รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณเงินรายได้
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2555
มหาวิทยาลัยทักษิณ

สัญญาเลขที่

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล

Musical Forms and characteristics of Darah Performance in Satun Province

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณเงินรายได้
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2555
มหาวิทยาลัยทักษิณ

คำรับรองคุณภาพ

รายงานวิจัยเรื่อง **รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล**

ผู้วิจัย **สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร**

สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยทักษิณ ขอรับรองว่ารายงานวิจัยฉบับนี้ได้ผ่านการประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว มีความเห็นว่าผลงานวิจัยฉบับนี้มีคุณภาพอยู่ในเกณฑ์

- ☑ ดีมาก
- ☐ ดี
- ☐ ปานกลาง
- ☐ พอใช้
- ☐ ควรปรับปรุง

.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรพันธุ์ เขมคุณาศัย)

ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยและพัฒนา

9 พฤศจิกายน 2558

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ได้ผู้วิจัยได้รับความเอื้อเฟื้อกรุณาจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือ ให้กำลังใจในการทำงาน ทำให้งานวิจัยชิ้นสำคัญนี้สำเร็จลุล่วงได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

ขอขอบคุณศิลปินผู้ให้ข้อมูลหลัก ครูสมศรี ชอบกิจ ได้ให้ข้อมูลสำคัญสำหรับงานวิจัย ข้อมูลเอกสารเก่าต่าง ๆ ภาพกิจกรรมสำหรับเก่าเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ ข้อมูลในการสัมภาษณ์ ข้อมูลสำหรับการแสดงดาระ การประสานงานต่าง ๆ เช่นการจัดแสดงดาระ เพื่อบันทึกภาพนิ่ง ภาพวิดีโอ การบันทึกเสียงดนตรีและขับร้อง เป็นไปด้วยดี ด้วยการจัดการเรื่องต่าง ๆ จากครูสมศรี ชอบกิจ

นอกจากนี้แล้วผู้ที่ช่วยในการประสานงานติดต่อ การวิจัยทั้งหมด จากนางมณี ศรีสมุทร ที่ทำหน้าที่เป็นเลขาในการวิจัย และการช่วยเหลือต่าง ๆ

การบันทึกเสียงร้องและดนตรี โดย ชาญณัฐ เกลี้ยงเกลา นิสิตหลักสูตรดุริยางคศาสตร์สากล พร้อมทั้งจัดการเรื่องการถอดโน้ตจากบทเพลงในบางเพลง

ขอขอบคุณอีกหลายท่านที่ยังไม่ได้เอ่ยนาม ณ ที่นี้ ที่ทำให้ผู้วิจัย ทำงานวิจัยได้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล

ผู้วิจัย : ดร. สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงดาระ จังหวัดสตูล 2) วิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล โดยกำหนดขอบเขตการวิจัย ด้วยการจัดเก็บข้อมูลภาคสนามในปี พ.ศ. 2557 – 2558 การวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรี จากเพลงที่บันทึกและเก็บข้อมูลทางด้านดนตรีที่ได้จากภาคสนาม ผลการวิจัยพบว่า

ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงดาระ จังหวัดสตูล 1) ประวัติความเป็นมา ดาระมาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย ผ่านมายังประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย เข้าสู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยที่จังหวัดสตูลเมื่อกว่า 300 ปีมาแล้วท่ารำนำมาจากท่าของกวาง บทเพลงมี 44 บทเพลง บันทึกเนื้อเพลงได้ 39 เพลง นำมาใช้ 5 เพลง ผู้ถ่ายทอดมี 3 รุ่น 2) มีบทบาทต่อชุมชนในด้านสร้างความบันเทิง การอนุรักษ์การสร้างสุขภาพในชุมชน เป็นสื่อพื้นบ้าน การถ่ายทอดวัฒนธรรมและการถ่ายทอดองค์ความรู้ 3) วิธีการฝึกหัดและถ่ายทอดการแสดง ด้วยตัวศิลปินเอง ด้วยวิธีพี่สอนน้อง ด้วยการเปิดค่ายอบรม ด้วยการทำเป็นสื่อวีซีดี 4) องค์ประกอบการแสดงประกอบด้วย นักดนตรี เครื่องดนตรี ผู้ขับร้อง บทเพลง นักแสดง ชุดแต่งกาย 5) ขั้นตอนการแสดง เรียงลำดับจากเพลงตะเบงะเจ๊ะ เพลงอมจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดารีกันตงและเพลงฮอดามี การตีรำมะนาด้วยเสียง 3 เสียง ท่ารำไม่มีชื่อเรียก

การวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล โครงสร้างเพลงส่วนมากมี 5 ท่อน ประโยคเพลงมี 2 ประโยคเป็นประโยคคำถามคำตอบ บันไดเสียงใช้แบบ Hexatonic scale, Pentatonic scales และ Diatonic Scale หลักเสียงและโหมดเสียงใช้ Aeolian มากสุด Mixolydian และ Ionian รองลงมา โครงสร้างทำนองส่วนมากมี 3 ท่อน มีทำนองเดียว วรรคเพลงและวลีของทำนองมี 2 -6 วลีทำนอง ใช้กระสวนจังหวะ 4-7 กระสวน ใช้กระสวนทำนอง 2 – 6 กระสวน มีการพัฒนาแนวทำนองจากทำนองหลักออกไป 3 – 9 ทำนอง กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งวลีละ 1-2 กลุ่มเสียงพบมากที่สุดมี 11 กลุ่มเสียงน้อยที่สุดมี 5 กลุ่มเสียง พิสัยของทำนองร้องอยู่ระหว่างคู่ 6 minor ถึงคู่ 9 major การดำเนินทำนองเป็นลำดับขั้นและกระโดดคู่ 3 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนองส่วนมากเป็นแบบ Syllabic และ Neumatic

คำสำคัญ : ดนตรี / วิเคราะห์/ ดาระ/ พื้นบ้าน

153 หน้า

Musical Forms and characteristics of Darah Performance in Satun Province

Researcher: Dr. Surasit Sreesamuth

Lecturer of Music, Faculty of Arts, Thaksin University

Abstract

This research, utilizing both qualitative research methods, aimed to 1) study the musical culture of Darah performance in Satun province, 2) analyze the musical forms and styles of Darah performance by limiting the scope of the research within field data collection during the year 2014-2015 and analysis of patterns and styles of music from recorded songs and the data obtained from the field of music. The findings of the research reveal the following.

As for the cultural aspect of Darah performance in Satun province, it is found that 1) the performance traces its origin in Saudi Arabia, passing through Indonesia, Malaysia and into southern Thailand's Satun province more than 300 years ago. The dance styles of the performance are taken from the movement of deer. The music consists of 44 songs with recorded lyrics of 39 songs and only five songs are traditionally played through three generations of musicians and singers. 2) The Darah performance plays a role for the community in the creation of entertainment, conservation, creating healthy communities, serving as local media, acculturation and knowledge transfer. 3) Performance practice and knowledge is passed on by the performers themselves through teaching by senior performers to apprentices, opening of training camp and producing the VCD for propagation. 4) Performance elements consist of musicians, musical instruments, singers, songs, performers and costumes. 5) performance procedures are arranged as follows: The music starts with *Tabeng Ngajeh. Omjarikam, Diya Doniya, Sifat Dari Kantong*, and *Hodami* musical pieces. This is accompanied by the playing of the *rebana* (tambourines) with three tones and there is no name for the dance styles.

Analysis of musical patterns and styles of Darah performance reveals the following information. The structure of the songs contains five stanzas with two sentences, i.e. question and answer sentences. Hexatonic, Pentatonic and Diatonic Scales are used throughout. Aeolian is used most frequently, followed by Mixolydian and Ionian. Most melodic structure is of three stanzas and mono-melody, whereas musical line and melodic phrase consist of 2-6 phrases. The melody utilizes 4-7 rhythmic patterns with 2-6 melodic patterns. 3-9 melodies have been developed from the main melody. Sound melody is divided into 1-2 groups. The range of sound melodies is between 6 minor intervals to 9 major intervals. The melodic sequence utilizes the scale and a jump into the third intervals. Lyrics and melodies are related mostly in the Syllabic and Neumatic.

Keywords: Music / analysis / Darah / folk

153 p.

สารบัญ

	หน้า
คำรับรองคุณภาพ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตัวอย่าง	ฌ
สารบัญแผนภูมิ	ฎ
สารบัญรูปภาพ	ฏ
บทที่ 1 บทนำ	
1 ความสำคัญและที่มา	1
2 วัตถุประสงค์	2
3 ขอบเขตในการวิจัย	2
4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
5 กรอบแนวคิดในการวิจัย	3
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	
1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	5
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	13
3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	15
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	
1. การวางแผนงานเบื้องต้น	17
2. แหล่งข้อมูล	17
3. การเก็บข้อมูล	17
4. การลงภาคสนามสำหรับเก็บข้อมูล	18
5. การจัดกระทำข้อมูล	18
6. การวิเคราะห์ข้อมูล	19
7. การนำเสนอข้อมูล	19

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

วัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ 21

1. ประวัติความเป็นมาของดาระ 21
2. บทบาทหน้าที่ของดาระ 34
3. การฝึกหัดและถ่ายทอดการแสดงดาระ 53
4. องค์ประกอบการแสดง 55
5. ขั้นตอนการแสดง 58

วิเคราะห์ดนตรีในการแสดงดาระ 59

1. วิเคราะห์เพลงตะเบงะเจ๊ะ 60
2. วิเคราะห์เพลงอมมาจารีกำ 70
3. วิเคราะห์เพลงดียาโดนียา 77
4. วิเคราะห์เพลงซีฟาดดารีกันตง 84
5. วิเคราะห์เพลงฮอดามี 92

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย 99

อภิปรายผล 108

ข้อเสนอแนะ 112

บรรณานุกรม 114

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก ภาพการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัย 118

ภาคผนวก ข โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์ 133

ประวัติผู้วิจัย 153

สารบัญตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ **หน้า**

ตัวอย่างที่ 1 แสดงตำแหน่งและวิธีการตีรำมะนา 59
ตัวอย่างที่ 2 แสดงวลีทำนองของประโยคคำถาม เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 63
ตัวอย่างที่ 3 แสดงวลีทำนองของประโยคคำตอบ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 63
ตัวอย่างที่ 4 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 63
ตัวอย่างที่ 5 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 64
ตัวอย่างที่ 6 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 64
ตัวอย่างที่ 7 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 64
ตัวอย่างที่ 8 แสดงกระสวนทำนองที่ 1 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 64
ตัวอย่างที่ 9 แสดงกระสวนทำนองที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 65
ตัวอย่างที่ 10 แสดงการพัฒนาแนวทำนองด้วยการเพิ่มพยางค์โน้ต เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 65
ตัวอย่างที่ 11 แสดงการลดพยางค์โน้ต เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 66
ตัวอย่างที่ 12 แสดงการเปลี่ยนเสียงจำทำนองหลัก เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 66
ตัวอย่างที่ 13 แสดงการเปลี่ยนจังหวะของโน้ต เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 67
ตัวอย่างที่ 14 แสดงการใช้รูปแบบผสมผสาน พัฒนาแนวทำนอง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 67
ตัวอย่างที่ 15 แสดงการดำเนินทำนอง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 69
ตัวอย่างที่ 16 แสดงการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องหนึ่งทำนอง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 69
ตัวอย่างที่ 17 แสดงการร้องแบบ Neumatic เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 69
ตัวอย่างที่ 18 แสดงวลีทำนองเพลง เพลงอมมาจารีกำ 72
ตัวอย่างที่ 19 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 เพลงอมมาจารีกำ 73
ตัวอย่างที่ 20 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงอมมาจารีกำ 73
ตัวอย่างที่ 21 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงอมมาจารีกำ 73
ตัวอย่างที่ 22 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงอมมาจารีกำ 73
ตัวอย่างที่ 23 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5 จังหวะจบ เพลง อมมาจารีกำ 74
ตัวอย่างที่ 24 แสดงกระสวนทำนองที่ 1และ 2 เพลงอมมาจารีกำ 74
ตัวอย่างที่ 25 แสดงกระสวนทำนองที่ 3 และ 4 เพลงอมมาจารีกำ 74
ตัวอย่างที่ 26 แสดงการลดพยางค์โน้ตและการเพิ่มพยางค์โน้ต เพลงอมมาจารีกำ 75
ตัวอย่างที่ 27 แสดงการเลื่อนจังหวะของเสียง เพลงอมมาจารีกำ 75
ตัวอย่างที่ 28 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงอมมาจารีกำ 77
ตัวอย่างที่ 29 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 เพลงดียาโดนียา 80

สารบัญตัวอย่าง (ต่อ)

ตัวอย่างที่ **หน้า**

ตัวอย่างที่ 30 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงดียาโดนียา 80
ตัวอย่างที่ 31 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงดียาโดนียา 81
ตัวอย่างที่ 32 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงดียาโดนียา 81
ตัวอย่างที่ 33 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5 เพลงดียาโดนียา 81
ตัวอย่างที่ 34 แสดงกระสวนจังหวะที่ 6 เพลงดียาโดนียา 81
ตัวอย่างที่ 35 แสดงกระสวนจังหวะที่ 7 เพลงดียาโดนียา 82
ตัวอย่างที่ 36 แสดงกระสวนทำนอง เพลงดียาโดนียา 82
ตัวอย่างที่ 37 แสดงการดำเนินทำนองเพลง ดียาโดนียา 83
ตัวอย่างที่ 38 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงดียาโดนียา 84
ตัวอย่างที่ 39 แสดงการร้องแบบ Melismatic เพลงดียาโดนียา 84
ตัวอย่างที่ 40 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 กระสวนจังหวะนำเข้าเพลงซีฟาดดารีกันตง 87
ตัวอย่างที่ 41 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงซีฟาดดารีกันตง 87
ตัวอย่างที่ 42 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงซีฟาดดารีกันตง 87
ตัวอย่างที่ 43 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงซีฟาดดารีกันตง 88
ตัวอย่างที่ 44 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5 จังหวะจบท่อนเพลง เพลงซีฟาดดารีกันตง 88
ตัวอย่างที่ 45 แสดงกระสวนจังหวะที่ 6 เพลงซีฟาดดารีกันตง 88
ตัวอย่างที่ 46 แสดงกระสวนจังหวะที่ 7 กระสวนจังหวะจบ เพลงซีฟาดดารีกันตง 89
ตัวอย่างที่ 47 แสดงกระสวนทำนองที่ 1และ 2 เพลงซีฟาดดารีกันตง 89
ตัวอย่างที่ 48 แสดงพัฒนาทำนอง เพลงซีฟาดดารีกันตง 90
ตัวอย่างที่ 49 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงซีฟาดดารีกันตง 91
ตัวอย่างที่ 50 แสดงกระสวนจังหวะเพลงฮอดามี 94
ตัวอย่างที่ 51 แสดงกระสวนทำนองหลัก a, b, c และ d เพลงฮอดามี 95
ตัวอย่างที่ 52 แสดงการพัฒนาแนวทำนอง เพลงฮอดามี 96
ตัวอย่างที่ 53 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงฮอดามี 97

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ **หน้า**

แผนภูมิที่ 1.1 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัยภาพรวม....3
แผนภูมิที่ 1.2 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย....4
แผนภูมิที่ 4.1 แสดงโครงสร้างเพลง ตะเบะงะเจ๊ะ....61
แผนภูมิที่ 4.2 แสดงการแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ....61
แผนภูมิที่ 4.3 แสดงโครงสร้างทำนองเพลง ตะเบะงะเจ๊ะ....62
แผนภูมิที่ 4.4 แสดงกลุ่มเสียงทำนองร้อง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ....68
แผนภูมิที่ 4.5 แสดงโครงสร้างเพลง อมมาจารีกำ....70
แผนภูมิที่ 4.6 แสดงการแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลง เพลงอมมาจารีกำ....71
แผนภูมิที่ 4.7 แสดงโครงสร้างทำนองเพลง อมมาจารีกำ....72
แผนภูมิที่ 4.8 แสดงกลุ่มเสียงทำนองร้อง เพลงอมมาจารีกำ....76
แผนภูมิที่ 4.9 แสดงโครงสร้างเพลง ดียาโดนียา....78
แผนภูมิที่ 4.10 แสดงการแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลง เพลงดียาโดนียา....78
แผนภูมิที่ 4. 11 แสดงโครงสร้างทำนอง วรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงดียาโดนียา....80
แผนภูมิที่ 4.12 แสดงโครงสร้างเพลงซีฟาดดาริกันตง....85
แผนภูมิที่ 4.13 ประโยคเพลง ซีฟาดดารีกันตง....85
แผนภูมิที่ 4.14 แสดงโครงสร้างเพลง วรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงซีฟาดดารีกันตง....86
แผนภูมิที่ 4.15 แสดงโครงสร้างเพลงฮอดามี....92
แผนภูมิที่ 4.16 ประโยคเพลงฮอดามี....92
แผนภูมิที่ 4.17 แสดงโครงสร้างเพลง วรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงฮอดามี....93

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

ภาพที่ 4. 1 ครูสมศรี ชอบกิจและ นายทอง มาลีนี 32
ภาพที่ 4. 2 ครูสมศรี ชอบกิจกับผลงานที่ได้รับ 33
ภาพที่ 4. 3 รำมะนาเครื่องดนตรีสำหรับประกอบการขับร้องและแสดงดาระ 56
ภาพที่ 4. 4 การแต่งกายของนักแสดงชายและหญิง 57
ภาพที่ 4. 5 แสดงวิธีการนั่งสำหรับการตีรำมะนา 61

บทที่ 1

บทนำ

1. ความสำคัญและที่มา

ดนตรีและการแสดงพื้นบ้านมีอยู่ทั่วทุกภาคของประเทศ มีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามความเป็นอยู่ ความเชื่อและวัฒนธรรมประจำถิ่น ที่เกิดในท้องถิ่นนั้นๆ เองก็มี ที่ถ่ายทอดอิทธิพลซึ่งกันและกันระหว่างท้องถิ่นก็มี บ้างก็ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศเพื่อนบ้าน แต่ได้นำมากปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมของตน

ชีวิตคนไทยไม่ว่าจะอยู่ในท้องถิ่นใดต่างก็มีความผูกพันอยู่กับวัฒนธรรม การละเล่นเป็นวัฒนธรรมอีกส่วนหนึ่งของชาวบ้าน ซึ่งในแต่ละท้องถิ่นจะมีลักษณะแตกต่างกันออกไปทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าท้องถิ่นใดจะนิยมแบบหรือลักษณะใดก็จะเล่นอย่างนั้น สาเหตุที่ทำให้การละเล่นของแต่ละภาค หรือแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกัน สืบเนื่องจากสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคม ขนมธรรมเนียมประเพณีและความเชื่อของคนในสังคมนั้นๆ และการละเล่นพื้นเมืองดังกล่าว มิได้ฝึกเป็นอาชีพหรือหารายได้แต่อย่างใด เพียงแต่เป็นการแสดงออกเพื่อความสนุกสนานเป็นหลัก

การละเล่น ปัจจุบันนับว่าเป็นกิจกรรมเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจ ของกลุ่มคนในสังคมที่เหน็ดเหนื่อยมาจากการทำงานและการประกอบอาชีพหลากหลาย คำว่า “การละเล่น” เป็นคำที่มีความหมายกว้าง กล่าวคือ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 ได้ให้ความหมายไว้ว่า “การละเล่นเป็นคำนาม หมายถึง มหรสพต่างๆ การแสดงต่างๆ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง ดังนั้นคำว่าการเล่นของไทย จึงมีความหมายคลุมทั้งการแสดง การร้อง การรำและการละเล่นแบบต่างๆ รวมทั้งกีฬาที่เล่นเพื่อความสนุกสนานด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2526, น.90)

การละเล่นพื้นเมือง เป็นศิลปะการแสดงของชาวบ้านซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นอยู่ของแต่ละกลุ่มชนที่แตกต่างกัน เป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานร่วมกันของชาวบ้านเนื่องในเทศกาลหรือโอกาสต่างๆ ที่แต่ละท้องถิ่นจัดขึ้น ลักษระของการแสดง จะเน้นความสำคัญทีมีลีลาการ่ายรำ การใช้ท่าทางอยู่ในลักษณะของการตีความหมาย ส่วนการแต่งกายของผู้แสดงจะพิถีพิถัน โดยเน้นในเรื่องของความงามซึ่งเป็นการเน้นให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของการแสดงแต่ละชุด และสอดคล้องกับวัฒนธรรมการแต่งกายของแต่ละภาค

การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อันเนื่องมาแต่อิทธิพลของสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และสังคมมีลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ใจในการแสดงออกทั้งด้านท่วงทีและอารมณ์ มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับความเป็นจริงของวิถีของการดำรงชีวิตอย่างชาวบ้านที่เรียบง่าย แต่เต็มไปด้วย

อาการรุกเร้าของอารมณ์ความรู้สึกประสมประสานไปกับภาพสะท้อนของการทำงาน และการต่อสู้ในชีวิตจริง

การละเล่นพื้นเมืองส่วนใหญ่เป็นการสื่อความบันเทิงผ่านการดูและการฟังคู่ควบกันไป องค์ประกอบสำคัญของการละเล่น การสื่อความคิดและความรู้สึกด้วยภาษาบทขับร้องและบทเจรจา ดนตรีประกอบจังหวะและทำนอง และการรำหรือการออกท่าประกอบ สำหรับเครื่องดนตรีประกอบนั้น ส่วนใหญ่เป็นประเภทตี เช่น รำมะนา กลอง ฆ้อง โหม่ง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2526, น.1)

จังหวัดสตูล ตั้งอยู่ทางใต้สุดด้านตะวันตกของประเทศ ทางฝั่งทะเลอันดามัน เป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ติดประเทศมาเลเซีย พื้นที่ด้านทิศเหนือและทิศตะวันออกเป็นภูเขาสลับซับซ้อน มีพื้นที่ส่วนที่เป็นเกาะประมาณ 105 เกาะและเป็นชายฝั่งทะเลยาวกว่า ร้อยกิโลเมตร

ในอดีตจังหวัดสตูลเป็นส่วนหนึ่งของเมืองไทรบุรี เป็นตำบลและหมู่บ้านที่อยู่ทางเหนือของเมืองไทรบุรี และตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำลำคลอง มีเส้นทางเรือติดต่อกัน ในสตูลและละงู เคยเป็นท่าเรือสำคัญสำหรับติดต่อกับต่างประเทศมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

การละเล่นพื้นบ้านของชาวจังหวัดสตูล ปรากฏมีเด่นชัดอยู่ 5 เรื่องได้แก่ สิละ รองแง็ง ลิเกบกบูสุ และดาระ เป็นการแสดงพื้นบ้านประเภทหนึ่งที่เคยนิยมกันมากในจังหวัดสตูล เดิมมีถิ่นกำเนิดจากประเทศเยเมน ได้รับการเผยแพร่มาจากพ่อค้าและนักท่องเที่ยวเป็นการละเล่นเพื่อผ่อนคลายหรือเพื่อความสนุกสนาน นิยมเล่นกันมากในตำบลแป-ระ อำเภอท่าแพ และตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

ในปัจจุบัน ดาระในจังหวัดสตูล เริ่มหมดบทบาทหน้าที่ด้านความบันเทิงลง หลังจากสังคมสมัยใหม่ได้รับวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่เข้ามาเช่นรำวง ภาพยนต์ ดนตรี ทำให้คนนิยมและคนรู้จักน้อยลงเรื่อย ๆ

ปัจจุบันดาระ ในจังหวัดสตูล เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านมีเพียงแห่งเดียว และเริ่มหมดบทบาททางสังคม ผู้วิจัยจึงให้ความสนใจและตระหนักถึงการอนุรักษ์ โดยศึกษาดนตรีในการแสดงดาระ เพราะในแต่ละบทเพลงมีจังหวะและการตีรำมะนาที่สนุกสนาน สามารถให้เยาวชน ผู้ที่สนใจ ตลอดจนชุมชนในท้องถิ่นได้สืบทอดและร่วมกันอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านทีมีเพียงแห่งเดียวในประเทศอย่างมีคุณค่าสืบไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงดาระ จังหวัดสตูล

1.2. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล

3. ขอบเขตของการวิจัย

ขอบขตด้านพื้นที่ การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยเลือกศิลปินที่มีแหล่งพำนักอาศัย อยู่ในจังหวัดสตูล โดยต้องมีทะเบียนบ้านอยู่ในพื้นที่จังหวัดสตูลเท่านั้น

ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยศึกษาจากงานภาคสนามที่สามารถเก็บข้อมูลทางด้านดนตรีได้เท่านั้น

การวิเคราะห์บทเพลงผู้วิจัย วิเคราะห์จากเพลงที่บันทึกจากศิลปินพื้นบ้าน ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เป็นเพลงที่ยังมีการใช้สำหรับแสดงอยู่ในปีที่จัดเก็บข้อมูล

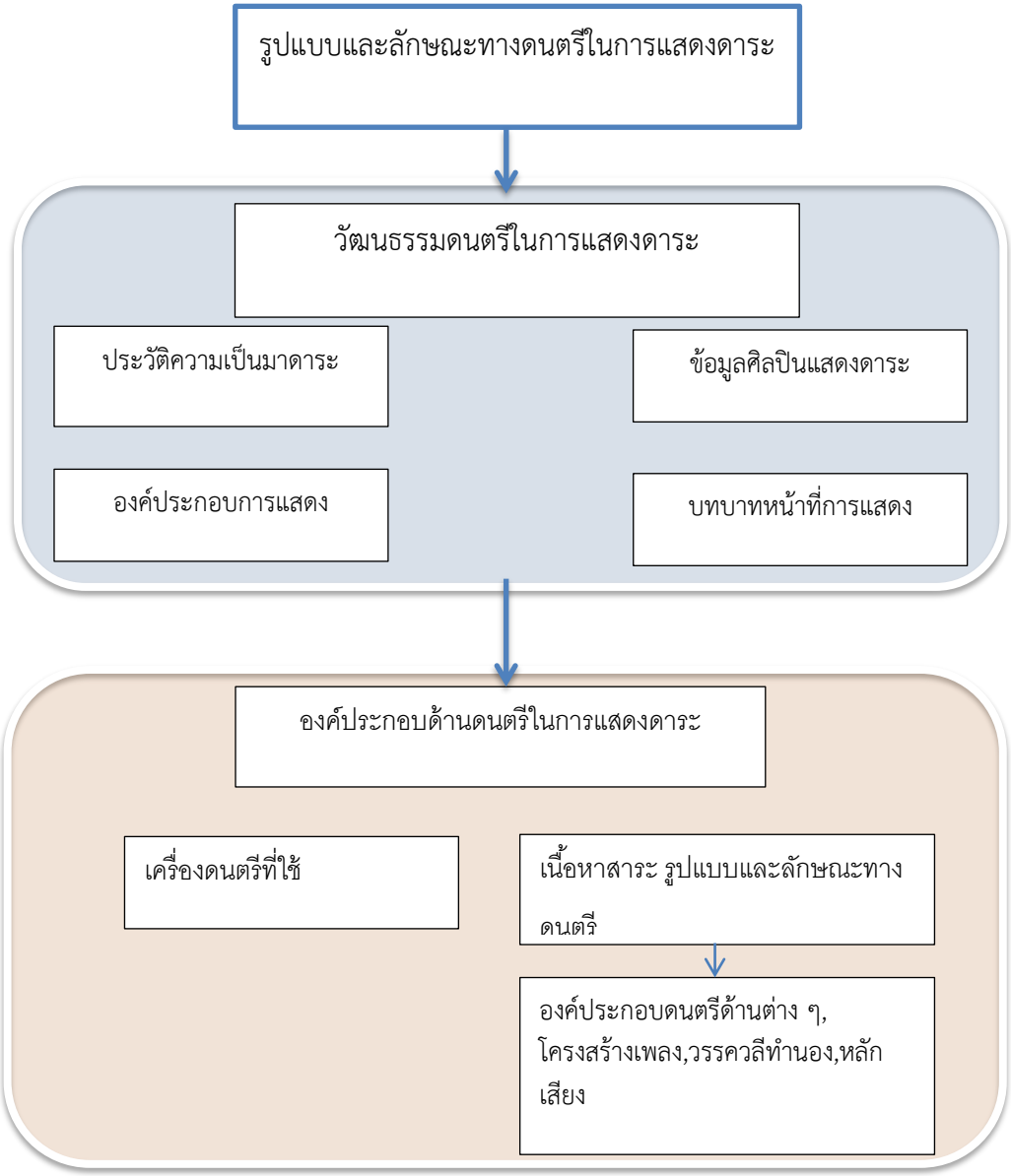
4. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้ด้านดนตรีของการแสดงดาระเพื่อนำมาใช้ในการสอนและเผยแพร่ด้านดนตรีประกอบการแสดงดาระ
2. หลักสูตรดนตรีนำองค์ความรู้ไปใช้ในการเรียนการสอนได้
3. โรงเรียนในพื้นที่สามารถนำความรู้ไปใช้ในการเรียนการสอนในหลักสูตรท้องถิ่นได้
4. ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัยสามารถนำไปพัฒนาและรักษารูปแบบการแสดงดาระให้สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคม
5. ได้แนวทางสำหรับการอนุรักษ์การแสดงดาระ
6. เผยแพร่ในวารสารของมหาวิทยาลัยทักษิณหรือหน่วยงานอื่น ๆ
7. เผยแพร่ในวารสารวิชาการระดับชาติ

5. กรอบแนวคิดในการวิจัย

การวิจัยเรื่องรูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ ผู้วิจัยได้ตั้งกรอบแนวคิดในการวิจัยไว้ดังแผนภูมิที่ 1 และแผนภูมิที่ 2

แผนภูมิที่1.1 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัยภาพรวม



แผนภูมิที่ 1.2 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมโดยมีเนื้อหาดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    1.1. แนวคิดทฤษฎีทางด้านสังคมและวัฒนธรรม
    1.2. แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรี
    1.3. แนวคิดด้านการวิเคราะห์ดนตรี
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การวิจัย รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล มีแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องดังนี้

1.1. แนวคิดทฤษฎีทางด้านสังคมและวัฒนธรรม

การวิจัย รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล เป็นการศึกษาทางด้านดนตรีชาติพันธ์วิทยา การศึกษาดังกล่าวจำเป็นต้องมีการศึกษาบริบทที่อยู่รอบด้านของงานที่ศึกษาซึ่งได้แก่ สังคมและวัฒนธรรมในการแสดงดาระ การศึกษาการแสดงพื้นบ้านซึ่งเป็นการแสดงเก่าแก่ที่อยู่ในสังคมปัจจุบันย่อมมีการเปลี่ยนแปลงและถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ผู้วิจัยนำแนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมมาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงดาระและการเปลี่ยนแปลงที่ถูกปรับเปลี่ยนจากเดิมไป

1.1.1 แนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

จากงานเขียนของผ่องพันธุ์ มณีรัตน์ (2521, น.14) ให้แนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมว่า เป็นการเปลี่ยนแปลงในวิถีชีวิตหรือจารีต กฎหมาย ศาสนา สิ่งประดิษฐ์ และวัตถุอื่น ๆ ในวิถีชีวิตของประชาชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่านิยมพื้นฐานของการเปลี่ยน แปลงทางวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับการเปลี่ยนแปลงทัศนคติและพฤติกรรมของปัจเจกบุคคล ซึ่งเป็นสมา ชิก ของสังคมนั้นๆ การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนมากเกิด จากการประดิษฐ์และการแพร่กระ จาย

พระยาอนุมานราชธน (2515, น.65) กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงวัฒน ธรรม ไม่ว่าจะในแง่ใดลักษณะใด จะเป็นไปอย่างเชื่องช้าหรือรวดเร็ว ขึ้นอยู่กับ การสังสรรค์ วัฒนธรรม (Acculturation) คือการที่วัฒนธรรมต่างสังคมมากระทบกันว่าจะมีมากหรือน้อยและมีความรุนแรงเพียงใด

นอกจากนั้นในสังคมมนุษย์อาจมีการรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากสังคมข้างเคียงได้ แต่ทั้งนี้บางส่วนของวัฒนธรรมที่รับมานั้น ไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคมและมีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ ในที่สุดวัฒนธรรมที่รับมาจากสังคมอื่น กลายเป็นวัฒนธรรมของสังคมนั้น การรับเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาในระยะแรกเรียกว่า เป็นการยืมวัฒนธรรม แต่เมื่อนานๆ ไปการยืมก็จะกลายเป็นการรับ การยืมวัฒนธรรมและการรับวัฒนธรรมนั้นเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมยังมีความเกี่ยวพันกับการเปลี่ยน แปลงทางสังคม เปรียบเสมือนกับเชือกสองเส้นที่ถูกนำมาฟั่นเป็นเกลียวคู่กันหรือเหรียญสองด้านซึ่งเป็นคนละส่วน คนละด้านกัน แต่มีการเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่น จากงานเขียนของ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น. 22-24) ได้อธิบายถึงแนวคิดของ โครเบอร์ (Kroeber) ไว้ว่า สังคมและวัฒนธรรมเป็นส่วนประกอบซึ่งกันและกัน เช่นเดียวกับกระดาษสองหน้าของกระดาษแผ่นเดียว วัฒนธรรมแต่ละแห่งย่อมเกี่ยวข้องกับสังคมของตนโดยอัตโนมัติ ดังนั้นในการศึกษาการเปลี่ยน แปลงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น จำเป็นต้องศึกษาทั้งด้านสังคมและวัฒนธรรม เพราะไม่ใช่แต่เพียงว่าทั้งสองเรื่องมีอิทธิพลต่อกันและกันเท่านั้น แต่ความสัมพันธ์ระหว่างระบบทั้งสองก็ซับซ้อน การรวมแนวความคิดทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งสองอย่างเข้าไว้ด้วยกันจึงเป็นเรื่องจำเป็น เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม รวมเอาการเปลี่ยนแปลงในวิธีการที่มนุษย์ใช้เพื่อให้บรรลุถึงความต้องการของเขา การเปลี่ยนแปลงในด้านหนึ่งย่อมขึ้นอยู่กับการเปลี่ยนแปลงในด้านอื่น ๆ

การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ในสังคมหนึ่งๆ วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่อยู่ไม่นิ่งมีการเปลี่ยนแปลงเสมอ การเปลี่ยนแปลงอย่างช้าเรียกว่า ความคงที่ (Static) การเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเรียกว่า พลวัตร (Dynamic) เช่นการเปลี่ยนแปลงทางด้านภาษา ด้านศิลปะ ด้านดนตรี ด้านอาหารการกินอยู่ วัฒนธรรมเป็นการเลือกปฏิบัติของคนในสังคม การเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับการเลือกปฏิบัติและไม่ปฏิบัติซึ่งขึ้นอยู่กับ พฤติกรรมในอุดมคติ (ideal) และการปฏิบัติจริง (Actual) ในการปฏิบัติจริงมีแนวโน้มที่จะรับเอาวัตถุนิยมและค่านิยมทางเศรษฐกิจมากกว่า การเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตใจหรือทางอุดมคติ มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมมาก เมื่อความคิดของบุคคลในสังคมเปลี่ยนแปลงไป ย่อมมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เนื่องจากวัฒนธรรมขึ้นอยู่กับการเลือกปฏิบัติของคนในสังคม

ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.19-20) ได้อธิบายถึงลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของ โครเบอร์ (Kroeber) ว่ามี 5 ขั้นตอนคือ

1. ขั้นที่มีการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา และนำมาใช้ในสังคม

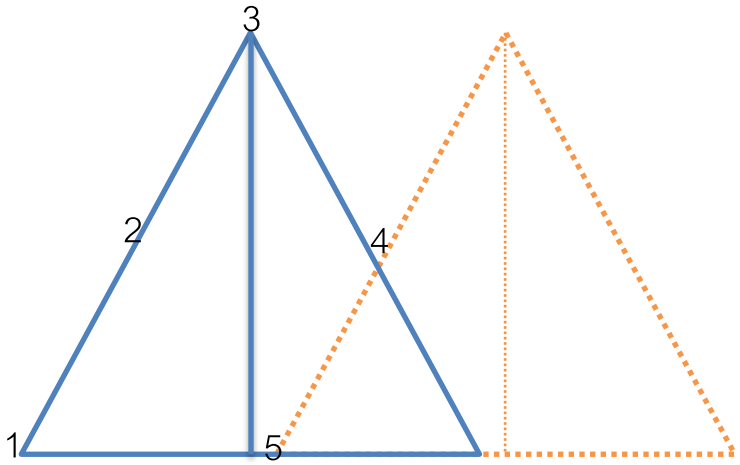
2. ขั้นที่คนในสังคมยอมรับเอาสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ นั้นเข้ามาใช้ในสังคมจนถึงจุดอิ่มตัว

3. ขั้นอิ่มตัวของวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ เป็นระยะที่ความเจริญก้าวหน้าต่าง ๆ ถึงขั้นจุดสุดยอด

4. ขั้นที่มีการทำซ้ำแบบเดิมอยู่เป็นปกติ ไม่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้น

5.เมื่อถึงจุดอิ่มตัวแล้ว ลักษณะวัฒนธรรมเป็นไปตามแบบเดิม จนคนในสังคมเกิดความเบื่อหน่าย จึงคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาอีก โดยแยกตัวออกจากวัฒนธรรมเดิมและสร้างแบบวัฒนธรรมใหม่ๆ ขึ้น

จากลำดับขั้นตอนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมสามารถนำเสนอดังภาพที่ 2.1



ภาพที่ 2.1 แผนภูมิแสดงขั้นการเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมตามแนวความคิดโครเบอร์

เมื่อวัฒนธรรมดำเนินขั้นตอนมาถึงลำดับที่ 3 และไปถึงขั้นที่ 4 ย่อมทำให้เกิดความเบื่อหน่ายทางสังคม จนทำให้มีการประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นมาอีก หรือเริ่มเข้าในลำดับที่ 1 ใหม่ เกิดการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม”

ในขั้นตอนแรกที่มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น มีแนวคิดใหม่ๆ หลักการใหม่ ย่อมเกิดความขัดแย้งทางความคิดเห็น ถ้าสิ่งที่คิดค้นใหม่มีประโยชน์ทางสังคม คนในสังคมยอมรับได้ก็จะขัดแย้งน้อยกว่า ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างวัยในคนรุ่นเก่าและคนรุ่นใหม่จึงเกิดขึ้นได้ง่าย

วัฒนธรรมไม่อยู่คงที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงเสมอ ถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย ก็ไม่มีการพัฒนาสิ่งใหม่ๆ ไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เกิดขึ้น และถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงนานเกินไป สิ่งนั้นจะเกิดการรัดตัวแข็งกระด้างและเข้าไม่ได้กับสังคมที่เปลี่ยนไป และสลายตัวไป หลักในการเปลี่ยนแปลงคือต้องมีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่สม่ำเสมอ ขณะที่ต้องมีเสถียรภาพและรักษาบุคลิกลักษณะของวัฒนธรรมนั้นๆ ไว้ด้วย

กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นกระบวนการทางความคิดของมนุษย์ ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, น.22-24) ได้อธิบายกระบวนการเปลี่ยนแปลงไว้ว่าการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นจากกระบวนการต่างๆ ได้แก่ (1.) การขอยืมจากวัฒนธรรมอื่น (Borrow) เป็นการรับเอาแนวคิด วิธีการ วัตถุ เอามาใช้ในสังคมโดยปรับให้เหมาะสมกับสังคมตนเอง (2.) การค้นพบ (Discovery) จากเงื่อนไขของความรู้ นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม (3.) การประดิษฐ์ (Invention) เป็นการนำเทคนิค วิธีการ ที่มีอยู่แล้วในวัฒนธรรมนำมาสร้างและปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม การประดิษฐ์คิดค้นทางวัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง แต่การเปลี่ยนแปลงที่ไม่สัมพันธ์กันอาจทำให้เกิดความล่าทางวัฒนธรรม (Cultural lage) (4.) นวกรรมหรือการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ (Innovation) เป็นการคิด หรือพฤติกรรม ที่เป็นของใหม่ (5.) การกระจาย (Diffusion) การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่ง การ

เปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมส่วนมากมาจากการกระจายเผยแพร่วัฒนธรรมเมื่อสังคมมีการติดต่อสื่อสารกัน

งามพิศ สัตย์สงวน (2548, น.24) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงนั้นมี 2 ประเภท คือ (1) การเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Social Change) คือการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคม เป็นความแตกต่างในรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างคนที่เข้าสัมพันธ์กัน ความแตกต่างในบทบาทของผู้เข้าสัมพันธ์ และความแตกต่างในเป้าหมายหรือการทำหน้าที่ของสถาบันสังคม ซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนแปลงในความสัมพันธ์ของคนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป โดยยึดบรรทัดฐานทางสังคมเป็นแนวทางในการปฏิบัติต่อกัน (2) การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม(Culture Change) หมายถึงการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบย่อยของวัฒนธรรม หรือความแตกต่างในระบบวัฒนธรรมเช่น ความแตกต่างในด้านค่านิยม ความเชื่อ อุดมการณ์ ประเพณี พิธีกรรม สัญลักษณ์ และโลกทัศน์ รวมทั้งวัฒนธรรมทางวัตถุด้วย เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันในเวลาที่แตกต่างกันไป

1.1.2 ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม

แนวคิดเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นแนวคิดและทฤษฎีหลักมาจากโบแอส จากงานเขียนของ อมรา พงศาพิชญ์ (2545, น.11 – 16) ได้อธิบายถึงแนวความคิดว่า สังคมและวัฒนธรรมของคนมีจุดเริ่มต้นที่เป็นอิสระแก่กัน การที่หลายสังคม มีวัฒนธรรมเหมือนกัน เกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จากสังคมหนึ่งไปยังสังคมหนึ่ง การศึกษาเพื่อให้เข้าใจวัฒนธรรม ของสังคมนั้นๆ จำเป็น ต้องศึกษาองค์รวม สามารถทำให้เข้าใจการแพร่กระจายวัฒนธรรม ได้ดีขึ้น การกระจายตัวขององค์ประกอบทางวัฒนธรรม แต่ละส่วนมีความเข้มข้นไม่เท่ากัน ส่วนที่มีองค์ประกอบหนาแน่นเรียกว่า แก่นกลางวัฒนธรรม การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอาจมีปัญหาได้ดังนี้คือ เขตวัฒนธรรม หรือศูนย์กลางวัฒนธรรม อาจมีการเปลี่ยนแปลงได้องค์ประกอบของวัฒนธรรมแต่ละเขตอาจมีการเปลี่ยนแปลงเมื่อได้รับอิทธิพลจากที่อื่นและในเขตวัฒนธรรมหนึ่งอาจมีองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่ต่างกัน ข้อสังเกตในการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมที่ควรคำนึงคือ

1. เมื่อใดที่วัฒนธรรมมีการแพร่กระจายออกไปไกลจากจุดศูนย์กลางทางวัฒนธรรม พบว่าวัฒนธรรมชายขอบมีความเข้มข้นน้อย อาจแตกต่างจากวัฒนธรรมศูนย์กลาง

2. ในแต่ละวัฒนธรรมมีความหลากหลายทางคุณลักษณะ แต่มีคุณค่าในสภาพสังคมของตนเองและมีลักษณะเฉพาะตัว จึงเปรียบเทียบได้ยาก

3. เมื่อวัฒนธรรมแพร่กระจายได้ยังวัฒนธรรมข้างเคียงที่มีอยู่แล้ว ในระยะแรกอาจจะมีการรับวัฒนธรรมใหม่ชั่วคราวเรียกว่า การยืมวัฒนธรรม หลังจากนั้นจึงมีการปรับเปลี่ยนเป็นของตัวเอง ถ้าวัฒนธรรมมีความแตกต่างกันอาจมีการขัดแย้งเกิดขึ้น

1.1.3 ทฤษฎีการหน้าที่นิยม

งามพิศ สัตย์สงวน (2542, น.32 – 34) อธิบายถึงทฤษฎีการหน้าที่นิยมว่า เป็นแนวคิดหลักของ มาลีนอฟสกี้ ให้ความหมายและแนวคิดดังกล่าวว่า “วัฒนธรรมสนองความต้องการจำเป็นของปัจเจกบุคคล” โดยอธิบายไว้ว่าวัฒนธรรมเติบโตมาจากความต้องการจำเป็น 3 ประเภทของมนุษย์คือ ความต้องการจำเป็นพื้นฐาน ความต้องการทางด้านสังคม และความต้องการทางด้านจิตใจ แนวคิดอีกอย่างหนึ่งคือ ส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรม มีหน้าที่สนองความต้องการจำเป็นของปัจเจก

ชนในสังคมนั้นและแนวคิดอย่างหนึ่งของทฤษฎีการหน้าที่นิยมคือการที่ศึกษาวัฒนธรรมด้านหนึ่งจะนำไปสู่การศึกษาระบบวัฒนธรรมทั้งหมด

1.1.4 ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยม

จากงานเขียนของ ยศ สันตสมบัติ (2540, น.29) อธิบายถึงทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่นิยมจากแนวคิดของ แรฟคริฟ บราวน์ มองว่าสังคมเปรียบเหมือนร่างกายคนแต่ละระบบของสังคมต่างทำหน้าที่แตกต่างกันไป เพื่อให้สังคมดำเนินไปอย่างราบรื่น การศึกษาโครงสร้างสังคม โดยดูจากหน้าที่ของพฤติกรรมต่างๆ ว่ามีส่วนช่วยในการสร้างความเป็นปึกแผ่น และรักษาสมดุลได้อย่างไร

หน้าที่ของนักมานุษยวิทยาตามทัศนะของ บราวน์ คือค้นหาว่าระบบต่างๆ ของสังคมมีโครงสร้างและหน้าที่อย่างไร ความสัมพันธ์ระหว่างระบบต่างๆ ของสังคมคือโครงสร้างสังคมในแต่ละโครงสร้าง ประกอบด้วยส่วนต่างๆ เช่นสถาบันต่างๆ ระบบศาสนา ความเชื่อ พิธีกรรม ซึ่งแต่ละสถาบันต่างมีหน้าที่เพื่อรักษาสมดุลของสังคมเอาไว้

1.1.5 ทฤษฎีบทบาทและหน้าที่

โคเฮน, บลูมและเซลนิค (Cohen, 1979, น. 35-36, Broom& Selnick,1977, น.34-35) ได้ให้ความหมายคำว่า “บทบาท” ไว้ว่า หมายถึงพฤติกรรมที่ถูกคาดหวังจากผู้อื่นซึ่งมี 3 รูปแบบ คือ

1. บทบาทที่ถูกกำหนด เป็นบทบาทสำหรับผู้ที่ดำรงตำแหน่งนั้นต้องปฏิบัติ ถึงแม้ว่าบุคคลจะไม่ได้ประพฤติปฏิบัติตามบทบาทที่คาดหวังโดยผู้อื่น เป็นบทบาทตามอุดมคติ ที่กำหนดสิทธิและหน้าที่ของตำแหน่ง

2. เป็นบทบาทที่ควรกระทำ เป็นบทบาทที่แต่ละบุคคลเชื่อว่าควรจะทำหน้าที่โดยอาจจะไม่ตรงกับบทบาทในอุดมคติ

3. บทบาทที่ปฏิบัติจริง เป็นวิธีการที่บุคคลได้แสดงออกหรือปฏิบัติออกมาจริงตาม ตำแหน่งของบุคคลนั้น ๆ ตามความเชื่อและโอกาสที่จะกระทำในแต่ละสังคมในช่วงระยะเวลาหนึ่ง

จากแนวคิดของ สุพัตรา สุภาพ (2540, น.30) และฑิตยา สุวรรณะชฎ (2527, น 4) ได้ให้ความหมายของคำว่า บทบาท คือการปฏิบัติ ตามสิทธิและหน้าที่ของสถานภาพ ซึ่งเป็นลักษณะพฤติกรรมที่ถูกกำหนดโดยตำแหน่ง เช่น มีตำแหน่งเป็นพ่อ บทบาท คือ ต้องเลี้ยงดูลูก เป็นครู บทบาทคือ สั่งสอน อบรมนักเรียนให้ดี เป็นคนไข้บทบาทคือ ปฏิบัติตามหมอสั่ง

ฑิตยา สุวรรณะชฎ ยังได้อธิบายเปรียบเทียบ “บทบาท” และ “ตำแหน่ง”ว่าเป็นเสมือนหนึ่ง เหรียญสลึง กล่าวคือ ด้านหนึ่งเป็น “ตำแหน่ง” คือเป็นผลรวมของสิทธิหน้าที่ อีกด้านหนึ่งเป็น “บทบาท” คือเป็นการประพฤติตามสิทธิและหน้าที่นั้นโดยแบ่งบทบาท ออกเป็น 2 แบบคือ 1) บทบาทตามอุดมคติ (ideal role) หรือบทบาทที่ผู้ดำรงตำแหน่งทางสังคมควรจะเป็น 2) บทบาทที่ปฏิบัติจริง (actual role) หรือบทบาทที่ผู้ดำรงตำแหน่งทางสังคม จะต้องปฏิบัติจริง

นอกจากนั้นยังได้กำหนดบทบาทและตำแหน่งทางสังคมไว้ดังนี้

1. มีสถานภาพ (status) อยู่จริงในสังคม และมีอยู่ก่อนที่ตัวคนจะเขาไปแสดง หรือครองสถานภาพนั้น

2. มีบทบาทที่ควรเป็น (ought-to-role) ประจำตำแหน่ง

3. วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีในสังคมนั้นๆ เป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการกำหนดฐานะตำแหน่ง และบทบาทที่ควรจะเป็น

4. การที่คนเราจะทราบถึงฐานะตำแหน่ง และบทบาทหน้าที่ ได้มาจากการปะทะสังสรรทางสังคม (socialization) ในสังคมนั้น ๆ

5. บทบาทที่ควรจะเป็นนั้น ไม่แน่นอนเสมอว่าจะเหมือนกับพฤติกรรมจริงของคนที่ครองฐานะตำแหน่งอื่นๆ เพราะพฤติกรรมจริงๆ นั้นเป็นผลของการปฏิกิริยา ของคนที่ครองตำแหน่งที่มีต่อบทบาทที่ควรจะเป็นบุคลิกภาพของตนเอง และบุคลิกภาพ ของผู้อื่นที่เข้าร่วมในพฤติกรรมและครองกระตุ้น (stimulus) ที่มีอยู่ในเวลาและสถานที่ ที่เกิดการติดต่อทางสังคม

จากแนวคิดดังกล่าวสรุปให้เห็นว่า บทบาททางสังคมของบุคคลหรือสิ่งใดๆ ในสังคม มีทั้งบทบาทที่ถูกกำหนดไว้อย่างแท้จริงและบทบาทที่ควรจะเป็น โดยวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณีในสังคมนั้น ๆ เป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดฐานะตำแหน่งและบทบาทซึ่งการจะถูกกำหนดบทบาทในสังคมนั้นได้จะต้องมีการปะทะสังสรรทางสังคม เมื่อเกิดการปะทะทางสังคมหรือมีการสังสรรเกิดขึ้น ก่อนที่จะมีการยอมรับและกำหนดบทบาทและฐานะทางสังคมได้ มีกระบวนการขั้นตอนในการแสดงบทบาท กว่าจะเป็นที่ยอมรับทางสังคมได้

1.2. แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรี

การศึกษาทางด้านวัฒนธรรม ตามแนวคิดของ สุพัตรา สุภาพ (2535) ได้อธิบายการศึกษาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมว่า มี 4 ประการได้แก่

1. องค์มติ (Concept) ได้แก่สิ่งที่เป็นความเชื่อ แนวความคิด ความเข้าใจ
2. องค์พิธีการ (Usage) ได้แก่ พิธีกรรม ประเพณี การปฏิบัติ
3. องค์การ (Organize) หมายถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์
4. องค์วัตถุ (Object) หมายถึงเครื่องมือ เครื่องใช้ ผลผลิตของการกระทำของคนในสังคม

จากแนวคิดดังกล่าวเห็นว่าการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมต้องศึกษาให้ครอบคลุมในองค์ ประกอบทั้ง 4 ด้าน คือ องค์มติ ซึ่งต้องศึกษาด้านความเชื่อ แนวความคิด ความเข้าใจ ในด้านวัฒนธรรม องค์พิธีการ ได้แก่พิธีกรรม ประเพณี การปฏิบัติหรือการนำไปใช้ องค์การเป็นการจัดความสัมพันธ์ของมนุษย์เช่นความสัมพันธ์ทางด้านเครือญาติ ความสัมพันธ์ด้านการปกครอง หรือการจัดองค์กร ทางด้านวัฒนธรรม ส่วนองค์วัตถุเป็นการศึกษาด้านเครื่องมือ เครื่องใช้

การวิจัยรูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล เป็นการศึกษาดนตรีที่เป็นการแสดงพื้นบ้าน แนวคิดด้านการแสดงดนตรีพื้นบ้าน ตามความหมายจากหนังสือ Encyclopedia Britanica ซึ่ง สุกัญญา สุจฉายา (2545, น.10) ได้สรุปลักษณะดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า มีลักษณะดังนี้คือ

1. เป็นการถ่ายทอดตามประเพณีมุขปาฐะ เรียนรู้ผ่านการฟังมากกว่าการอ่าน
2. เป็นสมบัติของชาวบ้าน เป็นเพลงที่เกิดการสร้างสรรค์ใหม่ของกลุ่ม

3. หน้าที่ของดนตรีไม่ใช่เพื่อความบันเทิงเท่านั้นแต่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมอื่นด้วยเช่น พิธีกรรม การทำงาน การเต้นรำ

4. ดนตรีพื้นบ้านนั้นแต่งขึ้นโดยฉับพลันโดยไม่มีการเขียนโน้ตเพลง

5. ดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ร้องเสียงเดียว บางทีมีเครื่องดนตรีบรรเลงตามไปด้วย

6. ในด้านทำนอง ดนตรีพื้นบ้านเพลงเดียวกันอาจมีความแตกต่างด้านทำนองไปได้หลายทาง ไม่สามารถบ่งรูปแบบที่เป็นต้นตอลถือเป็นแบบแผนได้

สุกัญญา สุจฉายา (2545) ยังได้อธิบายถึงบทบาทของเพลงพื้นบ้านในสังคมไทยว่าสามารถจำแนกได้ 5 ประการได้แก่ บทบาทให้ความบันเทิง ให้การศึกษา ควบคุมทางสังคม เป็นทางระบายความคับข้องใจและทำหน้าที่เป็นสื่อมวลชน

บทบาทด้านให้ความบันเทิง เป็นการให้ความเพลิดเพลินแก่สมาชิกในสังคม เพลงร้องเล่นและประกอบการการละเล่นเป็นเพลงสนุก เพลงโต้ตอบมีเนื้อหาสนุก เป็นการปะทะคารมระหว่างชายหญิง เพลงพื้นบ้านทั่วไปมีจังหวะสนุก คึกคักเร้าใจ เวลาร้องมีท่าทางประกอบ มีทั้งรำสวยงามและรำยั่วเย้า ที่เป็นอิสระ ไม่มีแบบแผนที่แน่นอน

บทบาทให้การศึกษา เป็นการสอนทั้งทางตรงและทางอ้อม ทางตรงคือสั่งสอนให้ความรู้โดยตรงจากเนื้อหาของเพลง ส่วนความรู้ทางอ้อม เป็นการใช้สื่อในการอบรมสั่งสอนทั้งเด็กและผู้ใหญ่โดยสอดแทรกคำสอนทางศาสนา ค่านิยมและกฎเกณฑ์ในสังคมที่ควรปฏิบัติ

บทบาทการควบคุมทางสังคม เป็นการควบคุมและรักษาปทัสถานของสังคม การชี้แนะระเบียบแบบแผนตลอดจนการกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมในสังคม

บทบาทเป็นทางระบายความคับข้องใจ เป็นการระบายในความคับข้องใจที่มีต่อสภาพการเมือง เศรษฐกิจ และประเพณีค่านิยมของสังคม

บทบาทเป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน ทำหน้าที่กระจายข่าวสารในสังคม เช่นเพลงบอกภาคใต้ เป็นการส่งสารที่เกี่ยวกับชาวบ้านในเรื่องต่าง ๆ

อุดม หนูทอง (2531, น.1-2) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านว่า เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ชาวบ้านได้สร้างสรรค์ขึ้นจากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมในแต่ละถิ่นนั้น ๆ วิธีการสืบทอดเป็นอย่างชาวบ้านคือ อาศัยการบอกเล่า จดจำ เลียนแบบ ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านมีดังนี้คือ

1. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชน ชาวบ้าน โดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้านนั่นคือชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอดและเพื่อตอบสนองความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก

2. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่าการเลียนแบบ ดำรงอยู่ด้วยการจดจำและการปฏิบัติต่อกันมา

3. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพและความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลาของเฉพาะถิ่นเป็นรูปแบบในการแสดงออก

5. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ผสมผสานกับดนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่น ๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตราบใดที่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ก็ยังถือว่า ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุมชนนั้น

การศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีตามแนวความคิดของ Myers. (1992, น.649) ซึ่งได้กล่าวถึงการศึกษาดนตรีโดยการวิเคราะห์ 3 ระดับคือ ความคิดรวบยอดทางดนตรี พฤติกรรมทางดนตรี ผลผลิตทางดนตรี เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538, น.90-92) ได้กล่าวถึงดนตรีว่า ดนตรีถูกสร้างขึ้นมาโดยมนุษย์และรับใช้สังคม การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีจึงมีความเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมของมนุษย์ ผู้ศึกษาต้องมองภาพดนตรีในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์ ต้องครอบคลุม 4 ประเด็นได้แก่

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้างได้แก่ จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง คีตลักษณ์

2. เครื่องดนตรี ได้แก่ หมวดหมู่เครื่องดนตรี ลักษณะเครื่องดนตรี การเทียบเสียง บันไดเสียง วิธีการสร้าง วิธีการบรรเลง ภูมิหลังและความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม

3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่ บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง

4. นักดนตรี นักร้อง ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

ด้านบทบาทหน้าทีของดนตรี Kaemmer (1993) ได้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรีว่า ดนตรีมีหน้าที่ต่าง ๆ ในสังคมเช่น ใช้สำหรับการละเล่น การใช้ดนตรีสำหรับการแสดงออกทางอารมณ์ การใช้ดนตรีสำหรับการสื่อสาร และการใช้ดนตรีสำหรับกิจกรรมและการควบคุมทางการเมืองอีกด้วย

1.3 ทฤษฎีด้านการวิเคราะห์ดนตรี

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542) ได้เสนอแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงตะวันตกว่า การวิเคราะห์ว่าจะให้ละเอียดเพียงใดขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ โดยเสนอแนวทางการวิเคราะห์ไว้ดังนี้

1. การบรรยายภาพรวม เป็นการปูพื้นฐานให้กับผู้อ่าน ซึ่งได้แก่ ประวัติเพลง และภาพรวมภายนอก ซึ่งได้แก่ประเภทเพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ ความเร็ว ความยาวเพลง

2. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลังของเพลง ซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน

3. การวิเคราะห์ประโยคเพลง ซึ่งแต่ละประโยคเพลงมักมีส่วนย่อย ๆ ออกไปอีกเรียกว่าหน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง รวมถึงเทคนิคทางการประพันธ์เพลงที่ใช้ เช่นการซ้ำ การเลียน นอกจากนั้นยังทำให้ทราบถึงทิศทางการเคลื่อนไหวของประโยคเพลง

4. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ เช่นสังคีตลักษณ์สองตอน สังคีตลักษณ์สามตอน สังคีตลักษณ์รอนโด

การวิเคราะห์หารูปแบบและลักษณะทางดนตรี ใช้แนวคิดทฤษฎีดนตรีวิเคราะห์ของ Chenoweth (1974) ได้อธิบายไว้ ตามโครงสร้างทางด้านดนตรีมี 6 ด้านดังนี้คือ

1. Phrases วรรคตอนทางด้านทำนอง
2. Tonal Center ศูนย์กลางเสียง
3. Tonality หลักเสียง
4. Intervallic Syntax ขั้นคู่เสียง
5. Melodic Structure โครงสร้างทำนอง
6. Rhythm in Melody ลำนำ

Bonds (2006) ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและดนตรีว่า การออกเสียงร้องในแต่ละคำมีความสัมพันธ์กับเสียงดนตรี 3 รูปแบบได้แก่

1. การร้องแบบ syllabic คือการออกเสียงร้อง 1 พยางค์ ต่อ 1 เสียงโน้ต
2. การร้องแบบ Neumatic เป็นการออกเสียงร้อง 1 พยางค์ ต่อโน้ต 2 ถึง 6 ตัวโน้
3. การร้องแบบ Melismatic เป็นการออกเสียงร้อง 1 พยางค์ ร้องหลายเสียงโน้ต

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2538: 10) ได้อธิบายถึงการใส่คำร้องกับทำนองที่เป็นลักษณะการสวดของดนตรีตะวันตกว่ามี 4 วิธี คือ

1. ซิลลาบิค (Syllabic) คือ 1 โน้ตของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์
2. นูมเมติค (Neumatic) คือ 2 – 3โน้ตของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์
3. เมลิสเมติค (Melismatic) คือโน้ตหลาย ๆ ตัวของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์ ซึ่งเหมือนกับการเอื้อนของไทย
4. ซาล์มโมดิค (Psalmodic) คือ คำร้องหลาย ๆ พยางค์ต่อโน้ตที่ซ้ำเสียงเดิมเป็นจำนวนเท่ากับจำนวนพยางค์ของคำร้อง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดาระและการวิเคราะห์หารูปแบบและลักษณะทางดนตรี ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีพื้นบ้าน พบว่ามีงานที่ผู้วิจัยอื่นที่วิจัยไว้ดังนี้

นิสา ชอบกิจ (2553: บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง การประเมินโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน “ดาระ”สานสายใยสู่ชุมชน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล มีวัตถุประสงค์ เพื่อประเมินปัจจัยเบื้องต้น ประเมินกระบวนการดำเนินงาน และประเมินผลผลิตของโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน “ดาระ”สานสายใยสู่ชุมชน ผลการวิจัยพบว่า ด้านปัจจัยเบื้องต้นของโครงการประกอบด้วย บุคลากร งบประมาณ สถานที่ เอกสารต่างและอุปกรณ์โดยภาพรวมมีความพร้อมและเพียงพอ ด้านกระบวนการดำเนินงานของโครงการ โดยภาพรวม พบว่ามีการปฏิบัติและความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก ด้านผลผลิตของโครงการ พบว่า ผู้เข้าร่วมกิจกรรม มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน “ดาระ”ผ่านเกณฑ์ร้อยละ 60 มีจำนวน 2 กลุ่ม คือกลุ่มนักเรียนแกนนำ และกลุ่มแม่บ้าน อสม.

ธนา เทศอาเส็น. อานัส หลงจิ. อนุวัฒน์ หมันเส็น. ศรินยา ตาเดอินและนุสรา สาดีน (2553) ได้ศึกษาเรื่อง ดาระ ตามโครงการยุววิจัยประวัติศาสตร์ท้องถิ่นภาคใต้ สนับสนุนโดนสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ชื่องานวิจัย ดาระศิลปะการแสดงพื้นบ้านของควนโดน โดยมีนางสมศรี ชอบกิจ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา จากการศึกษาข้อมูลพบว่า ในชุมชนมีคนรู้จักศิลปะพื้นบ้าน

ดาระน้อย ผู้แสดงและศิลปินมีอยู่ 2 คนคือนายทอง มาลินี และนายเจ๊ะหยา หมาดรา แต่ไม่ค่อยได้แสดงเพราะกลัวการต่อต้านจากผู้นำทางศาสนาที่อยู่ในชุมชน

สุพรรณี เหลือบุญชู (2545, บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง การศึกษาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ จุดมุ่งหมายเพื่อศึกษารูปแบบและการวิเคราะห์ดนตรีอีสานใต้ ผลการวิจัยพบว่า บทเพลงพื้นบ้านอีสานใต้สามารถจัดระบบคีตลักษณ์ได้ตามองค์ประกอบ ด้านจังหวะประกอบด้วยจังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง ด้านทำนองประกอบด้วยการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนองแบบเคลื่อนที่โดยลำดับ เคลื่อนที่โดยกระโดด หลักเสียงเป็นแบบสัปตะโทนิคและเพนตาโทนิค การประสานเสียงเป็นแบบโฮโมโฟนีและเฮเทอโรโฟนี พื้นผิวเป็นการบรรเลงที่อาศัยทำนองเป็นหลัก ด้านคีตลักษณ์มีลักษณะโครงสร้างเพลงแบบเพลงทำนองเดียว แต่มีเนื้อร้องหลาย ๆท่อน เพลง 2 ท่อน และท่อนที่เป็นสร้อยเพลง รูปแบบโครงสร้างมีท่อน A ท่อน A A’ (1) A A’ (2) A A’ (3) ท่อน A B’ และ ท่อน A B โดยมีคีตลักษณ์ของเพลงในรูปแบบที่ไม่ซ้ำซ้อน

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (2549 : บทคัดย่อ) ได้วิจัย เรื่องเพลงสำคัญในพิธีกรรมเข้าทรงลิมนต์ในจังหวัดสงขลา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนพิธีกรรมลิมนต์ วิธีการขับร้องลิมนต์ และศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของเพลงสำคัญในพิธีกรรมลิมนต์ ผลการศึกษา ด้านลักษณะเฉพละทางดนตรี พบว่า มีการใช้ทับประกอบการบรรเลง ใช้กระสวนทับ 3 กระสวน คือช่วงต้นเพลง กลางเพลงและจบเพลง เพลงร้องอยู่ในกลุ่มเสียง 4 เสียง พิสัยเพลงอยู่ช่วงคู่ 6 การแบ่งวรรคเพลงเป็น 2 วลี และ -3 วลีเพลง การเดินทำนองแบบซ้ำเสียงเดิม คู่ 2 และคู่ 3 การลงจบวรรคเพลงด้วยหลักเสียง มีการใช้เสียงโครงสร้างเพียง 3 เสียง

เครือจิต ศรีบุญนาค (2539, บทคัดย่อ) ศึกษาวิจัยเรื่อง เจรียงเบริน : เพลงพื้นบ้านของชาวไทยเขมร จังหวัดสุรินทร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของเพลงพื้นบ้านเจรียงเบริน ศึกษาคุณค่าของเพลงพื้นบ้านในด้านภาษา สังคมวิทยาและจิตวิทยา ผลการวิจัยพบว่า เพลงพื้นบ้านเจรียงเบริน วิวัฒนาการมาจากการเล่น “กัญต๊อปไก” ซึ่งเป็นการร้องโต้ตอบ มีดนตรีปีอ้อประกอบ ต่อมาได้นำแคนเข้ามาเป่าประกอบ ทำนองคล้ายหมอลำกลอน การเล่นมีองค์ประกอบต่าง ๆคือ ผู้เล่น ชาย หญิง 2-3 คน ไม่จำกัดสถานที่เล่น การแต่งกายเป็นแบบพื้นบ้านโบราณ ดนตรีที่ใช้ประกอบมีแคน เป่าลายแมลงภู่ตอมดอก เป็นส่วนใหญ่ ท่ารำจะมีท่ารำพื้นฐานอยู่ คือท่ารำเดิน ท่ารำถอย ท่ารำเคียง ท่ารำเกี้ยว ท่าดีดนิ้วและท่าเตะขา วิธีการเล่นจะเริ่มจาก การบูชาครู เกริ่นครู แนะนำตัวเองมีการบอกกล่าวความสำคัญของงาน แล้วเริ่ม เจรียงถาม ตอบ เจรียงเรื่อง เจรียงอวยพรและเจรียงลา

กฤษณา คงยิ้ม (2539, บทคัดย่อ) วิจัยเรื่อง การวิเคราะห์เพลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านจากตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ค่านิยมและความเชื่อที่ปรากฏในเพลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านจากตำบลเขาทอง อำเภอพยุหคีรี จังหวัดนครสวรรค์ โดยแบ่งเพลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านออกเป็น 3 ประเภทคือ เพลงรำวง เพลงปฏิพากษ์ เพลงประกอบการละเล่นเบ็ดเตล็ด ผลการศึกษาวิเคราะห์พบว่า เพลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านจากตำบลเขาทอง อำเภอพยุหคีรี จังหวัดนครสวรรค์ สะท้อนให้เห็นความเชื่อ ค่านิยมของชาวบ้านโดยเน้นการมีชีวิตที่สมบูรณ์จากความเชื่อและค่านำยมของสังคมเพื่อเป็นแนวทางการประพฤติ

3. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

จังหวัดสตูล

จังหวัดสตูล ตั้งอยู่ทางใต้สุดด้านตะวันตกของประเทศ ทางฝั่งทะเลอันดามัน เป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ติดประเทศมาเลเซีย พื้นที่ด้านทิศเหนือและทิศตะวันออกเป็นภูเขาสลับซับซ้อน มีพื้นที่ส่วนที่เป็นเกาะประมาณ ๑๐๕ เกาะและเป็นชายฝั่งทะเลยาวกว่า ร้อยกิโลเมตร

ในอดีตจังหวัดสตูลเป็นส่วนหนึ่งของเมืองไทรบุรี เป็นตำบลและหมู่บ้านที่อยู่ทางเหนือของเมืองไทรบุรี และตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำลำคลอง มีเส้นทางเรือติดต่อกัน คลองสำคัญได้แก่คลองละงู และคลองบาระเกต หรือคลองการะเกต

ในอำเภอเมืองสตูลและละงู เคยเป็นท่าเรือสำคัญสำหรับติดต่อกับต่างประเทศมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จังหวัดสตูลจึงได้รับวัฒนธรรมต่าง ๆ มาจากการติดต่อค้าขายและการเดินทางเข้ามาของชาวต่างชาติ

การปกครองในจังหวัดสตูลแบ่งการปกครองเป็น 7 อำเภอ 36 ตำบล 275 หมู่บ้าน ได้แก่อำเภอเมืองสตูล อำเภอละงู อำเภอควนกาหลง อำเภอควนโดน อำเภอท่าแพ อำเภอทุ่งหว้าและอำเภอมะนัง

การแสดงดาระ

ดาระเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้ประเภทหนึ่ง มีเล่นกันในแถบตำบลแป-ระ อำเภอเมืองสตูล และตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ตามประวัติกล่าวว่าศิลปะการแสดงชนิดนี้มีถิ่นกำเนิดในประเทศซาอุดิอาระเบีย เผยแพร่สู่ชาวมุสลิมในประเทศมาเลเซียและเข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดสตูล

การแสดงพื้นบ้าน ดาระ จังหวัดสตูล จากนิทานปรัมปราได้เล่าถึงดาระว่า มีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็กๆ แขวงเมืองดาระตนเมาฟ์ ประเทศซาอุดีอาระเบีย เริ่มมีการแสดงเมื่อไหร่ ไม่ปรากฏหลักฐาน ได้เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย โดยผ่านประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย เข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่จังหวัดสตูล โดยการไปมาของพ่อค้าวานิช และนักท่องเที่ยวในสมัยนั้น

การเข้ามาของ ดาระในจังหวัดสตูลเมื่อประมาณ 100 ปีมาแล้ว ไม่ใช่มาในรูปแบบของการแสดงอาชีพ แต่มากับหมู่คณะ ของกลุ่มพ่อค้าวานิชและกลุ่มนักท่องเที่ยว โดยกลุ่มดังกล่าวใช้ “ดาระ” เป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานหลังจากเคร่งเครียดกับการงานมาตลอดทั้งวัน หรือเมื่อนึกอยากเล่นก็รวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลงโดยไม่ใช่สำหรับการแสดงอาชีพ

ครั้นเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ชาวบ้านต้องอพยพหนีสงคราม การละเล่นจึงชะงักไป เมื่อสงครามสงบวิถีชุมชนได้เปลี่ยนไปตามสมัยนิยม และมีวัฒนธรรมใหม่ๆ เข้ามา การร้องรำทำเพลง การดูภาพยนตร์ การดูละครและความเจริญของเทคโนโลยีต่างๆ ทำให้การแสดงดาระเริ่มเลือนหายไป คนรุ่นใหม่แทบไม่รู้จัก และหาดูได้ไม่ง่ายนัก เพราะคนรุ่นใหม่ไม่ค่อยนิยมมากนัก (บุญเสริม ฤทธาภิรมย์, 2533, น.62)

การแสดงดาระประกอบด้วยผู้แสดงและนักดนตรี ผู้แสดงแบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงจับคู่กัน แต่งกายตามแบบชาวไทยมุสลิม จับคู่เต้นรำและร่ายรำทั้งท่ายืนและท่านั่งสลับกันไปในอดีตผู้

แสดงเป็นเป็นชายล้วน คนหนึ่งในคู่ต้องแต่งกายเป็นหญิง แต่สำหรับปัจจุบันใช้ผู้แสดงเป็นชายจริงและหญิงจริง

ดนตรีดาระ มี 2 ส่วนคือ เครื่องดนตรีและการขับร้อง เครื่องดนตรีที่ใช้คือบานอ หรือรำมะนา มีลักษณะเช่นเดียวกับรำมะนาลำตัด มี 4 ใบ นักดนตรี 4 คน โอกาสการแสดงในงานมงคลต่าง ๆ โดยเฉพาะงานมงคลสมรสของชาวไทยมุสลิม เพลงร้องและเนื้อเพลง มีทั้งสิ้น 44 เพลง การสืบทอดบทเพลงเป็นแบบมุขปาฐะ (ณรงชัยค์ ปิฎกรัชต์, 2544, น.126)

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีทาง มานุษยวิทยา และมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ใช้การเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก และศึกษาค้นคว้าเอกสารประกอบ โดยใช้การพรรณาวิเคราะห์อธิบายรายละเอียดข้อมูลด้านวัฒธรรมและบริบทที่เกี่ยวข้อง ส่วนการวิเคราะห์ดนตรีใช้แนวคิดทฤษฎีทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) มาวิเคราะห์ นำเสนอตัวอย่างการวิเคราะห์ด้วยระบบโน้ตสากล มีวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. การวางแผนงานเบื้องต้น

1.1. ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยและงานที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดของสถาบันการศึกษาและส่วนราชการต่าง ๆ เช่น สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสตูล จากฐานข้อมูลงานวิจัย

1.2. สำรวจข้อมูลเบื้องต้น โดยเข้าพื้นที่ ที่ทำวิจัย ติดต่อผู้นำในพื้นที่ วิทยากร ผู้ให้ข้อมูล และสถานที่ราชการที่เกี่ยวข้อง เพื่อหาข้อมูลพื้นฐานของศิลปินพื้นบ้านและผู้ที่เกี่ยวข้อง

2. แหล่งข้อมูล

การหาแหล่งข้อมูล ผู้วิจัยใช้การ สำรวจจากการทบทวนวรรณกรรม พบว่ายังมี ศิลปินที่ขับร้องดาระ มีเพียง 1 คน ผู้เล่นเครื่องดนตรีประกอบอีก 2-4 คน นักแสดง ผู้ฝึกสอน นักวิชาการที่เก็บข้อมูล นักการศึกษา ซึ่งอยู่ในพื้นที่ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

แหล่งข้อมูลด้านวัฒนธรรม นักวิชาการ อยู่ในพื้นที่ อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ข้อมูลด้านเพลง จากวรรณกรรมพบว่ามีอยู่ 44 เพลง เป็นบทเพลงสั้น ๆ บางส่วนได้ถูกบันทึกไว้บ้างแล้วโดยนักวิชาการ แหล่งข้อมูลบางส่วนยังกระจัดกระจายและยังไม่มีการนำมาศึกษาและวิเคราะห์ทางด้านดนตรี

3. การเก็บข้อมูล

3.1.1. รวมข้อมูลจากเอกสาร จากงานวิจัยต่าง ๆ ที่มีผู้วิจัยได้ทำการวิจัยไว้เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน การแสดงพื้นบ้าน ข้อมูลเอกสาร ที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีด้านวัฒนธรรม ดนตรีชาติพันธ์และดนตรีวิทยา ข้อมูลการแสดงดาระที่มีผู้เก็บไว้ ทั้งการแสดงและบทเพลงที่ถูกบันทึกไว้แล้ว

3.1.2. การสัมภาษณ์ แบบกึ่งโครงสร้าง เป็นการพูดคุยทั่ว ๆ ไป ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน ไม่ได้ตั้งคำถามที่ชัดเจน เพียงเตรียมประเด็นที่ต้องการ แล้วพูดคุยกับศิลปินพื้นบ้าน ผู้ขับร้องเพลง นักดนตรีที่บรรเลงและนักแสดง

3.1.3. การสังเกตุ จากการแสดงขับร้องเพื่อศึกษากระบวนการขับร้อง ท่าทางการแสดง เพื่อนำมาตรวจสอบกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ และจากข้อมูลดนตรีต่อไป

3.1.4. การบันทึกเสียงผู้วิจัยบันทึกเสียงการขับร้องโดยนัดศิลปินพื้นบ้านและบันทึกเสียงในพื้นที่สนาม ด้วยอุปกรณ์บันทึกเสียงอย่างดี Sampling rate ที่ไม่น้อยกว่า 44.1 kHz แล้วนำเสียงที่บันทึกได้มาทำการถอดเป็นโน้ตเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ขั้นต่อไป

3.1.5. การบันทึกภาพวีดีโอ ผู้วิจัยบันทึกภาพ เพื่อนำมาตรวจสอบ คำร้อง วิธีการขับร้อง ท่าทางการแสดง วิธีการแสดง ลำดับขั้นตอนการแสดงและการขับร้อง การบรรเลงดนตรี และบันทึกไว้เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาในระดับต่อไป

3.1.6. การสัมภาษณ์จากนักวิชาการเลือกนักวิชาการที่ผลงานเกี่ยวกับ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และมีประสบการณ์หรือผลงานทางดนตรี ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยใช้รูปแบบการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการโดยการเตรียมประเด็นการสัมภาษณ์ นัดสัมภาษณ์ จดบันทึกเนื้อหาบันทึกเสียงและนำมาถอดข้อความโดย

4. การลงภาคสนามสำหรับเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนและกระบวนการในการเก็บข้อมูลภาคสนามดังต่อไปนี้

4.1 การลงภาคสนามในการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นจาก สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสตูล หาข้อมูลเกี่ยวกับดาระ สำรวจข้อมูลด้านวัฒนธรรมดาระ นัดแนะนักวิชาการในพื้นที่ นายกอบต. หรือนักปกครอง ที่อยู่ในพื้นที่ จ.สตูล เพื่อสำรวจหาบ้านพัก ศิลปินพื้นบ้านที่ขับร้องและแสดงดาระ ลงพื้นที่เพื่อพบศิลปินพื้นบ้าน นักดนตรี นักแสดง ทำความรู้จักและสร้างความคุ้นเคย และขอข้อมูลบุคคลเบื้องต้น

4.2 การลงภาคสนามในการสัมภาษณ์ข้อมูลพื้นฐาน โดยการนัดแนะวันเวลาจาก ศิลปินพื้นบ้าน ที่ได้สำรวจจากการลงพื้นที่สนามครั้งแรกและจากบุคคลอื่น ๆ ในพื้นที่ โดยวิธีการแบบกึ่งโครงสร้าง ใช้เวลาในการเก็บข้อมูลตามจำนวนศิลปินพื้นบ้าน นักดนตรี นักแสดง ที่ได้

4.3 การลงเก็บข้อมูลเพลงและบันทึกเสียงร้อง โดยการใช้เครื่องมือสำหรับบันทึกเสียง บันทึกภาพเคลื่อนไหว (Vdo) และบันทึกภาพนิ่ง ต้องใช้อุปกรณ์สำหรับบันทึกเสียงร้องในระดับดีโดยบันทึกเสียงร้องในแต่ละครั้งไม่เกิน 2 – 3 ชั่วโมง เพื่อให้ศิลปินพื้นบ้านขับร้องได้อย่างแม่นยำ ตรงเสียงและไม่ให้เกิดการคลาดเคลื่อนในเสียงขับร้อง โดยใช้เวลาในการบันทึกเสียงและบันทึกการแสดงประมาณ 5 วัน ตามจำนวนบทเพลงที่สำรวจ และทบทวนวรรณกรรมไว้เบื้องต้นมีจำนวน 44 เพลง

4.4 การลงเพื่อตรวจสอบข้อมูล นำข้อมูลที่ถ่ายเสียงจากทำนองร้อง ให้ศิลปินพื้นบ้านตรวจสอบข้อมูลความถูกต้องของคำร้อง และทำนอง ท่ารำและการแสดงต่าง ๆ

5. การจัดกระทำข้อมูล

ข้อมูลที่รวบรวมได้แบ่งการจัดทำได้ดังนี้คือ ข้อมูลเอกสาร นำมาแยกแยะเนื้อหา ประวัติความเป็นมา ลำดับขั้นตอนการแสดง เพื่อตรวจสอบจากข้อมูลที่ได้จากงานภาคสนามอีกครั้ง ข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์ ถอดสำเนาคำพูดออกมาเป็นเนื้อหา โดยแยกแยะประเด็นที่พูด กับผู้อื่นให้อยู่ในข้อมูลประเภทเดียวกัน

ข้อมูลดนตรีที่บรรเลง นำมาเข้าคอมพิวเตอร์ ทำการถ่ายเสียงเป็นโน้ต (Transcription) และจัดพิมพ์เป็นโน้ตสากลโดยโปรแกรมทางด้านดนตรี เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ต่อไป

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลเพลงที่ได้จากภาคสนาม ผู้วิจัยมีวิธีการและขั้นตอนดังนี้

6.1 ข้อมูลสัมภาษณ์นำมาแยกแยะประเด็นตามกรอบแนวคิดและนำมาเรียบเรียงเปรียบเทียบกับข้อมูลที่ได้จากการบันทึกด้วยวีดีโอ และจากการสังเกต

6.2 บทเพลง และการแสดงที่บันทึกนำมาถ่ายเสียงเป็นโน้ตสากลและนำมาวิเคราะห์

6.3 ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยใช้หลักการวิเคราะห์ทางมานุษยดนตรีวิทยา และดนตรีวิทยานำมาประยุกต์ใช้ โดยแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์

6.4 วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์

7. การนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้นำเสนอตามวัตถุประสงค์โดยนำเสนอเป็นรูปเล่มเอกสารงานวิจัยโดยมีเนื้อหาดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

วัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ

1. ประวัติความเป็นมาของดาระ
2. บทบาทหน้าที่ ดาระ
3. การถ่ายทอดการแสดงดาระ
4. องค์ประกอบการแสดงดาระ
5. ลำดับขั้นตอนการแสดง

รูปแบบและลักษณะทางดนตรี

1. โครงสร้างเพลง (Form)
2. ประโยคเพลง (Phrase)
3. บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง (Scale, Tonic Center and Mode)
4. โครงสร้างทำนอง (Melody Structure)
5. วรรคเพลงและวลีของทำนอง (Period and Motive)
6. กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)
7. กระสวนทำนอง (Melodic Rhythm)
8. การพัฒนาแนวทำนอง (melodic Development)
9. กลุ่มเสียงทำนองร้อง (Sound Group of Melody)

10. พิสัยของทำนองร้อง (Range)
11. การดำเนินทำนอง (Melody Motion)
12. ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง (Text Setting)

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

วัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีดาระ โดยกำหนดกรอบการศึกษา ตามแนวคิดการศึกษาทางด้านวัฒนธรรมของ สุพัตรา สุภาพ, แนวคิดการแสดงดนตรีพื้นบ้านของสุกัญญา สุจฉายา, ลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านตามแนวคิดของอุดม หนูทองและเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี การศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีตามแนวความคิดของ Myers.โดยกำหนดเนื้อหาดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของดาระ
2. บทบาทหน้าที่ดาระ
3. การถ่ายทอดการแสดงดาระ
4. องค์ประกอบการแสดงดาระ
5. ลำดับขั้นตอนการแสดง

1. ประวัติความเป็นมาของดาระ

1.1 ตำนานของการเกิดดาระ

ฮัจยีสา และเลิศอาริยพงศ์สกุล ซึ่งเป็นอดีตโต๊ะอีหม่ามประจำอำเภอควนโดน ได้กล่าวถึงความหมายของดาระว่า ดาระเป็นภาษาอาหรับแปลเป็นไทยได้ว่า “จวนจะสิ้นใจ”

ประวัติการเกิดตามตำนานที่เล่าสืบต่อกันมาจนถึงยุคปัจจุบัน ว่าความเป็นมาของการแสดงดาระที่ถือว่าเป็นจุดกำเนิดของการร่ายรำคือตัวแม่กวางลูกอ่อน ดังนี้

ดาระ เกิดขึ้นจากสัตว์ชนิดหนึ่ง สันนิษฐานว่า อาจจะเป็นกวางหรืออีเก้งก็ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด มีเรื่องเล่าว่า นายพรานคนหนึ่งออกไปล่าสัตว์ในป่าและได้ใช้แร้วเป็นอุปกรณ์ในการดักสัตว์ ปรากฏว่าดักติดนางกวางแม่ลูกอ่อน นายพรานจึงนำกวางตัวนี้ไปเป็นอาหาร ในขณะที่กำลังแกะแร้วอยู่นั้น ก็ได้ยินเสียงพูดอ้อนวอนของนางกว่างว่า “ นางมีลูกอ่อนต้องเลี้ยงดูและจะกลับไปให้ลูกกินนม” นายพรานได้เห็นความรักเอื้ออาทรของนางกวางที่มีต่อลูกกวาง ก็ยอมปล่อยนางกวางไป ก่อนที่จะไป นางกวางได้ให้สัญญากับนายพรานว่า หลังจากให้ลูกกินนมแล้ว จะนำพ่อกวางและลูกกวางมาให้ แล้วนางกวางก็กลับไปให้ลูกกินนมจนอิ่ม

หลังจากให้ลูกกินนมเสร็จนางกวางได้ชวนพ่อกวางและลูกกวางมาหานายพราน จากนั้นกวางทั้งสามตัวได้ร่ายรำ ร้องเพลงให้นายพรานดู เนื้อหาของเพลงล้วนเป็นการสรรเสริญพระเจ้าพระนบี นายพรานก็เคลิบเคลิ้มตามกวางทั้งสาม ทำให้นายพรานสงสารและจึงยอมปล่อยกวางไป

เมื่อนายพรานกลับมาถึงหมู่บ้าน ได้เล่าเรื่องที่ตนเองจับกวางได้แล้วปล่อยกวางไป หลังเล่าจบ เพื่อนบ้านต่างพากันซักถามว่ากวางทำอย่างไรนายพรานถึงได้ใจอ่อนปล่อยกวางไป นายพรานได้เล่าพร้อมทั้งร้องเพลง ร่ายรำตามที่กวางร่ายรำให้ดู แต่กระนั้นก็ยังไม่ทราบความหมายของเนื้อเพลงเท่าที่ควร แต่พอจับใจความได้ว่า เป็นการสรรเสริญพระเจ้า เมื่อเพื่อนบ้านได้เห็นก็บังเกิดความชอบใจจึงได้นำการร่ายรำนี้มาละเล่นกัน ได้รวมผู้คนแล้วฝึกหัดรำโดยการนำดนตรีคือ รำมะนา ประกอบจังหวะเพลง เพลงที่ใช้ร้องนั้นเป็นภาษาอาหรับพื้นบ้าน หรืออาหรับบก

1.2 การเข้ามาของดาระในประเทศไทย

ประวัติความเป็นมา จากคำบอกเล่าของครูสมศรี ชอบกิจ (12 พฤษภาคม 2557, สัมภาษณ์) และจากเอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ (สมศรี ชอบกิจ, 2558) บอกเล่าถึงประวัติของดาระดังนี้

ดาระมีตำนานว่ามาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย ผ่านมายังประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซียและเข้าสู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยที่จังหวัดสตูลเมื่อกว่า 300 ปีมาแล้ว จากนิทานที่เล่าสืบกันมา ดาระมีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ แขวงเมือง ฮัมดาระตนเมาฟ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย เริ่มแสดงเมื่อไรไม่ปรากฏหลักฐาน ได้เดินทางเข้าสู่ประเทศไทย การเข้ามาของศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ ไม่ใช่มาในรูปแบบการแสดงอาชีพ แต่มากับหมู่คณะของกลุ่มพ่อค้าวาณิชและกลุ่มนักท่องเที่ยว ในสมัยก่อน

ในยุคนั้นพ่อค้าที่มาค้าขายจำเป็นต้องเดินทางด้วยเรือสำเภาซึ่งต้องผ่านลมมรสุมในการเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆ และเมื่อจะเดินทางไปยังที่อื่นเหล่าพ่อค้าวานิชก็ต้องรอให้ลมมรสุมผ่านมาอีกครั้งเพื่อเดินทางต่อไปยังประเทศอื่น การที่ลมมรสุมจะผ่านมาสักครั้งต้องใช้เวลาของฤดูกาล ทำให้เหล่าพ่อค้าวานิชมีเวลาว่าง เมื่อมีเวลาว่าง จึงได้รวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลงชาวบ้านที่อยู่ละแวกนั้นก็ได้มาร่วมกันร้องรำทำเพลงเพื่อความสนุกสนาน ร่วมกับเหล่าพ่อค้าวานิชและในที่สุดชาวบ้านก็สามารถร้องรำทำเพลงได้ด้วยตัวเอง ซึ่งศิลปะการแสดงนี้มีชื่อเรียกว่า “ดาระ”

นอกจากนั้นแล้วการ ทำงานที่เกิดความเคร่งเครียดของกลุ่มพ่อค้าดังกล่าว เมื่อเกิดความเคร่งเครียดในแต่ละวันจึงนำดาระมาละเล่นเพื่อการผ่อนคลาย หรือเมื่อนึกอยากเล่นก็รวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลง จึงนำศิลปะการแสดงดาระ เข้ามาเล่นเพื่อผ่อนคลาย

ดาระ เข้ามายังจังหวัดสตูลเมื่อประมาณ 3 – 4 ชั่วอายุคนมาแล้วหรือกว่า 300 ปี ถิ่นที่นิยมเล่นดาระกันมากในสมัยก่อนคือ เขตอำเภอเมืองสตูล ตำบลแป-ระ และตำบลควนโดน

ในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ชาวบ้านต้องอพยพหนีสงคราม การละเล่นชนิดนี้ได้หยุดไป ต่อมาเมื่อสงครามสงบ วัฒนธรรมใหม่ ๆ ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อประชาชนในท้องถิ่น เช่นเกิดดนตรี

สากล การรำวง ภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสิ่งบันเทิงใหม่ ๆ ทำให้การแสดงดาระถูกลบเลือนไปจากความทรงจำของคนในท้องถิ่น

1.3 บทเพลงสำหรับการแสดงดาระ

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2538) ได้บันทึกชื่อเพลงและบทเพลงดาระ ไว้ในหนังสือ มานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ว่า บทเพลงดาระมีทั้งสิ้น 44 เพลง นอกจากนี้แล้ว กรรณิการ์ บุญจันทร์เพ็ชรและคณะ (2555) ได้บันทึกเนื้อเพลงไว้ในงานศิลปะนิพนธ์ เรื่องการแสดงพื้นบ้านดาระ มีจำนวน 39 เพลง รายชื่อเพลงคำร้องและคำแปล มีดังนี้

เพลงที่ 1 ซามีลา (เพลงไหว้ครู)

คำร้อง : สามีลา มอลานา ปาตาเอกา อาเอโน โฮ โฮ โฮ เอ วาลามาโคโฮ อัลลานีมัน ลา โฮเฟนา

สร้อย: คาวาธาเสนาลา ไฮบีบีโกน ลีอาไมเร่ เอเฮ่เอเฮ วายาซินลาฮ่อ กี่ร่อบนอ่าลามีนา

คำแปล: ในยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลง สิ่งนำทางและส่องสว่างแก่การดำเนินชีวิตของมนุษย์นั้นมีศาสดาเป็นผู้นำมาซึ่งสัจธรรม

เพลงที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

คำร้อง : ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีรูมา ตะเบะสาดางัน บารังฮายังสาลาม (ซ้ำ)
ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาตีปานัน ตะเบะสาดางัน ลาบินตูฮาอามัน (ซ้ำ)

สร้อย : อาตาบารู ยาลันละตาละเล ตีเลกันนาละกัมปง บาราโย (ซ้ำ)
บูกันซายอ เนโรจะบาเนโร ซาละเรซายา ละงาดาโรโร (ซ้ำ)

คำแปล: คาราวะถึงท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างนี้ เราดั้นด้นมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายความว่าจะเป็นผู้รู้ เป็นครูหรือเป็นผู้สั่งสอนและแน่นอนสิ่งที่ส่งสู่ท่านคือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้คงไม่ถูกปฏิเสธ

เพลงที่ 3 รอบานา

คำร้อง : รอบานา สาไฮเลนกียานี (ซ้ำ) อันลอเบนลาฮาวาสาเลน กียานี (ซ้า)

สร้อย : ย่ายามีเล เฮนยาสาวาโดนียา (ซ้ำ) โกบาลาลา มาลามาเลเกยานี

คำแปล : โอ้พระเจ้าแห่งข้า ผู้ทรงยิ่งใหญ่แห่งโลก ลูกขอปวารณาตัวว่าจะจงรักภักดีและมีศรัทธาต่อพระองค์ท่านด้วยใจบริสุทธิ์

เพลงที่ 4 เพลงซีฟาดดาริ่กันตง

คำร้อง: ชีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี ชีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี
เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี
สร้อย : เอา โกยามี โอระดำ กียาเย เอา โกยามี โอระดำ กียาเย
มาลา ลากีโย ลากีโยลา ดารากาเอ มาลา ลากีโย ลากีโยลา ดารากาเอ
ชีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี ชีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี
เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี
คำแปล : คุณลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้ญิงสืบทอดเจตนารมณ์อันบริสุทธ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อสตรีเจริญตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรี จงปฏิบัติเถิด แม้แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม

เพลงที่ 5 เพลงฮาบาธาร่อซาร่อมาเล

คำร้อง: ฮอบา ซาร่อธาร่อมาเล ลาเอโยเงสาหารอวาเล (ซ้ำ) อาเรสาหาลาโอเช
ลาเอโยเงซาหารอวาเล (ซ้ำ)
สร้อย : ฮ่อสมุนโยมปาเร่เง รอยาโอดามารอวาเล่ (ซ้ำ) อาเรสาหาลาโอเช
ลาเอโยเงซาหารอวาเล่ (ซ้ำ)
คำแปล : จงสังเกตการณ์กระพือปีกของหมู่สกุนา ที่โบยบินข้ามมหาสมุทรอันกว้างไกลเพียงเพื่อการแสวงหาปัจจัยยังชีพ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงเผ่าพันธุ์และมนุษย์ก็มิได้มีวิถีชีวิตที่แตกต่างจากมันเลย

เพลงที่ 6 เพลงอีลาโอกดดัม

คำร้อง : ลีลาโอยกดดัม กดดัมตูวันรอปี (ซ้ำ) อำปนลาปาเต๊ะ ดาลีโอยบาวาดาลี (ซ้ำ)
ดารีนาโด นาโน นาโคปันไดนารี (ซ้ำ) กากีลายาลัน กากียาลันดางันนารี (ซ้ำ)
คำแปล : โอ้พระเจ้าของข้า ผู้ทีความดั้งเดิมก่อนใครหรือสิ่งใด อภัยเถิดหากการนำหลักฐานเหล่านี้มาอ้าง ฉะนั้นข้าต้องย่างก้าวไปเพื่อค้นหาสัจธรรมจากพระองค์ ผู้ประทานมา

เพลงที่ 7 เพลงดียาโดนียา

คำร้อง : ดีนาโดนียา ละเอกานาอาสันนูบา ดียาโนดียา เอกานาอาสันนูเง (ซ้ำ)
อำปนซายานาฆาเร อาสันโนเง ซูนูมาลายา
ฮา ฮ้า ฮา ฮาฮันซายา โดะการานา ลาโฮตนสีปายาโดเร
สร้อย : โฮ โฮ โฮย อีสีกิยานะบาโซ๊ะ กิยานาบาโซ๊ะนะซ่าเร อา อา
ฮะ ฮา อาไฮ ฮันซายา โดะการานา ลาโฮตนสีปายาโดเร (ซ้ำตั้งแต่ต้น)

คำแปล โลกและโลก ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวของมันว่า เป็นความไพศาลและเป็นสัจธรรมยิ่งกว่าเมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอยเกิดขึ้นได้ง่ายมาก หากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้รู้มีชัยนี่ ซิยากยิ่ง

เพลงที่ 8 เพลงอมมาจารีกำ

คำร้อง: อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้ายกาย (ซ้ำ)
บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตี ยานียา (ซ้ำ)
สร้อย : อารอเล เป็นลา ยาบูรอ (ซ้ำ)
บางุนยังงีเซะ ฮาโยเฮ กนลาบี (ซ้ำ)
อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้ายกาย (ซ้ำ)
คำแปล : ดรุณีอันมีผิวพรรณไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสกุณาโดยทั่วไปในโลก ย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่

เพลงที่ 9 เพลง กันตีโยรอเก

คำร้อง : กันตีโยรอเก กันจอนอรียา (ซ้ำ) ยาโคอียา กันจอนอรียา (ซ้ำ)
สร้อย : มาลาเสนลา เอดูวันกูรอบี (ซ้ำ) อำปนปาเต๊ะ ดาลีบาวาดาลี (ซ้ำ)
คำแปล : การที่ข้าพเจ้าได้มาเต้นรำ ใคร่ขอเชิญทุกท่านที่ชอบสนุก ลุกขึ้นมาร่วมร้องรำทำเพลง ทุกท่านที่เป็นหนุ่มสาวที่น่ารัก เราขออภัยท่านผู้ชมและทุกท่านจงร้องรำทำเพลงด้วยความสุภาพ

เพลงที่ 10 เพลงซานูเร

คำร้อง : วานูเร ลาเฮไมเร่ อีโยเด่ ลากูบานา ลากูยานา ลาเอกาเร (ซ้ำ) ยาล่าเต๊ะ ไมเร่ ลาวาชาเต้ เลเอชามา นาโร่นียา (ซ้ำ)
สร้อย: ตาราโยฮ่า ฮาโฮดา โอดาลาเล ลาโยมัสโก (ซ้ำ) เยสมินต่ำ การอนาโอดากาเล ลาโยมัสโก (ซ้ำ)
คำแปล: การร้องรำทำเพลง ย่อมทำให้ทุกคนมีความรื่นเริง มีความสุข มีความสัมพันธ์และย่อมไม่ขาดไมตรี มีเยื่อใยต่อกัน

เพลงที่ 11 เพลงเอบานี

คำร้อง : เอบานีรอฮำมาสี บาสียา ราโฮงำ (ซ้ำ) อับลาเฮกาลาเฮกำโย
สร้อย : คำปาราโอดำ สัมลาวปารามูฮัมหมาด (ซ้ำ) ลาเอนาบี ลากลตีกันกียาปาราฎฮงำ (ซ้ำ)

คำแปล: มาเถิดน้องที่รัก มาร่วมบันเทิงเริงใจ พร้อมทั้งร่วมสรรเสริญท่าน นบีมูฮัมหมัด ด้วยการกระทำอันบริสุทธิ์ด้วย กาย วาจา ใจ

เพลงที่ 12 เพลงบาราดันโต๊ะดียา

คำร้อง : บาราดันโต๊ะดีบา ลาโฮดนลาซี ลาซีปายาอันลาโงเร (ซ้ำ)
อาดาโยฮา ลากียา ปาราโฮงำ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีลาโอรอดำรา มียาเก (ซ้ำ) มาลากีโยลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ศิลปะนี้ ได้เดินทางมาจาทิศตะวันตก ซึ่งทุกท่านที่ชอบสนุก สามารถร่วมสนุกด้วยจิตใจอันบริสุทธิ์ร่วมกันได้ ดังสุภาพบุรุษ ชาวมาลายูที่ได้ร่วมเดินทางมากับเรา

เพลงที่ 13 เพลงมาลมกียาซาเอ

คำร้อง : มาลมกียาซาเฮ ซาเฮรานีรอเล่ (ซ้ำ) รอเสโสดาราโยฮันกียา ปาราโฮงำ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกามี โอรอดำ กียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยนลากีโยลา การากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ขอยกย่องผู้ที่เสียชีวิตในสงครามเพื่อประเทศชาติ ซึ่งเป็นผู้มีเกียรติยิ่ง เราขอสรรเสริญผู้ที่เสียชีวิต เพื่อประเทศชาติ

เพลงที่ 14 เพลงบีบูรอ

คำร้อง : บีรอลียา อับราเอ เอรองูนุงกูไมเร (ซ้ำ) ไบเรกา กันตีกากาเร (ซ้ำ)

สร้อย : รอยาโฮ มาดาเล สารอกานาลา โฮราโยเย (ซ้ำ)
อันลาโฮดา ลามูรอเร กาเอเฮเล็งเก (ซ้ำ)

คำแปล : การเคารพพระเจ้าต้องประกอบด้วย กาย วาจา ใจ เพื่อเป็นสักขีพยาน จึงขอแสดงการคารวะด้วยการร้องเพลง

เพลงที่ 15 เพลงบูดียานี

คำร้อง : บูดียานี อาสายา บูดียานี (ซ้ำ) บูอารีบู อาสาโบยา (ซ้ำ)

สร้อย : ดาดาเอ บูดียานี (ซ้ำ) บูอาลี บูอาสา บูยา (ซ้ำ)

คำแปล : จงทำจิตใจให้มีสติ จงทำจิตใจให้สงบ อย่างหลงระเริงในรูป รส กลิ่น เสียง จึงจะเข้าถึงซึ่งสัจธรรม

เพลงที่ 16 เพลงอัมปนดูวันกู

คำร้อง : อำปนดูวันกูไมกอดา ดูวันนังกาเร (ซ้ำ) ปาเต๊ะยังแหนายาลี สีบาวาดาลี (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำนีกาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยนลา ลากีโยนลา ดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ขอประทานอภัยแก่พระเจ้า และเจ้าผู้เป็นใหญ่ในแผ่นดิน พวกเราขอคารวะตลอดจนทุกท่าน ที่มารวมอยู่บริเวณนี้ ไม่แยกทั้งคนจนคนรวย ผู้หญิงหรือผู้ชาย

เพลงที่ 17 เพลง ยาไสสินลา

คำร้อง : ยาไสสินลา ซียาอีดาโร (ซ้ำ) ยาไสโนลายาอีดาโร (ซ้ำ)

สร้อย : กา รอหา คาสากา รอหา (ซ้ำ) สามาสามาสาโก สาโกกา รอหา (ซ้ำ)

คำแปล : หัวใจอันบริสุทธิ์ของข้าพเจ้า ขอเรียนด้วยความจริงใจว่า จะบริสุทธิ์ทั้งปัจจุบันและอนาคต

เพลงที่ 18 เพลงดารากียานา

คำร้อง : ดารากียานา อาสันนูเงกันตีกานา (ซ้ำ) กันตียาไสไมยีเด ปาวากันตีกานา (ซ้ำ)

สร้อย : ฮอดามาลาสึกายานายมปรรียม กาย กาย (ซ้ำ) ยาไสดียาไมยีเด ปาวันกันตีกานา (ซ้ำ)

คำแปล : ความบริสุทธิ์ด้วย กาย วาจา ใจ หากเราทำดีหรือไม่ดี พระผู้เป็นเจ้าย่อมรู้ดี

เพลงที่ 19 เพลงตรังบูลัน

คำร้อง : ตรังบูลัน บูลัน บูคำดี ยารัน (ซ้ำ) ซายาลามูกาดูวัน สายราปามาบูลัน (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายา มีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยน กีโยนลาคากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : แสงสว่างและการโคจรของดวงจันทร์ ไม่มีใครจะหยุดมันได้ การเกิด แก่ เจ็บ ตาย ทั้งคนจนและคนรวย ผู้หญิงผู้ชายก็เป็นอย่างนั้นเช่นกัน

เพลงที่ 20 เพลงดาเวตารอบาลัม

คำร้อง : ดาเวดารรอบาสันลาเหจอนอรียา (ซ้ำ) ปนลากูเห็นแล้วบูยังวาไลฮา (ซ้ำ)

สร้อย : ยาปายาปายาลายาไลธา (ซ้ำ) อาไฮโยตานีกูเห็นแล้ว บูยังวาไลฮา (ซ้ำ)

คำแปล : เรารู้แล้ว เรารู้ว่าเป็นพงศ์เผ่าเหล่ากอใคร ว่าผู้หญิงคนนั้นเป็นม่าย เมื่อเราบอกเช่นนั้นแล้ว ท่านจะมาจารนัยให้เราทราบอีกทำไม

เพลงที่ 21 เพลงปูเต๊ะกูนิง

คำร้อง : ปูเต๊ะ กูนิง มาเนรูยังกูเล (ซ้ำ) อีกคงบรรจงกานิงมาสันเจ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายา มีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยร ลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ผิวพรรณผุดผ่อง จมูกโด่งคิ้วโก่ง อรชร รวมทั้งฐานะรวยจน สิ่งเหล่านี้ย่อมไม่จีรัง ยั่งยืน

เพลงที่ 22 เพลงโอราคำบูงา

คำร้อง : โอราคำบูงา บาโยยามีลาโอ (ซ้ำ) อีนีบาราบูงายามีลา (ซ้ำ)
สร้อย : อมกายามี โอรอดี กียาเย (ซ้ำ) มาลากีโยนลา ลากีโยนลา ดารากาเอ (ซ้ำ)
คำแปล : กระถางดอกไม้และดอกไม้สวยงามจริง ๆ และเจ้าของชื่อก็งาม นามก็เพราะ ฐานะแตกต่างกัน แต่สิ่งเหล่านั้นย่อมมีวันแตกสลาย

เพลงที่ 23 เพลงอีลาวาโยค

คำร้อง : วินลาวาโยค วาโยนีกียาเมรา (ซ้ำ) ยานียา ลาเมรายามูเมรากียาเชเอ (ซ้ำ)
สร้อย : เบนลาโอคำ เบนลาเอนาคำ (ซ้ำ) ยานีลา เมรามูเมรากียาเชเอ (ซ้ำ)
คำแปล : เครื่องประดับร่างกายของท่าน มีสีแดงผุดผาดงดงาม มิใช่ว่าสิ่งเหล่านี้มีแต่ท่านคนเดียว ลูกหลานของคนอื่นก็เหมือนท่านได้เช่นกัน

เพลงที่ 24 เพลงยากาลำฮอดามี

คำร้อง : ยากาลำ ฮอดามี ดามีมาลา (ซ้ำ) ไมเดนาปูยี ฮาสากนบูยีมารา ลาเอมารา (ซ้ำ)
สร้อย : ยากาลำ ฮอดามี ดามีมาลา (ซ้ำ) ไมเดนาปูยี ฮาสากนบูยีมารา ลาเอมารา (ซ้ำ)
คำแปล : เราควรยกย่องท่านบีอาดำ และท่าน นบีอุสมาน และท่าน นบีอื่น ๆ อีกหลานท่านด้วย

เพลงที่ 25 เพลง โอยาโบสา

คำร้อง : โอยาโบสา ไบนีสาดา (ซ้ำ) สีกียาเร โปตาเสาดาราโปตา เอสาดาราโปตา (ซ้ำ)
สร้อย : มายาเลนลาเหตูวันกูรอบี (ซ้ำ) อำปนปาเต๊ะ ดาลียาวาดาลี (ซ้ำ)
คำแปล : เราควรยกย่องพระเจ้าเพียงองค์เดียวนอกเหนือจากสิ่งใด

เพลงที่ 26 เพลงฮอดามีดากียาเอ

คำร้อง : ฮอดามี ดากียาดากาเอ (ซ้ำ) มาลาลากีโยน ลาดากาเอ (ซ้ำ)
สร้อย : อมกายา มีโอรอคำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยน ลาดากาเอ (ซ้ำ)
คำแปล : ยมทูตทั้งสาม พวกเราทำผิดหรือถูก ท่านทราบทั้งหมด ทรัพย์สมบัติที่เราสร้างมานั้นเป็นของพระเจ้าประทานมา เพราะฉะนั้นจงอย่างละโมบ เพราะจะนำติดตัวไปไม่ได้

เพลงที่ 27 เพลงยาสีโกลโฮ

คำร้อง : ยาสีโกลโฮ ยามูลียาสีบา (ซ้ำ) ดาเบนหารี ยาเมายาเมาลัย (ซ้ำ)
สร้อย : อาไดยาโฮโสโดเร (ซ้ำ) อันลาเหวา ดาเบนหารอกียาเมาลัย (ซ้ำ)
คำแปล : ดอกเบี้ยเป็นของไม่ดี ทั้งผู้กู้และผู้ให้กู้ อย่าเอาไปทำบุญทำทานด้วย ท่าน นบีมูฮัมหมัดห้ามไว้ หากเราไม่กินดอกเบี้ย โลกหน้าเราจะมีสุข

เพลงที่ 28 เพลงยาธาโฮยาโฮเล็น

คำร้อง : ยาลาโฮยาโฮเส็น สีราดำดำดาราเวกา (ซ้ำ) นิคดาเรกียำตอฝา มาเลาลาลากูมารา (ซ้ำ)

สร้อย : ปนดาปนลาเอโย ดาปาราดาเอปาราเอกา (ซ้ำ) อายีรอตา อาโสนาฝา อาโฮยาเรเอกา (ซ้ำ)

คำแปล : ทุกท่านจงปฏิบัติตามสุภาษิตที่ว่า คบคนพาล พาลพาไปหาผิด คบบัณฑิตพาไปหาผล เราขออภัยโทษสิ่งที่เราทำผิดพลาดมาแล้ว ในโอกาสต่อไปจะไม่ทำความผิดอีก

เพลงที่ 29 เพลงคาบาวาลาอมสีกน

คำร้อง : คาบาวาลาอมสีกน สีกนนาลากนลากน (ซ้ำ) วาลาดาราโยวาฆลากาเอกามิงกาเอ (ซ้ำ)

สร้อย : นิยาโต๊ะ นินียา รอบานา (ซ้ำ) โต๊ะนียาสัมปันยันตันกาเอกามิงกาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : สิ่งที่ไม่เห็นเป็นสัจธรรมนั้น ไม่ควรนำมากล่าว จงขอประทานอภัยต่อพระเจ้าในโลกนี้ต่อเราจะไม่ทำสิ่งที่ผิดเหล่านั้นอีก

เพลงที่ 30 เพลงโต๊ะการามีนาราเย

คำร้อง : โต๊ะการามีนาราเย (ซ้ำ) ปันดางอฮำดินลาเฮเอ (ซ้ำ)

สร้อย : ปารายาอีดาโร (ซ้ำ) ปันดางอฮำดินลาเฮเอ (ซ้ำ)

คำแปล : เพราะเหตุนี้ จึงเป็นแนวทางที่ถูกต้องแล้ว ความเชื่อมั่นอันนี้ คือศรัทธา จึงเป็นแนวทางที่ทุกคนต้องปฏิบัติ

เพลงที่ 31 เพลง ยาปาคา

คำร้อง : ยาปาดา ยาปนอารอ เลอำปนบาเต๊ะดาสี บาวาดาลี โลรายา (ซ้ำ)
อีลาปาตายา บราอารอเล (ซ้ำ) อำปนปาเต๊ะ ดาลีปาวาดาลี (ซ้ำ)

สร้อย : นารีนางโตงปันไดนารี กากียาลัน กางันนารี โอลารายา (ซ้ำ)
นารีนาโคงปันได นารีกากียาลันตาอันนารี (ซ้ำ)

คำแปล : ข้าพเจ้าผู้มีนามว่า ยาปาดา เป็นหัวหน้าคณะ พร้อมด้วยผู้ร้องรำ ในคณะของข้าพเจ้าทุกคน ขออภัยท่านเจ้าเมือง (ในสมัยนั้น) ที่ได้นำคณะมาแสดงที่นี่

เพลงที่ 32 เพลงยาสันลาลา

คำร้อง : อมยาลันลาวาสีกียาเร (ซ้ำ) อมมีนาสาเร ปาวาราโหงำ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอราดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยลา กีโยลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : การแต่งงานสวยงาม และเดินเที่ยวเตร่ ไม่คิดทำมาหากิน เป็นลักษณะของผู้มีอันจะกินที่ลืมตัว ส่วนลูกเราและลูกท่านที่ยากจน ย่อมทำเช่นนั้นไม่ได้ เพราะเราจะต้องช่วยกันทำมาหากินเพื่อครอบครัวและตนเอง

เพลงที่ 33 เพลงอาโยเด

คำร้อง : อาโยเด มานานา ไฮนานายางัน มาราอาโยเดนา โฮ (ซ้ำ)

สร้อย : กนดมดารีกนตมยาไลยาไสฮา (ซ้ำ) อังไฮบ่าราโยตันนี กูเห็นแล้วบูยังวาไลฮา

คำแปล : เธออย่างโกรธเมื่อข้าพเจ้ามาชวนพูดคุย อย่าคิดว่าข้าพเจ้าเกี้ยวพาราสี เพราะข้าพเจ้าเป็นทะเล้น เพียงข้าพเจ้าขอเป็นมิตรไมตรีเท่านั้น เธออย่าคงอภัยข้าพเจ้าที่กำลังเดินไปหาเดี๋ยวนี้แล้ว

เพลงที่ 34 เพลงอาโดเฮ

คำร้อง : อาโดเฮ โดกันเดรัน ฮาโยเตรัน ฮาเรกันเตรัน (ซ้ำ) งาโยโคกันเตรัน สาเรปาเง ปาดางันเตรัน (ซ้ำ)

สร้อย : อาโดเฮโดกัน จอลองาโย จอลองูนุง ตารางูนุงลา (ซ้ำ) วายาอีโสะ วายังเมรัง (ซ้ำ)

คำแปล : มาพบครั้งนี้ ไม่มีสิ่งของเป็นที่ระลึก แต่เอาน้ำใจอันบริสุทธิ์มอบไว้แทน ขอได้โปรดช่วยรักษามิตรภาพเอาไว้ ตั้งแต่วันพรุ่งนี้และตลอดไป

เพลงที่ 35 เพลงตะเยะกูหวัน

คำร้อง : ตะเบ๊ะลายังกูหวัน ลาออรังดารีธีนี (ซ้ำ) ยูกันฮะสายา ดาตังกุไมตรี (ซ้ำ)

สร้อย : กียานะบาโซ๊ะ กียานะบาโซะ ชารีอาลา (ซ้ำ) บูกันฮะสายา สายาดาตังกูไมตรี (ซ้ำ)

คำแปล : ขอนอบน้อมแต่ท่านพี่น้อง และทุกท่านที่อยู่ที่นี่ เพราะเมื่อข้าพเจ้าได้มาที่นี่แล้ว ข้าพเจ้าต้องเดินทางต่อไป ข้าพเจ้ามาที่นี่ไม่ได้นำอะไรมาเลย ขากลับก็ไม่มีอะไร ขอฝากความคิดถึงและความห่วงใยต่อท่านพี่น้องทุกคนด้วย

เพลงที่ 36 เพลงยาโดยา

คำร้อง : ยายาโดยา ยานูสารนูยา (ซ้ำ) เอยาโดยา ยาสียาสารานูเง (ซ้ำ)

สร้อย : ตาเบ๊ะยังดูวัน อันลางูรัง ดารีสินี (ซ้ำ) ยูกันลาฮาสายา สายาดังกูไมเร (ซ้ำ)

คำแปล : จงใช้ความกระจ่างแจ้ง และอดทน ไปแก้ความโศกเศร้า ทุกข์ยากของท่าน เพราะทุกคนที่เกิดมาในโลก ย่อมต้องประสบปัญหานี้ทุกคน ไม่ใช่ท่านเพียงคนเดียวและท่านจะสบายใจ

เพลงที่ 37 เพลงเฮสารามี

คำร้อง : เฮสารามี อาขันธาเร ธาเรโฮดายีมอฮำหมัด (ซ้ำ)
เฮสารามี อาขันธาเร ธาเรโฮดายีมอฮำหมัด (ซ้ำ)
เฮสารามี อาขันธาเร ธาเรโฮดายีมอฮำหมัด (ซ้ำ)

สร้อย : ฮาลาฟาบูกันตะฮาลาวา (ซ้ำ) ขันนูเรปาเง รอชูลลาละโฮดา อำปนยีมอฮำหมัด (ซ้ำ)

คำแปล : สวัสดีทุกท่านที่มาพบปะกันวันนี้ ถึงเวลาแล้วที่เราจะระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าซึ่งเป็นคำกล่าวของท่าน นบีมูฮำหมัด แนวทางของท่าน นบีมูฮำหมัดนั้นเราทำแล้วหากผิดพลาดโปรดอภัย

เพลงที่ 38 เพลงตะเบ๊ะโต๊ะอินเจ

คำร้อง : ตาเบะอินเจ มาเนรูยังเล (ซ้ำ) ฉี ดงบันจงกานีมาสนเจ๊ะ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลายากีโยน กีโยนลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ขอคารวะท่านผู้ที่มาร่วมสนุก ข้าพเจ้าขอแนะนำให้ท่านรู้จักสุภาพสตรีที่มีมารยาทเรียบร้อยทั้งมีรูปร่างผิวพรรณสวยงามนับเป็นกุลสตรีได้ โอ้ท่านทั้งหลายหากท่านทำได้ตามแบบอย่างที่นี่แล้ว ความสุขจะเป็นของท่านในกาลข้างหน้า

เพลงที่ 39 เพลงฮอดามี (เพลงอำลา)

คำร้อง : ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิลังกาเล ดีดาลำ ฟาเร (ซ้ำ)
มินตาอำปน ซายา นะบาเละ บาเละซายา ดีดา ลำปาเร่ (ซ้ำ)

สร้อย : ยมยม การิยม ดารอ โอยดำเซ่ (ซ้ำ) มาลากีโยน กีโยนล่า ด่ารากาเอ่ (ซ้ำ)

คำแปล เหมือนแผ่นดิน อันอุดมได้ด้วยพืชพันธ์ธัญญาหาร นี้มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุดคณานับได้ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้ว และเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหาและอาลัยต่อกัน หากข้าสมควรถอดใจวางไว้เบื้องหน้าท่านได้ ข้าก็จะถอดเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์

จากชื่อเพลงและคำร้อง 39 เพลง พบว่าชื่อเพลงมักจะเป็นคำร้องในท่อนแรกของทุกเพลง ดังเช่นเพลงตะเบะงะเจ๊ะ คำร้องท่อนแรกขึ้นต้นว่า ตะเบะงะเจ๊ะ เพลงอื่น ๆ ก็เช่นเดียวกัน การเรียกชื่อเพลง ใช้คำร้องในท่อนแรกเป็นชื่อเพลงของทุกเพลง

1.4 ศิลปินและผู้ถ่ายทอดดาระ

จากข้อมูลและการสัมภาษณ์ สมศรี ชอบกิจ (21 พฤษภาคม 2558. สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อมูลถึงการเรียน ดาระ โดยได้รับการถ่ายทอดจากนายทอง มาลินี ซึ่งลำดับขั้นและประวัติของศิลปินที่ถ่ายทอดดังนี้

รุ่นที่ 1 การฝึกหัดรุ่นแรก ชื่อ โต๊ะครูเปี๊ยะ เป็นครูดาระคนแรก ในตำบลควนโดน ซึ่งจากการบอกเล่าไม่สามารถสืบประวัติความเป็นมาและการฝึกของ โต๊ะครูเปี๊ยะได้ว่า รับการถ่ายทอดมาจากใคร

รุ่นที่ 2 นายทอง มาลินี เกิดวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2463 มีถิ่นที่อยู่ บ้านเลขที่ 181 หมู่ที่ 1 ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล อาชีพ ทำนา การศึกษาประถมศึกษาปีที่ 4

นายทอง มาลินี หัดดาระกับ โต๊ะครูเปี๊ยะ เมื่ออายุ 13 ปี และหยุดเล่นดาระเมื่ออายุ 19 ปี ผลงาน ได้นำดาระออกแสดงภายในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล, มีผลงานการบันทึกเทปของสถานีโทรทัศน์ช่อง 10 หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา การแสดงในงานวัฒนธรรมของจังหวัดสตูล งานกาชาดจังหวัดสตูล งานวัฒนธรรมภาคใต้ ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี นอกจากนี้แล้วในปี พ.ศ. 2527 ได้นำดาระ แสดงต่อหน้าพระที่นั่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตต์ พระบรมราชินีนาถ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส

ภาพที่ 4. 1 ครูสมศรี ชอบกิจและ นายทอง มาลีนี

(ภาพจากครูสมศรี ชอบกิจ)

รุ่นที่ 3 นางสมศรี ชอบกิจ เกิดวันที่ 15 ตุลาคม พ.ศ. 2500 ภูมิลำเนาบ้านเกิด จังหวัดสตูล ที่อยู่ปัจจุบัน (ปี พ.ศ. 2558) บ้านเลขที่ 10 หมู่ที่ 5 ตำบลย่านซื่อ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล รหัสไปรษณีย์ 91160 โทรศัพท์ 074 735127 โทรศัพท์ มือถือ 0894647981 สถานที่ทำงาน โรงเรียนควนโดนวิทยา

ครูสมศรี เริ่มฝึกการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 กับนายทอง มาลินี และนายโสย สามัญ ปราชญ์ชาวบ้าน ได้ถ่ายทอดความรู้ ที่ได้มาให้กับนักเรียนและกลุ่มผู้สนใจโดยทั่วไปจนถึงปัจจุบัน ทำให้การแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระที่กำลังจะสูญหายไปกับกาลเวลาและชุมชนได้รับการรื้อฟื้นมาอีกครั้ง โดยได้ทุ่มเทแรงกาย แรงใจ ในการให้ความรู้และถ่ายทอดทักษะด้านการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระโดยการเปิดสอนในคาบชุมนุม และบรรจุลงในหลักสูตรท้องถิ่นของโรงเรียน โดยเปิดสอนในช่วงชั้นที่ 3 เวลา 2 ชั่วโมง / สัปดาห์ ช่วงชั้นที่ 4 เวลา 2 ชั่วโมง/สัปดาห์ ทำให้เยาวชนเห็นความสำคัญของศิลปะพื้นบ้านดาระ ซึ่งเป็น อัตลักษณ์ของชุมชนควนโดนโดยเฉพาะ เยาวชนเริ่มให้ความสนใจและเข้าร่วมโครงการ ร่วมฝึกซ้อมอย่างจริงจังจนเกิดความชำนาญ เป็นที่ยอมรับของหน่วยงานและบุคคลทั่วไป ศิลปะพื้นบ้านดาระได้รับเชิญเข้าร่วมแสดงในกิจกรรมที่หน่วยงานต่าง ๆ จัดขึ้นอย่างต่อเนื่องตลอดมา

ภาพที่ 4. 2 ครูสมศรี ชอบกิจกับผลงานที่ได้รับ

(บันทึกภาพโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, 21 พฤษภาคม 2558, โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล)

2. บทบาทหน้าที่ดาระ

ในอดีต การแสดงดาระเป็นศิลปะการแสดงหลังจาก การทำงานเมื่อเกิดความเคร่งเครียดในแต่ละวันจึงนำดาระมาละเล่นเพื่อการผ่อนคลาย หรือเมื่อนึกอยากเล่นก็รวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลง หน้าที่ของการแสดงดาระ จึงเป็นด้านความบันเทิงเป็นส่วนมาก

ในยุคปัจจุบัน หลังจากมีสิ่งบันเทิงหลากหลายเข้ามามีบทบาทในสังคม เช่นดนตรี รำวง ละคร ภาพยนตร์ ผ่านสื่อต่าง ๆ เช่นสื่อโทรทัศน์ สื่อวิทยุ ทำให้การแสดงพื้นบ้านหลายอย่างเริ่มมีบทบาทน้อยลง เช่นเดียวกับการแสดงดาระที่บทบาทต่อสังคมลดน้อยลงเรื่อย ๆ

หลังจากที่ดาระ ไม่ได้มีบทบาทต่อสังคมในสถานะการแสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว ครูสมศรี ชอบกิจ ในฐานะครูผู้สืบทอดการแสดงดาระ ได้พยายามสร้างบทบาทและหน้าที่ของดาระ ให้มีบทบาทและหน้าที่อยู่ตลอดเวลาเพื่อที่จะยืดระยะเวลาของการสูญหายและการหลงลืมของคนในปัจจุบันให้นานเท่าที่จะทำได้ บทบาทของการแสดงดาระ จึงมีบทบาทที่แตกต่างจาก บทบาทของดาระ ในสมัยก่อน บทบาทที่สามารถมองเห็นจากตารางงาน รวมทั้งประวัติการบันทึกการแสดงของดาระในแต่ละปี รวมทั้งจากการสัมภาษณ์ ครูสมศรี ชอบกิจ พบว่ามีบทบาทดังนี้

ผลงานและกิจกรรมของครูสมศรี ชอบกิจและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดาระมีดังนี้

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน ปี พ.ศ. 2549

กิจกรรมของครูสมศรี ชอบกิจ ในการร่วมประชุมปรึกษาหารือ การทำโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ ร่วมกับทีมงานสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส) และนักเรียนแกนนำ (ไม่ระบุวันที่)

ประชุมคณะกรรมการโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ

จัดแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ งานวันจำปาดะ ของดีเมืองสตูล ประจำปี 2549

ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ นักเรียนควนโดนวิทยา, กลุ่มแม่บ้าน อสม.

กิจกรรมค่ายเกลอเขา เกลอเล ชมรมมโนราห์จังหวัดสงขลาและชมรมดาระจังหวัดสตูล

นำนักเรียนแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น การซ้อมซัมเป็ง ณ อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

วันที่ 6 เมษายน 2549 ร่วมประชุมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ โครงการ โหมสื่อพื้นบ้านแหลงกันหล่าว ณ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิจัย อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

เมื่อวันที่ 18 เมษายน 2549 นำคณะกรรมการโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส) เข้าเยี่ยมวิทยากรท้องถิ่น นายทอง มาลินี

วันที่ 1 – 3 พฤษภาคม 2549 กิจกรรมอบรมโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้าน ดาระ สานสายใยสู่ชุมชน กลุ่มแม่บ้าน อสม. ณ ห้องละหมาด โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 9-11 มิถุนายน 2549 ครูสมศรี ชอบกิจ เป็นวิทยากรโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

นำนักเรียนแกนนำโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้าน ดาระ เข้าเยี่ยมเยียนและหาข้อมูลเพลงจากนายทอง มาลินี เพื่อทำข้อมูลการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ

วันที่ 30 มิถุนายน – 2 กรกฎาคม 2549 ประชุมเสวนาระหว่างศิลปินพื้นบ้าน ณ มหาวิชชาลัยชุมชนศิลปินพื้นบ้านศรีวิชัย อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

วันที่ 18 กรกฎาคม 2549 นำการแสดงดาระ ร่วมกิจกรรมการเปิดสนามกีฬาเครือข่ายอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ณ สนามกีฬาโรงเรียนอนุบาลควนโดน

วันที่ 21 กรกฎาคม 2549 นำดาระแสดง ร่วมกิจกรรมการประกวดอนามัยดีเด่นระดับระดับภาค ณ สถานีอนามัยควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 21 -23 กรกฎาคม 2549 ครูสมศรี ชอบกิจ เป็นวิทยากร ค่ายเกลอเขา เกลอเล ณ อุทยานแห่งชาติทะเลบัน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 21 กันยายน 2549 กิจกรรมรวมพลคนรักษ์โนราและดาระ นักเรียนควนโดนวิทยา, นักเรียนเครือข่ายอำเภอควนโดน, กลุ่มแม่บ้าน อสม. และชมรมโนราห์ อำเภอควนกาหลง

วันที่ 18 ตุลาคม 2549 นำนักเรียนเข้าร่วมกิจกรรม โครงการรู้ทันตนเอง รู้เก่งใช้สื่อ ณ หาดเพชรรีสอร์ท อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรี

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน พ.ศ. 2550

วันที่ 15 มกราคม 2550 นำนักเรียนชมรมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ พบปะพูดคุยกับวิทยากรพื้นบ้าน นายทอง มาลินี

วันที่ 7 – 8 มีนาคม 2550 นำดาระแสดง งานสานสัมพันธ์ชายแดน ณ รัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย

วันที่ 15 – 17 มีนาคม 2550 ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ โรงเรียนบ้านเกาะอาดัง อำเภอเมือง จังหวัดสตูล

วันที่ 14 – 16 เมษายน 2550 การฝึกซ้อมการแสดงพื้นบ้านดาระ ให้กับตัวแทนคณะลูกเสือจาก โรงเรียนบ้านคลองขุด ณ ห้องละหมาด โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 30 มิถุนายน 2550 กิจกรรมการถ่ายทำวีดีโอกิจกรรมนันทนาการ การแสดงดาระบิกของศูนย์การท่องเที่ยวกีฬาและนันทนาการจังหวัดสตูล ณ สนามโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 6 – 10 กรกฎาคม 2550 ร่วมกิจกรรมติดตามการดำเนินโครงการ การสนับสนุนการพัฒนาวัตกรรมบริหารสุขภาพปฐมภูมิ พื้นที่ภาคใต้ ณ ห้องดอกโดน โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 15 กรกฎาคม 2550 เป็นวิทยากรบรรยายให้แก่เด็กและเยาวชนมีจิตสำนำในการประพฤติปฏิบัติตนให้เป็นคนดีของครอบครัว ชุมชน สังคม และกิจกรรมการทำงานร่วมกับครอบครัว ณ มัสยิสกลางควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 8 – 10 สิงหาคม 2550 เป็นวิทยากร อบรมแกนนำเครือข่ายร่วมกับสถานีอนามัยควนโดน โครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดาระ ปรับประยุกต์สู่การออกกำลังกาย ณ ศูนย์ผลิตภัณฑ์

วันที่ 1 – 10 ตุลาคม 2550 การออกพื้นที่หาข้อมูลของศิลปะพื้นบ้านดาระ เพิ่มเติมของเยาชนแกนนำชมรมศิลปะพื้นบ้าน ดาระ ณ ชุมชนอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

กิจกรรมการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ให้กับชมรมผู้สูงอายุ ณ อุทยานแห่งชาติทะเลบัน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

กิจกรรมการแสดงศิลปะพื้นบ้าน ประกอบการแนะนำจังหวัดสตูลร่วมกับองค์การบริหารส่วนจังหวัดสตูล ณ อุทยานแห่งชาติ จังหวัดสตูล

กิจกรรมทดสอบสมรรถภาพนักเรียนเพื่อเตรียมตัวปรับประยุกต์ศิลปะพื้นบ้านดาระ สู่การออกกำลังกาย ดาระบิก

กิจกรรมการทำกลองรำมะนา ของนักเรียนควนโดนวิทยา ณ ห้องคหกรรม โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2550

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน ปี พ.ศ. 2551

วันที่ 20 มกราคม 2551 นำผู้ประสานงานโครงการ “การบริหารจัดการวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วม” เข้าพบวิทยากรท้องถิ่น นายทอง มาลินี, นายเจ๊ะ หยา แซะอาหลี เพื่อศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมในการจัดทำโครงการ

วันที่ 22 มกราคม 2552 ร่วมกิจกรรมมหกรรมวิชาการ เปิดประตูสู่สถานศึกษา ณ หอประชุมโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 2 – 3 กุมภาพันธ์ 2551 ร่วมประชุมโครงการอบรมเชิงปฏิบัติการ “ การพัฒนานักวิจัยท้องถิ่น ด้านการบริหารจัดการวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วม” ณ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ปทุมธานี

วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2551 กิจกรรมวันเปิดโลกทัศน์ สู่มิติใหม่ใส่ใจรักการอ่าน มหาวิทยาลัยทักษิณ ร่วมกับโรงเรียนควนโดนวิทยา ณ หอประชุมโรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล

วันที่ 5 มีนาคม 2551 ร่วมกิจกรรมงานประจำปีและงานกาชาดจังหวัดสตูล ณ เวทีกลางสนามหน้าศาลากลางจังหวัดสตูล

วันที่ 8 – 9 มีนาคม 2551 กิจกรรมการแสดง ดาระบิก โครงการดนตรีไทยนิพนธ์ ครั้งที่ 3 ณ สวนสนุกชั้น 5 ห้างสรรพสินค้าไดอาน่า หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

วันที่ 8 – 9 มีนาคม 2551 ร่วมกิจกรรม การศึกษาและจัดกระบวนการทางความคิดเชิงวิชาการในรูปแบบการสร้างงานวิจัย ครั้งที่ 4 เรื่องดนตรีดาระ ณ สวนสนุกชั้น5 ห้างสรรพสินค้าไดอาน่า หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

วันที่ 21 มีนาคม 2551 กิจกรรมการฝึกซ้อมการแสดงดาระ ให้กับนักเรียนโรงเรียนลบ้านห้วยน้ำดำ กิจกรรมโครงการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างโรงเรียนกับชุมชน ณ โรงเรียนบ้านห้วยน้ำดำ อำเภอควนกาหลง จังหวัดสตูล

วันที่ 27 -29 มีนาคม 2551 ร่วมกิจกรรม ตลาดนักวิชาพัฒนาครู แหล่งเรียนรู้ภาคฤดูร้อน ณ โรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์ จังหวัดสตูล

วันที่ 23 เมษายน 2551 กิจกรรมการฝึกซ้อมดาระบิก ให้กับชุมชน อสม. อำเภอควนโดน ณ ห้องคหกรรม โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 28 พฤษภาคม 2551 ร่วมกิจกรรม การปฏิบัติการจิตวิทยาร่วม ไทย – มาเลเซีย ครั้งที่ 4 ณ โรงเรียนอิสลามศึกษาดารุ้ลบิร ตำบลควนสตอ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 21 -22 มิถุนายน 2552 จัดแสดงดาระเพื่อบันทึกเทปโทรทัศน์ รายการ “คนไทยทำใจไม่ท้อ”

วันที่ 21 – 22 กรกฎาคม 2551 ร่วมประชุมวิชาการเสนอผลงานวิจัยในประเด็น “สื่อสารชุมชน : องค์ความรู้และประสบการณ์ จากงานวิจัยในบริบทไทย” ณ ห้องประชุม นายแพทย์พิพัฒน์ ตรังรัฐพิทย์ อาคารศูนย์ทรัพยากรการเรียนสิรินธร มหาวิทยาลัยพายัพ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

วันที่ 26 กรกฎาคม 2551 ร่วมกิจกรรมการแข่งขันกีฬาราชภัฏสัมพันธ์ ประจำปี 2551 ณ สนามโรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์ อำเภอเมือง จังหวัดสตูล

วันที่ 29 กรกฎาคม 2551 ร่วมโครงการ กิจกรรมรณรงค์เพื่อการงดสูบบุหรี่ในสถานที่ราชการนำร่อง 4 (พิษณุโลก อุบลราชธานี อุดรธานีและสตูล) ณ สนามกีฬาโรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์

วันที่ 30 กรกฎาคม 2551 นำดาระแสดง ร่วมกิจกรรม พิธีเปิดการแข่งขันกีฬา “บาราเกตุเกมส์” ครั้งที่ 6 ประจำปี 2551 ณ สนามโรงเรียนห้วยท่าน้ำเค็มใต้ อำเภอท่าแพ จังหวัดสตูล

วันที่ 5 สิงหาคม 2551 นำดาระ แสดง ร่วมโครงการ อบจ. พบประชาชน ประจำปี 2551 ณ อาคารอเนกประสงค์ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 22 – 24 สิงหาคม 2551 ร่วมประชุมวิจัยและพัฒนาเครือข่ายศิลปะพื้นบ้าน ณ มหาวิชชาลัยชุมชนศิลปินพื้นบ้านศรีวิชัย อำเภอหัวไทร จังหวัดนครศรีธรรมราช

วันที่ 27 สิงหาคม 2551 ร่วมงาน แสดงมุทิตาจิต ณ โรงเรียนโตนปาหนัน อำเภอควนกาหลง จังหวัดสตูล

วันที่ 3 – 4 ตุลาคม 2551 ร่วมเสวนาและสัมภาษณ์เยาวชน ชมรมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ กับคณาจารย์ คณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ณ อุทยานแห่งชาติทะเลบัน

วันที่ 3 ธันวาคม 2551 ร่วมงานเปิดโครงการสื่อพื้นบ้านเพื่อสุขภาวะเยาวชน ณ ห้องประชุมอเนกประสงค์ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล จังหวัดนครปฐม

วันที่ 18 ธันวาคม 2551 นำนักเรียนเข้าร่วมโครงการเปิดประตูสู่การเรียนรู้ เพื่อการนำภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านต่าง ๆ ให้กับนักเรียน ณ โรงเรียนบ้านปันจอร์ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 20 ธันวาคม 2551 ร่วมประชุมกับนักเรียนแกนนำชมรมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน ดาระ ณ ห้องคหกรรม โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 18 มกราคม 2552 ร่วมประชุมเสนอผลงานวิจัยถอดบทเรียนโครงการ ในชุดโครงการ “การบริหารจัดการวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วม” ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม กรุงเทพมหานคร

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน พ.ศ. 2553

วันที่ 23 มกราคม 2553 นำชุดการแสดงดาระ ใช้แสดงในงานและบันทึกเทปวีดีโอ ชุด รักษ์ภูมิสตูล ตามหนังสือวันที่ 13 มกราคม 2553 พิพัฒภัณฑสถานแห่งชาติสตูล ได้ดำเนินการจัดโครงการวันอนุรักษ์มรดกไทย ประจำปี 2553 ขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดงดาระเพื่อใช้แสดงในงานและบันทึกเทปวีดีโอ ชุด รักษ์ภูมิสตูล

วันที่ 8 มีนาคม 2553 เข้ารับโล่เชิดชูเกียรติใน ณ อาคารศูนย์ข้อมูลสารสนเทศ การท่องเที่ยวจังหวัดสตูล ตามมติที่ประชุมสภาวิทยาลัยชุมชนสตูล ครั้งที่ 1/2553 วันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2553 ได้พิจารณามีมติมอบโล่เชิดชูเกียรติในพิธีประสาทอนุปริญญาบัตร สำหรับผู้ที่มีผลงานดีเด่นที่สอดคล้องกับสาขาที่วิทยาลัยชุมชนสตูลเปิดสอน และได้มีมติให้ นางสมศรี ชอบกิจ เป็นผู้มีผลงานดีเด่นด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยมีหนังสือแจ้งวันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2553 เพื่อให้เข้ารับโล่เชิดชูเกียรติในวันที่ 8 มีนาคม 2553 ณ อาคารศูนย์ข้อมูลสารสนเทศ การท่องเที่ยวจังหวัดสตูล

วันที่ 2 เมษายน 2553 นำชุดการแสดงดาระแสดง ในงานวันรักการอ่าน ตามหนังสือ วันที่ 26 มีนาคม 2553 ศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาสัยอำเภอควนโดน ถ.พัฒนวิถี หมู่ 1 ต.ควนโดน เรื่องขออนุเคราะห์ชุดการแสดงดาระ

วันอังคารที่ 11 พฤษภาคม 2553 นำการแสดงดาระ แสดงในงาน มหกรรมสินค้า OTOP อันดามัน 2010 และมหกรรมอาหารจานเด็ด ของดีเมืองสตูล ครั้งที่ 9 ณ บริเวณถนนสี่เลนเลี่ยงเมือง ตามหนังสือขอสนับสนุนวันที่ 4 พฤษภาคม 2553 โดยสำนักงานเทศบาลเมืองสตูลร่วมกับสำนักงานพัฒนาชุมชน จังหวัดสตูล สำนักงานสาธารณสุขจังหวัดสตูลและชมรมร้านอาหารและแผงลอยจังหวัดสตูล ได้กำหนดจัดงาน “มหกรรมสินค้า OTOP อันดามัน 2010 และมหกรรมอาหารจานเด็ด ของดีเมืองสตูล ครั้งที่ 9 ระหว่างวันที่ 11 – 15 พฤษภาคม 2553 ขอสนับสนุนชุดการแสดงดาระ

วันที่ 10 พฤษภาคม 2553 สำนักงานเทศบาลตำบลควนโดน ได้เข้าร่วมโครงการเพิ่มขีดความสามารถขององค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นเพื่อคุณภาพชีวิตเด็ก เยาวชนและครอบครัว ซึ่งมหาวิทยาลัยทักษิณได้กำหนดการประชุมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระดับภาค ครั้งที่ 2 ให้กับองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นระหว่างวันที่ 12 – 14 พฤษภาคม 2553 ณ โรงแรมสินเกียรติธานี อำเภอเมือง จังหวัด

สตูล ได้ขอสนับสนุนการแสดงพื้นบ้านดาระ เพื่อเผยแพร่การแสดงศิลปะพื้นบ้านของอำเภอควนโดนให้เป็นที่รู้จัก

วันที่ 10 มิถุนายน 2553 ศูนย์ข่าวทีวีไทย ตำบลคลองขุด อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ขอความอนุเคราะห์ถ่ายทำศิลปะพื้นบ้าน การแสดงดาระ โดยขอบันทึกวันที่ 11 มิถุนายน 2553

วันจันทร์ที่ 12 กรกฎาคม 2553 เผยแพร่ ศิลปะพื้นบ้าน ดาระ ทางสถานีวิทยุ ตามตารางออกอากาศรายการ “สาระบันเทิง” สพท.สตูล วิทยุพุทธศาสน์สัมพันธ์ จ.สตูล ความถี่ FM 106.7 Mhz ออกอากาศทุกวันจันทร์และอังคาร เวลา 10.00 – 11.00 น. ประจำเดือน กรกฎาคม 2553 มีรายการออกอากาศ วันจันทร์ที่ 12 กรกฎาคม 2553 รายการ/ กิจกรรมที่ออกอากาศ ชื่อ ศิลปะพื้นบ้าน “ดาระ” ที่ควรอนุรักษ์คู่ จ.สตูล โดย นางสมศรี ชอบกิจและนักเรียน ร.ร. ควนโดนวิทยา

วันที่ 17 สิงหาคม 2553 หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ 45 บ้านสะพานเคียน ตำบลควนโดน ได้จัดงานชุมนุมเยาวชนสัมพันธ์ นทพ. ประจำปี 2553 ระหว่างวันที่ 20 – 23 กันยายน 2553 ณ หอประชุมมหาศรานนท์ บก.นทพ. ขอรับการสนับสนุนเยาวชน และชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระเข้าร่วม

วันที่ 3 – 7 สิงหาคม 2553 นำชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ เข้าร่วมการปสดงในมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ตามหนังสือวันที่ 7 กรกฎาคม 2553 ศาลากลางจังหวัดสตูลร่วมกับสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสตูล สภาวัฒนธรรมจังหวัดสตูล องค์การบริหารส่วนจังหวัดสตูลและสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) กำหนดจัดงาน มหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ 14 จังหวัดภาคใต้ ประจำปี 2553 ระหว่างวันที่ 3 – 7 สิงหาคม 2553 ณ ถนนเลี่ยงเมือง (บายพาส) อำเถอเมืองสตูล ได้ขอความอนุเคราะห์การแสดงชุดดาระ นำมาแสดงในงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ

วันที่ 2 สิงหาคม 2553 สำนักงานวัฒนธรรมอำเภอควนโดน กำหนดจัดงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ 14 จังหวัดชายแดนใต้ “สายสัมพันธ์ วัฒนธรรม 3 แผ่นดิน” วันที่ 3 – 7 สิงหาคม 2553 เพื่อสงเสริมและสนับสนุนความรู้รักสามัคคีและการเรียนรู้ปลูกจิตสำนึกและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีตลอดจนค่านิยมอันดีงามและภูมิปัญญาท้องถิ่น

วันที่ 3 – 7 สิงหาคม 2553 ร่วมแสดงมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ 14 จังหวัดภาคใต้ ณ ถนนเลี่ยงเมืองบายพาส

วันที่ 3 สิงหาคม 2553 เวลา 14.00 น ได้ขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดงดาระ ร่วมขบวนแห่ ณ บริเวณโรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์

วันที่ 5 สิงหาคม 2553 ชุดการแสดงดาระ โชว์วัฒนธรรมบนเวทีใหญ่

วันที่ 6 สิงหาคม 2553 กิจกรรมการแสดงดาระบนลานวัฒนธรรมเวทีเล็ก

วันที่ 19 สิงหาคม 2553 โรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์ เป็นเจ้าภาพแข่งขันทักษะวิชาการ “มหกรรมคิดทำนำเสนอทางวิชาการ” และแสดงผลงานนักเรียนปีการศึกษา 2553 ครั้งที่ 3 โดยศูนย์

ประสานงานการจัดการมัธยมศึกษาศูนย์ที่ 15 จังหวัดสงขลาและสตูล โดยจัดระหว่างวันที่ 1 – 2 กันยายน 2553 ณ โรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์ โรงเรียนสตูลวิทยา และโรงเรียนจุฬาภรณราชวิทยาลัย จังหวัดสตูล

วันที่ 31 สิงหาคม 2553 ร่วมแสดงงาน 100 ปีสตูลวิทยา ณ โรงเรียนสตูลวิทยา

วันที่ 2 กันยายน 2553 โรงเรียนพิมานพิทยาสรรค์ จะจัดพิธีบันทึกลงนามความร่วมมือ (MOC) กับโรงเรียนตวนกูปุตราปาดังมาซิรัต อำเภอเกาะลังกาวี รัฐเคดาร์ ประเทศมาเลเซีย ได้ขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดง สิละ มาแสดง ในพิธีเปิดงาน เวลา 9.00 น. โรงเรียนได้มอบให้ครูสมศรี ชอบกิจ เป็นผู้ดำเนินการ และประสานกับผู้จัด โดยได้จัด ชุดการแสดงดาระ ไปในวันดังกล่าว

วันที่ 2 กันยายน 2553 ร่วมแสดงงานพิธีเปิดงาน มหกรรมคิดทำ นำเสนอทางวิชการ ณ โรงเรียนพิมานพทยาสรรค์

วันที่ 20 – 22 กันยายน 2553 ร่วมแสดงงานชุมนุมเยาวชนสัมพันธ์ ณ หน่วยบัญชาการทหารพัฒนา กรุงเทพมหานคร

วันที่ 30 กันยายน 2553 โรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน ได้ยกระดับจากสถานีอนามัย เป็นโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบล ควนโดน และได้รับคัดเลือกเป็นตัวแทนของจังหวัดสตูล ในการจัดทำพิธีเปิดป้ายชื่อใหม่อย่างเป็นทางการ โดยท่านรองผู้ว่าราชการจังหวัดสตูล ขอการสนับสนุนชุดการแสดงดาระ ในพิธีเปิด วันศุกร์ที่ 1 ตุลาคม 2553 เวลา 08.30 – 12.00 น.

วันที่ 1 ตุลาคม 2553 ร่วมแสดงงานเปิดป้ายโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน ณ โรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน พ.ศ. 2554

วันที่ 20 มกราคม 2554 จัดแสดงดาระ งานมหกรรมวิชาการ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 20 มีนาคม 2554 กิจกรรมงานประจำปีและงานกาชาดจังหวัดสตูล

วันที่ 23 มีนาคม 2554 ที่ว่าการอำเภอควนโดน ขอความอนุเคราะห์กิจกรรมการแสดงของนักเรียน ในกิจกรรมปฏิบัติการจิตวิทยาร่วมไทย – มาเลเซีย ครั้งที่ 9 ในวันเสาร์ที่ 9 เมษายน 2554 ณ โรงเรียนมัธยมปาดังเบซาร์ อำเภอปาดังเบซาร์ รัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย โดยทางโรงเรียนได้จัดชุดการแสดงดาระ เข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าว

วันที่ 2 เมษายน 2554 จัดชุดการแสดงดาระ เพื่อจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสตูล อำเภอกเมืองสตูล จังหวัดสตูล ในงานวันอนุรักษ์มรดกไทย ซึ่งจัดโดยสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสตูล ตามหนังสือลงวันที่ 31 มีนาคม 2554

วันที่ 9 เมษายน 2554 จัดการแสดงดาระ ในกิจกรรมงานสัมพันธ์ชายแดนไทย – มาเลเซีย ครั้งที่ 9 ณ โรงเรียนมัธยมปาดังเบซาร์ รัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย

วันที่ 25 เมษายน 2554 จัดชุดการแสดงดาระ ตามหนังสือลงวันที่ 18 เมษายน 2554 ของสำนักงานพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์จังหวัดสตูลร่วมกับสภาเด็กและเยาวชนจังหวัดสตูล ได้รับเป็นเจ้าภาพในการแข่งขันกีฬาและกิจกรรมสานสัมพันธ์สภาเด็กและเยาวชน 14 จังหวัดภาคใต้ ครั้งที่ 4 ประจำปี 2554 และกำหนดจัดมหกรรมถนนเด็กเดิน ในวันที่ 25 เมษายน 2554 เวลา 17.00 – 22.00 น. ณ บริเวณตลาดนัดวันจันทร์ ถนนเลี่ยงเมือง เทศบาลเมืองสตูล ขอรับการสนับสนุนการแสดงดาระ เพื่อร่วมกิจกรรม

วันที่ 1 พฤษภาคม 2554 สำนักงานเทศบาลตำบลควนโดน ได้กำหนดจัดกิจกรรมโครงการกีฬาชุมชนเทศบาลสัมพันธ์ครั้งที่ 10 ประจำปี 2554 โดยมีกิจกรรมแข่งขันกีฬาในภาคกลางวันระหว่างวันที่ 27 เมษายน - 1 พฤษภาคม 2554 ณ สนามโรงเรียนอนุบาลควนโดนและมีงานเลี้ยงสังสรรค์ในภาคกลางคืน ณ โรงยิมโรงเรียนควนโดนวิทยา ในคืนวันที่ 1 พฤษภาคม ได้ขอความอนุเคราะห์สถานที่สำหรับการแข่งขันและการจัดเลี้ยง นอกจากนั้นแล้วยังได้ขอชุดการแสดงดาระ จำนวน 1 ชุดเพื่อแสดงในวันที่ 1 พฤษภาคม 2554 อีกด้วย

วันที่ 1 พฤษภาคม 2554 จัดชุดการแสดงพื้นบ้านดาระ เพื่อแสดงให้ผู้มาร่วมงานได้รับชมศิลปะพื้นบ้านในระหว่างการจัดกิจกรรมวันแรงงานแห่งชาติจังหวัดสตูล ณ สนามกีฬาโรงเรียนสตูลวิทยา ตามหนังสือวันที่ 22 เมษายน 2554 ของสำนักงานสวัสดิการและคุ้มครองแรงงานจังหวัดสตูล เรื่องขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ

วันที่ 12 พฤษภาคม 2554 จัดการแสดงดาระ ในการแสดงเปิดงาน กิจกรรมตามโครงการ “พลังสตรี พลังครอบครัว เป็นรั้วป้องกันภัยทางสังคม” ณ อาคารเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา ศาลากลางจังหวัดสตูล ซึ่งจัดขึ้นโดยสำนักงานพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์จังหวัดสตูลร่วมกับสำนักงานกิจการสตรีและสถาบันครอบครัว ตามหนังสือวันที่ 9 พฤษภาคม 2554 จากสำนักงานพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ จังหวัดสตูล

วันที่ 27 – 28 สิงหาคม 2554 กิจกรรมการเรียนรู้เรื่องดาระ นักศึกษาคณะศิลปศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ร่วมกับชมรมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 5 กันยายน 2554 จัดชุดการแสดงดาระ ร่วมแสดงในงานแถลงข่าว ณ ห้องตะรุเตา โรงแรมพินาเคิล วังใหม่ ซึ่งจัดขึ้นโดนสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสตูล กำหนดจัดแถลงข่าวงานมหกรรมวิชาการจังหวัดชายแดนใต้ครั้งที่ 2 ประจำปี 2554

ตามหนังสือลงวันที่ 5 สิงหาคม 2554 จากสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาสตูล ได้รับมอบหมายจากสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน เป็นเจ้าภาพจัดงานมหกรรมวิชาการจังหวัดชายแดนใต้ครั้งที่ 2 ประจำปี 2554 ระหว่างวันที่ 14 – 16 กันยายน 2554 ณ ห้างเทสโก้โลตัส สาขาสตูล ภายใต้คำขวัญ “รักษ์วัฒนธรรม ก้าวล้ำวิชาการ สานสร้างสันติสุข” เพื่อเป็นเวทีแสดงความรู้ความสามารถและทักษะทางวิชาการของนักเรียนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ของครู บุคลากรทางการศึกษา การเผยแพร่นวัตกรรมทางการศึกษาที่ดีเด่นของโรงเรียน ทางสำนักงานได้กำหนด

จัดการแถลงข่าวงานดังกล่าววันที่ 5 กันยายน 2554 และได้ขอชุดการแสดงดาระ เข้าร่วมแสดงในพิธีเปิดการแถลงข่าว ตามกำหนดการการแสดงโชว์ก่อนการแถลงข่าว มี 2 รายการได้แก่ การแสดงดาระของโรงเรียนควนโดนวิทยาและ การแสดงโรตีชาชัก ผสมฮูลาฮุก ของอนุบาลท่าแพ

วันอังคารที่ 27 กันยายน 2554 เวลา 18.00 น. นำดาระแสดงตามหนังสือขอความอนุเคราะห์ลงวันที่ 19 กันยายน 2554 วิทยาลัยชุมชนสตูล อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล ขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดาระ ในการจัดกิจกรรม มหกรรมวิชากรร : อาหารพื้นเมืองสยามอันดามันและวัฒนธรรมท้องถิ่น" โครงการจัดการความรู้สู่การสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจและสังคมโดยใช้ทุนทางวัฒนธรรม "อาหารพื้นเมืองสยามอันดามันสากลนิยม" ประจำปี 2554 ระหว่างวันที่ 26 – 28 กันยายน 2554 ณ โรงแรมพินนาเคิล วังใหม่ เพื่อประชาสัมพันธ์โครงการ นำเสนออาหารและศิลปวัฒนธรรม การแสดงที่สำคัญของจังหวัดสตูล โดยขอชุดการแสดงดาระ ทำการแสดงในวันอังคารที่ 27 กันยายน 2554 เวลา 18.00 น.

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน พ.ศ. 2555

วันที่ 15 – 19 มีนาคม 2555 จัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อผลิตสารคดีชุมชน ตามหนังสือลงวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2555 ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์กรมหาชน) ร่วมกับชมรมศิลปะพื้นบ้านดาระ และงานกิจกรรมนักเรียน ฝ่ายบริหารทั่วไป ได้กำหนดจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการเพื่อผลิตสารคดีชุมชน "ชุมชนเรื่องเล่าจากบ้านฉัน" โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่น วันที่ 15 – 19 มีนาคม 2555 ณ ห้องดอกโดน ห้อง มอ. และห้องพักอาคารเรียน โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 1 พฤษภาคม 2555 จัดการแสดงดาระ ณ สนามกีฬาสตูลวิทยา ในงานวันแรงงานแห่งชาติ ตามหนังสือวันที่ 24 เมษายน 2555 สำนักงานสวัสดิการและคุ้มครองแรงงานจังหวัดสตูล ถนนบ้านคลองขุด จัดกิจกรรมวันแรงงานแห่งชาติจังหวัดสตูล ประจำปี 2555 ของภาคเอกชนและรัฐวิสาหกิจ กำหนดจัดงานวันแรงงานแห่งชาติในวันที่ 1 พฤษภาคม 2555 โดยในงานดังกล่าวมีกิจกรรมหลายประเภทเช่น การแข่งขันฟุตบอล 7 คน วอลเลย์บอลผสม เปตองผสม นอกจากนั้นแล้วได้มีการขอชุดการแสดงพื้นบ้านดาร๊ะ เพื่อแสดงให้ผู้ร่วมงานได้รับชมศิลปะพื้นบ้านในระหว่างการจัดกิจกรรม ในวันที่ 1 พฤษภาคม 2555 ตั้งแต่เวลา 09.00 – 09.30 น. ณ สนามกีฬาโรงเรียนสตูลวิทยา

วันพุธที่ 23 พฤษภาคม 2555 นำศิลปะพื้นบ้านดาระ แสดง ณ สวนสาธารณะเทศบาลตำบลกำแพง อำเภอละงู จังหวัดสตูล ตามหนังสือวันที่ 21 พฤษภาคม 2555 ของสำนักงานเทศบาลตำบลควนโดน แจ้งขอสนับสนุนการแสดง ตามที่คณะกรรมการส่งเสริมการเรียนรู้ชุมชนท้องถิ่นน่าอยู่และตัวแทนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการเสริมสร้างสุขภาพ (สสส.) สำนัก 3 ได้กำหนดเข้าเยี่ยมชมผลการดำเนินงานเครือข่ายขับเคลื่อนตำบลสุขภาวะของเทศบาลตำบลควนโดนและลงพื้นที่ดูงานบริบทชุมชน การจัดการสุขภาวะและสิ่งแวดล้อมของชุมชนควนโดนใน

วันที่ 29 สิงหาคม 2555 นำชุดการแสดง ดาระและดาระบิก แสดงในพิธีเปิด งาน “วันจำปาดะและของดีอำเภอควนโดน” ประจำปี 2555 ณ บริเวณศูนย์ผลิตภัณฑ์พื้นเมือง อำเภอควนโดน หมู่ที่ 1 ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ตามหนังสือ จากที่ว่าการอำเภอควนโดน ลงวันที่ 27 สิงหาคม 2555 เรื่องของความอนุเคราะห์ชุดการแสดงพื้นบ้าน

วันที่ 13 กันยายน 2555 จัดแสดงดาระ ในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 62 ตามหนังสือลงวันที่ 7 กันยายน 2555 สหวิทยาเขตอันดามัน โรงเรียนสตูลวิทยา ได้แจ้งเรื่องการแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 62 จากการประชุมคณะกรรมการจัดงานศิลปหัตถกรรม ครั้งที่ 62 ได้มอบหมายให้สหวิทยาเขตทั้ง 7 สหวิทยาเขตส่งรายการแสดงบนเวทีกลางในงานศิลปหัตถกรรม วันที่ 13 กันยายน 1555 ณ โรงเรียนสงขลาวิทยาคม โดยได้คัดเลือกการแสดงดาระ ของโรงเรียนควนโดนวิทยา เข้าร่วมการแสดงในวันดังกล่าว

วันที่ 29 กันยายน 2555 นำชุดการแสดง ดาระ แสดง ณ ห้องเทสโก้โลตัส สาขาสตูล เวลา 16.00 น.

วันที่ 28 ตุลาคม 2555 นำดาระแสดงงาน ตลาดนัดวัฒนธรรม

วันที่ 27 – 28 ตุลาคม 2555 นำนักเรียนที่แสดงดาระ เข้าร่วมสัมภาษณ์ ถ่ายภาพนิ่งและบันทึกวีดีทัน์ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา เพื่อให้ข้อมูล กับนางจรรย์สมร ผลบุญ ซึ่งกำลังศึกษาต่อในหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยบูรพา และทำดุษฎีเรื่อง “วิวัฒนาการและพัฒนารูปแบบการสืบสานวัฒธรรมการแสดงของคนไทยเชื่อสายมลายูในจังหวัดชายแดนใต้” โดยมีหนังสือของความอนุเคราะห์ลงวันที่ 15 ตุลาคม 2555 จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

วันที่ 28 ตุลาคม 2555 นำศิลปะพื้นบ้านดาระ แสดง ณ เวทีกลาง บริเวณหน้าห้างสรรพสินค้าเทสโก้โลตัส อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ตามหนังสือลงวันที่ 25 ตุลาคม 2555 จากสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสตูล ในการจัดกิจกรรมตลาดนัดวัฒนธรรมนำคุณค่าภูมิปัญญาท้องถิ่นครั้งที่ 2 ระหว่างวันที่ 27 – 29 ตุลาคม 2555

เป็นวิทยาการสอน ดาระบิก ให้กับกลุ่มผู้สูงอายุในชมรมผู้สูงอายุของโรงพยาบาลควนกาหลง ตำบลควนกาหลง อำเภอควนกาหลง จังหวัดสตูล ตามหนังสือลงวันที่ 1 พฤศจิกายน 2555 เรื่อขอความอนุเคราะห์วิทยากรสอนดาระบิก เพื่อเสริใสร้างสมรรถภาพทางกายและส่งเสริมสุขภาพจิต โดยทางโรงพยาบาลส่งบุคคลากรของโรงพยาบาลจำนวน 7 คนเข้ารับการฝึกเรียนรู้การออกกำลังกายแบบ ดาระบิก เพื่อนำความรู้มาถ่ายทอดให้แก่สมาชิกกลุ่มชมรมผู้สูงอายุของโรงพยาบาลให้สามารถออกกำลังกายแบบดาระบิกได้

เป็นวิทยากรและฝึกสอนให้กับ นางสาวคณาวัลย์ เทพสุวรรณ นักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 4 คณะศิลปศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลปะไทยศึกษา แขนงวิชาดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โดยศึกษาการตีรำมะนาประกอบการแสดงพื้นบ้านดาระของคณะโรงเรียนควนโดนวิทยา ตามหนังสือวันที่ 7 พฤศจิกายน 2555

วันที่ 2 พฤศจิกายน 2555 สนับสนุนวิทยากรชุดดาระบิก ให้กับโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน เพื่อพัฒนารูปแบบการออกกำลังกายที่สอดคล้องกับวิถีชุมชน และเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านและนวัตกรรมการส่งเสริมสุขภาพ โดยสนับสนุนทีมวิทยากรดาระบิกจำนวน 5 คน ในวันที่ 2 พฤศจิกายน 2555 เวลา 13.00 – 16.00 น. ณ ที่ทำการชุมชนควนโดนใน ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ทีมวิทยากรมีรายชื่อดังนี้

1. นางสาวเมฐินี วรายุทธ์อนันต์
2. นางสาวซากิย๊ะ หมันเส็น
3. นางสาวนัฐริกา หลีเส็น
4. นางสาวอัชนาฮ์ ตำปัน
5. นายวรพล สันง๊ะ

นอกจากนี้แล้ว กิจกรรมดาระบิก ยังได้มีการถ่ายทอดโดยจัดทำเป็นแผ่น CD เพลงดาระบิกเพื่อเผยแพร่ ตามหนังสือวันที่ 9 พฤศจิกายน 2555 โรงเรียนอนุบาลควนโดน ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ได้ขอความอนุเคราะห์วิทยากรและแผ่น CD เพลงดาระบิก เพื่อใช้ในการจัดกิจกรรมออกกำลังกายในตอนเช้า โดยต้องการใช้ศิลปะท้องถิ่นประกอบท่าทางและจังหวะของนักเรียน

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน พ.ศ. 2556

ในวันที่ 1 พฤษภาคม 2556 จัดการแสดงดาระ ในวันแรงงานแห่งชาติ ตามหนังสือลงวันที่ 23 เมษายน 2556 โรงเรียนควนโดนวิทยา ได้ขออนุญาตนำนักเรียนเข้าร่วมการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ในวันแรงงานแห่งชาติจังหวัดสตูลประจำปี 2556 และตามหนังสือการขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ จากสำนักงานสวัสดิการและคุ้มครองแรงงานจังหวัดสตูล ลงวันที่ 18 เมษายน 2556

จัดแสดงวันที่ 17 พฤษภาคม 2556 จัดแสดงดาระ ตามหนังสือขอสนับสนุนชุดการแสดง ลงวันที่ 16 พฤษภาคม 2556 โรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน จังหวัดสตูล ขอสนับสนุนชุดการแสดง ดาระ เพื่อต้อนรับนายแพทย์ชลน่าน ศรีแก้ว รัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงสาธารณสุข ที่เดินทางมาเยี่ยม พบปะ มอบนโยบายการดำเนินงาน ตำบลจัดการสุขภาพดี วิสาหกิจชุมชนยั่งยืน ให้กับเครือข่ายสุขภาพในพื้นที่ตำบลควนโดน ขอชุดการแสดงดาระ จัดแสดงวันที่ 17 พฤษภาคม 2556 ณ ห้องประชุมโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน

วันที่ 4 สิงหาคม 2556 จัดแสดงดาระ ในงานแถลงข่าว เทศกาลผลไม้ วันจำปาดะ ครั้งที่ 20 ประจำปี 2556

วันที่ 26 กันยายน 2556 บริษัทเจเอสแอล โกลบอล มีเดียจำกัด ได้ขอทำ สกู๊ปสปอต “ฉลาม คนสู้ชีวิต” ในรายการจันทร์พันดาว ออกอากาศ เวลา 23.00 – 24.00 น. โดยประมาณ ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 เป็นรายการที่นำเสนอในรูปแบบสารคดี โดยหาชุมชนหรือกลุ่มอาชีพต่าง ๆ ที่ทำประโยชน์แก่ชุมชนและสังคมโดยรวม โดยมี เอกชัย ศรีวิชัย เป็นผู้ดำเนินรายการ และมีความสนใจกิจกรรมของการอนุรักษ์การแสดงศิลปะพื้นบ้าดาระ โดยขอบันทึกรายการ ในวันที่ 16 ตุลาคม 2556 เวลา 10.00 น.

วันที่ 17 พฤศจิกายน 2556 บริษัทเนชั่น มัลติมีเดียกรุ๊ป จำกัด(มหาชน) โดยหนังสือพิมพ์คมชัดลึก ได้มีการจัดทำโครงการ “แทนคุณแผ่นดิน” เพื่อเป็นการรณรงค์และส่งเสริมให้เกิดการทำดีในสังคม มีวัตถุประสงค์คือ การนำแบบอย่างการดำเนินชีวิตของคนดีมาเผยแพร่ให้คนไทยทั่วประเทศได้เรียนรู้ และเพื่อเสริมสร้างความคิดเชิงบวดในการทำความดีเพื่อส่วนรวม ได้คัดเลือกองค์กร สมศรีชอบกิจ ให้เป็นหนึ่งในองค์กรที่ได้รับรางวัล 6 องค์กรต้นแบบโครงการแทนคุณแผ่นดิน ประจำปี 2556 โดยเข้ารับรางวัลในวันพุธที่ 20 พฤศจิกายน 2556 เวลา 07.00 – 17.00 น. ณ ห้องแกรนด์บอลรูม (ชั้น 15) โรงแรมเมเปิล บางนา กรุงเทพ

คุณสมบัติองค์กร ที่เข้าข่ายการพิจารณารับรางวัล จะเป็นกลุ่มคนหรือกลุ่มทางสังคมที่รวมตัวกันอย่างเป็นทางการ อาทิ ชมรม กลุ่ม สหกรณ์ สมาคม วิสาหกิจชุมชน หรือไม่เป็นทางการก็ได้ ที่สำคัญที่สุดคือ องค์กรภาคชุมชนเหล่านั้นจะต้องมีโครงการ หรือกิจกรรมที่มีเป้าหมายทางสังคมเป็นที่ตั้งและทำอย่างต่อเนื่อง

หลักเกณฑ์ของการพิจารณาคัดสรร “6 องค์กรต้นแบบ คิดดี ทำดี สังคมดี”

1. เป็นองค์กรที่ส่งเสริม สนับสนุน ฟื้นฟูงานด้านวัฒนธรรมอันดีงานให้แก่ชุมชน
2. เป็นองค์กรภาคชุมชนที่ได้รับการยอมรับจากสังคม
3. มีผลงานสร้างสรรค์สังคมไทยอย่างต่อเนื่อง
4. มีผลงานอันเป็นประโยชน์ต่อชุมชนและสังคมในวงกว้าง
5. มีผลงานที่ช่วยสร้างแรงบันดาลใจให้สังคมได้ถือเป็นแบบอย่าง

กิจกรรมดาระและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องใน พ.ศ. 2557

วันที่ 20 มกราคม 2557 สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ทำหนังสือถึงผู้อำนวยการสถานศึกษาโรงเรียนควนโดนวิทยา เรื่อง ขอเชิญบุคลากรเข้าร่วมโครงการดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์ รายละเอียดดังนี้

ด้วยมูลนิธีหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ร่วมกับหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 และห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธรกรมศิลปากร ได้ดำเนินการจัดทำโครงการ 84 พรรษา มหาธรรมิกราชา (กับ การพระศาสนา ศิลปะและดนตรี) เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรามหาภูมิพลอดุยลเดชในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบนักษัตร 84 พรรษา ในระหว่างวันที่ 21 – 23 มกราคม 2557 ณ ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ หาดใหญ่

ในการนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านมีความสามารถด้านดนตรีและนาฏศิลป์ จึงขอเรียนเชิญ อาจารย์สมศรี ชอบกิจ นักเรียนที่มีความสามารถด้านดนตรี จำนวน 4 คน และด้านนาฏศิลป์จำนวน 6 คนเพื่อเข้าร่วมโครงการดังกล่าวในวันที่ 22 มกราคม 2557 เวลา 08.00 – 14.00 น. ณ ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ หาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

รายละเอียดการบันทึกข้อมูลดนตรีพื้นบ้าน – ศิลปะการแสดงภาคใต้ โครงการดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ร่วมกับ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา สถานที่ ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ หาดใหญ่ วันเวลา 21 -23 มกราคม 2557 มีรายละเอียดการบันทึกในวันพุธที่ 22 มกราคม 2557 เวลา 08.00 – 10.30 น. ดาระ ขึ้นเปล จ.สตูล (1 ชม.) ** น่าจะนับเป็น 2 ชุดการแสดงได้ เซ็ทแสงเสียงมุมกล้องคนละแบบ** หัวข้อ: ขับร้อง – ร่ายรำดาระ ประกอบการตีรำมะนา, พิธีกรรมขึ้นเปลรับขวัน เพลงกล่อมเด็กพื้นบ้านอิสลาม นอกจากนั้นแล้วยังมีรายการสัมภาษณ์ อ.สมศรี ชอบกิจ เพื่อบันทึกเสียงและรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงดาระอีกด้วย

วันที่ 3 เมษายน 2557 จัดแสดงดาระ ณ บริษัทสยามแม็คโคร สาขาสตูล จำกัด ในงานวันครบรอบวันเกิดของสาขา

วันที่ 1 พฤษภาคม 2557 จัดแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ให้กับสำนักงานสวัสดิการและคุ้มครองแรงงานจังหวัดสตูลประจำปี

วันที่ 26 มิถุนายน 2557 จัดแสดงดาระ งานมหกรรมวัฒนธรรม นครีสโตย ครั้งที่ 4 จังหวัดสตูล โดยกำหนดจัดงานวันที่ 24 – 26 มิถุนายน 2557 ณ บริเวณลานวัฒนธรรมจังหวัดสตูล หน้าพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติคฤหาสน์กูเด็น อำเภอเมือง จังหวัดสตูล

วันที่ 8 กรกฎาคม 2557 ชมรมสร้างสรรค์เยาวชนไทยร่วมกับกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จัดทำโครงการผลิตสื่อการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย ชุด “อัตลักษณ์ท้องถิ่นใต้” ในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ จังหวัดสงขลา จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาสและจังหวัดสตูล เพื่ออนุรักษ์สืบทอดและปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติและเป็นส่วนหนึ่งของการสนับสนุนใช้สื่อสร้างกระแสรับรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในพื้นที่ภาคใต้

ทางชมรม เห็นว่าการแสดงพื้นบ้านดาระ เป็นศิลปะการแสดงที่นิยมกันเฉพาะหมู่ชาวไทยมุสลิมในจังหวัดสตูล และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การรักษาวัฒนธรรมอันดีงานของท้องถิ่น จึงขออนุญาต ถ่ายทำการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล วันอังคารที่ 15 กรกฎาคม 2557 ตั้งแต่เวลา 10.00 – 12.00 น. เพื่อผลิตและถ่ายทำสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบสารคดีสั้นด้านวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย ชุด “อัตลักษณ์ท้องถิ่นใต้”

วันที่ 23 กรกฎาคม 2557 สำนักงานเทศบาลควนโดน ขออนุเคราะห์การแสดง ในงานเทศกาลผลไม้และวันจำปาดะของดีเมืองสตูล ครั้งที่ 23 ประจำปี 2557 ระหว่างวันที่ 8 – 10 สิงหาคม 2557 ณ บริเวณศูนย์ผลิตภัณฑ์พื้นเมือง อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล โดยขอการแสดงดาระในวันเสาร์ที่ 2 สิงหาคม 2557 และวันศุกร์ที่ 8 สิงหาคม 2557

วันที่ 2 สิงหาคม 2557 จัดแสดงดาระ ในกิจกรรมการแถลงข่าว งานจำปาดะ ครั้งที่ 21จากรายการ การแสดงวันที่ 8 สิงหาคม 2557 การแสดงดาระมีการแสดงช่วงเวลา 19.00 – 20.00 น. ในพิธีเปิดงานเทศกาลผลไม้ (วันจำปาดะ)

วันที่ 16 สิงหาคม 2557 จัดการแสดงพื้นบ้านดาระ ให้กับเทศบาลตำบลกำแพง ในกิจกรรมส่งเสริมคุณธรรม จริยธรรมด้านศาสนา ประจำปี 2557 ณ ลานอเนกประสงค์หน้าสำนักงานเทศบาลตำบลกำแพง อำเภอละงู จังหวัดสตูล

จากกิจกรรมการแสดงดาระและกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดาระ พบว่า ดาระมีบทบาทต่อชุมชนดังนี้

2.1 บทบาทในฐานะการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิง

การนำดาระแสดงเพื่อสร้างความบันเทิง เป็นบทบาทที่เด่นชัดที่สุด มีความถี่จำนวนครั้งในการแสดง มากกว่าบทบาทอื่น ดังตัวอย่างรายการ การแสดงดังนี้

วันที่ 18 กรกฎาคม 2549 นำการแสดงดาระ ร่วมกิจกรรมการเปิดสนามกีฬาเครือข่ายอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ณ สนามกีฬาโรงเรียนอนุบาลควนโดน

วันที่ 21 กรกฎาคม 2549 นำดาระแสดง ร่วมกิจกรรมการประกวดอนามัยดีเด่นระดับระดับภาค ณ สถานีอนามัยควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 7 – 8 มีนาคม 2550 นำดาระแสดง งานสานสัมพันธ์ชายแดน ณ รัฐเปอร์ลิส ประเทศมาเลเซีย

วันที่ 30 กรกฎาคม 2551 นำดาระแสดง ร่วมกิจกรรม พิธีเปิดการแข่งขันกีฬา “บาราเกตุเกมส์” ครั้งที่ 6 ประจำปี 2551 ณ สนามโรงเรียนห้วยท่าน้ำเค็มใต้ อำเภอท่าแพ จังหวัดสตูล

วันที่ 5 สิงหาคม 2551 นำดาระ แสดง ร่วมโครงการ อบจ. พบประชาชน ประจำปี 2551 ณ อาคารอเนกประสงค์ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

การนำดาระแสดงในกิจกรรมดังกล่าวเป็นการนำแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับชุมชน บุคคลที่เข้าร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ โดยส่วนมากเป็นการร้องขอจากหน่วยงานราชการในการจัดกิจกรรมและสนับสนุนการแสดงดาระเพื่อสร้างความบันเทิงในกิจกรรมดังกล่าว

2.2 บทบาทด้านการอนุรักษ์

บทบาทด้านการอนุรักษ์ ของการแสดงดาระ มีบทบาทที่โดดเด่นอีกเช่นกัน จากผลงานและกิจกรรมการแสดงดาระ ของครูสมศรี ชอบกิจ ที่ได้เก็บรวบรวมไว้ แสดงให้เห็นถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงดาระ ดังนี้

2.2.1 การตั้งคณะกรรมการเพื่อการดำเนินการเกี่ยวกับศิลปะพื้นบ้าน

จากหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าทางโรงเรียนให้ความสำคัญในการอนุรักษ์การแสดงดาระ โดยมีคำสั่ง โรงเรียนควนโดนวิทยา เรื่องการแต่งตั้งคณะกรรมการงานกิจกรรมพื้นบ้าน “ดาระ” ลง วันที่ 20 พฤษภาคม 2541 โดยให้เริ่มปฏิบัติ ตั้งแต่ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2541 เป็นต้นไป

คำสั่งดังกล่าว มีวัตถุประสงค์ เพื่อให้การดำเนินงานในเรื่องเกี่ยวกับศิลปพื้นบ้าน “ดาระ” ซึ่งเป็นการแสดงที่มีมานานและควรอนุรักษ์ไว้ ได้สืบทอดต่อไป โดยมีบุคคลที่รับผิดชอบงานดังกล่าวคือ

1. นายมนัส ไชยศักดิ์ เป็นประธานกรรมการ
2. นายศุภเรศน์ แซะอามา กรรมการ
3. นายทอง มาลินี กรรมการ
4. นายไสย สามัญ กรรมการ
5. นางสมศรี ชอบกิจ กรรมการและเลขานุการ
6. นางหวันอารีญา หมีนสัน กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
7. นางสาวสิริลักษณ์ ทิพย์สุวรรณ กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

นอกจากนี้แล้วยังมีหลักฐานด้านการดำเนินงานและการติดตามผลการดำเนินงานดังกล่าว จากเอกสาร แบบติดตามผลและประเมินผลความก้าวหน้าในการดำเนินงาน ของโครงการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน โดยมีผู้รับผิดชอบคือ นางสมศรี ชอบกิจ และทำแบบรายงาน วันที่ 11 มีนาคม 2541 ในแบบรายงานดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงการดำเนินการโครงการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้าน “ดาระ” ว่าเป็นโครงการที่ผู้ดำเนินงานพอใจมาก ผลการดำเนินงานสูงกว่าเป้าหมาย โดยมีงบประมาณดำเนินงานในระดับพอดี ได้รับความร่วมมือจากผู้ร่วมงานและผู้เกี่ยวข้องอย่างดีมา ช่วงระยะเวลาดำเนินงานตามกำหนดเวลา ส่วนปัญหาและอุปสรรคที่พบคือ นักเรียนไม่ค่อยกล้าแสดงออกและไม่ได้รับการสนับสนุนจากชุมชนเท่าที่ควร และได้มีข้อเสนอแนะ ว่าควรได้รับการอนุรักษ์ไว้เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้รู้จักต่อไป

2.2.2 การจัดกิจกรรมเพื่อการอนุรักษ์

ปี พ.ศ. 2549 ได้รับทุนจากโครงการ สื่อพื้นบ้าน สื่อสานสุข (สพส) สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส) ภายใต้มูลนิธิ มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ จัดทำโครงการค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน ระหว่างเดือนมกราคม – ตุลาคม 4 ค่ายคือ

1. ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน (นักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา)
2. ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สายสายใยสู่ชุมชนกลุ่มแม่บ้านอสม
3. ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน กลุ่มนักเรียนเครือข่าย
4. กิจกรรมค่าย “เกลอเขา เกลอเล” ณ อุทยานแห่งชาติทะเลบัน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

นอกจากนี้แล้ว กิจกรรมต่าง ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงการจัดกิจกรรมเพื่อการอนุรักษ์ดาระ เช่นการนำนักเรียนแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่น การซ้อมซัมเป็ง ณ อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี กิจกรรมของครูสมศรี ชอบกิจ ในการร่วมประชุมปรึกษาหารือ การทำโครงการอนุรักษ์และ

ฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ ร่วมกับทีมงานสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส) และนักเรียนแกนนำ (ไม่ระบุวันที่)

2.2.3 การจัดเก็บข้อมูลและบันทึกข้อมูลเพื่อการอนุรักษ์

การจัดเก็บข้อมูลและการบันทึกข้อมูลเป็นบทบาทหนึ่งของการแสดงดาระ การจัดการแสดงดังกล่าวมีเป้าหมายเพื่อการจัดเก็บรูปแบบของดาระไว้ ด้วยการบันทึกในรูปแบบวิดีทัศน์เพื่อการอนุรักษ์ รายละเอียดการจัดแสดงเพื่อการบันทึกข้อมูลมีดังนี้

วันที่ 23 มกราคม 2553 นำชุดการแสดงดาระ ใช้แสดงในงานและบันทึกเทปวีดีโอ ชุด รักษ์ภูมิสตูล ตามหนังสือวันที่ 13 มกราคม 2553 พิพัฒภัณฑสถานแห่งชาติสตูล ได้ดำเนินการจัดโครงการวันอนุรักษ์มรดกไทย ประจำปี 2553 ขอความอนุเคราะห์ชุดการแสดงดาระเพื่อใช้แสดงในงานและบันทึกเทปวีดีโอ ชุด รักษ์ภูมิสตูล

วันที่ 20 มกราคม 2557 สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา ทำหนังสือถึงผู้อำนวยการสถานศึกษาโรงเรียนควนโดนวิทยา เรื่อง ขอเชิญบุคลากรเข้าร่วมโครงการดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์ มีรายละเอียดการบันทึกดังนี้

มูลนิธิหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ร่วมกับหอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 และห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธรกรมศิลปากร ได้ดำเนินการจัดทำโครงการ 84 พรรษา มหาธรรมิกราชา (กับการพระศาสนา ศิลปะและดนตรี) เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรามหาภูมิพลอดุยลเดชในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบนักษัตร 84 พรรษา ในระหว่างวันที่ 21 – 23 มกราคม 2557 ณ ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ หาดใหญ่

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของโรงเรียนควนโดน มีความสามารถด้านดนตรีและนาฏศิลป์ จึงขอเรียนเชิญ อาจารย์สมศรี ชอบกิจ และนักเรียนที่มีความสามารถด้านดนตรีจำนวน 4 คน ด้านนาฏศิลป์จำนวน 6 คนเพื่อเข้าร่วมโครงการดังกล่าวในวันที่ 22 มกราคม 2557 เวลา 08.00 – 14.00 น. ณ ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์หาดใหญ่ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

รายละเอียดการบันทึกข้อมูลดนตรีพื้นบ้าน – ศิลปะการแสดงภาคใต้ โครงการดุริยะแห่งรัตนโกสินทร์ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ร่วมกับ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา สถานที่ศูนย์ประชุมนานาชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ หาดใหญ่ วันเวลา 21 -23 มกราคม 2557 โดยมีรายละเอียดการบันทึกในวันพุธที่ 22 มกราคม 2557 เวลา 08.00 – 10.30 น. บันทึกดาระ ขึ้นเปล จ.สตูล (1 ชม.) มีหัวข้อการบันทึกเรื่อง การขับร้อง – ร่ายรำดาระ ประกอบการตีรำมะนา นอกจากนั้นแล้วยังมีรายการสัมภาษณ์ครูสมศรี ชอบกิจ เพื่อบันทึกเสียงและรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงดาระอีกด้วย

2.3 บทบาทด้านการสร้างสุขภาพในชุมชน

ผลงานที่ริเริ่มสร้างสรรค์ โดยการนำรูปแบบท่ารำของการแสดงพื้นบ้านดาระ มาปรับประยุกต์ร่วมกับท่าออกกำลังกายแอโรบิค เป็นการออกกำลังกายแบบใหม่ โดยใช้ชื่อว่า ดาระบิค เป็นบทบาทหนึ่งในการสร้างเสริมสุขภาพในชุมชนการสร้างนวัตกรรมใหม่มีรายละเอียดดังนี้

วันที่ 30 มิถุนายน 2550 กิจกรรมการถ่ายทำวีดีโอกิจกรรมนันทนาการ การแสดงดาระบิก ของศูนย์การท่องเที่ยวกีฬาและนันทนาการจังหวัดสตูล ณ สนามโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

วันที่ 6 – 10 กรกฎาคม 2550 ร่วมกิจกรรมติดตามการดำเนินโครงการ การสนับสนุนการพัฒนาวัตกรรมบริหารสุขภาพปฐมภูมิ พื้นที่ภาคใต้ ณ ห้องดอกโดน โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 8 – 10 สิงหาคม 2550 เป็นวิทยากรอบรมแกนนำเครือข่ายร่วมกับสถานีอนามัยควนโดน โครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านดาระ ปรับประยุกต์สู่การออกกำลังกาย ณ ศูนย์ผลิตภัณฑ์

กิจกรรมทดสอบสมรรถภาพนักเรียนเพื่อเตรียมตัวปรับประยุกต์ศิลปะพื้นบ้านดาระ สู่การออกกำลังกาย ดาระบิก

วันที่ 21 – 23 มีนาคม 2551 จัดกิจกรรมโครงการ “ดาระบิคเสริมสร้างสุขภพกาย จิต สู่หลีเป๊ะ” ให้กับนักเรียนชาวเลบ้านเกาะหลีเป๊ะ โดยได้รับการสนับสนุนทุนจากบุคคล องค์กร ร้านค้าในชุมชนและจากโครงการบริหารการจัดการวัฒนธรรม

วันที่ 23 เมษายน 2551 กิจกรรมการฝึกซ้อมดาระบิก ให้กับชุมชน อสม. อำเภอควนโดน ณ ห้องคหกรรม โรงเรียนควนโดนวิทยา

การพัฒนารูปแบบท่ารำของดาระ ไปสู่การเป็นดาระบิก ถือว่าเป็นนวัตกรรมใหม่หรือการสร้างสรรค์การแสดงไปสู่การออกกำลังกาย ทำให้ดาระมีบทบาทใหม่คือการนำไปใช้เพื่อสร้างเสริมสุขภาพให้กับประชาชนและบุคคลในท้องถิ่น

2.4 บทบาทในฐานะสื่อพื้นบ้าน

การแสดงดาระที่เป็นหนึ่งเดียว ทำให้การสื่อความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงที่มีเฉพาะถิ่น การสื่อภาพลักษณ์ในฐานะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์หนึ่งเดียวในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เป็นบทบาทหนึ่งของการแสดงดาระในบทบาทสื่อพื้นบ้าน ถ้ากล่าวถึงการแสดงดาระ ผู้วิจัยสอบถามจากผู้ศึกษาด้านวัฒนธรรมและบุคคลต่าง ๆ ในอำเภอเมือง จังหวัดสตูลหรือในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ทุกคนรู้จักว่ามีอยู่ที่เดียวคือ ครูสมศรี ชอบกิจ ซึ่งอยู่ที่ โรงเรียนควนโดนวิทยา การเป็นเอกลักษณ์หนึ่งเดียวของจังหวัด สามารถบอกถึงความเป็นตัวแทนของจังหวัดสตูลได้เป็นอย่างดี

นอกจากนั้นแล้ว การแสดงดาระในแต่ละครั้งยังเป็นการประชาสัมพันธ์ให้เห็นถึงวัฒนธรรมของจังหวัดสตูลได้เป็นอย่างดี กิจกรรมที่ดาระมีบทบาทในฐานะสื่อพื้นบ้านมีรายละเอียดดังนี้

วันที่ 4 สิงหาคม 2556 จัดแสดงดาระ ในงานแถลงข่าว เทศกาลผลไม้ วันจำปาดะ ครั้งที่ 20 ประจำปี 2556

วันที่ 2 สิงหาคม 2557 จัดแสดงดาระ ในกิจกรรมการแถลงข่าว งานจำปาดะ ครั้งที่ 21จากรายการ การแสดงวันที่ 8 สิงหาคม 2557 การแสดงดาระมีการแสดงช่วงเวลา 19.00 – 20.00 น. ในพิธีเปิดงานเทศกาลผลไม้ (วันจำปาดะ)

การนำการแสดงดาระเพื่อใช้สำหรับการแถลงข่าว เป็นบทบาทของการสื่อความหมายถึง “อำเภอควนโดน” หรืออาจจะสื่อถึง “จังหวัดสตูล” ได้เป็นอย่างดี การนำดาระมาแสดงไม่ใช่การนำมาเพื่อประกอบการแถลงข่าวเท่านั้น แต่การสื่อด้วยศิลปะการแสดงที่มีเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย เป็นการสื่อความหมายของกิจกรรมที่เป็นหนึ่งเดียวในท้องถิ่นนั้น ๆ อีกด้วย นอกจากนั้นแล้ว การบันทึกรายการวีดีทัศน์สำหรับออกอากาศเผยแพร่ยังทำให้บทบาทของการแสดงนั้นสื่อสารถึงท้องถิ่นได้เป็นอย่างดีอีกด้วย ดังรายละเอียดการขอบันทึกรายการของศูนย์ข่าวทีวีไทยและบริษัทเจเอสแอล ดังนี้

วันที่ 10 มิถุนายน 2553 ศูนย์ข่าวทีวีไทย ตำบลคลองขุด อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ขอความอนุเคราะห์ถ่ายทำศิลปะพื้นบ้าน การแสดงดาระ โดยขอบันทึกวันที่ 11 มิถุนายน 2553

วันที่ 26 กันยายน 2556 บริษัทเจเอสแอล โกลบอล มีเดียจำกัด ได้ขอทำ สกู๊ปสปอต “ฉลาม คนสู้ชีวิต” ในรายการจันทร์พันดาว ออกอากาศ เวลา 23.00 – 24.00 น. โดยประมาณ ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 เป็นรายการที่นำเสนอในรูปแบบสารคดี โดยหาชุมชนหรือกลุ่มอาชีพต่าง ๆ ที่ทำประโยชน์แก่ชุมชนและสังคมโดยรวม โดยมี เอกชัย ศรีวิชัย เป็นผู้ดำเนินรายการ และมีความสนใจกิจกรรมของการอนุรักษ์การแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ โดยขอบันทึกรายการ ในวันที่ 16 ตุลาคม 2556 เวลา 10.00 น.

2.5 บทบาทด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรม

ศิลปะการแสดงดาระ จัดเป็นวัฒนธรรมหนึ่งของชุมชน โดยเฉพาะในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล นอกจากเป็นการแสดงแล้วการฝึกหัดการแสดงดาระให้กับคนในชุมชน นักเรียน เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น วัฒนธรรมต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ในการแสดงดาระมีดังนี้

2.5.1 เนื้อหาสาระของเพลง

จากเนื้อเพลงที่แปลงคำอ่านเป็นภาษาไทย โดยครูสมศรี ชอบกิจ ได้จัดทำเป็นเอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ และแจกจ่ายให้กับนักเรียนผู้ฝึกหัด นอกจากเนื้อร้องที่เขียนเพื่อให้อ่านตามสำเนียงของภาษาไทยแล้ว ยังมีความหมายที่แปลจากคำร้อง ไว้อีกด้วย ความหมายในแต่ละเพลง แฝงไว้ด้วยคำสอนดังนี้

เพลง ตะเบะงะเจ๊ะ

คำแปล: คาราวะถึงท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างนี้ เราดั้นด้นมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายความว่าจะเป็นผู้รู้ เป็นครู หรือเป็นผู้สั่งสอนและแน่นอนสิ่งที่ส่งสู่ท่านคือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้คงไม่ถูกปฏิเสธ

เพลง อมมาจารีกำ

คำแปล ดรุณีอันมีผิวพรรณไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสกุณาโดยทั่วไปในโลก ย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่

เพลง ดียาโดนียา

คำแปล โลกและโลก ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวของมันว่า เป็นความไพศาลและเป็นสัจธรรมยิ่งกว่าเมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอยเกิดขึ้นได้ง่ายมาก หากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้รู้มีชัยนี่ ชิยากยิ่ง

เพลง ซีฟาดดาริกันตง

คำแปล คุณลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้ญิ.สืบทอดเจตนารมณ์อันบริสุทธ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อสตรีเจริญตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรี จงปฏิบัติเถิด แม้แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม

เพลง ฮอดามี (เพลงอำลา)

คำแปล เหมือนแผ่นดิน อันอุดมได้ด้วยพืชพันธ์ธัญญาหาร นี้มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุดคณานับได้ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้ว และเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหาและอาลัยต่อกัน หากข้าสมควรถอดใจวางไว้เบื้องหน้าท่านได้ ข้าก็จะถอดเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์

ความหมายของคำร้องที่ถูกแปลและเรียบเรียงมาแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมและคำสอนของศาสนาอิสลาม เป็นการถ่ายทอดและสอดแทรก คำสอนของศาสนา ผ่านบทเพลงดาระ

2.5.2 ทำนองเพลง

ลักษณะทำนองเพลง เป็นทำนองเพลงสั้น ๆ การใช้ภาษาในการขับร้องและรูปแบบของทำนอง การใช้ทำนองและบันไดเสียงในการขับร้อง เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิม

2.5.3 การแต่งกาย

การแต่งกายสำหรับนักแสดงชาย สวมหมวกไม่มีปีก เรียกว่า หมวกแขกดำ บางทีสวมหมวกทรงกรมสีขาว ภาษาพื้นเมืองสตูลเรียกว่า กะเปี๊ยะ หรือ ซองเกาะ บางทีสวม ซะตะงัน ผ้าโพกแบบเจ้าบ่าวมุสลิม การแต่งกายผู้หญิง สวมเสื้อแขนกระบอกยาวเรียกว่า เกอรบายาบันตง ลักษณะเสื้อเรียกอีกอย่างว่า เสื้อบานง เป็นแบบเสื้อที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินโดนีเซีย หรือชวา การแต่งกายของนักแสดงทั้งชายและหญิง แสดงให้เห็นอิทธิพลของอินโดนีเซียหรือชวา เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมของชวาและอินโดนีเซีย ผ่านทางการแต่งกายของนักแสดงดาระ

2.5.4 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงดาระ ใช้รำมะนา เป็นเครื่องตีประกอบการขับร้องและการแสดง โดยใช้จำนวน 4 ใบในการบรรเลง หรือตามความเหมาะสมและความสะดวกในการบรรเลง การใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเป็นบทบาทหนึ่งในการถ่ายทอดวัฒนธรรม

2.6 บทบาทด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้

เมื่อมีการจัดเก็บงานวิจัยของดาระ การนำมาถ่ายทอดองค์ความรู้ของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดาระ มีการนำดาระมาจัดแสดง ซึ่งการแสดงดังกล่าวเป็นเพียงการนำเสนอองค์ความรู้และถ่ายทอดองค์ความรู้ของดาระ ในด้านต่าง ๆ เช่นการนำเสนอด้านการรำ การนำเสนอด้านการแต่งกาย การนำเสนอด้านดนตรี จากหลักฐานและข้อมูลการแสดง มีรายละเอียดการถ่ายทอดดังนี้

วันที่ 14 – 16 เมษายน 2550 การฝึกซ้อมการแสดงพื้นบ้านดาระ ให้กับตัวแทนคณะลูกเสือจาก โรงเรียนบ้านคลองขุด ณ ห้องละหมาด โรงเรียนควนโดนวิทยา

วันที่ 8 – 9 มีนาคม 2551 จัดกิจกรรมการแสดง ดาระบิก ในโครงการดนตรีไทยนิพนธ์ ครั้งที่ 3 ณ สวนสนุกชั้น 5 ห้างสรรพสินค้าไดอาน่า หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

วันที่ 8 – 9 มีนาคม 2551 ร่วมกิจกรรม การศึกษาและจัดกระบวนการทางความคิดเชิงวิชาการในรูปแบบการสร้างงานวิจัย ครั้งที่ 4 เรื่องดนตรีดาระ ณ สวนสนุกชั้น5 ห้างสรรพสินค้าไดอาน่า หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

นอกจากนี้แล้ว การผลิตสื่อการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย เป็นอีกบทบทบาทหนึ่งของดาระ ที่ถูกนำมาผลิตสื่อเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ ให้กับเยาวชนซึ่งมีการจัดทำเมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม 2557 โดยชมรมสร้างสรรค์เยาวชนไทยร่วมกับกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จัดทำโครงการผลิตสื่อการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย ชุด “อัตลักษณ์ท้องถิ่นใต้” ในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ จังหวัดสงขลา จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส และจังหวัดสตูล เพื่ออนุรักษ์สืบทอดและปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติและเป็นส่วนหนึ่งของการสนับสนุนใช้สื่อสร้างกระแสรับรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในพื้นที่ภาคใต้

ทางชมรม เห็นว่าการแสดงพื้นบ้านดาระ เป็นศิลปะการแสดงที่นิยมกันเฉพาะหมู่ชาวไทยมุสลิมในจังหวัดสตูล และเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การรักษาวัฒนธรรมอันดีงานของท้องถิ่น จึงขออนุญาต ถ่ายทำการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล วันอังคารที่ 15 กรกฎาคม 2557 ตั้งแต่เวลา 10.00 – 12.00 น. เพื่อผลิตและถ่ายทำสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบสารคดีสั้นด้านวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย ชุด “อัตลักษณ์ท้องถิ่นใต้”

3 การฝึกหัดและถ่ายทอดการแสดงดาระ

การถ่ายทอดการแสดงดาระเป็นวิธีการหนึ่งในการอนุรักษ์การแสดงให้คงอยู่และมีการเปลี่ยนถ่ายวิธีการแสดงจากรุ่นหนึ่งไปยังรุ่นต่อไป กระบวนการถ่ายทอดการแสดงดังกล่าวมีวิธีการถ่ายทอดดังนี้

3.1 ถ่ายทอดการสอนด้วยตนเอง

เป็นการถ่ายทอดด้วยตัวศิลปินเอง โดยครูสมศรี ชอบกิจ (21 พฤษภาคม 2558,สัมภาษณ์) เป็นผู้ถ่ายทอดให้กับนักเรียนที่เรียนในรายวิชากลุ่มสาระศิลปะ และในรายวิชาที่เป็นหลักสูตรท้องถิ่น การถ่ายทอดให้กับนักเรียนในโรงเรียนที่อยู่ในชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ ซึ่งเริ่มจัดตั้งเป็นชุมนุมเมื่อปี พ.ศ. 2535 โดยถ่ายทอดการขับร้องและวิธีการรำด้วยตัวเอง

นอกจากการถ่ายทอดให้กับนักเรียนในโรงเรียนแล้วยัง เป็นวิทยากรและฝึกสอนให้กับนางสาวคณาวัลย์ เทพสุวรรณ นักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 4 คณะศิลปศึกษา สาขาวิชาดนตรีคีตศิลปะไทยศึกษา แขนงวิชาดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยศึกษาการตี รำมะนาประกอบ การแสดงพื้นบ้านดาระของคณะโรงเรียนควนโดนวิทยา ตามหนังสือวันที่ 7 พฤศจิกายน 2555

3.2 การถ่ายทอดการสอนด้วยวิธีพี่สอนน้อง

เป็นการถ่ายทอดด้วยการให้รุ่นพี่ที่ได้รับการฝึก ถ่ายทอดให้กับรุ่นน้อง ๆ สืบต่อกันไป การถ่ายทอดด้วยวิธีดังกล่าวส่วนมากให้รุ่นพี่สอนด้านการตีรำมะนา ครูสมศรี (21 พฤษภาคม 2558, สัมภาษณ์) ให้ข้อมูลว่า การตีรำมะนา ครูสมศรีไม่สามารถตีได้หรือฝึกการตีไม่เป็น แต่สามารถฟังจังหวะจากการตีว่าจะเข้าทำนองร้องตอนไหน หรือจะลงจบอย่างไรด้วยการฟังจังหวะรำมะนา การตีรำมะนาในปัจจุบัน ต้องอาศัย รุ่นพี่ที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายโกศล เกิดดีและมีการฝึกด้วยการถ่ายทอดจากพี่สู่น้อง ต่อไปเรื่อย ๆ นอกจากนี้แล้วการร้องและการรำ ก็ใช้วิธีการนี้เช่นเดียวกัน

3.3 การถ่ายทอดการสอนด้วยการเปิดค่ายอบรมให้ความรู้

จากหลักฐานกิจกรรมต่าง ๆ ของครูสมศรี ชอบกิจ แสดงให้เห็นถึงการถ่ายทอดด้วยการเปิดค่ายอบรมให้ความรู้เพื่อถ่ายทอดการแสดงดาระ โดยเน้นการปรับประยุกต์กับการออกกำลังกายเป็นดาระบิก ให้กับกลุ่มผู้สูงอายุในชมรมผู้สูงอายุของโรงพยาบาลควนกาหลง ตำบลควนกาหลง อำเภอควนกาหลง จังหวัดสตูล ตามหนังสือลงวันที่ 1 พฤศจิกายน 2555 เรื่อขอความอนุเคราะห์วิทยากรสอนดาระบิก เพื่อเสริมสร้างสมรรถภาพทางกายและส่งเสริมสุขภาพจิต โดยทางโรงพยาบาลส่งบุคคลากรของโรงพยาบาลจำนวน 7 คนเข้ารับการฝึกเรียนรู้การออกกำลังกายแบบ ดาระบิก เพื่อนำความรู้มาถ่ายทอดให้แก่สมาชิกกลุ่มชมรมผู้สูงอายุของโรงพยาบาลให้สามารถออกกำลังกายแบบดาระบิกได้

วันที่ 2 พฤศจิกายน 2555 สนับสนุนวิทยากรชุดดาระบิก ให้กับโรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบลควนโดน เพื่อพัฒนารูปแบบการออกกำลังกายที่สอดคล้องกับวิถีชุมชน และเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านและนวัตกรรมการส่งเสริมสุขภาพ โดยสนับสนุนทีมวิทยากรดาระบิกจำนวน 5 คน ในวันที่ 2 พฤศจิกายน 2555 เวลา 13.00 – 16.00 น. ณ ที่ทำการชุมชนควนโดนใน ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ทีมวิทยากรมีรายชื่อดังนี้

1. นางสาวเมฐินี วรายุทธ์อนันต์
2. นางสาวซากิย๊ะ หมันเส็น
3. นางสาวนัฐริกา หลีเส็น
4. นางสาวอัชนาฮ์ ตำปัน
5. นายวรพล สันง๊ะ

3.4 การถ่ายทอดโดยวิธีจัดทำเป็นวีซีดีบันทึกการแสดงศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ

การทำกิจกรรมดาระบิก ยังได้มีการถ่ายทอดโดยจัดทำเป็นแผ่น CD เพลงดาระบิกเพื่อเผยแพร่ ตามหนังสือวันที่ 9 พฤศจิกายน 2555 โรงเรียนอนุบาลควนโดน ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ได้ขอความอนุเคราะห์วิทยากรและแผ่น CD เพลงดาระบิก เพื่อใช้ในการจัดกิจกรรมออกกำลังกายในตอนเช้า โดยต้องการใช้ศิลปะท้องถิ่นประกอบท่าทางและจังหวะของนักเรียน

นอกจากนี้แล้ว การผลิตสื่อการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย เป็นอีกบทบทบาทหนึ่งของดาระ ที่ถูกนำมาผลิตสื่อเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้ ให้กับเยาวชนซึ่งมีการจัดทำเมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม 2557 โดยชมรมสร้างสรรค์เยาวชนไทยร่วมกับกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จัดทำโครงการผลิตสื่อการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย ชุด “อัตลักษณ์ท้องถิ่นใต้” ในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ จังหวัดสงขลา จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส และจังหวัดสตูล เพื่ออนุรักษ์สืบทอดและปกป้องคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติและเป็นส่วนหนึ่งของการสนับสนุนใช้สื่อสร้างกระแสรับรู้เกี่ยวกับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในพื้นที่ภาคใต้

จากหลักฐานแสดงให้เห็นว่า ทางชมรมมองเห็นว่าการแสดงพื้นบ้านดาระ เป็นศิลปะการแสดงที่นิยมกันเฉพาะหมู่ชาวไทยมุสลิมในจังหวัดสตูลและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ควรค่าแก่การรักษาวัฒนธรรมอันดีงานของท้องถิ่น ได้เข้ามาดำเนินการ ถ่ายทำการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล วันอังคารที่ 15 กรกฎาคม 2557 ตั้งแต่เวลา 10.00 – 12.00 น. เพื่อผลิตและถ่ายทำสื่อการเรียนรู้ในรูปแบบสารคดีสั้นด้านวัฒนธรรมและมรดกภูมิปัญญาไทย ชุด “อัตลักษณ์ท้องถิ่นใต้”

4. องค์ประกอบการแสดง

จากการ เก็บข้อมูลของผู้วิจัย ด้วยการสัมภาษณ์ สังเกต และการค้นคว้าจากงานเก่า ศิลปินที่แสดงดาระ การแสดงดาระมีองค์ประกอบสำหรับการแสดงดังนี้

4.1 นักดนตรี

เป็นผู้เล่น กลองรำมะนา ส่วนมากใช้นักดนตรี 4 คน ตามจำนวนกลองรำมะนาที่ใช้ประกอบการเล่น

4.2 เครื่องดนตรี

มีชนิดเดียวคือ กลองรำมะนา เป็นทรงกระบอก หน้ากลองหุ้มด้วยหนังแพะ หุ่นกลองทำด้วยไม้ขนุน ส่วนมากใช้จำนวน 4 ใบในการตีประกอบการขับร้องและการแสดงดาระ

ภาพที่ 4. 3 รำมะนาเครื่องดนตรีสำหรับประกอบการขับร้องและแสดงดาระ

(บันทึกภาพโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, 22 มกราคม 2557, ศูนย์ประชุมนานาชาติฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์)

4.3 ผู้ขับร้องดาระ

ในสมัยก่อน นายทอง มาลินี เป็นผู้ขับร้อง ในยุคที่ ครูสมศรีรับการถ่ายทอดมา การขับร้องดาระเป็นครูสมศรี ชอบกิจ ต่อมาเมื่อมีการถ่ายทอดบทเพลงจึงมีผู้ขับร้องใหม่เป็นผู้หญิง ส่วนมากผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงหรือชายต้องขับร้องเพลงได้เพื่อใช้ในการร่ายรำและการเปลี่ยนท่ารำ (สมศรี ชอบกิจ, 12 พฤษภาคม 2558, สัมภาษณ์)

4.4 บทเพลงสำหรับขับร้อง

จากประวัติมีจำนวน 44 เพลง มีบันทึกเนื้อเพลงไว้ 39 เพลง มีการบันทึกทำนองร้องไว้ 6 เพลง แต่ในปีที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา (พ.ศ. 2557) มีการนำบทเพลงมาใช้เพียง 5 บทเพลงเท่านั้น ได้แก่ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ, เพลงอมมาจารีกำ, เพลงดียาโดนียา, เพลงซีฟาดดารีกันตงและเพลงฮอดามี

4.5 นักแสดงดาระ

เดิมผู้แสดงดาระใช้ผู้ชายล้วน มาตั้งแต่ในประเทศซาอุดิอาระเบีย โดยการรำ ใช้การนั่งรำบนเบาะ เมื่อนำเข้ามาในประเทศไทยถูกปรับเปลี่ยนเป็นการรำคู่ เพื่อความสนุกสนาน โดยใช้ผู้ชายล้วนเช่นเดียวกัน มีการแต่งตัวให้เหมือนผู้หญิง เหตุที่ไม่ใช้ผู้หญิงเพราะข้อจำกัดด้านศาสนา ในยุคของครูทอง มาลินี ยังคงใช้ผู้ชายล้วนในการแสดงเช่นเดียวกัน

ในปี พ.ศ. 2520 ได้มีการจัดแสดงดาระเป็นชายจริงหญิงแท้เป็นครั้งแรก และใช้วิธีการรำแบบชายจริงหญิงแท้ ตลอดมาจนถึงยุคครูสมศรี ชอบกิจ ไม่มีการจำกัดจำนวนนักแสดง เพียงให้เหมาะสมกับสถานที่การแสดงเท่านั้น (สมศรี ชอบกิจ, 12 พฤษภาคม 2558, สัมภาษณ์)

4.6 ชุดแต่งกาย

การแต่งกายผู้ชาย สมหมวกไม่มีปีก เรียกว่า หมวกแขกดำ บางทีสวมหมวกทรงกรมสีขาว ภาษาพื้นเมืองสตูลเรียกว่า กะเปี๊ยะ หรือ ซองเกาะ บางทีสวม ซะตะงัน ผ้าโพกแบบเจ้าบ่าวมุสลิม สวมเสื้อคอตั้ง แขนยาวผ่าครึ่งอก เรียกว่า โตะระหงา หรือ ตะโละบลางา นุ่งกางเกงขายาว ขากว้างคล้ายกางเกงจีนสีเดียวกับเสื้อแล้วใช้ผ้าโสร่งที่มีลวดลายสวมทับกางเกงและชายเสื้ออีกที โดยให้ยางเหนือเข่า บางทีก็ประยุกต์เป็นนุ่งผ้าโสร่งตายาวกรอมเท้า ไม่สวมรองเท้า

การแต่งกายผู้หญิง สวมเสื่อแขนกระบอกยาวเรียกว่า เกอรบายาบันตง ลักษณะเสื้อเรียกอีกอย่างว่า เสื้อบานง เป็นแบบเสื้อที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินโดนีเซีย หรือชวา ลักษณะเสื้อเป็นคอรี ผ่าหน้าตลอดติดกระดุม 3 เม็ด เรียกกว่า กอสัง มีขนาดลดหลั่นกันตามลำดับ แต่ละเม็ดจะมีเชือกร้อยเข้าด้วยกัน ปัจจุบันมักเป็นแสตนเลส เพราะมีราคาถูกกว่าของแบบเก่าซึ่งทำมาจากเงินหรือทอง เสื้อเป็นแบบเข้ารูป บานโค้งตามลักษณะของตะโพก ชายเสื้อด้านหน้าแหลมออกมาหรือโค้งมน แขนยาวทรงกระบอกจรดข้อมือ เสื้อนิยมใช้ผ้าลูกไม้ นุ่งปาเต๊ะยาวา กรอมเท้า ผ้าปาเต๊ะนิยมเลือกให้เหมาะกับสีเสื้อที่ตัว ใช้ผ้าบางคลุมไหล่เรียกว่าผ้าสไบ การแต่งกายผู้ชายและผู้หญิงดังตัวอย่างภาพที่ 4.4

ภาพที่ 4. 4 การแต่งกายของนักแสดงชายและหญิง

(บันทึกภาพโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, 22 มกราคม 2557, ศูนย์ประชุมนานาชาติฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์)

5. ขั้นตอนการแสดง

5.1 ลำดับขั้นตอนการขับร้อง

ลำดับขั้นตอนในการขับร้อง มีเพลงสำหรับการขับร้องโดยเรียงตามลำดับดังนี้

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

การร้องในสมัยก่อนครูสมศรี ชอบกิจ (สัมภาษณ์) อธิบายให้ฟังว่า ก่อนการแสดงต้องมีการร้องเพลงซามีลา ซึ่งเป็นเพลงไหว้ครูก่อน การขับร้องและรำในเพลงดังกล่าว ถูกผู้นำทางศาสนา บอกว่าท่าที่ใช้รำ มีความไม่เหมาะสมกับศาสนา ปัจจุบันเพลงดังกล่าวจึงได้มีการยุติการใช้และไม่ได้นำมาใช้สำหรับการขับร้องและการแสดงอีกเลย

ก่อนการขึ้นเพลงในแต่ละเพลง ผู้เล่นกลองรำมะนา เป็นผู้นำจังหวะในการรำและร้อง ในขณะที่กลองรำมะนา นำจังหวะเข้าการแสดง ผู้ขับร้องจะพูดชื่อเพลงที่ใช้ในการขับร้องและแสดง หลังจากนั้นกลองรำมะนา มีจังหวะส่งเพื่อนำเข้าเนื้อร้อง ผู้ร้องจึงขึ้นเนื้อร้องในท่อนแรก

เมื่อจบการร้องเพลงแรก กลองรำมะนาจะมีจังหวะท่อนจบเพื่อส่งเข้าเพลงต่อไปโดยไม่มีการหยุดตี ผู้ขับร้องจะสังเกตนักแสดงหรือผู้รำว่าพร้อม จึงพูดชื่อเพลงต่อไปที่จะร้อง เมื่อพูดจบ กลองรำมะนาตีจังหวะส่งเข้าเนื้อร้อง ผู้ขับร้องจึงขึ้นเนื้อร้องในท่อนแรกของเพลงถัดไป

จากการสังเกต การขับร้องและการแสดง พบว่า ผู้ขับร้อง นักดนตรีเล่นรำมะนา และผู้แสดงต้องมีความเข้าใจและสามารถร้องเพลงได้ และเข้าใจจังหวะ ทำนอง สามารถรู้ว่าจะขึ้นทำนองเพลงช่วงไหน จึงจะทำให้การแสดงมีความต่อเนื่องไปจนจบทั้ง 5 เพลง

5.2 เนื้อเพลงสำหรับการขับร้อง

เพลงที่ใช้ในการแสดงปัจจุบัน ในปี พ.ศ. 2557 ที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยพบว่า มีเหลืออยู่เพียง 5 เพลงได้แก่ เพลงตะเบะงะจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดาริกันตง และเพลงฮอดามี เพลงทั้ง 5 เพลงดังกล่าวมีเนื้อร้องและคำแปลซึ่งได้จากงานศิลปนิพนธ์ เรื่องการแสดงพื้นบ้านดาระ ของ กรรณิการ์ บุญจันทร์เพ็ชรและคณะ(2555, น.36-44) และ จากเอกสารประกอบการเรียนการสอน วิชาศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ (สมศรี ชอบกิจ, 2558) มีเนื้อหาและคำร้องดังนี้

เพลงที่ลำดับที่ 1 ตะเบะงะเจ๊ะ

คำร้อง:	ตะเบะงะเจ๊ะ	รูมา	ลาดีรูมา	ตะเบะสาดางัน	บารัง	ฮายังสาลาม
	ตะเบะงะเจ๊ะ	รูมา	ลาดีปาปัน	ตะเบะสาดางัน	ลาบิน	ตูฮาดาปัน
สร้อย:	อาตาบารู	ยาลัน	ละตาละเล	ติเลกันนาละ	กัมปง	บาราโย
	บูกันซายา	เนโร	ละบาเนโร	ซาละเรซายา	ละงา	ดาโรโร

ตะเบะงะเจ๊ะ รูมา ลาดีรูมา ตะเบะสาดางัน บารัง ฮายังสาลาม
ตะเบะงะเจ๊ะ รูมา ลาดีปาปัน ตะเบะสาดางัน ลาบิน ตูฮาดาปัน

คำแปล: คาราวะถึงท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างนี้ เราดั้นด้นมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายความว่าจะเป็นผู้รู้ เป็นครูหรือเป็นผู้สั่งสอนและแน่นอนสิ่งที่ส่งสู่ท่านคือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้คงไม่ถูกปฏิเสธ

เพลงลำดับที่ 2 อมมาจารีกำ

คำร้อง: อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้ายกาย (ซ้ำ)
บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตี ยานียา (ซ้ำ)
สร้อย อารอเล เป็นลา ยาบูรอ (ซ้ำ)
บางุนยังงีเซะ ฮาโยเฮ กนลาบี (ซ้ำ)
อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้ายกาย (ซ้ำ)

คำแปล ดรุณีอันมีผิวพรรณไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสกุณาโดยทั่วไปในโลก ย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่

เพลงลำดับที่ 3 ดียาโดนียา

คำร้อง ดีนาโดนียา ละเอกานาอาสันนูบา ดียาโนดียา เอกานาอาสันนูเง
อำปนซายานาฆาเร อาสันโนเง ซูนูมาลายา
ฮา ฮ้า ฮา ฮาฮันซายา โดะการานา ลาโฮตนสีปายาโดเร
โฮ โฮ โฮย อีสีกิยานะบาโซ๊ะ กิยานาบาโซ๊ะนะซ่าเร อา อา
ฮะ ฮา อาไฮ ฮันซายา โดะการานา ลาโฮตนสีปายาโดรา
(ซ้ำทั้งหมด)

คำแปล โลกและโลก ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวของมันว่า เป็นความไพศาลและเป็นสัจธรรมยิ่งกว่าเมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอยเกิดขึ้นได้ง่ายมาก หากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้รู้มีชัยนี่ ซิยากยิ่ง

เพลงลำดับที่ 4 ซีฟาดดาริกันตง

คำร้อง ซีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี ซีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี
เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี

สร้อย เอา โกยามี โอระดำ กียาเย เอา โกยามี โอระดำ กียาเย

มาลา ลากีโย ลากีโยลา ดารากาเอ มาลา ลากีโย ลากีโยลา ดารากาเอ

ชีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี ชีฟาด ดารีกันตง ซาเฟ ดางันชูยี
เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี เสาดารา นันติซายา โต๊ะนันตี

คำแปล คุณลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้ญ.สืบทอดเจตนารมณ์อันบริสุทธ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อสตรีเจริญตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรี จงปฏิบัติเถิด แม้แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม

เพลงลำดับที่ 5 ฮอดามี (เพลงอำลา)

คำร้อง ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิลังกาเล ดีดาลำ ฟาเร
ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิลังกาเล ดีดาลำ ฟาเร
มินตาอำปน ซายา นะบาเละ บาเละซายา ดีดา ลำปาเร่
มินตาอำปน ซายา นะบาเละ บาเละซายา ดีดา ลำปาเร่

ยมยม การิยม ดารอ โอยดำเซ่ ยมยมการิยม ดารอโอย ดำเซ่
มาลากีโยน กีโยนลา ดารากาเอ มาลากีโยน กีโยนลา ดารากาเอ

ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิลังกาเลดีดาลำฟาเร
ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิลังกาเลดีดาลำฟาเร
มินตาอำปน ซายานะบาเละ บาเละซายา ดีดาลำ ปาเร่
มินตาอำปน ซายานะบาเละ บาเละซายา ดีดาลำ ปาเร่

คำแปล เหมือนแผ่นดิน อันอุดมได้ด้วยพืชพันธ์ธัญญาหาร นี้มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุดคณานับได้ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้ว และเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหาและอาลัยต่อกัน หากข้าสมควรถอดใจวางไว้เบื้องหน้าท่านได้ ข้าก็จะถอดเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์

5.3 การตีรำมะนา

ท่านั่งในการตีรำมะนา ครูสมศรี ชอบกิจ (2558, สัมภาษณ์) ให้ข้อมูลว่า รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านส่วนมากจะใช้การนั่งเล่นกับพื้น โดยผู้เล่นจะนั่งแบบขัดสมาธิ ลำตัวตรง วางรำมะนาอยู่ระหว่างหน้าขาด้านซ้าย โดยให้รำมะนาห่างจะลำตัวเล็กน้อยเพื่อให้เสียงที่ตีออกมามีความกังวานและ

เสียงดัง ลักษณะการวางมือในการตีรำมะนา มือซ้ายจะวางพาดอยู่บนตัวรำมะนา มือขวาข้อศอกจะกางออกเล็กน้อย

ในปัจจุบันการบรรเลง รำมะนาได้เปลี่ยนวิธีการนั่งโดยยึดความสะดวกของสถานที่ในการบรรเลง อาจจะนั่งเก้าอี้ สำหรับผู้ถนัดมือขวา ในการตี การวางรำมะนาอยู่บนหน้าขา โดยเยื้องไปทางหน้าขาซ้ายของผู้บรรเลง เพื่อให้สะดวกในการบรรเลงรำมะนา สำหรับผู้ถนัดมือซ้าย ใช้วิธีการวางสลับกันคือวางรำมะนาอยู่บนหน้าขาขวา โดยหันหน้ากลองสลับกับคนที่ถนัดมือขวา วิธีการตั้งกลองรำมะนาดังภาพตัวอย่างที่

ภาพที่ 4. 5 แสดงวิธีการนั่งสำหรับการตีรำมะนา

(บันทึกภาพโดย สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร, 12 กรกฎาคม 2558, โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล)

ลักษณะการทำเสียงของรำมะนา

หุ่นกลองรำมะนาทำด้วยไม้ขนุน หนังกลองทำด้วยหนังแพะ มีสายรัดดึงหนังหน้ากลองด้วยสายหนัง การตั้งเสียงหน้ากลองให้ตึง ด้วยการใช้ลิ่มไม้มาใส่ระหว่างหุ่นกลองกับหวายเร่งเสียง หรือใช้การตากหน้ากลองกับแดดให้หน้ากลองตึง ทำให้เสียงดังและพุ่งออกมาดี การตั้งเสียงของระมะนา ไม่มีการกำหนดเสียงที่ชัดเจนในการตั้ง

วิธีการตี

การเรียกเสียงสำหรับการตี เรียกชื่อตามเสียงที่ได่ยิน จากการวิจัยพบว่ามีการตีเสียงที่แตกต่างกัน 3 เสียงดังนี้

1. เสียงเพิ่ง การตีเสียงเพิ่ง โดยผู้เล่นใช้มือซ้ายในการตีส่วนบนของหน้ากลอง เป็นการตีสอดแทรกกับจังหวะหลัก เพื่อให้จังหวะนั้นหนักแน่นและสนุกสนาน การลงน้ำหนักการตีเพียงครึ่งฝ่ามือ ลักษณะของนิ้วมือชิดกัน

2. เสียงเทิ่ง,ทึ่ง การตีเสียงดังกล่าว ใช้มือขวาตีตรงส่วนขอบบนของหน้ากลอง ใช้ปลายนิ้วมือในการตี โดยนิ้วมือต้องชิดกัน แล้วรีบยกมือออกเพื่อให้เสียงดังกังวาน ลักษณะของนิ้วมือต้องชิดกัน

3. เสียงป๊ะ ใช้มือมือตีส่วนกลางของหน้ากลอง ฝ่ามือจะกางออก ตีแล้วกดน้ำหนักของฝ่ามือลงเพื่อให้เสียงหยุด ไม่มีเสียงกังวาน

5.4 ท่าการรำ

ท่ารำของดาระจะแปรเปลี่ยนไปตามเนื้อเพลง เนื้อเพลงจะเป็นตัวกำหนดท่ารำ ฉะนั้นผู้รำต้องจดจำเนื้อเพลง จึงจะสามารถช่วยรำให้ถูกต้อง ท่ารำนั้นไม่มีชื่อเรียกประจำ

การรำ มีการร่ายรำแบบ แปรรูปแบบแถว เช่น ยืนเดินสลับกัน เดินหลบหลีก เดินพร้อมกัน หรือเต้นตามจังหวะเพลง การรำเริ่มจากท่ารำที่เป็นท่านั่งจะจบด้วยท่านั่งเช่นกัน นอกจากนี้ยังมี การใช้ลีลาที่มีความสวยงาม ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลีลา ของผู้แสดงแต่ละคน ไม่กำหนดแบบแผนตายตัว การร่ายรำอาศัยความอ่อนช้อยที่ช่วงตัว มือแตะเท้า ความคล่องแคล่วเฉพาะตัวเป็นสำคัญ การรำดาระมีการรำเข้าหากัน ชายเข้าคู่กับหญิง มีการรำต้อน หลบหลีก ซึ่งภาษาดาระเรียกว่ “กันเจาะ” เหมือนกับนาฏศิลป์ไทย คือ “การรำป้อ” นั่นเอง การรำดาระให้สวย ต้องอาศัยความชำนาญ ความคล่องตัวในลีลาท่าทางต่าง ๆ ถึงจะสวยงาม

ในอดีตท่ารำมีการม้วนตัวเพื่อคาบสตางค์หรือสิ่งของที่ผู้ชมให้ จากการเก็บข้อมูลปี พ.ศ. 2558 การรำแบบดังกล่าวไม่ปรากฏให้เห็นแล้ว จากการสัมภาษณ์ ครูสมศรี ชอบกิจ บอกว่า การแสดงดังกล่าวต้องใช้ความสามารถของผู้แสดงพร้อมกับผู้ฝึกสอนด้วย ในปัจจุบันหาคนฝึกได้ยาก ขณะที่การฝึกของตนเองใช้นักเรียนในการฝึกหัด เมื่อนักเรียนจบไปก็ต้องฝึกรุ่นใหม่เข้ามาอีก จึงไม่มีการฝึกฝนเพื่อสร้างความชำนาญของการแสดง จึงไม่มีผู้แสดงที่จะรำในท่าพลิกแพลงอย่างนั้น (สมศรี ชอบกิจ, 12 พฤษภาคม 2558, สัมภาษณ์)

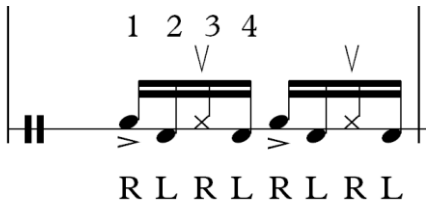
รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล

การวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีดาระ โดยกำหนดกรอบการศึกษา ตามแนวคิดการศึกษาทางด้านวัฒนธรรมของ สุพัตรา สุภาพ, แนวคิดการแสดงดนตรีพื้นบ้านของสุกัญญา สุจฉายา, ลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านตามแนวคิดของอุดม หนูทองและเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี การศึกษาด้านวัฒนธรรมดนตรีตามแนวความคิดของ Myers. และการวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรี กำหนดเนื้อหาในการวิเคราะห์ดังนี้

1. โครงสร้างเพลง (Form)
2. ประโยคเพลง (Phrase)
3. บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง (Scale, Tonic Center and Mode)
4. โครงสร้างทำนอง (Melody Structure)
5. วรรคเพลงและวลีของทำนอง (Period and Motive)
6. กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)
7. กระสวนทำนอง (Melodic Rhythm)
8. การพัฒนาแนวทำนอง (melodic Development)
9. กลุ่มเสียงทำนองร้อง (Sound Group of Melody)
10. พิสัยของทำนองร้อง (Range)
11. การดำเนินทำนอง (Melody Motion)
12. ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง (Text Setting)

การนำเสนอรูปแบบการวิเคราะห์ ผู้วิจัยกำหนดแนวทางการนำเสนอดังนี้

1. การนำเสนอด้วยโน้ตสากล
2. การเรียกชื่อตัวโน้ต ใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษเช่น เสียงโด ใช้ C , เร ใช้ D
3. การอธิบายตำแหน่งของตัวโน้ตหรือเสียงที่ต้องการ ผู้วิจัยใช้ตัวเลขกำกับด้านบนของตัวโน้ต หรือตำแหน่งที่ต้องการอธิบาย ดังตัวอย่างที่ 1 แสดงตำแหน่งและวิธีการตีรำมะนา
4. โน้ตของรำมะนาแสดงด้วยด้วยโน้ต โดยมีเส้นกำหนดเพียงเส้นเดียว โน้ตที่อยู่บนเส้นตีด้วยมือขวา โดยมีอักษร R กำกับอยู่ใต้โน้ต โน้ตใต้เส้นตีด้วยมือซ้าย มีอักษร L กำกับอยู่ใต้โน้ตดังตัวอย่างที่ 1 แสดงตำแหน่งของโน้ตในตำแหน่งที่ 1 – 4 ดังนี้



ตัวอย่างที่ 1 แสดงตำแหน่งและวิธีการตีรำมะนา

ตำแหน่งที่ 1 เป็นโน้ตหัวกลม ด้านล่างมีอักษร R กำกับ ตีด้วยมือขวา ด้วยเสียง เทิ่ง,ทึ่ง

ตำแหน่งที่ 2 เป็นโน้ตหัวกลม ด้านล่างมีอักษร L กำกับ ตีด้วยมือซ้าย ด้วยเสียง เพิ่ง

ตำแหน่งที่ 3 เป็นโน้ตหัวกากบาท ด้านล่างมีอักษร R กำกับ ตีด้วยมือขวา กดหน้ากลองด้วย เสียง ป๊ะ

ตำแหน่งที่ 4 อยู่ล่างเส้น มีอักษร L กำกับ การตีเช่นเดียวกับตำแหน่งที่ 2

เพลงที่ใช้ในการแสดงดาระ ปัจจุบัน ในปี พ.ศ. 2557 ที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยพบว่า มีเหลืออยู่เพียง 5 เพลง ได้แก่ เพลงตะเบะงะจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดาริกันตงและเพลงฮอดามี เพลงทั้ง 5 เพลงดังกล่าว ผู้วิจัยนำเสนอการวิเคราะห์ตามประเด็นข้างต้น โดยแยกวิเคราะห์ ในแต่ละเพลงรีดังนี้

1. วิเคราะห์ เพลงที่ 1 ตะเบะงะเจ๊ะ

คำร้อง: ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีรูมา ตะเบะสาดางัน บารังฮายังสาลาม
ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีปาปัน ตะเบะสาดางัน ลาบินตูฮาดาปัน

สร้อย: อาตาบารู ยาลันละตาละเล ติเลกันนาละกัมปง บาราโย
บูกันซายา ยาลันละตาละเล ตำเลกันนาละกัมปง ละงาดาโรโร
ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีรูมา ตะเบะสาดางัน บารังฮายังสาลาม
ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีปาปัน ตะเบะสาดางัน ลาบินตูฮาดาปัน

คำแปล: คาราวะถึงท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างนี้ เราดั้นด้นมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายความว่าจะเป็นผู้รู้ เป็นครูหรือเป็นผู้สั่งสอนและแน่นอนสิ่งที่ส่งสู่ท่านคือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้คงไม่ถูกปฏิเสธ

1.1 โครงสร้างเพลง (Form)

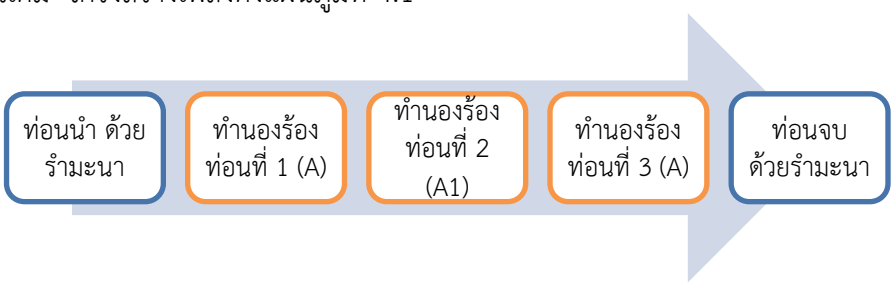
เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เป็นเพลงทำนองเดียว แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อนได้แก่ ท่อนนำเป็นการนำขับร้องด้วยรำมะนาแล้วส่งเข้าทำนองร้องท่อนที่ 1 (A), ทำนองร้องท่อนที่ 2(A1), ทำนองร้องท่อนที่ 3 (A) หลังจากนั้นลงจบด้วยเสียงรำมะนาเช่นเดียวกัน

เพลงนี้มีโครงสร้างทางทำนอง 1 ทำนองร้องดังนี้

ทำนองร้องในท่อนที่ 1 (A) เป็นทำนองแรกโดยประกอบด้วยวรรคเพลง 4 วรรคเพลง มีลักษณะวรรคเพลงที่คล้ายกัน เป็นลักษณะประโยคถามกับประโยคตอบ ในหนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 2 ห้องเพลง

ทำนองร้องในท่อนที่ 2 (A1) เป็นทำนองที่แปลงและปรับเปลี่ยนทำนอง (melodic Variation) โดยยังยึดโครงสร้างจังหวะ กระสวนทำนอง ของทำนองที่ 1 ไว้แต่มีการปรับเปลี่ยนเสียงเพียงเล็กน้อยตามคำร้อง ทำให้เสียงขึ้นในประโยคคำถามในวรรคที่ 1 เปลี่ยนไปแต่การลงจบทั้งวรรคคำถาม 1และ 2, วรรคคำตอบ 1และ2 ยังคงลงจบด้วยเสียงเดียวกับทำนองแรก (A)

ทำนองร้องในท่อนที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1 (A) อีกครั้งโดยยึดคำร้องและทำนองเหมือนเดิม โครงสร้างเพลงดังแผนภูมิที่ 4.1



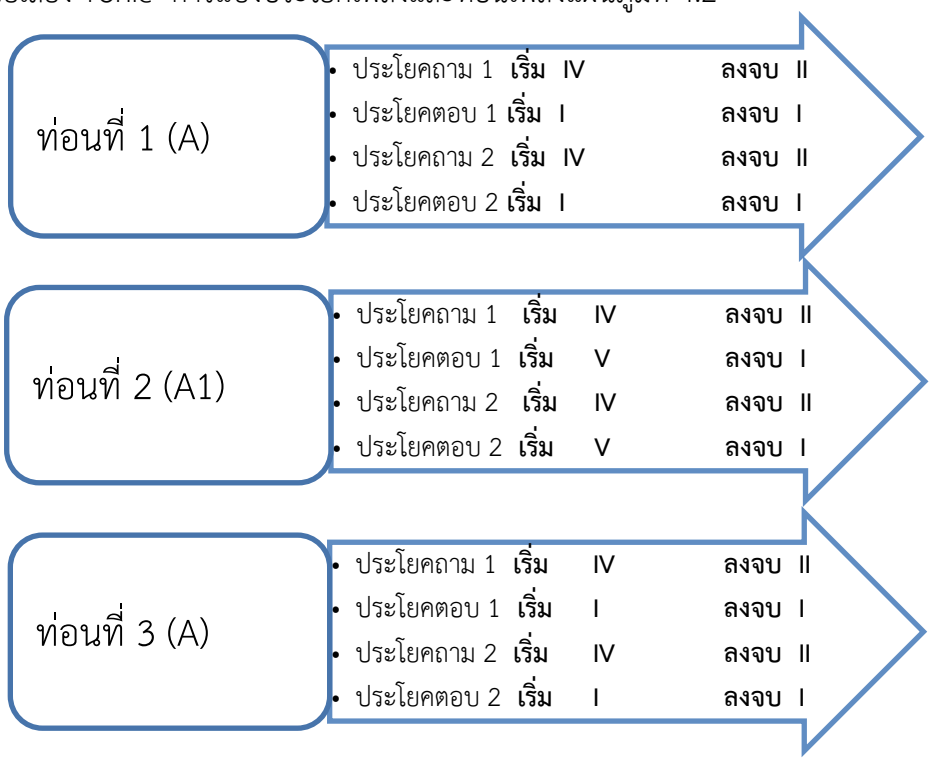
แผนภูมิที่ 4.1 แสดงโครงสร้างเพลง ตะเบะงะเจ๊ะ

1.2 ประโยคเพลง (Phrase)

โครงสร้างประโยคเพลง แบ่งโครงสร้างประโยคเพลงได้เพียงทำนองเดียว ในทำนองท่อนที่ 1 หรือทำนอง A ส่วนทำนองท่อนที่ 2 และ 3 เป็นการพัฒนาประโยคเพลงจากทำนองหลักในท่อนที่ 1 โดยแบ่งประโยคเพลงได้ดังนี้

ประโยคถาม วรรคที่ 1 เริ่มทำนองร้องด้วยจังหวะยกที่ 1 ด้วยเสียง Subdominant และลงจบวรรคที่ 1 ด้วยเสียง Supertonic

ประโยคตอบ วรรคที่ 2 เริ่มทำนองร้องด้วยจังหวะยกที่ 1 ด้วยเสียง Dominant และลงจบด้วยเสียง Tonic การแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลงแผนภูมิที่ 4.2



แผนภูมิที่ 4.2 แสดงการแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง (Scale, Tonic Center and Mode)

การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง G Harmonic Minor บันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales ทำนองเพลง ตะเบะงะเจ๊ะ มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 6 เสียงดังนี้

G A B♭ C D F♯ G

ทำนองเพลงดังกล่าวจัดอยู่ในหลักเสียง G Harmonic Minor ซึ่งมีโน้ต

G A B♭ C D E♭ F♯ G

การดำเนินทำนองไม่มีการผ่านเสียงลงเสียง E♭ ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของบันไดเสียงเลย จึงจัดอยู่ในบันไดเสียง แบบ Hexatonic Scales

1.4 โครงสร้างทำนอง (Melody Structure)

โครงสร้างทำนอง แบ่งเป็นทำนอง 2 ทำนองหลัก คือทำนอง a และทำนอง b ในท่อนที่ 1 เป็นทำนอง a ในประโยคคำถาม 1, ทำนอง b ในประโยคคำตอบ 1, ประโยคคำถามที่ 2 ใช้ทำนอง a , ส่วนประโยคคำตอบ 2 ใช้ทำนอง b และมีการพัฒนาแนวทำนองออกไป

ท่อนที่ 2 ประโยคคำถามที่ 1 ใช้ทำนอง a 1 โดยพัฒนาจากแนวทำนอง a , ประโยคคำตอบ 1 ใช้ทำนอง b 1, ส่วนประโยคคำถาม 2 ใช้แนวทำนอง a 2 โดยพัฒนาทำนองจากทำนอง a, ประโยคคำตอบ 2 เป็นทำนอง b 2 โดยพัฒนาทำนองมาจากทำนอง b

ท่อนที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1 โครงสร้างทำนองแสดงดังแผนภูมิที่ 4.3

แผนภูมิที่ 4.3 แสดงโครงสร้างทำนองเพลง ตะเบะงะเจ๊ะ

1.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง (Period and Motive)

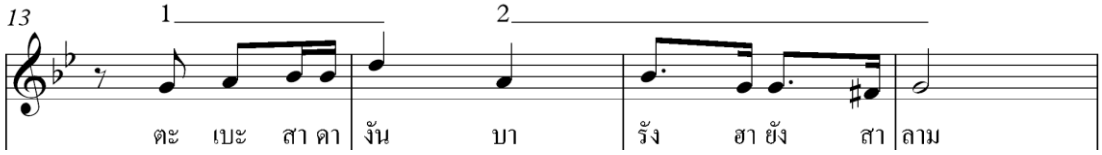
การแบ่งวรรคเพลงตะเบะงะเจ๊ะ แบ่งวรรคเพลงในท่อนที่ 1 เป็น 4 วรรคเพลง โดยหนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 4 ห้องเพลง โดยแยกออกเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีทำนองในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

ใน 4 วรรคเพลงมีลักษณะวรรคเพลงที่คล้ายกัน สามารถแบ่งออกเป็นลักษณะประโยคถามกับประโยคตอบได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ประโยคคำถาม วรรคที่ 1 เริ่มทำนองร้องด้วยจังหวะยกที่ 1 ด้วยเสียง Subdominant และลงจบวรรคที่ 1 ด้วยเสียง Supertonic จากตัวอย่างที่ 2 ในตำแหน่งที่ 1 แสดงวลีทำนองที่ 1 ส่วนตำแหน่งที่ 2 แสดงวลีที่ 2 ของประโยคคำถาม

ตัวอย่างที่ 2 แสดงวลีทำนองของประโยคคำถาม เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

ประโยคที่ 2 ประโยคคำตอบ วรรคที่ 1 เริ่มทำนองร้องด้วยจังหวะยกที่ 1 ด้วยเสียง Tonic และลงจบด้วยเสียง Tonic จากตัวอย่างที่ 3 ในตำแหน่งที่ 1 แสดงวลีทำนองที่ 1 ตำแหน่งที่ 2 แสดงวลีทำนองที่ 2 ของประโยคคำตอบ



ตัวอย่างที่ 3 แสดงวลีทำนองของประโยคคำตอบ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

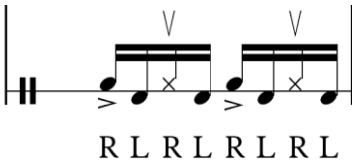
1.6 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงตะเบะงะเจ๊ะ มี 4 กระสวนจังหวะหลักดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 2 กลุ่มมีกลุ่มละ 3 เสียง เริ่มด้วยมือขวา ในจังหวะตกที่ 1 ส่วนจังหวะตกที่ 2 ตีเน้นจังหวะหนัก โดยตีกดลงด้วยเสียง “ป๊ะ” ดังตัวอย่างที่ 4 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1

ตัวอย่างที่ 4 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

กระสวนจังหวะที่ 2 เริ่มด้วยมือขวา โดยตีสีเสียงในหนึ่งจังหวะ เน้นเสียง “ป๊ะ”ในเสียงที่ 3 ของจังหวะที่ 1 และ 2 ดังตัวอย่างที่ 5

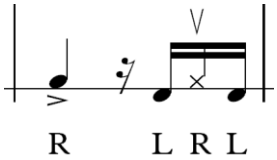


ตัวอย่างที่ 5 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

กระสวนจังหวะที่ 3 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 2 กลุ่ม กลุ่มแรก 4 มีเสียงตีด้วยมือขวา เน้นเสียงด้วยเสียง “ป๊ะ” กลุ่มที่ 2 มี 3 เสียงเริ่มด้วยมือขวาเน้นเสียงด้วยเสียง “ป๊ะ” ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

กระสวนจังหวะที่ 4 เป็นการตีเพื่อหยุดพักเสียงแล้วเริ่มเสียงใหม่ โดยหยุดพักเสียงในจังหวะที่ 1 และเริ่มตีในตำแหน่งที่ 2 ของจังหวะที่ 2 ตีกดด้วยเสียง “ป๊ะ”ในตำแหน่งที่ 3 ของกลุ่มเสียง ดังตัวอย่างที่ 7



ตัวอย่างที่ 7 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

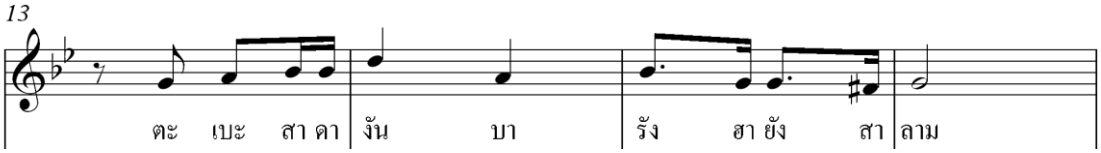
1.7 กระสวนทำนอง (Melodic Rhythm)

มีกระสวนทำนอง 2 กระสวนทำนองหลัก ในแต่ละท่อนนำกระสวนทำนองหลักนำมาพัฒนาแนวทำนองเพิ่มเติมออกไปทำให้มีทำนองเพิ่มขึ้นมาจากทำนองหลัก แต่ยังมีเสียงโน้ตของทำนองหลักอยู่กระสวนทำนองที่พบมีดังนี้

กระสวนทำนองที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 9 ในบทเพลง เริ่มร้องทำนองแรก ด้วยเสียง C เป็นลักษณะกระสวนทำนองคำถามจนจบกระสวนทำนองในห้องที่ 12 ด้วยเสียง A ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8 แสดงกระสวนทำนองที่ 1 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

กระสวนทำนองที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 13 ด้วยเสียง G เป็นลักษณะกระสวนทำนองคำตอบ จบกระสวนทำนองด้วยเสียง G ในห้องที่ 16 ดังตัวอย่างที่ 9



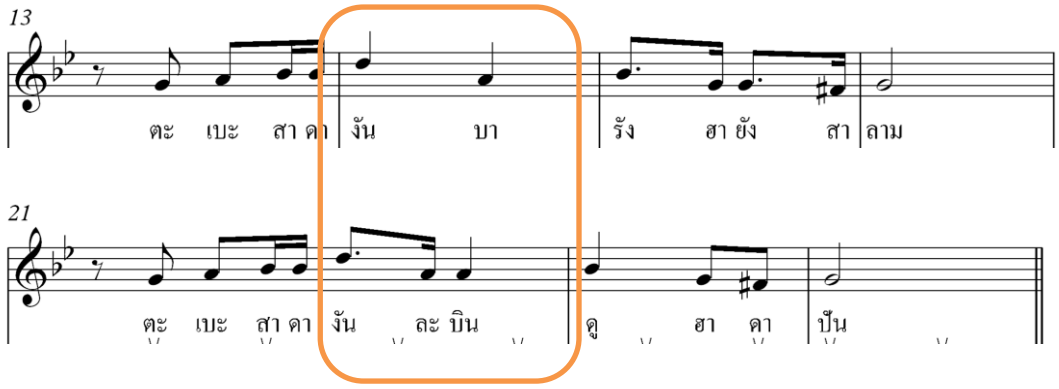
ตัวอย่างที่ 9 แสดงกระสวนทำนองที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.8 การพัฒนาแนวทำนอง (melodic Development)

จากกระสวนทำนองหลัก 2 กระสวนทำนอง พบว่ามีการพัฒนาแนวทำนองออกมาจากแนวทำนองหลัก 4 ทำนอง การพัฒนาแนวทำนองดังกล่าว พัฒนาจากทำนองหลักคือ วลีทำนอง a, b, โดยพัฒนาวลีทำนอง a อีก 2 ทำนองได้แก่ a1, a2 พัฒนาวลีทำนอง b อีก 2 ทำนองได้แก่ b1, b2, วิธีการพัฒนาแนวทำนองดังกล่าว มีรูปแบบดังนี้

1.8.1 การเพิ่มพยางค์โน้ต

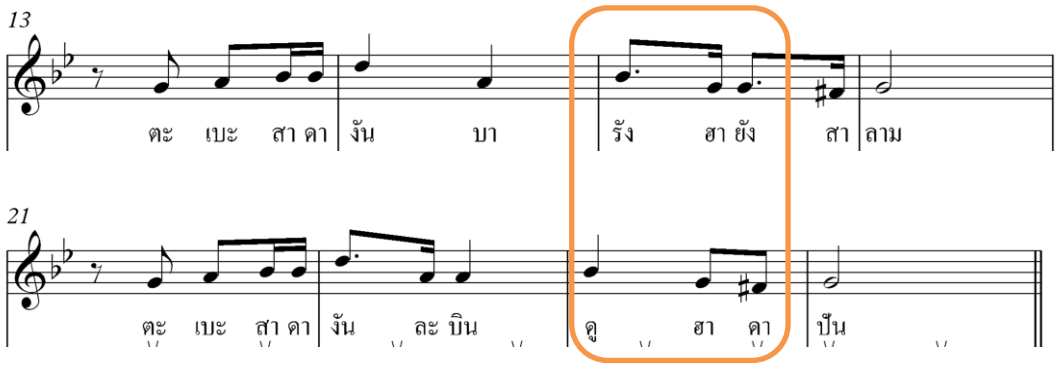
เป็นการเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากขึ้นจากเดิม พบในกระสวนทำนองที่ 2 จากตัวอย่าง แนวทำนองหลักในห้องที่ 14 ร้องด้วยโน้ตตัวดำเสียง D และตัวดำเสียง A ในจังหวะที่ 2 การพัฒนาทำนองด้วยการขยายพยางค์โน้ตเพิ่มขึ้น พบในห้องที่ 22 จังหวะที่ 1 ร้องด้วยเสียง D และจังหวะยกที่ 1 เพิ่มพยางค์คำและเสียงร้องด้วย A ก่อนลงด้วยเสียง A ในจังหวะที่ 2 ดังตัวอย่างที่ 10



ตัวอย่างที่ 10 แสดงการพัฒนาแนวทำนองด้วยการเพิ่มพยางค์โน้ต เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.8.2 การลดพยางค์โน้ต

เป็นการลดตัวโน้ตให้น้อยลงจากแนวทำนองหลัก ในทำนองหลักห้องที่ 15 มีการลดตัวโน้ตลงในห้องที่ 23 โดยลดจากโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นเป็นตัวดำดังตัวอย่างที่ 11



ตัวอย่างที่ 11 แสดงการลดพยางค์โน้ต เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

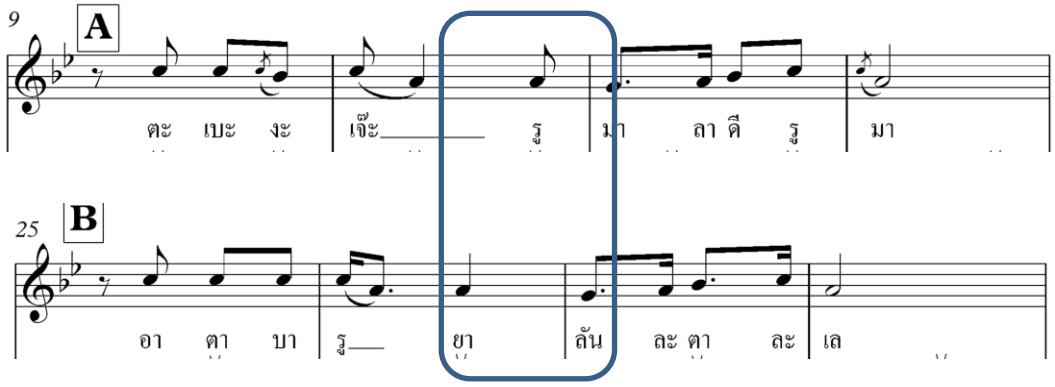
1.8.3 การเปลี่ยนเสียง

เป็นการเปลี่ยนเสียงในจากทำนองหลัก พบในกระสวนทำนองที่ 1 ในห้องที่ 9 จังหวะยกที่ 2 ซึ่งเป็นเสียง Bb ถูกยกให้เสียงสูงขึ้นในห้องที่ 33 จังหวะยกที่ 2 โดยเปลี่ยนเป็นเสียง C ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12 แสดงการเปลี่ยนเสียงจำทำนองหลัก เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.8.4 การเปลี่ยนจังหวะ

เป็นการเปลี่ยนจังหวะของพยางค์เสียงให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าเดิม ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการใช้โน้ตล้ำหรือโน้ตเหลื่อม ในเพลงดังกล่าว พบในทำนองที่ 1 เป็นการเปลี่ยนจังหวะจากทำนองหลักห้องที่ 10 จังหวะยกที่ 2 ในห้องที่ 26 จังหวะที่ 2 เสียงเดิมเปลี่ยนมาลงในจังหวะตกดังตัวอย่างที่ 13 แสดงการเปลี่ยนจังหวะ



ตัวอย่างที่ 13 แสดงการเปลี่ยนจังหวะของโน้ต เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.8.5 การใช้รูปแบบผสมผสาน

เป็นการใช้หลายรูปแบบเช่นการเพิ่มตัวโน้ตและการเปลี่ยนเสียง พบในกระสวนทำนองที่ 2 จากตัวอย่าง ห้องที่ 13 ตำแหน่งที่ 1. 2 และ 3 ซึ่งเป็นทำนองหลัก ถูกยกเสียงให้สูงขึ้น ห้องที่ 29 ตำแหน่งที่ 10, 11, 12 เป็นการเปลี่ยนเสียงขณะเดียวกัน มีการลดตัวโน้ตจากตำแหน่งที่ 3 – 5 ในห้องที่ 29 จาก 3 ตัวโน้ตเหลือเพียง 2 ตัวโน้ต (ตำแหน่งที่ 12 ไป 13) นอกจากนี้การเพิ่มพยางค์โน้ต ในทำนองหลัก ตำแหน่งที่ 6 ไป 7 มีการเพิ่มพยางค์โน้ตในทำนองพัฒนา ตำแหน่งที่ 14 ไป 16 ดังตัวอย่างที่ 14

ทำนองหลัก

ทำนองพัฒนา

ตัวอย่างที่ 14 แสดงการใช้รูปแบบผสมผสาน พัฒนาแนวทำนอง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง (Sound Group of Melody)

กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามกลุ่มเสียงและการหยุดพักเสียง แบ่งตามวลีทำนองมีกลุ่มเสียงมากสุด 2 กลุ่มเสียง มีกลุ่มเสียงดังนี้

วลีทำนอง a มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง b มี 2 กลุ่มเสียง

แบ่งกลุ่มเสียงด้วยทำนองที่ขึ้นต้นเสียงและลงจบของกลุ่มเสียง สามารถจำแนกความแตกต่างกันได้ 5 กลุ่มเสียง ในแต่ละกลุ่มเสียงดำเนินทำนองจากเป็นกลุ่มทำนองเล็ก ๆ ได้ดังนี้

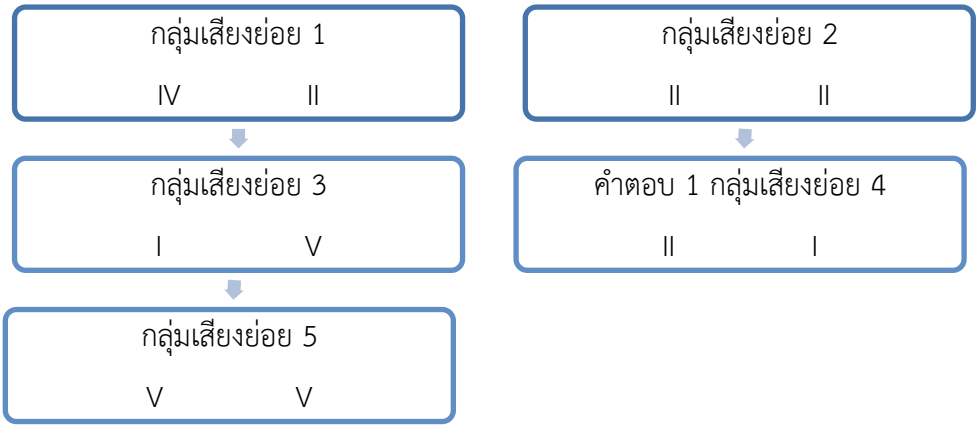
กลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง IV ลงจบด้วยเสียง II

กลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง II ลงจบด้วยเสียง **II**

กลุ่มเสียงที่ 3 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง I ลงจบด้วยเสียง V
กลุ่มเสียงที่ 4 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง II ลงจบด้วยเสียง I
กลุ่มเสียงที่ 5 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง V ลงจบด้วยเสียง V

ประโยคคำถาม 1 แบ่งกลุ่มเสียงเป็น 2 กลุ่มเสียงคือ กลุ่มเสียงย่อยที่ 1 ขึ้นด้วยเสียงที่ IV และจบลงด้วยเสียงที่ II กลุ่มเสียงย่อยที่ 2 ขึ้นด้วยเสียงที่ II และจบลงด้วยเสียงที่ II

ประโยคคำตอบ 1 แบ่งกลุ่มเสียงออกเป็น 2 กลุ่มเสียงเช่นเดียวกัน คือ กลุ่มเสียงย่อยที่ 1 ขึ้นด้วยเสียงที่ I และจบด้วยเสียงที่ V, กลุ่มเสียงย่อยที่ 2 ขึ้นด้วยเสียงที่ II และจบลงด้วยเสียงที่ I และกลุ่มเสียงย่อยที่ 5 อยู่ในห้องที่ 29 ถึงห้องที่ 30 ขึ้นด้วยเสียงที่ V และจบลงด้วยเสียงที่ V เช่นเดียวกัน ลักษณะของกลุ่มเสียงทำนองร้อง แบ่งได้ดังแผนภูมิที่ 4.4



แผนภูมิที่ 4.4 แสดงกลุ่มเสียงทำนองร้อง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.10 พิสัยของทำนองร้อง (Range)

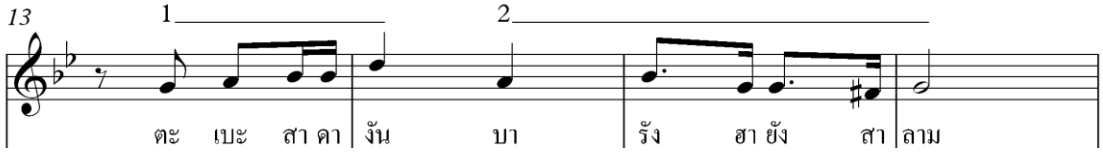
ช่วงของเสียงร้องในเพลงดังกล่าวใช้โน้ตดังต่อไปนี้

$F^{\sharp}$ G A $B^{\flat}$ C D

เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง $F^{\sharp}$ ของหลักเสียง G Harmonic Minor เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง D พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง $F^{\sharp}$-D หรือคู่ 6 minor

1.11 การดำเนินทำนอง (Melody Motion)

การดำเนินทำนองในแต่ละกลุ่มเสียง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง จากตัวอย่างที่ 15 ในกลุ่มเสียงย่อยที่ 1 การเคลื่อนที่เป็นแบบขั้นและกระโดดเพียงคู่ 3 เท่านั้นเมื่อหมดกลุ่มเสียงที่ 1 เริ่มด้วยกลุ่มเสียงใหม่ในตำแหน่งที่ 2 มีการกระโดดเสียงเพื่อเริ่มต้นกลุ่มเสียงใหม่ แต่การเดินทำนองภายในตำแหน่งที่ 2 ยังเป็นการดำเนินทำนองแบบขั้นและกระโดดเพียงคู่ 3 เท่านั้น



ตัวอย่างที่ 15 แสดงการดำเนินทำนอง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง (Text Setting)

การวางคำร้องกับทำนองเพลง ใช้การวางแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และการร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

1.12.1 การร้องแบบ Syllabic

เป็นการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง จากตัวอย่างที่ 16 ในคำร้องแต่ละพยางค์มีเสียงบังคับคำร้องตามพยางค์คำร้อง หนึ่งพยางค์หนึ่งทำนอง

ตัวอย่างที่ 16 แสดงการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องหนึ่งทำนอง เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

1.12.2 การร้องแบบ Neumatic

เป็นการขับร้องโดยขยายหนึ่งพยางค์คำร้อง ให้มีทำนอง 2 -3 ตัวโน้ต การร้องดังกล่าว มี 2 ลักษณะได้แก่

การร้องเอื้อนเสียง เพื่อให้พยางค์ของคำร้อง ลงตรงกับเสียงของโน้ตที่ต้องการ ดังตัวอย่างที่ 17 ในตำแหน่งที่ 1 มีการลากเสียงจากเสียง C ไปยังเสียง Bb โดยร้องคำว่า งะ และในตำแหน่งที่ 4 โดยการร้องคำว่า “มา” เป็นการเอื้อนเสียงจากเสียง C ไปยังเสียง A เพื่อให้พยางค์คำร้องตรงกับเสียง A

การร้องเอื้อนเสียง เป็นการลากเสียงของพยางค์เสียงที่เป็นคำปิด เพื่อให้มีเสียงยาวและมีความไพเราะมากขึ้น ดังตัวอย่างที่ 17 ในตำแหน่งที่ 2 และ 3 เป็นการร้อง “เจ๊ะ” ซึ่งเป็นคำปิดให้มีเสียงยาวขึ้นโดยลากจากเสียง C ไปยังเสียง A เพื่อขยายคำ “เจ๊ะ” ที่เป็นคำปิดให้ยาวและมีความไพเราะให้เสียงอ่อนนุ่มขึ้น

ตัวอย่างที่ 17 แสดงการร้องแบบ Neumatic เพลงตะเบะงะเจ๊ะ

2. วิเคราะห์ เพลงที่ 2 อมมาจารีกำ

คำร้อง: อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้ายกาย (ซ้ำ) บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตียานียา (ซ้ำ)
สร้อย อารอเลเป็นลายาบูรอ (ซ้ำ) บางุนยังงีเซะ อาโยเฮ กนลาบี (ซ้ำ)

คำแปล ดรุณีอันมีผิวพรรณไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสกุนาโดยทั่วไปในโลก ย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่

2.1 โครงสร้างเพลง

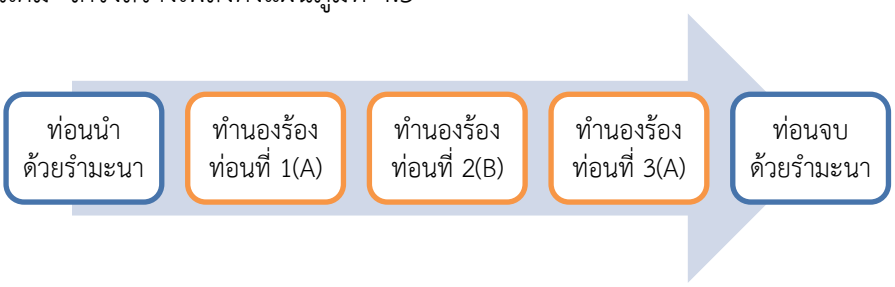
เพลงอมมาจารีกำ เป็นเพลง 2 ทำนองคือ ทำนอง A และทำนอง B แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อนได้แก่ ท่อนนำเป็นการนำขับร้องด้วยรำมะนาแล้วส่งเข้าทำนองร้องท่อนที่ 1 (A), ทำนองร้องท่อนที่ 2 (B), ทำนองร้องท่อนที่ 3 (A) หลังจากนั้นลงจบด้วยเสียงรำมะนาเช่นเดียวกัน

เพลงนี้มีโครงสร้างทางทำนอง 2 ทำนองร้องดังนี้

ทำนองร้องในท่อนที่ 1 (A) เป็นทำนองแรก ประกอบด้วยวรรคเพลง 2 วรรคเพลง เมื่อร้องวรรคเพลงที่ 1 จบ มีการร้องซ้ำวรรคแรกอีกหนึ่งครั้ง แล้วเข้าวรรคเพลงที่ 2 และร้องซ้ำวรรคเพลงที่ 2 อีกหนึ่งครั้งเช่นเดียวกัน

ทำนองร้องในท่อนที่ 2 (B) เป็นทำนองใหม่จากทำนองแรกหรือ B1 เมื่อร้องวรรคแรกของทำนองที่ 2 มีการร้องซ้ำอีกหนึ่งครั้ง และเข้าทำนองที่ 2 (B2) เมื่อจบทำนองที่ 2 แล้วมีการร้องซ้ำอีก 1 ครั้งเช่นเดียวกัน

ทำนองร้องในท่อนที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1 (A) อีกครั้งโดยยึดคำร้องและทำนองเหมือนเดิม โครงสร้างเพลงดังแผนภูมิที่ 4.5

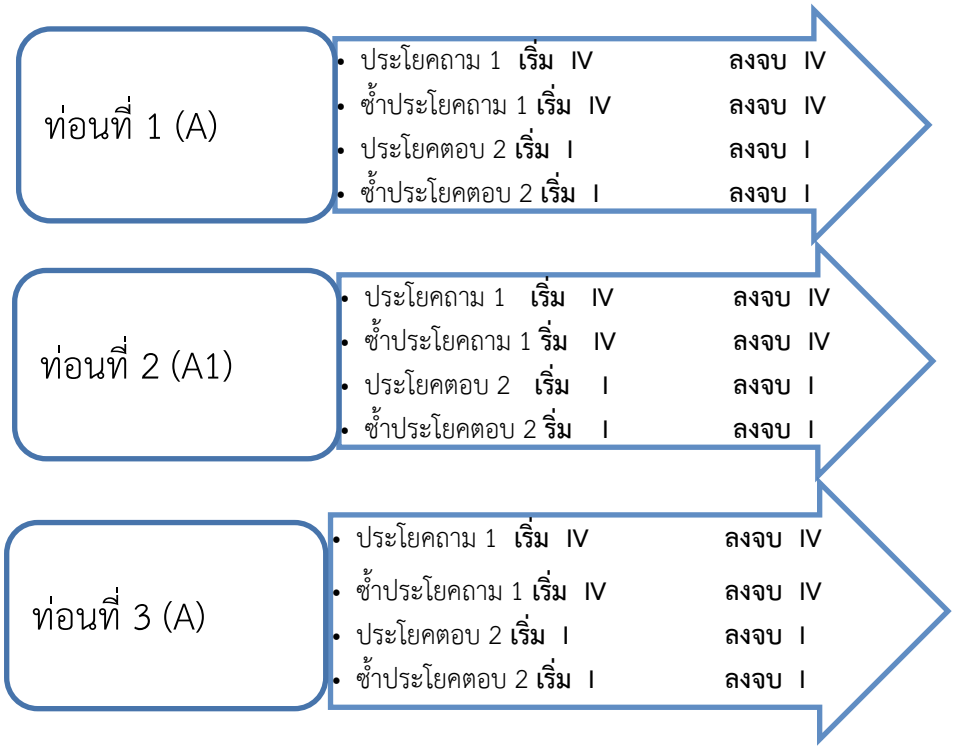


แผนภูมิที่ 4.5 แสดงโครงสร้างเพลง อมมาจารีกำ

2.2. ประโยคเพลง

โครงสร้างประโยคเพลง แบ่งประโยคเพลงได้ 2 ประโยคเพลงในแต่ละท่อนได้แก่ท่อนที่ 1 (A) มี 2 ประโยคเพลง เป็นประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยค เช่นเดียวกัน

ในท่อนที่ 2 (B) เช่นเดียวกับท่อนที่ 2 คือมี 2 ประโยคเพลง คือประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยค ดังแผนภูมิที่ 4.6



แผนภูมิที่ 4.6 แสดงการแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลง เพลงอมมาจารีกำ

2.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง

การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง F Mixolydian บันไดเสียงแบบ Pentatonic Scales ทำนองเพลง อมมาจารีกำ มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 5 เสียงดังนี้

F G $B^{\flat}$ C D F

ทำนองเพลงดังกล่าวจัดอยู่ในหลักเสียง F Mixolydian ซึ่งมีโน้ต

F G A $B^{\flat}$ C D $E^{\flat}$ F

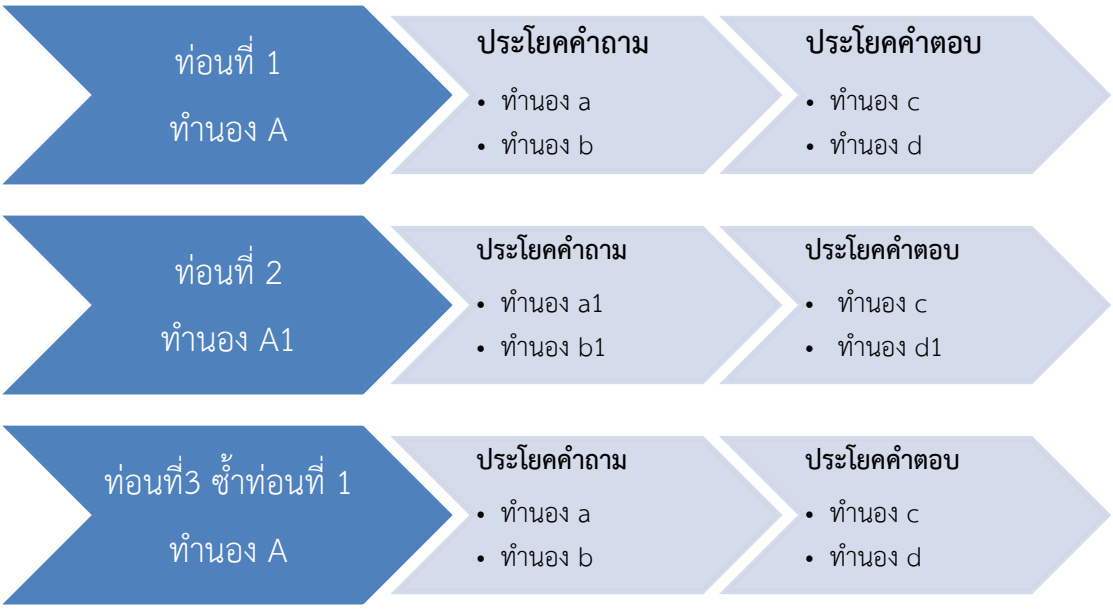
การดำเนินทำนองไม่มีการผ่านเสียงลงเสียง A ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 และเสียง $E^{\flat}$ ในบันไดเสียงเลย จึงจัดอยู่ในบันไดเสียง แบบ Pentatonic Scales

2.4 โครงสร้างทำนอง

โครงสร้างทำนอง แบ่งเป็นวลีทำนอง 4 วลีทำนองหลัก คือทำนอง a, b, c และ d ในท่อนที่ 1 เป็นทำนอง A โดยมีวลีทำนอง a และ วลีทำนอง b ในประโยคคำถาม เมื่อจบประโยคคำถามจะร้องซ้ำวรรคเดิมอีกหนึ่งเที่ยวแล้วเข้าประโยคคำตอบ ซึ่งเป็นวลีทำนอง c และ d

ท่อนที่ 2 ในประโยคตำถาม เป็นวลีทำนอง a1และ b1 โดยพัฒนามาจากท่อนที่ 1 ส่วนประโยคคำตอบ เป็นทำนอง c และ d1 โดยพัฒนามาจากทำนอง d ในประโยคคำตอบท่อนที่ 1 เช่นเดียวกัน

ท่อนที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1 ทำนอง A โครงสร้างทำนอง ดังแผนภูมิที่ 4.7



แผนภูมิที่ 4.7 แสดงโครงสร้างทำนองเพลง อมมาจารีกำ

2.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง

การแบ่งวรรคเพลงอมมาจารีกำ แบ่งวรรคเพลงในท่อนที่ 1 เป็น 4 วรรคเพลง ใน 4 วรรคเพลงมีลักษณะวรรคเพลงที่คล้ายกัน สามารถแบ่งออกเป็นลักษณะประโยคถามกับประโยคตอบ หนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 4 ห้องเพลง แยกออกเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีทำนองในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

ประโยคที่ 1 ประโยคคำถาม มีเพียง 1 วรรคเพลง แบ่งวลีทำนองเป็น 2 วลีทำนอง จากตัวอย่าง ตำแหน่งที่ 1 แสดงถึงวลีทำนองที่ 1 ตำแหน่งที่ 2 แสดงถึงวลีทำนองที่ 2 เมื่อจบวลีทำนองที่ 2 มีการร้องซ้ำวลีทำนองที่ 1 และ 2 อีกหนึ่งครั้ง

ประโยคที่ 2 ประโยคคำตอบ มีเพียง 1 วรรคเพลง เริ่มจังหวะยกที่ 4 ในห้องที่ 8 จากตัวอย่าง ตำแหน่งที่ 3 แสดงวลีทำนองที่ 1 ในประโยคที่ 2 และตำแหน่งที่ 4 แสดงวลีทำนองที่ 2 ในประโยคที่ 2 เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างที่ 18

ตัวอย่างที่ 18 แสดงวลีทำนองเพลง เพลงอมมาจารีกำ

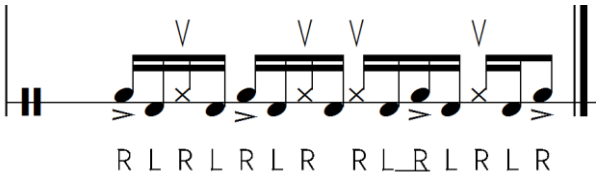
2.6 กระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงอมมาจารีกำ มี 5 กระสวนจังหวะหลักดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 2 กลุ่มมีกลุ่มละ 3 เสียง เริ่มด้วยมือขวา ในจังหวะตกที่ 1 เน้นเสียง “ป๊ะ” ตีเน้นจังหวะหนัก ในจังหวะตกที่ 2 และจังหวะตกที่ 4 ดังตัวอย่างที่ 19 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1

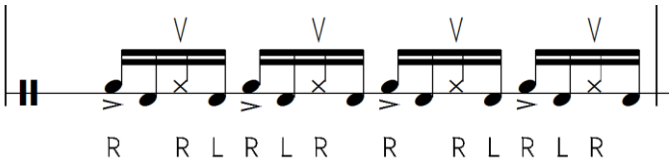
ตัวอย่างที่ 19 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 เพลงอมมาจารีกำ

กระสวนจังหวะที่ 2 เริ่มด้วยมือขวา โดยตีสีเสียงในหนึ่งจังหวะ เน้นเสียง “ป๊ะ”ในเสียงที่ 3 ของจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 2 และตำแหน่งที่ 1 จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 4 ดังตัวอย่างที่ 20 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2



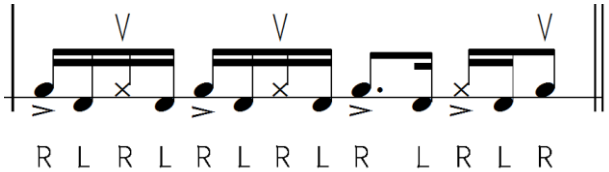
ตัวอย่างที่ 20 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงอมมาจารีกำ

กระสวนจังหวะที่ 3 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 4 กลุ่ม กลุ่มละ 1 จังหวะในแต่ละกล่มตี 4 เสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3 ของกลุ่มทุกกล่อม ดังตัวอย่างที่ 21 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3



ตัวอย่างที่ 21 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงอมมาจารีกำ

กระสวนจังหวะที่ 4 เป็นการตีเพื่อหยุดพักเสียงแล้วเริ่มเสียงใหม่ แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 4 กลุ่มเสียง กลุ่มละหนึ่งจังหวะ ในจังหวะที่ 1 และ 2 ตีกลุ่มเสียงละ 4 ตำแหน่ง เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3 กลุ่มจังหวะที่ 3 ตี 2 เสียง และกลุ่มจังหวะที่ 4 ตี 3 เสียงโดยเน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 ของกลุ่ม ดังตัวอย่างที่ 22 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4



ตัวอย่างที่ 22 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงอมมาจารีกำ

กระสวนจังหวะที่ 5 เป็นการตี เพื่อลงจบเพลง แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 4 กลุ่มเสียง กลุ่มเสียงที่ 1 และ 2 ตีเน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3, กลุ่มเสียงที่ 3 เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 กลุ่มเสียงที่ 4 ตี 3 เสียงเน้นเสียง “ป๊” จังหวะที่ 1 และลงจบในจังหวะที่ 1 ในห้องถัดไป ตัวอย่างที่ 23 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5

ตัวอย่างที่ 23 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5 จังหวะจบ เพลง อมมาจารีกำ

2.7 กระสวนทำนอง

มีกระสวนทำนอง 4 กระสวนทำนองหลักสามารถแบ่งได้ตามวลีทำนอง ดังนี้

กระสวนทำนองที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 5 ในตำแหน่งที่ 1 เป็นกระสวนทำนองที่ 1 ในตำแหน่งที่ 2 เป็นกระสวนทำนองที่ 2 ดังตัวอย่างที่ 24

ตัวอย่างที่ 24 แสดงกระสวนทำนองที่ 1และ 2 เพลงอมมาจารีกำ

กระสวนทำนองที่ 3 เริ่มจังหวะยกที่ 4 ในห้องเพลงที่ 8 หรือตำแหน่งที่ 3

กระสวนทำนองที่ 4 เริ่มในตำแหน่งที่ 4 จนจบในจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 10 ดังตัวอย่างที่ 25

ตัวอย่างที่ 25 แสดงกระสวนทำนองที่ 3 และ 4 เพลงอมมาจารีกำ

2.8 การพัฒนาแนวทำนอง

จากกระสวนทำนองหลัก 4 กระสวนทำนอง พบว่ามีการพัฒนาแนวทำนองออกมาจากแนวทำนองหลัก 3 ทำนอง การพัฒนาแนวทำนองดังกล่าว พัฒนาจากทำนองหลักคือ วลีทำนอง a, b, c, และd โดยพัฒนาวลีทำนอง a, b และ d อย่างละ 1 ทำนอง ส่วนทำนอง c ไม่มีการพัฒนาเพิ่มเติม

วิธีการพัฒนาแนวทำนองดังกล่าว มีรูปแบบดังนี้

2.8.1 การลดพยางค์โน้ต

เป็นการลดตัวโน้ตให้น้อยลงจากแนวทำนองหลัก จากตัวอย่างที่ 26 ในทำนองหลักห้องที่ 7 ตำแหน่งที่ 1 เมื่อนำมาพัฒนาทำนอง มีการลดพยางค์โน้ตลงในห้องที่ 13 ตามพยางค์ของคำร้อง การเพิ่มพยางค์โน้ต

2.8.2 การเพิ่มพยางค์โน้ต

เป็นการเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากขึ้นจากทำนองหลัก จากตัวอย่างที่ 26 ในตำแหน่งที่ 2 ซึ่งเป็นแนวทำนองหลักในห้องที่ 8 จังหวะที่ 2 เมื่อนำมาพัฒนาแนวทำนองในตำแหน่งที่ 6 มีการเพิ่มพยางค์ของโน้ตขึ้นในห้องที่ 14 จังหวะที่ 2

แนวทำนองหลัก

แนวทำนองพัฒนา

ตัวอย่างที่ 26 แสดงการลดพยางค์โน้ตและการเพิ่มพยางค์โน้ต เพลงอมมาจารีกำ

2.8.3 การเปลี่ยนจังหวะ

เป็นการเปลี่ยนจังหวะของพยางค์เสียงให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าเดิม ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการใช้โน้ตล้ำหรือโน้ตเหลื่อม ในเพลงดังกล่าว พบในตำแหน่งที่ 2 เมื่อพัฒนาเป็นแนวทำนองใหม่ ในตำแหน่งที่ 6 มีการเปลี่ยนจังหวะจากเสียง D ซึ่งอยู่ในจังหวะตำที่ 2 เลื่อนไปอยู่ในจังหวะยกที่ 2 แทน ดังตัวอย่างที่ 27

แนวทำนองหลัก

แนวทำนองพัฒนา

ตัวอย่างที่ 27 แสดงการเลื่อนจังหวะของเสียง เพลงอมมาจารีกำ

2.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง

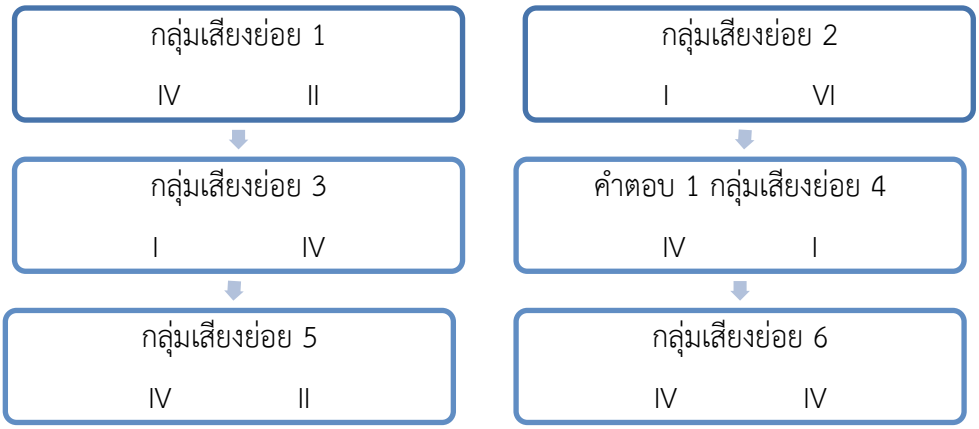
กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามกลุ่มเสียงและการหยุดพักเสียง แบ่งตามวลีทำนองมีกลุ่มเสียงมากสุด 2 กลุ่มเสียง มีกลุ่มเสียงดังนี้

วลีทำนอง a มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง b มี 2 กลุ่มเสียง วลีทำนอง c มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง d มี 2 กลุ่มเสียง

แบ่งกลุ่มเสียงด้วยทำนองที่ขึ้นต้นเสียงและลงจบของกลุ่มเสียง สามารถจำแนกความแตกต่างกันได้ 6 กลุ่มเสียง ในแต่ละกลุ่มเสียงดำเนินทำนองจากเป็นกลุ่มทำนองเล็ก ๆ ได้ดังนี้

กลุ่มเสียงที่ 1 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง IV ลงจบด้วยเสียง II
กลุ่มเสียงที่ 2 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง I ลงจบด้วยเสียง IV
กลุ่มเสียงที่ 3 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง I ลงจบด้วยเสียง IV
กลุ่มเสียงที่ 4 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง VI ลงจบด้วยเสียง I
กลุ่มเสียงที่ 5 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง IV ลงจบด้วยเสียง II
กลุ่มเสียงที่ 6 กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง IV ลงจบด้วยเสียง IV

ลักษณะของกลุ่มเสียงทำนองร้อง แบ่งได้ดังแผนภูมิที่ 4.8



แผนภูมิที่ 4.8 แสดงกลุ่มเสียงทำนองร้อง เพลงอมมาจารีกำ

2.10 พิสัยของทำนองร้อง

ช่วงของเสียงร้องในเพลงดังกล่าวใช้โน้ตดังต่อไปนี้

D E♭ F G A B♭ C D

เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง D ของหลักเสียง F Mixolydian เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง D พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง D-D หรือคู่ 8 Perfect

2.11 การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในแต่ละกลุ่มเสียง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

2.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง

การวางคำร้องกับทำนองเพลง ใช้การวางแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และการร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

2.12.1 การร้องแบบ Syllabic

เป็นการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง ในคำร้องแต่ละพยางค์มีเสียงบังคับคำร้องตามพยางค์คำร้อง หนึ่งพยางค์หนึ่งทำนอง

2.12.2 การร้องแบบ Neumatic

เป็นการขับร้องโดยขยายหนึ่งพยางค์คำร้อง ให้มีทำนอง 2 -3 ตัวโน้ต การร้องดังกล่าว มี 2 ลักษณะได้แก่ การร้องเอื้อนเสียง เพื่อให้พยางค์ของคำร้อง ลงตรงกับเสียงของโน้ตที่ต้องการ การร้องเอื้อนเสียง เป็นการลากเสียงของพยางค์เสียงที่เป็นคำปิด เพื่อให้มีเสียงยาวและมีความไพเราะมากขึ้น

จากตัวอย่างที่ 28 ในตำแหน่งที่ 1 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อหนึ่งทำนอง (Syllabic) ในตำแหน่งที่ 2 และ 4 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อ 2-3 ทำนอง (Neumatic)

ตัวอย่างที่ 28 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงอมมาจารีกำ

3. วิเคราะห์ เพลงที่ 3 ดียาโดนียา

คำร้อง :	ดีนาโดนียา ละเอกานาอาสันนูบา	ดียาโนดียา เอกานาอาสันนูเง (ซ้ำ)
	อำปนซายานา ฆาเร อาสันโนเง	ซูนู มาลายา
	ฮา ฮ้า ฮา ฮา ฮันซายา	โดะการานา ลาโฮตนสีปายา โดเร
สร้อย :	โฮ โฮ โฮย อีสีกิยานะบาโซ๊ะ	กิยานาบาโซ๊ะนะซ่าเร อา อา
	ฮะ ฮา อาไฮ ฮันซายา	โดะการานา ลาโฮตนสีปายาโดเร (ซ้ำตั้งแต่ต้น)

คำแปล โลกและโลก ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวของมันว่า เป็นความไพศาลและเป็นสัจธรรมยิ่งกว่าเมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอยเกิดขึ้นได้ง่ายมาก หากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้รู้มีชัยนี่ซิยากยิ่ง

3.1 โครงสร้างเพลง

เพลงดียาโดนียา เป็นเพลง 3 ทำนอง แบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อนได้แก่ ท่อนนำเป็นการนำขับร้องด้วยรำมะนาแล้วส่งเข้าทำนองร้องท่อนที่ 1 (A), ทำนองร้องท่อนที่ 2 (B), ทำนองร้องท่อนที่ 3 (C) หลังจากนั้นลงจบด้วยเสียงรำมะนาเช่นเดียวกัน โครงสร้างเพลงดังแผนภูมิที่ 4.9

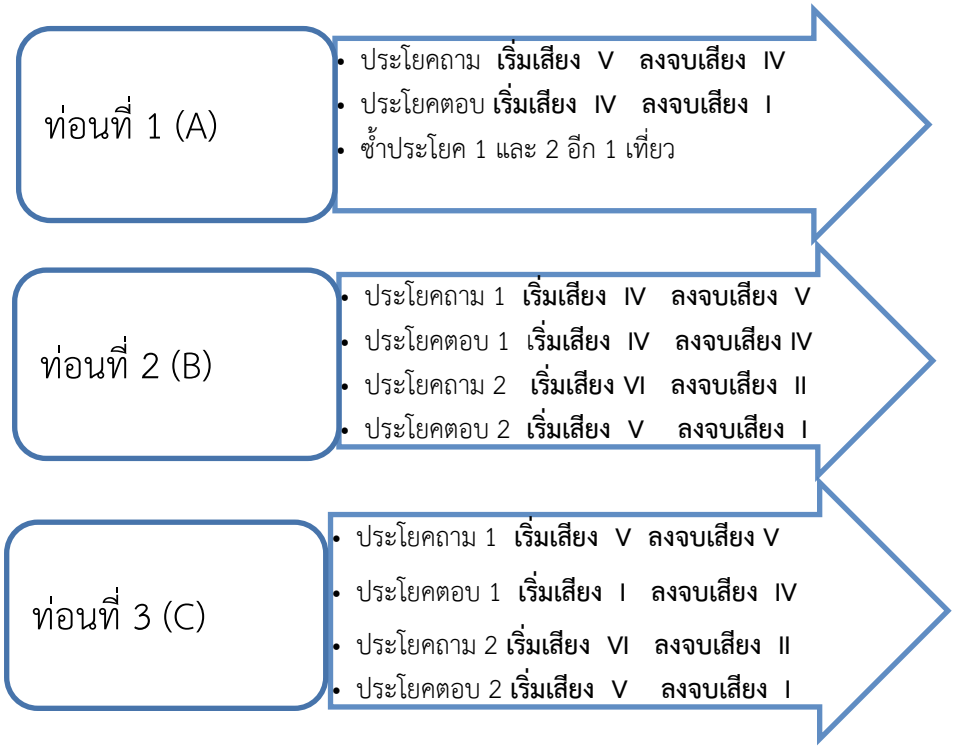
แผนภูมิที่ 4.9 แสดงโครงสร้างเพลง ดียาโดนียา

3.2 ประโยคเพลง

โครงสร้างประโยคเพลง ในท่อนที่ 1 มี 2 ประโยคเพลงคือประโยคถามและประโยคตอบโดยร้องซ้ำทั้งสองประโยคอีกหนึ่งครั้ง

ท่อนที่ 2 ทำนอง B มี 4 ประโยคเพลงคือประโยคถาม1 ประโยคตอบ 1 ประโยคถาม 2 และประโยคตอบ 2

ท่อนที่ 3 เป็นทำนอง C มี 4 ประโยคเพลงเช่นเดียวกัน ประโยคเพลงในแต่ละท่อน ดังแผนภูมิที่ 4.10



แผนภูมิที่ 4.10 แสดงการแบ่งประโยคเพลงและท่อนเพลง เพลงดียาโดนียา

3.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง

การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง G Aeolian บันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales ทำนองเพลงดียาโดนียา มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 6 เสียงดังนี้

G A B♭ C D F G

ทำนองเพลงดังกล่าวจัดอยู่ในหลักเสียง G Aeolian ซึ่งมีโน้ต

G A B♭ C D E♭ F G

การดำเนินทำนองไม่มีการผ่านเสียงลงเสียง E♭ ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ในบันไดเสียงเลย จึงจัดอยู่ในบันไดเสียง แบบ Hexatonic Scales

3.4 โครงสร้างทำนอง

โครงสร้างทำนอง แบ่งออกเป็น 3 ทำนองโดยแต่ละท่อนเพลงทีแนวทำนองที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

ท่อนที่ 1 เป็นทำนอง A ทำนองเดียว โดยมีวลีทำนอง 2 ทำนองและมีการพัฒนาแนวทำนอง วรรคเพลงเป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ มีการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1

ท่อนที่ 2 มีแนวทำนองที่แตกต่างกันออกไป ยังคงยึดวรรคเพลงแบบประโยคคำถามคำตอบเหมือนเดิม มีวลีทำนองใหม่ และการพัฒนาจากวลีทำนองเก่าในท่อนที่ 1

ท่อนที่ 3 มีทำนองที่แตกต่างออกไป โดยนำวลีทำนองจากท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มาพัฒนาออกไปอีก มีการแบ่งวรรคเพลงเป็นประโยคถามตอบเช่นท่อนอื่นๆ โครงสร้างทำนองเพลงดังแผนภูมิที่ 4.11

3.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง

การแบ่งวรรคเพลงดียาโดนียา แบ่งวรรคเพลงทุกท่อนเพลง เป็น 4 วรรคเพลง ในแต่ละวรรคเพลงแบ่งเป็นวลีทำนองวรรคเพลงละ 2 วลีทำนอง เพลงดังกล่าวพบวลีทำนองเพลงที่แตกต่างกัน 6 วลีทำนอง วรรคเพลงและวลีทำนองมีดังนี้

ท่อนที่ 1 ทำนอง A แบ่งวรรคเพลงออกเป็น 4 วรรค

วรรคที่ 1 มีวลีทำนอง a, b

วรรคที่ 2 มีวลีทำนอง a, b1

วรรคที่ 3 ซ้ำวรรคที่ 1

วรรคที่ 4 ซ้ำวรรคที่ 2

ท่อนที่ 2 ทำนอง B แบ่งวรรคเพลงเป็น 4 วรรค

วรรคที่ 1 มีวลีทำนอง c, d

วรรคที่ 2 มีวลีทำนอง e, f

วรรคที่ 3 มีวลีทำนอง a1, b2

วรรคที่ 4 มีวลีทำนอง a2, b3

ท่อนที่ 3 ทำนอง C แบ่งวรรคเพลงเป็น 4 วรรค

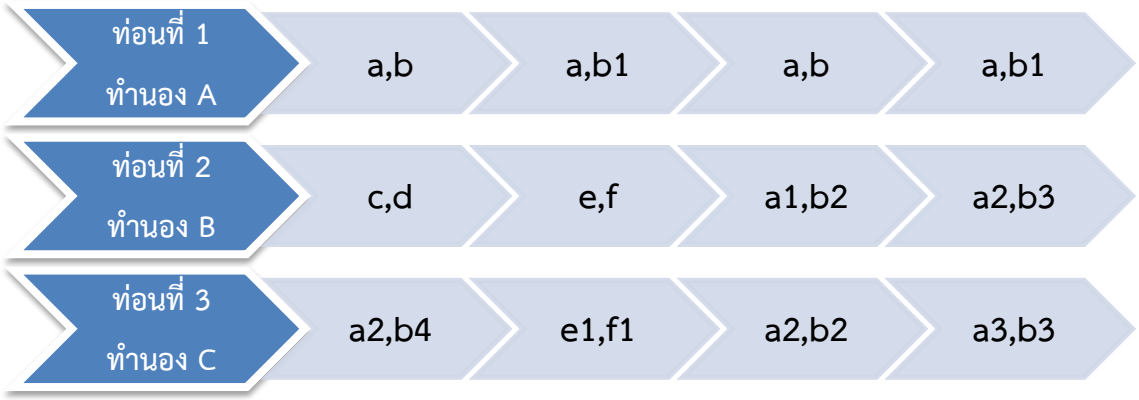
วรรคที่ 1 มีวลีทำนอง a2, b4

วรรคที่ 2 มีวลีทำนอง e1, f1

วรรคที่ 3 มีวลีทำนอง a2, b2

วรรคที่ 4 มีวลีทำนอง a3,b3

ดังแผนภูมิที่ 4. 11 แสดงโครงสร้างทำนอง วรรคเพลงและวลีทำนอง



แผนภูมิที่ 4. 11 แสดงโครงสร้างทำนอง วรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงดียาโดนียา

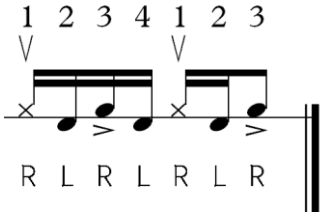
3.6 กระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงดียาโดนียา มี 7 กระสวนจังหวะหลักดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 2 กลุ่มมีกลุ่มละ 4 เสียง เริ่มด้วยมือขวา ในจังหวะตกที่ 1 การตีเน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3 ของจังหวะ ดังตัวอย่างที่ 29 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1

ตัวอย่างที่ 29 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 เพลงดียาโดนียา

กระสวนจังหวะที่ 2 มีสองกลุ่มจังหวะโดยกลุ่มจังหวะแรกมี 4 เสียงกลุ่มจังหวะหลังมี 3 เสียง เริ่มด้วยมือขวาตีเสียง “ป๊ะ”ใน ตำแหน่งที่ 1 ของกลุ่มที่ 1 และกลุ่มที่ 2 โดยกลุ่มเสียงที่ 2 ตีเพียง 3 เสียงดังตัวอย่างที่ 30

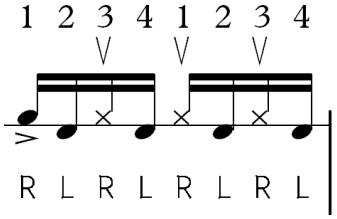


ตัวอย่างที่ 30 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงดียาโดนียา

กระสวนจังหวะที่ 3 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 1 กลุ่ม กลุ่มละ 4 เสียงโดยตี มือขวาและซ้ายสลับกันไป ไม่มีการเน้นเสียง “ป๊ะ” ดังตัวอย่างที่ 31

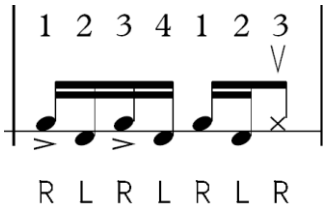
ตัวอย่างที่ 31 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงดียาโดนียา

กระสวนจังหวะที่ 4 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 2 กลุ่ม กลุ่มละ 4 เสียง การตีเริ่มด้วยมือขวาสลับกับมือซ้าย โดยกลุ่มเสียงแรก เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3 กลุ่มเสียงหลังเน้นเสียง “ป๊ะ”ในตำแหน่ง 1 และ 3 และตีสลับวนไปเรื่อย ๆ ดังตัวอย่างที่ 32



ตัวอย่างที่ 32 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงดียาโดนียา

กระสวนจังหวะที่ 5 มี 2 กลุ่มจังหวะ กลุ่มแรกมี 4 เสียง กลุ่มที่ 2 ตี 3 เสียง การตีเน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3 ของกลุ่มหลัง ดังตัวอย่างที่ 33

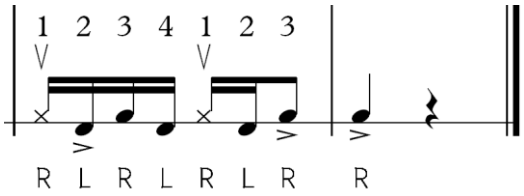


ตัวอย่างที่ 33 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5 เพลงดียาโดนียา

กระสวนจังหวะที่ 6 เป็นการตีรัวเสียง โดยตีด้วยมือขวาและซ้ายสลับกัน ใช้ตอนเปลี่ยนทำนองจากท่อนเพลงที่ 2 ไปยังท่อนเพลงที่ 3 ดังตัวอย่างที่ 34

ตัวอย่างที่ 34 แสดงกระสวนจังหวะที่ 6 เพลงดียาโดนียา

กระสวนจังหวะที่ 7 เป็นการตีเพื่อลงจบบทเพลงมี 2 กลุ่มเสียง กลุ่มเสียงแรกตี 4 เสียง กลุ่มเสียงหลังตี 3 เสียง โดยเน้นเสียง “ป๊ะ”ในตำแหน่งที่ 1 ของกลุ่มเสียงที่ 1 และกลุ่มเสียงที่ 2 และลงจบเสียงสุดท้ายด้วยมือขวา ดังตัวอย่างที่ 35



ตัวอย่างที่ 35 แสดงกระสวนจังหวะที่ 7 เพลงดียาโดนียา

3.7 กระสวนทำนอง

เพลงดียาโดนียา มีกระสวนทำนอง 6 กระสวนหลักโดยแบ่งตามวรรคเพลงและวลีทำนองดังนี้

กระสวนทำนอง a และ b ใช้ในท่อนที่ 1 ทำนอง A กระสวนทำนอง c, d, e และ f ใช้ในท่อนที 2 หรือทำนอง B จากตัวอย่าง 36 แสดงกระสวนทำนอง a ในตำแหน่งที่ 1 กระสวนทำนอง b ในตำแหน่งที่ 2

ตัวอย่างที่ 36 แสดงกระสวนทำนอง เพลงดียาโดนียา

3.8 การพัฒนาแนวทำนอง

จากกระสวนทำนองหลัก 6 กระสวนทำนอง พบว่ามีการพัฒนาแนวทำนองออกมาจากแนวทำนองหลัก 9 ทำนอง การพัฒนาแนวทำนองดังกล่าว พัฒนาจากทำนองหลักคือ วลีทำนอง a, b, c, d, e และ f โดยพัฒนาวลีทำนอง a อีก 3 ทำนองได้แก่ a1, a2, a3 พัฒนาวลีทำนอง b อีก 4 ทำนองได้แก่ b1, b2, b3, และ b4 ทำนองหลัก e, f พัฒนาเพิ่มอีกอย่างละ 1 ทำนอง ส่วนทำนอง c, d ไม่มีการพัฒนาเพิ่มเติม

วิธีการพัฒนาแนวทำนองดังกล่าวมีรูปแบบดังนี้

3.8.1 การลดพยางค์โน้ต มีการลดพยางค์โน้ตในการพัฒนาแนวทำนอง จากวลีทำนอง a เป็น วลีทำนอง a1

3.8.2 การเพิ่มพยางค์โน้ต การพัฒนาวลีทำนองจาก e ไปยังวลีทำนอง e1 ใช้การเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากกว่าเดิม

3.8.3 การเปลี่ยนจังหวะของทำนอง พบว่ามีการพัฒนาวลีทำนองโดยการเปลี่ยนจังหวะของทำนอง จากวลีทำนอง f พัฒนาวลีทำนองไปสู่ f1

3.8.4 การเปลี่ยนเสียงทำนอง โดยยังยึดจังหวะของทำนองเหมือนเดิม ใช้พัฒนาแนวทำนองจำทำนอง b ไปทำนอง b1

3.8.5 การใช้รูปแบบผสมผสาน ในทำนอง b2 มีการพัฒนาแนวทำนองจากทำนองหลัก b ด้วยการลดพยางค์โน้ต ในช่วงต้นของวลีทำนองและการเพิ่มพยางค์โน้ตในตอนท้าย พร้อมกับเปลี่ยนเสียงทำนองตอนท้ายวลีทำนอง

3.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง

กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามกลุ่มเสียงและการหยุดพักเสียง แบ่งตามวลีทำนองมีกลุ่มเสียงมากสุด 2 กลุ่มเสียง มีกลุ่มเสียงดังนี้

วลีทำนอง a, c และ e มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง b, d และ f มี 2 กลุ่มเสียง

กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามการขึ้นต้นเสียงและการลงจบเสียงสุดท้ายของกลุ่มเสียง สามารถแบ่งออกตามกระสวนของทำนองร้องได้ 6 กลุ่มเสียง ดังนี้

กลุ่มเสียงที่ 1	กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง	IV	ลงจบด้วยเสียง	II
กลุ่มเสียงที่ 2	กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง	I	ลงจบด้วยเสียง	IV
กลุ่มเสียงที่ 3	กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง	I	ลงจบด้วยเสียง	IV
กลุ่มเสียงที่ 4	กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง	VI	ลงจบด้วยเสียง	I
กลุ่มเสียงที่ 5	กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง	IV	ลงจบด้วยเสียง	II
กลุ่มเสียงที่ 6	กลุ่มเสียงที่ขึ้นด้วยเสียง	IV	ลงจบด้วยเสียง	IV

3.10 พิสัยของทำนองร้อง

ช่วงของเสียงร้องในเพลงดังกล่าวใช้โน้ตดังต่อไปนี้

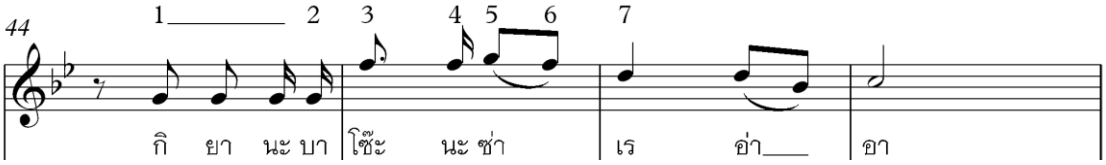
F G A B♭ C D F G

เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง F ของหลักเสียง G Aeolian เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง G พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง F-G หรือคู่ 9 major

3.11 การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในแต่ละกลุ่มเสียง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

การดำเนินทำนองมีการกระโดดเสียงมากที่สุดในห้องที่ 44 ไปยังห้องที่ 45 โดยกระโดดเป็นคู่ 7 minor ดังตัวอย่างที่ 37 ตำแหน่งที่ 2 ไปยังตำแหน่งที่ 3 เป็นการกระโดดเสียงที่กว้างที่สุดในทำนองเพลง



ตัวอย่างที่ 37 แสดงการดำเนินทำนองเพลง ดียาโดนียา

3.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง

การวางคำร้องกับทำนองเพลงในเพลงดียาโดนียา ใช้การวางแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และการร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

3.12.1 การร้องแบบ Syllabic

เป็นการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง ในคำร้องแต่ละพยางค์มีเสียงบังคับคำร้องตามพยางค์คำร้อง หนึ่งพยางค์หนึ่งทำนอง

3.12.2 การร้องแบบ Neumatic

เป็นการขับร้องโดยขยายหนึ่งพยางค์คำร้อง ให้มีทำนอง 2 -3 ตัวโน้ต การร้องดังกล่าว มี 2 ลักษณะได้แก่ การร้องเอื้อนเสียงเพื่อให้พยางค์ของคำร้องลงตรงกับเสียงของโน้ตที่ต้องการ

ในตัวอย่างที่ 38 ในตำแหน่งที่ 1, 2, 3, 4 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อหนึ่งทำนอง (Syllabic) ในตำแหน่งที่ 6 และ 7 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อ 2-3 ทำนอง (Neumatic) โดยการเอื้อนเสียงให้สูงขึ้นแล้วลากลงให้ตรงกับเสียงในตำแหน่งที่ 8

ตัวอย่างที่ 38 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงดียาโดนียา

3.12.3 การร้องแบบ Melismatic

เป็นการร้องโดยหนึ่งพยางค์คำร้องมีทำนองมากกว่า 3 ทำนองขึ้นไป ในบทเพลงดียาโดนียา มีการลากเสียงจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำโดยใช้คำร้องเพียงหนึ่งพยางค์ โดยใช้คำว่า “โอ” แล้วลากเสียงลงมา ดังตัวอย่างที่ 39 ตำแน่งที่ 1 เป็นการออกออกเสียงแรก ส่วนตำแหน่งที่ 2, 3, 4 เป็นการลากเสียงลงมาเพื่อมายังเสียงในตำแหน่งที่ 5 โดยใช้คำเดียวของเสียงในตำแหน่งที่ 1

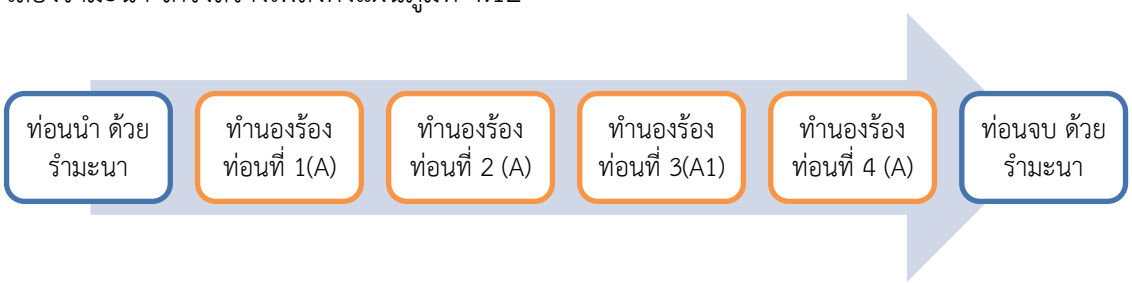
ตัวอย่างที่ 39 แสดงการร้องแบบ Melismatic เพลงดียาโดนียา

4 วิเคราะห์ เพลงที่ 4 ซีฟาดดาริกันตง

คำร้อง	ซีฟาดดารีกันตง ซาเฟดดางันชูยี (ซ้ำ) เสาดารา นันติซายา โตะนันตี (ซ้ำ)
สร้อย	เอาโกยามี โอระดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโย ลากีโยลา ดาราเกาเอ (ซ้ำ)
คำแปล	คุณลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้ญ.สืบทอดเจตนารมณ์อันบริสุทธ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อสตรีเจริญตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรี จงปฏิบัติเถิด แม้แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม

4.1 โครงสร้างเพลง

เพลงซีฟาดดาริกันตง เป็นเพลงทำนองเดียวหรือทำนอง A สามารถแบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 6 ท่อนได้แก่ ท่อนนำเป็นการนำขับร้องด้วยรำมะนาแล้วส่งเข้าทำนองร้องท่อนที่ 1 (A), ทำนองร้องท่อนที่ 2 (A), ทำนองร้องท่อนที่ 3 (A1), ทำนองร้องท่อนที่ 4 (A) หลังจากนั้นลงจบด้วยเสียงรำมะนา โครงสร้างเพลงดังแผนภูมิที่ 4.12

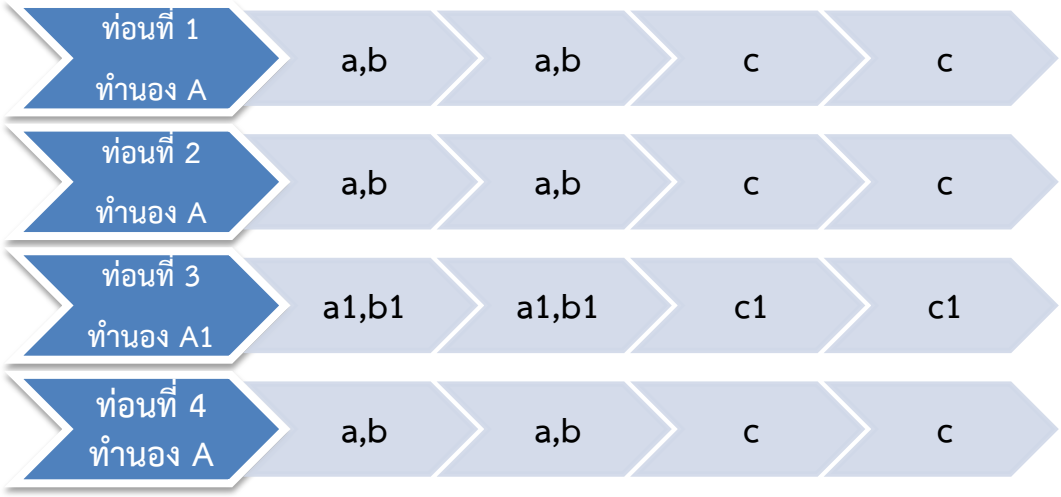


แผนภูมิที่ 4.12 แสดงโครงสร้างเพลงซีฟาดดาริกันตง

4.2 ประโยคเพลง

โครงสร้างประโยคเพลง แบ่งประโยคเพลงได้ 2 ประโยคเพลงในแต่ละท่อนได้แก่ท่อนที่ 1 (A) มี 2 ประโยคเพลง เป็นประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยค ทำนอง a, b เป็นประโยคคำถาม ส่วนทำนอง c เป็นประโยคคำตอบ

ในท่อนที่ 3 (A1) เช่นเดียวกับท่อนที่ 1 คือมี 2 ประโยคเพลง คือประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยคเช่นเดียวกัน ดังแผนภูมิที่ 4.13



แผนภูมิที่ 4.13 ประโยคเพลง ซีฟาดดารีกันตง

4.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง

การดำเนินทำนองอยู่ในหลักเสียง G Ionian บันไดเสียงแบบ Diatonic Scales ทำนองเพลงซีฟาดดารีกันตง มีการใช้โน้ตในเพลง 7 เสียงดังนี้

G A B C D E F♯ G

ทำนองเพลงดังกล่าวจัดอยู่ในหลักเสียง G Ionian แบบ Diatonic Scales

4.4 โครงสร้างทำนอง

โครงสร้างทำนอง แบ่งทำนองเพลงเป็น 4 ท่อนเพลง ในแต่ละท่อนเพลงมี 2 วรรคเพลง เมื่อร้องวรรคที่ 1 จบ มีการซ้ำวรรคที่ 1 อีกครั้ง แล้วเข้าวรรคที่ 2 เมื่อจบวรรคที่ 2 จะร้องซ้ำวรรคที่ 2 อีกครั้งเช่นเดียวกัน

ท่อนเพลงทั้ง 4 มีเพียงทำนองเดียว ท่อนเพลงที่ 1 กับท่อนเพลงที่ 2 เป็นทำนองเดียวกัน ท่อนที่ 3 เป็นทำนองเพลงที่พัฒนามาจากแนวทำนองท่อนที่ 1 ส่วนท่อนที่ 4 เป็นการดำเนินทำนองซ้ำกับท่อนเพลงที่ 1

โครงสร้างทำนองพบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองออกไปในท่อนที่ 3 อย่างเดียว ตามแผนภูมิที่ 4. 14

4.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง

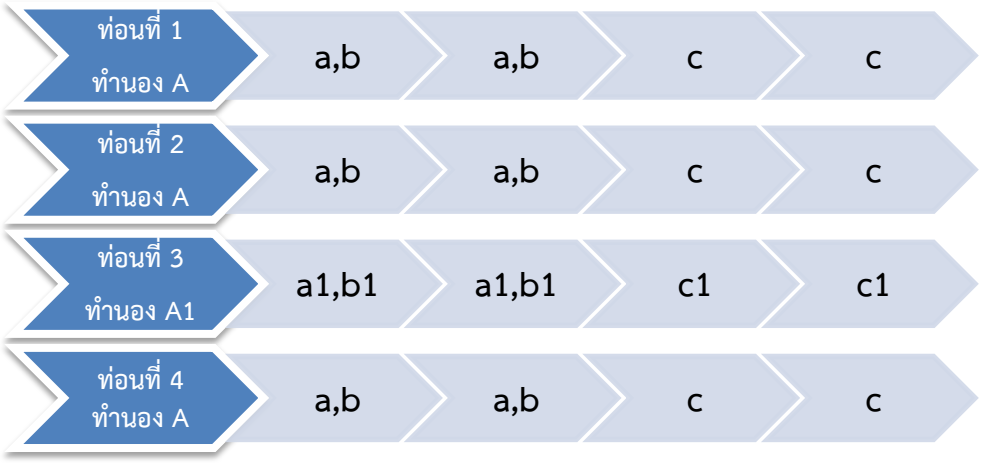
การแบ่งวรรคเพลงซีฟาดดารีกันตง แบ่งวรรคเพลงในท่อนที่ 1 เป็น 2 วรรคเพลง วรรคเพลงมี วลีทำนองที่คล้ายกัน สามารถแบ่งออกเป็นลักษณะประโยคถามกับประโยคตอบ แยกออกเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีทำนองในแต่ละวรรคเพลงดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 มี 2 วรรคเพลง ในวรรคเพลงที่ 1 ประโยคคำถาม แบ่งวลีทำนองเป็น 2 วลีทำนอง เมื่อจบวรรคเพลงที่ 1 มีการร้องซ้ำอีกครั้งแล้วเข้าวรรคเพลงที่ 2 มีวลีทำนองเพียงวลีเดียว เมื่อจบวรรคเพลงที่ 2 จะร้องซ้ำวรรคเพลงที่ 2 อีกหนึ่งครั้งเช่นเดียวกัน

ท่อนเพลงที่ 2 เป็นการร้องซ้ำเหมือนท่อนเพลงที่ 1

ท่อนเพลงที่ 3 เป็นการพัฒนาแนวทำนองมี 2 วรรคเพลงเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 โดยวลีทำนองที่พัฒนาออกมาจากวลีทำนองในท่อนที่ 1

ท่อนเพลงที่ 4 เป็นการร้องซ้ำท่อนที่ 1 อีกหนึ่งครั้ง ดังแผนภูมิที่ 4.14



แผนภูมิที่ 4.14 แสดงโครงสร้างเพลง วรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงซีฟาดดารีกันตง

4.6 กระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงซีฟาดดารีกันตงพบว่ามี 7 กระสวนจังหวะดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 เป็นกระสวนจังหวะเปิดเพื่อนำเข้าทำนองร้อง กระสวนจังหวะนำเข้าเป็นกระสวนจังหวะแบบยาวมี 5 จังหวะ แบ่งเป็น 5 กลุ่มเสียง กลุ่มเสียงละ 1 จังหวะ

เปิดกระสวนจังหวะด้วยเสียง “เทิ่ง” ในจังหวะที่ 1

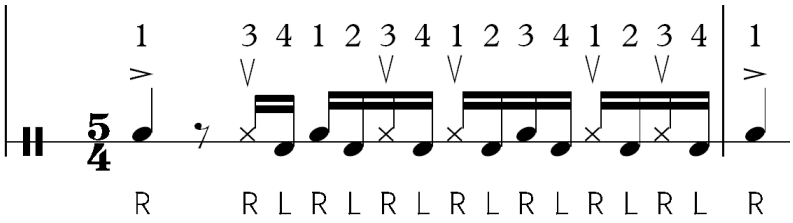
จังหวะที่ 2 ตีเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3 ตามด้วยเสียง “เพิ่ง”

จังหวะที่ 3 มี 4 ตำแหน่งเสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ตำแหน่งที่ 3

จังหวะที่ 4 มี 4 ตำแหน่งเสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ตำแหน่งที่ 1

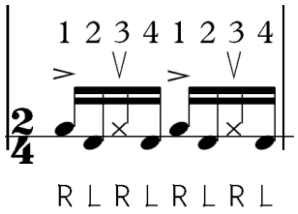
จังหวะที่ 5 มี 4 ตำแหน่งเสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ตำแหน่งที่ 1 และ 3

หลังจากนั้นเริ่มตีในจังหวะที่ 1 และวนไปเรื่อย ๆ ดังตัวอย่างที่ 40 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 กระสวนจังหวะนำเข้าเพลง



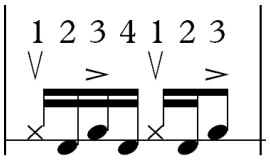
ตัวอย่างที่ 40 แสดงกระสวนจังหวะที่ 1 กระสวนจังหวะนำเข้าเพลงซีฟาดดารีกันตง

กระสวนจังหวะที่ 2 แบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 กลุ่มเสียง โดยตีสีเสียงในหนึ่งจังหวะเน้นเสียง “ป๊ะ”ใน ตำแหน่งเสียงที่ 3 ของจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ดังตัวอย่างที่ 41 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2



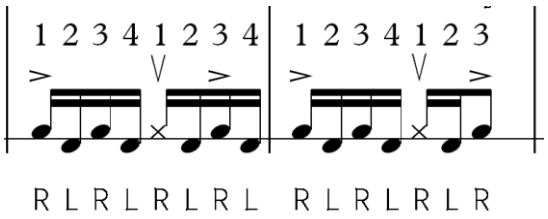
ตัวอย่างที่ 41 แสดงกระสวนจังหวะที่ 2 เพลงซีฟาดดารีกันตง

กระสวนจังหวะที่ 3 แบ่งเป็นกลุ่มจังหวะ 2 กลุ่ม กลุ่มละ 1 จังหวะ จังหวะที่ 1 มี 4 ตำแหน่งเสียง ส่วนจังหวะที่ 2 มี 3 ตำแหน่งเสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 ของกลุ่มจังหวะที่ 1 และ 2 ดังตัวอย่างที่ 42 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3



ตัวอย่างที่ 42 แสดงกระสวนจังหวะที่ 3 เพลงซีฟาดดารีกันตง

กระสวนจังหวะที่ 4 เป็นการตีในการขับร้องในวรรคเพลงและวลีทำนอง โดยแบ่งกระสวนจังหวะเป็น 2 ห้องเพลง รวมเป็น 4 กลุ่มจังหวะ จังหวะที่ 1 ถึง 3 จังหวะละ 4 ตำแหน่งเสียง ส่วนจังหวะที่ 4 มี 3 ตำแหน่งเสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 ของกลุ่มจังหวะที่ 2 และ 4 ดังตัวอย่างที่ 43 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4

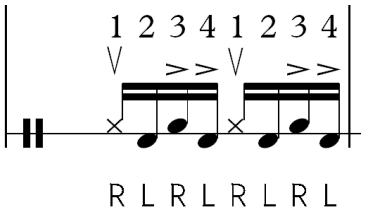


ตัวอย่างที่ 43 แสดงกระสวนจังหวะที่ 4 เพลงซีฟาดดารีกันตง

กระสวนจังหวะที่ 5 เป็นการตี เพื่อลงจบในแต่ละท่อนเพลง เหมือนการตีส่งเพื่อเข้าท่อนเพลงต่อไป แบ่งกลุ่มจังหวะเป็น 2 กลุ่ม โดยตีเสียง “เทิ่ง” กับเสียง “เพิ่ง” สลับมือขวากับมือซ้าย ดังตัวอย่างที่ 44 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5

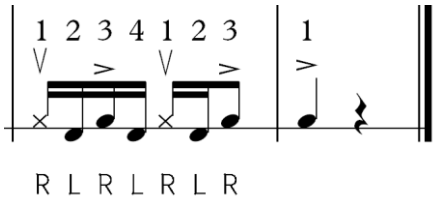
ตัวอย่างที่ 44 แสดงกระสวนจังหวะที่ 5 จังหวะจบท่อนเพลง เพลงซีฟาดดารีกันตง

กระสวนจังหวะที่ 6 แบ่งกลุ่มเสียงเป็น 2 กลุ่มเสียง กลุ่มเสียงละ 1 จังหวะ ในหนึ่งกลุ่มเสียงตี 4 ตำแหน่ง เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 ของทุกกลุ่มเสียงและตีวนไปเรื่อย ๆ ดังตัวอย่างที่ ดังตัวอย่างที่ 45



ตัวอย่างที่ 45 แสดงกระสวนจังหวะที่ 6 เพลงซีฟาดดารีกันตง

กระสวนจังหวะที่ 7 เป็นกระสวนจังหวะจบ แบ่งกลุ่มเสียงเป็น 2 กลุ่มเสียง กลุ่มเสียงละ 1 จังหวะ กลุ่มเสียงแรกมี 4 ตำแหน่งเสียง กลุ่มเสียงหลังมี 3 ตำแหน่งเสียง เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 ของกลุ่มเสียงทั้งสองกลุ่มและลงจบด้วยเสียง “เทิ่ง” ด้วยมือขวา เป็นการตีเพื่อลงจบ ดังตัวอย่างที่ 46



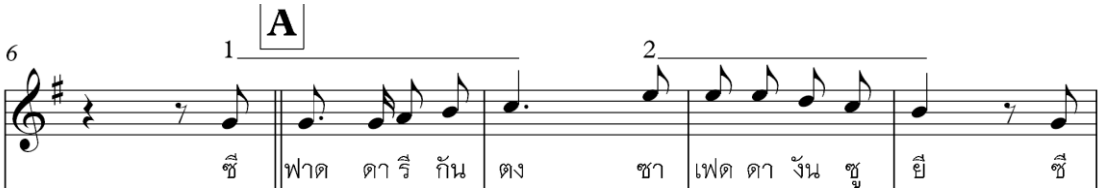
ตัวอย่างที่ 46 แสดงกระสวนจังหวะที่ 7 กระสวนจังหวะจบ เพลงซีฟาดดารีกันตง

4.7 กระสวนทำนอง

มีกระสวนทำนอง 6 กระสวนทำนองหลัก โดยกระสวนทำนองเกิดตามทำนองหลักและการพัฒนาแนวทำนอง ตามวลีทำนอง ดังนี้

ท่อนที่ 1 มีกระสวนทำนอง 3 กระสวนทำนอง ได้แก่กระสวนทำนอง a, b และ c

ท่อนที่ 3 มีกระสวนทำนอง 3 กระสวนทำนอง เป็นกระสวนทำนองที่เกิดจากการพัฒนาแนวทำนองจากท่อนที่ 1 ได้แก่ กระสวนทำนอง a1, b1และ c1 ดังตัวอย่างที่ 47 ตำแหน่งที่ 1 แสดงกระสวนทำนอง a ตำแหน่งที่ 2 แสดงกระสวนทำนอง b



ตัวอย่างที่ 47 แสดงกระสวนทำนองที่ 1และ 2 เพลงซีฟาดดารีกันตง

4.8 การพัฒนาแนวทำนอง

การพัฒนาแนวทำนองมีการพัฒนาจากวรรคเพลงและวลีทำนองหลัก จากวลีทำนองหลัก 3 วลีทำนอง มีการพัฒนาออกไปอีก 3 วลีทำนอง ได้แก่วลีทำนอง a พัฒนาออกไปเป็น a1 วลีทำนอง b พัฒนาเป็น b1 และวลีทำนอง c พัฒนาเป็น c1 การพัฒนาแนวทำนองดังกล่าว มีรูปแบบดังนี้

4.8.1 การลดพยางค์โน้ต

เป็นการลดตัวโน้ตให้น้อยลงจากแนวทำนองหลัก จากวลีทำนองหลัก a เมื่อพัฒนาทำนองเป็น a1 มีการลดโน้ตลง

4.8.2 การเพิ่มพยางค์โน้ต

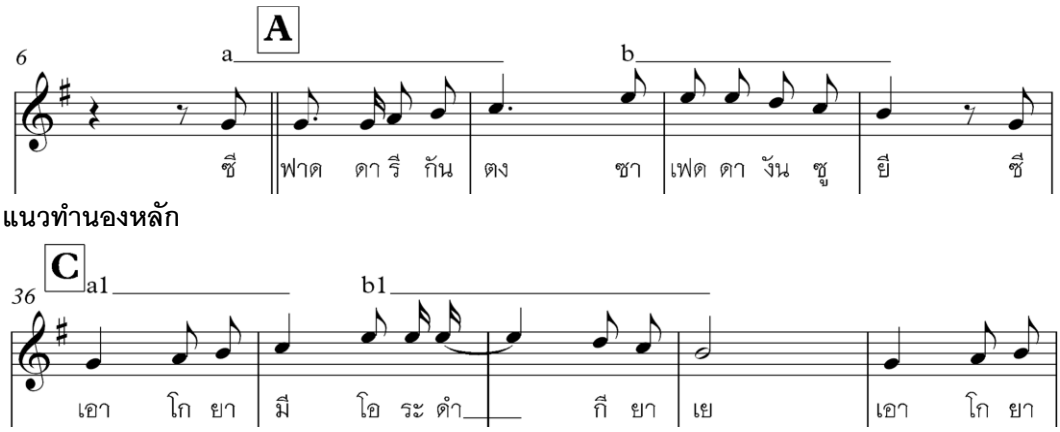
เป็นการเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากขึ้นจากทำนองหลัก ในทำนอง b เมื่อพัฒนาทำนอง เป็น b1 มีการเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากกว่าเดิมตามพยางค์คำร้อง

4.8.3 การเปลี่ยนจังหวะ

เป็นการเปลี่ยนจังหวะของพยางค์เสียงให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าเดิม ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการใช้โน้ตล้ำหรือโน้ตเหลื่อม ในเพลงดังกล่าว มีการเปลี่ยนจังหวะให้เร็วขึ้น จากวลีทำนอง b เพื่อพัฒนาเป็นวลีทำนอง b1

4.8.4 การเปลี่ยนเสียง

มีการเปลี่ยนเสียงของวลีทำนองเมื่อมีการพัฒนาแนวทำนอง โดยเฉพาะวลีทำนอง c เมื่อพัฒนาแนวทำนองเป็น c1 โดยวิธีการเปลี่ยนเสียงของวลีทำนองจากเดิมแต่ยังคงจังหวะแบบเดิมไว้ จากตัวอย่าง 48 เป็นการพัฒนาแนวทำนองจากวลีทำนอง a และ b เป็น a1 และ b1



ตัวอย่างที่ 48 แสดงพัฒนาทำนอง เพลงซีฟาดดารีกันตง

4.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง

กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามกลุ่มเสียงและการหยุดพักเสียงได้ 11 กลุ่มเสียง ในแต่ละกลุ่มเสียงแยกตามวลีทำนองได้ดังนี้

วลีทำนอง a มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง b มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง c มี 3 กลุ่มเสียง

วลีทำนอง a1 มี 1 กลุ่มเสียงวลีทำนอง b1 มี 2 กลุ่มเสียงวลีทำนอง c1 มี 3 กลุ่มเสียง การขึ้นต้นและลงท้ายกลุ่มเสียงมี ดังนี้

วลีทำนอง a	กลุ่มเสียงที่ 1	ขึ้นด้วยเสียง	I	ลงจบด้วยเสียง IV
วลีทำนอง b	กลุ่มเสียงที่ 2	ขึ้นด้วยเสียง	VI	ลงจบด้วยเสียง III
วลีทำนอง c	กลุ่มเสียงที่ 3	ขึ้นด้วยเสียง	I	ลงจบด้วยเสียง II
	กลุ่มเสียงที่ 4	ขึ้นด้วยเสียง	II	ลงจบด้วยเสียง III
	กลุ่มเสียงที่ 5	ขึ้นด้วยเสียง	II	ลงจบด้วยเสียง I
วลีทำนอง a1	กลุ่มเสียงที่ 6	ขึ้นด้วยเสียง	I	ลงจบด้วยเสียง IV
วลีทำอนง b1	กลุ่มเสียงที่ 7	ขึ้นด้วยเสียง	VI	ลงจบด้วยเสียง V
	กลุ่มเสียงที่ 8	ขึ้นด้วยเสียง	V	ลงจบด้วยเสียง III
วลีทำนอง c1	กลุ่มเสียงที่ 9	ขึ้นด้วยเสียง	VII	ลงจบด้วยเสียง VII
	กลุ่มเสียงที่ 10	ขึ้นด้วยเสียง	VII	ลงจบด้วยเสียง III
	กลุ่มเสียงที่ 11	ขึ้นด้วยเสียง	I	ลงจบด้วยเสียง I

4.10 พิสัยของทำนองร้อง

ช่วงของเสียงร้องในเพลงดังกล่าวใช้โน้ตดังต่อไปนี้

F♯ G A B C D E

เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง F♯ ของหลักเสียง G Ionian เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง E พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง F♯-E หรือคู่ 7 Minor

4.11 การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในแต่ละกลุ่มเสียง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

4.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง

การวางคำร้องกับทำนองเพลง ใช้การวางแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และการร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

4.12.1 การร้องแบบ Syllabic

เป็นการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง ในคำร้องแต่ละพยางค์มีเสียงบังคับคำร้องตามพยางค์คำร้อง หนึ่งพยางค์หนึ่งทำนอง

4.12.2 การร้องแบบ Neumatic

เป็นการขับร้องโดยขยายหนึ่งพยางค์คำร้อง ให้มีทำนอง 2 -3 ตัว ด้วยการร้องเอื้อนเสียง เพื่อให้พยางค์ของคำร้อง ลงตรงกับเสียงของโน้ตที่ จากตัวอย่างที่ 49 ในตำแหน่งที่ 1 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อหนึ่งทำนอง (Syllabic) ในตำแหน่งที่ 2 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อ 2-3 ทำนอง (Neumatic)

ตัวอย่างที่ 49 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงซีฟาดดารีกันตง

5 วิเคราะห์เพลงที่ 5 ฮอดามี (เพลงอำลา)

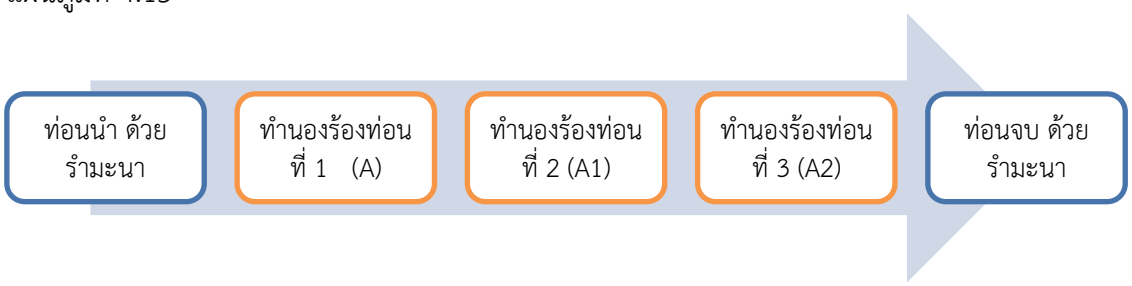
คำร้อง ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิลังกาเลดีดาลำฟาเร่ (ซ้ำ) มินตาอำปนสายานะบาเละ บาเละสายาดีดา ลำปาเร่ (ซ้ำ)

สร้อย ยม ยม การิยม คารอโอยดำเซ่ (ซ้ำ) มาลากีโยน กีโยนล่า ด่ารากาเอ่ (ซ้ำ)

คำแปล เหมือนแผ่นดิน อันอุดมได้ด้วยพืชพันธ์ธัญญาหาร นี้มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุดคณานับได้ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้ว และเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหาและอาลัยต่อกัน หากข้าสมควรถอดใจวางไว้เบื้องหน้าท่านได้ ข้าก็จะถอดเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์

5.1 โครงสร้างเพลง

เพลงซีฮอดามี เป็นเพลงทำนองเดียว คือทำนอง A สามารถแบ่งโครงสร้างเพลงออกได้ 5 ท่อนได้แก่ ท่อนนำเป็นการนำขับร้องด้วยรำมะนาแล้วส่งเข้าทำนองร้องท่อนที่ 1 (A), ทำนองร้องท่อนที่ 2 (A1), ทำนองร้องท่อนที่ 3 (A2), หลังจากนั้นลงจบด้วยเสียงรำมะนา โครงสร้างเพลงดังแผนภูมิที่ 4.15



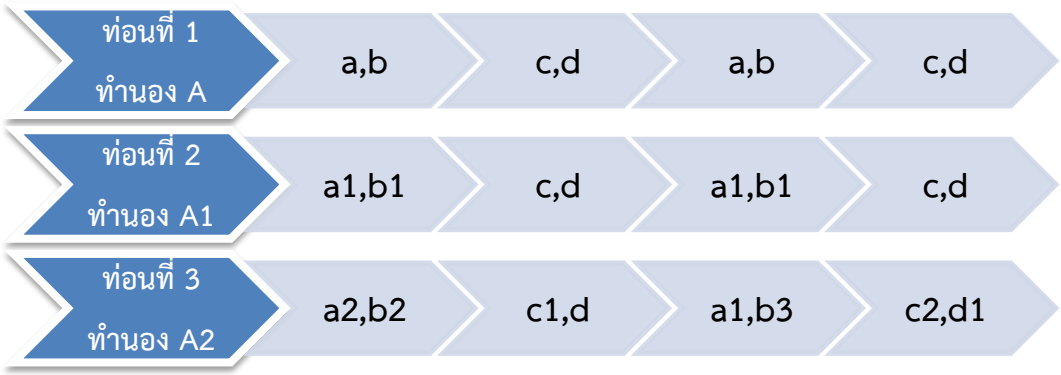
แผนภูมิที่ 4.15 แสดงโครงสร้างเพลงฮอดามี

5.2 ประโยคเพลง

เพลงฮอดามี แบ่งประโยคเพลงได้ 2 ประโยคเพลงในแต่ละท่อน ดังนี้

ท่อนที่ 1 (A) มี 2 ประโยคเพลง เป็นประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยค ทำนอง a, b เป็นประโยคคำถาม ส่วนทำนอง c,d เป็นประโยคคำตอบ เมื่อร้องจบในท่อนที่ 1 แล้ว ร้องซ้ำทำนองท่อนที่ 1 อีกครั้ง

ในท่อนที่ 2 (A1). ท่อนที่ 3 (A2) เช่นเดียวกับท่อนที่ 1 คือมี 2 ประโยคเพลง คือ ประโยคคำถาม 1 ประโยคและประโยคคำตอบ 1 ประโยคเช่นเดียวกัน ดังแผนภูมิที่ 4.16



แผนภูมิที่ 4.16 ประโยคเพลงฮอดามี

5.3 บันไดเสียง, หลักเสียงและโหมดเสียง

การดำเนินทำนองเพลงฮอดามี อยู่ในหลักเสียง B Aeolian บันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales เพลงดังกล่าว มีการใช้โน้ตในเพลงเพียง 6 เสียงดังนี้

B C♯ D E F♯ A

ทำนองเพลงดังกล่าวจัดอยู่ในหลักเสียง B Aeolian แบบ Hexatonic Scales

5.4 โครงสร้างทำนอง

โครงสร้างทำนอง แบ่งทำนองเพลงเป็น 3 ท่อนเพลง ในแต่ละท่อนเพลงมี 2 วรรคเพลง เมื่อร้องวรรคที่ 1 และ วรรคที่ 2 จบ มีการซ้ำตั้งแต่วรรคที่ 1 อีกครั้งแล้วเข้าท่อนต่อไป

ท่อนเพลงทั้ง 3 ท่อน มีเพียงทำนองเดียว ท่อนเพลงที่ 1 เป็นทำนองหลัก ท่อนเพลงที่ 2, 3 เป็นทำนองที่ถูกพัฒนามาจากทำนองเพลงในท่อนที่ 1

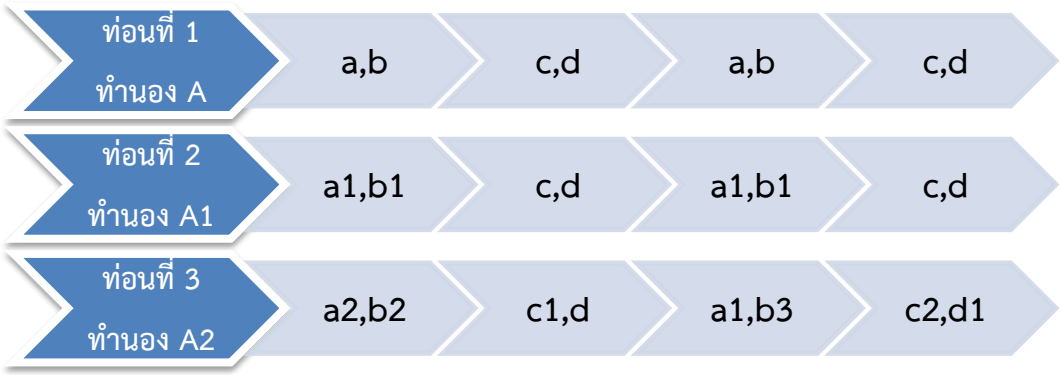
โครงสร้างทำนองพบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองออกไปตามแผนภูมิที่ 4. 17

5.5 วรรคเพลงและวลีของทำนอง

การแบ่งวรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงฮอดามี แบ่งวรรคเพลงได้ท่อนเพลงละ 2 วรรคเพลง มีวลีทำนอง 4 วลีทำนองดังนี้

ท่อนเพลงที่ 1 ทำนอง A มี 4 วลีทำนองหลัก ได้แก่ วลีทำนอง a, b, c และ d

ท่อนที่ 2, 3 และ 4 ใช้วลีทำนองจาก ท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นทำนอง A มาพัฒนาแนวทำนองออกไปเป็น 8 วลีทำนองที่แตกต่างกันคือ วลีทำนอง a1, a2, b1, b2, b3, c1, c2 และ d1 ดังแผนภูมิที่ 4. 17



แผนภูมิที่ 4.17 แสดงโครงสร้างเพลง วรรคเพลงและวลีทำนอง เพลงฮอดามี

5.6 กระสวนจังหวะ

กระสวนจังหวะของรำมะนาในเพลงฮอดามี จำแนกได้ 5 กระสวนจังหวะหลัก ในแต่ละกระสวนจังหวะมีรูปแบบดังนี้

กระสวนจังหวะที่ 1 เป็นกลุ่มจังหวะตี 3 เสียง โดยเริ่มด้วยมือขวา เสียง “เพิ่ง”ในตำแหน่งเสียงที่ 1 และเสียง “เพิ่ง” ในตำแหน่งที่ 3 , เสียง “เทิ่ง” ตำแหน่งที่ 4

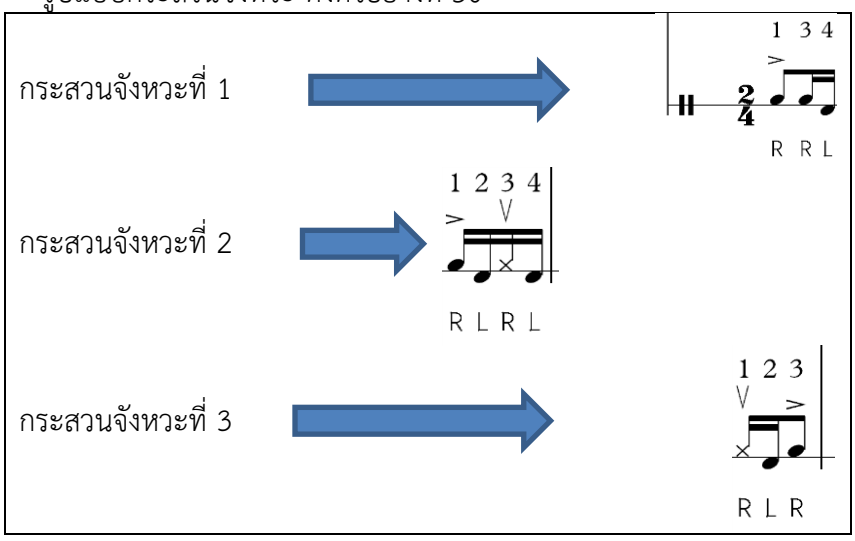
กระสวนจังหวะที่ 2 เป็นกลุ่มจังหวะ 4 เสียง ตีมือขวาและซ้ายสลับกัน เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 3

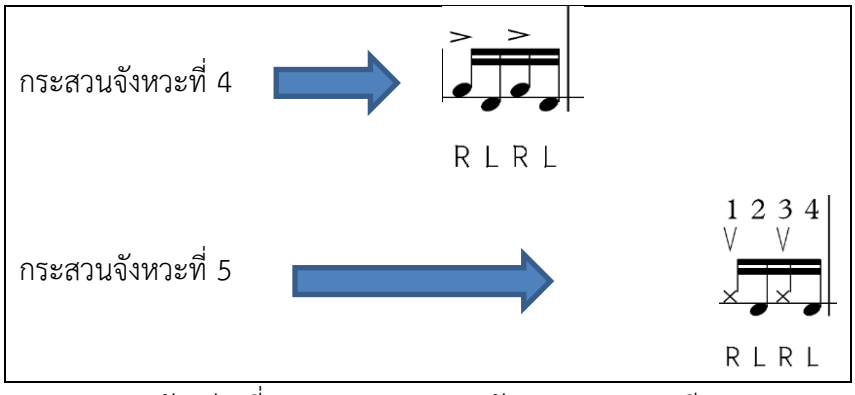
กระสวนจังหวะที่ 3 เป็นกลุ่มจังหวะ 3 เสียง ตีมือขวาเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 ตีเสียง “เพิ่ง” และ “เทิ่ง” ตำแหน่งที่ 2 และ 3

กระสวนจังหวะที่ 4 เป็นกลุ่มจังหวะ 4 เสียง ตีด้วยมือขวาซ้ายสลับกัน ไม่มีการเน้นเสียง “ป๊ะ”

กระสวนจังหวะที่ 5 เป็นกลุ่มจังหวะ 4 เสียง ตีด้วยมือขวา ซ้ายสลับกัน เน้นเสียง “ป๊ะ” ในตำแหน่งที่ 1 และ 3

รูปแบบกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่างที่ 50





ตัวอย่างที่ 50 แสดงกระสวนจังหวะเพลงฮอดามี

5.7 กระสวนทำนอง

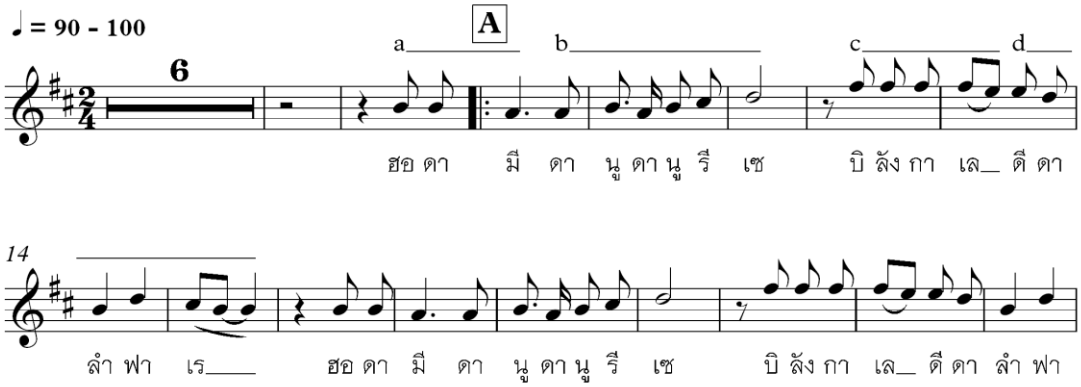
มีกระสวนทำนอง 4 กระสวนทำนองหลัก ได้พัฒนาแนวทำนองออกไปอีก 8 กระสวนทำนอง ตามวลีทำนอง ดังนี้

ท่อนที่ 1 มีกระสวนทำนอง 4 กระสวนทำนอง ได้แก่กระสวนทำนอง a, b, c และ d

ท่อนที่ 2 มีกระสวนทำนองที่เกิดจากการพัฒนาแนวทำนอง 2 กระสวนทำนอง ได้แก่ กระสวนทำนอง a1, b1

ท่อนที่ 3 มีกระสวนทำนองที่เกิดจากการพัฒนาแนวทำนอง 6 กระสวนทำนอง ได้แก่ กระสวนทำนอง a2, b2, b3, c1, c2 และ d1

จากตัวอย่างแสดงกระสวนทำนองหลัก a, b, c และd



ตัวอย่างที่ 51 แสดงกระสวนทำนองหลัก a, b, c และ d เพลงฮอดามี

5.8 การพัฒนาแนวทำนอง

การพัฒนาแนวทำนองมีการพัฒนาจากวรรคเพลงและวลีทำนองหลัก จากวลีทำนองหลัก 4 วลีทำนองได้แก่ วลีทำนอง a, b, c และ d มีการพัฒนาแนวทำนองออกไป 8 ทำนองดังนี้

วลีทำนอง a พัฒนาแนวทำนอง 2 ทำนองเป็น a1 และ a2

วลีทำนอง b พัฒนาแนวทำนอง 3 ทำนองเป็น b1,b2 และ b3

วลีทำนอง c พัฒนาแนวทำนอง 2 ทำนองเป็น c1 และ c2

วลีทำนอง d พัฒนาแนวทำนองเพิ่ม 1 ทำนอง เป็น d1 การพัฒนาแนวทำนองดังกล่าวมีรูปแบบดังนี้

5.8.1 การลดพยางค์โน้ต

เป็นการลดตัวโน้ตให้น้อยลงจากแนวทำนองหลัก จากวลีทำนองหลัก b เมื่อพัฒนาทำนองเป็น b1 มีการลดโน้ตลง

5.8.2 การเพิ่มพยางค์โน้ต

เป็นการเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากขึ้นจากทำนองหลัก ในทำนอง a เมื่อพัฒนาทำนอง เป็น a2 มีการเพิ่มพยางค์โน้ตให้มากกว่าเดิมตามพยางค์คำร้อง

5.8.3 การเปลี่ยนจังหวะ

เป็นการเปลี่ยนจังหวะของพยางค์เสียงให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าเดิม ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับการใช้โน้ตล้ำหรือโน้ตเหลื่อม ในเพลงดังกล่าว มีการเปลี่ยนจังหวะให้เร็วขึ้น จากวลีทำนอง b เพื่อพัฒนาเป็นวลีทำนอง b2, b3

5.8.4 การเปลี่ยนเสียง

มีการเปลี่ยนเสียงของวลีทำนองเมื่อมีการพัฒนาแนวทำนอง โดยเฉพาะวลีทำนอง c เมื่อพัฒนาแนวทำนองเป็น c2 โดยวิธีการเปลี่ยนเสียงของวลีทำนองจากเดิมแต่ยังคงจังหวะแบบเดิมไว้ จากตัวอย่าง 52 เป็นการพัฒนาแนวทำนองจากวลีทำนอง a, b, c, d เป็น a2, b2, c1

แนวทำนองหลัก

แนวทำนองพัฒนา

ตัวอย่างที่ 52 แสดงการพัฒนาแนวทำนอง เพลงฮอดามี

5.9 กลุ่มเสียงทำนองร้อง

กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งตามกลุ่มเสียงและการหยุดพักเสียง แบ่งตามวลีทำนองมีกลุ่มเสียงมากสุด 2 กลุ่มเสียง มีกลุ่มเสียงดังนี้

วลีทำนอง a มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง b มี 2 กลุ่มเสียง วลีทำนอง c มี 1 กลุ่มเสียง วลีทำนอง d มี 2 กลุ่มเสียง

แบ่งกลุ่มเสียงด้วยทำนองที่ขึ้นต้นเสียงและลงจบของกลุ่มเสียง สามารถจำแนกความแตกต่างกันได้ 7 กลุ่มเสียง ในแต่ละกลุ่มเสียงดำเนินทำนองจากเป็นกลุ่มทำนองเล็ก ๆ ได้ดังนี้

กลุ่มเสียงที่ 1 ขึ้นด้วยเสียง I ลงจบด้วยเสียง VII

กลุ่มเสียงที่ 2 ขึ้นด้วยเสียง VII ลงจบด้วยเสียง I

กลุ่มเสียงที่ 3 ขึ้นด้วยเสียง I ลงจบด้วยเสียง III

กลุ่มเสียงที่ 4 ขึ้นด้วยเสียง V ลงจบด้วยเสียง V
กลุ่มเสียงที่ 5 ขึ้นด้วยเสียง VI ลงจบด้วยเสียง I
กลุ่มเสียงที่ 6 ขึ้นด้วยเสียง III ลงจบด้วยเสียง I
กลุ่มเสียงที่ 7 ขึ้นด้วยเสียง I ลงจบด้วยเสียง IV

5.10 พิสัยของทำนองร้อง

ช่วงของเสียงร้องในเพลงดังกล่าวใช้โน้ตดังต่อไปนี้

A B C D E $F^{\sharp}$

เสียงร้องที่ต่ำสุดอยู่ที่เสียง A ของหลักเสียง B Aeolian เสียงร้องสูงสุดอยู่ที่เสียง $F^{\sharp}$ พิสัยทำนองร้องอยู่ระหว่าง $A-F^{\sharp}$ หรือคู่ 6 Major

5.11 การดำเนินทำนอง

การดำเนินทำนองในแต่ละกลุ่มเสียง มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงแบบขั้น มีการประโดดขึ้นหรือลงเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดเพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

5.12 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง

การวางคำร้องกับทำนองเพลง ใช้การวางแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง และการร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนอง

5.12.1 การร้องแบบ Syllabic

เป็นการขับร้องโดยยึดหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนอง ในคำร้องแต่ละพยางค์มีเสียงบังคับคำร้องตามพยางค์คำร้อง หนึ่งพยางค์หนึ่งทำนอง

5.12.2 การร้องแบบ Neumatic

เป็นการขับร้องโดยขยายหนึ่งพยางค์คำร้อง ให้มีทำนอง 2 -3 ตัว ด้วยการร้องเอื้อนเสียง เพื่อให้พยางค์ของคำร้อง ลงตรงกับเสียงของโน้ตที่ จากตัวอย่างที่ 53 ในตำแหน่งที่ 1 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อหนึ่งทำนอง (Syllabic) ในตำแหน่งที่ 2 และ 3 เป็นการร้องแบบหนึ่งคำร้องต่อ 2-3 ทำนอง (Neumatic)

ตัวอย่างที่ 53 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง เพลงฮอดามี

ตารางสรุปการวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีประกอบการแสดงดาระ จังหวัดสตูล

	ตะเบะงะเจ๊ะ	อมมาจารีกำ	ดียาโดนียา	ซีฟาดดารีกันตง	ฮอดามี
1. โครงสร้างเพลง (Form)	5 ท่อน	5 ท่อน	5 ท่อน	6 ท่อน	5 ท่อน
2. ประโยคเพลง (Phrase)	2	2	2	2	2
3. บันไดเสียง, หลักเสียง และโหมดเสียง (Scale, Tonic Center and Mode)	G Harmonic minor Hexatonic	F Mixolydian Pentatonic	G Aeolian Hexatonic	G Ionian Diatonic	B Aeolian Hexatonic
4. โครงสร้างทำนอง (Melody Structure)	3 ท่อนเพลง 1 ทำนอง	3 ท่อนเพลง 1 ทำนอง	3 ท่อนเพลง 3 ทำนอง	4 ท่อนเพลง 1 ทำนอง	3 ท่อนเพลง 1 ทำนอง
5. วรรคเพลงและวลีของทำนอง (Period and Motive)	2 วลีทำนอง	4 วลีทำนอง	6 วลีทำนอง	3 วลีทำนอง	4 วลีทำนอง
6. กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)	4 กระสวนจังหวะ	5 กระสวนจังหวะ	7 กระสวนจังหวะ	7 กระสวนจังหวะ	5 กระสวนจังหวะ
7. กระสวนทำนอง (Melodic Rhythm)	2 กระสวนทำนอง	4 กระสวนทำนอง	6 กระสวนทำนอง	6 กระสวนทำนอง	4 กระสวนทำนอง
8. การพัฒนาแนวทำนอง (melodic Development)	4 ทำนองพัฒนา	3 ทำนองพัฒนา	9 ทำนองพัฒนา	3 ทำนองพัฒนา	8 ทำนองพัฒนา
9. กลุ่มเสียงทำนองร้อง (Sound Group of Melody)	วลีละ 1-2 กลุ่มเสียง 5 กลุ่ม	วลีละ 1-2 กลุ่มเสียง 6 กลุ่ม	วลีละ 1-2 กลุ่มเสียง 6 กลุ่ม	วลีละ 1-2 กลุ่มเสียง 11 กลุ่ม	วลีละ 1-2 กลุ่มเสียง 7 กล่ม
10. พิสัยของทำนองร้อง (Range)	$F^{\sharp}$-D 6 minor	D-D 8 Perfect	F-G 9 major	$F^{\sharp}$-E 7 Minor	A-$F^{\sharp}$ 6 Major
11. การดำเนินทำนอง (Melody Motion)	Step 3^{rd}	Step 3^{rd}	Step 3^{rd}	Step 3^{rd}	Step 3^{rd}
12. ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง (Text Setting)	Syllabic Neumatic	Syllabic Neumatic	Syllabic Neumatic Melismatic	Syllabic Neumatic	Syllabic Neumatic

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

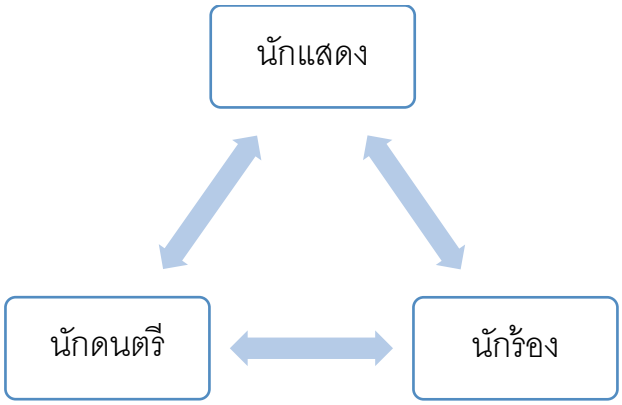
สร้างเครือข่าย การอนุรักษ์และพัฒนาให้ดาระยังคงอยู่ด้วยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือทางวัฒนธรรม ด้วยการแสวงหาเครือข่ายใหม่ ๆ ทั้งเครือข่ายภายในและภายนอก เช่นเครือข่ายระหว่างศิลปินกับครู, เครือข่ายระหว่างเด็กนักเรียน, เครือข่ายระหว่างศิลปินกับผู้ปกครอง ส่วนเครือข่ายภายนอก เช่นการสร้างเครือข่ายกับทางราชการ, 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

บรรณานุกรม

กรรณิการ์ บุญจันทร์เพชร์และคณะ. (2555). *การแสดงพื้นบ้านดาระ.* ศิลปนิพนธ์หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต(5ปี) คณะศิลปศึกษา. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

กฤษณา คงยิ้ม. (2531). *การวิเคราะห์เพลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านจากตำบลเขาทอง อำเภอพยุหคีรี จังหวัดนครสวรรค์.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒประสานมิตร.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2539). *เจรียงเบริน : เพลงพื้นบ้านของชาวไทยเขมรสุรินทร์.* (รายงานผลการวิจัย). สุรินทร์ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2542). *การวิจัยทางมานุษยวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 4.). กรุงเทพ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2548). *การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา.* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). *วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน.* ชลบุรี: ในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26 มหาวิทยาลัยบูรพา.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2544). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้.* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542) *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทิพย์พธู กฤษสุนทร (2552), *การวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน : ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา.* วิทยานิพนธ์ วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธนา เทศอาเส็น,อานัส หลงจิ, อนุวัฒน์ หมันเส็น, ศรินยา ตาเดอินและนุสรา สาดีน (2553). ดาระศิลปะการแสดงพื้นบ้านของควนโดน. โครงการยุววิจัยประวัติศาสตร์ท้องถิ่นภาคใต้ สนับสนุน กรุงเทพ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

นิสา ขอบกิจ. (2553) *การประเมินโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน “ดาระ” สานสายใยสู่ชุมชน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล.* วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาศึกษาศาสตร์. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

นิสา เมลานนท์. (2541). *การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน.* กรุงเทพ: โอเดียนสโตร์.

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์. (2533). *รวมเรื่องเมืองสตูล : ที่ระลึกครบรอบ 150 ปี.* สตูล : สำนักงานประถมศึกษาจังหวัดสตูล.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2538). *ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป.* กรุงเทพ ฯ: จงเจริญการพิมพ์.

ผจงจิตติ อธิคมนันทะ. (2543). *การเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรม.* (ครั้งที่ 10). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. (2521). *การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เพ็ญศรี ตุ๊ก. (2536). *วัฒนธรรมพื้นบ้าน.* กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์.(2549). *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย.* กรุงเทพ : มติชน

ยศ สันตสมบัติ. (2540). *มนุษย์กับวัฒนธรรม* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพ ฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2526). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525.* กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล.วันที่ 22 สิงหาคม 2556,

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), ศูนย์ประชุมนานาชาติฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี, มหาวิทยาลัย สงขลา นครินทร์. วันที่ 22 มกราคม 2557.

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล.วันที่ 12 พฤษภาคม 2558,

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล.วันที่ 17 มิถุนายน 2558,

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล. วันที่ 12 กรกฎาคม 2558.

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล.วันที่ 15 สิงหาคม 2558.

สุกัญญา สุจฉายา. (2545). *เพลงพื้นบ้านศึกษา.* กรุงเทพ ฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2526). *การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้.* สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา.

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2545). *การศึกษาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้.* รายงานผลการวิจัย. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุพัตรา สุภาพ. (2535). *โครงสร้างของวัฒนธรรม.* กรุงเทพ ฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (2549).*เพลงสำคัญในพิธีกรรมเข้าทรงลิมนต์ในจังหวัดสงขลา.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาดนตรี. มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนุมานราชธน, พระยา. (2515). *วัฒนธรรมเบื้องต้น.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา.

อมรา พงศาพิชญ์. (2545). *ความหลากหลายทางวัฒนธรรม: กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาคม* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพ ฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อังคณา ใจเหิม (2538). *การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ.* วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

อุดม หนูทอง. (2531). *ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้.* สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

Bonds, m. e. (2006). *A history of music in western culture.* new jersey: pearson education.

Chenoweth, V. (1974). *Melodic perception and analysis*. (2 ed.). papua new guinea: the S.I.L. printing department.

Kaemmer, J. E. (1993). *Music in Human Life.* Austin: University of Texas press.

Karnien, R. (1992). *Music and appreciation***.** (5 ed.). boston: Mcgraw-Hill,USA.

Mayer, H. (1992). *Ethnomusicology and Introduction***.** (Norton Grove Handbooks in Music). England: W.W.Norton & Company.

Broom, Leonard, & Swelinck, Philip. (1977). Sociology. New York: Harper & Row.

Cohen, Bruce J. (1979). Introduction to sociology. New York: McGraw-Hill.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก.

ภาพการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัย

การสอนดาระของครูสมศรี ชอบกิจ

การสอนดาระของครูสมศรี ชอบกิจ

การสอนดาระของครูสมศรี ชอบกิจ

ครูสมศรีแต่งกายให้นักแสดงชาย

ครูสมศรีแต่งกายให้นักแสดงชาย

นักร้องและนัดดนตรีเตรียมพร้อมสำหรับการแสดง

ครูสมศรี ชอบกิจ ชี้แจงถึงลำดับ ในการแสดง

ซักซ้อมคิวการแสดงสำหรับการบันทึกเทป

เตรียมการสำหรับการบันทึกการขับร้องและการตีรำมะนา

เตรียมการสำหรับการบันทึกการขับร้องและการตีรำมะนา

ผู้วิจัย กับผู้ช่วยสำหรับการบันทึกเสียงการขับร้อง

ผู้วิจัย กับผู้ช่วยสำหรับการบันทึกเสียงการขับร้อง

การขับร้องเพื่อบันทึกเสียงร้องและดนตรี

ผู้วิจัย กับผู้ช่วยสำหรับการบันทึกเสียงการขับร้อง

การขับร้องบันทึกเสียงร้อง

การขับร้องบันทึกเสียงร้อง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

บันทึกท่ารำสำหรับนักแสดง

รำมะนาเครื่องดนตรีหลักประกอบการแสดง

นักแสดงชาย,หญิง และนักดนตรี

การนั่งสำหรับขับร้องและเล่นรำมะนา

การนั่งสำหรับขับร้องและเล่นรำมะนา

การนั่งสำหรับขับร้องและเล่นรำมะนาประกอบการแสดงดาระ

เสร็จสิ้นการบันทึก

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

บนเส้น มือขวา R
ใต้เส้น มือซ้าย L

เพลงที่ 1
ตะเบะอาเจ๊ะ

เสียงร้อง ครูสมศรี ชอบกิจ

♩ = 90 - 100

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

บนเส้น มือขวา R
ใต้เส้น มือซ้าย L

เพลงที่ 2
อมจารีกำ

เสียงร้อง ครูสมศรี ชอบกิจ

♩ = 90 - 100

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

เพลงที่ 3
ดียาโดนียา

บนเส้น มือขวา R
ใต้เส้น มือซ้าย L

เสียงร้อง ครูสมศรี ชอบกิจ

♩ = 90 - 100

ภาคผนวก ข.

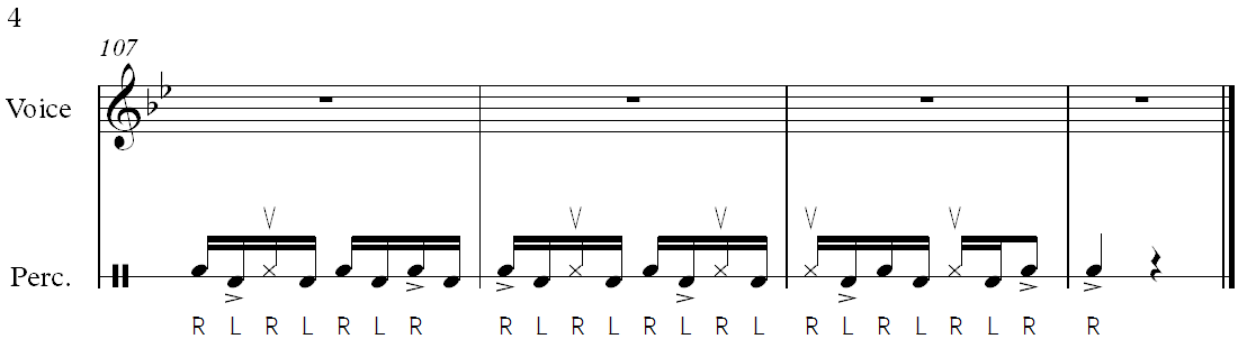
โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์



ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

บนเส้น มือขวา R
ใต้เส้น มือซ้าย L

เพลงที่ 4
ซีฟาดดารีกันตง

เสียงร้อง ครูสมศรี ชอบกิจ

♩ = 90 - 100

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

เพลงที่ 5
ฮอดามี

บนเส้น มือขวา R
ใต้เส้น มือซ้าย L

เสียงร้อง ครูสมศรี ชอบกิจ

♩ = 90 - 100

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ภาคผนวก ข.

โน้ตเพลงสำหรับวิเคราะห์

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล ดร. สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

วัน เดือน ปี เกิด 10 กันยายน พ.ศ. 2511

สถานที่เกิด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

วุฒิการศึกษา วิทยาลัยครูหมู่บ้านจอมบึง จังหวัดราชบุรี พ.ศ. 2532
ครุศาสตรบัณฑิต (ดนตรีศึกษา)
มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2549
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)
มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2556
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี)

ประสบการณ์ทางวิชาการในระดับนานาชาติ

ศึกษาดูงานด้านดนตรี ณ ประเทศเยอรมนี ระหว่าง วันที่ 31 มีนาคม 2552 – 8 เมษายน 2552

ร่วมกิจกรรม ASEAN University Orchestra วันที่ 10 - 11 กรกฎาคม 2553 และวันที่ 17 – 18 กรกฎาคม 2553 ณ. Universiti Kebangsaan Malaysia.

ดูงาน การเรียนการสอนด้านดนตรี ณ มหาวิทยาลัยแห่งชาติสิงคโปร์ ระหว่างวันที่ 30 มีนาคม – 3 เมษายน 2554

เข้าร่วมประชุมสัมมนา International Bali World Culture Forum 2011 ณ. เมืองบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย ระหว่างวันที่ 10 – 19 มิถุนายน 2554

ที่อยู่ปัจจุบัน 140/123 ม.4 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

สถานที่ทำงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา โทรศัพท์ 086 5113325

Email : sitmusic@gmail.com
ssurasit@hotmail.com