร้องสร้อยว่า “- - -ฮ้า - - -ไฮ้” ซึ่งเป็นการร้องตามแบบจังหวัดอุทัยธานี

จากการศึกษาทำนองที่ใช้ในการขับร้องเพลงเกี่ยวข้าวพบว่า ใช้เสียง ฟ ซ ล x ด ร X เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่างของเสียงที่ใช้ในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 34 ได้กล่าวถึงเพลงพวงมาลัย ไว้ว่า

เพลงพวงมาลัยเป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายและหญิง นิยมเล่นกันแถบภาคกลางทั่วไปแทบทุกจังหวัด ในงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น วันสงกรานต์ งานโกนจุก งานบวชนาค งานมงคลต่าง ๆ โดยเลือกสถานที่เล่นเพลง เป็นลานกว้างๆ ยืนล้อมเป็นวงกลม แบ่งเป็นฝ่ายชายครึ่งวงฝ่ายหญิงครึ่งวง มีพ่อเพลง แม่เพลงผลัดกันร้อง ส่วนที่เหลือจะเป็นลูกคู่ปรบมือเป็นจังหวะ และร้องรับฝ่ายของตน

(จตุพร ศิริสัมพันธ์ ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 34, 2552. เพลงพื้นบ้าน. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา http: / / kanchanapisek. or. th/ kp6/ sub/ book/ book. php?book= 34&chap= 2&page= t34- 2- infodetail04.html. 6 มิถุนาคม 2560)

ลักขณา ชุมพร ได้ทำการศึกษาเรื่อง เพลงพื้นบ้านภาคกลาง : กรณีศึกษาบ้านสามโก้ ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง ซึ่งได้บรรยายถึงประวัติความเป็นมาของเพลงเกี่ยวข้าวไว้ว่า

เนื่องจากอาชีพหลักของชาวสามโก้คือ การทำนา โดยสมัยก่อนชาวนามักจะทำนาและเก็บเกี่ยวได้ในช่วงเดือน สิงหาคม-กันยายน ซึ่งชาวบ้านจะเรียกว่า “นาปี” โดยจะใช้แรงคนเก็บเกี่ยวให้เสร็จก่อนจะถึงฤดูน้ำหลากโดยที่ไม่มีเครื่องช่วยทุ่นแรงอย่างในปัจจุบัน จึงเป็นที่มา ของคำศัพท์ว่า “ลงแขก” หรือ “แขกอาสา” คือการที่เจ้าของนาบอกขอความร่วมมือจากเพื่อนบ้านให้ ระดมกำลังกันมาช่วยเก็บเกี่ยวข้าว เพื่อให้ข้าวที่สุกเหลืองอร่ามเก็บเกี่ยวได้ทันเวลา โดยที่จะปักธงไว้ที่คันนาเพื่อให้รู้ว่านานี้มีการลงแขกและเมื่อมีผู้คนมารวมกันจึงมีการเล่นเพลงเกี่ยวข้าว ซึ่งการร้องเล่น เพลงเกี่ยวข้าวก็เพื่อคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการลงแขกเกี่ยวข้าว อาจจะร้องเล่นในระหว่างเกี่ยวข้าว ได้หรือร้องเล่นในช่วงเวลาแดดอ่อนเมื่อเกี่ยวข้าวเสร็จ และที่สำคัญอีกประการหนึ่ง หนุ่มสาวที่มาร่วม ลงแขกเกี่ยวข้าวในอดีตนั้นอาจจะอยู่คนละหมู่บ้านและได้มีโอกาสพบกัน ก็จะใช้เสียงเพลงเป็นสื่อในการเกี้ยวพาราสีอีกด้วยเช่นกัน

ผู้เล่นเพลงเกี่ยวข้าวมี 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย ฝ่ายละกี่คนก็ได้มีการตั้งกำนลเพื่อบูชาครูตามแบบแผนที่สืบทอดมาแต่โบราณ ต่อจากนั้นจะมีการร้องเล่นกันในระหว่างหยุดพักการเกี่ยวข้าว หรือร้องเล่นกันในลานนวดข้าว แล้วเริ่มร้องเล่นกันในระหว่างเกี่ยวข้าวในนาและมีการหยุดพักในทุ่งนา หรือร้องเล่นในลานนวดข้าว เพลงเกี่ยวข้าวเป็นเพลงที่ต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบในการร้องโต้ตอบกันระหว่างพ่อเพลงกับแม่เพลงโดยการว่ากลอน ซึ่งเรียกว่า "กระทู้กลอนสดโต้ตอบกัน" หลังจากที่โต้ตอบกันได้ซักพักหนึ่ง ก็จะเป็นการร้องออกเพลงหงส์ซึ่งลักษณะการร้องก็เหมือนกับในช่วงแรก เพียงแต่แตกต่างตรงที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า "หงส์เอ๋ย" การออกเพลงหงส์นี้สามารถแทรกขึ้นมาตอนใดก็ได้ เพื่อเพิ่มความสนุกสนาน
(ลักขณา ชุมพร, 2555: 97-98)

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่าบทเพลงเกษตรกรรมในต่างประเทศและในประเทศไทยล้วนแต่เป็นบทเพลงที่ช่วยให้เกษตรกรคลายความเหน็ดเหนื่อย เพิ่มความสนุกสนาน เนื้อหาเกี่ยวข้องกับงานเกษตรกรรมและสะท้อนความเป็นอยู่ของเกษตรกร ทัศนคติที่เกี่ยวกับชีวิตของชาวไร่ชาวสวน ชาวนา ทั้งนี้ความคล้ายคลึงกันของบทเหล่านี้ทั้งในวัฒนธรรมอินเดีย วัฒนธรรมยุโรป และวัฒนธรรมไทยต่างก็เป็นเพลงที่ใช้ในการเพาะปลูก เก็บเกี่ยวกลางแจ้งของของเกษตรกร ซึ่งมีจังหวะไม่เร็วหรือช้ามากเกินไปเมื่อเปรียบเทียบกับอัตราจังหวะการเต้นของหัวใจมนุษย์ ขับร้องเป็นกลุ่มอย่างน้อย 2 – 3 คนขึ้นไป เป็นเพลงที่มีทำนองง่าย ๆ โดยเป็นการร้องร่วมกันของเกษตรกร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 ความเชื่อเกี่ยวกับข้าวในเอเชีย

งามพิศ สัตย์สงวน (2540: ii) ศึกษาเรื่องวัฒนธรรมข้าวในสังคมไทย: การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลง ผลวิจัยพบว่า ปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมข้าวยังคงมีอยู่ในหมู่บ้านบ้านนา คือ ระบบครอบครัวและเครือญาติ การผลิตข้าวเป็นการค้า การชลประทาน การใช้เครื่องจักรและเทคโนโลยีทางการเกษตรสมัยใหม่ในการผลิตข้าวและแหล่งเงินกู้ ส่วนปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมข้าวเปลี่ยนแปลงไปในหมู่บ้านบ้านนา คือ การติดต่อทางวัฒนธรรม การรับนวัตกรรม แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ การชลประทาน การคมนาคมและพ่อค้าชาวจีน

2.3.2 ขั้นตอนการปลูก

เบนิโต เอส เวอการา (2528: คำนำ) ได้กล่าวว่า เทคโนโลยีเกี่ยวกับการปลูกข้าวได้มีการพัฒนาก้าวหน้าไปมาก แต่ความรู้เกี่ยวกับการปลูกข้าวยังไม่แพร่หลายถึงชาวนาหรือผู้ปลูกข้าวเท่าที่ควรจะเป็น ผลการศึกษาเจาะลึกถึงสาเหตุในการเพิ่มผลผลิตขาว และการทำความเข้าใจกับชาวนา

สุกัญญา สุจฉายา (2547: 57) ได้กล่าวว่า การปลูกข้าวเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิม สันนิษฐานว่าเริ่มจากการที่มนุษย์รู้จักการสังเกตการเจริญเติบโตของข้าวในธรรมชาติ ต่อมาจึงนำเมล็ดข้าวที่ได้มาเพาะปลูกใกล้บริเวณที่อยู่อาศัย ในประเทศไทยพบการปลูกข้าวด้วยวิธีการปักดำมาตั้งแต่ก่อนสมัยประวัติศาสตร์ และพัฒนาวิธีการปลูกเรื่อยมาตามลำดับ จนปัจจุบันมีวิธีการปลูกข้าวที่หลากหลายแตกต่างตามลักษณะภูมิประเทศ ซึ่งวิธีการทำนาของคนไทยมีพัฒนาการมาตามลำดับ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏว่ามีการทำนาหลากหลายวิธี และบางวิธีก็ยังคงใช้กันอยู่จนถึงปัจจุบัน

2.4 สรุปท้ายบท

ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้ทำการศึกษากรอบแนวคิด ทฤษฎี รวมทั้งการศึกษาโครงสร้างของบทเพลงเกษตรกรรมทั้งในและต่างประเทศ แนวคิดสำคัญเกี่ยวกับทฤษฎีดุริยางคศิลป์ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับระบบเสียงในการพินิจพิจารณาสำหรับผู้ประพันธ์ในการตัดสินใจว่า ผู้ที่จะออกแบบโครงสร้างของเสียงในบทเพลงที่จะประพันธ์เป็นอย่างไร รวมทั้งประเภทของเพลงไทยซึ่งได้จำแนกเพลงประเภทต่าง ๆ ไว้และข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับการร้อยกรองเพลงชุดซึ่งปรากฏมาแต่ในอดีต เพลงชุดในงานวิจัยฉบับนี้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อนำเสนอภูมิปัญญาการปลูกข้าวของเกษตรกรในอัมพวา รูปแบบในบทเพลงที่สร้างสรรค์ใหม่จะได้นำแนวคิดเกี่ยวกับเพลงชุด และประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับบทเพลงเพาะปลูกของเกษตรกรในการออกแบบแนวคิดและการจัดวางโครงสร้างของบทเพลง ทั้งนี้แนวคิดและทฤษฎีในบทนี้จะได้นำไปประมวลกับผลการศึกษาเรื่องข้าว อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดสมุทรสงคราม และขั้นตอนการปลูกข้าวของชาวในจังหวัดสมุทรสงครามที่ผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษาในบทที่ 3 ในลำดับต่อไป

บทที่ 3

มรดกทางเกษตรกรรมและมรดกทางวัฒนธรรม จังหวัดสมุทรสงคราม

ในการศึกษาและสร้างผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับข้าวและการปลูกข้าวในด้านต่าง ๆ ไว้ รวมทั้งข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนการปลูกข้าว พันธุ์ข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และข้อมูลทางด้านเพลงพื้นบ้าน การแสดงและศิลปินทางด้านดนตรีโดยรวบรวมจากหนังสือ เอกสาร และงานวิจัยต่าง ๆ พร้อมด้วยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์เกษตรกร ชาวนา ศิลปิน พ่อเพลง แม่เพลง ในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยสรุปไว้เป็นประเด็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

3.1 ประเภทของข้าว

3.2 ประวัติศาสตร์ข้าวและความเชื่อที่เกี่ยวกับการปลูกข้าว

3.3 มรดกทางเกษตรกรรมในจังหวัดสมุทรสงคราม

3.4 มรดกทางวัฒนธรรมจังหวัดสมุทรสงคราม

3.1 ประเภทของข้าว

3.1.1 นิยามและความหมาย

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับการกสิกรรมไว้ดังนี้

“กสิ, กสิ [กะ-] น. การทำนา, การเพาะปลูก. (ป.). กสิกร [กะสิกอน] ผู้ทำไร่ไถนา.กสิกรรม น. การทำไร่ไถนา, การเพาะปลูก” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 87)

3.1.2 ประวัติและความเป็นมาของการกสิกรรม

พระยาทุษยันต์รังสฤษดิ์ กล่าวถึงความสำคัญของการกสิกรรมไว้ว่า

ไม่มีที่ดินก็มีคนไม่ได้ เพราะอาหารจะกินก็ไม่มี ที่ก็จะไม่มีอยู่ ตามเสรฐวิทยาจึงถือที่ดินเป็นสำคัญสำหรับการหาทรัพย์ หรือจะพูดอีกอย่างหนึ่งว่าเมื่อยังมีที่ดินที่อุดมว่างเปล่าอยู่คนก็ไม่ควรจะอดตาย เมืองเราอาศัยทำสวนทำนาเป็นพื้น แต่พวกเรายังทำการไม่ใหญ่โตเท่ากับคนต่างประเทศเขาทำ (พระยาทุษยันต์รังสฤษดิ์, 2469: 15)

จากข้อมูลข้างต้นนั้น การกสิกรรม คือ การปลูกพืชบนพื้นดิน หรือปลูกพืชที่สามารถเจริญเติบโตได้บนดิน ในความหมายที่แคบลงและชัดเจนก็คือ การทำไร่ ทำนา เพาะปลูกบนพื้นดินนั่นเอง พื้นดินเป็นรากฐานของการมีที่อยู่อาศัย การทำมาหากิน เพราะการมีที่ดินจึงมีผู้คนมาดำรงอยู่อาศัย และเมื่อตั้งรกรากจึงหยุดการทำไร่แบบเลื่อนลอย เร่ร่อนจากที่ทำกินผืนหนึ่งไปสู่ที่ดินแห่งใหม่ แต่ทำการเพาะปลูกเพื่อสะสมอาหาร ทำนาทำไร่เพื่อการดำรงชีวิต ทำให้พื้นดินมีคุณค่ามากยิ่งขึ้น และการปลูกข้าวนั้นก็เป็นสิ่งที่จำเป็นและมีความสำคัญต่อมนุษย์เป็นอย่างมาก เพราะข้าวคืออาหารหลักในประเทศไทย และในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การปลูกข้าวเป็นสิ่งที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของภูมิประเทศด้วย หากมีการปลูกข้าวในพื้นที่ของตน ในประเทศของตนและพัฒนาพันธุ์ข้าวให้เป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศและต่างประเทศก็นับยิ่งว่าเป็นการทำสิ่งที่มีผลประโยชน์ต่อพื้นดินและข้าวเป็นอย่างมาก

3.1.3 ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับข้าวและพันธุ์ข้าว

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า ข้าวไว้ว่า

> *ชื่อไม้ล้มลุกหลากหลายชนิดหลายสกุลในวงศ์ Gramineae โดยเฉพาะ ชนิด Oryza sativa L. เมล็ดเป็นอาหารหลัก มีหลายพันธุ์ เช่น ข้าวเจ้า ข้าวเหนียว* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 191)

Chang (1976) ได้ทำการศึกษาสภาพที่เหมาะสมทางชีววิทยาสำหรับการปลูกข้าว พบว่า ข้าวสามารถขึ้นได้อย่างกว้างขวางตั้งแต่เส้นรุ้งที่ 53 องศาเหนือ ถึง 35 องศาใต้ จากระดับน้ำทะเลจนถึงความสูง 2,500 เมตร หรืออาจมากกว่านี้ แม้ว่าส่วนมากข้าวจะปลูกแบบนาน้ำฝนหรือในเขตชลประทาน แต่ข้าวก็เป็นพืชใบเดี่ยวเท่านั้นที่สามารถเจริญเติบโตได้ในระดับน้ำสูงกว่า 4 เมตรหรือไม่ต้องมีน้ำขัง นอกจากนี้ข้าวยังสามารถปลูกได้ในดินเป็นกรดระดับ pH 3-10 หรือในดินเค็ม 0-1% อุณหภูมิที่เหมาะสมอยู่ระหว่าง 30-34 องศาเซลเซียส แต่ข้าวสามารถงอกที่อุณหภูมิ 10-40 องศาเซลเซียสได้ จากสภาพความเปลี่ยนแปลงทางภูมิศาสตร์และดินฟ้าอากาศประกอบกับการคัดเลือกของมนุษย์ ทำให้มีพันธุ์ข้าวทั่วโลกประมาณ 120,000 พันธุ์ (IRRI 1980) โดยเฉพาะประเทศไทยมีประมาณ 3,500 พันธุ์

“ข้าว” เป็นธัญญาหารหลักของชาวโลก จัดเป็นพืชสายพันธุ์เดียวกับหญ้าซึ่งนับได้ว่าเป็นหญ้าที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลกและมีความหลากหลายทางชีวภาพ สามารถปลูกขึ้นได้ง่ายมีความทนทานต่อทุกสภาพภูมิประเทศในโลกไม่ว่าจะเป็นถิ่นแห้งแล้งแบบทะเลทราย พื้นที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึง

หรือแม้กระทั่งบนเทือกเขาที่หนาวเย็น ข้าวก็ยังสามารถงอกงามขึ้นมาได้อย่างทรหดอดทน ข้าวชนิดแรกที่มนุษย์รู้จักและนำมารับประทานคือ ข้าวป่า

จากการศึกษาค้นคว้าของชนัญญา สังวาลย์ (2558: 1) พบว่า Richard S. Macheish นักโบราณคดีชาวอเมริกันสันนิษฐานว่าประเทศจีนเป็นประเทศแรกที่รับประทานอาหารเป็นข้าวเก่าแก่ที่สุด โดยอาศัยหลักฐานจากเมล็ดข้าวที่พบติดอยู่ตามเตาเผาและหม้อข้าวในหลุมฝังศพว่าเมื่อประมาณ 16,000-13,000 ปีที่แล้ว ซึ่งเป็นยุคน้ำแข็งใกล้สิ้นสุดลง สัตว์ใหญ่หลายชนิด เช่น ช้างแมมมอธเริ่มสูญพันธุ์ไป มนุษย์จึงเปลี่ยนจากการล่าสัตว์มาสะสมข้าวป่าและพืชเป็นอาหาร โดยมีประเทศจีนเป็นแหล่งกำเนิดของการปลูกข้าว เพราะได้พบร่องรอยของข้าวป่าที่มีอายุถึง 16,000 ปี และข้าวที่ปลูกอายุกว่า 9,000 ปี โดยพิจารณาจากการขุดพบหลักฐานข้าวไหม้ที่ติดอยู่กับเศษภาชนะรวมทั้งเศษต้นข้าวสมัยโบราณที่ขุดได้จากถ้ำ 2 แห่งในหุบเขาเมืองหนานชาง (Nanchang) เมืองหลวงของมณฑลเจียงสี (Jianxi) ซึ่งอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของจีน

ชนัญญา สังวาลย์ (2558:2) ยังได้กล่าวต่อไปเกี่ยวกับจุดเริ่มต้นการเพาะปลูกข้าวของมนุษย์ ว่าเริ่มต้นจากวัฒนธรรมลุงชาน ของประเทศจีน และวัฒนธรรมฮัวบิเนียนของประเทศเวียดนามและบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำตอนเหนือของอินเดีย ตอนล่างด้านตะวันออกของเชิงเขาหิมาลัย ซึ่งใช้วิธีการปลูกคล้ายกับการทำไร่เลื่อนลอย หลังจากนั้นจึงพัฒนาจากการปลูกข้าวด้วยวิธีทำไร่เลื่อนลอย พัฒนามาเป็นการทำนาหว่าน ประมาณ 9,000 ปีก่อน และพัฒนาสู่การทำนาแบบปักดำ ซึ่งพบหลักฐานในวัฒนธรรมบ้านเชียงของไทยด้วยเมื่อราว 5,000 ปีที่ผ่านมา จากหลักฐานข้างต้นที่ค้นพบข้าวป่าในช่วงแรกแสดงให้เห็นว่า ในช่วงเวลาดังกล่าวมนุษย์เริ่มเข้าใจว่าหากปลูกข้าวลงดินเองปริมาณข้าวจะเพิ่มขึ้นถึง 5 เท่ามากกว่าการเจริญเติบโตด้วยตนเองแบบข้าวป่า

Barker et al (1985) ได้อธิบายสายพันธุ์ของพืชตระกูลข้าวที่มีอยู่บนโลกนี้ว่ามีมากถึง 120,000 สายพันธุ์ แต่สายพันธุ์ที่รู้จักและนำมาปลูกสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิดคือ Oryza Savita ที่นิยมเพาะปลูกในทวีปเอเชีย และ Oryza Glaberrina ที่นิยมเพาะปลูกในทวีปแอฟริกา แต่ข้าวที่ปลูกและซื้อขายกันในตลาดโลกเกือบทั้งหมดจะเป็นข้าวจากทวีปเอเชีย แบ่งเป็น 3 กลุ่มตามลักษณะและพื้นที่ปลูกได้ดังนี้

3.1.3.1 ข้าวอินดิกา (Indica) หรือข้าวเจ้า เป็นข้าวที่มีลักษณะเม็ดเรียวยาวรี ลำต้นสูง ตั้งชื่อมาจากแหล่งที่ค้นพบครั้งแรกในประเทศอินเดีย ข้าวชนิดนี้นิยมเพาะปลูกในทวีปเอเชียเขตมรสุม ตั้งแต่ จีน เวียดนาม ฟิลิปปินส์ ไทย อินโดนีเซีย ไปจนถึงอินเดียและศรีลังกา และแพร่กระจายไปกระทั่งเขตอุษาอาคเนย์ตั้งแต่หลัง พ.ศ. 1000 จนถึงเขตลุ่มน้ำอิระวดี และต่อมาแพร่ขยายการเพาะปลูกในทวีปอเมริกา เฉพาะในเมืองไทย ข้าวอินดิกานิยมเพาะปลูก ในบริเวณที่ราบลุ่มตอนใต้ของแม่น้ำเจ้าพระยา เพิ่มจำนวนอย่างรวดเร็วแทนข้าวเหนียวที่เคยปลูกในพื้นที่นี้ คนไทยใน

สมัยนั้นเรียกข้าวอินดิกาที่มาจากต่างประเทศ ว่า “ข้าวของเจ้า” แล้วเรียกกันสั้นลงเหลือเพียง “ข้าวเจ้า” มาถึงทุกวันนี้

3.1.3.2 ข้าวจาปอนิกา (Japonica) เป็นข้าวเหนียวเมล็ดป้อม กลมรี มีแหล่งกำเนิดจากทางภาคเหนือแล้วผ่านมาทางลุ่มแม่น้ำโขง ในสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 20 หลังจากนั้นลดจำนวนลงไปแพร่หลายในเขตอบอุ่นได้แก่ ญี่ปุ่น เกาหลี รัสเซีย ยุโรป และอเมริกา

3.1.3.3 ข้าวจาวานิกา (Javanica) เป็นข้าวลักษณะเมล็ดป้อมใหญ่ สันนิษฐานว่า เป็นข้าวพันธุ์ผสม ระหว่าง ข้าวอินดิกาและจาปอนิกา นิยมเพาะปลูกใน อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ ไต้หวัน หมู่เกาะริวกิว และญี่ปุ่น แต่ไม่ค่อยได้รับความนิยมนักเพราะให้ผลผลิตต่ำ ประเทศต่าง ๆ ในโลกต่างก็มีการพัฒนาสายพันธุ์ข้าวใหม่ เพิ่มพื้นที่การเพาะปลูกข้าวและวิธีการปลูกข้าวให้ได้ปริมาณผลผลิตเพิ่มขึ้น

บุคคลแรกที่รายงานถิ่นกำเนิดของข้าว คือ Roschevicz ในปี ค.ศ. 1931 Roschevicz (1931: 949) เสนอข้อค้นพบในที่ประชุมวิชาการพันธุ์ข้าวโลกและยอมรับว่าพืชสกุล Oryza เป็นพันธุ์ที่ค้นพบใหม่ และแถลงว่าศูนย์กลางของพืชสกุล Oryza อยู่ในทวีปกับแอฟริกา ในขณะที่ Chang and Oka (1976) แห่งสถาบันวิจัยข้าวระหว่างประเทศ ได้เขียนบทความเกี่ยวกับเรื่องถิ่นกำเนิดและการวิวัฒนาการของข้าวไว้และมีความเห็นเรื่องจุดกำเนิดของข้าวคล้ายๆ กัน Chang and Oka (1976) เชื่อว่าข้าวทั้ง 2 ชนิดนี้กำเนิดมาจากบรรพบุรุษเดียวกันแล้ว ต่อมาในรายงานการวิจัยเรื่องสายพันธุ์ข้าวของสำนักพัฒนาการวิจัยการเกษตร (2560) ได้กล่าวถึงมีการวิวัฒนาการจากพืชป่าเป็นพืชปลูกอย่างเป็นอิสระต่อกัน (สำนักงานพัฒนาการวิจัยการเกษตร, 2560. ข้าวเชิงลึก. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http://www.arda.or.th/kasetinfo/rice/rice-histories.html. 18 มีนาคม 2560)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าต้นกำเนิดของข้าวนั้นมาจากประเทศจีน ด้วยหลักฐานจากทางประวัติศาสตร์ของ Richard S. Macheish นักโบราณคดีชาวอเมริกันซึ่งได้วิเคราะห์ว่าวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์ลดบทบาทการล่าสัตว์ลงแล้วหันมาทำการเพาะปลูกเพื่อยังชีพมากขึ้น และมีการแพร่กระจายการปลูกข้าวไปยังพื้นที่ใกล้เคียงจนกระจายไปทั้งประเทศจีนและทั่วโลก แต่ข้าวที่ได้รับความนิยมในการเพาะปลูกและค้าขายก็ยังคงเป็นข้าวจากทวีปเอเชียซึ่งสามารถแบ่งข้าวเอเชียออกเป็นสามกลุ่มตามพื้นที่ที่สามารถปลูกได้ นั่นก็คือ ข้าวอินดิกา ข้าวจาปอนิกา และข้าวจาวานิกา ข้าวมีวิวัฒนาการมาจากพืชป่าและได้รับการปรับปรุงเรื่อยมาจนเป็นเมล็ดข้าวที่เพราะปลูกและบริโภคกันในปัจจุบัน การแพร่กระจายของข้าวนั้นเผยแพร่ไปถึงสามทาง สายแรกถูกนำไปปลูกบริเวณแม่น้ำเหลืองของจีน เกาหลีและญี่ปุ่น สายที่สอง เป็นพันธุ์ข้าวที่ปลูกในเขตร้อนซึ่งได้แพร่กระจายสู่ตอนใต้ของอินเดีย ศรีลังกา แหลมมลายู กับหมู่เกาะต่าง ๆ และได้ถูกนำเข้าไปปลูกบริเวณลุ่มน้ำแยงซีของจีน สายที่สามเป็นข้าวที่มีลักษณะต้นสูง เมล็ดป้อมใหญ่ จากอินโดนีเซีย และแพร่กระจาย

ต่อไปยังฟิลิปปินส์ ญี่ปุ่น เมื่อข้าวได้แพร่กระจายทั่วเอเชียแล้ว ก็มีการแพร่ไปยังยุโรปและแอฟริกา อเมริกากลาง อเมริกาใต้ และเนื่องจากสภาพภูมิประเทศที่แตกต่างจากเอเชียอย่างเห็นได้ชัด ทำให้ข้าวที่นำไปปลูกนั้น มีการเจริญที่แตกต่างกัน และแปรปรวนไม่เหมือนกับข้าวในฝั่งเอเชีย และในปัจจุบัน ประชากรโลกมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นอยู่เรื่อย ๆ ทำให้การผลิตข้าวยิ่งต้องเพิ่มมากขึ้น การแข่งขันในตลาดข้าวก็ยิ่งมีมากขึ้น ทำให้แต่ละประเทศจำเป็นต้องพัฒนาข้าวให้มีคุณภาพตามความต้องการของตลาดข้าวและเพิ่มปริมาณให้มากพอตามจำนวนผู้บริโภค ประเทศใดมีศักยภาพในการผลิตมากก็จะมีอำนาจในการต่อรองราคาข้าวมากที่สุด

3.2 ประวัติศาสตร์ข้าวและความเชื่อที่เกี่ยวกับการปลูกข้าว

ข้าวคืออาหารแห่งอารยะ เป็นเครื่องหมายบ่งบอกถึงอารยธรรมแห่งมนุษย์ ข้าวต้นแรกเกิดขึ้นในเอเชีย มนุษย์ที่เพาะปลูกข้าวขึ้นเป็นพวกแรกได้แก่ จีน และในเขตร้อนชื้นแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ไทยที่มีมานานนับพันปีแล้ว มนุษย์เริ่มอารยธรรมเมื่อ 4-5 พันปีก่อน พร้อมกับการทำนาปลูกข้าว มนุษย์กินข้าวเป็นอาหารหลักมาช้านานโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเอเชีย คนเอเชียมีตำนานและนิทานที่มีความเกี่ยวข้องกับข้าวมากมายที่แสดงให้เห็นว่า ข้าวนั้นมีความสำคัญที่ยิ่งใหญ่ต่อทุกประเทศจึงได้รับการยกย่องให้ข้าวเป็นพืชทิพย์วิเศษที่มาจากสรวงสวรรค์ และสำหรับคนไทยแล้ว ข้าว คือสิ่งสำคัญของชีวิต ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าประวัติ ตำนาน และความเชื่อเกี่ยวกับข้าวในเอเชียทั้งหมด 5 ประเทศดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.1 สาธารณรัฐประชาชนจีน

ไชยวัฒน์ รุ่งเรืองศรีและสมหมาย เปรมจิตต์ ได้กล่าวเกี่ยวกับการปลูกข้าวในประเทศจีนไว้ว่า

> *จีนเป็นประเทศที่ปลูกข้าวเก่าแก่ที่สุดในโลกประเทศหนึ่ง ปัจจุบันผลผลิตข้าวทั้งหมดติดอันดับหนึ่งของโลกมีประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมการปลูกข้าวในประเทศอันยาวนานย้อนหลังไปถึงประมาณ 6,000ปี ในสมัยของเซนนอง (Shen Nong) เกษตรกรที่น่ายกย่องคนหนึ่งซึ่งได้ผลิตไถและค้นพบสรรพคุณของพืชที่ใช้รักษาโรคได้ดี ตามประวัติศาสตร์ชาวจีนได้ปลูกข้าว 5 ชนิด เรียกว่า “วู กู” (wu gu) หรือ “ธัญพืช 5 ชนิด” ได้แก่ ข้าว ข้าวฟ่าง ข้าวโพด ข้าวโพดไม้กวาด และ ถั่วเหลือง ข้าวจัดเป็นที่หนึ่งในอันดับของ วู กู*
>
> *ประวัติศาสตร์อันยาวนานนี้ มีหลักฐานสนับสนุนคือ หนังสือเก่าแก่ดึกดำบรรพ์และศิลปวัตถุทางประวัติศาสตร์ ที่แหล่งขุดค้นในทางโบราณคดีชื่อ ฮี มูดู (He Mudu site) ในอำเภอหยูเหยา (Yuyao County) จังหวัดฉีเฉียง (Zhejiang*

Province) ได้มีการค้นพบกองข้าว เปลือกข้าว ฟางข้าวและแกลบในช่วง พ.ศ. 2513 มันเป็นซากของข้าวชนิดแรกๆ ที่มีการปลูก ยิ่งไปกว่านั้นในจังหวัดซีหนาน เจียงซื่อ และ หูเป่ย (Senan, Jiangsu and Hubei) ได้มีการค้นพบถ่านข้าวที่ถูกไฟไหม้ และข้าวอื่น ๆ สิ่งที่ค้นพบทางโบราณคดีทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นการปลูก และ แพร่พันธุ์ข้าวของชาวจีนสมัยโบราณ

หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการปลูกข้าวของจีนมักปรากฏอยู่ในตำราจีนโบราณต่าง ๆ เช่น บันทึกทางประวัติศาสตร์ ประมวลคำกลอน การบันทึกทางการเกษตร และประมวลความรู้ทางปรัชญา ซึ่งบางเล่มสรุปทักษะในการปลูกข้าวต่าง ๆ บางตำราบรรยายถึงวิธีการที่เกษตรกรใช้ต่อสู้กับภัยธรรมชาติเพื่อปกป้องข้าวที่กำลังเจริญเติบโต บางตำราแนะนำประสบการณ์ของพวกเกษตรกรในการจัดการกับทุ่งนา ดังนั้น เมื่อนำเอาความรู้เหล่านี้มาประมวลเข้าด้วยกันแล้ว ก็จะให้ภาพการพัฒนาวิธีปลูกข้าวในประเทศจีนได้อย่างชัดเจน

การประดิษฐ์และการใช้เครื่องมือในการทำนา ก็เป็นอีกหลักฐานหนึ่งที่เกี่ยวกับการพัฒนาในด้านการปลูกข้าว เสียมที่ทำด้วยกระดูกซึ่งค้นพบที่แหล่งขุดค้นฮี มูดู แสดงให้เห็นจุดเปลี่ยนแปลงเพราะได้มีการใช้เสียมในการทำนา เป็นผลทำให้เกิดการปลูกข้าวแพร่หลายอย่างกว้างขวาง

นักศึกษาศาสตร์ได้ค้นพบหลักฐานคำจารึกเกี่ยวกับข้าวและคำนามกับคำกริยาอื่นอีกที่เกี่ยวกับข้าว คำจารึกเรื่องข้าวเหล่านี้มีปรากฏอยู่ในอักษรจีนบางตัว คำว่า “เจีย กู เหวน” (Jia Gu Wen) จารึกบนกระดูกสัตว์และบนกระดองเต่าในสมัยราชวงศ์ชั้ง (Shang Dynasty) ในศตวรรษที่ 16-17 ก่อนคริสต์ศักราช ซึ่งบอกถึงการปรากฏการณ์ขึ้นของข้าวในยุคแรกๆ ได้เป็นอย่างดี

ด้วยเหตุที่การปลูกข้าวมีลักษณะกระจัดกระจายไปทั่วประเทศจีน พ.ศ.2239 พระเจ้าจักรพรรดิกังสี (Emperor Kangsi) จึงทรงมอบหมายให้อำมาตย์ประมวลรูปภาพ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกระบวนการทำนาปลูกข้าวทั้งหมด การรวบรวมรูปภาพของพระเจ้าจักรพรรดิ ยอมรับกันว่าบรรยายถึงเรื่องราวต่าง ๆ ได้ชัดเจนและถูกต้อง ภาพวาดเหล่านี้แสดงถึงทัศนียภาพทางภาคใต้ของประเทศจีนที่สวยงามและภาพเกษตรกรที่ทำงานหนักและเป็นการสะท้อนให้เห็นว่าผู้ปกครองบ้านเมืองในราชวงศ์ต่าง ๆที่ผ่านมา ได้ให้ความสำคัญยิ่งต่อเกษตรกรรมโดยเฉพาะปลูกข้าว

ภาพวาดทุกภาพมีคำบรรยายเป็นคำโคลง ซึ่งนิพนธ์โดยพระเจ้าจักรพรรดิกังสีรวมทั้งหมดมี 23 ภาพซึ่งล้วนแต่แสดงถึงพันธุ์ การไถ การกำจัดวัชพืช การเก็บเกี่ยว และการเก็บข้าวไว้ในยุ้งฉาง ตัวอย่างเช่น ในภาพการเกี่ยวข้าว ชายแก่คนหนึ่ง

ยืนอยู่ข้างทุ่งนาถือรวงคันหนึ่งไว้ในมือ แนะนำชายอีก 3 คนที่เกี่ยวข้าวอยู่ในทุ่งนา ชายอีก 2 คนกำลังนำข้าวที่เกี่ยวแล้วกลับเข้าบ้าน ใกล้ๆ กันนั้นเป็นภาพเด็กๆพากันเล่น และพวกที่เกี่ยวข้าวกำลังรวบรวมข้าวที่เกี่ยวแล้วด้านซ้ายสุดของภาพที่มีสตรีคนหนึ่งกำลังนั่งพิงประตูบ้านมองไปทางทุ่งนา ดูเหมือนกำลังคอยการกลับมาของครอบครัว

การศึกษาทางโบราณคดีได้ให้หลักฐานเกี่ยวกับการปลูกข้าวในยุคแรกๆ ได้เป็นอย่างดี ดังเช่นในประเทศจีน มีการค้นพบเครื่องปั้นดินเผาที่มีข้าวอยู่ในหม้อใน พ.ศ.2464 ที่หมู่บ้านหยางเชา (Yangshao Village) เมืองยางชี (Yanchi County) จังหวัดเหอนาน (He'nan) วัตถุโบราณเหล่านี้มีอายุประมาณ 2,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช ใน พ.ศ. 2501 เมล็ดข้าวที่มีธาตุถ่านได้ถูกขุดพบในเมืองหวูฉิง (Wuxing) จังหวัดฉีเฉียง (Zhejiang) เมล็ดข้าวเหล่านี้ถูกนำมาศึกษาโดยสถาบันการวิจัยโบราณคดี สำนักศึกษาวิทยาศาสตร์ของจีนและได้ระบุอายุประมาณ 2,750 ปีก่อนคริสต์ศักราช แหล่งขุดค้นยุดหินใหม่ได้ถูกค้นพบใกล้กับหลุมขุดฮีมูดู ในอำเภอหยูเยาจังหวัดฉีเฉียง ในต้น พ.ศ. 2516 หลุมขุดนั้นมีชั้นดินทางวัฒนธรรม 4 ชั้น ตามการคำนวณอายุโดยวิธีการคาร์บอน 14 ชั้น วัฒนธรรมที่ 3 และ 4 มีอายุย้อนไปถึง 6,700ปี ในชั้นที่ 4 นั้นได้ค้นพบกองเปลือกข้าวและแกลบ ฟางข้าว ใบข้าว และพืชตระกูลหญ้าอื่น ๆ กองข้าวเปลือกข้าวเหล่านี้สูง 10-16 ซม. และพิสูจน์ได้แน่ชัดว่าเป็นพันธุข้าวอินดิกา ในบรรดาเครื่องมือการเกษตร ซึ่งค้นพบที่แหล่งขุดค้นเดียวกันนั้น คราดที่ทำด้วยกระดูก ดึงดูดความสนใจนักโบราณคดีมากที่สุด การค้นพบคราดที่ทำด้วยกระดูกและส่วนต่าง ๆ ของธัญพืชจำนวนมาก แสดงว่าประชาชนที่อาศัยอยู่บริเวณดินแดนสามเหลี่ยมปากแม่น้ำชางเจียง (Changjiang River) ใช้คราดที่ทำด้วยกระดูกสัตว์เตรียมดินในไร่มานานกว่า 6,700 ปี (ไชยวัฒน์ รุ่งเรืองศรีและสมหมาย เปรมจิตต์, 2546 : 43-44)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่าได้กล่าวว่า จีนเป็นประเทศจีนเป็นประเทศที่ปลูกข้าวเก่าแก่ที่ที่สุดประเทศหนึ่ง สามารถย้อนกลับไปได้ถึง 6,000 ปี ชาวจีนในยุคสมัยนั้นรู้จัก "ธัญพืช 5 ชนิด" เห็นได้จากตำราจีนโบราณต่าง ๆ และมีการค้นพบเครื่องดินเผาที่มีข้าวอยู่ในหม้อที่มีอายุประมาณ 2,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช

3.2.2 สหพันธรัฐมาเลเซีย

ไชยวัฒน์ รุ่งเรืองศรีและสมหมาย เปรมจิตต์ ได้กล่าวว่าเป็นการยากที่จะระบุวันที่เริ่มปลูกข้าวครั้งแรกในมาเลเซียให้ชัดลงไป จากการเสวนาของนักวิจัยข้าวหลายคนได้ให้ประเด็นที่สำคัญหลายอย่าง

ประการแรก การปลูกข้าวในประเทศมาเลเซียเริ่มต้นด้วยข้าวไร่ปาดิ อูมา (Padi Huma) ที่ปลูกในพื้นที่ลุ่มและพื้นที่สูง ประการที่สอง ข้าวพันธุ์หนักปลูกในทุ่งนาที่อยู่ตามริมแม่น้ำ ประการที่สาม การปลูกข้าวพันธุ์เบาทำให้เกษตรกรทำนาได้สองครั้ง ประการสุดท้าย การก่อตั้งโครงการชลประทาน ได้ทำให้การปลูกข้าวในพื้นที่เหล่านั้นเป็นระบบมากขึ้น อย่างไรก็ตามเพื่อให้เข้าใจประวัติการปลูกข้าวทั้งหมด พวกเราจำต้องรู้เกี่ยวกับเกษตรกรรมทุกอย่างด้วย

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 มาเลเซียเริ่มต้นระบบการเพาะปลูกเชิงพาณิชย์มีการจัดการโดยรัฐบาลอาณานิคมของอังกฤษ พืชต่าง ๆ เช่น ยางพารา มะพร้าว และพริกไทย ปลูกเพื่อส่งออกจากนั้นก็เริ่มมีการปลูกพืชจำพวก มันสำปะหลัง อ้อย และกาแฟ ผู้ประกอบการชาวอังกฤษได้นำคนงานต่างชาติจากอินเดียและจีนเข้ามาทำงานในไร่ของตน อย่างไรก็ตามหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 เมื่อราคาสินค้าส่งออกเหล่านี้ในตลาดระหว่างประเทศตกต่ำลง ผู้ประกอบการได้ดำเนินการขยายชนิดและพืชอาหารอย่างอื่นเข้ามาด้วย เช่น ผลไม้ และข้าว

มหาอำนาจนักล่าเมืองขึ้นนั้นมีกลยุทธ์ที่จะบังคับประชากรท้องถิ่นให้ปลูกข้าว โดยเฉพาะชาวมาเลย์ มหาอำนาจได้ใช้ปฏิบัติการนี้เพื่อให้แน่ใจว่ามีอาหารเพียงพอสำหรับกรรมกรที่ทำงานในไร่ ตลอดจนผู้ปกครองอาณานิคม ในระยะเริ่มต้นได้ทำการปลูกข้าวเพื่อให้พอเลี้ยงตัวเอง แต่หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ไปแล้วอังกฤษได้เอาใจใส่การปลูกข้าวมากขึ้นกว่าแต่ก่อน การผลิตข้าวในประเทศที่ส่งออกข้าวอื่น ๆ ได้ตกต่ำลงและราคายางพาราก็เช่นเดียวกัน

เพื่อแสดงความมุ่งมั่นต่อการแก้ไขปัญหาข้าว รัฐบาลอังกฤษได้ก่อตั้ง "คณะกรรมการการปลูกข้าว" ขึ้นใน พ.ศ. 2474 เพื่อดำเนินการให้มีข้าวเพียงพอสำหรับประเทศ (Ahmad Mahdzan, 1994) หนึ่งปีต่อมาได้จัดตั้งกรมชลประทานและระบายน้ำ (DID) ขึ้นเพื่อแจกจ่ายน้ำให้พอเพียงสำหรับพื้นที่ปลูกข้าว และเพื่อกำจัดน้ำที่มากเกินไปหรือเพื่อป้องกันน้ำท่วม ...

... ข้าวซึ่งเป็นอาหารหลักของประเทศและเป็นพืชที่สำคัญเป็นอันดับสามในด้านการใช้ดิน รองลงมาจากปาล์มน้ำมันและยางพารา ข้าวใช้พื้นที่ 651,600

เฮกตาร์ ยางพารา 1.8 ล้านเฮกตาร์ และปาล์มน้ำมัน 2.3 ล้านเฮกตาร์ เนื่องจากเป็นความสำคัญด้านยุทธศาสตร์ต่อประเทศ รัฐบาลจึงได้ให้ความช่วยเหลือในเรื่องการพัฒนาการปลูกข้าวอย่างต่อเนื่อง มีการคาดคะเนว่า 116,000 ครัวเรือนทำการปลูกข้าวเป็นแหล่งรายได้หลักใน พ.ศ. 2533 ตัวเลขนี้เมื่อเทียบกันแล้วเล็กน้อยมาก และมีประมาณร้อยละ 3 ของจำนวนครัวเรือนในประเทศทั้งหมด บทบาทของข้าวต่อเศรษฐกิจชาติจึงเป็นปริมาณน้อยลงด้วย คือประมาณร้อยละ 1 ของผลผลิตมวลรวมภายในประเทศเท่านั้น (ไชยวัฒน์ รุ่งเรืองศรีและสมหมาย เปรมจิตต์, 2546 : 305-307)

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ข้าวพันธุ์แรกที่ถูกปลูกในมาเลเซียคือข้าวไร่ปาดิอูมา (Padi Huma) และมีการพัฒนามาเป็นลำดับขั้นจนมีการชลประทานขึ้นจากการเป็นอาณานิคมของอังกฤษ การชลประทานได้แก้ปัญหาเรื่องข้าวไม่เพียงพอต่อความต้องการ และน้ำท่วม ข้าวเคยมีความสำคัญต่อเศรษฐกิจของมาเลเซียเป็นอย่างมากในช่วงต้น พ.ศ. 2513 แต่ต่อมานโยบายของประเทศมาเลเซียได้ให้ความสำคัญต่อการพัฒนาอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีข่าวสาร ทำให้ส่วนแบ่งของผลผลิตมวลรวมของประเทศ (GDP) ภาคเกษตรกรรมลดลง แต่การปลูกข้าวยังคงอยู่เพื่อให้สอดคล้องกับนโยบายเกษตรกรรมแห่งชาติ

3.2.3 สาธารณรัฐอินโดนีเซีย

วิไลลักษณ์ ธนาบริบูรณ์ (2557) กล่าวถึงข้าวในอินโดนีเซียว่า ด้วยลักษณะภูมิประเทศที่เป็นเกาะ มีภูเขาสูงอยู่ตามเกาะต่าง ๆ มีพื้นที่ราบน้อย ส่วนใหญ่เป็นที่ราบบริเวณเชิงเขา ดังนั้นรูปแบบในการปลูกข้าวจึงนิยมปลูกข้าวแบบนาขั้นบันได ซึ่งถือเป็นรูปแบบการทำเกษตรกรรมที่สำคัญของชาวอินโดนีเซียบนเกาะชวาและบาหลี ชาวอินโดนีเซียจึงคิดค้นเรื่องระบบเพาะปลูกข้าวโดยอิงอยู่กับลักษณะภูมิประเทศที่เป็นเทือกเขา มีระบบการส่งน้ำที่ใช้กันมานาน อันประกอบด้วยเครือข่ายที่ซับซ้อนของทางส่งน้ำและอุโมงค์ที่เรียกว่า “Subak” โดยเจาะหินเป็นลักษณะอุโมงค์และสร้างรางไม้ไผ่เพื่อส่งน้ำขึ้นไปสู่ชั้นบนสุด และปล่อยให้ไหลลงสู่นาข้าวตามแรงดึงดูดของโลก เมื่อเริ่มฤดูการเพาะปลูก ชาวอินโดนีเซียก็จะเตรียมดินด้วยการใช้ควายในการไถปรับสภาพพื้นที่ ต่อจากนั้นจึงเตรียมกล้าข้าวเพื่อปักดำ ชาวอินโดนีเซียบนเกาะชวาและบาหลียังดำนาด้วยแรงงานคน เมื่อข้าวออกรวงจนพร้อมเก็บเกี่ยวแล้ว ชาวอินโดนีเซียบนเกาะชวาและบาหลีจะเกี่ยวข้าวด้วยเคียว แล้วนำข้าวมารวมกัน นำข้าวที่มัดรวมกันมาตากแดดให้แห้ง ต่อจากนั้นฟาดเมล็ดข้าวออกจากต้นข้าว แล้วนำเมล็ดข้าวมาใส่กระด้งเพื่อฝัดข้าว การทำให้ข้าวเปลือกกลายมาเป็นข้าวสารนั้น

ชาวอินโดนีเซียจะตำข้าวเปลือกเพื่อกะเทาะเปลือกออกมาด้วยครกที่มีลักษณะยาวทำให้สามารถช่วยกันตำข้าวได้หลายคน จากนั้นจึงนำไปฟัดด้วยกระด้ง เมื่อขัดสีข้าวเปลือกมาเป็นข้าวสารแล้ว ชาวอินโดนีเซียก็จะนำมาเก็บไว้ในยุ้งข้าวเพื่อเป็นการปกป้องข้าวจากมดแมลงต่าง ๆ ยุ้งข้าวจะมีรูปร่างลักษณะคล้ายกับรูปทรงบ้าน เช่น ยุ้งข้าวของชาวเกาะสุลาเวสีก็จะมีลักษณะเหมือนกับบ้านที่พวกเขาอยู่อาศัยเพียงแต่มีขนาดเล็กกว่า การหุงข้าวของชาวอินโดนีเซีย โดยเฉพาะบนเกาะบาหลีจะนิยมหุงข้าวให้เป็นสีเหลือง ที่เรียกว่า “นาซิ กูนิง” โดยจะใส่ขมิ้นลงไปในขณะที่หุงด้วย ส่วนการแปรรูปข้าวของชาวอินโดนีเซียก็มีลักษะคล้าย ๆ กับประเทศต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น แป้งข้าวเจ้า น้ำมันรำข้าว ขนมหรืออาหารที่ทำจากข้าวชนิดต่าง ๆ (วิไลลักษณ์ ธนาบริบูรณ์. 2557. การปลูกข้าวในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้. (ออนไลน์). แหล่งที่มา : http://jintatatgrade5.blogspot.com/2014/11/blog-post_18.html. 11 เมษายน 2560)

3.2.4 สาธารณรัฐอินเดีย

คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง ยังได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับข้าวในอินเดียว่า

> *สมัยโบราณยุคพระเวท ตกราวสามพันปีที่แล้ว ชาวฮินดูไม่ได้บูชาเทวรูปกันแพร่หลายอย่างปัจจุบัน เวลาจะบูชาเทพ พวกเขาจะทำพิธีในลานนวดข้าวแล้วจะนำข้าวสารมาย้อมสีต่าง ๆ ทำมณฑลเสร็จก็เอาหมากเป็นลูกๆ วางลง หรือใช้กองข้าวก็ได้ สมมุติว่าเป็นเทวดา ท่านว่าพิธีกรรมข้างต้นที่จริงแล้วคือการช่วยให้เทวรูปหินคงทนแข็งแกร่งด้วยการให้ซึมซับความชื้นจากน้ำ แล้วให้ข้าวสารดูดความชื้นออก ผึ่งลมในที่บรรทม* (คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง, 2560:81)

น้ำเป็นสิ่งสำคัญในการเพาะปลูก และการดำรงอยู่ของชีวิตชาวอินเดียซึ่งมีความเชื่อเกี่ยวกับพระแม่คงคาไตรรงค์ ปิมปา กล่าวถึงประวัติพระแม่คงคาว่าเป็นพระธิดาของท้าวหิมวัตและพระนางเมนกามีน้องสาวนามว่าพระอุมาภควตีซึ่งทรงเป็นพระชายาของพระศิวะ ตามคติความเชื่อของอินเดียว่ากันว่าพระองค์ทรงปลาใหญ่หรือจระเข้เป็นพาหนะ พระองค์เป็นเทวีผู้ให้กำเนิดสายน้ำ คงคาตามความเชื่อของชาวอินเดีย และนอกจากนั้นชาวฮินดูยังเชื่อว่าสายน้ำ คงคานั้นสามรถชำระล้างบาปของตนได้ พระนางคงคานั้นไม่ได้มีปางอันใดเนื่องจากว่าไม่มีการแบ่งภาคลงมาเกิดแต่มีการร่วมกับองค์พระศิวะในปาง คงเคศวรนั้นเอง นอกจากนั้นก็จะคงพบในรูปเคารพของพระศิวะโดยพระองค์จะปรากฏในเทวลักษณะที่เป็นน้ำไหลจากมวยผมของพระศิวะ ความเชื่อที่เกี่ยวกับพระแม่คงคาของชาวอินเดียมีวิธีการบูชาพระแม่คงคาดังนี้

พระแม่คงคาเป็นผู้ดูแลรักษาสายน้ำคงคา ซึ่งถือเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ไหลมาจากสวรรค์ ...โดยปกติแล้วบรรดาฤษีในอินเดียจะมีหม้อน้ำติดตัวอยู่เสมอ ซึ่งจะบรรจุน้ำจากแม่น้ำคงคา บริเวณที่ถือว่าศักดิ์สิทธิ์ที่สุดคือ "ตริเวนี" หรือที่คนไทยเรียกติดปากว่า "จุฬาตรีคูณ" ซึ่งมีแม่น้ำคงคาและยมนาไหลมาบรรจบกัน และเชื่อว่ามีแม่น้ำสรัสวตีไหลมาจากใต้ดินมาบรรจบกันที่นี่ด้วย ชาวฮินดูนิยมที่จะตักน้ำจากแม่น้ำคงคาไปใช้ในการสรงน้ำเทวรูปและอาบกิน

ตามตำนานว่าแม่คงคานั้นไหลเวียนอยู่ที่นิ้วเท้าของพระวิษณุ เหตุที่พระคงคาต้องไหลลงมาที่โลกมนุษย์นั้น ก็เพราะว่าท้าวสักราชได้ทำพิธีอัญเชิญพระแม่คงคา ให้ลงมาสู่โลกมนุษย์สืบต่อมาหลายชั่วคนจึงสำเร็จในสมัยของท้าวภคีรถ แต่ด้วยความแรงของพระแม่คงคา ซึ่งอาจจะทำให้โลกล่มสลายไปได้ พระศิวะเจ้าจึงได้รองรับแม่คงคาด้วยมวยพระเกศก่อน แล้วจึงปล่อยลงมาสู่โลกมนุษย์

อีกตำนานว่า เดิมทีโลกมนุษย์นั้นบังเกิดความแห้งแล้งอย่างหนัก ซึ่งเกิดจากการที่พระแม่คงคา ไม่ยอมปล่อยน้ำลงมาสู่โลกมนุษย์แล้วเสด็จหนีไป จึงทำให้มนุษย์และสัตว์ล้มตายมากมาย บรรดาเทวะเห็นดังนั้นจึงไปกราบทูลเชิญพระศิวะเจ้าให้ทรงจัดการเรื่องนี้ พระองค์จึงทรงออกตามหาพระแม่คงคากลับมา แล้วให้พระแม่คืนสายน้ำให้มนุษย์ แต่พระแม่ไม่ยอมพระองค์จึงทรงใช้พระเกศรัดพระแม่คงคาจนพระนางยอมปล่อยสายน้ำออกมา

บางตำนานก็ว่าพระศิวะเจ้าทรงได้พระแม่เป็นภรรยาลับๆ ด้วยความกลัวพระแม่อุมารู้แล้วจะทรงพิโรธ จึงซ่อนพระแม่ไว้ในมวยพระเกศ ให้พระแม่ปล่อยน้ำออกมาจากพระเกศของพระองค์เพื่อล้างบาปที่พระองค์ได้ทรงทำด้วยเทวะลักษณะของพระแม่นั้น โดยทั่วไปจะวาดมีสี่กร และทรงจระเข้เป็นพาหนะ มีตรีศูลย์เป็นอาวุธ มีหม้อกลาฮัม และหม้อน้ำ บางครั้งก็จะวาดมีสองกร และทรงอาวุธตรีศูลย์ แต่ส่วนมากที่จะได้เห็นกันก็คือ จะแสดงองค์เป็นสตรีที่ยื่นหน้าออกมาจากมวยพระเกศของพระศิวะเจ้า และมีสายน้ำพ่นออกมาจากปาก

การบูชาแม่คงคา โดยทั่วไปในอินเดียการบุชาแม่คงคาจะกระทำการเหมือนเทพองค์อื่น ๆ คือ จะบูชาด้วยการอารตี และสวดมนต์พระเวทย์ ซึ่งเครื่องบูชาในถาดอารตีจะประกอบด้วยดอกไม้สีส้มหรือสีเหลืองและดอกบัว ผลไม้ที่มีรสหวานเท่านั้น 5 ชนิด น้ำนม ตะเกียงน้ำมัน กำยาน ขนมหวานและจะทำการบูชาแม่คงคาที่ริมแม่น้ำคงคา(ในอินเดีย) แต่ถ้าเป็นในต่างเมืองเช่นเมืองไทย อาจจะทำการบูชาต่อหน้ารูปแม่คงคา หรือที่แม่น้ำใหญ่ และลอยเครื่องบูชาบางส่วนไปกับสายน้ำ เว้น

ไว้แต่ตะเกียงกับกำยาน เครื่องบูชาที่เหลือก็จะนำมาเก็บไว้รับทานเพื่อเป็นมงคลหรือแจกจ่ายเพื่อทำทานต่อไป

(ไตรรงค์ ปิมปา, 2555. พระแม่คงคา เทพผู้รักษาสายน้ำ. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http://202.129.59.73/nana/legend/pramae_kongka.htm. 12 พฤศจิกายน 2555)

จากข้อมูลข้างต้นมีการกล่าวถึงพระแม่คงคาเป็นผู้ดูแลรักษาสายน้ำคงคา ซึ่งถือเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ไหลมาจากสวรรค์ ในอินเดียนั้นมีแม่น้ำหลายสาย นอกจากนี้ คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง ยังได้ให้ทัศนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับข้าวในอินเดียอีกว่า สมัยโบราณยุคพระเวทราวสามพันปีที่แล้ว ชาวฮินดูไม่ได้บูชาเทวรูปกันแพร่หลายอย่างปัจจุบัน เวลาจะบูชาเทพ พวกเขาจะทำพิธีในลานนวดข้าวแล้วจะนำข้าวสารมาย้อมสีต่าง ๆ ทำมณฑลเสร็จก็เอาหมากเป็นลูกๆ วางลง หรือใช้กองข้าวก็ได้ สมมุติว่าเป็นเทวดา ท่านว่าพิธีกรรมข้างต้นที่จริงแล้วคือการช่วยให้เทวรูปหินคงทนแข็งแกร่งด้วยการให้ซึมซับความชื้นจากน้ำ แล้วให้ข้าวสารดูดความชื้นออกผึ่งลม

3.2.5 ราชอาณาจักรไทย

จากการศึกษาของ Roschevicz (1932) Chang and Oka (1976) เกี่ยวกับวิวัฒนาการของพันธุ์ข้าวและข้อเท็จจริงเกี่ยวกับข้าวในเชิงวิทยาศาสตร์ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นพบว่ามีข้าวป่า และข้าวบ้านนั้นสอดคล้องกับการศึกษาในเชิงมนุษยวิทยาของ Tambiah (1970: 360 อ้างถึงใน ศิราพร ณ ถลาง, 2560: 173) นักมานุษยวิทยาผู้ศึกษาการปรับเปลี่ยนคติความเชื่อดั้งเดิมแบบพื้นถิ่นมาสู่พระพุทธศาสนาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อีกทั้งยังได้ศึกษาพัฒนาการข้าวที่สะท้อนจากตำนานข้าวสำนวนอีสานที่ได้ศึกษาจากวัดในจังหวัดอุดรธานี จากการวิเคราะห์ขั้นตอนพัฒนาการข้าวพบว่าระยะแรกเป็นระยะที่ข้าวเกิดขึ้นเอง เป็นขั้นที่ชาวบ้านเรียกว่า “ข้าวป่า” (wild rice) ดังจะเห็นได้ว่าตำนานข้าวสำนวนอีสานเล่าว่า “ข้าวเกิดขึ้นเองในสวนของพระยาวิรูปักข์” ซึ่งต้องนับว่าเป็นอาหารสวรรค์ (divine food) ในระยะต่อมาเป็นระยะที่สองเป็นช่วงที่ข้าวเกิดเอง มนุษย์ยังไม่ต้องปลูก แต่ก็ค่อย ๆ พัฒนามาจาก “ข้าวป่า” มาสู่ “ข้าวบ้าน” หรือ จาก “ป่า” มาสู่ “บ้าน” และในระยะที่สามเป็นระยะที่มนุษย์ปลูกข้าวเอง เป็นช่วงที่เปลี่ยนจาก “ข้าวป่า” มาสู่ “ข้าวปลูก” ซึ่งในตำนานเล่าถึงตอนที่ตายายเอาข้าวหลากหลายพันธุ์มาปลูกและแจกจ่ายให้กับคนในหมู่บ้านรับประทาน

ศิราพร ณ ถลาง (2560: 173) ศึกษาตำนานกำเนิดของข้าวพบว่า กำเนิดของข้าวนั้นมีปรากฏชัดเจนโดยตรงในพระไตรปิฎกของพระพุทธศาสนาด้วยกัน ในคัมภีร์อัคคัญญสูตรได้กล่าวว่าข้าวกำเนิดขึ้นเอง มีกลิ่นหอม ดังที่ศิราพร ณ ถลางได้บันทึกไว้ดังนี้ว่า

แรก ๆ ผู้คนก็เก็บข้าวไปมากินโดยไม่ต้องปลูก ต่อมาผู้คนเริ่มขี้เกียจ แทนที่จะเก็บข้าวตอนเช้ามากินเป็นมื้อเช้า เก็บมื้อเย็นกินมื้อเย็น ก็เก็บครั้งหนึ่งพอกินทั้งเช้าเย็น และต่อมาก็เก็บทีละมาก ๆ ให้กินไปได้สองวัน สี่วัน จนกระทั่งสะสมไว้มาก ๆ ท้ายสุดข้าวกลับไม่งอกเป็นเหตุให้ต้องตกลงแบ่งเขตเพื่อปันข้าวสาลีกัน จนท้ายที่สุดต้องเลือกมหาชนสมมติเพื่อให้ดูแลการปันข้าวที่เป็นธรรม เรื่องราวของ “มหาชนสมมติ” ที่มีหน้าที่ดูแลผลประโยชน์ของผู้คนในเรื่องการทำนานี้ ... เติมรายละเอียดให้เหมาะสมกับบริบททางวัฒนธรรมการทำนาของล้านนา (ศิราพร ณ ถลาง, 2560: 173)

ความเชื่อและตำนานของข้าวและการกำเนิดข้าวในไทยนั้น ในข้อมูลข้างต้นที่ได้กล่าวมา โดยส่วนใหญ่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีมายาวนานว่าข้าวนั้นอยู่คู่กับไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณกาล ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานจากเครื่องปั้นดินเผา ภาพเขียนจากถ้ำหรือผนังหิน และในพุทธชาดกล้วนแสดงให้เห็นว่าตั้งแต่สมัยนั้นก็มีข้าวอยู่คู่กับวิถีชีวิตของชาวไทย และหลักฐานจากการค้าขายกับต่างชาติ อย่างเช่นการค้ากับจีน ข้าวของไทยก็มีการพัฒนาหลากหลายสายพันธุ์และข้าวพันธุ์ของไทยเรานั้นเผยแพร่ไปยังต่างชาติซึ่งมีการทำเช่นนี้มาจนถึงสมัยปัจจุบัน และนอกจากนี้ยังมีหลักฐานเป็นเรื่องราวในแต่ละยุคสมัยตั้งแต่สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา ทั้งตอนตอนต้นจนถึงตอนปลาย สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ว่าลักษณะข้าวของไทยนั้นมีลักษณะเป็นเช่นไร ได้รับการพัฒนาจากพันธุ์ข้าวจากประเทศเพื่อนบ้าน หรือจากแต่ละภูมิภาคในประเทศตนเอง จากสภาพพื้นที่ของดินในการเจริญเติบโตของข้าว และระบบการจัดการข้าวของผู้ที่ดูแลข้าว จนมาเป็นข้าวพันธุ์ต่าง ๆ ของคนไทยที่ใช้บริโภค ค้าขายในแต่ละภูมิภาค หรือส่งออก รวมถึงพัฒนาข้าวให้เป็นที่ยอมรับตามความต้องการของคนไทยเราเองและออกไปสู่ประเทศสากลมากขึ้น

ถึงแม้ว่าความเชื่อและตำนานของข้าวและการกำเนิดข้าวในไทยนั้น จะไม่มีเรื่องราวดังเช่นหลายประเทศที่มีตำนานหรือนิทานของข้าว แต่คนไทยนั้นก็มีความเชื่อและการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่มีความเชื่อว่ามีผลต่อวิถีชีวิต การดำรงชีวิต ต่อข้าวที่เป็นสิ่งสำคัญต่อคนไทย นั้นก็คือ พระแม่ธรณี พระแม่คงคา และพระแม่โพสพดังที่จะได้กล่าวถึงในลำดับต่อไป

3.2.5.1 พระแม่ธรณี

ราม วัชรประดิษฐ์ (2560) กล่าวถึงพระแม่ธรณีว่า พระแม่ธรณี ในคติพราหมณ์ พบเพียงว่า เป็นชายาของพระธุรวะ หรือดาวเหนือ คติความเชื่อเรื่องพระแม่ธรณีได้เผยแพร่มาจากอินเดียสู่ไทย เนื่องจากอิทธิพลคัมภีร์พระพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ โดยมีความเชื่อเช่นเดียวกับทางอินเดียว่า เป็นเพศหญิง

ขณะเดียวกัน ยังมีชื่อแม่พระธรณีปรากฏในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง อาทิ หนังสือเทศน์มหาชาติปฐมสมโพธิกถา ลิลิตตะเลงพ่าย เป็นต้น โดยมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป เช่น นางพระธรณี พระแม่สุนธราพสุธา ซึ่งมีความหมายเหมือนกัน คือ ผู้ทรงไว้ซึ่งทรัพย์สมบัติ หมายถึงแผ่นดินนั่นเอง สำหรับชาวไทยทั่วไปจะเรียกกันติดปากว่า แม่พระธรณี บ้าง พระแม่ธรณี บ้าง ตามความนิยม

รูปลักษณะที่เป็นจิตรกรรมของแม่พระธรณีนั้น เป็นเทวดาผู้หญิง ที่มีสรีระรูปร่างใหญ่ หากแต่อ่อนช้อย งดงาม พระฉวีสีดำ พระพักตร์รูปไข่ มวยพระเกศายาวสลวย สีเขียวชอุ่มเหมือนกลุ่มเมฆ พระเนตรสีเหมือนดอกบัวสาย คือ สีน้ำเงิน พระชงฆ์เรียว พระพาหาดุจ งวงไอยรา นิ้วพระหัตถ์เรียวเหมือนลำเทียน มีพระทัยเยือกเย็น ไม่หวั่นไหว พระพักตร์ยิ้มละไมอยู่เสมอ

ภาพเขียนรูปพระแม่ธรณี ที่ถือกันว่างดงามเป็นพิเศษ คือ ภาพที่ฝาผนังด้านหน้าพระประธานในพระอุโบสถ วัดชมภูเวก อ.เมือง จ.นนทบุรี

ส่วนรูปลักษณะปฏิมากรรมนั้น แม่พระธรณีในศิลปะไทยที่มีปรากฏอยู่จะทำเป็นรูปหญิงสาว มีรูปร่างอวบใหญ่ ลำสันอย่างได้สัดส่วน มีความงามประดุจเทพธิดา นั่งในท่าคุกเข่า แต่ยกเข่าขวาขึ้นสูงกว่าเข่าซ้าย บางแห่งสร้างให้อยู่ในท่ายืน แต่ที่เหมือนกันก็คือ มวยผมปล่อยยาว มือขวายกข้ามศีรษะไปจับไว้ที่โคนมวยผม ส่วนมือซ้ายจับมวยผม แสดงท่ากำลังบิดให้สายน้ำไหลออกมาจากมวยผมนั้น

ส่วนเครื่องทรงไม่มีแบบแผนที่แน่นอนตายตัว ตามแต่จินตนาการของผู้สร้าง บางแห่งสวมพัสตราภรณ์เฉพาะช่วงล่าง แต่บางแห่งทั้งนุ่งผ้าจีบและห่มสไบอย่างสวยงาม ประดับเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ มีกรอบหน้าและจอนหู เป็นต้น

ในด้านภาคอีสาน ก็มีวิชาเฉพาะที่เกี่ยวกับแม่พระธรณีหลายอย่าง เช่น ตะกรุดหัวใจพสุธา ในสายสมเด็จลุน แห่งนครจำปาศักดิ์ แม้ในพิธีเบิกโขลนออกจับช้าง ก็ยังมีมนต์ที่กล่าวอ้างถึงแม่พระธรณี เช่น “โอมเผนิกเบิกแนกแยกพระกำกวมงวม พระธรณี ทางเส้นนี้ก็เคยล่วงปล่อยทางนี้ เคยเที่ยว โอมสวาหุโนนะโมตัสสะ”

ทางภาคเหนือ ก็มีพิธีกรรมเกี่ยวกับแม่พระธรณีอยู่หลากหลาย และที่นับถือเป็นประเพณี เช่น พิธีบนนางธรณี

นอกจากนี้แล้ว ยังมีคติความเชื่อด้วยว่า ในการรบทัพจับศึกในสมัยก่อน ก็มีพิธีกรรมหยิบดินที่เหยียบอยู่กลั้นใจว่า “แม่พระธรณีเอ๋ย อยู่หรือยัง สังขาตังโลกะวิทู” แล้วโปรยบนศีรษะ เชื่อว่าจะพ้นภยันตรายทั้งปวง เพราะมีพระธรณีรักษาอยู่

ประเพณีนี้สืบต่อมาถึงการชกมวยในสมัยก่อน ที่ต้องหยิบดินมา “อาพัดธรณี” ในการเอาชนะคู่แข่งขัน ซึ่งบางท่านที่ไม่เคยได้ศึกษาเรื่องความเชื่อโบราณมักตีขลุมเอาว่า ที่ทำเช่นนั้นเป็นการดูว่า ดินที่เวทีนั้นอ่อนหรือแข็ง จะได้คะเนไม้มวยเอาชนะคู่ต่อสู้ได้ อันนี้ก็แล้วแต่จะมีมติว่ากันไป แต่โบราณท่านเชื่อในคุณของแม่พระธรณีนี้ อย่างจริงจังมั่นคง

(ราม วัชรประดิษฐ์, 2560. แม่พระธรณี พระแม่ธรณี เป็นใคร. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http://www.clipmass.com/story/66622. 18 มีนาคม 2560)

จากข้อมูลที่กล่าวมาในข้างต้นพระแม่ธรณีเป็นเทพีที่ไทยรับมาจากความเชื่อและตำนานของอินเดียเช่นกัน แต่พระแม่ธรณีในวัฒนธรรมไทยปรากฏรูปลักษณ์ขึ้นตามความเชื่อของไทย พระแม่ธรณีของไทยบีบมวยผมตามตำนานพุทธประวัติ ส่วนการกำเนิดของพระแม่ธรณีนั้นตามคติโบราณของคนอินเดียเป็นเรื่องของเทวนิยมฮินดูเท่านั้น ไม่ได้แสดงบทบาทชัดเจนเหมือนเทพเจ้าฮินดูองค์อื่นในสังคมเดีย แต่ในความเชื่อของชาวไทย ยังคงให้ความสำคัญต่อพระแม่ธรณีอยู่เป็นอย่างมาก เพราะคนไทยนับถือพื้นดิน พื้นดินเป็นเหมือนสิ่งค้ำจุน ใช้เป็นแหล่งเพาะปลูกเป็นรากฐานของสิ่งต่าง ๆ และคนไทยใช้พื้นดินในการปลูกข้าวเป็นหลัก

3.2.5.2 พระแม่คงคา

ไทยก็เป็นอีกหนึ่งประเทศที่รับความเชื่อของพระแม่คงคา และแม่น้ำคงคาจากอินเดียผ่านพุทธศาสนา การค้าขายติดต่อ เรื่องราวที่รับมานั้นก็มีความคล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน ความเชื่อและความศรัทธาจึงไม่แตกต่างกันมาก พระแม่คงคาของไทยก็ได้มีการกำหนดรูปลักษณ์ และคนไทยก็มีการสังเวยบูชา โดยกำหนดเครื่องบูชาที่เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับแม่น้ำ เช่น ดอกบัว หรือดอกไม้บางชนิด ถึงแม้ว่าไทยเรานั้นไม่มีแม่น้ำคงคาอย่างอินเดีย แต่เมื่อรับความเชื่อและตำนานของพระแม่คงคามาอยู่ในสังคมไทย คนไทยจึงให้ความสำคัญกับแม่น้ำ แหล่งน้ำต่าง ๆ แทน เพราะน้ำถือว่ามีความสำคัญต่อชีวิตของคนไทยเช่นกัน

สุวิมล เวียงแก้ว (2560) กล่าวถึงประวัติของพระแม่คงคาว่า ครั้งหนึ่งยักษ์บาลีได้อำนาจมากพอที่จะขับไล่เทวดาลงจากสวรรค์และเหล่าเทวดาก็ได้ขอความช่วยเหลือจากพระวิษณุ และพระวิษณุก็ได้จำแลงกายเป็นคนแคระชื่อ วามานา และได้ใช้เล่ห์กลกับยักษ์บาลี เพื่อ

ขออาณาจักรมากของเขาด้วยท่าที่พระองค์จะเดินได้สามก้าว ก้าวแรกพระองค์ได้พื้นโลกทั้งหมด ก้าวที่สองพระองค์กินพื้นที่ของสวรรค์ทั้งหมด และในขณะที่พระองค์เดินก้าวที่สอง พระพรหมล้างท้าวของพระวิษณุด้วยกมันดุลา หรือกาใส่น้ำของพระองค์ ด้วยเหตุนี้เอง เจ้าแม่คงคาได้ถือกำเนิดขึ้น และด้วยก้าวที่สาม คนแคระวามานาส่งยักษ์บาลีกลับสู่ใต้บาดาล เจ้าแม่คงคาถือกำเนิดจากน้ำในดุลาขอของพระพรหม ทรงมีความงดงามอย่างมาก และทรงเต้นรำอยู่บนสวรรค์เพื่อนำมาซึ่งความงดงามยินดีแก่สรรพสิ่ง ความสำคัญของแม่น้ำคงคาในคติความเชื่อของชาวไทยมีดังนี้

แม่น้ำคงคาเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ สามารถให้มนุษย์ผู้กระทำความชั่วอันนับว่าเป็นบาปนั้น ลงอาบและดำเกล้าชำระล้างให้สะอาดบริสุทธิ์ และปลดเปลื้องบาปกรรมให้หมดสิ้นไปได้ ดังนั้นจึงมีพิธีล้างบาปกันสืบมาแม่น้ำที่ถือว่าสำคัญที่จะล้างบาปในสมัยก่อนนั้นคือ แม่น้ำคงคา แม่น้ำสินธุ แม่น้ำโคธาวรี แม่น้ำโจวรี ซึ่งผู้ที่อยู่ห่างไกลแม่น้ำเหล่านี้ที่ไม่สามารถจะมารวมกัน ในการกระทำพิธีล้างบาป ก็อนุญาตให้ลงอาบน้ำในห้วยหนองคลอง บึง บ่อ สระแห่งใดแห่งหนึ่ง แต่ข้อสำคัญต้องระลึกอยู่ว่า ตนได้อาบน้ำในแม่น้ำที่ได้ระบุชื่อมาแล้วนั้น

รูปลักษณ์ของพระแม่คงคาเขียนต่างกันคือ เป็นเทพนารีรูปงาม กายสีน้ำไหล มีสี่กร กรขวาทั้งสองถือก้อนศิลา กรซ้ายถือใบไม้หนึ่งกร ถือหม้อน้ำหนึ่งกรบ้าง บางแห่งเขียนว่า มีสามเศียร หกกรถือคัมภีร์และดอกบัว มีกายสีขาวผ่อง มีรัศมีเทวนารีสีขาว พาหนะมักจะกล่าวตรงกันคือ ทรงปลา

หลักทั่วไปในการสังเวยบูชาเทพ ขั้นแรกจะทำด้วยจิตเคารพ ขั้นต่อมาจะเป็นการสักการะด้วยมือ ส่วนถ้าผู้ใดมีกำลังมากก็สามารถหาเครื่องบูชามาเป็นสิริมงคลมากขึ้นไปอีก สิ่งของที่มีสิริมงคล ได้แก่ ดอกไม้ชื่อด้วย สีดี เช่นดาวเรือง มะลิ บัว ดอกรัก กุหลาบ เป็นต้น จำพวกอาหารก็จะเป็นอาหารจำพวกมังสวิรัติ หรือขนมนมเนยต่าง ๆ ที่ชื่อเป็นสิริมงคล

สิ่งของที่อาจถวายเป็นพิเศษกับพระแม่คงคาคือ ดอกบัวโกมุท หมากพลู และนอกจากนี้พิธีลอยกระทงก็เป็นการเคารพบูชา เพื่อขอขมาพระคงคาเช่นกันซึ่งถือว่า ธูป เทียน ดอกไม้ และสิ่งที่อยู่ในกระทงก็เป็นเครื่องสังเวย

(สุวิมล เวียงแก้ว,2560.พระแม่คงคา.(ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://www.eduzones.com/knowledge-2-5-29207.html. 20 มีนาคม 2560)

ไตรรงค์ ปิมปา กล่าวว่า การบูชาพระแม่คงคาในประเทศไทย อาจจะทำการบูชาต่อหน้ารูปแม่คงคา หรือที่แม่น้ำใหญ่ และลอยเครื่องบูชาบางส่วนไปกับสายน้ำ เว้นไว้แต่ตะเกียง

กับกำยาน เครื่องบูชาที่เหลือก็จะนำมาเก็บไว้รับประทานเพื่อเป็นมงคลหรือแจกจ่ายเพื่อทำทานต่อไป การบูชาพระแม่คงคาของไทยนั้น ให้จัดเครื่องบูชาจะประกอบด้วย ผ้าแพร 3 สี ข้าวตอก น้ำนม ดอกไม้สีเหลืองหรือส้ม พวงมาลัยดอกดาวเรือง ขนมหวาน 7 ชนิด ผลไม้รสหวาน 5 ชนิด รูปปั้นพระแม่คงคา (ไตรรงค์ ปิมปา, 2555. พระแม่คงคา เทพผู้รักษาสายน้ำ. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http://202.129.59.73/nana/legend/pramae_kongka.htm. 12 พฤศจิกายน 2555)

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนั้น พระแม่คงคามีต้นกำเนิดมาจากอินเดีย มาจากแม่น้ำ คงคา เป็นตำนานความเชื่อของชาวอินเดียที่มีต่อเทพเจ้าและสิ่งศักดิสิทธิ์ ชาวอินเดียเชื่อว่าพระแม่ คงคาและแม่น้ำคงคาเป็นทุกสิ่งทุกอย่างของชีวิต มีผลต่อความเป็นอยู่ในการดำรงชีวิต การละเล่น รวมไปถึงเกษตรกรรม อุตสาหกรรม แม่น้ำคงคาในปัจจุบันของอินเดียมีหน้าที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นที่ส่งซากศพของผู้ที่เสียชีวิตไปยังสวรรค์ การเดินทางทางน้ำของผู้คน หรือเป็นที่ทิ้งเศษขยะ การอาบน้ำชำระล้าง แต่ถึงจะมีการกระทำของผู้คนที่เหมือนจะเป็นการทำลายแม่น้ำคงคาก็ตาม ผู้คนก็ยังคงใช้น้ำในแม่น้ำคงคาในการอุปโภคบริโภคอยู่ เพราะความศรัทธาของผู้คนที่มีต่อแม่น้ำคงคานั้นแรงกล้าเป็นอย่างมาก ทำให้แม่น้ำคงคาเป็นแม่น้ำที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักกันไปทั่วโลกเพราะชาวอินเดียเชื่อกันว่ามีอำนาจในการปลดปล่อย ทำให้บริสุทธิ์ และเยียวยา ดังนั้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันชาวอินเดียจึงให้ความสำคัญต่อแม่น้ำคงคาเป็นอย่างมาก การกำเนิดของพระแม่คงคาในอินเดีย ก็ได้มีหลายหลายตำนานและหลากหลายเรื่องราว ซึ่งเกิดจารการบันทึกในคัมภีร์และสืบทอดต่อกันมา

ชาวไทยรับความเชื่อของพระแม่คงคาและแม่น้ำคงคามาจากอินเดีย ผ่านพิธีกรรมพราหมณ์และพุทธศาสนา การค้าขายติดต่อ เรื่องราวที่รับมานั้นก็มีความคล้ายคลึงกันใกล้เคียงกัน ความเชื่อและความศรัทธาจึงไม่แตกต่างกันมาก พระแม่คงคาของไทยก็ได้มีการกำหนดรูปลักษณ์ และคนไทยก็มีการสังเวยบูชา โดยกำหนดเครื่องบูชาที่เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับแม่น้ำ เช่น ดอกบัว หรือดอกไม้บางชนิด ถึงแม้ว่าไทยเรานั้นไม่มีแม่น้ำคงคาอย่างอินเดีย แต่เมื่อรับความเชื่อและตำนานของพระแม่คงคามาผสมผสานกับวัฒนธรรมไทย คนไทยจึงให้ความสำคัญกับแม่น้ำ แหล่งน้ำต่าง ๆ แทน เพราะน้ำถือว่ามีความสำคัญต่อชีวิตของคนไทยเช่นกัน

3.2.5.3 พระแม่โพสพ

คนไทยเชื่อว่าข้าวเป็นสิ่งที่มีบุญคุณ มีจิตวิญญาณมาแต่เดิมก่อนที่จะรับพุทธศาสนาเป็นพุทธศาสนาประจำชาติ ศิราพร ณ ถลาง (2560) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ตำนานข้าวของชนชาติไทพบว่า ร่องรอยของความขัดแย้งในการพยายามผสมผสานความเชื่อดั้งเดิมของสังคมเกษตรกรรมกับความเชื่อทางพุทธศาสนาซึ่งรับเข้ามาในชั้นหลังสะท้อนความพยายามในการปรับความเชื่อทั้งสองกระแสให้เข้ากัน และเป็นสัญลักษณ์บอกว่าความราบรื่นในการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ

สุขเกิดขึ้นจากการปรับตัว ในลำดับแรกผู้วิจัยจะได้ทำการนำเสนอตำนานพระแม่โพสพผ่านการศึกษาของศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ และจึงจะได้กล่าวถึงประเพณีที่เกี่ยวข้าวในลำดับต่อไป

ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ (2558) ได้กล่าวถึงตำนานพระแม่โพสพว่า มีเทพธิดาชื่อว่า “แม่โพสพ” ประจำอยู่ในต้นข้าว แม่โพสพเป็นผู้คอยดูแลต้นข้าวให้เจริญงอกงามและข้าวคือเนื้อของแม่โพสพ มนุษย์ดำรงชีวิตได้ด้วยการกินเนื้อของแม่โพสพ ดังนั้นมนุษย์จึงควรบูชาแม่โพสพซึ่งเป็นผู้ที่ได้ชื่อว่าเลี้ยงดูโลก ถ้าผู้ใดทำพิธีตามคติความเชื่อและบูชากราบไหว้แม่โพสพแล้ว แม่โพสพก็จะไม่หนีหายไป แต่จะทำให้ผู้นั้นทำนาข้าวได้อุดมสมบูรณ์ และร่ำรวย

โพสพ บ้างเรียก โพสี ภาษาถิ่นพายัพและอีสานว่า โคสก ภาษาไทลื้อว่า ย่าขวัญข้าว ภาษากะเหรี่ยงว่า ภี่บือโหย่ หรือ ผีบือโย ภาษามลายูปัตตานีว่า มะฮียัง (Mak Hiang)

โพสพ เป็นเทพเจ้าแห่งข้าวตามคติความเชื่อของไทย ตามความเชื่อแต่เดิมเป็นเทวสตรี แต่ภายหลังได้มีคติปรากฏเป็นบุรุษเพศคู่กัน มีปลาเป็นพาหนะ

นอกจากนี้ยังปรากฏใน โคลงทวาทศมาส ออกนามว่า "พระไพศภ" "พระไพศพ" หรือ "พระไพสพ"

มีพิธีกรรมบูชาพระแม่โพสพ โดยทำเฉลวในหน้านา ด้วยมีความเชื่อว่าพระแม่โพสพจะบันดาลให้วิถีชีวิตของพวกเขาพออยู่พอกิน เป็นมิ่งขวัญของชาวนาในยุ้งฉาง

พระแม่โพสพ มีลักษณะ "...เป็นหญิงสาวท่าทางอ่อนช้อยสวยงาม ภาพของนางที่สร้างขึ้นเพื่อเคารพบูชาเป็นท่านั่งพับเพียบ มือขวาถือรวงข้าวมือซ้ายถือถุงข้าว แต่งกายนุ่งผ้าถุงห่มผ้าสไบเฉียงแบบหญิงในวังสมัยก่อน" แม้พระแม่โพสพจะมีมาเนิ่นนานก่อนการรับศาสนาพราหมณ์แต่ถือกันว่าเป็นพระภาคหนึ่งของพระลักษมี บ้างก็ว่าเดิมเป็นชายาองค์หนึ่งของพระอินทร์ ชื่อ พระสวเทวี (เพื่อโยงชื่อโพสพเข้ากับชื่อชายาพระอินทร์ นั่นคือให้ 'สพ' แผลงมาจาก 'สว' ส่วน โพอาจจะมาจากชื่อไพสพ ของเทวดารักษาทิศอีสาน)

เสฐียรโกเศศ ให้ข้อวิเคราะห์ว่า การที่ผีหรือเทวดาประจำพืชพรรณธัญญาหารของชาติต่าง ๆ ในโลกมักเป็นเทวดาผู้หญิง คงเป็นเพราะข้าวเป็นสิ่งที่เลี้ยงชีวิตให้เจริญเปรียบเหมือนมารดาที่เลี้ยงบุตร

ประเทศไทยเราเรียกว่าแม่โพสพหรือเพี้ยนเป็น พสพ หรือ ประสพ ก็มีเข้าใจว่าโพสพเป็นคำเพี้ยนไปจากไพสพซึ่งเป็นเทพพิทักษ์ขุมทรัพย์ในดินหรือมาจากคำว่าไพสพราชซึ่งเป็นชื่อตราตำแหน่งดวงหนึ่งของเสนาบดีกระทรวงเกษตราธิการของโบราณ (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558. แม่โพสพ เทพธิดาแห่งข้าว. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http: / / sinchaichao. blogspot. com/ 2015/ 06/ blog-post_56.html. 15 พฤศจิกายน 2558)

ตำนานแม่โพสพปรากฏในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ในภาคกลางมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับแม่โพสพไว้ดังนี้

บางตำนานเล่าว่า แม่โพสพเป็นเทวีแห่งข้าว มีพาหะเป็นปลากรายทองและปลาสำเภา ในวันหนึ่งที่เมืองไพสาลีกลางสโมสรสันนิบาตมนุษย์ได้ปรึกษากันว่าระหว่างพระพุทธเจ้าและแม่โพสพใครมีคุณมากกว่ากันที่ประชุมต่างกราบทูลว่าคุณของพระพุทธเจ้าใหญ่กว่าแม่โพสพ และพระเพชรฉลูกรรณได้ฟังดังนั้น ก็ข้องใจว่ารักษามนุษย์อยู่ มนุษย์ไม่เห็นความดีจึงทรงปลากรายหนีไปยังป่าหิมพานต์เขาคชกูฏ เมื่อแม่โพสพจากไปก็เกิดความอดอยากให้ขึ้นในโลกมนุษย์ ทำไร่ไถนาไม่มีข้าวมีแต่แกลบมนุษย์จึงชวนกันไปเฝ้าพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าให้พระมาตุลีไปเชิญนางกลับ พระนางตุลีตามไปถึงเขาทบกันก็ไปไม่ได้ จึงใช้ให้ปลาสลาดไปตามต่อจนพบ ปลาสลาดได้อ้อนวอนขอให้นางกลับคืนโลก นางตอบว่า “อยู่ที่นี่เราสบาย ถ้าจะไปใจแม่หายเพราะเขาไม่รู้บุญคุณ แม่จะให้แต่เมล็ดข้าวไปดูแลฝูงคน เมื่อเก็บนึกถึงเรา เราจะไปปีละหน ตรวจดูผู้คน เก็บเกี่ยวแล้วให้ทำขวัญ” นางได้มอบเมล็ดข้าว 7 เมล็ด (บ้างก็ว่า 9 เมล็ด) ไปทำพันธุ์ พระเพชรฉลูกรรณให้แม่เหล็ก 1 อันสำหรับตั้งพร้า นางยังสั่งด้วยว่ามนุษย์ทำไร่ไถนา เมื่อข้าวใกล้สุกก็ให้จัดพิธีทำขวัญให้แต่งด้วยขวัญข้าว และด้วยที่ปลาสลาดเป็นผู้บอกทางที่นางซ่อนแก่พระมาตุลี นางจึงสั่งนำปลาสลาดมาเป็นเครื่องเซ่นสังเวยด้วย ปลาสลาดก็ลากลับมาเล่าให้พระมาตุลีฟังตามคำแม่โพสพ พระมาตุลีรับเมล็ดข้าวแล้วเหาะกลับ ในระหว่างทางพระมาตุลีจึงหยุดพักอาบน้ำนกกระจาบได้แอบลักเมล็ดข้าวสองเมล็ดบินหนี ข้าวสองเมล็ดได้ตกลงมายังโลกมนุษย์กลายเป็นข้าวผี พระมาตุลีนำเมล็ดข้าวพันธุ์ข้าวถวายพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าจึงเรียกมนุษย์มาพร้อมกัน ทรงอธิบายให้มนุษย์ฟัง และแจกเมล็ดพันธุ์ข้าวให้แก่มนุษย์ ตั้งแต่นั้นมาเมื่อข้าวใกล้สุกมนุษย์จะทำขวัญเชิญแม่โพสพเป็นประจำทุกปี

(ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558. แม่โพสพ เทพธิดาแห่งข้าว. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http: / / sinchaichao. blogspot. com/ 2015/ 06/ blog- post_56. html. 15 พฤศจิกายน 2558)

ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ยังได้นำเสนอตำนานพระแม่โพสพของภาคใต้ ซึ่งมีเนื้อหาคล้ายกับคำกล่าวผูกขวัญทางภาคใต้ ว่า

พระมาตุลีกับพระภูมี พระเพดสนูกรรม์ รับสั่งทรงธรรม์ ชวนกันคลาไคลไปหาปลากราย ยังองศาใต้ หรือว่าอย่างไร กับท่านปลาสลาด เป็นสหายหทัย ท่านรับสั่งไปถึงพระมารดา มาตุลีสั่งแล้ว ชวนกันแคล้วคลา ยังแต่ฝูงปลา ปรึกษากันไป ว่าจะทำอย่างไร สหายทรงธรรม์ จะไปสองคนก็เปลี่ยวเสียวสัน เพราะหนทางนั้น ลำบากเหลือใจ เราชวนฝูงปลา พาไปให้มาก ปลาน้อยปลาใหญ่ ล่องลอยวารี ไปกันมากมีแต่ล้วนมัจฉา ปลาใหญ่ปลาน้อย ล่องลอยคงคา รับพระมารดา กลับมาคืนเมือง สุดแสนเวทนาเดินทางมรคา ใครจะมาเหมือน ยังมีภูเขา ขวางอยู่เจ็ดแห่ง ยังมีแม่น้ำขวางอยู่เจ็ดแถว หัวใจแคล้วๆ มากกลางทะเล... บัดเดี๋ยวมาใกล้ เขาแก้วมณีที่พระชนนี เข้าอยู่อาศัย (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558. แม่โพสพ เทพธิดาแห่งข้าว. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http:// sinchaichao. blogspot. com/ 2015/06/blog-post_56.html. 15 พฤศจิกายน 2558)

ส่วนตำนานพระแม่โพสพของภาคเหนือและภาคอีสานนั้นมีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างไปจากภาคกลางและภาคใต้ เนื่องจากอิทธิพลของวัฒนธรรมท้องถิ่น อีกทั้งอิงเรื่องราวกำเนิดของเมล็ดข้าวในพระไตรปิฎกดังที่ศิราพร ณ ถลาง (2560) ส่วนตำนานพระแม่โพสพของภาคเหนือและภาคอีสานนั้น ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ได้ศึกษาไว้ปรากฏรายละเอียดดังนี้

ตำนานแม่โพสพที่มีผู้จารึกไว้ในใบลานด้วยอักษรธรรมที่วัดศรีภูมิ บ้านนาหอ อำเภอด่านซ้าย จังหวัดเลย ว่านานมาแล้ว พญาวิรูปักขาเป็นผู้ให้กำเนิดข้าว ต่อมาสมัยพระพุทธเจ้าผู้มีพระนามว่า กุกกุสันโท ซึ่งเป็นพระพุทธเจ้าองค์แรก ได้มีผู้นำเอาข้าวมาเลี้ยงคนและสัตว์ในชมพูทวีป ปรากฏว่าข้าวในสมัยนั้นเมล็ดใหญ่โตมาก มีกลิ่นหอมและรสอร่อย แต่เมื่อต้องกินต้องใช้มีดพร้าผ่ามานึ่งกิน ต่อมาถึงพระพุทธเจ้าผู้มีพระนามว่า โกนาคมโน เมล็ดข้าวก็เล็กลงบ้าง แต่ยังมีกลิ่นหอมและรสอร่อยเหมือนเช่นเคย

ในสมัยต่อมามีหญิงชราหม้ายคนหนึ่งเคยมีสามีถึง 7 คน สามีตายหมดต้องอยู่คนเดียว ทั้งไม่มีลูกหลานจะพึ่งพาอาศัย คราวหนึ่งขณะนางกำลังทำยุ้งข้าวอยู่ เมล็ดข้าวก็พากันบินหลั่งไหลมารวมกัน ณ ใต้ถุนบ้านของนาง ยายแม่หม้ายโกรธมากที่เมล็ดข้าวมามากมาย เนื่องจากนางยังทำยุ้งไม่เสร็จนางจึงเอาไม้ขนาดใหญ่ตีเมล็ดข้าวเหล่านั้นให้แตกกระจายเป็นซีกเล็ก ๆ ดังนั้นข้าวก็ตกใจพากันไปอยู่ตามเถื่อน (ป่า) ถ้ำ และหนอง ชาวบ้านให้ชื่อนั้นว่านางโพสพ ข้าวนั้นไม่กลับมาหามนุษย์อีก ผู้คนพากันอดข้าวเป็นเวลานานมานถึงพันปี มีลูกเศรษฐีคนหนึ่งไปเที่ยวป่าหลายวัน อดอาหารจึงเอาเหล็กแทงลงไปในน้ำเพื่อหาปลา บังเอิญแทงไปถึงปลาไหลทองตัวหนึ่ง ท้องแตกกระจายไปทั่ววังน้ำ มีพญาปลากั้ง (ตัวคล้ายปลาช่อน) ตัวหนึ่งมาพบเข้าจึงอ้อนวอนขอแลกปลาไหลทองด้วยนางโพสพ คือข้าว ลูกเศรษฐีตกลงจึงเรียกนางโพสพ คือข้าวมาหาและมอบให้ลูกเศรษฐีไป นางโพสพขัดขืนไม่อยากไปเมืองมนุษย์เพราะกลัวถูกตีอีก

มีเทวดาสององค์เนรมิตปลาและกวางทองมาช่วยพูด ขอให้นางโพสพไปอยู่เมืองมนุษย์เพื่อเลี้ยงคนและสืบพระศาสนานางโพสพเห็นเป็นเทวดาก็ไม่อาจขัดได้จึงตกลงไปกับลูกเศรษฐี พอมาถึงพระพุทธเจ้าพระนามว่า กัสสโป เมล็ดข้าวก็เล็กลงมาอีกและมีกลิ่นหอมและรสอร่อยเช่นเดิมตลอดมา จนถึงพระพุทธเจ้าที่ทรงพระนามว่า โคตโม เมล็ดข้าวเล็กลงอีกมีกลิ่นหอมและรสอร่อยเช่นเคย

ต่อมามีพญาองค์หนึ่งเสวยราชแต่เป็นกษัตริย์อธรรมเกิดฝนแล้ง คนอดอยาก พญาองค์นั้นได้ทำยุ้งฉางหลวงข้าวไว้แจกจ่ายประชาชนจึงมาขอรับข้าวไปแลกของกินและสิ่งของต่าง ๆ และขายเอาเงินมาใช้ ข้าวโกรธจึงหนีไปอยู่ในหนองต่อใกล้พระฤๅษีตนหนึ่งซึ่งพำนักอยู่ ณ ที่นั้น ประชาชนอดอยากอยู่ประมาณสามร้อยปี ผู้คนตายกันทั้งเมือง ยังเหลืองแต่ตายายสองผัวเมีย และได้เข้าป่าไปหาพระฤๅษีเพื่อขออาหารกินและได้เล่าถึงความอดอยากให้พระฤๅษีฟัง พระฤๅษีสงสารจึงเรียกนางโพสพ หรือข้าวมาหาแล้วมอบให้สองเฒ่านั้น ชั้นแรกนางโพสพขัดขืนไม่ยอมไป ต่อมาพระฤๅษีบอกคาถาให้สองเฒ่านั้นเสกใส่นางโพสพ นางโพสพถูกคาถาจึงตกลงไปยังเมืองมนุษย์อีกและและพระฤๅษีเสกให้ข้าวชนิดต่าง ๆ ด้วยพระฤๅษีให้สองเฒ่านั้นนำเมล็ดข้าวไปปลูก คราวแรกต้นเหี่ยวตายสองเฒ่าจึงแต่งเครื่องขวัญเรียกวิญญาณนางโพสพ และเอาคาถาที่พระฤๅษีบอกให้มาเสกใส่น้ำแล้วไปรดต้นข้าว ต้นข้าวจึงงอกงามดี เมล็ดข้าวได้แตกออกเป็นเมล็ดเล็กมากมาย สองเฒ่าจึงได้เอา

เมล็ดข้าวแจกจ่ายไปยังบ้านเมืองต่าง ๆ ทั่วไปและแนะนำปลูกข้าวให้ทราบวิธีปฏิบัติเกี่ยวกับข้าว เช่น มีการทำบุญคูณลาน เมื่อนวดข้าวกองไว้ที่ลานและทำพิธีเรียกขวัญข้าวหรือเจ้าแม่โพสพด้วย สองเฒ่าอายุยืนถึงพันปีจึงถึงแก่กรรม พันธุ์ข้าวได้แพร่หลายไปตามบ้านเมืองต่าง ๆ อย่างกว้างขวางตลอดมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558. แม่โพสพ เทพธิดาแห่งข้าว. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http: / / sinchaichao. blogspot. com/ 2015/ 06/ blog- post_56. html. 15 พฤศจิกายน 2558)

ในภาคอีสานเรียกพระแม่โพสพว่า นางโคสก ตำนานหนึ่งซึ่งปรากฏเกี่ยวกับนางโคสกได้รับการรวบรวมไว้โดย ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์ ไว้ดังนี้ว่า

ข้าวมาจากเทวดาผู้หญิง ชื่อนางโคสก นางโคสกเป็นมเหสีของท้าวสักกะเทวราชซึ่งหมดบุญในสวรรค์ และต้องเกิดมาเป็นมนุษย์ซึ่งนางไม่ต้องการ นางต้องการอุทิศเนื้อหนังมังสาของนางให้เป็นอาหารเพื่อให้มนุษย์ได้บริโภค นางจึงขอพรต่อท้าวสักกะเทวราชผู้เป็นสามีว่า ขอให้นางได้เกิดเป็นอาหารของมนุษย์เถิด อย่าให้ต้องได้เกิดเป็นมนุษย์อีก เพราะมนุษย์มีชีวิตอยู่อย่างลำบาก ไม่มีอาหารบริโภค เมื่อได้ประทานพรแล้ว นางจึงได้ลงมาในโลกมนุษย์เป็นหญิงสาวสวยงาม เดินถือดอกปาริชาตจากสวรรค์เข้าไปหาพระฤาษีตาไฟที่นั่งหลับตาภาวนาอยู่ในป่าหิมพานต์ ตามปกติพระฤาษีตาไฟจะลืมตาปีละครั้งในฤดูดอกปาริชาตบาน ถ้าลืมตานอกฤดูกาลไฟจากดวงตาจะจะไหม้สรรพสิ่งให้เป็นจุณไปหมด เมื่อพระฤาษีได้กลิ่นดอกปาริชาตจึงแปลกใจว่าทำไมจึงมีกลิ่นกอดปาริชาตทั้ง ๆ ที่ยังไม่ถึงฤดู จึงลืมตาขึ้น ไฟจากดวงตาไหม้นางเป็นจุณ พระฤาษีสงสัยจึงเอาน้ำรดนางตรงนั้น แล้วอธิษฐานให้นางคืนชีพ เมื่อนางคืนชีพจึงบอกความประสงค์แด่พระฤาษี แล้วร่างของนางเป็นเมล็ดข้าวขนาดกว้าง 8 นิ้ว ยาว 16 นิ้ว โดยประมาณวางอยู่ พระฤาษีจึงขออธิษฐานขอให้นางบรรลุวัตถุประสงค์ แล้วยกไม้เท้าตีเมล็ดข้าวให้แตกกระจาย แผ่ไปทั่วโลกบางส่วนตกลงไปในป่ากลายเป็นหัวเผือก หัวมัน บางส่วนตกลงไปในทุ่ง ในหนอง ในที่ราบก็เป็นข้าว เมื่อมนุษย์ไปพบเห็นก็เก็บมาทดลองกินพบว่ากินได้ กินดี จึงนำมาเพาะปลูก เผยแพร่สืบต่อมา ข้าวมีชีวิตเหมือนคน มีปีกบินไปไหนมาไหนได้เหมือนนก เมล็ดข้าวโตเหมือนผลแตงโมข้าวมีจิตใจ รู้จักรัก รู้จักโกรธใครทำดีพลีถูก ข้าวจะบินมาอยู่ในเล้าเองมนุษย์ไม่ต้องปลูกข้าว เพียงแต่สร้างยุ้งไว้คอยเท่านั้น ถึงฤดูการข้าวจะบินมาอยู่เต็มยุ้ง เมื่อนำข้าวมากินไม่ต้องตำ เพียงแต่เอามีดผ่าเอาเมล็ด

ข้าวสารหุงกินได้ ต่อมามีแม่หม้ายนางหนึ่ง ถึงฤดูกาลแล้วยังสร้างยุ้งไม่เสร็จข้าวบินเข้ามาในยุ้งทำให้เกิดความวุ่นวายและเนื่องจากนางเป็นคนใจร้าย จึงเอาไม้คานหาบไล่ตีข้าวแตกกระจาย พร้อมกับด่าว่าต่าง ๆ นานา ข้าวถูกตีตกใจหนีไปและคิดว่ามนุษย์นี้ใจดำใจร้ายนัก เรามาอยู่เพื่อให้กินเป็นอาหารก็ยังไล่ด่าไล่ตี คิดแล้วจึงน้อยใจจึงชักชวนกันไปอยู่ในป่าอยู่เขา เกิดเป็นเผือก เป็นกลอยหมด ทำให้มนุษย์ไม่มีข้าวกิน อดอยากหิวโหยไปมากมาย สองเฒ่าตายายเห็นท่าไม่ดีจึงชักชวนกันไปหาฤาษีตาไฟที่ป่าหิมพานต์เล่าเรื่องให้ฟัง พระฤาษีสงสารมนุษย์จึงรับอาสาว่าจะไปตามนางโคสกกลับคืน เมื่อพบนางโคสกพระฤาษีขอร้องให้นางกลับ แต่นางไม่ยอมกลับโดยกล่าวว่ามนุษย์ใจร้าย พระฤาษีจึงอ้อนวอน นางบอกว่าถ้าจะให้กลับให้พวกมนุษย์ต้องปฏิบัติต่อนางอย่างเคารพบูชา ว่าแล้วนางจึงกลั้นใจตาย กลายเป็นเมล็ดพันธุ์ข้าวให้พระฤาษีไปมอบให้ตายาย และฤาษีสอนตายายว่า จงเอาเมล็ดพันธุ์นี้ไปปลูกขยายพันธุ์ ต่อไปนี้มนุษย์ต้องปลูกข้าวกิน และอย่าลืมบุญคุณนางโคสกการกระทำต่าง ๆ ต่อนางโคสก เช่น จะปลูก จะเกี่ยว จะหาบ จะนวด ต้องขอต้องขอขมาต่อนางเสียก่อน และหลังจากการเก็บเกี่ยวแล้วต้องบายศรีสู่ขวัญให้นาง ก่อนปลูกข้าวก็ต้องขอที่ต่อทางธรณี พระภูมิและตาแฮกเสียก่อน ต้องแต่งพานหวาน 4 พาน หมาก 4 คำ ยา 4 กอก บูชาสิ่งเหล่านี้ เวลาจะฟาดจะตีก็ต้องทำเช่นเดียวกัน จงปฏิบัติต่อนางให้ดี ตายายรับคำฤาษีแล้วนำข้าวกลับมาปลูกแพร่พันธุ์ และทำพิธีกรรมต่าง ๆ ขึ้นแต่บัดนั้น (ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558. แม่โพสพ เทพธิดาแห่งข้าว. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http://sinchaichao.blogspot.com/2015/06/blog-post_56.html. 15 พฤศจิกายน 2558)

จากข้อมูลที่ได้กล่าวมาในข้างต้นตำนานพระแม่โพสพแห่งข้าวไทยนั้นมีความใกล้เคียงกับตำนานพระแม่โพสพที่ได้กล่าวมาในตำนานพระแม่โพสพตามความเชื่อของคนไทยที่รับมาจากอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวของอัศจรรย์จากตำนาน นิทานต้นข้าวของชาวพุทธ การเคารพบูชาข้าว พิธีต่าง ๆ ที่คนไทยปฏิบัติต่อข้าว รวมถึงวิธีการปลูกข้าวและการอนุรักษ์รักษาข้าว นอกจากนี้ พิธีการและพิธีกรรมต่าง ๆ ต่อข้าวและพระแม่โพสพคนไทยก็ได้รับการคิดค้นประยุกต์และปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลานานจนกลายซึ่งสอดคล้องกับตำนานของพระแม่โพสพเพื่อเป็นการบูชาแม่โพสพ เช่น การทำขวัญข้าว การสู่ขวัญข้าว การสู่ขวัญยุ้ง การทำบุญลานข้าว เป็นต้น

3.2.5.4 พิธีกรรม และประเพณีที่เกี่ยวกับข้าวในประเทศไทย

ลักษณะของความเชื่อที่พบในสังคมไทยจะไม่ได้มีลักษณะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในแง่ที่ว่าแต่ละภูมิภาคก็มีระบบความเชื่อของตัวเอง ภาคใต้มีวิธีการกำจัดหรือแก้ปัญหาเรื่องการทำนาของตัวเองแบบหนึ่ง ทางอีสานก็อีกแบบหนึ่ง ผู้ที่ปกครองบ้านเมืองจะทำอย่างไร จึงจะรวมหรือสร้างบูรณาการให้ผู้คนที่เต็มไปด้วยชนเผ่าต่าง ๆ ที่หลากหลายนี้ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ ก็จำเป็นต้องมีระบบความเชื่อที่มีอิทธิฤทธิ์ มีประสิทธิภาพที่สามารถจะเอาชนะหรือสร้างความเคารพยอมรับจากชนเผ่าต่าง ๆ ได้ เมื่อสังคมพัฒนาเป็นบ้านเป็นเมือง จนกระทั่งทุกวันนี้ลักษณะของพิธีกรรมเกี่ยวกับข้าวก็เป็นเรื่องที่ผสมผสานระหว่างพิธี ทั้งพุทธซึ่งมีการนิมนต์พระสงฆ์มาสวด ทำบุญทำทาน และก็มีพิธีพราหมณ์ ซึ่งเอาข้าวเข้ามาเพื่อสร้างความอลังการ ความศักดิ์สิทธิ์ ความน่าเชื่อถือให้กับราชสำนัก และพิธีกรรมอันนี้เองที่ส่งผลอิทธิพล และสะท้อนกลับไปยังความเชื่อของชาวบ้านอีกต่อหนึ่ง จะเห็นว่าพิธีกรรมเกี่ยวกับข้าวในปัจจุบันนี้ จะเป็นเรื่องราวความเชื่อที่ค่อนข้างผสมผสานกันระหว่างความเชื่อในเรื่องของผี ความเชื่อท้องถิ่น ความเชื่อในเรื่องพุทธศาสนาและศาสนาฮินดูด้วย

มูลนิธิข้าวไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ได้กล่าวถึงพิธีกรรม และประเพณีที่เกี่ยวกับข้าวในประเทศไทยว่า

> *“แถน”เป็นเทพดั้งเดิมของชนเผ่าไท ผีที่มีอิทธิพลต่อการทำมาหากินต่อความเป็นอยู่ของผู้คน เพราะว่าเป็นผู้ที่สร้างทุกสิ่งทุกอย่างในโลกไม่ว่าจะเป็นดิน น้ำ ลม ไฟ หรือเครื่องมือเครื่องใช้ทุกอย่าง พระยาแถนเป็นผู้สร้าง อิทธิพลของพระยาแถนมีมากมายเหลือเกิน จึงทำให้ผู้คนกลัวมากและเมื่อมีปัญหาอะไรก็รู้ว่าสาเหตุที่จะปัดเป่าได้คือต้องไปขอให้พระยาแถนช่วย เพราะฉะนั้นพิธีที่สำคัญมากต่อการทำมาหากินและการปลูกข้าวของคนไทยหรือคนถิ่นไทยลาว คือ พิธีจุดบั้งไฟ เพื่อส่งสารไปถึงพระยาแถน ขอให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล พิธีกรรมในประเพณีจุดบั้งไฟ เป็นพิธีที่ไม่สามารถทำขึ้นโดยคนเพียงไม่กี่คน แต่เป็นเรื่องของคนทั้งชุมชนทั้งสังคมต้องให้ความร่วมมือ ร่วมใจกันที่จะแก้ปัญหาวิกฤตในสังคมตัวเองและบทบาทของพิธีกรรมนี้ไม่ใช่เพียงแต่จะบันดาลให้ฝนตกมาได้ตามความเชื่อของท้องถิ่น แต่มีความหมายอีกมากมายต่อความเป็นอยู่ของชุมชนของสังคมข้าวในสังคมไทย พิธีกรรมมีความสำคัญต่อการสร้างจิตสำนึกความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การสร้างจริยธรรมคุณธรรมของท้องถิ่นโดยผ่านพิธีกรรมต่าง ๆ*
>
> *นอกจากพิธีจุดบั้งไฟแล้วคนไทยสมัยก่อนยังมีความเชื่อว่า ข้าวมีจิตวิญญาณ และมีเทพยดาคุ้มครองมีชื่อเรียกว่า “แม่โพสพ” ซึ่งเป็นเป็นผู้ปกปักรักษา*

ข้าวและเป็นผู้ช่วยให้ผลผลิตดูแลรักษาพืชพันธุ์ ธัญญาหารต่าง ๆ ให้มีความอุดมสมบูรณ์ ชาวนาสมัยก่อนจึงมีความสำนึกในบุญคุณของแม่โพสพอย่างลึกซึ้งและก่อให้เกิดพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมากมายเพื่อเป็นการบูชาแม่โพสพ อาทิ การทำขวัญข้าว การสู่ขวัญข้าว การสู่ขวัญยุ้ง เป็นต้น

นอกจากคนไทยจะมีความเชื่อในเรื่องจิตวิญญาณของข้าว การบูชาเพื่อให้ฝนตกถูกต้องตามฤดูกาล เพื่อการผลิตข้าวที่ดีที่เป็นบ่อเกิดของประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการบวงสรวงเทพยดาเพื่อขอฝน เช่น พิธีแห่นางแมว พิธีแห่บั้งไฟ พิธีเลี้ยงผีฝาย เป็นต้น

ก่อนการปลูกข้าว ก็มีการสร้างตูบผีเอาไว้ เชิญผีซึ่งเคยอยู่ที่ท้องนาขึ้นมาอยู่บนตูบ เวลาจะไถจะได้ไม่รังควานผี มีการเซ่นไหว้ เวลาจะหยอดข้าวก็ต้องเรี่ยไรเงินมาซื้อหมูฆ่าหมูมาเซ่นผี มาเอาใจผีอีก เพราะว่าถ้าผีไม่พอใจปลูกข้าวแล้วจะมีผลเสีย หรือถ้าหากว่าจะทำสู่ขวัญข้าวก็ต้องทำพิธีเลี้ยงผีอีก ก็ต้องไปซื้อสัตว์เรี่ยไรกันเอาเงินมาฆ่าเอาสัตว์มาสังเวยและจะปิดตาเหลวเอาไว้ ตาเหลวเป็นสัญลักษณ์ของการป้องกันและบอกขอบเขต ไม่ให้สัตว์ป่าต่าง ๆ มาทำลายข้าวในไร่ จะเห็นว่ามีกฎหมายลงโทษคนที่ไปทำมิดีมิร้าย ไปขี้ไปเยี่ยว ช้าง ม้า วัว ควาย ไปละเมิดทำให้ไร่นาข้าวปลาเสียหาย มีกฎหมายบัญญัติไว้ว่า ให้ทำบัตรพลีดีไหว้หรือว่าต้องเซ่นไหว้ เพราะไม่ใช่เพียงแต่ว่าเป็นการลงโทษคนที่ละเมิดทำข้าวเสียหายเท่านั้น แต่ว่าเป็นลักษณะของความอุบาทว์หรือสิ่งที่ทางเหนืออาจเรียกว่า “ขืด” คือถ้าเผื่อว่าทำแล้วมันเสียหายแก่ท้องนาแก่ข้าวแล้วไม่ใช่เพียงแต่ว่าคนคนนั้นหรือเจ้าของนาจะเดือดร้อน แต่ว่าจะก่อให้เกิดความอุบาทว์หรือวิปริตไปทั้งหมดได้ เพราะฉะนั้นเพื่อกันความเสียหายของชุมชนจะต้องทำการบัตรพลีดีไหว้ อันนี้เป็นกฎหมายตราไว้เลย

ในด้านการใช้แรงงานเพื่อเก็บเกี่ยวข้าวในสมัยก่อนจะมีประเพณีที่เรียกว่า “ลงแขก” ซึ่งเป็นประเพณีเอาแรง เป็นการขอความช่วยเหลือกัน ทำงานร่วมกันด้วยน้ำใจไมตรีอย่างแท้จริง และเป็นความน่าภาคภูมิใจในความมีน้ำใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ของกลุ่มชาวนาเป็นอย่างยิ่ง น่าเสียดายที่ความเจริญและการผลิตที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัยได้ทำให้ประเพณีดังกล่าวมานี้แทบจะสูญสลายไปจากสังคมชาวนาไทยแล้ว คงเหลือเพียงในพื้นที่ห่างไกลที่ความเจริญยังคงไปไม่ถึงจำนวนหนึ่งเท่านั้นที่ยังคงเอกลักษณ์และประเพณีอันดีงามเช่นนี้อยู่

(มูลนิธิข้าวไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์, 2549. ศิลปะและวัฒนธรรมข้าว.(ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://www.thairice.org/html/aboutrice/culture02.html. 27 ตุลาคม 2559)

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่าคนไทยมีความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ สิ่งนี้จึงส่งผลต่อความเชื่อของชาวบ้านกลายเป็นความเชื่อที่ลักษณะผสมผสานกับความเชื่อเดิมที่เกี่ยวกับข้าวด้วยเช่นกัน

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้กล่าวพิธีกรรมและประเพณีที่จัดขึ้นเกี่ยวกับข้าว ว่า

> *พิธีกรรมและประเพณีที่จัดขึ้นมีทั้งที่เป็น พิธีที่จัดทำเฉพาะในครอบครัวและที่สมาชิกของชุมชน ร่วมกันจัดทำขึ้นซึ่งถือว่าเป็น “พิธีราษฎร์” และมีงานบุญประเพณีที่จะจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี นอกจากนี้ยังมีพิธีกรรมที่เป็นพิธีหลวงที่เรียกว่า “พระราชพิธี”*
>
> *โดยทั่วไปพิธีกรรมอันเนื่องด้วยข้าว มักจัดทำขึ้นโดยมีเป้าหมาย 4 ประการ คือ*
>
> *1.เป็นการขอร้องอ้อนวอนผี หรืออำนาจลึกลับ ให้ช่วยดูแลให้ต้นข้าวเจริญงอกงาม มีผลผลิตจำนวนมากตามความต้องการ*
>
> *2.เป็นการขออนุญาตผี หรือเทพที่ประจำสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ เพื่อขออนุญาตใช้สอยสิ่งนั้น ๆ*
>
> *3.เป็นการขอขมาต่อธรรมชาติ หรือสิ่งเหนือธรรมชาติ เมื่อได้ล่วงเกิน*
>
> *4.เป็นการเสี่ยงทาย*
>
> *พิธีกรรมอันเนื่องด้วยข้าว ที่จัดขึ้นแต่ละครั้ง มักจะมีเป้าหมาย หรือวัตถุประสงค์ไม่แตกต่างกันมากนัก นอกจากนี้พิธีกรรมบางอย่าง อาจมีเป้าหมายหลายประการ ในขณะเดียวกัน พิธีกรรมอันเนื่องด้วยข้าว ของคนไทย แบ่งตามขั้นตอนกระบวนการผลิตได้เป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้*
>
> *1. พิธีกรรมก่อนการปลูก*
>
> *2. พิธีกรรมในช่วงเพาะปลูก*
>
> *3. พิธีกรรมเพื่อการเก็บเกี่ยว-ฉลองผลผลิต*
>
> (วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 19)

จากข้อมูลข้างต้น ได้อธิบายว่า ในช่วงก่อนการปลูกข้าวนั้นมีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับผี ในทุกกระบวนการ และมีเป็นกฎที่เป็นลายลักษณ์อักษรเกี่ยวกับกฎการลงโทษคนที่ละเมิดความเสียหายกับข้าว เพื่อป้องกันชุมชนจากความอุบาทว์หรือความวิปริต

ในปัจจุบันประเพณีที่เกี่ยวกับข้าวแทบได้สูญสลายไปจากสังคมไทย เนื่องจากความเจริญที่เข้ามามีบทบาท คงเหลือเพียงในชนบทห่างไกล

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพิธีกรรมก่อนการปลูกข้าว ไว้ดังนี้

พิธีกรรมก่อนการปลูก

พิธีกรรมก่อนการเพาะปลูก เป็นพิธีเพื่อบวงสรวง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อบอกกล่าว อ้อนวอน ขอร้อง ขออนุญาต หรือเสี่ยงทาย อันสะท้อนให้เห็นความคิด ความเชื่อเรื่องผี และอำนาจลึกลับ ที่สืบทอดมาแต่โบราณ ตลอดจนความคิด ความเชื่อทางพุทธศาสนา และ ศาสนาพราหมณ์ในสังคมไทย

การบวงสรวง เพื่อบอกกล่าวขอร้อง คนไทยหลายถิ่น เช่น ในภาคเหนือและภาคอีสาน กระทำใน พิธีไหว้ผีบรรพบุรุษ และ ผีประจำหมู่บ้าน ซึ่งจัดทำขึ้นก่อนการทำนา ผีบรรพบุรุษนั้น บางถิ่นเรียกว่า ผีเรือน บางถิ่นเรียกว่า ผีปู่ย่า บางถิ่นเรียก ผีตายาย เชื่อกันว่าเป็นผีที่อยู่ประจำบนเรือน คอยคุ้มครองดูแลลูกหลาน ส่วนผีประจำหมู่บ้าน บางถิ่นเรียกว่า ผีบ้านหรือเสื้อบ้าน และ บางถิ่น เรียกว่า ผีปู่ตา เป็นต้น เป็นผีที่คอยคุ้มครองดูแลคนในหมู่บ้าน

การเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ และผีประจำหมู่บ้าน ก่อนการทำนา นอกจากขอให้ดูแลคุ้มครองลูกหลาน และ คนในหมู่บ้านให้อยู่เย็นเป็นสุข ปราศจากโรคภัยแล้ว ยังเป็นการบอกกล่าว และอ้อนวอน ขอร้องให้ทำนาได้ผลดี ด้วยการไหว้ผีบรรพบุรุษ เป็นพิธีกรรมของครอบครัว หรือระหว่างเครือญาติ ส่วนการไหว้ผีประจำหมู่บ้าน มีทั้งที่เป็นพิธีกรรมส่วนบุคคล และพิธีกรรมที่จัดทำร่วมกัน ของสมาชิกในหมู่บ้าน ในภาคอีสานมี การเลี้ยงผีปู่ตา ที่ดอนปู่ตาซึ่งเป็นป่าไม้ใกล้ๆ หมู่บ้าน จำทำพร้อมกันทั้งหมู่บ้านระหว่างเดือน 6 ถึง เดือน 7 ในภาคเหนือมี พิธีเซ่นไหว้ผีเมือง ผีเมือง คือ ผีเจ้าเมือง ที่เคยปกครองเมืองต่าง ๆ ในสมัยก่อน พิธีไหว้ผีเมืองเป็นพิธีใหญ่ระดับจังหวัด มีการบวงสรวง ขอร้องให้ช่วยคุ้มครองบ้านเมือง ให้อยู่เย็นเป็นสุข น้ำท่าบริบูรณ์ ทำมาหากินได้ผลดี ในพิธีไหว้ผีเมืองนี้ มีการนิมนต์พระสงฆ์ มาสวดพระพุทธมนต์ เพื่อให้เป็นสิริมงคลด้วย

พิธีกรรม ที่จัดร่วมกันในชุมชน บางถิ่นในภาคกลาง เป็นพิธีกรรม ทางพุทธศาสนา ได้แก่ ประเพณีบุญกลางบ้าน และ บุญหน้าบ้าน ซึ่งมักจัดขึ้นราว ๆ ปลายเดือน 5 จนถึงเดือน 7 ก่อนลงมือปรับดินเพื่อทำนา การทำบุญกลางบ้านนั้น

ชาวบ้านจะร่วมกันเป็นเจ้าภาพ จัดอาหารคาวหวาน ถวายพระสงฆ์ ตรงบริเวณที่เป็นศูนย์กลางหมู่บ้าน เป็นการทำบุญอุทิศส่วนกุศล ให้แก่พระภูมิเจ้าที่ เชื่อว่าจะช่วยให้ทำมาหากินได้ผลดี มีความอุดมสมบูรณ์ ส่วนบุญหน้าบ้าน มักจัดทำในหมู่บ้าน ที่ตั้งขนานกับถนน หรือ แม่น้ำลำคลอง ชาวบ้านจะเลือกบ้านใด บ้านหนึ่งเป็นศูนย์รวมทำบุญหน้าบ้าน มีจุดประสงค์อย่างเดียวกัน

การบวงสรวง เพื่อขออนุญาตเห็นได้จาก พิธีกรรมบวงสรวงผีน้ำผีดิน หรือผีนา ในภาคเหนือก่อนเอาน้ำเข้านามีการไหว้ผีน้ำ เรียกว่า พิธีเลี้ยงผีขุนน้ำ ผีเหมือง ผีฝาย ผีห้วย เพื่อขออนุญาตใช้น้ำ ในการเกษตรกรรม ส่วน การไหว้ผีดิน หรือผีนานั้นพบแทบทุกถิ่น เป็นพิธีกรรมเพื่อขออนุญาต ใช้ดินในการทำนา

ก่อนการทำนา หากชาวบ้านเกรงว่าปีนั้นฝนจะน้อย ก็จะมีการทำพิธีขอฝน โดยหวังพึ่งในอำนาจลึกลับบางอย่าง น่าสังเกตว่าพิธีขอฝนบางครั้ง มักจะใช้วิธีการที่แปลกพิสดาร เป็นสิ่งที่ไม่พบเห็นในชีวิตประจำวัน บางทีก็มีเรื่องเพศเข้ามาปะปนด้วย เพราะเรื่องเพศ เป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ อาจปรากฏในเพลงร้อง หรือวัตถุที่ใช้ในพิธีกรรม การขอฝนมีวิธีการต่าง ๆ เช่น พิธีแห่นางแมว ซึ่งมีอยู่ทั่วทุกภาค ในภาคกลางการแห่นางแมวจะทำในช่วงเดือน 6 ถึงเดือน 8 บางทีมี พิธีปั้นเมฆ ด้วย ในบางท้องถิ่น เช่นที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีพิธีทำบุญหลังบ้าน เป็นพิธีขอฝนโดยนิมนต์พระสงฆ์มาทำพิธีหลังบ้าน ในภาคอีสาน มีการขอฝนหลายแบบ นอกจากแห่นางแมวซึ่งเรียกว่า พิธีเต้านางแมว แล้วก็มี พิธีเต้าแม่นางข้อง พิธีเต้าแม่นางด้ง พิธีดึงครกดึงสาก ประเพณีการจุดบั้งไฟ ขอภาคเหนือ และภาคอีสาน เดิมเป็นการจุดเตือนแถนหรือผีฟ้าขอให้ส่งฝนลงมา ปัจจุบันนี้ตีความว่า การจุดบั้งไฟ เป็นการจุดเป็นพุทธบูชา ตัวอย่างพิธีขอฝน ที่เป็นพิธีทางพุทธศาสนาได้แก่ การเทศน์พญาคันคาก และ การสวดคาถาปลาช่อน ทางเหนือมีพิธีสวดคาถาปลาช่อนเช่นกัน นอกจานี้มีพิธีแห่พระพุทธรูป ที่เรียกว่า พระเจ้าฝนแสนห่า พิธีขอฝนในภาคใต้ไม่ค่อยมี เพราะภาคใต้โดยทั่วไปมีฝนตกชุกเกือบตลอดทั้งปีอยู่แล้ว ยกเว้นบางอำเภอ ในจังหวัดสงขลา และจังหวัดนราธิวาส เช่นที่ตำบลพรุ อำเภอใหญ่ จังหวัดสงขลา มีพิธีแห่ไซซึ่งเรียกว่า พิธีเซื้อไซ และที่ตำบลพร่อน อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส มี พิธีแห่ปลาช่อน โดยใช้ดินเหนียวปั้น เป็นรูปปลาช่อน พิธีขอฝนที่เป็นพระราชพิธีคือพระราชพิธีพรุณศาสตร์ ซึ่งจัดทำขึ้นในเดือน 9 เดิมเป็นพิธีพราหมณ์ล้วน ต่อมามีพิธีสงฆ์ด้วย

ส่วนพิธีกรรมที่มีลักษณะเป็นการเสี่ยงทาย เช่น ทางภาคเหนือ มีการใช้วัดไม้วา โดยตัดไม้ให้มีความยาวขนาด 1 วาพอดี หลังจากอธิฐานเสร็จแล้ว ก็กาง

แขนออกวัดอีกครั้งหนึ่ง ถ้าไม้สั้นกว่ามือแสดงว่าปีนั้นน้ำจะน้อย ถ้าไม้ยาวกว่ามือก็แสดงว่าจะมีน้ำมาก ทำนาทำไร่ได้ผลดี จะอุดมสมบูรณ์ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ และ พระราชพิธีพืชมงคล ซึ่งกระทำในเดือน 6 เป็นพระราชพิธีที่แสดงให้เห็นว่า พระมหากษัตริย์ทรงส่งเสริมสนับสนุนราษฎร ในการทำเกษตรกรรม เป็นการบำรุงขวัญเสริมสร้างกำลังใจแก่ราษฎร พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญเป็นพิธีพราหมณ์ที่มีลักษณะ เป็นการเสี่ยงทายปีนั้น ๆ น้ำจะมากหรือน้อย ข้าวปลาอาหารจะบริบูรณ์หรือไม่ เปิดโอกาสให้ราษฎร ได้เก็บข้าวที่พระยาแรกนาหว่านแทนพระมหากษัตริย์ แล้วนำไปเป็นข้าวขวัญเป็นสิริมงคลแก่ไร่นา ส่วนพระราชพิธีพืชมงคล เป็นพิธีสงฆ์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้มีขึ้น เพื่อให้พระสงฆ์สวดเป็นสิริมงคลแก่พืชพันธุ์ธัญญาหาร
(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 19-21)

จากข้อความข้างต้นทำให้ทราบว่าพิธีกรรมก่อนเพาะปลูกนั้น เป็นการอ้อนวอนต่อผี สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆเพื่อให้ครอบครัวอยู่ร่มเย็นเป็นสุขปราศจากโรคภัย และเป็นการขออนุญาตต่อผีน้ำ ผีดิน ผีนา เพื่อให้สามารถใช้ทรัพยากรธรรมชาติได้ โดยมักทำพิธีกรรมเป็นครอบครัว

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพิธีกรรมในช่วงเพาะปลูกข้าว ไว้ดังนี้

พิธีกรรมในช่วงเพาะปลูก

พิธีกรรมในช่วงนี้ เป็นพิธีที่จัดทำขึ้นเพื่อขอร้อง อ้อนวอนให้ผีหรือเทพช่วยดูแลข้าวที่ปลูก ให้เจริญงอกงามได้ผลดี ปลอดภัยจากสัตว์ ประเภทนก หนู และแมลงต่าง ๆ และขอขมาควายที่ได้เฆี่ยนตีในตอนไถนา หลังจากน้ำเข้านาแล้วก็มี พิธีแรกนา ภาคอีสาน และภาคเหนือเรียกว่า แฮกนา มีการเซ่นไหว้เจ้าที่ หรือ พระภูมินา ทางเหนือมีการ บูชาแม่โพสพ และ ท้าวจตุโลกบาล ด้วย เสร็จแล้วก็เริ่มไถ หลังจากนั้นก็มี พิธีแรกหว่าน และเมื่อต้นข้าวโตเป็นต้นกล้าก็มี พิธีแรกดำนา ในพิธีแรกดำนานั้นก่อนถอนกล้าไปดำ มีการกล่าวขอขมาแม่โพสพ และเชิญแม่โพสพไปอยู่ประจำ ณ ที่ปักดำ ภายหลังการปักดำ บางท้องที่ในภาคใต้มี พิธีสวดทุ่งสวดนา โดยนิมนต์พระสงฆ์ไปสวดที่กลางทุ่งนา เพื่อขับไล่เสนียดจัญไร และเพื่อความเป็นสิริมงคล นอกจากนี้ มีการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาคุ้มครองต้นข้าว หลังจากหว่านหรือดำนาเสร็จในสมัยก่อนมี พิธีทำขวัญควาย เป็นการขอขมา และแสดงความปรารถนา

ดีต่อควายด้วย ปัจจุบันพิธีนี้เหลือน้อยลง เพราะหลายแห่งใช้เครื่องจักร ในการไถนาแทนควาย ช่วงเพาะปลูกนี้เป็นช่วงที่ต้องดูแลรักษา ให้ต้นข้าวงอกงามเจริญเติบโต มีพิธีกรรมไล่ศัตรูข้าว ศัตรูสำคัญ คือ หนู ภาคกลาง และภาคใต้บางแห่งมี พิธีไหว้หนู เป็นการขอร้องบรรพบุรุษหนู ให้ดูแลลูกหลาน ไม่ให้มากัดกินข้าวจนเสียหาย เมื่อข้าวตั้งท้องมี พิธีทำขวัญแม่โพสพ ในสมัยโบราณหากมีน้ำมากเกินความต้องการก็มีพระราชพิธีไล่เรือ เป็นพิธีไล่น้ำให้ลดลงเร็ว จัดทำขึ้นในเดือนอ้าย

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 21-22)

จากข้อมูลในข้างต้น ทำให้ทราบว่าแต่ละพื้นที่แต่ละภูมิภาคก็มีการทำอ้อนวอนให้ผีหรือเทพช่วยให้ข้าวที่ปลูกเจริญงอกงามได้ดีเช่นกันแต่สิ่งที่ต่างกันคือ แต่ละภูมิภาคมีสิ่งที่เคารพต่างกันไป ปัจจุบันงานพิธีที่มีที่มาจากความเชื่อเหล่านี้ได้ค่อยๆ หายไป พิธีกรรมสำคัญเกี่ยวกับข้าวและพระแม่โพสพในประเทศไทยนั้น นอกเหนือจากการทำพิธีบอกกล่าวบรรพบุรุษ ผีประจำหมู่บ้าน และการทำบุญกลางบ้านเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่พระภูมิเจ้าที่แล้ว ยังพบว่ามีพิธีที่เกี่ยวข้องโดยตรงเฉพาะพระแม่โพสพและเกี่ยวกับขั้นตอนการปลูกข้าวถึง 6 พิธีดังนี้

1. ในภาคอีสานพิธีแฮกนา ประกอบพิธีหลังจากนำน้ำเข้านาแล้ว ส่วนภาคเหนือทำพิธีบูชาแม่โพสพ และท้าวจตุโลกบาล เสร็จแล้วก็เริ่มไถ
2. พิธีแรกหว่าน
3. พิธีแรกดำนา ก่อนถอนกล้าไปดำ มีการกล่าวขอขมาแม่โพสพ และเชิญแม่โพสพไปอยู่ที่ปักดำ
4. ในภาคใต้มีพิธีสวดทุ่งนา เพื่อขับไล่เสียดจัญไรหลังพิธีปักดำ
5. พิธีทำขวัญควาย เป็นการขอขมาหลังจากดำนาเสร็จ
6. พิธีกรรมไล่ศัตรูพืช พบในภาคใต้เพื่อเป็นการร้องขอต่อบรรพบุรุษของศัตรูพืช ได้แก่ พิธีไหว้หนู
7. พิธีทำขวัญแม่โพสพ เมื่อข้าวตั้งท้อง

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพิธีกรรมเพื่อการเก็บเกี่ยว-ฉลองผลผลิตข้าวเพิ่มเติมไว้ว่า

พิธีกรรมเพื่อการเก็บเกี่ยว-ฉลองผลผลิต

พิธีกรรมในช่วงนี้ เริ่มตั้งแต่เมื่อข้าวสุกได้เวลาเก็บเกี่ยว จนกระทั่งนวดเสร็จแล้วนำข้าวขึ้นยุ้ง และนำไปปรุงเป็นอาหาร หรือตักขาย เมื่อข้าวสุกได้เวลาเก็บเกี่ยวก็จะมี พิธีแรกเกี่ยว เป็นการบวงสรวง และขอขมาแม่โพสพก่อนการเกี่ยวข้าว เมื่อเกี่ยวข้าวเสร็จแล้ว มีพิธีก่อนการนวดข้าว คือ พิธีแรกนวด เป็นพิธีทำขวัญข้าว

เชิญแม่โพสพจากท้องนาให้เข้าสู่ลาน เมื่อนวดเสร็จแล้ว ก่อนนำข้าวเข้าเก็บในยุ้งฉาง มี พิธีทำขวัญข้าว อีกครั้งหนึ่ง เป็นการขอขมาที่มีการนวดข้าว ด้วยการฟาดข้าว หรือใช้วัวควายเหยียบ กล่าวอัญเชิญแม่โพสพให้มารับเครื่องสังเวย และมาอยู่ที่ยุ้งฉาง หลังจากนั้นมี พิธีปิดยุ้ง ขอแม่โพสพบันดาลให้ข้าวมีมากมาย กินไม่รู้จักหมด หลังจากนั้นมีการ ทานข้าวใหม่ นำข้าวใหม่มานึ่งหรือหุงถวายพระ เมื่อจะนำข้าวออกขายมี พิธีเปิดยุ้ง เป็นการขอขมาแม่โพสพ และขออนุญาตตักข้าวขาย

ตามที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่า คนไทยประกอบพิธีอันเนื่องด้วยข้าวเป็นระยะ ๆ ในช่วงเวลาตั้งแต่ก่อนการปลูกข้าว จนกระทั่งได้ผลผลิตมาเป็นอาหาร และนำออกขาย พิธีกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็น แนวความคิดความเชื่อที่สืบทอดมาแต่โบราณ ได้แก่ ความเชื่อเรื่องผี และขวัญ

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 22)

จากข้อมูลในข้างต้น พิธีกรรมเพื่อการเก็บเกี่ยว-ฉลองผลผลิต พิธีกรรมในช่วงนี้ เริ่มตั้งแต่เมื่อข้าวสุกได้เวลาเก็บเกี่ยว จนกระทั่งนวด เสร็จแล้วนำข้าวขึ้นยุ้ง และนำไปปรุงเป็นอาหารและมีการพูดถึงการทำพิธีบวงสรวงและขอขมาแม่โพสพก่อนการเกี่ยวข่าวหลังจากนั้นก็จะมีการปิดยุ้งตามที่กล่าวมานี้ จะเห็นได้ว่า คนไทยประกอบพิธีอันเนื่องด้วยข้าวเป็นระยะ ๆ ในช่วงเวลาตั้งแต่ก่อนการปลูกข้าว จนกระทั่งได้ผลผลิตมาเป็นอาหาร และนำออกขาย พิธีกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็น แนวความคิดความเชื่อที่สืบทอดมาแต่โบราณสะท้อนให้เห็นความนอบน้อมอันเป็นรากฐานของวัฒนธรรมไทย ความอ่อนน้อมถ่อมตนของความเป็นมนุษย์ที่มีต่อพืช พันธุ์ข้าวที่ได้ให้คุณประโยชน์ต่อการดำรงชีพ แสดงถึงการสำนึกรู้ ควรค่าแก่การแสดงความเคารพให้แก่สิ่งของที่ไม่ได้อยู่ในรูปของมนุษย์ แต่มีพระคุณต่อชีวิต พิธีกรรมในช่วงเก็บเกี่ยวนี้มีทั้งหมด 7 พิธีกรรมในระดับภูมิภาค ระดับเกษตรกรได้แก่

1. พิธีแรกเกี่ยว เป็นการบวงสรวงขอขมาก่อนการเกี่ยวข้าว
2. พิธีแรกนวด เป็นการทำขวัญข้าว เชิญแม่โพสพออกจากท้องนาเข้าสู่ลานนวด
3. พิธีทำขวัญข้าว เป็นการขอขมาที่มีการฟาดข้าว หรือใช้วัวควายเหยียบ
4. พิธีปิดยุ้ง กล่าวอัญเชิญพระแม่โพสพจากลานนวดข้าวมาสู่ยุ้งฉาง
5. พิธีทานข้าวใหม่ เป็นการนำข้าวใหม่มานึ่งถวายพระ
6. พิธีเปิดยุ้ง เป็นการขอขมาแม่โพสพ และขออนุญาตนำเมล็ดข้าวไปเป็นสินค้าและตักออกขาย

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพระราชพิธี (พิธีหลวง) ไว้ดังนี้

พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ :เป็นการรวมพระราชพิธี 2 พิธีเข้าด้วยกันคือ "พระราชพิธีพืชมงคล" เป็นพิธีสงฆ์ จัดขึ้นเป็นการทำขวัญเมล็ดพืชพันธุ์ต่าง ๆ เช่น ข้าวเปลือก ข้าวเหนียว ข้าวฟ่าง ข้าวโพด ถั่ว งา เผือก มัน และพืชอื่น ๆ เพื่อให้พืชผลเหล่านี้เจริญงอกงาม ปราศจากโรค และแมลงศัตรูพืชรบกวน กับอีกพิธีหนึ่ง คือ "พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ" หรือ "พิธีแรกนา" หรือ "แรกนาขวัญ" ซึ่งเป็นพิธีพราหมณ์ที่มีมาหลายพันปีแล้ว และมีในหลายชาติ เช่น จีน อินเดีย เป็นต้น จัดขึ้นเพื่อเป็นพิธีแรกไถก่อนที่ชาวนาจะทำพิธีแรกนาในนาข้าวของตนเอง เสมือนหนึ่งเป็นสัญญาณเตือนเพื่อบอกว่า เวลาแห่งการทำนาได้มาถึงแล้ว ให้ชาวนาเตรียมตัวให้พร้อมในการทำนา สืบเนื่องจากคนไทยบริโภคข้าวเป็นอาหารหลัก ทั้งยังปลูกข้าวเป็นอาชีพ จึงมีความสำคัญยิ่งในการดำรงชีวิต

"พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ" เป็นพระราชพิธีที่มีความสำคัญในการสร้างขวัญและกำลังใจแก่เกษตรกร และเตือนให้เริ่มการทำนา เป็นพระราชพิธีที่ถือปฏิบัติมาแต่โบราณโดยปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยสุโขทัย และได้ถือปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง แม้แต่ประมุขของชาติ คือพระมหากษัตริย์ทรงเห็นความสำคัญของพิธีนี้ เมื่อถึงเวลาเริ่มทำการเพาะปลูกพืชผล จึงต้องประกอบพระราชกรณียกิจ เป็นผู้นำโดยลงมือไถหว่านพืชพันธุ์ธัญญาหาร เพื่อเป็นกำลังใจให้ชาวนาไทยสืบมา...

...พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ" เป็นพิธีทางพราหมณ์ ประกอบพระราชพิธีในตอนเช้าวันรุ่งขึ้นโดยเวลาประมาณ 6 นาฬิกา พระยาแรกนา พร้อมด้วยเทพีแต่งกายที่กระทรวงเกษตรและสหกรณ์ พร้อมด้วยข้าราชการ แต่งเครื่องแบบเต็มยศประดับราชอิสริยาภรณ์ เดินทางไปยังอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระยาแรกนาและเทพีจุดธูปเทียนถวายนมัสการบูชาพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร แล้วไปที่ปราสาทพระเทพบิดรถวายสักการะพระบรมรูปสมเด็จพระบูรพมหากษัตริยาธิราช แล้วออกเดินทางไปยังท้องสนามหลวง...

...เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินถึงพลับพลาที่ประทับ บริเวณแปลงนาทดลองในบริเวณสวนจิตรลดา พระยาแรกนาและเทพีทั้ง 4 นำเมล็ดพันธุ์ข้าวไปหว่านลงในแปลงนาทดลอง เพื่อปลูกไว้ใช้ในพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญของปีต่อไป

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 22-23)

จากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวมา สำหรับพระราชพิธี (พิธีหลวง)เป็นพิธีที่มีมาแต่โบราณราชประเพณีหรือตามกรณีเฉพาะในรัชกาลพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับข้าว ซึ่งจะเสด็จพระราชดำเนินไปทรงประกอบพิธี มีพิธีที่เกี่ยวข้องได้แก่ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ในประเทศไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ก่อนรัชกาลที่ 4 นั้นจะเป็นเพียงการประกอบพิธีพราหมณ์ไม่มีพิธีสงฆ์ ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดพิธีสงฆ์เพิ่มขึ้น ยกเป็นพิธีหนึ่งต่างหากเรียกว่า “พืชมงคล” แล้วเรียกชื่อรวมว่า “พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ” ถือเป็นพระราชพิธีหลวงที่สร้างขวัญและกำลังใจให้แก่เกษตรกร อีกทั้งเป็นการเสี่ยงทายฝนประจำปีการทำนา

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพระราชพิธีพิรุณศาสตร์ ไว้ว่า

พระราชพิธีพิรุณศาสตร์ : พระราชพิธีพิรุณศาสตร์เป็นพิธีขอฝนที่เป็นพระราชพิธี เพื่อขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์บันดาลให้ฝนฟ้าตกลงมาเพื่อประโยชน์ในการทำเกษตรกรรม คนไทยมีความเชื่อเกี่ยวกับความวิปริตของธรรมชาติเชื่อมโยงกับผู้ปกครองด้วย ดังนั้นการขอฝนจึงเป็นหน้าที่สำคัญของพระเจ้าแผ่นดินที่จะทำเพื่อราษฎรด้วย เท่าที่มีหลักฐานในหนังสือตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์หรือนางนพมาศบันทึกไว้ว่า พระราชพิธีนี้ เมื่อครั้งสุโขทัยมีแต่พิธีพราหมณ์เพียงอย่างเดียว จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ในเดือนเก้า ซึ่งไม่สืบทอดมาในสมัยหลัง พระราชพิธีพิรุณศาสตร์ในสมัยสุโขทัยกระทำที่เทวสถานหลวง โดยพราหมณ์ตั้งเกย 4 เกยที่หน้าลานเทวสถานประดับด้วยราชวัติฉัตรธง นำอ่างทองทั้ง 4 มาวางบนนางกระดานแป้นปักตรงหน้าเกย ครั้นถึงเวลาฤกษ์ หมู่พราหมณ์มีพระครูพรหมพรตพิธีศรีบรมหงส์เป็นประธานทำพิธีบวงสรวงสังเวยเทพเจ้าและตั้งสัตยาธิษฐานขอฝนให้ตกทั่วสุโขทัย หลังจากนั้นพราหมณ์ทั้ง 4 นำธงปฏากสีมอ ลงยันต์พรุณศาสตร์ตามขอบ ข้างละสี่คู่ซึ่งปักบูชาอยู่ เดินขึ้นเกย อ่านโองการประกาศแก่วัสสวลาหกโบกธงกวัดแกว่งบริกรรมคาถาขอฝนจนสิ้นสามคาบ แล้วลงจากเกยเข้าเทวสถาน ทำวันละ 2 เวลา เช้าและเย็น ทั้งสิ้น 3 วัน

ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีพระราชพิธีพรุณศาตร์มหาเมฆบูชาและมีการอ่านโองการขอฝน โดยพราหมณ์จะเชิญรูปฤษีกไลยโกฏินั่ง 1 ยืน 2 ตั้งกลางแจ้งหน้าหอพระราชพิธี ขุนหมื่นพราหมณ์อ่านเทพชุมนุม 1 จบ เป่าสังข์ 2 คน อ่านวันละ 3 จบทุกวัน โดยตั้งรูปฤาษีไว้กลางแดดตลอดพิธี

ครั้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังรับสืบทอดพระราชพิธีพิรุณศาสตร์ตามแบบอยุธยาโดยตั้งโรงพิธีที่ท้องสนามหลวง ทำเฉพาะในปีที่ฝนแล้ง ไม่ได้ทำเป็นประจำทุกปีและจัดทำในเดือนเก้าเท่านั้น หากพ้นเดือนเก้าไปแล้วแม้ฝนแล้งก็ไม่ทำ โดยในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 3 โปรดให้นิมนต์พระสงฆ์ทุกอารามหลวงสวดขอฝน จัดพิธีที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 4 โปรดให้จัดพิธีขึ้นที่พลับพลาบริเวณท้องสนามหลวง พระสงฆ์ทุกอารามหลวงขอฝนพร้อมกัน มีการโยงสายสิญจน์จากวัดพระศรีรัตนศาสดารามมายังพลับพลาพิธีด้วย สมัยรัชกาลที่ 5 พิธีพราหมณ์ยังคงทำอยู่ โดยทำพร้อมกับพิธีสงฆ์ที่ท้องสนามหลวง แต่จะแยกออกไปทำที่ทุ่งส้มป่อยนอกเมือง มีการปลูกโรงพิธีขื่อกว้าง 5 ศอก ยาว 10 ศอก สองห้อง มีเฉลียงรอบ หลังคามุงแต่บริเวณเฉลียงรอบ ตรงกลางปล่อยโล่ง ให้อยู่กลางแดด กั้นม่านรอบ ห่างไป 3 ศอก ปลูกเกยสูง 4 ศอก 5 นิ้ว มีพนักพิง 3 ด้านตรงหน้าเกย ขุดสระเป็นสัญลักษณ์ของหนองน้ำในสระตั้งรูปเทวดา นาคและปลา ตรงหน้าสระมีการปั้นรูปเมฆสองรูปคือ ชายหญิงเปลือยกายทำท่าร่วมเพศทาปูนขาว โดยก่อนการปั้นเมฆต้องมีการตั้งกำนลพร้อมทำพิธีสงฆ์ด้วย ในวันแรกที่ตั้งการพระราชพิธี จะมีขบวนแห่พระเป็นเจ้าไปส่งที่โรงพิธี นำเทวรูปตั้งกึ่งกลางโรงพิธี เวลาเช้าพระมหาราชครูขึ้นเกยอ่านเวทย์ โบกธงผ้าขาวยาว 3 วา ร่ายยันต์พรุณศาสตร์ โบกไปมา 3 ครั้ง แล้วเป่าสังข์ ขุนนางและพราหมณ์อื่น นั่งล้อมเทวรูปแล้วชักประคำสวดคาถาไปจน 5 โมงเช้า(11 นาฬิกา) หยุดพักตอนหนึ่ง บ่ายสวดชักประคำต่อจนมืด จากนั้นพระมหาราชครูขึ้นโบกธงเป็นสัญญาณเลิก ทำดังนี้ทุกวันจนกว่าจะเลิกพระราชพิธี พิธีพราหมณ์นี้จะรอฟังพระราชพิธีสงฆ์ที่ท้องสนามหลวง เมื่อพิธีสงฆ์ เลิกเมื่อใดพิธีพราหมณ์ก็จะเลิกด้วย

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 23)

จากข้อความที่กล่าวมา สำหรับพระราชพิธีพิรุณศาสตร์พระราชพิธีพิรุณศาสตร์เป็นอีกพระราชพิธีเพื่อขวัญกำลังใจแก่เกษตร ทำเพื่อขอฝนที่เป็นพระราชพิธีในปีที่ฝนแล้ง เพื่อขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์บันดาลให้ฝนฟ้าตกลงมาเพื่อประโยชน์ในการทำเกษตรกรรมของประชาชานและมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพระราชพิธีภัทรบท พระราชพิธีอาศยุช และพระราชพิธีธานยเทาะห์ ไว้ว่า

พระราชพิธีภัทรบท : เป็นพระราชพิธีที่ทำกันมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ทำในกลางเดือนสิบ เป็นพิธีลอยบาปของพราหมณ์ เพื่อการชำระบาปของพราหมณ์ให้

บริสุทธิ์ ก่อนรับข้าวมธุปายาสหรือก่อนทำการพระราชพิธีสารทในปลายเดือนสิบ ดังปรากฏในพระราชนิพนธ์พระราชพิธีสิบสองเดือนของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า “ครั้นเดือนสิบ ถึงการพระราชพิธีภัทรบทเป็นนักขัตฤกษ์มหาชนกระทำมธุปายาสทาน และจะเด็ดรวงข้าวสาลี เป็นปฐมเก็บเกี่ยว พราหมณ์ทั้งปวงก็เริ่มการพลีกรรมบวงสรวงสังเวยพระไพสพ ฝ่ายข้างพระพุทธศาสนาพระราชพิธีภัทรบทนี้ หมู่มหาชนกระทำมธุปายาสยาคู อังคาส (การถวายอาหารพระ) พระภิกษุสงฆ์ และเลี้ยงพราหมณ์ ทั้งบูชาพระรัตนตรัยด้วย” เพื่อจะให้เป็นมงคลแก่ข้าวในนา

พระราชพิธีอาศยุช : คือการแข่งเรือของพระเจ้าแผ่นดิน เพื่อเสี่ยงทายในช่วงเวลาเดือนสิบเอ็ด ซึ่งรู้กันดีว่าเป็นช่วงเวลาปลายพรรษา ที่ยังมีฝนตกต่อเนื่องอาจเกิดปัญหาน้ำท่วมขึ้นได้ และในขณะนั้นเป็นเวลาที่รวงข้าวเริ่มเปลี่ยนจากสีเหลืองอ่อนๆ เป็นสีเหลืองเข้ม เมล็ดอวบ แต่ยังไม่แน่ใจว่าธรรมชาติจะเอื้ออำนวยให้ผลผลิตเต็มที่หรือไม่ จะเกิดน้ำท่วมจนข้าวในนาเสียหายมากน้อยแค่ไหน จึงต้องมีพิธีเสี่ยงทายเพื่อเตรียมรับสถานการณ์ ชาวบ้านเรียกว่า “แข่งเรือ” แต่ในพระราชพิธีอย่างพราหมณ์ เรียกว่า “อาศยุชพิธี” ซึ่งมีในกฎมณเฑียรบาลยุคต้นกรุงศรีอยุธยาเขียนไว้สั้นๆ สรุปสาระสำคัญได้ว่าเรือ “สมรรถไชย” เป็นเรือของพระเจ้าแผ่นดินกับเรือ “ไกรสรมุกข์” เป็นเรือของอัครมเหสี เรือทั้งสองลำเป็นเรือเสี่ยงทาย โดยให้ฝีพาย พายแข่งกัน มีคำทำนายเป็นจารีตที่รู้กันอยู่ก่อนแล้วว่า หากเรือ “สมรรถไชย” ของพระเจ้าแผ่นดินแพ้ บ้านเมืองจะสุขเกษม “ข้าวเหลือ เกลืออิ่ม” แต่ตรงกันข้ามหากเรือสมรรถชัย ชนะ จะมียุคเข็ญ เกิดยากแค้น ข้าวไม่เหลือ เกลือไม่อิ่ม อดอยากปากแห้งเป็นกลียุค พระราชพิธีอาศะยุชมีสืบเนื่องมาจนถึงยุคปลายกรุงศรีอยุธยา และค่อยๆ คลายความเชื่อลงไป...

พระราชพิธีธานยเทาะห์ : ในสมัยโบราณ การจัดการกับตอ หรือซัง หรือฟางข้าว เป็นเรื่องที่สำคัญและเชื่อว่าเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ที่ส่งผลถึงความมั่นคงของชีวิตในอนาคตด้วย ว่าข้าวที่เพาะปลูกในปีต่อไปจะเจริญงอกงามอุดมสมบูรณ์มากน้อยอย่างไร ขึ้นอยู่กับการจัดการของปีนี้ เหตุนี้เองจึงมีพิธีกรรมเรียกว่า “เผาข้าว” หมายถึงการจุดไฟเผาตอ หรือซังในนา โดยมีความเชื่อว่าเป็นการ ส่งแม่โพสพกลับสู่ถิ่นเดิมหลังเสร็จสิ้นการช่วยเหลือมนุษย์ให้มีพืชพันธุ์ธัญญาหารแล้ว

พระราชพิธีธานยเทาะห์ (ในภาษาสันสกฤต ธานย แปลว่าข้าว ส่วน เทาะห์ แปลว่าการเผา) เป็นพระราชพิธีในเดือนสาม เป็นพิธีเก่าตั้งแต่สมัยสุโขทัย ในสมัยกรุงศรีอยุธยาปรากฏหลักฐานในกาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศกของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์

โดยพิธีธานยเทาะห์นี้จะมีการแห่พระแม่โพสพไปตามถนน เพื่อนำเอาฟางข้าวมาเผา มีคนแต่งชุดด้วยเสื้อสีเขียวข้างหนึ่ง สีแดงอีกข้างหนึ่ง สวมเทริดสมมุติว่าเป็นพระอินทร์ กับพระพรหมแย่งรวงข้าวกัน เป็นการเสี่ยงทาย แล้วมีคำทำนายอนาคตของพืชพันธุ์ธัญญาหาร เพื่อเตรียมรับสถานการณ์ที่จะเกิดขึ้น โดยหากพิจารณาตามเนื้อหาของพระราชพิธีแล้ว จะเห็นได้ว่าพระราชพิธีธานยเทาะห์ เป็นพิธีที่ทำต่อเนื่องจากการนวดสงฟางข้าวเสร็จแล้วจึงนำเอาฟางข้าวไปเผารวมทั้งข้าวที่เสียหายเพราะเมล็ดลีบ หรือถูกเพลี้ย ด้วง แมลงต่าง ๆ นำมาเผาทำลาย
(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 23-25)

จากข้อความที่กล่าวข้างต้นพระราชพิธีภัทรบทเป็นราชพิธีที่ทำกันมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยเป็นพิธีลอยบาปของพราหมณ์ เพื่อการชำระบาปของพราหมณ์ให้บริสุทธิ์ก่อนที่จะทำพระราชพิธีเพื่อเป็นมงคลแก่ข้าวในนา สำหรับพระราชพิธีอาศยุช เป็นพระราชพิธีเกี่ยวกับการแข่งเรือของพระเจ้าแผ่นดิน เพื่อเสี่ยงทาย ในช่วงเวลาเดือนสิบเอ็ดจึงต้องมีพิธีเสี่ยงทายเพื่อเตรียมรับสถานการณ์ ชาวบ้านเรียกว่า “แข่งเรือ” พระราชพิธีอาศะยุชมีสืบเนื่องมาจนถึงยุคปลายกรุงศรีอยุธยา และค่อยๆ คลายความเชื่อลงไป พระราชพิธีธานยเทาะห์ในสมัยโบราณ การจัดการกับตอ หรือซัง หรือฟางข้าว เป็นเรื่องที่สำคัญและเชื่อว่าเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ที่ส่งผลถึงความมั่นคงของชีวิตในอนาคตด้วยและยังมีความเชื่อมาจนถึงปัจจุบัน

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายถึงพิธีราษฎร์ ซึ่งมีพิธีสู่ขวัญข้าวหรือเอาขวัญข้าว พิธีสู่ขวัญควายหรือฮ้องขวัญควาย พิธีเลี้ยงผีขุนน้ำ และพิธีแฮกนาหรือแรกนาไว้ว่า

พิธีราษฎร์

ประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ประชาชนทั่วไปจัดขึ้น ทั้งที่เป็นประเพณีเกี่ยวกับชีวิต เกี่ยวเนื่องกับเทศกาล งานบุญประเพณี ต่างจากประเพณีหลวงที่พระมหากษัตริย์ทรงประกอบขึ้นหรือเป็นประเพณีที่จัดขึ้นในราชสำนักโดยมีพิธีราษฎร์ที่เกี่ยวข้องกับข้าว ดังต่อไปนี้

พิธีสู่ขวัญข้าวหรือเอาขวัญข้าว: เป็นการบอกกล่าวก่อนที่จะทำการตี หรือนวดข้าวบางแห่งก็ทำหลังจากเก็บเกี่ยวข้าวเสร็จเรียบร้อยก่อนจะเอาขึ้นหลอง (ยุ้งฉาง) ถือเป็นการอันเชิญขวัญข้าวมาสู่ยุ้งฉาง บางแห่งจะทำหลังการเก็บเกี่ยวเสร็จเรียบร้อย ถือเป็นการเรียกขวัญข้าวที่ตกหล่นในขณะนวดข้าว พิธีสู่ขวัญข้าวจะทำในลานนวดข้าว หรือบางแห่งก็จะทำในสถานที่เดียวกันกับที่ทำพิธีแรกนา ในการทำพิธีจะจัดเตรียมพานบายศรี 1 ชุด ไก่ต้ม 1 คู่ เหล้า 2 ไห ข้าวตอกดอกไม้ 2 ชุด

ข้าวเหนียว 1 กระติบ หมาก พลู เมี่ยง บุหรี่ 1 ชุด โดยเจ้าของนาอาจเป็นผู้กล่าวคำสังเวยด้วยตนเอง หรือให้ผู้เชี่ยวชาญทางพิธีกรรม(ปู่จารย์) ของหมู่บ้านมาทำพิธีให้

พิธีสู่ขวัญควายหรือฮ้องขวัญควาย: เป็นพิธีที่ทำกัน เมื่อเสร็จจากการปลูกข้าวแล้ว เป็นการเตือนใจให้ระลึกถึงบุญคุณของควายที่ได้ให้แรงงานไถนาให้คนสามารถปลูกข้าวได้ ซึ่งบางครั้งอาจมีการเฆี่ยนตี ดุด่า จึงต้องทำพิธีนี้เพื่อเป็นการขอขมาที่ได้ล่วงเกิน เป็นการสอนให้คนรู้จักความกตัญญูรู้คุณ มีเมตตากรุณา สำนึกในความผิดของตน ผู้ทำพิธีมักเป็นเจ้าของควายเอง หรือในกรณีที่ไม่สันทัดในการทำพิธีอาจให้ผู้อื่นทำแทนได้

การทำพิธีสู่ขวัญควายจะประกอบพิธีในบริเวณคอกควาย โดยจะต้องจัดเตรียมหญ้าอ่อนมากเพียงพอให้ควายกินตลอดช่วงทำพิธีประมาณ 1-2 กวย (ตะกร้า) ดอกไม้ ธูป เทียน 3 กรวย (ธูป 4 ดอก เทียน 4 แท่ง) ไก่ต้ม 2 ตัว เหล้าขาว 1 ขวด ข้าวเหนียว 1 ปั้น กล้วยสุก 1 ลูก หมาก 1 คำ พลู 1 ใบ ด้ายสายสิญจน์ และน้ำส้มป่อย ผู้ ประกอบพิธีจะนำเครื่องพิธีวางไว้ที่มุมใดมุมหนึ่งของคอกควาย แล้วใส่แอกเข้ากับควาย จากนั้นกล่าวคำเชิญขวัญ เมื่อกล่าวถึงท่อนที่ว่า “ปลดแอกแล้ว” ก็ให้ทำการปลดแอกออก แล้วนำกรวยดอกไม้ธูปเทียนมัดไว้ที่เขาควายข้างละ 1 กรวย อีกกรวยผูกไว้ที่ด้านหลังของหัวควาย หลังจากกล่าวคำเชิญขวัญจบลง ก็จะทำการป้อนข้าว ป้อนน้ำให้แก่ควาย พร้อมกับนำน้ำส้มป่อยมาประพรมควายเป็นการขอขมา การประกอบพิธีนี้อาจมีรายละเอียดแตกต่างกันบ้างในแต่ละท้องถิ่น

พิธีเลี้ยงผีขุนน้ำ :ขุนน้ำ คือแหล่งกำเนิดของลำน้ำแต่ละสาย อาจเป็นดงไม้ขนาดใหญ่ หนองน้ำ หรือท้องดอยใต้เขา ขุนน้ำมักเป็นแหล่งไม่ใหญ่นัก แต่เมื่อน้ำจากแต่ละขุนน้ำไหลไปสมทบกัน ก็จะมีขนาดใหญ่ขึ้นกลายเป็นลำน้ำขนาดใหญ่
ผีขุนน้ำ คือสิ่งที่สถิตอยู่ตามต้นน้ำ เพื่ออารักษ์ต้นน้ำลำธาร เพื่อให้ช่วยบันดาลให้น้ำไหลออกจากตาน้ำ ตลอดเวลาไม่ขาดสายเพื่อให้การทำนาเป็นไปด้วยดีตลอดฤดูกาล ในภาคเหนือก่อนเอาน้ำเข้านาจะมีการไหว้ผีน้ำ เรียกว่า พิธีเลี้ยงผีขุนน้ำ ผีเหมือง ผีฝาย ผีห้วย เพื่อขออนุญาตใช้น้ำในการเกษตรกรรม เป็นการแสดงความกตัญญูต่อธรรมชาติ ที่เอื้ออำนวยความอุดมสมบูรณ์ให้มนุษย์ ให้มองเห็นความสำคัญของธรรมชาติที่มีต่อมนุษย์ พิธีเลี้ยงผีขุนน้ำเป็นพิธีที่ชาวบ้านจะร่วมกันทำในชุมชน จึงแฝงไว้ด้วยกุศโลบายเพื่อให้เกิดความสามัคคี ให้รู้จักเสียสละเพื่อประโยชน์ของส่วนรวม

พิธีแฮกนาหรือแรกนา: เป็นพิธีกรรมที่ทำก่อนจะเริ่มไถนา ทำกันในแต่ละครอบครัว เพื่อบวงสรวงหรือบูชาเทพยดาที่คุ้มครองเกี่ยวกับการทำนา คือท้าวจตุ

โลกบาล และแม่โคสก(แม่โพสพ) แม่ธรณี เพื่อให้เกิดสิริมงคล ให้การไถนาเป็นไปด้วยดี ช่วยให้กล้าในนาพ้นจากแมลง หอย ปู ที่จะมาเบียดเบียน ตลอดจนผลผลิตงอกงามดี ในการจะประกอบพิธีแฮกนา ต้องตรวจหาวันดีตามความเชื่อของชาวเหนือ แต่ทั่วไปที่ง่ายก็จะถือเอาวันอาทิตย์หรือวันพฤหัสบดี และต้องจัดเตรียมเครื่องพลีกรรมประกอบด้วย

– ตั่งเข้าแรก (โต๊ะ หรือตั่งสำหรับวางเครื่องสังเวย)

– ลำไม้ไผ่หรือไม้รวก ตัดแต่โคนเลาะกิ่งก้านออกให้หมด

– ตาเหลว (คือ เฉลว)

– ไม้วอง (คือไม้ไผ่จักเป็นตอกเส้นบาง สานเป็นห่วงวงกลม)

– รูปปลาสำหรับห้อย สานด้วยเส้นตอกไม้ไผ่

– แท่นท้าวทั้งสี่ (คือที่วางเครื่องสังเวยท้าวจตุโลกบาล)

– สวยดอก (คือกรวยใส่ดอกไม้ธูปเทียน จำนวน 5 อัน)

– ส้อหล้อ (คือที่ใส่เครื่องพลีกรรม ทำจากไม้ไผ่ปล้อง นำมาผ่าเป็นซีก แล้วเอาไม้ไผ่สานตามซี่ เป็นรูปวงกลม ทำให้ปากขยายออกคล้ายกรวย จำนวน 5 อัน นำมาปักไว้รอบ ตั่งเข้าแรก)

– ตวัก (คือกระทงขนาดเล็กทำด้วยใบตอง สำหรับใส่เครื่องพลีกรรม สังเวยแม่ธรณี)

หลังจากเตรียมเครื่องพลีกรรมพร้อมแล้ว พ่อนา(หัวหน้าครอบครัว) พร้อมภรรยาและบุตร นำเครื่องพลีกรรมไปยังที่นา นำเครื่องพลีกรรมวางบนแท่นท้าวทั้งสี่ ส่วนหนึ่งวางบนส้อหล้อเพื่อสังเวยแม่โพสพ และใส่ตวักไว้สังเวยแม่ธรณี จากนั้นจุดธูป เทียนบูชา ถ้าพ่อนามีความรู้ในการพลีกรรมก็จะทำพิธีเอง ถ้าไม่รู้ก็จะไปขอให้ปู่จารย์ (ผู้เชี่ยวชาญทางพิธีกรรมประจำหมู่บ้าน) มาช่วยทำพิธีให้ โดยจะกล่าวสังเวยท้าวทั้งสี่ก่อน แล้วจึงกล่าวคำสังเวยแม่โพสพและแม่ธรณีตามลำดับจนเสร็จพิธี จากนั้นก็เริ่มไถ

การเริ่มไถนั้น นอกจากวันดี แล้วชาวนาจะคำนึงถึงพญานาคให้น้ำในวันปีใหม่สงกรานต์ด้วยว่า ปีนี้นาคหันหัวไปทางทิศใด(นาคอว่ายหัว) การแรกไถก็จะเริ่มจากทิศหัวนาคไปยังทิศหางนาค ไม่ย้อนทาง อันจะเป็นการทวนเกล็ดนาค (ไถเสาะเกล็ดนาค) และไม่ไถในทิศตามขวางของลำตัวนาค(ไถค้างท้องนาค) เพราะถือว่าเป็นการต้านทานฤทธิ์พญานาคผู้ดูแล ส่งผลต่อความเป็นไปในการไถนา เช่น ไถหัก ควายตื่นกลัว คนไถได้รับอันตราย รวมไปถึงข้าวกล้าและผลผลิตในนาเสียหายได้

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 25-27)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมาพิธีสู่ขวัญข้าวหรือเอาขวัญข้าว เป็นการบอกกล่าวก่อนที่จะทำการตี หรือนวดข้าวบางแห่งก็ทำหลังจากเก็บเกี่ยวข้าวเสร็จเรียบร้อยก่อนจะเอาขึ้นหลอง(ยุ้งฉาง) ถือเป็นการอันเชิญขวัญข้าวมาสู่ยุ้งฉางถือเป็นการเรียกขวัญข้าวที่ตกหล่นในขณะนวดข้าว พิธีสู่ขวัญข้าวจะทำในลานนวดข้าว หรือบางแห่งก็จะทำในสถานที่เดียวกันกับที่ทำพิธีแรกนาโดยเจ้าของนาอาจเป็นผู้กล่าวคำสังเวยด้วยตนเอง หรือให้ผู้เชี่ยวชาญทางพิธีกรรม(ปู่จารย์) ของหมู่บ้านมาทำพิธีให้ ส่วนพิธีสู่ขวัญควายหรือฮ้องขวัญควายเป็นพิธีที่ทำกัน เมื่อเสร็จจากการปลูกข้าวแล้ว เป็นการเตือนใจให้ระลึกถึงบุญคุณของควายที่ได้ให้แรงงานไถนาให้คนสามารถปลูกข้าวได้ พิธีเลี้ยงผีขุนน้ำแหล่งกำเนิดของลำน้ำแต่ละสาย อาจเป็นดงไม้ขนาดใหญ่ หนองน้ำ หรือท้องดอยใต้เขา ขุนน้ำมักเป็นแหล่งไม้ใหญ่นักเพื่อขออนุญาตใช้น้ำในการเกษตรกรรม เป็นการแสดงความกตัญญูต่อธรรมชาติ ที่เอื้ออำนวยความอุดมสมบูรณ์ให้มนุษย์ พิธีนี้เป็นพิธีที่ชาวบ้านจะร่วมกันทำในชุมชน จึงแฝงไว้ด้วยกุศโลบายเพื่อให้เกิดความสามัคคี ให้รู้จักเสียสละเพื่อประโยชน์ของส่วนรวม สำหรับพระราชพิธีพิธีแฮกนาหรือแรกนา เป็นพิธีที่ทำก่อนไถนาเพื่อบูชาท้าวทั้งสี่ แม่โพสพและแม่ธรณีตามลำดับ โดยมีการเซ่นเครื่องเซ่นเครื่องสังเวยเพื่อความเป็นสิริมงคลในการไถนา สำหรับเครื่องสังเวยมักจะทำด้วยไม้ไผ่และใบตอง

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายถึงพิธีบุญคูนลานหรือพิธีบุญเข้าลาน พิธีบุญบั้งไฟหรือบุญเดือนหก พิธีโยนครกโยนสากหรือ ดึงครกดึงสาก ตาแฮกหรือผีตาแฮก และพิธีทำขวัญข้าวหรือพิธีทำขวัญแม่โพสพ ไว้ว่า

> *พิธีบุญคูนลานหรือพิธีบุญเข้าลาน: เป็นการทำบุญประจำเดือนยี่ จึงมีชื่อเรียกอีกชื่อว่า บุญเดือนยี่เป็นพิธีทำบุญสู่ขวัญข้าว เมื่อชาวนาอีสานทำการนวดข้าวเสร็จ จะนำมากองไว้จนสูง เรียกว่า “คูนลาน” ก่อนจะนำข้าวเข้าเก็บในยุ้งจะทำพิธี “บุญคูนลาน” เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองในโอกาสนวดข้าวเสร็จเรียบร้อยแล้ว ด้วยการเชิญญาติพี่น้อง เพื่อนบ้านมาร่วมทำบุญ เตรียมอาหาร คาวหวานไว้ถวายพระสงฆ์ เตรียมเครื่องเซ่นบูชาแม่โคสก(แม่โพสพ) แม่ธรณี เตรียมด้ายสายสิญจน์ขึงรอบกองข้าว นิมนต์พระสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์ เมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์แล้วจึงถวายอาหาร จากนั้นนำข้าวปลาอาหารมาเลี้ยงญาติพี่น้อง เพื่อนบ้านที่มาร่วมทำบุญ เมื่อพระสงฆ์ฉันท์เสร็จจึงให้พร อนุโมทนา ประพรมน้ำมนต์ให้แก่ญาติพี่น้อง เพื่อนบ้าน ตลอดจนลานข้าว นา วัว ควาย เจ้าของนาเพื่อเป็นสิริมงคล บางแห่งจะนำหมอขวัญมาทำพิธีสู่ขวัญข้าว ขณะที่พระสงฆ์กำลังฉันท์ ก่อนพระสงฆ์ให้พร โดยหมอขวัญจะเริ่มพิธีสู่ขวัญข้าว ซึ่งเนื้อความคำสวดสู่ขวัญจะกล่าวขอโทษแม่โพสพที่ได้*

กระทำล่วงเกิน โดยใช้ควายเหยียบย่ำ ขอให้แม่โพสพมาอยู่เป็นขวัญกองข้าวในลานต่อไป

พิธีบุญบั้งไฟหรือบุญเดือนหก: เป็นพิธีการขอฝนที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของภาคอีสาน ชาวบ้านจะร่วมแรงร่วมใจกันทุกครัวเรือน เป็นทั้งงานบุญและงานสนุกสนานรื่นเริงควบคู่กันไป เป็นสัญญาณของการตกกล้าและเริ่มฤดูทำนาใหม่ โดยคนอีสานมีความเชื่อว่ามีเทพเจ้าแห่งฝน หรือพญาแถน ผู้ซึ่งช่วยบันดาลให้ฝนตก ชื่นชอบการบูชาด้วยไฟ ชาวอีสานจึงหาวิธีในการทำให้พญาแถนโปรด ด้วยการส่งบั้งไฟขึ้นไปเพื่อบูชาเทพเจ้าองค์นี้ แล้วท่านจะบันดาลให้ฝนตกลงมาตามฤดูกาล ให้มีความอุดมสมบูรณ์เมื่อเริ่มต้นฤดูกาลทำนา ในภาษาอีสานนั้น บั้งคือกระบอกไม้ ดังนั้น “บั้งไฟ” ก็คือกระบอกไม้ไผ่ที่บรรจุดินปืนตำให้แน่นเต็มกระบอก มีไม้ไผ่ท่อนยาวผูกเป็นหาง ตัวบั้งไฟประดับด้วยกระดาษหลากสีเป็นรูปต่าง ๆ ที่นิยมคือรูปพญานาค

การจัดพิธีบุญบั้งไฟชาวบ้านจะตกลงกันว่าจะจัดงานในวันใด ส่วนใหญ่จะประมาณเดือนหก และจะบอกบุญไปยังหมู่บ้านใกล้เคียงเพื่อจัดหาบั้งไฟและเซิ้งมาแข่งขันประชันกัน เมื่อถึงวันโฮม (ก่อนจะถึงวันแห่บั้งไฟ 1 วัน) ชาวบ้านจะจัดทำบุญเลี้ยงพระ ถ้าบ้านใดมีผู้จะอุปสมบทก็ทำพิธีบวชนาคในวันนี้ด้วย เมื่อได้เวลาทางวัดจะตีกลองเป็นสัญญาณให้นำบั้งไฟมารวมกันที่วัด มีการจัดขบวนแห่บั้งไฟ จัดเสลี่ยงหรือคานหามให้พระภิกษุผู้เป็นเจ้าอาวาสนำหน้าขบวน ตามด้วยขบวนฟ้อนรำ(เซิ้งบั้งไฟ) ขบวนตลก แล้วตามด้วยบั้งไฟคณะต่าง ๆ แห่ไปตามละแวกบ้าน โดยการเซิ้งนั้นจะร้องเป็นกลอนร่ายยาว (กาพย์เซิ้ง) เล่าประวัติ หรือเป็นการให้พร หรือตลกขบขัน ในสมัยโบราณคำเซิ้งจะมีคำหยาบปนอยู่ด้วยโดยเฉพาะเรื่องอวัยวะเพศ เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังอาจพบเห็นมีรูปอวัยวะเพศ หรือหุ่นชาย หญิง ที่มีกลไกกระตุกด้วยเชือกแสดงท่าเพศสัมพันธ์เข้ามาในขบวนแห่ด้วย โดยจะไม่ถือกันเพราะเป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมานาน

จากนั้นในวันรุ่งขึ้นตอนเช้า มีการทำบุญตักบาตร ถวายภัตตาหารพระภิกษุสงฆ์ เสร็จแล้วจะนำบั้งไฟแห่ไปยังสถานที่ที่กำหนด มักอยู่กลางทุ่งไกลจากชุมชน เพื่อจุดให้บั้งไฟพุ่งทะยานไปบนท้องฟ้า โดยพรรคพวกก็จะตีฆ้อง โห่ร้องเพื่อเอาใจช่วย ถ้าบั้งไฟของคณะใดขึ้นสูงก็เป็นผู้ชนะ ถ้าขึ้นสูงมากก็จะดีใจ พากันแบกช่างทำบั้งไฟไปสรงน้ำยินดี แต่หากบั้งไฟของคณะใดไม่ขึ้นหรือแตกเสียก่อน ช่างบั้งไฟ และผู้สนิทสนมก็จะถูกจับโยนลงโคลนเล่นกันอย่างสนุกสนาน เสร็จจากการจุดบั้งไฟทุกคนจะแยกย้ายกลับบ้านไปรอฟ้าฝนเพื่อทำนาต่อไป

พิธีโยนครกโยนสากหรือ ดึงครกดึงสาก: เป็นพิธีกรรมเพื่อเสี่ยงทายเกี่ยวกับฝนอีกพิธีกรรมหนึ่ง เป็นพิธีที่มีลักษณะง่ายๆ ไม่ซับซ้อนมีครกและสากตำข้าวเป็นอุปกรณ์สำคัญ โดยนำครกและสากผูกด้วยเชือกอย่างละเส้น แบ่งผู้ดึงหญิงและชายจำนวนเท่า ๆ กัน จับปลายเชือกคนละด้าน แต่งเครื่องคายขันห้า(ดอกไม้และเทียนอย่างละห้า จัดใส่พาน เรียกว่า ขันห้า) บูชาเทวดาเพื่อขอฝน แล้วตั้งจิตอธิษฐานตามความพอใจ เช่น อธิษฐานว่าถ้าฝนตกให้ฝ่ายหญิงแพ้ ถ้าฝนแล้งให้ฝ่ายชายแพ้ จากนั้นเริ่มการดึงครกดึงสาก ชักเย่อกันจนทราบผล ชาวอีสานมีความเชื่อว่าฝนฟ้าในปีนั้นจะเป็นตามที่ได้ตั้งจิตอธิษฐาน

ตาแฮกหรือผีตาแฮก: เป็นผีประจำไร่นาผู้เป็นเจ้าของนา ตามความเชื่อของชาวอีสานนาทุกผืนจะมีผีตาแฮก อยู่ เมื่อชาวบ้านเข้าหักร้างถางพงเพื่อทำที่นา ก็จะทำพิธีเชิญผีตาแฮกมาดูแลนาข้าว ดูแลข้าวกล้า ไม่ให้เสียหาย ไม่ให้วัว ควายมากิน ไม่ให้เกิดแมลงต่าง ๆ ดังนั้นชาวอีสานจะตั้งศาลตาแฮก หรือตูบตาแฮก ให้ผีตาแฮกอยู่อาศัย และในทุกปีชาวอีสานจะทำพิธีเลี้ยงผีตาแฮก ก่อนการลงมือทำนา ซึ่งจะทำกันในเดือนหกและจะทำอีกครั้งหลังการเก็บเกี่ยว โดยในการทำพิธีเลี้ยงผีตาแฮกจะต้องจัดเตรียมข้าวสาก 1 ปั้น ข้าวต้มมัดตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ คลุกมะพร้าวขูด ถือเป็นของคาวหวาน มีแจ่ว ปลาปิ้ง กบปิ้ง เขียดปิ้งแล้วแต่จะหาได้ เหล้า 1 ขวด ขันหมากเบ็งใส่หมาก 1 คำ ยาสูบ 1 มวน น้ำ 1 จอก ไก่ต้ม 1 ตัว นำมาเลี้ยงผีตาแฮกแล้วอธิษฐานขอความคุ้มครองจากผีตาแฮกให้ข้าวในนาอุดมสมบูรณ์ดี

พิธีทำขวัญข้าวหรือพิธีทำขวัญแม่โพสพ :เป็นการแสดงความกตัญญูต่อข้าว ซึ่งเป็นพืชที่เลี้ยงชีวิตคนไทยคนไทยมีความเชื่อว่าทั้งคนและสัตว์จะมีสิ่งหนึ่งเรียกว่า “ขวัญ” สิงอยู่ถ้าขวัญไม่อยู่ประจำสิ่งมีชีวิตต้องตาย ข้าวเป็นสิ่งมีชีวิตจึงมีขวัญจึงต้องบำรุงขวัญข้าวไว้ให้อยู่ประจำอย่าให้หนีไปเพราะจะทำให้ข้าวไม่งอกงามหรือตายได้อีกทั้งมีความเชื่อว่าข้าวเป็นของศักดิ์สิทธิ์ มีแม่โพสพสถิตอยู่และเชื่อว่าหากแม่โพสพได้รับเครื่องสังเวยแล้วผลผลิตจะอุดมสมบูรณ์ดังนั้นจึงจัดพิธีกรรมเพื่อเอาใจแม่โพสพตั้งแต่เริ่มปลูกจนได้ข้าวใส่ในยุ้งฉางการทำขวัญข้าวแต่โบราณนิยมทำ 4 ครั้ง คือ ตอนลงมือไถและหว่านข้าวลงนาครั้งแรกตอนข้าวเริ่มตั้งท้อง ตอนเก็บเกี่ยวหรือขนข้าวขึ้นลาน และตอนขนข้าวเข้ายุ้งฉางแล้วในปัจจุบันนิยมทำขวัญข้าว 2 ช่วง คือ ช่วงที่ข้าวตั้งท้องและเมื่อถึงเวลาเก็บเกี่ยว

ช่วงแรกเมื่อข้าวตั้งท้องชาวนาจะนำตาเหลวไปปักไว้ที่หัวนาและขอบูชาพระแม่โพสพโดยจะจัดเตรียมเครื่องเซ่นประกอบด้วยของรสเปรี้ยว(เนื่องจากเชื่อว่าแม่โพสพก็เป็นสิ่งมีชีวิตเช่นเดียวกัน เมื่อตั้งท้องจึงต้องการทานอาหารเหมือนกับคน

ท้อง) อ้อย น้ำมะพร้าว นอกเหนือจากหมาก พลูธงกระดาษสี ผ้าแดง ผ้าขาว ใส่ลงในชะลอมเล็ก ๆ แล้วผูกเครื่องเซ่นเข้ากับต้นข้าวด้วยด้ายสีแดงและขาว จากนั้นพรมน้ำหอมแป้งร่ำที่ต้นข้าว แล้วจุดธูปปักลงบนที่นา พร้อมกับการกล่าวคำขอขมา ขอพรต่าง ๆ เช่นให้ผลผลิตสูง เป็นต้น เมื่อถึงช่วงข้าวพร้อมเก็บเกี่ยวก็จะทำขวัญข้าวด้วยการนำ หมากพลูจีบ 1 คำ บุหรี่มวน 1 มวน เพื่อไปเชิญพระแม่โพสพโดยผู้หญิงจะเกี่ยวข้าว 1 กำ นำไปบูชาเป็นข้าวแม่โพสพในยุ้งฉาง พร้อมด้วยผ้าแดงผ้าขาวขนาด 1 คืบ อย่างละ 1 ผืนใส่ไว้ในกระบุงและเมื่อนำข้าวขึ้นยุ้งแล้วชาวนาจะไม่เปิดยุ้งเอาข้าวออกมาบ่อยครั้ง ในบางแห่งเช่นจังหวัดราชบุรีเมื่อจะเปิดยุ้งจะต้องจุดธูปเทียนบูชาบอกกล่าวแม่โพสพก่อน

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 27-29)

จากข้อความข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า พิธีบุญคูนลานหรือพิธีบุญเข้าลาน ชาวอีสานมักจะทำหลังนวดข้าวเสร็จ เพื่อฉลองการนวดข้าวเสร็จ โดยจะเตรียมเครื่องคาวหวาน ถวายพระสงฆ์ เตรียมเครื่องเซ่นบูชาแม่โคสก(แม่โพสพ) แม่ธรณี เตรียมด้ายสายสิญจน์ขึงรอบกองข้าว ประพรมน้ำมนต์ให้แก่ญาติพี่น้อง เพื่อนบ้าน ตลอดจนลานข้าว นา วัว ควาย เจ้าของนาเพื่อเป็นสิริมงคล พิธีบุญบั้งไฟหรือบุญเดือนหก เป็นพิธีการขอฝนของชาวอีสาน โดยการจุดบั้งไฟขึ้นไปเพื่อบูชาเทพเจ้าแห่งฝน หรือพญาแถนเพื่อให้ฝนตกลงมาตามฤดูกาล เป็นทั้งงานบุญและงานสนุกสนาน พิธีโยนครกโยนสากหรือ ดึงครกดึงสากเป็นพิธีเพื่อเสี่ยงทายเกี่ยวกับฝนอีกพิธีกรรมหนึ่ง เป็นพิธีที่มีลักษณะง่ายๆและยังมีความเชื่อตาแฮกหรือผีตาแฮกเป็นผีประจำไร่นาผู้เป็นเจ้าของนา ตามความเชื่อของชาวอีสานนาทุกผืนจะมีผีตาแฮกและยังมีความเชื่อว่า ผีตาแฮกให้ข้าวในนาอุดมสมบูรณ์ดี สำหรับพิธีทำขวัญข้าวหรือพิธีทำขวัญแม่โพสพเป็นการแสดงความกตัญญูต่อข้าว ซึ่งเป็นพืชที่เลี้ยงชีวิตคนไทยคนไทยมีความเชื่อว่าทั้งคนและสัตว์จะมีสิ่งหนึ่งเรียกว่า “ขวัญ” ที่จะต้องมีการทำพิธีปลูกข้าว เพราะมีความเชื่อว่าพระแม่โพสพเป็นผู้ดูแลข้าวจึงมีความเชื่อตลอดมา

นอกจากนี้แล้ว วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ ได้อธิบายถึงพิธีที่เกี่ยวกับข้าวในภูมิภาคอื่น ๆ ของไทย ได้แก่ พิธีบุญกลางบ้าน พิธีปิดยุ้ง พิธีแห่นางแมว พิธีกดขวัญข้าว พิธีทำขวัญคอ พิธีรวบข้าวหรือพิธีผูกข้าว พิธีลาซัง ประเพณีกวนข้าวมธุปายาส ประเพณีกุ้มข้าวใหญ่หรือบุญกุ้มข้าวใหญ่ และประเพณีบุญข้าวจี่ ไว้ว่า

พิธีบุญกลางบ้าน: เป็นพิธีกรรมทางพุทธศาสนา จัดขึ้นในราวปลายเดือน 5 จนถึงเดือน 7 (เมษายน ถึง มิถุนายน) ก่อนลงมือปรับดินเพื่อทำนา ชาวนาในท้องถิ่นต่าง ๆ จะจัดงานทำบุญกลางบ้าน โดยชาวบ้านจะร่วมกันจัดอาหารคาวหวานถวาย

พระสงฆ์บริเวณกลางหมู่บ้าน โดยชาวบ้านมีความเชื่อว่าเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่พระภูมิเจ้าที่ ช่วยให้การทำมาหากินได้ผลดี มีความอุดมสมบูรณ์

พิธีปิดยุ้ง: เป็นการขอให้แม่โพสพบันดาลให้ข้าวมีมากมาย กินไม่รู้จักหมด พิธีนี้จะทำเมื่อนวดข้าวเสร็จเรียบร้อย และนำข้าวเก็บเข้ายุ้งฉางแล้ว โดยจะเหลือข้าวไว้ที่ลานนวดข้าว 1 ขันเพื่อทำพิธี ในการทำพิธีจะทำในวันศุกร์ มีเครื่องสังเวยเป็นขนมต้มขาว ข้าวปากหม้อและไข่ โดยจะเลือกชายหรือหญิงที่เกิดปีมะโรงตามความเชื่อโบราณที่ว่า ปีมะโรงเป็นนักษัตรที่ไม่ทำอันตรายแก่พืชธัญญาหาร เป็นผู้ทำพิธีที่ลานนวดข้าว โดยเอาทัพพีตักข้าวเปลือกที่เหลือในลานข้าวใส่ในขัน ตักไปพลางพูดไปว่า “ขอให้แม่โพสพช่วยบันดาลให้มีข้าวมากมาย ตักตวงเท่าไหร่ไม่หมด” เมื่อได้ข้าวเต็มขันแล้ว นำขันข้าวไปเทใส่ลงในยุ้งที่เก็บข้าวเป็นข้าวเชื้อของแม่โพสพ เมื่อเซ่นสังเวยเสร็จก็เป็นอันเสร็จพิธีปิดยุ้ง

ส่วนพิธีเปิดยุ้ง จะเกี่ยวกับการขายข้าวออกจากยุ้ง ห้ามทำในวันศุกร์ พิธีเปิดยุ้งทำโดยเอาขันตักบาตรตักข้าวเปลือกไว้ 1 ขันแล้วเอ่ยคำบอกแม่โพสพว่า “อย่าตระหนกตกใจขอเชิญมิ่งขวัญอยู่กับเหย้าเฝ้ากับนา ตักตวงข้าวให้ได้ร้อยเกวียนพันเกวียน” กล่าวเสร็จแล้วก็ตักข้าวขายต่อไปได้ ส่วนข้าวที่ตักไว้ขันหนึ่งนั้น นำไปสีซ้อมเป็นข้าวสาร แล้วหุงใส่บาตรถวายพระให้หมด ในบางท้องถิ่นเช่นจังหวัดราชบุรีถือเคล็ดว่าเมื่อนำข้าวขึ้นยุ้งแล้วจะไม่เปิดยุ้งเอาข้าวออกมาบ่อย ๆ จะเปิดเมื่อจำเป็นต้องใช้ข้าวจำนวนมาก หรือเมื่อจะขายข้าวเท่านั้น เพราะเกรงว่าแม่โพสพจะโกรธและหนีไป ดังนั้นก่อนการนำข้าวขึ้นยุ้งจะต้องแบ่งข้าวไว้กินให้พอต่อความต้องการจะได้ไม่ต้องเปิดยุ้งโดยไม่จำเป็น

พิธีแห่นางแมว: เป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของคนไทยที่ประกอบอาชีพทางการเกษตร โดยเฉพาะในภาคกลาง เพื่อขอให้ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาล โดยทั่วไปชาวนาจะคาดหวังว่าเมื่อเข้าเดือนหก เป็นต้นฤดูฝน ย่อมต้องมีฝนตกลงมาให้ดินชุ่มชื้น อ่อนซุย พอที่จะทำการไถคราดเบิกหน้าดิน เป็นการเตรียมพร้อมสำหรับการหว่านข้าว แต่หากปีใดฝนยังไม่มีเค้าจะตกตามฤดูกาล จึงต้องพึ่งพาสิ่งเหนือธรรมชาติด้วยความเชื่อที่ว่า แมวเป็นสัตว์เกลียดฝน ถ้าฝนตกลงมาเมื่อใดแมวจะร้องทันที ดังนั้นชาวนาจึงถือเคล็ดว่า จะต้องร่วมมือกันสาดน้ำทำให้แมวร้องมากที่สุด เพื่อขอให้ฝนตกลงมา...

...พิธีกดขวัญข้าว: คือการทำขวัญข้าวของชาวนาภาคใต้ ทำเมื่อข้าวเริ่มตั้งท้องเป็นการอันเชิญขวัญแม่โพสพ โดยจะจัดเตรียมเครื่องสังเวยที่มีแต่ขนมเช่น ขนมต้มแดงต้มขาว ขนมถั่ว ขนมงา และมีแป้งหอม น้ำมันหอมในการทำพิธีจะเลือกใน

นาข้าวดูว่าตรงบริเวณใดที่ตั้งท้องงามมากก็จะตั้งขนมเพื่อสังเวยตรงบริเวณนั้นแล้วจุดธูปเทียนกล่าวคำอันเชิญแม่โพสพเสร็จแล้วนำเอาแป้งหอม น้ำมันหอมทาตามใบข้าว คล้ายการเจิม 3 – 7 กอแล้วนำขนมกลับ ส่วนแป้งหอม น้ำมันหอมจะนำไปเก็บไว้ในยุ้ง

พิธีทำขวัญคอก: เป็นพิธีที่ชาวนาภาคใต้จะทำก่อนลงมือไถนาเนื่องจากตอนสิ้นฤดูทำนาในแต่ละปีชาวนาจะปล่อยควายออกไปอยู่ตามทุ่งครั้นเมื่อถึงฤดูทำนาจะเริ่มทำพิธี เรียกว่า “ทำขวัญคอก” เพื่อนำควายที่ปล่อยให้ออกไปหากินตามทุ่ง ให้กลับเข้าคอก เครื่องทำขวัญคอกประกอบด้วย ขนมต้มแดง ขนมต้มขาว อาหารคาว หวานไก่ 1 ตัว เหล้า 1 ขวดเมื่อทำพิธีให้เอ่ยชื่อพระภูมิเจ้าที่ที่คอกว่า “ธรรมเณร” และ “นางคูรา” ซึ่งเป็นผู้ให้กำเนิดควาย เสร็จแล้วให้นำควายเข้าคอกได้พิธีทำขวัญคอกมักนิยมทำในวันอังคาร และวันพุธและจะมีการประเดิมให้ควายไปเริ่มไถนาในวันนั้นด้วย

พิธีรวบข้าวหรือพิธีผูกข้าว : เป็นการทำขวัญข้าวของชาวนาภาคใต้เมื่อข้าวในนาเริ่มสุกพอที่จะทำการเก็บเกี่ยวได้แล้ว โดยจะจัดเตรียมเครื่องของขลังทำขวัญในพิธีรวบข้าวคือหว้า 1 กิ่ง ใบร่มข้าว 1 ใบ หวายน้ำ 1 ทาง หวายขม 1 ทาง น้ำข้าว 1 ต้นคล้า 1 ต้น ใบฝักข้าว 1 ใบ ชะพูดพระ 1 ต้น มังเล1 ต้น และว่านยายเภาแล้วรวบต้นข้าวประมาณ 5-7 กอ มาผูกด้วยด้ายแดง ด้ายขาว ให้ติดกับหลัก จากนั้นทำพิธีตั้งเครื่องพลีกรรมบนหลักประกอบด้วย ขนมต้มแดง ขนมต้มขาว ข้าวปากหม้อข้าวเหนียว 1 ซ้อน ข้าวเจ้า 1 ซ้อน ไข่ไก่ 1 ฟอง ปลาสลิด ปลาสลาด ปลาหมอ ปลากระดี่ ปลาโอ เทียน 1 เล่ม ธูป 3 ดอก หมาก 1 คำ ดอกไม้ 3 ดอก ใส่ในชามเบญจรงค์เมื่อเสร็จพิธีกรรมจึงเริ่มเก็บเกี่ยวได้ โดยชาวนาจะใช้แกระเก็บเกี่ยวข้าวเป็นรวงเพราะถือคติว่าถ้าใช้เคียวเกี่ยวแล้ว แม่โพสพจะหนีไป

พิธีลาซัง: เป็นประเพณีประจำปีของจังหวัดในแถบชายแดนภาคใต้ เพื่อเป็นการแก้บนหรือเซ่นสังเวยสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคยบนบานมาก่อน และขอบนบานให้ปีถัดไปได้ข้าวอุดมสมบูรณ์ อาจมีการเรียกชื่อต่างกันออกไปเช่น ชาว อ.สายบุรี จ.ปัตตานี เรียกว่า “ลาซัง” ชาวไทยพุทธ อ.ตากใบ จ.นราธิวาส เรียกว่า “ล้มซัง” หรือ กินขนมจีน หรือ กินฟองข้าว หรือ กินท้องข้าว” ชาวไทยมุสลิมเรียกว่า “ปูยอมือแน” พิธีลาซังจะทำในเดือน 6 หลังฤดูเก็บเกี่ยว แต่จะเป็นวันใดแล้วแต่ชาวบ้านจะตกลงกัน...

...ประเพณีกวนข้าวมธุปายาส : ข้าวมธุปายาสเป็นอาหารหวานอย่างหนึ่ง บางครั้งเรียกว่าข้าวกระยาทิพย์ หรือ ข้าวทิพย์ หรือ ข้าวมธุปายาสยาคู หรือ ข้าว

ยาคู ประเพณีการกวนข้าวมธุปายาสนี้ มีขึ้นแต่โบราณตามความเชื่อในพุทธประวัติที่นางสุชาดา หุงข้าวด้วยน้ำนมโคล้วนเรียกว่า “มธุปายาส” ตักใส่ถาดทองคำจะนำไปบวงสรวงเทวดา ครั้นได้พบสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าประทับนั่งอยู่ สำคัญว่าเป็นเทวดาจึงน้อมถวายมธุปายาสทั้งถาด หลังจากพระพุทธองค์เสวยมธุปายาสนี้แล้ว ก็ทรงบรรลุพระสัมมาสัมโพธิญาณในคืนนั้นเอง จึงเชื่อกันว่าข้าวมธุปายาสเป็นอาหารวิเศษ ผู้มีวาสนาได้รับประทาน จะพ้นจากโรคภัย ร่างกายแข็งแรง มีสติปัญญาดี เป็นสิริมงคลต่อชีวิต...

...ประเพณีกุ้มข้าวใหญ่หรือบุญกุ้มข้าวใหญ่: เป็นงานบุญในเดือนยี่ โดยชาวนาทุกครัวเรือนจะนำข้าวเปลือกมากองรวมกันเป็นกุ้ม(กองใหญ่ๆ) โดยทั่วไปจะนำมาบ้านละ 1 หาบ หรือหากบางบ้านผลผลิตดีก็มักจะนำมาถวายวัดเป็นจำนวนมาก โดยในการประกอบพิธีอาจนำมากองรวมกันที่ศาลากลางหมู่บ้านหรือลานวัด จากนั้นประดับด้วยธงทิวสวยงามบางครั้งจึงเรียกว่า บุญประทายข้าวเปลือก หรือบุญพระทรายข้าวเปลือก ในตอนค่ำมีการนิมนต์พระสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์ จากนั้นอาจมีการฉลองมหรสพ หรือฟ้อนรำกันอย่างสนุกสนาน รุ่งเช้าจะมีการทำพิธีสงฆ์ ถวายภัตตาหารพระ แล้วถวายข้าวเปลือกให้เป็นสมบัติของวัด การทำบุญกุ้มข้าวใหญ่นี้ชาวบ้านถือกันว่าได้กุศลมาก จึงนิยมทำกันในวงกว้าง ทุกปี เกือบทุกหมู่บ้าน ทางภาคใต้ในจังหวัดนครศรีธรรมราช ตรัง พัทลุง และสงขลาก็มีประเพณีชื่อ กองข้าวเลียง คล้ายกันกับประเพณีกุ้มข้าวใหญ่นี้ด้วยเช่นกัน

ประเพณีบุญข้าวจี่ :ข้าวจี่ คือข้าวเหนียวที่นึ่งสุกแล้ว นำมาปั้นขนาดประมาณกำมือ บางครั้งจะมีการใส่ไส้น้ำอ้อย(น้ำตาลแดง) หรือทาเกลือให้ทั่วก่อนนำไปปิ้งไฟให้สุกด้วยวิธีวางบนถ่านไฟ(การจี่) จนสุกเหลือง ทาด้วยไข่จนทั่ว แล้วปิ้งไฟต่อให้สุกทั่ว มีกลิ่นหอม “บุญข้าวจี่” เป็นงานบุญประเพณีของชาวอีสาน ทำกันในเดือนสาม หรือเรียกว่า บุญเดือนสาม เมื่อถึงวันทำบุญชาว บ้านจะทำการจี่ข้าวกันตั้งแต่เช้ามืดจากบ้านของตน บางแห่งอาจนำข้าว และฟืนไปรวมกันที่วัด แล้วทำการจี่ข้าวร่วมกัน เป็นการร่วมกันทำบุญ เสริมสร้างความสามัคคีกัน...

(วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ, 2556: 29-33)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมา พิธีบุญกลางบ้านเป็นพิธีกรรมทางพุทธศาสนา พิธีกรรมนี้ชาวบ้านสมัยก่อนมีความเชื่อว่าเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่พระภูมิเจ้าที่ ช่วยให้การทำมาหากินได้ผลดี มีความอุดมสมบูรณ์ พิธีปิดยุ้งเป็นการขอให้แม่โพสพบันดาลให้ข้าวมีมากมาย กินไม่รู้จักหมด พิธีนี้จะทำเมื่อนวดข้าวเสร็จเรียบร้อยส่วนพิธีเปิดยุ้ง จะเกี่ยวกับการขายข้าวออกจากยุ้ง ห้ามทำ

ในวันศุกร์ พิธีเปิดยุ้งทำโดยเอาขันตักบาตรตักข้าวเปลือกไว้ 1 ขัน ดังนั้นก่อนการนำข้าวขึ้นยุ้งจะต้องแบ่งข้าวไว้กินให้พอต่อความต้องการจะได้ไม่ต้องเปิดยุ้งโดยไม่จำเป็น พิธีแห่นางแมวเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของคนไทยที่ประกอบอาชีพทางการเกษตร โดยเฉพาะในภาคกลาง เพื่อขอให้ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาล พิธีกดขวัญข้าว คือการทำขวัญข้าวของชาวนาภาคใต้ ทำเมื่อข้าวเริ่มตั้งท้องเป็นการอัญเชิญขวัญแม่โพสพโดยจะจัดเตรียมเครื่องสังเวยที่มีแต่ขนมเช่น ขนมต้มแดงต้มขาว ขนมถั่ว ขนมงาและมีแป้งหอม น้ำมันหอมในการทำพิธีจะเลือกในนาข้าว พิธีทำขวัญคอกเป็นพิธีที่ชาวนาภาคใต้จะทำก่อนลงมือไถนาเนื่องจากตอนสิ้นฤดูทำนาในแต่ละปีชาวนาจะปล่อยควายออกไปอยู่ตามทุ่งครั้นเมื่อถึงฤดูทำนาจะเริ่มทำพิธี เพื่อนำควายที่ปล่อยให้ออกไปหากินตามทุ่ง พิธีรวบข้าวหรือพิธีผูกข้าว เมื่อข้าวในนาเริ่มสุกพอที่จะทำการเก็บเกี่ยวได้ชาวนาจะใช้แกระเก็บเกี่ยวข้าวเป็นรวงเพราะถือคติว่าถ้าใช้เคียวเกี่ยวแล้ว แม่โพสพจะหนีไป พิธีลาซังในการทำพิธีจะเริ่มด้วยการให้หมอไสยศาสตร์ เอาซังข้าวที่ชาวบ้านตัดหรือถอน มาจากนาที่เก็บเกี่ยวเป็นแปลงสุดท้ายบ้านละ 2-3 ซัง มารวมกัน แล้วแบ่งซังออกเป็น 2 ส่วน ส่วนหนึ่งทำเป็นหุ่นผู้ชาย และอีกส่วนทำเป็นหุ่นผู้หญิง ผู้ร่วมพิธีจะช่วยกันจัดตั้งศาลเพียงตาขึ้น พร้อมตั้งเครื่องเซ่นที่เตรียมมาที่ศาลเพียงตา ช่วยกันตัดเชือกที่มัดตัวชุมพุก ให้ขาดเพื่อทำลายชุมพุก แล้วโยนซังจากตัวชุมพุกขึ้นสู่ท้องฟ้าเป็นอันเสร็จพิธี ประเพณีกวนข้าวมธุปายาส เป็นอาหารหวานอย่างหนึ่ง บางครั้งเรียกว่าข้าวกระยาทิพย์ หรือ ข้าวทิพย์ การกวนข้าวมธุปายาสจะใช้ข้าวที่เก็บจากรวงอ่อน ประเพณีกุ้มข้าวใหญ่หรือบุญกุ้มข้าวใหญ่ โดยชาวนาทุกครัวเรือนจะนำข้าวเปลือกมากองรวมกันเป็นกุ้มนำมากองรวมกันที่ศาลากลางหมู่บ้านจากนั้นประดับด้วยธงทิวสวยงาม ประเพณีบุญข้าวจี่ คือข้าวเหนียวที่นึ่งสุกแล้ว นำมาปั้นขนาดประมาณกำมือ แล้วปิ้งไฟต่อให้สุกทั่ว มีกลิ่นหอม แล้วทำการจี่ข้าวร่วมกัน เป็นการร่วมกันทำบุญ เสริมสร้างความสามัคคีกันซึ่งเป็นประเพณีที่มีคุณค่าควรแก่การรักษาสืบต่อไป

3.3 มรดกทางเกษตรกรรมในจังหวัดสมุทรสงคราม

3.3.1 ประวัติความเป็นมาของจังหวัดสมุทรสงคราม

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ (2544) ได้จัดพิมพ์หนังสือเพื่อบันทึกประวัติศาสตร์ของจังหวัดสมุทรสงคราม ข้อมูลจากเอกสารสำคัญฉบับนี้ระบุว่าจังหวัดสมุทรสงคราม แต่เดิมเรียกเมืองแม่กลอง การตั้งถิ่นฐานบริเวณปากแม่แห่งดินแดนนี้ สันนิษฐานว่า คนกลุ่มแรกเป็นชาวแม่กลอง (เดิม) จากจังหวัดอุทัยธานีอพยพมาตั้งบ้านเรือนในถิ่นนี้ ชาวแม่กลอง (เดิม) ในจังหวัดอุทัยธานีเป็นชาวแม่น้ำเคยอยู่ริมแม่น้ำกำแพงเพชรมาก่อน เมื่อแม่น้ำนั้นตื้นเขิน การทำมาหากินของราษฎรฝืดเคือง จึงพากันอพยพมา

หาทำเลที่อยู่ใหม่ เรียกหมู่บ้านที่ตั้งขึ้นใหม่ว่า บ้านแม่กลอง ตามชื่อบ้านเดิมของตน รายละเอียดในเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการตั้งบ้านเมืองของจังหวัดสมุทรสงครามปรากฏในเอกสารฉบับนี้ดังนี้

ที่มาของชื่อบ้านแม่กลอง นอกจากที่กล่าวอ้างแล้วยังมีเรื่องราวที่เล่าสืบเนื่องกันมา ว่าด้วยเรื่องกลองใหญ่ ที่วัดใหญ่ ตำบลแม่กลอง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม มีนัยแบ่งเป็น 2 ทาง คือ

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 หลวงศรีสวัสดิ์ (ชื่น เทพสุวรรณ) นายอำเภอเมืองศรีสุวรรณ จังหวัดกาญจนบุรีย้ายมาเป็นนายอำเภอแม่กลองได้นำซุงต้นใหญ่ที่ได้มาจากจังหวัดกาญจนบุรีมาขุดทำกลองใบใหญ่ขึ้นหนึ่งใบ ขึงด้วยหนังวัวกระทิงจากป่ากาญจนบุรี ครั้นสร้างเสร็จแล้วจึงนำมาถวายที่วัดใหญ่ ตำบลแม่กลอง อำเภอเมืองจังหวัดสมุทรสงครามทางราชการจังหวัดสมุทรสงครามจึงทำตราของจังหวัดเป็น รูปกลองลอยน้ำ สองฟากฝั่งเป็นต้นมะพร้าวอันเป็นสัญลักษณ์อาชีพหลักของจังหวัดสมุทรสงคราม

เรื่องกลองใหญ่นี้ ยังมีที่มาอีกนัยหนึ่งเป็นนิยายชาวบ้านเล่าขานกันต่อๆ มา ว่ามีกลองใบใหญ่ลอยมาติดหน้าวัดใหญ่ และชาวบ้านช่วยกันเก็บไว้ที่วัด และกลองใบใหญ่นี้ยังมีปรากฏให้เห็นอยู่ที่วัดใหญ่จนปัจจุบัน กลองใบนี้เป็นกลองขนาดใหญ่มาก จึงเรียกว่า แม่กลอง (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544 : 27)

จากข้อมูลข้างต้นได้ระบุว่าจังหวัดสมุทรสงคราม แต่เดิมเรียกเมืองแม่กลองการตั้งถิ่นฐานบริเวณปากแม่แห่งดินแดนนี้ สันนิษฐานว่า คนกลุ่มแรกเป็นชาวแม่กลอง (เดิม) จากจังหวัดอุทัยธานี อพยพมาตั้งบ้านเรือนในถิ่นนี้ ชาวแม่กลอง (เดิม) รายละเอียดในเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการตั้งบ้านเมืองของจังหวัดสมุทรสงครามปรากฏในเอกสารฉบับนี้ดังนี้ที่มาของชื่อบ้านแม่กลองมีนัยแบ่งเป็น 2 ทาง คือ สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 หลวงศรีสวัสดิ์ (ชื่น เทพสุวรรณ) นายอำเภอเมืองศรีสุวรรณและได้มีการทำตราของจังหวัดเป็น รูปกลองลอยน้ำ สองฟากฝั่งเป็นต้นมะพร้าวอันเป็นสัญลักษณ์อาชีพหลักของจังหวัดสมุทรสงคราม

เมื่อจังหวัดสมุทรสงครามได้รับการยกฐานะให้เป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย หน่วยงานที่รับผิดชอบจึงได้ออกแบบตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัดโดยอาศัยตำนานเรื่องเล่าของจังหวัดมาเป็นข้อมูลในการออกแบบ วิมล ไทรนิ่มนวล และคณะ (2543: 13-15) ได้อธิบายว่า ตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัดสมุทรสงครามเป็นรูปกลองลอยน้ำที่มีสองฟากฝั่งเป็นสวนมะพร้าว อันเป็นสัญลักษณ์อาชีพหลักของจังหวัด ชุมชนจังหวัด สมุทรสงครามมีคำขวัญประจำจังหวัด คือ “เมืองหอยหลอด ยอดลิ้นจี่ มีอุทยาน ร.2 แม่กลองไหลผ่าน นมัสการหลวงพ่อบ้านแหลม”

ภาพตราสัญลักษณ์ที่สะท้อนเรื่องเล่าสืบทอดมาเกี่ยวกับกลองลอยน้ำ และเป็นสาเหตุให้เรียกชื่อแม่น้ำสายสำคัญของจังหวัดสมุทรสงครามว่า “แม่กลอง” อันเป็นชื่อดั้งเดิมของจังหวัดนั้น สะท้อนให้เห็นว่าชาวแม่กลอง ชาวอัมพวา และในปัจจุบันคือชาวจังหวัดสมุทรสงครามให้คุณค่าและความสำคัญแก่วัฒนธรรมดนตรีซึ่งเป็นสิ่งเป็นเครื่องจรรโลงใจ อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นว่าบรรพบุรุษของชาวจังหวัดสมุทรสงครามมีความรักศิลปะ เชิดชูดนตรี เอาใจใส่จนกระทั่งทำให้การดนตรีปรากฏเจริญขึ้นเป็นตราสัญลักษณ์ประจำจังหวัด

Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.1 ตราสัญลักษณ์จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสมุทรสงคราม

ท้องถิ่นสมุทรสงคราม ชื่อเดิมของจังหวัดนอกจากชื่อแม่กลองแล้ว ยังมีชื่ออื่นอีกคือ ในสมัยก่อนคนทั่วไปรู้จักอัมพวาและบางช้าง ควบคู่กันมากับบางกอก ดังเช่นมีคำกล่าวที่ว่า บางช้างสวนนอก บางกอกสวนใน ที่มาของคำกล่าวนี้อาจเป็นไปได้ว่า ตำแหน่งที่ตั้งและสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ของทั้งบางกอกและบางช้างคล้ายคลึงกัน คือต่างอยู่ในที่ดอนอันเกิดจากการทับถมของตะกอนของลำน้ำที่คดเคี้ยวออกสู่ทะเล เหมาะแก่การทำสวน และอยู่อาศัยกันมาตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมาจนปรากฏเป็นชุมชนขึ้นที่อัมพวา

3.3.2 ลำดับการพัฒนาการทางประวัติศาสตร์

รองศาสตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดมได้อธิบายเกี่ยวกับชื่อเดิมของจังหวัดว่าปรากฏหลักฐานการตั้งถิ่นฐานและชุมชนไว้ในหนังสือของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์จังหวัดสมุทรสงคราม ไว้ดังนี้

คนทั่วไปแต่ก่อนรู้จักอัมพวา ในชื่อของบางช้างและรู้จักเท่าๆ กับบางกอก เพราะต่างก็เป็นย่านของชาวสวนเหมือนกัน ดังเช่น มีคำเรียกติดปากว่าสวนในบางกอก สวนนอกบางช้าง หรือบางช้างสวนนอก บางกอกสวนใน เป็นต้น เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องมาจากตำแหน่งที่ตั้งและสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ของทั้งสองแห่งคล้ายคลึงกัน ทำให้การปรับตัวของคนเข้ากับสภาพแวดล้อม เพื่อดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันในชุมชนเหมือนกัน คือ การทำสวนผลไม้เป็นอาชีพหลัก ที่ว่าสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์เหมือนกันคือ ทั้งบางกอก และบางช้างต่างก็อยู่บริเวณที่ดอน อันเกิดจากการทับถมของลำน้ำที่คดเคี้ยวไปมา ก่อนที่จะออกทะเล ได้อาศัยที่ดอนเหล่านั้นในการสร้างถิ่นที่อยู่และเรือกสวนใช้แม่น้ำลำคลอง เพื่อการคมนาคมและอุปโภคบริโภค รวมทั้งเพื่อทำสวนเช่นเดียวกัน และโดยตำแหน่งทางภูมิศาสตร์ของทั้งสองบางนี้น่าจะพัฒนาขึ้น ในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน แต่ทางบางกอกนั้นเป็นที่ตั้งของเมืองสำคัญกว่า ซึ่งมีการบันทึกทางเอกสารให้เห็นว่ามีการพัฒนามาแต่สมัยใดชัดเจน ส่วนทางบางช้างนั้น แม้จะไม่มีหลักฐานทางเอกสารสนับสนุนก็ตาม แต่ก็มีหลักฐานทางโบราณคดีมาสนับสนุนได้อย่างเพียงพอไม่น้อยหน้า เพราะทั้งลำน้ำแม่กลองและลำน้ำเจ้าพระยาต่างก็เป็นลำน้ำที่ใช้ในการคมนาคมติดต่อทางทะเลกับโลกภายนอกเหมือนกัน มีเรือสินค้าใหญ่แล่นผ่านมาจากทางปากน้ำ เข้ามาถึงเมืองท่าภายในนั้น คือทางลำน้ำเจ้าพระยาก็มีอยุธยาและกรุงเทพมหานครต่างก็เป็นเมืองท่า ส่วนทางลำน้ำแม่กลองมีเมืองคูบัวและเมืองราชบุรีเป็นเมืองท่า แม้ว่าทั้งเมืองคูบัวและเมืองราชบุรีมีความเป็นมาเก่าแก่กว่าเมืองอยุธยาและเมืองกรุงเทพมหานครก็ตาม แต่นั่นก็หาไดหมายความว่าบริเวณบางช้างจะเก่าไปกว่าบาง เพราะทั้งสองแห่งนี้ดอนน่าจะดอนขึ้นพอตั้งถิ่นฐานและเรือกสวนได้ในเวลาใกล้เคียงกัน คือประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 ลงมาเป็นสำคัญ จากลักษณะทางภูมิประเทศและหลักฐานทางโบราณคดีนั้น สิ่งที่ทำให้เกิดบ้าน เกิดชุมชนที่อัมพวา นอกเหนือจากการที่มีดอนเหมาะสมแก่การตั้งบ้านเรือนและเรือกสวนก็คือ บริเวณที่มีลำน้ำลำคลองหลายสายมาพบกัน ทำให้

กลายเป็นที่ชุมชน เส้นทางในการคมนาคมของลำน้ำแม่กลองก่อนออกทะเล ลำน้ำที่สำคัญคือลำน้ำอ้อม ซึ่งถือได้ว่าเป็นลำน้ำแม่กลองเก่า นั่นคือถ้าหากเดินทางจากปากน้ำแม่กลองผ่านอำเภอเมืองสมุทรสงคราม ขึ้นไปตามลำน้ำที่วงโค้งไปมาทางตะวันตกจากบ้านคลองผีหลอกแล้วก็เข้าเขตอำเภออัมพวา ซึ่งมีลำน้ำและลำคลองสองสายมาบรรจบด้วย ทางฝั่งเหนือเป็นลำน้ำธรรมชาติที่ไหลออกจากบ้านบางกระบือทางเหนือ ผ่านบ้านคลองตรง บ้านคลองโคก และคลองวัดจุฬามณี ส่วนที่สมทบอีกคลองหนึ่งเป็นคลองขุด คือคลองประชาชมชื่นมาจากทางใต้จากบ้านดอนจั่น ผ่านบ้านดอนจั่น บ้านป่าวน บ้านปลายโพงพางและบ้านสวนหลวง มาออกแม่น้ำแม่กลองทางฝั่งใต้ เหนือขึ้นไปตามลำน้ำ แม่น้ำแม่กลองได้แยกออกเป็นสองสาย สายแรกขึ้นทางเหนือ ไปยังอำเภอบางคนที เป็นลำน้ำสายใหญ่ของแม่น้ำแม่กลอง ส่วนอีกสายหนึ่งเรียกลำแม่น้ำอ้อมแยกไปทางตะวันตกเฉียงเหนือผ่านบ้านบางกุ้ง บ้านบางสะแก บ้านคลองซื่อ บ้านโรงหวี ไปยังอำเภอวัดเพลง จากนั้นก็ขึ้นไปทางเหนือผ่านบ้านเกาะมอญ บ้านท่าถาด เกาะศาลพระ ไปยังเวียงทุนและบ้านศรีเพชร ต่อจากนั้นก็ไปสมทบกับลำน้ำแม่กลองสายตรงที่ลำแม่น้ำอ้อมเป็นลำน้ำที่สำคัญสำหรับเมืองคูบัว และเมืองราชบุรี นั่นคือบริเวณเกาะศาลและบ้านศรีเทพเป็นบริเวณที่เรียกว่า เวียงทุน เป็นบริเวณที่มีลำน้ำห้วยเข็นศรีมาสมทบด้วย มีผู้พบเสากระโดงเรือจม พบและงมได้ภาชนะดินเผาที่มาจากจีน แต่สมัยราชวงศ์ถังตอนปลายถึงสมัยราชวงศ์ซ้อง และราชวงศ์หยวนมากมาย อีกทั้งบริเวณสองฝั่งน้ำก็พบโคกเนินโบราณสถานสมัยทวารวดี พบลูกปัดและภาชนะดินเผาสมัยทวารวดีและลพบุรีทั่วไป สิ่งของเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า เมืองคูบัวเคยเป็นเมืองท่าสมัยทวารวดีและมีเรือค้าขายจากต่างประเทศแล่นขึ้นมาจากปากแม่น้ำ เข้าคลองแม่น้ำอ้อมมายังเมืองคูบัว เมืองนี้คือเมืองราชบุรีเก่า ต่อมาได้ย้ายมาอยู่ริมแม่น้ำแม่กลองตรงบริเวณที่ลำน้ำอ้อมแม่น้ำแม่กลองมาพบกัน เป็นเมืองราชบุรีที่มีอายุอยู่ในสมัยลพบุรีราวพุทธศตวรรษที่ 18 ลงมา" (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 28-29)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมา ในสมัยก่อนคนทั่วไปแต่ก่อนรู้จักอัมพวา ในชื่อของบางช้างและรู้จักเท่าๆ กับบางกอกเพราะต่างก็เป็นย่านของชาวสวนเหมือนกันคำเรียกติดปากว่าสวนในบางกอก สวนนอกบางช้าง หรือบางช้างสวนนอก บางกอกสวนใน เป็นต้น เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องมาจากตำแหน่งที่ตั้งและสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ของทั้งสองแห่งคล้ายคลึงกัน ทำให้การปรับตัวของคนเข้ากับสภาพแวดล้อม เพื่อดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันในชุมชนเหมือนกัน ที่ว่าสภาพแวดล้อม

ทางภูมิศาสตร์เหมือนกันคือ ทั้งบางกอก และบางช้างต่างก็อยู่บริเวณที่ดอน อันเกิดจากการทับถมของลำน้ำที่คดเคี้ยวไปมา ก่อนที่จะออกทะเลได้อาศัยที่ดอนเหล่านั้นในการสร้างถิ่นที่อยู่และเรือกสวนใช้แม่น้ำลำคลอง เพื่อการคมนาคมและอุปโภคบริโภค รวมทั้งเพื่อทำสวนเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดมได้อธิบายเกี่ยวกับลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ในหนังสือของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ไว้ดังนี้

สมัยกรุงศรีอยุธยา

ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดสมุทรสงคราม มีหลักฐานเก่าแก่สุดในกฎหมายตราสามดวง พระอัยการนาทหารหัวเมือง ซึ่งตราขึ้นไว้ในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ. 1998 ว่า “พระสมุทรสาคร เมืองท่าจีน พระสมุทรสงคราม เมืองแม่กลอง พระสมุทรปราการ เมืองปากน้ำ พระชนบุรีย์ เมืองชน” ซึ่งหมายความว่า เมืองแม่กลองเป็นหัวเมืองชายทะเลฝั่งตะวันออก ตำแหน่งผู้ปกครองมีราชทินนามพระสมุทรสงคราม

รัชกาลสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ (2091-2111) ว่ามีการสร้างค่ายที่เมืองแม่กลอง เพราะเมื่อราชทูตฝรั่งเศสมายังกรุงศรีอยุธยาได้กล่าวว่ามีป้อมอยู่ที่เมืองแม่กลองอยู่แล้ว

รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จากจดหมายเหตุของมองต์ซิเออร์เซเบเรต์ซึ่งอยู่ในคณะทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศสที่มี มองต์ซิเออร์ เดอลาลูแบร์เป็นหัวหน้าคณะ เดินทางเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับกรุงศรีอยุธยา รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเมื่อพ.ศ. 2230 – 2231 แต่ในตอนขากลับมองต์ซิเออร์เซเบเรต์ ได้แยกคณะเดินทางกลับก่อนโดยเดินทางไปลงเรือกำปั่นฝรั่งเศสที่เมืองตะนาวศรี ซึ่งขณะนั้นเป็นเมืองท่าค้าขายทางทะเลที่สำคัญของไทย ระหว่างการเดินทาง เมื่อผ่านเมืองแม่กลอง มองต์ซิเออร์เซเบเรต์ ได้บันทึกรายงานไว้ว่า

“ณ วันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ. 2230 ข้าพเจ้าได้ออกจาก (เมือง) ท่าจีน เพื่อไป (เมือง) แม่กลอง ตามทางระหว่างท่าจีนกับแม่กลองนี้ มีบางแห่งน้ำตื้น ต้องใช้กระบือลากเรือเหมือนวันก่อน แต่ตอนที่ตื้นวันนี้ยาวกว่าวานนี้และลำบากกว่าวานนี้มาก เวลาเย็นข้าพเจ้าได้ไปถึงเมืองแม่กลอง ซึ่งไกลจาก (เมือง) ท่าจีน ระยะทางประมาณ 10 ไมล์ครึ่ง เมืองแม่กลองนี้เป็นเมืองที่ใหญ่กว่าเมืองท่าจีนและตั้งอยู่ริมแม่น้ำ ซึ่งเรียกกันว่าแม่น้ำแม่กลอง และอยู่ห่างทะเลประมาณ 1 ไมล์ น้ำรับประทานในเมืองนี้เป็นน้ำที่ดี เมืองแม่กลองนี้หามีกำแพงไม่ แต่มีป้อมเล็กๆ สี่เหลี่ยมอยู่ 1

ป้อม มุมป้อมนั้นมีหอรบอยู่ 4 แห่ง แต่เป็นหอรบเล็กมาก ก่อด้วยอิฐ คูก็หามีไม่ แต่น้ำท่วมอยู่รอบป้อมกำแพงหรือรั้วระหว่างหอรบนั้นทำด้วยเสาใหญ่ๆ ปักลงในดินและมีเคร่าขวางถึงกันเป็นระยะ ๆ”

จากข้อความบันทึกฉบับนี้ บอกให้ทราบว่า เมื่อพ.ศ. 2230 ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ตรงปากแม่น้ำแม่กลอง มีเมืองแม่กลองตั้งอยู่แล้ว ทั้งยังเป็นเมืองขนาดใหญ่พอสมควร เมื่อเปรียบเทียบกับเมืองท่าจีนที่ตั้งอยู่ปากแม่น้ำท่าจีน คือใหญ่กว่าเมืองท่าจีน (จังหวัดสมุทรสาครในปัจจุบัน) นอกจากนั้น ยังบอกให้ทราบว่า ขณะนั้นเมืองแม่กลองไม่มีกำแพงเมือง มีแต่ป้อมเล็ก ๆ ตั้งอยู่ริมแม่น้ำหน้าเมืองเพียงป้อมเดียว และการเดินทางในสมัยกรุงศรีอยุธยา การเดินทางระหว่างกรุงศรีอยุธยากับเมืองตะนาวศรีที่จะสะดวกสบายนั้นต้องลงเรือจากกรุงศรีอยุธยามายังบางกอก ผ่านคลองและแม่น้ำต่าง ๆ ในคืนแรกจะพักแรมที่เมืองท่าจีน รุ่งขึ้นนั่งเรือผ่านมาทางแม่กลอง ไปพักที่เมืองเพชรบุรี แล้วเดินทางบกผ่านเมืองปราณ เมืองกุย เมืองแคลง แล้วถึงเมืองตะนาวศรี และลงเรือกำปั่นที่นั่น

รัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (2182 – 2198) เมืองแม่กลองจัดเป็นหัวเมืองตรี ขึ้นเมืองราชบุรี เจ้าเมืองมีราชทินนามตามชื่อเมืองคือ พระแม่กลองบุรี เมื่อเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2310 ในหนังสือให้การชาวกรุงเก่ากล่าวถึงเมืองแม่กลองโดยใช้ชื่อสมุทรสงคราม สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่าการเปลี่ยนชื่อเมืองคงจะมีขึ้นแล้วก่อนกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่ทราบว่าเป็นปีใดระหว่างปี พ.ศ. 2265 ถึงปี พ.ศ. 2299 เนื่องจากปรากฏในพระราชกำหนดเก่าในกฎหมายตราสามดวงเรื่องการเรียกสินไหมพินัยคดี ยังใช้ชื่อ เมืองแม่กลอง แต่ข้อความในพระราชกำหนดเก่าซึ่งตราขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เมื่อ พ.ศ. 2299 ระบุโปรดเกล้าฯ ให้พระยารัตนาธิเบศท์สมุหมนเทียรบาล เอาตัวขุนวิเศษวานิช จีนอะปั่นเต็ก ขุนทิพและหมื่นรุทอักษรที่บังอาจกราบทูล ขอตั้งบ่อนเบี้ยในแขวงเมืองสมุทรสงคราม เมืองราชบุรีและเมืองสมุทรปราการ ทั้ง ๆ ที่ได้มีกฎหมายรับสั่งห้ามไว้ก่อนแล้วมาลงโทษ

ฉะนั้น จึงได้เชื่อว่า เมืองแม่กลองได้เปลี่ยนชื่อเป็นเมืองสมุทรสงคราม ในระหว่าง พ.ศ. 2265 (รัชกาลสมเด็จพระเจ้าท้ายสระ) กับ พ.ศ. 2299 (รัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ) หลังจากนั้นมาในทางราชการจึงเรียกชื่อเมืองนี้ว่า เมืองสมุทรสงคราม (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุใน

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 33-34)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมาสมัยกรุงศรีอยุธยาความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดสมุทรสงคราม มีหลักฐานเก่าแก่สุดในกฎหมายตราสามดวง พระอัยการนาทหารหัวเมือง ซึ่งตราขึ้นไว้ในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ และในรัชกาลสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ว่ามีการสร้างค่ายที่เมืองแม่กลองรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง เมืองแม่กลองจัดเป็นหัวเมืองตรี ขึ้นเมืองราชบุรี เจ้าเมืองมีราชทินนามตามชื่อเมืองคือ พระแม่กลองบุรีเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2310 ในหนังสือให้การชาวกรุงเก่ากล่าวถึงเมืองแม่กลองโดยใช้ชื่อสมุทรสงคราม ฉะนั้น จึงได้ชื่อว่า เมืองแม่กลอง และได้เปลี่ยนชื่อเป็นเมืองสมุทรสงคราม ในระหว่าง พ.ศ. 2265 (รัชกาลสมเด็จพระเจ้าท้ายสระ) กับ พ.ศ. 2299 (รัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ) หลังจากนั้นมาในทางราชการจึงเรียกชื่อเมืองนี้ว่า เมืองสมุทรสงคราม

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดมได้อธิบายเกี่ยวกับลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์สมัยกรุงธนบุรีไว้ในหนังสือของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ไว้ดังนี้

สมัยกรุงธนบุรี

เนื่องจากเมืองสมุทรสงครามหรือเมืองแม่กลองตามที่ชาวบ้านเรียก ตั้งอยู่ห่างจากเส้นทางเดินทัพของพม่าที่จะผ่านเข้ามาตีกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นในสมัยโบราณเมืองสมุทรสงคราม จึงได้รับผลกระทบจากสงครามโดยตรงน้อยมาก ไม่เหมือนกับเมืองกาญจนบุรี เพชรบุรี และเมืองราชบุรีที่อยู่บนลำน้ำแม่กลองสายเดียวกันหรือประชิดกัน แต่การเกณฑ์คนไปรบร่วมกับกองทัพในกรุงนั้น ชาวแม่กลองต้องร่วมกันอยู่ด้วยทุกสงคราม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองปราณและเมืองกุย เพราะสมัยนั้นเมืองแม่กลองมีฐานะเป็นเมืองจัดวา หรือหัวเมืองชั้นในอยู่ในเขตราชธานี เมื่อเกิดสงครามขึ้นชายฉกรรจ์ในเมืองแม่กลองจึงถูกเกณฑ์ไปเข้ากองทัพกรุงศรีอยุธยาตามพระราชกำหนด โดยมีเจ้าเมืองเป็นผู้กำหนดบังคับบัญชาโดยใกล้ชิดไปทุกคราว

ในสมัยแผ่นดินพระที่นั่งสุริยามรินทร์ (พระเจ้าเอกทัศน์) พระองค์ทรงโปรดให้ยกกองทัพเรือมาตั้งค่ายที่ตำบลบางกุ้ง เรียกว่า ค่ายบางกุ้ง ในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช โปรดให้ชาวจีนจากชลบุรี ระยอง ราชบุรี กาญจนบุรี และราชบุรี รวบรวมพลพรรคมาตั้งเป็นกองทหารรักษาค่าย จึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่าค่ายจีนบางกุ้ง ในสมัยกรุงธนบุรี ค่ายบางกุ้ง จึงเป็นค่ายบนเส้นทางยุทธศาสตร์และถือว่าสงครามค่ายบางกุ้งเป็นสงครามที่สำคัญมาก โดยสาเหตุที่ว่าค่ายแห่งนี้อาจใช้วิธีรับศึกในพื้นที่ที่ห่างไกลพระนคร (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและ

จดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 33-34)

รองศาสตราจารย์ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ในหนังสือของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณธกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เกี่ยวกับการตั้งค่ายทหารตามลำน้ำแม่กลองไว้ว่า

....ในสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ เมืองหลวงของราชอาณาจักรย้ายมาอยู่ที่กรุงธนบุรี และกรุงเทพมหานครที่อยู่ใต้กรุงศรีอยุธยาลงมา ทำให้เส้นเดินทัพมีอันที่จะต้องเปลี่ยนแปลงไป นั่นคือการเข้าตีกรุงเทพมหานคร (หรือกรุงธนบุรี) นั้นไม่จำเป็นต้องเดินทางผ่านเมืองกาญจนบุรี ไปพนมทวน สุพรรณบุรี และอ่างทอง หากผ่านกาญจนบุรี ลงมาราชบุรี นครปฐม และธนบุรีเลย ในการนี้การเดินทัพจึงมาได้ทั้งทางน้ำและทางบก โดยเพาะทางนั้นเดินทางตามลำน้ำแควน้อยได้ ตลอดจนถึงปากแพรกแล้วล่องมายังราชบุรี ตามลำน้ำแม่กลอง

แต่เนื่องจากเส้นทางบางกุ้งถึงธนบุรี ไม่มีค่ายทหารอยู่เลย ศึกบางกุ้งจึงเป็นอันตรายต่อเมืองหลวงอย่างยิ่ง ถ้ามองในอีกแง่มุมหนึ่งดังข้อคิดของ ดร.สุเนตร ชุติธรานนท์ว่า

.....ยุทธศาสตร์การรับเป็นการรับศึกในพื้นที่หรือเมืองยุทธศาสตร์ชั้นนอกที่ห่างไกลพระนครหลวงออกไป ซึ่งวิธีการตั้งรับทำได้โดนทุ่มกำลังส่วนใหญ่หรือเกือบจะทั้งหมดที่จะระดมได้ออกไปรับศึกที่ยกเข้ามาตีกรุงซึ่งมีบ่อยครั้งที่พระมหากษัตริย์ทรงนำกำลังออกรับศึกด้วยพระองค์เอง ดังกรณีพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงออกรับศึกบางกุ้ง ศึกบางแก้ว และศึกอะแซหวุ่นกี้

ยุทธศาสตร์การรับศึกในพื้นที่หรือเมืองที่ห่างไกลพระนครหลวง โดยทุ่มกำลังส่วนใหญ่ออกปะทะนั้นถึงแม้จะเป็นทางออกในด้านยุทธศาสตร์ เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้ตัวพระนครเป็นฐานรับศึก แต่ก็มีอัตราเสี่ยงทางทหารสูง เพราะการพ่ายแพ้ศึกในพื้นที่ตั้งรับย่อมหมายถึงการแพ้สงครามโดยปริยาย ดังนั้นผลการรบที่ค่ายบางกุ้งจะแพ้หรือชนะ ย่อมมีผลต่อกรุงธนบุรีในการรบที่ค่ายบางกุ้งสมัยกรุงธนบุรี ค่ายบางกุ้งเปรียบเสมือน ปราการด่านสุดท้าย ที่ข้าศึกจะเข้าถึงกรุงธนบุรี ซึ่งไทยจะแพ้มิได้ การรบที่บางกุ้งนับเป็นการรบพม่าครั้งที่ 2 เพื่อกอบกู้เอกราชจากกการเสียกรุงศรีอยุธยา หลังการรบหม่าครั้งแรกที่ค่ายโพธิ์สามต้นเพียงปีเดียวพระเจ้ากรุงธนบุรียังไม่ทันได้ตั้งหลักมั่นคง ไม่ว่าทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ถ้าแพ้สงคราม

ครั้งนี้ การที่จะรวมตัวเป็นประเทศที่เข้มแข็งย่อมเป็นไปได้ยาก ทั้งขวัญและกำลังใจของชาวไทยที่ย่ำแย่อยู่แล้วจากคราวเสียกรุงครั้งที่ 2 จะยิ่งต่ำลงไปอีกค่ายบางกุ้งจึงนับเป็นแห่งหนึ่งที่มีความสำคัญทางยุทธศาสตร์ สมควรบันทึกเรื่องราวไว้ให้ปรากฏเพื่อเตือนความจำ

ค่ายบางกุ้ง ตั้งอยู่ที่ตำบลบางกุ้ง อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม ริมฝั่งแม่น้ำแม่กลองฝั่งตะวันตก อยู่ห่างจากตัวจังหวัดสมุทรสงคราม ประมาณ 10 กิโลเมตร อยู่บริเวณวัดบางกุ้ง มีเนื้อที่ประมาณ 100 ไร่เศษ (ปัจจุบันวัดบางกุ้งมีเนื้อที่ 19 ไร่ 42 ตารางวา)

เหตุเกิดสงครามค่ายบางกุ้ง พ.ศ. 2311 พระเจ้ากรุงอังวะ ให้เจ้าเมืองทวายยกทัพมาสืบข่าวสภาพบ้านเมืองในสมัยกรุงธนบุรีว่าสงบราบคาบหรือเกิดจลาจล เพราะช่วงนั้นเป็นระยะเวลาที่ไทยกำลังผลัดแผ่นดินใหม่ เจ้าเมืองทวายได้ยกพลเดินทัพทางบกเข้ามาทางไทรโยค และยกทัพบกทัพเรือเข้ามาที่ค่ายตอกะออม แล้วเดินทัพล้อมค่ายจีนบางกุ้งไว้ นายทัพพม่าครั้งนั้นชื่อ แมงกี้มารหญ่า มีทหารยกมาด้วย 2 หมื่นคนเศษ กรมการเมืองมีใบบอกเข้าไปยังกรุงธนบุรี ขอกำลังมาช่วยรบพม่า

ตามพงศาวดารกรุงธนบุรี กล่าวว่า พระเจ้าตากสินทราบข่าวข้าศึก ได้โปรดให้พระยามหามนตรี (บุญมา) จัดกองทัพเรือ 20 ลำ แล้วพระองค์ทรงเรือพระที่นั่งสุพรรณพิชัยนาวาเรือยาว 18 วา ปากเรือกว้าง 3 ศอกเศษ พลกรรเชียง 28 คน พร้อมด้วยศาสตราวุธมายังค่ายบางกุ้ง โดยลัดมาทางคลองบางบอน ผ่านคลองสุนัขหอน และมาออกแม่น้ำแม่กลอง พระยามหามนตรีคาดการณ์ว่าค่ายบางกุ้งล่อแหลมกำลังจะแตกอยู่แล้ว จึงเร่งเดินทัพพอไปถึงก็เข้าโจมตีทัพพม่าที่กำลังล้อมค่ายไทย – จีนบางกุ้งโดยฉับพลัน ในตอนเรียกประชุมนายทัพนายกองเพื่อปลุกใจและบงการเข้าตีนั้นทรงเน้นว่า

ถ้าช้าไปอีกวันเดียว ค่ายบางกุ้งจะแตก แล้วขวัญทหารจะไม่มีวันฟื้นคืนดีได้ การรบทุกครั้งการแพ้ชนะอยู่ที่ขวัญและกำลังใจ ถ้าไทยแพ้อีกในครั้งนี้ พม่าจะฮึกเหิมพวกไทยจะครั่นคร้ามและกู้ชาติไม่สำเร็จ การรักษาค่ายบางกุ้งไว้ให้ได้ในครั้งนี้ ได้ชื่อว่าท่านทั้งหลายได้ช่วยขวัญของไทยในการรบครั้งต่อไป

การรบครั้งนี้ตะลุมบอนกันด้วยอาวุธสั้น ออกพระมหามนตรีควงดาบสิงห์สุวรรณาวุธ ซึ่งทำด้ามและฝักกนกหัวสิงห์ใหม่ไล่ฆ่าฟันพม่าข้าศึกแตกกระจาย แมงกี้มารหญ่าแม่ทัพพม่าครั่นคร้าม พระมหามนตรีจึงลองเชิงดูศึก ได้ยินเสียงในค่ายที่ล้อมไว้จุดประทัดตีฆ้องเปิดประตูค่ายส่งกำลังตีกระทุ้งออกมา ทำให้พม่าอยู่ใน

ศึกกระหนาบ ซ้ำยังเห็นผงคลีมืดครึ้ม ได้ยินเสียงการเคลื่อนไหวทัพหนุนเนื่องของไทยอีก แน่ใจว่าทัพหลวงไทยยกติดตามมา ยิ่งเสียขวัญฝ่ายไทยกลับฮึกเหิมไล่ฟันแทงข้าศึกล้มตายเป็นอันมาก ที่เหลือตายก็พากันแตกหนี พระยาทวายเหลือกำลังที่จะต่อสู้ จึงสั่งถอยทัพรวบรวมไพร่พลกลับไปเมืองทวายทางด่านเจ้าขว้าว (เป็นด่านเมืองราชบุรีตั้งอยู่ริมแม่น้ำพาชี) กองทัพไทยได้เรือรบศัตรูทั้งหมด และได้ศาตราวุธตลอดจนเสบียงอาหารเป็นอันมาก

ชัยชนะในการรบที่บางกุ้งนี้ มีผลต่อชาวไทยหลายประการ อาทิ ไทยยังคงเป็นชาติเอกราชต่อไป ไม่ต้องถูกย่ำยีทำลายล้าง เช่น สงครามเสียกรุงครั้งที่ 2 แต่ถ้าไทยเป็นฝ่ายแพ้ไทยต้องถูกกวาดต้อนไปเป็นเชลย ทรัพย์สินเงินทองต้องถูกเก็บกวาดไปอีกจำนวนมากเนื่องจากดินแดนทางส่วนนี้ ยังไม่ถูกพม่ากวาดล้างไป ทั้งยังเป็นดินแดนที่มั่งคั่งอุดมสมบูรณ์ เครื่องบ่งชี้ก็คือบริเวณนี้มีวัดมากมาย แสดงให้เห็นว่าในสมัยอยุธยา หรือก่อนนั้นมีคนร่ำรวยมาก เพราะคนรวยสมัยนั้นนิยมสร้างวัด...

วัดโบสถ์ และวัดบางกุ้งใหญ่ยังคงอยู่จนถึงปัจจุบันทุกวันนี้ ส่วนวัดบางกุ้งน้อยทรุดโทรมไปตามลำดับจนกระทั่งเป็นวัดร้าง คงเหลือแต่เฉพาะโบสถ์ตั้งอยู่บนเนินดินกลางค่ายบางกุ้ง โบสถ์หลังนี้คงรูปอยู่ได้ เนื่องจากมีต้นโพธิ์ต้นไทรยึดไว้ ภายในโบสถ์มีพระประธานเป็นพระพุทธรูปปั้นขนาดใหญ่ ชาวบ้านเรียกว่า ***หลวงพ่อโบสถ์น้อย*** *และมีภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยปลายกรุงศรีอยุธยาเป็นเรื่องพุทธประวัติ บริเวณวัดบางกุ้งน้อยนี้ในที่สุดรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของวัดบางกุ้งใหญ่ เรียกว่า วัดบางกุ้ง* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 34-37)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมารองศาสตราจารย์ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม ได้ตั้งข้อสังเกตได้ว่าในสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์เมืองหลวงของราชอาณาจักรย้ายมาอยู่ที่กรุงธนบุรีและกรุงเทพมหานครที่อยู่ใต้กรุงศรีอยุธยาลงมาทำให้เส้นเดินทัพมีอันที่จะต้องเปลี่ยนแปลงไปนั่นคือการเข้าตีกรุงเทพมหานครเหตุเกิดสงครามค่ายบางกุ้งพ.ศ.2311 พระเจ้ากรุงอังวะ ให้เจ้าเมืองทวายยกทัพมาสืบข่าวสภาพบ้านเมืองในสมัยกรุงธนบุรีว่าสงบราบคาบหรือเกิดจลาจล เพราะช่วงนั้นเป็นระยะเวลาที่ไทยกำลังผลัดแผ่นดินใหม่รองศาสตราจารย์ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม กล่าวว่า “สมัยนั้นความมั่งคั่งส่วนบุคคลนั้นไปสะสมอยู่ที่วัดหมด” ดังเห็นได้ว่าวัดต่าง ๆ ในจังหวัดสมุทรสงครามมีโบราณสถาน โบราณวัตถุที่ประมาณค่ามิได้มากมาย เช่น พระพุทธรูปในสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยเชียงแสนเป็นต้นมา พระสุวรรณเจดีย์ ตู้

พระไตรปิฎก ภาพชุดลายรดน้ำ พระคัมภีร์จากสมุดข่อย มีภาพระบายสีปิดทอง ตลอดจนภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น

ภาพที่ 3.2 ค่ายบางกุ้งในปัจจุบัน
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

รองศาสตราจารย์จุลทรรศน์ พยัฆรานนท์ ได้อธิบายเกี่ยวกับโบสถ์ต้นไทรและวัดบางพลับไว้ในหนังสือของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ไว้ดังนี้

> *ต้นไทรสร้างในสมัยอยุธยาตอนต้น โดยให้ข้อสังเกตว่าพุทธลักษณะของพระประธานเป็นสมัยอยุธยาตอนต้น คือ มีลักษณะผอม ประตูหน้าต่างก็เป็นแบบอยุธยาตอนต้นเช่นกัน เสมาเป็นหินทรายแดง มีขนาดเล็กซึ่งเรียกว่า เสมาในตระกูลอัมพวา (ในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม)*
>
> *วัดโบสถ์ เป็นวัดที่สร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ไม่ปรากฏหลักฐานผู้สร้าง แต่มีประวัติเล่าสืบต่อกันมาว่า ในอดีตตำบลบางกุ้งมีเศรษฐีคนหนึ่งชื่อทองมีภรรยาสองคนเป็นพี่น้องกัน คนพี่เป็นภรรยาหลวงชื่อ ใหญ่ ภรรยาคนน้องชื่อ**น้อย** ภรรยาหลวงมีลูกสาวคนหนึ่ง ต่อมาหนีไปอยู่กับสามี ซึ่งเคยเป็นทาสอยู่ในบ้าน เศรษฐีทองโกรธมากตัดออกจากกองมรดกและไม่ให้กลับเข้าบ้านอีกต่อไป*
>
> *ลูกสาวท่านเศรษฐีได้ไปอยู่กับสามีที่อยุธยา มีบุตรชายคนหนึ่งชื่อ สิน เมื่อเจริญวัยก็บวชเป็นสามเณรได้ศึกษาพระธรรมวินัยถึงขั้นบาลี (เทียบกับปัจจุบันก็เป็นมหาเปรียญ) ต่อมาอุปสมบทเป็นพระภิกษุและทราบจากโยมบิดามารดาว่า บ้านเดิม*

อยู่ที่ตำบลบางกุ้ง อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม จึงเดินทางมาเยี่ยมเยียนโยมตาโยมยาย เป็นเวลาเดียวกับที่ท่านเศรษฐีทองกำลังสร้างวัดชื่อ วัดโบสถ์ แต่ยังสร้างไม่เสร็จ ท่านเศรษฐีทองดีใจมากที่พระหลานชายมาเยี่ยม สั่งให้ไปบอกโยมบิดามารดาว่าให้อภัยแล้ว ทั้งยังยินดีให้กลับมาอยู่บ้านดังเดิมแล้วนิมนต์พระหลานชายให้กลับมาจำพรรษาที่วัดโบสถ์ ที่สุดพระมหาสินตอบตกลง โยมทั้งสองดีใจมากจึงถวายที่ดินให้วัดโบสถ์ และตั้งใจสร้างโบสถ์ให้เสร็จ แต่ปัจจุบันได้มีการสร้างโบสถ์ใหม่ใกล้ๆ กัน จากคำบอกเล่าของกำนันช้อย เพชรจันทรานนท์ กำนันตำบลบางกุ้ง กล่าวถึงวัดโบสถ์ว่า เคยรับฟังเรื่องราวต่อๆ กันมาว่า เดิมกำแพงโบสถ์ เป็นกำแพงสองชั้น ถูกพม่าทำลายแล้วรื้อเอาแผ่นอิฐไปสร้างค่ายคราวศึกบางกุ้ง อิฐที่เหลือทางวัดรื้อมาสร้างเป็นกำแพงชั้นเดียวซึ่งยังพบได้ในปัจจุบันนี้ บริเวณโบสถ์หลังเก่าพบอิฐฝังอยู่ใต้ดินเป็นแนวกำแพงชาวบ้านจึงขุดเอาไปก่อสร้างวัดแต่บางส่วนยังฝังอยู่ใต้ดิน ทั้งยังพบเสากลมอยู่ใต้ดินปักเป็นแถว เข้าใจว่าเป็นแนวค่าย

จากหลักฐานโบราณสถานและโบราณวัตถุของวัดพอจะคำนวณประวัติได้อย่างหยาบๆ คือ โบสถ์ ฐานโบสถ์มีลักษณะโค้งคล้ายลำสำเภา เป็นเอกลักษณ์สมัยอยุธยา หัวเสาโบสถ์แบบบัวกลีบขนุนหลายชั้น ลายปั้นปูนตำทุกเสาสวยงามมาก เป็นแบบอยุธยา บริเวณหลังโบสถ์มีสุวรรณเจดีย์และพระปรางค์รวม 3 องค์ ลักษณะเค้าโครงแบบอยุธยา ใบเสมาคู่ มีสังวาลล้อมใบเสมา รูปทรงลักษณะสมัยลพบุรี

วัดบางพลับ เป็นวัดที่ไม่ปรากฏหลักฐานผู้สร้าง แต่จากโบราณสถานโบราณวัตถุที่ยังมีอยู่ในวัดสันนิษฐานได้ว่าสร้างในสมัยอยุธยา และแสดงให้เห็นว่าเป็นวัดที่เคยรุ่งเรืองมาแต่ในอดีต อย่างไรก็ตาม วัดนี้มีความสำคัญมากวัดหนึ่งในประวัติศาสตร์สงครามค่ายบางกุ้ง เดิมเรียกว่า “บ้านพักทัพ” นานมาเสียงเลื่อนกลายเป็น บางพลับ

ณ ที่นี้นอกจากจะเป็นที่พักทัพแล้ว น่าจะเป็นสมรภูมิด้วย เหตุผลคือบริเวณนี้เดิมเป็นที่ว่างเปล่าไม่มีบ้านเรือน และอยู่ตรงข้ามคลองบ้านค่าย ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือของค่ายบางกุ้ง พม่ายกทัพมาทางราชบุรีลงมาตามลำน้ำแม่กลอง สันนิษฐานว่าตั้งทัพอยู่บริเวณวัดกลางใต้ (ปัจจุบันเป็นวัดร้าง) มีคลองวัดตรีจินดาวัฒนารามกับคลองบ้านค่ายคั่นอยู่ ฉะนั้นบริเวณบางพลับซึ่งอยู่บริเวณฝั่งตรงข้ามก็น่าจะเป็นที่กองทัพทั้งสองฝ่ายปะทะกันซึ่งต้องมีบาดเจ็ดล้มตายกันเป็นธรรมดา ภายหลังมีการขุดบริเวณดังกล่าว พบโครงกระดูกเป็นจำนวนมากในบริเวณบ้านพักทัพ

วัดบางพลับนี้เจริญรุ่งเรืองมากสมัยหลวงพ่อห้ายอด เป็นวัดที่มีความพร้อมทั้งในด้านเสนาสนะและพระสงฆ์ ซึ่งมีอยู่ 3 คณะ เวลาพระสงฆ์จะทำสังฆกรรมต้อง

มีไม้คิ้วนับจำนวนเพราะมีพระจำพรรษามากสำหรับวัด โบราณสถาน โบราณวัตถุที่มีคุณค่าพอเป็นเครื่องวินิจฉัยว่าเป็นวัดเก่าในสมัยใด มีความรุ่งเรืองเพียงไร คือ

1. โบสถ์ มีฐานโบสถ์โค้งคล้ายสำเภา ลวดลายหน้าบัน บานประตูโบสถ์ขนาดเล็กเหล่านี้บอกลักษณะเป็นอยุธยา

2. พระประธานปางมารวิชัย สมัยอยุธยา

3. พระแก้วผลึก ขนาดหน้าตักกว้าง 5 นิ้ว และพระยอดธงทองคำพระนาคปรกทำด้วยศิลาทรายแดง ซึ่งล้วนแต่ประมาณค่ามิได้ทั้งสิ้น

4. ตู้พระธรรมลายรดน้ำปิดทองวิจิตรงดงามมากจำนวน 4 หลัง บรรจุคัมภีร์ใบลาน สมุดไทยเป็นจำนวนมาก นับเป็นเอกสารที่มีค่าอย่างยิ่งทางวิชาการ

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 37-38)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมา รองศาสตราจารย์จุลทรรศน์ พยัฆรานนท์ ได้วิเคราะห์โบสถ์ต้นไทรว่าสร้างในสมัยอยุธยาตอนต้น โดยให้ข้อสังเกตว่าพุทธลักษณะของพระประธานเป็นสมัยอยุธยาตอนต้น คือ มีลักษณะผอม ประตูหน้าต่างก็เป็นแบบอยุธยาตอนต้นเช่นกัน เสมาเป็นหินทรายแดง มีขนาดเล็กซึ่งเรียกว่า เสมาในตระกูลอัมพวาวัดโบสถ์ เป็นวัดที่สร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ไม่ปรากฏหลักฐานผู้สร้าง จากหลักฐานโบราณสถานและโบราณวัตถุ ฐานโบสถ์มีลักษณะโค้งคล้ายลำสำเภา เป็นเอกลักษณ์สมัยอยุธยา หัวเสาโบสถ์แบบบัวกลีบขนุนหลายชั้น ลายปั้นปูนตำทุกเสาสวยงามมาก เป็นแบบอยุธยา บริเวณหลังโบสถ์มีสุวรรณเจดีย์และพระปรางค์รวม 3 องค์ ลักษณะเค้าโครงแบบอยุธยา ใบเสมาคู่ มีสังวาลล้อมใบเสมา รูปทรงลักษณะสมัยลพบุรี วัดบางพลับ เป็นวัดที่ไม่ปรากฏหลักฐานผู้สร้าง แต่จากโบราณสถานโบราณวัตถุที่ยังมีอยู่ในวัดสันนิษฐานได้ว่าสร้างในสมัยอยุธยา และแสดงให้เห็นว่า เป็นวัดที่เคยรุ่งเรืองมาแต่ในอดีตวัดนี้มีความสำคัญมากวัดหนึ่งในประวัติศาสตร์สงครามค่ายบางกุ้ง เดิมเรียกว่า “บ้านพักทัพ” นานมาเสียงเลื่อนกลายเป็น บางพลับ ภายหลังมีการขุดบริเวณดังกล่าว พบโครงกระดูกเป็นจำนวนมากในบริเวณบ้านพักทัพ วัดบางพลับนี้เจริญรุ่งเรืองมากสมัยหลวงพ่อห้ายอด เป็นวัดที่มีความพร้อมทั้งในด้านเสนาสนะและพระสงฆ์ ซึ่งมีอยู่ 3 คณะ

ภาพที่ 3.3 พระอุโบสถหลังเก่าของวัดบางพลับ
ที่มา นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

นอกจากนี้หนังสือของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯยังได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์จังหวัดสมุทรสงครามในช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ไว้ดังนี้

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ครั้นทรงจัดการบ้านเมืองราบคาบเป็นปกติสุข ทรงแต่งตั้งขุนนางผู้ใหญ่ผู้น้อยในกรุงเสร็จแล้ว ทรงตั้งผู้มีความชอบให้ออกไปเป็น พระยา พระ หลวง ครองหัวเมือง เอก โท ตรี จัตวา ปักษ์ใต้ฝ่ายเหนือทั้งปวงทุกเมืองสมุทรสงครามนั้น ทรงโปรดให้ นายแสง เป็นพระยาสมุทรสงคราม

การจัดการหัวเมือง ทรงพระราชดำริว่าเมื่อครั้งกรุงเก่า เมืองปักษ์ใต้ยกมาขึ้นแก่กรมท่านั้น เพราะกลาโหมมีความผิด บันนี้พระยามหาเสนาที่สมุหพระกลาโหมมีความชอบมากจึงพระราชประทานแบ่งหัวเมืองปักษ์ใต้ฝ่ายตะวันตก รวม 20 หัวเมือง พระราชทานยกมาขึ้นกรมพระกลาโหม ส่วนเมืองสมุทรสงครามขณะนั้นขึ้นกรมมหาดไทยได้พระราชทานให้มาขึ้นกรมท่า

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกับเมืองสมุทรสงคราม

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 2 ในราชวงศ์จักรี ทรงมีความเกี่ยวข้องกับเมืองสมุทรสงครามมาตั้งแต่ตั้งราชวงศ์ ดังใคร่จะกล่าวให้เห็นเป็นข้อๆ คือ

1. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเคยเสด็จประทับหลบภัยที่เมืองสมุทรสงคราม ที่นี้จึงเปรียบเสมือนเป็นเมืองตั้งหลักของพระองค์ทำให้ได้มีโอกาสเข้ารับราชการเป็นทหารเอก เป็นแม่ทัพของพระเจ้าตากสินมหาราช และได้ปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ตั้งราชวงศ์จักรีต่อมา

2. กรมสมเด็จพระอัมรินทรามาตย์ ทรงเป็นชาวเมืองสมุทรสงคราม โดยกำเนิดได้เป็นอัครมเหสีหรือพระบรมราชินีองค์แรกในราชวงศ์จักรี มีพระราชโอรสได้สืบสายราชวงศ์จักรี คือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

3. พระบาทสมเด็จสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชสมภพที่เมืองสมุทรสงคราม เสด็จประทับอยู่ที่เมืองสงครามตั้งแต่แรกประสูติ จนมีพระชนมายุได้ 2 พรรษา นับว่าพระองค์เป็นกษัตริย์ที่มีเชื้อสายชาวสมุทรสงคราม เนื่องจากพระราชมารดาเป็นชาวสมุทรสงคราม และประสูติที่เมืองสมุทรสงคราม ทรงมีพระราชวงศ์สืบกษัตริย์ต่อมาตามลำดับ

4. ราชินิกุลบางช้าง ซึ่งเป็นพระญาติพระวงศ์ของสมเด็จพระอัมรินทรามาตย์ เช่น ตระกูลบุนนาค ตระกูลชูโต สวัสดิชูโต วงศาโรจน์ ณ บางช้าง ภมรบุตร ล้วนแต่เป็นตระกูลที่สืบเนื่องไปจากชาวบางช้าง จังหวัดสมุทรสงครามทั้งสิ้น

5. ราชินิกุลบางช้าง ตลอดจนขุนนางที่อาศัยใบบุญพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้สร้างวัดในเมืองสมุทรสงครามถวายในรัชกาลในหลายวัด เช่น วัดอัมพวันเจติยาราม (สมเด็จพระรูปสร้าง) วัดพระยาญาติปากง่าม (ตระกูลราชินิกุลบางช้างสร้าง) วัดบางแคใหญ่ วัดบางแคน้อย (ตระกูลวงศาโรจน์สร้าง) วัดใหญ่ (ตระกูลรัตนกุลสร้าง) วัดเหล่านี้ล้วนแต่เกิดมีขึ้นโดยอาศัยบุญบารมีของสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยหรือราชวงศ์จักรีทั้งสิ้น

6. วัดอัมพวันเจติยารามนั้น ไม่ใช่เป็นเพียงพระอารามหลวงอันเป็นอนุสรณ์แห่งตระกูลใดเท่านั้น แต่เป็นสัญลักษณ์ของราชวงศ์ที่เกี่ยวเนื่องอยู่กับเมืองนี้ ในอดีตมีพระปรางค์เป็นที่บรรจุพระสรีรังคารของพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัย และพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีได้ทรงปฏิสังขรณ์พระอาราม

ตลอดมา ตั้งแต่รัชกาลที่ 3 รัชกาลที่ 4 รัชกาลที่ 5 เช่น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระปรางค์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงบูรณะพระอุโบสถ สร้างกำแพงและเสมาใหม่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ก็เสด็จมาทรงทอดพระเนตรและพระราชทานเงินบูรณะวัด พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชเสด็จมาทอดผ้ากฐิน และพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้สร้างพระบรมราชานุสารีย์ รัชกาลที่ 2 ประดิษฐาน ณ บริเวณวัดอัมพวันเจติยาราม

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ไทยเกิดกรณีพิพาทกับญวณถึงกับทำสงครามกันด้วยเรื่องเจ้าอนุวงศ์ เมืองเวียงจันทน์ การสงครามระหว่างญวณกับไทยในครั้งนั้น ใช้กองทัพบกและกองทัพเรือ เมื่อมีข่าวว่าญวณได้ขุดคลองลัดจากทะเลสาบออกมายังอ่าวไทย มีท่าทีว่าญวณจะยกกำลังทางเรือมารุกรานไทย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้สร้างป้อมขึ้นตามปากแม่เป็นลำดับมา เริ่มแต่ปากแม่น้ำเจ้าพระยาก่อนแล้วก็ปากแม่น้ำท่าจีน ปากน้ำแม่กลอง ปากแม่น้ำบางปะกง และปากแม่น้ำจันทบุรี

สำหรับป้อมที่ปากแม่น้ำแม่กลองนั้น หนังสือเรื่องตำนานวัตถุสถานต่าง ๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้าง กล่าวว่า โปรดเกล้าฯ ให้กรมขุนอิศเรศรังสรรค์ (พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) เป็นแม่กองอำนวยการสร้างขึ้นที่ปากคลองแม่กลองฝั่งตะวันออกต่อจากวัดบ้านแหลมเมื่อปีมะโรง จัตวาศก พ.ศ. 2375 เสร็จแล้วพระราชทานนามว่าป้อมพิฆาตข้าศึก เจ้ากรมป้อมมีนามว่าหลวงละม้ายแม้นมือฝรั่ง ปลัดป้อมมีนามขุนฉมังแม่นปืน ส่วนป้อมเก่าที่สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยานั้น อาจถูกรื้อลงก่อนการสร้างป้อมใหม่

พ.ศ. 2371 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ขุดคลองสุนัขหอนเพราะตื้นเขินมาก เนื่องจากสมัยนั้น การคมนาคมทางน้ำเป็นเส้นทางสำคัญที่ใช้ติดต่อได้คลองต่าง ๆ และแม่น้ำแม่กลองจึงเป็นเส้นทางหลัก ไม่ว่าในการเดินทัพหรือการเดินเรือค้าขาย

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 40-44)

จากข้อมูลในข้างต้น คณะกรรมการประมวลเอกสารและจดหมายเหตุได้สันนิษฐานว่า ในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชสมภพที่เมือง

สมุทรสงคราม นับว่าพระองค์เป็นกษัตริย์ที่มีเชื้อสายชาวเมืองสมุทรสงคราม เนื่องจากพระราชมารดาเป็นชาวเมืองนี้ ราชนิกุลบางช้าง ซึ่งเป็นพระญาติวงศ์ของสมเด็จพระอัมรินทรามาตย์ เช่นตระกูลบุนนาค ตระกูลชูโต ตระกูลสวัสดิชูโต ตระกูลแสงชูโต ตระกูลวงศาโรจน์ ตระกูล ณ บางช้าง ตระกูลภมรบุตร ล้วนเป็นตระกูลที่สืบเนื่องจากชาวบางช้างทั้งสิ้น

3.3.3 ลักษณะทางภูมิศาสตร์

วิมล ไทรนิ่มนวล และคณะ (2543: 27-28) กล่าวว่า พื้นที่โดยทั่วไปของจังหวัดเป็นที่ราบลุ่มน้ำท่วมถึง ไม่มีภูเขาหรือเกาะ เดิมเคยมีป่าโกงกาง ไม้แสม ตามชายฝั่งทะเล และมีป่าตามปากแม่น้ำ มีแม่น้ำสำคัญที่ไหลผ่านคือแม่น้ำแม่กลองผ่านบริเวณท้องที่อำเภอบางคนทีและอำเภออัมพวาไปออกทะเลอ่าวไทย ที่บริเวณปากแม่น้ำแม่กลองในเขตอำเภอเมืองสมุทรสงคราม นอกจากนี้มีลำคลองใหญ่น้อยมากมายกว่า 300 สาย กระจายอยู่ทั่วพื้นที่ จากสภาพภูมิประเทศ

เช่นนี้ ทำให้เกิดความสะดวกในด้านการคมนาคมทางน้ำ และการประกอบอาชีพด้านกสิกรรม

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ (2544: 16-19) ได้กล่าวถึง การแบ่งเขตการปกครองในจังหวัดสมุทรสงคราม โดยแบ่งออกเป็น 3 อำเภอ ได้แก่

1) อำเภอเมืองสมุทรสงคราม มีเนื้อที่ 169,057 ตารางกิโลเมตร คิดเป็นร้อยละ 40.57 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด มี 1 เทศบาล คือ เทศบาลเมืองสมุทรสงคราม เนื้อที่ 8.0 ตารางกิโลเมตร และเทศบาลตำบลเหมืองใหม่ เนื้อที่ 6.70 ตารางกิโลเมตร

2) อำเภออัมพวา มีเนื้อที่ 177,486 ตารางกิโลเมตร คิดเป็นร้อยละ 40.84 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด มี 2 เทศบาลคือ เทศบาลตำบลอัมพวา เนื้อที่ 2.5 ตารางกิโลเมตร

3) อำเภอบางคนที มีเนื้อที่ 77,486 ตารางกิโลเมตร คิดเป็นร้อยละ 18.59 ของพื้นที่ทั้งจังหวัด มี

2 เทศบาล คือ เทศบาลตำบลบางนกแขวก เนื้อที่ 3.75 ตารางกิโลเมตร และเทศบาลตำบลกระดังงา เนื้อที่ 3.00 ตารางกิโลเมตร

ภาพที่ 3.4 แผนที่แสดงเขตอำเภอของจังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

พงษ์พิทักษ์ ปัตตานี (2552: 64) ได้กล่าวว่า จังหวัดสมุทรสงคราม ห่างจากกรุงเทพมหานครไปทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ประมาณ 65 กิโลเมตรครอบคลุมพื้นที่ประมาณ 416 ตารางกิโลเมตร คิดเป็นร้อยละ 0.08 ของพื้นที่ทั้งประเทศเป็นจังหวัดที่เล็กที่สุดในประเทศไทย ประกอบด้วย 3 อำเภอ อำเภอเมืองสมุทรสงคราม อำเภออัมพวา และอำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงครามเดิม เรียกว่า เมืองแม่กลอง เป็นจังหวัดที่มีขนาดเล็กอยู่ติดชายทะเล มีแม่น้ำแม่กลองไหลผ่าน ประชาชนส่วนใหญ่มีชีวิตความเป็นอยู่แบ่งได้ 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือวิถีแบบชาวสวน และวิถีชีวิตชาวประมง มีความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดิน ประกอบกับมีคลองใหญ่น้อยมากมายกว่า 300 สาย ทำให้ผลิตผลจำพวกผลไม้มีคุณภาพและเป็นที่นิยม ความสำคัญของจังหวัดมีทั้งเรื่องประวัติศาสตร์โดยเฉพาะต้นราชวงศ์จักรีศิลปวัฒนธรรม สภาพทางธรรมชาติและวิถีชีวิตแบบไทย

อาณาเขตติดต่อ จังหวัดสมุทรสงครามมีอาณาเขตติดต่อ ดังนี้

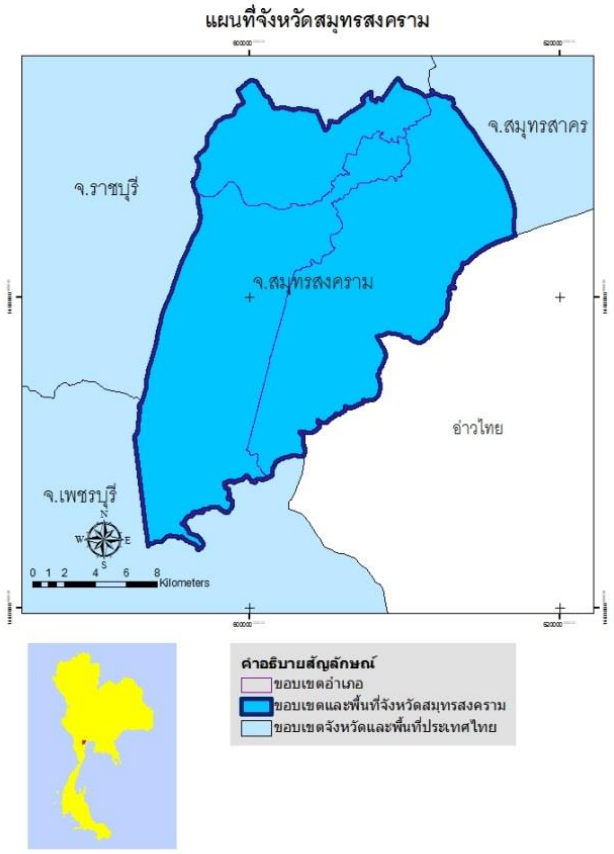
- ทิศเหนือ ติดต่อกับ จังหวัดราชบุรีและจังหวัดสมุทรสาคร โดยมีลำคลองดอนมะโนรา และรางหัวตำลึงใน เขตท้องที่อำเภอบางคนที และอำเภอเมืองสมุทรสาคร เป็นแนวแบ่งเขต
- ทิศใต้ ติดทะเลอ่าวไทย ตรงปากแม่น้ำแม่กลอง และจังหวัดเพชรบุรี

- ทิศตะวันออก ติดต่อกับจังหวัดสมุทรสาคร ที่คลองพรมแดน อำเภอเมืองสมุทรสาคร

- ทิศตะวันตก ติดต่อกับเพชรบุรี และจังหวัดราชบุรี โดยมีลำคลองวัดประดู่เป็นแนวแบ่งเขตในท้องที่อำเภออัมพวา

-

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวมา พงษ์พิทักษ์ ปัตตานี ได้กล่าวว่า จังหวัดสมุทรสงคราม ประกอบด้วย 3 อำเภอ อำเภอเมืองสมุทรสงคราม อำเภออัมพวา และอำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงครามเดิม เรียกว่า เมืองแม่กลอง เป็นจังหวัดที่มีขนาดเล็กอยู่ติดชายทะเล มีแม่น้ำแม่กลองไหลผ่านผ่าน ประชาชนส่วนใหญ่มีชีวิตความเป็นอยู่แบ่งได้ 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือวิถีแบบชาวสวน และวิถีชีวิตชาวประมง



ภาพที่ 3.5 แผนที่แสดงอาณาเขตติดต่อของจังหวัดสมุทรสงคราม

ที่มา: สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา (2555: 3) ได้กล่าวถึงลักษณะภูมิประเทศของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามไว้ว่า อำเภออัมพวา พื้นที่โดยทั่วไปเป็นที่ราบชายฝั่งทะเล เป็นป่าชายเลน และเป็นที่ราบลุ่ม มีทั้ง น้ำจืด น้ำกร่อย และน้ำเค็ม มีแม่น้ำไหลผ่าน คือแม่น้ำแม่กลอง มีลำคลองผ่านหลายสาย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นคลองธรรมชาติ จึงทาให้มีน้ำในการอุปโภค บริโภค ได้อย่างเพียงพอ อีกส่วนหนึ่งคลองธรรมชาติเหล่านี้ จะได้รับอิทธิพลจากน้ำทะเลหนุน ทำให้เกิดน้ำไหลขึ้นลงตลอดปี การทาการเกษตรของเกษตรกรจึงทำสวนโดยใช้แบบยกร่อง แบบร่องจีน และมีคันสวนล้อมรอบ เกษตรกรส่วนใหญ่มีอาชีพทำสวนไม้ผล ไม้ยืนต้น และพืชผัก ได้แก่ ส้มโอ ลิ้นจี่ มะพร้าว ส่วนในตอนใต้ของอำเภอ จะมีเกษตรกรประกอบอาชีพทำนาปลูกข้าว เนื่องจากอยู่ในเขตชลประทาน มีการทำนาปีละ 2 ครั้ง และเลี้ยงปลาสลิด บริเวณชายฝั่งทะเล เกษตรกรมีการปลูกสร้างสวนไม่ไม้โกงกาง และใช้ประโยชน์จากสวนป่าที่ปลูก ในการเผาถ่านเป็นส่วนใหญ่ เมื่อสวนป่ามีอายุ 8 – 12 ปี แต่ขณะนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงพื้นที่แปลงพื้นที่สวนป่าดังกล่าว ทำเป็นนากุ้งไปเป็นจำนวนมาก และเลี้ยงสัตว์น้ำเศรษฐกิจ เช่น ปู ปลา เป็นต้น

3.3.4 สภาพทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม

วิลาวัลย์ ภมรสุวรรณ (2548: 87) ได้กล่าวไว้ว่า สภาพสังคม และความเป็นอยู่ ลักษณะสังคมของชาวอัมพวาเป็นสังคมเกษตรกรรมมีโครงสร้างทางสังคมที่ประชากรส่วนใหญ่เป็นคนไทยสัญชาติไทย รองลงมาเป็นชาวจีนและมอญ คนเหล่านี้แต่งานกัน มีการผสมผสานระหว่างเชื้อชาติและวัฒนธรรมมาช้านาน ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามและศาสนาคริสต์ สภาพความเป็นอยู่โดยทั่วไปมีความสงบสุขร่มเย็นมาแต่โบราณ มีวิถีชีวิตที่ผูกพันกับแม่น้ำลำคลองและการทำมาหากินอยู่กับการทำสวนไม้ผลเป็นหลัก จึงมีนิสัยขยันหมั่นเพียร มัธยัสถ์ ทำให้ค่อนข้างมีฐานะดี นอกจากนี้ ยังมีจิตใจโอบอ้อมอารี ยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณี และศาสนา เห็นได้จากการสร้างวัดจำนวนมากและมีรูปแบบทางศิลปกรรมที่สร้างขึ้นตามประเพณีนิยมที่สืบทอดกันมา ปัจจุบันจังหวัดสมุทรสงครามมีวัดทั้งสิ้น 110 วัด อยู่ในอำเภออัมพวามากที่สุดถึง 46 วัด 1 มัสยิด ส่วนอำเภอเมือง มี 39 วัด 1 โบสถ์คริสต์ และอำเภอบางคนที 25 วัด 1 โบสถ์คริสต์ ยังไม่รวมวัดร้างอีกจำนวน 15 วัด

ไกรนุช ศิริพูล (2547: 2) ได้กล่าวไว้ว่า วัดเหล่านี้ถือเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดนี้อีกประการ นอกจากวัดจะเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความศรัทธาและความเชื่อในศาสนาแล้ว วัดหลายแห่งยังบ่งบอกถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของดินแดนในแถบนี้ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะวัดที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับพระราชวงศ์ตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น วัดอัมพวันเจติยาราม เป็นพระอารามหลวงตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา รวมถึงการที่กษัตริย์ เจ้านาย ขุนนาง และข้าราชการมาสร้างปฏิสังขรณ์ หรือเสด็จเยี่ยมวัดใดนั้น

วิลาวัลย์ ภมรสุวรรณ (2548 : 86) ยังได้กล่าวเสริมไว้อีกว่า ภาคการค้าและบริการปัจจุบันในพื้นที่ศึกษามีการประกอบธุรกิจการค้าและบริการจำนวนไม่มากและมีขนาดกิจการไม่ใหญ่เมื่อเทียบกับในอดีตและในเขตอำเภอเมืองสมุทรสงคราม โดยมีย่านพาณิชยกรรมสำคัญเพียงแห่งเดียวที่ตั้งอยู่ในเขตเทศบาลตำบลอัมพวา บริเวณชุมชนตลาดอัมพวากิจการส่วนใหญ่เป็นการค้าปลีกและค่าบริการ โดยเป็นร้านค้าประเภทที่จำเป็นต่อชีวิตประจำวัน ร้านอาหาร ของชำและเบ็ดเตล็ด รวมทั้งสิ้น 127 ร้าน และไม่มีสถานบริการบันเทิง จากการสำรวจเกี่ยวกับการดำเนินกิจการพาณิชย์พบว่า การขยายตัวของกิจการร้านค้าในพื้นที่อัมพวามีน้อยมาก ส่วนใหญ่เป็นร้านดั้งเดิมที่ดำเนินกิจการมานานกว่า 20 ปี เนื่องจากอยู่ใกล้ตัวเมืองสมุทรสงครามเพียง 7 กิโลเมตร การคมนาคมมีความสะดวกมากขึ้น จึงทำให้เมืองอัมพวาถูกเมืองแม่กลองดึงดูดความเจริญด้านพาณิชกรรมไปจนเกือบหมด ทำให้บทบาทของเมืองอัมพวา ลดลงเป็นเพียงชุมชนเกษตรกรรม และศูนย์กลางธุรกิจการค้าและการบริการในระดับอำเภอเท่านั้น แต่ปัจจุบันการค้าและการบริการเริ่มมีการขยายตัวมากขึ้นโดยเฉพาะกิจการประเภทร้านอาหารและภัตตาคาร จากการขยายตัวด้านการท่องเที่ยวที่มีมากขึ้นรวมถึงกิจการประเภทที่พักและโรงแรมมีแนวโน้มขยายตัวอย่างรวมเร็ว แต่ส่วนใหญ่เป็นกิจการประเภทรีสอร์ทขนาดเล็ก และบ้านพักในลักษณะ Home Stay ส่วนโรงแรมขนาดใหญ่มี 1 แห่ง กำลังอยู่ระหว่างการก่อสร้าง

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ (2544: 222-225) ได้อธิบายว่าประเพณีท้องถิ่นเป็นสิ่งที่ใช้แสดงถึงการสืบสานวัฒนธรรมดั้งเดิม และวิถีชีวิตของชาวสมุทรสงคราม ซึ่งประเพณีที่สำคัญ ได้แก่ ลอยกระทงสายกาบกล้วยเมืองแม่กลอง เทศกาลกินปลาทู และของดีเมืองแม่กลอง งานแข่งเรือยาวประจำปี งานส้มโอพันธุ์ขาวใหญ่ งานตะวันรอนที่คอนหอยหลอด และงานแข่งกระดานเลน งานนมัสการ และสรงน้ำหลวงพ่อบ้านแหลม งานวันลิ้นจี่และงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

นอกจากนี้ สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา (2555: 15) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมประเพณีของอำเภอ อัมพวา ไว้อีกว่า อัมพวา ดินแดนแห่งประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมอันงดงาม มีกิจกรรมประเพณีต่าง ๆ ในรอบปีที่สำคัญ ดังนี้

มกราคม

- งานปีใหม่
- งานไหว้เจ้าพ่อกวนอู
- งานสุนทราภรณ์คืนถิ่น

กุมภาพันธ์

- งานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (งานอุทยาน ร.๒)

มีนาคม

- งานก่อพระเจดีย์ทรายและปิดทองหลวงพ่อดา
- งานแห่หลวงพ่อเขาตะเครา

เมษายน

- เทศกาลสงกรานต์

มิถุนายน

- ไหว้ศาลปู่ย่าลานนาคะวรังค์
- งานไหว้เจ้าพ่อกวนอู

สิงหาคม

- ตักบาตรทางน้ำวันแม่แห่งชาติ
- วันสารทจีน

กันยายน

- ตักบาตรขนมครก
- งานฉลองโบสถ์แม่พระบังเกิด

ตุลาคม

- เทศกาลกินเจ
- ตักบาตรเทโว

พฤศจิกายน

- งานลอยกระทงสายกาบกล้วย

ธันวาคม

- ตักบาตรทางน้ำวันพ่อแห่งชาติ
- งานไหว้พ่อปูเขายี่สาร
- เทศกาลกินปลาทู

จากข้อมูลข้างต้น สภาพทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมของจังหวัดสมุทรสงคราม นั้นเป็นสังคมเกษตรกรรม โครงสร้างทางสังคม มีประชากรส่วนใหญ่เป็นคนไทยสัญชาติไทย รองลงมาเป็นชาวจีนและมอญ มีการผสมผสานระหว่างเชื้อชาติและวัฒนธรรมมานาน ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามและศาสนาคริสต์ ด้วยความที่ยังคงมีวิถีชีวิตเรียบง่ายจึงทำให้เห็นว่าการขยายร้านค้าหรือสิ่งต่าง ๆนั้นยังขยายไปไม่กว้าง ทำให้ในปัจจุบันยังมีกิจการร้านค้าแบบดั้งเดิมตั้งอยู่ วิถีการค้าขายตั้งแต่สมัยก่อน ประเพณีและวัฒนธรรมก็ยังคงมีให้เห็นในปัจจุบัน ซึ่งถือว่าเป็นการอนุรักษ์ จังหวัดสมุทรสงครามมีประเพณีตลอดทั้งปี ที่สำคัญและมีชื่อเสียงได้แก่ ประเพณีลอยกระทงสายกาบกล้วยเมืองแม่กลอง เทศกาลกินปลาทูและของดีเมืองแม่กลอง งานแข่งเรือยาวประจำปี งานส้มโอพันธุ์ขาวใหญ่ งานตะวันรอนที่ดอนหอยหลอด และงานแข่งกระดานเลน งานนมัสการและสรงน้ำหลวงพ่อบ้านแหลม งานวันลิ้นจี่ และงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นต้น

3.3.5 พื้นที่ทางการเกษตรและการเพาะปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม

จังหวัดสมุทรสงครามเป็นที่ราบลุ่มริมทะเล สภาพของดินเป็นดินเหนียวปนทราย ไม่มีภูเขาหรือเกาะ เดิมเคยมีป่าไม้โกงกาง ไม้แสม ตามชายฝั่งทะเลและมีป่าตามแนวปากแม่น้ำ แต่ปัจจุบันได้มีการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ดังกล่าวในการเลี้ยงกุ้งกุลาดำเกือบทั้งหมด ต่อมาการเลี้ยงกุ้งได้เกิดการขาดทุนทำให้ปล่อยบ่อกุ้งรกร้างจำนวนมาก แม่น้ำสายสำคัญที่ไหลผ่าน คือแม่น้ำแม่กลอง ไหลผ่านบริเวณท้องที่อำเภอบางคนที อำเภออัมพวา ไปออกทะเลอ่าวไทยที่บริเวณแม่น้ำแม่กลองในเขตอำเภอเมืองสมุทรสงคราม นอกจากนี้ยังลำคลองใหญ่น้อย มากมาย แยกจากแม่น้ำแม่กลองกว่า 300 คลอง กระจายอยู่ทั่วทุกพื้นที่จากสภาพภูมิประเทศเช่นนี้ ทำให้เกิดความสะดวกในด้านการคมนาคมทางน้ำและการประกอบอาชีพด้านการเกษตร

สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา (2555:3) ได้กล่าวถึงสมรรถนะดินของอำเภออัมพวาไว้ว่า สมรรถภาพดิน โดยทั่วไปของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นดินที่มีรายละเอียดแตกต่างกันออกไป ส่วนใหญ่เป็นดินเนื้อละเอียด การระบายน้ำเร็ว แต่ความอุดมสมบูรณ์ดินสูง เนื้อดินบนเป็นดินเหนียว เป็นดินเหนียวที่มีการยกร่องและเป็นดินเค็ม ปฏิกิริยาเป็นกรดเล็กน้อยถึงเป็นด่างจัด ส่วนทางตอนใต้ บริเวณชายฝั่งบริเวณชายฝั่งทะเล ในปัจจุบันมีน้ำทะเลท่วมถึงเป็นประจำ เป็นดินที่มีเกลือสะสมอยู่มาก จึงเป็นดินที่มีศักยภาพไม่เหมาะสมการเพาะปลูกพืช แต่มีศักยภาพเหมาะที่จะใช้ในการเพาะเลี้ยงสัตว์น้ำชายฝั่งหรือการปลูกป่าชายเลน เป็นต้น

จากการศึกษาสภาพปัญหาของทรัพยากรดินที่ใช้ในการเกษตรกรรมของพื้นที่สามารถสรุปได้ดังนี้

1. กลุ่มชุดดินที่ 8 (ชุดดินสมุทรสงคราม) พบที่ตำบลบางนางลี่ ตำบลบางแค ตำบลบางช้าง ตำบลท่าคา ตำบลแควอ้อม ตำบลอัมพวา ตำบลยี่สาร ตำบลวัดประดู่ ตำบลแพรกหนามแดง ตำบลเหมืองใหม่ ตำบลปลายโพงพาง และตำบลสวนหลวง

ลักษณะดิน เป็นดินเหนียวที่มีการยกร่องและเป็นดินเค็มมีพื้นที่ราบเรียบถึงค่อนข้างเรียบถึงค่อนข้างราบเรียบ มีความลาดชัน 1% การระบายน้ำเลว ความอุดมสมบูรณ์สูง เป็นดินที่เกิดจากการทับถมของตะกอนจากน้ำทะเลเนื้อดินเป็นดินเหนียว หรือดินเหนียวปนทรายแป้ง ปฏิกิริยาดินเป็นกรดปานกลางถึงด่างจัด pH 0.6 – 8.5

ความเหมาะสมสำหรับการปลูกพืช ได้แก่ ไม้ผลไม้ยืนต้น เช่น ส้มโอ ลิ้นจี่ มะพร้าว กล้วยน้ำว้าและพืชผัก ทั้งนี้เนื่องจากอยู่ในพื้นที่ซึ่งได้มีการพัฒนาหรือปรับปรุงด้านการป้องกันน้ำท่วมและการระบายน้ำของดินเรียบร้อยแล้ว โดยเกษตรกรดำเนินการปรับปรุงให้ดีขึ้นจนแตกต่างจากสภาพธรรมชาติเดิมอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากได้มีการยกร่องปลูกพืช และมีร่องน้ำระหว่างร่องปลูกอยู่แล้ว เพียงแต่ปรับปรุงให้เหมาะสม แต่การเลี้ยงปลาก็ทำให้เกิดรายได้เสริม

2. กลุ่มชุดดินที่ 3 (ชุดดินบางกอก) พบที่ตำบลวัดประดู่ และตำบลแพรกหนามแดง

ลักษณะดิน เป็นดินเหนียวใช้ทำนา มีพื้นที่ราบเรียบถึงค่อนข้างราบเรียบ มีความลาดชัน 1% การระบายน้ำของดินเลว ความอุดมสมบูรณ์ของดินสูง เป็นดินที่เกิดจากการทับถมของตะกอนจากน้ำทะเลและน้ำกร่อย ที่ราบลุ่มเคยขึ้นถึง สภาพพื้นที่ที่พบเป็นดินลึก ปฏิกิริยาดินเป็นกรดปานกลางถึงด่างจัด pH 6.0 – 8.5 เนื้อดินเป็นดินเหนียวหรือดินเหนียวปานทรายแป้ง มีสีเทาปนเขียวมะกอก มีจุดประสีน้ำตาลปนเหลือง

ความเหมาะสมสำหรับการปลูกพืช คือ มีศักยภาพเหมาะสมในการทำนาในช่วงฤดูฝนและมีน้ำขังที่ผิวดินนาน 4 – 5 เดือน แต่สามารถปลูกไม้ผล ไม้ยืนต้นและพืชผัก ถ้ามีการพัฒนาที่ดินโดยการทำคันดินรอบพื้นที่เพาะปลูกเพื่อป้องกันน้ำท่วมและทำร่องปลูกเพื่อช่วยระบายน้ำของดิน

3. กลุ่มชุดดินที่ 12 (ชุดดินท่าจีน) พบที่ตำบลยี่สาร

ลักษณะดิน เป็นดินเหนียวที่มีความเค็มจัด มีเนื้อที่ประมาณ 9,090 ไร่ มีพื้นที่ราบเรียบถึงค่อนข้างราบเรียบ มีความลาดชัน 0.1% การระบายน้ำของดินเลวมาก ความอุดมสมบูรณ์ของดินสูง เป็นดินที่เกิดจากการทับถมของตะกอนจากน้ำทะเล สภาพพื้นที่ที่พบอยู่ทั่วไปในพื้นที่น้ำทะเลท่วมถึงตามชายฝั่งทะเล ชุดดินนี้เป็นดินลึก มีเนื้อดินเป็นดินเหนียวหรือดินเหนียวปนทรายแป้ง สีพื้นเป็นสีน้ำตาล มีจุดประสีเทาหรือสีน้ำตาล ปฏิกิริยาดินเป็นกรดปานกลางถึงด่างจัด pH 6.0 – 8.5

ความเหมาะสมสำหรับการปลูกพืช เป็นดินที่มีเกลือสะสมอยู่สูงมาก พบบริเวณชายฝั่งทะเล ในปัจจุบันน้ำทะเลท่วมถึงเป็นประจำ จึงเป็นดินที่มีศักยภาพไม่เหมาะสมในการเพาะปลูกพืช แต่มีศักยภาพเหมาะที่จะใช้ในการเพาะเลี้ยงสัตว์น้ำชายฝั่ง หรือใช้ทำนาเกลือ และรักษาไว้เป็นป่าชายเลน

(สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา, 2555: 3)

จากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวมา กลุ่มชุดดินที่ 8 ลักษณะดินเป็นดินเหนียวที่มีการยกร่องและเป็นดินเค็มมีพื้นที่ราบเรียบ ถึงค่อนข้างเรียบถึงค่อนข้าง ราบเรียบ มีความอุดมสมบูรณ์สูงความเหมาะสมสำหรับการปลูกพืช ได้แก่ ไม้ผลไม้ยืนต้น กลุ่มชุดดินที่ 3 ลักษณะดิน เป็นดินเหนียวใช้ทำนา มีพื้นที่ราบเรียบถึงค่อนข้างราบเรียบเกิดจากการทับถมของตะกอนจากน้ำทะเลและน้ำกร่อยความเหมาะสมสำหรับการปลูกพืช คือ มีศักยภาพเหมาะสมในการทำนาถ้ามีการพัฒนาที่ดินโดยการทำคันดินรอบพื้นที่เพาะปลูกเพื่อป้องกันน้ำท่วมและทำร่องปลูกเพื่อช่วยระบายน้ำของดิน กลุ่มชุดดินที่ 12 พบที่ตำบลยี่สารลักษณะดิน เป็นดินเหนียวที่มีความเค็มจัดเป็นดินที่เกิดจากการทับถมของตะกอนจากน้ำทะเล สภาพพื้นที่ที่พบอยู่ทั่วไปในพื้นที่น้ำทะเลท่วมถึงตามชายฝั่งทะเล ชุดดินนี้เป็นดินลึก ความเหมาะสมสำหรับการปลูกพืช เป็นดินที่มีเกลือสะสมอยู่สูงมาก พบบริเวณชายฝั่งทะเล ในปัจจุบันน้ำทะเลท่วมถึงเป็นประจำ จึงเป็นดินที่มีศักยภาพไม่เหมาะสมในการเพาะปลูกพืช

สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา ได้กล่าวถึงแหล่งน้ำของอำเภออัมพวาไว้ว่า อำเภออัมพวา มีพื้นที่อยู่ในเขตลุ่มน้ำาหลัก คือ ลุ่มน้ำแม่กลอง แม่น้ำสายหลัก ได้แก่ แม่น้ำแม่กลอง ซึ่งต้นกำเนิดแม่น้ำแม่กลองเกิดจากการรวมแม่น้ำสองสาย คือ แม่น้ำแควน้อย และแม่น้ำแควใหญ่ ไหลมาบรรจบกันที่อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี เกิดเป็นแม่น้ำแม่กลอง ซึ่งไหลผ่านอำเภอเมือง อำเภอท่าม่วง และอำเภอท่ามะกา จังหวัดกาญจนบุรี ผ่านจังหวัดราชบุรี และไหลผ่านอำเภอบางคนที อำเภออัมพวา และอำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม และไหลลงสู่อ่าวไทย ซึ่งอำเภออัมพวา ประกอบด้วยคลองธรรมชาติและคลองขุดเชื่อมต่อกันเป็นโครงข่ายทั่วพื้นที่ของอำเภออัมพวา กว่า 143 คลอง ทำหน้าที่ระบายน้ำระหว่างพื้นที่ ทำให้เกิดความสะดวกในด้านคมนาคมทางน้ำและการประกอบอาชีพเกษตรกรรมโดยมีสายน้ำหลักดังนี้

คูคลองหลัก ได้แก่

คลองอัมพวา คลองสวนหลวง คลองท่าคา คลองแควอ้อม คลองบางแค คลองประชาชมชื่น คลองบางวันทอง คลองผีหลอก คลองขุด คลองวัดประดู่ คลองยี่สาร เป็นต้น

ในแต่ละวันจะมีน้ำขึ้นน้ำลงที่อ่าวไทย ส่งผลให้เกิดน้ำทะเลหนุนเข้ามาตามแม่น้ำและคูคลองต่าง ๆ ทำให้อำเภออัมพวา เป็นเมือง 3 น้ำ คือ

น้ำเค็ม เป็นพื้นที่ริมฝั่งทะเล สภาพเป็นน้ำเค็ม ได้แก่ พื้นที่ในเขตตำบลเขายี่สาร สภาพเป็นป่าชายเลน ไม้โกงกาง

น้ำกร่อย เป็นพื้นที่ถัดจากเขตน้ำเค็มเข้ามา สภาพน้ำเป็นน้ำกร่อย เหมาะสำหรับการประมงน้ำกร่อย เช่น การเลี้ยงกุ้ง การเลี้ยงปลา อยู่ในเขตตอนใต้ของอำเภออัมพวา เช่น ตำบลเขายี่สาร

น้ำจืด เป็นพื้นที่ถัดจากเขตน้ำกร่อย สภาพเป็นน้ำจืด สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการอุปโภค บริโภค ซึ่งมีอยู่ทุกตำบลในพื้นที่อัมพวา

(สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา, 2555: 4)

นอกจากนี้ อำเภออัมพวา ยังเป็นเขตพื้นที่ชลประทาน ซึ่งรับน้ำชลประทาน 2 โครงการ ได้แก่ โครงการส่งน้ำและบำรุงรักษาดำเนินสะดวก และโครงการชลประทานราชบุรีฝั่งขวาได้แก่ ตำบลแพรกหนามแดงและตำบลวัดประดู่ ส่งผลให้เกษตรกรในพื้นที่มีอาชีพทำนา ปีละ 2 ครั้ง และการขุดบ่อเลี้ยงปลาน้ำจืด เช่น ปลาสลิด เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.6 คลองชลประทานที่อยู่ในตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา : นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

3.3.6 ลักษณะภูมิอากาศ

สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา ได้กล่าวถึงลักษณะภูมิอากาศของอำเภออัมพวาไว้ว่า เนื่องจากจังหวัดสมุทรสงครามไม่มีสถานีตรวจอากาศ จึงใช้ข้อมูลสถิติภูมิอากาศจากสถานีตรวจอากาศจังหวัดราชบุรี เพื่อนำมาใช้พิจารณาเป็นตัวแทนลักษณะภูมิอากาศในพื้นที่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

ปริมาณน้ำฝน มีปริมาณน้ำฝนรวมเฉลี่ยทั้งปี 1,210.60 มิลลิเมตร เดือนตุลาคม จะมีปริมาณน้ำฝนมากที่สุด 268 มิลลิเมตร และเดือนมกราคมจะมีปริมาณน้ำฝนน้อยที่สุด 1.2 มิลลิเมตร

อุณหภูมิสูงสุด อยู่ประมาณเดือนเมษายน เฉลี่ย 34.60 องศาเซลเซียส อุณหภูมิสูงสุดตลอดปี 33.74 องศาเซลเซียส

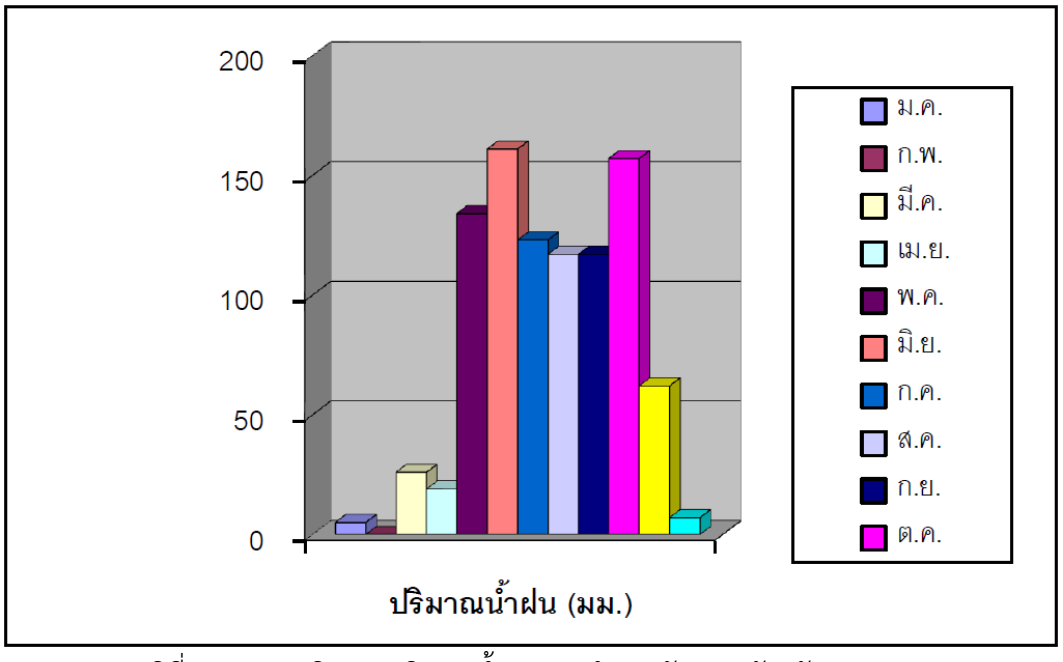
อุณหภูมิต่ำสุด อยู่ประมาณเดือนธันวาคม เฉลี่ย 18.00 องศาเซลเซียส อุณหภูมิต่ำสุดตลอดปี 21.85 องศาเซลเซียส

อุณหภูมิเฉลี่ยตลอดปี 27.79 องศาเซลเซียส

ความชื้นสัมพัทธ์ มีความชื้นสัมพัทธ์เฉลี่ยทั้งปี 71.42 เปอร์เซ็นต์ เดือนตุลาคม จะมีความชื้นสัมพัทธ์เฉลี่ยสูงสุด 79 เปอร์เซ็นต์ และเดือนกุมภาพันธ์ จะมีความชื้นสัมพัทธ์เฉลี่ยต่ำสุด 65 เปอร์เซ็นต์

อุณหภูมิใต้ดินเฉลี่ย

ระดับ 0 เซนติเมตร เฉลี่ยตลอดปี 30.5 องศาเซลเซียส
ระดับ 5 เซนติเมตร เฉลี่ยตลอดปี 30.7 องศาเซลเซียส
ระดับ 10 เซนติเมตร เฉลี่ยตลอดปี 30.8 องศาเซลเซียส
ระดับ 20 เซนติเมตร เฉลี่ยตลอดปี 30.2 องศาเซลเซียส
ปริมาณน้ำระเหยรวม เฉลี่ยตลอดปี 135.2 มิลลิเมตร
อุณหภูมิน้ำ เฉลี่ยตลอดปี 28.8 องศาเซลเซียส
ปริมาณแสงแดด เฉลี่ยตลอดปี 5.8 ชั่วโมงต่อวัน
ความเร็วลม เฉลี่ยตลอดปี 1.0 เมตรต่อวินาที
(สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา, 2555: 5)



แผนภูมิที่ 3.1 แผนภูมิแสดงปริมาณน้ำฝนของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

จากข้อมูลข้างต้น พื้นที่ทางการเกษตรและเพาะปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงครามนั้นเป็นที่ ราบลุ่ม สภาพของดินเป็นดินเหนียวปนทราย เดิมเคยมีป่าไม้โกงกาง แต่มีการใช้ประโยชน์ในการเป็นพื้นที่เลี้ยงกุ้งกุลาดำไปเกือบทั้งหมด รายละเอียดส่วนใหญ่เป็นดินเนื้อละเอียด การระบายน้ำไม่ดี แต่ความอุดมสมบูรณ์ของดินสูง เนื้อดินบนเป็นดินเหนียว ที่มีการยกร่องและเป็นดินเค็ม ปฏิกิริยาเป็นกรดเล็กน้อยถึงเป็นด่างจัด แต่สภาพดินในทางตอนใต้ของจังหวัด บริเวณชายฝั่งทะเล ซึ่งน้ำทะเลมักท่วมถึงเป็นประจำ จึงเป็นดินที่มีเกลือสะสมอยู่มาก ไม่เหมาะสำหรับการเพาะปลูกพืช แต่

ศักยภาพเหมาะสำหรับการเพาะเลี้ยงสัตว์น้ำตามชายฝั่งหรือปลูกป่าชายเลน การตรวจสภาพดินซึ่งแบ่งเป็น 3 ชุดนั้น ทำให้เลือกทำการเพาะปลูกพืชได้อย่างเหมาะสมตามสภาพดินและผลผลิตที่ได้จึงมีคุณภาพดี

3.3.7 กรรมวิธีและวิถีการปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม

จังหวัดสมุทรสงครามเป็นจังหวัดที่มีการทำอาชีพเกษตรกรอย่างหลากหลายได้แก่ การทำนากุ้ง การทำนาเกลือ การทำสวนผลไม้ การปลูกกล้วยไม้ การทำสวนดอกไม้ และการปลูกข้าว จากข้อมูลของสำนักงานเกษตรจังหวัดสมุทรสงครามทำให้ทราบว่า ในปัจจุบันพื้นที่ปลูกข้าวของจังหวัดสมุทรสงครามนั้น มีอำเภออัมพวาเพียงอำเภอเดียวที่ทำการเพาะปลูกข้าว

การทำนาในสมัยก่อนใช้แรงงานคนและสัตว์ แต่ปัจจุบัน เทคโนโลยีเข้ามามีส่วนในการทำนามากขึ้น จึงมีการพัฒนา ใช้เครื่องจักรแทนแรงงานคนและสัตว์เป็นส่วนใหญ่ การทำนาในช่วงก่อน พ.ศ. 2532 ยังไม่มีคลองชลประทาน ชาวนาจึงทำนาได้เพียงปีละหนึ่งครั้ง คือ ในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนเมษายน หลังพ้นช่วงเวลาทำนาไปแล้ว ชาวนาจะประกอบอาชีพอื่น ๆ ทดแทน ต่อมาในปี พ.ศ. 2532 ถึง พ.ศ. 2533 มีระบบคลองชลประทาน ทำให้การทำนาเพิ่มขึ้นเป็นปีละ 2 ครั้ง กลายเป็นการทำนาปรังและนาปี นาปรังจะเริ่มต้นตั้งแต่ช่วงเดือนมีนาคม ส่วนนาปีเริ่มต้นตั้งแต่เดือนกรกฎาคม

ตารางที่ 3.1 แสดงพื้นที่การปลูกข้าวของเกษตรกรจังหวัดสมุทรสงคราม

อำเภอ	พื้นที่ทั้งหมด	พื้นที่ทำการเกษตร	ครัวเรือนเกษตรกร	ข้าว	
				ครัวเรือน	ไร่
เมืองฯ	105,407	57,532	5,321	-	-
อัมพวา	106,352	60,976	5,384	132	2,730
บางคนที	48,559	35,883	5,418	-	-
รวม	260,318	154,391	16,123	132	2,730

(สำนักงานเกษตรจังหวัดสมุทรสงคราม, 2560. ข้อมูลพื้นฐานการเกษตรจังหวัดสมุทรสงคราม ปี 2560. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา http://www.samutsongkham.doae.go.th/2014/index.php/2014-07-01-01-32-17. 21 มิถุนาคม 2560)

นายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวว่า การปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา มีขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. เริ่มไถนา
2. ไหว้บูชาแม่ธรณี แม่โพสพ แม่คงคา
3. หว่านเมล็ดพันธุ์ข้าว
4. ระยะกล้า
5. ระยะข้าวแต่งตัว (ขยาย)
6. ระยะข้าวตั้งท้อง
7. ระยะข้าวออกรวง
8. พิธีขอขมาแม่โพสพ
9. ระยะเก็บเกี่ยว (สมบูรณ์ แดงอรุณ, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2558)

นายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวเกี่ยวกับขั้นตอนการทำนาไว้ว่า

จะเริ่มตั้งแต่การคัดเลือกพันธุ์ข้าวซึ่งมีหลายพันธุ์ เช่น พันธุ์สุพรรณบุรี พันธุ์ชัยนาท พันธุ์ ก ข แต่สำหรับในพื้นที่นี้ พันธุ์ข้าวหลักที่ปลูกกันในช่วงนาปี เป็นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว ข้าวพันธุ์นี้ เป็นชนิดไวต่อแสงปลูกได้ปีละหนึ่งครั้งช่วงเดือนกรกฎาคมถึงเดือนสิงหาคม ให้ผลผลิตที่แน่นอนแต่เก็บเกี่ยวผลผลิตได้ค่อนข้างน้อยกว่าข้าวพันธุ์สุพรรณบุรีข้าวพันธุ์ชัยนาทและข้าวพันธุ์ ก ข การปลูก ข้าวพันธุ์เหลืองประทิวจึงต้องทดลองปลูกก่อน หากต้นข้าวงอก 80 - 90 เปอร์เซ็นต์ จึงจะสามารถใช้ได้ ในขั้นตอนการเตรียมดิน ต้องทำการไถดะหรือไถแปรก่อน เริ่มจากการไถดินรอบข้างก่อนและจบลงตรงกลางแปลง เพื่อเป็นการคลุกเคล้าวัชพืชสารอาหารต่าง ๆ ลงไปในดิน หลังจากนั้นปลูกพืชตระกูลถั่วพืชสด ปอเทือง ประมาณเดือนครึ่งแล้วไถกลบผสมไปกับฟางข้าวน้ำหมักชีวภาพ เพื่อเพิ่มอินทรีย์วัตถุในดิน ลดการใช้สารเคมีจากนั้นปล่อยน้ำลงในแปลงนาเพื่อให้ดินนิ่มและเปียกทำการคราดให้หน้าดินราบ แล้วทิ้งไว้ประมาณ 7 - 15 วัน จึงทำการหว่าน การหว่านทำได้ 2 วิธี คือ ใช้มือหว่านกับใช้เครื่องจักรหว่าน การหว่านด้วยมือมีอุปกรณ์ในการหว่านคือ กระบุงใส่เมล็ดข้าวแปลงที่ใช้มือหว่านเป็นแปลงสำหรับทำการทำพันธุ์ข้าว ปริมาณเมล็ดข้าวใช้ประมาณ 20 - 25 กิโลกรัมต่อหนึ่งไร่ อาจปล่อยน้ำให้แห้งก่อนหว่านหรือปล่อยแห้งหลังจากหว่านก็ได้ แต่ในคืนแรกของการหว่านต้องระวังศัตรูพืช หลังจากหว่านทิ้งไว้แล้ว 2 คืนต้องฉีดยาคุมวัชพืชครั้งแรกและฉีดอีกครั้ง 7 - 10 วันไปแล้วหมั่นสังเกตว่าต้นข้าวเจริญเติบโตขึ้นเสมอกันหรือไม่ บางจุดอาจเป็นแอ่งเพราะเมล็ดข้าวไม่งอก ควรเติมต้นข้าวให้เต็มเสมอกัน หลังจากหว่านเสร็จเรียบร้อยให้ทิ้งไว้ประมาณ 10 - 12 วัน รอจนกว่ารากต้นข้าวงอก ระยะเวลาจากต้นกล้าจนถึงข้าว

ออกรวงใช้เวลาประมาณ 90 วัน ระหว่างนี้ต้องหมั่นใส่ปุ๋ย และสังเกตโรคข้าว ใบข้าวมีสีแดง ขาด มีหนอนขึ้นหรือไม่ เมื่อครบ 90 วัน ทำการเก็บเกี่ยวได้ ก่อนการเก็บเกี่ยวต้องล้มข้าวให้เป็นหน้าเดียวกันเสียก่อน ทำการโดยเอาไม้ไผ่ยาวๆ ถ่วงหัวท้ายให้มีน้ำหนักแล้วลากให้ข้าวโน้มลงเป็นหน้าเดียวการเก็บเกี่ยวสมัยก่อนใช้มือเกี่ยวการเกี่ยวแล้ววางนี้เรียกว่า การเกี่ยวยกระดับ หรือแพปลาข้าว แล้วทำการมัดด้วยจากทีหลัง มัดกลางนาในช่วงเวลากลางคืนเป็นกองใหญ่ๆ แล้ววางแบบมุงหลังคาเพื่อที่เวลาฝนตก ส่วนที่เปียกจะเปียกเฉพาะด้านบน แต่ด้านล่างไม่เปียก หลังจากมัดข้าวเสร็จ ขั้นต่อไปคือ การเอาข้าวเข้าลาน เข้ายุ้งต่อไป (สมบูรณ์ แดงอรุณ, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2558)

นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวเกี่ยวกับพันธุ์ข้าวที่ปลูกในพื้นที่เพาะปลูกของตำบลแพรกหนามแดงไว้ว่า

ข้าวที่เป็นพันธุ์ดั้งเดิมของอัมพวานั้นคือข้าวพันธุ์เหลืองประทิวซึ่งเป็นพื้นที่การปลูกข้าวของอำเภออัมพวานั้น เป็นพื้นที่ซึ่งน้ำท่วมถึง โดยข้าวพันธุ์เหลืองประทิวเป็นข้าวที่มีลำต้นสูง ไม่ต้องมีการดูแลรักษาเป็นพิเศษ สามารถเติบโตได้เอง ทำให้เหมาะสมกับพื้นที่การปลูกข้าวของอำเภออัมพวา แต่ในปัจจุบันเกษตรอำเภออัมพวาได้ปลูกข้าวพันธุ์เหลืองประทิวน้อยมากเพราะว่าข้าวพันธุ์เหลืองประทิวเป็นข้าวที่ให้ผลผลิตน้อยโดยสามารถผลิตได้ประมาณ 60 ถังต่อไร่ แต่ข้าวพันธุ์อื่น ๆผลิตได้ประมาณ 100 ถังต่อไร่ (วัชรินทร์ เจริญเนตร, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2558)

สอดคล้องกับนายสำราญ โหมดมณี เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวใน ตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวเกี่ยวกับพันธุ์ข้าวที่ปลูกในพื้นที่เพาะปลูกของตำบลวัดประดู่ไว้ว่า

สมัยก่อน คนแถวนี้ก็ปลูกแต่ข้าวเหลืองประทิวทั้งนั้น เพราะว่าสามารถทนน้ำท่วมน้ำกร่อยได้ แต่ตอนนี้ไม่มีคนปลูกแล้ว จะมีก็บ้านกำนันวัชรินทร์ที่ยังปลูกอยู่ เพราะว่าสมัยนี้ทำนาได้ปีละ 2 ครั้ง ส่วนข้าวเหลืองประทิวนั้นปลูกนานหลายเดือนและได้ข้าวน้อยกว่า ทำให้คนทำนาแถวนี้เลยเลิกปลูก (สำราญ โหมดมณี, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2560)

นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ได้ให้เหตุผลถึงการปลูกพันธุ์เหลืองปะทิวไว้ดังนี้ว่า

ข้าวพันธุ์เหลืองปะทิวเป็นข้าวที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดสมุทรสงครามในปัจจุบันนี้ไม่มีใครที่ปลูกข้าวพันธุ์นี้แล้วทำให้ตนเองต้องยังคงปลูกไว้เพื่อไม่ให้ข้าว

พันธุ์นี้หายไปไม่อย่างนั้นก็จะไม่มีข้าวที่เป็นพันธุ์ดั้งเดิมของจังหวัดสมุทรสงครามเลย
(วัชรินทร์ เจริญเนตร, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2558)

ภาพที่ 3.7 นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง
อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

นายประจิม เนียมสุวรรณ์ เกษตรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับสายพันธุ์ของข้าวพันธุ์เหลืองประทิวซึ่งปลูกในอำเภออัมพวาว่า

สายพันธุ์ข้าวเหลืองประทิวของอัมพวา มีชื่อที่สอดคล้องกับอำเภอปะทิว จังหวัดชุมพร และพบหลักฐานว่าในจังหวัดชุมพรนั้นก็ปลูกข้าวพันธุ์เหลืองปะทิวด้วยเช่นกัน แต่ยังไม่สามารถสรุปได้ว่าแหล่งกำเนิดของสายพันธุ์นี้อยู่จังหวัดใดกันแน่ เนื่องด้วยมีลักษณะต่าง ๆ ที่เหมือนกัน
(ประจิม เนียมสุวรรณ์, สัมภาษณ์, 15 มีนาคม 2560)

ภาพที่ 3.8 นาข้าวในจังหวัดสมุทรสงครามซึ่งมีต้นมะพร้าวเป็นเอกลักษณ์
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

นาข้าวในจังหวัดสมุทรสงครามเป็นนาข้าวที่ไม่เหมือนจังหวัดอื่น โดยนาข้าวในจังหวัดอื่นส่วนมาก ต้นไม้ที่อยู่ในคันนาหรือบริเวณรอบ ๆ นาจะเป็นต้นตาลหรือเป็นต้นไม้ชนิดอื่น แต่นาในจังหวัดสมุทรสงครามนั้นจะมีต้นมะพร้าวอยู่รอบ ๆ บริเวณนาทั่วไป เนื่องด้วยชาวจังหวัดสมุทรสงครามมีอาชีพในการทำตาลมะพร้าวอีกด้วย

นางอารีย์ นกแก้ว เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ได้กล่าวถึงการปลูกข้าวของเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงคราม ไว้ว่า

> *เดี๋ยวนี้ที่ปลูกกันก็จะเป็นข้าวพันธุ์ชัยนาท พันธุ์สุพรรณ พันธุ์ กข เพราะได้ผลผลิต และใช่เวลาในกี่ปลูกน้อยกว่าข้าวพันธุ์เหลืองประทิว* (อารีย์ นกแก้ว, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2560)

ภาพที่ 3.9 นายสมบูรณ์ แดงอรุณยืนเทียบความสูงกับต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิวขณะเติบโตเต็มที่

ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

จากรูปภาพจะเห็นได้ว่าข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงครามขณะเติบโตเต็มที่มีความสูงมาก สูงถึง 160-170 เซนติเมตรเมื่อเทียบกับความสูงของนายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ให้ข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงคราม สามารถทนต่อพื้นที่ที่ถูกน้ำท่วมได้ เนื่องด้วยจังหวัดสมุทรสงครามเป็นจังหวัดที่ติดทะเล ในอดีตก่อนที่จะมีการชลประทานเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงครามจะให้น้ำที่เกิดทางธรรมชาติเช่นน้ำฝนหรือน้ำจากลำคลองมาทำนา ทำให้เมื่อมีน้ำทะเลหนุน พื้นที่ทำนาที่เป็นพื้นที่ลุ่มจึงมักจะเกิดน้ำท่วมแต่ในปัจจุบันมีการชลประทานเข้ามาและมีการระบายป้องกันน้ำทะเลหนุนได้ดีขึ้น เกษตรกรจึงได้นำข้าวพันธุ์ที่ได้ผลผลิตดีกว่ามาปลูก จึงทำให้ปัจจุบันข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงครามกำลังจะสูญพันธุ์

ภาพที่ 3.10 ต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา (2555: 6) ยังได้กล่าวถึงเทคโนโลยีการผลิตข้าวของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ไว้ว่า

- การเตรียมดิน เกษตรกรจะสูบน้ำเข้านา ทิ้งไว้ 1 คืน จากนั้นทำการไถ แล้วคราดทิ้งไว้ประมาณ 5 – 7 วัน จากนั้นทำการคราดแล้วหว่านเมล็ดข้าว
- การใช้พันธุ์ข้าว ใช้พันธุ์ข้าวเสริมทั้งไวแสงและไม่ไวแสง ได้แก่ พันธุ์เหลืองประทิว, ชัยนาท 1, สุพรรณบุรี 1 แต่ใช้ไม่เกิน 4 ครั้ง
- ช่วงเวลาการปลูกข้าวนาปี เดือนกรกฎาคม – สิงหาคม ข้าวนาปรังเดือนกุมภาพันธ์ – มีนาคม
- วิธีปลูก หว่านน้ำตาม

- อัตราการใช้เมล็ดพันธุ์ หว่านน้ำตาม 20 – 30 กิโลกรัม/ปี - การใส่ปุ๋ย ใช้ปุ๋ยเคมีและปุ๋ยอินทรีย์

- การใช้สารกำจัดวัชพืช 100%

- การใช้สารเคมีป้องกันกำจัดโรคแมลงใช้เมื่อมีโรคและแมลงระบาด

- การป้องกันกำจัดศัตรูพืช เกษตรกรไม่มีการสุ่มตรวจในแปลงนา

- การเก็บเกี่ยว ใช้รถเกี่ยวนำ ไม่ขายโดยไม่ตากเมล็ด ทำให้ความชื้นสูงกว่ามาตรฐาน ได้ราคาต่ำ ขาดลานตากและเกษตรกรต้องการใช้เงินเร็ว

ทัศนะดังกล่าวสอดคล้องกับนายคำรณ เจริญสุข เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ไว้ว่า

> *การทำนาของชาวสมุทรสงคราม จะใช้วิธีในการหว่าน เนื่องด้วยเป็นวิธีที่สะดวกรวดเร็ว ปัจจุบันจะใช้เป็นเครื่องพ่นเมล็ดซึ่งจะทำได้เร็วกว่า และการเก็บเกี่ยวเมล็ดข้าวในปัจจุบัน ก็จะใช้รถเกี่ยวมาเกี่ยวข้าว เนื่องจากการหาแรงงานของคนในพื้นที่ ปัจจุบันมีเกษตรกรปลูกข้าวน้อยลง จึงไม่ได้มีการมาร่วมกันเกี่ยวข้าว จะมีก็แต่ญาติๆ ที่มาช่วยกันเก็บเกี่ยว* (คำรณ เจริญสุข, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2560)

ภาพที่ 3.11 นายคำรณ เจริญสุข เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.12 เครื่องทดน้ำของชาวบ้านตำบลแพรกหนามแดง
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.13 การไถนาในปัจจุบันของเกษตรกรตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวเกี่ยวกับจำนวนชาวนาที่ลดน้อยลงของผู้ประกอบอาชีพเกษตรกรว่า

> *การประกอบอาชีพการเกษตรของเกษตรตำบลแพรกหนามแดง ผ่านมามีอาชีพการเลี้ยงกุ้งในเขตพื้นทีน้ำเค็ม ส่วนเขตพื้นที่น้ำจืดมีอาชีพทำนาเนื่องจากราคาข้าวตกต่ำ ต้นทุนการผลิตสูง ส่วนใหญ่เกษตรกรจะเปลี่ยนจากพื้นที่ทำนามาเลี้ยงปลาสลิดและทำสวนผัก ซึ่งมีรายได้มากกว่าจากการทำนา แต่ต้นทุนการปลูกพืชผักสูง แต่รายได้จะมากกว่าการทำนา เนื่องจากปัจจัยการผลิตพืชผัก เช่น ปุ๋ยเคมี สารเคมี มีราคาแพง บางครั้งศัตรูพืช เช่น แมลงระบาด ทำให้เกิดผลผลิตเสียหาย การ ทำการเกษตรขาดทุนต่อเนื่อง ทำให้เกษตรกรมีภาวะหนี้สินเพิ่มขึ้น*
>
> (วัชรินทร์ เจริญเนตร, สัมภาษณ์, 4 มกราคม 2557)

ภาพที่ 3.14 นาข้าวของข้าวพันธุ์เหลืองประทิวขณะเติบโตเต็มที่

ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.15 การเกี่ยวข้าวในปัจจุบัน
ที่มา:นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.16 นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง ขณะเกี่ยวข้าว
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

นายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวถึงการจัดตั้งโรงสีของชุมชนไว้ว่า

> *ในปัจจุบันที่ตำบลแพรกหนามแดงนั้นได้มีการจัดตั้งโรงสีข้าวชุมชนขึ้นมา โดยการร่วมมือกันระหว่างภาครัฐและภาคเอกชน ทำให้ชาวนาในตำบลแพรกหนามแดง และตำบลใกล้เคียงได้นำข้าวมาให้ตนสี ซึ่งตนได้รับจ้างสีในกิโลกรัมละ 1 บาท เพื่อค่าใช้จ่ายในเรื่องของค่าน้ำค่าไฟ ซึ่งในปัจจุบันมีผู้มาใช้บริการเป็นจำนวนมากเหมือนกัน แต่ถ้าใครมาสีเอง ก็คิดราคากิโลกรัมละ 50 สตางค์ แต่ส่วนใหญ่จ้างให้ตนสีให้ทั้งนั้น* (สมบูรณ์ แดงอรุณ, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม, 2558)

ภาพที่ 3.17 โรงสีข้าวชุมชนตำบลแพรกหนามแดง
ที่มา นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.18 ผลิตภัณฑ์ของโรงสีข้าวชุมชนตำบลแพรกหนามแดง
ที่มา นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

จากข้อมูลที่ได้ทำการสัมภาษณ์และศึกษามานั้นพบว่า การปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม มีนายสมบูรณ์ แดงอรุณ เป็นประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม การทำนาในสมัยก่อนใช้แรงงานคนและสัตว์ และสามารถทำนาได้เพียงปีละครั้งละเท่านั้นเพราะยังไม่มีคลองชลประทาน แต่ในยุคปัจจุบัน มีการพัฒนาเทคโนโลยีชาวนาใช้เครื่องจักรแทนแรงงานคนและสัตว์ หลังจากมีคลองชลประทานแล้ว ชาวนาก็สามารถทำนาได้สองครั้งต่อปี คือนาปีและนาปรัง ขั้นตอนการทำนาคือเลือกพันธุ์ข้าว ช่วงนาปีใช้ข้าวพันธุ์ ก ข ส่วนนาปรังใช้ข้าวพันธุ์เหลืองประทิว วิธีการปลูกค่อนข้างพิถีพิถัน เช่น การดูแลใส่ปุ๋ย จำนวนวันที่พร้อมสำหรับการเก็บเกี่ยวแน่นอน การดูแลเฝ้าสังเกตอย่างใกล้ชิด และดูแลให้ต้นข้าวเจริญเติบโตงอกงามได้อย่างเต็มที่

นายวัชรินทร์ เจริญเนตร กำนันตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ได้กล่าวถึงขั้นตอนการปลูกข้าวต่าง ๆ โดยเริ่มจากการไถนา การไหว้บูชาแม่ธรณี แม่โพสพ แม่คงคา การหว่านเมล็ดพันธุ์ข้าว ระยะกล้า ระยะข้าวเต่งตัว (ขยาย) ระยะข้าวตั้งท้อง ระยะข้าวออกรวง พิธีขอขมาแม่โพสพและระยะเก็บเกี่ยว ข้าวที่เป็นพันธุ์ดั้งเดิมของอำเภออัมพานั้น คือข้าวพันธุ์เหลืองประทิว ซึ่งพื้นที่การปลูกข้าวพันธุ์นี้เป็นพื้นที่ที่น้ำท่วมถึง ซึ่งข้าวพันธุ์เหลืองประทิวเป็นข้าวที่มีลำต้นสูง ไม่ต้องการการดูแลรักษาเป็นพิเศษ สามารถเติบโตได้ดีเอง ทำให้เหมาะสมกับพื้นที่การปลูกข้าวของอำเภออัมพวา แต่ปัจจุบัน การปลูกข้าวลดน้อยลง เพราะข้าวพันธุ์เหลืองประทิว เป็นข้าวที่ให้ผลผลิตน้อย ประมาณ 60 ถังต่อไร่ ในขณะที่ข้าวพันธุ์อื่นให้ผลผลิตประมาณ 100 ถังต่อไร่

การศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมในการปลูกข้าวของคนในจังหวัดสมุทรสงครามพบว่ามีขั้นตอนในการไหว้พระแม่โพสพที่บริเวณหัวคันนาดังที่ นายสมบูรณ์ แดงอรุณ ประธานศูนย์ข้าวชุมชนตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวว่า

> *ก่อนการทำนาจะต้องมีการไถ ช่วงก่อนไถ จะต้องทำการบอกเจ้าที่เจ้าทาง ขอขมาพระแม่ธรณีจะทำพิธีในช่วงบ่ายถึงเย็น ไหว้ในพื้นที่แปลงที่ใหญ่ที่สุดตรงกลาง ผู้ที่ทำพิธีจะเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้ พูดในสิ่งที่ดีเพื่อให้การทำนาราบรื่นและได้ผลดี แล้วนำธูปเทียงปักลงกลางดิน หลังจากไถเสร็จ ช่วงต้นข้าวตั้งท้อง ออกร่วง ก่อนที่จะเก็บเกี่ยว จะทำพิธีอีกครั้ง เช่น อาทิตย์หน้าจะเก็บเกี่ยว วันศุกร์ของอาทิตย์ก่อนหน้าจะเป็นวันที่ทำพิธีขอขมาพระแม่โพสพ เพื่อไม่ให้พระแม่โพสพตกใจ ผู้ที่ทำพิธีจะเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้ แต่ตอนทำพิธีจะทำคนเดียวเท่านั้น ทำบริเวณหัวคันนาช่วงเวลาบ่าย มุมใดมุมหนึ่งจะมีเครื่องบูชาด้วย มะพร้าวอ่อน ไข่ต้ม อ้อย ขนมถั่วตัดแต่ปัจจุบันไม่มีแล้ว จะเป็นการบอกกล่าวเท่านั้น และสุดท้ายการนำข้าวเข้ายุ้งเข้าฉาง จะทำพิธีเรียกข้าว ผู้ที่ทำพิธีจะเป็นผู้ชาย ใส่ชุดสีขาว มีเครื่องไหว้คือ ผ้าถุงใหม่ แป้งหอม น้ำ วิธีการนำกระบุงข้าววาง นำของที่จะไหว้วางบนข้าว วางไว้สามจุด หัวท้าย และตรงกลาง จากนั้นเอาธงปัก ธงจะเป็นสีอะไรก็ได้ บอกกล่าวให้พระแม่โพสพอยู่ในยุ้ง หลังจาทำพิธีเสร็จขากลับ ผู้ที่ทำพิธีจะต้องห้ามพูดกับใครระหว่างทางเดิน ถ้าใครทักก็ห้ามพูดโต้ตอบ เป็นการเสร็จพิธี* (สมบูรณ์ แดงอรุณ, สัมภาษณ์, 7 มีนาคม, 2558)

ทัศนะดังกล่าวสอดคล้องกับนายจำลอง ชูโชติ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ที่ได้กล่าวเกี่ยวกับพิธีกรรมในการปลูกข้าวของคนในจังหวัดสมุทรสงคราม ไว้ว่า

> *ในสมัยก่อนเมื่อหลายปีที่แล้ว ช่วงก่อนจะไถนาก็จะมีพิธีการบูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา พระแม่โพสพ และเมื่อก่อนที่จะเก็บเกี่ยวก็จะมีการขอขมาพระแม่โพสพ ที่จะต้องล่วงเกินท่าน ตัดต้นข้าวของท่าน แต่ในสมัยปัจจุบันไม่ค่อยได้มีการทำพิธีดังกล่าวแล้ว เนื่องจากใช้รถเกี่ยวข้าวมาเก็บเกี่ยว* (จำลอง ชูโชติ, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2560)

ภาพที่ 3.19 นายจำลอง ชูโชติ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวัดประดู่ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.20 นายจำลอง ชูโชติ กับผู้วิจัย
ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ทัศนะข้างต้นยังสอดคล้องสอดคล้องกับนายเสียง แจ่มประจักษ์ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวันดาว อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นพื้นที่แบ่งเขตของสองจังหวัด พื้นที่นี้ติดกับตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวาจังหวัดสมุทรสงครามพียงคลองชลประทานกั้นไว้ โดยนายเสียง แจ่มประจักษ์ ได้กล่าวเกี่ยวกับพิธีกรรมในการปลูกข้าว ไว้ว่า

> *พิธีกรรมในการปลูกข้าวของคนแพรกหนามแดงกับของลุงก็เหมือนกัน เพราะว่าอยู่ติดกัน ก็จะมีขอพรพระแม่ธรณี พระแม่โพสพ พอปลูกเสร็จ รอจนจะเกี่ยวก็จะมีพิธีขอขมาพระแม่โพสพอีกครั้ง เมื่อสมัยก่อนแถวๆ นี้ก็จะปลูกกันแต่ข้าวพันธุ์เหลืองประทิว พอมาตอนหลังก็เริ่มที่จะปลูกพันธ์ชัยนาทกันมากขึ้น เพราะว่าใช้เวลาปลูกน้อยกว่าและให้ข้าวต่อไรที่สูงกว่า คนทำนาเก่ง ๆ ดูแลดี ๆ ปลูกเหลืองประทิวก็จะได้อย่างมาก ๆ เลยก็ 60-70 ถัง แต่ถ้าปลูกแล้วไม่ค่อยดูแล อย่างน้อยก็จะได้ 40-50 ถัง แต่ข้าวพันธุ์ชัยนาทได้เป็น 100 ถังต่อไร่ แต่ถ้าช่วงไหนน้ำไม่ดีหรือน้ำท่วมก็จะปลูกข้าวพันธ์ชัยนาทไม่ได้* (เสียง แจ่มประจักษ์, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2560)

ภาพที่ 3.21 นายเสียง แจ่มประจักษ์ เกษตรกรที่ทำการปลูกข้าวในตำบลวันดาว อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี
ที่มา นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.22 ลักษณะรวงข้าวของข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงคราม

ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

ภาพที่ 3.23 ลักษณะรวงข้าวของข้าวพันธุ์ชัยนาทที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงคราม

ที่มา: นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

จากภาพจะเห็นได้ว่าข้าวพันธุ์เหลืองประทิวนั้น ออกรวงข้าวมาน้อยกว่าข้าวพันธุ์ชัยนาทอย่างเห็นได้อย่างชัดเจน จึงทำให้ผลผลิตของข้าวพันธุ์เหลืองประทิวนั้นได้ผลผลิตน้อยข้าวพันธุ์ชัยนาทเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้เกษตรกรของจังหวัดสมุทรสงครามจึงปลูกข้าวพันธุ์อื่นด้วยทดแทนการปลูกข้าวพันธุ์พื้นเมืองอย่างข้าวพันธุ์เหลืองประทิว

ปัจจุบันเทคโนโลยีการปลูกข้าวในอำเภออัมพวาก็ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับความต้องการมากขึ้น โดยสำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา ได้ให้ข้อมูลไว้ว่าอำเภอส่งเสริมให้ใช้พันธุ์ข้าวเสริมทั้งไวแสงและไม่ไวแสง ได้แก่ พันธุ์เหลืองประทิว พันธุ์ชัยนาท 1 พันธุ์สุพรรณบุรี 1 แต่ใช้ไม่เกิน 4 ครั้ง ปลูกในช่วงข้าวนาปี เดือนกรกฎาคมถึงเดือนสิงหาคม ข้าวนาปรัง เดือนกุมภาพันธ์ถึงเดือนมีนาคม ใช้เมล็ดพันธุ์ หว่านน้ำตาม 20-30 กิโลกรัมต่อปี การใส่ปุ๋ย ให้ใช้ปุ๋ยเคมีและปุ๋ยอินทรีย์ ใช้สารกำจัดวัชพืช 100% ใช้สารเคมีป้องกันกำจัดโรคแมลง ใช้เมื่อมีโรคและแมลงระบาด เก็บเกี่ยวโดยใช้รถเกี่ยว ไม่ขาย โดยไม่ตากเมล็ดก่อนเพื่อให้ความชื้นสูงกว่ามาตรฐาน ได้ราคาต่ำ ขาดลานตาก และเกษตรกรต้องการใช้เงินเร็ว จากการลงเก็บข้อมูลในพื้นที่ ผู้วิจัยพบว่าถึงแม้หน่วยงานราชการจะสนับสนุนให้ปลูกข้าวพันธุ์เหลืองปะทิวด้วย แต่เกษตรกรก็ไม่นิยมปลูก

ภาพที่ 3.24 นาข้าวของของจังหวัดสมุทรสงครามขณะก่อนจะทำการเกี่ยว
ที่มา นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง

3.4 มรดกทางวัฒนธรรมจังหวัดสมุทรสงคราม

3.4.1 บุคคลสำคัญทางดนตรี

3.4.1.1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีพระนามเดิมว่า ฉิม ประสูติเมื่อวันพุธ เดือน 4 ขึ้น 7 ค่ำ ปีกุน ตรงกับวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2310 ที่บ้านอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งเป็นของสมเด็จพระราชชนนี กล่าวกันว่า ก่อนที่พระบิดาและพระราชมารดาจะย้ายมาตั้งนิวาสสถานที่อัมพวานั้น มีบ้านเดิมอยู่หลังวัดจุฬามณี แต่ต่อมาไฟไหม้จึงมาปลูกบ้านหลังใหม่ที่หลังวัดอัมพวันเจติยารามใน พ.ศ. 2308 ในเวลาที่เสด็จพระราชสมภพนั้นสมเด็จพระบรมชนกนาถเป็นหลวงยกกระบัตรเมืองราชบุรีและเป็นเวลาที่กรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าใหม่ๆ เมืองไทยกำลังแตกแยกกันเป็นหลายพวก เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงตั้งกรุงธนบุรีแล้ว สมเด็จพระบรมชนกนาถได้เข้ารับราชการอยู่ด้วย และตั้งบ้านเรือนอยู่แถววัดระฆังโฆสิตาราม (วัดบางใหญ่) ในตอนนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมีพระชนมายุเพียง 2 พรรษา เมื่อทรงพระเจริญวัยได้รับการศึกษาที่วัดระฆังโฆษิตาราม ได้ทรงเป็นศิษย์ของพระวันรัต

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเสด็จเสวยราชสมบัติ พระเจ้าลูกยาเธอพระองค์นี้มีพระชนมายุ 16 พรรษา ได้รับสถาปนาขึ้นทรงกรมเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร และประทับอยู่ที่พระราชวังเดิมจนเสวยราชย์ ทรงเป็นเจ้านายพระองค์แรกที่ผนวชในวัดพระรัตนศรีรัตนศาสดาราม แล้วเสด็จไปประทับอยู่วัดราชาธิวาส (สมอราย) พ.ศ.2349 ได้อุปราชาภิเษก เป็นพระมหาอุปราช กรมพระราชวังบวรสถานราชมงคล พระอัครมเหสีคือ เจ้าฟ้าบุญรอด พระธิดาสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระศรีสุดารักษ์ ซึ่งได้เป็นอัครชายั้งแต่ยังมิได้ครองราชย์ เจ้าฟ้าบุญรอดต่อมาได้ทรงรับเฉลิมพระนามเป็นสมเด็จพระศรีสุริเยนทรา บรมราชินี มีพระราชโอรสสามพระองค์คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (เจ้าฟ้าชายมงกุฎ) และพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว (เจ้าฟ้าชายจุฑามณี) ส่วนสมเด็จพระเชษฐาเจ้าฟ้าชายราชกุมารีอีกพระองค์หนึ่งนั้นสิ้นพระชนม์เสียในวันประสูติ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงมีพระราชโอรสและพระราชธิดากับพระอัครชายาและพระสนมที่ควรกล่าวพระนามคือ

1. พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พระองค์เจ้าชายทับ) ในเจ้าจอมมารดาเรียม

2. พระองค์เจ้าชายกล้วยไม้ ในรัชกาลที่ 2 ทรงสถาปนาเป็นกรมหมื่นสุนทรธิบดี เป็นต้นสกุล กล้วยไม้ ณ อยุธยา

3. กรมสมเด็จพระยาเดชาดิศร (พระองค์เจ้าชายมั่ง) ในรัชกาลที่ 2 ได้ทรงรับสถาปนาเป็นกรมหมื่นเดชอดิศร ในรัชกาลที่ 3 เป็นกรมขุนเดชอดิศร ได้เลื่อนเป็นกรมสมเด็จพระ เดชาดิศร ในรัชกาลที่ 4 ทรงกำกับกรมพระอาลักษณ์ตั้งแต่รัชกาลที่ 2 ได้ทรงกำกับกรมนาในรัชกาลที่ 4 เป็นต้นสกุล เดชาติวงศ์ ณ อยุธยา

4. กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ (พระองค์เจ้าชายพนมวัน) เป็นกรมหมื่นพิพิธภูเบนทร์ ในรัชกาลที่ 2 เป้นกรมขุนพิพิธภูเบนทร์ ในรัชกาลที่ 3 เป็นกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ในรัชกาลที่ 4 ทรงกำกับกรมพระนครบาลมาแต่รัชกาลที่ 2 ในรัชกาลที่ 3 ทรงว่ากรมพระคชบาลเป็นต้นสกุล พนมวัน ณ อยุธยา

5. กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (พระองค์เจ้าชายกุญชร) ว่ากรมพระคชบาลและกรมม้าในรัชกาลที่ 4 เป็นต้นสกุล กุญชร ณ อยุธยา

6. พระองค์เจ้าชาย ทินกร ในรัชกาลที่ 4 ทรงสถาปนาเป็นกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ ได้ว่าการกรมพระนครบาล เป็นต้นสกุล ทินกร ณ อยุธยา

7. กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์ (พระองค์เจ้าชายกลาง) ทรงกำกับกรมช่างทองมาแต่รัชกาลที่ 3 ในรัชกาลที่ 4 ได้ทรงว่าความศาลราชตระกูล เป็นต้นสกุล วัชรีวงศ์ ณ อยุธยา

8. พระองค์เจ้าชาย ชุมแสง ในรัชกาลที่ 4 ทรงสถาปนาเป็นกรมขุนสรรพศิลป์ปรีชา แล้วเลื่อนเป็นกรมหลวงสรรพศิลป์ปรีชา ทรงกำกับกรมหมอนวด เป็นต้นสกุล ชุมแสง ณ อยุธยา

9. กรมหลวงวงศาธิราชสนิท (พระองค์เจ้าชายนวม) ทรงกำกับกรมหมอในรัชกาลที่ 3 ในรัชกาลที่ 4 ได้ทรงกำกับราชการมหาดไทย ว่าพระคลังสินค้า และเป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน เป็นต้นสกุล สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

10. พระองค์เจ้าชาย อรุณวงศ์ ในรัชกาลที่ 4 ทรงสถาปนาเป็นกรมหมื่นวรศักดาพิศาล เป็นกรมวรศักดาพิศาล ในรัชกาลที่ 5 ได้ว่าการกรมมองแก้วจินดา และกรมช่างหล่อ เป็นต้นสกุล อรุณวงศ์ ณ อยุธยา

11. พระองค์เจ้าชาย กปิตถา ในรัชกาลที่ 4 ทรงสถาปนาเป็นกรมหมื่นภูบาลบริรักษ์ ว่ากรมพระอาลักษณ์ เป็นต้นสกุล กปิตถา ณ อยุธยา

12. เจ้าฟ้าชายอาภรณ์ ในรัชกาลที่ 3 ได้ทรงช่วยกำกับกรมพระคชบาล ต้นสกุล อาภรณกุล ณ อยุธยา

13. กรมขุนวรจักรธรานุภาพ (พระองค์เจ้าปราโมช) ในรัชกาลที่ 4 ได้ทรงกำกับกรมพระนครบาล กรมหมอ กรมช่างเคลือบ ช่างหุงกระจก กรมญวนหก กรมท่า เป็นต้นสกุล ปราโมช ณ อยุธยา

14. สมเด็จพระยาบำราบปรปักษ์ (เจ้าฟ้าชายกลาง) ในรัชกาลที่ 4 ได้รับพระราชทานพระนามว่าเจ้าฟ้ามหามาลา และทรงสถาปนาเป็นกรมหมื่นปราบปรปักษ์ ต่อมาเลื่อนขึ้นเป็นกรมขุนบำราบปรปักษ์ เมื่อรัชกาลที่ 3 ทรงรับราชกาลในกรมวัง ถึงรัชกาลที่ 4 ได้ว่าราชกรมวัง กรมพระคชบาล และกรมสังฆการีธรรมการ ในรัชกาลที่ 5 เลื่อนเป็นกรมพระบำราบปรปักษ์ และต่อมาก็โปรดเกล้าฯ สถาปนาเป็นสมเด็จกรมพระยาบำราบปรปักษ์ได้เป็นผู้สำเร็จราชการในพระราชสำนัก และว่าการพระคลังทั้งปวง ต่อมาได้ว่าการมหาดไทยอีกด้วย เป็นต้นสกุล มาลากุล ณ อยุธยา

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงครองราชย์สมบัติอยู่เป็นเวลา 16 ปี ทรงสร้างความเจริญรุ่งเรืองแก่ชาติบ้านเมืองเป็นเอนกประการ บ้านเมืองมีความสงบร่มเย็นในด้านต่างประเทศทรงรับเป็นไมตรีกับพม่า ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้สร้างเมืองและป้อมสำหรับพระนคร

ทางด้านศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ทรงเป็นศิลปินที่สามารถทรงเชี่ยวชาญทางกวีนิพนธ์ทั้งร้องแก้วและร้อยกรอง ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ตลอดจนบทละครอันเป็นที่นิยมยกย่องกันอยู่ทุกวันนี้ หลายเรื่องเป็นพระราชนิพนธ์ของพระองค์ นอกจากนี้ยังโปรดการช่างอื่น ๆ อีก เช่น ช่างสลัก ช่างทอง ในปลายรัชกาลโปรดให้สร้างเก๋งนารายณ์ไว้ริมพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน เป็นที่สำหรับเสด็จออกทรงการช่าง เพลงซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้เป็นเพลงสรรเสริญเสือป่าและบัดนี้มาใช้เป็นเพลงของลูกเสือนั้นมีกำเนิดขึ้นจากพระสุบินของพระองค์ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) และ ลายสลักที่ประตูวิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์ก็เป็นฝีพระหัตถ์ ซึ่งต่อมาเพียงถึงรัชกาลที่ 4 มีพระราชประสงค์จะให้ช่างสลักเช่นนั้นอีกก็หามีใครทำได้เหมือนไม่ หน้าหุ่นที่งามที่สุดที่มีอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติก็เป็นฝีพระหัตถ์รัชกาลที่ 2 วรรณกรรมและศิลปกรรมของไทยรุ่งเรืองถึงขั้นยอดเยี่ยมในรัชกาลนี้หลังจากตกต่ำลงมากในคราวเสียกรุงศรีอยุธยา

งานสร้างของพระองค์เป็นที่มรดกวัฒนธรรมจำนวนมากเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาปรากฏพระเกียรติแพร่หลายไปในนานาประเทศ จนกระทั่งการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ ได้ถวายพระเกียรติคุณพระบาทสมเด็จพระพุทธ

เลิศหล้านภาลัยเป็นบุคคลสำคัญที่มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมระดับโลก และจัดให้มีการเฉลิมพระเกียรติในวาระครบรอบ 200 ปี แห่งพระบรมราชสมภพ เมื่อ พ.ศ. 2511

อนุสนธิจากการจัดงานดังกล่าวได้ก่อกำเนิด มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2511 และต่อมาคณะรัฐมนตรีได้มีมติให้วันพระราชสมภพ 24 กุมภาพันธ์ ได้รับการประกาศเป็นวันศิลปินแห่งชาติด้วยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เสด็จสวรรคตเมื่อวันพุธ เดือน 8 แรม 11 ค่ำตรงกับวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2367 (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 229-232)

จากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวมา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 16 ปี ทรงสร้างความเจริญรุ่งเรืองแก่ชาติบ้านเมืองเป็นเอนกประการ บ้านเมืองมีความสงบร่มเย็นในด้านต่างประเทศทรงรับเป็นไมตรีกับพม่า ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้สร้างเมืองและป้อมสำหรับพระนครทางด้านศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ทรงเป็นศิลปินที่สามารถทรงเชี่ยวชาญทางกวีนิพนธ์ทั้งร้องแก้วและร้อยกรอง ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ตลอดจนบทละครอันเป็นที่นิยมยกย่องกันอยู่ทุกวันนี้ หลายเรื่องเป็นพระราชนิพนธ์ของพระองค์ นอกจากนี้ยังโปรดการช่างอื่น ๆ อีก เช่น ช่างสลัก ช่างทอง ในปลายรัชกาลโปรดให้สร้างเก๋งนารายณ์ไว้ริมพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน เป็นที่สำหรับเสด็จออกทรงการช่าง เพลงซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้เป็นเพลงสรรเสริญเสือป่าและบัดนี้มาใช้เป็นเพลงของลูกเสือนั้นมีกำเนิดขึ้นจากพระสุบินของพระองค์ (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) และ ลายสลักที่ประตูวิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์ก็เป็นฝีพระหัตถ์ ซึ่งต่อมาเพียงถึงรัชกาลที่ 4 มีพระราชประสงค์จะให้ช่างสลักเช่นนั้นอีกก็หามีใครทำได้เหมือนไม่ หน้าหุ่นที่งามที่สุดที่มีอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติก็เป็นฝีพระหัตถ์รัชกาลที่ 2 วรรณกรรมและศิลปกรรมของไทยรุ่งเรืองถึงขั้นยอดเยี่ยมในรัชกาลนี้หลังจากตกต่ำลงมากในคราวเสียกรุงศรีอยุธยางานสร้างของพระองค์เป็นที่มรดกวัฒนธรรมจำนวนมากเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาปรากฏพระเกียรติแพร่หลายไปในนานาประเทศ

3.4.1.2 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า หลวงประดิษฐ์ไพเราะ เดิมชื่อ ศร นามสกุล ศิลปบรรเลง เกิดเมื่อวันที่ 6 สิงหาคม 2424 ณ บ้านคลองดาวดึงส์ อำเภอเมืองสมุทรสงคราม จังหวัดสมุทรสงคราม ดินแดนถิ่นที่เกิดเป็น นักดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย หลวง

ประดิษฐ์ไพเราะเล่นดนตรีได้ตั้งแต่อายุ 5 ขวบ เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่เล่นคือ ฆ้องวง เริ่มเล่นดนตรีแท้จริงกับบิดาเมื่ออายุ 11 ขวบ มีชื่อเสียงโด่งดังว่าเป็นมือระนาดที่ดี หาตัวจับยาก ต่อมาได้ตีประชันวงและแสดงฝีมือจนมีชื่อเสียงโด่งดังในกรุงเทพมหานคร

คราวหนึ่งได้ตีระนาดถวายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เพียงตีเพลงโหมโรงไอยเรศไม่ทันจบ ก็ได้รับคำชม และได้รับของประทานเป็นฉลองพระองค์แพร ครั้นได้เดี่ยวเพลงกราวถวายจึงได้รับแหวนเพชรเป็นรางวัลและได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในสมัยสมเด็จเจ้าฟ้าพระองค์นั้น มีหน้าที่รับใช้เปลี่ยนฉลองพระองค์ตั้งแต่นั้นมาและในที่สุดได้ตำแหน่งจางวางมหาดเล็กในพระองค์

หลังจากถวายตัวเป็นมหาดเล็ก ได้รับรับสั่งให้ประชันวงกับนักระนาดฝีมือเอกสมัยนั้นเพราะคำสบประมาทและความตั้งใจจริง จึงทำให้เกิดเพลง กราวในทางฝัน ขึ้น (คือฝันไปว่าครูเทวดามาต่อเพลงให้) ครั้นตีประชันเข้าจริง ๆ ก็ชนะในฝีมืออย่างเด็ดขาด ทำให้ชื่อเสียงโด่งดังที่สุดจนชื่อ จางวางศร จนติดปากบุคคลทั่วไป

ผลงานสำคัญๆ ด้านต่าง ๆ ของท่านมีดังนี้

1. ประดิษฐ์วิธีบรรเลงดนตรีขึ้นใหม่ เป็นทางหวาน เรียกทางนี้ว่า “ทางกรอ” โดยทำขึ้นครั้งแรก

2. ในเพลงเขมรเลียบพระนคร 3 ชั้น ซึ่งขยายชั้นจากเขมรเขาเขียว 2 ชั้น ทำขึ้นเนื่องในการที่ท่านได้รับพระราชทานเหรียญรุจิทอง รัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2458)

3. เป็นต้นตำรับเพลงทางเปลี่ยน คือ เพลงเดียว แต่บรรเลงให้ซ้ำกันแต่ละเที่ยว ได้บรรเลงครั้งแรกในงานพิธีเปิดประตูน้ำท่าหลวง (สระบุรี) หลังจากนั้น ได้รับบรรดาศักดิ์เป็น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ ในปี พ.ศ. 2451

4. คิดโน้ตตัวเลข สำหรับเครื่องดนตรีไทยขึ้น จนได้ปรับปรุงใช้กันมาจนทุกวันนี้ นอกจากนั้นยังได้ประดิษฐ์เพลงที่มีท่อนนำ (Introduction) ขึ้นด้วย

5. เป็นผู้นำเครื่องดนตรีชวามาเมืองไทย คือ อังกะลุง และได้แก้จนเป็นแบบไทย กับนำเพลงแบบชวามาดัดแปลงเป็นเพลงไทย และได้บรรเลงกันโดยทั่วไป

6. เป็นครูสอนดนตรีไทย ในพระราชสำนักเมืองกัมพูชา และได้นำเพลงเขมรมาทำเป็นเพลงไทยหลายเพลง เช่น เพลงนกนกเขาขะแมร์ ขะแมร์กอฮอม ขะแมร์ชม เป็นต้น

7. เป็นต้นตำรับการบรรเลงดนตรีไทย โดยใช้อุปกรณ์ต่าง ๆต่าง ๆ ได้วางแผนการตีระนาด สีซอ และอื่น ๆ ไว้ด้วยวิธีการพิสดาร (ดังกล่าวมาข้างต้น)

8. ริเริ่มการเดี่ยวระนาดสองรางด้วยลีลาที่เหมาะสม

9. เป็นต้นตำรับการบรรเลง และแต่งเพลง 4 ชั้น

เห็นได้ว่านอกจาฝีมือดนตรีและลีลาในการแต่งเพลงดีเยี่ยมแล้ว คีตกวีผู้นี้ยังได้สร้างผลงานใหม่ๆ ให้แก่การดนตรีไทยอย่างมากหาที่สุดมิได้ หลวงประดิษฐไพเราะมีชีวิตอยู่ตลอดรัชสมัย รัชกาลที่ 6 รัชกาลที่ 7 และยังได้ประดิษฐ์เพลงประกอบละครเรื่อง "ผกาวลี" ของเสถียรโกเศศ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลปัจจุบัน ครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นพระอนุชาธิราชประทับทอดพระเนตรอยู่ด้วย ทำให้ล้นเกล้ารัชกาลที่ 8 มีพระดำริจะทรงศึกษาดนตรีไทยบ้างแต่มาด่วนสวรรคตเสียก่อน หลังจากนั้นไม่นานท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะก็ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 8 มีนาคม 2497 เวลา 19.45 นาฬิกา อายุ 74 ปี 7 เดือน 7 วัน นับว่าดวงประทีปทางดนตรีไทยดวงใหญ่ที่สุดได้ดับลง และนับเป็นสิ้นสมัยยุคดนตรีไทยฟูเฟื่องที่สุด บทเพลงบางเพลงที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะแต่งไว้ มีดังต่อไปนี้

เขมรปากท่อ เถา เขมรพวง เถา เขมรราชบุรี สามชั้น
เขมรเลียบพระนคร แขกสาหร่าย เถา นกเขาขะแมร์ เถา
ใบ้คลั่งสามชั้น ลาวเสี่ยงเทียน เถา กระแตไต่ไม้โหมโรง
บูเซ็นซ๊อก ปฐมดุสิตโหมโรง ม้าสะบัดกีบโหมโรง
ม้ารำ ครวญหา เถา ครุ่นคิด เถา
แขกขาว เถา ขอมทอง เถา ทยอยนอก เถา
นาคราช เถา แสนคำนึง เถา เหราเล่นน้ำ เถา
และขะแมร์กอฮอมตับ (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 240-241)

จากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวมาคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า หลวงประดิษฐไพเราะ เดิมชื่อ ศร นามสกุล ศิลปบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นแรกที่เล่นคือ ฆ้องวง เริ่มเล่นดนตรีแท้จริงกับบิดาเมื่ออายุ 11 ขวบ มีชื่อเสียงโด่งดังว่าเป็นมือระนาดที่ดี หาตัวจับยาก ต่อมาได้ตีประชันวงและแสดงฝีมือจนมีชื่อเสียงโด่งดังในกรุงเทพมหานครคราวหนึ่งได้ตีระนาดถวายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เพียงตีเพลงโหมโรงไอยเรศไม่ทันจบก็ได้รับคำชม และได้รับของประทานเป็นฉลองพระองค์แพร ครั้นได้เดี่ยวเพลงกราวถวายจึงได้รับแหวนเพชรเป็นรางวัลและได้ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในสมัยสมเด็จเจ้าฟ้าพระองค์นั้น มีหน้าที่รับใช้เปลี่ยนฉลองพระองค์ตั้งแต่นั้น

มาและในที่สุดได้ตำแหน่งจางวางมหาดเล็กในพระองค์ บทเพลงบางเพลงที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะแต่งไว้ มากมายเช่น เขมรปากท่อ เถา เขมรพวง เถา เขมรราชบุรี สามชั้น

3.4.1.3 ครูเอื้อ สุนทรสนาน

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า ครูเอื้อ สุนทรสนาน เกิดเมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2453 ณ ตำบลโรงหวีหรือตำบลเหมืองใหม่ในปัจจุบัน อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงราม เป็นบุตรนายดี นางแส สุนทรสนาน บิดาเป็นช่างแกะสลักหนังใหญ่ มารดาเป็นชาวสวน เป็นบุตรคนสุดท้องในจำนวนพี่น้องสามคน เมื่อแรกเกิดจนเติบโตสู่วัยหนุ่มมีชื่อ บุญเอื้อ ซึ่งฟังเป็นชื่อผู้หญิง ต่อมาจึงใช้เพียง เอื้อ คำเดียว (ใช้ชื่อ เอื้อ ในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรี) สมรสกับนางสาวอาภรณ์ กรรณสูตร มีธิดาคนเดียวซึ่งปัจจุบันใช้นามสกุล เสนะวงศ์ ครูเอื้อ สุนทรสนาน เข้าเรียนชั้นประถมศึกษาเมื่ออายุ 4 ขวบ ที่โรงเรียนวัดใหม่ราษฎร์บูรณะ จังหวัดสมุทรสงคราม พออ่านออกเขียนได้ บิดาก็พาเข้ากรุงเทพมหานคร (พ.ศ. 2460) ฝากไว้กับหมื่นไพเราะพจมาน ผู้เป็นพี่ชาย ซึ่งขณะนั้นรับราชการเป็นคนพากย์โขน กรมมหรสพกระทรวงวัง และได้เรียนต่อที่โรงเรียนวัดระฆังโฆษิตารามจนจบ ป.3 (จบประโยคประถมสมัยนั้น) จากนั้นเรียนที่โรงเรียนพรานหลวง สวนมิสกวัน ซึ่งเพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ทรงตั้งขึ้นให้เป็นโรงเรียนประจำ สอนดนตรีทุกประเภท สมัยนั้นมีพระเจนดุริยางค์เป็นอาจารย์ใหญ่ ครูเอื้อเรียนแขนงดนตรีฝรั่งเลือกเรียนไวโอลินอยู่ 3 ปี และต่อมาเรียนเป่าแซกโซโฟนจนมีความชำนาญ

ชีวิตราชการ

พ.ศ. 2463 ได้รับการบรรจุเข้ารับราชการครั้งแรกประจำเครื่องสายฝรั่งหลวงกรมมหรสพ กระทรวงวัง รับพระราชทานยศเป็น เด็กชา เงินเดือนๆ ละ ๕ บาท

พ.ศ. 2469 ได้เลื่อนขั้นประจำวง ๑ เงินเดือนเพิ่มขึ้นเป็นเดือนละ ๒๐ บาท

พ.ศ. 2471 ได้เลื่อนขั้นเป็น พันเด็กชา ตรี เงินเดือน ๓๐ บาท

พ.ศ. 2472 ได้เลื่อนขั้นเป็น พันเด็กชา โท

พ.ศ. 2475 หลังเปลี่ยนแปลงการปกรอง ได้โอนไปรับราชการกรมศิลปากร ได้เงินเดือนๆละ 40 บาท

พ.ศ. 2481 โอนไปรับราชการอยู่กรมโฆษนาซึ่งต่อมาเปลี่ยนเป็นกรมประชาสัมพันธ์ ในตำแหน่งหัวหน้าแผนกบันเทิง กองการต่างประเทศ (ต่อมา

โอนไปอยู่กองกระจายเสียง) และปฏิบัติหน้าที่ฐานะหัวหน้าวงดนตรีสากล สุนทราภรณ์ จนครบเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2514

พ.ศ. 2515 - 2516 กรมประชาสัมพันธ์ยังว่าจ้างให้รับราชการต่อในตำแหน่ง ผู้เชี่ยวชาญการดนตรีอีก 2 ปี

พ.ศ. 2516 เป็นสมาชิกสภาสมัชชาแห่งชาติ (10 ธันวาคม 2516)

ความรักและการแต่งงาน

ได้แต่งงานกับนางสาวอาภรณ์ กรรณสูตร มีธิดาคนเดียว ชื่อ อติพร ปัจจุบันคือ นางอติพร เสนะวงศ์

สรุปผลงานเพลง

แต่งเพลง ยอดสนต้องลม เป็นเพลงแรก เมื่อ พ.ศ. 2475

ขับร้องเพลงแรก คือเพลง ในฝัน เมื่อ พ.ศ. 2479

แต่งเพลงปลุกใจเพลงแรก คือเพลง รักสงบ เมื่อ พ.ศ. 2583

แต่งเพลงพระราชนิพนธ์เพลงแรกคือเพลง ยามเย็น เมื่อ พ.ศ. 2489

เพลงถวายพระพรเพลงแรก คือเพลง ราชาเป็นสง่าแห่งแคว้น เมื่อ พ.ศ. 2489

แต่งเพลงปลุกใจและเพลงสดุดี รวมทั้งสิ้น ประมาณ ๑๐๐ เพลง

เพลงถวายพระพรและถวายความจงรักภักดีล้นเกล้าทุกพระองค์ รวม 20 เพลง

เพลงประจำจังหวัด และเผยแพร่ความสำคัญของจังหวัด ในรูปแบบต่าง ๆ ประมาณ 100 เพลง

เพลงประจำสถาบันที่บันทึกแล้ว ประมาณ 300 เพลง และแต่งไว้ตามสถาบันต่าง ๆ ที่ไม่ได้บันทึกเป็นแผ่นเสียงอีกประมาณ 300 เพลง

(คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิม พระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 241-243)

จากข้อมูลข้างต้นที่กล่าวมาครูเอื้อ สุนทรสนาน เกิดเมื่อวันที่ 21 มกราคม พ.ศ. 2453 ณ ตำบลโรงหวีหรือตำบลเหมืองใหม่ในปัจจุบัน อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามได้รับการบรรจุเข้ารับราชการครั้งแรกประจำเครื่องสายฝรั่งหลวงกรมมหรสพ กระทรวงวัง รับพระราชทานยศเป็นพันเด็กชาสรุปผลงานเพลงแต่งเพลง ยอดสนต้องลม เป็นเพลงแรก เมื่อ พ.ศ. 2475 และผลงานเพลงอื่น ๆ อีกมากมาย

3.4.1.4 ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เกิดเมื่อวันที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2466 ที่บ้านริมแม่น้ำแม่กลอง ตลาดบางจาก ตำบลบางช้าง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นบุตรของนายสังวาล นางอบเชย นาคสวัสดิ์ เป็นบุตรคนที่ 2 ของพี่น้อง 9 คน สมรสกับนางวิไล นาคสวัสดิ์ เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน พ.ศ. 2493 โดยมีท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นเจ้าภาพจัดงานให้ มีบุตรรวม 5 คน เป็นชาย 1 คน หญิง 4 คน ประวัติการศึกษาของท่านปรากฏในเอกสารคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ดังนี้ว่า

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2475 – จบชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนประชาบาล อำเภออัมพวา

พ.ศ. 2481 – จบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๖ โรงเรียนเทเวศร์วิทยาลัย

พ.ศ. 2486 – อนุปริญญาเกษตรศาสตร์

พ.ศ. 2495 – ปริญญาธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ. 2496 – ปริญญาเศรษฐศาสตรสหกรณ์บัณฑิต มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และปริญญาเศรษฐศาสตร์มหาบัณฑิต เกียรตินิยม (ดี) มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พ.ศ. 2500 – ปริญญา Ph.D. ทางเศรษฐศาสตร์การเกษตร จาก มหาวิทยาลัยคอร์เนลล์ สหรัฐอเมริกา (CORNELL UNIVERSITY, NEW YORK STATE, USA)

ประวัติรับราชการ

2 ต.ค. 2487 – ข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นตรี อันดับ ๑ ตำแหน่ง พนักงานสหกรณ์ตรี กองควบคุมสหกรณ์ กรมสหกรณ์

1 ส.ค. 2488 – ลาออกจากราชการไปศึกษาต่อ

2 ก.ย. 2489 – กลับเข้ารับราชการ ตำแหน่งเดิม

2 ต.ค. 2489 – โอนมารับราชการมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ตำแหน่ง ประจำแผนก สำนักเลขาธิการ

23 ก.ย. 2495 – ข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นโท ตำแหน่งหัวหน้าแผนก สถิติและทะเบียน

20 ก.ค. 2500 – ดำรงตำแหน่งอาจารย์โท คณะกสิกรรมและสัตวบาล

20 ก.ค. 2503 – ข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นเอกตำแหน่งอาจารย์เอก คณะกสิกรรมและสัตวบาล

9 ธ.ค. 2507 – ข้าราชการสามัญชั้นพิเศษ ตำแหน่งอาจารย์แผนกวิชาเกษตรศาสตร์ สาขาเศรษฐศาสตร์การเกษตร คณะกสิกรรมและสัตวบาล

15 ธ.ค. 2508 – รักษาการในตำแหน่งรองเลขาธิการสภาวิจัยแห่งชาติ ฝ่ายสังคมศาสตร์แล้วไปเป็นผู้เชี่ยวชาญองค์การอาหารและเกษตรแห่งสหประชาชาติ (FAO) ในตำแหน่งที่ปรึกษากระทรวงเกษตร ประเทศมาเลเซีย

1 ต.ค. 2511 – ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์คณะเศรษฐศาสตร์และบริหารธุรกิจ

- รักษาการในตำแหน่งรองเลขาธิการสภาวิจัยแห่งชาติอีกครั้ง

- เป็นรองเลขาธิการคณะกรรมการส่งเสริมเยาวชนแห่งชาติ

1 ต.ค. 2515 – ดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ อัตราชั้นพิเศษ คณะเศรษฐศาสตร์และบริหารธุรกิจ

1 ต.ค. 2518 – ศาสตราจารย์คณะเศรษฐศาสตร์และบริหารธุรกิจ

29 มี.ค. 2519 – ลาออกจากราชการ รวมรับราชการ 31 ปี 3 เดือน

ผลงาน

ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นทั้งนักวิชาการมีความรู้ด้านทางเศรษฐศาสตร์ นักวิจัย นักวิทยาศาสตร์ นักพูด ปาฐกถา อธิบาย และนักเขียน ที่มีผลงานมากมายนอกจากนี้ยังเป็นผู้ที่มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีไทยในปี พ.ศ. 2489 ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้ตั้งคณะเครื่องสายไทยชื่อคณะบางขุนนนท์ ขึ้น มีชื่อเสียงมากจนได้ออกรายการวิทยุ ท่านได้ฝึกซอสามสายกับพระยาภูมิเสรี(จิตร จิตต์เสรี) เรียนทั้งทฤษฎีและปฏิบัติจนกระทั่งออกวิทยุเป็นประจำจนกระทั่งเป็นที่น่าสนใจของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ซึ่งในที่สุดท่านก็รับไว้เป็นศิษย์ให้เรียนเพลงต่าง ๆ ฝึกหัดการแต่งเพลง และหัดปี่พาทย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้มอบความไว้วางใจ ให้ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นครูดนตรีอย่างสมบูรณ์โดย ครอบ ให้อ่านโองการทำพิธีไหว้ครูสืบต่อจากท่าน

สรุปผลงานที่สำคัญ

1. การวิจัย และบทความต่าง ๆ ทางด้านเศรษฐศาสตร์ การบัญชีมากกว่า 100 เล่ม

2. เขียนตำราดนตรีไทย ได้แก่ ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ภาค 2 ประมวลบทเพลงไทย (สำหรับบทปี่พาทย์) เพลงเต็มและเพลงเนื้อเต็มต่าง ๆ อีกมากมายรวมทั้งบทความเผยแพร่ดนตรีไทย เอกลักษณ์ไทยและอื่น ๆ อีกมากมาย

3. แต่งเพลงไทยไว้หลายประเภทดังนี้

3.1 ประเภทเพลงตับ ประมาณ 9 เพลง เช่น เพลงตับหนุมานกล่อมดวงใจ เพลงตับ เจ้าพระยาสามตา เป็นต้น

3.2 ประเภทเพลงสามชั้น เพลงเถา ประมาณ 83 เพลง เช่น กระต่ายเต้น ครุ่นคำนึง จีนดูดาว พม่าแปลง มอญครวญ บุหลันลอยเลื่อน(เถา) นอกจากนี้ยังได้คิดทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ไว้มากมาย เช่น เดี่ยวขิมเพลงม้าย่อง เดี่ยวซอด้วง เชิดนอก กราวใน เดี่ยวซอสามสาย นารายณ์แปลงรูป เดี่ยวระนาด 3 ราง เพลง อาหนู เป็นต้น

3.3 ประเภทเพลงประโคม ประมาณ 13 เพลง เช่น พม่ารำขวาน มะลิลา มอญครวญ แสนรันทด เป็นต้น

3.4 ประเภทเพลงศาสนาและคติธรรม ประมาณ 11 เพลง เช่น คุณธรรม ความดี ศีล – สมาธิ –ปัญญา มรณานุสติ เป็นต้น

3.5 ประเภทเพลงอวยพรงานมงคล 15 เพลง

3.6 ประเภทเพลงปลุกใจ 20 เพลง

3.7 เพลงเนื้อเต็ม ประมาณ 100 เพลง

ทุกเพลงที่กล่าวมา ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้เขียนตัวโน้ต สำหรับบรรเลงทั้งทางร้องและทางรับไว้ทั้งสิ้น เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าต่อไป (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 243-245)

จากข้อมูลที่กล่าวมาศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์เกิดเมื่อวันที่ 29 มีนาคม พ.ศ. 2466 ที่บ้านริมแม่น้ำแม่กลอง ตลาดบางจาก ตำบลบางช้าง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามสรุปผลงานที่สำคัญ 1. การวิจัย และบทความต่าง ๆ ทางด้านเศรษฐศาสตร์ การบัญชีมากกว่า 100 เล่ม 2. เขียนตำราดนตรีไทย ได้แก่ ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ภาค 2 ประมวลบทเพลงไทย (สำหรับบทปี่พาทย์) เพลงเต็มและเพลงเนื้อเต็มต่าง ๆ อีกมากมายรวมทั้งบทความเผยแพร่ดนตรีไทย เอกลักษณ์ไทยและอื่น ๆ อีกมากมาย 3. แต่งเพลงไทยไว้หลายประเภทอื่น ๆ อีกมากมายทุกเพลงที่กล่าวมา ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้เขียนตัวโน้ต สำหรับบรรเลงทั้งทางร้องและทางรับไว้ทั้งสิ้น เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าต่อไป

3.4.2 ศิลปะและการแสดงของจังหวัดสมุทรสงคราม

3.4.2.1 การแสดงหุ่นกระบอก

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า การเล่นหุ่นที่มีด้วยกันทุกชาติแต่หุ่นกระบอกของจังหวัดสมุทรสงครามเกิดขึ้นที่เมืองสุโขทัยจากคนที่ชื่อเหน่งซึ่งได้เห็นหุ่นจีนไหหลำ จึงเอามาคิดทำเป็นหุ่นไทย และคิดกระบวนร้องตามแบบหุ่นไหหลำ มีคนชอบ จึงออกเล่นหาเงิน เรียกว่า หุ่นครูเหน่ง ท่านเป็นนักปี่พาทย์และเป็นนักละครที่มีชื่อในสมัยนั้นหุ่นกระบอกของครูเหน่งจึงคล้ายหุ่นไหหลำ แต่กระบวนร้องและรำเป็นของไทย

> *ครูเหน่ง เป็นบุคคลที่เคารพครูมาก ไม่นำหุ่นไปแสดงในที่ซึ่งหุ่นไหหลำแสดงอยู่เป็นอันขาดเพราะจะเป็นการไม่สมควร และเพื่อเป็นการเคารพครู แม่ครูเคลือบเป็นบุตรสาวคนโตของครูเหน่ง เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทั้งในด้านการเชิดหุ่นและการละคร เวลาเชิดหุ่นและการละคร เวลาเชิดหุ่นแม่ครูเคลือบร้องเพลงได้ดีมาก เคยร้องเชิดหุ่นกระบอกให้หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ฟังเมื่ออยู่ที่สมุทรสงคราม นายวงษ์ รวมสุข ศิษย์แม่ครูเคลือบเป็นบุคคลที่มีนิสัยกล้าแสดงออก พูดจาสนุกสนาน เชาว์ปัญญาดี และมีความสามารถเฉพาะตน เมื่อได้ฝึกฝนกับแม่ครูเคลือบ ก็สามารถเชิดหุ่นได้ดี จนผู้สอนพอใจและเต็มใจที่ถ่ายทอดความรู้ให้อย่างเต็มที่ ในระยะเวลาเพียง 2-3 เดือน นายวงษ์ ก็มีความสามารถและตั้งคณะหุ่นขึ้นรับแสดงทั่วไป ได้รับความนิยมจากคนดูเป็นจำนวนมาก และสิ่งที่นายวงษ์ภูมิใจมาก คือ การเชิดหุ่นร่วมกับแม่ครูเคลือบหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่ ปัจจุบันแม้นายวงษ์จะถึงแก่กรรมแล้ว แต่คณะศิษย์พ่อครูวงษ์ยังคงสืบสานผลงานด้านการแสดงหุ่นกระบอกอย่างต่อเนื่องในนามคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ โดยมีคุณป้าอาบ แก้วอ่อน เป็นเจ้าของคณะ*
>
> *หุ่นกระบอก มีลักษณะตัวสูงประมาณ 1 ฟุต มีแกนตัวเป็นกระบอกไม้ไผ่ ยาวประมาณ 1 ฟุต ปลายกระบอกด้านบนสวมเสื้อทรงกระบอกไม่มีแขนเสื้อปลายมุมด้านบนของเสื้อมีมือติดอยู่ทั้งสองมุม ชายเสื้อปลายจนคลุมกระบอกไม้ไผ่มีขา การบังคับหุ่นใช้มือหนึ่งถือแกนกระบอกไม้ไผ่ อีกมือหนึ่งถือก้านไม้ไผ่ 2 ก้าน ซึ่งปลายบนผูกติดกับมือของหุ่น ก้านไม้ทั้งสองนี้จะใช้บังคับให้หุ่นร่ายรำได้ตามความต้องการ คนดูไม่เห็นก้านไม้เพราะมีเสื้อคลุมไว้ การเชิดใช้คนเชิดหนึ่งคนต่อหุ่นหนึ่งตัว* (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 85)

จากการสัมภาษณ์ครูอภิชาติ อินทร์ยงค์ ครูภูมิปัญญา จังหวัดสมุทรสงคราม และนายโรงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์นั้น ได้ข้อมูลว่า

สมัยก่อนลุงวงษ์ รวมสุขซึ่งเป็นเจ้าของคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ ได้ไปเรียนเชิดหุ่นกระบอกจากแม่ครูสาหร่าย ซึ่งท่านมีคณะหุ่นกระบอกอยู่ที่วัดธรรมนิมิต สมุทรสงคราม แต่เมื่อลุงวงษ์มาตั้งคณะหุ่นกระบอกที่แควอ้อม ไม่นานนักแม่ครูสาหร่ายหยุดเล่นหุ่นกระบอกเนื่องจากมีอายุมาก หุ่นกระบอกของแม่ครูสาหร่ายก็ได้มอบให้ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันจังหวัดสมุทรสงครามจึงมีคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ที่ยังทำการแสดงอยู่ (อภิชาติ อินทร์ยงค์, สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2560)

จากข้อมูลทำให้ทราบว่าหุ่นกระบอกของจังหวัดสมุทรสงครามเกิดจากการที่ครูเหน่งได้เห็นหุ่นจีนที่จังหวัดสุโขทัย และนำมาพัฒนาต่อจนเป็นหุ่นไทย จนมีผู้นิยมดูเป็นจำนวนมากจึงเปิดเป็นคณะละครหุ่น และมีบุตรสาวรับช่วงต่อในเวลาต่อมาคือแม่ครูเคลือบ ซึ่งเป็นผู้มีความสามารถ ต่อมาศิษย์แม่ครูเคลือบ คือนายวงษ์ รวมสุข ได้ตั้งคณะได้จนได้แสดงร่วมกับแม่ครูเคลือบหน้าพระที่นั่งพระ มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และคณะหุ่นนายวงษ์ยังสืบสานผลงานเรื่อยมา และคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ยังทำการแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน

3.4.2.2 การแกะสลักลายมะพร้าวซอ

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ กล่าวว่า มะพร้าวซอไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดเกี่ยวกับการสืบค้นและร่องรอยทางประวัติศาสตร์ของมะพร้าวซอ ส่วนใหญ่จะได้รับการบอกเล่าสืบต่อกันมาเป็นเวลายาวนาน อาจขาดหายหรือมีการต่อเติมเข้าไปบ้าง

นายสมพร เกตุแก้ว ผู้ที่มีความรู้ในเรื่องมะพร้าวซอและเป็นนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงของจังหวัดสมุทรสงคราม ได้รับบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับมะพร้าวซอได้ดังนี้

เรื่องของมะพร้าวซอ กล่าวกันว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง แต่ปรากฏเป็นหลักฐานในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย กล่าวคือ ในสมัยสมเด็จพระเจ้าเสือ ครูเฮงซึ่งเป็นช่างแกะสลักฝีมือดี มีนิสัยชอบปลอมตัวเป็นขอทานเที่ยวพายเรือสีซอ ส่วนซอที่สำคัญในประวัติศาสตร์ คือ ซอสายฟ้าฟาด ในสมัยรัชกาลที่ 2

มะพร้าวซอ มีลักษณะเหมือนมะพร้าวทั่วไป แต่มีส่วนที่แตกต่างจากมะพร้าวทั่วไป กล่าวคือส่วนที่เป็นกะลามะพร้าวที่จะนำมาทำเป็นซอได้ดี ต้องมีลักษณะพิเศษเป็นทรงรูปสามเหลี่ยม มีปุ่ม มีพู 3 ปุ่ม ปุ่มนี้เกิดขึ้นบริเวณเส้นสาแหรก อันเป็นด้านที่ตรงข้ามกับตากะลามะพร้าว มองดูเผิน ๆ จะเห็นเป็นโหนก

เหมือนเศียรช้าง แต่บางรายจะมองเห็นเหมือนนมของเด็กหญิงเมื่อคราวแรกรุ่นสาว พื้นที่ที่พบมะพร้าวซอลักษณะดีส่วนมากจะพบที่อำเภอบางคนทีและอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม และก็ยังไม่ปรากฏว่าจะพบที่จังหวัดใดของประเทศไทยอีกเลย สีมะพร้าวเมื่อยังสดๆ จะมีหลายสี เช่น สีเขียวแก่ สีเขียวอ่อน สีเหลืองเข้ม สีเหลืองอ่อน สีมะพร้าวไฟ (สีแดงอมส้ม) และสีเหลือง มะพร้าวนาพิเก (สีเหลืองอ่อนนวลๆ) นักหากะลามะพร้าวที่มีความชำนาญจะแบ่งกะลามะพร้าวซอออกเป็นสี่สี หรือจะกล่าวอย่างนักวิชาการก็จะต้องกล่าวว่า แบ่งอายุการเก็บมะพร้าวซอออกเป็น 4 ระยะ ตามความแก่ของอายุในการเก็บมะพร้าวซอ เรียงตามลำดับดังนี้

1. สีเผือกเมื่อตกแต่งสีกะลามะพร้าวซอจนเรียบ จะเห็นเหมือนเส้นใยของเผือกต้ม เมื่อเวลาผ่าออกด้วยมีด กะลาซอสีเผือกนี้เป็นกะลาที่อ่อน แต่มีความแข็งแรงพอที่จะทำการแกะสลักและแข็งพอที่จะทนแรงดึง ในขณะที่ช่างทำซอขึงหน้าซอด้วยหนังวัวจะสังเกตได้ว่าไม่มีเส้นสาแหรกปรากฏให้เห็น แต่ถ้ากะลาไม่มีความแข็งแรงพอหรืออ่อนเกินไปเมื่อเวลาช่างทำ ทำการขึ้นหน้าซอ กะลาซอจะยุบตัวทันที ถ้าจะเปรียบกับคน กะลาซอสีเผือกก็เหมือนกับดรุณีแรกรุ่นไร้เดียงสานั่นเอง

2. สีงาช้าง กะลาซอเสียงงาช้าง จะมีลักษณะสีขาวนวลค่อนข้างไปทางเหลือง สังเกตเห็นเส้นสาแหรกขึ้นเป็นสามแฉกสีดำได้อย่างชัดเจน คุณสมบัติของกะลาสีงามช้างจะมีความเหนียวหรือแข็งแกร่ง เมื่อแกะสลักแล้วจะเห็นลวดลายที่ตื่นตาตื่นใจ ในกรณีที่ช่างแกะสลักมีความสามารถเป็นเยี่ยมในกระบวนการประดิษฐ์ลวดลาย

3. สามสี กะลาซอสามสีมีความแกร่งเหนียว มีสามสีในลูกเดียวกัน มีสีเหลืองบางทีมีสีขาว และน้ำตาล อายุของกะลาซอสามสีจัดอยู่ในอายุของมะพร้าวปานกลางที่ยังไม่ถึงแก่ชาวบ้านจะเรียกมะพร้าวขนาดนี้ว่า อึนทึก หรือมะพร้าวทึนทึก ด้วยเหตุฉะนี้หรือไม่หนอโบราณท่านมักเรียกสามที่มีอายุมากแล้วแต่ไม่แต่งงานว่าสาวทึนทึก

4. สีดำ กะลาซอสีดำจะมีความแข็งแกร่งมาก แต่กระนั้นก็มีความเปราะในตัว ช่างแกะซอที่มีความสามารถเท่านั้น จึงแกะกะลาซอได้สวยงาม ด้วยกะลาซอสีดำมีความแข็งมากแต่ก็มีความเปราะในตัว ช่างแกะสลักจะต้องลับเครื่องมือแกะสลักให้มีความคม หากใช้แรงมากจนเกินพอดีลวดลายบนซออาจเกิดการแตกหักได้ ในกลุ่มของผู้ที่หากะลามะพร้าวซอ หรือนักเล่นกะลาซอจะมีคำศัพท์เฉพาะในการเรียกความงามของมะพร้าวซอ ดูเหมือนว่าคล้ายกับนักเล่นพระเครื่องซึ่งจะมีคำศัพท์เฉพาะในการเล่นพระเครื่องเหมือนกัน เช่น เก๊ หมายถึงปลอม ฝั่น หมายถึง ปลอม

ได้เหมือนของจริงมาก ทุบหมายถึงกลวิธีล่อลวงให้ได้พระมาในราคาถูกมากจนเหมือนเป็นการเอาเปรียบเจ้าของอย่างมากนักแสวงหากะลามะพร้าวซอมีคำศัพท์เฉพาะในการประเมินความงามของมะพร้าวซอ เพื่อสะดวกในการตีราคา และเพื่อสะดวกในการคาดเดาถึงความงามของรูปมะพร้าวซอในขณะที่ยังไม่เห็นของจริง แบ่งเป็นผู้ใช้ศัพท์เฉพาะได้ 2 กลุ่ม

กลุ่มที่ 1 จะใช้มะพร้าวซอวางบนพื้นเรียบโดยเอาปุ่มทั้งสามของมะพร้าวซอให้ติดกับพื้นจะเห็นเป็นช่องลอดในระหว่างปุ่มทั้งสามปุ่ม เมื่อนำเหรียญบาทลอดได้เรียกว่าสวยขนาดเหรียญบาทลอด ถ้าเอาจิ้งจกลอดจะเรียกว่าจิ้งจกลอดหรือจิ้งจกสองตัวขี่กันลอดได้ในกลุ่มที่หนึ่งนี้จะเน้นความคดโค้งของปุ่มทั้งสามเป็นหลักใหญ่

กลุ่มที่ 2 จะเป็นชั้นครูผู้สูงอายุ ใช้ศัพท์เฉพาะโดยแบ่งความงามของมะพร้าวซอออกเป็น 4 ระดับดังนี้

1) มะพร้าวซอที่มีพูปูดนูนขึ้นมาขนาดจิ้งจกสองตัวขี่กันลอดได้พูตรงไม่บิดเบี้ยวเรียกว่า ซอพญา เนื่องด้วยแต่โบราณจะต้องนำไปถวายพระมหากษัตริย์ ในสมัยปัจจุบันเป็นของสะสมของคหบดีและผู้ทรงคุณความรู้ในการแสวงหามะพร้าวซอ

2) มะพร้าวซอที่พูปูดนูนขึ้นมาไม่มากประมาณเหรียญบาทลอดได้พูท้ายตรงไม่เบี้ยวเรียกว่า ซอพญา เป็นซอที่ระดับเจ้าเมืองหรือเสนาบดีผู้ใหญ่มีไว้สำหรับใช้ ปัจจุบันเป็นของสะสมของคนฐานะปานกลาง

3) มะพร้าวซอที่มีพูปูดนูนน้อยเหรียญบาทลอดไม่ได้ พูท้ายบิดเบี้ยวไปทางซ้ายหรือขวาเรียกว่า ซอพล เป็นซอสะสมของผู้ที่มีฐานะปานกลางหรือเป็นซอฝึกหัดสำหรับคนเพิ่งหัดเล่นใหม่ๆ

4) ซอที่ทำจากมะพร้าว ที่ไม่ใช่มะพร้าวพันธุ์ซอ เรียกว่า ซอแกง หรือเรียกว่าซอมะพร้าวแกง

มะพร้าวซอ แบ่งออกเป็น 2 ขนาดตามสายพันธุ์ มะพร้าวซอขนาดเล็กเล็กนิยมใช้ทำซอสามสาย มะพร้าซอขนาดใหญ่ใช้ทำซออู้ เรื่องราวแปลกประหลาดของมะพร้าวซอเท่าที่เล่ากันมาก็คือ ต้นมะพร้าวซอที่ให้ผลสวยงาม มักจะถูกฟ้าผ่าตายครั้งหลังสุดฟ้าผ่าต้นมะพร้าวซอพร้อมกับเจ้าของเสียชีวิตขณะที่ฝนกำลังตก เหตุเกิดที่อำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม จากการที่พบว่าฟ้าผ่าต้นมะพร้าวซอมาแล้วหลายต้น ทำให้อนุมานว่า เหตุที่ซอสามสายคู่พระหัตถ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ชื่อ ซอสายฟ้าฟาด อาจจะมาจากสาเหตุดังกล่าวก็ได้ ถึงกาลบัดนี้คนที่อยากได้อยากมีมะพร้าวซอไว้เป็นสมบัติของตระกูลตัวเองสักใบหนึ่งก็ยังมีอยู่

คลาคล่ำ จึงทำให้ราคามะพร้าวซอแพงเกินกว่าที่น่าจะเป็น แต่หากได้มีการร่วมมือขยายพันธุ์มะพร้าวซอ และแจกจ่ายกันให้ทั่วถึงในพื้นที่ที่เหมาะแก่การเพาะพันธุ์มะพร้าวซอ ก็เชื่อว่าคนรุ่นหลังจะมีซออู้ที่มีคุณภาพราคาเหมาะสม

วิธีการทำซอ ต้องเริ่มด้วยการปลูกมะพร้าวพันธุ์ซอหรือหามะพร้าวพันธุ์ซอซึ่งจะมีแหล่งมะพร้าวซอพันธุ์ดีที่อำเภออัมพวา และอำเภอบางคนที จังหวัดสมุทรสงคราม หากปลูกเองต้องใช้เวลาประมาณ 8 ปี จึงจะเก็บผลของมะพร้าวพันธุ์ซอได้ นำลูกมะพร้าวมาปอกเปลือกออกอย่างประณีตเพราะอาจจะเกิดการแตกร้าวได้ เมื่อปอกเปลือกออกจนเห็นกะลามะพร้าวให้ใช้เลื่อยตัดหน้ากะลามะพร้าวด้านที่มีตาของกะลามะพร้าว แล้วนำสิ่วมาแคะเนื้อมะพร้าวออกให้หมด ทิ้งมะพร้าวให้แห้งพอหมาด ใช้น้ำมันวานิชทาให้ทั่วกะลามะพร้าวเพื่อรักษาเนื้อกะลาแล้วทิ้งไว้ประมาณ 1 ปี จึงนำมาขัดเพื่อลงมือทำซอต่อไป หากนำมาใช้งานก่อน 1 ปี อาจเกิดการแตกร้าวขึ้นได้ เนื่องจากยังมีการคายน้ำขังกะลามะพร้าวอยู่

ในการเขียนลวดลายของกะลามะพร้าว ช่างเขียนลายที่จะไม่ได้คำนึงถึงความสวยงามมอย่างเดียวแต่จะต้องคำนึงถึงเสียงด้วยว่าจะดีหรือไม่ ซึ่งจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความชำนาญของช่างทำลวดลาย ช่างทำลวดลายที่ดีต้องมีความสามารถในการใช้ซอที่ดี และมีความเข้าใจในงานแต่ละประเภทที่มีซอเข้าไปเกี่ยวข้องด้วย ส่วนใหญ่ลวดลายที่แกะสลักจะเป็นลวดลายไทยที่มีความวิจิตรงดงามอยู่ในตัว

ในการขึ้นหน้าซอ ทำได้โดยการนำหนังลูกวัวที่ไม่ผ่านการใส่เกลือ มาตัดให้ได้ขนาดแล้วนำไปแช่น้ำประมาณ 24 ชั่วโมง จากนั้นนำมาขึงให้ตึงและตากทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงนำมาเขียนลวดลายมะพร้าวซอ

ลวดลายมะพร้าวซอ งานฝีมือที่เกิดจากช่างพื้นบ้าน ใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นนำมาแกะสลักลวดลายแล้วนำมาทำเครื่องดนตรีไทยประเภทซออู้

ลักษณะมะพร้าวซอ ต้องเป็นมะพร้าวพันธุ์คัดพิเศษที่มีเฉพาะตัว มะพร้าวโดยทั่วๆ ไปจะมีมี 3 พู แต่ถ้ามะพร้าวซอลูกต้องทุยไม่กลมและมีพูตรงกลางยาวกว่าอีก 2 พู เป็นลักษณะเด่นที่นำมาทำซอแล้วได้รูปร่างซอที่สวยงาม และลักษณะของมะพร้าวที่นำมาแกะสลักลายต้องไม่แก่หรือไม่อ่อนจนเกินไป เพราะมะพร้าวที่อ่อนจะแกะกะโหลกไม่ได้ แต่ถ้าแก่เกินไปกะโหลกมีสีดำแกะยากและเมื่อออกเป็นลายสีไม่สวยเท่าที่ควร

พันธุ์มะพร้าวที่ให้ผลอยู่ทั่วไป ไม่สามารถรู้ได้ว่ามะพร้าวลูกไหนมีลักษณะเป็นมะพร้าวซอนอกจากนำมาปอกเปลือกออกให้เหลือแต่กะโหลกหรือกะลานำมา

ตัดด้านตรงข้ามพูอันยาวแกะเนื้อภายในออกให้หมด ล้างน้ำแล้วทิ้งไว้ให้แห้งสนิทจึงนำมาแกะได้

ลวดลายที่แกะบนมะพร้าวซอส่วนใหญ่จะเป็นลายไทยที่มีความวิจิตรงดงามอยู่ในตัว แบบของลายที่นำมาแกะมีอยู่ 2 แบบ คือ

1. ลายพุดตานหรือเครือเถา จะเป็นไม้เถาเลื้อย เป็นพวงพุ่มดอกไม้มีกิ่งดอกไม้สลับกับสัตว์ในจินตนาการ วิ่งแล่นหรือเกาะเกี่ยวอยู่ในเครือเถา เช่น นก กระรอก ลิง หรืออื่น ๆ ตามความเห็นของช่าง หรือช่างอาจจะผูกเป็นลายปริศนาธรรมไว้เพื่อลองภูมิผู้รู้ก็ได้

2. ลายที่มีตัวละครหรือเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เรียกว่า ลายตัวประกอบ ด้านข้างปูพื้นด้วยลายไทยแบบต่าง ๆ เช่น กนกเปลว กนกใบเทศ กนกหางโต กนกผักกูด และลายที่เป็นแนวลายไทยที่ประดิษฐ์ขึ้นเองโดยช่างพื้นบ้าน ตลอดรวมถึงลายเครือพุดตานก็มี ตัวละครที่ได้รับความนิยมในยุคนี้ คือ รามเกียรติ์ แบ่งออกเป็นภาพเดี่ยวหรือลายเดี่ยวและภาพจับหรือลายคู่

2.1 ภาพเดี่ยวหรือลายเดี่ยว คือ ภาพที่แกะสลักเป็นรูปเทพเจ้า 1 องค์หรือตัวละครเพียงตัวเดียวเช่น หนุมาน ทศกัณฐ์ พระราม พระลักษณ์ เป็นคติทางศาสนาพราหมณ์เพื่อความสุขเกษมเพิ่มพูน มั่นคง ในยศศักดิ์ ความเก่งกาจ ในลาภยศศักดิ์ คติทางพุทธเพื่อเห็นความเกิดดับในลาภยศชื่อเสียง นามรูป เพื่อได้ระลึกว่า “จากดินไปสู่ดิน ทั้งหลายทั้งมวล หลากล้วนกลับไปเป็นธุลีดิน”

*2.2 ภาพจับหรือลายคู่ คือลายที่แกะตัวละคร 2 ตัว เป็นภาพที่มีเทพเจ้า เช่น หนุมานรบกับทศกัณฐ์ หรือภาพตัวละครหญิงสาวร่ายรำ เป็นการแสดงความรัก (*คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ, 2544: 86-89)

จากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่า มะพร้าวซอของจังหวัดสมุทรสงครามมีชื่อเสียงมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นมะพร้าวทั่วไปที่มีลักษณะพิเศษ คือ ลักษณะพิเศษเป็นทรงรูปสามเหลี่ยม มีปุ่ม มีพู 3 ปุ่ม ปุ่มนี้เกิดขึ้นบริเวณเส้นสาแหรก สามารถจำแนกออกได้เป็น 4 สี คือ สีเผือก สีงาช้าง สามสี และสีดำ พันธุ์ที่นำมาใช้ทำซอมีสองสายพันธุ์ พันธุ์เล็กและพันธุ์ใหญ่ โดยเลือกมาจากอำเภออัมพวา และอำเภอบางคนที แล้วจึงนำมาผ่านกระบวนการทำให้แห้ง แล้วจึงนำมาแกะสลักต่อไป

3.4.2.3 เพลงแขกมอญบางช้าง

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ (2542: 109) กล่าวว่า เพลงแขก

มอญบางช้าง เป็นเพลงไทยเดิม ครูผู้ใหญ่กล่าวว่า ในสมัยรัชกาลที่ 3 ครูหน่าย บ้านข้างวัดพระยาญาติ (ปากง่าม) ตำบลบางช้าง อำเภออัมพวาเป็นผู้มีฝีมือและชื่อเสียงทางดนตรีไทยได้สอนทำนองเพลงสองชั้นให้ศิษย์ไว้ ชื่อเพลงบางช้าง มีอยู่สองเพลง คือใบ้คลั่งบางช้าง และเพลงแขกมอญบางช้าง ส่วนทำนองเพลงแขกมอญบางช้างสามชั้นนั้นพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นผู้แต่งขึ้นทำนองเพลงมีความหมายคล้ายจะฝากความรักความอาลัยในอดีตไว้ข้างวัดพวงมาลัย อำเภอเมืองสมุทรสงคราม ในอดีตเคยมีตำหนักภาโณทยาน ของสมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช หรือเสด็จวังบูรพาปลูกไว้เพื่อพักผ่อนและขณะประทับแรม มักจะโปรดให้นำวงปี่พาทย์ วงบางแพ ของนายปน นิลวงศ์ มาบรรเลงอีกพระตำหนักหนึ่งคือ ตำหนักอัมพวา ของ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตหรือเสด็จวังบางขุนพรหม มักจะโปรดให้นำวงปี่พาทย์อัมพวา ของนายลวด นิลวงศ์มาบรรเลงประชัน ปัจจุบันพระตำหนักอัมพวารื้อถอนไปปลูกที่สวนวังผักกาด ส่วนที่ดินตกเป็นของหม่อมนครสวรรค์ศักดิ์พินิต (ปราชญ์ เปล่งรัตน์) ส่วนพระตำหนักภาโณทยาน ก็รื้อไปแล้วเช่นกัน ที่ดินตกเป็นของตระกูลภาณุพันธ์

แนวคิดเกี่ยวกับประวัติเพลงแขกมอญบางช้างของคณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ (2542: 109) สอดคล้องกับ ณรงค์ชัย ปฏิกรัชต์ (2557: 102) กล่าวว่า เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น ทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรกไก่ มี 3 ท่อน ท่อน 1 มี 3 จังหวะ ท่อน 2 มี 2 จังหวะ และท่อน 3 มี 3 จังหวะ ครูหน่าย นักดนตรีบ้านปากง่าม คลองอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นครูดนตรีในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ต่อเพลงทางบางช้างให้แก่ลูกศิษย์ 2 เพลง คือ เพลงใบคลั่งบางช้าง และเพลงแขกมอญบางช้าง ต่อมาพระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) นำทำนองเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น มาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น จากนั้นจึงมีนักดนตรีไม่ทราบนามนำทำนองเพลงแขกมอญ 2 ชั้น มาแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว นำมาเรียบเรียงเป็นเพลงเถาทางหนึ่ง ต่อมานายมนตรี ปราโมท ได้แต่งตัดในอัตราชั้นเดียวอีกทางหนึ่ง ซึ่งทางนี้เป็นทางที่ได้รับความนิยมทั่วไปในวงการดนตรีไทย

เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น ทางเปลี่ยนนายเตือน พาทยกุล นำทำนองเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นทำนองเก่ามาแต่งเป็นทางเปลี่ยนเมื่อวันที่ 27 มิถุนายน พ.ศ. 2517 โดยแต่งเป็นทางเปลี่ยนทั้ง 3 ท่อน เฉพาะท่อนที่ 3 เที่ยวแรกแต่งให้เป็นสำเนียงแขก ส่วนเที่ยวหลังแต่งให้เป็นทางสำเนียงมอญ ทั้งนี้ประวัติของครูหน่ายได้รับการบันทึกไว้น้อยมาก ราชบัณฑิตยสถาน (2542: 211) กล่าวว่า ครูหน่ายเป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ชาวจังหวัดสมุทรสงคราม ได้แต่งเพลงไว้ เช่น เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เพลงใบ้คลั่งบางช้าง 2 ชั้น

จากข้อมูลทำให้ทราบว่าเพลงแขกมอญบางช้างนั้นมีที่มาจากครูหน่าย ที่มีชีวิตอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งอาศัยอยู่ที่บ้านข้างวัดพระยาญาติ(ปากง่าม) ตำบลบางช้าง อำเภออัมพวา ได้สอน

ทำนองสองชั้นให้แก่ลูกศิษย์ ส่วนเพลงแขกมอญบางช้างสามชั้นนั้นพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นผู้แต่งขึ้น

3.5 สรุปท้ายบท

จากการศึกษาวัฒนธรรมข้าวสะท้อนให้เห็นว่าข้าวมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทย โดยเฉพาะชาวจังหวัดสมุทรสงครามซึ่งเป็นจังหวัดที่มีพื้นที่น้อยที่สุดของประเทศ แต่จังหวัดสมุทรสงครามก็เป็นที่รู้จักทั่วประทศในฐานะที่เป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรมซึ่งเป็นแหล่งพระราชสมภพพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรี แหล่งกำเนิดศิลปินชั้นนำของประเทศ แหล่งเกษตรกรผู้ผลิตผลไม้สดจากสวนผลไม้ยกร่อง ในขณะเดียวกันก็ยังคงมีชาวนาที่ประกอบอาชีพทำนาอยู่จังหวัดสมุทรสงครามเพียงเฉพาะในอำเภออัมพวาเพียงอำเภอเดียว เนื่องจากเป็นพื้นที่ลุ่ม น้ำกร่อยท่วมไม่ถึงจึงทำนาปลูกข้าวได้ จำนวนเกษตรกรที่เป็นชาวนามีการรวมตัวกันทำการจัดการระเบียบทางสังคมกับวัฒนธรรมข้าวโดยจัดตั้งประธานศูนย์ข้าวชุมชน ตำบลแพรกหนามแดง อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของการปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม และมีความประสงค์จะประพันธ์บทเพลงเป็นกุศโลบายในการเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับการปลูกข้าวของชาวสมุทรสงคราม ตามความความหลากหลายทางสายพันธุ์ข้าวอันเป็นสิ่งที่สำคัญที่ก่อให้เกิดองค์ความรู้เรื่องข้าวของชาวนาไทย ในลำดับต่อไปผู้วิจัยจักได้ทำการประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตและการเก็บข้อมูลภาคสนาม ประกอบแนวคิด ทฤษฎีที่ได้ทำการศึกษามาแล้วสำหรับการประพันธ์บทเพลงชุด “ต้นข้าวแห่งอัมพวา” ในลำดับต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

แรงบันดาลใจที่สำคัญของผู้วิจัยส่วนหนึ่งเกิดจาก ความรักและความภาคภูมิใจในบ้านเกิด ผู้วิจัยเป็นนักดนตรีไทย เกิดและเติบโตตลอดจนได้รับการฟูมฟักการปฏิบัติดนตรีไทยที่จังหวัดสมุทรสงคราม ภายในจังหวัดสมุทรสงครามนั้นเป็นจังหวัดที่มีศิลปินดนตรีไทยที่สำคัญหลายท่าน ได้แก่ คุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คุณครูบาง หลวงสุนทร คุณครูอุทัย แก้วละเอียด (ศิลปินแห่งชาติ) คุณครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นต้น

ในฐานะจังหวัดที่เล็กที่สุดในประเทศไทย จังหวัดสมุทรสงครามก็มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในด้านสวนผลไม้ที่มีผลิตผลหล่อเลี้ยงชาวกรุงเทพมหานคร พื้นที่ของจังหวัดติดทะเลอ่าวไทยทำให้มีพื้นที่น้ำกร่อยเป็นบางส่วน สามารถทำนาเกลือ นากุ้ง ส่วนอำเภออัมพวาเป็นที่ลุ่มซึ่งน้ำกร่อยท่วมไม่ถึง สามารถปลูกข้าวได้ ขั้นตอนการปลูกข้าวเป็นวัฒนธรรมข้าวเฉพาะถิ่น ชาวนาอัมพวามีขั้นตอนการปลูกข้าว พิธีกรรมและวิธีการบริหารจัดการข้าวเป็นของตนเองดังได้แสดงรายละเอียดไว้แล้วในบทที่ 3

ข้าวเป็นพืชที่สำคัญที่สุดชนิดหนึ่งในการดำรงชีวิตของคนไทย อีกทั้งจังหวัดสมุทรสงครามยังมีพันธุ์ข้าวหลากชนิด รวมทั้งพันธุ์ข้าวพื้นเมือง เช่น พันธุ์ข้าวเหลืองประทิวที่เป็นพันธุ์พื้นบ้านดั้งเดิมในภาคกลาง แต่อาจจะสูญพันธุ์ในเวลาอีกไม่นาน ผู้วิจัยในฐานะที่เป็นคนสมุทรสงครามและเป็นนักดนตรีไทย จึงได้แรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวาขึ้นมาเพื่อเป็นการเผยแพร่อีกทางหนึ่ง

ข้าวและอัมพวาเป็นแหล่งกำเนิดที่ให้ความเจริญเติบโต หล่อเลี้ยงผู้วิจัยทั้งในด้านชีวิต ความรู้ การศึกษาและการเจริญเติบโตทางด้านดนตรีไทย ในเชิงสัญลักษณ์ต้นข้าวเป็นตัวแทนของความเจริญงอกงามที่ต้องใช้ความวิริยะ ความอดทน ความอุตสาหะฟันฝ่าอุปสรรคนานัปการเพื่อให้ได้ออกดอกออกใบ ท่ามกลางแดด ฝนและศัตรูพืช ความสำเร็จที่งดงามของต้นข้าวเมื่อตั้งท้อง ออกรวงเป็นสีเหลืองทองอร่ามงดงามในท้องทุ่งจนได้เมล็ดข้าวเลี้ยงดูผู้เพาะปลูก เปรียบเสมือนผู้ที่เอาชนะความยากลำบากจนเจริญเติบโต ก้าวข้ามอุปสรรคทั้งมวล แต่ยังคงรำลึกถึงบ้านเกิดที่ให้ชีวิต ครอบครัวที่เป็นแรงสนับสนุน พร้อมด้วยการสนับสนุนจากคุณครูแต่เยาว์วัย และกัลยาณมิตร แต่ยังคงอ่อนน้อมถ่อมตนน้อมรวงลงสู่พื้นดินด้วยความนอบน้อมอยู่เสมอ

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการอธิบายเนื้อหาการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา ดังมีรายละเอียดเกี่ยวข้องกับการประพันธ์ 3 หัวข้อดังนี้

4.1 โครงสร้างของผลงานสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เนื้อหาเป็นการอธิบายแนวคิด ความหมาย โครงสร้างและลักษณะทำนองเพลงไทยประเภทเพลงชุด

ระเบียบวิธีการบรรเลง บทเพลงต้นรากที่นำมาเป็นโครงสร้างของการประพันธ์เพลงใหม่ รูปแบบจังหวะหน้าทับ และฉันทลักษณ์ กลุ่มเสียงปัญจมูลของทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

4.2 แนวคิดสร้างสรรค์จากบทเพลงต้นราก

ในส่วนนี้เป็นการแสดงรายละเอียดของแนวคิด และที่มาของเพลงต้นราก ได้แก่ เพลงไทย เพลงเพาะปลูก เพลงเกษตรกรรม เพลงพื้นบ้านของจังหวัดสมุทรสงคราม เพลงไทยสากล ของวงดนตรีสุนทราภรณ์ การทำความเข้าใจที่มาของเพลงต้นรากจะทำให้เกิดความชัดเจนในโครงสร้างสำหรับการประพันธ์บทเพลงชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา ต่อไป ทั้งนี้บทเพลงต้นรากเป็นทั้งโครงสร้างและแรงบันดาลใจสำหรับบทประพันธ์ใหม่

4.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์ทำนองเพลง เนื้อหาประกอบด้วย รายละเอียดต่อไปนี้

4.3.1 ข้อกำหนดในการวิเคราะห์

4.3.1.1 การกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

4.3.1.2 การกำหนดตารางในการบันทึกโน้ต

4.3.1.3 การกำหนดระบบบันไดเสียงหรือทางทั้ง 7

4.3.1.4 ลักษณะจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

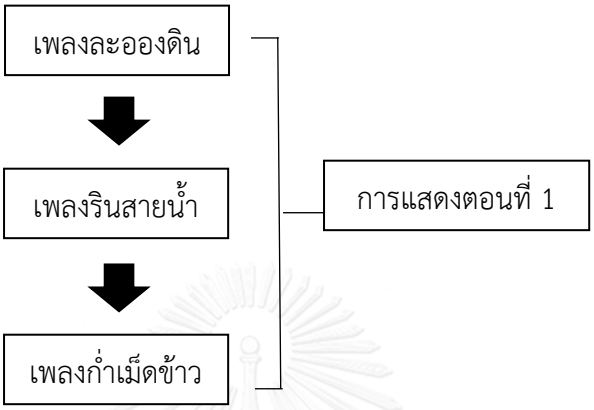
4.3.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

การวิเคราะห์ทำนองเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดการอธิบายครั้งละ 1 ประโยคเพลง ซึ่งในที่นี้หมายถึงหนึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้น และเพลงชั้นเดียวอธิบายครั้งละ 2 จังหวะหน้าทับ เนื้อหาที่จะทำการวิเคราะห์ประกอบด้วยหัวข้อหลักที่ควรพิจารณาเมื่อจะทำการวิเคราะห์ทำนองเพลงไทยให้ได้ตามหลักทางดุริยางคศิลป์ไทยโดยหัวข้อสำคัญมีดังนี้

- บันไดเสียง
- แนวเสียง
- การใช้ขั้นคู่เสียง
- การเคลื่อนที่ของทำนอง
- ความโดดเด่นของทำนอง

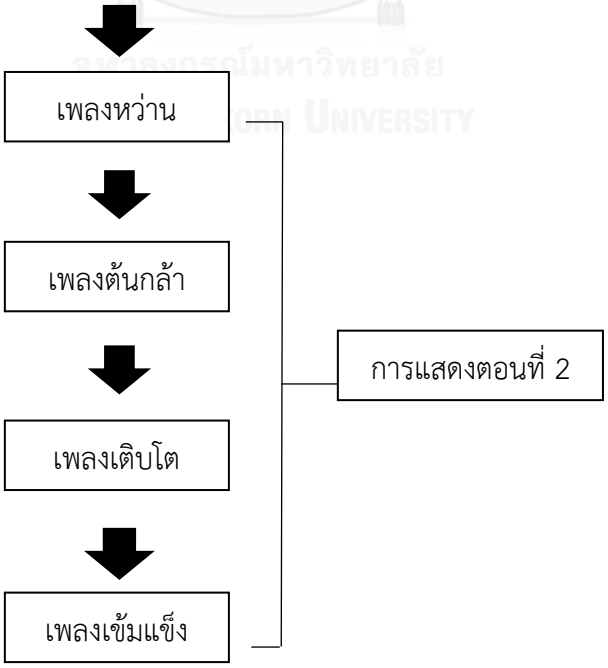
4.1 โครงสร้างของผลงานสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา ประพันธ์ขึ้นภายใต้รูปแบบของประเภทเพลงไทยที่ผู้วิจัยต้องการประพันธ์ให้เป็นรูปแบบเพลงชุด โดยการกำหนดอัตราการบรรเลงและการใช้หน้าทับต่าง ๆ ตามโครงสร้างดังนี้



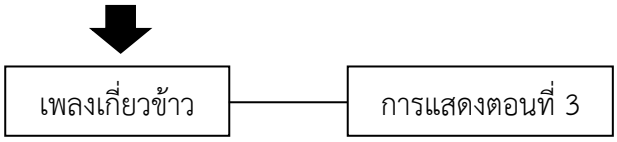
แผนภาพที่ 4.1 โครงสร้างของเพลงในการแสดงตอนที่ 1

การประพันธ์ในตอนที่ 1 เป็นการประพันธ์เพลงสำหรับพิธีบูชาพระแม่ธรณี พระแม่ คงคา พระแม่โพสพของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งผู้วิจัยได้ประพันธ์ไว้ 3 เพลง โดยได้ใช้หน้าทับตะโพนที่เรียบเรียงขึ้นสำหรับเพลงบูชา และใช้ฉิ่งบรรเลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น



แผนภาพที่ 4.2 โครงสร้างของเพลงในการแสดงตอนที่ 2

ตอนที่ 2 เป็นการประพันธ์ที่เพื่อบรรยายบริบทต่าง ๆ ของการทำนาข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงใหม่ขึ้นทั้งหมด 4 เพลง เพลงแรกคือเพลงหว่านใช้ฉิ่งบรรเลงในอัตรา 2 ชั้น โดยไม่มีการใช้จังหวะหน้าทับ เพลงที่ 2 ถึงเพลงที่ 4 ใช้หน้าทับปรบไก่ 6 ชั้นที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ และใช้ฉิ่งบรรเลงในอัตรา 3 ชั้น



แผนภาพที่ 4.3 โครงสร้างของเพลงในการแสดงตอนที่ 3

การประพันธ์ในตอนที่ 3 เป็นการประพันธ์ถึงความสำเร็จในการได้ผลผลิตเป็นต้นข้าวออกมาและการร่วมแรงร่วมใจในการปลูกข้าวของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทั้งหมด 1 เพลง แต่มีทั้งอัตรา 2 ชั้นและชั้นเดียว ใช้ฉิ่งบรรเลงตามจังหวะของเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้น และผู้วิจัยได้ประพันธ์หน้าทับขึ้นใหม่ โดยอัตรา 2 ชั้น ใช้กลองแขกบรรเลงและใช้โทนบรรเลงในอัตราชั้นเดียว

4.2 รายละเอียดทำนองเปรียบเทียบต้นรากจากทำนองเพลงไทย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นการแสดงซึ่งได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยประกอบด้วย 3 ตอน โดยตอนที่ 1 ประพันธ์ขึ้น 3 เพลง ประกอบด้วย

- เพลงละอองดิน
- เพลงรินสายน้ำ
- เพลงกำเม็ดข้าว

ในการประพันธ์เพลงในตอนที่ 1 เป็นการประพันธ์เพลงเพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา และพระแม่โพสพ ตามที่เกษตรกรที่ปลูกข้าวของจังหวัดสมุทรสงครามได้ทำการบูชาก่อนจะปลูกข้าว โดยในสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวานี้ ผู้วิจัยได้กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งวงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นวงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ผู้ประพันธ์ได้สัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) สาขาการแสดง

ดนตรีไทย เกี่ยวกับเรื่องการบรรเลงรวมวงในการแสดงชุดนี้ ซึ่ง พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้กล่าวว่า

การบรรเลงสำหรับไหว้ครูหรือบูชาเนี่ย เราควรจะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งนะ ไม่ควรใช้เป็นวงอื่น วงปี่พาทย์ไม้แข็งจะสื่อถึงการเคารพบูชาได้ดีที่สุด

(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2560)

ทัศนะของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร(ศิลปินแห่งชาติ) สอดคล้องกับทัศนะของพระ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) ซึ่งท่านได้กล่าวไว้ว่า

การบรรเลงเพลงที่เป็นการแสดงถึงการบูชา ก็ควรที่จะคงไว้เช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นั้นก็คือวงปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่ควรจะประพันธ์ให้แตกต่างกันไปในเรื่องของทำนอง และการใช้มือฆ้อง

(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, สัมภาษณ์, 15 มีนาคม 2560)

ผู้วิจัยจึงได้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งและบรรเลงในระดับเสียงทางในเพื่อให้แสดงถึงความเคารพบูชาเทพทั้ง 3 ตามที่เกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงครามบูชาก่อนจะทำการปลูกข้าว

เพลงละอองดิน

เพลงละอองดิน เป็นการประพันธ์เพลงเพื่อแสดงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่ธรณี ซึ่งผู้วิจัยได้นำต้นรากมาจากเพลงปลูกต้นไม้

ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงเพลงปลูกต้นไม้ ไว้ว่า

เพลงปลูกต้นไม้ เพลงนี้สำหรับประกอบการกระทำตรงตามชื่อเพลงคือปลูกต้นไม้ จะเป็นต้นอะไรก็ได้ การบรรเลงประกอบการแสดงโขนก็ใช้ตอน พิราพปลูกต้นพวาทอง หรือตอนพระนารายณ์แปลงเป็นยักษ์แก่ปลูกต้นไม้เอายอดลงดักทางที่ทศกัณฐ์จะผ่าน (มนตรี ตราโมท, 2543: 16)

เนื่องด้วยเพลงปลูกต้นไม้เป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับดิน และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ ผู้วิจัยได้นำทำนองลงจบในแต่วรรคมาบรรจุในเพลงละอองดิน โดยผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงละอองดินให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อในวัฒนธรรมไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่ธรณี โดยมีการนำทำนองจากเพลงต้นรากดังนี้

เพลงละอองดิน

บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- - - ซ	- - ล(ท)
- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ม - ร	- ร - -	- - (ซ-

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - -	- - - ซ
- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- ล - ซ	- ล - ซ	- - - ซ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

- - - -	- ท - ท	- ล - ท	- ร - ม	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- - - ม
- - - ท	- - - -	- ล - ท	- ร - ม	- - - ล	- ท - -	- ล - ท	- - - ท

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - รม)	- ซ - ล	- ซ - -	ม ม - ร
- - - ล	- - - -	- ท - -	(ด - - ซ	- - (ด -	- ซ - ล	- ซ - ท	- - - ล

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - -	- - - ซ
- - - ล	- - - -	- ท - -	(ด - - ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - ซ	- - - ซ

- - - ล	- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - ม	- ร - ท
- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - ม	- ร - ท

- - - ท	- - - -	- ล - ล	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ซ
- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- ท - -	- - - ซ

บรรเลง 3 รอบ

เพลงรินสายน้ำ

เพลงรินสายน้ำ เป็นการประพันธ์เพลงเพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่คงคา ซึ่งผู้วิจัยได้นำต้นรากมาจากเพลงโล้ ครูมนตรี ตราโมทได้อธิบายถึงเพลงโล้ ไว้ว่า

> *เพลงโล้ เพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวไปมาทางน้ำ จะเป็นการโดยสารเรือหรือว่ายน้ำก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์หรือสัตว์ เช่น กุ้ง ปู ปลา เต่า ถ้าเป็นการเคลื่อนไหวไปมาทางน้ำ ก็บรรเลงเพลงโล้ประกอบได้ทั้งนั้น แม้แต่วัตถุหรือภาชนะใด ๆ ลอยไปในน้ำ ก็ใช้เพลงโล้บรรเลงได้หากจะอนุโลมให้เป็นอัญเชิญเทวดา ก็คงเป็นการมาของพระสมุทรหรือพระแม่คงคาได้กระมัง*
>
> (มนตรี ตราโมท, 2543: 16-17)

เนื่องด้วยเพลงโล้เป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำ และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้วิจัยได้นำทำนองลงจบในแต่ละวรรคมาบรรจุในเพลงรินสายน้ำ โดยผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงรินสายน้ำให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่คงคา โดยมีการนำทำนองจากเพลงต้นรากดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงรินสายน้ำ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ท - ล

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- ล - -	- ท - ซ	- ล - ซ	- ท - ล

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ด - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ท

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- ล - -	- ท - ซ	- ล - ซ	- ท - ล

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ด	- - - ซ	- - - ซ	- ม - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ท

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- ล - -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - ซ

บรรเลง 3 รอบ

เพลงก่ำเม็ดข้าว

การตั้งชื่อเพลง ก่ำเม็ดข้าว มีที่มาจากคำว่า ก่ำ คำว่าก่ำปรากฏในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน ฉบับ ปี พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่าก่ำไว้ดังนี้ว่า ก่ำ ว. สุกใส, เข้ม, จัด, (มักใช้กับสีแดงหรือสีทองสุก) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 122)

เพลงก่ำเม็ดข้าวเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่โพสพ ซึ่งผู้วิจัยได้นำต้นรากมาจากเพลงโปรยข้าวตอก ครูประสิทธิ์ ถาวรได้อธิบายถึงเพลงโปรยข้าวตอก ไว้ว่า

> *ครูผู้ประกอบพิธีเรียกเพลงรำนำโปรยข้าวตอก ดอกไม้ อาจารย์และศิษย์โปรยข้าวตอก หน้าที่ตั้งศีรษะบรรดาครูทั้งหลาย เพื่อขอขมาและขอบคุณที่บรรดาครูอาจารย์ได้ช่วยให้พิธีกรรมดำเนินไปด้วยดีไม่มีอุปสรรค*
>
> (ประสิทธิ์ ถาวร, 2540. เพลงหน้าพาทย์. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา : http://oknation.nationtv.tv/blog/kingkaoz/2007/11/10/entry-6. 15 พฤษภาคม 2560)

เนื่องด้วยเพลงโปรยข้าวตอกเป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับข้าว และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้วิจัยได้นำทำนองลงจบมาบรรจุไว้ในเพลงก่ำเม็ดข้าว โดยผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงก่ำเม็ดข้าวให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่โพสพ โดยมีการนำทำนองจากเพลงต้นรากดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงกำเม็ดข้าว

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - ท	- - - -	- ล- ล	- - - ม
- - - ม̣	- - - -	- ร - -	มร) - ท̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

- - - ท	- - ท̣ท̣}	- - รร}	- - มม}	- - - ท	- - ทท}	- - รำรำ}	- รำ - มำ
- - - ม̣	- - {ท̣ -	- - {ร -	- - {ม -	- - - ม	- - {ท -	- - {รำ -	- - - ม

- - (มำรำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - ล	- - (ลซ	- ซ - ล	- ซ - -	ซ ซ - ท̣
- - - ท)	- ร - ม	- ร - ท̣	- - - ล̣	- - - ม)	- - - ล̣	- ซ - ซ̣	- - - ม̣

- - - -	- ม - ม	- - - ร	- - - ม	- - - -	- - รม)	- ซ - ล	- ซ - ม
- - - ม̣	- - - ท	- - - ล̣	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- -(ด -	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣

- - (ฟ -	- ซ - -	- - (ฟ -	- ซ - -	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- - ซล)	- - - ร	- - ซล)	- - - ม	- ร - ท	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣

- ท - -	ท ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - ซ ซ	- ล - ร	- - - -	รม) - ซ
- ท̣ - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ล̣	- ท̣ - -	(ด - - ซ̣

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - รำ
- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ฟ̣	- - - ล	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ร

- - (ซ -	- รำ - -	- รำ - -	(ท - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ซ
- - ลท)	- - - ล	- ซ - -	ลซ) - ท̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ซ̣

- - - ซ	- - ล ท	- รำ - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ล - -	- - - ซ
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ร - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ล̣ - ซ	- - - ซ̣

บรรเลง 3 รอบ

ในการประพันธ์เพลงในตอนที่ 2 ผู้วิจัยได้มีการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ 4 เพลง ประกอบด้วย

- เพลงหว่าน
- เพลงต้นกล้า
- เพลงเติบโต
- เพลงเข้มแข็ง

การประพันธ์เพลงในตอนที่ 2 ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงให้แสดงบริบทต่าง ๆ ในการปลูกข้าวของเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงคราม

เพลงหว่าน

เพลงหว่านเป็นเพลงที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นใหม่ เป็นการประพันธ์เพื่อแสดงการหว่านเมล็ดข้าว ซึ่งเป็นเพลงที่มีการซ้ำของทำนอง และการเปลี่ยนของทำนองโดยมีการย้ำของทำนองเสมือนการนำเมล็ดข้าวออกไปหว่าน แล้วกลับมาหยิบเมล็ดข้าวเพื่อไปหว่านใหม่ การหว่านเมล็ดข้าวมีทั้งหว่านไกลและใกล้

ท่อน 1

- - ซ ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	- ร̣ - -	ม̣ ม̣ - ร̣	- ม̣ ร̣ ท	- - ล ท	- ร̣ - -
- ซ̣ - -	- - ล ท̣	ล ท̣ ล ท̣	- ร - -	ซ ม - ร	- ม ร ท̣	- - - ท̣	- ร - -

- ซ ม ซ	- ม̣ ร̣ ท	- - ล ท	- ร̣ - -	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซ̣ ท ซ̣	- ม ร ท̣	- - - ท̣	- ร - -	ท̣ ล̣ ซ̣ ล̣	- - ม̣ ซ̣	ม̣ ซ̣ ม̣ ซ̣	- ซ̣ - -

ท่อน 2

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร̣ ซ - ซ	- ร̣ ท ร̣	- ท ร̣ ม̣	ร̣ ม̣ ม̣ ม̣	- ร̣ - -
- ซ̣ ท ซ̣	- - ล ท̣	ล ท̣ ล ท̣	ร ซ̣ - ซ̣	- ร ฟ ร	- ท̣ ร ม	ร ม ซ ม	- ร - -

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร̣ ซ - ซ	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซ̣ ท ซ̣	- - ล ท̣	ล ท̣ ล ท̣	ร ซ̣ - ซ̣	ท̣ ล̣ ซ̣ ล̣	- - ม̣ ซ̣	ม̣ ซ̣ ม̣ ซ̣	- ซ̣ - -

กลับต้น

เพลงต้นกล้า

เพลงต้นกล้า ในช่วงต้นเพลงจะแสดงการรอคอยน้ำฝนที่จะตกลงมาหลังจากการหว่าน ในช่วงกลางเพลงแสดงถึงน้ำฝนที่ค่อย ๆ ตกลงมา โดยมีทำนองที่เป็นทำนองซ้ำ เพื่อแสดงถึงฝนที่ตกลงมาจะมีการกระจายของน้ำฝน ในช่วงท้ายเพลงแสดงถึงต้นกล้าที่งอกขึ้นมาจากนาข้าวค่อย ๆ งอกแผ่ไปทั้งแปลงนา ผู้วิจัยเลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตกในท่อนที่ 1 ของเพลงแขกมอญบางช้าง 6 ชั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ขยายมาจากเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา ซึ่งผู้วิจัยได้มีการประพันธ์ทำนอง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการรอคอย ฝนตกและการสมหวังที่ต้นกล้าได้งอกขึ้น ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ศิลปินที่อยู่ที่อัมพวาได้แก่ ครูอ่วน หนูแก้ว ครูอาวุโสของอัมพวาท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเพลงที่เป็นเอกลักษณ์ของอัมพวาไว้ว่า

เพลงที่น่าจะมีความเป็นอัมพวาที่สุด ที่คนนึกถึงมากที่ ในความคิดครูนะ ก็คือเพลงแขกมอญบางช้าง เพราะชื่อบางช้างก็หมายถึงอัมพวาเรานี่หละ คนแต่งเพลงแขกมอญบางช้างก็เป็นคนอัมพวา คนดนตรีไทยทุกคนพอฟังแล้วก็จะนึกถึงคนอัมพวาทั้งนั้นแหละ

(อ่วน หนูแก้ว, สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2560)

ทัศนะข้างต้นสอดคล้องกับทัศนะของพันจ่าเอกสมาน แก้วละเอียด เจ้าของวงดนตรีไทยบรรเลง

เพลงที่คนนึกถึงเลยก็คือเพลงแขกมอญบางช้าง เพราะแค่ฟังชื่อก็รู้เลยว่าเพลงนี้มาจากอัมพวา และเป็นเพลงที่วงปี่พาทย์ในอัมพวาชอบเล่นกันด้วยนะ เพราะเป็นเพลงที่มีความไพเราะ และมีความยาวกำลังพอดี และยังเป็นเพลงที่คนอัมพวาแต่งเองด้วย

(สมาน แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2560)

เพลงต้นกล้า

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซฺ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ซฺ

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ

- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ม - -
- ทฺ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม	- - ล ซ	ม - ซ ม	ร - ม ร	ด - ร ด

- - ร ม	ซ ม - -	- ด ร -	ร ด - -	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- ด - -	- - ร ด	ซฺ - ร ด	- - ท ลฺ	- ทฺ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

- ล - -	ซ ม - -	- - - -	ม ร - ม	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- - ซ ม	- - ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ทฺ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

- - ม ม	- ร - ม	- - - ด	- - ร ม	- - ซ ล	ดำ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -
- มฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ซฺ - -	- ด - -	- ม - -	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด

- - ทฺ ด	- ด - ด	- - ร ม	- ม - ม	- - ซ ล	- ล - ล	- - ท ด	- ดำ - ดำ
ซฺ ลฺ - -	ทฺ - ทฺ -	ทฺ ด - -	ร - ร -	ร ม - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ท - ท -

- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ม	- ร - ด	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
ล - ซ -	ม - ร -	ม - ร -	ด - ท -	ม - ร -	ด - ทฺ -	ด - ทฺ -	ลฺ - ซฺ -

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฟฺ	- - - -	- - - ซฺ

กลับต้น

เพลงเติบโต

เพลงเติบโต ผู้วิจัยใช้การประพันธ์ที่อยู่ในเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและใช้ทำนองห่างสลับกับทำนองที่ถี่ขึ้น เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการเติบโตของต้นข้าว โดยผู้วิจัยเลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 2 ของเพลงแขกมอญบางช้าง 6 ชั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ขยายขึ้นมาจากเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา

เพลงเติบโต

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฑ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฑ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฑ	- - - ด	- - - ร	- - - ม

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - รำ	- - - ท	- - - รำ	- - - มำ	- - - มำ
- - - ซ	- - - ล	- - - ฑ	- - - ร	- - - ฑ	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ฑ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ฑ

- - ร ม	- - ซ -	ซ - ร ม	- - ซ -	ซ - ร ม	ซ - ม ซ	ล - ซ ล	ท - ล ท
- ฑ - -	ร ม - ร	- ฑ - -	ร ม - ร	- ฑ - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - -

ลท) ลท)	ซล) ซล)	มซ) มซ)	รม) รม)	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- - ซ ซ
(ซ- (ซ-	(ม- (ม-	(ร- (ร-	(ฑ- (ท-	- ฑ - -	- ซ - ล	- ฑ - ล	- ซ - -

กลับต้น

เพลงเข้มแข็ง

เพลงเข้มแข็ง เป็นเพลงที่แสดงความแข็งแรงของต้นข้าวที่สามารถทนต่อน้ำกร่อยได้ หรือแม้ยามมีน้ำทะเลหนุนก็สามารถที่จะเจริญเติบโตได้ดีในพื้นที่จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้วิจัยจึงเลือกใช้การประพันธ์ที่มีการสะบัดและการกรอสั้น ๆ ในช่วงต้นเพลง ในช่วงกลางเพลงผู้วิจัยใช้การประพันธ์เพลงให้อยู่ในจังหวะยกและบรรเลงซ้ำทำนอง เพื่อแสดงการฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ ของต้นข้าว และในช่วงท้ายเพลงผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้แสดงถึงความสำเร็จในการฝ่าอุปสรรคและเจริญเติบโตได้เต็มที่ โดยผู้วิจัยเลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 3 ของเพลงแขกมอญบางช้าง 6 ชั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ขยายมาจากเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น

เพลงเข้มแข็ง

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ร	- - (ด -	- - - ร	- - - -	-รม) - ร
- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - ทล)	- ท - ล	- ท - -	(ด- - -ซ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - (ฟ -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - ม ร)	- ม - ร	- - - ร	- - - ร

- - - -	- ร – ร	- - - -	- - ร ม)	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ม
- - - ล	- - - -	- - ล ท	- - (ด -	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ท

- - - -	- ซ – ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - - มำ	- รำ - ท	- - - ล	- - - ซ
- - - ซ	- - - -	- - - ท	- ล - ท	- - - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ
- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร

- - - -	- - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ท - -	(ท - ร์
- - - -	- - - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ฟ - -	ลซ)- ร

- - - -	- - - -	ม์ ร์ ท ร์	- ม์ - ม์	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	ม ร ฟ ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - ล฻ ล	- - ท฻ ท฻	- - ร ร	- - ม ม	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล
- ซ฻ - ซ฻	- ล฻ - ล฻	- ท฻ - ท฻	- ร - ร	- ท฻ - ท฻	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ

- - ท฻ ท฻	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท
- ล฻ - ล฻	- ท฻ - ท฻	- ร - ร	- ม - ม	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ	- ล - ล

- - - -	- - - ร์	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด์	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ฟ฻

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

- ร - -	ด ล - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ซ ล - ด์	- ร์ - ด์	- ล - ซ
- - ด ล	- - ซ฻ ฟ฻	- - - ซ฻	- - - ล฻	- ด - ฟ	- - - ด	- ร - ด	- ล฻ - ซ฻

กลับต้น

การประพันธ์เพลงชุดที่ 3 ผู้วิจัยได้ประพันธ์เพลงใหม่ขึ้น 1 เพลง ชื่อว่าเพลงเก็บเกี่ยวซึ่งเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงบรรยากาศความสนุกสนานในการเก็บเกี่ยวข้าว โดยใช้ 2 อัตราจังหวะ คืออัตรา 2 ชั้นและ ชั้นเดียว แสดงถึงการเก็บเกี่ยวที่จะต้องมีการทำงานที่หนักรวมไปถึงที่จะต้องมีการพักผ่อนในการเก็บเกี่ยวไปด้วย ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้อัตรา 2 ชั้นเป็นสร้อยเพลง และอัตราชั้นเดียวนั้นเป็นการบรรเลงแบบเดี่ยวรอบวงและกลับมาบรรเลงร่วมกันอีกครั้งเสมือนกับการเกี่ยวข้าวที่จะต้องใช้การร่วมมือร่วมใจกันของเกษตรกรในพื้นที่

ผู้ประพันธ์ได้นำเพลงรวงทิพย์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ ซึ่งเพลงรวงทิพย์นี้เป็นเพลงที่ครูเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งเป็นศิลปินจากอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ได้นำเพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้นไปดัดแปลงเพลงรวงทิพย์ ในขณะเดียวกันหลวงประดิษฐ์ไพเราะซึ่งเป็นศิลปินจากอำเภออัมพวาเช่นกัน ก็ได้นำเพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้นไปขยายและตัดลงจนครบเถาเช่นกัน และนี่คือที่มาของเพลงแขกสาหร่าย เถา ผู้ประพันธ์จึงได้นำวรรคสำคัญของเพลงรวงทิพย์ที่มีบทร้องว่า รวงทิพย์งามทั้งรวง พี่คอยหวง ดังดวงใจ มาขยายโดยใช้เฉพาะลูกตกจากอัตรา 2 ชั้นเป็น 6 ชั้นแต่คงสำนวนอัตรา 2 ชั้นไว้ สำหรับสำนวนในอัตราชั้นเดียวผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีการตัดและทอนทำนองเพลงเก็บเกี่ยว 2 ชั้น เป็นอัตราชั้นเดียว ผู้ประพันธ์กำหนดหน้าทับสำหรับกลองแขกไว้บรรเลงในอัตรา 2 ชั้น และใช้โทนบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยประพันธ์จากสำนวนของการขับร้องเพลงพวงมาลัย ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านในอำเภออัมพวาและปัจจุบันได้เลิกเล่นการแสดงนี้ไปแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงรวงทิพย์มีจังหวะการร้องดังนี้

- - - -	- - - รวง	-ทิพย์-งาม	-ทั้ง-รวง	- พี่- ต้อง	-หวง - -	- ดั่ง- ดวง	- - - ใจ

สามารถเป็นจากคำร้องเป็นโน้ตได้ ดังนี้

- - - -	- - - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	- ซ - ท	- ร - -	- ซ - ซ	- - - ล

เพลงเก็บเกี่ยว

2 ชั้น

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ล - -	- ท - -	- รำ - มำ	- มำ - มำ	รำ ท - รำ
- - - ล฻	- - - ท฻	- - - ซ฻	- ล฻ - -	- ท฻ - -	- ร - ม	- ซ - ม	ร ท฻ - ร

- - - -	- - - -	ท฻ ร ม ซ	ท ล รำ ท	- - - -	- - - -	- - ร ม	- ซ - ล
- - - -	- - - -			- - - -	- - - -	ล฻ ท฻ - -	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

- - - -	- - - -	ท฻ ร ม ซ	ท ล รำ ท	- - - -	- - - -	ท ล - ล	- ท - รำ
- - - -	- - - -			- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ม - ร

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

มำ รำ ท รำ	- มำ - ซำ	- ท - รำ	- มำ - มำ	- - - -	- - - -	ท ล - -	- ซ - ล
		- ฟ - ร	- มำ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม) กลับต้น

ชั้นเดียว

- - - -	- ท - รำ	- - - มำ	- รำ - -	- - - มำ	- รำ - ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- ฟ - ร	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - ท	- ม - ร	- ท฻ - ล฻

- - - -	ท - ล ท	- - - -	รำ - ท รำ	- - - -	- - - ซำ	- ร - มำ	- ซ - ล
- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ฻ - -	- ล฻ - ท	- ซ฻ - ล฻

กลับต้น

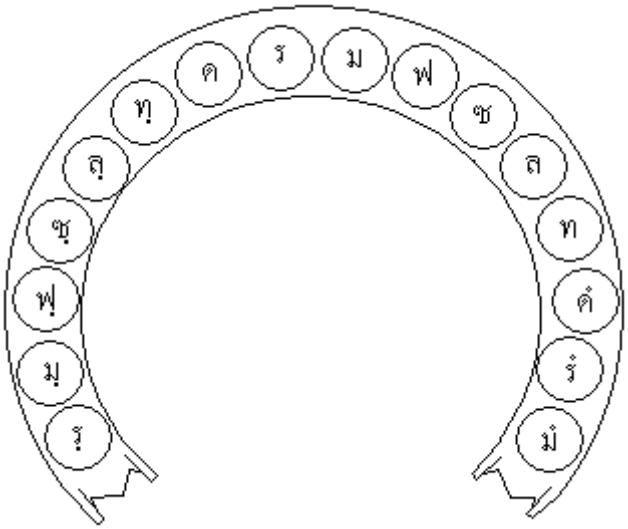
4.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์

4.3.1 ส่วนของบริบทที่เกี่ยวข้อง

4.3.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

ผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต ดังนี้

4.3.1.1.1 การกำหนดสัญลักษณ์แทนตัวโน้ต ผู้วิจัยใช้ระบบโน้ตตัวอักษรในการบันทึกโน้ตดังนี้



แผนภาพที่ 4.4 สัญลักษณ์โน้ตตัวอักษรแทนลูกฆ้องวงใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สัญลักษณ์แทนลูกฆ้องวงใหญ่ ในการดำเนินการวิเคราะห์ผู้วิจัยได้กำหนดใช้สัญลักษณ์ตัวอักษรแทนเสียงฆ้องวงใหญ่ที่มีทั้งหมด 16 ลูก เรียงจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด (ลูกทวน) ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุด (ลูกยอด) ดังนี้

ลูกที่ 1	เสียง เร	ใช้สัญลักษณ์	ร̤
ลูกที่ 2	เสียง มี	ใช้สัญลักษณ์	ม̤
ลูกที่ 3	เสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ̤
ลูกที่ 4	เสียง ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ̤
ลูกที่ 5	เสียง ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล̤
ลูกที่ 6	เสียง ที	ใช้สัญลักษณ์	ท̤
ลูกที่ 7	เสียง โด	ใช้สัญลักษณ์	ด

ลูกที่ 8	เสียง เร	ใช้สัญลักษณ์	ร
ลูกที่ 9	เสียง มี	ใช้สัญลักษณ์	ม
ลูกที่ 10	เสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ
ลูกที่ 11	เสียง ซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ
ลูกที่ 12	เสียง ลา	ใช้สัญลักษณ์	ล
ลูกที่ 13	เสียง ที	ใช้สัญลักษณ์	ท
ลูกที่ 14	เสียง โด	ใช้สัญลักษณ์	ดˌ
ลูกที่ 15	เสียง เร	ใช้สัญลักษณ์	รˌ
ลูกที่ 16	เสียง มี	ใช้สัญลักษณ์	มˌ

4.3.1.1.2 ตารางการบันทึกโน้ตทำนองเพลงชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวานี้ กำหนดให้ทำนองเพลงบรรจุอยู่ในตาราง 2 ชั้น ชั้นบนเป็นพยางค์เสียงที่มีการใช้มือขวาดำเนินทำนอง และชั้นล่างเป็นพยางค์เสียงที่ใช้มือซ้ายดำเนินทำนอง

มือขวา	- - - -	- ท - ท	- รˌ - ท	- ล - ซ	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ - -	ล ล - ซ
มือซ้าย	- - - ทฺ	- - - -	- ร - ท	- ลฺ - ซฺ	- ด - -	- ซฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ซฺ

4.3.1.1.3 การกำหนดระบบบันไดเสียงหรือทางทั้ง 7

การกำหนดระบบบันไดเสียงหรือทางทั้ง 7 นั้น ผู้วิจัยกำหนดด้วยระบบปี่พาทย์กล่าวคือ กำหนดให้ลูกยอด หรือลูกฆ้องลูกที่ 16 ของฆ้องวงใหญ่เท่ากับบันไดเสียงทางขวา และกำหนดให้พยางค์เสียงที่กำกับได้แก่ เสียงมี โดยบันไดเสียงทั้ง 7 ทางสามารถระบุกลุ่มเสียงปัญจมูลได้ดังนี้

บันไดเสียงทางเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปัญจมูล ฟ ซ ล X ด ร X
บันไดเสียงทางใน	กลุ่มเสียงปัญจมูล ซ ล ท X ร ม X
บันไดเสียงทางกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล ล ท ด X ม ฟ X
บันไดเสียงทางเพียงออบน	กลุ่มเสียงปัญจมูล ท ด ร X ฟ ซ X
บันไดเสียงทางนอก	กลุ่มเสียงปัญจมูล ด ร ม X ซ ล X
บันไดเสียงทางกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล ร ม ฟ X ล ท X
บันไดเสียงทางชวา	กลุ่มเสียงปัญจมูล ม ฟ ซ X ท ด X

4.3.1.1.4 ลักษณะจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

บทประพันธ์ตอนที่ 1 ใช้จังหวะฉิ่งในอัตราสองชั้น บทประพันธ์ตอนที่ 2 ใช้จังหวะฉิ่งในอัตราสามชั้น ยกเว้นเพลงหว่าน ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองแบบกระชับจึงใช้จังหวะฉิ่งในอัตราสองชั้น ในการแสดงตอนที่ 3 ใช้ทั้งอัตราสองชั้น และชั้นเดียว

จังหวะฉิ่งอัตราสามชั้น

----	---ฉิ่ง	----	---ฉับ	----	---ฉิ่ง	----	---ฉับ

จังหวะฉิ่งอัตราสองชั้น

--- ฉิ่ง	---ฉับ	--- ฉิ่ง	---ฉับ	--- ฉิ่ง	---ฉับ	--- ฉิ่ง	---ฉับ

จังหวะฉิ่งอัตราชั้นเดียว

-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

หน้าทับตะโพนเพลงสำหรับการบูชา

ผู้วิจัยได้เรียบเรียงหน้าทับตะโพน โดยใช้สำนวนหน้าทับตะโพนในเพลงเรื่องเวียนเทียนมาเรียบเรียงขึ้น โดยได้นำหน้าทับตะโพนเข้าปรึกษาคุณครูบุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญของกรมศิลปากร ท่านได้แสดงทัศนะว่า

การบรรเลงตะโพนในเพลงเรื่องเวียนเทียน ในเพลงช้าโดยปกติจะบรรเลงแบบนี้

- - - -	---ป๊ะ	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - -	---ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	---พรึ่ง
- - - -	---พรึ่ง	-พรึ่ง-ตุ๊บ	-ถะ-ตุ๊บ	---พรึ่ง	---ตุ๊บ	---ถะ	---พรึ่ง

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2560)

ครูบุญช่วย แสงอนันต์ได้ให้สัมภาษณ์ต่อไปว่า

แต่ให้การลงจบในแต่ละวรรคหรือลงจบท่อน ผู้บรรเลงตะโพนจะบรรเลงอีกแบบคือ

- - - -	---ป๊ะ	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - -	---ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	---พรึ่ง
- - - -	---พรึ่ง	-พรึ่ง-ตุ๊บ	-ถะ-ตุ๊บ	---เท่ง	---ตุ๊บ	-เพลิ่ง-เท่ง	---พรึ่ง

(บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2560)

ผู้วิจัยจึงได้เรียบเรียงหน้าทับตะโพนสำหรับตีประกอบเพลงบูชา ซึ่งผู้วิจัยได้นำประโยคที่ลงจบท่อนของตะโพนมาเรียงต่อจากการบรรเลงตะโพนในเพลงเรื่องเวียนเทียน เนื่องด้วยผู้วิจัยได้ประพันธ์ให้เพลงในตอนที่ 1 มีความยาว 9 บรรทัด จึงได้ประพันธ์หน้าทับตะโพนให้มี 3 บรรทัด เมื่อบรรเลงเพลงจะทำให้เพลงมีความยาว 3 จังหวะ เมื่อบรรเลง 3 รอบก็จะทำให้มีความยาวเป็น 9 จังหวะ จึงได้นำหน้าทับตะโพนที่เป็นการบรรเลงการลงจบในแต่ละวรรคมาต่อท้ายหน้าทับตะโพนที่ใช้ในเพลงเรื่องเวียนเทียน ซึ่งนำมาบรรเลงในการประพันธ์ตอนที่ 1 คือ เพลงละอองดิน เพลงรินสายน้ำ และเพลงก่ำเม็ดข้าว ดังนี้

- - - -	---ป๊ะ	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - -	---ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	---พรึง
- - - -	---พรึง	-พรึง-ตุ๊บ	-ถะ-ตุ๊บ	---พรึง	---ตุ๊บ	---ถะ	---พรึง
- - - -	---พรึง	-พรึง-ตุ๊บ	-ถะ-ตุ๊บ	---เท่ง	---ตุ๊บ	-เพลิ่ง-เท่ง	---พรึง

หน้าทับต้นกล้า

ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจการประพันธ์หน้าทับกลองแขกขึ้นมาใหม่เพื่อใช้สำหรับเพลงต้นกล้า เพลงเติบโต และเพลงเข้มแข็ง เนื่องด้วยเพลงดังกล่าวได้นำลูกตกของเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น มาขยายเป็น 6 ชั้น ผู้วิจัยได้นำหน้าทับกลองแขกปรบไก่ 3 ชั้น มาขยายออก 1 เท่าตัว โดยยึดเสียงตกเดิมของหน้าทับกลองแขกปรบไก่ 3 ชั้น แล้วประพันธ์หน้าทับเข้าไปดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าทับกลองแขกปรบไก่ 3 ชั้น

- -ทั่งติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	- - - -	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ
-ติง -ติง	-ทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง-ติง	--โจ๊ะจ๊ะ	- ติง-ทั่ง	- ติง- ติง	- ทั่ง- ติง	- ติง- ทั่ง

วรรคที่ 1

- -ทั่งติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะจ๊ะ

ขยายเป็น

-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ

วรรคที่ 2

- - - -	--โจ๊ะ(จ๊ะ)	--โจ๊ะจ๊ะ	--โจ๊ะ(จ๊ะ)

ขยายเป็น

----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-(จ๊ะ)	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-(จ๊ะ)

วรรคที่ 3

-ติง -ติง	-ทั่งติง(ทั่ง)	ติงทั่ง-ติง	--โจ๊ะ(จ๊ะ)

ขยายเป็น

-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-(ทั่ง)	-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-(จ๊ะ)

วรรคที่ 4

- ติง-ทั่ง	- ติง-(ติง)	- ทั่ง- ติง	- ติง-(ทั่ง)

ขยายเป็น

-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-(ติง)	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-(ทั่ง)

ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อขึ้นใหม่ว่าหน้าทับต้นกล้า เพื่อใช้บรรเลงในเพลงชุดต้นกล้าโดยใช้หลักการตั้งชื่อหน้าทับตามวิธีการตั้งชื่อใหม่ โดยใช้เพลงแรกในชุดของบทประพันธ์มาเป็นชื่อของจังหวะหน้าทับ

-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ
----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	----	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ
-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ
-ติง-โจ๊ะ	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

หน้าทับกลองแขกที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง -	ทั่ง ติง - ติง

ในจังหวัดสมุทรสงครามมีการร้องเพลงพื้นบ้านคือ เพลงพวงมาลัยซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่คล้ายกับจังหวัดใกล้เคียง จากการสัมภาษณ์นางทองหยิบ แก้วนิลกุล อดีตแม่เพลง เพลงพวงมาลัยของจังหวัดสมุทรสงคราม และอดีตผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ 9 ตำบลเหมืองใหม่ อำเภออัมพวาจังหวัดสมุทรสงคราม อายุ 78 ปี ได้อธิบายว่า

การเล่นเพลงพวงมาลัยแบ่งผู้เล่นออกเป็น 2 ฝ่าย คือฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยแต่ละฝ่ายจะมีกี่คนก็ได้ แต่ละฝ่ายจะมีพ่อเพลงและแม่เพลง ร้องโต้ตอบกันร้องแก้กันไประหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ส่วนใหญ่เป็นการร้องเกี้ยวพาราสีกัน โดยมีลูกคู่คอยปรบมือเป็นจังหวะและคอยรับร้องด้วย โดยมีเนื้อร้องว่า เอ้อระเหยลอยมา ตัวฉันลอยมาจากแม่กลอง (ซ้ำ)ฝากระดานมันทำยาก เอาฝาจากเถิดน้อง ปากประตูเลี่ยมทอง เลี่ยมทั้งสองบานเอย พวงเจ้าเอ๋ยมาลัย รับรักพี่ไว้เถิดเอย

(ทองหยิบ แก้วนิลกุล, สัมภาษณ์, 30 มีนาคม 2560)

เพลงพวงมาลัยของจังหวัดสมุทรสงครามมีเพียงการปรบมือให้จังหวะ ไม่ใช้กลองเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ปัจจุบันไม่มีการแสดงเพลงพวงมาลัยแล้วเนื่องจากไม่มีผู้สืบทอด

ผู้วิจัยได้นำคำร้องที่ว่า ตัวฉันลอยมาจากแม่กลอง เนื่องจากแม่กลองคืออีกชื่อหนึ่งของจังหวัดสมุทรสงครามดังที่ได้แสดงความสำคัญของชื่อแม่กลองไว้ในบทที่ 3 แล้วนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำมาประพันธ์เป็นจังหวะกลองแขกและโทน ได้ดังนี้

- ตัว - ฉัน	- ลอย -มา	- - - จาก	แม่กลอง - -

สามารถเป็นจากคำร้องเป็นโน้ต ได้ดังนี้

- ซ - ฟ	- ซ - ซ	- - - ฟ	ซ ซ - -

นำโน้ตมาแปลงเป็นเสียงของกลอง ได้ดังนี้

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	ติง ติง - -

แต่ในการประพันธ์เพลงเก็บเกี่ยวผู้วิจัยต้องการให้มีความสนุกสนานจึงเพิ่งจังหวะของกลองเข้าไปโดยยึดถึงจังหวะที่แปลงมาจากเสียงร้อง โดยสามารถบรรเลงได้ดังนี้

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง -	ทั่ง ติง- ติง

ใช้กลองแขกบรรเลงเพลงเก็บเกี่ยว 2 ชั้น

ในอัตราชั้นเดียวผู้วิจัยได้ใช้โทน เป็นเครื่องกำกับจังหวะโดยใช้หลักการบรรเลงเดียวกันกับอัตรา 2 ชั้น แต่มีความเร็วที่มากกว่า

- โทน- ปะ	-โทน-โทน	- ปะ โทน-	ปะ โทน-โทน

ใช้โทนบรรเลงเพลงเก็บเกี่ยว ชั้นเดียว

4.3.2 การวิเคราะห์ทำนองเพลงที่ประพันธ์ใหม่

ทำนองเพลงที่ทำการประพันธ์ทั้งหมด ผู้วิจัยจะได้แสดงรายละเอียดการ กำหนดทำนองเพลงให้ปรากฏ เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงต้นรากกับเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อเป็นการแสดงรายละเอียดของทำนองที่ประพันธ์ใหม่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

วิเคราะห์ทำนองเพลงละอองดิน

ประโยคที่ 1

- - - -	- ซฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - ลฺ ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ซฺ	- - ลฺทฺ)
- - - รฺ	- - - -	- - - ม	- - - รฺ	- - - -	- มฺ - รฺ	- รฺ - -	- - (ซฺ-

บันไดเสียง

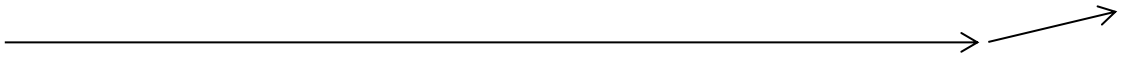
ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 1 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงหลากหลาย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 7 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวคงที่

ทำนองห้องที่ 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- - - -	- ซฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - ลฺ ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ซฺ	- - ลฺทฺ)
- - - รฺ	- - - -	- - - ม	- - - รฺ	- - - -	- มฺ - รฺ	- รฺ - -	- - (ซฺ-

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 1 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 3 , 6 ที่เสียงมี ประกอบ เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 4 , 6 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- - - ซ	- - ลท)
- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - -	- ม - ร	- ร - -	- - (ซ-

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงดินประโยคที่ 1 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงเรต่ำ (มือซ้าย) ของห้องที่ 1 หลังจากนั้นตามด้วยมือขวาที่เสียงซอลต่ำในพยางค์ที่ 2 และ 4 เป็นการย้ำเสียงของห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 2 ไปยังเสียงมี ประกอบ เสียงลา พยางค์ที่ 4 แล้วจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 4 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล พยางค์ที่ 4 เช่นเดียวกัน

ในห้องที่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา (มือขวา) พยางค์ที่ 3 ต่อพยางค์ถัดไปที่เสียงที ด้วยมือขวาเช่นเดียวกัน หลังจากนั้นในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี ประกอบ เสียงลาในพยางค์ที่ 2 และเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล ในพยางค์ที่ 4 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 6 ไปยังห้องที่ 7 ที่เสียงเร พยางค์ที่ 2 ด้วยมือซ้าย ต่อพยางค์ที่ 4 ด้วยมือขวา ที่เสียงซอล หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอลตามด้วยเสียงลา ต่อพยางค์ที่ 4 ด้วยเสียงที เป็นการสะบัดเสียงขึ้น เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองประโยคที่ 1

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นการขึ้นต้นเพลงโดยผู้วิจัยกำลงให้บรรเลงเสียงต่ำที่สุดเพื่อแสดงถึงการเคารพบูชาพระแม่ธรณี และค่อยเคลื่อนไปในทางเสียงสูงเพื่อเพิ่มอารมณ์และกลับมาที่เสียงเดิม

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่ลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4 เป็นหลัก นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ประการที่ห้าความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้ อยู่ที่สำนวนเพลงเป็นลักษณะสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนดำเนินทำนอง” นักดนตรีมีความจำเป็นต้องแปรทำนองให้เป็นพยางค์เก็บ และสามารถแปรทำนองได้หลากหลายมากกว่าสำนวนเพลงที่เป็นแบบ “บังคับทาง”

ประโยคที่ 2

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - -	- - - ซ
- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ล - ซฺ	- ลฺ - ซ	- - - ซฺ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองประโยคที่ 2 ของเพลงละอองดินมีการจัดเรียงในลักษณะ ‘‘การยืนเสียง’’ โดยมีการยืนแนวเสียงลาเป็นหลักในการดำเนินทำนอง และมีการกำหนดให้เสียงลาตกอยู่ที่ห้องคู่ได้แก่ ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 ห้องที่ 8 ในอัตราส่วนที่เท่ากัน ดังจะได้แสดงด้วยสัญลักษณ์ดังนี้

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - -	- - - ซ
- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ล - ซฺ	- ลฺ - ซ	- - - ซฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงลา ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงซอล ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงที ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงซอล ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงลา และทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคที่ 2 ของเพลงละอองดิน เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงซอลด้วยมือซ้ายในพยางค์ที่ 4 ติดตามด้วยการย้ำเสียงซอล ในพยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ในลักษณะมือคู่ 8 และเคลื่อนต่อไปที่คู่ 8 เสียงซอลในห้องที่ 4 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 4 ไปยังเสียงลา แล้วต่อด้วยเสียงที ในลักษณะมือคู่ 8 ของห้องเพลงที่ 5 ต่อห้องถัดไปที่เสียงลา แล้วเคลื่อนไปหาเสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8 ในห้องที่ 6 แล้วจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 7 ที่เสียงลา เป็นคู่ 8 ตามด้วยเสียงซอล และจบการเคลื่อนที่ที่เสียงซอลใน

ลักษณะมือคู่ 8 ในห้องสุดท้ายของประโยค 2 เพื่อจบการเคลื่อนทำนองของเพลงละอองดิน ประโยคที่ 2

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีสำนวนของเพลงต้นรากคือ เพลงปลูกต้นไม้ในวรรคตอบ

- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	- ล - -	- - - ซ
- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ล - ซฺ	- ลฺ - ซ	- - - ซฺ

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้มีการใช้การยืนเสียงทางในลักษณะ “เท่าเสียง” ที่เสียงลา

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้าการกำหนดให้ขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกันและเป็นเสียงที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงทางใน ทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความสมบูรณ์ ด้วยการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียงหลักหรือเสียงสำคัญของบันไดเสียงทางใน

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ทฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 3 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงวิถีลงเป็นหลัก ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 4 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงเร

การใช้ขั้นคู่ 6

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงที

การใช้ขั้นคู่ 7

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงลา

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงซอลต่ำ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 6 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 7 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 3 เริ่มต้นทำนองไม่มีการเคลื่อนที่และเริ่มต้นตั้งเสียงซอล ประกอบด้วยเสียงเร ในห้องที่ 2 ลักษณะมือเป็นคู่ 4 ในห้องที่ 3 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนองของเสียง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายลงมาที่เสียงที ในพยางค์ที่ 4 ห้องที่ 4 แต่มือขวายังคงที่เสียงเดิมคือเสียงซอล และในห้องที่ 5 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนองเสียง จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายเช่นเดิมลงมาที่เสียงลาต่ำ ในห้องที่ 6 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 7 หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายอย่างต่อเนื่องลงมาที่เสียงซอลต่ำ ลักษณะมือเป็นคู่ 8 เพื่อจบประโยคที่ 3 ของทำนองเพลงละอองดิน

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีการยืนเสียงไว้ที่มือขวาและเคลื่อนทำนองโดยใช้มือซ้าย เพื่อให้รู้สึกถึงอารมณ์ของเพลงที่สื่อถึงเพลงละอองดินว่ามีการแผ่ไปของพื้นดิน

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามมีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สี่ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 4 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงวิถีลงเป็นหลัก ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 6 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงทีประกอบเสียงซอล

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 7 ได้แก่ ทำนองในห้องที่ 4 ที่เสียงทีต่ำประกอบเสียงลา

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงมี

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ฑ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 4 ทำนองของการเคลื่อนที่คงที่ในห้องที่ 1 และเริ่มต้นการตั้งเสียงซอลประกอบด้วยเสียงทีลักษณะมือเป็นคู่ 6 ของห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายลงมาที่เสียงทีต่ำ พยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 4 ต่อด้วยการคงที่ของทำนองในห้องที่ 5 และต่อด้วยมือขวายังคงที่เสียงเดิมคือเสียงซอล จากนั้นเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายเช่นเดิมลงมาที่เสียงซอลต่ำในห้องที่ 6 ในลักษณะมือคู่ 8 ในส่วนของห้องที่ 7 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงมี ในลักษณะมือคู่ 8 ห้องที่ 8 เพื่อจบประโยคที่ 4 ของทำนองเพลงละอองดิน

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีการยืนเสียงไว้ที่มือขวาและเคลื่อนทำนองโดยใช้มือซ้ายเพื่อให้รู้สึกถึงอารมณ์ของเพลงที่สื่อถึงเพลงละอองดินว่ามีการแผ่ไปของพื้นดิน

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามมีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สี่ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 5

- - - -	- ท - ท	- ล - ท	- รำ - มำ	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- - - ม
- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	- - - ลฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - ท	- - - ทฺ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 5 มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5-8 กำหนดแนวเสียงวิถีคงที่

- - - -	- ท - ท	- ล - ท	- รำ - มำ	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- - - ม
- - - ทฺ	- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	- - - ลฺ	- ทฺ - -	- ลฺ - ท	- - - ทฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 5 และห้องที่ 7 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงที

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงมี

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- ท - ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- - - ม
- - - ท̣	- - - -	- ล̣ - ท̣	- ร - ม	- - - ล̣	- ท̣ - -	- ล̣ - ท	- - - ท̣

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- ท - ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- - - ม
- - - ท̣	- - - -	- ล̣ - ท̣	- ร - ม	- - - ล̣	- ท̣ - -	- ล̣ - ท	- - - ท̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 5 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงที ด้วยมือซ้าย พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 1 ตามด้วยการย้ำเสียงที พยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ในลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 2 และเคลื่อนพยางค์ไปที่คู่ประสานคู่ 8 ที่เสียงที พยางค์ที่ 4 ในโน้ตห้องที่ 3 และมีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 3 ไปยังเสียงเร พยางค์ที่ 2 ของห้องเพลงที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 ต่อพยางค์ที่ 4 ด้วยเสียงมี ลักษณะมือคู่ 8 เช่นเดียวกัน

ในห้องที่ 5 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือเป็นคู่ 4 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ประกอบ เสียงมี ในลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 2 ห้องที่ 6 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 6 ไปยังเสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร พยางค์ที่ 2 ต่อพยางค์ถัดไปด้วยเสียงที มือซ้าย ของห้องเพลงที่ 7 หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงทีประกอบเสียงมี ลักษณะมือคู่ 4 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 5

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีสำนวนของเพลงต้นรากคือ เพลงปลูกต้นไม้ในสำนวนตอบ แต่มีการเปลี่ยนไปเป็นเสียงอื่นแทน โดยลงมาทางเสียงต่ำเป็นคู่ 4 จากเพลงปลูกต้นไม้

- - - -	- ท - ท	- ล - ท	- ร̣ - ม̣	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- - - ม
- - - ท̣	- - - -	- ล̣ - ท̣	- ร - ม	- - - ล̣	- ท̣ - -	- ล̣ - ท	- - - ท̣

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 6

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - รม)	- ซ - ล	- ซ - -	ม ม - ร
- - - ล฻	- - - -	- ท฻ - -	(ด - - ซ	- - (ด -	- ซ฻ - ล฻	- ซ฻ - ท฻	- - - ล฻

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 6 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 2 ครั้ง ได้แก่ เสียงโด ในห้องที่ 4 และห้องที่ 5

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 6 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-6 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 7-8 กำหนดแนวเสียงวิถีลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - รม)	- ซ - ล	- ซ - -	ม ม - ร
- - - ล฻	- - - -	- ท฻ - -	(ด - - ซ	- - (ด -	- ซ฻ - ล฻	- ซ฻ - ท฻	- - - ล฻

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงลาต่ำประกอบเสียงเร

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงซอล ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงซอล และเสียงลา และทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 6 โดยการเริ่มต้นการตั้งเสียงลาต่ำ ด้วยมือซ้ายในพยางค์ที่ 4 ห้องที่ 1 จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือขวาไปยังห้องเพลงที่ 2 ที่เสียงเร พยางค์ที่ 2 และมีการย้ำเสียงเรอีกครั้งในพยางค์ที่ 4 หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้าย ไปยังเสียงทีในห้องเพลงที่ 3

ในห้องที่ 4 เริ่มการเคลื่อนเสียง ไปยังเสียงโด ซึ่งเป็นการใช้นอกบันไดเสียงของบันไดเสียงทางใน พยางค์ที่ 1 ติดตามด้วยเสียงเร พยางค์ที่ 1 เช่นเดียวกับเสียงโด ต่อพยางค์ถัดไปด้วยเสียงมี เป็นการสะบัดเสียงขึ้น แล้วจึงเคลื่อนพยางค์ต่อไปที่พยางค์ที่ 4 ที่เสียงซอล ลักษณะมือเป็นคู่ 8

ในห้องที่ 5 มีการเคลื่อนทำนองเช่นเดียวกับห้องเพลงที่ 4 คือการเคลื่อนเสียง ไปยังเสียงโด แต่เริ่มที่พยางค์ที่ 3 ซึ่งเป็นการใช้นอกบันไดเสียงของบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ ประกอบด้วยเสียง ล ท ด x ม ฟ x ติดตามด้วยเสียงเร พยางค์ที่ 3 เช่นเดียวกับเสียงโด ต่อพยางค์ถัดไปด้วยเสียงมี เพื่อเป็นการสะบัดเสียงขึ้น

ในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 5 ไปยังเสียงซอล พยางค์ที่ 2 ในลักษณะมือคู่ 8 ต่อพยางค์ถัดไปด้วยเสียงลา พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 เช่นเดียวกัน หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 7 ที่เสียงซอล พยางค์ที่ 2 ตามด้วยเสียงที ด้วยมือซ้าย พยางค์ที่ 4 ติดตามด้วยการเคลื่อนเสียงไปห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงมี พยางค์ที่ 1 และพยางค์ที่ 2 ด้วยมือขวา เพื่อเป็นการย้ำเสียงมี ต่อด้วยพยางค์ที่ 4 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงมี ในลักษณะมือคู่ 4 ในห้องที่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนทำนองประโยคที่ 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้เข้าสู่การบรรเลงในส่วนที่เป็นทำนองเก็บ จากการสัมภาษณ์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงบูชาไว้ว่า

การประพันธ์เพลงที่เป็นเพลงที่เกี่ยวกับการเคารพบูชา เราควรที่จะมีทั้ง 2 ส่วน คือมีทั้งส่วนที่เป็นการกรอและเป็นการเก็บ

(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2559)

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 7

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - -	- - - ซ
- - - ล̣	- - - -	- ท̣ - -	(ด - - ซ	- - - ล̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ซ	- - - ซ̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง ได้แก่ เสียงโด ในห้องที่ 4

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 7 มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5-8 กำหนดแนวเสียงวิถีคงที่

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - -	- - - ซ
- - - ล̣	- - - -	- ท̣ - -	(ด - - ซ	- - - ล̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ซ	- - - ซ̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 1 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม)- ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - -	- - - ซ
- - - ล฻	- - - -	- ท฻ - -	(ด - - ซ	- - - ล฻	- ซ฻ - -	- ล฻ - ซ	- - - ซ฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 7 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงลา ด้วยมือซ้าย พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 1 ตามด้วยการย้ำเสียงเร พยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที พยางค์ที่ 2 ในโน้ตห้องเพลงที่ 3 และมีการเคลื่อนเสียงจากห้องที่ 3 ไปยังเสียงโด พยางค์ที่ 1 ในห้องเพลงที่ 4 ซึ่งเป็นการใช้นอกบันไดเสียงของบันไดเสียงทางในซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ติดตามด้วยเสียงเร พยางค์ที่ 1 เช่นเดียวกับเสียงโด ต่อพยางค์ถัดไปด้วยเสียงมี เป็นการสะบัดเสียงขึ้น ต่อพยางค์ที่ 4 ด้วยเสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8

ในห้องที่ 5 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงลา ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือเป็นคู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 2 ของห้องเพลงที่ 6 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงจากห้องที่ 6 ไปยังเสียงลา พยางค์ที่ 2 ต่อพยางค์ที่ 4 ด้วยเสียงซอลต่ำ (มือซ้าย) ของห้องเพลงที่ 7 หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีสำนวนถามที่เหมือนกับประโยคที่ 6 และให้มีสำนวนของเพลงต้นรากคือ เพลงปลูกต้นไม้ในสำนวนตอบ

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 8

- - - ล	- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - มำ	- รำ - ท
- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ม	- ร - ท

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 8 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้ไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 8 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-6 กำหนดแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 7-8 กำหนดแนวเสียงวิถีลง

- - - ล	- - - -	- ซ - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - มำ	- รำ - ท
- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	- - - ม	- ร - ท

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 1 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ 1 ที่เสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ 4 ที่เสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ 5 ที่เสียงทีและเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ 6 ที่เสียงซอลและเสียงลา

ทำนองห้องเพลงที่ 7 ที่เสียงมี

ทำนองห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงเรและเสียงที

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 8 โดยการเริ่มต้นการตั้งเสียงลา ลักษณะมือคู่ 8 ในพยางค์ที่ 4 ห้องที่ 1 จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายไปยังห้องเพลงที่ 2 ที่เสียงซอลต่ำ พยางค์ที่ 4 และมีการย้ำเสียงซอลอีกครั้งในห้องเพลงที่ 3 พยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงไปยังเสียงลา ลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 4 ในห้องเพลงที่ 4

ในห้องที่ 5 เริ่มการเคลื่อนเสียง ไปยังเสียงที พยางค์ที่ 2 ในลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงลา พยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 เช่นกัน ในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียง ไปยังเสียงซอล พยางค์ที่ 2 ในลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงลา พยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 เช่นเดียวกัน หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 6 ไปยังเสียงมี พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 และมีการเคลื่อนทำนองเสียงไปที่เสียงเร พยางค์ที่ 2 ในลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงที พยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 เช่นเดียวกัน เพื่อจบการเคลื่อนทำนองประโยคที่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นประโยคที่มีการบรรเลงเป็นคู่ 8 ข้ามเสียงขึ้นไปในเสียงสูงเป็นคู่ 5 ซึ่งผู้วิจัยต้องการให้ทำนองในประโยคนี้โดดเด่นขึ้นมา

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้แนวเสียงเรความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้าเป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยคที่ 9

- - - ท	- - - -	- ล - ล	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ซ
- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ทฺ - -	- - - ซฺ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นทำนองเพลงละอองดิน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

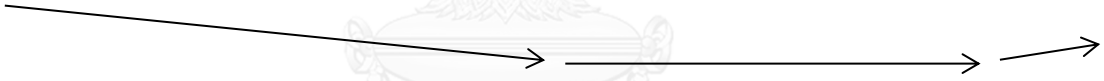
แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 9 มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีลง

ทำนองห้องที่ 5-7 กำหนดแนวเสียงวิถีคงที่

ทำนองห้องที่ 8 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น



- - - ท	- - - -	- ล - ล	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ซ
- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ทฺ - -	- - - ซฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การการใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 แสดงรายละเอียดดังนี้

ใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 1 ที่เสียงที

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ท	- - - -	- ล - ล	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ซ
- - - ทฺ	- - - ล฻	- - - -	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ทฺ - -	- - - ซ฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ท	- - - -	- ล - ล	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ซ
- - - ทฺ	- - - ล฻	- - - -	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ทฺ - -	- - - ซ฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 9 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงที พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 1 ลักษณะมือคู่ 8 เคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาต่ำ พยางค์ที่ 4 ห้องที่ 2 ตามด้วยการย้ำเสียงลา พยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 3 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ประกอบเสียงมี ลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ในโน้ตห้องเพลงที่ 4 และมีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 4 ด้วยมือซ้าย ไปยังเสียงที พยางค์ที่ 4 ในห้องเพลงที่ 5 และในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียงด้วยมือขวาไปที่เสียงมี ในพยางค์ที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ด้วยมือซ้าย พยางค์ที่ 2 ของห้องเพลงที่ 7 ต่อด้วยการเคลื่อนพยางค์ด้วยมือขวาไปที่พยางค์ที่ 4 ที่เสียงมี หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงละอองดินประโยคที่ 9

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นทำนองลงจบเพลงโดยผู้วิจัยได้กำหนดให้มีทำนองต้นรากของเพลงปลูกต้นไม้ ซึ่งมาประกอบในสำนวนเพื่อสื่อถึงความเคารพบูชาที่มีต่อดินและพระแม่ธรณี

- - - ท	- - - -	- ล - ล	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - ม	- - - ซ
- - - ทฺ	- - - ล฻	- - - -	- - - ทฺ	- - - ทฺ	- - - -	- ทฺ - -	- - - ซ฻

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้แนวเสียงเรความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่กำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของสำนวนเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “สำนวน ถาม ตอบ”

ประการที่ห้ากำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8 เป็นเสียงปิดท้ายประโยค

วิเคราะห์ทำนองเพลงรินสายน้ำ

ประโยค 1

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ
- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ม

บันไดเสียง

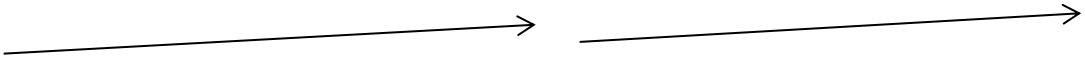
ประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 1 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงวิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงวิถีขึ้น



- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ
- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ม

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบเสียงมี

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ
- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ม

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 4 มีการเคลื่อนเสียง

ไปที่เสียงลาจากคู่ 4 ไปที่คู่ 8 โดยเคลื่อนมือขวาไปที่เสียงมี ส่วนมือซ้ายอยู่ที่ตำแหน่งเดิม ส่วนในวรรครับเริ่มด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนที่ไปในแนววิถีขึ้น ไปที่เสียงมี โดยใช้คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้การขึ้นเพลงเป็นการบรรเลงแบบช้าและพร้อมเพียงกัน ค่อยไล่เสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงเปรียบเสมือนน้ำที่กำลังไหล ดั่งที่ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ซึ่งท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไว้ว่า

การประพันธ์เพลง เราจะต้องรู้ถึงอารมณ์เพลงในช่วงนั้น ๆ ว่าเราต้องการสื่อถึงอะไร จะให้ผู้ฟังรับรู้ถึงอะไร อะไรที่เป็นสัญลักษณ์ของสิ่งนั้น ๆ ต้องนำสิ่งที่ผู้ฟังเข้าใจมาประพันธ์ให้ผู้ฟังได้นึกถึงภาพนั้น ๆ

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์ 7 กุมภาพันธ์ 2560)

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่กำหนดให้ทำนองเป็นการซ้ำกัน 2 ครั้งระหว่างวรรคท้าและวรรครับ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ท̣ - ล̣

บันไดเสียง

ประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

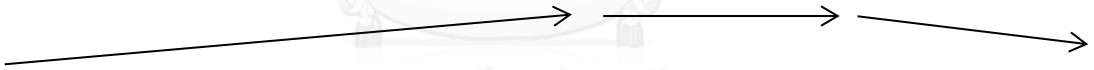
แนวเสียง

ประโยคที่ 2 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 2 – 5 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 7-8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ท̣ - ล̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 2 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบเสียงมี

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - รำ รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- ร - -	- ม - ร	- ท - ล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 4 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาจากคู่ 4 ไปที่เสียงมีโดยใช้คู่ 8 โดยเคลื่อนมือขวาไปที่เสียงมี ส่วนมือซ้ายอยู่ที่ตำแหน่งเดิม ส่วนในวรรครับเริ่มด้วยการย้ำเสียง ตีด้วยมือขวาหนึ่งครั้ง ตามด้วยมือซ้ายสองครั้งเพื่อเป็นการย้ำเสียง ต่อมาเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงมี โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนที่ไปในแนววิถีขึ้น ไปที่เสียงมีโดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปในแนววิถีลง เสียงเร โดยใช้คู่แปด ต่อมาเคลื่อนเสียงไปในแนววิถีลงที่เสียงที โดยใช้คู่ 8 และ เคลื่อนเสียงในแนววิถีลงที่เสียงลา โดยใช้คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีทำนองเพลงที่กระชับขึ้น ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์ทำนองที่กระชับขึ้นเพื่อเชื่อมเข้าประโยคต่อไป

ประการสอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงลา

ประการที่สี่ กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8 เป็น เสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้า กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่หก กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร๎	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล๎	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล๎

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงรินสายน้ำประโยคที่ 3 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงคงที่เป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร๎	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล๎	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล๎

การใช้ขั้นคู่เสียง

มีการใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4 ได้แก่

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 8 ได้แก่

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงลา

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร๎	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล๎	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล๎

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงรินสายน้ำประโยคที่ 3 ไม่มีการเคลื่อนที่ของเสียงในห้องที่ 1 และเริ่มต้นการตั้งเสียงที่เสียงที ประกอบ เสียงลา ลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 ไม่มีการเคลื่อนที่ของเสียง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 4 ที่เสียงลา ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 และในห้องที่ 5 ไม่มีการเคลื่อนที่เช่นเดียวกับห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 3 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปยังห้องที่ 6 ที่เสียงเร พยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 ในห้องที่ 7 ไม่มีการเคลื่อนที่ทำนองเสียงเช่นเดียวกับห้องเพลงที่ 1 ห้องเพลงที่ 3 และห้องเพลงที่ 5 หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงรินสายน้ำประโยคที่ 3

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นการบรรเลงแบบค่อย ๆ ไล่เสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงแล้วลงมาหาเสียงเดิมเปรียบเสมือนน้ำที่กำลังไหลขึ้น-ลง

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดาเนินทำนอง

ประการที่ห้าความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้ อยู่ที่สำนวนเพลงเป็นลักษณะสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนดำเนินทำนอง” นักดนตรีมีความจำเป็นต้องแปรทำนองให้เป็นทางเก็บและสามารถแปรทำนองได้หลากหลายมากกว่าสำนวนเพลงที่เป็นแบบ “บังคับทาง”

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 4 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 2 - 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 - 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 4 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 4 ไม่มีการเคลื่อนที่ของเสียงในห้องที่ 1 และเริ่มต้นการตั้งเสียงที่เสียงทีประกอบ เสียงลา ลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 ไม่มีการเคลื่อนที่ของเสียง หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 4 ที่เสียงลา ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8

ส่วนในวรรครับเริ่มต้นทำนองด้วยการย้ำเสียง เริ่มด้วยมือขวาตีเสียงลา ส่วนมือซ้ายตีเสียงเร 2 ครั้งเพื่อย้ำเสียง จากนั้นก็เคลื่อนเสียงในแนววิถีขึ้นไปที่เสียงมี โดยใช้คู่ 4 และเคลื่อนที่เสียงขึ้นไปที่เสียงซอล โดยใช้คู่แปด ต่อมามีการเคลื่อนทำนองในแนววิถีขึ้นที่เสียงลา โดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนที่ของเสียงในลักษณะเสียงวิถีลงมาที่เสียงซอล โดยใช้คู่แปด ต่อมาในห้องสุดท้ายของวรรครับมีการเคลื่อนเสียงวิถีลงไปที่เสียงมี และเสียงเรตามลำดับโดยใช้คู่ 8 ในการดำเนินทำนอง

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้มีสำนวนของเพลงต้นรากคือ เพลงโล้ในสำนวนตอบ

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้า การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 5 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 4 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ลฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 4 มีการใช้เสียงขั้นคู่5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ม̣	- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ล̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 4 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาคู่ 5 โดยมือขวาอยู่ที่เสียงมี ส่วนมือซ้ายอยู่ที่เสียงลา และมีการเสียงย้ำที่เสียงเดิมคือเสียงมี โดยใช้คู่ 5 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงในวิถีลงที่เสียงลา โดยใช้คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก กำหนดให้การขึ้นเพลงเป็นการบรรเลงแบบช้าและพร้อมเพียงกัน ค่อยไล่เสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงเปรียบเสมือนน้ำที่กำลังไหล

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ 8 และดำเนินทำนองภายในวรรคเพลงด้วยมือคู่ 4 ในสัดส่วนที่เท่ากัน

ประการที่สี่ กำหนดให้ทำนองเป็นการซ้ำกัน 2 ครั้งระหว่างวรรคท้าและวรรค รับ

ประการที่ห้า กำหนดให้มีการใช้การยืนเสียงในลักษณะ “เท่าเสียง” ที่เสียงมี

ประการที่หก กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8 เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่เจ็ด เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง การกำหนดแนววิถีลงและขึ้นประกอบกัน

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣

บันไดเสียง

ประโยคที่ 6 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียง

หลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ล ท ด x ม ฟ x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง คือ เสียงโด ห้องที่ 5 พยางค์ที่ 1

แนวเสียง

ประโยคที่ 6 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 - 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- ด - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 6 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 ขั้นคู่ 4 ด้วยเสียงมีประกอบเสียงที

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ล฻	- - - ล฻	- - - ล฻	- ด - -	- ซ฻ - ล฻	- ท฻ - ล฻	- ซ฻ - ท฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 6 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการย้ำเสียงที่เสียงเดิม คือเสียงลาโดยตีเสียงลาด้วยมือซ้ายหนึ่งครั้ง ตามด้วยเสียงลาคู่ 8 อีกครั้ง ส่วนในวรรครับเริ่มด้วยการไล่เสียงขึ้น คือเสียงโด มือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมีมือขวา ในห้องต่อมามีการเคลื่อนเสียงวิถีขึ้นไปที่เสียงซอล คู่ 8 และเสียงลา คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงวิถีลงคือเสียงทีโดยใช้คู่ 8 และเสียง ที โดยใช้คู่ 8 เช่นกัน และห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงซอล มีการเสียงวิถีลงโดยเริ่มที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ตามด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 4

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นประโยคเชื่อมเพื่อเข้าสูประโยคต่อไปเพื่อเข้าสู่ประโยคที่มีเพลงต้นราก

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่ กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้า เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง การกำหนดแนววิถีลงและขึ้นประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 6 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 7 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- ล - -	- ท - ซ	- ล - ซ	- ท - ล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 7 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี ต่อมามีการย้ำเสียงมี ด้วยการตี มือซ้ายที่เสียงมี และตามด้วยการตีเสียงมี ทั้งมือขวาและมือซ้ายเป็นคู่ 8 ต่อมาในส่วนของวรรครับ เริ่มต้นวรรคด้วยการย้ำเสียง เริ่มด้วยมือซ้ายที่เสียงลาและตามด้วยการย้ำที่เสียงเร มือขวาสองครั้งเพื่อเป็นการย้ำเสียง ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปในแนววิถีขึ้นที่เสียงมี โดยใช้คู่ 4 และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีมีการเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่ 1 เสียงที่เสียงลา โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงในแนววิถีลงไปที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีการมีการเคลื่อนเสียงวิถีขึ้นไปที่เสียงที โดยใช้คู่ 4 และต่อมามีการเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงลา โดยใช้คู่ 4

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก กำหนดให้มีสำนวนของเพลงต้นรากคือ เพลงโล้ในสำนวนตอบ

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- ล - -	- ท - ซ	- ล - ซ	- ท - ล

ครูสมพงษ์ ภู่สร กล่าวไว้เกี่ยวกับการประพันธ์เพลงว่า

ในการประพันธ์ที่นำมาจากเพลงต้นราก เราควรที่จะเปลี่ยนแปลงรูปแบบไป ไม่ให้ซ้ำกับเพลงต้นราก จึงจะได้เพลงที่ประพันธ์ใหม่โดยสมบูรณ์

(สมพงษ์ ภู่สร, สัมภาษณ์, 20 มีนาคม 2560)

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- ม - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 8 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง คือเสียงโด ห้องที่ 2

แนวเสียง

ประโยคที่ 7 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- ม - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ทฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 8 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงที

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงโด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- ม - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ซ - ทฺ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 8 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงโด โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล ต่อมามีการย้ำเสียงซอล ด้วยการตี มือซ้ายที่เสียงซอลต่ำ และตามด้วยการตีเสียงซอล ทั้งมือซ้ายและมือขวาเป็นคู่ 8 ต่อมาในส่วนของวรรครับ เริ่มต้นวรรคด้วยการย้ำเสียง เริ่มด้วยมือขวาที่เสียงมี และตามด้วยการย้ำที่เสียง มือซ้ายสองครั้ง ที่เสียงมี ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปในแนววิถีขึ้นที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงลา โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีมีการเคลื่อนเสียงขึ้นไป 1 เสียงที่เสียงที โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงในแนววิถีลงไปที่เสียงลา โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีการมีการเคลื่อนเสียงวิถีลงไปที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 และต่อมามีการเคลื่อนวิถีขึ้นมาที่เสียงที โดยใช้คู่ 4

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก กำหนดให้เป็นประโยคเปิดเพื่อขึ้นหน้าทับใหม่

ประการที่สอง กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สาม กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง การกำหนดแนววิถีลงและขึ้นประกอบกัน

ประโยคที่ 9

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นทำนองเพลงรินสายน้ำ กำหนดเป็นไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

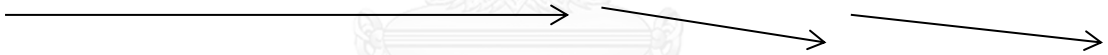
แนวเสียง

ประโยคที่ 9 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - ล̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- ล̣ - -	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงเที่ยว 1 ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- ล - -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 9 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี ต่อมามีการย้ำเสียงมี ด้วยการตี มือซ้ายที่เสียงมี และตามด้วยการย้ำเสียงมี ทั้งมือซ้ายและมือขวาเป็นคู่ 8 ต่อมาในส่วนของวรรครับ เริ่มต้นวรรคด้วยการย้ำเสียง เริ่มด้วยมือขวาที่เสียงลา และตามด้วยการย้ำที่เสียงเร มือซ้ายสองครั้งเพื่อเป็นการย้ำเสียง ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปในแนววิถีขึ้นที่เสียงที โดยใช้คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงไปที่เสียงลา โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงลงไป 1 เสียงที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงในแนววิถีลงไปที่เสียงมี โดยใช้ขั้นคู่ 4 ต่อมามีการมีการเคลื่อนเสียงวิถีขึ้นไปที่เสียงเร โดยใช้คู่ 4 และต่อมามีการเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก กำหนดให้มีสำนวนของเพลงต้นรากคือ เพลงโล้ในสำนวนตอบ และเป็นการลงจบเพลง

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - -	- - - ล	- - - ม	- - - ม	- ล - -	- ท - ล	- ซ - ท	- ล - ซ

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8 เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

วิเคราะห์ทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว

ประโยคที่ 1

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - ท	- - - -	- ล- ล	- - - ม
- - - ม̣	- - - -	- ร - -	มร) - ท̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง ได้แก่ เสียงฟา ในห้องเพลงที่ 4

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 1 กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นเส้นแนววิถีลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - ท	- - - -	- ล- ล	- - - ม
- - - ม̣	- - - -	- ร - -	มร) - ท̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงมีประกอบ เสียงที

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงที

ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงที

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - ท	- - - -	- ล- ล	- - - ม
- - - ม̣	- - - -	- ร - -	มร) - ท̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 3 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - ท	- - - -	- ล- ล	- - - ม
- - - ม̣	- - - -	- ร - -	มร) - ท̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - -	- - - ท̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงกำเม็ดข้าวประโยคที่ 1 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงมี ที่ มือซ้ายแล้วบรรเลงต่อที่เสียงเดิมในลักษณะ ซ้าย-ขวา-ขวา ที่เสียงมี ของห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 2 ไปยังเสียงเร ประกอบ เสียงซอล พยางค์ที่ 2 ในลักษณะมือคู่ 4 ของห้องเพลงที่ 3 แล้วจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 4 ที่เสียงซอลด้วยมือขวาตามด้วยเสียงซอล และเสียงเร (มือซ้าย) เป็นการสะบัดเสียงเคลื่อนที่ลง และเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงที พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 5 มีการย้ำเสียงที่เสียงที เสียงเดิม ในพยางค์ที่ 4

หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา (มือซ้าย) ในพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 6 และเคลื่อนมือซ้ายไปซ้ำที่เสียงลาในพยางค์ที่ 2 และพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 7 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 7 ไปยังเสียงที ประกอบ เสียงซอล พยางค์ที่ 4 ของห้องเพลงที่ 8 ในลักษณะมือคู่ 4 เพื่อจบการเคลื่อนที่ทำนองประโยคที่ 1

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้เป็นประโยคขึ้นเพลงที่การใช้คู่ 8 ในช่วงกลางประโยค เพื่อให้มีความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ความน่าเคารพของพระแม่โพสพ

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงมี

ประโยคที่ 2

- - - ท	- - ทฺท}	- - รร}	- - มม}	- - - ท	- - ทท}	- - รำรำ}	- ร ำ - ม ำ
- - - ม	- - {ทฺ -	- - {ร -	- - {ม -	- - - ทฺ	- - {ท -	- - {รำ -	- - - ม

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 2 กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นเส้นแนววิถีขึ้นเป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

- - - ท	- - ทฺท}	- - รร}	- - มม}	- - - ท	- - ทท}	- - รำรำ}	- ร ำ - ม ำ
- - - ม	- - {ทฺ -	- - {ร -	- - {ม -	- - - ทฺ	- - {ท -	- - {รำ -	- - - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องเพลงที่ 5 ที่เสียงที
ทำนองที่ห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงมี

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคที่ 2 ของเพลงก่ำเม็ดข้าว เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงมีประกอบเสียงที ในลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ติดตามด้วยการใช้กลวิธีการสะเดาะที่เสียงที หลังจากนั้นมีการใช้กลวิธีการสะเดาะที่เสียงเรในห้องที่ 3 จากนั้นใช้กลวิธีการสะเดาะที่เสียงมี ในห้องที่ 4

ในวรรครับ เริ่มต้นโดยการบรรเลงเป็นคู่ 8 ที่เสียงที ติดตามด้วยการใช้กลวิธีการ

สะเดาะที่เสียงที ในห้องที่ 6 หลังจากนั้นมีการใช้กลวิธีการสะเดาะที่เสียงเรในห้องที่ 7 ในห้องที่ 8 บรรเลงด้วยมือขวาที่เสียงเร แล้วบรรเลงที่เสียงมี เป็นลักษณะมือคู่ 8 ในห้องสุดท้ายของประโยค 2 เพื่อจบการเคลื่อนทำนองของเพลงกำเม็ดข้าว ประโยคที่ 2

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นการบรรเลงตั้งแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูงเพื่อให้ผู้ฟังได้ตระหนักถึงลักษณะของต้นข้าวที่แตกรวงและงอกขึ้น

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สามกำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของสำนวนเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “สำนวน ถาม ตอบ”

ประการที่สี่ กำหนดให้ทำนองเป็นการซ้ำกัน 2 ครั้งระหว่างวรรคท้าและวรรครับ

ประการที่ห้ามีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่หกกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประโยคที่ 3

- - (มฺรำ	- ร̣ำ - มำ	- ร̣ำ - -	ท ท - ล	- - (ลซ	- ซ - ล	- ซ - -	ซ ซ - ท̣
- - - ท)	- ร - ม	- ร - ท̣	- - - ล̣	- - - ม)	- - - ล̣	- ซ - ซ̣	- - - ม̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองเพลงกำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงกำเม็ดข้าว ประโยคที่ 3 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงวิถีลงเป็นหลัก ดังนี้

- - (มำรำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - ล	- - (ลซ	- ซ - ล	- ซ - -	ซ ซ - ทฺ
- - - ท)	- ร – ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ม)	- - - ลฺ	- ซ - ซฺ	- - - มฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 4 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงมี ประกอบ เสียงที

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงมี

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงซอล

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - (มำรำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - ล	- - (ลซ	- ซ - ล	- ซ - -	ซ ซ - ทฺ
- - - ท)	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ม)	- - - ลฺ	- ซ - ซฺ	- - - มฺ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - (มำรำ	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - ล	- - (ลซ	- ซ - ล	- ซ - -	ซ ซ - ทฺ
- - - ท)	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ม)	- - - ลฺ	- ซ - ซฺ	- - - มฺ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 3 เริ่มต้นด้วยเสียงมีสูง พยางค์ที่ 3 และเสียงเรสูง ตามด้วยเสียงที พยางค์ที่ 4 ติดตามในห้องที่ 1 ในห้องที่ 2 มีการเคลื่อนที่ไปที่เสียงเร ลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงมี ลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 4 แล้วจึงเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร ลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 2 ห้องที่ 3 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงไปที่เสียง

โด ด้วยมือซ้าย ติดตามด้วยการย้ำเสียงทีสูงด้วยมือขวา ห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 และพยางค์ที่ 2 เคลื่อนพยางค์ไปที่ พยางค์ที่ 4 ที่เสียงลา ลักษณะมือคู่ 8

ในห้องที่ 5 มีการเคลื่อนที่ของทำนองเสียงไปที่เสียงซอล ติดตามด้วยเสียงลา พยางค์ที่ 3 และเสียงซอล พยางค์ที่ 4 เพื่อเป็นการสะบัดเสียงลง ที่เสียงสูง จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือขวาที่เสียงซอล ติดตามด้วยการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา คู่ 8ในห้องที่ 6 ในห้องที่ 7 มีการเคลื่อนเสียงมาที่เสียงซอล ลักษณะมือเป็นคู่ 8 ต่อด้วยมือซ้ายที่เสียงซอล ติดตามที่ห้องที่ 8 ด้วยมือขวาที่เสียงซอล เช่นเดิม เคลื่อนพยางค์ไปที่พยางค์ที่ 4 ที่เสียงมี ประกอบเสียงที เพื่อจบประโยคที่ 3 ของทำนองเพลงกำ่เม็ดข้าว

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้เป็นประโยคเข้าเชื่อมกับประโยคที่มีทำนองต้นราก

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สามกำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของสำนวนเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “สำนวน ถาม ตอบ”

ประการที่สี่กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4

- - - -	- ม - ม	- - - ร	- - - ม	- - - -	- - รม)	- ซ - ล	- ซ - ม
- - - ม̣	- - - ท	- - - ล̣	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- -(ด -	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองเพลงกำ่เม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ในที่นี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้งที่เสียงโด ห้องที่ 6

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงกำ่เม็ดข้าวประโยคที่ 4 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงวิถีคงที่เป็นหลัก ดังนี้

- - - -	- ม - ม	- - - ร	- - - ม	- - - -	- - รม)	- ซ - ล	- ซ - ม
- - - ม̣	- - - ท	- - - ล̣	- - - ท̣	- ล̣ - ท̣	- -(ด -	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ท̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงทีประกอบเสียงมี ห้องที่ 2 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบเสียงเร ห้องที่ 3 เสียงทีประกอบเสียงมี ห้องที่ 8 เสียงทีประกอบเสียงมี

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงซอล และทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงลา และห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงกำเม็ดข้าวประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เริ่มต้นการตั้งเสียงมีต่ำ ตามด้วยการย้ำเสียงมีด้วยมือขวา ต่อด้วยการเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงทีประกอบเสียงมี คู่ 4 ของห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 มีการเคลื่อนที่ของทำนองไปที่เสียงลาต่ำ ประกอบเสียงเร หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงมาที่เสียงทีประกอบเสียงมี พยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 4 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายที่เสียงลาต่ำ และเสียงที ในห้องที่ 5 และต่อด้วยเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายที่เสียงโด ติดตามด้วยเสียงเรและเสียงมี เพื่อสะบัดเสียงขึ้นในห้องที่ 6 จากนั้นเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล และเสียงลา ในลักษณะมือคู่ 8 ของห้องที่ 7 มีการเคลื่อนที่ของทำนอง ไปที่เสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8 ต่อด้วยเสียงทีประกอบเสียงมี คู่ 4 ห้องที่ 8 เพื่อจบประโยคที่ 4 ของทำนองเพลงกำเม็ดข้าว

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้เป็นประโยคที่มีมาจากเพลงต้นรากคือเพลงโปรยข้าวตอก

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 5

- - (ฟ -	- ซ - -	- - (ฟ -	- ซ - -	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- - ซล)	- - - ร	- - ซล)	- - - ม	- ร - ท	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ในประโยคที่ 5 มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 2 ครั้ง ได้แก่เสียงฟา ห้องที่ 1 และห้องที่ 3

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว ประโยคที่ 5 มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีลง

ทำนองห้องที่ 5-8 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

- - (ฟ -	- ซ - -	- - (ฟ -	- ซ - -	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- - ซล)	- - - ร	- - ซล)	- - - ม	- ร - ท	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 3 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 2

ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงเรประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบเสียงเร และเสียงที ประกอบเสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 5 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงฟาด้วยมือขวา พยางค์ที่ 3 ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลา เป็นการสะบัด ในห้องที่ 1 ตามด้วยเคลื่อนไปที่เสียงซอล พยางค์ที่ 2 ตามด้วยเสียงเร พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงฟา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลา เป็นการสะบัด ของห้องที่ 3 และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล ตามด้วยเสียงมี ในโน้ตห้องที่ 4 และมีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 4 ไปยังเสียงเรประกอบเสียงมี คู่ 2 พยางค์ที่ 2 ตามด้วยเสียงที ของห้องเพลงที่ 5 ในห้องที่ 6 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงมี ตามด้วยเสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร ในพยางค์ที่ 2 ลักษณะมือเป็นคู่ 4 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ประกอบ เสียงมี ในลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 6 ไปยังเสียงลา พยางค์ที่ 2 ต่อพยางค์ถัดไปด้วยเสียงซอลต่ำ มือซ้าย ของห้องเพลงที่ 7 หลังจากนั้นมีการย้ำเสียงซอลในห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 และ 2 ต่อด้วยเสียงลา ลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 5

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้เป็นประโยคที่มีมาจากเพลงต้นรากคือเพลงโปรยข้าวตอก

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 6

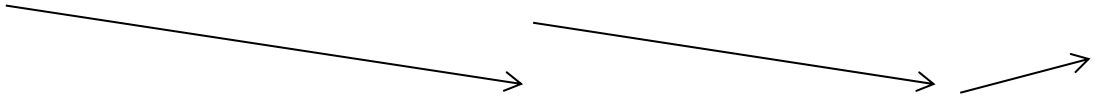
- ท - -	ท ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - ซ ซ	- ล - ร	- - - -	รม) - ซ
- ท̣ - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ล̣	- ท̣ - -	(ด - - ซ̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 6 เป็นทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง ได้แก่ เสียงโด ในห้องที่ 8

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว ประโยคที่ 6 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้เป็นวิถีลงเป็นหลัก และมีห้องเพลงที่ 8 เป็นแนววิถีขึ้น ดังนี้



- ท - -	ท ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - ซ ซ	- ล - ร	- - - -	รม) - ซ
- ท̣ - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ซ̣ - -	- ล̣ - ล̣	- ท̣ - -	(ด - - ซ̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงทีประกอบเสียงมี ห้องที่ 6 ที่เสียง ทีต่ำ ประกอบ เสียงเร

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 1 ที่เสียงที ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงลา และทำนองห้องที่ 8 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงกำเม็ดข้าวประโยคที่ 6 โดยการเริ่มต้นการตั้งเสียงทีในพยางค์ที่ 2 ตามด้วยเสียงที ห้องที่ 1 จากนั้นมีการย้ำเสียงด้วยมือขวา ที่เสียงทีสูง พยางค์ที่ 1 และ 2 ต่อด้วยเสียงลาต่ำ ของห้องเพลงที่ 2 ตามด้วยการย้ำเสียงลา พยางค์ที่ 1 และ 2 ต่อในพยางค์ที่ 4 ที่เสียงซอล ห้องที่ 2 ตามด้วยการย้ำเสียงซอล พยางค์ที่ 1 และ 2 ของห้องที่ 4 หลังจากนั้นเคลื่อนพยางค์เสียงไปยังเสียงที ประกอบ เสียงมี ในห้องเพลงที่ 4

ในห้องที่ 5 เริ่มต้นที่เสียงซอล และย้ำเสียงซอล พยางค์ที่ 3 และ 4 และเคลื่อนเสียงไปห้องที่ 6 ที่เสียงลา พยางค์ที่ 2 ตามด้วยเสียงลาต่ำ ประกอบเสียงเร คู่ 4 แล้วจึงเคลื่อนเสียงต่อไปที่เสียงที ห้องที่ 7 ในห้องที่ 8 มีการสะบัดเสียงที่เสียงโด เสียงเรและเสียงซอล ติดตามด้วยเสียงซอล คู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนทำนองเพลงกำเม็ดข้าวประโยคที่ 6

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้เป็นประโยคที่สามารถบรรเลงเป็นทางเก็บได้

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สาม ลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ประโยคที่ 7

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร ำ
- - - ร ฺ	- - - ม ฺ	- - - ฟ ฺ	- - - ล	- - - ซ ฺ	- - - ล ฺ	- - - ท ฺ	- - - ร

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง ได้แก่ เสียงฟา ในห้องที่ 3

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว ประโยคที่ 7 ปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5-8 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร ำ
- - - ร ฺ	- - - ม ฺ	- - - ฟ ฺ	- - - ล	- - - ซ ฺ	- - - ล ฺ	- - - ท ฺ	- - - ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 1 ที่เสียงเรต่ำ ประกอบเสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงมีต่ำ ประกอบเสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงฟาต่ำ ประกอบเสียงที

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบเสียงเร

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงที

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงเร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 7 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงที่เสียงเรต่ำ ประกอบเสียงซอล พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 1 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมีต่ำ ประกอบเสียงลา พยางค์ที่ 4 ในโน้ตห้องเพลงที่ 2 และมีการเคลื่อนเสียงจากห้องที่ 2 ไปยังเสียงฟาต่ำ ประกอบเสียงที คู่ 4 พยางค์ที่ 4 ในห้องเพลงที่ 3 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาต่ำ ประกอบเสียงเร พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 4 ห้องที่ 4

ในห้องที่ 5 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงซอล ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือเป็นคู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ในลักษณะมือคู่ 8 พยางค์ที่ 4 ของห้องเพลงที่ 6 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงจากห้องที่ 6 ไปยังเสียงที พยางค์ที่ 4 ของห้องเพลงที่ 7 หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงเร พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 7

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกกำหนดให้บรรเลงเหมือนกันทั้งวรรคท้าและวรรครับโดยบรรเลงที่ระดับเสียงต่ำในวรรคท้าและบรรเลงเสียงสูงในวรรครับ เพื่อสื่อถึงต้นข้าวที่ค่อย ๆ สูงขึ้น โดยเป็นประโยคที่แสดงความก่ำของเม็ดข้าว วรรคแรก สี่ห้องแรก สุกแล้ว แต่ 4 ห้องหลัง แสดงความแก่จัด โดยให้ทำนองแจกจากคู่ 4 เป็นคู่ 8 แต่คงโครงสร้างของการดำเนินทำนองและลูกตกเสียงเดิม

ประการที่สองทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประการที่สามกำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของสำนวนเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “สำนวน ถาม ตอบ”

ประการที่สี่ ลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ประการที่ห้ามีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประโยคที่ 8

- - (ซ -	- ร̥ - -	- ร̥ - -	(ท - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ซ
- - ลท)	- - - ล	- ซ - -	ลซ) - ท̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ซ̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 8 เป็นทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 8 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีความหลากหลาย สำหรับการกำหนดความหลากหลายปรากฏดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีลง

ทำนองห้องที่ 5-8 กำหนดแนวเสียงคงที่

- - (ซ -	- ร̥ - -	- ร̥ - -	(ท - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ซ - ร	- ม - ซ
- - ลท)	- - - ล	- ซ - -	ลซ) - ท̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ซ̣

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้น คู่ 5 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ 4 ที่เสียงที ประกอบเสียงมี
ทำนองห้องเพลงที่ 6 ที่เสียงที ประกอบเสียงมี
ทำนองห้องเพลงที่ 7 ที่เสียงลา ประกอบเสียงเร
ทำนองห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงที ประกอบเสียงมี

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 5 ได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ 3 ที่เสียงซอล ประกอบเสียงเรสูง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองห้องเพลงที่ 5 ที่เสียงซอล
ทำนองห้องเพลงที่ 7 ที่เสียงซอล
ทำนองห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงกำเม็ดข้าวประโยคที่ 8 โดยการเริ่มต้นการตั้งเสียงซอล ตามด้วยเสียงลาและเสียงที เพื่อสะบัด ห้องที่ 1 จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงด้วยมือขวาไปยังห้องเพลงที่ 2 ที่เสียงเรสูง พยางค์ที่ 2 ติดตามด้วยเสียงลา และในห้องเพลงที่ 3 มีการคลื่อนที่เสียงซอล ประกอบ เสียงเรสูง พยางค์ที่ 2 หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงไปยังเสียงทีสูง ตามด้วยเสียงลาและเสียงซอล เป็นการสะบัด ต่อด้วยเสียงที ประกอบ เสียงมีในห้องเพลงที่ 4

ในห้องที่ 5 เริ่มการเคลื่อนที่ของเสียง ไปยังเสียงซอล เป็นลักษณะคู่ 8 ในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียง ไปยังเสียงทีประกอบเสียงมี ในลักษณะมือคู่ 4 ในห้องที่ 7 บรรเลงด้วยคู่ 8 ที่เสียงซอล แล้วเคลื่อนที่ไปทางเสียงต่ำ 4 เสียง โดยไปยังเสียงลาประกอบเสียงเร ในลักษณะมือคู่ 4 เพื่อเชื่อมไปห้องที่ 8 ที่เสียงทีประกอบเสียงมี ในลักษณะมือคู่ 4 และมีการเคลื่อนพยางค์เสียงยังเสียงซอล เป็นลักษณะคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนทำนองประโยคที่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นประโยคเพื่อเชื่อมเข้าสู่ทำนองที่มาจากเพลงต้นราก

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 9

- - - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ล - -	- - - ซ
- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ร - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- - - ท̣	- ล̣ - ซ	- - - ซ̣

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นทำนองเพลงกำเม็ดข้าว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงกำเม็ดข้าว ประโยคที่ 9 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงคงที่เป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - ซ	- - ล ท	- รำ - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ล - -	- - - ซ
- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ร - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ซ	- - - ซฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

มีการใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4 ได้แก่

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงลา ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 8 ได้แก่

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงที

ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงลา

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ซ	- - ล ท	- รำ - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ล - -	- - - ซ
- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ร - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ซ	- - - ซฺ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ซ	- - ล ท	- รำ - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ล - -	- - - ซ
- ซฺ - -	- - - ทฺ	- ร - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ซ	- - - ซฺ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงก่ำเม็ดข้าวประโยคที่ 9 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงซอลต่ำ (มือซ้าย) พยางค์ที่ 2 ตามด้วยการย้ำเสียงซอล ด้วยมือขวา พยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 1 หลังจากนั้นตามด้วยการย้ำมือขวาที่เสียงลา ในพยางค์ที่ 3 ติดตามด้วยพยางค์ที่ 4 ที่เสียงที ในลักษณะมือคู่ 8 ของ

ห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 2 ไปยังเสียงเร พยางค์ที่ 2 ลักษณะมือคู่ 8 และเสียงลา ประกอบ เสียงเร ลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 3 แล้วจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 4 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 4

ในห้องที่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 8 หลังจากนั้นในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ประกอบ เสียงมี พยางค์ที่ 4 ในลักษณะมือคู่ 4 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 6 ไปยังห้องที่ 7 ที่เสียงลา พยางค์ที่ 2 ในลักษณะมือคู่ 8 ต่อพยางค์ที่ 4 ด้วยมือซ้าย ที่เสียงซอล หลังจากนั้นจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองประโยคที่ 9 ของเพลงกำ่เม็ดข้าว

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นทำนองลงจบของเพลงกำ่เม็ดข้าว

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงซอล

ประการที่สี่กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลงและการใช้มือคู่ 8 เป็นเสียงปิดท้ายประโยคหรือลงจบหน้าทับที่ 3 สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้าความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้ อยู่ที่สำนวนเพลงเป็นลักษณะสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนดำเนินทำนอง” โดยนักดนตรีมีความจำเป็นต้องแปรทำนองให้เป็นพยางค์เก็บ และสามารถแปรทำนองได้หลากหลายมากกว่าสำนวนเพลงที่เป็นแบบ “บังคับทาง”

ประการที่หกเป็นการกำหนดการขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกัน และเป็นเสียงที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงทางใน ทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความสมบูรณ์ ด้วยเป็นการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียงหลักหรือเสียงสำคัญของบันไดเสียงทางใน

ประการที่เจ็ดเป็นการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

วิเคราะห์ทำนองเพลงหว่าน

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

- - ซ ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	- ร̣ - -	ม̣ ม̣ - ร̣	- ม̣ ร̣ ท	- - ล ท	- ร̣ - -
- ซ̣ - -	- - ล ท̣	ล ท̣ ล ท̣	- ร - -	ซ ม - ร	- ม ร ท̣	- - - ท̣	- ร - -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงหว่าน กำหนดเป็นบันไดเสียงใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x

แนวเสียง

ประโยคที่ 1 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

- - ซ ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	- ร̣ - -	ม̣ ม̣ - ร̣	- ม̣ ร̣ ท	- - ล ท	- ร̣ - -
- ซ̣ - -	- - ล ท̣	ล ท̣ ล ท̣	- ร - -	ซ ม - ร	- ม ร ท̣	- - - ท̣	- ร - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียง ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงซอล

- - ซ ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	- ร̣ - -	ม̣ ม̣ - ร̣	- ม̣ ร̣ ท	- - ล ท	- ร̣ - -
- ซ̣ - -	- - ล ท̣	ล ท̣ ล ท̣	- ร - -	ซ ม - ร	- ม ร ท̣	- - - ท̣	- ร - -

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

- - ซ ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	- ร - -	ม ม - ร	- ม ร ท	- - ล ท	- ร - -
- ซ - -	- - ล ท	ล ท ล ท	- ร - -	ซ ม - ร	- ม ร ท	- - - ท	- ร - -

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอล โดยมือซ้ายอยู่ที่เสียงซอล และมือขวาอยู่ที่เสียงซอลสูง โดยบรรเลงมือซ้าย 1 ครั้ง และมือขวาสองครั้ง ต่อมามีการเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงลา และที โดยใช้คู่ 8 ในการบรรเลง ต่อมาเคลื่อนเสียงกลับไปที่เสียงลาและเสียงทีซ้ำอีก 2 ครั้ง โดยใช้คู่ 8 ในการบรรเลง ต่อมาในท้ายของวรรคท้า คือเสียงเร โดยใช้คู่ 8 ในการบรรเลง ต่อมาในส่วนของวรรครับ เริ่มต้นด้วยคู่ 6 โดยมือขวาอยู่ที่เสียงมี ส่วนมือซ้ายอยู่ที่เสียงซอล ต่อมามีการเคลื่อนมือซ้ายไปที่เสียงมี จะได้เสียงเป็นเสียงมี คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงลงไปที่เสียงเร คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงมี คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลง มาที่เสียง เร คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงที คู่ 8 ต่อเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงลา โดยใช้มือขวาบรรเลงที่เสียงลา ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที โดยใช้คู่ 8 และในห้องสุดท้ายของวรรครับมีการใช้เสียงเร โดยใช้ขั้นคู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกมีการใช้มือในลักษณะคู่ 8 หลายพยางค์ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงที่หนักแน่น และวรรครับให้อยู่ลักษณะจังหวะยก

ประการที่สองกำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ 8

ประการที่สามมีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” ร่วมใช้ในการดำเนินทำนองเพลง ดังที่ปรากฏในข้อมูลการค้นคว้างานวิจัยเกี่ยวกับโครงสร้างของเพลงที่ใช้การเพาะปลูกที่ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้ในบทที่ 2 แล้วนั้น ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของเพลงเกษตรกรรมนั้นคือ การใช้ทำนองซ้ำ ทำนองสั้น ๆ ดังที่ Eduardo Lopez Chavarri (1927:96) สรุปผลการศึกษาเพลงเกษตรกรรมในประเทศสเปนว่าบทเพลงช่วยทำลายความเงียบ เติมเต็มบรรยากาศการทำงานร่วมกันที่เต็มไปด้วยความเหนื่อยล้าและใช้แรงงานเพื่อเก็บเกี่ยวผลผลิตด้วยความเหน็ดเหนื่อย ทฤษฎีโครงสร้างของทำนองเพลงเกษตรกรรมโดย Chavarri (1927) และการวิเคราะห์ทำนองและโครงสร้างทางจังหวะของบทเพลงเกษตรกรรมของ Czekanowska (1985) 3 ประการดังนี้ คือ

1. ทำนองของเพลงใช้ระดับเสียงไม่เกิน 3 เสียง
2. เกษตรกรขับร้องเป็นกลุ่มอย่างน้อย 2 – 3 คนขึ้นไปโดยเกษตรกร
3. เพลงมีการซ้ำของทำนองแต่เปลี่ยนเนื้อร้องอย่างต่อเนื่องมีการย่ำเท้าให้จังหวะ

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ผู้วิจัยจึงได้นำองค์ประกอบสำคัญด้านการซ้ำของทำนอง และใช้ระดับเสียงเพียง 3 - 4 เสียง มาเป็นแนวคิดหลักในการประพันธ์ทำนองเพลงหว่าน เพื่อแสดงลักษณะสำคัญของการเกษตรกรรมและเพลงเพาะปลูกในนาข้าว การหว่านข้าวเต็มไปด้วยความสนุกสนาน ความสดชื่น ความกระตือรือร้นของชาวนาในการเริ่มต้นหว่านข้าวซึ่งถือเป็นขั้นตอนแรกในการทำนา

Chulalongkorn University

ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 2

- ซ ม ซ	- ม̇ ร̣ ท	- - ล ท	- ร̣ - -	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซ̣ ท ซ̣	- ม ร ท̣	- - - ท̣	- ร - -	ท̣ ล̣ ซ̣ ล̣	- - ม̣ ซ̣	ม̣ ซ̣ ม̣ ซ̣	- ซ̣ - -

บันไดเสียง

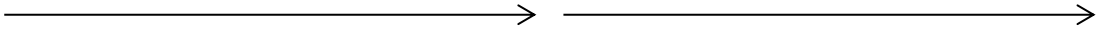
ประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงหว่าน กำหนดเป็นบันไดเสียงใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x

แนวเสียง

ประโยคที่ 2 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่



- ซ ม ซ	- มำ รำ ท	- - ล ท	- รำ - -	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซฺ ท ซฺ	- ม ร ทฺ	- - - ทฺ	- ร - -	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	- - มฺ ซฺ	มฺ ซฺ มฺ ซฺ	- ซฺ - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 2 มีการใช้เสียง ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 4 เสียงเรประกอบเสียงลา

- ซ ม ซ	- มำ รำ ท	- - ล ท	- รำ - -	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซฺ ท ซฺ	- ม ร ทฺ	- - - ทฺ	- ร - -	ทฺ ลฺ ซฺ ลฺ	- - มฺ ซฺ	มฺ ซฺ มฺ ซฺ	- ซฺ - -

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

- ซ ม ซ	- ม ร ท	- - ล ท	- ร - -	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซ, ท ซ,	- ม ร ท,	- - - ท,	- ร - -	ท, ล, ซ, ล,	- - ม, ซ,	ม, ซ, ม, ซ,	- ซ, - -

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี คู่ 4 โดยให้มือขวาอยู่ที่เสียงมี ส่วนมือซ้ายอยู่ที่เสียงที ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ในการบรรเลง ต่อมาเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงมี คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงเร คู่ 8 และเสียงที คู่ 8 เช่นกัน ต่อมาเคลื่อนมือขวาไปที่เสียงลา ต่อมาเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงที โดยใช้คู่ 8 ในการบรรเลง ต่อมาในท้ายของวรรคท้า คือเสียงเร โดยใช้คู่ 8 ในการบรรเลง และในส่วนของวรรครับ เริ่มต้นด้วยเสียงที คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงในวิถีลงไปที่เสียงลา คู่ 8 และลงไปที่เสียงซอล คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร คู่ 4 โดยมือขวาอยู่ที่เสียงเร ส่วนมือซ้ายอยู่ที่เสียงลา ในห้องที่ 6 เริ่มต้นด้วยเสียงมี คู่ 8 และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 เช่นกัน ต่อมาในห้องที่ 7 มีการเคลื่อนเสียงกลับไปที่เสียงมี และเสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ซ้ำอีก 2 ครั้ง และในห้องสุดท้ายของวรรครับมีการบรรเลงซ้ำที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 อีกครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกมีการใช้มือในลักษณะคู่ 8 หลายพยางค์ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงที่หนักแน่น และมีการใช้ทำนองในท้ายวรรคทั้งวรรคท้าและวรรครับให้อยู่ลักษณะจังหวะยก เช่นเดียวกับประโยคที่ 1

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามกำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงซอลสูง

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้าเป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง การกำหนดแนววิถีลงและขึ้นประกอบกัน

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ำ ซ - ซ	- ร ำ ท ร ำ	- ท ร ำ ม ำ	ร ำ ม ำ ม ำ	- ร ำ - -
- ซ฻ ท ซ฻	- - ล ท฻	ล ท฻ ล ท฻	ร ซ฻ - ซ฻	- ร ฟ ร	- ท฻ ร ม	ร ม ซ ม	- ร - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงหว่าน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงใน 1 ครั้ง ได้แก่เสียงฟา ในห้องเพลงที่ 5

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงหว่าน ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 กำหนดให้มีลักษณะเสียงแนววิถีขึ้นเป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ำ ซ - ซ	- ร ำ ท ร ำ	- ท ร ำ ม ำ	ร ำ ม ำ ม ำ	- ร ำ - -
- ซ฻ ท ซ฻	- - ล ท฻	ล ท฻ ล ท฻	ร ซ฻ - ซ฻	- ร ฟ ร	- ท฻ ร ม	ร ม ซ ม	- ร - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 3 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงฟา ประกอบ เสียงที

การใช้ขั้นคู่ 6

ทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงมีสูง

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 ที่เสียงซอล

ทำนองห้องที่ 2 ที่เสียงลา และ เสียงที

ทำนองห้องที่ 3 ที่เสียงลา และ เสียงที

ทำนองห้องที่ 4 ที่เสียงเรและ เสียงซอล
ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงเร
ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงที เสียงเร และเสียงมี
ทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงเร และเสียงมี
ทำนองห้องที่ 8 ที่เสียงเร

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ึ ซ - ซ	- ร ึ ท ร ึ	- ท ร ึ ม ึ	ร ึ ม ึ ม ึ ม ึ	- ร ึ - -
- ซ ฺ ท ซ ฺ	- - ล ท ฺ	ล ท ฺ ล ท ฺ	ร ซ ฺ - ซ ฺ	- ร ฟ ร	- ท ฺ ร ม	ร ม ซ ม	- ร - -

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 6 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ึ ซ - ซ	- ร ึ ท ร ึ	- ท ร ึ ม ึ	ร ึ ม ึ ม ึ ม ึ	- ร ึ - -
- ซ ฺ ท ซ ฺ	- - ล ท ฺ	ล ท ฺ ล ท ฺ	ร ซ ฺ - ซ ฺ	- ร ฟ ร	- ท ฺ ร ม	ร ม ซ ม	- ร - -

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ึ ซ - ซ	- ร ึ ท ร ึ	- ท ร ึ ม ึ	ร ึ ม ึ ม ึ ม ึ	- ร ึ - -
- ซ ฺ ท ซ ฺ	- - ล ท ฺ	ล ท ฺ ล ท ฺ	ร ซ ฺ - ซ ฺ	- ร ฟ ร	- ท ฺ ร ม	ร ม ซ ม	- ร - -

Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงหว่านท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 มีการเคลื่อนที่ของทำนองเริ่มต้นที่เสียงซอล พยางค์ที่ 2 ในห้องที่ 1 ลักษณะมือคู่ 8 เคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงมี ประกอบเสียงที คู่ 4 ต่อพยางค์ที่ 4 ที่เสียงซอล ลักษณะมือคู่ 8 ในห้องที่ 2 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา พยางค์ที่ 3 ห้องที่ 2 คู่ 8 ติดตามด้วยการเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงที ลักษณะมือคู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ในห้องที่ 3 ลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงที เสียงลา และเสียงที ในลักษณะมือคู่ 8 เช่นกัน ในห้องที่ 4 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 3 ไปยังเสียงเร ตามด้วยเสียงซอล ลักษณะมือคู่ 8 และย้ำที่เสียงซอล ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 เช่นกัน

ในห้องที่ 5 เริ่มต้นที่เสียงเร พยางค์ที่ 2 ลักษณะมือคู่ 8 เคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงที ประกอบเสียงฟา คู่ 4 ต่อพยางค์ที่ 4 ที่เสียงเร ลักษณะมือคู่ 8 ในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที

พยางค์ที่ 2 คู่ 8 ติดตามด้วยเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงเร และเสียงมี ลักษณะมือคู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร ในห้องที่ 7 ลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงมี คู่ 8 และย้ำเสียงมี ประกอบเสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 6 และเสียงมี ในลักษณะมือคู่ 8 เช่นเดิม ในห้องที่ 8 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 7 ไปยังเสียงเร ลักษณะมือคู่ 8 ในพยางค์ที่ 2 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงหว่านท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกมีการใช้มือในลักษณะคู่ 8 หลายพยางค์ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงที่หนักแน่น และวรรครับให้อยู่ลักษณะจังหวะยก

ประการที่สองกำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ 8

ประการที่สามมีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้าลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4และขั้นคู่ 8 นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ์ ซ - ซ	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซ ฺ ท ซ ฺ	- - ล ท ฺ	ล ท ฺ ล ท ฺ	ร ซ ฺ - ซ ฺ	ท ฺ ล ฺ ซ ฺ ล ฺ	- - ม ฺ ซ ฺ	ม ฺ ซ ฺ ม ฺ ซ ฺ	- ซ ฺ - -

บันไดเสียง

ทำนองท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงหว่าน กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงเลย

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงหว่าน ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 กำหนดให้มีลักษณะเสียงแนวเสียงคงที่เป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- ซ ม ซ	- - ล ท	ล ท ล ท	ร ์ ซ - ซ	ท ล ซ ร	- - ม ซ	ม ซ ม ซ	- ซ - -
- ซ ฺ ท ซ ฺ	- - ล ท ฺ	ล ท ฺ ล ท ฺ	ร ซ ฺ - ซ ฺ	ท ฺ ล ฺ ซ ฺ ล ฺ	- - ม ฺ ซ ฺ	ม ฺ ซ ฺ ม ฺ ซ ฺ	- ซ ฺ - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 3 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองห้องที่ 1 ที่เสียงที ประกอบ เสียงมี

ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงเรลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 ที่เสียงซอล

ทำนองห้องที่ 2 ที่เสียงลา และ เสียงที

ทำนองห้องที่ 3 ที่เสียงลา และ เสียงที

ทำนองห้องที่ 4 ที่เสียงเรและ เสียงซอล

ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงที เสียงลา และเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงมี และเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงมี และเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 8 ที่เสียงซอล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงหว่านท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 มีการเคลื่อนที่ของทำนองเริ่มต้นที่เสียงซอล พยางค์ที่ 2 ในห้องที่ 1 ลักษณะมือคู่ 8 เคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงมี ประกอบ เสียงที คู่ 4 ต่อพยางค์ที่ 4 ที่เสียงซอล ลักษณะมือคู่ 8 ในห้องที่ 2 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา พยางค์ที่ 3 ห้องที่ 2 คู่ 8 ติดตามด้วยเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงที ลักษณะมือคู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ในห้องที่ 3 ลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงที เสียงลา และเสียงที ในลักษณะมือคู่ 8 เช่นกัน ในห้องที่ 4 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 3 ไปยังเสียงเร ตามด้วยเสียงซอล ลักษณะมือคู่ 8 และย้ำที่เสียงซอล ในพยางค์ที่ 4 ลักษณะมือคู่ 8 เช่นกัน

ในห้องที่ 5 เริ่มต้นที่เสียงที ติดตามด้วยเสียงลาและเสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8 และเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงเร ประกอบ เสียงลาต่ำ คู่ 4 ในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี และเสียงซอล พยางค์ที่ 3 และ 4 ตามลำดับ ในลักษณะมือคู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมีในห้องที่ 7

ลักษณะมือคู่ 8 ติดตามด้วยเสียงซอล เสียงมี และเสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8 และมีการย้ำเสียงซอลด้วยการใช้มือคู่ 8 ในพยางค์ที่ 2 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงหว่านท่อนที่ 2 ประโยคที่ 2

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกมีการใช้มือในลักษณะคู่ 8 หลายพยางค์ เนื่องจากผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเสียงที่หนักแน่น และวรรครับให้อยู่ลักษณะจังหวะยก เหมือนประโยคที่ 1

ประการที่สองกำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ 8

ประการที่สามมีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สี่กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่ห้ากำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงซอล

ประการที่หกการกำหนดการขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกันและเป็นเสียงที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงทางในทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความสมบูรณ์ ด้วยเป็นการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียงหลักหรือเสียงสำคัญของบันไดเสียงทางใน

วิเคราะห์ทำนองเพลง ต้นกล้า

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

บันไดเสียง

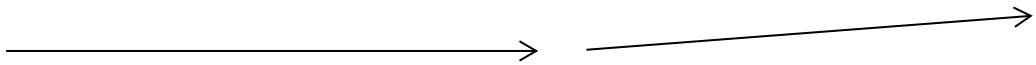
ประโยคที่ 1 เป็นทำนองเพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 1 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงวิถีขึ้น



- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอล โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลจากคู่ 5 ไปที่คู่ 8 โดยเคลื่อนมือขวาไปที่เสียงซอล ส่วนมือซ้ายอยู่ที่ตำแหน่งเดิม

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก เป็นการขึ้นต้นเพลงต้นกล้า ซึ่งเป็นการสื่อถึงการรอคอยฝนของต้นข้าว

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันได เสียง

ประการที่สาม กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือ มีลักษณะค่อนไปทางสำนวนทาง “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

บันไดเสียง

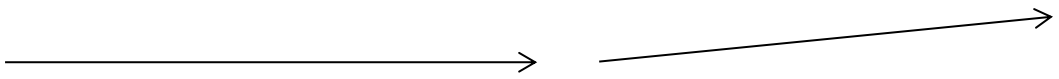
ประโยคที่ 2 เป็นทำนองเพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 2 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงวิถีขึ้น



- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 2 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอล โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปสู่เสียงซอลจากคู่ 5 ไปที่คู่ 8 โดยเคลื่อนมือขวาไปที่เสียงซอล ส่วนมือซ้ายอยู่ที่ตำแหน่งเดิม

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ประโยคนี้คงสื่อความหมายของการรอคอยของต้นข้าวอย่างยาวนาน อีกทั้งยังเป็นต้นกล้าที่เล็ก ๆ

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8 เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือ มีลักษณะค่อนไปทางสำนวนทาง “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ซ฻

บันไดเสียง

ประโยคที่ 3 เป็นทำนองเพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 3 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 2 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ซ฻

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 3 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ซ̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 3 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงในวิถีลงไปที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเริ่มต้นทำนองเพลงในวรรครับด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 5 และดำเนินทำนองด้วยเสียงเดิม โดยใช้ขั้นคู่ 8 โดยมือซ้ายอยู่ตำแหน่งเดิม ส่วนมือขวาเคลื่อนจากเสียงเร ไปที่เสียงซอล

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ประโยคที่เป็นการสื่อถึงต้นข้าวที่ยังต้องรอฝนตกลงมา โดยใช้กระสวนจังหวะที่ถี่มากขึ้น ทำให้รู้สึกว่ามีการกระชับจังหวะเข้ามาให้ถี่มากขึ้นเพื่อสื่อถึงฝนที่ใกล้จะตกลงมาก้อนเมฆ ความชุ่มชื้นที่ลอยเข้ามาใกล้บริเวณต้นกล้าแล้ว

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ 8 และดำเนินทำนองภายในวรรคเพลงด้วยมือคู่ 4

ประการที่สี่ กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้า กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่หก ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือ มีลักษณะค่อนไปทางสำนวนทาง “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 4

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4 เป็นทำนองเพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงมาดำเนินทำนอง

แนวเสียง

ประโยคที่ 4 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1–4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5-6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 7-8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- - - ลฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 4 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ท฻	- - - ล฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร
- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ท฻	- - - ล฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 4 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงที โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 8

ต่อมาในท้ายของวรรคท้ามีการเคลื่อนที่ขึ้นมาที่เสียงจากเสียงซอลมาที่เสียงมี โดยใช้ขั้นคู่ 4 ในวรรครับ เริ่มต้นด้วยเสียงลา โดยใช้ขั้นคู่ 8 จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 8 และเคลื่อนที่ขึ้นมาที่เสียงจากเสียงซอลมาที่เสียงมี โดยใช้ขั้นคู่ 4 และในท้ายของวรรครับ มีการเคลื่อนที่ไปที่เสียง เรโดยใช้ขั้นคู่ 4

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ประโยคที่เป็นการสื่อถึงความอดทนรอคอยของต้นกล้าเพื่อจะได้รับน้ำฝน เพราะการปลูกข้าวนั้น ต่างจากการทำสวนที่สามารถชักน้ำเข้าสวนและทำการรดน้ำได้ แต่การทำนานั้นไม่มีการรดน้ำ มีแต่น้ำที่ชักเข้านาแต่ครั้งแรกเท่านั้น

ประการสอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่ กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่ห้า เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง การกำหนดแนววิถีลงและขึ้นประกอบกัน

ประการที่หกทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือ มีลักษณะค่อนไปทางสำนวนทาง “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 5

- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ม - -
- ทฺ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม	- - ล ซ	ม - ซ ม	ร - ม ร	ด - ร ด

บันไดเสียง

ประโยคที่ 5 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางนอก ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ที่เสียงที ในห้องที่ 1 ห้องที่ 4 และห้องที่ 5

แนวเสียง

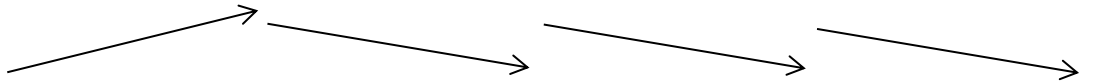
ประโยคที่ 5 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 2 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 3 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 - 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -	- ท - -	- ล - -	- ซ - -	- ม - -
- ทฺ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม	- - ล ซ	ม - ซ ม	ร - ม ร	ด - ร ด

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 5 ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 5 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเร และเสียงมีมือขวา ย้ำเสียงเร และเสียงมี ด้วยมือซ้าย ตามด้วยซอล และเสียงลาด้วยมือขวา ต่อมาเคลื่อนที่ไปที่เสียงทีและเสียงเร ด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงลา มือซ้าย และขึ้นมาที่เสียงที และเสียงลาด้วยมือขวา ตามด้วยซอลและเสียงมีมือซ้าย ต่อมาในในวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงทีมือขวา ตามด้วยลาและเสียงซอลมือซ้าย ต่อมากลับมาที่เสียงที และเสียงลาด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงมี มือซ้าย และเคลื่อนเสียงขึ้นมาที่เสียงลา และเสียงซอล ด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงมี และเสียงเร ด้วยมือซ้าย และในท้ายของวรรครับเคลื่อนที่มาที่เสียงซอล และเสียงมีด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงเรและเสียงโดด้วยมือซ้าย

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก เป็นประโยคที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อถึงเม็ดฝนที่ตกลงมา

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประโยคที่ 6

- - ร ม	ซ ม - -	ร ม - -	ร ด - -	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- ด - -	- - ร ด	- ร ด	- - ท ล	- ท - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 6 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางนอก ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ที่เสียงที ในห้องที่ 4 ห้องที่ 5 และห้องที่ 8

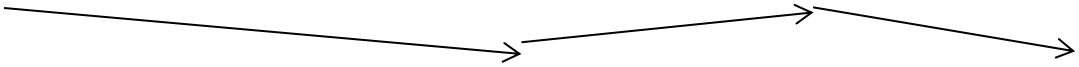
แนวเสียง

ประโยคที่ 6 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 7 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - ร ม	ซ ม - -	ร ม - -	ร ด - -	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- ด - -	- - ร ด	- ร ด	- - ท ล	- ท - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 6 ทั้งนี้ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 6 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงโดมือซ้าย ตามด้วยเสียงเร และ เสียงมีมือขวา ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลและเสียงมี ด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงเรและเสียงโดด้วยมือซ้าย ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรและเสียงมีด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงเร และเสียงโด ด้วยมือซ้าย ต่อมาย้ำที่เสียงเรและเสียงโดอีกครั้งด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงทีและเสียงลามือซ้าย ต่อมาในวรรครับเริ่มด้วยที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเร และเสียงมี และย้ำที่เสียงเร และเสียงมีอีกครั้งด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลาด้วยมือขวา ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงทีและเสียงเรด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงลา ด้วยมือซ้าย ในท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงทีและเสียงลามือขวา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงมีมือซ้าย

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นประโยคที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อถึงเม็ดฝนที่ตกลงมา

ประการที่สอง มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่ การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 7

- ล - -	ซ ม - -	- - - -	ม ร - ม	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- - ซ ม	- - ร ฑ	- ล̣ - ฑ	- ล̣ - ฑ	- ฑ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

บันไดเสียง

ประโยคที่ 7 เป็นทำนองเพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

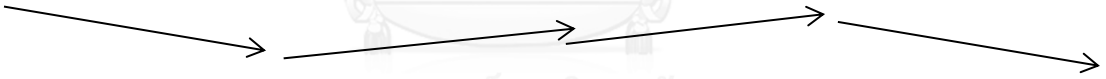
ประโยคที่ 7 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 2 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 3 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 - 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 - 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- ล - -	ซ ม - -	- - - -	ม ร - ม	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- - ซ ม	- - ร ฑ	- ล̣ - ฑ	- ล̣ - ฑ	- ฑ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 7 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงที

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- ล - -	ซ ม - -	- - - -	ม ร - ม	- - ร ม	- - ซ ล	- - ซ ล	ท ล - -
- - ซ ม	- - ร ฑ	- ล̣ - ฑ	- ล̣ - ฑ	- ฑ - -	ร ม - -	ร ม - -	- - ซ ม

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 7 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา มือขวา ตามด้วยเสียงซอล และเสียงมี มือซ้าย ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลและเสียงมี ด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงเร และเสียงทีด้วยมือซ้าย ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา และเสียงทีด้วยมือซ้าย จากนั้นเคลื่อนที่ไปที่เสียงมีมือขวา หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร โดยใช้ขั้นคู่ 4 ตามด้วยเสียงมี โดยใช้ขั้นคู่ 4 เช่นกัน ต่อมาในวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเร และเสียงมีมือขวา และย้ำเสียงเร และเสียงมีด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลามือขวา ต่อมาเคลื่อนไปที่เสียงทีและเสียงเรด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงลา มือซ้าย และในท้ายซองวรรครับเริ่มด้วยเสียงทีและเสียงลาซึ่งตีด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงมีซึ่งตีด้วยมือซ้าย

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ทำนองสื่อถึงเม็ดฝนที่ตกลงมา

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่ การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 8

- - ม ม	- ร - ม	- - - ด	- - ร ม	- - ซ ล	ด ำ ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -
- ม̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ซ̣ - -	- ด - -	- ม - -	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 8 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางนอก ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ที่เสียงที ในห้องที่ 2

แนวเสียง

ประโยคที่ 8 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง
ทำนองห้องที่ 3 – 5 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น
ทำนองห้องที่ 6 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - ม ม	- ร - ม	- - - ด	- - ร ม	- - ซ ล	ด ล - -	ล ซ - -	ซ ม - -
- ม - -	- ล - ท	- ซ - -	- ด - -	- ม - -	- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 8 ทั้งนี้ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 8 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลามือขวา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงมี และย้ำที่เสียงซอลและเสียงมีอีกครั้งด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงเรและเสียงโดมือซ้าย ต่อมาเคลื่อนเสียงมาที่เสียงซอล มือซ้าย ตามด้วยเสียงโด มือขวา หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงมาที่เสียงโดมือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมีด้วยมือขวา

ต่อมามีในวรรครับมีการย้ำที่เสียงเรและเสียงมีอีกครั้งด้วยมือซ้าย จากนั้นก็เคลื่อนมาที่เสียงซอลและเสียงลามือขวา ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงโดและเสียงลาด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงมีด้วยมือซ้ายต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา และเสียงซอลมือขวา ตามด้วยเสียงมี และเสียงเรด้วยมือซ้าย และในท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงซอลและมีด้วยมือขวา ตามด้วยเรและเสียงโดด้วยมือซ้าย

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก แสดงลักษณะของฝนตกจึงใช้แนวเสียงวิถีลง

ประการที่สอง กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สาม การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 9

- - ทฺ ด	- ด - ด	- - ร ม	- ม - ม	- - ซ ล	- ล - ล	- - ท ด	- ดำ - ดำ
ซฺ ลฺ - -	ทฺ - ทฺ -	ทฺ ด - -	ร - ร -	ร ม - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ท - ท -

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 9 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางนอก ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ที่เสียงที ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

แนวเสียง

ประโยคที่ 9 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

- - ทฺ ด	- ด - ด	- - ร ม	- ม - ม	- - ซ ล	- ล - ล	- - ท ด	- ดำ - ดำ
ซฺ ลฺ - -	ทฺ - ทฺ -	ทฺ ด - -	ร - ร -	ร ม - -	ซ - ซ -	ซ ล - -	ท - ท -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 9 ทั้งนี้ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 9 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอลและเสียงลา ด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงทีและเสียงโด ด้วยมือขวา ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงทีมือซ้าย และตามด้วยเสียงโด มือขวา และทำซ้ำที่เสียงทีและเสียงโดอีกครั้ง ต่อมามีการย้ำที่เสียงทีและเสียงโดด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงเร และเสียงมีด้วยมือขวา จากนั้นมีการเคลื่อนไปที่เสียงเรด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงมี มือขวา และทำซ้ำอีกครั้งที่เสียงเรและเสียงมี

ต่อมาในวรรคเริ่มทำนองด้วยการย้ำที่เสียงเรและเสียงมีด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลามือขวา ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลมือซ้าย และเคลื่อนเสียงขึ้นมาที่เสียงลามือขวา และทำซ้ำที่เสียงซอลและเสียงลา ด้วยมือซ้ายและมือขวาตามลำดับ ต่อมามีย้ำที่เสียงซอลและ

เสียงลาด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงที และเสียงโดด้วยมือขวา หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที มือซ้าย และตามด้วยเสียงโด มือขวาและทำซ้ำที่เสียงทีและเสียงโดอีกครั้งโดยสลับมือซ้ายและมือขวาตามลำดับ

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก เป็นประโยคที่ต้องการสื่อถึงต้นกล้าที่กำลังแทงขึ้นมาจากดิน

ประการที่สอง มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประโยคที่ 10

- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ม	- ร - ด	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
ล - ซ -	ม - ร -	ม - ร -	ด - ท -	ม - ร -	ด - ทฺ -	ด - ทฺ -	ลฺ - ซฺ -

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 10 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางนอก ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง ที่เสียงที ในห้องที่ 1 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8

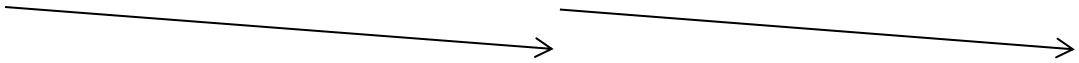
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวเสียง

ประโยคที่ 10 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ซ - ม	- ร - ด	- ร - ด	- ทฺ - ลฺ
ล - ซ -	ม - ร -	ม - ร -	ด - ท -	ม - ร -	ด - ทฺ -	ด - ทฺ -	ลฺ - ซฺ -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 10 ทั้งนี้ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 10 ทำนองเพลงต้นกล้า ในทำนองมีการสลับมือซ้ายขวา ของแต่ละตัวโน้ต ทุกห้องเพลง เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา (มือซ้าย) เสียงที (มือขวา) เสียงซอล (มือซ้าย) และเสียงลา (มือขวา) ในห้องที่ 1 ติดตามด้วยห้องเพลงที 2 ที่เสียงมี เสียงซอล เสียงเร และเสียงมี และมีการซ้ำในห้องเพลงที่ 2 ที่เสียงมี เสียงซอล เสียงเร และเสียงมี ในห้องที่ 3 ตามด้วย เสียงโด เสียงเร เสียงทีต่ำและเสียงโด ที่ห้องที่ 4 ติดตามด้วยห้องเพลงที 5 ที่เสียงมี เสียงซอล เสียงเร และเสียงมี ในห้องที่ 6 มีการเคลื่อนที่ไปที่เสียงโด เสียงเร เสียงทีต่ำและเสียงโด และมีการซ้ำในห้องเพลงที่ 6 ที่เสียงโด เสียงเร เสียงทีต่ำและเสียงโด ในห้องที่ 7 และในห้องที่ 8 มีการเคลื่อนที่ไปที่เสียงลา เสียงที เสียงซอลและเสียงลา เพื่อจบการเคลื่อนทำนองเพลงต้นกล้า ประโยคที่ 10

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก เป็นประโยคที่ต้องการสื่อถึงต้นกล้าที่กำลังผุดขึ้นขึ้นมาจากดิน

ประการที่สอง มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่สาม กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สี่ การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้าง ความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 11

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ซ฻	- - - -	- - - ล฻	- - - -	- - - ท฻

บันไดเสียง

ประโยคที่ 11 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 11 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 11 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงทีประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 11 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้คู่ 4 มีการเคลื่อนเสียงในวิถีลงไปที่เสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเริ่มต้นทำนองเพลงในวรรครับด้วยลา โดยใช้คู่ 8 และดำเนินทำนองที่เสียงที โดยใช้ขั้นคู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ต้องการสื่อถึงต้นกล้ากว่าที่งอกขึ้นมาจากดินและแผ่ออกไปทั่วท้องนา

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือ มีลักษณะค่อนไปทางสำนวนทาง “ทางกรอ” และกำหนดให้มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 12

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

บันไดเสียง

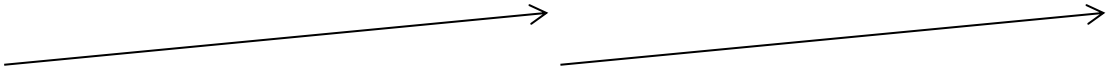
ประโยคที่ 12 เพลงต้นกล้า กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยมีการใช้นอกบันไดเสียงที่เสียง ฟา ในห้องที่ 6

แนวเสียง

ประโยคที่ 12 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 2 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 12 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 6 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงที

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงฟาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 12 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 4 มีการเคลื่อนเสียงในวิถีขึ้นไปที่เสียงมี โดยใช้คู่ 4

ต่อมามีการเริ่มต้นทำนองเพลงในวรรครับด้วยฟา โดยใช้คู่ 8 และดำเนินทำนองในวิถีขึ้นที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ต้องการสื่อถึงต้นกว่าที่งอกขึ้นมาจากดินและแผ่ออกไปทั่วท้องนา

ประการที่สอง กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สาม ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มี ลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

วิเคราะห์ทำนองเพลง เติบโต

ประโยค 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทฺ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 1 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 1 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงวิถีขึ้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทฺ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทฺ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงทีจากคู่ 4 ไปที่คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการรอคอยในการเติบโตของต้นข้าวในช่วงแรกที่เกษตรกรต้องรอกว่าต้นกล้ากว่าจะเติบโตเป็นลำต้นที่สูงใหญ่ขึ้น

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทฺ

บันไดเสียง

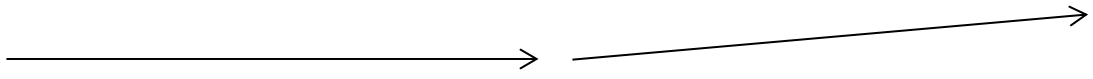
ประโยคที่ 2 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 2 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงวิถีขึ้น



- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฑ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 2 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฑ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฑ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงทีจากคู่ 4 ไปที่คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการรอคอยในการเติบโตของต้นข้าวในช่วงแรกที่เกษตรกรต้องรอกว่าต้นกว่าจะเติบโตเป็นลำต้นที่สูงใหญ่ขึ้น เกษตรกรต้องเอาใจใส่ดูแลต้นข้าวทุกวัน ไม่มีวันหยุดด้วยความวิริยะอุตสาหะ

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8 เป็นเสียงปิดท้ายประโยค สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- - - ม

บันไดเสียง

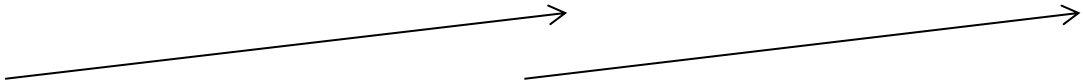
ประโยคที่ 3 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง คือ เสียงโด ห้องที่ 6

แนวเสียง

ประโยคที่ 3 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 2 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 3 มีการใช้เสียง ขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 3 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอล โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงในวิถีขึ้นไปที่เสียงลา โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเริ่มต้นทำนองเพลงในวรรครับด้วยเสียงที โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงโด โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเริ่มต้นทำนองด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 8 และท้ายของประโยคเสียงมี โดยใช้คู่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงต้นข้าวที่กำลังเติบโตขึ้นไปอย่างรวดเร็ว

ประการที่สอง กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบด้วยมือคู่ 8

ประการที่สาม กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ เป็นทำนองเพลงที่สร้างความไพเราะบนความสัมพันธ์ของพยางค์เสียงและสำนวนเพลง ได้แก่ การใช้มือคู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนอง การใช้เสียงเรียงติดต่อกันเรียงร้อยทำนอง

ประการที่ห้า ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 4 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 4 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 6 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รำ
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 4 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 6 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงขึ้นมาที่เสียงซอล โดยใช้ขั้นคู่ 4 โดยที่มือซ้ายอยู่ที่ตำแหน่งเดิม ส่วนมือขวาเคลื่อนไปที่เสียงซอล ต่อมาในท้ายของวรรคท้ามีการเคลื่อนที่ขึ้นมาที่เสียงจากเสียงซอล คู่ 4 มาที่เสียงเร โดยใช้ขั้นคู่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการสื่อความหมายของช่วงเวลาที่เติบโต เกษตรก็ยังมีช่วงเวลาที่จะต้องเฝ้าคอย ถนอมเลี้ยงต้นข้าวให้ออกรวง เพราะในการปลูกข้าวนั้นจะมีช่วงที่เติบโตได้เร็วและช้า

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้มีเสียงคู่ 4 และ คู่ 8 ประกอบกัน โดยให้เสียงคู่ 4 เป็นการใช้มือประกอบระหว่างการดำเนินทำนองภายในประโยคเพลง และการใช้มือคู่ 8เป็นเสียงปิดท้ายประโยคหรือลงจบหน้าทับที่ 3 สร้างความรู้สึกที่หนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 5

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร̊	- - - ท	- - - ร̊	- - - ม̊	- - - ม̊
- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ท̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

บันไดเสียง

ประโยคที่ 5 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 5 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร̊	- - - ท	- - - ร̊	- - - ม̊	- - - ม̊
- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ท̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 5 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงมีประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 6 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร̊	- - - ท	- - - ร̊	- - - ม̊	- - - ม̊
- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ท̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ร̊	- - - ท	- - - ร̊	- - - ม̊	- - - ม̊
- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ร	- - - ท̣	- - - ร	- - - ม	- - - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 5 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอลโดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงในวิถีขึ้นไปที่เสียงลาโดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงขึ้นที่เสียงทีโดยคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรโดยใช้คู่ 8 ต่อมาเริ่มต้นทำนองเพลงในวรรครับด้วยเสียงที โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรโดยใช้คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี โดยใช้คู่ 8 และท้ายของประโยคเสียงซอลโดยใช้คู่ 6

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงต้นข้าวที่กำลังเติบโตขึ้นไปอย่างรวดเร็ว

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มี ลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประการที่สี่ กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่ห้า กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประโยคที่ 6

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ท

บันไดเสียง

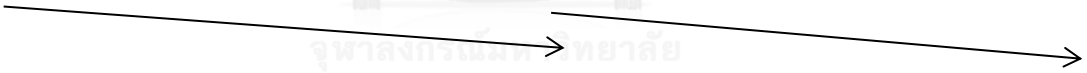
ประโยคที่ 6 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 6 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ท

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 6 มีการใช้เสียงขั้นคู่3 ขั้นคู่ 6 ขั้นคู่ 7 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงมี

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงเร

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงที

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงทีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 3 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ม	- - - ร	- - - ท฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ม	- - - ร	- - - ท฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ม	- - - ร	- - - ท฻

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
- - - ม	- - - ร	- - - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ม	- - - ร	- - - ท฻

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 6 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงในวิถีลงไปที่เสียงเร โดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงขึ้นที่เสียงที โดยคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาโดยใช้คู่ 8 ต่อมาเริ่มต้นทำนองเพลงในวรรครับด้วยเสียงซอล โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี โดยมือขวาอยู่ที่ตำแหน่งเดิม และเคลื่อนมือซ้ายไปที่เสียงมี เสียงเร และเสียงที

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการเบ่งบานของต้นข้าวซึ่งจะเจริญเติบโตไปอีกขั้นหนึ่ง

ประการที่สอง กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่สาม กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประการที่สี่ กำหนดให้มีการใช้การยืนเสียงในลักษณะ “ยืนเสียง” ในมือขวา ที่เสียงซอล

ประการที่ห้า ทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 7

- - ร ม	- - ซ -	ซ - ร ม	- - ซ -	ซ - ร ม	ซ - ม ซ	ล - ซ ล	ท - ล ท
- ทฺ - -	ร ม - ร	- ทฺ - -	ร ม - ร	- ทฺ - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - -

บันไดเสียง

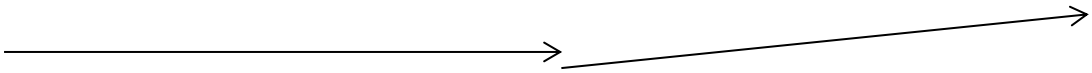
ประโยคที่ 7 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

.แนวเสียง

ประโยคที่ 7 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- - ร ม	- - ซ -	ซ - ร ม	- - ซ -	ซ - ร ม	ซ - ม ซ	ล - ซ ล	ท - ล ท
- ทฺ - -	ร ม - ร	- ทฺ - -	ร ม - ร	- ทฺ - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 7 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 5 ดังนี้

การใช้มือคู่ 5

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงที

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 7 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมี มือซ้ายต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรและเสียงมี ด้วยมือซ้ายอีกครั้ง ตามด้วยเสียงซอล มือขวา และเสียงเร ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลมือขวา และเสียงทีด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมีมือขวา ย้ำที่เสียงเรและเสียงมีอีกครั้งด้วยมือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลมือขวาและเสียงเรมือซ้าย ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลมือขวา ตามด้วยเสียงที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมีด้วยมือซ้าย และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอลมือขวา ตามด้วยเสียงเร มือซ้าย ตามด้วยเสียงมีและเสียงซอลด้วยมือซ้าย ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลามือขวา ตามด้วยเสียงมี มือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลาด้วยมือขวา และในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มที่เสียงที มือขวา ตามด้วยเสียงซอลมือซ้าย และเสียงลาและเสียงที มือขวา

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ผู้วิจัยต้องการให้ประโยคนี้เป็นประโยคเชื่อมไปสู่จากลงจบของเพลงเติบโต

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์

ประการที่สี่ กำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

ประการที่ห้า การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

Chulalongkorn University

ประโยคที่ 8

ลท) ลท)	ซล) ซล)	มซ) มซ)	รม) รม)	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- - ซ ซ
(ซ- (ซ-	(ม- (ม-	(ร- (ร-	(ทฺ- (ท-	- ทฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ล	- ซฺ - -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 8 เพลงเติบโต กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 8 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ลท) ลท)	ซล) ซล)	มซ) มซ)	รม) รม)	- - ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- - ซ ซ
(ซ- (ซ-	(ม- (ม-	(ร- (ร-	(ทฺ- (ท-	- ทฺ - -	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ล	- ซฺ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 8 ทั้งนี้ไม่มีการใช้ขั้นคู่เสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 8 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอลมือซ้าย ตามด้วยเสียงลาและเสียงทีมือขวา ซ้ำ 2 ครั้ง ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมีมือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลและเสียงลามือขวา ซ้ำ 2 ครั้ง ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร มือซ้าย ตามด้วยเสียงมีและเสียงซอลด้วยมือขวา ซ้ำ 2 ครั้ง ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมีด้วยมือขวา ซ้ำ 2 ครั้ง

ในวรรครับ บรรเลงซ้ำแบบเดิมอีกครั้งคือเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที มือซ้าย ตามด้วยเสียงเรและเสียงมีด้วยมือขวา ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล คู่ 8 และขึ้นไปที่เสียงลา โดยใช้คู่ 8 และห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มที่เสียงซอลด้วยมือซ้าย และย้ำที่เสียงซอลด้วยมือขวาอีกสองครั้ง

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก เป็นทำนองลงจบของเพลงเติบโตด้วยการสะบัดสามเสียงติดกันทั้งสี่ห้องในวรรท้า โดยสะบัดห้องละสองครั้งติดกันสี่ห้อง เท่ากับเป็นการสะบัดทั้งหมดแปดครั้งในวรรคท้า แสดงให้เห็นถึงความคมของทำนอง ก่อนปิดลงจบด้วยความเฉียบขาด มุ่งมั่น แต่นุ่มนวล

ประการที่สอง กำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สาม กำหนดให้ทำนองเพลงเริ่มต้นและลงจบที่เสียงเดียวกัน ได้แก่ เสียงซอล

ประการที่สี่ มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่ห้า การกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

วิเคราะห์ทำนองเพลงเข้มแข็ง

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ร	- - (ด -	- - - ร	- - - -	-รม) - ร
- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - ทล)	- ท - ล	- ท - -	(ด- - -ซ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 1 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 2 ครั้ง ได้แก่ เสียงโด ในห้องเพลงที่ 5 และห้องเพลงที่ 8

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 1 กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นแนวคงที่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ร	- - (ด -	- - - ร	- - - -	-รม) - ร
- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - ทล)	- ท - ล	- ท - -	(ด- - -ซ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 5 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

การใช้ขั้นคู่ 5

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงเร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 1 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงลาต่ำประกอบเสียงเร เป็นลักษณะมือคู่ 4 ของห้องที่ 2 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ด้วยมือซ้าย ในพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 3 และในห้องที่ 4 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 3 ไปยังเสียงมี ด้วยมือขวา ในพยางค์ที่ 2 แล้วจึงเคลื่อนเสียงต่อไปที่พยางค์ที่ 4 ด้วยเสียงลาต่ำประกอบเสียงเร

ในห้องที่ 5 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงโด ด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงทีและเสียงลาด้วยมือซ้าย เป็นการสะบัดเสียงเคลื่อนที่ลง และเคลื่อนเสียงไปยังห้องที่ 6 ที่เสียงที พยางค์ที่ 2 ตามด้วยเสียงลาต่ำประกอบเสียงเร พยางค์ที่ 4 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงที ในพยางค์ที่ 2 ด้วยมือซ้าย ของห้องที่ 7 แล้วจึงเคลื่อนเสียงต่อไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงโด ด้วยมือซ้าย ตามติดด้วยเสียงเร และเสียงมี ด้วยมือขวา เพื่อสะบัดเสียงเคลื่อนที่ขึ้น เคลื่อนพยางค์ไปที่พยางค์ที่ 4 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงเร ในลักษณะมือคู่ประสานคู่ 5 เพื่อจบการเคลื่อนที่ทำนองประโยคที่ 1

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นทำนองขึ้นเพลงเข้มแข็ง โดยผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความเข้มแข็งของต้นข้าวที่สามารถอดทนต่อสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ได้

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สามความโดดเด่นของทำนองเพลงประโยคนี้ อยู่ที่สำนวนเพลงเป็นลักษณะสำนวนเพลงรูปแบบ “กลอนดำเนินทำนอง” โดยนักดนตรีมีความจำเป็นต้องแปรทำนองให้เป็นพยางค์เก็บ และสามารถแปรทำนองได้หลากหลายมากกว่าสำนวนเพลงที่เป็นแบบ “บังคับทาง”

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - (ฟ -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - ม ร)	- ม - ร	- - - ร	- - - ร

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 2 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 2 ครั้ง ได้แก่ เสียงโด ในห้องเพลงที่ 6 เสียงฟา ในห้องเพลงที่ 5

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 2 กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นเส้นแนวคงที่เป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- - (ฟ -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -
- - - -	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - ม ร)	- ม - ร	- - - ร	- - - ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองที่ห้องเพลงที่ 2 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล
ทำนองที่ห้องเพลงที่ 4 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล
ห้องเพลงที่ 6 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 5 ได้แก่ ทำนองที่ห้องเพลงที่ 2 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองประโยคที่ 2 ของเพลงเข้มแข็ง เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงเร ประกอบ เสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 4 พยางค์ที่ 4 ห้องที่ 2 เคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี ในพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 3 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา ต่อด้วยเสียงเร ประกอบ เสียงซอล ในห้องที่

4 จากนั้นเคลื่อนต่อไปที่เสียงฟา ตามด้วยเสียงมีและเสียงเร เพื่อเป็นการสะบัด มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 5 ไปยังเสียงลา ตามด้วยเสียงเร ประกอบ เสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 4 ของห้องที่ 6 บรรเลงที่เสียงมี แล้วเคลื่อนทำนองต่อไปที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล ในห้องที่ 7 และในห้องที่ 8 เคลื่อนไปที่เสียงเร เพื่อจบการเคลื่อนทำนองของเพลงเข้มแข็ง ประโยคที่ 2

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นทำนองขึ้นเพลงเข้มแข็ง โดยผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความเข้มแข็งของต้นข้าวที่สามารถอดทนต่อสภาพแวดล้อมต่าง ๆ ได้ ผู้วิจัยใช้แนววิถีเสียงยืนเสียงเดิม แสดงถึงความเข้มแข็งซึ่งเกิดขึ้นได้จากการยืนยันความตั้งใจ และพุ่งเป้าหมายไว้เป็นสำคัญ หากเกิดความสับสนด้วยการเปลี่ยนเสียง ทำให้ไม่สามารถตั้งเป้าให้มั่น เกิดการท้อถอยและความอ่อนแอในใจ ทำให้ล้มเลิกและขาดความเข้มแข็ง ความเข้มแข็งของต้นข้าวจึงเป็นสัญลักษณ์ของการต่อสู้ด้วยเช่นกัน

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 3

- - - -	- ร - ร	- - - -	- - ร ม)	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ม
- - - ล	- - - -	- - ล ท	- - (ด -	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ท

บันไดเสียง

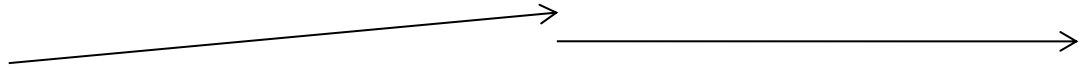
ทำนองประโยคที่ 3 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง ได้แก่ เสียงโด ในห้องเพลงที่ 4

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 3 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-4 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5-8 กำหนดแนวเสียงวิถีคงที่



- - - -	- ร - ร	- - - -	- - ร ม)	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ม
- - - ล̣	- - - -	- - ล ท	- - (ด -	- - - ซ̣	- - - ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงทีต่ำ ประกอบ เสียงมี

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงทีต่ำ ประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 3 เริ่มต้นตั้งเสียงลาต่ำ พยางค์ที่ 4 ในห้องที่ 1 ในห้องที่ 2 มีการเคลื่อนที่ไปที่เสียงเร และย้ำเสียงเร หลังจากนั้นมีการเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงลาตามด้วยเสียงที ห้องที่ 3 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงไปที่เสียง โด ด้วยมือซ้าย ติดตามด้วยการย้ำเสียงเรและสียงมีด้วยมือขวา เพื่อสะบัดในห้องที่ 4

ในห้องที่ 5 มีการเคลื่อนที่ของทำนองเสียงไปที่เสียงซอล คู่ 8 จากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงทีต่ำ ประกอบ เสียงมี ในห้องที่ 6 ในห้องที่ 7 มีการเคลื่อนเสียงมาที่เสียงลาต่ำประกอบเสียงเร ลักษณะมือเป็นคู่ 4 ในห้องที่ 8 ที่เสียงซอล มีการเคลื่อนเสียงมาที่เสียงทีต่ำประกอบเสียงมี เพื่อจบประโยคที่ 3 ของทำนองเพลงเข้มแข็ง

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความอดทนแข็งแรงของต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้าง ความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประโยคที่ 4

- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - มำ	- รำ - ท	- - - ล	- - - ซ
- - - ซฺ	- - - -	- ร - -	- มร) - ทฺ	- - - ม	- ร - ท	- - - ลฺ	- - - ซฺ

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองเพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง ได้แก่ เสียงฟา ในห้องเพลงที่ 4

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 4 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงวิถีคงที่เป็นหลัก ดังนี้

- - - -	- ซ - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ท	- - - มำ	- รำ - ท	- - - ล	- - - ซ
- - - ซฺ	- - - -	- ร - -	- มร) - ทฺ	- - - ม	- ร - ท	- - - ลฺ	- - - ซฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงที ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงมี ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงเร และเสียงที ทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงลา และห้องเพลงที่ 8 ที่เสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เริ่มต้นการตั้งเสียงซอลต่ำ ตามด้วยการย้ำเสียงซอลด้วยมือขวาในห้องที่ 2 ต่อด้วยการเคลื่อนพยางค์ไปที่เสียงเรประกอบเสียงซอล คู่ 4 ของห้องที่ 3 ในห้องที่ 4 มีการเคลื่อนที่ของทำนองไปที่เสียงฟาตามด้วยเสียงมีและเสียงเร เป็นการสะบัด ต่อด้วยเสียงที คู่ 8 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงมาที่เสียงโดประกอบเสียงมี คู่ 8 พยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 5 ต่อด้วยการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร และเสียงที คู่ 8 ในห้องที่ 6 และต่อด้วยเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลา คู่ 8 ของห้องที่ 7 มีการเคลื่อนที่ของทำนองไปที่เสียงซอล ในลักษณะมือคู่ 8 ของห้องที่ 8 เพื่อจบประโยคที่ 4 ของทำนองเพลงเข้มแข็ง

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความอดทนแข็งแรงของต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่เจริญเติบโตได้อย่างรวดเร็ว และแข็งแรงทนต่อสภาพดินฟ้าอากาศ

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สาม การกำหนดการขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกัน (Tonic) ของบันไดเสียงทางในทำให้ทำนองเพลงประโยคนี้มีความสมบูรณ์ ด้วยเป็นการขึ้นต้นและลงจบด้วยเสียงหลักหรือเสียงสำคัญของบันไดเสียงทางใน

ประโยคที่ 5

- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ
- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร

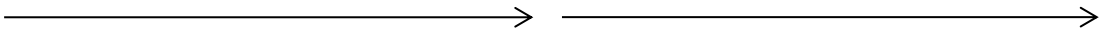
บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นทำนองเพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 4 ครั้ง ได้แก่ เสียงฟา ในห้องเพลงที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 5 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงวิถีคงที่เป็นหลัก ดังนี้



- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ
- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 1 ลักษณะได้แก่การใช้ ขั้นคู่ 4 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 1 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 3 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 4 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 5 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 6 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล
ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงเร ประกอบเสียงซอล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 5 เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงเร ประกอบ เสียงซอล ในห้องที่ 1 ตามด้วยเคลื่อนไปที่เสียงฟา ต่อด้วยเสียงมี และเสียงเร เพื่อสะบัด และตามด้วยเสียงเรประกอบ เสียงซอล ในห้องที่ 2 หลังจากนั้นมีการย้ำเสียงเดิมที่เสียงเรประกอบ เสียงซอล ที่ห้องที่ 3 ตามด้วยเคลื่อนไปที่เสียงฟา ต่อด้วยเสียงมี และเสียงเร เพื่อสะบัดและตามด้วย เสียงเรประกอบ เสียงซอล ในห้องที่ 4 หลังจากนั้นมีการย้ำเสียงเดิมที่เสียงเรประกอบ เสียงซอล ของ ห้องที่ 5 ตามด้วยเคลื่อนไปที่เสียงฟา ต่อด้วยเสียงมี และเสียงเร เพื่อสะบัดและตามด้วยเสียงเร ประกอบ เสียงซอล ในห้องที่ 6 หลังจากนั้นมีการย้ำเสียงเดิมที่เสียงเรประกอบ เสียงซอล ของห้องที่ 7 ตามด้วยเคลื่อนไปที่เสียงฟา ต่อด้วยเสียงมี และเสียงเร เพื่อสะบัดและตามด้วยเสียงเรประกอบ เสียงซอล ห้องที่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 5

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการต่อสู้ของปัญหาในการเติบโตของต้นข้าว โดย นำเสนอในจังหวะที่เป็นจังหวะยก จังหวะเป็นจังหวะไม่ปกติใช้แทนภาวะผิดปกติที่เกิดขึ้น เช่น ปัญหา จากภัยธรรมชาติที่เป็นอุปสรรคต่อการเจริญโต ได้แก่ อากาศ น้ำ ดิน แมลง โรค

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อ สร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สาม การกำหนดการขึ้นต้นประโยคและจบประโยคด้วยเสียงเดียวกัน

ประการที่สี่ กำหนดให้ทำนองเป็นการซ้ำกัน 2 ครั้งระหว่างวรรคท้าและวรรค รับ

ประการที่ห้า มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์ เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ท - -	(ท - ร์
- - - -	- - - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ฟ - -	ลซ)- ร

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 6 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 3 ครั้ง ได้แก่ เสียงฟา ในห้องเพลงที่ 4 และห้องที่ 6 เสียงโด ห้องเพลงที่ 8

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 6 กำหนดให้มีลักษณะแนวเสียงให้มีแนวเสียงหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1-7 กำหนดแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 8 กำหนดแนวเสียงวิถีขึ้น

- - - -	- - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ซ - -	(ฟ - - ซ	- ท - -	(ท - ร์
- - - -	- - - ร	- ร - -	มร) - ร	- ร - -	มร) - ร	- ฟ - -	ลซ)- ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 4 ได้แก่ ทำนองห้องที่ 2 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 3 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 4 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล

การใช้ขั้นคู่เสียงขั้นคู่ 8 ได้แก่ ทำนองห้องที่ 8 ที่เสียงเร

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 6 โดยการเริ่มต้นการตั้งเสียงเรประกอบเสียงซอล ห้องที่ 2 จากนั้นมีการย้ำเสียงเดิมที่เสียงเรประกอบเสียงซอลของห้องเพลงที่ 3 ต่อที่การเคลื่อนเสียงที่เสียงฟาตามด้วยเสียงมีและเสียงเร ห้องที่ 4 ตามด้วยเสียงเรประกอบเสียงซอล จากนั้นมีการย้ำเสียงเดิมที่เสียงเรประกอบเสียงซอล ของห้องเพลงที่ 5 ต่อที่การเคลื่อนเสียงที่เสียงฟาตามด้วยเสียงมีและเสียงเร ห้องที่ 6 ตามด้วยเสียงเรประกอบเสียงซอล หลังจากนั้นเคลื่อนเสียงไปยังเสียงซอล ตามด้วยเสียงเร และเสียงซอล ในห้องเพลงที่ 7 ในห้องที่ 8 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาเสียงทีและเสียงโดสูง ติดตามด้วยเสียงเร คู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนทำนองเพลงเข้มแข็งประโยคที่ 6

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการต่อสู้ของปัญหาในการเติบโตของต้นข้าว โดยนำเสนอในจังหวะที่เป็นจังหวะยก เพื่อสื่อความหมายถึงปัญหาต่าง ๆ ที่ถาโถมเข้ามามากมาย แต่สุดท้ายก็สามารถผ่านปัญหาต่าง ๆ ไปได้ ในประโยคนี้ได้ใช้จังหวะยกทั้งหมด 3 ครั้ง

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สามกำหนดให้สำนวนเพลงปรากฏลักษณะสำคัญของสำนวนเพลงไทยรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “การทอนของทำนอง”

ประการที่สี่ มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์เสียง” มาร่วมดำเนินทำนองเพลง

ประการที่ห้า การกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ประโยค 7

- - - -	- - - -	ม ำ ร ำ ท ร ำ	- ม ำ - ม ำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	ม ร ฟ ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

บันไดเสียง

ประโยคที่ 7 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง คือ เสียงฟา ในห้องที่3

แนวเสียง

ประโยคที่ 7 มีการกำหนดแนวเสียง ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

- - - -	- - - -	ม ำ ร ำ ท ร ำ	- ม ำ - ม ำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	ม ร ฟ ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงทีประกอบเสียงฟา

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 4 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมีประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	มˍ รˍ ท รˍ	- มˍ - มˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	ม ร ฟ ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 5 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	มˍ รˍ ท รˍ	- มˍ - มˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	ม ร ฟ ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - -	มˍ รˍ ท รˍ	- มˍ - มˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	ม ร ฟ ร	- ม - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 7 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 8 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลงไปที่เสียงเร โดยใช้คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงที โดยใช้ขั้นคู่ 4 และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงเร ใช้คู่ 8 ต่อมาในห้องสุดท้ายของวรรคท้าเริ่มต้นที่เสียงมี โดยใช้ขั้นคู่ 8 ตามด้วยเสียงซอล โดยใช้คู่ 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต้องการสื่อถึงว่า เมื่อต้นข้าวผ่านปัญหาต่าง ๆ มาได้ก็จะถึงเวลาที่จะเจริญเติบโตต่อไป

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สาม ในวรรคนี้มีการกรอเสียงยาวจะทำให้สามารถได้ยินเสียงของหน้าทับต้นกล้า ได้ชัดเจน ดังนี้

-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ

ประโยคที่ 8

- - ล̣ ล̣	- - ท̣ ท̣	- - ร ร	- - ม ม	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ̣ ซ̣	- - ล ล
- ซ̣ - ซ̣	- ล̣ - ล̣	- ท̣ - ท̣	- ร - ร	- ท̣ - ท̣	- ร - ร	- ม - ม	- ซ̣ - ซ̣

บันไดเสียง

ประโยคที่ 8 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 8 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

- - ล̣ ล̣	- - ท̣ ท̣	- - ร ร	- - ม ม	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ̣ ซ̣	- - ล ล
- ซ̣ - ซ̣	- ล̣ - ล̣	- ท̣ - ท̣	- ร - ร	- ท̣ - ท̣	- ร - ร	- ม - ม	- ซ̣ - ซ̣

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 8 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 3 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงซอลประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงทีประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงมีประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงมีประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงซอลประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงเรประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงเรประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงมีประกอบเสียงซอล

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 2 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - ล ล	- - ท ท	- - ร ร	- - ม ม	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล
- ซ - ซ	- ล - ล	- ท - ท	- ร - ร	- ท - ท	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 3 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - ล ล	- - ท ท	- - ร ร	- - ม ม	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล
- ซ - ซ	- ล - ล	- ท - ท	- ร - ร	- ท - ท	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 8 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงซอลมือซ้าย ตามด้วยเสียงลามือขวา และเคลื่อนมือซ้านไปที่เสียงซอลส่วนมือขวาอยู่ตำแหนางเดิม จากนั้นเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาด้วยมือซ้ายตามด้วยเสียงทีมือขวา และย้ำไปที่เสียงทีด้วยมือขวาและเสียงลาด้วยมือซ้าย ในคู่ 2 ต่อมาเริ่มด้วยเสียงทีมือซ้าย ตามด้วยเสียงเรมือขวา และย้ำไปที่เสียงเรมือขวาและเสียงทีมือซ้าย ในคู่ 3 ต่อมาเคลื่อนเสียงมาที่เสียงเร มือซ้ายตามด้วยเสียงมีมือขวา และย้ำไปที่เสียงมีมือขวาและเสียงเรมือซ้าย ในคู่ 2 ต่อมาในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงมี มือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลมือขวา และย้ำไปที่เสียงซอลมือขวาและเสียงมีมือซ้าย ในคู่ 3 ต่อมาในส่วนของวรรคท้าเริ่มต้นด้วยเสียงเรมือซ้ายและย้ำไปที่เสียงมีมือขวาและเสียงเรมือซ้าย ในคู่ 2 ต่อมาในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงมีมือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลมือขวา และย้ำไปที่เสียงซอลมือขวาและเสียงมีมือซ้าย ในคู่ 3

ต่อมาเคลื่อนเสียงมาที่เสียงซอลมือซ้าย ตามด้วยเสียงลามือซ้าย และย้ำที่เสียงลามือขวาและซอลมือซ้าย ในคู่ 2 และในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงลามือซ้าย ตามด้วยเสียงทีมือขวา และย้ำเสียงที่เสียงทีมือซ้ายและลามือซ้าย โดยใช้คู่3

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต่อการสื่อถึงว่า เมื่อต้นข้าวสามารถพ้นปัญหามาได้ ก็จะสามารถเจริญเติบโตได้อย่างรวดเร็วโดยใช้การแบ่งมือและเน้นการใช้คู่สองในประโยคนี้ 5 ตำแหน่ง

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์”

ประโยคที่ 9

- - ท ท	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท
- ล - ล	- ท - ท	- ร - ร	- ม - ม	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ	- ล - ล

บันไดเสียง

ประโยคที่ 9 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ประโยคที่ 9 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

- - ท ท	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท
- ล - ล	- ท - ท	- ร - ร	- ม - ม	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ	- ล - ล

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 9 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 2 และขั้นคู่ 3 ดังนี้

การใช้มือคู่ 2

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงทีประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงมีประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงมีประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงลาประกอบเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงทีประกอบเสียงลา

การใช้มือคู่ 3

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงเรประกอบเสียงที

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงซอลประกอบเสียงมี

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 3 เสียงซอลประกอบเสียงมี

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 2 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - ทฺ ทฺ	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท
- ลฺ - ลฺ	- ทฺ - ทฺ	- ร - ร	- ม - ม	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ	- ล - ล

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 3 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - ทฺ ทฺ	- - ร ร	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ม ม	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท
- ลฺ - ลฺ	- ทฺ - ทฺ	- ร - ร	- ม - ม	- ร - ร	- ม - ม	- ซ - ซ	- ล - ล

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 9 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลามือซ้าย ตามด้วยเสียงทีมือขวา และย้ำไปที่เสียงทีมือขวาและเสียงลามือซ้าย ในคู่ 2 ต่อมาเริ่มด้วยเสียงทีมือซ้าย ตามด้วยเสียงเรมือขวา และย้ำไปที่เสียงเรมือขวาและเสียงทีมือซ้าย ในคู่ 3 ต่อมาเคลื่อนเสียงมาที่เสียงเร มือซ้ายตามด้วยเสียงมีมือขวา และย้ำไปที่เสียงมีมือขวาและเสียงเรมือซ้าย ในคู่ 2

ต่อมาในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงมี มือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลมือขวา และย้ำไปที่เสียงซอลมือขวาและเสียงมีมือซ้าย ในคู่ 3

ต่อมาในส่วนของวรรคท้าเริ่มต้นด้วยเสียงเรมือซ้าย และย้ำไปที่เสียงมีมือขวาและเสียงเรมือซ้าย ในคู่ 2 ต่อมาในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงมี มือซ้าย ตามด้วยเสียงซอลมือขวา และย้ำไปที่เสียงซอลมือขวาและเสียงมีมือซ้าย ในคู่ 3

ต่อมาเคลื่อนเสียงมาที่เสียงซอลมือซ้าย ตามด้วยเสียงลามือซ้าย และย้ำที่เสียงลามือขวาและซอลมือซ้าย ในคู่ 2 และในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงลามือซ้าย ตามด้วยเสียงทีมือขวา และย้ำเสียงที่เสียงทีมือขวาและลามือซ้าย โดยใช้คู่3

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต่อการสื่อควาหมายว่า เมื่อต้นข้าวสามารถพ้นปัญหามาได้ ก็จะสามารถเจริญเติบโตได้อย่างรวดเร็วโดยการแจกทำนองแบ่งมือและไล่เสียงขึ้นมา 7 เสียงจากเสียงลาต่ำขึ้นมาเสียงซอลกลางภายใน 4 ห้องของวรรคท้า

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอก บันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่มีความโดดเด่นเรื่องของการใช้พยางค์เสียงรูปแบบ “การซ้ำพยางค์”

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ့	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ฟ့

บันไดเสียง

ประโยคที่ 10 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 1 ครั้ง คือ เสียงฟา ห้องที่ 8

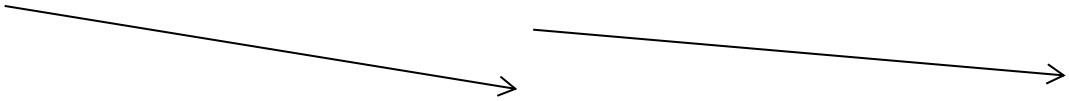
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวเสียง

ประโยคที่ 9 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ့	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ฟ့

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 10 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงฟาประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ได้ดังนี้

- - - -	- - - รั	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดั	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดั	- - - -	- - - ฟ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 10 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงเร โดยใช้ลักษณะคู่ 8 แล้วเคลื่อนเสียงไปทางเสียงต่ำที่เสียงซอล ด้วยลักษณะเป็นคู่ 8

ต่อมาในวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงโดโดยใช้คู่ 8 และเคลื่อนเสียงไปทางเสียงต่ำที่เสียงฟา ด้วยลักษณะเป็นคู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกผู้วิจัยต้องการสื่อถึงการออกรวงของต้นข้าว

ประการที่สองทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 11

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

บันไดเสียง

ประโยคที่ 11 เป็นทำนองเพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 3 ครั้ง คือ เสียงฟา ห้องที่ 3 เสียงฟา ห้องที่ 6 และเสียงโด ห้องที่ 8

แนวเสียง

ประโยคที่ 11 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 11 มีการใช้เสียง ขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงโด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 1 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงฟาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 6 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงฟาประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

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

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

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

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 11 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงลา โดยใช้ลักษณะเป็นคู่ 8 และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล โดยใช้ลักษณะเป็นคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงฟา โดยใช้ลักษณะเป็นคู่ 8 และในห้องสุดท้ายของวรรคท้าใช้เสียงเร กับเสียงลา โดยใช้เป็นคู่ 4

ในวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงซอล โดยใช้ลักษณะเป็นคู่ 8 และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงฟา โดยใช้ลักษณะเป็นคู่ 8 ต่อมามีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรประกอบเสียงลา โดยใช้เป็นคู่ 4 และในห้องสุดท้ายของวรรครับใช้เสียงโดประกอบเสียงซอล โดยใช้เป็นคู่ 4

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ทำนองใช้กระสวนจังหวะเดียวกันทั้งหมด 8 ห้องแสดงความงดงามของต้นข้าวที่ออกรวงในแปลงนาที่กว้างในพื้นระนาบ การเคลื่อนที่ของโน้ตด้วยการลดระดับเสียงลงทีละ 1 เสียงแทนมุมมองในการกวาดสายตามองรอบ ๆ พื้นที่ ๆ สวยงาม สื่อถึงการชื่นชมความงดงามอย่างละเอียดลออ

ประการที่สองทำนองประโยคนี้มีความโดดเด่นเรื่องของการกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวนบังคับทาง กล่าวคือมีสำนวนกึ่งกรอ กึ่งบังคับทางและกำหนดให้ มีการเรียงร้อยของเสียงที่เป็นระเบียบเรียบร้อยเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 12

- ร - -	ด ล - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ซ ล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
- - ด ล	- - ซ฻ ฟ฻	- - - ซ฻	- - - ล฻	- ด - ฟ	- - - ด	- ร - ด	- ล฻ - ซ฻

บันไดเสียง

ประโยคที่ 12 เพลงเข้มแข็ง กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียงซ ล ท x ร ม x ทั้งนี้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียง 10 ครั้ง คือ เสียงโด ห้องที่ 1 พยางค์ที่ 2 เสียงโดห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 เสียงฟา ห้องที่ 2 พยางค์ที่ 4 เสียงฟา ห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 เสียงฟา ห้องที่ 3 พยางค์ที่ 2 เสียงโด ห้องที่ 5 พยางค์ที่ 1 เสียงโด ห้องที่ 6 พยางค์ที่ 3 และเสียงโด ห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2

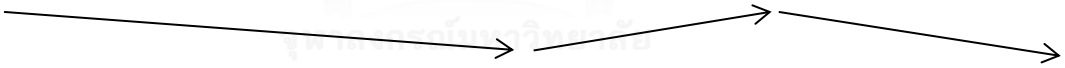
แนวเสียง

ประโยคที่ 12 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง

ทำนองห้องที่ 5 – 6 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 7 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- ร - -	ด ล - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ซ ล - ดำ	- รำ - ดำ	- ล - ซ
- - ด ล	- - ซ฻ ฟ฻	- - - ซ฻	- - - ล฻	- ด - ฟ	- - - ด	- ร - ด	- ล฻ - ซ฻

การใช้ขั้นคู่เสียง

ประโยคที่ 12 มีการใช้เสียงขั้นคู่4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 5 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงฟาประกอบเสียงโด

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 3 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงโดประกอบกัน

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเรประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงโดประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลาประกอบกัน
ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอลประกอบกัน

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

- ร - -	ด ล - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ซ ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ
- - ด ล	- - ซ̣ ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- ด - ฟ	- - - ด	- ร - ด	- ล̣ - ซ̣

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

- ร - -	ด ล - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ซ ล - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ
- - ด ล	- - ซ̣ ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- ด - ฟ	- - - ด	- ร - ด	- ล̣ - ซ̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 12 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงเรด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงโดและเสียงลา มือซ้าย ต่อมาเริ่มด้วยเสียงโด และเสียงลามือขวา ตามด้วยเสียงซอลและเสียงฟามือซ้าย ตามด้วยเสียงการย้ำเสียงฟาสองครั้งด้วยมือขวา ต่อมามีการย้ำเสียงซอล ด้วยมือซ้ายหนึ่งครั้ง ตามด้วยมือขวาอีกสองครั้ง และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงลาโดยใช้คู่ 8

ต่อมาในวรรครับเริ่มด้วยเสียงฟาคู่ 4 และเคลื่อนมือซ้ายไปที่เสียงฟา ต่อมามีการเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงซอลและเสียงลามือขวา และเคลื่อนที่ขึ้นไปที่เสียงโด โดยคู่ 8 และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงเร คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงโดโดยใช้คู่ 8 และในห้องสุดท้ายของวรรครับด้วยเสียงลา โดยคู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงซอลโดยใช้ขั้นคู่ 8 อีกเช่นกัน

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นทำนองลงจบของเพลงเข็มแข็ง

ประการที่สองการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สามกำหนดให้แนวเสียงมีความหลากหลาย แต่มีความสมดุลกัน

วิเคราะห์ทำนองเพลงเก็บเกี่ยว

ประโยคที่ 1 อัตรา 2 ชั้น

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ล - -	- ท - -	- ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	ร̣ ท - ร̣
- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ร - ม	- ซ - ม	ร ท̣ - ร

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 1 อัตรา 2 ชั้น เพลงเก็บเกี่ยว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงใน

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเก็บเกี่ยว ประโยคที่ 1 อัตรา 2 ชั้น กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นเส้นแนววิถีขึ้นเป็นหลัก มีห้องที่ 8 ที่เป็นวิถีลง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ล - -	- ท - -	- ร̣ - ม̣	- ม̣ - ม̣	ร̣ ท - ร̣
- - - ล̣	- - - ท̣	- - - ซ̣	- ล̣ - -	- ท̣ - -	- ร - ม	- ซ - ม	ร ท̣ - ร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 1 ที่เสียงลาต่ำ ประกอบ เสียงเร

ทำนองที่ห้องที่ 2 ที่เสียงทีต่ำ ประกอบ เสียงมี

การใช้ขั้นคู่ 6

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงซอล ประกอบ เสียงมีสูง

การใช้ขั้นคู่ 8

ทำนองห้องที่ 3 ที่เสียงซอล

ทำนองห้องที่ 4 ที่เสียงลา

ทำนองห้องที่ 5 ที่เสียงที

ทำนองห้องที่ 6 ที่เสียงเรและเสียงมี
ทำนองห้องที่ 7 ที่เสียงมี
ทำนองห้องที่ 8 ที่เสียงเรและเสียงที

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเก็บเกี่ยวประโยคที่ 1 อัตรา 2 ชั้น เริ่มต้นโดยการตั้งเสียงลาต่ำประกอบเสียงเร เป็นคู่ 4 ของห้องที่ 1 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงทีต่ำประกอบ เสียงมี ในพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 2 ในห้องที่ 3 มีการเคลื่อนเสียงจากท้ายห้องที่ 2 ไปยังเสียงซอล คู่ 8 ในห้องที่ 3 ต่อด้วยเสียงลา ลักษณะมือคู่ 8 ของห้องเพลงที่ 4 แล้วจึงเคลื่อนเสียงไปที่ห้องที่ 5 ที่เสียงที คู่ 8 และเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเร ติดตามด้วยเสียงมี ในลักษณะมือคู่ 8 ในห้องที่ 6 หลังจากนั้นมีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงซอล ประกอบ เสียงมี ในลักษณะมือคู่ 6 ตามด้วยเสียงมี คู่ 8 ในห้องที่ 7 และในห้องที่ 8 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรตามด้วยเสียงที และกลับมาที่เสียงเร ในลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ทำนองเพลงเก็บเกี่ยวประโยคที่ 1 อัตรา 2 ชั้น

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นประโยคขึ้นเพลงเก็บเกี่ยวโดยผู้วิจัยเน้นถึงความพร้อมเพียงเปรียบเสมือนเกษตรกรที่พร้อมใจกันมาช่วยกันในการลงแขกเกี่ยวข้าว ในการเกี่ยวข้าวนั้นจะต้องใช้รแงงานเป็นจำนวนในอดีต แต่ในปัจจุบันใช้รถเกี่ยวข้าวช่วยทุ่นแรง ทำให้ประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าวสูญหายไป

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่กำหนดให้มีการใช้คู่ 8 เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพื่อให้ทำนองเพลงมีความหนักแน่น มั่นคง

ประโยคที่ 2 อัตรา 2 ชั้น

- - - -	- - - -	ทฺ ร ม ซ	ท ล ร̣ ท	- - - -	- - - -	- - ร ม	- ซ - ล
- - - -	- - - -			- - - -	- - - -	ลฺ ทฺ - -	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 2 อัตรา 2 ชั้น เพลงเก็บเกี่ยว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเก็บเกี่ยว ประโยคที่ 2 อัตรา 2 ชั้น กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นเส้นแนววิถีขึ้นเป็น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

- - - -	- - - -	ทฺ ร ม ซ	ท ล ร̣ ท	- - - -	- - - -	- - ร ม	- ซ - ล
- - - -	- - - -			- - - -	- - - -	ลฺ ทฺ - -	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 1 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงเร ประกอบ เสียงซอล

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงมี ประกอบ เสียงลา

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเก็บเกี่ยวประโยคที่ 2 อัตรา 2 ชั้น ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง และเริ่มต้นโดยการบรรเลงโดยเครื่องนำ ที่เสียงทีต่ำ เสียงเร เสียงมี และเสียงซอล ในห้องที่ 3 ต่อด้วยเสียงที เสียงลา เสียงเรสูงและเสียงที ในห้องที่ 4 หลังจาก

นั้นไม่มีการเคลื่อนเสียงในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เริ่มการเคลื่อนเสียงด้วยมือซ้ายในห้อง 7 ที่เสียงลาต่ำ และเสียงทีต่ำ ติดตามด้วยมือขวาที่เสียงเรและเสียงมี มีการเคลื่อนที่ไปที่ห้องที่ 8 ที่เสียงเรประกอบเสียงซอล ตามด้วยเสียงมีประกอบเสียงลา ในลักษณะมือคู่ 4 เพื่อจบการเคลื่อนที่ทำนองเพลงเก็บเกี่ยวประโยคที่ 2 อัตรา 2 ชั้น

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นการสื่อถึงความสนุกสนานของเกษตรกรในการลงแขกเก็บเกี่ยวผลิตผลร่วมกัน แสดงถคงความสามัคคีเมื่อต้องมาทำงานร่วมกัน

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่กำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของการบรรเลงลักษณะหนึ่งคือ การแบ่งกลุ่มเครื่องนำ และเครื่องตาม

ประการที่ห้าการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ประโยคที่ 3 อัตรา 2 ชั้น

- - - -	- - - -	ทฺ ร ม ซ	ท ล ร̣ ท	- - - -	- - - -	ท ล - ล	- ท - ร̣
- - - -	- - - -			- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ม - ร

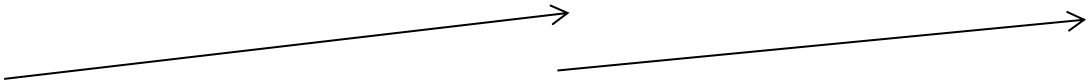
(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

บันไดเสียง

ทำนองประโยคที่ 3 อัตรา 2 ชั้น เพลงเก็บเกี่ยว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x ไม่มีการใช้นอกบันไดเสียงทางใน

แนวเสียง

แนวเสียงที่นำมาเรียงร้อยการดำเนินทำนองเพลงเก็บเกี่ยว ประโยคที่ 3 อัตรา 2 ชั้น กำหนดให้มีลักษณะเสียงเป็นเส้นแนววิถีขึ้นเป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้



- - - -	- - - -	ทฺ ร ม ซ	ท ล ร ำ ท	- - - -	- - - -	ท ล - ล	- ท - ร ำ
- - - -	- - - -			- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ม - ร

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่เสียงปรากฏ 2 ลักษณะได้แก่การใช้ขั้นคู่ 4 ขั้นคู่ 6 และขั้นคู่ 8 รายละเอียดมีดังนี้

การใช้ขั้นคู่ 4

ทำนองที่ห้องที่ 7 ที่เสียงมี ประกอบ เสียงลา

การใช้ขั้นคู่ 5

ทำนองที่ห้องที่ 8 ที่เสียงมี ประกอบ เสียงที

การเคลื่อนที่ของทำนอง

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเก็บเกี่ยวประโยคที่ 3 อัตรา 2 ชั้น ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ไม่มีการเคลื่อนที่ของทำนอง และเริ่มต้นโดยการบรรเลงโดยเครื่องนำ ที่เสียงทีต่ำ เสียงเร เสียงมี และเสียงซอล ในห้องที่ 3 ต่อด้วยเสียงที เสียงลา เสียงเรสูงและเสียงที ในห้องที่ 4 หลังจากนั้นไม่มีการเคลื่อนเสียงในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เริ่มการเคลื่อนเสียงด้วยมือขวาในห้อง 7 ที่เสียงที และเสียงลา ติดตามด้วยมือซ้ายที่เสียงซอล ติดตามด้วยเสียงมี ประกอบ เสียงลา ในลักษณะมือคู่ 4 และในห้องที่ 8 มีการเคลื่อนเสียงไปที่เสียงมี ประกอบ เสียงที ในลักษณะมือคู่ 5 ตามด้วยเสียงเร ในลักษณะมือคู่ 8 เพื่อจบการเคลื่อนที่ทำนองเพลงเก็บเกี่ยวประโยคที่ 2 อัตรา 2 ชั้น

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรก ทำนองสื่อถึงการรวมกลุ่มทำงาน และการพูดคุยของเกษตรกรอย่างสนุกสนานในการช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าวร่วมกัน

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่กำหนดให้สำนวนเพลงมีความหลากหลาย แต่ปรากฏลักษณะสำคัญของลักษณะเพลงไทยประการหนึ่งคือการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีเล่นคนละสำนวน

ประการที่ห้าการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

ประโยค 4 อัตรา 2 ชั้น

มˌ รˌ ท รˌ	- มˌ - ซˌ	- ท - รˌ	- มˌ - มˌ	- - - -	- - - -	ท ล - -	- ซ - ล
		- ฟ - ร	- มˌ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

บันไดเสียง

ประโยคที่ 4 อัตรา 2 ชั้น เพลงเก็บเกี่ยว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

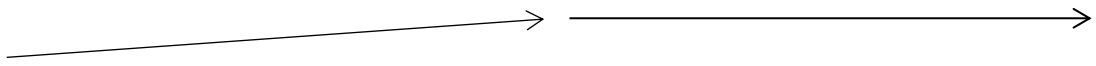
Chulalongkorn University

แนวเสียง

ประโยคที่ 1 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่



มˌ รˌ ท รˌ	- มˌ - ซˌ	- ท - รˌ	- มˌ - มˌ	- - - -	- - - -	ท ล - -	- ซ - ล
		- ฟ - ร	- มˌ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

การใช้ขั้นคู่เสียง

การใช้ขั้นคู่ ประโยคที่ 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงทีประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงซอลประกอบเสียงเร

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงลาประกอบเสียงมี

การใช้มือคู่ 6

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงซอล

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมี

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

มˍ รˍ ท รˍ	- มˍ - ซˍ	- ท - รˍ	- มˍ - มˍ	- - - -	- - - -	ท ล- -	- ซ - ล
		- ฟ - ร	- มˍ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 6 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

มˍ รˍ ท รˍ	- มˍ - ซˍ	- ท - รˍ	- มˍ - มˍ	- - - -	- - - -	ท ล- -	- ซ - ล
		- ฟ - ร	- มˍ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

มˍ รˍ ท รˍ	- มˍ - ซˍ	- ท - รˍ	- มˍ - มˍ	- - - -	- - - -	ท ล- -	- ซ - ล
		- ฟ - ร	- มˍ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ม	- ร - ม

(เครื่องนำ) (เครื่องตาม)

การเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 4 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยการล้อ ในห้องที่ 1 และ ห้องที่ 2 บรรเลงโดยเครื่องนำ ต่อมาในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 บรรเลงโดยเครื่องตาม หลังจากนั้นในวรรครับ

เริ่มบรรเลงในห้องที่ 7 ด้วยเสียงทีและเสียงลาด้วยมือขวา ตามด้วยเสียงซอลและมีด้วยมือซ้าย ต่อมาในในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มด้วยเสียงซอลโดยใช้คู่ 4 และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงลา โดยใช้ขั้นคู่ 4

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นการลงจบเพลงเก็บเกี่ยวอัตรา 2 ชั้น

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

เพลง เก็บเกี่ยว อัตราชั้นเดียว ประโยค 1

- - - -	- ท - รˌ	- - - มˌ	- รˌ - -	- - - มˌ	- รˌ - ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล
- - - -	- ฟ - ร	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - ท	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ

บันไดเสียง

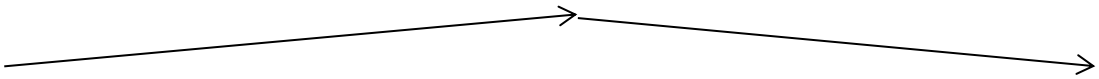
อัตราชั้นเดียว ประโยค 1 เพลงเก็บเกี่ยว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ทำนองอัตราชั้นเดียว ประโยคที่ 1 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีลง



- - - -	- ท - รˌ	- - - มˌ	- รˌ - -	- - - มˌ	- รˌ - ท	- มˌ - รˌ	- ท - ล
- - - -	- ฟ - ร	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - ท	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ

การใช้ขั้นคู่เสียง

อัตราชั้นเดียว ประโยค 1 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงทีประกอบเสียงฟา

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ 3 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมี

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ 6 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงที

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงมี

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงเร

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงที

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลา

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

- - - -	- ท - รำ	- - - มำ	- รำ - -	- - - มำ	- รำ - ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- ฟ - ร	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - ท	- ม - ร	- ท̣ - ล̣

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

- - - -	- ท - รำ	- - - มำ	- รำ - -	- - - มำ	- รำ - ท	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - -	- ฟ - ร	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - ท	- ม - ร	- ท̣ - ล̣

การเคลื่อนที่ของทำนอง

อัตราชั้นเดียว ประโยคที่ 1 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงทีโดยใช้คู่ 4 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรโดยใช้คู่ 8 ในห้องต่อมามีการเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงมี โดยใช้คู่ 8 และตามด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 8 ต่อมาในวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงมีมือซ้าย และย้ำที่เสียงมี มือขวาอีกครั้ง ต่อมาในห้องที่ 6 เริ่มต้นที่เสียงเรโดยใช้คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงที โดยใช้คู่ 8 ต่อมามีการ

เคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงมี โดยใช้คู่ 8 และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงเร โดยใช้คู่ 8 เช่นกัน ละในท้ายวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงที โดยใช้คู่ 8 ตามด้วยเสียงลาโดยใช้คู่ 8 เช่นกัน

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นการทอนจากอัตรา 2 ชั้นมาเป็นอัตราชั้นเดียว

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่ลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4และขั้นคู่ 8 นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

อัตราชั้นเดียว ประโยค 2

- - - -	ท - ล ท	- - - -	รֹ - ท รֹ	- - - -	- - - ซ	- ร - มֹ	- ซ - ล
- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ - -	- ลฺ - ท	- ซ - ลฺ

บันไดเสียง

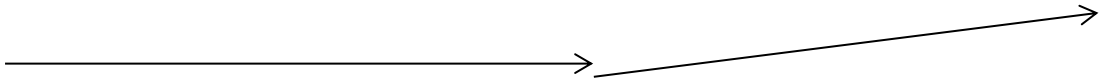
อัตราชั้นเดียว ประโยค 2 เพลงเก็บเกี่ยว กำหนดเป็นบันไดเสียงทางใน ซึ่งเป็นบันไดเสียงหลักของการดำเนินทำนองท่อนนี้ กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ประกอบด้วยเสียง ซ ล ท x ร ม x โดยไม่มีการใช้นอกบันไดเสียง

แนวเสียง

ทำนองอัตราชั้นเดียว ประโยคที่ 2 มีการกำหนดแนวเสียงที่มีความหลากหลาย ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 – 4 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนวเสียงคงที่

ทำนองห้องที่ 5 – 8 ดำเนินทำนองเป็นเส้นแนววิถีขึ้น



- - - -	ท - ล ท	- - - -	รำ - ท รำ	- - - -	- - - ซำ	- ร - มำ	- ซ - ล
- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ซุ - ลุ

การใช้ขั้นคู่เสียง

อัตราชั้นเดียว ประโยค 2 มีการใช้เสียงขั้นคู่ 4 และขั้นคู่ 8 ดังนี้

การใช้มือคู่ 4

ทำนองห้องที่ 2 พยางค์เสียงที่ 4 เสียงทีประกอบเสียงฟา

ทำนองห้องที่ 4 พยางค์เสียงที่ 4 เสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 1 เสียงเรประกอบเสียงลา

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์เสียงที่ 2 เสียงมีประกอบเสียงที

การใช้มือคู่ 8

ทำนองห้องที่ 7 พยางค์ที่ 1 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงซอล

ทำนองห้องที่ 8 พยางค์ที่ 2 ขั้นคู่ 8 ด้วยเสียงลา

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 4 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

- - - -	ท - ล ท	- - - -	รำ - ท รำ	- - - -	- - - ซำ	- ร - มำ	- ซ - ล
- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ซุ - ลุ

ทำนองสำหรับการใช้ขั้นคู่ 8 สามารถแสดงด้วยสัญลักษณ์ ได้ดังนี้

- - - -	ท - ล ท	- - - -	รำ - ท รำ	- - - -	- - - ซำ	- ร - มำ	- ซ - ล
- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซุ - -	- ลุ - ท	- ซุ - ลุ

การเคลื่อนที่ของทำนอง

อัตราชั้นเดียว ประโยคที่ 2 เริ่มต้นทำนองเพลงในวรรคท้าด้วยเสียงทีด้วยมือขวา และเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงซอลด้วยมือซ้าย และเคลื่อนเสียงมาที่เสียงลา ด้วยมือขวา และเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงที โดยใช้คู่ 4 ต่อมาเคลื่อนเสียงไปที่เสียงเรโดยใช้มือขวา ตามด้วยเสียงลามือซ้าย

ต่อมาเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงที โดยมือขวา และตามด้วยเสียงเร โดยใช้คู่ 4 ต่อมาในส่วนของวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงซอล มือซ้าย และย้ำที่เสียงซอลอีกครั้งด้วยมือขวาในลักษณะคู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงลงมาที่เสียงเร โดยใช้คู่ 4 ตามด้วยเสียงมี โดยใช้คู่ 4 เช่นกัน และในห้องสุดท้ายของวรรครับเริ่มต้นด้วยเสียงซอลโดยใช้คู่ 8 ต่อมาเคลื่อนเสียงขึ้นไปที่เสียงลา โดยใช้คู่ 8

ความโดดเด่นของทำนอง

ประการแรกเป็นประโยคลงจบของการแสดงโดยหลังจากที่มีการเดี่ยวเครื่องดนตรีแล้วก็จะมาบรรเลงร่วมกันอีกครั้งและจะลงจบแบบเร่งความเร็วแล้วเงียบพร้อมเพื่อให้ผู้ฟังรู้สึกเสียงได้ โดยผู้วิจัยได้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการลงจบเพลง อาจารย์ทัศนัย พิณพาทย์ได้ให้ทัศนะไว้

> *การบรรเลงจบเพลงในการแสดงนาน ๆ นั้น ถ้าเราบรรเลงลงจบแบบทอดลง คนฟังก็จะรู้สึกธรรมดา เพราทุกเพลงที่ผ่านมาก็ลงแบบนั้น เพราะฉะนั้นควรจะลงจบแบบเงียบหายไป เพราะคนฟังจะได้รู้เสียดายว่า อ้าว จบแล้วเหรอ จะได้มีความอยากฟังและรู้สึกว่าเพลงของเราไพเราะ*
>
> (ทัศนัย พิณพาทย์, สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2560)

ประการที่สองกำหนดให้เป็นทำนองที่อยู่กลุ่มเสียงทางในแท้ ๆ ไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง

ประการที่สามการกำหนดพยางค์เสียงย่อย ให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไป ทั้งนี้เพื่อสร้างความสมดุล ส่งผลให้ทำนองเพลงมีความไพเราะ

ประการที่สี่ลักษณะทำนองเพลงประกอบด้วยเสียงที่เป็นขั้นคู่ 4และขั้นคู่ 8 นอกจากนี้ยังมีการกำหนดแนวเสียงให้มีลักษณะ “ทำนองปลายเปิด” กล่าวคือ เป็นทำนองที่สามารถดำเนินทำนองได้หลากหลายและเปิดโอกาสให้มีการสร้างทำนองอื่นมาเรียงร้อยติดต่อกันไปได้

เมื่อจบการบรรเลงรวมกันอีกครั้งในเพลงเก็บเกี่ยว จะมีเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อให้มีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น และลงจบเพลงอย่างพร้อมเพรียงกัน ซึ่งเป็นการจบการบรรเลงเพลงอย่างสมบูรณ์

4.4 สรุปท้ายบท

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยประกอบด้วย 3 ตอน โดยตอนที่ 1 ประพันธ์ขึ้น 3 เพลง ประกอบด้วย

- เพลงละอองดิน
- เพลงรินสายน้ำ
- เพลงกำเม็ดข้าว

การประพันธ์เพลงตอนที่ 1 เป็นการน้อมรำลึกถึงเทพทั้ง 3 ในการเพาะปลูกของเกษตรกร และเพื่อเป็นการบูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา และพระแม่โพสพ ตามที่เกษตรกรที่ปลูกของจังหวัดสมุทรสงครามได้ทำการบูชาก่อนจะปลูกข้าว โดยในตอนที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งวงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นวงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงได้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งและบรรเลงในระดับเสียงทางในเพื่อให้แสดงถึงความเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 3 ตามที่เกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงครามบูชาก่อนจะทำการปลูกข้าว กำหนดให้บรรเลง 3 รอบ

เพลงละอองดินเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่ธรณี ซึ่งผู้วิจัยได้นำต้นรากมาจากเพลงเพลงปลูกต้นไม้ เนื่องด้วยเพลงปลูกต้นไม้เป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับดิน และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองลงจบในแต่วรรคมาใส่ในเพลงละอองดิน โดยผู้ประพันได้ประพันธ์เพลงละอองดินให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่ธรณี โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงรินสายน้ำเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่คงคา ซึ่งผู้วิจัยได้นำทำนองต้นรากมาจากเพลงเพลงโล้ เนื่องด้วยเพลงโล้เป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำ และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองลงจบในแต่ละวรรคมาใส่ในเพลงรินสายน้ำ โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงรินสายน้ำให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่คงคา โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงกำเม็ดข้าวเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่โพสพ ซึ่งผู้วิจัยได้นำทำนองต้นรากมาจากเพลงเพลงโปรยข้าวตอก เนื่องด้วยเพลงโปรยข้าวตอกเป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับข้าว และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนอง

ลงจบในแต่วรรคมาใส่ในเพลงกำเม็ดข้าว โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงกำเม็ดข้าวให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบ เช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่โพสพ โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

การประพันธ์เพลงในตอนที่ 2 นั้น ผู้ประพันธ์ได้มีการขึ้นใหม่ 4 เพลง ประกอบด้วย เพลงหว่าน เพลงต้นกล้า เพลงเติบโต เพลงเข้มแข็ง ในการแสดงในตอนที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงให้แสดงถึงบริบทต่าง ๆ ในการปลูกข้าวของเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงคราม

เพลงหว่านเป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อแสดงให้เห็นถึงบริบทของการทำนาของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยประพันธ์จากลักษณะของการหว่านเมล็ดข้าวมีการซ้ำของทำนองโดยเปรียบเสมือนการหยิบเมล็ดข้าวของเกษตรกรแล้วหว่านออกไป โดยการหว่านออกไปมีทำนองต่าง ๆ แทรกกับทำนองที่ผู้วิจัยตั้งใจประพันธ์ให้เปรียบเสมือนการหยิบเมล็ดข้าวของเกษตรกร โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงต้นกล้า ในช่วงต้นเพลงแสดงถึงการรอคอยน้ำฝนที่จะตกลงมาหลังจากการหว่าน ในช่วงกลางเพลงแสดงถึงน้ำฝนที่ค่อย ๆ ตกลงมา โดยมีทำนองที่เป็นทำนองซ้ำ เพื่อแสดงถึงฝนที่ตกลงมาจะมีการกระจายของน้ำฝน ในช่วงท้ายเพลงแสดงให้เห็นถึงต้นกล้าที่งอกขึ้นมาจากนาข้าว ค่อย ๆ งอกแผ่ไปทั้งนา และผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจที่อยากจะให้เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์เป็นเพลงของอัมพวาจึงได้เลือกที่จะใช้เสียงของลูกตกในเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นมาขยายเป็น 6 ชั้น ซึ่งเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 1 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีการประพันธ์ทำนอง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการรอคอย ฝนตกและการสมหวังที่ต้นกล้าได้งอกขึ้น โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x และบันเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล x

เพลงเติบโต เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการเติบโตของต้นข้าว ผู้ประพันธ์จึงเลือกการประพันธ์ที่อยู่ในเสียงต่ำ ดำเนินทำนองไปหาเสียงสูงเพื่อแสดงถึงความสูงของต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว และผู้ประพันธ์มีแรงบันดาลใจที่อยากจะให้เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์เป็นเพลงของอัมพวาจึงได้เลือกที่จะใช้เสียงของลูกตกในเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นมาขยายเป็น 6 ชั้น ซึ่งเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 2 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีการประพันธ์ทำนองในสำนวนที่มีทั้ง 6 ชั้น 3 ชั้น และ 2 ชั้น เพื่อแสดงให้เห็นความ

เจริญเติบโตและความสูงของต้นข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงเข้มแข็ง เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงของต้นข้าวของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ที่สามารถทนต่อน้ำกร่อยได้ หรือแม้ยามมีน้ำทะเลหนุนก็สามารถที่จะเจริญเติบโตได้ดีในพื้นที่จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้การประพันธ์ที่มีการสะบัดและไม่กรอยาวในช่วงต้นเพลง ในช่วงกลางเพลงผู้ประพันธ์ใช้การประพันธ์เพลงให้อยู่ในจังหวะยกและบรรเลงซ้ำหลายรอบเพื่อแสดงถึงการฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ ของต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว และในช่วงท้ายเพลงผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ให้แสดงถึงความสำเร็จในการฝ่าอุปสรรคและเจริญเติบโตได้เต็มที่ และผู้ประพันธ์มีแรงบันดาลใจที่อยากจะให้เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์เป็นเพลงของอัมพวาจึงได้เลือกที่จะใช้เสียงของลูกตกในเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นมาขยายเป็น 6 ชั้น ซึ่งเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 2 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีการประพันธ์ทำนองเพื่อแสดงให้เห็นความเจริญเติบโตและความสูงของต้นข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

การประพันธ์เพลงตอนที่ 3 ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น 1 เพลง คือเพลงเก็บเกี่ยวซึ่งเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการเก็บเกี่ยวข้าว แบ่งเป็น 2 อัตรา คืออัตรา 2 ชั้นและ ชั้นเดียว รวมทั้งสื่อถึงการทำงานหนัก รวมไปถึงการละเล่นที่สนุกสนานเพื่อการพักผ่อนในระหว่างการเก็บเกี่ยวไปด้วย ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้อัตรา 2 ชั้นเป็นสร้อยเพลง และอัตราชั้นเดียวนั้นเป็นการบรรเลงแบบเดี่ยวรอบวงและกลับมาบรรเลงร่วมกันอีกครั้งเสมือนกับการเกี่ยวข้าวที่จะต้องใช้การร่วมมือร่วมใจกันของเกษตรกรในพื้นที่ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเพลงรวงทิพย์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงรวงทิพย์นี้เป็นเพลงที่ครูเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งเป็นศิลปินที่เกิดในอำเภออัมพวา ท่านได้นำเพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้นไปประพันธ์ทำนองเป็นเพลงไทยสากลชื่อเพลงรวงทิพย์ ในขณะเดียวกันหลวงประดิษฐไพเราะซึ่งเป็นบุคคลที่เกิดในอำเภออัมพวาเช่นกัน ก็ได้นำเพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้นไปขยายเป็น 3 ชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวให้ครบทั้งสามอัตราจังหวะ กลายเป็นเพลงแขกสาหร่าย เถา เช่นกัน ผู้ประพันธ์จึงได้นำวรรคสำคัญของเพลงรวงทิพย์ที่มีบทร้องว่า รวงทิพย์งามทั้งรวง พี่คอยหวง ดังดวงใจ มาขยายโดยใช้เฉพาะลูกตกจากอัตรา 2 ชั้นเป็น 6 ชั้นแต่คงสำนวนอัตรา 2 ชั้นไว้ และเพลงอัตราชั้นผู้ประพันธ์ได้ลดทอนเพลงเก็บเกี่ยว 2 ชั้น เป็นอัตราชั้นเดียว และผู้ประพันธ์หน้าทับสำหรับกลองแขก ไว้บรรเลงในอัตรา 2 ชั้น และใช้โทนบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยประพันธ์จากสำนวนของการขับร้องเพลงพวงมาลัย ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านในอำเภออัมพวาซึ่งปัจจุบันได้เลิกเล่นการแสดงนี้ไปแล้ว โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงบทใหม่ในรูปแบบดนตรีพรรณนา และเพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา โดยใช้บทเพลงเป็นกุศโลบายในการบรรยายและนำเสนอภาพความงดงามของธรรมชาติ โดยเฉพาะวัฒนธรรมการปลูกข้าวของชาวอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้วิจัยประมวลองค์ความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยเข้ากับข้อมูลเอกสาร ข้อมูลสัมภาษณ์ และการสังเกตมาสร้างสรรค์เป็นผลงานการประพันธ์ทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวาขึ้น สู่การสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ให้แก่วงการดนตรีไทย สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 ข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม

จังหวัดสมุทรสงครามเป็นเมืองที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น อุดมสมบูรณ์พร้อมทั้งเป็นรู้จักว่าจังหวัดสมุทรสงครามเป็นดินแดนแห่งผลไม้จากไร่สวน อีกทั้งเป็นดินแดนบ้านเกิดของศิลปินดนตรีชั้นบรมครู ปรากฏการตั้งถิ่นฐานตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 18 ต่อมาในสมัยพระเจ้าปราสาททอง เป็นช่วงที่การค้าของพื้นที่ในแถบลุ่มแม่น้ำแม่กลองกับต่างประเทศเจริญสูงสุด จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งสมัยนั้นเป็นที่รู้จักกันว่า “บางช้างสวนนอก บางกอกสวนใน”

จังหวัดสมุทรสงครามยังเป็นเมือง 3 อำเภอ เมือง 3 น้ำ และเมือง 3 นา เมือง 3 อำเภอ คือ ในเขตอำเภอเมืองเป็นน้ำเค็ม เวลาน้ำทะเลหนุนสูง น้ำในแม่น้ำแม่กลองจะกลายเป็นน้ำเค็ม เป็นแหล่งจับปลาทูแม่กลองและเป็นแหล่งนาเกลือที่สำคัญของประเทศ ในเขตอำเภออัมพวาเป็นน้ำกร่อย และในเขตอำเภอบางคนทีเป็นน้ำจืด เวลาน้ำทะเลลดระดับลง น้ำในแม่น้ำแม่กลองจะกลับเป็นน้ำจืดเช่นแม่น้ำปกติ เป็นแหล่งสวนผักผลไม้ เช่น มะพร้าว ลิ้นจี่ ส้มโอและยังเป็นแหล่งเพาะเลี้ยงปลาน้ำจืดที่สำคัญ เช่น ปลาทับทิม เป็นต้น ส่วนเมือง 3 นา คือ นาเกลือ นากุ้งกุลาดำ และนาข้าว

จังหวัดสมุทรสงครามเป็นจังหวัดที่เล็กที่สุดในประเทศไทยมีพื้นที่ประมาณ 2 แสนไร่ มีเกษตรกรอาชีพทำนาข้าวอยู่ถึง 2,400 ไร่ อยู่ในตำบลแพรกหนามแดงประมาณ 1,200 ไร่ ในตำบลวัดประดู่ประมาณ 1,200 ไร่ ซึ่งตั้งอยู่ในอำเภออัมพวา โดยคิดเป็นจำนวน 0.5 % ของจังหวัด

สมุทรสงครามปลูกข้าวหลากหลายพันธุ์ ได้แก่ ข้าวหอมมะลิ ข้าวกข ข้าวชัยนาท ข้าวสิงห์บุรี รวมทั้งสายพันธุ์ข้าวที่เป็นพันธุ์ดั้งเดิมของอัมพวานั้นคือข้าวพันธุ์เหลืองประทิว โดยข้าวพันธุ์เหลืองประทิวเป็นข้าวที่มีลำต้นสูง ไม่ต้องมีการดูแลรักษาเป็นพิเศษ สามารถเติบโตได้เอง ทำให้เหมาะสมกับพื้นที่การปลูกข้าวของอำเภออัมพวา เนื่องด้วยจังหวัดสมุทรสงครามเป็นจังหวัดที่ติดทะเล ในอดีตก่อนที่จะมีการชลประทานเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงครามจะให้น้ำที่เกิดทางธรรมชาติเช่นน้ำฝนหรือน้ำจากลำคลองมาทำนา ทำให้เมื่อมีน้ำทะเลหนุน พื้นที่ทำนาที่เป็นพื้นที่ลุ่มจึงมักจะเกิดน้ำท่วมแต่ในปัจจุบันมีการชลประทานเข้ามาและมีการระบายป้องกันน้ำทะเลหนุนได้ดีขึ้น เกษตรกรจึงได้นำข้าวพันธุ์ที่ได้ผลผลิตดีกว่ามาปลูก จึงทำให้ปัจจุบันข้าวพันธุ์เหลืองประทิวที่ปลูกในจังหวัดสมุทรสงครามกำลังจะสูญพันธุ์

5.1.2 การสร้างสรรค์ ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยประกอบด้วย 3 ตอน โดยตอนที่ 1 ประพันธ์ขึ้น 3 เพลง ประกอบด้วย

- เพลงละอองดิน
- เพลงรินสายน้ำ
- เพลงกำเม็ดข้าว

การประพันธ์เพลงตอนที่ 1 เป็นการน้อมรำลึกถึงเทพทั้ง 3 ในการเพาะปลูกของเกษตรกรและเพื่อเป็นการบูชาพระแม่ธรณี พระแม่คงคา และพระแม่โพสพ ตามที่เกษตรกรที่ปลูกของจังหวัดสมุทรสงครามได้ทำการบูชาก่อนจะปลูกข้าว โดยในตอนที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งวงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นวงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงได้ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งและบรรเลงในระดับเสียงทางในเพื่อให้แสดงถึงความเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 3 ตามที่เกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงครามบูชาก่อนจะทำการปลูกข้าว กำหนดให้บรรเลง 3 รอบ

เพลงละอองดินเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่ธรณี ซึ่งผู้วิจัยได้นำต้นรากมาจากเพลงเพลงปลูกต้นไม้ เนื่องด้วยเพลงปลูกต้นไม้เป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับดิน และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองลงจบในแต่วรรคมาใส่ในเพลงละอองดิน โดยผู้ประพันได้ประพันธ์เพลงละอองดินให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่ธรณี โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงรินสายน้ำเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่คงคา ซึ่งผู้วิจัยได้นำทำนองต้นรากมาจากเพลงเพลงโล้ เนื่องด้วยเพลงโล้เป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำ และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองลงจบในแต่ละวรรคมาใส่ในเพลงรินสายน้ำ โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงรินสายน้ำให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่คงคา โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงกำเม็ดข้าวเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการน้อมรำลึกและการบูชาพระแม่โพสพ ซึ่งผู้วิจัยได้นำทำนองต้นรากมาจากเพลงเพลงโปรยข้าวตอก เนื่องด้วยเพลงโปรยข้าวตอกเป็นเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับข้าว และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ โดยผู้ประพันธ์ได้นำทำนองลงจบในแต่วรรคมาใส่ในเพลงกำเม็ดข้าว โดยผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงกำเม็ดข้าวให้มี 9 บรรทัด เพราะเลข 9 เป็นเลขที่มีความเป็นสิริมงคลตามความเชื่อของคนไทย และบรรเลงเป็น 3 รอบเช่นเดียวกับการสวดมนต์ในการบูชาพระรัตนตรัย และเป็นการแสดงถึงความเชื่อมั่นความศรัทธาในการบูชาต่อพระแม่โพสพ โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

การประพันธ์เพลงในตอนที่ 2 นั้น ผู้ประพันธ์ได้มีการขึ้นใหม่ 4 เพลง ประกอบด้วย เพลงหว่าน เพลงต้นกล้า เพลงเติบโต เพลงเข้มแข็ง ในการแสดงในตอนที่ 2 ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เพลงให้แสดงถึงบริบทต่าง ๆ ในการปลูกข้าวของเกษตรกรในจังหวัดสมุทรสงคราม

เพลงหว่านเป็นเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อแสดงให้เห็นถึงบริบทของการทำนาของเกษตรกรอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยประพันธ์จากลักษณะของการหว่านเมล็ดข้าว มีการซ้ำของทำนองโดยเปรียบเสมือนการหยิบเมล็ดข้าวของเกษตรกรแล้วหว่านออกไป โดยการหว่านออกไปมีทำนองต่าง ๆ แทรกกับทำนองที่ผู้วิจัยตั้งใจประพันธ์ให้เปรียบเสมือนการหยิบเมล็ดข้าวของเกษตรกร โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงต้นกล้า ในช่วงต้นเพลงแสดงถึงการรอคอยน้ำฝนที่จะตกลงมาหลังจากการหว่าน ในช่วงกลางเพลงแสดงถึงน้ำฝนที่ค่อย ๆ ตกลงมา โดยมีทำนองที่เป็นทำนองซ้ำ เพื่อแสดงถึงฝนที่ตกลงมาจะมีการกระจายของน้ำฝน ในช่วงท้ายเพลงแสดงให้เห็นถึงต้นกล้าที่งอกขึ้นมาจากนาข้าว ค่อย ๆ งอกแผ่ไปทั้งนา และผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจที่อยากจะให้เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์เป็นเพลงของอัมพวาจึงได้เลือกที่จะใช้เสียงของลูกตกในเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นมาขยายเป็น 6 ชั้น ซึ่งเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 1 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีการประพันธ์ทำนอง เพื่อแสดงให้เห็นถึงการรอคอย ฝนตกและการสมหวังที่ต้นกล้าได้

งอกขึ้น โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x และบันเสียงทางนอก ด ร ม x ซ ล x

เพลงเติบโต เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการเติบโตของต้นข้าว ผู้ประพันธ์จึงเลือกการประพันธ์ที่อยู่ในเสียงต่ำ ดำเนินทำนองไปหาเสียงสูงเพื่อแสดงถึงความสูงของต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว และผู้ประพันธ์มีแรงบันดาลใจที่อยากจะให้เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์เป็นเพลงของอัมพวาจึงได้เลือกที่จะใช้เสียงของลูกตกในเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นมาขยายเป็น 6 ชั้น ซึ่งเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 2 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีการประพันธ์ทำนองในสำนวนที่มีทั้ง 6 ชั้น 3 ชั้น และ 2 ชั้น เพื่อแสดงให้เห็นความเจริญเติบโตและความสูงของต้นข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

เพลงเข้มแข็ง เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงของต้นข้าวของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ที่สามารถทนต่อน้ำกร่อยได้ หรือแม้ยามมีน้ำทะเลหนุนก็สามารถที่จะเจริญเติบโตได้ดีในพื้นที่จังหวัดสมุทรสงคราม ผู้ประพันธ์จึงเลือกใช้การประพันธ์ที่มีการสะบัดและไม่กรอยาวในช่วงต้นเพลง ในช่วงกลางเพลงผู้ประพันธ์ใช้การประพันธ์เพลงให้อยู่ในจังหวะยกและบรรเลงซ้ำหลายรอบเพื่อแสดงถึงการฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ ของต้นข้าวพันธุ์เหลืองประทิว และในช่วงท้ายเพลงผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ให้แสดงถึงความสำเร็จในการฝ่าอุปสรรคและเจริญเติบโตได้เต็มที่ และผู้ประพันธ์มีแรงบันดาลใจที่อยากจะให้เป็นเพลงที่มีเอกลักษณ์เป็นเพลงของอัมพวาจึงได้เลือกที่จะใช้เสียงของลูกตกในเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นมาขยายเป็น 6 ชั้น ซึ่งเพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้น เป็นเพลงที่มีชื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัมพวา และผู้ประพันธ์เพลงแขกมอญบางช้าง 2 ชั้นนี้ คือ ครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอัมพวา โดยผู้ประพันธ์เลือกใช้เฉพาะเสียงของลูกตก ในท่อนที่ 2 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้มีการประพันธ์ทำนองเพื่อแสดงให้เห็นความเจริญเติบโตและความสูงของต้นข้าวในอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

การประพันธ์เพลงตอนที่ 3 ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้น 1 เพลง คือเพลงเก็บเกี่ยวซึ่งเป็นการประพันธ์เพื่อแสดงถึงการเก็บเกี่ยวข้าว แบ่งเป็น 2 อัตรา คืออัตรา 2 ชั้นและ ชั้นเดียว รวมทั้งสื่อถึงการทำงานหนัก รวมไปถึงการละเล่นที่สนุกสนานเพื่อการพักผ่อนในระหว่างการเก็บเกี่ยวไปด้วย ผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้อัตรา 2 ชั้นเป็นสร้อยเพลง และอัตราชั้นเดียวนั้นเป็นการบรรเลงแบบเดี่ยวรอบวงและกลับมาบรรเลงร่วมกันอีกครั้งเสมือนกับการเกี่ยวข้าวที่จะต้องใช้การร่วมมือร่วมใจกันของเกษตรกรในพื้นที่ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้นำเพลงรวงทิพย์ของวงดนตรีสุนทราภรณ์มาเป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงรวงทิพย์นี้เป็นเพลงที่ครูเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งเป็นศิลปินที่เกิดในอำเภออัมพวา ท่านได้นำเพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้นไปประพันธ์ทำนองเป็นเพลงไทยสากลชื่อเพลงรวงทิพย์ ในขณะเดียวกัน

หลวงประดิษฐไพเราะซึ่งเป็นบุคคลที่เกิดในอำเภออัมพวาเช่นกัน ก็ได้นำเพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้นไปขยายเป็น 3 ชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวให้ครบทั้งสามอัตราจังหวะ กลายเป็นเพลงแขกสาหร่าย เถา เช่นกัน ผู้ประพันธ์จึงได้นำวรรคสำคัญของเพลงรวงทิพย์ที่มีบทร้องว่า “รวงทิพย์งามทั้งรวง พี่คอยหวง ดังดวงใจ” มาขยายโดยใช้เฉพาะลูกตกจากอัตรา 2 ชั้นเป็น 6 ชั้นแต่คงสำนวนอัตรา 2 ชั้นไว้ และเพลงอัตราชั้นผู้ประพันธ์ได้ลดทอนเพลงเก็บเกี่ยว 2 ชั้น เป็นอัตราชั้นเดียว และผู้ประพันธ์หน้าทับสำหรับกลองแขก ไว้บรรเลงในอัตรา 2 ชั้น และใช้โทนบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยประพันธ์จากสำนวนของการขับร้องเพลงพวงมาลัย ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านในอำเภออัมพวาซึ่งปัจจุบันได้เลิกเล่นการแสดงนี้ไปแล้ว โดยผู้วิจัยได้กำหนดให้การประพันธ์เพลงนี้อยู่ในบันเสียงทางใน ซ ล ท x ร ม x

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นประพันธ์ผลงานเพลงเพื่อให้ได้ทราบถึงกระบวนการต่าง ๆ ในการปลูกข้าวของเกษตรกรชาวจังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งต้องการจะเผยแพร่ให้คนทั่วไปได้ทราบถึงการปลูกข้าวในจังหวัดสมุทรสงคราม รวมถึงต้องการให้เกษตรกรตระหนักถึงความสำคัญแล้วประโยชน์ของข้าวที่คนอัมพวาเคยปลูกในอดีตอย่างข้าวพันธุ์เหลืองประทิวในขณะเดียวกันยังสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้นกับระบบนิเวศในแปลงนาทั่วประเทศของชาวไทยที่ประสบภาวะทางเศรษฐกิจนำหน้าแนวคิดที่ผดุงรักษาความหลากหลายเชิงนิเวศน์ อันเนื่องมาจากการเลือกปลูกสายพันธุ์ข้าวที่ทำให้ผลผลิตที่สูงขึ้นต่อไร่ ส่งผลให้พันธุ์ข้าวพื้นเมืองทั่วโลกสูญหายไป และทำให้เกิดการใช้สารเคมีในแปลงนาเพื่อกระตุ้นให้ข้าวออกรวง และแข็งแรงต่อสภาวะการคุมคามของสัตว์ แมลงและโรคต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับข้าว

5.3 ข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา เป็นการสืบทอดองค์ความรู้ระหว่างดุริยางคศิลป์ไทยกับการทำนาของเกษตรกรจังหวัดสมุทรสงคราม แสดงให้เห็นถึงการใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือสำคัญในกระบวนการถ่ายทอดข้อมูล ก่อเกิดความภูมิใจที่จังหวัดสมุทรสงครามมีพันธุ์ข้าวที่มีคุณภาพและสมควรต่อการอนุรักษ์ ในการทำวิจัยครั้งต่อไป ศิลปกรรมแขนงอื่นสามารถสร้างสรรค์งานที่สอดคล้องขึ้นมา เพื่อเกิดงานสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และประวัติของครูหน่าย ครูดนตรีไทยของอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามที่มีปรากฏอยู่น้อยมาก สมควรทำการศึกษาเพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานใหม่และเป็นการวิจัยสืบต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. 2551. **การคิดเชิงสร้างสรรค์.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชาความคิดสร้างสรรค์ชั้นสูง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (อัดสำเนา)

ไกรนุช ศิริพูล. 2547. **เที่ยววัดไทยในจังหวัดสมุทรสงคราม.** กรุงเทพฯ : บริษัท นิวไทยมิตรการพิมพ์.

ขนัญญา สังวาลย์. 2558. **ชุมชนเจดีย์งาม: วิถีชีวิตชาวนากับความมั่นคงทางอาหาร.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

ขำคม พรประสิทธิ์. 2550. **วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทย ภาคอีสานใต้และภาคกลาง.** รายงานวิจัย, ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไขแสง ศุขวัฒนะ. 2529. **สังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีตะวันตก.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, สำนักงาน. 2541. **แนวทางส่งเสริมภูมิปัญญาไทยในการจัดการศึกษา.** กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ. 2544. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสมุทรสงคราม.** หนังสือเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 5 ธันวาคม 2542, กรมศิลปากร : โรงพิมพ์คุรุ สภาลาดพร้าว.

คมกฤช อุ่ยเต็กเค่ง. 2560. “โลกของเทวรูป.” **มติชนสุดสัปดาห์**, ฉบับที่ 1912. 7-13 เมษายน 2560.

คำรณ เจริญสุข. **สัมภาษณ์**, 11 มิถุนายน 2560.

งามพิศ สัตย์สงวน. 2540. **วัฒนธรรมข้าวในสังคมไทย: การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลง.** รายงานวิจัย, กองทุนวิจัยรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งามพิศ สัตย์สงวน. 2547. **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จตุพร ศิริสัมพันธ์. 2552. “เพลงพื้นบ้าน.” **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน**, เล่ม 34. หน้าที่ 43-79. กรุงเทพฯ : โครงการสารานุกรมไทย ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

จเร สำอางค์. 2550. **สมองดีดนตรีทำได้.** กรุงเทพฯ: สานักพิมพ์อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง.

จำลอง ชูโชติ. **สัมภาษณ์**, 11 มิถุนายน 2560.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. 2542. **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ โอ เอส พริ้นติ้ง.

ชนัญญา สังวาลย์. 2558. **ชุมชนเจดีย์งาม: วิถีชีวิตชาวนากับความมั่นคงทางอาหาร.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาพัฒนามนุษย์และสังคม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

ชาญ มงคล. 2536. **ข้าว**. กรุงเทพฯ: ภาคพัฒนาตำราและเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. 2548. **การวิจัยทางศิลปะ.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไชยวัฒน์ รุ่งเรืองศรี และสมหมาย เปรมจิตต์ (ผู้แปลและเรียบเรียง). 2546. **ข้าวในเอเชีย: ชีวิตของ เจ็ดเกษตรกร.** กรุงเทพฯ: โครงการ Asian Media Information and Communication Center.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2552. **องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ นายพินิจ ฉายสุวรรณ**. รายงานวิจัย, สำนักงานคณะกรรมการ วัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2552.

ไตรรงค์ ปิมปา. 2555. “พระแม่คงคา เทพผู้รักษาสายน้ำ.” **ประปาไทยดอทคอม**. แหล่งที่มา: http://202.129.59.73/nana/legend/pramae_kongka.htm 12 พฤศจิกายน 2555.

ทองหยิบ แก้วนิลกุล. **สัมภาษณ์**, 30 มีนาคม 2560.

ทัศนัย พิณพาทย์. **สัมภาษณ์**, 12 มีนาคม 2560.

ทุษยันต์รังสฤษดิ์. พระยา, 2469. **ช่วยตัวแลช่วยชาติ.** พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรณธนากร.

นันทสาร สีสลับ และ สุมน อมรวิวัฒน์ (เรียบเรียง). 2542. “ภูมิปัญญาไทย.” **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน**, เล่ม 23. หน้าที่ 11-23. กรุงเทพฯ : โครงการสารานุกรมไทย ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

บุญช่วย แสงอนันต์ **สัมภาษณ์,** 24 มีนาคม 2560.

บุญช่วย โสวัตร. 2538. **การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

บุญช่วย โสวัตร และนิสิตปริญญาโท สาขาดุริยางค์ไทย รุ่นที่ 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2539. **การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. 2481. **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: ศิลปสนองการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. 2545. **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ชวนพิมพ์.

บุษกร สำโรงทอง. 2539. **การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทอง. 2553. **ดนตรีบำบัด.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สุขุมวิทมาร์เก็ตติ้ง.

เบนิโต เอส เวอการา. 2528. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับปลูกข้าว.** กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยข้าวนานาชาติ.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. รองศาสตราจารย์. **สัมภาษณ์,** 7 กุมภาพันธ์ 2560.

ประจิม เนียมสุวรรณ์. **สัมภาษณ์,** 15 มีนาคม 2560.

ประสิทธิ์ ถาวร, 2540. **เพลงหน้าพาทย์.** (ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://oknation.nationtv.tv/blog/kingkaoz/2007/11/10/entry-6. 15 พฤษภาคม 2560.

ประสิทธิ์ ถาวร. 2530. **เครื่องดนตรีไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปกรรมราชบัณฑิต.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2546. **ประเภทของดนตรี.** หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา. หน้า 7-9 (ป.ม.ท)

พงษ์พิทักษ์ ปัตตานี, 2552. **ความพร้อมในการฟื้นฟูที่อยู่อาศัยในชุมชนเขายี่สาร จังหวัดสมุทรสงคราม.** วิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2550. **ปฐมบทดนตรีไทย.** นครปฐม : โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. **สัมภาษณ์**, 10 กุมภาพันธ์ 2560.

ภิญโญ ภู่เทศ. 2553. **การวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงพื้นบ้านในจังหวัดนครสวรรค์**. รายงานวิจัย. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์.

มนตรี ตราโมท. 2538. **ดุริยสาสน์ของนายมนตรี ตราโมท.** อนุสรณ์งานพระราชทาน เพลิงศพนายมนตรี ตราโมท. ม.ป.ท: ม.ป.พ.

มนตรี ตราโมท. 2540. **ดุริยางคศาสตร์ไทย: ภาควิชาการ.** กรุงเทพฯ: มติชน.

มนตรี ตราโมท. 2543. **ชุด โหมโรงดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: หจก.เอ็ม.ที.เพรส

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. 2533. **เอกสารการสอนชุดวิชาศิลปะกับสังคมไทย หน่วยที่ 8-15.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

มานพ วิสุทธิแพทย์. 2535. **ความรู้พื้นฐานที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทย.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชา หลักการประพันธ์เพลงไทยเบื้องต้น คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ.

มูลนิธิข้าวไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์. 2549. “ศิลปะและวัฒนธรรมข้าว.” **มูลนิธิข้าวไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์** (ออนไลน์.) แหล่งที่มา http://www.thairice.org/html/aboutrice/culture02.html. 27 ตุลาคม 2559

เมอร์เรียม, อลัน พี. 2548. **โครงการแปลหนังสือ THE ANTHROPOLOGY OF MUSIC : ต้นฉบับสมบูรณ์**. แปลโดย บุษกร สำโรงทอง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. 2556. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราม วัชรประดิษฐ์, 2560. **แม่พระธรณี พระแม่ธรณี เป็นใคร.** (ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://www.clipmass.com/story/66622. 18 มีนาคม 2560.

รุ่งทิพย์ กล้าหาญ. 2558. **วิถีข้าวรากเหง้าชาวล้านนา.** (ออนไลน์). แหล่งที่มา: https://www.gotoknow.org/posts/495887. 27 ตุลาคม 2558.

ลักขณา ชุมพร. 2555. **เพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษา ตำบลสามโก้ อำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง**. ปริญญานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขามนุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วัชรินทร์ เจริญเนตร. **สัมภาษณ์**, 1 มีนาคม 2556.

วัชรินทร์ เจริญเนตร. **สัมภาษณ์**, 4 มกราคม 2557.

วัชรินทร์ เจริญเนตร. **สัมภาษณ์**, 15 มกราคม 2558.

วิชา ธิติประเสริฐและคณะ. 2544. **ฐานข้อมูลเชื้อพันธุ์พืช: ข้าว.** กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยข้าวและสำนักคุ้มครองพันธุ์พิชแห่งชาติ กรมวิชาการเกษตร.

วิมล ไทรนิ่มนวล และคณะ. 2543. **สมุทรสงคราม.** กรุงเทพฯ: บริษัท เลิฟแอนด์ลิฟเพรส จำกัด.

วิริญบิดร วัฒนา. 2545. **คิดอย่างดาวินชี เส้นทางอัจฉริยะ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ แปลนพริ้นท์ติ้ง.

วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535. **ศิลปะและความงาม.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

วิลาวัณย์ ภมรสุวรรณ, 2548. **การเปลี่ยนแปลงเพื่อความอยู่รอด ของชุมชนริมน้ำดั้งเดิมในพื้นที่อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาการวางแผนภาคและเมือง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิไลลักษณ์ ธนาบริบูรณ์. 2557. **การปลูกข้าวในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้.** (ออนไลน์). แหล่งที่มา : http://jintatatgrade5.blogspot.com/2014/11/blog-post_18.html. 11 เมษายน 2560

วีรยา ภัทรอาชาชัย และคณะ. 2556. **โครงการสืบสานพิธีกรรมเกี่ยวกับข้าวพิธีกรรมแห่งชีวิตชาวนาไทย ของชุมชนวังแสง**. หลักสูตรวิชาการจัดการตลาด สาขาวิชาการตลาดร่วมกับสาขาวิชาธุรกิจระหว่างประเทศ คณะการบัญชีและการจัดการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. โครงการงบประมาณเงินแผ่นดิน ประจำปี 2556.

ศันสนีย์ จะสุวรรณ์. 2535. **สาระดนตรีศึกษา: แนวคิดสู่แนวปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิราพร ณ ถลาง. 2560. “ตำนานข้าวของชนชาติไท.” ใน **คติชนคนไทในวัฒนธรรมข้าว**. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์, 2558. **แม่โพสพ เทพธิดาแห่งข้าว.** (ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://sinchaichao.blogspot.com/2015/06/blog-post_56.html. 15 พฤศจิกายน 2558.

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์. 2551. **การคิดเชิงสร้างสรรค์**. เอกสารประกอบการสอนรายวิชาความคิดสร้างสรรค์ชั้นสูง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (อัดสำเนา)

ศูนย์พันธุวิศวกรรมและเทคโนโลยีชีวภาพแห่งชาติ. 2544. **วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีกับข้าวไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และพัฒนาเทคโนโลยีแห่งชาติ.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2542. **ดุริยางค์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2545. **ดุริยางค์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. 2532. **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สงัด ภูเขาทอง. มปป. **ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี.** มปท.: มปพ.

สมบูรณ์ แดงอรุณ. **สัมภาษณ์**, 1 มีนาคม 2556.

สมบูรณ์ แดงอรุณ. **สัมภาษณ์**, 15 มกราคม 2558.

สมบูรณ์ แดงอรุณ. **สัมภาษณ์**, 7 มีนาคม, 2558.

สมพงษ์ ภู่สร. **สัมภาษณ์**, 20 มีนาคม 2560.

สมาน แก้วละเอียด. พันจ่าเอก. **สัมภาษณ์,** 12 มีนาคม 25560.

สำนักงานเกษตรจังหวัดสมุทรสงคราม. 2560. “ข้อมูลพื้นฐานการเกษตรจังหวัดสมุทรสงคราม ปี 2560”. **เกษตรจังหวัดสมุทรสงคราม**. (ออนไลน์.) แหล่งที่มา http://www.samutsongkham.doae.go.th/2014/index.php/2014-07-01-01-32-17. 21 มิถุนาคม 2560

สำนักงานเกษตรอำเภออัมพวา. 2555. **แผนพัฒนาการเกษตรระดับอำเภอ อำเภออัมพวา.**

สำนักงานพัฒนาการวิจัยการเกษตร. 2560. **ข้าวเชิงลึก.** (ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://www.arda.or.th/kasetinfo/rice/rice-histories.html. 18 มีนาคม 2560

สำราญ โหมดมณี. **สัมภาษณ์**, 11 มิถุนายน 2560.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. 2546. **ดุริยางคศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สถาบันไทยศึกษาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 15 มีนาคม 2560.

สุกรี เจริญสุข. 2548. **พรสวรรค์สร้างได้.** นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุกัญญา สุจฉายา. 2547. **ข้าว ขวัญของแผ่นดิน.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิข้าวไทยในพระบรมราชูปถัมภ์.

สุรพล สุวรรณ. 2551. **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชนะ. 2545. **การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องสี่ภาษา.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุวิมล เวียงแก้ว. 2560. **พระแม่คงคา.** (ออนไลน์.) แหล่งที่มา: http://www.eduzones.com/knowledge-2-5-29207.html. 20 มีนาคม 2560.

เสนาะ หลวงสุนทร, พันโท. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 16 กันยายน 2559.

เสนาะ หลวงสุนทร, พันโท. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 6 มีนาคม 2560.

เสนาะ หลวงสุนทร, พันโท. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 7 กุมภาพันธ์ 2560.

เสรี พงศ์พิศ. 2542. “ภูมิปัญญาชาวบ้าน.” **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน**, เล่ม 19**.** หน้าที่ 247-263. กรุงเทพฯ : โครงการสารานุกรมไทย ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

เสียง แจ่มประจักษ์. **สัมภาษณ์**, 11 มิถุนายน 2560.

อภิชาติ อินทร์ยงค์. **สัมภาษณ์**, 12 มีนาคม 2560.

อมรา กล่ำเจริญ. 2553. **เพลงและการละเล่น**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนร์.

อ่วน หนูแก้ว. **สัมภาษณ์**, 12 มีนาคม 25560

อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2530. **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: ศิริวิทย์ จำกัด.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2546. **ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์ พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

เอกวิทย์ ณ ถลาง และคณะ. 2546. **ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้.** กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์อมรินทร์.

ภาษาอังกฤษ

Barker, Randolph et al. 1985. **The Rice Economy of Asia, Volume 2.** Washington, DC: Resources for the Future in cooperation with the International Rice Research Institute of Manila.

Bhalerao, A. K. et al. 2016. **Agricultural Folk Songs of Nagaland.** Umiam, India: Indian Council of Agricultural Research.

Chang Te-tzu. 1976. **The Origin, Evolution, Dissemination and Diversification of Asian and African Rice.** Euphytica.

Chang Te-tzu, and H.I.Oka. 1976. **“Genetic Variousness in the Climatic Adaptation of Rice Cultivars,” in Proceedings of the Symposium on Climate and Rice.** Las Baños, Philippines: International Rice Research Institute.

Ling, Jan. 1997. **A History of European Folk Music**. Rochester: University of Rochester Press.

Petrovic, Radmila. 1970. **"Dvoglas u muzickoj tradiciji Srbije" [Two-voiced singing in the musical tradition of Serbia]**. Rad XVII Kongresa Saveza Udruienja Folklorista Jugoslavije—PoreC 1970, 333-37. Zagreb: Savez Udruzenja Folklorista.

Roschevicz R. J., Reznik A. Documents sur le genre Oryza. In: **Revue de botanique appliquée et d'agriculture coloniale**, 12e année, bulletin n°135, novembre 1932. pp. 949-961.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายกฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง เกิดวันที่ 18 มีนาคม 2528 เกิดที่จังหวัดสมุทรสงคราม ปัจจุบันอยู่ บ้านเลขที่ 869/96 หมู่บ้านคาซ่า ซิตี้ ถนนเพชรเกษม อำเภอเมืองนครปฐม จังหวัดนครปฐม 73000 ปีการศึกษา 2549 สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2552 สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์พนักงานมหาวิทยาลัย สาขาวิชาสังคีตศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University