รายงานการวิจัย

ดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย บ้านสังกาอู้ ต.เกาะลันตาใหญ่ อ.เกาะลันตา จ.กระบี่

Rong Ngang Music of Urak Lavoi, Ban Sangga-u, Tambon Ko Lantayai, Amphoe Ko Lanta, Krabi Province

นายสัญญา เผ่าพืชพันธุ์

รายงานวิจัยฉบับนี้ได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
พ.ศ. 2557

ชื่องานวิจัย ดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย บ้านสังกาอู้ ต.เกาะลันตาใหญ่ อ.เกาะลันตา จ.กระบี่
ผู้วิจัย นายสัญญา เผ่าพืชพันธุ์
คณะ ศิลปกรรมศาสตร์
ปี 2557

บทคัดย่อ

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บทเพลงโดยใช้หลักของการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ซึ่งเพลงเหล่านี้ที่นำมาทำการวิเคราะห์ เป็นเพลงของชาวอูรักลาโว้ยบ้านสังกาอู้ ในพิธีกรรมแก้บนเพลงรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย ผู้วิจัยจึงนำหลักการวิเคราะห์เพลงมาใช้ให้เหมาะสมกับการศึกษาวิจัย โดยได้ตั้งประเด็นไว้ดังนี้ 1. รูปแบบเพลง 2. ทำนองเพลง 3. จังหวะ 4.ลักษณะการบรรเลง จากการวิเคราะห์บทเพลงไม่ทราบชื่อจำนวน 3 เพลง สำหรับเพลงที่ทราบชื่อคือ เพลงจะยังเจะมิเละ, เพลงจินตาซายัง และเพลงซะปาอิตู้

บทเพลงทั้งหมดดำเนินทำนองด้วยไวโอลินและเสียงร้องเป็นหลัก บทเพลงมีการดำเนินทำนองตั้งแต่ 1 ช่วงเสียงจนสูงถึง 2 ช่วงเสียง บทเพลงมีการดำเนินขั้นคู่ทั้งแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) ทิศทางการดำเนินทำนองมีทั้งคงที่ เคลื่อนไปในทิศทางขึ้น และเคลื่อนไปในทิศทางลง ลักษณะจังหวะบางเพลงเข้าจังหวะแบบปกติ และบางเพลงมีการเข้าจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นการเข้าจังหวะขัด (Syncopation) หรือการเข้าต้นเพลงในจังหวะพิเศษหรือจังหวะยก (Anacrusis)

จากการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ผู้วิจัยเป็นเพียงผู้ที่นำเอาข้อมูลมาวิเคราะห์แต่ยังขาดการส่งเสริมทางด้านดนตรีรองแง็งที่เห็นว่ากำลังจะถูกลบเลือนไปจากชาวอูรักลาโว้ยเพราะไม่มีผู้สนใจมากสืบเนื่องต่อไปซึ่งเห็นเป็นวิกฤตการณ์มากขึ้น

คำสำคัญ : ดนตรี / รองแง็ง / อูรักลาโว้ย

Research Title Rong Ngang Musiof Urak Lavoi, Ban Sangga-u, Tambon Ko Lan ta Yai, Amphoe Ko Lanta, Krabi Province

Researcher Mr.Sanya Phaophuechphandhu

Faculty Fine Arts

Year 2014

Abstract

Researchers analyzed songs using the analysis based on the theory of music. These songs, which were analyzed. The music of the Gypsy-sea (Urak Lavoi) at Village's Sangka-U as ritual in Rong-ngnag Music. The researchers therefore analyzed the songs to study. The issue is as follows: 1. Form 2. Rhythm 3. Melody and 4. Type of Music

All songs performed by violin melody and vocals as well. The song is taken melody from 1 octave to 2 octaves. The song has melodies by disjunct motion and conjunct motion. The melodies direction is always. Moving in an upward direction and moving down. Some characteristic rhythmic as regular music. Some songs are starting on Second beat as syncopation. Or the beginning of the song in Anacrusis.

The study of Ethnomusicology research is the only leading data analysis. But the lack of supporting for Rong-Ngnag music. That is about to be oblivious to the Gypsy Sea, not have much continuity, may be critical for the future.

Keywords : Music / Rong-Ngang / Urak-Lavoi

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยบทเพลงรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย ขอขอบคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ให้การสนับสนุนการจัดทำวิจัยเล่มนี้ เพื่อเป็นประโยชน์แก่การรักษาบทเพลงของชาติพันธุ์รองแง็งในพื้นที่แถบทะเลด้านชายฝั่งอันดามัน เนื่องจากค่อยไม่ได้รับการสืบทอดจากชาติพันธุ์รุ่นหลังเท่าใดแล้ว

ผู้วิจัยขอบขอบคุณนายมาราศรี ทะเลลึก หรือปะมาราศรี ผู้เสมือนเป็นผู้นำทางความเชื่อของชาวสังกาอู้ ที่ให้ความกรุณามอบข้อมูลทางการวิจัยที่ดีมาโดยตลอด

ขอขอบคุณ นายหวี ทะเลลึก หรือม๊ะหวี หัวหน้าวงรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย ที่ยังคงสืบทอดดนตรีรองแง็งของชาวอูรักลาโว้ย และมอบความรู้ความเข้าใจทางดนตรีของชีวิตชาวอูรักลาโว้ย

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ประภาส ขวัญประดับ รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยช่วยเหลือทางด้านข้อมูล ให้กำลังใจในการจัดทำวิจัยครั้งนี้

ขอขอบคุณนายณรงค์กรณ์ จอนแจ้ง ผู้ช่วยในการวิเคราะห์ข้อมูลทางด้านดนตรีและช่วยแลกเปลี่ยนการวิเคราะห์ทางดนตรีได้อย่างเหมาะสม

ผู้วิจัยของขอบคุณอาจารย์ประจำโปรแกรมวิชาดนตรีสากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยให้คำปรึกษาต่างๆ คอยกำลังใจในการทำวิจัยในครั้งนี้

นายสัญญา เผ่าพืชพันธุ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
สิงหาคม 2559

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่ 1 บทนำ	1
ความสำคัญและที่มาของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	2
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	2
ขอบเขตการวิจัย	2
กรอบแนวคิด	3
บทที่ 2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	4
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	4
ด้านมานุษยดุริยางควิทยาและดนตรีวิทยา	4
ด้านสังคมและวัฒนธรรม	5
ด้านระเบียบและวิธีวิจัย	8
ขั้นตอนการศึกษาภาคสนาม	8
ด้านงานเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ย	9
ความเป็นมาตำนานชาวอูรักลาโว้ย	10
เกี่ยวกับกลุ่มมอแกนและอูรักลาโว้ย	12
ประวัติความเป็นมาและการพัฒนาการของรองแง็งภาคใต้	12
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย	17
ขั้นเตรียมการ	17
การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	17
กลุ่มบุคคลข้อมูล	17
การเลือกพื้นที่วิจัย	18
วิธีการเก็บข้อมูล	18
การจัดทำข้อมูล	20

หน้า

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 20
ขั้นนำเสนอผลการศึกษาวิจัย 21
แผนการดำเนินงาน 21
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 22
วิเคราะห์บทเพลง 22
1. ไม่ทราบชื่อเพลง (อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 23.00) 23
2. ไม่ทราบชื่อเพลง (อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 31.11) 31
3. ไม่ทราบชื่อเพลง (อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 45.50) 39
4. ชายังเจ๊ะมีแล 49
5. จินตาชะยัง 58
6. ซะปาอิตู้ 67
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 77
สรุปผลการวิจัย 77
อภิปรายผล 80
ปัญหาและอุปสรรค 81
คุณค่าของงานวิจัย 81
ข้อเสนอแนะ 82
บรรณนุกรม 84
ภาคผนวก 86
ประวัติผู้วิจัย 129

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

สารบัญภาพ

รูปภาพที่		หน้า
1	กรอบแนวคิดการวิจัย	3

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 1

บทนำ

ดนตรีรองแง็งชาวเล เกิดมาจากวัฒนธรรมของชาวเล ที่เหมือนการบันทึกเรื่องราวประวัติควาเป็นมาของชาวเล โดยถ่ายทอดประวัติศาสตร์ผ่านการร้องเป็นถ่วงทำนอง จังหวะ เรียบเรียงถ้อยคำเป็นบทเพลง และมีเครื่องดนตรีต่างๆประกอบ ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา ฆ้อง และฉิ่ง แต่มิได้มีเพียงการขับขานผ่านดนตรีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ยังมีท่ารำเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งอีกด้วย

“ชาวเล” เป็นคำใช้เรียกขานกลุ่มชาติพันธุ์ที่พูดภาษาตระกูลออสโตรนีเชียน ซึ่งอาศัยอยู่ตามชายฝั่งหรือเดินทางเร่ร่อนตามเกาะแก่งของงาของทะเลอันดามัน ทางตอนใต้ของประเทศไทย ประกอบด้วยสามกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มมอแกน กลุ่มมอแกล๊น และกลุ่มอูรักลาโว้ย อย่างไรก็ตาม ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมา เส้นทางอพยพ และความสัมพันธ์ระหว่างสามกลุ่มทั้งในอดีต และปัจจุบันยังมีอยู่น้อยมาก

ปัจจุบันกลุ่มมอแกน (Moken) หรือสิงทะเล มีถิ่นฐานอยู่ที่เกาะพระทองและหมู่เกาะสุรินทร์ อ.คุระบุรี จ.พังงา นอกจากนี้ยังพบมอแกนที่เกาะสินไห่และเกาะเหลา จ.ระนอง ในหมู่บ้านของพวกอูรักลาโว้ยที่หาดราไวย์ จ.ภูเก็ต และเกาะพีพี จ.กระบี่

กลุ่มมอแกล๊น (Moklen) หรือพวกสิงบก มีถิ่นฐานอยู่ที่เกาะพระทอง อ.คุระบุรี จ.พังงา รวมทั้งตามชายฝั่งทะเล จ.พังงา ตั้งแต่บ้านทุ่งน้ำดำ อ.ตะกั่วป่า, บ้านลำปี อ.ท้ายเหมือง และที่ จ.ภูเก็ต ในบริเวณแหลมหลา ต.ไม้ขาว อ.ถลาง

ส่วนกลุ่มอูรักลาโว้ย (Urak lavoi) เป็นชนกลุ่มใหญ่ที่มีถิ่นฐานบนเกาะสิเหร่ และที่หาดราไวย์ บ้านสะปำ จ.ภูเก็ต จนถึงทางใต้ของเกาะพีพีดอน เกาะลันตาใหญ่ จ.กระบี่, เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ เกาะราวี จ.สตูล และบางส่วนอยู่ที่เกาะลิบง จ.ตรัง

ชาวเลทั้งสามกลุ่มมีความแตกต่างกันหลายด้าน อาทิด้านภาษา แม้จัดอยู่ในตระกูลออสโตรนีเชียนเช่นเดียวกัน แต่กลุ่มอูรักลาโว้ยมีภาษาที่แตกต่างกับกลุ่มอื่นมาก ขณะที่ภาษาของมอแกนและมอแกลนมีส่วนคล้ายคลึงกัน สามารถสื่อสารข้ามกลุ่มกันได้

ประวัติศาสตร์ของกลุ่มชนต่างๆที่ได้รับการยอมรับ นั้นได้มาจากการค้นคว้าเนื้อหาเรื่องราวผ่านการบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรเป็นส่วนใหญ่ และโลกจึงได้ให้การยอมรับความเป็นมาของกลุ่มชนนั้นได้ แต่กลุ่มชนอื่นๆที่ยังขาดโอกาสในการบันทึกหรือการพัฒนาตัวอักษรที่เป็นของตนเองยังมีอยู่อีกมาก แต่นั้นก็ไม่ใช่จะหมายความว่าไม่มีประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมที่เป็นของตนเองอยู่เลย สิ่งที่ถ่ายทอดได้อยู่และเห็นประจักษ์ของชาวเลกลุ่มนี้คือบทเพลงของชาวเลนั้นเอง

วัฒนธรรม ประเพณีของกลุ่มชาวเลที่ได้รับอิทธิพลจากการวัฒนธรรมประเพณีภายนอกด้วย อย่างการรับอิทธิพลจากศาสนาอิสลามของชาวเลหรือชาวประมงที่นับถือศาสนาอิสลามที่อาศัยและดำเนินชีวิตอยู่ใกล้เคียงกับพื้นที่อยู่อาศัยและตลอดจนพุทธศาสนาจากชุมชนใกล้เคียงเช่นกัน จนเกิดดนตรี การละเล่น

ประเพณีและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวเลดังที่กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยเคยได้ทำวิจัยดนตรีชาติพันธุ์วิทยาของชาวอูรักลาโว้ย ในหัวข้อวิจัยชื่อว่า “ดนตรีในวิถีชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่” เมื่อปี พ.ศ. 2552 ซึ่งพบว่าดนตรีนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตของชาวอูรักลาโว้ยที่ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ตั้งแต่ในอดีตมา

เนื่องด้วยข้อจำกัดของการวิจัยในครั้งแรกทำให้ผู้วิจัยค้นพบว่า บทเพลงของชาวอูรักลาโว้ยยังมีความน่าสนใจ น่าศึกษาอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวของบทเพลงที่ยังไม่ได้รับการถ่ายทอดเท่าใดนัก ผู้วิจัยมีความต้องการเข้ามาศึกษาดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย เพราะจากการลงพื้นที่พบว่า ในกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยที่เป็นเยาวชนรุ่นใหม่ด้วยกันเองนั้นไม่ให้ความสำคัญดนตรีของชาติพันธุ์ชาวอูรักลาโว้ยด้วยกันเอง ผู้วิจัยจึงคิดว่าหากมีการศึกษาดนตรีชาวอูรักลาโว้ยจะช่วยให้มีการบันทึกดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย เพื่อให้มีการเก็บรักษาหรือนำไปสู่การถ่ายทอดดนตรีชาติพันธุ์วิทยาของชาวอูรักลาโว้ยได้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบทเพลงดนตรีชาติพันธุ์รองแง็งของชาวอูรักลาโว้ยเพิ่มเติม
2. เพื่อวิเคราะห์และศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย โดยการบันทึกโน้ตระบบสากล จากการถอดเทปในการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ที่ไม่ซ้ำกับงานวิจัยมาแล้ว

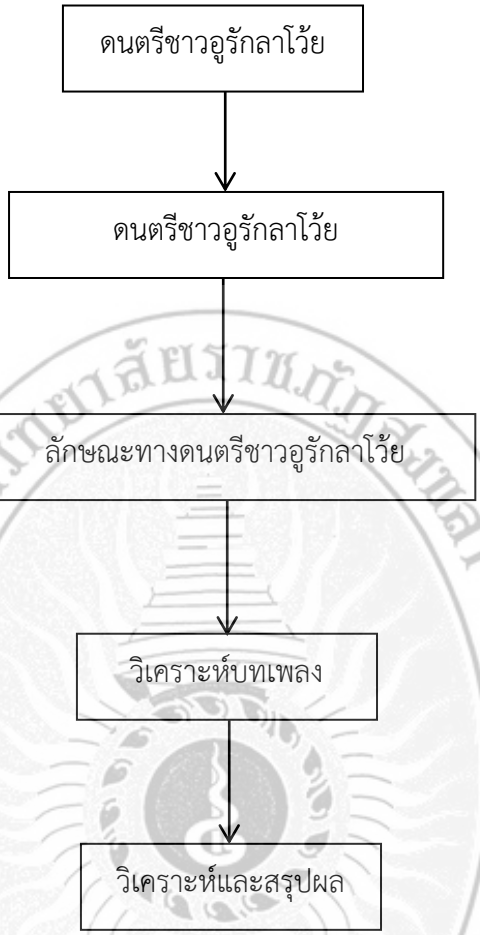
ประโยชน์ที่คาดวาจะไดรับจากการวิจัย

1. พัฒนาการวิจัย เพื่อทราบถึงบทเพลง การขับร้อง ขั้นตอนต่างๆในวงรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย
2. เพื่อเป็นแนวทางการวิจัยการศึกษาดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ อันจะเป็นประโยชน์แก่การศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยาสืบไป

ขอบเขตในการวิจัย

1. ขอบเขตด้านพื้นที่
   ศึกษาในพื้นที่ของเรื่องดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ยนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะดนตรีรองแง็งของชาวอูรักลาโว้ยในตำบลสังกาอู้ ต.เกาะลันตาใหญ่ อ.เกาะลันตา จ.กระบี่ เท่านั้น
2. ขอบเขตด้านเนื้อหา
   ผู้วิจัยเน้นศึกษาเฉพาะเนื้อหาทางดนตรี คุณลักษณะทางดนตรีเท่านั้น
3. ขอบเขตด้านเวลา
   ผู้วิจัยทำการศึกษาดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยในระยะเวลา 1 ปี ดังนั้นผู้วิจัยจะทำการวิจัยในช่วงระยะเวลาตั้งแต่

กรอบแนวคิด



รูปที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยนั้น มิได้มีการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชาวอูรักลาโว้ยในเชิงมานุษยดุริยางควิทยา แต่เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวถึงชาวอูรักลาโว้ยในด้านสังคมและวัฒนธรรม ดังนั้นในส่วนของเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่ผู้วิจัยได้รวบรวมมาเป็นแนวทางในการศึกษานั้น โดยส่วนใหญ่จะพบเอกสารในด้านสังคมและวัฒนธรรมได้เขียนอธิบายถึงลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมไว้ค่อนข้างละเอียด โดยผู้วิจัยได้ยึดหลักการดังกล่าว เพื่อนำมาเป็นหลักการในการวิเคราะห์ทางสังคมและวัฒนธรรม ด้านสภาพทั่วไปของทางด้านชุมชน สังคม จึงนำมาเป็นแนวทางในการศึกษา

1. ด้านมานุษยดุริยางควิทยาและดนตรีวิทยา (Ethnomusicology and Musicology)

คำว่า “Ethnomusicology” เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นหลังจากที่ แจ๊ป คุนสท์ (Kunst, Jaap) นักกฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอร์แลนด์ ได้ศึกษาบทเพลงและการเต้นรำในวัฒนธรรมดัชและดนตรีกาเมลันของอินโดนีเซีย

ในปัจจุบัน คำว่า “Ethnomusicology” มีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง แต่ยังไม่มีในศัพท์บัญญัติของไทย นักวิชาการดนตรีหลายท่านได้ให้คำนิยาม ศัพท์คำว่า“Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยไว้ ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง	ใช้คำว่า	มานุษยดุริยางควิทยา
ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์	ใช้คำว่า	ดนตรีชาติพันธุวิทยา
สุกรี เจริญสุข	ใช้คำว่า	ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	ใช้คำว่า	มานุษยสังคีตวิทยา

จากการสำรวจเอกสารพบว่า มีนักวิชาการและนักวิจัยได้เขียนตำราและเอกสารในด้านมานุษยดุริยางควิทยาและดนตรีวิทยา ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางการทำวิจัย ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง (2546) ได้เขียนตำราประกอบการสอนพื้นฐานดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ชื่อว่าหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา โดยมีเนื้อหาหลักที่ผู้วิจัยนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัย ดังเนื้อหาว่าด้วย แนวทางการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ (Systematic guidelines for study of music) โดยได้จัดระบบการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีในเชิงมานุษยดุริยางควิทยา สรุปว่า ความสมบูรณ์ในการวิเคราะห์ดนตรี จะต้องพิจารณาในด้านต่างๆ ต่อไปนี้

สื่อสร้างเสียง (Medium)

ท่วงทำนอง (Melody)

จังหวะ (Rhythm)

ความเร็ว (Tempo)

ผิวพรรณ (Texture)

รูปแบบ (Form)

สุ้มเสียง (Timbre)

ความดัง – เบา (Dynamic)

ดนตรีลักษณะพิเศษ (Extra-musical)

นอกจากนี้ ยังได้กล่าวถึงดนตรีตามระบบ ซาร์ค ฮฮลบอสเทล (Sache-Honbostel classification) สรุปได้ว่า การจำแนกประเภทดนตรีที่ใช้ได้กับทุกวัฒนธรรมและเป็นวิทยาศาสตร์ คือการจำแนกแบบซาร์ค ฮฮลบอสเทล (Sache-Honbostel classification) โดยจำแนกออกเป็น 4 ตระกูล โดยยึดหลักจากวัสดุที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียง ได้แก่

ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones) หรือประเภทเครื่องลมต่างๆ

ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophone) หรือประเภทเครื่องสาย

ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง (Idiophones) หรือประเภทเครื่องเคาะ เครื่องกระทบ

ตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophone) หรือประเภทเครื่องหนัง

2. ด้านสังคมและวัฒนธรรม (Social and Cultural Dimension)

จากการสำรวจเอกสารทางด้านสังคมและวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยนำมาประกอบในการทำงานวิจัย พบว่ามีนักวิชาการหลายท่านที่ได้เขียนหนังสือ และบทความที่เกี่ยวข้องไว้ดังนี้

อาภรณ์ อุกฤษณ์ (2532) ได้แบ่งกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยในประเทศไทย แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ตามแนวคติชนวิทยา หรือจากทัศนะคติชาวอูรักลาโว้ยดังนี้

ชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มมอแกน (Moken) แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มย่อย คือ
มอแกนปูเลา (Moken Pulau) หมายถึง มอแกนเกาะ หรือที่เรียกกันว่าสิงทะเล เดิมอาศัยอยู่ในเรือเร่ร่อน บริเวณหมู่เกาะสุรินทร์ เกาะพยาม เกาะช้าง เกาะบัว เกาะบอน เกาะพระทอง และหมู่เกาะสิมิลัน จังหวัดพังงา รวมทั้งพวกที่แต่งงานกับกลุ่มอูรักลาโว้ย ตั้งถิ่นฐานอยู่บนหาดราไวย์ จังหวัดภูเก็ต เกาะพีพี จังหวัดกระบี่

มอแกนตามับ (Moken Tamub) หมายถึงมอแกนบกหรือที่เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า มอแกนขละ หรือสิงบก อาศัยอยู่บนตามชายฝั่งทะเลบนเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา และชายฝั่งบ้านทุ่งน้ำคำ อำเภอตะกั่วป่า จังหวัดพังงา ลงไปจนถึงบ้านลำปี อำเภอท้ายเหมือง จังหวัดพังงา และตำบลท่าฉัตรชัย จังหวัดภูเก็ต

มอแกนทั้งสองกลุ่มนี้ใช้ภาษามอแกนเป็นภาษาพูดโดยใช้ภาษามอแกนปูเลาเป็นภาษากลาง ส่วนภาษามอแกนตามับเป็นภาษาถิ่น

ชาวอูรักลาโว้ย (Urak Lawoi)

ชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มนี้ตั้งถิ่นฐานบนเกาะภูเก็ตบริเวณหาดราไวย์ และบ้านสระบัว จังหวัดกระบี่ บริเวณเกาะพีพี (แหลมตง) เกาะจำ เกาะปู เกาะลันตาใหญ่ ซึ่งกระจายอยู่บริเวณบ้านคลองดาว บ้านในไร่ บ้านบ่อแหน และเกาะไหง จังหวัดตรัง เรื่อยลงไปจนถึงเกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ เกาะราวี จังหวัดสตูล ชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มนี้ใช้ภาษาอูรักลาโว้ยเป็นภาษาพูด

ครั้งเมื่อมาอยู่ในประเทศไทยก็มีการผสมปนเปกัน กลายเป็นชาวอูรักลาโว้ยผสมกระจายกันอยู่ตามเกาะต่างๆ แยกเป็นกลุ่มๆ แต่ละกลุ่มจะมีภาษาพูดที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นถ้าจะแบ่งกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยตามลักษณะภาษาถิ่นย่อย (Sub-dialect) คงจะแบ่งได้ 3 พวก คือ กลุ่มอูรักลาโว้ย กลุ่มมอแกลน และกลุ่มมอแกน หรือสิง หรือมาซิง ซึ่งถือเอาภาษาของแต่ละกลุ่มมาเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งกลุ่ม

จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และคณะ (2548: 29) ให้คำนิยามของคำว่าสังคมโดยอ้างถึง Hoult (1996) ที่ได้ให้คำนิยามของคำว่าสังคมไว้ใน Dictionary of Modern Sociology ว่า “สังคมหมายถึงคนจำนวนหนึ่งที่เป็นอิสระจากกลุ่มอื่น (Relatively Independent) และสามารถดำรง อยู่สืบเนื่องยาวนานได้ด้วยตนเอง (Self-perpetuating) โดยที่มีที่เป็นเขตถิ่นฐานของตน มีสมาชิก ประกอบด้วยคนทุกเพศทุกวัย และมีแบบแผนในการดำรงชีวิตหรือวัฒนธรรมที่เป็นแบบอย่างเฉพาะ

ปพาณี ฐิติวัฒนา (2532) ให้ความหมาย ของคำว่า วัฒนธรรมโดยสรุปได้ดังนี้ “วัฒนธรรม หมายถึง วิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม (Ways of life) เป็นแผนแบบการดำเนินชีวิตของมนุษย์ที่รู้จักนำทรัพยากรธรรมชาติมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในการยังชีพ รวมทั้งการสร้างสิ่งต่างๆขึ้นมาใหม่ และปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เกิดความเหมาะสมและนำมาใช้ประโยชน์ได้มากที่สุด โดยวัฒนธรรมไม่ใช่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองแต่เป็นผลจากการเรียนรู้ ในฐานะสมาชิกของสังคม” และได้กล่าวถึงลักษณะทางวัฒนธรรมไว้ว่า (2537: 17) “มนุษย์ได้สร้างสิ่งต่างๆขึ้นมา นอกเหนือธรรมชาติที่มีอยู่และการมีสะสมให้เพิ่มพูนขึ้นในขณะเดียวกันได้

ถ่ายทอดโดยการสั่งสอนอายุคนชั่วหนึ่งไปสู่คนชั่วอายุหนึ่ง และมีการปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมให้ดียิ่งขึ้น” โดยได้อธิบาย ลักษณะดังกล่าวไว้ค่อนข้างละเอียด และสรุปประเด็นสำคัญเป็นข้อๆ ได้ดังนี้

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์ได้จากการเรียนรู้โดยการถ่ายทอดจากการปะทะ สังสรรค์ทางสังคม (Socialinteraction) ซึ่งเป็นการเรียนรู้ย่อมเป็นไปตามหลักของแต่ละสังคม โดยมีภาษา สิ่งสำคัญที่เป็นตัวกลางในการถ่ายทอดวัฒนธรรม เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ใช้ในทุกวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นลักษณะเหนืออินทรีย์ (Superorganic) กล่าวคือมนุษย์ได้รับการถ่ายทอด

วัฒนธรรมมาจากภายนอกร่างกายและสภาพแวดล้อมไม่ได้มาจากสายโลหิตหรือกรรมพันธุ์ แล้วมีการปรับเปลี่ยนสภาพแวดล้อมให้เหมาะสมกับการดำเนินชีวิตของตนเอง โดยไม่ได้เปลี่ยนแปลงร่างกายให้เข้ากับสภาพแวดล้อม เช่น การรู้จักประดิษฐ์เสื้อผ้าหรือการสร้างที่อยู่อาศัย ขึ้นมาใช้กับตนเองในลักษณะนี้เกิดขึ้นจากการเรียนรู้ทางสังคม

วัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม (Social heritage) เมื่อมนุษย์เกิดมาย่อมได้รับการอบรมทั้งทางตรงและทางอ้อมตั้งแต่เกิดจนสิ้นสภาพความเป็นมนุษย์ การที่บุคคลได้เรียนรู้สิ่งต่างๆ ทั้งจากผู้อื่นและจากประสบการณ์ตรงของตนเองเรื่อยมาตามลำดับ เท่ากับบุคคลได้รับมรดกทางสังคม จากผู้อื่นที่ได้สมสร้างเอาไว้ให้ และมีการปรับปรุง และเสริมสร้างสิ่งใหม่สืบต่อกันเรื่อยมา แล้วมอบให้กับคนรุ่นต่อไป ซึ่งถือเป็นมรดกทางสังคมที่มอบต่อคนรุ่นใหม่ไปเรื่อยๆ

วัฒนธรรมเป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิต กล่าวคือ มีลักษณะเฉพาะของแต่ละวัฒนธรรม (Distinctive) เนื่องจากมนุษย์มีมุมมองแนวคิดและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน ทำให้ในแต่ละสังคมมีลักษณะวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปด้วย และเมื่อมนุษย์อยู่ในสังคมใดๆ มนุษย์ก็ต้องมีกรอบ ของการดำเนินชีวิตนั้น มีสิ่งแวดล้อมและสมาชิกในสังคมเป็นตัวกำหนด

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้ หมายถึงมนุษย์มีการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง แก้ไข และเพิ่มเติมวัฒนธรรมอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับตนเอง โดยการปรับปรุงและการเปลี่ยนแปลงนั้นคนในสังคมได้มีการยอมรับและนำมาใช้เป็นแบบแผนในการดำเนินชีวิตร่วมกัน ซึ่งการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นอาจเป็นสิ่งที่ในสังคมของตนไม่เคยมีมาก่อน แต่สัมผัสได้เห็นจากสังคมอื่นและนำมาใช้ในสังคมของตน

ปพาณี ฐิติวัฒนา (2532) อธิบายไว้ในเอกสารประกอบการสอนสังคมวิทยา สรุปได้ว่า

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusionism) ใช้เรียกทฤษฎีเกี่ยวกับวิวัฒนาการ ของ

วัฒนธรรม (Development) ซึ่งเน้นปัจจัยว่าด้วยการแพร่กระจาย

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นกระบวนการค่อยเป็นค่อยไป

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เป็นลักษณะการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากชนกลุ่มหนึ่งไปอีกชนกลุ่มหนึ่ง (คล้ายกับประเพณี)

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ไม่มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาทางวัฒนธรรม

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม มีกลไกในการแพร่กระจายหลายอย่าง เช่น การอพยพ การครอบครองอาณานิคม (Colonization) การเผยแพร่ศาสนา การติดต่อค้าขาย การแทรกซึม

3. ด้านระเบียบและวิธีวิจัย

สุภางค์ จันทวานิช (2542) ได้เขียนตำราวิชาการชื่อ วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งได้รวบรวมเนื้อสำคัญที่เป็นประโยชน์สำหรับผู้วิจัยในระเบียบวิธีการทำวิจัยเชิงคุณภาพ ในตำราดังกล่าว ได้กล่าวถึง วิธีการเก็บข้อมูลและขั้นตอนในการดำเนินงานการวิจัยเชิงคุณภาพ เช่น การเตรียมงานภาคสนามการสังเกต การสัมภาษณ์ การรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบและการวิเคราะห์ การเขียนรายงาน การวิจัย โดยมีรายละเอียดในตำราชื่อ วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งสอดคล้องกับ

ปัญญา รุ่งเรือง (2546) ได้เขียนถึงการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาและการศึกษาภาคสนาม ไว้อย่างละเอียดในตำราประกอบการเรียนการสอนวิชาพื้นฐานดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ชื่อว่า หลักมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งได้กล่าวถึงระเบียบและวิธีวิจัยในเชิงมานุษยดุริยางควิทยา โดยสรุปประเด็นหลักๆ ได้ว่าระเบียบและวิธีวิจัยในเชิงมานุษยดุริยางควิทยานั้น มีขั้นตอนการศึกษาที่สำคัญคือการศึกษาภาคสนาม

ขั้นตอนการศึกษาภาคสนาม ประกอบด้วย

ขั้นตอนการเตรียมการ ผู้วิจัยจะต้องจัดหาข้อมูลปฐมภูมิในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่จะทำการวิจัยว่ามีผู้ศึกษาเรื่องดังกล่าวเอาไว้หรือไม่ และข้อมูลของชุมชนที่เข้าไปทำการศึกษาวิจัย นอกจากนี้ยังมีจัดเตรียมอุปกรณ์สำหรับการศึกษาและเก็บข้อมูลภาคสนามให้ครบถ้วน

ขั้นตอนการดำเนินการ เมื่อลงพื้นที่วิจัยจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนต่างๆ เช่นการแนะนำตัวกับกลุ่มชน การสำรวจสภาพชุมชน การเข้าไปพบปะผู้นำหมู่บ้านหรือผู้นำกลุ่ม การเข้าหาผู้ให้ข้อมูล

ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล เมื่อได้ข้อมูลปฐมภูมิและข้อมูลจากภาคสนามแล้วนำ

ข้อมูลทุกส่วนมาประมวลเข้าด้วยกัน แล้วทำการจัดกลุ่มข้อมูลแลทำการวิเคราะห์ ตามหลักทางมนุษยดุริยางควิทยาตามลำดับ

ขั้นตอนการนำเสนอรายงานผลการวิจัย สามารถนำเสนอได้ 2 ลักษณะคือ

การนำเสนอทางตรง ในลักษณะของการเขียนบทความ รายการการวิจัยนิตยสารทางวิชาการ ภาพยนตร์สารคดี ฯลฯ

การนำเสนอทางอ้อม ในลักษณะเรื่องสั้น นวนิยาย บทความบันเทิงในเชิงสารคดี บทเพลงตลอดจนภาพเขียน ซึ่งการนำเสนอลักษณะนี้ ต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัวของผู้วิจัย

ในตำราฉบับนี้ได้อธิบายรายละเอียดวิธีการศึกษาวิจัยเอาไว้อย่างชัดเจนโดยผู้วิจัย ได้ยึดหลักการดังกล่าวเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

4. ด้านงานเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ย

อาภรณ์ อุกฤษณ์ (2532) ได้กล่าวถึง การกำเนิดของชาวอูรักลาโว้ยนั้นไม่อาจระบุได้ว่ามาตั้งแต่เมื่อไหร่ และเริ่มต้นอยู่ในเขตไหนของเอเชียตะวันตกเฉียงใต้ แต่มีผู้สันนิษฐานว่าเมื่อชนเผ่าอินโดนีเซียพวกหนึ่งอพยพจากแผ่นดินใหญ่ลงสู่เกาะบอร์เนียว นับว่าเป็นการเริ่มต้นวิถีชีวิตชาวเกาะที่นั้น จนกระทั่งกลายเป็นบรรพบุรุษของคนพื้นเมืองแห่งเกาะบอร์เนียว แต่ดยัคอีกพวกหนึ่งกลับชอบใช้ชีวิตเร่ร่อนหากินอยู่ในท้องทะเล เรียกกันว่า “ดยัคทะเล” (Sea Dyak) เคลื่อนอพยพตามแนวหมู่เกาะเรื่อยๆมาจนถึงแหลมมลายู และกลายเป็นบรรพบุรุษดั้งเดิมของชาวมลายู แต่ยังมีบางพวกที่ไม่ได้หยุดยั้งการเดินทางแสวงหาที่ตั้งถิ่นฐานใหม่ พวกเขาแล่นเรือร่อนเร่ตามาทางช่องแคบมะละกาออกสู่บริเวณทะเลอันดามันไปตามแนวทะเลชายฝั่งตะวันตกของไทย และบางกลุ่มก็อพยพไปทางหมู่เกาะตอนใต้ของประเทศพม่า

อย่างไรก็ตามตามเผ่าที่ออกท่องทะเลได้แบ่งออกเป็นกลุ่มย่อยๆ และยังคงสืบทอดการดำรงชีวิตแบบเคลื่อนย้ายอพยพเร่ร่อนไปตามแหล่งพักพิงต่างๆ บริเวณหมูเกาะในทะเลอันดามัน ต่อมาจึงได้ฉายาใหม่ว่า ยิปซีทะเล (Sea Gypsy) ช่วงระยะอันยาวนาน หลังจากนั้นพวกเข้าได้เปลี่ยนแปลงการดำรงชีวิต พาหมู่พวกพ้องเข้ามาตั้งถิ่นฐานตามที่ต่างๆ เป็นหลักแหล่ง อย่างเช่น พวกอูรักลาโว้ย (Urak Lawoi) เข้ามาอยู่บริเวณเกาะลังกาวี เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล เกาะลิบง จังหวัดตรัง เกาะลันตา เกาะพีพีดอน จังหวัดกระบี่ และหาดราไวย์ เกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต พวกมอแกลน (Moklen) เข้ามาอยู่บริเวณแหลมหลา จังหวัดภูเก็ต อำเภอท้ายเหมืองและอำเภอตะกั่วป่าจังหวัดพังงา และพวกมอแกน (Moken) เข้าอาศัยอยู่บริเวณหมู่เกาะต่างๆทางตอนใต้ของประเทศพม่า

นอกจากนี้นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า ชาวอูรักลาโว้ยเป็นชาวพื้นเมืองดั้งเดิมของดินแดนมลายูในสมัยดึกดำบรรพ์ ก่อนที่ชาวมลายูจะเข้ามาอาศัยอยู่ ชาวมลายูเรียกชาวอูรักลาโว้ยว่า โอรังละอุต (Orang Luat) แปลว่า คนทะเล (โอรัง = คน, ละอุต = ทะเล) เชื่อว่าชาวอูรักลาโว้ยเข้าอาศัยอยู่พร้อมกับอีกพวกหนึ่งคือ โอรัง บูกิต (Orang Bukit) แปลว่า คนเขา (โอรัง = คน. บูกิต = ภูเขา) ชาวพม่าเรียกชาวอูรักลาโว้ยว่า ฉลาง ไทยเรียกเพี้ยนเป็นถลาง ส่วนอังกฤษเรียกว่า ยิปซีทะเล (Sea Gypsy)

ความเป็นมาตำนานชาวอูรักลาโว้ย

อาภรณ์ อุกกฤษณ์ (2532) ได้กล่าวถึงตำนานหลายเรื่องที่เกี่ยวกับความเป็นมาของชาวอูรักลาโว้ยในแง่มุมต่างๆมากมาย เรื่องหนึ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับการเกิดมนุษย์ซึ่ง Bernatzik ได้บันทึกจากคำบอกเล่าของชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มมอแกนที่อาศัยหมู่เกาะมะริดว่า นานมาแล้วมีไฟล้างโลก เหลือไว้แต่ผู้หญิงคนหนึ่ง เมื่อผู้หญิงคนนั้นหันสะโพกไปทางทิศตะวันออกได้กำเนิดคนผิวขาว หันสะโพกไปทางทิศเหนือได้ให้กำเนิดคนพม่า หันสะโพกไปทางทิศตะวันตกให้กำเนิดคนอินเดีย หันสะโพกทางทิศใต้ให้กำเนิดชาวจีนหันสะโพกไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือให้กำเนิดชาวมาเลย์ หันสะโพกไปทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือให้กำเนิดพวกกาลา (INDIAN COOLIES) หันไปทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ให้กำเนิดออรัง ลอนตา หรือออรังลาอุต (อูรักลาโว้ย) และเมื่อหันไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ก็ให้กำเนิดมอแกน (Moken) ต่อมาหญิงสาวผู้นี้ได้ขอร้องให้ยักษ์ใจดีตนหนึ่ง สร้างเกาะและสร้างโลกใหม่ให้มนุษย์อาศัยอยู่ทุกวันนี้

ตำนานเรื่องนี้ แม้ทิศทางจะสับสนแต่จะแฝงความเชื่อที่ว่า เดิมชาวมอแกนและกลุ่มอูรักลาโว้ย รวมทั้งมนุษย์เผ่าพันธุ์ต่างๆมีบรรพบุรุษเดียวกัน แต่แยกเผ่าพันธุ์ทิศทางที่อยู่ชัดเจนมานานแล้ว ที่สำคัญคือ ทัศนะของชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มมอแกนที่ปรากฏในตำนาน ได้แยกกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยอูรักลาโว้ยเป็นอีกพวกหนึ่ง เป็นคนชาติพันธุ์อื่นไม่ปะปนกับตน น่าสังเกตว่าตำนานนี้กล่าวถึงผู้ให้กำเนิดเผ่าพันธุ์มนุษย์ปัจจุบันว่าเป็นเพศหญิง ซึ่งมีลักษณะเป็น “มารดาโลก” จึงอยู่นอกอิทธิพลความเชื่อของศาสนาอิสลามหรือคริสต์ต่างจากตำนานกำเนิดมนุษย์อีกเรื่องหนึ่งซึ่งเล่ากันในกลุ่มชาวอูรักลาโว้ยว่า พวกเขาเป็นลูกคนโตในบันดาลูก 7 คนของพระผู้เป็นเจ้า แต่มีเหตุผลที่ทำให้พวกเขาขาดการศึกษา จึงมีสภาพต้อยต่ำอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน (อ้างแล้ว, 2532:15)

ตำนานอีกเรื่องที่ได้กล่าวถึงชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มมอแกนที่อาศัยร่อนเร่อยู่บนหมู่เกาะสุรินทร์เล่าให้ฟังว่า แต่เดิมกลุ่มมอแกนกับกลุ่มอูรักลาโว้ย แต่เดิมเป็นกลุ่มเดียวกันแต่หนีโจรสลัดจนแตกแยกกันไป เนื่องจากสมัยหนึ่งดินแดนทางภาคใต้ทางแถบมาเลเซีย มีการสร้างเมืองใหม่ต้องการกำลังคน จึงให้โจรสลัดคอยดักจับคนที่ทำมาหากินในทะเลไปขายให้เจ้าเมือง มอแกนก็โดนจับไปด้วย ผู้ชายจะถูกจับไปเป็นทหาร ส่วนผู้หญิงจะถูกจับไปผลิตลูก เพราะต้องการขยายเผ่าพันธุ์ให้มีพลเมืองมาก พวกมอแกนที่เหลือจึงหนีกระจัดกระจายขึ้นมา บางพวกถูกติดตามจับได้ก็ทิ้งเรือกระโดดน้ำหนีไปอยู่บนบก ต่อมาจึงสืบลูกหลานจนกลายมาเป็นมอแกนตามับ

(มอแกนบก) ส่วนพวกที่ไม่ถูกยึดเรือก็อาศัยเรือหนีไปพักพิงตามเกาะต่างๆในประเทศไทยและประเทศพม่า สืบลูกหลานเป็นมอแกนปูเลา (มอแกนเกาะ) มาจนถึงทุกวันนี้ แม้ทุกวันนี้หากมีเรือต่างถิ่นหรือคนแปลกหน้าเข้ามาใกล้ๆพวกเขาจะออกเรือหนีทันที เพราะพ่อแม่ปู่ย่าตายายมักขู่ว่าเรือโจรสลัดจะจับไปขายที่มาเลย์

ตำนานนี้นอกจากแสดงถึงทัศนะการแบ่งกลุ่มของชาวอูรักลาโว้ยมอแกนแล้ว ยังเกี่ยวพันเกี่ยวกับเรื่องโจรสลัด การสร้างเมือง การถูกจับตัวและการหลบหนีของชาวอูรักลาโว้ยทั้งสองกลุ่มที่เกิดขึ้นในช่วงประวัติศาสตร์ซึ่งมายาวนานนัก ดังปรากฏในเอกสารบันทึกต่างๆที่สามารถนำมาศึกษาเทียบเคียงได้ เช่น บันทึกการเดินทางของภิกษุเหียน (2490:122) และบันทึกชาวจูเกาะ ที่กล่าวถึงความโหดเหี้ยมของโจรสลัดในน่านน้ำของแถบคาบสมุทรมลายู

ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ของ ดี.จี.อี. ฮอลล์ (อ้างในอาภรณ์ อุกฤษณ์, 2531) กล่าวถึงการสร้างเมืองมะละกา ประมาณปี พ.ศ. 1941 – 1943 ว่ากษัตริย์ปรเมศวร์ได้รับความช่วยเหลือจากพวกโจรสลัด และหากศึกษาจากเอกสารวิชาการหลายชิ้นจะพบเนื้อความหลากหลายไปจนขนาดตีความได้ว่า ชาวอูรักลาโว้ย (SEA GYPSIES) เป็นโจรสลัดพวกหนึ่งในหมู่โจรสลัดที่เร่ร่อนอยู่ในแถบช่องแคบมะละกา ช่องแคบสิงคโปร์ ตลอดไปจนถึงเกาะบอร์เนียว และฟิลิปปินส์

เกี่ยวกับเรื่องนี้ David Hogan ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับภาษาชาวอูรักลาโว้ยในเมืองไทยคัดค้านเป็นอย่างมาก โดยอ้างถึงลักษณะนิสัยของชาวอูรักลาโว้ยในปัจจุบันว่าขัดแย้งกับพฤติกรรมของโจรสลัดที่กล่าวถึงในบันทึกประวัติศาสตร์ ซึ่งหากเป็นโจรสลัดจริงก็ถูกบังคับให้เป็น หลังจากที่กษัตริย์ปรเมศวร์สร้างเมืองแล้ว ในน่านน้ำแถบช่องแคบมะละกายังมีเหตุการณ์สับสนวุ่นวายและการสู้รบอีกหลายครั้ง ซึ่งการรบแต่ละครั้งจะมีการเกณฑ์ชาวบ้านที่ทำมาหากินในน่านน้ำใกล้เคียง เช่น แถบสตูล ปริส กลันตัน และไทรบุรีไปช่วยรบด้วย

อีกช่วงหนึ่งประมาณปี พ.ศ.2367 – 2368 เป็นช่วงที่มีการปราบปรามโจรสลัด โดยความร่วมมือระหว่างอังกฤษและฮอลันดา และได้ใช้เรือรบขนาดใหญ่ ออกตระเวนจับกุมชาวบ้านผู้ต้องสงสัยว่าเป็นโจรสลัดในน่านน้ำตั้งแต่ช่องแคบมะละกาลงไป ผลจากเหตุการณ์เหล่านี้ได้ผลักดันให้ผู้หากินริมฝั่งทะเลแถบนั้นต้องออกอพยพหนีดังข้อมูลที่ได้จากคำบอกเล่าของชาวเกาะลันตาว่าชาวมุสลิมรุ่นแรกๆอพยพมาตั้งถิ่นฐานบนเกาะลันตา เป็นพวกที่ถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารเพื่อสู้รบกับฝ่ายตรงข้ามในน่านน้ำดังกล่าว และเมื่อมุสลิมรุ่นแรกๆ จะถึงเกาะลันตานั้น ได้มีชาวอูรักลาโว้ยอาศัยเรือร่อนเร่มาอยู่ก่อนแล้ว

เกี่ยวกับกลุ่มมอแกนและอูรักลาโว้ย

นอกจากตำนานที่กล่าวถึงกลุ่มมอแกน และอูรักลาโว้ยว่ามีบรรพบุรุษร่วมกันแล้ว ยังมีตำนานเรื่องหนึ่งของชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มมอแกนที่มะริด ซึ่ง BERNATZIK (1958:52) บันทึกไว้ว่า “มอแกนบางกลุ่มถูกชาวมาเลย์จับตัวไป และได้แต่งานกับชาวมาเลย์ ชาวจีน และนิกริโต และกลายเป็นออรังลาอุต หรือ ออรังลอนตา” (เป็นชื่อกลุ่มมอแกนใช้เรียกชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มอูรักลาโว้ยที่อาศัยบนเกาะลันตา จังหวัดกระบี่)

ที่น่าสนใจของบทบันทึกนี้คือ เนื้อความที่ว่า ชาวอูรักลาโว้ยกลุ่มมอแกนเป็นบรรพบุรุษของชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ย ซึ่งข้อนี้ นักวิชาการผู้ศึกษาเรื่องชาวอูรักลาโว้ยมีความเห็นต่างๆกัน

Davis Hogan (1972: 208) มีความเห็นว่า เขาไม่ปฏิเสธว่ามีการแต่งงานระหว่างกลุ่มชนดังกล่าว แต่แย้งว่าภาษาและวัฒนธรรมของพวกชาวอูรักลาโว้ยแตกต่างไปจากพวกมอแกนมาก จึงไม่น่าจะเป็นไปได้ว่ามอแกนจะเป็นต้นกำเนิดของเผ่าพันธุ์ดังกล่าว (อ้างใน อาภรณ์ อุกฤษณ์, 2532)

อมร ทวีศักดิ์ (2530) ได้ศึกษาเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางด้านภาษาของกลุ่มชนชั้นจะยึดศัพท์เครือญาติเป็นหลัก เพราะแม้ว่าศัพท์อื่นๆจะเปลี่ยนไป แต่บางศัพท์คำเรียกญาติเช่น พ่อ แม่ พี่ ป้า อา ฯลฯ ก็ไม่น่าจะเปลี่ยน เนื่องจากเป็นศัพท์ที่ใช้เรียกกันอย่างต่อเนื่อง และจากการเปรียบเทียบศัพท์เครือญาติของชาวอูรักลาโว้ยทั้งสองกลุ่มแตกต่างมาก จึงไม่น่าจะเป็นบรรพบุรุษกัน

ทั้งนี้ รองศาสตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดม อ้างในอาภรณ์ อุกฤษณ์ (2532) ให้ข้องคิดเห็นว่าการศึกษาทางคติชน หรือภาษาศาสตร์ยังไม่เพียงพอที่จะพิสูจน์ว่า ชาวเลกลุ่มมอแกนและกลุ่มอูรักลาโว้ย มีบรรพบุรุษร่วมกัน การที่จะหาข้อสรุปดังกล่าว จำต้องอาศัยวิธีทางชาติพันธุ์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบกันระหว่างชาวเลทั้งสองกลุ่มประกอบด้วย แต่ก็เป็นการยาก เพราะปัจจุบันชาวเลทั้งสองกลุ่มก็มีการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์จนไม่อาจค้นหาชาติพันธุ์ที่บริสุทธิ์ได้

ประวัติความเป็นมาและการพัฒนาการของรองแง็งภาคใต้

รองแง็ง (Rong - ngeng) เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ของไทย ซึ่งมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก รองแง็งสามารถแบ่งลักษณะตามการแสดงได้ 2 กลุ่ม คือ บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่จังหวัด ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส และบริเวณชายฝั่งทะเลอันดามัน ได้แก่ จังหวัด ภูเก็ต สตูล ตรัง และกระบี่ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542: 929) ได้ให้ความสำคัญ

ความหมายของ “รองแง็ง” ว่าเป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งของชาวไทยมุสลิมภาคใต้ เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิง และร้องคลอไปด้วย

อติพล (2550: 26) ได้กล่าวเกี่ยวกับดนตรีรองแง็งในประเทศไทยไว้ว่า รองแง็งเข้ามาสู่ภาคใต้ของไทยโดยไม่ปรากฏหลักฐานแน่นอนว่าเข้ามาเมื่อไหร่ หรือเริ่มต้นตรงจุดใด แต่สันนิษฐานว่าอาจจะนำเข้ามาโดยชาวตะวันตกซึ่งเป็นชาวสเปน โปรตุเกส หรือฮอลันดา ซึ่งเข้ามาตั้งรกรากถิ่นฐานอาศัยรวมกับชาวพื้นบ้านโดยส่วนใหญ่ที่เป็นชาวมลายู บริเวณเกาะชวา การอยู่รวมกันเป็นเวลานานของ 2 กลุ่มชน ก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยน และการผสมผสานวัฒนธรรมต่างๆ ขึ้น เช่น วัฒนธรรมการรื่นเริงในวันสำคัญ หรือเทศกาลต่างๆ ที่ชาวตะวันตกได้นำเครื่องดนตรี ไดแก่ ไวโอลิน มาพร้อมกับบทเพลง และท่าเต้นที่เป็นรำคู่นั้น ได้รับความสนใจจากชาวบ้านเป็นพิเศษ จนเกิดการฝึกฝน และเล่นกันอย่างจริงจัง ด้วยการนำมาผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่มีอยู่ คือ เรบานา และฆ้อง ส่วนท่าเต้นนั้น มีการใช้มือ ลำตัว มาจากอิทธิพลนาฏศิลป์ของอินโดนีเซีย และการใช้เท้า ก้าว – เต้น ได้รับอิทธิพลมาจากชาติตะวันตก โดยมีลักษณะคล้ายการรำเท้าของฝรั่ง ซึ่งต่อมาศิลปะการแสดงนี้เรียกว่า รองแง็ง และได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นในหมู่ชาวบ้าน

ต่อมาเมื่อเข้าสู่สมัยปฏิรูประเบียบบริหารราชการแผ่นดิน ประมาณ พ.ศ. 2439 – 2449 รองแง็งได้เข้าสู่บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ผ่านวังของเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ เช่นวังของพระยาพิพิธเสนามาตยาธิบดี เจ้าเมืองยะหริ่ง ซึ่งเป็นปัจจุบันเป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดปัตตานี เจ้าเมืองจะเลี้ยงข้าทาสบริวารที่เป็นหญิงสาวจำนวนมาก เพื่อทำหน้าที่เต้นรองแง็ง ต้อนรับแขกที่เข้ามาในงานเลี้ยง หรืองานพิธีต่างๆ ซึ่งจัดขึ้นเป็นประจำ แขกที่มาร่วมงานล้วนเป็นชายผู้สูงศักดิ์ โดยเมื่อเสร็จงานเลี้ยงก็จะสนุกสนานด้วยการจับคู่ร่วมเต้นรองแง็งกับหญิงสาวที่ทางเจ้าภาพจัดเตรียมไว้ให้

นิยะปาร์ ระเด่นอาหมัด กล่าวถึงความเป็นมาของรองแง็ง ตามประวัติของรองแง็งของขุนจารุวิเศษศึกษากรว่า

“รองแง็งมีขึ้นเมื่อพ่อค้าชาวโปรตุเกส ได้เดินทางมาติดต่อทำการค้าในแหลมมลายู ซึ่งอยู่ราวๆ พ.ศ. 2061 ตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา พวกพ่อค้าชาวโปรตุเกสได้เอาแบบฉบับการเต้นรำของตนมาแสดงให้ชาวพื้นเมืองได้เห็นกัน คือ เมื่อวันนัตฤกษ์ เช่น วันปีใหม่ พวกเขาก็จัดงานรื่นเริงสังสรรค์และเต้นรำกันเป็นคู่ๆ ชาวพื้นเมืองเห็นเข้าก็เกิดความสนใจ จึงพยายามจดจำแบบอย่างและนำไปเต้นบ้าง ในคราวที่มีงานรื่นเริงของตน ก็เลยกลายวิวัฒนาการมาเป็นรองแง็งจนถึงทุกวันนี้ ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่นอนว่า จุดเริ่มต้นของรองแง็งนั้นมาจากที่ใด บ้างก็ว่ากำเนิดครั้งแรกที่เมืองมะละกา บ้างก็ว่าที่เมืองตรังกานู และบ้างก็ว่าที่เมืองปัตตานี ทั้งนี้เพราะว่าชาวโปรตุเกสเคยมาตั้งหลักแหล่งค้าขายที่เมืองเหล่านี้มาก่อน แต่ที่เราทราบแน่นอน คือ รองแง็งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในภูมิภาคแถบนี้มาเป็นเวลาช้านานแล้ว เคยฟังคำบอกเล่าของผู้เฒ่ารุ่นปู่ เล่าเรื่องราวสมัยปู่ของท่าน ก็มีเรื่องราวเกี่ยวกับรองแง็งเกี่ยวข้องอยู่ด้วย เช่น ที่

ลิ้มโต๊ะเคี่ยม พ่อค้าจากเมืองจีนแต่งงานกับลูกสาวเจ้าองค์หนึ่งที่ปัตตานีนั้น มีการจัดงาน 3 วัน3 คืน มีมหรสพต่างๆ แสดงมากมายและมีรองแง็งร่วมแสดงอยู่ด้วย เป็นคณะรองแง็งจากวังเจ้าเมืองตานีในสมัยนั้น ซึ่งแสดงได้สวยงามมาก จึงเป็นที่เล่าลือกันมาช้านาน” (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: 58 -59)

เมื่อการแสดงรองแง็งในวังเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่เริ่มลดความนิยมลง ทำให้รองแง็งกลับมานิยมเล่นกันในหมู่ชาวบ้านอีกครั้ง โดยใช้เป็นรายการสลับฉากการแสดงมะโย่งระหว่างที่มีการพักประมาณ 10 -15 นาที ช่วงนี้ดนตรีจะบรรเลงเพลงรองแง็ง ส่วนใหญ่หญิงที่แสดงมะโย่งจะจับคู่เต้นเอง และเชิญชวนให้ผู้ชมเข้าร่วมเต้น แต่ต้องจ่ายค่าตอบแทนให้แก่นางรำซึ่งเป็นคู่เต้นด้วยกัน ต่อมารองแง็งจึงมาการเล่นกันอย่างแพร่หลายถึงกับมีผู้จัดตั้งคณะรองแง็งอาชีพขึ้นมารับงาน แล้วแยกตัวออกมาจากการแสดงมะโย่ง โดยมีรูปแบบที่คล้ายกับแบบรำวงของภาคกลาง คือ มีการเปิดรอบ และให้ผู้ชมซื้อตั๋วแล้วขึ้นมาเต้นกับนางรำ และมีการร้องด้วย ซึ่งรองแง็งรอบแบบนี้นิยมเล่นกันมาก บริเวณชายฝั่งทะเลอันดามันของไทย คือ สตูล ตรัง กระบี่ และภูเก็ต

แต่มีการสันนิษฐานว่า รองแง็งบริเวณนี้อาจจะออกมาจากหมู่เกาะชวาโดยตรง ดังปรากฏอยู่ในบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง “ระยะทางเที่ยวชวานานกว่า 2 เดือน” ในขณะนั้นพระองค์เสด็จถึงตำบลจิสรูบัง เมืองการุส และได้ทอดพระเนตรการเล่นรองแง็งของชาวบ้าน โดยในบทพระราชนิพนธ์นั้นเรียกว่า รองเกง ดังนี้

“ออกไปข้างนอกต่อไปดูเขาเล่นรองเกงกันเป็นหมู่ แรกสองวง ทีหลังแยกออกเป็น 3 วง มีผู้หญิงวงล่ะ 3 คน มีพิณพาทยสำรับหนึ่ง คือ ระนาทราง 1 ซอคัน 1 ฆ้องใหญใบ 1 บ้าง 2 ใบบ้าง กลองรูปร่างเหมือนกลองชนะ แต่อ้วนกว่าสักหน่อยมีสองหน้าเล็กๆ อัน 1 ผู้หญิงร้องรับพิณพาทย ผู้ชายเข้ารำเป็นคู่ แต่ผลัดเปลี่ยนกันดูท่าทางเป็นทีหนีทีไล่กันอย่างไร ผู้หญิงไม่ใคร่จะรำแต่ร้องมากกว่า แต่ชายรำคล้ายๆ ท่าผู้ชายกินผักบุ้ง ที่ตลกมีตะเกียงปักอยู่กลางวงดวงหนึ่ง รำเวียนไปรอบๆ ตะเกียง พอรัวกลองผู้ชายก็เข้าจูบผู้หญิงนิ่งเฉย ไม่เห็นบิดเบียนปัดป้องอันใด เห็นท่าทางมันหยาบอย่างไรอยู่ นึกว่าวงนั้นจะถูกแต่เป็นคนไม่ดี ย้ายไปดูวงอื่น ก็ยังเปนเช่นนั้นอีก ตกลงเปนเลิกไปดูเขาขายของ มาภายหลังทราบว่าเป็นธรรมเนียมของเขากันเช่นนั้น ผู้หญิงใช่จะเปนคนเล่นนั้นพวกเดียว คนชาวบ้านตามนั้นใครๆ จะสมัครมาเล่นก็ได้ ผู้ชายไม่ว่าใครนำอยากรำขึ้นมารำได้หมด เปนอันได้ความว่ารำนั้นเป็นทุกคนทั้งผู้หญิงผู้ชาย ไปได้ความต่อไปอีก เพราะพวกที่ขับรถบรรทุกของ พอไปถึงที่โดดลงได้เข้ารำทีเดียว การที่รำช้ารำเร็วนั้นดูอยู่ที่กำมือของผู้ตีกลอง ถ้ากลองไม่ตะพรึดเมื่อไรก็ยังจบไม่ได้ ถ้ามันตียำรุ่งก็ต้องรำไปยำรุ่ง เดี๋ยวนี้เจ้ากลองสมัครจะตะพรึดบ่อยๆ มิใช่เพราะเห็นสนุกข้างฝ่ายนางหญิงที่ไม่

ยอมให้จูบ ก็มิใช้จะสมัครให้จูบโดยเต็มใจ ข้างผู้ชายที่เปนผู้จูบนั้นใช่จะจูบด้วยความชื่นอกชื่นใจอย่างเดียวไปกดนิ่งอยู่นานๆ ถึงมินิดหนึ่ง 2 มินิด รวบรวมเปนใจเรื่องอัฐอย่าเดียว พอใครจูบแล้วต้องคว้าให้ 2 อัฐ เจ้าพิณพาทยกับนางผู้หญิงมีหุ้นส่วนกัน ถีมีคนมาจูบได้มากเท่าใดและเร็วเท่าใดยิ่งดี ข้างฝ่ายชายไหนๆเสียอัฐจูบได้สะใจ เปนการที่เขาเฉยไม่อับอายกันในแถบนี้ ธรรมเนียมข้างตะวันออกเป็นเมืองที่เจริญมานานแล้ว เช่นเมืองยกยา เมืองโซโล และเมืองสุรบายา เข้าไม่ให้เล่นรองเกงเพราะว่าเป็นเรื่องอุจาด คงเล่นอยู่ในห้วยเขา ที่เป็นเมืองป่าๆ ตามข้างเมือง ตะวันออก ก็ถือว่าเปนการที่น่าอายแต่ไม่เล่นทั่วไป มักเปนคนจำพวกหนึ่ง ซึ่งบางคนก็เป็นคนจรจริงๆ ไม่ซุกซน แต่ต้องการเงิน ถือว่าเปนการหากินโดยชอบธรรม อีกพวกหนึ่งเป็นที่ผัวร้างสิ้นคิด โดยความน้อยใจ ฤาพลัดผัวเที่ยวตามหาผัว ฤาไม่ชอบผัวคิดจะหย่า ผัวไม่ยอมหย่า ถ้าไปเปนรองเกงแล้ว จึงได้แต่งงานมีหลักมีฐาน ก็ย่อมขาดจากผัวเมียกันได้ตามกฎหมาย โดยจะหวงห้ามไม่ได้”

จากหลักฐานในบทพระราชนิพนธ์แสดงให้เห็นว่ารองแง็งนั้นมีการเล่นมาช้านานแล้ว และเล่นกันอย่างแพร่หลาย จนต้องมีการออกกฎห้ามในสิ่งที่ไม่เหมาะสม เช่น การจูบกัน ซึ่งถือเป็นเรื่องที่ไม่สุภาพ และผิดธรรมเนียมชาววัฒนธรรมแบบชาวตะวันออก แต่ก็พบข้อเปรียบเทียบบางอย่าง คือ รองแง็งที่เล่นกันตามวังเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนใต้ ค่อนข้างมีลักษณะที่แตกต่างกับในสมัยราชกาลที่ 5 ทรงพบที่หมู่เกาะชวาอย่างมาก รองแง็งที่เล่นกันในวังเจ้าเมืองนั้น มีลักษณะเน้นไปทางนาฏศิลป์อันสวยงามของท่าเต้น และความไพเราะของทำนองเพลงมากกว่าที่จะเล่นแบบร้องรำโต้ตอบกันเหมือนชาวบ้านหมู่เกาะชวา

เรวดี อิ้งโพธิ์ (2556: บทคัดย่อ) ได้กล่าวถึงดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย (Urak-lavoi) ในเกาะบุโหลน จังหวัดสตูล ไว้ว่า ดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย (Urak-lavoi) ในเกาะบุโหลนยังคงเป็นดนตรีแบบดั้งเดิม ไม่มีการผสมกับอิทธิพลดนตรีภายนอกทั้งเครื่องดนตรี ภาษา และลักษณะทางดนตรีอื่นๆ วัฒนธรรมและบทบาทดนตรีในเกาะบุโหลนมีความสัมพันธ์กับชาวอูรักลาโว้ย โดยนำดนตรีมาใช้ในพิธีแก้เหลย พิธีรอยเรือในเกาะหลีเป๊ะ และในงานรื่นเริงต่างๆ ดนตรีจึงถือว่าเป็นเครื่องบูชาและเป็นเครื่องมือทางจิตวิญญาณที่บ่งบอกความเป็นชาวอูรักลาโว้ย

เมื่อประมวลจากการศึกษาค้นคว้าต่างๆ เกี่ยวกับที่มาของรองแง็ง พอสรุปคร่าวๆ ได้ว่า การเข้ามาของรองแง็งบริเวณ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ถูกนำเข้ามาโดยชาวตะวันตก ซึ่งอาจจะเป็นชาวโปรตุเกส ฮอลันดา หรือสเปน สมัยเข้ามาติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าบริเวณแหลมมลายู จนทำให้ชาวบ้านพื้นถิ่นเกิดความสนใจรับเอาวัฒนธรรมนี้ และดัดแปลงให้เป็นการละเล่นของตัวเอง ก่อนจะแพร่เข้ามาสู่ 3 จังหวัดชายแดน

ภาคใต้ คือ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ผ่านวังเจ้าเมือง หรือบ้านข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ โดยภายหลังได้เผยแพร่เข้าสู่ในหมู่บ้าน และแพร่กระจายไปสู่ถิ่นอื่น ส่วนรองแง็งบริเวณชายฝั่งทะเลอันดามัน สันนิษฐานว่าอาจรับมาจากบริเวณ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ผ่านการแสดงมะโย่ง แล้วถูกชาวบ้านบริเวณนั้นปรุงแต่งวัฒนธรรมการแสดงใหม่ให้เข้ากับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ หรืออาจจะได้รับอิทธิพลจากการอพยพมาจากดินแดนที่เรียกกันว่า “ฆูนุงฌีรัย” หรือบริเวณหมู่เกาะชวาก็เป็นได้

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง ดนตรีในวิถีชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ วิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicological Research) และเขียนบรรยายผลการวิจัยด้วยวิธีชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnography) โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราต่าง ๆ และการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field work) มีการตรวจสอบข้อมูล การวิเคราะห์การบันทึกโน้ตเพลง สรุปและการนำเสนอผลการวิจัย ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

ขั้นเตรียมการ

เป็นขั้นตอนในการหาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเรื่องราว สถานที่ และสภาพการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและชาวอูรักลาโว้ย โดยสำรวจข้อมูลเบื้องต้นในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากเอกสาร ตำราต่าง ๆ ในหัวข้อและประเด็นที่สัมพันธ์กับการกำหนดกรอบแนวความคิดของเรื่องที่จะศึกษา ได้แก่ ประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการอพยพและการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวอูรักลาโว้ยในประเทศไทย ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับภาษา วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อของชาวอูรักลาโว้ย ประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชาวอูรักลาโว้ย ทำนอง ฉันทลักษณ์ ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการ หน้าที่ทางสังคมของสังคมชาวอูรักลาโว้ย

2. กลุ่มบุคคลข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสอบถามผู้เชี่ยวชาญ รวมทั้งการสำรวจข้อมูลที่เกี่ยวกับการบรรเลงเพลง ข้อมูลชาวอูรักลาโว้ยในจังหวัดกระบี่เบื้องต้นแล้วนั้น ทำให้ผู้วิจัยสามารถจำแนกกลุ่มบุคคลข้อมูล เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

2.1 กลุ่มนักวิชาการที่ให้คำแนะนำปรึกษาในด้านต่าง ๆ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประภาส ขวัญประดับ รองคณบดีฝ่ายวิชาการฯ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

กลุ่มศิลปินที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีชาวอูรักลาโว้ย

นายหวี ทะเลลึก นายหัวหรือหัวหน้าวงรองแง็ง บ้านสังกาอู้

นายมาราศรี ทะเลลึก รองโต๊ะหมอ คนรำมะนา วงรองแง็งและวงรำมะนา

นายสำราญ ทะเลลึก คนรำมะนา บ้านสังกาอู้

กลุ่มบุคคลที่อยู่ในวัฒนธรรมและเป็นผู้มีความรู้เกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ย

ชาวอูรักลาโว้ย บ้านสังกาอู้ ต.เกาะลันตาใหญ่

3. การเลือกพื้นที่วิจัย

จากการศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชาวอูรักลาโว้ยและการสำรวจพื้นที่ชายฝั่งแถบทะเลอันดามัน ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกพื้นที่วิจัยแบบเจาะจง โดยเลือกศึกษาดนตรีชาวอูรักลาโว้ยใน บ้านสังกาอู้ อ.เกาะลันตาใหญ่ จังหวัดกระบี่ ด้วยเหตุผลดังนี้

3.1 บ้านสังกาอู้ อ.เกาะลันตาใหญ่ เป็นอำเภอที่มีชาวอูรักลาโว้ยตั้งถิ่นฐานอยู่มากที่สุดในจังหวัดกระบี่ และยังคงดำรงรักษาวัฒนธรรม ประเพณีของตนเองไว้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย ที่ได้รับความนิยมมาแต่อดีต ปัจจุบันดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ยที่ยังคงมีและมีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคมในวิถีชีวิตปัจจุบันของชาวอูรักลาโว้ยอยู่จริง

3.2 หมู่บ้านสังกาอู้ มีความสมบูรณ์ของแหล่งข้อมูลเกี่ยวกับการขับเพลงรองแง็ง เนื่องจากมีคนขับ คนซอที่มีความสามารถ ทั้งยังรักษารูปแบบของการขับเพลงแบบดั้งเดิมเอาไว้

วิธีการเก็บข้อมูล

1. การสังเกต (Observation)

การสังเกต คือ การเฝ้าดูอย่างเป็นระบบ ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการสังเกต แบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) เป็นการสังเกตที่ผู้วิจัยเข้าไปใช้ชีวิตในชุมชนชาวอูรักลาโว้ย ในหมู่บ้านชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่โดยมีบทบาทเป็นผู้เข้าร่วมสังเกตแบบสมบูรณ์แบบ (Complete participant) กล่าวคือ การเข้าไปมีส่วนร่วมกับชุมชนอย่างแท้จริง เหมือนกับเป็นคนในชุมชนนั้น ๆ เพื่อจะได้เรียนรู้ถึงความหมาย บทเพลง พิธีกรรม สังคม วัฒนธรรม ประเพณีในวิถีชีวิตที่แท้จริงของชุมชนนั้น ๆ

2. การสัมภาษณ์ (Interview)

การสัมภาษณ์ คือ การสนทนาอย่างมีจุดมุ่งหมาย เพื่อรวบรวมข้อมูล มี 2 ประเภท คือ การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่มีการเตรียมคำถามไว้ล่วงหน้า ทั้งคำถามแบบเจาะจงและคำถามแบบปลายเปิด การสัมภาษณ์อีกประเภทหนึ่ง คือ การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่เหมาะสำหรับการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์ที่ต้องใช้ควบคู่กับการสังเกตแบบมีส่วนร่วมการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการคือเทคนิคในการค้นหาคำตอบที่แท้จริง (Probe) จากความสำคัญของการสัมภาษณ์ งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการเพื่อให้เหมาะสมกับวิธีการสังเกตที่เลือกใช้ในการศึกษา

3. การใช้เครื่องมือเก็บข้อมูลภาคสนาม

การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามในการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา มีความจำเป็นต้องใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ด้านโสตทัศนศึกษาช่วยเก็บข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตและการสัมภาษณ์มีความสมบูรณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนามในครั้งนี้ได้แก่

3.1 เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกข้อมูล ใช้สำหรับบันทึกข้อมูลที่ได้จากการสังเกตการสัมภาษณ์ บันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและการเขียนภาพร่าง (Sketch) รายละเอียดต่าง ๆ ที่เครื่องบันทึกภาพไม่สามารถบันทึกได้ เป็นต้น เครื่องมือที่ใช้ในการบันทึกข้อมูล ได้แก่

- สมุดจดบันทึกสนาม
- แบบบันทึกข้อมูลนักดนตรี
- แบบบันทึกข้อมูลคนขับเพลง
- แบบบันทึกข้อมูลเครื่องดนตรี

3.2 เครื่องมือเก็บข้อมูลประเภทเสียง ใช้บันทึกข้อมูล 2 ประเภท คือ บันทึกการสัมภาษณ์บุคคล หรือข้อมูลที่ต้องการบันทึกอย่างละเอียดมากกว่าการจดบันทึก และบันทึกเนื้อหา แนวทำนองการขับร้องและการบรรเลง บันทึกแนวทำนอง ระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้องและการบรรเลง ได้แก่

- เครื่องบันทึกเสียงพกพา ใช้เฉพาะการบันทึกบทสัมภาษณ์
- คอมพิวเตอร์แบบพกพา (Notebook)

3.3 เครื่องมือเก็บข้อมูลด้วยภาพ ใช้บันทึกภาพต่าง ๆ เช่น บันทึกการแสดงการร้องและการบรรเลงในโอกาสต่าง ๆ บันทึกภาพกลุ่มบุคคลข้อมูล บันทึกภาพระเบียบดนตรีรองแง็ง บันทึกภาพสังคมวัฒนธรรม ของชาวอูรักลาโว้ย บันทึกเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ การแสดงต่างๆ เป็นต้น

เครื่องมือเก็บข้อมูลด้วยภาพ ได้แก่

- ภาพนิ่ง ใช้กล้องบันทึกภาพเลนส์เดี่ยวสะท้อนภาพ (SLR Camera)

- ภาพเคลื่อนไหว ใช้กล้องถ่ายภาพวีดีทัศน์ดิจิตอล 8 มิลลิเมตร (8 MM. -Digital Television Camera)

การจัดทำข้อมูล

การจัดเรียงข้อมูล เป็นการนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามมาจัดเรียงเป็นหมวดหมู่ เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปวิเคราะห์ หลังจากที่เก็บข้อมูลภาคสนามแล้วได้จัดระบบข้อมูลทันทีเพื่อที่ว่าข้อมูลต่าง ๆ จะได้สมบูรณ์ที่สุด วิธีการจัดเรียงข้อมูลคือ การบันทึกข้อมูลดิบทั้งหมดลงในสมุด แล้วดำเนินการพิมพ์ข้อมูลดิบทั้งหมดตามหัวข้อต่าง ๆ ให้ย่อยที่สุดเพื่อให้สะดวกต่อการจัดหมวดหมู่ย่อย ๆ

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อเสร็จภารกิจจากการศึกษาภาคสนามแล้ว ขั้นต่อไป คือ การนำข้อมูลที่ได้มานั้น จำแนก แยกแยะ จัดระบบ จัดประเภทของข้อมูลตามลำดับก่อนหลัง แล้วตรวจสอบข้อมูลเพื่อป้องกันความผิดพลาด ในการวิจัยครั้งนี้ใช้การตรวจสอบข้อมูล จำนวน 2 วิธี ได้แก่

1. การตรวจสอบแบบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) คือ ตรวจสอบแหล่งที่มาของแหล่งเวลา โดยการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลคนเดียวกัน เรื่องเดียวกันหลาย ๆ ครั้ง แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์แต่ละครั้งมาเปรียบเทียบกัน การตรวจสอบแหล่งสถานที่ใช้วิธีการสัมภาษณ์บุคคลต่างสถานที่ ในคำถามเดียวกัน แล้วนำข้อมูลนั้นมาเปรียบเทียบ และแหล่งบุคคล ใช้วิธีตรวจสอบโดยการซักถามคำถามเดียวกันหลาย ๆ คน แล้วมาตรวจสอบดูว่าข้อมูลที่ได้มาจากแต่ละคนนั้นมีความสอดคล้องกันหรือไม่ ข้อมูลแตกต่างมากน้อยแค่ไหน เพื่อที่จะสามารถหาข้อสรุปได้

2. การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological triangulation) คือ การใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ กันเพื่อรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกัน โดยใช้การสังเกตควบคู่กับการซักถาม จากนั้นก็ศึกษาข้อมูลจากเอกสารประกอบด้วย หลังจากนั้นจึงวิเคราะห์ข้อมูลอย่างละเอียดรอบคอบว่าครอบคลุมเนื้อหาและวัตถุประสงค์มากน้อยเพียงใด ขั้นตอนต่อไปคือการวิเคราะห์ลักษณะของการขับร้องและการบรรเลงและคุณลักษณะทางดนตรีของการขับร้องและการบรรเลงวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้อง การศึกษาดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา นอกจากศึกษาเรื่องราวทางวัฒนธรรมมานุษยวิทยา สังคมวิทยา และเรื่องอื่น ๆ แล้ว จำเป็นต้องมีการวิเคราะห์ถ่ายทอดดนตรีในรูปของเสียงเป็นตัวโน้ต (Transcriptions) ด้วยระบบโน้ตสากลเพื่อให้มองเห็นภาพของเสียงดนตรีชัดเจน

ขั้นนำเสนอผลการศึกษาวิจัย

การนำเสนอผลงานวิจัยในครั้งนี้ ใช้วิธีการเขียนแบบพรรณนาและชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnography) คือ การถ่ายทอดดนตรีที่อยู่ในรูปของเสียง ลงเป็นลายลักษณ์เพื่อให้สามารถรับรู้และเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น โดยนำเสนอผลจากการศึกษาในรูปแบบของรายงานการวิจัย

แผนการดำเนินงาน

แผนขั้นตอนการดำเนินงานจัดเรียงตามลำดับดังนี้ การนำเสนอโครงการ การจัดเก็บรวบรวมข้อมูลตามความเหมาะสมของระยะเวลา การวิเคราะห์ข้อมูล การจัดพิมพ์รูปเล่มแล้วนำไปเสนอผลการรายงานสิจัย

สถานที่เก็บข้อมูลวิจัย

สถานที่การทำวิจัยในภาคสนาม ณ บ้านสังกาอู้ ต.เกาะลันตาใหญ่ อ.เกาะลันตา จ.กระบี่

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์

บทนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์บทเพลงโดยใช้หลักของการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล ซึ่งเพลงเหล่านี้ที่นำมาทำการวิเคราะห์ เป็นเพลงของชาวอูรักลาโว้ยบ้านสังกาอู้ ในพิธีกรรมทั้งสองอย่าง คือ พิธีกรรมลอยเรือชาวอูรักลาโว้ย และพิธีกรรมแก้บน เพลงรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย ผู้วิจัยจึงนำหลักการวิเคราะห์เพลงมาใช้ให้เหมาะสมกับการศึกษาวิจัย โดยได้ตั้งประเด็นไว้ดังนี้

- รูปแบบเพลง
- ทำนองเพลง
- จังหวะ
- ลักษณะวงและการบรรเลง

และการจำแนกเครื่องดนตรีชาวอูรักลาโว้ยตามระบบของเคอร์ตและฮอร์นบอสเทล (Curt-Hornbostel Cassification) ซึ่งเครื่องดนตรีของรองแง็งชาวอูรักลาโว้ยประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1. ตระกูลเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง (Idiophone)

เครื่องดนตรีชาวอูรักลาโว้ยที่เกี่ยวข้องในประเภทตี (Gong) คือ ฆ้อง

เครื่องดนตรีชาวอูรักลาโว้ยที่เกี่ยวข้องในประเภทกระทบ (Concussion) คือ ฉิ่ง และฉาบ

2. ตระกูลเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophone)

เครื่องดนตรีชาวอูรักลาโว้ยที่เกี่ยวข้องในประเภทกลองทรงสะดึง (Frame drum) คือ กลองรำมะนา

เครื่องดนตรีชาวอูรักลาโว้ยที่เกี่ยวข้องในประเภททรงกระบอก (Cylinder) คือกลองทน

โดยนำเพลงที่ที่นำมาวิเคราะห์ในงานวิจัยนี้ ได้แก่ เพลงวงรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย จำนวน 6 เพลง คือ

1. ไม่ทราบชื่อเพลง (อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 23.00)
2. ไม่ทราบชื่อเพลง (อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 31.11)
3. ไม่ทราบชื่อเพลง (อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 45.40)
4. เพลงจะยังเจะมิเละ
5. เพลงจินตาชายัง
6. เพลงซะปาอิตู้

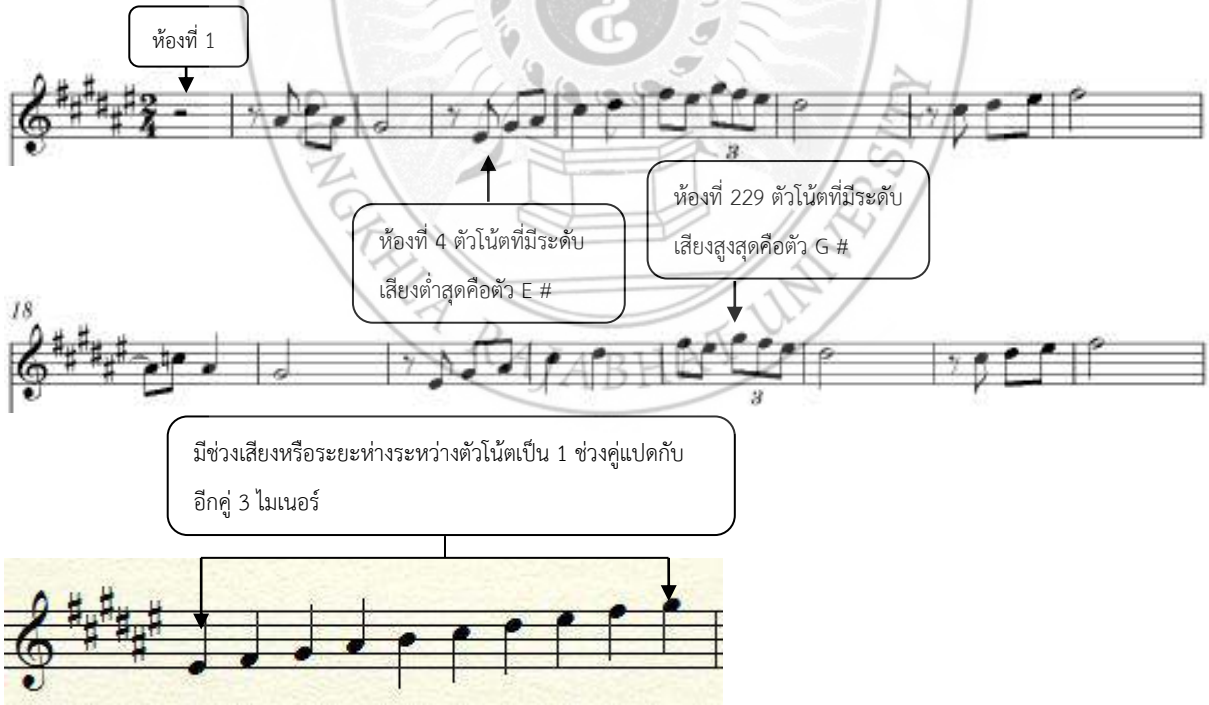
1.ไม่ทราบชื่อเพลง

(อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 23.00)

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้าน อยู่ในกุญแจเสียง F # เมเจอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ Violin เครื่องดนตรีที่เป็นตัวควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง, รำมะนา, โหม่ง บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี(Monophony) การวิเคราะห์จึงวิเคราะห์เฉพาะสิ่งที่พบเจอภายในบทเพลงและตรงกับทฤษฎีการวิเคราะห์ในเรื่องของทำนอง (Melody) และจังหวะ (Beat)

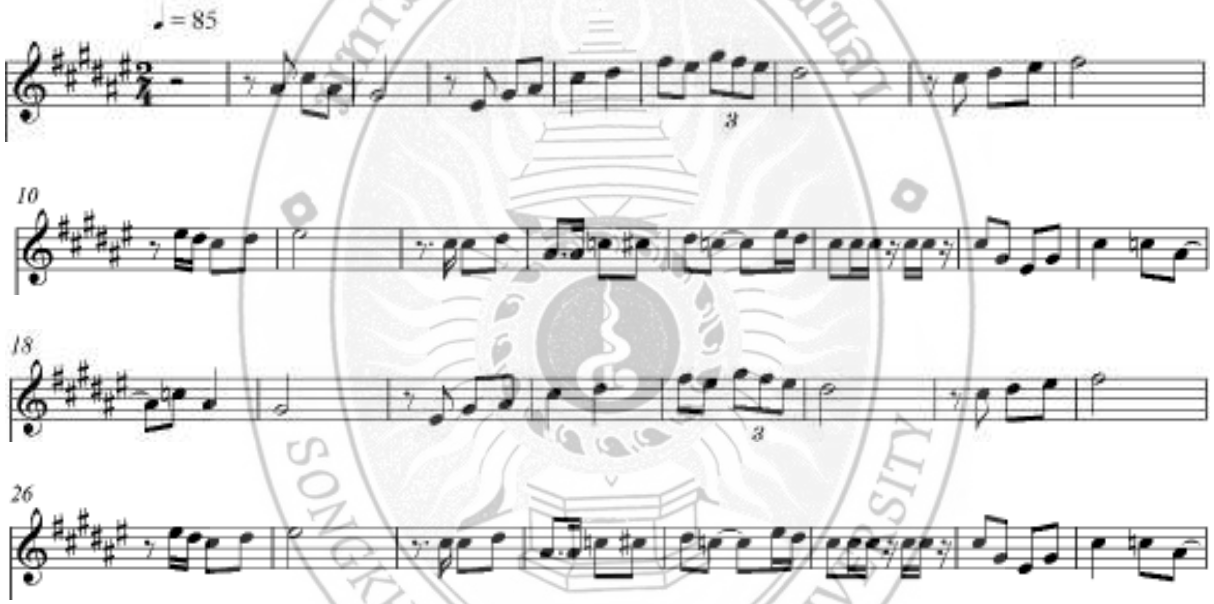
1. วิเคราะห์ทำนอง

1.1 ช่วงเสียง(Range)

บทเพลงนี้ มีช่วงเสียงหรือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 ไมเนอร์ โดยการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าโน้ตทำนองหรือโน้ต Violin ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 4 มีตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือตัว E # โดยการวิเคราะห์ทำนองทั้งหมดพบว่าตัวโน้ตตัวนี้เป็นที่มีระดับเสียงต่ำสุด ส่วนตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือตัว G # ที่อยู่ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 22

1.2 ขั้นคู่ (Interval)

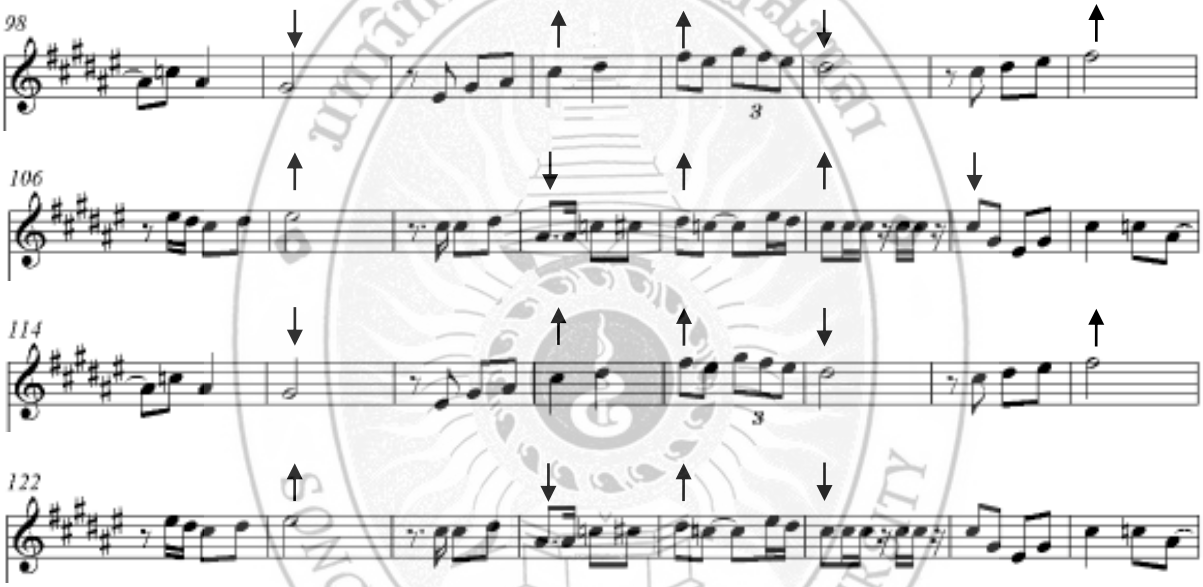
จากการวิเคราะห์ขั้นคู่ของทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในบทเพลงนี้ ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้นบ้าง แต่ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 และมีการกระโดดของขั้นคู่หรือตัวโน้ตมาก

การวิเคราะห์จึงบอกได้ว่าบทเพลงนี้มีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) แม้จะมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้นของทำนองบ้างในบางท่อนแต่จากการวิเคราะห์โดยรวมมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นมากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามขั้น

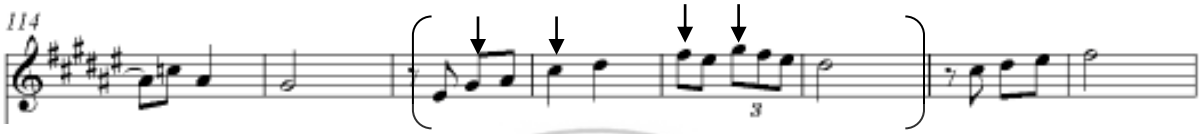
ตัวอย่างการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นภายในบทเพลงในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 33

ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 33 โน้ตทำนองหรือโน้ต Violin จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่า ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นแต่ก็มีตัวโน้ตบางตัวที่เคลื่อนที่ตามขั้นบ้าง แต่โดยรวมของทำนองนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่ซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

1.3 ทิศทาง

จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้จะสังเกตจากการเคลื่อนที่โดยรวมภายในบทเพลงนี้ ในการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้ พบว่าส่วนใหญ่ทิศทางของทำนองจะเป็นทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลง บทเพลงนี้มีจุดเด่นอยู่ที่การกระโดดขั้นคู่ของทำนองจึงทำให้การดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นมีมากกว่าทิศทางลง การดำเนินของทำนองในเรื่องของทิศทางในบทเพลงนี้ยอดเยี่ยมมากเพราะมีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นลงที่พอดีไม่มากจนเกินไปแต่ส่วนใหญ่ก็พบว่าบทเพลงนี้ดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลงเพียงเล็กน้อย

ตัวอย่างทิศทางขาขึ้นที่พบมากในห้องที่ 98 – 129 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

1.4 โครงหลักของทำนอง

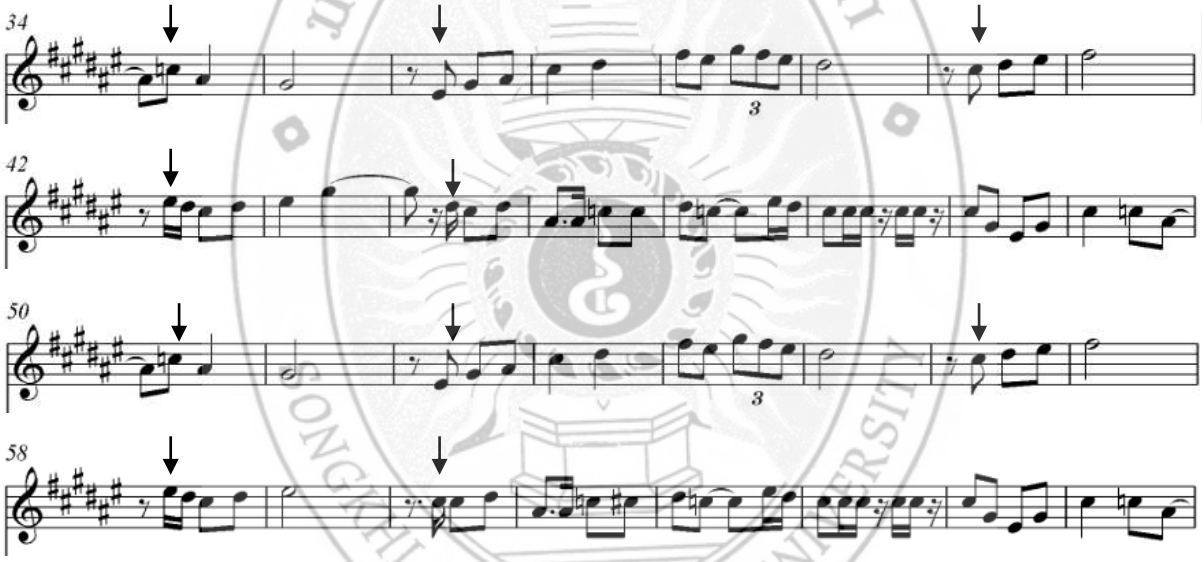
การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้ โครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ข้ามขั้น ในการวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกับการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองทำให้ทิศทางและโครงหลักโดยรวมอยู่ในทิศทางขึ้น แต่โครงหลักของทำนองมีการดำเนินทำนองในลักษณะข้ามขั้นมากกว่าขึ้นทีละขั้น ทำให้โครงหลักของทำนองโดยรวม คือ ข้ามขั้น

โน้ตที่สำคัญของทำนองนี้คือ โน้ตในจังหวะที่ 1และ2 ซึ่งโน้ตเหล่านี้แสดงทิศทางการขึ้นทีละขั้นจากโน้ต G#, C#, D#, F#, G# (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

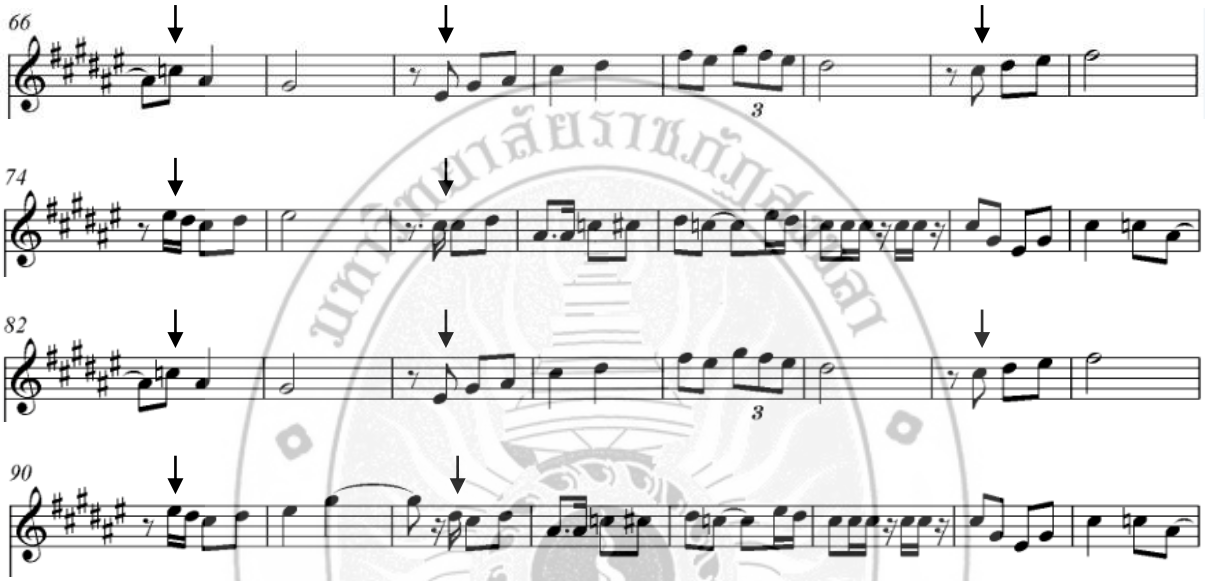
2. วิเคราะห์จังหวะ

2.1 อัตราจังหวะ (Time) ในบทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น (Time signature) 2/4

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) สังเกตได้ว่าปกติโดยทั่วไปเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนใหญ่จังหวะที่ 1 จะเป็นจังหวะที่สำคัญที่สุด จังหวะที่สองจะสำคัญรองลงมาหรือเป็นจังหวะที่น้ำหนักอ่อนสุด แต่ในบทเพลงนี้ทำนองส่วนใหญ่กลับใช้จังหวะยกในจังหวะที่ 1 ในการดำเนินทำนอง โดยจังหวะยกในจังหวะที่ 1 นั้นจังหวะจะเบาเหมือนเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่าหรือจังหวะที่ 2 ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีจุดเด่นและน่าสนใจในเรื่องของชีพจรจังหวะ

ตัวอย่างชีพจรจังหวะในหน้าที่ 2 ห้องที่ 34 – 65 ที่มีการดำเนินทำนองเริ่มจากจังหวะยกในจังหวะที่ 1 (ลูกศรชี้)

2.2 จังหวะพิเศษ

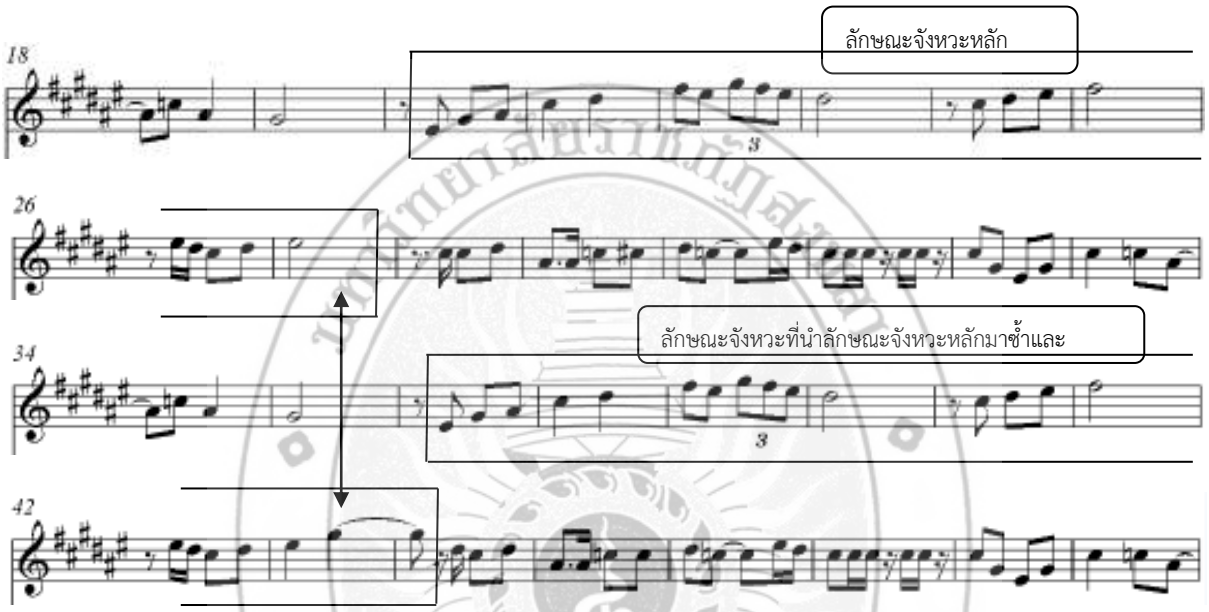
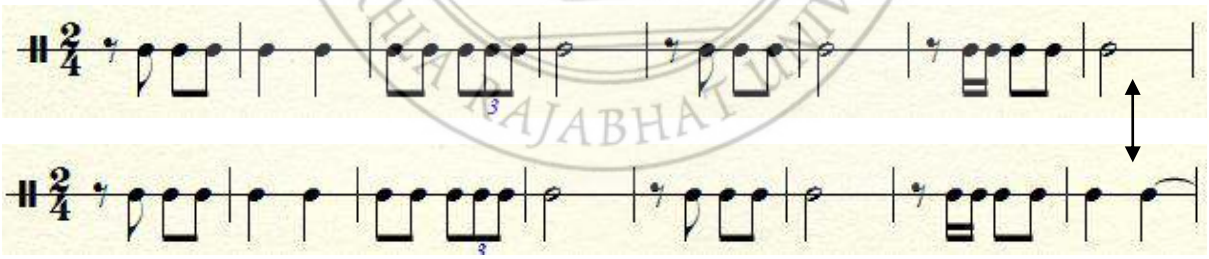
จากการวิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะพิเศษก็เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ในเรื่องของอัตราจังหวะเกี่ยวกับชีพจรจังหวะ เพราะในทำนองส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองในจังหวะยกในจังหวะที่ 1 ซึ่งทำให้จังหวะพิเศษที่พบก็คือจังหวะยก (Anacrusis)

ตัวอย่างจังหวะยกในบทเพลงห้องที่ 66 – 97 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

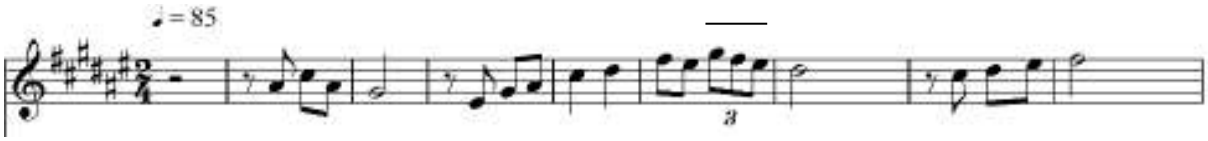
2.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ การแปรหรือการพัฒนา โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

การวิเคราะห์จะยกตัวอย่างลักษณะจังหวะซ้ำกันและพัฒนาแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างการซ้ำและพัฒนาของลักษณะจังหวะภายในบทเพลงห้องที่ 18 - 49

จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าในกรอบของลักษณะจังหวะหลักกับลักษณะจังหวะที่มีการซ้ำและพัฒนามีเพียงลักษณะจังหวะเพียงหนึ่งห้องที่มีความแตกต่างไปจากเดิมโดยมีลูกศรชี้โยงกันเพื่อให้ทราบว่ามีการพัฒนาลักษณะจังหวะขึ้น โดยลักษณะจังหวะจะพัฒนาดังนี้

2.4 ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular Rhythm)

ในการวิเคราะห์บทเพลงนี้ลักษณะจังหวะอปกติที่พบเป็นส่วนใหญ่จะเป็น โน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างลักษณะจังหวะอปกติที่พบในบทเพลงนี้ “โน้ตสามพยางค์” ในห้องที่ 1 – 9

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 1 จังหวะ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

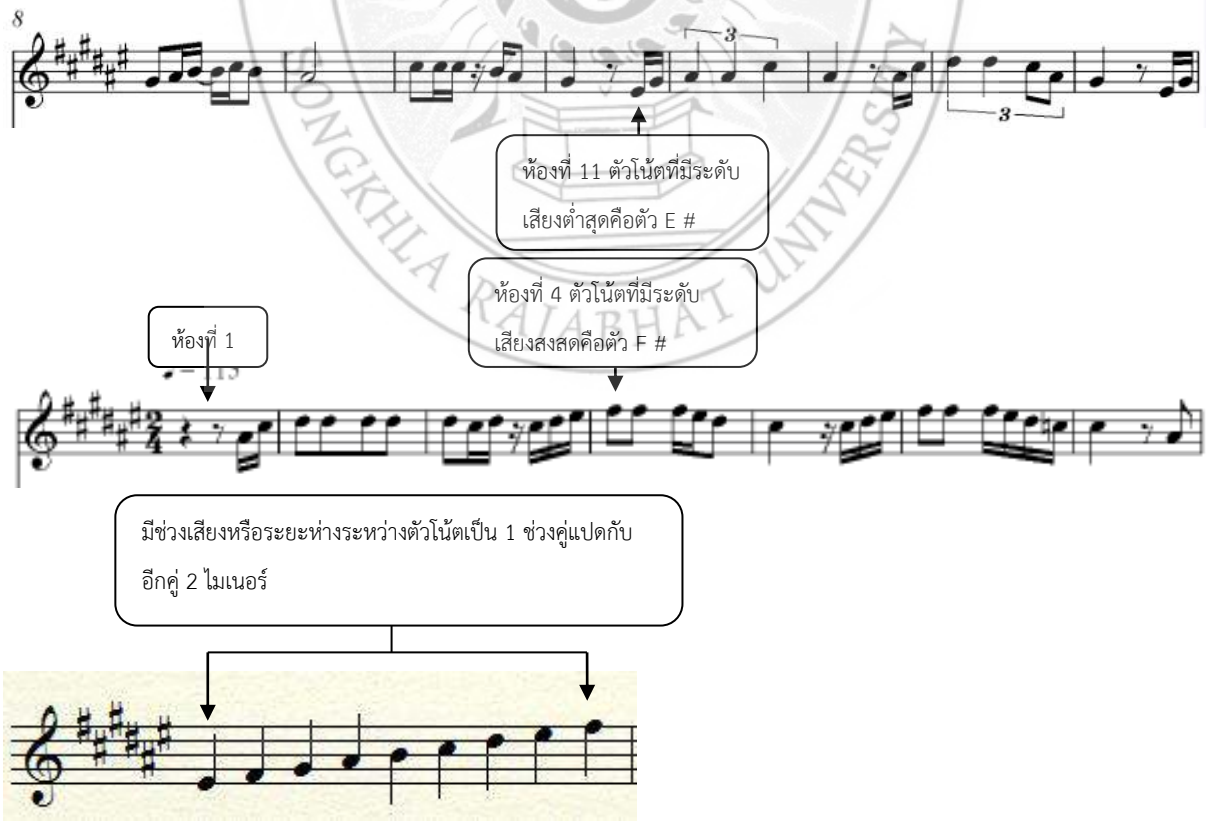
2. ไม่ทราบชื่อเพลง

(อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 31.11)

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้าน อยู่ในกุญแจเสียง F # เมเจอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ Violin เครื่องดนตรีที่เป็นตัวควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง, รำมะนา, โหม่ง บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี(Monophony) การวิเคราะห์จึงวิเคราะห์เฉพาะสิ่งที่พบเจอภายในบทเพลงและตรงกับทฤษฎีการวิเคราะห์ในเรื่องของทำนอง (Melody) และจังหวะ (Beat)

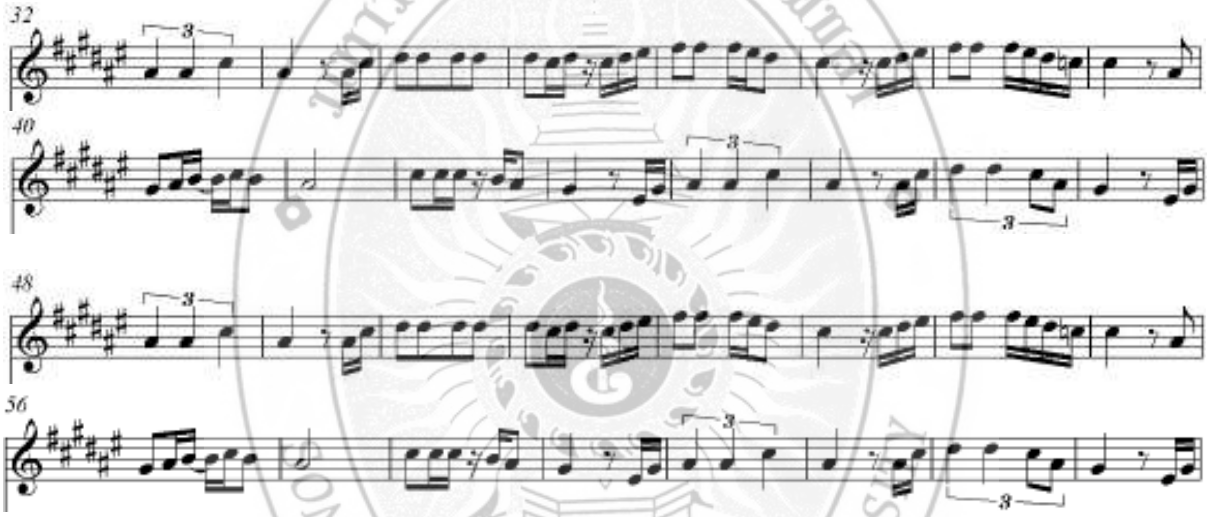
1. วิเคราะห์ทำนอง

1.1 ช่วงเสียง(Range)

บทเพลงนี้ มีช่วงเสียงหรือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 2 ไมเนอร์ โดยการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าโน้ตทำนองหรือโน้ต Violin ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 11 มีตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือตัว E # โดยการวิเคราะห์ทำนองทั้งหมดพบว่าตัวโน้ตตัวนี้เป็นที่มีระดับเสียงต่ำสุด ส่วนตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือตัว F # ที่อยู่ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 4

1.2 ขั้นคู่ (Interval)

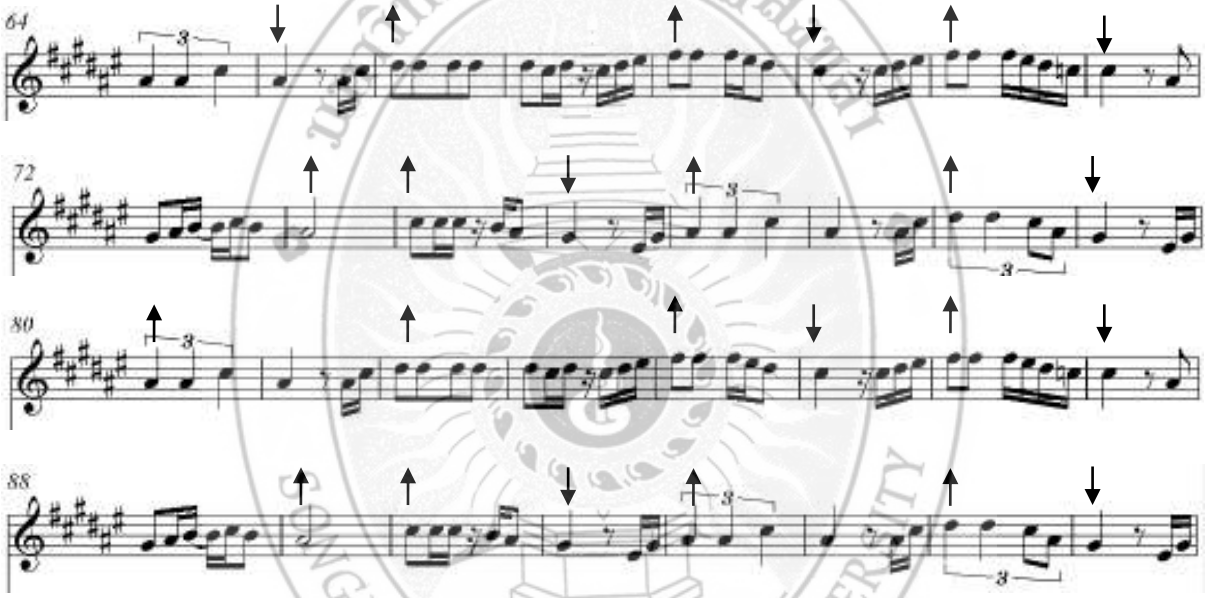
จากการวิเคราะห์ขั้นคู่ของทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในบทเพลงนี้ ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 และมีการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟค

การวิเคราะห์จึงบอกได้ว่าบทเพลงนี้มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) แม้จะมีการกระโดดขั้นคู่ของทำนองบ้างในบางท่อนแต่จากการวิเคราะห์โดยรวมมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่

ตัวอย่างการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นภายในบทเพลงในหน้าที่ 2 ห้องที่ 32 – 63

ในหน้าที่ 2 ห้องที่ 32 – 63 โน้ตทำนองหรือโน้ต Violin จากวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนแบบตามขั้นแต่ก็มีตัวโน้ตบางตัวที่กระโดดขั้นคู่บ้าง แต่โดยรวมของทำนองนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่ซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

1.3 ทิศทาง

จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้จะสังเกตจากการเคลื่อนที่โดยรวมภายในบทเพลงนี้ ในการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้ พบว่าส่วนใหญ่ทิศทางของทำนองจะเป็นทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลง บทเพลงนี้มีจุดเด่นอยู่การกระโดดขั้นคู่ของทำนองจึงทำให้การดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นมีมากกว่าทิศทางลง การดำเนินของทำนองในเรื่องของทิศทางในบทเพลงนี้ยอดเยี่ยมมากเพราะมีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นลงที่พอดีไม่มากจนเกินไปแต่ส่วนใหญ่ก็พบว่าบทเพลงนี้ดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลงเพียงเล็กน้อย

ตัวอย่างทิศทางขาขึ้นที่พบมากในหน้าที่ 3 ห้องที่ 64 – 95 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

1.4 โครงหลักของทำนอง

การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้ โครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ข้ามขั้น ในการวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกับการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองทำให้ทิศทางและโครงหลักโดยรวมอยู่ในทิศทางขึ้น แต่โครงหลักของทำนองมีการดำเนินทำนองในลักษณะข้ามขั้นมากกว่าขึ้นทีละขั้น ทำให้โครงหลักของทำนองโดยรวม คือ ข้ามขั้น

ตัวอย่างโครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ข้ามขั้นห้องที่ 80 – 87

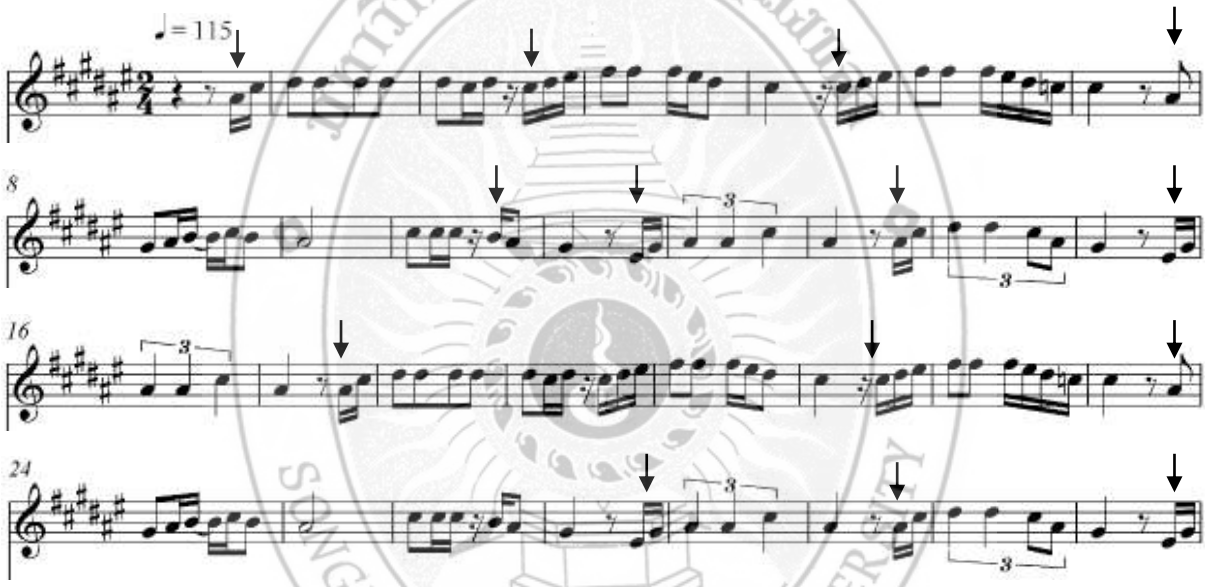
โน้ตที่สำคัญของทำนองนี้คือ โน้ตในจังหวะที่ 1 ซึ่งโน้ตเหล่านี้แสดงทิศทางการขึ้นทีละขั้นจากโน้ต D#, F# (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

2. วิเคราะห์จังหวะ

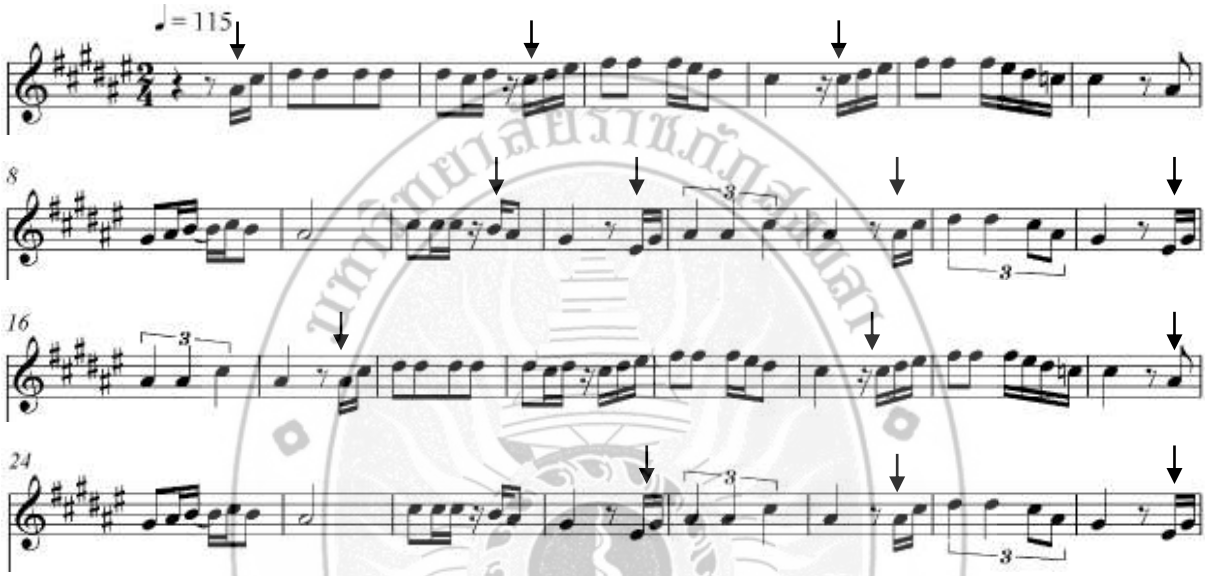
2.1 อัตราจังหวะ (Time) ในบทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น (Time signature) 2/4

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) บทเพลงนี้มีอัตราจังหวะเป็น 2/4 ในเพลงนี้ก็มีการเน้นในจังหวะที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ตามลักษณะอัตราจังหวะที่เป็น 2/4 โดยการเน้นในจังหวะที่ 1 จากการวิเคราะห์พบว่าก่อนมีการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 1 ในบางท่อนมีการใช้โน้ตจังหวะยกเข้ามาในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ก่อนหน้าเพื่อดำเนินทำนองเข้าสู่ในจังหวะที่ 1 เพื่อบ่งบอกว่ามีการเน้นในจังหวะที่ 1

ตัวอย่างชีพจรจังหวะในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 31 ที่มีการเน้นในจังหวะที่ 1 โดยมีโน้ตจังหวะยกเพื่อบ่งบอกว่ามีการเน้นในจังหวะที่ 1 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

2.2 จังหวะพิเศษ

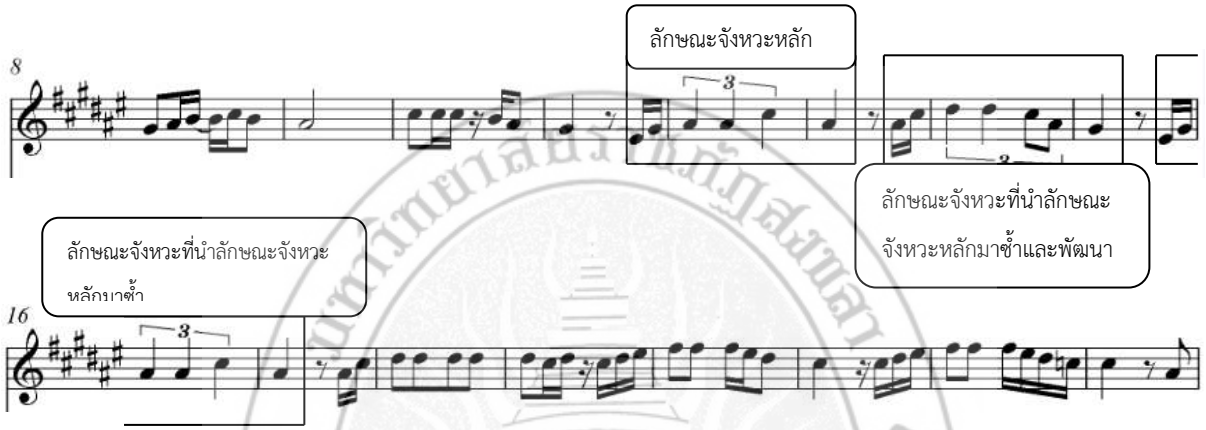
จากการวิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะพิเศษก็เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ในเรื่องของอัตราจังหวะเกี่ยวกับชีพจรจังหวะ เพราะในทำนองส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองในจังหวะยกในจังหวะที่ 2 เพื่อให้รู้ว่ามีการเน้นในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ซึ่งทำให้จังหวะพิเศษที่พบก็คือจังหวะยก (Anacrusis)

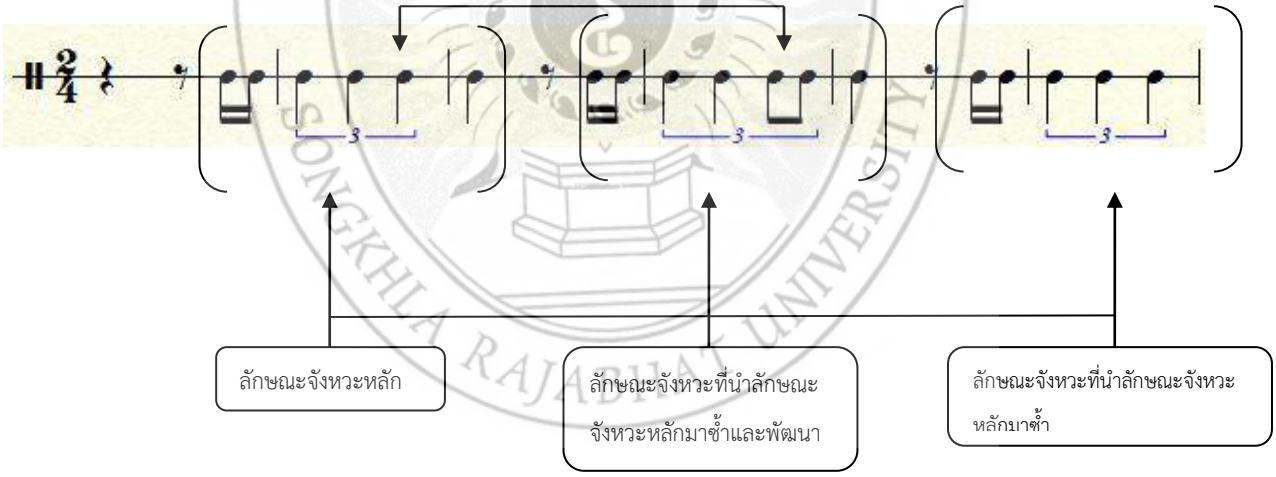
ตัวอย่างจังหวะยกในบทเพลงห้องที่ 1 – 31 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

2.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ การแปรหรือการพัฒนา โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

ในการวิเคราะห์จะยกตัวอย่างลักษณะจังหวะซ้ำกันและพัฒนาแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน

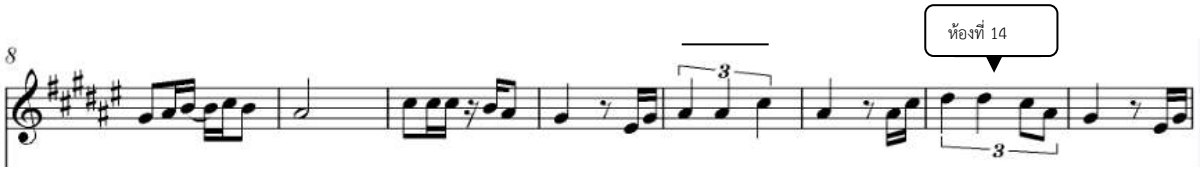
ตัวอย่างการซ้ำและพัฒนาของลักษณะจังหวะภายในบทเพลงห้องที่ 8 – 23

จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าลักษณะจังหวะหลักที่อยู่ในกรอบ “ลักษณะจังหวะหลัก” และในกรอบ “ลักษณะจังหวะซ้ำและพัฒนา” มีลักษณะจังหวะซ้ำและพัฒนา คือ



การวิเคราะห์สังเกตได้ว่าในกรอบของลักษณะจังหวะหลักและลักษณะจังหวะที่มีการซ้ำและพัฒนา มีเพียงลักษณะจังหวะเพียงหนึ่งห้องที่มีความแตกต่างไปจากเดิมโดยมีลูกศรชี้โยงกันเพื่อให้ทราบว่ามีการพัฒนาลักษณะจังหวะขึ้น

2.4 ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular Rhythm)

ในการวิเคราะห์บทเพลงนี้ลักษณะจังหวะอปกติที่พบเป็นส่วนใหญ่จะเป็น โน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างลักษณะจังหวะอปกติที่พบในบทเพลงนี้ “โน้ตสามพยางค์” ในห้องที่ 8 – 15

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 2 จังหวะ แต่จุดเด่นของจังหวะอปกติในบทเพลงนี้ก็คือ จากตัวอย่างในห้องที่ 14 ปกติโดยทั่วไปเราจะพบเห็นโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ใน 2 จังหวะ แต่ในห้องนี้กลับใช้ถึง 4 ตัว โดยในโน้ตสามพยางค์ตัวที่ 3 แยกออกเป็นตัวเขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

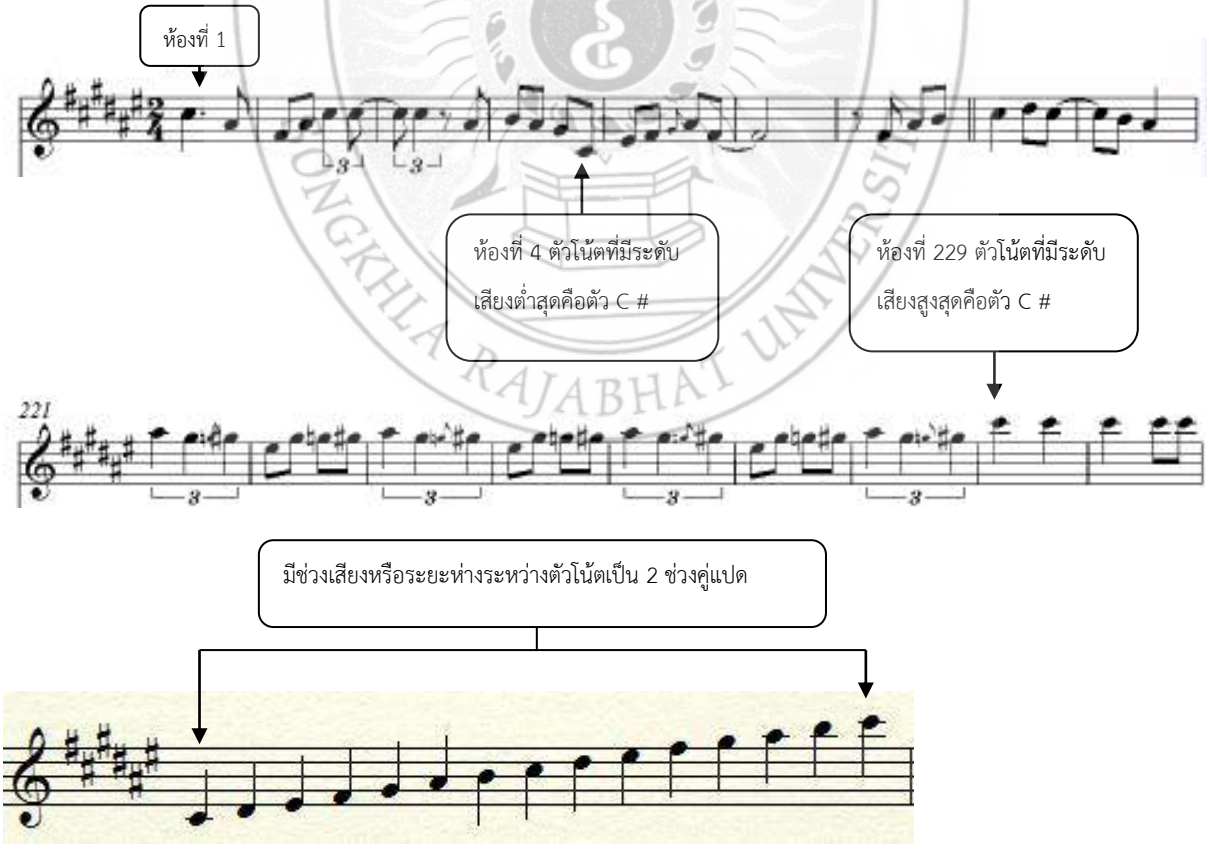
3. **ไม่ทราบชื่อเพลง**

(อยู่ในการบันทึกนาทีที่ 45.40)

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้าน อยู่ในกุญแจเสียง F # เมเจอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ Violin เครื่องดนตรีที่เป็นตัวควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง, รำมะนา, โหม่ง บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี(Monophony) การวิเคราะห์จึงวิเคราะห์เฉพาะสิ่งที่พบเจอภายในบทเพลงและตรงกับทฤษฎีการวิเคราะห์ในเรื่องของทำนอง (Melody) และจังหวะ (Beat)

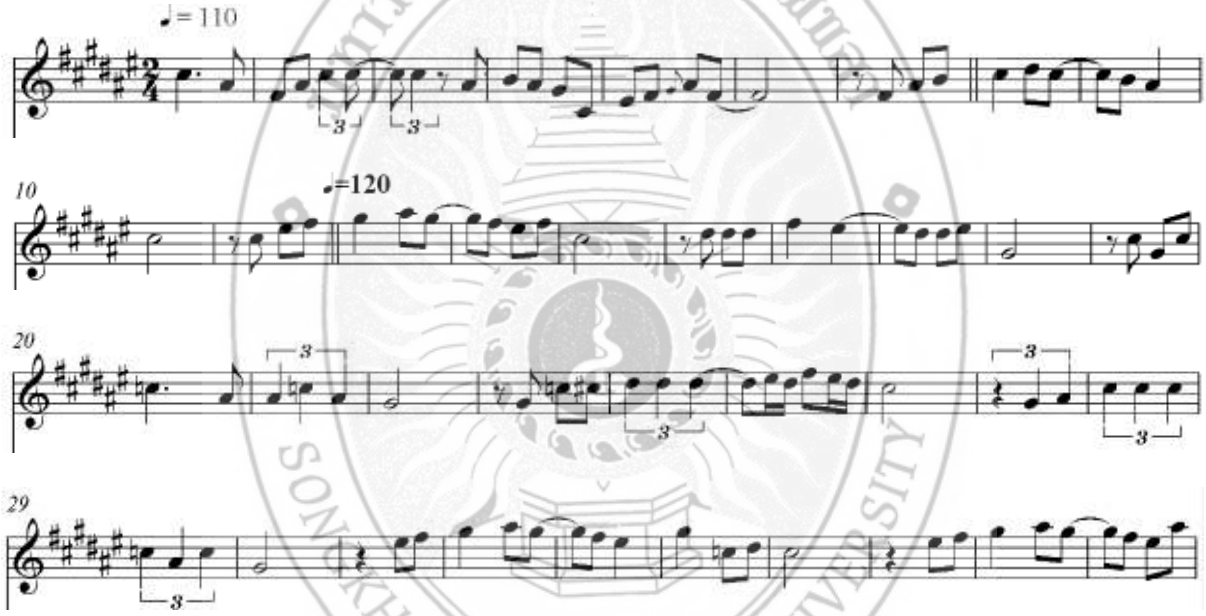
1. วิเคราะห์ทำนอง

1.1 ช่วงเสียง(Range)

บทเพลงนี้ มีช่วงเสียงหรือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น 2 ช่วงคู่แปด โดยการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าโน้ตทำนองหรือโน้ต Violin ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 4 มีตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือตัว C # โดยการวิเคราะห์ทำนองทั้งหมดพบว่าตัวโน้ตตัวนี้เป็นที่มีระดับเสียงต่ำสุด ส่วนตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือตัว C # ที่อยู่ในหน้าที่ 6 ห้องที่ 229

1.2 ขั้นคู่ (Interval)

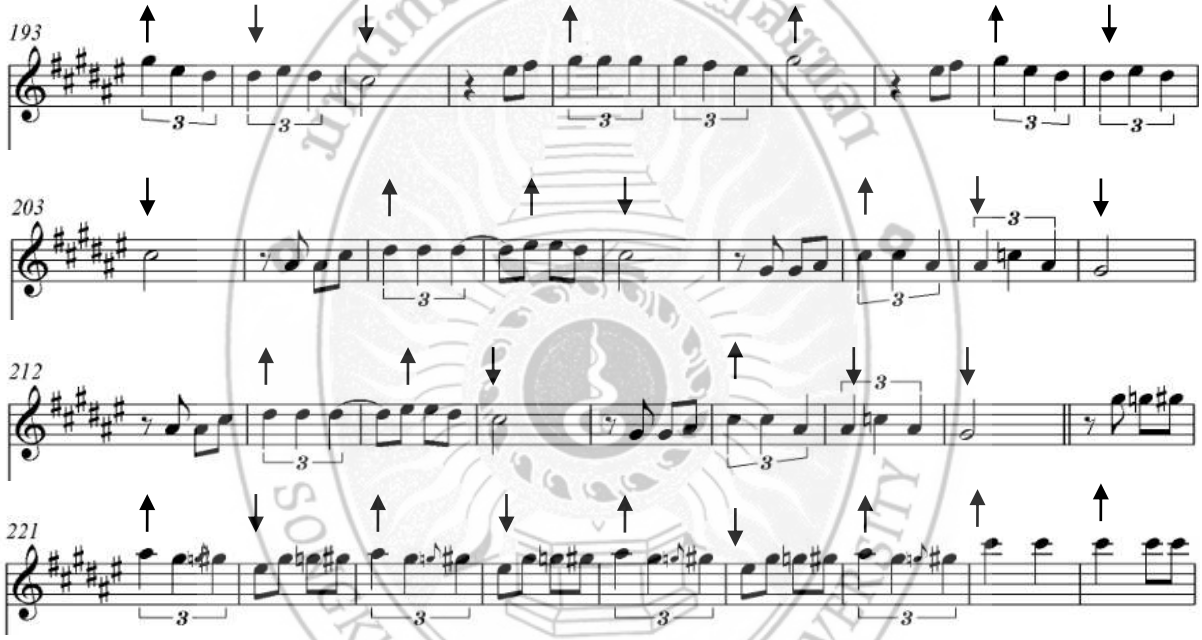
จากการวิเคราะห์ขั้นคู่ของทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในบทเพลงนี้ ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้นบ้าง แต่ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 และมีการกระโดดของขั้นคู่หรือตัวโน้ตมาก

การวิเคราะห์จึงบอกได้ว่าบทเพลงนี้มีการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) แม้จะมีการเคลื่อนที่แบบตามขั้นของทำนองบ้างในบางท่อนแต่จากการวิเคราะห์โดยรวมมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นมากกว่าการเคลื่อนที่แบบตามขั้น

ตัวอย่างการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นภายในบทเพลงในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 38

ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 38 โน้ตทำนองหรือโน้ต Violin จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่า ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นแต่ก็มีตัวโน้ตบางตัวที่เคลื่อนที่ตามขั้นบ้าง แต่โดยรวมของทำนองนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่ซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

1.3 ทิศทาง

จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้จะสังเกตจากการเคลื่อนที่โดยรวมภายในบทเพลงนี้ ในการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้ พบว่าส่วนใหญ่ทิศทางของทำนองจะเป็นทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลง บทเพลงนี้มีจุดเด่นอยู่การกระโดดขั้นคู่ของทำนองจึงทำให้การดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นมีมากกว่าทิศทางลง การดำเนินของทำนองในเรื่องของทิศทางในบทเพลงนี้ยอดเยี่ยมมากเพราะมีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นลงที่พอดีไม่มากจนเกินไปแต่ส่วนใหญ่ก็พบว่าบทเพลงนี้ดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลงเพียงเล็กน้อย

ตัวอย่างทิศทางขาขึ้นที่พบมากในห้องที่ 193 – 229 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

1.4 โน้ตประดับ

จากการวิเคราะห์พบโน้ตประดับที่เจอส่วนใหญ่จะเป็นโน้ตประดับตัวเล็กซึ่งพบไม่มาก ลักษณะการใช้โน้ตประดับจะใช้ไม่มากเกินไปโดยจะพบแค่ไม่กี่ตัวเท่านั้น เพื่อให้ทำนองเกิดความน่าสนใจมากขึ้น

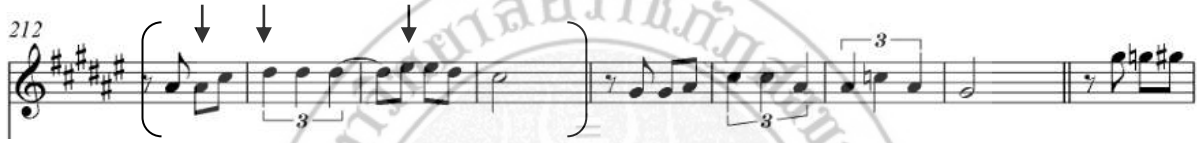
ตัวอย่างโน้ตประดับที่พบในบทเพลงในหน้าที่ 6 ห้องที่ 221 – 229 (ลูกศรชี้)

โน้ตประดับที่พบในบทเพลง
หน้าที่ 6 ห้องที่ 221 - 229

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

1.5 โครงหลักของทำนอง

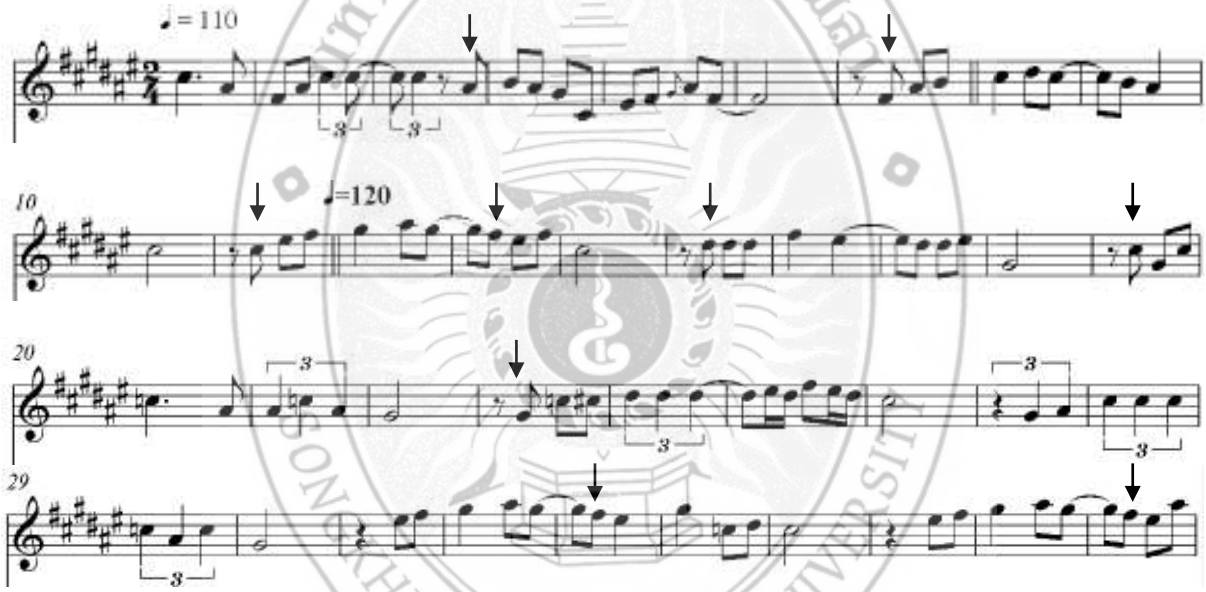
การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้ โครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้น ในการวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกับการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองทำให้ทิศทางและโครงหลักโดยรวมอยู่ในทิศทางขึ้น บางทำนองมีโครงหลักของทำนองมีทิศทางแบบข้ามขั้นอยู่ด้วย การวิเคราะห์จึงพบโครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้มีทั้งแบบข้ามขั้นและขึ้นทีละขั้น แต่ส่วนใหญ่จะพบแบบขึ้นทีละขั้นมากกว่าแบบข้ามขั้นทำให้โครงหลักของทำนองโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้น

ตัวอย่างโครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้นและข้ามขั้นห้องที่ 212 – 220

โน้ตที่สำคัญของทำนองนี้คือ โน้ตในจังหวะที่ 1 ซึ่งโน้ตเหล่านี้แสดงทิศทางการขึ้นทีละขั้นและข้ามขั้นจากโน้ต A#, D#, E#, (ลูกศรชี้)

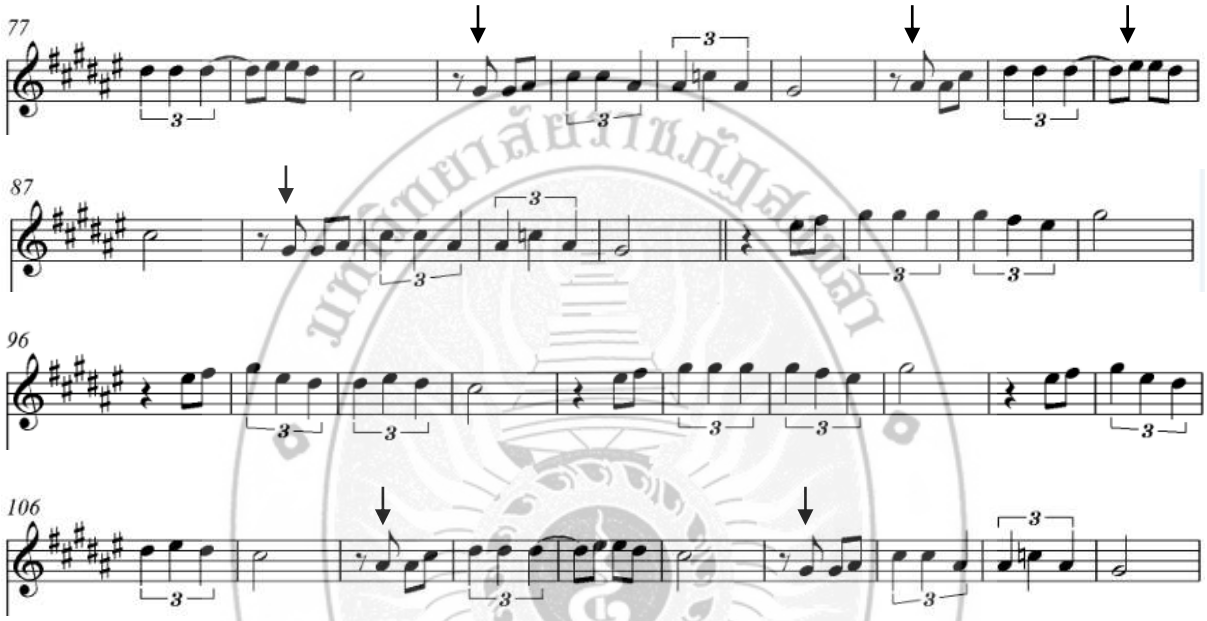
2. วิเคราะห์จังหวะ

2.1 อัตราจังหวะ (Time) ในบทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น (Time signature) 2/4

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) จะสังเกตได้ว่าปกติโดยทั่วไปเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนใหญ่จังหวะที่ 1 จะเป็นจังหวะที่สำคัญที่สุด จังหวะที่สองจะสำคัญรองลงมาหรือเป็นจังหวะที่น้ำหนักอ่อนสุด แต่ในบทเพลงนี้ในทำนองส่วนใหญ่กลับใช้จังหวะยกในจังหวะที่ 1 ในการดำเนินทำนองโดยจังหวะยกในจังหวะที่ 1 นั้นจังหวะจะเบาเหมือนจะเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่าหรือจังหวะที่ 2 ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีจุดเด่นและน่าสนใจในเรื่องของชีพจรจังหวะ

ตัวอย่างชีพจรจังหวะในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 38 ที่มีการดำเนินทำนองเริ่มจากจังหวะยกในจังหวะที่ 1 (ลูกศรชี้)

2.2 จังหวะพิเศษ

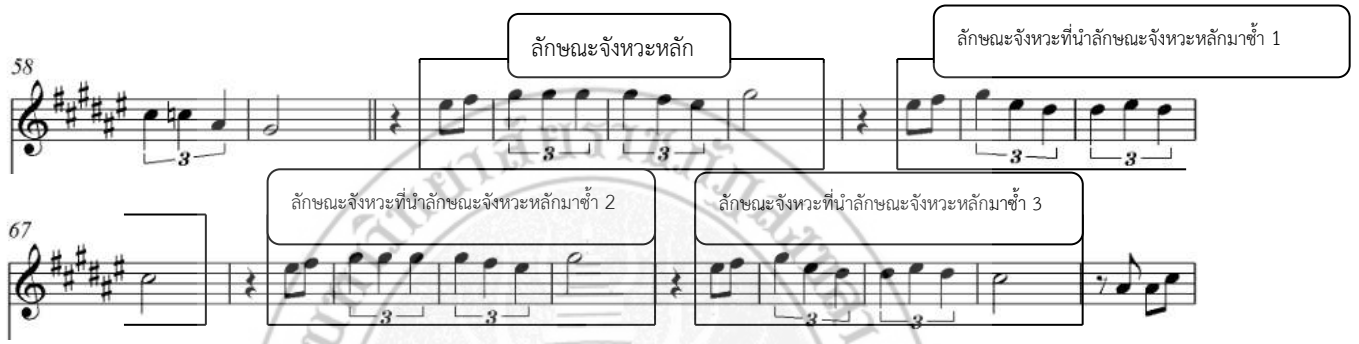
จากการวิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะพิเศษก็เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ในเรื่องของอัตราจังหวะเกี่ยวกับชีพจรจังหวะ เพราะในทำนองส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองในจังหวะยกในจังหวะที่ 1 ซึ่งทำให้จังหวะพิเศษที่พบก็คือจังหวะยก (Anacrusis)

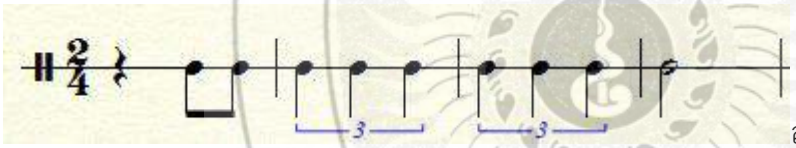
ตัวอย่างจังหวะยกในบทเพลงห้องที่ 77 – 115 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

2.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

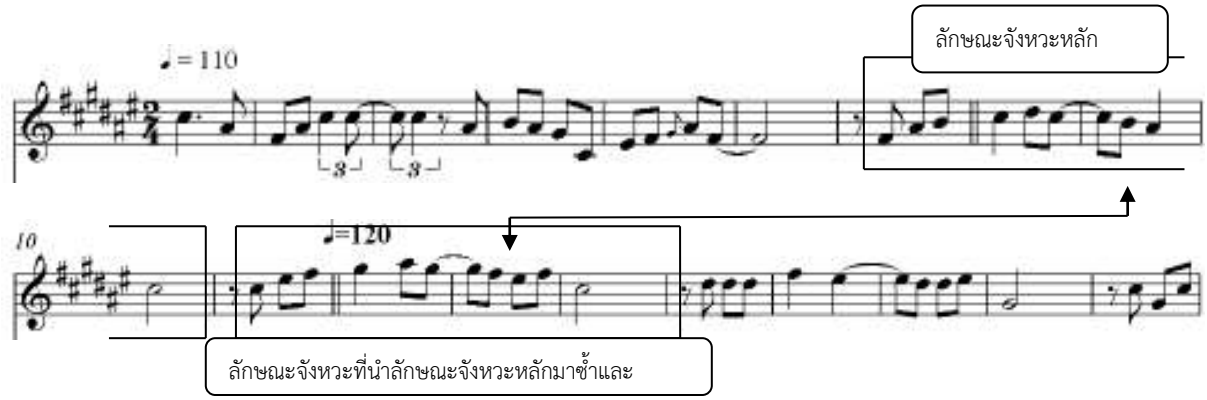
การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ การแปรหรือการพัฒนา โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

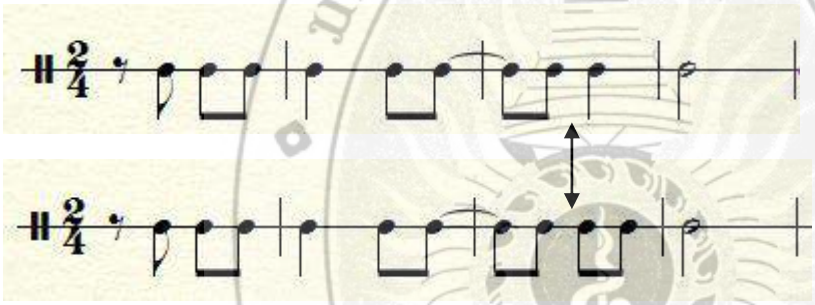
ในการวิเคราะห์จะยกตัวอย่างลักษณะจังหวะซ้ำกันและพัฒนาแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน

ตัวอย่างการซ้ำกันของลักษณะจังหวะภายในบทเพลงห้องที่ 58 – 76

จากการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าลักษณะจังหวะหลักที่อยู่ในกรอบ “ลักษณะจังหวะหลัก” และในกรอบ “ลักษณะจังหวะซ้ำ 1,2 และ 3 ” มีลักษณะจังหวะซ้ำกัน คือ



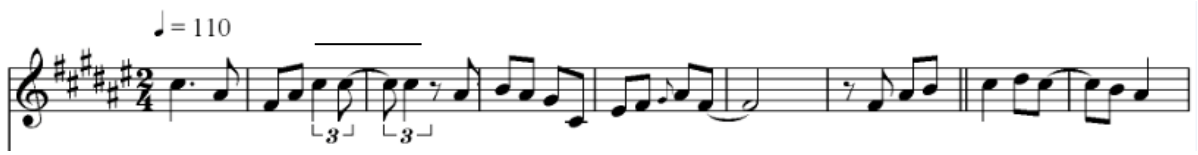
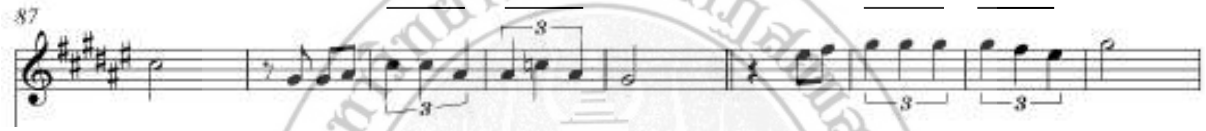
ลักษณะจังหวะที่มีการซ้ำอาจจะมีระดับเสียงที่แตกต่างกันแต่ลักษณะจังหวะที่ใช้เหมือนกัน

ตัวอย่างลักษณะจังหวะที่มีการพัฒนาภายในบทเพลงห้องที่ 1 – 19

จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าในกรอบของลักษณะจังหวะหลักและลักษณะจังหวะที่มีการซ้ำและพัฒนา มีเพียงลักษณะจังหวะเพียงหนึ่งห้องที่มีความแตกต่างไปจากเดิมโดยมีลูกศรชี้โยงกันเพื่อให้ทราบว่ามีการพัฒนาลักษณะจังหวะขึ้น โดยลักษณะจังหวะจะพัฒนาดังนี้



2.4 ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular Rhythm)

ในการวิเคราะห์บทเพลงนี้ลักษณะจังหวะอปกติที่พบเป็นส่วนใหญ่จะเป็น โน้ตสามพยางค์

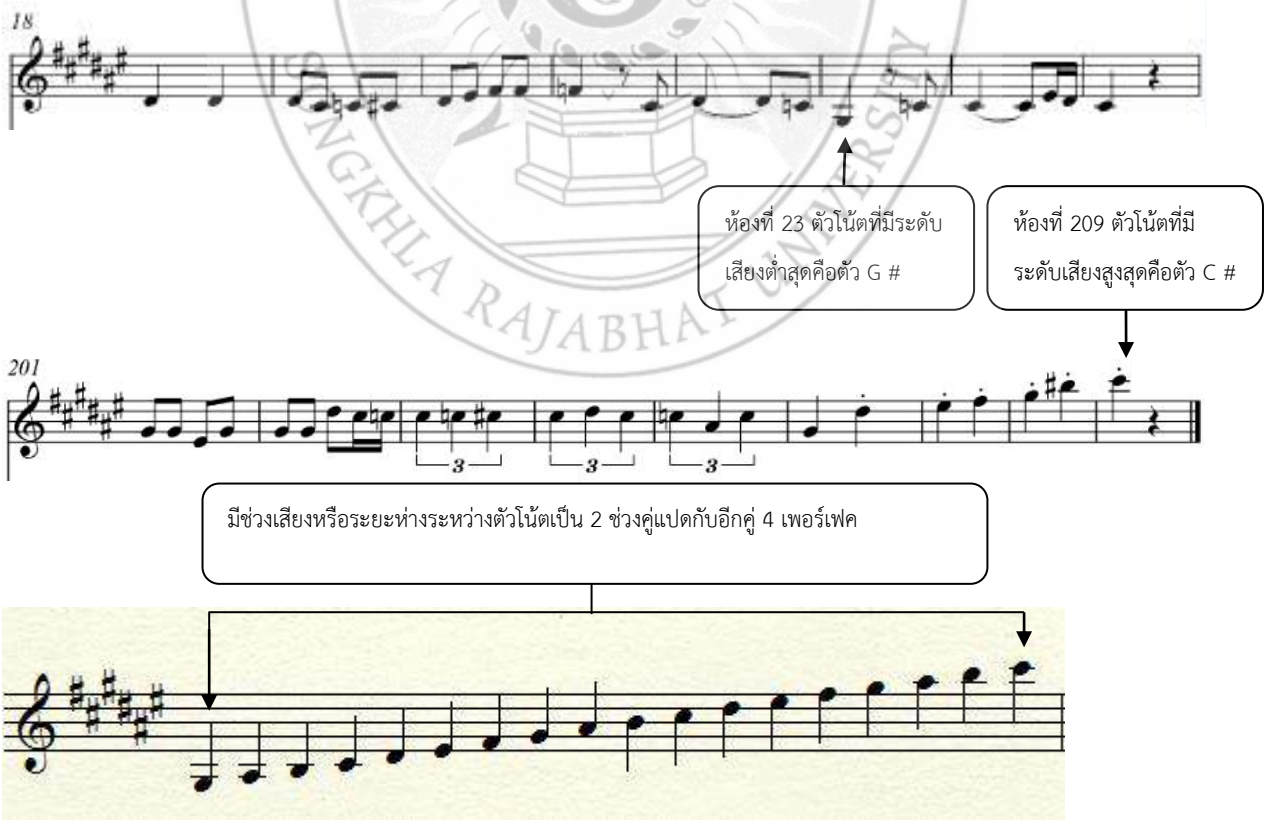
ตัวอย่างลักษณะจังหวะอปกติที่พบในบทเพลงนี้ “โน้ตสามพยางค์” ในห้องที่ 1 – 9 และ 87 – 95

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 1 จังหวะ

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 2 จังหวะ

4.ชายังเจ๊ะมีแล

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้าน อยู่ในกุญแจเสียง F # เมเจอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ Violin เครื่องดนตรีที่เป็นตัวควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง, รำมะนา, โหม่ง บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี(Monophony)การวิเคราะห์จึงวิเคราะห์เฉพาะสิ่งที่พบเจอภายในบทเพลงและตรงกับทฤษฎีการวิเคราะห์ในเรื่องของทำนอง (Melody) และจังหวะ (Beat)

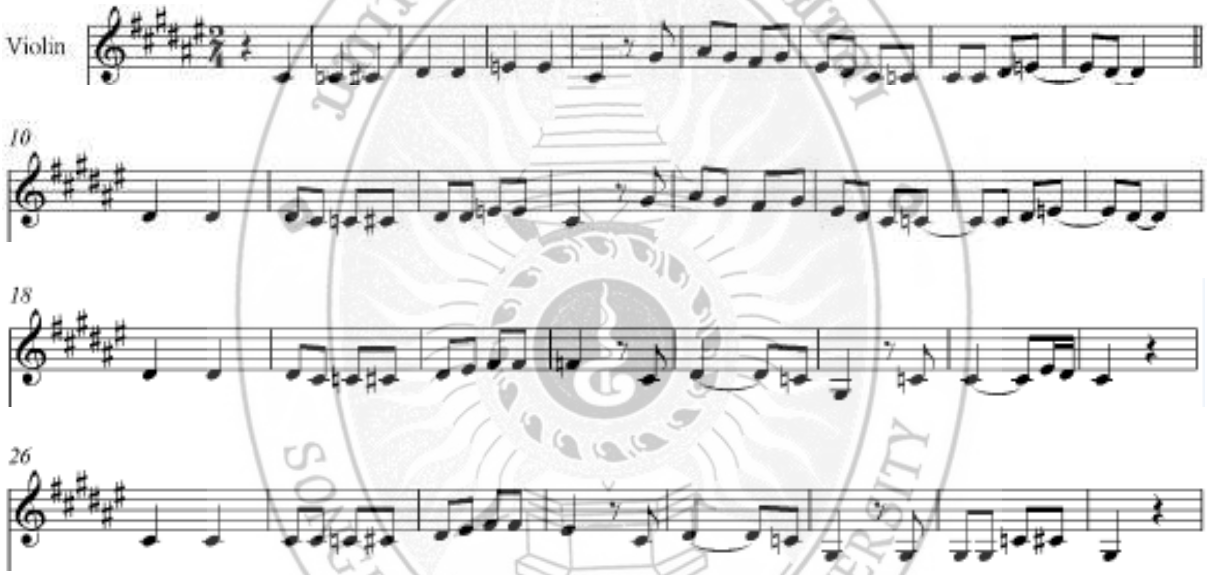
1. วิเคราะห์ทำนอง

1.1 ช่วงเสียง(Range)

บทเพลงนี้ มีช่วงเสียงหรือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น 2 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค โดยการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าโน้ตทำนองหรือโน้ต Violin ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 23 มีตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือตัว G # โดยการวิเคราะห์ทำนองทั้งหมดพบว่าตัวโน้ตตัวนี้เป็นที่มีระดับเสียงต่ำสุด ส่วนตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือตัว C # ที่อยู่ในหน้าที่ 7 ห้องที่ 209

1.2 ขั้นคู่ (Interval)

จากการวิเคราะห์ขั้นคู่ของทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในบทเพลงนี้ ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 และมีการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟค

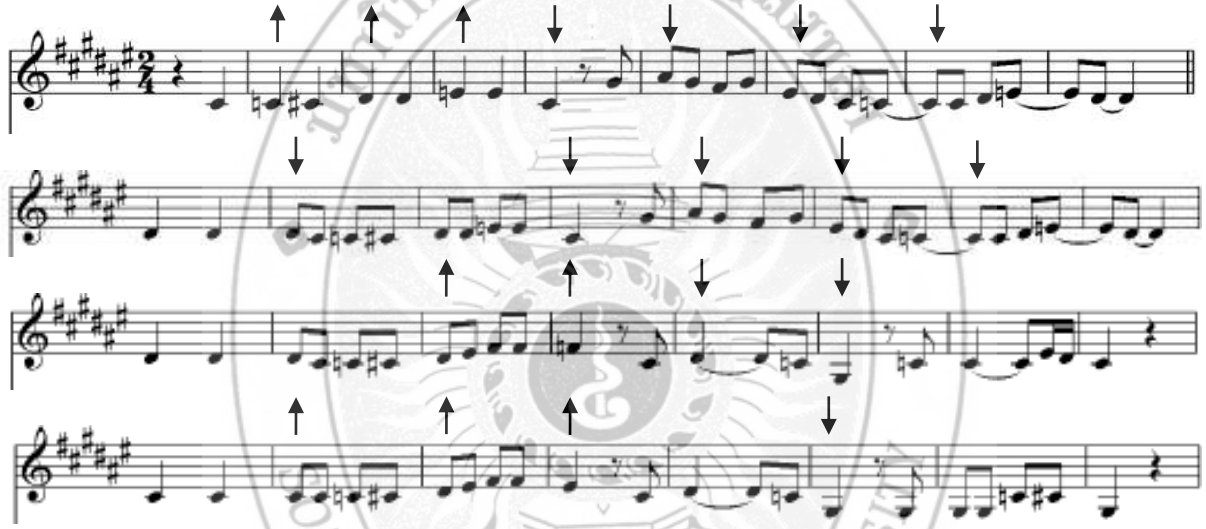
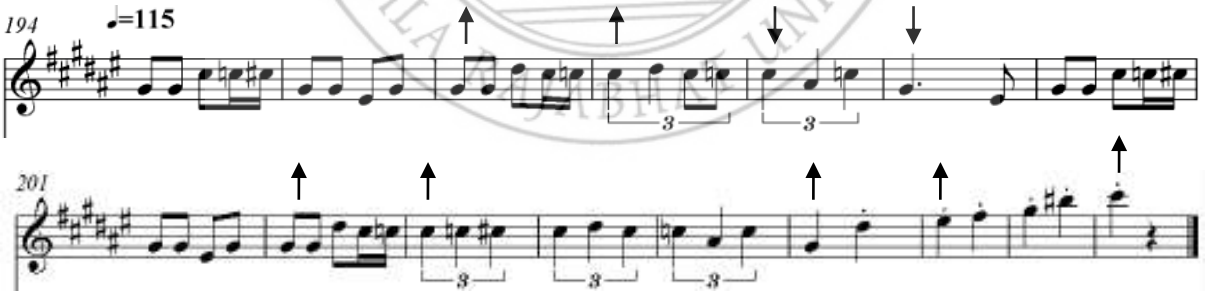
การวิเคราะห์จึงบอกได้ว่าบทเพลงนี้มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) แม้จะมีการกระโดดขั้นคู่ของทำนองบ้างในบางท่อนแต่จากการวิเคราะห์โดยรวมมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่

ตัวอย่างการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นภายในบทเพลงในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 33

ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 33 โน้ตทำนองหรือโน้ต Violin จากวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่า ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนแบบตามขั้นแต่ก็มีตัวโน้ตบางตัวที่กระโดดขั้นคู่บ้าง แต่โดยรวมของทำนองนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่ซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

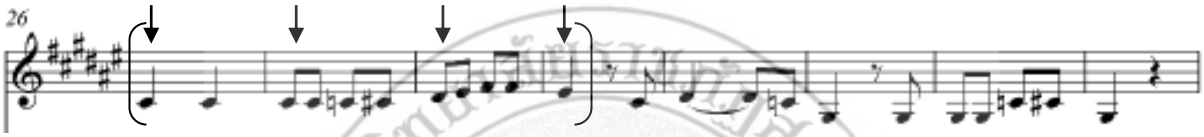
1.3 ทิศทาง

จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้จะสังเกตจากการเคลื่อนที่โดยรวมภายในบทเพลงนี้เกือบทั้งเพลงเป็นการดำเนินทำนองในทิศทางลงเป็นส่วนใหญ่ โดยการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนจะดำเนินไปในทิศทางคงที่ แต่ก็มีการขยับของทิศทางเพียงเล็กน้อยแต่ส่วนใหญ่จะเป็นทิศทางลง

การดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นจะพบและเป็นจุดเด่นมากในตอนจบของเพลงตั้งแต่ห้องที่ 194 – 209 โดยช่วงเสียงของบทเพลงที่เป็นโน้ตที่สูงที่สุดจะอยู่ในตอนจบของเพลงและในท่อนนี้มีการดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

ตัวอย่างการดำเนินทำนองในทิศทางลงห้องที่ 1 – 33 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

ตัวอย่างการดำเนินทำนองในทิศทางขึ้นห้องที่ 194 - 209 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

1.4 โครงหลักของทำนอง

การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้ โครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้น ในการวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกับการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองแต่จากการวิเคราะห์กับพบว่าทิศทางและโครงหลักโดยรวมอยู่ในทิศทางที่แตกต่างกันเพราะโครงหลักส่วนใหญ่อยู่ในทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลงทำให้โครงหลักของทำนองโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้น

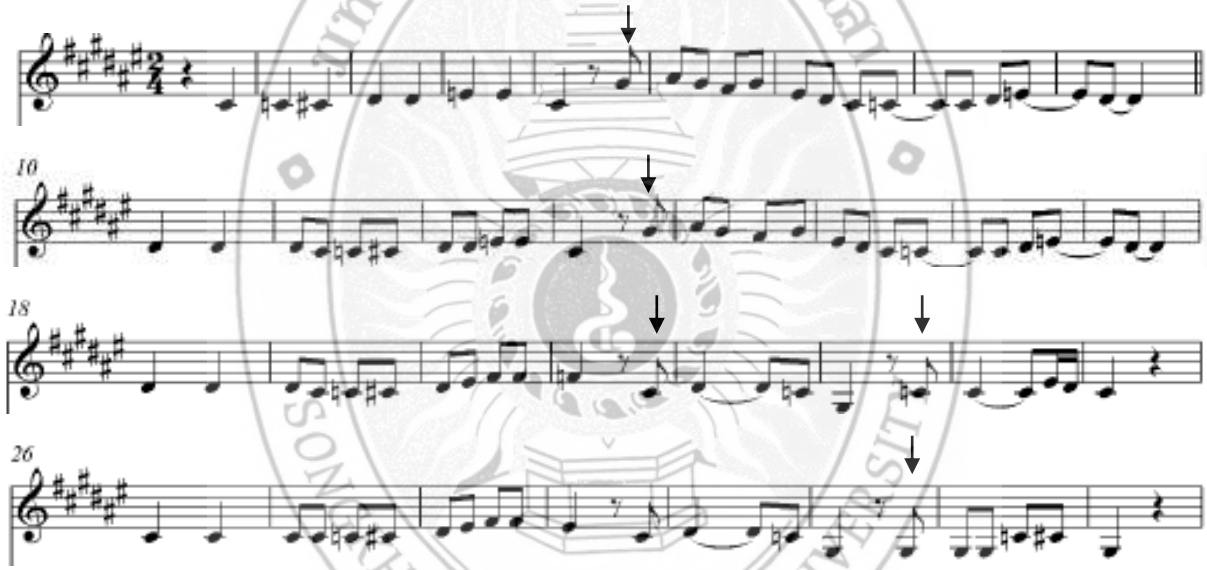
ตัวอย่างโครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้นห้องที่ 26 – 33

โน้ตที่สำคัญของทำนองนี้คือ โน้ตในจังหวะที่ 1 ซึ่งโน้ตเหล่านี้แสดงทิศทางการขึ้นทีละขั้นจากโน้ต C#, D#, E# (ลูกศรชี้)

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

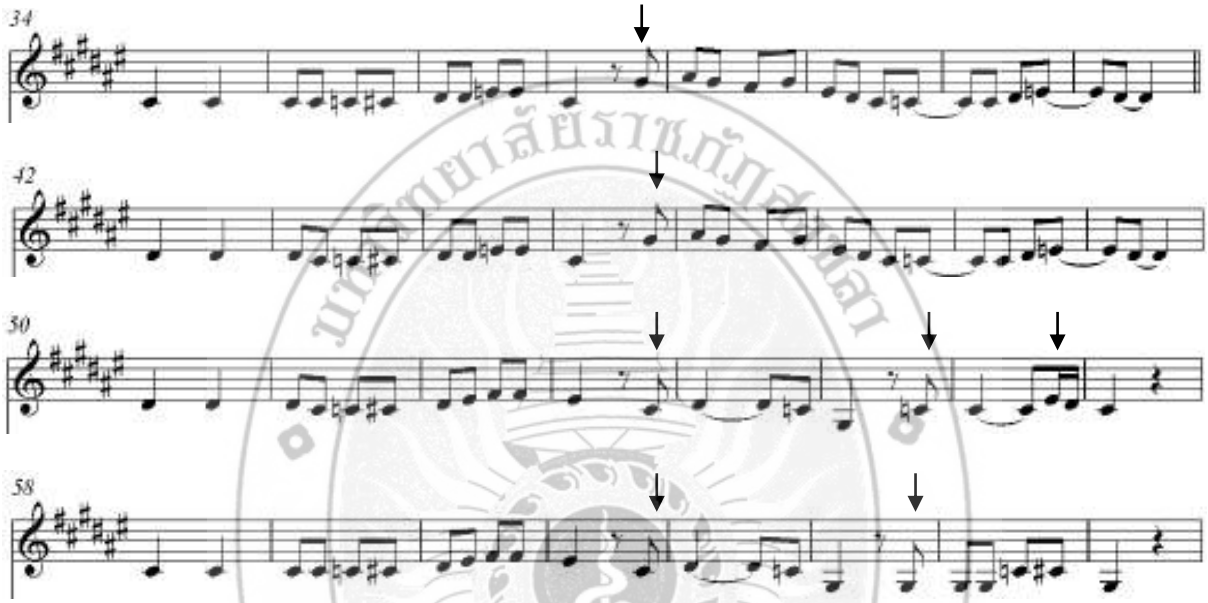
2. วิเคราะห์จังหวะ

2.1 อัตราจังหวะ (Time) ในบทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น (Time signature) 2/4

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) บทเพลงนี้มีอัตราจังหวะเป็น 2/4 ในเพลงนี้ก็มีการเน้นในจังหวะที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ตามลักษณะอัตราจังหวะที่เป็น 2/4 โดยการเน้นในจังหวะที่ 1 จากการวิเคราะห์พบว่าก่อนมีการดำเนินทำนองในจังหวะที่ 1 ในบางท่อนมีการใช้โน้ตจังหวะยกเข้ามาในจังหวะยกของจังหวะที่ 2 ก่อนหน้าเพื่อดำเนินทำนองเข้าสู่ในจังหวะที่ 1 เพื่อบ่งบอกว่ามีการเน้นในจังหวะที่ 1

ตัวอย่างชีพจรจังหวะในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 33 ที่มีการเน้นในจังหวะที่ 1 โดยมีโน้ตจังหวะยกเพื่อบ่งบอกว่ามีการเน้นในจังหวะที่ 1 (ลูกศรชี้)

2.2 จังหวะพิเศษ

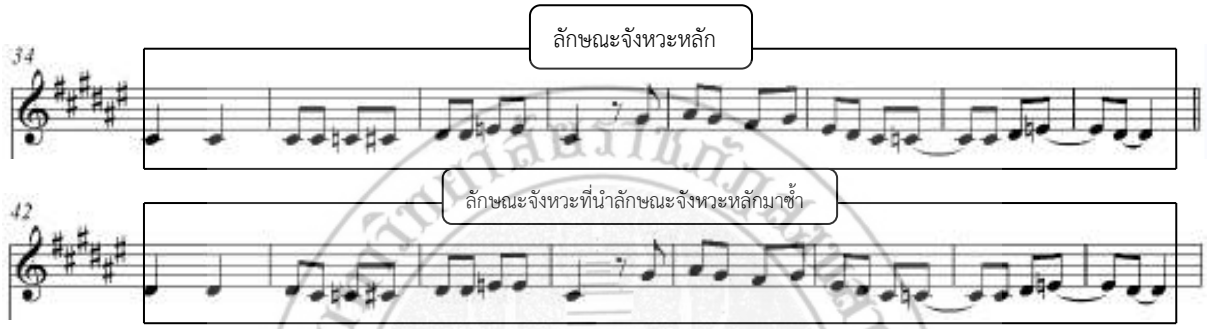
จากการวิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะพิเศษก็เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ในเรื่องของอัตราจังหวะเกี่ยวกับชีพจรจังหวะ เพราะในทำนองส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองในจังหวะยกในจังหวะที่ 2 เพื่อให้รู้ว่ามีการเน้นในจังหวะที่ 1 ของห้องถัดไป ซึ่งทำให้จังหวะพิเศษที่พบก็คือจังหวะยก (Anacrusis)

ตัวอย่างจังหวะยกในบทเพลงห้องที่ 34 – 65 (ลูกศรชี้)

2.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ การแปรหรือการพัฒนา โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

ในการวิเคราะห์จะยกตัวอย่างลักษณะจังหวะซ้ำกันและพัฒนาแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน

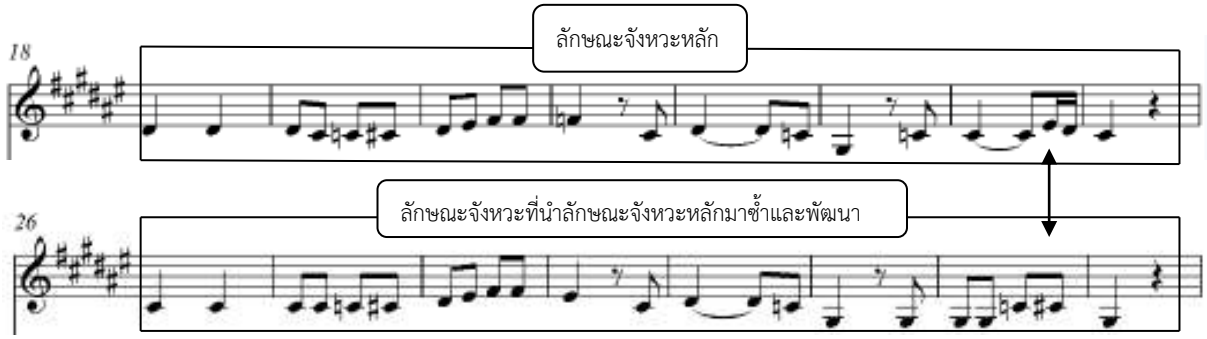
ตัวอย่างการซ้ำกันของลักษณะจังหวะภายในบทเพลงห้องที่ 34 – 49



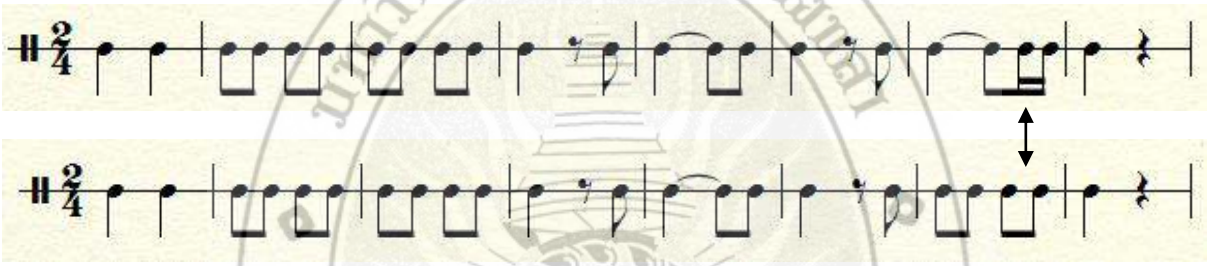
จากการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าลักษณะจังหวะหลักที่อยู่ในกรอบ “ลักษณะจังหวะหลัก” และในกรอบ “ลักษณะจังหวะซ้ำ” มีลักษณะจังหวะซ้ำกัน คือ

ในการซ้ำของลักษณะจังหวะในท่อนนี้ระดับเสียงอาจมีไม่มีความแตกต่างกันแต่ลักษณะจังหวะมีการซ้ำกัน

ตัวอย่างลักษณะจังหวะที่มีการพัฒนาภายในบทเพลงห้องที่ 18 – 33

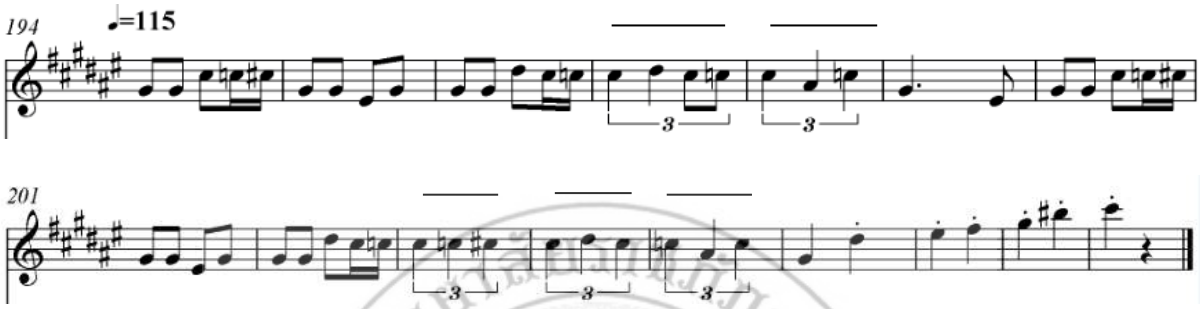


จากการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าในกรอบของลักษณะจังหวะหลักและลักษณะจังหวะที่มีการซ้ำและพัฒนา มีเพียงลักษณะจังหวะเพียงหนึ่งห้องที่มีความแตกต่างไปจากเดิมโดยมีลูกศรชี้โยงกันเพื่อให้ทราบว่ามีการพัฒนาลักษณะจังหวะขึ้น โดยลักษณะจังหวะจะพัฒนาดังนี้



2.4 ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular Rhythm)

ในการวิเคราะห์บทเพลงนี้ลักษณะจังหวะอปกติที่พบเป็นส่วนใหญ่จะเป็น โน้ตสามพยางค์

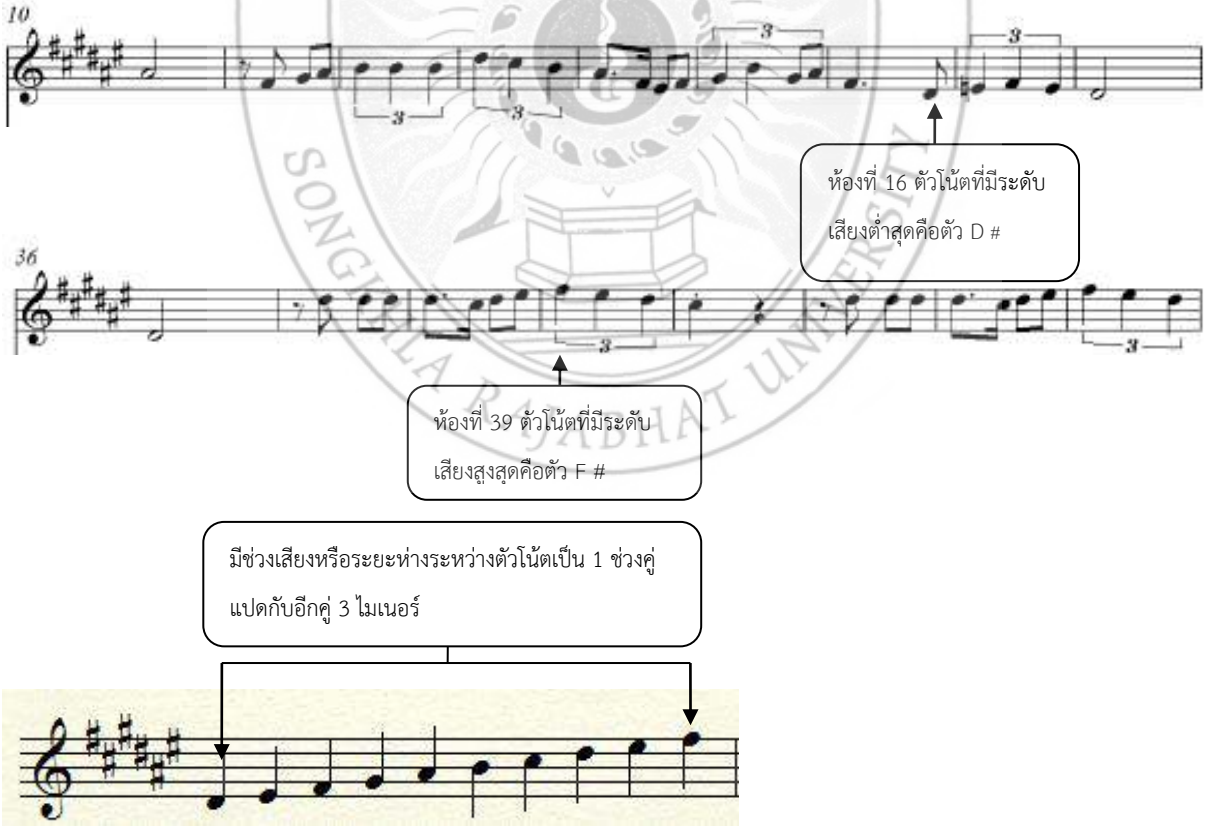
ตัวอย่างลักษณะจังหวะอปกติที่พบในบทเพลงนี้ “โน้ตสามพยางค์” ในห้องที่ 194 – 200 และ 201 – 209

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 2 จังหวะ

5. จินตาชะยัง

บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้าน อยู่ในกุญแจเสียง F # เมเจอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ Violin เครื่องดนตรีที่เป็นตัวควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง, รำมะนา, โหม่ง บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี (Monophony)การวิเคราะห์จึงวิเคราะห์เฉพาะสิ่งที่พบเจอภายในบทเพลงและตรงกับทฤษฎีการวิเคราะห์ในเรื่องของทำนอง (Melody) และจังหวะ (Beat)

1. วิเคราะห์ทำนอง

1.1 ช่วงเสียง(Range)

บทเพลงนี้ มีช่วงเสียงหรือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 ไมเนอร์ โดยการวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่าโน้ตทำนองหรือโน้ต Violin ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 16 มีตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือตัว D # โดยการวิเคราะห์ทำนองทั้งหมดพบว่าตัวโน้ตตัวนี้เป็นที่มีระดับเสียงต่ำสุด ส่วนตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือตัว F # ที่อยู่ในหน้าที่ 2 ห้องที่ 39

1.2 ขั้นคู่ (Interval)

จากการวิเคราะห์ขั้นคู่ของทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในบทเพลงนี้ ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 และมีการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟค

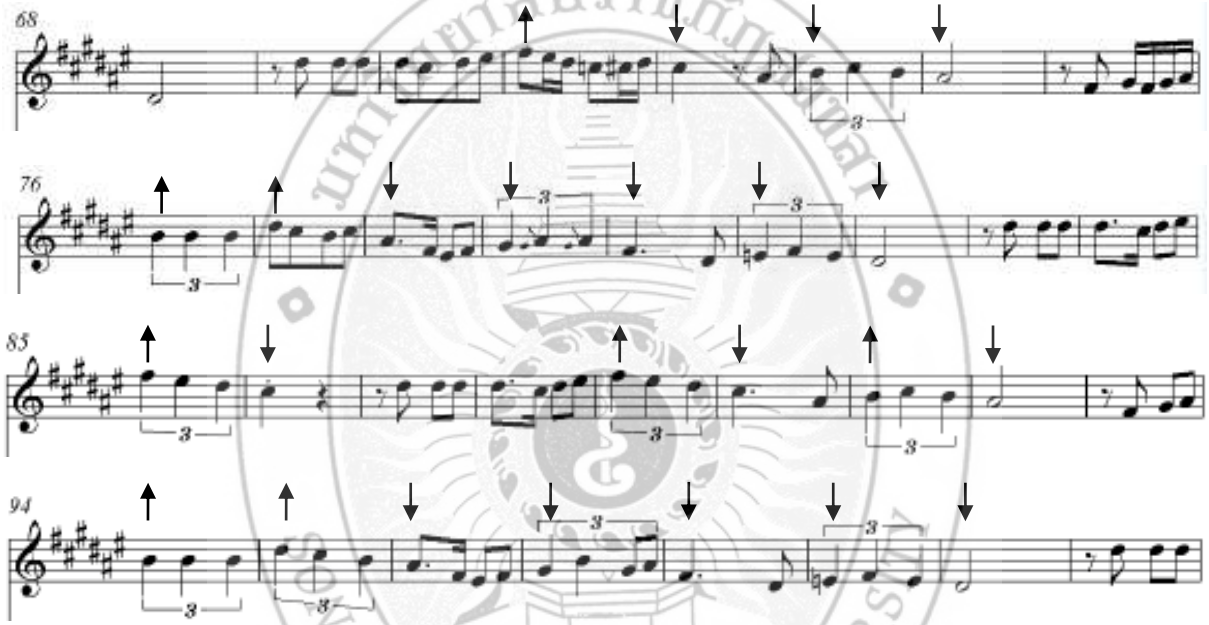
การวิเคราะห์จึงบอกได้ว่าบทเพลงนี้มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) แม้จะมีการกระโดดขั้นคู่ของทำนองบ้างในบางท่อนแต่จากการวิเคราะห์โดยรวมมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่

ตัวอย่างการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นภายในบทเพลงในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 9

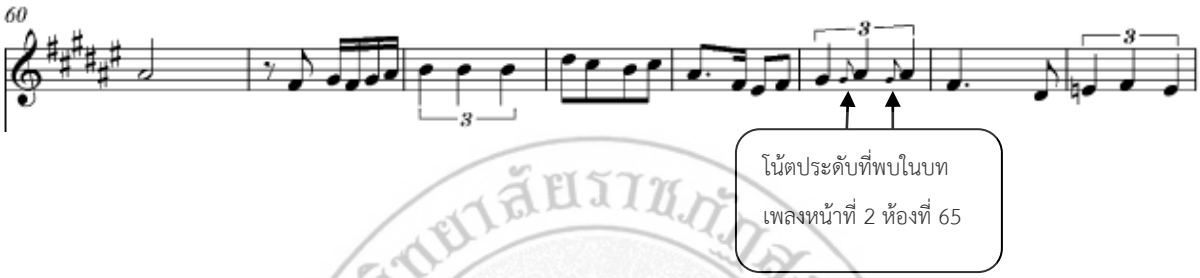
ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 - 9 โน้ตทำนองหรือโน้ต Violin จากวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่า ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนแบบตามขั้นแต่ก็มีตัวโน้ตบางตัวที่กระโดดขั้นคู่บ้าง แต่โดยรวมของทำนองนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่ซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

1.3 ทิศทาง

จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้สังเกตการเคลื่อนที่โดยรวมภายในบทเพลงนี้ โดยการวิเคราะห์ทำนองจะสังเกตได้ว่า ทำนองการเคลื่อนที่ในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่ในการดำเนินทำนองเหมือนว่ากำลังดำเนินไปในทิศทางคงที่และเหมือนกำลังจะไปในทิศทางขึ้นแต่ก็กลับมาในทิศทางลงเสมอ โดยการดำเนินทำนองทิศทางขาขึ้นจึงมีอยู่น้อยมากทำให้การดำเนินทำนองในบทเพลงนี้จึงเป็นทิศทางลงมากว่าทิศทางขึ้น

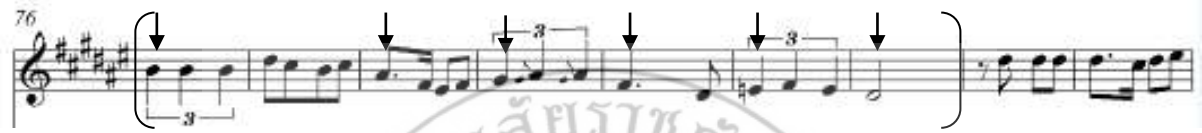
ตัวอย่างการดำเนินทำนองทิศทางลงในบทเพลงนี้หน้าที่ 3 ห้องที่ 68 – 101 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

1.4 โน้ตประดับ

จากการวิเคราะห์พบโน้ตประดับที่เจอส่วนใหญ่เป็นโน้ตประดับตัวเล็กซึ่งพบไม่มาก ลักษณะการใช้โน้ตประดับจะใช้ไม่มากเกินไปโดยจะพบแค่ไม่กี่ตัวเท่านั้น เพื่อให้ทำนองเกิดความน่าสนใจมากขึ้น

ตัวอย่างโน้ตประดับที่พบในบทเพลงในหน้าที่ 2 ห้องที่ 65 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

1.5 โครงหลักของทำนอง

การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้ โครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ลงทีละขั้น ในการวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกับการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองทำให้ทิศทางและโครงหลักโดยรวมอยู่ในทิศทางลงทำให้โครงหลักของทำนองโดยรวม คือ ลงทีละขั้น

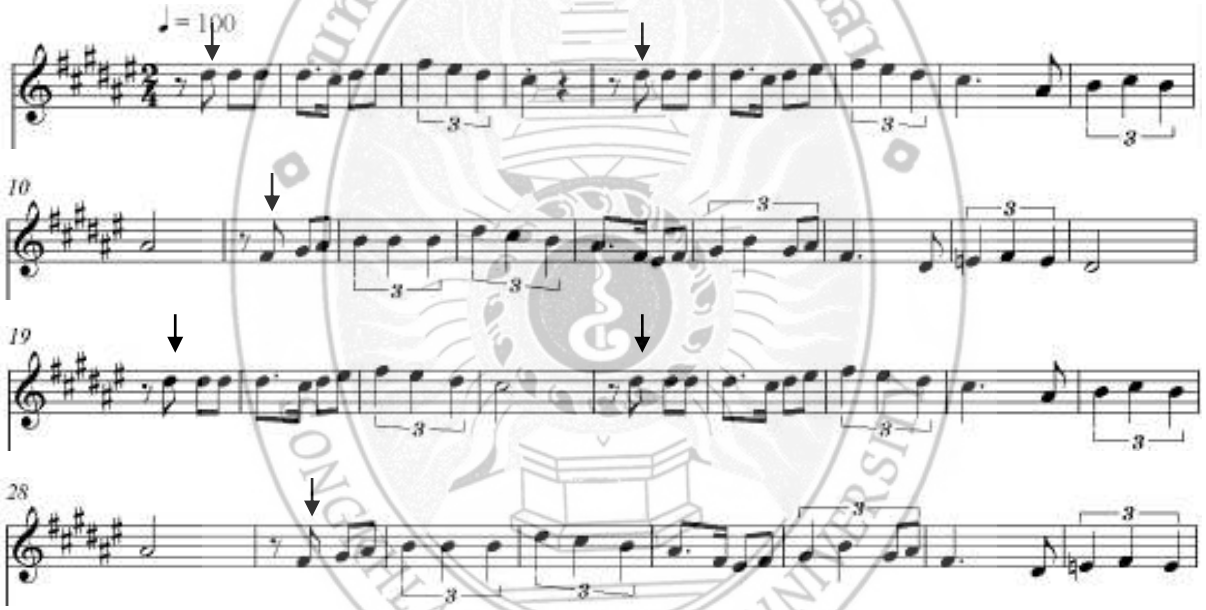
ตัวอย่างโครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ลงทีละขั้นห้องที่ 76 – 84

โน้ตที่สำคัญของทำนองนี้คือ โน้ตในจังหวะที่ 1 ซึ่งโน้ตเหล่านี้แสดงทิศทางการลงทีละขั้นจากโน้ต B, A#, G#, F#, E, D# (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

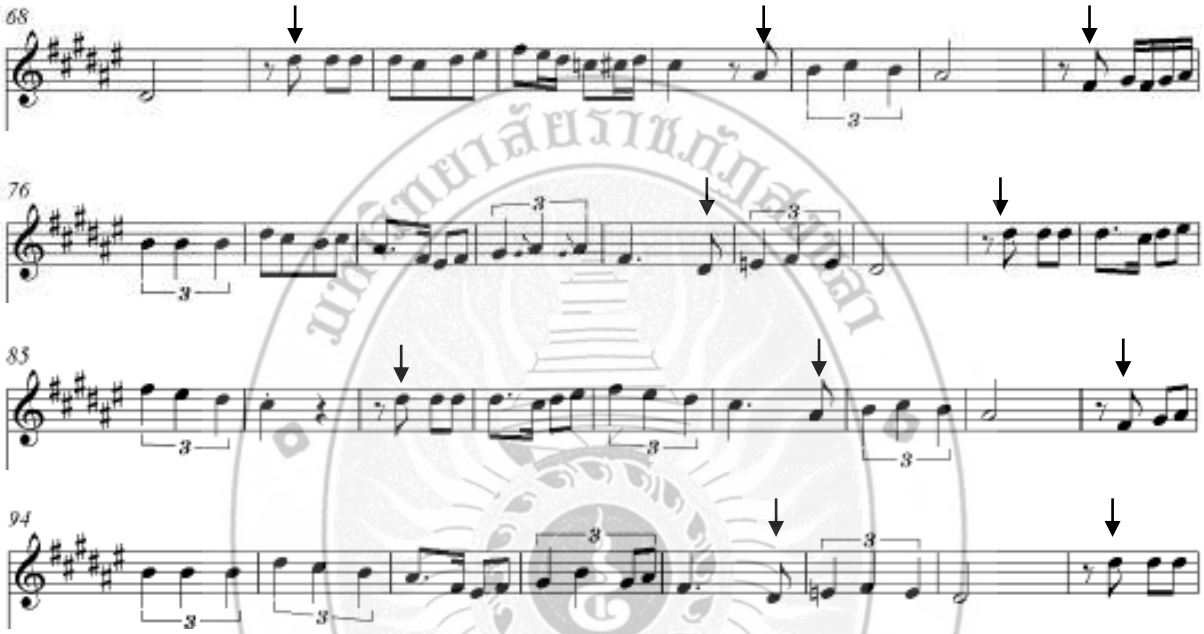
2. วิเคราะห์จังหวะ

2.1 อัตราจังหวะ (Time) ในบทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น (Time signature) 2/4

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) จะสังเกตได้ว่าปกติโดยทั่วไปเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนใหญ่จังหวะที่ 1 จะเป็นจังหวะที่สำคัญที่สุด จังหวะที่สองจะสำคัญรองลงมาหรือเป็นจังหวะที่น้ำหนักอ่อนสุด แต่ในบทเพลงนี้ในทำนองส่วนใหญ่กลับใช้จังหวะยกในจังหวะที่ 1 ในการดำเนินทำนองโดยจังหวะยกในจังหวะที่ 1 นั้นจังหวะจะเบาเหมือนจะเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่าหรือจังหวะที่ 2 ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีจุดเด่นและน่าสนใจในเรื่องของชัพจรจังหวะ

ตัวอย่างชีพจรจังหวะในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 33 ที่มีการดำเนินทำนองเริ่มจากจังหวะยกในจังหวะที่ 1 (ลูกศรชี้)

2.2 จังหวะพิเศษ

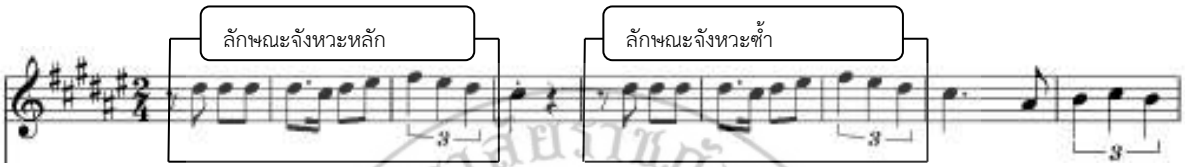
จากการวิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะพิเศษก็เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ในเรื่องของอัตราจังหวะเกี่ยวกับชีพจรจังหวะ เพราะในทำนองส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองในจังหวะยกในจังหวะที่ 1 ซึ่งทำให้จังหวะพิเศษที่พบก็คือจังหวะยก (Anacrusis)

ตัวอย่างจังหวะยกในบทเพลงห้องที่ 68 – 101 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

2.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

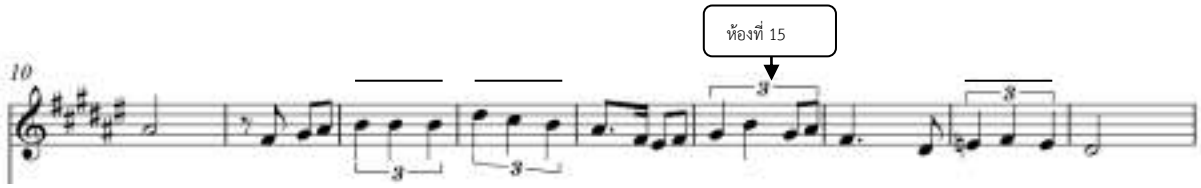
ในบทเพลงนี้มีลักษณะจังหวะซ้ำบ่อยมากอาจจะพบเห็นในบทเพลงเกือบทั้งเพลง

ตัวอย่างลักษณะจังหวะซ้ำในห้องที่ 1 – 9

จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าลักษณะจังหวะหลักที่อยู่ในกรอบ “ลักษณะจังหวะหลัก” และในกรอบ “ลักษณะจังหวะซ้ำ” มีลักษณะจังหวะซ้ำกัน คือ

และระหว่างเข้าสู่ท่อนซ้ำสองจะมีลักษณะจังหวะที่นำเข้าสู่ลักษณะจังหวะซ้ำซึ่งอาจจะกล่าวได้ในเรื่องของการวิเคราะห์ในเรื่องของประโยคเพลง

2.4 ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular rhythm)

ในการวิเคราะห์บทเพลงนี้ลักษณะจังหวะอปกติที่พบเป็นส่วนใหญ่จะเป็น โน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างลักษณะจังหวะอปกติที่พบในบทเพลงนี้ “โน้ตสามพยางค์” ในห้องที่ 10 – 18

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 2 จังหวะ แต่จุดเด่นของจังหวะอปกติในบทเพลงนี้ก็คือ จากตัวอย่างในห้องที่ 15 ปกติโดยทั่วไปเราจะพบเห็นโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ใน 2 จังหวะ แต่ในห้องนี้กลับใช้ถึง 4 ตัว โดยในโน้ตสามพยางค์ตัวที่ 3 แยกออกเป็นตัวเขบ็ต 1 ชั้น 2 ตัว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

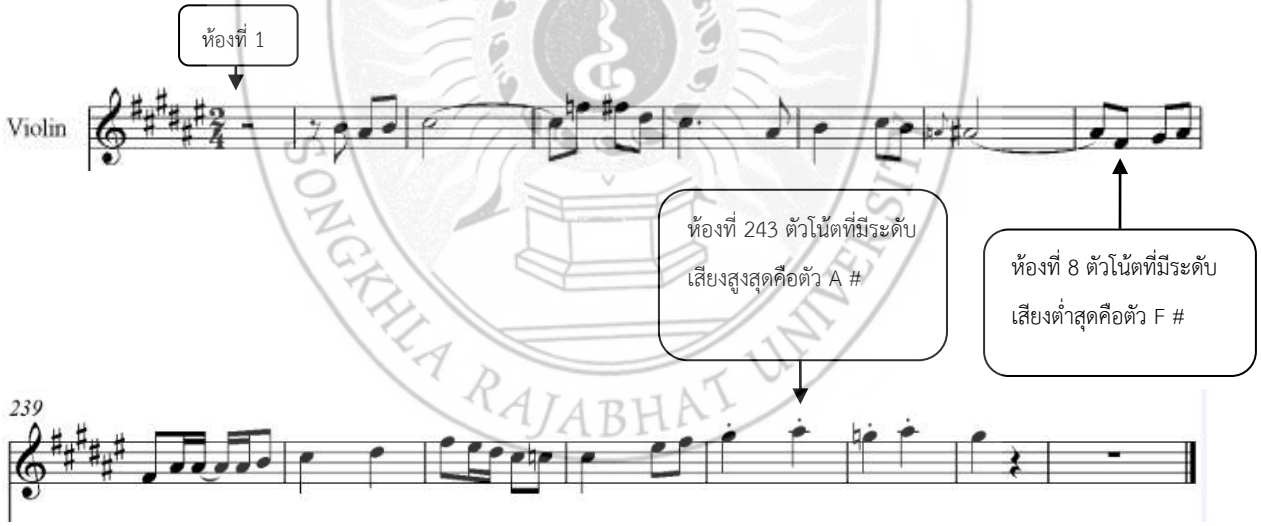
6.ซะปาอิตู้

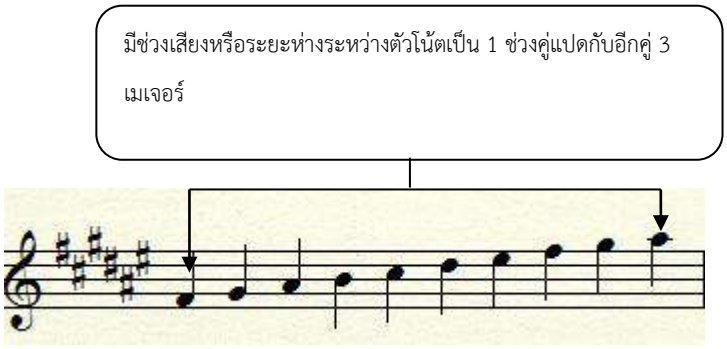
บทเพลงนี้เป็นบทเพลงพื้นบ้าน อยู่ในกุญแจเสียง F # เมเจอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ Violin เครื่องดนตรีที่เป็นตัวควบคุมจังหวะได้แก่ ฉิ่ง, รำมะนา, โหม่ง บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี(Monophony) การวิเคราะห์จึงวิเคราะห์เฉพาะสิ่งที่พบเจอภายในบทเพลงและตรงกับทฤษฎีการวิเคราะห์ในเรื่องของทำนอง (Melody) และจังหวะ (Beat)

1. วิเคราะห์ทำนอง

1.1 ช่วงเสียง(Range)

บทเพลงนี้ มีช่วงเสียงหรือระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็น 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 เมเจอร์ โดยการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าโน้ตทำนองหรือโน้ต Violin ในหน้าที่ 1 ห้องที่ 8 มีตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดคือตัว F # โดยการวิเคราะห์ทำนองทั้งหมดพบว่าตัวโน้ตตัวนี้เป็นที่มีระดับเสียงต่ำสุด ส่วนตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดคือตัว A # ที่อยู่ในหน้าที่ 8 ห้องที่ 243

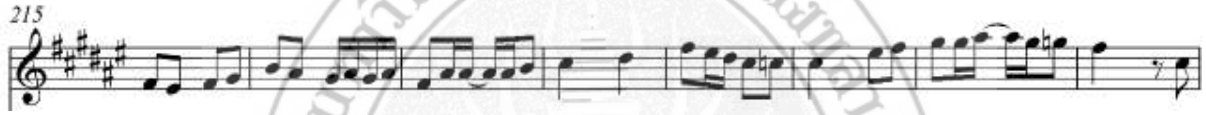




1.2 ขั้นคู่ (Interval)

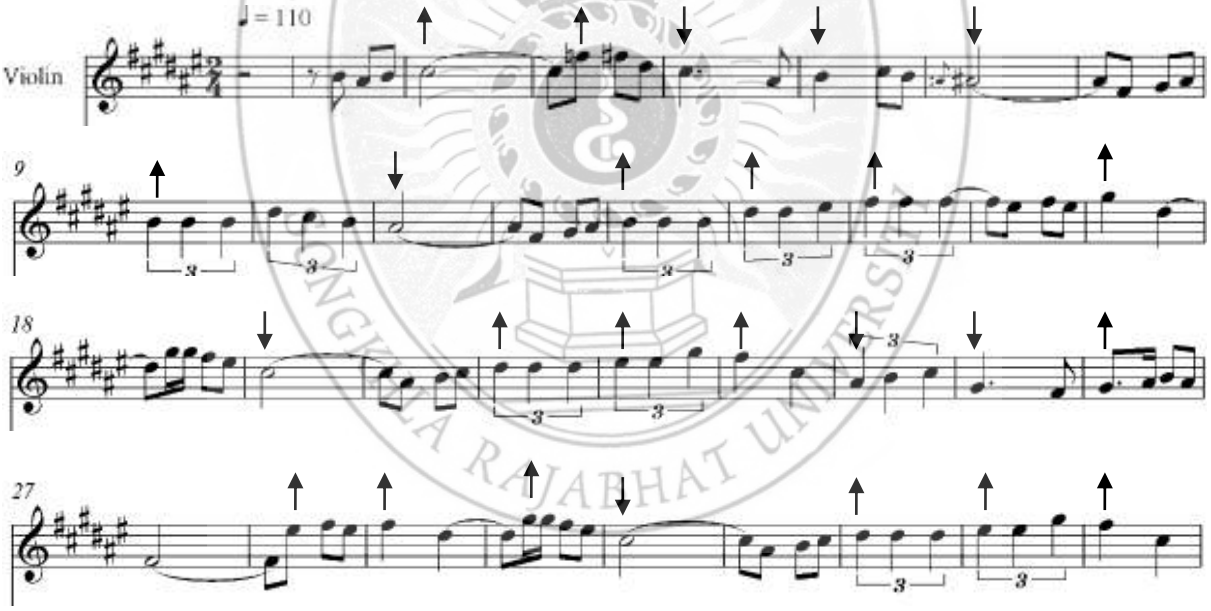
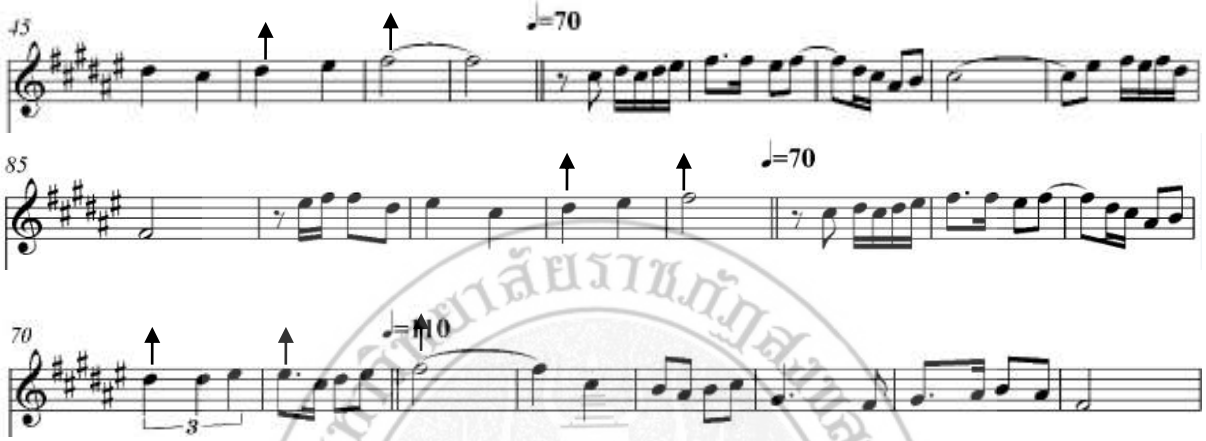
จากการวิเคราะห์ขั้นคู่ของทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในบทเพลงนี้ ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่ขึ้นและลงตามลำดับขั้น เป็นการเคลื่อนที่ทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 และมีการซ้ำโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟค

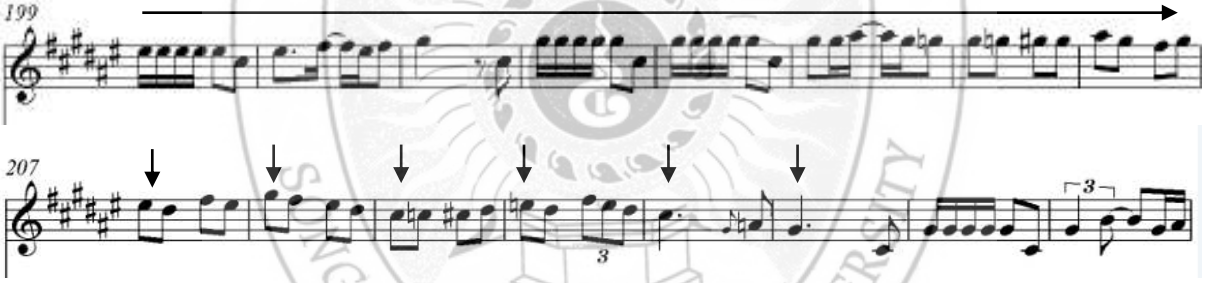
การวิเคราะห์จึงบอกได้ว่าบทเพลงนี้มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) แม้จะมีการกระโดดขั้นคู่ของทำนองบ้างในบางท่อนแต่จากการวิเคราะห์โดยรวมมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่

ตัวอย่างการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นภายในบทเพลงในหน้าที่ 7 ห้องที่ 215 – 222

ในหน้าที่ 7 ห้องที่ 215 - 222 โน้ตทำนองหรือโน้ต Violin จากวิเคราะห์จะสังเกตได้ว่า ทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนแบบตามขั้นแต่ก็มีตัวโน้ตบางตัวที่กระโดดขั้นคู่บ้าง แต่โดยรวมของทำนองนั้นมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นมากกว่าการกระโดดขั้นคู่ซึ่งทำให้การเคลื่อนที่ของทำนองในบทเพลงนี้ส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

1.3 ทิศทาง

จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้จะสังเกตจากการเคลื่อนที่โดยรวมภายในบทเพลงนี้ ซึ่งแบ่งออกเป็น 7 ท่อน โดยในแต่ละท่อนมีการเปลี่ยนของอัตราความเร็ว (Tempo) จากการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองในบทเพลงนี้ พบว่าส่วนใหญ่ทิศทางของทำนองเป็นทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลง ในห้องที่ 1 – 35 ส่วนใหญ่ทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นมากกว่าอาจจะมีการเคลื่อนที่ในทิศทางลงบ้างแต่โดยรวมก็เคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น แต่ในท่อนที่สำคัญและที่เป็นจุดเด่นของบทเพลงนี้คือ ตั้งแต่ห้อง 196 -245 ทิศทางในท่อนนี้จะเป็นทิศทางที่คงที่ คือมีการเคลื่อนของตัวโน้ตซ้ำๆ และเคลื่อนที่ในทิศทางลงเป็นช่วงๆ และจุดเด่นของทิศทางระหว่างเปลี่ยนท่อนในบทเพลงนี้ก็คือ ในแต่ละท่อนก่อนจะมีการเปลี่ยนอัตราความเร็วจะสังเกตได้ว่า ทำนองมีการเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นทั้งหมดเพื่อจะดำเนินทำนองเข้าสู่ท่อนต่อไปและเป็นตัวบ่งบอกว่าจะมีการเปลี่ยนท่อนและอัตราความเร็ว จากการวิเคราะห์สรุปได้ว่า บทเพลงนี้มีทำนองการเคลื่อนที่ทิศทางขึ้นมากกว่าทิศทางลง

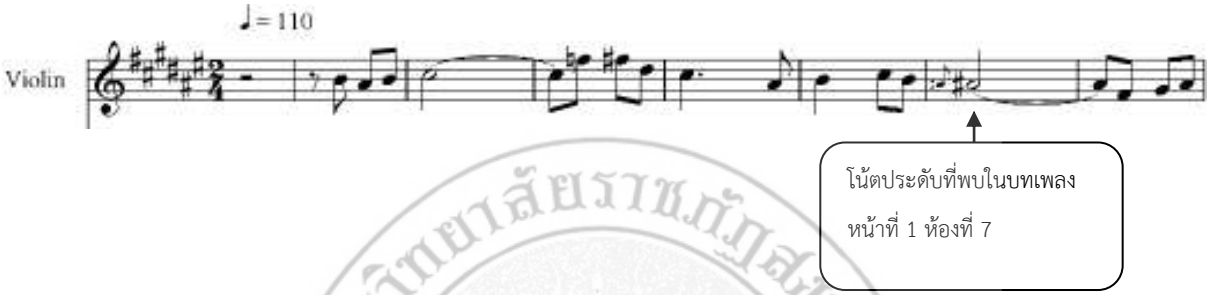
ตัวอย่างทิศทางขาขึ้นที่พบมากในห้องที่ 1 – 35 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

ตัวอย่างทิศทางขาขึ้นระหว่างมีการเปลี่ยนท่อนเพื่อเปลี่ยนอัตราความเร็ว (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง)

ตัวอย่างทิศทางการเคลื่อนที่แบบคงที่และมีการเคลื่อนที่ทิศทางลงเป็นช่วงๆในห้อง 199 – 214 (ลูกศรชี้ขึ้นคือทิศทางขึ้น ลูกศรชี้ลงคือทิศทางลง ลูกศรแนวนอนคือทิศทางคงที่)



SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

1.4 โน้ตประดับ

จากการวิเคราะห์พบโน้ตประดับที่เจอส่วนใหญ่จะเป็นโน้ตประดับตัวเล็กซึ่งพบไม่มาก ลักษณะการใช้โน้ตประดับจะใช้ไม่มากเกินไปโดยจะพบแค่ไม่กี่ตัวเท่านั้น เพื่อให้ทำนองเกิดความน่าสนใจมากขึ้น

ตัวอย่างโน้ตประดับที่พบในบทเพลงในหน้าที่ 1 ห้องที่ 7 (ลูกศรชี้)

1.5 โครงหลักของทำนอง

การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในบทเพลงนี้ โครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้น ในการวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกับการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองทำให้ทิศทางและโครงหลักโดยรวมอยู่ในทิศทางขึ้นทำให้โครงหลักของทำนองโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้น

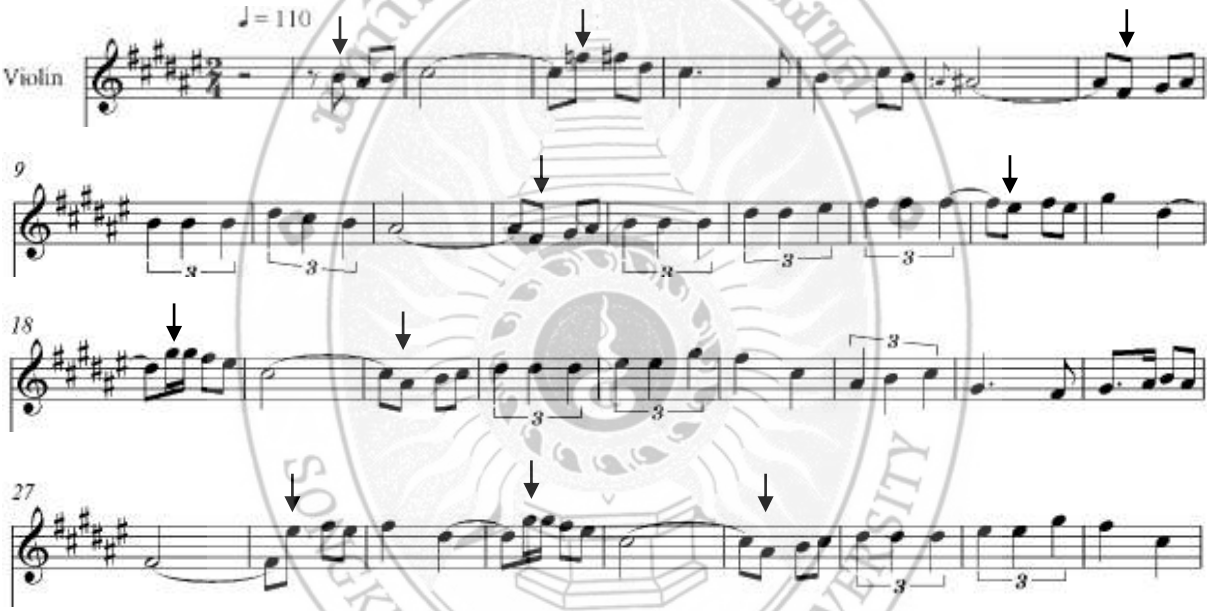
ตัวอย่างโครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ขึ้นทีละขั้นห้องที่ 18 – 26

โน้ตที่สำคัญของทำนองนี้คือ โน้ตในจังหวะที่ 1 ซึ่งโน้ตเหล่านี้แสดงทิศทางการขึ้นทีละขั้นจากโน้ต C#, D#, E#, F# (ลูกศรชี้)

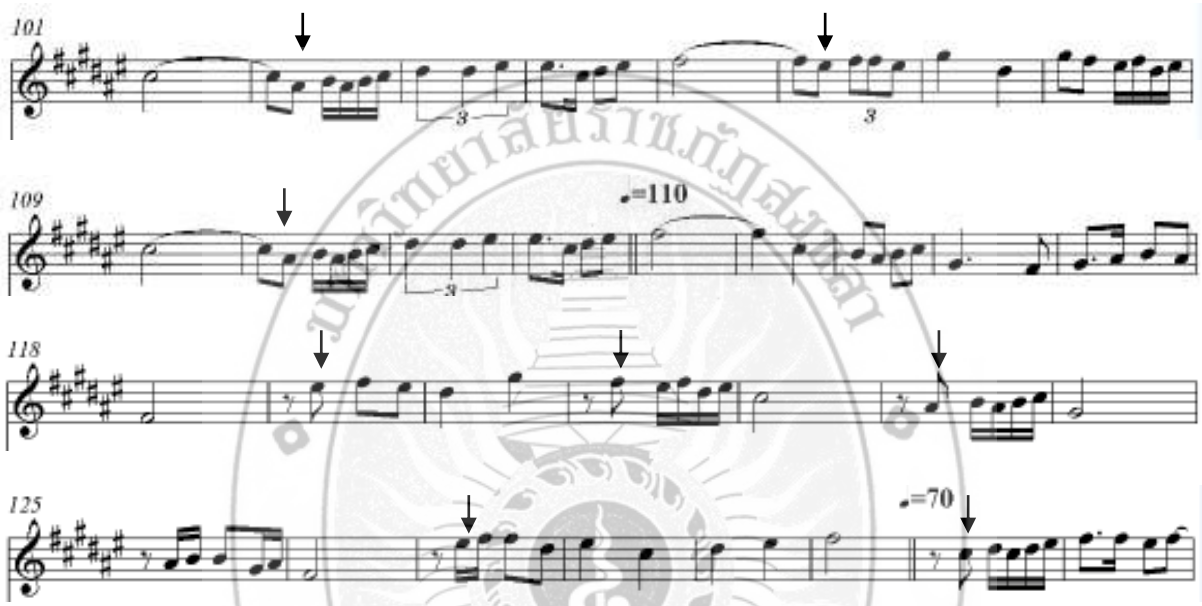
2. วิเคราะห์จังหวะ

2.1 อัตราจังหวะ (Time) ในบทเพลงนี้มีอัตราจังหวะสอง มีเครื่องหมายประจำจังหวะเป็น (Time signature) 2/4

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) จะสังเกตได้ว่าปกติโดยทั่วไปเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนใหญ่จังหวะที่ 1 จะเป็นจังหวะที่สำคัญที่สุด จังหวะที่สองจะสำคัญรองลงมาหรือเป็นจังหวะที่น้ำหนักอ่อนสุด แต่ในบทเพลงนี้ในทำนองส่วนใหญ่กลับใช้จังหวะยกในจังหวะที่ 1 ในการดำเนินทำนองโดยจังหวะยกในจังหวะที่ 1 นั้นจังหวะจะเบาเหมือนจะเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่าหรือจังหวะที่ 2 ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีจุดเด่นและน่าสนใจในเรื่องของชีพจรจังหวะ

ตัวอย่างชีพจรจังหวะในหน้าที่ 1 ห้องที่ 1 – 35 ที่มีการดำเนินทำนองเริ่มจากจังหวะยกในจังหวะที่ 1 (ลูกศรชี้)

2.2 จังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์ในเรื่องของจังหวะพิเศษก็เช่นเดียวกับการวิเคราะห์ในเรื่องของอัตราจังหวะเกี่ยวกับชีพจรจังหวะ เพราะในทำนองส่วนใหญ่มีการดำเนินทำนองในจังหวะยกในจังหวะที่ 1 ซึ่งทำให้จังหวะพิเศษที่พบก็คือจังหวะยก (Anacrusis)

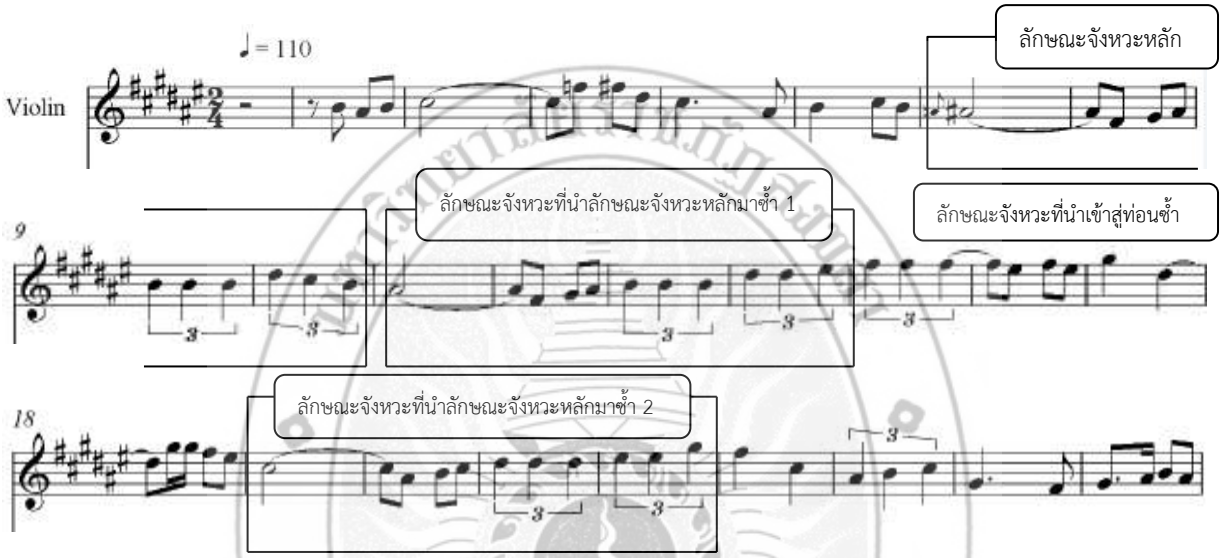
ตัวอย่างจังหวะยกในบทเพลงห้องที่ 101 – 132 (ลูกศรชี้)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

2.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

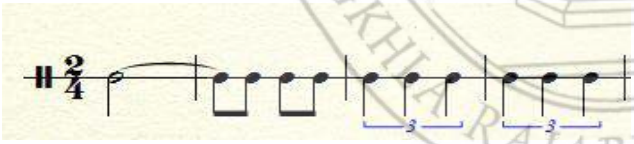
การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ การแปรหรือการพัฒนา โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

ในการวิเคราะห์จะยกตัวอย่างลักษณะจังหวะซ้ำกันและพัฒนาแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน

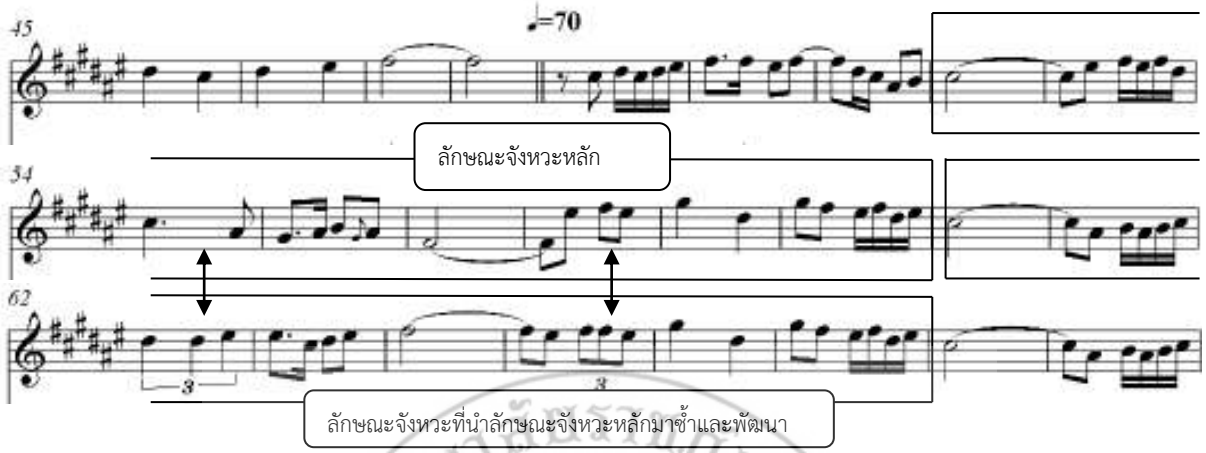
ตัวอย่างการซ้ำกันของลักษณะจังหวะภายในบทเพลงห้องที่ 1 – 26



จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าลักษณะจังหวะหลักที่อยู่ในกรอบ “ลักษณะจังหวะหลัก” และในกรอบ “ลักษณะจังหวะซ้ำ1และ2” มีลักษณะจังหวะซ้ำกัน คือ

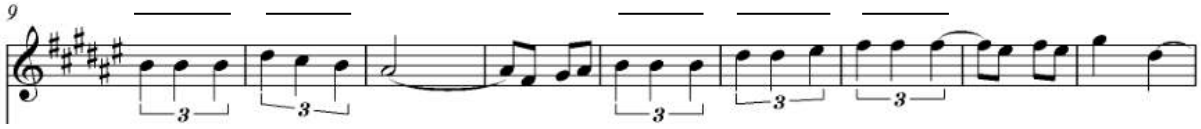


และระหว่างเข้าสู่ท่อนซ้ำที่ 2 จะสังเกตได้ว่ามีทำนองขั้นเอาไว้เพื่อนำไปสู่ท่อนซ้ำท่อนต่อไปหรือเข้าสู่ประโยคใหม่นั้นเอง

ตัวอย่างลักษณะจังหวะที่มีการพัฒนาภายในบทเพลงห้องที่ 45 - 69

จากการวิเคราะห์สังเกตได้ว่าในกรอบของลักษณะจังหวะหลักและลักษณะจังหวะที่มีการซ้ำและพัฒนา มีเพียงลักษณะจังหวะเพียงสองห้องที่มีความแตกต่างไปจากเดิมโดยมีลูกศรชี้โยงกันเพื่อให้ทราบว่ามีการพัฒนาลักษณะจังหวะขึ้น โดยลักษณะจังหวะจะพัฒนาดังนี้

2.4 ลักษณะจังหวะอปกติ (Irregular rhythm)

ในการวิเคราะห์บทเพลงนี้ลักษณะจังหวะอปกติที่พบเป็นส่วนใหญ่จะเป็น โน้ตสามพยางค์

ตัวอย่างลักษณะจังหวะอปกติที่พบในบทเพลงนี้ “โน้ตสามพยางค์” ในห้องที่ 9 – 17 และ 62 – 69

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 2 จังหวะ

กลุ่มโน้ตสามพยางค์ 3 ตัว ที่มีค่าเท่ากับหน่วยจังหวะของอัตราจังหวะธรรมดาคือ 2 จังหวะ และ 1 จังหวะ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

"ชาวเล" เป็นคำในภาษาปักษ์ใต้ที่ย่อมาจากคำว่า "ชาวทะเล" โดยรวมมีอยู่สองความหมาย อาจหมายถึงคนที่อาศัยอยู่ริมทะเล ประกอบอาชีพประมง หรือหากินอยู่กับทะเล กับอีกความหมายหนึ่ง เป็นคำใช้เรียกขานกลุ่มชาติพันธุ์ที่พูดภาษาตระกูลออสโตรนีเซียน ซึ่งอาศัยอยู่ตามชายฝั่ง หรือเดินทางเร่ร่อนตามเกาะแก่งของอาของทะเลอันดามัน ทางตอนใต้ของประเทศไทย ประกอบด้วยสามกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มมอแกน กลุ่มมอแกล็น และกลุ่มอูรักลาโว้ย อย่างไรก็ตาม ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมา เส้นทางอพยพ และความสัมพันธ์ระหว่างสามกลุ่มทั้งในอดีต และปัจจุบันยังมีอยู่น้อยมาก

ปัจจุบันกลุ่มมอแกน (Moken) หรือสิงทะเล มีถิ่นฐานอยู่ที่เกาะพระทองและหมู่เกาะสุรินทร์ อ.คุระบุรี จ.พังงา นอกจากนี้ยังพบมอแกนที่เกาะสินไห่และเกาะเหลา จ.ระนอง ในหมู่บ้านของพวกอูรักลาโว้ยที่หาดราไวย์ จ.ภูเก็ต และเกาะพีพี จ.กระบี่

กลุ่มมอแกล็น (Moklen) หรือพวกสิงบก มีถิ่นฐานอยู่ที่เกาะพระทอง อ.คุระบุรี จ.พังงา รวมทั้งตามชายฝั่งทะเล จ.พังงา ตั้งแต่บ้านทุ่งน้ำดำ อ.ตะกั่วป่า, บ้านลำปี อ.ท้ายเหมือง และที่ จ.ภูเก็ต ในบริเวณแหลมหลา ต.ไม้ขาว อ.ถลาง

ส่วนกลุ่มอูรักลาโว้ย (Urak lavoi) เป็นชนกลุ่มใหญ่ที่มีถิ่นฐานบนเกาะสิเหร่ และที่หาดราไวย์ บ้านสะปำ จ.ภูเก็ต จนถึงทางใต้ของเกาะพีพีดอน เกาะลันตาใหญ่ จ.กระบี่, เกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ เกาะราวี จ.สตูล และบางส่วนอยู่ที่เกาะลิบง จ.ตรัง

ชาวเลทั้งสามกลุ่มมีความแตกต่างกันหลายด้าน อาทิด้านภาษา แม้จัดอยู่ในตระกูลออสโตรนีเซียนเช่นเดียวกัน แต่กลุ่มอูรักลาโว้ยมีภาษาที่แตกต่างกับกลุ่มอื่นมาก ขณะที่ภาษาของมอแกนและมอแกลนมีส่วนคล้ายคลึงกัน สามารถสื่อสารข้ามกลุ่มได้

ในปัจจุบัน ชาวเลกลุ่มอูรักลาโว้ยและมอแกล็นตั้งถิ่นฐานอย่างถาวร หันมาประกอบอาชีพประมงชายฝั่ง รับจ้างทำสวน และอาชีพอื่น ๆ ซึมซับวัฒนธรรมไทยมากขึ้น และเรียกขานตัวเองว่า "ไทยใหม่" ส่วนกลุ่มมอแกนค่อนข้างรักษาเอกลักษณ์ของเผ่าพันธุ์ไว้ได้มากกว่ากลุ่มอื่น แต่ก็มีความเปลี่ยนแปลงเพราะรับอิทธิพลจากโลกภายนอกเช่นกัน

นอกจากนั้นยังมีวัฒนธรรม ประเพณีของกลุ่มชาวเลที่ได้รับอิทธิพลจากการวัฒนธรรมประเพณีภายนอกด้วย อย่างการรับอิทธิพลจากศาสนาอิสลามของชาวเลหรือชาวประมงที่นับถือ

ศาสนาอิสลามที่อาศัยและดำเนินชีวิตอยู่ใกล้เคียงกับพื้นที่อยู่อาศัยและตลอดจนพุทธศาสนาจากชุมชนใกล้เคียงเช่นกัน จนเกิดดนตรี การละเล่น ประเพณีและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวเลดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะทำการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ ของชาวอูรักลาโว้ย อันเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตของชาวอูรักลาโว้ยที่ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่

หลังจากเกิดสึนามิเมื่อ 26 ธันวาคม พ.ศ.2546 ชาวเลหรือชาวอูรักลาโว้ยเป็นที่รู้จักกับสังคมภายนอกมากขึ้น หน่วยงานต่างๆพยายามเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนา หรือมีเอกชนพยายามเข้ามาหาผลประโยชน์จากพื้นที่ของชาวอูรักลาโว้ย นั้นหมายถึงการเข้ามาเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของชาวอูรักลาโว้ย ให้เป็นเหมือนกับสังคมเมือง วัฒนาธรรม ประเพณี ค่อยๆเลือนหายไปพร้อมกับชาวอูรักลาโว้ยรุ่นเก่าที่กำลังทยอยหมดอายุขัยไป ดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยจึงค่อยหมดลงตามไปด้วย ผู้วิจัยจึงได้เข้าไปศึกษาและเก็บข้อมูลเท่าที่สืบค้นได้

2. จุดมุ่งหมายในการวิจัย

1. เพื่อศึกษาบทเพลงดนตรีชาติพันธุ์รองแง็งเพิ่มเติม
2. เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย โดยการบันทึกโน้ตระบบสากลจากการถอดเทปในการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ที่ไม่ซ้ำกับงานวิจัยมาแล้ว

3. วิธีดำเนินการ

การศึกษาวิจัยนี้เป็นการศึกษาวิจัยดนตรีในเชิงมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งเป็นใช้การวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และจัดทำระบบการวิจัยในแบบชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnographic) ซึ่งผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการทำงานและวิธีศึกษาดังนี้

- **ขั้นเตรียมการ**
    1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับชาวเลต่างๆที่ตามแถบทะเลไทยฝั่งอันดามัน เพื่อสร้างความเข้าใจอันดีและถูกต้อง
    2. ติดต่อผู้ประสานงานเพื่อสอบถามความคิดเห็นและแสดงความจำนงที่จะเข้าไปในพื้นที่
    3. เตรียมข้อมูลที่จะทำการวิจัย และจัดหาอุปกรณ์ก่อนลงภาคสนาม

- **ขั้นดำเนินการ**

1. ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย
2. สำรวจวงดนตรีรองเง็งชาวเลที่กำลังเล่นอยู่ในปัจจุบันในแถบชายฝั่งทะเลอันดามัน ณ พื้นที่จังหวัดกระบี่ จังหวัดกระบี่ ที่เกาะลันตา
3. เก็บรวบรวมข้อมูล โดยการศึกษาตัวบุคคล การบรรเลงดนตรีและเครื่องดนตรีโดยการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์นักดนตรี คนใกล้ชิด ผู้ว่าจ้าง ถ่ายภาพนิ่ง ถ่ายภาพเคลื่อนไหว บันทึกเสียง และการจดบันทึก เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์

- **วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล**

เมื่อรวบรวมข้อมูลได้แล้ว นำข้อมูลมาวิเคราะห์ โดยแยกเนื้อหาการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ประเด็นใหญ่ๆ คือ

1. ประเด็นทางสังคม
   1.1 สังคมวิทยาเชิงวัฒนธรรมของดนตรีรองเง็งชาวเล “อูรักลาโว้ย”
   1.2 ความสัมพันธ์ของสมาชิกในวง
   1.3 บทบาทหน้าที่ของสมาชิกในวง
2. ประเด็นทางดนตรี เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลทางดนตรี ดังรายละเอียดต่อไปนี้
   2.1 ประวัติความเป็นมาของบทเพลง
   2.2 ลักษณะของบทเพลง
   2.3 เทคนิคการบรรเลง
   2.4 ลักษณะของวงดนตรี

4. ผลการวิจัย

จากการวิจัยดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย บ้านสังกาอู้ ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ พบว่ามีดนตรีอยู่ 2 ชนิดคือ

1. ดนตรีรองแง็งชาวเล เป็นดนตรีที่ใช้สำหรับพิธีการแก้บน หรือที่ชาวอูรักลาโว้ยเรียกว่า การแก้เหลย และเป็นดนตรีที่นำไปใช้ในงานรื่นเริงได้เช่นเดียวกันโดยมีเครื่องดนตรีได้แก่ ไวโอลิน กลองรำมะนาหรือกลองเรบานา 2 ใบ ฆ้อง ฉิ่ง คนขับเพลง คือ ชาย 1 คนและหญิง 1 คน และนางรำ 6 คน

2. ผลการวิเคราะห์เพลงมาใช้ให้เหมาะสมกับการศึกษาวิจัย โดยได้ตั้งประเด็นไว้ดังนี้

2.1 รูปแบบเพลง

บทเพลงนี้มีไวโอลินเป็นตัวดำเนินทำนองเพียงอย่างเดียวลักษณะของเนื้อดนตรีในเรื่องของเสียงประสานจึงเป็นดนตรีแนวเดียวหรือโมโนโฟนี (Monophony)

2.2 ทำนองเพลง

บทเพลงมีโครงหลักของทำนองที่มีทิศทางโดยรวม คือ ข้ามขั้น

2.3 จังหวะ

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะในเรื่องของ ชีพจรจังหวะ (Pulse) สังเกตได้ว่าปกติโดยทั่วไปเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2/4 ส่วนใหญ่จังหวะที่ 1 จะเป็นจังหวะที่สำคัญที่สุด จังหวะที่สองจะสำคัญรองลงมาหรือเป็นจังหวะที่น้ำหนักอ่อนสุด แต่ในบทเพลงนี้ทำนองส่วนใหญ่กลับใช้จังหวะยกในจังหวะที่ 1 ในการดำเนินทำนองโดยจังหวะยกในจังหวะที่ 1 นั้น จังหวะจะเบาเหมือนเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่าหรือจังหวะที่ 2 ซึ่งทำให้บทเพลงนี้มีจุดเด่นและน่าสนใจในเรื่องของชีพจรจังหวะ

2.4 ลักษณะวงและการบรรเลง

การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในบทเพลงนี้มีรูปแบบของทำนองมีการพัฒนาในรูปแบบของการซ้ำ การแปรหรือการพัฒนา โดยในแต่ละท่อนเพลงมีความแตกต่างกัน

2.5 เนื้อร้อง

สำหรับเนื้อร้องไม่สามารถถอดความหมายได้เนื่องจากผลจากการสัมภาษณ์นักดนตรีชาวอูรักลาโว้ยไม่สามารถอธิบายได้ชัดเจนมากนัก

อภิปรายผล

ผลจากการวิจัยพบว่า ดนตรีรอแง็งชาวอูรักลาโว้ยในเกาะลันตาแม้จะอยู่บริเวณเกาะแห่งเดียวกัน แต่ดนตรีของแต่ละหมู่บ้านนั้นแตกต่างกันอย่างที่เห็นได้ชัด สำหรับรองแง็งของหมู่บ้านสังกาอู้ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ เป็นเอกลักษณะเฉพาะตัว มีเฉพาะขณะของปีะมะหวีคณะเดียวและไม่ใช่คณะที่จัดตั้งเพื่อประกอบอาชีพ แต่เป็นการแสดงออกถึงวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ยอย่างแท้จริง เพราะอาชีพของชาวอูรักลาโว้ยคืออาชีพประมงชายฝั่ง และยังไม่มีผู้ใดที่จะได้รับการสืบทอดซึ่งเป็นเรื่องที่ควรได้รับการดูแลอย่างยิ่ง

วัฒนธรรมและบทบาทของดนตรีอูรักลาโว้ยยังถือว่ามีความสอดคล้องกับชาวอูรักลาโว้ยและสังคมของชาวอูรักลาโว้ยเอง ซึ่งตรงกับงานวิจัยของเรวดี อึ้งโพธิ์ (เรวดี อึ้งโพธิ์. 2556: 58) ว่า วัฒนธรรมและบทบาทของดนตรีอูรักลาโว้ยกับสังคมของชาวอูรักลาโว้ยยังถือว่ามีความสำพันธ์กัน ดนตรียังถือได้ว่าเป็นเครื่องบวงสรวงอย่างหนึ่ง การดนตรียังนับถือสิ่งที่สามารถทำให้สังคมรวมกลุ่มกันได้ เป็นการรวมจิตวิญญาณอย่างหนึ่งที่บ่งบอกความเป็นชาวอูรักลาโว้ย

ปัญหาและอุปสรรค

การวิจัยครั้งนี้เป็นการทำวิจัยเพิ่มเติมจากข้อมูลของงานวิจัย “ดนตรีในวิถีชาวอูรักลาโว้ย ต.เกาะลันตาใหญ่ อ.เกาะลันตา จ.กระบี่” อุปสรรคของการวิจัยพบว่าดนตรีรองแง็งของชาวอูรักลาโว้ยไม่ได้มีการสืบทอดให้กับชาวเลรุ่นใหม่ๆเลย เพราะว่าสื่อของโทรทัศน์ สื่อของดนตรีสมัยใหม่ เข้ามามีบทบาทต่อการยอมรับของเด็กหรือคนรุ่นใหม่ของชาวเลมากขึ้น การเข้าใจในการสำคัญของดนตรีชาวเลแบบดั้งเดิมค่อยๆลดลงไป หากจะมีผู้ที่ต้องการดนตรีรองแง็งยังคงมีเพียงความต้องการจากคนเฒ่าคนแก่ของชาวเลนั้นเองและกำลังค่อยๆหมดรุ่นลงไป

คุณค่าของงานวิจัย

งานวิจัยเรื่องเรื่อง ดนตรีรองแง็งชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ให้คุณค่าต่อสังคม ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ให้คุณค่าในด้านวิชาการ เนื่องจากตำรา เอกสาร ที่เกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ยมีน้อยมาก งานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยมิได้รวบรวมเนื้อหา เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของชาวอูรักลาโว้ย วิถีชีวิต ความเชื่อ แต่เป็นการรวบรวมบทเพลงที่ยังคงมีการบรรเลงของชาวอูรักลาโว้ยอยู่

2. ให้คุณค่าในเชิงอนุรักษ์ หมายถึง การบันทึกรวบรวมบทเพลงในรูปแบบของถ้วงทำนองที่ยังคงอยู่ในปัจจุบัน และมีการการถ่ายทอดความรู้ในเชิงมุขปาฐะที่บรรพบุรุษได้สั่งสอนอบรมมาในลักษณะของการถ่ายทอดเชิงลายลักษณ์ เพื่อป้องกันไม่ให้ดนตรีของชาวอูรักลาโว้ยสูญหาย เพราะได้รวบบทเพลงของชาวอูรักลาโว้ย การบรรเลงดนตรี การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของชาวอูรักลาโว้ย การบันทึกเสียงและถ่ายทอดเสียงเป็นสัญลักษณ์ด้วยระบบโน้ตสากล ซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยอนุรักษ์ดนตรีในวิถีชาวอูรักลาโว้ยให้คงอยู่สืบไป

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาบทเพลงเพิ่มเติมผู้วิจัยมีโอกาสได้ศึกษาวัฒนธรรมทางด้านดนตรี สังคมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอูรักลาโว้ย และยังค้นพบว่าบทเพลงรองแง็งค่อยๆถูกลดบทบาทออกไปจังสังคมชาวอูรักลาโว้ย ผู้วิจัยยังคงยืนยันให้มีข้อเสนอแนะเพื่อการสืบสาน อนุรักษ์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมชาวอูรักลาโว้ย ให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวอูรักลาโว้ย ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และของโลกสืบไป 2 ประการด้วยกัน คือ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

1.1 การศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีและวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยเฉพาะการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีที่กำลังจะสูญหาย หัวใจหลักของการวิจัยทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา คือ การการศึกษาภาคสนาม ดังนั้นเมื่อเราสำรวจข้อมูลเบื้องต้นและได้พื้นที่สนามแล้ว ควรรีบออกเก็บข้อมูลทันที เพราะถ้าหากเสียเวลาหรือช้าไปเพียงไม่กี่วันหรือช้าไปไม่กี่ชั่วโมง วัฒนธรรมที่มีคุณค่าเหล่านั้นอาจสูญไปพร้อมกับบุคคลข้อมูล ดังที่ผู้วิจัยได้ประสบปัญหาจากการทำวิจัยในครั้งนี้

1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนามที่มีการบันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว ควรมีผู้ช่วยในการหยิบจับอุปกรณ์หรือบันทึกภาพ ควรมีการแบ่งหน้าที่ให้กับผู้ช่วย ตลอดจนการให้ความรู้เบื้องต้นในการเก็บข้อมูลแก่ผู้ช่วย เพื่อให้สามารถจัดเก็บข้อมูลได้ถูกต้อง ตามวัตถุประสงค์

1.3 ดนตรีรองแง็งจึงเป็นดนตรีที่ควรอนุรักษ์โดยเร็ว เนื่องจากผู้วิจัยพบว่า ปัญหาการขาดการได้รับความสนใจจากเด็กหรือคนรุ่นใหม่ของชาวอูรักลาโว้ยด้วยกันเอง ผู้วิจัยจึงแสดงปัญหาของการสืบทอดในด้านต่างๆ ได้แก่

- ด้านอุปกรณ์ คือ ขาดเครื่องดนตรีโดยเฉพาะไวโอลิน ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีราคาแพงและหาซื้อได้ยากในที่ห่างไกลความเจริญ และหากชำรุดเสียก็ไม่สามารถจัดหาอะไหล่ และทำการซ่อมแซมโดยผู้เชี่ยวชาญได้ยาก

- ด้านการเรียนรู้ คือ การเล่นไวโอลิน ยังค่อยมีการฝึกฝนทางด้านทักษะพอสมควร แม้จะไม่ต้องฝึกแบบนักเรียนดนตรีคลาสสิคแต่ผู้สนใจก็ไม่มีใจรักในด้านนี้พอสมควรเหมือนกัน

- ด้านการเก็บบันทึก เนื่องจากชาวอูรักลาโว้ย มีการสื่อสารระหว่างกันเพียงทางเดียว คือ ทางภาษาพูด เพราะชาวอูรักลาโว้ยไม่มีภาษาเขียน การเก็บบันทึกจึงมีความสำคัญต่อการเก็บรวบรวมเพลงรองแง็งของชาวเลเป็นอย่างมาก หากจะทำการสืบทอดหรือเรียนรู้ดนตรีชนิดนี้ คือ ได้จากวิธีการ

แบบปากต่อปาก หรือที่เรียกว่ามุขปาฐะเพียงวิธีเดียวและผู้เรียนรู้ต้องมีทักษะทางไวโอลินมากก่อนเช่นกัน

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ผู้วิจัยศึกษาเกี่ยวกับชาวอูรักลาโว้ยควรเรียนรู้เกี่ยวภาษาพูดของชาวอูรักลาโว้ย เพราะผู้วิจัยพบว่าภาษาพูดเป็นวิธีที่จะสามารถเข้าถึง เข้าใจ และสื่อสารกับชาวอูรักลาโว้ยได้ดีที่สุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บรรณานุกรม

กาญจนา ละอองศรี. 2529. **ความเจริญของดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนได้รับอิทธิพลอินเดียและจีน** : อารยธรรมตะวันออก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2545. **สารานุกรมดนตรีและเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: พ.ศ.พัฒนา.

งามพิศ สัตยสงวน. 2531. **"มานุษยวิทยา: มโนภาพวัฒนธรรม."** วารสารสังคมศาสตร์ (1-7 เมษายน 2531) 25 : 1

จำนงค์ อดิวัฒนสิทธิ์ และ คนอื่นๆ. 2549. **สังคมวิทยา.** พิมพ์ครั้งที่ 13. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ฉันทัส ทองช่วย. 2528. **รายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์ถลาง.** กรุงเทพฯ: องค์การบริหารส่วนตำบลจังหวัดภูเก็ต.

ณัชชา โสคติยานุรักษณ์. 2547. **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. 2548. **ทฤษฎีดนตรี.** พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นรินทร์ ปิฎกรัชต์. 2534. **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้.** นครศรีธรรมราช: ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช.

ประภาส ขวัญประดับ. 2540. **รองแง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย.** ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2546. **ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา.** เอกสารประกอบการเรียนการวิจัยดนตรีชาติพันธุ์วิทยา.

มาโนชญ์ บุญญานุวัตร และคนอื่นๆ. 2524. **วัฒนธรรมทักษิณใต้.** ยะลา: โรงพิมพ์ยะลาการพิมพ์.

มัลลิกา คณานุรักษ์. "รองแง็ง." **วารสารศิลปวัฒนธรรม** 6 (6 เมษายน 2528): 110-117

_____. 2539. **รองแง็ง.** ปัตตานี. : โครงการจัดตั้งสถาบันศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ปัตตานี. (อัดสำเนา)

เยาลักษณ์ ศรีสุกใส. 2545. **การเปลี่ยนแปลงทางสังคม-เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม** : ศึกษากรณี ชาวเลสังกาอู้ อ.เกาะลันตา จ.กระบี่. มานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เรวดี อึ้งโพธิ์. 2556. **วัฒนธรรมทางดนตรีชาวเลอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะบุโหลน จ.สตูล.** งานวิจัย ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ (หาดใหญ่)

วิรัช วิรัชนิภาวรรณ และนิภาวรรณ วิรัชนิภาวรรณ. 2533. การเข้าทรงและร่างทรง **ความเชื่อและพิธีกรรมและบทบาทที่มีต่อสังคม.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ศิลปากร, กรม. 2532. **ถลาง ภูเก็ต และชายฝั่งอันดามัน โบราณคดี ประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์และ**

เศรษฐกิจ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊พ.

สาวิตร์ พงศ์วัชร์. 2538. **รองแง็ง: นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้.** ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สาพร ศรีสัจจัง. 2529. รายงานการวิจัย **เรื่องสารัตถะจากรองเง็งตันหยง**: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดตรัง. สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มศว. สงขลา.

สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. 2525. **วัฒนธรรมพื้นบ้านแนวปฏิบัติในภาคใต้.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์.

_____. 2524. **เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เจ้าแห่งจังหวะ.** สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษามหาวิทยาลัยศรีนรินทรวิโรฒ.

สุภา วัชรสุขุม. 2530. **รองเง็ง: นาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้.** กรุงเทพฯ: บริษัท ลิฟวิ่ง จำกัด.

สุภางค์ จันทวานิช. 2547. **การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อร กุ้งแก้ว. 2522. **ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการยอมรับสิ่งให้ของชาวเล เกาะสิเหร่ ภูเก็ต.** ปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อาภรณ์ อุกฤษณ์. 2532. **พิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมชาวเล.** ปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อติพล อนุกูล. 2550. **บทเพลงรองเง็งคณะอัสลีมาลา.** ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุดม หนูทอง. 2539. **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้.** คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. (อัดสำเนา).

Bruno Nettl and Ruth M. Stone. 2000. **The Garland encyclopedia of world music.** New York: Garland Pub.

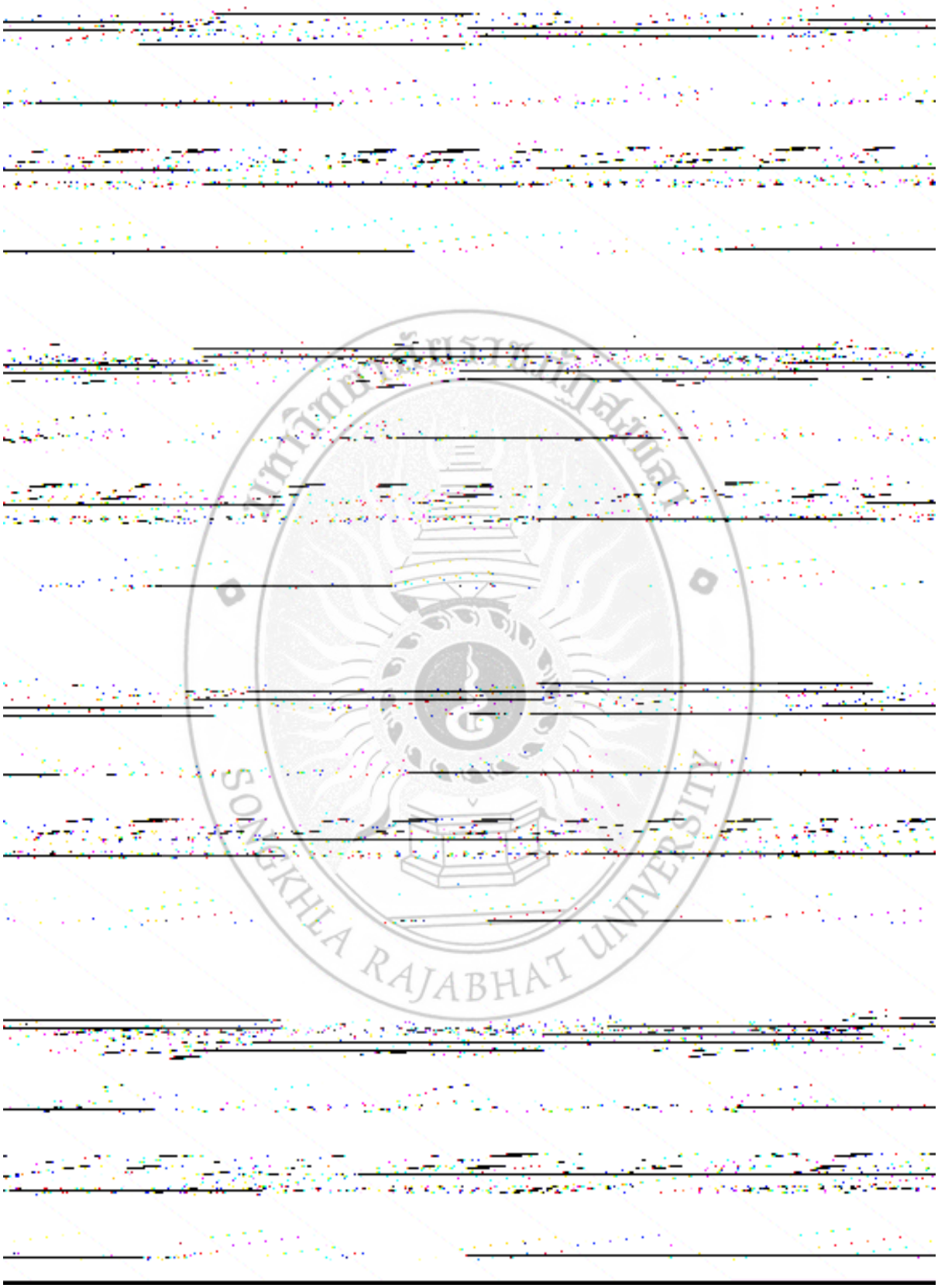
Hogan, David W. 1972. **“Men of the Sea: Coastal tribes of South Thailand’s West Coast”**. Journal of the Siam Society (60(1)): 205-235

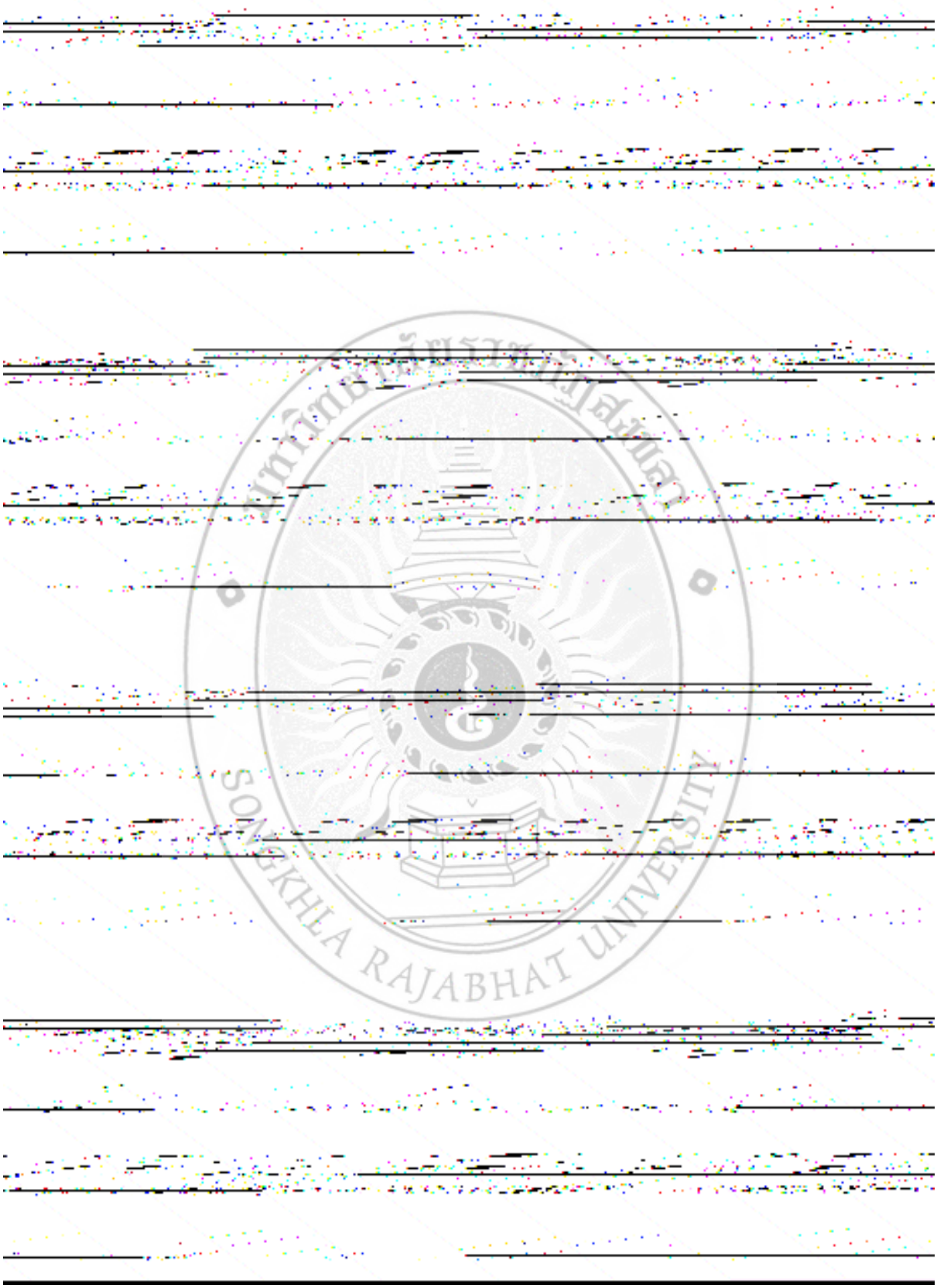
Joseph N. Straus. 2003. **Element of Music**. United State of America: Prentice-hall, Inc. Upper Saddle River, New Jersey.

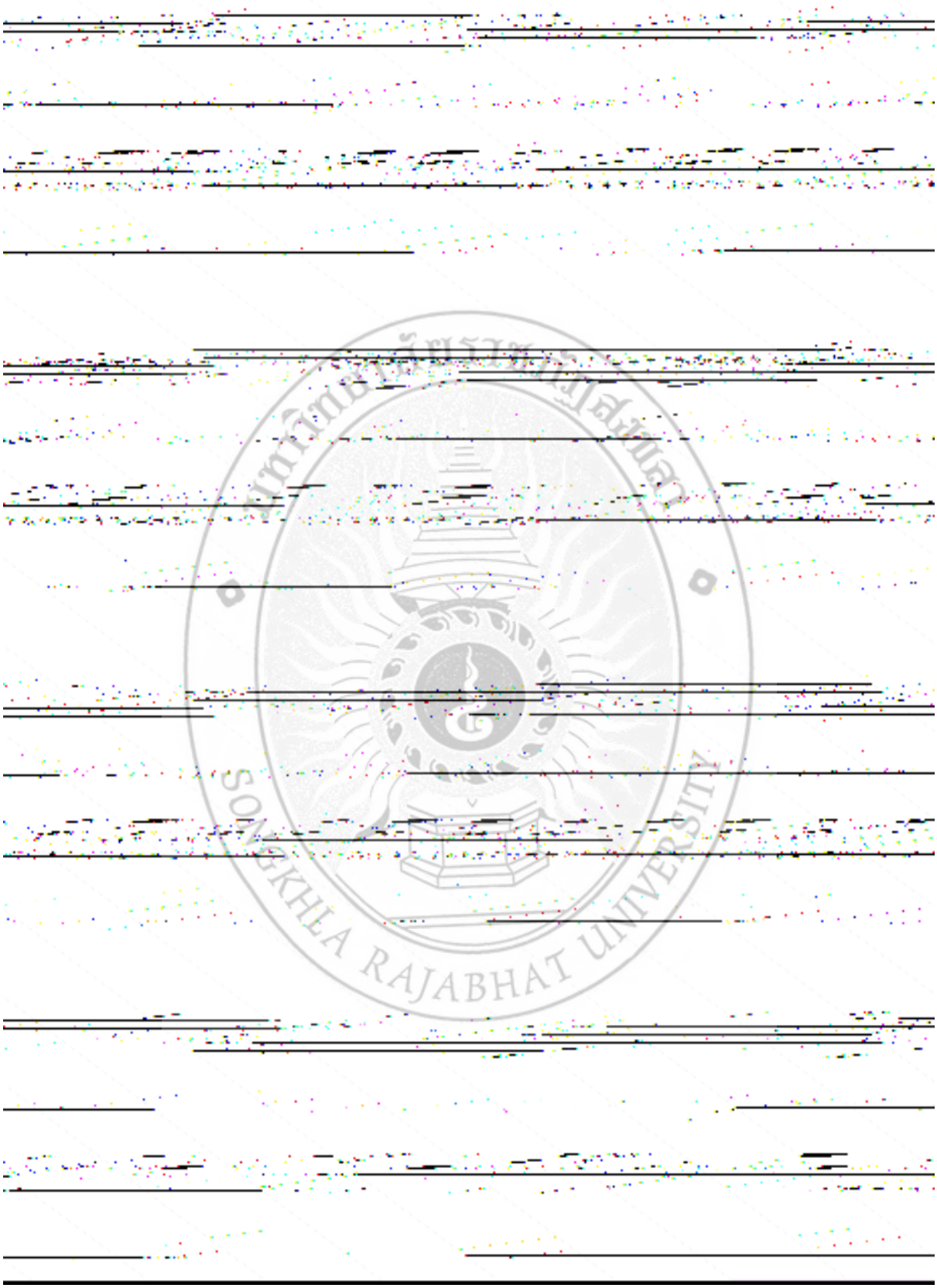
Stanley Sadie. 2001. **The New grove dictionary of music and musicians**. executive editor, John Tyrrell: Oxford : Grove.

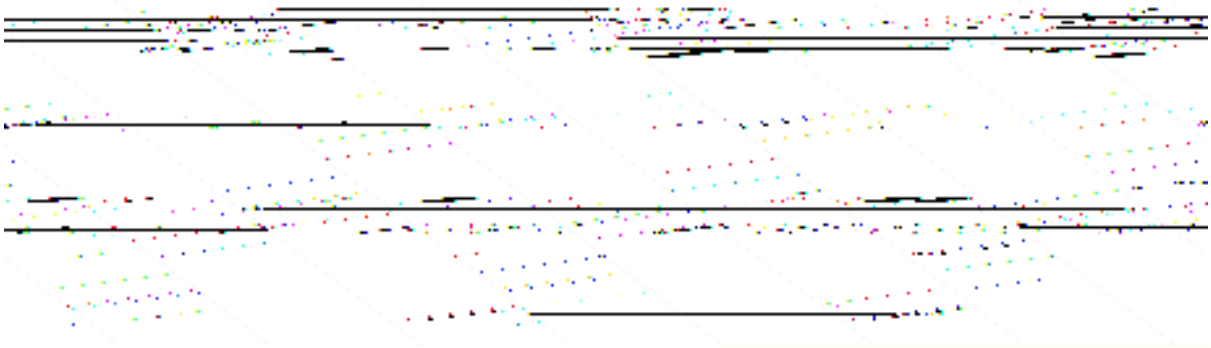
ภาคผนวก

ไม่ทราบชื่อเพลง นาทีที่ 23.00



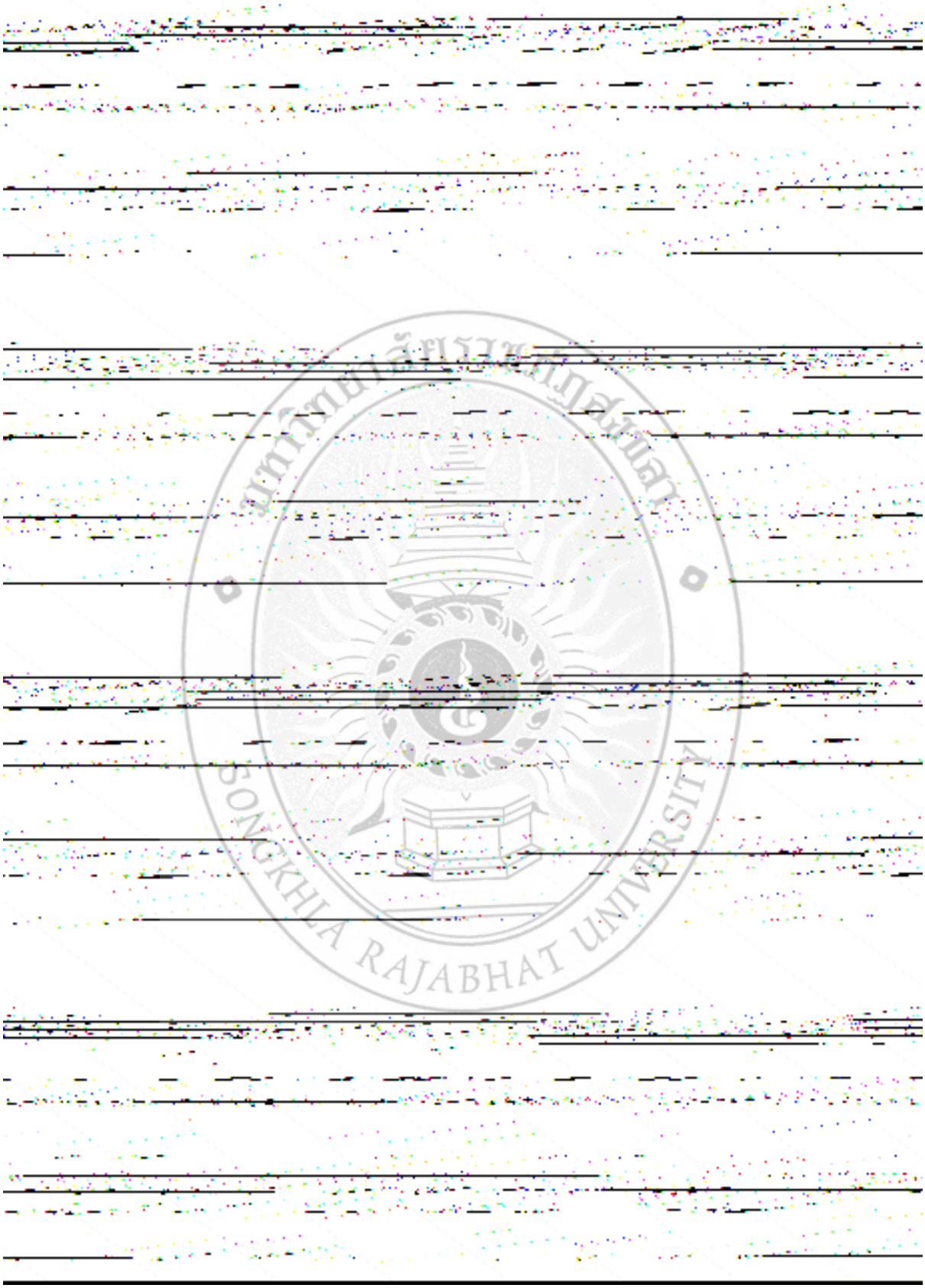


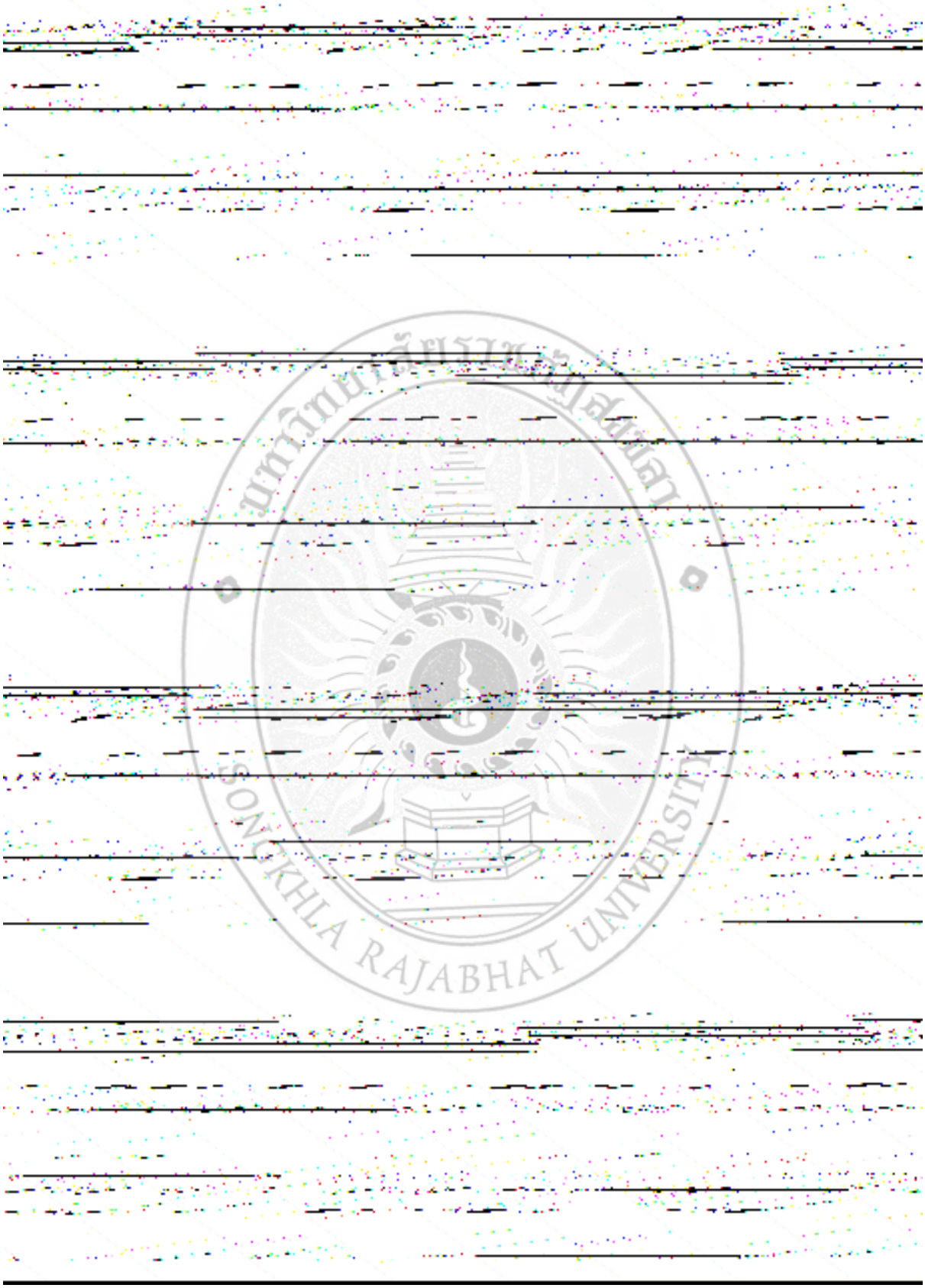


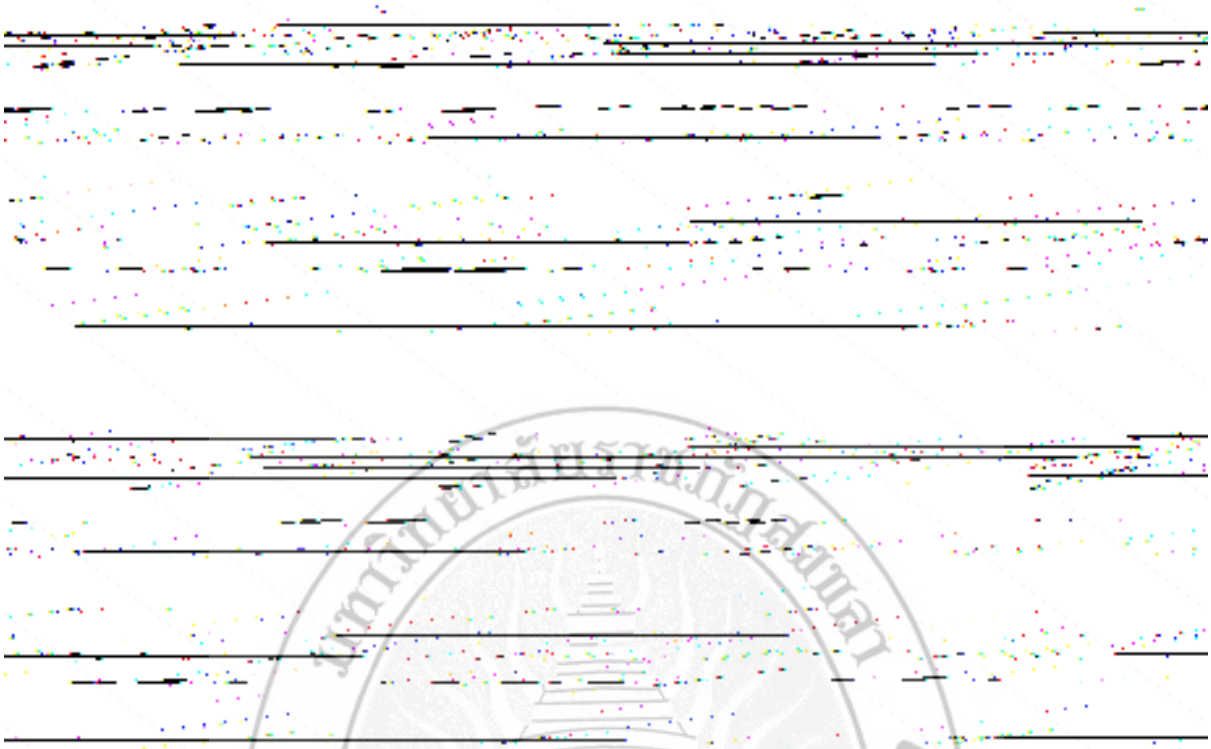


มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

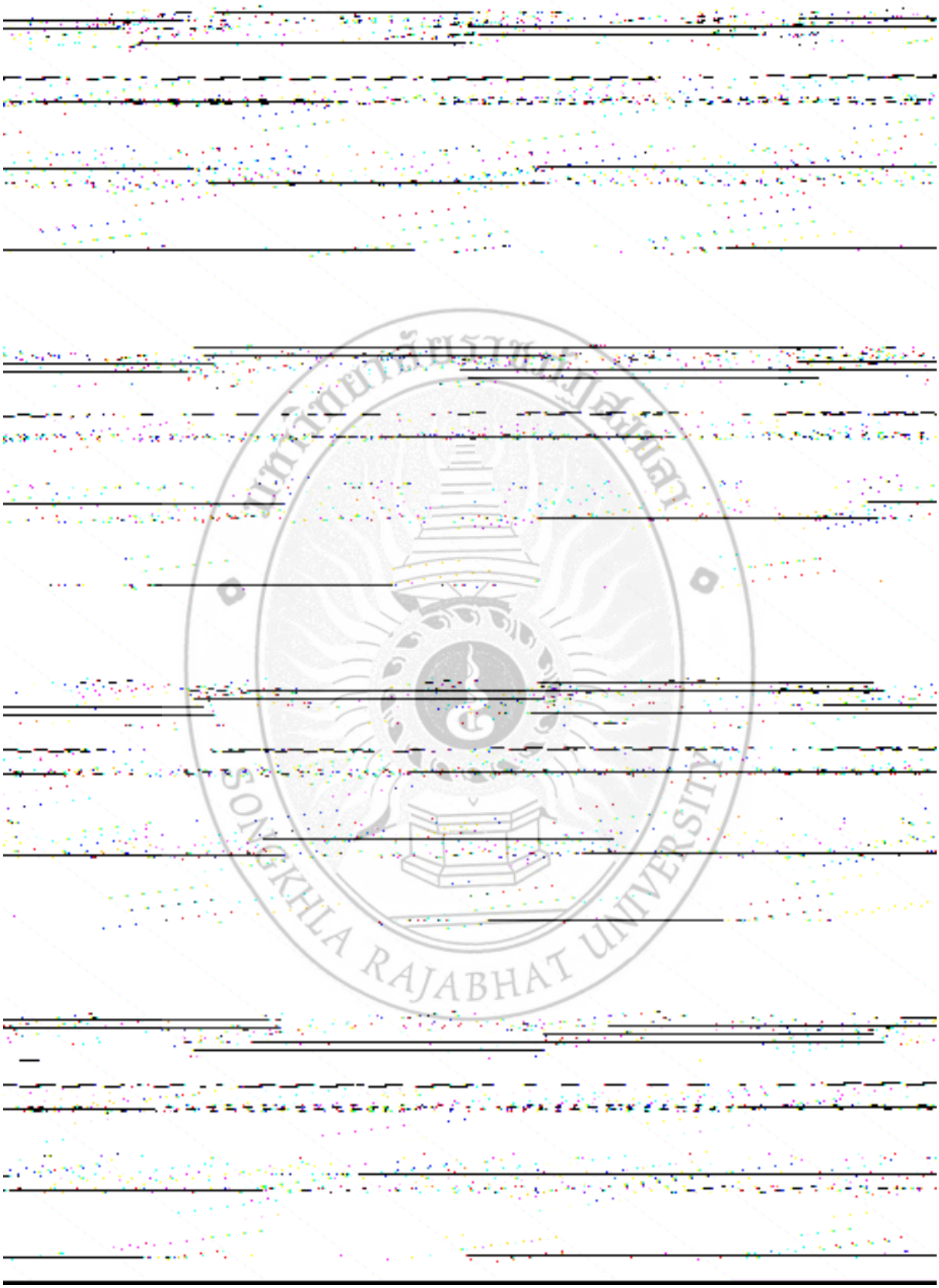
ไม่ทราบชื่อเพลง นาทีที่ 31.11

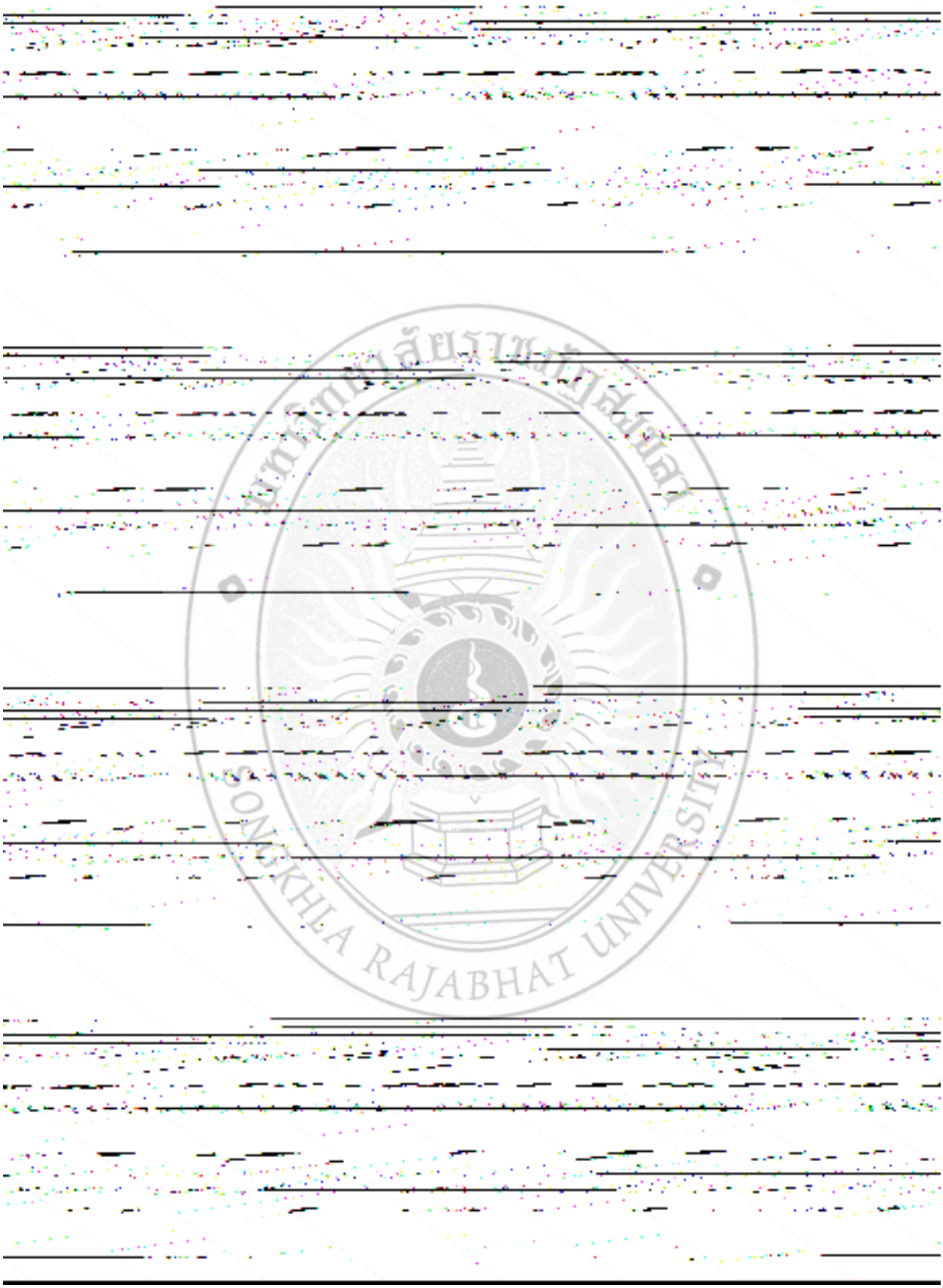


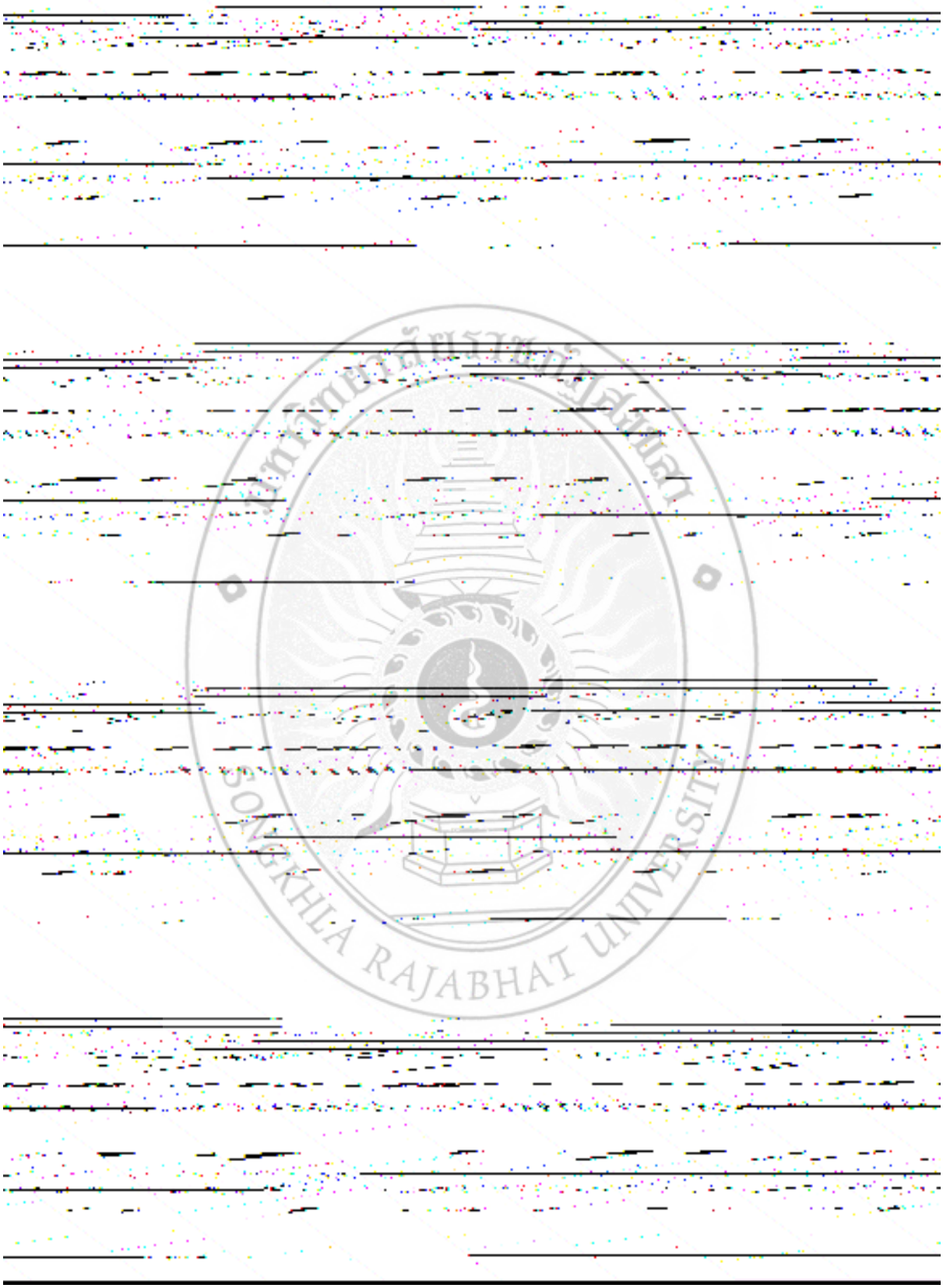


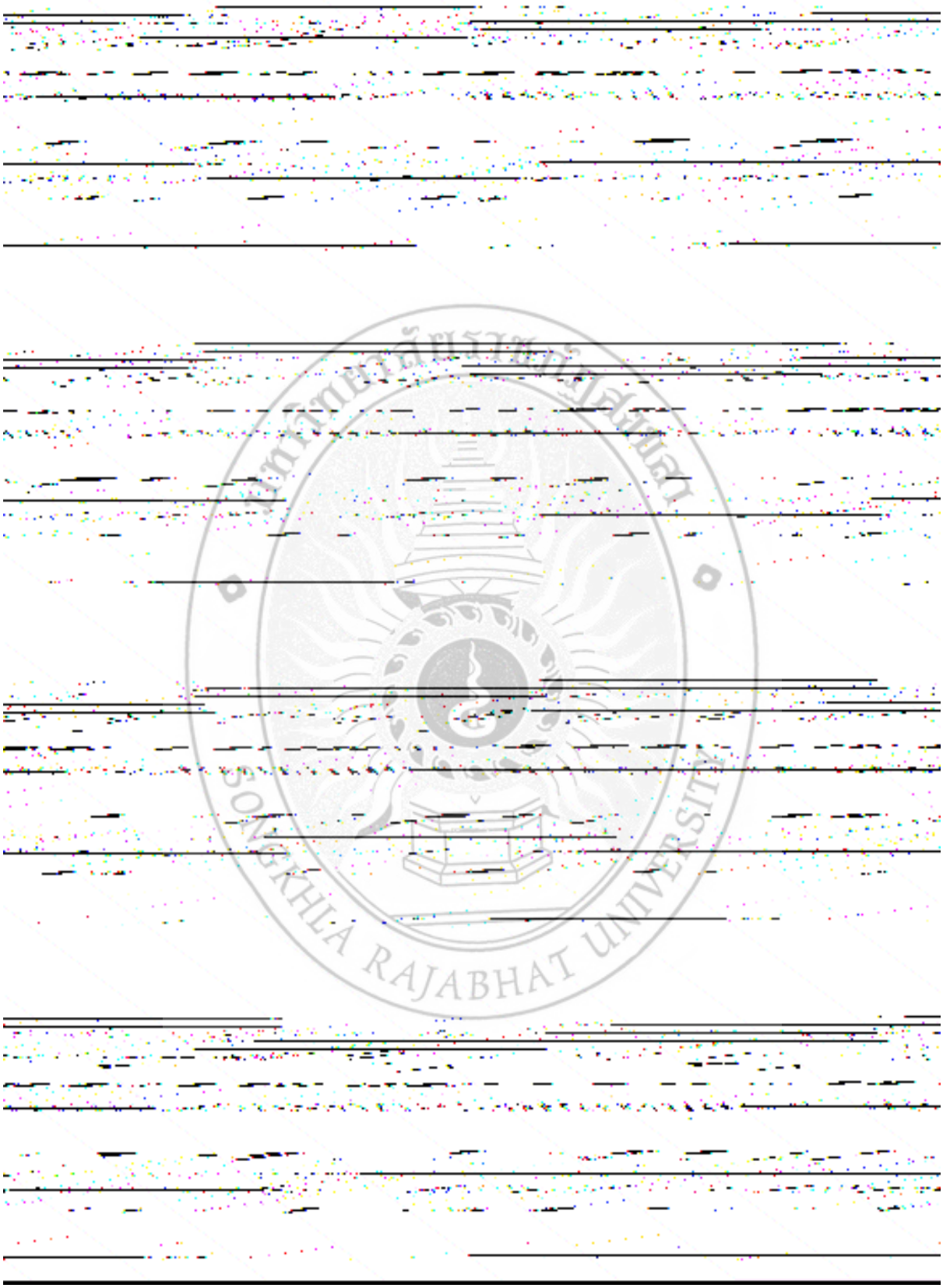


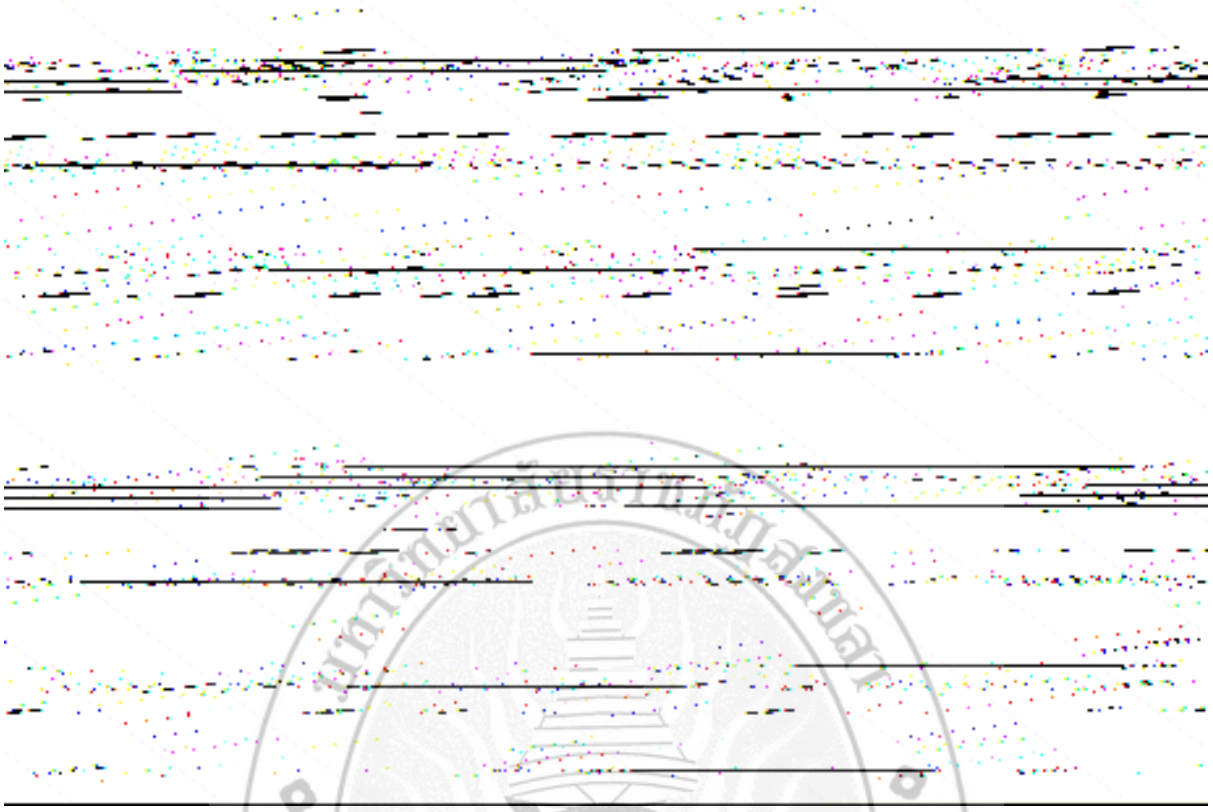
ไม่ทราบชื่อเพลง นาทีที่ 45.40

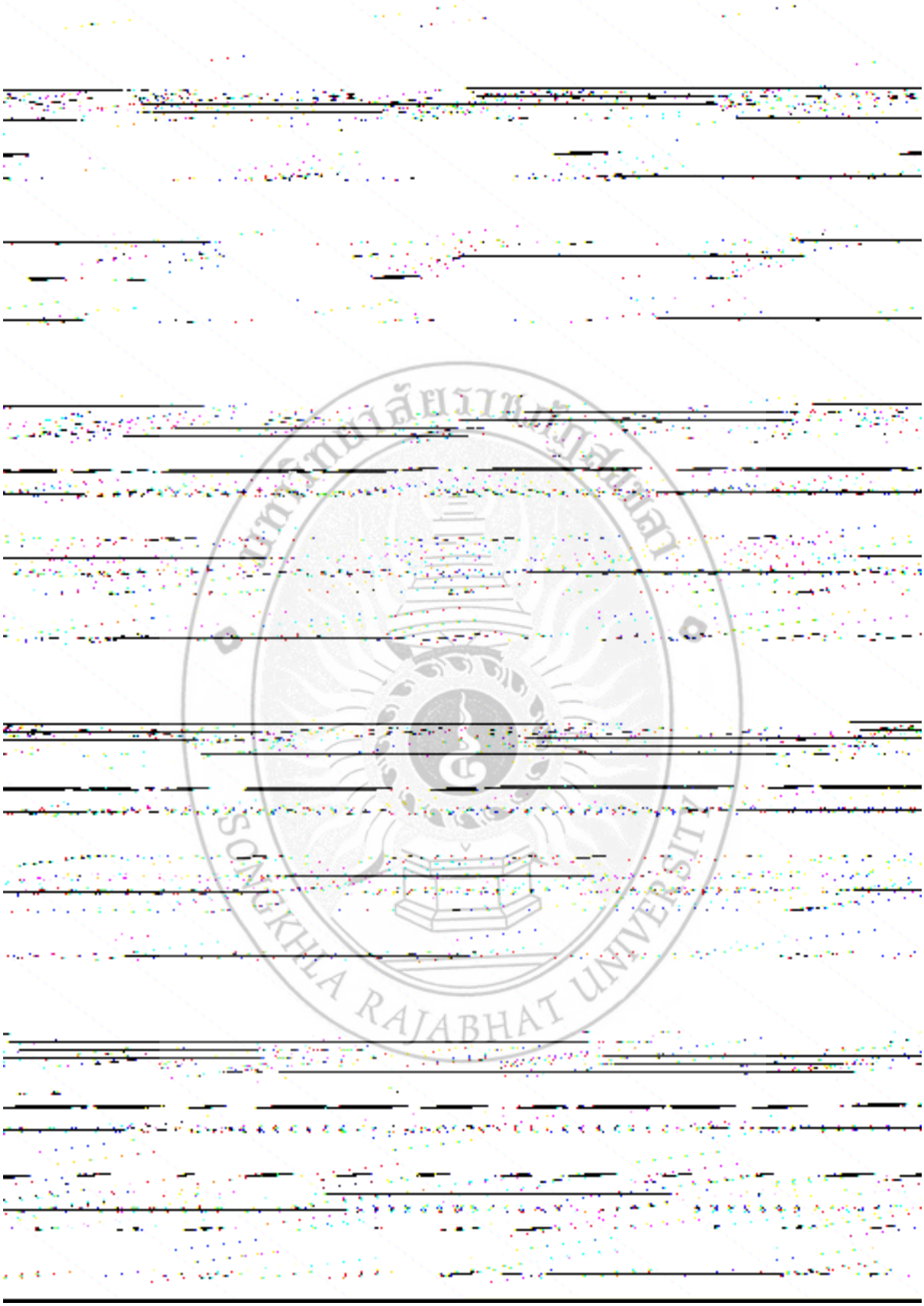


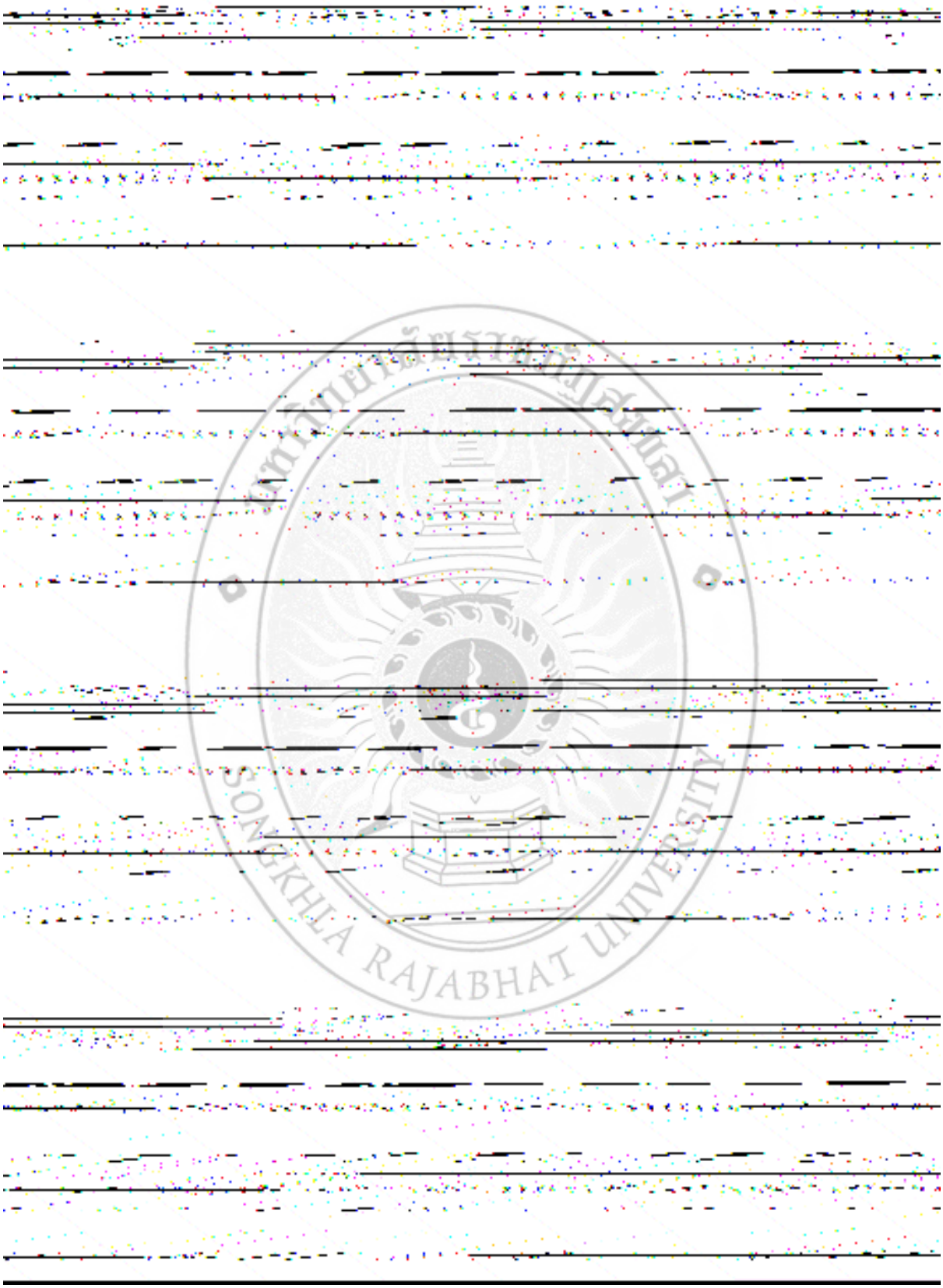




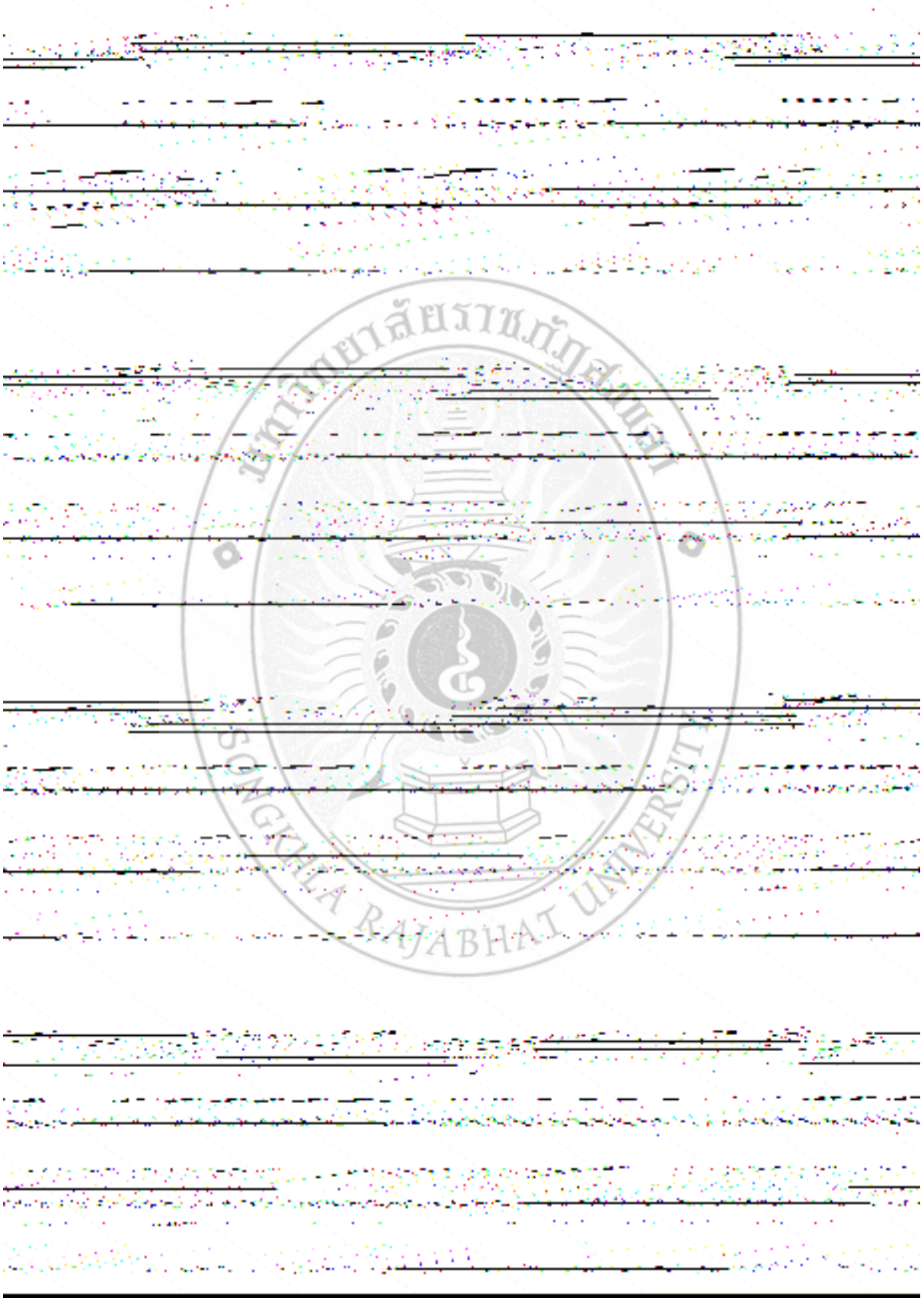


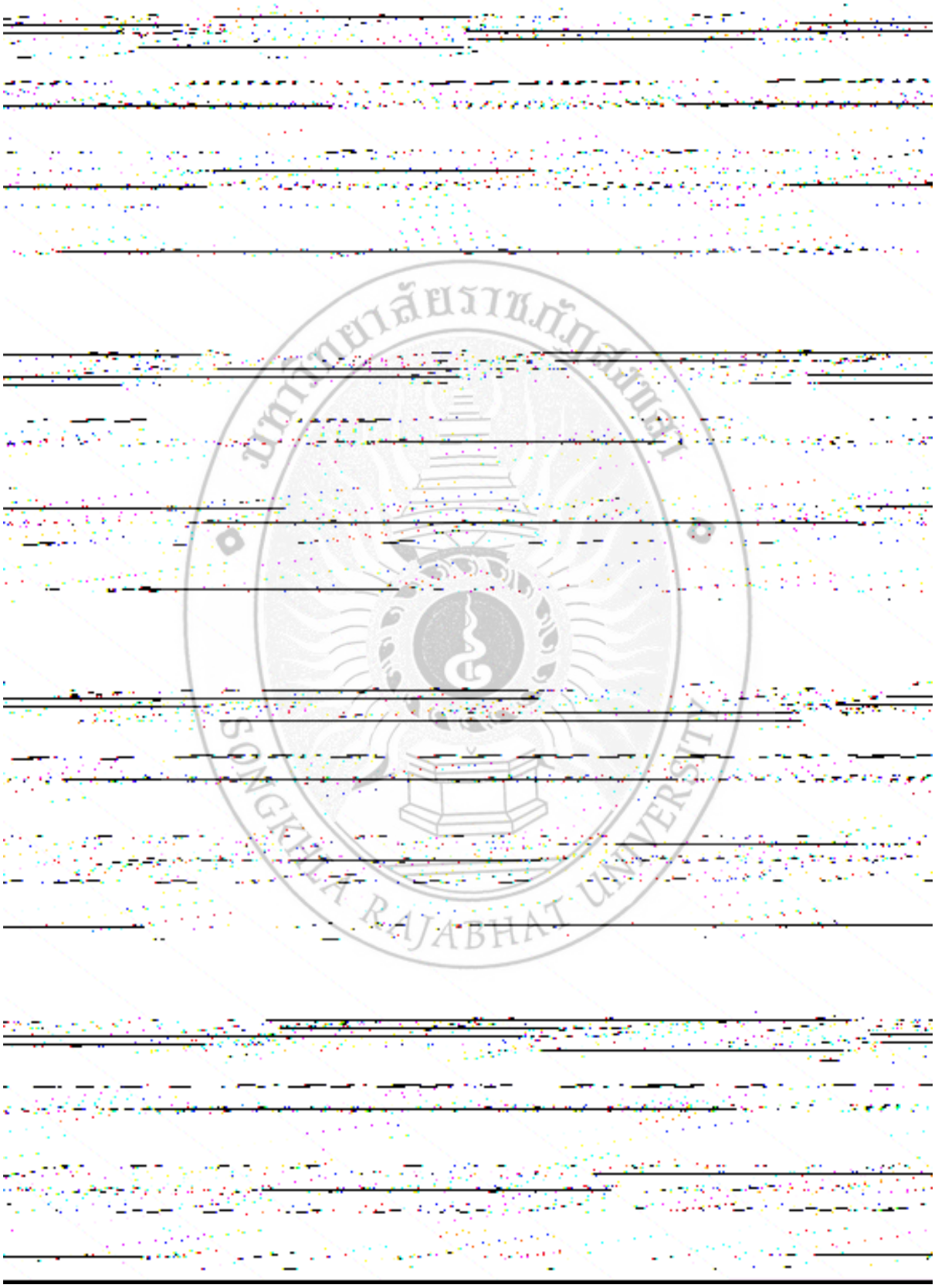


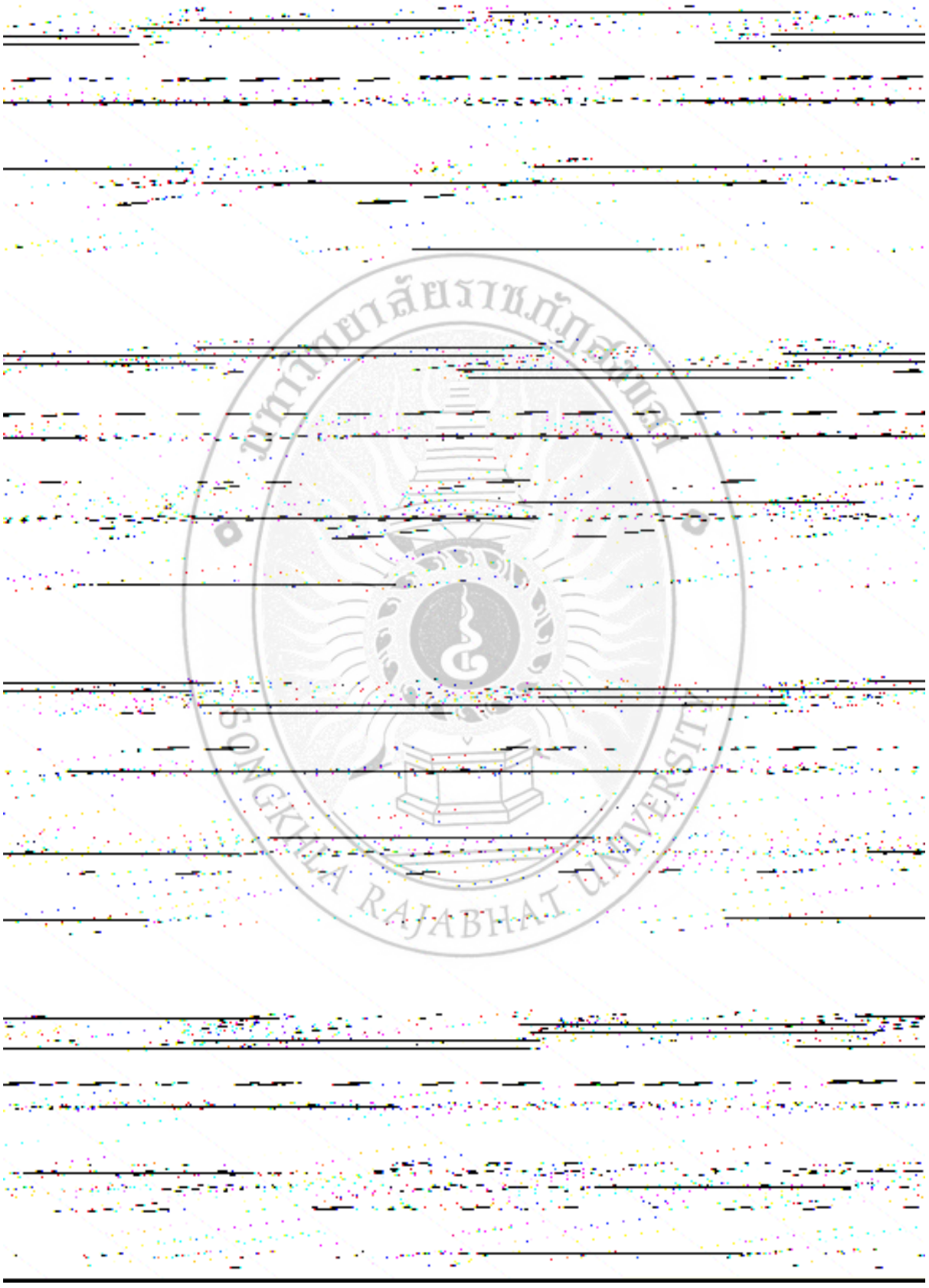


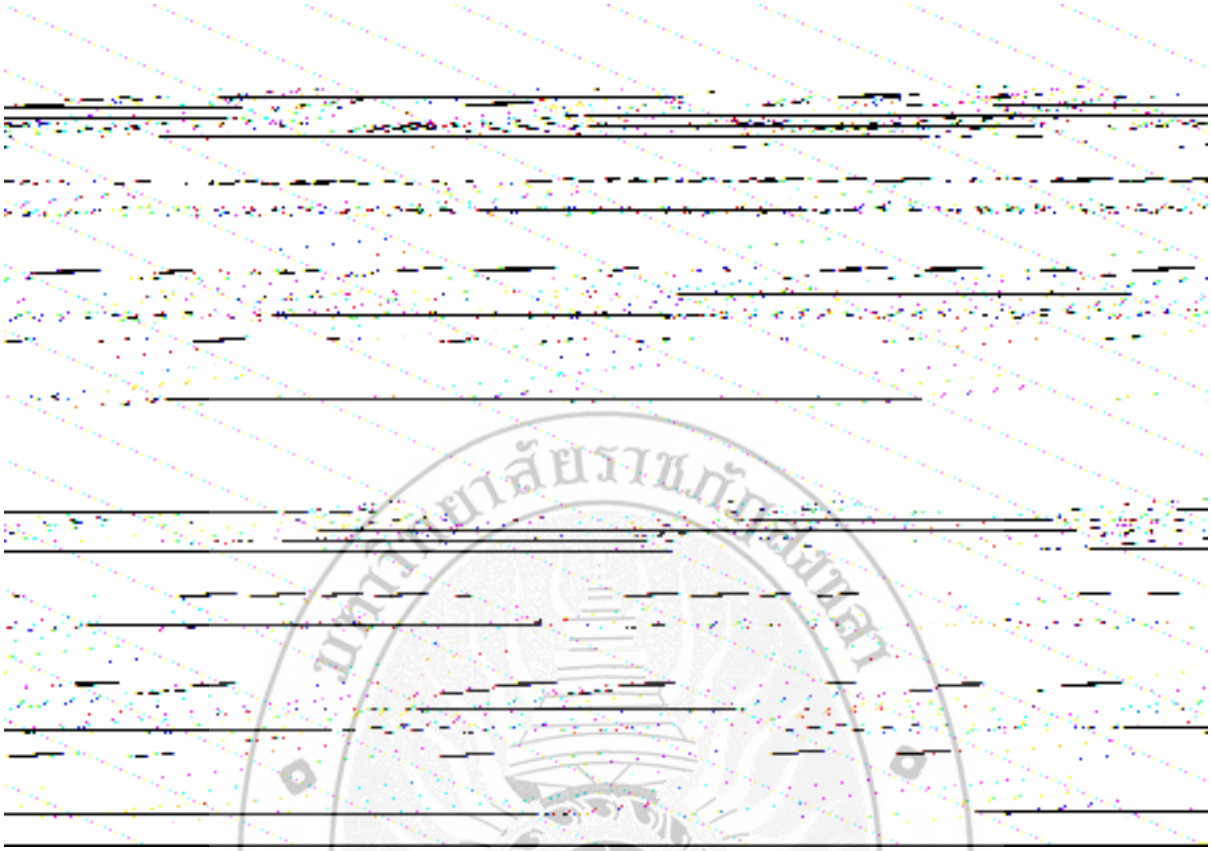


w









ประวัตินักวิจัย

ชื่อผู้วิจัย	นายสัญญา เผ่าพืชพันธุ์
วัน เดือน ปีเกิด	16 พฤษภาคม 2524
ประวัติการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต(ดนตรี), พ.ศ. 2547 มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา) พ.ศ. 2552 มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ที่ทำงาน	โปรแกรมวิชาดนตรีสากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา e-mail : sanyapao@hotmail.com

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY