# บทที่ 5
# สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การละเล่นพื้นบ้านของชาวจังหวัดสตูล ปรากฏมีเด่นชัดอยู่ 5 เรื่องได้แก่ สิละ รองแง็ง ลิเกบก บูสุ และดาระ เป็นการแสดงพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่เคยนิยมกันมากในจังหวัดสตูล ดาระในจังหวัดสตูลเริ่มเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิงลง หลังจากสังคมสมัยใหม่ได้รับวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่เข้ามาเช่นรำวง ภาพยนต์ ดนตรี ทำให้คนนิยมและคนรู้จักน้อยลงเรื่อย ๆ

ปัจจุบันดาระ ในจังหวัดสตูล เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีเพียงแห่งเดียว และเปลี่ยนบทบาททางสังคม ผู้วิจัยจึงให้ความสนใจและตระหนักถึงการอนุรักษ์ โดยศึกษาดนตรีในการแสดงดาระ เพราะในแต่ละบทเพลงมีจังหวะการตีรำมะนา การขับร้องและร่ายรำ ที่ยังคงคุณค่าทางวัฒนธรรม สามารถให้เยาวชน ผู้ที่สนใจ ตลอดจนชุมชนในท้องถิ่นได้สืบทอดและร่วมกันอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านทีมีเพียงแห่งเดียวในประเทศอย่างมีคุณค่าสืบไป

**วัตถุประสงค์การวิจัย**

การวิจัยเรื่อง รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์การวิจัยไว้ดังนี้คือ

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงดาระ จังหวัดสตูล
2. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัย ด้วยจัดเก็บข้อมูลภาคสนามในปี พ.ศ. 2557 – 2558 ได้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหาในการวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จากเพลงที่ยังมีการนำมาแสดงอยู่ในปีที่จัดเก็บข้อมูล และสามารถบันทึกและเก็บข้อมูลทางด้านดนตรีได้จากภาคสนาม

**วิธีดำเนินการวิจัย**

ผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักคือครูสมศรี ชอบกิจ ซึ่งเป็นศิลปิน นักแสดงดาระ และเป็นครูสอน ซึ่งเป็นคนเดียวที่อนุรักษ์และถ่ายทอดการแสดงดาระในจังหวัดสตูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย โดยตัวผู้วิจัยเป็นคนเก็บข้อมูล ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง กำหนดประเด็นการสัมภาษณ์แบบกว้าง ๆ ใช้สมุดบันทึก เครื่องบันทึกเสียง เครื่องบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยเก็บจากเอกสารเก่า ภาพกิจกรรมในการแสดงดาระ ภาพกิจกรรมและผลงานของครูสมศรี ชอบกิจ การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์กับศิลปิน นักแสดง การสังเกตจากการแสดงดาระ การบันทึกข้อมูลภาคสนาม ด้วยการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวของการแสดงดาระโดยนัดแนะกับศิลปินเพื่อจัดการแสดงสำหรับการบันทึกเสียงและภาพ

นำข้อมูลจากการบันทึกเสียงและภาพเคลื่อนไหว มาทำการถอดเป็นโน้ตเพลงสำหรับการวิเคราะห์ การบันทึกด้วยภาพเคลื่อนไหวของการแสดงนำมาถอดและเรียงลำดับขั้นตอนของการแสดง

การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารเก่าที่ได้ จากภาพกิจกรรมและผลงานของครูสมศรี ชอบกิจ ที่เก็บรวบรวมไว้ วิเคราะห์จากการสัมภาษณ์และการสังเกตในการแสดงดาระ และการวิเคราะห์ข้อมูลโน้ตเพลงที่ได้จากการถอดโน้ตจากการบันทึกการขับร้องเพื่อศึกษาลักษณะทางดนตรี

## สรุปผลการวิจัย

**วัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ**

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล แบ่งหัวข้อในการศึกษาพอสรุปได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของดาระ

1.1 ตำนานของการเกิดดาระ

ดาระเป็นภาษาอาหรับแปลเป็นไทยได้ว่า “จวนจะสิ้นใจ” ประวัติการเกิดดาระตามตำนานที่ ว่าเป็นจุดกำเนิดของการร่ายรำคือ ตัวแม่กวางลูกอ่อน การร้องเพลง และร่ายรำตามแบบอย่างท่าของกวาง ในตำนาน ไม่ทราบความหมายของเนื้อเพลง เป็นการสรรเสริญพระเจ้า มีการฝึกหัดรำโดยการนำดนตรี รำมะนา ประกอบจังหวะเพลง เพลงที่ใช้ร้องนั้นเป็นภาษาอาหรับพื้นบ้าน หรืออาหรับบก

1.2 การเข้ามาของดาระในประเทศไทย

ดาระมีตำนานว่ามาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย ผ่านมายังประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย และเข้าสู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยที่จังหวัดสตูลเมื่อกว่า 300 ปีมาแล้ว ถิ่นที่นิยมเล่นดาระกันมากในสมัยก่อนคือ เขตอำเภอเมืองสตูล ตำบลแป-ระ และตำบลควนโดน การนำเข้ามาโดยพ่อค้าที่มาค้าวานิชที่เข้ามาค้าขาย เมื่อมีเวลาว่าง จึงได้รวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลงเพื่อการผ่อนคลาย ชาวบ้านที่อยู่ละแวกนั้นก็ได้มาร่วมกันร้องรำทำเพลงเพื่อความสนุกสนาน ร่วมกับเหล่าพ่อค้าวานิชและในที่สุดชาวบ้านก็สามารถร้องรำทำเพลงได้ด้วยตัวเอง ซึ่งศิลปะการแสดงนี้มีชื่อเรียกว่า “ดาระ”

1.3 บทเพลงสำหรับการแสดงดาระ

บทเพลงดาระตามประวัติ มีทั้งสิ้น 44 เพลง สามารถบันทึกเนื้อเพลงและคำแปลไว้ มีจำนวน 39 เพลง ได้แก่ เพลงที่ 1 ซามีลา (เพลงไหว้ครู) เพลงที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงที่ 3 รอบานา เพลงที่ 4 เพลงซีฟาดดารี่กันตง เพลงที่ 5 เพลงฮาบาธาร่อชาร่อมาเล เพลงที่ 6 เพลงอีลาโอกดดัม เพลงที่ 7 เพลงดียาโดนียา เพลงที่ 8 เพลงอมมาจารีกำ เพลงที่ 9 เพลง กันตีโยรอเก เพลงที่ 10 เพลงซานูเร เพลงที่ 11 เพลงเอบานี เพลงที่ 12 เพลงบาราดันโต๊ะดียา เพลงที่ 13 เพลงมาลมกียาซาเอ เพลงที่ 14 เพลงบี

บูรอ เพลงที่ 15 เพลงบูดียานี เพลงที่ 16 เพลงอัมปนดูวันกู เพลงที่ 17 เพลง ยาไสสินลา เพลงที่ 18 เพลงดารากียานา เพลงที่ 19 เพลงตรังบูลัน เพลงที่ 20 เพลงดาเวตารอบาลัม เพลงที่ 21 เพลงปูเต๊ะกูนิง เพลงที่ 22 เพลงโอราคำบูงา เพลงที่ 23 เพลงอีลาวาโยค เพลงที่ 24 เพลงยากาลำฮอดามี เพลงที่ 25 เพลง โอยาโบสา เพลงที่ 26 เพลงฮอดามีดากียาเอ เพลงที่ 27 เพลงยาสีโกลโฮ เพลงที่ 28 เพลงยาธาโฮ ยาโฮเล็น เพลงที่ 29 เพลงคาบาวาลาอมสีกน เพลงที่ 30 เพลงโต๊ะการามีนาราเย เพลงที่ 31 เพลง ยาปาคา เพลงที่ 32 เพลงยาสันลาลา เพลงที่ 33 เพลงอาโยเด เพลงที่ 34 เพลงอาโดเฮ เพลงที่ 35 เพลงตะเยะกูหวัน เพลงที่ 36 เพลงยาโดยา เพลงที่ 37 เพลงเฮสารามี เพลงที่ 38 เพลงตะเบ๊ะโต๊ะอินเจ เพลงที่ 39 เพลงฮอดามี (เพลงอำลา)

เพลงที่นำมาใช้สำหรับการแสดงดาระในปัจจุบันมีการใช้เพียง 5 เพลงได้แก่ เพลงตะบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดารีกันตง และเพลงฮอดามี การเรียกชื่อเพลง ใช้คำร้องในท่อนแรกของทุกเพลงเป็นชื่อเพลง

1.4 ศิลปินและผู้ถ่ายทอดดาระ

รุ่นที่ 1 การฝึกหัดรุ่นแรก ชื่อ โต๊ะครูเปี๊ยะ เป็นครูดาระคนแรก ในตำบลควนโดน

รุ่นที่ 2 นายทอง มาลินี หัดดาระกับ โต๊ะครูเปี๊ยะ เมื่ออายุ 13 ปี

รุ่นที่ 3 นางสมศรี ชอบกิจ เริ่มฝึกการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 กับนายทอง มาลินีและนายโสย สามัญ ปราชญ์ชาวบ้าน

**2. บทบาทหน้าที่ดาระ**

ในอดีต การแสดงดาระเพื่อใช้สำหรับการผ่อนคลาย หน้าที่ของการแสดงดาระจึงเป็นด้านความบันเทิงเป็นส่วนมาก ในยุคปัจจุบันดาระมีบทบาทต่อชุมชน ดังนี้

2.1 บทบาทในฐานะการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับชุมชน บุคคลที่เข้าร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ โดยส่วนมากเป็นการร้องขอจากหน่วยงานราชการ

2.2 บทบาทด้านการอนุรักษ์ ของศิลปะการแสดงดาระมีดังนี้

2.2.1 การตั้งคณะกรรมการเพื่อการดำเนินการเกี่ยวกับศิลปะพื้นบ้าน

2.2.2 การจัดกิจกรรมเพื่อการอนุรักษ์

2.2.3 การจัดเก็บข้อมูลและบันทึกข้อมูลเพื่อการอนุรักษ์

2.3 บทบาทด้านการสร้างสุขภาพในชุมชน เป็นการสร้างสรรค์ ด้วยการนำรูปแบบท่ารำของการแสดงพื้นบ้านดาระ มาปรับประยุกต์ร่วมกับท่าออกกำลังกายแอโรบิค เป็นการออกกำลังกายแบบใหม่ โดยใช้ชื่อว่า ดาระบิค

2.4 บทบาทในฐานะสื่อพื้นบ้าน การแสดงดาระสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงที่มีเฉพาะถิ่น และภาพลักษณ์ในฐานะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์หนึ่งเดียวในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

2.5 บทบาทด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรม การแสดงดาระให้กับคนในชุมชน นักเรียน เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น วัฒนธรรมต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ในการแสดงดาระ ได้แก่

2.5.1 เนื้อหาสาระของเพลง ความหมายของคำร้องที่ถูกแปลและเรียบเรียง เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรม และสอดแทรก คำสอนของศาสนา ผ่านบทเพลงดาระ

2.5.2 ทำนองเพลง รูปแบบของทำนอง การใช้ทำนองและบันไดเสียงในการขับร้อง เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิม

2.5.3 การแต่งกาย เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมของชวาและอินโดนีเซีย ผ่านทางการแต่งกายของนักแสดงดาระ

2.5.4 เครื่องดนตรี ใช้ประกอบการแสดงดาระ โดยใช้กลองรำมะนา ประกอบการขับร้องและการแสดง เป็นบทบาทหนึ่งในการถ่ายทอดวัฒนธรรมพื้นบ้าน

2.6 บทบาทด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ ที่เกี่ยวข้องกับดาระ ในด้านการรำ การนำเสนอด้านการแต่งกาย การนำเสนอด้านดนตรี

3. การฝึกหัดและถ่ายทอดการแสดงดาระ

มีกระบวนการถ่ายทอดการแสดงดังนี้

3.1 ถ่ายทอดการสอนด้วยตนเอง เป็นการถ่ายทอดด้วยตัวศิลปินเอง

3.2 การถ่ายทอดการสอนด้วยวิธีพี่สอนน้อง โดยเฉพาะการตีรำมะนา

3.3 การถ่ายทอดการสอนด้วยการเปิดค่ายอบรมให้ความรู้

3.4 การถ่ายทอดโดยวิธีจัดทำเป็นวีซีดีบันทึกการแสดงศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ

4. องค์ประกอบการแสดง

4.1 นักดนตรี เป็นผู้เล่นกลองรำมะนา ส่วนมากใช้นักดนตรี 4 คน ตามจำนวนกลองรำมะนาที่ใช้ประกอบการเล่น

4.2 เครื่องดนตรี มีชนิดเดียวคือกลองรำมะนา ส่วนมากใช้จำนวน 4 ใบ

4.3 ผู้ขับร้องดาระ ส่วนมากเป็นผู้หญิง ส่วนผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงหรือชายต้องขับร้องเพลงได้เพื่อใช้ในการร่ายรำและการเปลี่ยนท่ารำ

4.4 บทเพลงสำหรับขับร้อง มี 5 บทเพลงเท่านั้นได้แก่ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ, เพลงอมมาจารีกำ, เพลงดียาโดนียา, เพลงซีฟาดดารีกันตงและเพลงฮอดามี

4.5 นักแสดงดาระ เป็นการรำคู่ชาย ไม่มีการจำกัดจำนวนนักแสดง เพียงให้เหมาะสมกับสถานที่การแสดงเท่านั้น

4.6 ชุดแต่งกาย

การแต่งกายผู้ชาย สวมหมวกแขกดำ กะเปี๊ยะ หรือ ซองเกาะ บางทีสวม ซะตะงัน ผ้าโพกแบบเจ้าบ่าวมุสลิม สวมเสื้อคอตั้ง เรียกว่า “โตะระหงา หรือ ตะโละบลางา ไม่สวมรองเท้า

การแต่งกายผู้หญิง สวมเสื้อแขนกระบอกยาวเรียกว่า “เกอรบายาบันตง” ลักษณะเสื้อเรียกอีกอย่างว่า “เสื้อบานง” ได้รับอิทธิพลมาจากอินโดนีเซีย หรือชวา เสื้อนิยมใช้ผ้าลูกไม้ นุ่งปาเต๊ะยาวกรอมเท้า เลือกให้เหมาะกับสีเสื้อ ที่ตัว ใช้ผ้าบางคลุมไหล่เรียกว่าผ้าสไบ

5. ขั้นตอนการแสดง

5.1 ลำดับขั้นตอนการขับร้อง โดยเรียงตามลำดับดังนี้

1. เพลงตะเบงะเจ๊ะ
2. เพลงอมจารีกำ
3. เพลงดียาโดนียา
4. เพลงซีฟาดดารีกันตง
5. เพลงฮอดามี

ผู้เล่นกลองรำมะนา เป็นผู้นำจังหวะในการรำและร้อง ผู้ขับร้องจะพูดชื่อเพลงที่ใช้ในการขับร้อง หลังจากนั้นกลองรำมะนา มีจังหวะส่ง เพื่อนำเข้าเนื้อร้อง ผู้ร้องจึงขึ้นเนื้อร้องในท่อนแรก

5.2 เนื้อเพลงสำหรับการขับร้อง ใช้เพียง 5 เพลงได้แก่ เพลงตะเบะงะจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดาริกันตง และเพลงฮอดามี

5.3 การตีรำมะนา สมัยก่อนใช้การนั่งเล่นกับพื้น โดยการนั่งแบบขัดสมาธิ ในปัจจุบันการนั่งสำหรับ บรรเลงรำมะนา สามารถนั่งโดยยึดความสะดวกของสถานที่ในการบรรเลง วิธีการตี เรียกชื่อตามเสียงที่ได้ ยิน มีการตีเสียงที่แตกต่างกัน 3 เสียงดังนี้ 1). เสียงเพิ่ง 2). เสียงเทิ่ง,ที่ง 3). เสียงป๊ะ

5.4 ท่าการรำ ท่ารำไม่มีชื่อเรียกประจำ การรำดาระแปรเปลี่ยนไปตามเนื้อเพลง ผู้รำต้องจดจำเนื้อเพลงและร้องเพลงได้ จึงจะสามารถรำให้ถูกต้อง

**รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล**

1. วิเคราะห์ เพลงที่ 1 ตะเบะงะเจ๊ะ

1.1 โครงสร้างเพลง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เป็นเพลงทำนองเดียว แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อนได้แก่ ท่อนนำ ทำนองร้อง 3 ท่อน และท่อนลงจบ

1.2 ประโยคเพลง แบ่งโครงสร้างประโยคเพลงได้เพียงทำนองเดียว ในทำนองท่อนที่ 1 ส่วนทำนองท่อนที่ 2 และ 3 เป็นการพัฒนาประโยคเพลงจากทำนองหลัก

1.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 6 เสียง การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง G Harmonic Minor บันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales

1.4 โครงสร้างทำนอง โครงสร้างทำนอง แบ่งเป็นทำนอง 2 ทำนองหลัก คือทำนอง a และทำนอง b มีการพัฒนาแนวทำนองออกไป

1.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง แบ่งวรรคเพลง 4 วรรคเพลง โดยหนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 4 ห้องเพลง โดยแยกออกเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีเพลง

1.6 กระสวนจังหวะ กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงตะเบะงะเจ๊ะ มี 4 กระสวนจังหวะหลัก

1.7 กระสวนทำนอง มีกระสวนทำนอง 2 กระสวนทำนองหลัก และนำมาพัฒนาแนวทำนองเพิ่มเติม ทำให้มีทำนองเพิ่มขึ้นมาจากทำนองหลัก

1.8 การพัฒนาแนวทำนอง มีการพัฒนาแนวทำนองออกมาจากแนวทำนองหลัก 4 ทำนอง ด้วยวิธี 1). การเพิ่มพยางค์โน้ต 2). การลดพยางค์โน้ต 3). การเปลี่ยนเสียง 4). การเปลี่ยนจังหวะของพยางค์ให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าเดิม 5). การใช้รูปแบบผสมผสาน

1.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง แบ่งตามวลีทำนองมี กลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง แบ่งกลุ่มเสียงด้วยทำนองที่ขึ้นต้นเสียงและลงจบของกลุ่มเสียง สามารถจำแนกความแตกต่างกันได้ 5 กลุ่มเสียง

1.10 พิสัยของทำนองร้อง เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง $F^{\sharp}$ เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง $D$ พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง $F^{\sharp}$-$D$ หรือคู่ 6 minor

1.11 การดำเนินทำนอง การดำเนินทำนอง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงเป็นคู่ 3 นอกจ ากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

1.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง มีการร้อง 2 แบบ ได้แก่ 1). การร้องแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และ 2). การร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

2. วิเคราะห์ เพลงที่ 2 อมมาจารีกำ

2.1 โครงสร้างเพลง เป็นเพลง 2 ทำนองคือ ทำนอง A และทำนอง B แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อนได้แก่ ท่อนนำ ทำนองร้อง 3 ท่อน ท่อนลงจบ

2.2 ประโยคเพลง แบ่งได้ 2 ประโยคเพลงในแต่ละท่อนได้แก่ ประโยคคำถาม และประโยคคำตอบ

2.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 5 เสียง อยู่ในหลักเสียง F Mixolydian บันไดเสียงแบบ Pentatonic Scales

2.4 โครงสร้างทำนอง แบ่งเป็นวลีทำนอง 4 วลีทำนองหลัก คือทำนอง a, b, c และ d

2.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง แบ่งวรรคเพลงในท่อนเพลงเป็น 4 วรรคเพลง หนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 4 ห้องเพลง แบ่งวลีทำนองได้ 2 วลีเพลงในแต่ละวรรคเพลง

2.6 กระสวนจังหวะ มี 5 กระสวนจังหวะหลัก ได้แก่ กระสวนต้นเพลง กระสวนกลางเพลง 3 กระสวน และกระสวนจบเพลง

2.7 กระสวนทำนอง มีกระสวนทำนอง 4 กระสวนทำนองหลัก

2.8 การพัฒนาแนวทำนอง มีการพัฒนาแนวทำนองออกมาจากแนวทำนองหลัก 3 ทำนอง โดวิธี 1). การลดพยางค์โน้ต 2). การเพิ่มพยางค์โน้ต 3). การเปลี่ยนจังหวะของพยางค์เสียงให้ล้ำหรือเหลื่อมจังหวะ

2.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง แบ่งตามวลีทำนองมีกลุ่มเสียงมากสุด 2 กลุ่มเสียง แบ่งกลุ่มเสียงด้วยทำนองที่ขึ้นต้นเสียงและลงจบ จำแนกได้ 6 กลุ่มเสียง

2.10 พิสัยของทำนองร้อง เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง D เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง D พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง D - D หรือคู่ 8 Perfect

2.11 การดำเนินทำนอง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

2.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง มีการร้อง 2 แบบ ได้แก่ 1). การร้องแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และ 2). การร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

3. วิเคราะห์ เพลงที่ 3 ดียาโดนียา

3.1 โครงสร้างเพลง เป็นเพลง 3 ทำนอง แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อน ได้แก่ ท่อนนำ ท่อนร้อง 3 ท่อน ทำนอง A, B, C และท่อนลงจบ

3.2 ประโยคเพลง แบ่งได้ 2 ประโยคเพลงคือประโยคถามและประโยคตอบ

3.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 6 เสียง การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง G Aeolian บันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales

3.4 โครงสร้างทำนอง แบ่งออกเป็น 3 ทำนอง ได้แก่ทำนอง A, B และ C โดยแต่ละท่อนเพลงทีแนวทำนองที่แตกต่างกันออกไป

3.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง แบ่งวรรคเพลงทุกท่อนเพลง เป็น 4 วรรคเพลง ในแต่ละวรรคเพลงแบ่งเป็นวลีทำนองวรรคเพลง 2 วลีทำนอง มีวลีทำนองเพลงที่แตกต่างกัน 6 วลีทำนอง

3.6 กระสวนจังหวะ มี 7 กระสวนจังหวะหลัก ได้แก่ประสวนต้นเพลง กระสวนกลางเพลง 5 กระสวน และกระสวนจบเพลง

3.7 กระสวนทำนอง มีกระสวนทำนอง 6 กระสวนหลักได้แก่ กระสวนทำนอง a, b, c, d, e และ f

3.8 การพัฒนาแนวทำนอง มีการพัฒนาแนวทำนอง 9 ทำนอง วิธีการพัฒนาแนวทำนองใช้วิธีการ 1). การลดพยางค์โน้ต 2), การเพิ่มพยางค์โน้ต 3). การเปลี่ยนจังหวะของทำนอง 4). การเปลี่ยนเสียงทำนอง โดยยังยึดจังหวะของทำนองเหมือนเดิม 5). การใช้รูปแบบผสมผสาน

3.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามกลุ่มเสียงและการหยุดพักเสียง มี 2 กลุ่มเสียง แบ่งตามการขึ้นต้นเสียงและการลงจบเสียงได้ 6 กลุ่มเสียง

3.10 พิสัยของทำนองร้อง เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง F เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง G พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง F - G หรือคู่ 9 major

3.11 การดำเนินทำนอง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

3.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง มีการร้อง 3 แบบ ได้แก่ 1). การร้องแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และ 2). การร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง 3), การร้องแบบ Melismatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมีทำนองมากกว่า 3 ทำนอง

4. วิเคราะห์ เพลงที่ 4 ซีฟาดดาริกันตง

4.1 โครงสร้างเพลง เป็นเพลงทำนองเดียว แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 6 ท่อนได้แก่ ท่อนนำ ทำนองร้อง 4 ท่อน และท่อนลงจบ

4.2 ประโยคเพลง แบ่งได้ 2 ประโยคเพลงในแต่ละท่อนได้แก่ ประโยคคำถามและประโยคคำตอบ

4.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง มีการใช้โน้ตในเพลง 7 เสียง การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง G Ionian บันไดเสียงแบบ Diatonic Scales

4.4 โครงสร้างทำนอง แบ่งทำนองเพลงเป็น 4 ท่อนเพลง ในแต่ละท่อนเพลงมี 2 วรรค เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองเพื่อสร้างทำนองใหม่

4.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง แบ่งวรรคเพลงในแต่ละท่อน เป็น 2 วรรคเพลง แบ่งเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีเพลงในแต่ละวรรคเพลง

4.6 กระสวนจังหวะ มี 7 กระสวนจังหวะได้แก่ กระสวนต้นเพลง กระสวนกลางเพลง 5 กระสวน และกระสวนจบเพลง

4.7 กระสวนทำนอง มี 6 กระสวนทำนองหลัก และมีการพัฒนาแนวทำนองเพื่อสร้างทำนองใหม่ ได้แก่กระสวนทำนอง a, b, c, d, e และ f

4.8 การพัฒนาแนวทำนอง มีการพัฒนาแนวทำนอง 3 วลีทำนอง มีวิธีการพัฒนาโดย 1). การลดพยางค์โน้ต 2). การเพิ่มพยางค์โน้ต 3). การเปลี่ยนจังหวะ 4). การเปลี่ยนเสียง

4.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง มี 1 – 2 กลุ่มเสียงทำนองร้องต่อวลีเพลง แบ่งตามการขึ้นต้นเสียงและการลงจบเสียงได้ 11 กลุ่มเสียง

4.10 พิสัยของทำนองร้อง เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง $F^{\sharp}$ เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง E พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง $F^{\sharp}$ - E หรือคู่ 7 Minor

4.11 การดำเนินทำนอง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอก ช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

4.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง มีการร้อง 2 แบบ ได้แก่ 1). การร้องแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และ 2). การร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

5. วิเคราะห์เพลงที่ 5 ฮอดามี (เพลงอำลา)

5.1 โครงสร้างเพลง เพลงฮอดามี เป็นเพลงทำนองเดียว แบ่งโครงสร้างเพลงได้ 5 ท่อน ได้แก่ ท่อนนำ ทำนองร้องท่อน 3 ท่อน และท่อนลงจบ

5.2 ประโยคเพลง แบ่งประโยคเพลงได้ 2 ประโยคเพลงในแต่ละท่อน เป็นประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยค

5.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง การดำเนินทำนองเพลงฮอดามี มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 6 เสียง อยู่ในหลักเสียง B Aeolian บันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales

5.4 โครงสร้างทำนอง โครงสร้างทำนอง แบ่งทำนองเพลงเป็น 3 ท่อนเพลง ในแต่ละท่อนเพลงมี 2 วรรค เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองเพื่อสร้างทำนองใหม่

5.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง การแบ่งวรรคเพลงตามท่อนเพลงละ 2 วรรคเพลง มีวลีทำนอง 4 วลีทำนอง

5.6 กระสวนจังหวะ จำแนกได้ 5 กระสวนจังหวะหลัก แบ่งเป็นกระสวนต้นเพลง กระสวนกลางเพลง 3 กระสวนและกระสวนจบเพลง

5.7 กระสวนทำนอง มีกระสวนทำนอง 4 กระสวนทำนองหลัก ได้พัฒนาแนวทำนองออกไปอีก 8 กระสวนทำนอง ตามวลีเพลง

5.8 การพัฒนาแนวทำนอง มีการพัฒนาจากวลีทำนองหลัก 4 วลีทำนองได้แก่ วลีทำนอง a, b, c และ d พัฒนาแนวทำนองออกไป 8 ทำนอง การพัฒนาแนวทำนองมีรูปแบบดังนี้ 1) การลดพยางค์โน้ต, 2) การเพิ่มพยางค์โน้ต, 3) การเปลี่ยนจังหวะ, 4) การเปลี่ยนเสียง

5.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง แบ่งตามวลีทำนองมีกลุ่มเสียงมากสุด 2 กลุ่มเสียง แบ่งกลุ่มเสียงด้วยทำนองที่ขึ้นต้นเสียงและลงจบของกลุ่มเสียง สามารถจำแนกความแตกต่างกันได้ 7 กลุ่มเสียง ในแต่ละกลุ่มเสียงดำเนินทำนองจากเป็นกลุ่มทำนองเล็ก ๆ

5.10 พิสัยของทำนองร้อง เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง A เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง $F^{\sharp}$ พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง A -$F^{\sharp}$ หรือคู่ 6 Major

5.11 การดำเนินทำนอง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 ช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

5.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง มีการร้อง 2 แบบ ได้แก่ 1). การร้องแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และ 2). การร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

## อภิปรายผล

**บทบาทของดาระต่อชุมชน**

จากการวิเคราะห์บทบาทของดาระต่อชุมชน เห็นได้ว่า ดาระมีบทบาทต่อชุมชน ได้แก่บทบาทในฐานะการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับชุมชน บทบาทด้านการอนุรักษ์ บทบาทด้านการสร้างสุขภาพในชุมชน บทบาทในฐานะสื่อพื้นบ้าน บทบาทด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรม บทบาทด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ จากบทบาทหน้าที่ของดาระที่มีต่อชุมชน มีแนวทางสำหรับการอนุรักษ์และทำให้บทบาทยังคงอยู่และมีหน้าที่ต่อสังคม ด้วยแนวทางที่สำคัญได้แก่

**สร้างสรรค์สิ่งใหม่** บทบาทที่เกิดจากการปรับเปลี่ยนหรือการพัฒนาของดาระคือ บทบาทด้านการสร้างสุขภาพของชุมชน โดยการปรับเปลี่ยนท่ารำให้เข้ากับการออกกำลังกายหรือ ดาระบิก การปรับเปลี่ยนดังกล่าวเป็นการพัฒนาให้ดาระมีบทบาทที่รับใช้สังคม และทำให้ดาระสามารถดำรงอยู่ในสังคมได้แต่ต้องถูกปรับเปลี่ยนไป การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวถือได้ว่าเป็นการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม” ผจง จิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.19-20) ได้อธิบายถึงลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของ โครเบอร์ (Kroeber) ว่ามี 5 ขั้นตอนคือ 1). ขั้นที่มีการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา และนำมาใช้ในสังคม 2). ขั้นที่คนในสังคมยอมรับเอาสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ นั้นเข้ามาใช้ในสังคมจนถึงจุดอิ่มตัว 3). ขั้นอิ่มตัวของวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ เป็นระยะที่ความเจริญก้าวหน้าต่าง ๆ ถึงขั้นจุดสุดยอด 4). ขั้นที่มีการทำซ้ำแบบเดิมอยู่เป็นปกติ ไม่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้น 5). เมื่อถึงจุดอิ่มตัวแล้ว ลักษณะวัฒนธรรมเป็นไปตามแบบเดิมจนคนในสังคมเกิดความเบื่อหน่าย จึงคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาอีก โดยแยกตัวออกจากวัฒนธรรมเดิมและสร้างแบบวัฒนธรรมใหม่ๆ ขึ้น เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงในลำดับที่ 5 ถือได้ว่าเป็นการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม” ดาระเช่นเดียวกันได้กลายรูปเป็น ดาระบิก ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้นมา

นอกจากการพัฒนาดาระให้เป็นดาระบิกแล้ว การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ของดาระ ยังสามารถสร้างสรรค์งานได้อีกหลายประเภท เพื่อเป็นการพัฒนาให้มีบทบาทและหน้าที่ใหม่ เช่นการนำบทเพลงหรือดนตรีไปสร้างสรรค์เพลงแบบใหม่ ให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง สำหรับวงขนาดใหญ่ การนำทำนองเพลงและจังหวะใช้เป็นข้อมูลในการประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการฟัง หรือดัดแปลงการแสดงที่เป็นพื้นบ้านให้เป็นการแสดงระดับใหญ่ เช่นการแสดงสำหรับวงขนาดใหญ่ นอกจากการสร้างสรรค์สิ่งใหม่แล้ว ด้านการอนุรักษ์ยังคงต้องทำบทบาทหน้าที่เพื่อรักษารูปแบบดั้งเดิมให้คงอยู่และสืบทอดต่อไป

**สร้างการมีส่วนร่วมและสร้างความสนุก** นอกจากนั้นแล้ว การสร้างการมีส่วนร่วมและสร้างความสนุกในการแสดง ของดาระ ผู้วิจัยคิดว่าสามารถที่จะทำให้ดาระเป็นที่นิยมจากผู้ชมมากขึ้น ดาระในปัจจุบันส่วนมากมีบทบาทด้านความบันเทิง ซึ่งเป็นการร้องขอจากหน่วยงานราชการเพื่อนำไปแสดงในพิธีการต่าง ๆ การแสดงในงานพิธีการเป็นการนำเสนอความบันเทิงเพื่อการชมเท่านั้น ซึ่งเป็นการจัดขึ้นโดย

สังคมและชุมชนในท้องถิ่น มีความความสอดคล้องกับแนวคิดของ สุกัญญา สุจฉายา (2554) ได้อธิบายถึงเพลงพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านที่ร้องได้ในเทศกาล ได้คลี่คลายเหลือเพียงบทบาทในด้านการบันเทิง เป็นการละเล่นที่สังคมจัดขึ้น เพื่อร่วมกลุ่มสมาชิกในสังคมและเพื่อย้ำความสัมพันธ์ของกลุ่ม การแสดงดาระ ก็เช่นเดียวกัน เป็นสื่อบันเทิงที่สังคมจัดขึ้นเพื่อการชมเท่านั้น ซึ่งปรับเปลี่ยนจากการละเล่นให้เป็นการแสดง ทำให้หน้าที่ในการละเล่นด้านการโต้ตอบของกลุ่มชาวบ้านขาดหายไป หน้าที่สำหรับการระบายความคับข้องใจขาดหายไปเช่นเดียวกัน เหลือแต่ความบันเทิงด้วยการชมและการดูอย่างเดียว ทำให้ขาดปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ขาดการมีส่วนร่วมของผู้ชม ขาดความสนุก และถูกลดความนิยมในการชมลง การสร้างการมีส่วนร่วมในการแสดงของผู้ชม ให้ผู้ชมสามารถจับต้องได้ มีส่วนร่วมในการร้อง เล่น และรำ เป็นอีกวิธีการหนึ่งที่จะทำให้การแสดง ยังเป็นที่ต้องการของชาวบ้านและกลุ่มบุคคลที่เข้าชม

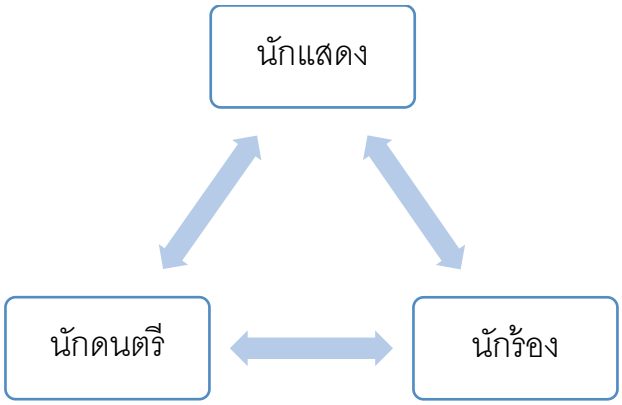
**สร้างเครือข่าย** การอนุรักษ์และพัฒนาให้ดาระยังคงอยู่ด้วยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือทางวัฒนธรรม ด้วยการแสวงหาเครือข่ายใหม่ ๆ ทั้งเครือข่ายภายในและภายนอก เช่นเครือข่ายระหว่างศิลปินกับครู, เครือข่ายระหว่างเด็กนักเรียน, เครือข่ายระหว่างศิลปินกับผู้ปกครอง ส่วนเครือข่ายภายนอก เช่นการสร้างเครือข่ายกับทางราชการ, เครือข่ายกับนักวิชาการ, เครือข่ายกับองค์กรอิสระ และเครือข่ายกับสื่อมวลชนเป็นต้นเช่นเดียวกับงานวิจัยของ ทิพย์พธู กฤษสุนทร (2552, น. 373) ได้ทำวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน: ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา โดยศึกษาการปรับตัวของเพลงโคราชในแต่ละยุค ตั้งแต่ยุคเพลงโคราชดั้งเดิมจนถึงยุคโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส) แสดงให้เห็นว่าเพลงโคราชสามารถดำรงอยู่ในสังคมได้ วิธีการหนึ่งของการอยู่ได้ด้วยการ สร้างเครือข่ายความร่วมมือต่าง ๆ เช่นเดียวกัน

**สร้างผู้สืบทอด ให้ครบองค์ประกอบการแสดง** การอนุรักษ์ให้การแสดงพื้นบ้านดาระคงอยู่ได้สิ่งที่ขาดไม่ได้คือการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น เพื่อให้มีการรักษารูปแบบของการแสดง โดยเฉพาะการรักษารูปแบบที่เป็นดั้งเดิมเอาไว้ การสร้างผู้สืบทอด โดยการเรียนรู้เป็นวิธีที่ทำให้ดาระยังคงอยู่ วิธีการถ่ายทอดด้วยวิธีการสอนหลากหลายรูปแบบ เช่นการเรียนการสอนในโรงเรียน การถ่ายทอดด้วยการอบรมหลักสูตรระยะสั้น การถ่ายทอดให้กลุ่มชาวบ้านด้วยกัน การถ่ายทอดด้วยการผลิตเป็นสื่อการสอนแล้วนำไปเผยแพร่

การสอนดาระในปัจจุบัน เป็นการเรียนการสอนในโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ในกลุ่มสาระศิลปะ และชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ ซึ่งเป็นฝึกให้กับนักเรียน เมื่อนักเรียนจบการศึกษาและไปศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี และย้ายออกจากพื้นที่ ทำให้การแสดงดาระ ถูกแพร่กระจายออกไป แต่นักเรียนที่เคยฝึกหัดการแสดงดาระ สามารถนำดาระไปแสดงได้หรือไม่ ขึ้นอยู่กับว่า นักเรียนคนดังกล่าวได้รับการฝึกฝน การแสดงดาระครบองค์ประกอบการแสดงหรือไม่ ได้แก่ การฝึกการขับร้อง ฝึกฝนการตีกลองรำมะนาประกอบการแสดง และการฝึกการรำเพื่อใช้ในการแสดง

ความสัมพันธ์ในการแสดงดาระ ประกอบด้วยผู้ที่เกี่ยวข้อง 3 คนได้แก่ นักแสดงหรือผู้รำ นักดนตรีเป็นผู้ตีรำมะนาสำหรับการรำและการขับร้อง และนักร้องเพื่อร้องเพลงประกอบการรำ จากงานวิจัยทำให้เห็นว่าการแสดงดาระต้องมีความสัมพันธ์ในการแสดงทั้ง 3 คนที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

ในการตีรำมะนาของนักดนตรี ผู้บรรเลงต้องดูนักร้องและนักแสดง การตีรำมะนาจะมีการตีไปเรื่อย ๆ และเมื่อนักแสดงพร้อม ผู้ขับร้องจะบอกชื่อเพลง นักดนตรีมีการตีจังหวะส่งเพื่อขึ้นทำนองร้อง ความสัมพันธ์ระหว่าง นักแสดง นักดนตรี และนักร้อง แสดงได้ดังแผนภูมิ




ฉะนั้น การฝึก ดาระ ต้องฝึกให้ผู้แสดงเข้าใจบทบาทของการแสดง ในแต่ละตำแหน่ง สามารถที่จะนำการแสดงไปขยายผลหรือนำไปถ่ายทอดต่อไปได้

นอกจากนี้แล้ว การสร้างผู้สืบทอดใหม่ ๆ ควรเพิ่มกลุ่มประชาชน ชาวบ้านในชุมชน ให้มีการฝึกการแสดงดาระที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม โดยอาจจะจัดเป็นกลุ่มอนุรักษ์พื้นบ้าน โดยสนับสนุนจากหน่วยงานราชการ ด้านงบประมาณ สถานที่

การปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงและบทเพลง

จากผลการศึกษาเรื่องบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมี 44 บทเพลง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2554) มีเนื้อเพลงที่บันทึกไว้ 39 บทเพลง นำมาใช้เพียง 5 บทเพลง (สมศรี ชอบกิจ, สัมภาษณ์) จากการบันทึกโน้ตเพลงและทำนองมีเพลงซามีลา ซึ่งเป็นเพลงไหว้ครู ซึ่งศิลปินที่ขับร้องได้แก่ครูสมศรี ชอบกิจ เล่าให้ฟังว่าเคยมีการใช้ แต่ต่อมาถูกตำหนิจากผู้นำศาสนาว่าบทเพลงดังกล่าว มีท่าในการแสดงไม่เหมาะสม จึงไม่ได้นำเพลงซามีลา มาใช้อีกเลย

การปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงและบทเพลงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงบทบาทของผู้นำทางศาสนาที่ผลต่อความเป็นอยู่ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม โดยเฉพาะดนตรีและศิลปะการแสดง ซึ่งมีความละเอียดอ่อนต่อชุมชนมุสลิม หรือศาสนาอิสลาม

การนำเข้ามาของการแสดงที่เป็นต่างชาติ เมื่อนำมาใช้ในประเทศไทยย่อมต้องถูกการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทและวัฒนธรรมของชาติไทยด้วย ดังที่ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2549, น.23) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมบันเทิงของต่างชาติอันเป็นสัญลักษณ์สะท้อนถึงการอยู่ภายใต้พระบารมีกษัตริย์ไทย เมื่อกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความบันเทิง ก็มีการดัดแปลงแก้ไขให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนไทย เช่น “แทงวิสัย” ของแขกมลายู เมื่อกลายเป็นการละเล่นในพระราชพิธี ได้ดัดแปลงการแต่งกายใหม่ คือจากเดิมเป็นการแต่งแบบมลายู เปลี่ยนเป็นการแต่งกายคล้ายรูปเชี่ยวกาง และให้ถืออาวุธดาบโล่กับทวนไทย

จากแนวคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า วัฒนธรรมและการแสดงต่าง ๆ จะคงอยู่หรือปรับเปลี่ยนไป ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการปรับเปลี่ยน คือผู้นำ ที่มีผลทำให้มีการเปลี่ยนรูปแบบออกไป หรือให้การแสดงยังคงอยู่ รองลงมาคือศิลปินเป็นผู้ปรับเปลี่ยนเองด้วยความทรงจำ สามารถนำมาถ่ายทอดได้ครบองค์ประกอบหรือถูกเปลี่ยนรูปแบบท่าทางการรำไปเพราะจำไม่ได้ อีกสิ่งหนึ่งคือผู้รับการถ่ายทอดว่าได้รับการถ่ายทอดมาถูกวิธีเข้าใจในการแสดงนั้น ๆ สามารถแสดงได้อย่างถูกต้อง

**อภิปรายผลการวิจัยเรื่องรูปแบบและลักษณะทางดนตรี**

จากผลการวิจัยด้านโครงสร้างเพลง พบว่าทุกเพลงมีโครงสร้าง 3 ท่อนหลักที่เหมือนกันคือ ท่อนนำเข้าทำนองร้องเป็นการบรรเลงด้วยรำมะนา ท่อนขับร้องหรือท่อนทำนองเพลง และท่อนลงจบด้วยรำมะนา ส่วนมากมีท่อนขับร้อง 3 ท่อน ในแต่ละท่อนเพลงการแบ่งประโยคเพลง ทุกท่อนเพลงในแต่ละเพลงสามารถแบ่งประโยคเพลงเป็น 2 ประโยคใหญ่ เป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ นอกจากนี้แล้วยังพบว่าส่วนมาก เป็นเพลงที่มีโครงสร้างทำนองเดียว โดยมีทำนองย่อยหรือวลีทำนองย่อยที่แตกต่างกันออกไป

จากโครงสร้างเพลงและโครงสร้างทำนองเพลง ดังกล่าว เป็นลักษณะของดนตรีพื้นบ้านซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ สุกัญญา สุจฉายา (2545) ที่ได้อธิบายถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า เป็นการถ่ายทอดตามประเพณีมุขปาฐะ เรียนรู้ผ่านการฟังมากกว่าการอ่าน เป็นสมบัติของชาวบ้าน เป็นเพลงที่เกิดการสร้างสรรค์ใหม่ของกลุ่ม หน้าที่ของดนตรีไม่ใช่เพื่อความบันเทิงเท่านั้นแต่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมอื่นด้วยเช่นพิธีกรรม การทำงาน การเต้นรำ ดนตรีพื้นบ้านนั้นแต่งขึ้นโดยฉับพลันโดยไม่มีการเขียนโน้ตเพลง ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ร้องเสียงเดียว บางทีมีเครื่องดนตรีบรรเลงตามไปด้วย ในด้านทำนอง ดนตรีพื้นบ้านเพลงเดียวกันอาจมีความแตกต่างด้านทำนองไปได้หลายทาง ไม่สามารถบ่งรูปแบบที่เป็นต้นตอถือเป็นแบบแผนได้ เช่นเดียวกับ งานวิจัยของ อังคณา ใจเหิม (2538) ได้ศึกษาวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ พบว่าบทเพลงพื้นเมืองเหนือเป็นเพลงสั้น ๆ และไม่สลับซับซ้อนจัดจังหวะจะโคนและท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะไพเราะและจำง่าย

**บันไดเสียง หลักเสียงและโหมดเสียง**

มีการใช้เสียง 6 เสียงใช้ หรือบันไดเสียบแบบ Hexatonic Scales 3 เพลง คือ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงดียาโดนียา เพลงฮอดามี บันไดเสียงแบบ Pentatonic Scales ในเพลงอมมาจารีกำ บันไดเสียงแบบ Diatonic Scales ในเพลงซีฟาดดารีกันตง

หลักเสียงและโหมดเสียง พบว่ามีการใช้โหมดเสียงแบบ Aeolian มากที่สุดได้แก่ เพลงดียาโดนียาใช้ G Aeolian, เพลงฮอดามี ใช้ B Aeolian ส่วนเพลงตะเบะงะเจ๊ะ ใช้หลักเสียง G Harmonic minor อาจเรียกได้ว่าเป็นโหมด Aeolian ได้เช่นเดียวกัน เพียงแต่มีการยกเสียงที่ 7 ให้มีเสียงสูงขึ้น 1 Semitone หรือเรียกกว่า โหมด Aeolian ♯7 (เอโอเลี่ยน ชาร์ปเจ็ด) ก็ได้ อีกสองเพลงได้แก่ อมมาจารีกำใช้ F Mixolydian เพลงซีฟาดดารีกันตง ใช้ G Ionian

## ข้อเสนอแนะ

**ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย**

1. สร้างค่านิยม ในความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงที่มีเฉพาะถิ่นและเป็นหนึ่งเดียวในจังหวัดสตูล และในประเทศไทย โดยการเน้นย้ำถึงเอกลักษณ์ความเป็นหนึ่งเดียวของดาระ การผลิตวีดีทัศน์ประชาสัมพันธ์เผยแพร่ สร้างการมีส่วนร่วมของชุมชน
2. สร้างความสนุกในการแสดง โดยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการรำ การร้องและการเล่น
3. สร้างทายาท ด้วยการสอนเพิ่มเติมจากการเรียนการสอนในโรงเรียน โดยการจัดตั้งเป็นกลุ่มอนุรักษ์ศิลปะการแสดงในชุมชน ที่เป็นบุคคลทั่วไปในชุมชน
4. สร้างความร่วมมือกับเครือข่ายต่าง ๆ เช่นเครือข่ายวัฒนธรรมในท้องถิ่น เครือข่ายผู้ปกครอง เครือข่ายจากองค์การปกครองส่วนท้องถิ่น หรือหน่วยงานของรัฐ สร้างการมีส่วนร่วมของชุมชนหรือของบุคคลในการแสดงดาระ โดยให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการรับรู้ มีส่วนร่วมในการแสดงมากขึ้น
5. ควรสร้างสรรค์สิ่งใหม่ จากความรู้และศิลปะการแสดงดาระ เช่นการนำทำนองเพลงร้องและจังหวะดนตรี ไปสร้างเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงเพื่อการฟัง ด้วยรูปแบบของดนตรีตะวันตก ทำให้ทำนองเพลงและจังหวะดนตรียังคงอยู่แต่เป็นการเปลี่ยนสภาพเท่านั้นเป็นการแยกดนตรีออกจากท่ารำ นอกจากนั้นยังสามารถนำท่ารำไปประกอบการแสดงด้วยวงระดับใหญ่ได้ เช่นวงออร์เคสตร้า
6. สร้างปฏิสัมพันธ์ในการแสดงให้เกิดขึ้น ในชุมชนหรือกลุ่มบุคคลที่เข้าร่วมชมการแสดง ด้วยการจัดพื้นที่ทางวัฒนธรรมสำหรับการแสดงในแต่ละครั้ง เมื่อแสดงเสร็จให้มีพื้นที่ สำหรับบุคคลได้มาเรียนรู้ จัดพื้นที่สำหรับการถ่ายภาพกับผู้แสดงที่มีชุดการแสดง เหมือนการแสดงของทิฟฟานี ผู้วิจัยเห็นว่าการถ่ายภาพของผู้ชมทิฟฟานี ไม่ได้เกิดจากหน้าตาของผู้แสดง แต่ต้องการถ่ายภาพกับชุดการแสดงที่มีความอลังการและสวยงาม

นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยขอเสนอแนะแนวทางในการดูแล รักษา และพัฒนา การแสดงพื้นบ้านดาระให้เป็นที่นิยมและสามารถดำรงอยู่ในสังคมโดยยังมีบทบาทต่อสังคมโดยใช้แนวทาง 5 สร้าง หรือ AEeCc ดังนี้

แนวทาง 5 สร้างได้แก่

สร้างค่านิยม สร้างความสนุก สร้างทายาท สร้างความร่วมมือและสร้างสรรค์สิ่งใหม่

แนวทาง AEeCc ได้แก่

A Attitude สร้างค่านิยมให้เห็นความเป็นเอกลักษณ์ และความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงดาระที่มีเพียงหนึ่งเดียวในจังหวัดสตูลและในประเทศไทย เป็นการสร้างวัฒนธรรมพื้นบ้านให้เพิ่มคุณค่าเป็นวัฒนธรรมมวลชน

E Entertain สร้างความสนุกให้เกิดขึ้นในการแสดง

E education สร้างทายาทด้วยการถ่ายทอดในระบบและนอกระบบโรงเรียน

C co – operate สร้างความร่วมมือจากเครือข่ายอื่น ๆ

C Create สร้างสรรค์สิ่งใหม่ เพื่อให้เกิดการพัฒนา

นอกจากนี้แล้วองค์ความรู้ด้านดนตรีที่ได้จากงานวิจัยยังสามารถนำไปพัฒนาต่อได้เป็นการบริการวิชาการหรือการวิจัยดังนี้

1. พัฒนาศักยภาพนักเรียนและชุมชนเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ดาระ
2. พัฒนา การตีรำมะนา สำหรับการแสดงดาระ
3. พัฒนา การขับร้องเพลงดาระ
4. พัฒนา การแสดงดาระ ใช้ในหลักสูตรท้องถิ่น ของสถานศึกษา ในจังหวัดสตูล

**ข้อเสนอแนะทั่วไป**

เป็นข้อคำถามสำหรับการค้นคว้าและหาหัวข้อใหม่ ในการทำวิจัย

1. ศึกษาและพัฒนาเครือข่ายวัฒนธรรม ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้าน
2. การศึกษาและพัฒนา ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านเพื่อการท่องเที่ยว
3. ศึกษาปัจจัยและองค์ประกอบที่มีส่วน สัมพันธ์กับความต้องการชมดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน
4. ทำไมการแสดงประเภทวัฒนธรรมจึงมีพื้นที่ทางสังคมน้อย