บทที่ 5

ป้ะเร่เร่และการวิเคราะห์

ความเป็นมา

ป้ะเร่เร่ เป็นเพลงร้องพื้นบ้านของชาวญัฮกุ้รที่มีมาตั้งแต่โบราณ เป็นการละเล่นที่คู่กับชาวบ้านจนกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของชาวบน แต่จะเกิดมาในสมัยใด ไม่มีผู้สามารถตอบได้ จากการสัมภาษณ์ นายเณร ยกจัตุรัส ผู้ให้ข้อมูลการร้องป้ะเร่เร่ บอกว่า เกิดมาได้เห็นผู้ใหญ่ร้องเล่นกันเรื่อยมาโดยจะร้องเล่นกันในเวลาทำงาน หรือใช้ร้องเกี้ยวสาวเวลาไปจีบสาว หรือร้องเล่นกันขณะเดินกลับบ้านจากไร่ สำหรับนายเณรได้เห็นและได้ฟังมาตลอดจนกระทั่งร้องได้ โดยไม่ได้ไปเรียนกับใคร และร้องมาจนถึงปัจจุบัน ป้ะเร่เร่ มีคำเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กระแจ้ะ” ซึ่งเวลาพูดว่าร้องกระแจ้ะ จะพูดอีกคำหนึ่งว่า “ทำกระแจ้ะ”

ในปัจจุบันการร้องป้ะเร่เร่ในลักษณะการละเล่นไม่มีให้เห็นแล้ว จะมีโอกาสได้เห็นและได้ดูเฉพาะในงานบุญหอดอกผึ้งที่ชาวบ้านได้ช่วยกันฟื้นฟูขึ้นมาในฐานะมหรสพประกอบการจัดงานเท่านั้น และมีชาวบนที่สามารถร้องได้ มีจำนวนประมาณไม่ต่ำกว่า 30 คน แต่คนที่สามารถร้องแสดงในงานได้ มีประมาณ 10 คน ซึ่งผู้ที่จะร้องแสดงได้จะต้องดีกว่าคนอื่น เวลามีงานในแต่ละทีชาวบ้านจะเป็นผู้เลือกหรือกำหนดว่าจะให้ใครร้อง ซึ่งจะมีหลักการเลือกผู้ร้อง เช่น ร้องชัดเจน ใช้ภาษาได้ถูกต้อง คือ เวลาพูดจะไม่มีภาษาปัจจุบันหรือภาษาภายนอกไปปะปน ยกเว้นบางคำต้องใช้ทับศัพท์ เนื่องจากคำเรียกสิ่งของบางชนิดจะไม่มีในภาษาชาวบน เช่น คำว่า รถ ช้อน ชาม ฯลฯ นอกจากนั้นผู้ร้องจะต้องมีน้ำเสียงดี เสียงไพเราะ มีสมองดี สมองไว คิดได้เร็ว มีความปราดเปรียว สามารถร้องแก้กลอนได้เร็ว เป็นต้น จึงจะได้รับการคัดเลือกให้มาร้องในงานประเพณีบุญหอดอกผึ้ง

ปัจจุบันการเล่นป้ะเร่เร่เริ่มจะสูญไปเนื่องจากไม่มีลักษณะการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น และไม่ได้รับความสนใจจากลูกหลานชาวญัฮกุ้รต่อ กล่าวคือเมื่อมีการแสดงและการร้อง ไม่สนใจเข้ามาดู ด้วยเหตุผลที่ว่าป้ะเร่เร่ไม่สนุกและฟังไม่รู้เรื่อง ส่วนคนที่ดูที่ร้องส่วนใหญ่มีอายุไม่ต่ำกว่า 40-50 ปี รวมถึงการไม่ให้ความเอาใจใส่ในการสอนให้ลูกหลานให้ร้องป้ะเร่เร่ ลักษณะเช่นนี้มี แนวโน้มว่าป้ะเร่เร่กำลังจะสูญหายไป กล่าวคือถ้าบุคคลที่ร้องได้ในยุคนี้หมดไป ป้ะเร่เร่ก็คงหมดและสูญหายไปด้วย สาเหตุที่เกิดลักษณะเช่นนี้เนื่องจากบทบาทหน้าที่ในการถ่ายทอดวิทยาการต่างๆ ไม่ได้อยู่ที่

พ่อแม่หรือปู่ย่าตายายแต่บทบาทดังกล่าวไปรวมอยู่ที่โรงเรียนโดยมีครูเป็นผู้ถ่ายทอดเนื้อหา และเพื่อให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงของสังคมเนื้อหาการถ่ายทอดจึงเปลี่ยนไปตามสภาพของ สังคมด้วยเช่นกัน กล่าวคือ ผู้สอนจะเลือกเนื้อหาการสอนที่ทันสมัยมาสอนจึงให้ความสำคัญต่อปี๊ะเร่เร่น้อยลง

ขณะที่ปัจจุบันกลุ่มเครือข่ายชาวบน และชาวบ้านได้เล็งเห็นความสำคัญในการร่วมอนุรักษ์จึงได้ขอความร่วมมือกับครู อาจารย์โรงเรียนต่างๆเพื่อหาแนวทางในการร่วมกันอนุรักษ์ปี๊ะเร่เร่ให้คงอยู่ ด้วยการนำเข้าไปสอนนักเรียนในโรงเรียนโดยวิธีเอาเข้าไปเสริมหลักสูตร ซึ่งครูอาจารย์โรงเรียนต่างๆได้ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี ในขั้นตอนแรกนี้ได้จัดทำด้านภาษา โดยการถอดภาษาพูดออกมาเป็นภาษาเขียนหรือตัวหนังสือ โดยใช้ภาษาไทยเขียนเป็นคำอ่านภาษาญัฮกุ้รตามเสียงที่ได้ยินเพื่อให้นักเรียนได้อ่าน

ในการทำงานครั้งนี้นอกจากชาวบ้านและครูอาจารย์ร่วมมือกันแล้ว ยังได้ผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาศาสตร์เข้ามาให้ความช่วยเหลือในการถอดคำพูดเพื่อให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงตามหลักภาษาศาสตร์มากที่สุด นั่นคือ ศาสตราจารย์ ดร.สุวิไล เปรมศรีรัตน์ ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล ได้เข้ามาร่วมทำงานกับชาวบ้าน วิธีการทำงานคือให้ชาวบ้านออกเสียงพูดแล้วอาจารย์สุวิไล เป็นคนสะกดคำ ซึ่งหาคำที่สะกดแล้วอ่านออกเสียงให้ได้ใกล้เคียงกับสำเนียงของชาวญัฮกุ้รมากที่สุด เมื่อสะกดออกมาแล้วให้คนที่อ่านหนังสือออกเช่น นักศึกษาด้านภาษามาเป็นผู้อ่านให้ชาวญัฮกุ้รเป็นผู้ฟัง ถ้าตรงหรือใกล้เคียงกับเสียงพูดถือว่าคำนั้นสามารถใช้แทนเสียงพูดในภาษาญัฮกุ้รและสื่อความหมายได้

<u>โอกาสในการร้อง</u>

เดิมนั้นการปี๊ะเร่เร่หรือกระแจ๊ะ จะใช้ร้องในโอกาสทั่วไป ไม่กำหนดตายตัว ผู้ร้องจะใช้ร้องเล่นเวลาไปหาของป่า เวลาไปทำไร่ หรือ เวลาไปล่าสัตว์ แล้วแต่โอกาสและอารมณ์ของผู้ร้องว่าอยากจะร้องเมื่อไร บางครั้งจะใช้ร้องเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาวในระหว่างการทำงาน หรือขณะเดินทางกลับบ้าน หรือนำไปร้องเกี้ยวสาวในเวลากลางคืน

ในปัจจุบันไม่ได้ใช้ร้องทั่วไปเหมือนเดิม แต่จะนำมาร้องเป็นมหรสพสมโภชในงานประเพณีบุญหอดอกผึ้ง หรืองานบุญเดือนห้า หรืองานสงกรานต์ของชาวญัฮกุ้ร เท่านั้น จากการสัมภาษณ์นายเณร ยกจัตุรัส บอกว่า ในปัจจุบันนี้ได้มีการนำปั๊ะเร่เร่ไปเล่นในงานมงคลต่างๆ กันบ้างแล้ว เช่นงานบวชนาค งานขึ้นบ้านใหม่ งานกฐิน แต่ไม่ได้รับความนิยมเท่าไรนัก

ลักษณะที่ร้องในประเพณีบุญหอดอกผึ้งนั้นมีการร้องอยู่ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกจะร้องในโอกาสที่ชาวญัฮกุ้รมาเจอกันมีการนำมาร้องเล่นกันเพื่อถามไถ่ถึงความเป็นอยู่ของกันและกัน โดยสถานที่ที่ร้องเล่นกันจะเลือกนั่งร้องใต้ต้นไม้บ้าง บนศาลาบ้าง และอีกลักษณะหนึ่งคือนำมาร้องเป็นมหรสพประกอบงานในเวลากลางคืน

ลักษณะและขั้นตอนการร้องปั๊ะเร่เร่

การร้องปั๊ะเร่เร่ มีรูปแบบการร้องและการแสดงคล้ายเพลงปฏิพากย์ทั่วไป กล่าวคือ มีการแบ่งผู้ร้องออกเป็น 2 ฝ่าย คือฝ่ายชาย และ ฝ่ายหญิง ไม่จำกัดจำนวนแต่ต้องเป็นคู่ โดยส่วนใหญ่จะใช้ผู้ร้องหลักฝ่ายละ 1 คน แล้วมีพี่เลี้ยงฝ่ายละ1-3 คน เป็นผู้คอยช่วยคิดและบอกบทโต้ตอบในกรณีที่ผู้ร้องคิดบทร้องต่อไม่ได้หรือแก้กลอนไม่ได้ จากนั้นก็จะร้องโต้ตอบกันไปมาสลับกันระหว่างชาย หญิง

ขั้นตอนการเล่นปั๊ะเร่เร่นั้นเมื่อได้เวลาเล่น ชาวบ้านจะจัดสถานที่นั่งร้องโดยจะปูเสื่อที่พื้น (ไม่มีเวทีและไม่มีไมโครโฟน) ผู้ร้องจะนั่งบนเสื่อที่ปูล้อมวงหันหน้าเข้าหากันทั้งสองฝ่ายเป็นลักษณะวงกลม แล้วเริ่มร้องโดยไม่มีการไหว้ครูก่อนเล่น บางครั้งจะมีการดื่มเหล้าขาวก่อนร้องทั้งผู้ร้องฝ่ายชายและฝ่ายหญิง (จัดวางเหล้าขาวกับน้ำเปล่าวางไว้กลางกลุ่มผู้ร้อง) การร้องบทแรกนั้นแล้วแต่การตกลงในแต่ละครั้งระหว่างผู้ร้องว่าจะให้ฝ่ายหญิง หรือฝ่ายชายขึ้นก่อนโดยส่วนใหญ่ ที่เล่นกันฝ่ายชายจะเป็นผู้ร้องก่อน เมื่อตกลงกันได้ก็เริ่มร้อง บทร้องบทแรกจะเป็นการแนะนำตัวผู้ร้องและถามไถ่ทุกข์สุขซึ่งกันและกันจากนั้นก็จะถามอีกฝ่ายหนึ่งว่าเป็นใคร มาจากที่ใด แล้วมาทำอะไร เมื่อผู้ร้องฝ่ายหนึ่งร้องจบแล้ว อีกฝ่ายหนึ่งก็ต้องร้องตอบคำถามที่อีกฝ่ายหนึ่งถามและอาจจะถามย้อนคืนก็ได้ หรือบางครั้งก็ร้องตอบเพียงอย่างเดียว แล้วสลับให้อีกฝ่ายหนึ่งร้อง การร้องปั๊ะเร่เร่นั้นจะมีดนตรีประกอบคือโทน (ชาวญัฮกุ้รเรียกตะโพน) ซึ่งผู้ร้องฝ่ายหญิงจะเป็นผู้ตีประกอบการร้องของฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย หลังจากถามไถ่ทุกข์สุขกันแล้ว จะร้องถามกันถึงเนื้อหาที่จะนำมาร้องในวันนี้ว่าจะร้องเนื้อหาเกี่ยวกับอะไร เช่น จะถามกันว่าจะคุยกันหรือร้องกันในด้านศาสนา หรือ เรื่อง

การทำบุญหอดอกผึ้ง หรือเรื่องการทำนาทำไร่ หรือการนำเนื้อเรื่องนิทานพื้นบ้านมาร้อง เมื่อตกลงกันได้ก็จะร้องในเนื้อหานั้นๆ ในลักษณะโต้ตอบกันไปเรื่อยๆ จนกระทั่งตอบคำตามกันจนเข้าใจหรือไม่มีฝ่ายใดถามคำถามต่อ ก็จะเปลี่ยนเนื้อหาในการร้องโดยถามกันในเรื่องใหม่ หรือบางครั้งก็จะเป็นบทร้องเกี้ยวกันหรือจีบกัน ซึ่งลำดับเนื้อหาในการร้องจะไม่มีรูปแบบหรือลำดับที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้ร้องเองว่าจะร้องเกี่ยวกับอะไร

การร้องจะร้องไปเรื่อยๆ จนกระทั่งมีการร้องแพ้หรือชนะเกิดขึ้น การตัดสินว่าแพ้หรือชนะนั้นจะตัดสินได้หลายอย่าง เช่น หากฝ่ายหนึ่งร้องจบแล้วอีกฝ่ายหากลอนร้องตอบโต้ไม่ได้ ก็ถือว่าแพ้ หรือหากอีกฝ่ายตอบคำถามไม่ถูกใจผู้ชมก็ถือว่าแพ้ ซึ่งบางครั้งผู้ชมจะเป็นผู้ช่วยตัดสินด้วย เมื่อมีการแพ้เกิดขึ้น ก็จะเริ่มร้องกันใหม่ โดยจะเปลี่ยนเนื้อหาในการร้อง และให้ผู้แพ้เป็นผู้ร้องก่อน เป็นการเปิดโอกาสให้ตั้งเรื่องหรือเนื้อหาในการร้องเอง ถือว่าให้แก้ตัว แต่บางครั้งหากมีการแพ้หรือชนะเกิดขึ้นผู้แพ้ก็อาจจะหยุดร้องไปเลย โดยไม่เล่นต่อในงานนั้น หรือหากผู้ชมยังสนุกสนานและต้องการให้ร้องต่อ ก็จะเริ่มร้องใหม่ซึ่งอาจจะร้องโดยคนใหม่เพื่อมาร้องประชันกับคนชนะ หรือหากในงานนั้นมีผู้ร้องป้ะเร่เร่เป็นไปร่วมชม ก็สามารถเข้ามาเป็นผู้ร้องได้ บางครั้งก็เปลี่ยนคนร้องใหม่ทั้งคู่ ส่วนผู้ฟังจะมีการเชียร์และสามารถแยกแยะได้ว่าใครเก่งไม่เก่ง ใครน่าจะร้องคู่กับใคร การมาร้องไม่มีค่าจ้างรางวัลจะมาร้องเล่นร่วมกันเท่านั้น จนกระทั่งได้เวลาที่เหมาะสมแล้วจึงเลิกร้อง บางครั้งหากในวันนั้นการร้องป้ะเร่เร่มีความสนุกสนาน ก็จะร้องกันจนสว่าง และขณะที่ร้องอยู่อาจจะสอดแทรกการร้องเพลงรำวงแล้วลุกขึ้นรำทั้งผู้แสดงและผู้ชม แล้วค่อยนั่งร้องกันต่อ

<u>ภาพที่ 30</u> ชาวญัฮกุ้รร้องป้ะเร่เร่ถามไถ่ทุกข์สุขกันเมื่อมาพบปะกัน
หมายเหตุ: ถ่ายเมื่อวันที่ 13 เมษายน ณ วัด บ้านวังอ้ายโพธิ์ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

<u>ภาพที่ 31</u> บรรยากาศการแสดงปี่ะเร่เร่ตอนกลางคืน

หมายเหตุ: ถ่ายเมื่อวันที่ 13 เมษายน 2546 ณ วัด บ้านวังอ้ายโพธิ์ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

<u>ภาพที่ 32</u> ผู้ร้องชาย

หมายเหตุ: ถ่ายเมื่อวันที่ 13 เมษายน 2546 ณ วัด บ้านวังอ้ายโพธิ์ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

<u>ภาพที่ 33</u> ผู้ร้องหญิง

หมายเหตุ: ถ่ายเมื่อวันที่ 13 เมษายน 2546 ณ วัด บ้านวังอ้ายโพธิ์ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

ดนตรีที่ใช้ประกอบ

การร้องป้ะเร่เร่จะใช้โทนหรือตะโพนตีประกอบเพียงใบเดียว โดยผู้หญิงจะเป็นฝ่ายตีประกอบการร้องทั้งในส่วนของผู้หญิงและส่วนของผู้ชาย จากการสัมภาษณ์ทราบว่า โทน หรือ ตะโพน (เป็นคำเรียกของชาวญัฮกุ้ร)ที่นำมาประกอบนั้นหาซื้อมาจากจังหวัดนครราชสีมา ในสมัยอดีตนั้นเวลาร้องป้ะเร่เร่ไม่มีการนำโทนมาตีประกอบ พึ่งจะนำมาตีประกอบการร้องในช่วงที่นำป้ะเร่เร่เข้ามาเป็นมหรสพในงานบุญหอดอกผึ้ง

ลักษณะของโทนที่นำมาประกอบการร้องนั้น เป็นโทนที่ทำจากดินเผาหุ้มหน้าด้วยหนังงูตรึงด้วยเปลือกเส้นหวาย จัดเป็นเครื่องดนตรี ที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) เป็นกลองประเภทหุ่นกลวง (Tabular) ชนิดปากผาย (Goblet) (ดังรูปภาพที่ 34)

จากการศึกษาพบว่า โทน หรือ ตะโพน ที่นำมาตีประกอบการร้องป้ะเร่เร่นั้น ไม่ได้มีมา ตั้งแต่สมัยโบราณ พึ่งมีการนำเข้ามาใช้มาไม่นานนัก แหล่งที่มาของเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้มีการ ซื้อมาจากอำเภอด่านเกวียน จังหวัดนครราชสีมา ด้วยสถานที่ดังกล่าวเป็นแหล่งทำเครื่องปั้นดิน เผาขาย อีกทั้งที่อำเภอพิมาย และอำเภอด่านเกวียนเองมีหมู่บ้านทำโทนดินเผาขายชาวบ้านใน อำเภอดังกล่าว มีการนำโทนมาตีประกอบการร้องเพลง และประกอบการฟ้อนรำในงานรื่นเริงต่างๆ เพื่อให้เกิดความครึกครื้นและแพร่กระจายเข้าไปในกลุ่มชนชาวญัฮกุ้รที่อาศัยอยู่ในเขตอำเภอ ปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ได้มีการนำโทนมาใช้ตีประกอบการละเล่นอื่นๆเวลามีงานรื่นเริง ด้วย

ภาพที่ 34 ตะโพน หรือ โทน ที่ใช้ตีประกอบการร้องป้ะเร่เร่

หมายเหตุ: ถ่ายเมื่อวันที่ 13 เมษายน 2546 ณ วัด บ้านวังอ้ายโพธิ์ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

การที่โทนแพร่กระจายมาสู่กลุ่มชนชาวญัฮกุ้รด้วยเหตุว่าชาวญัฮกุ้รที่อาศัยอยู่ในเขตอำเภอปักธงชัยบางส่วนเป็นเครือญาติกันกับชาวญัฮกุ้รที่อาศัยอยู่ในอำเภอเทพสถิต ดังนั้นเมื่อมีการ จัดงานหรือมีการไปมาหาสู่กันระหว่างเครือญาติสองพื้นที่นี้ ชาวญัฮกุ้รที่อาศัยอยู่ในอำเภอ เทพสถิต ได้มีโอกาสมาเห็นการตีโทนของชาวญัฮกุ้รที่อาศัยอยู่ที่อำเภอปักธงชัย จึงได้แบบอย่าง การตีโทนมาใช้และได้มีการขอยืมโทนจากอำเภอปักธงชัยมาใช้ที่อำเภอเทพสถิต และมีการใช้ตีประกอบมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ในระยะหลังต่อมามีพ่อค้าจากจังหวัดนครราชสีมา นำเครื่องปั้นดินเผาไปขายในเขตอำเภอเทพสถิต ประกอบด้วยเครื่องใช้ในครัวเรือน เช่น เตา หม้อ ไห โอ่งน้ำ และภาชนะอื่นๆ รวมทั้งมีการนำโทนเข้าไปขายด้วย ชาวญัฮกุ้รจึงได้ซื้อไว้และมีการ นำมาใช้จนถึงปัจจุบัน ลักษณะเช่นนี้อาจจะกล่าวได้ว่า การรับเอาโทนมาใช้ตีประกอบในการร้อง เพลงหรือร้องป้ะเร่เร่นั้นเป็นลักษณะการกำเนิดวัฒนธรรมทางดนตรีแบบ แพร่กระจาย (Diffusion)

การถ่ายทอด

จากการสัมภาษณ์นายเณร ยกจัตุรัส ผู้ให้ข้อมูลป้ะเร่เร่ ทราบว่า ไม่เคยได้รับการถ่ายทอดการร้องป้ะเร่เร่จากใคร เนื่องจากว่าเดิมนั้นชาวญัฮกุ้รส่วนใหญ่จะร้องป้ะเร่เร่เป็น และเด็กรุ่นหลังเมื่อได้ฟังบ่อย ๆ ก็จะสามารถจดจำทำนอง จำวิธีการร้องได้เอง เมื่อโตขึ้นก็นำมาร้องเล่นกันก็สามารถร้องป้ะเร่เร่ได้ และการร้องแต่ละครั้งบทร้องก็จะไม่ซ้ำกัน เพราะว่าไม่มีการเขียนบท และไม่มีการท่องบท จะเป็นลักษณะการคิดขึ้นอย่างปัจจุบันทันด่วนด้วยปฏิภาณไหวพริบของผู้ร้องแล้วแต่จะคิดร้องเกี่ยวกับอะไร สามารถนำมาร้องได้ทั้งหมด

นายเณรเล่าให้ฟังว่า สมัยที่ยังเด็กเห็นผู้ใหญ่ร้องกันประจำโดยเฉพาะพ่อของตนเอง ตนจึงได้แบบอย่างการร้องมาจากพ่อ รวมทั้งพี่ชายก็ร้องได้ ได้แบบอย่างมาเป็นทอดๆ เป็นลักษณะการถ่ายทอดผ่านกระบวนการทางสังคม แต่มาสมัยนี้นายเณรก็ไม่ได้สอนให้กับใคร และเด็กรุ่นหลังก็ไม่มีใครเข้ามาขอเรียนหรือไม่มาหัดร้อง อีกทั้งในยุคนี้ไม่มีการนำมาร้องในชีวิตประจำวัน เหมือนเมื่อก่อน เด็กรุ่นหลังมีโอกาสได้ยินน้อยจึงไม่สามารถอาศัยกระบวนการทางสังคมช่วยได้ ยกเว้นว่าจะมีการเรียนการสอนกันโดยตรง แต่ไม่มีผู้ใดให้ความสนใจเข้ามาเรียน

เนื้อร้องป้ะเร่เร่

ในการร้องป้ะเร่เร่นั้นสามารถนำเนื้อหาต่างๆ มาร้องได้ทุกๆ ด้าน ทั้งการบรรยายประวัติเก่าๆ ถึงความลำบากของปู่ย่าตายาย การเกี้ยวพาราสี การร้องตลก การร้องบทเศร้า ด้านศาสนา ด้านธรรมะ ด้านการเมือง ด้านสังคม ด้านประเพณีและความเชื่อ นิทานพื้นบ้าน ถ้านำเนื้อหาเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านมาร้องโดยส่วนใหญ่ผู้ร้องชายจะเป็นผู้ร้องเล่าเรื่อง เรื่องที่นำมาร้อง ตัวอย่างเช่น เรื่องศุภนิมิตเกศินี เรื่องลิ้นทอง เรื่องนางประทุม เรื่องพระรถเมรีฯลฯ และอีกหลากหลายเรื่องราว เนื่องจากว่าการร้องแต่ละครั้งไม่มีการจำกลอน หรือท่องกลอน จะเป็นลักษณะด้นสด จึงไม่จำกัดเนื้อหาในการร้องและเป็นการแสดงถึงภูมิความรู้ในด้านต่างๆของผู้ร้อง ผู้วิจัยได้นำเนื้อหาและบทร้องมาเป็นตัวอย่างประกอบการวิจัย ซึ่งร้องโดยชาวญัฮกุ้ร อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ ประกอบด้วย ผู้ร้อง ดังนี้

ผู้ร้องป้ะเร่เร่

ภาพที่ 35 ผู้ร้องป้ะเร่เร่ (ชาย)

หมายเหตุ: นายเณร ยกจัตุรัส เกิดเมื่อ 16 มกราคม 2477

ที่อยู่ เลขที่ 18 หมู่ที่ 4 ตำบลนายังกลัก อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

<u>ภาพที่ 36</u> ผู้ร้องป๊ะเร่เร่ (หญิง)

หมายเหตุ: นางบึง แถวจัตุรัส เกิดเมื่อ 1 มกราคม 2496

ที่อยู่ เลขที่ 21 หมู่ที่ 4 ตำบลบ้านไร่ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

ผู้ร้องสำรอง ประกอบด้วย

1. นายอ้าต ยุ้มจัตุรัส

   เกิดเมื่อ 1 มกราคม 2484

   ที่อยู่ เลขที่ 147 หมู่ที่ 4 ตำบลบ้านไร่ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

2. นางโปน แย้มจัตุรัส

   เกิดเมื่อ 1 มกราคม 2484

   ที่อยู่ เลขที่ 189 หมู่ที่ 4 ตำบลบ้านไร่ อำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ

โดยเนื้อหาที่นำมาร้องเป็นตัวอย่างนั้นเป็นการถามไถ่ถึงความเป็นอยู่ การทำบุญทำทาน ดังตัวอย่างต่อไปนี้[1]

---

[1] ผู้วิจัยใช้ภาษาไทยในการเขียนคำร้องและผสมคำตามเสียงร้องที่ได้ยินโดยมีชาวญัฮกุ้รที่เป็นผู้ร้องป๊ะเร่เร่ เป็นผู้บอกคำร้องและความหมาย

ตัวอย่างบทร้องป้ะเร่เร่

บทร้องที่ 1 ผู้ร้องหญิง

คำร้อง ไวย ก่อ คะโยน เติ้ดเอย ปองเอย ชะมาย(ชะมาน) ต่อยโม้ะ ก่อ ชะมาย(ชะมาน) เถิด
ไวย ก่อ กะลอย เติ้ดเอย ปองเอย ชะมาย(ชะมาน) ต่อยโม้ะ ก่อ ชะมาย(ชะมาน) เถิด

คำแปล ฉันก็โยนออกแล้วพี่เอย ถามอะไรก็ถามเถิด ฉันก็ลอยออกเอยพี่เอย ถามอะไรก็ถามเถิด

บทร้องที่ 2 ผู้ร้องชาย

คำร้อง กลอนที่ 1. ออเราะเด กำจี้เอย ไวย นะ โทง ชะมาน ไวยดอไวยดอ
มึง พาจะกอ โลงธุระยังฮาน เลาเดเจ้าแม่เอย ลองกะชอรกูรกูปอง เถิดเนอ นางเอย
ไวยบอกชะเดิม แปลกเอย ไวยออ ไวย นะ โข จำ เอิร เดอ เจ้าแม่เอย
กลอนที่ 2. ไวย นะ โทง ชะมาน กำจี้ทั้ง บารเอย พาจะก่อ โลงธุระ สิ่งโม้ เล่าเด
โอ้ย ตีร กะชอ กู้ร เฮิ้ร ดออีนางเอย ไวยบอกชะเดิม เลาะเด โถกเอย

คำแปล กลอนที่ 1 น้องเอยพี่อยากจะขอถามว่ามาธุระอะไรกัน ช่วยบอกให้พี่รู้หน่อย เพราะพี่
อยากจะรู้จะได้จำไว้
กลอนที่ 2 จะขอถามน้องทั้งสองว่ามาทำธุระสิ่งใด บอกให้ฉันรู้ด้วย

บทร้องที่ 3 ผู้ร้องหญิง

คำร้อง กลอนที่ 1 นะกะชอรกูร ชะท่องเก้าดุงรี ดักเอยไวยออ ธุระอาจารย์ เหมาะเอยไวย ออ
ไวยออ ชาโลง โอเด ไวออ
กลอนที่ 2 นะกะชอรกูร ชะท่องเก้า ทำงานดักไวยออโลงธุระอาจารย์เหมาะเด
เหมาะเด

คำแปล กลอนที่ 1 ฉันจะบอกพ่อดอกกระแจะว่ามาธุระให้อาจารย์
กลอนที่ 2 ฉันจะบอกพ่อก้านดอกไม้ว่ามาทำงาน มาทำธุระให้อาจารย์ ซึ่ง
เหมาะสมแล้ว

บทร้องที่ 4 ผู้ร้องหญิง

คำร้อง ไวยโลง กะด๊ะ เมือง ญูองโม ผ่ะอีเด๊าะ ผ่าโลง กะด๊ะ ญูองโม แด๊ะ ดิ้ว่า น่อม ข้อง กะด๊ะ แปลกแปลก เฮย ตี้ เนอเมือง เฮ้ย ดอ ไวยโอ้ ไวย บ๊อก คะไม เหมาะเด เหมาะเด

คำแปล ฉันมาเที่ยวเมืองย่าโม มากับพ่ออีเด๊าะ ในเมืองย่าโม มีของดีแปลกๆ ฉันเลยอยากเห็น

บทร้องที่ 5 ผู้ร้องชาย

คำร้อง กลอนที่ 1 กู เชียที ไวยฉะม่าน โฉกพูด ฉะทองกาว ดุงรี แดะ ที โลงธุระ อาจารย์ เหมาะเด ไวยโอ้ ปะก้ดตี อ้อดอ้อ แปลกเอ้ย ไวยอ้อร์ ตู๊ไวย โข๊ะ โลง รวม แด๊ะด้อ ไวยอ้อ แทะ ด้วยบุญ ไวย ดอ ไห้อ้อ

กลอนที่ 2 กู เชีย ที ฉะม่าน ฉะทองกาว ตำงาน แด๊ะ กะ ฉ้อกุร กู้วั่ย เฮ้ย แอ้ ลังดอ โลง ธุระ อาจารย์ นักศึกษา เหมาะเด ไวยอ้อไวย น่ะโข่ จ้ำเอิ้ร เด้ อีนางเอย แทะ ด้วย บุญ ด๊อกไวย เฮ้ย ดอ ไวย อ้อ โข๊ะ โลง รวม อีนาง ทั้งบาร ปะก้ด ถะ ลุงยุม แปลก เอย ไวย ออ

คำแปล ไม่เสียที่ที่พี่ถาม น้องบอกว่ามาธุระให้อาจารย์เหมาะแล้ว ดีแล้ว เป็นบุญของพี่ที่ได้มาเจอได้มาร่วมบุญ

บทร้องที่ 6 ผู้ร้องหญิง

คำร้อง กลอนที่ 1 นะคะฉอกุ้ร หอดอกผึ้ง โอ้เด ปองเอย นะแท้ะ อายะ โลง ป้า กะฉ้อกุ้ร เชิญ ปองเอย ไวย บอก ฉะดื่ม เหมาะรา เหมาะรา ไวยอ้อ โอ้ะ

กลอนที่ 2 ทองกาวพรึง ออด้อ โอด้อ ถั่งก้าว ฟรุ้ย โอ้เด้ ปองเอ้ย แทะ ยะ เลาเด้พาสร้างกะฉ้อกุ้รเชิรตี้กุ้รเชิญ

คำแปล น้องอยากจะรู้เรื่องหอดอกผึ้ง ว่าใครเป็นคนทำขึ้นมา

บทร้องที่ 7 ผู้ร้องชาย

คำร้อง กลอนที่ 1 ไวย นะ กะ ฉ้อกุ้ร เพื่อน จำ ขวัญ เอย เจ้า แม่ ผู้ป้ะ หอดอกผึ้ง โอดอ เลาะดอ คะน่า พี่ น้อง เพื่อน โดง เหมาะเด้อ เหมาะเด้อ แดะ พา ชะก้อ โลงช่วย ป้านอ อี นาง เอ้ย เผะ อุตสา จ้ำจ้ำ เชิ้ร เน้อ ดอก กำจี้ เอย
กลอนที่ 2 ไวย นะ ตี้กุ้ร เพื่อน ประโฮง เอย ตี กาวฟรุ้ย ดอ อี นาง ดอ คะน่า พี่น้อง เพื่อน แฟง เหมาะ เนอ อีนาง เอย ปา ฉะ ก่อ ช่วย โลง สร้างผัก ฉะก้อ โอ ด้อ อีนาง เอย โอย ฉะดื่ม เชิ้ร เน้อ ละออง กาว เอย

คำแปล อยากให้น้องจำไว้ว่า หอดอกผึ้งนั้น ชาวบ้าน พี่น้อง เพื่อนบ้าน มาช่วยกันทำ โปรดจำไว้เถิด

การวิเคราะห์ป้ะเร่เร่

จากการศึกษาป้ะเร่เร่ตามที่กล่าวมานั้น ผู้วิจัยได้นำตัวอย่างของบทร้องบางบทร้องมาวิเคราะห์ให้เห็นถึงลักษณะการร้องป้ะเร่เร่ ตามหลักดุริยางควิทยา ดังต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 บทร้องของผู้ร้องชาย

คำร้อง กลอนที่ 1 ออเราะเด กำจี้เอย ไวย นะ โทง ชะมาน ไวยดอไวยดอ มึง พาจะกอ โลงธุระยังฮาน เลาเดเจ้าแม่เอย ลองกะชอรกูรกูปอง เถิดเนอ นางเอย ไวยบอกชะเดิม แปลกเอย ไวยออ ไวย นะ โข จำ เอิร เดอ เจ้าแม่เอย
กลอนที่ 2 ไวย นะ โทง ชะมาน กำจี้ทั้ง บารเอย พาจะก่อ โลงธุระ สิ่งโม้ เล่าเด โอ้ย ตีร กะชอ กู้ร เฮิ้ร ดออีนางเอย ไวยบอกชะเดิม เลาะเด โถกเอย

คำแปล กลอนที่ 1 น้องเอย พี่อยากจะขอถามว่ามาธุระอะไรกัน ช่วยบอกให้พี่รู้หน่อย เพราะพี่อยากจะรู้จะได้จำไว้
กลอนที่ 2 จะขอถามน้องทั้งสองว่ามาทำธุระสิ่งใด บอกให้ฉันรู้ด้วย

ตัวอย่างที่ 2 บทร้องของผู้หญิง

คำร้อง นะกะชอร์กุ้ร ฉะถ่องกาวดุงรี ดักเอยไวยโอ้ โวยดักไวยโอ้ ธุระอาจารย์ เหมาะเอยไวยโอ้ เหมาะเอยไวยโอ้ ไวดอชะโลง โอนอโอนอ

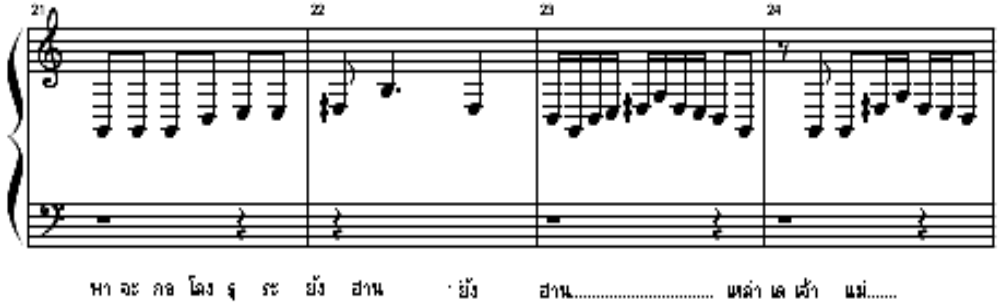
คำแปล พ่อก้านดอกไม้เอย ฉันมาทำธุระให้อาจารย์ เป็นโอกาสดีแล้ว เหมาะสมแล้ว

เมื่อนำมาเขียนเป็นทำนองการร้องโดยเขียนออกมาในรูปของการบรรจุตัวโน้ตเพลงลงในบรรทัด 5 เส้น จะเห็นตัวอย่างของทำนองได้อย่างชัดเจน ส่วนในเรื่องของจังหวะนั้น เนื่องจากปี่ะเร่เร่ไม่มีจังหวะบังคับตายตัว และผู้ร้องจะค่อนข้างร้องตามอารมณ์และความรู้สึกส่วนตัวมีความเป็นอิสระในการร้อง จึงทำให้จังหวะในการร้องไม่ค่อยแน่นอน มีความสั้น ยาว ไปตามลักษณะการร้องของผู้ร้องแต่ละคน แต่เพื่อให้สะดวกต่อการนำมาวิเคราะห์ และง่ายต่อการอธิบาย ผู้วิจัยจึงได้เขียนทำนองโดยมีการกำหนดห้องเพลง โดยยึดตัวกำหนดจังหวะในการแบ่งห้อง เป็น ¾ (ตามลักษณะจังหวะการร้อง) ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างบทร้องชาย

ระบบเสียงที่ใช้เป็นระบบเสียงของญัฮกุ้ร

โลง รุ ระ ยัง ฮาน..... แหล่า เค เค้า..... แม่ ..... เลย มึง


หา จะ กอ โลง รุ ระ ยัง ฮาน ยัง ฮาน..... แหล่า เค เค้า แม่.....

..... เลย..... เลย คอง กะ ชอร์ อูร อู ปอง.....กะ เผิล เนอ เอง เลย.....

พะ ลีร กะชอร์ อูร อู ปอง อู ปอง.....ละ เผิล เนอ เอง..... เลย

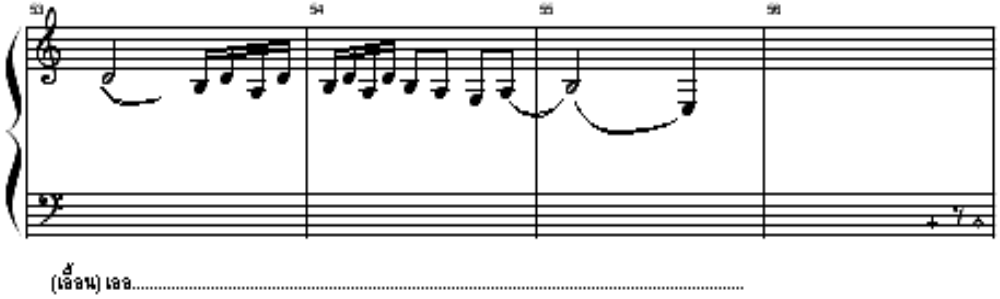
..... จะหรีล จี้ บอก ละเลิม ละเลิม..... แปลก เลย ไหย โล้.....

นา โฮ สีร บอก ละ เลิม ละ เลิม แปลก เลย ไหย โล้.....

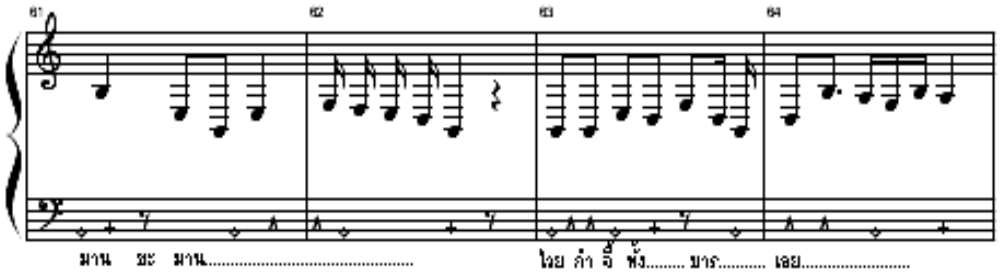
.....ไหย ขอ นะ โฮ จำ จำ เอิร..... นอ เจ้า แม่ เลย.....

ไหย นะ โฮ จำ จำ เอิร.....เลอ เจ้า แม่ เลย.....

(เลื่อน) เลอ.....


(เลื่อน) เลอ.....

ไฮย น่า โลง ยะมานยะมาน.....กำ จี้ พัง ยาร เลย..... โล ไฮย น่า โลง ยะ


มาน ยะ มาน..... ไฮย กำ จี้ พัง..... ยาร..... เลย.....

โอย มึง หา จะ ก่อ โคง รุ ระ ยิ่ง โม..... เดา เล เดา.....เล.....
หา จะ ก่อ โคง รุ ระ ยิ่ง โม..... ยิ่ง โม..... เดา เล เดา เล....
..... โอ้ย ลีร ลูร เชิร..... เลล อี นาง เลย..... นะ ลีร ลี้ ลู้ร
เชิร.....เล้อ อี้ นาง..... เอ้ย .....เล้ก ไวย บอก จะ เลิม..... ล็อก เล.....

ความหมายสัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ

=

=

=

=

ตัวอย่างบทร้องหญิง

ระบบเสียงที่ใช้เป็นระบบเสียงของญัฮกุ้ร

บทร้องหญิง

ผลการศึกษาวิเคราะห์

1. <u>สื่อสร้างเสียงดนตรี (Medium)</u>

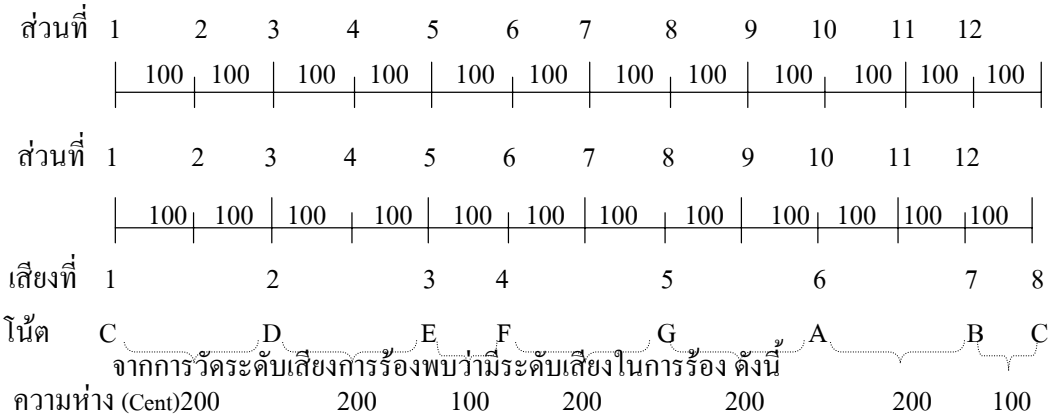
ป้ะเร่เร่ เป็นลักษณะเพลงร้อง(Vocal Music) โดยเน้นเสียงร้องจากมนุษย์ (Human Voice) ทั้งผู้หญิงและผู้ชายสามารถร้องได้ โดยจะร้องทีละคนสลับกันระหว่าง ชาย – หญิง บางครั้ง จะใช้ โทน เป็นเครื่องดนตรี ที่ตีประกอบจังหวะเข้าไปด้วย ซึ่งชาวญัฮกุ้ร เรียกว่า ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีที่มีแหล่งกำเนิดเสียงมาจากแผ่นหนัง (Membranophones) ประเภท กลองหุ่นกลวง (Tubura) ชนิด ทรงปากผาย (Goblet)

2. <u>ท่วงทำนอง</u> (Melody)

2.1 <u>ระบบเสียง</u> (Tuning system)

จากการศึกษาพบว่า เสียงที่นำมาใช้ร้องเป็นทำนองเพลง ของผู้ร้องชาย และผู้ร้องหญิง นั้น หากนำมาเทียบกับระดับเสียงสากล แล้วจะพบว่า ระดับเสียงที่ใช้ในการร้องไม่ตรงกับ ระดับตัวโน้ตสากล โดยการวัดด้วยเครื่องมือวัดระดับเสียงยี่ห้อ Boss รุ่น TU-12H จากการวัดเสียงที่ได้แล้วนำมาเปรียบเทียบกับระบบการแบ่งเสียงของ เอล็คซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J Ellis 1814-1890) ซึ่งเป็นผู้ค้นพบหลักการวัดขั้นคู่เสียงในระบบเซ็นต์ โดยแบ่ง 1 ช่วงทบออกเป็น 12 ส่วนเท่าๆ กัน และกำหนดให้แต่ละส่วนมีค่าเท่ากับ 100 เซ็นต์ ดังนี้

ตัวอย่างความห่างของเสียงดนตรีสากล



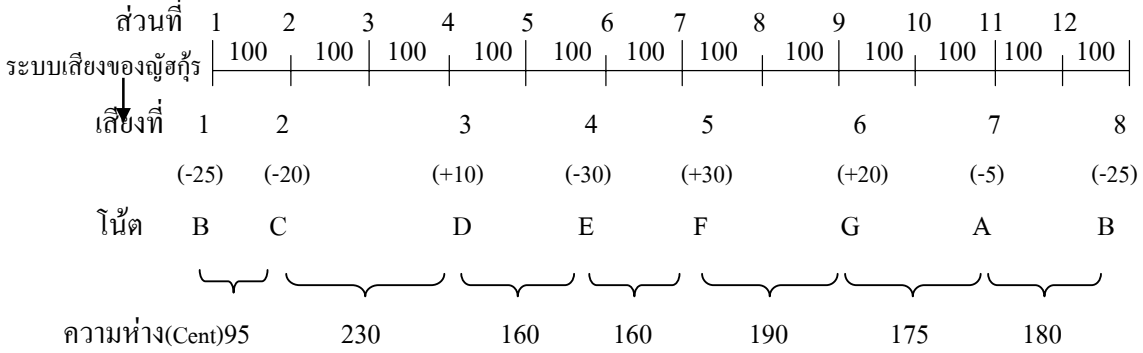
จากการวัดระดับเสียงการร้องพบว่ามีระดับเสียงในการร้อง ดังนี้

<u>ผู้ร้องชาย</u>

ลำดับเสียงที่	ตัวโน้ต	ค่าเบี่ยงเบนจากปกติ
1 (Tonic)	ที	-25
2	โด	-20
3	เร	+10
4	มี	-30
5	ฟา	+30
6	ซอล	+20
7	ลา	-5
8	ที	-25

เมื่อนำมาเขียนแสดงค่าช่วงทบเปรียบเทียบกับระบบการเซ็นต์ จะพบลักษณะดังนี้

การแบ่งเสียงระบบเซ็นต์ ของ Alexander J Ellis



จากแผนภูมิที่เขียนเปรียบเทียบความห่างของระดับเสียงร้องของญัฮกุ้ร

(นายเณร ยกจัตุรัส) พบว่าช่วงห่างของเสียงร้องใน 1 ช่วงทบไม่มีความสม่ำเสมอเมื่อเปรียบเทียบกับการแบ่งความห่างของเสียงสากลตามลักษณะการแบ่งของ Alexander J Ellis ทั้งนี้เนื่องมาจากลักษณะเฉพาะ ของเพลงร้องที่มีการเลื่อนไหลเสียงเป็นธรรมชาติของการร้องโดยเฉพาะเสียงร้องของผู้ร้องป้ะเร่เร่

<u>สรุปความห่างของขั้นคู่เสียงการร้องป้ะเร่เร่ของผู้ชาย</u>

1. จากเสียงที่ 1 ไปหาเสียงที่ 2 มีความห่าง 95 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 5 เซ็นต์ ซึ่งมีความกว้างไม่ถึง 1 Semitone

2. จากเสียงที่ 2 ไปหาเสียงที่ 3 มีความห่าง 230 เซ็นต์ มีความห่างกว้างกว่าเสียงสากล 30 เซ็นต์ หรือกว้างกว่า 1 Holetone 30 เซ็นต์

3. จากเสียงที่ 3 ไปหาเสียงที่ 4 มีความห่าง 160 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 40 เซ็นต์ หรือมีความห่างไม่ถึง 1 Holetone

4. จากเสียงที่ 4 ไปหาเสียงที่ 5 มีความห่าง 160 เซ็นต์ มีความห่างกว้างกว่าเสียงสากล 60 เซ็นต์ ซึ่งมากกว่า 1 Semitone เกือบจะถึง 1 Holetone

5. จากเสียงที่ 5 ไปหาเสียงที่ 6 มีความห่าง 190 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 10 เซ็นต์ ไม่ถึง 1 Holetone

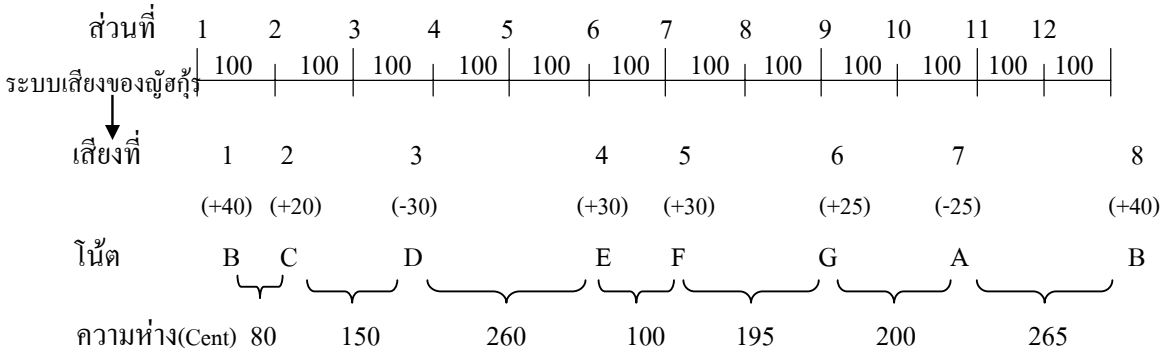
6. จากเสียงที่ 6 ไปหาเสียงที่ 7 มีความห่าง 175 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 25 เซ็นต์ ไม่ถึง 1 Holetone

7. จากเสียงที่ 7 ไปหาเสียงที่ 8 มีความห่าง 180 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 20เซ็นต์ ไม่ถึง 1 Holetone

ผู้ร้องหญิง

ลำดับเสียงที่	ตัวโน้ต	ค่าเบี่ยงเบนจากปกติ
1 (Tonic)	ที	+40
2	โด	+20
3	เร	-30
4	มี	+30
5	ฟา	+30
6	ซอล	+25
7	ลา	-25
8	ที	+40

การแบ่งเสียงระบบเซ็นต์ ของ Alexander J Ellis



สรุปความห่างของขั้นคู่เสียงการร้องป้ะเร่เร่ของผู้ชาย

1. จากเสียงที่ 1 ไปหาเสียงที่ 2 มีความห่าง 80 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 10 เซ็นต์ ซึ่งมีความกว้างไม่ถึง 1 Semitone

2. จากเสียงที่ 2 ไปหาเสียงที่ 3 มีความห่าง 150 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 50 เซ็นต์ หรือแคบกว่า 1 Holetone 50 เซ็นต์

3. จากเสียงที่ 3 ไปหาเสียงที่ 4 มีความห่าง 260 เซ็นต์ มีความห่างกว้างกว่าเสียงสากล 60 เซ็นต์ หรือมีความห่างมากกว่า 1 Holetone เกือบจะถึง 1 Holetone กับ 1 Semitone

4. จากเสียงที่ 4 ไปหาเสียงที่ 5 มีความห่าง 100 เซ็นต์ มีความห่างเท่ากับเสียงสากล คือ 1 Semitone

5. จากเสียงที่ 5 ไปหาเสียงที่ 6 มีความห่าง 195 เซ็นต์ มีความห่างแคบกว่าเสียงสากล 5 เซ็นต์ ไม่ถึง 1 Holetone

6. จากเสียงที่ 6 ไปหาเสียงที่ 7 มีความห่าง 200 เซ็นต์ มีความห่างเท่ากับเสียงสากล คือ 1 Holetone

7. จากเสียงที่ 7 ไปหาเสียงที่ 8 มีความห่าง 265 เซ็นต์ มีความห่างกว้างกว่าเสียงสากล 65 เซ็นต์ หรือมีความห่างมากกว่า 1 Holetone เกือบจะถึง 1 Holetone กับ 1 Semitone

จากแผนภูมิที่เขียนเปรียบเทียบความห่างของระดับเสียงร้องของญัฮกุ้ร (นางบึง แถวจัตุรัส) พบว่าช่วงห่างของเสียงร้องในช่วงทบไม่มีความสม่ำเสมอ เมื่อเปรียบเทียบกับการแบ่งความห่าง ของเสียงสากลตามลักษณะการแบ่งของ Alexander J Ellis เช่นเดียวกัน

สรุปว่าระบบเสียงที่ร้องทั้งผู้หญิงและผู้ชายไม่สามารถจัดเข้าระบบเสียงสากลได้ กล่าวคือ เป็น ระบบเสียงเฉพาะของผู้ร้อง[2]

สำหรับการใช้โน้ตสากลนำมาเขียนเป็นสัญลักษณ์บันทึกแทนเสียงร้องของผู้หญิงและผู้ชายนั้น นำมาใช้เป็นเพียงการนำมาเขียนในลักษณะโน้ตสัญลักษณ์เท่านั้น โดยไม่ได้ หมายความว่า ชื่อของตัวโน้ตแต่ละตัวจะเทียบเท่ากับระดับเสียงโน้ตสากล ซึ่งค่าของตัวโน้ตแต่ละตัว ได้แสดงให้เห็นไว้ในตารางการเทียบค่าเสียงในตอนต้นแล้ว โดยค่าของตัวโน้ตที่แสดงออกมานั้น มีความคลาดเคลื่อนจากค่าของเสียงสากลทั้งในแง่ของเสียงที่ต่ำกว่าและเสียงที่สูงกว่า ดังนี้

1. โน้ตตัว ที่ 1 ของการร้องป๊ะเร่เร่ ใช้สัญลักษณ์แทนระดับเสียงด้วยตัว ที แต่เมื่อเทียบค่าของตัวโน้ตแล้ว ในการร้องของผู้ชายนั้น เสียง ที ที่ใช้ในการร้องป๊ะเร่เร่ของผู้ชาย ต่ำกว่าเสียง ที ของระดับเสียงสากล ส่วนเสียง ที ที่ร้องโดยผู้หญิง จะมีระดับเสียงที่สูงกว่า ระดับเสียง ที สากลค่อนข้างมาก สรุปว่าระดับเสียงที่ร้องนั้นไม่ตรงกับเสียงสากล ไม่สามารถ ยึดระดับเสียงสากลได้ โดยระดับเสียงดังกล่าวเป็นเสียงเฉพาะการร้องป๊ะเร่เร่ของนายเณร ยกจัตุรัส และ นางบึง แถวจัตุรัส ชาวญัฮกุ้รที่ร้องป๊ะเร่เร่เพื่อบันทึกโน้ต เท่านั้น

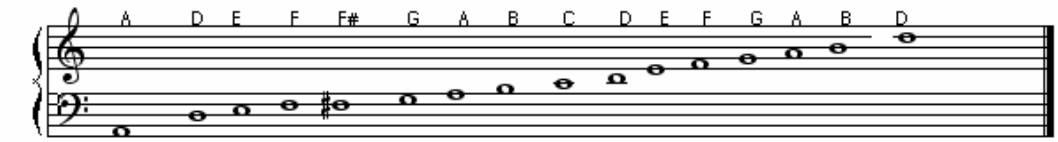
2. ลักษณะเสียงโน้ตในการร้องป๊ะเร่เร่นั้น แสดงออกมาในลักษณะไม่คงที่หรือไม่แน่นอน กล่าวคือ เสียง 1 เสียง ที่เปล่งหรือร้องออกมานั้นตอนต้นของเสียงกับตอนปลายระดับเสียงจะไม่ เท่ากัน ยกตัวอย่าง เช่น เสียงโด ในตอนต้นอาจจะมีระดับ โด(+20) แต่ตอนปลายเสียง มีลักษณะ เป็น โด(+5) อีกลักษณะหนึ่งจะสังเกตเห็นว่า เสียงร้องของผู้หญิงและผู้ชายนั้น แม้จะใช้โน้ต บันทึกเสียงร้องตัวเดียวกัน แต่มีความแตกต่างกันในด้านระดับเสียง เช่น เสียง ที ในการร้องของ ผู้ชาย ตัว ที จะมีค่าเป็น ที(-25) แต่ในส่วนของเสียง ที ผู้หญิง จะเป็น ที(+40) แต่ระดับเสียงโดย รวมยังอยู่ในระดับเสียง ที ซึ่งลักษณะเช่นนี้ แสดงให้เห็นกับโน้ตตัวอื่นๆ เช่นเดียวกัน

---

[2] เสียงร้องที่นมาวัดเป็นเสียงร้องเฉพาะของนายเณร ยกจัตุรัส และ นางบึง แถวจัตุรัส ผู้ให้ข้อมูลด้านการป๊ะเร่เร่ หากเป็นผู้ร้องท่านอื่นอาจจะมีการใช้เสียงที่แตกต่างจากที่แสดงไว้

2.2 ช่วงเสียงในการร้อง

เนื่องจากการร้องป้ะเร่เร่นั้นสามารถขับร้องได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายและไม่ได้กำหนดระดับเสียงร้องที่ตายตัว ขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้ร้องแต่ละคน ว่าจะร้องด้วยระดับเสียงใด จากการศึกษาการร้องของผู้ให้ข้อมูลที่ผู้วิจัยยึดเป็นผู้ร้องหลักแล้วผู้ร้องทั้งชายและหญิงมีช่วงเสียงที่ใช้ในการร้องค่อนข้างกว้าง สามารถเขียนเป็นสัญลักษณ์ให้เห็นถึงช่วงเสียงที่ใช้ เริ่มตั้งแต่เสียงต่ำสุดไปจนถึงเสียงสูงสุด ดังนี้



จากตัวโน้ตที่แสดงให้เห็นในบรรทัด 5 เส้น จะเห็นได้ว่า ตัวโน้ตที่นำมาใช้ในการร้องประกอบด้วยโน้ตเสียงต่ำสุดคือ ลา(A) – เร(D) - มี(E) – ฟา(F) – ฟา$^{\#}$($F^{\#}$) - ซอล(G) – ลา(A) – ที(B) - โด(C) – เร(D) - มี(E) – ฟา(F) - ซอล(G) – ลา(A) -ที(B) โด(C) – เร(D)

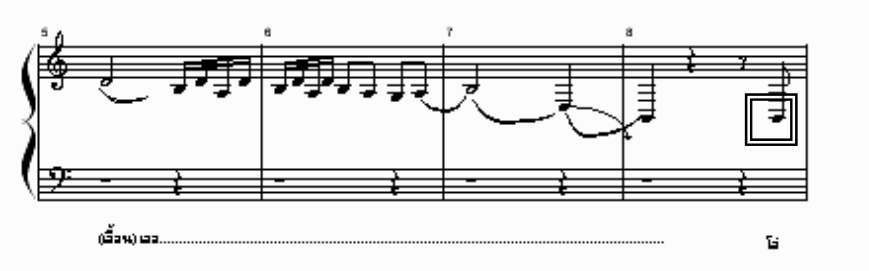
จากการพบตัวโน้ตที่ใช้มีการใช้ตัวโน้ตครบทุกเสียงและมีเสียงฟา$^{\#}$($F^{\#}$)เพิ่มเข้ามาในลักษณะโน้ต เสียงหลักด้วย เมื่อนำมาจัดช่วงเสียงในการร้องทั้งผู้ร้องชายและผู้ร้องหญิงจะจัดได้ดังนี้

2.2.1 ช่วงเสียงร้องของผู้ชาย

ในการร้องของผู้ร้องชายนั้น มีการใช้ช่วงเสียงในการร้องกว้างกว่าเสียงของผู้ร้องหญิง จากการวัดช่วงเสียงที่ใช้จากเสียงต่ำสุดไปหาเสียงสูงสุด จะห่างกันทั้งหมด 17 เสียง โดยเสียงต่ำสุดที่ใช้ในการร้อง คือ เสียง ที (B) และเสียงสูงสุดที่ใช้ในการร้องคือ เสียง เร (D) โดยระดับเสียงต่ำสุด และระดับเสียงสูงสุด จะแสดงให้เห็นอยู่ในห้องเพลงต่างๆ ดังนี้

เสียงต่ำสุด จะถูกบรรจุในห้องที่ 8 ห้องที่ 13-15 ห้องที่ 17-21 ห้องที่ 23-25 ห้องที่ 27-28 ห้องที่ 56 ห้องที่ 57-58 ห้องที่ 61-63 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ 1</u>

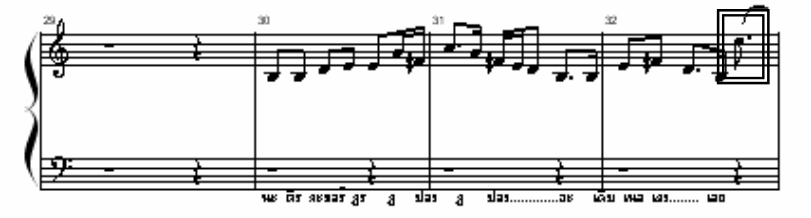


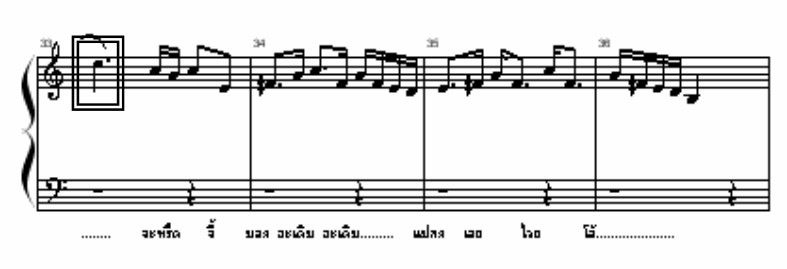
<u>ตัวอย่างที่ 2</u>

(กรอบ 4 เหลี่ยมแสดงถึงระดับเสียงต่ำสุด)

ในห้องต่างๆที่กล่าวมานั้น มีการใช้ระดับเสียงต่ำสุดบรรจุอยู่ในห้องเพลงดังกล่าว ซึ่งส่วนใหญ่ค่อนข้างเป็นเสียงหลักในการร้อง ยกเว้นห้องที่ 56 นั้น เป็นระดับเสียงของทางเอื้อน ซึ่งไม่ใช้เสียงร้องหลัก แต่มีปรากฏอยู่ในห้องที่ 8 อีก 1 แห่ง (โน้ตต้นห้อง)

เสียงสูงสุด จะบรรจุอยู่ในห้องเพลงที่ 32-33 ดังตัวอย่างต่อไปนี้





(กรอบ 4 เหลี่ยมแสดงถึงระดับเสียงสูงสุด)

ระดับเสียงสูงสุดที่ร้องนั้น จะเห็นว่าเป็นเสียงที่ใช้สำหรับคำเอื้อนแทรกคำร้องเท่านั้น แต่เป็นการเอื้อนเสียงสูง พลิกกระโดดขึ้นไปจากเสียงร้องที่ดำเนินมาปกติ สำหรับคำร้องที่มีเนื้อหาของเพลงนั้น ไม่มีจุดใดที่ใช้ระดับเสียงสูงสุดในการร้อง

2.2.2 <u>ช่วงเสียงร้องของผู้หญิง</u>

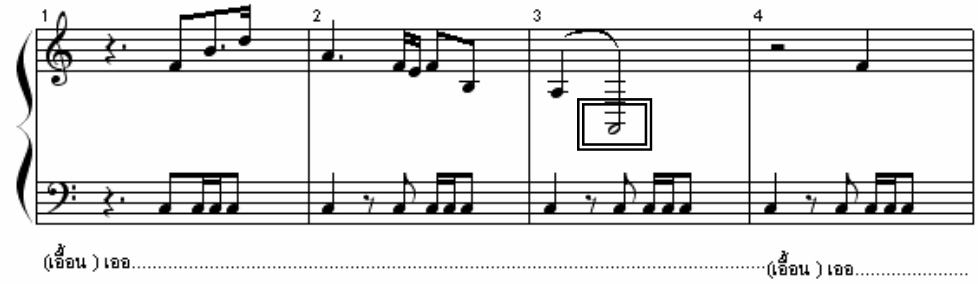
ในการร้องของผู้หญิงนั้น จะมีการใช้ช่วงเสียงที่แคบกว่าผู้ชาย กล่าวคือ เมื่อวัดช่วงเสียงต่ำสุดไปหาช่วงเสียงสูงสุด จะห่างกัน 13 เสียง โดยมีเสียงต่ำสุดเป็นเสียง ฟา (F) และเสียงสูงสุดเป็นเสียง เร (D) สูง โดยจะสังเกตเห็นว่า ระหว่างช่วงเสียงผู้ชายกับเสียงผู้หญิงนั้น เสียงผู้หญิงจะแคบกว่าเสียงผู้ชายอยู่ 4 เสียง เสียงต่ำสุดของผู้หญิงจะแคบกว่าผู้ชายอยู่ 4 เสียง แต่เสียงสูงสุดของผู้หญิงจะเท่ากับเสียงสูงสุดของผู้ชาย

จากตัวอย่างของเพลงที่นำมาศึกษาจะเห็นว่าเสียงร้องต่ำสุดของผู้หญิง จะบรรจุอยู่ใน ห้องเพลง ที่ 11-16 และห้องเพลงที่ 18-20 ดัง ตัวอย่าง

(กรอบ 4 เหลียมแสดงถึงตัวอย่างระดับเสียงต่ำสุด)

จากตัวอย่างจะเห็นว่าเสียงต่ำสุด (เสียง ฟา (F)) ของการร้องนั้น เป็นเสียงลูกตก และเป็นเสียงหลักในการร้อง หมายความว่า เมื่อจบวรรคเพลงตามเนื้อหาการร้องจะจบด้วยเสียง ฟา (F)หรือเสียงต่ำสุดเป็นส่วนใหญ่

ในบทร้องของผู้หญิง ห้องเพลงที่ 3 พบว่ามีระดับเสียงต่ำสุดที่เป็นเสียงจรอยู่ 1 แห่ง เป็นเสียงโน้ตตัว ลา (A) ซึ่งเป็นเสียงที่พบเพียงแห่งเดียว ดังตัวอย่าง

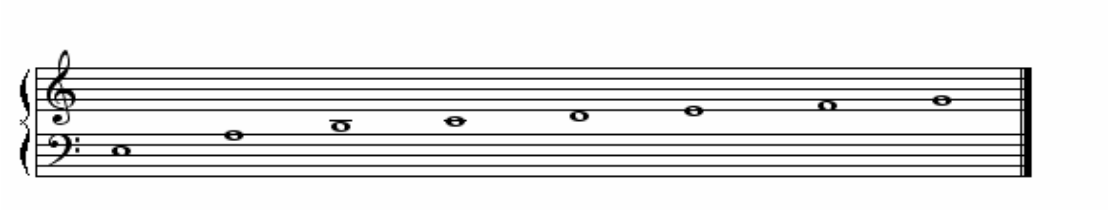


สังเกตว่าตัวโน้ตต่ำสุดที่แสดงในห้องเพลงที่ 3 นั้น เป็นเพียงเสียงของทางเอื้อน ที่ผู้ร้องกดเสียงลงต่ำตามลีลาของการเอื้อนเท่านั้น และพบว่าเป็นลักษณะการร้อง ที่ไม่กำหนดตายตัวเป็นการร้องที่ไม่มีจุดมุ่งหมายของเสียง คือ ร้องทิ้งเสียงให้ต่ำลงแล้วแต่ว่าเสียง จะทิ้งต่ำลงได้เท่าไรก็ตามและเสียงดังกล่าวไม่ได้ เป็นเสียงหลักจึง ไม่ถือว่าเสียงดังกล่าว เป็นช่วงเสียงต่ำสุดของผู้หญิง

ส่วนระดับเสียงสูงสุดของผู้หญิงที่ใช้นั้น จะเป็นเสียง เร (D)สูง โดยปรากฏ อยู่ในห้องเพลงที่ 1 และห้องเพลงที่ 5 ดังตัวอย่างข้างบน จะเห็นว่าเสียงสูงสุดของผู้หญิงที่ใช้ จะอยู่ในช่วงของการเอื้อนเท่านั้น ส่วนการร้องตามเนื้อหาไม่มีปรากฏให้เห็น

ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยได้พบในเรื่องระดับเสียงในการร้อง นั่นคือการแบ่ง กลุ่มระดับเสียงระหว่างกลุ่มระดับเสียง ที่ใช้ในการเอื้อนและกลุ่มระดับเสียง ที่ใช้ในการร้องเนื้อหา ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันทั้งผู้ร้องหญิงและผู้ร้องชาย โดยสังเกตจากเสียงหลัก ที่ใช้ทั้งในส่วนของ การเอื้อนและในส่วนของการร้อง ทั้งการร้องของผู้ร้องหญิงและผู้ร้องชาย โดยสามารถแสดง การจัดกลุ่มเสียงได้ ดังนี้

<u>ผู้ร้องชาย</u> ตัวอย่าง กลุ่มเสียงที่ใช้ในการเอื้อน



จากบทเพลง จะสังเกตเห็นว่าทำนองของการเอื้อนสามารถบันทึกโน้ตแทนระดับเสียง และบรรจุเป็นห้องเพลงได้ 8 ห้องเพลง โดยในการร้องเอื้อนนั้น มีช่วงเอื้อน 2 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 จากห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 8
ช่วงที่ 2 จากห้องเพลงที่ 49 ถึงห้องเพลงที่ 56

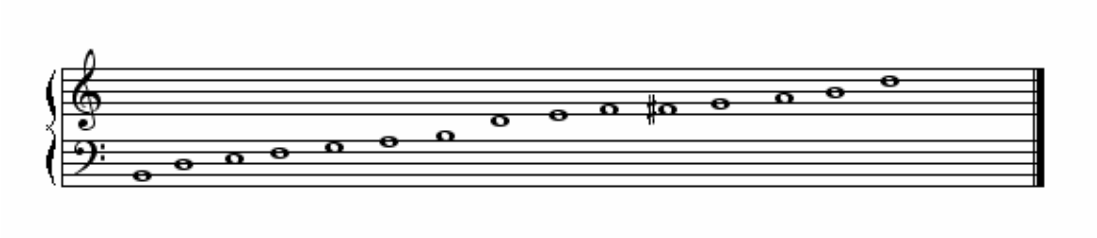
ช่วงเสียงที่ใช้ในการเอื้อนโดยส่วนใหญ่จะใช้ช่วงเสียงจากเสียง ซอลต่ำ(G) ไปเสียง ซอลกลาง(G) แต่จะมีเสียงอื่นที่ปะปนมา คือ เสียง มี(E) และเสียง ที(B) แต่นำมาใช้เฉพาะตอนหางเอื้อนแสดงถึงการจะจบเอื้อนแล้วขึ้นเนื้อร้อง ในที่นี้มีห้องเพลงที่ใช้ ระดับเสียงที่อยู่

ในช่วง ซอลต่ำ(G) ไปจนถึง ซอลสูง(G) อยู่ทั้งสิ้น 7 ห้องเพลง และมีห้องเพลงที่ใช้ระดับเสียงอื่นอยู่ 2 ห้องเพลงเท่านั้น (ห้องเพลงที่ 7 มีการใช้เสียงหลักและเสียงรอง จึงนับซ้ำกัน)

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่ากลุ่มสียงที่ใช้ในการร้องเอื้อนของผู้ชายจะอยู่ในช่วงเสียงซอลต่ำ (G) ไปจนถึงซอลกลาง(G) ซึ่งห่างกัน8ช่วงเสียงโดยสามารถเขียนให้เห็นถึงช่วงเสียงที่นำมาใช้ในการเอื้อน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง การจัดช่วงเสียงในการร้องเอื้อน

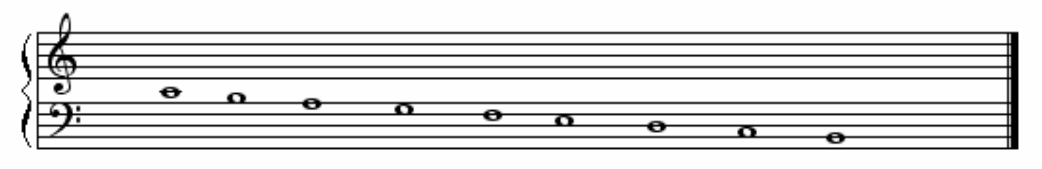
ตัวอย่างกลุ่มเสียงที่ใช้ในการร้องเนื้อหา



สำหรับช่วงเสียงที่ใช้ในการร้องเนื้อหานั้น มีช่วงเสียงที่ใช้ค่อนข้างกว้าง กล่าวคือ มีการใช้เสียงต่ำสุดในการร้อง คือ เสียง ทีต่ำ(B) ไปจนถึงเสียง เรสูง (D) ซึ่งมีช่วงเสียงห่างกัน 17 เสียง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในเบื้องต้น ดังนั้นเพื่อให้ง่ายต่อการอธิบายและการเปรียบเทียบผู้วิจัยจึงแบ่งกลุ่มเสียงออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 จากเสียง โดกลาง (Middle C) ขึ้นไปถึงเสียง เรสูง (D) กลุ่มที่ 2 จากเสียง โดกลาง (Middle C) สูงไปจนถึงเสียง ทีต่ำ (B) โดยใช้ โดกลาง (Middle C) เป็นเสียงแบ่งกลุ่มระดับเสียง ดังตัวอย่าง

การแบ่งระดับเสียงกลุ่มที่ 1

การแบ่งระดับเสียงกลุ่มที่ 2



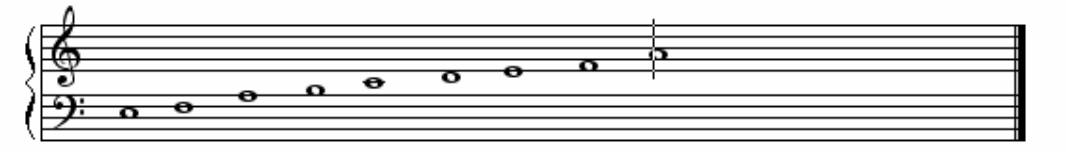
จากการศึกษาพบว่า ห้องเพลงที่ใช้ระดับเสียงในกลุ่มที่ 1 ประกอบไปด้วยห้องเพลงที่ 30-48 ห้องเพลงที่ 65-68 ห้องเพลงที่ 70-71 และห้องเพลงที่ 73-84 รวมห้องเพลงที่ใช้ระดับเสียงในกลุ่มที่ 1 ทั้งสิ้น 37 ห้องเพลง และห้องเพลงที่ใช้ระดับเสียงในกลุ่มที่ 2 ประกอบด้วยห้องเพลงที่ 9 ถึงห้องเพลงที่ 28 และห้องเพลงที่ 57 ถึงห้องเพลงที่ 64 และห้องเพลงที่ 72 รวม 31 ห้องเพลง

ในบทร้องของผู้ชายมีการร้อง 2 กลอนต่อเนื่องกัน โดยมีเอื้อนเป็นหัวกลอนทั้ง 2 กลอน จะสังเกตว่าเสียงที่ใช้ร้องทั้ง 2 กลอนนั้น หลังจากเอื้อนแล้วจะร้องในระดับเสียงต่ำ ดังตัวอย่างที่นำมาศึกษานั้น จะเห็นว่า การร้องระดับเสียงต่ำจะปรากฏหลังจากร้องเอื้อน โดยปรากฏในห้องเพลงที่ 9 จนถึงห้องเพลงที่ 28 และในกลอนที่ 2 ก็เช่นเดียวกัน จะปรากฏในห้องเพลงที่ 57 ถึงห้องเพลงที่ 69 แต่ในการร้องในช่วงหลังมีการใช้ระดับเสียงที่สูงขึ้น ดังปรากฏในกลอนที่ 1 จากห้องเพลงที่ 30 ถึงห้องเพลงที่ 48 และกลอนที่ 2 ปรากฏในห้องเพลงที่ 70 จนถึงห้องเพลงที่ 85 หรือจนจบกลอน

<u>ผู้ร้องหญิง</u>

ช่วงเสียงในการเอื้อน

ช่วงเสียงในการร้องเนื้อหา



สำหรับกลุ่มระดับเสียงที่ใช้ในการเอื้อนของผู้ร้องหญิงนั้น มีการใช้ระดับเสียงในช่วงเสียง ลาต่ำ(A)ไปจนถึงเสียง เรสูง(D) มีความกว้าง 11 เสียง ส่วนระดับเสียง ที่ใช้ในการร้องเนื้อหานั้น มีการใช้ระดับเสียงในช่วงเสียง มีต่ำ(E) ไปจนถึงเสียง ลากลาง(A) มีความกว้าง 11 เสียงเช่นกัน แต่ลักษณะการร้องของผู้หญิงนั้น จะใช้ระดับเสียง ที่ค่อนข้างคงที่ ตั้งแต่เริ่มร้องจนจบเพลง ไม่กระโดดเหมือนผู้ชาย

จากการจัดช่วงเสียงพบว่า ตัวโน้ตที่ใช้นั้น มีการใช้โน้ตเกือบครบทุกเสียง ยกเว้นเสียง โด(C) และเสียง ซอล(G) พบว่ามีการนำมาใช้ในการร้องทำนองหลักค่อนข้างน้อย แต่จะพบในกรณีที่ทำมาเป็นโน้ตจร หรือเสียงรอง โดยเฉพาะในการร้องของผู้ร้องหญิง ไม่พบ เสียง ซอล (G) ปรากฏในห้องเพลงใดเลย แต่จะพบเสียง โด (C) ปรากฏในห้องเพลงที่ 12-20

สำหรับการร้องของผู้ร้องชายนั้น พบว่ามีการใช้เสียง ซอล(G) ค่อนข้างน้อย โดยปรากฏให้เห็นในห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 6 ห้องเพลงที่ 9-12 ห้องเพลงที่ 26 ห้องเพลงที่ 57-58 ห้องเพลงที่ 62-63 ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะทำหน้าที่เป็นโน้ตผ่าน หรือโน้ตจร ในกรณีที่มีการร้องแบบมีลูกคอ สำหรับเสียง โด (C) ในการร้องของผู้ชายนั้น พบว่ามีการใช้อยู่ 3 จุด หรือ 3 ห้องเพลง จาก 85 ห้องเพลง คือ ห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 51 และห้องเพลงที่ 58 ซึ่งทำหน้าที่เป็นโน้ตผ่านเช่นเดียวกัน

2.3 <u>บันไดเสียง</u> (Seales)

จากการศึกษาวิเคราะห์เสียงร้องปี่ะเร่เร่ทั้งของผู้ร้องชายและผู้ร้องหญิงนั้น ไม่สามารถเทียบเคียงระดับเสียงของตะวันตกหรือเสียงสากลได้ตรงเสียงจึงไม่สามารถนำมาจัดกลุ่มบันไดเสียงตามหลักการของบันไดเสียงสากลได้ ดังนี้

<u>ผู้ร้องหญิง</u>

จากการศึกษาบทร้องของผู้หญิง พบว่า เสียงที่นำมาใช้ในการร้องประกอบไปด้วย เสียง โด(C) เร(D) มี(E) ฟา(F) ลา(A) ที(B) เสียงที่ไม่พบการนำมาใช้คือ เสียง ซอล(G) เป็นลักษณะการใช้บันไดเสียงแบบ 6 เสียง หากนำมาเปรียบเทียบกับระบบบันไดเสียงสากล ไม่สามารถ

จัดกลุ่มบันไดเสียงสากลได้ (ไม่ใช่บันไดเสียงแบบ Major หรือแบบ Minor) โดยเป็นลักษณะบันไดเสียงเฉพาะของการร้อง

แต่ถ้านำมาเทียบเข้าระบบบันไดเสียงสากลแล้ว ใกล้เคียงกับบันไดเสียง Fmajor เนื่องจากยึดตามเสียงลกตกหรือเสียงหลัก มีเสียง ฟา(F) เป็นเสียงหลัก โดยกำหนดให้เสียง ที(B) เป็นที(B) เนเจอรัล ดังนี้

ผู้ร้องชาย

จากการศึกษาบทร้องของผู้ชาย พบว่า เสียงที่นำมาใช้ในการร้องประกอบไปด้วย เร (D) มี(E) ฟา(F) ฟาชาร์ฟ($F^{\#}$) ซอล(G) ลา(A) ที(B) สำหรับเสียง โด(C) พบว่ามีการนำมาใช้เพียง 3 จุด โดยแสดงให้เห็นในลักษณะโน้ตตัวจร เป็นการผ่านเสียงไล่ระดับการเอื้อนเท่านั้น สำหรับเสียงที่นำมาใช้สังเกตว่า เสียงฟา (F) มีการใช้ทั้งเสียง ฟา(F) ปกติ และ เสียง ฟาชาร์ฟ($F^{\#}$) ซึ่งเสียง ฟา(F) ปกติ มีการนำมาใช้บางห้องเพลงเท่านั้น โดยปรากฏให้เห็นในห้องเพลงที่ 3 – 4 ห้องเพลงที่ 14 ห้องเพลงที่ 51-52 ห้องเพลงที่ 58 ห้องเพลงที่ 68 ห้องเพลงที่ 74 และห้องเพลงที่ 79-81 โดยปรากฏให้เห็นในลักษณะโน้ตตัวจรเพื่อทำหน้าที่ในการเลื่อนไหลของการร้องเอื้อน หรือหางพยางค์ คำร้อง

สำหรับเสียง ฟาชาร์ฟ ($F^{\#}$) ปรากฏว่า มีการใช้ตลอดทั้งเพลง ทำหน้าที่เป็นหนึ่ง ในเสียงหลัก ที่ใช้ร้อง จากลักษณะของโน้ตที่ใช้ จะเห็นได้ว่าเป็นบันไดเสียงเฉพาะของผู้ร้อง เนื่องจากเสียงที่นำมาใช้ไม่ใช่ลักษณะบันไดเสียงสากล แต่ถ้านำมาเปรียบเทียบ กับระบบบันไดเสียงสากลจะพบว่า บันไดเสียงที่ใกล้เคียงที่สุดจะใกล้เคียงกับบันไดเสียง G major โดยมีเสียง ฟา(F) เป็นโน้ตตัวจร และเสียง ที(B) ซึ่งเป็นเสียงลูกตกหลักจะเป็นลักษณะลูกตกคู่ 3 ของบันไดเสียง ซึ่งและเขียนเป็นสัญลักษณ์ของบันไดเสียง ได้ดังนี้

2.4 <u>กลุ่มเสียง</u> (Mode)

จากการศึกษากลุ่มเสียงที่ได้ถูกนำมาใช้ร้องป๊ะเร่เร่ของผู้ร้องชายและผู้ร้องหญิง เพื่อหากลุ่มเสียงที่ใช้ในการร้องนั้น พบว่า

<u>ผู้ร้องหญิง</u> มีการนำเสียงเหล่านี้มาใช้คือ โด(C) เร(D) มี(E) ฟา(F) ลา(A) ที(B) ซึ่งโน้ตแต่ละตัวนั้น มีความถี่ในการใช้ที่แตกต่างกัน โดยพิสูจน์จากบทเพลงที่บันทึกเป็นโน้ตได้ 20 ห้องเพลง

เสียงที่มีการใช้มากที่สุด คือ เสียง ฟา (F) ปรากฏใน 15 ห้องเพลง มีการใช้ 22 ครั้ง และเสียงอื่นๆ ที่ได้กล่าวถึงได้มีการใช้ค่อนข้างบ่อย ไม่มีเสียงใดที่นำมาใช้ในลักษณะโน้ตตัวจร ดังนั้น เสียงที่ปรากฏในการใช้ ประกอบด้วย 6 เสียง คือ เสียงโด (C) – เร (D) – มี (E) – ฟา (F) – ลา (A) – ที (B) ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้กลุ่มเสียง แบบ 6 เสียง อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา(F) ดังนี้
ฟา (F)– ซอล(G) - ลา (A) – ที(B) - โด (C) – เร (D) – มี (E) (ไม่มีการใช้เสียง ซอล(G))

นำมาจัดเป็นกลุ่มเสียง ได้ ดังนี้

1 = ฟา(F)–ซอล(G) - ลา(A)
2 = ลา(A) – ที(B) - โด(C)

โดยมี เสียง ที(B) และ เสียง เร(D) เป็นเสียงผ่านของกลุ่มเสียง และไม่มีการใช้เสียง ซอล(G)

<u>ผู้ร้องชาย</u> เสียงที่นำมาใช้ในการร้องที่ปรากฏให้เห็นในบทเพลง ประกอบด้วยเสียง โด(C) – เร(D) – มี(E) – ฟา(F) – ฟาชาร์ฟ($F^{\#}$) – ซอล(G) – ที(B) โน้ตแต่ละตัวมีความถี่ในการใช้แตกต่างกัน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ประกอบกันขึ้นทั้งสิ้น 85 ห้องเพลง โดยวิเคราะห์ความถี่ในการใช้เสียงต่างๆ

เสียงที่มีการใช้มากที่สุดคือเสียงที (B) ปรากฏใน 76 ห้องเพลง รวม 123 ครั้ง และเสียงอื่น ที่ได้กล่าวถึงมีการใช้มากน้อยต่างกันตามที่สรุปเบื้องต้น แต่เสียงโด(C) มีปรากฏเพียง 3 ห้องเพลง3ครั้งเท่านั้นซึ่งปรากฏในลักษณะเสียงโน้ตตัวจร กลุ่มเสียงหลักที่มีการใช้ปรากฏให้เห็น

อย่างต่อเนื่องคือเสียง เร(D) – มี(E) – ฟา(F) - ฟาชาร์ฟ($F^{\#}$) - ซอล(G) –ลา(A) ที(B) รวมปรากฏเสียงหลักทั้งสิ้น 6 เสียง ซึ่งสรุปได้ว่ามีการใช้กลุ่มเสียง แบบ 6 เสียง โดยมีเสียง ฟา(F) และเสียง โด(C) เป็นเสียงผ่าน และมีลักษณะเป็นกลุ่มเสียง ซอล(G) โดยมีลูกตกหลัก คือ เสียง ที(B) เป็นเสียงคู่ 3 ของกลุ่มเสียง

ซอล(G) – ลา (A) - ที(B) – เร (D) – มี (E) –ฟา (F)

1 = ซอล(G) - ลา (A) - ที(B)

2 = ที(B) - โด (C) – เร(D)

โดยมี เสียง โด (C) เป็นเสียงผ่านของกลุ่มเสียง

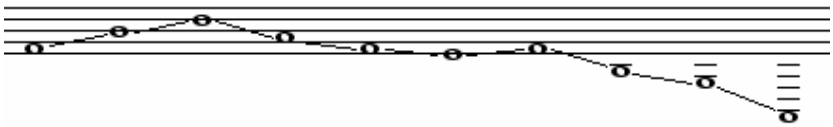
2.5 <u>รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง</u> (Melodic Contour)

เมื่อวิเคราะห์ท่วงทำนองของการร้องป้ะเร่เร่ จากบทร้องที่นำมาวิเคราะห์ จะเห็นลักษณะ ของท่วงทำนอง ดังต่อไปนี้

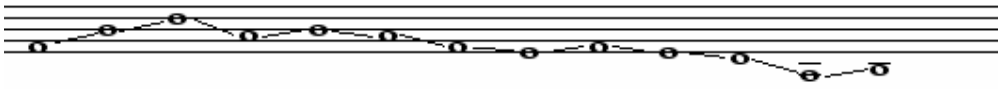
<u>ผู้ร้องหญิง</u>

(1) ท่วงทำนองในการเอื้อน

วรรคที่ 1 จากห้องเพลงที่ 1 ถึงห้องเพลงที่ 3 มีลักษณะท่วงทำนอง ดังนี้



วรรคที่ 2 จากห้องเพลงที่ 4 ถึงห้องเพลงที่ 7 มีลักษณะท่วงทำนอง ดังนี้



(2) ท่วงทำนองในการร้อง

วรรคที่ 1 จากห้องเพลงที่ 8 ถึงห้องเพลงที่ 11 มีลักษณะท่วงทำนอง ดังนี้

วรรคที่ 2 จากห้องเพลงที่ 12 ถึงห้องเพลงที่ 15 มีลักษณะท่วงทำนอง ดังนี้

วรรคที่ 3 จากห้องเพลงที่ 16 ถึงห้องเพลงที่ 20 มีลักษณะท่วงทำนอง ดังนี้

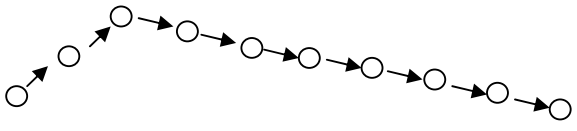
จากแนวทำนองที่แสดงไว้จะพบว่า ทำนองร้องของผู้ร้องหญิง แบ่งกลุ่มทำนอง ได้ 2 กลุ่มใหญ่ ๆ ดังนี้

(1) ท่วงทำนองในการเอื้อน

(2) ท่วงทำนองในการร้อง

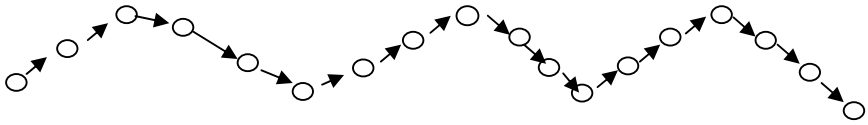
สำหรับท่วงทำนองการร้องเอื้อนของผู้หญิง แบ่งออกเป็น 2 วรรคเพลง โดยวรรคเพลงที่ 1 แสดง ในห้องเพลงที่ 1 – 3 และ วรรคเพลงที่ 2 แสดงในห้องเพลงที่ 4 – 7

เมื่อพิจารณาทำนองเอื้อน ทั้งวรรคเพลงที่ 1 และ วรรคเพลงที่ 2 จะพบว่า แนวทำนองของการเอื้อน เป็นการเอื้อน แบบจากเสียงสูงไล่ระดับลงมาหาเสียงต่ำลง หรือเรียกว่า แบบต่ำลงเรื่อยๆ(Descending) ดังตัวอย่างแนวทำนองที่ได้แสดงไว้เบื้องต้น แนวการเอื้อนของผู้ร้องนั้น เสียงเอื้อนตอนขึ้นต้นหรือตอนต้นจะร้องเสียงสูง จากนั้นจะค่อยๆ เลื่อนไหลลดระดับลงมา ในแนวต่ำลงเรื่อยๆ จนกระทั่งจบเอื้อน ซึ่งเป็นลักษณะ แนวทำนอง ดังนี้



สำหรับท่วงทำนองในการร้องเนื้อหาของผู้ร้องหญิงนั้น จากการพิจารณาแนวทำนองตามเส้นทำนองที่แสดงไว้ จะเห็นว่า จากบทร้องที่นำมาเป็นตัวอย่างนั้น สามารถแบ่งวรรคเพลง ในการร้อง ได้ 3 วรรคเพลง ดังที่แสดงให้เห็น การแบ่งวรรคเพลง ตามเส้นแบ่งที่แสดง ให้เห็นในแนวทำนองเพลง เมื่อนำมาวิเคราะห์ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ในภาพรวมของการร้องเนื้อหาของเพลงทั้ง 3 วรรคเพลงนั้น มีแนวทำนองการร้องเป็นแบบขึ้นๆ ลงๆ สลับกันไปเรื่อยๆ (Undulating) โดยมีท่วงทำนองที่ต่อเนื่องกัน (Conjunct) ลักษณะแนวทำนองแสดงให้เห็น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

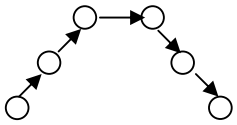


2. ในการร้องประโยคแรกของแต่ละวรรค จะพบว่าเป็นลักษณะการร้องแบบท่วงทำนอง จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เป็นลักษณะทำนองแบบสูงขึ้นเรื่อย ๆ (Ascending)

3. ในประโยคสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลงจะจบด้วยการร้องในแนวทำนอง แบบต่ำลงเสมอ (Descending) โดยปรากฏให้เห็นในลักษณะเดียวกัน ทั้ง 3 วรรคเพลง

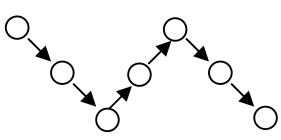
4. ในลักษณะทำนองขึ้นๆ ลงๆ ของการร้องในภาพรวมนั้น หากนำมาแยกพิจารณาลักษณะแนวทำนอง จะพบว่า มีลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.1 ลักษณะทำนองแบบที่ 1 มีลักษณะเดียวกัน 2 แห่ง คือ



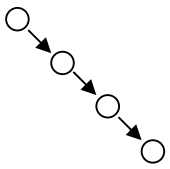
- ประโยคเพลงที่ 1 ในวรรคที่ 1
- ประโยคเพลงที่ 3 ในวรรคที่ 3

4.2 ลักษณะทำนองแบบที่ 2 มีลักษณะเดียวกัน 2 แห่ง คือ



- ประโยคเพลงที่ 2 ในวรรคที่ 1
- ประโยคเพลงที่ 3 ในวรรคที่ 2

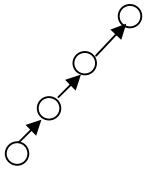
4.3 ลักษณะทำนองแบบที่ 3 มีลักษณะเช่นนี้ 1 แห่ง คือ



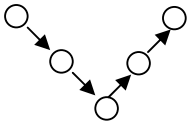
- ประโยคเพลงที่ 3 ในวรรคที่ 1

4.4 ลักษณะทำนองแบบที่ 4 มีลักษณะเช่นนี้ 1 แห่ง คือ

- ประโยคเพลงที่ 1 ในวรรคที่ 2

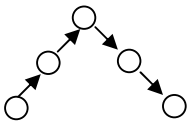


4.5 ลักษณะทำนองแบบที่ 5 มีลักษณะเช่นนี้ 1 แห่ง คือ



- ประโยคเพลงที่ 2 ในวรรคที่ 2

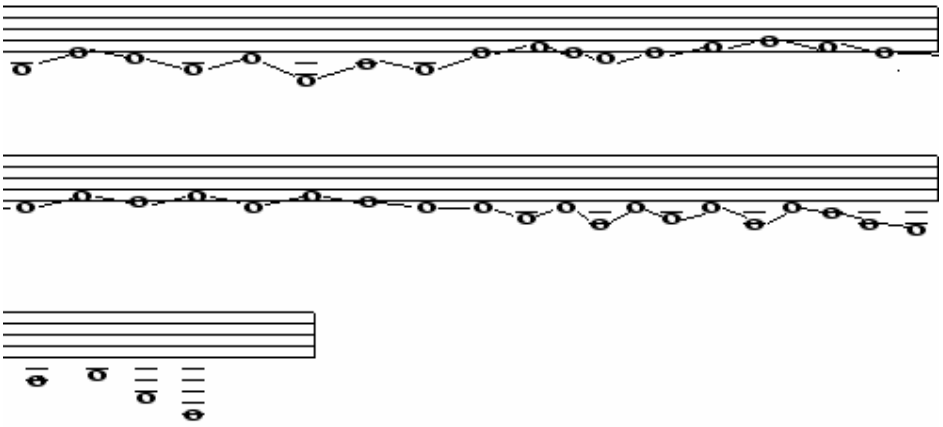
4.6 ลักษณะทำนองแบบที่ 6 มีลักษณะเดียวกัน 3 แห่ง คือ



- ประโยคเพลงที่ 1 ในวรรคที่ 3
- ประโยคเพลงที่ 2 ในวรรคที่ 3
- ประโยคเพลงที่ 3 ในวรรคที่ 3

<u>ผู้ร้องชาย</u>

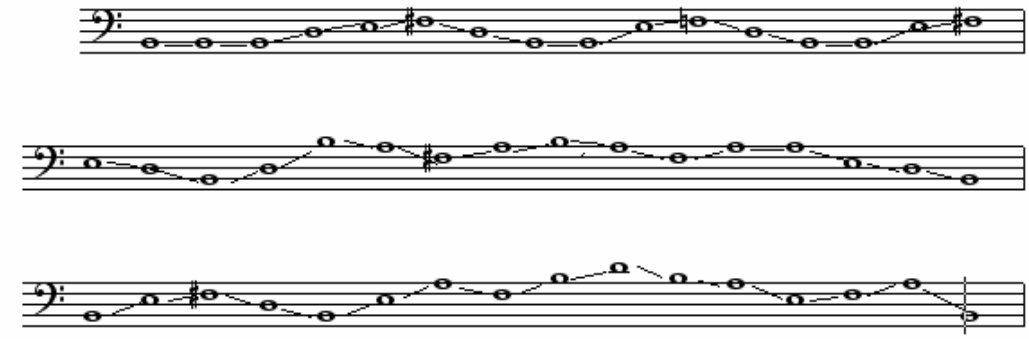
(1) ท่วงทำนองในการร้องเอื้อน ปรากฏในห้องเพลงที่ 1- 8 และ ห้องเพลงที่ 49-55



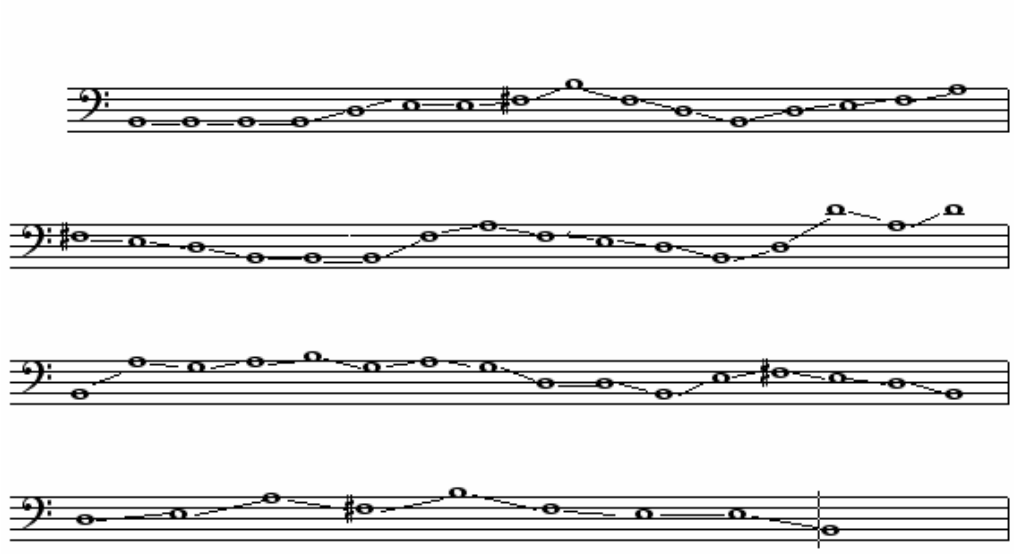
(2) ท่วงทำนองในการร้อง

วรรคที่ 1 จากห้องเพลงที่ 8 ถึงห้องเพลงที่ 12

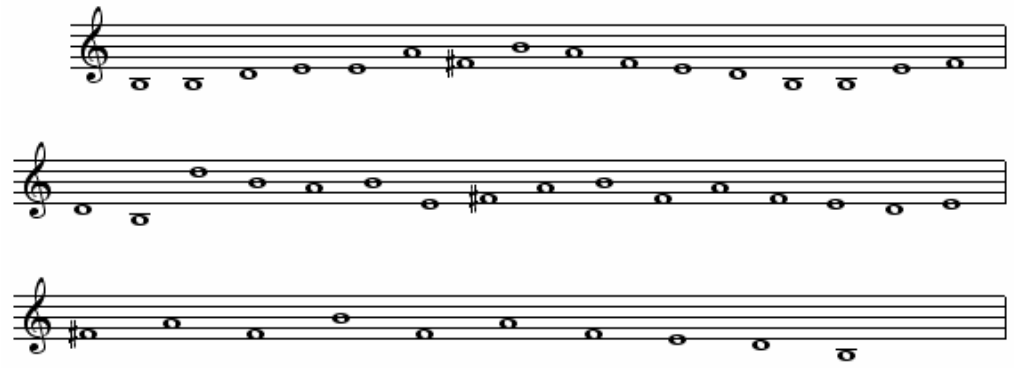
วรรคที่ 2 จากห้องเพลงที่ 13 ถึงห้องเพลงที่ 19



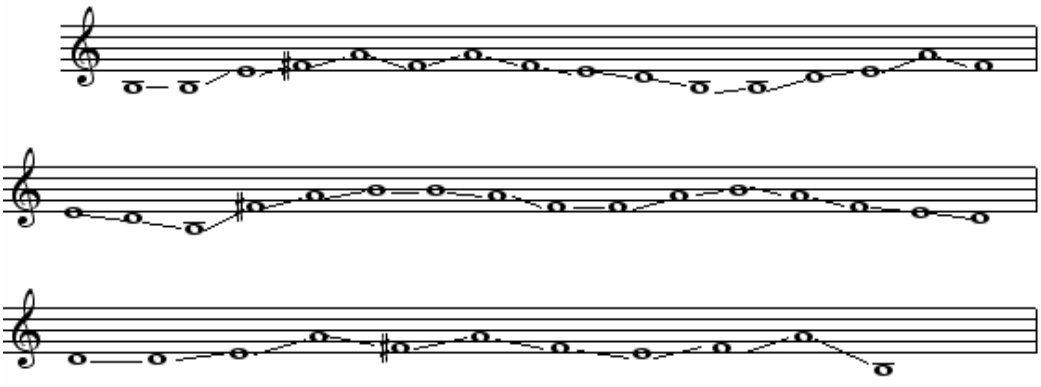
วรรคที่ 3 จากห้องเพลงที่ 20 ถึงห้องเพลงที่ 28



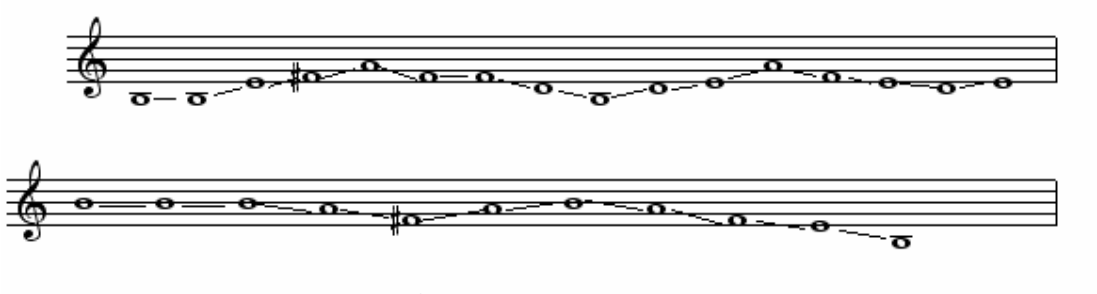
วรรคที่ 4 จากห้องเพลงที่ 30 ถึงห้องเพลงที่ 36



วรรคที่ 5 จากห้องเพลงที่ 37 ถึงห้องเพลงที่ 44



วรรคที่ 6 จากห้องเพลงที่ 45 ถึงห้องเพลงที่ 48



สำหรับการร้องของผู้ชายนั้นจากการแบ่งวรรคตามลักษณะการร้อง แล้วสามารถแบ่งได้ทั้งสิ้น 13 วรรคเพลง แต่เนื่องจากว่าผู้ชายมีการร้อง 2 เที่ยว โดยมีลักษณะการร้องที่คล้ายกันระหว่าง การร้องเที่ยวที่ 1 กับการร้องเที่ยวที่ 2 ดังนั้น ผู้วิจัยจึงยกทำนองการร้องมาวิเคราะห์ และอธิบายเพียงเที่ยวแรกเที่ยวเดียว โดยได้ผลการศึกษา ดังนี้

1. ลักษณะท่วงทำนองทั้งการร้องเอื้อนและการร้องเนื้อร้องในภาพรวมในการร้องของผู้ร้องชายนั้นเป็นแบบ ขึ้นๆลงๆ (Undululing) และมีความต่อเนื่องแบบเชื่อมโยงกัน (Conjunct)

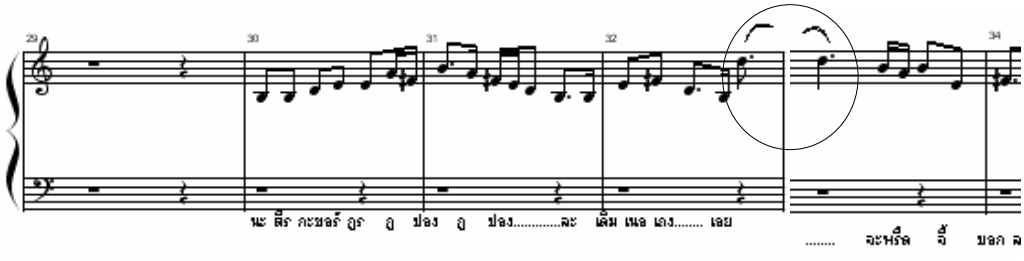
2. พบว่าการร้องในช่วงสุดท้ายของทุกวรรคเพลง จะจบวรรคด้วยการร้องแบบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ เสมอ (Descending)

3. ในการร้องประโยคขึ้นต้นวรรคของแต่ละวรรค จะร้องด้วยระดับเสียงต่ำ แล้วค่อยๆ สูงขึ้นในช่วงประโยคถัดไป ในลักษณะท่วงทำนองแบบค่อยๆสูงขึ้น (Ascending) แต่เป็นท่วงทำนอง ที่สูงขึ้นแบบไม่ค่อยชัดเจนมากนัก แล้วค่อยๆ ร้องท่วงทำนองที่ต่ำลง สลับกันไปเรื่อยๆ ซึ่งมีแนวท่วงทำนองขึ้นๆลงๆ ให้เห็นชัดเจนมากกว่า

4. พบว่าในการร้องมีบางจุดที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะทำนองแบบขึ้นๆลงๆ แบบ ไม่ต่อเนื่อง(Disjunction)กล่าวคือมีการร้องท่วงทำนอง ในแนวเสียงระดับเดียวกันมาตลอด แล้วร้องเสียงสูงขึ้นทันทีเป็นลักษณะเสียงกระโดดออกจากระดับแนวเสียงเดิมทำให้เกิดลักษณะทำนองแบบไม่ต่อเนื่อง(Disjunction) ดังกล่าว ลักษณะเช่นนี้ ปรากฏให้เห็น 4 แห่ง ด้วยกัน ประกอบด้วย ห้องเพลงที่ 25 ห้องเพลงที่ 32 – ห้องเพลงที่ 33 ห้องเพลงที่ 72 และ ห้องเพลงที่ 78 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

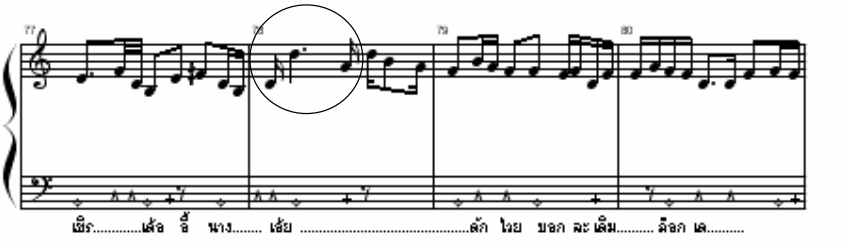
4.1 ลักษณะโน้ตในห้องเพลงที่ 25

4.2 ลักษณะโน้ตในห้องเพลงที่ 32 - ห้องเพลงที่ 33



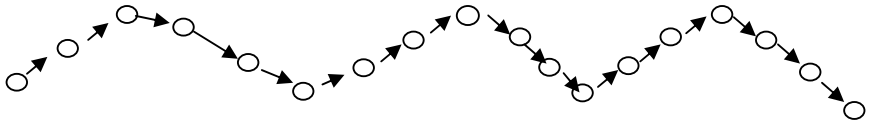
4.3 ลักษณะโน้ตในห้องเพลงที่ 72

4.4 ลักษณะโน้ตในห้องเพลงที่ 78



จากลักษณะโน้ตที่แสดงให้เห็นนั้นจะพบว่าการร้องลักษณะท่วงทำนอง กระโดดดังกล่าว ส่วนใหญ่จะเกิดขึ้น กับคำร้องเอื้อนหางวรรค เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงร้องไปสู่การร้องเนื้อร้อง ในประโยคต่อไป ที่มีท่วงทำนองการร้องในระดับเสียงที่สูงขึ้น กว่าประโยค ที่ร้องผ่านมา

5. ลักษณะกระสวนทำนองของการร้องเนื้อหาของเพลงและการร้องเอื้อน โดยแยกเป็น วรรคเพลง ในแต่ละวรรคนั้น มีลักษณะเดียวกันทั้งเพลง กล่าวคือ มีแนวทำนองแบบขึ้นๆ ลงๆ (Undulating) ดังนี้



ลักษณะกระสวนทำนองที่เกิดขึ้นเช่นนี้ เนื่องมาจาก ลักษณะ การแบ่งกลุ่มคำร้องในแต่ละประโยค ในการร้องของผู้ร้องชายมีการจัดกลุ่มคำร้องค่อนข้างยาวและถี่ จึงแสดงให้เห็นในลักษณะทำนองที่เลื่อนไหลขึ้น ลง ดังกล่าว

2.6 <u>โครงสร้างของวลี</u> (Phrase Structure)

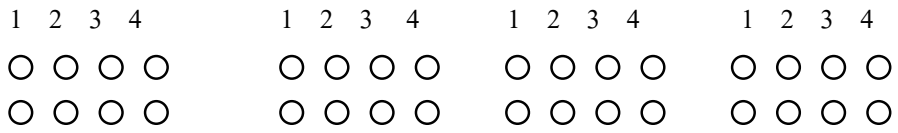
ในการพิจารณาถึงโครงสร้างวลีของป้ะเร่เร่นั้นเนื่องจากการแบ่งวลีในการร้องระหว่างผู้ร้องหญิง และผู้ร้องชายไม่เหมือนกัน จึงแยกวิเคราะห์ ดังนี้

<u>ผู้ร้องหญิง</u>

ในการร้องของผู้ร้องหญิงนั้น มีการแบ่งวรรคตอนในการร้องอย่างชัดเจน เนื่องจากมีการตีโทนให้จังหวะประกอบในการร้อง และมีการแบ่งกลุ่มคำร้องตามจังหวะอย่างสม่ำเสมอ โดย ในบทร้องมีการแบ่งคำร้องออกเป็น 3 วรรค ซึ่งในแต่ละวรรคเพลงนั้น มีการจัดกลุ่มคำร้องเป็นประโยคๆละ 4 พยางค์ หรือบางประโยคมี 5 พยางค์ ดังตัวอย่าง การแบ่งคำร้อง ต่อไปนี้

ประโยค ที่.....	(1)	(2)	(3)	
วรรคที่ 1	นะกะชอรกุ๊ร	ชะท่องเก้าดุงรี	ดักเอย ไวยโอ้	(ห้องเพลงที่ 8 –11)
วรรคที่ 2	โอยดักไวยโอ	ธุระอาจารย์	เหมาะเอยไวยโอ้	(ห้องเพลงที่ 12 – 15)
วรรคที่ 3	โอยโอยโอยโอย	ไวยออ ชาโลง	โอนอโอนอ	(ห้องเพลงที่ 16 –20)

เมื่อพิจารณาเนื้อร้อง จะพบว่า การร้องนั้น ไม่มีลักษณะฉันทลักษณ์ของการสัมผัสสระ แต่มีการกำหนดฉันทลักษณ์ในการจัดกลุ่มคำตามจำนวนพยางค์ในแต่ละประโยค ดังตัวอย่าง ต่อไปนี้



พบว่ามีการจัดกลุ่มคำร้องเป็นประโยคละ 4 พยางค์ ไปเรื่อยๆจนกว่าจะจบบทร้อง (บางประโยคมี 5 พยางค์ ขึ้นอยู่กับคำร้องที่อาจจะมีลักษณะคำเดียว 2 พยางค์ จึงทำให้เกินมา จากฉันทลักษณ์ที่กำหนด)

ในการแบ่งกลุ่มคำดังกล่าวนั้น มีจังหวะเป็นตัวกำหนดและบังคับให้มีการจัดกลุ่มคำในลักษณะดังกล่าวเทียบกับกระสวนจังหวะได้ ดังนี้

จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- O - O	- O - O	- - - -	- O - O	- O - O
จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- O - O	- O - O	- - - -	- O - O	- O - O

เมื่อนำคำร้องมาบรรจุตารางเพื่อเทียบกับกระสวนจังหวะ จะได้ดังนี้

จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- นะ - กะ	- ชอร์ - กู้ร	- - - -	- ชะท่อง - เก้า	- ดุง - รี
จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- ดัก - เอย	- ไวย - โอ้	- - - -	- - - -	- - - -
จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- โอย - ดัก	- ไวย - โอ้	- - - -	- ธุ - ระ	- อา - จารย์
จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- เหมาะ - เอย	- ไวย - โอ้	- - - -	- - - -	- - - -
จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- โอย - โอย	- โอย - โอย	- - - -	- ไวย - ออ	- ชา - โลง
จังหวะ	- - - -	- X - X	X X - X	- - - -	- X - X	X X - X
คำร้อง	- - - -	- โอ - นอ	- โอ - นอ	- - - -	- - - -	- - - -

<u>ผู้ร้องชาย</u>

ในการแบ่งวรรคเพลง หรือการจัดกลุ่มคำร้องของผู้ชายนั้น ไม่ค่อยมีความสม่ำเสมอ ในการร้องการร้องจะร้องไปตามอารมณ์ของผู้ร้องการจัดกลุ่มคำในประโยค และในแต่ละวรรคเพลงไม่มีความแน่นอนจะร้องเลื่อนไหลไปตามใจของผู้ร้องอีกทั้งยังพบว่า ขณะที่ร้องในช่วงแรกไม่มีการตีโทนประกอบจังหวะแต่โทนจะเข้ามาประกอบในช่วงหลังในเที่ยวที่2 แต่ผู้ร้อง ไม่ได้ยึดตามจังหวะโทนที่ตี

การแบ่งวรรคเพลง และการจัดกลุ่มคำในประโยคของการร้องผู้ร้องชาย แบ่งตามการร้อง ได้ดังนี้

วรรคที่ 1 คำร้องเอื้อน (ห้องเพลงที่ 1 - 7)
วรรคที่ 2 โอ่ โอ้ โอ ออเราะเด กำจี้เอย (ห้องเพลงที่ 8-12)
วรรคที่ 3 ไวยนะโทงชะมานไวยดอไวยดอโอยโลงธุระยังฮาน เลาเดเจ้าแม่เอย (ห้องเพลงที่ 13-19)
วรรคที่4 มึงพาจะกอโลงธุระยังฮานยังฮาน เลาเดเจ้าแม่เอยลองกะชอรกูรกูปอง เถิดเนอ นางเอย (ห้องเพลงที่ 20-28)
วรรคที่ 5 นะตีรกะชอร์กูรกูปองกูปองแปลกเอยไวยโอ้ ชะเดิมเนอเถง จะพรึดจี้บอกฉะเดิม แปลกเอย ไวย ออ (ห้องเพลงที่ 30-36)
วรรคที่ 6 นาโขตีรบอกฉะเดิม แปลกเอยไวยออไวยชอนะโขจำเอิรนอเจ้าแม่เอย(ห้องเพลงที่37-44)
วรรคที่ 7 ไวยนะโขจำจำเอิร เดอเจ้าแม่เอย (ห้องเพลงที่ 45-48)
วรรคที่ 8 คำร้องเอื้อน (ห้องเพลงที่ 49-56)
วรรคที่ 9 ไวยน่ะโถงชะมาน ชะมานกำจี้ทั้ง บารเอย ไวยน่ะโถงชะมาน ชะมาน(ห้องเพลงที่ 57-62)
วรรคที่ 10ไวยกำจี้ทั้ง บารเอย มึงพาจะก่อ โลงธุระ สิ่งโม้ เลาเด เลาเด (ห้องเพลงที่ 63-68)
วรรคที่ 11 พาจะก่อ โลงธุระ สิ่งโม้ เลาเด เลาเด โอ้ยตีรกูรเชิร เดออีนางเอย (ห้องเพลงที่ 69-75)
วรรคที่12 นะตีรตีรกูรเชิร เดออีนางเอย ไวยบอกชะเดิม เลาะเด โถกเอย (ห้องเพลงที่ 76-81)
วรรคที่13 ไวยล๊อกเดบอกชะเดิมชะเดิม ไวยบอก เลาะเด โถกเอย (ห้องเพลงที่ 82-85)

จะพบว่าการแบ่งกลุ่มคำร้องแบบ 4 พยางค์ มีมากที่สุดจำนวน 13 ครั้ง ซึ่งเป็นกลุ่มคำของ ประโยคที่ใช้ร้องในช่วงกลางวรรคและท้ายวรรค ที่พบรองลงมาคือ กลุ่มคำ 5 พยางค์ พบ 7 ครั้ง

สรุปว่า การร้องของผู้ชายนั้น ไม่มีการสัมผัสสระ และไม่มีการจัดสัมผัสในเชิงกลุ่มคำ ดังเช่นการร้องของผู้หญิง จะร้องเลื่อนไหลไปตามอารมณ์ของผู้ร้อง จึงทำให้ความสั้นยาว ของวรรคเพลงในแต่ละวรรค ไม่มีความแน่นอนในด้านฉันทลักษณ์

2.7 <u>การประดับและตกแต่งทำนอง</u> (Ornamentation)

ในการร้องของผู้หญิงและผู้ชายนั้นจะพบว่า มีการประดับและตกแต่งทำนอง หลายลักษณะ ดังต่อไปนี้

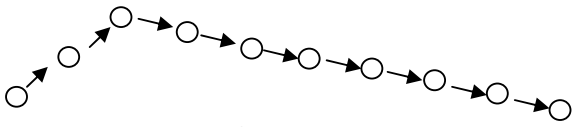
2.7.1 การเอื้อน

การเอื้อนจะเป็นหลักในการนำมาประดับและตกแต่งทำนอง และพบการเอื้อนในลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้

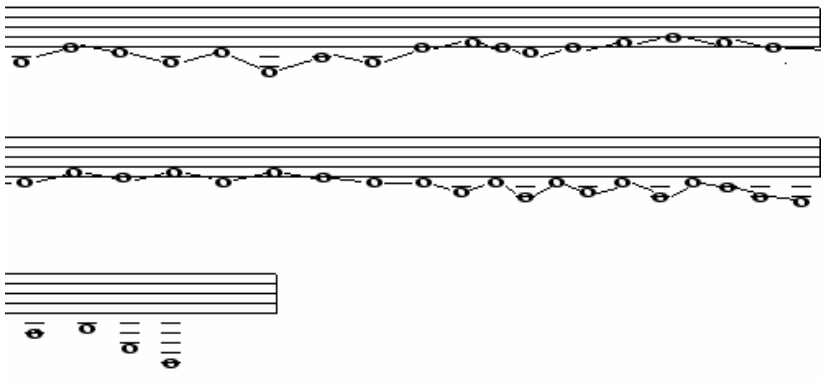
(1) เอื้อนขึ้นต้น หมายความว่า เป็นเอื้อนหลัก และเป็นเอื้อนครั้งแรกของการร้อง โดยจะร้องก่อนเป็นอันดับแรก ก่อนจะเข้าสู่การร้องเนื้อหาของเพลง จะพบว่าเมื่อเปลี่ยนฝ่ายร้อง หมายถึงสลับจากการร้องจากผู้ชายเป็นผู้หญิง และสลับจากผู้หญิงเป็นผู้ชาย แต่ละฝ่ายจะร้องเอื้อนขึ้นต้นก่อนเสมอ จากบทร้องที่นำมาเป็นตัวอย่างจะเห็นว่าในการร้องของผู้ชาย จะปรากฏเอื้อนขึ้นต้น ในห้องเพลงที่ 1 ถึง ห้องเพลงที่ 8 และเนื่องจากผู้ชายมีการร้อง 2 เที่ยว ดังนั้น เที่ยวที่ 2 จึงมีการร้องเอื้อนขึ้นต้น อีกครั้งหนึ่งในห้องเพลงที่ 49 ถึง ห้องเพลงที่ 56 สำหรับการร้องของผู้หญิงนั้น ปรากฏเอื้อนขึ้นต้นในห้องเพลงที่ 1-7

ลักษณะการเอื้อนทั้งของผู้ชายและผู้หญิงนั้น มีความคล้ายคลึงกัน คือ เป็นการเอื้อน แบบเลื่อนไหลคำเอื้อนขึ้นๆลงๆ แบบเล่นคำโชว์ลีลาในการเอื้อน โดยมีแนวทางทำนองของการ เอื้อนเป็นแบบต่ำลง (Descenting) ดังตัวอย่าง

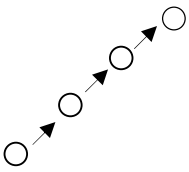
- ลักษณะแนวทำนองการเอื้อนของผู้หญิง



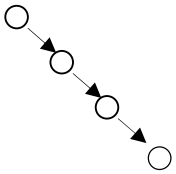
- ลักษณะแนวทำนองการเอื้อนของผู้ชาย



จากแนวทำนองการเอื้อนที่แสดงไว้ จะพบว่า ลักษณะการเอื้อนของผู้หญิงนั้น จะเอื้อน ค่อนข้างสั้น ขึ้นด้วยเสียงสูงและจบด้วยเสียงต่ำ สำหรับการเอื้อนของผู้ชายในตอนแรกจะเอื้อน แบบเลื่อนไหล เสียงสูง – ต่ำ โดยเสียงที่ใช้ในการเลื่อนไหลการเอื้อนสูงหรือต่ำนั้น จะเลื่อนไหล แบบหลายเสียง เช่น ถ้าเป็นการเอื้อนแบบเลื่อนไหลขึ้นสูง นั้น จะเป็นลักษณะ

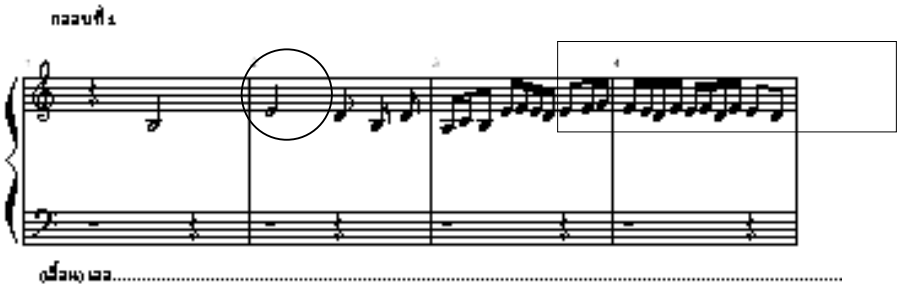


หรือถ้าเลื่อนไหลแบบเสียงต่ำลง (Descending) จะเป็นลักษณะ



มีการไหลเสียงสูงขึ้น หรือต่ำลงหลายระดับเสียง แต่ในช่วงหลังจะเป็นการเอื้อนแบบขึ้น – ลง ในลักษณะเสียงเดียว ซึ่งจะปรากฏเมื่อใกล้จะจบเอื้อน การเปล่งเสียงเอื้อน จะพบว่ามีการเอื้อน 2 ลักษณะ คือ

(1.1) เอื้อนลากเสียง คือ มีการเปล่งเสียงเอื้อน 1 พยางค์ แต่ลากเสียงเอื้อนยาวเสียงเดียวในแนวเส้นตรง หากเปรียบความยาวของเอื้อนกับจังหวะ (Beat) ที่กำหนดไว้ในบทเพลง จะพบว่า ความยาวของเอื้อนลักษณะนี้ มีความยาวเท่ากับ 2 จังหวะ(Beat) ซึ่งลักษณะเอื้อนแบบนี้ จะพบว่ามีการใช้ในการเปล่งเสียงเอื้อนเสียงแรกเสมอ ดังตัวอย่างต่อไปนี้



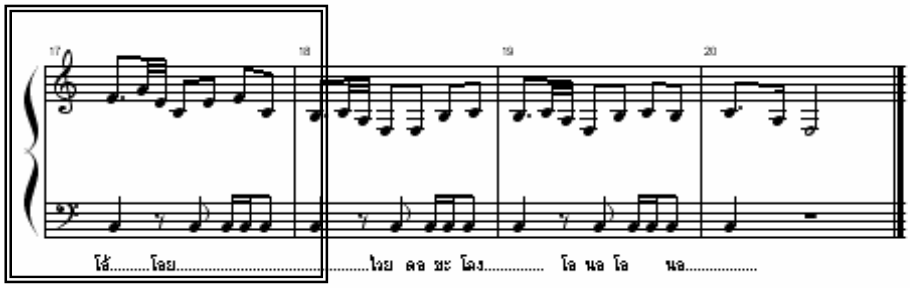
ตัวโน้ตในวงกลม คือ เสียงเอื้อนเสียงแรกที่มีลักษณะลากเสียงเดียว ยาวเป็นเสียงตรง

(1.2) เอื้อนเสียงสั้น คือ การเปล่งเสียงเอื้อนสั้นๆในแต่ละพยางค์ที่เอื้อน ที่ค่าเท่ากับ ½ จังหวะ (Beat) และ ¼ จังหวะ โดยจะพบได้ในช่วงหางเอื้อน หรือใกล้จะจบเอื้อน ซึ่งมีลักษณะการเอื้อนแบบถี่ๆ ทำให้เกิดทำนองเอื้อนแบบเลื่อนไหลขึ้น ลง ดังที่ได้อธิบาย ไว้ในเบื้องต้น และลักษณะเอื้อนแบบนี้แสดงไว้ในการบันทึกทำนองเอื้อนด้านบน โดยแสดง ไว้ในช่องสี่เหลี่ยม

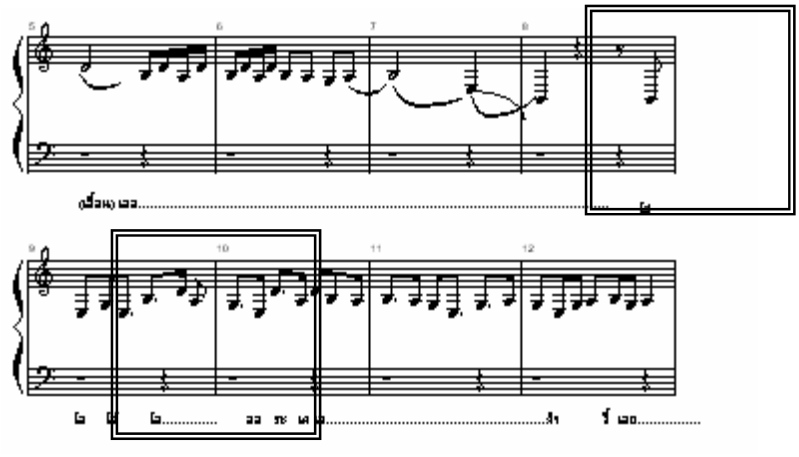
(2) เอื้อนหน้าคำร้อง หมายถึง เอื้อนที่นำมาร้องประกอบกับการร้องเนื้อเพลง โดยจะร้องก่อนร้องเนื้อเพลง เป็นลักษณะเอื้อนที่นำมาประดับคำร้อง ลักษณะเช่นนี้ จะปรากฏ ให้เห็นทั้งการร้องของผู้หญิงและการร้องของผู้ชาย เอื้อนหน้าคำร้อง โดยส่วนใหญ่ จะเปล่งเสียงเอื้อนออกมาเพียง 1 พยางค์ ในบทเพลงที่นำมาเป็นตัวอย่าง จะปรากฏอยู่ทั่วไป เช่น ห้องเพลงที่ 12 ของผู้ร้องหญิง จะร้องคำว่า “...โอย ตัก ไวย โอ้ ” คำในวงกลมคือเอื้อนหน้าคำร้อง หรือในห้องเพลงที่ 16-17 ของผู้ร้องชาย ในคำร้องว่า “... โอ้ย โลง ธุระ ยัง ฮาน ....” เอื้อนในวงกลม คือเอื้อนหน้าคำร้อง

(3) เอื้อนหลังคำร้องหรือเอื้อนท้ายคำหมายถึงเอื้อนที่มีการนำมา ประกอบเนื้อร้อง แต่จะอยู่หลังการร้องเนื้อร้องในแต่ละคำหรือแต่ละวรรคหรือแต่ละกลุ่มคำแล้วแต่ผู้ร้องจะนำมาประกอบเมื่อไร เช่น ในห้องเพลงที่ 12 ของผู้ร้องชาย คำว่า “..กำจี้เอย..” คำว่า เอย เป็นการเอื้อนหลังคำร้อง หรือเอื้อนท้ายคำ หรือห้องเพลงที่ 24-25 ของผู้ร้องชาย คำว่า “เหล่า เด เจ้า แม่ เอย..” คำว่า เอย คือ เอื้อนท้ายคำ

(4) เอื้อนเสริมทำนอง หมายถึง เอื้อนที่นำมาร้องต่อกันหลายเสียงจนกลายเป็นวรรคเพลง เพื่อนำมาร้องเสริมทำนอง ของเพลง ให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ซึ่งจะใช้ในกรณีที่ผู้ร้องนึกเนื้อร้องไม่ออก ก็จะใช้เอื้อน มาร้องแทน จนเต็มประโยคหรือเต็มวรรคเพลง ดังที่ปรากฏในการร้องของผู้ร้องหญิง ในห้องเพลงที่ 17 และแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ดังนี้

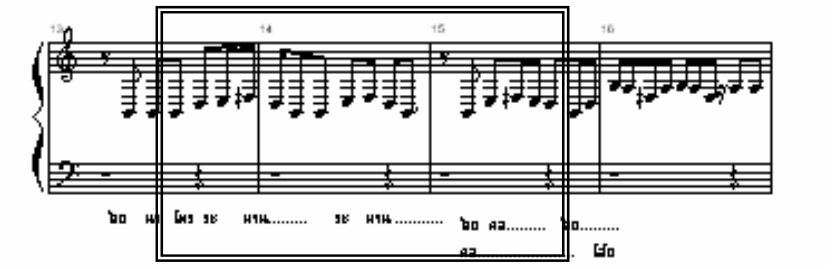


และการร้องของผู้ชายในห้องเพลงที่ 8-9



เสียงที่พบว่านำมาใช้ในการร้องเอื้อนนั้น ประกอบด้วยเสียงร้อง ดังนี้
เออ เอย เอ โอ โอย อี เฮอ ฮึ ฮี ฮือ

2.7.2 การลากคำไล่ระดับเสียง หมายถึง เปล่งเสียงคำร้องแบบยืดคำหรือลากคำให้ยาวขึ้นด้วยการเปล่งเสียง 1 พยางค์ แต่มีการเล่นระดับเสียงสูงต่ำในพยางค์นั้น โดยส่วนใหญ่ จะพบอยู่ตลอดการร้องทั้งผู้หญิงและผู้ชาย และจะพบว่าคำร้อง ที่นำมาประดับด้วยการลากคำ ใส่ระดับเสียงนั้นส่วนใหญ่จะเป็นคำร้องพยางค์สุดท้ายของประโยคเพลง จากบทร้องของผู้ร้องชายปรากฏในห้องเพลงที่ 13-14 ดังนี้



คำร้องที่นำมาเป็นตัวอย่าง คือ “ไวย นา โทง ชะมาน….ชะมาน….” จะสังเกตเห็นว่า คำที่นำมาลากคำใส่ระดับเสียง คือคำว่า “ชะมาน….ชะมาน”

2.8 <u>เนื้อร้องและการเอื้อน</u>

ลักษณะบทเพลงปี่ะเร่เร่ นั้น มีทั้งเนื้อร้องและการเอื้อนประกอบกัน ซึ่งการเอื้อนและเนื้อร้องนั้น มีหลากหลายลักษณะ โดยจะแยกอธิบาย ดังนี้

2.8.1 เนื้อร้อง

เนื้อร้องของปี่ะเร่เร่ มีทั้งแบบ 1 พยางค์ 1 เสียง (Syllabic Text Setting) และแบบ 1 พยางค์ หลายเสียง (Melismatic Text Setting) โดยแบบที่เป็น 1 พยางค์ 1 เสียงนั้น จะอยู่ในช่วงต้นประโยค และแบบ 1 พยางค์ หลายเสียงนั้น จะอยู่ในช่วงท้ายประโยค หรือพยางค์สุดท้ายของวรรค ดังที่ปรากฏในการร้องของผู้หญิง

(1) แบบ 1 พยางค์ 1 เสียง (Syllabic Text Setting) ปรากฏในต้นประโยคการร้องในห้องเพลงที่ 8 -10, 12 - 14, 16 – 19

(2) แบบ 1 พยางค์ หลายเสียง (Melismatic Text Setting)ปรากฏในพยางค์ท้ายประโยคหรือท้ายวรรค โดยในการร้องของผู้หญิง จะปรากฏในห้องเพลงที่ 10 – 11 , 15 , 17, 19 , 20 (ดูในบทเพลง หน้า 108)

2.8.2 การเอื้อน

ในการเอื้อนนั้น มีทั้งการใช้เสียงทั้งแบบ 1 พยางค์ 1 เสียง (Syllabic Setting) และแบบ 1 พยางค์ หลายเสียง (Melismatic Setting) ทั้งของผู้หญิงและผู้ชาย แต่ส่วนใหญ่ จะพบการใช้แบบ 1 พยางค์ หลายเสียง (Melismatic Setting) เนื่องจากลักษณะ การร้องเอื้อน ของผู้ร้องนั้น มีการร้องเลื่อนไหลไปตามทำนอง และเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลง ดังตัวอย่างการเอื้อนต่อไปนี้

ในกรอบสี่เหลี่ยมแสดงให้เห็นถึงการเอื้อนแบบ 1 พยางค์1 เสียง (Syllabic Setting) โดยจะเปล่งเสียงร้องเป็นเสียงเดียว ส่วนที่อยู่นอกกรอบ เป็นการเอื้อนแบบ 1 พยางค์ หลายเสียง (Melismatic Setting)

3. <u>จังหวะ</u> (Rhythm)

3.1 <u>การตกจังหวะ</u> (Beats Accent)

เมื่อพิจารณาในเรื่องการตกจังหวะและการเน้นหนักเสียงร้องนั้น พบว่า ในการร้องของผู้ร้องหญิงและผู้ร้องชาย มีความแตกต่างกัน ดังนี้

<u>ผู้ร้องหญิง</u>

เนื่องจากการร้องของผู้ร้องหญิง มีการตีโทนประกอบจังหวะในการร้อง และจังหวะของโทนนั้น มีความสม่ำเสมอ ตามแบบจังหวะ 3/4 (Triple Isomatic) ดังนี้

เมื่อนำลักษณะจังหวะมาเขียนให้เห็นลักษณะกระสวนจังหวะ จะมีลักษณะ ดังนี้

- - - -	- X - X	XX - X	- - - -	- X - X	XX - X
- - - -	- X - X	XX - X	- - - -	- X - X	XX - X

จากรูปแบบการตีหน้าทับของโทน (ชาวญัฮกุ้รเรียก ตะโพน) จะเห็นว่าเป็นแบบ 1 ชุดหน้าทับ มี 3 ห้องเพลง หรือถ้ากล่าวตามทฤษฎีดนตรีสากลแล้ว มีอัตราจังหวะเป็นแบบ 3/4 โดยมีการจัดจังหวะแบบสม่ำเสมอ และตายตัว (Triple of Tempo guisto) และการร้อง มีการร้องโดยบังคับจังหวะ คือ ร้องตรงจังหวะ สม่ำเสมอ ดังตารางเปรียบเทียบการร้องกับจังหวะ ต่อไปนี้

เนื้อร้อง	- - - -	- นะ - กะ	- ชอร์ - กุร	- - - -	- ฉทอง - กาว	- ดุง - รี
จังหวะ	- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**

เนื้อร้อง	- - - -	- ดัก - เอย	- ไวย - โอ้	- - - -	- โอย - ดัก	- ไวย - โอ
จังหวะ	- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**

เนื้อร้อง	- - - -	- ธุ -ระ	-อา - จารย์	- - - -	- เหมาะ- เอย	- ไวย - โอ
จังหวะ	- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**

เนื้อร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- โอ - โอ	- โอ - โอ
จังหวะ	- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**

เนื้อร้อง	- - - -	- ไวย - ดอ	- ชะ - โลง	- - - -	- โอ - นอ	- โอ - นอ
จังหวะ	- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**

จากตารางเปรียบเทียบระหว่างเนื้อร้อง จะพบว่า การตกจังหวะของการร้องของผู้ร้องหญิงนั้น ถ้าดูจากตาราง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า จังหวะเป็นลักษณะ 3 Beat โดยชุดหน้าทับในการตีจังหวะ จะตีหน้าทับ 2 ห้องเพลง และเว้นว่าง 1 ห้องเพลง ตามตัวอย่างที่แสดงไว้ คือ เสียงกลองจะตีในห้องที่ 2 และ 3 และเว้นห้องที่ 1 แล้วเว้นห้องถัดไป 1 ห้อง แล้วจึงตีหน้าทับใน 2 ห้องถัดไป เช่นในตัวอย่าง เว้น 1 ห้อง คือห้องที่ 4 และตีหน้าทับต่อไปในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 และจะมีลักษณะเช่นนี้ไปเรื่อยๆ จนกระทั่งเพลงจบ

เมื่อนำเนื้อร้องไปเปรียบเทียบ จะพบว่า มีการเน้นคำร้องที่ห้องที่ 3 ของเพลง โดยเน้นที่ตัวตกจังหวะของห้องที่ 3 ถ้าเปรียบเทียบลักษณะการตกจังหวะทางตะวันตกแล้ว จะมีการเน้น (Accent) คำร้องที่ Beat ที่ 1 ของห้องเพลง

ผู้ร้องชาย

ในการร้องของผู้ร้องชายนั้น มีลักษณะการร้องที่แตกต่างจากผู้หญิง กล่าวคือ ผู้ชายจะร้อง 2 เที่ยว เที่ยวที่1 เป็นการร้องแบบอิสระ ไม่มีการตีหน้าทับประกอบจังหวะ สำหรับเที่ยวที่ 2 ผู้หญิงจะเป็นผู้ตีหน้าทับประกอบจังหวะ โดยเริ่มตีหลังจากเอื้อน (ห้องเพลงที่ 56) หน้าทับที่ตีประกอบการร้องของผู้ชายนั้น เป็นลักษณะหน้าทับเดียวกันกับการตีประกอบการร้องของผู้หญิง เป็นลักษณะกระสวนจังหวะ แบบเดียวกับการตีประกอบการร้องของผู้หญิง ดังนี้

- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**
- - - -	**- X - X**	**XX - X**	- - - -	**- X - X**	**XX - X**

จากการพิจารณาการร้องของผู้ชายทั้งเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2 พบว่า ผู้ชายมีลักษณะการร้องแบบอิสระ เลื่อนไหลไปตามอารมณ์ของผู้ร้อง ไม่มีความสัมพันธ์กับจังหวะหน้าทับแต่อย่างใด สำหรับผู้หญิงที่ตีหน้าทับนั้น ตีตามรูปแบบเดิมและพยายามตีจังหวะตามการร้องของผู้ชาย โดยไม่ยึดความสม่ำเสมอ เป็นลักษณะการตีจังหวะแบบอิสระเช่นเดียวกับการร้อง สำหรับการเน้นหนักคำร้อง ไม่มีจุดเน้นหนักที่ตายตัว

เมื่อเขียนเปรียบเทียบเนื้อร้องกับกระสวนจังหวะ จะพบลักษณะดังตัวอย่างต่อไปนี้[3]

	1	2	3	4	5	6
คำร้อง	- ไวย - นา	-โถงชะมาน	- - ชะมาน	- - - -	- - - กำ	- - จี้ทั้ง
จังหวะ	X X - (X)	- X - X	X X - (X)	- X - X	X X (-X)	- X - X

คำร้อง	- บาร - เอย	- - - -	- - - โอ้ย	- - ไวยนา	- - - โถง	- - ชะมาน
จังหวะ	X X (- X)	- - - -	- X - X	X X (- X)	- X - X	X X - X

คำร้อง	- ชะ - มาน	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ไวย
จังหวะ	(X) - - -	- - - -	- X - X	X X (- X)	- - - -	- - - X

(X) = ลูกตกกระสวนจังหวะ

[3] *(ยกตัวอย่างห้องเพลงที่ 57 มาเขียนเปรียบเทียบเนื้อร้องกับกระสวนจังหวะ)

จากตารางเปรียบเทียบจะเห็นว่า ลูกตกกระสวนจังหวะไม่มีความสม่ำเสมอ จากตัวอย่าง ตัวตกกระสวนจังหวะ จะลงที่ต่าง ๆ ดังนี้

1 = ตัวสุดท้ายของห้องที่ 1
2 = ตัวสุดท้ายของห้องที่ 3
3 = ตัวสุดท้ายของห้องที่ 5
4 = ตัวสุดท้ายของห้องที่ 7
5 = ตัวสุดท้ายของห้องที่ 10
6 = ตัวแรกของห้องที่ 13
7 = ตัวสุดท้ายของห้องที่ 16

สรุปว่าการร้องกับการตีหน้าทับ ไม่มีความสัมพันธ์กัน ผู้ร้องจะร้องตามอารมณ์ที่อยากร้อง ส่วนผู้ตีหน้าทับ ตีตามกระสวนจังหวะหน้าทับหลัก แต่ไม่สามารถควบคุมการตีให้สม่ำเสมอได้ เพราะพยายามตีตามผู้ร้อง จึงออกมาให้เป็นในลักษณะเช่นนี้

ในส่วนของการเน้นหนักคำนั้น เนื่องจากการร้องของผู้ชายนั้น มีลักษณะเลื่อนไหล ไม่ตรงจังหวะหน้าทับ และไม่ตรงลูกตกจังหวะที่กำหนด ดังนั้นในการเน้นหนักคำ ผู้ร้องจะเน้นคำร้องตามอารมณ์ของตนเอง เช่นเดียวกัน

3.2 <u>อัตราจังหวะ</u> (Meter)

ในการตีจังหวะหน้าทับและการร้องนั้น ในส่วนการร้องของผู้หญิง มีลักษณะการใช้อัตราจังหวะแบบ ¾ แต่ในการร้องของผู้ชายนั้น ไม่สามารถยึดรูปแบบจังหวะได้ เนื่องจากมีการร้องแบบเลื่อนไหล ตามอารมณ์ ดังนั้นจึงไม่สามารถเทียบกับอัตรจังหวะใดๆ ได้ กล่าวคือเป็นลักษณะจังหวะที่ค่อนข้างอิสระ (Parlando - Rubato) และไม่สม่ำเสมอ (Asymmetrical Isometer)

4. <u>ผิวพรรณ</u> (Texture)

ในด้านผิวพรรณ (Texture) ของปี่ะเร่เร่นั้น เนื่องจากเป็นเพลงร้องพื้นบ้าน ประเภทผู้ร้องคนเดียว และไม่มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองประกอบ มีเพียงเสียงโทน (ตะโพน) ตีหน้าทับประกอบ ดังนั้นด้านผิวพรรณจึงเป็นลักษณะทำนองเดียว (Monophony)

5. <u>รูปแบบ</u> (Form)

เพลงร้องป้ะเร่เร่ เป็นเพลงร้องประเภทร้อยเนื้อทำนองเดียว (Strophic) โดยลักษณะการร้องนั้น ผู้ร้องจะมีการร้องเอื้อนก่อนการร้องเนื้อหาเสมอ และเมื่อเข้าสู่การร้องเนื้อหา ผู้ร้องจะร้องในลักษณะด้นกลอนสด ไม่มีการท่องเนื้อร้องมาล่วงหน้า โดยทำนองที่ร้องจะขึ้นลงตามประโยคของเพลง ซึ่งไม่มีลักษณะของทำนองตายตัว ผู้ร้องจะเป็นผู้กำหนดทำนองให้เลื่อนไหลไปตามอารมณ์ โดยเขียนเป็นรูปแบบ (Form)ได้ ดังนี้

‖ : Intro – A : ‖ : -A :‖ : -A :‖

<u>อภิปรายผล</u>

จากการศึกษาวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวญัฮกุ้ร ในเขตอำเภอเทพสถิต จังหวัดชัยภูมิ ผู้วิจัยได้เข้าไปพบสภาพความเป็นจริงของวิถีชีวิตของชาวญัฮกุ้ร ที่ส่งผลแก่ป้ะเร่เร่ ซึ่งเป็นเพลงร้องที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของชาวญัฮกุ้ร มีลักษณะดังที่ได้สรุปไว้ในผลการวิจัย ผู้วิจัยจึงขอเสนออภิปรายประกอบผลการศึกษา ดังนี้

ในสภาพที่เห็นปัจจุบัน ป้ะเร่เร่ ไม่ได้รับความนิยมทั้งในส่วนของการละเล่น และการแสดงโดยเฉพาะในลักษณะการละเล่น หรือการนำมาร้องเล่นตามแบบดั้งเดิมนั้น ไม่ปรากฏว่ามีการนำมาร้อง จะพบเพียงการนำป้ะเร่เร่มาเป็นมหรสพเพื่อแสดงประกอบการจัดงาน ประเพณีต่างๆ เช่น งานบุญหอดอกผึ้ง ซึ่งในปัจจุบันนี้เป็นประเพณีเดียวที่ยังมีป้ะเร่เร่จัดแสดงร่วมอยู่ด้วย และจะมีเพียงผู้สูงอายุชาวญัฮกุ้รบางกลุ่มเท่านั้นที่ให้ความสนใจที่จะมาร่วมชม การแสดง

จากการศึกษาทำให้ทราบเพิ่มเติมว่าการแสดงป้ะเร่เร่ที่ยังเหลือให้เห็นเฉพาะในบทบาทมหรสพ ประกอบในงานบุญหอดอกผึ้งนั้น เคยหายไปช่วงเวลาหนึ่ง จนกระทั่งเมื่อปี พ.ศ.2545 ได้มีการฟื้นฟูกันขึ้นมาใหม่อีกครั้งโดยกลุ่มนักวิจัยที่เป็นคนนอกวัฒนธรรมชาวญัฮกุ้ร (ไม่ใช่ชาวญัฮกุ้ร) ได้มีโอกาสเข้าไปเห็นการแสดงป้ะเร่เร่ จึงได้ร่วมมือกับผู้นำหมู่บ้านและชาวญัฮกุ้รบางส่วน หาแนวทาง ที่จะฟื้นฟูและอนุรักษ์ป้ะเร่เร่ไว้ โดยมีการส่งเสริมและสนับสนุนให้มีการนำขึ้นมาแสดงในงานพิธีหรือกิจกรรมประเพณีของชุมชนอีกครั้งหนึ่ง โดยในช่วงที่ ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่นี้ ป้ะเร่เร่ยังไม่ได้รับความนิยมจากผู้คนมากขึ้นไปกว่าเดิม ยังคงมีสภาพดังที่ได้กล่าวไว้

ในตอนต้น และถ้ายังตกอยู่ในสภาวะเช่นนี้ต่อไป ป้ะเร่เร่ ศิลปะอันทรงคุณค่า แฝงไว้ซึ่งภูมิปัญญาชาวบ้าน ที่ได้สร้างโดยบรรพบุรุษและสืบทอดเคียงคู่มากับวิถีชีวิตของชาวญัฮกุ้รนั้น มีแนวโน้มว่า จะสูญหายไปในที่สุด

ผู้วิจัยขอเสนอความคิดเห็นในด้านอื่นอภิปรายเพิ่มเติม จากผลการวิจัย ดังนี้

1. ลักษณะวิถีชีวิตของชาวญัฮกุ้รในปัจจุบันเปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ มีวิถีการดำเนินชีวิตเหมือนคนในสังคมอื่นๆ ซึ่งไม่มีการแสดงเอกลักษณ์ดั้งเดิมของชาวญัฮกุ้รให้เห็นแล้ว เว้นแต่เอกลักษณ์ทางด้านภาษาที่ยังคงเหลือให้เห็นว่ามีการพูดกันในกลุ่มผู้สูงอายุเท่านั้น โดยที่คนวัยหนุ่มสาวไม่ได้ใช้พูดคุยกันถึงแม้ว่าจะอยู่ในกลุ่มตนเองก็ตาม แสดงว่าไม่ได้มีการสานสืบทอดมรดกสังคม ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของสังคม เอกลักษณ์เหล่านี้จึงหายไป ลักษณะเช่นนี้ส่งผลกระทบต่อป้ะเร่เร่โดยตรง กล่าวคือ ในการร้องป้ะเร่เร่นั้นใช้ภาษาญัฮกุ้รในการร้อง ซึ่งคนที่ฟังรู้เรื่องและเข้าใจก็คือคนญัฮกุ้รเท่านั้น ทำให้เกิดการจำกัดกลุ่มผู้ฟังเพียงกลุ่มเดียว โอกาสที่จะเผยแพร่วัฒนธรรมเหล่านี้จึงขาดตอน และจากผลการศึกษาพบว่าในปัจจุบันลูกหลานของชาวญัฮกุ้รบางครอบครัวไม่สามารถสื่อและเข้าใจภาษาญัฮกุ้รได้ตลอด เนื่องจากพ่อ แม่ หรือคนในครอบครัวไม่ได้ถ่ายทอดภาษาของตนให้ลูกหลานในครอบครัวโดยเฉพาะครอบครัวที่ชาวญัฮกุ้รแต่งงานกับคนนอกกลุ่มส่วนใหญ่จะใช้ภาษาของคนนอกกลุ่ม เช่น ภาษาไทย ภาษาลาว จึงทำให้ลูกหลานขาดการเรียนรู้ภาษาของบรรพบุรุษของตน จนไม่อาจสื่อสารเข้าใจกันได้ทำให้จำกัดกลุ่มผู้ฟังยิ่งน้อยลง ซึ่งแสดงถึงการทำหน้าที่ด้วยการขัดเกลาทางสังคมของสถาบันครอบครัวขาดหายไปโดยเฉพาะด้านภาษาเฉพาะ ของพวกเขา

2. เนื่องจากป้ะเร่เร่เป็นเพลงร้องโต้ตอบระหว่างชาย หญิง ดำเนินทำนองแบบช้าๆ และเป็นแบบร้อยเนื้อทำนองเดียว (Strophic Form) มีการดำเนินทำนองซ้ำเดิมอยู่ตลอดการร้อง ไม่มีการเปลี่ยนจังหวะ ไม่มีการเปลี่ยนอารมณ์ในการร้อง ซึ่งลักษณะเช่นนี้ทำให้เด็กรุ่นใหม่ตามที่กล่าวไว้ในข้อที่ 1 ไม่ได้ให้ความสนใจเท่าที่ควร แต่กลุ่มหล่านี้กลับให้ความนิยมในการใช้ดนตรีหรือเพลงเพื่อการพักผ่อนของพวกตนตามสมัยนิยมที่คนไทยส่วนใหญ่นิยมฟังกัน เช่น เพลงร็อค (Rock) เช่น เพลงเล่นของสูง ของวง Big Ass เพลงฮิปฮ็อบ (HipHop) เช่น เพลงของดาจิม เพลงไทยสากล เช่น เพลงโอ้ละหนอ มายเลิฟ ของ เบิร์ด ธงชัย แม็คอินไตย เพลงไทยลูกทุ่ง เช่น เพลงปูนาขาเก ของ แค็ทลียา มารศรี หมอลำ เช่น เพลงรักสลายดอกฝ้ายบาน ของจินตรา พูนลาภ และเพลงของวงเสียงอีสาน และเพลงอื่นๆ ความนิยมดนตรีที่มีต่อชุมชนชาวญัฮกุ้รเกิดขึ้นโดยมีสาเหตุ

อีกประการหนึ่ง คือปัจจุบันนี้สังคมของชาวญัฮกุ้รมีความ เท่าเทียมกับสังคมอื่นในด้านการรับสื่อรูปแบบต่างๆ ดังนั้นลักษณะ ดนตรีสมัยใหม่ในรูปแบบอื่น ที่ถูกเผยแพร่มาตามสื่อต่างๆ ได้แพร่กระจายเข้ามาในสังคมอย่างรวดเร็ว และชาวญัฮกุ้รมีการรับเอาดนตรีหรือบทเพลงในลักษณะอื่นเข้าไปใช้ ได้สัมผัสกับดนตรีในรูปแบบอื่น ทำให้ความถี่ในการร้อง การสัมผัสป้ะเร่เร่ลดน้อยลงทุกวัน จึงทำให้ลักษณะการถ่ายทอดทางสังคมลดลงไปด้วย กล่าวคือ การจะนำป้ะเร่เร่มาร้องเล่นในชีวิตประจำวันแทบไม่มี หรือมีน้อย โอกาสที่คนจะได้ยิน ได้ฟังและโอกาสในการจดจำไม่มีเหมือนเดิมที่ผ่านมา อีกทั้งผู้ที่สามารถจดจำทำนองและร้องได้เริ่มล้มหายตายจากไปตามกาลเวลา หรือแม้แต่คนที่มีชีวิตอยู่ก็ไม่ได้มีการถ่ายทอดให้กับบุคคลอื่นๆเนื่องจากบทบาทหน้าที่ในการถ่ายทอดวิทยาการต่างๆไปรวมอยู่ที่โรงเรียน และในการเรียน การสอนผู้สอนก็มักจะเลือกเนื้อหาการสอนที่ทันสมัยมาสอนดังเช่นเพลงร้องต่างๆ ด้วยปัจจุบัน มีให้เลือกรับฟังอย่างหลากหลาย ดังนั้นครูผู้สอนก็เลือกรับเอาดนตรีและบทเพลง สมัยใหม่ ที่ได้ยินได้ฟังและได้รับความนิยมมาสอนแทน ส่งผลให้ป้ะเร่เร่มีสภาพดังเช่นปัจจุบัน

กล่าวโดยสรุปคือ เมื่อไม่มีการนำป้ะเร่เร่ไปใช้ในชีวิตประจำวันเหมือนเมื่อก่อน แสดงให้เห็นว่า ป้ะเร่เร่กำลังขาดบทบาทหน้าที่การใช้งานในสังคม กล่าวคือ เดิมป้ะเร่เร่เคยมีบทบาทมากในการให้ ความบันเทิง ผ่อนคลาย สร้างความสนุกสนานในลักษณะของเพลงที่มีเนื้อร้องเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่มสาวซึ่งในปัจจุบันไม่มีการนำป้ะเร่เร่มาใช้ในบทบาท ดังกล่าวแล้ว รวมทั้งในบทบาทอื่นก็ไม่ถูกนำมาใช้เช่นเดียวกัน ทั้งนี้เนื่องจากการกระจาย ทางวัฒนธรรมอื่นโดยเฉพาะดนตรีหรือสิ่งบันเทิงด้านอื่นๆได้เข้ามาทำหน้าที่แทน นอกจาก ได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ในบทบาทของมหรสพประกอบงานบุญหอดอกผึ้ง ซึ่งได้ฟื้นฟูขึ้นมา ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2545 – 2547 หลังจากนั้น ปี พ.ศ. 2548 ก็ไม่ได้นำป้ะเร่เร่มาแสดงร่วมในงานพิธีอีก ป้ะเร่เร่จึงทำหน้าที่เป็นเพียงเครื่องมือในการสร้างอัตลักษณ์ของชุมชน เพราะมิได้มีการเรียนรู้ ไม่ได้มีการถ่ายทอดแค่ฟื้นฟูจากนโยบายการบริการ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยกำลังนิยมฟื้นฟู วัฒนธรรมท้องถิ่น ดังนั้นในระยะยาวจะมีแนวโน้มที่สูญหายหมดไป

3. ชาวญัฮกุ้รเริ่มเข้าสู่สังคมที่มีลักษณะวัตถุนิยม (Materialism) ดังนั้นความต้องการปัจจัยเพื่อนำมาซื้อสิ่งต่างๆซึ่งแต่เดิมไม่เคยใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น การดื่มน้ำอัดลม การใช้ผงซักฟอก สบู่ แป้ง ยาสีฟัน ฯลฯ จึงมีสูง ซึ่งการบริโภค อุปโภคสิ่งเหล่านี้จำเป็นต้องมีปัจจัยกำลังทรัพย์ เข้ามาใช้จ่ายทั้งสิ้น สังเกตจากการที่ผู้วิจัยเข้าไปในกลุ่มชนชาวญัฮกุ้ร ผู้วิจัยพบว่าปัจจัยด้านการเงินเป็นสิ่งสำคัญที่สามารถช่วยให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลในเชิงลึก และครบถ้วนมากขึ้น รวมถึงการได้มาซึ่งตัวอย่างการแสดงเล็กๆน้อยๆ ด้วย

4. จากการสังเกตการณ์และเก็บข้อมูลป้ะเร่เร่ในงานประเพณีบุญหอดอกผึ้ง พบว่า ในขณะที่มีการร้องป้ะเร่เร่ทั้งในเชิงของการละเล่นและในเชิงของการแสดงนั้น จะมีผู้ชม(ซึ่งได้แก่ ผู้สูงอายุของกลุ่มนี้) ปรบมือและส่งเสียงโห่ร้อง แสดงออกถึงความพอใจในการร้องของผู้ร้อง ทั้งพอใจในด้าน ของน้ำเสียงของผู้ร้องและเนื้อหาการร้องที่ถูกใจผู้ฟัง สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะ ของการละเล่นและการร้องเพลงปฏิพากย์ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกันคือ การร้องตอบโต้กันด้วยการด้น กลอนสด ผู้ร้องหรือ ผู้เล่นจะคิดคำร้องโต้ตอบขึ้นมาอย่างปัจจุบันทันด่วน ด้วยปฏิภาณกวี โดยไม่มีการท่องจำมาล่วงหน้า และถ้าสามารถคิดคำร้องหรือแก้กลอนได้ทันที หรือใช้คำพูด หรือคำร้องที่เด็ดขาด ชัดเจน ผู้ชมก็จะแสดงความพอใจ แสดงการยอมรับและยกย่อง ด้วยการแสดง อากัปกิริยาดังกล่าว ลักษณะเช่นนี้มีให้เห็นได้ในการแสดงพื้นบ้านทั่วๆ ไป โดยเฉพาะการแสดงเพลงฉ่อย ลำตัด เพลงอีแซว ของภาคกลาง ซึ่งป้ะเร่เร่ของชาวญัฮกุ้ร ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน ซึ่งกล่าวได้ว่า นี่คือสภาพจิตใจธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งต้องมีอารมณ์ ความรู้สึกต่างๆที่ได้รับ และมีความสุขสนุกสนานซึ่งจำเป็นในทุกชุมชนสังคม การละเล่น ดังกล่าวจึงเป็นบทบาทหน้าที่สำคัญของสถาบันนันทนาการ

5. จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่าระหว่างการแสดงทั้งผู้ร้องและผู้ชมมีการดื่ม “เหล้า” อุปกรณ์อย่างหนึ่งที่ใช้ประกอบในการแสดงป้ะเร่เร่ และส่งผลต่อการแสดงก็คือ “เหล้า” ตลอดงาน ซึ่งเหล้าที่ใช้เป็นประเภทเหล้าขาว ลักษณะดังกล่าวนั้นไม่ได้เป็นแบบแผนที่เกี่ยวข้องกับป้ะเร่เร่แต่เป็นเพียงองค์ประกอบที่ใช้เสริมความสนุกสนานในการร้องและการฟังเพียงเท่านั้น ลักษณะการใช้แอลกอฮอร์เข้าไปประกอบ ดังกล่าวมานี้ จะพบได้ทั่วไปในสังคมส่วนใหญ่ที่มีงานรื่นเริง ซึ่งอาจจะเป็นไปได้ว่านำแอลกอฮอร์เข้ามามีบทบาท ในการสร้างความกล้า เสริมความมั่นใจ ซึ่งโดยแท้จริงแล้วแอลกอฮอร์หรือสิ่งมึนเมานั้น เมื่อดื่มเข้าไปจะทำปฏิกิริยาต่อร่างกายมนุษย์ ทำให้ขาดการควบคุมตนเอง สามารถแสดงอารมณ์ ความคิดความรู้สึกออกมาได้อย่างเต็มที่ ทำให้เข้าใจว่าเหล้าขาวที่ดื่มเข้าไปจะเสริมมีความกล้าและความมั่นใจในการร้องมากขึ้น และทำให้ผู้ร้องเกิดความสนุกสนานเพิ่มมากขึ้นด้วย

6. ในด้านการศึกษานั้นผู้วิจัยพบว่านับตั้งแต่อดีตจนถึง ปัจจุบันชาวญัฮกุ้รยังไม่ได้ให้ความสำคัญทางด้านการศึกษาแก่บุตรหลานอย่างแท้จริง เพราะที่ผ่านมากล่าวได้ว่า เป็นนโยบายที่รัฐมีต่อภาคการศึกษา แต่ในตัวของกลุ่มตัวอย่างเห็นว่าไม่สำคัญเท่ากับการ มีส่วนช่วยเหลือด้านการทำมาหากินให้กับครอบครัว ทั้งที่จริงแล้วการศึกษาในระบบโรงเรียน ได้เข้าไปสู่สังคมชาวญัฮกุ้รมากว่า 30 ปี นับตั้งแต่มีการจัดตั้งโรงเรียนขึ้นในชุมชน ใน พ.ศ.2516 ซึ่งอยู่ในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 3 (พ.ศ.2515-2519) ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องจากการประเมินผลการดำเนินงานตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 2 (พ.ศ.2510-2514)

ว่าประเทศไทยมีจำนวนประชากรไม่รู้หนังสือค่อนข้างมาก จึงเป็นแรงผลักดันให้ ปี พ.ศ.2516 มีโรงเรียนระดับประถมศึกษาเกิดขึ้นในหมู่บ้าน และมีการผลิตครูจากสถาบันฝึกหัดครูและมหาวิทยาลัยเพิ่มขึ้นเป็น 6.3 ล้านคน ในปี 2514 หรือเพิ่มขึ้นอีกประมาณ 1.0 ล้านคน แต่ชาวญัฮกุ้รเองก็ยังไม่ได้ให้ความสำคัญจนกระทั่งในปัจจุบัน(2546) ซึ่งอยู่ในช่วงแผนพัฒนา เศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 9 (พ.ศ.2545-2549)ทางคณะกรรมการหมู่บ้าน และคณะกรรมการกลุ่มเครือข่ายชาวบนจึงพยายามเร่งส่งเสริมให้บุตรหลานชาวญัฮกุ้รได้เรียนหนังสือในระบบโรงเรียนกันทุกคนเพื่อให้สอดรับกับนโยบายรัฐบาลว่าด้วย ประเทศไทยจะต้องปลอดผู้ ไม่รู้หนังสือทั่วประเทศ แต่ในสภาพความเป็นจริงที่พบนั้น มีการส่งบุตรหลานเรียนหนังสือในระดับ ประถมศึกษาในโรงเรียนประจำหมู่บ้าน เมื่อจบประถมศึกษาปีที่ 6 มีจำนวนค่อนข้างน้อยที่ส่งบุตรหลานเรียนต่อในระดับมัธยมศึกษา ลักษณะดังกล่าวนั้นอาจเกิดจาก 2 สาเหตุ คือ

1. เกิดจากชาวญัฮกุ้รไม่เห็นความสำคัญของการศึกษา
2. เกิดจากปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจของชาวญัฮกุ้ร