บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

CREATIVE SONGS IN A NEW DIMENSION OF LULLABY

วิทยา ศรีผ่อง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

วิทยา ศรีผ่อง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

CREATIVE SONGS IN A NEW DIMENSION OF LULLABY

VITTAYA SRIPHONG

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE ARTS PROGRAM IN MUSIC
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS
YEAR 2023
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

Thesis

Creative Songs in A New Dimension of Lullaby

By Vittaya Sriphong

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Doctor of Fine Arts Program in Music at Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

May 25, 2023

Thesis Committee

.....Chairman (External Expert)
(Assoc. Prof. Dr. Pornprapit Phoasavadi)

.....Committee
(Dr. Bamrung Phattayakul)

.....Committee
(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)

..... Committee (Thesis Advisor)
(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)

..... Committee (Thesis Co-advisor)
(Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leauboonshoo)

.....
Dean of the Faculty of Music and Drama
(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

วิทยานิพนธ์

บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โดย วิทยา ศรีผ่อง

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 25 พฤษภาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

ชื่อวิทยานิพนธ์ บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม
62213203 นายวิทยา ศรีผ่อง
ปริญญา ศิลปดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์
พ.ศ. 2566
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม มีจุดประสงค์ 1) เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท และคุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม 2) เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ จากการลงภาคสนามโดยการสัมภาษณ์และสังเกต เพื่อนำมาสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ผลการวิจัยพบว่า 1) เพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคใช้เป็นเครื่องมือเพื่อให้เด็กนอนหลับ มีภูมิบทเป็นเพลงพื้นบ้าน มีบทบาท คุณค่า และความสำคัญต่อเด็ก มีฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ และสำเนียงภาษาแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น 2) การดำเนินการสร้างสรรค์บทประพันธ์ สร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อม และสร้างสรรค์ทำนองดนตรีขึ้นใหม่ 8 เพลง คือ (1) เพลงนกเขาเปล้า (2) เพลงฤดูหนาว (3) เพลงสอนใจ (4) เพลงอาบน้ำ (5) เพลงหน้าฝน (6) เพลงนกเขาชวา (7) เพลงดินฟ้าอากาศ และ (8) เพลงฤดูกาล ภาคเหนือและภาคอีสานประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง ภาคกลางประกอบไปด้วยโน้ต 4 เสียง ส่วนภาคใต้ประกอบไปด้วยโน้ต 3 เสียง ประโยชน์ของภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมเป็นคุณลักษณ์ที่ผู้สนใจสามารถใช้เป็นแนวทางในการพินิจคุณลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านชนิดอื่น โดยอาจนำฉันทลักษณ์ สำเนียงภาษา ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของเพลงกล่อมไปสร้างสรรค์ ประยุกต์ ขยายผล ต่อยอดกับเพลงพื้นบ้านหรือเพลงประเภทอื่นได้

คำสำคัญ: บทเพลงสร้างสรรค์, มิติใหม่, เพลงกล่อม
309 หน้า

Thesis Title Creative Songs in A New Dimension of Lullaby
62213203 Mr.Vittaya Sriphong
Degree Doctor of Fine Arts **Program in** Music
Year 2023
Advisor Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert
Co-advisor Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho

ABSTRACT

The research aimed at 1) studying the lullaby as a cultural wisdom transmitted from one generation to the next generation, the contexts, roles, values, significance of lullaby and 2) creating new songs showing a new dimension of lullaby. This research was conducted based on qualitative methodology by studying data from academic documents and field studies for interviewing and observation to create lullaby songs in a new dimension.

The research finding was found that lullabies from four regions was the tool as folk's children lullabies with significant roles, values, and importance for children based on different local dialects. 2) there are a eight songs newly composed as follows: (1) *Nok Khao Plao* (a green pigeon), (2) *Rue-du Nao* (the winter), (3) *Son Chai* (didactic song), (4) *Ap Nam* (having a shower), (5) *Na Fon* (the rainy season), (6) *Nok Khao,* (7) *Nok Khao Chawa* (Javanese doves), and (8) *Rue-du Kan* (the seasons) ; for the Northern and Isan region consisting of five main notes, the central region consisting of three notes, and the Southern consisting of four notes. The usefulness of the knowledge found from this research can be the guideline to analyse other folk lullabies or the initial materials such as regional musical dialects, melody, pitch level, and rhythmic patterns to apply to another kind of folk lullaby in future study.

Keywords: creativity song, new dimension, Lullaby
309 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความราบรื่นเพราะความเมตตากรุณาจากผู้มีอุปการคุณดังต่อไปนี้

ขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่สนับสนุนทุนการศึกษา กระทั่งสำเร็จการศึกษาตามกรอบระยะเวลาที่กำหนด และอำนวยความสะดวกให้กับผู้วิจัยทุกด้าน ทำให้ดำเนินการศึกษาได้ราบรื่น ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ประธานกรรมการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม กรรมการ และ อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล กรรมการ ที่ให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ พันโทเสนาะหลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์จำรัส อยู่สุข อาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ อาจารย์กัลยา เพิ่มลาภ อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี ที่ให้ความกรุณามอบข้อมูลอันเป็นประโยชน์กับผลงานวิจัยฉบับนี้จนเนื้อหามีความสมบูรณ์ครบถ้วน

ขอกราบขอบพระคุณดวงวิญญาณของบิดาและมารดา ที่ทำให้ผู้วิจัยมีกำลังใจ และมุ่งมั่นในการดำเนินงานวิจัยให้สำเร็จ และขอขอบใจ นางสาวสโรชา สระทองสง ผู้เป็นศิษย์ที่ช่วยดำเนินการจัดพิมพ์และบันทึกข้อมูล รวมถึงขอขอบใจนักร้องและนักดนตรีทุกท่าน ที่ให้ความร่วมมือกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้อย่างดียิ่ง

คุณค่าและประโยชน์ที่เกิดขึ้นจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอพลังสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั่วสากลโลกจงช่วยอวยพรมงคลแด่ผู้มีพระคุณทุกท่าน ให้ได้รับความเจริญก้าวหน้าในชีวิตที่สมบูรณ์งดงาม พบแต่ความสุข ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บทั้งมวลตลอดไป

วิทยา ศรีผ่อง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ง)
กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)
สารบัญ ..... (ฉ)
สารบัญภาพ ..... (ญ)
สารบัญตาราง ..... (ฐ)

บทที่ 1 บทนำ 1
1. ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย 1
2. วัตถุประสงค์การวิจัย 2
3. คำถามการวิจัย 2
4. ขอบเขตของการวิจัย 3
5. ข้อตกลงเบื้องต้น 4
4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5
5. นิยามศัพท์เฉพาะ 6

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม 7
1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 7
1.1 แนวคิดเกี่ยวกับบริบทของเพลงกล่อม 7
1.2 แนวคิดการประพันธ์ 8
1.3 แนวคิดการสร้างสรรค์ศิลป์ 10
1.4 แนวคิดการค้นคว้าข้อมูล 12
1.5 แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย 13
1.6 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 13
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 16
2.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อม 16
2.2 องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรี 35
2.3 องค์ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์และถ่ายทอด 36
2.4 องค์ความรู้การสร้างสรรค์และการประพันธ์ 44
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 46
3.1 งานวิจัยในประเทศ 46
3.2 งานวิจัยต่างประเทศ 50
4 กรอบแนวความคิดในการวิจัย และการสร้างสรรค์ 55

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 56
1. ขอบเขตการวิจัย 56
2. วิธีดำเนินการวิจัย 56
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 59
4. การตรวจสอบข้อมูล 62
5. วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ 64

บทที่ 4 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม 66
1. ภูมิบทของเพลงกล่อม 66
1.1 ภูมิหลังของเพลงกล่อม 66
1.2 ลักษณะของเพลงกล่อม 68
1.3 การแบ่งประเภทของเพลงกล่อม 72
2 บทบาทของเพลงกล่อม 73
2.1 บทบาทด้านวิชาการ 73
2.2 บทบาทด้านครอบครัว 74
2.3 บทบาทด้านศิลปวัฒนธรรม 75
2.4 บทบาทด้านการศึกษาและเรียนรู้ 75
2.5 บทบาทด้านการพัฒนาร่างกายและจิตใจ 75
3. คุณค่าของเพลงกล่อม 75
3.1 คุณค่าด้านการอบรมสั่งสอน 75
3.2 คุณค่าด้านการถ่ายทอด 76
3.3 คุณค่าด้านความรัก 77
3.4 คุณค่าด้านสุนทรีย์ และความเพลิดเพลิน 78
3.5 คุณค่าด้านความเชื่อ สังคม และวัฒนธรรม 78
3.6 คุณค่าด้านคติธรรม 78
3.7 คุณค่าด้านภาษา บทประพันธ์ และวรรณกรรม 79
3.8 คุณค่าด้านการรู้รักธรรมชาติ การดำเนินชีวิต และการเลือกคู่ครอง 80
3.9 คุณค่าด้านการดำรงชีวิต 80
3.10 คุณค่าด้านการประกอบอาชีพ 81
4. ความสำคัญของเพลงกล่อม 81
4.1 ความสำคัญด้านวิวัฒนาการ 81
4.2 ความสำคัญด้านการพัฒนาทางร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา 81
4.3 ความสำคัญด้านพฤติกรรมการเรียนรู้ 82
4.5 ความสำคัญด้านดนตรี (ทำนองและระดับเสียง) 82

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

5. การวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงกล่อม..... 83
   5.1 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของเพลงกล่อมภาคเหนือ..... 83
   5.2 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษาทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของเพลงกล่อมของภาคอีสาน..... 94
   5.3 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษา ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของภาคกลาง..... 109
   5.4 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษา ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของภาคใต้..... 118

บทที่ 5 การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม..... 129

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์..... 129
   1.1 แรงบันดาลใจในการประพันธ์บท..... 129
   1.2 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อม..... 131
   1.3 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม..... 131
2. แนวคิดในการประพันธ์..... 132
   2.1 แนวคิดในการประพันธ์บทร้องเพลงกล่อม..... 132
   2.2 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองในการร้องกล่อม..... 132
   2.3 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม..
3. ขั้นตอนการประพันธ์..... 133
   3.1 การประพันธ์บท..... 133
   3.2 การประพันธ์ทำนองร้องกล่อม..... 136
   3.3 การประพันธ์ทำนองดนตรี..... 136
4. การวิเคราะห์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม..... 137
   4.1 การวิเคราะห์ความหมายบทประพันธ์ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงของเพลงกล่อม..... 137
   4.2 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรี..... 142
5. องค์ประกอบของการแสดง..... 183
6. การวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม..... 187

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 196

1. สรุป..... 196
   1.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม..... 196
   1.2 สร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม..... 197

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2. อภิปรายผล..... 203
2.1 จากการศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญ ของเพลง..... 203
2.2 จากการศึกษาสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม..... 203
3. ข้อเสนอแนะ..... 206

บรรณานุกรม..... 207
บุคลานุกรม..... 215
ภาคผนวก..... 217
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 218
ภาคผนวก ข การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญผู้ให้ข้อมูลงานวิจัย..... 225
ภาคผนวก ค หนังสือขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญ..... 236
ภาคผนวก ง บทความวิจัย เรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย..... 244
ภาคผนวก จ เอกสารตอบรับการตีพิมพ์บทความ..... 263
ภาคผนวก ฉ หนังสือเชิญกรรมการวิพากษ์ผลงาน และเอกสารแสดงความยินยอม
เข้าร่วมโครงการวิจัย..... 265
ภาคผนวก ช แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม
โดยผู้ทรงคุณวุฒิ..... 267
ภาคผนวก ซ ภาพบรรยากาศการบันทึกผลงานการแสดง..... 282
ภาคผนวก ฌ การวิพากษ์ผลงานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม... 285
ภาคผนวก ญ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมตรวจสอบวิทยานิพนธ์..... 290
ภาคผนวก ฎ สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์..... 292

ประวัติผู้วิจัย..... 309

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	การประกวดร้องเพลงกล่อมลูกของนงนุช แสงทับทิม ปี พ.ศ. 2533	39
2	กรอบแนวความคิดในการวิจัย / การสร้างสรรค์	55
3	อาจารย์นงเยาว์ ดำสอน	67
4	อาจารย์สุระชัย สีบุบผา	69
5	อาจารย์อาภานี จีนช่วย	70
6	ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล	72
7	อาจารย์ดนัย น้อยชื่น	73
8	อาจารย์นงนุช แสงทับทิม	76
9	อาจารย์เสาวลักษณ์ มั่นรอด	77
10	อาจารย์สุทธินี เภกะสุต	79
11	อาจารย์จำรัส อยู่สุข	82
12	อาจารย์มณีวรรณ ชาวส้าน	85
13	อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์	89
14	อาจารย์พังงา ถาวร	91
15	อาจารย์ปิยาภรณ์ มั่งคั่ง	100
16	อาจารย์เสาวลักษณ์ มั่นรอด	102
17	อาจารย์ชนนิกานต์ ชลายุทธ์	113
18	อาจารย์สมพร ตรีเดชี	115
19	อาจารย์ชญาภา เล็กสุด	120
20	อาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์	122
21	ฉากประกอบภาคเหนือพร้อมกับใส่เสียงประกอบคือเสียงน้ำไหล	183
22	ฉากประกอบภาคอีสานพร้อมกับใส่เสียงประกอบคือเสียงลมพัด	183
23	ฉากประกอบภาคกลางพร้อมกับใส่เสียงประกอบคือเสียงฝนตก	184
24	ฉากประกอบภาคใต้พร้อมกับใส่เสียงประกอบคือคลื่นซัดชายฝั่ง	184
25	ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคเหนือ	185
26	ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคอีสาน	185
27	ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคกลาง	186
28	ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคใต้	186
29	จำรัส อยู่สุข (วันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2565)	226

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
30	พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ)	226
31	เสาวลักษณ์ มั่นรอด	227
32	กรวรันท์ บุญกองรัตน์	227
33	มนตรี สุขกลัด	228
34	อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์	228
35	สืบพงศ์ ธรรมชาติ	229
36	กัลยา เพิ่มลาภ	229
37	วิทยา ไล้ทอง	230
38	สุระชัย สีบุบผา	230
39	ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล	231
40	นงเยาว์ ดำสอน	231
41	นงนุช แสงทับทิม	232
42	สมพร ตรีเดชี	232
43	พังงา ถาวร	233
44	อาภานี จีนช่วย	233
45	ดนัย น้อยชื่น	234
46	สุทธินี เภกะสุต	234
47	ปิยาภรณ์ มั่งคั่ง	235
48	มณีวรรณ ชาวส้าน	235
49	ชนนิกานต์ ชลายุทธ์	236
50	ชญาภา เล็กสุด	236
51	การจัดเตรียมอุปกรณ์สำหรับบันทึกผลงานการแสดง	283
52	การจัดเตรียมไมโครโฟนสำหรับการบันทึกผลงานการแสดง	283
53	การบันทึกภาพนิ่ง	284
54	การบันทึกภาพเคลื่อนไหว	284
55	ผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ผลงานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม	286
56	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สนอง คลังพระศรี	286
57	อาจารย์บุญช่วย โสวัตร	287
58	รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม	287
59	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยา ไล้ทอง	288
60	ดร. สุรัตน์ จงดา	288

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
61	อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์	289
62	อาจารย์สืบพงศ์ ธรรมชาติ	289
63	อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมตรวจสอบวิทยานิพนธ์	291
64	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม	293
65	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม	294
66	กำหนดการสูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม	295
67	การนำเสนอสูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม	296
68	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคเหนือ	297
69	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคอีสาน	298
70	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคกลาง	299
71	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคใต้	300
72	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม	301
73	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อมภาพผู้บรรเลง	302
74	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาพผู้บรรเลง	303
75	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาพกิจกรรม	304
76	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม คณะกรรมกาสอบป้องกันวิทยานิพนธ์	305
77	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ประวัติผู้วิจัย	306
78	สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม	307
79	คิวอาร์โค้ดเพลงกล่อม	308

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ตั้งแต่ 1 มกราคม 2565 ถึง 30 ธันวาคม 2565	3
2	เปรียบเทียบสำเนียงภาคเหนือกับสำเนียงภาษาและความหมายภาคกลาง	89
3	ความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคเหนือ และคำแปลเป็นภาษาภาคกลาง แปลเป็นภาษาภาคกลาง	90
4	เปรียบเทียบสำเนียงภาคอีสานกับสำเนียงภาษาและความหมายภาคกลาง	103
5	ความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคอีสานและคำแปลเป็นภาษาภาคกลาง	104
6	เปรียบเทียบสำเนียงการร้องกล่อมภาคใต้กับสำเนียงภาษาและความหมายภาคกลาง	123
7	เปรียบเทียบสำเนียงภาคเหนือกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงนกเขาเปล้า) แปลโดย กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์)	140
8	เปรียบเทียบสำเนียงภาคเหนือกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงฤดูหนาว) แปลโดย กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์)	141
9	ตารางเปรียบเทียบสำเนียงภาคอีสานกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงสอนใจ) แปลโดย เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์))	147
10	เปรียบเทียบสำเนียงภาคอีสานกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงอาบน้ำ) แปลโดย เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)	148
11	เปรียบเทียบสำเนียงภาคใต้กับสำเนียงภาคกลาง (เพลงดินฟ้าอากาศ) แปลโดย อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)	161
12	เปรียบเทียบสำเนียงภาคใต้กับสำเนียงภาคกลาง (เพลงฤดูกาล) แปลโดย อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)	162

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมา และความสำคัญของการวิจัย

ภูมิภาคในประเทศไทยมีพื้นที่แบ่งได้คือภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลาง และภาคอีสาน แต่ละภาคมีประเพณีและวัฒนธรรมหลากหลายทั้งด้านทัศนศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ ด้านดุริยางคศิลป์ และด้านคีตศิลป์ สะท้อนถึงความเป็นไทยที่อุดมไปด้วยความร่ำรวยทางศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทยที่แสดงออกหลายด้านทั้งด้านภาษา ด้านประเพณี ด้านศาสนา ด้านอาหาร ด้านเครื่องแต่งกาย และด้านศิลปวัฒนธรรม ประชาชนทั่วไปดำรงชีวิตโดยใช้วัฒนธรรมประจำชาติเป็นเครื่องหล่อหลอมจิตใจให้เกิดเป็นสังคมร่วมกัน ทั้งสังคมใหญ่และสังคมย่อย มีวัฒนธรรมประจำถิ่นที่อาจคล้ายกันและแตกต่างกัน สืบทอดมาตั้งแต่กรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ เห็นได้จากด้านทัศนศิลป์ ด้านนาฏยศิลป์ ส่วนด้านคีตศิลป์ เห็นได้จากการแสดงออกในการขับร้องเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ในรูปแบบเพลงเกร็ด เพลงโขน เพลงละคร และเพลงเถา ประกอบกับยังมีการละเล่นพื้นบ้านหลายชนิดที่ใช้ภาษาผูกเป็นทำนองเพลง ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย เพลงเรือ รวมถึงเพลงกล่อม

เพลงกล่อมใช้สำหรับกล่อมเด็กให้นอนหลับ มีอยู่ทั่วไปทั้ง 4 ภาคของไทยมีลักษณะเป็นเพลงพื้นบ้านเป็นเพลงพื้นบ้านหรือที่เรียกโดยทั่วไปว่า “วรรณกรรมมุขปาฐะ” มีชื่อเรียกแต่ละภาคต่างกัน มีบทบาททั้งด้านวิชาการ ครอบครัว ศิลปวัฒนธรรม พัฒนาร่างกายจิตใจ และการศึกษาเรียนรู้ ซึ่งเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคให้คุณค่าในด้านการอบรมสั่งสอน การถ่ายทอด ความรัก สุนทรีย์และความเพลิดเพลิน ความเชื่อ สังคม วัฒนธรรม คติธรรม ภาษา รู้รักธรรมชาติ การดำรงชีวิต และการประกอบอาชีพ รวมถึงให้ความสำคัญด้านวิวัฒนาการ พัฒนาร่างกาย จิตใจ สติปัญญา พฤติกรรมการเรียนรู้ และด้านดนตรี โดยแต่ละภาคมีทำนอง จังหวะ ระดับเสียง ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษา แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น

บทประพันธ์ที่ใช้สำหรับเพลงกล่อมใช้ภาษาที่เรียบง่ายตรงไปตรงมาแบบชาวบ้าน ไม่ใช้ราชาศัพท์และคำที่มีความซับซ้อน แต่ละบทประพันธ์มีความสั้นยาวไม่เท่ากันและเนื้อหาแสดงความหมายต่างกัน เช่นเรื่องการเลี้ยงดู เรื่องการแสดงความรักเป็นห่วงเป็นใย เป็นต้น จัดเป็นวรรณคดีทั่วไปประเภทหนึ่งที่ถ่ายทอดเล่าขานแบบปากต่อปากถือว่าเป็นสิ่งมีคุณค่าทางสุนทรียะ ทำให้เกิดความรู้สึกในทางดีงาม คุณค่าแท้ของเพลงกล่อมคือความผูกพันระหว่างเด็กกับผู้เลี้ยงแสดงความรักความห่วงใยสะท้อนความเชื่อ คุณธรรมและภาษาได้ชัดเจน รวมถึงยังสะท้อนวิถีชีวิตของคนไทยที่มีวัฒนธรรมทางสังคมในระบบเครือญาติ ให้คุณค่าโดยตรงต่อเด็กถึงพัฒนาการด้านจิตใจที่ส่งผลให้มีอารมณ์ดี และได้ซึมซับรับรู้มรดกทางวัฒนธรรมทางด้านภาษา ด้านจังหวะ และทำนองของการกล่อมไปในคราวเดียวกัน นำไปสู่การตระหนักในคุณค่าแท้แห่งความเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติได้

ในอดีตเพลงกล่อมมีบทบาทหน้าที่ในการเลี้ยงดูบุตรหลานในครัวเรือนอย่างแพร่หลาย มีทำนองการกล่อมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับทำให้เด็กหลับ ทำนองของเพลงกล่อมแต่เดิมเป็นการขับกล่อมด้วยเสียงของผู้กล่อมเพียงอย่างเดียว ผู้กล่อมแต่ละคนใช้ทำนองกล่อมคล้ายกันบ้างแตกต่างกันบ้าง ไม่มีเครื่องดนตรีชนิดใดเข้าไปเป็นส่วนประกอบ ไม่มีการประพันธ์บทขึ้นใหม่ ดังนั้นบทเพลงกล่อมอาจจะกำลังเลือนหายไปจากสังคมไทยในปัจจุบัน เนื่องด้วยเมื่อมีเทคโนโลยี และสื่อประชาสัมพันธ์ที่ทันสมัย นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้คนรุ่นใหม่เปลี่ยนจากอดีตที่เคยใช้เพลงกล่อมหันมาใช้เพลงใหม่ ๆ เพราะมีบทประพันธ์ มีทำนอง มีจังหวะ เสียงประสาน สีสัน และลักษณะของเสียงที่ทำให้เกิดอรรถรสเข้าถึงได้ง่าย

เพลงกล่อมแต่ละภูมิภาคมีภูมิบท มีบทบาท มีคุณค่า และมีความสำคัญ ซึ่งเมื่อพิจารณาให้ละเอียดโดยศึกษาได้จากเนื้อหาของบทประพันธ์ ฉันทลักษณ์ จังหวะ ทำนอง และระดับเสียงที่แต่ละภาคมีความแตกต่างกัน อาจทำให้มองเห็นคุณค่าและประโยชน์ของเพลงกล่อมที่บรรพบุรุษใช้เป็นเครื่องมือในการเลี้ยงดูบุตรหลาน เมื่อพิจารณาสภาพการร้องกล่อมในปัจจุบันซึ่งอาจใช้บทเพลงอื่น ๆ ทดแทนเนื่องด้วยบทเพลงจากสื่อสมัยใหม่หาฟังได้ง่ายและสะดวกสำหรับพ่อแม่ที่อาจจะไม่ถนัดในการร้องกล่อมด้วยตนเอง ดังนั้นการคิดริเริ่มสร้างสรรค์เพลงกล่อมโดยพลิกฟื้นเพลงกล่อมให้กลับมาได้รับความสนใจขึ้นใหม่ จำเป็นต้องทำการศึกษาเพื่อให้เข้าใจสภาพปัจจุบันของภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมเป็นอย่างไร จึงกำหนดประเด็นสำคัญที่จะศึกษาว่าบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม มีแนววิธีสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่จากการศึกษาเพลงกล่อมเดิม ในแง่มุมของภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ทั้งนี้จะสร้างสรรค์เสียงเป็นทำนองดนตรีให้เกิดเพลงที่มีทั้งการร้องและทำนองดนตรีผสมผสานอยู่ด้วยกัน ทั้งนี้การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค ประกอบด้วยภาคเหนือ 2 เพลง ภาคอีสาน 2 เพลง ภาคกลาง 2 เพลง และภาคใต้ 2 เพลง รวมเป็น 1 ชุด โดยผลจากข้อค้นพบองค์ความรู้จากงานวิจัยฉบับนี้จะนำไปสู่การสร้างสรรค์งานศิลป์ที่มีคุณค่า ก่อให้เกิดแนวทางการพัฒนาต่อยอดงานศิลป์ของชาติ ด้วยวิธีการนำผลงานการสร้างสรรค์ออกเผยแพร่ให้กับหน่วยงานทางการศึกษาตั้งแต่ในระดับอนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษา อุดมศึกษา รวมถึงประชาชนทุกเพศทุกวัยให้หันกลับมาสนใจใช้ประโยชน์ทั้งการฟังหรือใช้กล่อมบุคคลในครอบครัวของตนดังเช่นในอดีต ประกอบกับยังเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ พัฒนา และต่อยอดคุณค่าแท้ของมรดกทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาวไทยสืบไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

2.2 เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

3. คำถามในการวิจัย

3.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมเป็นอย่างไร

3.2 การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมมีกระบวนการอย่างไร

4. ขอบเขตการวิจัย

4.1 ด้านเนื้อหา

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ

4.1.1 ด้านบทประพันธ์ดั้งเดิม เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์บทประพันธ์ขึ้นใหม่จำนวน 8 เพลง คือ ภาคเหนือ 2 เพลง ได้แก่ เพลงนกเขาเปล้า และเพลงฤดูหนาว ภาคอีสาน ได้แก่ เพลงสอนใจ และเพลงอาบน้ำ ภาคกลาง ได้แก่ เพลงหน้าฝน และเพลงนกเขาชวา ส่วนภาคใต้ ได้แก่ เพลงดินฟ้าอากาศ และเพลงฤดูกาล

4.1.2 ด้านการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงร่วมกับทำนองของการร้องกล่อม ภาคละ 2 เพลงโดยบรรเลงติดต่อ 1 ชุดเท่ากับจำนวน 8 เพลงโดยสร้างสรรค์บทเพลงให้เกิดเป็นมิติใหม่ ทั้งนี้จะบันทึกเป็นเอกสารทางวิชาการเป็นรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์และเผยแพร่ต่อสาธารณชนให้เป็นที่ยอมรับด้วยวิธีการเผยแพร่ผ่านช่องทางสื่อโซเชียลมีเดีย เช่น Youtube Facebook Page รวมถึงจัดแสดงผลงานการสร้างสรรค์ ภาคเวที ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยบันทึกผลงานการแสดงลงแผ่น CD แจกจ่ายให้ผู้สนใจที่เข้าร่วมชมการแสดง และสถานพยาบาลแผนกสูตินารีเวช

4.2 ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่ที่จะศึกษา คือ เพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้

4.3 ด้านเวลา

ผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาโดยวางแผนการดำเนินงานที่จะศึกษา เพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ รวมถึงสร้างสรรค์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ตั้งแต่ 1 มกราคม 2565 ถึง 30 ธันวาคม 2565

ปีการศึกษา	แผนการดำเนินการวิจัย	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.
2565	เสนอหัวข้อ	X											
2565	ดำเนินการศึกษาข้อมูลค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์		x	X									
2565	ดำเนินการสอน 3 บท				x								
2565	นำเสนอการรายงานความก้าวหน้า					x							

ตารางที่ 1 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ตั้งแต่ 1 มกราคม 2565 ถึง 30 ธันวาคม 2565 (ต่อ)

ปีการศึกษา	แผนการดำเนินการวิจัย	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.
2565	ดำเนินการสร้างสรรค์เพลงกล่อม						x	x	x	x			
2565	ดำเนินการวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์										x		
2565	จัดแสดงผลงานภาคเวที											x	
2565	ดำเนินการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์และจัดทำเล่มศิลปนิพนธ์ฉบับสมบูรณ์เพื่อขออนุมัติจบการศึกษา												x

ที่มา: ผู้วิจัย

4.4 ด้านรูปแบบการนำเสนอผลงาน

ผู้วิจัยจัดทำรายงานวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ เรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยสร้างสรรค์ 1 ชุด ประกอบด้วยบทเพลงในมิติใหม่ ภาคเหนือ จำนวน 2 เพลง ภาคใต้ จำนวน 2 เพลง ภาคกลาง จำนวน 2 เพลง และภาคอีสาน จำนวน 2 เพลง จัดแสดงและเผยแพร่ผลงานบนเวทีจำนวน 1 ครั้ง จากนั้นนำผลงานเผยแพร่เป็นบทความทางวิชาการในระดับ TCI ฐาน 2 โดยใช้ระบบการบันทึกโน้ตด้วยอักษรไทย (ด ร ม ฟ) ในการบันทึกบทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

5.1 ผู้วิจัยใช้การบันทึกโน้ตอักษรไทยในบทที่ 4 และบทที่ 5 โดยกำหนดโน้ตตัวอักษรเป็นขนาด 12

5.2 ศึกษาบทประพันธ์และทำนองเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ กรณีศึกษาเป็นตัวแทนภาคละ 1 บท

5.3 สร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม 1 ชุด ประกอบด้วย ภาคเหนือ 2 เพลง ภาคอีสาน 2 เพลง ภาคกลาง 2 เพลง และภาคใต้ 2 เพลง

5.4 ผู้วิจัยใช้การบันทึกโน้ตอักษรไทย โดยกำหนดเครื่องหมายแสดงถึงโน้ตที่มีระดับเสียงสูง โดยใช้เครื่องหมายจุดเหนือตัวโน้ต

- - - ล	- - - -	- ล̇ - ซ	- ม̇ - ร̇	- - - ล	- - - -	- ล̇ - ซ	- ม̇ - ร̇

5.5. ผู้วิจัยกำหนดขนาดตัวอักษรของโน้ตในแต่ละห้องให้มีขนาด 12 เนื่องจากขนาดของตัวอักษรดังกล่าวสามารถบรรจุทั้งคำร้อง และโน้ตทำนองดนตรีได้เพียงพอ

เพลงฤดูกาล

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ด
- - - -	- - - -	- ฮา - เออ	- เห้อ - เอ่อ	- - - -	- - - -	- ฮา - เออ	- เห้อ - เออ

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม ล ด
- - - -	- - - -	- ตุ - ลา	- นา - หน่าว	- - - -	- - - -	- นาว - ทึง	- ผลึดจิก๋า

5.6. ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ (บทที่ 5) โดยกำหนดรูปแบบการวิเคราะห์ ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีที่บรรเลงร่วมกับทำนองการร้องกล่อมภาคอีสานเพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ ผู้วิจัยแสดงการวิเคราะห์

โดรน (พิณเบส)

- - - -	- - - ด	- - - ด	- ซ - -	- - - -	- - - ด	- - - ด	- ร - -

เมโลดี้ วนซ้ำแบบออสตินาโต (แคน)

- - - ร	- ดˌ - ลˌ	- ซ - ฟ	- ลˌ - ซ	- - - ลˌ	- ซ - ลˌ	- ซ - ฟ	- ซ ฟ ร

คัลเลอร์ (โหวต)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองพื้นหลัง (โปงลาง)

- - - ร	- - - -	- รˌ - ดˌ	- ลˌ - ซ	- - - ลˌ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ร

- - - ดˌ	- - - ดˌ	- - - ดˌ	รˌ ดˌ ลˌ ซ	- - - ลˌ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ร

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม เป็นแนวทางในการพัฒนาศาสตร์ และศิลป์ของเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง

6.2 เป็นองค์ความรู้เพื่อนำไปต่อยอดการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ให้กับผู้สนใจได้นำไปใช้ประโยชน์ต่อตนเอง สังคม และประเทศชาติได้

6.3 ผลของการวิจัยจะเกิดประโยชน์ด้านวิชาการต่อวงการดนตรีนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของบรรดาศิลปินได้อีกแง่มุมหนึ่ง

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

เพลงกล่อม หมายถึง เพลงที่ใช้สำหรับกล่อมเด็กให้นอนหลับ

บทเพลงสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์บทประพันธ์ของการร้องกล่อม ภาคเหนือ 2 บทประพันธ์ ภาคอีสาน 2 บทประพันธ์ ภาคกลาง 2 บทประพันธ์ และภาตใต้ 2 บทประพันธ์และสร้างสรรค์ทำนองของการร้องกล่อมขึ้นใหม่เพื่อให้เกิดเป็นบทเพลงใหม่

มิติใหม่ของเพลงกล่อม หมายถึง การสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงกล่อมขึ้นใหม่ การสร้างสรรค์ทำนองของการร้องเพลงกล่อมขึ้นใหม่ และการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมขึ้นใหม่ กระทั่งเกิดเป็นบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมขึ้น

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ผู้วิจัยแสดงแนวคิดและทฤษฎี รวมถึงสารัตถะและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังแสดงต่อไปนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    1.1 แนวคิดเกี่ยวกับบริบทของเพลงกล่อม
    1.2 แนวคิดการประพันธ์
    1.3 แนวคิดการสร้างสรรค์ศิลป์
    1.4 แนวคิดการค้นคว้าข้อมูล
    1.5 แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย
    1.6 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
        1.6.1 ทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของ ธอร์นไดค์ (Edward L.Thorndike)
        1.6.2 ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด เจ.พี.กิลฟอร์ด (Guilford)
        1.6.3 ทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อพัฒนาสุนทรียภาพทางดนตรี
        1.6.4 ทฤษฎีบทบาทหน้าที่
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
    2.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อม
    2.2 องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรี
    2.3 องค์ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์และถ่ายทอด
    2.4 องค์ความรู้การสร้างสรรค์และการประพันธ์
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    3.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง
    3.2 งานวิจัยในประเทศ
    3.3 งานวิจัยต่างประเทศ
4. กรอบแนวความคิดในการวิจัยและการสร้างสรรค์

1. แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1. แนวคิดเกี่ยวกับบริบทของเพลงกล่อม

ประคอง ฮะสม และเอื้อมพร กิจวิวัฒนกุล (2516, น. 129 - 174) ศึกษาคติชาวบ้านในบทกล่อมเด็ก กล่าวว่า เพลงกล่อมเด็กจะเกิดมีขึ้นในสังคมไทยนานเท่าใดนั้นยังไม่สามารถสืบทราบได้ แต่ที่แน่นอนคือ เพลงกล่อมลูกเกิดในหมู่ชาวบ้านก่อนแล้วกระจายไปสู่ชนชั้นสูงโดยสันนิษฐานว่าเกิดจากการเล่านิทานให้เด็กฟังก่อนนอน นอกจากนั้นเรายังไม่รู้ว่าการร้องเพลงกล่อมเด็กนี้เกิดขึ้นเองในวัฒนธรรมของไทย หรือรับมาจากวัฒนธรรมอื่น เนื่องจากเพลงกล่อมเด็กอาจเรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรม

สากลที่มีทั่วไปเกือบทุกชาติทุกภาษา วัตถุประสงค์ของเพลงกล่อมเด็กมี 3 ประการ คือ 1) ต้องการให้เด็กนอนหลับ จึงมีเนื้อเพลงเกี่ยวกับความว้าเหว่ โดดเดี่ยว เศร้า การเอาอกเอาใจ ปลอบใจ และยกยอ มีเนื้อเพลงที่ทำให้เด็กเกิดความเพลิดเพลิน 2) ต้องการอบรมสั่งสอนเด็กให้รักชาติ รักบิดามารดา มีคุณธรรม 3) แสดงความในใจของแม่ที่มีต่อลูก ส่วนคติชาวบ้านที่ได้จากเพลงกล่อมเด็กนั้น มีเรื่องการอบรมเลี้ยงดูเด็ก ลักษณะนิสัยของหญิงชายไทย การทำมาหากิน ศาสนา และความเชื่อภูมิอากาศและภูมิประทศ ตามความคิดของนักมานุษยวิทยาถือว่าเพลงกล่อมเด็กเป็นประเภทหนึ่งของวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) และมีวิวัฒนาการจนกลายเป็นเครื่องมือทางวรรณคดีเพื่อรักษาเรื่องราวความคิดของคนโบราณ แม้สังคมปัจจุบันถือว่าเพลงกล่อมเด็กนี้เหมาะกับเด็กมากกว่าผู้ใหญ่ แต่ก็มีความงดงามทางศิลปะและไม่ใช่มีแต่เนื้อร้องไร้สาระ เพลงเหล่านี้ได้สอดแทรกปรัชญา อารมณ์ขัน และแสดงให้เห็นถึงสังคมดั้งเดิมด้วย

1.2 แนวคิดการประพันธ์

1) แนวคิดการประพันธ์บท

ภวัฐ คาภาพันธุ์ (2561, น. 127) กล่าวไว้ว่า “วิธีการถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านของจำรัส อยู่สุข เป็นการสืบทอดวิถีแบบโบราณอยู่ ทุกรูปแบบ มีวิธีการเล่นเพลงเป็นการรักษาขนบธรรมเนียมปฏิบัติไว้อย่างครบถ้วน เล่นกลอนเพลงโบราณ และการใช้ไหวพริบปฏิภาณในการด้นเพลง พยายามสอดแทรกความสนุกสนาน ตลกขบขันและลูกเล่นไว้ เพื่อให้ง่ายต่อการศึกษา จึงได้พัฒนารูปแบบการเล่นเพลงพื้นบ้านให้กระชับได้ตรงตามความเป็นไปของโลกปัจจุบัน แต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะรูปแบบเดิม มีการตัดต่อ ปรับปรุง และแต่งเพลงใหม่แต่ยังยึดท่วงทำนองเดิมไว้ไม่ให้ผิดเพี้ยน และสามารถนำมาถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ได้อย่างดีเยี่ยม องค์ความรู้ที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมด้านเพลงพื้นบ้านภาคกลาง จังหวัดสิงห์บุรีกรณีศึกษาจำรัส อยู่สุข แบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ องค์ความรู้ด้านมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้และองค์ความรู้ด้านมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้”

ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า ประเภทที่ 1 คือองค์ความรู้ที่จับต้องได้คือเนื้อเพลง และตำราเพลงพื้นบ้านที่เป็นมรดกตกทอดจากแม่แกล อยู่สุข ซึ่งเป็นมารดาของสามีจำรัส อยู่สุข ดังแสดงได้ คือ เอกลักษณ์เฉพาะในรูปแบบของจำรัส อยู่สุข นอกเหนือจากสัมผัสนอกที่เป็นการบังคับรูปแบบฉันทลักษณ์จะเพิ่มพยัญชนะตัวเดียวกันเพื่อให้เกิดเสียงที่พ้องกัน ดังแสดงบทกลอนที่เรียกว่า “บทแต่งตัว” ดังต่อไปนี้

บทแต่งตัว

จัดแจงแต่งตัวเสียไม่มัวช้า จัดแจงนุ่งผ้าผืนใหม่
ฉันนุ่งผ้าผืนดีฉันห่มสีซับซ้อน หยิบเอาแหวนมังกรขึ้นมาสวมใส่
แม่แต่งตัวสวยหลายแต่งกายสวยโก้ มีชื่อเดินโชว์ล้วนแต่ชอบใจชาย
หอมกลิ่นดอกไม้ที่ล่องลอยมาตามลม เท่ากับเชื้อหน่อนมฉันก็ยังไม่ได้
ว่าแตรวงในวังถึงจะดังดี เครื่องพิณดีดสียังไม่แจ่มใส
เครื่องพิณดีดสีปี่ชวา ไม่เพราะเกินวาจาแม่แจ่มใจ

ภวัฐ คาภาพันธุ์ (2561, น. 127)

ความข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายเพิ่มเติมได้คือ บทกลอนจะเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความไพเราะความสละสลวยของภาษาเพลงพื้นบ้านได้ชัดเจน

ประเภทที่ 2 คือองค์ความรู้ที่จับต้องไม่ได้ แบ่งได้ 4 ลักษณะด้วยกัน คือ

ลักษณะที่ 1 เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงมีลักษณะการเล่นเป็นขั้นเป็นตอน จะเคารพนับถือและกตัญญูต่อผู้มีพระคุณด้วยการไหว้ครู ซึ่งการไหว้ครูในที่นี้มิได้กล่าวเพียงแต่ครูผู้สอนเท่านั้น แต่ได้หมายถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเองนับถือด้วย ความรู้ด้านการถ่ายทอดจะใช้รูปแบบโบราณที่ได้รับการสืบทอดต่อมาคือ เริ่มด้วยขั้นที่ 1 การจับข้อมือ ขั้นที่ 2 รับมอบต่อเพลง ขั้นที่ 3 รับมอบเป็นครู และขั้นที่ 4 รับมอบคาถา

ลักษณะที่ 2 ความรู้ด้านกลอนเพลงและรูปแบบการประพันธ์ ที่มีลักษณะเฉพาะเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ในอดีตเมื่อจะต่อเพลง เพื่อรับเป็นลูกศิษย์ จะทำกันในวันพฤหัสบดี ซึ่งเป็นวันครู ครูผู้สอนจะหัดร้องเพลงให้ท่อนหนึ่ง โดยครูออกเสียงร้องเป็นทำนองเพลงก่อนแล้วลูกศิษย์จึงร้องเพลงตาม หลังจากนั้นครูผู้สอนจะมอบสมุดจดบันทึกเนื้อเพลงไว้กลอนหนึ่ง หรือกระทู้หนึ่ง ให้ลูกศิษย์เรียนรู้จากเพลงนั้น ที่ถือว่าเป็นกลอนครู แล้วให้ลูกศิษย์แต่งกลอนต่อเพื่อเป็นการเรียนรู้ด้วยตัวเองและใช้ไหวพริบปฏิภาณไปในคราวเดียวกัน

ลักษณะที่ 3 ด้านทำนองเพลงมีลักษณะการร้องเพลงที่ช้า เน้นความหมายของทำนองเพลง ใช้สำเนียงอ่อนหวาน อาจกล่าวได้ว่าการใช้สำเนียงอ่อนหวานเป็นลักษณะร่วมกันของเพลงพื้นบ้านกับเพลงกล่อม ที่มุ่งเน้นนำมาใช้กับผู้ฟังและผู้ถูกกล่อมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ลักษณะที่ 4 ด้านรูปแบบการแสดง ที่มีทั้งลักษณะรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่พัฒนาปรับปรุงขึ้นมาใหม่ ใช้ลักษณะการแสดงแบบโบราณทั้งหมด คือ ไหว้ครูด้วยการนั่งท่าพับเพียบหรือ คุกเข่า ตามด้วยการร้องเพลงปลอบซึ่งเนื้อหาของบทเพลงเป็นการชวนชักให้ผู้ชมผู้ฟังชักชวนกันเล่นเพลง บางครั้งลุกขึ้นร่วมสนุกสนาน วิธีการนี้ต่างจากการเล่นของที่อื่นที่มีขั้นตอนในการไหว้ครูแล้วจะนำผู้ชมผู้ฟังเข้าเพลงประเลย

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาไปถึงเรื่องการตัดต่อ ตัดแต่ง เพลงแบบโบราณ เพื่อนำมาปรับปรุงบทให้เกิดเป็นเรื่องราว ด้วยการยังคงวิธีการร้องรูปแบบเดิมไว้ เช่นบทเพลงรำร้องจากท้องทุ่งสู่ยุ้งฉาง ซึ่งเป็นการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตคนไทยสื่อให้เห็นถึงวิธีการทำนา มีขั้นตอนตั้งแต่การเกี่ยวข้าวไปจนจบกระบวนคือการขนข้าวเข้ายุ้งฉาง ส่วนการแสดงอีกชุด ที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวบุคคล เฉพาะที่ และเฉพาะถิ่น เกิดบทเพลงชื่อ ร้อยรสบทเพลงพื้นบ้าน เป็นการเรียบเรียงร้อยเรื่องราวที่หลากหลายของบทเพลงหลายบทนำมาร้องเรียงเข้าด้วยกัน ดังนั้นวิธีการถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านของจำรัส อยู่สุข นับเป็นการสืบทอดวิถีแบบโบราณอยู่ ทุกรูปแบบ มีวิธีการเล่นเพลงเป็นการรักษาขนบธรรมเนียมปฏิบัติไว้อย่างครบถ้วน เล่นกลอนเพลงโบราณ และการใช้ไหวพริบปฏิภาณในการด้นเพลง พยายามสอดแทรกความสนุกสนาน ตลกขบขันและลูกเล่นไว้ เพื่อให้ง่ายต่อการศึกษา จึงได้พัฒนารูปแบบการเล่นเพลงพื้นบ้านให้กระชับได้ตรงตามความเป็นไปของโลกปัจจุบัน แต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะรูปแบบเดิม มีการตัดต่อ ปรับปรุง และแต่งเพลงใหม่แต่ยังยึดท่วงทำนองเดิมไว้ไม่ให้ผิดเพี้ยน และสามารถนำมาถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ได้อย่างดีเยี่ยม

ปัจจุบันในปี พ.ศ. 2565 จำรัส อยู่สุข ข้อปฏิบัติหน้าที่ และถ่ายทอดเพลงพื้นบ้านแบบดั้งเดิม และประพันธ์บทใหม่ให้กับบรรดาศิษย์อยู่เสมอ มีแนวความคิดสร้างสรรค์บทให้ทันสมัยเพื่อรองรับงานการแสดงเพลงพื้นบ้านของหน่อยงานต้นสังกัด (วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง) เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์บทประพันธ์ของเพลงกล่อม จากจำรัส อยู่สุข อธิบายได้ว่า แนวคิดในการประพันธ์บทควรจะอาศัยสิ่งรอบตัว ธรรมชาติที่มองเห็นได้ง่าย หรือสิ่งที่ผู้ประพันธ์บทมีความรู้เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว จึงจะมีคลังความรู้เป็นคลังคำให้หยิบยกนำมาประพันธ์ได้โดยสะดวก สอดคล้องกับสิ่งที่ผู้วิจัยจะนำมาใช้สร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมได้ลงตัว

อนึ่งแม้ในปัจจุบัน การพัฒนาทางเทคโนโลยีทำให้เกิดความสะดวกมากขึ้น ทำให้สามารถเก็บรวบรวมความรู้ได้เป็นระบบ โดยการบันทึกเสียง วีดิโอ จัดเก็บเป็นไฟล์ดิจิทัล จากการจดบันทึกบทเพลงพื้นบ้านเป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อรวบรวมความรู้ ที่มีความการรู้ชัด รู้แจ้ง รู้จริง และยังคงมีการเผยแพร่องค์ความรู้ในด้านนี้อยู่ซึ่งเป็นการถ่ายทอดจากความรู้ที่ฝังลึกมาสู่ความรู้ชัดแจ้ง โดยอาศัยการถ่ายทอดในลักษณะแบบมุขปาฐะเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับลูกศิษย์หรือผู้สืบทอด จึงควรมีหลักในการจัดการองค์ความรู้ เช่นการจดบันทึกบทเพลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษรให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้ เมื่อนำไปถ่ายทอดจากผู้หนึ่งถึงผู้หนึ่งโดยผ่านตัวบุคคล จะพัฒนาเชิงมิติใหม่กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้

2) แนวคิดการประพันธ์เพลง

มนตรี ตราโมท (2538, น. 39) กล่าวไว้ว่า วิธีแต่งเพลงตามแบบแผนของไทยนั้น ในขั้นแรกผู้แต่งควรจะตั้งปฏิธานเสียก่อนว่า จะแต่งเพลงไปในรูปใด จะแต่เป็นเพลงประเภทพื้น ๆ แบบโบราณ หรือจะแต่งให้มีลูกล้อ ลูกขัดเพื่อสนุกสนานหรือจะแต่งเป็นเพลงจ้าพวกมีทำนองซ้ำ ๆ เสียงยาว ๆ ซึ่งภาษาของดุริยางคศิลป์เรียกว่า กรอ แต่เมื่อพูดถึงผู้ที่เพิ่งจะเริ่มหัดแต่งเพลง ควรจะหัดแต่งเพลงพื้น ๆ เสียก่อน คือ เพลงชนิดที่มีทำานองเรื่อย ๆ สม่ำเสมอไปตลอดทั้งเพลง เพราะเพลงชนิดนี้ผู้แต่ง ไม่ต้องใช้ความคิดมากนัก เพียงแต่ว่าให้เพลงที่แต่งขึ้นนั้นถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์เท่านั้น

1.3 แนวคิดการสร้างสรรค์ศิลป์

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2551, น. 1) กล่าวไว้ว่า “ความคิดสร้างสรรค์” หมายถึงการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ (Creative Thinking) ที่แตกต่างไปจากเดิม และใช้ประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม”

ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ (2551, น. 1) ได้กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากเดิมและเป็นประโยชน์ได้อย่างเหมาะสม ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ สามารถเกิดขึ้นได้ 2 ทาง คือ ประการแรก จากจินตนาการแล้วย้อนกลับสู่สภาพความเป็นจริง (จากความฝันมาสู่ความเป็นจริง) เช่น การจินตนาการแต่งเพลงรัก ประการที่ 2 จากความรู้ที่มีอยู่แล้วคิดต่อยอดไปสู่สิ่งใหม่”

สมศักดิ์ ภูวิภาดาวรรธณ์ (2537, น. 56) กล่าวไว้ว่า “ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ 2 ลักษณะคือ 1) ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องซับซ้อน ยากต่อการให้คำจำกัดความที่แน่ชัดตายตัว 2) หากพิจารณาจากตัวผลงานความคิดเชิงสร้างสรรค์ ต้องมีความแปลกใหม่ มีคุณค่า และมีคนยอมรับ ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถทางสมองของบุคคลที่สามารถคิดได้หลายแนวทางหรือหลายคำตอบและมองเห็นถึงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดใหม่ ๆ ต่อเนื่องกันไป หรืออาจเป็นความคิดใหม่ที่ผสมผสานเข้ากับประสบการณ์ก็ได้”

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548, น. 46) กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ว่าจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Guilford) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทาง ซึ่งประกอบด้วย

1) ความคิดริเริ่ม (Originality)

2) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency)

3) ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility)

4) ความละเอียดลออ (Elaboration)

ความข้างต้นอธิบายได้ว่า ศิลปะเป็นสิ่งมนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งเป็นผลที่มาจากความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ทุกคน โดยความคิดสร้างสรรค์นั้นเป็นสมรรถภาพทางด้านสมอง ซึ่งจะมีมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคลในการสร้างสรรค์สิ่งที่ไม่มีผู้ใดคิดมาก่อน การทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมาเป็นแนวคิดใหม่ที่จะนำไปสู่การผลิตหรือประดิษฐ์ใหม่ให้เกิดขึ้นมาได้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563, น. 75 - 92) กล่าวว่า “การสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นงานศิลปะที่เกิดขึ้นจากปัญญาของมนุษย์ในการกระทำให้เกิดขึ้น ความงามของงานศิลปะมีมุมสะท้อนไปสู่การรับรสศิลป์ ก่อให้เกิดความรู้สึก อารมณ์ จากสื่อเสียง ลีลาทำนองเพลง จังหวะ สีสัน เส้น ผิว โครงสร้าง รูปทรง ลีลาท่าฟ้อน รำ ระบำ เต้น ศิลปะเป็นสาระ ในขอบข่ายตามทิศทางของปรัชญาสาขาคุณวิทยาที่เน้นคุณค่าในสุนทรียศาสตร์ (ความงาม) มิติสุนทรียศาสตร์ครอบคลุมงานด้านดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นงานศิลป์ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ผู้เป็นศิลปินในการคิดจินตนาการ สร้างสรรค์ สุนทรียภาพที่สื่อให้รับรู้ได้ด้วย อารมณ์ความรู้สึก ความงาม ความไพเราะ เกิดคุณค่า เกิดความสุข ความยินดี”

พร้อมกันนี้ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563, น. 75 - 92) กล่าวเพิ่มเติมไว้อีกว่า “นิยามงานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะ ศิลปะ ตามประกาศ ก.พ.อ. เรื่อง หลักเกณฑ์และวิธีการพิจารณาแต่งตั้งบุคคลให้ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ พ.ศ. 2560 อธิบายไว้ว่า “งานวิจัย” หมายถึง ผลงานทางวิชาการที่เป็นงานศึกษาหรืองานค้นคว้าอย่างมีระบบ ด้วยวิธีวิทยาการวิจัยซึ่งเป็นที่ยอมรับในสาขาวิชานั้น ๆ และมีที่มาและวัตถุประสงค์ที่ชัดเจน เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบหรือข้อสรุปรวมที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการ (งานวิจัยพื้นฐาน) หรือการนำวิชาการนั้นมาใช้ประโยชน์ (วิจัยประยุกต์) หรือการพัฒนาอุปกรณ์ หรือกระบวนการใหม่ที่เกิดประโยชน์ ส่วนผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะ “ศิลปะ” หมายถึง ผลงานหรือชุดของสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางสุนทรียะ ปรัชญา จริยธรรม หรือเป็นงานที่สะท้อนสังคม แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ของเจ้าของผลงาน มีการนำเสนอพร้อมคำอธิบายอันกอปรด้วยหลักวิชาที่เอื้อต่อการสร้างความรู้ความเข้าใจในความหมายและคุณค่าของงาน เช่น ผลงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ด้านศิลปะการแสดง ด้านดนตรี ด้านสถาปัตยกรรม การออกแบบ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และศิลปะด้านอื่น ๆ”

ความข้างต้นผู้วิจัยอธิบายได้คือ ศิลปะสร้างสรรค์เป็นกระบวนการของกรรมวิธีที่ลำดับความคิดการกระทำอย่างต่อเนื่องไปสู่ปรากฏการณ์ให้เกิดมีขึ้น ให้ปรากฏขึ้นจนมีความสำเร็จผลด้วยความรู้สึกนึกคิดของปัจเจกศิลป์ ผู้สร้างสรรค์ ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการระหว่างวิถีชีวิต ผลิตภัณฑ์ที่ใช้ตามความจำเป็นเพื่อการดำเนินชีวิต เมื่อการดำเนินชีวิตมีความพร้อมครบถ้วนแล้ว ศิลปะที่เป็นความคิด

สร้างสรรค์จึงก้าวมามีบทบาท 3 ประเภท คือ ประเภทความคิด ประเภทความงาม ประเภทประโยชน์ใช้สอย ความคิดก่อให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ สิ่งดีงาม ไพเราะ ความมีคุณค่า และมีประโยชน์

เมื่อพิจารณาถึงมิติของงานศิลป์กล่าวได้ว่า งานศิลป์ไม่ได้มุ่งการสร้างสรรค์เพียงเท่านั้นแต่ยังมุ่งเน้นไปที่การค้นคว้าหาความรู้ความจริงในวิธีวิทยาการวิจัยเพื่อแสวงผลและใช้กระบวนวิธีการทางศิลปะ ให้เกิดผลขึ้น จากนั้นจึงนำผลมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลป์ มีจินตนาการ ตามมุมมองและความคิดที่เสรีของผู้สร้างสรรค์และตั้งอยู่บนฐานที่ได้รับจากผลการวิจัย จนบรรลุถึงการประจักษ์แจ้งที่แสดงออกเป็นคุณค่าของชิ้นงานกระทั่งปรากฏเป็นความสำเร็จในการสร้างสรรค์งานศิลป์ขึ้นการสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากภูมิรู้ ประสบการณ์ของศิลปิน และการใช้กระบวนการตามระเบียบวิธีวิจัยมาเป็นฐานข้อมูล ด้านขอบข่ายการวิจัยสร้างสรรค์ใช้กระบวนวิธีทางศิลปวิทยา ซึ่งทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์มีหลักคิด 2 ประการ คือ

ประการแรก คือ หลักมิติการสร้างสรรค์ หลักนี้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ เกิดขึ้นจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ เกิดขึ้นจากการต่อยอดบุพภูมิด้วยผลวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัย เกิดขึ้นจากความคิดริเริ่มจนก่อเกิดเป็นสมบัติศิลป์ของชาติ เมื่อเกิดขึ้นเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงความถึงพร้อมของมนุษย์แล้วจึงสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่ จับต้องไม่ได้

ประการหลัง คือหลักวิธีลักขณาการสร้างสรรค์ หลักนี้อธิบายถึงลักษณะการพิจารณาคุณสมบัติผลงานการสร้างสรรค์ศิลป์ซึ่งประกอบไปด้วย 5 ลักษณะ คือ

ลักษณะที่ 1 วิถีชน ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และกระบวนการทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับงานสร้างสรรค์ศิลป์

ลักษณะที่ 2 ปัจจัยภายในด้านความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธา ความรัก มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์

ลักษณะที่ 3 ปัจจัยภายนอกด้านวิถีโลกาภิวัตน์ การแพร่กระจายทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี นวัตกรรม มีผลต่อการสร้างสรรค์ศิลป์

ลักษณะที่ 4 งานสร้างสรรค์ศิลป์สามารถเรียนรู้ สะสมความรู้ ถ่ายทอด ริเริ่มขึ้นใหม่ และพัฒนาต่อยอดได้ และ ลักษณะที่

ลักษณะที่ 5 คุณค่าของงานสร้างสรรค์ศิลป์ขึ้นอยู่กับความรู้และประสบการณ์ทางศิลป์ของผู้รับรสศิลป์ ซึ่งใช้เป็นทิศทางในการวิพากษ์และประเมินคุณค่าทางศิลปะที่เกิดจากการสร้างสรรค์

1.4 แนวคิดการค้นคว้าข้อมูล

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563, น. 72) อธิบายไว้คือ “ทฤษฎีลูกกระดอน มุ่งเน้นการเก็บข้อมูลภาคสนาม เหมาะสำหรับการทำงานภาคสนามในด้านงานสร้างสรรค์ที่ใช้วิธีวิจัยทางคุณภาพ มีหลักการคือ ใช้หาข้อมูลจากบุคคลหนึ่งไปยังบุคคลอื่น ๆ เมื่อได้ข้อมูลสะท้อนกลับไปกลับมาจนเป็นเรื่องเดียวกันจึงยุติกระบวนการในการหาข้อมูลนั้น ๆ ลง”

ความข้างต้น ผู้วิจัยกล่าวได้ว่า ทฤษฎีลูกกระดอนเป็นเครื่องมือหนึ่งในการหาข้อมูลในงานภาคสนาม ดังนั้นผู้วิจัยจะนำทฤษฎีลูกกระดอนมาใช้ในการสืบค้นข้อมูล อันว่าด้วยเรื่องภูมิบทบทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมเป็นอย่างไร

1.5 แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 1) กล่าวไว้ว่า การวิเคราะห์ซึ่งปรากฏอยู่ทั่วไปในวิชาการต่าง ๆ ถือได้ว่าเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่สำคัญในการค้นหาองค์ความรู้ใหม่จากข้อมูลพื้นฐานที่มีอยู่แม้วิธีการอาจแตกต่างกันในแต่ละวิชา ทว่านัยสำคัญนั้นเหมือนกันทั้งสิ้น กล่าวคือ วิเคราะห์ได้แก่แยกแยะเป็นส่วยย่อยครั้นแล้วจึงสังเคราะห์อันเป็นการร่วมผลจากการวิเคราะห์นั้นกลับเป็นสาระขึ้นมาใหม่ ”

ความข้างต้น ผู้วิจัยกล่าวได้ว่า การที่จะศึกษาเพื่อให้เห็นจริงในคำถามการวิจัยข้อหนึ่ง ซึ่งตั้งไว้ว่าเพลงกล่อมมีลักษณะทำนองเป็นอย่างไร จึงต้องใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยเรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อเท็จจริง และทำให้มองเห็นทำนองของเพลงกล่อมได้ในทุกมิติ

1.6 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.6.1 ทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของ ธอร์นไดค์ (Edward L.Thorndike) เป็นการเรียนรู้ที่เกิดจากการสัมพันธ์เชื่อมโยงระหว่างสิ่งกระตุ้น (Stimulus) กับการตอบสนอง (Response) ที่มีความเหมาะสมกันจากแนวความคิดของธอร์นไดค์ที่ว่า การเรียนรู้เริ่มด้วยแรงจูงใจอยากที่จะเรียนรู้ ตามด้วยการแก้ปัญหาหรือมีสถานการณ์ที่เป็นปัญหาเกิดขึ้นให้ต้องแก้ไข เมื่ออินทรีย์ได้เผชิญกับสถานการณ์ที่เป็นปัญหาก็จะลองใช้วิธีการตอบสนองหลายๆ วิธี จนกว่าจะพบวิธีที่ถูกต้องและเหมาะสมกับสถานการณ์ และเมื่ออินทรีย์ได้รับความพึงพอใจจากการตอบสนอง ก็จะนำการตอบสนองไปสัมพันธ์เชื่อมโยงกับสิ่งกระตุ้นนั้น ๆ จนมีผลทำให้เกิดการเรียนขึ้นมา โดยในทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงนั้นสามารถสรุปออกมาเป็นขั้นตอนการเรียนรู้จากการสัมพันธ์เชื่อมโยงหรือการเรียนรู้จากการลองผิดลองถูก ได้ดังนี้

1) มีสถานการณ์ที่เป็นปัญหาเกิดขึ้น

2) อินทรีย์จะตอบสนองหลาย ๆ วิธี เพื่อแก้ปัญหาที่เกิดขึ้น

3) ปฏิกิริยาตอบสนองที่ไม่ทำให้อินทรีย์ได้รับความพึงพอใจจะถูกตัดทิ้งไป

4) ค้นพบวิธีแก้ปัญหาที่ถูกต้องหรือแก้ปัญหาได้ อินทรีย์จะใช้วิธีการตอบสนองที่ทำให้ตนเองได้รับความพึงพอใจเพียงวิธีเดียว เมื่อเผชิญกับสถานการณ์ที่เป็นปัญหาลักษณะเดิม จากทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของธอร์นไดค์ สามารถเรียนรู้การแก้ไขปัญหาต่าง ๆ โดยการกระทำหลาย ๆ ครั้งจนสำเร็จ (พรรณี ช. เจนจิต, 2528, น. 53 - 54)

ความข้างต้น อธิบายได้ว่าทฤษฎีสัมพันธ์เชื่อมโยงของธอร์นไดค์ เป็นกฎของการกระทำ การฝึกฝน กล่าวคือเพลงกล่อมลูกแต่เดิมถูกถ่ายทอดด้วยระบบปากต่อปากใช้การจดจำและทำซ้ำรวมถึงปฏิบัติการร้องกล่อมอยู่ทุกวัน ทั้งนี้แรงจูงใจที่อยากจะประสบผลสำเร็จคือต้องการให้ลูกหลับอย่างสบายใจ จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการอยากเรียนรู้และเรียนรู้ด้วยการกระทำซ้ำ ๆ จนพบเป้าหมายคือ ใช้การร้องกล่อมด้วยทำนองใดหรือบทประพันธ์ทำนองใดเพื่อให้ลูกหลับได้เร็ว ทั้งนี้การเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมในการร้องกล่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์และการสังเกตอย่างใกล้ชิดจึงจะได้ผลลัพธ์ไปในแบบที่ตั้งใจไว้

1.6.2 ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด เจ.พี.กิลฟอร์ด (Guilford) นักจิตวิทยาชาวอเมริกัน ในปี ค.ศ.1950 ได้เสนอทฤษฎี ใหม่ขึ้น โดยเป็นรูปแบบจำลองสามมิติ (the structure of intellect) ซึ่งแต่ละมิติมีการทำงาน ร่วมกันคือวิธีการคิด (operation) เนื้อหา (content) และผลของการคิด (product) ดังที่ ลักขณา สริวัฒน์ ได้ให้รายละเอียดไว้ว่า มิติด้าน

เนื้อหา หมายถึง ข้อมูลหรือสิ่งเร้าที่เป็นสื่อรูปแบบต่าง ๆ ที่ สมองรับเข้าไปด้วยการคิด จำแนกเป็น 5 ลักษณะคือ ภาพ เสียง สัญลักษณ์ ภาษาและพฤติกรรม มิติวิธีการคิด หมายถึง มิติที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของกระบวนการ ปฏิบัติงานของสมอง หรือลักษณะของการคิดในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 6 ลักษณะคือ การรู้และการเข้าใจ การจำชั่วคราว การจำถาวร การคิดแบบ อเนกนัย การคิดแบบเอกนัยและการประเมินค่า 189 มิติผลของการคิด หมายถึง ผลของการปฏิบัติการหรือการคิดของ สมอง ผลของการคิดเกิดจากการทำงานของมิติที่ 1 และมิติที่ 2 นั่นเอง และผลการคิดนี้จะมีรูปแบบแตกต่างกัน 6 ลักษณะคือ หน่วย จำพวก ความสัมพันธ์ ระบบ การแปลงรูปและการประยุกต์ (ลักขณา สริวัฒน์, 2558, น. 169)

1.6.3 ทฤษฎีการเรียนรู้เพื่อพัฒนาสุนทรียภาพทางดนตรี ในการเรียนรู้ด้านดนตรีไทยโดยทั่วไปผู้สอนจะใช้หลักความเหมือนในการถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้เรียน ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยทั้งหลักการและขั้นตอนการฝึกหัดที่สอดคล้องและสนองวัตถุประสงค์ หลักการและขั้นตอนวิธีการแบ่งออกเป็น 4 ขั้นดังนี้

1) การเลียนแบบ เป็นกระบวนการที่ผู้เรียนต้องได้ยินเสียงดนตรีได้เห็นและได้สัมผัสเป็นการสร้างความคุ้นเคย และขั้นการทำความรู้จัก เพื่อให้เกิดความสนใจ เกิดความเข้าใจ เกิดความพอใจและความชาบซึ้ง ตามลำดับ แล้วอาศัยการเลียนแบบเพื่อที่จะลอกเลียนให้เหมือนแบบสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างยิ่งในการเลียนแบบ โดยครูทำหน้าที่เป็น “แม่แบบ” หรือแบบอย่างให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ เช่น การเรียนดนตรีก็คือลงมือปฏิบัติเล่นดนตรี เรียนดนตรีโดยการเล่นเครื่องดนตรีมีสำนวนอยู่ว่า “เป็นความผิดอย่างมหันต์ ที่มีใครสักคนหนึ่งมาเล่าถึงเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะให้ฟังแต่มีคุณอนันต์ หากจะให้เขาได้ฟังหรือเล่นเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ” ดังนั้นในการเริ่มต้นเรียนดนตรี ก็คือการเริ่มเรียนจากการเลียนแบบและการเลียนแบบให้เหมือนตามแบบได้นั้นเป็นเพียงทฤษฎีบทที่หนึ่งเท่านั้น

2) การฝึกฝนและขั้นการฝึกหัด เป็นการทำซ้ำ การย้ำทักษะเพื่อให้เกิดความแม่นยำ “ไม่เก่งแต่ชำนาญไม่เชี่ยวชาญแต่เคยมือ” การทำซ้ำทำให้เกิดความชำนาญและสามารถควบคุม กำกับ และจัดการ (เล่นเครื่องดนตรี) ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ในกระบวนการเรียนดนตรีจำเป็นจะต้องฝึกด้วยการทำซ้ำ การฝึกซ้อมบทเพลงโดยการทำซ้ำ ๆ เป็นร้อยเที่ยว พันเที่ยว จนขึ้นใจหลับตาก็ทำได้ ทำซ้ำจนนำกลับไปฝัน เมื่อแสดงบนเวทีเพียงครั้งเดียวก็มีความมั่นใจที่จะแสดง ผู้ชมที่เห็นก็ชื่นชมการฝึกฝนก็คือการทำซ้ำ ทำให้ทุกอย่างมีความสมบูรณ์ ซ้ำจนกระทั่งทำไม่ผิด ดังนั้นในการสอนดนตรีไทย หรือจัดกิจกรรมส่งเสริมดนตรีไทย ภายหลังจากได้สร้างความคุ้นเคยพอสมควรแล้ว ในขณะที่เด็กเริ่มเกิดความคุ้นเคยก็ควรเริ่มต้นฝึกฝน ในการฝึกหัดดนตรีไทยจำเป็นต้องฝึกหัดให้ได้ครบ 3 ประการ คือ

(1) ฝึกเป็นประจำและทำอย่างต่อเนื่อง ทำซ้ำให้ท่องจำขึ้นใจ เป็นการทำซ้ำให้เหมือนแบบไม่ให้ผิดเพี้ยน เพราะดนตรีเป็นศิลปะที่ต้องอาศัยทักษะความชำนาญจึงสามารถสร้างผลงานให้ประณีตและงดงาม

(2) ฝึกฝนอย่างจริงจังและตั้งใจ เมื่อทำซ้ำตามแบบได้แล้วจึงท่องจำและทรงเอาไว้ให้ขึ้นใจ นำมาทำซ้ำอีกกี่ครั้งก็สามารถทำได้ไม่ผิดเพี้ยน ผู้เรียนควรได้รับการเอาใจใส่จากครูผู้สอนเพื่อให้เขาตั้งใจฝึกฝน กระตุ้นให้เกิดความพยายาม คอยเอาใจใส่ติดตามให้เกิดความมุ่งมั่น ไม่ควรคาดคั้นจนทำให้เด็กเกิดความรู้สึกว่าเป็นของยากเกินความพยายาม

(3) ให้เวลาและหาเวทีให้แสดง การฝึกฝนดนตรีนั้นเป็นงานที่ต้องใช้เวลาเร่งรัดชั่วระยะเวลาอันสั้น จะทำให้ผลงานดนตรีขาดความงามประณีต และนักเรียนที่ถูกเร่งรัดอาจเกิดความท้อแท้ และถดถอยออกไปในที่สุด กลายเป็นการสอนให้เด็กเกลียดดนตรีไทยไปโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ การเปิดเวทีให้เด็กได้แสดงผลงานเป็นการเสริมแรงที่จำเป็นจะต้องทำให้ได้ เพราะนอกจากจะเป็นการประเมินผลการฝึกฝนแล้วยังเป็นการเปิดเวทีให้เด็กได้แสดงความสามารถ และในขณะเดียวกันก็สร้างความคุ้นเคยกับเด็กกลุ่มใหม่ ซึ่งหมายถึงผู้ดูอีกด้วย ในการฝึกฝน ควรจัดให้ผู้เรียนได้ฝึกฝนทั้ง 3 ลักษณะ คือ

- ฝึกหัดเป็นรายบุคคล เพื่อให้สมารถเล่นดนตรีได้โดยอิสระเป็นรายบุคคล (ไม่ใช่การบรรเลงเดี่ยว) ซึ่งหมายถึงการให้ผู้เรียนได้เล่น หรือบรรเลงตามความสามารถเฉพาะคน
- ฝึกหัดเป็นหมู่คณะ ควรฝึกหัดให้ผู้เรียนสามารถเล่นร่วมกับผู้อื่นเครื่องดนตรีชนิดอื่น (เป็นลักษณะการผสมวงขั้นต้น) ปฏิบัติได้สอดคล้องกับหน้าที่เครื่องดนตรีของตน ทั้งนี้ยังไม่มุ่งหมายที่จะให้ผู้เรียนแสดงให้ดู เพียงแต่ให้ผู้เรียนฝึกฝนแสดงออกเป็นกลุ่มของตนเท่านั้น
- ฝึกหัดจนสามารถแสดงดนตรีได้ นั่นคือ ผู้เรียนสามารถแสดงออกได้ตามความสามารถและฝีมือที่ได้ฝึกฝนมาในลักษณะดังกล่าวมาแล้ว ซึ่งการแสดงออกอาจถึงขั้นสุดยอดคือการเดี่ยวได้ (อวบ เหมรัชตะ, 2525)

3) หลักแห่งการค้นพบและขั้นของการด้นเพลง เกิดจากการทำซ้ำจนท่องจำขึ้นใจแล้วซ้ำจนขึ้นใจ ซ้ำจนเกิดความเบื่อหน่าย จำเจ มีความรู้สึกที่ต้องการเปลี่ยนแปลง ต้องการที่จะแหกคอกออกมาต้องการความแตกต่าง ต้องการบรรยากาศใหม่ ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนสุดยอดของการจัดกิจกรรมส่งเสริมดนตรีทุกอย่างในโลก เพราะเมื่อใดผู้เรียนค้นพบด้วยตนองว่า เมื่อใช้กลเม็ด วิธี หรือลีลาอย่างไร ก่อให้เกิดคุณภาพของเสียงหรือความไพเราะอย่างไรนั้นย่อมแสดงถึงผู้เรียนที่เล่นดนตรีเป็น หรือหากผู้เรียนได้ค้นพบด้วยตนเองว่าถ้าเรียงระดับเสียงสูงต่ำ สั้นยาว หนักเบา อย่างใดแล้วก่อให้เกิดความไพเราะหรือลีลาใหม่ ทำนองใหม่ อาจเรียกได้ว่าด้นเพลงเป็น และส่วนที่ต้องการให้เด็กไทยค้นพบอย่างยิ่งคือ การค้นพบคุณค่าของดนตรีไทย

(1) การด้นตามแบบ “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” โดยการด้นเนื้อแต่อาศัยทำนองเดิมยังมีส่วนหนึ่งส่วนใดของเพลงคงอยู่และสามารถด้นได้ในบางส่วน เช่น ยังคงรักษาทำนองเพลงไว้เปลี่ยนแปลงเฉพาะเนื้อร้อง ตัวอย่าง “ลามะลิลา” ลามะลิลาขึ้นต้นอะไรก็ได้แต่ขอลงท้ายด้วยสระอา หรือเพลง “จุดเทียนเวียนวน” เป็นต้น อาศัยทำนองเดิมแต่เนื้อร้องเปลี่ยนไปได้เรื่อย ๆ เพลงไทยเดิมเป็นการยืดทำนองเพลงดั้งเดิมเอาไว้ แล้วนำมาใส่เนื้อร้องใหม่ โดยนำเอาคำร้องมาจากวรรณคดีตอนหนึ่งตอนใดที่ประทับใจ ซึ่งอาจจะไม่เกี่ยวกับทำนองเพลงก็ได้

(2) การยืดลูกตกในเพลง (เสียงเดิม) แล้วสร้างทำนองระหว่างกลางของลูกตกขึ้นมาใหม่ ในรูปแบบของดนตรีไทยหรือการยืดคอร์ด (Chord) ของดนตรีสากล แล้วสร้างทำนองให้ตกเสียงที่อยู่ในคอร์ดนั้น ๆ อย่างดนตรีแจ๊ส

4) หลักความเป็นฉัน เป็นรากเหง้าทางวัฒนธรรม ความสมบูรณ์ลงตัวของศิลปะและดนตรีจะต้องตั้งอยู่บนความเป็นฉัน อวดความเป็นฉัน และในความเป็นฉันนั้นก็คือรากเหง้าทางวัฒนธรรมของชุมชนนั่นเอง วัฒนธรรมอันเป็นหัวใจของงานศิลปะก็คือ ความเป็นฉันซึ่งเป็นวิญญาณของคนและผลงานดนตรีที่ได้แสดงออกมา วัฒนธรรมทางศิลปะมีอยู่ 2 ระดับด้วยกัน

(1) วัฒนธรรมที่เป็นสังคมภายใน (สันดานสุก) สิ่งที่เป็นครูอยู่ภายในการเก็บสั่งสมความรู้ความสามารถทับถมเอาไว้ภายใน เป็นคุณสมบัติทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ เมื่อมีโอกาสสิ่งเหล่านั้นก็จะไหลออกมาภายในรูปแบบของงานศิลปะแสดงถึงความเป็นฉัน

(2) วัฒนธรรมที่เป็นของสังคมภายนอก วัฒนธรรมของสังคมภายนอกเป็นเบ้าหลอมให้คนในชุมชนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความสึกนึกคิดคล้าย ๆ กัน รับรู้ว่าเป็นวัฒนธรรมของกันและกัน เช่น เพลงที่แสดงความเป็นเชื้อชาติ มอญ ลาว เขมร พม่า มาเลเซีย ไทย ข่า ฝรั่ง เป็นต้น (กระทรวงศึกษาธิการ, 2534, น. 77 – 79 และสุกรี เจริญสุข, 2541, น. 71 - 75)

1.6.4 ทฤษฎีการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assimilation) ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมก็เป็นอีกอย่างหนึ่งคือการผสมผสานทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม ซึ่งมันเป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มคนกลุ่มต่างๆมาแทนที่วัฒนธรรมของตนเองโดยวัฒนธรรมอื่น ปรากฏการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นแล้วและกำลังเกิดขึ้นและจะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคตด้วย และได้ยกตัวอย่างนักศึกษาไทยในอเมริกา ถ้าการติดต่อกับวัฒนธรรม อเมริกันมีไปเรื่อย ๆ เกิดการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมอาจเกิดขึ้นได้และได้เกิดขึ้นแล้ว ผู้เขียนทำวิจัยเรื่องการแต่งงานข้ามเชื้อชาติระหว่างชาวไทยและชาวอเมริกันในประเทศอเมริกาพบว่า มีนักศึกษาหญิงไทยแต่งงานกับชายอเมริกันมากกว่าผู้ชายไทยแต่งานกับหญิงอเมริกัน และหญิงไทยที่มีการศึกษาปรับตัวและสามารถรับวัฒนธรรมอเมริกันได้เร็วกว่าผู้หญิงไทยที่แต่งานกับทหารอเมริกัน" นอกจากการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมแล้ว ก็อาจมีการเปลี่ยนสัญชาติและการกระทำอื่น ๆ ที่ทำให้เกิดกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมเกิดเร็วขึ้น ถึงแม้ว่าปัจจัยที่ช่วยเสริมหรือช่วยกีดกัน กระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้นจะแตกต่างกันไปตามสถานการณ์ต่างๆ กระบวนการดังกล่าวจะเกิดขึ้นในระดับวัฒนธรรมย่อย ๆ ด้วย เพราะการติดต่อระหว่างกลุ่มคนกลุ่มต่างๆสำหรับในสังคมไทย ทำให้ปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว (งามพิศ สัตย์สงวน, 2543, น. 38 – 59)

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อม

เพลงกล่อมลูกใช้การจำและบอกเล่าสืบต่อกันมาจัดเป็นวรรณกรรมชนิดหนึ่งเรียกกันทั่วไปว่าวรรณกรรมมุขปาฐะ ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร มีทำนองเพลงและมีบทประพันธ์ที่ใช้ในการกล่อมเพื่อให้เด็กหลับผู้วิจัยทำการค้นคว้าข้อมูลเพลงกล่อมลูกจากศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จากหนังสือฉบับหนึ่งชื่อ “เพลงกล่อมเด็กล้านนา” ของพรรณเพ็ญ เครือไทย (2540, น. 1) มีใจความหนึ่งที่น่าสนใจคือ เด็กเป็นศูนย์กลางความสนใจของทุกคนในครอบครัว แม้ว่าครอบครัวไทยส่วนมากเป็นครอบครัวเดี่ยว แต่ก็มีจำนวนไม่น้อยไม่ว่าจะเป็นครอบครัวชาวไร่ชาวนา ชนชั้นกลางหรือชนชั้นสูง มักจะมีญาติผู้ใหญ่ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งอาศัยอยู่ด้วยสมอ

ปู่ย่า ตายาย ที่อยู่ร่วมด้วยในครอบครัวมักช่วยเลี้ยงดูหลานเพราะมีเวลาว่างมาก ญาติผู้ใหญ่เหล่านี้จึงมีความใกล้ชิดสนิทสนม และมักพะเน้าพะนอเอาใจหลาน ๆ มากกว่าพ่อแม่เสียอีก

ความข้างต้นสะท้อนได้ว่าเมื่อพ่อแม่ของเด็กต้องออกไปทำงานนอกบ้านภาระหน้าที่ในการเลี้ยงดูบุตรหลานตกอยู่ในความดูแลของปู่ ย่า ตา ยาย ที่จะช่วยเลี้ยงดูทำให้เกิดความใกล้ชิดสนิทสนมในระบบเครือญาติ ซึ่งบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อมอาจเริ่มด้วยคำว่า “นกกาเหว่าเอย” ส่วนบทอื่นคือ โยกเยก ซักเส้า เป็นต้น บทร้องเพลงกล่อมลูกส่วนมากเป็นการ จดจำสืบต่อกันมา และใช้กล่อมลูกจนมาถึงหลานและในทุกครั้งที่ทุกคนในครอบครัวอยู่กันพร้อมหน้าพร้อมตา จะให้ความสนใจไปที่บุตรหลาน คอยพูดคุยหยอกเย้าตั้งแต่บุตรหลานยังออกเสียงเป็นคำไม่ได้เสียด้วยซ้ำ แสดงได้ว่าเด็กเป็นศูนย์รวมของครอบครัว ทำให้มีสีสันและความมีชีวิตชีวากับครอบครัวโดยแท้จริง

อย่างไรก็ดีด้วยความจำเป็นในการดำเนินชีวิตของคนสังคมสมัยก่อนและสมัยปัจจุบันที่พ่อแม่ต้องออกไปทำงาน จึงจำเป็นที่จะต้องให้ลูกอยู่กับปู่ย่า ตายาย เด็กอาจจะร้องให้งอแงรบกวนบ้าง ดังนั้นผู้รับหน้าที่ดูแลจึงต้องหาวิธีปลอบหรือกล่อมเพื่อทำให้เด็กเพลิดเพลินกระทั่งหลับไป จึงนับได้ว่าเพลงกล่อมลูกเป็นวรรณกรรมที่ถ่ายทอดด้วยลักษณะปากต่อปาก ผู้กล่อมใช้การจดจำนำมาร้องกล่อมบุตรหลานของตนให้หลับนอนอย่างมีความสุข รวมถึงเพลงกล่อมลูกยังเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูบุตรหลานในครอบครัวของสังคมไทยมายาวนานทุกยุคสมัย

ดังนั้น เพลงกล่อมลูกจึงเป็นศิลปะพื้นบ้านที่เป็นแบบฉบับประจำชาติที่สะท้อนความเป็นอยู่ของสังคม ความเชื่อ และวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น มีร่องรอยบันทึกการถ่ายทอดต่อเนื่องกันมาจนปรากฏชัดดังการบันทึกของ เอนก นาวิกมูล (2523, น. 213 - 221) ที่บันทึกไว้ในหนังสือ “คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง” ดังแสดงต่อไปนี้

> “เมื่อสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โปรดให้หลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) ชำระ รวบรวมเพลงกล่อมเด็กขึ้นอย่างเป็นทางการ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวถึงงานของเปโมรา และทรงกล่าวต่อไปว่า ในการรวบรวมครั้งนั้น เพลงส่วนหนึ่งก็เอามาจากเยาวพจน์ด้วย หนังสือที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงจัดทำ เรียกว่า บทกลอนกล่อมเด็กฉบับสอบพิมพ์ พ.ศ. 2465 และต่อมาก็มีพิมพ์ชำระเพิ่มเติมข้อมูลใหม่อีกในปีรุ่งขึ้น”
>
> (เอนก นาวิกมูล, 2523, น. 213 - 221)

บันทึกนี้เป็นการแสดงข้อมูลสรุปให้ผู้อ่านได้ทบทวนและศึกษาเพราะเป็นหนังสือที่มีจุดประสงค์สำหรับเชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้าน โดยระบุเฉพาะสาขาเพลงพื้นบ้านภาคกลางว่ามีความเป็นมาอย่างไร เนื้อหาตอนหนึ่งในหนังสือฉบับนี้ระบุถึงการบันทึกเพลงกล่อมลูกของ “เปโมรา” ว่าเป็นผู้รวบรวมเพลงเด็กของไทยขึ้นเป็นคนแรกในปี พ.ศ. 2427 โดยแต่งคำฉันท์ขึ้น ให้ชื่อหนังสือที่แต่งนั้นว่า “เยาวพจน์” ถือได้ว่าเป็นหนังสือเล่มแรกที่ได้รวบรวมเพลงกล่อมเด็ก และเพลงสำหรับเด็กไว้ ต่อมาภายหลังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โปรดให้มีการชำระโดยแต่งตั้งให้หลวงธรรมาภิมณฑ์ (ถึก จิตรกถึก) ทำการรวบรวมเพลงกล่อมเด็กขึ้นอย่างเป็นทางการ ซึ่งการรวบรวมในครั้งนั้น เพลงกล่อมเด็กส่วนหนึ่งนำข้อมูลมาจากเยาวพจน์ด้วย แม้ว่าเอนก นาวิกมูลจะระบุแหล่งที่มาของหนังสือเยาวพจน์ว่าได้มาจากสนามหลวง แต่มีเฉพาะฉบับตอน ที่ 2 ตอนที่ 3 และตอนที่ 4 (ไม่มีตอนที่ 1) จึงไม่สามารถ

รวบรวมและระบุได้ว่าเพลงเด็กมีกี่บท เมื่อนับระยะเวลาที่เปโมราจัดรวบรวมเพลงกล่อมเด็กในปี พ.ศ. 2427 จนกว่าจะมีการชำระ (บทกลอนกล่อมเด็กฉบับสอบพิมพ์) ในปี พ.ศ. 2465 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ล่วงเวลายาวนานถึง 38 ปี

ปี พ.ศ. 2431 รัชกาลที่ 5 มีรับสั่งการจัดตั้งโรงเลี้ยงเด็ก โดยใช้พระราชทรัพย์ส่วนพระองค์ รับสั่งขอแรงให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพจัดสร้าง เมื่อการก่อสร้างสำเร็จ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้มีแนวคิดว่าควรมีบทกลอนเพื่อให้เด็กได้ใช้ร้องเล่น จึงชักชวนนักบทกลอนบทกวีช่วยกัน การแต่งบทเน้นเฉพาะบทที่เด็ก ๆ ชอบร้องเล่น เมื่อรัชการที่ 5 เสด็จทำพิธีเปิดโรงเลี้ยงเด็กในวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2433 นับตั้งแต่วันที่ทรงดำรัสให้สร้างโรงเลี้ยงเด็ก จนถึงวันเปิดพิธีใช้เวลาการก่อสร้างประมาณ 2 ปี

บทที่แต่งเป็นบทดอกสร้อยสุภาษิต ผู้ที่ช่วยกันแต่งคือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทัศนนิภาธร เป็นต้น ลักษณะของบทดอกสร้อยสุภาษิตมีลักษณะเป็นบทกลอน ส่วนทำนองใช้ทำนองเพลงไทยบรรจุโดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ บทดอกสร้อยสุภาษิตบางบทมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการกล่อมเด็กดังแสดงต่อไปนี้ “แมวเหมียวเอยแยกเขี้ยวยิงฟัน เสือปลาหน้าสั้น ลงมากัดมันเสียเถิดมา ลูกข้าหลับแล้วหนา พวกเสือปลาจงกลับไปขวัญข้างแม่สายใจ แม่จะไกวให้เจ้านอน” (เอนก นาวิกมูล, 2523, น. 213 - 221)

อนึ่ง แม้บทดอกสร้อยสร้อยบางบทจะมีเนื้อหาของการกล่อมลูกรวมอยู่ด้วย และให้ปฏิบัติอยู่ในโรงเลี้ยงเด็กดังแสดงข้างต้น ต่อมามีการเผยแพร่ด้วยการพิมพ์แจกโดยกรมศึกษาธิการในงานกฐินพระราชทาน ณ วัดดุสิตาราม (วัดเสาประโคม) จังหวัดธนบุรี ในปี พ.ศ. 2480 หากนับระยะเวลาก่อตั้งโรงเลี้ยงเด็กในปี พ.ศ. 2431 จนถึงการพิมพ์เผยแพร่ ในปี พ.ศ. 2480 กระทั่งขณะปัจจุบันในปี พ.ศ. 2565 บทดอกสร้อยมีอายุประมาณ 134 ปี

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าบทประพันธ์ในเพลงกล่อมลูก จากบทดอกสร้อยที่ใช้ในโรงเลี้ยงเด็กตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และการบันทึกของเปโมราที่ชำระโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่มีร่องรอยเพลงกล่อมเด็กสืบเนื่องมา อธิบายได้ว่าอาจจะเป็นเพียงเฉพาะบทประพันธ์เพียงเท่านั้น มิได้ระบุถึงทำนองว่าเป็นอย่างไร เมื่อพิจารณาบทประพันธ์ของเพลงกล่อม กล่าวได้ว่า ในประเทศไทยทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ มีบทประพันธ์เพลงร้องกล่อม ดังแสดงต่อไปนี้

บทประพันธ์เพลงกล่อมลูก (ภาคเหนือ)

บทที่ 1

อื่อ จา จา อื่อ จา จา
หลับสองตา นายแม่มา คำหล้าค่อยตื่น
นายหลับบ่ชื่น นายค่อยหลับแถม

(จตุพร ศิริสัมพันธ์, 2560, น. 54)

บทที่ 2

อื่อ อื่อ จา จา
ไก่น้อยจักมาสับตา
อันน้อยจักแล่นเข้ากอซาง
พ่อปูผ้าปูเสื่อ
เจ้าออนชอนอย่าไปไห้
ถ้าปพัง
หลับเทียเทอะนา
หมาห้วยจักมาคาบกัน
กวางน้อยจักแล่นเข้าเค้าเดื่อ
หื้อลูกน้อยหลับนอน
ถ้าไห้เพิ่นมาเอาค้อนตีหลัง
เพิ่นเอาค้อนดีกัน
(จตุพร ศิริสัมพันธ์, 2560, น. 54)

บทที่ 3

อื่อ จา จา
แก้วแก่นไท้
นายไห้อยากกินชิ้น
นายไห้อยากกินปลา
มีข้าวเย็นสองสามก้อน
หลับสองตาอย่าไห้
แม่จักอื่อจาจา
บ่มีไผไป่หา
มีไผไปส้อน
ป้อนแล้วลวดหลับไป
(จตุพร ศิริสัมพันธ์, 2560, น. 59)

บทที่4

อื่อ อื่อ อื่อ
อื่อ จา จา
หลับสองตา
อี่พ่อก็ไปป่าบ่มา
อี่แม่จะเก็บบ่าล้าน
เก็บป่าแดงกวา
กอนอี่น้องไห้อ้อน
อื่อ อื่อ อื่อ
อื่อ จา จา
เสียเทอะน้องหน้อย
อีพ่อไปนากับบ้าน
ใส่ช้ามาหา
ใส่ช้ามาค้อน
เดี่ยวอี่แม่จะเอาไม่ค้อนก้อม
มาตึกลางหลัง
(จตุพร ศิริสัมพันธ์, 2560, น.59)

บทที่ 5

สิกก้องก๋อ
ป่าแคว้งสุก
หัวเข่าปม
ปิดจะหลิ้ว
ควายลงหนอง
ป่าลออ้องแอ้ง
ปลาดุกเน่า
หัวนมปิ้ว
ตกน้ำแม่ของ
ตะล่มพ่มพำ
(จตุพร ศิริสัมพันธ์, 2560, น. 60)

บทประพันธ์เพลงกล่อมลูก (ภาคอีสาน)

บทที่ 1

เอ่อ เอ้อ เอ่อ
พ่อไปใช่ได้ไก่มาหา
แม่ไปนาได้ปลามาต้อน
แม่เลี้ยงม่อนได้ผ้าคนผืน
ผ้าผืนเดียวเตะเดี่ยวอ้อมบ้าน
ไผชี้คร้าน บให้นุ่งผ้า อื่อ... อื่อ... อื่อ...

(สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข, 2545, น.80)

บทที่ 2

นอนสาหล่าหลับตาจ๋วย ๆ
เพิ่นมาขายกล้วย แม่สิซื้อมาให้กิน
เพิ่นมาชายดินแม่สิซื้อให้นั่ง
เพิ่นมาขายตั่ง แม่สิซื้อให้งอย
เพิ่นมาขายทอย แม่สิซื้อให้จิ้ม
อื่อ...อื่อ.. ฮือ...อ่อ...

(สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข, 2545, น. 80)

บทที่ 3

ตาเวนเอยขึ้นสีแดง
ฮอดยามแลงส่องแสงชูมื้อ
ยามเมื่อเช้าตาเว็นเจ้างาม
ขอแหวนวงงามให้หลานช้อยแหน่
เอ้าหลานแบมือมาให้เพิ่น
เพิ่นสิให้แสงเงินแสงคำ
ให้บักห่าเจ้าใหญ่เจ้าสูง
เป็นลุงเป็นขุนเป็นท้าว

(สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข 2545, น.80)

บทที่ 4

นอนสาหล่า หลับตาแม่สิกล่อม
นอนอู่แก้วนอนแล้วอย่าติง
แม่ไปไฮได้ไข่ไก่มาหา
แม่ไปนาได้ปลามาป้อน
แม่ไปเลี้ยงม่อนเก็บหม่อนมาส่ง
แม่มาฮอดแล้วจึงตื่นกินนม

(สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข, 2545, น. 81)

บทที่ 5

กับแกคาโตขึ้นกกโพธิ์เจ้าหัวไล่ฆ่า
ขึ้นกกหว้าจั่วน้อยไล่แทง
ขึ้นกกแดงเอาขวานมาน้ำ
แล่นลงน้ำเป็นหมู่ชาลี
ปลูกกฎีอยู่วังป่าหว้า
ปลาฮากกล้วยเป๋าปีสีซอ
ปลาลมอเป๋าแคนนำกัน
ปลาหลดหม่นขี่ควายทำบ่อ
ปลาค่อบ้อนลอยน้ำแก่งทาง
อื่อ.. ฮือ..

(สุนีย์ เลี่ยวเพ็ญวงษ์ และกุลธิดา ท้วมสุข, 2545, 81)

บทประพันธ์เพลงกล่อมลูก (ภาคกลาง)

บทที่ 1 ขนมแฉ่งม้า

ตื่นแต่ดึกทำขนมแฉ่งม้า (เอย)
ขนมแฉ่งม้าคาหม้อแกง
โอระหึก (เอย)
ผัวก็ตีเมียก็ค่า (เอย)

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, 87)

บทที่ 2 วัดโบสถ์

วัดเอ๋ยวัดโบสถ์ ปลูกข้าวโพดสาลี
ลูกเขยตกยาก แม่ยายก็พรากลูกสาวหนี
ต้นข้าวโพดสาลี ป่านฉะนี้จะโรยรา

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, 119)

บทที่ 3 วัดสิงห์

วัดเอ๋ย วัดสิงห์ มีต้นกระทิงลายแก้ว
ดอกบัวบานแล้ว ชูช่ออรชร
แมลงภู่แมลงผึ้ง เคล้าคลึงแต่เกสร
เกสรเจ้ายังอ่อน เอามาโรยที่นอน
ให้ลูกน้อยกลอยใจ

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 121)

บทที่ 4 เจ้าเนื้อเย็น

เนื้อเอ๋ยเนื้อเย็น แม่ไม่ให้เจ้าไปเล่นที่หาดทราย
น้ำขึ้นมาแล้วหนา มันจะพาเจ้าลอยหาย
สายสุดใจของแม่นี้คนเดียวเอย

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น.121)

บทที่ 5 นกเขา

นกเอย นกเขา ขันแต่เช้าไปจนเที่ยง
สุริยาบ่ายเบี่ยง เที่ยงแล้วแม่คุณเอย

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น.121)

บทที่ 6 นาละเกต้นดก

นาละเกต้นดก เก็บไว้แถมพก
หนุ่มน้อยจะมีเมีย แค้นใจเจ้ากระรอก
มันกัดดอกมะพร้าวเสีย หนุ่มน้อยจะมีเมีย
เลี้ยงไว้เอาบุญ

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 122)

บทที่ 7 สายสุดที่รัก

สายสุดที่รักเอย แม่จะอุ้มเจ้านักจักเคยตัว
วางลงเสียบ้างจะยังชั่ว ทูนหัวของแม่คนเดียวเอย

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์,2547, น. 120)

บทที่ 8 เจ้างามประเสริฐ

เจ้างามประเสริฐเอย ขวัญข้าวเจ้าเกิดในดอกพลับพลึง
เลี้ยงไว้หมายจะได้พึ่ง เอวกลึงของแม่คนเดียวเอย

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 120)

บทที่ 9 เจ้าเนื้อเย็น

เนื้อเอ๋ย เนื้อละเอียดเอย ช้างเข้าเพนียดแม่ไม่ให้เจ้าไปดู
เพราะช้างตัวนั้นมันตกมันเป็นบ้าอยู่ บุญชูของแม่คนเดียวเอย

(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น.120)

บทที่ 10 นกขมิ้น

นกขมิ้นเหลืองอ่อน ค่ำแล่วจะนอนที่รังไหน
นอนไหนก็นอนได้ สุมทุมพุ่มไม้ที่เคยนอน
ลมพระพายชายพัดมาอ่อน เจ้าก็ร่อนมานอนรัง
(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 120)

บทที่ 11 แมวเหมียว

แมวเหมียว แยกเขี้ยวยิงฟัน
เสือปลาหน้าสั้น กัดกันกับแมวเหมียวเอย
(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 119)

บทที่ 12 เจ้าเนื้อละมุน

เจ้าเนื้อละมุนเอย เจ้าเนื้ออุ่นเหมือนสำลี
แม่ไม่ให้ใครต้อง กลัวนวลเจ้าจะหมองศรี
ทองดีของแม่นี้คนเดียวเอย
(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 120)

บทที่ 13 เรือเล่น

เรือเอ๋ยเรือเล่น ยาวสามเส้นสิบห้าวา
ไอ้เรือก็จอดอยู่หน้าท่า คนก็ลงมาเต็มลำ
พายแดงพายคำ เป็นแสงแมลงทับ
แล่นมาหลัดๆ จะมารับนางสิบสอง
เรือก็ล่มจมคว่ำ อยู่ปากน้ำแม่กลอง
เสียข้าวเสียของ เสียเงินเสียทองก็ไม่คิด
เหลือแต่ผ้าเช็ดหน้า ของเจ้าพระยาตื่นติด
เหลือแต่ลูกคิด ติดท้ายเรือมา
(ดวงเดือน หลงสวาสดิ์, 2547, น. 121)

บทประพันธ์เพลงกล่อมลูก (ภาคใต้)

บทที่ 1 เช้าพระยืนบาตร

ฮาเฮอ เห่อเฮ่อ เช้า ๆ เหอ พระท่านมายืนบาตร
คดข้าวใส่ถาด คดทั้งข้าวบาตรข้าวบิน
กรวดน้ำอธิษฐาน ให้ท่านสมภารได้กิน
คดทั้งข้าวบาตรข้าวบิณฑ์ เชิญกิน พ่อทูล เห่อ เหอะ หัว
(มงคล เปลี่ยนบางช้าง, 2549, น. 67)

บทที่ 2 พ่อทองหลออย่าไปขอเมียไกล

ฮาเฮอ เห่อเฮ่อ พ่อทองหลอ เหอ อย่าขอเมียไกล
ขอแค่แค่หัวไต เรินต่อชายคา
อดหมากได้ยื่นหมาก อดยาได้ยื่นยา
เรินต่อชายคา ได้หมากได้ยาทองร้อย เห่อ เหอะ ชั่ง

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น. 66)

บทที่ 3 เรื่องนางโนรา

ฮาเฮ่อ เห่อเฮ่อ นางโนรา เหอ บินมาชำระ
อาบน้ำกันในสระ ทั้งเจ็ดคนพี่น้อง
นายพรานแลแลจ้องจ้อง แอบซาบซาบมองมอง
ทั้งเจ็ดคนพี่น้อง ปองเอาคนสุดท้องเพื่อน

(วันเนาว์ ยูเด็น, 2525, น. 55)

บทที่ 4 นกเขาเดินได้แต่เช้านั่งโยนกุก

ฮาเฮอ เห่อเฮ่อ นกเขา เหอ เดินได้แต่เช้านั่งโยนกุก
ตัวเดียวเกียวไม้พุก ขันถ่อล่อชายได้ทุกวัน
วันนี้ไปไหนนางเนื้อเกลี้ยง ที่ไม่ได้ยินเสียงนกเขาขัน
ขันถ้อล้อชายได้ทุกวัน ขันให้พี่ชายฟัง เหอ เหอะ เสียง

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น. 22)

บทที่ 5 บทชมดาว

ฮา...เฮอ...ชมดาวเหอ แพรวพราวเสียหมดทั้งท้องฟ้า
ดาวเข้ดาวเหรา ดาวแอกแยกฟ้าดาวดันไถ
ดาวเหอดาวรุ่ง สองหนวย (หน่วย) พวยพุ่งรุ่งมาไรไร
ดาวแอกแยกฟ้าดาวดันไถ เอาไหรมาเทียม...เฮอ...เหอ...ดาว

(สุกัญญา สุจฉายา 2545, น. 12 - 18)

อย่างไรก็ตาม บทประพันธ์ที่แสดงข้างต้น สามารถทำให้มองเห็นประโยชน์ของเพลงกล่อมเด็กโดยพิจารณาจากหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา มณี พยอมยงค์ (2529, น. 78 - 83) ซึ่งจัดขึ้นเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2529 ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มีเนื้อหาภายในเกี่ยวข้องกับเพลงกล่อมลูกชื่อบทความว่า “เพลงเด็กสะท้อนหลายทาง” ระบุประโยชน์ของเพลงเด็กไว้ 11 ประการ ดังแสดงต่อไปนี้

> “เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก และเพลงสำหรับการละเล่นของเด็ก มีประโยชน์ดังนี้ เด็กได้ฟังสิ่งที่ไพเราะดีงาม, เด็กมีจินตนาการทางสร้างสรรค์, เด็กมีความเจริญด้านอารมณ์, เด็กมีความเจริญด้านจิตใจ, เด็กมีความเจริญด้านร่างกายเพราะได้พักผ่อน, เด็กมีความเจริญด้านสังคมมีเพื่อนฝูง, เด็กมีความประทับใจในบทเพลง, เด็กหลับย่อมไม่รบกวนพ่อแม่ผู้ปกครอง, พ่อแม่มีเวลาทำงานบ้านมากขึ้น,

พ่อแม่หรือผู้ใหญ่มีโอกาสถ่ายทอดวัฒนธรรมทางมุขปาฐะแก่ลูกหลานและเด็ก ๆ สามารถรับเอามรดกทางวัฒนธรรมทั้งในด้านภาษาและการขับร้องพื้นเมือง”

(มณี พยอมยงค์, 2529, น. 78 - 83)

ความข้างต้น พิจารณาได้ว่า ผู้เลี้ยงใช้เพลงกล่อมเป็นเครื่องมือในการเลี้ยงดูบ่มเพาะนิสัยเพื่อพัฒนาด้านจิตใจให้รู้สึกอบอุ่นและปลอดภัยให้กับเด็ก พร้อมกันนี้ยังพัฒนาด้านร่างกายให้เด็กได้รับการพักผ่อนเพียงพอ ส่งผลให้ร่างกายเจริญเติบโตต่อเนื่องและรวดเร็ว ประกอบกับด้านอารมณ์พัฒนาให้เด็กมีอารมณ์ดี แจ่มใสเบิกบาน สนุกสนานเพลิดเพลิน และด้านสังคมสามารถซึมซับความเป็นวัฒนธรรมครอบครัวรวมถึงรับมรดกทางวัฒนธรรมทั้งด้านภาษาและด้านทำนองกล่อมไปพร้อม ๆ กัน

เมื่อพิจารณาให้ลึก อธิบายได้ว่าเพลงกล่อมเด็กเป็นสมบัติล้ำค่าทางวัฒนธรรมของสังคมไทยที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เริ่มจากการดำเนินชีวิตของผู้คนในครอบครัว เป็นการแสดงออกถึงความสัมพันธ์อันอบอุ่นของครอบครัว การอยู่ร่วมกันในครอบครัวมีสมาชิกปู่ย่า ตา ยาย ลุง ป้า น้า อา ญาติพี่น้อง ลูกหลาน สายใยที่ผูกพันต่อกันการช่วยกันอบรมเลี้ยงดูสมาชิกใหม่ที่เกิดขึ้นในบ้าน การดูแลเรื่องอาหารการกิน ป้อนข้าว ป้อนน้ำ ป้อนนม การหาของให้เล่นตลอดถึงการพักผ่อนนอนหลับที่ต้องเห่กล่อมให้นอนด้วยบทเพลงหรือคำพูดเป็นทำนองที่ไม่สลับซับซ้อน การใช้คำง่าย ๆ เปล่งออกมาเห่กล่อมด้วยความนุ่มนวลแสดงถึงความรัก ความอ่อนโยน การใช้เสียงเอื้อนยาว มีความสม่ำเสมอไปกระทั่งเด็กหลับสนิท

ความเป็นเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทยทำให้เกิดการขับร้อง สร้างทำนองขึ้นมาเพื่อขับกล่อมลูกขณะที่การทำกิจกรรมต่าง ๆ ยังเกิดขึ้นควบคู่กันต่อไปได้ เช่น เมื่อสมาชิกบางคน ออกไป ทำไร่ ทำสวน ทำนา ออกไปหาอาหารตามธรรมชาติเพื่อนำมาเป็นอาหารในครอบครัว เช่น การไปจับปลา ขุดหน่อไม้ เก็บเห็ด เพราะเราเป็นสังคมแห่งเกษตรกรรม มีแม่อยู่บ้าน ทำงานบ้าน เตรียมอาหาร และต้องเลี้ยงลูกไปด้วย หรือในบางกรณีที่พ่อแม่ยังเป็นหนุ่มเป็นสาว ออกไปทำนา ทำไร่ด้วยกันทั้งคู่ จะมีญาติ พี่น้องที่คอยเลี้ยงดูแทน ช่วงที่เด็กต้องพักผ่อนจึงมีเพลงกล่อมเด็กให้หลับ การใช้พูดเปล่งออกมาเป็นคำคล้องจอง ที่แต่งขึ้นมาใหม่เอง หรือมีบางเพลงที่จดจำต่อ ๆ กันมา การแต่งเติมเสริมเข้าไปทั้งเพลงสั้นและเพลงยาว ผู้ร้องมีจุดประสงค์คือเพื่อให้เด็กหลับได้สนิทและหลับได้นาน ผู้เลี้ยงจะได้มีเวลาทำกิจกรรมอื่น ๆ ที่อยู่ใกล้ ๆ เพลงกล่อมเด็กจึงถือว่า เป็นเพลงพื้นบ้านของไทย ที่มีผู้ร้องได้มากที่สุด เพราะไม่จำเป็นต้องฝึกหัดร้อง เพื่อเป็น “พ่อเพลงแม่เพลง” เหมือนการร้องเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น ๆ ซึ่งผู้วิจัยจะแสดงเพลงกล่อมเด็กโดยแบ่งเป็น 2 ประเภทต่อไปนี้

ประเภทที่ 1 เพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ หรือเพลงกล่อมเด็กชาวบ้าน

เพลงกล่อมเด็กของหลวงอาจจะเกิดขึ้นภายหลัง เพลงกล่อมเด็กของหลวงแต่งขึ้น เพื่อให้พระพี่เลี้ยงนางนมหรือข้าหลวงใช้ขับกล่อมถวาย พระราชธิดา พระราชโอรส เฉพาะในราชสำนัก ส่วนเพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ถือเป็นการแบ่งโดยอาศัยสถานที่ พื้นที่ และกลุ่มคนซึ่งร้องเพลงกล่อมเด็กโดยเพลงกล่อมเด็กของราษฎร์แต่งขึ้นทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ เพื่อร้องกันอยู่ในเรือนบ้านของตนเพื่อให้เด็กที่เป็นลูกหลานฟัง

เพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ หรือเพลงกล่อมเด็กชาวบ้านเป็นส่วนหนึ่งของเพลงพื้นเมือง เพลงพื้นบ้านคำร้อง เนื้อหา และ ทำนองมีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามบริบทของแต่ละบริบท คือ สังคมสภาพแวดล้อม ความเชื่อ ประเพณี และการใช้ภาษาถิ่น ดังนั้น การเรียกชื่อเพลงกล่อมเด็ก

จึงแตกต่างกัน คือ ภาคกลาง เรียกว่า เพลงกล่อมเด็ก หรือ เพลงกล่อมลูก ภาคเหนือ เรียกว่าเพลงอื่อ เพลงอื่อลูก เพลงอื่อ จา จา เพลงสิกก้องก่อ เพลงสิกจุ่งจาภาคอีสาน เรียกว่า เพลงกล่อมลูก เพลงนอนสาหล่า เพลงนอนสาเยอ เพลงนอนสาเด้อ และภาคใต้ เรียกว่า เพลงร้องเรือ เพลงช้าเรือ เพลงชาเรือ เพลงชาน้อง เพลงช้าน้อง หรือเพลงน้องนอน

ลักษณะและเนื้อหาของเพลงกล่อมเด็กชาวบ้าน เกิดขึ้นจากการดำเนินชีวิตที่อยู่ร่วมกันของชุมชนโดยสมาชิกในครอบครัว มีพ่อแม่หรือญาติผู้ใหญ่คนใดคนหนึ่งที่มีหน้าที่เลี้ยงดูเด็กเป็นผู้คิดที่คำร้องนำมาใช้เห่กล่อมลูกหลานของตนภายในครัวเรือนของตนก่อน เมื่อบทเพลงใดติดหูผู้ได้ยินได้ฟังเพราะมีความไพเราะ เกิดการจดจำมีการนำไปบทเพลงไปเผยแพร่เพื่อร้องต่อในชุมชนการเป็นเพลงกล่อมเด็กที่ร้องสืบต่อกันมาเป็นทอด ๆ ไป เพลงกล่อมเด็กจึงมีลักษณะและเนื้อหาที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งระบุตามตัวอักษรเรียงลำดับต่อไปนี้

ก. การมีฉันทลักษณ์ไม่ตายตัว ความยาวของบทเพลงไม่แน่นอน ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงสั้น ๆ ที่มีสัมผัสคล้องจองกัน มีเพลงสั้น ๆ มีคำร้องเริ่มตั้งแต่ 4 - 5 วรรค จนถึงเพลงที่ยาวเกิน 10 วรรค จำนวนคำในแต่ละวรรคก็ไม่ได้กำหนดตายตัว อาจมีบางวรรคที่ยาวกว่า 6 คำ เริ่มตั้งแต่วรรคละ 4 - 6 คำ

ข. การใช้สำนวนภาษา ถ้อยคำที่เรียบง่ายชัดเจน ตรงไปตรงมา เนื่องจากเด็กที่ฟังก็มีตั้งแต่เด็กทารกที่ยังพูดไม่ได้จนถึงเด็กที่หัดพูด เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับเด็กโดยเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นบทกล่อมเด็ก บทปลอบเด็ก และบทเด็กเล่น บทร้องที่ผู้ใหญ่แต่งขึ้นจึงพยายามใช้คำง่าย ๆ ที่เกี่ยวกับอาการกิริยาในวิถีชีวิต ชื่อสัตว์ ชื่อต้นไม้ การผูกเป็นประโยคสั้น ๆ เมื่อเด็กได้ฟังบ่อย ๆ ก็จดจำได้ง่าย และหัดพูดหรือร้องตามได้ เช่น “โยกเยกเอย น้ำท่วมถึงเมฆ กระต่ายลอยคอ หมาหางงอกอดคอโยกเยก”, “ตั้งไข่ล้ม ต้มไข่กิน ไข่ตกดิน อดกินไข่เอ้ย”, “...กล้วยเครือใด ดีดีหวานหวาน พ่อแม่เจ้าแอ่วซื้อ หื้อเจ้าลูกหลาน...”, “อื่อ จา จา หลับสองตาอย่าไห้...” “...แม่ไปไฮ่สิปิ้งไก่มาหา แม่ไปนาสิปิ้งปามาป้อน...” และ”...หลับเหียเทอะนา ไก่น้อยจักมาสับตา...”

ค. การร้องเอื้อนเสียงยาว ผสมกับท่วงทำนองที่จดจำได้ง่าย

ง. เนื้อหาแสดงออกถึงความอบอุ่น ความรักที่สมาชิกในครอบครัว คือ พ่อแม่ หรือญาติผู้ใหญ่ มีต่อลูกหลาน

จ. เนื้อร้องในเพลงกล่อมเด็กมีเนื้อหากล่าวถึงสิ่งแวดล้อมหรือธรรมชาติที่อยู่รอบตัว

ฉ. เพลงกล่อมเด็กมีเนื้อหาเล่าเรื่องราวจากนิทานวรรณคดี และตำนาน

ช. เนื้อหาสะท้อนสังคม เป็นคติเตือนใจ เสียดสีและล้อเลียนพฤติกรรมของผู้คนในสังคม

ประเภทที่ 2 เพลงกล่อมเด็กของหลวง หรือเพลงกล่อมเด็กราชสำนัก

ในแต่ละสมัยของการปกครองของไทย นับจากสมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา จวบจนมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ประชาชนชาวไทยเทิดทูนยกย่องสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะสถาบันสูงสุดของชาติ ความเชื่อตามคติที่ว่า องค์พระมหากษัตริย์เป็น “สมมติเทพ” คือ เป็นเทวดาที่จุติจากสวรรค์เพื่อลงมาปกครองปวงประชาราษฎรให้มีความเป็นสุข ร่มเย็น จึงมีคำที่เกี่ยวเนื่องกับ ความอยู่เหนือเรียกว่า “พระเจ้าแผ่นดิน” หรือ “เจ้าฟ้า” “เจ้าแผ่นดิน” หรือ ใช้ภาษาที่มีแบบแผนเฉพาะกับสถาบันพระมหากษัตริย์ คือคำราชาศัพท์ และมีงานพระราชพิธี คือ งานที่พระมหากษัตริย์โปรดเกล้าฯ ให้จัดขึ้นเพื่อประโยชน์ ของชาติและประชาชน

พระราชพิธีหนึ่งซึ่งเกี่ยวข้องกับเพลงกล่อมเด็ก คือ “พระราชพิธีสมโภชเดือน และขึ้นพระอู่” เป็นพิธีทำขวัญ พระชนมายุครบ 1 เดือน ของพระราชธิดาหรือพระราชโอรส “บทเห่กล่อมพระบรรทม” เป็นเพลงกล่อมเด็กของหลวงที่ใช้ในพระราชพิธีนี้ เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อให้ข้าหลวงที่เป็นพระพี่เลี้ยงนางนมร้องเห่กล่อมพระราชธิดาพระราชโอรส ที่ขณะไกวพระอู่ (เปล) ให้บรรทมการเห่กล่อมนี้ เมื่อยังไม่บรรทมหลับ พระพี่เลี้ยงอาจนำบทเพลงไทยที่เหมาะสม มาร้องต่อบทเห่กล่อมด้วยก็ได้ เช่น เพลงนกจาก เพลงลมพัดชายเขา ซึ่งเป็นเพลงอัตราสองชั้น มาขับกล่อมจนกว่าจะพระองค์บรรทมหลับ

เมื่อพิจารณาลักษณะและเนื้อหาของบทเห่กล่อมพระบรรทม อธิบายได้ว่ากวีแห่งราชสำนักเป็นผู้ประพันธ์ เรียงร้อยถ้อยกวีตามฉันทลักษณ์ บทเพลงกล่อมเด็กของหลวง บทเห่กล่อมพระบรรทม ให้พระราชโอรสและพระราชธิดาบรรทมหลับสนิท ลักษณะพิเศษของเนื้อหาแตกต่างกันไปตามฐานันดรศักดิ์ และพระอิสริยยศหลายประการ ดังแสดงต่อไปนี้

ประการที่ 1 ประพันธ์เป็นบทร้อยกรอง ยึดรูปแบบฉันทลักษณ์ค่อนข้างเคร่งครัด มีบ้างที่จำนวนคำในแต่ละวรรคอาจน้อยกว่าหรือมากกว่าแบบแผนก็ได้ มีลักษณะฉันทลักษณ์ 3 ประเภท คือ กาพย์ฉบัง 16 กลอนสุภาพ และกาพย์ยานี 11 ส่วนใหญ่กวีมักประพันธ์โดยยึดรูปแบบฉันทลักษณ์ค่อนข้างเคร่งครัด

ประการที่ 2 ประพันธ์ขึ้นมาเป็นบทร้องเฉพาะ เป็นภาษากวี ใช้คำศัพท์หลากหลายแทนคำที่มีความหมายเดียวกัน เพื่อให้มีคำสัมผัสคล้องจองกัน ผู้แต่งจึงเลือกใช้ถ้อยคำที่สละสลวยไพเราะ เพื่อการเห่กล่อม ขับร้องถวายพระราชโอรส พระราชธิดาของพระมหากษัตริย์เท่านั้น เช่น

ดอกไม้ - มาลา มาลี สุมาลัย สุมาลี บุปผา ผกา

นก - ปักษา สกุณา วิหค สกุณี สกุณชาติ ปักษี

พระจันทร์ - จันทรา ดวงเดือน ศศิธร ดวงจันทร์ บุหลัน

นอกจากนี้ ผู้แต่งใช้คำเรียกขานที่แสดงความ ยกย่องให้เกียรติ จงรักภักดี และใช้คำราชาศัพท์เมื่อกล่าวถึงพระราชโอรสและพระราชธิดา

ประการที่ 3 ทำนองในการเห่กล่อม ผู้ขับร้องบทเห่กล่อมพระบรรทมคือ พระพี่เลี้ยงนางนม หรือข้าหลวงซึ่งเป็นนักร้อง ทำนองที่ใช้เห่กล่อมพระบรรทม เป็นทำนองสรภัญญะใหญ่ คือ ยืดทำนองจากสรภัญญะธรรมดาไปอีกเท่าตัว (ทำนองสรภัญญะธรรมดา เป็นทำนองที่สวดบูชาคุณพระรัตนตรัย ซึ่งขึ้นต้นว่า “องค์ใดพระสัมพุทธ สุวิสุทธสันดาน ...”) โดยมีวงมโหรีบรรเลงประกอบ เมื่อประทับอยู่ในพระตำหนัก พระพี่เลี้ยงนางนม หรือนักร้องใช้ทำนองเพลงการเห่กล่อมปกติ เป็นเพลงไทยอัตรา 2 ชั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขา เพลงนกจาก เพลงหกบท เพลงดอกไม้ไทร เป็นต้น เพื่อสำหรับร้องเห่กล่อมจนกว่าจะบรรทมหลับ

ประการที่ 4 บทเห่กล่อมพระบรรทมมีจุดประสงค์ เพื่อมุ่งเน้นให้พระราชโอรสและพระราชธิดาบรรทมหลับไปด้วยความสุขใจ มีความคล้ายคลึงกันกับเพลงกล่อมเด็กของชาวบ้านโดยทั่วไป มีความแตกต่างกันที่ผู้ร้องกล่อม แต่เป็นพระพี่เลี้ยงนางนม หรือข้าหลวง ไม่ใช่พ่อแม่หรือญาติผู้ใหญ่ ซึ่งผู้มาขับกล่อมจะถ่ายทอดความรู้สึกในฐานะผู้มีความจงรักภักดี เรียกขานด้วยถ้อยคำที่ยกย่องเทิดทูน ชมโฉม ปลอบประโลมให้บรรทม ขอร้องไม่ให้ทรงกันแสง (ร้องไห้) หรือทรงเล่น และมักต่อด้วยบทร้องที่พรรณนาถึงธรรมชาติ เช่น ชมดาว ชมดอกไม้ ชมนก และชมพระจันทร์

ประการที่ 5 บทเห่กล่อมพระบรรทมมีเนื้อหาคัดมาจากบางช่วงบางตอนของวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ได้แก่ อนิรุทธ์ พระอภัยมณี โคบุตร อิเหนา กากี และเรื่องจับระบำ เรื่องราวเล่าถึงเทวดานางฟ้าบนสวรรค์มาร่ายรำเล่นในฤดูฝน และรามสูรมาเหาะไล่ชิงดวงแก้วจากนางเมขลาสำหรับบทร้องกล่อมพระบรรทมยังมีความยาวกว่าบทเห่กล่อมธรรมดา ช่วยให้การร้องเห่กล่อมได้เป็นเวลานาน จึงเลือกบทเห่กล่อมจากวรรณคดีที่มีความไพเราะของถ้อยคำที่เรียงร้อยให้คล้องจองกัน และขับกล่อมจนกว่าพระราชโอรสหรือพระราชธิดาจะบรรทมหลับสนิทไปดังนั้นบทเพลงกล่อมเด็กเป็นสมบัติล้ำค่าทางวัฒนธรรมของสังคมไทย เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เริ่มจากการดำเนินชีวิตของ ผู้คนในครอบครัวเป็นการแสดงออกถึงความสัมพันธ์อันอบอุ่นของครอบครัวผู้ร้องมีจุดประสงค์เพื่อให้เด็กหลับได้สนิทและหลับได้นานเพลงกล่อมเด็กจึงมีทั้งของหลวงและสำหรับราษฎร์ เพลงกล่อมเด็กของหลวงแต่งขึ้นเพื่อให้พระพี่เลี้ยงนางนมหรือข้าหลวงใช้ขับกล่อมถวาย พระราชธิดา พระราชโอรส เฉพาะในราชสำนักมีรูปแบบฉันทลักษณ์ค่อนข้างเคร่งครัดถ้อยคำสละสลวย ไพเราะกวีผู้ขับร้องบทเห่กล่อมพระบรรทมคือ พระพี่เลี้ยงนางนม หรือข้าหลวงซึ่งเป็นนักร้อง บทร้องค่อนข้างยาวกว่าทั่วไป ส่วนเพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ถือเป็นการแบ่งโดยอาศัยสถานที่ พื้นที่ และกลุ่มคนซึ่งร้องเพลงกล่อมเด็ก โดยเพลงกล่อมเด็กของราษฎร์แต่งขึ้นทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ เพื่อร้องกันอยู่ในเรือนบ้านของตน มีลักษณะมีฉันทลักษณ์ไม่ตายตัว ความยาวของบทเพลงไม่แน่นอนสำนวนภาษา ถ้อยคำที่เรียบง่าย ชัดเจนท่วงทำนองที่จดจำได้ง่าย มีเนื้อหาสะท้อนสังคม สอดแทรกคำสอนของครอบครัว

สาร สาระทัศนานันท์ (2540, น. 45) กล่าวถึงคำสู่ขวัญแม่อยู่กรรมและเด็ก ใช้ในช่วงที่สตรีคลอดบุตรช่วงแรกต้องเข้าอยู่ไฟหรืออยู่กรรม ซึ่งในขณะนั้นสตรีที่คลอดบุตรใหม่ ๆ จะมีความลำบากทรมานกายและใจ โดยสตรีเมื่อคลอดบุตรแล้วต้องบริโภคน้ำร้อนและอยู่ใกล้เตาไฟที่มีความร้อนตลอด จึงได้มีการขับกล่อมเรียกให้ขวัญของสตรีที่คลอดบุตรกลับมามีชีวิตชีวาและมีการขับกล่อมให้แก่บุตร เพื่อให้เป็นผู้ที่เลี้ยงง่าย มีความสุขทั้งแม่และลูก

ความข้างต้น กล่าวได้ว่า การสู่ขวัญให้แก่สตรีที่คลอดบุตรใหม่จะช่วยเรียกขวัญให้แม่และลูกมีความสุขกายสบายใจ ขณะที่เข้าอยู่กรรมหรืออยู่ไฟ

สุกัญญา สุจฉายา (2545, น. 12 - 18) กล่าวไว้ว่า “ในการประพันธ์ชาวบ้านจะคิดถ้อยคำในลักษณะกลุ่มเสียง เป็นวรรคตอน เพื่อให้ลงจังหวะมากกว่าคิดเป็นคำ ๆ เพราะฉะนั้นเพลงพื้นบ้านจึงมีรูปแบบคล้ายคลึงกัน หรืออาจเป็นกลอนเดียวกัน แต่สามารถยักย้ายให้ร้องได้หลายทำนอง เพียงแต่เพิ่มหรือลดคำ เปลี่ยนตำแหน่งสัมผัสเล็กน้อย”

ความข้างต้น อธิบายได้ว่า เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีเนื้อร้องและทำนองไม่ตายตัว เนื้อร้องหรือบทเพลงสามารถขยายให้ยาวขึ้น หรือตัดให้สั้นลงตามแต่ใจคนร้อง เมื่อพิจารณาให้ลึกกล่าวได้ว่าเพลงพื้นบ้านเพลงเดียวกัน แต่มีเนื้อความต่างกัน เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่มีความเรียบง่าย ซึ่งปรากฏอยู่ในคำร้องและการแสดงออก ความเรียบง่ายคือ การใช้คำ สำนวนโวหาร ที่ชาวบ้านใช้โดยทั่วไป ซึ่งไม่ใช่ราชาศัพท์

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2551, น. 63) กล่าวไว้ว่า “กลอนส่งสัมผัสเพลงก็คือ “กลอนเพลง” ที่เรียกกันเป็นสามัญทุกวันนี้ว่า “กลอน” โดยมีพัฒนาการมาจากคำคล้องจองในภาษาประจำวันของตระกูลไทย - ลาว แล้วก่อรูปเป็นร่ายขึ้นจากการใช้สัมผัสระหว่างวรรคเข้าช่วย อาศัยสัมผัสท้ายวรรคเข้าไปด้วย จึงเกิดเป็นกลอนหรือกลอนเพลงขึ้นมา”

ความข้างต้น อธิบายได้ว่า เพลงกล่อมลูกมีลักษณะของคำสัมผัสภายในบททั้งสัมผัสระหว่างวรรคและสัมผัสภายในวรรค เมื่อพิจารณาไปถึงชื่อเรียกอธิบายได้ว่า เพลงกล่อมเด็กในแต่ละภาคของประเพณีไทย มีชื่อเรียกแตกต่างกันคือภาคเหนือเรียกว่า “เพลงอื่อลูก” ภาคใต้เรียกว่า “เพลงร้องเรือ” หรือ เพลงชาน้อง เพราะเปลที่ผูกให้เด็กนอนมีลักษณะคล้ายเรือ และชามีความหมายว่า กล่อม ขวัญ เช่น ชาขวัญข้าว คือเพลงรับขวัญแม่โพสพ

ความข้างต้น กล่าวได้ว่า เพลงกล่อมลูกมีทั้งในประเทศไทยทั่วทุกภูมิภาค มีเรียกแตกต่างกันออกไป เป็นสากลเพราะทุกชาติทุกภาษาทั่วโลก มีเพลงขับกล่อมเด็กก่อนนอนทั้งสิ้น เป็นการขับกล่อมที่สื่อถึงอารมณ์ของผู้กล่อม สะท้อนค่านิยมในยุคสมัยที่แตกต่างกันออกไป

อมรา กล่ำเจริญ (2553, น. 48) กล่าวไว้ว่า “เพลงกล่อมเด็กและการละเล่นของเด็กมีบทร้องและท่วงทำนองที่แสดงถึงการดำเนินชีวิตของแต่ละภูมิภาค มีความไม่ซับซ้อน ต้องการ ขับกล่อมให้เด็กพักผ่อนนอนหลับได้รวดเร็ว เป็นการแสดงให้เห็นถึงสถานการณ์ในขณะนั้น ได้รับอิทธิพลจากผู้เลี้ยงดูเด็กในขณะนั้น โดยส่วนใหญ่เป็นมารดาผู้มีความรักกับบุตร ประโยชน์ของเพลงกล่อมเด็ก ทำให้เกิดความเพลิดเพลิน หลับสบาย หลับสนิท ปลอบโยนเมื่อเด็กรู้สึกกลัว เช่น

บทปลอบ

โอละเห่เอย นอนนิ่งนิ่งในเปลแม่จะไกว
ทองดีเจ้าอย่าขี้ร้องไห้ นอนไปนอนไปเถิดนะพ่อคุณเอย
กล่อมให้เด็กรู้สึกกลัวจะได้หลับได้เร็ว

(อมรา กล่ำเจริญ, 2553, น. 48)

บทขู่

ตุ๊กแกเอย ตัวลายพร้อยพร้อย
งูเขียวตัวน้อย ห้อยหัวลงมา
เด็กเด็กนอนไม่หลับ กินตับเสียเถิดวา

(อมรา กล่ำเจริญ, 2553, น. 48)

เพลงกล่อมเด็กสะท้อนสภาพการใช้ชีวิตของสังคม แสดงถึงค่านิยมในขณะนั้น เช่น สะท้อนสภาพครอบครัว

วัดเอยวัดโบสถ์ ปลูกข้าวโพดสาลี
ลูกเขยตกยาก แม่ยายก็พรากลูกสาวหนี
ต้นข้าวโพดสาลี ป่านฉะนี้จะโรยรา”

(อมรา กล่ำเจริญ, 2553, น. 48)

ท่วงทำนองเพลงกล่อมเด็กจะมีความกระชับ เพื่อปลอบโยนเด็กให้นอนได้ง่าย มีทั้งปลอบทั้งขู่เพื่อให้รีบหลับตา จากนั้นจึงเป็นท่วงทำนองช้า เพื่อกล่อมให้เด็กหลับสนิท

เพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ เรียกว่าเพลงอื่อลูก มีท่อนกลอนเป็นบทร้องจบลงด้วยเสียงอื่อ ฉันทลักษณ์มีความ ยาว - สั้น ไม่เท่ากัน ไม่มีฉันทลักษณ์เฉพาะตัว

เพลงกล่อมเด็กภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคอีสาน เรียกว่าเพลงกล่อมลูก แสดงถึงความรักเอื้ออาทรความผูกพัน หรือแทรกคำร้องที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพ ความอาภัพ มีฉันท

ลักษณ์ที่ไม่แน่นอน ยาวสั้นแตกต่างกันออกไป ไม่มีสัมผัสในสัมผัสนอก มีการใช้ภาษาที่ไพเราะใช้เสียงท่วงทำนอง ในการขับกล่อม

เพลงกล่อมเด็กภาคกลาง เรียกว่าเพลงกล่อมลูก มีบทขับกล่อม ที่แสดงถึงความรักของแม่มีต่อลูก มีทั้งบทปลอบ และ บทขู่ เพื่อให้ลูกนอนหลับบ้างบทมีคำเสียดสีสังคม การเมือง การใช้ฉันทลักษณ์ 1 บทมี 4 - 8 วรรค แต่ละวรรคมี 4 - 8 คำ คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปคำที่ 1 - 5 ของวรรคที่ 4 คำขึ้นต้นมีบทดอกสร้อย คือใช้คำว่าเอย เช่น เรือเอยเรือแล่น หรือขึ้นต้นด้วยคำว่าเอ๋ย เช่น วันเอ๋ยวันนี้ ขึ้นต้นด้วยทำนองกล่อม เช่น โอละเห่เอย...เอเอ๊ การลงท้ายมักจบด้วยคำว่าเอย เช่น เจ้าขุนทะเลละลอกเอย เจ้านกกระทุงก็บินไปเอย

เพลงเด็กกล่อมเด็กภาคตะวันตก มีลักษณะคล้ายภาคกลาง แตกต่างกันที่ความสั้นยาว มีบางพื้นที่ที่มีเชื้อชาติแตกต่างออกไป เช่น ชาวกะเหรี่ยง ไทยทรงดำ มีฉันทลักษณ์เหมือนเพลงกล่อมเด็กภาคกลาง แต่ไม่เป็นฉันทลักษณ์สัมผัส

เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ มีชื่อเรียกว่าเพลงร้องเรือ ชาน้อง หรือเพลงน้องนอน ความหมายของเพลงบางครั้งแสดงการเสียดสีสังคม ฉันทลักษณ์ใน 1 บทมี 8 วรรค 1 วรรคใช้คำ 4 3 - 7 คำ วรรคแรกขึ้นต้นว่า ฮา เอ้ย คำสุดท้ายบทว่า เหอ คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำที่ 1 - 6 ของวรรคที่ 4 คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 ส่งสัมผัสสุดท้ายของวรรคที่ 6 วรรคที่ 7 จะซ้ำความกับวรรคที่ 4 คำสุดท้ายของวรรคที่ 7 สัมผัสกับคำที่ 1 - 6 ของวรรคที่ 8 ก่อนจบคำสุดท้ายจะส่งเอื้อน

ความข้างต้น กล่าวได้ว่า เพลงกล่อมเด็กในแต่ละภูมิภาคประเทศไทย มีความแตกต่างกันและมีความคล้ายคลึงกัน ในแง่ฉันทลักษณ์ท่วงทำนองเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ มีทั้งบทปลอบ บทขู่ แทรกการประกอบอาชีพแต่ไม่เสียดสีสังคม มีความสั้นยาวไม่แน่นอน ไม่มีสัมผัส ใช้การเอื้อน และความไพเราะของภาษาเพื่อขับกล่อมเด็ก ภาคเหนือ เรียกว่าเพลงอื่อลูก ไม่มีฉันทลักษณ์เฉพาะตัว ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แทรกคำร้องที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพ ความอาภัพในชีวิต ความรักและความเอื้ออาทร ไม่มีสัมผัสนอก เป็นการใช้ท่วงทำนองในการขับกล่อม เพลงกล่อมเด็กภาคกลาง มีเนื้อหาแสดงความรักความเอาใจใส่ของแม่ ที่มีต่อลูกมีบทปลอบ บทขู่ เพื่อให้ลูกนอนหลับ บางบทมีคำเสียดสีแต่ไม่ถึงขั้นรุนแรง ภาคตะวันตก มีฉันทลักษณ์คล้ายกับภาคกลางต่างกันที่ความสั้นยาว ภาคใต้ เรียกเพลงร้องเรือ หรือเพลงชาน้อง เนื้อร้องมีการเสียดสีสังคม

ประพันธ์ เรือนณรงค์ (2519, น. 28 - 32) กล่าวไว้ว่า “เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ มีรูปแบบเพลงร้องเรือ ภาคใต้ 1 บท มี 8 วรรค วรรคแรกมี 2-4 คำ มักลงท้ายด้วยคำว่า “เหอ” มีความหมายตรงกับคำว่า เอ๋ย เช่นนกเอี้ยงเหอ ลมพัดเหอ วรรค 4 กับวรรค 7 ใช้คำและความซ้ำกัน” ซึ่งศันสนีย์ แสงสว่าง (2527, น. 4) อธิบายไว้แสดงได้ต่อไปนี้

น้องนอนเหอ นอนให้ดีดี
แม่ซื้อทั้งสี่ มาช่วยพิทักษ์รักษา
อาบน้ำป้อนข้าว แม่เจ้าไม่เว้นสักเวลา
มาช่วยพิทักษ์รักษา นี้เด็กอ่อนนอนในเปล เหอ

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น. 4)

ความหมายของเนื้อร้องมีทั้งทางตรงและทางอ้อม ความหมายโดยตรงเป็นบทเพลงเกี่ยวกับเด็ก ไม่มีการเปรียบเปรย จุดประสงค์เพื่อให้เด็กหลับได้ง่าย เป็นการสอน ซึ่งศันสนีย์ แสงสว่าง (2527, น. 8) อธิบายไว้แสดงได้ต่อไปนี้

อา เอ้อ มีกรรม สองราเรามีกรรม
บาปกุ้งบาปปลาน้องไม่ทำ กรรมแค่ไหนเหลยมาถึงเรา
บาปกรรมแต่ก่อนมาถึงเรา นารีไปเล่นลูกนกเขา
กรรมแค่ไหนเหลยมาถึงเรา ตาเพราพี่คนเดียวเหย

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น. 8)

หากพิจารณาความหมายโดยอ้อมเนื้อหาเป็นการระบายความในใจ พรรณนาถึงความรัก ความห่วงใยซึ่งแสดงได้ต่อไปนี้

เดือนขึ้นเหอ ขึ้นมากางกลด
ยกนางใส่รถ จูบพลางชมพราง
จูบแก้มหอมหมาก จูบปากหอมมันยาง
จูบพลางชมพราง หวางนางเขามีคู่

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น. 8)

ผู้วิจัยพิจารณาความหมายบทประพันธ์ที่แสดงถึงลักษณะของเปลที่ให้เด็กนอน นอกจากนี้ยังกล่าวถึงลักษณะของเปลที่ให้เด็กนอนว่า ใช้ผ้ามาผูกรวบหัวรวบท้ายเป็นเปล เมื่อวางเด็กลงนอน เปลผ้าตรงกลางจะป่อง ส่วนหัวและ ท้ายจะเรียว ลักษณะดังกล่าวจะคล้ายกับเรือ แสดงได้ต่อไปนี้

ร้องเรือเหอ น้องเวเปลร้องเรือ
ตัวน้องชาน้องไม่เบื่อ พี่ชายมาแห้วหูฟัง
เชิญกลับไปก่อนพ่อขวัญข้าว พ่อแม่บ่นเล่าอยู่ภายหลัง
พี่ชายมาแห้วหูฟัง เพลงน้องเรายังเหลย

(จรูญศักดิ์ บุญญาพิทักษ์, 2554, น. 4)

ส่วนบทประพันธ์ที่ขับกล่อมให้น้องนอน ซึ่งแสดงได้ต่อไปนี้

เวเปลเหอ แม่สั่งให้เวช้าช้า
แม่โผกเปลผ้า เวโหยนโยนช้าให้น้องนอน
เวลาน้องอยากนม ให้พาไปส่งพระมารดร
เวโหยนโยนช้าให้น้องนอน ตอนเที่ยงอาบน้ำให้

(จรูญศักดิ์ บุญญาพิทักษ์, 2554, น.3)

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาต่อมาอธิบายได้ว่า ยังมีบางบทที่แสดงถึงลูกสาวที่มีนิสัยเกียจแสดงได้ต่อไปนี้

ไก่เถื่อนเหอ ขันเทือนทั้งบ้าน
โลกสาวขี้คร้าน นอนให้แม่ปลุก
ฉวยได้ด้ามขวาน แยงวานดังพลุก
นอนให้แม่ปลุก โลกสาวขี้คร้านเหอ...การ

(จรูญศักดิ์ บุญญาพิทักษ์, 2554, น. 5)

ในบางบทมีการพรรณนาถึงการเปรียบเปรยว่าหนุ่มๆสาวๆเปรียบเสมือนพุ่มดอกไม้ แต่มาแต่งงานกับพ่อหม้าย โดยไม่อายเพื่อนรุ่นราวคราวเดียวกัน แสดงได้ต่อไปนี้

คือน้องเหอ คือดอกดาวเรือง
หมดสิ้นคนทั้งเมือง มาเอากับพ่อหม้าย
สาวสาวและหนุ่มหนุ่ม เปรียบเหมือนพุ่มดอกไม้
มาเอากับพ่อหม้าย ไม่อายเพื่อนคราวเดียว

(จรูญศักดิ์ บุญญาพิทักษ์, 2554, น. 5)

บทประพันธ์ที่ผู้วิจัยค้นคว้าแล้วเห็นว่ามีความน่าสนใจคือ บทบรรยายเกี่ยวกับการที่ผู้หญิงทิ้งบิดามารดาเพื่อไปหาผู้ชาย แสดงได้ต่อไปนี้

ไก่ขันเหอ ขันมาแตรแตร
ทุ่มพ่อทุ่มแม่ แล่นตามพี่ชายมา
บุกน้ำ มาเทียมนม บุกตมมาเทียมกลางขา
วิ่งตามพี่ชายมา เสดสาเวทนาน้องเหอ

(จรูญศักดิ์ บุญญาพิทักษ์, 2554, น.6)

เมื่อผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลบทประพันธ์ต่อมา อธิบายได้ว่ายังมีบทที่แสดงถึงผู้หญิงที่กล่าวคำบอกแก่ผู้ชายว่าไม่ให้ลืมตนเองในขณะเดินทางไปต่างถิ่น แสดงได้ต่อไปนี้

พี่ไปเหอ สิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่าลืมน้อง
พี่ไปกินโตกโลกพานทอง อย่าลืมน้องเสียเหลยพ่อยอดรัก
ยกย่างตีนเดินดำเนินไป ขอให้มีชัยทุกสำ นัก
อย่าลืมน้องเสียเหลยพ่อยอดรัก หยุดพักอย่าลืมน้อง

(จรูญศักดิ์ บุญญาพิทักษ์, 2554, น. 7)

ความข้างต้น กล่าวได้ว่า เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ มีความหมายโดยตรงคือ กล่อมให้เด็กหลับ และทางอ้อมมีทั้งการบรรยายสังคมในสมัยนั้น แทรกคำสอนเปรียบเปรยเสียดสีสังคม มีบทตลก แทรกวรรณคดีบอกถึงการประกอบอาชีพ และแทรกปริศนาธรรม

อย่างไรก็ตาม ภูมิบทของเพลงกล่อมที่ผู้วิจัยแสดงข้างต้น ยังมีแง่มุมที่เพลงกล่อมมีผลต่อการนำไปสู่การเกิดเพลงอื่นๆในปัจจุบัน กล่าวคือแต่เดิมคนไทยมีอาชีพหลากหลาย เมื่อพิจารณาอาชีพทาง

การเกษตรกล่าวได้ว่า มีทั้งปลูกข้าว ทำพืชไร่ ทำสวน เลี้ยงสัตว์ เป็นต้น วัฒนธรรมเดิมของคนไทยชอบช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน เห็นได้จาก “การลงแขก” ซึ่งเป็นการช่วยกันเกี่ยวข้าว เมื่อต้องมาทำงานร่วมกันจึงเกิดการพูดคุยเล่าเรื่องราวสู่กันฟัง จากนั้นอาจนำคำพูดมาผูกเป็นกลอนหรือเป็นทำนองจึงเกิดเพลงขึ้น (เพลงเกี่ยวข้าว) และใช้ร้องเล่นสืบต่อกันมา สะท้อนได้ว่าเพลงพื้นบ้านเกิดจากความเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนของคนไทย แม้ขณะที่กำลังทำงานยังคงมีการร้องรำทำเพลงเพื่อความเพลิดเพลินไปด้วย การนำถ้อยคำที่คล้องจองมาผูกเป็นเรื่องราวแรกเริ่มอาจร้องแต่เพียงผู้เดียว ต่อมาอาจร้องโต้ตอบกันทำให้เกิดความสนุกสนาน เช่น เพลงปฏิพากย์ ซึ่งเป็นเพลงที่ผู้หญิงและผู้ชายร้องโต้ตอบกันไปมา

ผู้วิจัยพิจารณาเพลงพื้นบ้านของไทยที่ใช้ร้องเล่นมาแต่ครั้งอดีต อธิบายได้ว่าให้คุณค่าด้านความบันเทิงเริงใจ รวมถึงยังเป็นแหล่งบันทึกความเป็นมาและวัฒนธรรมท้องถิ่น และสภาพสังคมได้อย่างชัดเจน ดังแสดงเพลงพื้นบ้านแต่ละภาคดังนี้

ภาคเหนือ มีเพลงพื้นบ้านคือ เพลงค่าว เพลงซอ เพลงจ๊อย และเพลงอื่อลูก

ภาคอีสาน มีเพลงพื้นบ้านคือ หมอลำ ซึ่งแบ่งการลำและการร้องออกเป็น 5 ประเภทคือ ลำเรื่อง ลำกลอน ลำหมู่ ลำเพลิน และลำผีฟ้า ส่วนเพลงพื้นบ้านที่เรียกว่าเซิ้งหรือคำร้อง จะใช้คำร้องรื่นเริง เช่น การแห่บั้งไฟการแห่นางแมว การแห่นางด้ง เพลงโคราช และเพลงกล่อมเด็ก

ภาคกลาง มีเพลงพื้นบ้านคือ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงพวงมาลัย เพลงฮิน เล เล เพลงรำเหย่อย เพลงฉ่อย เพลงพานฟาง เพลงสงคอลำพวน เพลงชักกระดาน เพลงเรือ เพลงลำตัด เพลงรำโทน (รำวง) เพลงอีแซว เพลงร้องรำพัน เพลงลิเก เพลงปรบไก่ เพลงขับเสภา และเพลงกล่อมลูก

ภาคใต้ มีเพลงพื้นบ้านคือ เพลงเรือ เพลงบอก เพลงนา เพลงกล่อมนาคหรือแห่นาค และเพลงร้องเรือหรือเพลงชาน้อง

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เพลงพื้นบ้านทั้ง 4 ภาคของไทย อาจจะเกิดจากกลุ่มคนในท้องถิ่น ซึ่งไม่ปรากฏว่าใครเป็นคนเริ่มต้นเป็นคนแรก หากพิจารณาย้อนไปเมื่อสมัยก่อน อธิบายได้ว่าน่าจะไม่มีมหรสพเหมือนในปัจจุบัน ดังนั้นชาวบ้านในแต่ละถิ่นแต่ละที่ต้องใช้ความสามารถในการค้นคิดเพลงเพื่อนำมาเป็นการแสดงให้เกิดความสุขแก่จิตใจในกลุ่มหรือในท้องถิ่นของตนเอง ถึงแม้ว่าแต่ละท้องถิ่นจะมีทำนองและเนื้อเพลงพื้นบ้านแตกต่างกัน แต่ยังคงให้คุณค่า ให้ข้อคิด และให้คติธรรมที่เป็นประโยชน์ในการดำเนินชีวิตเช่นเดียวกัน จึงกล่าวได้ว่าเพลงพื้นบ้านมีคุณค่าในการสืบทอดความคิด และอุดมการณ์สืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาถึงแง่มุมของคำร้องที่บรรจุอยู่ในทำนองเพลงพื้นบ้าน อธิบายได้ว่าเพลงพื้นบ้านทั้ง 4 ภาคของไทย เป็นการร้องที่เรียกว่า “ร้องเนื้อเต็ม” ไม่มีเอื้อนแทรก ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า บรรดาเพลงที่ใช้ร้องอยู่ในปัจจุบันอาจจะมีปฐมบทมาจากเพลงกล่อมลูก เนื่องจากบรรดาเพลงพื้นบ้านหลาย ๆ อย่าง นิยมเล่นเมื่อมีกิจกรรมนอกบ้านในขณะที่เพลงกล่อมลูกใช้กล่อมอยู่ในบ้านทุก ๆ วัน บุคคลที่อยู่ในครัวเรือนได้ยินได้ฟังอย่างสม่ำเสมอ น่าจะสามารถจดจำและรู้ได้ว่าการร้องเพลงกล่อมคือการร้องเนื้อเต็ม

ครั้นพิจารณาถึงเพลงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น อาจจะได้รับอิทธิพลขนบเพลงดนตรีมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวคือใช้เค้าโครงเดิมมาจากการร้องเนื้อเต็ม ซึ่งช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้นิยมการร้องบทดอกสร้อยและสักวา ต่อมามีการเล่นเสภา และใช้ดนตรีเข้าไปบรรเลงคั่น การเล่นเสภาจึงเกิดความนิยม หลังจากนั้นมีผู้คิดค้นแต่งเพลงเพื่อใช้ขับร้องกับการเล่นเสภาโดยแต่งทำนอง

ร้องให้มีเอื้อนเข้าแทรก โดยเริ่มจากอัตราจังหวะ 2 ชั้น จากนั้นจึงขยายเป็น 3 ชั้น และตัดทอนเป็นชั้นเดียว เกิดเป็นเพลงเถาสำหรับเล่นในวงดนตรีไทย

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาต่อมาอีกอธิบายได้ว่า เพลงเนื้อเต็มยังคงมีอิทธิพลต่อเนื่องมาโดยลำดับ ดังคำอธิบายของ พูนพิศ อมาตยกุล ทั้งนี้สังเกตได้จากเพลงลูกทุ่ง ซึ่งผู้แต่งนำเค้าโครงมาจากเพลงไทยเดิม แต่เปลี่ยนแปลงวิธีการร้องคือ ตัดการร้องเอื้อนออกให้เหลือแต่เพียงคำร้องที่เป็นเนื้อเต็ม ร้องร่วมไปกับทำนองเพลงตลอดทั้งเพลง จึงกล่าวได้ว่าเพลงกล่อมที่ใช้ร้องกล่อมให้เด็กนอน นอกจากจะมีคุณค่าจากการแสดงออกให้เห็นความรักความเอาใจใส่ของพ่อแม่ต่อลูกแล้ว ยังเป็นต้นรากมายังเพลงที่ใช้ร้องเล่นกันมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน

ลมูล จันทน์หอม (2537, น. 48) กล่าวว่า เพลงกล่อมเด็กเป็นวรรณกรรมท้องถิ่นที่เป็นเครื่องมือในการอบรมเลี้ยงดูเด็กให้เติบโตเป็นผู้ใหญ่ที่สมบูรณ์ เนื้อร้องจะเป็นภาษาท้องถิ่น ซึ่งอาจจะตัดตอนหรือคัดแปลงมจากนิทานหรือเรื่องราวที่เป็นความรู้สึกของผู้ขับร้องที่มีต่อสภาพแวดล้อมทางสังคม เช่น ธรรมชาติ การทำมาหากิน ในบางท้องถิ่นเพลงกล่อมเด็กบทบาทเป็นเครื่องมือในการสั่งสอน หรือปลูกฝังด่านิยมให้แก่เด็กและบุคคลรอบข้างที่ได้ยินได้ฟังด้วย เช่น เนื้อร้องในเชิงตำหนิ ติเตียน ความประพฤติที่ไม่พึงประสงค์หรือให้ข้อคิดแก่ทั้งชายหญิง ในชุมชนนั้น ๆ

ผ่องพันธ์ มณีรัตน์ (2529, น. 151 - 154) ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับคติชาวบนที่เกี่ยวข้องกับเด็กว่า คติชาวบ้านมีส่วนในการสร้างบุคลิกภาพละนิสัยให้กับเด็กในสังคม เราอาจแยกคติชาวบ้านที่เกี่ยวข้องกับการสร้างนิสัยเละบุคลิกภาพของเด็กได้หลายอย่าง เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณีที่กรอบครัวประพฤติปฏิบัติ และเด็กได้เรียนรู้จากการพบเห็นและความเคยชิน การอบรมสั่งสอนในครอบครัว นอกจากนี้คติชาวบนยังสร้างคำนิยมให้แก่เด็กโดยแฝงอยู่ในรูปของความบันเทิงและความสนุกสนาน คติชาวบนเหล่านี้ได้แก่เพลงสำหรับเด็ก การละเล่นของเด็ก การศึกษาคติชาวบ้านประเภทนี้ในสังคมไทยเป็นตัวอย่างอันดีที่ชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของคติชาวบนที่มีต่อการสร้างค่านิยมและบุคลิกภาพของคนไทย เพลงกล่อมเด็กส่วนมากเป็นเพลงเนื้อความสั้น ๆ ร้องง่าย ชาวบ้านสมัยก่อนจึงมักร้องกันได้ เนื่องจากได้ยินได้ฟังมาตั้งแต่เกิด คือได้ฟังแม่ร้องกล่อมตนเอง กล่อมน้อง หลาน ฯลฯ เละเมื่อมีลูกก็มักร้องกล่อมลูก จึงเป็นเพลงที่ชาวบนร้องกันได้เป็น ส่วนมาก เนื่องจากไม่ต้องการความชำนาญและการฝึกฝนเป็นพิเศษ เพลงกล่อมเด็กจึงเป็นเพลงที่มีอยู่ทุกภาคในประเทศ

ภิญโญ จิตธรรม (2509, น. 203) ได้รวบรวมเพลงพื้นเมืองภาคใต้ “เพลงร้องเรือ” ได้อธิบายถึงลักษณะของหน่วยเสียงสำคัญของชาวใต้และรวบรวมเพลงร้องเรือ (เพลงกล่อมลูก) ของชาวภาคใต้ มีการบอกความหมายของคำภาษาถิ่นใด และอธิบายเนื้อเพลงพร้อมทั้งมีรายระเอียดในบางเรื่อง เช่น เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม

สืบพงศ์ ธรรมชาติ (2540, น. 34) กล่าวว่า วรรณกรรมมุขปาฐะเป็นวรรณกรรมที่เกิดขึ้นด้วยการออกเสียงเละการสืบทอดกันมาด้วยการจุดจำ การปรับเปลี่ยนในรายจะเอียดจึงเกิดขึ้น แต่ยังคงเนื้อความของวรรณกรรมเอาไว้ การแพร่กระจายของวรรณกรรมเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เพราะผู้รับการถ่ายทอดจะพยายามให้วรรณกรรมสอดคล้องกับสังคมวัฒนธรรมของตน

ศรีประภา ปาลสุทธิ์ และวราภรณ์ จิรวานิช (2524, น. 4) ศึกษาวิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กจังหวัดฉะเชิงเทรา กล่าวว่า เพลงกล่อมเด็กมีกำนิดมาจากวรรณกรรมมุขปาฐะ มีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่าและการจดจำ ก็ย่อจำตก ๆ หล่น ๆ ซึ่งเป็นธรรมชาติของการถ่ายทอดระยะยาว ผู้ถ่ายทอดอาจมีความทรงจำ

คลาดเคลื่อนหรือมีจุดมุ่งหมายจะเอ่ยเฉพาะท่อนที่บรรยายหรือ พรรณนาความอย่างเด่นชัดเท่านั้น ทำให้เกิดลีลาการเล่าเรื่องชนิดที่เรียกว่าลีลากระโดด ผู้ฟังต้องลำดับเหตุการณ์และอาศัยจินตนาการ

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์ (2531, น. 8) กล่าวว่า เพลงกล่อมลูกมีอยู่ทุกชาติทุกภาษาในโลก ประเทศทางยุโรป เรียกว่า Mother Goose ส่วนสหรัฐอมริกา เรียกว่า Lullaby มีผู้สันนิษฐานว่าเพลงกล่อมลูกนั้นวิวัฒนาการมาจากการเล่านิทานให้เด็กฟังก่อนนอน

ปราณี เชียงทอง (2526, น. 56) กล่าวไว้ในหนังสือวรรณกรรมสำหรับเด็กว่า ไทยเราเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมในการกล่อมเด็กมาแต่โบราณ นับแต่เด็กเกิดมาก็ได้ยินเสียงเห่กล่อมให้นอนเปลทำให้เด็กไทยคุ้นเคยกับบทกลอนและคำคล้องจองประกอบกับภาษาไทยที่มีเสียงเป็นดนตรี และคนไทยมีนิสัยเจ้าบทเจ้ากลอนรักสนุก ช่างล้อเลียน และรื่นเริง สิ่งเหล่านี้จึงปรากฏออกมาในบทกลอนของไทยอย่างครบถ้วน บทเห่กล่อม บทเด็กล่น บทกลอนกล่อมเด็กเป็นบทกลอนที่ไหลออกมาจากอารมณ์โดยไม่ได้คิดตกแต่งให้มีความประณีตเต่อย่างใด เป็นการผูกคำให้สัมผัสคล้องจองกันไปเรื่อยไม่มีลักษณะบังคับให้ลึกซึ้งซับซ้อน นึกถึงสิ่งใดได้ก็ว่าออกไปตามใจชอบ

มณี พยอมยงค์ (2513, น. 78 - 80) ได้ศึกษาประวัติและวรรณคดีลานนา เพื่อเผยแพร่ความรู้ทางวรรณคดีลานนาแก่ชาวภาคเหนือและชาวภาคอื่นที่สนใจ พบว่า วรรณกรรมหลายประเภท เช่น ค่าว ซอ กาพย์ กลอน โคลง เทศน์ และเพลงกล่อมเด็ก วรรณกรรมเหล่านี้เป็นคติสอนใจ เป็นแนวทางประพฤติปฏิบัติตามพื้นเผดิมที่บรรพบุรุษทำกันและสืบต่อกันมา ส่วนเพลงกล่อมเด็กนั้นถือเป็นหน้าที่ขับกล่อมประประโลมใจเด็กให้ได้รับความอบอุ่น ซึ่งเป็นการสร้างให้เกิดความเจริญในด้านจิตใจพร้อมไปกับความเจริญพัฒนาการทางร่างกาย

มัลลิกา คณานุรักษ์ (2524, น. 1) กล่าวว่า ทุกชาติทุกภาษาน่าจะมีที่มาของเพลงกล่อมเด็กที่เหมือนกัน กล่าวคือ น่าจะมีวิวัฒนาการมาจากการเล่านิทานหรือนิยายให้เด็กฟังในเวลานอน เพื่อทำให้เด็กเกิดความเพลิดเพลิน และอบอุ่นใจที่มีคนอยู่เคียงข้าง เด็กจะได้ไม่รู้สึกว้าเหว่ เปล่าเปลี่ยวจนในที่สุดเด็กก็นอนหลับสบาย ไม่รบกวนแม่หรือผู้ดูแล แต่แม่หรือผู้เลี้ยงอาจมีปัญหาในการสรรหานิทานหรือนิยานมาเล่าให้เด็กฟัง ดังนั้นจึงได้เกิดนำทำนองขับกล่อมซ้ำๆ มาใช้ประกอบการเล่านิทานจนกลายเป็นเพลงกถ่อมเด็ก

2.2 องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรี

2.2.1 จังหวะและระดับเสียงของเพลงกล่อม

องค์ประกอบของศิลปะด้านดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า ล้วนแต่มีจังหวะในการดำเนินการสอดคล้องผสมผสานไปโดยตลอด การใช้จังหวะในการควบคุมช้า-เร็วของทำนองเพลง การร้อง ท่วงทีลีลาในการร่ายรำ และระยะห่างของลายเส้นด้านทัศนศิลป์ต่างมีการเว้นระยะโดยเรียกว่า “จังหวะ” อย่างเหมาะสม เมื่อกล่าวถึงจังหวะในวงการดนตรีนาฏศิลป์มักพบคำว่า “ช่องไฟ” ควบคู่ไปด้วยเพราะช่องไฟมีความตรงไปตรงมาเว้นระยะได้ถูกต้องเหมาะสม หากพิจารณาจังหวะช่องไฟ จากกำแพงอุโบสถบวรสถานวังหน้า ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญชนิดหนึ่งของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปัจจุบัน ปี พ.ศ. 2562 ตั้งอยู่ ณ เลขที่ 2 ถ.ราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนครกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นผนังกำแพงก่ออิฐถือปูน แต่มีรายละเอียดอธิบายได้ว่าบริเวณ

กำแพงปรากฏความเป็นจังหวะช่องไฟได้ชัดเจนคือ มีทั้งช่องตะเกียง มีลูกกรงเป็นช่องระบายลม ที่มีสัดส่วน จังหวะในการวางระยะห่างเท่ากันไม่ผิดเพี้ยน

ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยนำกรณีตัวอย่างกำแพงโดยรอบพระอุโบสถบวรสถานวังหน้า มาเป็นสิ่งเทียบเคียงกับจังหวะช่องไฟของศิลปะทุกแขนง อาจกล่าวได้ว่า เป็นเรื่องเดียวกัน เมื่อพิจารณาเฉพาะดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ ใช้จังหวะและช่องไฟเป็นเครื่องกำหนด ตั้งแต่พื้นฐานการเรียนจนถึงขั้นแสดงศิลปะชั้นสูงอย่างเพลงเดี่ยว ซึ่งอาจจะเทียบเคียงกับเพลงกล่อมได้ว่า จะต้องมีจังหวะเป็นเครื่องกำกับในขณะการกล่อม ดังนั้น เด็กจึงซึมซับจังหวะไปในตัว เมื่อทารกได้ยินจังหวะการเต้นของหัวใจของแม่ตั้งแต่อยู่ในครรภ์ ดังนั้น ทารกจึงรับรู้จังหวะเป็นอันดับแรก

2.2.2 ระดับเสียงของเพลงกล่อม

เพลงกล่อมเด็กมีแนวโน้มที่มีท่วงทำนองไพเราะ มีโครงสร้างของระดับเสียงที่มีความเรียบง่าย มีช่วงของระดับเสียงกว้าง และมีการใช้ระดับเสียงสูงและต่ำ เพื่อสื่อถึงอารมณ์อันอบอุ่นอ่อนโยน ซึ่งมักจะเป็นการแสดงถึงความรักความสามัคคี เพลงกล่อมเด็กส่วนใหญ่มีโครงสร้างที่คล้ายคลึงกันหลายประการ มีช่วงพยัญชนะที่พ้องเสียงทำให้เกิดความไพเราะมีการทำซ้ำเป็นระยะและการหยุดระหว่างส่วนต่าง ๆ เป็นเวลานาน มีรูปแบบร่วมกันเป็นจังหวะ

2.3 องค์ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์และถ่ายทอด

2.3.1 การอนุรักษ์และถ่ายทอดเพลงกล่อมลูก

ผู้วิจัยพิจารณาถึงศิลปินสำคัญแห่งยุครัตนโกสินทร์ คือ ครูละเมียด ทับสุข มีความสามารถขับร้องเพลงไทยเดิมละเพลงกล่อมลูก มีลูกศิษย์เป็นจำนวนมากรวมถึงยังเป็นอาจารย์สอนพิเศษการขับร้องเพลงไทย มหาวิทยาลัยบ้านสมเด็จเจ้าพระยาเป็นต้น ครูละเมียด ทับสุข ตั้งบ้านเรือนอยู่แถวฝั่งธนบุรี โดยพูนพิศ อมาตยกุล (2565, 30 มกราคม, สัมภาษณ์) ให้ข้อมูลว่า “มหาวิทยาลัยมหิดลได้บันทึกข้อมูลการขับร้องเพลงกล่อมลูกจากครูละเมียด ทับสุข” เป็นคู่มือประกอบกับเทปคลาสเสท หรือซีดีเพลงกล่อมเด็ก ไม่มีการสงวนลิขสิทธิ์แต่อย่างใด พร้อมยังระบุว่าให้ผู้ที่มีความประสงค์จัดพิมพ์ขึ้นอีกเพื่อเป็นการอนุรักษ์ ก็อนุญาตให้ทำได้โดยไม่ต้องขออนุญาตเห็นว่าเป็นการช่วยกันเผยแพร่อีกทางหนึ่ง”

ความข้างต้นผู้วิจัยอธิบายเพิ่มเติม กล่าวได้ว่า ข้อมูลทำนองเพลงกล่อมลูกที่บันทึกแบ่งเป็น 2 ชุด ชุดแรกบันทึกแบบดั้งเดิม ส่วนชุดหลัง ละเมียด ทับสุข จัดปรับปรุงนำการเอื้อนสอดแทรกเข้าร่วมกับบทร้องให้มีมีความยาก และไพเราะวิจิตรมากขึ้นกว่าชุดแรก หลังจากที่ได้บันทึกเสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงนำออกมาเผยแพร่ โดยแพทย์หญิง ดาวัลย์ อนุวุฒินาวิน ตำแหน่งขณะนั้นเป็นผู้อำนวยการโรงพยาบาลมหาชัย 2 ได้นำเพลงกล่อมลูกของ ละเมียด ทับสุข ที่บันทึกไว้ออกมาเผยแพร่และแจกให้กับมารดาที่มาคลอดบุตรทุกรายไป

เพลงกล่อมลูกของศิลปินสำคัญแห่งยุครัตนโกสินทร์อีกท่านหนึ่งคือ ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ เปี่ยมไปด้วยความรู้อันลึกซึ้งในปรัชญาทางด้านดนตรีไทย ความรู้ในด้านโบราณราชประเพณี ภาษา วรรณคดี และสุนทรียภาพแห่งการผสมผสานระหว่างท่วงทำนองเพลงกับบทร้องและอารมณ์อันสมจริง มีน้ำเสียงอันไพเราะ เป็นผู้รอบรู้ทั้งในเชิงทฤษฎีและปฏิบัติการขับร้อง และด้านดนตรีไทย ทั้งในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี ความสามารถในการประสมวงและการนำดนตรีมาพัฒนาสร้างสรรค์ในกิจกรรมทุกรูปแบบ มีความสามารถในการอธิบาย

เหตุผลของการปฏิบัติการที่เกี่ยวเนื่องกับดนตรีนั้น ๆ ได้อย่างแจ่มชัด และด้วยความสามารถ ที่มีทักษะความชำนาญ มีความรู้ที่ได้สั่งสมมาจากบรรพบุรุษในสายสกุล “สุนทรวาทิน” ตั้งแต่เยาว์วัย ได้ทำหน้าที่แสดงนาฏศิลป์ เป็นนักร้อง เป็นนักดนตรี ทั้งในราชสำนักและสถาบันอันทรงเกียรติตลอดมา เคยได้รับรางวัลนักร้องยอดเยี่ยมระดับชาติ และคงความสามารถนั้นให้เป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยได้อย่างต่อเนื่อง มีผลงานการบันทึกเสียงไว้เป็นตัวอย่างเป็นสมบัติของชาติจำนวนมากได้ทำหน้าที่อาจารย์สอนดนตรีและขับร้องตลอดระยะเวลากว่า 50 ปี ได้รับปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นับว่าเป็นศิลปินที่ควรแก่การภาคภูมิใจของชาติ นางเจริญใจ สุนทรวาริน ได้รับเกียรติการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ประจำปี พุทธศักราช 2530

เจริญใจ สุนทรวาทิน (2530, น. 60 - 66) อธิบายถึงหลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ความว่า “การขับร้องให้เกิดความไพเราะเป็นศิลปะที่มีความละเอียดอ่อน ไม่เพียงแต่การมีเสียงดีแต่ต้องมีกลักการที่แน่นอนสามารถปฏิบัติตามได้อย่างมั่นคง จึงจะมีความงดงาม ไพเราะ ลึกซึ้ง กินใจ”

ความข้างต้น ผู้วิจัยพิจารณาหลักและวิธีการในการออกเสียงเพื่อร้องให้เกิดความไพเราะ โดยแสดงการอธิบายแบ่งเป็น 7 ด้าน ดังต่อไปนี้

1) ด้านเสียง

(1) คุณภาพเสียง คนเราเกิดมามีเสียงไม่เหมือนกัน บางคนก็มีเสียงใหญ่ บางคนก็มีเสียงสูง บางคนมีเสียงเล็ก เป็นต้น การขาดความรู้ในการใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพของเสียงของตน คนที่มีเสียงระดับกลางแต่บีบเสียงจนสูงทำให้ฟังเนื้อร้องไม่ได้ การมีเสียงสูงแต่ยิ่งใช้เสียงที่สูงขึ้นไป ความหวานไพเราะจะไม่เกิด ไม่ฟังแล้วลึกซึ้ง ก็จะทำให้การขับร้องออกมาไม่เพราะได้ การใช้เสียงให้เป็นจึงเป็นเรื่องจำเป็นที่จะทำให้ใช้เสียงได้เหมาะได้ควร

(2) กำลังเสียง การฝึกใช้เสียงให้มีกำลัง ต้องฝึกผ่านลมหายใจฝึกการใช้กล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการหายใจ การฝึกเปล่งให้แข็งแรง และการจะเปล่งเสียงร้องเพลงไทยคนขับร้องต้องมีกำลัง ลมหายใจต้องยาว หากมีการฝึกฝนมากพอจะสามารถใช้เสียงได้อย่างคล่องแคล่ว

(3) หลักและวิธีการเปล่งเสียง ต้องพิจารณาว่าตอนใดควรใช้ประเภทไหน ควรใช้เสียงแท้ตอนไหน การควบคุมเสียงขณะร้องเพลงไทย ให้มีความกลม ค่อย ๆ ผ่อนเสียง การออกเสียงหนักเสียงเบา ดังนั้นจึงมีความสำคัญเพียง 2 ข้อ คือข้อที่ 1 การบังคับเสียง ผู้ร้องต้องบังคับเสียงในการใช้ส่วนต่าง ๆ ในปาก และลำคอให้ลมผ่านออกมาอย่างถูกทิศทางโดย เช่น การเปล่งเสียงเอ๋ย เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูกการเปล่งเสียงเออกระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรงการเปล่งเสียงอือ เสียงจะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปากครึ่งจมูก ส่วนข้อที่ 2 คือการฝึกกล้ามเนื้อคอเพื่อให้เกิดเสียงที่ต้องใช้มากตามสถานการณ์ เช่น

ผู้ร้องต้องบังคับกล้ามเนื้อคอให้พลิก และเปล่งเสียงให้ได้ยินทั้ง 3 ระดับเสียง ขาดระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งไม่ได้ และถ้าเป็นระดับเสียงตัวกลางหายไปจะทำให้เสียงร้องฟังดูเป็นเสียงไม่กลม เป็นการหักกลางของเสียง ผู้ร้องจะต้องฝึกให้ได้ เพราะการเปล่งเสียงเอื้อน ในลักษณะที่เป็น 3 ระดับเสียงนี้ เป็นหลักสำคัญที่ใช้อยู่ทั่วไปในการขับร้องเพลงไทย

(4) การบังคับกล้ามเนื้อ การปั้นเสียงให้เป็น จะทำให้ไม่ต้องแผดเสียง การทำเสียงให้มีความกลม ขณะที่ใช้เสียงสูงผู้ร้องจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อบางส่วนโดยวิธีแขม่วกล้ามเนื้อหน้าท้อง แล้วผลักขึ้นบนการเปล่งเสียงร้องไปตามทำนองเพลงและเป็นการช่วยยืดเสียงให้ยาวต่อไปจนถึงจุดที่หยุดเสียงแล้วทำให้เกิดความไพเราะ

2) ด้านคำร้อง ในที่นี้เรื่องเกี่ยวกับคำร้อง มีหลักสำคัญอยู่ 3 ข้อ คือ

(1) วิธีร้องที่ทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจน การออกเสียงให้ชัดเจนมีความสำคัญต่อการแสดงความหมายของเพลงที่ถูกต้อง เช่น คำว่า อยาก เป็นเสียงต่ำ ไม่ควรออกเสียงว่า ย่า ที่เป็นเสียงสูงจะทำให้ความหมายผิดเพี้ยนไป

(2) ให้ถูกความหมายของบทร้อง การอ่านบทร้องให้เข้าใจ ให้รู้เรื่องก่อน มีความสำคัญมาก นอกจากจะทำให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว ยังทำให้เข้าใจเรื่อง และวางคำร้องลงด้วยความประณีต

(3) ต้องบรรจงกล่าวคำให้ไพเราะน่าฟัง ได้อารมณ์การร้องให้ถูกความหมายถูกไวยากรณ์ การแบ่งวรรคตอนในการร้อง การจัดสัดส่วนในการเปล่งออกมาแต่ละพยางค์ ต้องมีระดับเสียงที่มีความยาวสั้นให้พอเหมาะ มีความเบาความหนักแตกต่างกัน ทำให้เกิดความหมายในเพลงและบทเพลงจะเกิดความไพเราะและได้อารมณ์

3) ด้านการเอื้อน เป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการขับร้องเพลงไทย ผู้ขับร้องควรให้ความสำคัญเป็นพิเศษ อาจจะแบ่งกล่าวถึงเรื่องหลักและวิธีการเอื้อนได้เป็นข้อ ๆ ดังต่อไปนี้

(1) เสียงที่ใช้ในการเอื้อน มีหลายอย่าง เช่น เอิง เฮอ เออ อือ เงอ ฮือ เงย เออะ การกระทบเสียงหรือการครั่นเสียง เป็นต้น การวางให้เหมาะสมว่าส่วนไหนควรใช้อะไร เบา หนัก ยาว สั้น แค่ไหน เมื่อทำได้แล้วจึงจะฟังดูไม่ขัดหูและไพเราะ

(2) การแบ่งส่วนสัด ความสั้น - ยาว และหนัก - เบา ของการเอื้อน แต่ละคำ ทำนองเดียวกันกับจะเปล่งพยางค์คำร้อง เมื่อประกอบกับการเลือกคำเอื้อนที่เหมาะสม จะสร้างความไพเราะได้หลายอย่าง เช่น ทำให้เกิดความรู้สึกเศร้าไปตามอารมณ์เพลงได้ หรือช่วยเน้นคำร้องให้ชัดเจนไพเราะยิ่งขึ้น

4) ด้านจังหวะ การลักจังหวะ ย้อยจังหวะ และร้องให้ตรงจังหวะ จะทำให้การร้องดูคมคายมากขึ้น การรู้จักทิ้งจังหวะ ฟังแล้วไม่จืดชืด หรือตรง ๆ ทื่อ ๆ บางครั้งอาจต้องรวบคำให้เป็นทำให้ภาษาไม่วิบัติ เป็นการขับร้องเพลงไทยที่ดี

5) ด้านการหายใจโดยการหายใจให้ถูกต้องมีผลทำให้การขับร้องฟังดูนุ่มนวล น่าฟัง ไม่เว้นขาดเป็นห้วง ๆ จนผู้ฟังเหนื่อยหรือรู้สึกไม่สบาย อึดอัดไปด้วย ต้องกำหนดให้ตายตัว ซ่อนรอยต่อทางการหายใจให้เงียบให้สนิท คนร้องจะสบายไม่เหนื่อยคนฟังแทบจะไม่รู้สึกถึงช่วงที่มีหายใจนั้นด้วย

6) ด้านการสร้างอารมณ์เพลงไทยจัดว่าเป็นเพลงที่มีความคลาสสิก ผู้ฟังจะต้องมีความรู้ความเข้าใจถึงจุดสำคัญเกี่ยวกับเพลงไทยพอสมควร การร้องให้ถูกให้ตรง ยังไม่พอสำหรับการร้องเพื่อให้เกิดความหมาย นอกเหนือจากความไพเราะ การเข้าถึงอารมณ์ ความงาม ต้องใส่อารมณ์ลงไปในเพลง โดยอาศัยวิธีการต่าง ๆ ที่กล่าวมาแต่ต้น เช่น การเน้นเอื้อนการเน้นคำ การลักจังหวะ การเว้นการเปล่งเสียงอาศัยเสียงแท้ การประคับประคองควบคุมเสียงการผ่อนเสียง ฯลฯ ให้เหมาะให้ควร การที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เราต้องการได้นั้นต้องจดจำให้ได้ว่าในแต่ละที่ แต่ละแห่ง จะใช้วิธีการอะไรบ้าง ฝึกจนควบคุมให้ได้ตามจุดมุ่งหมาย

7) ด้านความประณีตการขับร้องด้วยการบรรจงคำจะทำให้เกิดความรู้สึกชัดเจนตรงตามที่ต้องการสื่อความหมายของเพลง มิฉะนั้นคงจะไม่มีความรู้สึกเกลียด ไม่หวาน ไม่หนาว ไม่ร้อน เพราะคำร้องส่วนใหญ่จะคัดมาจากวรรณคดี การร้องจึงต้องใส่ความประณีต บรรจง เหมือนการเขียนหนังตัวบรรจงจึงจะสวยงาม

อนึ่งหากผู้เรียนขับร้องเริ่มจากการให้จำทำนองเพลงให้ได้ก่อน เมื่อจำเพลงได้แล้ว ต่อไปจึงจะจัดเสียง จัดวางคำ จัดเอื้อน ตบแต่งคำ การขับร้องของผู้เรียนจะน่าฟังยิ่งขึ้น ซึ่งหลักและวิธีการขับร้องที่เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้อธิบายไว้ตอนต้น หากผู้เรียนหรือผู้สนใจนำแนววิธีในการขับร้องให้ไพเราะมาปรับใช้กับการร้องกล่อม จะเกิดสุนทรียภาพแห่งการผสมผสานระหว่างท่วงทำนองเพลงกับบทร้องและอารมณ์อันสมจริงส่งผลให้ผู้ถูกกล่อมหรือผู้ฟังเกิดอรรถรสได้โดยง่าย

2.3.2 การถ่ายทอด

มหาวิทยาลัยมหิดล ตระหนักถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรม ผู้จัดโครงการประกวดการขับร้องเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาคขึ้นเพื่ออนุรักษ์และถ่ายทอดเพลงกล่อมลูก ทั้งนี้ได้รับการอธิบายจาก นงนุช แสงทับทิม (2565, 1 มีนาคม, สัมภาษณ์) ความว่า “เรียนขับร้องเพลงไทยตั้งแต่วัย 5 ขวบ เมื่อเข้าสู่การเรียนในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ฝึกฝนวิชาการขับร้องเพลงไทยและเพลงกล่อมลูกจากอาจารย์ผู้สอนหลายท่าน เมื่อทราบบ้างว่ามหาวิทยาลัยมหิดลจัดประกวดร้องเพลงกล่อมลูก จึงสมัครเข้าร่วมการแข่งขันในปีพุทธศักราช 2533 และได้รับรางวัลชนะเลิศ เท่าที่จำได้ ผู้เข้าประกวดเป็นนักเรียนหรือนักศึกษาเป็นส่วนมาก นับได้ว่าโครงการประกวดเป็นส่วนหนึ่งที่อนุรักษ์และถ่ายทอดเพลงกล่อมลูกมิให้สูญหายไป”

ภาพที่ 1 การประกวดร้องเพลงกล่อมลูกของนงนุช แสงทับทิม ปี พ.ศ. 2533
ที่มา: ผู้วิจัย

จากข้อความข้างต้น สะท้อนได้ว่า การได้เรียนรู้และฝึกฝนการขับร้องตั้งแต่อายุยังน้อย ทำให้มีประสบการณ์และความเข้มแข็งในการปฏิบัติทักษะการขับร้อง ซึ่งเมื่อต้องเข้าแข่งขันจึงสามารถนำกลวิธีการขับร้องเพลงไทยมาปรับใช้กับการขับร้องเพลงกล่อมลูกได้ อีกประการหนึ่งที่ผู้เข้าประกวดเป็นนักเรียนและนักศึกษาเป็นส่วนใหญ่ อาจสะท้อนถึงความเลือนหายไปของเพลงกล่อมลูกในสังคม จึงพบผู้เข้าร่วมการประกวดที่เป็นบุคคลทั่วไปน้อยกว่า ดังแสดงรายชื่อศิลปินผู้เข้าร่วมการประกวดเพลงกล่อมลูกทั้ง 4 ภาค ซึ่งจัดโดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2556 - 2560 ดังต่อไปนี้

ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูกสี่ภาค (เพลงกล่อมลูกภาคเหนือ)

ปี 2556

ประเภทนักเรียน

นายอาคม กาวี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ประเภทประชาชน

นางศรีวรรณ์ พรหมพันธ์ จังหวัดเชียงใหม่

ปี 2557

ประเภทนักเรียน นักศึกษา

นางสาวสุดารัตน์ ทิพย์พิมพ์วงศ์ โรงเรียนแม่ต๋ำวิทยา จังหวัดเชียงราย

ประเภทประชาชน

นางสนธิยา ชัยวุฒิ จังหวัดเชียงใหม่

ปี 2558

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นางสาวนวรัตน์ ชมภูธร โรงเรียนจักรคำคณาทร จังหวัดลำพูน

ประเภทนักศึกษา

นางสาวศกุนี สุวรรณี มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร

ปี 2559

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นางสาวนวลโบ แสงคำ โรงเรียนสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

ประเภทนักศึกษา

นางสาวอาทิตยา แสงเขื่อน มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ปี 2560

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นางสาวนันท์นภัส สมสนุก โรงเรียนสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

ประเภทนักศึกษา

นางสาวธีรดา คำรังษี คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูกสี่ภาค (เพลงกล่อมลูกภาคอีสาน)

ปี 2556

ประเภทนักเรียน

นางสาวลลิตา พันมะณีย์ โรงเรียนห้วยจริงวิทยา จังหวัดสุรินทร์

ประเภทประชาชน

นายปติวัฒน์ สาหร่ายแย้ม จังหวัดขอนแก่น

ปี 2557

ประเภทนักเรียน นักศึกษา

นางสาวนิลอุบล แสนจันทร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ประเภทประชาชน

นางสาวเที่ยงวัน มีศิริ จังหวัดยโสธร

ปี 2558

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นายวรพจน์ จันทยา โรงเรียนพนมไพรวิทยาคาร จังหวัดร้อยเอ็ด

ประเภทนักศึกษา

นางสาวฐิตารีย์ สุริยันต์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ปี 2559

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นายสิทธิชัย คารมหวาน โรงเรียนพดุงนารี จังหวัดมหาสารคาม

ประเภทนักศึกษา

นายสุริยา ชมภู มหาวิทยาลัยขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น

ปี 2560

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นางสาวสมฤทัย ทวีเลิศ โรงเรียนเสลภูมิพิทยาคม จังหวัดร้อยเอ็ด

ประเภทนักศึกษา

นางสาวพันธิวา สนิทนิตย์ วิทยาลัยการเมืองการปกครอง
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม

ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูกสี่ภาค (เพลงกล่อมลูกภาคกลาง)

ปี 2556

ประเภทนักเรียน

นางสาวปัทมวรรณ สมปัญญา โรงเรียนผดุงปัญญา จังหวัดตาก

ประเภทประชาชน

นางสาวจินดาพร พงษ์เทพ จังหวัดสุพรรณบุรี

ปี 2557

ประเภทนักเรียน นักศึกษา

เด็กหญิงพรพนา ศรีสะอาด โรงเรียนบางปลาม้า สูงสุมารผดุงวิทย์ จังหวัดสุพรรณบุรี

ประเภทประชาชน

นายศุภณัฐ เมืองจินดา จังหวัดสุพรรณบุรี

ปี 2558

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นางสาวธัชนนท์ ยิ้มเป็นสุข โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว จังหวัดสมุทรปราการ

ประเภทนักศึกษา

นายธนกฤต เกษมาลา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ปี 2559

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

เด็กหญิงนิดา มาตรี โรงเรียนชุมชนวัดบางโค จังหวัดนนทบุรี

ประเภทนักศึกษา

นายอภิชัย จันทร์เกษ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

ปี 2560

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

เด็กหญิงณัฐนันท์ แผนสมบูรณ์ โรงเรียนสงวนหญิง จังหวัดสุพรรณบุรี

ประเภทนักศึกษา

นางสาวลวัศย์ศร พลายสวาท คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูกสี่ภาค (เพลงกล่อมลูกภาคใต้)

ปี 2556

ประเภทนักเรียน

นางสาววรรณนรี หนูอินทร์ โรงเรียนท่าข้ามวิทยา จังหวัดชุมพร

ประเภทประชาชน

นายกิตติกร พนังแก้ว จังหวัดนครศรีธรรมราช

ปี 2557

ประเภทนักเรียน นักศึกษา

นางสาวศุภิสรา หนูประกอบ โรงเรียนมหาวชิราวุธ จังหวัดสงขลา

ประเภทประชาชน

นายพินิจ สุวรรณคง จังหวัดสงขลา

ปี 2558

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

เด็กหญิงศิริลักษณ์ อรรถชัยยะ โรงเรียนวังวิเศษ จังหวัดตรัง

ประเภทนักศึกษา

นายสุพัฒน์ มณีฉาย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ปี 2559

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นายณัฐพงศ์ นิ่มชะนะ โรงเรียนควนขนุน จังหวัดพัทลุง

ประเภทนักศึกษา

นายกวีเชษฐ์ เปีย มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

ปี 2560

ประเภทนักเรียนระดับมัธยม

นางสาวณัฐริกา เคลื่อนทอง โรงเรียนปากจั่นวิทยา จังหวัดระนอง

ประเภทนักศึกษา

นางสาวศุภิสรา หนูประกอบ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย

ข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยจะนำมาศึกษาเพื่อนำไปใช้กับการสร้างบทประพันธ์และทำนองเพลงกล่อมขึ้นใหม่ คือ ภาคเหนือ 2 เพลง ภาคอีสาน 2 เพลง ภาคกลาง 2 เพลงและภาคใต้ 2 เพลง รวมถึงจะศึกษาทำนองของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค เพื่อนำไปวิเคราะห์ว่าทำนอง ระดับเสียง จังหวะฉันทลักษณ์และสำเนียงของเพลงกล่อมเป็นอย่างไร

ในสภาวะปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงของสังคม การเปลี่ยนแปลงทางภาษาและวัฒนธรรมเป็นไปตามธรรมชาติและสังคมขาดความตระหนัก ภาษาวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มีอยู่ในโลกนี้ก็จะเสื่อมสลายไป ควรจะดูแลรักษา ภาษา ประเพณี วัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่น เพราะทำให้เข้าใจถึงรากเหง้าและตัวตนของคนในชาติเพิ่มขึ้น การจะอนุรักษ์เพื่อสืบสานภาษา วัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่นผ่านเพลงกล่อมต้องเกิดจากจิตใจที่อยากทำ การอนุรักษ์เพลงกล่อมให้คงอยู่ตลอดไป จึงจะเกิดขึ้นได้และมีความยั่งยืน

ถึงแม้ตัวเร่งให้เพลงกล่อมสูญหายไปเพราะโลกเกิดการเปลี่ยนแปลงเป็นโลกในยุคโลกาภิวัฒน์ ผู้วิจัยมองว่าสามารถใช้สื่อเทคโนโลยีเพื่อนำมาสนับสนุนส่งเสริม การใช้เพลงให้คงอยู่ได้ ควรนำเพลงกล่อมเข้าสู่ระบบโรงเรียนให้เข้ากับแต่ละพื้นที่ โดยการนำภูมิปัญญาท้องถิ่น สำนวน ท่าทาง ภาษา หรือแม้กระทั่ง วัฒนธรรมท้องถิ่นจะช่วยปลูกฝังให้เด็กสามารถรับรู้ เรียนรู้คุณค่าและเห็นความสำคัญของเพลงกล่อม ช่วยกันส่งเสริมรณรงค์ให้ เด็กวัยรุ่นในยุคปัจจุบัน เห็นว่าเพลงกล่อม มีความสำคัญ และมีคุณค่า เพราะเป็นภาษาที่สวยงาม เป็นมรดกทางวัฒนธรรมและมนุษยชาติ ที่เราทุกคนต้องช่วยกัน

เริ่มจากสถาบันครอบครัว ดูแลรักษาเพื่อให้เพลงกล่อมคงอยู่ต่อไป เป็นสิ่งแรกที่ควรปลูกฝัง แสดงให้เด็กเห็นความสำคัญและปลูกฝังให้เด็กได้ยินได้ฟังเพลงกล่อมในครอบครัว ส่วนสถาบันที่สองคือผู้คนที่อยู่ร่วมกันในสังคม ควรยกย่อง ให้เกียรติ ว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรแก่การรักษาไว้

การจัดตั้งชมรม เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอด และเพื่อฟื้นฟูเพลงกล่อมลูก โดยให้ผู้ที่สามารถร้องเพลงได้ มาเป็นปราชญ์ชาวบ้าน ถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ผู้คนในชุมชน หรือชมรมที่จัดตั้งและทำบทร้องที่เป็นเอกสาร สามารถนำมาใช้ในรุ่นต่อ ๆไป เพื่อมิให้เพลงกล่อมลูกสูญหาย

ปัจจุบันมีสื่ออินเทอร์เน็ตที่มีอิทธิพลมากในชีวิตประจำวัน สำหรับคนรุ่นใหม่เปลี่ยนแปลงไปแบบก้าวกระโดด เรียกได้ว่าแทบจะกลืนกินสิ่งที่เคยมีมาแต่โบราณ คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจระบบออนไลน์มากขึ้น ส่งผลให้รูปแบบการเรียนรู้เปลี่ยนไปแต่เราสามารถนำเพลงกล่อมลูกมาทำในรูปแบบการเรียนรู้ช่องทางออนไลน์ เช่นสื่อวีดิทัศน์ (YouTube), สื่อสังคมออนไลน์, หลักสูตรออนไลน์เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้และเข้าถึงบทเพลงกล่อม ได้ง่ายขึ้น ประกอบกับยังสามารถใช้สื่อเทคโนโลยีเพื่อนำมาสนับสนุนส่งเสริม เพื่อให้เข้าถึงบทเพลงกล่อมได้ง่ายขึ้น รวมถึงการใช้บทเพลงกล่อมเด็กให้คงอยู่จะช่วยปลูกฝังให้เด็กสามารถรับรู้ เรียนรู้ คุณค่าและเห็นความสำคัญของเพลงกล่อม ช่วยกันส่งเสริมรณรงค์ให้ เด็กวัยรุ่นในยุคปัจจุบัน ตระหนักว่าเพลงกล่อม มีความสำคัญและมีคุณค่า เพราะเป็นภาษาที่สวยงาม เป็นมรดกทางวัฒนธรรมและมนุษยชาติ ที่เราทุกคนต้องช่วยกันรักษาไว้

2.4 องค์ความรู้การสร้างสรรค์และการประพันธ์

แครอล คิมบอลล์ (Carol Kimball, 2005, p. 45) กล่าวว่า แบบแผนเป็นองค์ประกอบของบทเพลงร้องศิลป์ทำนองเป็นองค์ที่สำคัญอันดับแรก การได้ยินแนวของเสียงร้องและมีคำร้องออกมาเป็นสิ่งที่ง่ายที่สุดของการใช้หูฟัง ในบทเพลงร้องศิลป์กล่าวถึงทำนองในแนวเปียโนบรรเลงประกอบหรือโมทีฟ ที่เป็นโครงสร้างของเสียงประสานในแนวเสียงร้อง ผู้ประพันธ์เน้นความสำคัญของบทกลอนให้เกิดความโดดเด่นมีชีวิตชีวา โดยการใช้ทำนองย่อยหรือทำนองสั้น ๆ หรือการควบคุมลักษณะเสียง สามารถเน้นเหตุการณ์ของแต่ละช่วงเวลาหรือการให้ความสำคัญกับอารมณ์ เพื่อให้สร้างภาพขึ้นในใจได้

ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงองค์ประกอบของทำนองแบ่งเป็น 7 ข้อ ดังแสดงต่อไปนี้

1) รูปร่างทำนอง / รูปร่างประโยคเพลง หมายถึงเส้นโครงร่างของรูปประโยคทำนองเป็นตัวกำหนดบุคลิกลักษณะของบทเพลง ซึ่งส่วนใหญ่จะสร้างให้ การออกแบบให้มีการไล่เสียงของตัวโน้ตการเน้นทำให้เกิดอารมณ์ บทกลอนที่สะท้อนให้เห็นภาพที่มีความแตกต่างกัน ช่วงกว้างของเสียงร้องหรือการซ้ำในลำดับของทำนอง ณ ห้วงหนึ่ง ๆ

2) ความยาวของประโยคเพลงมโนภาพเป็นบทสะท้อนที่แสดงถึงความสั้นยาวของบทเพลง บทเพลงที่ยาวแสดงถึงความลึกซึ้งที่ถูกระบายออกมา หรือ บทเพลงที่สั้นแสดงถึงความตื่นเต้นอาจพูดหรือร้องออกมาด้วยลมหายใจที่สั้นหรือติดขัด

3) ช่วงกว้างของเสียง และช่วงเสียงเฉลี่ย ช่วงกว้างของตัวโน้ตที่ต่ำสุดและตัวโน้ตที่สูงสุดบางครั้งก็แต่งเพลงจะแต่งการลากเสียงให้มีความสั้นยาวเฉพาะเจาะจงกับนักร้องที่มีระดับเสีย ง เหมาะสมในแต่ละประเภทของเสียงคือช่วงกว้างของโน้ตตัวที่สูงและต่ำที่สุดของบทเพลง แต่ช่วงเสียงเฉลี่ยเป็นช่วงกว้างของโน้ต

4) ระบบเสียงโครมาติก โดยส่วนใหญ่ผู้แต่งเพลงส่วนใหญ่ จะใช้โน้ตที่ให้ความแปลกหูเพื่อสร้างสีสันให้กับบทเพลง ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ว่าต้องการให้เพลงมีอรรถรสไปในทิศทางใด เกิดอารมณ์เพลงแบบไหน

5) โมทีฟ ผู้แต่งใช้รูปแบบทำนองสั้น ๆ ของโมทีฟเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงถึงเหตุการณ์ที่มีความสำคัญ อารมณ์ หรือตัวละครที่มีเอกลักษณ์มีความแตกต่างกันออกไป

6) ลักษณะของทำนองแนวร้อง ลีลาการแต่งทำนองช่วงขับร้องเจรจาเลียนจังหวะพูด

(1) ช่วงขับร้องเจรจาไพเราะ เป็นการดำเนินทำนองโดยใช้จังหวะคล้ายช่วงขับร้องเจรจาแต่มีเส้นแนวทำนองที่ไพเราะกว่า

(2) ช่วงเอื้อนวิจิตร การประพันธ์ทำนองใช้โน้ตมากกว่าหนึ่งตัวสร้างทำนอง

(3) ช่วงเอื้อนให้กับพยางค์ในหนึ่ง คำร้อง เพื่อระบายและยกระดับความรู้สึกละเอียดลึกซึ้งที่ซ่อนอยู่ในคำ

7) การระบายสีคำร้อง ผู้แต่งวาดระบายสีสันแบบเจาะจงให้กับคำร้องนั้น เพื่อการถ่ายทอดเสียงของคำร้องหรือเป็นการแสดงความรู้สึกออกมา

ธวัชชัย นาควงษ์ (2542, น. 3) กล่าวไว้ว่า คนทั้งหลายที่ติดกับรูปแบบและความเชื่อจะสามารถหาความเพลิดเพลินได้น้อยนิด แต่ผู้ที่เป็นศิลปินและเป็นนักสร้างสรรค์ (improvisors) โดยธรรมชาติจะหาความเพลิดเพลินได้มากกว่า กระยะของ Schulwerk เอื้ออำนวยสิ่งเร้าที่จะกระตุ้นให้เกิดการพัฒนาความเป็นอิสระเสมอ ดังนั้น Schulwerk โดยตัวมันเองจึงไม่มีวันจบหรือหยุดนิ่ง แต่จะพัฒนา เติบโต และไหลอยู่เสมอ ...แต่การพัฒนาไปในทิศทางที่ผิดก็เป็นอันตรายอย่างที่สุด ดังนั้นการพัฒนาอย่างเป็นอิสระจะเป็นไปได้โดยที่เด็กจะต้องถูกฝึกจากผู้เชี่ยวชาญที่รู้จักคุ้นเคยกับสไตล์ และเป้าหมายของ Schulwerk และรู้จักโอกาสเหมาะสมที่จะใช้มันด้วย

ความข้างต้น อธิบายได้ว่านักดนตรีและนักประพันธ์เพลงชาวเยอรมันคิดค้นวิธีการสอนดนตรีแก่เด็ก เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรีโดยวางรากฐานการสอนดนตรี จากการใช้ภาษา การใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวเพราะเด็กจะเต้นรำไปพร้อมกับการขับร้องบทเพลง และเมื่อเด็กร้องเพลงจะมักเคลื่อนไหวร่างกายไปตามจังหวะเพลง ดนตรีที่ใช้เป็นดนตรีง่าย ๆ การรับรู้จังหวะผ่านการใช้มือตบตัก ย่ำเท้า ดีดนิ้ว ตบมือ ใช้เครื่องประกอบจังหวะของออร์ฟ การใช้ประสบการณ์ของเด็กมาช่วยพัฒนาการเรียนรู้ทางดนตรี เริ่มจากชื่อของเด็กทำให้เกิดเป็นทำนอง และเกิดแบบจังหวะนำลูกฆ้องสั้น ๆ (simple motive) มาใช้ให้เด็กปฏิบัติได้ง่าย จากนั้นจึงเรียนรู้เปียโน ไวโอลิน หรือเครื่องดนตรีระดับมาตรฐานอื่น ๆ ควรจะพัฒนาในระดับต่อมา จากแผนการสอนดนตรี จะเริ่มจากชื่อของเด็กเอง ใส่บทกลอนสั้น ๆ ง่าย ๆ มีคำที่สื่ออารมณ์ เพื่อความเข้าใจความหมาย โดยเพิ่มท่าทางประกอบเข้าไปด้วย การแสดงอากัปกิริยาสีหน้าท่าทางจะทำให้เด็กสนใจได้มากขึ้น เด็กจะมีส่วนร่วม หัวใจสำคัญคือ การทำให้เด็กมีความสุขขณะเรียนรู้กระทั่งเด็กคิดว่านี่คือ การเล่น เด็กจะเกิดประสบการณ์ตรงเรียนรู้ผ่านการคิดได้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ เกิดประสบการณ์ใหม่ ๆ

ดังนั้น การสร้างสรรค์ดนตรีที่เริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัวเด็กที่สุดในการสร้างเสียงเพลง คือชื่อของเด็กเอง การใช้ร่างกาย สร้างจังหวะจะตรงกับพัฒนาการของเด็กเพราะเด็กจะร้องเพลงไปกับการใช้ร่างกายเต้นรำไปด้วยพร้อมกับสร้างประสบการณ์ให้เด็กมีความสุข เกิดความคิดสร้างสรรค์มีประสบการณ์ใหม่เป็นดนตรีขั้นพื้นฐาน ก่อนเรียนรู้ดนตรีที่ซับซ้อนในลำดับต่อไปได้อย่างมีความสุข

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.1 งานวิจัยในประเทศ

ศรินทร์ จินตนเสรี (2562) ทำการวิจัยเรื่อง นวัตกรรมรังสรรค์เพลงพื้นบ้านไทยในมิติการขับร้องประสานเสียง ความว่า การนำเพลงไทยในช่วงปี พ.ศ. 2450 - 2500 มาทำการศึกษาทุกประเภท ได้แก่ บทเพลงพื้นบ้านภาคกลาง บทเพลงไทยเดิม บทเพลงไทยสากลลูกกรุง บทเพลงไทยสากลลูกทุ่ง ทำให้ค้นพบว่า บทเพลงที่มีประโยชน์สูงสุดในการนำมาสังเคราะห์ใหม่ เพื่อการอนุรักษ์ และสามารถผสมผสานกับการขับร้องแบบดนตรีตะวันตก นั่นคือ บทเพลงพื้นบ้านภาคกลาง โดยมีการกำหนดพื้นที่ของบทเพลงให้อยู่บริเวณภาคกลางของประเทศไทย ทั้งนี้เพราะการสำรวจเบื้องต้นพบว่ายังปรากฏถึงแหล่งข้อมูลในรูปแบบของบุคคลไปจนเอกสารที่จะเป็นประโยชน์ในการศึกษาต่อยอดไปได้

ความข้างต้น ผู้วิจัยกล่าวได้ว่า บทเพลงพื้นบ้านภาคกลางของประเทศไทย ยังไม่เคยมีปรากฏดัดแปลงให้อยู่ในรูปแบบของการขับร้องประสานเสียงแบบตะวันตกอย่างชัดเจนและจริงจังมาก่อน การจะดัดแปลงเพลงพื้นบ้านเหล่านี้จำเป็นต้องมีขั้นตอนปลีกย่อยมากมายตั้งแต่การสังเคราะห์ทำนองเพลงพื้นบ้านเหล่านี้ให้กลายเป็นโน้ตสากล ก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนการแปลงเป็นโน้ตขับร้องประสานเสียงต่อไป

ราชิดา พฤกษารัตน์ (2540, น. 21 - 153) ทำการวิจัยเรื่อง โวหารรักในเพลงกล่อมเด็กที่พบในจังหวัดนครศรีธรรมราช โดยกล่าวว่า “ภาพพจน์ หมายถึง การใช้สำนวนโวหารหรือถ้อยคำเพื่อสร้างความคิดจินตนาการเป็นมโนภาพของผู้รับสารมีความชัดเจนตรงตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ การใช้โวหารรักที่แสดงภาพพจน์ ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก และจินตนาการอันกว้างไกล และช่วยให้บทเพลงกล่อมเด็กมีความไพเราะยิ่งขึ้น ซึ่งผู้ประพันธ์บทเพลงกล่อมเด็กได้ใช้โวหารรักที่แสดงภาพพจน์หลายลักษณะเช่น โวหารรักที่แสดงภาพพจน์แบบอุปมา เป็นต้น

ความข้างต้นผู้วิจัยกล่าวได้ว่า การใช้โวหารรักที่แสดงภาพพจน์ ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก และจินตนาการอันกว้างไกล และช่วยให้บทเพลงกล่อมเด็กมีความไพเราะยิ่งขึ้น มีหลายแบบ คือแบบอุปมา แบบตัดพ้อต่อว่า โวหารรักที่แสดงภาพพจน์แบบอุปลักษณ์ โวหารรักแบบรำพึงรำพัน ซึ่งผู้แต่งนิยมเอาธรรมชาติที่อยู่ใกล้ตัวและสิ่งที่พบเห็นมาเป็นสิ่งเปรียบ โดยมีจุดมุ่งหมายให้ผู้รับสารรู้จักวางตนให้เหมาะสมกับฐานะ เพศ และวัย และปฏิบัติตนตามกติกาหรือจารีตของสังคม เพื่อจะได้เป็นที่ยอมรับและยกย่องของสังคม

กรรชิต จิตระทาน (2530, น. 43) ทำการวิจัยเรื่อง สังคีตอธิบาย เพลงกล่อมเด็กภาคกลาง กล่าวไว้ว่า เพลงกล่อมเป็นวรรณกรรมที่ไม่มีการเขียนหรือบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อาศัยการท่องจำถือ เป็นคติชาวบ้านที่ใช้ภาษาเป็นสื่อ และบอกเล่าตกทอดจากปู่ย่าตายายสู่พ่อแม่ สืบทอดไปถึงลูกหลาน เพลงกล่อมเด็กเป็นเพลงที่ทำให้พ่อแม่ได้มีความใกล้ชิดกับลูก ได้มีภาคสุขที่ได้ใช้เสียงของตนเองอบรมสั่งสอน ปลูกฝังในเรื่องของภาษา สำเนียงให้ติดหูก่อนนอนทำให้หลับง่าย ก่อนนอนของเด็กเป็นช่วงสำคัญและการให้เด็กหลับอย่างมีความสุข หลับสนิท เด็กก็จะมีช่วงของการตื่นที่สดชื่น เพลงกล่อมเด็กภาคกลางเป็นที่รู้จักแพร่หลายและมีการบันทึกไว้ เป็นหลักฐานมากกว่าเพลงกล่อมเด็กภาคอื่น เหมาะแก่ค้นคว้าศึกษาการอนุรักษ์และการฟื้นฟู การขึ้นต้นบทร้องด้วยคำหลากหลายชนิดตามแต่เนื้อหาของเพลง

ความข้างต้นผู้วิจัยอธิบายได้คือ ลักษณะทำนองและลีลาของเพลงกล่อมเด็กภาคกลางจะเป็นการขับกล่อม อย่างช้า ๆ เช่นเดียวกับภาคอื่น ๆ ยึดคำแต่ละคำให้เชื่อมกลืนกันไปอย่างไพเราะอ่อนหวาน ไม่ให้มีเสียงสะดุดกลุ่มเสียงมีลักษณะซ้ำ ๆ กัน แต่จะเน้นการใช้เสียงทุ้มเย็น มุ่งให้เด็กฟังจนหลับสนิทในที่สุด

ดวงเดือน หลงสวาสดิ์ (2547, น. 1) ทำการวิจัยเรื่องเพลงกล่อมลูกภาคกลางบ้านปากลัด ตำบลคลองเขิน อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม กล่าวไว้ว่า เพลงกล่อมลูก เป็นศิลปะเพลงพื้นบ้านประเภทหนึ่ง ซึ่งถ่ายทอดทางมุขปาฐะที่ได้มีการสืบทอดมา เป็นระยะเวลาอันยาวนานและเป็นเพลงที่มีปรากฏอยู่ในทุกภาคของงประเทศไทย นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญและมีคุณค่าอย่างหนึ่งของสังคมไทยเช่นเดียวกับศิลปะวัฒนธรรมแขนงอื่นๆ เพลงกล่อมลูกยังสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในแต่ละท้องถิ่นที่ได้สร้างแบบแผนทางวัฒนธรรมในท้องถิ่นของตนอันเป็นความรู้เกี่ยวกับการดำเนินชีวิต ความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ และสภาพสังคมของชาวบ้านท้องถิ่น ความรู้และแบบแผนเหล่านี้ได้มีการถ่ายทอดสืบต่อมายังอนุชนรุ่นหลัง โดยผ่านกระบวนการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมและสังคมจนกลายเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาถึงความข้างต้น อาจกล่าวได้ว่า ในอดีตคนไทยภาคกลางทั่วไปไม่ว่าจะเป็นผู้ปฏิบัติราชการในราชสำนัก หรือเป็นชาวบ้านต่างมีความรักในดนตรีไทย เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบระหว่างการขับร้องในดนตรีไทยกับเพลงกล่อมลูก พิจารณาได้ว่ามีวัตถุประสงค์ในการขับร้องเพื่อการขับกล่อมเช่นเดียวกัน แต่สิ่งที่มีความแตกต่างกันคือ เพลงกล่อมลูกเป็นเพลงที่ยังคงอยู่ในครอบครัว เชื่อมโยงความสัมพันธ์เฉพาะครอบครัว ขณะที่การขับร้องเพลงไทยมีการพัฒนามากขึ้น พัฒนาเป็นแบบแผนและมีวิวัฒนาการแพร่หลายสู่สังคมอย่างกว้างขวางจวบจนปัจจุบัน

สุภาพร ฉิมหนู (2561, น. 141 - 150) ได้วิจัยเรื่องการศึกษาเพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำเนียงเจ๊ะเห (ตากใบ - ตุมปัต) “การพัฒนาสติปัญญาเกิดจากเพลงกล่อมเด็กได้ เพราะเป็นวรรณกรรมที่สืบทอดต่อกันมา ด้วยการใช้ทำนองกระชับสั้นภาษาที่ใช้ แสดงถึงการดำเนินชีวิตของผู้คนที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นนั้น ในเนื้อหามีคำอบรมบ่มนิสัย มีทุกภาคของประเทศไทย แม้ในภาคใต้ที่มีกลุ่มคนตุมปัตหรือคนเจ๊ะเห อาศัยอยู่ใกล้ชายแดนระหว่างไทยกับมาเลเซีย ยังมีการสืบทอดบทเพลงกล่อมเด็กด้วยภาษากลันตัน

ความข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า เพลงกล่อมเด็กสำเนียงเจ๊ะเห แสดงถึงการดำเนินชีวิตของผู้คนที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นนั้น ภาษาที่ใช้มีลักษณะสะท้อนการดำเนินชีวิตจากค่านิยมต่าง ๆ ในบริบทท้องถิ่นนั้น และยังมีการสืบทอดบทเพลงกล่อมเด็กด้วยภาษากลันตัน

ลักขณา สริวัฒน์ (2558, น. 169) กล่าวไว้ว่า “ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด เจ.พี.กิลฟอร์ด (Guilford) นักจิตวิทยาชาวอเมริกัน ในปี 9.ศ.1950 ได้เสนอทฤษฎีใหม่ขึ้น โดยเป็นรูปแบบจำลองสามมิติ (the structure of intellect) ซึ่งแต่ละมิติมีการทำงานร่วมกันคือวิธีการคิด (operation) เนื้อหา (content) และผลของการคิด (product)”

ชำนิ จิตตรีประเสริฐ (2543, น. 6) กล่าวไว้ว่า “ความคิดทางสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางความคิดที่ประกอบด้วยองค์ประกอบทางความคิดคือ 1. คิดได้จำนวนมาก 2.คิดทางบวก และ 3.คิดแปลกใหม่”

วาริฎฐา ถาวโรฤทธิ์ (2551, น. 32) ได้วิจัยเรื่อง นัยทางสังคมการเมืองของเพลงกล่อมเด็กไทย โดยค้นพบว่าเพลงกล่อมเด็กทั้ง 4 ภาค ได้สะท้อนถึงการเมืองที่ถูกควบคุมโดยรัฐ เพราะมีบทเพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงเศรษฐกิจการดำเนินชีวิตของผู้คนในแต่บริบทเริ่มมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยได้รับอิสระจากความเป็นทาสโดยขอม

ความข้างต้น กล่าวได้ว่าบทเพลงกล่อมลูกมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของชาวบ้านความทุกข์ความสุข ความยากลำบากการทำมาหากินเพื่อเลี้ยงครอบครัวความเจริญรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนาหรือการถูกแบ่งชนชั้นที่ทำได้เพียงแค่หวังแต่ความหวังนั้นไม่สามารถเป็นไปได้ดังปรารถนา

สุมามาลย์ เรืองเดช (2518, น. 62) ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านในหัวข้อเรื่อง “เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน” โดยศึกษารวบรวมเพลงพื้นเมืองในตำบลพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี และจำแนกเพลงที่รวบรวมได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ เพลงเด็ก เพลงประกอบการละเล่น และเพลงประกอบพิธี ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าสรุปได้ว่า เพลงเป็นส่วนสำคัญในชีวิตประจำวันของคนในสังคมชนบท เพลงพื้นเมืองส่วนมากจะเป็นเพลงที่เกี่ยวกับประเพณีอันเนื่องมาจากการกสิกรรม เนื้อหาของเพลงจะเกี่ยวกับสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณี ความเชื่อ ทัศนคติ เหตุการณ์ประทับใจของคนในท้องถิ่น นอกจากนี้ยังพบว่าชาวบ้านใช้การเล่นเพลงเป็นการผ่อนกลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานประจำ

ยุทธ เดชคำรณ (2520, น. 1) กล่าวว่า เนื่องจากความจำเป็นในการคำเนินชีวิตในสังคมสมัยก่อนพ่อแม่ต้องออกไปทำนา ทำไร่ เข้าป่าหาอาหาร จึงทิ้งลูกให้อยู่กับปู่ย่า ตายาย เด็กอาจจะร้องโยเยรบกวน ดังนั้นผู้มีหน้าที่ดูแลจึงต้องพยายามหาวิธีปลอบเด็กหรือทำให้เด็กหลับ บทเห่กล่อมจึงถูกเลือกสรรมาใช้ขับกล่อมให้เด็กเพลิดเพลินจนหลับไป

จำเริญ แสงดวงเข (2523, น. 134) ศึกษาโลกทัศน์ของชาวไทยภาคใต้ที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก สรุปผลการศึกษากันไว้ไว้ว่า เพลงกล่อมเด็กของชาวไทยภาคใต้สะท้อนถึงชีวิตความเป็นอยู่ สภาพภูมิศาสตร์ ค่านิยม อารมณ์ขัน และวรรณกรรมที่แพร่หลายในท้องถิ่นภาคใต้ เนื้อร้องเพลงกล่อมเด็กหลายบทแสดงถึงโลกทัศน์ ทั้งในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ต่อมนุษย์ แง่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ

จารุณี กองพลพรหม (2516, น. 247) ศึกษาคติชาวบ้าน หมู่บ้านเมืองเก่า ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมืองขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น ได้ข้อมูลเพลงกล่อมเด็ก ผญา ขะลำ และนิทานชาวบ้าน สำหรับเพลงกล่อมเด็ก ผู้วิจัยได้ให้ความหมายของคำถามถิ่น และอธิบายความหมายในเนื้อเพลงไว้ด้วยเนื้อเพลงกล่อมเด็กของหมู่บนนี้ส่วนใหญ่เป็นเรื่องระบายความคับแค้นใจของหญิงม่าย

เบญจา หงษ์ทอง (2544, น. 63 - 65) วิจัยเรื่องเพลงกล่อมลูกภาคเหนือ จังหวัดเชียงใหม่ พบว่าเพลงกล่อมลูกภาคเหนือแบ่งทำนองออกเป็น 4 ประเภท คือ ทำนองอื่อ ทำนองกาพย์ ทำนองพื้นบ้าน ทำนองร่วมสมัย โดยมีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียวหรือเรียนกันว่า เพลงร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง ใช้วิธีเปลี่ยนเนื้อร้องไปตามบทกลอนซึ่งผู้ขับร้องสามารถคิดประดิษฐ์เนื้อร้องขึ้นมาโดยใช้ไหวพริบปฏิภาณ ส่วนรูปแบบเละฉันทลักษณ์นั้นไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ที่สามารถคิดได้โดยทั่วไปมีความยาววรรคละ 4 - 6 คำ

พัชราภรณ์ เอื้อจิตรเมศ (2546, น. 130 - 133) ศึกษาบทบาทการคงอยู่และการเปลี่ยนแปลงเพลงกล่อมลูกภาคใต้ บ้านบางสาร ตำบลกลาย อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช พบว่า โครงสร้างทำนองเพลงกล่อมลูกภาคใต้มี 4 ประการคือ (1) แบบแผนการขับร้องเบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ เนื้อร้อง และส่วนจบ ลักษณะท่วงทำนองมีลักษณะร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง (2) ระดับเสียงของเพลงกล่อมลูกภาคใต้สร้างทำนองากระดับเสียง 3 เสียง คือ มี, ซอล, ลา (3) จังหวะ มีลักษณะช้า ๆ มีการหยุดเป็นช่วง ๆ (4) ทำนองมักมีการเอื้อนท้ายคำประพันธ์ ปัจจุบันเพลงกล่อมลูกเหลือเพียงบทบาทหน้าที่ในเชิงอนุรักษ์ในรูปของการแสดง และการประกวดมากกว่าจะนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน ส่วนผู้ที่ยังร้องเพลงกล่อมลูกได้ล้วนแต่เป็นคนวัยชราทั้งสิ้น

องอาจ สายไยทอง (2546, น. 197) ศึกษารวบรวมและจัดหมวดหมู่เพลงกล่อมลูกโคราช จังหวัดนครราชสีมา วิเคราะห์ทำนองและบทร้องของเพลงกล่อมลูกโคราช พบว่า เพลงที่ใช้กล่อมลูกของโคราชมี 3 ทำนอง ได้แก่ ทำนองเพลงกล่อมลูกโคราช ทำนองเพลงโคราช และทำนองเพลงกล่อมลูกภาคอีสานเหนือ ทุกทำนองเป็นทำนองง่าย ๆ มีท่อนเดียว ใช้การเปลี่ยนเนื้อร้องไปเรื่อย ๆ เนื้อร้องของเพลงกล่อมลูกโคราช สะท้อนภาพสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่นผ่านทางบทเพลงด้วย เช่น วิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรมด้านอาหารการกิน บทบาทของเพลงกล่อมลูกโคราชได้เปลี่ยนแปลงไปจากการใช้ขับกล่อมเด็กให้นอนหลับ การอบรมสั่งสอน การถ่ายทอดความรู้ด้านต่าง ๆ ไปสู่บทบาทเพื่อการอนุรักษ์เท่านั้น และหากไม่มีการฟื้นฟู สืบทอดเพลงกล่อมลูกโคราชก็คงหายสูญไปจากสังคมไทย

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2522, น. 19) ได้วิเคราะห์เพลงเด็กอีสาน ทั้งเพลงกล่อมเด็ก เพลงเด็กร้องเล่น และเพลงประกอบการเล่น ผู้วิเคราะห์มีความเห็นว่า เพลงเด็กอีสานให้คุณค่าที่เด่นหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณค่าในด้านการบันทึกสภาพสังคมอีสานในอดีต โลกทัศน์ของชาวอีสาน คุณค่าทางอารมณ์ และคุณค่าทางภาษา

สุพรรณี เหลือบูญชู (2542, น. 2 - 22) กล่าวไว้ว่า ลักษณะของดนตรี และเพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่เกิดจากกิจวัตรประจำวัน หรือประจำฤดูกาล เช่น มีการขอฝน การจับสัตว์น้ำ สัตว์บก การทำไร่นา ไถนา หรือเกี่ยวกับประเพณีความเชื่อตลอดจนสะท้อนให้เห็นถึงความสนุกสนานเพลิดเพลิน เช่น การแห่ การเซิ้ง หมอลำ หมอแคน และการแสดงทางศิลปวัฒนธรรม ประกอบการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านอีสาน จากการที่ ภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่ส่วนใหญ่ 1 ใน 3 ของพื้นที่ทั้งหมดของประเทศไทย ทำให้วัฒนธรรมของอีสานมีลักษณะที่แตกต่างกันระหว่างอีสานเหนือ (วัฒนธรรมกลุ่มไทย - ลาว) และอีสานใต้ (วัฒนธรรม ไทย – เขมร) ลักษณะของดนตรีและบทเพลงพื้นบ้านอีสานทั้ง 2 ท้องถิ่นจึงมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ภาษาในการประดิษฐ์คำร้อง

ชูวิทย์ ยุระยง, วิชฎาลัมพก์ เหล่าวานิช และสกาวรุ้ง สายบุญมี (2563, น. 2 - 15) ทำการวิจัยเรื่อง แนวทางและวิธีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง กล่าวถึง “เกษตร - กษัตริย์” บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี คือการสร้างสรรค์ผลงานที่มีการผสมผสานดนตรีตะวันตกเข้ากับดนตรีไทยเริ่มเด่นชัดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์คิดค้นการแสดงละครประกอบดนตรี “วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” อิทธิพลที่ได้รับมาจากการแสดงโอเปร่า เป็นจุดเริ่มต้นของการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและแนวคิดรูปแบบการบรรเลงแบบตะวันตก

เมื่อผู้วิจัยพิจารณา อธิบายได้ว่าในปัจจุบันมีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ เกิดขึ้นอีกหลายรูปแบบ เช่นการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง “เกษตร - กษัตริย์” และบทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทั้งนี้ในเบื้องต้นเริ่มจากการประพันธ์ที่ผสมผสานระหว่าง ดนตรีไทยและดนตรีสากล การเพิ่มมิติของเสียงจากเพลงไทย การเลือกใช้เสียงเพื่อให้เกิดความกลมกลืน การเพิ่มแนวรับและการควบคุมลักษณะเสียง การสอดทำนอง และวิธีการอื่น เช่น การเล่นประสานแนวร้องของเพลงไทย ซึ่งแนวคิดหลักในการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง คือการให้วงดนตรีไทยเป็นหลัก ไม่ทำลายคุณลักษณะการเกิดเสียงตามหลักการของดนตรีไทยจึงเกิดเป็นแนวทางและวิธีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง “เกษตร - กษัตริย์” ดังกล่าว โดยมองเห็นรูปธรรมที่ชัดเจนมากขึ้น

งานวิจัยเรื่องต่าง ๆ ที่แสดงข้างต้นผู้วิจัยจะนำมาใช้เป็นข้อมูลเพื่ออ้างอิงในบทที่ 2 บทที่ 4 และบทที่ 5 เพื่อให้งานวิจัยมีข้อมูลอ้างอิงที่น่าเชื่อถือมากขึ้น

3.2 งานวิจัยต่างประเทศ

เดวิท โบห์ม (2557, น. 45 - 60) กล่าวไว้ว่า ได้เรียบเรียงหนังสือ “ว่าด้วยความคิดสร้างสรรค์” แปลโดย โตมรศุขปรีชาและคณะ ได้ให้นิยามกว้าง ๆ ที่สรุปในความสำคัญได้ว่า“ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถในการเรียนรู้ แสวงหา และริเริ่ม มิได้ขึ้นอยู่กับความสามารถพิเศษ แต่คือ ความเบิกบานและการจดจ่อในสิ่งที่กระทำ ความเข้าใจในสิ่งที่กระทำ และแปรรูป ปรับกระบวนการทำงานสร้างวิถีแห่งการทำงาน การรับรู้ใหม่ที่สร้างสรรค์จึงนำไปสู่ระเบียบใหม่ดังที่เคยทำมาก่อนแล้ว และเป็นระเบียบใหม่ในลำดับชั้นของความเข้าใจกฎธรรมชาติของเรา การสนใจและทุ่มเทจดจ่อสิ่งที่กระทำอย่างเต็มหัวใจ เปิดกว้างเรียนรู้สิ่งใหม่ ก้าวเข้าสู่ระเบียบใหม่ แทนที่จะอ้างอิงในระเบียบเก่าและโครงสร้างในกรอบที่คุ้นเคย โดยการกระทำนั้นเป็นผลมาจากการพยายามบรรลุจุดมุ่งหมาย และสิ่งที่มุ่งหวัง

Transmission, Pedagogy, and Education: A Critical Study of Asian Traditional Music Cultures in Postlonial and Post Modern Times in Thailand and Indonesia ของ ชานโตส (Santos, 2009) ทำการวิจัยเรื่อง "วิธีการสอนปฏิบัติ และการศึกษา: การศึกษาเชิงวิเคราะห์เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมของเอเชียช่วงหลังยุคอาณานิคมและหลังยุคสมัยใหม่ เป็นงานวิจัยที่ศึกษาในมิติด้านการสืบทอด ซึ่งแสดงให้เห็นว่า การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อการสืบทอดและวิธีการสอนปฏิบัติทางตนตรีดั้งเดิมของเอเชีย สถาบันยุคใหม่มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดและวิธีการสอนดนตรีแบบดั้งเดิม ซึ่งจะต้องเกิดการเปลี่ยนแปลงไปในอนาคต ซึ่งมีทั้งส่วนที่ได้มาและส่วนที่สูญเสียไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับครูศิลปินและศิลปินว่า รักษาสมดุลระหว่างของเก่าและของใหม่ได้เพียงใด

หากพิจารณางานวิจัยดังที่เสนอข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ทั้งนี้เพื่อต้องการจะให้เห็นว่า งานวิจัยในกลุ่มแรกนั้น เป็นการศึกษาในศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์ในมิติเฉพาะทาง ซึ่งสามารถใช้เป็นพื้นฐานความรู้ในด้านการวิจัยเชิงคีตศิลปีได้ เช่นเดียวกับงานวิจัยในกลุ่มที่สองถึงแม้ว่าจะเป็นการศึกษาในข่ายข้อมูลทางด้านโขนและละคร หากพิจารณาจะพบว่า ยังขาดการศึกษาด้วยกันหลายประเด็น คือ ขาดการศึกษาและนำเสนอในมิติของ “ระเบียบวิธีการร้อง” และสำหรับการศึกษาเฉพาะส่วนงานวิจัยดังกล่าว อาทิ ศึกษาเฉพาะตับนางลอย ตับนาคบาศ ศึกษาการขับร้องเฉพาะบทยักษ์

เป็นต้น ทำให้เห็นรูปแบบเฉพาะมิตินั้น มิได้แสดงให้เห็นถึงรูปแบบแบบองค์รวมเนื่องจากการร้องการแสดงโขนนั้นมีโครงสร้างที่เป็นแบบแผนเฉพาะ ในทางเดียวกันนั้น หากศึกษาโดยใช้แหล่งข้อมูลบุคคลเป็นกรณีศึกษา ก็จะพบว่า ใช้เป็น “กรณีศึกษา” เพื่อที่จะแสดงให้เห็นการขับร้องมีลักษณะเป็นอย่างไร มีรูปแบบเป็นอย่างไร และ/หรือ มีวิธีการและเทคนิคอย่างไร แต่ก็เป็นการศึกษาในเชิงจำลอง มิใช่รูปแบบองค์รวมทั้งหมด ซึ่งเทคนิคที่ได้นั้นคือ “เฉพาะทาง” ของนักร้องท่านนั้น ๆ ด้วยเหตุดังที่ชี้แจงมาข้างต้นนี้เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาในครั้งนี้

Children’s Song – Makers as Messengers of Hope: Participatory Research with Implications for Teacher Educators. ของปีเตอร์แบรด (Peter Baird, 2001, p. 4) ทำการวิจัยเรื่อง ผู้จัดทำเพลงเด็กเสมือนผู้สื่อสารแห่งความหวัง: การวิจัยแบบมีส่วนร่วมที่มีความหมายต่อนักการศึกษาและครู ศึกษาถึงความรักในการร้องเพลงเพื่อความเป็นธรรมในสังคมของเด็กและวัยรุ่นที่เปรียบเสมือนการสื่อสารแห่งความหวัง โดยกล่าวว่าการสร้างสรรค์บทเพลงและดนตรีเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ของมวลมนุษยชาติที่มีการพัฒนาอย่างเป็นธรรมชาติจากทุกวัฒนธรรมในทุกบรรพบุรุษ เช่นเดียวกันที่เป็นบทบาทสำคัญของนักดนตรีและผู้นำทางดนตรีต่อการร้องเพลงของแต่ละภูมิภาคในแต่ละวัฒนธรรมของแต่ละช่วงเวลา ดังตัวอย่างของกษัตริย์ดาวิดกษัตริย์ของชนชาติฮิบรูในพระคัมภีร์เดิมของศาสนาคริสต์ที่ได้นำบทเพลงสดุดีมาร้องเพื่อสรรเสริญพระเจ้า เควชัวร์ (Quechua) อินเดียนแดงในอาณาจักรอินคาเมื่อราวศตวรรษที่ 15 ได้ร้องเพลงด้วยวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมแรงงานและพีแซนท์ (Peasants) ชาวสเปน เมื่อราวศตวรรษที่ 16 ได้ร้องเพลง De Colores สำหรับช่วงเวลาแห่งการเก็บเกี่ยว และเช่นเดียวกับยุคปัจจุบันไม่ว่าจะเป็นชาวสเปน ลาตินอเมริกา หรือสหรัฐอเมริกาก็ยังคงร้องเพลงเพื่อสร้างสรรค์ให้บรรลุวัตถุประสงค์ในฤดูใบไม้ผลิของพวกเขา ซึ่งทั้งหมดทั้งมวลได้ใช้ดนตรีและบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อถ่ายทอดสู่สังคมของพวกเขาและสืบทอดสู่ชนรุ่นต่อไป

Assessment in English Secondary Examinations Affect Teaching and Learning Practices ของ เคริสตี้ ดีแวนซี่ (Kirsty Devancy, 2018, p. 24) ทำการวิจัยเรื่อง การประเมินการประพันธ์เพลงในการสอบของนักเรียนมัธยมศึกษาในประเทศ ได้ศึกษาถึงการประพันธ์เพลงว่ามีความสำคัญยิ่งและยังใช้ในการประเมินการเรียนดนตรีในชั้นเรียน โดยได้กล่าวถึงเรื่องการประพันธ์เพลงว่า ดนตรีโดยทั่วไปมักเชื่อมโยงกับการประพันธ์เพลงที่เป็นรูปแบบการประพันธ์ที่มีความบริสุทธิ์หรือว่างเปล่าต่อวิธีการประพันธ์ที่สุดเพราะมีความอิสระในแนวทางการคิดและประพันธ์ที่จะเป็นรูปแบบการประพันธ์อย่างสร้างสรรค์ที่ไม่มีข้อสงสัยใดในการประพันธ์บทเพลงนั้นเลย ซึ่งนี่คือปรากฏการณ์ของการสร้างสรรค์ในการประพันธ์เพลง โดยจะมีแนวทางการประพันธ์ 4 ขั้นตอนของการประพันธ์ตามแนวคิดของวอลลาส (Wallas, 1926) อ้างถึงใน เคริสตี้ ดีแวนซี่ (Kirsty Devancy, 2018, p. 24)

ไอโอนา และปีเตอร์ โอพาย (Iona and Peter Opie, 1980, p. 18) ได้กล่าวถึงบทเพลงกล่อมเด็กว่า บทเพลงกล่อมเด็กที่นิยมเป็นจำนวนมากมาจากเพลงและประเพณีพื้นเมืองซึ่งโดยส่วนมากมักไม่ระบุชื่อผู้ประพันธ์ คำภาษาอังกฤษของคำว่า บทเพลงกล่อม “Lullaby” มาจากคำภาษาอังกฤษ “Lullai” หรือ “Lullit” แล้วเติม “by” ไว้ข้างท้ายเป็นคำว่า “Lullaby” ที่มีความหมายคือ “ไปนอน” ซึ่งสอดคล้องกับที่ เลสลีย์ ไดเค้น Leslie Daiken (1959) อ้างถึงในงานวิจัยของ Monika Gurak (2017, p. 1) กล่าวว่าความหมายของบทเพลงกล่อมเด็ก “Lullaby” มีความพ้องกับคำว่า “Wiegenlied” ของชาวเยอรมันที่มาจากคำว่า “Wiegen” ที่แปลว่า ไปนอน นอนเปล และ “Lied”

ซึ่งแปลว่าบทเพลงและตรงกับคำภาษาฝรั่งเศส “berceuse” ที่มาจากคำกริยา “bercer” อันหมายถึงโยกหรือไกว หรือในภาษาสเปนซึ่งตรงกับคำว่า “cancion de cuna” แปลว่าบทเพลงของเปล และ นีน่า เพอรี่ Nina Perry (2013) อ้างถึงใน Monika Gurak (2017, p. 2) กล่าวว่า ไม่มีใครรู้ว่าบทเพลงกล่อมเด็กเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใดแต่จากการค้นพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกไว้ซึ่งเก่าแก่ที่สุดของบทเพลงกล่อมเด็กที่ย้อนเวลาไป 2000 ปีก่อนคริสตศักราช พบบทเพลงกล่อมเด็กของชาวบาบิโลเนียจากหลักฐานที่บันทึกไว้บนแผ่นดินแผ่นเล็ก ๆ

Monika Gurak (2017, p. 3) ได้อธิบายถึงรายละเอียดหนังสือบทเพลงกล่อมเด็กจะมี 8 หัวข้อที่สำคัญดังนี้คือ 1) เกี่ยวกับศาสนาและจิตวิญญาณ เกี่ยวกับนักบุญ พระเจ้าหรืออัลเลาะห์ในโลกของชนอาหรับ 2) เกี่ยวกับความอ่อนโยนในการยอมรับของเด็ก ๆ ซึ่งแทนที่จะรับรู้ถึงความเหนื่อยอ่อนเพลียของมารดา 3) ความเศร้าของผู้ดูแลเด็กที่ต้องทำงานหนัก 4) คำมั่นสัญญาที่แสนหวาน 5) ความมหัศจรรย์ของอนาคตเด็ก ๆ 6) ความรู้สึกของความเป็นมารดาและความรักที่มีให้เด็ก 7) บทเพลงที่บอกเล่าถึงเรื่องราวต่าง ๆ ที่คุ้นเคย และ 8) ความงดงามและความมหัศจรรย์ต่าง ๆ

Carissa Scroggins (2021) ทำการวิจัยเรื่อง เพลงกล่อมเด็กอีกรูปแบบของบทเพลงแห่งศิลปะ มีส่วนร่วมในการละครเพื่อการศึกษาและการแสดง The Lullaby as Art Song Engaging Repertoire for Study and Performance ศึกษาถึงการเลือกบทละคร ครูผู้สอนขับร้องมักจะไม่เลือกเพลงกล่อมเด็กด้วยเหตุผลที่ว่าเพลงกล่อมเด็กมีทำนองง่าย ๆ เนื้อหาและทำนองไม่น่าสนใจ แต่อย่างไรก็ตาม ความเรียบง่ายและความธรรมดานี้ก็เป็นอีกมุมมองที่ควรจะกลับมาพิจารณาใหม่ เพราะว่าเพลงกล่อมเด็กสามารถนำเสนอในเนื้อหาบทละครได้มากเช่นกัน โดยได้กล่าวถึงรูปแบบของเพลงกล่อมเด็กว่ามี 2 รูปแบบ แบบหนึ่งสำหรับการปฏิบัติและอีกแบบสำหรับการแสดง โดยแบบเพื่อการแสดงได้ถูกนำมาประพันธ์เป็นเพลงที่มีความเป็นศิลปะจากหลากหลายทัศนคติและมุมมอง สามารถประพันธ์ให้เป็นเพลงเพื่อชาตินิยม เพลงปลุกใจ เพลงเศร้า เพลงสนุกสนานและสามารถใช้ขับร้องเพื่อกล่อมคนที่ใกล้จะหมดลมหายใจให้หลับและจากไปอย่างมีความสุขสบายก่อนสิ้นลม

แดเนียล จอห์นสตัน กัลป์บรีท (Daniel Johnston Galbreath, 2018) ทำการวิจัยเรื่อง ความคิดรวบยอดการแสดงประสานเสียง: การสร้างสรรค์ประสบการณ์ของศิลปะดนตรีประสานเสียง Conceptualising Choral Play: The Creative Experience of Aleatory Choral Music โดยศึกษาว่า ผู้แสดงจะแสดงและมีประสบการณ์จากศิลปะของการประสานเสียงอย่างไร และการวิจัยครั้งนี้จะแนะนำต่อการแสดงของผู้แสดงที่ดีได้อย่างไร รวมถึงต่อผู้ควบคุมวง และหรือที่มีต่อ นักประพันธ์เพลง ในขณะเดียวกันก็มีการเก็บรวบรวมประวัติความเป็นมาของวงประสานเสียงอย่างเด่นชัด รวมถึงแนวคิดนวนิยมที่มีความทันสมัยในการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างการแสดงประสานเสียงที่ได้จดบันทึกรวบรวมไว้อย่างเป็นศิลปะ โดยอธิบายความหมายของคำว่า ศิลปะที่ครอบคลุมทั้งสองคำของคำว่า การเล่นและผู้แสดงงานวิจัยได้ศึกษาถึงการแสดงและการประสานเสียงเพื่ออธิบายถึงลักษณะของการแสดงการประสานเสียงแบบเป็นวงประสานเสียงที่จะทำให้ผู้ขับร้องเพลงประสานเสียงได้รับประสบการณ์ที่ดีไม่ว่าจะเป็นการขับร้องหมู่หรือการขับร้องเดี่ยว

อีริค ลินดสตรอม (Erik Lindstrom, 2004) ทำการวิจัยเรื่อง ความคิดสร้างสรรค์ที่เต็มเปี่ยมด้วยพลังของทำนองดนตรีที่ไพเราะและการจัดแสดง A Dynamic View of Melodic Organization and Performance เป็นงานวิจัยที่นำเสนอการรับรู้เชิงโครงสร้างและการเน้นถึงอรรถรสด้านอารมณ์

ความรู้สึกในดนตรี โดยกล่าวว่า จิตวิทยาด้านดนตรีได้ให้ความสนใจถึงวิธีการแสดงอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อดนตรีของผู้รับฟังว่าเป็นอย่างไร โดยงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นนี้มีน้อยมากที่จะกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบทางดนตรี เช่น การผสมกลมกลืนของเสียงดนตรี จังหวะดนตรี ทำนองดนตรีของบทเพลง ความดังของดนตรีและศิลปะทางดนตรีที่จะมีผลต่อการรับฟังของผู้ฟัง โดยในงานวิจัยได้ศึกษาโครงสร้างความไพเราะของทำนองเพลงในการแสดง

อิมมาน อีสชัค อับดุล อัล จาววัด ชีฮะเดห์ (Iman Ishag Abd Al-Jawwad Shehadeh, 2014, p. 4) ทำการวิจัยเรื่อง ประสิทธิภาพของการใช้เพลงเด็กเพื่อพัฒนาคำศัพท์และการออกเสียงภาษาอังกฤษสำหรับเด็กประถมศึกษาในเยรูซาเล็ม The Effectiveness of Using Children' Songs in Developing Elementary Graders' English Vocabulary and Pronunciation in Jerusalem ศึกษาและพบว่าการใช้เพลงเด็กในการเรียนของเด็กนักเรียนเป็นวิธีที่ดีมาก เด็กมีความสนใจและมีแรงจูงใจที่ดีในการเรียนและได้อธิบายว่าเพลงเด็กเป็นเพลงที่มีดนตรีพร้อมเนื้อร้องหรือคำพูดเพื่อขับร้อง เป็นภาษาร้อยแก้วที่ใครก็สามารถร้องได้ด้วยทำนองที่เลียนเสียงของคนเรา หรือเลียนเสียงสัตว์ต่าง ๆ และเลียนเสียงธรรมชาติที่มีความไพเราะ เพลงเด็กอาจเป็นเพลงที่มีทำนองสื่อแสดงถึงการสัมผัสในการเลี้ยงดูทารกหรือเด็กเล็ก ๆ หรืออาจเป็นเพลงสมัยใหม่ที่มีความสนุกสนานสำหรับใช้ร้องที่บ้านหรือเพื่อการศึกษาในโรงเรียน

ฮอนบี้ (Hornby, 1990) อ้างถึงในงานวิจัยของ อิมมาน อีสชัค อับดุล อัล จาววัด ชีฮะเดห์ (Iman Ishag Abd Al-Jawwad Shehadeh (2014, p. 4) กล่าวว่า นักการศึกษาจำนวนมากได้ให้คำจำกัดความของคำว่าเพลง ดังที่ ว่า เพลงเป็นผลงานชิ้นหนึ่งของดนตรีที่มีคำร้องเพื่อใช้ขับร้อง เพลงเป็นภาษาที่งดงามยิ่งใหญ่ซึ่งรวบรวมวัฒนธรรม คำศัพท์ การฟัง ไวยากรณ์ และทักษะทางภาษาที่มีการใช้การสัมผัสเพียงเล็กน้อย และเพลงสามารถจัดเตรียมเพื่อเป็นบทเรียนสำหรับการพักผ่อนหย่อนใจ

ปาร์โต้ (Parto's, 1996) อ้างถึงในงานวิจัยของ อิมมาน อีสชัค อับดุล อัล จาววัด ชีฮะเดห์ (Iman Ishag Abd Al-Jawwad Shehadeh (2014, p.4) กล่าวว่า เพลงเป็นการจัดเรียงกลุ่มของคำร้องซึ่งประกอบด้วยทำนองและเนื้อร้อง รวมถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ทางดนตรี เช่น จังหวะดนตรี ทำนองดนตรี ความกลมกลืนของทำนองดนตรี และการใช้อารมณ์ความรู้สึกในการขับร้องเนื้อร้อง เพราะเพลงเป็นบทกวีสั้น ๆ ที่ขับร้องด้วยทำนองเพลง

ไซมอน คีแกน-ฟริพพ์ (Simon Keegan-Phipps, 2008, p. 32) ทำการวิจัยเรื่อง การสอนเพลงพื้นบ้าน: ในความเป็นองค์กรของการศึกษาดนตรีพื้นบ้านร่วมสมัยในประเทศอังกฤษ Teaching Folk: The Educational Institutionalization of Folk Music In Contemporary England ได้ศึกษาถึงการพัฒนาเพลงพื้นบ้านในประเทศอังกฤษที่มีความร่วมสมัยและศึกษาถึงอุตสาหกรรมการจัดทำเพลงพื้นบ้าน โดยศึกษาและอธิบายถึงเพลงพื้นบ้านว่า ในเมืองชนบทของประเทศในทวีปยุโรปที่ห่างไกลจากเมืองหลวงยังคงมีเพลงและวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นที่ยังคงดำรงรักษาไว้ โดยพวกเขาเหล่านั้นกลัวว่าวัฒนธรรมนี้จะเลือนหายและทุกคนยังคงเพลิดเพลินกับบทเพลงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นซึ่งก็คือดนตรีพื้นเมืองหรือเพลงพื้นบ้าน และมีการพัฒนาจนเกิดเป็นวงดนตรีพื้นเมืองออเคสตร้า รวมถึงมีการจัดทำเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนที่ให้ความสำคัญกับศิลปะพื้นบ้านนี้อย่างมาก ในงานวิจัยอธิบายถึงคุณลักษณะและอธิบายชนิดของงานเพลงพื้นเมืองของแต่ละภูมิภาคในชนบทของประเทศอังกฤษรวมถึงอธิบายแนวทางปฏิบัติต่อเพลงพื้นเมือง

เซซิล เจ. ชาร์ป (Cecil J. Sharp, 1907) อ้างถึงใน ไซมอน คีแกน - ฟริพพ (Simon Keegan - Phipps, 2008, p. 32) กล่าวว่าในปลายปี ค.ศ. 1878 คาร์ล เอนเกล (Carl Engel) ได้บัญญัติคำว่าดนตรีพื้นเมืองและดนตรีแห่งชาติเพื่ออธิบายความหมายของบทเพลงพื้นเมืองจากความหมายของเพลงสมัยนิยมและเพลงของศิลปินอื่น ๆ ไว้ในวงการเพลงของชนชาติอังกฤษ และยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่า บทเพลงพื้นเมืองเป็นบทเพลงซึ่งได้ถูกประพันธ์จากสามัญชนคนธรรมดาอันตรงกันข้ามกับเพลงป๊อบหรือแนวเพลงอื่น ๆ ที่ถูกประพันธ์โดยชนชั้นสูงหรือคนที่มีการศึกษาโดยส่วนมาก

แอททิล่า โอซเดก (Attila Ozdek, 2015) ทำการวิจัยเรื่อง บทบาทของดนตรีพื้นบ้านอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมในหลักสูตรของโรงเรียนอาชีวศึกษาด้านดนตรี: รูปแบบของชาวอาเซอร์ไบจันในประเทศตุรกี The Role of Folk Music as Cultural Heritage in The Curriculum of Vocational High Schools of Music: Pattern of Azerbaijan - Turkey ได้ศึกษาและกล่าวว่าดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากที่สุดในการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะในด้านรูปแบบทางวัฒนธรรมท้องถิ่นเพราะว่าดนตรีพื้นเมืองเป็นดนตรีที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นและเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เป็นการแสดงออกถึงวัฒนธรรมแห่งชาติด้วยว่าเพลงพื้นเมืองจะเกี่ยวข้องกับภาษา คำพูดและบทสนทนาในการขับร้องออกมาเป็นบทเพลงและเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ในงานแสดงที่สำคัญ หรือเรื่องราวของสงคราม ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น ๆ รวมถึงการแต่งกาย ประเด็นเด่น ๆ ของทุกวัน เรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน ความสัมพันธ์ทางสังคม เรื่องราวเกี่ยวกับการเกษตร ฝูงสัตว์ การล่าสัตว์ ความสะดวกสบาย อาคารสถานที่ทางสถาปัตยกรรม เครื่องดนตรี และอื่น ๆ อีกมากมาย โดยทุกเรื่องได้ถูกนำมาประพันธ์ผ่านเนื้อร้องที่มีทำนองดนตรีและถูกนำมาถ่ายทอดเป็นงานแสดงที่มีแนวคิดและเรื่องราวประกอบผ่านการขับร้องบอกเล่าออกมาเป็นบทเพลงพื้นเมือง

คริสตีน่าร์ แอล สเวค (Christina L. Svec, 2015) ทำการวิจัยเรื่อง ผลของการสอนถึงความสามารถในการร้องเพลงของเด็กอายุ 5 – 11 ปี: การวิเคราะห์อภิมาน The Effects of Instruction on the Singing Ability of Children Ages 5 – 11: A Meta-Analysis ศึกษาและกล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการวิเคราะห์อภิมานอันหมายถึงวิธีการทางสถิติที่ใช้เพื่อเปรียบเทียบและรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัยต่าง ๆ กัน เพื่อกำหนดสิ่งที่ค้นพบเหมือน ๆ กัน สิ่งที่ต่างกัน และความสัมพันธ์ที่น่าสนใจอื่น ๆ ภายใต้ขอบเขตของความสามารถทางการร้องเพลง และได้อธิบายถึงวิธีการร้องเพลงโดยจะให้ความสนใจกับเสียงที่สวยงามอันเนื่องมาจากการใช้ริมฝีปาก ลิ้น ท่าทางการหายใจ และภาษากาย รวมถึงการใช้จินตนาการของผู้ขับร้องโดยวิธีการร้องเพลงจะต้องมีการร้องผ่านใบหน้าและเสียงร้องที่มีการพัฒนามาโดยตลอด

เรจิน่า แชลเนล โรดริเกซ (Regina Chanell Rodriguez, 2014) ทำการวิจัยเรื่องแนวทางการประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงแบบมืออาชีพ A Professional Songwriter’s Approach to Writing เป็นงานวิจัยที่ได้ศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างการเขียนหรือการประพันธ์เพลง การสร้างสรรค์ความเสี่ยงในการประพันธ์ซึ่งหมายถึงการวัดความสามารถที่จะดำเนินการให้บรรลุวัตถุประสงค์ของงานที่จะประสบความสำเร็จภายใต้การตัดสินใจ งบประมาณ เวลาที่กำหนดและข้อจำกัดด้านกลวิธีที่เผชิญอยู่ และการคิดวิเคราะห์จากมุมมองของนักประพันธ์เพลง โดยจากการศึกษาพบว่าการประพันธ์เพลงจะมีองค์ประกอบในการประพันธ์เพลง คือ การหาเสียงหรือการ

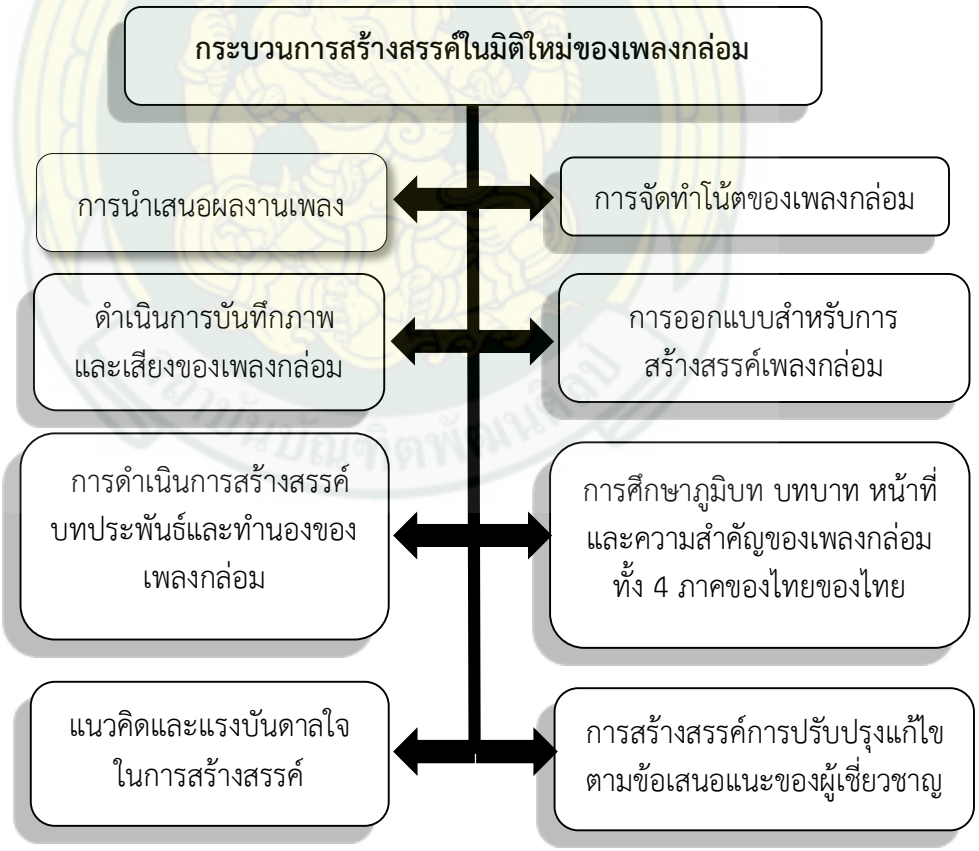
เทียบเสียง Finding Voice การนำมาซึ่งการสร้างสรรค์ความเสี่ยงในการประพันธ์ Taking Creative Risks และการคิดวิเคราะห์ Thinking Critically

Suchada Sowat (2018, p. 2) Episode in Khon Performance โดย สุชาดา โสวัตร ได้ศึกษาถึงแนวทางดนตรีไทยในการแสดงโขนตอนพรหมมาศ โดยสำหรับดนตรีเพื่อบทละครโขนพรหมมาศได้ถูกจัดทำขึ้นจากองค์ประกอบทั้งภายในที่สำคัญซึ่งจะพบจากการใช้บทเพลงธรรมดาที่มีอยู่แล้วเป็นส่วนใหญ่ในองค์ประกอบภายนอกที่มีการจัดทำขึ้นใหม่จาก 3 มุมมองสำคัญที่มีความเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ เช่น 1) การสร้างสรรค์และโครงสร้างของบทเพลง 2) การถ่ายทอดและความต่อเนื่องของดนตรีและบทเพลงในการแสดง 3) การตีความและการอธิบายเนื้อเรื่อง โดยโครงสร้างลักษณะของดนตรีสะท้อนเทคนิคทางดนตรีในกรอบโครงอย่างกว้างและดนตรีจะถูกสร้างสรรค์เพื่อการแสดงได้อย่างไร

4. กรอบแนวความคิดในการวิจัย / การสร้างสรรค์

การวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมมีจุดประสงค์ เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม และเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ผู้วิจัยสร้างผังกรอบแนวคิด ดังแสดงต่อไปนี้



ภาพที่ 3 กรอบแนวความคิดในการวิจัย / การสร้างสรรค์
ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมและเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยมีขั้นตอนเก็บรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล รวมไปถึงศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ รวบรวมข้อมูลเอกสาร และนำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยมีรายละเอียดดังแสดงต่อไปนี้

1. ขอบเขตการวิจัย

1.1 ด้านเนื้อหา งานวิจัยนี้มุ่งเน้นการศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทย

1.2 ด้านเวลา ดำเนินการวิจัยในระยะเวลา 1 ปี

1.3 ด้านพื้นที่ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยและสร้างสรรค์เพลงกล่อม 1 ชุด (จำนวน 8 เพลง) ประกอบด้วยภาคเหนือ จำนวน 2 เพลง ภาคใต้ จำนวน 2 เพลง ภาคกลาง จำนวน 2 เพลง และภาคอีสาน จำนวน 2 เพลง เพื่อให้ผู้ฟังมีความรู้ ความเข้าใจ และซึมซับอรรถรสจากบทเพลงกล่อม สามารถนำไปกล่อมให้เด็กนอนหลับได้อย่างมีความสุข

2. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้วิธีการสำรวจข้อมูล โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และข้อมูลภาคสนาม จากเครื่องมือวิจัยคือแบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง และแบบสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง นำเสนอข้อมูลมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์และนำเสนอรายงานการวิจัยดังแสดงรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 ด้านข้อมูลเอกสาร

ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ได้แก่ บทความ หนังสือ และงานวิจัยตามแหล่งวิทยบริการต่าง ๆ เช่น หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ศูนย์วิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ศูนย์รักษ์ศิลป์ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นต้น ข้อมูลเอกสารจากแหล่งวิทยบริการที่ได้ค้นคว้าข้างต้น ประกอบด้วย

2.1.1 เอกสารสิ่งพิมพ์ ได้แก่ เอกสารทางวิชาการ อาทิ วิทยานิพนธ์ บทความ หนังสือ ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเพลงกล่อม

2.1.2 เอกสารที่ไม่ใช่สิ่งพิมพ์ ได้แก่ สื่อและเทคโนโลยีทางการศึกษา ที่เกี่ยวข้องกับเพลงกล่อม อาทิ แถบบันทึกเสียงที่บันทึกเสียงทำนองร้องกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้

2.2 ด้านข้อมูลจากการออกภาคสนาม

อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล วิทยาลัยนาฏศิลป (ศาลายา) วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โบสถ์บวร สถานสุทธาวาส และระบบออนไลน์ผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง รวมถึงได้จากการสังเกต ซึ่งมีรายละเอียดกลุ่มประชากรดังนี้

การสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้มีความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อมและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกล่อม ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ครูอาจารย์ และศิลปิน เพื่อให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์กับงานวิจัย ทั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์คัดเลือกผู้ให้ข้อมูล แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังแสดงต่อไปนี้

1) กลุ่มผู้มีความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อมและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกล่อม (key informants) ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

(1) ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล

(2) พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย พุทธศักราช 2555

(3) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย พุทธศักราช 2555

(4) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(5) อาจารย์วิทยา ไล้ทอง ข้าราชการบำนาญคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

(7) อาจารย์กรรชิต จิตระทาน ผู้อำนวยการสำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(8) อาจารย์กัลยา เพิ่มลาภ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป

2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (casual informance) ทั้งด้านดนตรี นักร้อง และนักประพันธ์ ต้องเป็นผู้ที่มีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไป ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

(1) รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(2) อาจารย์นงนุช แสงทับทิม ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูก 5 สิงหาคม 2533

(3) อาจารย์สมพร ตรีเดชี เจ้าหน้าที่บริการการศึกษา (วิชาการศึกษา) สำนักศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(4) อาจารย์นงเยาว์ ดำสอน หัวหน้าฝ่ายระดับ 7 ฝ่ายคลังเวชภัณฑ์กองแพทย์หลวง กรมสนับสนุนสำนักพระราชวัง

(5) อาจารย์พังงา ถาวร ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปะเชียงใหม่

(6) ดร.สุระชัย สีบุบผา ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

(7) อาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป

(8) อาจารย์สุทธินี เภกะสุต ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

(9) อาจารย์เสาวลักษณ์ มั่นรอด ครูวิทยฐานะชำนาญการพิเศษ โรงเรียนบ้านกันตม (คุรุราษฎร์สามัคคี)

(10) อาจารย์ดนัย น้อยชื่น ครูวิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

(11) อาจารย์อาภานี จีนช่วย ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

(12) อาจารย์ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดนครราชสีมา

(13) อาจารย์ชญาภา เล็กสุด แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดสงขลา

(14) อาจารย์ชนนิกานต์ ชลายุทธ์ แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดลพบุรี

(15) อาจารย์มณีวรรณ ชาวส้าน แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดเชียงใหม่

3) กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (general informance) ต้องเป็นผู้ที่มีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไป ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

(1) อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(2) รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงษ์ ธรรมชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

(3) อาจารย์ นาวี คชเสนี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

(4) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

(5) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้ช่วยอธิการบดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(6) อาจารย์สุชาดา โสวัตร อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยสากลศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(7) อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ อาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

(8) อาจารย์มัณฑนา อยู่ยั่งยืน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

(9) รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

(10) อาจารย์จินตนา สืบสงัด อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์

(11) อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์

(12) อาจารย์จำรัส อยู่สุข ผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านภาคกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

(13) ดร.สุระชัย สีบุบผา ผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

(14) อาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ รองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป์

(15) อาจารย์มนตรี สุขกลัด อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

2.3 ด้านการสืบค้นข้อมูล

ผู้วิจัยศึกษาทบทวน แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 แนวคิดและทฤษฎี ส่วนที่ 2 สารัตถะ และส่วนที่ 3 เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล และฐานข้อมูลออนไลน์ เป็นต้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูล คือ

แหล่งข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล เช่น พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทร์หอม และรองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม เป็นต้น

แหล่งข้อมูลที่ได้จากการจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา เช่น การขับร้องเพลงไทยของ คณพล จันทน์หอม ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย ของ เจริญใจ สุนทรวาทิน ดุริยางคศาสตร์ไทย ของมนตรี ตราโมท ฟังและเข้าใจเพลงไทย ของมนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ เพลงไทยไพเราะ ของ เรณู โกศินานนท์ และดนตรีในวัฒนธรรมไทยของ สุรพล สุวรรณ บทกลอนสำหรับเด็ก ๆ ของ สมโรจน์ สวัสดิกุล ณ อยุธยาดนตรีลิขิต: รวมบทความสร้างสรรค์เชิงวิชาการ ของ ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ เป็นต้น

แหล่งข้อมูลที่ได้จากไฟล์ประกอบ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำหนังสือขอความอนุเคราะห์ขอข้อมูล รายชื่อผู้เข้าร่วมประกวดร้องเพลงกล่อมลูก และไฟล์เสียงผู้ชนะเลิศการขับร้องเพลงกล่อมลูกจาก สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

แหล่งข้อมูลที่ได้จากการงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น เรื่องนวัตรังสรรค์เพลงพื้นบ้านไทยในมิติ การขับร้องประสานเสียง ของศรินทร์ จินตนเสรี เรื่องโลกทัศน์ชาวภาคใต้ที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก ของจำเริญ แสงดวงแข เรื่องสังคีตาอธิบายเพลงกล่อมเด็กภาคกลางของ กรรชิต จิตระทาน เรื่อง เพลงกล่อมลูกภาคกลาง บ้านปากลัด ตำบลคลองเขิน อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม ของ ดวงเดือน หลงสวาสดิ์ เรื่องการศึกษาเทคนิคการขับร้องเพลงไทย บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จ พระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ของกาญจนา อินทรสุนานนท์ และคณะ เรื่องแนวทาง เรียบเรียง เพลงแนวลุ่มเจ้าพระยา ของ นรอรรถ จันทร์กล่ำ เป็นต้น

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1 (แบบสำรวจพื้นที่วิจัย) แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2 (แบบสัมภาษณ์มีโครงสร้าง) แบบสังเกต (แบบสังเกตไม่มีส่วนร่วม) และแบบบันทึกการสนทนากลุ่ม เพื่อเป็นแนวทางในการสัมภาษณ์ และตอบวัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้การอธิบายเชิงพรรณนาความเพื่อแสวงหาความรู้และสังเคราะห์ข้อมูลในการงานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของทางเพลงกล่อม จัดเก็บข้อมูลด้วยวิธีที่หลากหลาย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความเที่ยงตรง โดยมีขั้นตอนดังแสดงต่อไปนี้

1) การทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยกำหนดไว้ 4 ประเด็น ดังนี้

ประเด็นที่ 1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ประกอบไปด้วย

(1) แนวคิดเกี่ยวกับบริบทของเพลงกล่อม

(2) แนวคิดการประพันธ์

(3) แนวคิดการสร้างสรรค์ศิลป์

(4) แนวคิดการค้นคว้าข้อมูล

(4) แนวคิดการวิเคราะห์เพลงไทย

(5) ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ประเด็นที่ 2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง ประกอบไปด้วย

(1) องค์ความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อม

(2) องค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรี

(3) องค์ความรู้เกี่ยวกับการอนุรักษ์และถ่ายทอด

(4) องค์ความรู้การสร้างสรรค์และการประพันธ์

ประเด็นที่ 3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบไปด้วย

(1) งานวิจัยในประเทศ

(2) งานวิจัยต่างประเทศ

ประเด็นที่ 4 กรอบแนวความคิดในการวิจัย / การสร้างสรรค์

2) การออกแบบวิธีวิจัย และการเก็บรวบรวมข้อมูล การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยออกแบบวิธีวิจัยและการเก็บรวบรวมข้อมูลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลที่หลากหลาย แบ่งออกเป็น 8 ขั้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 จัดทำแนวคำถามเพื่อนำไปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ โดยแนวคำถามที่จัดทำจะนำไปผ่านการตรวจพิจารณาโดยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ดังแสดงตัวอย่างแนวคำถามต่อไปนี้

คำถามข้อที่ 1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม เป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 2 คุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยเป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 3 การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรมีกระบวนการอย่างไร

คำถามข้อที่ 4 วิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 5. วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบกับการร้องกล่อมควรเป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 6 อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 7 ฉากสำหรับการแสดงบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 8 เครื่องแต่งกายของนักดนตรีและผู้ขับร้องเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคควรเป็นอย่างไร

คำถามข้อที่ 9 เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมในแต่ละภาคควรใช้เครื่องดนตรีชนิดใด

คำถามข้อที่ 10 การเผยแพร่ผลงานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร

ขั้นที่ 2 ศึกษาบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมจากการสังเกต และการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อให้ได้ข้อมูลสำหรับนำมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ทั้งนี้แนวคำถามที่ใช้เป็นลักษณะคำถามปลายเปิดเพื่อให้โอกาสแก่ผู้ให้ข้อมูลได้แสดงทัศนะในการตอบคำถามมากที่สุด

ขั้นที่ 3 ศึกษาบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมจากเอกสารทางวิชาการ

ขั้นที่ 4 การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยจำแนกการบันทึกข้อมูลไว้ดังนี้

(1) การจดบันทึกข้อมูล เป็นการบันทึกข้อมูลจากการทำงานสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกตของผู้วิจัย เพื่อใช้วิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นระหว่างการทำงานสนาม

(2) บันทึกเสียงการสัมภาษณ์ด้วยเครื่องบันทึกเสียงโดยละเอียดเพื่อใช้ในการตรวจสอบข้อมูลการจดบันทึกของผู้วิจัย และนำมาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล

(3) การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อให้ได้ข้อมูลในการวิจัย

ขั้นที่ 5 นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลการศึกษาเอกสารทางวิชาการมาสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ขั้นที่ 6 สร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม 1 ชุด ประกอบด้วย ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลาง และภาคอีสาน

ขั้นที่ 7 การวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม มีขั้นตอนดังนี้

(1) ผู้วิจัยดำเนินการวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

(2) ให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมด้วยแบบประเมินคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ใช้เกณฑ์การให้คะแนนดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ควรปรับปรุง

โดยมีเกณฑ์แปลความหมายไว้ ดังนี้

ค่าเฉลี่ย 4.51 – 5.00 หมายถึง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับดีมาก

ค่าเฉลี่ย 3.51 – 4.50 หมายถึง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมมีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับดี

ค่าเฉลี่ย 2.51 – 3.50 หมายถึง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับปานกลาง

ค่าเฉลี่ย 1.51 – 2.50 หมายถึง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมมีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับพอใช้

ค่าเฉลี่ย 1.00 – 1.50 หมายถึง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมยังต้องมีการปรับปรุง

ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต้องมีค่าเฉลี่ยตั้งแต่ 3.51 ขึ้นไป ซึ่งถือว่าบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม มีคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังระดับดี

ขั้นที่ 8 นำผลการวิพากษ์และผลการประเมินคุณภาพโดย ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางค์ศิลป์ มาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อปรับปรุงแก้ไขงานวิจัยให้มีความสมบูรณ์

4. การตรวจสอบข้อมูล

4.1 ด้านการตรวจสอบข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเที่ยงตรงและความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ได้แก่

1) การตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล โดยพิจารณาความเที่ยงตรงของข้อมูลจากแหล่งเวลา แหล่งสถานที่ และแหล่งบุคคลที่แตกต่างกัน เพื่อตรวจสอบความแน่นอนของข้อมูล โดยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แต่ละบุคคลมาจัดกลุ่มเพื่อตรวจสอบข้อมูล นำไปสู่การตั้งประเด็นและหาข้อสรุป

2) การตรวจสอบสามเส้าด้านทฤษฎีโดยตรวจสอบจากการใช้ข้อมูลเดียวกันแต่วิเคราะห์ด้วยมุมมองทฤษฎีอื่น เป็นการประยุกต์ใช้ทฤษฎีในหลายสาขาวิชา เช่น ศึกษาศาสตร์ มานุษยวิทยา ดนตรี เพื่อตรวจสอบการวิเคราะห์ข้อมูลในหลากหลายแง่มุม

3) การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีรวบรวมข้อมูล โดยใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน เช่น ใช้วิธีสังเกตควบคู่ไปกับการสัมภาษณ์ เป็นต้น

4.2 ด้านการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากการสังเกต สัมภาษณ์ และรวบรวมข้อมูลเอกสารแล้ว ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ข้อมูล และนำเสนอด้วยการพรรณนาวิเคราะห์ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีเป็นกรอบในการวิเคราะห์ตามประเด็นในการศึกษาซึ่งผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลดังแสดงผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ในประเด็นต่อไปนี้

1) วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมจากการเก็บข้อมูลจากความรู้และประสบการณ์ของผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางค์

2) การวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยจำแนกประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

(1) ข้อสังเกตจากการวิพากษ์ บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมโดยวิเคราะห์ข้อมูลจากการวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมและข้อเสนอจากผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางค์ศิลป์

(2) ผลการประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมโดยวิเคราะห์ข้อมูลผลการประเมินคุณภาพความเหมาะสมของอรรถรสเพื่อผู้ฟังจากความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ โดยใช้แบบประเมินคุณภาพบทเพลงการสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

4.3 ด้านการสังเคราะห์ข้อมูล

การสังเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลมาเชื่อมโยงกับแนวคิด และทฤษฎีโดยใช้กรอบแนวคิดช่วยในการสังเคราะห์ เพื่อสะท้อนให้เห็นกระบวนการของการสร้างบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

4.3 ด้านการนำเสนอข้อมูล

นำเสนอข้อมูลโดยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีร่วมกับทำนองการกล่อม ด้วยการสร้างสรรค์บทเพลงให้เกิดเป็นมิติใหม่ ทั้งนี้จะบันทึกเป็นเอกสารทางวิชาการเป็นรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์และเผยแพร่ต่อสาธารณชนให้เป็นที่ยอมรับด้วยวิธีการเผยแพร่ผ่านช่องทางสื่อโซเชียลมีเดีย เช่น ยูทูบ เพจเฟสบุ๊ก รวมถึงจัดแสดงผลงานการสร้างสรรค์ภาคเวที ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยบันทึกผลงานการแสดงลงแผ่นดีวีดี แจกจ่ายให้ผู้สนใจที่เข้าร่วมชมการแสดง และสถานพยาบาลแผนกสูตินารีเวช

การบันทึกเป็นเอกสารทางวิชาการเป็นรูปเล่มดุษฎีนิพนธ์เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชน แบ่งออกเป็น 6 บท ได้แก่

บทที่ 1 บทนำ
- 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย/การสร้างสรรค์
- 1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์
- 1.3 คำถามในการวิจัย
- 1.4 ขอบเขตการวิจัย
- 1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น
- 1.6 ข้อจำกัดของการวิจัย / การสร้างสรรค์
- 1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
- 1.8 นิยามศัพท์เฉพาะ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- 2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
- 2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
- 2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- 2.4 กรอบแนวความคิดในการวิจัย / การสร้างสรรค์

บทที่ 3 การดำเนินการวิจัย
- 3.1 ขอบเขตการวิจัย
- 3.2 วิธีดำเนินการวิจัย
- 3.3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

บทที่ 4 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม
- 4.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม
- 4.2 ทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงของเพลงกล่อม

บทที่ 5 กระบวนการสร้างบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม
- 5.1 แรงบันดาลใจและแนวคิด
- 5.2 แนวคิดและขั้นตอนการประพันธ์บทและทำนองดนตรีของเพลงกล่อม
- 5.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์
- 5.4 การวิพากษ์

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

6.1 สรุป

6.2 อภิปรายผล

6.3 ข้อเสนอแนะ

5. วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยจัดเรียงขั้นตอนวิธีการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 9 ขั้น ดังนี้

ขั้นที่ 1 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ได้แก่ แรงบรรดาลใจในการประพันธ์บท แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อม และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม

ขั้นที่ 2 การออกแบบสำหรับการสร้างสรรค์เพลงกล่อมมีวิธีการคือ

1) ออกแบบการสร้างสรรค์โดยเริ่มจากสร้างสรรค์บทประพันธ์ของการร้องกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ (ภาคละ 2 เพลง)

2) ออกแบบฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ทั้ง ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ (ภาคละ 2 เพลง)

3) ออกแบบการสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมโดยให้ทำนองของการร้องกล่อมแต่ละพยางค์มีจำนวนเท่ากับคำร้อง

4) ออกแบบจังหวะทำนองร้องกล่อมให้เป็นจังหวะคงที่

5) ออกแบบการสร้างสรรค์ทำนองดนตรี โดยยึดเสียงของลูกตกให้ตรงกันกับทำนองร้องกล่อมในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8

6) ออกแบบการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีทั้ง ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ (ภาคละ 2 เพลง) ซึ่งแต่ละภาค และแต่ละเพลงมีทำนองไม่ซ้ำกัน

7) ออกแบบการใช้เครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบไปกับทำนองร้องกล่อม คือ ภาคเหนือ ใช้เครื่องดนตรี สะล้อ ซึง กลองเมือง และระฆังราว ภาคอีสาน ใช้เครื่องดนตรี โปงลาง แคน โหวต และพิณเบส ภาคกลาง ใช้เครื่องดนตรี ระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ซออู้ และขลุ่ยอู้ ภาคใต้ ใช้เครื่องดนตรี แอคคอเดี้ยน อิเลกโทน กลองโนรา และเบส ซึ่งการใช้เครื่องดนตรีดังกล่าวต้องการแสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของแต่ละภาค

8) ออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้บรรงเลงและผู้แสดง (แม่ไกวเปล) โดยใช้เครื่องแต่งกายของแต่ละภาค ซึ่งต้องการแสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องแต่งกายของแต่ละภาค

9) ออกแบบเสียงประกอบฉากหลังโดยภาคเหนือ เป็นเสียงน้ำไหล ภาคอีสาน เป็นเสียง ลมพัดกระทบระฆังจิ๋ว ภาคกลาง เป็นเสียงฝนตก และภาคใต้ เป็นเสียงคลื่นซัดชายฝั่ง

10) ออกแบบฉากหลังสำหรับประกอบการแสดงภาคเวที โดยใช้ภาพนิ่ง (ลายเส้น) ทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้

11) ออกแบบอุปกรณ์ประกอบฉากสำหรับการแสดงภาคเวทีด้วยการใช้เครื่องใช้ไม้สอยที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละภาคเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม

ขั้นที่ 3 แนวคิดในการสร้างสรรค์ ได้แก่ แนวคิดในการประพันธุ์บทร้องกล่อม และแนวคิดในการประพันธุ์ทำนองดนตรี เพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม

ขั้นที่ 4 ดำเนินการสร้างสรรค์บทประพันธ์ สร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อม และสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม

ขั้นที่ 5 การจัดทำโน้ตของเพลงกล่อม

ขั้นที่ 6 ดำเนินการบันทึกภาพและเสียงของเพลงกล่อม

ขั้นที่ 7 จัดดำเนินการวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ขั้นที่ 8 การปรับปรุงแก้ไขบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

ขั้นที่ 9 จัดแสดงเพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์เรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมภาคเวทีและเผยแพร่สู่สาธารณะโดยการจัดตีพิมพ์ ในวรสารระดับชาติหรือนานาชาติ

บทที่ 4

ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

บทวิจัยนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์ตามจุดประสงค์ในข้อที่ 1 คือ เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่าและความสำคัญของเพลงกล่อม ซึ่งได้นิยามศัพท์เฉพาะไว้ดังนี้ คือ

ภูมิบทของเพลงกล่อม หมายถึง องค์ความรู้ของเพลงกล่อมที่ถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งเป็นการกล่อมด้วยทำนองเพลงตามบทประพันธ์ ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทย

บทบาท หมายถึง การทำตามหน้าที่ของพ่อแม่ในการเลี้ยงดูบุตรด้วยการใช้เพลงกล่อมเป็นเครื่องมือเพื่อให้ลูกนอนหลับ

คุณค่า หมายถึง บทประพันธ์เพลงกล่อมเด็กให้ความรู้และสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยมต่างๆ ในสังคม สั่งสอนคุณธรรม จริยธรรม การประพฤติตน เป็นการส่งเสริมการอนุรักษ์ และสืบทอดวัฒนธรรมทางภาษา ส่วนทำนองเพลงกล่อมเด็กให้ความไพเราะฟังแล้วสบายใจ ทำให้รู้สึกเพลิดเพลิน โดยเด็กจะรู้สึกถึงการได้รับความอบอุ่นจากพ่อแม่

ความสำคัญ หมายถึง ความสำคัญของเพลงกล่อมเด็กที่ใช้เสียงและทำนองของการร้องกล่อมเป็นเครื่องมือสำหรับทำให้เด็กหลับอย่างมีความสุข รวมถึงการทำให้มองเห็นภาพสะท้อนด้านสายใยรักของครอบครัวที่พ่อแม่ได้อยู่ใกล้ชิดกับลูก ด้านศิลปวัฒนธรรม และด้านการเรียนรู้

ดังผู้วิจัยแสดงการศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมต่อไปนี้

1. ภูมิบทของเพลงกล่อม

ในงานวิจัยฉบับนี้มุ่งศึกษาภูมิบทของเพลงกล่อม ซึ่งจากการศึกษาภูมิบทของเพลงกล่อมมีหัวข้อประเด็นศึกษา ดังนี้

1.1 ภูมิหลังของเพลงกล่อม

1.1.1 เพลงพื้นบ้าน

เพลงกล่อมเด็กถูกจัดให้เป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีการใช้อยู่ทั่วไปในแต่ละภาคของประเทศไทย เป็นทำนองเพลงสำหรับใช้ร้องกล่อมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขับกล่อมให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยวามอบอุ่นใจ เนื้อเพลงมักแสดงถึงความรัก ความห่วงใยของแม่ที่มีต่อลูก หรือเป็นนิทานเรื่องเล่าขานสอดแทรกความสนุกสนานหรือเป็นการสั่งสอน เพลงกล่อมเด็กบางเพลงยังสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ความคิด และความเชื่อต่าง ๆ อีกประการหนึ่งด้วยดังที่ นงเยาว์ ดำสอน (2565, 1 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) อธิบายไว้ว่า เพลงพื้นบ้านจะสะท้อนภาพชีวิตประจำวัน เป็นต้นว่า ชีวิตการทำงานของชาวบ้านขนบธรรมเนียม ประเพณี การเชื่อถือ ตลอดจนเรื่องราวความเป็นอยู่ของประชาชน ชาวบ้าน ที่สืบต่อกันมาแต่โบราณ ความรู้เหล่านี้เป็นดั่งแว่นขยายให้เห็นการเป็นอยู่แต่เก่าก่อน ซึ่งในหนังสือพงศาวดารมักผ่านเลยไป

ภาพที่ 3 อาจารย์นงเยาว์ ดำสอน
ที่มา: ผู้วิจัย (2565, ออนไลน์)

เพลงกล่อมลูกเป็นเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนภาพชีวิตประจำวัน จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมชาวบ้านชนิดหนึ่ง ส่วนใหญ่ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ถูกร้อยกรองขึ้นด้วยถ้อยคำที่เรียบง่าย นับเป็นเป็นศิลปะแบบหนึ่ง รวมถึงเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ มีลักษณะการถ่ายทอดด้วยปากใช้การจดจำสืบต่อกันมาโดยไม่ได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่ในภายหลังจึงเริ่มมีการจดบันทึก ส่วนใหญ่ไม่ทราบว่าใครเป็นผู้ประพันธ์บท คุณลักษณะเฉพาะของเพลงกล่อมเด็กที่เห็นได้ชัดเจนคือบทประพันธ์ใช้ภาษาที่มีความเรียบง่าย ท่วงทำนองซ้ำไปมา เนื้อหาของบทเพลงสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตในท้องถิ่นทั้ง 4 ภาคของไทย

1.1.2 ชื่อของเพลงกล่อม

ชื่อเรียกเพลงกล่อมแต่ละภาคมีความแตกต่างกัน ดังที่ กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์) อธิบายไว้ว่า ภาคเหนือ ใช้คำกล่อมเด็กเรียกว่า “สิกจุ้งจาโหน” ตามเสียงที่ใช้ขึ้นต้นของเพลงกล่อม และพบการขึ้นต้นด้วยคำว่า “อื่อ จา” อีกคำหนึ่ง โดยรวมเรียกเพลงกล่อมเด็กของทางภาคเหนือว่า “เพลงอื่อลูก” ภาคอีสาน เรียกเพลงกล่อมเด็ก มีคำขึ้นต้นของเพลงกล่อม คือ นอนสาหล่า นอนสาเด้อ ภาคกลาง เรียกเพลงกล่อมลูกหรือเพลงกล่อมเด็ก ขึ้นต้นการกล่อมด้วยการเอื้อนบ้าง หรือขึ้นด้วยคำการกล่อมที่มีความหลากหลายตามแต่เนื้อหาของเพลง ส่วนภาคใต้ เรียกเพลงกล่อมลูกว่า เพลงชาน้อง เพลงช้าน้อง เพลงเสภา หรือเพลงร้องเรือ

ชื่อเรียกของเพลงกล่อมเด็กแต่ละภาคของไทยมีชื่อเรียกต่างกันอาจเป็นเพราะลักษณะของการใช้ภาษาของประชาชนในแต่ละภาคแตกต่างกัน คำที่ใช้เรียกเพลงกล่อมลูกจึงไม่เหมือนกัน เช่น ภาคเหนือเรียกเพลงกล่อมลูกว่า “สิกจุ้งจาโหน” หรือ “อื่อจา” ตามเสียงที่ใช้ขึ้นต้นเพลง

ภาคอีสานและภาคกลาง เรียกเพลงกล่อมลูกหรือเพลงกล่อมเด็กเหมือนกัน แต่ทางภาคอีสานจะขึ้นต้นเพลงกล่อมด้วยคำว่า นอนสาเด้อ หรือนอนสาหล่า ภาคกลางบางบทที่ใช้กล่อมขึ้นต้นด้วยการเอื้อนหรือบางบทขึ้นต้นด้วยคำ ไม่มีการเอื้อนนำ ส่วนภาคใต้เรียกเพลงกล่อมลูกว่าเพลงชาน้อง คำว่า “ชา” มาจากคำว่าบูชา ซึ่งแปลได้ว่าสดุดี หรือกล่อมขวัญ เมื่อกล่าวถึงเพลงร้องเรือ อธิบายได้ว่า เป็นการใช้อุปกรณ์ เช่น ผ้าผูกเป็นเปลเพื่อให้เด็กได้นอน ลักษณะการใช้ผ้าผูกเป็นเปลมีรูปร่างคล้ายกับเรือ จึงเรียกว่าเพลงร้องเรือ

การขับกล่อมให้เด็กนอนมีความเป็นศาสตร์และเป็นศิลป์ร่วมกัน ซึ่งเกิดมาจากการเกิดเป็นองค์ความรู้ ซึ่งได้รับถ่ายทอดจากรุ่นปู่ย่าตายายมาสู่รุ่นลูกหลาน มาผสมผสานและปรับใช้กับการดำเนินวิถีชีวิต จึงเกิดเป็นวัฒนธรรม ดังนั้นเพลงกล่อมเด็กในทุก ๆ ภาคของไทยจึงมีความเหมือนกันในด้านการใช้ภูมิปัญญาด้านภาษาและวรรณกรรม เพราะเกิดมาจากภูมิปัญญาของชนในชาติที่มีบทบาทสำคัญในการอบรมสั่งสอนและปลูกฝังค่านิยมในทางดีงามให้กับเด็ก ๆ

เพลงกล่อมเด็กทั้ง 4 ภาคของไทย ใช้สืบทอดต่อ ๆ กันมาด้วยการร้องตามภาษาท้องถิ่นใช้ขับร้องสำหรับกล่อมให้เด็กนอนหลับ การกล่อมเด็กด้วยวิธีการขับร้องเป็นส่วนหนึ่งในวิธีการเลี้ยงดูบุตรหลานของชาวไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เนื้อเพลงที่นำมาใช้ในการขับกล่อม ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจจะมีที่มาจากการดัดแปลงหรือปรับเปลี่ยนทำนองเนื้อร้องจากเพลงพื้นบ้าน นับเป็นเป็นวรรณกรรมของท้องถิ่น อาจเรียกได้ว่า “วรรณกรรมมุขปาฐะ” ความหมายในบทประพันธ์บางบท มีเนื้อหาเพื่อปลอบประโลมใจให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินใจ ทำให้เด็กได้ซึมซับรับรู้ถึงความรักของแม่โดยผ่านน้ำเสียงที่ค่อนข้างนุ่มนวลและมีความอ่อนโยน ซึ่งจะทำให้เด็กรู้สึกอบอุ่นใจและปลอดภัย กระทั่งหลับด้วยความสุข นับได้ว่าเป็นการสื่อและตอบสนองทางด้านอารมณ์ตามหลักจิตวิทยาที่ส่งผลไปสู่การช่วยส่งเสริมเด็กให้มีสุขภาพจิตดีขึ้น ในแต่ละภาคแต่ละถิ่นมีเนื้อหาคล้ายคลึงกัน แต่มีความแตกต่างกันอยู่บ้างตามสภาพสังคม วัฒนธรรม รวมถึงความเชื่อ ประเพณีของถิ่นฐานบ้านเรือนของแต่ละแห่ง เนื่องด้วยบทเพลงกล่อมเด็กถูกถ่ายทอดด้วยการขับร้องส่งผ่านจากคนรุ่นหนึ่งมาสู่อีกรุ่นหนึ่งสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน การบันทึกที่มา ทำนอง หรือบทประพันธ์ มักไม่บันทึกให้เป็นลายลักษณ์อักษร จึงอาจทำให้บทประพันธ์หรือคำร้องกล่อมบางช่วงขาดหายหรือผิดเพี้ยนไปจากเดิม บางครั้งผู้ขับกล่อมอาจมีการดัดแปลงเนื้อร้องหรือการแต่งเนื้อร้องเพิ่มเติมตามความ สะดวกของตนเองซึ่งสามารถทำได้อย่างอิสระ

1.2 ลักษณะของเพลงกล่อม

1.2.1 ลักษณะของเพลงกล่อมด้านเนื้อหา

สืบพงษ์ ธรรมชาติ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) อธิบายไว้คือ ลักษณะและเนื้อหาของเพลงกล่อมเด็กชาวบ้าน เกิดขึ้นจากชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน เริ่มต้นขึ้นในครอบครัว โดยพ่อแม่หรือญาติผู้ใหญ่คนใดคนหนึ่ง ที่เลี้ยงดูเด็กเป็นผู้คิดคำร้องใช้เห่กล่อมลูกหลานของตนภายในบ้านก่อน ต่อมาเมื่อบทเพลงใดมีความไพเราะติดหูผู้ได้ยินได้ฟัง ก็จดจำและนำไปร้องต่อในชุมชนจนแพร่หลายกว้างขวางยิ่งขึ้น และใช้ร้องกล่อมเด็กสืบต่อกันมารุ่นต่อรุ่น เนื้อเพลงกล่อมเด็กของแต่ละท้องถิ่นอาจใช้ถ้อยคำสำนวนภาษา และเนื้อหาสาระที่แตกต่างกันไป เช่น ฉันทลักษณ์ การใช้ถ้อยคำ ท่วงทำนองที่จดจำได้ง่าย เนื้อหามีทั้งการแสดงออกถึงความรักที่พ่อแม่และญาติผู้ใหญ่มีต่อลูกหลาน เนื้อหากล่าวถึงธรรมชาติหรือสิ่งแวดล้อม เนื้อหาเล่าเรื่องราวจากนิทาน ตำนาน รวมถึงเนื้อหาที่เป็นคติเตือนใจ

เมื่อพิจารณาถึงฉันทลักษณ์อธิบายได้ว่า ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมไม่ตายตัว เช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านของไทยทั่วไป ส่วนใหญ่เป็นบทเพลงสั้น ๆ ที่มีสัมผัสคล้องจองกัน ความยาวของบทประพันธ์ไม่แน่นอน เพลงจึงมีลักษณะสั้น โดยคำร้องเริ่มตั้งแต่ 4-5 วรรค แต่บางเพลงมีความยาวเกิน 10 วรรค จำนวนคำในแต่ละวรรคไม่ได้กำหนดตายตัวเช่นกัน ส่วนการใช้ถ้อยคำจะใช้สำนวนภาษาที่เรียบง่าย และตรงไปตรงมา จึงพยายามใช้คำไม่ซับซ้อนและใช้ทำนองซ้ำไปซ้ำมา เมื่อเด็กได้ฟังบ่อย ๆ จะสามารถจดจำคำและทำนองได้ง่าย เช่น โยกเยกเอย น้ำท่วมถึงเมฆ กระต่ายลอยคอ หมาหางงอกอดคอโยกเยก อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาถึงเนื้อหาแสดงออกถึงความรักที่พ่อแม่และญาติผู้ใหญ่มีต่อลูกหลาน เนื้อหาของเพลงกล่อมแสดงออกถึงการถ่ายทอดความห่วงใย บอกกล่าวถึงสิ่งดี ๆ ที่ตั้งใจทำให้เด็ก ด้วยการใช้ถ้อยคำปลอบประโลมชักชวนให้เด็กนอนหลับ หรือตักเตือนไม่ให้ร้องไห้โยเยรบกวนผู้ใหญ่ ประกอบกับคำที่ใช้เรียกขานเด็ก เป็นคำที่แสดงถึงความรัก หรือเป็นคำที่มีความหมายถึงสิ่งดีงาม มีคุณค่า เช่น เจ้าขวัญข้าว เจ้าขวัญอ่อน เจ้าเนื้อละมุน เจ้าเนื้ออุ่น เจ้าเนื้อเย็น เจ้าทองดี เจ้าบุญประเสริฐ เป็นต้น ซึ่งเนื้อหาของเพลงกล่อมมีหลากหลายดังแสดงได้คือ

1) เนื้อหาที่กล่าวถึงธรรมชาติ หรือสิ่งแวดล้อม เนื้อร้องในเพลงกล่อมเด็กนอกจากมุ่งเน้นปลอบให้เด็กหลับ และถ่ายทอดความรักความผูกพันที่ผู้ใหญ่มีต่อเด็ก ยังได้นำเรื่องราวจากธรรมชาติ เช่น สัตว์ พืช ฝนตก ฟ้าร้อง แดดออก และสิ่งแวดล้อมที่มีในท้องถิ่นมาแต่งขึ้นเพื่อร้องกล่อมเด็กด้วย

ดังตัวอย่างบทประพันธ์ซึ่งได้รับข้อมูลจาก สุระชัย สีบุบผา (2565, 7 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) แสดงต่อไปนี้

นกกระจิบเอย บินมาสิบสินเทียมเมฆ
ตัวไหนจะเป็นเอก การเวกเจ้าตัวเดียวเอย

ภาพที่ 4 อาจารย์สุระชัย สีบุบผา
ที่มา: ผู้วิจัย

2) เนื้อหาที่เล่าเรื่องราวจากนิทาน ตำนาน และวรรณคดี เพลงกล่อมเด็กได้พัฒนามาจากบทเพลงสั้น ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเด็กโดยตรง อาจจะเกิดจาก ผู้ร้องกล่อมมีความรู้จากการอ่านหนังสือหรือการฟัง จึงนำเนื้อเรื่องจากนิทาน ตำนาน หรือวรรณคดีมาใช้แต่งเพลงร้องกล่อมเด็ก พร้อมกับร้องเพื่อสร้างความเพลิดเพลินให้ตนเองและผู้ฟังคนอื่น ๆ ด้วย ดังตัวอย่างเพลงจากนิทานเรื่อง นางปทุม ดังแสดงต่อไปนี้

โอ โอละเห่ ข้าละกล่าว เรื่องราวพระปทุม
สะสวยรวยระรุ่ม นางเกิดในพุ่มบุษบา
ฤาษีเลี้ยงไว้ เติมใหญ่ขึ้นมา
ฤาษีไปป่า นางก็ลอยพวงมาลัย
ลอยเอยลอยแล้วเอย ลูกแก้วจะพิษฐานให้ลอยไป
เนื้อคู่อยู่ไหน พวงมาลัยลอยวน
เนื้อคู่อยู่ไหน อย่าให้พ้นกันไป

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น. 22)

3) เนื้อหาที่เป็นคติเตือนใจ สะท้อนสังคม ล้อเลียนและเสียดสีพฤติกรรมของคนในสังคม เพลงกล่อมเด็กของชาวบ้านทุกภาค บางเพลงมีเนื้อร้องที่สอดแทรกการอบรมสั่งสอนเด็กให้เป็นคนดี มีศีลธรรม และสอนให้ประพฤติปฏิบัติตนในด้านต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงกล่อมเด็กของภาคใต้หลายเพลง ซึ่งสะท้อนความเป็นไปในสังคม ผู้ร้องอาจจะตั้งใจอบรมให้เด็กโต ที่อยู่ในบ้าน ได้ยินได้ฟัง และอาจมีจุดประสงค์ร้องเพื่อสื่อสารให้คนอื่น ๆ ในชุมชนได้รับรู้ด้วย ดังตัวอย่างบทประพันธ์ซึ่งได้รับข้อมูลจาก อาภานี จีนช่วย (2566, 12 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

แต่งงานเหล อยู่กันดีดี
อย่าตบอย่าตี อย่าโกรธอย่าซึ้ง
เอาใจกันไว้ ไม่ให้หายสูญ
มีลูกมีมูล ไม่สูญไม่สิ้นไปไหน

(อาภานี จีนช่วย, 2566, 12 มกราคม, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 5 อาจารย์อาภานี จีนช่วย
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

เมื่อพิจารณาถึงลักษณะเฉพาะเพลงกล่อมเด็กภาคต่างๆแม้จะมีลักษณะและเนื้อหาที่คล้ายคลึงกันดังกล่าวมาแล้ว หากพิจารณาให้ลึกบทเพลงกล่อมที่เกิดขึ้นในแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างที่เป็นลักษณะเฉพาะของภาคนั้น ๆ ถ้อยคำและสำนวนภาษาแสดงถึงสำเนียงท้องถิ่น บทร้องและเนื้อหา สะท้อนวิถีชีวิตและสภาพสังคม ดังจะกล่าวถึงเพลงกล่อมเด็กของแต่ละภาค ดังต่อไปนี้

1) เพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ หรือเพลงกล่อมเด็กล้านนา เรียกว่า เพลงอื่อจา จา ตามเสียงที่เอื้อนออกมาตอนขึ้นต้นเพลง ด้วยการเปล่งเสียงหึ่งออกทางจมูกเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล เนื้อเพลงมีลักษณะคำประพันธ์ไม่ตายตัว และจำนวนคำสัมผัสไม่เคร่งครัด ใช้ร้องกันแพร่หลายมากในจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน เนื้อหาของเพลงมุ่งชักจูงให้เด็กนอนหลับ ใช้ถ้อยคำที่มีทั้งการปลอบประโลม ขู่ให้กลัว และติดสินบนให้ของกิน หรือสิ่งต่าง ๆ แก่เด็ก นอกจากเพลงกล่อมให้เด็กนอนตามที่กล่าวมาข้างต้น ชาวบ้านในภาคเหนือยังมีเพลงร้องเล่นได้แก่ เพลงสิกก้องก๋อ และ เพลงสิกจุ่งจา มุ่งเน้นความสนุกสนาน คำร้องใช้คำสั้นๆ ให้คล้องจองกัน เนื้อหาเป็นการล้อเล่น ชวนหัวเราะมากกว่าจะสะท้อนเรื่องราวที่เป็นจริง เพลงสิกก้องก๋อ เป็นเพลงที่ใช้ร้องเล่นกับเด็กโดยเฉพาะเด็กทารก โดยมากพ่อจะนอนหงายงอขาพับ แล้วอุ้มลูกวางบนหลังเท้าให้กอดเข่าพ่อไว้ ขณะที่ร้องเพลงสิกก้องก๋อแต่ละวรรค พ่อจะยกขาขึ้นลงตามจังหวะเพลงไปเรื่อย ๆ จนถึงวรรคสุดท้าย ทั้งพ่อและลูก จะล้มลงไปนอนด้วยกัน

2) เพลงกล่อมเด็กภาคอีสาน หรือเพลงก่อมลูก หรือเรียกตามคำขึ้นต้นเพลงว่า เพลงนอนสาเยอ เพลงนอนสาเด้อ ภาคอีสาน หรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยเป็นดินแดนที่มีพื้นที่กว้างขวางมาก และมีกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมและภาษาถิ่น แตกต่างกัน แบ่งเป็น 3 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มวัฒนธรรมไทย - ลาว ใช้ภาษาถิ่นอีสาน กลุ่มวัฒนธรรมไทยโคราช ใช้ภาษาถิ่นอีสาน แต่มีคำศัพท์และสำเนียงต่างจากกลุ่มแรก และกลุ่มวัฒนธรรมเขมร - ส่วย (กูย) ใช้ภาษาเขมร และภาษาส่วย (กูย) เพลงก่อมลูก - เพลงกล่อมลูก ออกเสียงตามภาษาถิ่นอีสาน ไม่มีเสียงควบกล้ำ “กล่อม” เป็น “ก่อม” เพลงกล่อมเด็กภาคอีสานมักมีท่วงทำนองเรียบง่าย ใช้กลุ่มเสียงซ้ำ ๆ และแม้จะร้องด้วยจังหวะช้า แต่ก็แฝงน้ำเสียงที่สนุกสนาน จริงใจเป็นธรรมชาติ คล้ายกับเสียงของ “แคน” เครื่องดนตรีประจำถิ่นอีสาน เนื้อหาของเพลงถ่ายทอดความรัก ความห่วงใย โดยมีจุดมุ่งหมายหลัก คือ กล่อมให้เด็กนอนหลับ หรือปลอบให้เด็กหยุดร้องไห้ โดยมักนำสภาพแวดล้อมและธรรมชาติต่าง ๆ มาสอดแทรกไว้ในคำร้องที่แต่งขึ้น ส่วนเนื้อหาที่สะท้อนภาพสังคมมักกล่าวถึงอาชีพ การทำมาหากิน เครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น การทำนา ทำไร่ ทอผ้า เป็นต้น

3) เพลงกล่อมเด็กภาคกลาง บทเพลงกล่อมเด็กภาคกลางส่วนใหญ่เป็นเพลงสั้น ๆ ใช้ถ้อยคำเรียบง่ายและคล้องจองกัน มุ่งเน้นการเห่กล่อมให้เด็กนอนหลับ ปลอบให้เด็กหยุดร้องไห้ บอกกล่าวถึงความรัก ความห่วงใย แสดงความเอ็นดู โดยใช้คำเรียกขานเด็ก ที่แตกต่างหลากหลายไป เช่น เจ้าเนื้ออุ่น เจ้าเนื้อละเอียด เจ้าเนื้อเย็น เป็นต้น ซึ่งนอกจากใช้คำเรียกขานข้างต้นแล้ว เพลงกล่อมเด็กภาคกลางหลายบท ยังใช้ชื่อนกชนิดต่าง ๆ เป็นคำเรียกขานแทนเด็กด้วย เช่น นกกระจิบ นกกระจาบ นกสีชมพู ส่วนบทร้องซึ่งมีเนื้อหาเห่กล่อมเด็กที่นำเรื่องราวจากธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้น มาแต่งขึ้นเป็นเพลงใช้ร้องกล่อมเด็ก โดยยังมีผู้กล่าวถึงเสมอเมื่อเอ่ยถึงเพลงกล่อมเด็ก ซึ่งเพลงนั้นคือ เพลง “กาเหว่า” โดยเล่าถึงธรรมชาติของนกกาเหว่า ที่แอบไปไข่ทิ้งไว้ให้แม่กาฟักและเลี้ยงดูลูกแทนตน ส่วนเพลงอื่น ๆ ที่บอกเล่าเรื่องราวในสังคม เช่น เพลงการะเกด เพลงวัดโบสถ์ เป็นต้น

4) เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ เรียกว่า เพลงร้องเรือ เพลงช้าเรือ หรือเพลงช้าน้อง เพลงชาน้อง ลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนชาวบ้าน โดยทั่วไป 1 บทมี 8 วรรค ในแต่ละวรรคมี 4-10 คำ ตามแต่เนื้อความและบางเพลง อาจมีความยาวถึง 30 วรรค ส่วนมากร้องเกริ่นนำด้วยคำว่า “ฮา เอ้อ” และจบท้ายวรรคแรก ด้วยคำว่า “เหอ” เสียงยาว ๆ เนื้อหาสาระเป็นการขับกล่อมให้เด็ก

นอนหลับเร็ว ๆ และหลับสนิท ด้วยความอบอุ่นทั้งกายและใจ เช่นเดียวกับเพลงกล่อมเด็กภาคอื่น ๆ และเมื่อเด็กยังไม่ยอมนอน หรือยังร้องไห้โยเย ก็ร้องบทที่ขู่ให้เด็กกลัวด้วย เพลงกล่อมเด็กภาคใต้ที่มีเนื้อร้องกล่อมให้เด็กนอนโดยตรงมีจำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่มักแต่งบทร้องให้เป็นคำสอน การประพฤติปฏิบัติตน ปลูกฝังคุณธรรม และสะท้อนเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมด้วย

1.3 การแบ่งประเภทของเพลงกล่อม

เพลงกล่อมเด็กของไทยแบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ประเภท คือเพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ หรือเพลงกล่อมเด็กชาวบ้าน และเพลงกล่อมเด็กของหลวง หรือเพลงกล่อมเด็กราชสำนัก

การแบ่งเพลงกล่อมเด็กดังกล่าวนี้ ถือเป็นการแบ่งโดยอาศัยพื้นที่ สถานที่ และกลุ่มคนซึ่งร้องเพลงกล่อมเด็ก คือ เพลงกล่อมเด็กของชาวบ้าน แต่งขึ้นร้องกันอยู่ในบ้านเรือนของตน เพื่อให้เด็กที่เป็นลูกหลานฟัง เป็นเพลงที่แพร่หลาย ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ส่วนเพลงกล่อมเด็กของหลวง แต่งขึ้น เพื่อให้พระพี่เลี้ยงนางนมหรือข้าหลวงใช้ขับกล่อมถวาย พระราชโอรส พระราชธิดา เฉพาะในราชสำนักเท่านั้น ดังแสดงประเภทของเพลงกล่อมต่อไปนี้

1) เพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ หรือเพลงกล่อมเด็กชาวบ้าน

เพลงกล่อมเด็กของราษฎร์ หรือเพลงกล่อมเด็กชาวบ้าน ถือเป็นส่วนหนึ่งของเพลงพื้นบ้าน เนื้อหา ทำนอง และคำร้อง จึงมีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามบริบทของแต่ละท้องถิ่น เช่น สภาพแวดล้อม สังคม ความเชื่อ ประเพณี รวมทั้งภาษาถิ่น

2) เพลงกล่อมเด็กของหลวง หรือเพลงกล่อมเด็กราชสำนัก

เพลงกล่อมเด็กของหลวงหรือเพลงกล่อมเด็กราชสำนักตามที่พูนพิศ อมาตยกุล (2565, 21 มิถุนายน ,สัมภาษณ์) ได้อธิบายไว้ว่า บทเห่กล่อมพระบรรทมเริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่ในสมัยใดไม่มีหลักฐานระบุแน่ชัด แต่บทที่ได้รวบรวมและจดบันทึกไว้ ซึ่งมีสำนวนเก่าสุด คือ สมัยรัชกาลที่ 2 ตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสันนิษฐานไว้ ในคำนำหนังสือบทเห่กล่อมพระเจ้าลูกเธอ ฉบับพิมพ์ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2459 ใช้เห่กล่อมเจ้านายที่ยังทรงพระเยาว์ตลอดลงมาจนรัชกาลที่ 4 ข้าหลวงท่องจำกันต่อ ๆ มา ไม่ปรากฏว่า ใครเคยจดรวบรวมลงไว้ จนมาได้เห็นฉบับที่หอพระสมุดฯ ได้มา ฉบับนี้เป็นลายมืออาลักษณ์เขียนเส้นหรดาล เมื่อในรัชกาลที่ 4 มีจำนวน 4 เรื่อง

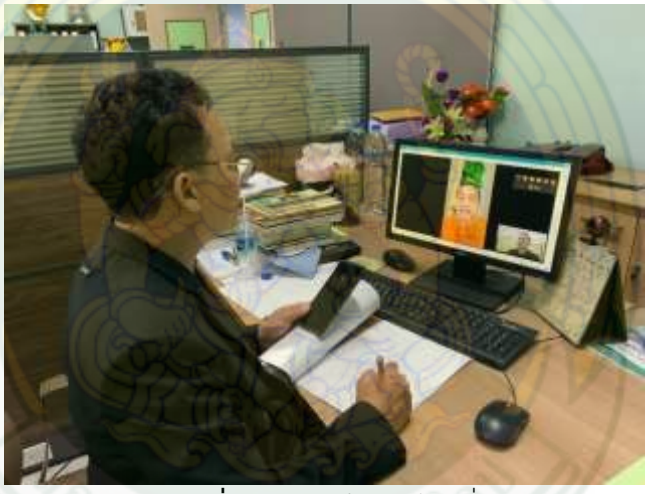
ภาพที่ 6 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล
ที่มา: ผู้วิจัย

ความข้างต้นอธิบายได้คือหนังสือบทเห่กล่อมพระเจ้าลูกเธอ ฉบับพิมพ์ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2459 ทั้ง 4 เรื่องได้แก่ 1) บทเห่กล่อมบรรทม 2) เรื่องจับระบำ 3) เรื่องพระอภัยมณี และ 4) เรื่องกากีมีเนื้อความปรากฏข้างท้ายว่า เจ้านายพระองค์ใดพระองค์หนึ่งรับสั่งให้ผู้ที่ท่องจำไว้ได้บอกให้จดถวาย มิใช่คัดจากหนังสือที่มีอยู่แล้ว เพราะฉะนั้น บทเห่จึงไม่ครบบริบูรณ์ทุกบทที่แต่งกันไว้แต่ก่อนพระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่มีมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อพระราชโอรส 2 พระองค์สุดท้ายประสูติ คือ พระองค์เจ้าชายอุรุพงศ์รัชสมโภช และสมเด็จเจ้าฟ้าชายประชาธิปกศักดิเดชน์

อย่างไรก็ดี พระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ในรัชกาลปัจจุบัน ไม่ปรากฏ การเห่กล่อมพระบรรทมในหมายกำหนดการพระราชพิธี คงมีแต่การถวายบทมนตร์เห่กล่อมโดยพราหมณ์เท่านั้น

2. บทบาทของเพลงกล่อม

ดนัย น้อยชื่น (2566, 13 มกราคม, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “บทบาทของเพลงกล่อมมีหลายด้าน เช่น บทบาทด้านวิชาการ บทบาทด้านครอบครัว บทบาทด้านศิลปะวัฒนธรรม บทบาทด้านการศึกษาและเรียนรู้บทบาทด้านการพัฒนาร่างกายและจิตใจ” ซึ่งมีหัวข้อประเด็นที่จะทำการศึกษา ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 7 อาจารย์ดนัย น้อยชื่น
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

2.1 บทบาทด้านวิชาการ

เพลงกล่อมเด็กทั้ง 4 ภาคของไทยนับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่ช่วยส่งเสริมและพัฒนาชีวิตของคนในชาติให้มีคุณภาพ โดยชาวบ้านได้สร้างเพลงกล่อมลูกเกิดเป็นภูมิปัญญาของไทยที่มีทั้งแนวคิด มีทั้งสาระแฝงร่วมอยู่ในบทประพันธ์ของเพลงที่ใช้ร้องกล่อม ภูมิปัญญาในด้านเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยมีความเกี่ยวข้องกันในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ประกอบกับยังสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านในอดีตจนถึงปัจจุบันที่สามารถดำรงอยู่ได้อย่างร่มเย็นเป็นสุข เมื่อพิจารณาประสบการณ์ที่บ่มเพาะมาอย่างยาวนานจนเกิดเป็นความรู้ความเข้าใจกระทั่งถูกถ่ายทอดสืบสานต่อ ๆ กันมาของคนไทย อาจกล่าวได้ว่า คนไทยมีความฉลาดล้ำลึกในการคิดค้นสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ จากการสะสมความรอบรู้และประสบการณ์นี้เองทำให้เกิดการสานประโยชน์สู่คนในชาติได้อย่างต่อเนื่องดัง พัชรินทร์ สิรสุนทร (2565, 7 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) อธิบาย

ความหมายของคำว่าภูมิปัญญาไว้ว่า ภูมิปัญญา หมายถึง องค์ความรู้ที่เกิดจากกระบวนการคิด การวิเคราะห์และสังเคราะห์ของบุคคล กลุ่มบุคคล และชุมชนในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมไทยโดยถูกพัฒนาขึ้นมาจากความสัมพันธ์และการปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนไทยในสังคมคนไทยกับสิ่งแวดล้อม คนไทยกับความเชื่อในเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติ ทำให้องค์ความรู้ที่เกิดจากการปฏิสัมพันธ์เป็นผลให้ภูมิปัญญาที่เกิดขึ้นในสังคมไทยมีลักษณะเป็นองค์รวมที่ผสมกลมกลืนได้อย่างแนบเนียนกับวิถีการดำเนินชีวิตของบุคคลและชุมชนผ่านการประยุกต์ปรับเปลี่ยน และสืบทอดต่อมา

ภูมิปัญญาไทยเป็นองค์ความรู้ที่ได้จากการเรียนรู้ ผสมผสานจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างวิถีชีวิตของคนไทยกับสภาพแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม ในการดำเนินวิถีชีวิตของคนไทย ซึ่งมีความเด่นชัดในด้านภูมิปัญญาอันหลากหลาย เช่น ด้านหัตถกรรม ด้านสถาปัตยกรรม ด้านเกษตรกรรม ด้านการแพทย์แผนไทย การใช้สมุนไพร ด้านศิลปกรรม ด้านศาสนาและปรัชญา ด้านขนบธรรมเนียมและจารีตประเพณี ด้านการอุปโภคและบริโภค รวมถึงด้านภาษาและวรรณกรรม ดังเห็นได้จากภูมิปัญญาด้านภาษาและวรรณกรรมส่วนหนึ่ง คือบทเพลงที่ใช้ในการกล่อมเด็กทั้ง 4 ภาคของไทยที่แสดงภูมิปัญญาด้านความสัมพันธ์ของบุคคลในครอบครัว

นอกจากนี้ภูมิปัญญาไทยแสดงความสัมพันธ์ของบุคคลในครอบครัวคือ แสดงถึงความรักของพ่อแม่ที่มีต่อลูก แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้เลี้ยงกับเด็ก และแสดงถึงวิธีการอบรมเลี้ยงดูเด็ก ทารกจะรู้สึกปลอดภัยและอบอุ่นใจในขณะอยู่ในอ้อมแขนของพ่อแม่ พร้อมกับขับร้องบทเพลงกล่อมที่มีความหมายในบทประพันธ์ แสดงถึงความรัก ความห่วงอาวรณ์ ความหวงแหน และความทะนุถนอม เมื่อพิจารณาต่อมาถึงภูมิปัญญาไทยที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างผู้เลี้ยงกับเด็ก เป็นการชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้เลี้ยงกับเด็ก กล่าวคือในอดีตครอบครัวไทยอาศัยร่วมกัน มีลักษณะเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ประกอบด้วยพ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ยาย ลุง ป้า น้า อา ต่างมีความสัมพันธ์ระบบเครือญาติ เด็กผู้สืบสายโลหิตซึมซับรับรู้สายสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดความอบอุ่น ความเอื้ออาทร พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ส่วนภูมิปัญญาที่แสดงถึงวิธีการอบรมเลี้ยงดูเด็ก กล่าวได้คือ วิธีการอบรมเลี้ยงดูเด็กของคนไทยทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ เป็นการเลี้ยงดูด้วยอารมณ์สุนทรีย์ ผู้เลี้ยงนิยมใช้วิธีการร้องเพลงกล่อมเพื่อขับกล่อมให้เด็กได้นอนหลับ โดยนำเด็กวางลงบนที่นอนเรียกว่า “เปล” และจัดท่าทางในการนอนให้กับเด็ก คืออาจจะจับเด็กนอนตะแคงให้หลังโค้งงอเล็กน้อย ท่าทางการนอนลักษณะนี้จะช่วยทำให้นอนหลับสบาย แสดงให้เห็นถึงการใส่ใจในการดูแลเด็กเป็นพิเศษ ระมัดระวัง แม้กระทั่งการจัดท่านอนที่ส่งผลต่อสุขภาพของเด็กจากนั้นเริ่มเพลงร้องกล่อมไปพร้อม ๆ กับการไกวเปล เพื่อให้เด็กเกิดความสบายและเพลิดเพลินจนกระทั่งหลับไป

2.2 บทบาทด้านครอบครัว

ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน ทุกครัวเรือน ตั้งอยู่บนพื้นฐานความรักและสายใยความผูกพันของสมาชิกในครอบครัวที่มีต่อเด็ก ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ระหว่าง พ่อแม่กับลูก ปู่ย่า ตายาย ลุงป้า น้าอากับหลาน หรือพี่กับน้อง เมื่อมีเด็กเกิดใหม่ในบ้าน ทุกคนจะช่วยกันเลี้ยงดูอุ้มชู คอยเล่นด้วย ป้อนข้าวป้อนนมให้กิน อิ่ม เพลงกล่อมเด็กจึงเกิดขึ้นมาเพราะผู้เป็นพ่อ แม่ ต้องการแสดงความรัก ความอบอุ่นต่อลูก เมื่อถึงเวลาที่ลูกจะนอน ไม่ว่าจะเป็นเวลาช่วงเช้าหรือช่วงบ่าย พ่อหรือแม่จะใช้เพลงกล่อมเพื่อ ให้เด็กเกิดความเพลินเพลินในเนื้อทำนองช่วยทำให้จิตใจเบิกบานและเกิดความอบอุ่นใจ รวมถึงได้เรียนรู้ภาษาไปในตัว ทำให้พูดได้เร็วขึ้น ประกอบกับช่วยพัฒนาความคิดและจินตนาการของเด็กไปพร้อม ๆ กัน

2.3 บทบาทด้านศิลปวัฒนธรรม

เพลงกล่อมเด็กเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสังคมไทยมายาวนาน เพื่อเห่กล่อมให้เด็กนอนด้วยการใช้บทเพลงที่ใช้คำง่าย ๆ พร้อมเสียงเอื้อนยาว ที่เปล่งออกมาอย่างนุ่มนวลสม่ำเสมอทำนองของการกล่อมถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ด้วยทำนองที่ไพเราะจึงถูกจดจำและใช้ต่อเนื่องมาโดยเริ่มจากการคุ้นเคยและชินหูของบุคคลในครอบครัว เมื่อสมาชิกในครอบครัวเติบโตขึ้นอาจแยกไปมีครอบครัวของตนเอง และเมื่อมีบุตรก็ยังใช้เพลงกล่อมให้บุตรของตนเองให้นอนหลับ จึงนับได้ว่าเพลงกล่อมช่วยสืบสานให้เกิดบทบาทด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติอีกทางหนึ่ง

2.4 บทบาทด้านการศึกษาและเรียนรู้

ปัจจุบันระบบอินเทอร์เน็ตเข้ามามีบทบาทในการแสวงหาความรู้ ซึ่งสถานศึกษาหรือห้องสมุดแต่ละแห่งอาจจะมีฐานข้อมูลของห้องสมุดเป็นแหล่งเรียนรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อมเด็กเพื่อให้ผู้สืบค้นสามารถจะรู้รายชื่อหนังสือ งานวิจัย หรือวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับเพลงกล่อมเด็กได้ เช่น ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร ที่หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) นอกจากนี้ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา จังหวัดนครปฐม จะจัดประกวดเพลงกล่อมลูก 4 ภาค เป็นประจำซึ่งทำให้ผู้สนใจเพลงกล่อมจะได้นำมาใช้เพื่อการศึกษาและเรียนรู้ได้สะดวกยิ่งขึ้น

2.5 บทบาทด้านการพัฒนาร่างกายและจิตใจ

เพลงกล่อมเป็นเครื่องมือสำหรับใช้เลี้ยงดูเด็กในยามที่ต้องการให้เด็กหลับอย่างเป็นสุข ส่งผลให้เด็กได้เติบโตมีความสมบูรณ์ทางร่างกายแข็งแรง ไม่เจ็บป่วย เจริญเติบโตพัฒนาขึ้นตามวัย รวมถึงมีจิตใจที่แจ่มใสเมื่อได้ยินเสียงของทำนองกล่อม จะก่อให้เกิดความอบอุ่นใจ รู้สึกได้ถึงความปลอดภัย ช่วยให้หลับอย่างเป็นสุข เมื่อเด็กได้นอนหลับพักผ่อนอย่าเต็มที่จะช่วยให้มีพัฒนาการด้านทางอารมณ์ไปในทิศทางที่ดี เนื่องจากขณะตื่นนอนขึ้นมาจะมีอารมณ์แจ่มใสไม่งอแง

3. คุณค่าของเพลงกล่อม

คุณค่าของเพลงกล่อมมีประเด็นศึกษาและวิเคราะห์คือ คุณค่าด้านการอบรมสั่งสอน คุณค่าด้านการถ่ายทอด คุณค่าด้านความรัก คุณค่าด้านสุนทรีย์และความเพลิดเพลิน คุณค่าด้านสุนทรีย์และความเพลิดเพลิน คุณค่าด้านความเชื่อ สังคม และวัฒนธรรมคุณค่าด้านคติธรรม คุณค่าด้านภาษา บทประพันธ์ และวรรณกรรม คุณค่าด้านการรู้รักธรรมชาติ การดำเนินชีวิต และการเลือกคู่ครอง คุณค่าด้านการรู้รักธรรมชาติ การดำเนินชีวิต และการเลือกคู่ครอง ดังแสดงต่อไปนี้

3.1 คุณค่าด้านการอบรมสั่งสอน

เนื้อความของบทประพันธ์ของเพลงกล่อมใช้ถ้อยคำสื่อเจตนาในเชิงการสั่งสอนให้ลูกทำตามข้อแนะนำของพ่อแม่ เพื่อให้ลูกรู้จักการเชื่อฟัง เนื่องจากการบ่งบอกให้ลูกได้ทำตาม ถือว่าพ่อแม่ต้องการสอนให้ลูกได้เรียนรู้ถึงหน้าที่ว่า “การเป็นเด็กมีหน้าที่ต้องเชื่อฟังผู้ใหญ่” ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่า เพลงกล่อมให้คุณค่าในเชิงอบรมสั่งสอนให้เด็กรู้จักหน้าที่ในการปฏิบัติตนเพื่ออยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้อย่างมีความสุข ดังคำกล่าวของ เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) ความว่า คุณค่าของเพลงกล่อมเด็ก แสดงให้เห็นถึงเจตนาและ วิธีการที่พ่อแม่หรือผู้เลี้ยงใช้ในถ่ายทอดความรัก

ที่มีต่อลูก มีการสอดแทรกการอบรมสั่งสอน รวมไปถึง ความคาดหวังของผู้เลี้ยงที่มีต่อเด็ก ทั้งนี้เนื้อหาของเพลงกล่อมบางบทประพันธ์เป็นการใช้คำสั่งในลักษณะเป็นวัจนะกรรมที่พ่อแม่ต้องการให้ลูกได้จดจำและปฏิบัติตาม นับเป็นการให้คุณค่าเชิงความหมายแทรกอยู่ในบทประพันธ์ เช่นบทประพันธ์ของเพลงกล่อมต่อไปนี้

หลับสองตา นอนจาอย่าไห้
หลับสองตาลีบลีบ ตาหน้อยหนีบติดกัน
ลูกหน้อยหลับสองตา แม่บ่ามาอย่าเพิ่งตื่น
ลูกบ่ดีขี้อ้อน แม่จะได้ฟังยะการเมินเมิน

(เสาวลักษณ์ มั่นรอด, 2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

บทประพันธ์ข้างต้น เนื้อหาของบทประพันธ์เป็นการใช้คำสั่งของพ่อแม่ให้ลูกได้ปฏิบัติตาม การใช้ถ้อยคำบางช่วง เช่นคำว่า “ลูกหน้อยหลับสองตา แม่บ่ามาอย่าเพิ่งตื่น” เนื้อหาบทประพันธ์เพื่อสื่อสารโดยเป็นการสร้างเงื่อนไข เจตนาสั่งให้ลูกหลับตาลง การสั่งให้ลูกหลับตา เพื่อให้ลูกได้เสริมสร้างลักษณะนิสัยในการเชื่อฟังผู้ใหญ่ตั้งแต่ยังเล็ก จึงกล่าวได้ว่า ความหมายของบทประพันธ์มีคุณค่าให้เด็กได้ซึมซับคุณงามความดีเพื่ออยู่ร่วมกับสังคมได้อย่างมีความสุข

3.2 คุณค่าด้านการถ่ายทอด

นงนุช แสงทับทิม (2565, 12 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “การร้องกล่อมหากใช้เพียงการจดจำ นานไปอาจหลงลืม การคงอยู่ของเพลงกล่อมที่จะทำได้โดยง่ายคือการถ่ายทอดให้เป็นมรดกประจำครอบครัว ชุมชน สังคม และประเทศชาติ”

ภาพที่ 8 อาจารย์นงนุช แสงทับทิม
ที่มา: ผู้วิจัย (2565, ออนไลน์)

ความข้างต้น คุณค่าของเพลงกล่อมแต่ละถิ่นล้วนถ่ายทอดวัฒนธรรมทางด้านสังคมเพื่อแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของตนผ่านเพลงกล่อม เพลงกล่อมนอกจากจะเป็นการศึกษาภาษาที่ใช้เพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูกแล้ว ยังเป็นการสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิต วัฒนธรรม ตลอดจนการเปลี่ยนแปลงและการคงอยู่ของเพลงกล่อมเด็กในปัจจุบันได้อีกแง่มุมหนึ่ง ดังนั้น การช่วยกันถ่ายทอดการร้องกล่อมจึงเป็นการทำให้เพลงกล่อมคงอยู่เป็นมรดกประจำครอบครัว ชุมชน สังคม และประเทศชาติได้

3.3 คุณค่าด้านความรัก

บทเพลงกล่อมที่แสดงถึงความรัก ความปรารถนาดี และช่วยกล่อมเกลานิสัยเด็ก ให้คุณค่าด้านความรัก ได้รับข้อมูลจาก เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

นอนสาหล่า แม่ไปนา
เอาปามาต้อน ให้เจ้า นอนอยู่สุขซำบาย
ยุงบ่ให้กาย ไฮบ่ให้ไก้
ตื่นขึ้นแล้ว สิพาไปเบิ่งหนัง

ภาพที่ 9 อาจารย์เสาวลักษณ์ มั่นรอด
ที่มา: ผู้วิจัย (2565, ออนไลน์)

3.4 คุณค่าด้านสุนทรีย์และความเพลิดเพลิน

เพลงกล่อมเด็กสามารถสร้างลักษณะอารมณ์ที่เด็กสามารถสัมผัสได้จากน้ำเสียงของผู้ร้องกล่อม ที่สื่ออารมณ์ความรัก ความห่วงใยของพ่อแม่ที่มีต่อลูก เด็กจะเกิดความรู้สึกอบอุ่นปลอดภัย เคลิบเคลิ้ม และหลับลงได้ในที่สุด ขณะผู้ขับร้องยังเกิดความเพลิดเพลินไปกับทำนองและเสียงที่ตนเองขับร้องไปในคราวเดียวกัน

3.5 คุณค่าด้านความเชื่อ สังคม และวัฒนธรรม

เพลงกล่อมเด็กเป็นสื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ร้องและผู้ฟัง สร้างความอบอุ่นให้เกิดขึ้นในครอบครัว สะท้อนให้เห็นสภาพสังคม และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น การทำมาหากินความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ค่านิยมของชาวบ้าน ผ่านบทเพลงสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมไทย ทำให้เห็นความเจริญทางด้านจิตใจ เช่น วัฒนธรรมไทยเกี่ยวกับผัวเดียว เมียเดียว เป็นต้น

3.6 คุณค่าด้านคติธรรม

การส่งเสริมให้ผู้ถูกกล่อมมีจิตใจงาม และมีคุณธรรมประจำใจ ควรมองไปยังเนื้อหาบทประพันธ์ที่ให้คุณค่าด้านคติธรรม ซึ่งบทประพันธ์นี้ได้รับข้อมูลจาก สุทธินี เภกะสุต (2566, 15 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

นอนสาหล่า หลับตาแม่สิก่อม
คำแพง แม่นี้เอย
พ่อไปไฮ่ เอาไข่มาหา
แม่ไปนา เอาปลามาต้อน
แม่เลี้ยงม้อน นอนอู่สวนม้อน
ดึกอนซอน มันคึกมันตื่น
ลูกน้อยไห้ ลุกไต้กระบอง
เสียงท่องท่อง ขี้เยี่ยวใส่บ่อน
เลี้ยงลูกน้อย มันยากมันชา
พออยากป่ะ ลูกผัวไปบวช
สร้างผนวช ในศาสนา
ลูกใหย่มา ให้ลูกกราบไหว้
คันเจ้าเป็นชาย ให้เจ้าไปบวช
ให้ยิ่งย่วด ในศีลในธรรม
ให้จำนำ คุณพ่อคุณแม่
พอได้แก ขึ้นสู่สวรรค์
นอนสาหล่า หลับตาแม่สิก่อม
คำแพง แม่นี้เอย

(สุทธินี เภกะสุต, 2566, 15 มกราคม, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 10 อาจารย์สุทธินี เภกะสุต
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ความข้างต้น คุณค่าของเพลงกล่อมด้านคติธรรม เพลงกล่อมเด็กเป็นวรรณกรรมร้อยกรองที่มีเนื้อหาบทประพันธ์สะท้อนให้เห็นสภาพของสังคม ความเชื่อถือ และความเป็นอยู่ รวมถึงเป็นการส่งเสริมให้ผู้ถูกกล่อมมีจิตใจงาม และมีคุณธรรมประจำใจ จึงนับได้ว่าเพลงกล่อมเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีคุณค่า ช่วยอบรมสั่งสอนเยาวชนของชาติให้เป็นคนดีในสังคมตั้งแต่เยาว์วัย กระทั่งกลายเป็นผู้ใหญ่ที่ดีได้ในอนาคต

3.7 คุณค่าด้านภาษา บทประพันธ์ และวรรณกรรม

เพลงกล่อมเด็กคุณค่าด้านภาษา บทประพันธ์ และวรรณกรรม แต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์ในการใช้ภาษาของท้องถิ่น จึงมีคุณค่าในการสืบทอดภาษาถิ่น ให้คนรุ่นหลังสามารถนำไปใช้ศึกษาค้นคว้าการใช้ภาษาของท้องถิ่นนั้น ได้ จึงเห็นว่ามีคุณค่าในการสืบทอดภาษาถิ่น ดังที่ นงนุช แสงทับทิม (2565, 12 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า ช่วงเลี้ยงลูกของตัวข้าพเจ้าเองได้ใช้บทประพันธ์ที่บอกเรื่องราวเกี่ยวกับนกกาเหว่ามากล่อม เห็นว่าเรียบง่ายไม่มีคำราชาศัพท์ หวังว่าคนรุ่นเก่าบางท่านอาจยังจำได้ บทประพันธ์นี้ถูกบรรจุอยู่ในการเรียนการสอนระดับประถมศึกษา เพื่อให้นักเรียนใช้ท่องจำ บทประพันธ์มีดังต่อไปนี้

เจ้านกกาเหว่าเอ๋ย ไข่ให้ไว้แม่กาฟัก แม่กาก็หลงรัก คิดว่าลูกในอุทธรณ์

คาบเอาข้าวมาเผื่อ คาบเอาเหยื่อมาป้อน ถนอมไว้ในรังนอน ซ่อนเหยื่อมาให้กิน
ปีกเจ้ายังอ่อน คลอแคล ท้อแท้จะสอนบิน พาลูกไปหากินที่ปากน้ำพระคงคา
ตีนเจ้าเหยียบสาหร่าย ปากก็ไซร้หาปลา กินกุ้ง กินกั้ง กินหอย กระพังแมงดา
กินแล้วก็โผมา จับที่ต้นหว้าโพธิ์ทอง ปีกเจ้ายังอ่อน คลอแคล ท้อแท้จะสอนบิน
พาลูกไปหากินที่ปากน้ำพระคงคา ตีนเจ้าเหยียบสาหร่าย ปากก็ไซร้หาปลา
กินกุ้ง กินกั้ง กินหอย กระพังแมงดา กินแล้วก็โผมา จับที่ต้นหว้าโพธิ์ทอง”

(นงนุช แสงทับทิม, 2565, 12 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

ความข้างต้นเพลงกล่อมเด็กมีคุณค่าด้านภาษา บทประพันธ์ และวรรณกรรม แต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์ ความสามารถทางภาษาของคนไทยในสมัยก่อนมีความเจ้าบทเจ้ากลอนในการใช้ภาษา เมื่อเด็กได้ฟังการร้องกล่อมบ่อยครั้ง จะช่วยส่งเสริมพัฒนาการทางภาษา ด้านการฟัง การพูดออกเสียง และเรียนรู้คำเรียกสิ่งของต่าง ๆ ที่อยู่ในชีวิตประจำวันไปในตัว เนื้อหาบทประพันธ์บางบทของเพลงกล่อมให้คุณค่าเกี่ยวกับการสอนให้รู้จักธรรมชาติวิทยาตั้งแต่เด็ก สะท้อนให้เห็นถึงความรอบคอบของบุคคลรอบตัว เช่น ปู่ ย่า ตา ยาย พ่อ แม่ ซึ่งเป็นผู้ที่ช่างสังเกตสิ่งแวดล้อม เช่น อากัปกิริยาของสัตว์ชนิดต่าง ๆ จากนั้นนำมาร้อยเรียงบทประพันธ์ผูกเป็นเรื่องราว รวมถึงแต่งทำนองเพลงร้องกล่อมสำหรับนำมาร้องกล่อมเด็ก นับได้ว่าเป็นการปลูกฝังนิสัยรักในธรรมชาติ และมีความเมตตาสัตว์

อนึ่งการที่ผู้เป็นพ่อแม่ใช้บทประพันธ์เพลงกาเหว่านี้เพื่อให้ลูกฟังก่อนนอน หากเล่าแบบนิทานอาจจะไม่ค่อยน่าสนใจเท่าใดนัก จึงได้สอดแทรกทำนองที่ไพเราะเข้าไปสอดแทรกร่วมกับบทประพันธ์ ลักษณะของบทประพันธ์จัดอยู่ในประเภทเรื่องเล่ากล่าวถึงธรรมชาติของการวางไข่ของนกกาเหว่า โดยเนื้อหาแสดงความรักของแม่นกกาดำ ซึ่งแม้ว่าจะไม่ใช่ลูกของตน ก็ยังให้ความรักเสมือนลูกของตน สะท้อนให้เห็นถึงความรักความผูกพันและความเอาใจใส่ เมื่อพิจารณาต่อมาอธิบายได้ว่าบทประพันธ์นี้ยังสอนทั้งด้านการรู้จักการดำรงชีวิตตั้งแต่วัยเด็กที่พ่อแม่คอยให้การเลี้ยงดูอย่างทะนุถนอม บทประพันธ์นี้ยังสอนทั้งด้านการรู้จักดำเนินชีวิตเพื่อทำมาหากิน และการระวังภัยด้วย

3.8 คุณค่าด้านการรู้รักธรรมชาติ การดำเนินชีวิต และการเลือกคู่ครอง

อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า คุณค่าด้านการรู้รักธรรมชาติ การดำเนินชีวิต และการเลือกคู่ครอง ยังปรากฏในบทเพลงกล่อมลูกเพราะครอบครัวไทยในอดีตมีลักษณะเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ อาศัยร่วมกัน การร้องกล่อมจึงสอดแทรกเนื้อหาการรู้รักธรรมชาติ เช่น บทประพันธ์ร้องกล่อมของภาคใต้ ดัง ศันสนีย์ แสงสว่าง (2527, น.7) กล่าวไว้แสดงต่อไปนี้

อ้า...เอ้อ ลำพูน้อย เหอ หิ่งห้อยมาเกาะอยู่เรียงราย
ถ้าไม่ใช่เกณฑ์โค่ของพี่ชาย ขอให้ไกลเหมือนฟ้ากับดิน
ถ้าเป็นเกณฑ์โค่ของพี่ชาย ขอให้เหมือนลูกจันและลูกอิน
อยู่ร่วมก้านฟ้าดิน ร่วมหวิ้นร่วมซอซุก...เอ้อ...เหอ

(ศันสนีย์ แสงสว่าง, 2527, น.7)

ความข้างต้น เพลงกล่อมเด็กภาคใต้สะท้อนสภาพวิถีชีวิตและค่านิยมในสังคม บทร้องกล่อมมีความหมายถึงการเกี้ยวพาราสี เกี่ยวกับคู่ครองและการแต่งงาน เกี่ยวกับปริศนาทายคำเพื่อความสนุกสนาน การตัดพ้อต่อว่า ความชื่นชมในธรรมชาติ ความเชื่อ ประเพณีและศิลปวัฒนธรรม นำไปสู่การเป็นมรดกทางภูมิปัญญาและสร้างความรู้ ความเข้าใจ เกิดเป็นวัฒนธรรมประจำถิ่นฐานของตนเองขึ้นได้

3.9 คุณค่าด้านการดำรงชีวิต

กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “เพลงกล่อมเด็กสะท้อนคุณค่าในด้านการดำรงชีวิตได้ชัดเจน หากพิจารณาเพลงกล่อมของภาคเหนือ จากเดิมมักจะขับร้อง

เฉพาะเพลงกล่อมเด็กล้านนา ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยการนำเอาเพลงจากภาคอื่น ๆ หรือประยุกต์เพลงต่าง ๆ มาเป็นเพลงกล่อมแทน”

ความข้างต้นผู้วิจัยพิจารณาได้ 2 ประการซึ่งอาจมีปัจจัยหลายด้านที่มีอิทธิพลต่อเพลงกล่อมเด็กคือ

ประการที่ 1 ระดับการศึกษาที่สูงขึ้นทำให้คนมีความรู้ความสามารถในด้านการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติม ตลอดจนสามารถนามาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้

ประการที่ 2 การพัฒนาด้านเทคโนโลยีที่เปิดกว้าง ส่งผลให้สามารถเลือกรับฟังเพลงได้หลากหลายช่องทาง กระทั่งมีการนำมาร้องเพื่อขับกล่อมให้เด็กฟัง โดยมีการผสมผสานจากแหล่งที่มาอย่างหลากหลาย กลายเป็นเพลงกล่อมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยอดีตอย่างเห็นได้ชัด

3.10 คุณค่าด้านการประกอบอาชีพ

สืบพงศ์ ธรรมชาติ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “มนุษย์กับธรรมชาติมีความสัมพันธ์ต่อกันอย่างลึกซึ้ง เพราะมนุษย์ยังต้องอาศัยพึ่งพาธรรมชาติเพื่อการดำรงชีวิตอยู่ตลอดเวลา”

ความข้างต้นผู้วิจัยพิจารณามนุษย์ดำรงชีวิตไม่ว่าจะเป็นอาหารการกิน หรือการประกอบอาชีพ อันได้แก่ การทำนา ทำสวน ทำไร่ ประมง ประกอบกับยังใช้ธรรมชาตินำมาสร้างสรรค์ร้อยเรียงเรื่องราวเป็นบทประพันธ์ และนำมาสร้างสรรค์ร้อยเรียงเป็นทำนองดนตรีได้อีกแง่มุมหนึ่ง

4. ความสำคัญของเพลงกล่อม

สืบพงศ์ ธรรมชาติ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงกล่อมมีความสำคัญด้านวิวัฒนาการ ความสำคัญด้านการพัฒนาทางร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา”

ความข้างต้นผู้วิจัยพิจาราณานอกจากเพลงกล่อมจะมีความสำคัญด้านวิวัฒนาการทางร่างกาย ทางจิตใจ และทางสติปัญญาแล้ว ยังมีความสำคัญด้านพฤติกรรมการเรียนรู้ความสำคัญด้านทำนอง ระดับเสียง ฉันทลักษณ์ และความสำคัญด้านดนตรีด้วย ซึ่งจากการศึกษาความสำคัญของเพลงกล่อมคุณค่าของเพลงกล่อมมีประเด็นให้พิจารณา 5 ข้อดังต่อไปนี้

4.1 ความสำคัญด้านวิวัฒนาการ

สืบพงศ์ ธรรมชาติ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “วิวัฒนาการเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ด้วยความรัก ความพยายาม ย่อมมีคุณค่าในตัวเอง และเป็นสิ่งที่มนุษย์ด้วยกันเอง ควรจะได้ชื่นชม การสัมผัสกับดนตรี”

ความข้างต้นผู้วิจัยพิจารณาการพัฒนาการทางด้านดนตรีควรเริ่มฝึกหัดแต่เด็ก เพื่อสร้างเสริมและพัฒนาให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจ ความซาบซึ้งอย่างแท้จริง นอกเหนือจากความงดงามที่ผู้เรียนจะได้จากดนตรีแล้ว ความรู้ความเข้าใจ ตลอดจนทักษะที่ได้จากการฝึกฝนดนตรีมาตั้งแต่เด็ก มีผลนำไปสู่การสร้างเสริมความสามารถ ทั้งทางด้านสติปัญญา ความรู้สึก และพัฒนาการด้านอื่นๆ ด้วย การเรียนดนตรีอย่างต่อเนื่อง จึงมีประโยชน์มหาศาลที่จะเกิดขึ้นกับเด็ก ซึ่งจะเจริญเติบโตเป็นผู้ใหญ่ที่มีคุณภาพของประเทศ และสังคมโลกได้

4.2 ความสำคัญด้านการพัฒนาทางร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา

สุระชัย สีบุบผา (2565, 7 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า จังหวะการเต้นของหัวใจผู้เป็นแม่สามารถกล่อมใจลูกตั้งแต่อยู่ในครรภ์ เซลล์ต่าง ๆ ในร่างกายของลูก ถูกพัฒนาขึ้นภายใต้องค์ประกอบที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเสียงกระแสเลือดของแม่ที่สูบฉีดเป็นจังหวะสม่ำเสมอ เสียงกุกกักของกระเพาะอาหารที่กำลังย่อย หรือเสียงการร้องกล่อมของแม่ที่ก้องสะท้อนมาเพื่อให้ลูกได้ยินตั้งแต่ยังไม่ลืมตาดูโลก สามารถทำให้ลูกได้รับรู้เกิดพัฒนาการทั้งในด้านร่างกาย จิตใจ สมอง และสติปัญญา

ความข้างต้นผู้วิจัยพิจารณา จังหวะการเต้นของหัวใจของผู้เป็นแม่สามารถกล่อมจิตใจของลูกตั้งแต่อยู่ในครรภ์ได้ เสียงต่างๆที่ลูกได้ยินถูกซึมซับรับรู้ทำให้เกิดพัฒนาการทั้งในด้านร่างกาย จิตใจ สมอง และสติปัญญา ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า จังหวะการเต้นของหัวใจของผู้เป็นแม่มีความสำคัญส่งผลต่อพัฒนาการของลูกได้โดยตรง

4.3 ความสำคัญด้านพฤติกรรมการเรียนรู้

นงนุช แสงทับทิม (2565, 12 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “ลูกน้อยในขวบปีแรกสามารถจดจำเพลงที่เคยฟังได้ สามารถแยกแยะเสียงแม่ออกจากเสียงของผู้หญิงคนอื่น ๆ ได้ สามารถเคลื่อนไหวตัวไปตามจังหวะเพลง และแม้แต่แสดงปฏิกิริยารับรู้เมื่อเพลงที่ใช้ร้องกล่อมหยุดลงด้วย”

ความข้างต้น ความสำคัญด้านพฤติกรรมการเรียนรู้ สามารถมองได้จากลักษณะการจดจำเสียงของผู้เป็นแม่ ไม่ว่าจะเป็นการพูดหรือการร้องกล่อม ซึ่งลูกสามารถแยกแยะเสียงแม่ออกจากเสียงของผู้หญิงคนอื่น ๆ ได้ อย่างไรก็ตามพฤติกรรมการเรียนรู้ของลูกยังสะท้อนความต้องการให้แม่ปฏิบัติต่อลูกอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งเห็นได้จากเคลื่อนไหวตัวไปตามจังหวะเพลง และแม้แต่แสดงปฏิกิริยาเมื่อเพลงที่ใช้ร้องกล่อมหยุดลง

4.4 ความสำคัญด้านดนตรี (ทำนองและระดับเสียง)

จำรัส อยู่สุข (2565, 6 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า เมื่อกล่าวถึงความสำคัญด้านดนตรีซึ่งประกอบไปด้วยทำนองและระดับเสียง ถือเป็นก้าวแรกที่เด็กได้เรียนรู้ เมื่อเด็กจดจำทำนองและดับเสียงของผู้เป็นแม่ได้ จะรับรู้ได้ถึงสัญญาณที่บ่งบอกให้เด็กรู้ว่าถึงเวลาที่จะต้องนอน เด็กที่ถูกกล่อมด้วยทำนองของเพลง นอกจากจะหลับได้เร็วแล้ว ยังเคยเห็นว่าเมื่อโตมาสามารถร้องเพลงได้ตรงกับระดับเสียงเครื่องดนตรี

ภาพที่ 11 อาจารย์จำรัส อยู่สุข
ที่มา: ผู้วิจัย

ความข้างต้น เพลงกล่อมมีความสำคัญที่มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อเด็กเพราะเปรียบเสมือนเป็นการเรียนดนตรีตั้งแต่แรกเริ่มรับฟังทำนองร้องกล่อมของผู้เป็นแม่หรือบุคคลในครอบครัวซึ่งเมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่ทำนองและระดับเสียงที่เคยได้รับจากการร้องกล่อมนั้นอาจส่งผลให้เป็นผู้ที่มีศักยภาพทางด้านดนตรีที่มีคุณภาพของประเทศต่อไป

ด้วยความสำคัญของเพลงกล่อมดังแสดงข้างต้นจัดได้ว่าเพลงกล่อมเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูลูกหลานของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ เด็กจะได้รับความรักใคร่ห่วงใยจากพ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย โดยจะแสดงออกมาในรูปของการตามใจ หรือพูดจาปลอบประโลมในทางดีงาม รวมถึงบอกกล่าวให้เด็กได้รับรู้อารมณ์และความรู้สึกของพ่อแม่ โดยสะท้อนออกมาด้วยบทเพลงกล่อม ที่มีเนื้อร้องแสดงความรักใคร่ห่วงใยลูกหลาน โดยเห็นได้อย่างชัดเจน ซึ่งเพลงกล่อมอาจจะมีวิวัฒนาการมาจากการเล่านิทานหรือนิยายให้เด็กฟังก่อนนอน ต่อมามีผู้คิดนำทำนองเพลงมาแทรกเข้าไปด้วยเพื่อให้เกิดความไพเราะ และสร้างบรรยากาศให้เกิดความสงบ ช่วยให้เด็กหลับง่ายยิ่งขึ้น เมื่อทำนองกล่อมมีผู้สนใจมากขึ้นจึงเป็นที่นิยมนำไปใช้ต่อ ๆ กันมา แต่ท่วงทำนองเพลงอาจจะมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละชาติ หรือในแต่ละท้องถิ่น จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมสากล ที่มีอยู่ทั่วไปเกือบทุกชาติ

เมื่อพิจารณาถึงความสำคัญของเพลงกล่อม ต่อมาอีกอธิบายได้ว่า เพลงกล่อมถูกใช้กันเสมอมาตั้งแต่อดีตมีความสำคัญคือ เพลงกล่อมช่วยให้เด็กหลับง่ายและหลับอย่างเป็นสุข เป็นการตอบสนองทางอารมณ์ตามหลักจิตวิทยา ให้เด็กเกิดการเรียนรู้ทางภาษาโดยทางอ้อม ในขณะเดียวกันก็ได้รับการอบรมสั่งสอนเกี่ยวกับธรรมชาติ และจริยธรรมไปพร้อม ๆ กัน ประกอบกับเพลงกล่อมยังช่วยฝึกการฟังแก่เด็กโดยให้รู้สึกชินกับเสียงพูดจากการได้ยินบ่อยครั้ง อันจะนำไปสู่การช่วยพัฒนาเรื่องการได้ยินเสียง กระทั่งสามารถฝึกให้เด็กพูดได้เร็วมากยิ่งขึ้น ซึ่งในขณะร้องกล่อมเด็กจะมีความอบอุ่นใจ ด้วยรู้สึกว่าตนไม่ถูกทอดทิ้งในขณะนอนหลับ

5. การวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงกล่อม

เพลงกล่อม เป็นบทเพลงที่ถ่ายทอดกันด้วยปากต่อปาก ไม่ได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ใช้ร้องเพื่อกล่อมให้เด็กหลับ โดยอาศัยการจดจำเพลงต่อ ๆ กันมา เคยได้ยินอย่างไรก็ร้องอย่างนั้น ทำให้บทเพลงอาจมีการผิดเพี้ยนไปตามกาลเวลา เมื่อพิจารณาเพลงกล่อม กล่าวได้ว่า เพลงกล่อมเด็ก มีบทบาทหน้าที่สำหรับช่วยกล่อมให้เด็กนอนหลับได้เร็วขึ้น เมื่อหลับสนิทจะไม่รบกวนผู้เลี้ยงมากเกินไป ส่งผลให้ผู้เลี้ยงมีเวลาพักเพื่อผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการเลี้ยงดูลงไปได้บ้าง ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้ได้ทำการวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค ได้แก่ ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ โดยทำการวิเคราะห์ออกเป็น 5 ประเด็น คือ ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะ ดังแสดงต่อไปนี้

5.1 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของเพลงกล่อมภาคเหนือ

5.1.1 ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์

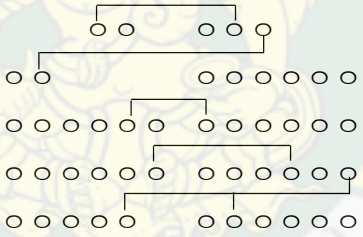
เพลงกล่อม มีปรากฏอยู่ในทุกภาคของประเทศไทย ซึ่งแต่ละภูมิภาคต่างมีภาษาท้องถิ่นของตน ไม่ว่าจะเป็นภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ทำให้เพลงกล่อมของไทยมีความหลากหลาย เพลงกล่อมเด็กภาคเหนือมีเนื้อหาของเพลงมุ่งชักจูงให้เด็กนอนหลับ โดยมักใช้ถ้อยพยางค์ที่มีทั้งการปลอบประโลม หรือขู่ให้เกิดความกลัว บางบทประพันธ์มีเนื้อหาติดสินบนให้ของกินหรือสิ่งต่าง ๆ ให้กับเด็ก ลักษณะคำประพันธ์ไม่ตายตัว ส่วนคำสัมผัสในบทประพันธ์ ไม่เคร่งครัด รวมถึงจำนวนพยางค์ที่บรรจุอยู่ในบทประพันธ์ไม่ตายตัว ฉันทลักษณ์ที่พบ ไม่กำหนดว่าจะบันทึกเป็นแบบหนึ่งแบบใด บางบทประพันธ์ใช้ฉันทลักษณ์หน้า 5 หลัง 6 บางบทประพันธ์มีลักษณะเช่นเดียวกับกลอนแปด ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลด้านฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เพื่อนำมาทำการวิเคราะห์ดังแสดงลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ

เพลงอื่นจาจา ซึ่งให้ข้อมูลโดย พังงา ถาวร (2566, 9 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมของภาคเหนือเพลง อื่อ จา จา

จาจา บ่านาล้า
สองต่ำ อีป้อไปนาหนอกบ้าน
ไปเก็บบ่าซาง ใสโป(ซ้ำ) ไปเก็บบาซาง ใสซั้ง
ตัวนึ่งไว้ซ่ากินง่าย ตัวนึ่งไว้ขายแลกข้าว
ตัวนึ่งไว้ปั๋นเจ้า ป้อนข้าวแล้วก้อยหลับไป

ฉันทลักษณ์



(พังงา ถาวร, 2566, 9 มกราคม, สัมภาษณ์)

ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ (เพลง อื่อ จา จา บทที่ 1) อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามีคำประพันธ์ 2 คำ คือ คำว่า “จา” ซึ่งสัมผัสกับคำว่า “นา” ในวรรคหลัง มี 3 พยางค์ ส่วนคำว่า “ล้า” ในวรรคหลังยังไปสัมผัสกับคำว่า “ต๋ำ” ในบรรทัดที่ 2 ในวรรคหน้ามีจำนวน 2 คำ เมื่อพิจารณาบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ โดยคำว่า “ใส” สัมผัสกับ คำว่า “ใส” ในวรรคหลัง มี 6 พยางค์ ในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้า มี 6 พยางค์ โดยคำว่า “ง่าย” สัมผัสกับ คำว่า ”ขาย” ในวรรคหลัง ที่มี 6 พยางค์ ส่วนคำว่า “ข้าว” ซึ่งเป็นวรรคหลังของบรรทัดที่ 4 ยังมีคำสัมผัสกับ คำว่า “เจ้า” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 5 มี 5 พยางค์ และคำว่า “เจ้า” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 5 นี้ยังไปสัมผัสกับคำว่า ข้าว ในวรรคหลังมี 6 พยางค์

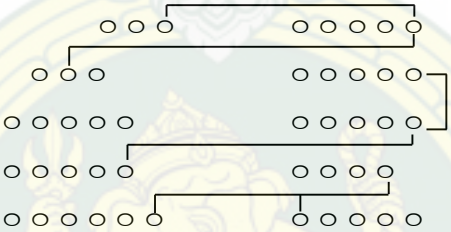
ดังนั้นเมื่อพิจารณาลักษณะคำสัมผัสของเพลง อื่อ จา จา บทที่ 1 นี้ ลักษณะคำสัมผัสของบทกล่อม ไม่กำหนดแน่นอนตายตัว ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ไม่กำหนดว่าวรรคหน้าจะมีกี่คำ ส่วนวรรคหลังจะมีกี่คำ และรวมถึงในแต่ละบรรทัดจะมีกี่คำ จึงอธิบายได้ว่าฉันทลักษณ์ที่มีไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทจะกำหนดจะกำหนดได้เองโดยอิสระ

เพลงอื่นจาจา ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลจาก มณีวรรณ ชาวส้าน (2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์) จังหวัดเชียงใหม่ ดังแสดงต่อไปนี้

เพลง อื่อ จา จา

อื่อ จา จา หลับสองตาอย่าไห้
แก้วแก่นไท้ แม่จักอื่อจาจา
นายไห้อยากกินชิ้น บ่มีไผไปหา
นายไห้อยากกินปลา มีไผไปส้อน
มีข้าวเย็นสองสามก้อน ป้อนแล้วลวดหลับไป

ฉันทลักษณ์



(มณีวรรณ ชาวส้าน, 2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 12 อาจารย์มณีวรรณ ชาวส้าน
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ (เพลง อื่อ จา จา อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “จา” สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ตา” และคำว่า “ไท้” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ไห้” บรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “จา” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “หา” และคำว่า “หา” ในบรรทัดที่ 3 ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “ปลา” บรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “ส้อน” สัมผัสกับบรรทัดที่ 5 พยางค์ว่า

“ก้อน” ส่วนฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามีจำนวน 3 พยางค์ และวรรคหลังมีจำนวน 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 ลักษณะของฉันทลักษณ์เหมือนกันกับบรรทัดที่ 1 คือ วรรคหน้ามีจำนวน 3 พยางค์ และวรรคหลังมีจำนวน 5 พยางค์ เมื่อพิจารณาฉันทลักษณ์ในบบรทัดที่ 3 ลักษณะของฉันทลักษณ์ วรรคหน้ามีจำนวน 5 พยางค์ และวรรคหลังมีจำนวน 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 4 ลักษณะของฉันทลักษณ์ วรรคหน้ามีจำนวน 5 พยางค์ และวรรคหลังมีจำนวน 4 พยางค์ และในบรรทัดที่ 5 ลักษณะของฉันทลักษณ์ วรรคหน้ามีจำนวน 6 พยางค์ และวรรคหลังมีจำนวน 5 พยางค์

เมื่อพิจารณาลักษณะคำสัมผัสของเพลง สิกก้องก๋อ นี้ ไม่กำหนดแน่นอนตายตัว ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ไม่กำหนดว่าวรรคหน้าจะมีกี่คำ ส่วนวรรคหลังจะมีกี่คำ และรวมถึงในแต่ละบรรทัดจะมีกี่คำ จึงอธิบายได้ว่าฉันทลักษณ์ที่มีไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทจะกำหนดได้เองโดยอิสระ

เพลงสิกก้องก๋อ ซึ่งขับร้องโดย ศรีวรรณ์ พรหมพันธุ์ จังหวัดเชียงใหม่ ดังแสดงต่อไปนี้

(มณีวรรณ ชาวส้าน, 2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ (เพลง สิกก้องก๋อ) อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “ก๋อ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ลอ” คำว่า “สุก” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้าสัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “ดุก” บรรทัดที่ 3 วรรคหน้าคำว่า “ปม” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “นม” และคำว่า “ปิ้ว” ในบรรทัดที่3 ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “หลิ้ว” บรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “ของ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 5 วรรคหน้าคำว่า “หนอง”

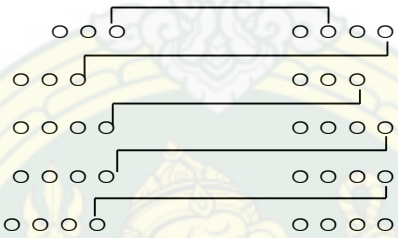
จะเห็นได้ว่าลักษณะคำสัมผัสของเพลงสิกก้องก๋อนี้ ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ส่วนใหญ่วรรคหน้าจะมี 3 พยางค์ วรรคหลังจะมี 4 พยางค์ แต่บางบรรทัด ในวรรคหลังจะมี 3 พยางค์ จึงอธิบายได้ว่าฉันทลักษณ์ที่มีไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทจะกำหนดได้เองโดยอิสระ

เพลงสิกจุ่งจา ซึ่งขับร้องโดย ศรีวรรณ์ พรหมพันธุ์ จังหวัดเชียงใหม่ ดังแสดงต่อไปนี้

เพลง สิกจุ่งจา

สิกจุ่งจา บะลาจุ่งจ้อย
ขึ้นดอยน้อย ขึ้นดอยหลวง
เก็บผักอีก่วง ใส่ซ้าข้างลุ่ม
เก็บผักอีกุ่ม ใส่ซ้าข้างบน
ลูกแก้วสองตน ตามไฟมงม

ฉันทลักษณ์



(มณีวรรณ ชาวส้าน, 2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ (เพลงสิก จุ่งจา) อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “จา” สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ลา” และคำว่า “น้อย” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “จ้อย” บรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “หลวง” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหหน้าคำว่า “ก่วง” และคำว่า “ลุ่ม” ในบรรทัดที่ 3 วรรคหลังยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “กุ่ม” บรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “บน” สัมผัสกับบรรทัดที่ 5 วรรคหน้าคำว่า “ตน”

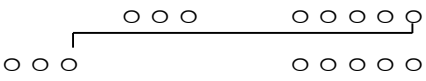
ลักษณะคำสัมผัสของเพลงสิกจุ่งจานี้ ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 3 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 3 ถึงบรรทัดที่ 5 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ จึงอธิบายได้ว่า ฉันทลักษณ์ที่มีไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทจะกำหนดได้เองโดยอิสระ

บทประพันธ์เพลงหมาหางกิด ซึ่งให้ข้อมูลโดย ดนัย น้อยชื่น (2566, 13 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

เพลง หมาหางกิด

หมาหางกิด ไต่คันนาด้อมด้อม
หมาหางก้อม ไต่คันนาติดติด

ฉันทลักษณ์



(ดนัย น้อยชื่น, 2566, 13 มกราคม, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ (เพลง หมาหางกิด) อธิบายได้คือ คำว่า “ก้อม” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ด้อม” ดังนั้นจึงอธิบายได้ว่าลักษณะคำสัมผัสของเพลงสิกจุ่งจานี้ คำสัมผัสเป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ทั้งบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 มีลักษณะของฉันทลักษณ์เหมือนกัน คือ วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ดังนั้นเมื่อพิจารณาต่อมาอีก กล่าวได้ว่า เนื้อหาของบทประพันธ์ที่พบในเพลงกล่อมภาคเหนือแสดงให้เห็นถึงเจตนาและวิธีการที่พ่อแม่ใช้ถ่ายทอดความรักที่มีต่อลูก ส่วนรูปแบบของฉันทลักษณ์ เรียกว่า “คำฮ่ำ” ซึ่งเป็นลำนำชนิดหนึ่ง คือแต่ละวรรคมี 3 - 4 พยางค์ และมีการบังคับสัมผัสเสียงวรรณยุกต์ด้วย

5.1.2 สำเนียงภาษา

เพลงกล่อม จัดได้ว่าเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีเนื้อหา ทำนอง และคำร้องหลากหลายแตกต่างกันไปตามบริบทของแต่ละท้องถิ่น ภาษาถิ่นที่ใช้มีความแตกต่างกัน สังเกตได้จากการเรียกชื่อเพลงกล่อมของแต่ละภาค เช่น ภาคเหนือ เรียกว่า เพลงอื่อ เพลงอื่อลูก เพลงอื่อ จา จา เพลงสิกก้องก๋อ เพลงสิกจุ่งจา ภาคอีสาน เรียกเพลงกล่อมลูกว่า เพลงนอนสาหล่า เพลงนอนสาเยอ เพลงนอนสาเด้อ ภาคกลาง เรียกเพลงกล่อมเด็ก หรือ เพลงกล่อมลูก ภาคใต้ เรียกว่า เพลงร้องเรือ เพลงช้าเรือ เพลงชาเรือ เพลงชาน้อง หรือเพลงน้องนอน ใช้ถ้อยคำที่ใช้ในเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค มีสำนวนภาษาที่เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และไม่ใช้คำราชาศัพท์ เนื้อหาบทประพันธ์กล่าวถึงสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ความเชื่อ ประเพณี ที่มีในท้องถิ่นของตน โดยใช้ภาษาถิ่น ซึ่งทำให้เพลงกล่อมในแต่ละภาคมีความโดดเด่นไพเราะ

เมื่อพิจารณาภาษาถิ่นของภาคเหนือ มีสำเนียงแบ่งออกเป็น 2 สำเนียงใหญ่ ๆ คือ สำเนียงล้านนาตะวันออก ได้แก่ จังหวัดเชียงราย ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน ส่วนสำเนียงล้านนาตะวันตก ได้แก่จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน แม่ฮ่องสอน อาจเรียกเป็น 2 แบบ คือ สำเนียงแบบเชียงใหม่ กับ สำเนียงแบบเชียงราย เช่น คำว่า น้ำร้อน สำเนียงแบบเชียงใหม่ จะเปลี่ยน ร เรือ เป็น ฮ นกฮูก ส่วนการออกเสียง วรรณยุกต์เดิม เสียงเดิม เป็น น้ำฮ้อน ส่วนสำเนียงแบบเชียงราย เปลี่ยน ร เรือ เป็น ฮ นกฮูก เหมือนกัน แต่การออกเสียง ไม่ใช่ เสียงวรรณยุกต์เดิม แต่จะเปลี่ยนเป็น น้ำฮ๊อน ซึ่งสามารถสังเกตและอธิบายได้ว่าสำเนียงเชียงใหม่นั้น จะมีความอ่อนช้อย เนิบ ช้า ส่วนสำเนียงเชียงรายเสียงจะสั้น ห้วน

อย่างไรก็ตาม ความข้างต้นเป็นเพียงตัวอย่างสำหรับการออกเสียงบางเสียงของชาวล้านนา เมื่อพิจารณาถึงเพลงกล่อม ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ถึงสำเนียงในการร้องกล่อมของภาคเหนือโดยแสดงความแตกต่างระหว่างสำเนียงการร้องกล่อมภาคเหนือเปรียบเทียบกับคำแปลของภาคกลางในด้านการออกเสียง รวมถึงการบ่งชี้ความแตกต่างของเสียงสระและพยัญชนะ ดังแสดงต่อไปนี้

การแปลสำเนียงภาษาภาคเหนือเปรียบเทียบกับภาคกลาง แปลโดยกรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 13 อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์
ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบสำเนียงภาคเหนือกับสำเนียงภาษาและความหมายภาคกลาง

คำกลอนที่	สำเนียงภาคเหนือ	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	จาจา บะล้า	จาจา ลูกชายหลับ
2	สองต๋ำ อีป้อไปนาหนอกบ้าน	สองตา พ่อไปนานอกบ้าน
3	ไปเก๊บบ่าซาง ใสโป (ซ้ำ) ไปเก็บลูกน้อใส่ซ้า	ไปเก็บบ่าซางใส่ถัง (ซ้ำ) ไปเก็บลูกนกใส่ตะกร้า
4	ตัวนึ่งไว้ซ่ากินงาย ตัวนึ่งไว้ขายแลกข้าว	ตัวหนึ่งไว้ยำกินตอนเช้า ตัวหนึ่งไว้ขายแลกข้าว
5	ตัวนึ่งไว้ปิ้นเจ้า ป้อนข้าวแล้วก้อยลับไป	ตัวหนึ่งไว้แบ่งเจ้า ป้อนข้าวแล้วค่อยหลับไป

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อพิจารณาสำเนียงของภาคเหนือตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ดังตารางที่แสดงข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายได้ 2 ประการคือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 5 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “จาจา บ่านาล้า” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “จาจา ลูกน้อยหลับ” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “ตัวนึ่ง” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ตัวหนึ่ง” เป็นต้น ส่วนความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อมบางคำเป็นคำ ๆ เดียวกันจึงมีความหมายเหมือนกันเช่น คำกลอนที่ 2 คำว่า “ไปนา” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ป้อนข้าว” เป็นต้น ดังแสดงรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคเหนือและคำแปลเป็นภาษาภาคกลางแปลเป็นภาษาภาคกลางโดยกรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์) แสดงต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคเหนือ และคำแปลเป็นภาษาภาคกลางแปลเป็นภาษาภาคกลาง

คำ	**ความหมาย**
บ่านาล้า	ลูกน้อยหลับ
สองต๋ำ	สองตา
อีป้อ	พ่อ
ไปเก๊บ	ไปเก็บ
บ่าซาง	ผลไม้ป่าชนิดหนึ่งของภาคเหนือ
โป้	ถัง
ลูกน้อ	ลูกนก
ซ้า	ตะกร้า
คำ	ความหมาย
ตัวนึ่ง	ตัวหนึ่ง
ซ่า	ยำ
กินงาย	กินตอนเช้า
ปั๋นเจ้า	แบ่งให้เจ้า (ลูก)
ก้อยลับไป	ค่อยหลับไป

ที่มา: ผู้วิจัย

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 2 คำว่า “สองต๋ำ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “สองตา” กล่าวได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 5 คำว่า “ก้อย” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ค่อย” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์และพยัญชนะต่างกัน

5.1.3 ทำนอง

กลุ่มคนชาวภาคเหนือ หมายถึง ผู้คนที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นล้านนาคือ 8 จังหวัดที่อยู่ในภาคเหนือ ประกอบไปด้วยจังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำปาง จังหวัดลำพูน จังหวัดพะเยา จังหวัดน่าน จังหวัดแม่ฮ่องสอน และจังหวัดแพร่ แต่เดิมเนื้อความในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อมมีวิวัฒนาการมาจากการเล่านิทานให้เด็กฟังในเวลานอน ต่อมามีผู้คิดการเล่านิทานเป็นทำนองเพลง ลักษณะของทำนองเพลงมีลักษณะช้าสร้างบรรยากาศให้ชวนหลับใหลดังคำกล่าวของ กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์) ความว่า “เพลงกล่อมเด็กของภาคเหนือ คือ เพลงที่ใช้ร้องกล่อมลูกให้นอนหลับ ทำนองมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวต่างจากเพลงกล่อมลูกของภาคอื่น ส่วนเนื้อความแสดงความผูกพันระหว่างพ่อแม่ลูกตามคติของคนพื้นบ้าน”

ความข้างต้น ทำนองที่ใช้สำหรับการร้องกล่อมมุ่งเน้นให้เด็กนอนหลับ จึงต้องใช้ทำนองที่ค่อนข้างเนิบช้า ให้ผู้ถูกกล่อมรู้สึกสงบตามทำนองที่มีความเนิบช้าให้ความรู้สึกเยือกเย็น ดังแสดงโน้ตทำนองการกล่อมของเพลงกล่อมลูกภาคเหนือซึ่งโน้ตทำนองเพลงทั้งหมดมีจำนวน 10 บรรทัด บรรทัดละ 8 ห้อง เมื่อรวมทำนองเพลงร้องกล่อมของภาคเหนือในบทประพันธ์นี้จะมีจำนวนห้องทั้งหมด 74 ห้อง ซึ่งโน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคเหนือเพลงอื่อ จา จา นี้ผู้วิจัยได้รับข้อมูลจาก พังงา ถาวร (2566, 9 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

ภาพที่ 14 อาจารย์พังงา ถาวร
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ดังแสดงทำนองร้องกล่อมของภาคเหนือเพลงอื่อ จา จา ต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคเหนือเพลงอื่อ จา จา

- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ	- - - - - - - -	- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล - ฮื้อ อือ อื่อ -	- - - - - - - -	- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ
- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล - ร - ฮื้อ - อื่อ	- - - - - - - -	- ล - ร - อื่อ - ฮื้อ	ม ร ร - ร ฮือ อือ จา - จา	- - - - - - - -	- ด ร ฟ บ่านาล้า	- - - - - - - -
- ร ฟ ฟ -สอง - ต๋ำ	- - - - - - - -	- - ร ฟ - - อี่ ป้อ	ฟ ซ - ล ไป นา - -	- ลร - มร หนอก บ้าน	- - - -	ร ฟ ด ร ไป เก็บ บ่า ซาง	- ด - ร - ใส่ - โป
- ด - ร - ใส่ - โป	ร ฟ ด ร ไป เก็บ บ่า ซาง	- ร ฟ ล - ใส่ - โป	- - - - - - - -	ล ด ซ ล ไปเก็บลูกนก	- ล ด ร - ใส่ - ซั๊ง	มร ด ล ล	- - - - - - - -
- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ	- - - - - - - -	- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล - ฮื้อ อือ อื่อ -	- - - - - - - -	- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ
- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ	- - - - - - - -	- - ล ร - - ตัวนึ่ง	ร ร - ด ไว้ช่า - -	- - - - - - - -	- ร ฟ ล - กิน -ง่าย	- - - - - - - -
- ซ - ล - ตัว - นึ่ง	ล ฟ - ล ไว้ขาย- -	- ม ด ร - แลก - -	- - ม ร - - ข้าว -	- - - - - - - -	- ล - ร - ตัว - นึ่ง	ร ลด - ร ไว้ปั่น -เจ้า	- ฟ ซ ฟ - ปั่น -เจ้า
ซ ซ ซ ซฟ ป้อนข้าวแล้วก้อย	- ล - ล - หลับ -ไป	- - - ล - - - -	- ซฟ ซ ล - - -หลับ	- - - ร - - -ไป	- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ	- - - - - - - -
- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล - ฮื้อ อือ อื่อ -	- - - - - - - -	- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ	- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ	- - - - - - - -
- - ล ด ร อื่อ	- ร ฟร ร - จา - จา						

ทำนองเพลงกล่อมภาคเหนือที่แสดงข้างต้น มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

1) มีการร้องเกริ่นนำ เห็นได้จากบรรทัดที่ 1

- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ	- - - - - - - -	- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล - ฮื้อ อือ อื่อ -	- - - - - - - -	- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ

2) โดยใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 เห็นได้จากห้องที่ 1 ของบรรทัดที่ 4

- ด - ร - ใส่ - โป	ร ฟ ด ร ไปเก็บบ่าช้าง	- ร ฟ ล - ใส่ - โป	- - - - - - - -	ล ด ซ ล ไปเก็บลูกนก	- ล ด ร - ใส่ - ซั๊ง	ม ร ด ล ล	- - - - - - - -

3) มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ลา”เห็นได้จาก ห้องที่ 2 บรรทัดที่ 8

ซ ซ ซ ซฟ ป้อนข้าวแล้วก้อย	- ล - ล - หลับ - ไป	- - - ล - - - -	- ซฟ ซ ล - - - หลับ	- - - ร - - - ไป	- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ	- - - - - - - -

4) มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “เร” กับ เสียง “ฟา” ซึ่งพบในโน้ตห้องที่ 7 ของบรรทัดที่ 2

- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล - ร - ฮื้อ - อื่อ	- - - - - - - -	- ล - ร - อื่อ - ฮื้อ	ม ร ร - ร ฮืออือ จา - จา	- - - - - - - -	- ด ร ฟ บ่านาล้า	- - - - - - - -

จากโน้ตที่แสดงทำนองเพลงกล่อมของภาคเหนือข้างต้นผู้วิจัยได้พิจารณาโดยวิเคราะห์ทำนอง อื่อ ที่ใช้สำหรับการกล่อมของภาคเหนือ อธิบายได้ว่า ทำนอง อื่อ เริ่มมาจากเสียงซึ่งเปล่งเสียงออกทางจมูกโดยให้เกิดเสียงสูงต่ำตามต้องการ อาจเรียกทำนองนี้ได้ว่า ทำนองร่ำ หรือทำนองฮ่ำ (เปรียบได้กับการเอื้อนของทำนองกล่อมภาคกลาง) หมายถึงทำนองที่ขับขานบทเพลงร้องกล่อมตามจังหวะโดยเอื้อนเสียงทอดยาวที่พยางค์สุดท้ายของวรรค และเปล่งเสียงขึ้นลงตามระดับสูงต่ำของเสียงวรรณยุกต์ ดังนั้นเมื่อพิจารณาทำนองของการกล่อมในบรรทัดที่ 1 ขึ้นต้นด้วยการเอื้อน ออกเสียงว่า อื่อ อื้อ (ซึ่งไม่มีความหมายในเชิงภาษา) การออกเสียงเอื้อนเป็นทำนองเสียงสูงต่ำให้ความรู้สึกเยือกเย็น จากนั้นบรรทัดที่ 2 จนถึงบรรทัดที่ 4 เป็นการออกเสียงคำร้องในบทประพันธ์ด้วยทำนองเฉพาะตัวของภาคเหนือ เมื่อพิจารณาโน้ตบรรทัดที่ 5 อธิบายได้ว่า ทำนองการร้องกล่อมเหมือนกันกับบรรทัดที่ 1 ซึ่งเป็นทำนองเอื้อนแต่เพียงอย่างเดียว และเมื่อพิจารณาต่อไปในโน้ตบรรทัดที่ 6 ถึงบรรทัดที่ 8 อธิบายได้ว่า เป็นการออกเสียงคำร้องในบทประพันธ์ด้วยทำนองเฉพาะตัวของภาคเหนือ ส่วนโน้ตบรรทัดที่ 9 และบรรทัดที่ 10 เป็นทำนองลงจบของเพลง เมื่อพิจารณาถึงโครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียงคือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา”

5.1.4 ระดับเสียง

ประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียงคือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” เสียงสูงต่ำที่ใช้ขึ้นอยู่กับตัวผู้ร้องกล่อมเป็นผู้กำหนด เนื่องจากเพลงกล่อมเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งที่ใช้การร้องเพียงอย่างเดียว ไม่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองหรือเครื่องประกอบจังหวะมาเป็นส่วนประกอบ ผู้ร้องกล่อมอาจเป็นผู้ที่มีความรู้ทางดนตรีหรือไม่มีความรู้ทางดนตรีก็ได้ ดังนั้น ระดับเสียงที่ใช้อาจร้องเพี้ยนไปมาก็อาจเป็นไปได้ ทั้งนี้ การใช้เสียงในการร้องกล่อมมิได้เน้นในเรื่องของความถูกต้องของระดับเสียง เมื่อผู้ร้องกล่อมกำหนดระดับเสียงขึ้นเอง จึงอาจใช้ความถนัดในการร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงสูง หรือการร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงปานกลาง หรือใช้การร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงต่ำ ระดับเสียงในที่นี้ มิได้เทียบเคียงหรือวัดจากระดับเสียงเครื่องดนตรีชนิดใด เนื่องจากการร้องกล่อมใช้เพียงการร้องเพียงอย่างเดียว โดยไม่มีเครื่องดนตรีเข้ามาประกอบ ดังอธิบายไว้แล้วตั้งแต่ต้น

อนึ่ง ระดับเสียงร้องกล่อมของภาคเหนือในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้ชนะเลิศการประกวดเพลงกล่อมลูกภาคเหนือ ในโครงการของสถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ในปี พ.ศ. 2556-2560 ซึ่งผู้ชนะเลิศการร้องกล่อมภาคเหนือ ส่วนมากใช้ระดับเสียงโดยมีองค์ประกอบของโน้ต 5 เสียง ได้แก่ เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” สำหรับการตั้งระดับเสียงในการร้องกล่อม

5.1.5 จังหวะ

จังหวะมีความสำคัญสำหรับการร้องกล่อม การวิเคราะห์ด้านจังหวะของเพลงกล่อม ผู้วิจัยมีแนวทางในการวิเคราะห์ 2 อย่าง คือ 1) วิเคราะห์จังหวะในทำนองของการร้องกล่อม ซึ่งทำนองร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นการใช้การเอื้อนที่เรียกว่า ฮ่ำ ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 2 และหยุดจังหวะในห้องที่ 3 การหยุดจังหวะเป็นการพักหายใจ เพื่อเตรียมรอการร้องกล่อมในห้องต่อไป 2) เป็นแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะปานกลาง (ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป) ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลจาก พังงา ถาวร (2566, 9 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคเหนือเพลงอื่อ จา จา

- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ		- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล - ฮื้อ อือ อื่อ -		- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ
- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล - ร - ฮื้อ - อื่อ		- ล - ร - อื่อ - ฮื้อ	มร ร - ร ฮืออือ จา - จา		- ด ร ฟ บ่านาล้า	
- ร ฟ ฟ - สอง - ต๋ำ		- - ร ฟ - - อี่ป้อ	ฟ ซ - ล ไป นา - -	- ลร - มร หนอก บ้าน		ร ฟ ด ร ไปเก็บบ่าช้าง	- ด - ร - ใส่ - โป
- ด - ร - ใส่ - โป	ร ฟ ด ร ไปเก็บบ่าช้าง	- ร ฟ ล - ใส่ - โป		ล ด ซ ล ไปเก็บลูกนก	- ล ด ร - ใส่ - ซั๊ง	มร ด ล ล	
- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ		- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล – ฮื้อ อือ อื่อ -		- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ
- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ		- - ล ร - - ตัวนึ่ง	ร ร - ด ไว้ช่า - -		- ร ฟ ล - กิน - ง่าย	
- ซ - ล - ตัว - นึ่ง	ล ฟ - ล ไว้ขาย - -	- ม ด ร - แลก - -	- - ม ร - - ข้าว -		- ล - ร - ตัว - นึ่ง	ร ลด - ร ไว้ปั๋น - เจ้า	- ฟ ซ ฟ - ปั๋น - เจ้า

ซ ซ ซ ซฟ ป้อนข้าวแล้วก้อย	- ล - ล - หลับ - ไป	- - - ล - - - -	- ซฟ ซ ล - - - หลับ	- - - ร - - - ไป	- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ	
- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล – ฮื้อ อือ อื่อ -		- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ	- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ	
- - ล ดร อื่อ	- ร ฟร ร - จา - จา						

จังหวะของการร้องกล่อมที่แสดงข้างต้นมีลักษณะการหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจ 2 อย่างคือ อย่างที่ 1 หยุดจังหวะเพื่อพักหายใจหลังจากการเอื้อน ดังตัวอย่างโน้ตบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 รวมถึงลักษณะของการร้องกล่อมของภาคเหนือมีแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะปานกลาง (ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป) แสดงต่อไปนี้

- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ		- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล – ฮื้อ อือ อื่อ -		- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ
- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ		- ล - ร - อื่อ - ฮื้อ	ม ร ร - ร ฮือ อือ จา - จา		- ด ร ฟ บ่า นา ล้า	

อย่างที่ 2 เมื่อเริ่มร้องคำในบทประพันธ์มีการหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจหลังจากร้องคำประพันธ์ไปแล้วดังตัวอย่างโน้ตบรรทัดที่ 2 - 6 แสดงต่อไปนี้

- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ		- ล - ร - อื่อ - ฮื้อ	ม ร ร - ร ฮือ อือ จา - จา		- ด ร ฟ บ่านาล้า	
- ร ฟ ฟ - สอง - ตำ		- - ร ฟ - - อี่ ป้อ	ฟ ซ - ล ไป นา - -	- ลร - มร หนอก บ้าน		ร ฟ ด ร ไปเก็บบ่าซาง	- ด - ร - ใส่ - โป
	ร ฟ ด ร ไปเก็บบ่าซาง	- ร ฟ ล - ใส่ - โป		ล ด ซ ล ไปเก็บลูกนก	- ล ด ร - ใส่ - ซั๊ง	มร ด ล ล	
- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ - - ฟ อือ - - อือ		- ร ด ร - อือ อื่อ อือ	ฟ ซ ล ด อือ อือ อือ อือ	ร ด ล – ฮื้อ อือ อื่อ -		- ล ด ล - อือ ฮื้อ อือ
- ซ ฟ ซ - อือ อื่อ อือ	- ล – ร - ฮื้อ - อื่อ		- - ล ร - - ตัวนึ่ง	ร ร - ด ไว้ ช่า - -		- ร ฟ ล - กิน - ง่าย	

5.2 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษาทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของเพลงกล่อมของภาคอีสาน

5.2.1 ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์

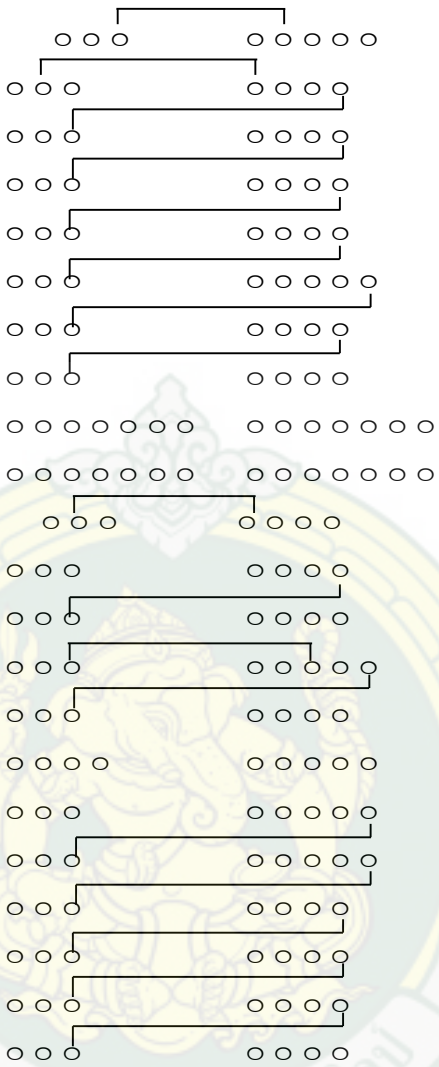
ลักษณะเนื้อหาของเพลงกล่อมภาคอีสาน หรือเพลงกล่อมลูก เนื้อหาของเพลงสะท้อนวิถีชีวิต อาชีพ รวมถึงการทำมาหากิน เช่น การทำนา ทำไร่ เลี้ยงหม่อน ปลูกต้นหม่อนไว้เลี้ยงตัวไหม ทอผ้า เป็นต้น โดยถ่ายทอดความรัก ความห่วงใยของพ่อแม่ที่มีต่อลูกมาสอดแทรกไว้ในเพลงกล่อม ซึ่งมีจุดมุ่งหมายหลัก คือ กล่อมให้เด็กนอนหลับ หรือปลอบให้เด็กหยุดร้องไห้ ลักษณะของคำสัมผัสในบทประพันธ์และการบันทึกฉันทลักษณ์ มีรูปแบบหลากหลาย ดังแสดงการวิเคราะห์ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสาน ต่อไปนี้

เพลงนอนสาหล่า ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลจาก เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 1

นอนเด้อหล่า หลับตาแม่สิกล่อม
เจ้าบ่นอน บ่ให้กินกล้วย
แม่ไปห่วย หาส่อนปลาซิว
เก็บผักติ้ว มาใส่แกงเห็ด
ไปใส่เบ็ด เอาปลาคอใหญ่
อย่าฮ่องไห่ แมวโพงสิจกตา
เจ้านอนช้า แมวโพงจกหำ
เจ้านอนค่ำ แมวโพงจกก้น
ติ้งลิงติงลิงติ้งลิงติง ติ๋งลูกแก้วนอนนานำพ่อ
ติ๋งลูกแก้วกินแล้วจังนอน ติ้งลิงติงลิงติ้งลิงติง...
ลิงตกส่าง หางซั้นกิ่งดิ่ง
ตกก้นโป๊ะ อย่าขี่กลางคืน
ขี่กลางคืน ย่านเสือมาพ้อ
ขี่มื้อเช้า ย่านผีเป้ามาเห็น
ยามกลางเวน จังขี่จังเยี่ยว
เจ้าใหญ่มาแล่ว อย่าลืมคุณพ่อแม่
แมนผู้หญิง สิให้เจ้าไป๋วาย
แมนผู้ซ้าย สิให้เจ้าไป๋บวช
ให้ยิ่งยวด ในศีลในธรรม
ให้จำนำ บุญคุณพ่อแม่
พอได้แก้ ดึงขึ้นซาหวัน
พ้อได้ยั้น ขึ้นจากภูมิต่ำ

ฉันทลักษณ์



(เสาวลักษณ์ มั่นรอด, 2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานข้างต้น อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ โดยคำว่า “หล่า” สัมผัสกับคำว่า “ตา” ในวรรคหลัง มี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า มี 3 พยางค์ โดยคำว่า “บ่” สัมผัสกับคำว่า “บ่” ในวรรคหลัง มี 4 พยางค์ และคำว่า “กล้วย” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 2 ยังไปสัมผัสกับ คำว่า “ห่วย” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 3 มี 3 พยางค์ และคำว่า “ชิว” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 3 มี 4 พยางค์ ยังไปสัมผัสกับคำว่า “ติ้ว” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 4 ที่มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 4 วรรคหลัง มี 4 พยางค์ โดยคำว่า “เห็ด” ไปสัมผัสกับคำว่า “เบ็ด” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 5 มี 3 พยางค์ และวรรคหลังของบรรทัดที่ 5 พยางค์ว่า “ใหญ่” ยังไปสัมผัสกับคำว่า “ไห่” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 6 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 6 วรรคหลัง มี 5 พยางค์ โดยคำว่า “ตา” สัมผัสกับคำว่า “ช้า” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 7 ที่มี 3 พยางค์ บรรทัดที่ 7 วรรคหลัง มี 4 พยางค์ โดยคำว่า “หำ” สัมผัสกับคำว่า “ค่ำ” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 8 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 11 วรรคหน้า มี 3 พยางค์ โดยคำว่า “ส่าง” สัมผัสกับ

คำว่า “หาง” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 11 มี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 12 วรรคหลัง มี 4 พยางค์ โดยคำว่า “คืน” สัมผัสกับคำว่า “คืน” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 13 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 14 วรรคหน้า มี 3 พยางค์ โดยคำว่า “เช้า” สัมผัสกับคำว่า “เป้า” ของวรรคหลังซึ่งมี 5 พยางค์ โดยพยางค์ที่ 5 คำว่า “เห็น” สัมผัสกับคำว่า “เวน” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 15 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 16 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ คำว่า “มา” สัมผัสกับคำว่า “อย่า” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 16 มี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 17 วรรคหลังมี 5 พยางค์ โดยคำว่า “วาย” สัมผัสกับคำว่า “ซ้าย” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 18 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 18 วรรคหลังมี 5 พยางค์ โดยคำว่า “บวช” สัมผัสกับคำว่า “ยวด” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 19 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 19 วรรคหลัง มี 4 พยางค์ โดยคำว่า “ธรรม” สัมผัสกับคำว่า “นำ” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 20 มี 3 พยางค์ ในบรรทัดที่ 20 วรรคหลัง มี 4 พยางค์ โดยคำว่า “แม่” สัมผัสกับคำว่า “แก้” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 21 มี 3 พยางค์ และคำว่า “หวัน” ในบรรทัดที่ 21 วรรคหลัง มี 4 พยางค์ ยังสัมผัสกับคำว่า “ยัน” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 22 มี 3 พยางค์

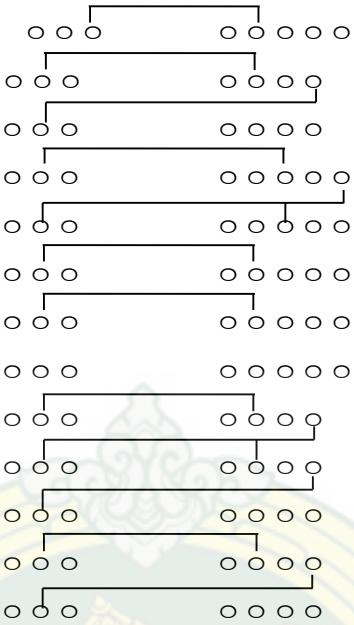
ลักษณะคำสัมผัสของเพลงนี้ ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็น สัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ส่วนใหญ่วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลัง มี 4 พยางค์ แต่ในบางบรรทัด เช่น บรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 6 บรรทัดที่ 14 บรรทัดที่ 17 และบรรทัดที่ 18 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ และในบางบรรทัด วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ จึงอธิบายได้ว่า ฉันทลักษณ์ที่มีไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์บทจะกำหนด

เพลงนอนสาหล่า ซึ่งขับร้องโดย สุริยา ชมภู มหาวิทยาลัยขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 2

นอนสาหล่า หลับตาแม่สิก่อม
นอนอู่ไหม แม่นไผบ่ฆ่า
นอนอู่ผ้า บ่มีไผตี
ทิ่มใส่อู่ ให้เจ้าอยู่เจ้านอน
ทิ่มใส่หมอน ให้เจ้านอนอ้อยส้อย
นอนสาหล่า หลับตาแม่สิ่ก่อม
นอนอู่ผ้า สามวาแม่เจ้าตำ
นอนอู่ไม้ สามป้องพ่อเจ้าสาน
พ่อไปไฮ่ ได้ไก่มาหา
แม่ไปนา ได้ปามาป้อน
แม่เลี้ยงม้อน ได้ผ้าคนผืน
ผ้าผืนเดียว กะเตียวอ้อมบ้าน
ไผขี้คร้าน บ่ให้นุ่งนำ

ฉันทลักษณ์



(เสาวลักษณ์ มั่นรอด, 2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานข้างต้น อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “หล่า” สัมผัสกับบรรทัดที่1 วรรคหลังคำว่า “ตา” บรรทัดที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “ไหม” สัมผัสกับบรรทัดที่2 วรรคหลังคำว่า “ไผ” และบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “ฆ่า” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “ผ้า” บรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “อู่” สัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “อยู่” และคำว่า “นอน” บรรทัดที่ 4 วรรคหลังสัมผัส กับบรรทัดที่ 5 วรรคหน้าคำว่า “หมอน” บรรทัดที่ 6 วรรคหน้าคำว่า “สา” สัมผัสกับบรรทัดที่6 วรรคหลังคำว่า “ตา” บรรทัดที่ 7 วรรคหน้าคำว่า “ผ้า” สัมผัสกับบรรทัดที่ 7 วรรคหลังคำว่า “วา” บรรทัดที่ 9 วรรคหน้าคำว่า “ไฮ่” สัมผัสกับบรรทัดที่ 9 วรรคหลังคำว่า “ไก่” และคำว่า “หา” ในบรรทัดที่ 9 ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 10 วรรคหน้าคำว่า “นา” และวรรคหลังคำว่า “ปา” กับ “มา” ซึ่งคำว่า “ป้อน” ในบรรทัดที่ 10 ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 11 วรรคหน้าคำว่า “ม้อน” บรรทัดที่ 12 วรรคหน้าคำว่า “เดียว” สัมผัสกับ และคำว่า “บ้าน” ในบรรทัดที่ 12 วรรคหลัง สัมผัสกับบรรทัดที่ 13 วรรคหน้า คำว่า “คร้าน”

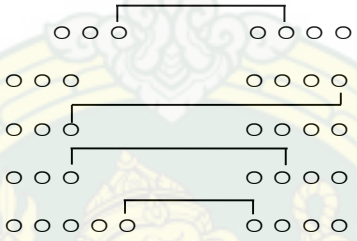
ลักษณะคำสัมผัสของเพลงนี้ ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็น สัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ส่วนใหญ่วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ เช่น วรรคที่ 1 วรรคที่ 4 วรรคที่ 5 วรรคที่ 6 วรรคที่ 7 และวรรคที่ 8 แต่บรรทัดที่ 2 บรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 9 บรรทัดที่ 10 บรรทัดที่ 11 บรรทัดที่ 12 และบรรทัดที่ 13 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์

เพลงนอนสาหล่า ซึ่งขับร้องโดย เที่ยงวัน มีศิริ จังหวัดยโสธร ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 3

นอนสาหล่า หลับตาสาเด้อ
เจ้านอนหลับ ให้ได้เงินหมื่น
เจ้านอนตื่น ให้ได้เงินแสน
แปนมือไป ให้ได้แก้วมณีโชติ
โชคฮ้ายอย่ามาพาล มารฮ้ายอย่าเบียด

ฉันทลักษณ์



(เสาวลักษณ์ มั่นรอด, 2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานข้างต้น อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “หล่า” สัมผัสกับบรรทัดที่1 วรรคหลังคำว่า “ตา” บรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “หมื่น” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหน้าคำว่า “ตื่น” บรรทัดที่ 4 วรรคหน้า คำว่า “ไป” บรรทัดที่ 2 วรรคหน้า สัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหลัง คำว่า “ได้” บรรทัดที่ 5 วรรคหน้า คำว่า “พาล” สัมผัสกับบรรทัดที่ 5 วรรคหลัง คำว่า “มาร”

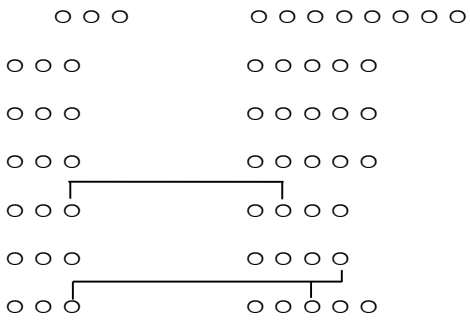
ลักษณะคำสัมผัสของเพลงนี้ ส่วนใหญ่คำสัมผัสเป็น สัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์บรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ส่วนบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ และบรรทัดที่ 5 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์

เพลงนอนสาหล่า ซึ่งขับร้องโดย ปิยาภรณ์ มั่งคั่ง ดังแสดงต่อไปนี้

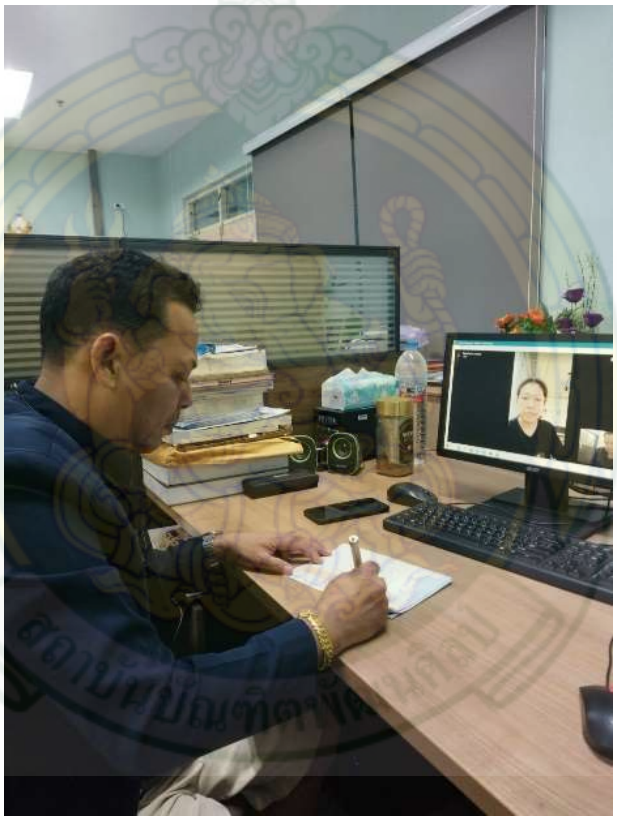
บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 4

นอนสาหล่า เจ้าบ่นอนตุ๊กแกสิกินตับ
เจ้าบ่นอน แมวโพงสิขบแก้ม
เจ้าบ่นอน แมวน้อยสิกินตา
นอนสาเด้อ หลับตาแม่สิกล่อม
ถึงยามค่ำ สิหย่ำข้าวป้อน
กินกล้วย ให้อิ่มหนำ
พ่อลูกค่ำ แม่ลูกค่ำเจ้าเอย

ฉันทลักษณ์



(ปิยาภรณ์ มั่งคั่ง, 2565, 3 เมษายน ,สัมภาษณ์)



ภาพที่ 15 อาจารย์ปิยาภรณ์ มั่งคั่ง
ที่มา: ผู้วิจัย (2565, ออนไลน์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานข้างต้น อธิบายได้คือ บรรทัดที่5 วรรคหน้าคำว่า “ค่ำ” สัมผัสกับบรรทัดที่5 วรรคหลัง คำว่า “หย่ำ” และบรรทัดที่ 6 วรรคหลัง คำว่า “หนำ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 7 วรรคหน้า คำว่า “คำ” และยังสัมผัสกับคำว่า “คำ” วรรคหลัง บรรทัดที่ 7

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงนี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ส่วนใหญ่ วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ คือ ในบรรทัดที่ 2 บรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 4 และบรรทัดที่

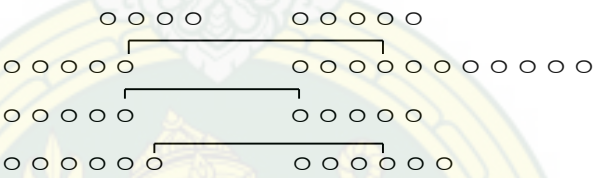
7 ส่วนในบรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 8 พยางค์ ในบรรทัดที่ 5 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ และในบรรทัดที่ 6 วรรคหน้ามี 2 พยางค์ วรรคหลังมี 3 พยางค์

เพลงนอนสาหล่า ได้รับข้อมูลจาก สุทธินี เภกะสุต (2566, 15 มกราคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 5

โอน้อลูกเอย เจ้ายังหนุ่มยังแน่น
ให้เจ้าแก่นทางเฮียน ให้เจ้าพากเพียรศึกษาค้นหาวิชาไว้
ให้เจ้าเก็บเจ้ากำ คำเว้าของพ่อแม่
ให้เห็นแก่พี่แก่น้อง คนจังยกย่องสรรเสริญ

ฉันทลักษณ์



(สุทธินี เภกะสุต, 2566, 15 มกราคม, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานข้างต้น อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “แน่น” สัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “แก่น” และคำว่า “เฮียน” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “เพียร” บรรทัดที่ 3 วรรคหน้าคำว่า “กำ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “คำ” และคำว่า “แม่” ในบรรทัดที่ 3 วรรคหลังยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้า คำว่า “แก่” และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “น้อง” สัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “ย่อง”

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์แต่ละบรรทัดมีความแตกต่างกัน โดยบรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 11 คำ ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะเนื้อหาและฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสาน อธิบายได้ว่า เพลงกล่อมของภาคอีสานมีที่มาจากความคิดสร้างสรรค์ซึ่งเป็นภูมิปัญญาชาวบ้าน โดยบทประพันธ์มีสัมผัสสระ จัดได้ว่าเป็นเพลงที่ชาวบ้านสืบทอดต่อกันมารุ่นสู่รุ่น ด้วยการฟังและจดจำ มีเนื้อหาส่วนใหญ่ที่บ่งบอกถึงความรัก ความผูกพันของพ่อแม่ที่มีต่อลูก แสดงให้ลูกรับรู้ถึงความรัก ความอบอุ่น ความเอาใจใส่ด้วยการใช้คำสรรพนามที่อ่อนโยน ประกอบกับยังสะท้อนให้เห็นถึงสภาพวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การประกอบอาชีพ ประเพณีวัฒนธรรม และสิ่งแวดล้อมในท้องถิ่นผ่านเพลงกล่อม

5.2.2 สำเนียงภาษา

ภาษาอีสานเป็นภาษาที่ค่อนข้างมีรูปแบบและมีเอกลักษณ์เด่นชัด หากพิจารณาในรายละเอียดอธิบายได้ว่า ภาษาอีสานมีสำเนียงที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป ถึงแม้การใช้ภาษาเพื่อการสื่อสารของชาวอีสานในแต่ละพื้นที่จะมีความแตกต่างกัน แต่เมื่อพิจารณาให้ลึกกล่าวได้ว่ามีสิ่งที่

คล้ายคลึงกันคือ ใช้คำเหมือนกันแต่สำเนียงไม่เหมือนกัน แต่ชาวอีสานในแต่ละพื้นที่ก็ยังสามารถพูดคุยเพื่อสื่อสารให้เข้าใจกันได้ ดังนั้นสำเนียงจึงเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของคนอีสาน ซึ่งไม่ว่าคนในภาคใดหากได้ยินสำเนียงจะสามารถบอกได้ว่าเป็นภาษาอีสาน

ปัจจุบันผู้ที่เป็นเด็กวัยรุ่นภาคอีสานบางส่วนเริ่มใช้ภาษาไทยภาคกลางกันมากขึ้น อาจเป็นเพราะพ่อแม่มักจะส่งลูกเข้ามาเรียนในเมืองใหญ่ ๆ เช่น ในกรุงเทพมหานคร วัยรุ่นอีสานจึงมีโอกาสใช้ภาษาอีสานน้อยลง ส่วนอีกเหตุผลหนึ่งที่เด็กวัยรุ่นภาคอีสานพูดภาษาอีสานน้อยลง อาจเป็นเพราะพ่อแม่บางคนมักจะหัดให้ลูกพูดภาษากลางตั้งแต่ยังเป็นเด็ก แต่ตัวของพ่อแม่ซึ่งเป็นชาวอีสานเองยังคงใช้ภาษาอีสานเป็นหลัก เมื่อเวลาคุยกับลูกจะใช้ภาษากลาง ทำให้ภาษาอีสานเริ่มลดความสำคัญลง มีเพียงผู้คนตามชนบทและคนเฒ่าคนแก่ยังคงใช้ภาษาอีสานเป็นภาษาหลักเช่นเดิม ทั้งนี้คนอีสานส่วนใหญ่สามารถสื่อสารได้ทั้งภาษาอีสานและภาษาไทยกลาง เมื่อคนในภาคอีสานที่เดินทางออกไปทำงานต่างถิ่น ยังนำภาษาติดตัวไปด้วย ถือเป็นการช่วยเผยแพร่วัฒนธรรมด้านภาษาของตนเองไปด้วยในตัว และยังคงใช้ภาษาอีสานดั้งเดิมโดยไม่เปลี่ยนแปลง ดังผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ถึงสำเนียงในการร้องกล่อมของภาคอีสาน โดยแสดงความแตกต่างระหว่างสำเนียงการร้องกล่อมภาคอีสานเปรียบเทียบกับคำแปลของภาคกลาง ในด้านการออกเสียง รวมถึงการบ่งชี้ความแตกต่างของเสียงสระและพยัญชนะ ดังแสดงต่อไปนี้

การแปลสำเนียงภาษาภาคอีสานเปรียบเทียบกับภาคกลาง แปลโดย เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

ภาพที่ 16 อาจารย์เสาวลักษณ์ มั่นรอด
ที่มา: ผู้วิจัย (2565, ออนไลน์)

ตารางที่ 4 เปรียบเทียบสำเนียงภาคอีสานกับสำเนียงภาษาและความหมายภาคกลาง

คำกลอนที่	สำเนียงภาคอีสาน	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	น้อนเด้อหล่า หลับต่าแม่สิกล้อม	นอนนะลูก หลับตาแม่จะกล่อม
2	เจ้าบ่นอน บ๋ให้กิ๋นกล้วย	เจ้าไม่นอน ไม่ให้กินกล้วย
3	แม่ไป๋ห่วย หาส่อนปล๋าซิ่ว	แม่ไปห้วย หาช้อนปลาซิว
4	เก็บผักติ้ว ม๊าใส่แกงเฮ็ด	เก็บผักติ้ว มาใส่แกงเห็ด
5	ไป๋ใส่เบ็ด เอาปาค้อใหญ่	ไปตกเบ็ด เอาปลาช่อนตัวใหญ่
6	อย่าฮ่องไห่ แม๊วโพ้งสิจ๊กต่า	อย่าร้องไห้ แมวป่าจะล้วงตา
7	เจ้าน้อนช่า แม๊วโพงจ๊กฮำ	เจ้านอนช้า แมวโพงล้วงหำ
8	เจ้าน้อนค่ำ แม๊วโพงจ๊กก้น	เจ้านอนค่ำ แมวโพงล้วงก้น
9	ติ้งลิงติงลิงติ้งลิงติง ติ๋งลูกแก้วน้อนน้าน่ำพอ	ติ้งลิงติงลิงติ้งลิงติง ติ๋งลูกแก้วนอนนากับพ่อ
10	ติ๋งลูกแก้วกิ๋นแล่วจังนอน ติ้งลิงติงลิง ติ้งลิงติง	ติ๋งลูกแก้วกินแล้วค่อยนอน ติ้งลิงติงลิง ติ้งลิงติง
11	ลิ๊งต๊กส่าง หางสั้นติงลิง	ลิงตกบ่อน้ำ หางชี้โด่ง
12	ตกก้นโป๊ะ อย่าขี่ก๋างคืน	ตบก้นโป๊ะ อย่าขี้กลางคืน
13	ขี่กางคื้น ย่านเสือมาพ้อ	ขี้กลางคืน กลัวเสือมาเจอ
14	ขี่มื้อเช้า ย่านผีเป้าม๊าเห่น	ขี้ตอนเช้า กลัวผีเป้ามาเห็น
15	ย้ามกลางเวน จั่งขี่จั่งเยียว	ตอนกลางวัน ค่อยขี้ค่อยเยี่ยว
16	เจ้าใหญ่ม๊าแล่ว อย่าลืมคุณพ่อแม่	เจ้าโตมาแล้ว อย่าลืมคุณพ่อแม่
17	แม่นผู้หญิง สิให้เจ้าไป๋หว่าย	ถ้าเป็นผู้หญิง จะให้เจ้าไปดี
18	แม่นผู้ซ้าย สิให้เจ้าไป๋บวช	ถ้าเป็นผู้ชาย จะให้เจ้าไปบวช
19	ให่ยิ่งยวด ในศีลในธรรม	ให้เลิศล้ำ ในศีลในธรรม
20	ให่จำน๊ำ บุญคุณพอแม	ให้ตระหนัก บุญคุณพ่อแม่
21	พอได้แก้ ดึงขึ่นซาหวัน	พอได้ช่วย ดึงขึ้นสวรรค์
22	พ้อได้หยัน ขึ่นจากภูมิต่ำ	พอได้ฉุดดึง ขึ้นจากนรก

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อพิจารณาสำเนียงของภาคอีสานตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบคำแปลของภาคกลาง ในด้านการออกเสียง ตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ดังตารางที่แสดงข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายได้คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 22 มีคำที่ความหมายในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคอีสานเป็นภาษาถิ่น คำว่า “หล่า” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ลูก” หรือคำกลอนที่ 13 คำว่า “พ้อ” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เจอ” เป็นต้น ส่วนความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อมบางคำเป็นคำ ๆ เดียวกันจึงมีความหมายเหมือนกันเช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “เก็บผัก” หรือคำกลอนที่ 20 คำว่า “บุญคุณ” เป็นต้น ดังแสดงรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคอีสานและคำแปลเป็นภาษาภาคกลางโดยเสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) แสดงต่อไปนี้

ตารางที่ 5 ความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคอีสานและคำแปลเป็นภาษาภาคกลาง

คำ	ความหมาย
เด้อ	นะ
หล่า	ลูก
สิ	จะ
บ่	ไม่
ปาค้อ	ปลาช่อน
ผักติ้ว	ผักแต้ว
ฮ่องไห่	ร้องไห้
แมวโพง	แมวที่เกิดอยู่ในป่า
จ๊ก	ควัก จก ล้วง
น้อนช่า	นอนช้า
ลิ๊งต๊กส่าง	ลิงตกบ่อน้ำ
หางสั้นติงลิง	หางชี้โด่
ย่าน	กลัว
พ้อ	เจอ
ผีเป้า	ผีปอบ
มื้อเช้า	ตอนเช้า
กลางเวน	กลางวัน
จั่ง	ค่อย
แม่น	ถ้า
จำน๊ำ	ตระหนัก

ที่มา: ผู้วิจัย

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 15 คำว่า “ย้าม” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ยาม” กล่าวได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 6 คำว่า “ฮ่องไห่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ร้องไห้” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์และพยัญชนะต่างกัน

5.2.3 ทำนอง

มีท่วงทำนองเรียบง่ายไม่ซับซ้อน มีการใช้กลุ่มเสียงซ้ำไปซ้ำมา มีลักษณะคล้ายกับเสียงเป่าของ “แคน” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำถิ่นของภาคอีสาน ลักษณะการร้องกล่อมจะใช้จังหวะช้าซึ่งให้ความรู้สึกนุ่มนวล แต่แฝงด้วยอารมณ์ที่สนุกสนานมีความจริงใจและมีความเป็นธรรมชาติ ดังแสดงโน้ตทำนองเพลงกล่อมภาคของอีสาน ได้รับข้อมูลจาก เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) แสดงต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมภาคของอีสาน

- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะ เออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - - ล - - - นอน	- - ฟ ร - -เด้อหล้า	- ม - ร - หลับ-ตา	- ฟ ม ฟ -แม่สิกล่อม
- - - ท - - - เจ้า	- - ฟ ม - - บ่ นอน	- - ร ท - - บ่ให้	- ร - ท - กิน -กล้วย	- - - ฟ - - - แม่	- - ม ร - -ไปห่วย	- - ฟ ร - -หาส่อน	- ฟ มรท - ปลา-ชิว
- - - มฟล - - - เก็บ	- - ฟ ร - - ผัก ติ้ว	- - ล ฟ - - มาใส่	- ม - ร - แกง - เห็ด	- - - ฟ - - - ไป	- - ม รฟ - -ใส่เบ็ด	- - ร ร - -เอาปลา	- ม - ร -ค้อ-ใหญ่
- - - ฟ - - - อย่า	- - ม ร - - ฮ่อง ไห้	- ล - ล - แมว - โพง	ฟ ม รมรท สิ จก ตา -	- - - ร - - - เจ้า	- ท ล ฟ - - นอนซ่า	- - ล ฟ - -แมวโพง	- มฟ รมรท - จก - หำ
- - - ร - - - เจ้า	- ท ล ฟ - - นอน ค่ำ	- - ล ม - - แมวโพง	- ท ม รด -จก-ก้น	- - - ร - - - ติ้ง	- - ล ฟ - -ลิงติง	- - ฟ ร - -ลิงติ้ง	- ฟ - ม - ลิง - ติง
- - - ล - - - ติ๋ง	- - ม ฟ - - ลูก แก้ว	- ม ร ล ล - - นอนนา	- ล - ฟ - นำ - พ่อ	- - - ร - - - ติ๋ง	- -ม ฟ - -ลูกแก้ว	- - ร ท - กินแล้ว	- ฟ - มรท - จั่ง -นอน
- - - ท - - - ติ้ง	- - ล ฟ - - ลิง ติง	- - ฟ ร - - ลิงติ้ง	- ฟ - มรท - ลิง - ติง	- - - ล - - - ลิง	- - ฟ ร - -ตกส่าง	- ท - ล -หาง-ซัน	- ฟ - ฟ - ติง - ลิง
- - - ร - - - ตก	- ท - ฟ - ก้น - โป๊ะ	- - ร ร - - อย่าขี่	- ร - มรท -กลาง-คืน	- - - ร - - - ขี่	- ม - ล -กลาง-คืน	- - ฟ รม --ย่านเสือ	- ฟ ม ท - มา - พ้อ
- - - ร - - - ขี่	- - ร ม - - มื้อเช้า	- ท ม ร - ย่านผีเป้า	- ฟ - มรท -มา-เห็น	- - - ล - - - ยาม	- - ฟ ร --กลางเวน	- - ร ท - - จังขี่	- ม - ร -จัง-เยี่ยว
- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - ท ฟ --เจ้าใหญ่	- - ล ฟ - - มาแล่ว	- ม ล ล -อย่าลืมคุณ	- ฟ - ฟ -พ่อ-แม่
- - - ฟ - - - แม่น	- - ม ล - - ผู้หญิง	- ท ท ร - สิให้เจ้า	- ม - ท -ไป่-ไหว้	- - - ฟ - - - แม่น	- - ม ล - -ผู้ชาย	- ท ท ร -สิให้เจ้า	- ม - ท -ไป-บวช
- - - ท - - - ให้	- - ร ร ยิ่งยวด	- ท ฟ ร - - ในศีล	- ม - รมรท -ใน-ธรรม	- - ด - - - ให้	- ม - ล - จำ-นำ	- - ฟ ล - -บุญคุณ	- ฟ - ฟ -พ่อ-แม่
- - - ม - - - พอ	- - ร ม - - ได้ แก่	- - ร ท - - ดึงขึ้น	- ร - ฟ -ส -วรรค์	- - - ล - - - พอ	- - ร ฟ - - ได้ยั่น	- - ท ท - - ขึ้นจาก	- ม - ร -ภูมิ-ต่ำ
- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - -เฮอะเออ	- - ฟ ร --เฮอะเอ้อ	- ฟ ร ท -เฮ้อเอ้อเอ่อ

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคอีสานที่แสดงข้างต้น มีจำนวนทั้งสิ้น 14 บรรทัด ทำนองเพลงกล่อมภาคอีสานที่แสดงข้างต้น มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

1) เป็นทำนองการร้องกล่อมโดยใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น เห็นได้จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - - ล - - - นอน	- - ฟ ร - -เด้อหล้า	- ม - ร -หลับ-ตา	- ฟ ม ฟ -แม่สิกล่อม

2) โดยใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 เห็นได้จากห้องที่ 2 ของบรรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ฟ - - - อย่า	- - ม ร - -ฮ่องไห้	- ล - ล -แมว-โพง	ฟ ม รมรท สิ จก ตา -	- - - ร - - - เจ้า	- ท ล ฟ - - นอนซ่า	- - ล ฟ - -แมวโพง	- มฟ รมรท - จก - หำ

3) มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “ฟา” กับ เสียง “เร” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 7 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ท - - - เจ้า	- - ฟ ม - - บ่นอน	- - ร ท - - บให้	- ร - ท -กิน-กล้วย	- - - ฟ - - - แม่	- - ม ร - -ไปห่วย	- - ฟ ร - -หาส่อน	- ฟ มรท - ปลา-ชิว

4) มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ฟา” เห็นได้จาก ห้องที่ 8 บรรทัดที่ 10 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - -เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - ท ฟ --เจ้าใหญ่	- - ล ฟ - - มาแล่ว	- ม ล ล -อย่าลืมคุณ	- ฟ - ฟ -พ่อ-แม่

การขึ้นต้นทำนองกล่อมของภาคอีสานขึ้นต้นด้วยการเอื้อน ในบรรทัดที่ 1 จำนวน 4 ห้อง จากนั้นเป็นทำนองร้องกล่อมตามโครงสร้างของทำนองที่ประกอบไปด้วยโน้ตเสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ซึ่งเมื่อพิจารณาในรายละเอียดของทำนองร้องกล่อมในแต่ละบรรทัด อธิบายได้ว่า ทำนองร้องกล่อมใช้เสียงทั้ง 5 เสียง เป็นองค์ประกอบสลับกันไปมา บางบรรทัดใช้เพียง 3 เสียง บางบรรทัดใช้ 4 เสียง บางบรรทัดใช้ครบทั้ง 5 เสียง ความแตกต่างของทำนองร้องกล่อม หากแบ่งท่วงทำนองออกเป็น 2 แบบ อธิบายได้ว่า แบบที่ 1 (4 ห้องโน้ต) เป็นทำนองที่มีความแตกต่างกับแบบที่ 2 (4 ห้องโน้ต) กล่าวคือ แบบที่ 1 มีโครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเสียง “เร” เสียง “ที” เสียง “ฟา” และเสียง “มี” ส่วนแบบที่ 2 มีโครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเสียง “ฟา” เสียง “มี” เสียง “เร” เสียง “ที” เหมือนกันกับแบบที่ 1 แต่เมื่อพิจารณาเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ทั้งแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ในแต่ละบรรทัด แสดงได้คือ

บรรทัดที่ 1 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “มี” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ฟา” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าโน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 2 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “ที” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “มี” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าโน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 3 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “เร” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “เร” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าโน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 4 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “ที” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ที” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าโน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 5 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “เร” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “มี” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าโน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 6 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “ฟา” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “มี” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าโน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 7 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “ที” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ฟา” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 8 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “มี” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ที” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 9 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “มี” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “เร” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 10 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “มี” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ฟา” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 11 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “ที” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ที” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 12 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “เร” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ฟา” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 13 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “ฟา” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “เร” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

บรรทัดที่ 14 โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 เป็นโน้ตเสียง “มี” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง แต่โน้ตเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8 เป็นโน้ตเสียง “ที” ” มีทำนองร้องเป็นอย่างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่า โน้ตห้องที่ 4 กับโน้ตห้องที่ 8 มีทำนองต่างกัน

ลักษณะของทำนองร้องกล่อมทั้งแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ดังแสดงข้างต้น อธิบายได้คือ ทำนองร้องกล่อมในบรรทัดที่ 1 ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองเดียวกันกับทำนองร้องกล่อมในบบรทัดที่ 10 และในบรรทัดที่ 14 ใช้การเอื้อนเป็นทำนองเฉพาะของเพลงกล่อม ส่วนทำนองร้องกล่อมในบรรทัดอื่น ๆ ซึ่งบางบรรทัดโน้ตตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ใช้ทำนองร้องกล่อมเป็นแบบที่ 1 โดยตลอดหรือบางบรรทัดใช้ทำนองร้องกล่อมเป็นแบบที่ 2 โดยตลอด ทั้งนี้ทำนองร้องกล่อมใช้การออกเสียงเป็นทำนองตามบทประพันธ์ และสำเนียงของภาคอีสาน จึงทำนองการร้องกล่อมใช้แบบที่ 1 และแบบที่ 2 สลับกันไปมา แต่อยู่ในโครงสร้างของทำนองที่ประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียงคือ เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที”

5.2.4 ระดับเสียง

การร้องกล่อม ผู้ร้องกล่อมกำหนดระดับเสียงขึ้นเอง อาจใช้ความถนัดในการร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงสูง หรือการร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงปานกลาง หรือใช้การร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงต่ำ เสียงสูงต่ำที่ใช้ขึ้นอยู่กับตัวผู้ร้องกล่อมเป็นผู้กำหนด เนื่องจากเพลงกล่อมเป็น

เพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่งที่ใช้การร้องเพียงอย่างเดียว ไม่มีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองหรือเครื่องประกอบจังหวะมาเป็นส่วนประกอบ ผู้ร้องกล่อมอาจเป็นผู้ที่มีความรู้ทางดนตรีหรือไม่มีความรู้ทางดนตรี ดังนั้น ระดับเสียงที่ใช้อาจร้องเพี้ยนไปมา ทั้งนี้การใช้เสียงในการร้องกล่อมมิได้เน้นในเรื่องของความถูกต้องของระดับเสียง รวมถึงระดับเสียงที่ใช้ในการร้องกล่อมมิได้เทียบเคียงหรือวัดจากระดับเสียงเครื่องดนตรีชนิดใด เนื่องจากการร้องกล่อมใช้เพียงการร้องเพียงอย่างเดียว โดยไม่มีเครื่องดนตรีเข้ามาประกอบ ผู้ร้องกล่อมจึงสามารถกำหนดระดับเสียงได้ด้วยตนเองตามความถนัด ดังอธิบายไว้แล้วตั้งแต่ต้น

สำหรับระดับเสียงร้องกล่อมของภาคอีสานในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้ชนะเลิศการประกวดเพลงกล่อมลูกภาคอีสาน ในโครงการของสถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ในปี พ.ศ. 2556 - 2560 ซึ่งผู้ชนะเลิศการร้องกล่อมภาคเหนือ ส่วนมากใช้ระดับเสียงโดยมีองค์ประกอบของโน้ต 5 เสียงได้แก่ “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที” เป็นองค์ประกอบ สำหรับการตั้งระดับเสียงในการร้องกล่อม

5.2.5 จังหวะ

จังหวะเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญสำหรับการร้องกล่อม การวิเคราะห์ด้านจังหวะของเพลงกล่อมภาคอีสาน ผู้วิจัยมีแนวทางในการวิเคราะห์เพลงกล่อมของภาคอีสาน 2 อย่าง คือ 1)วิเคราะห์จังหวะในทำนองของการร้องกล่อม ซึ่งทำนองร้องกล่อมของภาคอีสานเป็นการใช้การเอื้อน เป็นการเอื้อนนำ ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 8 และมีการหยุดจังหวะเพื่อวางรูปแบบของการร้อง ซึ่งมีการหยุดจังหวะเพื่อเป็นการพักหายใจ เพื่อเตรียมรอการร้องกล่อมในห้องต่อไป ซึ่งการร้องกล่อมด้วยการเอื้อนจะร้องด้วยจังหวะสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง 2) เป็นแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะปานกลาง (ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป) ได้รับข้อมูลจากเสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมภาคของอีสาน

- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - - ล - - - นอน	- - ฟ ร - - เด้อหล้า	- ม - ร - หลับ - ตา	- ฟ ม ฟ - แม่สิกล่อม
- - - ท - - - เจ้า	- - ฟ ม - - บ่นอน	- - ร ท - - บ่ให้	- ร - ท -กิน - กล้วย	- - - ฟ - - - แม่	- - ม ร - - ไปห่วย	- - ฟ ร - - หาส่อน	- ฟ มรท - ปลา - ชิว
- - - มฟล - - - เก็บ	- - ฟ ร - - ผักติ้ว	- - ล ฟ - - มาใส่	- ม - ร - แกง - เห็ด	- - - ฟ - - - ไป	- - ม รฟ - - ใส่เบ็ด	- - ร ร - - เอาปลา	- ม - ร - ค้อ - ใหญ่
- - - ฟ - - - อย่า	- - ม ร - - ฮ่องไห้	- ล - ล - แมว - โพง	ฟ ม รมรท สิ จก ตา -	- - - ร - - - เจ้า	- ท ล ฟ - - นอนซ่า	- - ล ฟ - - แมวโพง	- มฟ รมรท - จก - หำ
- - - ร - - - เจ้า	- ท ล ฟ - - นอนค่ำ	- - ล ม - - แมวโพง	- ท ม รด - จก - ก้น	- - - ร - - - ติ้ง	- - ล ฟ - - ลิงติง	- - ฟ ร - - ลิงติ้ง	- ฟ - ม - ลิง - ติง
- - - ล - - - ติ่ง	- - ม ฟ - - ลูกแก้ว	- มร ล ล - -นอนนา	- ล - ฟ - นำ - พ่อ	- - - ร - - - ติ่ง	- -ม ฟ - -ลูกแก้ว	- - ร ท - กินแล้ว	- ฟ - มรท - จั่ง - นอน
- - - ท - - - ติ้ง	- - ล ฟ - -ลิงติง	- - ฟ ร - -ลิงติ้ง	- ฟ - มรท - ลิง - ติง	- - - ล - - - ลิง	- - ฟ ร - -ตกส่าง	- ท - ล -หาง-ชัน	- ฟ - ฟ - ติง - ลิง
- - - ร - - -ตก	- ท - ฟ - ก้น - โป๊ะ	- - ร ร - - อย่าขี่	- ร - มรท - กลาง - คืน	- - - ร - - - ขี่	- ม - ล - กลาง - คืน	- - ฟ รม - - ย่านเสือ	- ฟ ม ท - มา - พ้อ
- - - ร - - - ขี่	- - ร ม - - มื้อเช้า	- ท ม ร - ย่านผีเป้า	- ฟ - มรท - มา - เห็น	- - - ล - - - ยาม	- - ฟ ร - - กลางเวน	- - ร ท - - จังขี่	- ม - ร - จัง - เยี่ยว

- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - ท ฟ - - เจ้าใหญ่	- - ล ฟ - - มาแล่ว	- ม ล ล - อย่าลืมคุณ	- ฟ - ฟ - พ่อ - แม่
- - - ฟ - - - แม่น	- - ม ล - - ผู้หญิง	- ท ท ร - สีให้เจ้า	- ม - ท - ไป่ - ไหว้	- - - ฟ - - - แม่น	- - ม ล - - ผู้ชาย	- ท ท ร - สีให้เจ้า	- ม - ท - ไป - บวช
- - - ท - - - ให้	- - ร ร - - ยิ่งยวด	- ท ฟ ร - - ในศีล	- ม - รมรท - ใน - ธรรม	- - ด - - - ให้	- ม - ล - จำ - นำ	- - ฟ ล - - บุญคุณ	- ฟ - ฟ - พ่อ - แม่
- - - ม - - - พอ	- - ร ม - - ได้แก่	- - ร ท - - ดึงขึ้น	- ร - ฟ - ส -วรรค์	- - - ล - - - พอ	- - ร ฟ - - ได้ยั่น	- - ท ท - - ขึ้นจาก	- ม - ร - ภูมิ - ต่ำ
- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - - เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ - ม - เฮ้อ - เออ	- - - ร - - - เอ้อ	- ท ล ฟ - -เฮอะเออ	- - ฟ ร - - เฮอะเอ้อ	- ฟ ร ท -เฮ้อเอ้อเอ่อ

เพลงกล่อมของภาคอีสานที่แสดงข้างต้นนี้มีจำนวน 14 บรรทัด แต่ละบรรทัดแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” (ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4) กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” (ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8) เมื่อร้องกล่อมจบทุก 4 ห้องแรกในแต่ละบรรทัด จะหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นเริ่มร้องห้องที่ 5 ไปจนถึงห้องที่ 8 จะหยุดจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เช่นเดียวกัน ดังนั้น จังหวะของการร้องกล่อมภาคอีสานมีลักษณะของการร้องเป็นแบบเดียวกันในทุกบรรทัด รวมถึงลักษณะของการร้องกล่อมของภาคอีสานมีแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะปานกลาง (ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป)

5.3 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษา ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของภาคกลาง

5.3.1 ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์

เพลงกล่อมภาคกลางโดยส่วนใหญ่เป็นเพลงสั้น ๆ ใช้ถ้อยคำเรียบง่าย และมีคำคล้องจองกัน แต่บทประพันธ์ไม่ได้มุ่งแต่งคำให้มีความสละสลวย มีจุดประสงค์เพื่อมุ่งเน้นกล่อมให้เด็กหลับ บางบทมุ่งเน้นปลอบให้เด็กหยุดร้องไห้ บางบทบอกกล่าวถึงความรัก ความห่วงใย บางบทนำเรื่องราวจากธรรมชาติ หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม มีการใช้บทประพันธ์ที่แสดงความเอ็นดู และบางบทประพันธ์แต่งขึ้นสำหรับร้องกล่อมโดยมุ่งเน้นการแสดงทางอารมณ์ของผู้ร้องกล่อมที่สอดแทรกเรื่องราวต่าง ๆ หรือแสดงให้เห็นถึงความรักที่พ่อแม่มีต่อลูก เห็นได้จากการเรียกคำแทนตัวเด็ก เช่น “เจ้าทองคำ” “ขวัญข้าว” “เจ้าเนื้อเย็น” เป็นต้น

ลักษณะเนื้อหาของเพลงกล่อมของภาคกลางเป็นเพลงร้องที่ทำให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับ ลักษณะบทประพันธ์เป็นกลอนสั้น ๆ มีความยาวตั้งแต่ 2 คำกลอนขึ้นไป ดังผู้วิจัยจะแสดงฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคกลางต่อไปนี้

บทประพันธ์เพลงเจ้าเนื้อละมุน ได้รับข้อมูลจาก สมพร ตรีเดชี ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคกลาง บทที่ 1

เพลง เจ้าเนื้อละมุน

เจ้าเนื้อละมุน เก็บดอกพิกุลบานเย็น
เก็บมาร้อยกรอง ให้แม่เนื้อทองข้าเล่น
เนื้อเย็น แม่คนเดียวเอย

ฉันทลักษณ์

(สมพร ตรีเดชี, 2566, 8 มกราคม, สัมภาษณ์)

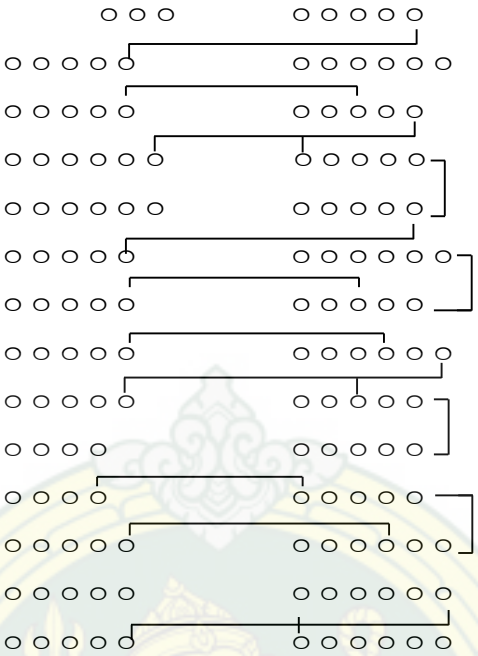
ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคกลาง อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้า คำว่า “มุน” สัมผัสกับ คำว่า “กุล” ในวรรคหลัง คำว่า “กรอง” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 2 สัมผัสกับคำว่า “ทอง” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 2 และยังคำว่า “เล่น” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 2 ยังสัมผัสกับคำว่า “เย็น” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 3 จึงกล่าวได้ว่า ลักษณะคำสัมผัสของเพลงเจ้าเนื้อละมุนนี้ ส่วนใหญ่เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงฉันทลักษณ์บรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 2 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์

บทประพันธ์เพลงกาเหว่า ได้รับข้อมูลจาก นงนุช แสงทับทิม (2565, 12 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคกลาง บทที่ 2 เพลง กาเหว่า

กาเหว่าเอย ไข่ให้แม่กาฟัก
แม่กาก็หลงรัก คิดว่าลูกในอุทร
คาบเอาข้าวมาเผื่อ คาบเอาเหยื่อมาป้อน
ถนอมไว้ในรังนอน ซ่อนเหยื่อมาให้กิน
ปีกเจ้ายังอ่อนคลอนแคลน ท้อแท้จะสอนบิน
แม่กาพาไปกิน ที่ปากน้ำพระคงคา
ตีนเจ้าเหยียบสาหร่าย ปากก็ไซ้หาปลา
กินกุ้งแลกินกั้ง กินหอยกระพังแมงดา
กินแล้วก็โผมา จับต้นหว้าโพธิ์ทอง
ยังมีนายพราน เที่ยวเยี่ยมเยี่ยมมองมอง
ยกปืนขึ้นส่อง จ้องเอาแม่กาดำ
ยิงไปถูกหน้าอก แม่กาก็ตกลงน้ำ
ตัวหนึ่งว่าจะต้ม อีกตัวหนึ่งว่าจะยำ
กินนางแม่กาดำ คำวันนี้อุแม่นา

ฉันทลักษณ์



(นงนุช แสงทับทิม, 2565, 12 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกาเหว่า อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “กา” สัมผัสกับบรรทัดที่1 วรรคหลังคำว่า “กา” และคำว่า “รัก” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ฟัก” บรรทัดที่ 3 วรรคหน้าคำว่า “เผื่อ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “เหยื่อ” และคำว่า “ป้อน” ในบรรทัดที่ 3 ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “นอน” บรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “กิน” สัมผัสกับบรรทัดที่ 5 วรรคหลัง คำว่า “บิน” และคำว่า “บิน” ในบรรทัดที่ 5 วรรคหลังยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 6 วรรคหน้าคำว่า “กิน” บรรทัดที่ 5 และบรรทัดที่ 6 วรรคหลังคำว่า “คา” สัมผัสกับบรรทัดที่ 7 วรรคหลังคำว่า “ปลา” บรรทัดที่ 7 วรรคหน้าคำว่า “สา” สัมผัสกับบรรทัดที่ 7 วรรคหลังคำว่า “หา” บรรทัดที่ 8 วรรคหน้าคำว่า “กั้ง” สัมผัสกับบรรทัดที่8 วรรคหลังคำว่า “พัง” และบรรทัดที่ 8 วรรคหลังคำว่า “ดา” ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 9 วรรคหน้าคำว่า “มา” บรรทัดที่ 9 วรรคหลังคำว่า “ทอง” สัมผัสกับบรรทัดที่ 10 วรรคหลังคำว่า “มอง” บรรทัดที่ 11 วรรคหน้าคำว่า “ส่อง” สัมผัสกับบรรทัดที่ 11 วรรคหลังคำว่า “จ้อง” และคำว่า “ดำ” บรรทัดที่ 11 วรรคหลังยังสัมผัสบรรทัดที่ 12 วรรคหลังคำว่า “น้ำ” บรรทัดที่ 12 วรรคหน้าคำว่า “อก” สัมผัสกับบรรทัดที่ 12 วรรคหลังคำว่า “ตก” บรรทัดที่ 13 วรรคหลังคำว่า “ยำ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 14 วรรคหน้าคำว่า “ดำ”

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกาเหว่านี้ ส่วนใหญ่เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ ส่วนใหญ่ วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ เช่น บรรทัดที่ 2 บรรทัดที่ 6 บรรทัดที่ 8 บรรทัดที่ 12 บรรทัดที่ 13 และบรรทัดที่ 14 ส่วนบรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 7 บรรทัดที่ 9 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ เมื่อพิจารณาในบรรทัดที่ 4 กับบรรทัดที่ 5 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ และในบรรทัดที่ 10 กับบรรทัดที่ 11 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์

บทประพันธ์เพลงเจ้าทองคำได้รับข้อมูลจาก มนตรี สุขกลัด (2565, 1 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคกลาง บทที่ 3 เพลงเจ้าทองคำ

เจ้าทองคำเอย ไปไหนยังค่ำแดดร้อน
หยุดพักร่มกินนมก่อน แดดอ่อนจึงค่อยไปเอย

ฉันทลักษณ์

(มนตรี สุขกลัด, 2565, 1 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคกลาง อธิบายได้คือ คำว่า “ร้อน” วรรคหลังในบรรทัดที่1 สัมผัสกับบรรทัดที่2 วรรคหน้าคำว่า “ก่อน” และยังสัมผัสกับคำว่า “อ่อน” บรรทัดที่ 2 วรรคหลัง

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมของภาคกลางนี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์

นอกจากเนื้อหาดังกล่าว เพลงกล่อมยังมีเนื้อหาที่แสดงให้เห็นวัฒนธรรมและความเชื่อของคนไทย เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับสัตว์ในป่าหิมพานต์ซึ่งเป็นสัตว์ในจินตนาการ จากบทร้องในเพลงเขาสูงที่ว่า “เขาสูงเอย มีแต่ฝูงกินริน”

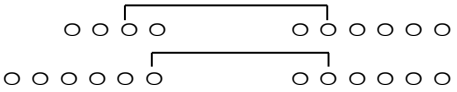
เพลงกล่อม เป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย มีการจดจำสืบทอดต่อ ๆ กันมา ซึ่งอาจมีการผิดเพี้ยนจากเดิมไปบ้าง แต่รูปแบบคำประพันธ์ยังคงเป็นแบบแผนดั้งเดิม คือมีลักษณะเป็นกลอนสั้น ๆ ง่าย ๆ มีความยาว 2 - 4 พยางค์กลอน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงแมวหง่าว ซึ่งได้รับข้อมูลจาก ชนนิกานต์ ชลายุทธ์ (2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์) ดังต่อไปนี้

บทกล่อมภาคกลาง บทที่ 4 เพลงแมวหง่าว

อ้ายแมวหง่าวเอย ไต่ราวลงมา
คนนอนไม่หลับ กินตับเสียเถิดวา

ฉันทลักษณ์



(ชนนิกานต์ ชลายุทธ์, 2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 17 อาจารย์ชนนิกานต์ ชลายุทธ์
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ลักษณะของคำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคกลาง อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “หง่าว” สัมผัสกับบรรทัดที่1 วรรคหลังคำว่า “ราว” และคำว่า “หลับ” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้า ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “ตับ”

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมของภาคกลางนี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์

บทประพันธ์เพลงนกเอี้ยง ได้รับข้อมูลจาก สุระชัย สีบุบผา (2565, 7 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

บทกล่อมภาคกลาง บทที่ 5 เพลงนกเอี้ยง

นกเอี้ยงเอย เสียงควายเฒ่า
ควายกินข้าว นกเอี้ยงหัวโต

ฉันทลักษณ์

๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐
๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐ ๐

(สุระชัย สีบุบผา, 2565, 7 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคกลาง อธิบายได้คือ บรรทัดที่1 วรรคหน้าคำว่า “เอี้ยง” สัมผัสกับบรรทัดที่1 วรรคหลังคำว่า “เลี้ยง” ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมของภาคกลางนี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 3 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ จะเห็นว่าลักษณะของคำกลอนเป็นการใช้คำธรรมดา โดยคล้องจองที่สัมผัสนอกเป็นหลัก ไม่เน้นเรื่องความไพเราะ เนื่องจากเป็นกลอนที่ชาวบ้านใช้ร้องเล่นกันเอง

เพลงกล่อมเด็กภาคกลางเป็นเพลงที่มีเนื้อหาในบทประพันธ์แสดงถึงความรักที่แม่มีต่อลูก มีการสอดแทรกคติธรรมในเนื้อหาของเพลง ลักษณะคำประพันธ์ คือ วรรคขึ้นต้นมักจะมีคำว่า “เอย” เช่น กาเหว่าเอย เจ้านกเขาเอย เป็นต้น ถ้อยคำที่ใช้เป็นคำง่าย ๆ มีสัมผัสคล้องจองกัน การจบเพลงมักจบด้วยคำว่า “เอย” แต่ไม่เสมอไป ในบทหนึ่ง ๆ อาจมี 2 คำกลอน เนื้อหาของเพลงกล่อมภาคกลางจะกล่าวถึงสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณี ความเชื่อ ทัศนคติ เหตุการณ์ประทับใจของคนในท้องถิ่น ลักษณะภาษาและฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคกลาง ภาษาที่ใช้ในบทร้องกล่อมเรียบง่าย ไม่มีการใช้คำราชาศัพท์ ฉันทลักษณ์ไม่วิจิตรเหมือนบทวรรณคดีชนิดอื่น รูปแบบคำประพันธ์มีความคล้องจองสัมผัสกัน ลักษณะของกลอนจัดได้ว่าเป็นกลอนหัวเดียว

5.3.2 สำเนียงภาษา

ภาษากลางได้แก่ภาษาที่ใช้พูดกันในจังหวัดภาคกลางของ ประเทศไทย เช่น สุพรรณบุรี อ่างทอง ราชบุรี กาญจนบุรี นครปฐม และพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น ภาษาภาคกลางที่สำคัญ คือ ภาษากรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นภาษาราชการ และเป็นภาษาประจำชาติ ซึ่งถือเป็นภาษาถิ่นภาคกลางที่ยอมรับกันว่าเป็นภาษามาตรฐานที่กำหนดให้คนในชาติใช้ร่วมกัน มีจุดประสงค์เพื่อใช้สำหรับสื่อสารให้ตรงกัน สำหรับใช้ในการสนทนากันในชีวิตประจำวัน ระหว่างผู้ส่งสารที่รู้จักคุ้นเคยกัน มีลักษณะรูปประโยคไม่ซับซ้อน ถ้อยคำที่ใช้อาจมีคำสแลง คำตัด หรือคำย่อปะปนอยู่ เมื่อพิจารณาถึงบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคกลาง กล่าวได้ว่า ใช้ภาษาตรงไปตรงมา ไม่มีคำราชาศัพท์ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ถึงสำเนียงในการร้องกล่อมของภาคกลางได้รับข้อมูลจาก สมพร ตรีเดชี ดังต่อไปนี้

เพลง เจ้าเนื้อละมุน

เจ้าเนื้อละมุน เก็บดอกพิกุลบานเย็น
เก็บมาร้อยกรอง ให้แม่เนื้อทองข้าเล่น
เนื้อเย็น แม่คนเดียวเอย

(สมพร ตรีเดชี, 2566, 8 มกราคม, สัมภาษณ์)

เมื่อพิจารณาสำเนียงของภาคกลาง กล่าวได้ว่าภาคกลางเป็นภาคที่มีภาษาเป็นภาษามาตรฐาน จึงไม่จำเป็นต้องเปรียบเทียบกับสำเนียงภาคอื่น การพิจารณาสำเนียงของภาคกลางนี้ไม่ต้องแปลความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม และการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมสามารถออกเสียงตามทำนองของเพลงกล่อมได้ทันที ดังนั้นเมื่อพิจารณาสำเนียงภาษาที่ใช้ในเพลงกล่อมภาคกลาง ผู้วิจัยเพลงกล่อมเด็กส่วนใหญ่ใช้ภาษาเรียบง่าย ไม่ใช้คำราชาศัพท์ ฟังแล้วเข้าใจทันที

5.3.3 ทำนอง

ทำนองเพลงกล่อมภาคกลางอาจจะมีที่มาจะการเล่านิทานให้ลูกฟังหรือการพูดคุยของแม่กับลูกในขณะที่ต้องการให้ลูกหลับเมื่อทำบ่อยครั้งอาจเกิดความเบื่อหน่าย จึงคิดหาวิธีใช้การเห่หรือการเอื้อนเข้าไปแทรกกระทั่งนำไปสู่การสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลงกล่อม และนำมาใช้สืบต่อกันมา เพลงกล่อมภาคกลางมีลักษณะที่เรียกว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” มีบทประพันธ์จำนวนมาก เมื่อเปลี่ยนบทประพันธ์ในการร้องกล่อม จะยังคงใช้ทำนองในการกล่อมเช่นเดิม ภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์เพื่อการร้องกล่อมมีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน และไม่ใช้คำราชาศัพท์ การเปล่งเสียงร้องกล่อมมีความประณีตบรรจงทุกถ้อยคำ สามารถตกแต่งทำนองหรือถ้อยคำโดยการเน้นเสียงได้ตลอดทั้งเพลง ท่วงทำนองที่ใช้ขับกล่อมเนิบช้า ทำให้ผู้ถูกกล่อมเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มและหลับได้รวดเร็ว ดังแสดงทำนองการกล่อมของภาคกลางเพลงเจ้าเนื้อละมุน ซึ่งได้รับข้อมูลจาก สมพร ตรีเดชี (2566, 8 มกราคม, สัมภาษณ์) แสดงดังต่อไปนี้

ภาพที่ 18 อาจารย์สมพร ตรีเดชี
ที่มา: ผู้วิจัย

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคกลาง

- ล - ร - เอ่ - เอ๋	- - มร ด - - เฮ เอ	- - - ล - - - อื่อ	- - - ด - - - เอ่	- ร - ด - เฮ - เอ่	- มร - ร - ฮือออ-เอย	- ม ร ด - - เอ เอ	- - - ล - - - อื่อ
- ล - ร - เอ่ - เอ๋	- - มร ด - - เฮ เอ	- - - - - - - -	- - - ดล - - - เจ้า	- - - ดล - - - เนื้อ	- - ด ร - - ละมุน	- - - ร - - - เอย	- - - - - - - -
- - ด ด - - เก็บดอก	- - ร ด - - พิกุล	- - - ล อื่อ	- - - ร - - - บาน	- - - ด - - - เย็น	- - - - - - - -	- - - ล - - - เก็บ	- - ท ท - - มาร้อย
- - - ท - - - กรอง	- - - ล - - - อื่อ	- ด ด ม -ให้แม่เนื้อ	- - - ร - - - ทอง	- - รด ด - - ข้าเล่น	- - ร ร - - ฮือเอย	- - - - - - - -	- - - ร - - - เนื้อ
มร - - ด - - - เย็น	- - - ล - - - อื่อ	- ด - ร - แม่ - คน	ม ร - ด - เดียว-เอย				

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคกลางที่แสดงข้างต้น มีจำนวนทั้งสิ้น 5 บรรทัด ทำนองเพลงกล่อมภาคกลางที่แสดงข้างต้น มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

1) เป็นทำนองการร้องกล่อมโดยใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น เห็นได้จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- ล - ร - เอ่ - เอ๋	- - มร ด - - เฮ เอ	- - - ล - - - อื่อ	- - - ด - - - เอ่	- ร - ด - เฮ - เอ่	- มร - ร - ฮือออ-เอย	- ม ร ด - - เอ เอ	- - - ล - - - อื่อ

2) โดยใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 เห็นได้จากห้องที่ 2 ของบรรทัดที่ 3 ดังแสดงต่อไปนี้

- - ด ด - - เก็บดอก	- - ร ด - - พิกุล	- - - ล อื่อ	- - - ร - - - บาน	- - - ด - - - เย็น	- - - - - - - -	- - - ล - - - เก็บ	- - ท ท - - มาร้อย

3) มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “โด” กับ เสียง “มี” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 3 ของบรรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ท - - - กรอง	- - - ล - - - อื่อ	- ด ด ม -ให้แม่เนื้อ	- - - ร - - - ทอง	- - รด ด - - ข้าเล่น	- - ร ร - - ฮือเอย	- - - - - - - -	- - - ร - - - เนื้อ

4) มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “โด” กับเสียง “โด” ในห้องที่ 1 และเสียง “ที” กับเสียง “ที” ในห้องที่ 8 ดังแสดงต่อไปนี้

- - ด ด - - เก็บดอก	- - ร ด - - พิกุล	- - - ล อื่อ	- - - ร - - - บาน	- - - ด - - - เย็น	- - - - - - - -	- - - ล - - - เก็บ	- - ท ท - - มาร้อย

เพลงกล่อมภาคกลาง แต่ละบทมีการเอื้อนเป็นส่วนเริ่มต้น คือการร้องเอื้อนโดยออกเสียงเป็นลักษณะเห่ เมื่อใกล้หลับจะกล่อมให้นิ่มนวล โดยใช้จังหวะยาว ๆ ซึ่งส่วนเริ่มต้นนี้เป็นบทนำที่ผู้กล่อมแต่ละคนแต่ละพื้นที่มีทั้งเหมือนกันและไม่เหมือนกัน ส่วนบทประพันธ์มีความแตกต่างกัน (มีหลายบท) ทำนองการกล่อมมีทำนองเดียว โดยใช้การร้องกล่อมวนซ้ำ (หากบทประพันธ์มีความยาว) อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นเพลงร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง สามารถเลือกใช้บทประพันธ์ได้หลากหลายตามความชอบหรือความถนัดของผู้ร้องกล่อม เนื้อร้องมีลักษณะเป็นการเล่าเรื่อง แต่ละเพลงหรือแต่ละบทประพันธ์จะมีทำนองเดียวกัน ลักษณะของทำนองที่ใช้ในเพลงกล่อมมีความนุ่มนวล เป็นทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน สามารถทำให้เกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้ม เน้นอารมณ์เพลงของผู้ร้องกล่อม ยิ่งทำให้ผู้ฟังรู้สึกง่วงนอนและหลับลงได้อย่างรวดเร็ว เมื่อพิจารณาถึงโครงสร้างของทำนองกล่อม ประกอบไปด้วยโน้ต 3 เสียงคือ เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” โดยมีเสียงประกอบ 2 เสียง คือ คือ เสียง “มี” และเสียง “ที” เป็นเสียงประกอบเพื่อนำไปสู่เสียงหลักทั้ง 3 เสียง ซึ่งมักจะพบเสียงประกอบนี้ในการร้องหางเสียง หรือในการร้องเสียงกระทบ

5.3.4 ระดับเสียง

การร้องกล่อมของภาคกลางเป็นเพียงการร้องกล่อมอย่างเดียวไม่มีดนตรีประกอบ ระดับเสียงที่ใช้ในเพลงกล่อมภาคกลาง ผู้ที่ร้องกล่อมจะใช้เสียงสูง เสียงกลาง หรือเสียงต่ำ สามารถใช้ได้ทั้งหมด แต่ถ้าใช้เสียงสูงซึ่งมีลักษณะเสียงที่เล็กแหลม อาจมีผลให้เด็กหลับยาก จึงอาจกล่าวได้ว่าเพลงกล่อมภาคกลางไม่จำกัดระดับเสียง สามารถขึ้นต้นด้วยระดับเสียงใดก็สุดแต่ผู้ร้องกล่อมจะ

กำหนด ดังนั้นระดับเสียงที่ใช้ในเพลงกล่อมภาคกลางไม่ได้มีการกำหนดตายตัว โดยส่วนใหญ่จะขับร้องระดับเสียงกลางค่อนข้างไปในทางเสียงต่ำ ให้มีลักษณะทุ้ม ฟังสบาย ๆ ไม่นิยมขับร้องในระดับเสียงสูง เพราะอาจจะทำให้เด็กหลับยาก สำหรับระดับเสียงร้องกล่อมของภาคกลางในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้ชนะเลิศการประกวดเพลงกล่อมลูกภาคกลาง ในโครงการของสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ในปี พ.ศ. 2556 - 2560 ซึ่งผู้ชนะเลิศการร้องกล่อมภาคกลาง ส่วนมากใช้ระดับเสียงโดยมีโดยมีองค์ประกอบของโน้ต 3 เสียง ประกอบไปด้วยเสียง “โด” เสียง “เร” และเสียง “ลา” และมีเสียงประกอบ คือเสียง “มี” และเสียง “ที” เป็นองค์ประกอบ

5.3.5 จังหวะ

ผู้วิจัยมีแนวทางในการวิเคราะห์ 2 อย่าง คือ 1) วิเคราะห์จังหวะในการร้องกล่อมของภาคกลางเป็นการใช้การเอื้อนเป็นการเอื้อนนำ ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 8 และมีการหยุดจังหวะเพื่อวางรูปแบบของการร้อง ซึ่งมีการหยุดจังหวะเพื่อเป็นการพักหายใจ เพื่อเตรียมรอการร้องกล่อมในห้องต่อไป ซึ่งการร้องกล่อมด้วยการเอื้อนจะร้องด้วยจังหวะสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง 2) เป็นแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะปานกลาง (ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป) ซึ่งได้รับข้อมูลจาก สมพร ตรีเดชี (2566, 8 มกราคม, สัมภาษณ์) แสดงดังต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคกลางเพลงเจ้าเนื้อละมุน

- ล - ร - เอ่ - เอ๋	- - มร ด - - เฮ เอ	- - - ล - - - อื่อ	- - - ด เอ่	- ร - ด - เฮ - เอ่	- มร - ร - ฮีเออ-เอย	- ม ร ด - - เอ เอ	- - - ล - - - อื่อ
- ล - ร - เอ่ - เอ๋	- - มร ด - - เฮ เอ		- - - ดล - - - เจ้า	- - - ดล - - - เนื้อ	- - ด ร - - ละมุน	- - - ร - - - เอย	
- - ด ด เก็บดอก	- - ร ด - - พิกุล	- - - ล อื่อ	- - - ร - - - บาน	- - - ด - - - เย็น		- - - ล - - - เก็บ	- - ท ท มาร้อย
- - - ท - - - กรอง	- - - ล - - - อื่อ	- ด ด ม -ให้แม่เนื้อ	- - - ร - - - ทอง	- - รด ด - - ข้าเล่น	- - ร ร - - ฮือเอย		- - - ร - - - เนื้อ
มร - - ด - - - เย็น	- - - ล - - - อื่อ	- ด - ร -แม่-คน	ม ร - ด - เดียว-เอย				

เพลงกล่อมของภาคกลางที่แสดงข้างต้นนี้มีจำนวน 5 บรรทัด แต่ละบรรทัดแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” (ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4) กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” (ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8) การหยุดจังหวะของการร้องกล่อมภาคกลางเริ่มที่บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 3 กับห้องที่ 8 จากนั้นทำการร้องกล่อมตามทำนองของเพลงต่อเนื่องกันไปเมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 6 มีการหยุดจังหวะเพื่อหายใจในโน้ตบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 6 กับโน้ตบรรทัดที่ 4 ห้องที่ 7 จึงอธิบายได้ว่าลักษณะการหยุดหายใจของเพลงร้องกล่อมภาคกลางไม่ได้หยุดจังหวะหลังคำประพันธ์แต่ละวรรค การใช้จังหวะสำหรับการร้องกล่อมจะหยุดเป็นบางช่วง เพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการร้องกล่อมในวรรคถัดไปหากผู้ร้องกล่อมมีลมหายใจที่ยาวจะสามารถร้องกล่อมได้ต่อเนื่องไปตามทำนองจนกว่าจะหมดลมหายใจจากนั้นจึงหยุดจังหวะและเริ่มร้องกล่อมต่อไปจนจบเพลง รวมถึงลักษณะของการร้องกล่อมของภาคกลางมีแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะปานกลาง (ไม่ช้าและไม่เร็วเกินไป)

5.4 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษา ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของภาคใต้

5.4.1 ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์

เพลงกล่อมของภาคใต้ เนื้อเพลงแสดงออกเรื่องของชาวบ้าน ขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ ศาสนา คำสอน นิทานพื้นบ้าน การเกี้ยวพาราสี เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นเหมือนกระจกเงาสะท้อนภาพวิถีชีวิตของคนในภาคใต้ ลักษณะของบทประพันธ์ มีสัมผัสสระและมีฉันทลักษณ์ ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลบทประพันธ์จาก นงเยาว์ ดำสอน (2565, 1 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 1

น้องนอนเหอ นอนให้หลับดี
แม่ซื้อทั้งสี่ มาช่วยพิทักษ์รักษา
อาบน้ำป้อนข้าว ช่วยรักษาเจ้าทุกเวลา
มาช่วยพิทักรักษา เด็กอ่อนนอนในเปล

ฉันทลักษณ์

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

(นงเยาว์ ดำสอน, 2565, 1 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

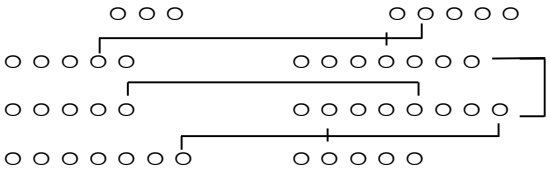
คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคใต้ อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้า คำว่า “นอน” สัมผัสกับคำว่า “นอน” ในวรรคหลัง และคำว่า “ดี” ในวรรคหลัง บรรทัดที่ 1 ยังไปสัมผัสกับคำว่า “สี่” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 2 วรรคหลัง คำว่า “ษา” สัมผัสกับคำว่า “ลา” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 3 และคำว่า “ลา” ในวรรคหลังของบรรทัดที่ 3 ยังสัมผัสกับคำว่า “ษา” ในวรรคหน้าของบรรทัดที่ 4

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมภาคใต้นี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลบทประพันธ์จาก อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 2

ตื่นเช้าเหอ พระท่านมายืนบาตร
คดข้าวขันใส่ถาด พร้อมทั้งข้าวปาตรและข้าวบิณฑ์
กรวดน้ำอธิฐาน ให้รูปหงส์นงคราญเขาได้ยิน
พร้อมทั้งข้าวบาตรและข้าวบิณฑ์ เชิญกินเถิดทูนหัว

ฉันทลักษณ์



(อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์, 2565, 2 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคใต้ อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “บาตร” สัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “ถาด” และวรรคหลังคำว่า “บาตร” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหลัง คำว่า “บิณฑ์” ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “ยิน” บรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “บิณฑ์” สัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “กิน”

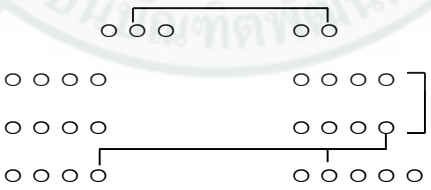
ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมภาคใต้นี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 8 พยางค์ และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 7 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์

เพลงน้องนอน ซึ่งขับร้องโดย กวีเชษฐ์ เปีย มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ดังแสดงต่อไปนี้

เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 3

ต้นท่อมเหอ ต้นท่อม
ฉากหัวเดินก้ม ตัดหัวเดินเงย
ฉากหัวปากปิด ตัดหัวปากเผย
เดินก้มเดินเงย เดินเฉยไม่แลกัน

ฉันทลักษณ์



คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคใต้ อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “ท่อม” สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ท่อม” ในบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “เงย” ก็สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “เผย” และคำว่า “เผย” ในบรรทัดที่ 3 วรรคหลังสัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “เงย” และบรรทัดที่ 4 วรรคหลังคำว่า “เฉย”

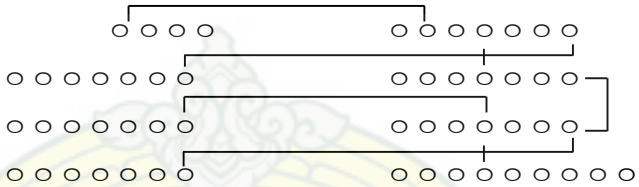
ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมภาคใต้นี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 2 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 กับบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์

เพลงคล้องช้าง ซึ่งได้รับข้อมูลจาก ชญาภา เล็กสุด (2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

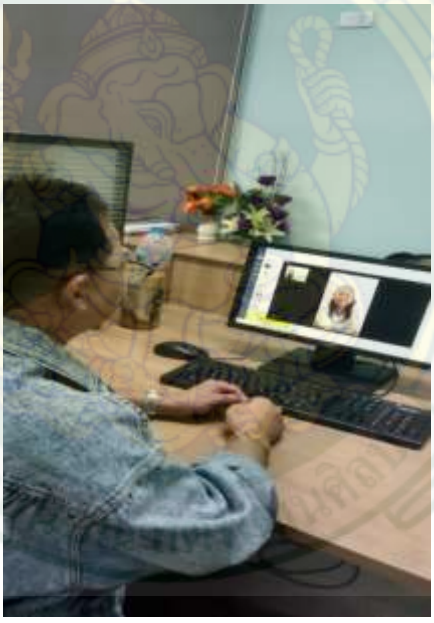
เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 4

นางเมรีเหอ เสียทีที่เข้าไปชมสวน
พระรถถามถี่และถามถ้วน ถามนางหน้านวลทุกสิ่งอัน
ลูกม่วงรู้หาวนาวรู้โห่ บอกพี่ให้ไร้ทุกสิ่งสรรพ์
ถามน้องหน้านวลทุกสิ่งอัน เมรีเอววัลย์สิ่งไหรไม่พรางผัว

ฉันทลักษณ์



(ชญาภา เล็กสุด, 2566, 9 เมษายน, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 19 อาจารย์ชญาภา เล็กสุด
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

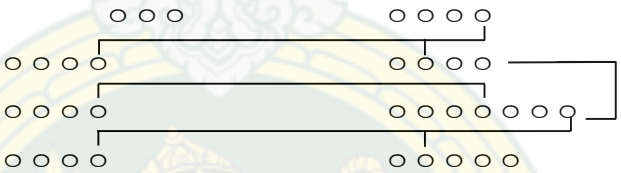
คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคใต้ อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “รี” สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ที” และคำว่า “สวน” ในบรรทัดที่ 1 วรรคหลัง ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “ถ้วน” และวรรคหลังคำว่า “นวล” ซึ่งบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “อัน” ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “สรรพ์” และคำว่า “โห่” ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้า ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “โร้” บรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “สรรพ์” สัมผัสกับบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “อัน” และวรรคหลังคำว่า “วัลย์”

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมของภาคใต้นี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 กับบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 7 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 7 พยางค์ วรรคหลังมี 9 พยางค์ ซึ่งผู้วิจัยได้รับข้อมูลบทประพันธ์จาก อาภานี จีนช่วย ดังแสดงต่อไปนี้

เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 5

ฝกตกเหอ ตกมาสุมสุม
แหนงไม้ก่อหนุ่ม แตกพุ่มกลางกอ
ถ้าพี่เป็นช้าง จะเข้าไปง้างเอาสักหน่อ
แตกพุ่งกลางกอ สองหน่อเทียมเทียมกัน

ฉันทลักษณ์



(อาภานี จีนช่วย, 2566, 12 มกราคม, สัมภาษณ์)

คำสัมผัสของบทประพันธ์และฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมของภาคใต้ อธิบายได้คือ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้าคำว่า “ตก” สัมผัสกับบรรทัดที่ 1 วรรคหลังคำว่า “ตก” และคำว่า “สุม” ในบรรทัดที่ 1 วรรคหลัง ยังสัมผัสกับบรรทัดที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “หนุ่ม” และยังสัมผัสกับคำว่า “พุ่ม” บรรทัดที่ 2 วรรคหลัง และบรรทัดที่ 2 วรรคหลังคำว่า “กอ” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “หน่อ” ส่วนบรรทัดที่ 3 วรรคหน้าคำว่า “ช้าง” สัมผัสกับบรรทัดที่ 3 วรรคหลังคำว่า “ง้าง” และบรรทัดที่ 3 วรรคหลัง คำว่า “หน่อ” ยังสัมผัสกับคำว่า “กอ” ในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้า และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้าคำว่า “กอ” ยังสัมผัสกับคำว่า “หน่อ” บรรทัดที่ 4 วรรคหลัง

ลักษณะคำสัมผัสของเพลงกล่อมภาคใต้นี้เป็นสัมผัสสระ เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ บรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์

รูปแบบคำประพันธ์และเนื้อหาของเพลงกล่อมของภาคใต้ มีการสะท้อนถึงความเชื่อ วัฒนธรรม ชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณีปฏิบัติ ส่วนใหญ่มักแต่งบทร้องให้เป็นคำสอน คำในบทประพันธ์มีสัมผัสไม่คงที่ เช่น คำสุดท้ายของวรรคหน้าจะสัมผัสกับคำใดในวรรคหลังก็ได้ ซึ่งเมื่อพิจารณาโดยละเอียด มีทั้งคำที่ขาด คำที่เกิน และคำที่ผิดเพี้ยนไป ภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์เป็นถ้อยคำง่าย ๆ มักมีการเปรียบเปรยสิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นการขึ้นต้น บทหนึ่งมีเนื้อหาสั้น ๆ จนจบเพลง เมื่อพิจารณาถึงฉันทลักษณ์อธิบายได้คือ 1 บท มี 8 วรรค บางบทมีถึง 16 วรรค หรือมากกว่านั้น ไม่ได้ถือเป็นข้อบังคับตายตัว แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ 3 - 7 พยางค์

อนึ่ง เมื่อพิจารณาภาพรวมจากการวิเคราะห์เรื่องฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค ผู้วิจัยแสดงดังต่อไปนี้

ภาคเหนือ ไม่กำหนดว่าจะบันทึกฉันทลักษณ์เป็นแบบหนึ่งแบบใด บางบทประพันธ์ใช้ฉันทลักษณ์หน้า 5 หลัง 6 บางบทประพันธ์มีลักษณะเช่นเดียวกับกลอนแปด

ภาคอีสาน ลักษณะของฉันทลักษณ์ แต่ละบรรทัดมีความแตกต่างกัน โดยบรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 11 คำ ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ ดังนั้นฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานจึงไม่กำหนดว่าเป็นแบบหนึ่งแบบใด

ภาคกลาง ลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 3 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ จะเห็นว่าลักษณะของคำกลอนเป็นการใช้คำธรรมดา โดยคล้องจองที่สัมผัสนอกเป็นหลัก

ภาคใต้ ลักษณะของฉันทลักษณ์ บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ บรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ จึงกล่าวได้ว่าไม่กำหนดว่าฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคใต้เป็นแบบหนึ่งแบบใด

5.4.2 สำเนียงภาษา

สำเนียงภาษาภาคใต้ เป็นภาษาที่ใช้กันในภาคใต้ของประเทศไทย นับตั้งแต่จังหวัดชุมพรลงไปจนถึง 3 จังหวัดชายแดนใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ซึ่งสำเนียงภาษาแต่ละท้องถิ่นที่พบในเพลงกล่อมภาคใต้ อาจมีความคล้ายกันและแตกต่างกันบ้าง เมื่อพิจารณาถึงการใช้สำเนียงภาษาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงกล่อมภาคใต้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ถึงสำเนียงในการร้องกล่อมของภาคใต้ โดยแสดงความแตกต่างระหว่างสำเนียงการร้องกล่อมภาคใต้เปรียบเทียบกับคำแปลของภาคกลาง ในด้านการออกเสียง รวมถึงการบ่งชี้ความแตกต่างของเสียงสระและพยัญชนะ ดังแสดงต่อไปนี้

การแปลสำเนียงภาษาภาคใต้เปรียบเทียบกับภาคกลางแปลโดย อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

ภาพที่ 20 อาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์
ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 6 เปรียบเทียบสำเนียงการร้องกล่อมภาคใต้กับสำเนียงภาษาและความหมายภาคกลาง

คำกลอนที่	สำเนียงภาคใต้	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	หน่องน่อนเห้อ หน่อนฮายลับดี	น้องนอนเหอ นอนให้หลับดี
2	แหมสื่อทั่งเซ่ หม่าชวยผิถักหรักซ่า	แม่ซื้อทั้งสี่ มาช่วยพิทักษ์รักษา
3	อาบน่ามปอนข้าว ฉวยหรักซ่าเจาถุกเหว่ลา	อาบน้ำป้อนข้าว ช่วยรักษาเจ้าทุกเวลา
4	หม่าชวยผิถักหรักซ่า เด็กออนหน่อนใน่เปลเห้อ	มาช่วยพิทักรักษา เด็กอ่อนนอนในเปล

ที่มา: ผู้วิจัย

สำเนียงของภาคใต้ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ดังตารางที่แสดงข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายได้ 2 ประการคือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 4 มีคำที่ความหมายในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน คือ คำกลอนที่ 2 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคใต้เป็นภาษาถิ่น คำว่า “เซ่” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “สี่” เป็นต้น ส่วนความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อมบางคำเป็นคำ ๆ เดียวกันจึงมีความหมายเหมือนกัน เช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “เด็ก” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “เปล” เป็นต้น ซึ่งรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคใต้และคำแปลเป็นภาษาภาคกลางในเพลงนี้มี 2 คำ คือคำว่า “เซ่” หมายถึง สี่ และคำว่า “แม่ซื้อ” หมายถึง นางเทพธิดาที่คอยดูแลรักษาเด็กทารก เชื่อว่าเด็กทุกคนที่เกิดมาต้องมีแม่ซื้อประจำวันเกิดคอยดูแล เพื่อปกปักรักษาไม่ให้เด็กเจ็บไข้ได้ป่วย

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 คำว่า “น่อน” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “นอน” กล่าวได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 4 คำว่า “ผิถัก” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “พิทัก” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์เหมือนกัน แต่พยัญชนะต่างกัน

สำเนียงภาษาเพลงกล่อมของภาคใต้อธิบายได้คือ เนื้อหาในบทประพันธ์มีความหมายลึกซึ้งมีการใช้คำที่เป็นภาษาถิ่นง่าย ๆ เข้าใจได้ทันที ถ้อยคำที่ใช้มีลักษณะห้วน ๆ ง่าย ๆ เช่น ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 4 มีคำที่ความหมายในบทประพันธ์ของภาคใต้กับภาคกลางเหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน คือ คำกลอนที่ 2 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคใต้เป็นภาษาถิ่น คำว่า “เซ่” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “สี่” ส่วนความหมายของคำในบทประพันธ์ของภาคใต้กับภาคกลางที่ใช้ร้องกล่อมบางคำเป็นคำ ๆ เดียวกันและมีความหมายเหมือนกัน เช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “เด็ก” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “เปล” เมื่อพิจารณาอีกอธิบายได้ว่า การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นของภาคใต้กับภาคกลางมีความต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 คำว่า “น่อน” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “นอน” จึงกล่าวได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ที่แตกต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 4 สำเนียงของภาคใต้ออกเสียงเป็น “ผิถัก” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “พิทัก” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้สระของภาคใต้กับภาคกลางเหมือนกัน แต่พยัญชนะแตกต่างกัน

อนึ่ง เพลงกล่อมปรากฏในทุกภูมิภาค ทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ มีจุดประสงค์เดียวกันคือ ต้องการกล่อมให้เด็กนอนหลับ เนื้อหาใจความของบทประพันธ์เพลงกล่อมแสดงถึงความรัก ความอาทร ความเอ็นดูของพ่อแม่ที่มีต่อลูก สำเนียงเพลงกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ส่วนใหญ่ใช้ภาษาเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที ไม่ใช้คำราชาศัพท์ สำเนียงที่ใช้เป็นไปตามภาษาถิ่น เนื่องจากเพลงกล่อมเด็กเป็นเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเรียกว่า “วรรณกรรมมุขปาฐะ” อาศัยการจดจำเนื้อร้องสืบต่อกันมา บางครั้งอาจพบปัญหาทำให้ยุ่งยากในด้านการใช้ตัวสะกด เนื่องด้วยไม่แน่ใจว่าเสียงที่ได้ยินนั้นควรจะสะกดอย่างไร ซึ่งนอกจากด้านภาษาเขียนแล้ว เพลงกล่อมเด็กยังเป็นหลักฐานสำคัญในการบันทึกข้อมูลด้านภาษาพูด เพราะในขณะทำการร้องกล่อมผู้ร้องกล่อมจะออกเสียงตามวิธีการพูดของตนเองเป็นภาษาถิ่น

5.4.3 ทำนอง

ทำนองเพลงกล่อมของภาคใต้มีที่มาจากการเล่านิทานให้ลูกฟังเช่นเดียวกันกับภาคเหนือ ภาคกลาง และภาคอีสาน และมีจุดประสงค์เดียวกันคือต้องการกล่อมให้ลูกหลับ วิธีที่ใช้ในการกล่อมอาจเริ่มต้นบทเพลงสำหรับกล่อมด้วยการเห่หรือการเอื้อนเพื่อเป็นส่วนนำ ด้วยคำเอื้อนที่ว่า “ฮา เออ เฮ้อ เออ” เพลงกล่อมภาคใต้มีลักษณะที่เรียกว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” เช่นเดียวกันกับภาคกลาง เมื่อเปลี่ยนบทประพันธ์ในการร้องกล่อม จะยังคงใช้ทำนองในการกล่อมเช่นเดิม ภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์เพื่อการร้องกล่อมใช้ภาษาถิ่นซึ่งมีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน และไม่ใช้คำราชาศัพท์ เช่นเดียวกันกับภาคเหนือ ภาคกลาง และภาคอีสาน ท่วงทำนองที่ใช้ขับกล่อมค่อนข้างช้าเนิบ ทำให้ผู้ถูกกล่อมเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มและหลับลงได้รวดเร็วมากยิ่งขึ้น ดังแสดงทำนองการกล่อมของภาคใต้ ให้ข้อมูลโดย อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคใต้

- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ	- - - - - - - -	- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ	- - - - - - - -	- - - ล - - - น้อง	- ล ร ด - นอนเฮ้อเออ
- - - - - - - -	- ล - ด - นอน - ให้	- ร - ด - หลับ - ดี	- - ร ด - - เฮ้อ เออ	- - - - - - - -	- ด - ล - แม่ - ซื้อ	- ล - ร - ทั้ง - เส	- ด - - - เอ - -
- ล - ด - มา - ช่วย	- - ล ล - - พิทัก	- ล - ร - รัก - ษา	- ด - - - อา - -	- ด - ล - อาบ - น้ำ	- ด - ร -ป้อน- ข้าว	- ด - - - เออ - -	- - - ด ช่วย
- ล ร ด - รักษาเจ้า	- ล ด ด - ทุกเวลา	- รด - - - เฮ้อเออ-	- ล - ด - มา - ช่วย	- - ล ล - - พิทัก	- ล - ร - รัก - ษา	- ด - - - อา - -	- ด - ด -เด็ก-อ่อน
- - - ด - - - นอน	ด ด ล ร ในเปล-เฮ้อ	- - ด - - - เออ -	- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ	- - - - - - - -	- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคใต้ที่แสดงข้างต้น มีจำนวนทั้งสิ้น 5 บรรทัด ทำนองเพลงกล่อมภาคใต้ที่แสดงข้างต้น มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

1) เป็นทำนองการร้องกล่อมโดยใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น เห็นได้จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ	- - - - - - - -	- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ	- - - - - - - -	- - - ล - - - น้อง	- ล ร ด - นอนเฮ้อเออ

2) โดยใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 คือเสียง “เร” กับเสียง “โด” เห็นได้จากห้องที่ 3 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - - - - - -	- ล - ด - นอน - ให้	- ร - ด - หลับ - ดี	- - ร ด - - เฮ้อ เออ	- - - - - - - -	- ด - ล - แม่ - ซื้อ	- ล - ร - ทั้ง - เส	- ด - - - เอ - -

3) มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “ลา” กับ เสียง “โด” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 1 ของบรรทัดที่ 3 ดังแสดงต่อไปนี้

- ล - ด - มา - ช่วย	- - ล ล - - พิทัก	- ล - ร - รัก - ษา	- ด - - - อา - -	- ด - ล - อาบ - น้ำ	- ด - ร - ป้อน - ข้าว	- ด - - - เออ - -	- - - ด ช่วย

4) มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ลา” กับเสียง “โด” เห็นได้จาก ห้องที่ 5 กับห้องที่ 8 บรรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- ล ร ด - รักษาเจ้า	- ล ด ด - ทุกเวลา	- รด - - - เฮ้อ เออ -	- ล - ด - มา - ช่วย	- - ล ล - - พิทัก	- ล - ร - รัก - ษา	- ด - - - อา - -	- ด - ด - เด็ก - อ่อน

การขึ้นต้นทำนองกล่อมของภาคใต้ขึ้นต้นด้วยการเอื้อน ในบรรทัดที่ 1 จำนวน 4 ห้องจากนั้นเป็นทำนองร้องกล่อมตามโครงสร้างของทำนองที่ประกอบไปด้วยโน้ตเสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ซึ่งเมื่อพิจารณาในรายละเอียดของทำนองร้องกล่อมในแต่ละบรรทัด อธิบายได้ว่า ทำนองร้องกล่อมใช้เสียงทั้ง 5 เสียง เป็นองค์ประกอบสลับกันไปมา บางบรรทัดใช้เพียง 3 เสียง บางบรรทัดใช้ 4 เสียง บางบรรทัดใช้ครบทั้ง 5 เสียง ความแตกต่างของทำนองร้องกล่อม หากแบ่งท่วงทำนองออกเป็น 2 แบบ อธิบายได้ว่า แบบที่ 1 (4 ห้องโน้ต) เป็นทำนองที่มีความแตกต่างกับแบบที่ 2 (4 ห้องโน้ต) กล่าวคือ แบบที่ 1 มีโครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเสียง “เร” เสียง “ที” เสียง “ฟา” และเสียง “มี” ส่วนแบบที่ 2 มีโครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเสียง “ฟา” เสียง “มี” เสียง “เร” เสียง “ที” เหมือนกันกับแบบที่ 1 แต่เมื่อพิจารณาเสียงสุดท้ายในห้องที่ 4 ทั้งแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ในแต่ละบรรทัด แสดงได้คือ

การขึ้นต้นของการร้องกล่อมโดยใช้การเอื้อนเป็นหลัก จากนั้นเป็นการร้องกล่อมด้วยการนำคำในบทประพันธ์มาร้องกล่อมให้เป็นทำนองในห้องที่ 7 กับห้องที่ 8 เมื่อพิจารณาโน้ตในบรรทัดสุดท้ายเป็นทำนองกล่อมโดยการเอื้อนเพียงอย่างเดียว ซึ่งเป็นทำนองการเอื้อนที่เหมือนกันกับการขึ้นต้นการร้องกล่อมของบรรทัดที่ 1 ดังนั้น โน้ตห้องที่ 4 ถึงโน้ตห้องที่ 8 นอกจากจะเป็นทำนองการขึ้นต้นของทำนองกล่อมภาคใต้แล้ว ยังเป็นการเอื้อนเพื่อจบบทเพลงอีกนัยหนึ่งด้วย

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาโดยละเอียดท่วงทำนองของเพลงกล่อมภาคใต้มีความเรียบง่ายมีลักษณะซ้ำไปซ้ำมา มีการเคลื่อนที่ของทำนอง ขึ้น - ลง ภายใต้โน้ตเสียง “ลา” เสียง “โด” เสียง “เร” และเสียง “โด” บทประพันธ์มีการใช้ภาษาถิ่นเจือปนอยู่ด้วย รวมถึงมีการใช้เสียงเอื้อนแทรกอยู่ในทำนองการกล่อม ประกอบกับมีการเชื่อมต่อทำนองแต่ละวลี ได้แก่ การซ้ำโน้ตเสียงเดิมการเชื่อมต่อเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งโดยมีทั้งการใช้รูปแบบโน้ตเสียงเรียงชิดติดกันและใช้รูปแบบโน้ตข้ามเสียงด้วยเช่นกัน ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงกล่อมของภาคใต้ เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะขึ้น - ลง มีทั้งเป็นคู่ 2 มีลักษณะ 2 เสียงเรียงชิดติดกัน และมีการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ด้วย

อนึ่งการวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อม ของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ทำให้เห็นถึงความเหมือนและความแตกต่าง อธิบายได้คือทำนองร้องกล่อมของทั้ง 4 ภาค มีลักษณะที่เหมือนกันคือ ใช้ทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน จดจำได้ง่าย มีลักษณะทำนองซ้ำไปซ้ำมา การขับร้องจะใช้เสียงที่นุ่มนวล มีการลากเสียงเอื้อนให้ยาว ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้ม สามารถนำไปขับร้องได้ทุกคน โดยผู้ขับร้องจะใช้น้ำเสียงที่นุ่มเย็น มีลักษณะทุ้มต่ำ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน เคลิบเคลิ้ม และหลับลง การเริ่มต้นเพลงหรือลงท้ายวรรคโดยใช้การเอื้อนให้เสียงมีความยาวออกไป และเมื่อพิจารณาต่อมาอีก กล่าวได้ว่าทำนองการกล่อมของแต่ละภาคเป็นทำนองเฉพาะตัว คือ ภาคเหนือมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” ภาคอีสานมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ภาคกลางมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ภาคใต้มีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 3 เสียง ได้แก่ เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” ทั้งนี้องค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก กล่าวได้ว่า ภาคเหนือปรากฏการใช้โน้ตเสียง “ฟา” เป็นเสียงหลักอยู่ด้วย ส่วนภาคอีสานปรากฏการใช้โน้ตเสียง “ฟา” เช่นเดียวกับภาคเหนือ แต่มีเสียง “ที” ปรากฏอยู่ในเสียงหลักอีกเสียงหนึ่ง ประกอบกับเสียง “ที” นี้ยังพบอยู่ในภาคกลางด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้น จึงอธิบายได้ว่า ภาคอีสานและภาคกลางมีเสียง “ที” เป็นองค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก เมื่อพิจารณาต่อมาอีก ภาคกลางและภาคใต้ไม่มีเสียงฟาเป็นองค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก

5.4.4 ระดับเสียง

ระดับเสียงของทำนองเพลงกล่อมของภาคใต้ ประกอบด้วยโน้ต 3 เสียง คือ เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” โดยร้องซ้ำไปซ้ำมาอยู่ใน 3 เสียงหลักนี้ เมื่อได้ฟังทำให้บทเพลงให้ความรู้สึกนุ่มนวล ไพเราะ เสียงสูงต่ำที่ใช้ขึ้นอยู่กับตัวผู้ร้องกล่อมเป็นผู้กำหนด การใช้เสียงในการร้องกล่อมมิได้เน้นในเรื่องของความถูกต้องของระดับเสียง ผู้ร้องกล่อมอาจเป็นผู้ที่มีความรู้ทางดนตรีหรือไม่มีความรู้ทางดนตรีก็ได้ ดังนั้นเมื่อผู้ร้องกล่อมกำหนดระดับเสียงขึ้นเองได้ด้วยตนเอง จึงอาจใช้ความถนัดในการร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงสูง หรือการร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงปานกลาง หรือใช้การร้องกล่อมด้วยการใช้ระดับเสียงต่ำ ซึ่งระดับเสียงที่เหมาะสมในการนำมาใช้ร้องกล่อมควรใช้ช่วงเสียงในระดับเสียงกลาง ๆ ไม่ต่ำ และไม่สูงจนเกินไป สำหรับระดับเสียงร้องกล่อมของภาคกลางในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้ชนะเลิศการประกวดเพลงกล่อมลูกภาคใต้ในโครงการของ

สถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ในปี พ.ศ. 2556 – 2560 ซึ่งผู้ชนะเลิศการร้องกล่อมภาคใต้ ส่วนมากใช้ระดับเสียงโดยมีโดยมีองค์ประกอบของโน้ต 3 เสียง ประกอบไปด้วยเสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” เป็นองค์ประกอบ

อนึ่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้รับข้อแนะนำจาก สนอง คลังพระศรี (2565, 9 มีนาคม, สัมภาษณ์) ความว่า สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย จัดโครงการประกวดร้องเพลงกล่อมลูกเป็นประจำทุกปี ผู้เข้าร่วมประกวด มีทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ แต่ละคนคัดเลือกบทร้องกล่อมด้วยตนเอง ระดับเสียงในการร้องกล่อม ผู้เข้าประกวดสามารถกำหนดเลือกใช้ระดับเสียงได้ด้วยตนเอง

การที่ผู้เข้าประกวดสามารถกำหนดระดับเสียงได้เอง เป็นการเปิดโอกาสให้มีอิสระในการใช้ระดับเสียงที่ตนเองถนัด ดังนั้น ระดับเสียงของทำนองกล่อมจึงขึ้นอยู่กับผู้ร้องกล่อมจะกำหนด จึงทำให้การใช้โน้ตเสียงหลักสำหรับเป็นองค์ประกอบของทำนองกล่อมของทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ จึงใช้โน้ตเสียงหลักเหมือนกันบ้านและต่างกันบ้าง ทั้งนี้การที่ระดับเสียงมีความต่างกัน สะท้อนได้ว่าผู้กล่อมมีอิสระในการเลือกใช้ระดับเสียงได้ตามที่ตนเองถนัด

5.4.5 จังหวะ

เพลงกล่อมของภาคใต้มีแนวการวิเคราะห์ 2 อย่าง 1.เป็นการใช้การเอื้อนนำ ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 5 และมีการหยุดจังหวะเพื่อเป็นการพักหายใจ เพื่อเตรียมรอการร้องกล่อมในห้องต่อไป ซึ่งการร้องกล่อมด้วยการเอื้อนจะร้องด้วยจังหวะสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง 2 เป็นแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะช้าถึงปานกลางซึ่งได้ข้อมูลจากอันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ดังแสดงต่อไปนี้

โน้ตทำนองเพลงกล่อมของภาคใต้

- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ		- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ		- - - ล น้อง	- ล ร ด - นอนเฮ้อเออ
	- ล - ด - นอน - ให้	- ร - ด - หลับ - ดี	- - ร ด - - เฮ้อ เออ		- ด - ล - แม่ - ซื้อ	- ล - ร - ทั้ง - เส	- ด - - - เอ - -
- ล - ด - มา - ช่วย	- - ล ล - - พิทัก	- ล - ร - รัก - ษา	- ด - - - อา - -	- ด - ล - อาบ - น้ำ	- ด - ร - ป้อน - ข้าว	- ด - - - เออ - -	- - - ด ช่วย
- ล ร ด - รักษาเจ้า	- ล ด ด - ทุกเวลา	- รด - - - เฮ้อเออ-	- ล - ด - มา - ช่วย	- - ล ล - - พิทัก	- ล - ร - รัก - ษา	- ด - - - อา - -	- ด - ด - เด็ก - อ่อน
- - - ด - - - นอน	ด ด ล ร ในเปล-เฮ้อ	- - ด - - - เออ -	- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ		- ล - ด - ฮา - เออ	- ร - ด - เฮ้อ - เออ

เพลงกล่อมของภาคใต้ที่แสดงข้างต้นนี้มีจำนวน 5 บรรทัด แต่ละบรรทัดแบ่งเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” (ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4) กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” (ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8) การหยุดจังหวะของการร้องกล่อมภาคใต้เริ่มที่บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6 จากนั้นทำการร้องกล่อมตามทำนองของเพลงต่อเนื่องกันไปและหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจเพียงเล็กน้อยหลังคำประพันธ์ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง ลักษณะการร้องค่อนข้างช้าดังนั้นการหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจของการร้องกล่อมภาคใต้จึงสามารถทำได้โดยสะดวก เนื่องจากบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคใต้นี้มีจำนวน 4 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหน้าที่คำว่า “หน่องน่อนเห้อ” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้น

จังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “หน่อนฮายลับดี” จะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “แหมสื่อทั่งเซ่” ซึ่งมีการเอื้อนก่อนแล้วต่อเนื่องด้วยการพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 2) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “หม่าชวยผิถักหรักซ่า” มีการเอื้อนก่อนแล้วต่อเนื่องด้วยการพักหายใจ 1 ครั้ง

อนึ่ง ด้วยบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคใต้บรรจุพยางค์จำนวนน้อย ทำให้การหยุดพักเพื่อหายใจสามารถทำได้ง่าย และมีการหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจหลังจากออกเสียงคำร้องท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นช่วงสั้น จังหวะที่ใช้ร่วมไปกับทำนองกล่อมใช้จังหวะช้าถึงปานกลางจึงเหมาะสมกับการทำให้เด็กหลับได้เร็วขึ้น รวมถึงลักษณะของการร้องกล่อมของภาคใต้มีแนวจังหวะต่อเนื่องสม่ำเสมอ อยู่ในลักษณะการดำเนินจังหวะช้าถึงปานกลาง

บทที่ 5

การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม เป็นการประพันธ์โดยสร้างสรรค์บทประพันธ์ขึ้นใหม่ ประพันธ์ทำนองร้องกล่อมขึ้นใหม่ และประพันธ์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมขึ้นใหม่ ผู้วิจัยทำการประพันธ์จำนวนทั้งหมด 8 เพลง แบ่งเป็นภาคเหนือ 2 เพลง ภาคอีสาน 2 เพลง ภาคกลาง 2 เพลง และภาคใต้ 2 เพลง ซึ่งได้กำหนดประเด็นในการสร้างสรรค์ 6 ประเด็น คือ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ขั้นตอนการประพันธ์ การวิเคราะห์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม องค์ประกอบของการแสดง การวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ผลการประเมินคุณภาพ ผลงานบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากภูมิหลังของผู้วิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับเพลงกล่อม ด้วยการได้ยินเสียงแม่ร้องเพลงเพื่อกล่อมน้องอยู่ใกล้ๆจึงมีความชื่นชอบทำนองของเพลงกล่อมมาตั้งแต่ครั้งนั้น เมื่อได้มีโอกาสเข้าทำการศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับการถ่ายทอดเพลงกล่อมจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) จึงทำให้มีความชื่นชอบเพลงกล่อมเพิ่มมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้จากการศึกษาและค้นคว้าข้อมูลทั้งเอกสารวิชาการ ทั้งบทความ และทั้งงานวิจัย กล่าวได้ว่า 1) ยังไม่มีผู้ใดเคยสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์ที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงกล่อมขึ้นใหม่มาก่อน 2) ยังไม่มีผู้ใดเคยสร้างสรรค์ทำนองของการร้องกล่อมขึ้นใหม่มาก่อน และ 3) ยังไม่มีผู้ใดเคยสร้างสรรค์ท่วงทำนองของดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบไปกับเพลงกล่อมขึ้นใหม่มาก่อน ผู้วิจัยจึงนำแรงบันดาลใจมาสร้างสรรค์งานทางด้านดุริยางคศิลป์เพื่อสานต่อทำนองเพลงกล่อมและต่อยอดให้เพลงกล่อมพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ศิลป์ในมิติใหม่ เรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม นอกจากนี้ผู้วิจัยได้จัดแบ่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์เพลงกล่อมออกเป็น 3 เรื่อง คือ แรงบันดาลใจในการประพันธ์บท แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อม และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม ดังต่อไปนี้

1.1 แรงบันดาลใจในการประพันธ์บท

สำหรับบทประพันธ์เพลงกล่อมแต่ละเพลง ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์ บทประพันธ์ขึ้นใหม่แบ่งเป็น 8 เพลง คือ

เพลงที่ 1 ภาคเหนือ (เพลงนกเขาเปล้า)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการได้เห็นความรักของผู้เป็นพ่อแม่ที่คอยดูแลและเฝ้าติดตามความเป็นอยู่ของลูกให้อยู่ในสายตาโดยตลอด เนื่องด้วยเกรงว่าอาจได้รับ

อันตราย บทประพันธ์เพลงนกเขาเปล้านี้ ผู้วิจัยนำเรื่องราวของนกเขาเปล้ามาแสดงให้เห็นถึงความรักของพ่อแม่ที่เลี้ยงลูกมาตั้งแต่ยังเล็ก และเมื่อลูกได้หายไปจึงเกิดความรู้สึกอ้างว้างและทุกข์ใจ

เพลงที่ 2 ภาคเหนือ (เพลงฤดูหนาว)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจ จากภาพความทรงจำในอดีตของผู้วิจัยตั้งแต่ยังเรียนในระดับประถมศึกษา ซึ่ง ณ ขณะนั้นครอบครัวยากจน พ่อแม่ไม่มีทรัพย์สินเพียงพอสำหรับซื้อผ้าห่มหลาย ๆ ผืนดังนั้น ลูก ๆ แต่ละคนต้องใช้ผ้าห่มกันหนาวร่วมกัน ซึ่งผู้วิจัยจำได้แม่นยำว่าตั้งแต่ช่วงเดือนตุลาคมไปจนถึงธันวาคมเป็นช่วงฤดูหนาวที่ค่อนข้างยาวนาน ประกอบกับการได้ยิน ได้ฟังผู้ใหญ่ในสมัยอดีตที่ค่อนข้างให้ความสำคัญกับจารีตประเพณีอันดีงามของฝ่ายชายที่ต้องการไปมาหาสู่กับฝ่ายหญิง ต้องเข้าตามตรอกออกตามประตูถึงจะสมความปรารถนาในความรัก ความทั้งมวลจึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยนำมาประพันธ์เป็นบทร้องกล่อมขึ้น

เพลงที่ 3 ภาคอีสาน (เพลงสอนใจ)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากการได้ศึกษาบทประพันธ์เพลงกล่อมจากอาจารย์จำรัส อยู่สุข เมื่อครั้งเข้ารับการศึกษาในรายวิชาปราชญ์ดุริยางคศิลปิน และได้ทดลองประพันธ์บทร้องกล่อมที่มีเนื้อหาหลากหลายโดยเฉพาะเนื้อหาที่แสดงการเปรียบเทียบ ซึ่งผู้วิจัยได้ประพันธ์บทด้วยตนเองแสดงถึงฝ่ายชายที่เปรียบเทียบว่าฝ่ายหญิงมีความอบอุ่นใช้แทนผ้าห่มให้หายหนาวภายในจิตใจได้ ประกอบกับยังสะท้อนถึงการให้คติเตือนใจกับฝ่ายหญิง มิให้เชื่อคำฝ่ายชายที่มีใจรวดเร็วโดยง่าย ซึ่งจะทำให้เสียใจในภายหลังหากฝ่ายหญิงมีความรักควรปรึกษาพ่อแม่ เพื่อที่จะได้รับคำแนะนำสำหรับทำให้ความรักยืนยาวและมั่นคง จึงเป็นที่มาของแรงบันดาลใจดังกล่าว

เพลงที่ 4 ภาคอีสาน (เพลงอาบน้ำ)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากการเห็นแม่เลี้ยงหลาน (ลูกของพี่ชาย) ที่แสดงถึงขั้นตอนการเลี้ยงดูตั้งแต่การอุ้มลงอาบน้ำในอ่าง เมื่อชำระล้างทั่วร่างกายแล้วจึงนำหลานขึ้นมาเช็ดตัวด้วยผ้าแล้วใช้แป้งทาให้ทั่วร่างกาย จากนั้นจึงนำลงเปลเพื่อกล่อมให้นอนหลับอย่างมีความสุข

เพลงที่ 5 ภาคกลาง (เพลงหน้าฝน)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากจากการได้ศึกษาข้อมูลของบทประพันธ์เพลงกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ซึ่งบทประพันธ์บางบทบอกเรื่องราวหลายเรื่องราวรวมเข้าไว้ภายในบทเดียวกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจที่จะประพันธ์บทโดยรวมหลายเรื่องราวไว้ภายในบทเดียวกัน เช่น การกล่าวถึงฤดูฝนที่มีลักษณะของฝนตกพรำ ๆ และชักชวนฝ่ายหญิงมาเป็นคู่ครอง จากนั้นยังได้ประพันธ์บทที่ แสดงความหมายของสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติเช่นลมพัดและดาวเดือนบนท้องฟ้า

เพลงที่ 6 ภาคกลาง (เพลงนกเขาชวา)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากการจัดการแข่งขันนกเขาชวาชิงถ้วยพระราชทานของสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยจัดขึ้นในแต่ละปีทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ในปัจจุบันนกเขาชวาเป็นสัตว์เศรษฐกิจของไทยซื้อขายกันภายในประเทศรวมถึงส่งออกไปจำหน่ายยังต่างประเทศ แต่เดิมอาศัยอยู่ตามท้องไร่ท้องนาต่อมาถูกจับนำมาใช้แข่งขันและเป็นสัตว์เลี้ยงภายในบ้าน เพื่อฟังเสียงร้องทำให้เกิดความเพลิดเพลินกับผู้เลี้ยง จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยนำมาประพันธ์เป็นบทร้องกล่อม โดยเนื้อหา

บทประพันธ์แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของนกเขาชวาที่อาศัยอยู่ตามธรรมชาติกระทั่งถูกจับมาเลี้ยงไว้ในกรงซึ่งทำด้วยไม้ไผ่

เพลงที่ 7 ภาคใต้ (เพลงดินฟ้าอากาศ)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากเห็นภาพข่าวทางทีวีซึ่งรายงานว่าสภาพดินฟ้าอากาศที่มีความแห้งแล้งทำให้พืชผลที่ปลูกเหี่ยวแห้งไม่ได้ผลดีส่วนบางพื้นที่มีน้ำป่าไหลหลากพัดบ้านเรือนล้มโค่นจนมนุษย์ต้องเปลี่ยนแปลงแหล่งทำมาหากิน ด้วยแรงบันดาลใจดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ประพันธ์บทร้องกล่อมให้มีเนื้อหาเรื่องราวถึงสภาพของภัยธรรมชาติที่มักปรากฏให้เห็นอยู่บ่อยครั้งในแต่ละปี

เพลงที่ 8 ภาคใต้ (เพลงฤดูกาล)

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาบทประพันธ์ของเพลงร้องกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ไม่ปรากฏเนื้อหาบทประพันธ์ที่แสดงถึงฤดูกาล 3 ฤดูของไทย ผู้วิจัยจึงมีแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์บทประพันธ์ขึ้นใหม่ที่แสดงให้เห็นถึงสภาพฤดูกาลแต่ละเดือนของไทยที่มี 3 ฤดูกาลคือฤดูหนาว ฤดูร้อนและฤดูฝนที่ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียน โดยเริ่มฤดูหนาวในเดือนตุลาคมไปจนถึงเดือนกุมภาพันธ์จากนั้นเปลี่ยนเป็นฤดูร้อนตั้งแต่เดือนมีนาคมไปจนถึงเดือนพฤษภาคมส่วนเดือนมิถุนายนเริ่มเข้าฤดูฝนไปจนถึงเดือนกันยายน

1.2 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อม

หากพิจารณาลักษณะของเพลงกล่อม กล่าวได้คือ มีลักษณะที่เรียกกันว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว” ดังพูนพิศ อามาตยกุล (2565, 21 มิถุนายน, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “เพลงกล่อมลูกเป็นเพลงร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง มีลักษณะเป็น Monotone เมื่อเด็กฟัง ทุกวันจะสามารถจดจำได้”

ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงทำนองร้องกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ พบว่ามีลักษณะของทำนองเพลงกล่อมได้ถูกจดจำและถ่ายทอดรวมถึงใช้สืบต่อกันมาโดยใช้ทำนองเก่ามาร้องกล่อม จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยต้องการที่จะสืบสานงานเก่าและสร้างสรรค์เป็นงานใหม่โดยใช้วิธีการประพันธ์เพลงที่เรียกว่าการสร้างสรรค์ทำนองใหม่จากทำนองที่มีอยู่เดิมและใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ เพื่อให้เกิดเป็นการสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมให้ปรากฏทำนองร้องกล่อมเพิ่มมากยิ่งขึ้น

1.3 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม

ผู้วิจัยได้เห็นและได้ยินแม่ไกวเปลร้องกล่อมน้อง ขณะเดียวกันยังได้เห็นพ่อและพี่ชายบรรเลงดนตรีอยู่ด้วยกัน แม้ว่าทำนองร้องกล่อมของแม่และทำนองดนตรีของพ่อและพี่ชายที่บรรเลงจะเป็นคนละทำนองกันแต่ก็สามารถที่จะได้ยินเสียงหลาย ๆ เสียงที่เป็นโน้ตเดียวกันบ้างในบ่อยครั้ง เนื่องจากทำนองของการร้องกล่อมไม่มีการใช้เครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงประกอบ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจจากภาพจำในอดีตที่เคยเห็นการร้องกล่อมและการบรรเลงดนตรีไปพร้อม ๆ กัน จึงต้องการนำเอาเครื่องดนตรีมาบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมเพื่อให้เกิดเป็นบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมขึ้น

2. แนวคิดในการประพันธ์

2.1 แนวคิดในการประพันธ์บทร้องเพลงกล่อม

ผู้วิจัยมีแนวคิดในการประพันธ์บทสำหรับร้องกล่อม คืออาศัยสิ่งรอบตัว ธรรมชาติ วิถีชีวิตที่มองเห็นได้ง่าย จากสิ่งที่ผู้วิจัยมีความรู้เป็นทุนเดิมอยู่ตามสมควร เพื่อที่จะนำคลังความรู้และประสบการณ์เดิมกลั่นกรองเป็นคำที่มีความหมาย หยิบยกนำมาแต่งเป็นบทประพันธ์ของเพลงกล่อม ดังนั้น ลักษณะบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นใหม่ จะนำธรรมชาติของสัตว์ คติเตือนใจ ฤดูกาล ดิน ฟ้าอากาศที่มีทั้งภัยแล้งและน้ำป่าไหลหลาก รวมถึงเรื่องราวที่เกี่ยวกับวิธีการเลี้ยงดูเด็ก ซึ่งบทประพันธ์จะใช้ภาษาที่เรียบง่าย ไม่ใช้คำราชาศัพท์ และเป็นภาษาท้องถิ่น เมื่ออ่านแล้วเข้าใจได้ทันที แต่ละวรรคไม่มีการบังคับคำสัมผัสตายตัว ส่วนเนื้อหาอื่น ๆ ที่มิได้ประพันธ์ขึ้น คือ เนื้อหาที่เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้าน นิทานชาดก วรรณคดีไทย เสียดสี ล้อเลียน นินทา กระแนะกระแหน ประชดประชัน เนื้อหาที่แสดงถึงความรักของแม่ที่มีต่อลูก เกี่ยวกับเรื่องความรักของหนุ่มสาว เนื้อหาชวนขัน เนื้อหาเกี่ยวกับประเพณีและวัฒนธรรม เกี่ยวกับความเชื่อ เกี่ยวกับค่านิยมของสตรี ค่านิยมเกี่ยวกับอาชีพ ค่านิยมของบุรุษ และเนื้อหาที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมทางวัตถุ

2.2 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองในการร้องกล่อม

ผู้วิจัยมีแนวคิดในการประพันธ์ทำนองของการร้องกล่อม คือ ประพันธ์ทำนองร้องกล่อมจากทำนองเก่าแล้วปรับเปลี่ยนให้เป็นทำนองใหม่ กล่าวคือ ภาคเหนือเป็นทำนองร้องกล่อมของเก่าไม่ทราบชื่อผู้แต่ง ซึ่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทำนองร้องกล่อมจากอาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ ภาคอีสานเป็นทำนองร้องกล่อมของเก่าไม่ทราบชื่อผู้แต่ง ผู้วิจัย ได้รับการถ่ายทอดทำนองร้องกล่อมจากอาจารย์เสาวลักษณ์ มั่นรอด ภาคกลางเป็นทำนองร้องกล่อมของเก่าไม่ทราบชื่อผู้แต่งผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทำนองร้องกล่อมจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติผู้ล่วงลับ) และภาคใต้เป็นทำนองร้องกล่อมของเก่าไม่ทราบชื่อผู้แต่ง ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดทำนองร้องกล่อมจากอาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ ซึ่งทำนองเพลงร้องกล่อมแต่ละภาคที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดมามีความไพเราะและเป็นทำนองเดิมที่ถูกใช้ร้องกล่อมสืบต่อกันมา ดังนั้น ผู้วิจัย จึงมีแนวความคิดที่จะสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมจากทำนองเก่าแล้วปรับเปลี่ยนให้เป็นทำนองใหม่ภาคเหนือ 1 เพลง ภาคอีสาน 1 เพลง ภาคกลาง 1 เพลง และภาคใต้ 1 เพลง

ผู้วิจัยมีแนวความคิดประพันธ์ทำนองร้องกล่อมคือ ใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ โดยประพันธ์ทำนองร้องกล่อมภาคเหนือ 1 เพลง ภาคอีสาน 1 เพลง ภาคกลาง 1 เพลง และภาคใต้ 1 เพลง ซึ่งจะประพันธ์ทำนองตามฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงกล่อมที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้น

2.3 แนวคิดในการประพันธ์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม

ผู้วิจัยมีแนวคิดในการประพันธ์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ซึ่งมีวิธีการคือ ใช้เสียงในการบรรเลงเป็นทำนองเพลงให้มีลูกตกเป็นเสียงเดียวกันหรือใกล้เคียงกับเสียงของการร้องกล่อมให้มากที่สุดและสร้างสรรค์ทำนองดนตรีให้มีลักษณะเป็นจังหวะของเพลง เป็นทำนองของเพลง และเป็นทำนองวนซ้ำ เป็นสีสัน ซึ่งการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีไปกับการร้องกล่อมจะไม่บรรจุโน้ตทำนองดนตรีมากจนเกินไป ด้วยเกรงว่าทำนองดนตรีที่บรรจุโน้ตจำนวนมากจะเป็นเสียงที่รบกวนจิตใจ ซึ่งอาจเป็นผลทำให้ผู้ถูกกล่อมหลับยาก

3. ขั้นตอนการประพันธ์

3.1 การประพันธ์บท

ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ขึ้นใหม่ โดยใช้จินตนาการของตนเองสำหรับประพันธ์บทร้องกล่อมให้มีลักษณะเป็นร้อยกรอง สร้างสรรค์คำประพันธ์ให้มีลักษณะเป็นคำสัมผัสภายในบท กำหนดเนื้อหาหรือเรื่องราวที่จะนำมาประพันธ์บทสำหรับร้องกล่อมภาคละ 2 เพลง ดังต่อไปนี้

3.1.1 เพลงภาคเหนือ

เพลงที่ 1 ชื่อเพลงนกเขาเปล้ากำหนดเนื้อหาของบทประพันธ์โดยต้องการเล่าเรื่องราวของนกกาเหว่าที่เลี้ยงลูกแต่ลูกได้หายไปจึงเกิดความรู้สึกอ้างว้างและทุกข์ใจ ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า

นกเขาเปล้า เราเคยเลี้ยงลูกมา
แต่ตอนนี้หนา ลูกน้อยมาหายหน้า
แม่ก็เฝ้า แสนละล้าละลัง
มองไปทางไหน ละห้อยไห้วังเวง
นกป่าใหญ่ หยุดร้องครื้นเครง
ยามฝนตก เหมือนเสียงเพลงพรำพรำ

เพลงที่ 2 ชื่อเพลงฤดูหนาวกำหนดเนื้อหาบทประพันธ์เป็นจินตนาการของผู้วิจัยในลักษณะเป็นคำเปรียบเปรยเพื่อให้เด็กได้ซึมซับในเรื่องของคำและเสริมจินตนาการไปในตัว ซึ่งเนื้อหาต้องการแสดงสภาพภูมิอากาศในฤดูหนาวและสอดแทรกจารีตประเพณีอันดีงามของฝ่ายชายที่ต้องการไปมาหาสู่กับฝ่ายหญิง ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว (ภาคเหนือ)

หน้าหนาวนี้ เริ่มเมื่อเดือนตุลา
หนาวอุรา ผ้านอนหนุนไม่มี
หนาวสุดที่ เกินจะพรรณนา
พฤศจิกา ธันวาไม่หายหนาว
หนาวผู้หญิง ให้ไปอิงผู้ใหญ่
ถึงจะได้ สมใจจริงเอย

3.1.2 เพลงภาคอีสาน

เพลงที่ 1 ชื่อเพลงสอนใจกำหนดเนื้อหาของบทประพันธ์เป็นจินตนาการของผู้วิจัยในลักษณะเป็นคำเปรียบเปรยเพื่อให้เด็กได้ซึมซับในเรื่องของคำและเสริมจินตนาการไปในตัว ซึ่งเนื้อหาแสดงถึงฝ่ายชายที่เปรียบเทียบว่าฝ่ายหญิงมีความอบอุ่นใช้แทนผ้าห่มให้หายหนาวพายในจิตใจได้ ประกอบกับยังสะท้อนถึงการให้คติเตือนใจกับฝ่ายหญิง มิให้เชื่อคำฝ่ายชายที่มีใจรวดเร็วโดยง่าย ซึ่งจะทำให้เสียใจในภายหลัง ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 1 เพลง สอนใจ

หน้านี้เอย	ก็คือหน้าหนาว
เที่ยวหาสาว	เอาไว้กอดนอน
แทนผ้าผ่อน	เมื่อตอนหนาวใจ
โอ้พูดง่าย	สัญชาติชายใจเร็ว
แม้นใครเชื่อ	จะเหมือนว่าตกเหว
ตกรวดเร็ว	คอหักขาหัก
หากมีรัก	ควรปรึกษาพ่อแม่
พอได้แก้	ความรักได้ยืนยาว

เพลงที่ 2 ชื่อเพลงอาบน้ำกำหนดเนื้อหาบทประพันธ์โดยต้องการแสดงขั้นตอนการเลี้ยงเด็กตั้งแต่การอุ้มลงอาบน้ำในอ่าง เมื่อชำระล้างทั่วร่างกายแล้วจึงนำเด็กขึ้นมาแล้วใช้แป้งหรือดินสอพองทาให้ทั่วร่ากาย จากนั้นจึงนำลงเปลเพื่อกล่อมให้นอนหลับดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ

โอละน้อ	ว่าโอละนอ
อุ้มลูกน้อย	ใส่อ่างอาบน้ำ
ชำระล้าง	ให้ทั่วกายา
เอาแป้งทา	ลูบไล้ทั่วกาย
แล้วทันใด	จึงเอาเจ้าใส่เปล

3.1.3 เพลงภาคกลาง

เพลงที่ 1 ชื่อเพลงหน้าฝนกำหนดเนื้อหาของบทประพันธ์เป็นจินตนาการของผู้วิจัยในลักษณะเป็นคำเปรียบเปรยเพื่อให้เด็กได้ซึมซับในเรื่องของคำและเสริมจินตนาการไปในตัว ซึ่งเนื้อหาแสดงถึงการใช้บรรยากาศของฝนที่ตกพรำ ๆ มาเปรียบเทียบกับการต้องการมีฝ่ายหญิงมาเป็นคู่ครองรวมถึงแสดงความหมายของสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติเช่นลมพัดและดาวเดือนบนท้องฟ้าดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน

หน้านี้ฝนพรำเอย	เจ้างามขำควรรู้ไว้
บอกแม่โฉมตรู	ควรมีคู่ไว้เคียงกาย
ยามดึกค่อนคืน	มันจะหายหนาวใน
อีกทั้งลมพระพาย	กระพือพัดเอยมา
ดาวเดือนเคลื่อนฟ้า	ว้าเหว่วังเวงใจ

เพลงที่ 2 ชื่อเพลงนกเขาชวากำหนดเนื้อหาบทประพันธ์โดยต้องการเล่าเรื่องราวลักษณะทางกายภาพของนกเขาชวาซึ่งอาศัยตามป่าและหากินทางทุ่งนากระทั่งถูกจับมาพัฒนาสายพันธุ์เป็นสัตว์เลี้ยงตามบ้านเรือน ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา

โอ้เจ้านกเขาชวาเอย กินข้าวในนานอนพนาไพร
ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่ เสียงนั้นไซร้ใสกังวาน
ถูกจับมาเลี้ยงไว้ในบ้าน ไม้ไผ่สานเทียมกรงทองเอย

3.1.4 เพลงภาคใต้

เพลงที่ 1 ชื่อเพลงดินฟ้าอากาศกำหนดเนื้อหาของบทประพันธ์เป็นจินตนาการของผู้วิจัยในลักษณะเป็นคำเปรียบเปรยเพื่อให้เด็กได้ซึมซับในเรื่องของคำและเสริมจินตนาการไปในตัวซึ่งเนื้อหาต้องการเล่าเรื่องราวของสภาพดินฟ้าอากาศที่มีความแห้งแล้งทำให้พืชผลที่ปลูกเหี่ยวแห้งไม่ได้ผลดีและบางพื้นที่มีน้ำป่าไหลหลากพัดบ้านเรือนล้มโค่น ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 1 เพลงดินฟ้าอากาศ

ดินฟ้าอากาศ ธรรมชาติเสแสร้ง
มนุษย์ถูกเปลี่ยนแปลง ถึงหลักแหล่งทำกิน
ทำไร่สูญสิ้น มิได้ผลดี
ทำนาปีนี้ ฝนหามีมาไม่
ตลอดน้ำในฝาย หายหมดไม่เห็น
ทั้งตายทั้งเป็น เหี่ยวแห้งแล้งตาย
ยืนมองท้องนา น้ำตาไหลนอง
สองคนพี่น้อง กอดกันร้องห่มไห้
บางแหล่งแห่งที่ น้ำทวีไหลล้น
พัดเรือนล้มโค่น สุดจะทนแล้วเออ

เพลงที่ 2 ชื่อเพลงฤดูกาลกำหนดเนื้อหาบทประพันธ์โดยต้องการชี้ให้เห็นถึงฤดูกาลในแต่ละเดือนที่มี 3 ฤดูกาลคือฤดูหนาว ฤดูร้อนและฤดูฝนกล่าวคือเริ่มฤดุหนาวในเดือนตุลาคมไปจนถึงเดือนกุมภาพันธ์จากนั้นเปลี่ยนเป็นฤดูร้อนตั้งแต่เดือนมีนาคมไปจนถึงเดือนพฤษภาคมส่วนเดือนมิถุนายนเริ่มเข้าฤดูฝนไปจนถึงเดือนกันยายนดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เพลงที่ 2 เพลง ฤดูกาล

ฮาเออเห้อเออ ตุลาหน้าหนาวเห้อ
ตุลาหน้าหนาวมาไกล ค่อยหนาวไปถึงพฤศจิกา
หนาวโยงใยถึงธันวา รวมมกราและกุมภาพันธ์
เริ่มเปลี่ยนฤดูกาล เป็นร้อนพลันเริ่มมีนา
เมษาและพฤษภา ปลายมิถุนาเปลี่ยนฤดู
กรกฎาฝนพร่างพรู ลูกจงรู้ฤดูกาล
สิงหากันยานั้น ฝนก็พลันเริ่มหมดไป

3.2 การประพันธ์ทำนองร้องกล่อม

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมของ ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ขึ้นใหม่ภาคละ 2 เพลง ซึ่งผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทำนองร้องกล่อมของแต่ละภาคมีความแตกต่างกันและจะสร้างสรรค์ทำนองการร้องกล่อมของแต่ละภาคให้แตกต่างไปจากทำนองร้องกล่อมที่เคยมีมาก่อน การสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมขึ้นใหม่ของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคเหนือมีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)ภาคอีสานมีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” (ฟา ซอล ลา โด เร) ภาคกลางมีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 4 เสียง คือ เสียง “มี” เสียง “ซอล” เสียง “ลา” และเสียง “ที” (มี ซอล ลา ที) ส่วนภาคใต้มีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 3 เสียง คือ เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” (ลา โด เร)

3.3 การประพันธ์ทำนองดนตรี

ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับทำนองร้องกล่อมมีวิธีการคือสร้างสรรค์ทำนองดนตรีให้มีเสียงของลูกตกตรงกันกับทำนองร้องกล่อมในห้องที่ 8 โดยให้เครื่องดนตรีมีลักษณะบรรเลงทำนองวนซ้ำ ซึ่งในแต่ละภาคจะสร้างสรรค์ทำนองให้มีความแตกต่างกัน รวมถึงใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่าเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม การใช้เครื่องดนตรีแต่ละภาคจะแสดงความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีเฉพาะถิ่นในแต่ละภาคของไทยดังแนวคิดในการผสมผสานทำนองดนตรีสำหรับเพลงกล่อมของสนอง คลังพระศรี (2565, 9 มีนาคม, สัมภาษณ์) ความว่า การสร้างสรรค์เพลงกล่อมเครื่องดนตรีชนิดใดที่เป็นความนิยมของคนในสังคมจะสื่อจูงใจเข้าถึงคนฟังได้ง่ายแนวดนตรีของเพลงกล่อมแต่ละภาคเป็นเพลงประเภทขับกล่อมควรเป็นลักษณะจังหวะช้า เครื่องดนตรีอาจใช้กีตาร์ ขิม ซออู้ ขลุ่ย หรือกระดิ่งเพราะเมื่อเวลาถูกลมพัด จะให้ความรู้สึกเพลิดเพลิน จึงเห็นว่ามีความเหมาะสม ส่วนภาคเหนือ อาจจะใช้สะล้อหรือซึง พิณ การนำเครื่องดนตรีแต่ละภาคมาเข้าร่วมจะทำให้นึกถึงเอกลักษณ์ของภาคนั้น ๆ ได้ชัดเจน

เมื่อพิจารณาความข้างต้น อธิบายได้ว่าการใช้แนวความช้าเร็วควรเป็นแบบช้าเนิบให้ความรู้สึกเย็นสบายน่าหลับใหลและต้องใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวลจึงจะถูกบรรยากาศที่มุ่งให้ความรู้สึกสงบสบาย ดังนั้นการนำเครื่องดนตรีเข้ามาประกอบสามารถทำได้หลายชนิด เพียงแต่ต้องอยู่ในพื้นฐานของเสียงที่นุ่มนวล เช่น ซออู้ ขลุ่ย เป็นต้น เพราะมิเช่นนั้น จากต้องการขับกล่อมให้นอนหลับอาจจะกลายเป็นปลุกให้ตื่นก็เป็นได้ จึงต้องมุ่งเน้นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะนุ่มนวล ฟังไปเพลิน ๆ จนกระทั่งเด็กหลับ ได้เลือกใช้เครื่องดนตรีภาคละ 4 ชิ้นโดยแต่ละชิ้นมีหน้าที่บรรเลงต่างกันคือบางชิ้นบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำเป็นวรรคสั้น จะทำให้จดจำได้ง่าย บางชิ้นบรรเลงในลักษณะเป็นทำนองของเพลงซึ่งจะบรรจุตัวโน้ตแต่เพียงน้อย เพื่อไม่ให้ไปกลบเสียงของผู้ร้องกล่อมบางชิ้นบรรเลงในลักษณะเป็นสีสันให้กับเพลงและบางชิ้นบรรเลงในลักษณะเป็นจังหวะให้กับเพลงการใช้เครื่องดนตรีไทยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีร่วมกับทำนองร้องกล่อม จะหลีกเลี่ยงเครื่องดนตรีบางชนิดที่ใช้กับการกล่อมพระบรรทม ซึ่งเป็นพิธีหลวง เมื่อพิจารณาถึงความเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีในแต่ละภาค ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะเหมาะสมสำหรับนำมาใช้บรรเลงร่วมกับการสร้างสรรค์ทำนองเพลงกล่อม ดังต่อไปนี้

1) ภาคเหนือ ผู้วิจัยกำหนดให้ซึงบรรเลงเป็นทำนองของเพลง สะล้อบรรเลงเป็นทำนองวนซ้ำ ระฆังราวบรรเลงเป็นสีสันของเพลง และกลองเมืองบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

2) ภาคอีสาน ผู้วิจัยกำหนดให้โปงลางบรรเลงเป็นทำนองของเพลง แคนบรรเลงเป็นทำนองวนซ้ำ โหวตบรรเลงเป็นสีสันของเพลง และพิณเบสบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

3) ภาคกลาง ผู้วิจัยกำหนดให้ซออู้บรรเลงเป็นทำนองของเพลง ขลุ่ยเพียงออบรรเลงเป็นทำนองวนซ้ำ ขลุ่ยอู้บรรเลงเป็นสีสันของเพลง และระนาดทุ้มบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

4) ภาคใต้ ผู้วิจัยกำหนดให้แอคคอร์เดียนบรรเลงเป็นทำนองของเพลง อิเล็กโทนบรรเลงเป็นทำนองวนซ้ำ กลองโนราบรรเลงเป็นสีสันของเพลง และเบสบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

สำหรับทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้น ใช้บรรเลงไปพร้อมกันกับการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลงโดยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีสำหรับเพลงกล่อมขึ้นใหม่ 8 เพลง คือ ภาคเหนือ 2 เพลง ภาคอีสาน 2 เพลง ภาคกลาง 2 เพลง และภาคใต้ 2 เพลง ซึ่งผู้วิจัยออกแบบการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเป็นขั้นตอนเรียงตามอักษรไทยดังแสดงต่อไปนี้

1) สร้างสรรค์ทำนองดนตรีโดยยึดทำนองของการร้องกล่อม สร้างสรรค์ให้ลูกตกของทำนองร้องกล่อมกับลูกตกของทำนองดนตรีมีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8

2) สร้างสรรค์ทำนองดนตรีโดยใช้เครื่องดนตรีแต่ละภาค ภาคละ 4 ชิ้น สำหรับบรรเลงไปพร้อมกันกับการร้องกล่อม ซึ่งทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นมีความแตกต่างกัน

3) เมื่อผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีสำเร็จ จากนั้นจึงนำมาบันทึกเป็นโน้ตอักษรไทยทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ดังแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

- - - ลำ	- - - ดำ	- รำ - รำ	- - - ดำ	- ลำ - ลำ	- - - ดำ	- รำ - รำ	- - - ดำ

4. การวิเคราะห์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

4.1 การวิเคราะห์ความหมายบทประพันธ์ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงของเพลงกล่อม

การวิเคราะห์ความหมายบทประพันธ์ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงของเพลงกล่อมที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยผู้วิจัยประพันธ์บทร้องเพลงกล่อมขึ้นใหม่ของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ (ภาคละ 2 เพลง) มีประเด็นวิเคราะห์เรียงตามอักษร 5 ประเด็นดังนี้

1) การวิเคราะห์บทประพันธ์
2) การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์
3) การวิเคราะห์สำเนียงของเพลงกล่อม
4) การวิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อม
5) การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อม

4.1.1 บทประพันธ์ภาคเหนือ

1) การวิเคราะห์บทประพันธ์

เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า

นกเขาเปล้า เราเคยเลี้ยงลูกมา
แต่ตอนนี้หนา ลูกน้อยมาหายหน้า
แม่ก็เฝ้า แสนละล้าละลัง
มองไปทางไหน ละห้อยไห้วังเวง
นกป่าใหญ่ หยุดร้องครื้นเครง
ยามฝนตก เหมือนเสียงเพลงพรำพรำ

เพลงที่ 1 คือ เพลงนกเขาเปล้า เนื้อหาของบทประพันธ์เป็นการเล่าเรื่องราวของนกเขาเปล้าที่เลี้ยงลูกมาตั้งแต่เล็ก ต่อมาลูกนกได้หายไป แม่นกจึงเกิดความรู้สึกทุกข์ใจ แม้ว่าจะหันมองไปทางใดก็รู้สึกอ้างว้างและวังเวง จึงร้องเรียกหาลูกไปในขณะที่นกชนิดอื่นก็หยุดร้องในป่า ท่ามกลางสายฝนที่ตกพรำ ๆ เหมือนเสียงเพลง จากธรรมชาติ

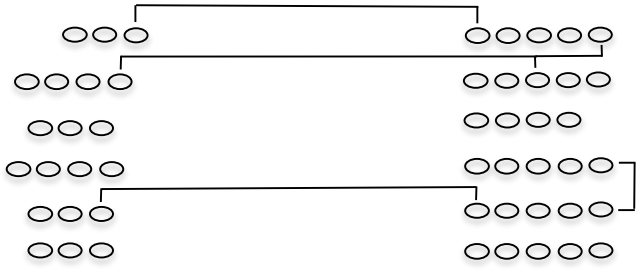
เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว (ภาคเหนือ)

หน้าหนาวนี้ เริ่มเมื่อเดือนตุลา
หนาวอุรา ผ้านอนหนุนไม่มี
หนาวสุดที่ เกินจะพรรณนา
พฤศจิกา ธันวาไม่หายหนาว
หนาวผู้หญิง ให้ไปอิงผู้ใหญ่
ถึงจะได้ สมใจจริงเอย

เพลงที่ 2 คือ เพลงฤดูหนาว เนื้อหาของบทประพันธ์มีเรื่องราวที่กล่าวถึงสภาพภูมิอากาศในฤดูหนาว ซึ่งเริ่มตั้งแต่เดือนตุลาคมจนถึงเดือนพฤศจิกายน และมีการเปรียบเทียบอากาศหนาวที่แทรกอยู่ในจิตใจ แม้กระทั่งเครื่องคลายหนาวให้อุ่นใจยามนอนก็ไม่มี จนเกินที่จะพรรณนาถึงความหนาวที่จะได้รับ ประกอบกับอย่างมีการสอดแทรกจารีตประเพณีอันดีงามที่หมายถึงการเข้าตามตรอกออกตามประตูของฝ่ายชายที่ต้องการไปมาหาสู่กับฝ่ายหญิง โดยอยู่ในสายตาและได้รับการอนุญาตจากผู้ใหญ่ในครอบครัวของฝ่ายหญิง จึงจะสมความปรารถนาในความรัก

2) การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์

เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า
ฉันทลักษณ์



ฉันทลักษณ์ของเพลงนกเขาเปล้า มีจำนวนทั้งหมด 6 คำกลอน เมื่อ พิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ซึ่งพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 1 ของวรรคหลังเป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ซึ่งพยางค์ที่ 4 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหลังเป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์เช่นเดียวกัน และไม่มีสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

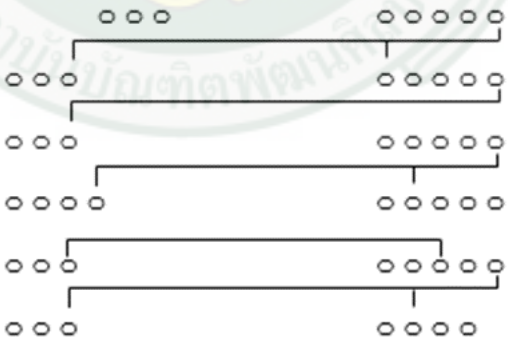
คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ซึ่งพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 1 ของวรรคหลัง เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 6 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำร้อง

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัส มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน คือ พยางค์ที่ 5 ของคำกลอนที่ 1 (วรรคหลัง) กับ พยางค์ที่ 4 ของคำกลอนที่ 2 (วรรคหน้า) และพยางค์ที่ 3 (วรรคหลัง) เป็นคำสัมผัสสระ ส่วนพยางค์ที่ 5 (วรรคหลัง) ของคำกลอนที่ 4 กับพยางค์ที่ 5 (วรรคหลัง) ของคำกลอนที่ 5 เป็นคำสัมผัสระหว่างคำกลอนและเป็นสัมผัสสระ ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงเขาเปล้านี้ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน เพียงแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอน

เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว

ฉันทลักษณ์



ฉันทลักษณ์ของเพลงฤดูหนาว มีจำนวนทั้งหมด 6 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำร้อง

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำร้อง

คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 ซึ่งพยางค์ 3 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 3 ของ วรรคหลังเป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ซึ่งพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหลัง เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 6 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ซึ่งพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 2 ของวรรคหลัง เป็นคำสัมผัสสระ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัส มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน คือ พยางค์ที่ 1 ของคำกลอนที่ 1 (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 3 (วรรคหน้า) และพยางค์ที่ 3 (วรรคหลัง) ของคำกลอนที่ 2 เป็นคำสัมผัสสระ ระหว่างคำกลอน เมื่อพิจารณาต่อมาพบว่า มีสัมผัสสระระหว่างคำกลอน คือ พยางค์ที่ 5 ของวรรคหลัง คำกลอนที่ 2 กับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้า คำกลอนที่ 3 เมื่อพิจารณาคำสัมผัสสระ ยังพบในพยางค์ที่ 5 ของวรรคหลัง (คำกลอนที่ 3) กับพยางค์ที่ 4 ของวรรคหน้า (คำกลอนที่ 4) ส่วนพยางค์ที่ 5 ของวรรคหลัง (คำกลอนที่ 5) กับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้า (คำกลอนที่ 6) พบว่าเป็นคำสัมผัสระหว่างคำกลอน

จะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงฤดูหนาวนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัส นอกและสัมผัสในเพียงแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเท่านั้น

3) การวิเคราะห์สำเนียงของเพลงกล่อม

เพลงที่ 1 (เพลงนกเขาเปล้า) ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ผู้วิจัยแสดงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 7 ตารางเปรียบเทียบสำเนียงภาคเหนือกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงนกเขาเปล้า) แปลโดย กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำกลอนที่	สำเนียงภาคเหนือ (เพลงนกเขาเปล้า)	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	นกเข่าเปล้า เฮาเกยเลี้ยงลูกม้า	นกเขาเปล้า เราเคยเลี้ยงลูกมา
2	แต่ต๋อนนี้น้า หลูกนอยมาหายหน้า	แต่ตอนนี้หนา ลูกน้อยมาหายหน้า
3	แม่ก่อเฝ้า แสนละล้าละลั้ง	แม่ก็เฝ้า แสนละล้าละลัง
4	ผ่อไป๋ต๋างไหน ละห้อยฮื้อวังเวง	มองไปทางไหน ละห้อยให้วังเวง
5	นกป่าใหญ่ หยุดฮ้องครื้นเครง	นกป่าใหญ่ หยุดร้องครื้นเครง
6	ยามฝ่นต๊ก เมือนเสียงเพลงพรำพรำ	ยามฝนตก เหมือนเสียงเพลงพรำพรำ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบสำเนียงภาษาข้างต้นอธิบายได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 6 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “เฮา” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เรา” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “ผ่อ” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “มอง” เป็นต้น ดังแสดงรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคเหนือและคำแปลเป็นภาษาภาคกลางต่อไปนี้

เฮา	หมายถึง	เรา
ผ่อ	หมายถึง	มอง
ต๋าง	หมายถึง	ทาง
ฮื้อ	หมายถึง	ให้
ฮ้อง	หมายถึง	ร้อง
ก่อ	หมายถึง	ก็
ต๊ก	หมายถึง	ตก

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 คำว่า “เฮา” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “เรา” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ฮ้อง” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ร้อง” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 4 คำว่า “ไป๋” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ไป” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 5 คำว่า “ก่อ” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ก็” อธิบายได้ว่ามีการใช้สระต่างกัน

เพลงที่ 2 (เพลงฤดูหนาว) ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ผู้วิจัยจะแสดงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 8 ตารางเปรียบเทียบสำเนียงภาคเหนือกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงฤดูหนาว) แปลโดย กรวรันท์ บุญกองรัตน์ (2565, 21 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำกลอนที่	สำเนียงภาคเหนือ (เพลงฤดูหนาว)	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	หน้าหนาวนี้ เริ่มเมื่อเดือนตุ๊ล้า	หน้าหนาวนี้ เริ่มเมื่อเดือนตุลา
2	หนาวอุ๊รา ผ้านอนหนุนบ่มี	หนาวอุรา ผ้านอนหนุนไม่มี
3	หนาวเสี้ยงตี้ เกินจะพรรณน้า	หนาวสุดที่ เกินจะพรรณนา
4	พฤศจิ๊ก๊า ธันวาบ่หายหนาว	พฤศจิกา ธันวาไม่หายหนาว
5	หนาวแม่ญิ๋ง ฮื้อไปอิงคนใหญ่	หนาวผู้หญิง ให้ไปอิงผู้ใหญ่
6	ถึงจะได้ สมใจ๋แต๊นา	ถึงจะได้ สมใจจริงเอย

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบสำเนียงภาษาข้างต้นอธิบายได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 6 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 2 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “บ่” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ไม่” และคำกลอนที่ 5 คำว่า “แม่ญิง” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ผู้หญิง” เป็นต้น ดังแสดงรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคเหนือและคำแปลเป็นภาษาภาคกลางต่อไปนี้

บ่	หมายถึง	ไม่
เสี้ยง	หมายถึง	สุด, ที่สุด
แม่ญิง	หมายถึง	ผู้หญิง
ฮื้อ	หมายถึง	ให้
ใจ๋	หมายถึง	ใจ
แต๊	หมายถึง	จริง, แท้

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 คำว่า “ตุ๊ล้า” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ตุลา” หรือคำกลอนที่ 6 คำว่า “ใจ๋” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ใจ” อธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 3 คำว่า “ตี้” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น ที่” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้พยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างกัน

4) การวิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า คือ จังหวะของการร้องกล่อมภาคเหนือ เพลงนกเขาเปล้า การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 1ถึงห้องที่ 8 เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคเหนือที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น มีจำนวน 3 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) วรรคหน้าด้วยการใช้เอื้อนที่คำว่า “นกเขาเปล้าเราเคยเลี้ยงลูกมา” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “แต่ตอนนี้หนาลูกน้อยมาหายหน้า” จากนั้นจะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “แม่ก็เฝ้าแสนละล้าละลัง” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “มองไปทางไหนละห้อยไห้วังเวง” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะ เพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือเพลงนกเขาเปล้า มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจช่วงสั้นๆ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

- - - -	- - - ซ	- - - ลำ	- ม - ซ	- - - รำ	- - - มำ	- รำ - ดำ	- ม - ซ
- - - -	- - - อือ	- - - ฮื้อ	- อื่อ - อือ	- - - อือ	- - - ฮื้อ	- อือ อื่อ	- อื่อ - อือ
- - - มำ	- รำ - มำ	- รำ รำ มำ	- มำ รำ - ดำ	- - ลำ ลำดำ	- รำมำ ลำ รำมำ	- ดำลำ ดำ ดำ	- ลำ ดำ ดำซ
- - - นก	- เขา - เปล้า	-เราเกยเลี้ยง	- ลูก - มา	- - แต่ต่อน	- นี้ - หนา	- ลูกนอยมา	- หาย ฮึ หน้า
- - - รำลำ	- - - ลำมำ	- มำ มำ รำมำ	- - ลำ ลำดำ	- - ลำ รำมำ	- รำมำ - ลำดำ	- ดำ ดำ ดำซ	- ซ - ซ
- - - แม่	- - ก่อเฝ้า	- แสนละล้า	- - ละลั้ง	- - ผ่อไป๋	- ต๋าง - ไหน	- ละห้อยฮื้อ	- วัง - เวง
- - - รำลำ	- - - ลำมำ	- - รำดำ	- รำ - ดำ	- - - ลำดำ	- - ลำ รำมำ	- ลำ ลำ ดำ	- ซ - ซ
- - - นก	- ป่า - ใหญ่	- หยุด - ร้อง	- ครื้น - เครง	- - - ยาม	- ฝน - ต๊ก	- เมือนเสี่ยงเพลง	- พรำ - พรำ

เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว คือ จังหวะของการร้องกล่อมภาคเหนือ เพลงฤดูหนาว การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 8 เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคเหนือที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมีจำนวน 3 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) วรรคหน้าด้วยการใช้เอื้อนที่คำว่า

“หน้าหนาวนี้เริ่มเมื่อเดือนตุลา” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “หนาวอุราผ้านอนหนุนไม่มี” จากนั้นจะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “หนาวสุดที่เกินจะพรรณา” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “พฤศจิกา ธันวาไม่หายหนาว” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือเพลงฤดูหนาว มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจช่วงสั้น ๆ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

โน้ตเพลงฤดูหนาว

- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ลำ	- - - -	- - - -	- ดำ รำ มำ	- - มำ มำ
- - - -	- - - -	- - - หน้า	- หนาว - นี้	- - - -	- - - -	- เริ่มเมื่อเดือน	- - ตุ๊ ล้า
- - - -	- - - -	- - รำ มำ	- มำ - มำ	- - - -	- - - -	- ซ ลำ ลำ	- - ซ ลำ
- - - -	- - - -	- - - หนาว	- - อุ๊รา	- - - -	- - - -	- ผ้านอนหนุน	- - บ่มี
- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ลำ	- - - -	- - - -	- ดำ รำ มำ	- - มำ มำ
- - - -	- - - -	- - - หนาว	- เสี้ยง - ตี้	- - - -	- - - -	- เกินจะพรรณ	- - นะน้า
- - - -	- - - -	- - - มำ	มำ มำ - รำมำ	- - - -	- - - -	- ลำ - ลำ	ซ ลำ - ลำ
- - - -	- - - -	- - - พฤศ	ซะจี๊ - ก๊า	- - - -	- - - -	- ธัน - วา	บ่หาย-หนาว
- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ลำ	- - - -	- - - -	- ดำ รำ มำ	- มำ - มำ
- - - -	- - - -	- - - หนาว	- แม่ - ญิง	- - - -	- - - -	- ฮื้อไปอิง	- คน - ใหญ่
- - - -	- - - -	- - - รำมำ	- - มำ มำ	- - - -	- - - -	- ม ซ ลำ	- ลำ - ลำ
- - - -	- - - -	- - - ถึง	- - จะได้	- - - -	- - - -	- สม ฮึ ใจ๋	- แต๊ - นา

5) การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อมภาคเหนือ

เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ดังแสดงต่อไปนี้

โน้ตเพลงนกเขาเปล้า

- - - -	- - - ซ	- - - ลำ	- ม - ซ	- - - รำ	- - - มำ	- รำ - ดำ	- ม - ซ
- - - -	- - - อือ	- - - ฮื้อ	- อื่อ - อือ	- - - อือ	- - - ฮื้อ	- อือ อื่อ	- อื่อ - อือ

- - - มำ	- รำ - มำ	- รำ รำ มำ	- มำ รำ - ดำ	- - ลำ ลดำ	- รำมำ ลำ รำมำ	- ดลำ ดำ ดำ	- ลำ ดำ ดำซ
- - - นก	- เขา - เปล้า	-เราเกยเลี้ยง	- ลูก - มา	- - แต่ต๋อน	- นี้ - หนา	- ลูกนอยมา	- หาย ฮึ หน้า

- - - รำลำ	- - - ลำมำ	- มำ มำ รำมำ	- - ลำ ลดำ	- - ลำ รำมำ	- รำมำ - ลดำ	- ดำ ดำ ดำซ	- ซ - ซ
- - - แม่	- - ก่อเฝ้า	- แสนละล้า	- - ละลั้ง	- - ผ่อไป๋	- ต๋าง - ไหน	- ละห้อยฮื้อ	- วัง - เวง

- - - รำลำ	- ลำ - มำ	- รำ - ดำ	- รำ - ดำ	- - - ลดำ	- - ลำ รำมำ	- ลำ ลำ ดำ	- ซ - ซ
- - - นก	- ป่า - ใหญ่	- หยุด - ร้อง	- ครื้น - เครง	- - - ยาม	- ฝน - ตก	- เมือนเสี่ยงเพลง	- พรำ - พรำ

การวิเคราะห์เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ทำนองการร้องกล่อมภาคเหนือใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้นและใช้สลับระหว่างทำนองร้องกล่อมในแต่ละบรรทัดของบทประพันธ์ พบได้ได้นี้

บรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 5 และบรรทัดที่ 7 ดังแสดงทำนองเอื้อนต่อไปนี้

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ม - ซ	- - - ร	- - - ม	- ร - ด	- ม - ซ
- - - -	- - - อือ	- - - ฮื้อ	- อื่อ - อือ	- - - อือ	- - - ฮื้อ	- อือ อื่อ	- อื่อ - อือ

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 พบได้จากห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ม	- ร - ม	- ร ร ม	- ม ร - ด	- - ล ลด	- รม ล รม	- ดล ด ด	- ล ด ดซ
- - - นก	- เขา - เปล้า	-เราเกยเลี้ยง	- ลูก - มา	- - แต่ต๋อน	- นี้ - หนา	- ลูกนอยมา	- หาย ฮึ หน้า

ประเด็นที่ 3 มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “ลา” กับ เสียง “โด” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 4 กับห้องที่ 6 ของบรรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - รล	- - - ลม	- ม ม รม	- - ล ลด	- - ล รม	- รม - ลด	- ด ด ดซ	- ซ - ซ
- - - แม่	- - ก่อเฝ้า	- แสนละล้า	- - ละลั้ง	- - ผ่อไป๋	- ต๋าง - ไหน	- ละห้อยฮื้อ	- วัง - เวง

ประเด็นที่ 4 มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ซอล” เห็นได้จาก ห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - รล	- - ล รด	- ล ด รมล	- - รม รม	- - ล รม	- รม - ลด	- ด ด ดซ	- ซ - ซ
- - - แม่	- - ก่อเฝ้า	- แสนละล้า	- - ละลั้ง	- - ผ่อไป๋	- ต๋าง - ไหน	- ละห้อยฮื้อ	- วัง - เวง

เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ ดังแสดงต่อไปนี้

โน้ตเพลงฤดูหนาว

- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- ด ร ม	- - ม ม
- - - -	- - - -	- - - หน้า	- หนาว - นี้	- - - -	- - - -	- เริ่มเมื่อเดือน	- - ตุ๊ ล้า

- - - -	- - - -	- - ร ม	- ม - ม	- - - -	- - - -	- ซ ล ล	- - ซ ล
- - - -	- - - -	- - - หนาว	- - อุ๊รา	- - - -	- - - -	- ผ้านอนหนุน	- - บ่มี

- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- ด ร ม	- - ม ม
- - - -	- - - -	- - - หนาว	- เสี้ยง - ตี้	- - - -	- - - -	- เกินจะพรรณ	- - นะน้า

- - - -	- - - -	- - - ม	ม ม - รม	- - - -	- - - -	- ล - ล	ซ ล - ล
- - - -	- - - -	- - - พฤศ	ซะจิ๊ - ก๊า	- - - -	- - - -	- ธัน - วา	บ่หาย-หนาว

- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- ด ร ม	- ม - ม
- - - -	- - - -	- - - หนาว	- แม่ - ญิง	- - - -	- - - -	- ฮื้อไปอิง	- คน - ใหญ่

- - - -	- - - -	- - - รม	- - ม ม	- - - -	- - - -	- ม ซ ล	- ล - ล
- - - -	- - - -	- - - ถึง	- - จะได้	- - - -	- - - -	- สม ฮึ ใจ๋	- แต๊ - นา

การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ทำนองการร้องกล่อมภาคเหนือเพลงฤดูหนาวสร้างสรรค์โดยไม่ใช้การเอื้อนเพื่อนำเข้าสู่การร้องกล่อมแต่อย่างใด

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 พบได้ห้องที่ 8

- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- ด ร ม	- - ม ม
- - - -	- - - -	- - - หน้า	- หนาว - นี้	- - - -	- - - -	- เริ่มเมื่อเดือน	- - ตุ๊ ล้า

ประเด็นที่ 3 ไม่มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือเพลงฤดูหนาวแต่อย่างใด

ประเด็นที่ 4 มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “มี” เห็นได้จากห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ในบรรทัดที่ 4 ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - ม	ม ม - รม	- - - -	- - - -	- ล - ล	ซ ล - ล
- - - -	- - - -	- - - พฤศ	ซะจี๊ - ก๊า	- - - -	- - - -	- ธัน - วา	บ่หาย-หนาว

4.1.2 บทประพันธ์เพลงภาคอีสาน

1) การวิเคราะห์บทประพันธ์

เพลงที่ 1 เพลง สอนใจ

หน้านี้เอย ก็คือหน้าหนาว
เที่ยวหาสาว เอาไว้กอดนอน
แทนผ้าผ่อน เมื่อตอนหนาวใจ
โอ้พูดง่าย สัญชาติชายใจเร็ว
แม้นใครเชื่อ จะเหมือนว่าตกเหว
ตกรวดเร็ว คอหักขาหัก
หากมีรัก ควรปรึกษาพ่อแม่
พอได้แก้ ความรักได้ยืนยาว

เพลงที่ 1 คือ เพลงสอนใจ เนื้อหาของบทประพันธ์แสดงถึงสภาพอากาศในฤดูหนาวที่ฝ่ายชายเปรียบเทียบว่าฝ่ายหญิงมีความอบอุ่นแทนผ้าห่มให้หายหนาวภายในจิตใจได้ ประกอบกับยังสะท้อนถึงการให้คติเตือนใจให้กับฝ่ายหญิง มิให้เชื่อคำฝ่ายชายที่มีใจรวดเร็วโดยง่าย ซึ่งจะทำให้เสียใจในภายหลัง เปรียบได้กับการตกเหวหรือการได้รับความชอกช้ำใจ ซึ่งบทประพันธ์ยังอธิบายถึงการที่ฝ่ายหญิงมีความรักควรปรึกษาพ่อแม่ เพื่อที่จะได้ให้คำปรึกษาทำให้ความรักยืนยาว

เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ

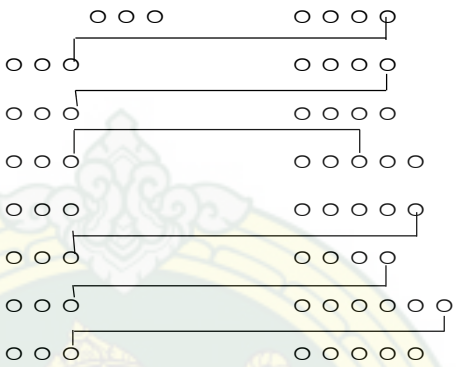
โอละน้อ ว่าโอละนอ
อุ้มลูกน้อย ใส่อ่างอาบน้ำ
ชำระล้าง ให้ทั่วกายา
เอาแป้งทา ลูบไล้ทั่วกาย
แล้วทันใด จึงเอาเจ้าใส่เปล

เพลงที่ 2 อาบน้ำ อธิบายได้ว่าบทประพันธ์เพลงอาบน้ำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แสดงขั้นตอนการเลี้ยงเด็กในแต่ละวันเริ่มตั้งแต่การอุ้มลงอาบน้ำในอ่าง เมื่อชำระล้างทำความสะอาดทั่วร่างกายแล้วจึงนำขึ้นมาแล้วใช้แป้งหรือดินสอพองทาให้ทั่วร่างกาย จากนั้นจึงนำลงเปลและกล่อมให้นอนหลับ

2) การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงสอนใจ

ฉันทลักษณ์



ฉันทลักษณ์ของเพลงสอนใจ มีจำนวนทั้งหมด 8 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ซึ่งพยางค์ 3 ของวรรคหน้ากับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหลังเป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

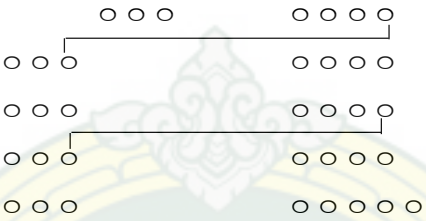
คำกลอนที่ 6 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 7 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 8 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 3 (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 คำกลอนที่ 3 คำกลอนที่ 5 คำกลอนที่ 6 คำกลอนที่ 7 และคำกลอนที่ 8 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงสอนใจนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน เพียงแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอน

เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ
ฉันทลักษณ์



ฉันทลักษณ์ของเพลงอาบน้ำ มีจำนวนทั้งหมด 5 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน
คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน
คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน
คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน
คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 3 (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 คำกลอนที่ 3 และคำกลอนที่ 4 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงอาบน้ำนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

3) การวิเคราะห์สำเนียงของการร้องกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงสอนใจ ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ผู้วิจัยจะแสดงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 9 ตารางเปรียบเทียบสำเนียงภาคอีสานกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงสอนใจ) แปลโดย เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำกลอนที่	สำเนียงภาคอีสาน (เพลงสอนใจ)	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	หน้านี้เอย ก่าคือหน้านาว	หน้านี้เอย ก็คือหน้าหนาว
2	หาผู้สาว เอ๋าไว่กอดนอน	เที่ยวหาสาว เอาไว้กอดนอน
3	แถ๋นผ้าผ่อน ย่ามหนาวใจ	แทนผ้าผ่อน เมื่อตอนหนาวใจ
4	โอ้เว่างา๊าย สัญชาติซ้ายใจ๋ฟ่าว	โอ้พูดง่าย สัญชาติชายใจเร็ว
5	แม่นใผ่เชื่อ คือสิว้าต๊กเหว	แม้นใครเชื่อ จะเหมือนว่าตกเหว

6	ตกรวดเร็ว ค้อหักขาหัก	ตกรวดเร็ว คอหักขาหัก
7	หากมี่ฮัก ควรปรึกษาพ้อแม่	หากมีรัก ควรปรึกษาพ่อแม่
8	พ้อได้แก้ ฮักได่ยื่นยาว	พอได้แก้ ความรักได้ยืนยาว

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบสำเนียงภาษาข้างต้นอธิบายได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 8 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 3 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “ย่าม” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เมื่อตอน” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “เว่า” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “พูด” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ฟ่าว” เป็นต้น ดังแสดงรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคอีสานและคำแปลเป็นภาษาภาคกลางต่อไปนี้

ก่า	หมายถึง	ก็
ผู้สาว	หมายถึง	ผู้หญิง
ย่าม	หมายถึง	ตอน
เว่า	หมายถึง	พูด
ฟ่าว	หมายถึง	รีบ, เร็ว
แม่น	หมายถึง	แม้นว่า
เมิน	หมายถึง	นาน
ใผ	หมายถึง	ใคร
เซื่อ	หมายถึง	เชื่อ
คือสิว้า	หมายถึง	จะเหมือนว่า
ฮัก	หมายถึง	รัก

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 5 คำว่า “เซื่อ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “เชื่อ” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 2 คำว่า “ไว่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ไว้” หรือคำกลอนที่ 8 คำว่า “ได่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ได้” ซึ่งอธิบายได้ว่า มีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน

เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ผู้วิจัยจะแสดงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 10 เปรียบเทียบสำเนียงภาคอีสานกับสำเนียงภาคกลาง (เพลงอาบน้ำ) แปลโดย เสาวลักษณ์ มั่นรอด (2565, 8 เมษายน, สัมภาษณ์)

คำกลอนที่	**สำเนียงภาคอีสาน (เพลงอาบน้ำ)**	**แปลเป็นภาษาภาคกลาง**
1	โอล๊ะน้อ ว่าโอ้ล๊ะนอ	โอ้ละหนอ ว่าโอ้ละหนอ
2	อุ้มลูกหล่า ไซคุอาบน่าม	อุ้มลุกน้อย ใส่อ่างอาบน้ำ
3	ชำละลาง ให้ทั่วก่ายา	ชำระล้าง ให้ทั่วกายา

4	เอาแป้งทา ลูบไหทั่วก๋าย	เอาแป้งทา ลูบให้ทั่วกาย
5	แลวทั๋นใด๋ จึงเอาเจ้าไซเปล	แล้วทันใด จึงเอาเจ้าใส่เปล
6	โอล๊ะน้อ ว่าโอ้ล๊ะนอ	โอ้ละหนอ ว่าโอ้ละหนอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบสำเนียงภาษาข้างต้นอธิบายได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 8 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 3 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “ย่าม” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เมื่อตอน” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “เว่า” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “พูด” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ฟ่าว” เป็นต้น ดังแสดงรายละเอียดความหมายของคำที่เป็นภาษาถิ่นภาคอีสานและคำแปลเป็นภาษาภาคกลางต่อไปนี้

ก่า	หมายถึง	ก็
ผู้สาว	หมายถึง	ผู้หญิง
ย่าม	หมายถึง	ตอน
เว่า	หมายถึง	พูด
ฟ่าว	หมายถึง	รีบ, เร็ว
แม่น	หมายถึง	แม้นว่า
เมิน	หมายถึง	นาน
ใผ	หมายถึง	ใคร
เซื่อ	หมายถึง	เชื่อ
คือสิว้า	หมายถึง	จะเหมือนว่า
ฮัก	หมายถึง	รัก

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 5 คำว่า “เซื่อ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “เชื่อ” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 2 คำว่า “ไว่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ไว้” หรือคำกลอนที่ 8 คำว่า “ได่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ได้” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน

4) วิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคอีสาน

เพลงที่ 1 เพลงสอนใจ คือ จังหวะของการร้องกล่อมภาคอีสาน เพลงสอนใจการร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคอีสานที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นพบว่ามีจำนวน 4 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหน้าที่คำว่า “หน้านี้เอยก็คือหน้าหนาว” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “หาผู้สาวเอาไว้กอดนอน” จากนั้นจะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “แทนผ้าผ่อนยามหนาวใจ” แล้ว

ต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “โอ้พูดง่ายสัญชาติชายใจเร็ว” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ถึงคำกลอนที่ 4 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะ เพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคอีสานเพลงสอนใจ มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์ เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจช่วงสั้น ๆ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

- - - ดำ	- - รำ ดำ	- - - ดำ	รำดำลำซ	- - - ลำ	- ซ – ลำ	- ซ - ฟ	- ซ - ร
- - - โอ	- - ละเฮ	- - - เฮ	ละโอละชา	- - - เฮ	- โอ่ - เฮ	- ว่า - โอ	- ละ - ชา
- - - -	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดร
- - - -	- - - -	- - - หน้า	- นี้ - เอย	- - - -	- - - -	- ก่า - คือ	- หน้า - หนาว
- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - หา	- ผู้ - สาว	- - - -	- - - -	- เอ๋า - ไว่	- กอด - นอน
- - - -	- - - -	- - - ลำ	- ลำ - ซ	- - - -	- - - -	- - - ซำ	- ฟซำ - ฟ
- - - -	- - - -	- - - แถ่น	- ผ้า - ผ่อน	- - - -	- - - -	- - - ยาม	- นาว - ใจ
- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - โอ้	- เวา - งาย	- - - -	- - - -	- สัญชาติชาย	- ใจ - ฟ่าว
- - - -	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ด ด ฟ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- - - แมน	- ใผ - เชื่อ	- - - -	- - - -	- คือ สิ วา	- ตึก - เหว
- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ลำซ - ฟ	- ซ - ร
- - - -	- - - -	- - - ตก	- รวด - เร็ว	- - - -	- - - -	- ค้อ - หัก	- ขา - หัก
- - - -	- - - -	- - - ลำ	- ลำ - ซ	- - - -	- - - -	- ซ ซ ลำ	- ซ - ฟ
- - - -	- - - -	- - - หาก	- มี - ฮัก	- - - -	- - - -	- ควรปรึกษา	- พอ - แม่
- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ลำซ - ฟ	- ซฟ - ร
- - - -	- - - -	- - - พอ	- ได้ – แก	- - - -	- - - -	- ฮัก - ได่	- ยื่น - ยาว

เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ คือ จังหวะของการร้องกล่อมภาคอีสาน เพลงอาบน้ำ การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคอีสานที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นพบว่ามีจำนวน 3 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) วรรคหน้าด้วยการใช้เอื้อนที่คำว่า “โอ้ละเฮ เฮละโอ้ละชา” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “อุ้มลูกน้อยใส่คุอาบน้ำ” จากนั้นจะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “ชำระล้างให้ทั่วกายา” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “เอาแป้งทาลูบให้ทั่วกาย” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะ เพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคอีสานเพลงอาบน้ำ มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจช่วงสั้น ๆ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ด - ร
- - - โอ้	- ล๊ะ - เฮ	- - - เฮ	ละโอ ล๊ะน้อ	- - - เห่	- โอ้ - เฮ	- ว่า - โอ้	- ล๊ะ - นอ

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - มำ รำ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- - ซ ล	- ด - ร
- - - อุ้ม	- ลูก - หล่า	- - ไซ คุ	- อาบ - นาม	- - - ชำ	- ละ - ลาง	- - ให่ ทั่ว	- กา - ยา
- - - ลำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ม - ร
- - - เอา	- แป้ง - ท้า	- ลูบ - ไห	- ทั่ว - กาย	- - - แลว	- ทั่น – ใด่	- จังเอาเจา	- ไซ - เปล
- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ด - ร
- - - โอ้	- ล๊ะ - เฮ	- - - เฮ	ละโอ ล๊ะน้อ	- - - เห่	- โอ้ - เฮ	- ว่า - โอ้	- ล๊ะ - นอ

5) การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อมภาคอีสาน

เพลงที่ 1 เพลงสอนใจ มีจำนวนทั้งสิ้น 9 บรรทัด ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

เพลงสอนใจ

- - - ดำ	- - รำ ดำ	- - - ดำ	รำดำลำซ	- - - ลำ	- ซ – ลำ	- ซ - ฟ	- ซ - ร
- - - โอ	- - ล๊ะเฮ	- - - เฮ	ล๊ะโอล๊ะชา	- - - เฮ	- โอ่ - เฮ	- ว่า - โอ	- ล๊ะ - ชา

- - - -	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดร
- - - -	- - - -	- - - หน้า	- นี้ - เอย	- - - -	- - - -	- ก่า - คือ	- หน้า - หนาว

- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - หา	- ผู้ - สาว	- - - -	- - - -	- เอ๋ำ - ไว่	- กอด - นอน

- - - -	- - - -	- - - ลำ	- ลำ - ซ	- - - -	- - - -	- - - ซำ	- ฟซำ - ฟ
- - - -	- - - -	- - - แถ้น	- ผ้า - ผ่อน	- - - -	- - - -	- - - ยาม	- นาว - ใจ

- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - โอ้	- เวา - งาย	- - - -	- - - -	- สัญชาติชาย	- ใจ - ฟ่าว

- - - -	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ด ด ฟ	- ม - ร
- - - -	- - - -	- - - แมน	- ใผ - เซื่อ	- - - -	- - - -	- คือ สิ วา	- ต๊ก - เหว

- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ลำซ - ฟ	- ซ - ร
- - - -	- - - -	- - - ตก	- รวด - เร็ว	- - - -	- - - -	- ค้อ - หัก	- ขา - หัก

- - - -	- - - -	- - - ลำ	- ลำ - ซ	- - - -	- - - -	- ซ ซ ลำ	- ซ - ฟ
- - - -	- - - -	- - - หาก	- มี - ฮัก	- - - -	- - - -	- ควรปรึกษา	- พอ - แม่

- - - -	- - - -	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ลำซ - ฟ	- ซฟ - ร
- - - -	- - - -	- - - พอ	- ได้ – แก	- - - -	- - - -	- ฮัก - ได่	- ยื่น - ยาว

การวิเคราะห์เพลงที่ 1 เพลงสอนใจ มีจำนวนทั้งสิ้น 9 บรรทัด มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1. ทำนองการร้องกล่อมภาคอีสาน ใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้นพบได้จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ดำ	- - รำ ดำ	- - - ดำ	รำดำลำซ	- - - ลำ	- ซ – ลำ	- ซ - ฟ	- ซ - ร
- - - โอ	- - ล๊ะเฮ	- - - เฮ	ล๊ะโอล๊ะชา	- - - เฮ	- โอ่ - เฮ	- ว่า - โอ	- ล๊ะ - ชา

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 พบได้จากห้องที่ 4 และห้องที่ 7 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- - - ร	- ม - ร	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดร
- - - -	- - - -	- - - หน้า	- นี้ - เอย	- - - -	- - - -	- ก่า - คือ	- หน้า - หนาว

ประเด็นที่ 3 ประเด็นที่ 3 ไม่มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ของทำนองร้องกล่อมภาคอีสานเพลงสอนใจแต่อย่างใด

ประเด็นที่ 4 มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือ “ซอล” เห็นได้จากห้องที่ 7 ในบรรทัดที่ 8 ดังแสดงต่อไปนี้

การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ มีจำนวนทั้งสิ้น 4 บรรทัด ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- - - ลำ	- ลำ - ซ	- - - -	- - - -	- ซ ซ ลำ	- ซ - ฟ
- - - -	- - - -	- - - หาก	- มี - ฮัก	- - - -	- - - -	- ควรปรึกษา	- พอ - แม่

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ด - ร
- - - โอ้	- ล๊ะ - เฮ	- - - เฮ	ละโอ ล๊ะน้อ	- - - เห่	- โอ้ - เฮ	- ว่า - โอ้	- ล๊ะ – นอ

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - มำ รำ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- - ซ ล	- ด - ร
- - - อุ้ม	- ลูก - หล่า	- - ไซ คุ	- อาบ - นาม	- - - ชำ	- ละ - ลาง	- - ให่ ทั่ว	- กา - ยา

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ม - ร
- - - เอา	- แป้ง - ท้า	- ลูบ - ไห	- ทั่ว - กาย	- - - แลว	- ทั่น – ใด๋	- จังเอาเจา	- ไซ - เปล

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ด - ร
- - - โอ้	- ล๊ะ - เฮ	- - - เฮ	ละโอ ล๊ะน้อ	- - - เห่	- โอ้ - เฮ	- ว่า - โอ้	- ล๊ะ - นอ

การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อมภาคอีสาน เพลงที่ 2 (เพลงอาบน้ำ) มีจำนวนทั้งสิ้น 4 บรรทัด มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ทำนองการร้องกล่อมภาคอีสาน ใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้นพบได้จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- ล ซ ล	- ด - ร
- - - โอ้	- ล๊ะ - เฮ	- - - เฮ	ละโอ ล๊ะน้อ	- - - เห่	- โอ้ - เฮ	- ว่า - โอ้	- ล๊ะ – นอ

ประเด็นที่ 2. การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 พบได้จากห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - ลำ	- ดำ - รำ	- - มำ รำ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ลำ - ซ	- - ซ ล	- ด - ร
- - - อุ้ม	- ลูก - หล่า	- - ไซ คุ	- อาบ - นาม	- - - ชำ	- ละ - ลาง	- - ให่ ทั่ว	- กา - ยา

ประเด็นที่ 3 ประเด็นที่ 3 ไม่มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ของทำนองร้องกล่อมภาคอีสานเพลงอาบน้ำแต่อย่างใด

ประเด็นที่ 4 ไม่มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกัน

4.1.3 บทประพันธ์เพลงภาคกลาง

1) การวิเคราะห์บทประพันธ์

เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน

หน้านี้ฝนพรำเอย เจ้างามขำควรรู้ไว้
บอกแม่โฉมตรู ควรมีคู่ไว้เคียงกาย

ยามดึกค่อนคืน มันจะหายหนาวใน
อีกทั้งลมพระพาย กระพือพัดเอยมา
ดาวเดือนเคลื่อนฟ้า ว้าเหว่วังเวงใจ

บทประพันธ์ของเพลงหน้าฝน แสดงถึงฤดูฝนโดยมีลักษณะของฝนที่ตกพรำ ๆ โดยบอกกล่าวความต้องการเชิงชักชวนให้ฝ่ายหญิงมาเป็นคู่ครอง โดยเปรียบเทียบว่าหากมีคู่เคียงจะสามารถทำให้คลายจากความหนาวเย็นยามดึกได้ จากนั้นจะแสดงความหมายของสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติ เช่น ลมพัด และดาวเดือนบนท้องฟ้า ซึ่งเป็นการนำ 2 เรื่องราว มาผนวกไว้ให้อยู่ในบทเดียวกัน บทประพันธ์เพลงหน้าฝนนี้ จะใช้เมื่อเด็กใกล้หลับ บทประพันธ์เพลงหน้าฝน ใช้ภาษาเรียบง่าย ไม่ใช้คำราชาศัพท์ จึงทำให้มีความเข้าใจในความหมายของบทประพันธ์ได้ทันที

เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา

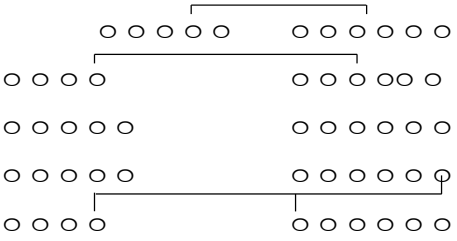
โอ้เจ้านกเขาชวาเอย กินข้าวในนานอนพนาไพร
ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่ เสียงนั้นไซร้ใสกังวาน
ถูกจับมาเลี้ยงไว้ในบ้าน ไม้ไผ่สานเทียมกรงทองเอย

บทประพันธ์ของเพลงนกเขาชวา อธิบายได้ว่า เนื้อหาของบทประพันธ์ ต้องการแสดงวิถีชีวิตของนกเขาชวา ซึ่งอาศัยอยู่ตามป่า โดยออกหากินเมล็ดพืชและแมลงตามไร่นา ประกอบกับยังแสดงถึงลักษณะทางกายภาพของนกเขาชวา ที่ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่โดยมีเสียงร้องใสกังวาน จึงถูกจับมาเป็นสัตว์เลี้ยงตามบ้าน เพื่อเป็นสัตว์สวยงามและเพื่อฟังเสียงร้องอันไพเราะนั้น สถานภาพของนกเขาชวาในปัจจุบันพบว่ามี 2 ลักษณะคือ 1. นกเขาชวาในธรรมชาติ ออกหากินด้วยตนเองตามท้องไร่ท้องนา อาศัยนอนบนต้นไม้ยามค่ำคืน 2. นกเขาชวาเลี้ยง ถูกพัฒนาสายพันธุ์เพื่อใช้สำหรับการแข่งขันเสียงร้อง ปัจจุบันเป็นสัตว์เศรษฐกิจชนิดหนึ่งที่สร้างรายได้ให้กับชุมชน ตำบล อำเภอ จังหวัด และประเทศ บทประพันธ์เพลงนกเขาชวานี้ ยังแสดงถึงการใช้ไม้ไผ่มาสานทำเป็นกรงเพื่อที่จะใช้เป็นที่อยู่อาศัยให้กับนกเขาชวา

2) การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์

เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน

ฉันทลักษณ์



ฉันทลักษณ์ของเพลงหน้าฝน มีจำนวนทั้งหมด 5 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 6 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 6 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

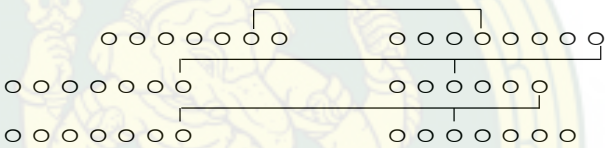
คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 1 เป็นคำสัมผัสสระ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 4 (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 4 และคำกลอนที่ 5 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงหน้าฝนนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา



ฉันทลักษณ์ของเพลงนกเขาชวา มีจำนวนทั้งหมด 3 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 7 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 8 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 6 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 4 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 7 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 6 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 7 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 7 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 7 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 7 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์สุดท้าย (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 และที่คำกลอนที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงนกเขาชวานี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

3) การวิเคราะห์สำเนียงภาษา

เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน

หน้านี้ฝนพรำเอย เจ้างามขำควรรู้ไว้
บอกแม่โฉมตรู ควรมีคู่ไว้เคียงกาย
ยามดึกค่อนคืน มันจะหายหนาวใน

อีกทั้งลมพระพาย กระพือพัดเอยมา
ดาวเดือนเคลื่อนฟ้า ว้าเหว่วังเวงใจ

เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา

โอ้เจ้านกเขาชวาเอย กินข้าวในนานอนพนาไพร
ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่ เสียงนั้นไซร้ใสกังวาน
ถูกจับมาเลี้ยงไว้ในบ้าน ไม้ไผ่สานเทียมกรงทอง

เนื่องจากภาษาของภาคกลางเป็นภาษามาตรฐาน จึงไม่จำเป็นต้องเปรียบเทียบกับสำเนียงภาคอื่น จึงกล่าวได้ว่า การพิจารณาสำเนียงของภาคกลางของเพลงหน้าฝนและเพลงนกเขาชวาดังแสดงข้างต้นนี้ไม่ต้องแปลความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ส่วนการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมสามารถออกเสียงตามทำนองของเพลงกล่อมได้ทันที ดังนั้นเมื่อพิจารณาสำเนียงภาษาที่ใช้ในเพลงกล่อมภาคกลาง ผู้วิจัยพบว่าภาษาเรียบง่าย ไม่ใช้คำราชาศัพท์

4) การวิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน

- - - -	- ม - ลำ	- - - ซ	ลำ ซ – ม	- - - -	- ม - ลำ	- - - ซ	ลำ ซ - ซ
- - - -	- อื่อ - อื้อ	- - - อือ	ฮืออื – อื่อ	- - - -	- อื่อ - อื้อ	- - - อือ	ฮึ อือ - อือ
- - - -	- ม - ล	- ซล - ซ	- ลซ – ม	- ลซ- ล	- ล - ลท	- ล - ล	- ล - ลซ
- - - -	- หน้า - นี้	- ฝน - พรำ	- ฮืออื – เอ่ย	- เจ้า - งาม	- ออื - ขำ	- ควร - รู้	- อือ - ไว้
- - - -	- ม - ซม	- ซล - ซ	- ลซ – ม	- - - ล	- ล- ลซ	- ล - ซ	ล ซ - ซ
- - - -	-บอก - แม่	- โฉม - ตรู	- ฮืออื – เอ่ย	- - - ควร	- มี - คู่	- ไว้ - เคียง	ฮึ อือ - กาย
- - - -	- ซ - ม	- ซม - ซ	- ลซ – ม	- - - ล	- - ล ล	- - - ซล	ล ซ - ซ
- - - -	- ยาม - ดึก	- ค่อน - คืน	- ฮืออื – เอ่ย	- - - มัน	- - จะหาย	- - - หนาว	ฮึ อือ - ใน
- - - -	- ม ล ซ	- - ล ซ	- ลซ – ม	- - ล ล	- - - ล	- - - ล	ท ล - ซ
- - - -	- อีก ทั้ง ลม	- - พระพาย	- ฮืออื – เอ่ย	- - กระพือ	- - - เอย	- - - พัด	ฮึ อือ - มา
- - - -	- ซ - ซ	- ซม - ซล	- ซ – ม	- - - ลท	- ล - ลซ	- - ล ล	ท ล - ซ
- - - -	- ดาว - เดือน	- เคลื่อน - ฟ้า	- อือ – เอ่ย	- - - ว้า	- อือ - เหว่	- - วังเวง	ฮึ อือ - ใจ

จังหวะของการร้องกล่อมภาคกลาง เพลงหน้าฝน การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 และทำการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจในช่วงห้องที่ 5 ส่วนห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 ยังคงเป็นการร้องเอื้อน เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคกลางที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น พบว่ามีจำนวน 5 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหน้าที่คำว่า “หน้านี้ฝนพรำเอย” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “เจ้างามขำควรรู้ไว้” จากนั้นจะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำกลอนต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “บอกแม่โฉมตรูเอย” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 2) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “ควรมีคู่ไว้เคียงกาย” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ถึงคำกลอนที่ 5 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะ เพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่า

จังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคกลางเพลงหน้าฝน มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจ หลังจากการออกเสียงคำร้องในวรรคหลังของแต่ละคำกลอนเพียงเท่านั้น

เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา

- - - -	- ลซ - ล	- - - ซล	ซซ - ม	- - - -	ล ซ ล ล	- - - ท	ท ท - ท
- - - -	- เจ้า - นก	- - - เขา	ชวา - เอ่ย	- - - - -	- กินข้าวในนา	- - - - นอน	พนา - ไพร
- - - -	- ซ - ลำ	- - ม ลำ	- ซลำ - ม	- - - -	- ลำ ทำ ทำ	- - - รำ	- - ทำ ทำ
- - - -	- ตัว - เล็ก	- - กว่า นก	- เขา - ใหญ่	- - - -	- เสียงนั้นไซร้	- - - ใส	- - กังวาล
- - - -	- ม - ม	- - ซ ลำ	- ซ – ม	- - - ทำ	- ซ - ลำรำ	- - - ทำ	- ลำ - ซ
- - - -	- ถูก - จับ	- - มาเลี้ยง	- ใน - บ้าน	- - - ไม้	- ใผ่ - สาน	- - - เทียม	- กรง - ทอง

จังหวะของการร้องกล่อมภาคกลาง เพลงนกเขาชวา การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 และทำการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจในช่วงห้องที่ 5 ส่วนห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 ยังคงเป็นการร้องเอื้อน เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคกลางที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นพบว่ามีจำนวน 3 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหน้าที่คำว่า “นกเขาชวาเอย” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “กินข้าวในนานอนพนาไพร” จากนั้นจะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำกลอนต่อไป คือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่” แล้วต่อเนื่องด้วยการร้องกล่อม (คำกลอนที่ 2) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “เสียงนั้นไซร้ใสกังวาน” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ถึงคำกลอนที่ 5 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะ เพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคกลางเพลงนกเขาชวา มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจ หลังจากการออกเสียงคำร้องในวรรคหลังของแต่ละคำกลอน

5) การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ม - ลำ	- - - ซ	ลำ ซ - ม	- - - -	- ม - ลำ	- - - ซ	ลำ ซ - ซ
- - - -	- อื่อ - อื้อ	- - - อือ	ฮือือ - อื่อ	- - - -	- อื่อ - อื้อ	- - - อือ	ฮึ อือ - อือ

- - - -	- ม - ล	- ซล - ซ	- ลซ - ม	- ลซ- ล	- ล - ลท	- ล - ล	- ล - ลซ
- - - -	- หน้า - นี้	- ฝน - พรำ	- ฮีอือ - เอ่ย	- เจ้า - งาม	- อือ - ขำ	- ควร - รู้	- อือ - ไว้

- - - -	- ม - ซม	- ซล - ซ	- ลซ - ม	- - - ล	- ล- ลซ	- ล - ซ	ล ซ - ซ
- - - -	-บอก - แม่	- โฉม - ตรู	- ฮีอือ - เอ่ย	- - - ควร	- มี - คู่	- ไว้ - เคียง	ฮึ อือ - กาย

- - - -	- ซ - ม	- ซม - ซ	- ลซ - ม	- - - ล	- - ล ล	- - - ซล	ล ซ - ซ
- - - -	- ยาม - ดึก	- ค่อน - คืน	- ฮีอือ - เอ่ย	- - - มัน	- - จะหาย	- - - หนาว	ฮึ อือ - ใน

- - - -	- ม ล ซ	- - ล ซ	- ลซ – ม	- - ล ล	- - - ล	- - - ล	ท ล - ซ
- - - -	- อีก ทั้ง ลม	- - พระพาย	- ฮีอือ - เอ่ย	- - กระพือ	- - - เอย	- - - พัด	ฮึ อือ - มา

- - - -	- ซ - ซ	- ซม - ซล	- ซ – ม	- - - ลท	- ล - ลซ	- - ล ล	ท ล - ซ

- - - -	ดาว - เดือน	เคลื่อน - ฟ้า	- อือ - เอ่ย	- - - ว้า	- อือ - เหว่	- - วังเวง	ฮึ อือ - ใจ

การวิเคราะห์เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน มีจำนวนทั้งสิ้น 6 บรรทัด มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น ดังแสดงต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 เป็นทำนองการร้องกล่อมภาคกลาง โดยใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น พบได้จากห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ม - ลำ	- - - ซ	ลำ ซ - ม	- - - -	- ม - ลำ	- - - ซ	ลำ ซ - ซ
- - - -	- อื่อ - อื้อ	- - - อือ	ฮืออื - อื่อ	- - - -	- อื่อ - อื้อ	- - - อือ	ฮึ อือ - อือ

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 พบได้จากห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 5 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ม - ล	- ซล - ซ	- ลซ - ม	- ลซ- ล	- ล - ลท	- ล - ล	- ล - ลซ
- - - -	- หน้า - นี้	- ฝน - พรำ	- ฮืออื - เอ่ย	- เจ้า - งาม	- อือ - ขำ	- ควร - รู้	- อือ - ไว้

ประเด็นที่ 3 มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “มี” กับ เสียง “ซอล” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 2 ของบรรทัดที่ 3 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ม - ซม	- ซล - ซ	- ลซ - ม	- - - ล	- ล- ลซ	- ล - ซ	ล ซ - ซ
- - - -	-บอก - แม่	- โฉม - ตรู	- ฮืออื - เอ่ย	- - - ควร	- มี - คู่	- ไว้ - เคียง	ฮึ อือ - กาย

ประเด็นที่ 4 มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ลา” เห็นได้จาก ห้องที่ 6 บรรทัดที่ 4

- - - -	- ซ - ม	- ซม - ซ	- ลซ - ม	- - - ล	- - ล ล	- - - ซล	ล ซ - ซ
- - - -	- ยาม - ดึก	- ค่อน - คืน	- ฮืออื - เอ่ย	- - - มัน	- - จะหาย	- - - หนาว	ฮึ อือ - ใน

การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ ดังแสดงต่อไปนี้

เพลงนกเขาชวา

- - - -	- ลซ - ล	- - - ซล	ซซ - ม	- - - -	ล ซ ล ล	- - - ท	ท ท - ท
- - - -	- เจ้า - นก	- - - เขา	ชวา - เอ่ย	- - - -	กินข้าวในนา	- - - นอน	พนา - ไพร

- - - -	- ซ - ลำ	- - ม ลำ	- ซลำ - ม	- - - -	- ลำ ทำ ทำ	- - - รำ	- - ทำ ทำ
- - - -	- ตัว - เล็ก	- - กว่า นก	- เขา - ใหญ่	- - - -	- เสียงนั้นไซร้	- - - ใส	- - กังวาล

- - - -	- ม - ม	- - ซ ลำ	- ซ – ม	- - - ทำ	- ซ - ลำรำ	- - - ทำ	- ลำ - ซ
- - - -	- ถูก - จับ	- - มาเลี้ยง	- ใน - บ้าน	- - - ไม้	- ใผ่ - สาน	- - - เทียม	- กรง - ทอง

การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา มีจำนวนทั้งสิ้น 3 บรรทัด มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ไม่มีการร้องทำนองเอื้อนประกอบการกล่อมเพลงนกเขาชวา

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะกระทบเป็นคู่ 2 พบได้จาก ห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ลซ - ล	- - - ซล	ซซ - ม	- - - -	ล ซ ล ล	- - - ท	ท ท - ท
- - - -	- เจ้า - นก	- - - เขา	ชวา - เอ่ย	- - - -	กินข้าวในนา	- - - นอน	พนา - ไพร

ประเด็นที่ 3 มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “มี” กับ เสียง “ซอล” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 4 ของบรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ม - ม	- - ซ ลำ	- ซ – ม	- - - ทำ	- ซ - ลำรำ	- - - ทำ	- ลำ - ซ
- - - -	- ถูก - จับ	- - มาเลี้ยง	- ใน - บ้าน	- - - ไม้	- ใผ่ - สาน	- - - เทียม	- กรง - ทอง

ประเด็นที่ 4 มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ซอล”เห็นได้จาก ห้องที่ 1 ของบรรทัดที่ 4 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- ม – ม	- - ซ ลำ	- ซ – ม	- - - ทำ	- ซ - ลำรำ	- - - ทำ	- ลำ - ซ
- - - -	- ถูก – จับ	- - มาเลี้ยง	- ใน - บ้าน	- - - ไม้	- ใผ่ - สาน	- - - เทียม	- กรง - ทอง

4.1.4 บทประพันธ์ภาคใต้

1) การวิเคราะห์บทประพันธ์

เพลงที่ 1 เพลงดินฟ้าอากาศ

ดินฟ้าอากาศ ธรรมชาติเสแสร้ง
มนุษย์ถูกเปลี่ยนแปลง ถึงหลักแหล่งทำกิน
ทำไร่สูญสิ้น มิได้ผลดี
ทำนาปีนี้ ฝนหามีมาไม่
ตลอดน้ำในฝาย หายหมดไม่เห็น
ทั้งตายทั้งเป็น เหี่ยวแห้งแล้งตาย
ยืนมองท้องนา น้ำตาไหลนอง
สองคนพี่น้อง กอดกันร้องห่มไห้
บางแหล่งแห่งที่ น้ำทวีไหลล้น
พัดเรือนล้มโค่น สุดจะทนแล้วเออ

(อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์, 2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

เนื้อหาของบทประพันธ์เพลงดินฟ้าอากาศ ต้องการเล่าเรื่องราวของสภาพดินฟ้าอากาศที่เสมือนว่าธรรมชาติได้กลั่นแกล้งมนุษย์ให้เปลี่ยนแปลงหลักแหล่งในการทำมาหากินเนื่องจากผืนดินมีทั้งความแห้งแล้ง เพราะฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลทำให้การทำนาไม่ได้ผลดี แม้กระทั่งในฝายที่ใช้กักเก็บน้ำยังแห้งไปทั้งหมด จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ข้าวในนาทั้งที่ยังเป็นค่อย ๆ เหี่ยวแห้งและตายลงในที่สุด ประกอบกับเนื้อหาของบทประพันธ์ยังแสดงถึงความเสียใจของพี่และน้องกำลังยืนมองความสูญเสียของข้าวในท้องนา จึงต้องกอดคอกันร้องไห้ออกมา เมื่อพิจารณาในส่วนท้ายของบทประพันธ์ยังอธิบายถึงบางพื้นที่มีน้ำป่าไหลหลากเป็นจำนวนมาก จนพัดบ้านเรือนล้มโค่นลง

เพลงที่ 2 เพลง ฤดูกาล

ฮาเออเห้อเออ ตุลาหน้าหนาวเห้อ
ตุลาหน้าหนาวมาไกล ค่อยหนาวไปถึงพฤศจิกา
หนาวโยงใยถึงธันวา รวมมกราและกุมภาพันธ์
เริ่มเปลี่ยนฤดูกาล เป็นร้อนพลันเริ่มมีนา
เมษาและพฤษภา ปลายมิถุนาเปลี่ยนฤดู
กรกฎาฝนพร่างพรู ลูกจงรู้ฤดูกาล

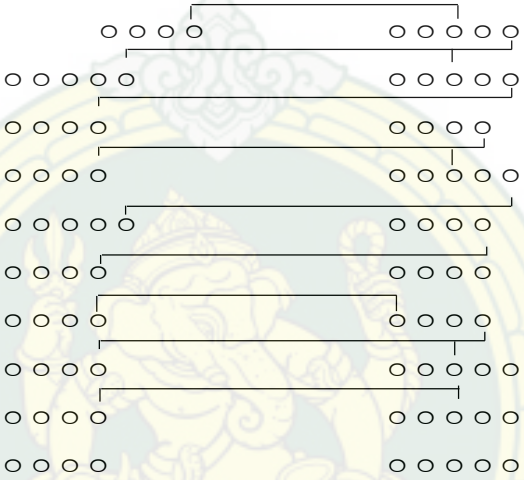
สิงหากันยานั้น ฝนก็พลันเริ่มหมดไป

(อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์, 2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

เนื้อหาของบทประพันธ์ต้องการชี้ให้เห็นถึงฤดูกาลในแต่ละเดือนที่มี 3 ฤดูกาล คือฤดูหนาว ฤดูร้อน และฤดูฝน กล่าวคือ เริ่มฤดูหนาวในเดือนตุลาคมไปจนถึงกลางเดือนกุมภาพันธ์ และเปลี่ยนเป็นฤดูร้อนไปจนถึงเดือนพฤษภาคม ส่วนปลายเดือนมิถุนายนเริ่มเข้าฤดูฝนไปจนถึงเดือนกันยายน ลักษณะของบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น มีเจตนา ใช้คำย่อในแต่ละเดือน เพื่อมิให้มีจำนวนพยางค์ในคำร้องมากจนเกินไป

2) การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงดินฟ้าอากาศ



ฉันทลักษณ์ของเพลงดินฟ้าอากาศ มีจำนวนทั้งหมด 10 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 5 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 5 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 1 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 6 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 7 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 2 เป็นคำสัมผัสสระ

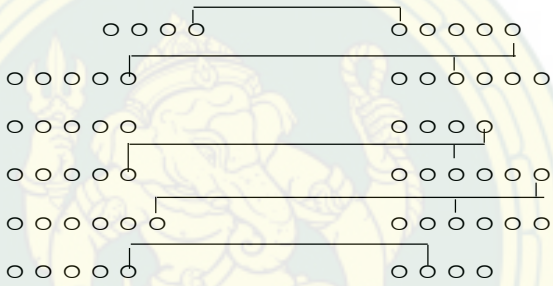
คำกลอนที่ 8 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 9 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 10 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์สุดท้าย (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 คำกลอนที่ 3 คำกลอนที่ 4 คำกลอนที่ 5 และคำกลอนที่ 7 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงดินฟ้าอากาศนี้ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

เพลงที่ 2 เพลงฤดูกาล



ฉันทลักษณ์ของเพลงฤดูกาล มีจำนวนทั้งหมด 6 คำกลอน เมื่อพิจารณาวิเคราะห์แต่ละคำกลอนได้ดังนี้

คำกลอนที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 5 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 1 เป็นคำสัมผัสสระ

คำกลอนที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 6 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 4 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสระ

คำกลอนที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ ไม่มีคำสัมผัสใดใดภายในคำกลอน

คำกลอนที่ 4 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 6 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 5 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสระ

คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 6 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 6 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 3 เป็นคำสัมผัสระ

คำกลอนที่ 5 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ ส่วนวรรคหลังมี 4 พยางค์ วรรคหน้าพยางค์ที่ 5 กับวรรคหลังพยางค์ที่ 2 เป็นคำสัมผัสระ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์สุดท้าย (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 3 และคำกลอนที่ 4 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำ

กลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงฤดูกาลนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

3) การวิเคราะห์สำเนียงของเพลงกล่อม

การวิเคราะห์เพลงที่ 1 (เพลงดินฟ้าอากาศ) ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ผู้วิจัยจะแสดงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 11 เปรียบเทียบสำเนียงภาคใต้กับสำเนียงภาคกลาง (เพลงดินฟ้าอากาศ) แปลโดย อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

คำกลอนที่	สำเนียงภาคใต้ (ดินฟ้าอากาศ)	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	ดินฟ้าอ่ากาศ ธรรมชาติเส่แส้ง	ดินฟ้าอากาศ ธรรมชาติเสแสร้ง
2	มะหนุดทูกเปลียนแปลง ทึงลักแล่งท่ำกิน	มนุษย์ถูกเปลี่ยนแปลง ถึงหลักแหล่งทำกิน
3	ท่ำไร่ซูนสิ้น มิได้ผลดี	ทำไร่สูญสิ้น มิได้ผลดี
4	ถ่ำนาปี่นี้ ฝนหามีมาม่าย	ทำนาปีนี้ ฝนหามีมาไม่
5	ตะล้อดน่ำใหน่ฝ้าย ฮ้ายเม็ดมายเห็น	ตลอดน้ำในฝาย หายหมดไม่เห็น
6	ถั่งตายถั่งเป็น เหี้ยวแห้งแหล่งตาย	ทั้งตายทั้งเป็น เหี่ยวแห้งแล้งตาย
7	ยืนมองถ่องนา น่ำต่ำไล้นอง	ยืนมองท้องนา น้ำตาไหลนอง
8	ส้องคนพี่น่อง กอดกันร่องห้มไห้	สองคนพี่น้อง กอดกันร้องห่มไห้
9	บางแหล้งแห้งที่ น่ำทวีไหล่หล่น	บางแหล่งแห่งที่ น้ำทวีไหลล้น
10	ผัดเรือนล้มโค่น ซุดจะทนแล่วเห้อ	พัดเรือนล้มโค่น สุดจะทนแล้วเออ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบสำเนียงภาษาข้างต้นอธิบายได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 10 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน คือ คำกลอนที่ 5 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “เม็ด” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลางหมายถึง “หมด”

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “ถ่ำ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ทำ” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ฮ้าย” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “หาย” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 4 คำว่า “ปี่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ปี” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “น่ำ” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “น้ำ” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 10 คำว่า “ซุด” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น สุด” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน

2) การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงฤดูกาล ตามบทประพันธ์การร้องกล่อมเปรียบเทียบกับสำเนียงของภาคกลางตามบทประพันธ์การร้องกล่อม ผู้วิจัยจะแสดงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 12 เปรียบเทียบสำเนียงภาคใต้กับสำเนียงภาคกลาง (เพลงฤดูกาล) แปลโดย อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)

คำกลอนที่	สำเนียงภาคใต้ (ฤดูกาล)	แปลเป็นภาษาภาคกลาง
1	ดินฟ้าอ่ากาศ ธรรมชาติเส่แส้ง	ดินฟ้าอากาศ ธรรมชาติเสแสร้ง
2	มะหนุดทูกเปลียนแปลง ทึงลักแล่งท่ำกิน	มนุษย์ถูกเปลี่ยนแปลง ถึงหลักแหล่งทำกิน
3	ท่ำไร่ซูนสิ้น มิได้ผลดี	ทำไร่สูญสิ้น มิได้ผลดี
4	ถ่ำนาปี่นี้ ฝนหามีมาม่าย	ทำนาปีนี้ ฝนหามีมาไม่
5	ตะล้อดน่ำใหน่ฝ้าย ฮ้ายเม็ดมายเห็น	ตลอดน้ำในฝาย หายหมดไม่เห็น
6	ถั่งตายถั่งเป็น เหี้ยวแห้งแหล่งตาย	ทั้งตายทั้งเป็น เหี่ยวแห้งแล้งตาย
7	ยืนมองถ่องนา น่ำต่ำไล้นอง	ยืนมองท้องนา น้ำตาไหลนอง
8	ส้องคนพี่น่อง กอดกันร่องห้มไห้	สองคนพี่น้อง กอดกันร้องห่มไห้
9	บางแหล้งแห้งที่ น่ำทวีไหล่หล่น	บางแหล่งแห่งที่ น้ำทวีไหลล้น
10	ผัดเรือนล้มโค่น ซุดจะทนแล่วเห้อ	พัดเรือนล้มโค่น สุดจะทนแล้วเออ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการเปรียบเทียบสำเนียงภาษาข้างต้นอธิบายได้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 10 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน คือ คำกลอนที่ 5 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “เม็ด” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลางหมายถึง “หมด”

ประการที่ 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “ถ่ำ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ทำ” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ฮ้าย” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “หาย” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 4 คำว่า “ปี่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ปี” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “น่ำ” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “น้ำ” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 10 คำว่า “ซุด” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น สุด” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน

4) การวิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงดินฟ้าอากาศ

- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล – ด	- - - -	- - - ม	- ซ - ลำ	- ดำ – รำ
- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ
- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล - ด
- - - -	- - - เออ	- เอ่อ - เออ	- ห่า - เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ดล
- - - -	- - - -	- ดิน - ฟา	- อ้า - กาศ	- - - -	- - - -	ธรรมชาติ	เส้ - แสง
- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	ด – ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	-มะหนุดทูก	-เปลี้ยน-แปลง	- - - -	- - - -	ทึง - หลักแลง	- ท้ำ - กิ่น
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ท่ำ - ไร่	- ซูน - สิ่น	- - - -	- - - -	- มิ - ได้	- ผล – ดี๋
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ถ่ำ - นา	- ปี - นี่	- - - -	- - - -	- ฝนฮามี	- มา - หม่าย
- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล
- - - -	- - - -	- ตะล้อดนาม	- ใน - ฝาย	- - - -	- - - -	- ฮาย - เม็ด	- ม้าย - เห็น
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ถั่ง - ตาย	- ทั้ง - เป่น	- - - -	- - - -	- เหี่ยว -แฮง	- แล้ง - ต๋าย
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ยืน - มอง	- ท้อง - หน่า	- - - -	- - - -	- นาม - ตา	- ไล้ - หนอง
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ซอง - คน	- พี่ - น่อง	- - - -	- - - -	- กอดกั่นร้อง	- ห้ม - หาย
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- บาง - แลง	- แห้ง - ถิ่	- - - -	- - - -	- นาม ทวี	- ไล้ - หล่น
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ล้ม - โค่น	- - - -	- - - -	- สุดจะทน	- แล้ว – เห้อ

จังหวะของการร้องกล่อมภาคใต้ เพลงดินฟ้าอากาศ การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 และทำการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจในช่วงห้องที่ 5 ส่วนห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 ยังคงเป็นการร้องเอื้อน เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคใต้ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมีจำนวน 10 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหน้าที่คำว่า “ดินฟ้าอากาศ” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “ธรรมชาติเสแสร้ง” จะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไป คือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “มนุษย์ถูกเปลี่ยนแปลง” ซึ่งมีการเอื้อนก่อนแล้วต่อเนื่องด้วยการพัก

หายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 2) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “ถึงหลักแหล่งทำกิน” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ถึงคำกลอนที่ 10 พบว่ายังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะ เพื่อหยุดพักหายใจ เช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคใต้ เพลงดินฟ้าอากาศ มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

เพลงที่ 2 เพลงฤดูกาล

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ล ล ด
- - - -	- - - -	- ห่า - เออ	- เอ่อ - เออ	- - - -	- - - -	- ตุ - ล๊า	- หน่าหนาวเห้อ
- - - -	- - - -	ม ม ลำ ทำ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ด ร ม	ล ล ล ด
- - - -	- - - -	ตุลาหน้านาว	- มา - ไกล	- - - -	- - - -	- ค่อยหนาวไป	ทึงผลึดจิก๋ำ
- - - -	- - - -	- มำ ลำ ทำ	ด ม - ร	- - - -	- - - -	ด ด ร ม	ล ด ด ด
- - - -	- - - -	- หนาวโยงใย	ทึงทั่น - หวา	- - - -	- - - -	รวมหมักกะรา	ถึงกุมภาพันธ์
- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	- ดร - ร	- - - -	- - - -	ด ร - ม	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	-เริม-เปลียน	หรึดู - กาล	- - - -	- - - -	เป็นรอน -พลัน	ทึงมี - หนา
- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	ด ม ด ร	- - - -	- - - -	ด ด ล ด	- ล ล ด
- - - -	- - - -	- เม – ซา	และพลึดสะภา	- - - -	- - - -	ปลายมิถุนา	- เปลียนหรึดู
- - - -	- - - -	ลำ ลำ ทำ ทำ	- ด ด ร	- - - -	- - - -	- ล ด ด	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	กะหรักกะฏา	- ฟ่น พร่างพรู	- - - -	- - - -	-หลูกจงรู	หรึดู - ก๋าน
- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	ด ด - ร	- - - -	- - - -	- ด ล ลด	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	- ซิง - ฮา	กันยา - นัน	- - - -	- - - -	- ฟนก็พลัน	เริ่มเม็ด - ไป๋

จังหวะของการร้องกล่อมภาคใต้ เพลงฤดูกาล การร้องกล่อมเริ่มจากการเอื้อนในห้องที่ 3 กับห้องที่ 4 และทำการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจในช่วงห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ส่วนห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ยังคงเป็นการร้องเอื้อน เมื่อพิจารณาบทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคใต้ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมีจำนวน 6 คำกลอน ภายใน 1 คำกลอนมี 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “วรรคหน้า” กับส่วนที่เรียกว่า “วรรคหลัง” เมื่อร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหน้าที่คำว่า “ตุลาหน้าหนาว” แล้วต่อเนื่องด้วยการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 1) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “หนาวถึงพฤศจิกา” จะเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจ 1 ครั้ง เพื่อเตรียมร้องกล่อมในคำต่อไปคือคำกลอนที่ 2 วรรคหน้าคำว่า “โยงถึงธันวา” ซึ่งมีการเอื้อนก่อนแล้วต่อเนื่องด้วยการพักหายใจ 1 ครั้ง จากนั้นร้องกล่อม (คำกลอนที่ 2) ตามบทประพันธ์วรรคหลังที่คำว่า “มกราคม กุมภาพันธ์” เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 3 ถึงคำกลอนที่ 6 ยังคงมีลักษณะการเว้นจังหวะเพื่อหยุดพักหายใจเช่นเดียวกันกับคำกลอนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 จึงอธิบายได้ว่าจังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคใต้ เพลงฤดูกาล มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

5) การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อม

เพลงที่ 1 เพลงดินฟ้าอากาศ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล – ด	- - - -	- - - ม	- ซ - ลำ	- ดำ – รำ
- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ

- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล - ด
- - - -	- - - เออ	- เอ่อ - เออ	- ห่า - เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ดิน - ฟา	- อ้า - กาศ	- - - -	- - - -	ธรรมชาติ	- เส้ - แสง

- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	ด – ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	-มะหนุดทูก	-เปลี้ยน-แปลง	- - - -	- - - -	ทึง - หลักแลง	- ท้ำ - กิ๋น

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ท่ำ - ไร่	- ซูน - สิ่น	- - - -	- - - -	- มิ - ได้	- ผล – ดี๋

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ถ่ำ - นา	- ปี - นี่	- - - -	- - - -	- ฝนฮามี	- มา - หม่าย

- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ตะล้อดนาม	- ใน - ฝาย	- - - -	- - - -	- ฮาย - เม็ด	- ม้าย - เห็น

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ถั่ง - ตาย	- ทั้ง - เป่น	- - - -	- - - -	- เหี่ยว -แฮง	- แล้ง - ต๋าย

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ยืน - มอง	- ท้อง - หน่า	- - - -	- - - -	- นาม - ตา	- ไล้ - หนอง

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ซอง - คน	- พี่ - น่อง	- - - -	- - - -	- กอดกั่นร้อง	- ห้ม - หาย

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- บาง - แลง	- แห้ง - ถี่	- - - -	- - - -	- นาม ทวี	- ไล้ - หล่น

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	- ผัด - เรือน	- ล้ม - โค่น	- - - -	- - - -	- สุดจะทน	- แล้ว - เห้อ

การวิเคราะห์เพลงที่ 1 (เพลงดินฟ้าอากาศ) มีจำนวนทั้งสิ้น 12 บรรทัด มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ทำนองการร้องกล่อมภาคใต้ โดยใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น พบได้จากห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล – ด	- - - -	- - - ม	- ซ - ลำ	- ดำ – รำ
- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ
- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล - ด
- - - -	- - - เออ	- เอ่อ - เออ	- ห่า - เออ	- - - -	- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	- ห่า - เออ

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะกระทบเป็นคู่ 2 พบได้จาก ห้องที่ 3 และห้องที่ 7 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ดล	- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ลด

- - - -	- - - -	- ดิน - ฟา	- อ้า - กาศ	- - - -	- - - -	ธรรมชาติ	- เส้ - แสง

ประเด็นที่ 3 มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “ลา” กับ เสียง “โด” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 3 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- ด ด ร	- ม - ล	- - - -	- - - -	ด – ด ร	- ม - ลด
- - - -	- - - -	-มะหนุดทูก	-เปลี้ยน-แปลง	- - - -	- - - -	ทึง - หลักแลง	- ท้ำ - กิ๋น

ประเด็นที่ 4 ไม่มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกัน

2) การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงฤดูกาล ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ทีละ 1 บรรทัด (บรรทัดละ 8 ห้องโน้ต) มีการเอื้อน และมีส่วนของทำนองร้องจำนวน 7 บรรทัด ดังแสดงการวิเคราะห์ต่อไปนี้

เพลงฤดูกาล

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ล ล ด
- - - -	- - - -	- ห่า - เออ	- เอ่อ - เออ	- - - -	- - - -	- ตุ - ล๊า	- หน่าหนาวเห้อ

- - - -	- - - -	ม ม ลำ ทำ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ด ร ม	ล ล ล ด
- - - -	- - - -	ตุลาหน้านาว	- มา - ไกล	- - - -	- - - -	- ค่อยหนาวไป	ทึงผลึดจิก๋า

- - - -	- - - -	- มำ ลำ ทำ	ด ม - ร	- - - -	- - - -	ด ด ร ม	ล ด ด ด
- - - -	- - - -	- หนาวโยงใย	ทึงทั้น - หวา	- - - -	- - - -	รวมหมักกะรา	ถึงกุมภาพันธ์

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	- ดร - ร	- - - -	- - - -	ด ร - ม	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	-เริม-เปลียน	หรึดู - กาล	- - - -	- - - -	เป็นรอน -พลัน	ทึงมี - หนา

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	ด ม ด ร	- - - -	- - - -	ด ด ล ด	- ล ล ด
- - - -	- - - -	- เม – ซา	และพลึดสะภา	- - - -	- - - -	ปลายมิถุนา	- เปลียนหรึดู

- - - -	- - - -	ลำ ลำ ทำ ทำ	- ด ด ร	- - - -	- - - -	- ล ด ด	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	กะหรักกะฎา	- ฟ่น พร่างพรู	- - - -	- - - -	-หลูกจงรู	หรึดู - ก๋าน

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	ด ด - ร	- - - -	- - - -	- ด ล ลด	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	- ซิง - ฮา	กันยา - นัน	- - - -	- - - -	- ฟนก็พลัน	เริ่มเม็ด - ไป๋

การวิเคราะห์เพลงที่ 2 เพลงฤดูกาล มีจำนวนทั้งสิ้น 7 บรรทัด มีประเด็นที่วิเคราะห์ได้ 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ทำนองการร้องกล่อมภาคใต้ ใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น พบได้จากห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 1 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ล ล ด
- - - -	- - - -	- ห่า - เออ	- เอ่อ - เออ	- - - -	- - - -	- ตุ - ล๊า	- หน่าหนาวเห้อ

ประเด็นที่ 2 การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 พบได้จาก ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 7 ของบรรทัดที่ 2 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- ลำ – ทำ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ล ล ด
- - - -	- - - -	- ห่า - เออ	- เอ่อ - เออ	- - - -	- - - -	- ตุ - ล๊า	- หน่าหนาวเห้อ

ประเด็นที่ 3 มีทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 ระหว่างเสียง “ลา” กับ เสียง “โด” ซึ่งพบใน โน้ตห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 7 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	ลำ ลำ ทำ ทำ	- ด ด ร	- - - -	- - - -	- ล ด ด	ล ด - ลด

- - - -	- - - -	กะหรักกะฎา	- ฟ่น พร่างพรู	- - - -	- - - -	-หลูกจงรู	หรืดู - ก๋าน

ประเด็นที่ 4 มีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกันคือเสียง “ลา” และเสียง “ที” เห็นได้จากห้องที่ 3 และซ้ำเสียง “โด” ในห้องที่ 4 ของบรรทัดที่ 8 ดังแสดงต่อไปนี้

- - - -	- - - -	ลำ ลำ ทำ ทำ	- ด ด ร	- - - -	- - - -	- ล ด ด	ล ด - ลด
- - - -	- - - -	กะหรักกะฎา	- ฟ่น พร่างพรู	- - - -	- - - -	-หลูกจงรู	หรืดู - ก๋าน

จากการวิเคราะห์ข้างต้นที่ผู้วิจัยแสดงให้เห็นถึงความเหมือนและความแตกต่างของทำนองกล่อม ของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ มีลักษณะทำนองสำหรับการร้องกล่อมที่เหมือนกันคือ ใช้ทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน จดจำได้ง่าย มีลักษณะทำนองซ้ำไปซ้ำมา การขับร้องจะใช้เสียงที่นุ่มนวล มีการลากเสียงเอื้อนให้ยาว ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้ม สามารถนำไปขับร้องได้ทุกคน โดยผู้ขับร้องจะใช้น้ำเสียงที่นุ่มเย็น มีลักษณะทุ้มต่ำ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน เคลิบเคลิ้ม และหลับลง การเริ่มต้นเพลงหรือลงท้ายวรรคโดยใช้การเอื้อนให้เสียงมีความยาวออกไป และเมื่อพิจารณาต่อมาอีก

4.2 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรี

ผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีขึ้นใหม่สำหรับบรรเลงร่วมกับบทประพันธ์ของเพลงกล่อมภาคละ 2 เพลงมีประเด็นการวิเคราะห์ 4 ประเด็น โดยเรียงตามลำดับอักษร คือ ก) ทำนอง ข) รูปแบบคีตลักษณ์ ค) บันไดเสียง และ ง) ลูกตก ดังแสดงการวิเคราะห์ต่อไปนี้

4.2.1 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีภาคเหนือ

1) เพลงที่ 1 เพลงนกเขาเปล้า

(1) ทำนองดนตรี

กลองเมืองบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - มำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

สะล้อบรรเลงทำนองวนซ้ำ

- - - มำ	- รำ - มำ	- ลำ - รำ	ดำ รำ มำ ดำ	- - - ลำ	- มำ - ลำ	- มำ - ลำ	ซ ลำ ม ซ

ระฆังราวบรรเลงเป็นสีสันของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ซึงบรรเลงเป็นทำนองของเพลง

- - - มำ	- - - รำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - -	- - - ลำ	- - ซ ลำ	ซ ลำ ม ซ
- - - มำ	- - - รำ	- - - ซำ	- - - มำ	- - - -	- - - -	- ซ - ลำ	- ม - ซ

ทำนองของกลองเมือง มีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อให้เริ่มบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “มี สูง” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จนถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อให้บรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “ซอลจะเห็นได้ว่า การบรรเลงของกลองเมือง ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงช่วงท้ายของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เพื่อให้ทำนองของเบสสร้างความหนักแน่นให้กับจังหวะที่ดำเนินไปตามทำนองเพลง อย่างไรก็ดี การบรรเลงของกลองเมืองจะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง

ทำนองของสะล้อ เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำที่เรียกว่า “ทำนองวนซ้ำ”ทำนองของของเพลง มี 1 บรรทัด โน้ตห้องที่ 1 บรรจุทำนองดนตรีด้วยโน้ตเสียง “มี”โน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” กับเสียง “มี สูง” ส่วนห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง”
กับเสียง “เร สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” กับเสียง “เร สูง” กับเสียง “มี สูง” และเสียง “โด สูง” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 5 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” ส่วนโน้ตห้องที่ 6 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” กับเสียง “ลา สูง” โน้ตในห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” กับเสียง “ลา สูง” สำหรับโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” กับเสียง “ลา สูง” กับเสียง “มี” และเสียง “ซอล” ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

ทำนองระฆังราวทำนองของสีสันมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “ซอล” อย่างไรก็ดีการบรรเลงของสีสันตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง โดยผู้วิจัยมีความประสงค์จะให้บรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอด ทั้งเพลง เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อม

ทำนองของเพลงซึงเป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำทำนองของซึง ซึ่งมี 2 บรรทัด ซึ่งบรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล สูง” ส่วนห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “มี สูง” จากนั้นห้องที่ 5 จะเป็นการเว้นว่างไว้ เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 6 เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 6 พบว่าบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” ส่วนห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล ” และเสียง “ลา สูง” และโน้ตในห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” กับเสียง “ลา สูง” กับเสียง “มี” และเสียง “ซอล”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล สูง” ห้องที่ 4 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” และห้องที่ 5 จะเป็นการเว้นว่างไว้ เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องถัดไป เช่นเดี่ยวกับห้องที่ 6 ที่เว้นว่างไว้เพื่อบรรเลงในโน้ตห้องถัดไป ห้องที่ 7 พบว่าบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล”และเสียง “ลา สูง” ส่วนห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” และเสียง “ซอล”

อย่างไรก็ตามทำนองของเพลงที่แสดงข้างต้นผู้วิจัยมีหลักการและเหตุผลในการสร้างสรรค์คือเลือกใช้โน้ตในกลุ่มเสียง โด เร มี ซอล ลา ซึ่งเป็นโน้ตกลุ่มเสียงเดียวกันกับทำนองร้องกล่อม ประกอบกับมีความประสงค์นำความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของภาคเหนือ จึงใช้เครื่องดนตรีซึงเป็นทำนองของเพลงสำหรับบรรเลงสอดประสานไปกับของ สะล้อ จะเห็นได้ว่าทำนองของสะล้อจะมีการเปลี่ยนทำนองเพียงบางห้องของโน้ตในบรรทัดที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยมีความประสงค์ให้ทำนองของซึงกับทำนองของสะล้อในบรรทัดที่ 1 บรรเลงร่วมในลักษณะโครงสร้างทำนองใกล้เคียงกันในช่วงหนึ่ง และมีทำนองแยกออกจากกันในช่วงหนึ่ง ดังนั้นเมื่อพิจารณาต่อไปอีก ทำนองของซึงคล้ายกับทำนองของสะล้อ แต่ตัวโน้ตของซึงที่บรรเลงจะไม่ละเอียดเทียบเท่าของเพลงที่บรรเลงโดยสะล้อ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองของเพลงให้มี 6 บรรทัด มีทำนองวนซ้ำเพื่อให้จดจำง่ายและมีลักษณะของการเปลี่ยนทำนองบ้างเพื่อไม่ให้ซ้ำทำนองเดิม

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคเหนือเพลงนกเขาเปล้าที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ ระฆังราว และซึง กลองเมืองบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว สะล้อบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ระฆังราวบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และซึงบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว

ดังนั้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีซึงเพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ และระฆังราว มีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคเหนือมีโครงสร้างของทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การนำเครื่องดนตรีมาใช้บรรเลงร่วมกับการร้องกล่อมควรคำนึงเรื่องลูกตกของเพลง โดย พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ (2565, 21 มีนาคม, สัมภาษณ์) ให้แนวคิดไว้ว่า “การใช้เครื่องดนตรีไทยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีร่วมกับเพลงกล่อม อาจจะต้องคำนึงแบบแผนการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ เมื่อจะสร้างสรรค์ทำนองดนตรีมาบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม ควรสร้างสรรค์ให้ทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีลูกตกตรงกัน จะทำให้ไพเราะขึ้น”

การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคเหนือ เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นในเพลงฤดูหนาว ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ ระฆังราว และซึง มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “ซอล”

2) เพลงที่ 2 เพลงฤดูหนาว

(1) ทำนองดนตรี

กลองเมืองบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ลฺ

สะล้อบรรเลงทำนองวนซ้ำ

- - - ม	- ซ - ลฺ	- ดฺ รฺ มฺ	รฺ มฺ - มฺ	- - - ดฺ	- รฺ - มฺ	- ม ซ ลฺ	ซ ลฺ - ลฺ

ระฆังราวบรรเลงเป็นสีสันของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ลฺ

ทำนองของเพลง ซึงบรรเลงเป็นทำนองของเพลง

- - - -	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - - ซ	- - - ลฺ	- ซ - ม
- - - -	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - มฺ	- - - ซ	- - - ลฺ	- ซ - ลฺ	- - - ลฺ

ทำนองของกลองเมือง มีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “มี สูง” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จนถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “ซอลจะเห็นได้ว่า การบรรเลงของกลองเมือง ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงช่วงท้ายของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เพื่อให้ทำนองของเบสสร้างความหนักแน่นให้กับจังหวะที่ดำเนินไปตามทำนองเพลง อย่างไรก็ดี การบรรเลงของกลองเมืองจะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง

ทำนองของสะล้อ เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำที่เรียกว่า “ทำนองวนซ้ำ”ทำนองของของเพลง มี 1 บรรทัด โน้ตห้องที่ 1 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” ส่วนห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” และเสียง “มี สูง” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 5 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” ส่วนโน้ตห้องที่ 6 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” “เร สูง” “โด สูง” และเสียง “ลา สูง” โน้ตในห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” “เร สูง” และเสียง “โด สูง” สำหรับโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” กับเสียง “ซอล” ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

ทำนองระฆังราว ทำนองของสีสันมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “ซอล” อย่างไรก็ดีการบรรเลงของสีสันตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง โดยผู้วิจัยมีความประสงค์จะให้บรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อม

ทำนองของเพลงซึง เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำทำนองของซึง ซึ่งมี 2 บรรทัด ซึ่งบรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล สูง” เช่นเดียวกันกับห้องที่ 1 ส่วนห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “มี สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 5 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” เช่นเดียวกันกับห้องที่ 1 และห้องที่ 3 เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” และเสียง “ลา สูง” ส่วนห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” และเสียง “โด สูง” และโน้ตในห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” และเสียง “ซอล” **หมายเหตุแต่งเพลงใหม่และใส่โน้ตให้ตรงกับเพลงที่แต่งใหม่

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล สูง”ห้องที่ 4 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” และห้องที่ 5 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “มี สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 6 และห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” “เร สูง”และเสียง “โด สูง” ส่วนห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” และเสียง “ซอล”

อย่างไรก็ตามทำนองของเพลงที่แสดงข้างต้นผู้วิจัยมีความประสงค์นำความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของภาคเหนือ จึงใช้เครื่องดนตรีซึงเป็นทำนองของเพลงสำหรับบรรเลงสอดประสานไปกับของ สะล้อ จะเห็นได้ว่าทำนองของสะล้อจะมีการเปลี่ยนทำนองเพียงบางห้องของโน้ตในบรรทัดที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยมีความประสงค์ให้ทำนองของของซึงกับทำนองของสะล้อในบรรทัดที่ 1 บรรเลงร่วมในลักษณะโครงสร้างทำนองใกล้เคียงกันในช่วงหนึ่ง และมีทำนองแยกออกจากกันในช่วงหนึ่ง ดังนั้นเมื่อพิจารณาต่อไปอีก ทำนองของซึงคล้ายกับทำนองของสะล้อ แต่ตัวโน้ตของซึงที่บรรเลงจะไม่ละเอียดเทียบเท่าของเพลงที่บรรเลงโดยสะล้อ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองของเพลงให้มี 6 บรรทัด มีทำนองวนซ้ำเพื่อให้จดจำง่ายและมีลักษณะของการเปลี่ยนทำนองบ้างเพื่อไม่ให้ซ้ำทำนองเดิม

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคเหนือเพลงฤดูหนาว ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ ระฆังราว และซึง กลองเมืองบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน

6 เที่ยว สะล้อบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ระฆังราวบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และซึ่งบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว

ดังนั้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีซึงเพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ และระฆังราว มีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคเหนือมีโครงสร้างของทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคเหนือ เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้น ทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ทำนองเพลงฤดูหนาว ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ ระฆังราว และซึง มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “ซอล”

4.2.2 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีภาคอีสาน

1) เพลงที่ 1 เพลงสอนใจ

(1) ทำนองดนตรี การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีที่บรรเลงร่วมกับทำนองการร้องกล่อมภาคอีสานเพลงที่ 1 เพลงสอนใจ ผู้วิจัยแสดงการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

พิณเบสบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- - - -	- - - ร	- - - ร	- ร - -

แคนบรรเลงทำนองวนซ้ำ

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

โหวตบรรเลงเป็นสีสันของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

โปงลางบรรเลงเป็นทำนองของเพลง

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

ทำนองของพิณเบสมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 2 ด้วยเสียง “ซอล” ห้องที่ 3 ยังคงเป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “ซอล” และห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “ซอล” และมีการลักจังหวะ การบรรเลงของพิณเบสตั้งแต่โน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 จะบรรเลงในลักษณะยืนจังหวะให้กับทำนองของการร้องกล่อม ส่วนโน้ตห้องที่ 5 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โน้ตห้องที่ 6 กับห้องที่ 7 บรรเลงเหมือนกันคือ โน้ตเสียง “เร ” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร ” และมีการลักจังหวะ เช่นเดียวกันกับห้องที่ 4 จะเห็นได้ว่าการบรรเลงของผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงช่วงท้ายของห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 รวมถึงห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เพื่อให้ทำนองของพิณเบสสร้างความหนักแน่นให้กับจังหวะที่ดำเนินไปตาม

ทำนองเพลง อย่างไรก็ดี การบรรเลงของพิณเบสจะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อบรรเลงเป็นเสียงประสานให้กับเพลงและยืนจังหวะให้กับทำนองร้องตามเจตนาของผู้วิจัย

ทำนองแคนบรรเลง เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำ มีเพียง 1 บรรทัด ห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 3 บรรเลงด้วยเสียง “โด สูง” ส่วนโน้ตห้องที่ 4 บรรเลงด้วยเสียง “เร สูง” “ โด สูง” “ลา สูง” และเสียง “ซอล” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 5 พบว่าบรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 7 ด้วยเสียง “โด” กับเสียง “ฟา” และโน้ตห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” กับเสียง “เร” ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จะเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ทำนองของโหวตเป็นการบรรเลงในลักษณะยืนจังหวะ เพื่อสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง ทำนองของสีสันมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงโน้ตห้องที่ 3 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “ซอล” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จนถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร ” อย่างไรก็ดี การบรรเลงของสีสันตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อมตามเจตนาของผู้วิจัย

ทำนองของโปงลาง เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองของเพลง ซึ่งมี 4 บรรทัด ซึ่งบรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 3 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด ” กับโน้ตเสียง “ฟา” ห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “มี ” กับโน้ตเสียง “เร ” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จนถึงโน้ตห้องที่ 6 จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 7 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” และโน้ตเสียง “ฟา” ห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “มี” และโน้ตเสียง “เร”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 กับห้องที่ 2 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 3 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร” กับโน้ตเสียง “มี” ห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “ฟา” กับโน้ตเสียง “ซอล” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 กับห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ส่วนโน้ตห้องที่ 7 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “โด” กับเสียง “ฟา” และห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “มี” กับเสียง “เร”

บรรทัดที่ 3 โน้ตห้องที่ 1 กับโน้ตห้องที่ 2 เป็นทำนองดนตรี จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 3 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” และโน้ตเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” และโน้ตเสียง “ซอล” โน้ตในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 7 ที่บรรเลงโน้ตเสียง “ซอล” และโน้ตเสียง “ซอล” และห้องที่ 8 บรรเลงโน้ตเสียง “ ซอล” และโน้ตเสียง “ฟา”

บรรทัดที่ 4 โน้ตห้องที่ 1 กับโน้ตห้องที่ 2 เป็นทำนองดนตรี จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 3 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” ห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ฟา” และโน้ตเสียง “ซอล” ห้องที่ 5 และห้องที่ 6 จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ต

ห้องที่ 7 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” และโน้ตเสียง “ฟา” ห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” และโน้ตเสียง “เร”

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคอีสานเพลงสอนใจ ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพิณเบส แคน โหวต และโปงลาง พิณเบสบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว แคนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว โหวตบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และโปงลางบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 4 เที่ยว

ดังนั้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีโปงลางเพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 4 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีพิณเบส แคน และโหวตมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคอีสานมีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคอีสาน เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ทำนองเพลงสอนใจ ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี เบส แคน โหวต และโปงลาง มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “เร”

2) เพลงที่ 2 เพลงอาบน้ำ

(1) ทำนองดนตรี

พิณเบสบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

- - - -	- - - ด	- - - ด	- ซ - -	- - - -	- - - ด	- - - ด	- ร - -

แคนบรรเลงทำนองวนซ้ำ

- - - ล̣	- ด̣ - ร̣	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ล̣ - ซ	- - - ล	ซ ล ด ร

โหวตบรรเลงเป็นสีสันของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

โปงลางบรรเลงเป็นทำนองของเพลง

- - - ร	ม ร ด ร	- - - ซ	ล̣ ซ ฟ ซ	- - - ร	ฟ ร ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ร

ทำนองของพิณเบสมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 2 ด้วยเสียง “โด” ห้องที่ 3 ยังคงเป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “โด” และห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “ซอล” และมีการลักจังหวะ การบรรเลงของพิณเบสตั้งแต่โน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 จะบรรเลงในลักษณะยืนจังหวะให้กับทำนองของการร้องกล่อม ส่วนโน้ตห้องที่ 5 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โน้ตห้องที่ 6 กับห้องที่ 7 บรรเลงเหมือนกันคือ โน้ตเสียง “โด” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร” และมีการลักจังหวะ เช่นเดียวกันกับห้องที่ 4 จะเห็นได้ว่าการบรรเลงของผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงช่วงท้ายของห้องที่ 2 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 รวมถึงห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เพื่อให้ทำนองของพิณเบสสร้างความหนักแน่นให้กับจังหวะที่ดำเนินไปตามทำนองเพลง อย่างไรก็ดี การบรรเลงของพิณเบสจะบรรเลงร่วมไปกับ

ทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อบรรเลงเป็นเสียงประสานให้กับเพลงและยืนจังหวะให้กับทำนองร้องตามเจตนาของผู้วิจัย

ทำนองแคนบรรเลง เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำที่เรียกว่า “ทำนองวนซ้ำ” ทำนองของของเพลง มีเพียง 1 บรรทัด ห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” และเสียง “เร สูง”ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร” จากนั้นโน้ตห้องที่ 4 บรรเลงด้วยเสียง “ฟา” และเสียง “ซอล” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 5 พบว่าบรรเลงด้วยเสียง “ฟา” จากนั้นโน้ตห้องที่ 6 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” และเสียง “ซอล” โน้ตห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ลา” กับเสียง “ซอล” และเสียง “ลา” โน้ตห้องที่ 8 จะบรรเลงด้วยเสียง “โด” และเสียง “เร” ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จะเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

ทำนองของโหวตเป็นการบรรเลงในลักษณะยืนจังหวะ เพื่อสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง ทำนองของสีสันมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงโน้ตห้องที่ 3 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “ซอล” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จนถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” อย่างไรก็ดีการบรรเลงของสีสันตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อมตามเจตนาของผู้วิจัย

ทำนองของโปงลาง เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองของเพลง ทำนองของโปงลาง ซึ่งมี 1 บรรทัด ซึ่งบรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 บรรเลงด้วยเสียง “เร ” ส่วนโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยเสียง “มี ” กับโน้ตเสียง “เร ” กับโน้ตเสียง “โด ” และเสียง “เร ” โน้ตห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” ห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “ลา สูง” กับโน้ตเสียง “ซอล” กับโน้ตเสียง “ฟา” และโน้ตเสียง “ซอล” โน้ตห้องที่ 5 บรรแลงด้วยโน้ตเสียง “เร” ส่วนโน้ตห้องที่ 6 บรรเลงด้วยเสียง “ฟา” กับโน้ตเสียง “เร” กับโน้ตเสียง “ฟา” และโน้ตเสียง “ซอล” โน้ตห้องที่ 7 เป็นการบรรเลงเสียง “ลา” และโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงเสียง “ซอล” กับโน้ตเสียง “ลา” กับโน้ตเสียง “โด” และโน้ตเสียง “เร”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 จะบรรเลงเสียงเดียวกันคือเสียง “โด ” ห้องที่ 4 เป็นการบรรเลงโน้ตเสียง “เร ” เสียง “โด สูง” เสียง “ลา” และเสียง “ซอล ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จะบรรเลงเสียง “ลา” ห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี และโน้ตห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงทำนองเหมือนกันกับโน้ตห้องที่ 7 ถึงโน้ตห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1

อย่างไรก็ตามทำนองของเพลงที่แสดงข้างต้นผู้วิจัยมีความประสงค์นำความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของภาคอีสาน จึงใช้เครื่องดนตรีโปงลางเป็นทำนองของเพลงสำหรับบรรเลงสอดประสานไปกับของเพลง (แคน) ซึ่งโครงสร้างทำนองจะมีความใกล้เคียงกันในช่วงหนึ่ง และมีทำนองแยกออกจากกันในช่วงหนึ่งการที่ผู้วิจัยเลือกใช้โปงลางเป็นทำนองของเพลง เพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงจากการตี ซึ่งใช้เทคนิคการตีกรอทำให้เกิดเสียงยาวได้ในบางตัวโน้ต เมื่อบรรเลงร่วมกับของเพลงซึ่งบรรเลงด้วยแคน จะเห็นได้ชัดเจนว่าแคนบรรเลงของเพลงด้วยโน้ตที่ละเอียดและถี่กว่า ซึ่งจะไม่ทำให้เสียงของโปงลางและแคนทับซ้อนกันมากจนเกินไป

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคอีสานเพลงอาบน้ำ ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพิณเบส แคน โหวต และโปงลาง พิณเบสบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว แคนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว โหวตบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และโปงลางบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 4 เที่ยว

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีโปงลางเพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 4 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีพิณเบส แคน และโหวตมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคอีสานมีโครงสร้างของทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคอีสาน เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ทำนองเพลงอาบน้ำที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี เบส แคน โหวต และโปงลาง มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “เร”

4.2.3 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีภาคกลาง

1) เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน

(1) ทำนองดนตรี การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีเพลงกล่อมภาคกลาง เพลงที่ 1 เพลงหน้าฝน ผู้วิจัยแสดงการวิเคราะห์ ดังต่อไปนี้

ระนาดทุ้มบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง (บรรเลงกรอเป็นเสียงยาว)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - ด

ขลุ่ยเพียงออบรรเลงทำนองวนซ้ำ

- - - ลำ	- - - ซ	- - - ลำ	- - - มำ	- - - ลำ	- - - มำ	- ลำ - ซ	ซ ซ ซ ซ

ขลุ่ยอู้บรรเลงเป็นสีสันของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซำ

ซออู้บรรเลงเป็นทำนองของเพลง

- - - -	- ม - ลำ	- ม - ลำ	ลำ ซ - ม	- - - ลำ	- ลำ - ลำ	- ลำ - ลำ	ลำ ลำ - ซำ
- - - -	- ลำ - ซ	- ลำ - ซ	ลำ ซ - ม	- - - ลำ	- ลำ - ลำ	- ลำ - ลำ	ลำ ลำ - ซำ

ทำนองบรรเลงของระนาดทุ้มมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “ซอล” กับเสียง “โด” จัดว่าเป็นบรรเลงร่วมกันในลักษณะการประสานเสียงคู่ 5 ส่วนโน้ตห้องที่ 5 กับโน้ตห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 7 กับโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “ซอล” กับเสียง “โด สูง” เมื่อพิจารณาจะเป็นการบรรเลงเหมือนกันกับโน้ตห้องที่ 4

ทำนองบรรเลงของขลุ่ยเพียงออ เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำมี 2 บรรทัด บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” ส่วนห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล สูง” จากนั้นห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” และห้องที่ 4 บรรเลงด้วยเสียง “มี สูง” เมื่อพิจารณาโน้ต

ห้องที่ 5 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” ส่วนห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” และเสียง “ซอล” และห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” จำนวน 4 ตัวโน้ต ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคกลางได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จะเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลงสีสัน

ทำนองบรรเลงของขลุ่ยอู้ มี 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โดยจะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล สูง” จะเห็นได้ว่าเป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำ ไปตลอดทั้งเพลง อย่างไรก็ดีการบรรเลงของสีสันตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง โดยผู้วิจัยมีความประสงค์จะให้บรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อม

ทำนองบรรเลงของซออู้ ซึ่งมี 2 บรรทัด ซึ่งบรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 2 สำหรับห้องที่ 2 และห้องที่ 3 จะบรรเลงด้วยเสียง “มี”และเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 4 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” “ซอล” และเสียง “มี” ห้องที่ 5 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” และ “ลา สูง” ห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” “ลา สูง” และ “ซอล สูง” สำหรับบรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 8 เป็นการบรรเลงเหมือนกันกับโน้ตบรรทัดที่ 1 คือ 1 โน้ตห้องที่ 1 ไม่บรรจุทำนองดนตรี จะเห็นได้ว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 2 สำหรับห้องที่ 2 และห้องที่ 3 จะบรรเลงด้วยเสียง “มี”และเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 4 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” “ซอล” และเสียง “มี” ห้องที่ 5 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” และ “ลา สูง” ห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” “ลา สูง” และ “ซอล สูง”

ทำนองของเพลงที่แสดงข้างต้นผู้วิจัยมีความประสงค์นำความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของภาคกลาง จึงใช้เครื่องดนตรีระนาดทุ้มเป็นทำนองของเพลงสำหรับบรรเลงสอดประสานไปกับของเพลง (ขลุ่ยเพียงออ) ซึ่งโครงสร้างทำนองจะมีความใกล้เคียงกันในช่วงหนึ่ง และมีทำนองแยกออกจากกันในช่วงหนึ่ง เมื่อบรรเลงร่วมกับของเพลงซึ่งบรรเลงด้วยขลุ่ยเพียงออ จะเห็นได้ชัดเจนว่าขลุ่ยเพียงออบรรเลงของเพลงด้วยโน้ตที่ละเอียดและถี่กว่า ซึ่งจะไม่ทำให้เสียงของระนาดทุ้ม และขลุ่ยเพียงออมีทำนองทับซ้อนกัน

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคกลางเพลงหน้าฝน ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และซออู้ พบว่าระนาดทุ้มบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ขลุ่ยเพียงออบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ขลุ่ยอู้บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และซออู้บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีซออู้เพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ย และขลุ่ยอู้มีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคกลางมีโครงสร้างของทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 3 เสียง คือ เสียง “มี” เสียง “ซอล” และ เสียง “ลา” (มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคกลาง เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นพบว่าทำนองเพลงหน้าฝน ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และซออู้ มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “ซอล”

2) เพลงที่ 2 เพลงนกเขาชวา

(1) ทำนองดนตรี

ระนาดทุ้มบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

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

ขลุ่ยเพียงออ เป็นเสียงนกเขาชวาร้องบรรเลงทำนองวนซ้ำ

- - - -	- - - -	- ร - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- ร - ซ	ซ ซ ซ ซ

ขลุ่ยอู้บรรเลงเป็นสีสันของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท

ซออู้บรรเลงเป็นทำนองของเพลง

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

ทำนองบรรเลงของระนาดทุ้มมีเพียง 2 บรรทัด ซึ่งบรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 จะเว้นวังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในห้องที่ 2 กับโน้ตห้องที่ 3 จะบรรเลงด้วยเสียง “ที” กับโน้ตเสียง “มี” โน้ตห้องที่ 4 จะบรรเลงด้วยเสียง “เร” และเสียง “มี” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จะเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงโน้ตห้องที่ 6 และโน้ตห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” และโน้ตเสียง “ลา สูง โน้ตห้องที่ 8 จะบรรเลงด้วยเสียง “ที” กับเสียง “ที สูง”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 จะเว้นวังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในห้องที่ 2 กับโน้ตห้องที่ 3 จะบรรเลงด้วยเสียง “ที” กับโน้ตเสียง “มี” โน้ตห้องที่ 4 จะบรรเลงด้วยเสียง “เร” และเสียง “มี” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 จะเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงโน้ตห้องที่ 6 และโน้ตห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” และโน้ตเสียง “ลา สูง โน้ตห้องที่ 8 จะบรรเลงด้วยเสียง “ที” กับเสียง “ซอล” และโน้ตเสียง “ลา”

ทำนองบรรเลงของขลุ่ยเพียงออ เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำ มี 2 บรรทัด บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ส่วนห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” และเสียง “ซอล” และห้องที่ 4 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” จำนวน 4 ตัวโน้ต โน้ตห้องที่ 5 และโน้ตห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ส่วนห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” และเสียง “ซอล” และห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” จำนวน 4 ตัวโน้ต ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคกลางได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จะเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลงสีสัน

ทำนองบรรเลงของขลุ่ยอู้ บรรเลงเป็นสีสันของเพลงซึ่งมี 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โดยจะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ที่บรรเลงด้วย

โน้ตเสียง “ซอล” เมื่อพิจารณาห้องที่ 5 จนถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ส่วนโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล”

ทำนองบรรเลงของซออู้ ซึ่งมี 2 ทำนอง

ทำนองที่ 1 โน้ตในห้องที่ 1 ไม่บรรจุโน้ตใดๆ โดยเริ่มบรรเลงโน้ตเสียง “ลา สูง” ในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” ห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” กับเสียง “ซอล” และเสียง “มี” ห้องที่ 5 ไม่บรรจุโน้ตใดๆ ห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” กับ “ลา สูง” ห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ที สูง” และห้องที่ 8 จะมีโน้ตเสียง “ที สูง”

ทำนองที่ 2 โน้ตในห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” โน้ตในห้องที่ 2 บรรเลงด้วยเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา” กับเสียง “ซอล” ห้องที่ 4 จะมีโน้ตเสียง “ลา สูง” กับเสียง “ซอล” และเสียง “มี” ห้องที่ 5 จะไม่บรรจุโน้ตตัวใดๆ เพื่อเว้นจังหวะไปบรรเลงในห้องที่ 6 บรรเลงด้วยเสียงโน้ต “มี” และเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ที สูง” และห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ที สูง” กับเสียง “ลา สูง และเสียง “ซอล”

บรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 จะเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยเสียง “มี” กับเสียง “เร” กับเสียง “มี” และเสียง “ซอล” ห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” กับเสียง “ซอล” และโน้ตเสียง “ซอล” ห้องที่ 5 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ที” ห้องที่ 6 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” และเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” และโน้ตเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ที สูง” กับโน้ตเสียง “ลา สูง” และโน้ตเสียง “ซอล”

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ รูปแบบคีตลักษณ์ ของทำนองดนตรีภาคกลางเพลงนกเขาชวา ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และซออู้ ระนาดทุ้มบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ขลุ่ยเพียงออบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ขลุ่ยอู้บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และซออู้บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีซออู้เพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ย และขลุ่ยอู้มีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคกลางมีโครงสร้างของทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 4 เสียง คือ เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (มี ซอล ลา)

ทำนองของเพลงที่แสดงข้างต้นผู้วิจัยมีความประสงค์นำความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีของภาคกลาง จึงใช้เครื่องดนตรีซออู้เป็นทำนองของเพลงสำหรับบรรเลงสอดประสานไปกับขลุ่ยเพียงออ ซึ่งผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้บรรเลงไปตามลักษณะการร้องของนกเขาชวา เมื่อบรรเลงร่วมกันระหว่างซออู้กับขลุ่ยเพียงออ จะเห็นได้ชัดเจนว่า โน้ตที่บรรเลงจะไม่ทับซ้อนกันแต่อย่างใด

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคกลาง เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นทำนองเพลงนกเขาชวา ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และซออู้มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “ซอล”

4.2.4 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีภาคใต้

1) เพลงที่ 1 เพลงดินฟ้าอากาศ

(1) ทำนองดนตรี

เบสบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด

อิเล็กโทนบรรเลงทำนองวนซ้ำ

- - - -	- - - -	- ดˌ - ดˌ	- รˌ – ซ	- - - -	- - - -	- ดˌ - ร	- ม – ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

- - - -	- - - -	- ดˌ - รˌ	- มˌ - ลˌ	- - - -	- - - -	- ดˌ - รˌ	- มˌ - ดˌ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - มˌ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - มˌ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

กลองโนราบรรเลงเป็นสีสันของเพลง (บรรเลงกรอ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดˌ

แอคคอร์เดียนบรรเลงเป็นทำนองของเพลง

- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล – ด	- - - -	- - - ม	- ซ - ลˌ	- ดˌ – รˌ
- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- - - ด	- ร - ม	- ล - ด

ทำนองบรรเลงของเบส เป็นการบรรเลงในลักษณะยืนจังหวะ ทำนองของเบสมี 2 บรรทัด

บรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 เป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “โด” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 ถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรีเพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “ซอล”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 เป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “เร” ส่วนโน้ตห้องที่ 5 ถึงโน้ตห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรีเพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “โด”

อย่างไรก็ดี การบรรเลงของเบสตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อยืนจังหวะให้กับทำนองร้องตามเจตนาของผู้วิจัย

ทำนองบรรเลงของอิเล็กโทน เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำมี 2 บรรทัด บรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โน้ตห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” จำนวน 2 ตัวโน้ต โดยมีเสียง “มี” กับ เสียง “โด” เป็นเสียงประสาน ส่วนห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร สูง” เสียง “ซอล” โน้ตห้องที่ 5 และห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งจะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 7 ด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” เสียง “เร” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” เสียง “ฟา” โดยมีเสียง “เร” กับ เสียง “ลา”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โน้ตห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” และเสียง “เร สูง” โดยมีเสียง “โด สูง” กับเสียง “มี สูง” เป็นเสียงประสาน

ส่วนห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” เสียง “ลา สูง” และเสียง “โด สูง” จากนั้นโน้ตห้องที่ 5 และห้องที่ 6 ไม่บรรจุทำนองดนตรี ซึ่งจะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 7 ด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” และเสียง “เร สูง” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” เสียง “โด สูง” โดยมีเสียง “มี สูง” กับ เสียง “ซอล” เป็นเสียงประสาน

ทำนองที่เป็นของเพลงดังแสดงข้างต้น ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้บรรเลงเป็นทำนองสำหรับคลอไปกับทำนองร้องกล่อมเพื่อให้เห็นโครงสร้างของทำนองร้องกล่อมภาคใต้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้จะเป็นการบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

กลองโนรา บรรเลงเป็นสีสันของเพลงซึ่งมี 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โดยจะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” อย่างไรก็ดีการบรรเลงของสีสัน จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง โดยผู้วิจัยมีความประสงค์จะให้บรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อม

ทำนองบรรเลงของแอคคอร์เดียน เป็นการบรรเลงในลักษณะเป็นทำนองของเพลงที่มี 2 บรรทัด โน้ตห้องที่ 1 จะเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อบรรเลงใน ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยเสียง “เร” กับเสียง “มี” ส่วนห้องที่ 4 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา” กับเสียง “โด” ห้องที่ 5 จะเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อบรรเลงใน ห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี สูง” ห้องที่ 7 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” กับเสียง “ลา สูง” ห้องที่ 8 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” และเสียง “เร สูง”

บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อบรรเลงใน ห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา” ห้องที่ 3 บรรเลงด้วยเสียง “ซอล” และเสียง “ลา” ห้องที่ 4 จะบรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” และโน้ตเสียง “เร” ในส่วนของ ห้องที่ 5 จะเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อบรรเลงใน ห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” ห้องที่ 7 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร” และโน้ตเสียง “มี” ส่วนห้องที่ 8 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา” และโน้ตเสียง “โด”

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคใต้เพลงดินฟ้าอากาศ ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเบส อิเล็กโทน กลองโนรา และแอคคอร์เดียน เบสบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว อิเล็กโทนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว กลองโนราบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และแอคคอร์เดียนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีอิเล็กโทนเพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีเบส กลองโนรา และแอคคอร์เดียนมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคใต้มีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 4 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคใต้ เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ทำนองเพลงดินฟ้าอากาศที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเบส กลองโนรา และแอคคอร์เดียน มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “โดสูง”

2) เพลงที่ 2 เพลงฤดูกาล

(1) ทำนองดนตรี

เบสบรรเลงเป็นจังหวะของเพลง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ดำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ฟ

อิเล็กโทนบรรเลงทำนองวนซ้ำ

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

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -

กลองโนราบรรเลงเป็นสีสันของเพลง (บรรเลงกรอ)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดำ

แอคคอร์เดียนบรรเลงเป็นทำนองของเพลง

- ล - รำ	- ดำ - ลำ	- ลำ - ลำ	- ดำ - -	- ลำ - รำ	- ดำ - ลำ	- รำ - รำ	- ดำ - -

- ล - ซ	- ล - ดำ	- รำ - รำ	- ดำ - -	- ลำ - รำ	- ดำ - ลำ	- รำ - รำ	- ดำ - -

ทำนองบรรเลงของเบส เป็นการบรรเลงในลักษณะยืนจังหวะ ทำนองของมีเพียง 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 เป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 4 ด้วยเสียง “มี” เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 5 พบว่าเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 6 ด้วยเสียง “ซอล” กับเสียง “โด” จากนั้นยังพบว่าโน้ตห้องที่ 7 เป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ด้วยเสียง “โด สูง” กับเสียง “ฟา” อย่างไรก็ดี การบรรเลงของเบสตั้งแต่ห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อมตามเจตนาของผู้วิจัย

ทำนองบรรเลงของอิเล็กโทน เป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองวนซ้ำที่ทำนองวนซ้ำมี 3 บรรทัด

บรรทัดที่ 1 เมื่อได้พิจารณาโน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” จำนวน 1 ตัวโน้ต ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” จำนวน 1 ตัวโน้ต

บรรทัดที่ 2 เมื่อได้พิจารณาโน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” จำนวน 1 ตัวโน้ต ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ที” จำนวน 1 ตัวโน้ต

บรรทัดที่ 3 เมื่อได้พิจารณาโน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” จำนวน 1 ตัวโน้ต ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” จำนวน 1 ตัวโน้ต

บรรทัดที่ 4 เมื่อได้พิจารณาโน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “เร” จำนวน 1 ตัวโน้ต ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด” จำนวน 1 ตัวโน้ต

บรรทัดที่ 5 เมื่อได้พิจารณาโน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” จำนวน 1 ตัวโน้ต ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “มี” จำนวน 1 ตัวโน้ต

บรรทัดที่ 6 เมื่อได้พิจารณาโน้ตห้องที่ 1 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และไม่มีการบรรจุตัวโน้ตใด และโน้ตห้องที่ 2 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” จำนวน 1 ตัวโน้ต ส่วนห้องที่ 6 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ซอล” จำนวน 1 ตัวโน้ต

กลองโนรา บรรเลงเป็นสีสันของเพลงซึ่งมี 1 บรรทัด ซึ่งโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ไม่บรรจุทำนองดนตรี โดยจะเป็นการเว้นจังหวะว่างไว้เพื่อไปบรรเลงในโน้ตห้องที่ 8 ที่บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “โด สูง” อย่างไรก็ดีการบรรเลงของสีสัน จะบรรเลงร่วมไปกับทำนองของ การร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง โดยผู้วิจัยมีความประสงค์จะให้บรรเลงร่วมไปกับทำนองของการร้องกล่อมตลอดทั้งเพลง เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับทำนองเพลง และยืนจังหวะให้กับทำนองร้องกล่อม

ทำนองบรรเลงของแอคคอร์เดียน ทำนองของพื้นหลังเป็นการบรรเลงในลักษณะทำนองของของเพลงมี 2 บรรทัด บรรทัดที่ 1 โน้ตห้องที่ 1 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” เสียง “เร สูง” ห้องที่ 2 จะบรรเลงด้วยเสียง “โด สูง” และเสียง “ลา สูง” ส่วนห้องที่ 3 บรรเลงด้วยโน้ตเสียง “ลา สูง” เสียง “ลา สูง” ห้องที่ 4 จะบรรเลงด้วยเสียง “โด สูง” ด้วยการลักจังหวะ ส่วนโน้ตห้องที่ 5 และโน้ตห้องที่ 6 จะบรรเลงเหมือนกันกับโน้ตห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 โน้ตห้องที่ 7 บรรเลงโน้ตเสียง “เร สูง” กับ “เร สูง” ถึงห้องที่ 8 จะบรรเลงโน้ตเสียง “โด สูง”

บรรทัดที่ 2 โน้ตห้องที่ 1 จะบรรเลงด้วยเสียง “ลา” และเสียง “ซอล” โน้ตห้องที่ 2 จะบรรเลงด้วนเสียง “ลา” และเสียง “โด สูง” ส่วนโน้ตห้องที่ 3 และห้องที่ 4 จะบรรเลงทำนองเหมือนกันกับโน้ตห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1 และโน้ตห้องที่ 5 และโน้ตห้องที่ 6 จะบรรเลงทำนองเหมือนกันกับโน้ตห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ของบบรทัดที่ 1 เมื่อพิจารณาโน้ตห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ก็บรรเลงทำนองเหมือนกันกับโน้ตห้องที่ 7 และโน้ตห้องที่ 8 ของบรรทัดที่ 1

(2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคใต้เพลงฤดูกาล ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเบส อิเล็กโทน กลองโนรา และแอคคอร์เดียน เบสบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว อิเล็กโทนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว กลองโนราบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และแอคคอร์เดียนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ารูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีมีเพียงเครื่องดนตรีอิเล็กโทนเพียงชิ้นเดียวที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว ส่วนเครื่องดนตรีเบส กลองโนรา และแอคคอร์เดียนมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

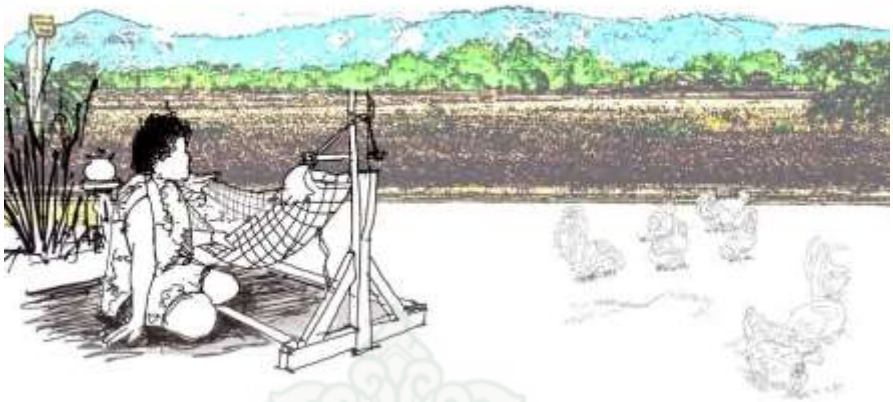
(3) บันไดเสียง ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ภาคใต้มีโครงสร้างของทำนองกล่อมประกอบไปด้วยโน้ต 4 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

(4) ลูกตกของเพลง การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีของภาคใต้ เพื่อบรรเลงร่วมกับเพลงกล่อม ผู้วิจัยคำนึงถึงแบบแผนของการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นทำนองเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ทำนองเพลงฤดูกาลที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเบส กลองโนรา และแอคคอร์เดียน มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือเสียง “โดสูง”

5. องค์ประกอบของการแสดง

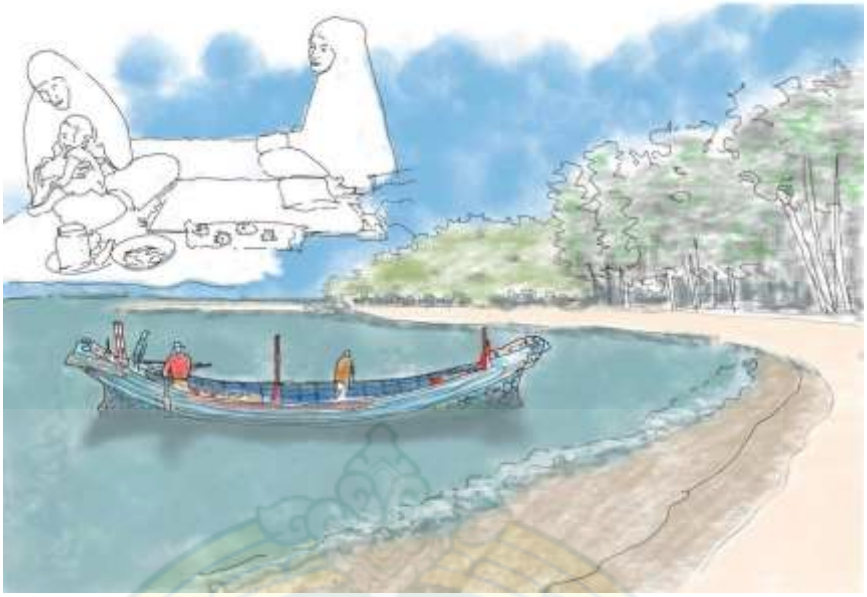
ผู้วิจัยกำหนดภาพนิ่งเป็นฉากประกอบ เพื่อใช้ร่วมกับการแสดงบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ดังแสดงภาพฉากหลังต่อไปนี้

ภาพที่ 21 ฉากประกอบภาคเหนือพร้อมกับใส่เสียงประกอบคือเสียงน้ำไหล
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 22 ฉากประกอบภาคอีสานพร้อมกับใส่เสียงประกอบคือเสียงลมพัด
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 23 ฉากประกอบภาคกลางพร้อมกับใส่เสียงประกอบคือเสียงฝนตก
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 24 ฉากประกอบภาคใต้พร้อมกับใส่เสียงประกอบคือคลื่นซัดชายฝั่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพอุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดงภาคเวทีบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ทำให้เห็นเอกลักษณ์ของแต่ละภาคและเห็นบรรยากาศในการกล่อมได้ชัดเจนเพิ่มมากขึ้น ดังแสดงต่อไปนี้

ภาพที่ 25 ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคเหนือ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 25 ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคอีสาน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 27 ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคกลาง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 28 ภาพการแสดงภาคเวทีของภาคใต้
ที่มา: ผู้วิจัย

6. การวิพากษ์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ผู้วิจัยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อวิพากษ์ผลงานการวิจัยในบทที่ 4 และบทที่ 5 ทั้งนี้ แบ่งกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิเป็น 3 กลุ่ม คือ 1. กลุ่มผู้รู้และนักวิชาการ ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี และรองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ 2. กลุ่มผู้ปฏิบัติ ได้แก่ อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ และรองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม 3. กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ไล้ทอง อาจารย์บุญช่วย โสวัตร และ ดร.สุรัตน์ จงดา ซึ่งดำเนินการวิพากษ์ด้วยวิธีออนไลน์ ดังแสดงข้อสังเกตจากการวิพากษ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิต่อไปนี้

งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม และเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิได้ดำเนินการวิพากษ์โดยตั้งข้อสังเกตและให้ข้อคิดเห็นในแง่มุมต่าง ๆ เพื่อที่จะทำให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงแนวคิดและการนำเพลงกล่อมไปใช้ประโยชน์ไว้ดังนี้

> “แนวคิดนี้เริ่มต้นจากการกล่อมเด็กเล็กที่มีอารมณ์เคลิบเคลิ้มดี แต่หากพูดถึงการกล่อม เอาไปใช้ในผู้สูงอายุก็ได้เช่นเดียวกัน แต่หากอยู่ในช่วงอื่นอาจจะไม่รองรับ

> ยกเว้นแต่ปัจจุบันที่นำไปใช้ในความบันเทิงที่ให้ความสุขกับผู้คนได้ ก็อาจจะใช้ประโยชน์ในมุมตรงนั้น เพราะฉะนั้นตรงคำว่า “กล่อม” นั้นขยายความไว้ว่าอย่างไร ซึ่งผลงานเมื่อนำไปเผยแพร่ก็จะใช้ประโยชน์ได้จริง ส่วนการนำไปใช้นั้นต้องวางแผนแล้วอย่างไร ซึ่งหลัก ๆ ของการกล่อมเด็กคือ มีแม่ แล้วก็เด็ก แต่อาจจะขยายความว่านำไปสู่การใช้อย่างไร”

ประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับข้อสังเกตของ ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ซึ่งกล่าวถึงคุณค่าของเพลงกล่อมและข้อเสนอในการนำเพลงกล่อมไปใช้ประโยชน์ ดังนี้

> “ประเด็นของเพลงกล่อมเด็ก ในปัจจุบันอาจจะไม่ได้ใช้สำหรับกล่อมเด็กแล้ว เพราะว่าล้าสมัยไปแล้ว ปัจจุบันมีการเพลงกล่อมเด็กดั้งเดิมมาสร้างสรรค์เป็นงานใหม่ทุกคนฟังได้ อาจจะฟังเพื่ออนุรักษ์หรืออาจจะฟังให้เพราะๆ ผมอยากให้นำมาทำเป็นชุดหรือเมดเล่ย์รวม โดยสร้างสรรค์ทำนองเพลงกล่อมเด็กสี่ภาคทำเป็นเมดเล่ย์รวมแล้วก็หาความเชื่อมโยงของโทนเสียงให้เป็นชุดเดียวกัน เอาไปใช้ในการสร้างงาน ใช้ในการเผยแพร่ สำหรับผู้ที่ชื่นชอบเพลงไทยก็นำไปใช้งานอื่น ๆ ได้ ปัจจุบันสื่อยุคใหม่เขาไม่ได้มาฟังเพลงเราแล้ว เขาฟังใน YouTube หรือใน joox อาจจะถ่ายทำแบบเป็นมิวสิควีดีโอประกอบ (เพื่อเผยแพร่) ตัดต่อกับบรรยากาศกลางทุ่งนาเหนือกลางอีสานใต้ ก็จะทำให้เพลงที่เผยแพร่มีคุณค่ามากขึ้น อย่างที่ผมได้กล่าวไปว่าปัจจุบันไม่ได้ใช้ในการกล่อมเด็กแต่สามารถฟังได้โดยทั่วไป”

จากคำกล่าวของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร และดร.สุรัตน์ จงดา ที่ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการใช้แนวความคิดสำหรับเริ่มต้นจากการกล่อมเด็กเล็กสามารถทำให้อารมณ์ของผู้ถูกกล่อมเกิดความเคลิบเคลิ้มชวนให้หลับ ซึ่งสามารถนำไปใช้กล่อมผู้สูงอายุ หรือผู้ที่สนใจได้ด้วย หากพิจารณาไปถึงแง่มุมของการใช้เพื่อให้ความบันเทิงเริงรมย์ทางด้านจิตใจของผู้ฟังทั่วไป ถือได้ว่าให้ประโยชน์ได้อีกส่วนหนึ่ง ทั้งนี้ คำว่า “การกล่อม” ควรจะขยายความให้ครอบคลุมหรือระบุให้ชัดเจนว่าจะใช้การกล่อมสำหรับคนในช่วงวัยใดนั้นผู้วิจัยมุ่งหวังที่จะนำเพลงกล่อมไปใช้ประโยชน์กับผู้ฟังทุกช่วงวัย ซึ่งเมื่อเผยแพร่แล้วจะทำให้บุคคลทุกช่วงวัยสามารถใช้ประโยชน์ได้จริงทั้งการกล่อมเด็กและการฟังเพื่อความบันเทิง โดยได้วางแผนในการนำไปใช้ให้ชัดเจนคือนำผลงานการสร้างสรรค์เพลงกล่อมที่สมบูรณ์นำไปมอบให้กับแผนกสูตินารีเวชของโรงพยาบาลเอกชนและโรงพยาบาลของรัฐบาลเพื่อที่จะแจกจ่ายให้กับมารดาที่มาทำคลอดได้นำไปใช้กล่อมบุตรของตัวเอง รวมถึงจะเผยแพร่ผลงานการสร้างสรรค์ในรูปแบบของเอกสารงานวิจัยและบทความเพื่อให้ผู้สนใจได้ใช้ศึกษา ประกอบกับจะนำผลงานการสร้างสรรค์เผยแพร่สู่สื่อโซเชียลเน็ตเวิร์ค เช่น Youtube Facebook หรือ Google ซึ่งจะส่งผลให้มีความให้ชัดเจนในเรื่องของการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุดได้พร้อมทั้งเป็นการเผยแพร่คุณค่าของเพลงกล่อม

ในการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมเป็นการบูรณาการศาสตร์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย กับวัฒนธรรมท้องถิ่น ในการสร้างสรรค์บทประพันธ์โดยใช้ภาษาถิ่น ท่วงทำนอง และเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านเป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงตัวตนของวัฒนธรรมนั้น ๆ ทั้งนี้ อาจารย์กรวรันท์

บุญกองรัตน์ ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)ได้ตั้งข้อสังเกตถึงความสอดคล้องของบทประพันธ์กับการใช้สำนวนและความหมายในภาษาเหนือไว้ดังนี้

> “บทประพันธ์เพลงกล่อมลูกภาคเหนือจากงานวิจัยมีความสอดคล้องกับสำนวนภาษาเหนือได้เป็นอย่างดี แม้ว่าบทประพันธ์จะมีภาษาภาคกลางสอดแทรกและไม่ได้เป็นภาษาเหนือทั้งหมด แต่ข้อสำคัญที่สุดการร้องกล่อมของภาคเหนือในขณะที่ร้องจะต้องยึดสำเนียงของทางภาษาภาคเหนือจึงจะสมบูรณ์ ในส่วนบทประพันธ์ บทที่เป็นภาษาเหนือมีคำบางคำที่ประพันธ์ผิดส่งผลให้ความหมายเปลี่ยน จึงแนะนำให้ไปปรับเปลี่ยนแก้ไข เนื่องจากบางคำสะกดไม่ถูกต้อง เช่น เพลงนกกาเหว่า นกก๋าเหว่า เฮาเคยเลี้ยงลูกม้า แต่ตอนนี้น้า ลูกน้อยมาหายน่า คำว่า “ม้า” ที่จริงแล้วต้องเป็นคำว่า “มา” จึงจะมีความหมายว่าเราเคยเลี้ยงลูกมา คำว่า “น้า” ต้องเป็นคำว่า “นา” แต่เมื่อพิจารณาถึงสำเนียงภาษาเหนือ การที่ผู้วิจัยพิมพ์บันทึกมา เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นการพิมพ์บันทึกให้ตรงกันกับสำเนียงภาษาถิ่นของภาคเหนือ ซึ่งผู้วิจัยได้แสดงตารางเปรียบเทียบสำเนียงภาษาในบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น และได้มีการแสดงภาษาของภาคกลางเพื่อเปรียบเทียบระหว่างสำเนียงภาษาเหนือกับสำเนียงของภาคกลาง จึงทำให้เข้าใจสำเนียงของภาคเหนือได้ชัดเจนขึ้น”

จากข้อสังเกตของอาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ สะท้อนให้เห็นว่า บทประพันธ์ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมีความสอดคล้องกับสำนวนภาษาเหนือ แต่ในการจัดทำบทประพันธ์การสะกดคำเป็นไปตามการออกสำเนียงภาษา ซึ่งอาจสื่อความหมายผิดเพี้ยนไป ทั้งนี้ควรปรับแก้ไขการสะกดคำ เพื่อให้สื่อความหมายได้ตรงกับภาษาถิ่น ผู้วิจัยจึงดำเนินการแก้ไขเพื่อให้สามารถสื่อความหมายได้ถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของบทประพันธ์

การสร้างสรรค์บทเพลงโดยใช้ท่วงทำนองผนวกกับเสียงเครื่องดนตรีท้องถิ่นเป็นปัจจัยหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม วิถีชีวิต และการขับกล่อมในแต่ละวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี โดย อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงการนำเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นมาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงไว้ดังนี้

> “การสร้างสรรค์ทำนองดนตรีที่นำมาบรรเลงร่วมกับบทร้องเป็นการสร้างสรรค์ใหม่ขึ้นมา ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่า “สมัยก่อนที่ได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ด้านขับร้องเพลงพื้นเมืองล้านนา ขณะนั้นเพลงกล่อมเด็กของทางภาคเหนือไม่มีดนตรีเข้ามาร่วมบรรเลงด้วย” แต่ในงานวิจัยนี้สร้างสรรค์ให้มีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคเหนือ ก็อาจจะเป็นสิ่งที่สามารถทำให้เด็กนอนหลับได้ดีและถือเป็นงานใหม่ที่สร้างสรรค์ต่อยอดโดยนำทำนองร้องกล่อมของเก่ามาตั้งไว้เพื่อให้เห็นเค้าลางของเดิมและแต่งเติมเสริมของใหม่ด้วยบทประพันธ์และทำนองดนตรีให้บรรเลงควบคู่กันไปกับการร้องกล่อม มองดูแล้วเป็นการบูรณาการที่นอกเหนือไปจากแบบเก่าที่มีแต่การร้องกล่อมเพียงอย่างเดียว งานสร้างสรรค์นี้ให้ความรู้สึกเคลิบเคลิ้มกับเพลงไปได้ด้วยดี ในส่วนของระดับเสียงของการร้องประกอบเพลงกล่อม ให้อิสระกับผู้ร้องกล่อมที่สามารถใช้ระดับ

เสียงที่ตนเองร้องได้สะดวก เพราะจุดประสงค์ของการร้องกล่อมคือกล่อมเด็กให้นอนหลับอย่างสบายใจ ดังลักษณะของเพลงภาคเหนือที่ผู้กล่อมสร้างสรรค์ขึ้น เห็นว่ามีทำนองช้าซึ่งเป็นไปตามลักษณะภูมิอากาศที่มีความเย็นของทางภาคเหนือ การร้องก็เป็นไปอย่างเนิบช้าซึ่งเห็นว่าเหมาะสม”

ประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันออก วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ซึ่งตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับรูปแบบของการสร้างสรรค์ดนตรีและการใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

“การประดิษฐ์สร้างให้เป็นแนวดนตรีประกอบ แล้วก็ได้ยินได้ฟังไป ก็ถือว่ามีความครบถ้วนในเรื่องของทำนองที่เป็นไปตามในท้องถิ่นนั้น ๆ อันนี้คือข้อแรกที่มองเห็น คือเห็นว่ามีความถูกต้องตามทำนองหลักของท้องถิ่นแต่ละท้องถิ่น ในส่วนของดนตรีที่ฟังจะเห็นภาพของสีสันที่ใช้เครื่องดนตรีแตกต่างกันไปตามแต่ละภาคซึ่งจะมีภาพความจำสำหรับผู้ฟัง เด็กอาจจะไม่รู้เรื่องแต่ว่าจะซึมซับ ได้ยินได้ฟังเสียงเครื่องดนตรีที่อยู่ในท้องถิ่นนั้น ๆ ไปพร้อมกับเนื้อหาสาระที่จะได้ยินจากผู้ใหญ่ (จากแม่) เพราะฉะนั้นเสียงดนตรีนั้นมีผลในทางจิตวิทยา เพราะฉะนั้นเมื่อเลือกเครื่องดนตรีไปประกอบในส่วนของทำนองที่ไม่เคยมีแล้ว มันก็ช่วยให้เพลงนั้นมีความเคลิบเคลิ้ม น่าติดตาม ในรายละเอียดของภาคเหนือเท่าที่ฟัง เสียงสะล้อกับซึงก็มีการประสานของเสียงส่วนในลักษณะที่ใช้ ที่พูดถึงแนวหลัก 2 เรื่อง ก็คือเรื่องของ Drone และ Ostinato ก็ถือว่าถ้าผู้วิจัย นำเรื่องนี้มาเชื่อมโยงกับความเป็นทฤษฎีท้องถิ่นก็จะสามารถทำให้เห็นว่าทฤษฎีบ้านเราเอง ก็มีสองเรื่องหลัก ๆ เช่นในเรื่องของ Drone ก็มีอยู่ในแคน ซึ่งเป็นของท้องถิ่น Ostinato ก็อยู่ในอีสาน ซึ่งในเพลงกล่อมของอีสานก็เห็นชัดว่ามี Ostinato เป็นการล้อซึ่งเป็นลักษณะของเพลงเซิ้ง เป็นพื้นถิ่นพื้นฐานดั้งเดิมอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นก็จะมีความชัดในเรื่องของสีของเสียง ทำนองที่ดำเนินไปในส่วนของแต่ละภาค อย่างใต้ก็ใช้คีย์บอร์ด และแอคคอร์เดียน แล้วก็มีเสียง Drone ที่ค่อนข้างชัดเพราะว่าเครื่องมันทำเสียงยาวได้ เสียงยาวทำให้เกิดเสียง Drone ทำให้มีความลื่นไหล ยกระดับของทำนองร้องกล่อมให้ชัดขึ้น นี่คือความงามของเพลงกล่อมภาคใต้ ภาคกลางมีการใช้ขลุ่ยนก มาประกอบในเนื้อก็แสดงให้เห็นถึง ความเป็นเนื้อหาสาระ ที่ผ่านเสียงดนตรี อันนี้คือรายละเอียดของดนตรีที่ได้ยินได้ฟัง ทั้งหมดนั้นผมถือว่ามีความเหมาะสม แล้วก็ดีเยี่ยมในการสร้างความไพเราะและสร้างความเคลิบเคลิ้มให้ผู้ฟัง”

จากข้อสังเกตของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี สะท้อนให้เห็นว่า การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมนี้มีความโดดเด่นในการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้ในการแสดงออกถึงวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นโดยมีจุดเชื่อมโยงกันคือ เสียง Drone ที่สอดคล้องกับสำเนียงดนตรีในแต่ละท้องถิ่นและมีอยู่ในทุกภูมิภาค ทำให้เกิดความลื่นไหลและสามารถยกระดับทำนองร้องให้ชัดขึ้นได้

ข้อสังเกตอีกอย่างหนึ่งของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี คือ การใช้รูปแบบของการสร้างสรรค์ทำนองเป็นการวนซ้ำ หรือ Ostinato ซึ่งสอดคล้องกับความเป็นทฤษฎีดนตรีพื้นบ้านในลักษณะของวัฒนธรรมมุขปาฐะที่มีการร้องเล่นแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว ประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ไล้ทอง ข้าราชการบำนาญ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ซึ่งตั้งข้อสังเกตไว้ว่า

> “การบรรเลงที่ซ้ำรูปแบบ จังหวะและเสียงเดิมไปเรื่อย ๆ เรียกได้ว่าเป็นทำนองแบบ Ostinato กับ ทำนอง Background ที่เขียนไว้ บทบาทหน้าที่เหมือนกัน คือบรรเลงควบคู่ไปกับทำนองร้องกล่อม ซึ่งเมื่อมองยังของเพลงที่ผู้วิจัยได้ถอดจากโครงสร้างของเพลงกล่อม ซึ่งบางภาคมี 3 เสียง บางภาคมี 5 เสียง ในส่วนของเพลงที่เลือกใช้บรรเลงเฉพาะของเพลงนี้เป็นหลักและเป็นแบบ Ostinato ส่วนทำนองที่เป็นสีสันของเพลงจะบรรเลงคู่กัน แต่เห็นว่าจะบรรเลงแตกต่างกันกับของเพลง ซึ่งเรามีแนวคิดที่ว่าเสียงที่ลงจังหวะในห้องที่ 4 หรือ 8 ก็จะลงมาตรงกัน เพียงแต่ว่าเนื้อในของ Background และของเพลงนั้นต่างกันชัดเจน ส่วนตัวของผมคุ้นว่า Melody คือทำนองหลักของเพลง ส่วน Melodic Ostinato คือทำนองสั้น ๆ ที่วนซ้ำ ๆ และมี Rhythmic Ostinato คือจังหวะที่ซ้ำๆที่ไม่มีระดับเสียง เช่น กลอง ฉิ่ง ซึ่งส่วนนี้อาจจะเรียกทั้งสองอันว่า Melodic Ostinato ส่วนคำว่า Melody น่าจะเป็นทำนองหลัก ส่วนการวิเคราะห์เป็นท่อน เป็นวรรค ทีละท่อน ทีละวรรคที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไว้จะช่วยในเรื่องการทำให้มองเห็นเรื่องของการสร้างทางคลอดนตรีได้ นอกจากนั้นอาจจะวิเคราะห์คำ เพื่อช่วยในการสร้างจังหวะหนัก ส่วนทำนองวนซ้ำที่เรียกว่า Ostinato ผมเห็นว่าเป็นทำนองสั้น ๆ ไม่ยาวมาก ซึ่งเหมาะสมกับการนำมาสร้างสรรค์เป็นทำนองสำหรับการกล่อม เมื่อมองถึง Tonic ของเพลงนั้น ที่เป็นคู่ 5 ซึ่งในทางดนตรีสากลเรียกว่า คู่ 5 Perfect ทั้งสองโน้ตจะเล่นพร้อมกันหรือสลับกันก็ได้ แต่สิ่งที่สำคัญคือจะต้องให้ Tonic ลงที่จังหวะหนัก ซึ่งในบางเพลงได้ใช้ Tonic หรือเสียงที่เป็นคู่ 5 โดยบรรเลงสลับกัน และบางเพลงมีแต่ 2 เสียง เล่นพร้อมกัน ในส่วนนี้อาจจะตรงกับแนวคิดของออร์ฟ อาจจะวิเคราะห์ว่า ทำนองเพลงนี้ใช้บันไดเสียงอะไร แล้วเราจะได้เลือก Tonic ได้ถูกต้อง วิธีนี้จะทำเสียงให้ยาวขึ้น โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีลักษณะทำเสียงให้ยาวต่อเนื่องกันได้ เพื่อมาใช้คลอกับทำนองเพลง บางเพลงอาจจะมีโน้ตแค่ 3 เสียง หรือ 2 เสียง โดยให้มีบันไดเสียงเป็นเพนทาโทนิค (โด เร มี ซอล ลา) คลอไปได้ตลอด ซึ่งเป็นแนวทางตามแนวคิดออร์ฟ”

จากคำกล่าวของผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ไล้ทอง ที่ได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับความแตกต่างของของเพลงที่เลือกใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมเป็นแบบ Ostinato ส่วนทำนองที่เป็นสีสันของเพลงจะบรรเลงคู่กัน เห็นว่าจะบรรเลงแตกต่างกันกับของเพลง และเนื้อในของ Background กับของเพลงนั้นต่างกันชัดเจน คือของเพลงเป็นทำนองหลักของเพลง ส่วน Melodic Ostinato คือทำนองสั้น ๆ ที่วนซ้ำ ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการปรับเปลี่ยนชื่อเรียกตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิตั้งข้อสังเกตโดยกำหนด

เครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นทำนองของเพลงหรือทำนองวนซ้ำ (Ostinato) รวมถึงจะเพิ่มเติมเรื่องของบันไดเสียงในบทวิเคราะห์

ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ผู้วิจัยนำเสนอโดยใช้ภาพนิ่งเป็นฉากประกอบในบทเพลง และจัดเตรียมอุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อสร้างบรรยากาศให้เปรียบเสมือนอยู่ในบ้านเรือน และมีข้าวของเครื่องใช้ที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรมเพื่อสะท้อนกลิ่นอายของวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่ง รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ได้ตั้งข้อสังเกตถึงการใช้ภาพนิ่งเป็นฉากประกอบและการจัดวางอุปกรณ์ประกอบฉากโดยวิเคราะห์การสื่ออารมณ์ความหมายของแต่ละภูมิภาค ไว้ดังนี้

ภาคเหนือ

ภาพนิ่งที่ผู้วิจัยนำมาเป็นฉากหลังเพื่อใช้ร่วมกับการบรรเลงและทำนองร้องกล่อมของภาคเหนือ เท่าที่มองเห็นเข้าใจได้ว่าเป็นภาพลายเส้น เมื่อกล่าวถึงรายละเอียดของภาพนิ่งที่เป็นฉากหลังของภาคเหนือเห็นได้ว่าเป็นบรรยากาศของแม่ไกวเปลกล่อมลูกใกล้กับลำธารหรือน้ำตกปกคลุมไปด้วยต้นไม้เขียวขจีภาพนี้ให้อารมณ์ถึงความเย็นสบาย ทำให้รู้สึกได้ว่าเป็นบรรยากาศของความสบายอกสบายใจของผู้เป็นแม่ที่ร้องกล่อมอยู่ท่ามกลางธรรมชาติและเด็กรู้สึกเคลิบเคลิ้มชวนหลับไหล

ภาคอีสาน

ภาพนิ่งถัดมาคือภาคอีสานเห็นได้ว่าเป็นภาพลายเส้นที่แม่กล่อมลูกท่ามกลางบรรยากาศของภูเขาและพันธุ์ไม้ที่อยู่ไกลออกไป เมื่อพิจารณาภาพนี้ตามจินตนาการของผม ภาพนี้อาจต้องการสื่อให้เห็นว่าผู้เป็นแม่อาจจะรู้สึกคิดถึงผู้เป็นพ่อที่ออกไปทำงานนอกบ้าน

ภาคกลาง

ภาพนิ่งของภาคกลางพบว่ามี 2 ภาพ คือภาพของแม่อุ้มลูกท่ามกลางบรรยากาศของท้องทุ่งนา อธิบายได้คือลักษณะของการกล่อมโดยทั่วไปพบว่าจะกล่อมลูกในเปล แต่ในมุมมองของผมคิดว่าผู้วิจัยต้องการนำเสนอมุมมองบางอย่างคือเปลี่ยนจากการกล่อมลูกในเปลมาเป็นการเลี้ยงดูด้วยการอุ้มลูกพาเดินรับอากาศบริสุทธิ์เพื่อเปลี่ยนอริยาบท ส่วนภาพที่ 2 ของภาคกลาง ผู้วิจัยได้นำภาพลายเส้นของนกเขาชวามาเป็นภาพนิ่งเพื่อใช้เป็นฉากเห็นว่ามีความเหมาะสมกับบทประพันธ์ที่กล่าวถึงลักษณะของนกเขาชวาที่ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่ รวมถึงแสดงวิถีชีวิตขิงนกเขาชวากระทั่งถูกมนุษย์นำมาจับใส่กรงขังเพื่อเป็นสัตว์เลี้ยง

ภาคใต้

ส่วนภาพนิ่งที่ใช้เป็นฉากของภาคใต้ ผมขอชื่นชมแนวความคิดของผู้วิจัยที่ใช้บรรยากาศของการออกเรือหาปลาของชาวประมงมาเป็นส่วนหนึ่งของภาพ แต่จุดเด่นของภาพนี้ผมมองว่าน่าจะอยู่กับแม่และหมู่ญาติที่กำลังเลี้ยงดูบุตร เพราะตรงกับหัวข้อของงานวิจัยฉบับนี้

นอกจากนี้ รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ ยังกล่าวถึงการเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบฉาก และการแต่งกายของผู้บรรเลงและขับร้อง ซึ่งมีความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมในแต่ละภูมิภาคได้เป็นอย่างดี โดยกล่าวว่า

> “เมื่อมองถึงอุปกรณ์ประกอบฉาก เช่น เครื่องใช้ไม้สอยในครัวเรือนไม่ว่าจะเป็น กระจูด ตะกร้า กระบุง ร่ม ข้องใส่ปลา ไห ไซดักปลา งอบ พาน เป็นต้น ผมมองว่าเป็นการสร้างบรรยากาศของการแสดงให้มีสีสันและแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ได้อย่างชัดเจน อีกประการหนึ่งที่ไม่กล่าวถึงไม่ได้ คือลักษณะการใช้ผ้าสำหรับผูกเปล ถือว่าผู้วิจัยให้ความสำคัญกับเรื่องนี้เช่นกัน เท่าที่เห็นพบว่าผู้วิจัยเลือกใช้ผ้าสำหรับผูกเปลในแต่ละภาคมีความแตกต่างกัน ผมเข้าใจว่าผ้าผูกเปลที่นำมาใช้น่าจะเป็นผ้าที่ทำขึ้นจากฝีมือของคนภายในพื้นถิ่นแต่ละภาค ซึ่งขอชื่นชมไว้ตรงนี้ สำหรับเครื่องแต่งกายของผู้ร้องกล่อมและนักดนตรี ด้วยความที่ผู้วิจัยอยู่ในสังกัดของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ย่อมมีความรู้และมีสายตาในการเลือกใช้เครื่องแต่งกายอย่างเหมาะสม เมื่อผมมองสามารถรู้ได้ทันทีว่า เครื่องแต่งกายที่นำมาใช้ใส่สามารถสะท้อนได้ถึงความเป็นเอกลักษณ์ที่ชัดเจนของทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ได้อย่างดี”

ข้อสังเกตดังกล่าวสอดคล้องกับ ดร.สุรัตน์ จงดา (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์)ซึ่งกล่าวถึงการนำเสนอภาพและการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่ช่วยสร้างบรรยากาศและมีความสอดคล้องกับบทเพลงทำให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยกล่าวว่า

> “ทำให้เห็นบรรยากาศ มีทั้งส่วนที่เป็นอุปกรณ์ประกอบของนา ก็ทำให้เห็นบรรยากาศ เสริมการแสดงให้ดีมากยิ่งขึ้น และมี Blue screen หลักที่เป็น Abstract ทำให้มองภาพออกว่าเป็นบรรยากาศภาคไหนซึ่งช่วยให้สมบูรณ์แบบมากขึ้น อาจจะไปได้เปลเด็กซึ่งปัจจุบันก็หายาก แต่ก็ทำให้เห็นว่าพยายามทำให้เข้ากับบรรยากาศ”

อย่างไรก็ตาม ในการวิพากษ์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม และการวิเคราะห์ข้อมูลผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้ข้อเสนอแนะในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ประเด็นที่ 1 การเลือกเครื่องดนตรีในการบันทึกเสียงเพื่อนำเสนอเสียงในบทเพลงกล่อม ควรปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีบางชนิด เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้ในการสร้างสรรค์บางชนิดให้อารมณ์ความรู้สึกปลุก หรือทำให้เกิดอารมณ์ฮึกเหิมมากกว่าการขับกล่อม อาทิ เสียงฆ้อง ดังที่ ดร.สุรัตน์ จงดา (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงการสื่ออารมณ์ของเสียงเครื่องดนตรีในเพลงกล่อมไว้ดังนี้

> “อย่างกรณีภาคกลางเสียงที่ใช้ฆ้องนำ ผมว่าลักษณะของเสียงฆ้อง มันเป็นเสียงปลุกมากกว่าเสียงกล่อม เสียงฆ้องหรือเสียงระฆังเนี่ยจะเป็นเสียงในความรู้สึกหรือในประวัติศาสตร์ในการใช้ฆ้องหรือระฆัง จะเป็นเสียงลักษณะของการปลุกมากกว่า เช่นระฆังปลุกบอกเวลา ฆ้องก็มีเสียงโหม่ง คลื่นเสียงเหล่านี้เมื่อกระทบกับประสาท มันทำให้เกิดความรู้สึกตื่นมากกว่าหลับ ส่วนเสียงกล่อมก็อย่างเช่นขลุ่ยซอ

> หรือเสียงที่เป็นเครื่องสาย อย่างเสียงโปงลางก็เป็นเสียงแข็ง หรือกระดิ่งวัวควาย ลักษณะจะเป็นเสียงปลุกมากกว่า ในขณะที่เสียงแคนเสียงโหวดเป็นเสียงกล่อม”

ข้อเสนอแนะดังกล่าวสอดคล้องกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี ให้ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการใช้เสียงโปงลางในเพลงกล่อมของภาคอีสาน ซึ่งมีความแข็งกร้าวควรปรับใช้โปงลางไม้ไผ่เพื่อให้ได้เสียงที่มีความนุ่มนวลสัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ของการขับกล่อมและมีความชัดเจน ดังที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีเพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ว่า “ถ้าเปลี่ยนเป็นโปงลางไม้ไผ่ได้ เข้าใจว่าเครื่องได้ทำไว้อยู่ อาจจะใช้ผ้าพันไม้ตีหรือใช้ไม้ระนาดทุ้มตี เอาให้นุ่มนวลกว่าก็จะเป็นการดี”

จากข้อเสนอแนะของดร.สุรัตน์ จงดา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี ในการเลือกใช้เสียงเครื่องดนตรีในเพลงกล่อมให้มีความนุ่มนวลสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการกล่อม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเปลี่ยนเครื่องดนตรีบางชนิด โดยใช้ขลุ่ยอู้และใช้ผ้าพันไม้ตีโปงลาง เพื่อให้ได้เสียงที่นุ่มนวลแต่ยังคงกลิ่นอายของวัฒนธรรมดนตรีอีสาน

ประเด็นที่ 2 การบันทึกเสียงยังขาดความชัดเจนของเครื่องดนตรีบางชนิด อาทิ เสียงฆ้อง เสียงระนาดทุ้ม ซึ่งส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึก ดังที่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงข้อเสนอแนะในการบันทึกเสียงไว้ว่า “อีกเรื่องหนึ่งที่อยากจะเตือนก็คือการนำเสนอในสื่อต่างๆ การรวมเสียงก็มีส่วนสำคัญ เพราะบางเสียงไม่ได้ยินเช่นเสียงฆ้องของภาคใต้ หรือเสียงระนาดทุ้มของเพลงแรกที่ไม่ได้ยิน”

ประเด็นดังกล่าวสอดคล้องกับรองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ให้ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการบันทึกเสียงฉิ่ง ซึ่งส่งผลกับการหายใจแบ่งวรรคหายใจในทางคีตศิลป์ไทยว่า “การบันทึกไม่ได้ยินเสียงฉิ่ง ซึ่งมีความสำคัญเนื่องจากจังหวะที่มีความสม่ำเสมออาจทำให้เด็กหลับได้เช่นเดียวกันอีกทั้งยังสัมพันธ์กับระบบการหายใจ”

จากข้อเสนอแนะดังกล่าวผู้วิจัยจึงดำเนินการแก้ไขโดยบันทึกเสียงใหม่ เพื่อให้คุณภาพเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีความชัดเจน

ประเด็นที่ 3 การนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูล ในด้านคีตศิลป์ไทยควรปรับให้สอดคล้องกับทฤษฎีด้านคีตศิลป์ไทย โดยเฉพาะการนำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์โครงสร้างของเสียงหลัก และเทคนิคการใช้หางเสียงและเสียงกระทบ เพื่อให้เห็นความแตกต่างของรูปแบบในการสร้างสรรค์ใหม่ที่มีการต่อยอดจากอดีต ดังที่ รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า

> “จากการที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ทำนองและระดับเสียงของเพลงกล่อม เห็นว่ามีการนำเอาทฤษฎีวิชาการคีตศิลป์ไทยมาบูรณาการกับพื้นบ้านเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นการเพิ่มพูนพัฒนาการในงานนี้ แต่ในวิชาการไม่เคยได้ยินคำว่า “เสียงจร” ซึ่งน่าจะเป็นเสียงประกอบที่นำเข้ามาใช้เพื่อเชื่อมโยงให้เกิดความกลมกลืนกันกับเสียงหลัก จึงแนะนำและเสนอให้พิจารณาใช้คำว่า “มีเสียงประกอบ คือ เสียงที และ เสียงมี เป็น

เสียงผ่าน” ในส่วนของการสร้างสรรค์ทำนองเพลงในมิติของเพลงกล่อม เพลงหน้าฝน พบว่ารูปแบบการสร้างสรรค์มีการใช้กรอบของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นหลัก ซึ่งงานสร้างสรรค์ ประกอบด้วย 1. โครงสร้างของเสียงหลัก 2. เทคนิคการใช้หางเสียงและเสียงกระทบ เป็นการบูรณาการโดยการนำเอาทฤษฎีคีตศิลป์ไทย ในการนำเสนองานใช้วิธีสร้างโดยการนำเสียงมาเรียงร้อยทั้งในรูปของการเรียงเสียงและข้ามเสียง แต่ในการเรียงร้อยพูดถึงแต่เรื่องการข้ามเสียง ขาดหายเรื่องการเรียงเสียง จึงแนะนำให้เพิ่มเรื่องการเรียงเสียงซึ่งมีปรากฏอยู่แล้ว ทั้งนี้ได้ยกตัวอย่างบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 2 ห้องที่ 5 และ 8 ใช้เทคนิคการกระทบเสียงเข้ามาใช้ แต่ไม่ได้พูดถึงว่ามีการเรียงเสียงมาก่อนแล้วจึงค่อยใช้เทคนิคการกระทบซึ่งซับซ้อนมากขึ้น แต่ว่าไม่ได้มีผลเสียต่อรูปของเพลงกล่อมแต่กลับส่งผลดีเนื่องจากทำให้เกิดความงดงามมากยิ่งขึ้น จึงแนะนำให้ใช้ทั้งการเรียงเสียงและการกระทบเสียง และแนะนำว่าควรแยกเพิ่มขึ้นมาอีกเพื่อให้สามารถมองเห็นสิ่งที่สร้างสรรค์เพิ่มเติมและแสดงพัฒนาการที่มากขึ้นกว่าอดีต (จากที่บอกว่ารูปแบบมีที่เหมือนกัน และที่แตกต่าง) ในเพลงนกเขาชวาเช่นเดียวกันให้เพิ่มเรื่องการเรียงเสียง”

จากข้อเสนอแนะของรองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม ผู้วิจัยจึงปรับการนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลให้สอดคล้องกับทฤษฎีวิชาการคีตศิลป์ไทย และกรอบการสร้างสรรค์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เพื่อให้ข้อมูลมีความชัดเจนและถูกต้องตามหลักวิชาการ

อย่างไรก็ตาม ในการนำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี (2565, 2 พฤษภาคม, สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อเสนอแนะในการจัดทำโน้ตเพื่อให้สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในทางวิชาการและการปฏิบัติไว้ดังนี้

“ในงานชิ้นนี้หยิบมาใช้แล้วอธิบายให้เห็นถึงความเชื่อมโยงว่าความคิดในความเป็นดนตรีท้องถิ่นกับความคิดที่เป็นทฤษฎีตะวันตก มันสามารถเชื่อมโยงกันได้ในส่วนของเพลง นอกจากเล่นให้ได้ยินได้ฟังแล้ว ส่วนของโน้ตเท่าที่อ่านที่ดู โน้ตไทยก็ทำได้เพียงแต่ว่า ถ้าทำโน้ตเป็น score หมายถึงทำโน้ตเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้วิ่งไปด้วยกัน หมายถึงวางโครงให้ไปด้วยกัน เป็นโน้ตไทยก็ทำได้ ว่าเครื่องดนตรีชิ้นนี้จะเดินแบบนี้ เก็บรายละเอียดมันก็จะทำให้แมตช์กัน สิ่งที่ปฏิบัติกับสิ่งที่อยู่ในเนื้อหาสาระที่เป็นงานวิชาการ เพราะฉะนั้นงานตรงนี้ก็จะเป็นประโยชน์ที่จะทำให้เห็นว่า งานปฏิบัติกับงานวิชาการ มันแมตช์กันและมันสามารถล้อไปด้วยกันได้อย่างสนิทสนมและเห็นภาพกว้างของเพลงทั้งหมดว่ามันเคลื่อนที่ไปพร้อมกันอย่างไร เป็นเลเยอร์อย่างไร เป็นชั้นอย่างไร ขอแสดงความชื่นชมยินดีที่บทเพลงกล่อมเด็กของไทย ในแต่ละท้องถิ่นมีสีสันของเสียงที่มีความไพเราะงดงามมาก”

จากข้อเสนอแนะดังกล่าวซึ่งผู้วิจัยเล็งเห็นว่า การจัดทำโน้ตควรจัดทำโน้ตของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่ใช้ในเพลงกล่อมเพื่อให้เห็นรายละเอียดและภาพรวมของแนวทำนองทั้งหมด ดังนั้นผู้วิจัยจึงจัดทำโน้ตของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนำเสนอในบทวิเคราะห์เพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดในทางวิชาการและการนำไปใช้ในทางปฏิบัติ

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม เพื่อสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ และสังเกตแบบมีส่วนร่วม นำมาสรุปเกี่ยวกับเพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้ โดยสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ดังต่อไปนี้

1.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

การสรุปผลการศึกษาในวิทยานิพนธ์เรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ผู้วิจัยแสดงการสรุปแบ่งได้ 4 ข้อ ดังต่อไปนี้

1) เพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ สรุปได้ว่าเพลงกล่อมถูกจัดเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีการใช้อยู่ทั่วไปในแต่ละภาคของประเทศไทย เป็นทำนองเพลงสำหรับใช้ร้องกล่อมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขับกล่อมให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยความอบอุ่นใจ บทประพันธ์ใช้ภาษาที่มีความเรียบง่าย เนื้อหาของบทเพลงกล่อมสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตแต่ละท้องถิ่น เพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยเรียกต่างกัน คือ ภาคเหนือ ใช้คำกล่อมเด็กเรียกว่า “สิกจุ้งจาโหน” หรือเพลง “อื่อจา” โดยรวมเรียกเพลงกล่อมเด็กของทางภาคเหนือว่า “เพลงอื่อลูก” ภาคอีสาน เรียกเพลงกล่อมเด็กว่า “นอนสาหล่า” หรือ “นอนสาเด้อ” ภาคกลาง เรียกเพลง “กล่อมลูก” หรือ “เพลงกล่อมเด็ก” ภาคใต้ เรียกเพลงกล่อมลูกว่า “เพลงชาน้อง” หรือ “เพลงร้องเรือ”

2) เพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยสรุปได้ว่ามีบทบาทใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการอบรมสั่งสอน และให้ความเพลิดเพลินใจกับเด็กไปในตัว นอกจากนี้ ยังก่อให้เกิดความอบอุ่น ความปลอดภัยให้กับเด็ก ถือได้ว่ามีบทบาทหน้าที่สำหรับช่วยกล่อมให้เด็กนอนหลับได้เร็วมากยิ่งขึ้น เมื่อหลับสนิทจะไม่รบกวนผู้เลี้ยงดู ดังนั้นจะเห็นได้ว่าบทบาทของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค มีลักษณะเหมือนกันทั้งหมด กล่าวคือเพลงกล่อมเป็นเครื่องมือสำหรับใช้เลี้ยงดูเด็กในยามที่ต้องการให้เด็กหลับอย่างเป็นสุข ส่งผลให้เด็กได้เติบโตมีความสมบูรณ์ทั้งทางร่างกายและทางจิตใจ

3) เพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยสรุปได้ว่าให้คุณค่าในด้านการสืบทอดวัฒนธรรมสะท้อนสภาพวิถีชีวิตและค่านิยมในสังคม ความหมายของบทประพันธ์มีคุณค่าให้เด็กได้ซึมซับคุณงามความดีเพื่ออยู่ร่วมกับสังคมได้อย่างมีความสุข รวมถึงบ่มเพาะให้เป็นคนดีตั้งแต่วัยเยาว์ กระทั่งกลายเป็นผู้ใหญ่ที่ดีได้ในอนาคต

4) ความสำคัญของเพลงกล่อม สรุปได้ว่า เพลงกล่อมจัดได้ว่าเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูลูกหลานของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ มีเนื้อร้องแสดงความรักใคร่ห่วงใยลูกหลาน ทำนองเพลงกล่อมสร้างบรรยากาศให้เกิดความสงบ ช่วยให้เด็กหลับง่ายยิ่งขึ้น จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมสากล ที่มีอยู่ทั่วไปเกือบทุกชาติ

1.2 สร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

การสรุปผลการศึกษาในวิทยานิพนธ์เรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ผู้วิจัยแสดงการสรุปแบ่งได้ 3 ข้อ ดังต่อไปนี้

1) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการเรียนดนตรีจากบิดาและได้ยินเสียงแม่ร้องเพลงเพื่อกล่อมน้องอยู่ใกล้ ๆ จึงมีความชื่นชอบเสียงดนตรีที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กับเพลงกล่อม เมื่อได้มีโอกาสเข้าทำการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับการถ่ายทอดเพลงกล่อมจากเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ ผู้ล่วงลับ) จึงทำให้มีความชื่นชอบเพลงกล่อมเพิ่มมากยิ่งขึ้น

2) ขั้นตอนการประพันธ์ สรุปได้ว่า ผู้วิจัยมีแนวคิดในการประพันธ์บทสำหรับร้องกล่อม คืออาศัยสิ่งรอบตัว ธรรมชาติ วิถีชีวิตที่มองเห็นได้ง่าย หรือสิ่งที่ผู้วิจัยมีความรู้เป็นทุนเดิมอยู่ตามสมควร เพื่อที่จะนำคลังความรู้และประสบการณ์เดิมกลั่นกรองเป็นคำที่มีความหมาย หยิบยกนำมาแต่งเป็นบทประพันธ์ของเพลงกล่อมทั้งนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ขึ้นใหม่ โดยใช้จินตนาการของตนเองสำหรับประพันธ์บทร้องกล่อมให้มีลักษณะเป็นร้อยกรอง และสร้างสรรค์คำประพันธ์โดยให้มีลักษณะเป็นคำสัมผัสกันภายในบท ซึ่งกำหนดเนื้อหาหรือเรื่องราวที่จะนำมาประพันธ์บทสำหรับร้องกล่อมภาคละ 2 เพลง ส่วนการประพันธ์ทำนองร้องกล่อม ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมของ ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ขึ้นใหม่ ภาคละ 2 เพลง ซึ่งผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทำนองร้องกล่อมของแต่ละภาคมีความแตกต่างกัน และจะสร้างสรรค์ทำนองการร้องกล่อมของแต่ละภาคให้แตกต่างไปจากทำนองร้องกล่อมที่เคยมีมาก่อน พร้อมกันนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับทำนองร้องกล่อมโดยในแต่ละภาคจะสร้างสรรค์ทำนองให้มีความแตกต่างกัน รวมถึงใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่าเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม การใช้เครื่องดนตรีแต่ละภาคจะแสดงความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีเฉพาะถิ่นในแต่ละภาคของไทย

3) การวิเคราะห์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม สรุปได้ว่า ผู้วิจัยวิเคราะห์ความหมายบทประพันธ์ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงของเพลงกล่อมที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยผู้วิจัยประพันธ์บทร้องเพลงกล่อมขึ้นใหม่ภาคละ 2 เพลง เพื่อสื่อความหมายของบทประพันธ์ ฉันทลักษณ์และสำเนียงของเพลงกล่อมสรุปได้ดังนี้

1) การวิเคราะห์ ความหมายของบทประพันธ์ภาคเหนือสรุปได้ว่า บทที่ 1 คือ เพลงเขาเปล้าเป็นการเล่าเรื่องราวของนกเขาเปล้าที่เลี้ยงลูกมาตั้งแต่ฟักออกมาจากไข่ ต่อมาลูกนกได้หายไป แม่นกจึงเกิดความรู้สึกทุกข์ใจ แม้ว่าจะหันมองไปทางใดก็รู้สึกอ้างว้างและวังเวง ในขณะที่นกชนิดอื่นที่อยู่ในป่าพากันหยุดร้อง ท่ามกลางสายฝนที่ตกพรำ ๆ เหมือนเสียงเพลง จากธรรมชาติ ส่วนเนื้อหาของบทประพันธ์ภาคเหนือบทที่ 2 คือ เพลงฤดูหนาวมีเรื่องราวที่กล่าวถึงสภาพภูมิอากาศในฤดูหนาว ซึ่งเริ่มตั้งแต่เดือนตุลาคมจนถึงเดือนพฤศจิกายน และมีการเปรียบเทียบอากาศหนาว

ที่แทรกอยู่ในจิตใจ แม้กระทั่งเครื่องคลายหนาวให้อุ่นใจยามนอนก็ไม่มี จนเกินที่จะพรรณนาถึงความหนาวที่จะได้รับ ประกอบกับอย่างมีการสอดแทรกจารีตประเพณีอันดีงามที่หมายถึงการเข้าตามตรอกออกตามประตูของฝ่ายชายที่ต้องการไปมาหาสู่กับฝ่ายหญิง โดยอยู่ในสายตาและได้รับการอนุญาตจากผู้ใหญ่ในครอบครัวของฝ่ายหญิง จึงจะสมความปรารถนาในความรัก

เนื้อหาของบทประพันธ์ภาคอีสานสรุปได้ว่าบทที่ 1 คือ เพลงสอนใจ แสดงถึงสภาพอากาศในฤดูหนาวที่ฝ่ายชายเปรียบเทียบว่าฝ่ายหญิงมีความอบอุ่นแทนผ้าห่มให้หายหนาวภายในจิตใจได้ ประกอบกับยังสะท้อนถึงการให้คติเตือนใจให้กับฝ่ายหญิง มิให้เชื่อคำฝ่ายชายที่มีใจรวดเร็วโดยง่าย ซึ่งจะทำให้เสียใจในภายหลัง เปรียบได้กับการตกเหวหรือการได้รับความชอกช้ำใจ ซึ่งบทประพันธ์ยังอธิบายถึงการที่ฝ่ายหญิงมีความรักควรปรึกษาพ่อแม่ เพื่อที่จะได้ให้คำปรึกษาทำให้ความรักยืนยาว ส่วนเนื้อหาของบทประพันธ์ภาคอีสานบทที่ 2 เพลงอาบน้ำ แสดงขั้นตอนการเลี้ยงเด็กในแต่ละวันเริ่มตั้งแต่การอุ้มลงอาบน้ำในอ่าง เมื่อชำระล้างทำความสะอาดทั่วร่างกายแล้วจึงนำขึ้นมาแล้วใช้แป้งหรือดินสอพองทาให้ทั่วร่างกาย จากนั้นจึงนำลงเปลและกล่อมให้นอนหลับ

เนื้อหาของบทประพันธ์ภาคกลางสรุปได้ว่าบทที่ 1 คือเพลงหน้าฝน แสดงถึงฤดูฝนโดยมีลักษณะของฝนที่ตกพรำ ๆ โดยบอกกล่าวความต้องการเชิงชักชวนให้ฝ่ายหญิงมาเป็นคู่ครองโดยเปรียบเทียบว่าหากมีคู่เคียงจะสามารถทำให้คลายจากความหนาวเย็นยามดึกได้ จากนั้นจะแสดงความหมายของสิ่งที่มีอยู่ตามธรรมชาติ เช่น ลมพัด และดาวเดือนบนท้องฟ้า ซึ่งเป็นการนำ 2 เรื่องราว มาผนวกไว้ให้อยู่ในบทเดียวกัน บทประพันธ์เพลงหน้าฝนนี้ จะใช้เมื่อเด็กใกล้หลับ บทประพันธ์เพลงหน้าฝน พบว่าใช้ภาษาเรียบง่าย ไม่ใช้คำราชาศัพท์ จึงทำให้มีความเข้าใจในความหมายของบทประพันธ์ได้ทันที ส่วนเนื้อหาของบทประพันธ์ภาคกลางบทที่ 2 คือเพลงนกเขาชวา แสดงวิถีชีวิตของนกเขาชวา ซึ่งอาศัยอยู่ตามป่า โดยออกหากินเมล็ดพืชและแมลงตามไร่นา ประกอบกับยังแสดงถึงลักษณะทางกายภาพของนกเขาชวา ที่ตัวเล็กกว่านกเขาใหญ่โดยมีเสียงร้องใสกังวาน จึงถูกจับมาเป็นสัตว์เลี้ยงตามบ้าน เพื่อเป็นสัตว์สวยงามและเพื่อฟังเสียงร้องอันไพเราะนั้น บทประพันธ์ยังแสดงถึงการใช้ไม้ไผ่มาสานทำเป็นกรงเพื่อที่จะใช้เป็นที่อยู่อาศัยให้กับนกเขาชวา

เนื้อหาของบทประพันธ์ภาคใต้สรุปได้ว่าบทที่ 1 คือเพลงดินฟ้าอากาศ ต้องการเล่าเรื่องราวของสภาพดินฟ้าอากาศ ที่เสมือนว่าธรรมชาติได้กลั่นแกล้งมนุษย์ให้เปลี่ยนแปลงหลักแหล่งในการทำมาหากินเนื่องจากผืนดินมีทั้งความแห้งแล้ง เพราะฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลทำให้การทำนาไม่ได้ผลดี แม้กระทั่งในฝายที่ใช้กักเก็บน้ำยังแห้งไปทั้งหมด จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ข้าวในนาทั้งที่ยังเป็นค่อยๆเหี่ยวแห้งและตายลงในที่สุด ประกอบกับเนื้อหาของบทประพันธ์ยังแสดงถึงความเสียใจของพี่และน้องกำลังยืนมองความสูญเสียของข้าวในท้องนา จึงต้องกอดคอกันร้องไห้ออกมา เมื่อพิจารณาในส่วนท้ายของบทประพันธ์พบว่ายังอธิบายถึงบางพื้นที่มีน้ำป่าไหลหลากเป็นจำนวนมาก จนพัดบ้านเรือนล้มโค่นลง ส่วนเนื้อหาของบทประพันธ์ภาคใต้บทที่ 2 คือเพลงฤดูกาล ต้องการชี้ให้เห็นถึงฤดูกาลในแต่ละเดือนที่มี 3 ฤดูกาล คือฤดูหนาว ฤดูร้อน และฤดูฝน กล่าวคือ เริ่มฤดูหนาวในเดือนตุลาคมไปจนถึงกลางเดือนกุมภาพันธ์ และเปลี่ยนเป็นฤดูร้อนไปจนถึงเดือนพฤษภาคม ส่วนปลายเดือนมิถุนายนเริ่มเข้าฤดูฝนไปจนถึงเดือนกันยายน ลักษณะของบทประพันธ์ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมีเจตนา ใช้คำย่อในแต่ละเดือน เพื่อมิให้มีจำนวนพยางค์ในคำร้องมากจนเกินไป

2) การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือสรุปได้ว่า เพลงที่ 1 มีจำนวนทั้งหมด 6 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน คือ พยางค์ที่ 5 ของคำกลอนที่ 1 (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 4 ของคำกลอนที่ 2 (วรรคหน้า) และพยางค์ที่ 3 (วรรคหลัง) เป็นคำสัมผัสสระ ส่วนพยางค์ที่ 5 (วรรคหลัง) ของคำกลอนที่ 4 กับพยางค์ที่ 5 (วรรคหลัง) ของคำกลอนที่ 5 เป็นคำสัมผัสระหว่างคำกลอนและเป็นสัมผัสสระ ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงกาเหว่านี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน เพียงแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอน ส่วนฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคเหนือเพลงที่ 2 สรุปได้ว่า มีจำนวนทั้งหมด 6 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน คือ พยางค์ที่ 1 ของคำกลอนที่ 1 (วรรคหลัง) กับ พยางค์ที่ 3 (วรรคหน้า) และพยางค์ที่ 3 (วรรคหลัง) ของคำกลอนที่ 2 เป็นคำสัมผัสสระ ระหว่างคำกลอน เมื่อพิจารณาต่อมาพบว่า มีสัมผัสสระระหว่างคำกลอน คือ พยางค์ที่ 5 ของวรรคหลัง คำกลอนที่ 2 กับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้า คำกลอนที่ 3 เมื่อพิจารณาคำสัมผัสสระ ยังพบในพยางค์ที่ 5 ของวรรคหลัง (คำกลอนที่ 3) กับพยางค์ที่ 4 ของวรรคหน้า (คำกลอนที่ 4) ส่วนพยางค์ที่ 5 ของวรรคหลัง (คำกลอนที่ 5) กับพยางค์ที่ 3 ของวรรคหน้า (คำกลอนที่ 6) สรุปได้ว่าเป็นคำสัมผัสระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงฤดูหนาวนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน เพียงแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเท่านั้น

ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคอีสานสรุปได้ว่าเพลงที่ 1 มีจำนวนทั้งหมด 8 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 3 (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 คำกลอนที่ 3 คำกลอนที่ 5 คำกลอนที่ 6 คำกลอนที่ 7 และคำกลอนที่ 8 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงสอนใจนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน เพียงแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอน ส่วนฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคอีสานเพลงที่ 2 จำนวนทั้งหมด 8 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 3 (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 คำกลอนที่ 3 และคำกลอนที่ 4 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งสรุปได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงอาบน้ำนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคกลางสรุปได้ว่าเพลงที่ 1 มีจำนวนทั้งหมด 5 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พบว่าพยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์ที่ 4 (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 4 และคำกลอนที่ 5 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงหน้าฝนนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้นส่วน ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคกลางเพลงที่ 2 จำนวนทั้งหมด 3 คำกลอน มีคำคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พบว่าพยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์สุดท้าย (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 และที่คำกลอนที่ 3 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งสรุปได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงนกเขาชวานี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสในแต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคใต้สรุปได้ว่าเพลงที่ 1 มีจำนวนทั้งหมด 10 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พบว่าพยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์สุดท้าย (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 2 คำกลอนที่ 3 คำกลอนที่ 4 คำกลอนที่ 5 และคำกลอนที่ 7 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงดินฟ้าอากาศนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้นส่วนฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม ภาคใต้เพลงที่ 2 จำนวนทั้งหมด 6 คำกลอน มีคำสัมผัสระหว่างคำกลอน พยางค์สุดท้าย (วรรคหลัง) กับพยางค์สุดท้าย (วรรคหน้า) ของคำกลอนที่ 1 คำกลอนที่ 3 และคำกลอนที่ 4 เป็นคำสัมผัสสระระหว่างคำกลอน ซึ่งสรุปได้ว่าฉันทลักษณ์ของเพลงฤดูกาลนี้ ไม่กำหนดตายตัว ในเรื่องของสัมผัสนอกและสัมผัสใน แต่มีคำคล้องจองภายในคำกลอนหรือระหว่างคำกลอนเพียงเท่านั้น

3) การวิเคราะห์สำเนียงของเพลงกล่อมภาคเหนือ เพลงที่ 1 สรุปได้ว่าด้านความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 6 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “เฮา” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เรา” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “ผ่อ” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “มอง” ด้านการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 คำว่า “เฮา” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “เรา” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ฮ้อง” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ร้อง” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 4 คำว่า “ไป๋” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ไป” ซึ่งอธิบายได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 5 คำว่า “ก่อ” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ก็” ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้สระต่างกัน

สำเนียงของการร้องกล่อมภาคเหนือเพลงที่ 2 สรุปได้ว่าด้านความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 6 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 2 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “บ่” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ไม่” และคำกลอนที่ 5 คำว่า “แม่ญิง” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ผู้หญิง” ส่วนการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 1 คำว่า “ตุ๊ล้า” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ตุลา” หรือคำกลอนที่ 6 คำว่า “ใจ๋” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ใจ” สรุปได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 3 คำว่า “ตี้” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น ที่” ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้พยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างกัน

สำเนียงของการร้องกล่อมภาคอีสานเพลงที่ 1 สรุปได้ว่า ด้านความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 8 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 3 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “ย่าม” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เมื่อตอน” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “เว่า” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “พูด” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ฟ่าว” เป็นต้นส่วนการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 5 คำว่า “เซื่อ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “เชื่อ” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 2 คำว่า “ไว่” คำร้องของ

ภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ไว้” หรือ คำกลอนที่ 8 คำว่า “ได่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ได้” ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน

สำเนียงของการร้องกล่อมภาคอีสาน เพลงที่ 2 สรุปได้ว่าด้านความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 8 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 3 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “ย่าม” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “เมื่อตอน” หรือคำกลอนที่ 4 คำว่า “เว่า” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “พูด” เมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “ฟ่าว” เป็นต้นส่วนการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 5 คำว่า “เซื่อ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “เชื่อ” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 2 คำว่า “ไว่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ไว้” หรือคำกลอนที่ 8 คำว่า “ได่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ได้” ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน

สำเนียงของการร้องกล่อมภาคกลาง สรุปได้ว่าเนื่องจากภาษาของภาคกลางเป็นภาษากลาง (ภาษาราชการ) จึงไม่จำเป็นต้องเปรียบเทียบกับสำเนียงภาคอื่น จึงสรุปได้ว่า การพิจารณาสำเนียงของภาคกลางนี้ไม่ต้องแปลความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม และการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมสามารถออกเสียงตามทำนองของเพลงกล่อมได้ทันที

สำเนียงของการร้องกล่อมภาคใต้ เพลงที่ 1 สรุปได้ว่าด้านความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 10 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน คือ คำกลอนที่ 5 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “เม็ด” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “หมด” ส่วน 2 การออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “ถ่ำ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ทำ” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ฮ้าย” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “หาย” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 4 คำว่า “ปี่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ปี” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “น่ำ” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “น้ำ” ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 10 คำว่า “ซุด” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “สุด” ซึ่งมีการใช้พยัญชนะต่างกัน

สำเนียงของการร้องกล่อมภาคใต้ เพลงที่ 2 สรุปได้ว่าด้านความหมายของคำในบทประพันธ์ที่ใช้ร้องกล่อม ตั้งแต่คำกลอนที่ 1 ถึงคำกลอนที่ 10 มีความหมายของคำในบทประพันธ์เหมือนกันแต่การใช้คำต่างกัน คือ คำกลอนที่ 5 สำเนียงภาษาการร้องกล่อมของภาคเหนือเป็นภาษาถิ่น คำว่า “เม็ด” ซึ่งเมื่อแปลเป็นภาคกลาง หมายถึง “หมด” ส่วนการออกเสียงคำที่ใช้ร้องกล่อมออกเสียงตามสำเนียงเป็นภาษาถิ่นต่างกัน เช่น คำกลอนที่ 4 คำว่า “ถ่ำ” แต่คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ทำ” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “ฮ้าย” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “หาย” กล่าวได้ว่ามีการใช้พยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างกัน ส่วนคำกลอนที่ 4 คำว่า “ปี่” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “ปี” หรือคำกลอนที่ 5 คำว่า “น่ำ” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น “น้ำ” ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้วรรณยุกต์ต่างกัน เมื่อพิจารณาคำกลอนที่ 10 คำว่า “ซุด” คำร้องของภาคกลางจะออกเสียงเป็น สุด” มีการใช้พยัญชนะต่างกัน

4) การวิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อม สรุปได้ว่า จังหวะของทำนองร้องกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้มีจังหวะที่คงที่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อจะหยุดจังหวะเพื่อให้ผู้ร้องกล่อมได้พักหายใจ หลังจากการออกเสียงคำร้อง ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

5) การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อมสรุปได้ว่า ทำนองการร้องกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้ มีการเอื้อนเป็นทำนองสำหรับการขึ้นต้นเพลง มีการใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 มีการทำนองร้องที่ข้ามเสียงเป็นคู่ 3 และมีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกัน

6) การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรี ที่ผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีขึ้นใหม่สำหรับบรรเลงร่วมกับบทประพันธ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้ สรุปได้ว่า มีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในลักษณะทำนองวนซ้ำ มีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในลักษณะทำนองที่เป็นสีสัน มีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในลักษณะเป็นทำนองของเพลง และมีการบรรเลงของเครื่องดนตรีในลักษณะเป็นจังหวะของเพลง

7) การวิเคราะห์รูปแบบคีตลักษณ์ ของทำนองดนตรีภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้สรุปได้ว่าแต่ละภาคมีรูปแบบคีตลักษณ์ที่บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน แต่รูปแบบคีตลักษณ์ของแต่ละภาคมีความจำเพาะแตกต่างกัน

8) ระดับเสียงของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้สรุปได้ว่าภาคเหนือมีการบรรเลงในระดับเสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา) ภาคอีสานมีการบรรเลงในระดับเสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา) ภาคกลางมีการบรรเลงใระดับเสียงน “มี” เสียง “ซอล”และ เสียง “ลา” (มี ซอล ลา) และภาคใต้มีการบรรเลงในระดับเสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

9) การวิเคราะห์ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลางและภาคใต้ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น สรุปได้ว่า

ลูกตกของทำนองเพลงภาคเหนือที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงนกเขาเปล้าและเพลงฤดูหนาว) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ ระฆังราว และซึง มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือ เสียง “ซอล”

ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคอีสานที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงสอนใจและเพลงอาบน้ำ) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี เบส แคน โหวต และโปงลาง มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือ เสียง “เร”

ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคกลางที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงหน้าฝน และเพลงนกเขาชวา) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และซออู้ มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือ เสียง “ซอล”

ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคใต้ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงดินฟ้าอากาศและเพลงฤดูกาล) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเบส กลองโนรา และแอคคอร์เดียน มีลูกตกตรงกันในห้องที่ 8 คือ เสียง “โดสูง”

2. อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์งานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

2.1 จากการศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญ ของเพลงกล่อม

1) ภูมิหลังของเพลงกล่อมเป็นเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนภาพชีวิตประจำวัน ผลการวิจัยพบว่าเพลงกล่อมเป็นวรรณกรรมชาวบ้านชนิดหนึ่ง ส่วนใหญ่ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ถูกร้อยกรองขึ้นด้วยถ้อยคำที่เรียบง่าย นับเป็นเป็นศิลปะแบบหนึ่ง รวมถึงเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ มีลักษณะการถ่ายทอดด้วยปาก ใช้การจดจำสืบต่อกันมาโดยไม่ได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่ในภายหลังจึงเริ่มมีการจดบันทึก ส่วนใหญ่ไม่ทราบว่าใครเป็นผู้ประพันธ์บท สอดคล้องกับ มณี พยอมยงค์ (2529, น. 78 - 83) ที่กล่าวไว้ว่า เพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก และเพลงสำหรับการละเล่นของเด็ก มีประโยชน์ดังนี้ เด็กได้ฟังสิ่งที่ไพเราะดีงาม เด็กมีจินตนาการทางสร้างสรรค์ เด็กมีความเจริญด้านอารมณ์ เด็กมีความเจริญด้านจิตใจ เด็กมีความเจริญด้านร่างกายเพราะได้พักผ่อน เด็กมีความเจริญด้านสังคมมีเพื่อนฝูง เด็กมีความประทับใจในบทเพลง เด็กหลับย่อมไม่รบกวนพ่อแม่ผู้ปกครอง พ่อแม่มีเวลาทำงานบ้านมากขึ้น พ่อแม่หรือผู้ใหญ่มีโอกาสถ่ายทอดวัฒนธรรมทางมุขปาฐะแก่ลูกหลานและเด็ก ๆ สามารถรับเอามรดกทางวัฒนธรรมทั้งในด้านภาษาและการขับร้องพื้นเมือง

2) บทบาทของเพลงกล่อม ผลการวิจัยพบว่า มีทั้งบทบาทด้านวิชาการ บทบาทด้านครอบครัว บทบาทด้านศิลปวัฒนธรรม บทบาทด้านการศึกษาเรียนรู้ บทบาทด้านการพัฒนาร่างกายและจิตใจ

3) คุณค่าของเพลงกล่อม ผลการวิจัยพบว่า มีทั้งคุณค่าด้านการอบรมสั่งสอน คุณค่าด้านการถ่ายทอด คุณค่าด้านความรัก คุณค่าด้านสุนทรีย์และความเพลิดเพลินคุณค่าด้านความเชื่อสังคม และวัฒนธรรม คุณค่าด้านคติธรรม คุณค่าด้านภาษา บทประพันธ์ และวรรณกรรม คุณค่าด้านการรู้รักธรรมชาติ การดำเนินชีวิต และการเลือกคู่ครอง คุณค่าด้านการดำรงชีวิต คุณค่าด้านการประกอบอาชีพ หรือการประกอบอาชีพ

4) ความสำคัญของเพลงกล่อม ผลการวิจัยพบว่ามีความสำคัญ 5 อย่าง คือ

(1) ความสำคัญด้านวิวัฒนาการ

(2) ความสำคัญด้านการพัฒนาทางร่างกาย จิตใจ และสติปัญญา

(3) ความสำคัญด้านพฤติกรรมการเรียนรู้

(4) ความสำคัญด้านทำนอง ระดับเสียง และฉันทลักษณ์

2.2 จากการศึกษาสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

1) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากในขณะการเรียนดนตรีจากบิดาและได้ยินเสียงแม่ร้องเพลงเพื่อกล่อมน้องอยู่ใกล้ ๆ จึงมีความชื่นชอบเสียงดนตรีที่บรรเลงไปพร้อมๆกับเพลงกล่อม เมื่อได้มีโอกาสเข้าทำการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับการถ่ายทอดเพลงกล่อมจากเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) จึงทำให้มีความชื่นชอบเพลงกล่อมเพิ่มมากยิ่งขึ้น

2) มีขั้นตอนการประพันธ์ 5 ขั้นตอน คือ

(1) แนวคิดในการประพันธ์บทร้องเพลงกล่อม ผู้วิจัยมีแนวคิดในการประพันธ์บทสำหรับร้องกล่อม คืออาศัยสิ่งรอบตัว ธรรมชาติ วิถีชีวิตที่มองเห็นได้ง่าย หรือสิ่งที่ผู้วิจัย มีความรู้เป็นทุนเดิมอยู่ตามสมควร เพื่อที่จะนำคลังความรู้และประสบการณ์เดิมกลั่นกรองเป็นคำที่มีความหมาย หยิบยกนำมาแต่งเป็นบทประพันธ์ของเพลงกล่อม

(2) การประพันธ์บท ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์เพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ขึ้นใหม่ โดยใช้จินตนาการของตนเองสำหรับประพันธ์บทร้องกล่อม ให้มีลักษณะเป็นร้อยกรอง โดยสร้างสรรค์คำประพันธ์โดยให้มีลักษณะเป็นคำสัมผัสกันภายในบท โดยกำหนดเนื้อหาหรือเรื่องราวที่จะนำมาประพันธ์บทสำหรับร้องกล่อมภาคละ 2 เพลง

(3) การประพันธ์ทำนองร้องกล่อม ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมของ ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ขึ้นใหม่ ภาคละ 2 เพลง ซึ่งผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ทำนองร้องกล่อมของแต่ละภาคมีความแตกต่างกันและจะสร้างสรรค์ทำนองการร้องกล่อมของแต่ละภาคให้แตกต่างไปจากทำนองร้องกล่อมที่เคยมีมาก่อน การสร้างสรรค์ทำนองร้องกล่อมขึ้นใหม่ของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค

(4) การประพันธ์ทำนองดนตรี ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบไปกับทำนองร้องกล่อม โดยในแต่ละภาคจะสร้างสรรค์ทำนองให้มีความแตกต่างกัน รวมถึงใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่าเพื่อบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม การใช้เครื่องดนตรีแต่ละภาคจะแสดงความเป็นเอกลักษณ์ด้านเครื่องดนตรีเฉพาะถิ่นในแต่ละภาคของไทย ทำนองดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นจะใช้บรรเลงไปพร้อมกันกับการร้องกล่อมตั้งแต่ต้นจนจบเพลงโดยจะสร้างสรรค์ทำนองดนตรีสำหรับเพลงกล่อมขึ้นใหม่ 8 เพลง คือ ภาคเหนือ 2 เพลง ภาคอีสาน 2 เพลง ภาคกลาง 2 เพลง และภาคใต้ 2 เพลง

(5) การวิเคราะห์บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งการวิเคราะห์ได้ 6 ประการ คือ

ประการที่ 1 การวิเคราะห์บทประพันธ์ของเพลงร้องกล่อมที่ผู้วิจัยประพันธ์ขึ้นใหม่ ผู้วิจัยสร้างสรรค์บทประพันธ์การร้องกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ โดยกำหนดให้บทประพันธ์มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องราวของธรรมชาติรอบตัว วิถีชีวิตของนกเขาชวา สภาพภูมิอากาศแต่ละฤดูกาล จารีตประเพณี คติเตือนใจ ขั้นตอนการเลี้ยงเด็ก

ประการที่ 2 การวิเคราะห์ฉันทลักษณ์และคำสัมผัสของเพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ผู้วิจัยไม่กำหนดตายตัว ส่วนคำสัมผัส พบว่าส่วนใหญ่เป็นสัมผัสสระ

ประการที่ 3 การวิเคราะห์สำเนียงของเพลงกล่อมของเพลงกล่อม ของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ใช้ภาษาตรงไปตรงมา มีลักษณะรูปประโยคไม่ซับซ้อนและไม่มีคำราชาศัพท์

ประการที่ 4 การวิเคราะห์จังหวะของทำนองร้องกล่อม การวิเคราะห์เรื่องจังหวะของเพลงกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ เพลงกล่อมแต่ละภาคที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นมีการเอื้อนเป็นส่วนเริ่มต้น คือการร้องเอื้อนโดยออกเสียงเป็นลักษณะเห่ เมื่อใกล้หลับจะกล่อมให้นิ่มนวล โดยใช้จังหวะยาว ๆ

ประการที่ 5 การวิเคราะห์ทำนองร้องกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น มีการใช้การเอื้อนเป็นทำนองการขึ้นต้น การใช้เสียงเรียงชิดติดกันในลักษณะเป็นคู่ 2 มีการใช้ทำนองร้องกล่อมในลักษณะข้ามเสียงเป็นคู่ 3 และมีการมีทำนองการร้องซ้ำเสียงเดียวกัน

ประการที่ 6 การวิเคราะห์โน้ตทำนองดนตรีของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น แบ่งการวิเคราะห์เป็น 3 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 ทำนอง มีการใช้เครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงทำนองในลักษณะเป็นทำนองของเพลง เป็นทำนองวนซ้ำ เป็นสีสันของเพลง และเป็นจังหวะของเพลง

ประเด็นที่ 2 บันไดเสียง ภาคเหนือประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา) ภาคอีสานประกอบไปด้วยโน้ต 5 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา) ภาคกลางประกอบไปด้วยโน้ต 3 เสียง คือ เสียง “มี” เสียง “ซอล”และ เสียง “ลา” (มี ซอล ลา) ภาคใต้ประกอบไปด้วยโน้ต 4 เสียง คือ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ซอล” และเสียง “ลา” (โด เร มี ซอล ลา)

ประเด็นที่ 3 รูปแบบคีตลักษณ์ มีทั้งหมด 4 รูปแบบ คือ 1) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคเหนือ กลองเมืองบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว สะล้อบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ระฆังราวบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และซึงบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว 2) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคอีสาน พิณเบสบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว แคนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว โหวตบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และโปงลางบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 4 เที่ยว 3) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคกลาง ระนาดทุ้มบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ขลุ่ยเพียงออบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว ขลุ่ยอู้บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และซออู้บรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว 4) รูปแบบคีตลักษณ์ของทำนองดนตรีภาคใต้ เบสบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว อิเล็กโทนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 3 เที่ยว กลองโนราบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว และแอคคอร์เดียนบรรเลงเป็นทำนองเดียวกัน 6 เที่ยว

7) ลูกตกของทำนองเพลงภาคเหนือที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงนกเขาเปล้าและเพลงฤดูหนาว) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลองเมือง สะล้อ ระฆังราว และซึง มีลูกตกตรงกันกับลูกตกของทำนองร้องกล่อมในโน้ตห้องที่ 8 คือเสียง “ซอล”

ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคอีสานที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงสอนใจและเพลงอาบน้ำ) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี เบส แคน โหวต และโปงลาง มีลูกตกตรงกันกับลูกตกของทำนองร้องกล่อมในโน้ตห้องที่ 8 คือเสียง “เร”

ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคกลางที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น (เพลงหน้าฝน และเพลงนกเขาชวา) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีระนาดทุ้ม ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ และซออู้ มีลูกตกตรงกันกับลูกตกของทำนองร้องกล่อมในโน้ตห้องที่ 8 คือเสียง “ซอล”

ลูกตกของทำนองดนตรีของภาคใต้ที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น(เพลงดินฟ้าอากาศและเพลงฤดูกาล) ซึ่งบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเบส กลองโนรา และแอคคอร์เดียน มีลูกตกตรงกันกับลูกตกของทำนองร้องกล่อมในโน้ตห้องที่ 8 คือเสียง “โดสูง”สอดคล้องกับแนวคิดของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ (2565, 21 มีนาคม, สัมภาษณ์) ที่กล่าวไว้ว่า

การใช้ดนตรีไทยสร้างสรรค์ทำนองดนตรีร่วมกับเพลงกล่อม อาจจะต้องคำนึงแบบแผนการประพันธ์เพลงไทยที่ต้องยึดลูกตกเป็นสิ่งสำคัญ เมื่อจะสร้างสรรค์ทำนองดนตรีมาบรรเลงประกอบไปกับการร้องกล่อม ควรสร้างสรรค์ให้ทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีลูกตกตรงกัน จะทำให้ไพเราะขึ้น

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม เป็นคุณลักษณ์เฉพาะของเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ซึ่งผู้สนใจสามารถใช้เป็นแนวทางในการพินิจคุณลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านชนิดอื่นว่ามีลักษณะที่คล้ายคลึงหรือแตกต่างไปจากเพลงกล่อมหรือไม่และอย่างไร

3.2 ผู้สนใจอาจจะนำฉันทลักษณ์ สำเนียงภาษา ทำนอง ระดับเสียง และจังหวะของเพลงกล่อมไปสร้างสรรค์ ประยุกต์ ขยายผล ต่อยอดกับเพลงพื้นบ้านหรือเพลงประเภทอื่น เพื่อให้เกิดผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีความหลากหลาย นำไปสู่การรับประโยชน์ของปวงชนในด้านรับรสทางดนตรีจากบทเพลงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่มากยิ่งขึ้น

3.3 งานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม อาจเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจใช้ศึกษาเพลงกล่อมของกลุ่มชาติพันธ์ที่กระจายอยู่ในทุก ๆ ภาคของประเทศไทยได้ด้วย

บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2556). **เพลงพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก.

กรรชิต จิตระทาน. (2530). **สังคีตอธิบายเพลงกล่อมเด็กภาคกลาง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

กระทรวงศึกษาธิการ. (2534). **คู่มือการจัดกิจกรรมส่งเสริมดนตรีไทย เล่ม 3**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

กฤษฎิ์ โพชนุกูล. (2554). **วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงประเภทโหมโรงครูมนตรี ตราโมท.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

กฤษณพงศ์ ทัศนบรรจง. (2559). **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ต้นข้าวแห่งอัมพวา.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์ และคณะ. (2549). **การศึกษาเทคนิคการขับร้องเพลงไทย บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

กาญจนาคพันธุ์. (2517). **ภูมิศาสตร์วัดโพธิ์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2551). **การคิดเชิงสร้างสรรค์.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชาความคิดสร้างสรรค์ชั้นสูง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.(อัดสำเนา)

ไขแสง ศุขะวัฒนะ. (2554). **ดนตรีปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณพล จันทน์หอม. (2539). **การขับร้องเพลงไทย**. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2543). **หลักมานุษยวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จารุณี กองพลพรหม. (2516). **คุณค่าคติชาวบ้านหมู่บ้านเมืองเก่า.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2522). **วิเคราะห์เพลงเด็กอีสาน**. มหาสารคาม: ศูนย์ศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จำเริญ แสงดวงแข. (2523). **โลกทัศน์ชาวภาคใต้ที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก.** สงขลา: ศูนย์ส่งเสริมภาษาและวัฒนธรรมภาคใต้, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2530). **ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: รักสิปป์จำกัด.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ชนะชัย กอผจญ. (2559). **การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิหารเริงสำราญ.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). **การวิจัยทางศิลปะ.** พิมพ์ครั้งที่ 2.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชำนิ จิตตรีประเสริฐ. (2543)**. พัฒนาคุณภาพด้วยความคิดสร้างสรรค์.** นนทบุรี: สถาบันพัฒนาและรับรองคุณภาพโรงพยาบาล.

ชูวิทย์ ยุระยง, วิชฎาลัมพก์ เหล่าวานิช และสกาวรุ้ง สายบุญมี. (2563). **แนวทางและวิธีการผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีสากลในบทเพลง “เกษตร-กษัตริย์” บทเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**.**

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). **สารานุกรมดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2563). **ทฤษฎีเพื่อการวิจัยและสารัตถบทดนตรี.** ลพบุรี: โรงพิมพ์นาฏดุริยางค์.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2540). **พฤติกรรมการสอนดนตรี**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2544). **สาระดนตรีศึกษาแนวคิดคิดสู่การปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2563). **หลักสูตรการอบรมวิทยากรดนตรีผู้สูงอายุ “หลักสูตรดนตรีสร้างสุข”.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พรรณีพริ้นติ้งเซ็นเตอร์.

ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ. (2559). **ดนตรีลิขิต: รวมบทความสร้างสรรค์เชิงวิชาการ**. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ดวงเดือน หลงสวาสดิ์. (2547). **เพลงกล่อมลูกภาคกลางบ้านปากลัด ตำบลคลองเขิน อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

เดวิท โบห์ม. (2557). **ว่าด้วยความคิดสร้างสรรค์.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์สวนเงินมีมา.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2542). **การสอนดนตรีสำหรับเด็ก ตามแนวของ คาร์ล ออร์ฟ (Orff – Schulwerk).** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ธิติ ทัศนกุลวงศ์. (2561). **การประพันธ์เพลงตับเรื่อง “บัวสามเหล่า”** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

นพคุณ สุดประเสริฐ. (2561). **หลักการและการสร้างสรรค์ทางร้องเพลงพญาตรึก (เถา).** (งานวิจัยสร้างสรรค์). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพฯ.

เบญจา หงส์ทอง. (2544). **เพลงกล่อมลูกภาคเหนือ: กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ประคอง ฮะสม และเอื้อมพร กิจวิวัฒนกุล. (2516). **คติชาวบ้านในบทกล่อมเด็ก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. (2531). **เพลงกล่อมเด็ก**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สุทธิสารการพิมพ์.

ประพันธ์ เรืองณรงค์. (2519). **ตำนานการละเล่นและภาษาชาวใต้.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ปราชญา สายสุข. (2560). **การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ปราณี เชียงทอง. (2526). **วรรณกรรมสำหรับเด็ก.** กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2549). **ดนตรีพื้นบ้านอีสาน**. มหาสารคาม: อภิชาติการพิมพ์.

ผ่องพันธ์ มณีรัตน์. (2529). วิวัฒนาการของเพลงกล่อมเด็ก. **วารสารสังคมวิทยา – มานุษยวิทยา,** 5(1), กุมภาพันธ์, น.35 - 60.

ผะอบ โปษะกฤษณะ และคณะ. (2520). **เพลงกล่อมเด็กและเพลงประกอบการเล่นของเด็กภาคกลาง 16 จังหวัด.** (งานวิจัยของคณะอาจารย์วิชาภาษาไทย). มหาวิทยาลัยศิลปากร, นครปฐม.

พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. (2551). **พื้นฐานดนตรี.** กรุงเทพฯ: กรพัฒนายิ่ง จำกัด.

พรรณี ช.เจนจิต. (2528). **จิตวิทยาการเรียนการสอน.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พรรณเพ็ญ เครือไทย. (2540). **เพลงกล่อมเด็กล้านนา**. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

พรรณระพี บุญเปลี่ยน. (2562). **เพลงกล่อมลูกขอลกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ในจังหวัดกาญจนบุรี และจังหวัดราชบุรี**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

พัชราภรณ์ เอื้อจิตรเมศ. (2546.) **การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลงเพลงกล่อมลูกภาคใต้: กรณีศึกษาบ้านบางสาร ตำบลกลาย อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

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

พิมพ์ชนก สุวรรณธาดา, ณัชชา พันธุ์เจริญ และณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2557). **บทประพันธ์เพลงดุษฎีนิพนธ์: สยามดุริยลิขิต**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). **ดนตรีวิจักษณ์**. กรุงเทพฯ: สยามสมัย.

ภวัฐ อาภาพันธุ์. (2561). **การจัดการองค์ความรู้เพื่อการสงวนรักษาเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษานางจำรัส อยู่สุข**. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพมหานคร.

ภัทระ คมขำ. (2556). **การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

ภิญโญ จิตธรรม. (2509). **เพลงพื้นเมืองภาคใต้ “ร้องเรือ”**. กรุงเทพฯ: ส.การพิมพ์.

มงคล เปลี่ยนบางช้าง. (2549). **บทร้องเล่นและเพลงพื้นบ้านภาคใต้**. กรุงเทพฯ: แม็ค.

มณี พยอมยงค์. (2513). **ประวัติและวรรณคดีล้านนาไทย.** มูลนิธิศาสตราจารย์ ดร.หม่อมหลวงตุ้ย ชุมสาย. เชียงใหม่: สุริวงศ์.

มณี พยอมยงค์. (2529). **ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17**. เชียงใหม่: ช้างเผือก.

มนตรี ตราโมท. (2538). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มัลลิกา คณานุรักษ์. (2524). **เพลงกล่อมเด็กไทยมุสลิมจังหวัดปัตตานี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. **ประเภทของเพลงกล่อมเด็ก**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2564 จากhttps://www.saranukromthai.or.th.

เมธี พันธุ์วราทร. (2548). **ดุริยางคศาสตร์.** กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ยุทธ เดชคำรณ (2520). **คติชาวบ้านไทย.** เชียงใหม่: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ราชิดา พฤกษารัตน์. (2540). **โวหารรักในเพลงกล่อมเด็ก ที่พบในจังหวัดนครศรีธรรมราช**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยทักษิณ, สงขลา.

ลมูล จันทน์หอม. (2537). **โลกทัศน์ชาวล้านนาศึกษาจากเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.

ลักขณา สริวัฒน์. (2558). **การรู้คิด (cognition).** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ลิวอิส เอ. โคเซอร์. (2535). **แนวความคิดทฤษฎีทางสังคมวิทยา ตอน เฮอร์เบิร์ต สเปนเซอร์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วชิรญาณ, หอพระสมุด. (2516). **บทกล่อมเด็กปลอบเด็กและโหมดเด็กเล่น**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

วนัสนันท์ ศิริรัตนะ. (2557). การแพร่กระจายนวัตกรรม : สมรรถนะของข้าราชการหลังแนวคิดการจัดการภาครัฐแนวใหม่. **รายงานสืบเนื่องการประชุมวิชาการระดับชาติ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร** ครั้งที่ 1 (329 – 336). กำแพงเพชร: มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร.

วนิช สุธารัตน์. (2547). **ความคิดและความคิดสร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

วราภรณ์ เชิดชู. (2561). **เพลงตับ พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา**.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วราวุฒิ เรืองบุตร. (2559). **การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุดเพลงมม็วด**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

วันเนาว์ ยูเด็น. (2525). **เพลงชาน้อง**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

วัลลภา ห้วงทรัพย์ และคณะ. (2516). **เพลงกล่อมเด็ก.** พระนครศรีอยุธยา: ม.ป.ท.

วาริฎฐา ถาวโรฤทธิ์. (2551). **นัยทางสังคมการเมืองของเพลงกล่อมเด็กไทย**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรินทร์ จินตนเสรี. (2562). **นวัตรังสรรค์เพลงพื้นบ้านไทยในมิติการขับร้องประสานเสียง**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ศรีประภา ปาลสุทธิ์ และวราภรณ์ จิรวานิช. (2524). **วิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กจังหวัดฉะเชิงเทรา.** ฉะเชิงเทรา: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา วิทยาลัยครูฉะเชิงเทรา.

ศันสนีย์ แสงสว่าง. (2527). **เพลงกล่อมเด็กภาคใต้**. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร.

ศุภกรณ์ ดิษฐ์พันธุ์. (2551). **การคิดเชิงสร้างสรรค์**. เอกสารประกอบการสอนรายวิชาความคิดสร้างสรรค์ชั้นสูง คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (อัดสำเนา)

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย. (2556-2560). **เพลงกล่อมลูกสี่ภาค มหิดล-วันแม่. มหาวิทยาลัยมหิดล, (CD)**. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมศักดิ์ ภูวิภาดาวรรรธณ์. (2537). **เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สาร สาระทัศนานันท์. (2540). **พิธีสู่ขวัญและคำสู่ขวัญโบราณอีสาน**. กรุงเทพฯ: กองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรม สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2528). **ดนตรีพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของไทย**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

สำนักมาตรการอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน.** กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สืบพงศ์ ธรรมชาติ. (2540). **วรรณกรรมเฉพาะท้องถิ่น.** สงขลา: คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สุกัญญา สุจฉายา. (2545). **เพลงพื้นบ้านศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์-มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2542). **ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน**. มหาสารคาม: ม.ป.ท.

สุพัตรา สุภาพ. (2536). **สังคมและวัฒนธรรมไทย : ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุมามาลย์ เรืองเดช. (2512). เพลงพื้นบ้านจากพนมทวน. **เอกสารนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 171** กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมฝึกหัดครู.

สุมามาลย์ เรืองเดช. (2518). **เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน.** กรุงเทพฯ: ครุสภาลาดพร้าว.

สุกรี เจริญสุข. (2541). **เพลงสำหรับเด็ก.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุภาพร ฉิมหนู. (2561). การศึกษาเพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำเนียงเจ๊ะเห (ตากใบ-ตุมปัต). **วารสารมนุษยศาสตร์,คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,** ปีที่ 25 (1), มกราคม – มิถุนายน, น.133-153.

องอาจ สายไยทอง. (2546). **เพลงกล่อมลูกโคราช.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

อมรา กล่ำเจริญ. (2553). **เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

อเนก นาวิกมูล. (2523). **เพลงนอกศตวรรษ.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

อุบลทิพย์ จันทรเนตร. (2537). **ความสัมพันธ์ระหว่าง เพลงกล่อม เด็กกับโลกทัศน์ของลาวพวน กรณีศึกษา: หมู่บ้านวัดกุฎีทอง จังหวัดสิงห์บุรี**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอนก นาวิกมูล. (2514). **บทกล่อมเด็ก พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นางสาครสิทธิการ (ผาด กุลตัณฑ์)**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แพร่การช่าง.

อวบ เหมรัชตะ. (2525). **วิธีการจัดการเรียนการสอนดนตรีระดับประถมและมัธยมศึกษา.** ในเอกสารประกอบการจัดอบรมครูดนตรี. กรุงเทพฯ: คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Attila Ozdek . (2015, November) .**The Role of Folk Music as Cultural Heritage in the Curriculum Of Vocational High Schools of Music: Pattern of Azerbaijan-Turkey.** Anadolu Journal of Educational Sciences International, Art Education Special Issue.

Baird, P.J. (2001). **Children's Song Makers as Messengers of Hope: Participatory Research With Implications for Teacher Educators**. (Dissertations for the Degree of Doctor of Philosophy) University of San Francisco, San Francisco, USA.

Carissa Scroggins. (2021). **The Lullaby as Art Song: Engaging Repertoire for Study and Performance.** (A Dissertations for the Degree of Doctor of Arts) University of Northern Colorado, USA.

Carol Kimball. (2005). **Song: A Guide to Art Song Style and Literature**. Hal Leonard Corporation, USA.

Carol kimball. (2005). **Women Composers - A Heritage of Song: The Vocal Library Low Voice.** Hal Leonard ; Milwaukee, Wisconsin, USA.

Christina L Svec. (2015). **The Effects of Instruction on the Singing Ability of Children Ages 5-11: A Meta-Analysis.** (Dissertations Proposal Prepared for the Degree of Doctor of Philosophy) University of North Texas, Texas, USA.

Daniel Johnston Galbreath. (2018). **Conceptualising Choral Play: The Creative Experience of Aleatory Choral Music.** (Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy) Birmingham City University, UK.

Devancy, K. (2018). **How Composing Assessment in English Secondary Examinations Affect Teaching and Learning Practices**. (Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy In Education) Birmingham City University, UK.

Erik Lindstrom. (2004). **A Dynamic View of Melodic Organization and Performance.** (Thesis for The Degree of Doctor of Philosophy) Uppsala University, Sweden.

Galbreath, D.J. (2018). **Conceptualising Choral Play: The Creative Experience of Aleatory Choral Music**. (Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy) Birmingham City University, UK.

Gurak, M. (2017). **The Book of Lullabies**. (Thesis for the Degree of Master of Arts) York University, Toronto, Ontario, USA.

Iman Ishaq Abd Al-Jawwad Shehadeh. (2014). **The Effectiveness of Using Children's Songs in Developing Elementary Graders' English Vocabulary and Pronunciation In Jerusalem.** (Thesis for the Degree of Master of Applied Linguistics and The Teaching of English) Hebron University, Palestine.

Iona and Peter Opie. (1980). **The Classic Fairy Tales. OXFORD UNIVERSITY PAESS,** New York and Toronto.

Ishaq, I. And Shehadeh, A.J. (2014). **The Effectiveness of Using Children's Songs in Developing Elementary Graders' English Vocabulary and Pronunciation In Jerusalem**. (Thesis for the Degree of Master of Applied Linguistics and The Teaching of English) Hebron University, Palestine.

Keegan-Phipps, S. (2008). **Teaching Folk : The Educational Institutionalization of Folk Music in Contemporary England**. (Thesis of Degree of Doctor of Philosophy) Newcastle University, USA.

Lindstrom, E. (2004). **A Dynamic View of Melodic Organization and Performance**. (Thesis for The Degree of Doctor of Philosophy) Uppsala University, Sweden.

Monika Gurak. (2017). **The Book of Lullabies. (Thesis for the Degree of Master of Arts) York University**, Toronto, Ontario, USA.

Ozdek, A. (2015). The Role of Folk Music as Cultural Heritage in the Curriculum Of Vocational High Schools of Music: Pattern of Azerbaijan-Turkey. **Anadolu Journal of Educational Sciences International, Art Education Special Issue**, 84-85.

Peter J. Baird. (2001). **Children's Song Makers as Messengers of Hope : Participatory Research With Implications for Teacher Educators.** (Dissertations for the Degree of Doctor of Philosophy) University of San Francisco, San Francisco, USA.

Rodriguez, R.C. (2014). **A Professional Songwriter's Approach to Writing**. (Thesis For the Degree of Doctor of Philosophy) Texas A&M University, Texas, USA.

Scroggins, C. (2021). **The Lullaby as Art Song: Engaging Repertoire for Study and Performance**. (A Dissertation for the Degree of Doctor of Arts) University of Northern Colorado, USA.

Simon Keegan-Phipps. (2008). **Teaching Folk: The Educational Institutionalization of Folk Music In Contemporary England.** Newcastle University**, UK.**

Simon Keegan-Phipps. (2008).**Teaching Folk: The Educational Institutionalization of Folk Music in Contemporary England.** (Thesis of Degree of Doctor of Philosophy Newcastle University, USA.

Sowat, S. (2018). **Thai Classical Music for the Phrommas Episode In Khon Performance**. (Thesis for Degree of Doctor of Philosophy) University of York, UK.

Svec, C.L. (2015). **The Effects of Instruction on the Singing Ability of Children Ages 5-11: A Meta-Analysis**. (Dissertations Proposal Prepared for the Degree of Doctor of Philosophy) University of North Texas, Texas, USA.

บุคลานุกรม

กรรชิต จิตระทาน. ผู้อำนวยการสำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 22 มีนาคม 2565.

กรวรันท์ บุญกองรัตน์. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 เมษายน 2565, 2 พฤษภาคม 2565.

กัลยา เพิ่มลาภ. ข้าราชการบำนาญ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 5 พฤษภาคม 2565.

จำรัส อยู่สุข. ผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านภาคกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 6 กุมภาพันธ์ 2565.

จินตนา สืบสงัด. อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 21 เมษายน 2565.

ชนนิกานต์ ชลายุทธ์. แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดลพบุรี.(ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 เมษายน 2566.

ชญาภา เล็กสุด. แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดสงขลา. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 เมษายน 2566.

ไชยยะ ทางมีศรี. ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 เมษายน 2565.

ดนัย น้อยชื่น. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 13 มกราคม 2566.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 8 พฤษภาคม 2565.

นงนุช แสงทับทิม. ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูก 5 สิงหาคม 2533. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 1 มีนาคม 2565.

นงเยาว์ ดำสอน. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 1 พฤศจิกายน 2565.

นาวี คชเสนี. ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 เมษายน 2565.

บุญช่วย โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 2 พฤษภาคม 2565.

บุษยา ชิตท้วม. อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 2 พฤษภาคม 2565.

ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง. แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดนครราชสีมา. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 3 เมษายน 2566.

พังงา ถาวร. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 มกราคม 2566.

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร. ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 21 มีนาคม 2565.

พูนพิศ อามาตยกุล. ที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 30 มกราคม 2565.

มณีวรรณ ชาวส้าน. แม่เพลงพื้นบ้าน จังหวัดเชียงใหม่. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 เมษายน 2566 .

มนตรี สุขกลัด. อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 1 พฤษภาคม 2565.

วิทยา ไล้ทอง. ข้าราชการบำนาญคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 6 พฤษภาคม 2565.

สนอง คลังพระศรี. อาจารย์ประจำ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 9 มีนาคม 2565, 2 พฤษภาคม 2565.

สมพร ตรีเดชี. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 8 มกราคม 2566.

สืบพงศ์ ธรรมชาติ. มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 2 พฤษภาคม 2565.

สุทธินี เภกะสุต. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 15 มกราคม 2566.

สุระชัย สีบุบผา. ผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 พฤษภาคม 2565.

สุรัตน์ จงดา. ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 2 พฤษภาคม 2565.

เสาวลักษณ์ มั่นรอด. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 8 เมษายน 2565.

อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์. รองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 2 พฤษภาคม 2565.

อาภานี จีนช่วย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 12 มกราคม 2566.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

แบบสัมภาษณ์
ชุดที่ 1 แบบสำรวจพื้นที่วิจัย (Basic Survey)
วิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่1 บริบทของพื้นที่วิจัย

1.1 ประวัติความเป็นมาของชุมชน/หมู่บ้าน.....
.....
.....

1.2 ลักษณะภูมิประเทศ.....
.....
.....

1.3 อาณาเขต.....
.....
.....

1.4 เส้นทางการคมนาคม.....
.....
.....

1.5 การปกครอง.....
.....
.....

1.6 จำนวนประชากร.....
.....
.....

1.7 สภาพเศรษฐกิจ.....
.....
.....

1.9 ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ภูมิปัญญา.....
.....
.....

ผู้สำรวจ.....
วัน/เดือน/ปี.....

แบบสัมภาษณ์
ชุดที่ 2 แบบสัมภาษณ์ (แบบมีโครงสร้าง)
วิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ.....นามสกุล.....อายุ.....ปี
การศึกษา.....อาชีพ.....ประกอบอาชีพมาแล้ว.....ปี

1.2 สถานภาพสมรส/โสด.....

1.3 อยู่บ้านเลขที่.....หมู่ที่.....บ้าน.....ตำบล.....
อำเภอ.....จังหวัด.....รหัสไปรษณีย์.....เบอร์โทรศัพท์.....

ตอนที่2 ข้อมูลเกี่ยวข้องกับบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

2.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม เป็นอย่างไร.....

2.2 คุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยเป็นอย่างไร.....

2.3 การสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรมีกระบวนการอย่างไร.....

2.4 วิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร .....

2.5 วิธีการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบกับการร้องกล่อมควรเป็นอย่างไร.....

2.6 อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร.....

2.7 ฉากสำหรับการแสดงบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร.....

2.8 เครื่องแต่งกายของนักดนตรีและผู้ขับร้องเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคควรเป็นอย่างไร.....

2.9 เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมในแต่ละภาคควรใช้เครื่องดนตรีชนิดใด.....

2.10 การเผยแพร่ผลงานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมควรเป็นอย่างไร.....

ผู้สัมภาษณ์.....(ผู้วิจัย)
วัน/เดือน/ปี.....

แบบสังเกต
(แบบสังเกตไม่มีส่วนร่วม)
งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

1.สถานที่ที่ร่วมสังเกต

.....

.....

.....

.....

2. ประเด็นที่พบในการสังเกตเกี่ยวกับภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

.....

.....

.....

.....

3. ลักษณะสำคัญที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

.....

.....

.....

.....

ผู้สังเกต.....(ผู้วิจัย)
วัน/เดือน/ปี.....

แบบบันทึกการสนทนากลุ่ม
งานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

เรื่องที่สนทนา

1. การศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

.....

.....

.....

.....

2. ผลงานการสร้างสรรค์บทเพลงในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

.....

.....

.....

.....

ผู้บันทึก.....

วัน/เดือน/ปี.....

แบบการประเมินคุณภาพของผลงานการแสดง
แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม
โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพ
บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					
3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(.....)

วันที่ ...../...../.....

ภาคผนวก ข
การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญผู้ให้ข้อมูลงานวิจัย

ภาพที่ 29 จำรัส อยู่สุข
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 30 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (ศิลปินแห่งชาติ)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 31 เสาวลักษณ์ มั่นรอด
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 32 กรวรันท์ บุญกองรัตน์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 33 มนตรี สุขกลัด

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 34 อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 35 สืบพงศ์ ธรรมชาติ
ที่มา: ผู้วิจัย (2565, ออนไลน์)

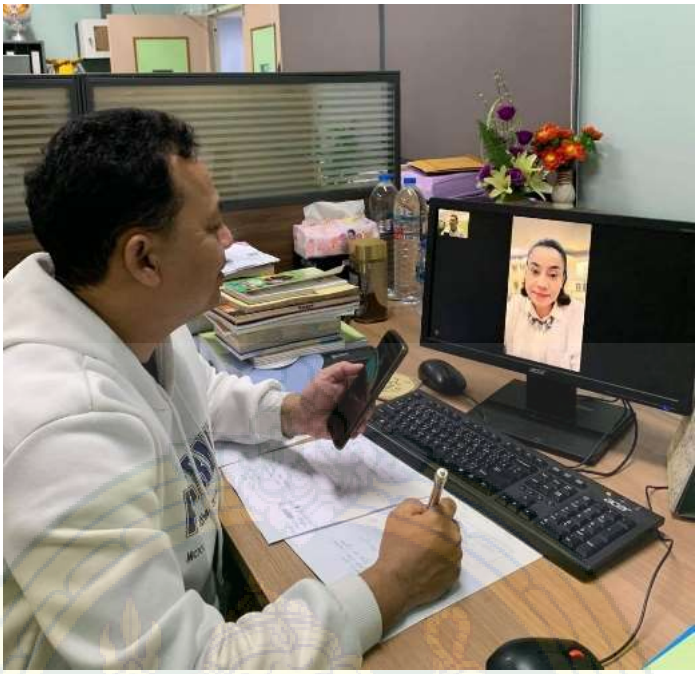
ภาพที่ 36 กัลยา เพิ่มลาภ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 37 วิทยา ไล้ทอง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 38 สุระชัย สีบุบผา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 39 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 40 นงเยาว์ ดำสอน
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)



ภาพที่ 41 นงนุช แสงทับทิม

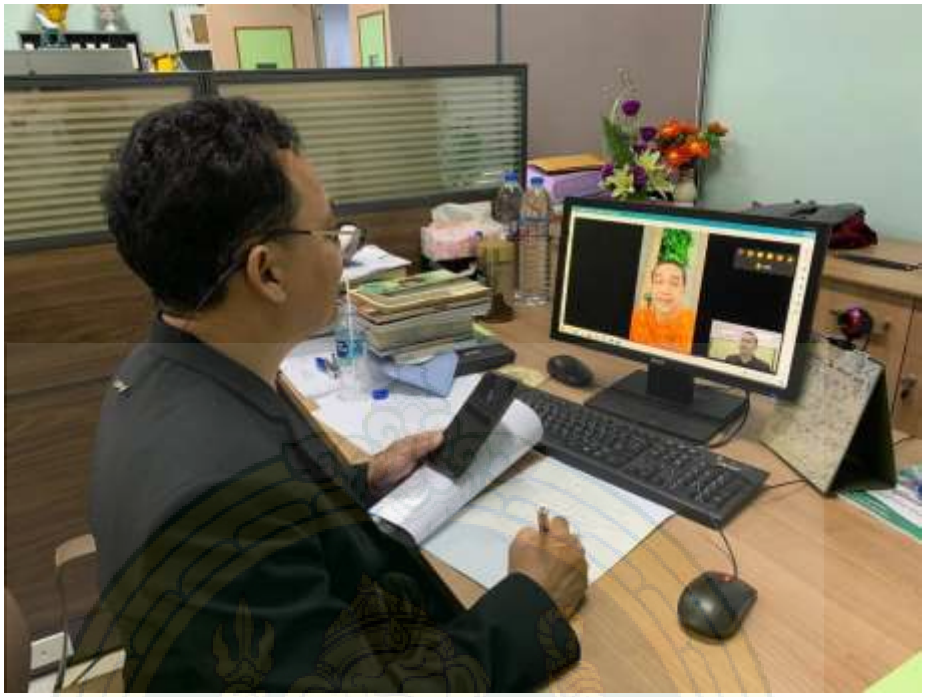
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 42 สมพร ตรีเดชี

ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 43 พังงา ถาวร
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 44 อาภานี จีนช่วย
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)



ภาพที่ 45 ดนัย น้อยชื่น

ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 46 สุทธินี เภกะสุต

ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 47 ปิยาภรณ์ มั่งคั่ง
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 48 มณีวรรณ ชาวส้าน
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 49 ชนนิกานต์ ชลายุทธ์ (วันที่ 9 เมษายน 2566)
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาพที่ 50 ชญาภา เล็กสุด
ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาคผนวก ค
หนังสือขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญ

ที่ วธ ๐๔๐๘.๐๙(๐๗)/๒๐๕๒

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๗ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เชาว์ การวิชา

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีฝ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๗๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญฐ์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

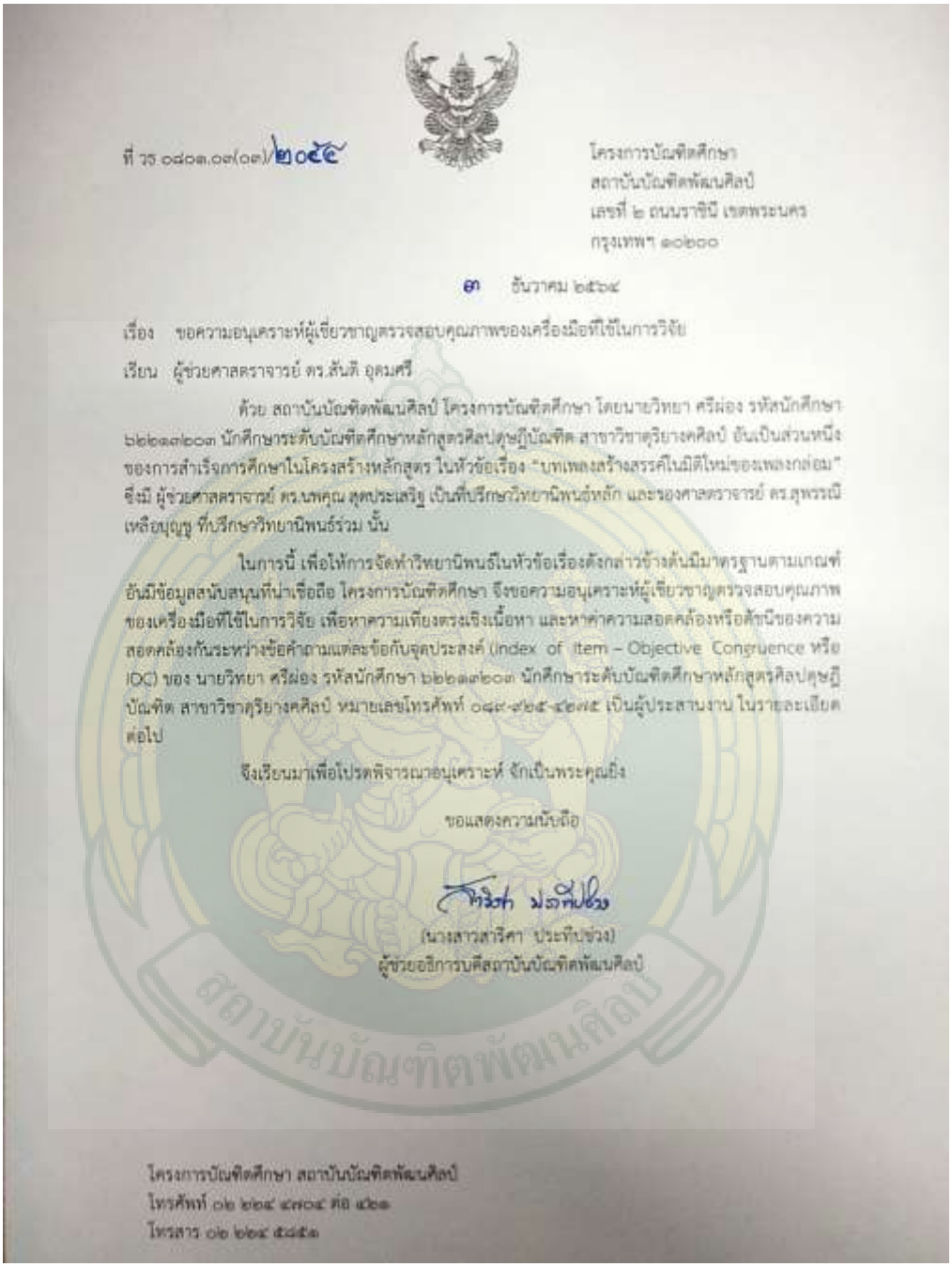
ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของ นายวิทยา ศรีฝ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๗๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙-๔๒๕-๔๒๗๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๓๐๔ ต่อ ๔๒๓
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๓



ที่ วร ๐๔๐๓.๐๔(๐๓)/๒๐๕๕

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๓ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันติ อุดมศรี

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และของศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

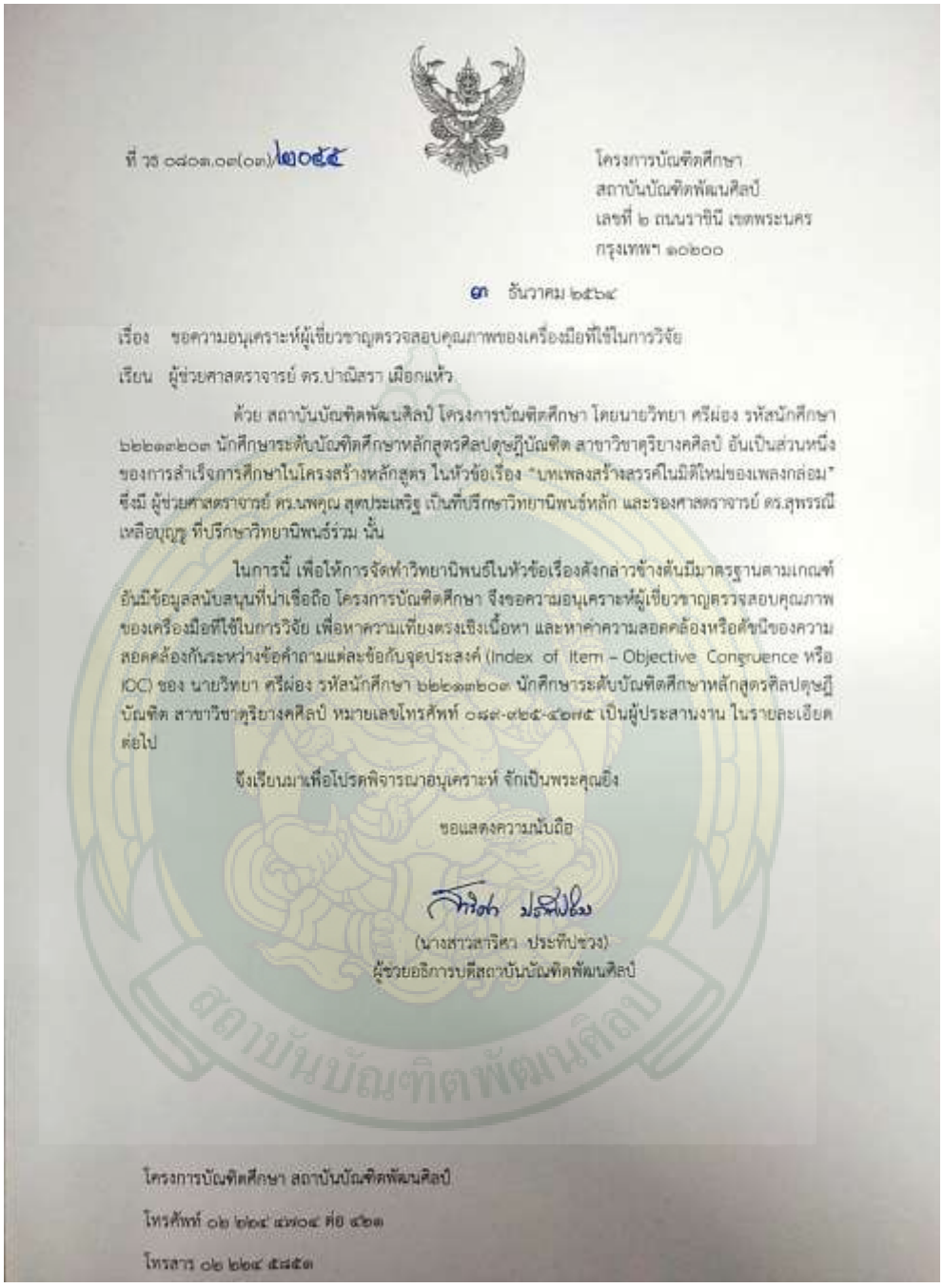
ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของ นายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๔๙-๗๒๕-๔๐๗๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑



ที่ วธ ๐๔๐๓.๐๓(๐๓)/๒๐๕๕

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๓ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาณิสรา เผือกแห้ว

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๓๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญฐ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของ นายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๓๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙-๑๒๕-๔๐๗๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริศา ประทีปชวง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๓๐๔ ต่อ ๔๖๓
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๓

ที่ วธ ๐๘๐๙.๐๙(๐๓)/๒๐๕๓

โครงการปริญญาโท
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๓ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นิรันดร์ แจ่มจรุง

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการปริญญาโท สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ขอเรียนว่า นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ เป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติวัฒนธรรมอาเซียน" ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลืองบุญชู ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานความน่าเชื่อถือ จึงมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการปริญญาโท จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือค่าดัชนีความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามและข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของ นายไทยา ศรีมอง รหัสนักศึกษา ๖๔๑๑๑๑๐๐๓ นักศึกษาระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙-๗๑๕-๔๑๗๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ ด้วยจักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาธิตา บรรทับทอง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการปริญญาโท สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๐๙ ๔๓๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๐๙ ๕๐๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๗)/๒๐๕๑

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๗ ธันวาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีฆ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" ซึ่งมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุคประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เพื่อหาความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และหาค่าความสอดคล้องหรือดัชนีของความสอดคล้องกันระหว่างข้อคำถามแต่ละข้อกับจุดประสงค์ (Index of Item – Objective Congruence หรือ IOC) ของ นายวิทยา ศรีฆ่อง รหัสนักศึกษา ๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙-๔๒๕-๔๑๗๕ เป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริศา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๔๕๑

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : 1. นายวิทยา ศรีน่อง
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
3. รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรวณี เหลือบุญฤๅ

เอกสารที่พิจารณา :

1. แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	ฉบับลงวันที่ 14 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์	ฉบับลงวันที่ 14 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
3. แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 14 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
4. แบบยินยอมอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 14 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
5. แบบสอบถาม	ฉบับลงวันที่ 14 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
6. เอกสารรับรองการสอบผ่านโครงร่างวิทยานิพนธ์	ฉบับลงวันที่ 14 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
7. ประวัติผู้วิจัย	
8. ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักจามาตรฐานสากลตามคำประกาศเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากลตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นชอบควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน แจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่มีการเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่ร้ายแรงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลสำคัญที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัย และส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศร เขตจัตุรัส)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

เลขที่ใบรับรอง : HE-262-2564

วันที่รับรอง : 24 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2564
วันที่หมดอายุ : 23 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2565

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

มอบประกาศนียบัตรฉบับนี้ให้ไว้เพื่อแสดงว่า

นายวิทยา ศรีล่อง

ได้เข้ารับการอบรมโครงการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์สำหรับผู้เป็นคณะกรรมการการวิจัย

เมื่อวันที่ ๑๘ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓

ณ ห้องประชุมชั้น ๔ อาคารหอสมุดสารสนเทศ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

(รองศาสตราจารย์ ดร.สุธรรม นันทมงคลชัย)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
คณะสาธารณสุขศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ภาคผนวก ง
บทความวิจัย
เรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย

คุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย
Features of 4 Regions Lullaby of Thailand

วิทยา ศรีผ่อง[1]
นพคุณ สุดประเสริฐ[2]
สุพรรณี เหลือบุญชู[3]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่าและความสำคัญของเพลงกล่อม และเพื่อศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อม ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพโดยเก็บข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ จากการสัมภาษณ์และจากการลงภาคสนาม

ผลการวิจัยพบว่า เพลงกล่อม ภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ใช้เป็นเครื่องมือสำหรับร้องกล่อมเพื่อให้เด็กนอนหลับ มีภูมิบทเป็นเพลงพื้นบ้านในลักษณะวรรณกรรมมุขปาฐะ มีชื่อเรียกแต่ละภาคต่างกัน มีบทบาททั้งด้านวิชาการ ครอบครัว ศิลปวัฒนธรรม พัฒนาร่างกายจิตใจ และการศึกษาเรียนรู้ ซึ่งเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคให้คุณค่าในด้านการอบรมสั่งสอน การถ่ายทอด ความรัก สุนทรีย์และความเพลิดเพลิน ความเชื่อ สังคม วัฒนธรรม คติธรรม ภาษา รู้รักธรรมชาติ การดำรงชีวิต และการประกอบอาชีพ รวมถึงให้ความสำคัญด้านวิวัฒนาการ พัฒนาร่างกาย จิตใจ สติปัญญา พฤติกรรมการเรียนรู้ และด้านดนตรี โดยแต่ละภาคมีทำนอง จังหวะ ระดับเสียง ฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ สำเนียงภาษา แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น

คำสำคัญ : คุณลักษณ์ / เพลงกล่อม /เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย

---

[1] นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Philosophy of Doctor's student, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute.
[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ ศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Assistant Professor, Dr. Faculty of Music, Mahasarakham University
[3] รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Associate Professor, Dr. Music, University of Delhi, India

Abstract

The thesis Features of 4 Regions Lullaby of Thailand had objectives to study background context, role play, value, important of lullaby and to study melody, voice tone, rhythm, prosody and language accent of lullaby by taking qualitative research of data collecting from academic documents studying, interviewing and field study.

Finding found that Northern, Isan, Middle and Southern lullabies be the tool for lullaby children sleeping with context background from Folk song as oral literature of each name in each region with academic role play in family cultural to develop physical, mental and children learning by those 4 regional lullabies give value in instruction, building the love, aesthetics, entertainment, belief, social and culture, buddhist doctrines, language, nature loving and career doing including giving important in physical, mental, intelligence, self-learning and music development by each region has different melody, rhythm, tone, prosody and accent.

Keywords: Features / Lullaby / 4 regions lullaby of Thailand.

1. บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ภูมิภาคในประเทศไทยมีพื้นที่แบ่งได้คือภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลาง และภาคอีสาน แต่ละภาคมีประเพณีและวัฒนธรรมหลากหลายทั้งด้านทัศนศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ ด้านดุริยางคศิลป์ และด้านคีตศิลป์ สะท้อนถึงความเป็นไทยที่อุดมไปด้วยความร่ำรวยทางศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทยที่แสดงออกหลายด้านทั้งด้านภาษา ด้านประเพณี ด้านศาสนา ด้านอาหาร ด้านเครื่องแต่งกาย และด้านศิลปวัฒนธรรมประชาชนทั่วไปดำรงชีวิตโดยใช้วัฒนธรรมประจำชาติเป็นเครื่องหล่อหลอมจิตใจให้เกิดเป็นสังคมร่วมกันทั้งสังคมใหญ่และสังคมย่อยมีวัฒนธรรมประจำถิ่นที่อาจคล้ายกันและแตกต่างกัน สืบทอดมาตั้งแต่กรุงสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ เห็นได้จากด้านทัศนศิลป์ ด้านนาฏยศิลป์ ส่วนด้านคีตศิลป์ เห็นได้จากการแสดงออกในการขับร้องเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ในรูปแบบเพลงเกร็ด เพลงโขน เพลงละคร และเพลงเถา ประกอบกับยังมีการละเล่นพื้นบ้านหลายชนิดที่ใช้ภาษาผูกเป็นทำนองเพลง ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย เพลงเรือ และรวมถึงเพลงกล่อม ซึ่งใช้การจดจำบทประพันธ์และทำนองต่อ ๆ กันมา

ในอดีตเพลงกล่อมมีบทบาทหน้าที่ในการเลี้ยงดูบุตรหลานในครัวเรือนอย่างแพร่หลาย มีทำนองการกล่อมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับทำให้เด็กหลับ ทำนองของเพลงกล่อมแต่เดิมเป็นการขับกล่อมด้วยเสียงของผู้กล่อมเพียงอย่างเดียว ผู้กล่อมแต่ละคนใช้ทำนองกล่อมคล้ายกันบ้างแตกต่างกันบ้าง ไม่มีเครื่องดนตรีชนิดใดเข้าไปเป็นส่วนประกอบ ไม่มีการประพันธ์บทขึ้นใหม่ ดังนั้นบทเพลงกล่อมอาจจะกำลังเลือนหายไปจากสังคมไทยในปัจจุบัน เนื่องด้วยเมื่อมีเทคโนโลยี และสื่อประชาสัมพันธ์ที่ทันสมัย นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้คนรุ่นใหม่เปลี่ยนจากอดีตที่เคยใช้เพลงกล่อมหันมาใช้เพลงใหม่ ๆ เพราะมีบทประพันธ์ มีทำนอง มีจังหวะ เสียงประสาน สีสัน และลักษณะของเสียงที่ทำให้เกิดอรรถรสเข้าถึงได้ง่าย การศึกษาเพลงกล่อมเพื่อให้มีความเข้าใจสภาพปัจจุบันของภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมว่าเป็นอย่างไร รวมถึงจะทำการศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมว่าเป็นอย่างไรอีกประการหนึ่งด้วย จึงกำหนดชื่อบทความว่า “คุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย” โดยผลจากข้อค้นพบองค์ความรู้จากงานวิจัยฉบับนี้จะนำไปสู่การตระหนักถึงคุณค่าของเพลงกล่อมของชนในชาติ ทั้งนี้เมื่องานวิจัยสำเร็จลง ผู้วิจัยมีความประสงค์นำผลงานออกเผยแพร่ในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการให้กับหน่วยงานทางการศึกษาตั้งแต่ในระดับอนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษา และอุดมศึกษา ได้ใช้ประโยชน์ในการศึกษาทั้งการฟังหรือใช้กล่อมบุคคลในครอบครัวของตนดังเช่นในอดีต ประกอบกับยังเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ พัฒนา และต่อยอดคุณค่าแท้ของมรดกทางภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาวไทยสืบไป

1.2 จุดประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

1.2.2 เพื่อศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อม

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1.3.1 ด้านเนื้อหา ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทย คือ

1.3.1.1 ศึกษาภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

1.3.1.2 ศึกษาทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อม

1.3.2 ด้านพื้นที่ ผู้วิจัยกำหนดพื้นที่ที่จะศึกษา คือ เพลกล่อมของภาคเหนือ ภาคอีสาน

1.3.3 ด้านประชากรผู้วิจัยกำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกกลุ่มปประชากรคือ

1.3.3.1กลุ่มผู้มีความรู้เกี่ยวกับเพลงกล่อมและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงกล่อม (key informants) ต้องเป็นผู้ที่มีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไป ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สนอง คลังพระศรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ไล้ทอง ข้าราชการบำนาญคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย
- อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย
- ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล

1.3.3.2 คือกลุ่มผู้ปฏิบัติ (casual informance) ทั้งด้านดนตรี นักร้อง และนักประพันธ์ ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

- รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป
- ครูจำรัส อยู่สุข ผู้เชี่ยวชาญเพลงพื้นบ้านภาคกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
- ดร.สุระชัย สีบุบผา รองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
- อาจารย์อันน์เกตุ พงศ์เพ็ชร์ รองผู้อำนวยการ วิทยาลัยนาฏศิลป
- อาจารย์กัลยา เพิ่มลาภ ข้าราชการบำนาญสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- อาจารย์มนตรี สุขกลัด อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
- นงนุช แสงทับทิม ผู้ชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงกล่อมลูก 5 สิงหาคม 2533

1.3.3.3 คือกลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (general informance) ต้องเป็นผู้ที่มีอายุมากกว่า 50 ปีขึ้นไป ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

- ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงษ์ ธรรมชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- อาจารย์ นาวี คชเสนี ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ผู้ช่วยอธิการบดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ดร.สุชาดา โสวัตร อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยสากลศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ อาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
- อาจารย์มัณฑนา อยู่ยั่งยืน ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- รองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สีม่วง อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้การอธิบายเชิงพรรณนาเพื่อแสวงหาความรู้และสังเคราะห์ข้อมูลในการงานวิจัยเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย จัดเก็บข้อมูลด้วยวิธีที่หลากหลาย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความเที่ยงตรงโดยมีขั้นตอนดังแสดงต่อไปนี้

1.4.1 การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยศึกษาทบทวนวรรณกรรม แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 แนวคิดและทฤษฎี ส่วนที่ 2 สารัตถะ และส่วนที่ 3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล และฐานข้อมูลออนไลน์ เป็นต้น นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการรวบรวมข้อมูลคือ แหล่งข้อมูลที่ได้จากการจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา และแหล่งข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลผู้ให้ข้อมูล

1.4.2 การออกแบบวิธีวิจัยและการเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยออกแบบวิธีวิจัยและการเก็บรวบรวมข้อมูลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลที่หลากหลาย แบ่งออกเป็น 9 ขั้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 จัดทำแนวคำถามแบบกึ่งมีโครงสร้างเพื่อนำไปสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ โดยแนวคำถามที่จัดทำจะนำไปผ่านการตรวจพิจารณาโดยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ขั้นที่ 2 ศึกษาคุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทยจากการสังเกต และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อให้ได้ข้อมูลสำหรับนำมาวิเคราะห์ ทั้งนี้แนวคำถามที่ใช้เป็นลักษณะคำถามปลายเปิดเพื่อให้โอกาสแก่ผู้ให้ข้อมูลได้แสดงทัศนะในการตอบคำถามมากที่สุด

ขั้นที่ 3 ศึกษาคุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทยจากเอกสารทางวิชาการ

ขั้นที่ 4 นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และข้อมูลการศึกษาเอกสารทางวิชาการมาสังเคราะห์ข้อมูล

ขั้นที่ 5 จัดทำเล่มงานวิจัยเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทยเป็นเอกสารงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชนโดยแบ่งออกเป็น 7 บท

ขั้นที่ 6 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยจำแนกการบันทึกข้อมูลไว้ดังนี้

6.1 การจดบันทึกข้อมูล เป็นการบันทึกข้อมูลจากการทำงานสนามที่ได้จากการสัมภาษณ์และการสังเกตของผู้วิจัย เพื่อใช้วิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นระหว่างการทำงานสนาม

6.2 บันทึกเสียงการสัมภาษณ์ด้วยเครื่องบันทึกเสียงโดยละเอียด เพื่อใช้ในการตรวจสอบข้อมูลการจดบันทึกของผู้วิจัยและนำมาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล

6.3 การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อให้ได้ข้อมูลในการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 คุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทย เป็นการนำเสนอภูมิบทของเพลงกล่อม ซึ่งผู้สนใจอาจใช้เป็นแนวทางดำเนินการวิจัยตามหัวข้อที่ตนเองสนใจได้ในอนาคต

1.5.2 คุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทย ด้านทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อม เป็นองค์ความรู้เพื่อนำไปศึกษาบทเพลงอื่น ๆ ให้กับผู้สนใจได้นำไปใช้ประโยชน์ต่อตนเอง สังคม และประเทศชาติได้

2. ผลการศึกษา

งานวิจัยเรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ตามจุดประสงค์ในข้อที่ 1 คือ ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ส่วนจุดประสงค์ที่ 2 จะวิเคราะห์ทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อม ดังแสดงรายละเอียดในการวิเคราะห์ต่อไปนี้

2.1 ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม

2.1.1 ภูมิบท

เพลงกล่อมเด็กถูกจัดให้เป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีการใช้อยู่ทั่วไปในแต่ละภาคของประเทศไทย เป็นทำนองเพลงสำหรับใช้ร้องกล่อมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขับกล่อมให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยวามอบอุ่นใจ เนื้อเพลงมักแสดงถึงความรักความห่วงใยของแม่ที่มีต่อลูก หรือเป็นนิทานเรื่องเล่าขานสอดแทรกความสนุกสนาน หรือเป็นการสั่งสอน เพลงกล่อมเด็กบางเพลงยังสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตความเป็นอยู่ ความคิด และความเชื่อต่าง ๆ อีกประการหนึ่งด้วย ดังกรรชิต จิตระทาน (2530) อธิบายไว้ว่า “เพลงพื้นบ้านจะสะท้อนภาพชีวิตประจำวัน เป็นต้นว่า ชีวิตการทำงานของชาวบ้าน ขนบธรรมเนียม

ประเพณี การเชื่อถือ ตลอดจนเรื่องราวความเป็นอยู่ของประชาชน ชาวบ้าน ที่สืบต่อกันมาแต่โบราณ ความรู้เหล่านี้เป็นดั่งแว่นขยายให้เห็นการเป็นอยู่แต่เก่าก่อน ซึ่งในหนังสือพงศาวดารมักผ่านเลยไป” ความข้างต้น ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า เพลงกล่อมลูกเป็นเพลงพื้นบ้านที่สะท้อนภาพชีวิตประจำวัน จัดได้ว่าเป็นวรรณกรรมชาวบ้านชนิดหนึ่ง ส่วนใหญ่ไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ถูกร้อยกรองขึ้นด้วยถ้อยคำที่เรียบง่าย นับเป็นเป็นศิลปะแบบหนึ่ง รวมถึงเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ มีลักษณะการถ่ายทอดด้วยปาก ใช้การจดจำสืบต่อกันมาโดยไม่ได้บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่ในภายหลังจึงเริ่มมีการจดบันทึก ส่วนใหญ่ไม่ทราบว่าใครเป็นผู้ประพันธ์บท คุณลักษณะเฉพาะของเพลงกล่อมเด็กที่เห็นได้ชัดเจนคือ บทประพันธ์ใช้ภาษาที่มีความเรียบง่าย ท่วงทำนองซ้ำไปมา เนื้อหาของบทเพลงสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตในท้องถิ่นทั้ง 4 ภาคของไทยเรียกเพลงกล่อมต่างกันคือภาคเหนือ เรียกว่า “สิกจุ้งจาโหน หรืออื่อจา” ตามเสียงที่ใช้ขึ้นต้นของเพลงกล่อมภาคอีสาน เรียกว่า “นอนสาหล่า หรือนอนสาเด้อ” ภาคกลาง เรียกว่า “เพลงกล่อมลูก หรือเพลงกล่อมเด็ก” ภาคใต้ เรียกว่า “เพลงชาน้อง หรือเพลงร้องเรือ”

เมื่อผู้วิจัยพิจารณาชื่อเรียกของเพลงกล่อมเด็กแต่ละภาคของไทยที่มีชื่อเรียกต่างกันอาจเป็นเพราะลักษณะของการใช้ภาษาของประชาชนในแต่ละภาคแตกต่างกัน คำที่ใช้เรียกเพลงกล่อมลูกจึงไม่เหมือนกัน เช่น ภาคเหนือเรียกเพลงกล่อมลูกว่า “สิกจุ้งจาโหน” หรือ “อื่อจา” ตามเสียงที่ใช้ขึ้นต้นเพลงภาคอีสานและภาคกลาง เรียกเพลงกล่อมลูกหรือเพลงกล่อมเด็กเหมือนกัน แต่ทางภาคอีสานจะขึ้นต้นเพลงกล่อมด้วยคำว่า นอนสาเด้อ หรือนอนสาหล่า ภาคกลางบางบทที่ใช้กล่อมขึ้นต้นด้วยการเอื้อนหรือบางบทขึ้นต้นด้วยคำ ไม่มีการเอื้อนนำ ส่วนภาคใต้เรียกเพลงกล่อมลูกว่าเพลงชาน้อง คำว่า “ชา” มาจากคำว่าบูชา ซึ่งแปลได้ว่าสุดุดี หรือกล่อมขวัญ เมื่อกล่าวถึงเพลงร้องเรือ อธิบายได้ว่า เป็นการใช้อุปกรณ์ เช่น ผ้า ผูกเป็นเปล เพื่อให้เด็กได้นอน ลักษณะการใช้ผ้าผูกเป็นเปลมีรูปร่างคล้ายกับเรือ จึงเรียกว่าเพลงร้องเรือ

2.1.2 บทบาท

เพลงกล่อมเด็กทั้ง 4 ภาคของไทยนับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่ช่วยส่งเสริมและพัฒนาชีวิตของคนในชาติให้มีคุณภาพ โดยชาวบ้านได้สร้างเพลงกล่อมลูกเกิดเป็นภูมิปัญญาของไทยที่มีทั้งแนวคิดมีทั้งสาระแฝงร่วมอยู่ในบทประพันธ์ของเพลงที่ใช้ร้องกล่อม ภูมิปัญญาในด้านเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยมีความเกี่ยวข้องกันในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ประกอบกับยังสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านในอดีตจนถึงปัจจุบันที่สามารถดำรงอยู่ได้อย่างร่มเย็นเป็นสุข เมื่อพิจารณาประสบการณ์ที่บ่มเพาะมาอย่างยาวนานจนเกิดเป็นความรู้ความเข้าใจกระทั่งถูกถ่ายทอดสืบสานต่อ ๆ กันมาของคนไทย อาจกล่าวได้ว่า คนไทยมีความฉลาดล้ำลึกในการคิดค้นสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ จากการสะสมความรอบรู้และประสบการณ์นี้เองทำให้เกิดการสานประโยชน์สู่คนในชาติได้อย่างต่อเนื่อง

ผู้วิจัยพิจารณาวิเคราะห์ต่อไปอีกอธิบายได้ว่า ภูมิปัญญาไทยที่แสดงถึงความรักของพ่อแม่ที่มีต่อลูก ทารกจะรู้สึกปลอดภัยและอบอุ่นใจในขณะอยู่มนอ้อมแขนของพ่อแม่ พร้อมกับขับร้องบทเพลงกล่อมที่มีความหมายในบทประพันธ์ แสดงถึงความรัก ความห่วงอาวรณ์ ความหวงแหน และความทะนุถนอม เมื่อพิจารณาต่อมาถึงภูมิปัญญาไทยที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างผู้เลี้ยงกับเด็ก เป็นการ

ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผู้เลี้ยงกับเด็ก กล่าวคือในอดีตครอบครัวไทยอาศัยร่วมกัน มีลักษณะเป็นครอบครัวขนาดใหญ่ประกอบด้วยพ่อแม่ ปู่ ย่า ตา ยาย ลุง ป้า น้า อา ต่างมีความสัมพันธ์ระบบเครือญาติ เด็กผู้สืบสายโลหิตซึมซับรับรู้สายสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดความอบอุ่น ความเอื้ออาทร พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน ส่วนภูมิปัญญาที่แสดงถึงวิธีการอบรมเลี้ยงดูเด็ก กล่าวได้คือ วิธีการอบรมเลี้ยงดูเด็กของคนไทยทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ มีส่วนคล้ายกันคือ นำเด็กใส่ “เปล” โดยจับเด็กนอนตะแคง จากนั้นจึงร้องกล่อมด้วยบทประพันธ์ที่ตัวเองชื่นชอบ พร้อมกับการไกวเปลไปจนกว่าเด็กจะหลับ ดัง ผาสุก มุทธเมธา (2535 น. 80) อธิบายไว้ดังนี้

“เด็กจะเรียนรู้ภาษามนุษย์ได้เร็วถ้าเด็กได้ยินเสียงมนุษย์อยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นเสียงพูด เสียงขับกล่อม การพูดจากับเด็ก การเห่กล่อมเป็นการส่งเสริมการเรียนภาษาให้กับเด็กและยังก่อให้เกิดความอบอุ่น ความปลอดภัย ช่วยให้หลับอย่างเป็นสุข ทำให้จิตใจสบายพักผ่อนได้อย่างเต็มที่ เด็กจะเติบโตสมบูรณ์ทั้งทางกายและทางจิตใจ”

ความข้างต้นผู้วิจัยอธิบายได้ว่า โดยทั่วไปเด็กตั้งแต่ยังเป็นทารก เริ่มมีปฏิกิริยารับรู้ความรัก ความเอาใจใส่ของพ่อแม่จากเสียงร้องกล่อมหรือเสียงพูดซึ่งเป็นการส่งเสริมการเรียนภาษาให้กับเด็ก เปรียบเสมือนเป็นกระจกเงาสะท้อนให้เห็นชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมในหลายหลายแง่มุม โดยให้ความรู้เรื่องศัพท์ภาษาและความรู้ด้านอื่น ๆ ประกอบกับยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการอบรมสั่งสอนและให้ความเพลิดเพลินใจไปในตัว นอกจากนี้ ยังก่อให้เกิดความอบอุ่น ความปลอดภัยให้กับเด็ก ถือได้ว่ามีบทบาทหน้าที่สำหรับช่วยกล่อมให้เด็กนอนหลับได้เร็วมากยิ่งขึ้น เมื่อหลับสนิทจะไม่รบกวนผู้เลี้ยงดู ดังนั้นจะเห็นได้ว่าบทบาทของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค มีลักษณะเหมือนกันทั้งหมด กล่าวคือเพลงกล่อมเป็นเครื่องมือสำหรับใช้เลี้ยงดูเด็กในยามที่ต้องการให้เด็กหลับอย่างเป็นสุข ส่งผลให้เด็กได้เติบโตมีความสมบูรณ์ทั้งทางร่างกายและทางจิตใจ

2.1.3 คุณค่า

เพลงกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ให้คุณค่าในด้านการสืบทอดวัฒนธรรม เห็นได้จากการแสดงถึงความผูกพัน ด้วยระบบการเป็นเครือญาติพี่น้อง มีการติดต่อไปมาหาสู่กันอย่างสม่ำเสมอ รักใคร่กลมเกลียว มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันเสมอมา ซึ่งสะท้อนสภาพวิถีชีวิตและค่านิยมในสังคมตลอดมา เมื่อพิจารณาด้านบทประพันธ์อธิบายได้คือ บทประพันธ์เพลงกล่อมสอนทั้งด้านการรู้จักการดำรงชีวิตตั้งแต่วัยเด็กโดยพ่อแม่คอยให้การเลี้ยงดูอย่างทะนุถนอม รวมถึงเนื้อหาในบทประพันธ์นี้ยังสอนทั้งด้านการรู้จักดำเนินชีวิตเพื่อทำมาหากิน และการระวังภัย แต่ทั้งนี้แม้เนื้อหาของบทประพันธ์บางบทมีจุดประสงค์เพื่อสื่อสารโดยเป็นการสร้างเงื่อนไข เจตนาสั่งให้ลูกหลับตาลง การสั่งให้ลูกหลับตา เพื่อให้ลูกได้เสริมสร้างลักษณะนิสัยในการเชื่อฟังผู้ใหญ่ตั้งแต่ยังเล็ก จึงกล่าวได้ว่า ความหมายของบทประพันธ์มีคุณค่าให้เด็กได้ซึมซับคุณงามความดีเพื่ออยู่ร่วมกับสังคมได้อย่างมีความสุข เมื่อพิจารณาคุณค่าของเพลงกล่อมให้ลึกพบว่า เป็นการส่งเสริมให้ผู้ถูกกล่อมมีจิตใจงาม และมีคุณธรรมประจำใจ ดังนั้นจึงนับได้ว่า เพลงกล่อมเป็นเพลงพื้นบ้านที่มีคุณค่า ช่วยอบรมสั่งสอนเยาวชนของชาติให้เป็นคนดีในสังคมตั้งแต่วัยเยาว์ กระทั่งกลายเป็นผู้ใหญ่ที่ดีได้ในอนาคต

2.1.4 ความสำคัญของเพลงกล่อม

เพลงกล่อมจัดได้ว่าเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูลูกหลานของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ เด็กจะได้รับความรักใคร่ห่วงใยจากพ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย โดยจะแสดงออกมาในรูปของการตามใจ หรือพูดจาปลอบประโลมในทางดีงาม รวมถึงบอกกล่าวให้เด็กได้รับรู้อารมณ์และความรู้สึกของพ่อแม่ ซึ่งสะท้อนออกมาด้วยบทเพลงกล่อม ที่มีเนื้อร้องแสดงความรักใคร่ห่วงใยลูกหลาน โดยเห็นได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เพลงกล่อมอาจจะมีวิวัฒนาการมาจากการเล่านิทานหรือนิยายให้เด็กฟังก่อนนอน ต่อมามีผู้คิดนำทำนองเพลงมาแทรกเข้าไปด้วย เพื่อให้เกิดความไพเราะ และสร้างบรรยากาศให้เกิดความสงบ ช่วยให้เด็กหลับง่ายยิ่งขึ้น เมื่อทำนองกล่อมมีผู้สนใจมากขึ้นจึงเป็นที่นิยมนำไปใช้ต่อ ๆ กันมา แต่ท่วงทำนองเพลงอาจจะมีความแตกต่างกันออกไปในแต่ละชาติ หรือในแต่ละท้องถิ่น จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมสากล ที่มีอยู่ทั่วไปเกือบทุกชาติ

2.2 ทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อม

2.2.1 ทำนอง และระดับเสียงของเพลงกล่อม

ความเหมือนและความแตกต่างของทำนองกล่อม ของภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ผู้วิจัยอธิบายได้ว่า มีลักษณะทำนองสำหรับการร้องกล่อมที่เหมือนกันคือ ใช้ทำนองที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน จดจำได้ง่าย มีลักษณะทำนองซ้ำไปซ้ำมา การขับร้องจะใช้เสียงที่นุ่มนวล มีการลากเสียงเอื้อนให้ยาว ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้ม สามารถนำไปขับร้องได้ทุกคน โดยผู้ขับร้องจะใช้น้ำเสียงที่นุ่มเย็น มีลักษณะทุ้มต่ำ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน เคลิบเคลิ้ม และหลับลง การเริ่มต้นเพลงหรือลงท้ายวรรคโดยใช้การเอื้อนให้เสียงมีความยาวออกไป และเมื่อพิจารณาต่อมาอีกกล่าวได้ว่าทำนองการกล่อมของแต่ละภาคเป็นทำนองเฉพาะตัว คือ ภาคเหนือมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “ฟา” เสียง “ซอล” เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” ภาคอีสานมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ฟา” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ภาคกลางมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ได้แก่ เสียง “โด” เสียง “เร” เสียง “มี” เสียง “ลา” และเสียง “ที” ภาคใต้มีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 3 เสียง ได้แก่ เสียง “ลา” เสียง “โด” และเสียง “เร” ทั้งนี้องค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก กล่าวได้ว่า ภาคเหนือปรากฏการใช้โน้ตเสียง “ฟา” เป็นเสียงหลักอยู่ด้วย ส่วนภาคอีสานปรากฏการใช้โน้ตเสียง “ฟา” เช่นเดียวกับภาคเหนือ แต่มีเสียง “ที” ปรากฏอยู่ในเสียงหลักอีกเสียงหนึ่ง ประกอบกับเสียง “ที” นี้ยังพบอยู่ในภาคกลางด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้น จึงอธิบายได้ว่า ภาคอีสานและภาคกลางมีเสียง “ที” เป็นองค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก เมื่อพิจารณาต่อมาอีกพบว่า ภาคกลางและภาคใต้ไม่มีเสียงฟาเป็นองค์ประกอบของทำนองในด้านการใช้โน้ตเสียงหลัก

2.2.2 จังหวะของเพลงกล่อม

จากการวิเคราะห์จังหวะของเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ ผู้วิจัยแสดงได้คือ ด้วยบทประพันธ์บรรจุพยางค์จำนวนน้อยทำให้การหยุดพักเพื่อหายใจสามารถทำได้ง่าย เพราะคำในบทประพันธ์ทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นคำสั้น เมื่อพิจารณาให้ลึกอธิบายได้ว่า ทำนองการกล่อมของทั้ง

4 ภาคจะหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจหลังจากออกเสียงคำร้องท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นช่วงสั้น ๆ จังหวะที่ใช้ร่วมไปกับทำนองกล่อมใช้จังหวะช้าถึงปานกลางจึงเหมาะสมกับการทำให้เด็กหลับได้เร็วขึ้น

2.2.3 ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อม

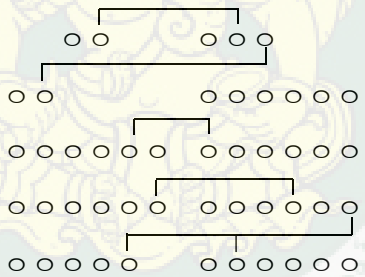
ผู้วิจัยอธิบายฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมแต่ละภาค ดังแสดงต่อไปนี้

ภาคเหนือ ไม่กำหนดว่าจะบันทึกฉันทลักษณ์เป็นแบบหนึ่งแบบใด บางบทประพันธ์ใช้ฉันทลักษณ์หน้า 5 หลัง 6 บางบทประพันธ์มีลักษณะเช่นเดียวกับกลอน 8

<u>ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคเหนือ</u>

เพลง อื่อ จา จา (บทที่ 1)

จาจา บ่านาล้า
สองต๋า อีป้อไปนาหนอกบ้าน
ไปเก๊บบ่าซาง ใส่โป(ซ้ำ) ไปเก๊บบ่าซาง ใส่ซั้ง
ตัวนึ่งไว้ซ่ากินง่าย ตัวนึ่งไว้ขายแลกข้าว
ตัวนึ่งไว้ปั๋นเจ้า ป้อนข้าวแล้วก้อยหลับไป

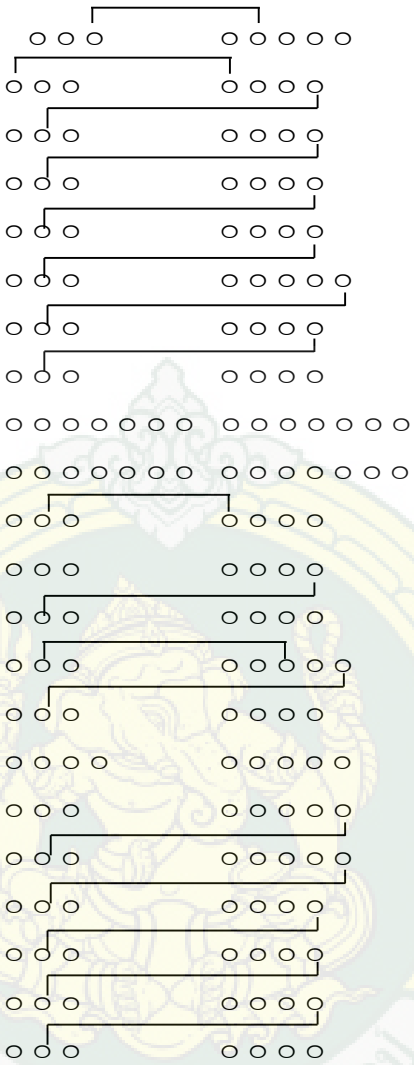


ภาคอีสาน ลักษณะของฉันทลักษณ์ พบว่า แต่ละบรรทัดมีความแตกต่างกัน โดยบรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 11 คำ ในบรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 5 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ และในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 6 พยางค์ วรรคหลังมี 6 พยางค์ ดังนั้นฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคอีสานจึงไม่กำหนดว่าเป็นแบบหนึ่งแบบใด

ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคอีสาน

บทกล่อมภาคอีสาน บทที่ 1

นอนเด้อหล่า หลับตาแม่สิกล่อม
เจ้าบ่นอน บ่ให้กินกล้วย
แม่ไปห่วย หาส่อนปลาซิว
เก็บผักติ้ว มาใส่แกงเห็ด
ไปใส่เบ็ด เอาปลาคอใหญ่
อย่าฮ่องไห่ แมวโพงสิจกตา
เจ้านอนช้า แมวโพงจกหำ
เจ้านอนค่ำ แมวโพงจกก้น
ติ้งลิงติงลิงติ้งลิงติง.. ติ๋งลูกแก้วนอนนานำพ่อ
ติ๋งลูกแก้วกินแล้วจังนอน ติ้งลิงติงลิงติ้งลิงติง
ลิงตกส่าง หางซั้นกิ่งดิ่ง
ตกก้นโป๊ะ อย่าขี่กลางคืน
ขี่กลางคืน ย่านเสือมาพ้อ
ขี่มื้อเช้า ย่านผีเป้ามาเห็น
ยามกลางเวน จังขี่จังเยี่ยว
เจ้าใหญ่มาแล่ว อย่าลืมคุณพ่อแม่
แมนผู้หญิง สิให้เจ้าไป๋วาย
แมนผู้ซ้าย สิให้เจ้าไป๋บวช
ให้ยิ่งยวด ในศีลในธรรม
ให้จำนำ บุญคุณพ่อแม่
พอได้แก้ ดึงขึ้นซาหวัน
พ้อได้ยัน ขึ้นจากภูมิต่ำ

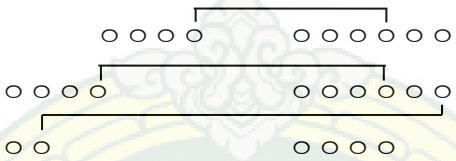


ภาคกลาง ลักษณะของฉันทลักษณ์ พบว่า บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 3 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ จะเห็นว่าลักษณะของคำกลอนเป็นการใช้คำธรรมดา โดยคล้องจองที่สัมผัสนอกเป็นหลัก

<u>ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคกลาง</u>

เพลง เจ้าเนื้อละมุน

เจ้าเนื้อละมุน เก็บดอกพิกุลบานเย็น
เก็บมาร้อยกรอง ให้แม่เนื้อทองข้าเล่น
เนื้อเย็น แม่คนเดียวเอย

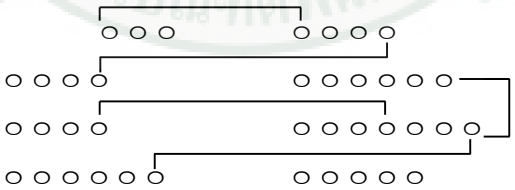


ภาคใต้ ลักษณะของฉันทลักษณ์ พบว่า บรรทัดที่ 1 วรรคหน้ามี 3 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ ในบรรทัดที่ 2 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 4 พยางค์ บรรทัดที่ 3 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 7 พยางค์ ส่วนในบรรทัดที่ 4 วรรคหน้ามี 4 พยางค์ วรรคหลังมี 5 พยางค์ จึงกล่าวได้ว่า ไม่กำหนดว่าฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคใต้เป็นแบบหนึ่งแบบใด

<u>ตัวอย่างบทประพันธ์และฉันทลักษณ์เพลงกล่อมภาคใต้</u>

เพลงกล่อมภาคใต้ บทที่ 1

น้องนอนเหอ นอนให้หลับดี
แม่ซื้อทั้งสี่ มาช่วยพิทักษ์รักษา
อาบน้ำป้อนข้าว ช่วยรักษาเจ้าทุกเวลา
มาช่วยพิทักรักษา เด็กอ่อนนอนในเปล



2.2.4 การใช้สำเนียงภาษาของเพลงกล่อม

เพลงกล่อม จัดได้ว่าเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีเนื้อหา ทำนอง และคำร้องหลากหลายแตกต่างกันไปตามบริบทของแต่ละท้องถิ่น มีสำนวนภาษาที่เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และไม่ใช้คำราชาศัพท์ เนื้อหาบทประพันธ์กล่าวถึงสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ความเชื่อ ประเพณี ที่มีในท้องถิ่นของตน โดยใช้ภาษาถิ่น ซึ่งทำให้เพลงกล่อมในแต่ละภาคมีความโดดเด่นไพเราะ เนื่องจากเพลงกล่อมเด็กเป็นเพลง

พื้นบ้าน ซึ่งเรียกว่า “วรรณกรรมมุขปาฐะ” อาศัยการจดจำเนื้อร้องสืบต่อกันมา บางครั้งอาจมีปัญหายุ่งยากในเรื่องการใช้ตัวสะกด เนื่องด้วยไม่แน่ใจว่าเสียงที่ได้ยินนั้นจะสะกดอย่างไร อย่างไรก็ดีนอกจากด้านภาษาเขียนแล้ว เพลงกล่อมเด็กยังเป็นหลักฐานสำคัญในการบันทึกข้อมูลด้านภาษาพูด เพราะในขณะทำการร้องกล่อม ผู้ร้องกล่อมจะออกเสียงตามวิธีการพูดของตนเองด้วยภาษาถิ่นเป็นหลัก

3. สรุป และข้อเสนอแนะ

3.1 สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย ผู้วิจัยทำการสรุปตามจุดประสงค์ข้อที่ 1 แบ่งเป็น 4 ข้อ ได้แก่ ภูมิบท บทบาท คุณค่า ความสำคัญของเพลงกล่อม ดังแสดงสรุปผลการวิจัยต่อไปนี้

1. ภูมิบท สรุปได้ว่า เพลงกล่อมถูกจัดเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง มีการใช้อยู่ทั่วไปในแต่ละภาคของประเทศไทย เป็นทำนองเพลงสำหรับใช้ร้องกล่อมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อขับกล่อมให้เด็กเกิดความเพลิดเพลินและนอนหลับไปด้วยความอบอุ่นใจ บทประพันธ์ใช้ภาษาที่มีความเรียบง่าย เนื้อหาของบทเพลงกล่อมสะท้อนวิถีการดำรงชีวิตแต่ละท้องถิ่น เพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยเรียกต่างกัน คือ ภาคเหนือ ใช้คำกล่อมเด็กเรียกว่า “สิกจุ้งจาโหน” หรือเพลง “อื่อจา” โดยรวมเรียกเพลงกล่อมเด็กของทางภาคเหนือว่า “เพลงอื่อลูก” ภาคอีสาน เรียกเพลงกล่อมเด็กว่า “นอนสาหล่า” หรือ “นอนสาเด้อ” ภาคกลาง เรียกเพลง “กล่อมลูก” หรือ “เพลงกล่อมเด็ก” ภาคใต้ เรียกเพลงกล่อมลูกว่า “เพลงชาน้อง” หรือ “เพลงร้องเรือ”

2. บทบาท สรุปได้ว่า คุณลักษณะเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาคของไทยใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการอบรมสั่งสอน และให้ความเพลิดเพลินใจไปในตัว นอกจากนี้ ยังก่อให้เกิดความอบอุ่น ความปลอดภัยให้กับเด็ก ถือได้ว่ามีบทบาทหน้าที่สำหรับช่วยกล่อมให้เด็กนอนหลับได้เร็วมากยิ่งขึ้น เมื่อหลับสนิทจะไม่รบกวนผู้เลี้ยงดู ดังนั้นจะเห็นได้ว่าบทบาทของเพลงกล่อมทั้ง 4 ภาค มีลักษณะเหมือนกันทั้งหมด กล่าวคือเพลงกล่อมเป็นเครื่องมือสำหรับใช้เลี้ยงดูเด็กในยามที่ต้องการให้เด็กหลับอย่างเป็นสุข ส่งผลให้เด็กได้เติบโตมีความสมบูรณ์ทั้งทางร่างกายและทางจิตใจ

3. คุณค่า สรุปได้ว่า เพลงกล่อมทั้งภาคเหนือภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ให้คุณค่าในด้านการสืบทอดวัฒนธรรม สะท้อนสภาพวิถีชีวิตและค่านิยมในสังคม ความหมายของบทประพันธ์มีคุณค่าให้เด็กได้ซึมซับคุณงามความดีเพื่ออยู่ร่วมกับสังคมได้อย่างมีความสุข รวมถึงบ่มเพาะให้เป็นคนดีตั้งแต่วัยเยาว์ กระทั่งกลายเป็นผู้ใหญ่ที่ดีได้ในอนาคต

4. ความสำคัญของเพลงกล่อม สรุปได้ว่า เพลงกล่อมจัดได้ว่าเป็นกระบวนการขั้นตอนหนึ่งในการเลี้ยงดูลูกหลานของคนไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ มีเนื้อร้องแสดงความรักใคร่ห่วงใยลูกหลาน ทำนองเพลงกล่อมสร้างบรรยากาศให้เกิดความสงบ ช่วยให้เด็กหลับง่ายยิ่งขึ้น จัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมสากล ที่มีอยู่ทั่วไปเกือบทุกชาติ

ผลการศึกษาเรื่องคุณลักษณ์เพลงกล่อม 4 ภาคของไทย ผู้วิจัยทำการสรุปตามจุดประสงค์ข้อที่ 2 แบ่งเป็น 4 ข้อ ดังต่อไปนี้

1. ทำนองและระดับเสียง สรุปได้ว่า ทำนองการกล่อมของแต่ละภาคเป็นทำนองเฉพาะตัว ภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคกลางมีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 5 เสียง ภาคใต้มีทำนองกล่อมที่ประกอบไปด้วยโน้ตหลัก 3 เสียง ส่วนระดับเสียงในการร้องกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้เปิดโอกาสให้ผู้กล่อมกำหนดระดับเสียงได้ด้วยตัวเองโดยอิสระ

2. จังหวะ สรุปได้ว่า จังหวะของเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ จะหยุดจังหวะเพื่อพักหายใจหลังจากออกเสียงคำร้องท้ายวรรคหน้าและวรรคหลังเป็นช่วงสั้น ๆ จังหวะที่ใช้ร่วมไปกับทำนองกล่อมใช้จังหวะช้าถึงปานกลางจึงเหมาะสมกับการทำให้เด็กหลับได้เร็วขึ้น

3. ฉันทลักษณ์ สรุปได้ว่า ฉันทลักษณ์ของเพลงกล่อมภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้มีฉันทลักษณ์ไม่แน่นอน ซึ่งไม่กำหนดว่าแต่ละภาคจะบันทึกฉันทลักษณ์เป็นแบบหนึ่งแบบใดอีกประการหนึ่งด้วย

4. สำเนียงภาษาของเพลงกล่อม สรุปได้ว่า สำเนียงเพลงกล่อมทั้งภาคเหนือ ภาคอีสาน ภาคกลาง และภาคใต้ส่วนใหญ่ใช้ภาษาเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที ไม่ใช้คำราชาศัพท์ สำเนียงที่ใช้เป็นไปตามภาษาถิ่น

3.2 ข้อเสนอแนะ

1. ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม เป็นคุณลักษณ์เฉพาะของเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง ซึ่งผู้สนใจสามารถทำให้เป็นแนวทางในการพินิจคุณลักษณ์ของเพลงพื้นบ้านชนิดอื่นได้

2. ผู้สนใจอาจจะนำทำนอง ระดับเสียง จังหวะ ฉันทลักษณ์ และสำเนียงภาษาของเพลงกล่อมไปประยุกต์ ขยายผล หรือต่อยอด ให้เพลงกล่อมถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายเช่นในอดีตที่เคยปรากฏมา

รายการอ้างอิง

กรรชิต จิตระทาน. (2530). **สังคีตอธิบายเพลงกล่อมเด็กภาคกลาง.** (งานวิจัยปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

กรวรันท์ บุญกองรัตน์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 เมษายน 2565 และ 2 พฤษภาคม 2565.

กัลยา เพิ่มลาภ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 5 พฤษภาคม 2565.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2522). **วิเคราะห์เพลงเด็กอีสาน**. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จำรัส อยู่สุข. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 6 กุมภาพันธ์ 2565.

จำเริญ แสงดวงแข. (2523). **โลกทัศน์ชาวภาคใต้ที่ปรากฏในเพลงกล่อมเด็ก.** สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ดวงเดือน หลงสวาสดิ์. (2547). **เพลงกล่อมลูกภาคกลางบ้านปากลัด ตำบลคลองเขิน อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสงคราม**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ธวัชชัย นาควงษ์. (2542). **การสอนดนตรีสำหรับเด็ก ตามแนวของ คาร์ล ออร์ฟ (Orff – Schulwerk).** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นงนุช แสงทับทิม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 พฤษจิกายน 2565.

นาวี คชเสนี. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 9 เมษายน 2565.

เบญจา หงส์ทอง. (2544). **เพลงกล่อมลูกภาคเหนือ กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

ประคอง ฮะสม และเอื้อมพร กิจวิวัฒนกุล. (2526). **คติชาวบ้านในบทกล่อมเด็ก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ์. (2517). **เพลงกล่อมเด็ก**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สุทธิสารการพิมพ์.

ปราณี เชียงทอง. (2526). **วรรณกรรมสำหรับเด็ก.** กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.

ผะอบ โปษะกฤษณะ และคณะ. (2520). **เพลงกล่อมเด็กและเพลงประกอบการเล่นของเด็กภาคกลาง 16 จังหวัด.** (เอกสารโรเนียวงานวิจัยของคณะอาจารย์วิชาภาษาไทย). มหาวิทยาลัยศิลปากร, นครปฐม.

ผ่องพันธ์ มณีรัตน์. (2529). วิวัฒนาการของเพลงกล่อมเด็ก. **วารสารสังคมวิทยา – มานุษยวิทยา,** 5(1), กุมภาพันธ์.

พรรณเพ็ญ เครือไทย. (2540). **เพลงกล่อมเด็กล้านนา**. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

พรรณระพี บุญเปลี่ยน. (2562). **เพลงกล่อมลูกขอลกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ในจังหวัดกาญจนบุรี และจังหวัดราชบุรี**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

พัชราภรณ์ เอื้อจิตรเมศ .(2546.) **การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลงเพลงกล่อมลูกภาคใต้: กรณีศึกษาบ้านบางสาร ตำบลกลาย อำเภอท่าศาลา จังหวัดนครศรีธรรมราช.** (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 มีนาคม 2565.

พูนพิศ อามาตยกุล. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 21 มิถุนายน 2565.

ภวัฐ คาภาพันธุ์. (2561). **การจัดการองค์ความรู้เพื่อการสงวนรักษาเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษานางจำรัส อยู่สุข**.

ภิญโญ จิตธรรม (2509). **เพลงพื้นเมืองภาคใต้ “ร้องเรือ”**. กรุงเทพฯ: ส.การพิมพ์.

มนตรี สุขกลัด. (ผู้ให้สัมภาษณ์) วิทยา ศรีผ่อง. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 พฤษภาคม 2565.

มัลลิกา คณานุรักษ์ (2523). **เพลงกล่อมเด็กไทยมุสลิมจังหวัดปัตตานี.** (ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ราชิดา พฤกษารัตน์. (2540). **โวหารรักในเพลงกล่อมเด็ก ที่พบในจังหวัดนครศรีธรรมราช**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษาศาสตรบัณฑิต). มหาวิทยาลัยทักษิณ, สงขลา.

ลมูล จันทน์หอม. (2526). **โลกทัศน์ชาวล้านนาศึกษาจากเพลงกล่อมเด็กภาคเหนือ**. เชียงใหม่:

วชิรญาณ, หอพระสมุด. (2516). **บทกล่อมเด็กปลอบเด็กและโหมดเด็กเล่น**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ.

วัลลภา ห้วงทรัพย์ และคณะ. (2516). **เพลงกล่อมเด็ก.** พระนครศรีอยุธยา: ม.ป.ท.

วาริฏฐา ถาวโรฤทธิ์. (2551). **นัยทางสังคมการเมืองของเพลงกล่อมเด็กไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรีประภา ปาลสุทธิ์, วราภรณ์ จิรวานิช. (2524). **วิเคราะห์เพลงกล่อมเด็กจังหวัดฉะเชิงเทรา.** ฉะเชิงเทรา: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา วิทยาลัยครูฉะเชิงเทรา.

สุภาพร ฉิมหนู. (2561). การศึกษาเพลงกล่อมเด็กภาคใต้สำเนียงเจ๊ะเห (ตากใบ-ตุมปัต). **วารสารมนุษยศาสตร์,** 25 (1), 133-153.

องอาจ สายไยทอง. (2546). **เพลงกล่อมลูกโคราช.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม.

อเนก นาวิกมูล. (2523). **เพลงนอกศตวรรษ.** กรุงเทพฯ: สำนักงานอุทยานการเรียนรู้.

อุบลทิพย์ จันทรเนตร. (2537). **ความสัมพันธ์ระหว่าง เพลงกล่อม เด็กกับโลกทัศน์ของลาวพวน กรณีศึกษา: หมู่บ้านวัดกุฎีทอง จังหวัดสิงห์บุรี**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอนก นาวิกมูล. (2514). **บทกล่อมเด็ก พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ นางสาครสิทธิการ (ผาด กุลตัณฑ์)**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แพร่การช่าง.

ภาคผนวก จ
เอกสารตอบรับการตีพิมพ์บทความ

MUPA
Faculty of Music and Performing Arts
กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
อ.เมือง จ.ชลบุรี ๒๐๑๓๑ โทรศัพท์ ๐๓๘-๑๐๒๕๖๖ ต่อ ๑๐๑
อีเมล์ mupa.journal@gmail.com

ตอบรับการตีพิมพ์บทความ

วารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

วันที่ ๒๕ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๖๕

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความ

เรียน คุณวิทยา ศรีผ่อง

ตามที่ท่านได้ส่งบทความวิจัย เรื่อง คุณลักษณ์เพลงกล่อม ๔ ภาคของไทย เพื่อเสนอพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา นั้น ในการนี้บทความเรื่องดังกล่าวได้ผ่านการพิจารณากลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) และกองบรรณาธิการเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงขอแจ้งผลดังนี้

มีความยินดี ☑ ตีพิมพ์บทความลงในวารสารดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
ประจำฉบับ ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม - ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๖๗)

☐ ไม่สามารถตีพิมพ์บทความลงในวารสารดนตรีและการแสดง
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา เนื่องจาก ผู้ทรงคุณวุฒิ
พิจารณาแล้วยังไม่มีความเหมาะสม ดังรายละเอียดที่แนบมาพร้อมกันนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

วิสาขา แซ่อุ้ย

(นางสาววิสาขา แซ่อุ้ย)
ผู้ช่วยบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ปฏิบัติการแทน
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

ภาคผนวก ฉ
หนังสือเชิญกรรมการวิพากษ์ผลงาน
และเอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัย

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๑๐๗๖

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๔ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง
เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ไล้ทอง

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๑๐๗๗

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๔ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง

เรียน รองศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๑๐๗๙

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๔ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สนอง คลังพระศรี

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/๑๐๗๘

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๔ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง
เรียน อาจารย์บุญช่วย โสวัตร

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กว. / โครงการบัณฑิตศึกษา โทร ๐ - ๒๒๒๔ - ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๐

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓ (๑๓)/๑๐๗๕ **วันที่** ๒๔ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง

เรียน ดร. สุรัตน์ จงดา

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง "บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม" อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

๒๔ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง

เรียน อธิการบดีมหาวิทยาลัยทักษิณ

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง “บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม” อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์บุคลากรในสังกัดของท่าน คือ รองศาสตราจารย์ ดร. สืบพงศ์ ธรรมชาติ ร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

ที่ วธ ๐๘๐๑.๐๓(๐๓)/

โครงการบัณฑิตศึกษา
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๒ ถนนราชินี เขตพระนคร
กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐

พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ผู้เชี่ยวชาญร่วมวิพากษ์ผลงานการแสดง

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร. สืบพงศ์ ธรรมชาติ

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนายวิทยา ศรีผ่อง รหัสนักศึกษา๖๒๒๑๓๒๐๓ นักศึกษาหลักสูตรศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ดำเนินการวิจัยในหัวข้อเรื่อง “บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม” อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ซึ่งมีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐาน อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญร่วมการวิพากษ์ผลงานการแสดงที่ได้มาจากงานวิจัยโดยช่องทางประชุมออนไลน์ ในวันพฤหัสบดีที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๕.๐๐ น. ซึ่งนายวิทยา ศรีผ่อง หมายเลขโทรศัพท์ ๐๘๙ – ๙๒๕ - ๔๒๗๕ จะเป็นผู้ประสานงาน ในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางสาวสาริสา ประทีปช่วง)
ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทร. ๐ - ๒๒๒๔ – ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐ – ๒๒๒๔ – ๕๘๕๑

เอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัย

โครงการวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

Creative songs in a new dimension of lullaby

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว) .....อายุ.....ปี

อยู่บ้านเลขที่ ..... หมู่ที่..... ถนน..... ตำบล.....

อำเภอ.....จังหวัด .....

ข้าพเจ้าได้รับฟังและทราบการอธิบายรายละเอียดในเอกสารคำชี้แจงอาสาสมัคร (Form-004) เกี่ยวกับการเป็นอาสาสมัครในโครงการวิจัยจากผู้วิจัยเรียบร้อยแล้ว โดยทราบถึงรายละเอียดดังนี้

- โครงการวิจัย วัตถุประสงค์ วิธีการวิจัย และระยะเวลาดำเนินการวิจัย
- ขั้นตอน วิธีปฏิบัติที่อาสาสมัครจะได้รับ
- ข้อมูลส่วนตัวของอาสาสมัครจะเก็บเป็นความลับ ไม่เปิดเผยชื่อ และนำเสนอเป็นภาพรวมเชิงวิชาการเท่านั้น

ข้าพเจ้ายินดีเข้าร่วมโครงการวิจัยนี้ด้วยความสมัครใจ และข้าพเจ้ามีสิทธิที่จะบอกเลิกการเข้าร่วมโครงการวิจัยนี้เมื่อใด และการบอกเลิกการเข้าร่วมวิจัยนี้ จะไม่มีผลกระทบใด ๆ ต่อข้าพเจ้า

ข้าพเจ้าได้รับทราบและเข้าใจตามคำอธิบายข้างต้นแล้ว จึงได้ลงนามยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัย

ลงลายมือชื่อ.....อาสาสมัคร

(.....)

ลงชื่อ.....พยาน

(.....)

ลงชื่อ.....พยาน

(.....)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

ภาคผนวก ช
แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม
โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ)

วันที่ ...../...../.....

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม)

วันที่ ...../...../.....

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์บุญช่วย โสวัตร)

วันที่ .../...../.....

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สนอง คลังพระศรี)

วันที่ ../...../.....

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์)

วันที่ ...../...../.....

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็น				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(ดร.สุรัตน์ จงดา)

วันที่ ...../...../.....

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยผู้ทรงคุณวุฒิ

<u>คำชี้แจง</u>

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ประเมิน

คำชี้แจง โปรดกรอกรายละเอียดหรือทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับสภาพที่เป็นจริงของท่าน

ชื่อ – นามสกุล .....

ตำแหน่ง .....

ระดับการศึกษา ☐ปริญญาเอก ☐ปริญญาโท ☐ปริญญาตรี ☐อื่นๆ .....

ตอนที่ 2 แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

โปรดทำเครื่องหมาย ✓ที่ตรงกับความเห็นของท่านที่มีต่อบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม โดยใช้เกณฑ์ในการประเมิน ดังนี้

ระดับความเห็น 5 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดีมาก

ระดับความเห็น 4 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับดี

ระดับความเห็น 3 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับปานกลาง

ระดับความเห็น 2 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวมีคุณภาพระดับพอใช้

ระดับความเห็น 1 หมายถึง ประเด็นดังกล่าวควรปรับปรุง

แบบประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	**ระดับความเห็น**				
	5	4	3	2	1
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ					
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อมตรงประเด็นและครบถ้วน					

3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน					
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย					
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้					
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม					
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม					
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม					
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข					
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยา ไล้ทอง)

วันที่ ...../...../.....

ผลการประเมินคุณภาพผลงานบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

เมื่อได้ข้อสังเกตจากการวิพากษ์แล้ว ผู้วิจัยได้ให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 7 ท่าน ประเมินคุณภาพผลงานบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม จากนั้นนำผลการประเมินมาวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) โดยมีผลการประเมินดังนี้

ตารางที่ 11 ผลการประเมินคุณภาพผลงานบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

รายการประเมิน	ระดับความเห็นเฉลี่ย
1. เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ	5.00
2. การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน	4.86
3. ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน	4.86
4. การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย	4.86
5. แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้	4.86
6. ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม	5.00
7. สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม	5.00
8. เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม	4.57
9. อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข	4.86
10. ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้	5.00

ที่มา: ผู้วิจัย

การประเมินคุณภาพคุณภาพผลงานบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม จากผู้ทรงคุณวุฒิต่อคุณภาพจากคะแนนเต็ม 5 คะแนนในแต่ละรายการประเมินมีผลการประเมินคุณภาพดังนี้

เนื้อหาของบทที่ 4 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ของการวิจัย รวมถึงข้อมูลที่ค้นคว้ามีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 5 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 100

การวิเคราะห์ภูมิบท บทบาท คุณค่า และความสำคัญของเพลงกล่อม ตรงประเด็นและครบถ้วน มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 97.14

ข้อมูลในบทที่ 4 ทำให้ผู้สนใจมองเห็นคุณลักษณ์ของเพลงกล่อม 4 ภาคของไทยได้ชัดเจน มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 97.14

การวิเคราะห์ของบทที่ 5 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของการวิจัย มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 97.14

แนวคิด ขั้นตอน รวมถึงวิธีการสร้างสรรค์บทประพันธ์และทำนองดนตรีของเพลงกล่อมเป็นแนวทางให้ผู้สนใจนำไปต่อยอดสร้างสรรค์เพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ได้ มีคุณภาพอยู่ในระดับดี โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 97.14

ฉากและเครื่องแต่งกายแต่ละภาคมีความเหมาะสม มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 97.14

สถานที่และระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 5 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 100

เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงควบคู่ไปกับการร้องกล่อมมีความเหมาะสม มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.57 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 91.14

อารมณ์ของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมน้อมนำให้เด็กหลับได้อย่างมีความสุข มีคุณภาพอยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 4.86 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 97.14

ระดับคุณภาพของการแสดงสามารถเผยแพร่สู่สาธารณะได้ อยู่ในระดับดีมาก โดยมีคะแนนเฉลี่ย 5 คะแนน หรือคิดเป็นร้อยละ 100

จากผลการประเมินคุณภาพบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมจากระดับความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิแสดงให้เห็นว่า ภาพรวมของบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมอยู่ในระดับดีมาก เนื่องจากบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อมเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาต่อยอดการสร้างสรรค์งานศิลป์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม เพลงพื้นบ้าน และเพลงไทยชนิดอื่นได้อีก

ภาคผนวก ซ
ภาพบรรยากาศการบันทึกผลงานการแสดง

ภาพที่ 51 การจัดเตรียมอุปกรณ์สำหรับบันทึกผลงานการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 52 การจัดเตรียมไมโครโฟนสำหรับการบันทึกผลงานการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

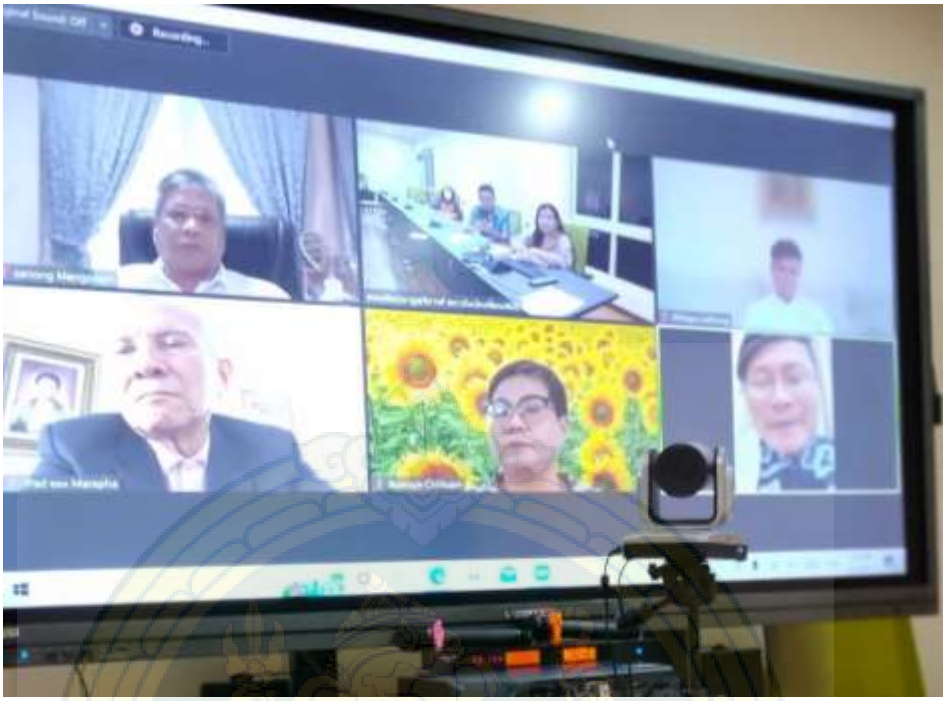
ภาพที่ 53 การบันทึกภาพนิ่ง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 54 การบันทึกภาพเคลื่อนไหว

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ฌ
การวิพากษ์ผลงานวิจัยเรื่อง บทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

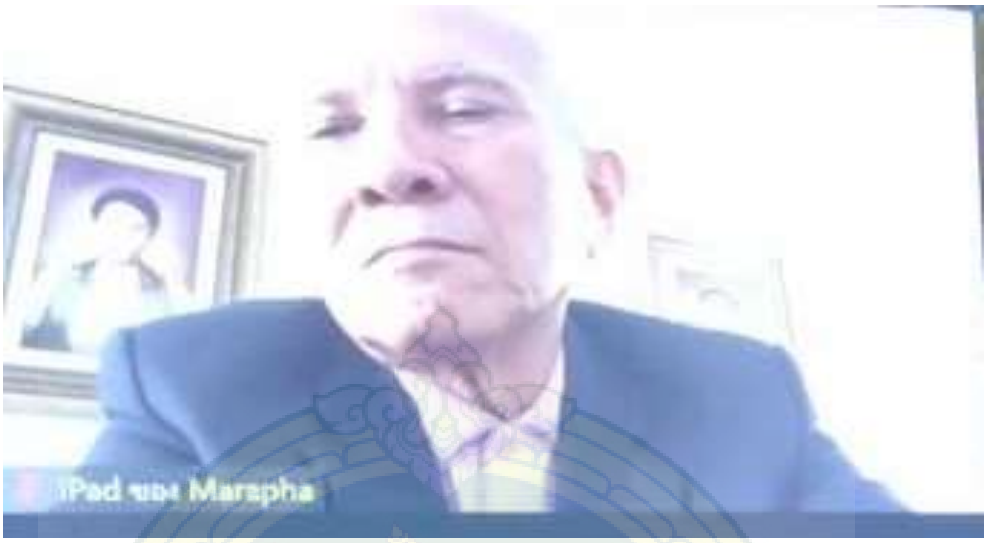


ภาพที่ 55 ผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ผลงานวิจัยเรื่องบทเพลงสร้างสรรค์ในมิติใหม่ของเพลงกล่อม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 56 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สนอง คลังพระศรี

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 57 อาจารย์บุญช่วย โสวัตร

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 58 รองศาสตราจารย์ บุษยา ชิตท้วม

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 59 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยา ไล้ทอง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 60 ดร. สุรัตน์ จงดา

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 61 อาจารย์กรวรันท์ บุญกองรัตน์

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 62 อาจารย์สืบพงศ์ ธรรมชาติ

ที่มา: ผู้วิจัย (2566, ออนไลน์)

ภาคผนวก ญ
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมตรวจสอบวิทยานิพนธ์

ภาพที่ 63 อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วมตรวจสอบวิทยานิพนธ์

ที่มา: ผู้วิจัย

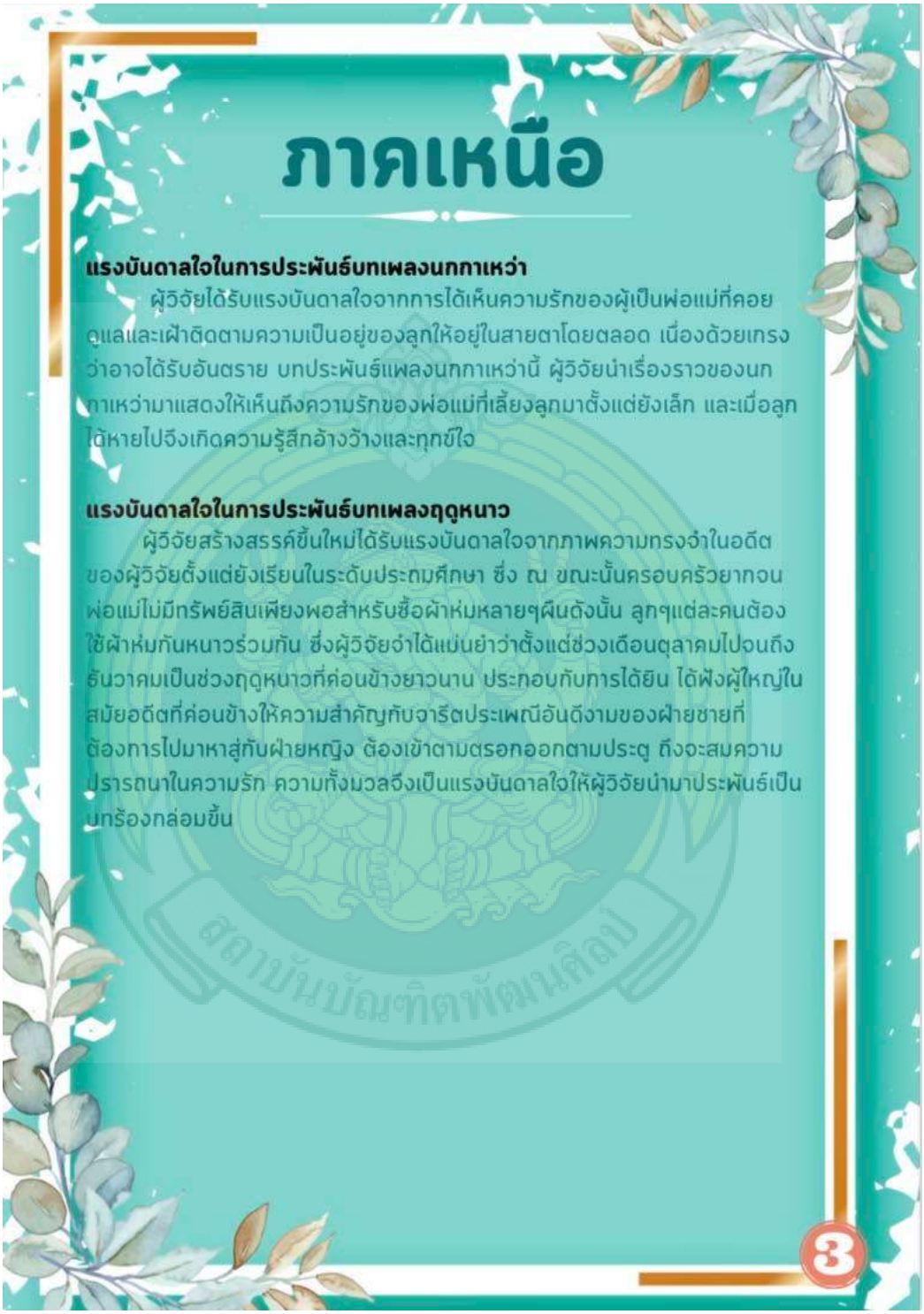
ภาคผนวก ฎ
สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์

ภาพที่ 64 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

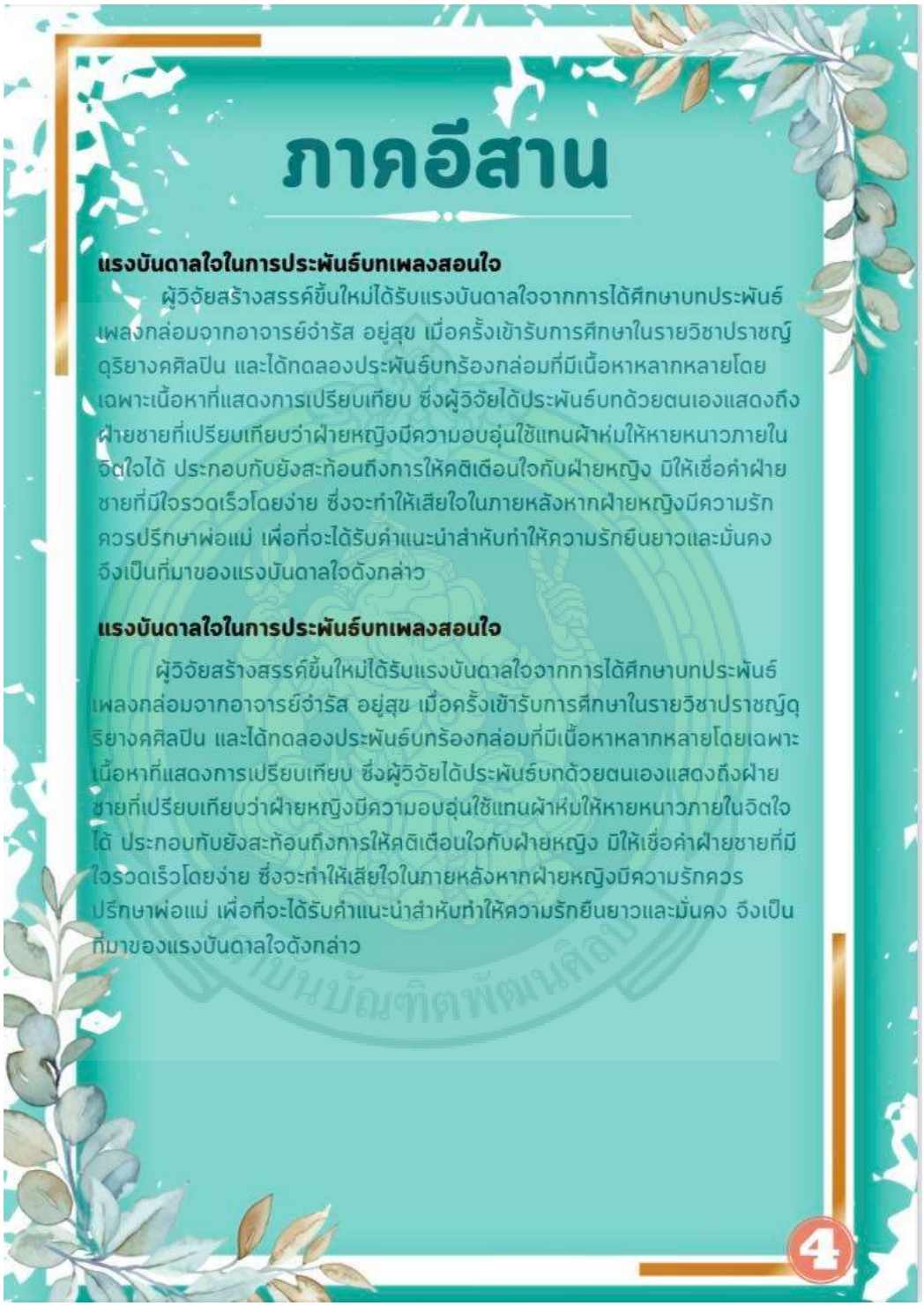
ภาพที่ 65 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 66 กำหนดการสูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 67 การนำเสนอสูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

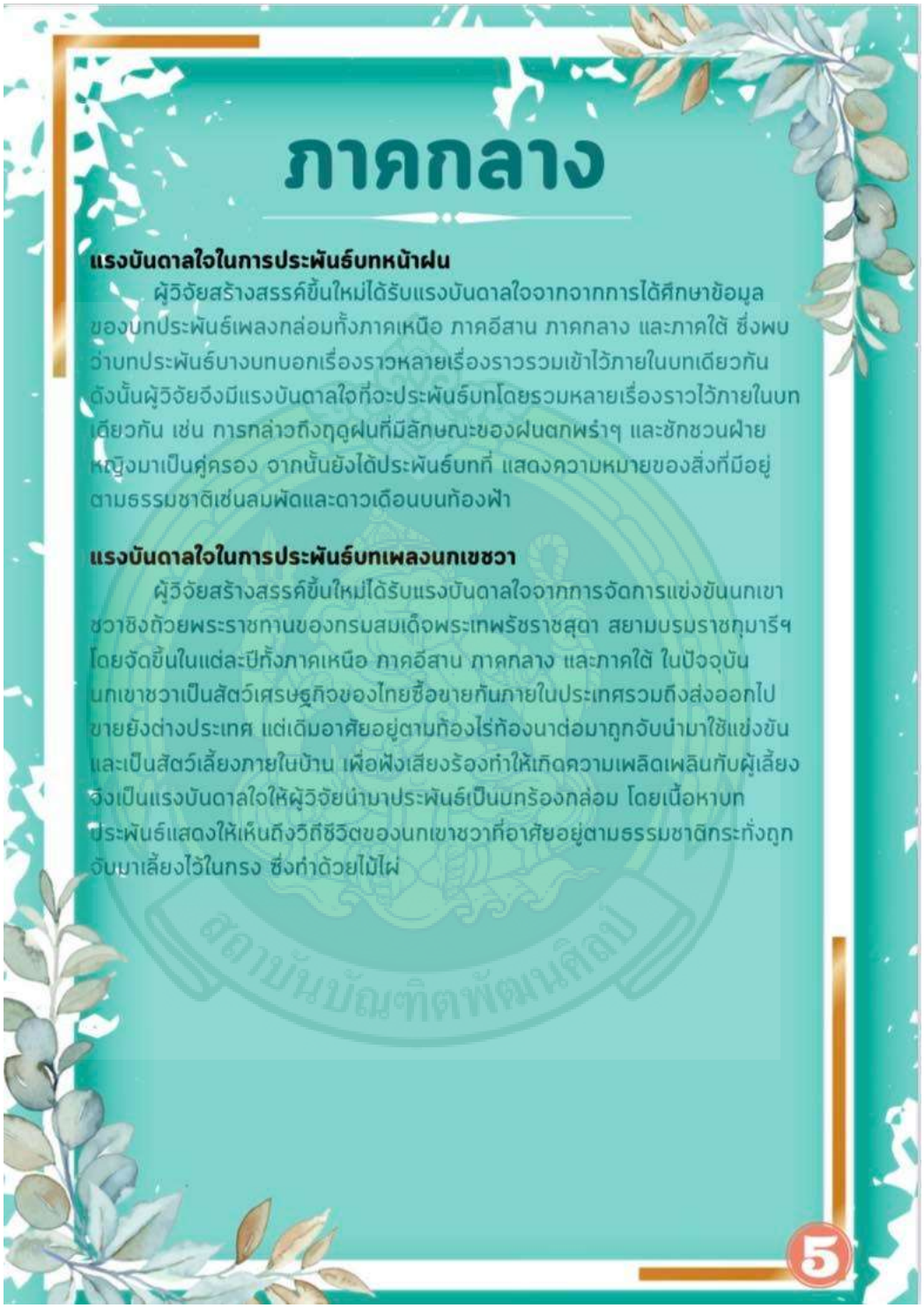


ภาพที่ 68 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคเหนือ
ที่มา: ผู้วิจัย

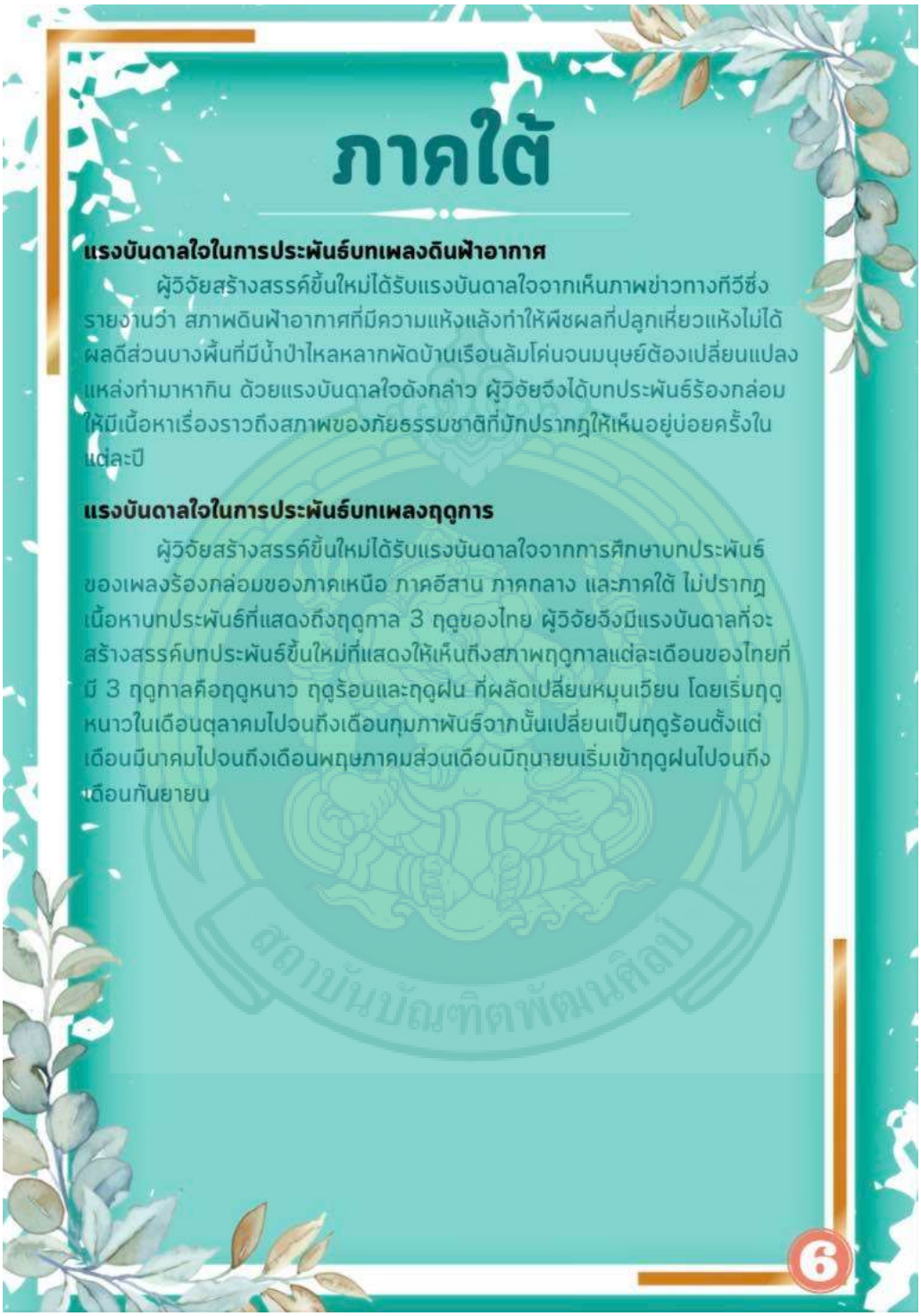


ภาพที่ 69 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคอีสาน

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 70 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคกลาง
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 71 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาคใต้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 72 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 73 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อมภาพผู้บรรเลง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 74 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาพผู้บรรเลง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 75 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ภาพกิจกรรม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 76 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม คณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 77 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม ประวัติผู้วิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 78 สูจิบัตรการแสดงผลงานสร้างสรรค์เพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 79 คิวอาร์โค้ดเพลงกล่อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นายวิทยา ศรีผ่อง

วัน เดือน ปีเกิด 5 พฤษภาคม 2512

สถานที่เกิด จังหวัด พระนครศรีอยุธยา

ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 349/95 ถ.พุทธมณฑลสาย 2 แขวงบางไผ่ เขตบางแค กรุงเทพมหานคร

ตำแหน่ง อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์

สถานที่ทำงาน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เลขที่ 2 ถนนราชินี เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2525	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2530	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2531	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พ.ศ. 2534	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
พ.ศ. 2565	ศิลปดุษฎีบัณฑิต (ศล.ด.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์