การสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ย
Coninuity of Sea Gypsies Ceremonial Music: Urak Lawoi Group

เรวดี อึ้งโพธิ์

งานวิจัยฉบับนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากคณะศิลปศาสตร์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

เรวดี อิ้งโพธิ์. (๒๕๕๖). การสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ย งานวิจัย ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ (หาดใหญ่)

การวิจัยเรื่องการสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีการสืบทอด การเชื่อมโยงของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีกลุ่มอูรักลาโว้ยในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมา ผลการวิจัยพบว่า

๑. การสืบทอดดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยยังคงรูปแบบเดิมเหมือนที่บรรพบุรุษได้กระทำมา คือ การสืบทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) และสืบเนื่องจากภาษาของชาวอูรักลาโว้ยไม่มีภาษาเขียน ทำให้ไม่มีการจดบันทึกใด ๆ เกี่ยวกับวัฒนธรรมของตนเองรวมถึงเรื่องของดนตรีด้วย
๒. ดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในประเทศไทยมีลักษณะทางกายภาพใกล้เคียงกับดนตรีรองเง็งของชาวใต้และรองเง็งของชาวมาเลย์ ท่วงทำนองที่ใช้มีทั้งที่เป็นลักษณะเฉพาะและที่มีลักษณะร่วมกับรองเง็งชาวใต้และชาวมาเลย์ ท่วงทำนองอาจมีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะการบอกเล่าของแต่ละที่และตามธรรมชาติของการสืบทอดแบบมุขปาฐะ อย่างไรก็ตามดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในเกาะต่าง ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่มีความเกี่ยวข้องกันเนื่องจากมีบรรพบุรุษร่วมกันและในปัจจุบันยังคงมีรู้จักเครือญาติของตนที่กระจายไปอยู่ในแต่ละเกาะ
๓. นักดนตรีดำเนินทำนองเพลงรองเง็งในปัจจุบัน (ไวโอลิน) มีเพียง ๓ ท่านเท่านั้น คือนายราหมาน ทะเลลึก เกาะบุโหลน จังหวัดสตูล นายมะหวี ทะเลลึก เกาะลันตาใหญ่ จังหวัดกระบี่ และนายหริ ฟองสายธาร หาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ต
๔. ดนตรีประกอบมวยกาหยก ของชาวอูรักลาโว้ยเป็นดนตรีที่ไม่ค่อยมีคนรู้จัก และในปัจจุบันไม่มีมวยกาหยงปรากฏในเกาะต่าง ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่นอกจากที่หาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ต โดยมีเครื่องดนตรีหลักคือปี่กาหยก คนเป่าปี่กาหยกคนสุดท้ายคือ นายสน บางจาก ซึ่งเสียชีวิตแล้วและปี่เลาสุดท้ายของนายสน ซึ่งทำโดยชาวอูรักลาโว้ยถูกนำไปฝังร่วมกับเจ้าของแล้ว ปัจจุบันผู้วิจัยได้จ้างทำปี่กาหยกให้ชาวอูรักลาโว้ยเพื่อหาผู้สืบทอดต่อไป ๑ เลา
๕. ปี่ชวาและปี่กาหยกมีความแตกต่างกันโดยรูปร่าง โดยเฉพาะจำนวนรูนิ้ว เปิด-ปิด แต่ลักษณะของเสียงที่ได้ไม่ค่อยมีความแตกต่างกันมากนัก อาจมีความแตกต่างกันบ้างตามลักษณะงานฝีมือของชาวอูรักลาโว้ยที่ประดิษฐ์ปี่ขึ้นเองโดยไม่มีเรื่องทฤษฎีมาเกี่ยวข้อง และอาศัยความรู้ที่ตกทอดต่อกันมารุ่นต่อรุ่น
๖. ดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมาไม่มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องขององค์ประกอบทางดนตรี แต่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม/บทบาทการใช้ดนตรีที่มีการเปลี่ยนจากดนตรีเพื่อพิธีกรรมอย่างเดียวเป็นดนตรีเพื่อการแสดงและเพื่อการท่องเที่ยวมากขึ้น นักดนตรีดำเนินทำนองมีจำนวนน้อยลง และชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่เริ่มมีความสนใจในการประกอบอาชีพอื่น ๆ ตามกระแสใหม่ของสังคมส่งผลให้มีความสนใจด้านวัฒนธรรมดนตรีน้อยลง นักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยปัจจุบันจึงมักเป็นวัยกลางคนถึงวัยชรา

Coninuity of Sea Gypsies Ceremonial Music: Urak Lawoi Group

The research of Coninuity of Sea Gypsies Ceremonial Music: Urak Lawoi Group considered as qualitative research. Research objectives were to study the path of inheritance, links of Urak Lawoi musicians among islands, and to study the variation of Urak Lawoi's music in the last 10 years. The research found as follows:

1. The musical heritage of the Urak Lawoi remains original form as the ancestors has done, which is oral tradition. Since the language of the Urak Lawoi has no written language, Causes no record regarding their culture include their music.
2. Urak Lawoi's music in Thailand has physical characteristics similar to Ronggeng music of the southerners and Ronggeng of Malaysian. Melody has both unique and common resemble between Ronggeng music of the southerners and Ronggeng of Malaysian. Melody may be altered based on telling that particular area and the nature of the oral tradition inheritance. However, Urak Lawoi's music in islands which inhabited by Urak Lawoi, are all related since the common ancestor. Currently there is still a relative known to their spread in each island.
3. Recently, there are only 3 musicians who can play the Ronggeng song, which are 1) Mr. Rahman Talayluek, lived in Bulon Island, Satun Province, 2) Mr. Ma-whee Talayluek, lived in Lanta Yai Island, Krabi Province, and 3) Mr. Hri Fongsaitarn, lived in Rawai Beach, Phuket Province.
4. The music of Gayok boxing which belong to the Urak Lawoi, people rarely recognize. Currently the Gayok boxing of Urak lawoi appeared only in Rawai Beach, Phuket province. The main instrument is Pi Gayok (a kind of oboe). The last Pi Gayok musician was Mr. Son Bangjak who is passed away and his Pi was buried with him. The researcher has hired craftsman to made a Pi Gayok and give it to the Urak Lawoi to find the successors music culture.
5. Pi Chawa and Pi Gayok have different shapes. In particular, the number of finger holes, the open - closed. But the sound is not much different. May have some different according to the crafts of artisans. Urak Lawoi invents Pi Gayok by themselves without any theory. They only have knowledge that passed on from generation to generation.
6. Urak Lawoi's music in the last 10 years has no changed in music's composition but the culture and the role of music have changed, from only ritual music to be more performance and tourism. Number of the musicians has been decreased and the new Urak Lawoi begins to have more interest in other career, result in less attention to music cultural. Therefore, most of Urak Lawoi's musicians are in the middle age and at old age.

คำนำ

งานวิจัยฉบับนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาวิถีการสืบทอด การเชื่อมโยงของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยหมู่เกาะต่าง ๆ เพื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง ซึ่งการรวบรวมให้เห็นถึงวิถีทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและการแสดงนี้ผู้วิจัยคงหวังผลต่อเนื่องให้เกิดการนำผลหรือข้อมูลของงานวิจัยไปใช้ประโยชน์เพื่อการฟื้นฟูและอนุรักษ์วัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านดนตรีต่อไป

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอขอบคุณคณะศิลปศาสตร์ที่ได้สนับสนุนทุนในการวิจัย ขอบพระคุณผู้กรุณาให้ข้อมูลในการศึกษา ทั้งจากนักวิชาการ ศิลปินพื้นบ้านชาวอูรักลาโว้ยทุกเกาะที่ให้การต้อนรับอย่างเป็นมิตร เสียสละเวลาให้สัมภาษณ์ และถ่ายทอดประสบการณ์ ความเข้าใจ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในงานวิจัยครั้งนี้

เรวดี อึ้งโพธิ์

ผู้วิจัย

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทคัดย่อภาษาไทย ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ข
คำนำ ค
สารบัญ ง
สารบัญภาพ ฉ
สารบัญตาราง ช

บทที่ ๑ บทนำ
- ที่มาและความสำคัญของปัญหา ๑
- วัตถุประสงค์ ๔
- ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๔
- วิธีวิจัย ๔
- ขอบเขตในงานวิจัย ๕
- สถานที่ทำการวิจัย ๖
- ระยะเวลาและแผนการดำเนินงาน ๖
- กรอบแนวคิดการวิจัย ๗
- ข้อตกลงเบื้องต้น ๘
- นิยามศัพท์เฉพาะ ๘

บทที่ ๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
- ประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย ๑๐
- วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงกลุ่มอูรักลาโว้ย ๑๑
- แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรม ๑๒
- งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๑๕

บทที่ ๓ วิธีวิจัย
- กลุ่มประชากร ๑๘
- การศึกษาค้นคว้า ๑๘
- วิธีดำเนินการ ๑๙
- เครื่องมือที่ใช้ ๒๐
- การเก็บรวบรวมข้อมูล ๒๐
- การวิเคราะห์ข้อมูลพร้อมสรุปและอภิปรายผล ๒๑

คณะวิทยาศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

เรื่อง **หน้า**

บทที่ ๔ วิถีการสืบทอดดนตรีชาวอูรักลาโว้ย
- ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอูรักลาโว้ยในปัจจุบัน ๒๒
- ดนตรีอูรักลาโว้ยในปัจจุบัน ๒๖
- ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดสตูล ๓๓
- ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดตรัง ๓๕
- ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดกระบี่ ๓๖
- ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดภูเก็ต ๓๘
- ปี่กาหยก เครื่องดนตรีประกอบศิลปะการต่อสู้ของชาวอูรักลาโว้ย ๔๐
- การสืบทอดและการเชื่อมโยงทางดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ ๕๙

บทที่ ๕ การเปลี่ยนแปลงของดนตรีกลุ่มอูรักลาโว้ย
- การเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมการใช้ดนตรี ๖๗
- การเปลี่ยนแปลงด้านองค์ประกอบวงดนตรี ๖๙
- การเปลี่ยนแปลงด้านดนตรี ๗๔
- การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดนตรีและการแสดง ๘๕

บทที่ ๖ สรุปและอภิปรายผล ๘๗

ภาคผนวก ๙๗

บรรณานุกรม ๑๑๑

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

สารบัญภาพ

ภาพประกอบที่		หน้า
๑	เส้นทางการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยจากบันทึกต่าง ๆ	๒
๒	พิธีลอยเรือและศิลปะการต่อสู้มวยกาหยกของชาวอูรักลาโว้ย	๒๒
๓	แผนที่แสดงที่อยู่และพื้นที่ทางจิตวิญญาณของชาวอูรักลาโว้ยในเกาะลันตาใหญ่ จ. กระบี่	๒๕
๔	รูปกลองทนที่ถูกใช้บรรเลงในงานพิธีลอยเรือ เกาะลันตา จ.กระบี่	๒๗
๕	รูปกลองรำมะนาที่ชาวอูรักลาโว้ยกำลังเตรียมเพื่อใช้ในงานพิธีลอยเรือ เกาะลันตา จ.กระบี่	๒๘
๖	ซอของชาวอูรักลาโว้ย	๒๙
๗	เครื่องประกอบจังหวะ “ฉิ่ง กรับและฉาบ”	๓๑
๘	เครื่องประกอบจังหวะ “โหม่ง”	๓๒
๙	นายราหมาน ทะเลลึก นายซอ (คนสีไวโอลิน) ชาวเกาะบุโหลนเล	๓๔
๑๐	กลุ่มนักแสดงดนตรีรองเง็งของเกาะลิบง จังหวัดตรัง	๓๕
๑๑	นายมะหวี ทะเลลึก ช่างซอ (คนสีไวโอลิน) แห่งหมู่บ้านสังกาอู้ เกาะลันตาใหญ่	๓๗
๑๒	นายหริ ฟองสายธาร ช่างซอ (คนสีไวโอลิน) หาดราไวย์ เกาะภูเก็ต และแม่จิ้ว ประโมงกิจ แม่เพลงและหัวหน้าคณะรองเง็ง บ้านแหลมตุ๊กแก	๓๘
๑๓	รูปแสดงขนาดปี่กาหยกของนายสน บางจาก	๔๓
๑๔	รูปหางกระเบน เครื่องมือหนึ่งที่ใช้ในการทำปี่กาหยก	๔๔
๑๕	ภาพแสดงการวางนิ้วเพื่อไล่ระดับเสียง	๔๕
๑๖	นายสนแสดงท่าการจับปี่กาหยง	๔๖
๑๗	สองนักดนตรีอูรักลาโว้ยแห่งภูเก็ต นายหริ ฟองสายธาร และ นายสน บางจาก	๔๗
๑๘	ถุงปี่กาหยก ซึ่งถือเป็นสมบัติรักและสมบัติล้ำค่าของนายสน บางจาก	๔๗
๑๙	การวัดขนาดรูปี่กาหยกสำหรับปี่กาหยกเลาใหม่	๔๘
๒๐	ปี่กาหยกต้นแบบ (ซ้าย) และปี่กาหยกที่ผลิตขึ้นใหม่ (ขวา)	๔๘
๒๑	แผนภาพแสดงการกดนิ้วเปรียบเทียบระหว่างปี่กาหยกและปี่ชวา	๕๐
๒๒	ภาพร่างปี่ทั้ง ๓ ชนิด	๕๒
๒๓	ปี่กาหยกและปี่ชวา	๕๔
๒๔	ลิ้นปี่กาหยกและลิ้นปี่ชวา	๕๕
๒๕	รูปเปรียบเทียบระหว่างปี่กาหยกและปี่ชวา	๕๗
๒๖	ตัวอย่างโน้ตที่ใช้ประกอบมวยกาหยก	๕๘
๒๗	แผนภาพแสดงการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยจากรัฐอาเจ๊ะห์ถึงเมืองไทย	๖๐
๒๘	แผนที่แสดงหมู่เกาะต่าง ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ในปัจจุบัน	๖๑
๒๙	ศาลโต๊ะฆีรีก่อนบูรณะ ศาลโต๊ะฆีรีที่ทำการบูรณะเมื่อ ๒๕๕๕ ป้ายประวัติโต๊ะฆีรีในบริเวณศาลหรือสุสานโต๊ะฆีรี	๖๒

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ภาพประกอบที่ **หน้า**

๓๐ การรำรอบเรือไม้ระกำในเวลากลางคืนก่อนนำเรือไปลอย ๖๘

๓๑ วงดนตรีรองเง็งชาวอูรักลาโว้ย ๖๙

๓๒ การแต่งกายชุดรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยในเกาะต่าง ๆ ๗๑

- เกาะหลีเป๊ะ
- รองเง็งแม่จิ้ว จ.ภูเก็ต
- เกาะบุโหลน
- เกาะลันตา

๓๓ วงรำมะนาชาวอูรักลาโว้ยในพิธีลอยเรือ ๗๒

๓๔ วงประกอบมวยกาหยก ๗๓

๓๕ ทำนองเพลงลาฆูดูวอในแต่ละเกาะ ๗๘

๓๖ ทำนองลาฆูดูวอ (เกาะบุโหลน) พร้อมสัญลักษณ์เพื่อเปรียบเทียบ ๗๙

๓๗ ลาฆูดูวอ (เกาะลันตา) พร้อมสัญลักษณ์เพื่อเปรียบเทียบ ๗๙

๓๘ ตัวอย่างการเปรียบเทียบการใช้เสียงซ้ำชุดที่ ๑ ๘๓

๓๙ ตัวอย่างการเปรียบเทียบการใช้เสียงซ้ำชุดที่ ๒ ๘๔

๔๐ การแต่งกายรำวงที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงรองเง็งชาวเล ๘๖

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

๑ ตารางแสดงเสียงการปรับตั้งเสียงสายไวโอลินในแต่ละเกาะ ๓๐
๒ ตารางแสดงเสียงปี่กาหยก ๔๕
๓ ตารางเปรียบเทียบลักษณะทางกายภาพของปี่ชวาและปี่กาหยก ๕๕
๔ ตารางเปรียบเทียบโครงสร้างหน้าที่ของดนตรีแบบเดิมและดนตรีในปัจจุบัน ๖๗
๕ ตารางเปรียบเทียบเพลงไหว้ครูรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ย ๗๗
๖ ตารางสรุปภาพรวมการดนตรี-การแสดง ๙๔

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

บทที่ ๑ ชาวอูรักลาโว้ย

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องและเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของคนในสังคม วัฒนธรรมทางดนตรีมีการสืบทอดและถ่ายทอดออกมาในรูปแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะการใช้ดนตรีในการประกอบพิธีกรรม ซึ่งแต่ละสังคมย่อมมีการใช้ดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ กันตามแบบฉบับของวัฒนธรรมและความเชื่อของสังคมนั้น ๆ ดนตรีถือเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของพิธีกรรม ดนตรีมีส่วนในการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ให้กับพิธีกรรม ความรื่นเริงและส่งผลทางจิตใจให้กับผู้ร่วมพิธีกรรม

ดนตรีและพิธีกรรมจึงมีการพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงควบคู่ไปกับสังคม การใช้ดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ จึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม ความเชื่อ วิถีชีวิตและรูปแบบทางสังคมหรือชุมชนนั้น ๆ

ชาวเลซึ่งถือเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งของคนไทยในภาคใต้ ชาวเลมีการเดินทางย้ายถิ่นอยู่เสมอเพื่อการดำรงอยู่ของชีวิตประจำวันโดยอาศัยทะเลเป็นแหล่งทำมาหากิน การย้ายถิ่นของชาวเลยึดเอาเงื่อนไขทางธรรมชาติเป็นข้อกำหนดประกอบการตัดสินใจในการย้ายถิ่น เช่น ฤดูกาลหรือสภาพแวดล้อมทางภูมิประเทศ หากเกิดสภาพการเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติที่ไม่เหมาะกับการอยู่อาศัย ชาวเลจะย้ายถิ่นไปอยู่ที่อื่นชั่วคราวเพื่อให้ธรรมชาติได้ปรับตัว ดังนั้นวิถีการเดินทางหรือการดำรงอยู่ของชาวเลดั้งเดิมถือว่าเป็นวิถีชีวิตที่ดำเนินไปร่วมกับธรรมชาติและไม่ทำลายธรรมชาติ และด้วยประสบการณ์ในการเดินทางอย่างยาวนานผ่านการเรียนรู้ให้อยู่คู่ธรรมชาติผ่านประสบการณ์เกิดเป็นภูมิปัญญาและวัฒนธรรมประจำกลุ่มที่สะท้อนให้เห็นความสอดคล้องระหว่างธรรมชาติกับวิถีการดำเนินชีวิตของชาวเล เช่น การดูกระแสน้ำ การจับสัตว์ทะเลด้วยมือเปล่าหรืออุปกรณ์พื้นบ้าน การดูฤดูการและแหล่งสัตว์น้ำที่ชุกชุม การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวกับทะเล การไม่ทำลายธรรมชาติด้วยองค์ความรู้ที่ต้องอยู่กับธรรมชาติอย่างปลอดภัยและยั่งยืน ด้วยความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางทะเลทำให้ชาวเลเคารพธรรมชาติและจับสัตว์น้ำแต่พอดี

การเดินทางย้ายถิ่นของชาวเลที่เดินทางตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันยังเป็นปริศนาในการหาต้นกำเนิดที่แท้จริงของชาวเล เหมือนคำถามที่ว่า “ไก่กับไข่อะไรเกิดก่อนกัน” ชาวเลเป็นที่รู้จักกันในนาม “ยิปซีทะเล หรือ Sea Gypsies” บ้างเชื่อกันว่าเป็นชาวแอฟริกาจากกาฬทวีปที่เปลี่ยนวิถีชีวิตมาอยู่ในน้ำ บ้างก็เชื่อว่าชาวเลอพยพจากบริเวณชายฝั่งของประเทศอินเดียมุ่งสู่เกาะมะริด (Mergui Archipelago) ของพม่า ย้าค อิวานอฟ (Jacques Ivanoff) นักประวัติศาสตร์และสังคมศาสตร์ชาวฝรั่งเศสผู้สนใจศึกษาวิถีชีวิตชาวเลสันนิษฐานว่า ชาวเลมีอาณาเขตในการใช้ชีวิตอยู่ในเขตรอยต่อระหว่างเขตมหาสมุทรแปซิฟิคและมหาสมุทรอินเดียและชาวเลสามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มย่อย ๆ ได้

อีกหลายกลุ่ม เช่น กลุ่มมอแกน (Moken) กลุ่มโอรังกัวลา (Orang Kuala) กลุ่มกาลัง (Galang) กลุ่มอูรักลาโว้ย (Urak Lawoi) ฯลฯ

ชาวเลในเขตอันดามันของไทยมีอยู่ด้วยกัน ๓ กลุ่มคือ กลุ่มมอแกน กลุ่มมอแกลนและกลุ่มอูรักลาโว้ย (โครงการนำร่องอันดามัน: ๒๕๔๙) ชาวอูรักลาวัยมีภาษาที่แตกต่างจากกลุ่มมอแกนและกลุ่มมอแกลน นอกจากนี้ชาวอูรักลาโว้ยยังมีพิธีและวิถีความเชื่อที่แตกต่างจาก ๒ กลุ่มแรก ชาวอูรักลาโว้ยตั้งถิ่นฐานอยู่ตามเกาะต่าง ๆ ของไทยดังนี้

๑. เกาะสิเหร่และหาดราไวย์ บ้านสะปำ จ. ภูเก็ต
๒. เกาะพี พี เกาะจำ เกาะปู เกาะไหวและเกาะลันตาใหญ่ จ. กระบี่
๓. เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ เกาะบุโหลนและเกาะราวี จ. สตูล
๔. เกาะลิบง จ. ตรัง

ภาพที่ ๑: เส้นทางการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยจากบันทึกต่าง ๆ ร่างเส้นทางโดยผู้วิจัย

ก่อนชาวอูรักลาโว้ยเดินทางมาถึงประเทศไทย มีข้อสันนิษฐานจากนักวิจัยชาวต่างประเทศที่ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ยมานานกล่าวว่า “...ออรังลาโอด เป็นคำที่ใช้เรียกผู้คนที่อาศัยอยู่แถบด้านเหนือและใต้แถบช่องแคบมะละกา บริเวณด้านล่างและบริเวณปากแม่น้ำของแม่น้ำสายหลักในสุมาตราและคาบสมุทรมาเลย์, บริเวณหมู่เกาะเรียว และเกาะต่าง ๆ ในทะเลจีนใต้...” (ลีโอนาร์ด อันดายา, ๒๐๐๘, น. ๑๗๓-๑๗๔)

จากคำกล่าวดังกล่าวสันนิษฐานได้ว่าชาวอูรักลาโว้ยอาจมีเส้นทางการเดินทางที่มีความเกี่ยวพันกับชาวอิโดนีเซียและมาเลเซียและจากข้อสันนิษฐานต่าง ๆ สามารถร่างเส้นทางการเดินทางที่อาจเป็นเส้นทางการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยได้ดังแผนที่ในภาพที่ ๑

ประเพณีที่สำคัญของชาวอูรักลาโว้ยคือประเพณีลอยเรือซึ่งชาวอูรักลาโว้ยจะประกอบพิธีนี้ ๒ ครั้งต่อปี คือทุกวันขึ้น ๑๔ ค่ำและ ๑๕ ค่ำ ของเดือน ๖ และ เดือน ๑๑ เพื่อเป็นการสะเดาะเคราะห์ ปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายและความเจ็บไข้ให้หมดไปจากชุมชน อีกทั้งยังเป็นการบูชาและส่งวิญญาณบรรพบุรุษไปสู่ฆูนุงณีรัย (ดินแดนสถิตของวิญญาณตามความเชื่อของชาวอูรักลาโว้ย) ในพิธีอันสำคัญนี้มีการบรรเลงดนตรีประกอบตลอด ๓ วัน ๓ คืน นอกจากนี้ดนตรียังถูกใช้เป็นส่วนประกอบสำคัญในพิธีอื่น ๆ ของชาวอูรักลาโว้ยอีกด้วย

ในสถานการณ์ปัจจุบันดนตรีที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของชาวเลกำลังจะเลือนหายไป ซึ่งเห็นได้จากการใช้ดนตรีในการประกอบพิธีกรรมของชาวเลทั้งสามกลุ่ม เช่นในการประกอบพิธีเพื่อสะเดาะเคราะห์นั้นในปัจจุบันมีเพียงชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยเท่านั้นที่ยังคงมีดนตรีในการเฉลิมฉลองและประกอบพิธี นอกจากนี้ในกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยเองคงมีการใช้ดนตรีประกอบพิธีลอยเรือเฉพาะกลุ่มชาวเลที่อาศัยอยู่บริเวณเกาะลันตาเท่านั้น ส่วนชาวเลที่อาศัยอยู่ในเกาะอื่น ๆ มักใช้เทปหรือซีดีซึ่งเป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่เปิดเพื่อใช้ในการประกอบพิธีกรรม

จะเห็นได้ว่าปัจจุบันดนตรีชาวเลของกลุ่มอูรักลาโว้ยยังเป็นที่ต้องการสำหรับใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการเฉลิมฉลอง แต่ในทางกลับกันดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยมีผู้สืบทอดน้อยลงทุกที ด้วยการตั้งถิ่นฐานของชาวเลที่อยู่ตามหมู่เกาะต่าง ๆ ทำให้การติดต่อสื่อสารต้องใช้เวลาพอสมควร ด้วยเหตุนี้จึงไม่สะดวกที่จะเผยแพร่ความรู้ด้านดนตรีจากคนในเกาะหนึ่งไปสู่คนในอีกเกาะหนึ่ง อีกทั้งวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป ชาวเลเริ่มทำงานบนบกมากขึ้น การเดินทางไปมาหาสู่กันระหว่างเกาะจึงน้อยลง เด็กรุ่นใหม่ก็มีการปรับตัวเข้ากับคนในแผ่นดินใหญ่มากขึ้นและพูดภาษาไทยมากกว่าพูดภาษาดั้งเดิมของชาวเล หลายคนพูดภาษาชาวอูรักลาโว้ยไม่ได้ ภูมิความรู้ด้านดนตรีไม่ได้ถูกบันทึกลงแผ่นกระดาษ ผู้คนบนแผ่นดินใหญ่ยากที่จะเข้าถึงหรือช่วยอนุรักษ์ได้ ภูมิความรู้นี้ปัจจุบันมีเพียงชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มหนึ่งซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในวัยผู้ใหญ่ย่างเข้าสู่วัยชราเท่านั้นที่เป็นผู้อนุรักษ์ไว้

การศึกษาดนตรีชาวเลเป็นที่สนใจมากขึ้นตั้งแต่เกิดเหตุการณ์สึนามิ คนไทยรู้จักชาวเลมากขึ้น รู้จักพิธีลอยเรือของชาวอูรักลาโว้ยมากขึ้น รู้จักดนตรีชาวเลมากขึ้นแต่ในทางกลับกันชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่ไม่ทราบความหมายของเพลงและที่มาของดนตรีอันเป็นภูมิปัญญาที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของชาวอูรักลาโว้ย ไม่มีบันทึกเกี่ยวกับที่มาของดนตรี การสืบทอดดนตรีให้แก่เด็กรุ่นใหม่ก็ยังคงเป็นปัญหาสำคัญยิ่ง เนื่องจากเด็กรุ่นใหม่พูดภาษาดั้งเดิมไม่ได้ อีกทั้งการสืบทอดกันระหว่างชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะก็ยังไม่ชัดเจนว่ามีรูปแบบอย่างไร การเปลี่ยนแปลงทางสังคมมีผลต่อการสืบทอดดนตรีอย่างไร คำถามต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้ผู้จัยสนใจที่จะศึกษาถึงวิถีและวิธีการสืบทอด การเชื่อมโยง

ของดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ ตลอดจนศึกษาถึงผลการเปลี่ยนแปลงจากผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมา

วัตถุประสงค์

๑. เพื่อศึกษาวิถีการสืบทอด การเชื่อมโยงของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ
๒. เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงของดนตรีกลุ่มอูรักลาโว้ยในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ได้รู้ถึงองค์ประกอบ การสืบทอด และบทบาทดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย
๒. ได้องค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยเพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างกรอบแนวคิดในการดำรงอยู่ของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยให้กับผู้นำชุมชนได้
๓. องค์ความรู้ที่ได้รับจากข้อ ๑ และข้อ ๒ สามารถนำมาใช้ในการจัดการการเรียนการสอนรายวิชา ๘๙๗-๒๐๗ ดนตรีชาติพันธุ์และการแสดง หลักสูตรชุมชนศึกษาและรายวิชาอื่น ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีชาติพันธุ์ได้

วิธีวิจัย

๑. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ บทความทางวิชาการ ตำรา หนังสือ งานวิจัย และวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ
๒. กลุ่มประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
    ๒.๑ นักดนตรี
        นักดนตรีท้องถิ่นที่เล่นประกอบพิธีกรรมชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในเกาะต่าง ๆ
    ๒.๒ ผู้ทำหน้าพิธีและนักแสดงอื่น ๆ
        ผู้นำทำพิธีและนักแสดงที่เล่นประกอบดนตรีเช่น กลุ่มฟ้อนรำ
    ๒.๓ ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและพิธีกรรม

(สำหรับสำหรับจำนวนประชากรและกลุ่มตัวอย่างยังไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน อย่างไรตามผู้วิจัยจะพยายามสืบค้นและหากลุ่มตัวอย่างในระหว่างการดำเนินการวิจัย)

๓. วิธีการวิจัย
    ๓.๑ ศึกษาค้นคว้าจากข้อมูลทางเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการประกอบพิธีกรรมของชาวเลจากแหล่งต่างๆเช่น หอสมุด พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น เอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง
    ๓.๒ เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยเข้าไปร่วม และสังเกตพิธีกรรม เช่น ลำดับขั้นตอนการใช้เพลง ความสัมพันธ์ และความสำคัญของดนตรีกับพิธีกรรม พร้อมทำการบันทึกภาพและเสียงและทำการสัมภาษณ์เพิ่มเติม
    ๓.๓ รวบรวมข้อมูลและนำข้อมูลมาวิเคราะห์

คณะวิทยาศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

๓.๔ สรุปผล

๔. เครื่องมือที่ใช้

๔.๑ คอมพิวเตอร์ที่ใช้ในการบันทึกข้อมูลและเขียนโน้ต

๔.๒ เครื่องบันทึกเสียง

๔.๓ เครื่องบันทึกเทปวีดิทัศน์

๔.๔ กล้องถ่ายรูป

๔.๕ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

๕. การเก็บรวบรวมข้อมูล

๕.๑ การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมดนตรีและการแสดงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ ของชาวอูรักลาโว้ยตามหมู่เกาะต่าง ๆ เป็นระยะเวลา ๖ เดือน เพื่อรับทราบข้อมูลในภาพรวมที่กว้างและชัดเจนขึ้น เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับพิธีกรรม ลักษณะของดนตรี การสืบทอด การติดต่อสื่อสารระหว่างนักดนตรีในแต่ละหมู่เกาะ ฯลฯ

๕.๒ การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ

โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview Form) เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึก ที่มีประเด็นแนวคำถามที่อยู่ในกรอบของวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ถูกสัมภาษณ์สามารถอธิบายความคิดและหลักการต่าง ๆ ตามความคิดได้อย่างอิสระ

๖. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ทางเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยประมวลผลและเปรียบเทียบข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้โดยเน้นวิเคราะห์ประเด็นหลักคือ วิเคราะห์เรื่องการสืบทอดและการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับพิธีกรรมด้วย

๗. สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผล

ขอบเขตในงานวิจัย

ผู้วิจัยเน้นศึกษาวิถีและวิธีการสืบทอดดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยที่สะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของการสืบทอด ตลอดจนบทบาทของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงในรอบ ๑๐ ปีที่ผ่านมา ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาเป็นเวลา ๑๒ เดือน (ดูขั้นตอนในระยะเวลาและแผนการดำเนินงานในหน้าถัดไปประกอบ)

สถานที่ทำการวิจัย

ที่ตั้งถิ่นฐานหลักของชาวอูรักลาโว้ยใน ๔ จังหวัด คือ จังหวัดภูเก็ต จังหวัดกระบี่ จังหวัดตรังและจังหวัดสตูล โดยมีเกาะหลักในแต่ละจังหวัดดังนี้

๑. เกาะสิเหร่ จ. ภูเก็ต

๒. เกาะลันตาใหญ่ จ. กระบี่

๓. เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ จ. สตูล

๔. เกาะลิบง จ. ตรัง

ระยะเวลาและแผนการดำเนินงาน

๑ ปี หลังจากที่ได้รับอนุมัติทุน

ขั้นตอนของแผนการดำเนินงาน

เดือนที่ / หัวข้อ	๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒
๑. การรวบรวมข้อมูล	←	—	—	—	—	→						
๒. การวิเคราะห์							←	→				
๓. การสรุปผล อภิปรายผล									←	→		
๔. การพิมพ์และทำรูปเล่ม											←	→

การวิจัยตามโครงการนี้จำเป็นต้องใช้การบริการสืบค้นข้อมูลที่ต่าง ๆ คือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หอสมุดแห่งชาติ

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินทร

หอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ

ห้องสมุดท้องถิ่นและหน่วยงานราชการท้องถิ่นนั้น ๆ

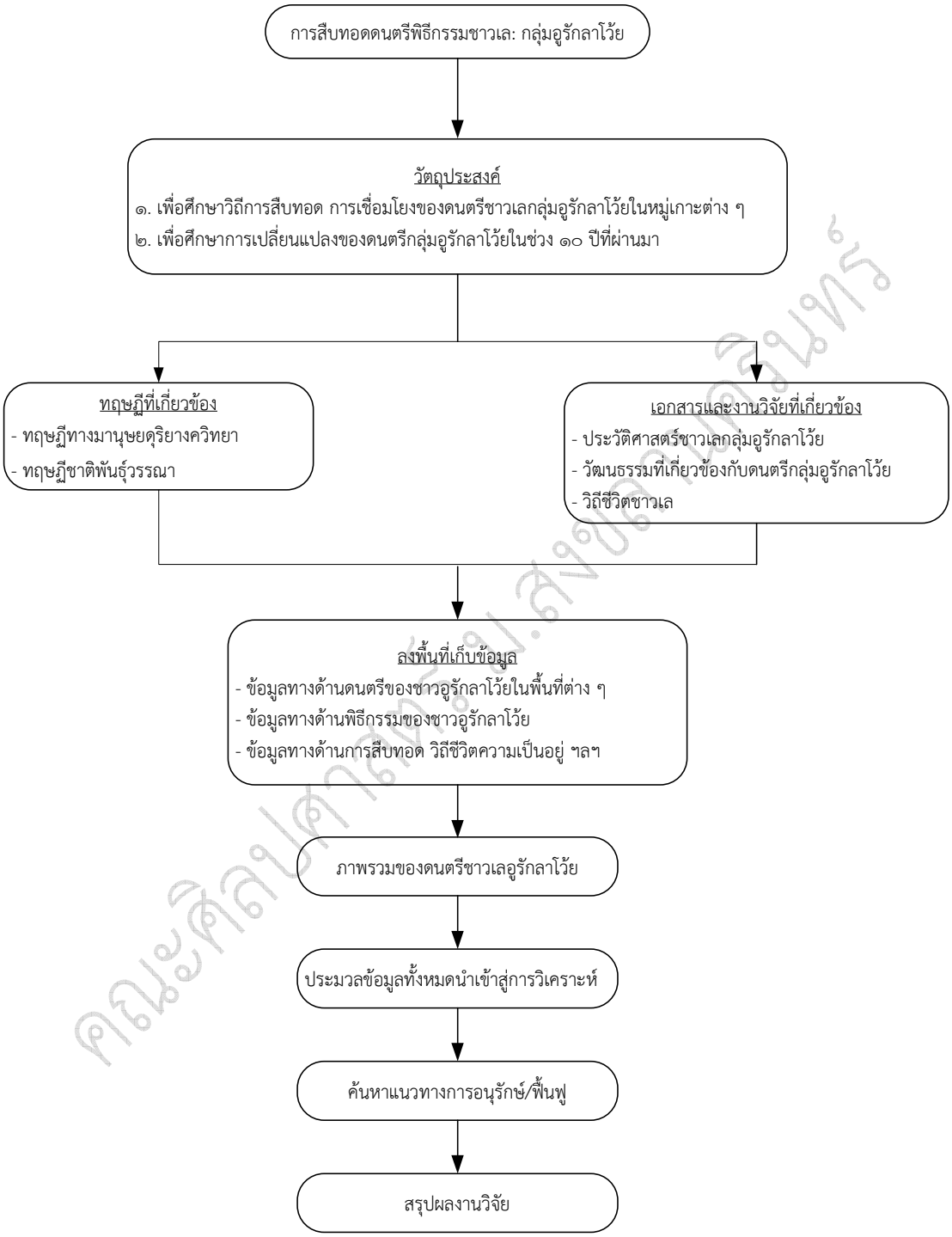
หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร

หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

หอสมุดมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

กรอบแนวคิดการวิจัย



คณะศิลปศาสตร์ มอ. สงขลานครินทร์

แนวคิดในการวิจัยครั้งนี้ใช้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการสืบทอดเพื่อเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทางดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ ในประเทศไทยและเพื่อให้เห็นถึงแนวทางการเปลี่ยนแปลงในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมาโดยใช้ทฤษฎีทางดนตรีวิทยาและมานุษยดุริยางควิทยา ทั้งนี้ต้องใช้พื้นฐานและข้อมูลทางประวัติศาสตร์ผนวกกับความเป็นจริงปัจจุบัน นำข้อมูลมาศึกษาในเห็นภาพรวม อิงหลักการวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณาเพื่อทำการวิเคราะห์ บรรยายและอภิปรายผลให้เห็นภาพรวม

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาเรื่องการสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ย

๑. การศึกษาครั้งนี้มุ่งเน้นศึกษาเรื่องการสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล กลุ่มอูรักลาโว้ยเท่านั้น และมุ่งหาข้อมูลเบื้องต้นที่เป็นประโยชน์ต่อการนำไปจัดโครงการเพื่อฟื้นฟูและอนุรักษ์เรื่องของวัฒนธรรมดนตรี ทั้งนี้ผู้วิจัยมิได้มุ่งวิเคราะห์เพลงหรือท่วงทำนองทางดนตรีตามองค์ประกอบของดนตรีแต่อย่างไร ข้อมูลต่าง ๆ ที่ปรากฏในเนื้อหาเป็นส่วนประกอบเพื่อประโยชน์ในการฟื้นฟูวัฒนธรรมทางดนตรีต่อไป

๒. คำศัพท์และภาษาที่ใช้ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยพยายามถ่ายทอดด้วยภาษาไทยที่ใกล้เคียงที่สุดเพื่อความสะดวกในการทำวิจัยและตรวจสอบ

นิยามศัพท์เฉพาะ

๑. ชาวเล หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่ทางตอนใต้ของประเทศไทยที่มีวิถีชีวิตดั้งเดิมอยู่กับทะเล อาศัยอยู่บริเวณเกาะและชายฝั่งทะเลทางแถบมหาสมุทรอินเดียหรือฝั่งทะเลอันดามันของไทย ปัจจุบันชาวเลในประเทศไทยมี ๓ กลุ่มคือ กลุ่มมอแกน กลุ่มมอแกลนและกลุ่มอูรักลา-โว้ย ในงานวิจัยนี้มุ่งกล่าวถึงชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสตูล

๒. ชาวอูรักลาโว้ย หมายถึง กลุ่มหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเลที่มีความเชื่อว่าบรรพบุรุษของตนเองเดินทางมาจากบริเวณจังหวัดอาเจ๊ะห์ ประเทศอินโดนีเซียโดยเรือ ผ่านมหาสมุทรอินเดียมาทางประเทศมาเลเซียจนมาตั้งถิ่นฐานปัจจุบันบริเวณเกาะต่าง ๆ ในเขตประเทศไทยและยังมีญาติที่พอสืบค้นได้อยู่ที่ประเทศมาเลเซีย ชาวอูรักลาโว้ยมีประเพณี วัฒนธรรมและความเชื่อเป็นของตนเอง

๓. พิธีลอยเรือ หมายถึง พิธีหนึ่งของชาวอูรักลาโว้ย ในพิธีมีกิจกรรมการลอยเรือที่ทำจากไม้ระกำเป็นกิจกรรมสำคัญของพิธี เรือนี้มีชื่อเรียกเป็นภาษาอูรักลาโว้ยว่า “เรือปลาจั๊ก” พิธีนี้จัดขึ้น ๒ ครั้งต่อปี

๔. พิธีแก้เหลย หมายถึง เซ่นสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์เมื่อประสบผลสำเร็จตามที่ตนได้ร้องขอไว้ หรือที่คนไทยเรียกว่า “การแก้บน” คนใต้เรียก “แก้เหมฺรย”

๕. คนซอ หมายถึง คนสีไวโอลิน ชาวอูรักลาโว้ยเรียกคนสีไวโอลินของตนเองว่า “คนซอ” ในที่นี้จึงมิได้หมายถึงซอสองสาย หรือสามสายแบบของไทยหรือจีนแต่อย่างใด

ศูนย์วิทยทรัพยากร ม.สงขลานครินทร์

๖. โต๊ะฆีรี หมายถึง บรรพบุรุษชาวอูรักลาโว้ยที่เชื่อว่าเป็นผู้นำของชาวอูรักลาโว้ยในช่วงแรก ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยเคลื่อนที่มาจากรัฐอาเจ๊ะห์ มาเลเซียและมาถึงเมืองไทยในที่สุด ชื่อ “โต๊ะฆี-รี” เป็นชื่อที่ใช้ในงานวิจัยนี้ บางครั้งมีเอกสารอ้างอิงที่ปรากฏในงานวิจัยนี้เขียน “แจกีรี” หรือ “โต๊ะคีรี” ทั้งสองชื่อนี้หมายความถึงบุคคลคนเดียวกันคือ “โต๊ะฆีรี”

๗. รำมะนา หมายถึง กลองหน้าเดียวของชาวอูรักลาโว้ย เป็นกลองที่ชาวอูรักลาโว้ยประดิษฐ์ขึ้นเองโดยใช้วัสดุในท้องถิ่นของตนเอง

๘. การขับ/ขับเพลง หมายถึง การร้องหรือการขับร้องเพลงประกอบดนตรีและการแสดงรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ย

๙. กาหยก (ภาษาอูรักลาโว้ย) หมายถึง ศิลปะการต่อสู้ “มวยกาหยก” หรือในภาษาไทยเรียก “มวยกาหยง” ที่ถือว่าชาวเลอูรักลาโว้ยสืบทอดมาจากบรรพบุรุษที่เคยอยู่ในประเทศมาเลเซีย

๑๐. เครื่องดนตรีต้นแบบ หมายถึง เครื่องดนตรีดั้งเดิมของชาวอูรักลาโว้ยที่นักวิจัยนำมาทำเป็นต้นแบบเพื่อสร้างเครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน เพื่อให้เหมือนเครื่องดนตรีต้นแบบ

๑๑. รูปแบบจังหวะ หมายถึง สัดส่วนในใช้โน้ตในทำนองนั้น ๆ หรือในวรรคของทำนองนั้น ๆ เป็นสัดส่วนเสียงที่สั้น ยาว อย่างไร

๑๒. รูปแบบทำนอง หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงนั้น ๆ หรือวรรคทำนองเพลงนั้น ๆ ว่ามีการเคลื่อนทีทอย่างไร

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

บทที่ ๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง การสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ย ได้แบ่งหัวข้อของเอกสารที่เกี่ยวข้องออกเป็น ๔ หัวข้อตามปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลการวิจัยดังนี้

๑. ข้อมูลที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย
๒. ข้อมูลวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงกลุ่มอูรักลาโว้ย
๓. แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรม
๔. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑. ประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย

วิถีชาวอูรักลาโว้ยมีผู้สนใจศึกษาพอสมควรทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ วิถีการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยก่อนที่มาอาศัยอยู่ในบริเวณชายฝั่งอันดามันของไทยนั้นยังมีข้อสงสัย โดยส่วนใหญ่คิดว่าชาวอูรัก-ลาโว้ยเคยอาศัยอยู่บริเวณเกาะต่าง ๆ และเดินทางเร่ร่อนมาเรื่อยจนมาถึงประเทศไทย ซึ่งมีข้อมูลสนับสนุนจากปีเตอร์ เบลล์วูดและคณะ กล่าวว่าแม้ว่าจะมีความแตกต่างกันทางด้านวัฒนธรรมและภาษา แต่ด้วยสถานการณ์ของชาวอูรักลาโว้ยเท่าที่พอทราบตั้งแต่ศตวรรษที่ ๑๖ ผ่านมาถึงปลายศตวรรษที่ ๑๙ พวกเค้ามีวิถีกคล้ายกับชนเผ่าที่รู้จักกันในนามของ ซามาบาเจา มากไปกว่านั้นบริเวณหมู่เกาะซูลู ช่องแคบมะละกาทางตอนใต้เป็นบริเวณที่ชาวอูรักลาโว้ยเคยรวมกันอยู่เป็นส่วนใหญ่และเส้นทางนี้ยังเป็นเส้นทางการเดินเรือที่สำคัญของเหล่าพ่อค้า (ปีเตอร์ เบลล์วูดและคนอื่น ๆ, ๒๐๐๖, น. ๒๖๔)

ซึ่งสอดคล้องกับสำเริง เชยชื่นจิตร ซึ่งได้ศึกษาประวัติและวิถีมอแกน ชาวเลแห่งอันดามันไทยเพื่อการพัฒนาชุมชนอันดามันไทยและสันามิกล่าวว่า เพื่อการแบ่งแยกทางชาติพันธุ์ชาวเล อิวานอฟ (Ivanoff) นักประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศสแบ่งรอยต่อระหว่างเขตมหาสมุทรแปซิฟิคและมหาสมุทรอินเดียออกเป็น ๓ เขต เขตแรกอยู่ในอาณาบริเวณหมู่เกาะมะริดในทะเลอันดามันของพม่า เขตที่สองอยู่ในบริเวณหมู่เกาะเรียว-ลิงกา ทางตอนใต้ของมาเลเซียและเขตที่สามได้แก่ทะเลเซเลเบส แผ่นน้ำในมหาสมุทรแปซิฟิคซึ่งเป็นเขตติดต่อระหว่างฟิลิปปินส์และอินโดนีเซีย (สำเริง เชยชื่นจิตร, ๒๕๕๑, น. ๘)

นอกจากนี้นฤมล อรุโณทัยและคณะได้ทำการศึกษาเรื่อง “วิถีชีวิตมอแกน”ในโครงการนำร่องอันดามัน สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พบว่า “ชาวเล” เป็นคำไทยปักษ์ใต้ที่ย่อมาจาก “ชาวทะเล” ซึ่งหมายถึงกลุ่มชาติพันธุ์หรือชนเผ่าที่มีภาษาและวัฒนธรรมเฉพาะของตนเองที่แตกต่างไปจากคนไทย ชาวเลในเมืองไทยแบ่งออกเป็นสามกลุ่มใหญ่ ๆ คือ “อูรักลาโว้ย” “มอแกลน” และ “มอแกน” (นฤมล อรุโณทัยและคนอื่น ๆ, ๒๕๔๙, น. ๑-๒)

อาภรณ์ อุกฤษณ์ ได้กล่าวว่าการกำเนิดของชาวอูรักลาโว้ยนั้นไม่อาจระบุได้ว่ามาตั้งแต่เมื่อไหร่และเริ่มต้นอยู่ในเขตไหนของเอเชียตะวันตกเฉียงใต้ แต่มีผู้สันนิษฐานว่าเมื่อชนเผ่าอินโดนีเซียพวกหนึ่งอพยพจากแผ่นดินใหญ่ลงสู่เกาะบอร์เนียว นับว่าเป็นการเริ่มต้นวิถีชีวิตชาวเกาะที่นั่นจนกระทั่งกลายเป็นบรรพบุรุษพื้นเมืองเกาะบอร์เนียว แต่ดยัคอีกพวกหนึ่งกลับชอบใช้ชีวิตเร่ร่อนหากินอยู่ในท้องทะเล เรียกกันว่า “ดยัคทะเล” (Sea Dyak) เคลื่อนอพยพตามแนวหมู่เกาะเรื่อยๆมาจนถึงแหลมมลายู และกลายเป็นบรรพบุรุษดั้งเดิมของชาวมลายูและกลายเป็นบรรพบุรุษดั้งเดิมของชาวมลายู แต่ยังมีบางพวกที่ไม่ได้หยุดยั้งการเดินทางแสวงหาที่ตั้งถิ่นฐานใหม่ พวกเขาแล่นเรือร่อนเร่ตามทางช่องแคบมะละกาออกสู่บริเวณทะเลอันดามันไปตามแนวทะเลชายฝั่งตะวันตกของไทยและบางกลุ่มอพยพไปทางหมู่เกาะตอนใต้ของประเทศพม่า (อาภรณ์ อุกฤษณ์, ๒๕๓๒, น. ๑๕)

๒. วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงกลุ่มอูรักลาโว้ย

จากวัฒนธรรมดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยที่ยังคงปรากฏเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรมในขณะนี้ชี้ให้เห็นว่าชาวอูรักลาโว้ยมีวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธุ์กับวัฒนธรรมอินโดนีเซียและมาเลเซียตามเส้นทางการเดินทางที่เคยผ่านมาซึ่งสอดคล้องกับที่ลีโอนาร์ด อันดายา กล่าวว่า “...ออรังลาโอด เป็นคำที่ใช้เรียกผู้คนที่อาศัยอยู่แถบด้านเหนือและใต้แถบช่องแคบมะละกา บริเวณด้านล่างและบริเวณปากแม่น้ำของแม่น้ำสายหลักในสุมาตราและคาบสมุทรมาเลย์, บริเวณหมู่เกาะเรียว และเกาะต่าง ๆ ในทะเลจีนใต้...” ซึ่งวิถีการเดินทางสามารถส่งผลถึงวัฒนธรรมที่มีลักษณะคล้ายกับวัฒนธรรมทางภาคใต้ของไทย (โอนาร์ด อันดายา, ๒๐๐๘, น. ๑๗๓-๑๗๔)

ข้อมูลดังกล่าวซึ่งสนับสนุนคำกล่าวของเรณู โกศินานนท์ ได้กล่าวถึงพิธีกรรมและการละเล่นของภาคใต้ในเรื่องของการแสดง “รองแง็ง” ซึ่งมีการสันนิษฐานว่าเป็นการแสดงของชาวโปรตุเกสหรือชาวดัทส์มาก่อน แล้วก็ได้แพร่หลายมาจากอินโดนิเซียอีกต่อหนึ่ง จากนั้นขยายตัวออกไปสู่ภาคอื่น ๆ มากขึ้น ในภาคใต้นั้นแต่เดิมมามีผู้อธิบายว่าเป็นการแสดงที่ผสมกับการแสดงมะโย่ง คือเมื่อหยุดมะโย่งเพื่อพักเหนื่อยราว ๑๐-๒๐ นาที ก็จะสลับการเต้นรองแง็ง โดยผู้แสดงมะโย่งนั้นออกมาจับคู่เต้นรำแล้วผู้ดูก็พลอยผสมโรงสนุกสนานไปด้วย ...คู่เต้นอยู่จนจบเพลงมักเต้นได้ดีและสวยงาม (เรณู โกศินานนท์, ๒๕๓๔, น. ๑๗๓)

ในการแสดงรองเง็งจำต้องมีดนตรีประกอบซึ่ง สถาพร ศรีสัจจัง และเวียน ชนะกูล ได้กล่าวถึงดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่นรองแง็งว่า มีไวโอลิน และรำมะนาเป็นหลัก อาจมีฆ้องและฉิ่งเสริมเข้าไปด้วยก็ได้ รองแง็งสามารถจัดเล่นได้ทุกงาน ทั้งงานมงคลและอวมงคล จังหวะเพลงที่ใช้ร้องมีทั้งที่เป็น “คำเรียน” คือคำที่จำสืบต่อกันมา และที่คิดผูกแต่งขึ้นใหม่ด้วยปฏิภาณของผู้ร้องเอง ภาษาที่ใช้ขับร้องเพลงในบางพื้นที่ เช่น ภูเก็ต และกระบี่มักใช้ภาษามลายูถิ่น ส่วนในเขตจังหวัดตรังไทยถิ่นใต้เป็นหลักผสมด้วยภามลายูถิ่นบ้างในบางส่วน เนื้อเพลงมักจะสะท้อนถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับ

การเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง แต่ก็มีไม่น้อยที่สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตและโลกทัศน์ด้านต่างๆ ของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นๆ เนื้อเพลงหลายส่วนสะท้อนให้เห็นถึงความประสมประสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวไทยพุทธกับชาวไทยมุสลิมอย่างเป็นรูปธรรม (สถาพร ศรีสัจจัง และเวียน ชนะกูล, ๒๕๒๙, น. ๔๐๐๑-๔๐๐๔)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงการเกิดศิลปะรองแง็งว่า การเกิดศิลปะรองแง็งเริ่มต้นที่นักเดินเรือชาวตะวันตกที่หวังผลในเชิงการค้ากับประเทศทางโลกตะวันออก เพื่อสำรวจดินแดน หรือเพื่อหวังแผ่และล่าอาณานิคม เพื่อการค้าหรือเพื่อเผยแผ่ศาสนาทั้งหลายทั้งปวงนี้ก็คือการเดินทางจากตะวันตกสู่ตะวันออก ...กิจกรรมการละเล่นที่เป็นนันทนาการของชาวตะวันตก มีทั้งในเทศกาลงานรื่นเริงตามวัฒนธรรมของตะวันตก ที่สร้างความสนใจให้แก่ชาวพื้นเมืองมาก ภาพสะท้อนของการเต้นรำชายหญิง มีการขับร้องและดนตรีประกอบท่าเต้นที่มีลีลาจังหวะต่างๆ เป็นส่วนให้เกิดการนำมาเรียนแบบขึ้นในกลุ่มชนชาวพื้นเมืองมลายูและขยายกว้างออกไปตามชุมชนที่มีการติดต่อได้ ทั้งในพื้นที่ทางภาคใต้ของไทยในปัจจุบัน ...อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณากลุ่มชนที่เล่นศิลปะร็องแง็งในพื้นที่ดังกล่าวเป็นการลอกเลียนแบบการเต้นของชาวตะวันตกแล้วนำมาดัดแปลงให้เข้ากับลักษณะของสังคมและวัฒนะธรรมท้องถิ่นมุ่งการเล่นในลักษณะสนุกสนาน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๔๔, น. ๑๘๙-๑๙๒)

กลิ่น คงเหมือนเพชร กล่าวว่ารองแง็งเป็นการแสดงท้องถิ่นภาคใต้ของไทย มีทั้งในบริเวณ ๓ จังหวัดชายแดนตอนล่าง คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาสและแถบชายฝั่งทะเลตะวันตกทางจังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ พังงาและภูเก็ต มีเค้าความเป็นมาจากศิลปะยุโรป แล้วประสมประสานกับวัฒนธรรมอาหรับ ชวา มลายูและไทย ตามหลักการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จนอาจพูดได้ว่ารองแง็งเป็นวัฒนธรรมสากล ที่คนไทยรับจากวัฒนธรรมหลายชาติทั่วโลก โดยมีจุดพักทางวัฒนธรรมในภาคใต้ของไทย รองแง็งจึงเป็นตัวเชื่อมประสานระหว่างซีกโลกตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน (กลิ่น คงเหมือนเพชร, ๒๕๕๔, น. ๗)

๓. แนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรม

สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม ๒๑ ให้ความหมายของเพลงชาวบ้านว่า เพลงชาวบ้านหรือเพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่แสดงอารมณ์ ความรู้สึก อธิบายเรื่องราว แทรกความรู้ เป็นค่านิยมของสังคม และมีการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่คนรุ่นต่อไปด้วยการจดจำและการฝึกปฏิบัติด้วยปฏิภาณไหวพริบ (ราชบัณฑิต, ๒๕๑๓, น. ๕๒๓)

สุกรี เจริญสุข กล่าวว่า ดนตรีเป็นเรื่องวัฒนธรรม วัฒนธรรมแบ่งออกเป็น ๒ ระดับด้วยกันคือ วัฒนธรรมเฉพาะท้องถิ่น วัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม กับวัฒนธรรมสากล

วัฒนธรรมเป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม เป็นสิ่งสืบทอดสั่งสมติดต่อกันมาช้านานจนกลายเป็นวัฒนธรรมเป็นที่ยอมรับของผู้คนในกลุ่ม แสดงออกจำเพาะถึงกลุ่ม สำเนียงของภาษา วิถีชีวิต ดนตรีเป็นตัวบ่งบอกถึงกลุ่ม ในขณะเดียวกันวัฒนธรรมอีกจำนวนหนึ่งกลายเป็นที่นิยมของคนต่างกลุ่มออกไป จะเป็นไปโดยวิธีการใด ๆ ก็ตาม โดยอำนาจทางการเมือง โดยคุณค่าของวัฒนธรรมเอง โดยความนิยมของคนหมู่มาก ฯลฯ ในที่สุดก็กลายเป็นวัฒนธรรมสากล อย่างเช่น เพลง Happy Birthday กลายเป็นเพลงของโลกไปแล้ว พวกแม้ว กะเหรี่ยง ชาวเขา ก็สามารถร้องเพลง Happy Birthday ได้ (สุกรี เจริญสุข, ๒๕๓๒, น. ๕)

เสฐียรโกเศศ ได้กล่าวถึงการรับเอาวัฒนธรรมไว้ว่า การรับเอาวัฒนธรรมอย่างใหม่คือวัฒนธรรมสากล ถ้าเกินความพอดีก็มีอันตรายอยู่อย่างหนึ่ง คืออาจถอนรากวัฒนธรรมเดิมของตน อันเป็นส่วนสำคัญที่คุ้มกันอันตรายและเป็นความเจริญของชาติเป็นเวลาช้านานได้หลายร้อยปี ให้กร่อนและค่อยหมดไป ในที่สุดกลายเป็นหมดบุคลิกลักษณะไม่มีรากฐานแห่งชาติของตนเอง เพราะวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ชาติ จะต้องเป็นวัฒนธรรมที่มีรากหยั่งลึก และมีอาการเคลื่อนไหวให้เป็นความเจริญก้าวหน้า (เสถียรโกเศศ, ๒๔๙๖, น. ๔-๕)

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้ให้ความหมายถึงลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ดังนี้ วัฒนธรรมพื้นบ้านมีลักษณะที่เป็นตัวร่วมมากกว่าตัวแปร ลักษณะสำคัญที่สุดของวัฒนธรรมพื้นบ้านคือ ลักษณะที่เป็นมรดกร่วมของกลุ่มชน ได้แก่การมีเนื้อหาสาระหลัก เป็นตัวร่วม มีผู้ถือปฏิบัติร่วมกัน และปรากฏร่วมอยู่ในเวลาอันยาวนาน มีทั้งรูปธรรมและนามธรรม วัฒนธรรมพื้นบ้านมีการสืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ ดังนั้นการสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านมาสู่คนรุ่นหลัง หรือแม้คนรุ่นเดียวกันที่ไม่ใช่เป็นคนต้นคิดต้องอาศัยการเล่าด้วยถ้อยคำจากปากสู่ปาก จากคนรุ่นหนึ่งสู่คนรุ่นหนึ่ง โดยปราศจากการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร การบอกเล่าด้วยปากเปล่าเรียกว่าวิธีมุขปาฐะ (Oral tradition) จะแตกต่างกับวัฒนธรรมลายลักษณ์ (Literary tradition) ตรงที่วัฒนธรรมลายลักษณ์มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร โดยปรกติจะถูกจำกัดความหรือนิยามด้วยตัวผู้เขียน ลักษณะสำคัญอีกประการของวัฒนธรรมพื้นบ้านซึ่งเป็นไปตามครรลองของการถ่ายทอดด้วยปาก คือการสงวนรักษามีขีดจำกัดตามความสามารถของการจำของผู้รับทั้งขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้นั้นและของสังคมยุคนั้น ๆ วัฒนธรรมพื้นบ้านไม่อาจคงลักษณะดั้งเดิมอยู่เป็นนิจ แต่จะมีการเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันและพัฒนาต่อเนื่องกันไป เพราะว่าล้วนแต่มีความเป็นตัวเป็นตนอยู่ได้ด้วยการอาศัยความสามารถของความจำและการเสริมแต่งของเฉพาะบุคคล (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, ๒๕๒๕, น. ๓-๗)

เอนก นาวิกมูล กล่าวถึงเพลงพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงของชาวบ้านที่เน้นความสนุกสนาน มีความเรียบง่าย เนื้อร้อง ทำนอง รูปแบบ ฉันทลักษณ์ไม่ตายตัว เนื้อเพลงมีการสอดแทรกวิถีชีวิต ค่านิยมของคนในพื้นที่นั้น ๆ เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่มักไม่มีการระบุกำเนิดที่แน่นอน (เอนก นาวิกมูล, ๒๕๒๑, น. ๖๙-๘๔)

อมรา พงศาพิชญ์ ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อมนุษย์ที่อยู่ในบริเวณที่ใกล้เคียงกันในสังคมเดียวกันทำความตกลงกันว่าจะยึดระบบไหนดี พฤติกรรมใดบ้างที่จะถือเป็นพฤติกรรมที่ควรปฏิบัติ ข้อตกลงเหล่านี้คือการกำหนดความหมายให้กับสิ่งต่าง ๆ ในสังคม เพื่อว่าสมาชิกในสังคมจะได้เข้าใจตรงกันและยึดระบบเดียวกัน ดังนั้นวัฒนธรรมก็คือระบบสัญลักษณ์ในสังคมมนุษย์ที่มนุษย์สร้างขึ้น เมื่อสร้างขึ้นแล้วจึงสอนให้คนรุ่นหลังๆ ได้เรียนรู้หรือนำไปปฏิบัติ วัฒนธรรมจึงต้องมีการเรียนรู้และมีการถ่ายทอด (อมรา พงศาพิชญ์, ๒๕๓๔, น. ๑-๒)

สุพัตรา สุภาพ ได้แบ่งลักษณะของวัฒนธรรมไว้ดังนี้

๑. เป็นสิ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ เนื่องจากมนุษย์เราแตกต่างจากสัตว์ในแง่ที่เราอาศัยสัญชาติญาณกระทำการต่างๆ ได้น้อยมากหรือไม่ได้เลย และการเรียนรู้นี้ต้องเรียนรู้จากมนุษย์ด้วยกันโดยเฉพาะจากกลุ่มที่บุคคลนั้นเป็นสมาชิกอยู่ สิ่งเหล่านี้ต้องรับการเรียนรู้มาก่อน เป็นสิ่งที่ไม่ได้มาโดยกรรมพันธุ์ ดังนั้นวัฒนธรรมจึงเป็นการถ่ายทอดโดยการเรียนรู้ไม่ใช่ถ่ายทอดทางชีวภาพและการเรียนรู้ย่อมทำให้เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบสัมพันธ์กัน

๒. เป็นมรดกทางสังคม วัฒนธรรมจะต้องมีการเรียนรู้ แม้ว่าจะเป็นการเรียนแบบไม่รู้ตัวก็ตาม (เพราะวัฒนธรรมเป็นของมีอยู่แล้วในสังคม) วัฒนธรรมจะต้องมีการสอน ถ้าวัฒนธรรมต้องสิ้นสุดหรือสูญหายไป ก็แสดงว่าคนรุ่นก่อนไม่ได้ถ่ายทอดให้คนรุ่นต่อมา การที่วัฒนธรรมสามารถถ่ายทอดกันได้ ก็เพราะมนุษย์มีภาษาเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอด ภาษาจึงเป็นสัญลักษณ์ อย่างหนึ่งใช้กันในทุกวัฒนธรรม ภาษาจึงทำให้มนุษย์แตกต่างจากสัตว์เพราะมนุษย์นั้นเรียนรู้จากสัญลักษณ์ โดยใช้ความเข้าใจและกำหนดลงไปว่าสิ่งนั้นสิ่งนี้หมายถึงอะไร ภาษาจึงเป็นส่วนประกอบที่สำคัญทางวัฒนธรรม ถ้าปราศจากภาษา วัฒนธรรมจะไม่มีการสะสมเพิ่มพูน

๓. เป็นวิถีชีวิตหรือแบบของการดำรงชีวิต ความคิดในเรื่องวัฒนธรรมทำให้สามารถจำแนกวัฒนธรรมของสังคมหนึ่ง เป็นวัฒนธรรมเฉพาะอย่าง เพราะบุคคลเกิดในสังคมใดก็เรียนรู้วัฒนธรรมของสังคมนั้น โดยนัยนี้วัฒนธรรมไม่จำเป็นต้องเหมือนกันทุกชาติหรือทุกยุคสมัย จะมีวิถีชีวิตที่เป็นลักษณะของตนเอง จึงไม่ถือว่าวัฒนธรรมของใครสูงต่ำ เป็นการสอนให้มนุษย์เข้าใจสภาพการณ์ต่างๆ ที่ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างกลุ่มต่างๆ ที่แตกต่างกัน

๔. เป็นสิ่งไม่คงที่ เพราะมนุษย์มีการคิดค้นสิ่งใหม่ๆ หรือปรับปรุงของเดิมให้เหมาะกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้วัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ การเปลี่ยนแปลงนี้อาจมีคนที่มีความคิดแบบเก่าๆ คัดค้านบ้างซึ่งเป็นธรรมดาของสังคมที่กำลังพัฒนา ซึ่งถ้าเราเข้าใจถึงข้อขัดกันนี้ได้ก็จะเป็นแนวทางในการช่วยสร้างวัฒนธรรมที่เป็นประโยชน์แก่คนส่วนใหญ่ได้มาก (สุพัตรา สุภาพ, ๒๕๓๖, น. ๑๐๐-๑๐๒)

กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้สร้างทฤษฎีรากแก้ว ซึ่งเป็นทฤษฎีที่กล่าวถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของสังคมไทยไว้ดังนี้

๑. อยู่อย่างไทย
๒. ใฝ่ใจศึกษา
๓. เสาะหาความรู้
๔. เข้าสู่ค่านิยม
๕. สร้างสมอุดมการณ์
๖. สืบสานวัฒนธรรม
๗. จดจำประเพณี
๘. ของดีศาสนา

จากหลักการที่กล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างชุมชนให้เข้มแข็งโดยชุมชนจะต้องมีแนวทางปฏิบัติและอุดมการณ์ร่วมกัน เพื่อที่จะให้ชุมชนและสังคมนั้นเกิดความเข้มแข็ง โดยยึดหลักตามทฤษฎีรากแก้วทางวัฒนธรรมที่กล่าวมาข้างต้น (กาญจนา อินทรสุนานนท์, ๒๕๓๗, น. ๑๗-๒๑๒)

๔. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เยาวลักษณ์ ศรีสุกใส ทำวิจัยเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคม-เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม: ศึกษากรณีชาวเลสังกาอู้ อ. เกาะลันตา จ.กระบี่ พบว่าการขยายตัวของเศรษฐกิจเชิงพาณิชย์ การขยายตัวของอำนาจรัฐ และธุรกิจท่องเที่ยว ทำให้ระบบเศรษฐกิจแบบยังชีพภายในชุมชนเปลี่ยนไปเป็นระบบการผลิตเพื่อการค้า มากขึ้น เกิดระบบเศรษฐกิจแบบทวิลักษณ์ ส่งผลต่อวิถีชีวิต สภาพสังคมเศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ต่อชาวบ้านสังกาอู้หลายประการ เช่น เงินตราเข้ามามีบทบาทสำคัญมากขึ้น เกิดอาชีพที่หลากหลาย เกิดการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมกับภายนอก คนในชุมชนมีค่านิยมทางวัตถุอย่างไรก็ดีด้วยพื้นฐานการเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ยังมีสำนึกในบรรพบุรุษร่วม กัน และการมีความสัมพันธ์แบบเครือญาติได้เป็นแรงยึดเหนี่ยวทางสังคมที่ทำให้การ เปลี่ยนแปลงด้านอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของชาวเลเป็นไปอย่างไม่รวดเร็วนัก (เยาวลักษณ์ ศรีสุกใส, ๒๕๔๕, น. บทคัดย่อ)

สำเริง เชยชื่นจิตร ศึกษาเรื่องสืนามิกับผลกระทบต่อโลกของชาวเลอย่างมอแกน มอแกลน และอูรักลาโว้ย กล่าวว่าจากวิถีชีวิตชาวเลเปลี่ยนไปจากวิถีชีวิตที่ร่อนเร่มาเป็นอยู่เป็นหลักแหล่งที่ชัดเจน เส้นทางการก่อเกิดวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ บางอย่างได้มีการปรับตัว พัฒนาเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับความเหมาะสมกับยุคสมัยและแหล่งที่อยู่ สิ่งของเครื่องใช้หลายอย่างเปลี่ยนไป แต่วิธีคิดความเชื่อยังไม่ค่อยเปลี่ยนแปลง หลังจากเหตุการณ์คลื่นยักษ์ชาวเลไทยได้มีปฏิสัมพันธ์กับคนนอกมากขึ้น ได้ร่วมงานร่วมคิดร่วมกิจกรรมด้วยกันหลายอย่างทำให้เกิดการเรียนรู้และปรับตัวให้เท่าทันสังคม

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

ภายนอกขึ้นอีกมาก พิธีกรรมความเชื่อกลายอย่างในเกือบทุกหมู่บ้านยังคงอยู่ แม้ว่าบรรยากาศการดื่มกินการฉลองจะเปลี่ยนไปบ้างแต่จุดสำคัญของบทบาทและหน้าที่ของพิธีที่ศักดิ์สิทธิ์นั้นยังเหมือนเดิม (สำเริง เชยชื่นจิตร, ๒๕๕๑, น. ๗๔)

สมยศ โต๊ะหลัง ศึกษาเรื่องวิถีชาวเลแห่งอันดามันไทยหลังสึนามิ กล่าวว่าในอดีตผู้ชายชาวอูรักลาโว้ยจำนวนไม่น้อยต้องเจ็บป่วยพิการขาลีบเนื่องมาจากพวกเขาต้องดำน้ำลึกลงไปวางลอบดักสัตว์น้ำเป็นประจำทุกวัน แรงดันและความกดอากาศใต้ท้องทะเลที่ต้องประสบอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันนี้เองที่ทำให้หลายคนต้องกลายเป็นคนพิการ คนที่นี่ยังได้รับการศึกษาน้อยเพราะเป็นพื้นที่อยู่ห่างไกลถึงแม้ว่ามีการสร้างโรงเรียนมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๐๑ แต่ชุมชนยังรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์ทางภาษาของชนเผ่าไว้ได้เป็นอย่างดี แต่ในทางกลับกันนโยบายส่งเสริมและสนับสนุนการท่องเที่ยวกลับกลายมาเป็นนโยบายทำร้ายคนกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นเจ้าของแผ่นดินดั้งเดิม (สมยศ โต๊ะหลัง, ๒๕๕๑, น. ๖๖)

เอกรัฐ ศรีสว่าง ได้ทำการวิจัยเรื่องดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยเกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล พบว่า ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือเป็นการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีลอยเรือ ซึ่งเป็นพิธีที่ชาวเลอูรักลาโว้ยกระทำกันปีละ ๒ ครั้งในระหว่างวันขึ้น ๑๓ ค่ำ ถึงแรม ๑ ค่ำ เดือน ๖ และขึ้น ๑๓ ค่ำ เดือน ๑๑ โดยมีความเชื่อว่าเมื่อประกอบพิธีกรรมนี้แล้วจะทำให้วิญญาณบรรพบุรุษคุ้มครองลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ยให้ปลอดภัยจากการออกทะเล ภัยธรรมชาติและโรคภัยไข้เจ็บ ดนตรีรำมะนาจะเริ่มทำการบรรเลงหลังจากทำพิธีไหว้โต๊ะฮีรีและพิธีฉลองเรือก่อนที่จะนำออกไปลอยในทะเล ซึ่งพิธีไหว้โต๊ะฮีรีเป็นพิธีกรรมแรกของพิธีลอยเรือ โดยลูกหลานชาวเลอูรักลาโว้ยจะนำเครื่องเซ่นไหว้ที่ประกอบด้วยอาหารคาวหวานมาที่หลุมฝังโต๊ะฮีรี ซึ่งเป็นบรรพบุรุษของชาวเลในหมู่บ้าน และเมื่อโต๊ะหมอทำพิธีกรรมเสร็จแล้วนักดนตรีก็จะเริ่มบรรเลงเครื่องดนตรีที่ใช้คือรำมะนา การแต่งกายนักดนตรีจะใส่กางเกงขาสั้นและยาว เสื้อมีทั้งแขนสั้นและแขนยาว ซึ่งเป็นการแต่งกายตามปกติวิถีชีวิต การบรรเลงดนตรีรำมะนาจะไม่มีพิธีการในการบรรเลงมากนัก โดยจะเริ่มด้วยเพลงแรกที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้มากินของเซ่นไหว้และบรรเลงอีก ๖ เพลง ซึ่งมีเนื่อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวเล (เอกรัฐ ศรีสว่าง, ๒๕๕๒, น. บทคัดย่อ)

สัญญา เผ่าพืชพันธุ์ ได้ทำการวิจัยเรื่องดนตรีในวิถีของชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ พบว่าเนื้อร้องของบทเพลงชาวอูรักลาโว้ยสะท้อนถึงประวัติความเป็นมาและความหมายของชาวอูรักลาโว้ยด้วย หน้าที่ของวงรำมะนาในสังคมของชาวอูรักลาโว้ยคือใช้ประกอบพิธีลอยเรือ “ปลาจั๊ก” ทำพิธีโดยการร้องเพลงรำมะนา ในวันขึ้น ๑๔ ถึง ๑๕ ค่ำเดือน ๖ และเดือน ๑๑ ของทุกปี เพื่อปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ลอยไปกับเรือปาจั๊กและเพื่อแสดงความเคารพต่อบรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ วงรองเง็งทำหน้าที่ในพิธีกรรมแก้เหลย เพื่อขอความช่วยเหลือจาก “ดาโต๊ะ” ของชาวอูรักลาโว้ย (สัญญา เผ่าพืชพันธุ์, ๒๕๕๒, น. บทคัดย่อ)

พงษธร ลำเนาครุฑ ได้ทำการศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองเง็งจังหวัดภูเก็ต กรณีศึกษารองเง็งคณะพรสวรรค์ ได้ศึกษาเกี่ยวกับรองเง็งซึ่งเดิมเป็นการละเล่นพื้นเมืองของชาวหมู่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซียและมาเลเซีย ซึ่งได้แพร่ขยายเข้ามาสู่ทางตอนใต้ของประเทศไทย ผลจากการศึกษาพบว่า บทเพลงทั้ง ๑๕ เพลงมีลักษณะเป็นบทเพลงทำนองเดียว โดยใช้ไวโอลิน ๑ คัน บรรเลงทำนอง และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะได้แก่ รำมะนา ฉิ่ง แทมบูริน โหม่ง กรับและฉาบเล็ก (พงษธร ลำเนาครุฑ, ๒๕๕๔, น. บทคัดย่อ)

กลิ่น คงเหมือนเพชร ได้ทำการวิจัยเรื่องรองแง็งฝั่งอันดามัน การปะทะ-ผสานของตะวันตก-ตะวันออก และชนพื้นเมือง ได้แนะแนวทางการสืบทอดทางวัฒนธรรมรองแง็งไว้ ๒ กรณี คือ

๑. บทบาทของปัจเจกบุคคล ชุมชน และสถาบันชุมชน ซึ่งเริ่มตั้งแต่ตัวศิลปินเอง ต้องถ่ายทอดความรู้ ภูมิปัญญาให้แก่บุตรหลานได้ ปฏิบัติและแสดงกิจกรรมของครอบครัว ชุมชนต้องเห็นความสำคัญ สนับสนุนให้บุคคลในชุมชนได้ฝึกฝน ร่วมแสดง รับไปแสดง สถาบันในชุมชนได้แก่ กลุ่มองค์กรต่าง ๆ ต้องให้ความสนับสนุนทุกรูปแบบ ทั้งด้านนโยบายและงบประมาณ เปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงกิจกรรมอย่างกว้างขวางกว่าปัจจุบัน
๒. บทบาทของสถาบันการศึกษา ต้องเปิดโอกาสให้เด็กเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น ควรจัดเข้าในหลักสูตรกระบวนการเรียนการสอนให้ได้ ฉะนั้นสถาบันจะต้องทำข้อมูลทางวิชาการกำหนดกรอบเนื้อหาว่าระดับใดควรเรียนรู้เรื่องใด ปริมาณเท่าใด นักเรียนควรได้เรียนภาคปฏิบัติจริงจากภูมิปัญญาชุมชนและต้องพยายามจัดกิจกรรมออกสู่สาธารณชนให้ได้ (กลิ่น คงเหมือนเพชร, ๒๕๕๔, น. ๒๓)

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ยนี้ ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และเนื่องจากงานวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงวัฒนธรรมซึ่งต้องอาศัยความเข้าใจในเรื่องของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องในทุก ๆ ด้าน ผู้วิจัยทำงานวิจัยโดยอิงหลักการวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณา (Ethnographic Research) โดยการศึกษางานเอกสารและวิจัยที่เกี่ยวข้อง เก็บข้อมูลภาคสนาม รวบรวมข้อมูล ทำบรรยายและอภิปรายผลให้เห็นภาพรวม ตามขั้นตอนการดำเนินงานต่อไปนี้

๑. กำหนดกลุ่มประชากร
๒. กำหนดวิธีการศึกษาค้นคว้า
๓. กำหนดวิธีดำเนินการ
๔. เครื่องมือที่ใช้
๕. การเก็บรวบรวมข้อมูล
๖. วิเคราะห์ข้อมูลพร้อมสรุปและอภิปรายผล

กลุ่มประชากร

กลุ่มประชากรที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ได้แก่ นักดนตรี นักแสดงรองเง็งที่เป็นชาวอูรักลาโว้ยของเกาะต่าง ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ และผู้เกี่ยวข้องอื่น ๆ ทั้งทางตรงและทางอ้อม และเนื่องจากกลุ่มประชากรที่ทำการวิจัยในครั้งนี้มีจำนวนที่ไม่แน่นอน ผู้วิจัยจึงเลือกกลุ่มตัวอย่างจากประชากรกลุ่มย่อยดังต่อไปนี่

๑.๑ นักดนตรี หมายถึง นักดนตรีที่เล่นดนตรีชาวเลทั้งที่เป็นชาวอูรักลาโว้ยและไม่ใช่ชาวอูรักลาโว้ยที่เล่นดนตรีอยู่จริงในเกาะต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับชาวอูรักลาโว้ย

๑.๒ ผู้ทำพิธีและนักแสดงอื่น ๆ หมายถึง ผู้ที่เป็นผู้ดำเนินพิธีกรรมต่าง ๆ และนักแสดงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีของชาวเลทั้งที่เป็นชาวอูรักลาโว้ยและไม่ใช่ชาวอูรักลาโว้ยที่ร่วมดำเนินการอยู่จริง

(สำหรับจำนวนประชากรและกลุ่มตัวอย่างยังไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนนั้น ผู้วิจัยจะพยายามสืบค้นและหากลุ่มตัวอย่างที่เหมาะสมในระหว่างการดำเนินการวิจัย)

การศึกษาค้นคว้า

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทางมนุษยวิทยา โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบชาติพันธุ์วิทยา (Ethnographic Research) ผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลทางเอกสาร (Documentation Research) เพื่อนำมาประกอบกับข้อมูลที่สืบค้นทางภาคสนาม (Field Research) ตามระเบียบวิธีวิจัย แล้วนำข้อมูลที่รวบรวมได้มาวิเคราะห์ ประมวลผล และสรุปผลในภาพรวม (Holistic)

คณะวิทยาศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

วิธีดำเนินการ

๑. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ บทความทางวิชาการ ตำรา หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒. ผู้วิจัยได้ดำเนินงานวิจัยตามขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

๒.๑ เตรียมตัวผู้วิจัย ผู้วิจัยต้องเตรียมความรู้เกี่ยวกับระเบียบวิธีวิจัย แนวทางปฏิบัติ ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับเรื่องที่ทำการวิจัย เช่น สถานที่ที่ทำการวิจัย การประกอบพิธีกรรม วงดนตรีที่จะติดต่อทำงานวิจัย ฯลฯ โดยการศึกษาทางเอกสาร การสอบถามข้อมูลเบื้องต้นจากผู้รู้ เพื่อเตรียมวางแผนการปฏิบัติงานภาคสนามต่อไป

๒.๒ การติดต่อ ผู้วิจัยเข้าทำความรู้จักชุมชนและผู้นำชุมชนในแต่ละพื้นที่ โดยเฉพาะในพื้นที่หลัก เช่น เกาะบุโหลน จังหวัดสตูล เกาะลิบง จังหวัดตรัง เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เกาะภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต และขอที่อยู่ในการติดต่อเพื่อขยายผลในการทำงานในครั้งต่อไป

๒.๓ ติดต่อเป็นการส่วนตัวกับบุคคลที่เกี่ยวข้อง เช่น กลุ่มนักดนตรี นักร้อง นักแสดง หรือผู้นำทางจิตวิญญาณประจำเกาะที่มีส่วนเกี่ยวข้องในเรื่องดนตรี พิธีกรรมเพื่อแจ้งวัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอความร่วมมือ พร้อมทั้งสอบถามถึงเรื่องดนตรีและความเชื่อมโยงดนตรีอูรักลาโว้ยในเกาะอื่น ๆ

๒.๔ สร้างสัมพันธภาพ เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยที่อธิบายเกี่ยวกับวัฒนธรรม ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องปฏิบัติตัวเสมือนอยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ อย่างไม่แปลกแยก โดยการทำความรู้จักกับคณะผู้ประกอบพิธีจนเกิดความไว้วางใจแล้วจึงทำการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามต่อไป

๒.๕ ขอเข้าร่วมในพิธีกรรมตามห้วงเวลาของพิธีกรรมนั้น ๆ ผู้วิจัยขออนุญาตทางคณะดนตรีเพื่อขอเข้าสังเกตการณ์ พร้อมทั้งนัดวัน เวลา และเข้าร่วมกิจกรรมตามวัน เวลาดังกล่าวและทำการติดตามเพื่อสังเกตการณ์อย่างต่อเนื่องในงานต่อ ๆ ไปตามโอกาสอันเหมาะสม (ตามระยะเวลาในรอบ ๑๒ เดือน)

๒.๖ สัมภาษณ์เพิ่มเติมรายบุคคล ในการสัมภาษณ์ภายในงานระหว่างพิธีกรรมนั้นบางครั้งเวลาไม่อำนวยและไม่มีจังหวะที่เหมาะสมจะทำให้เกิดการเสียบรรยากาศภายในพิธีกรรม จึงต้องมีการนัดสัมภาษณ์พิเศษนอกเหนือจากการสัมภาษณ์ระหว่างพิธีกรรมเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนและครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

๒.๗ รวบรวมข้อมูล หลังจากทำการสัมภาษณ์ในแต่ละครั้งแล้ว ผู้วิจัยนำข้อมูลที่บันทึกเทปหรือจดบันทึกมาประมวลร่วมกับข้อมูลทางเอกสารเป็นข้อความเชิงบรรยาย

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

๒.๘ บันทึกโน้ต ทำการบันทึกโน้ตเพลงที่เกี่ยวข้องเป็นลายลักษณ์อักษร แล้วทำการตรวจสอบความถูกต้อง

๓. วิธีวิจัย

๓.๑ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยที่อยู่ในประเทศไทยเพื่อทำการศึกษาเปรียบเทียบกับชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยที่อาศัยอยู่ในเกาะต่าง ๆ

๓.๒ เก็บข้อมูลภาคสนามโดยวิธีการสัมภาษณ์แบบปลายเปิดและเข้าร่วมสังเกตการณ์ในกิจกรรมทางดนตรีต่าง ๆ

๓.๓ บันทึกเสียงดนตรีและเพลงต่าง ๆ ของชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยที่อาศัยอยู่ในเกาะต่าง ๆ

๓.๔ รวบรวมข้อมูลทุกด้านและนำข้อมูลมาวิเคราะห์

๓.๕ สรุปผล

เครื่องมือที่ใช้

๑. คอมพิวเตอร์สำหรับบันทึกข้อมูลและบันทึกโน้ต
๒. เครื่องบันทึกภาพนิ่งและเคลื่อนไหว
๓. เครื่องบันทึกเสียง
๔. แบบสัมภาษณ์แบบปลายเปิด

การเก็บรวบรวมข้อมูล

๑. การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการโดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview Form) เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึกที่มีประเด็นแนวคำถามที่อยู่ในกรอบของวัตถุประสงค์การวิจัย เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ถูกสัมภาษณ์สามารถอธิบายความคิดและหลักการต่าง ๆ ตามความคิดได้อย่างอิสระ

๒. การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมดนตรีและการแสดงดนตรีในโอกาสต่าง ๆ ของชาวอูรักลาโว้ย เป็นระยะเวลา ๖ เดือน เพื่อรับทราบข้อมูลในภาพรวมที่กว้างและชัดเจนขึ้น เช่น การบรรเลงดนตรีในพิธีกรรมต่าง ๆ ลักษณะของดนตรี การสืบทอด การติดต่อสื่อสารระหว่างนักดนตรีในหมู่เกาะเดียวกันและนักดนตรีต่างถิ่น ฯลฯ

๓. ขออนุญาตบันทึกภาพนิ่งภาพเคลื่อนไหว และบันทึกเสียงอย่างเป็นทางการ

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

การวิเคราะห์ข้อมูลพร้อมสรุปและอภิปรายผล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ทางเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลโดยประมวลผลและเปรียบเทียบข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้และตามทฤษฎีที่อ้างอิง เช่น ลักษณะของเพลงในปัจจุบัน หน้าที่ของดนตรีในปัจจุบัน ฯลฯ

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

บทที่ ๔ วิถีการสืบทอดดนตรีชาวอูรักลาโว้ย

ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอูรักลาโว้ยในปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๕)

ชาวอูรักลาโว้ย เป็นหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ของชาวเลที่อาศัยอยู่บริเวณชายฝั่งทะเลอันดามันของไทย จากข้อมูลเบื้องต้นชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในประเทศไทยอาศัยอยู่บริเวณเกาะสิเหร่และที่หาดราไวย์ บ้านสะปำ จังหวัดภูเก็ต ทางใต้ของเกาะพีพีดอน เกาะลันตาใหญ่ จังหวัดกระบี่, เกาะบุโหลน เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ เกาะราวี จังหวัดสตูล และบางส่วนอยู่ที่เกาะลิบง จังหวัดตรัง[๑] จากการสำรวจโดยผู้วิจัย ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะต่าง ๆ มีวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมของถิ่นนั้น ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยอยู่ แต่อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยรุ่นเก่าทั้งที่อยู่ในวัยชราและวัยกลางคนยังไม่ทิ้งวิถีชีวิตแบบชาวประมง ซึ่งถือเป็นวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมของชาวอูรักลาโว้ย และด้วยวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงตามเวลาชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันมิได้ทำอาชีพประมงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่มีอาชีพอื่น ๆ ที่ชาวอูรัก-ลาโว้ยทำเพื่อสร้างรายได้เสริมหรืออาจเป็นรายได้หลักสำหรับบางครอบครัวในวิถีชาวอูรักลาโว้ยแบบใหม่ เช่น รับจ้างกรีดยาง รับจ้างขับเรือหางยาวส่งนักท่องเที่ยว หรือรับนักท่องเที่ยวไปดำน้ำในบางเกาะ ชาวอูรักลาโว้ยรุ่นเก่ายังคงมีทักษะและความรู้เรื่องการประมงแบบพื้นบ้านอันถือเป็นเอกลักษณ์ของชาวอูรักลาโว้ยไว้อย่างครบถ้วน แต่ชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่อาจมีการเปลี่ยนแปลงบ้างด้วยวิถีชีวิต สภาพแวดล้อม การศึกษา ส่งผลถึงวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ย

ภาพที่ ๒: พิธีลอยเรือ (ซ้าย) และศิลปะการต่อสู้มวยกาหยกของชาวอูรักลาโว้ย (ขวา)[๒]

เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ยอีกอย่างคือการจัดพิธีลอยเรือทุกปี ปีละ ๒ ครั้ง คือในช่วงวันขึ้น ๑๓-๑๕ ค่ำ เดือน ๖ และเดือน ๑๑ และวัฒนธรรมด้านศิลปะการต่อสู้ซึ่งชาวอูรักลาโว้ยในเกาะภูเก็ตบริเวณหาดราไวย์ยังคงรักษาวัฒนธรรมมวยกาหยกอยู่ นอกจากนี้ยังมีพิธีแก้เหลย

---

[๑] ข้อมูลส่วนหนึ่งประมวลจาก (สัญญา เผ่าพืชพันธุ์, ๒๕๕๒, น. ๑) และ (วิกิพีเดีย, ๒๕๕๕)

[๒] ภาพมวยกาหยกจาก http://news.nipa.co.th/news.action?newsid=206625

หรือการแก้เหลยที่ชาวอูรักลาโว้ยกระทำกันเป็นประจำตามโอกาสซึ่งพิธีนี้บางครั้งได้ทำร่วมกับชาวไทยในพื้นที่ด้วย พิธีต่าง ๆ เหล่านี้เป็นพิธีที่ต้องมีดนตรีประกอบตามลักษณะของพิธีกรรมและเพื่อความรื่นเริง อย่างไรก็ตามลักษณะการใช้และบทบาทของดนตรีมีความแตกต่างกันไป

ความเป็นอยู่ทั่วไปของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม สามารถกล่าวโดยรวมดังนี้

<u>ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดสตูล</u>

ในจังหวัดสตูลมีชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ในหมู่เกาะบุโหลนและหมู่เกาะอาดัง-ราวี ซึ่งในปัจจุบันชาวอู-รักลาโว้ยอาศัยอยู่เพียงแค่ ๓ เกาะหลักเท่านั้น คือ เกาะบุโหลนดอน เกาะบุโหลนเล และเกาะหลีเป๊ะ (เกาะหลีเป๊ะเป็นหนึ่งในหมู่เกาะอาดัง-ราวี) อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะต่างรู้จักกันดีเสมือนเครือญาติ สิ่งที่แตกต่างกันคือการนับถือศาสนา ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะบุโหลนดอนและบุโหลนเลส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะหลีเป๊ะส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ชาวอูรักลาโว้ยทั้งสามเกาะยังคงมีความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษและให้ความเคารพกับทะเลอยู่ ดังความเชื่อดั้งเดิมของชาวเลอูรักลาโว้ย แต่ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะบุโหลนทั้ง ๒ เกาะไม่ประกอบพิธีลอยเรือตามความเชื่อของชาวอูรักลาโว้ยเดิม เนื่องจากเชื่อว่าเป็นการกระทำที่ขัดหลักศาสนาอิสลาม หากแต่สามารถไปเข้าร่วมพิธีได้ที่เกาะอื่น ๆ ในช่วงที่ชาวอูรักลาโว้ยจัดพิธีลอยเรือ ส่วนใหญ่ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะบุโหลนจะเข้าร่วมพิธีลอยเรือที่เกาะหลีเป๊ะเพราะเป็นเกาะที่สามารถเดินทางไปได้สะดวกและใกล้ที่สุด นอกจากนี้จุดประสงค์ของการเดินทางไปร่วมส่วนหนึ่งนั้นคือเพื่อเป็นการพบปะกันระหว่างชาวอูรักลาโว้ยหรือบุคคลที่รู้จักกันนั่นเอง

ความเชื่ออีกรูปแบบที่พบเห็นได้ในกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยทั้ง ๓ เกาะในจังหวัดสตูลคือ การแก้เหลยและวิธีการแก้เหลยคือ การรำรองเง็งถวายแก่วิญญาณบรรพบุรุษซึ่งมีอยู่ในแต่ละเกาะ

<u>ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดตรัง</u>

จากแหล่งข้อมูลหลายแหล่ง กล่าวว่า ในเกาะลิบง จ.ตรัง มีชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ และจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ (ตำนานตะลิบง) ได้ปรากฏข้อความที่เกี่ยวข้องกับชาวเลเช่นกัน ความว่า

> “ชุมชนบนเกาะลิบงช่วงนี้ (สมัยรัชกาลที่ ๕) น่าจะเป็นที่อยู่ของคน ๒ กลุ่ม คือ ชาวเลซึ่งอยู่ด้านทิศใต้บริเวณคลองเคียนจนถึงเขาบาตูปูเต๊ะ ส่วนกลุ่มที่อพยพเข้ามาใหม่ซึ่งเป็นมุสลิมอยู่ด้านเหนือ บริเวณบ้านโคกสะท้อน เลี้ยงชีพด้วยการทำไร่และประมง ต่อมาค่อย ๆ ขยายไปทางด้านชุมชนชาวเลจนเกิดความผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม และเริ่มมีการติดต่อกับกันตังซึ่งเป็นที่ตั้งของเมืองตรัง” (อิสมาแอน เบ็ญสะอาด, ๒๕๔๗, น. ๓๑)

ข้อความมิได้มีคำอ้างหรือกล่าวถึงชาวอูรักลาโว้ย โดยใช้ชื่อว่า “ชาวเล” ซึ่งได้รับการสนับสนุนคำอ้างนี้จากคำให้สัมภาษณ์ของนายอิสมาแอน เบ็ญสะอาด ซึ่งเป็นหัวหน้าโครงการวิจัยการมีส่วนร่วมของชุมชนในการสืบสานตำนาน “ตะลิบง”และเป็นนักวิจัยท้องถิ่นของเกาะลิบงอีกครั้งว่า “เดิมชาวเลอู-รักลาโว้ยน่าจะมีบทบาทสำคัญในกองทัพและเป็นกำลังสำคัญในการต่อเรือและการให้ความรู้เกี่ยวกับทะเลต่อกองทัพ เพียงแต่มิได้มีการกล่าวเรียกชื่อ “อูรักลาโว้ย” เรียกกันว่า “ชาวเล”

ในปัจจุบันชาวลิบงส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลามและจากการสัมภาษณ์พบว่าในเกาะลิบงไม่มีข้อสังเกตทางวัฒนธรรมใด ๆ ที่บ่งชี้ให้เห็นถึงวัฒนธรรมของชาวเลอูรักลาโว้ยไม่ว่าจะเป็นพิธีลอยเรือ การตั้งศาลบรรพบุรุษ หรือแม้แต่ภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ชาวลิบงมิได้ใช้ภาษาอูรักลาโว้ยอย่างที่เกาะอื่น ๆ ใช้ ภาษาที่ใช้เป็นภาษาไทยถิ่นใต้และภาษามุสลิม

นายอิสมาแอน นักวิจัยท้องถิ่นกล่าวว่า

> “ตอนนี้ไม่มีชาวอูรักลาโว้ยแท้ ๆ แล้ว ส่วนใหญ่ก็แต่งงานผสมปนเปกันไป กลายเป็นไทย-มุสลิมไปหมดแล้ว แต่ในประวัติศาสตร์ยังเห็นเคยพูดถึงกันอยู่”
>
> (อิสมาแอน เบ็ญสะอาด, สัมภาษณ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕)

อย่างไรก็ตามในเรื่องของวัฒนธรรมทางดนตรีและการแสดง ชาวลิบงยังพอมีคนที่เล่นดนตรีและรำรองเง็งอยู่บ้าง การละเล่นเหล่านี้ใช้เล่นประกอบงานรื่นเริง และในบางครั้งมีการเล่นเพื่อให้นักท่องเที่ยวชมตามรายการทัวร์แบบโฮมสเตย์ที่ชาวลิบงรวมกลุ่มกันจัดขึ้น

<u>ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดกระบี่</u>

ในเกาะต่าง ๆ ของจังหวัดกระบี่ยังมีชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่จริง เช่น เกาะจำ เกาะพีพี และเกาะลันตา ชาวอูรักลาโว้ยจะอาศัยกันอยู่เป็นกลุ่ม ๆ มิได้ไปรวมกับคนเมืองหรือนักท่องเที่ยวเท่าไหร่ มีบ้างที่มีการแต่งงานกับคนในเมืองหรือชาวต่างชาติ อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยส่วนใหญ่ยังอยู่เป็นกลุ่มก้อนหรือหากไปอยู่ที่อื่นจะถือโอกาสกลับมาเยี่ยมญาติ เพื่อน พี่น้องในช่วงพิธีลอยเรือ เกาะที่ชาวอู-รักลาโว้ยอาศัยอยู่มากที่สุดคือเกาะลันตาใหญ่

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ภาพที่ ๓: แผนที่แสดงที่อยู่และพื้นที่ทางจิตวิญญาณของชาวอูรักลาโว้ยในเกาะลันตาใหญ่ จ. กระบี่
(ภาพจากป้ายแสดงวิถีชีวิตชาวอูรักลาโว้ย ณ ศาลเจ้าโต๊ะบาหลิว เกาะลันตาใหญ่)

ในปี ๒๕๔๗ ชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มหนึ่งในจังหวัดกระบี่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์คลื่นยักษ์ (สึนามิ) บ้านเรือนและเรือของชาวอูรักลาโว้ยได้รับความเสียหายแต่ไม่มีชาวอูรักลาโว้ยคนใดเสียชีวิต ความเสียหายในครั้งนั้น ชาวอูรักลาโว้ยได้รับความช่วยเหลือจากทางการและมูลนิธิต่าง ๆ ในการจัดสรรบ้านให้ใหม่ บ้านแบบใหม่จะใช้วัสดุแบบใหม่ เช่น ไม้ลามิเนต กระเบื้องซีแพค และอยู่ในสถานที่ใหม่ซึ่งไม่ห่างจากตัวบ้านเดิมเท่าไหร่นัก อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยไม่นิยมอยู่บ้านใหม่ที่มีการจัดสรรให้ ชาวอูรักลาโว้ยจะสร้างบ้านเองด้วยไม้ที่หาได้และอยู่ริมทะเลหรือห่างทะเลเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ส่วนบ้านที่มีการจัดสรรให้ชาวอูรักลาโว้ยจะไปอยู่เป็นครั้งคราวหรือรักษาสิทธิ์ไว้เพื่อให้เป็นที่พักของผู้ที่มาเยี่ยมเยียนหรือไว้เก็บของใช้ต่าง ๆ เช่น อุปกรณ์ประมง เนื่องจากชาวอูรักลาโว้ยส่วนใหญ่ยังคงยึดอาชีพประมงไว้ อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันเริ่มรับจ้างคนเมืองกรีดยางในยามไม่ได้ออกเรือ และทำอาชีพอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับการท่องเที่ยวด้วย

ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดภูเก็ต

จังหวัดภูเก็ตเป็นจังหวัดหนึ่งของประเทศไทยตั้งอยู่ทางภาคใต้ด้านตะวันตก ติดชายฝั่งทะเลอันดามัน มหาสมุทรอินเดีย มีลักษณะเป็นเกาะซึ่งเป็นเกาะที่ใหญ่ที่สุด ในประเทศไทย และมีเกาะบริวารอีก ๓๒ เกาะ รวมเนื้อที่ประมาณ ๕๗๐ ตาราง กิโลเมตร ประชากรส่วนใหญ่ เป็นชาวพุทธ เชื้อสายจีน นอกจากนี้ก็มีชาวไทยมุสลิม ซิกข์ ฮินดู คริสต์ และชนกลุ่มน้อยที่เรียกว่า ชาวไทยใหม่หรือชาวเล

ในปัจจุบัน ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดภูเก็ตอาศัยกระจัดกระจายอยู่ตามชายหาดของเกาะภูเก็ตหลายกลุ่ม เช่น บริเวณหาดราไวย์ แหลมกา เกาะสิเหร่ อ่าวสะปำ บ้านเหนือ และที่แหลมหลา (ไม้ขาว) สำหรับกลุ่มหาดราไวย์ ซึ่งตั้งอยู่ในเขตหมู่ที่ ๒ ต.ราไวย์ อ.เมือง จ.ภูเก็ต มีทั้งกลุ่มชาวเลอูรักลาโว้ยและกลุ่มชาวเลมอแกลน อาชีพของชาวเลส่วนใหญ่ยังคงทำอาชีพเกี่ยวกับการประมงร่วมกับอาชีพรับจ้างทั่วไป ชาวเลวัยแรงงานส่วนใหญ่ยังคงมีความรู้เกี่ยวกับทะเลเป็นอย่างดีและได้รับการยอมรับจากสังคมว่าเป็นผู้มีความชำนาญด้านทะเลอยู่แม้ว่าในปัจจุบันชาวอูรักลาโว้ยจะรับจ้างทำงานอื่นที่เกี่ยวกับการท่องเที่ยวแล้วบ้าง

ดนตรีอูรักลาโว้ยในปัจจุบัน

ดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยถูกสะท้อนออกมาในภาพของการแสดง ๒ ประเภทคือ

๑. ดนตรีกับการรำรองเง็ง หรือที่เรียกกันว่า ดนตรีรองเง็งซึ่งเป็นที่รู้จักของคนท้องถิ่นทางใต้ของประเทศไทย อย่างไรก็ตามทำนองเพลงรองเง็งที่ใช้ในการแสดงหรือการบรรเลงในพิธีต่าง ๆ มีลักษณะเฉพาะตามแบบชาวอูรักลาโว้ยในด้านทำนองและคำร้อง ดนตรีประกอบรองเง็งจะต่างจากดนตรีอีกประเภทคือมีไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีหลัก

๒. ดนตรีรำมะนา เป็นวงดนตรีที่ใช้รำมะนาเป็นองค์ประกอบหลักและใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นมาประกอบ ในการจัดวงหากสามารถมีไวโอลินประกอบด้วยก็ไม่ถือว่าผิด โดยส่วนใหญ่ชาวอูรักลาโว้ยจัดให้มีวงดนตรีชนิดนี้ขึ้นเพื่อความสนุกสนาน คล้ายวงกลองยาวของไทย และวงดนตรีรำมะนาถือเป็นวงที่สามารถรวมกลุ่มกันง่ายกว่าดนตรีรองเง็งเนื่องจากใช้เน้นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ร้องเพลงรำวงและไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีประกอบทำนองในปัจจุบันดนตรีและการแสดงรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมในเกาะนั้น ๆ วงดนตรีรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยแบบเต็มวงในปัจจุบันประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

๓.

๑. กลองทน

ภาพที่ ๔: รูปกลองทนที่ถูกใช้บรรเลงในงานพิธีลอยเรือ เกาะลันตา จ.กระบี่

จากรูปกลองทนมีลักษณะเป็นกลองสองหน้า ในการจดบันทึกหลายที่เรียก “กลองโทน” ซึ่งเข้าใจว่าเกิดจากการเพี้ยนเสียงทางภาษา หากเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีของไทย กลองทนมีลักษณะเหมือนกลองแขก ซึ่งสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีของชวา[๓] กลองทนถือเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่สำคัญอย่างหนึ่งของวงไม่น้อยกว่ากลองรำมะนา อย่างไรก็ตามในการแสดงแต่ละครั้งจะใช้กลองทนไม่เกิน ๑ คู่

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

[๓] ข้อมูลจากสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (ราชบัณฑิตสถาน, ๒๕๔๐, น. ๖)

๒. กลองรำมะนา

ภาพที่ ๕: รูปกลองรำมะนาที่ชาวอูรักลาโว้ยกำลังเตรียมเพื่อใช้ในงานพิธีลอยเรือ เกาะลันตา จ.กระบี่

รำมะนา หรือที่ชาวอูรักลาโว้ยเรียก “บรานา” หรือ “รำนา” ถือเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอูรักลาโว้ย เนื่องจากรำมะนาของชาวอูรักลาโว้ยมีลักษณะที่ต่างจากรำมะนาไทย หากแต่ในปัจจุบันชาวอูรักลาโว้ยในบางกลุ่มได้ใช้รำมะนาของไทยในวงดนตรีของตนบ้างแล้ว อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยส่วนใหญ่ยังใช้รำมานาแบบดั้งเดิม (ดังปรากฏในภาพที่ ๕) อยู่

คณะศิลปศาสตร์ มอ.สงขลานครินทร์ ปัตตานี

๓. ไวโอลิน

ภาพที่ ๖: ซอของชาวอูรักลาโว้ย

เครื่องดนตรีนี้ชาวอูรักลาโว้ยจะเรียกกันตามแบบของตนเองว่า “ซอ” ซึ่งในภาษาไทยเครื่องดนตรีนี้คือ ไวโอลิน หรือ Violin เครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่องสาย เครื่องดนตรีนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอูรักลาโว้ยใช้บรรเลงสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ และถือเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองเพียงเครื่องเดียวในวง และในปัจจุบันหาผู้บรรเลงได้ค่อนข้างยาก

การปรับตั้งระดับเสียงของไวโอลินของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละที่เป็นไปตามความสามารถทางโสตประสาทของนักดนตรีตามข้อมูลทางเสียงที่นักดนตรีแต่ละคนได้รับสืบทอดต่อกันมา มิได้อ้างอิงกับเครื่องดนตรีใด ๆ ทั้งสิ้น ดังนั้นการปรับตั้งเสียงของนักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยคนใดคนหนึ่งจึงอาจไม่สามารถเป็นตัวแทนของค่ามาตรฐานการเทียบเสียงของชาวอูรักลาโว้ย หากแต่การตั้งเสียงเสียงสายไวโอลินทั้ง ๓ สายมีเกณฑ์การตั้งเสียงคล้ายกับการตั้งเสียงความถี่ไวโอลินแบบตะวันตก ดังข้อมูลต่อไปนี้

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

ระดับเสียง / เส้นสายที่ตั้งเสียง	สาย ๑	สาย ๒	สาย ๓	สาย ๔
มาตรฐานสากล	E	A	D	G
เกาะบุโหลน	E +๒๐	A +๓๐	D# -๔๐	G# -๓๕
เกาะลันตา	E +๑๕	A +๔๐	D +๓๐	G +๒๐
เกาะภูเก็ต	E +๓๐	B -๔๐	D# +๔๐	G# +๒๐

ตาราง ๑: ตารางแสดงเสียงการปรับตั้งเสียงสายไวโอลินในแต่ละเกาะ

หมายเหตุ: วัดเสียงโดยใช้เครื่องวัดเสียง Chromatic Tuner ของ Thomann CTM-๕๐๐

จากตารางแสดงเสียงการปรับตั้งเสียงสายซอหรือไวโอลินของนักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะเมื่อเทียบกับการตั้งสายไวโอลินตามมาตรฐานสากลแล้วพบว่าการตั้งสายเครื่องไวโอลินในแต่ละเกาะมีการปรับเสียงสูงกว่าค่ามาตรฐานสากล อย่างไรก็ตามเนื่องจากนักดนตรีในแต่ละเกาะตั้งสายโดยใช้ความชำนาญของแต่ละบุคคล มิได้ใช้เครื่องมือหรือเทคโนโลยีในการวัดระดับเสียงแต่อย่างไร แต่ค่าการตั้งเสียงโดยรวมยังคงอยู่ในระดับเสียงเดียวกัน อาจมีค่าระดับเสียงที่สูงหรือต่ำกว่ากันไปบ้าง ซึ่งถือเป็นค่าความคลาดเคลื่อนแบบธรรมชาติของการตั้งค่าเสียงดนตรี

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

๔. ฉิ่ง กรับและฉาบ

ภาพที่ ๗: เครื่องประกอบจังหวะ “ฉิ่ง กรับและฉาบ”

เครื่องประกอบจังหวะในชุดนี้ได้แก่ ฉิ่ง กรับและฉาบ ถือเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีไทย ชาวอูรักลาโว้ยเห็นว่าเมื่อใช้เครื่องประกอบจังหวะเหล่านี้กับดนตรีดั้งเดิมแล้วทำให้ไพเราะและสนุกสนานมากขึ้นจึงนำมาประยุกต์เข้ากับดนตรีรองเง็ง ในการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยบางกลุ่มจะมีเครื่องดนตรีเหล่านี้ไม่ครบทั้งสามอย่าง ส่วนใหญ่มีเพียงแค่ฉิ่งเพียงอย่างเดียว

คณะศิลปศาสตร์

๕. โหม่ง

ภาพที่ ๘: เครื่องประกอบจังหวะ “โหม่ง”

โหม่งถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีอิทธิพลจากดนตรีอื่นอีกเช่นกันแต่ในปัจจุบันถือเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในวงดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย โหม่งในแต่ละวงมีขนาดไม่เท่ากัน เนื่องจากไม่มีข้อจำกัดว่าจะต้องใช้โหม่งขนาดเท่าไหร่ โหม่งที่ปรากฏในภาพถือเป็นโหม่งขนาดที่ใหญ่ที่สุดที่ผู้วิจัยเห็นชาวอูรักลาโว้ยใช้ ส่วนใหญ่จะเป็นขนาดที่สามารถถือได้ คือขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๒ – ๑๕ นิ้วโดยประมาณ

๖. คนขับร้อง (ถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของวง)

คนขับร้องในปัจจุบันมีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย มีชาวอูรักลาโว้ยที่เป็นแม่เพลงโดยได้รับการถ่ายทอดเพลงโดยตรงเพียงไม่กี่คนแต่ลูกคู่มีจำนวนมาก และชาวอูรักลาโว้ยรุ่นเก่าส่วนใหญ่สามารถร้องเพลงรำวงของตนเองได้

เครื่องดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสิ่งแวดล้อม จากการบันทึกของอาภรณ์ อุกฤษณ์ ที่บันทึกในงานวิจัยเรื่องพิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมของชาวเล ปีพ.ศ. ๒๕๓๒ กล่าวว่า “เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับบทเพลงรำมะนาในพิธีลอยเรือของชาวเลบ้านหัวแหลมในอดีตมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเพียง ๒ ชิ้น คือ รำมะนา (บรานา) และโทน (ฆืนัง) ต่อมามีฉิ่งและเครื่องสีประเภทไวโอลิน เข้ามาเป็นส่วนประกอบของวงรำมะนาด้วย จนกระทั่งปัจจุบนหลังจากที่ผู้เล่นไวโอลินคนสุดท้ายเสียชีวิตไปและไม่มีใครสืบทอดวงรำมะนา บ้าน

หัวแหลมจึงมี รำมะนา โทนและฉิ่งเป็นหลัก” (อาภรณ์ อุกฤษณ์, ๒๕๓๒, น. ๑๗๙-๑๘๐) จากข้อความนี้เมื่อเปรียบเทียบกับข้อมูลปัจจุบันที่ผู้วิจัยได้มาทำให้ทราบว่าเครื่องดนตรีหลักของชาวอูรักลาโว้ยที่ใช้ในพิธีกรรมยังคงมีองค์ประกอบเดิมครบถ้วนและมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีประกอบจังหวะซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยเพิ่มขึ้น ทั้งนี้เพื่อเพิ่มอรรถรสในการบรรเลงและการฟัง เครื่องดนตรีที่เพิ่มขึ้นมาได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับและโหม่ง ส่วนไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่มีไว้บรรเลงในดนตรีรองเง็งเท่านั้น

อย่างไรก็ตามสถานการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะหรือแต่ละจังหวัดมีความแตกต่างกันไป ตามสภาพแวดล้อมทางภูมิประเทศ สภาพเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ดังต่อไปนี้

ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดสตูล

จังหวัดสตูลประกอบด้วยหมู่เกาะต่าง ๆ มากมายในชายฝั่งทะเลอันดามัน ในหมู่เกาะต่าง ๆ นั้น มีชาวเลอูรักลาโว้ยจะอาศัยอยู่ในเกาะหลีเป๊ะและเกาะบุโหลนเป็นส่วนใหญ่ และอยู่กันประปรายในเกาะอื่น ๆ ของจังหวัดสตูล ชาวอูรักลาโว้ยของทั้งสองเกาะนี้มีความแตกต่างกันตรงที่การนับถือศาสนา ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะหลีเป๊ะจะนับถือศาสนาพุทธเสียเป็นส่วนใหญ่ในขณะที่ชาวอูรักลาโว้ยในเกาะบุโหลนจะนับถือศาสนาอิสลาม อย่างไรก็ตาม การนับถือศาสนาต่างศาสนาไม่ได้เป็นเครื่องกีดกั้นความสัมพันธ์แต่อย่างไร ชาวอูรักลาโว้ยของทั้งสองเกาะยังคงไปมาหาสู่กันอยู่เป็นประจำ โดยเฉพาะในสภาพปัจจุบันที่การท่องเที่ยวเข้ามาเป็นจุดเด่นในเกาะหลีเป๊ะ ทำให้มีชาวอูรักลาโว้ยส่วนหนึ่งในเกาะบุโหลนเดินทางไปทำงานที่เกาะหลีเป๊ะ และในช่วงพิธีลอยเรือของชาวอูรักลาโว้ยก็จะมีชาวอูรักลาโว้ยจากเกาะบุโหลนข้ามไปร่วมพิธีที่เกาะหลีเป๊ะด้วย เนื่องจากการจัดพิธีกรรมเป็นข้อขัดแย้งกับหลักศาสนาอิสลามชาวเกาะบุโหลนจึงไม่จัดพิธีลอยเรือขึ้นแต่จะเดินทางไปร่วมเพื่อพบปะกับชาวอูรักลาโว้ยอีกเกาะหนึ่ง

การแสดงดนตรีของชาวเลในจังหวัดสตูลนั้นยังคงรูปแบบดังเดิมอยู่โดยเฉพาะการใช้ดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกรรม เนื่องจากมีคนที่สามารถสีไวโอลินได้อยู่ที่เกาะบุโหลนเล ดังนั้นเมื่อมีงานประจำปี (พิธีลอยเรือ) หรืองานฉลองต่าง ๆ นักดนตรีจะรวมตัวกันเพื่อเล่นในงานเหล่านั้น นักดนตรีหลักประจำในเกาะบุ-โหลนมีดังนี้

1. นายราหมาน ทะเลลึก คนสีไวโอลิน
2. นายมัดโรบ บากาก คนรำมะนา
3. นายบาซาด รายัง คนรำมะนา
4. นายออนี ยาดำ คนรำมะนา
5. นายฮาเหลน ยาดำ คนรำมะนา

ในบางปีงานพิธีลอยเรือที่เกาะหลีเป๊ะไม่สามารถเชิญนายราหมานมาร่วมได้ ทางเกาะหลีเป๊ะจะใช้วิธีเปิดเครื่องบันทึกเสียงได้เป็นแผ่นบันทึกเสียงดิจิตอลของคณะแม่จิ้ว รองเง็งชาวอูรักลาโว้ยของเกาะภูเก็ตแทนการบรรเลงสด

ภาพที่ ๙: นายราหมาน ทะเลลึก นายซอ (คนสีไวโอลิน) ชาวเกาะบุโหลนเล
ถ่ายเมื่อ ๑๔ มกราคม ๒๕๕๕

นายราหมาน ทะเลลึกถือเป็นชาวอูรักลาโว้ยคนเดียวที่สามารถสีไวโอลินได้ในจังหวัดสตูล ดังนั้นในพิธีลอยเรือของชาวเลที่หลีเป๊ะ นายราหมานมักจะถูกเชิญไปเล่นดนตรีเสมอเมื่อมีการเล่นดนตรีสด นายราหมานฝึกดนตรีจากพ่อของตน และด้วยความสนใจทำให้พยายามฝึกจนสามารถบรรเลงได้ นายราหมานมีเทคนิคในการฝึกแบบโบราณโดยใช้เข็มจิ้มให้ปลายนิ้วมือด้านซ้ายเป็นแผลเล็ก ๆ แล้วจุ่มในยางมะละกอเพื่อให้ปลายนิ้วคัน เวลานิ้วกดไวโอลินจะได้ครั่นนิ้วได้ดี

> “การฝึกพรมนิ้ว บนสายซอ (ไวโอลิน) จะใช้วิธเอาเข็มเจาะที่ปลายนิ้วที่ใช้กดสายทุกนิ้วให้เลือดออก คือเป็นแผลเล็ก ๆ แล้วเอายางมะละกอใส่ที่แผล แล้วมันจะคันที่ปลายนิ้วตรงที่เป็นแผลนั่นแหละ พอคันแล้วก็ต้องกดนิ้วที่สาย กดปล่อย กดปล่อยเร็ว ๆ เหมือนเป็นการเกาตรงที่คัน ทำอย่างนี้บ่อย ๆ ก็เป็นการฝึกให้พรมนิ้วให้เร็วขึ้น”

(ราหมาน ทะเลลึก, สัมภาษณ์ ๗ มกราคม ๒๕๕๕)

นายราหมานถือเป็นที่รู้จักของชาวเลในนามของคนซอและถือว่าเป็นผู้นำในวงการดนตรีของชาวเลในจังหวัดสตูล เพลงที่นายราหมานสามารถบรรเลงได้คือ ลาฆูดูวอ ลาฆูมะอีนัง ลาฆูอานะอิกัน ลาฆูอาดัมดีแด๊ะ ลาฆูซีตีปายง ลาฆูบูลงปูเต๊ะ ลาฆูแจ๊ะมะมัด

ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดตรัง

ภาพที่ ๑๐: กลุ่มนักแสดงดนตรีรองเง็งของเกาะลิบง จังหวัดตรัง
ถ่ายเมื่อ ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕

มีการบันทึกในโครงการการมีส่วนร่วมของชุมชนในการสืบสานตำนาน “ตะลิบง”กล่าวว่า

> “มีการนำรองเง็งมาเผยแพร่ในเกาะลิบงเมื่อประมาณ ๑๕๐ ปี ต้นกำเนิดของรองเง็งมาจากมลายู เมื่อมีการอพยพเคลื่อนย้ายถิ่นฐานทำมาหากิน มีการนำศิลปะชนิดนี้มาเผยแพร่แก่หมู่ชาวเลบนเกาะต่าง ๆ ทางฝั่งทะเลอันดามัน ศิลปะรองเง็งในเกาะลิบงซึ่ง

> ถือเป็นศิลปะรองเง็งต้นฉบับแท้และดั้งเดิม คำร้อง ทำนองเป็นภาษามลายูและได้เผยแพร่ผสมผสานกับรองเง็งชาวเล ต่อมามีการประยุกต์ใช้กับคนรุ่นหลัง ภาษาในการขับร้องจึงกลุ่มมาเป็นภาษาถิ่นบอกถึงวิถีชีวิต...มีเครื่องดนตรีที่ใช้คือ ไวโอลิน ระมะนา โหม่งหรือฆ้อง" (อิสมาแอน เบ็ญสะอาด, ๒๕๔๗, น. ๕๐)

จากการสำรวจในจังหวัดตรัง ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดตรังมิได้อาศัยอยู่ในเกาะลิบงซึ่งถือเป็นเกาะที่ใหญ่ที่สุดในจังหวัดตรัง แต่มีบางส่วนชาวอูรักลาโว้ยส่วนหนึ่งอาศัยอยู่ที่เกาะไหงซึ่งเป็นเขตติดต่อกับจังหวัดกระบี่ อย่างไรก็ตามมีในเกาะลิบงมีคณะดนตรีรองเง็ง แต่เมื่อมีการเปรียบเทียบแล้วบทเพลงมีความแตกต่างจากเพลงของชาวอูรักลาโว้ยในเกาะอื่น ๆ แต่มีเครื่องดนตรีประกอบในวงเหมือนกัน

ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดกระบี่

ชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดกระบี่จัดพิธีกรรมลอยเรือที่เกาะลันตาใหญ่ ภายในเกาะลันตามีสถานที่จัดพิธีอยู่ ๒ แห่งคือบริเวณศาลเจ้าโต๊ะบาหลิว บ้านศาลาด่าน และบริเวณบ้านหัวแหลม ทั้งสองที่จะมีการจัดพิธีอยู่ในช่วงเดียวกันแต่จะเหลื่อมกันประมาณ ๑ วันเพื่อให้ชาวอูรักลาโว้ยที่ประสงค์จะร่วมงานทั้งสองที่สามารถทำได้ หรือหากพลาดงานที่ใดที่หนึ่งก็สามารถเข้าร่วมอีกทีหนึ่งได้ ทั้งนี้ชาวอูรักลาโว้ยที่อาศัยในเกาะต่าง ๆ ของจังหวัดกระบี่ให้ความสำคัญกับพิธีกรรมนี้ด้วยและพยายามมาเข้าร่วมงานพิธีลอยเรือที่เกาะลันตาเพื่อความเป็นศิริมงคลแก่ตนเองและครอบครัว

เหตุที่เกาะลันตาเป็นสถานที่สำคัญในการจัดพิธีลอยเรือของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดกระบี่อาจด้วยเนื่องจากเหตุผลต่อไปนี้

๑. เกาะลันตาเป็นเกาะใหญ่และเชื่อว่าเป็นสถานที่แรก ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยเข้ามาอาศัยอยู่เมื่อเข้ามาในเขตประเทศไทย

๒. ด้วยเหตุผลจากข้อ ๑ บริเวณต่าง ๆ ในเกาะลันตาจึงถือเป็นสถานที่ที่มีตำนาน ความเชื่อและประวัติศาสตร์ครอบครัวชาวอูรักลาโว้ยจนทำให้เกิดเป็นชุมชนดั้งเดิมที่ชาวอูรักลา-โว้ยจะกลับมาเยี่ยมเยียนเหล่าเครือญาติ

๓. ในเกาะลันตามีโต๊ะหมอและนักดนตรีที่ชาวอูรักลาโว้ยยอมรับ ทำให้สะดวกในการจัดพิธี

นักดนตรีดำเนินทำนองแห่งเกาะลันตาในปัจจุบันถือเป็นคนเดียวที่สามารถบรรเลงเพลงรองเง็งให้ชาวอูรักลาโว้ยได้สนุกสนานในช่วงพิธีลอยเรือ และถือเป็นนักดนตรีที่เป็นที่ยอมรับของชาวอูรักลาโว้ยเกาะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบริเวณบ้านหัวแหลมต่อเนื่องไปถึงบ้านสังกาอู้ซึ่งเป็นบริเวณที่นักดนตรีท่านนี้อาศัยอยู่ ท่านนั้นคือนายมะหวี ทะเลลึก

ภาพที่ ๑๑: นายมะหวี ทะเลลึก ช่างซอ (คนสีไวโอลิน) แห่งหมู่บ้านสังกาอู้ เกาะลันตาใหญ่
ถ่ายเมื่อ ๑๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๔

นายมะหวี ทะเลลึกเป็นนักดนตรีไวโอลิน อาศัยอยู่ในหมู่บ้านสังกาอู้ เกาะลันตาใหญ่ จ. กระบี่ นาย มะหวีหรือปีะมะหวีที่คนส่วนใหญ่รู้จักถือเป็นบุคคลหลักของดนตรีรองเง็งชาวอูรักลาโว้ย เนื่องจากนายมะหวีสามารถเล่นดนตรีได้เกือบทั้งวง รู้จักเพลงดนตรีหลายเพลง ทำให้นายมะหวีเป็นผู้นำและเป็นผู้ที่ชาวอูรักลาโว้ยให้ความเชื่อถือ นายมะหวีเรียนดนตรีจากประสบการณ์ของตนเองโดยมีนักดนตรีรุ่นเก่าชี้แนะ มีนักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยหลายคนพยายามฝึกแต่ไม่สำเร็จ ปัจจุบันจึงมีแต่นาย มะหวีเท่านั้นที่สามารถเล่นไวโอลินประกอบรำรองเง็งได้และพยายามถ่ายทอดให้เด็กรุ่นใหม่ ซึ่งยังไม่สำเร็จ นอกจากนี้นายมะหวียังสามารถเป็นต้นเสียงในการร้องเพลงในวงรำมะนา และในการเล่นดนตรีนายมะหวีถือได้ว่าเป็นหัวหน้าวงดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในแถบบ้านสังกาอู้ด้วย

พิธีลอยเรือที่ศาลเจ้าโต๊ะบาหลิว บ้านศาลาด่าน มีการใช้ดนตรีประกอบพิธีลอยเรือเพื่อความรื่นเริงเช่นกัน แต่มีเฉพาะดนตรีรำมะนาเท่านั้น ไม่มีดนตรีรองเง็ง เนื่องจากหากมีดนตรีรองเง็งจะต้องมีการว่าจ้างดนตรีจากหมู่บ้านสังกาอู้มา ทำให้ต้องใช้งบประมาณเพิ่มขึ้น

ดนตรีประกอบพิธีกรรมของชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดภูเก็ต

ภูเก็ตเป็นจังหวัดใหญ่ที่มีโครงสร้างเศรษฐกิจขึ้นกับการท่องเที่ยวเป็นหลัก มีลักษณะทางวัฒนธรรมเฉพาะเป็นของตนเองเนื่องจากมีกลุ่มชนหลายกลุ่มอพยพเข้ามาอยู่ เช่น ชาวจีน ชาวมาเลเซีย และชาวเลซึ่งถือเป็นชนกลุ่มแรก ๆ ของเกาะนี้ ความพิเศษของชาวเลในเกาะนี้คือ มีทั้งชาวเลกลุ่มอูรักลา-โว้ยและกลุ่มมอแกลนอาศัยอยู่ร่วมกัน ในจังหวัดภูเก็ตมีชุมชนชาวอูรักลาโว้ยอาศัยกระจายอยู่บริเวณชายฝั่งหลายที่ ในชุมชนเหล่านั้นมีกลุ่มดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยอยู่ ๒ แห่งคือ

ภาพที่ ๑๒: นายหริ ฟองสายธาร (ซ้าย) ช่างซอ (คนสีไวโอลิน) หาดราไวย์ เกาะภูเก็ต และแม่จิ้ว ประโมงกิจ แม่เพลงและหัวหน้าคณะรองเง็ง บ้านแหลมตุ๊กแก (ขวา) ถ่ายเมื่อ ๑๒ มีนาคม ๒๕๕๕

๑. กลุ่มรองเง็งคณะพรสวรรค์ ซึ่งมีนางจิ้ว (หรือแม่จิ้ว) ประโมงกิจเป็นหัวหน้าคณะรองเง็ง แม่จิ้วได้รับรางวัลชนะเลิศในการรำรองเง็งของจังหวัดสตูล ประมาณ พ.ศ.๒๕๒๐ และได้เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รำรองเง็งถวายในพระตำหนักสวนจิตรลดา และได้รับผลงานดีเด่นในการอนุรักษ์มรดกไทย ประจำปี พ.ศ.๒๕๓๕ จากการคัดเลือกของคณะกรรมการวันอนุรักษ์มรดกไทย กรมศิลปากร เข้าเฝ้ารับพระราชทานโล่และเข็มที่ระลึกจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี รางวัลเหล่านี้มิได้สร้างความภาคภูมิใจให้แม่จิ้วคนเดียว แต่ชาวอูรักลาโว้ยทุกคนต่างภูมิใจกับรางวัลนี้ด้วย คณะรองเง็งของแม่จิ้วถือคณะรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยที่ใหญ่ที่สุดในจังหวัดภูเก็ต เป็นที่ยอมรับของทั้งชาวอูรักลาโว้ยและชาวไทย และเป็นคณะที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยด้วยกันในเกาะอื่น ๆ ด้วย ปัจจุบันแม่จิ้วอาศัยอยู่ที่หมู่บ้านไทยใหม่ บ้านแหลมตุ๊กแก อ.เกาะสิเหร่

จ.ภูเก็ต แม่จิ้วรับงานทั่วไปทั้งในและนอกจังหวัด ส่วนใหญ่เป็นงานแก้เหลยต่าง ๆ มีลูกวงซึ่งส่วนใหญ่เป็นลูกหลานของแม่จิ้วในหมู่บ้านรวมแล้วเกือบร้อยชีวิตสลับกันออกงาน มีทั้งรุ่นเล็กและรุ่นใหญ่ ในการแสดงครั้งหนึ่ง ๆ ประกอบด้วยการแสดงต่อไปนี้

- การแสดงรองเง็งแบบดั้งเดิมของชาวอูรักลาโว้ย คณะแม่จิ้วใช้โอกาสในการได้รับงานแสดงเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ย การแสดงชุดนี้เป็นการแสดงแบบดั้งเดิมทั้งดนตรี บทเพลง บทร้อง ท่ารำและการแต่งกาย แม่จิ้วจะถ่ายทอดการเต้นรองเง็งแบบดั้งเดิมให้กับเด็กชาวอูรักลาโว้ยที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านและรับเป็นลูกวง ซึ่งส่วนใหญ่ต่างเป็นเครือญาติกัน การแสดงรองเง็งของคณะแม่จิ้วส่วนใหญ่ไม่ใช้ดนตรีสด ใช้แผ่นบันทึกเสียงดิจิตอลที่แม่จิ้วจัดทำขึ้นเองตั้งแต่สมัยที่นักดนตรีไวโอลินยังไม่เสียชีวิต

- การแสดงรำวงประยุกต์ การแสดงนี้เป็นการเต้นหรือรำวงประกอบเพลงลูกทุ่งของไทยประยุกต์เครื่องแต่งกายโดยไม่มีวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ยปะปน แม่จิ้วนำการแสดงชนิดนี้มาจัดทำเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ถูกใจผู้จ้าง และผู้เข้าร่วมงานทั่วไป นักแสดงส่วนใหญ่เป็นนักแสดงรุ่นเล็ก

๒. รองเง็งในชุมชนอูรักลาโว้ยบริเวณหาดราไวย์ ในชุมชนนี้มีนักดนตรีอยู่ ๒ คนคือ นายหริ ฟองสายธาร สามารถสีไวโอลินได้ ตีรำมะนาได้และขับเพลงได้ นักดนตรีอีกหนึ่งคนคือ นายสน บางจาก ซึ่งสามารถเป่าปี่กาหยกได้ ดังนั้นในชุมชนนี้จึงเน้นดนตรีเป็นหลัก มีการว่าจ้างให้นักดนตรีที่นี่ไปเล่นในงานต่าง ๆ เช่นเพื่อการแก้เหลยหรืองานเผยแพร่วัฒนธรรม ฯลฯ ในชุมชนอูรักลาโว้ยหาดราไวย์มีนักแสดงรองเง็งอยู่ด้วย แต่คณะไม่ใหญ่เท่าคณะพรสวรรค์ของแม่จิ้ว และชุมชนนี้เน้นเฉพาะการแสดงแบบดั้งเดิมของอูรักลาโว้ยเท่านั้น นายหริถือเป็นคนหลักของเหล่านักดนตรีในระแวกนี้ เนื่องจากนายหริมีความรู้เรื่องดนตรีและเป็นโต๊ะหมอของชุมชนด้วย

ทั้งนายหริและแม่จิ้วต่างได้เรียนศาสตร์ของตนจากนักดนตรีรุ่นเก่าซึ่งเป็นบรรพบุรุษของตนเอง ฝึกฝนและสืบทอดกันมาด้วยใจรัก ทำให้ยังคงเหลือให้ลูกหลานในปัจจุบันได้เห็น แต่ที่น่าเป็นห่วงคือด้านดนตรีที่ยังไม่มีคนสืบทอดเนื่องจากใช้วิธีการสืบทอดแบบการบอกเล่าและต้องอาศัยความคุ้นชินกับเสียงเพลง ไม่มีการจดบันทึกหรือเขียนโน้ตเพลง ผู้ฝึกต้องจำทำนองและใช้พรสวรรค์ด้านดนตรีพอสมควร วันรุ่นส่วนใหญ่สนใจในการฝึกเต้นรองเง็งมากกว่าเพราะใช้เวลาในการฝึกไม่นาน ทำให้เห็นผลเร็ว

ดนตรีอีกอย่างของชาวอูรักลาโว้ยที่มีเฉพาะในจังหวัดภูเก็ตคือดนตรีกาหยกซึ่งมีปี่กาหยกเป็นเครื่องดนตรีหลัก ดนตรีกาหยกใช้ประกอบกับมวยกาหยก วัฒนธรรมที่เกือบจะสูญหายไปจากชาวอู

คณะศิลปศาสตร์ มอ.สงขลานครินทร์

รักลา-โว้ย และเป็นวัฒนธรรมที่ไม่ค่อยมีคนรู้จักแม้แต่ชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่ ในปัจจุบันยังคงมีครูมวยกา-หยกอยู่ที่หาดราไวย์ และมีปี่กาหยกของชาวอูรักลาโว้ยอยู่ที่หาดราไวย์ด้วยดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

ปี่กาหยก เครื่องดนตรีประกอบศิลปะการต่อสู้ของชาวอูรักลาโว้ย

วัฒนธรรมอีกหนึ่งวัฒนธรรมของขาวอูรักลาโว้ยที่ถือว่าสูญหายไปแล้วในชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในพื้นที่อื่น วัฒนธรรมนั้นคือศิลปะการต่อสู้ที่ชาวอูรักลาโว้ยเรียกว่า “มวยกาหยก” ในขณะที่ชาวไทยเรียกว่า “มวยกาหยง”

ลักษณะท่าทางของมวยกาหยกมีท่าทางในการเคลื่อนไหวคล้ายกับปันจักสีลัต (Pencak Silat) ประกอบกับเส้นทางการเดินทางของบรรพบุรุษชาวอูรักลาโว้ยเชื่อว่าได้เดินทางมาจากรัฐอาเจะห์ ประเทศอินโดนีเซีย ผ่านมาทางมาเลเซียก่อนที่จะมาตั้งถิ่นฐานตามเกาะต่าง ๆ ของประเทศไทย ข้อมูลต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้เกิดความเชื่อว่ามวยกาหยกมีการสืบทอดมาจากปันจักสีลัตซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ของอินโดนีเซียและมาเลเซีย ในปัจจุบันศิลปะการต่อสู้มวยกาหยกของชาวเลไม่มีการแสดงในเกาะอื่นแล้ว คงเหลือเพียงชาวเลที่หาดราไวย์เท่านั้นที่ยังคงมีการแสดงศิลปะป้องกันตัวในโอกาสต่าง ๆ

นอกจากมวยกาหยกจะมีลักษณะการต่อสู้ที่เป็นเอกลักษณ์แล้ว ธรรมเนียมปฏิบัติของศิลปะการต่อสู้แบบนี้ยังคงต้องแสดงควบคู่กับดนตรีกาหยก ซึ่งมีปี่กาหยกเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอันเป็นเอกลักษณ์ ในปัจจุบันปี่กาหยกมีอยู่เพียงเลาเดียวซึ่งเจ้าของปี่ไม่สามารถเป่าได้แล้ว และตามธรรมเนียมของชาวอูรักลาโว้ย หากเจ้าของปี่เสียชีวิตปี่เลานี้จะต้องถูกฝังไปด้วย และด้วยขนบธรรมเนียมเช่นนี้เครื่องดนตรีชิ้นนี้จึงมีแนวโน้มที่จะกลายเป็นเพียงเครื่องดนตรีในตำนานหรือดนตรีในประวัติศาสตร์ของชาวอูรักลาโว้ยเท่านั้น หากกล่าวไปแล้วชาวอูรักลาโว้ยยังคงรำมวยกาหยกกันอยู่ แต่ใช้เพียงเครื่องดนตรีที่มีอยู่เท่านั้นเพราะในปัจจุบันมวยกาหยกยังคงมีการแสดงอยู่ การแสดงนั้นสามารถแบ่งเป็นโอกาสในการแสดงได้ดังต่อไปนี้

๑. แสดงในพิธีไหว้ครูประจำปีเพื่อการประกอบพิธีไหว้ครู

ในการประกอบพิธีไหว้ครู ครูหมอหรือโต๊ะครูในพิธีจะกล่าวเชิญครูบาอาจารย์มวยกาหยกเป็นภาษาชาวเลให้เข้ามาในพิธีโดยจุดควันกำยาน เชื่อว่าควันกำยานที่จุดเป็นสัญญาณนำทางให้ครูมาถึงที่จัดพิธี แล้วทำการเบิกเครื่องดนตรี โดยครูหมอจะยื่นมือไปตีและแตะเครื่องดนตรีทุกชิ้นที่วางไว้ตรงหน้าจากนั้นกำข้าวตอกพร้อมกล่าวเป็นภาษาชาวเลในการขอพรเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เข้าร่วมพิธี แล้วโปรยข้าวตอกไปรอบๆ บริเวณพิธีเชิญครูรับเครื่องบูชาโดยจัดเครื่องบูชาไปวางไว้ข้างนอกบริเวณ ต่อจากนั้นนักดนตรีรับเครื่องดนตรีของตน ไปเตรียมพร้อมบรรเลงเพลง

นักมวยออกมาทำการไหว้ครูทีละคนโดยมีท่าคุกเข่าข้างหนึ่งใช้มือขวากอบควันกำยานใส่ศีรษะแล้วกำข้าวตอกในพิธีโรยบนตัวและรอบๆ บริเวณ เป็นการแสดงความเคารพและเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง จากนั้นแสดงท่ารำไหว้ครูเป็นท่ารำในลักษณะการอบอุ่นร่างกาย เมื่อนักมวยทั้ง ๒ ฝ่าย ทำการไหว้ครูเสร็จแล้วฝ่ายนักดนตรีบรรเลงเพลงปี่มวยกาหยก นักมวยทั้งคู่ออกมาร่ายรำ และแสดงศิลปะการต่อสู้ เป็นการร่ายรำ มีจังหวะลีลาการเคลื่อนไหว

การบรรเลงเพลงปี่ มีชื่อเรียกว่า “ลากู” ซึ่งแปลว่า เพลง แต่มิได้มีชื่อระบุใด ๆ เรียกกันว่าเป็นลากูกาหยก ส่วนท่ารำมวยกาหยก มีชื่อ เรียกว่า “นารีกาหย๋ก” เมื่อมีการรำและพักจนครบเจ็ดเพลงแล้วจะหยุดพักเพื่อแจกจ่ายอาหารแก่ผู้เข้าร่วมในพิธีทุกคน เป็นการเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครู

๒. แสดงในงานพิธีแก้เหลยหรือแก้หฺมฺรย

พิธีแก้เหลยมีชื่อเรียกเป็นภาษาชาวบ้านว่า “การแก้หฺมฺรย” จัดให้มีการรำมวยกาหยก เมื่อมี การจ้างวานจากชาวบ้านในชุมชนที่ได้บนบานศาลกล่าวไว้กับเจ้าที่เจ้าทางหรือเจ้า ทะเลในกรณีเจ็บป่วยไม่สบาย เมื่อหายแล้วและมีความพร้อมก็จะทำพิธีแก้เหลยและในกรณีที่เกิดอาเพท ออกทะเลแล้วประสบปัญหาภัยทางทะเลแล้วบนบานไว้ หากปลอดภัยกลับถึงฝั่งก็ทำพิธีบูชาครูแก้เหลย โดยจัดให้มีการแสดงมวยกาหยก นอกจากนี้การบนบานในลักษณะนี้ยังเป็นที่ศรัทธาของคนไทยในเกาะภูเก็ตด้วย

๓. ได้รับเชิญไปสาธิตในงานการแสดงด้านศิลปวัฒนธรรม

เนื่องจากปัจจุบันมีองค์กรทางด้านศิลปวัฒนธรรมในหน่วยงานต่าง ๆ ของภูเก็ตที่รู้จักการแสดงประเภทนี้และเล็งเห็นความสำคัญที่ควรมีการเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักของคนในพื้นที่จึงได้มีการจัดการแสดงและเชิญคณะมวยกาหยกไปแสดงเป็นครั้งคราว ดังนั้นในพื้นที่จังหวัดภูเก็ต มวยกาหยกจึงเป็นที่รู้จักอยู่บ้าง และศิลปะการร่ายรำท่ามวยก็ยังคงมีผู้สืบทอดอยู่ แต่ไม่มากนัก และในปัจจุบันการแสดงศิลปะการต่อสู้ประเภทนี้มีแค่การร่ายรำท่ามวยประกอบกับฉิ่งและกลองเท่านั้น ไม่มีเสียงปี่เข้าประกอบเนื่องจากคนปี่เพียงคนเดียวของชาวอูรักลาโว้ยชราภาพ จึงไม่มีใครเป่าปี่นี้ได้อีก อย่างไรก็ตามการร่ายรำมวยกาหยกโดยไม่มีปี่ก็ยังเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป แต่หากมีเสียงปี่เข้าประกอบ อรรถรสในการชมก็จะมีมากขึ้น

<u>องค์ประกอบของวงดนตรีประกอบมวยกาหยก</u>

มีเครื่องดนตรี ๔ ชนิด ประกอบด้วย

๑. กลองทน ๒ ลูก ชาวเลเรียกกลองชนิดนี้เป็นภาษาชาวเลว่า “เกอนักกาหยก” กลองทั้งสองลูกนี้ทำหน้าที่ต่างกันโดยลูกหนึ่งเป็นลูกที่ตีจังหวะยืน (main) ถือเป็นกลองตัวเมีย อีกลูกเป็นลูกที่ตีจังหวะขัด เรียก กลองตัวผู้ กลอง ๒ ลูกนี้เป็นกลองสองหน้าเหมือนกลองแขกของไทย

๒. ปี่กาหยก ๑ เลา ชาวเลเรียกปี่นี้ว่า “สุไนกาหยก” ปี่ของชาวเลนี้ผู้เป็นเจ้าของปี่จะทำปี่ขึ้นเองโดยได้รับการสืบทอดความรู้จากครูผู้สอน สอนต่อ ๆ กันมาโดยไม่มีเครื่องมือวัด ไม่มีการจดบันทึก ใช้หูเทียบเสียงและลองเสียงกันไปจนกว่าจะได้เสียงที่เป็นมาตรฐานของชาวอูรักลาโว้ย ในปัจจุบันมีนายสนเป็นคนปี่เพียงคนเดียวของบ้านราไวย์ มีปี่เพียงเลาเดียวที่ใช้อยู่เป็นประจำ และในปัจจุบันไม่ได้ใช้แล้ว และมีการชำรุดบ้างแล้ว

๓. โหม่งพร้อมไม้ตี ๑ ชุด ชาวเลเรียกว่า “ตะวะกาหยก” มีลักษณะเหมือนฆ้องโหม่งของไทยคือเป็นฆ้องแบบมีขอบ มีปุ่มนูนตรงกลาง ใช้ตีประกอบจังหวะ

๔. ไม้แกระ ชาวเลเรียก กาหยู้กาหยก หรือ กาโต๊ะกาแฉะ เป็นไม้ท่อน ๆ ขนาดเหมาะมือ ๒ อัน ใช้ตีกระทบกันเพื่อประกอบจังหวะดนตรี ไม้แกระนี้มีลักษณะและหน้าที่คล้ายกับกรับ (เครื่องประกอบจังหวะของไทย)

<u>ลักษณะของปี่กาหยก</u>

ปี่กาหยกเป็นปี่ท่อนเดียว เนื่องจากปี่ที่สามารถอ้างอิงได้สำหรับขณะที่นักวิจัยทำการสำรวจมีปี่เพียงเลาเดียวและยังใช้งานได้จริงคือปี่ของนายสน ในงานวิจัยฉบับนี้จึงใช้ปี่ของนายสนเป็นเกณฑ์ของปี่ กาหยก ปี่เลานี้ตัวปี่ทำจากไม้กำจัด (Makaen, Teppal, Sichuan pepper) และใช้ไม้จากต้นการบูร (Camphor tree) ทำลำโพงปี่ ใช้ใบโตนดทำเป็นใบปี่คล้ายปี่ชวาของไทย มีขนาดความยาวตั้งแต่หัวจรดปลายลำโพงปี่ ๓๐ เซนติเมตร และลำโพงปี่กว้าง ๙ เซนติเมตร มีรูนิ้วสำหรับปิด-เปิด ๖ รูด้านหน้า และรูนิ้วค้ำด้านหลังอีก ๑ รู ดังภาพ

๑

๒

๓

ภาพที่ ๑๓: รูปแสดงขนาดปี่กาหยกของนายสน บางจาก

ปี่เลานี้เป็นปี่ที่นายสนทำเองด้วยมือและเครื่องมือช่างทั่วไป เครื่องมืออย่างหนึ่งที่ถือเป็นเครื่องมือเฉพาะของชาวเล ทำหน้าที่คล้ายตะไบ นั่นคือ “หางปลากระเบน” และใช้ความชำนาญส่วนตัวในการเจาะรูเสียงให้ได้เสียงตามต้องการ หางกระเบนใช้สำหรับตะไบแต่งรูท่อปี่และส่วนอื่น ๆ

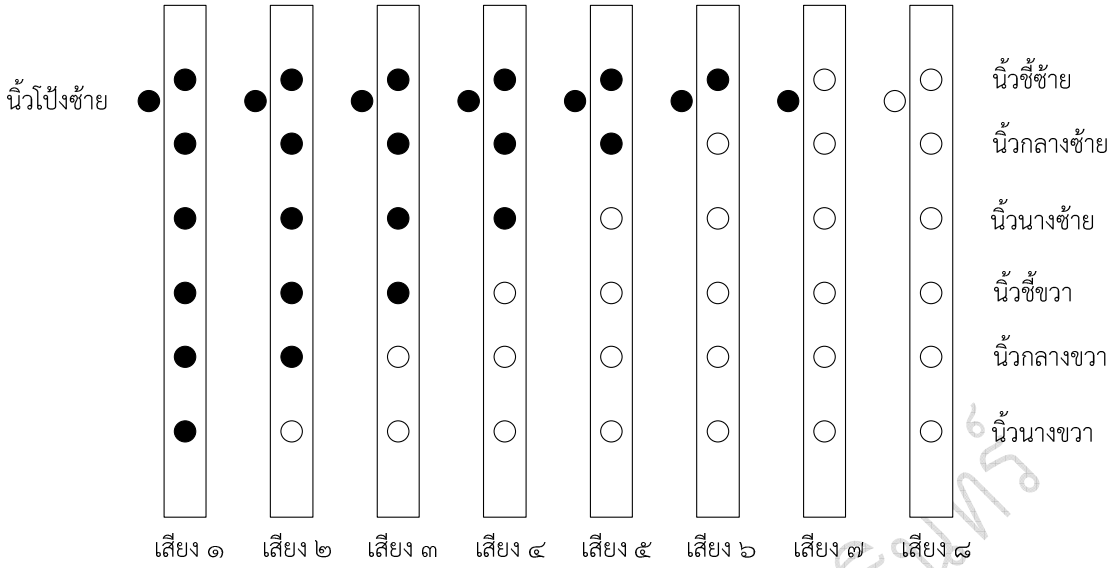
ภาพที่ ๑๔: รูปหางกระเบน เครื่องมือหนึ่งที่ใช้ในการทำปี่กาหยก

ปี่เลานี้เป็นปี่ที่นายสนใช้จริงอยู่เป็นประจำและได้หยุดใช้เมื่อร่างกายอ่อนแอลงจนไม่สามารถเป่าปี่ได้ประมาณ ๒-๓ ปีก่อนผู้วิจัยได้พบกับนายสน[๕] และด้วยเหตุที่นายสนไม่สามารถเป่าปี่นี้ได้แล้วในขณะที่ผู้วิจัยไปพบ และไม่มีชาวอูรักลาโว้ยคนใดสามารถเป่าปี่กาหยกได้ นักดนตรีอีกคนของชาวอูรักลาโว้ย จังหวัดภูเก็ตอีกคนคือนายหริ ฟองสายธารซึ่งสามารถร้องทำนองได้ แต่ไม่สามารถเป่าปี่ได้ เนื่องจากท่านเป็นคนซอ (หรือคนสีไวโอลิน) ซึ่งไม่เคยสีเพลงกาหยกเลย

<u>ระบบเสียงของปี่กาหยก</u>

การวัดระดับเสียงครั้งนี้ทำการวัดโดยการบันทึกเสียงจากการเป่าไล่เสียงปี่กาหยก โดยให้นายณัฐวิท บุญมีมีไชย ซึ่งสามารถเป่าปี่ของไทยได้มาลองเป่าไล่เสียงของปี่กาหยก โดยไล่เสียงตามนิ้วโดยไม่ใช้เทคนิคใด ๆ ได้เสียงตามสเกลต่อไปนี้

[๕] ผู้วิจัยพบกับนายสนปี พ.ศ. ๒๕๕๕



ภาพที่ ๑๕: ภาพแสดงการวางนิ้วเพื่อไล่ระดับเสียง

ระดับเสียง	ลักษณะการเป่า	ค่าเซ็นต์
เสียงที่ ๑	ปิดหมด	D +๒๐
เสียงที่ ๒	เปิด ๑ รู	E -๓๐
เสียงที่ ๓	เปิด ๒ รู	F -๑๐
เสียงที่ ๔	เปิด ๓ รู	F# +๒๐
เสียงที่ ๕	เปิด ๔ รู	G#
เสียงที่ ๖	เปิด ๕ รู	A# -๓๐
เสียงที่ ๗	เปิด ๖ รู	C -๑๐
เสียงที่ ๘	เปิดหมด	D

ตาราง ๒: ตารางแสดงเสียงของปี่กาหยก

หมายเหตุ: วัดเสียงโดยใช้เครื่องวัดเสียง Chromatic Tuner ของ Thomann CTM-๕๐๐
วันที่ ๗ ตุลาคม ๒๕๕๕ โดยใช้ปี่กาหยกของนายสน บางจาก

คณะวิทยาศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

เสียงที่ได้ในสเกลด้านบนนี้ถือเป็นเพียงตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าปี่กาหยกสามารถทำเสียงมาตรฐานได้ ส่วนเทคนิคอื่น ๆ อาจสามารถทำได้และน่าจะผลิตเสียงได้มากกว่าสเกลที่ได้ทดลองเป่า ลักษณะการจับปี่กาหยกจะใช้มือซ้ายปิด ๓ รูด้านบนและใช้มือขวาปิด ๓ รูด้านล่าง ดังภาพ

ภาพที่ ๑๖: นายสนแสดงท่าการจับปี่กาหยก
ถ่ายเมื่อ ๒๔ เมษายน ๒๕๕๕

นายสน บางจาก คนเป่าปี่กาหยกประจำหาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ต นายสนมีความสามารถด้านดนตรีหลายด้าน นอกจากสามารถเป่าปี่ได้ นายสนยังสามารถเล่นไวโอลิน และเครื่องประกอบจังหวะของชาวอูรักลาโว้ยได้ด้วย นายสน เรียนการเป่าปี่จากนายหิน มีศักดิ์เป็นอาของนายสน นายสนฝึกเป่าปี่พร้อมกับนายดังซึ่งเป็นพี่ชายของนายหริ ฟองสายธาร (คนสีไวโอลินแห่งหาดราไวย์) ตั้งแต่อายุได้ ๑๐ กว่าขวบ (ในช่วงวัยรุ่น) ต่อมานายหินและนายดังเสียชีวิตไป หาดราไวย์จึงเหลือเพียงนายสนและนายหริที่เป็นนักดนตรีดำเนินทำนองเพียงสองคนในภูเก็ต

ภาพที่ ๑๗: สองนักดนตรีอูรักลาโว้ยแห่งภูเก็ต นายหริ ฟองสายธาร (ซ้าย) นายสน บางจาก (ขวา) ถ่ายเมื่อ ๒๔ เมษายน ๒๕๕๕

ในปัจจุบันนักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดภูเก็ตที่สามารถเล่นเครื่องดำเนินทำนองได้นั้นมีเพียง นายหริ ฟองสายธารแล้วเท่านั้น เนื่องจากนายสน บางจาก เสียชีวิตด้วยโรคชราเมื่อวันที่ ๙ เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๕๖ สิริอายุได้ ๗๙ ปี สิ่งสำคัญยิ่งกว่านั้นคือ ปี่กาหยกเลาสุดท้ายของชาวอูรักลา-โว้ยได้ถูกฝังไปกับนายสน เนื่องจากเป็นสมบัติแสนรักของนายสน ตามธรรมเนียมจึงต้องให้นายสนได้ติดตัวไปด้วย

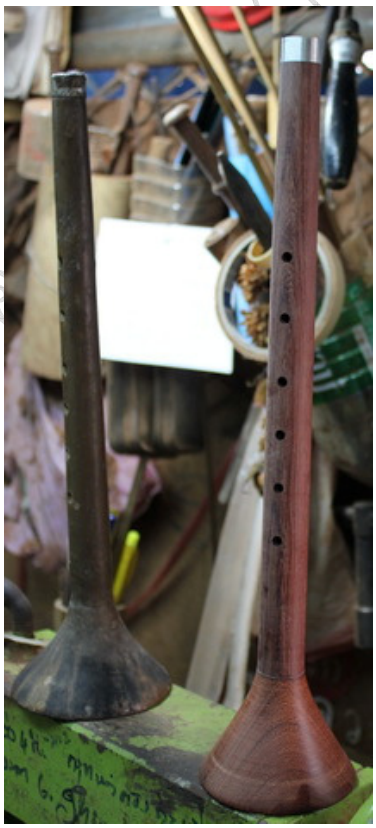
ภาพที่ ๑๘: ถุงปี่กาหยก ซึ่งถือเป็นสมบัติรักและสมบัติล้ำค่าของนายสน บางจาก

วัฒนธรรมด้านดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในเกาะภูเก็ตมีความพิเศษกว่าชาวอูรักลาโว้ยในเกาะอื่น นอกจากมีรองเง็งอูรักลาโว้ยของนางจิ้ว ประโมงกิจที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของชาวอูรักลาโว้ยแล้ว วัฒนธรรมดนตรีกาหยกที่ใช้กับมวยกาหยกของชาวอูรักลาโว้ยยังถือเป็นวัฒนธรรมที่มีค่ายิ่ง หลังจาก

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

นายสนเสียชีวิต นอกจากปี่กาหยกที่ผลิตโดยชาวอูรักลาโว้ยเองเลาสุดท้ายต้องถูกฝังไปแล้ว ยังไม่มีชาวอูรักลาโว้ยคนใดที่สามารถสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีด้านนี้ได้ ทั้งองค์ความรู้ด้านการทำปี่และองค์ความรู้ด้านดนตรี ผู้วิจัยได้ให้ช่างปี่ช่วยประดิษฐ์ปี่ขึ้นใหม่อีก ๒ เลา โดยใช้ปี่กาหยกของนายสนเป็นต้นแบบ ปี่ที่ผลิตขึ้นใหม่นี้ใช้ไม้เนื้อแข็งเป็นวัสดุในการผลิต มิได้ใช้ไม้กำจัดอย่างปี่ต้นแบบแต่พยายามให้เสียงที่ผลิตออกมามีความใกล้เคียงกับต้นแบบมากที่สุด ปี่ทั้งสองเลานี้สร้างเสร็จก่อนนายสนเสียชีวิตประมาณ ๒ เดือน

ภาพที่ ๑๙: การวัดขนาดรูปี่กาหยกสำหรับปี่กาหยกเลาใหม่

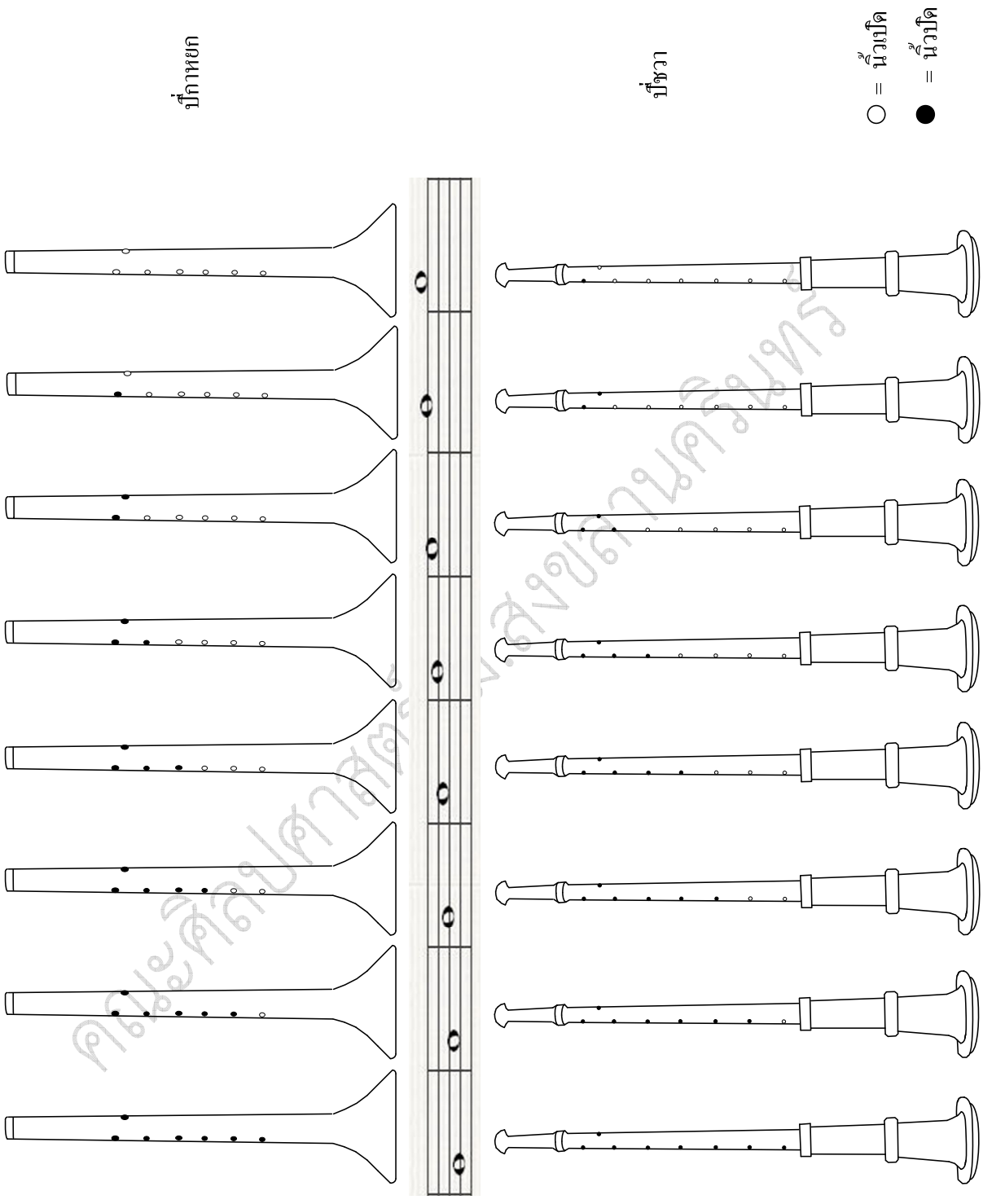


ภาพที่ ๒๐: ปี่กาหยกต้นแบบ (ซ้าย) และปี่กาหยกที่ผลิตขึ้นใหม่ (ขวา)

ปี่กาหยกที่ผลิตขึ้นใหม่ ๒ เลา เลาหนึ่งทำจากชิงชันและอีกเลาหนึ่งทำจากไม้พญางิ้วดำ ปี่กาหยก ๒ เลาที่ผลิตขึ้นใหม่ ผลิตเสร็จเมื่อวันที่ ๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๖ หลังจากนั้นปี่กาหยกต้นแบบได้ถูกส่งกลับไปให้นายสนพร้อมกับปี่กาหยกเลาใหม่ซึ่งได้มอบให้นายหริ ฟองสายธารเป็นผู้ดูแลและขณะนี้อยู่ในกระบวนการหาผู้สืบทอดหรือหัดเป่าปี่ของชาวอูรักลาโว้ยให้ได้ ปี่ที่ผลิตขึ้นใหม่มีความต่างจากปี่ต้นแบบตรงขนาดของลำโพงปี่ ลำโพงปี่ใหม่ทั้ง ๒ เลามีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเล็กกว่าต้นแบบประมาณ ๑-๑.๕ เซนติเมตร แต่เสียงยังคงมีความคล้ายคลึงกันมาก นอกจากนี้เสียงของปี่กาหยกยังมีลักษณะเสียงที่ใกล้เคียงกับปี่ชวามาก และมีการไล่เสียงที่คล้ายกับปี่ชวา โดยเริ่มจากเสียงซอล และไล่เสียงได้คล้ายกับปี่ชวาดังแผนภาพต่อไปนี้

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

ลักษณะการกดนิ้วของปี่ชวาและปี่กาหยก



ภาพที่ ๒๑: แผนภาพแสดงการกดนิ้วเปรียบเทียบระหว่างปี่กาหยกและปี่ชวา

หากดูเรื่องของวัฒนธรรมการใช้ปี่ประกอบศิลปะการต่อสู้ที่มีใช้อยู่ในประเทศไทยนั้น ประกอบกับลักษณะของเสียงปี่กาหยกกับปี่ชวามีลักษณะที่คล้ายกัน ผู้วิจัยจึงนำเอาประเด็นอื่นในการใช้ปี่ของไทยมาเปรียบเทียบกับปี่กาหยกตามหัวข้อต่อไปนี้

<u>ปี่ในศิลปะการต่อสู้ของไทย</u>

มวยไทยถือเป็นศิลปะการต่อสู้ประจำชาติไทยที่มีปี่เป็นเครื่องดนตรีหลักในการเสริมสร้างเสียงดนตรีเพื่ออรรถรสในการชม เสียงปี่และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่สอดแทรกเข้ากับท่าทางการต่อสู้อย่างลงตัวทำให้เกิดบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความเข้มข้น เร้าใจและตื่นเต้น นอกจากนี้ในภาคใต้ของไทยยังมีศิลปะการต่อสู้ที่ไม่ใช้อาวุธอีกอย่างหนึ่งที่รู้จักกันดีในนาม สิละหรือปันจักสีลัต (Pencak Silat) ซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ของคนเชื้อสายมลายูในภาคพื้นอาคาเนย์รวมถึงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย คือ ปัตตานี ยะลา สตูล นราธิวาส และสงขลาที่ใช้ดนตรีประกอบการต่อสู้ซึ่งมีองค์ประกอบทางดนตรีที่เหมือนกันคือ

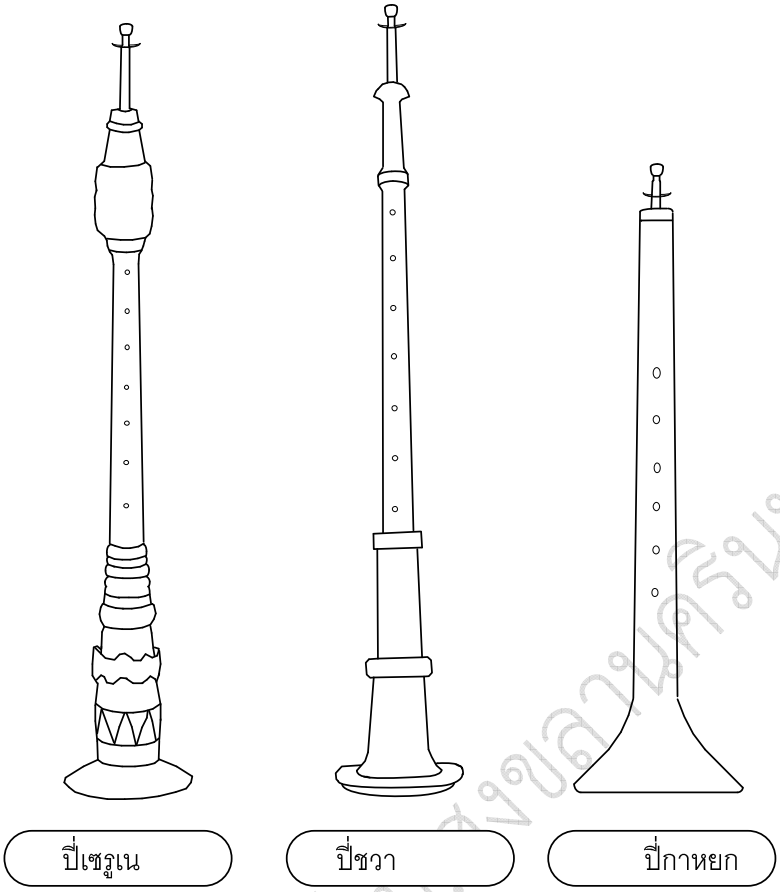
๑. ปี่ชวา ๑ เลา

๒. ฆ้องโหม่ง ๑ ใบ

๓. กลองแขก ๑ คู่ (๒ ใบ)

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้งสองแบบนี้มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักคือ “ปี่ชวา” ซึ่งเป็นเครื่องเป่าชนิดที่มีลิ้นคู่ (quadruple reed oboes) ซึ่งคาดว่าไทยได้รับเข้ามาจากชวาในคราวเดียวกับกลองแขกซึ่งมักใช้ประกอบการแสดงคู่กันตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว (ปี ค.ศ. 1350 – 1767) นอกจากนี้ปี่ชวายังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงอื่นอีกด้วย เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา วงบัวลอย และวงปี่กลองในกระบวนพยุหยาตรา ลักษณะของปี่ชวาเป็นปี่ประเภท ๒ ท่อน สามารถถอดแยกกันท่อนแรกเรียกว่า “เลาปี่” (Body part) อีกท่อนหนึ่งเรียกว่า “ลำโพงปี่” (Mouth part) มีรู ๗ รู (finger hole) เรียงลำดับกันไป รูปร่างลักษณะต่าง ๆ ของปี่ชวามีความคล้ายคลึงกับรูปร่างของปี่เซรูไน (Serunai) ของชาวมาเลย์และปี่ซารูเน (Serune Kalee) ของรัฐอาเจะห์ ประเทศอินโดนีเซีย ดังรูปที่แสดงด้านล่างนี้

ภาควิชาดนตรีศึกษา ม.สงขลานครินทร์



ภาพที่ ๒๒: ภาพร่างปี่ทั้ง ๓ ชนิด ร่างโดยผู้วิจัย

ปี่เซรูไนและปี่ซารูเนเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้นคู่เหมือนกับปี่ชวา มีการใช้กำพวด (Mouthpiece) เหมือนปี่ไทยและปี่ทั่ว ๆ ไป ในขณะเดียวกันลักษณะทางกายภาพยังมีรูเปิด-ปิด จำนวน ๗ รูและมีปากลำโพงเป็นปลายบานคล้าย ๆ กัน ต่างกันตรงที่บางครั้งปี่เซรูไนและปี่ซารูเนใช้โลหะทำปลายปากลำโพงแทนไม้ อย่างไรก็ตามตัวปี่หรือเลาปี่ไม่สามารถแยกออกเป็น ๒ ท่อน เหมือนกันปี่ชวา และลักษณะโดยทั่วไปจะมีหลายขนาด ไม่ใช่ขนาดที่แน่นอนเหมือนปี่ชวาของไทย ปี่เซรูไนและปี่ซารูเนยังใช้ในการประสมวงฆ้องกลอง บรรเลงประกอบพิธีกรรม และประกอบศิลปะการต่อสู้ปันจักสีลัตคล้ายปี่ชวาของไทยด้วย

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครินทร์

ธรรมเนียมปฏิบัติของศิลปะการต่อสู้ในประเทศไทย

มวยไทย

ศิลปะการต่อสู้ของไทยมีธรรมเนียมในการปฏิบัติตามแบบวัฒนธรรมไทยที่เด่นชัดคือการไหว้ครู ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่มีในศิลปะการแสดงอื่นด้วย เช่น การแสดงดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย และศิลปะการแสดงอื่น ๆ ของไทย ในศิลปะการต่อสู้ของไทย ไม่ว่าจะเป็นมวยไทยหรือกระบี่กระบอง การไหว้ครูถือเป็นสิ่งที่ผู้เรียนทุกคนต้องระลึกและปฏิบัติก่อนเรียนครั้งแรกและก่อนการต่อสู้จริงจะเริ่มขึ้น ทั้งนี้เพื่อความเป็นสิริมงคล มีจิตใจที่สงบ มีสติตั้งมั่น ระลึกถึงครูบาอาจารย์และมีจิตใจที่ตั้งมั่น มั่นคง ไม่หวั่นไหว พร้อมในการต่อสู้

ปันจักสีลัต

ศิลปะการต่อสู้นี้มีการไหว้ครูที่แตกต่างกันไปในแต่ละสำนัก สรุปในภาพรวมจะต้องมีการไหว้ครูเพื่อเป็นศิษย์และการไหว้ครูก่อนการต่อสู้ซึ่งมีความแตกต่างกันไปในแต่ละประเภทอีกด้วย (ปันจักสีลัตแยกออกเป็น ๓ แบบ คือแบบมีกริช แบบรำและแบบรุกรับ) อย่างไรก็ตามในพิธีไหว้ครูนอกจากจะมีเสียงปี่กลองแล้ว นักสิละจะว่าคาถาเป็นภาษาอาหรับเพื่อขอพร สรุปเป็นภาษาไทยได้ดังนี้

๑. ขออโหสิกรรมแก่คู่ชิงชัย

๒. ขอให้ปลอดภัยจากปรปักษ์

๓. ขอให้เป็นที่รักแก่เพื่อนบ้าน

๔. ขอให้ท่านผู้นิยมศรัทธา

มวยกาหยก

ในธรรมเนียมปฏิบัติ ผู้ที่จะฝึกมวยกาหยกจะต้องผ่านพิธีไหว้ครูเหมือนกับมวยอื่นของไทย มวยกาหยกมีความพิเศษตรงที่ในปัจจุบันมีผู้สืบทอดอยู่เพียงกลุ่มเดียวคือชาวเลอูรักลาโว้ยที่อาศัยอยู่บริเวณบ้านราไวย์ จ.ภูเก็ต ดังนั้นงานพิธีไหว้ครูมวยกาหยกจึงมีการจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี โดยกำหนดเป็นวันขึ้น ๑๑ ค่ำ เดือน ๔ ของทุกปี โดยในช่วงเช้าจะมีการไหว้ศาลบรรพบุรุษ บูชาบรรพบุรุษ ขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ และช่วงบ่ายจึงเป็นเริ่มบรรเลงดนตรีและร่ายรำท่ามวยเพื่อไหว้ครูมวยเหล่านี้ถือเป็นประเพณี เพื่อความเป็นสิริมงคล และเชิดชูเกียรติระลึกถึงครูบาอาจารย์ ผู้ถ่ายทอดวิชาศิลปะการต่อสู้มวยกาหยก

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

จากธรรมเนียมปฏิบัติของศิลปะการต่อสู้ต่าง ๆ จะเห็นว่ามวยกาหยก มวยไทยหรือปัจจัตสีลัตต่างมีธรรมเนียมที่คล้ายกันและมีการใช้เครื่องดนตรีที่คล้ายกันต่างกันที่เครื่องดนตรีดำเนินทำนองอย่างปี่ ศิลปะการต่อสู้แบบมวยไทยและปัจจัตสีลัตใช้ปี่ชวาเป็นเครื่องดนตรีหลัก ในขณะที่มวยกาหยกใช้ปี่ กาหยกเป็นหลัก ดังนั้นจึงขอเปรียบเทียบเครื่องดนตรีทั้ง ๒ ชนิดนี้ให้เห็นถึงความแตกต่างทางกายภาพดังตารางเปรียบเทียบและภาพต่อไปนี้

ภาพที่ ๒๓: ปี่กาหยก (ซ้าย) และปี่ชวา (ขวา)

ภาพที่ ๒๔: ลิ้นปี่กาหยก (ซ้าย) และลิ้นปี่ชวา (ขวา)

ความแตกต่างของปี่ชวาและปี่กาหยก

ชนิด / ปี่ / ลักษณะทางกายภาพ	ปี่ชวา	ปี่กาหยก
ความสูง	๓๘ – ๓๙ เซนติเมตร	๓๐ เซนติเมตร
ความกว้างของลำโพง	๕ – ๗ เซนติเมตร	๙ เซนติเมตร
ลักษณะเลาปี่	สามารถแยกเป็น ๒ ท่อนได้ ท่อนเลาปี่ยาวประมาณ ๒๗ ซม. ท่อนลำโพงปี่ยาวประมาณ ๑๔ ซม. ประกอบรวมกันยาวประมาณ ๓๘ – ๓๙ ซม.	เลาปี่เป็นท่อนเดียว ไม่สามารถแยกออกจากกันได้
ชนิดของลิ้นปี่	ทำจากใบตาล จำนวน ๔ ใบ ยึดติดกับกำพวดปี่และมีแผ่นรองริมฝีปาก (แผ่นกระบังลม) ทำด้วยโลหะหรือกะลา ระยะจากใบตาลถึงแผ่นรองริมฝีปากยาวประมาณ ๒ – ๒.๕ ซม.	ทำจากใบตาล จำนวน ๔ ใบ ยึดติดกับกำพวดปี่และมีแผ่นรองริมฝีปาก (แผ่นกระบังลม) ทำด้วยกะลารอง ไม่เว้นระยะระหว่างใบตาลกับแผ่นรองริมฝีปาก
จำนวนรู	- รูเปิด-ปิดด้านหน้าจำนวน ๗ รู - รูนิ้วค้ำด้านหลัง ๑ รู	- รูเปิด-ปิดด้านหน้าจำนวน ๖ รู - รูนิ้วค้ำด้านหลัง ๑ รู

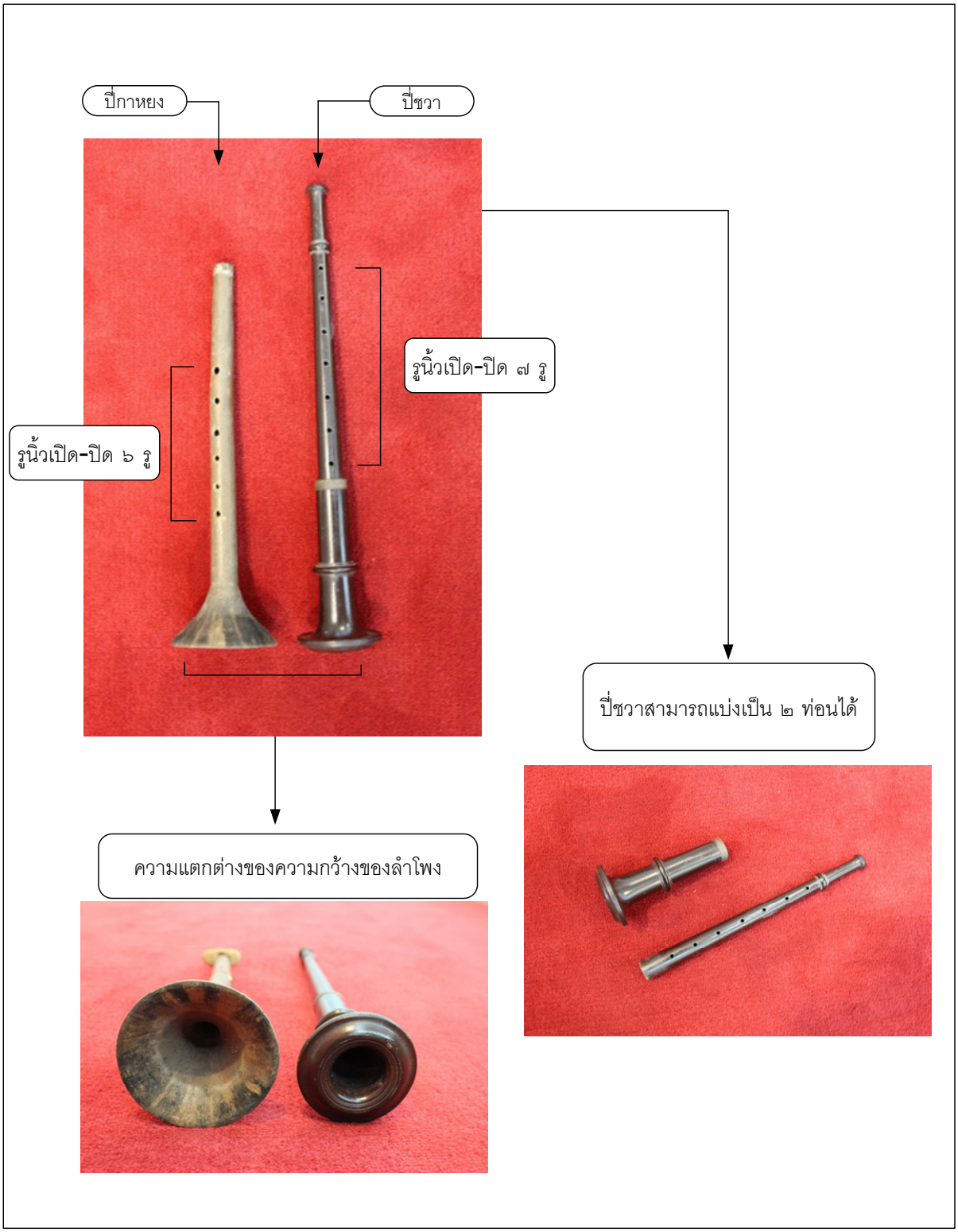
ตาราง ๓: ตารางเปรียบเทียบลักษณะทางกายภาพของปี่ชวาและปี่กาหยก

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

เห็นได้ว่าขนาดของปี่ชวามีขนาดยาวกว่าปี่กาหยก แต่ปากลำโพงเล็กกว่าปี่กาหยก มีจำนวนรูเปิด-ปิดต่างกัน ๑ รู ส่งผลให้เกิดระบบการใช้นิ้วที่ต่างกัน และปี่กาหยกไม่สามารถถอดเป็น ๒ ท่อนอย่างปี่ชวา แต่ลักษณะเป็นปี่ท่อนเดียวนี้มีลักษณะที่เหมือนกับปี่เซรูไนและปี่ซารูเนซึ่งเป็นปี่ในดินแดนที่บรรพบุรุษของชาวอูรักลาโว้ยเคยเดินทางผ่านมา

จากตารางสรุปได้ว่าปี่กาหยกมีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างจากปี่ชวาที่ใช้ในมวยไทยและปัจจัตสีลัตคือ ขนาวความยาวของเลาปี่ จำนวนรูนิ้วเปิด-ปิด ๖ รู ลักษณะที่เป็นปี่ท่อนเดียว และขนาดความยาวของลิ้นปี่ ข้อสำคัญคือปี่กาหยกมีความเรียบง่าย ไม่มีลวดลาย ยังไม่มีเทคนิคการทำให้เป็น ๒ ท่อนแยกจากกันตามอย่างนวัตกรรมใหม่ของปี่ ทำจากไม้ที่หาง่ายในพื้นถิ่นของชาวเล

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

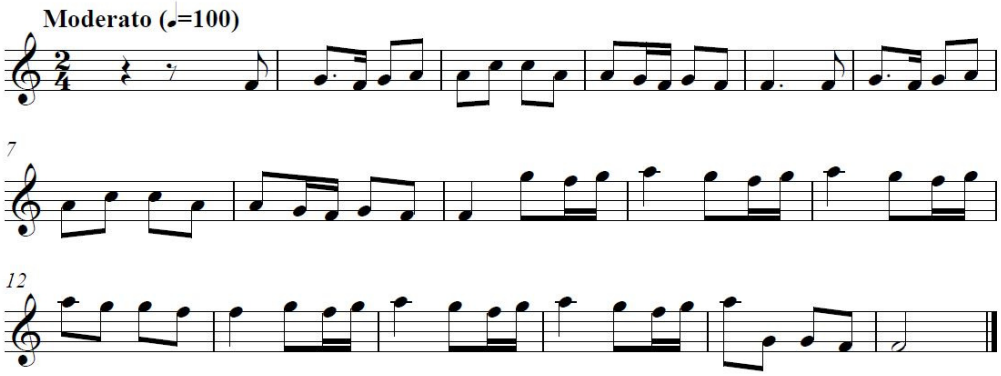


ภาพที่ ๒๕: รูปเปรียบเทียบระหว่างปี่กาหยกและปี่ชวา

ปี่กาหยกเป็นปี่ที่มีลักษณะเฉพาะ และในขณะเดียวกันยังมีลักษณะร่วมบางประการระหว่างปี่ชวาไทย ปี่เซรูไนและปี่ซารูเนทั้งรูปลักษณ์ทางกายภาพ ธรรมเนียมปฏิบัติและลักษณะของเสียง ทำให้

เห็นความสัมพันธ์และแนวโน้มทางประวัติศาสตร์ที่น่าจะเป็นจริงในเรื่องของเส้นทางการเดินทางของชาว อูรักลาโว้ยที่ไม่มีเอกสารยืนยัน ยกเว้นความเชื่อและเรื่องเล่าแบบปากต่อปาก

ศิลปะการต่อสู้มวยกาหยกกับมวยไทยและปัจจัตสีลัตใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการต่อสู้เหมือนกัน โดยใช้องค์ประกอบทางดนตรีเหมือนกัน ได้แก่ ปี่ ฆ้องและกลองแขก ถึงแม้ปี่กาหยกมีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างจากปี่ชวา แต่ลักษณะทางดนตรียังมีสิ่งที่คล้ายกัน ได้แก่ ลักษณะเสียง การใช้กลุ่มเสียง จังหวะ ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีธรรมเนียมเรื่องการไหว้ครูและนับถือครู โดยเฉพาะมวยกาหยกที่มีวันไหว้ครูใหญ่ประจำปีที่เหมือนกันอย่างชัดเจน

ทำนองเพลงของปี่กาหยกผู้วิจัยไม่สามารถเก็บได้จริงในระหว่างลงภาคสนามเนื่องจากขณะนั้นนายสนไม่สามารถเป่าปี่ได้แล้ว แต่ทำนองที่บันทึกต่อไปนี้เป็นทำนองที่ได้จากการร้องทำนองจากนาย หริ ฟองสายธารที่สามารถร้องทำนองได้เนื่องจากมีความใกล้ชิดกับนายสนและผูกพันกับดนตรีกาหยก ผู้วิจัยจึงบันทึกโน้ตจากทำนองที่นายหริร้องให้ฟังดังนี้

ภาพที่ ๒๖: ตัวอย่างโน้ตที่ใช้ประกอบมวยกาหยก

ทำนองได้บันทึกนี้อาจมีเสียงที่ผิดเพี้ยนจากทำนองจริงที่หากมีการเป่าด้วยปี่กาหยกของนายสน และทำนองที่ได้บันทึกนี้ไม่มีชื่อเพลงแต่นายหริเรียกเพลงนี้ว่าเพลงกาหยก ซึ่งมีหลายทำนอง ทำนองนี้เป็นทำนองหนึ่งที่นายหริพอจำได้ ผู้วิจัยหวังอย่างยิ่งว่าการบันทึกเรื่องราวของปี่กาหยกโดยเฉพาะปี่กาหยกที่มีการสร้างขึ้นใหม่เลียนแบบจากปี่ของนายสนและทำนองที่ชาวอูรักลาโว้ยเองพอจำได้ อาจเป็นประโยชน์ต่อชาวอูรักลาโว้ยรุ่นต่อไป

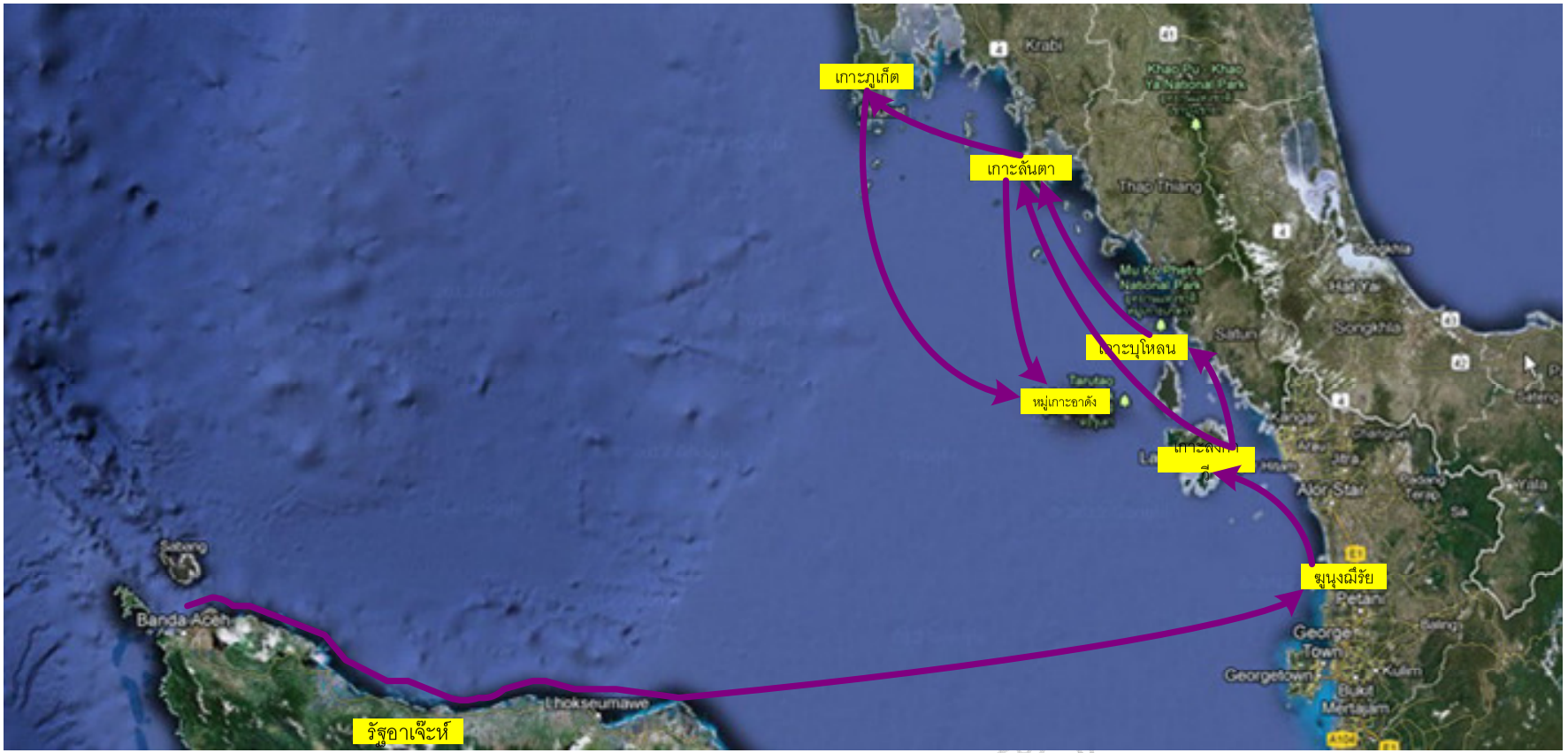
การสืบทอดและการเชื่อมโยงทางดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ

การเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยมีความเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกัน จากประวัติการบอกเล่าและเอกสารต่าง ๆ พบว่าชาวอูรักลาโว้ยมีเส้นทางการเดินทางตั้งแต่หมู่เกาะซึ่งเป็นเขตติดต่อระหว่างประเทศฟิลิปปินส์และมาเลเซีย อ้อมมาทางแหลมอินโดจีนผ่านรัฐอาเจ๊ะห์และเคยอาศัยอยู่บริเวณขุนุงจีรัยก่อนเดินทางต่อมายังประเทศไทย จนมาอาศัยอยู่ในบริเวณเกาะต่าง ๆ ทางแถบทะเลอันดามันในปัจจุบัน และมิสามารถกล่าวได้ว่าชาวอูรักลาโว้ยเข้ามาอาศัยอยู่ที่ใดเป็นที่แรกในประเทศไทย

จากเอกสารและคำบอกเล่าสามารถร่างเส้นทางการเดินทางหลักที่ชาวอูรักลาโว้ยส่วนใหญ่เดินทางเข้าไปพักอาศัยได้ดังภาพที่ ๒๗ ชาวอูรักลาโว้ยบางคนเชื่อว่าบรรพบุรุษของตนเองเข้ามาในเขตเมืองไทยครั้งแรกอาศัยที่เกาะบุโหลนก่อนที่จะเดินทางขึ้นเหนือไปอยู่เกาะอื่น ๆ (ดู แท่นประวัติของโต๊ะฆีรี แต่ยังมีชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าบรรพบุรุษของตนเองเข้ามาอยู่ที่เกาะลันตาก่อนเกาะอื่น ๆ อย่างไรก็ตามยังคงไม่มีหลักฐานใดพิสูจน์ได้ว่าชาวอูรักลาโว้ยมาอยู่ที่ใดเป็นแห่งแรก แต่สุสานของโต๊ะฆีรีปัจจุบันอยู่ที่เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล โต๊ะฆีรีคือผู้ที่ชาวอูรักลาโว้ยถือว่าเป็นบรรพบุรุษคนแรกและเป็นผู้นำชาวอูรักลาโว้ยรอดจากอุปสรรคต่าง ๆ เข้าตั้งหลักปักฐานในเมืองไทย ซึ่งจากภาพบริเวณเกาะหลีเป๊ะเป็นที่สุดท้ายที่ชาวอูรักลาโว้ยได้เข้าไปอยู่ และปัจจุบันบริเวณสุสานโต๊ะฆีรีมีการจัดทำศาล[๕] ชาวอูรักลาโว้ยและชาวเกาะต่างให้ความเคารพและมีการกราบไหว้อยู่เป็นประจำ

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

[๕] เมื่อชาวอูรักลาโว้ยเข้ามาอาศัยอยู่ในเกาะต่าง ๆ ในเมืองไทย บางคนอาจยังคงเดินทางอพยพ เคลื่อนย้ายและมีการแต่งงานระหว่างชาวอูรักลาโว้ยเอง (ทั้งในเกาะเดียวกันและกับคนต่างเกาะ) และกับคนพื้นถิ่น เช่นเดียวกับโต๊ะฆีรี ผู้นำชาวอูรักลาโว้ยรุ่นแรก ๆ ซึ่งสุดท้ายโต๊ะฆีรีได้พาชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มหนึ่งมาอยู่ที่เกาะหลีเป๊ะและมีลูกหลานสืบต่อมาในเกาะนี้จนถึงวาระสุดท้าย

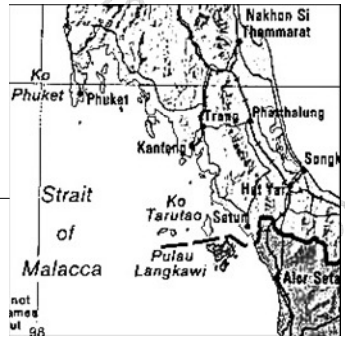


ภาพที่ ๒๗: แผนภาพแสดงการเดินทางของชาวอูรักลาโว้ยจากรัฐอาเจ๊ะห์ถึงเมืองไทย
ร่างเส้นทางโดยผู้วิจัย

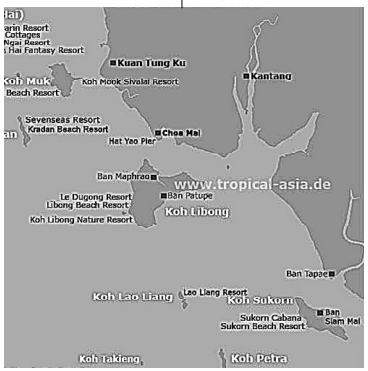
เกาะภูเก็ต

เกาะลันตา

เกาะต่าง ๆ บริเวณอุทยานแห่งชาติ
เภตราและตะรุเตา



เกาะลิบง



ภาพที่ ๒๘: แผนที่แสดงหมู่เกาะต่าง ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ในปัจจุบัน

ภาพที่ ๒๙: ศาลโต๊ะฆีรีก่อนบูรณะ (ซ้าย) ศาลโต๊ะฆีรีที่ทำการบูรณะเมื่อ ๒๕๕๕ (ขวาบน) ป้ายประวัติโต๊ะฆีรีในบริเวณศาลหรือสุสานโต๊ะฆีรี (ขวาล่าง)

<u>การสืบทอดดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ย</u>

วิถีการสืบทอดดนตรีอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือการสืบทอดโดยการเรียนต่อจากผู้รู้ที่รู้จักในหมู่บ้านหรือในเกาะของตนเองซึ่งถือเป็นญาติพี่น้องกัน สามารถสรุปให้เห็นเป็นภาพรวมได้ดังนี้

เกาะบุโหลน ปัจจุบันสืบทอดดนตรีทำนองโดย นายราหมาน ทะเลลึก โดยได้รับการถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ ในรูปแบบของการสาธิตและฝึกปฏิบัติจริงจากบิดา นายเจ๊ะอาลี ทะเลลึก ไม่ทราบปีที่เริ่มเรียนดนตรี ในปัจจุบันยังไม่มีผู้สืบทอดต่อ

แม่เพลงด้านการแสดงรองเง็งคือนางรอย๊ะ ทะเลลึกและนางฮาเซ๊ียะ หาญทะเล ในปัจจุบันได้ถ่ายทอดศิลปะการร่ายรำให้กับลูกหลานในเกาะและนักเรียนโรงเรียนบุโหลน ซึ่งตั้งอยู่ที่เกาะบุโหลนดอน

เกาะลันตา ปัจจุบันสืบทอดดนตรีทำนองโดย นายมะหวี ทะเล ฝึกดนตรีโดยใช้วิธีครูพักลักจำ อาศัยความรู้และประสบการณ์ตรงในเรื่องดนตรีของวัฒนธรรมตนเองในงานพิธีต่าง ๆ ฝึกปฏิบัติจนสามารถบรรเลงได้โดยไม่ทราบปีที่เริ่มเรียนดนตรี ในปัจจุบันยังไม่มีผู้สืบทอดต่อ

ในปัจจุบันแม่เพลงรองเง็งในเกาะลันตาค่อนข้างหายาก ขาดแม่เพลงที่แท้จริง เนื่องจากนักแสดงหลายท่านไม่สามารถจำเนื้อร้องได้อย่างแท้จริง

เกาะภูเก็ต ปัจจุบันสืบทอดดนตรีทำนองโดย นายหริ ฟองสายธารและนายสน บางจากโดยได้รับการถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ ในรูปแบบของการสาธิตและฝึกปฏิบัติจริงจากนายหิน ทะเลลึก

และผู้ที่เป็นหลักในการสืบทอดศิลปะการรำคือนางจิ้ว ประโมงกิจ ซึ่งเป็นผู้ที่เป็นที่รู้จักทั้งชาวอูรักลาโว้ยในเกาะ นอกเกาะและชาวไทยในพื้นที่อีกด้วย ปัจจุบันมีการถ่ายทอดการร้องและรำรองเง็งอูรักลาโว้ยให้กับชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่อย่างต่อเนื่อง

ดนตรีชาวอูรักลาโว้ยมีการสืบทอดแบบปากต่อปาก สืบทอดวัฒนธรรมของตนเองโดยวิธีปฏิบัติสืบเนื่องต่อ ๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่น ด้านดนตรีใช้วิธีการสืบทอดจากคนในกลุ่ม ถ่ายทอดความรู้โดยวิธีปฏิบัติจริงและลงมือปฏิบัติในสถานการณ์จริง ทำให้นักดนตรีได้เรียนรู้ถึงวิธีการใช้จังหวะและทำนองจากประสบการณ์และมีการสะสมประสบการณ์ทีละน้อยจนเป็นที่เชื่อถือของชุมชน โดยทั่วไปการเรียนรู้เริ่มจากคนในครอบครัว คนใกล้ชิดหรือคนในชุมชนก่อนที่จะนำพาวัฒนธรรมไปกับตนเองในสู่เกาะต่าง ๆ

จากข้อมูลข้างต้นสามารถจำแนกลักษณะการสืบทอดดนตรีและการแสดงของชาวอูรักได้ตามลักษณะต่อไปนี้

๑. ผู้สืบทอดเป็นผู้สืบทอดแบบทางตรง กล่าวคือ นักดนตรีดำเนินทำนองและแม่เพลงชาวอูรักลาโว้ยของทั้งสามเกาะ (เกาะบุโหลน เกาะลันตาและเกาะภูเก็ต) ล้วนแต่เป็นผู้ที่ได้เรียนรู้ทำนองดนตรีจากบรรพบุรุษโดยตรงทั้งสิ้น นอกจากนี้นักดนตรีและแม่เพลงของทั้งสามเกาะยังมีประสบการณ์โดยตรงในการใช้ดนตรี ซึมซับขนบธรรมเนียมประเพณีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดง อย่างไรก็ตามทำนองดนตรีที่ใช้อยู่ในปัจจุบันในแต่ละเกาะยังคงมีข้อจำกัดในเรื่องบทเพลงที่นักดนตรีแต่ละคนสามารถบรรเลงได้

คณะศิลปศาสตร์ สงขลานครินทร์

๒. ลักษณะการสืบทอดแบบทางอ้อม ปรากฏในนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะและลูกเพลงหรือลูกคู่ นักดนตรีและนักแสดงชาวอูรักลาโว้ยส่วนใหญ่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ตรงกับวัฒนธรรมประเพณีของกลุ่มชนซึ่งถือปฏิบัติสืบมา ทำให้จังหวะดนตรี คำร้อง ท่วงทำนองเป็นที่คุ้นหูและรู้จักเป็นอย่างดี หากแต่มิได้เรียนรู้โดยตรง แต่เมื่อมีผู้นำร้อง ชาวอูรักลาโว้ยสามารถร้องตาม เคาะจังหวะตาม เมื่อมีการแสดง ผู้ที่สามารถแสดงได้ดี จำเพลงได้ จะถูกเลือกมาเป็นหนึ่งในผู้แสดงทั้งด้านดนตรีและการแสดง

๓. การสืบทอดผสมผสาน ปรากฏในนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ นักแสดงรองเง็งและนักร้องรองเง็งที่มีการย้ายถิ่นไปอยู่ในเกาะที่ไม่มีนักดนตรี นักแสดงหรือนักร้องอูรักลาโว้ย ทำให้นักดนตรีและนักแสดงเหล่านั้นจำต้องเป็นแม่งานในเรื่องของดนตรี การแสดงหรือเป็นนักร้อง ซึ่งอาจมีความชำนาญกว่าคนในเกาะที่มีอยู่แต่มักมีความไม่สมบูรณ์ในเนื้อหาโดยรวม

<u>การถ่ายทอดดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ย</u>

ดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยถ่ายทอดความรู้โดยวิธีปฏิบัติจริงและลงมือปฏิบัติในสถานการณ์จริง ทำให้นักดนตรีได้เรียนรู้ถึงวิธีการใช้จังหวะและทำนองจากประสบการณ์และมีการสะสมประสบการณ์ทีละน้อยจนเป็นที่เชื่อถือของชุมชน โดยทั่วไปการเรียนรู้เริ่มจากคนในครอบครัว คนใกล้ชิดหรือคนในชุมชนก่อนที่จะนำพาวัฒนธรรมไปกับตนเองสู่เกาะต่าง ๆ

ชาวอูรักลาโว้ยย่อมนำพาวัฒนธรรมของตนเองไปด้วยตามเส้นทางการเดินของชาวอูรักลาโว้ย วัฒนธรรมการละเล่นรองเง็งย่อมได้รับมาจากการเดินทางผ่านดินแดนทางแถบอินโดนีเซียและมาเลเซีย ทั้งนี้อาจรวมถึงเรื่องของดนตรีด้วยดังสามารถเปรียบเทียบและเชื่อมโยงได้ดังต่อไปนี้

- กลองทนกับกลองสองหน้าของชวาและกลองแขกของไทย

ลักษณะของกลองทั้งสามมีความสัมพันธ์กันคือ เป็นกลองชนิดสองหน้าเหมือนกัน มีการขึงหนังกลองในลักษณะเดียวกัน มีขนาดใกล้เคียงกัน

- ปี่กาหยก ปี่เซรูไนหรือปี่ซารูเนและปี่ชวา

เครื่องดนตรีทั้งสามชิ้นนี้เป็นเครื่องเป่าลิ้นคู่ ซึ่งเป็นเครื่องเป่าในวัฒนธรรมของอินโดนีเซียและวัฒนธรรมอาหรับ-เปอร์เซีย ทั้งยังสามารถจัดอยู่ในกลุ่มเดียวกับปี่จำพวก Shahnai, Surnai อีก ซึ่งอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เคยให้ความเห็นไว้ในหนังสือ เครื่องดนตรีไทย

(กรมศิลปากรจัดพิมพ์ครั้งที่สอง พ.ศ. ๒๕๑๐) ว่า เครื่องดนตรีของอินเดีย เข้าสู่อินโดฯ และรับวัฒนธรรมเปอร์เซีย แพร่หลายมาถึงสุวรรณภูมิและอุษาคเนย์

- ไวโอลิน

เครื่องดนตรีตะวันตกที่เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมเปอร์เซีย สัญลักษณ์ของวงดนตรีรองเง็งและเดินทางเผยแพร่เข้ามาถึงทางตอนใต้ของไทย ดังนั้นดนตรีรองเง็งทางใต้ของไทยจึงได้รับวัฒนธรรมของทางเปอร์เซียมาด้วย ชาวอูรักลาโว้ยก็เช่นกันที่ได้รับวัฒนธรรมจากการเดินทางผ่านดินแดนที่ได้รับวัฒนธรรมนี้ จดจำและดัดแปลงจนเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง หากแต่อาจมีการสูญหายทางวัฒนธรรมหากมิได้มีการสืบทอดวิธีการบรรเลงและทำนองเพลงต่อไป

- โหม่ง

โหม่งหรือฆ้องเป็นวัฒนธรรมที่เห็นได้ชัดในวงกาเมลัน วัฒนธรรมของอินโดนีเซีย เส้นทางการเดินทางของวัฒนธรรมนี้จึงเป็นเส้นทางเดียวกันกับเส้นทางเดินเรือของชาวอูรักลาโว้ย หากแต่ในประเทศไทยก็มีวัฒนธรรมการใช้โหม่งเช่นกัน ซึ่งโหม่งในประเทศไทยถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีประวัติยาวนาน และได้รับอิทธิพลจากประเทศต่าง ๆ ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

- รำมะนา

รำมะนาเป็นกลองหน้าเดียวที่ใช้ในวัฒนธรรมของมุสลิมเช่นเดียวกับการร้องลำตัดของไทยที่ใช้รำมะนาเป็นเครื่องประกอบจังหวะ รำมะนาที่ใช้ในลำตัดอาจมีรูปร่างที่แตกต่างจากรำมะนาชาวเลเนื่องจากรูปร่างของรำมะนาลำตัดมีความประณีตในการประดิษฐ์มากกว่า นั่นอาจเป็นเพราะวิวัฒนาการและเครื่องมือในการประดิษฐ์รำมะนาลำตัดของไทยอาจมีความทันสมัยมากกกว่า ส่งผลให้รำมะนาไทยและรำมะนาชาวเลมีข้อแตกต่างกันไป แต่ลักษณะโดยรวมยังคงเหมือนกัน

จากลักษณะร่วมทางดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าดนตรีชาวเลมีการสืบทอดมาแบบรุ่นต่อรุ่น ไม่สามารถบอกได้ว่าใครเป็นผู้สืบทอดให้ใครโดยตรงเนื่องจากชาวอูรักลาโว้ยไม่มีการจดบันทึกประวัติศาสตร์จึงตายไปพร้อมกับบุคคล เหลือเพียงประวัติศาสตร์ที่ถูกบันทึกในวัฒนธรรมและพิธีกรรมที่ยังคงปฏิบัติกันอยู่ ถือเป็นประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรม ดนตรีและการแสดงจึงถูกถ่ายทอดจากเกาะหนึ่งไปเกาะหนึ่งตามบุคคลที่เคลื่อนย้าย และขยายสู่บุคคลอื่นภายในเกาะกระจายต่อเนื่อง

คณะดนตรีและการแสดง ม.สงขลานครินทร์

ไปเรื่อย ๆ ดังเห็นว่ามีลักษณะของวัฒนธรรมของชาวชวา มาเลเซียและเปอร์เซียปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีชาวเล

การอพยพย้ายถิ่นทำให้ลักษณะการถ่ายทอดมีวิวัฒนาการไปตามวิถีชีวิตของแต่ละเกาะผนวกกับความรู้ทางดนตรีและการแสดงของผู้สืบทอดในแต่ละเกาะ ทำให้เกิดวิถีการแสดงดนตรีที่เป็นรูปแบบของเกาะนั้น ๆ เช่นการเรียงเพลงในการบรรเลงเพลงครูในแต่ละเกาะ ทำนองเพลงครูที่มีลักษณะร่วมแต่มีรายละเอียดที่ต่างกัน คำร้อง การแต่งกาย ฯลฯ

ในปัจจุบันดนตรีและการแสดงรองเง็งชาวอูรักลาโว้ยเป็นวัฒนธรรมที่เป็นที่รู้จักทั้งชาวอูรักลาโว้ยและบุคคลทั่วไป ทั้งนี้ดนตรีโดยเฉพาะดนตรีทำนองอาจเป็นวัฒนธรรมที่ชาวอูรักลาโว้ยควรต้องตระหนักถึงบทบาทที่เป็นอยู่และมีข้อบ่งชี้ที่เห็นได้ชัดว่าดนตรีดำเนินทำนองของชาวอูรักลาโว้ยมีแนวโน้มที่จะมีการเปลี่ยนแปลงและอาจสูญหายไปในที่สุด อันเนื่องมาจากมีนักดนตรีดำเนินทำนองจำนวนจำกัด

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

บทที่ ๕ การเปลี่ยนแปลงของดนตรีกลุ่มอูรักลาโว้ย

ดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมาไม่มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องขององค์ประกอบของวงดนตรี หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม/บทบาทการใช้ดนตรีซึ่งมีการเปลี่ยนจากดนตรีเพื่อพิธีกรรมอย่างเดียวเป็นดนตรีเพื่อการแสดงและเพื่อการท่องเที่ยวมากขึ้น นักดนตรีดำเนินทำนองมีจำนวนน้อยลง และชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่เริ่มมีความสนใจในการประกอบอาชีพอื่น ๆ ตามกระแสใหม่ของสังคม ส่งผลให้มีความสนใจด้านวัฒนธรรมดนตรีน้อยลง นักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยปัจจุบันส่วนใหญ่จึงเป็นวัยกลางคนถึงวัยชรา

การเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมการใช้ดนตรี

ดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยเดิมใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมและเพื่อความรื่นเริง ซึ่งในปัจจุบันโครงสร้างหน้าที่ของดนตรีอูรักลาโว้ยยังคงอยู่เหมือนเดิมแต่ภาระหน้าที่ในโครงสร้างหลักอาจมีเพิ่มขึ้นหรือลดลงดังต่อไปนี้

	หน้าที่ของดนตรีแบบเดิม	หน้าที่ของดนตรีในปัจจุบัน
ดนตรีเพื่อพิธีกรรม	ดนตรีประกอบพิธีลอยเรือ	ดนตรีประกอบพิธีลอยเรือ
	ดนตรีประกอบการแก้บน	ดนตรีประกอบการแก้บน
ดนตรีประกอบศิลปะการต่อสู้	ดนตรีประกอบมวยกาหยก	ดนตรีประกอบมวยกาหยก
ดนตรีเพื่อความรื่นเริง	ดนตรีรำมะนาในงานสังสรรต่าง ๆ	ดนตรีรำมะนาในงานสังสรรต่าง ๆ
		ดนตรีเพื่อการท่องเที่ยว
		ดนตรีเพื่อการแสดงในงานทางวัฒนธรรม

ตาราง ๔: ตารางเปรียบเทียบโครงสร้างหน้าที่ของดนตรีแบบเดิมและดนตรีในปัจจุบัน

ในสภาพรวมปัจจุบันหน้าที่ของดนตรีอูรักลาโว้ยอาจมีมากขึ้น แต่ความสำคัญในหน้าที่หลัก (แบบเดิม) อาจมีการเปลี่ยนแปลงและมีหน้าที่รอง (แบบใหม่) อยู่ในหน้าที่หลักด้วย เช่น ในการเล่นดนตรีประกอบพิธีลอยเรือ นอกจากเป็นหน้าที่ของดนตรีเพื่อพิธีกรรมตามขนบธรรมเนียมหรือประเพณีดั้งเดิมแล้ว การประกอบพิธีลอยเรือในปัจจุบันยังเป็นพิธีเพื่อสังคมการท่องเที่ยวหรือเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงด้านวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวด้วย ดังนั้นดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมจึงถือได้ว่าเป็นดนตรีเพื่อการแสดงในงานทางด้านวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวส่วนหนึ่งด้วย

ภาพที่ ๓๐: การรำรอบเรือไม้ระกำในเวลากลางคืนก่อนนำเรือไปลอย

ในขณะเดียวกันบทบาทด้านดนตรีประกอบการแก้บนของชาวอูรักลาโว้ยยังคงมีอยู่และบางครั้งดนตรีรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยยังมีการว่าจ้างจากคนไทย ดังเช่นในเกาะภูเก็ตรองเง็งชาวอูรักลาโว้ยถือเป็นการแสดงแก้บนที่เป็นที่ยอมรับของคนส่วนใหญ่ในเกาะ นักดนตรีในเกาะบุโหลนเล จ. สตูล มักได้รับเชิญจากคนในเกาะบุโหลนดอนเพื่อเล่นดนตรีแก้บน หรือคณะรองเง็งที่เกาะลันตามักได้รับเชิญแสดงในงานแก้บนทั่วไปด้วยเช่นกัน

ในขณะที่บทบาทด้านดนตรีกาหยกของชาวอูรักลาโว้ยยังคงเป็นเพียงดนตรีประกอบศิลปะการต่อสู้ที่ใช้กันในหมู่ชาวอูรักลาโว้ยเท่านั้น หากแต่ทำนองของดนตรีกาหยกกำลังจะหายไปเนื่องจากมีการใช้อยู่เพียงกลุ่มเดียว มีนักดนตรีที่สามารถเล่นเครื่องดนตรีของกลุ่มได้เพียงคนเดียว มีคนที่สามารถประดิษฐ์เครื่องดนตรีของกลุ่มได้เพียงคนเดียว และปัจจุบันคนที่สามารถเล่นได้และประดิษฐ์เครื่องดนตรีได้ได้เสียชีวิตลงแล้ว เครื่องดนตรีชิ้นสุดท้ายถูกฝังไปแล้ว ณ เวลานี้คือช่วงเวลาที่สามารถบอกได้ว่าเป็นช่วงรอยต่อแห่งการมีและการสูญหายของวัฒนธรรมปี่กาหยก หากยังไม่สามารถหาผู้สืบทอดการเป่าปี่ที่สร้างขึ้นตามปี่ต้นแบบได้

ดนตรีรำมะนาเป็นดนตรีที่ชาวอูรักลาโว้ยใช้เพื่องานรื่นเริง ดนตรีรำมะนาจึงถือเป็นวงดนตรีที่เป็นที่นิยมของชาวอูรักลาโว้ย และเป็นวงดนตรีที่สามารถร่วมกันเล่นได้ง่ายที่สุดเพราะไม่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เป็นการร้องประกอบเครื่องประกอบจังหวะ ดังนั้นดนตรีรำมะนาจึงเป็นที่รู้จักของชาวอูรักลาโว้ยทุกเพศทุกวัยอย่างไม่เสื่อมคลาย และเพลงร้องประกอบวงรำมะนานี้ยังคงเป็นเพลงที่ใช้ภาษาชาวอูรักลาโว้ยอยู่แบบเดิมอยู่ด้วย มีการใช้เพลงไทยหรือเพลงที่ใช้ภาษาไทยเข้ามาร้องในวงรำมะนาแต่ไม่เป็นที่นิยมเท่ากับเพลงของมาเลย์หรือเพลงภาษามลายูหรือภาษาอูรักลาโว้ยเอง

อย่างไรก็ตามบทบาทหน้าที่อีกสำคัญอย่างหนึ่งซึ่งถือเป็นพลังแฝงของกลุ่มชนชาวอูรักลาโว้ยนั้นคือดนตรีและการแสดงเป็นเครื่องแสดงความเป็นกลุ่ม ความเป็นเอกภาพของชาวอูรักลาโว้ย เมื่อมีดนตรีไม่ว่าจะเป็นด้วยเหตุผลประการใด หรือเป็นการแสดงในงานอะไร นั่นคือสิ่งหนึ่งที่แสดงให้เห็นความเป็นอูรักลาโว้ย และเป็นสิ่งที่ทำให้ชาวอูรักลาโว้ยเกิดความรู้สึกเป็นกลุ่มก้อน ความรู้สึกรักและผูกพันต่อกลุ่มชนและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ท่ามกลางปัญหาหลากหลายที่มากับสังคมแบบใหม่และกำลังถาโถมเข้าสู่กลุ่มชนชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงด้านองค์ประกอบวงดนตรี

วงดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันสามารถแยกอออกเป็น ๓ ประเภทดังนี้

๑. วงดนตรีรองเง็ง
๒. วงดนตรีรำมะนา
๓. วงประกอบมวยกาหยก

การเปลี่ยนแปลงในเรื่ององค์ประกอบของวงดนตรีต่าง ๆ มีเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาตามสภาวการณ์ หากแยกประเภทของการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบเครื่องดนตรีแต่ละวงดนตรีแล้วและดูจากสถานการณ์ด้านดนตรีที่มีมาในอดีตเปรียบเทียบกับลักษณะทางดนตรีที่ใกล้เคียงและวงดนตรีในปัจจุบันจะทำให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวทางดนตรี และสามารถอธิบายได้ดังต่อไปนี้

<u>วงดนตรีรองเง็ง</u>

ภาพที่ ๓๑: วงดนตรีรองเง็งชาวอูรักลาโว้ย

เครื่องดนตรีที่ประกอบรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะมีเครื่องดนตรีประกอบหลักเหมือนกันคือ ไวโอลิน กลองรำมะนา โหม่งและฉิ่ง ส่วนเครื่องดนตรีอื่น มักแตกต่างไปตามท้องถิ่นที่จะเสริมเข้ามา ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น ฉาบและกรับ (แกระ)

เครื่องดนตรีของวงรองเง็งโดยทั่วไปในภาคใต้ของไทยและในประเทศมาเลเซียประกอบด้วย ไวโอลิน แอคโคเดียน แมนโดลิน รำมะนาและฆ้อง จากที่อาภรณ์ อุกฤษณ์ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพิธีลอยเรือ : ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมของชาวเล กรณีศึกษาชุมชนบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ (๒๕๓๒) ได้ทำการบันทึกเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่มีมาแต่เดิมไว้ด้วยว่า

> “ในพิธีลอยเรือของชาวบ้านหัวแหลมในอดีตมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเพียง ๒ ชิ้น คือ รำมะนา (บรานา) และโทน (ฆืนัง) ต่อมามีฉิ่งและเครื่องประเภทไวโอลิน เข้ามาเป็นส่วนประกอบของวงรำมะนาด้วย จนกระทั่งปัจจุบันหลังจากที่ผู้เล่นไวโอลินคนสุดท้ายเสียชีวิตไป และไม่มีใครสืบทอด วงรำมะนาบ้านหัวแหลมจึงมีรำมะนา โทน และฉิ่งเป็นหลัก” (อาภรณ์ อุกฤษณ์, ๒๕๓๒, น. ๑๗๙-๑๘๐)

จากข้อความที่ได้ถูกบันทึกไว้ด้านบนในพ.ศ. ๒๕๓๒ ถึงแม้ว่าไวโอลินจะปรากฏอยู่ในวงรำมะนา แต่ข้อความดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่าชาวเลอูรักลาโว้ยเล่นไวโอลินมานานแล้ว และมีการสูญหายทางวัฒนธรรมด้านบุคคลดนตรีเป็นบางช่วง ซึ่งหากเปรียบเทียบกับข้อมูลปัจจุบันที่หมู่บ้านสังกาอู้ เกาะลันตา จ.กระบี่ มีนักดนตรีไวโอลิน ๑ คนที่มีความเชี่ยวชาญในทำนองเพลง และในเกาะอื่น ๆ ก็ยังมีนักดนตรีไวโอลินอยู่ด้วย หากสังเกตเรื่องเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่อาจไม่มีในรองเง็งทั่วไปแต่มีในรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ย นั่นคือ ฉิ่ง และบางครั้งยังมี ฉาบ กรับ (หรือแกระ) อีกด้วย ในขณะที่ชาวอูรักลา-โว้ยจะไม่ใช้แอคโคเดียนและแมนโดลิน ลักษณะเช่นนี้ถือเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีอย่างหนึ่ง และเป็นการปรับตัวทางด้านวัฒนธรรมดนตรีให้เกิดความสะดวกและง่ายต่อการสรรหาเครื่องดนตรีและสร้างอรรถรสทางดนตรีให้เหมาะสมกับสภาพการณ์

การแต่งกายและการแสดงรองเง็ง

ภาพที่ ๓๒: การแต่งกายชุดรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยในเกาะต่าง ๆ
เกาะหลีเป๊ะ (บนซ้าย) รองเง็งแม่จิ้ว จ.ภูเก็ต (บนขวา) เกาะบุโหลน (ล่างซ้าย) เกาะลันตา (ล่างขวา)

รองเง็ง วัฒนธรรมที่ยังคงอยู่ด้วยเสียงเพลงและท่ารำที่มีลักษณะคล้ายกันในแต่ละเกาะ การแต่งกายในการแสดงรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะมีลักษณะเฉพาะที่ได้จากการใช้สีเสื้อผ้าเครื่องประดับต่าง ๆ โดยส่วนใหญ่เน้นความเรียบง่าย แต่งกายด้วยเสื้อลูกไม้แขนยาวสีสดใส ผ้าถุงปาเต๊ะ ส่วนเครื่องประดับไม่เน้นเครื่องโลหะอย่างเช่นการแสดงของไทย เน้นการใช้ดอกไม้สดแต่งศรีษะเป็นพื้นฐาน หากเต้นรำที่ชายหาดมักไม่สวมรองเท้า และไม่เน้นเรื่องการสวมรองเท้า

การแต่งกายในการแสดงรองเง็งแบบใหม่พบได้ในเกาะหลีเป๊ะ การเปลี่ยนแปลงของการแต่งกายนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ และมีความเข้าใจว่าชาวเกาะควรต้องแต่งตัวในลักษณะนี้คล้ายกันการแต่งกายแบบฮาวาย และด้วยลักษณะเศรษฐกิจของเกาะหลีเป๊ะที่เน้นการท่องเที่ยว แม่เพลง (นางแส้หนา เกาะสิเร๊ะ) ในเกาะหลีเป๊ะมีแนวคิดว่ามโนภาพในการแต่งกายของชาวเกาะหรือคนที่อยู่กับทะเลสำหรับนักท่องเที่ยวคือการแต่งกายแบบฮาวาย ใช้ผ้าบาติกเป็นหลัก นางแส้หนาจึงปรับเปลี่ยนชุดรองเง็งเป็นแบบฮาวาย (ดังภาพที่ ๓๑) นางแส้หนามีศักดิ์เป็นหลานของแม่จิ้ว แม่เพลงรองเง็งจังหวัดภูเก็ต ได้รับความรู้บางส่วนในการรำรองเง็งจากแม่จิ้วด้วย จึงเป็นที่น่าเชื่อถือได้ว่าการแต่งกายชุดรองเง็งแบบเดิมของเกาะหลีเป๊ะมีลักษณะเดียวกับรองเง็งที่ภูเก็ต แต่ในปัจจุบันรองเง็งที่

เกาะหลีเป๊ะใช้ผ้าบาติกผืนเดียวห่มตัวและมาผูกไขว้ไว้ที่ด้านหลังคอ ใช้เครื่องประดับเป็นเปลือกหอยร้อยเป็นสร้อยข้อมือ สร้อยคอ และมงกุฎดังภาพที่ ๓๑

<u>วงดนตรีรำมะนา</u>

ภาพที่ ๓๓: วงรำมะนาชาวอูรักลาโว้ยในพิธีลอยเรือ

รำมะนาถือเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอูรักลาโว้ย เดิมเครื่องดนตรีชนิดนี้ชาวอูรักลาโว้ยจะประดิษฐ์เองด้วยวัสดุธรรมชาติที่หาได้ง่ายในถิ่นที่ตนเองอยู่ และใช้หนังสัตว์ที่สามารถหาได้และมีความใหญ่พอที่จะทำเป็นหนังหน้ากลองรำมะนา เช่นหนังตัวเงินตัวทอง หนังวัว หนังควาย หนังแพะ ฯลฯ แต่ในปัจจุบันมีการใช้วัสดุอื่นเช่น ผ้าใบ พลาสติก แทนหนังต่าง ๆ เนื่องจากหาได้ง่าย และบางครั้งวัสดุเหล่านี้เป็นวัสดุเหลือใช้จากการประมงและงานอื่น ๆ ส่วนตัวกลองบางแห่งใช้ท่อพีวีซีขนาดใหญ่มาทำเป็นตัวกลองแทนไม้ขุด

รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ทั้งในวงรองเง็งและวงร้องรำหรือที่เรียกว่าวงรำมะนา วงดนตรีรำมะนาจะมีรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีหลัก โดยทั่วไปไม่จำกัดจำนวนของรำมะนาแต่ควรมีให้มาก ไม่ควรเป็นแค่ ๒ หรือ ๔ ใบ ตามสมควรควรมีมากกว่า ๕ ใบขึ้นไป มีฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ และมีพ่อเพลงร้องเพลงรำวงนำ ส่วนใหญ่ใช้ในงานรื่นเริงและใช้ในการรำวงรอบเรือในงานพิธีลอยเรือ วงรำมะนาบางเกาะมีการนำกลองทน โหม่ง ฉาบ กรับ หรือบางครั้งนำไวโอลินมาร่วมบรรเลงในวงรำมะนาด้วยซึ่งถือว่าเป็นการเติมเต็มอรรถรสของดนตรีตามอรรถภาพที่ชุมชนชาวเลนั้นมีอยู่

วงประกอบมวยกาหยก

ภาพที่ ๓๔: วงประกอบมวยกาหยก[๑]

วงกาหยกที่ใช้ประกอบมวยกาหยก ณ หาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ตนั้นมีองค์ประกอบของเครื่องดนตรีในวงคือ ปี่กาหยก กลองทน โหม่งและกรับ (ไม้แกระ) เครื่องดนตรีต่าง ๆ เหล่านี้ยังคงใช้และเป็นที่รู้จักของชาวอูรักลาโว้ยในแถบนั้นอยู่จนถึงปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงที่กำลังเป็นอุปสรรคในการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีกาหยกคือ องค์ความรู้ด้านการประดิษฐ์เครื่องดนตรีหลักของวง นั่นคือ ปี่กาหยก ซึ่งปัจจุบันไม่มีชาวอูรักลาโว้ยสามารถทำปี่เองแล้ว เนื่องจากไม่เคยได้สัมผัสหรือทดลองทำในช่วงที่นายสนยังมีชีวิตอยู่ อย่างไรก็ตามปัจจุบันนายหริ ผู้เป็นพ่อเพลงและเป็นโต๊ะหมอ ซึ่งถือว่าเป็นผู้ที่ชาวอูรักลาโว้ยในแถบราไวย์เคารพนับถือกำลังทำการหาผู้สืบทอดในการเป่าปี่และพยายามหาหนทางในการทำปี่ขึ้นเองจากประสบการณ์ที่เคยเห็นมา ซึ่งผลของความพยายามนี้ยังไม่เกิดผล หากแต่ปี่จำลองจากต้นแบบอาจเป็นส่วนหนึ่งในการช่วยให้การสืบทอดวัฒนธรรมนี้

ปัจจุบันวงดนตรีกาหยกจึงมีเพียงแค่กลองทน โหม่งและกรับ (บางครั้งอาจมีการนำฉิ่งเข้ามาร่วมด้วย) อรรถรสด้านดนตรีของมวยกาหยกจึงเป็นศิลปะการต่อสู้ประกอบจังหวะดนตรีที่สนุกสนาน จังหวะเร่งเร้าแต่ไม่มีทำนองที่รื่นเริง อย่างไรก็ตามชาวอูรักลาโว้ยยังคงมีพิธีนี้อยู่และยังคงใช้ดนตรีประกอบตามเครื่องดนตรีที่มีอยู่ เนื่องจากการประกอบพิธีไหว้ครูมวยกาหยกถือเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์และถือเป็นศิริ-มงคลต่อชาวอูรักลาโว้ยหากได้เข้าร่วมพิธี

---

[๑] ภาพจาก http://www.khaosod.co.th/view_news.php?newsid=TURONWIzVXdNakE1TURjMU13PT0=

การเปลี่ยนแปลงด้านดนตรี

เรื่องของการดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันนอกจากมีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องบทบาทของดนตรี และเครื่องดนตรีในแต่ละวงแล้ว องค์ประกอบดนตรีด้านอื่นยังคงมีความเปลี่ยนแปลงด้วยดังนี้

<u>ด้านภาษา</u>

เพลงที่มีการขับร้องของชาวอูรักลาโว้ยมีอยู่ ๒ ประเภทใหญ่ ๆ คือ การขับเพลงรองเง็งและการขับเพลงประกอบวงรำมะนา ส่วนในวงกาหยกไม่มีการขับร้อง ภาษาที่ใช้ในการขับร้องเพลงรองเง็งยังคงเป็นภาษาแบบดั้งเดิมอยู่แต่ผสมกันระหว่างภาษามลายูและภาษาอูรักลาโว้ย เนื่องจากภาษาอูรักลาโว้ยมีความคล้ายคลึงกับภาษามลายู คาดว่าดั้งเดิมของเพลงรองเง็งเป็นภาษามลายูแต่เมื่อชาวอูรักลาโว้ยนำมาร้องจึงมีการปรับมาใช้ภาษาอูรักลาโว้ยผสมในบางคำ ภาษาในเพลงรองเง็งจึงมีการเปลี่ยนไปและเมื่อมีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาเรื่อย ๆ อาจมีการกร่อนทางภาษา ทำให้ชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันไม่สามารถแปลเนื้อเพลงรองเง็งได้ทั้งหมด แต่เข้าใจในภาพรวมว่าบทเพลงนั้น ๆ กล่าวถึงอะไร

ตัวอย่างเพลงรองเง็ง ชื่อเพลง: กายูซำปัน

มอรังบาลายา มาเลมะปาลี
ซืองามูลาบาเต๊ะนางายา
ตีตานา งายารีเต๊ะนา
งอรังบือรายา มาเลมะมาเล
ซืองามูลาบูเต๊ะนางายา
ยังตานา ยังดีเด๊ะนา
อารังปารายี ลายังลาจี ตาวารี
งาเดะลารูมา งาตีรานา นะตะนัง
ซำปัน กายู ซำปัน กายู ซำปัน กายู
ซำปัน กายูกายูกายูกายูกายูกายู
กายู ซำปัน กายู

บทเพลงนี้กล่าวถึงเรือไม้ และการเกี้ยวพาราสีและวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้อง นำมาร้องเกี่ยวพาราสีกันระหว่าชาย-หญิง

ในเพลงรำมะนา เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงรำวงมีความหลากหลายกันออกไปทั้งเนื้อเพลงและภาษา ชาวอูรักลาโว้ยมีเพลงที่ใช้ร้องในวงรำมะนาหลายเพลงถึงขนาดสามารถร้องกันได้ตลอดทั้งคืนไม่ซ้ำ และในงานพิธีลอยเรือหากจะร้องกันตลอด ๓ วัน ๓ คืนก็ยังสามารถทำได้ เพลงที่ใช้มีทั้งภาษาอู

รักลาโว้ยเอง ภาษามลายู และภาษาไทย มีทั้งเพลงดั้งเดิม เพลงของมาเลเซีย เพลงลูกทุ่งไทยและเพลงไทยที่แต่งใหม่ หากแต่ส่วนใหญ่จะนิยมร้องเพลงดั้งเดิมกับเพลงของมาเลเซีย ตัวอย่างเพลงที่ใช้ได้แก่ เพลงลงโปง ลาจัง ปูโกยฆีนัง นีและดารี ซาลูตน ปิเป๊ะราฆา จางอง เป็นต้น เพลงแต่งใหม่เช่น บาลีหาดยาว ลาฆูใหม่ บาลีสตูล บาลีภูเก็ต เป็นต้น

ตัวอย่างเพลงแต่งใหม่ ชื่อเพลง: ลาฆูใหม่

ยังดอกหวายจากไปหัวใจหาย
เหมือนรากไม้ข้างปลายความบางค้อง
ร้อยชั่งน้องอยู่หลังอย่าร่ำร้อง
เหมือนรากไม้ข้างปลายความบางค้อง
อย่าร้องแลน้องบังร้องด้วย

ยังดอกกอกราวข่าวมาแต่เมืองนอก
พาอกมันกลายเป็นลายสอง
เจอะกันใหม่ ๆ ใครท่าไม่รักข้อง
พาดอกมันกลายป็นลายสอง
ใครตาละน้องไม่ข้องมึง

ยังต้นหวายขุดบ่อแลหนอริมหาดทราย
ลูกกินอยู่ใต้น้ำปาเหยา
เอามือไปตักชักขึ้นบังหนอเสียเปล่า ๆ
ลูกหินอยู่ใต้น้ำปาเหยา
ตายเสียเปล่า ๆ ไม่ได้กิน

<u>บทเพลงไหว้ครู</u>

บทเพลงที่ใช้ในเพลงรองเง็งมีความหลากหลายในแต่ละเกาะ และในการแสดงหนึ่ง ๆ การเลือกเพลงในการแสดงนั้นย่อมขึ้นอยู่กับนักดนตรีด้วยโดยเฉพาะนักไวโอลินว่าสามารถสีเพลงอะไรได้ ในปัจจุบันนักดนตรีไวโอลินในแต่ละเกาะมีความสามารถในการจดจำเพลงไม่เท่ากัน บางคนรู้จักเพลงแต่ไม่สามารถสีเพลงดังกล่าวได้เนื่องจากไม่ได้เล่นเพลงนั้นนาน จึงลืมเพลงดังกล่าวไป ความเปลี่ยนแปลงนี้เห็นได้ชัดในเพลงบังคับ ๓ เพลงแรกที่เชื่อว่าต้องบรรเลงเพื่อทำการเคารพครูก่อนที่จะบรรเลงเพลงอื่น ดังที่นักดนตรีในแต่ละที่กล่าวได้ดังนี้

นักดนตรีเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ กล่าวว่า

> “ลาฆูดูวอ ต้องเล่นก่อน จากนั้นเล่นเพลงอะไรก็ได้ แต่ที่นี่เล่น ๓ เพลงนี้ก่อน ไหว้ครู ไม่เล่นก็ได้ แต่ต้องเล่น ลาฆูดูวอ แล้วใครอยากเล่นอะไรก็เล่น เล่นไปเรื่อย”

(มะหวี ทะเลลึก, สัมภาษณ์ ๑๔ พฤศจิกายน ๒๕๕๔)

ในขณะที่นักดนตรีที่บุโหลนเห็นว่าเพลงลาฆูดูวอเป็นเพลงที่เป็นพื้นฐานในการเรียนเพลงอื่น จึงต้องเรียนเพลงนี้ก่อนและบรรเลงเพลงนี้ก่อนในการแสดงในงานต่าง ๆ ดังนี้

> “ต้องเรียน ลาฆูดูวอ ก่อน จะเล่นก็ต้องเรียนเพลงนี้ก่อน เล่นเพลงนี้ได้ เพลงอื่นก็ได้ เวลาออกงานก็ต้องเล่น ลาฆูดูวอก่อน แล้วก็ลาฆูมะอินัง แล้วก็ลาฆูอานักอิกัน แล้วก็เล่นเพลงอื่นอยากเต้นอะไร ก็เล่นเพลงนั้น”

(ราหมาน ทะเลลึก, สัมภาษณ์ ๗ มกราคม ๒๕๕๕)

ในอีกแนวคิดหนึ่งเกี่ยวกับเพลงไหว้ครู นักดนตรีในเกาะภูเก็ตมองว่า บางคนอาจไม่สนใจเรื่องเพลงครู แต่หากยึดมั่น ควรเล่นเพลงสามเพลงแรกเพื่อเป็นการไหว้ครูก่อน

> “สามเพลง สามเพลง เล่นสามเพลงก่อน เล่นไหว้ครู ไหว้บรรพบุรุษ มีลาฆูดูวอ ลาฆูมะอินัง แล้วลาฆูอายัมดิเด๊ะ บางคนเค้าไม่เล่น แต่ป๊ะเล่น”

(หริ ฟองสายธาร, สัมภาษณ์ ๑๒ มีนาคม ๒๕๕๕)

จากข้อมูลในการสัมภาษณ์ เพื่อให้เห็นความแตกต่างในปัจจุบันผู้วิจัยได้สรุปเพลงบังคับ ๓ เพลงแรกในแต่ละเกาะลงตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

สถานที่ / ลำดับ	เกาะลันตา, จังหวัดกระบี่	จังหวัดสตูล		จังหวัดภูเก็ต		เกาะลิบง, จังหวัดตรัง
		เกาะบุโหลน	เกาะหลีเป๊ะ	เกาะสิเหร่	หาดราไวย์	
๑	ลาฆูดูวอ	ลาฆูดูวอ	ลาฆูดูวอ	ลาฆูดูวอ	ลาฆูดูวอ	ลาฆูดูวอ
๒	ลาฆูมะอินัง	ลาฆูมะอินัง	ลาฆูซายัง	ลาฆูมะอินัง	ลาฆูมะอินัง	ลาฆูมะอินัง
๓	ลาฆูมะอินัง ละมุด	ลาฆูอานักอิกัน	ลาฆูกีปัส	ลาฆูซายัง	ลาฆูอายัมดิเด๊ะ	ลาฆูบุหรงปูเต๊ะ
หลังจาก ๓ เพลงนี้สามารถบรรเลงเพลงอะไรต่อก็ได้						

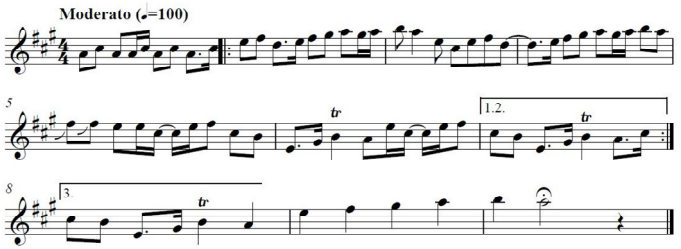
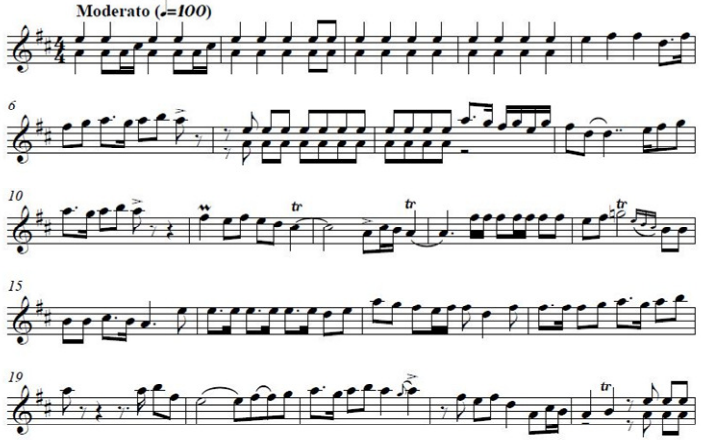
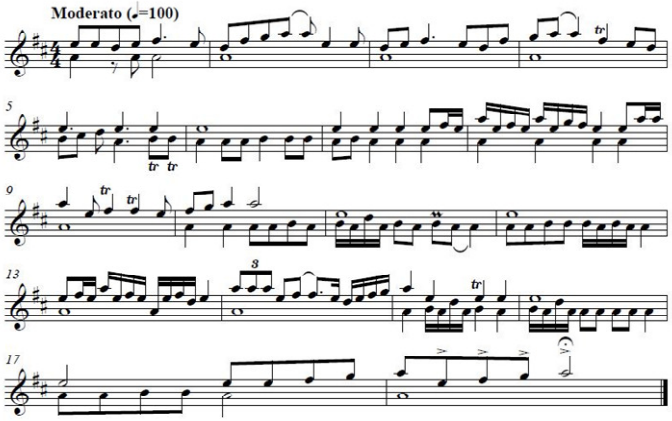
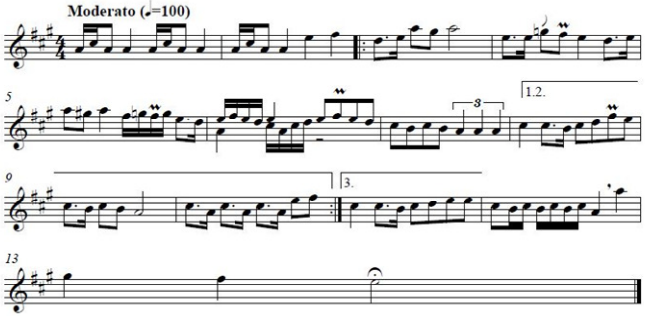
ตาราง ๕: ตารางเปรียบเทียบเพลงไหว้ครูรองเง็งของชาวอูรักลาโว้ย

จากตารางจะเห็นว่าเพลงแรกที่ต้องเล่นคือเพลงลาฆูดูวอ เพลงนี้ถือเป็นเพลงสำคัญของชาวอูรักลาโว้ยที่เชื่อว่าหากจะเรียนดนตรีต้องเรียนเพลงนี้ให้ได้ก่อน หากดูเพลงในลำดับที่ ๒ และ ๓ จะพบความแตกต่างมากขึ้นตามลำดับ ในเพลงลำดับที่ ๒ ส่วนใหญ่ใช้ลาฆูมะอินัง มีเพียงเกาะหลีเป๊ะเท่านั้นที่ใช้ ลาฆูซายังเนื่องจากใช้ตามลำดับเพลงในแผ่นซีดีรอม แต่ในเพลงลำดับที่ ๓ จะพบความหลากหลายที่ไม่เหมือนกันเลยในแต่ละเกาะ

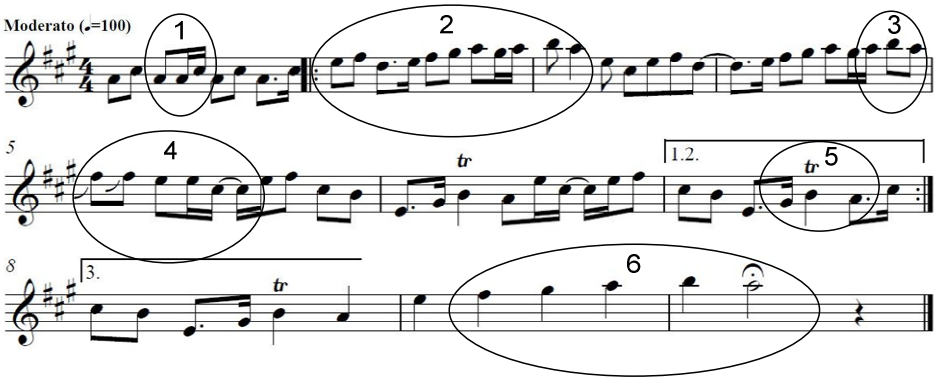
ความแตกต่างนี้ทำให้เริ่มเห็นถึงแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงเรื่องของธรรมเนียมปฏิบัติและบทเพลงที่นักดนตรีในแต่ละเกาะจะสามารถจดจำได้ แนวโน้มที่บทเพลง ทำนองเพลงของชาวอูรักลาโว้ยจะเปลี่ยนไปจึงมีค่อนข้างสูง

<u>ทำนองเพลง</u>

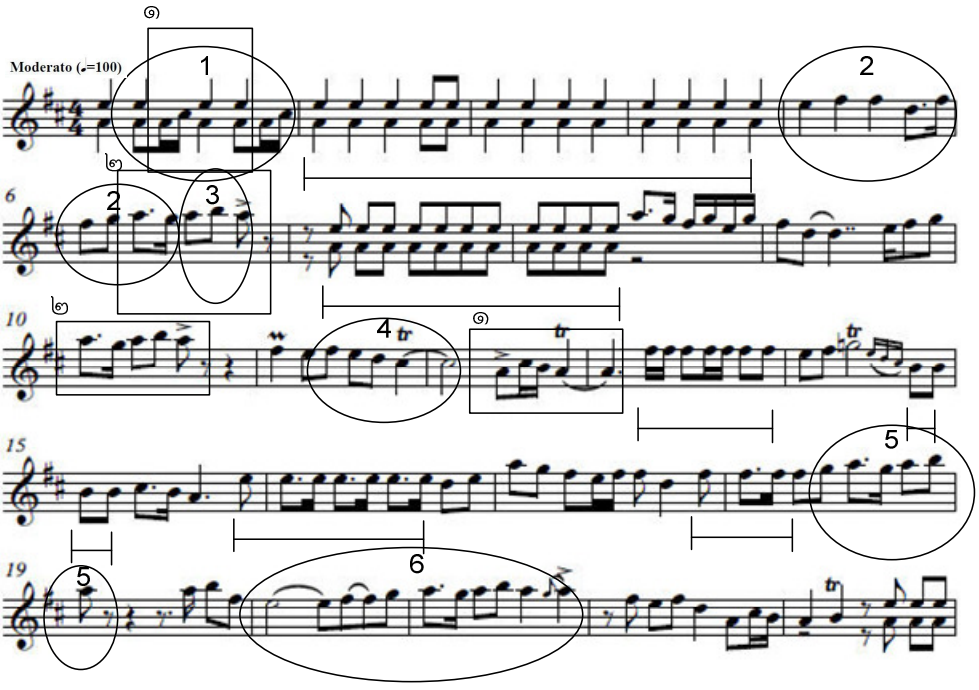
ชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะรู้จักเพลงรองเง็งต่าง ๆ เหมือนกัน แต่ชุดเพลงในการเล่นเพลงรองเง็งในแต่ละเกาะย่อมไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับความสามารถของคนสีไวโอลิน นอกจากนี้แล้วทำนองเพลงเพลงเดียวกันในแต่เกาะยังมีความคลาดเคลื่อนกันในบางเพลงด้วย ที่เห็นได้อย่างเด่นชัดคือเพลงลาฆูดูวอดังแสดงในตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงลาฆูดูวอ (เกาะบุโหลน)

เพลงลาฆูดูวอ (เกาะลันตา)

เพลงลาฆูดูวอ (เกาะราไวย์)

เพลงลาฆูดูวอ (เกาะลิบง)

ภาพที่ ๓๕: ทำนองเพลงลาฆูดูวอในแต่ละเกาะ

จากลักษณะทำนองลาฆูดูวอของทั้ง ๔ สถานที่ไม่ว่าจะเป็นความยาวของทำนอง รูปแบบจังหวะรูปแบบทำนองหรือลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน แต่หากดูความสัมพันธ์ในกลุ่มโน้ตย่อยระหว่างลาฆูดูวอของเกาะบุโหลน ลาฆูดูวอของลันตาและลาฆูดูวอของหาดราไวย์แล้วมีลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตที่สามารถอธิบายได้ถึงความสัมพันธ์ซึ่งมีความแตกต่างกันในทำนอง อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพิจารณานำทำนองลาฆูดูวอของสองที่มาเปรียบเทียบ นั่นคือลาฆูดูวอของเกาะบุโหลนและเกาะลันตา เนื่องจากเป็นทำนองที่มีความใกล้เคียง มีชุดทำนองที่สามารถนำมาเปรียบเทียบอย่างเห็นได้ชัด และถือเป็นตัวแทนของทำนองชาวอูรักลาโว้ยที่นำมาเปรียบเทียบกันดังต่อไปนี้



ภาพที่ ๓๖: ทำนองลาฆูดูวอ (เกาะบุโหลน) พร้อมสัญลักษณ์เพื่อเปรียบเทียบ

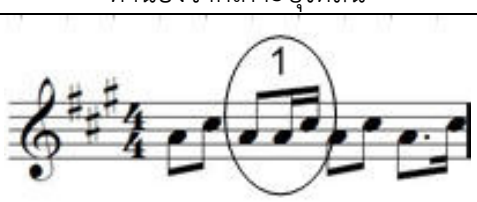
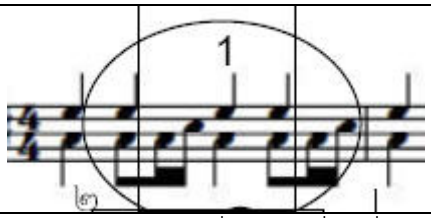
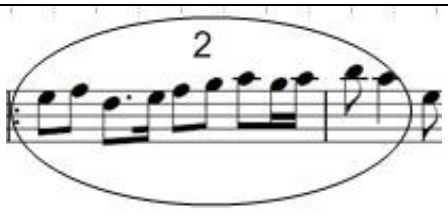
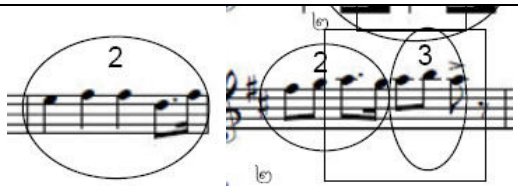


ภาพที่ ๓๗: ลาฆูดูวอ (เกาะลันตา) พร้อมสัญลักษณ์เพื่อเปรียบเทียบ

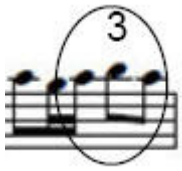
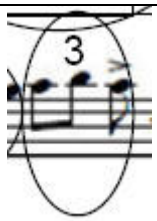
อธิบายสัญลักษณ์ในภาพที่ ๓๕ และ ๓๖

- กลุ่มโน้ตที่เหมือนกันในทำนองของสองเกาะจะวงด้วยวงรีพร้อมมีหมายเลขอารบิคกำกับ เช่น (1) หมายถึง กลุ่มโน้ตชุดที่ 1
- กลุ่มโน้ตที่เหมือนกันในทำนองของเกาะเดียวกันจะวงด้วยสี่เหลี่ยมพร้อมมีหมายเลขไทยกำกับ เช่น [๑] หมายถึง กลุ่มโน้ตชุดที่ ๑
- สัญลักษณ์ ⊢——⊣ แสดงให้เห็นช่วงโน้ตเสียงซ้ำ

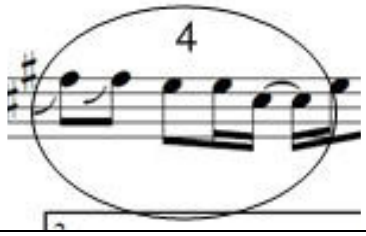
จากภาพที่ ๓๕ และ ๓๖ จะเห็นลักษณะที่สามารถเทียบเคียงทำให้เชื่อได้ว่าทำนองลาฆูดูวอของทั้งสองเกาะมีเค้าโครงของทำนองเดียวกัน อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะความเข้าใจของคนในเกาะแต่ละเกาะและตามธรรมชาติของการสืบทอดแบบมุขปาฐะ จากทำนองทั้งสองผู้วิจัยได้ทำสัญลักษณ์วงรีในแต่ละช่วงทำนองและใส่หมายเลขอารบิคกำกับ และเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ผู้วิจัยได้ใส่ตัวเลขในทำนองที่มีลักษณะที่สามารถเทียบเคียงกันได้ด้วยตัวเลขเดียวกัน และทำสัญลักษณ์สี่เหลี่ยมพร้อมใส่หมายเลขไทยกำกับในกรณีที่มีลักษณะทำนองที่เหมือนกันภายในทำนองของเกาะนั้น ๆ เอง นอกจากนี้ยังมีสัญลักษณ์ ⊢——⊣ แสดงให้เห็นถึงโน้ตที่บรรเลงซ้ำซึ่งปรากฏเฉพาะในทำนองของเกาะลันตาเท่านั้น เพื่อให้เกิดความง่ายต่อการเข้าใจ ผู้จัยจึงจับคู่ลักษณะทำนองที่มีความคล้ายคลึงกันหรือทำนองที่สามารถเทียบเคียงกันได้ด้วยลักษณะของรูปแบบทำนองหรือการเคลื่อนที่ของโน้ตดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

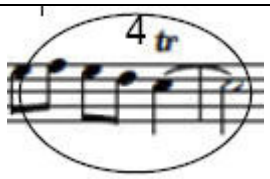
ทำนองจากเกาะบุโหลน	ทำนองจากเกาะลันตา
	
ทำนองในการเริ่มต้นของลาฆูดูวอที่เกาะบุโหลนกับเกาะลันตามีโน้ตที่มีการเคลื่อนที่ลักษณะเดียวกันในห้องเพลงที่ ๑ ดังแสดงในวงรีหมายเลข 1 ลักษณะของทำนองชุดนี้ปรากฏในทำนองของเกาะลันตาสองครั้งในขณะที่ทำนองของเกาะบุ-โหลนบรรเลงเพียงครั้งเดียวก่อนที่จะตามด้วยทำนองอื่นต่อไป	
	
โน้ตในชุดที่ 2 นี้ทำให้เห็นลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เคลื่อนที่ด้วยโน้ตที่เริ่มด้วยเสียง “มี” ตามด้วยการเคลื่อนที่ของโน้ตที่มีความใกล้เคียงกันซึ่งเห็นได้จากช่วงจบตรงช่วงทำนองที่ปรากฏใน	

วงกลมหมายเลข 3 ของทำนองจากเกาะลันตา

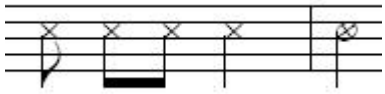
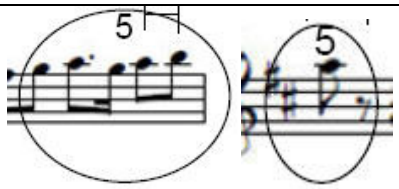
ในส่วนทำนองของเกาะลันตาระหว่างโน้ตชุดที่ 1 ถึงโน้ตชุดที่ 2 จะถูกคั่นด้วยการสีเสียงคู่ในรูปแบบจังหวะเดียวกันถึง ๑๖ จังหวะก่อนจะมีการดำเนินทำนองในชุดที่สองซึ่งเริ่มด้วยโน้ตในรูปแบบจังหวะเดียวกันกับเสียงซ้ำแต่เปลี่ยนเสียงสูงขึ้นก่อนเข้าสู่โน้ตเสียง “มี” ซึ่งเป็นชุดจังหวะใกล้เคียงกันกับโน้ตชุดที่สองของทางเกาะบุโหลน

โน้ตในชุดที่สามนี้ปรากฏสองครั้งในเพลงของเกาะบุโหลนคือช่วงท้ายของโน้ตชุดที่สอง (ห้องเพลงที่ ๔-๕) ซึ่งมีความสัมพันธ์กับเพลงของเกาะลันตาในห้องที่ ๖ และในเพลงของเกาะบุโหลนห้องเพลงที่ ๔ มีความสัมพันธ์กับเพลงของเกาะลันตาในห้องเพลงที่ ๑๐

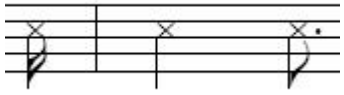
การปรากฏของโน้ตชุดนี้ทำให้เห็นความสัมพันธ์ในการเข้าช่วงจบวรรคเพลงก่อนขึ้นวรรคใหม่ในโน้ตชุดที่สอง และในระหว่างห้องเพลงที่ ๓ ของเพลงในเกาะบุโหลนอาจไม่ตรงกับการเคลื่อนที่ของโน้ตเพลงในห้องที่ ๗-๙ ของเพลงในเกาะลันตาซึ่งบรรเลงด้วยโน้ตซ้ำและรูปแบบจังหวะเดิมก่อนเข้าสู่การเปลี่ยนทำนองและลงด้วยโน้ตที่ปรากฏในช่วงท้ายเป็นชุดที่ 3 ซึ่งเป็นช่วงต่อเข้าสู่โน้ตในชุดที่ 4 ของทำนองเพลงทั้งสองที่



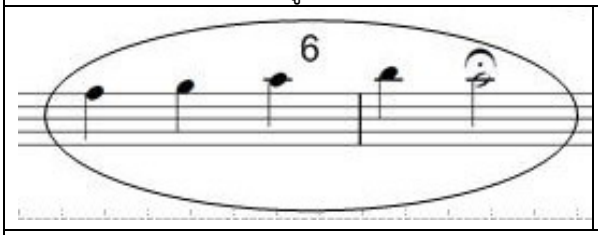


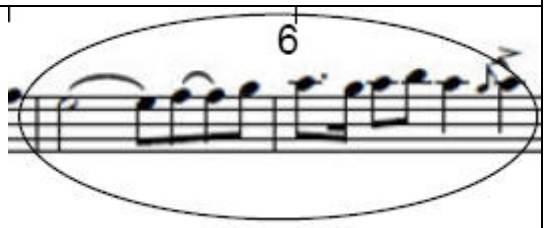
รูปแบบจังหวะของโน้ตชุดที่ 4 มีลักษณะ (เกาะบุโหลน)

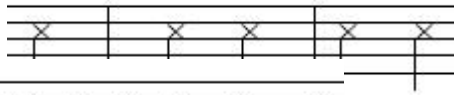
กับ (เกาะลันตา) ซึ่งเห็นได้ชัดว่ามีความแตกต่างกัน แต่หากดูที่ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ต (รูปแบบทำนอง) และตัวโน้ตหลัก ทำนองทั้งสองทำนองนี้มีความคลายคลึงกันด้วยการเริ่มด้วยโน้ตเสียง “ฟา” และจบด้วยโน้ตเสียง “โด”



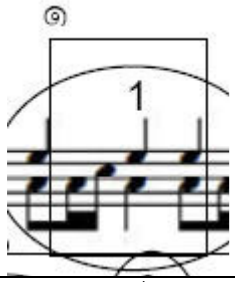
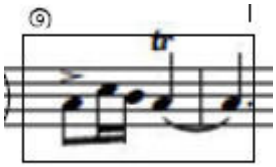
รูปแบบจังหวะของโน้ตชุดที่ 5 มีลักษณะ (เกาะบุโหลน)

กับ (เกาะลันตา) ซึ่งเห็นได้ชัดว่ามีความแตกต่างกัน แต่หากดูที่

ลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตและตัวโน้ตหลัก ทำนองทั้งสองทำนองนี้มีความคลายคลึงกันด้วยการเริ่มด้วยโน้ตเสียง “ซอล” (อยู่ในช่วงเสียงต่างกัน) และจบด้วยโน้ตเสียง “ลา”



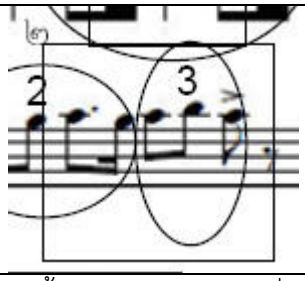
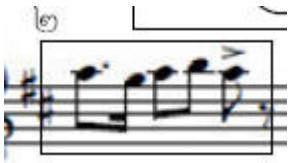


รูปแบบจังหวะของโน้ตชุดที่ 6 มีลักษณะ  (เกาะบุโหลน) กับ (เกาะลันตา) ซึ่งเห็นได้ชัดว่ามีความแตกต่างกัน แต่หากดูที่รูปแบบทำนองหรือลักษณะการเคลื่อนที่ของโน้ตและตัวโน้ตหลัก ทำนองทั้งสองทำนองนี้มีความคลายคลึงกันด้วยการเริ่มด้วยโน้ตเสียง “ฟา” (ของเกาะลันตามีเสียงที่ลากมาตั้งแต่เสียง “มี”ก่อนขึ้นเสียง “ฟา” และจบด้วยโน้ตเสียง “ลา”



โน้ตชุดนี้เป็นกลุ่มโน้ตที่เกิดในลาฆูดูวอของเกาะลันตาใน ๒ ตำแหน่ง ตำแหน่งแรกอยู่ในช่วงการขึ้นต้นทำนองคือในห้องเพลงที่ ๑ และตำแหน่งที่สองปรากฏในห้องเพลงที่ ๑๒-๑๓ ซึ่งในการปรากฏกลุ่มโน้ตนี้ในครั้งที่สองจะตามด้วยลักษณะทำนองที่เป็นโน้ตเสียงซ้ำ ตามด้วยท่วงทำนองอื่นก่อนจะถึงช่วงชุดทำนองที่มีลักษณะคล้ายกันในชุดทำนองที่ 5 ของลาฆูดูวอของทั้งสองเกาะ

ลักษณะทำนองช่วงนี้คล้ายเป็นช่วงสร้อยทำนองก่อนถึงทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองชุดที่ 5 ของทั้งสองทำนอง

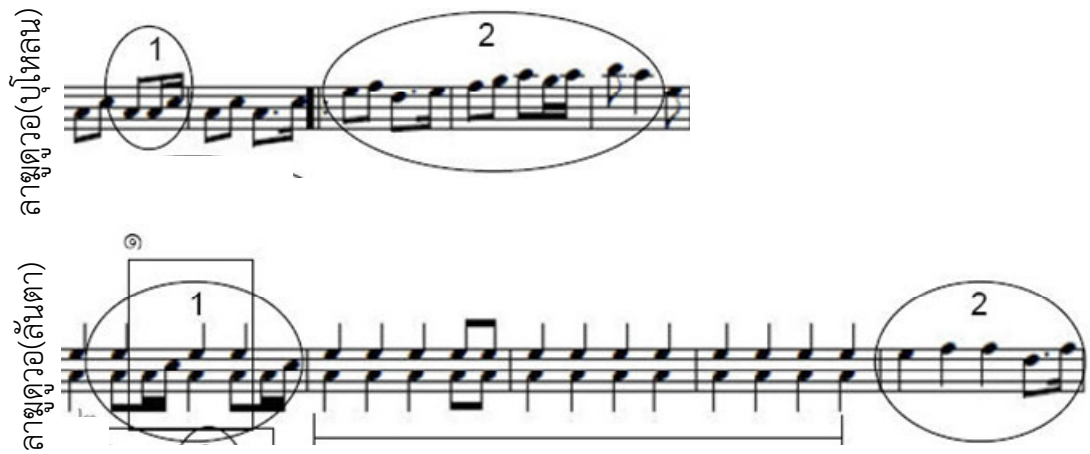


โน้ตในชุดที่ ๒ นี้ปรากฏในห้องเพลงที่ ๖ และห้องเพลงที่ ๑๐ ของเพลงที่เกาะลันตา เป็นช่วงลักษณะทำนองที่คล้ายเป็นช่วงจบวรรคของทำนองก่อนจะเปลี่ยนเป็นทำนองอื่นและทำนองนี้ยังเป็นทำนองที่จบด้วยโน้ตที่จบในห้องเพลงที่ ๔ ของเพลงที่เกาะบุโหลนก่อนที่จะเปลี่ยนไปเป็นชุดทำนองชุดที่ 4 ของทำนองทั้งสองเกาะอีกด้วย

จากตารางเปรียบเทียบของลาฬูดูวอทั้งสองทำนองจากสองแหล่งพบว่าทำนองมีชุดทำนองที่มีความใกล้เคียงกันด้วยตัวโน้ตหลักที่ถือเป็นตัวโน้ตที่เป็นทำนองหลัก ในแต่ละเกาะอาจมีการเติมแต่งโน้ตในทำนองหลักเพื่อเป็นการแปรทำนองตามความคิดของตนเอง อย่างไรก็ตามลักษณะทำนองเดิมยังคงสามารถไล่เรียงชุดโน้ตที่มีลักษณะทำนองหลักเหมือนกันตามลำดับที่สามารถสังเกตุได้ ในทำนองลาฬูดูวอของเกาะลันตาจะพบลักษณะการบรรเลงโน้ตซ้ำและใช้สายกระทบ (หรือบรรเลงเสียงคู่แบบกระทบสองสาย) ซึ่งหากสังเกตุในทำนองลาฬูดูวอของหาดราไวย์จะพบลักษณะการใช้โน้ตซ้ำและการใช้สายกระทบด้วยเช่นกัน ในการบรรเลงในแต่ละครั้งผู้วิจัยสังเกตุได้ว่าจะพบลักษณะดังกล่าวไม่ซ้ำตำแหน่งเดิม แสดงให้เห็นว่าลักษณะการเกิดเสียงกระทบในการบรรเลงเป็นลักษณะที่ไม่ใช่ลักษณะบังคับและอาจเป็นความตั้งใจหรือไม่ตั้งใจของนักดนตรี

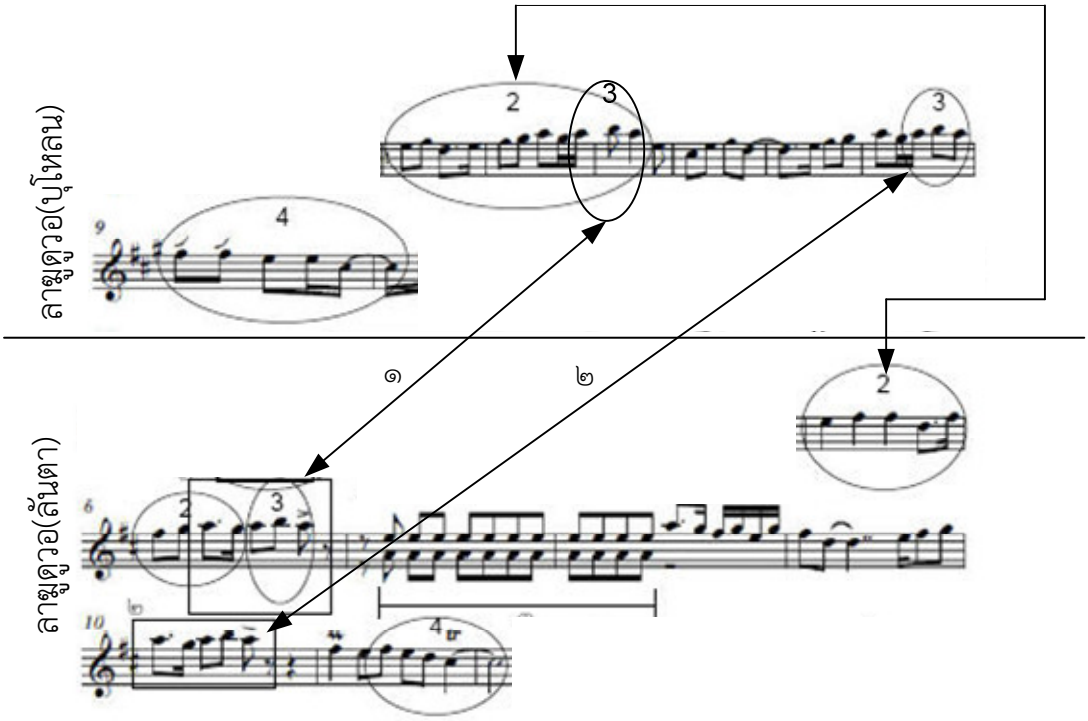
จากการเปรียบเทียบพบว่าทำนองย่อยบางทำนองของลาฬูดูวอเกาะบุโหลนและลาฬูดูวอเกาะลันตาที่มีลักษณะเหมือนกันอาจถูกแยกหรือถูกแทนด้วยช่วงการบรรเลงโน้ตซ้ำกลายเป็นทำนองเฉพาะของเกาะลันตา ซึ่งปรากฏลักษณะในเกาะราไวย์แต่ไม่ปรากฏในลาฬูดูวอของเกาะลิบง

ลักษณะการแยกทำนองหรือแทนด้วยการบรรเลงโน้ตซ้ำแสดงได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ ๓๘: ตัวอย่างการเปรียบเทียบการใช้เสียงซ้ำชุดที่ ๑

ในภาพที่ ๓๘ เป็นการแสดงตัวอย่างโน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตชุดที่ ๑ และโน้ตชุดที่ ๒ ของทั้งสองเกาะซึ่งพบว่าที่เกาะลันตาจะใช้โน้ตเสียงซ้ำและเป็นเสียงคู่หรือเสียงกระทบในช่วงหนึ่งซึ่งค่อนข้างยาวแทนโน้ตที่มีการเคลื่อนที่ของเกาะบุโหลน ดังแสดงในภาพที่ ๓๘



ภาพที่ ๓๙: ตัวอย่างการเปรียบเทียบการใช้เสียงซ้ำชุดที่ ๒

จากภาพที่ ๓๙ แสดงให้เห็นชุดโน้ตย่อย 2 ของทำนองในเกาะบุโหลนซึ่งมีชุดโน้ตย่อย 3 ประกอบอยู่ด้วยในท้ายวรรคอันเป็นลักษณะเดียวกับชุดโน้ตย่อย 2 ของทำนองเกาะลันตา (แสดงตามลูกศรหมายเลข ๑) ช่วงทำนองระหว่างชุดโน้ตย่อย 3 แรกกับชุดโน้ตย่อย 3 หลังของทำนองเกาะบุโหลนถูกแทนด้วยโน้ตเสียงซ้ำและเป็นเสียงคู่หรือเสียงกระทบ (แสดงตามลูกศรหมายเลข ๒)

นอกจากนี้ในเรื่องของเสียงอาจมีข้อแตกต่างที่เกิดจากการตั้งเสียงของเครื่องดนตรี เนื่องจากนักดนตรีตั้งเสียงด้วยประสบการณ์ของตนเอง ทำให้การขึ้นเสียงของบทเพลงอาจไม่เท่ากัน ในทำนองมีโน้ตแทรกเข้ามาเพื่อรอจังหวะ ทำให้เห็นถึงอิสระของการบรรเลงเพื่อให้เข้ากับท่ารำ แต่ให้ดำรงอยู่ในโครงสร้างทำนองเดียวกัน หากแต่ในบทเพลงอื่น ๆ ยังไม่ค่อยเห็นความแตกต่างที่ชัดเจนเช่นเพลงนี้ ซึ่งอาจเนื่องมาจากทำนองเพลงขับที่ได้กำกับอยู่

เพลงที่ยังคงใช้กันอยู่ในปัจจุบันมีรายชื่อดังต่อไปนี้ ลาฬูดูวอ ลาฬูมะอินัง ลาฬูอานะอีกัน ลาฬูอายัมดี-เด๊ะ บูหลงปูเต๊ะ ลาฬูเจ๊ะมะมัด ลาฬูซายัง ลาฬูกีปะ ตะแล็กแต็กแต็ก สไปตู้ กีตาซายัง ซีตีปายง ลาฬูกาโญ๊ะซัมปัน ตาแบ๊ะอีเจ๊ะ ฯลฯ บทเพลงต่าง ๆ นี้เป็นบทเพลงรองเง็งที่ใช้ในเกาะต่าง ๆ ซึ่งบางเกาะสามารถเล่นได้บางเพลงเท่านั้นดังได้กล่าวมาแล้ว

การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดนตรีและการแสดง

หลังเหตุการณ์สึนามิปี พ.ศ. ๒๕๔๗ สภาพความเป็นอยู่ของชาวอูรักลาโว้ยในหลายเกาะมีความเปลี่ยนแปลง มีองค์กรต่าง ๆ เข้ามาช่วยเหลือชาวเล ชาวเลมีทางเลือกในชีวิตมากขึ้น รู้จักองค์กรและนายทุนมากขึ้น รัฐบาลได้จัดทำแผนพัฒนาท่องเที่ยวระดับภูมิภาคและระดับโลก ด้วยการร่างแผนพัฒนาภูมิภาคสำหรับการฟื้นฟูการท่องเที่ยวภายหลังประสบภัยสึนามิใน ๓ จังหวัด ภูเก็ต พังงาและกระบี่ (ศยามล ไกยูรวงศ์, ๒๕๕๑, น. ๑๐) เหล่านี้ทำให้ชาวเลเป็นที่รู้จักของสังคมภายนอกมากขึ้น และวัฒนธรรมชาวเลยังได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งในการโฆษณาเชิญชวนเพื่อการท่องเที่ยว ตัวชาวเลเองมีอาชีพเพิ่มขึ้นคือการบริการนักท่องเที่ยว ส่วนใหญ่คือการรับจ้างนายทุนเป็นคนขับเรือพานักท่องเที่ยวไปเที่ยวที่ต่าง ๆ

> นอกจากนี้ในช่วงหลังชาวเลยังมีปัญหาเรื่องถิ่นที่อยู่ที่เป็นผลกระทบจากการพัฒนาการท่องเที่ยวตามแผน RDP อย่างรวดเร็วและแน่นอนว่าย่อมมีผลกระทบต่อการกว้านซื้อที่ดิน และราคาที่ดินที่จะพุ่งสูงขึ้นอันจะมีผลทำให้ชุมชนชายขอบถูกแย่งชิงที่ดินมากขึ้นในอนาคต... ในการกำหนดแนวเขตพื้นที่การแก้ปัญหาและการพิสูจน์สิทธิการถือครองที่ดินก่อนการประกาศเป็นพื้นที่ป่าสงวน แต่สำหรับชาวประมงพื้นบ้านและชาวเลส่วนใหญ่จะมีพื้นที่ทำกินบางส่วนและปลูกบ้านเรือนอย่างง่าย ๆ อยู่ใกล้ชายฝั่งทะเล โดยไม่มีเอกสารสิทธิที่ดิน (ศยามล ไกยูรวงศ์, ๒๕๕๑, น. ๑๑-๑๗)

ปัญหาอันหนักหน่วงในเรื่องผืนดินทำกินเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้วิถีชาวเลเกิดการเปลี่ยนแปลง จุดประสงค์ในวิถีทางวัฒนธรรมได้เปลี่ยนแปลงไปด้วย มีเรื่องการสนับสนุนการท่องเที่ยวที่เกิดมาพร้อมเทคโนโลยีใหม่ รำวงประกอบลูกทุ่งไทยสมัยใหม่ผสมกับการรำรองเง็งแบบเดิม วัฒนธรรมแต่งกายแบบสาวรำวงยุคใหม่ ในบางแห่งวัฒนธรรมรองเง็งเป็นเพียงแค่การโฆษณาบังหน้าและสอดแทรกด้วยรำวงของเด็กวัยรุ่นชาวเลที่มีการแต่งกายด้วยกระโปรงสั้น แต่งหน้าเข้มกับเวทีที่เต็มไปด้วยสีสันของแสงไฟ มีการเชิญชวนแขกให้มาเต้นคู่ตามความต้องการ ส่งผลให้นักท่องเที่ยวมองวัฒนธรรมนี้ไปในทางเสื่อมเสีย อย่างไรก็ตามลักษณะของการสอดแทรกรำวงแบบใหม่เข้ากับการแสดงรองเง็งแบบนี้มีเพียงในบางพื้นที่เท่านั้น รองเง็งในหลายพื้นที่ยังคงรองเง็งรูปแบบเดิมอยู่

ภาพที่ ๔๐: การแต่งกายรำวงที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงรองเง็งชาวเล

การมีการแสดงรำวงแบบใหม่ถือเป็นจุดขายอย่างหนึ่งของการแสดงรองเง็งชาวเล การจ้างมีปริมาณมากขึ้นเนื่องจากรำวงแบบใหม่เป็นที่ถูกใจแขกบางประเภท และทำให้วัยรุ่นชาวเลสามารถหารายได้ได้ดี การแสดงแบบนี้อาจบอกได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้รองเง็งชาวเลยังคงอยู่และเป็นที่รู้จักควบคู่ไปกับรำวงแบบใหม่ แต่ในอีกนัยการแสดงแบบนี้อาจเป็นส่วนหนึ่งในการทำลายค่านิยมในการชมรองเง็งสำหรับนักท่องเที่ยวไปได้

ในทางตรงกันข้ามผลกระทบจากนโยบายรัฐบาล ชาวอูรักลาโว้ยที่ได้รับผลกระทบพยายามทำให้ตนเองมีความเข้มแข็งมากขึ้น พิธีกรรมต่าง ๆ ในวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ยเป็นเครื่องมือทางจิตใจอย่างหนึ่งที่ทำให้ชาวอูรักลาโว้ยมีความสามัคคี มีความเป็นกลุ่มเป็นก้อน มีความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกัน และช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ดนตรีและพิธีกรรมจึงเปรียบเสมือนตัวเชื่อมความสัมพันธ์ของชาวเลที่นับวันจะมีวิถีชีวิตแบบตัวใครตัวมันมากขึ้น ดนตรีและพิธีกรรมถือเป็นเครื่องมือที่ดีที่สุดในการสร้างจิตวิญญาณของความเป็นชาวเล ดึงเอกลักษณ์และตัวตนของชาวเลให้แสดงออกมาในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านดนตรีและพิธีกรรมที่สืบทอดมาตั้งแต่บรรพบุรุษ ดึงให้ชาวเลที่อยู่ห่างไกลกลับมารวมกลุ่มกันอีกครั้ง ดึงให้ชุมชนเข้มแข็งและเป็นเอกภาพเพื่อเป็นเครื่องต่อรองในการต่อสู้กับสังคมแบบใหม่

ชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละเกาะในปัจจุบันมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติ คนรุ่นเก่ายังคงรู้จักกันอย่างดี แต่คนรุ่นใหม่เริ่มมีความเหินห่างกันไปตามสภาพทางสังคม การสัญจรไปมาระหว่างเครือญาติมีการเปลี่ยนเส้นทางจากการเดินทางโดยเรือเป็นเดินทางโดยรถยนต์ ใช้เส้นทางทางบกเป็นหลักในการไปมาหาสู่กันเนื่องจากสะดวก ประหยัดและใช้เวลาน้อยกว่า วิถีทางทะเลของชาวอูรักลาโว้ยจึงมีเพียงงานประมงเพื่อหาเลี้ยงชีพเท่านั้น และยังมีอาชีพอื่นมาเสริมอาชีพประมงด้วย เมื่อวิถีชีวิตเปลี่ยนผลงานการแสดงออกทางวัฒนธรรมย่อมมีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงตามวิถีใหม่ ซึ่งขณะนี้อาจยังเห็นไม่ชัด แต่ในอนาคตวิถีแบบดั้งเดิมอาจเป็นแค่วิถีที่อยู่ในตำนานโดยมีบทร้องรองเง็งหรือรำมะนาเป็นตัวขับขานเล่าประวัติศาสตร์นี้ บทเพลงแต่งใหม่อาจมีการเปลี่ยนแปลง และบทเพลงเก่าจะเป็นเครื่องมือในการบันทึกความทรงจำของชาวอูรักลาโว้ยแทนการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

บทที่ ๖ สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

การศึกษาเรื่องการสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ยเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำงานวิจัยโดยอิงหลักการวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณา (Ethnographic Research) เพื่อทำการศึกษาวิถีการสืบทอด การเชื่อมโยงของดนตรีซึ่งอาจส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ ในประเทศไทย ผู้วิจัยมุ่งเน้นถึงสถานการณ์ต่าง ๆ ทางดนตรีของชาวเลในปัจจุบันแล้วนำมาเปรียบเทียบกับข้อมูลจากเอกสารหรือคำบอกเล่าที่สามารถอ้างอิงได้โดยใช้ระเบียบวิธีการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินตามขั้นตอนและสรุปผลอภิปรายผล ตลอดจนมีข้อสังเกตที่ได้จากงานวิจัยมาเสนอแนะตามลำดับต่อไปนี้

วัตถุประสงค์

๑. เพื่อศึกษาวิถีการสืบทอด การเชื่อมโยงของดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ
๒. เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงของดนตรีกลุ่มอูรักลาโว้ยในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมา

ข้อมูลเบื้องต้นของชาวอูรักลาโว้ย

พื้นที่หลักที่ชาวเลอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ในปัจจุบันได้แก่เกาะต่าง ๆ ใน ๓ จังหวัด คือ จังหวัดสตูล จังหวัดกระบี่และจังหวัดภูเก็ต ส่วนในจังหวัดตรังมีชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่บ้างในเกาะไหงซึ่งเขตติดต่อระหว่างจังหวัดตรังและกระบี่ และมีประวัติว่าเคยมีชาวอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ในเกาะลิบงซึ่งในปัจจุบันได้มีการผสมผสานกับชาวไทยมุสลิมจนไม่มีชาวอูรักลาโว้ยในเกาะลิบงแล้ว

การดำน้ำ จับปลาและดูสภาพการต่าง ๆ ทางทะเลยังคงเป็นความสามารถที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวเลอูรักลาโว้ย นอกจากนี้ชาวอูรักลาโว้ยยังคงมีอาชีพอื่น ๆ ตามสถาวะแวดล้อม สภาพเศรษฐกิจและสังคมที่อยู่ในเกาะนั้น ๆ โดยส่วนใหญ่ชาวเลจะรับอาชีพที่เกี่ยวกับการบริการนักท่องเที่ยวทางทะเลเช่น รับจ้างขับเรือพานักท่องเที่ยวดำน้ำ ชมเกาะ รับจ้างนายทุนทำประมง และในบางฤดูมีการสลับมารับจ้างกรีดยางด้วย

ชาวอูรักลาโว้ยเดิมนับถือผีและบรรพบุรุษ ภายหลังเริ่มมีการเผยแพร่ศาสนาและได้รับอิทธิพลจากสังคมใหญ่ ทำให้ทำเนียมปฏิบัติบางประการของชาวอูรักลาโว้ยในแต่ละที่มีความแตกต่างกัน ปัจจุบันชาวอูรักลาโว้ยมีการนับถือศาสนาซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น ๓ กลุ่มดังนี้

๑. ชาวอูรักลาโว้ยที่นับถือศาสนาพุทธ ซึ่งถือเป็นส่วนใหญ่ของชาวอูกรักลาโว้ยที่อาศัยอยู่ในเกาะต่าง ๆ

คณะดนตรีและการแสดง ม.สงขลานครินทร์

๒. ชาวอูรักลาโว้ยที่นับถือศาสนาอิสลามซึ่งอาศัยอยู่ในหมู่เกาะบุโหลนที่เดียวเท่านั้นและ
๓. ชาวอูรักลาโว้ยที่นับถือศาสนาคริสต์ จะเป็นกลุ่มที่กระจายอยู่ตามเกาะต่าง ๆ

พิธีกรรมที่ชาวอูรักลาโว้ยยังถือปฏิบัติเป็นที่รู้จักของกลุ่มคนทั่วไปคือพิธีลอยเรือ จัดขึ้นปีละ ๒ ครั้งในช่วงวันขึ้น ๑๓-๑๕ ค่ำ เดือน ๖ และเดือน ๑๑ นอกจากนี้ยังมีพิธีแก้เหลยหรือแก้บน และศิลปะการต่อสู้มวยกาหยกที่มีพิธีไหว้ครูที่ปัจจุบันมีเฉพาะที่หาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ต

ดนตรีอูรักลาโว้ยในปัจจุบัน

ดนตรีอูรักลาโว้ยในปัจจุบันสะท้อนออกมาในรูปแบบการแสดง ๓ รูปแบบคือ

๑. ดนตรีรองเง็ง ใช้ประกอบการเต้นรองเง็ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักคือ ไวโอลิน กลองรำมะนา โหม่ง ไม้แกระหรือกรับ และฉิ่ง บางแห่งมีกลองทนและ/หรือฉาบประกอบด้วย นอกจากนี้ยังมีคนขับร้องเพลงรองเง็ง เพื่อใช้ประกอบการเต้นรองเง็งชาวเล
๒. ดนตรีรำมะนา ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักคือกลองรำมะนาจำนวนไม่จำกัดแต่ควรมากกว่า ๔-๕ ใบ กลองทน ฉิ่ง และคนขับเพลง บางแห่งเริ่มมีเครื่องกำกับจังหวะอื่นร่วมด้วยเช่น โหม่ง ฉาบ ไม้แกระหรือกรับ ดนตรีรำมะนาใช้เล่นเพื่อความสนุกสนาน ในพิธีลอยเรือใช้ประกอบการรำวงรอบเรือเพื่อเป็นสิริมงคลก่อนนำไปลอย
๓. ดนตรีกาหยก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักคือ ปี่กาหยก กลองทน โหม่ง ไม้แกระ และฉิ่ง ใช้ประกอบศิลปะการต่อสู้มวยกาหยกเท่านั้น

ดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยที่รู้จักในสังคมทั่วไปคือดนตรีรองเง็ง นักดนตรีและนักแสดงรองเง็งชาวเลในหลายเกาะนอกจากแสดงในพิธีต่าง ๆ ของชาวเลเองแล้ว ยังมักได้รับเชิญให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ เช่นงานแก้บน งานแสดงทางวัฒนธรรม ฯลฯ

นางจิ้ว ประโมงกิจ นักแสดงรองเง็งชาวอูรักลาโว้ยเป็นคนเดียวที่ได้รับคัดเลือกผลงานดีเด่นในการอนุรักษ์มรดกไทย ประจำปี พ.ศ.๒๕๓๕ เข้าเฝ้ารับพระราชทานโล่และเข็มที่ระลึกจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทำให้เป็นที่รู้จักและภาคภูมิใจของชาวอูรักลาโว้ยในทุกเกาะ ปัจจุบันนางจิ้วตั้งวงรองเง็งคณะพรสวรรค์ รับงานแสดงรองเง็งทั่วไปโดยเฉพาะในเกาะภูเก็ตโดยใช้ดนตรีจากแผ่นซีดีรอมเป็นหลัก เนื่องจากคนไวโอลินของวงได้เสียชีวิตไปแล้ว

อย่างไรก็ตามปัจจุบันนักดนตรีดำเนินทำนองของชาวอูรักลาโว้ยมีเพียง ๓ ท่านเท่านั้นคือ

๑. นายราหมาน ทะเลลึก เกาะบุโหลน จังสตูล
๒. นายมะหวี ทะเลลึก เกาะลันตา จังหวัดกระบี่

๓. นายหริ ฟองสายธาร จังหวัดภูเก็ต

ด้วยเหตุที่นักดนตรีดำเนินทำนองมีจำกัด คณะรองเง็งบางคณะจึงใช้แผ่นซีดีรอมในการแสดงและบางแห่งปรับเป็นวงรำมะนาแทนการใช้รองเง็งในงานรื่นเริงต่าง ๆ

ปี่กาหยก เครื่องดนตรีประกอบศิลปะการต่อสู้ของชาวอูรักลาโว้ย

กาหยกถือเป็นศิลปะการต่อสู้ของชาวอูรักลาโว้ยที่มีการสืบทอดมาแต่บรรพบุรุษของชาวอูรักลา-โว้ย มีพิธีการไหว้ครูที่ชาวอูรักลาโว้ยนับถือและเชื่อว่าการได้เข้าร่วมพิธีถือเป็นศิริมงคลแก่ชีวิต มวยกาหยกมีลักษณะท่าร่ายรำเหมือนปันจักสีลัต และยังมีลักษณะทางวัฒนธรรมอื่น ๆ เช่นธรรมเนียมปฏิบัติในเรื่องพิธีการไหว้ครู การใช้ดนตรีประกอบ หรือเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันอีกด้วย

ในปัจจุบันมวยการหยกของชาวอูรักลาโว้ยมีอยู่ที่หาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ตแห่งเดียวเท่านั้น เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบมวยกาหยกได้แก่ ปี่กาหยก กลองทน โหม่งและไม้แกระ (กรับ) โดยผู้ที่สามารถเป่าปี่กาหยกได้ล่าสุดมีเพียงนายสน บางจากเท่านั้น (เสียชีวิตแล้วในช่วงต้นปี ๒๕๕๖) และปัจจุบันยังไม่มีใครสืบทอด ทั้งนี้ปี่กาหยกเลาสุดท้ายของชาวอูรักลาโว้ยได้ถูกฝังไปพร้อมกับร่างของนายสน ทำให้วัฒนธรรมทางด้านดนตรีในด้านองค์ความรู้เรื่องการเป่าปี่กาหยกและการผลิตปี่กาหยกหายสาบสูญไปในคราวเดียวกัน

จากการวิจัยพบว่าปี่กาหยกสามารถทำเสียงตามสเกลเสียงได้เหมือนปี่ชวาที่ใช้ประกอบในมวยไทยและปันจักสีลัตที่ละเล่นกันอยู่ทางภาคใต้ของไทย มีรูปร่างลักษณะโดยรวมมีความคล้ายกับปี่เซรูเน (ปี่ของรัฐอาเจ๊ะห์ อินโดนีเซีย) และปี่ชวา มีความแตกต่างกันที่จำนวนรูเปิด-ปิด ปี่กาหยกเป็นปี่ท่อนเดียวเหมือนปี่เซรูเนในขณะที่ปี่ชวาเป็นปี่สองท่อน จึงอาจเป็นไปได้ว่าลักษณะของปี่กาหยกเป็นลักษณะของปี่ที่มีการกลายทางวัฒนธรรมจากปี่ซารูเน เครื่องดนตรีในพื้นที่ที่ชาวอูรักลาโว้ยเคยเดินทางผ่านมา และมีลักษณะทางเสียงเหมือนกับปี่ชวาทำให้สามารถบอกได้ว่าปี่ชวาและปี่กาหยกเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากเครื่องดนตรีทางอินโดนีเซียเช่นกัน

นักวิจัยได้ทำการสร้างปี่กาหยกเลาใหม่ขึ้น ๒ เลาโดยจำลองจากต้นแบบปี่กาหยกของนายสนก่อนนายสนเสียชีวิต เลาหนึ่งอยู่กับนายหริ ฟองสายธารเพื่อทำการหานักดนตรีที่สามารถฝึกได้ และอีกเลาหนึ่งอยู่ที่นักวิจัย วิธีนี้ทำให้สามารถสืบทอดลักษณะของเครื่องดนตรีทางด้านกายภาพได้และส่งผลให้สามารถต่อยอดในการหาผู้สืบทอดวัฒนธรรมด้านดนตรีกาหยกต่อไปได้

การสืบทอดและการเชื่อมโยงทางดนตรีชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะต่าง ๆ

ดนตรีชาวอูรักลาโว้ยมีการสืบทอดแบบปากต่อปาก ไม่มีการจดบันทึกซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับวัฒนธรรมทางภาษาของชาวอูรักลาโว้ยที่ไม่มีการจดบันทึกเป็นตัวอักษร ชาวอูรักลาโว้ยจึงสืบทอดวัฒนธรรมทุกอย่างของตนเองโดยวิธีปฏิบัติสืบเนื่องต่อ ๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่น ด้านดนตรีใช้วิธีการสืบทอดจากคนในกลุ่ม เริ่มจากคนในครอบครัว คนใกล้ชิดหรือคนในชุมชนก่อนที่จะนำพาวัฒนธรรมไปกับตนเองสู่เกาะต่าง ๆ ที่ชาวอูรักลาโว้ยได้เคลื่อนเข้าไปอยู่ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ทางวัฒนธรรมและในเวลาเดียวกันเกิดการกร่อนทางวัฒนธรรมด้วย

จากองค์ประกอบทางดนตรีไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรี ทำนองดนตรี ขนบธรรมเนียมหรือวิธีในการใช้ดนตรีรวมถึงบทบาทของดนตรีที่ใช้ในวิถีชีวิตชาวอูรักลาโว้ยที่ผ่านมาสามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

<u>เครื่องดนตรี</u>

- กลองทน มีความคล้ายคลึงกับกลองแขกและกลองสองหน้าของชวา ประเทศอินโดนีเซีย
- ปี่กาหยก มีลักษณะร่วมกับปี่ชวาและปี่เซรูเนของรัฐอาเจ๊ะห์ ประเทศอินโดนีเซีย
- ไวโอลิน เครื่องดนตรีตะวันตก ปรากฏการใช้ในดนตรีรองเง็งที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและเปอร์เซีย วัฒนธรรมการใช้เครื่องดนตรีกับการแสดงรองเง็งนี้เดินทางผ่านทางประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซียและแพร่กระจายมาจนถึงประเทศไทย
- โหม่ง วัฒนธรรมที่มีเส้นทางการเดินทางมาจากหลายแหล่ง หนึ่งในนั้นเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเครื่องดนตรีทองเหลืองจากวงกาเมลัน ประเทศอินโดนีเซีย นอกจากนี้โหม่งยังเป็นเครื่องดนตรีพื้นถิ่นของไทยด้วย
- รำมะนา เป็นวัฒนธรรมของดนตรีชาวมุสลิมที่ปรากฏในการแสดงลำตัดของไทย

ลักษณะดังกล่าวทำให้เห็นได้ว่าวัฒนธรรมดนตรีของชาวเลมีความเกี่ยวเนื่องและสามารถเชื่อมโยงกับเส้นทางการเดินทางของชาวเลอูรักลาโว้ยได้ นั่นคือมีลักษณะของวัฒนธรรมของชาวชวามาเลเซียและเปอร์เซียปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีชาวเล

การเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมการใช้ดนตรี

ดนตรีชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันใช้ในการประกอบพิธีลอยเรือปีละสองครั้ง มวยกาหยก พิธีแก้บนและใช้เพื่อความรื่นเริงซึ่งสามารถแยกออกเป็น ดนตรีรำมะนาเพื่องานรื่นเริงต่าง ๆ (รวมถึงงานรื่น

เริงในพิธีต่าง ๆ ด้วย) ดนตรีเพื่อการท่องเที่ยว (เพื่อรองรับนักท่องเที่ยว) และเพื่อการแสดงในงานทางวัฒนธรรมต่าง ๆ

ดนตรีรองเง็งที่ใช้ในพิธีลอยเรือ งานแก้บนหรืองานอื่น ๆ ในปัจจุบันมิได้ใช้ดนตรีสดตลอดทุกครั้ง สืบเนื่องมาจากนักดนตรีดำเนินทำนองมีจำนวนน้อยและไม่สามารถตอบสนองจำนวนงานที่มีอยู่ทุกเกาะได้ ทำให้รองเง็งชาวเลหลายที่ต้องใช้แผ่นซีดีรอม เพื่อประกอบการแสดง เช่นเดียวกันกับสถานการณ์ของดนตรีประกอบมวยกาหยกที่ขาดนักดนตรีดำเนินทำนองและใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะประกอบในการแสดงมวยกาหยกเท่านั้น

ในขณะที่วัฒนธรรมการใช้ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงแต่บทบาททางดนตรีอย่างหนึ่งของชาวอูรักลาโว้ยกลับมีความเข้มแข็งขึ้น นั่นคือการเป็นเครื่องแสดงความเป็นเอกภาพ แสดงความเป็นตัวตนอันแท้จริงของชาวอูรักลาโว้ย และเป็นสิ่งที่ทำให้ชาวอูรักลาโว้ยมีความภาคภูมิใจและผูกพันในกลุ่มชนของตนเอง

การเปลี่ยนแปลงด้านองค์ประกอบวงดนตรี

องค์ประกอบของวงดนตรีทั้ง ๓ วงมีความเปลี่ยนแปลงดังนี้

๑. วงดนตรีรองเง็ง

ในช่วงอดีตถึงปัจจุบันเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในวงดนตรีรองเง็งมีการเปลี่ยนไปตามวาระ เป็นห้วงของการสูญหายและย้อนกลับมาทางวัฒนธรรมอีกครั้ง กล่าวคือครั้งหนึ่งในวงรองเง็งของบางเกาะมีการขาดนักดนตรีดำเนินทำนอง แต่ปัจจุบันนักดนตรีดำเนินทำนองก็ได้มีเกิดขึ้นอีกเพราะยังมีชาวอูรักลาโว้ยที่คุ้นชินกับทำนองและสามารถเรียนรู้เครื่องดนตรีจนสามารถฟื้นฟูวัฒนธรรมของตนเองได้อีกครั้งหนึ่ง นอกจากนี้ยังคงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของไทยมาร่วมในวงดนตรีรองเง็งด้วย ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง

๒. วงดนตรีรำมะนา

วงรำมะนาเดิมใช้เพียงกลองรำมะนาและเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นเท่านั้น ได้แก่ ฉิ่ง และคนขับเพลง แต่ในปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีที่ชาวอูรักลาโว้ยมีอยู่มาใช้ในการประกอบจังหวะมากขึ้นโดยไม่มีข้อจำกัด เช่น ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ ไม้แกระ (กรับ) โหม่ง หรือกลองทน

คณะวิทยาศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

๓. วงดนตรีกาหยก

วงกาหยกประกอบด้วย ปี่กาหยก กลองทน โหม่ง ไม้แกระ (กรับ) แต่ในปัจจุบันวงนี้ขาดคนเป่าปี่กาหยกและไม่มีปี่กาหยกที่ผลิตโดยชาวอูรักลาโว้ยเอง แต่มีปี่กาหยกที่มีการจำลองจากต้นแบบปี่กาหยกของนายสนเอาไว้ ซึ่งยังหาคนเป่าไม่ได้ วงกาหยกปัจจุบันจึงมีเพียงแค่ กลองทน โหม่งและไม้แกระ (บางครั้งอาจมีการนำฉิ่งเข้ามาร่วมด้วย)

อย่างไรก็ตามวงดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงได้เสมอตามสถานการณ์และตามสภาพของเครื่องดนตรีที่มีอยู่

การเปลี่ยนแปลงด้านดนตรี

การเปลี่ยนแปลงทางด้านดนตรีสามารถสรุปได้เป็น ๓ ด้านดังนี้

๑. ด้านภาษา

การขับร้องของชาวอูรักลาโว้ยมีประกอบอยู่ในดนตรี ๒ ประเภทคือ เพลงรองเง็งและเพลงรำมะนา ภาษาที่ใช้มีความแตกต่างกันไปตามประเภทของดนตรี ในปัจจุบันด้วยจำนวนเพลงรองเง็งที่สามารถร้องและใช้จริงได้ในแต่ละเกาะมีจำนวนจำกัด ทำให้รองเง็งส่วนใหญ่ร้องด้วยภาษาอูรักลาโว้ยเอง แต่ในเพลงรำมะนาจะมีความหลากหลาย กล่าวคือมีทั้งภาษาอูรักลาโว้ย ภาษามลายู ภาษามาเลย์ถิ่น และภาษาไทย

๒. ด้านบทเพลงไหว้ครู

บทเพลงบังคับที่ถือเป็นบทเพลงที่ใช้เคารพครู ๓ เพลงแรกในแต่ละเกาะมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ เพลงแรกทุกเกาะยังคงใช้ทำนองลาฆูดูวอเหมือนกันทุกเกาะ เพลงที่สองส่วนใหญ่ใช้ ลาฆูมะอินัง มีที่เกาะหลีเป๊ะใช้เพลงลาฆูซายังเนื่องจากใช้ตามลำดับเพลงในแผ่นซีดีรอม และในเพลงสุดท้ายความหลายหลาย ไม่มีเกาะใดใช้เพลงเหมือนกันเลย

๓. ด้านทำนองเพลง

ทำนองดนตรีหลักอย่างลาฆูดูวอที่ใช้ในแต่ละเกาะมีความคลาดเคลื่อน ทำนองมีความแตกต่างกัน การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีมีความแตกต่างกันทั้งนี้เป็นเพราะการใช้ความคุ้นชิน มิได้ใช้เครื่องวัดเสียงแต่อย่างไร หากแต่ยังคงโครงสร้างทำนองหลักเหมือนกันอยู่

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ

นอกจากนี้ทำนองเพลงที่ใช้ในแต่ละเกาะมีทั้งที่เหมือนกันและต่างกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีดำเนินทำนอง

การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดนตรีและการแสดง

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวประจวบกับการประสบปัญหาทางเศรษฐกิจส่งผลให้วัฒนธรรมหรือค่านิยมทางด้านดนตรีและการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงในแต่ละเกาะไม่เหมือนกัน สามารถสรุปสถานการณ์โดยรวมได้ดังนี้

- มีการนำรำวงสมัยใหม่มาแสดงร่วมกับรองเง็งแบบดั้งเดิม
- ในรำวงแบบใหม่มีการเชิญแขกมารำคู่ ส่งผลให้มีการมองวัฒนธรรมไปในทางเสื่อมเสีย
- รองเง็งชาวเลนอกจากใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวอูรักลาโว้ยแล้ว รองเง็งยังเป็นที่รู้จักในฐานะเป็นการแสดงแก้บน และเป็นการแสดงเชิงวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวอีกด้วย

อย่างไรก็ตามในประเพณีหรือพิธีกรรมจริง ๆ ของชาวอูรักลาโว้ย ยังคงมีพิธีที่เป็นเนื้อแท้ของดนตรีซึ่งมีอิทธิพลกับความเป็นชาวอูรักลาโว้ย เนื่องจากดนตรีสามารถทำให้ชาวอูรักลาโว้ยรู้สึกถึงความมีตัวตน มีพลังในการรวมกลุ่มและเป็นตัวเชื่อมโยงให้เกิดความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นยิ่งขึ้น

อภิปรายผล

<u>วิถีการสืบทอด การเชื่อมโยงของดนตรี</u>

จากวัฒนธรรมดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยที่ยังคงปรากฏเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรมในขณะนี้ชี้ให้เห็นว่าชาวอูรักลาโว้ยมีวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอินโดนีเซียและมาเลเซียตามเส้นทางการเดินทางที่เคยผ่านมาซึ่งสอดคล้องกับที่ลีโอนาร์ด อันดายา (๒๐๐๘: ๑๗๓-๑๗๔) กล่าวว่า “...ออรังลาโอด เป็นคำที่ใช้เรียกผู้คนที่อาศัยอยู่แถบด้านเหนือและใต้แถบช่องแคบมะละกา บริเวณด้านล่างและบริเวณปากแม่น้ำของแม่น้ำสายหลักในสุมาตราและคาบสมุทรมาเลย์ บริเวณหมู่เกาะเรียว และเกาะต่าง ๆ ในทะเลจีนใต้...”

นอกจากนี้แล้วเครื่องดนตรีในวงดนตรีต่าง ๆ ของชาวอูรักลาโว้ยยังมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับการเข้ามาของวัฒนธรรมชวา อย่างเช่น ฆ้องที่ดูเหมือนเป็นวัฒนธรรมพื้นถิ่นของไทยที่มีการใช้มาหลายร้อยปีแล้วแต่ฆ้องยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีวัฒนธรรมร่วมกับวัฒนธรรมอื่นด้วย ซึ่งสอดคล้องกับอรรจน์ บัณฑิตย์ กล่าวว่า “เครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งที่ใช้เล่นมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยก็คือฆ้อง และในปัจจุบันพบว่าฆ้องยังคงเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่สำคัญในวงกาเมลัน (Gamelan) ที่ใช้บรรเลงทั่วไปบนเกาะชวาและบาหลี ซึ่งคำว่า “กาเม็ล” มาจากภาษาชวาแปลว่าฆ้อง” (อรรจน์ บัณฑิตย์, ๒๕๕๓, น. ๓๔) ซึ่งฆ้องมีใช้อยู่ในทุกวงของชาวอูรักลาโว้ย ไม่ว่าจะเป็นวงดนตรีรองเง็ง วง

คณะวิทยาศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

รำมะนาหรือวงกาหยก ซึ่งในวงกาหยกเองก็มีลักษณะขององค์ประกอบวงดนตรีที่เหมือนกันวงดนตรีของไทยที่ได้รับอิทธิพลจากชวา ดังที่ อรรจน์ บัณฑิตย์ กล่าวว่า “ กลองแขกนั้นขึ้นสายโยงเร่งเสียงทำด้วยหวายผ่าซีก ใช้ตีด้วยมือทั้งสองหน้า ซึ่งไทยเราได้แบบอย่างมาจากชวา ตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาราว ๆ สมัยพระเจ้าบรมโกศ การผสมวงมีกลองแขกสองลูก ปี่ชวาหนึ่งเลา และฆ้องหนึ่งใบ ฉิ่ง”(อรรจน์ บัณฑิตย์, ๒๕๕๓, น. ๓๘) ทำให้เห็นได้ชัดว่าดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยได้รับอิทธิพลจากพื้นที่ที่ได้เดินทางผ่านมา

เมื่อนำดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยมาเปรียบเทียบการแสดงภาคใต้จะเห็นได้ว่าการแสดงของชาวไทยใต้และการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยมีความคล้ายคลึงกัน แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเพราะชาวอูรักลาโว้ยไม่มีการจดบันทึก ใช้วิธีจำต่อ ๆ กันมาและใช้ความรู้สึกนึกคิดจินตนาการต่อไป หากเปรียบเทียบดนตรีการแสดงของชาวไทยใต้กับชาวอูรักลาโว้ยสามารถสรุปเป็นภาพรวมได้ดังนี้

ดนตรีและการแสดงชาวอูรักลาโว้ย	**ดนตรี-การแสดงชาวไทยใต้**
ดนตรีรองเง็ง	ดนตรีรองเง็ง
ดนตรีรำมะนา	-
ดนตรีกาหยก	ดนตรีประกอบปันจักสีลัต

ตาราง ๖: ตารางสรุปภาพรวมการดนตรีและการแสดง

จากโครงสร้างองค์ประกอบดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยทำให้เห็นว่าวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยสามารถซึมซับและมีการแลกเปลี่ยนกับวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของชาวไทยใต้ เนื่องจากมีความใกล้ชิดทั้งทางพื้นที่และทางวัฒนธรรม

การสืบทอดดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยนั้นเข้าหลักการสืบทอดแบบมุขปาฐะและปัจจุบันมีการปรับประยุกต์ใช้ดนตรีเพื่อนำไปสู่การพัฒนาการท่องเที่ยว แต่รูปแบบการสืบทอดยังคงเป็นแบบเดิม มีเก็บสะสมความรู้และความทรงจำไว้ที่พ่อเพลงหรือแม่เพลงและบทเพลงต่าง ๆ การสืบทอดด้วยวิธีนี้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีอันมีสาเหตุมาจากปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจและปัจจัยทางด้านวัฒนธรรมโดยเฉพาะทางด้านศาสนารวมถึงอาชีพ ซึ่งทั้งหมดนี้จะส่งผลให้ชาวอูรัก-ลาโว้ยบางกลุ่มมีค่านิยมเกี่ยวกับวัฒนธรรมของตนเองเปลี่ยนไป

อย่างไรก็ตามความเชื่อเรื่องผีของชาวอูรักลาโว้ยยังคงเป็นปัจจัยที่ทำให้ชาวอูรักลาโว้ยยังคงรูปแบบวัฒนธรรมเดิมเอาไว้บ้างโดยเฉพาะในงานพิธีกรรมสำคัญของชาวอูรักลาโว้ยอย่างพิธีลอยเรือและส่งผลให้ดนตรียังคงมีบทบาทในพิธีกรรมถึงแม้จะไม่มีดนตรีสดในทุกที่แต่หากเป็นไปได้ ชาวอูรัก

ลาโว้ยจะใช้ดนตรีสดในการบรรเลงประกอบการเต้นรำและพิธีกรรมนั้น ๆ ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการเกิดค่านิยมของกาญจนา อินทรสุนานนท์ (กาญจนา อินทรสุนานนท์, ๒๕๓๗, น. ๗๒)

<u>การเปลี่ยนแปลงของดนตรีกลุ่มอูรักลาโว้ยในช่วง ๑๐ ปี</u>

ในช่วง ๑๐ ปีที่ผ่านมาชาวอูรักลาโว้ยเป็นหนึ่งในผู้ประสบภัยจากเหตุการณ์คลื่นยักษ์หรือสึนามิ ถือว่าการเปลี่ยนแปลงในเรื่ององค์ประกอบของดนตรีเป็นไปตามธรรมชาติของการกลมกลืนทางวัฒนธรรมที่มีการผสมผสานเอาเครื่องดนตรีของไทยและเครื่องดนตรีที่ชาวอูรักลาโว้ยมี ทำให้เกิดอรรถรสทางดนตรีที่ดีขึ้นและยังสามารถคงเอกลักษณ์พื้นฐานทางดนตรีในแบบของตนเองไว้ได้ วิธีนี้ยังนำบุคคลในพื้นที่เข้าสู่ความรู้สึกของการมีวัฒนธรรมร่วมกันอีกด้วย สิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดคือวัฒนธรรมหรือบทบาทการใช้ดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงจากดนตรีเพื่อพิธีกรรมอย่างเดียวเป็นดนตรีเพื่อการแสดงและเพื่อการท่องเที่ยวมากขึ้น นอกจากนี้สิ่งที่มีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงและลดลงอย่างเห็นได้ชัดคือจำนวนนักดนตรีดำเนินทำนองของชาวอูรักลาโว้ยที่ปัจจุบันมีคนไวโอลินเพียง ๓ คน และไม่มีคนเป่าปี่แล้ว ชาวอูรักลาโว้ยรุ่นใหม่เริ่มมีความสนใจในการประกอบอาชีพอื่น ๆ ตามกระแสใหม่ของสังคมส่งผลให้มีความสนใจด้านวัฒนธรรมดนตรีน้อยลง นักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยปัจจุบันจึงมักเป็นวัยกลางคนถึงวัยชรา

ข้อเสนอแนะ

<u>ด้านแนวทางการสืบทอด</u>

จากข้อสำรวจในงานวิจัยพบว่าดนตรีชาวอูรักลาโว้ยมีแนวโน้มในการเปลี่ยนแปลงและลดลง ดังนั้นในสภาพสังคมปัจจุบันที่ชาวอูรักลาโว้ยประสบอยู่ การสืบทอดวัฒนธรรมด้านดนตรีควรควบคู่ไปกับการแสดง หากต้องการผนวกเข้ากับแผนการท่องเที่ยวควรเป็นไปในแนวทางการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เนื่องจากการท่องเที่ยวในเชิงวัฒนธรรมเป็นการรักษาคุณค่าของวัฒนธรรมนั้น ๆ ให้คงคุณค่าเดิมและเพิ่มคุณค่าใหม่ด้วยมุมมองการท่องเที่ยวแบบอนุรักษ์ มิควรเป็นการนำวัฒนธรรมไปส่งเสริมการท่องเที่ยวหรือเป็นเพียงสิ่งจูงใจเพื่อให้เกิดเป็นการท่องเที่ยวเชิงพาณิชย์เท่านั้น นอกจากนี้ยังควรมีการสืบทอดใน ๓ ลักษณะต่อไปนี้ควบคู่ไปด้วย

๑. สืบทอดด้วยองค์ความรู้

ควรมีการเก็บองค์ความรู้ด้านดนตรีไม่ว่าจะเป็นโน้ตเพลง เสียงการบรรเลง การแสดง ฯลฯ ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น วีดิทัศน์ในรูปของวีซีดี/ดีวีดี เทปเสียง หรือแผ่นซีดีเสียง รวมถึงเว็บไซต์ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้และสืบสานภูมิปัญญาต่อไป

๒. สืบทอดด้วยตัวบุคคล

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

ควรมีการขยายความรู้ด้านดนตรีดำเนินทำนองสู่ตัวบุคคลก่อนที่ความรู้จากบุคคลเดิมจะสูญหาย ทั้งนี้อาจมีการถ่ายทอดความรู้โดยใช้วิธีแบบดั้งเดิมคือวิธีมุขปาฐะให้กับชาว อูรักลาโว้ยที่อยากเรียนหรือถ่ายทอดให้ชุมชนให้มากขึ้น เพื่อสร้างบรรยากาศการเรียนรู้และเรียนรู้เป็นหมู่คณะตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป หรืออาจบรรจุเข้าในหลักสูตรท้องถิ่นในโรงเรียนที่อยู่ในพื้นที่ นอกจากนี้อาจใช้วิธีให้คนนอกวัฒนธรรมมาเรียนรู้เพื่อรักษาทำนองไว้ก่อนที่จะถ่ายทอดทำนองกลับสู่ชาวอูรักลาโว้ยเพื่อให้รักษาวัฒนธรรมของตนเองต่อไป

๓. สืบทอดโดยสังคม

ควรสร้างค่านิยมด้านดนตรีและการแสดงของชาวอูรักลาโว้ยให้ทรงคุณค่าทางวัฒนธรรม มิใช่ค่านิยมการขายวัฒนธรรมควบคู่กับวัฒนธรรมใหม่ซึ่งอาจทำให้คุณค่าของวัฒนธรรมลดลงและส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงจนอาจไม่เหลือวัฒนธรรมเดิมเอาไว้

<u>ด้านการศึกษาวิจัยเพิ่มเติม</u>

การศึกษาวิจัยเรื่องการสืบทอดดนตรีพิธีกรรมชาวเล: กลุ่มอูรักลาโว้ย มีประเด็นที่น่าศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมดังนี้

๑. งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาเฉพาะเรื่องของวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับชาวอูรักลาโว้ยที่อยู่ในประเทศไทยเท่านั้น โดยอิงจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับชาวอูรักลาโว้ยทั้งในและต่างประเทศซึ่งพบว่ามีส่วนที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ในต่างประเทศ หากมีโอกาสควรมีงานวิจัยที่เกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ยในพื้นที่อื่นหรือเพื่อสืบหาข้อบ่งชี้ทางวัฒนธรรมของชาวอูรักาโว้ยที่เคยอยู่บริเวณเทือกเขาฆูนุงจีรัย ประเทศมาเลเซียและรัฐอาเจ๊ะห์ประเทศอินโดนีเซีย เพื่อหาข้อเปรียบเทียบและหาความสัมพันธ์กับชาวอูรักลาโว้ยในประเทศไทย

๒. งานวิจัยชิ้นนี้ได้พบว่ามีเครื่องดนตรีที่ไม่เคยมีการบันทึกในดนตรีชาวอูรักลาโว้ยมาก่อนคือปี่กาหยก แต่มิได้ลงลึกถึงรายละเอียดเนื่องจากไม่ได้อยู่วัตถุประสงค์ของงานวิจัยฉบับนี้และขณะที่พบอยู่ในช่วงคาบเกี่ยวระหว่างการเปลี่ยนแปลงสู่การสูญหาย ดังนั้นปี่ที่นักวิจัยได้สร้างขึ้นจากปี่ต้นแบบควรได้ทำการศึกษาเพื่อค้นหาในเรื่องทำนองรายละเอียดของเครื่องดนตรีและส่วนอื่นที่เกี่ยวข้องเพื่อฟื้นฟูวัฒนธรรมดนตรีกาหยกต่อไป

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

ภาคผนวก

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

เพลงร้อง

<u>เพลงกายูซำปัน</u>

กายูซำปัน
มอรังบาลายา มาเลมะปาลี
ซืองามูลาบาเต๊ะนางายา
ตีตานา งายารีเต๊ะนา
งอรังบือรายา มาเลมะมาเล
ซืองามูลาบูเต๊ะนางายา
ยังตานา ยังดีเด๊ะนา
อารังปารายี ลายังลาจี ตาวารี
งาเดะลารูมา งาตีรานา นะตะนัง
ซำปัน กายู ซำปัน กายู ซำปัน กายู
ซำปัน กายูกายูกายูกายูกายูกายู
กายู ซำปัน กายู

ความหมายโดยรวมของเพลงกล่าวถึง เรือไม้ การเกี้ยวพาราสีและวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้อง นำมาร้องเกี่ยวพาราสีกันระหว่าชาย-หญิง

<u>เพลงซาปาอีตู</u>

วายังรายา ยารงยางีปายา
อีกาโยะดางา ตายงฆือรามา
มีตาลาโดะอารี มะมองีปายา
อีตานีมาอา ระมาอีมาอีอาซาลามา
ซาปาลาอีตู ตูกางีกา
มาลาเจะมา ตูยงมะยาลังอางีละยารีซาดา
ปียังลาอู มาอีนะบูลังตือรายังบูรา

ความหมายโดยรวมของเพลงกล่าวเป็นลักษณะการเกี่ยวพาราสี วิถีชีวิตที่ไปเห็นเกาะอื่น ๆ เช่นเกาะตะรุเตาและเกาะลังกาวีและสิ่งรอบๆตัว

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

<u>เพลงลาฆูดูวอ</u> (เกาะหลีเป๊ะ)

ตีงี ตีงี มาตาดีฮารี ตีงี ซีดยีดตย ดูวายารี
บราปายาโว๊ะ ปูเลาลังกาวี บูรงตรือบังบาเละฮารี (ซ้ำ)
ตีโยบงางีนสือรอยมัดสือรอย อากาศลายักกามูดีกาบือโต๊ย
ยางันเจ๊ะงาบังลาตีมัสีดรอย ๆ ฆูนึงอาดังตีมือลับตีโม๊ย
ปากายจีเจนยารีลามานิ จีเจนตามาฆาลอตอลาดูวา (ซ้ำ)
สันมาตามานางิ ฮามิ ยอดอ กีตายาดูวา (ซ้ำ)

เพลงลาฆูดูวอหมายถึงเพลงที่สอง เนื้อเพลงพูดถึงธรรมชาติ การเปลี่ยนไปของธรรมชาติเช่น สูงขึ้น พระอาทิตย์สูงขึ้น ๑ คืบ ๒ นิ้ว เกาะลังกาวีไกลเท่าไหร่ นกบินไปกลับวัน

<u>เพลงตะแล๊กแต๊กแต๊ก</u>

มานาลาดี งานีดีดี ลาฆูตายี
ปานีลาตูปะ งีมาอะลายังตางะ
มานะลาดีเย อาเดะลาฆูตาดี้
อาเดะลาซูซา กือรานายังดียา ตะแล๊กแต๊กแต๊ก

ความหมายโดยรวมของเพลงกล่าวถึง การเลือกซื้อผ้า การเกี้ยวพาราสี การพายเรือ วิถีชีวิต จบลงด้วยเสียง ตะแล๊กแต๊กแต๊ก....(คาดว่าเป็นเสียงกระแทกอะไรอย่างหนึ่ง)

<u>เพลงมะอีนัง</u>

พวกเราลาหลีเป๊ะ พวกเราลาอาดัง
บูลายาบาตู บาตูงีนาป๊ะ ลานางีบาตู
บาตูนีนาป๊ะ ลาตานีบาตู
อูโบลาลีเป๊ะ นีงาเด๊ะลาโด๊ะจาดังเจ๊ธมีลังซายัง อูโบลาหลีเป๊ะ
อาเด๊ะโด๊ะจาดัง โอลางูตูลาฆูซีบาดา ลายางีงาตู

ความหมายโดยรวมของเพลงกล่าวถึง ผู้หญิง กลุ่มชนในเกาะ

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

<u>ซำปันกาโญ๊ะ</u>

ท่อน ๑

ตียบงาเย็น ซือรอยมะซือรอย
อากัดยาลายัก บือโตย มูดิ กะบือโตย กะบือโตย
กาลูเจ๊ะงาบัง ฮาตีมะซือรอยง
ฆูณุงอาดัง ตีโมย ตืองี ตีโมย
สำปัน กาโญ๊ะ สำปัน กาโญ๊ะ สำปัน กาโญ๊ะ กาโญ๊ะ กาโญ๊ะ
(ซ้ำคำว่า “กาโญ๊ะ” ไปเรื่อย ๆ และค่อย ๆ เบาลง)

ท่อน ๒

โมะบึซัก ดีนิงตีดะ กาลู เบาะดีนิง บาตัง
บูโจ๊ะ งาบังบึซัก บีนีตีดะ กาลูบีนี งอรัง ยาโว๊ะ
สำปัน กาโญ๊ะ สำปัน กาโญ๊ะ สำปัน กาโญ๊ะ กาโญ๊ะ กาโญ๊ะ
(ซ้ำคำว่า “กาโญ๊ะ” ไปเรื่อย ๆ และค่อย ๆ เบาลง)

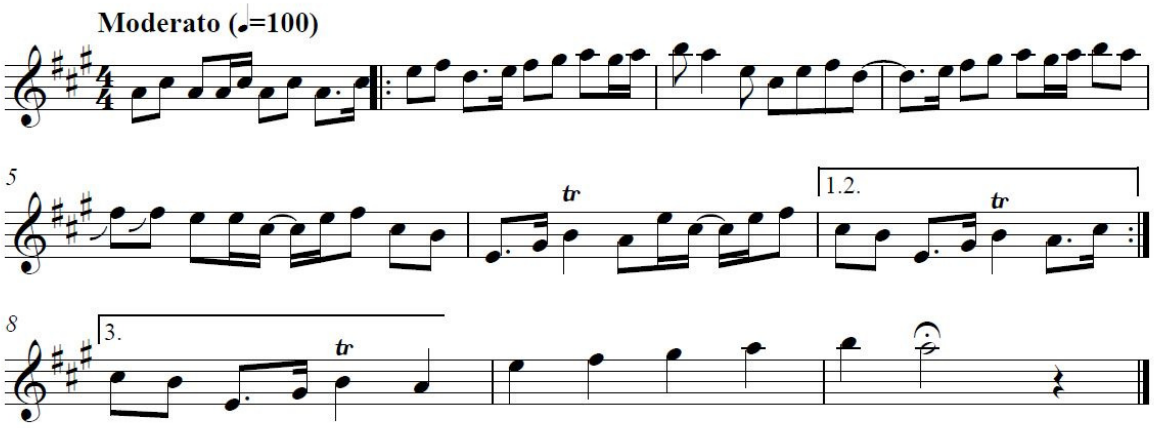
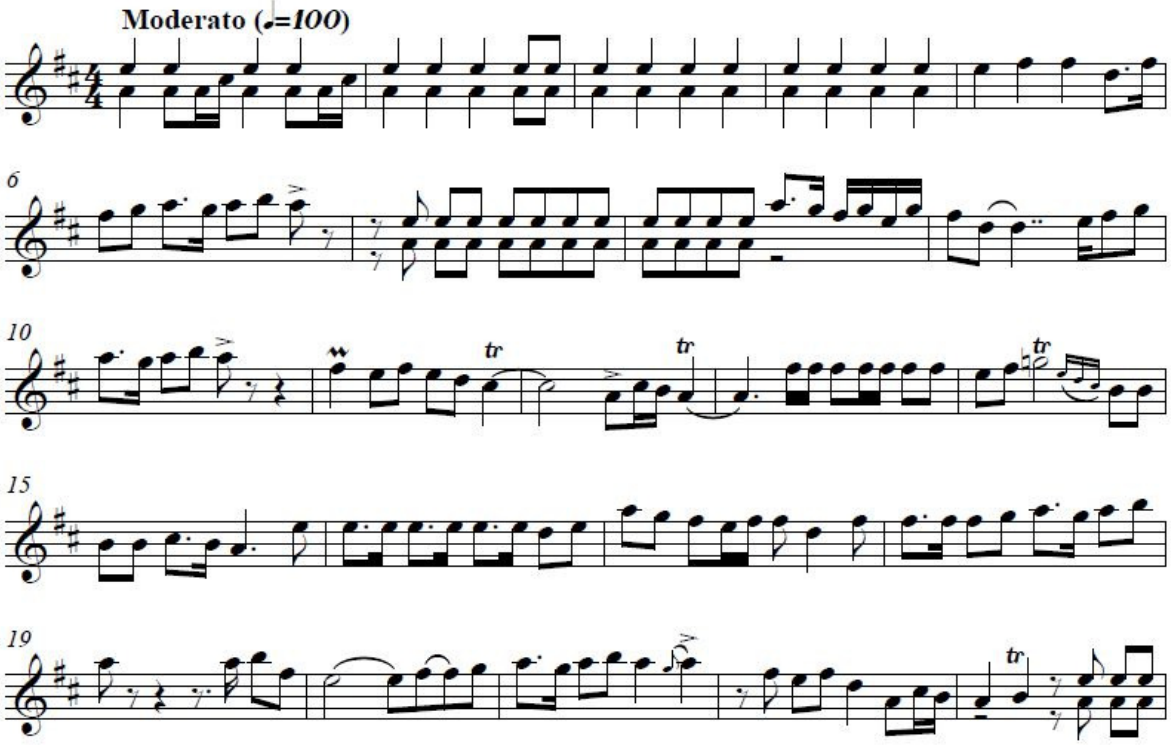
ท่อน ๓

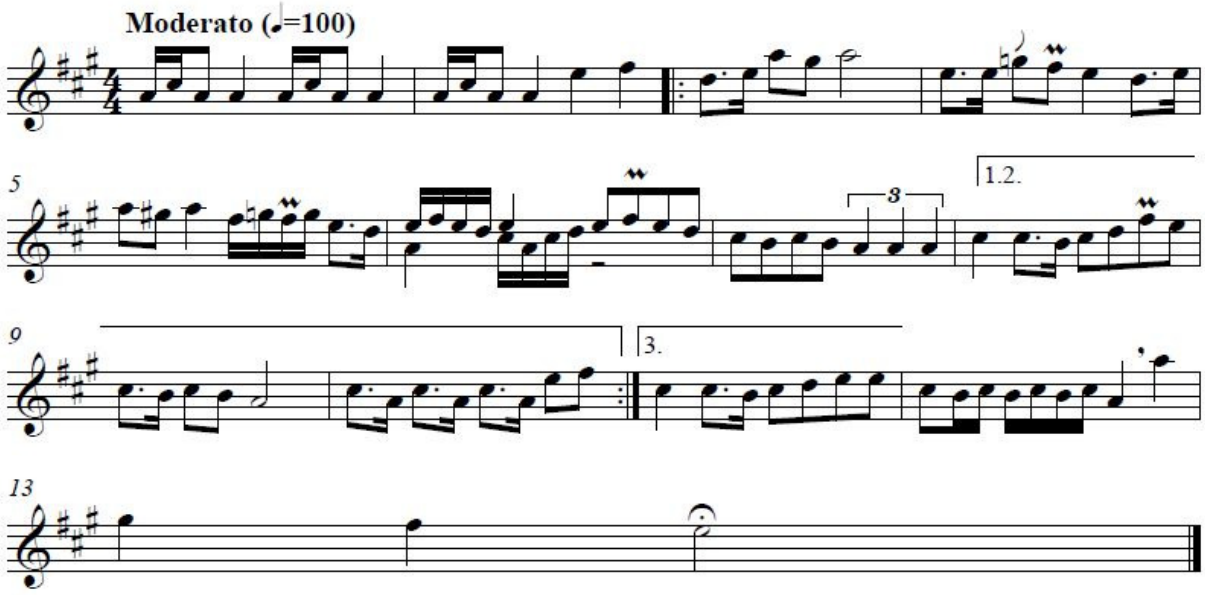
มานาดียา ดีเด๊ะ อูตาดีปาตี ตูปะ
บาวะตางา มานาดีงาบัง ตาดี
ฮาตี ซูซะมานาดียา
สำปัน กาโญ๊ะ สำปัน กาโญ๊ะ สำปัน กาโญ๊ะ กาโญ๊ะ กาโญ๊ะ
(ซ้ำคำว่า “กาโญ๊ะ” ไปเรื่อย ๆ และค่อย ๆ เบาลง)

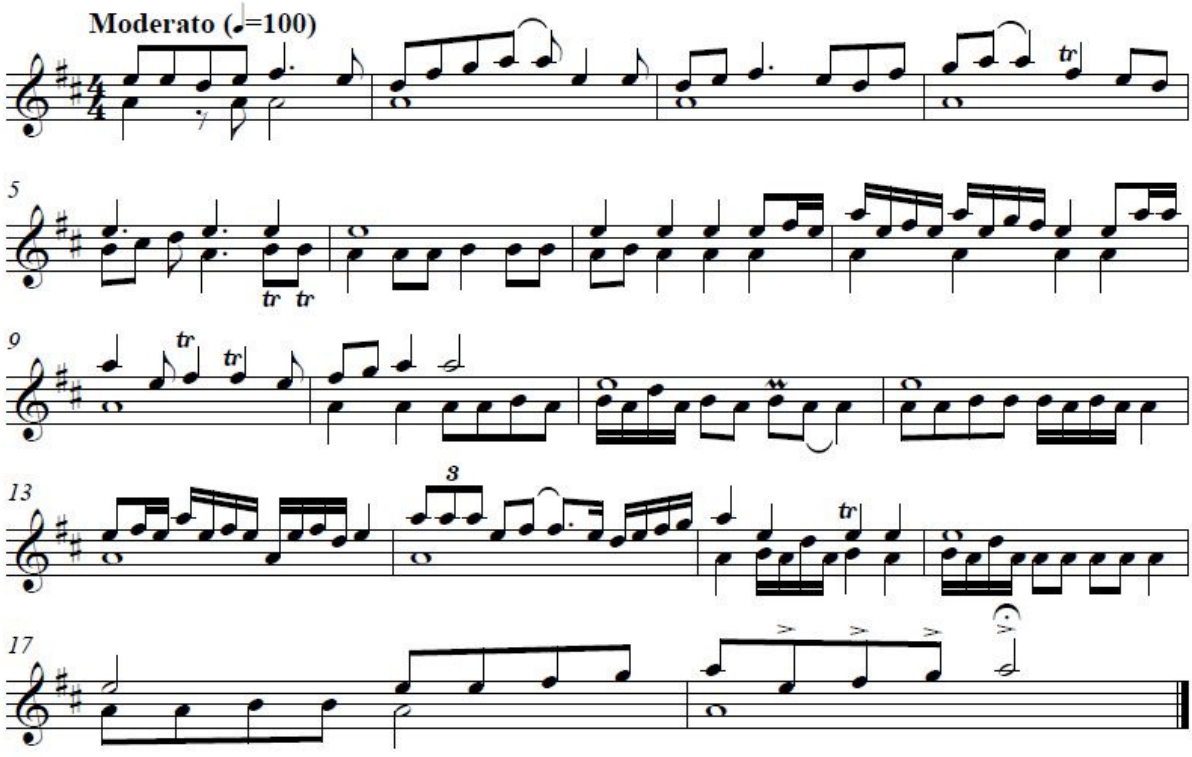
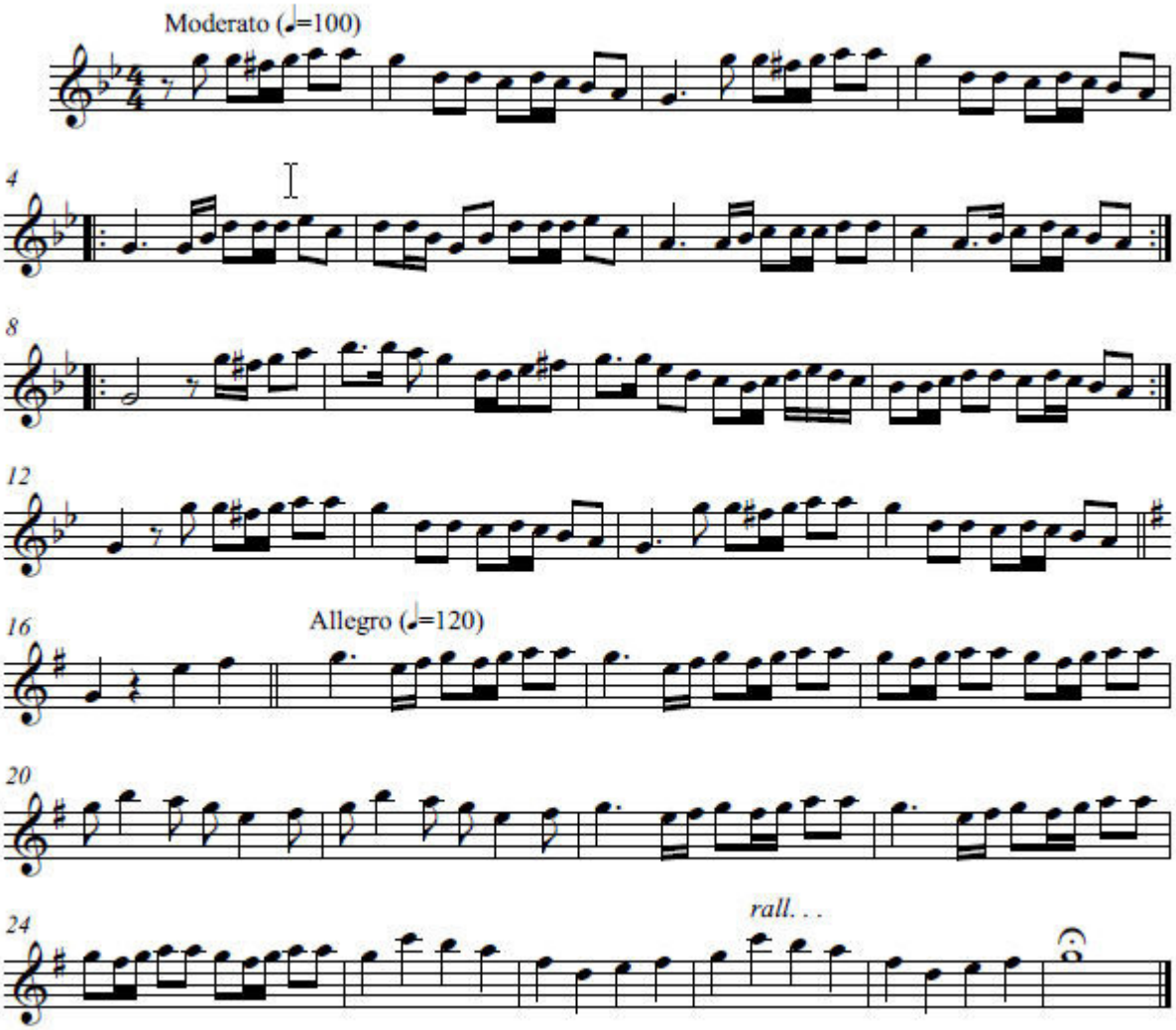
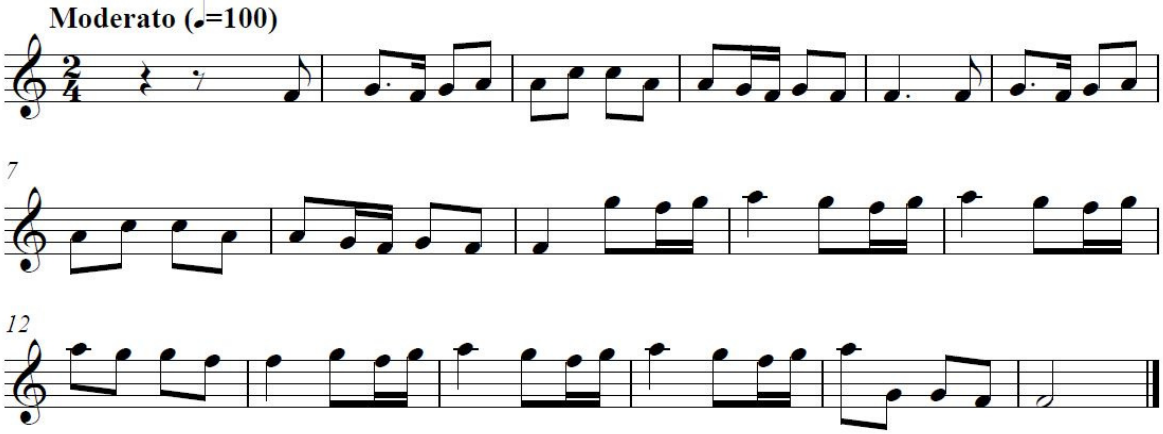
ความหมายโดยรวมของเพลงกล่าวถึง การพายเรือ การเกี้ยวพาราสีระหว่างชาย หญิงโดยเอาเรื่องสิ่งแวดล้อมรอบตัวมากล่าวในเพลง และจบด้วยลักษณะการพายเรือด้วยคำว่า สำปัน กาโญ๊ะ ทุกครั้ง ท่อน ทุกครั้งซึ่งเป็นช่วงที่สนุกสนาน

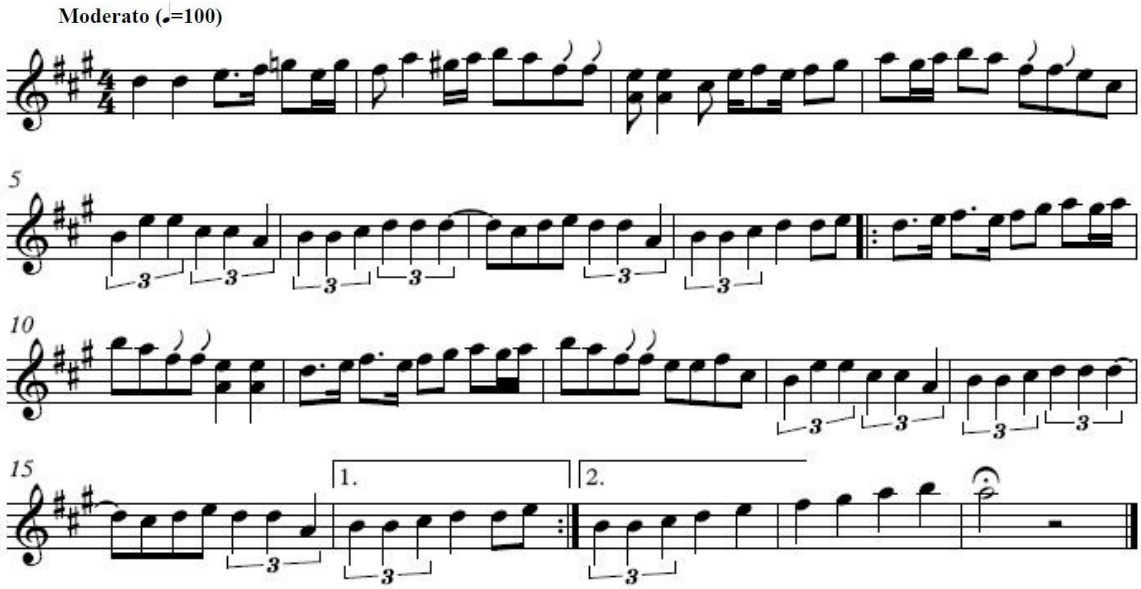
คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์

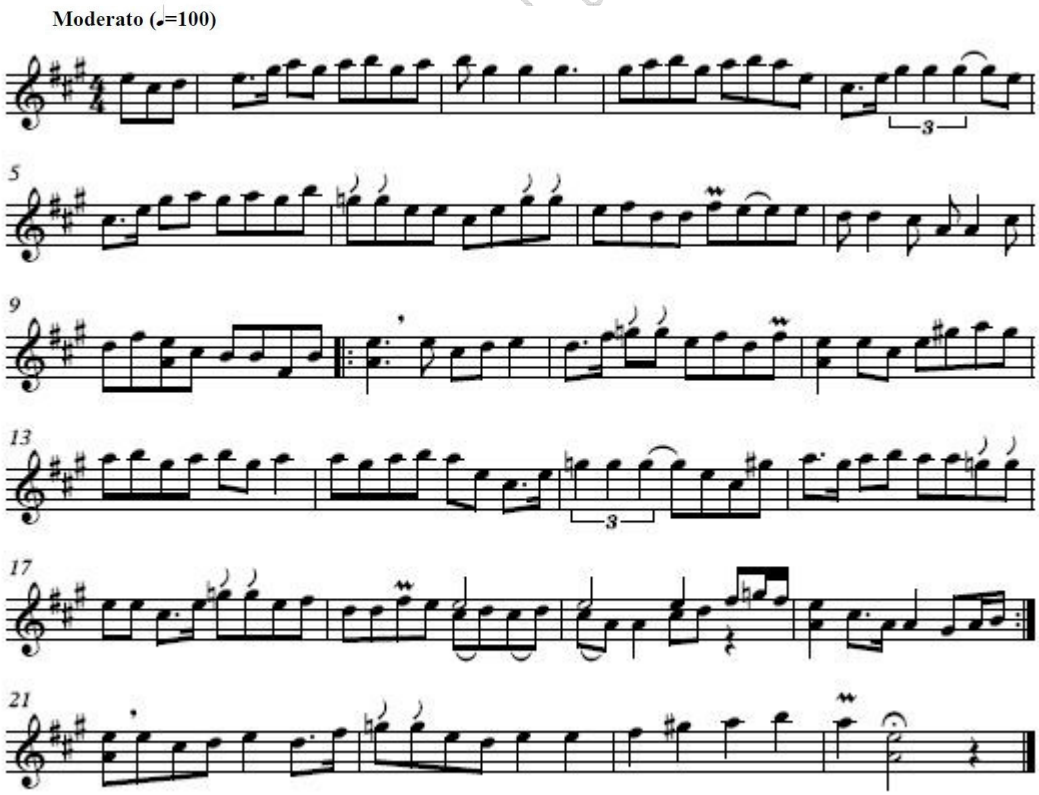
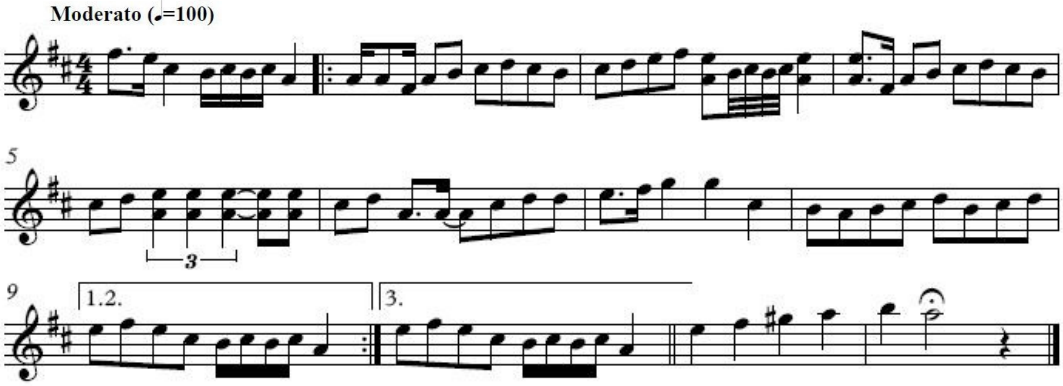
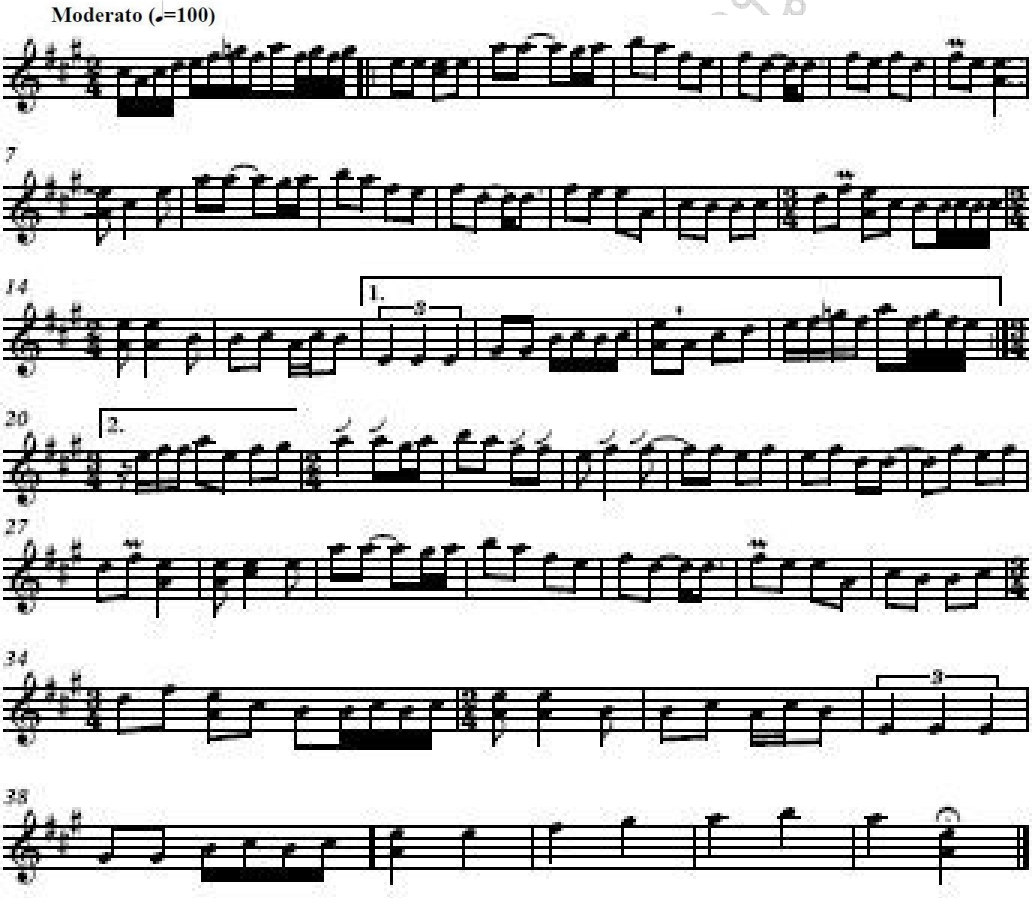
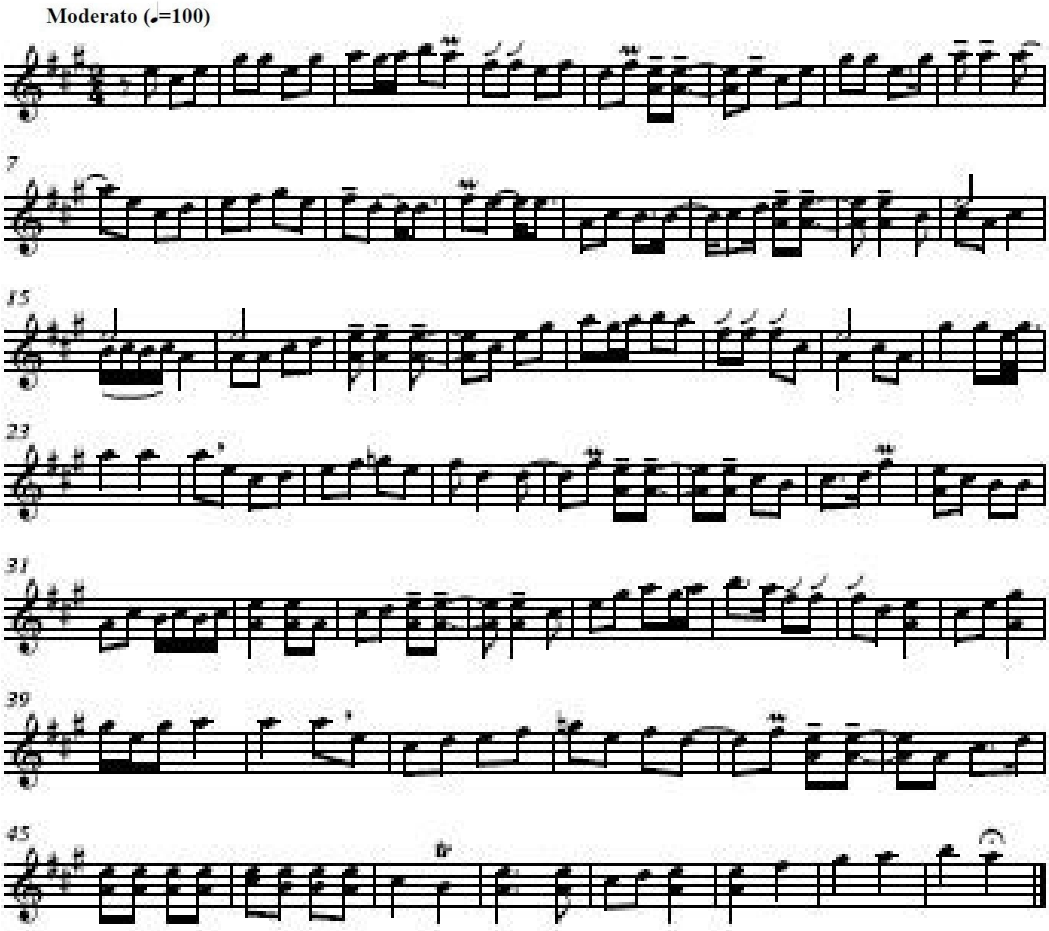
โน้ตเพลง

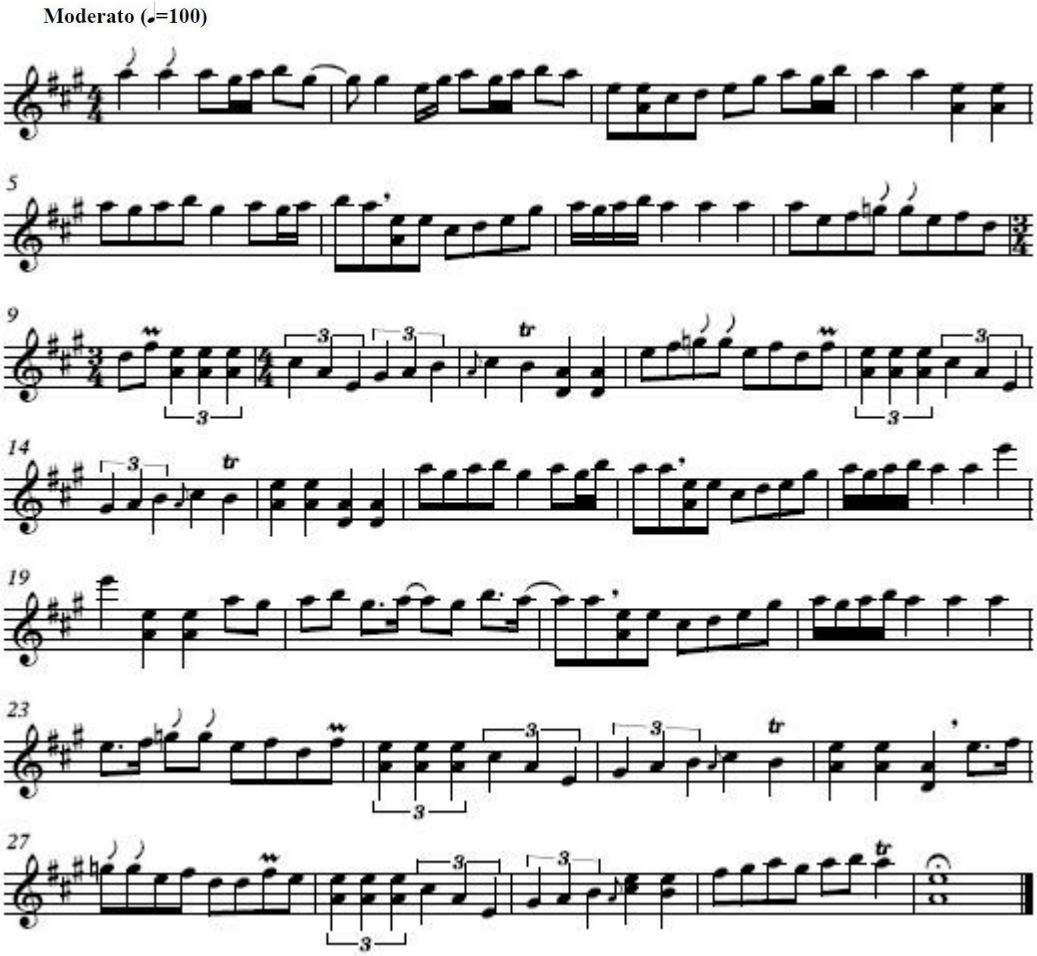
ลาฆูดูวอ (เกาะบุโหลน จังหวัดสตูล)

ลาฆูดูวอ (เกาะลันตา จังหวัดกระบี่)

ลาฆูดูวอ (เกาะลิบง จังหวัดตรัง)

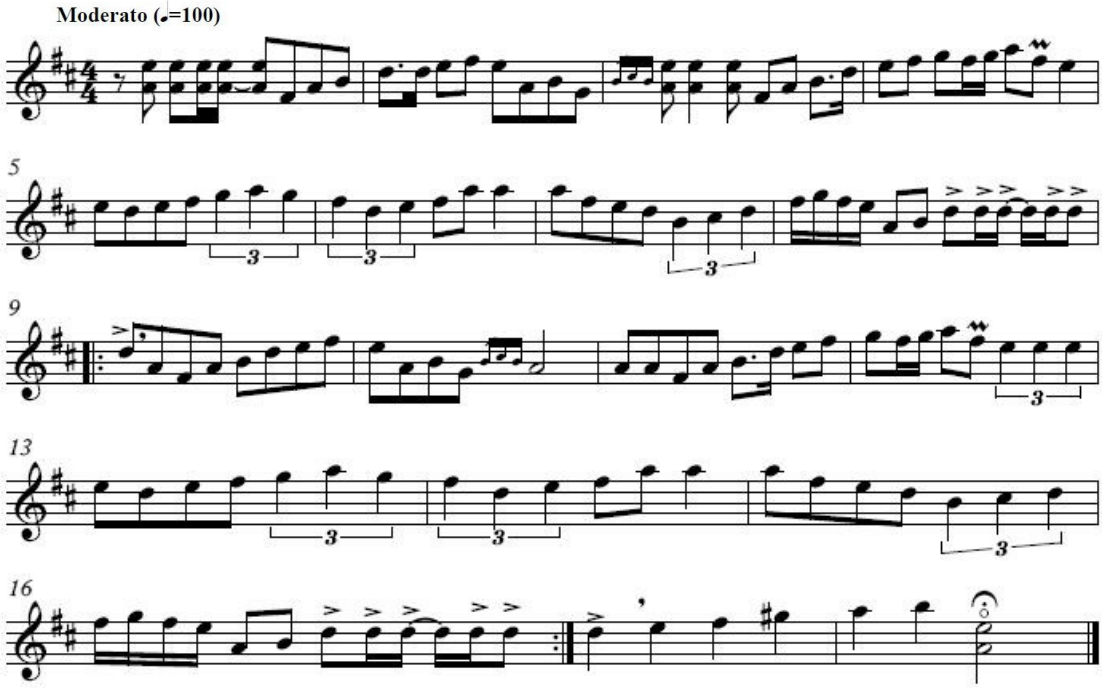


ลาฆูดูวอ (หาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ต)

ลาฆูดูวอ (ที่ใช้บรรเลงในภาคใต้ของไทย)

เพลงสำหรับปี่กาหยก (ไม่มีชื่อ)

ลาฆูอายัมดีเด๊ะ



บุโลนปูเต๊ะ

เจะมะมัด

ลาฆมะอินัง

ลาฆูมานะอิกัน

คณะศิลปศาสตร์

ลาฆูซีตีปายง

คณะศิลปศาส

ซีตีปายง

คณะศิลปศาสตร์ ม.ส

นักดนตรีที่ทดสอบเสียงปี่

นายณัฐวิท บุญมีมีไชย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

<u>แท่นประวัติของโต๊ะฆีรี</u>

ตั้งอยู่ที่เกาะหลีเป๊ะ จังหวะสตูล

<u>ข้อความบนแท่น</u>

แจกีรีเป็นชาวมุสลิม ได้ชวนเพื่อนอีก ๓-๔ คน แจวเรือมาจากอาเจ๊ะห์ ประเทศอินโดนีเซีย เพื่อหาหลักแหล่งที่ทำกิน ระหว่างทางได้หยุดพักที่เทือกเขาฆูนุงฌีรัย ประเทศมาเลเซีย ต่อมาได้เดินทางมาแวะพักที่เกาะบุโหลนแล้วจึงได้ เดินทางต่อไปยังเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เพื่อนของแจกีรีทั้งหมดได้แต่งงานตั้งถิ่นฐานที่ เกาะลันตา แต่แจกีรีมีความตั้งใจเดินทางต่อเพื่อแสวงหา ที่ทำกินและได้เดินทางมาถึงเกาะหลีเป๊ะ จึงได้ตัดสินใจตั้งถิ่นฐานที่เกาะหลีเป๊ะ เนื่องจากเกาะหลีเป๊ะมีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรบนฝั่งและในท้องทะเล จากนั้นแจกีรีก็ได้ชักชวนเครือญาติมาอยู่ที่เกาะหลีเป๊ะในปี พ.ศ. ๒๔๕๒ และก็ได้แต่งงานกับนางแบอ๊ะ ซึ่งเป็นชาวเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ได้มีบุตรกับนางแบอ๊ะ ๒ คน เป็นผู้ชาย ๑ คน ชื่อนายสบู่ หาญทะเล และผู้หญิง ๑ คน ชื่อนางดารา หาญทะเล

นายสบู่ หาญทะเล ได้แต่งงานกับนางบีย๊ะ หาญทะเล (ปัจจุบันเสียชีวิตทั้งคู่) มีบุตรด้วยกันทั้งหมด ๗ คน

นางดารา หาญทะเล ได้แต่งงานกับนายบรรจง อังโชติพันธ์ มีบุตรด้วยกัน ๕ คน คือ

๑. นายดิเรก อังโชติพันธ์ แต่งงานกับ นางสุรัสวดี อังโชติพันธ์
๒. นางจินดา อังโชติพันธ์ แต่งงานกับนายกิจชัย หอพิสุทธิสาร
๓. นางทินมณี อังโชติพันธ์
๔. นางวิรัตน์ อังโชติพันธ์ แต่งงานกับ นางมารศรี อังโชติพันธ์
๕. นางทิพวรรณ อังโชติพันธ์ แต่งงานกับ ดาบตำรวจสุกฤษฎิ์ มอญแก้ว

เมื่อครั้งสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีได้เสด็จพระราชดำเนินมายังเกาะหลีเป๊ะและได้พระราชทานนาม- สกุลให้แก่ชาวเลบนเกาะหลีเป๊ะ คือ หาญทะเล

แจกีรีเมื่อตั้งถิ่นฐานบนเกาะหลีเป๊ะอย่างถาวรแล้วก็ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้ใหญ่บ้านและได้รับนามสกุลพระราชทาน คือ หาญทะเล มาใช้ด้วยความปลาบปลื้มและซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณยิ่ง และในเกาะหลีเป๊ะมีผู้ทำหน้าที่เป็นผู้ใหญ่บ้าน ทำหน้าที่ปกครองและดูแลความสงบเรียบร้อยภายในหมู่บ้านดังนี้ คือ

๑. นายกีรี หาญทะเล (แจกีรี)
๒. นายสบู่ หาญทะเล (บุตร)
๓. นายบรรจง อังโชติพันธ์ (บุตรเขย)
๔. นายดิเรก อังโชติพันธ์ (หลาน)
๕. นายกิจชัย หอพิสุทธิสาร (หลานเขย)

บรรณานุกรม

เอกสารภาษาไทย

กาญจนา ละอองศรี. (๒๕๒๙). *ความเจริญของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนได้รับอิทธิพลอินเดียและจีน : อารยธรรมตะวันออก.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (๒๕๔๐). *พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม. เอกสารประกอบคำสอน วิชา มส ๕๙๒ (HS 592).* กรุงเทพ ฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (๒๕๔๕). *สารานุกรมดนตรีและเพลงไทย.* กรุงเทพฯ: พ.ศ.พัฒนา.

กลิ่น คงเหมือนเพชร. (๒๕๕๔). รองแง็งฝั่งอันดามัน : การประทะ-ผสานของตะวันตก-ตะวันออกและชนพื้นเมือง. *รูสมิแล.* ๓๒(๓), ๗-๒๙.

งามพิศ สัตยสงวน. (๒๕๓๘). *หลักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ธรรมสภา.

เจน จรจัด. (๒๕๒๕). อูรักลาโว้ย วิญญาณอิสระแห่งท้องทะเล. *วารสาร อ.ส.ท.*, ๒๒(๘), ๔๗-๕๓.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (๒๕๔๔). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

นฤมล อรุโณทัย และคณะ. (๒๕๔๙). *วิถีชีวิตมอแกน.* กรุงเทพฯ: โครงการนำร่องอันดามัน สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิวัติ เกิดปากแพรก. (๒๕๔๔). *การวิเคราะห์องค์ประกอบที่สำคัญในบทเพลงชาวเลโดยใช้ทฤษฎีตะวันตก* (รายงานผลการวิจัย). ภูเก็ต: สถาบันราชภัฏภูเก็ต.

ฉันทัส ทองช่วย. (๒๕๒๘). *รายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์ถลาง*. กรุงเทพฯ: องค์การบริหารส่วนตำบลจังหวัดภูเก็ต.

ปัญญา รุ่งเรือง. (๒๕๔๖). *ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา*. เอกสารประกอบการเรียนภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พงษธร ลำเนาครุฑ. (๒๕๔๘). *การศึกษาบทเพลงประกอบการเล่นรองแง็งจังหวัดภูเก็ต: กรณีศึกษารองแง็งคณะพรสวรรค์.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

คณะมนุษยศาสตร์ มศว ประสานมิตร

พชรวรรณ รุ่งแสงอโณทัย. (๒๕๔๗). *ปัจจัยที่มีผลสำคัญของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชุมชนชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย บริเวณแหลมตุ๊กแก ตำบลรัษฎา อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (๒๕๓๓). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มติชน. (๒๔๕๕). *"ย่ำฆ้อง" ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายกมล ปลื้มปรีชา*. มติชน: ผู้แต่ง

เยาวลักษณ์ ศรีสุกใส. (๒๕๔๕). *การเปลี่ยนแปลงทางสังคม-เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม: ศึกษากรณีชาวเลสังกาอู้ อ. เกาะลันตา จ.กระบี่.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๑๓). *สารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน เล่ม ๒๑.* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

เรณู โกศินานนท์. (๒๕๓๔). *รายงานการสัมมนาทางวิชาการ เรื่องพัฒนาการทางวัฒนธรรม :กรณีทักษิณ.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

เรวดี อึ้งโพธิ์. (๒๕๕๖). *วัฒนธรรมทางดนตรีชาวเลอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะบุโหลน จ.สตูล* (รายงานผลการวิจัย). สงขลา: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

โลว์, จ. (๒๕๑๙). *จดหมายเหตุเจมส์ โลว์* [Journal of public mission to Raja of Ligor] (นันทา วรเนติวงศ์, ผู้แปล). กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร. (ไม่ทราบปีที่ต้นฉบับพิมพ์)

สถาพร ศรีสัจจัง. (๒๕๒๙). *สารัตถะจากรองเง็งตันหยง: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดตรัง* (รายงานผลการวิจัย). สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มศว. สงขลา.

สถาพร ศรีสัจจัง และ เวียน ชนะกูล. (๒๕๒๙). หล้อแห็ง. *สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่ม ๑๐.* สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

เสฐียรโกเศศ. (๒๔๙๖). *วิวัฒนาการแห่งวัฒนธรรม.* ม.ป.ท.: พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ.

สมยศ โต๊ะหลัง. (๒๕๕๑). *วิถีชาวเลแห่งอันดามันไทยหลังสึนามิ*. เอกสารข้อมูลเสริม ส่วนที่ ๒ มูลนิธิไฮน์ริคเบิลล์ สำนักงานภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จ.เชียงใหม่.

สมหมาย ปิ่นพุทธศิลป์. (๒๕๒๙). *ประเพณีลอยเรือชาวเล.* ม.ป.ท.

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

สัญญา เผ่าพืชพันธุ์. (๒๕๕๒). *ดนตรีในวิถีชีวิตชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สาวิตร์ พงศ์วัชร์. (๒๕๓๘). *รองเง็ง : นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๓๒). *จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ.* กรุงเทพฯ : ดร.แซค.

สุจิตร์ วงศ์เทศ. (๒๕๓๘). *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวสยาม.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเนศ.

สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. (๒๕๒๕). *วัฒนธรรมพื้นบ้านแนวปฏิบัติในภาคใต้.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์.

_____. (๒๕๒๔). *เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เจ้าแห่งจังหวัดสงขลา.* สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนรินทรวิโรฒ.

สุพัตรา สุภาพ. (๒๕๓๖). *สังคมและวัฒนธรรมไทย ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิชย์.

สำเริง เชยชื่นจิตร และคณะ. (๒๕๕๑). *การพัฒนาชุมชนอันดามันไทยและสึนามิ.* เอกสารข้อมูลเสริม มูลนิธิไฮน์ริคเบิลล์ สำนักงานภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จ.เชียงใหม่.

สำเริง เชยชื่นจิตร. (๒๕๕๑). *สึนามิกับผลกระทบต่อโลกของชาวเลอย่างมอแกน มอแกลน และอูรักลาโว้ย.* เอกสารข้อมูลเสริม มูลนิธิไฮน์ริค เบิลล์ สำนักงานภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จ.เชียงใหม่.

อมรา พงศาพิชญ์. (๒๕๓๔). *วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธุ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษย์วิทยา.* กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรรจน์ บัณฑิตย์. (๒๕๕๓). เพลงไทยออกภาษาชวา: จากอิทธิพลของเครื่องดนตรีมาสู่ทำนองเพลงไทย. *รุไบยาต ฉบับพิเศษ: ศรีวิชัยเครือข่ายการค้าและวีรบุรุษ อินโดนีเซียศึกษาในประเทศไทย*, ๑(พิเศษ), ๓๑-๔๓.

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

อติพล อนุกูล. (๒๕๕๐). *บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, มหาวิทยาลัยมหิดล.

อาภรณ์ อุกฤษณ์. (๒๕๓๒). *พิธีลอยเรือ : ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมชาวเล.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อิสมาแอน เบ็ญสะอาด. (๒๕๓๗*). โครงการการมีส่วนร่วมของชุมชนในการสืบสานตำนาน "ตะลิบง"* (รายงานผลการวิจัย). ตรัง: ศูนย์ประสานงานวิจัยเพื่อท้องถิ่นจังหวัดตรัง.

เอกรัฐ ศรีสว่าง. (๒๕๕๒). *ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเป๊ะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้รับการตีพิมพ์, มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

อเนก นาวิกมูล. (๒๕๒๑**)** *ดนตรีนอกศตวรรษ.* กรุงเทพฯ : การเวก.

<u>เอกสารภาษาอังกฤษ</u>

Andaya, L.Y. (2008). *Leaves of the Same Tree: Trade and Ethnicity in the Straits of Melaka*. Hawaii: University of Hawaii Press.

Bellwood, P., Fox, J.J., and Tryon, D. (2006). *The Austronesians: Historical and Comparative Perspectives*. Australia: Australian National University.

Choeychuenjit, S. (2008). *Tsunami impact - the world of Morgan, Morglan and Urak Lawoi sea gypsies after the waves*. Chiang Mai: Heinrich Böll Found.

Choeychuenjit, S., and Tolang, S. (2008). *Andaman communal development and the Tsunami: a Background Reader Origins and Culture of the Morgan Sea Gypsies Changing Coastal Ways of Life*. Chiang Mai: Heinrich Böll Found.

Ivanoff, Jacques. (1997). *Moken, Sea-Gypsies of the Andaman Sea ; Post-War Chronicles*. Bangkok: White Lotus Press.

Nawichai, Patcharin. (2008). *Ethnic Group Livelihood Strategies and State Integration: Moken and the Hill People in Negotiation with the State*. Unpublished doctoral dissertation, University of Passau, Germany.

Nettl, Bruno and R.M. Stone. (2000). *The Garland encyclopedia of world music.* New York, Garland Pub.

Hogan, D.W. (1972). Men of the Sea: Coastal Tribes of South Thailand's West Coast. *Journal of the Siam Society*, 60 (1), 205-235.

Hope, S. (2000). *Outcasts of the Islands: the Sea Gypsies of South East Asia.* London: Harper Collins Publishers.

Sachs, C. 1940. *The History of Musical Instruments.* New York: W.W.

Norton & company, inc.

White, W. G. (1922). *The Sea Gypsies of Malaya: an Account of the Nomadic Mawken People of the Mergui Archipelago with a Description of Their Ways of Living, Customs, Habits, Boats, Occupations.* London: Seeley, Service & Co.

<u>เอกสารอิเล็กทรอนิกส์</u>

วิกิพีเดีย. (๒๕๕๕). อูรักลาโว้ย. ค้นเมื่อ ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๕, จาก http://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%AD%E0%B8%B9%E0%B8%A3%E0%B8%B1%E0%B8%81%E0%B8%A5%E0%B8%B2%E0%B9%82%E0%B8%A7%E0%B9%89%E0%B8%A2

<u>บุคลานุกรม</u>

จิ้ว ประโมงกิจ. (๒๕๕๕, ๑๒ มีนาคม). สัมภาษณ์.

มะหวี ทะเลลึก. (๒๕๕๔, ๑๔ พฤศจิกายน). สัมภาษณ์.

ราหมาน ทะเลลึก. (๒๕๕๕, ๗ มกราคม). สัมภาษณ์.

สน บางจาก. (๒๕๕๕, ๒๔ เมษายน). สัมภาษณ์.

แส้หนา เกาะสิเร๊ะ. (๒๕๕๕, ๒๐ ตุลาคม). สัมภาษณ์.

หริ ฟองสายธาร. (๒๕๕๕, ๑๒ มีนาคม). สัมภาษณ์.

อิสมาแอน เบ็ญสะอาด. (๒๕๕๕, ๒๘ เมษายน). สัมภาษณ์.

คณะศิลปศาสตร์ ม.สงขลานครินทร์