รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ ประจำปีงบประมาณ 2554

โครงการ (ภาษาไทย) **ดาระ : การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิมบ้านควนโดน**

โครงการ (ภาษาอังกฤษ) **Dara : A Performing Arts in the Way of Islamite at Khuan Don Village**

รัชวิช มุสิการุณ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

กันยายน 2558

รหัสโครงการ 2554A15652004

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ดาระ : การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิมบ้านควนโดน

Dara : A Performing Arts in the Way of Islamite at Khuan Don Village

รัชวิช มุสิการุณ

รายงานวิจัยฉบับนี้ได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจาก
สำนักบริหารโครงการส่งเสริมการวิจัย
ในอุดมศึกษาและพัฒนามหาวิทยาลัยวิจัยแห่งชาติ
สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา
พ.ศ. 2558

ชื่องานวิจัย ดาระ: การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน
ผู้วิจัย รัชวิช มุสิการุณ
โครงการวิจัยทุนสนับสนุนนักวิจัยหน้าใหม่ ปีงบประมาณ 2554

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม ตลอดจนศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ที่ปรากฏในการแสดงดาระ ซึ่งเป็นการแสดงพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิมจังหวัดสตูล ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้เทคนิคการสัมภาษณ์แบบทางการทางการและกึ่งทางการ ตลอดจนการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม

ผลการวิจัยพบว่า บริบทของการแสดงดาระมีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมมุสลิม ทั้งในพิธีกรรมความเชื่อและเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงที่เก่าแก่ของชุมชนผู้นับถือศาสนาอิสลามในจังหวัดสตูล โดยในปัจจุบันเหลือคณะนักแสดงดาระเพียงคณะเดียว คือ คณะนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา ซึ่งเป็นลักษณะการรวมกลุ่มเพื่อการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางการแสดงดาระให้คงอยู่มากกว่าเพื่อยึดเป็นอาชีพ นอกจากนี้การวิจัยพบว่า ความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ที่ปรากฏในการแสดงดาระ เป็นตัวแทนของรูปแบบการแสดงประเภท "ร้อง รำ ทำเพลง" ได้อย่างดี เนื่องจากศึกษาพบอัตลักษณ์เฉพาะทางการแสดงดาระ ประกอบด้วยองค์ประสานที่มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน 3 ส่วน ได้แก่ นักร้อง นักรำ และ นักดนตรี โดยศิลปะการขับร้องจะเป็นผู้นำในการแสดง กล่าวคือ ผู้ขับร้องจะเป็นผู้ดำเนินบทเพลงเพื่อกำหนดท่าร่ายรำของนาฏศิลป์และกำหนดทิศทางกระสวนทำนองกลองของนักดนตรีไปพร้อมกัน ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่าการขับร้องเป็นหัวใจหลักของการแสดงดาระนั่นเอง ผู้ขับร้องจะเป็นผู้กำหนดการแสดง โดยนักดนตรีและนาฏศิลป์จะต้องบรรเลงและร่ายรำ ประกอบการขับร้องนั้นตามบทบาทต่าง ๆ ที่ผู้ขับร้องกำหนด ดาระจึงเป็นเสมือนรากเริ่มและรากร่วมวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของชุมชนมุสลิมโบราณที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบน้อยชิ้น อาศัยการขับร้องด้วยถ้อยคำอันงดงามเป็นการดำเนินเนื้อความ ใช้เพียงเสียงกลองในการเชื่อมโยงนาฏศิลป์เข้ากันเป็นหนึ่งเดียว โดยมีการกระชับความสัมพันธ์ของผู้คนในชุมชนด้วยการร่วมร้องร่วมแสดงและร่วมชม สะท้อนความเป็นเครือญาติทางวัฒนธรรมที่เข็มแข็งได้อย่างลึกซึ้งและชาญฉลาดในวิถีชีวิตชาวมุสลิมแต่ครั้งบรรพกาล

จากการศึกษาข้อมูลในภาคสนาม พบบทเพลงดาระที่มีผู้รวบรวมไว้จำนวน 39 เพลง ทั้งหมดได้จำบันทึกไว้เพียงเนื้อร้องและท่ารำ โดยไม่มีทำนองขับร้องและทำนองกลอง มีเพียง 5 บทเพลงที่อนุรักษ์ไว้และใช้แสดงอยู่ในปัจจุบันโดยอาจารย์สมศรี ชอบกิจและคณะนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากนายทอง มาลินี ศิลปินดาระคนสุดท้าย จากข้อมูลที่กล่าวมา แสดงถึงสถานการณ์ของบทเพลงดาระที่กำลังสูญหายไป ถึงแม้ว่านักวิชาการหรือวิทยากรในท้องถิ่นจะพยายามฟื้นฟูและอนุรักษ์การแสดงดาระอย่างเต็มกำลัง งานวิจัยครั้งนี้จึงมีประโยชน์อย่างยิ่งในการศึกษาการแสดงดาระตลอดจนบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงดาระ เพื่อใช้เป็นตัวอย่าง

ในการศึกษาและทำความเข้าใจการแสดงดาระและบทเพลงดาระอื่น ๆ ได้ในโอกาสต่อไป หรือนำความรู้เกี่ยวการแสดงดาระที่ได้ศึกษามานี้ไปพัฒนาขึ้นเพื่อใช้เรียบเรียงหรือประพันธ์บทเพลงและท่ารำในการแสดงดาระขึ้นใหม่ เป็นต้น

คำสำคัญ : ดาระ, ดนตรีพื้นบ้าน, ดนตรีมุสลิม, อำเภอควนโดน, จังหวัดสตูล

Research Title Dara: A Performing Arts in the Way of Islamite at Khuan Don Village
Researcher Mr.Ratchavit Musikarun
Research projects funded researchers new fiscal year 2554.

Abstract

This research The purpose is to study the context of the Dara in the Muslim lifestyle. The study analyzes the relationships between art, dance, musical and literary works that appear in Dara. Which indicates their native Thailand Satun Muslims. Qualitative research methods

The results showed that "Dara" a pristine community of Muslims in Satun. Currently the ensemble Dara is just one of the Khuan Don Witthaya school students. Which is characterized by the integration of conservation and legacy acting Dara to continue to hold more than a career. Dara acting as agents of the display format of "dance" as well as identity revealed only acting Dara. The interface consists of a connection between the three areas of singers, dancers and musicians, the art of singing to be a leader in the chorus, the song will be performed to determine the position of a ballet dance. Similarly drum pattern and direction of the musicians along the way may say that the chorus is the heart of the Dara itself. The chorus will show schedule. The music and dance will be instrumental and dance. The role of the chorus of those singing set. Dara is a virtual roots and the roots begin to share music and culture of the Muslim community, an ancient instrument consists of little pieces. The words sung by magnificent live performing body. Use a drum dance to link together as one. The relations of the people in the community with the collaboration and co-joined. Reflecting the relative strength of culture had a profound and intelligent in the way of life of Muslims but primitive times.

The study data in the field. Dara find songs that have made the collection of 39 songs recorded just remember all the lyrics and dance. Without chorus melody and tempo drums with only five songs preserved and presented today by Professor Somsri Chopkit and her students from schools from Khuan Don High school. Which has inherited from Mr.Thong Malinee artist Dara final. From the above information The song represents the situation of Dara being lost. Although the scholar or lecturer in local efforts to conserve and restore the Dara forcefully.

This research is particularly useful for the study of the Dara and Kabuto songs used in the show. To use an example to study and understand the Madara and Kabuto other songs in the future. Or bring about the Dara was developed for this study, authored or edited songs and dances to show up so Dara.

Keywords : Dara, folk music, Muslimic music, Khuan Don, Satun.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง ดาระ: การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูลฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของ อาจารย์สมศรี ชอบกิจ อาจารย์ผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงดาระโรงเรียนควนโดนวิทยา และ อาจารย์อานันท์ นาคคง ที่กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำ ตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่อง และให้ข้อคิดเห็นต่าง ๆ ของการวิจัยมาโดยตลอด ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ผู้วิจัยขอขอบคุณ สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษาแห่งชาติ และ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่ได้อนุเคราะห์เงินทุนสนับสนุนการวิจัยในครั้งนี้ ขอขอบพระคุณผู้ที่ได้กรุณาให้ข้อมูลในการศึกษา ทั้งจากนักวิชาการ นักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยาและศิลปินเจ้าของผลงานที่ทำการศึกษา ตลอดจนผู้ที่ได้เสียสละเวลา ให้สัมภาษณ์และถ่ายทอดความรู้ ความเข้าใจ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการทำการวิจัยครั้งนี้

ประโยชน์ทั้งหลายอันเกิดจากการวิจัยในครั้งนี้ ขอมอบแก่นายทอง มาลินี วิทยากรให้ข้อมูลและศิลปินดาระผู้ล่วงลับ ตลอดจนบรรพชนชาวมุสลิมบ้านควนโดน จังหวัดสตูล

ท้ายนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ผู้ที่จะนำเอาองค์ความรู้ในการวิจัยฉบับนี้ไปต่อยอดเพื่อต่อลมหายใจให้แก่การแสดงดาระให้คงอยู่อย่างภาคภูมิและยั่งยืนตลอดไป

รัชวิช มุสิการุณ

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	**ก**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ข**
กิตติกรรมประกาศ	**ค**
สารบัญ	**ง**
สารบัญภาพ	**ฉ**
บทที่ 1 บทนำ	**1**
1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา	**1**
1.2 วัตถุประสงค์	1
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
1.4 ขอบเขตการศึกษา	4
1.5 ระยะเวลาในการดำเนินงาน	5
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม	**8**
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา	8
2.2 สารัตถะจังหวัดสตูล	15
2.3 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	27
บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย	**33**
3.1 การศึกษาข้อมูลเอกสาร	33
3.2 การเลือกพื้นที่วิจัย	34
3.3 การเก็บข้อมูลภาคสนาม	35

SATHIENKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 บริบทการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล	**38**
4.1 การแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล	38
4.2 ลักษณะรูปแบบการแสดงดาระ	39
4.3 บทบาทและความสัมพันธ์ของการแสดงดาระกับวิถีชีวิตชาวควนโดนในปัจจุบัน	43
4.4 แนวทางการอนุรักษ์การแสดงดาระในปัจจุบัน	72
บทที่ 5 วิเคราะห์ความสำพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ที่ปรากฏในการแสดงดาระ	**70**
5.1 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกลอง ทำนองเพลงและท่ารำการแสดงดาระ	70
5.2 ลักษณะและโครงสร้างทางการแสดงดาระ	81
บทที่ 6 สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	**83**
6.1 สรุปผลการวิจัย	83
6.2 อภิปรายผล	85
6.3 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย	85
บรรณานุกรม	**89**
ภาคผนวก	**90**
ประวัติผู้วิจัย	**187**

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

สารบัญภาพ

ภาพประกอบที่ **หน้า**

1. แผนที่จังหวัดสตูล 38
2. การแสดงดาระ 39
3. กลองดาระ 43
4. เปรียบเทียบกลองดาระกับรำมะนา 44
5. ลักษณะทางอุโฆษวิทยาของกลองดาระ 45
6. การปักหมุดกำหนดจุดกึ่งกลางของหุ่นกลองดาระ 46
7. การลากเส้นรัศมีขอบกลองดาระ 47
8. การขุดหุ่นกลองดาระ 47
9. การวัดขนาดและเข้ามุมหวาย 48
10. ลิ่มตรึงเร่งเสียงกลองดาระ 49
11. กรอบไม้สำหรับขึงหนังแพะตากแดด 50
12. การเตรียมหนังแพะและตัดตามขนาด 51
13. การพับหนังและเจาะรูร้อยหวาย 52
14. การเตรียมหุ่นกลองและติดตั้งหวายรองใต้ฐานกลอง 52
15. การเตรียมหุ่นกลองและร้อยหวายจากด้านตรงข้ามทั้งสี่ด้าน 53
16. การร้อยหวายจากหนังด้านหน้ามายังหวายฐานด้านล่างกลอง 53
17. การใส่ลิ่มเร่งเสียงบริเวณฐานด้านล่างกลอง 54
18. การตีให้ได้เสียง “ทะ” โดยตีเปิดเสียงด้วยมือซ้าย 56
19. การตีให้ได้เสียง “พึง” โดยตีเปิดเสียงด้วยมือขวา 56
20. การตีให้ได้เสียง “ปะ” โดยตีปิดเสียงด้วยมือขวา 56

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

มนุษย์ทุกคนมีจังหวะดนตรีอยู่ในตัวเองมาพร้อมแล้วตั้งแต่กำเนิด สังเกตได้จากการเต้นของหัวใจที่เป็นจังหวะช้าเร็วสม่ำเสมอ การเดิน การหายใจ หรือกิจกรรมต่างๆในชีวิต ล้วนแต่มีจังหวะที่ชัดเจน เหล่านี้เป็นเครื่องตอกย้ำความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับดนตรีตั้งแต่เกิดจนกระทั้งตายได้เป็นอย่างดี มนุษย์นั้นมีเสียงที่เกิดจากปอด หลอดลม กล่องเสียงและรู้จักใช้อวัยวะ เช่น ปาก จมูก ลิ้น ลำคอ ในการควบคุมคุณลักษณะและคุณภาพเสียงให้เป็นไปตามที่ต้องการได้ เสียงจากอวัยวะเหล่านั้นเปลี่ยนแปลงและถูกพัฒนาจัดระเบียบเรียบเรียงจนกลายเป็นเสียงที่มีอำนาจและสามารแสดงความรู้สึกผ่านกระบวนการสื่อความหมายเป็นภาษาพูดและภาษาดนตรี เพื่อการแสดงออกซึ่งเจตนารมณ์ต่าง ๆ

นอกเหนือจากความสามารถในการใช้อวัยวะสร้างสรรค์เสียงดนตรีแล้ว มนุษย์ยังสามารถปรับประยุกต์วัสดุอุปกรณ์เครื่องใช้ต่างๆในชีวิตประจำวัน มาเป็นเครื่องดนตรีสำหรับสร้างเสียงดนตรีขึ้นได้อีกด้วย โดยระยะแรกนั้น เครื่องดนตรีมีวัตถุประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ ประการที่หนึ่งใช้แทนเสียงมนุษย์ เช่น ใช้เขาสัตว์เป่าแทนการตะโกนออกข่าวป่าวร้อง ประการที่สอง สร้างเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม เช่น ต้องการทำสิงหนาทและฤทธิ์เดช ก็คิดสร้างกลองสร้างเกราะขึ้นมาเพื่อตีให้เกิดเสียง หรือการทำเพื่อความสุขกินดีอยู่ดีก็ใช้สังข์เป่า เป็นต้น ประการที่สาม ใช้เพื่อความบันเทิง เช่น การสร้างขลุ่ยแทนการผิวปาก เป็นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล , รองศาสตร์ตราจารย์นายแพทย์ , 2535 : 25-26)

ลักษณะดังกล่าวข้างต้นจึงเป็นเสมือนรูปแบบของการวิวัฒนาการอย่างหนึ่งที่สามารถศึกษารวบรวมเป็นหลักฐานและองค์ความรู้ได้ ดนตรีจึงเป็นศาสตร์แขนงหนึ่ง ที่มีการสั่งสมจนกลายเป็นวัฒนธรรมมาตั้งแต่อดีตกาล โดยเฉพาะดนตรีพื้นบ้าน ที่ปรากฏขึ้นตามภูมิภาคต่าง ๆ ของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ

ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่ชาวบ้านสร้างสรรค์ขึ้นด้วยการร้องหรือบรรเลงโดยชาวบ้านและชาวบ้านด้วยกันเป็นผู้ฟัง ดนตรีพื้นบ้านมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้ (สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช , 2533: 279-280)

1. เป็นดนตรีของชาวบ้าน ส่วนมากเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรม มีลักษณะที่ไม่มีระบบกฎเกณฑ์ชัดเจนตายตัว ประกอบกับใช้วิธีถ่ายทอดด้วยปากและการจดจำ (มุขปาฐะ) จึงเป็นเหตุให้ไม่มีใครเอาใจใส่ศึกษาหรือจดบันทึกไว้เป็นหลักฐาน

2. เป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น แต่ละท้องถิ่นจะมีดนตรีที่มีสำเนียง ทำนอง และจังหวะลีลาเป็นของตนเอง เมื่อบรรเลงหรือขับลำนำ ผู้ฟังจะรู้ได้ทันทีว่าเป็นดนตรีของท้องถิ่นใด

3. เป็นดนตรีที่บรรเลงหรือขับลำนำด้วยการจดจำสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน เป็นเหตุให้จังหวะ ลีลา และทำนองของดนตรีผิดเพี้ยนกันได้ นอกจากนี้ยังมีการแต่งเติมเสริมต่อจนเกิดเป็นดนตรีทำนองใหม่ที่แตกแขนงจากทำนองเดิม

4. เป็นเพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และเรียบง่าย ซึ่งมักจะบรรเลงตามความพอใจของผู้เล่น มีกฎเกณฑ์การเล่นไม่เคร่งครัดตายตัว ผู้เล่นอาจจะบรรเลงทำนองกลับไปกลับมาจนกว่าจะพอใจแล้วจึงหยุดขึ้นเพลงใหม่ จึงพบว่าในการบรรเลงแต่ละครั้ง ผู้บรรเลงบางคนจึงอาจประดิษฐ์พลิกแพลงทำนองขึ้นทันทีทันใดขณะที่เล่น (Improvisation) แต่เมื่อเล่นจบแล้วก็มักจะย้อนกลับมาเล่นลีลาตามที่เล่นครั้งแรกไม่ได้อีก จึงทำให้เกิดเพลงท่วงทำนองใหม่ ๆ และเกิดการสูญหายไปในคราวเดียวกัน

นอกจากนี้ ดนตรีพื้นบ้านยังมีเสียงดนตรีที่มีระบบเสียงเฉพาะของตัวเอง ซึ่งไม่สามารถเทียบได้กับเสียงดนตรีตะวันตก เนื่องจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านประดิษฐ์ขึ้นด้วยฝีมือชาวบ้าน ตามความสะดวกและความพอใจ อาจจะใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น บางครั้งเป็นวัสดุเหลือใช้ เช่น กะลามะพร้าว กระป๋อง ปล้องไม้ไผ่ หรือเขาสัตว์ ฯลฯ ดังนั้นเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทเดียวกันจึงมีระดับเสียงและคุณภาพเสียงที่แตกต่างกันไป ไม่เป็นมาตรฐานอย่างเดียวกันเหมือนเครื่องดนตรีตะวันตก

ภาคใต้เป็นศูนย์กลางทางการค้าของภูมิภาคเอเชียอาคเนย์มาตั้งแต่โบราณ เป็นแหล่งติดต่อค้าขายระหว่างสองชาติใหญ่ คือ อินเดียกับจีน และเป็นเป้าหมายสำคัญแห่งหนึ่งในการเผยแผ่ศาสนาพราหมณ์และพุทธ การเข้ามาของชนชาติต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวอินเดียทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรี การละเล่น และอื่น ๆ ถูกนำเข้ามาเผยแพร่ด้วย กลุ่มชนที่เข้ามานั้นบางส่วนได้ตั้งหลักแหล่งอยู่อาศัยถาวร ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรีถูกถ่ายโยงสืบทอด ปรับเปลี่ยนจนเป็นดนตรีของชาวบ้านภาคใต้ ดังจะสังเกตได้จากท่วงทำนองของดนตรีพื้นบ้าน อย่างเช่น ดนตรีโนราที่ลีลาของกลองที่มีกลิ่นไออิทธิพลดนตรีอินเดียอย่างชัดเจน เป็นต้น

นอกเหนือจากอินเดียกับจีนแล้ว การติดต่อสัมพันธ์กับชวามลายูก็มีผลต่อพัฒนาการด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เช่นกัน ทั้งความสัมพันธ์กันทางการเมืองและการสงคราม ส่งผลให้เกิดสายใยสัมพันธ์กันทางศาสนาอีกทางหนึ่ง หากจะพิจารณากันถึงพื้นฐานทางเชื้อชาติและภาษาแล้ว ชาวภาคใต้ตอนล่าง คือ จังหวัดชายแดนไทย -มาเลเซียปัจจุบัน ส่วนหนึ่งมีเชื้อสายมลายูและพูดภาษามลายู เช่นเดียวกับที่ประเทศมาเลเซียแถวรัฐทางตอนเหนือก็มีชาวมลายูเชื้อสายไทยอยู่ไม่น้อย สภาพเช่นนี้ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรีในเขตพื้นที่ดังกล่าวของทั้งสองประเทศมีลักษณะร่วมกัน และหากจะกล่าวเฉพาะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแถบนั้น ก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นดนตรีพื้นบ้านแบบชวา – มลายู และไม่จำเพาะเขตพื้นที่จังหวัดชายแดนเท่านั้น ดนตรีบางอย่างยังแพร่กระจายกว้างออกไป

ทั่วภาคใต้ และอาจเลย ไปถึงภาคอื่น ๆ ของประเทศไทยด้วย เช่น รำมะนา ปี่ฮ้อ เป็นต้น (สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช , 2533: 316)

วงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแสดงของภาคใต้นั้น มีอยู่หลายประเภทวงดนตรีที่นิยมและพบทั่วไป ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ฉิ่ง โหม่ง กลอง ทับและปี่ วงประเภทนี้ใช้ประกอบการแสดงมหรสพของชาวไทยพุทธ เช่น วงหนังตะลุงและวงโนรา ในขณะที่วงกลองบานอ หรือวงที่ใช้กลองรำมะนาดีประกอบจังหวะจะใช้ประกอบการแสดงของชาวไทยมุสลิม ตัวอย่างเช่น วงรองแง็ง วงลิเกป่า วงลิเกฮูลู เป็นต้น ดังจะเห็นได้ว่าชนิดของเครื่องดนตรีและประเภทของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้น มีความแตกต่างไปตามขนบประเพณีและวิถีชีวิตของคนในแต่และชุมชน นอกเหนือจากศิลปะการแสดงที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังปรากฏพบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อีกหลายชนิดที่รู้จักกันในวงแคบ หนึ่งในนั้นก็คือ ดนตรีประกอบการแสดงดาระ ซึ่งเป็นดนตรีพื้นบ้านที่ยังหลงเหลืออยู่ในเฉพาะจังหวัดสตูลเท่านั้น

การแสดงดาระ คือ ศิลปะการร่ายรำพื้นบ้าน ประกอบการขับร้องและบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่เรียกว่า “กลองดาระ” ของชาวมุสลิมในเขตอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล โดยเป็นการละเล่นเพื่อความเพลิดเพลินในงานรื่นเริงต่าง ๆ หรืองานพบปะสังสรรค์หลังจากเสร็จสิ้นภาระกิจการทำงานในแต่ละวันของชาวบ้าน โดยนิยมรำกันเป็นคู่ ๆ แต่เดิมนั้นใช้นักแสดงชายล้วนแต่งตัวเป็นคู่ชายกับหญิง โดยไม่จำกัดจำนวนคู่ ทั้งนี้การแสดงดาระยังเปิดโอกาสให้ผู้ชมซึ่งเป็นชาวบ้านในชุมชนสามารถร่วมแสดงโดยการร้อง รำ และสลับสับเปลี่ยนกันบรรเลงกลองดาระได้ตลอดช่วงของการแสดง

ในอดีต ศิลปะการแสดงดาระเข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อประมาณ 300 ปีก่อน จากตำนานและคำบอกเล่าของผู้สูงอายุในชมชนมุสลิมอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล กล่าวถึงประวัติของดาระว่ามีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ แขวงเมืองฮัมดาระตนเมาฟ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย และเผยแพร่มายังบริเวณพื้นที่จังหวัดสตูลโดยกลุ่มพ่อค้าวานิชและนักท่องเที่ยว ผ่านมาทางประเทศอินโดนีเซียและประเทศมาเลเซียอีกถอดหนึ่ง การเข้ามาของดาระไม่ได้มาในรูปแบบของการแสดงอาชีพ และไม่ได้มาในรูปแบบที่เป็นนัยของการเผยแพร่ศาสนา แต่เป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานยามว่างหลังจากเคร่งเครียดกับการทำงาน และเพื่อสันทนาการกันภายในชุมชน

ปัจจุบันการแสดงดาระมีการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากอิทธิพลจากสิ่งบันเทิงสมัยใหม่ที่เข้ามามีบทบาทมากขึ้นในท้องถิ่น ตลอดจนความเข้าใจความหมายของภาษาที่ใช้ในบทเพลงเพื่อประกอบการแสดงดาระ อันประกอบด้วยภาษาอาหรับ ภาษาถิ่นมาลายู ภาษามาเลเซีย ภาษาฮินดู และภาษาไทยที่ปะปนเข้ามาในบทเพลงซึ่งยากต่อการทำความเข้าใจ จึงส่งผลให้ความนิยมของการแสดงดาระลดน้อยลงจนแทบจะไม่เป็นที่รู้จักในสังคม ต่อมาได้มีความพยายามที่จะฟื้นฟูการแสดงดาระโดยหน่วยงานราชการต่าง ๆ มากขึ้นโดยเฉพาะโรงเรียนควนโดนวิทยา ที่นำดาระออก

แสดงสาธิตในโอกาสสำคัญ ๆ เพื่อมุ่งเน้นให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการสืบทอดการแสดงชนิดนี้ (วิภาวดี สุทธิสว่าง , 2529 : 38-39)

อย่างไรก็ตามแม้จะมีความพยายามที่จะอนุรักษ์จากหน่วยงานหลายฝ่าย แต่ศิลปะการแสดงดาระก็ยังคงถูกจำกัดอยู่ในวงแคบและได้รับความนิยมน้อยลงเรื่อย ๆ การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจศึกษาองค์ประกอบที่เป็นหัวใจสำคัญของการแสดงดาระ คือ ท่าร่ายรำและบทเพลงที่นำมาขับร้อง ตลอดจนกลองดาระ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งนี้ ท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ส่งผลคุกคามเสถียรภาพการดำรงอยู่ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับปัจจุบันศิลปินผู้ชำนาญการในด้านการแสดงดาระได้เสียชีวิตไปเกือบหมด ทำให้ผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในการแสดงดาระและดนตรีประกอบการแสดงดาระอย่างแท้จริงมีอยู่จำนวนน้อย คงเหลือแต่นายทอง มาลินี อายุ 91 ปี วิทยากรผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงดาระให้กับเยาวชนในโรงเรียนควนโดนวิทยา ที่สามารถบอกเล่าแนะนำเทคนิค วิธีการ และขั้นตอนต่าง ๆ ในการแสดงดาระตามแบบดังเดิมได้เพียงบุคคลเดียวเท่านั้น เหตุนี้จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลและองค์ความรู้ต่าง ๆ ไว้อย่างเป็นระบบ เพื่อใช้เป็นหลักฐานสำคัญในการสืบทอดและอนุรักษ์ไว้ มิให้การแสดงดาระต้องสูญหายไปจากวิถีชีวิตชาวมุสลิมบ้านควนโดน จังหวัดสตูล

1.2 วัตถุประสงค์

1.2.1 เพื่อศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม

1.2.2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ที่ปรากฏในการแสดงดาระ

1.3 ขอบเขตการศึกษา

การทำงานวิจัยชิ้นนี้ ศึกษาจากเอกสารทางด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับดนตรีดาระไปพร้อมกับการลงเก็บข้อมูลภาคสนามบริเวณจังหวัดสตูล ซึ่งเป็นจังหวัดในพื้นที่ชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย มีพรมแดนทิศเหนือติดต่อกับอำเภอรัตภูมิ จังหวัดสงขลา และอำเภอปะเรียน จังหวัดตรัง ทิศใต้ติดต่อกับรัฐเปอร์ลิส ประเทศสหพันธ์มาเลเซีย ทิศตะวันออกติดต่อกับอำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา และรัฐเปอร์ลิส ประเทศสหพันธ์มาเลเซีย และทิศตะวันตกติดช่องแคบมะละกาบริเวณคาบสมุทรอินเดีย ตลอดจนข้อมูลจากการเข้าสัมมนาและกิจกรรมภายในชุมชน

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาจะแบ่งขอบเขตการศึกษาออกเป็น 2 ประเด็น คือ

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา ผู้วิจัยศึกษาบริบทวัฒนธรรมการแสดงดาระในจังหวัดสตูล โดยศึกษาถึงบริบทที่มีอิทธิพลต่อลักษณะรูปแบบและวิธีการแสดงดาระในชุมชนที่นับถือศาสนาอิสลาม นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างท่าร่ายรำ ดนตรี และบทขับร้อง ที่ใช้ประกอบการแสดงดาระ ตลอดจนการนำไปใช้ที่สอดคล้องกับการดำเนินชีวิตในสภาพสังคมปัจจุบัน

1.3.2 ขอบเขตด้านสถานที่ ผู้วิจัยลงศึกษาพื้นที่ภาคสนามในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล โดยมุ่งใช้โรงเรียนควนโดนวิทยาเป็นศูนย์กลางในการติดต่อประสานงาน จัดสัมมนาอบรมองค์ความรู้ในการแสดงดาระโดยวิทยากรท้องถิ่น และจัดกิจกรรมค่ายเยาวชนดาระที่ได้นำองค์ความรู้จากการอบรมสัมมนาถ่ายทอดสู่เยาวชนในท้องถิ่น เนื่องจากโรงเรียนควนโดนวิทยามีความพร้อมด้านสถานที่จัดกิจกรรม ตลอดจนมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับผู้คนในอำเภอควนโดน เพราะเป็นสถาบันการศึกษาประจำอำเภอจึงมีศักยภาพในการเข้าถึงชุมชนได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยได้รับความช่วยเหลือจากอาจารย์สมศรี ชอบกิจ ตำแหน่งอาจารย์ชำนาญพิเศษของโรงเรียนควนโดนวิทยา เป็นผู้ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงดาระและบริบทสังคมชาวมุสลิมบ้านควนโดนในเบื้องต้น อาจารย์สมศรี ชอบกิจเป็นผู้นำดาระเข้าสู่ระบบการศึกษาภายในโรงเรียน โดยได้ริเริ่มเก็บรวบรวมบทขับร้อง ท่าร่ายรำ และกลองดาระโบราณ จัดตั้งเป็นศูนย์การเรียนรู้ดาระชุมชนภายในโรงเรียนควนโดนวิทยา และฝึกหัดการแสดงดาระให้แก่นักเรียนของโรงเรียนควนโดนวิทยา จนสามารถออกทำการแสดงได้ในงานสำคัญ ๆ ของจังหวัดสตูลหลายครั้ง นับเป็นวิทยากรท้องถิ่นที่ทำงานอนุรักษ์สืบทอดการแสดงดาระมาอย่างต่อเนื่อง จนทำให้การแสดงดาระกลับมาเป็นที่รู้จักของคนในชุมชนได้อีกครั้ง

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ศึกษาข้อมูลการแสดงดาระจากศิลปินดาระที่เหลืออยู่คนสุดท้าย คือ นายทอง มาลินี อายุ 91 ปี โดยเริ่มชีวิตการเป็นนักแสดงดาระเมื่ออายุเพียง 13 ปี มีความสามารถทั้งการร้อง การรำ และการตีกลองดาระได้เป็นอย่างดี ได้รับเชิญไปแสดงและถ่ายทอดความรู้การแสดงดาระโบราณในหลายโอกาส นายทอง มาลินี ได้อุทิศตนเพื่อการอนุรักษ์และถ่ายทอดองค์ความรู้ในการแสดงดาระให้แก่เยาวชน โดยรับเชิญจากโรงเรียนควนโดนวิทยาให้เป็นวิทยากรถ่ายทอดการแสดงดาระให้แก่นักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยาหลายรุ่น และมอบกลองดาระโบราณที่เหลืออยู่เพียง 3 ใบ เก็บรักษาไว้ที่โรงเรียนควนโดนวิทยา นายทอง มาลินี จึงเป็นผู้ที่จะให้ข้อมูลการแสดงดาระในอดีตได้อย่างกระจ่างชัด

ขอบเขตด้านระยะเวลา ผู้วิจัยเก็บข้อมูลการแสดงดาระในงานต่าง ๆ เช่น งานแสดงศิลปหัตถกรรมนักเรียน งานกาชาดประจำจังหวัด งานของดีเมืองสตูล เป็นต้น โดยการประสานงานจากทางคณะนักแสดงดาระของโรงเรียนควนโดนวิทยาเกี่ยวกับวัน เวลา และสถานที่จัดการแสดง นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นัดหมายเพื่อสังเกตการณ์การฝึกซ้อมก่อนการแสดงที่โรงเรียนควนโดนวิทยาอีกด้วย

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.4.1 ดาระ คือ ศิลปะการร่ายรำพื้นบ้าน ประกอบการขับร้องและบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่เรียกว่า “กลองดาระ” ของชาวมุสลิมในเขตอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล โดยนิยมรำกันเป็นคู่ชายกับหญิง

1.4.2 การแสดงในวิถีชีวิต หมายถึง การละเล่นพื้นบ้านหรือมหรสพพื้นถิ่นที่สะท้อนให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยมีความผูกพันทางคติชน ความเชื่อ ศาสนาและพิธีกรรม คัดสรรขัดเกลาจากกระบวนการทางสังคม ถ่ายทอดขนบและวิธีการแสดงสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มชน

1.4.3 ชาวมุสลิม คือ กลุ่มประชากรที่ถือสัญชาติไทย และนับถือศาสนาอิสลาม

1.4.4 บ้านควนโดน คือ พื้นที่ในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบถึงบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม

1.5.2 เข้าใจความสำพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ที่ปรากฏในการแสดงดาระ

1.5.3 เป็นงานวิจัยที่สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของดนตรีดาระที่มีต่อวิถีชีวิตชาวมุสลิม

1.5.4 ใช้เป็นเอกสารและฐานข้อมูลในการศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

1.6 ระยะเวลาในการดำเนินงาน

ระยะเวลาในการดำเนินงาน เริ่ม พฤศจิกายน 2552 ถึง ตุลาคม 2553 โดยมีแผนผังการทำงานดังนี้

แผนผังการทำงาน

บทที่	หัวข้อเรื่อง	ระยะเวลาในการปฏิบัติงาน				
		พ.ย.-ธ.ค.	ม.ค.-ก.พ.	มี.ค.-พ.ค.	มิ.ย.-ส.ค.	ก.ย.-ต.ค.
1	ความสำคัญและที่มาของปัญหา	↔				
2	ทบทวนวรรณกรรม	↔	↔			
3	วิธีการดำเนินการศึกษา		↔			
4	เนื้อหา (ประวัติความเป็นมา บริบทการแสดงดาระ)			↔	↔	
5	เนื้อหา (บทบาทและความสำคัญของดนตรีดาระในวิถีชีวิตของชาวควนโดน)				↔	↔
6	สรุปเนื้อหาทั้งหมด				↔	↔
7	นำเสนอผลงาน					↔

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาการแสดงพื้นบ้านดาระ จำเป็นต้องศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิต ความคิด ความเชื่อหรือค่านิยมที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนบริบททางสังคมด้านการแสดงดาระที่มีความเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของชาวควนโดน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดและทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยงข้อง ตลอดจนภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ และภาพรวมของการแสดงพื้นบ้าน ที่สามารถใช้เป็นแนวทางในการวิจัยครั้งนี้ได้ดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา แบ่งออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยา

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยดนตรีวิทยา

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีทางดนตรีวิทยา

2.1.1 แนวคิดทางมานุษยวิทยา (Anthropology)

คำว่า “มานุษยวิทยา” เป็นคำที่นำมาสนธิประสมกันระหว่างคำว่า มานุษย กับคำว่า วิทยา ซึ่งคำว่า “มานุษย” หมายถึง การเกี่ยวข้องกับมนุษย์ ส่วนคำว่า “วิทยา” หมายถึง ความรู้ เมื่อนำมาสนธิกันแล้วจึงให้ความหมายว่า “ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์” (ปัญญา รุ่งเรือง. 2546:1-11)

การศึกษาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ ในโลกที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกันไป เนื่องมาจากความหลากหลายทางด้านสภาพของสิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ เช่น ลักษณะภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพืชพันธุ์ธรรมชาติ ที่ส่งผลทำให้สภาพทางด้านกายภาพ เช่นโครงสร้างของร่างกาย หน้าตา ผม ผิวพรรณของผู้คนไม่เหมือนกัน แม้แต่ธรรมชาติของการออกเสียงก็แตกต่างกันไป และเมื่อมนุษย์มีความคิดที่เจริญก้าวหน้าขึ้น จึงเกิดการอยู่ร่วมกันในสังคมและเกิดขนบธรรมเนียมประเพณีที่สอดคล้องตามวิถีชีวิตที่เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ของตน จนกระทั่งรวมไปถึงแนวคิดทางศาสนา ปรัชญา และความเชื่อ ปัจจัยดังกล่าวถูกควบคุมและจัดอยู่ในระเบียบของสังคม จนเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้มนุษย์ในแต่ละส่วนของโลกแตกต่างกันไปมากยิ่งขึ้น นอกจากองค์ประกอบทางกายของการดำรงชีวิตแล้ว มนุษย์ยังคงต้องการปัจจัยบางสิ่งที่ช่วยในการจรรโลงใจ ดังนั้นดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งที่เข้ามามีบทบาทอันสำคัญในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ เช่น การบวงสรวง การขับกล่อม การประกอบกิจ และเพื่อความบันเทิง ตลอดจนการแสดงละคร และระบำรำฟ้อนด้วยเช่นกัน

ศิลปะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติประการหนึ่ง ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของกลุ่มชน และการเรียนรู้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน หรือเป็นไปในลักษณะของการถ่ายโยงทางวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดความเคารพและความเข้าใจอันดีต่อกันมากขึ้นในการเรียนรู้ธรรมชาติและแนวคิดทางดนตรี ที่เกิดการสร้างสรรค์ของบทบาทหน้าที่ของดนตรีในการนำมาใช้ ตลอดจนความเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคมแต่ละสมัย ดังนั้นในการศึกษาดนตรีนอกจากจะต้องศึกษาบริบทเรื่องมานุษยวิทยาแล้วจึงควรศึกษาเรียนรู้ทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติในเชิงมานุษยดุริยางควิทยาด้วยเช่นกัน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546:1-11)

จากแนวคิดดังกล่าวในข้างต้นผู้ศึกษาได้นำมาแนวคิดทางด้านมานุษยวิทยา มาศึกษาเกี่ยวกับบริบทหน้าที่ของการแสดงพื้นบ้านดาระที่มีความสัมพันธ์กับชาวควนโดน จังหวัดสตูล ดังหลักการและแนวคิดที่ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมเกิดความเปลี่ยนแปลงและแตกต่างด้วยปัจจัยหลายประการตามพื้นที่หรือสังคมของกลุ่มชนนั้น แต่วัฒนธรรมยังคงมีการเคลื่อนตัวหรือถ่ายโยงซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลาจึงทำให้ในแต่ละพื้นที่เกิดความเป็นปึกแผ่นสร้างตัวเองขึ้นจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ดังเช่นการแสดงดาระของชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล เป็นการแสดงพื้นบ้านที่ปรากฏความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เป็นศาสตร์หนึ่งของศิลปะและเป็นอีกแขนงหนึ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมที่มีความน่าสนใจอย่างยิ่ง

ดังนั้น เมื่อจุดประสงค์การวิจัยมุ่งหมายเพื่อศึกษาถึงบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล จึงเกี่ยวข้องกับแนวคิดทางด้านมานุษยวิทยาโดยตรง เพราะ “มานุษยวิทยา” มีความหมายว่า “ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์” ผู้ศึกษาจึงนำแนวคิดนี้มาเป็นหลักการและเหตุผลส่วนหนึ่งในงานวิจัยนี้ต่อไป

2.1.2 แนวคิดทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)

คำว่า “มานุษยดุริยางควิทยา” เป็นคำสมาสและสนธิประสมกัน 4 คำ คือ มานุษย + (ดุริยะ+องคะ) + วิทยา ซึ่งคำว่า “มานุษย” แปลว่า การเกี่ยวข้องกับมนุษย์ คำว่า “ดุริยะ” แปลว่าดนตรี นำไปสมาสกับคำว่า “องคะ” หรือ “องค์” แปลว่า ส่วนหรือตอน ตามหลักแล้วเมื่อสระอะสนธิกับสระอะจะให้เสียงยืดออกเป็นเสียงยาวเป็นอา ดังนั้นคำว่า “ดุริยะ” กับ “องคะ” เมื่อสนธิกันแล้วจึงกลายเป็นคำว่า “ดุริยางค์” ส่วนคำว่า “วิทยา” หมายถึง ความรู้ เมื่อนำมาสมาสกันแล้วรวมเป็น มานุษยดุริยางควิทยา แปลรวมกันและให้ความหมายโดยย่อว่า “ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของมนุษย์”

ตามหลักแนวคิดของคำว่า “มานุษยดุริยางควิทยา” หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีของมนุษย์ ทั้งในเชิงดนตรีวิทยา มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา โดยศึกษาเรื่องราวทั้งทางดนตรีและทางวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่นเหตุผลที่มนุษย์คิดประดิษฐ์สร้างเครื่อง

ดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การนำดนตรีมาใช้ในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลง และความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม

แนวคิดในการเกิดของวิชามานุษยดุริยางควิทยา เนื่องจากแนวโน้มดนตรีโลกมีมากขึ้น จนในปี ค.ศ. 1880 ได้เริ่มมีการศึกษาดนตรีชาติอื่นๆที่ไม่ใช่ชาติตะวันตก ซึ่งเรียกกันว่า “ดุริยางควิทยา” (Comparative musicology) แต่การเสนอแนวคิดในด้านนี้เพิ่งจะเริ่มต้นเมื่อราว ค.ศ. 1885 โดย กุยโด แอดเลอร์ (Guido Adler) ได้ให้แนวคิดในการศึกษาดนตรีออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านประวัติศาสตร์ และด้านระบบของตัวดนตรีเอง ซึ่งแบ่งเนื้อหาหลักในการศึกษาได้ 3 ประการ คือ ด้านทฤษฎี ด้านความงาม ด้านการถ่ายทอด และยังปรากฏตัวเลือกที่ 4 คือ ด้านดนตรีวิทยา เช่น สาขาวิชาดุริยางควิทยา เปรียบเทียบว่า “การผลิตผลทางเสียง ของดนตรีพื้นเมืองของผู้คนกลุ่มต่าง ๆ กันในแต่ละพื้นที่ ตลอดจนความแตกต่างกันทางพื้นที่และสภาพภูมิศาสตร์” เป็นต้น ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สถานการณ์ทางมานุษยดุริยางควิทยาเริ่มเปลี่ยนแปลงไปมากขึ้น เมื่อนักมานุษยดุริยางควิทยาเริ่มเข้าไปศึกษาดนตรีในทวีปต่างๆนอกยุโรปมากขึ้น ประกอบกับเทคโนโลยีที่อำนวยความสะดวกมากขึ้น จึงได้มีการเริ่มต้นศึกษาดนตรีในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับกระบวนการของชีวิตละสังคมขึ้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546:1-31)

ในแง่มุมของการศึกษาดนตรีด้านมานุษยดุริยางควิทยา ของกลุ่มชนที่มีการถ่ายทอดวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral tradition) คือ การศึกษาที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาทางสังคม วัฒนธรรม และบทบาทของดนตรีในวัฒนธรรมนั้นๆโดยตรง ซึ่งส่วนหนึ่งทำให้การศึกษาดนตรีเปลี่ยนไปในรูปแบบของระบบการสื่อสารมากยิ่งขึ้น จึงใช้แง่ทฤษฎี ความคิดเชิงปรัชญา และการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับแนวคิดทางปรัชญา มาใช้เป็นองค์ประกอบในการศึกษา

มานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบัน โดยศึกษาจากตัวดนตรีเอง จากแนวคิดของผู้คนในการสร้างเครื่องดนตรี การนำดนตรีมาใช้ การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่างๆ ตามภูมิภาคต่างๆ เป็นการศึกษาในแนวทางมานุษยดุริยางควิทยา ในภาพรวม ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาดนตรีของวัฒนธรรมใดๆก็ตาม ก็สามารถใช้แนวทางของมานุษยดุริยางควิทยาได้ คือ ศึกษาทั้งตัวดนตรีเอง และดนตรีที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมของมนุษย์โดยเน้นที่การศึกษาภาคสนาม แต่สิ่งที่นักมานุษยดุริยางควิทยาควรคำนึงถึงอยู่เสมอ ได้แก่แนวคิดในหัวข้อดังต่อไปนี้ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546:1-31)

1. การถ่ายโยงทางวัฒนธรรม (Acculturation) วัฒนธรรมเป็นธรรมชาติทั่วไปของมนุษย์ ดนตรีของวัฒนธรรมหนึ่งจึงสามารถมีอิทธิพลต่ออีกวัฒนธรรมหนึ่งได้เสมอ ไม่ว่าจะเป็นภายในชาติเดียวกันหรือต่างชาติกัน การถ่ายโยงนั้นจึงอยู่ในรูปแบบการรับและการให้เสมอ

2. ทฤษฎีการกำเนิดของดนตรี ได้แก่ “ทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusion)” ซึ่งมีแนวคิดว่าดนตรีและเครื่องดนตรีที่มีอยู่ตามส่วนต่างๆของโลก อาจมีอิทธิพลมาจากพื้นที่อื่นก็สามารถเป็นไปได้ ส่วน “ทฤษฎีนานากำเนิด (Polygenesis)” มีแนวคิดว่ามนุษย์แต่ละส่วนของโลก สามารถสร้างสรรค์ดนตรีและเครื่องดนตรีของตนเองขึ้นได้โดยไม่จำเป็นต้องรู้ หรือเห็นตัวอย่างมาจากที่ไหน

และสาเหตุที่เครื่องดนตรีมีลักษณะคล้ายคลึงกัน ก็เพราะมีแหล่งกำเนิดเสียงมาจากวัสดุประเภทเดียวกันนั้นเอง เช่น วัสดุที่เป็นเส้น วัสดุที่ทึบตัน และแผ่นหนัง นั้นเอง

3. ลัทธิอคติของชาวตะวันตก (Eurocenticism) คือการที่ชาวตะวันตกที่ไม่มีความรู้ความเข้าใจในดนตรีของวัฒนธรรมอื่น และให้คำว่าดนตรีอื่นๆในโลกเป็นดนตรีที่ไม่มีมาตรฐาน โดยให้คำว่า"ดนตรีเผ่าชน" เป็นคำศัพท์ที่นำมาใช้อย่างผิดๆของชาวยุโรป ใช้เรียกดนตรีทั้งปวงที่ไม่ใช่ดนตรีคลาสสิคตะวันตก ซึ่งเป็นการเรียกที่ไม่ให้เกียรติวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่วัฒนธรรมของตน และเป็นการมองวัฒนธรรมอื่นอย่างขาดความเคารพ

4. สูงส่งกับป่าเถื่อน (High vs. Primitive) ความขัดแย้งระหว่างดนตรีชั้นสูงกับดนตรีป่าเถื่อน หากใช้เกณฑ์ของคนนอกวัฒนธรรมนั้นๆมาตัดสินก็จะเกิดการอคติ แต่ถ้าใช้เกณฑ์ทางดนตรีของมนุษย์เผ่านั้นๆมาพิจารณาแล้ว ไม่ว่าดนตรีใดก็ตามต่างก็มีคุณค่าของเจ้าของวัฒนธรรมนั้นอย่างเท่าเทียมกันทั้งหมด

5. เพศชายเพศหญิง (Male – Female Concept) เป็นความคิดเกี่ยวกับดนตรีที่มีความแตกต่างระหว่างเพศชายและเพศหญิง เช่น ข้อห้ามของสตรีในพิธีกรรมบางอย่าง ข้อห้ามในการจับต้องเครื่องดนตรีในบางชนิดที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมนั้นๆ

6. การบันทึกเสียงกับการถอดโน้ตเพลง (Recording and Transcription) นักวิชาการบางคนไม่เห็นความสำคัญของการบันทึกโน้ตเพลง แต่นักมานุษยดุริยางควิทยา เป็นนักวิชาการที่จำเป็นต้องมีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร เช่น ภาพเขียน สัญลักษณ์ และความจริงประการหนึ่งคือ ไม่มีดนตรีใดในโลกที่ไม่อาจจะบันทึกเป็นโน้ตชนิดใดชนิดหนึ่งได้

7. ดนตรีทุกชนิดล้วนมีขอบเขตของเสียง (Tonal Framework) ดนตรีใดก็ตาม (นอกจากเครื่องจังหวะ) จะต้องมีคุณลักษณะของเสียงในระบบใดระบบหนึ่งเสมอ ไม่ว่าจะเป็นระบบในเชิงความคิดหรือว่าโครงสร้าง ดังนั้นบทเพลงทุกเพลงในโลกจึงสามารถศึกษาวิเคราะห์อย่างเป็นระบบได้ ดังเช่น

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีทางดนตรีวิทยา (Musicology)

ทฤษฎีสวนศาสาตร์ เป็นทฤษฎีของนักอุโฆษวิทยา หรือนักอะคูสติกส์ (Acoustics) ให้ความหมายคุณสมบัติด้านเสียงของเครื่องดนตรี หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "สวนศาสตร์ทางดนตรี (วิทยาศาสตร์แห่งเสียง)" (ประสิทธิ์ เลียวศิริพงษ์ . 2545 : 2) โดยกล่าวไว้ว่า ดนตรีเป็นศาสตร์โดยตรงที่เกี่ยวกับเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นเสียงที่ถูกจัดระบบแล้ว เช่น ระบบ Tonal Music ระบบ 5 เสียงเพนทาโทนิกที่นิยมใช้ในดนตรีเอเชียตะวันออก และระบบการผสานเสียงอีกหลายประเภทตามความสามารถของมนุษย์ ความพึงพอใจในความงามของเสียงดนตรีนั้นจึงทำให้มนุษย์คิดประดิษฐ์ดนตรีขึ้น เริ่มจากเครื่องดนตรีชิ้นแรก คือ ร่างกาย แล้วขยายขีดจำกัดของร่างกายออกไปเป็นเครื่องดนตรีต่างๆจนเกิดเป็นเสียงที่มีระดับเสียงขึ้น การคิดค้นพบทางดนตรีของมนุษย์จัดว่าเป็นการใช้สติปัญญาอันล้ำเลิศในการประยุกต์ประสบการณ์เรียนรู้สู่งานสร้างสรรค์ คำว่า อุโฆษวิทยา (Acoustics) จึงเป็นคำที่ใช้อธิบายในเชิงคุณภาพของการดนตรี เช่น ห้องดนตรี สิ่งก่อสร้างทางการแสดงดนตรี ความก้องกังวาน การดูดซับของเสียง แต่นิยามของ อุโฆษวิทยา ไม่ได้มีเพียงการศึกษา

ของสภาพสิ่งก่อสร้างของการแสดงดนตรีตามหลักฟิกสิกส์เท่านั้น ดังที่ประสิทธิ์ เลียวศิริพงษ์ กล่าวไว้ว่า สวนศาสตร์ เป็นคุณสมบัติด้านเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับ Hal Leonard กล่าวถึง Acoustics ไว้ว่าเป็นคำนิยาม 2 ลักษณะ คือ Acoustic หมายถึง การกำเนิดของเครื่องดนตรีใดที่ใช้หลักการกำเนิดเสียงโดยธรรมชาติ ปราศจากการปรุงแต่งจากอิเล็กทรอนิกส์ ส่วน Acoustics หมายถึง (1) วิทยาศาสตร์ทางด้านเสียง (2) ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี หรือห้องแสดงที่มีความสัมพันธ์ต่อเสียง สรุปได้ว่า อุโฆษวิทยา ว่าด้วยเรื่องการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรีต่างๆ รวมถึงการแยกประเภทของเครื่องดนตรี การหาเหตุผลมาอธิบายเรื่องของเสียงดนตรีตามหลักวิทยาศาสตร์ ฉะนั้นพื้นฐานส่วนหนึ่งของดนตรีได้อาศัยหลักการทางวิทยาศาสตร์ ในการสร้างสรรค์ แต่ส่วนหนึ่งการสร้างสรรค์ผลงานทุกชนิดได้รับมรดกทางด้านความคิดมาจากบรรพบุรุษรุ่นก่อน เช่น การสร้างเครื่องดนตรีและบทเพลงที่กลั่นกรองมาอย่างประณีตมาทุกยุคทุกสมัย เราจึงต้องศึกษาดนตรีทั้งในเชิงของประวัติศาสตร์และวิทยาศาสตร์ควบคู่กันไป เพื่อแสดงถึงองค์ความรู้ของดนตรีอย่างแท้จริง และสามารถขยายขอบเขตของความรู้นั้นต่อไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด (YimWhan.com อ้างถึง Hal Leonard (1993 : 9))

นอกจากนี้การศึกษาตัวดนตรีของวัฒนธรรมต่างๆ มีแนวทางในการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบ (Systematic Guidelines for Studying of Music) ที่ชัดเจนในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. สื่อสร้างเสียง (Medium) ศึกษาว่าเสียงเกิดจากอะไร โดยศึกษาจากประเภทของเสียงและชนิดของเสียง

2. ท่วงทำนอง (Melody) คือการจัดลำดับของเสียงสูงต่ำ โดยศึกษาเรื่องของ ระบบเสียง มาตราเสียงหรือบันไดเสียง กลุ่มเสียง ขั้นคู่เสียง ช่วงเสียง รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง โคลงสร้างของวลี การประดับตกแต่งทำนอง เนื้อร้องและการเอื้อน

3. จังหวะ (Rhythm) คือการจัดองค์รวมของเสียงที่สัมพันธ์กับเวลา อันได้แก่การศึกษาเรื่องการตกจังหวะ การลักจังหวะ อัตราจังหวะ และความเร็ว

จากแนวคิดทฤษฎีดังกล่าวข้างต้น ในด้านแนวคิดที่นักมานุษยดุริยางควิทยาควรคำนึงถึงอยู่เสมอ ผู้ศึกษาได้เลือกและหยิบยกแค่เพียงเรื่องของการถ่ายโยงทางวัฒนธรรม (Acculturation) และทฤษฎีการกำเนิดของดนตรี ได้แก่ “ทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusion)” อีกทั้งในด้านแนวทางการศึกษาของตัววัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ อย่างเป็นระบบ ผู้ศึกษาก็ได้เลือกและหยิบยกแค่เพียงเรื่องสื่อสร้างเสียง (Medium) มาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาของงานวิจัยนี้เท่านั้น องค์ประกอบที่ถูกจัดอยู่ลักษณะกล่าวข้างต้นทั้งหมดนี้ ทุกอย่างจัดอยู่ในรูปแบบของการศึกษาดนตรีอย่างเป็นระบบของนักมานุษยดุริยางควิทยาที่ควรศึกษา นอกจากการศึกษาเรื่องของระบบของเสียงดนตรีแล้ว จึงควรศึกษาประเภทของเครื่องดนตรีที่เป็นมูลเหตุของการเกิดเสียงดนตรีไปพร้อมกัน ซึ่งตามหลักแนวคิดมานุษยดุริยางควิทยาได้ปรากฏการจำแนกประเภทของเครื่องดนตรี (Musical Instruments Classification) ไว้หลายวิธี เช่นจำแนกตามวิธีการบรรเลงแบบไทย เช่น เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตีและเครื่องเป่า จำแนกตามวัสดุที่นำมาใช้ทำเครื่องดนตรี เช่น ทำด้วยไม้ ทองเหลือง หิน ไหม โลหะ ไม้ไผ่หรือน้ำเต้า เป็นต้น แต่การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีดังกล่าวไม่สามารถนำมาใช้ได้กับเครื่องดนตรีของทุกๆวัฒนธรรมได้ แต่การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีที่ใช้ได้กับเครื่องดนตรีของ

ทุกๆวัฒนธรรม และเป็นหลักการทางวิทยาศาสตร์ คือการจำแนกแบบ ชาร์คและฮอร์นบอสเตล (Sachs – Honbostel Classification) ซึ่งจำแนกเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ตระกูลหลัก ๆ โดยยึดหลักจากตัววัสดุที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียง ดังนี้

1. ตระกูลที่มีเสียงเกิดจาดการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones) ในภาษไทยเราเรียกโดยรวมว่า “เครื่องลม” สามารถจำแนกออกเป็นชนิดย่อยๆได้ 9 ประเภท คือ ขลุ่ย นกหวีด ปี่ลิ้นเดียว ปี่ลิ้นคู่ ปี่มีถุงลม แตร ลิ้นอิสระ เครื่องลมอิสระ และออร์แกน

2. ตระกูลที่เสียงเกิดจากความสั้นสะเทือนของสาย (Chordophones) ใช้รวมกับคำว่า ”เครื่องสาย” สามารถแบ่งออกเป็น 5 ประเภทย่อยๆ คือ ประเภทดุริยะธนู ประเภทลีร์ ประเภทฮาร์พ ประเภทพิณ และจะเข้

3. ตระกูลที่เสียงเกิดจากความสั้นสะเทือนของวัตถุในตัว (Idiophones) เครื่องดนตรีในตระกูลนี้ได้แก่เครื่องเป่าและเครื่องกระทบทั้งปวง เช่น ระนาด ฆ้อง ฉิ่ง กรับ เป็นต้น ซึ่งยังไม่สามารถหาคำที่เหมาะสมมาใช้เรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้ จึงใช้คำว่า “เครื่องตี - เครื่องกระทบ” เครื่องดนตรีตระกูลนี้สามารถแบ่งออกเป็น 9 ประเภท คือ ประเภทที่นำไปตี ประเภทที่ถูกตี ประเภทที่เขย่า ประเภทตี ประเภทกระทบ ประเภทถู ประเภทขูด และประเภทดีด

4. ตระกูลที่เสียงเกิดการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) โดยรวมจึงใช้คำที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีตระกูลนี้ว่า “เครื่องหนัง” เครื่องดนตรีตระกูลนี้ได้แก่กลองชนิดต่างๆนั้นเอง ซึ่งสามารถจำแนกตามลักษณะรูปร่างได้ 4 ประเภท และชนิดพิเศษอีกหนึ่งดังนี้

4.1 กลองประเภทหุ่นกลวง (Tubular) สามารถแบ่งย่อยออกได้ 7 ชนิด คือ กลองทรงกระบอก ทรงสอบ ทรงป่องกลาง ทรงเอวคอด ทรงปากผาย กลองมีขา และกลองยาว

4.2 กลองรูปภาชนะ (Kettledrumd) เป็นกลองหน้าเดียวทรงหม้อ ทรงกระทะ เช่น กลองของอินเดีย

4.3 กลองทรงสะดึง (fram drums) เช่น แทมโบริน รำมะนา

4.4 กลองถู (friction drums) จะมีวัตถุเช่นไม้ หรือหางม้าผูกติดกับหน้ากลอง ใช้ถูหรือดึงเพื่อให้เกิดเสียง

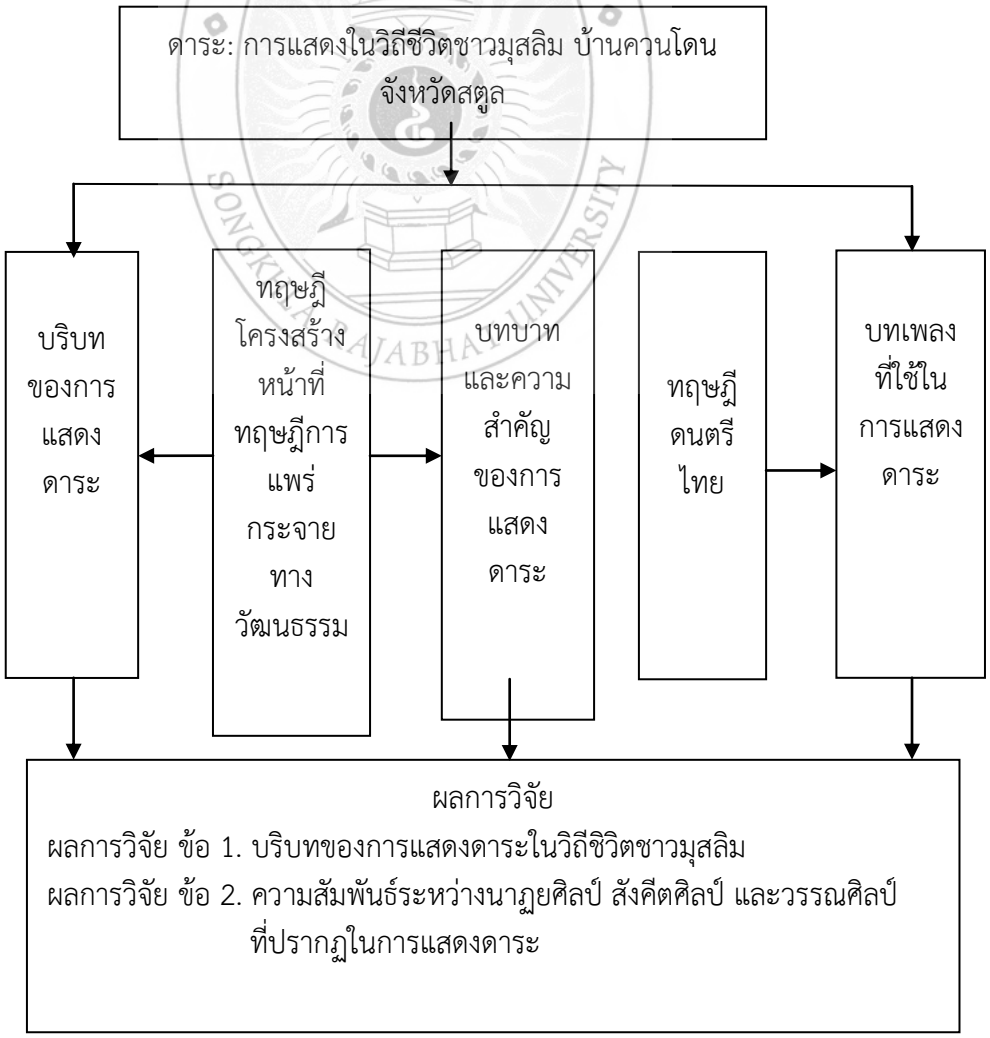
4.5 กล่องร้องเพลง (Mirlitons) ไม่ใช่กลองแต่เป็นกล่องหรือท่อที่มีแผ่นเยื้อบาง ๆ เช่น หนังหรือกระดาษ ใช้ร้องทำนองเพลงเข้าไปเพื่อให้ฟังออกมาเหมือนเสียงมีความสั่นสะเทือน (ปัญญา รุ่งเรือง, 2546:1-31)

แนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวข้างต้น เป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแล้วพบว่าเป็นหลักการความรู้ทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานของผู้วิจัยอย่างยิ่ง เนื่องจากงานวิจัย “ดาระ: การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล” นั้น ผู้วิจัยได้ตั้งจุดประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชิวิตชาวมุสลิม และเพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสำพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ที่ปรากฏในการแสดงดาระ โดยทฤษฎีทางดนตรีวิทยาสามารถจัดประเภทของกลองดาระตามลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรีในประเภทเครื่องตีชนิดขึงหน้าด้วยหนังสัตว์ เนื่องจากการกำเนิดของเสียงเกิดจากการใช้มือตีหรือประคบให้เกิดการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง กลองดาระมีลักษณะเช่นเดียวกับกลองที่ถูกเรียกว่ารำมานา ซึ่งจัดอยู่ใน

ลักษณะรูปทรงที่เรียกว่า กลองทรงสะดึง นอกจากลักษณะทางกายภาพที่เชื่อมโยงเกี่ยวกับกลวิธีการสร้างรวมถึงการกำเนิดเสียงแล้ว ทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยายังเกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์เสียง จังหวะและทำนองด้วย ในส่วนของความรู้เกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา ผู้วิจัยได้เลือกนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาเนื้อหาทั้งหมด เฉพาะองค์ประกอบที่เชื่อมโยงและเอื้อต่อแนวทางการศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้บนข้อมสมมุติฐานที่ว่า “วัฒนธรรมเกิดการเคลื่อนไหวและถ่ายโยงซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา” การศึกษาทฤษฎีดังกล่าวจึงสามารถนำมาเป็นแนวทางในการช่วยสร้างกระบวนการทางด้านความคิดควบคู่กับหลักการและเหตุผลทางวิทยาศาสตร์เพื่อขยายกรอบทางด้านความคิดในรูปแบบของการแสดงความคิดเห็นของผู้วิจัยได้เช่นเดียวกัน

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการวิจัยเรื่องงานวิจัยเรื่อง ดาระ: การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล มีการเก็บข้อมูลเอกสารและข้อมูลภาคสนาม นำข้อมูลมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ โดยอาศัยทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องมาประกอบการพิจารณา ได้แก่ ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีดนตรีไทย ดังแผนภูมิต่อไปนี้



2.2 สารัตถะจังหวัดสตูล

2.2.1 ประวัติศาสตร์ความเป็นมาของจังหวัดสตูล

ประวัติ ความเป็นมาของจังหวัดสตูลในสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา และในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏหลักฐานกล่าวไว้ ณ ที่ใด สันนิษฐานว่าในสมัยนั้น ไม่มีเมืองสตูล คงมีแต่หมู่บ้านเล็ก ๆ กระจัดกระจายอยู่ตามที่ราบชายฝั่งทะเล จนล่วงถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สตูลเป็นเพียงตำบลหนึ่งอยู่ในเขตเมืองไทรบุรี ฉะนั้นประวัติความเป็นมาของจังหวัดสตูล จึงเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของเมืองไทรบุรี ดังปรากฏในหนังสือพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 กล่าวถึงความขัดแย้งระหว่างพระยาอภัยนุราช (ปัศนู) เจ้าเมืองสตูล กับเจ้าพระยาไทร (ปะแกรัง) เจ้าเมืองไทรบุรี โดยฝ่ายพระยาอภัยนุราช ได้มีความสนิมสนมกับพระยานครศรีธรรมราชเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะเมื่อพระยาอภัยนุราชได้มาเป็นผู้ว่าราชการเมืองสตูลซึ่งมีเขตแดนติดต่อกับเมืองนครศรีธรรมราช เชื้อพระวงศ์เมืองสตูลก็ยิ่งสนิทสนมกับฝ่ายราชสกุลเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชมากกว่าเมืองไทรบุรี นอกจากนี้ เมืองสตูลยังปรากฏในหนังสือพงศาวดารเมืองสงขลา แต่ข้อความที่ปรากฏบางตอนเกี่ยวกับชื่อผู้ว่าราชการเมืองสตูลไม่ตรงกับพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยรัชกาลที่ 3 เมืองสตูลได้จัดรูปแบบการปกครองเมืองตามระบอบมณฑลเทศาภิบาลปี พ.ศ. 2442 โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เมืองไทรบุรี เมืองเปอร์ลิส และเมืองสตูลเป็นมณฑลเทศาภิบาล เรียกว่า "มณฑลไทรบุรี" โปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาไทรบุรีรามภักดี (อับดุลฮามิต) เจ้าเมืองไทรบุรี เป็นข้าราชการเทศาภิบาลมณฑล

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เมืองสตูลได้แยกจากเมืองไทรบุรีอย่างเด็ดขาด ตามหนังสือสัญญาไทยกับอังกฤษเรื่องปักปันเขตแดนระหว่างไทยกับสหพันธรัฐมาลายู ซึ่งลงนาม ณ กรุงเทพมหานครฯ เมื่อวันที่ 10 มีนาคม ร.ศ.127 (พ.ศ. 2452) จากหนังสือสัญญานี้ยังผลให้เมืองไทรบุรีและเมืองเปอร์ลิสเป็นของอังกฤษ ส่วนเมืองสตูลยังคงเป็นของประเทศไทยสืบมาจนถึงปัจจุบัน เมื่อปักปันเขตแดนเสร็จแล้วได้มีพระราชโองการโปรดให้เมืองสตูลเป็นเมืองจัตวารวมอยู่ในมณฑลภูเก็ต ต่อมาภายหลังประเทศไทยเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตย เมืองสตูลได้รับการยกฐานะเป็นจังหวัดหนึ่งอยู่ในราชอาณาจักรไทยสืบต่อมาจนถึงทุกวันนี้

คำว่า "สตูล" มาจากคำภาษามาลายูว่า "สโตย" แปลว่ากระท้อน อันเป็นผลไม้ชนิดหนึ่งที่ขึ้นอยู่ชุกชุมในท้องที่เมืองนี้ ซึ่งต่อมาได้รับการตั้งสมญานามเป็นภาษามาลายูว่า “นครสโตยมำบังสการา” (Negeri Setoi Mumbang Segara) แปลเป็นภาษาไทยว่า เมืองแห่งพระสมุทรเทวา ดังนั้นจังหวัดสตูลจึงมีตราพระสมุทรเทวาเป็นตราสัญลักษณ์ของจังหวัด ถึงแม้ว่าจังหวัดสตูลจะอยู่รวมกับเมืองไทรบุรีในระยะแรกก็ตาม แต่สตูลก็เป็นจังหวัดที่มีดินแดนรวมอยู่ในประเทศไทยตลอดมา ระยะแรก ๆ จังหวัดสตูล แบ่งเขตการปกครองออกเป็น 2 อำเภอ กับ 1 กิ่งอำเภอ คือ อำเภอมำบัง อำเภอทุ่งหว้า และกิ่งอำเภอละงู ซึ่งอยู่ในการปกครองของอำเภอทุ่งหว้า ต่อมาปี พ.ศ. 2482 ได้เปลี่ยนชื่ออำเภอมำบังเป็นอำเภอเมืองสตูล สำหรับอำเภอทุ่งหว้า ซึ่งในสมัยก่อนนั้นเจริญรุ่งเรือง

มาก มีเรือกลไฟจากต่างประเทศติดต่อไปมาค้าขายและรับส่งสินค้าเป็นประจำ สินค้าสำคัญของอำเภอทุ่งหว้าได้แก่พริกไทย เป็นที่รู้จักเรียกตามกันในหมู่ชาวต่างประเทศว่าอำเภอ “สุไหวอุเป”

ต่อมาเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2457 การปลูกพริกไทยของอำเภอทุ่งหว้าได้ลดปริมาณลง ชาวต่างประเทศที่เข้ามาทำการค้าขายต่างพากันอพยพกลับไปยังต่างประเทศ ราษฎรในท้องที่ก็พากันอพยพไปหาทำเลทำมาหากินในท้องที่อื่นกันมาก โดยเฉพาะได้ย้ายไปตั้งหลักแหล่งที่กิ่งอำเภอละงูมากขึ้น ทำให้ท้องที่กิ่งอำเภอละงูเจริญขึ้นอย่างรวมเร็วและทำให้อำเภอทุ่งหว้าซบเซาลง

ครั้ง ถึง พ.ศ. 2473 ทางราชการพิจารณาเห็นว่ากิ่งอำเภอละงูเจริญขึ้น มีประชากรอาศัยอยู่หนาแน่นกว่าอำเภอทุ่งหว้า จึงได้ประกาศยกฐานกิ่งอำเภอละงูเป็นอำเภอ เรียกว่า อำเภอละงู และยุบอำเภอทุ่งหว้าเดิมเป็นกิ่งอำเภอทุ่งหว้า เรียกว่า กิ่งอำเภอทุ่งหว้า ขึ้นอยู่ในการปกครองของอำเภอละงู ต่อมาในปี พ.ศ. 2516 กิ่งอำเภอทุ่งหว้าจึงได้รับสถานะเดิมกลับคืนมาเป็นอำเภอทุ่งหว้า

ปัจจุบันจังหวัดสตูลแบ่งการปกครองออกเป็น 7 อำเภอ ได้แก่

1. อำเภอเมืองสตูล
2. อำเภอละงู
3. อำเภอควนกาหลง
4. อำเภอทุ่งหว้า
5. อำเภอควนโดน
6. อำเภอท่าแพ
7. อำเภอมะนัง

2.2.2 การแสดงพื้นบ้านจังหวัดสตูล

การแสดงพื้นบ้านของจังหวัดสตูลส่วนใหญ่เป็นการละเล่นของชาวมุสลิม เนื่องจากประชากรส่วนใหญ่เป็นผู้นับถือศาสนาอิสลาม โดยตั้งชุมชนกระจายไปตามพื้นที่ราบเชิงเขาและชายฝั่งทะเลโดยมีการติดต่อสัมพันธ์กันในระดับเครือญาติ ทำให้การแสดงพื้นบ้านมีการถ่ายโยงและแลกเปลี่ยนค่านิยมในการชมการแสดงในระดับชุมชนด้วย จากการสำรวจพบการละเล่นพื้นบ้านที่สำคัญ ดังนี้

รองแง็ง เป็นการแสดงของชาวมุสลิมที่นิยมมากในปัจจุบัน โดยเฉพาะในเขตอำเภอละงู จังหวัดสตูล ที่มีการรวมตัวของศิลปินและก่อตั้งเป็นคณะรองแง็งขึ้น โดยประวัตินั้นการเต้นรองเง็งนี้ มีเล่นกันในเกาะชวา เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสชวาในปี พ.ศ.2439 เมื่อเสด็จถึงตำบลจิสรูบัง เมืองการุต ก็ได้ทอดพระเนตรการเล่นชนิดหนึ่ง เรียกว่า “รองเกง” ดังในพระราชนิพนธ์เรื่อง “ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน” ตอนหนึ่งว่า

“ดูเข้าเล่น “รองเกง” กันเป็นหมู่แรก 2 วง ทีหลังแยกออกเป็น 3 วง มีผู้หญิงวงละ 3 คน มีพิณพาทย์สำรับหนึ่ง คือ ระนาดราง 1 ซอคัน 1 ฆ้องราง 1 ฆ้องใหญ่ 1- 2 ใบ กลองรูปร่างเหมือนชนะแต่อ่อนกว่าสักหน่อยหนึ่ง มีกลองสอหน้าเล็ก ๆ อัน 1”

ลักษณะการแสดงที่พระพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเรียกว่า “รองเกง” นั่นก็คือ รองเง็งนั่นเอง ซึ่งตรงกับที่ขุนศิลปกรรมเรียก Ranggeng และอธิบายว่า (รองเคง) การเต้นรำคู่พร้อมกับร้องเพลงประสานรองเคงเรื่อง Ranggeng คล้าย SQUAREDENCE ของฝรั่ง (สำนักงานศึกษาธิการจังหวัดสตูล. 2527, 44)

ลิเกฮูลู การแสดงพื้นบ้านลิเกฮูลู หรือ ดิเกฮูลู เป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวมลายูมุสลิมในภาคใต้ โดยเฉพาะจังหวัดที่มีเขตติดต่อกับทะเล เช่น จังหวัดสตูล จังหวัดปัตตานี จังหวัดสงขลา จังหวัดกระบี่ จังหวัดตรัง เป็นต้น โดยการละเล่นลิเกฮูลูนั้นมีลักษณะการนั่งร่ายรำและขับร้องบทเพลงประกอบดนตรีและจังหวะตบมือ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงลิเกฮูลูประกอบด้วยรำมะนาอย่างน้อย 2 ใบ ใช้ตีดำเนินจังหวะในการแสดง ฆ้อง 1 ใบ เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ตีสม่ำเสมอประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังสามารถเพิ่มเติมเครื่องดนตรีเพื่อทำให้เกิดความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น เช่น ขลุ่ย ลูกแซก แต่ยังคงให้ความสำคัญกับจังหวะการตบมือที่ถือเป็นหัวใจในการแสดงพื้นบ้านประเภทนี้

สิละ การแสดงสิละเป็นศิลปะการป้องกันตัวของชาวมุสลิมที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน โดยได้รับอิทธิพลจากชาวมุสลิมจากเกาะสุมาตราหรือเกาะมะละกาประเทศอินโดนีเซีย และแพร่กระจายมายังประเทศมาเลเซีย ตลอดขึ้นมาถึงบริเวณตอนใต้ของประเทศไทย เมื่อชาวมุสลิมส่วนหนึ่งได้อพยพเข้ามาในจังหวัดสตูลทำให้เริ่มมีการแสดงสิละขึ้น ในระยะแรกลักษณะการเล่นยังไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน เพียงแต่เป็นการละเล่นเพื่อประลองความสามารถกันเท่านั้น โดยในอดีตชาวมุสลิมส่วนมากฝึกฝนความสามารถในการต่อสู้ด้วยมือเปล่าหรือใช้กริชเป็นอาวุธต่อสู้ เพื่อไว้ป้องกันตัวจากการศึกสงคราม เมื่อหมดศึกสงคราม สิละจึงกลายมาเป็นการละเล่นที่มีการประชันขันแข่ง จนเป็นนิยมอย่างแพร่หลาย โดยการแสดงพื้นบ้านสิละได้ถูกปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา ซึ่งทำให้สิละกลายเป็นศิลปะชั้นเชิงการต่อสู้ด้วยอาวุธมือเปล่ากลายมาเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นจนทุกวันนี้ เครื่องดนตรีในการแสดงสิละมีเช่นเดียวกับมวยไทย คือ ฆือแน (กลองแขก) จำนวน 1 - 2 ใบ ซูนา (ปี่ชวา) จำนวน 1 เลา และ ฆง (ฆ้อง) จำนวน ๑ ใบ

ดาระ การแสดงพื้นบ้านดาระ เป็นการแสดงชองชาวมุสลิมจังหวัดสตูล มีลักษณะการร่ายรำเกี้ยวพาราสีระหว่างชาย-หญิง ประกอบการขับร้องและดนตรี โดยภายในวงมีเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวเท่านั้นที่ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ คือ กลองรำมะนาหรือเรียกกันในท้องถิ่นว่า “กลองดาระ” การแสดงจะมีนักดนตรีและผู้ขับร้องประมาณ 3-4 คน จัดอยู่ในลักษณะการบรรเลงแบบหมู่คณะ ปัจจุบันหาชมได้เฉพาะในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เท่านั้น

2.2.3 ประวัติและพัฒนาการของการแสดงดาระ

ประวัติการแสดงดาระของชาวมุสลิม บ้านควนโดน จากคำบอกเล่าของ ฮัจยีสาเลาะ เลิศอริยะพงศ์กุล (สมศรี ชอบกิจ, 2551: 2) ซึ่งเป็นอดีตโต๊ะอีหม่ามประจำอำเภอควนโดนได้กล่าวถึงดาระไว้ว่า การแสดงดาระนั้นเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจในสัตว์ชนิดหนึ่ง สันนิษฐานว่าอาจจะเป็นกวางหรืออีเก้งก็ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด โดยมีเรื่องเล่าว่า นายพรานคนหนึ่งออกไปล่าสัตว์ในป่า และได้ใช้แร้วเป็นอุปกรณ์ในดักสัตว์ ปรากฏว่าดักติดนางกวางแม่ลูกอ่อน นายพรานคิดจะนำนางกวางตัวนี้ไปเป็นอาหาร ในขณะที่กำลังแกะแร้วอยู่นั้นก็ได้ยินเสียงพูดอ้อนวอนของนางกวางว่า นางมีลูกอ่อนต้องเลี้ยงดู และจะกลับไปให้ลูกกินนม นายพรานได้เห็นความรัก เอื้ออาทรของนางกวางที่มีต่อลูกอ่อนที่ต้องเลี้ยวดู และจะกลับไปให้ลูกกินนม นายพรานได้เห็นความรัก เอื้ออาทรของนางกวางที่มีต่อลูกกวางก็ยอมปล่อยนางกวางไป ก่อนที่จะไปนางกวางได้ให้สัญญากับนายพรานว่า หลังจากให้ลูกดูดนมแล้ว จะนำพ่อกวางและลูกกวางมาให้ แล้วนางกวางก็กลับไปให้ลูกดูดนมจนอิ่มจึงได้ชวนพ่อกวางและลูกกวางมาหานายพราน จากนั้นกวางทั้ง 3 ตัว จึงได้ร่ายรำ และร้องเพลงให้นายพรานดู เนื้อหาของเพลงล้วนเป็นการสรรเสริญพระเจ้า คือ ท่านบีซึ่งเป็นศาสดาของผู้นับถือศาสนาอิสลาม นายพรานรู้สึกเคลิบเคลิ้มนามกวางทั้ง 3 ทำให้เกิดความสงสารยอมปล่อยกวางไปเมื่อกลับมาถึงหมู่บ้านก็ได้เล่าเรื่องที่ตนจับกวางได้ และปล่อยกวางไป เพื่อนบ้านต่างพากันซักถามว่ากวางทำอย่างไรนายพรานจึงได้ใจอ่อนยอมปล่อยไป นายพรานได้เล่าพร้อมทั้งร้องเพลงร่ายรำตามที่กวางร่ายรำให้ดู แต่กระนั้นก็ยังไม่ทราบความหมายของเนื้อเพลงเท่าที่ควร แต่พอจับใจความได้ว่าเป็นการสรรเสริญพระเจ้า เพื่อนบ้านพอเห็นก็บังเกิดความชอบใจ จึงได้นำการร่ายรำชนิดนี้มาเล่นกัน ได้รวมผู้คนและฝึกหัดรำ โดยการนำดนตรีคือ รำมะนามาประกอบจังหวะเพลง เพลงที่ใช้ร้องนั้นเป็นภาษาอาหรับพื้นเมือง (อาหรับบก)

วิภาวดี สุทธิสว่าง (2529 : 38 – 39) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงดาระในประเทศไทยไว้ว่า “การแสดงดาระ เป็นศิลปะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อย่างหนึ่งที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น โดยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย เมื่อ 300 ปีที่แล้วในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และนิยมเล่นกันในงานรื่นเริงของหมู่ชาวไทยมุสลิมแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเฉพาะที่จังหวัดสตูล การแสดงชนิดนี้มีความโดดเด่นที่เครื่องดนตรี (กลองดาระ) เนื่องจากมีเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวที่ใช้ในการแสดงจึงถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงชนิดนี้ ” สอดคล้องกับการให้สัมภาษณ์ของนายทอง มาลินี อายุ 93 ปี ศิลปินและนักแสดงดาระคนสุดท้าย ที่กล่าวถึงนิทานปรัมปราโดยสังเขปว่า ดาระมีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ แขวงเมืองฮัมดาระตนเมาพ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย โดยไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดว่าผู้ใดนำเข้ามาและจัดแสดงครั้งแรกเมื่อใด

นอกจากนี้ ในบทขับร้องเพลงดาระที่ปรากฏภาษามาลายูถิ่น ภาษามาลายูกลาง ภาษาชวา ภาษาอาหรับและภาษาไทยปะปนอยู่ โดยเนื้อหาและภาษาในบทเพลงดาระสามารถบอกนัยบางประการเกี่ยวกับการรับวัฒนธรรมการแสดงดาระเข้ามายังประเทศไทยจากกลุ่มประเทศในอาหรับผ่านประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย และได้เข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่จังหวัดสตูล โดยการไปมาค้าขายของพ่อค้าวาณิชและนักท่องเที่ยวในสมัยนั้น

จากการศึกษาในปี พ.ศ. 2529 โดยสุภาวดี สุทธิสว่าง ในหนังสือวิทยานิพนธ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเรื่อง “ดาระ” ปรากฏบทขับร้องในการแสดงดาระที่เหลืออยู่ทั้งสิ้น 39 เพลง โดยการให้ข้อมูลของศิลปินดาระรุ่นสุดท้าย 6 ท่าน ซึ่งในปัจจุบันได้เสียชีวิตแล้วทั้งหมด เพลงที่บันทึกไว้ ได้แก่

เพลงที่ 1 เพลงซามีลา

เนื้อร้อง : สามีลา มอลานา ปาตาเฮดา ฮาเฮโน โฮ โฮ โฮ เอ วาลามาโดโฮ อันลานีมัน ลา โฮเฟนา

สร้อย : ตาวาซาเลนาลา ไฮบีบีโกน ลีอาไมเร่ เอเฮ่เอเฮ วายาซินลาฮ่อ กี่ร่อบนอ่าลามีนา

คำแปล : ในยุคสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลง สิ่งนำทางและส่องสว่างแก่การดำเนินชีวิตของมนุษย์นั้น

เพลงที่ 2 เพลงรอบานา

เนื้อร้อง : รอบานา สาไฮเลนกียานี (ซ้ำ) อันลอเบนลาฮาวาสาเลน กียานี (ซ้ำ)

สร้อย : ย่ายามีเล เบนอาสาวาโกนียา (ซ้ำ) โกบาลาลา มาลามาเลเกยานี (ซ้ำ)

คำแปล : โอพระเจ้าแห่งข้า ผู้ทรงยิ่งใหญ่แห่งโลก ลูกขอปวารณาตัวว่า จะจงรักภักดีและมีความศรัทธาต่อพระองค์ท่านด้วยใจบริสุทธิ์

เพลงที่ 3 เพลงตาเบะงะเจ๊ะ

เนื้อร้อง : ตาเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีรูมา ตาเบะสาดางัน บารังฮายังสาลาม (ซ้ำ) ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีปาปัน ตะเบะสาคางัน ละบินตูฮาคาปัน (ซ้ำ)

สร้อย : อาตาบารู ยาลันละตาละเล ติเลกันนาละกัมปง บาราโย (ซ้ำ) บูกันซายา เนโรละบาเนโร ซาละเรซายา ละงาดาโรโร (ซ้ำ)

คำแปล : คารวะถึงท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างหน้านี้เราดั้นด้นมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายว่าจะเป็นผู้รู้ เป็นครูหรือผู้สั่งสอน และแน่นอนสิ่งที่ส่งสูท่าน คือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้ไม่ถูกปฏิเสธ

เพลงที่ 4 เพลงซีฟาดดาริกันตง

เนื้อร้อง : ซีฟาตดารีกันตง ซาเฟดดางันซูยี (ซ้ำ) เสาดารา นันตีชายา โดะนันตี (ซ้ำ)

สร้อย : เอาโกยามี โอระดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโย ลากโยลาดาระกาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : คุณลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้หญิงสืบทอดเจตนารมย์อันบริสุทธิ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อให้สตรีเจริญรอยตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรีจงปฏิบัติเถิด แม้แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม

เพลงที่ 5 เพลงฮาบาซาร่อซาร่อมาเล

เนื้อร้อง : ฮอบา ซาร่อซาร่อมาเล ลาเอโยเงสาหารอวาเล (ซ้ำ) อาเรสาหาลาโอเซลาเอโยเงซาหารอวาเล (ซ้ำ)

สร้อย : ฮ่อสมุนโยมปาเร่เง รอยาโฮดามารอวาเล่ (ซ้ำ) อาเวตาฮาลาโอเซ่ ลาโอโยเงตาฮารอวาเล่ (ซ้ำ)

คำแปล : สงสังเกตการณ์กระพือปีกของหมู่สกุณา ที่โบยบินข้ามมหาสมุทรอันกว้างไกลเพียงเพื่อการแสวงหาปัจจัยยังชีพ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงเผ่าพันธุ์ และมนุษย์ก็มิได้มีวิถีชีวิตที่แตกต่างจากมันเลย

เพลงที่ 6 เพลงอีลาโอกดดัม

เนื้อร้อง : อีลาโอยกดดัม กดดัมตูวันกูรอบี (ซ้ำ) อำปนลาปาเต๊ะ ดาลีโอยบาวาดาลี (ซ้ำ)

สร้อย : ดารีนาโด นาโด นาโดปันไดนารี (ซ้ำ) กากีลายาลัน กากียาลันตางันนารี (ซ้ำ)

คำแปล : โอพระเจ้าแห่งข้า ผู้มีความดั้งเดิมก่อนใครหรือสิ่งใด อภัยเกิดหากการนำหลักฐานเหล่านี้มาอ้าง ขณะที่ข้างต้องย่างก้าวไปเพ่อค้นหาสัจจธรรมจากพระองค์ผู้ประทานมา

เพลงที่ 7 เพลงดียาโดนียา

เนื้อร้อง : ดียาโดนียา ละเอกานาอาสันนูบา ดียาโดนียา เอกานาอาสันนูเง (ซ้ำ) อำปนซายานาฆาเร อาสันนูเง ซูนูมาลายา อา อ้า อา ฮา ฮันซายา โดะการานา ลาโฮตรสีปายาโดเร (ซ้ำ)

สร้อย : โอ โฮ โอง โฮย อีสิกียานะบาโซะ กิยานะบาโซะ นะซ่าเร่ อา อ่า ฮะ ฮา อาไฮ ซายานะบาโซะ ล่าโฮ่ต่น ซีปายาโงเร่ (ซ้ำ ฮะ ฮาฯ)

คำแปล : โลกและโลก ซึ่งมีความหมาอยู่ในตัวของมันว่า เป็นความไพศาลและเป็นสัจจะธรรม ยิ่งกว่าเมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอยเกิดขึ้นได้ง่ายมากหากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้มีชัยนี่ซิยากยิ่ง

เพลงที่ 8 เพลงอมมาจารีกำ

เนื้อร้อง : อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้าย กาย (ซ้ำ) บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตี ยาหนียา (ซ้ำ)

สร้อย : อารอเล เป็นลายาบูรอ (ซ้ำ) บางุนยังงีเซะ อาโยเฮ กนลาบี (ซ้ำ)

คำแปล : ดรุณีอันมีผิวพรรณไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสกุณาโดยทั่งไปในโลก ย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่

เพลงที่ 9 เพลงกันตีโยรอเก

เนื้อร้อง : กันตีโยรอเก กันจอนอรียา (ซ้ำ) ยาโดอียา กันจอนอรียา (ซ้ำ)

สร้อย : มาลาเลนลา เฮตูวันกูรอบี (ซ้ำ) อำปนปาเต๊ะ ดาลีบาวาดาลี (ซ้ำ)

คำแปล : การที่ข้าพเจ้าได้มาเต้นรำ ใคร่ขอเชิญทุกท่านที่ชอบสนุก ลุกขึ้นมาร่วมร้อยรำทำเพลง ทุกท่านที่เป็นหนุ่มสาวที่น่ารัก เราขออภัยท่านผู้ชม และทุกท่านจงร้องรำทำเพลงด้วยความสุภาพ

เพลงที่ 10 เพลงซานูเร

เนื้อเพลง : ซานูเร ลาเฮไมเร่ อีโยเด่ ลากูบานา ลาเอกาเร (ซ้ำ) ยาลาเต๊ะ ไมเร่ ลาวาซาเต้ ลาเอซามา นาโร่นียา (ซ้ำ)

สร้อย : ตาราโยฮ่า ฮาโฮดา โฮดาดาเล ลาโยมัสโก (ซ้ำ) เยสมินต่ำ การอนา โอดากาเล ลาโยมัสโก (ซ้ำ)

คำแปล : การร้องรำทำเพลง ย่อมทำให้ทุกคนมีความรื่นเริง มีความสุข มีความสัมพันธ์และย่อมไม่ขาดไมตรี มีเยื่อใยต่อกัน

เพลงที่ 11 เพลงเอบานี

เนื้อเพลง : เอบานีรอฮำมาสี บาลียา ราโฮงำ (ซ้ำ) อันลาเฮกาลาเฮกำโย

สร้อย : ดำปาราโอดำ สันลาวาปารามูฮัมหมาด (ซ้ำ) ลาเอบานี ลากลตีกันกียาปาราโฮงำ (ซ้ำ)

คำแปล : มาเถิดน้อยที่รัก มาร่วมบันเทิงเริงใจ พร้อมทั้งร่วมสรรเสริญท่านนบีมูฮัมหมัด (ซล) ด้วยการกระทำอันบริสุทธิ์ ด้วย กาย วาจา ใจ

เพลงที่ 12 เพลงบาราตันโต๊ะตียา

เนื้อเพลง : บาราตันโต๊ะตียา ลาโฮตนลาซี ลาซีปายาอันลาโงเร (ซ้ำ) อาดาโยฮา ลากียา ปาราโฮงำ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีลาโอรอดำรา มียาเก (ซ้ำ) มาลากียาลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ศิลปะนี้ ได้เดินทางมาจากทิศตะวันตก ซึ่งทุกท่านที่ชอบสนุก มามารถร่วมสนุกด้วยจิตใจอันบริสุทธิ์ร่วมกันได้ ดังสุภาพบุรุษ ชามาลายูที่ได้ร่วมเดินทางมากับเรา

เพลงที่ 13 เพลงมาลมกียาซาเฮ

เนื้อเพลง : มาลมกียาซาเฮ ซาเฮรานีรอเส (ซ้ำ) รอเสโสดาราโยฮันกียา ปาราโฮงำ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกามี โอรอดำ กียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยนลาลากีโยนลา ดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ขอยกย่องผู้ที่เสียชีวิตในสงครามเพื่อประเทศชาติ ซึ่งเป็นผู้มีเกียรติยิ่ง เราขอสรรเสริญ ผู้ที่เสียชีวิต เพื่อประเทศชาติ

เพลงที่ 14 เพลงบีบูรอ

เนื้อร้อง : บีบูรอลียา อับราเอ เอรองูนุงกูไมเร (ซ้ำ) ไบเรกา กันตีกากาเร (ซ้ำ)

สร้อย : รอยาโฮ มาดาเล สารอกานาลา โฮราเย (ซ้ำ) อันลาโฮดา ลามูรอเร เกอาเฮลอเล็งเก (ซ้ำ)

คำแปล : การเคารพพระเจ้าต้องประกอบด้วย การ วาจา ใจ เพื่อเป็นสักขีพยาน จึงขอแสดงการคาระวะด้วยการร้องเพลง

เพลงที่ 15 เพลงบูดียานี

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

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

คำแปล : จงทำจิตใจให้มีสมาธิ จงทำจิตใจให้สงบ อย่าหลงระเริงในรูปรสกลิ่นเสียงจึงจะเข้าถึงซึ่งสัจธรรม

เพลงที่ 16 เพลงอัมปนตูวันกู

เนื้อร้อง : อัมปนตูวันกูไมกาตา ตูวันนังกาเร (ซ้ำ) ปาเต๊ะยังแหนายาลี สีบาวาดาลี (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยนลาลากีโยนลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ขอประทานอภัยแก่พระเจ้าและเจ้าผู้เป็นใหญ่ในแผ่นดิน พวกเราขอคารวะตลอดจนทุกท่านที่มารวมอยู่บริเวณนี้ ไม่แยกทั้งคนจนคนรวย ผู้หยิงหรือผู้ชาย

เพลงที่ 17 เพลงยาไสลินลา

คำร้อง : ยาไสลินลาซียาอีดาโร (ซ้ำ) ยาไสลินลาซียาอีดาโร (ซ้ำ)

สร้อย : การอหาตาสาการอหา (ซ้ำ) สามาสามาสาโก สาโกการอหา (ซ้ำ)

คำแปล : หัวใจอันบริสุทธิ์ของข้าพเจ้า ขอเรียนด้วยความจริงใจว่า จะบริสุทธิ์ ทั้งปัจจุบันและอนาคต

เพลงที่ 18 เพลงตารากียานา

คำร้อง : ตารากียานาอาสันนูเงกันตีกานา (ซ้ำ) กันตียาไสไมยีเด ปาวากันตีกานา (ซ้ำ)

สร้อย : ฮอดามาลาลีกานายมปารียม กาย กาย (ซ้ำ) ยาไสตียาไมยีเด ปาวันกันตีกานา (ซ้ำ)

คำแปล : ความบริสุทธิ์ด้วยกาย วาจาใจ หากเราทำดีหรือไม่ดี พระผู้เป็นเจ้าย่อมรู้ดี

เพลงที่ 19 เพลงตรังบูลัน

คำร้อง : ตรังบูลัน บูลัน บูดะดี ยาลัน (ซ้ำ) ชายาลามูกาตูวัน สายาปามาบูลัน (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยน กีโยน กีโยนลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : แสงสว่างและการโคจรของดวงจันทร์ ไม่มีใครจะหยุดมันได้ การเกิด แก่ เจ็บ ตาย ทั้งคนจนและคนควย

เพลงที่ 20 เพลงตาเวตารอบาลัน

คำร้อง : ตาเวตารอบาลันลาเหาจอนอรียา (ซ้ำ) ปนลากูเห็นแล้วบูยังวาไลฮา (ซ้ำ)

สร้อย : ยาปายาปายาไลยาไลฮา (ซ้ำ) อาไฮโยตานีกูเห็นแล้ว บูยังไลฮา (ซ้ำ)

คำแปล : เรารู้แล้ว เรารู้ว่าเป็นพงศ์เผ่าเหล่ากอใคร ว่าผู้หญิงคนนั้นเป็นม่าย เมื่อเราบอกเช่นนี้แล้ว ท่านจะมาจารนัยให้เราทราบอีกทำไม

เพลงที่ 21 เพลงปูเต๊ะกูนิง

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

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกีเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยน ลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ผิวพรรณผุดผ่อง จมูกโด่งคิ้วโก่ง อรชร รวมทั้งฐานะรวยจน สิ่งเหล่านี้ย่อมไม่จีรังยั่งยืน

เพลงที่ 22 เพลงโอราดำบูงา

คำร้อง : โอราดำบูงา ยาโยยามีลาโอ (ซ้ำ) อีนีบาราบาบูงายามีลา (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามี โอรอดำ กียาเย (ซ้ำ) มาลากีโยนลา ลากีโยนลา ดารากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : กระถางดอกไม้และดอกไม้สวยงามจริงๆ และเจ้าของชื่อก็งาม นามก็เพราะ ฐานะแตกต่างกัน แต่สิ่งเหล่านี้ย่อมมีวันแตกสลาย

เพลงที่ 23 เพลงอีลาวาโยค

คำร้อง : ซินลาวาโยค วาโยนีกียาเมรา (ซ้ำ) ยานียาลาเมรายามูเมรากียาเซเอ (ซ้ำ)

สร้อย : เบนลาโอดำเบนลาเอนาดำ (ซ้ำ) ยานียาลาเมรามูเมรากียาเซเอ (ซ้ำ)

คำแปล : เครื่องประดับร่างกายของท่าน มีสีแดงผุดผาดงดงาม มิใช่ว่าสิ่งเหล่านี้มีแต่ท่านคนเดียว ลูกหลานของคนอื่นก็เหมือนท่านได้เช่นกัน

เพลงที่ 24 เพลงยากาลำฮอดามี

คำร้อง : ยากาลำฮอดามี ดามีมาลา (ซ้ำ) ไมเดนาปูยีฮาสากนบูยีมารา ลาเอมารา (ซ้ำ)

สร้อย : ยากาลำฮอดามี ดามีมาลา (ซ้ำ) ไมเดนาปูยีฮาสากนบูยีมารา ลาเอมารา (ซ้ำ)

คำแปล : เราควรยกย่องท่านนบีอาดำ และท่านนบีอุสมาน และท่านนบีอื่นๆ อีกหลายท่านด้วยกัน

เพลงที่ 25 เพลงโอยาโบสา

คำร้อง : โอยาโบสาไบนีสาตา (ซ้ำ) สีกียาเรโปตาเสาดาราโปตา เอาสดาราโปตา (ซ้ำ)

สร้อย : มายาเลนลาเหตูวันกูรอบี (ซ้ำ) อำปนปาเต๊ะดาลียาวาดาลี (ซ้ำ)

คำแปล : เราควรยกย่องพระเจ้าเพียงองค์เดียวนอกเหนืออาจากสิ่งอื่นใด

เพลงที่ 26 ฮอดามีดากียาเอ

คำร้อง : ฮอดามีดากียาดากาเอ (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยน ลาดากาเอ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโยน กีโยน ลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ยมทูตทั้งสาม พวกเราทำผิดหรือถูก ท่านทราบทั้งหมด ทรัพย์สมบัติที่เราสร้างมานั้นเป็นของพรเจ้าประทานมา เพราะฉะนั้นจงอย่าละโมบ เพราะจะจำติดตัวไปไม่ได้

เพลงที่ 27 เพลงยาสีโกนโฮ

คำร้อง : ยาสีโกลโฮยามูลีบาสียาสีบา (ซ้ำ) ดาเบนหารี ยาเมายาเมาลัย (ซ้ำ)

สร้อย : อาไตยาโฮโสโดเร (ซ้ำ) อันลาเหวา ตาเบนหารอกียาเมาลัย (ซ้ำ)

คำแปล : ดอกเบี้ยเป็นของไม่ดี ทั้งผู้กู้และผู้ให้กู้ อย่าเอาไปทำบุญทำทานด้วย ท่านนบีมูฮัมหมัดท่านห้ามไว้ หากเราไม่กินดอกเบี้ย โลกหน้าเราจะมีสุข

เพลงที่ 28 เพลงยาลาโฮยาโฮเล็น

คำร้อง : ยาลาโฮเส็น สีราดำดำตาราเวกา (ซ้ำ) นิดดาเรกียำตอฝา มาเลลาลากูมารา (ซ้ำ)

สร้อย : ปนตาปนลาเอโย ตาปาราตาเอปาราเอกา (ซ้ำ) อายีรดตาอาโลนาฝาอาโฮยาราเอกา (ซ้ำ)

คำแปล : ทุกท่านจบปฏิบัติตามสุภาษิตที่ว่า คบคนพาลพาลไปหาผิด คบบัณฑิตบัณฑิตพาไปหาผลเราขออภัยโทษสิ่งที่เราทำผิดพลาดมาแล้ว ในโอกาสต่อไปจะไม่ทำความผิดอีก

เพลงที่ 29 เพลงตาบาวาลาอมสีกน

เนื้อร้อง : ตาบาวาลาอมสีกน สีกนนาลากนลากน (ซ้ำ) วาลาตาราโยวาลากาเอกามิงกาเอ (ซ้ำ)

สร้อย : นียาโด๊ะนีนียารอบานา (ซ้ำ) โต๊ะนียาสัมปันยันตันกาเอกามิงกาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : สิ่งที่ไม่เป็นสัจธรรม ไม่ควรนำมากล่าว จงขอประทานอภัยต่อพระเจ้าในโลกนี้ต่อไปเราจะไม่ทำสิ่งที่ผิดเหล่านั้นอีก

เพลงที่ 30 เพลงโต๊ะการามีนาราเย

เนื้อร้อง : โต๊ะการามีนาราเย (ซ้ำ) ปันตางอฮำดินลาเฮเอ (ซ้ำ)

สร้อย : ปารายาอีดาโร (ซ้ำ) ปันตางอฮำดินลาเฮเอ (ซ้ำ)

คำแปล : เพราะเหตุนี้ จึงเป็นแนวทางที่ถูกต้องแล้ว ความเชื่อมั่นอันนี้ คือศรัทธา จึงเป็นแนวทางที่ทุกคนต้องปฏิบัติ

เพลงที่ 31 เพลงยาปาตา

เนื้อร้อง : ยาปาตา ยาบนอารอ เลอำปนบาเต๊ะดาลี บาวาดาลี โลรายา (ซ้ำ) อีลาปาตายาบนอารอเล (ซ้ำ) อำปนปาเต๊ะ ดาลีปาวาดาลี (ซ้ำ)

สร้อย : นารีนาโดงปันไตนารี กากียาลัน ตางันนารี โอลารายา (ซ้ำ) นารีนาโดงปันไตนารีกากียาลันตาอันนารี (ซ้ำ)

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

เพลงที่ 32 เพลงยาสันลาวา

เนื้อร้อง : อมยาลันลาวาสีกียาเร (ซ้ำ) อมมีนาสาเรปาวาราโหงำ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลากียลา กียลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : การแต่งกายสวยงามและการเดินเที่ยวเตร่ ไม่คิดทำมาหากิน เป็นลักษณะของผู้มีอันจะกินที่ลืมตัว ส่วนลูกเราและลูกท่านที่ยากจน ย่อมทำเช่นนั้นไม่ได้ เพราะเราจะต้องช่วยกันทำมาหากิน ทำงานหาเงินเพื่อครอบครัวและตนเอง

เพลงที่ 33 เพลงอาโยเค

เนื้อร้อง : อาโยเคนานานาไฮนานายางันมาราอาโยเดนา ไฮ (ซ้ำ)

สร้อย : กนตมดารีกนตมยไลยาไสฮา (ซ้ำ) อังไฮปาราโยตันนีกูเห็นแล้วบูยังวาไลฮา

คำแปล : เธออย่าขึ้งโกรธ เมื่อข้าพเจ้ามาชวนพูดคุย อย่าคิดว่าข้าพเจ้าเกี้ยวพาราสีเพราะข้าพเจ้าเป็นคนทะเล้น เพียงจ้าพเจ้าขอเป็นมิตรไมตรีเท่านั้น เธอเอ๋ยคงอภัยข้าพเจ้าที่กำลังเดินไปหาเดี๋ยวนี้แล้ว

เพลงที่ 34 เพลงอาโดเฮ

เนื้อร้อง : อาโดเฮโดกันเตรัน ฮาโยเตรัน สาเรกันเตรัน (ซ้ำ)งาโยโดกันเตรัน สาเรปาเงปาดางันเตรัน(ซ้ำ)

สร้อย : อาโดเฮโดกัน จอลองาโยจอลองูนุงตารางูนุงลา (ซ้ำ) วายาอีโสะ วายังเมรัง(ซ้ำ)

คำแปล : มาพบครั้งนี้ ไม่มีสิ่งของเป็นที่ระลึก แต่เอาน้ำใจอันบริสุทธิ์มอบไว้แทน ขอได้โปรดช่วยรักษามิตรภาพเอาไว้ ตั้งแต่วันพรุ่งนี้ และตลอดไป

เพลงที่ 35 เพลงตะเบ๊ะกูหวัน

เนื้อร้อง : ตะเบ๊ะลายังกูหวัน ลาออรังดารีซีนี (ซ้ำ) ยูกันฮะสายา ดาตังกุไมรี (ซ้ำ)

สร้อย : กียานะบาโซะ กียานะบาโซะ ซารีอาลา (ซ้ำ) บูกันฮะสายา สายาดาตังกูไมรี (ซ้ำ)

คำแปล : ขอนอบน้อมแด่ท่านพี่น้อง และทุกท่านที่อยู่ที่นี่ เพราะเมื่อข้าพเจ้าได้มาที่นี่แล้วข้าพเจ้าต้องเดินทางต่อไป ข้าพเจ้ามาที่นี่ไม่ได้นำอะไรมาเลย ขากลับก็ไม่มีอะไรของฝากความคิดถึงและห่วงใยต่อท่านพี่น้องทุกคนด้วย

เพลงที่ 36 เพลงยาโดยา

เนื้อร้อง : ยายายา ยานูสารนูยา (ซ้ำ) เอยาโดยา ยาสีกายาสารานูเง (ซ้ำ)

สร้อย : ตาเบ๊ะยังตูวัน อันลางูรัง ดารีสีนี (ซ้ำ) ยูกันลาฮาสายา สายาดาตังกูไมเร (ซ้ำ)

คำแปล : จงใช้ความกระจ่างแจ้ง และอดทนไปแก้ความโศกเศร้า ทุกยากของท่าน เพราะทุกคนที่เกิดมาในโลก ย่อมต้องประสบปัญหานี้ทุกคน ไม่ใช่ท่านเพียงคนเดียวแล้วท่านจะสบายใจ

เพลงที่ 37 เพลงเฮสารามี

เนื้อร้อง : เฮสารามี อาซันซาเร ซาเรโฮดายีมอฮำหมัด (ซ้ำ) เฮสารามี อาซันซาเร ซาเรโฮดายีมอฮำหมัด (ซ้ำ) เฮสารามี อียารอซูล อำปนยีมอฮำหมัด : เฮสารามี อาซันซาเร ซาเรโฮดายีมอฮำหมัด (ซ้ำ)

สร้อย : ฮาลาฟาบูกันตะฮาลาวา (ซ้ำ) ซันนูเรปาเงรอซูลลาละโฮดา อำปนยีมอฮำหมัด(ซ้ำ)

คำแปล : สวัสดีทุกท่านที่มาพบปะกันวันนี้ ถึงเวลาแล้วที่เราจะระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าซึ่งเป็นคำกล่าวของท่านนบีมูฮำหมัด แนวทางของท่านนบีมูฮำหมัดเราทำแล้วหากผิดพลาดโปรดอภัย

เพลงที่ 38 เพลงตะเบะโต๊ะอินเจ

เนื้อร้อง : ตาเบะโต๊ะอินเจ๊ะ มาเนรูยังถูเล (ซ้ำ) ฮีดงบันจงกานีมาสนเจ๊ะ (ซ้ำ)

สร้อย : อมกายามีโอรอดำกียาเย (ซ้ำ) มาลากีโยนกีโยนลาดากาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : ขอคารวะทุกท่านที่มาร่วมสนุก ข้าพเจ้าขอแนะนำให้ท่านรู้จักกันสุภาพสตรี ที่มีมารยาทเรียนร้อยทั้งมีรูปร่างผิวพรรณสวยงามนับเป็นกุลสตรีได้ โอ้ท่านทั้งหลายหากท่านทำได้ตามแบบอย่างนี้แล้ว ความสุขจะเป็นของท่านในกาลข้างหน้า

เพลงที่ 39 เพลงฮอดามี

เนื้อร้อง : ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิสังกาเลดีดำลำฟาเร่(ซ้ำ) มินตาอำปนสายานะบาเละ บาเละสายาดีดา ลำปาเร่(ซ้ำ)

สร้อย : ยม ยม การิยม คารอโอยคำเซ่ (ซ้ำ) มาลากีโยน กีโยนล่า ด่ารากาเอ่ (ซ้ำ)

คำแปล : เหนือแผ่นดิน อันอุดมด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหาร นี้มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุคคณานับได้ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้วและเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหา และอาลัยต่อการจาก หากข้าสามารถถอดใจทั้งควงวางไว้เบื้องหน้าท่านได้ ข้าก็จะถอดเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์นี้

หากพิจารณาถึงบทเพลงดาระแล้ว มีความพิเศษแตกต่างจากการละเล่นพื้นบ้านหรือการแสดงพื้นบ้านโดยทั่วไป กล่าวคือ เนื้อเพลงส่วนใหญ่จะเป็นการกล่าวสรรเสริญนบนอบต่อพระผู้เป็นเจ้าเสียมากกว่าเป็นนิทานปรัมปรา หรือการร้องเกี้ยวพาราสี เหมือนเพลงเห่ย่อยของภาคกลาง หรือหมอลำของภาคอีสาน ภาษาที่ใช้ในการร้องประกอบการแสดงดาระก็เป็นภาษาอาหรับพื้นเมือง (อาหรับบก) ปน ภาษามาลายู ภาษาฮินดู ภาษาชวา และถึงกับมีภาษาไทยปะปนอยู่บ้าง ตามหลักของศาสนาอิสลามซึ่งมีพระอัลเลาะห์เป็นพระศาสดา และมีพระนบีเป็นผู้รับคำสั่งจากพระอัลเลาะห์ให้เป็นผู้เผยแพร่ของศาสนาอิสลาม ผู้ที่นับถือและศรัทธาต่อพระเจ้าของเขาอย่างเคร่งครัด จะไม่นำชื่อของพระเจ้ามากล่าวให้ทางสนุกสนาน เหตุนี้อาจทำให้ดาระต้องพัฒนารูปแบบเพื่อใกล้ชิดกับศาสนามากขึ้น โดยแสดงเฉพาะในงานพิธีการทางศาสนาเท่านั้น แต่กระนั้นดาระก็ไม่เป็นที่นิยมที่แพร่หลาย ในที่สุดดาระก็เลือนหายไปเพราะอิสลามชนในแถบนั้นคงยืนหยัดในความเชื่อเกี่ยวกับพระอัลเลาะห์และพระนบีผู้เป็นศาสดาของศาสนาอิสลามเหมือนเดิม มีข้อสังเกตหลายประการที่ทำให้ดาระ เป็นการแสดงที่แปลกและน่าศึกษายิ่ง คือ ดาระเป็นการแสดงที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวไทย

มุสลิม ชายแดนภาคใต้ และโดยเฉพาะในท้องที่เขตจังหวัดสตูลเท่านั้น เป็นการแสดงที่ไม่ปรากฏหลักฐานในทางประวัติศาสตร์หรือในจดหมายเหตุจังหวัดสตูลบันทึกไว้

จากประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน ดาระได้เปลี่ยนแปลงพัฒนาไปตามความนิยมของท้องถิ่น รูปแบบการละเล่นก็ได้เปลี่ยนไปตามยุคของกาลเวลา แต่เดิมดาระเป็นการแสดงที่นิยมเล่นกันในแถบหมู่บ้านแห่งหนึ่ง แขวงเมืองฮัมการะตนเมาฟ์ ประเทศซาอุดีอารเบีย ดาระเป็นการร่ายรำเพื่อความสนุกสนานหลังจากผ่านงานหนักมาตลอดวัน จึงหาความรื่นเริงกันในหมู่บ้านด้วยการรำดาระเมื่อดูรูปแบบแล้วน่าจะจัดเป็น การละเล่นพื้นบ้าน เมื่อดาระเข้ามาสู่ประเทศไทย ในสมัยนั้นยังคงยึดรูปแบบเดิมอยู่ และจัดเป็นการละเล่นพื้นบ้านอยู่ ต่อมาได้มีการพัฒนาผสมผสานกับสภาพความเป็นอยู่และวัฒนธรรมท้องถิ่น จากการละเล่นที่ใคร ๆ สามารถร่วมสนุกได้ มาเป็นการแสดงที่แยกคนดูกับคนเล่นโดยสิ้นเชิง มีการว่าจ้าง การหาไปเล่น มีการปลูกโรงยกพื้น เป็นการแสดงที่ใช้รำในงานมงคลต่าง ๆ ของชาวไทยมุสลิม โดยเฉพาะงานมงคลสมรส เพราะฉะนั้นดาระในปัจจุบันน่าจะเป็น การแสดงพื้นบ้าน มากกว่าที่จะเรียกเป็นการละเล่นพื้นบ้าน เนื่องจากรูปแบบได้เปลี่ยนไปแล้ว ประกอบกับรับได้อารยะธรรมสมัยใหม่ที่หลั่งไหลเข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้นความนิยมในการแสวงหาความบันเทิงของชาวบ้านเริ่มเปลี่ยนไป เพราะมีสิ่งบันเทิงอื่น ๆ เช่น วิทยุภาพยนตร์ วงดนตรี เข้ามาแทนที่ การแสดงดาระจึงเหลือให้ชมเฉพาะโอกาสพิธีสำคัญ ๆ ทางจังหวัดเท่านั้น

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทความเรื่อง **“สามวงล้อแห่งการขับเคลื่อนศักดิ์ศรีและความยั่งยืนของสื่อพื้นบ้านเพื่อสุขภาวะ”** โดย รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา แก้วเทพ เป็นเอกสารประชุมเชิงปฏิบัติการโครงการอนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปะดาระ “ดาระ สานสายใยสู่ชุมชน” ณ โรงเรียนควนโดน จ.สตูล (13-14 พฤษภาคม 2549) กล่าวถึงความสำคัญของการขับเคลื่อนสื่อพื้นบ้านในการจัดการวัฒนธรรมชุมชนด้วย 3 องค์ประกอบ คือ

1. การสืบทอด
2. การสร้างเครือข่าย
3. การปรับประยุกต์

โดยใช้สื่อพื้นบ้านดาระเป็นตัวอย่างในการแสดงความสัมพันธ์ของ 3 องค์ประกอบข้างต้น

“ดาระดนตรีพื้นบ้านไทยทักษิณ” นางสาวเกศแก้ว บุญรัตนัง และคณะ เอกสารประกอบรายวิชา MU537 Recital 1 ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2550 วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เป็นเนื้อหาที่กล่าวถึงดาระในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เน้นความสำคัญทางด้านจังหวะ ทำนอง การขับร้อง ประกอบด้วยบทเพลงและความหมายโน้ตเพลงดาระในบันไดเสียงสากล

“ศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล” โดยนางสาวรสหนา พาลิพัง เป็นส่วนหนึ่งของรายวิชาคติชนวิทยา ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2554 มหาวิทยาลัยสุราษฎร์ธานี เป็นรายงานประกอบการศึกษารายวิชา คติชนวิทยาโดยมีจุดเน้นทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระในลักษณะขบวนการถ่ายทอดประเภทมุขปาฐะ โดยการสัมภาษณ์วิทยากรในท้องที่ตำบลควนโดนจังหวัดสตูล และได้รวบรวมท่ารำประกอบบทเพลงไว้บางส่วน

“บทสัมภาษณ์ครูต้นแบบรายวิชาจิตวิทยาการเรียนการสอนและแนะแนว” โดย ผศ.วาสนา จันทรัตน์ นักศึกษาหลักสูตรประกาศนียบัตรบัณฑิต วิชาชีพครู มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นการรวบรวมบทสัมภาษณ์ประวัติการศึกษา ประวัติการทำงาน และผลงานทางด้านการแสดงและอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระของ นางสามศรี ชอบจิต ครูภูมิปัญญาไทยด้านศิลปกรรม (การแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ) ซึ่งได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับดาระในอดีตจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนอุปสรรค์และพัฒนาการดาระในมิติชุมชน

วิทยานิพนธ์เรื่อง **“ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเรื่องดาระ”** โดยสภาวดี สุทธิสว่าง เสนอต่อวิทยาลัยครูสวนสุนันทา เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาครุศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ มีนาคม 2529 ได้จัดรวมรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดาระไว้อย่างเป็นระเบียบ โดยเริ่มตั้งแต่ประวัติความเป็นมา ระเบียบวิธีการแสดง การแต่งกายนักแสดง นาฏยศัพท์และสังคีต รวบร่วมเนื้อร้องและคำแปลในบทเพลงดาระไว้ถึง 39 เพลง ซึ่งเป็นข้อมูลการบันทึกบทเพลงดาระไว้มากที่สุดในปัจจุบัน

“การวิจัยแบบมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชนในการบริหารจัดการวัฒนธรรม กรณีศึกษาการบริหารจัดการวัฒนธรรมท้องถิ่นด้วยกระบวนการรื้อฟื้นและปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน ดาระ เพื่อสร้างสายใยชุมชนคนควนโดน สตูล” โดยนางสมศรี ชอบกิจ และคณะ งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2551 ได้กล่าวถึงบริบทชุมชน อัตลักษณ์ชุมชน บทบาทหน้าที่ของดาระ กระบวนการทำงานวัฒนธรรมเชิงรุกกับสื่อการแสดงดาระโดยแบ่งยุคของดาระออกเป็น 8 ยุค นอกจากนี้ยังวางกลยุทธกระบวนการทำงานเพื่อเผยแพร่สื่อดาระ

“คติชนวิทยา เรื่องการแสดงพื้นบ้าน “ดาระ” กรณีศึกษา : ดาระบ้านควรโดน ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล” โดย รศ.มัลลิกา คณานุรักษ์ ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2549 มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ศึกษาการแสดงพื้นบ้านดาระในเชิงคติชนวิทยา กล่าวถึงความเชื่อขนบประเพณีและบทบาทหน้าที่ของดาระในแง่สื่อพื้นบ้านที่มีความสำคัญต่อความเชื่อและศรัทธาของคนในชุมชน

บทความ **“อัตลักษณ์ ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน “ดาระ” คือมนต์เสน่ห์จากชุมชนคนควนโดน”** กล่าวถึงรายงานการปฏิบัติงานการอนุรักษ์และการเผยแพร่ดาระของนางสมศรี ชอบกิจ ทั้งนี้ได้กล่าวครอบคลุมถึงหลักฐานดาระ ที่ปรากฏในอำเภอควนโดนจังหวัดสตูล ไว้อย่างน่าสนใจ ทั้งได้จัดรวบรวมบทเพลงดาระและท่ารำที่เหลืออยู่ 5 เพลงไว้เป็นแบบฉบับเพื่อเป็นการสร้างทักษะพื้นฐานในกระบวนการเรียนรู้ดาระ ที่ใช้อยู่ในโรงเรียนบ้านควนโดนวิทยา อ.ควนโดน จ.สตูล

ศิลปะ คือ วัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่แสดงออกถึงวิถีการดำเนินชีวิตทั้งปวงที่บุคคล หรือกลุ่มชนในกลุ่มชนหนึ่งคิดปฏิบัติขึ้นจนกลายเป็นต้นแบบที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นขึ้น หรือทั้งยังสามารถปฏิบัติตามเสริมต่อขึ้นได้ โดยคนส่วนใหญ่ของชนกลุ่มนั้นให้การยอมรับและสืบทอดสิ่งเหล่านั้นจนกระทั่งสั่งสมและส่งผลต่อทัศนคติทางด้านลักษณะนิสัย วิถีชีวิต ความคิด ค่านิยม ความเชื่อ ที่เกิดขึ้นจนกลายเป็นส่วนหนึ่งที่ต้องปฏิบัติจากการกระทำของกลุ่มชนหมู่มากในกลุ่มชนนั้น ๆ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อ้างถึงใน วีระยุทธ เรนุมาศ, 2542:1)

กลุ่มชนทุกชาติทุกภาษาและทุกสมัยต่างก็มีศิลปะเป็นของตน รวมทั้งศิลปะการดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น กลุ่มชนทุกกลุ่มต่างได้รับอารยธรรมและการเชื่อมโยงทางด้านดนตรีซึ่งกันและกันมาจากกลุ่มอื่น แต่ก็ได้นำมาปรับประยุกต์ใช้ให้เข้ากับสภาพสังคมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในวัฒนธรรมของตน ประเทศไทยก็เป็นอีกชนชาติหนึ่งที่มีเรื่องราวของประวัติศาสตร์จากการสั่งสมและสืบทอดวัฒนธรรมต่าง ๆ ช้านาน หนึ่งในวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของไทยนั้นคือ ดนตรีไทยที่เป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน นอกจากนี้ในแต่ละภูมิภาคต่างๆของประเทศไทยก็ยังปรากฏวัฒนธรรมพื้นบ้านที่โดดเด่นและมีการสั่งสมสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนในภูมิภาคนั้น (สมศักดิ์ สร้อยระย้า อ้างถึงใน วีระยุทธ เรนุมาศ ,2542 :4-5)

คุณค่าของศิลปะความเป็นเหตุเป็นผลมีมากมายหลายด้าน แต่ละด้านถูกเชื่อมโยงถ่ายทอดและไม่อาจแยกออกจากกันได้ ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่สามารถเข้าถึงจิตใจของมนุษย์โดยตรงได้โดยไม่ต้องอาศัยสื่ออื่นใด ในด้านความคิดเชิงปรัชญาเกี่ยวกับดนตรีของกีรติ บุญเจือ กล่าวถึงเจตจำนงและปัญญาของศิลปินว่า บุคคลทั่วไปมีเจตจำนงหรือความอยากอยู่สองส่วน มีปัญญาหนึ่งส่วน แต่ศิลปินมีเจตจำนงอยู่หนึ่งส่วน มีปัญญาสองส่วน ศิลปินจึงสามารถมองทะลุเห็นภายนอกของสิ่งต่างๆเข้าไปถึงความงามที่แท้จริงจากประสบการณ์การของตนได้ ดังนั้นผู้ที่ค้นพบความจริงจึงเป็นศิลปินไม่ใช่นักวิทยาศาสตร์ ทั้งนี้ศิลปะยังเกิดระดับความสูงต่ำในตัวของมัน ฉะนั้นคุณค่าของงานศิลปะที่มีต่อจิตใจมนุษย์จึงส่งผลให้คนมีทั้งคนดีและคนไม่ดี ดังที่ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนกล่าวไว้ว่า (กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2545:7-9)

ศิลปกรรมใดจะดีวิเศษหรือสูงเพียงใด ก็แล้วแต่ลักษณะของศิลปกรรมนั้น สามารถสร้างเร้าอารมณ์สะเทือนใจให้แก่มวลชน ซึ่งได้รับการอบรมมาอย่างดีแล้วเป็นจำนวนมากที่สุด และเป็นเวลายาวนานมากที่สุด ศิลปกรรมนั้นจึงได้เชื่อว่าเป็นศิลปกรรมอันยิ่งใหญ่ (F.W. Ruckstull,Great Works of Art) ตรงกันข้ามศิลปกรรมซึ่งแสดงออกเป็นรูป สี เสียง หรือตัวหนังสือ (วรรณกรรม)

ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ เป็นไปทางฝ่ายต่ำ บ่อนจิตใจคนส่วนมากให้เสื่อมโทรม ศิลปกรรมนั้นก็เป็นศิลปกรรมที่เลวที่ชั่ว (เสฐียร โกเศศ อ้างถึงใน กรมวิชาการกระทรวงศึกษาธิการ,2545:9)

จากบทความข้างต้นดังกล่าว จะเห็นได้ว่าศิลปะใดก็ตามแต่ที่เกิดขึ้นสามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ ศิลปะที่ดีและศิลปะที่ไม่ดี ลักษณะของศิลปะที่ดีนั้นย่อมมีระยะเวลาของการสั่งสมจากการยอมรับของคนจำนวนมากและมีระยะเวลาที่ยาวนาน เนื่องจากชนกลุ่มนั้นถูกกล่อมเกลาให้เกิดความสนใจและตอบสนองต่อศิลปะนั้นทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ ศิลปะนั้นจึงได้ชื่อว่าเป็นศิลปกรรมที่ดีที่ยิ่งใหญ่ แต่ศิลปะใดที่ถ่ายทอดด้วยรูป สี เสียง หรือการบันทึกด้วยตัวหนังสือ แล้วบั่นทอนทำให้จิตใจของคนคิดไม่ดีเอนเอียงไปในทางที่ไม่เหมาะสมด้วยประการใดก็ตามแต่ ศิลปะนั้นก็ถูกข้อครหาว่าเป็นศิลปกรรมที่แย่ที่ไม่ดี ดังนั้นศิลปะใดที่สร้างประโยชน์ ก็คือศิลปกรรมที่ดี แต่หากศิลปะใดที่ไม่สร้างประโยชน์ ก็คือศิลปกรรมที่ไม่ดีนั่นอง

ดนตรีมีนัยสำคัญที่ทำให้เกิดความเพลิดเพลินใจแก่มนุษย์เป็นส่วนใหญ่ ด้วยเสียงที่ประกอบกันขึ้นเป็นทำนอง จังหวะ และมีลีลาที่สามารถทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกรัก โศก หรือรื่นเริงเป็นต้นได้ตามจังหวะลีลาของทำนองดนตรี ดนตรีจึงเป็นศาสตร์ของศิลปะแขนงหนึ่งที่ช่วยให้เกิดการพัฒนาทางด้านสุนทรียภาพในการจินตนาการทางด้านความคิดที่เกิดเป็นนามธรรม (สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช , 2533 : 279)

ศิลปะต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นรวมถึงดนตรีพื้นบ้าน ที่มีการสั่งสมของวัฒนธรรมมาตั้งแต่อดีตกาล จึงเกิดเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่ปรากฏขึ้นตามภูมิภาคต่างๆของคนในท้องถิ่นนั้นๆ ดนตรีพื้นบ้านจึงเป็นดนตรีที่ชาวบ้านสร้างขึ้นโดยไม่มีกฎเกณฑ์ที่ชัดเจนตายตัว สืบทอดกันด้วยปากและการจดจำด้วยสมองสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน ลักษณะทำนองจึงเป็นทำนองสั้นๆง่ายๆแต่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นของตน (สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2533 : 279-280) ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ผูกพันเชื่อมโยงอยู่กับวิถีชีวิตของมนุษย์และสังคมมาโดยตลอด จึงกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของกลุ่มชนนั้นได้อย่างชัดเจน เพราะการสื่อความหมายในสังคมเป็นปัจจัยหนึ่งที่สามารถนำมาใช้เป็นแหล่งข้อมูลในการเก็บรวบรวมเรื่องราวของสังคมและวัฒนธรรมไว้ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของค่านิยม โลกทรรศน์ ทัศนคติ ความเชื่อ ภาษา และความสัมพันธ์ในแง่มุมต่าง ๆ ดังจะเห็นได้ว่าดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนอกจากจะแสดงออกในรูปของภูมิปัญญาพื้นบ้านแล้ว ยังให้ความรู้แง่คิด จิตนาการ และจริยธรรม ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่มีคุณค่าและคงไว้ซึ่งความภาคภูมิใจของลูกหลานและบรรพชนรุ่นหลังสืบไป (พรพันธ์ เขมคุณาศัย ,บานอ : สื่อสะท้อนภูมิปัญญาของชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลามจังหวัดชายแดนภาคใต้ , วาระสารปาริชาต ปีที่11 ฉบับที่ 2 ตุลาคม 2541-มีนาคม 2542 :30)

ภาคใต้เป็นภูมิภาคหนึ่งของประเทศไทยที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานและมีการสั่งสมของวัฒนธรรมที่หลากหลาย เนื่องจากสภาพภูมิศาสตร์ที่เอื้ออำนวยจึงทำให้มีกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์เข้ามาติดต่อสัมพันธ์และตั้งถิ่นฐาน จึงทำให้วัฒนธรรมภาคใต้เกิดการเปลี่ยนแปลงและผสมผสานจนกลายเป็นลักษณะที่เด่นชัด ซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมด้านดนตรีด้วยเช่นกัน เนื่องจากภาคใต้เป็นศูนย์กลางการค้าของเอเชียอาคเนย์มาตั่งแต่สมัยโบราณ จึงเกิดการติดต่อค้าขายระหว่างชาติต่างๆ เช่น จีน อินโดนีเซีย มาเลเซีย เป็นต้น เหตุผลดังกล่าวจึงเป็นส่วนหนึ่งในการนำเอาวัฒนธรรมทางด้านดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีเข้ามาเผยแพร่ ซึ่งชาวใต้ได้รับวัฒนธรรมมาและนำมาปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนจนทำให้เกิดคุณลักษณะใหม่ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นของตน (สมศักดิ์ สร้อยระย้า อ้างถึงใน วีระยุทธ เรนุมาศ ,2542 :4-5) ดนตรีดาระ เป็นศิลปะดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อย่างหนึ่งที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น โดยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย เมื่อ 300 ปีที่แล้วในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และนิยมเล่นกันในงานรื่นเริงของหมู่ชาวไทยมุสลิมแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเฉพาะที่จังหวัดสตูล การแสดงชนิดนี้มีความโดดเด่นที่เครื่องดนตรี (กลองดาระ) เนื่องจากมีเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวที่ใช้ในการแสดงจึงถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงชนิดนี้ (วิภาวดี สุทธิสว่าง .2529 : 38 – 39) จากอดีตกาลสันนิษฐานว่า เครื่องดนตรีเครื่องแรกเกิดการวิวัฒนาการจากการเลียนแบบธรรมชาติและการเลียนเสียงร้องของสัตว์ ซึ่งการเกิดเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ก็น่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่นำมาใช้บรรเลงให้เกิดเสียงต่าง ๆ ทั้งยังสามารถสื่อถึงความรู้สึกนึกคิดอารมณ์ ความเชื่อ และอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติ แต่ชาวใต้ได้นำมาปรับใช้ให้สอดคล้องกับท้องถิ่น เช่น การบอกเล่าตามวาระ กาลเวลา ข่าวสาร แนวคิด แม้กระทั้งการเชื่อถือ เชื่อมั่น ยึดมั่น ในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ความเป็นมาของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จึงกลายเป็นส่วนหนึ่งที่ตกผลึกอยู่ในรูปแบบของวัฒนธรรมพื้นบ้าน (ลำไย ไชยสาลี, 2542 :10 - 11) แม้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีหลายชนิด แต่ส่วนใหญ่จะเป็นประเภทเครื่องตีมากที่สุด จึงมักจะใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะในการขับร้องหรือประกอบการร่ายรำในการละเล่นพื้นบ้าน เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจึงได้รับความนิยมในการนำมาบรรเลงดนตรีพื้นบ้านที่แตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น ๆ (วีระยุทธ เรนุมาศ,การศึกษาการประชันเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้, 2542 : 4-6) นอกจากนี้ยังมีความเชื่ออีกว่าเครื่องดนตรีสามารถบอกนัยบางประการถึงลักษณะนิสัยของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ ได้ประการหนึ่ง ดังที่สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้กล่าวไว้ว่า “เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีจังหวะที่กระชั้น หนักแน่น เฉียบขาด เร้ารุกใจมากกว่าความอ่อนไหวเนิบช้า ซึ่งลีลาเช่นนี้สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวภาคใต้ที่มีความบึกบึน หนักแน่น เฉียบขาด และค่อนข้างแข็งกร้าว” (สมศักดิ์ สร้อยระย้า อ้างถึงใน วีระยุทธ เรนุมาศ, 2542 :4-5)

ทั้งนี้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีกระบวนการและกรรมวิธีในการผลิตที่แตกต่างกันไปตามชนิดของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ปัจจัยหนึ่งขึ้นอยู่กับวัสดุและอุปกรณ์ที่ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นที่แตกต่างกันอันเนื่องมาจากลักษณะทางภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นด้วยเช่นกัน (ลำไย ไชยสาลี, 2542 :14 - 16)

ดังเห็นได้ว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีการสั่งสม ปลูกฝัง ถ่ายโยงและสืบทอดกันมาในระยะเวลาหนึ่งที่ยาวนาน การเข้าถึงวัฒนธรรมที่ดีงามนั้นมนุษย์จำต้องมีจิตใจที่พรั่งพร้อมสมบูรณ์และเข้าใจสัจธรรมของชีวิต วัฒนธรรมเกิดขึ้นทุก ๆ พื้นที่ของประเทศไทย แต่สิ่งหนึ่งที่ทำให้วัฒนธรรมเกิดความ โดดเด่น คือ ถิ่นภูมิลำเนาและลักษณะเฉพาะของตัวดนตรี สิ่งเหล่านี้เกิดการเปลี่ยนแปลงเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านขึ้น โดยธรรมชาติจึงเป็นผู้ให้กลุ่มชนเป็นผู้สร้าง กำหนด และสืบทอด ศิลปะการดนตรีแต่ละท้องถิ่นจึงเกิดความแตกต่างและมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ดั่งที่สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้ให้สมยานามดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ว่า “เจ้าแห่งจังหวะ” (ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 21, 2532 :113) เพราะเครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งจัดอยู่ในรูปแบบของประเภทเครื่องตี เนื่องจากลักษณะทางภูมิประเทศ และภูมิอากาศ เอื้อต่อวัสดุอุปกรณ์ท้องถิ่นในการสร้างสรรค์เครื่องดนตรีขึ้น ดังจะเห็นได้ว่าศิลปะการดนตรีพื้นบ้านทุกภาค ต่างมีรูปแบบ ความคิดที่แตกต่างหลากหลายและน่าสนใจ อันรวมไปถึงบทเพลงและเครื่องดนตรีที่มนุษย์สร้างขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์ในการนำสิ่งต่าง ๆ มาประยุกต์และปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่นของตน ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จึงมีความแตกต่างที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น การที่เราเข้าใจ รับรู้และมองเห็นภูมิหลังของงานศิลปะจะทำให้เราเห็นคุณค่าและเปิดกว้างทางทัศนคติอย่างแท้จริงของการเกิดวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง ดาระ: การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่ใช้ทฤษฎีการวิจัยทางมานุษยวิทยา (Anthropology) และทฤษฎีการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นกรอบแนวความคิดในการใช้เชื่อมโยงความสัมพันธ์และวิเคราะห์ข้อมูล เริ่มจากการรวบรวมข้อมูลจากงานวิจัย เอกสาร ตำราต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง และออกปฏิบัติการภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูล โดยได้ศึกษาลักษณะสังคมและวัฒนธรรมทั่วไปของชุมชน ตลอดจนดนตรีที่ยังคงอยู่ในวัฒนธรรมปัจจุบัน จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ เรียบเรียง และเขียนเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการพรรณนาความ ซึ่งผู้ศึกษามีวิธีดำเนินการวิจัยดังขั้นตอนต่อไปนี้

3.1 การศึกษาข้อมูลเอกสาร

ผู้ศึกษาทำการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวกับดนตรีดาระและแนวคิดทฤษฎีที่นำมาใช้เป็นแนวทางในงานวิจัยจากหนังสือ วารสาร เอกสารทางวิชาการ รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ ตลอดจนค้นคว้าข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต เพื่อเป็นการทำความรู้จักและทำความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีดาระและวัฒนธรรมในเบื้องต้น ซึ่งจะเป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญสำหรับการเลือกพื้นที่ศึกษา การเตรียมการวิจัยและการวางแผนงานวิจัยต่อไป โดยข้อมูลที่ได้นั้นสามารถจัดเป็นหมวดหมู่ได้ดังนี้

(1) เอกสารและงานวิจัยทางด้านมานุษยวิทยาเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านดาระกับความสัมพันธ์กับชาวควนโดน

(2) เอกสารและงานวิจัยทางด้านมานุษยดุริยางวิทยา

เอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งต่อไปนี้

(1) สำนักวิทยบริการสาระสนเทศเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

(2) สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยทักษิณ

(3) ศูนย์ทักษิณคดีศึกษา

(4) สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

(5) โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

(6) บ้านเลขที่ 10 หมู่ 5 ตำบลย่านซื่อ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

3.2 การเลือกพื้นที่วิจัย

การเลือกสนามสำหรับทำการศึกษาเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะสนามถือเป็นการปูรากฐานของงาน นั่นหมายความว่า ถ้ารากฐานมั่นคงแล้วก็จะทำให้การวิจัยสำเร็จไปได้ด้วยดี ในที่นี้ผู้ศึกษาเลือกได้หมู่บ้านของชาวควนโดน ซึ่งตั้งอยู่ที่ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เหตุผลสำคัญที่เลือกเป็นพื้นที่ในการเข้าไปทำการศึกษา ดังนี้

(1) หมู่บ้านของชาวควนโดนที่ตั้งอยู่ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เป็นหมู่บ้านที่เป็นช่องทางของการรับอารยะธรรมเรื่องดนตรีดาระมาโดยตรง เพราะจากประวัติความเป็นมาจากนิทานปรัมปราโดยสังเขปว่า ดาระมีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ แขวงเมืองฮัมดาระตนเมาพ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย เริ่มมีการแสดงเมื่อไรไม่ปรากฏหลักฐาน แต่เริ่มเดินทางมาทางประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย และได้เข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่จังหวัดสตูล โดยการไปมาค้าขายของพ่อค้า วาณิช และนักท่องเที่ยวสมัยนั้น เป็นต้น และจากที่เล่าขานมาจนถึงลูกหลานในปัจจุบันเกี่ยวกับการดำรงอยู่ของดนตรีดาระว่า ปัจจุบันยังคงหลงเหลือแค่เพียงพื้นที่เดียวในประเทศไทยเท่านั้น แต่ด้วยสื่อ สังคม และสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไปเข้ามามีบทบาทต่อวัฒนธรรมท้องถิ่นมากขึ้น จึงทำให้วัฒนธรรมดังกล่าวเริ่มจะสูญหายและยากต่อการที่จะอนุรักษ์ไว้เพื่อมรดกล้ำค่าอันเก่าแก่ของบรรพบุรุษและด้วยความภาคภูมิใจที่เป็นหนึ่งเดียวของประเทศไทย ปัจจุบันผู้ที่ได้ศึกษาและบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรก็น้อยเต็มที ด้วยเหตุนี้พื้นที่ตำบลควนโดนแห่งนี้จึงเป็นพื้นที่ที่มีความน่าสนใจเป็นอย่างมากเพราะเป็นพื้นที่เดียวของประเทศไทยสำหรับการศึกษาถึงเรื่องดนตรีดาระ ผู้ศึกษาจึงลงพื้นที่เพื่อเก็บหลักฐานสำคัญเอาไว้เป็นความรู้ให้ผู้ที่สนใจไว้ศึกษาในโอกาสต่อไป

(2) ดนตรีดาระของชาวควนโดนในสมัยก่อน เป็นดนตรีที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมและงานรื่นเริงต่าง ๆ แต่เมื่อความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสื่อต่าง ๆ และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปเข้ามามีบทบาทกับสังคมของชาวควนโดนมากขึ้น จึงทำให้ดนตรีดาระลดบทบาทหน้าที่ลง เหลือเพียงแสดงในงานสำคัญของจังหวัดเพียงเท่านั้น ดังนั้นในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้เป็นส่วนหนึ่งของการช่วยดำรงรักษาวัฒนธรรมไว้ได้ส่วนหนึ่ง ซึ่งด้วยเหตุนี้หมู่บ้านชาวควนโดน จึงเป็นสถานที่ที่เหมาะสมในการทำการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

(3) ตำบลควนโดนเหลือผู้เชี่ยวชาญที่สามารถให้ความรู้เรื่องดนตรีดาระเพียงบุคคลเดียว เนื่องจากช่างผู้ชำนาญการในด้านการสร้างกลองได้เสียชีวิตไปหมดสิ้น และไม่มีผู้ใดได้รับการถ่ายทอดกระบวนการสร้างกลองทั้งหมดไว้เลย คงเหลือแต่นายทอง มาลินี อายุ 90 ปี ผู้ถ่ายทอดดาระให้กับเยาวชนในโรงเรียนเท่านั้น ผู้ศึกษาจึงเห็นว่า ผู้ที่มีความรู้และเข้าใจในดนตรีดาระอย่างแท้จริงมีอยู่น้อยมาก จึงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลและองค์ความรู้ต่าง ๆ ไว้อย่างเป็นระบบเพื่อใช้เป็นหลักฐานสำคัญในการสืบทอดและอนุรักษ์ไว้

3.3 การเก็บข้อมูลภาคสนาม

3.3.1 การเตรียมตัวทำงานภาคสนาม

หลังจากที่ผู้ศึกษาเลือกหมู่บ้านของชาวโดนที่ตั้งอยู่ในตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เป็นสนามที่ใช้สำหรับทำการวิจัยแล้ว สิ่งต่อมาที่ผู้ศึกษาทำคือการดำเนินการหาที่พัก ระหว่างที่ไปทำการศึกษาในพื้นที่นั้น และได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์ สมศรี ชอบกิจ อาจารย์โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล อีกทั้งยังเป็นวิทยากรที่ให้ข้อมูลความรู้ในการศึกษางานวิจัยครั้งนี้

3.3.2 การทำงานภาคสนาม

การเก็บข้อมูลภาคสนามจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญ 2 ท่าน ได้แก่ นายทอง มาลินี และอาจารย์สมศรี ชอบกิจ ผู้ศึกษาจึงทำการเก็บข้อมูลทางดนตรีจากทั้ง 2 ท่าน แต่เนื่องด้วยนายทอง มาลินี มีอายุมากแล้วจึงไม่สามารถให้ข้อมูลอย่างเต็มที่ได้ และได้เสียชีวิตลงระหว่างการดำเนินงานเก็บข้อมูลวิจัย ข้อมูลส่วนใหญ่จึงได้จากอาจารย์สมศรี ชอบกิจ โดยการศึกษาครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพที่ใช้วิธีการเก็บข้อมูล 2 ประเภท คือ

1. ข้อมูลปฐมภูมิ สามารถแบ่งได้ 2 ส่วนสำคัญ คือ

(1) การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (Participant observation) การทำการวิจัยครั้งนี้ผู้ศึกษามีโอกาสเข้าไปมีส่วนร่วมกับงานต่าง ๆ อย่างใกล้ชิด พร้อมทั้งสังเกตปรากฏการณ์ต่างๆ เพื่อเก็บข้อมูลที่ได้พบเห็น ซึ่งการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมถือเป็นหัวใจสำคัญของการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยเหตุนี้ ผู้ศึกษาจึงพยายามเข้าไปมีส่วนร่วมกับกิจกรรมของชุมชนเมื่อมีโอกาส ผู้ศึกษาได้ทำการสังเกตแบบมีส่วนร่วมตามกระบวนการ 3 ขั้นตอน คือ การสังเกต การซักถาม และการจดบันทึก ซึ่งนอกเหนือไปจากการเฝ้าสังเกตแล้ว เมื่อมีบางสิ่งที่ไม่เข้าใจจากการสังเกต ผู้ศึกษาจะซักถามทันที พร้อมการจดบันทึกข้อมูลสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้ศึกษาได้ใช้การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมในการเก็บข้อมูลทั้งหมด โดยเริ่มจากการสังเกตการจากงานสัมมนาดนตรีที่ผ่านมา พร้อมทั้งเก็บข้อมูลด้วยวิธีการถ่ายภาพ วิดีโอ งานเอกสาร และการสัมภาษณ์แลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากการสัมมนาตลอดจนการเก็บข้อมูลภาคสนามจริงที่ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล การเก็บข้อมูลครั้งนี้ผู้ศึกษาได้ทำการปฏิบัติการศึกษาวิธีการสร้างกลองดาระจากการสาธิตจริง และผู้ศึกษาได้เก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากการเข้าร่วมกิจกรรมที่ชุมชนจัดขึ้นดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ข้อมูลทั้งหมดจากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมจะใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานที่ผู้ศึกษาจะนำไปใช้ในการวิเคราะห์ต่อไป

(2) การสัมภาษณ์ (Interview) การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล 2 วิธี คือ การสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ (Formal interview) และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview)

- การสัมภาษณ์แบบกึ่งทางการ (Formal interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่ผู้ศึกษาไม่ค่อยได้นำมาใช้มากนัก จะใช้เมื่อต้องการข้อมูลแบบเจาะจง โดยมีการเตรียมคำถามไว้ล่วงหน้า และใช้เครื่องบันทึกเสียงขณะทำการสัมภาษณ์ พร้อมทั้งจดบันทึกเป็นประเด็นสำคัญไว้

- การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยใช้บ่อยครั้ง และใช้พร้อมกับการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม การสัมภาษณ์แบบนี้ผู้วิจัยมักเกิดคำถามจากการสงสัยตามสถานการณ์ที่สนทนากัน เช่น การสอบถามในเรื่องชีวิตความเป็นอยู่ของผู้ให้ข้อมูล น้องๆ นักเรียน และชาวบ้านภายในชุมชน การสัมภาษณ์แบบนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์อันดีกับผู้ให้ข้อมูลและคนในชุมชน การเก็บข้อมูลด้วยวิธีนี้ผู้ศึกษาจึงใช้การจดจำด้วยสมองและการจดบันทึกแค่เพียงเล็กน้อยเพื่อให้บรรยากาศในการสนทนามีความเป็นกันเอง

นอกจากนี้ ผู้ศึกษาได้ใช้อุปกรณ์ในการช่วยบันทึกข้อมูลเท่าที่จำเป็น เช่น เครื่องบันทึกเสียง กล้องถ่ายรูป และวีดีโอ บันทึกการสาธิตการ ขั้นตอนการสร้างกลองดาระและการรำ ซึ่งการใช้อุปกรณ์ดังกล่าวจะช่วยให้ผู้ศึกษาเข้าใจและข้อมูลในงานวิจัยสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2. ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นการเก็บข้อมูลจากการค้นคว้าหนังสือ เอกสาร ภาพถ่ายและวิดีโอที่เกี่ยวข้องซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนสำคัญด้วยกัน คือ ส่วนประวัติความเป็นของการแสดงดาระและองค์ประกอบของการแสดงดาระ

(1) ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นของการแสดงดาระ ข้อมูลในส่วนนี้เป็นข้อมูลที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ความเป็นมาและต้นกำเนิดของดาระจากการแสดง การเล่าขาน กระทั่งการจดบันทึกไว้เป็นฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เนื้อหาโดยทั่วไปส่วนใหญ่จะเล่าถึงวัฒนธรรมของการแสดงดาระจากการเดินทางเข้ามาสู่ประเทศไทยที่จังหวัดสตูล และเหตุที่จังหวัดสตูลเป็นเพียงพื้นที่เดียวของประเทศไทยที่รับวัฒนธรรมของการแสดงดาระไว้ ด้วยปัจจัยหลายประการ อาทิเช่น ลักษณะทางภูมิศาสตร์และภูมิประเทศอันส่งผลต่ออาณาเขตที่ตั้ง ซึ่งอยู่ขอบชายแดนที่สามารถเชื่อมติดต่อกันได้ จึงไม่น่าแปลกที่วัฒนธรรมจะถูกถ่ายโยงซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา แต่อย่างไรก็ตามเมื่อวัฒนธรรมไม่เคย หยุดนิ่ง การเปลี่ยนแปลงก็วิ่งตามเสมือนเงาเช่นกัน ปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ศาสนา แสงเสียง เทคโนโลยีและสื่อต่าง ๆ ส่งผลให้วัฒนธรรมของการแสดงดาระถูกจำกัดอยู่เพียงในวงแคบ ถึงแม้ปัจจุบันจะพยายามช่วยกันสืบทอดและอนุรักษ์ไว้ แต่การแสดงดาระก็ยังไม่เป็นที่รู้จักคุ้นเคยของคนในสังคมอยู่ดี

(2) ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบของการแสดงดาระ ข้อมูลในส่วนนี้เป็นข้อมูลที่เกี่ยวกับส่วนประกอบต่าง ๆ ที่รวมกันเป็นการแสดงดาระพอสังเขป คือ ความเป็นมา โอกาสที่ใช้ สถานที่ในการแสดง ผู้แสดง ท่ารำ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีรวมถึงบทเพลงและความหมาย เป็นต้น องค์ประกอบทั้งหมดจากที่กล่าวไว้ บางส่วนสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์และความเหมาะสม แต่บางส่วนถูกเปลี่ยนแปลงไปด้วยปัจจัยหลายประการทางสังคม

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลปฐมภูมิและข้อมูลทุติยภูมิมาแล้วนี้ ทำให้ผู้ศึกษาเกิดความรู้และความเข้าใจดนตรีดาระมากขึ้น การใช้แนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา และทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยามาช่วยเป็นแนวทางในการศึกษา ทำให้ผู้ศึกษาเข้าใจและเกิดความคิดที่จัดเก็บเป็นระบบมากขึ้น แต่แนวคิดทฤษฎีดังกล่าวผู้ศึกษาได้เลือกและหยิบยกมาเฉพาะที่เกี่ยวข้อง เหมาะสม

เป็นเหตุเป็นผลกันเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามข้อมูลดังกล่าวสามารถเป็นฐานทางด้านความคิดให้ผู้ศึกษาได้เปิดกว้างเพื่อศึกษางานวิจัยเล่มนี้ต่อไป

บทที่ 4

บริบทการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล

การศึกษาบริบทหรือสารัตถะที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดาระ เป็นการพิจารณาองค์ประกอบแวดล้อมที่ส่งผลต่อการแสดงดาระในวิถีชีวิตชุมชน ทำให้ทราบถึงปัจจัยของการเกิดการแสดงพื้นบ้านดาระของชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล และบทบาทหน้าที่ของการแสดงพื้นบ้านดาระต่อสังคมชาวมุสลิมนับแต่อดีตจนปัจจุบัน ตลอดจนทำให้ทราบองค์ประกอบทางด้านการแสดงพื้นบ้านดาระที่มีความความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวมุสลิมจนกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะถิ่น

จังหวัดสตูลตั้งอยู่ใต้สุดของดินแดนไทยฝั่งทะเลอันดามัน พื้นที่ตลอดแนวทิศตะวันตกติดทะเลโดยมีป่าไม้และภูเขาสูงอยู่บริเวณตอนกลางของพื้นที่ ประชากรร้อยละ 90 นับถือศาสนาอิสลาม โดยส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำประมงตามแนวชายฝั่งเนื่องจากมีพื้นที่ติดชายฝั่งทะเลอันดามันเป็นระยะทางกว่าร้อยกิโลเมตร นอกจากนี้ยังทำสวนยางพาราและค้าขายสินค้าหัตถกรรมจากทรัพยากรป่าไม้ที่มีอุดมสมบูรณ์ แต่เดิมจังหวัดสตูลเป็นส่วนหนึ่งของมณฑลไทรบุรี โดยมีพระยาไทรบุรีรามราชภักดีตามตำแหน่งเป็นผู้สำเร็จราชการปกครอง และได้ผนวกเป็นดินแดนไทยอย่างชัดเจนตามสนธิสัญญาปักปันดินแดนสยาม-อังกฤษ พ.ศ. 2452 จวบจนปัจจุบัน

(ภาพประกอบที่ 1 แผนที่จังหวัดสตูล)

ด้วยสภาพภูมิประเทศและอาณาเขตที่ตั้ง ทำให้สตูลเป็นศูนย์กลางทางการค้าของภูมิภาคเอเชียอาคเนย์มาตั้งแต่โบราณ การเข้ามาของชนชาติต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวมุสลิมจากอาหรับและกลุ่มประเทศผู้นับถือศาสนาอิสลามบนคาบสมุทรมาลายู ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรี การละเล่นและอื่น ๆ ถูกนำเข้ามาเผยแพร่ด้วย กลุ่มชนที่เข้ามานั้นบางส่วนได้ตั้งหลักแหล่งอยู่อาศัยถาวร ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรีถูกถ่ายโยงสืบทอด ปรับเปลี่ยนจนเป็นดนตรีของชาวสตูล ดังจะสังเกตได้จากท่วงทำนองของดนตรีพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดสตูล อย่างเช่น ดนตรีร็องแง็ง ดนตรีชาวอูรักลาโว้ย และดนตรีดาระ ที่ลีลาของจังหวะกลองมีกลิ่นไออิทธิพลดนตรีมุสลิมอย่างชัดเจน เป็นต้น นอกจากนี้ หากจะพิจารณากันถึงพื้นฐานทางเชื้อชาติและภาษาแล้ว ชาวสตูลส่วนใหญ่มีเชื้อสายมลายูและพูดภาษามลายู เช่นเดียวกับที่ประเทศมาเลเซียบริเวณรัฐทางตอนเหนือก็มีชาวมลายูเชื้อสายไทยอยู่ไม่น้อย สภาพเช่นนี้ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรีในเขตพื้นที่ดังกล่าวของทั้งสองประเทศมีลักษณะร่วมเดียวกัน และหากจะกล่าวเฉพาะดนตรีก็อาจกล่าวได้ว่า ดนตรีของชาวสตูลเป็นดนตรีพื้นบ้านแบบชวา – มลายู และจากการศึกษาพบว่า ดนตรีของชาวสตูลเป็นดนตรีที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตของชาวมุสลิมในจังหวัดสตูลทั้งสิ้น อาทิเช่น ดนตรีร็องแง็ง ดนตรีชาวอูรักลาโว้ย ดนตรีตือรี และดนตรี ดาระ เป็นต้น

4.1 การแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล

หมู่บ้านของชาวควนโดน เป็นชุมชนชาวมุสลิมที่ตั้งอยู่ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เป็นหมู่บ้านที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานและมีการสั่งสมของวัฒนธรรมที่หลากหลาย เนื่องจากสภาพภูมิศาสตร์ที่เอื้ออำนวยจึงทำให้มีกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์เข้ามาติดต่อสัมพันธ์และตั้งถิ่นฐาน ทำให้กลุ่มชุมชนของชาวควนโดนเกิดการเปลี่ยนแปลงและผสมผสานจนกลายเป็นลักษณะที่เด่นชัด จากการติดต่อค้าขายระหว่างชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย จีน อินโดนีเซีย มาเลเซีย และกลุ่มประเทศในตะวันออกกลาง เป็นต้น เหตุผลดังกล่าวจึงเป็นส่วนหนึ่งในการนำเอาวัฒนธรรมทางด้านดนตรีรวมถึงเครื่องดนตรีเข้ามาเผยแพร่ ซึ่งชาวควนโดนได้รับและนำมาปรับใช้ให้เข้ากับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนจนทำให้เกิดคุณลักษณะใหม่ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นของตน ที่รู้จักในชื่อ “ดาระ” บ้านควนโดน จังหวัดสตูล

(ภาพประกอบที่ 2 การแสดงดาระ)

ดาระ คือ ศิลปะการร่ายรำพื้นบ้านเพื่อความเพลิดเพลินของชาวมุสลิมในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ซึ่งนิยมรำกันเป็นคู่ ๆ แต่เดิมนั้นใช้นักแสดงชายล้วนแต่งตัวเป็นคู่ ชาย-หญิง โดยไม่จำกัดจำนวนคู่ ทั้งนี้เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมซึ่งเป็นชาวบ้านในชุมชนสามารถร่วมแสดงโดยการร้อง รำ และสลับสับเปลี่ยนกันบรรเลงกลองได้ตลอดช่วงของการแสดง โดยมากการแสดงดาระนิยมแสดงในงานรื่นเริง หรือ งานพบปะสังสรรค์หลังจากเสร็จสิ้นภาระกิจการทำงานในแต่ละวัน โดยในปัจจุบันเหลือการแสดงดาระอยู่เพียงแห่งเดียวและคณะเดียวในประเทศไทย คือที่โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล เท่านั้น

4.1.1 ความหมายของคำว่า “ดาระ”

จากการศึกษาพบว่า ความหมายของคำว่า “ดาระ” ในภาษามาลายูถิ่นมีผู้ให้ความหมายไว้มากมาย โดยวิภาวดี สุทธิสว่าง (2529 : 36) ได้รวบรวมไว้ดังนี้

ดาระ หมายถึง เลือด เป็นความหมายของดาระในภาษาอาหรับ

ดาระ หมายถึง “ละงู” ในภาษามาเลเซียแปลว่า “เพลง”

ดาระ หมายถึง การละเล่นชนิดหนึ่ง ซึ่งสันนิษฐานว่ามาจากคำว่า “ฮัดดาระ” ซึ่งเป็นภาษามาลายู

ดาระ หมายถึง จวนจะสิ้นใจ เป็นความหมายของดาระในภาษาอาหรับ

นอกจากนี้ สมศรี ชอบกิจ (สัมภาษณ์ 2554) ได้ให้ความหมายของ ดาระ ว่าหมายถึง สัตว์ประเภทเก้งกวางขนาดเล็ก โดยท่ารำย่ำเท้าของดาระเป็นการเลียนอากัปกริยาการเดินของกวาง สอดคล้องกับตำนานประวัติการเกิดท่าร่ายรำของดาระ ที่กล่าวถึงพรานป่าได้จดจำท่าร่ายรำของแม่กวาง มาถ่ายทอดเป็นกระบวนท่ารำดาระ เล่าโดยฮัจยีสาเลาะ เลิศอริยะพงศ์กุล (เสียชีวิตแล้ว) ซึ่งเป็นอดีตโต๊ะอีหม่ามประจำอำเภอควนโดน เป็นผู้ที่มีตำราฝึกหัดดาระที่บันทึกประวัติ ตำนาน บทเพลง และท่ารำดาระจำนวนมาก เป็นมรดกเก่าแก่ที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษและเก็บรักษาไว้ที่มัสยิดประจำอำเภอควนโดน แต่ปัจจุบันตำราเล่มดังกล่าวได้หายสาบสูญไป

จากการศึกษาหลักภาษาศาสตร์ ผู้วิจัยยังได้ข้อสมมุติฐานอีกประการหนึ่งว่า “ดาระ” น่าจะเป็นคำในภาษาบาฮาซา คำว่า “ตารี” (Tari) หมายถึงการร่ายรำในเชิงนาฏศิลป์ โดยการออกเสียง “ต” สามารถเพี้ยนเป็นเสียง “ท” หรือเสียง “ด” ได้ตามหลักการออกเสียง เช่น “ตูริยะ” เป็น “ดุริยะ” หรือ “พุทธา” เป็น “บุตดา” เป็นต้น ส่วนการออกเสียงสระ “อี” สามารถเพี้ยนเป็นเสียงสระ “อา” โดยเสียง “อา” สามารถแทนด้วยเสียง “อะ”ได้ตามหลักการออกเสียง เช่น “อสุรี” เป็น “อสุรา” และ “อสุระ” หรือ “พุทธิ” เป็น “พุทธะ” และ “พุทธา” เป็นต้น

ดังนั้น “ตารี” จึงสามารถเพี้ยนเสียงเป็น “ดารา” และกลายเสียงเป็น “ดาระ” ได้ตามทฤษฎีทางหลักภาษาที่แสดงให้เห็นข้างต้น

ดังเห็นได้ว่าคำว่า “ดาระ” เพียงคำเดียวแต่มีความหมายได้หลากหลายดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่า อาจเป็นเพราะอาณาเขตที่ตั้งติดเขตชายแดนกับประเทศอื่นและช่องทางในการเดินทางเดียวกันที่สามารถรับวัฒนธรรมซึ่งกันและกันได้ อีกทั้งการศึกษาจากประวัติทราบว่า “ดาระ” ได้เดินทางผ่านมาหลายประเทศก่อนเข้าสู่ประเทศไทยที่จังหวัดสตูล จึงทำให้ระหว่างการเดินทางเกิดผู้ให้ความหมายของคำว่า “ดาระ” มากขึ้นตามเมืองในถิ่นกำเนิด ภาษา และวัฒนธรรมนั้นๆ

4.1.2 ขนบความเชื่อและพิธีกรรมดาระ

ในอดีต “ดาระ” เป็นศิลปะการละเล่นพื้นบ้านเพื่อความบันเทิงในหมู่บ้าน ไม่มีกฎเกณฑ์ว่าจะต้องเล่นในเทศกาลใดเป็นการเฉพาะ ต่อมาเมื่อดาระได้รับความนิยมแสดงอย่างแพร่หลาย โดยค่อย ๆ มีบทบาทและมีส่วนเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นมากขึ้น จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและระเบียบการแสดงเพื่อสร้างความชัดเจนจาการละเล่นพื้นบ้านเป็นการแสดงจริงจัง เช่น มีการจัดประชัดกันระหว่างกลุ่มศิลปินดาระด้วยกัน หรือจะจัดการแสดงดาระก็ต่อเมื่อมีการว่าจ้างหรือเชิญแสดงอย่างเป็นทางการเท่านั้น ส่วนใหญ่มักจะแสดงในงานพิธีมงคลต่าง ๆ ของชาวไทยมุสลิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานมงคลสมรส กล่าวกันว่า งานใดที่มีดาระไปแสดง งานนั้นจะเป็นที่โจษขานว่าเป็นงานใหญ่ นับว่าดาระเป็นการแสดงที่บ่งบอกสถานะทางสังคมของเจ้าภาพได้อย่างดี

เมื่อมีการรับดาระไปเล่น เจ้าภาพจะต้องมีการเตรียมการต่าง ๆ ให้พร้อม เช่น จะต้องเตรียมเชี่ยนหมาก ซึ่งประกอบด้วยหมาก 3 คำ พลู 3 ใบ เทียน 1 เล่ม เงิน 12 สตางค์ ไปยังคณะดาระ หลังจากนั้นก็นัดวันที่แสดงให้แน่นอน

ขนบความเชื่อในการแสดงดาระนั้น ในอดีต ดาระมีความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องไสยศาสตร์ของเครื่องดนตรีและการเสกแป้งผัดหน้า โดยการเสกแป้งลงเสน่ห์จะทำขึ้นก่อนที่จะมีการแสดง แล้วนำแป้งนั้นมาใช้แต่งหน้าสำหรับการแสดง โดยเชื่อว่าการทำเช่นนี้จะช่วยผูกมัดใจคนดูให้ชื่นชม และเกิดความนิยมชมชอบต่อการแสดงนี้ ส่วนความเชื่อในเรื่องเครื่องดนตรี ในการแสดงดาระมีเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่ใช้บรรเลง แต่จะมีหนึ่งเดียวที่ใช้บรรเลงเป็นเครื่องประกอบจังหวะ คือ คลองรำมานาดาระ ซึ่งจะใช้ 4 ใบในการบรรเลง แต่จะมีหนึ่งใบที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้บูชาซึ่งจะเป็นใบใหญ่ที่สุด เรียกว่า รำมานาแม่ ตามความเชื่อว่า เมื่อใดที่รำมานาแม่ใบนี้มีเสียงดังขึ้นเอง แสดงว่าจะมีคนมาว่าจ้างหรือมีผู้มาเชิญดาระไปแสดง และก็เป็นจริงทุกครั้งหลังจากที่เสียงกลองดังขึ้น เสมือนเป็นการเตือนให้ทราบว่าจะมีผู้มาเชิญให้ไปแสดง การเชิญดาระไปแสดง เจ้าภาพจะต้องเตรียมเชี่ยนหมาก ซึ่งประกอบด้วย หมาก 3 คำ พลู 3 ใบ เทียน 1 เล่ม และเงิน 12 สตางค์ ไปยังคณะดาระเพื่อทำเชื้อเชิญอย่างเป็นทางการ (วิภาวดี สุทธิสว่าง.2529 : 40,58)

การแสดงดาระสามารถจัดแสดงได้ทุกเวลา จากคำบอกเล่าของนายทอง มาลินี ผู้ที่เคยแสดงดาระในสมัยนั้น ว่าดาระจะเล่นกันจนรุ่งสาง เพราะมีหลายเพลง นอกจากนั้นยังมีการประชันถึงความยิ่งใหญ่ของการแสดง เช่น ลิเกป่า(ลิเกบก) บีดูวัน(บีด้วน) และดาระ ผลปรากฏว่า ดาระเป็นที่นิยม

ของประชาชนในท้องถิ่นอย่างสูงสุดในปัจจุบันนี้ การแสดงดาระ นับวันหาดูได้ยาก แทบจะไม่มีให้ดู ดาระจะมีให้ชมเฉพาะงานในเทศกาลสำคัญๆ ของจังหวัดสตูลเท่านั้น

4.1.3 บทบาทของการแสดงดาระ ที่ปรากฏในสังคมวัฒนธรรมชาวมุสลิม บ้านควนโดน

ในปัจจุบันนี้แบบแผนทางวัฒนธรรมของชาวควนโดน ที่ได้รับการรักษาและสืบทอดมาจากบรรพบุรุษนั้น กำลังถูกวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่เข้ามาครองงำ บทบาทหน้าที่ทางสังคมของการแสดงดาระลดน้อยลงดังจะเห็นได้จากการแสดงในประเพณีต่าง ๆ การนึกอยากสนุกก็รวมตัวกันทำกิจกรรมร่วมภายในชุมชนดังสมัยก่อนไม่มีเลย จึงส่งผลให้โอกาสในการแสดงศิลปะพื้นบ้าน ดาระลดน้อยลงตามไปด้วย ถึงแม้รูปแบบในการแสดงดาระของควนโดนจะเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมแต่ก็ยังสังเกตการพัฒนาของการแสดงดาระขึ้นหนึ่งขั้นจากเดิม กล่าวคือ จากการเล่นเพื่อความบันเทิงและการแสดงประกอบพิธีทางประเพณีของหมู่บ้านที่ถูกจำกัดความนิยมอยู่ในวงแคบจนแทบสูญสิ้นนั้น ก็เริ่มมีการพัฒนาเพื่อความอยู่รอด โดยนำสิ่งดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้เป็นกิจกรรมเข้าจังหวะให้กับชุมชน คือการแสดงดาระบิค เป็นการแสดงที่ใช้รูปแบบการแสดงเช่นเดิม เพียงเปลี่ยนจากท่าดาระโบราณมาใส่ท่าที่ใช้ในการออกกายบริหาร (แอดโรบิค) และใช้เพลงเดิมจังหวะหน้าทับเดิมทุกประการ การทำเช่นนี้จึงเริ่มเห็นแนวทางในการอนุรักษ์และการให้ความร่วมมือของคนในชุมชนมากยิ่งขึ้น การกระทำดังกล่าวเป็นการปรับตัวทางวัฒนธรรมของชาวควนโดน เพื่อให้การแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระสามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของกระแสทางวัฒนธรรมใหม่ที่ไม่เคยหยุดนิ่งนั่นเอง

วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงถูกถ่ายโยงอยู่ตลอดเวลานั้น ทำให้ปัจจัยดังกล่าวมาข้างต้นทั้งหมดย่อมแปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลา การรับวัฒนธรรมสมัยใหม่นั้นใช่เป็นสิ่งที่ถูกปฏิเสธแต่จงพินิจและนำมาศึกษาเพื่อปรับใช้ให้เข้ากับสภาพการดำเนินชีวิตของคนในท้องถิ่น การละทิ้งวัฒนธรรมดั้งเดิมของบรรพบุรุษที่ได้สั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลานานหลายร้อยปี แต่ถ้ายึดมั่นต่อการอนุรักษ์และเปิดกว้างทางทัศนคติ แม้มีสิ่งเร้าวัฒนธรรมนั้นจะเกิดการดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดตามสัญชาตญาณเสมือนมนุษย์เรานั้นนั่นเอง การแสดงดาระก็เช่นกันถึงแม้จะเป็นที่นิยมในวงแคบ แต่ก็ยังมีกลุ่มหนึ่งที่ช่วยกันสืบทอดและอนุรักษ์ด้วยหัวใจ เพราะเรียนรู้และเข้าใจอยู่เสมอว่า วัฒนธรรมเกิดการเคลื่อนไหวและเชื่อมโยงกันอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเชื่อว่าคงไม่มีระบบวัฒนธรรมไหน ที่ไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงเลย แต่ขึ้นอยู่ว่าจะสืบทอดและอนุรักษ์วัฒนธรรมดั่งเดิมไว้สืบไปได้นานเท่าไร

ดาระเป็นสื่อที่อยู่ท่ามกลางบริบททางสังคม ดังนั้น ดาระจึงมีบทบาทหน้าที่ในระดับต่าง ๆ อาทิ ในระดับปัจเจกบุคคล ในอดีตสื่อดาระทำหน้าที่ในการพัฒนาคนโดยเสริมบุคลิกภาพของผู้เรียนให้มีความมั่นใจในตนเอง และภาคภูมิใจในตนเอง เป็นต้น ในระดับเครือญาติดาระได้สร้างสายสัมพันธ์ให้กับเครือญาติ ด้วยการเป็นพื้นที่สังสรรค์ในหมู่เครือญาติ ไม่ว่าจะเป็นผู้เฒ่าผู้แก่หรือเด็กต่างมาพบปะกันในพื้นที่ที่มีการแสดงดาระ ซึ่งช่วยตอกย้ำความรู้สึกเป็นพวกพ้องเดียวกันด้วย สำหรับในระดับชุมชนนั้น สื่อพื้นบ้านดาระ ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดวัฒนธรรม ตลอดจนสร้างความรู้สึกเป็นปึกแผ่น ซึ่งถือเป็นการทำหน้าที่กลไกอย่างหนึ่งของสังคม

4.2 ลักษณะรูปแบบการแสดงดาระ

แต่เดิมรูปแบบการแสดงมีความเรียบง่าย นิยมแสดงบนลานกว้างในหมู่บ้านโดยจะปูลาดด้วยเสื่อหรือเบาะ เพื่อความสะดวกในการร่ายรำเกี้ยวพาราสีกันด้วยท่วงท่าของการหลบหลีกระหว่างชาย-หญิง อย่างสนุกสนาน การร่ายรำในลักษณะนี้มีชื่อเรียกด้วยภาษาถิ่นว่า “กันเจาะ” ต่อมาจึงได้มีการปลูกเป็นโรงเรือนมีหลังคา เพื่อใช้เป็นสถานที่แสดงได้ทุกโอกาส ส่วนของการแต่งกายของผู้แสดงนั้น นิยมแต่งกายแบบพื้นเมือง โดยผู้แสดงชายจะสวมหมวกไม่มีปีกสีดำที่เรียกว่า "กะเปี๊ยะ" หรือสวมหมวกทรงกลมสีขาว ภาษาพื้นเมืองเรียกว่า "สองเกาะ" สวมเสื้อคอตั้ง แขนยาวผ่าครึ่งอก นุ่งกางเกงขายาว ขากว้างคล้ายกางเกงจีน สีเดียวกับเสื้อแล้วใช้ผ้าโสร่งที่มีลวดลายสวยงามสวมทับกางเกงปิดชายเสื้ออีกทีหนึ่ง สำหรับผู้แสดงฝ่ายหญิง นิยมสวมเสื้อแขนกระบอกยาวที่เรียกว่า "เกอรบายาบันดง" เป็นเสื้อสตรีคอรีผ่าหน้าตลอดติดกระดุม ๓ เม็ด ชายเสื้อด้านจะแหลมหรือโค้งมน แขนยาวทรงกระบอกแบบจรดข้อมือ การแสดงดาระนั้นจะเริ่มแสดงตั้งแต่หัวค่ำจนกระทั่งรุ่งสาง ศิลปินดาระจะร่ายรำไปตามเนื้อเพลง โดยเริ่มจากท่านั่งและจบด้วยท่านั่งเสมอ ซึ่งแต่ละท่ารำจะมีเนื้อเพลงและจังหวะกลองเป็นตัวกำหนด ในการแสดง

(ภาพประกอบที่ 3 กลองดาระ)

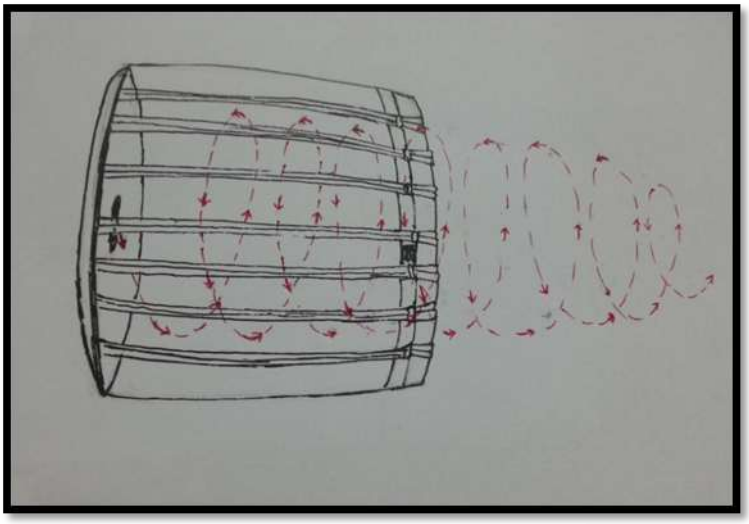
4.2.1 รำมะนาหรือกลองดาระ

รำมะนา คือ กลองขนาดใหญ่ หน้ากว้างประมาณ 48 ซม. ตัวรำมะนายาวประมาณ 13 ซม. ขึ้นหนังหน้าเดียว โดยใช้เส้นหวายผ่าซีกโยงระหว่างขอบหน้ากับวงเหล็กด้านตรงข้ามกับหนังหน้ากลอง เมื่อบรรเลงจะใช้ลิ่มไม้หลาย ๆ อัน ตอกเร่งเสียงระหว่างวงเหล็กกับก้นรำมะนา รำมะนาชนิดนี้เข้าใจว่าได้แบบอย่างมาจากชุมชนมุสลิมบนเกาะชวา โดยนิยมใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรีของชาวมุสลิม ที่ตั้งชุมชนอยู่บริเวณแหลมมาลายูมาแต่โบราณ เช่น ใช้ประกอบในวงดนตรีร็องแง็ง ใช้ให้จังหวะในการแสดงสิละ กลองในลักษณะรำมะนานี้ มีชื่อเรียกต่างกันไปตามท้องถิ่น เช่น “รามาเนีย” “รำมานอร์” และ “บาร์นอฆ์” เป็นต้น

กลองดาระ คือ กลองที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงดาระ หุ่นกลองมีลักษณะทรงกระบอกกลมสั้นทำด้วยไม้เนื้ออ่อนเปิดท้าย มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13.5 นิ้ว สูง 9 นิ้ว และหนา 3-4 เซนติเมตร ขึ้นหน้าด้วยหนังแพะร้อยด้วยหวาย โยงหวายจากตะเข็บหน้ากลองตรึงกับหวายดัดกลมเส้นใหญ่ด้านท้ายของกลอง เพื่อยึดหนังให้ติดกลับหุ่นกลองจากด้านหลัง มีช่องว่างด้านท้ายของกลองไว้สำหรับตอกลิ้มไม้ เพื่อเร่งหนังหน้ากลองให้ตึงตามต้องการ ผู้บรรเลงนั่งขัดสมาธิวางกลองไว้บนตักโดยหันท้ายกลองเข้าหาลำตัว นิยมบรรเลงพร้อมกันคราวละ 2-4 ใบ

(ภาพประกอบที่ 4 เปรียบเทียบกายภาพกลองดาระกับรำมานา)

กลองดาระจังหวัดสตูล เป็นกลองตระกูลรำมะนาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ กล่าวคือ ยังคงรักษากายภาพความเป็นรำมะนาในยุคแรกที่ขึ้นรูปกลองเป็นทรงกระบอก ต่างจากรำมะนาของชาวมุสลิมในท้องถิ่นอื่นที่ปัจจุบันพัฒนารูปทรงรำมะนาเป็นทรงถ้วยและทรงมะนาวตัด เพื่อประโยชน์ในการสร้างเสียงที่ดังและก้องกังวานยิ่งขึ้น กลองดาระที่หุ่นกลองเป็นรูปทรงกระบอกนั้น ทำให้การกำธรของเสียงมีความเฉพาะไม่ดังจนเกินไป โดยหุ่นกลองทำหน้าที่เพียงช่วยขยายเสียงของการสั่นสะเทือนบนหนังหน้ากลอง จากการใช้มือตีหรือประทบให้เกิดเสียงเท่านั้น ไม่ได้ช่วยให้ความเข้มของเสียงกลองดังก้องอยู่ภายในเป็นเวลานานเหมือนอย่างกลองรูปทรงอื่น ทั้งนี้เนื่องจากธรรมชาติการแสดงดาระเป็นการบรรเลงกลองประกอบการขับร้อง หากสร้างให้กลองมีเสียงดังกังวานและมีหางเสียงยาวเกินไป จะทำให้การขับร้องทำได้ไม่ชัดเจน ส่งผลให้การขับร้อง การร่ายรำ และการบรรเลงไม่สอดผสานกัน



(ภาพประกอบที่ 5 ลักษณะทางอุโฆษวิทยาของกลองดาระ)

อาจกล่าวได้ว่า กลองดาระทำหน้าที่เสมือนผู้ใหญ่ที่คอยควบคุมดูแลให้การแสดงดาระดำเนินไปได้อย่างราบรื่น เนื่องจากมีหน้าที่หลักในการตั้งต้นจังหวะ ตลอดจนให้สัญญาณการขึ้นและลงของทำนองเพลงและการเปลี่ยนท่ารายรำ

4.2.1.1 การสร้างกลองดาระ

ปัจจุบันช่างผู้ชำนาญการด้านการสร้างกลองที่จังหวัดสตูลเสียชีวิตหมดสิ้น คงเหลือแต่นายทอง มาลินี และอาจารย์สมศรี ชอบกิจ ที่เป็นผู้ให้ความรู้เรื่องการสร้างกลองจากคำบอกเล่าของนายสา สัสดี ซึ่งเป็นช่างทำกลองที่ชำนาญการที่สุดแต่น่าเสียดายที่ได้เสียชีวิตไปนานแล้ว การถ่ายทอดจึงเหลือแค่เพียงการสอนด้วยคำบอกเล่าให้แก่นักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา อาจารย์สมศรี ชอบกิจ เล่าว่า หลังจากที่ปะสาเสียชีวิตแล้ว การสร้างกลองจึงไม่สามารถทำให้เสร็จครบถ้วนกระบวนการได้ เพราะเนื่องจากยังไม่มีความรู้เรื่องการขึงหน้ากลอง ทำได้เพียงแค่การขุดกลองเท่านั้น การขึงหน้ากลองจึงต้องส่งออกไปนอกประเทศที่ประเทศมาเลเซีย

ต่อมาได้มีนักศึกษาปริญญาโท วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สนใจศึกษาเรื่องดนตรีดาระและได้ศึกษาเก็บข้อมูลภาคสนาม เนื่องด้วยนักศึกษากลุ่มนี้มีความสามารถเรื่องการขึงหน้ากลองอย่างสมบูรณ์จึงได้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ปัจจุบันอาจารย์สมศรีและนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยาสามารถขึงหน้ากลองได้เองโดยไม่ต้องส่งไปประเทศมาเลเซียอีกแล้ว ผู้ศึกษาจึงเห็นว่าเป็นความรู้ใหม่ของชาวควนโดนจึงลงพื้นที่ศึกษาเก็บข้อมูลเรื่องกลวิธีการสร้างกลอง ดาระไว้ สามารถอธิบายถึงรายละเอียดและกระบวนการสร้างได้ดังต่อไปนี้

วัสดุและอุปกรณ์ในการสร้างกลองดาระ

(1) วัสดุ

1.1 ไม้ทำกลองทั้งท่อน เช่น ไม้ละมุด ไม้ตะเคียน ไม้กระท้อน (ไม้ขนุนจะเป็นที่นิยมมากที่สุด)

1.2 หนังแพะ

1.3 หวายขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลาง 1 เซนติเมตร (หวายลิง)

1.4 หวายขนาดใหญ่ เส้นผ่าศูนย์กลาง 1.5 เซนติเมตร

1.5 หวายเลียด (หวายลิงผ่าซีก) ความยาวกำหนดไม่ได้ขึ้นอยู่กับขนาดกลองและผู้สาวกลอง

1.6 ลิ่มไม้เหลา

(2) อุปกรณ์

2.1 กรรไกร
2.2 ค้อน / คีม
2.3 ตาไก่ หรือ สว่าน
2.4 ฉากตากหนัง
2.5 ตะปู
2.6 ลวด
2.7 สิ่ว
2.8 เชือกด้าย / ผ้าจับสาว
2.9 ตลับเมตร หรือสายวัด
2.10 อุปกรณ์เครื่องเขียนที่ใช้ เช่น ดินสอ ปากกา ไม้บรรทัด เป็นต้น

4.2.1.2 ขั้นตอนการเตรียมวัสดุที่นำมาใช้

(1) ขั้นตอนการเตรียมหุ่นกลอง

เลือกไม้ขนุนที่มีลักษณะตามที่ต้องการ คือ รูปร่างกลมหรือค่อนข้างกลมให้มากที่สุด เริ่มทำการขุด โดยอันดับแรก ใช้สายวัดวัดหาจุดกึ่งกลางของหน้าไม้ แล้วใช้ตะปูตอกตรงจุดศูนย์กลางของไม้เอาไว้

(ภาพประกอบที่ 6 การปักหมุดกำหนดจุดกึ่งกลางของหุ่นกลองดาระ)

แล้ววัดขนาดให้เหลือขอบกลองประมาณ 3 – 4 เซนติเมตร แล้วเชือกด้ายผูกความยาวเท่ากับเส้นผ่าศูนย์กลางตามที่วัดไว้ติดตะปูกับดินสอแล้วใช้ดินสอวาดเพื่อทำสัญลักษณ์ไว้ในการขุด วิธีการใช้เชือกด้ายผูกติดกับดินสอนี้เป็นเทคนิคการทำของแต่ละบุคคลที่จะทำให้การวาดวงกลมได้กลมที่สุด

(ภาพประกอบที่ 7 การลากเส้นรัศมีขอบกลองดาระ)

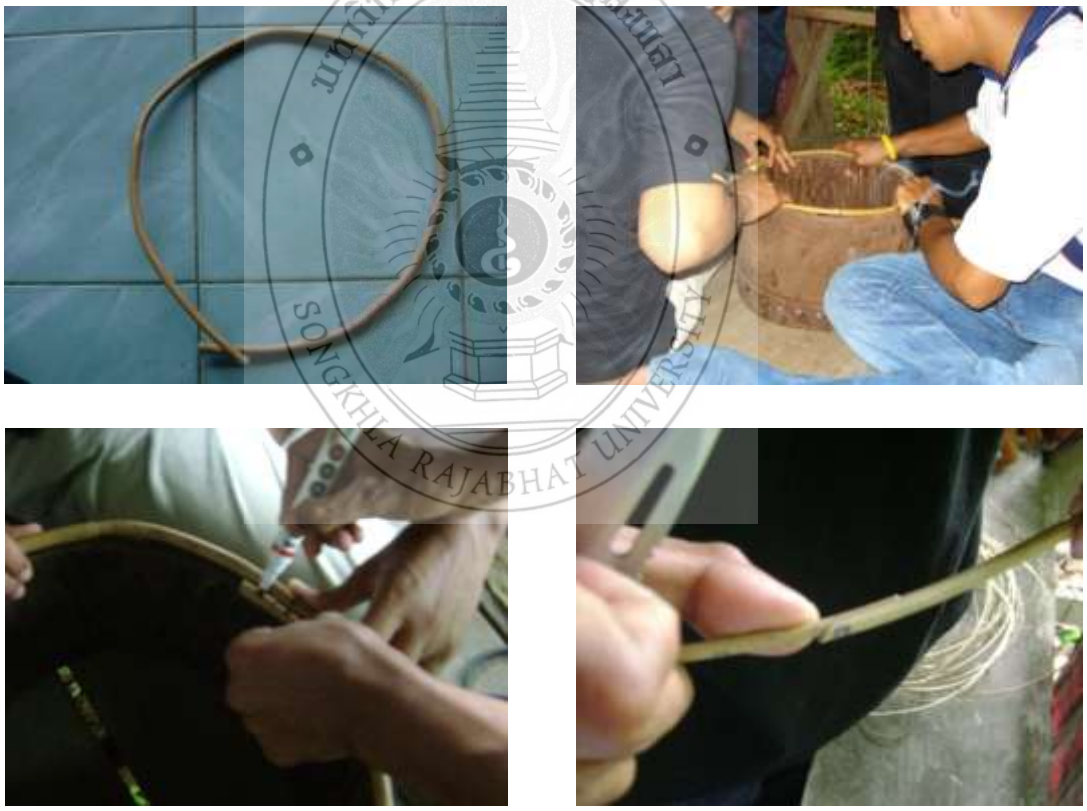
หลังจากนั้นก็เริ่มการขุดโดยใช้สิ่วกับค้อน ค่อย ๆ ตอกเนื้อไม้ออกทีละนิดจนไม้กลวงและได้ขนาดตามที่ต้องการ ซึ่งการขุดจะเริ่มขุดจากตรงกลางก่อนเพื่อป้องกันไม่ให้ไม้แตกและป้องกันการขุดกินเนื้อไม้จนเสียรูปทรงแล้วตกแต่ง การทำในขั้นตอนนี้ต้องทำใจสบาย ๆ เรื่อย ๆ เพราะการขุดบางครั้งอาจใช้เวลาประมาณ 2 – 3 วันขึ้นอยู่กับผู้ทำ

(ภาพประกอบที่ 8 การขุดหุ่นกลองดาระ)

เทคนิคขุดและตกแต่งกลอง การทำให้กลองเกิดความกลมมากที่สุดจะไม่ขูดหรือแต่งผิวกลองด้านนอก เพราะผิวกลองด้านนอกที่มีลักษณะมันวาว อย่างเช่น ผิวไม้ไผ่ จะเปรียบเสมือนแก่นไม้ที่เป็นส่วนที่แข็งแรงที่สุด เพราะผิวไม้จะช่วยป้องกันการแตกหักหรือการร้าวของกลองได้เมื่อเกิดการกระแทกอย่างรุนแรง

(2) ขั้นตอนการเตรียมหวาย

นำหวายขนาดใหญ่ 1 เส้น ความยาวให้ขดรอบกลองและเหลือส่วนปลายไว้ส่วนหนึ่งเพื่อที่จะปาดปลายหวายทั้ง 2 ข้างให้แบนและอยู่ในลักษณะที่ปลายทั้งสองสามารถขดกันแล้วแนบสนิทกันพอดี แล้วเอาลวดผูกยึดไว้ จากนั้นจึงตอกตะปูตัวเล็ก 2 ตัว เพื่อหวายขดเป็นวงไว้ใช้สำหรับตรึงหน้ากลอง เรียกว่า หวายเร่ง แต่จะขดไว้ที่ก้นกลอง เมื่อตอกตะปูแล้วให้นำเอาลวดออก เหตุผลที่ตอกตะปูแทนการผูกลวดไว้เพราะลวดเมื่อโดนสภาพอากาศบ้าง หมดอายุการใช้งานบ้างก็จะทำให้ขึ้นสนิมและขาดในที่สุดจึงอาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้หน้ากลองคลายตัวได้



(ภาพประกอบที่ 9 การวัดขนาดและเข้ามุมหวาย)

นำหวายขนาด 1 หุล มาทำเช่นเดียวกันกับบน แต่หวายเส้นนี้จะนำมาเป็นตัวช่วยยึดหน้ากลองขณะตรึงหนัง เตรียมหวายเลียดไว้สำหรับไว้ดึงขึงหน้ากลองความยาวไม่สามารถกำหนดได้ขึ้นอยู่กับขนาดของกลองและการสาวกลองของแต่ละคน คือหวายเดียวกันกับขนาดเล็ก แต่นำมาผ่าซีกเพื่อให้เส้นผ่าศูนย์กลางเล็กลงในขณะที่พอเหมาะ การผ่าหวายซีกนี้ต้องให้ผู้ชำนาญในการผ่าเพราะไม่อย่างนั้นจะทำให้หวายบาดมือและเสียขนาดตามที่ต้องการได้ ก่อนการใช้งานต้องนำหวายเลียดมาแช่น้ำให้นิ่มก่อน เพื่อหวายเกิดความเหนียวไม่กรอบและหักง่าย และป้องกันการบาดเจ็บของมือได้

(3) ขั้นตอนการเตรียมลิ่มไม้

นำไม้ขนาดเล็ก ๆ มาเหลาให้เป็นสี่เหลียมแล้วปาดปลายมราบให้เป็นลักษณะทรงสามเหลี่ยม ซึ่งมีหลายขนาดในการใช้งาน อันใหญ่จะขนาดประมาณ 7 เซนติเมตร อันเล็กก็ประมาณ 3 เซนติเมตร แต่ลักษณะจริง ๆ ขนาดของลิ่มไม้ขึ้นอยู่กับขนาดของกลองด้วยเพื่อความเหมาะสม และขั้นตอนสุดท้ายคือการเตรียมหนังกลอง

(ภาพประกอบที่ 10 ลิ่มตรึงเร่งเสียงกลองดาระ)

(4) ขั้นตอนการเตรียมหนังแพะ

เหตุผลที่ต้องเลือกใช้หนังแพะ เพราะหนังแพะมีคุณลักษณะที่บาง ซึ่งมีผลต่อเสียง ทำให้เสียงใสและก้องกังวาน อีกทั้งหนังแพะสามารถปรับเปลี่ยนความยืดหยุ่นตามสภาพอากาศได้ดี ทำให้ปัญหาของสภาพของหน้ากลองหย่อนมีน้อยมาก การเตรียมหนังแพะมีอยู่ 2 วิธี คือ แบบดั้งเดิม และแบบปัจจุบัน ดังนี้

วิธีที่ 1 การเตรียมหนังแบบดั่งเดิม

ถ้านำหนังสดมาใช้จะต้องใช้น้ำร้อนลวกหนัง แล้วขูดขนของแพะออกให้หมดก่อน แล้วใช้กรรมวิธีที่เป็นเคล็ดลับของโบราณในการดับกลิ่นสาปของหนัง เพื่อป้องกันหนูหรือแมลงกัดกินหนังหน้ากลอง โดยการนำข่า ตะไคร้ มาตำรวมกัน แล้วเอาหนังแพะลงไปตำด้วย วิธีการตำให้ตำลงบนหนังเลยจนทั่ว จากนั้นจึงนำหนังแพะที่ตำแล้วไปตากให้แห้ง เมื่อแห้งแล้วก็นำมาทำตามกระบวนการต่อไป

อีกวิธีหนึ่ง คือ เมื่อนำหนังแพะมาตำจนทั่วแล้วไปตากให้แห้งแล้ว บางคนก็นำมาแช่น้ำแล้วทำเช่นเดิมอีกหนึ่งรอบ คือ นำมาตำแล้วนำไปตากแดด จนครบ 2 ครั้ง แล้วก็นำมาทำตามกระบวนการต่อไปวิธีการดังกล่าวแล้วแต่เทคนิคและกรรมวิธีของแต่ละคน

วิธีการนำหนังมาตากโดยการตอกลงบนฉากที่เตรียมไว้ ฉากตากหนังนี้จะใหญ่ตามสภาพของหนังที่นำมาใช้งาน

(ภาพประกอบที่ 11 กรอบไม้สำหรับขึงหนังแพะตากแดด)

วิธีที่ 2 การเตรียมหนังแบบปัจจุบัน

ปัจจุบันมีกรรมของการเตรียมหนังวิธีใหม่ แบบไม่ต้องยุ่งยากอะไรเลยเพราะมีเทคโนโลยีเข้ามาช่วยในการหาหนังแพะก็ไม่ลำบากเหมือนในสมัยก่อนที่ต้องคอยดูว่าบ้านไหนจะจัดงานแล้วฆ่าแพะบ้าง แต่สมัยนี้สั่งซื้อจากโรงฆ่าสัตว์ได้เลย ซึ่งที่โรงฆ่าสัตว์จะแล่หนังแพะออกมาทั้งตัว แล้วใช้กรรมวิธีการอบจากเครื่องอบแบบสมัยใหม่ ประโยชน์ของการอบด้วยเครื่องอบสมัยใหม่

อาจารย์สมศรี ชอบกิจ กล่าวว่า กลิ่นสาปของหนังแพะลดลงมากเลยทีเดียว และไม่ต้องผ่านกรรมวิธีแบบสมัยก่อนและสามารถพร้อมใช้งานได้ทันทีตามกระบวนการ แต่ก่อนการนำใช้งานก็ต้องโกนขนแพะออกเอง เทคนิคและวิธีการโกนขนขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละบุคคล บางคนก็จะโกนขนออกก่อนแล้วขึง แต่บางคนก็จะขึงหนังก่อนแล้วโกน แต่การขึงหนังก่อนแล้วค่อยโกนนั้นต้องระวังและค่อย ๆ ทำเพราะเมื่อขึงหน้ากลองแล้วหนังที่มีลักษณะที่บางอยู่แล้วก็จะบางขึ้นอีก ฉะนั้นเวลาโกนขนก็ต้องระวังใบมีดอย่าขูดแรงเกินไปเพราะจะทำให้หนังขาดแล้วเสียของได้ อีกทั้งขณะที่โกนหนังแพะ หนังต้องอยู่ในลักษณะที่หนังชื้นหรือหมาดน้ำเท่านั้น หลังจากเสร็จขั้นตอนข้างต้นแล้ว ก็เริ่มวิธีการเตรียมหนังเพื่อพร้อมใช้ในการขึงหน้ากลองต่อไป

เมื่อหนังที่ตากแห้งแล้วก็นำมาแช่น้ำให้หนังพอทิ้งตัวไม้แข็งจนเกินไป แล้วจึงนำมาวัดขนาดแผ่นหนังให้เกินหน้ากลองประมาณ 1 นิ้วครึ่ง แล้วนำกลับไปแช่นำอีกครั้งจนนิ่ม

(ภาพประกอบที่ 12 การเตรียมหนังแพะและตัดตามขนาด)

พอตัดได้ขนาดและแช่น้ำจนนิ้มแล้ว ก็นำมาผึ่งไว้ในที่ร่มเพื่อให้หนังสะเด็ดน้ำ เมื่อหนังสะเด็ดน้ำแล้ว ก็เตรียมนำมาเจาะขอบหนัง เส้นที่เห็นขีดวัดเอาไว้ คือ เส้นที่ต้องเอาหวายขนาด 1 หุล ที่เตรียมไว้ทาบลงบนหนัง จากนั้นจึงพับขอบหนังเข้าด้านในให้ทับหวายที่ทาบเอาไว้ แล้วใช้สว่าน หมุดตอกหนังหรือตะปูตอกลงบนหนัง โดยวัดระยะในการเจาะรูหนังให้ห่างกันประมาณ 1 นิ้ว

หรือ ตามความเหมาะสมของขนาดหน้ากลองเพื่อไม่ให้หวายเลียดแน่นหรือห่างจนเกินไป ส่วนรูที่เจาะต้องวัดให้พอดีเพื่อให้รูที่ร้อยหวายเลียดไม่เล็กหรือกว้างจนเกินไป ในการเจาะรูหนังต้องใจเย็น ค่อย ๆ ทำเพราะขณะที่พับและเจาะไปเรื่อย ๆ นั้น ต้องระวังหวายเลื่อน เพราะไม่อย่างนั้นจะขึงหน้ากลองไม่ได้ เนื่องจากไม่เกิดความสมดุล พอดีของหนังและหน้ากลอง

(ภาพประกอบที่ 13 การพับหนังและเจาะรูร้อยหวาย)

4.2.1.3 กระบวนการสร้างและขั้นตอน

เริ่มจากเตรียมหุ่นกลองที่พร้อมใช้งาน นำหวายขนาดใหญ่ที่เตรียมไว้รองใต้ฐานกลอง เพื่อเป็นที่ยึดตรึงหวายเลียดขณะขึงหน้ากลอง

(ภาพประกอบที่ 14 การเตรียมหุ่นกลองและติดตั้งหวายรองใต้ฐานกลอง)

นำหนังที่เจาะรูเตรียมไว้วางบนหน้ากลองและประมาณระยะตามที่ต้องการ แล้วจึงนำหวายขนาดเล็กวางบนหนังกลอง และพับขอบหนังเข้าด้านในเหมือนขั้นตอนการเจาะหนัง จากนั้นพับขอบหนังเข้าด้านในเหมือนขั้นตอนการเจาะรู และทำการคะเนหน้ากลองแล้วร้อยหวายเลียด 4 ด้าน เพื่อให้หนังยึดติดกับหวายที่ใช้เป็นฐานช่วยยึดด้านล่าง เพราะขั้นตอนนี้จะช่วยให้ขณะกำลังร้อยหวายหน้ากลองจะไม่เลื่อนออกจากรัศมีที่กะระยะไว้แล้ว

(ภาพประกอบที่ 15 การวางหวายหน้ากลองและร้อยหวายจากด้านตรงข้ามทั้งสี่ด้าน)

วิธีการขึ้นหนังโดยนำหวายเลียดมาร้อยเข้ากับหน้ากลองเช่นเดียวกับตอนยึดหวายไว้แล้วทิ้งปลายด้านหนึ่งไว้ จากนั้นนำหวายเลียดมามัดกับหวายเร่ง แล้วย้อยกลับขึ้นไปสอดกับหน้ากลองทำเช่นนี้จนรอบ

(ภาพประกอบที่ 16 การร้อยหวายจากหนังด้านหน้ามายังหวายฐานด้านล่างกลอง)

การสาวกลอง โดยปกติแล้วการสาวกลองจะใช้มือหรือผ้าช่วยในการสาว แต่ปัจจุบันมีเครื่องมือที่อำนวยความสะดวกมากขึ้น ซึ่งอาจใช้คีมมาช่วยในการดึงและสามารถช่วยลดอาการบาดเจ็บของมือได้ และในขณะที่ทำการสาวกลองหรือร้อยหวายอยู่นั้น ต้องระวังหวายเลียดอย่าให้บิดเป็นเกลียว เพราะจะทำให้หวายขาดได้ง่ายในขณะที่ทำและเพื่อความสวยงามและเป็นระเบียบเรียบร้อยของหวายเลียดที่เรียงต่อกัน เมื่อขึงหน้ากลองเรียบร้อยแล้ว นำลิ้มไม้ที่เตรียมไว้ตอกไว้ที่หวายเร่ง คือส่วนล่างของกลองเพื่อให้หน้ากลองตึงขึ้นหรือได้เสียงตามที่ต้องการ

(ภาพประกอบที่ 17 การใส่ลิ่มเร่งเสียงบริเวณฐานด้านล่างกลอง)

ก่อนการบรรเลงนอกจาจะต้องตอกลิ่มแล้ว ต้องใส่หวายเล็กไว้ด้านในใต้หนังกลองด้วย เพื่อให้หน้ากลองตึงและได้เสียงตามที่ต้องการ หรือถ้าหน้างกลองตึงอยู่แล้วก็ไม่ต้องใส่ก็ได้ หมดนี้ถือเป็นการเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างกลองโดยละเอียด และพร้อมใช้งาน

4.2.1.4 วิธีการดูแลรักษากลองดาระ

(1) เมื่อบรรเลงเสร็จต้องถอดลิ่มไม้ออก และหวายที่ใส่ไว้ด้านในของหน้ากลองออกด้วยเพื่อไม่ให้หน้ากลองตึงอยู่ตลอดเวลาและช่วยยืดอายุการใช้งานของหนังหน้ากลอง

(2) การขนย้ายเครื่องดนตรีควรที่จะใช้ผ้าห่อก่อนหนึ่งครั้งก่อนที่จะใส่กล่องหรือภาชนะในการขนย้าย หรือทำถุงผ้าสำหรับใส่กลองโดยเฉพาะ เพราะช่วยกันการกระแทกหรือการเกิดรอยขูดขีด

(3) ในการขนย้ายหรือเคลื่อนย้ายจากที่หนึ่งไปที่หนึ่ง เช่น การนำมาซ้อม ไม่ควรที่จะลากเครื่องดนตรี ควรที่จะยกเครื่องดนตรีและวางเบา ๆ เพื่อช่วยลดรอยการขูดขีดของหน้ากลองและผิวกลอง ทั้งนี้ยังช่วยยืดอายุการใช้งานและเพื่อความสวยงามของเครื่องดนตรี

(4) เมื่อใช้งานเสร็จแล้วควรที่จะเก็บไว้ในที่อากาศถ่ายเทสะดวก เพื่อป้องกันความชื้นซึ่งเป็นสาเหตุของการขึ้นราบนหนังหน้ากลองได้ ควรเก็บไว้ในที่ปลอดภัยจากหนูหรือแมลงที่อาจเข้าไปกัดกินได้

กระบวนการสร้างกลองดาระที่ละเอียดอ่อนและความเหนื่อยยากทั้งหมดกว่าจะมาเป็นกลองหนึ่งใบที่ใช้ในการแสดง ทำให้เกิดความภาคภูมิใจ ประทับใจ และเกิดคุณค่าทางจิตใจกับผู้สร้างเครื่องดนตรีชิ้นนี้เสมอ การศึกษาและการเก็บข้อมูลภาคสนามทำให้ผู้ศึกษารู้และเข้าใจว่า เหตุใดกลองรำมานาแค่หนึ่งใบถึงเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ใช่เพียงแค่เป็นเครื่องดนตรีหลักที่มีเพียงชิ้นเดียวในวง แต่เป็น “หัวใจ” ของการแสดงดาระ ถ้าเปรียบกับร่างกายของคนเรา ก็คงเสมือนหัวใจที่เป็นก้อนเนื้อเพียงชิ้นเดียวที่ให้ลมหายใจของการดำเนินชีวิต

4.2.2 บทเพลงดาระ

จากการสัมภาษณ์นายทอง มาลินี อายุ 93 ปี ถึงบทเพลงที่ใช้ในการแสดงดาระ ทำให้ทราบว่าบทเพลงที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดงดาระในอดีตมีจำนวนกว่า 100 บทเพลง เนื่องจากการแสดงดาระนั้นใช้เวลาในการแสดงไม่น้อยกว่า 5-6 ชั่วโมง หรือบางครั้งการแสดงจะเริ่มตั้งแต่พลบค่ำถึงเช้าของอีกวันหนึ่ง โดยสลับสับเปลี่ยนกันระหว่างผู้ชมเข้าร่วมเป็นนักแสดง และจากนักแสดงก็หยุดพักเพื่อเป็นผู้ร่วมชมด้วยนั่นเอง บทเพลงที่ใช้จึงมีจำนวนมาก โดยส่วนใหญ่จะเป็นเพลงร้องสั้นๆ ไม่สลับซับซ้อน มีท่วงทำนองซ้ำไปซ้ำมา สมาชิกในชุมชนทุกคนร้องด้วยกันได้ ทั้งนี้ บทเพลงดาระที่ใช้แสดงอยู่ในปัจจุบันจากการสำรวจในปี พ.ศ. 2554 เหลือเพียง 5 เพลง คือ

1. ตาเบ๊ะงาเจ๊ะ
2. อมมาจารีกำ
3. ดียาโดนียา
4. ซีฟาดดารีกันตง
5. ฮอดามี

จากข้อมูลดังกล่าว แสดงถึงสถานการณ์ของบทเพลงดาระที่กำลังสูญหายไป ถึงแม้ว่านักวิชาการหรือวิทยากรในท้องถิ่นจะพยายามฟื้นฟูและอนุรักษ์การแสดงดาระอย่างเต็มกำลัง ก็ไม่อาจต้านกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงที่รุกคืบอยู่ทุกวินาที อย่างไรก็ตาม โรงเรียนควนโดนวิทยา ได้พยายามอนุรักษ์และสนับสนุนให้มีการถ่ายทอดการแสดงดาระในโรงเรียนควนโดนวิทยา โดย สมศรี ชอบกิจ (สัมภาษณ์: 2555) ได้จัดตั้งชมรมการแสดงพื้นบ้านดาระขึ้นในปี พ.ศ.2535 และเชิญนายทอง มาลินี เป็นวิทยากรผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงดาระให้แก่นักเรียน โดยสามารถรื้อฟื้นและอนุรักษ์ไว้ได้เพียง 5 เพลงเท่านั้น เป็นจำนวน 5 เพลงสุดท้ายที่ยังคงใช้แสดงจริงในลักษณะเพื่อการสาธิตแสดงโดยคณะนักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล ซึ่งเป็นกลุ่มนักแสดงดาระคณะสุดท้ายที่เหลืออยู่

อาจารย์สมศรี ชอบกิจ กล่าวว่า การฝึกหัดนั้นจะใช้การถ่ายทอดแบบมุขปาฐะและอาศัยความจำเป็นหลัก โดยผู้ฝึกหัดจะต้องจดจำท่ารำ การร้อง และดนตรี (จังหวะ) ไปพร้อม ๆ กัน ผู้รับการถ่ายทอดต้องพยายามจดจำเอง เพราะการสอนไม่ได้มีหลักการเป็นขั้นตอนที่ตายตัว ผู้เรียนจะต้องจัดลำดับกระบวนการคิดเอง ซึ่งถ้าผู้ใดจัดลำดับความคิดและเข้าในโครงสร้างของเพลงหรือสิ่งที่กำลังศึกษาแล้วได้นั้น ก็จะเข้าใจได้ง่ายและนำมาปฏิบัติได้ดี และหากผู้ใดที่ร้องเพลงได้ก็จะง่ายต่อการฝึกหัดการตีกลองได้เร็วขึ้น อันดับแรกในการฝึกหัด คือ เริ่มฝึกหัดร้องเพลงทั้งหมด 5 คือ เพลงตาเบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดาริกันตง และเพลงฮอดามี จากนั้นศึกษาว่ากลองที่ตีสามารถให้เสียงอะไรได้บ้าง เช่น เสียงทะ พึง และปะ โดยตีอย่างไรถึงได้เสียงตามนั้น เช่น

(ภาพประกอบที่ 18 การตีให้ได้เสียง “ทะ” โดยตีเปิดเสียงด้วยมือซ้าย)

(ภาพประกอบที่ 19 การตีให้ได้เสียง “พึง” โดยตีเปิดเสียงด้วยมือขวา)

(ภาพประกอบที่ 20 การตีให้ได้เสียง “ปะ” โดยตีปิดเสียงด้วยมือขวา)

เมื่อฝึกตีจนได้เสียงตามที่ต้องการ แล้วจึงฝึกซ้อมเข้ากับเพลงทีละเพลง เมื่อได้จนคล่องแล้วก็ฝึกซ้อมเข้ากับรำ เมื่อทำตามขั้นตอนข้างต้นจนคล่องแล้ว อาศัยการซ้อมบรรเลงบ่อย ๆ ก็จะสามารถบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่วเนื่องจากเกิดความชำนาญ

ตัวอย่าง บทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงดาระที่เหลืออยู่ในปัจจุบัน

สัญลักษณ์การบันทึกหน้าทับ

เสียง	สัญลักษณ์	ความหมาย
ทะ	ท	ตีเปิดเสียงด้วยมือขวา
ปะ	ป	ตีปิดเสียงด้วยมือขวา
พึง	พ	ตีเปิดเสียงด้วยมือซ้าย
-	∞	แทนความยาวของจังหวะหน้าทับที่ขึ้นอยู่กับท่ารำ

เพลงที่ 1 อมมาจารีกำ

----	---อม	--มาจา	-รี-กำ	--ปุเตะ	-กู-นิง	---ก้าย	---กาย
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	--ซ	-ซซ	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ล	---ซล	---ดซ

----	---อม	--มาจา	-รี-กำ	--ปุเตะ	-กู-นิง	---ก้าย	---กาย
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	--ซ	-ซซ	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ล	---ซล	---ดซ

----	-บา-รัง	---โต๊ะ	-สา-ยา	-ยา-ตี	-ยา-ตี	---ยา	-นี-ยา
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

----	-บา-รัง	---โต๊ะ	-สา-ยา	-ยา-ตี	-ยา-ตี	---ยา	-นี-ยา
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

----	---อา	---รอ	---เล	----	-เบ็น-ลา	----ยา	-บู-รอ
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	---ซ	---ซ	---ซ	---ม	-ซ-ล	---ล	-ด-ซ

----	---อา	---รอ	---เล	----	-เบ็น-ลา	----ยา	-บู-รอ
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	---ซ	---ซ	---ซ	---ม	-ซ-ล	---ล	-ด-ซ

----	-บา-งุน	---ยัง	-งี-เซะ	---ฮา	-โย-เฮ	---กน	-ลา-บี
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

----	-บา-งุน	---ยัง	-งี-เซะ	---ฮา	-โย-เฮ	---กน	-ลา-บี
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

เพลงที่ 2 ตะเบะงะเจ๊ะ

----	----	-ตะ-เบะ-	-สาดางัน	--ลาบิน	---ตู	---ฮา	-ดา-ปัน
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---ร	-ด-ร

----	----	-อา-ตา	-บา-รู	----	-ยา-ลัน	--ละตา	-ละเล
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ติ-เล	-กัน-นา	---ละ	-กัม-ปง	---บา	-รา-โย
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ล-ล	-ล-ล	---ฟ	---ฟ	---ร	-ด-ร

----	----	-บู-กัน	-ซา-ยา	----	-เน-โร	--ละบา	--เนโร
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ซ-ซ	-ซ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ซาละเร	-ซา-ยา	---ละ	---ง้า	---ดา	-โร-โร
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ลลล	-ลลล	---ฟ	---ฟ	---ร	---ด

----	----	-ตะ-เบะ	-งะ-เจ๊ะ	----	-รู-มา	--ลาดี	-รู-มา
พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ตะ-เบะ	-สาดางัน	---บา	---รัง	--ฮายัง	--สาลาม
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---รร	--ดร

----	----	-ตะ-เบะ	-งะ-เจ๊ะ	----	-รู-มา	--ลาดี	-ปา-ปัน
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ตะ-เบะ-	-สาดางัน	--ลาบิน	---ตู	---ฮา	-ดา-ปัน
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---ร-	-ด-ร

เพลง ดียาโดนียา

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูบา
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ด-ร	--ดร	--ฟซ

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูเง
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ร-ม	-ซ-ฟ	-ม-ร

---อำ	---ปน	---ซา	---ยา	---นา	-ฆา-เร	----	----
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----ซ	---ซ	---ซ	---ซ	---ฟ	-ซ-ล	----	----

-อา-สัน	-โน-เง
พปพท	พปพท
-ซ-ซ--	-ซ-ด

---ซู	---นู	--มาลา	---ยา	----	----	-อา-อ้า	-อา-ฮา
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พปพท	พปพท
---รด	---ล	---ฟฟ	---ซ	-----	----	-ท-ล	-ซ-ฟ

---ฮัน	-ซา-ยา	-โดะ-กา	-รา-นา
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
---ม	--มม	-ม-ฟ	-ม-ฟ

---ลา	---โฮ้	-โฮ้-โฮ่	-โฮ-ตน	---สี	-ปา-ยา	---โด	---เร
พทพท	พทพท	พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
---ฟ	---ท	-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

----	----	-โอ-โฮ	โอง-โฮย	---อี	-สิ-กียา	---นะ	-บา-โซะ
พทพท	พทพท	พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	---ด	ดด-ร	-ด-ฟ	-ซ-ล

---โฮะ	----
พทพท	พทพท
--ดล	----

-กิ-ยา	นาบาโซะ	--นะซ่า	---เร	---อา	---อ่า	----	----
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
-ซ-ซ	ซซ-ด	--ดร	---ล	---ฟ	---ซ	----	---

-โฮ้-โฮ่	-โฮ-ตน	---สี	-ปา-ยา	---โด	---เร
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูบา
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ด-ร	--ดร	--ฟซ

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูเง
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ร-ม	-ซ-ฟ	-ม-ร

---อำ	---ปน	---ซา	---ยา	---นา	-ฆา-เร	----	----
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----ซ	---ซ	---ซ	---ซ	---ฟ	-ซ-ล	----	----

-อา-สัน	-โน-เง
พปพท	พปพท
-ซ-ซ--	-ซ-ด

---ซู	---นู	--มาลา	---ยา	----	----	-อา-อ้า	-อา-ฮา
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พปพท	พปพท
---รด	---ล	---ฟฟ	---ซ	-----	----	-ท-ล	-ซ-ฟ

---ฮัน	-ซา-ยา	-โดะ-กา	-รา-นา	---ลา	---โฮ๊
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
---ม	--มม	-ม-ฟ	-ม-ฟ	---ฟ	---ท

-โฮ้-โฮ่	-โฮ-ตน	---สี	-ปา-ยา	---โด	---เร
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

เพลงที่ 4 ซีฟาดารีกันตง

----	-ซี-ฟาด	--ดารี	-กัน-ตง	----	-ซา-เฟด	-ดา-งัน	-ซู-ยี
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
	ด-ด	--ดร	-ม-ฟ	---	-ล-ล	-ล-ซ	ฟมรด

----	-ซี-ฟาด	--ดารี	-กัน-ตง	----	-ซา-เฟด	-ดา-งัน	-ซู-ยี
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
	ด-ด	--ดร	-ม-ฟ	---	-ล-ล	-ล-ซ	ฟมรด

---เสา	-ดา-รา	--นัน-ตี	-ซา-ยา	---โต๊ะ	-นัน-ติ
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
---ด	-ด-ร	---ดร	ฟมรด	---ร	-ท-ด

---เสา	-ดา-รา	--นัน-ตี	-ซา-ยา	---โต๊ะ	-นัน-ติ
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
---ด	-ด-ร	---ดร	ฟมรด	---ร	-ท-ด

----	---เอา	---โก	-ยา-มิ	---โอ	--ระดำ	---กี	-ยา-เย
-ทท-	ทท-ท	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	---ด	---ร	-ม-ฟ	---ล	--ลล	---ซ	ฟมรด

----	---เอา	---โก	-ยา-มิ	---โอ	--ระดำ	---กี	-ยา-เย
-ทท-	ทท-ท	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	---ด	---ร	-ม-ฟ	---ล	--ลล	---ซ	ฟมรด

----	--มาลา	---ลา	-กิ-โย	-ลา-กิ	-โย-ลา	--ดารา	-กา-เอ
พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
	--ดด	---ด	-ด-ร	-ด-ร	-ฟ-ม	--รร	-ท-ด

----	--มาลา	---ลา	-กิ-โย	-ลา-กิ	-โย-ลา	--ดารา	-กา-เอ
พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
	--ดด	---ด	-ด-ร	-ด-ร	-ฟ-ม	--รร	-ท-ด

เพลงที่ 5 ฮอดามี

---ฮอ	-ดา-มี	----	-ดา-นู	--ดานู	-รี-เส
พทพป	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
---ร	-ม-ร	----	-ร-ม	--รม	ซ-ลซ

----	----	-บิ-ลัง	-กา-เล	---ดี	-ดา-ลำ	---ฟา	---เร
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	---ซ	---ฟม

----	----	-มิน-ตา	-อำ-ปน	----	-ซา-ยา	---นะ	-บา-เละ
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ร-ม	-ม-ร	----	-ร-ม	---ม	ม-ซลซ

----	----	-บา-เละ	-ซา-ยา	---ดี	-ดา-ลำ	---ปา	---เร
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	---ซ	---ฟม

----	----	-ยม-ยม	-การิยม	----	-ดา-รอ	---โอย	-ดำ-เซ
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ม-ม	-ม-ร	---ร	-ร-ม	--รม	ม-ซลซ

----	----	-ยม-ยม	-การิยม	----	-ดา-รอ	---โอย	-ดำ-เซ
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	--มซ	ซฟ-ม

----	----	-มา-ลา	-กี-โยน	---กี	-โยน-ลา	--ดารา	-กา-เอ
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ม-ม	-ม-ร	---ร	-ร-ม	--รม	ม-ซลซ

----	----	-มา-ลา	-กี-โยน	---กี	-โยน-ลา	--ดารา	-กา-เอ
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	--มซ	ซฟ-ม

4.2.3 ท่ารำในการแสดงดาระ

การแสดงศิลปะพื้นบ้าน “ดาระ” มีวิธีการร่ายรำแบบดั้งเดิมตามรูปแบบที่ได้อธิบายไว้ แต่ปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนท่ารำในบางท่าเพื่อความเหมาะสม เช่นท่าคุกเข่าที่มีท่าใกล้เคียงกับการละหมาดของศาสนาอิสลาม ดังปรากฏรูปแบบท่าร่ายรำอยู่ใน 5 เพลง ดังต่อไปนี้ (ภาพประกอบในภาคผนวก)

1) ท่ารำ เพลง ตะเบะงะเจ๊ะ

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : คุกเข่า ก้มตัวลงเล็กน้อย พนมมือ ทั้งศอกและมือวางแนบที่บนหน้าอก โดยให้หน้าผากจรดนิ้วเหมือนกำลังไหว้ เมื่อเพลงเริ่มร้องเที่ยวแรก ให้อยู่ท่านิ่ง จนกระทั่งรำมะนารับเพลงท่อนต่อไป

ท่าที่ 2 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย ค่อยๆเคลื่อนมือขวาขึ้นด้านบน ในขณะที่มือซ้ายหมุนลงด้านล่างช้า ๆ สลับกัน เมื่อครบ 1 รอบ ให้รวมมือเข้าหากันเหมือนท่าไหว้อีกครั้งหนึ่ง รอจนจบเพลงเที่ยวนี้ จึงเตรียมพร้อมที่จะเปลี่ยนท่า

ท่าที่ 3 : ค่อย ๆ ลุกขึ้นช้า ๆ ตั้งเข่าขวา เตรียมที่จะยืน พร้อมทั้งใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย เคลื่อนมือขวาขึ้นข้างบน สลับมือซ้ายลงล่าง รวมมือเข้าหากันเหมือนท่าไหว้ หมุนมือช้า ๆ ไปพร้อมกับเพลง จากท่าหมุนคลายมือออกประสานอก มือขวาทับมือซ้าย ยืนเท้าขวาเยื้องมาข้างหน้าเล็กน้อย

ท่าที่ 4 : หมุนมือแบบเดิม ค่อย ๆ ย่อตัวลงนั่ง ย่อเข่าลงขาไม่ติดพื้น รวมมือเข้าหากันเหมือนท่าไหว้มือไหว้ขนานกับพื้น เข่าอยู่ตรงกลางระดับแขน ทั้ง 2 ข้าง รำสลับกันไปเหมือนท่าที่ 3 จนจบเพลง

ท่าที่ 5 : เมื่อรำไปจนจบเพลงท่อนที่ 1 จะหมุนมือเหมือนเดิม แล้วประสานมือเข้าหากันเหมือนท่าไหว้ อยู่ระดับเอวก้มหน้าเล็กน้อย

ท่าที่ 6 : เริ่มเนื้อเพลงท่อนที่ 2 ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง ไปด้านหน้าเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ก้าวขาขวาออกไปพร้อมที่ขณะมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาก้าวเดินสั้นๆไปข้างหน้า 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง แล้วหมุนกลับหลังไปยังที่เดิม ลักษณะเดินกลับหลังนั้น ส้นเท้าจะเปิดออกพร้อมกับก้มตัวไปข้างหน้า หมุนตัวไปทางซ้าย ลักษณะการเดินบางครั้งสามารถเปลี่ยนจับเข้าหาตัว แต่ก้าวเท้าซ้ายหรือมือหงาย แต่เท้าขวาก็ได้เมื่อเดินกับมาที่เดินแล้ว เดินตามจังหวะเพลงไปข้างหน้าจนจบเพลงท่อนที่ 2 ลักษณะการเดินตอนนี้เดินย่ำเท้า

ท่าที่ 7 : เมื่อเพลงเริ่มจบท่อนที่ 2 ก็เริ่มหมุนมือเหมือนท่าที่ 2 แล้วรวมมือ เข้าหาลำตัวเหมือนกับท่าที่ 5 เมื่อเริ่มเพลงท่อนที่ 3 ก็รำแบบเดิมจนหมดเนื้อเพลง จบเพลงท่อนที่ 3 โดยใช้ท่าจบเหมือนท่าที่ 2 และท่าที่ 5

ท่าที่ 8 : เมื่อเสียงรัวรำมะนาในท่อนที่ 3 จบลง ก็จะมีเสียงตีรัวรำมะนาเป็นจังหวะสุดท้าย ใช้เท้าขวา โดยใช้จมูกเท้าแตะพื้นไปด้านข้างหันหน้าไปทางด้านขวามือขวาจีบระดับชายพกมือซ้ายปล่อยไว้ข้างลำตัว

ท่าที่ 9 : มือขวาแบออก มือซ้ายทาบไว้ระดับชายพก หันหน้าตรงหน้าเวที แล้วรำสลับกับที่ที่ 8 จนกระทั้งจบเสียงรำมะนาให้จบโดยใช้ท่าที่ 2 และท่าที่ 5

2) ท่ารำเพลง อมมาจารีกำ

ท่าที่ 1 : ยืนเท้าขวาก้าวออกมาข้างหน้าเล็กน้อย โน้มตัวไปข้างหน้าน้ำหนัก อยู่เท้าหน้า หมุนมือรวมมือเหมือนท่าไหว้ ขณะหมุนมือโยกไหล่ ตามเล็กน้อย

ท่าที่ 2 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา –ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

ท่าที่ 3 : ชายเต้นโค้งวนทวนเข็มนาฬิกาออกมายืนตรงกันข้ามกับฝ่ายหญิง เต้นกันเจาะฝ่ายหญิง หญิงยืนรำสอดจีบอยู่กับที่ เมื่อชายเข้าใกล้ย่อตัวก้มลงรับ กันเจาะไปหมดเพลงท่อนนี้หมุนมือรวมมือเหมือนท่าไหว้

ท่าที่ 4 : ชายเต้นสลับที่กับฝ่ายหญิง หมุนทวนเข็มนาฬิกาแล้วหมุนมือ

ท่าที่ 5 : ทำซ้ำกับท่าที่ 7 อีกครั้งหนึ่ง

ท่าที่ 6 : ทำซ้ำกับท่าที่ 4

ท่าที่ 7 : เต้นเขย่งเท้าตามจังหวะรำมะนามายืนตำแหน่งเดิม จนกระทั่งจบเพลงหมุนมือรวมมือเหมือนท่าไหว้

3) ท่าระประกอบ เพลงดียาโดนียา

ท่าที่ 1(ท่าเตรียม) : หมุนมือ 1 ครั้ง เปลี่ยนมือรำเป็นท่าสอดสร้อยมาลา แต่อยู่ระดับสะเอวโยกตัวตามมือ ตามจังหวะดนตรี เอียงมือจีบ ส่งเท้าขวามออกมาข้างหน้าเล็กน้อยใช้อุ้งเท้าตบจังหวะเบาๆ น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย รำจนจบเพลง ท่อนแรกแล้วรวบมือเข้าหากัน

ท่าที่ 2 (จังหวะข้า) : เมื่อเพลงเริ่มท่อนที่ 2 ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งออกไปคลายจีบปลายนิ้วตกข้างลำตัว ช้องมือขึ้นจีบหงายแล้วม้วนมือตั้งวง พลิกมือมาจีบดึงเข้าหาตัวเองช้าๆ มาทาบที่ชายพก พร้อมทั้งส่งมือซ้ายส่งออกไป ทำเหมือนกับมือขวา จนหมดเพลงท่อนนี้ หมุนมือรวบเข้าหากัน ก้าวเท้าวางข้างหน้าตามือจีบ

ท่าที่ 3 (จะหวะช้า) : รำเหมือนท่าที่ 2 แต่เปลี่ยนขวาเป็นมือซ้ายจากแตะเท้าขวาเป็นแตะเท้าซ้ายรำจนจบเพลงท่อนที่ 2 แล้วรวบมือ

ท่าที่ 4 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

ท่าที่ 5 (จังหวะช้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวสะบัดจีบออกตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

ท่าที่ 6 (จังหวะช้า) : ทั้งชายหญิงตบมือเบาๆ ระดับสะเอวก่อนที่จะรำเหมือนท่าที่ 2 และ3 จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

ท่าที่ 7 : เริ่มข้นเพลงท่อนที่ 3 หญิงและชายเดินออกจากแถว รำท่าสอดสร้อยมาลา ชายใช้เท้าขวาเขย่ง พร้อมทั้งเท้าซ้ายขยับเดินออกไปยังแถวผู้หญิง โยกตัวตามจังหวะทวนเข็มนาฬิกา

หญิงลักษณะการเดินเท้าเหมือนผู้ชาย เดินออกจากแถวในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา ทั้งหญิงชายเดิมไปทางขวามือของตนเอง จนกระทั่งเพลงท่อนที่ 3 ถึงกลางท่อน ต่างก็รำมาทางด้านซ้ายมือของตัวเอง อยู่ตรงกันชายหญิงรำไปยังแถวเดิม ลักษณะเดินตามเข็มนาฬิกา

ท่าที่ 8 : หญิงรำไปยังแถวเดิม แล้วแต่เพลงจะร้องกี่เที่ยว จบลงด้วยท่าหมุนมือ

ท่าที่ 9 : ชายเดินเข้ากลับที่เดิม มือเท้าสะเอวทั้งสองข้าง เดินเขย่งตามจังหวะเพลงเข้าไปในแถว

ท่าที่ 10 : กลับมาแถวเดิม หันหน้ามาด้านเวที จบลงด้วยการม้วนมือไหว้

4) ท่ารำประกอบเพลง ซีฟาดดารีกันตง

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : ยืนตรงในท่านิ่ง เมื่อได้ยินเสียงเพลงวรรคที่ 1 ให้ยืนท่านิ่งรออยู่ พอเริ่มครั้งที่ 2 และดนตรีรำมะนารับ ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงข้างล่างอย่างช้าๆ โน้มตัวก้มหน้าเล็กน้อย เมื่อหมุนครบ 1 ครั้ง ก็รวมมือเข้าหากันเหมือนกับท่าไหว้อยู่ระดับชายพก

ท่าที่ 2 : มือขวาจีบเข้าหาลำตัว มือซ้ายแบทาบชายพก เท้าขวาแตะโดยใช้จมูกเท้าขวาเอียงตัวข้างซ้ายมือขวาที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือซ้ายเหมือนเดิมรำตามจังหวะเพลง

ท่าที่ 3 : เปลี่ยนจากมือขวาเป็นมือซ้ายจีบเข้าหาลำตัว มือขวาแบทาบชายพก เท้าซ้ายแตะโดยใช้จมูกเท้าซ้าย เอียงตัวข้างขวา มือซ้ายที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือขวาเหมือนเดิม รำสลับกับท่าที่ 2 จนกระทั่งจบเพลงท่อนที่ 1 หมุนมือเหมือนท่าที่ 1

ท่าที่ 4 (จังหวะเร็ว) : ผู้หญิงส่งเท้าขวาไปข้างหน้าเล็กน้อย น้ำหนักอยู่ที่เท้าซ้ายก้มตัวลงเอียงขวามือซ้ายมือจีบ มือขวาหงายออก ทำมุมกับลำตัวด้านขวาประมาณ 40°

ผู้ชายเดินออกไปจากแถวเริ่มด้วยเท้าขวาก่อน กำมือหลวม ๆ ก้มตัวไปข้างหน้า เดินตามจังหวะเพลงซ้ายขวา

ผู้หญิง มือซ้ายจีบ เคลื่อนมืออกคลายจีบไปหงายทางด้านซ้าย มือขวาจากมือหงายกลายเป็นจีบ ทำมุมกับตัวด้านขวาประมาณ 40° เอียงซ้าย (ท่านี้คล้ายกับท่าสอดสร้อยมาลาในเพลงงามแสงเดือน แต่แทนที่จะสอดสร้อยแล้วนำไปตั้งวง ให้สอดปล่อยตกลงข้าง ๆ แทน)

ผู้ชายเดินตามจังหวะเพลง เดินโค้งวนไปทางซ้ายทวนเข็มนาฬิกาเข้าหา

ผู้หญิง เมื่อผู้ชายเข้าไปใกล้ผู้หญิง จะต้องก้มลงย่อตัวรับ ท่านี้ภาษารำดาระ เรียกว่า กันเจาะ ลักษณะท่าที่ผู้ชายเดินเข้าไปโค้งวนกับผู้หญิงจนกระทั่งเพลงจบท่อนที่ 2

ท่าที่ 5 : รำเหมือนท่าที่ 2 และท่าที่ 3 แต่ไม่ได้อยู่แถวเดียวกันอยู่กันคนละด้านตรงกันข้ามกัน จนกระทั่งจงเพลงจบท่อนที่ 3

ท่าที่ 6 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

ท่าที่ 7 : เมื่อมาอยู่แทนที่ซึ่งกันและกันเพลงจะจะรัวเร็วขึ้น เพื่อเตือนให้ผู้รำรู้ว่ากำลังจบท่อนที่3 จบโดยการหมุนเวียนท่าที่ 5 ของเพลงตะเบะงาเจ๊ะเมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 4 ก็รำเหมือนท่าที่ 4และ 5,6,7 เพลงนี้จะร้องซ้ำกันกี่เที่ยวกัน อาจจบเที่ยวสุดท้าย โดยผู้หญิงออกมายืนหน้าผู้ชาย หรือผู้ชายออกมายืนหน้าผู้หญิงก็ได้ จบโดยการหมุนมือเช่นกัน

ท่าที่ 8 : เมื่อจบเพลงดนตรีรำมะนาตีให้สัญญาณว่าจะจบเพลง ผู้รำต้องเดินตามจังหวะรำมะนาเพื่อเข้าที่เดิม

ผู้หญิง : มือเท้าสะเอวทั้งสองข้าง เท้าซ้ายเขย่ง เท้าขวาก้าวกระเถิบเข้าไป

ผู้ชาย : ทำเช่นเดียวกับผู้หญิง แต่มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาแบทาบตรงชายพก

ผู้หญิงและชายรำตามจังหวะเพลง ชายหันตัวกลับเข้าด้านขวาของผู้หญิง ยืนเข้าแถวเรียงหน้ากระดานเหมือนเดิม เมื่อจบเพลงก็หมุนมือเหมือน ท่าที่ 1

5) ท่ารำประกอบเพลง ฮาดามี

ท่าที่ 1(ท่าเตรียม) : ก้าวเท้าขวาออกมาข้างหน้าเล็กน้อย โน้มตัวมาข้างหน้า น้ำหนักอยู่ที่เท้าหน้าหมุนมือ รวมมือเหมือนท่าไหว้

ท่าที่ 2 : ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งไปข้างลำตัว ปลายนิ้วตกตกข้อนมือขึ้นจับหงาย ม้วนมือออกไปตั้งวง พลิกมือกลับมาจีบลากเข้าหาลำตัว มาทาบตรงชายพก ทำสลับขวาซ้าย จนเพลงหมดท่อนนี้ หมุนมือ รวมมือเหมือนท่าไหว้

ท่าที่ 3 : เพลงเริ่มท่อนที่ 2 ใช้มือประสานกันซ้ายขวา หัวแม่มือทั้งสองเกี่ยวกัน วาดมือขึ้นลงตามจังหวะเพลงะ โน้มตัวลงเมือวาดมือลง เหลื่อเท้าขวา มาข้างหน้าเล็กน้อย มือวาดขึ้นลงอยู่ระดับอกและชายพก จนเพลงหมดท่อนที่ 2 หมุนมือรวมมือเหมือนท่าไหว้

ท่าที่ 4 : เริ่มเพลงท่อนที่ 3 เดินควงจีบก้าวซ้ายขวาสลับกัน ตามจังหวะเพลง มือซ้ายปล่อยพาดมือข้างลำตัว ตามจังหวะเพลง ก้าวหน้า 16 ก้าว ก้าวถอยหลังเดินย้ำเท้าตามจังหวะเพลงจนหมดเลย หมุนมือแล้วรวมมือ

ท่าที่ 5 : รำเหมือนท่าที่ 2

ท่าที่ 6 : รำเหมือนท่าที่ 2 ค่อยๆ ย่อตัวลงนั่ง นั่งวาดมือลงโดยเอาเข่าซ้ายชันขึ้น วาดมือตามจังหวะเพลงเมื่อเพลงจบท่อนนี้ หมุนมือรวมมือเหมือนท่าไหว้

ท่าที่ 7 : ค่อยลุกขึ้นโดยจีบมือขวาเข้าหาตัวเอง ส่งจีบออกไปด้านข้างลำตัว คลายจีบ ปลายนิ้วตก ยืนขึ้นแล้วรำเหมือนท่าที่ 3 จนจบเพลงท่อนนี้ หมุนมือ รวบมือเหมือนท่าไหว้ก้มตัวลงนิ่งไหล่ราบกับพื้น

ท่าที่ 8 : เมื่อเพลงจบท่อนนี้จะมีเสียงรำมะนาตีรับ จีบสอดมือ (เหมือนท่าสอดสร้อยมาลา) โยกตัวตามมือ รำสลับกันเรื่อยไป ค่อยๆโยกตัวนั่งบนส้นเท้า รำเหมือนเดิม แล้วลุกนั่งตั้งเข่า และค่อยก้มตัวลงนั่งราบกับพื้น ค่อย ๆ หมุนมือแล้วทาบลงกับพื้น

4.3 บทบาทและความสัมพันธ์ของการแสดงดาระกับวิถีชีวิตชาวควนโดนในปัจจุบัน

จากการศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิมพบว่า การแสดงดาระเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งในช่วงเวลา 100 - 200 ปีก่อนในกลุ่มของชาวมุสลิมภายในจังหวัดสตูล ซึ่งในปัจจุบันได้เสื่อมความนิยมลงอย่างมากและใกล้จะสูญหายไปจากสังคมทุกขณะ ทั้งที่การแสดงดาระเป็นการแสดงที่หล่อหลอมวิถีวัฒนธรรมและสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะของบรรพชนชาวมุสลิมจังหวัดสตูลอย่างชัดเจนในทุกมิติ โดยมีบทบาทและความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล ดังต่อไปนี้

1. บทบาททางด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม

บทบาทด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมนั้น เป็นบทบาทสำคัญอย่างหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมในเรื่องของดนตรีและการแสดง ดังเช่น บ้านใครมีงานจะมาติต่อดาระไปแสดงนั้น เชื่อว่าเสียงกลองดาระที่ตั้งวางไว้บนบ้านของคณะแสดงจะดังขึ้นเป็นสัญญาณเตือนว่ามีงานในส่วนของผู้มาติดต่อก็ต้องเตรียมหมากพลูและเงินกำนลมาไหว้ครูด้วย หรือแม้แต่เรื่องของการแต่งหน้านักแสดงก่อนขึ้นเวทีแสดง ก็มักนิยมใช้แป้งเสกลงเสน่ห์คาถาอาคม โดยเชื่อว่าการทำเช่นนี้จะช่วยผูกมัดใจคนดูให้เกิดความชื่นชม และเกิดความนิยมชมชอบต่อการแสดงนี้ แต่ปัจจุบันพิธีการเช่นนี้ได้สูญหายไปหมดสิ้น มีเพียงกันติดต่อไปแสดงด้วยวาจาแบบธรรมดา

2. บทบาททางด้านการขัดเกลาทางสังคมด้วยบทเพลง

บทเพลงที่ปรากฏอยู่ในดนตรีดาระนั้น ล้วนบอกถึงความหมายและนัยบางประการของเพลงทั้งสิ้น โดยความหมายของบทเพลงเป็นการแสดงความเคารพ ชี้แนะแนวทาง สั่งสอน ให้กำลังใจ รวมถึงเป็นการเล่าเรื่องราวและเหตุการณ์ต่าง ๆ บทเพลงดาระที่เหลืออยู่ในปัจจุบันทั้ง 5 เพลงนี้ชี้ให้เห็นถึงการปลูกฝังสิ่งต่าง ๆ ไว้ ซึ่งเป็นการช่วยขัดเกลาทางด้านจิตใจ ความคิด รวมถึงทัศนคติที่มีต่อการดำเนินชีวิตในสังคม

3. บทบาททางด้านการประกอบอาชีพ

วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปจากสมัยก่อนที่ดาระกำลังเป็นที่นิยมนั้น ก็มีการจัดตั้งเป็นคณะขึ้นเพื่อการแข่งขันในการประชัน เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นก็มีการนำแสดงดาระไปแสดงแต่ต้องเป็นการว่าจ้างเท่านั้น การมีผู้ว่าจ้างให้ไปแสดงดาระมากขึ้นจนกลายเป็นอาชีพเสริมอาชีพหลักของชาวควนโดนแต่ในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงจนแทบจะสูญสิ้นเพราะวัฒนธรรมสมัยเข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น

4. บทบาทที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

ในปัจจุบันนี้แบบแผนทางวัฒนธรรมของชาวควนโดนที่ได้รับการรักษาและสืบทอดมาจากบรรพบุรุษนั้น กำลังถูกวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่เข้ามาครอบงำ จนแถบกำลังจะสูญหายเพราะบทบาทหน้าที่ทางสังคมของดนตรีดาระได้ลดน้อยลง รูปแบบในการบรรเลงดนตรีของชาวควนโดนก็เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่ก็ยังเกิดการพัฒนาของการแสดงดาระขึ้นหนึ่งขั้นจากเดิม นั้นคือการพัฒนาเพื่อความอยู่รอด ปัจจุบันจึงเริ่มมีแนวทางในการอนุรักษ์และการให้ความร่วมมือของคนในชุมชนมากยิ่งขึ้น แต่การปรับตัวทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวควนโดนก็ยังน่าเป็นห่วงต่อการสูญหายเพราะการเปลี่ยนแปลงของกระแสทางวัฒนธรรมใหม่ไม่เคยหยุดนิ่งหากคนในชุมชนไม่เห็นความสำคัญแล้วบุคคลที่ให้การช่วยเหลือคงไม่เข้าใจบทบาทหน้าที่ของวัฒนธรรมที่เติบโตในท้องถิ่นนั้น

4.4 แนวทางการอนุรักษ์การแสดงดาระในปัจจุบัน

การสืบทอดการแสดงดาระ โดยสถานศึกษาในชุมชน ด้วยการเชิญวิทยากรท้องถิ่นมาให้ความรู้ในโรงเรียน จัดให้มีครูและนักเรียนเป็นผู้รับความรู้ ถึงแม้นักเรียนจะจบการศึกษาออกไปแล้วแต่ความรู้เรื่องดาระยังคงอยู่กับครูผู้สอน ซึ่งมีหน้าที่ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ในการแสดงดาระต่อไป ในการอนุรักษ์สืบทอดการแสดงดาระนั้น โรงเรียนควนโดนวิทยา ซึ่งเป็นโรงเรียนในระดับมัธยมประจำอำเภอ นับได้ว่าเป็นสถานที่รื้อฟื้นหรือต่อลมหายใจให้แก่ ศิลปะการแสดงดาระ ที่เล็งเห็นถึงความสำคัญของศิลปะพื้นบ้าน จึงได้เปิดเป็นวิชาเรียนโดยบรรจุเข้าเป็นหลักสูตรท้องถิ่น ทำการสอนในช่วงชั้นที่ 3 (ม.1) จำนวน 80 คาบต่อปี และช่วงชั้นที่ 4 (ม.4) จำนวน 80 คาบต่อปี แต่ก็ยังพบปัญหาและอุปสรรคที่จะต้องแก้ไข คือ นักเรียนที่ทางโรงเรียนจัดให้เป็นนักเรียนโปรแกรมศิลปะการงานอาชีพ โดยที่นักเรียนไม่ได้สมัครใจที่จะเรียนเอง จึงมีความตั้งใจใฝ่รู้ไม่ดีเท่าที่ควร นอกจากนี้มีการเปิดสอนในคาบชุมชน 1 คาบต่อสัปดาห์ ซึ่งนักเรียนเหล่านี้สมัครใจเข้ามาเรียนซึ่งมีไม่มากนัก ดังนั้นเด็กนักเรียนที่สามารถรวมกลุ่มกันเป็นคณะการแสดงดาระส่วนใหญ่ จึงเป็นเด็กนักเรียนในคาบกิจกรรมชุมชุนซึ่งมีจำนวนไม่มากนัก

ในปัจจุบัน การเรียนการสอนดาระเน้นไปทางด้านการร้อง การรำ และการตีกลอง ซึ่งการฝึกทักษะการแสดงดาระยังไม่ต่อเนื่องเท่าที่ควร เพราะมีเวลาจำกัดอยู่เพียงในคาบเรียนกิจกรรมชุมนุม แต่ปัจจุบันทางโรงเรียนควนโดนวิทยาได้รับการสนับสนุนการจัดกิจกรรมค่ายเยาวชนดาระ โดยรับเงิน

สนับสนุนจากโครงการสื่อพื้นบ้านสารสุข มาจัดกิจกรรมค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟู โดยในการทำกิจกรรมค่ายใช้เวลา 3 วัน และเป็นกิจกรรมที่จัดต่อเนื่องทุกปี ทำให้เกิดกระแสของการอนุรักษ์สืบทอดการแสดงดาระ ดังนี้

1. ทักษะทางด้านการมีส่วนร่วมของเยาวชน (Audience Participation) กลุ่มเยาวชนกลุ่มแรกที่ได้เข้าร่วมกิจกรรมอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สามารถที่จะนำความรู้ที่ได้จากการทำกิจกรรมไปจัดกิจกรรมต่อเนื่องของโครงการ โดยกลุ่มเยาวชนแกนนำร่วมกับครูผู้รับผิดชอบโครงการได้กิจกรรมการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้าน ดาระได้กับนักเรียนในโรงเรียน กลุ่มแม่บ้าน กลุ่มนักเรียนเครือข่าย และชมรมเยาวชนรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระมากขึ้น

2. เกิดการรวมตัวของกลุ่มของเยาวชนที่จะมีบทบาทและหน้าที่เป็นผู้นำในการดำเนินกิจกรรม (Opinion Leader) โดยจัดตั้งเป็นชมรมเยาวชนรักษ์ ศิลปะพื้นบ้านดาระขึ้นในโรงเรียนและได้รวมกลุ่มจัดทำกิจกรรมร่วมกับศิลปะประเภทอื่น ๆ เช่น การจัดกิจกรรมค่าย เกลอโนรา – ดาระ

3. การสร้างช่องทางหรือพื้นที่การแสดงให้แก่คณะการแสดงดาระ โดยพยายามนำการแสดงดาระออกสู่สายตาประชาชนเพื่อเป็นกลับมาเป็นการแสดงในวิถีชีวิตของชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูลอีกครั้ง เช่น ในพิธีเปิดสนามงานกีฬาอำเภอ การแสดงในงานของดีอำเภอควนโดน (งานจำปาดะ) งานศิลปะหัตถกรรมนักเรียนประจำปี ซึ่งจะทำให้เกิดกลุ่มผู้ชมเพิ่มขึ้น โดยผู้ชมส่วนใหญ่ได้แก่ผู้สูงวัยที่เคยเห็นการแสดงดาระมาก่อนในอดีต และกลุ่มของเยาวชนในพื้นที่ให้เกิดความรักและหวงแหนมรดกทางวัฒนธรรมของบรรพชน

4. การบูรณาการการแสดงดาระเข้ากับกิจกรรมของชุมชน เช่น การนำดาระมาใช้แทนการออกกำลังกายด้วยท่ากายบริหารแบบเดิม ซึ่งเป็นการช่วยในการเผยแพร่กิจกรรมดาระในรูปแบบการออกกำลังกาย โดยใช้ท่าร่ายรำประกอบการขับร้องและดนตรีดาระในการออกกำลังกายของคนในชุมชน เรียกว่า “ดาระบิก” ซึ่งมาจากคำว่า “ดาระ” และ “แอรบิก” โดยเป็นกิจกรรมบริหารร่างกายที่นิยมกันมากในปัจจุบัน อันจะเป็นจุดเริ่มต้นที่จะทำให้เกิดความยั่งยืนของดาระในชุมชนได้

บทที่ 5

วิเคราะห์ความสำพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์ และวรรณศิลป์ ที่ปรากฏในการแสดงดาระ

การศึกษาวิเคราะห์สิ่งหนึ่งสิ่งใดหรือหลายสิ่งอันเป็นองค์ประกอบกันขึ้นนั้น ทำให้ทราบถึงคุณค่า (Value) ของการประสานสัมพันธ์ระหว่างกัน เช่น เมื่อฟังดนตรีฟังการขับร้องแล้วเกิดความไพเราะซาบซึ้ง ประกอบกับการร่ายรำที่อ่อนช้อยเร้าใจ ทำให้เกิดความคล้อยตามไปกับการแสดงนั้น ย่อมแสดงว่าการแสดงมีความสอดคล้องกันในเรื่องดนตรี การขับร้อง และร่ายรำ การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกลอง ทำนองเพลงและท่ารำ ในการแสดงดาระ ก็ย่อมแสดงถึงการทำงานร่วมกันของศิลปินที่สร้างสรรค์งานศิลปะร่วมกันได้อย่างถ้อยทีถ้อยอาศัย บนพื้นฐานของการสำแดงความงามที่หล่อหลอมจนเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของชุมชนนั่นเอง

5.1 การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะกลอง ทำนองเพลงและท่ารำ ในการแสดงดาระ

บทเพลงที่ 1 เพลงตาเบะงะเจ๊ะ

เนื้อร้อง : ตาเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีรูมา ตาเบะสาดางัน บารังฮายังสาลาม (ซ้ำ) ตะเบะงะเจ๊ะ รูมาลาดีปาปัน ตะเบะสาคางัน ละบินตูฮาคาปัน (ซ้ำ)

สร้อย : อาตาบารู ยาลันละตาละเล ติเลกันนาละกัมปง บาราโย (ซ้ำ) บูกันซายา เนโรละบาเนโร ซาละเรชายา ละงาดาโรโร (ซ้ำ)

คำแปล : คารวะถึงท่านผู้เป็นเจ้าของถิ่น ผู้เป็นเจ้าของซึ่งประตูถูกเปิดออกข้างหน้านี้เราดั้นด้นมาถึงด้วยระยะทางที่แสนไกล จากดินแดนต่างถิ่น เรามิได้หมายว่าจะเป็นผู้รู้ เป็นครูหรือผู้สั่งสอน และแน่นอนสิ่งที่ส่งสูท่าน คือ สันติ ทั้งยังหวังว่าไมตรีนี้ไม่ถูกปฏิเสธ

เพลงตะเบะงาเจ๊ะมีหน้าทับ 2 แบบ ดั้งนี้

แบบที่ 1

--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป

แบบที่ 2

-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท

หน้าทับแบบที่ 1 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	----	-ตะ-เบะ	-งะ-เจ๊ะ	----	-รู-มา	--ลาดี	-รู-มา
----	----	-ซ-ซ	ฟซ		มร	มฟ	ซม

----	----	-ตะ-เบะ	-สาดางัน	---บา	---รัง	--ฮายัง	--สาลาม
----	----	-ร-ม	-ฟซล	---ฟ	---ม	--รร	--รร

----	----	-ตะ-เบะ	-งะ-เจ๊ะ	----	-รู-มา	--ลาดี	-ปา-ปัน
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ตะ-เบะ-	-สาดางัน	--ลาบิน	---ตู	---ฮา	-ดา-ปัน
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---ร	-ด-ร

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : นั่งคุกเข่าก้มตัวลงกับพื้น อุ้งเท้ายันพื้น พนมมือ ทั้งศอกและมือวางแนบลำตัว หน้าผากจรดนิ้ว เมื่อเพลงเริ่มร้องเที่ยวแรก ให้อยู่ท่านิ่ง จนกระทั่งรำมะนารับเพลงท่อนต่อไป

ท่าที่ 2 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงช้า ๆ แล้วค่อย ๆ ย่อตัวลงช้า ๆ จนเพลงเที่ยวนี้จบ

ท่าที่ 3 : ลุกขึ้นข้า ๆ ตั้งเข่าขวา เตรียมที่จะยืน พร้อมทั้งใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้ายหมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายลงล่าง รวมมือเข้าหากัน หมุนมือซ้า ๆ ไปพร้อมกับเพลง

ท่าที่ 4 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงช้า ๆ แล้วค่อย ๆ ย่อตัวลงช้า ๆ จนเพลงเที่ยวนี้จบ

ท่าที่ 5 : ลุกขึ้นข้า ๆ ตั้งเข่าขวา เตรียมที่จะยืน พร้อมทั้งใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้ายหมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายลงล่าง รวมมือเข้าหากัน หมุนมือซ้า ๆ ไปพร้อมกับเพลง

หน้าทับแบบที่ 2 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	----	-อา-ตา	-บา-รู	----	-ยา-ลัน	--ละตา	-ละเล
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ติ-เล	-กัน-นา	---ละ	-กัม-ปง	---บา	-รา-โย
----	----	-ล-ล	-ล-ล	---ฟ	---ฟ	---ร	-ด-ร

----	----	-บู-กัน	-ซา-ยา	----	-เน-โร	--ละบา	--เนโร
----	----	-ซ-ซ	-ซ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

----	----	-ซาละเร	-ซา-ยา	---ละ	---ง้า	---ดา	-โร-โร
----	----	-ลลล	-ลลล	---ฟ	---ฟ	---ร	---ด

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 6 : เริ่มเนื้อเพลงท่อนที่ 2 ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง ไปด้านหน้าเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ก้าวขาขวาออกไปพร้อมกรายมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาโดย ก้าวเดินสั้น ๆ ไปข้างหน้า 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง

ท่าที่ 7 : ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง แล้วเดินถอยไปหลังเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ถอยขาขวาออกไปพร้อมที่ขณะมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาก้าวเดินสั้น ๆ ไปข้างหลัง 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง

ท่าที่ 8 : ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง ไปด้านหน้าเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ก้าวขาขวาออกไปพร้อมที่ขณะมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาก้าวเดินสั้น ๆ ไปข้างหน้า 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง

ท่าที่ 9 : แล้วหมุนกลับหลังไปยังที่เดิม ลักษณะเดินกลับหลังนั้น ส้นเท้าจะเปิดออกพร้อมกับก้มตัวไปข้างหน้า หมุนตัวไปทางซ้าย ลักษณะการเดินบางครั้งสามารถเปลี่ยนจับเข้าหาตัว แต่ก้าวเท้าซ้ายหรือมือหงาย แต่เท้าขวาก็ได้เมื่อเดินกับมาที่เดินแล้ว เดินตามจังหวะเพลงไปข้างหน้าจนจบเพลงท่อนที่ 2 ลักษณะการเดินตอนนี้เดินย่ำเท้า

บทเพลงที่ 2 เพลงอมมาจารีกำ

เนื้อร้อง : อมมาจารีกำ ปูเตะกูนิง ก้าย กาย (ซ้ำ) บารัง โต๊ะสายา ยาตี ยาตี ยาหนียา (ซ้ำ)

สร้อย : อารอเล เป็นลายาบูรอ (ซ้ำ) บางุนยังงีเซะ อาโยเฮ กนลาบี (ซ้ำ)

คำแปล : ดรุณีอันมีผิวพรรณไม่เหมือนกัน อันเกิดมาเหมือนลูกสกุณาโดยทั่งไปในโลก ย่อมเป็นสุดที่รักของพ่อแม่

เพลงอมมาจารีกำ มีหน้าทับ 2 แบบ ดั้งนี้

แบบที่ 1

-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท

แบบที่ 2

พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท

หน้าทับแบบที่ 1 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	---อม	--มาจา	-รี-กำ	--ปุเตะ	-กู-นิง	---ก้าย	---กาย
----	--ซ	-ซซ	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ล	---ซล	---ดซ

----	-บา-รัง	---โต๊ะ	-สา-ยา	-ยา-ตี	-ยา-ตี	---ยา	-นี-ยา
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 1 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

ท่าที่ 2 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

ท่าที่ 3 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา –ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

ท่าที่ 4 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

ท่าที่ 5 : ผู้ชายค่อย ๆ เดินขึ้นมาข้างหน้า ผู้หญิงอยู่ที่เดิม ยืนรำสอดจีบอยู่กับที่

ท่าที่ 6 : ผู้ชายค่อย ๆ หันหลังกลับไปหาผู้หญิง เพื่อที่จะเข้าคู่เต้นกับผู้หญิง

หน้าทับแบบที่ 2 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	**---อา**	**---รอ**	**---เล**	**----**	**-เบ็น-ลา**	**----ยา**	**-บู-รอ**
----	---ซ	---ซ	---ซ	---ม	-ซ-ล	---ล	-ด-ซ

----	**-บา-งุน**	**---ยัง**	**-งี-เซะ**	**---ฮา**	**-โย-เฮ**	**---กน**	**-ลา-บี**
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 7 : ชายเต้นโค้งวนทวนเข็มนาฬิกาออกมายืนตรงกันข้ามกับฝ่ายหญิง เต้นกันเจาะฝ่ายหญิง หญิงยืนรำสอดจีบอยู่กับที่ เมื่อชายเข้าใกล้ย่อตัวก้มลงรับ กันเจาะไปหมดเพลงท่อนนี้

บทเพลงที่ 3 เพลงดียาโดนียา

เนื้อร้อง : ดียาโดนียา ละเอกานาอาสันนูบา ดียาโดนียา เอกานาอาสันนูเง (ซ้ำ) อำปนซายา นาฆาเร อาสันนูเง ซูนูมาลายา อา อ้า อา ฮา ฮันซายา โดะการานา ลาโฮตรสีปายาโดเร (ซ้ำ)

สร้อย : โอ โฮ โอง โฮย อีสิกียานะบาโซะ กิยานะบาโซะ นะซ่าเร่ อา อ่า ฮะ ฮา อาไฮ ซายา นะบาโซะ ล่าโฮ่ต่น ซีปายาโงเร่ (ซ้ำ ฮะ ฮาฯ)

คำแปล : โลกและโลก ซึ่งมีความหมายอยู่ในตัวของมันว่า เป็นความไพศาลและเป็นสัจจะธรรม ยิ่งกว่าเมื่อความเมื่อยล้าได้มาถึงทุกส่วนในกายข้า ย่อมมีความท้อถอยเกิดขึ้นได้ง่ายมากหากจะยอมแพ้แก่มัน แต่การอยู่อย่างผู้มีชัยนี่ซิยากยิ่ง

เพลงดียาโดนียา มีหน้าทับ 1 แบบ ดั้งนี้

แบบที่ 1

พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท

หน้าทับแบบที่ 1 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	**----**	**-ดี-ยา**	**โด-นียา**	**-ละ-เอ**	**-กา-นา**	**--อาสัน**	**--นูบา**
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ด-ร	--ดร	--ฟซ

----	**----**	**-ดี-ยา**	**โด-นียา**	**-ละ-เอ**	**-กา-นา**	**--อาสัน**	**--นูเง**
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ร-ม	-ซ-ฟ	-ม-ร

---อำ	**---ปน**	**---ซา**	**---ยา**	**---นา**	**-ฆา-เร**	**----**	**----**
----ซ	---ซ	---ซ	---ซ	---ฟ	-ซ-ล	----	----

-อา-สัน	**-โน-เง**
-ซ-ซ--	-ซ-ด

---ซู	**---นู**	**--มาลา**	**---ยา**	**----**	**----**	**-อา-อ้า**	**-อา-ฮา**
---รด	---ล	---ฟฟ	---ซ	-----	----	-ท-ล	-ซ-ฟ

---ฮัน	**-ซา-ยา**	**-โดะ-กา**	**-รา-นา**
---ม	--มม	-ม-ฟ	-ม-ฟ

----	**----**	**-โอ-โฮ**	**-โอง-โฮย**	**---อี**	**-สิ-กียา**	**---นะ**	**-บา-โซะ**
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	---ด	ดด-ร	-ด-ฟ	-ซ-ล

---ลา	**---โฮ้**	**-โฮ้-โฮ่**	**-โฮ-ตน**	**---สี**	**-ปา-ยา**	**---โด**	**---เร**
---ฟ	---ท	-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

---โฮะ	**----**
--ดล	----

-กิ-ยา	นาบาโซะ	--นะซ่า	---เร	---อา	---อ่า	----	----
-ซ-ซ	ซซ-ด	--ดร	---ล	---ฟ	---ซ	----	---

-โฮ้-โฮ่	-โฮ-ตน	---สี	-ปา-ยา	---โด	---เร
-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

-ฮะ-ฮา	-อา-ไฮ	---ฮัน	-ซา-ยา	-โดะ-กา	-รา-นา	---ลา	---โฮ้
-ท-ล	-ซ-ฟ	----	--มม	-ม-ฟ	-ม-ฟ	---ฟ	---ท

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 1(ท่าเตรียม) : หมุนมือ 1 ครั้ง เปลี่ยนมือรำเป็นท่าสอดสร้อยมาลา แต่อยู่ระดับสะเอว โยกตัวตามมือ ตามจังหวะดนตรี เอียงมือจีบ ส่งเท้าขวามออกมาข้างหน้าเล็กน้อยใช้อุ้งเท้าตบจังหวะเบาๆ น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย รำจนจบเพลง ท่อนแรกแล้วรวบมือเข้าหากัน

ท่าที่ 2 (จังหวะข้า) : เมื่อเพลงเริ่มท่อนที่ 2 ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งออกไปคลายจีบปลายนิ้วตกข้างลำตัว ช้องมือขึ้นจีบหงายแล้วม้วนมือตั้งวง พลิกมือมาจีบดึงเข้าหาตัวเองช้าๆ มาทาบที่ชายพก พร้อมทั้งส่งมือซ้ายส่งออกไป ทำเหมือนกับมือขวา จนหมดเพลงท่อนนี้ หมุนมือรวบเข้าหากัน ก้าวเท้าวางข้างหน้าตามือจีบ

ท่าที่ 3 (จะหวะข้า) : รำเหมือนท่าที่ 2 แต่เปลี่ยนขวาเป็นมือซ้ายจากแตะเท้าขวาเป็นแตะเท้าซ้ายรำจนจบเพลงท่อนที่ 2 แล้วรวบมือ

ท่าที่ 4 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

ท่าที่ 5 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

ท่าที่ 6 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

ท่าที่ 7 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

ท่าที่ 8 (จังหวะข้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

ท่าที่ 10 (จังหวะข้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

ท่าที่ 11 (จังหวะข้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

ท่าที่ 12 (จังหวะข้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

บทเพลงที่ 4 เพลงซีฟาดดาริกันตง

เนื้อร้อง : ซีฟาตดารีกันตง ซาเฟดดางันซูยี (ซ้ำ) เสาดารา นันตีชายา โดะนันตี (ซ้ำ)

สร้อย : เอาโกยามี โอระดำกียาเย (ซ้ำ) มาลาลากีโย ลากโยลาดาระกาเอ (ซ้ำ)

คำแปล : คุณลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ และสายสัมพันธ์ของการเป็นพี่น้องกัน ได้มียอดหญิงผู้หญิงสืบทอดเจตนารมย์อันบริสุทธิ์อย่างเหนียวแน่น เพื่อให้สตรีเจริญรอยตามจนเรียกว่าเป็นกุลสตรีจงปฏิบัติเถิด แม้แบบอย่างนี้จะผ่านมาเป็นเวลาที่สุดแสนยาวนานก็ตาม

เพลงซีฟาดารีกันตง มีหน้าทับ 3 แบบ ดั้งนี้

แบบที่ 1

-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท

แบบที่ 2

-ทท-	ทท-ท	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป

แบบที่ 3

พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป

หน้าทับแบบที่ 1 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	**-ซี-ฟาด**	**--ดารี**	**-กัน-ตง**	**----**	**-ซา-เฟด**	**-ดา-งัน**	**-ซู-ยี**
	-ด-ด	--ดร	-ม-ฟ	---	-ล-ล	-ล-ซ	ฟมรด

---เสา	**-ดา-รา**	**--นัน-ตี**	**-ซา-ยา**	**---โต๊ะ**	**-นัน-ติ**
---ด	-ด-ร	---ดร	ฟมรด	---ร	-ท-ด

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : ยืนในท่านิ่ง เมื่อได้ยินเสียงเพลงวรรคที่ 1 ให้ยืนท่านิ่ง พอเริ่มครั้งที่ 2 และดนตรีรำมะนารับ ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงข้างล่างอย่างช้า ๆ โน้มตัวก้มหน้าเล็กน้อย เมื่อหมุนครบ 1 ครั้ง ก็รวมมือเข้าหากันเหมือนกับท่าไหว้ อยู่ระดับชายพก

ท่าที่ 2 : มือขวาจีบเข้าหาลำตัว มือซ้ายแบทาบชายพก เท้าขวาแตะโดยใช้จมูกเท้าขวาเอียงตัวข้างซ้ายมือขวาที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือซ้ายเหมือนเดิมรำตามจังหวะเพลง

ท่าที่ 3 : เปลี่ยนจากมือขวาเป็นมือซ้ายจีบเข้าหาลำตัว มือขวาแบทาบชายพก เท้าซ้ายแตะโดยใช้จมูกเท้าซ้าย เอียงตัวข้างขวา มือซ้ายที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือขวาเหมือนเดิม รำสลับกับท่าที่ 2 จนกระทั้งจบเพลงท่อนที่ 1 หมุนมือเหมือนท่าที่ 1

ท่าที่ 4 : มือขวาจีบเข้าหาลำตัว มือซ้ายแบทาบชายพก เท้าขวาแตะโดยใช้จมูกเท้าขวาเอียงตัวข้างซ้ายมือขวาที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือซ้ายเหมือนเดิมรำตามจังหวะเพลง

ท่าที่ 5 : เปลี่ยนจากมือขวาเป็นมือซ้ายจีบเข้าหาลำตัว มือขวาแบทาบชายพก เท้าซ้ายแตะโดยใช้จมูกเท้าซ้าย เอียงตัวข้างขวา มือซ้ายที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือขวาเหมือนเดิม รำสลับกับท่าที่ 2 จนกระทั้งจบเพลงท่อนที่ 1 หมุนมือเหมือนท่าที่ 1

หน้าทับแบบที่ 2 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	---เอา	---โก	-ยา-มิ	---โอ	--ระดำ	---กี	-ยา-เย
----	---ด	---ร	-ม-ฟ	---ล	--ลล	---ซ	ฟมรด

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 4 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

ท่าที่ 5 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

หน้าทับแบบที่ 3 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	--มาลา	---ลา	-กิ-โย	-ลา-กิ	-โย-ลา	--ดารา	-กา-เอ
	--ดด	---ด	-ด-ร	-ด-ร	-ฟ-ม	--รร	-ท-ด

ท่าที่ 6 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

ท่าที่ 7 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

บทเพลงที่ 5 เพลงฮอดามี

เนื้อร้อง : ฮอดามี ดานูดานูรีเส บิสังกาเลดีดำลำฟาเร่(ซ้ำ) มินตาอำปนสายานะบาเละ บาเละสายาดีดา ลำปาเร่(ซ้ำ)

สร้อย : ยม ยม การิยม คารอโอยคำเซ่ (ซ้ำ) มาลากีโยน กีโยนล่า ด่ารากาเอ่ (ซ้ำ)

คำแปล : เหนือแผ่นดิน อันอุดมด้วยพืชพันธุ์ธัญญาหาร นี้มีโชคลาภโปรยหว่านอยู่สุคคณานับได้ข้าจำใจจากถิ่นนี้แล้วและเดินทางกลับโดยอาศัยสายน้ำ ด้วยความห่วงหา และอาลัยต่อการจากหากข้าสามารถถอดใจทั้งควงวางไว้เบื้องหน้าท่านได้ ข้าก็จะถอดเพื่อเป็นพยานยืนยันในความมีเจตนาอันบริสุทธิ์นี้

เพลงฮอดามี มีหน้าทาบ 3 แบบ ดังนี้

แบบที่ 1

พทพป	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท

แบบที่ 2

พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท

แบบที่ 3

-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท

หน้าทับแบบที่ 1 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

---ฮอ	-ดา-มี	----	-ดา-นู	--ดานู	-รี-เส
---ร	-ม-ร	----	-ร-ม	--รม	ซ-ลซ

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : ก้าวเท้าขวาออกมาข้างหน้าเล็กน้อย โน้มตัวมาข้างหน้า น้ำหนักอยู่ที่เท้าหน้าหมุนมือ

ท่าที่ 2 : ประสานมือไว้ด้านหน้าแล้วค่อย ๆ โน้มตัวลงตามจังหวะเพลง

หน้าทับแบบที่ 2 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	----	-บิ-ลัง	-กา-เล	---ดี	-ดา-ลำ	---ฟา	---เร
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	---ซ	---ฟม

----	----	-มิน-ตา	-อำ-ปน	----	-ซา-ยา	---นะ	-บา-เละ
----	----	-ร-ม	-ม-ร	----	-ร-ม	---ม	ม-ซลซ

----	----	-บา-เละ	-ซา-ยา	---ดี	-ดา-ลำ	---ปา	---เร
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	---ซ	---ฟม

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 3 : ประสานมือไว้ด้านหน้าแล้วค่อยๆโน้มตัวขึ้นตามจังหวะเพลง

ท่าที่ 4 : ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งไปข้างลำตัว ปลายนิ้วตกตกข้อนมือขึ้นจับหงาย ม้วนมือออกไปตั้งวง พลิกมือกลับมาจีบลากเข้าหาลำตัว มาทาบตรงชายพก ทำสลับขวาซ้าย จนเพลงหมดท่อนนี้ หมุนมือ รวมมือเหมือนท่าไหว้

ท่าที่ 5 : ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งไปข้างลำตัว ปลายนิ้วตกตกข้อนมือขึ้นจับหงาย ม้วนมือออกไปตั้งวง พลิกมือกลับมาจีบลากเข้าหาลำตัว มาทาบตรงชายพก ทำสลับขวาซ้าย จนเพลงหมดท่อนนี้ หมุนมือ รวมมือเหมือนท่าไหว้

หน้าทับแบบที่ 3 ใช้สำหรับเนื้อเพลง

----	----	-ยม-ยม	-การิยม	----	-ดา-รอ	---โอย	-ดำ-เซ
----	----	-ม-ม	-ม-ร	---ร	-ร-ม	--รม	ม-ซลซ

----	----	-ยม-ยม	-การิยม	----	-ดา-รอ	---โอย	-ดำ-เซ
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	--มซ	ซฟ-ม

----	----	-มา-ลา	-กี-โยน	---กี	-โยน-ลา	--ดารา	-กา-เอ
----	----	-ม-ม	-ม-ร	---ร	-ร-ม	--รม	ม-ซลซ

----	----	-มา-ลา	-กี-โยน	---กี	-โยน-ลา	--ดารา	-กา-เอ
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	--มซ	ซฟ-ม

มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 6 : เริ่มเพลงท่อนที่ 3 เดินควงจีบก้าวซ้ายขวาสลับกัน ตามจังหวะเพลง มือซ้ายปล่อยพาดมือข้างลำตัว ตามจังหวะเพลง ก้าวหน้า 16 ก้าว ก้าวถอยหลังเดินย่ำเท้าตามจังหวะเพลงจนหมดเลย หมุนมือแล้วรวมมือ

5.2 ลักษณะและโครงสร้างทางการแสดงดาระ

ลักษณะและโครงสร้างทางการแสดงดาระนั้น คล้ายกับการแสดงพื้นบ้านทั่วไปในภูมิภาคอื่นของไทย กล่าวคือ มีความเรียบง่ายทั้งในแง่ของการแสดง เนื้อหา ท่วงทำนอง การใช้ถ้อยคำ และท่าทางการร่ายรำ เช่น มักใช้สำนวนภาษาอย่างง่าย มีการซ้ำวรรคซ้ำคำซ้ำท่า โดยมีทำนองหลักสั้น ๆ เพียงทำนองเดียว โดยสามารถบรรเลงซ้ำวนไปมาได้ เนื้อร้องและทำนองเป็นการนำบทเพลงสั้น ๆ ที่คุ้นหูมาเรียงร้อยต่อกัน โดยอาจขยายหรือตัดทอนให้สั้นลงได้ สุดแต่ปฏิภาณไหวพริบของศิลปิน เป็นต้น ลักษณะการแสดงดาระโดยสรุปมีดังนี้

1. การแสดงดาระ มักถ่ายทอดกันมาโดยการจดจำและโดยวาจา เรียนรู้ผ่านการฟังและสังเกตมากกว่าการอ่าน เป็นสิ่งที่สืบทอดผ่านการมีส่วนร่วมในวิถีชีวิต ไม่มีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

2. การแสดงดาระ เป็นการแสดงของกลุ่มชนชาวมุสลิม บ้านควนโดน จังหวัดสตูล ผู้คนในสังคมพื้นบ้านมีส่วนร่วมในการสร้างบทเพลง ร่วมกันขับร้อง ร่วมกันเล่นดนตรี ร่วมกันร่ายรำ หรือ

อย่างน้อยเคยฟังและรู้จักเนื้อเพลง รู้จักทำนองและจำจดท่ารำได้เองมาแต่อดีต ไม่สามารถระบุได้ว่าใครเป็นผู้ให้กำเนิดโดยชัดเจน

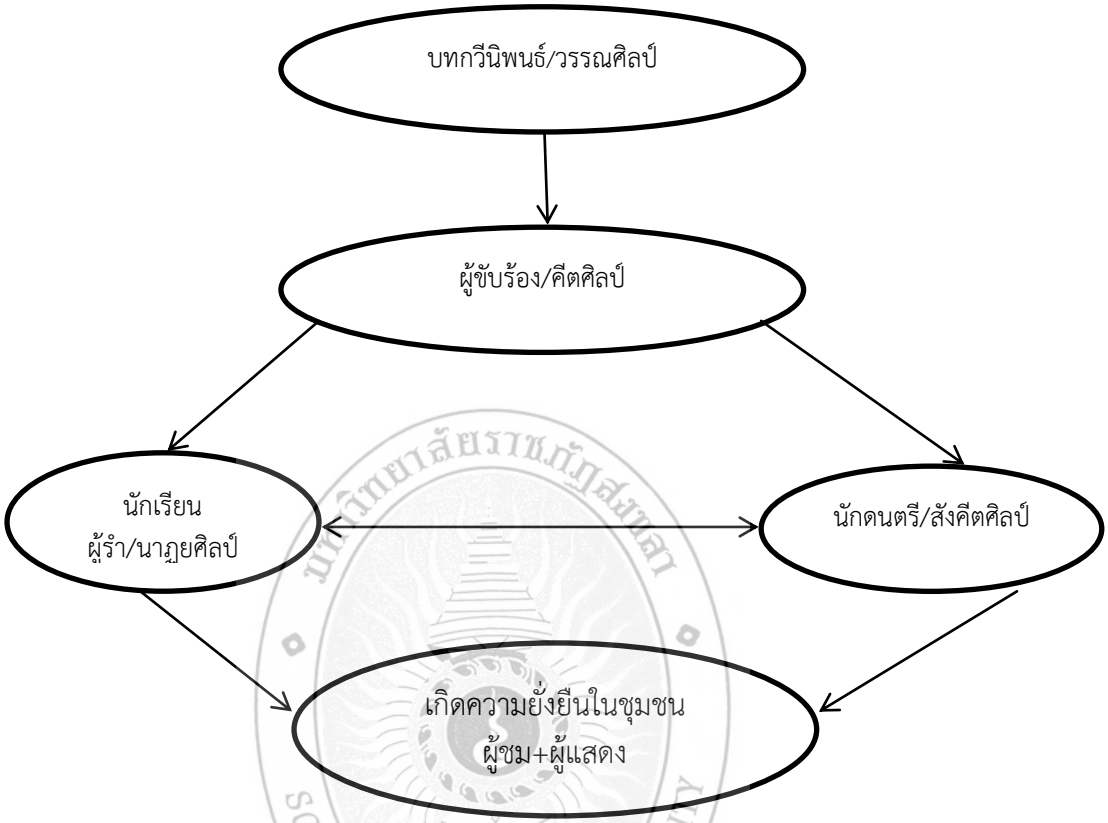
ในอดีตการแสดงดาระมักไม่มีรูปแบบการแสดงตายตัว เนื้อร้องบทเพลงอาจขยายออกไปได้เรื่อย ๆ หรือถูกตัดทอนให้สั้นลงก็ได้ ตามใจคนร้อง ผู้เล่นดนตรีก็อาจพลิกแพลงท่วงทำนองให้แปลกออกไปได้หลายทาง โดยไม่มีตัวโน้ตเพลงกำกับแน่นอน ผู้ร่ายรำก็จะต้องเคลื่อนไหวไปตามความหมายของบทเพลงและจังหวะของดนตรี

3. การแสดงดาระ เป็นการแสดงที่มีความเรียบง่าย ทั้งในแง่ของการแสดงออก การขับร้องท่วงทำนอง และการใช้ถ้อยคำ เช่น ไม่ต้องใช้อุปกรณ์มาก ใช้สำนวนภาษาง่าย ๆ ซ้ำคำซ้ำวรรค มีทำนองหลักเดียว ร้องหรือเล่นดนตรีซ้ำไปซ้ำมาหลายเที่ยวได้ เป็นต้น

4. ผู้แสดงทั้งผู้เล่นดนตรี ผู้ร่ายรำ หรือผู้ขับร้องบทเพลงในการแสดงดาระ อาจจะเป็นเพียงผู้สมัครเล่น สามารถร้องหรือเล่นได้ในยามว่างและในโอกาสพิเศษ เช่น ในเทศกาลต่าง ๆ ที่มีผู้คนมาพบปะ ชุมนุมกันประกอบกิจกรรมต่าง ๆ มิได้ยึดเป็นอาชีพ และอีกประเภทหนึ่งคือผู้ที่มีความรู้สูง จนได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปิน ซึ่งสามารถร้องหรือเล่นดนตรีเป็นอาชีพได้

นอกจากนี้ ลักษณะโดนเด่นประการหนึ่งของการแสดงดาระ คือ การให้ความสำคัญกับการขับร้องมากกว่าดนตรี กล่าวคือ เครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่บรรเลงประกอบการขับร้องนั้น มีหน้าที่เพียงประกอบการขับร้องในลักษณะบรรเลงให้จังหวะไปกับทำนองขับ บทเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงที่สืบเนื่องมากจากการขับร้องเป็นส่วนใหญ่ ทำนองดนตรีจึงเกิดจากการนำท่วงทำนองการขับร้องมาสร้างทำนองดนตรี ดังปรากฏชัดเจนในเพลง ดียาโดนียา และ เพลงซีฟาดารีกันตง ที่กลองจะต้องตีตามคำร้อง เป็นต้น เหตุนี้เอง ทำนองดนตรีกับการขับร้องจึงมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่น ดังนั้น หากกล่าวถึงการแสดงดาระ ก็จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องกล่าวถึงการขับร้องบทเพลงดาระและการตีกลองดาระควบคู่กันไปด้วย สามารถแสดงด้วยแผนภูมิรูปภาพได้ ดังนี้

แผนภูมิแสดงความสัมพันธ์และโครงสร้างในการแสดงดาระ



จากแผนภูมิแสดงความสัมพันธ์และโครงสร้างในการแสดงดาระ สามารถอธิบายความสัมพันธ์ขององค์ประกอบการแสดงได้ ดังนี้

1. บทขับร้องหรือกวีนิพนธ์ (วรรณศิลป์) เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งของการแสดงดาระ เป็นต้นทางของการนำมาใช้จัดการแสดงและส่งผลต่อองค์ประกอบหลักอื่น ๆ ในการแสดง กล่าวคือ บทกวีที่มีเนื้อหาและคำอันไพเราะเมื่อนำมาจัดวางในระดับเสียงต่าง ๆ ประกอบขึ้นเป็นบทเพลง ย่อมสร้างจิตภาพและสุนทรียะในการชมการแสดงได้อย่างดี บทกวีที่มีคติคำสอนย่อมถูกถ่ายทอดผลิตซ้ำในวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมจนเป็นที่รู้จักคุ้นเคย จึงเป็นการง่ายที่จะทำให้ผู้ชมเข้าถึงความงดงามของการแสดงดาระ และร่วมแสดงได้โดยไม่จำเป็นต้องเตรียมการฝึกซ้อมมาก่อน

2. การขับร้องบทเพลงดาระ (คีตศิลป์) เป็นการถอดความและบูรณาการบทกวีนิพนธ์เป็นท่วงทำนอง เพื่อสื่อสารกับผู้ร่ายรำ ผู้ชมการแสดง และนักดนตรี ทำให้การแสดงดาระสามารถดำเนินไปได้อย่างต่อเนื่อง โดยเลือกใช้บทเพลงพื้นบ้านหรือท่วงทำนองสั้น ๆ ที่คุ้นหูนักแสดงและผู้ชมสามารถร้องตามได้

3. นักดนตรี (สังคีตศิลป์) ใช้เครื่องดนตรีที่มีอยู่เพียงอย่างเดียวในการแสดงดาระ คือ “กลองดาระ” บรรเลงประกอบไปกับการขับร้องบทเพลงดาระ โดยทำหน้าที่ให้จังหวะไปตามทำนอง

ของบทเพลง สนับสนุนให้การขับร้องเด่นชัด พร้อมทั้งทำหน้าที่ควบคุมจังหวะช้า-เร็วให้กับผู้ร่ายรำได้เปลี่ยนท่ารำไปตามบทเพลงต่าง ๆ ที่ผู้ขับร้องกำหนด จังหวะกลองดาระมีแบบแผนที่ไม่ซับซ้อน โดยปกติมีเพียง 3 แบบ คือ จังหวะช้า จังหวะเร็ว และจังหวะอิสระที่บรรเลงตามคำร้องในบางช่วงเพื่อทำให้การขับร้องชัดเจนขึ้น เท่านั้น

4. ผู้รำ (นาฏยศิลป์) ทำหน้าที่ตีความบทขับร้องด้วยลีลาท่าร่ายรำต่าง ๆ โดยลักษณะเฉพาะของท่ารำในการแสดงดาระนั้น ไม่ได้ตีท่ารำตามคำร้องทุกคำ เพียงนำใจความสำคัญของบทเพลงมาสื่อสารด้วยภาษาท่าเพียงเล็กน้อย เช่น บทเพลงกล่าวถึงการเดินทางมาอย่างมิตรและขอไมตรีจิตรจากผู้ชม ผู้ร่ายรำสื่อด้วยท่ายื่นมือไปด้านหน้าแล้วโปกไปมาแสดงถึงคลื่นลมทะเลของการเดินทางมาทางทะเล สื่อถึงการขอมิตรภาพด้วยท่าเต้นคล่องแขนหมุนสลับแขนซ้าย-ขวา เป็นต้น นอกจากนี้ผู้รำยังต้องรำให้ตรงตามจังหวะกลอง ที่มีทั้งช่วงจังหวะช้าและจังหวะเร็วอย่างเหมาะสม กลมกลืน โดยต้องสังเกตจังหวะกลองในการเปลี่ยนท่าร่ายรำต่าง ๆ ตามบทเพลงอีกด้วย

5. ผู้ชมและผู้ร่วมแสดง เป็นกลุ่มของผู้ติดตามสนับสนุนและเสพสุนทรียะในการแสดงดาระ เป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับการแสดงดาระในระดับคุ้นชินจากกิจกรรมวิถีชีวิตชุมชน โดยสามารถร้องเพลงดาระ บรรเลงกลองดาระ และร่ายรำตามได้ กลุ่มผู้ชมมีอิสระในการรับชมและร่วมแสดงดาระไปกับคณะผู้แสดงได้ อันเป็นความสัมพันธ์ที่แสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และก่อให้เกิดความยั่งยืนในชุมชนชาวมุสลิมบ้านควนโดน จังหวัดสตูล

จากการศึกษาองค์ประกอบของการแสดงดาระตั้งแต่เริ่มสร้างกลองดาระตามขั้นตอนและกระบวนการทั้งหมดโดยละเอียด ทำให้ผู้ศึกษาได้เรียนรู้และเข้าใจถึงความเป็นเอกลักษณะเฉพาะของการแสดงที่สามารถบ่งบอกหัวใจสำคัญและนัยบางประการของการแสดงได้ องค์ประกอบที่กล่าวมาในข้างต้นทั้งหมด ล้วนต้องใช้ความรู้สึกและความรักที่ละเอียดอ่อนต่อการเรียนรู้และเข้าใจสิ่งนั้นด้วยหัวใจที่บริสุทธิ์อย่างแท้จริง ทั้งนี้องค์ประกอบทั้งหมดจึงเกิดการเชื่อมโยงต่อความสัมพันธ์ บทบาทในทุกแง่มุมของวิถีชีวิต เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ศาสนา ฯลฯ ซึ่งที่กล่าวมานี้ตรงกับแนวคิดของนักมานุษยวิทยาว่า “วัฒนธรรมเกิดการเคลื่อนไหวและถ่ายโยงซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา” การเปลี่ยนแปลงถือเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่กลายเป็นรากฐานของการเติบโตทางด้านวัฒนธรรม

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่อง ดาระ : การแสดงในวิถีชาวมุสลิมบ้านควนโดน เมื่อดำเนินการศึกษาตามวัตถุประสงค์สามารถสรุป อภิปรายผล และมีข้อเสนอแนะได้ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1 เพื่อศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิม

1. ลักษณะวิธีการบรรเลงและการผสมวงดนตรีดาระ

การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงดาระ จะมีเพียงผู้ที่ตีกลองเพียงอย่างเดียว เพราะเนื่องจากภายในวงมีเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวเท่านั้น นักดนตรีที่ใช้อย่างต่ำประมาณ 3-4 คน โดยในการบรรเลง ในวงจะมีผู้นำในการบรรเลง และผู้ตามเรียกว่า “ลูกคู่” โดยผู้บรรเลงจะนั่งตีกับพื้น เพื่อต้องการให้เสียง โดยนั่งท่าขัดสมาธิเพราะเป็นท่าที่นั่งสบายสามารถนั่งได้นานในการบรรเลง และเอื้อต่อการวางเครื่องดนตรีบนตักของผู้บรรเลง การตี ผู้บรรเลงจะใช้มือทั้งสองข้างตีสลับกันตามแต่จังหวะหน้าทับที่ทำให้เกิดเสียงตามต้องการ กลองที่วางจะกลองตะแคงข้างไปด้านใดด้านหนึ่งตามแต่ถนัดและความเป็นระเบียบที่สวยงามและเพื่อให้เสียงดังกว้าง และกังวานมากขึ้น

การตี ในการบรรเลงดนตรีแต่ละครั้ง ภายในวงจะมีผู้บรรเลงเป็นหลัก เรียกว่า “ผู้นำ” และผู้บรรเลงตาม เรียกว่า “ลูกคู่” ซึ่งในการบรรเลงนักดนตรีจะต้องดูท่าเป็นหลักในการเปลี่ยนจังหวะหน้าทับ ฉะนั้นเมื่อเปลี่ยนท่ารำผู้นำก็จะทำหน้าที่เปลี่ยนจังหวะเป็นคนแรกแล้วผู้ตามจึงเปลี่ยนตาม ส่วนลูกคู่จะมีหน้าที่ร้องรับตรงวรรคสุดท้ายของวรรคแรกในเที่ยวที่ 2 พร้อมจังหวะกลองและร้องพร้อม ๆ กันจนจบเพลง เช่นนี้เหมือนกันทุกเพลง

2. บทเพลงและโอกาสที่ในการแสดงดาระ

เพลงที่ใช้บรรเลงนั้นเหลือเพียง 5 เพลง ได้แก่ เพลงตาเบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดาริกันตง และเพลงฮอดามี (เพลงอำลา) โอกาสที่ใช้บรรเลง ได้แก่ งานมงคล โดยเฉพาะงานแต่งงาน และโอกาสสำคัญที่เป็นงานของจังหวัด

3. การแต่งกายของผู้แสดงและผู้บรรเลงกลองดาระ

การแต่งกายของผู้แสดงนั้น มีลักษณะแบบเดียวกับการแสดงของภาคใต้ตอนล่าง เช่น การแสดง ร็องแง็ง การตกแต่งของเครื่องประดับก็แต่งตามความสวยงาม ส่วนเครื่องแต่งกายของผู้บรรเลงก็อยู่ในรูปแบบเดียวกัน แต่อาจจะไม่ใส่เครื่องประดับ เพราะจะทำให้ไม่สะดวกในการบรรเลง

4. การถ่ายทอดการแสดงดาระ

เรียนการสอนดาระ จะเริ่มฝึกหัดจากการขับร้องทำนองเพลงดาระให้ได้ก่อน แล้วจึงเรียนรู้เรื่องเสียงและหน้าทับของกลองดาระ สุดท้ายจึงจะต่อท่ารำ ผู้สอนจะสอนโดยการบอกปากเปล่า (มุขปาฐะ) โดยไม่มีการจดบันทึกหน้าทับไว้เลย ผู้เรียนสามารถที่จะเรียนกับครูได้เลยโดยไม่ต้องมีพิธีตรีตรองดังเช่นพิธีไหว้ครูก่อน เมื่อผู้เรียนสามารถที่ขับร้องและบรรเลง ตลอดจนจดจำท่าร่ายรำ

ได้ก็สามารถบรรเลงประกอบการแสดงได้ เมื่อผ่านการบรรเลงประกอบการแสดงหลาย ๆ งาน ก็จะเกิดประสบการณ์การเรียนรู้และเกิดความชำนาญขึ้น

5. บทบาททางด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม

บทบาทด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมนั้น เป็นบทบาทสำคัญอย่างหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมในเรื่องของดนตรีและการแสดง ดังเช่นความเชื่อที่ว่า หากบ้านใครมีงานจะมาติต่อดาระไปแสดง ทางคณะดาระจะได้ยินเสียงกลองแม่ดังขึ้นเองเป็นสัญญาณเตือนว่ามีงานการมาติดต่อ หัวหน้าคณะก็ต้องหมากพลูและเงินกำนลมาไหว้ครูเพื่อเป็นการบอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ได้รับทราบและอำนวยพรให้แก่ทางคณะและเจ้าภาพงาน เรื่องของการแต่งหน้านักแสดงก็มีความเชื่อเกี่ยวกับการใช้แป้งเสกลงเสน่ห์ โดยเชื่อว่าการทำเช่นนี้จะช่วยผูกมัดใจคนดูให้เกิดความชื่นชม และเกิดความนิยมชมชอบต่อการแสดงนี้ แต่ปัจจุบันพิธีการเช่นนี้ได้สูญหายไปหมดสิ้น มีเพียงกันติดต่อไปแสดงด้วยวาจาแบบธรรมดา

6. บทบาททางด้านการขัดเกลาทางสังคมด้วยบทเพลง

บทเพลงที่ปรากฏอยู่ในดนตรีดาระนั้น ล้วนบอกถึงความหมายและนัยบางประการของเพลง ทั้งสิ้น โดยความหมายของบทเพลงเป็นการแสดงความเคารพ ชี้แนะแนวทาง สั่งสอนให้กำลังใจ รวมถึงเป็นการเล่าเรื่องราวและเหตุการณ์ต่าง ๆ บทเพลงดาระที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง 5 เพลงนี้ ชี้ให้เห็นถึงการปลูกฝังสิ่งต่าง ๆ ไว้ ซึ่งเป็นการช่วยขัดเกลาทางด้านจิตใจ ความคิด รวมถึงทัศนคติที่มีต่อการดำเนินชีวิตในสังคม

7. บทบาททางด้านการประกอบอาชีพ

วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปจากสมัยก่อนที่ดาระกำลังเป็นที่นิยมนั้น ก็มีการจัดตั้งเป็นคณะขึ้นเพื่อการแข่งขันในการประชัน เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นก็มีการนำแสดงดาระไปแสดงแต่ต้องเป็นการว่าจ้างเท่านั้น การมีผู้ว่าจ้างให้ไปแสดงดาระมากขึ้นจนกลายเป็นอาชีพเสริมอาชีพหลักของชาวควนโดนแต่ในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงจนแทบจะสูญสิ้นเพราะวัฒนธรรมสมัยเข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น

8. บทบาทที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

ในปัจจุบันนี้แบบแผนทางวัฒนธรรมของชาวควนโดนที่ได้รับการรักษาและสืบทอดมาจากบรรพบุรุษนั้น กำลังถูกวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่เข้ามาครอบงำ จนแถบกำลังจะสูญหายแล้ว เพราะบทบาทหน้าที่ทางสังคมของการแสดงดาระได้ลดน้อยลง รูปแบบในการดำเนินชีวิตของชาวควนโดนก็เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ปัจจุบันจึงเริ่มมีแนวทางในการอนุรักษ์และการให้ความร่วมมือของคนในชุมชนมากยิ่งขึ้น แต่การปรับตัวทางวัฒนธรรมการแสดงของชาวควนโดนก็ยังน่าเป็นห่วงต่อการสูญหาย เพราะการเปลี่ยนแปลงของกระแสทางวัฒนธรรมใหม่ไม่เคยหยุดนิ่งหากคนในชุมชนไม่เห็นความสำคัญแล้วบุคคลที่ให้การช่วยเหลือคงไม่เข้าใจบทบาทหน้าที่ของวัฒนธรรมที่เติบโตในท้องถิ่นนั้น

6.1.2 ความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ สังคีตศิลป์และวรรณศิลป์ที่ปรากฏในการแสดงดาระ

จากการศึกษาพบว่า จังหวะหน้าทับกลองดาระมีเพียง 3 ลักษณะ คือ จังหวะช้า จังหวะเร็ว และจังหวะรอเพื่อให้สัญญาณการเปลี่ยนเพลง ผู้บรรเลงกลองจะต้องเข้าใจบทขับร้องและบรรเลงจังหวะกลองให้สอดคล้องไปกับทำนองขับร้องที่มีช้าและเร็วสลับกันไป โดยนาฏศิลป์ต้องเคลื่อนไหวท่วงท่าให้เข้ากับจังหวะกลองและตีท่าตามคำร้องด้วยนาฏยลีลา โดยมากนิยมใช้ท่าแสดงคารวะในการเริ่มและจบของแต่ละบทเพลงเสมอ

จากลักษณะความสัมพันธ์ของทั้ง 3 องค์ประกอบนี้ สามารถกล่าวได้ว่า การแสดงดาระของชาวมุสลิมบ้านควนโดน เป็นตัวแทนของรูปแบบการแสดงประเภท "ร้อง รำ ทำเพลง" ได้อย่างดี เพราะอัตลักษณ์ขององค์ประสานที่ต้องเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันนั้นมี 3 ส่วน ได้แก่ นักร้อง นักรำ และนักดนตรี โดยศิลปะการขับร้องจะเป็นผู้นำในการแสดง กล่าวคือ ผู้ขับร้องจะเป็นผู้ดำเนินบทเพลงเพื่อกำหนดท่าร่ายรำของนาฏศิลป์ และกำหนดทิศทางกระสวนทำนองหน้าทับกลองของนักดนตรีไปพร้อมกัน ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่าการขับร้องเป็นหัวใจหลักของการแสดงดาระนั่นเอง ลักษณะเช่นนี้คล้ายการละเล่นโบราณของกลุ่มนักเล่านิทานในดินแดนอาหรับที่แสดงในยามพักขบวนคาราวานสินค้า โดยผู้ขับร้องจะเป็นผู้กำหนดการแสดง โดยนักดนตรีและนาฏศิลป์จะต้องบรรเลงและร่ายรำประกอบการขับร้องนั้นตามบทบาทต่าง ๆ ที่ผู้ขับร้องกำหนด ดาระจึงเป็นเสมือนรากเริ่มและรากร่วมวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงของชุมชนมุสลิมโบราณที่ใช้เครื่องดนตรีประกอบน้อยชิ้น อาศัยการขับร้องด้วยถ้อยคำอันงดงามเป็นการดำเนินเนื้อความ ใช้เพียงเสียงกลองในการเชื่อมโยงนาฏศิลป์เข้ากันเป็นหนึ่งเดียว โดยมีการกระชับความสัมพันธ์ของผู้คนในชุมชนด้วยการร่วมร้องร่วมแสดงและร่วมชมสะท้อนความเป็นเครือญาติทางวัฒนธรรมที่เข็มแข็งได้อย่างลึกซึ้งและชาญฉลาดในวิถีชีวิตชาวมุสลิมแต่ครั้งบรรพกาล

6.2 อภิปรายผล

จากการศึกษาบริบทของการแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิมพบว่า การแสดงดาระเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่งในช่วงเวลา 100 - 200 ปีก่อนของชาวสตูล ในปัจจุบันได้เสื่อมความนิยมลงอย่างมากและใกล้จะสูญหายไปจากสังคม ทั้งที่เคยเป็นการแสดงที่หล่อหลอมวิถีวัฒนธรรมและสะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะของบรรพชนชาวมุสลิมจังหวัดสตูลได้อย่างชัดเจน ดังปรากฏในการแสดงดาระ ดังนี้

1. บทเพลงดาระ เป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมภาษา โดยปรากฏศัพท์ภาษามาลายูถิ่น ภาษาอาหรับ ภาษาอินโดนีเซีย และภาษาบาลี-สันสกฤต ปะปนกันอยู่ในบทเพลง แสดงถึงความหลากหลายทางพหุวัฒนธรรมในดินแดนแทบนี้

2. ความหมายในบทเพลงดาระ มุ่งเน้นการเข้ามาของศาสนาอิสลามในความสัมพันธ์เชิงมิตรภาพ เป็นการแสดงพื้นบ้านของชาวมุสลิมที่นอกจากจะเป็นไปเพื่อความบันเทิงของกลุ่มแล้วยังเป็นการเผยแพร่ศาสนาผ่านบทเพลงและการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

3. การแสดงดาระ มีการปรบปรนเข้ากับพิธีกรรมในวิถีความเชื่อดั่งเดิมได้อย่างลงตัว โดยสามารถปรับทัศนะของพิธีกรรมความเชื่อแบบพราหมณ์ พุทธ และผีในพิธีกรรมไหว้ครูของดาระ โดยให้เป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวทีอันดีงามตามหลักศาสนาอิสลามได้อย่างดี

4. การแสดงดาระ เปิดโอกาสให้ทุกคนร่วมแสดงได้อย่างอิสระ อันแสดงถึงความเป็นเอกภาพเดียวกันของคนในชุมชน

5. การแต่งกายเพื่อแสดงดาระ เป็นแบบการแต่งกายง่ายงามตามยุคสมัย แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ตามแบบวิถีชีวิตของชาวมุสลิมไว้ได้อย่างดียิ่ง

6. จังหวะของการตีรำมะนาหรือกลองดาระ เป็นการตีเพื่อให้จังหวะการรำและร้องเพลง โดยมีแบบแผนที่ไม่ซับซ้อน คือ มีเพียงจังหวะช้าและจังหวะเร็วสลับกันเท่านั้น ในส่วนของเทคนิคการบรรเลงที่ละเอียดขึ้นผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงได้ตามความเหมาะสม

7. บทขับร้องในการแสดงดาระ เป็นบทเพลงสั้น ๆ ซ้ำวน และเป็นเพลงที่ทุกคนคุ้นเคยสามารถร้องร่วมกันได้

8. กลองดาระ สร้างจากวัสดุเรียบง่ายที่สามารถหาได้ในชุมชน เช่น ไม้ขนุน หวาย หนังแพะ เป็นต้น

9. ท่ารำดาระ เป็นท่ารำพื้นฐานทั่วไป ทุกคนสามารถรำตามได้อย่างสนุกสนาน มีท่าบังคับสลับกับท่าอิสระ อย่างเช่น ท่าม้วนหน้า ท่ากระโจน ท่าคล่องแขน เป็นต้น เหล่านี้ล้วนสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชมและผู้ร่วมแสดงอย่างยิ่ง

จากการวิจัยจะเห็นได้ว่า การแสดงดาระของชาวมุสลิมบ้านควนโดน เป็นการแสดงที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นในวิถีชีวิตของชาวควนโดน เป็นวัฒนธรรมที่สร้างขึ้นมาจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษและคนในชุมชน โดยได้รับอิทธิพลมาจากประเทศเพื่อนบ้านสร้างสรรค์ ในการนำวัสดุจากธรรมชาติมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีเพื่อเป็นเครื่องมือที่สามารถตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจ โดยเป็นการเล่นเพื่อความสนุกสานและการผ่อนคลายของชาวควนโดน แต่ปัจจุบันนี้ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมตามปัจจัยต่าง ๆ มากมาย ส่งผลให้การแสดงดาระของชาวควนโดนถูกจำกัดอยู่ในวงแคบและกำลังได้รับความนิยมน้อยลงเรื่อย ๆ แทบจะไม่เป็นที่รู้จักของคนในสังคมอีกแล้ว เพราะความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีหลาย ๆ ด้านที่เข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวควนโดน ไม่ว่าจะเป็นความก้าวหน้าทางด้านคมนาคม ด้านการสื่อสาร ค่านิยม และศาสนา ตลอดจนนโยบายของรัฐบาลในการพัฒนาหมู่บ้าน สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้แบบแผนทางวัฒนธรรมของชาวควนโดนที่ได้รับการรักษาและสืบทอดมาจากบรรพบุรุษนั้น เกือบจะเสียความเป็นเอกลักษณ์ของชาวควนโดนไป การปรับตัวทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวชาวควนโดน สามารถดำรงคงอยู่ได้เพราะการรวมใจเป็นหนึ่งของคนกลุ่มหนึ่งที่มอบหัวใจให้กับดาระจริง ๆ การศึกษาเรื่องดนตรีดาระในครั้งนี้น่าจะมีส่วนช่วยให้ชาวควนโดนได้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์และหัวใจของท้องถิ่นตน การเก็บรวบรวมข้อมูลและองค์ความรู้ต่าง ๆ ไว้ เพื่อช่วยเป็นหลักฐานสำคัญในการสืบทอดและอนุรักษ์ดนตรีดาระของชาวควนโดนมากขึ้น อันจะเป็นแรงพลังในการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงามนี้ให้คงอยู่สืบไป

6.3 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

6.3.1 เกี่ยวกับการพัฒนาการกลองดาระ

จากการลงพื้นที่ภาคสนามพบว่ามีแหล่งผลิตกลองดาระอยู่เพียงแหล่งเดียว คือ โรงเรียนควนโดนวิทยา และจะผลิตเฉพาะเมื่อกลองใบเก่าเสียหายจนไม่สามารถใช้งานได้เท่านั้น ทั้งนี้ช่างจะเป็นอาจารย์และนักเรียนช่วยกันทำ โดยกำหนดขนาดและสัดส่วนเองตามวัสดุที่มีและหาได้เป็นหลัก จึงทำให้ความรู้และหลักการในเรื่องเสียงที่สืบทอดมาแต่โบราณสูญหายไป โดยเฉพาะการขึงหลังหน้ากลองดาระนั้น ยังไม่มีแหล่งผลิตใดที่ได้มาตรฐานดีเท่าที่ควร ส่วนมากมักให้ความสำคัญกับกลองดาระโบราณ ซึ่งหายากและชำรุดเสียหายเป็นส่วนใหญ่ กล่าวคือ ไม่นิยมสร้างกลองดาระขึ้นมาใหม่เท่าใดนัก โดยให้เหตุผลว่าคุณภาพเสียงสู้ของเก่าไม่ได้ นอกจากนี้ยังมีการหาแหล่งผลิตอื่น ซึ่งเป็นการผลิตโดยช่างจากอำเภอหรือจังหวัดอื่นที่เป็นคนนอกวัฒนธรรม และไม่มีความรู้ความเข้าใจในลักษณะทางกายภาพและลักษณะเสียงของกลองดาระดีพอ จึงไม่สามารถสร้าง ซ่อมแซม และปรับแต่งให้กลองมีคุณภาพเสียงที่ดีได้ แต่สารมารถผลิตกลองดาระที่มีลักษณะกายภาพที่สวยสมบูรณ์ด้วยวัสดุอุปกรณ์การช่างที่มีพร้อมและมีศักยภาพสูงกว่า จึงควรมีการประสานความรู้ ความสามารถ และฝีมือ ในการผลิตกลองดาระเข้าด้วยกัน อันจะส่งผลให้กลองดาระมีความงามพร้อมทั้งรูปลักษณ์ทางกายภาพ และคุณภาพเสียงอย่างแท้จริง

6.3.2 เกี่ยวกับการศึกษาบทเพลงดาระ

จากการสำรวจเมื่อปีพุทธศักราช 2554 ผู้วิจัยศึกษาพบว่าเพลงดาระที่หลงเหลืออยู่เพียง 5 เท่านั้น และยังขาดคุณภาพในการบันทึกเสียงและกระบวนการบันทึกข้อมูลอยู่มาก เช่น บันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียงคุณภาพไม่ดีพอ ทำให้รายละเอียดของเสียงบางเสียงไม่ชัดเจน และในขณะบันทึกยังมีเสียงรบกวนอยู่มาก ตลอดจนไม่มีการระบุชื่อเพลง ผู้บรรเลง และวันเดือนปีที่บันทึกไว้ในลักษณะข้อมูลเสียง ทำให้เกิดปัญหากับการสืบค้นข้อมูลเป็นอย่างมาก แต่อย่างไรก็ตามข้อมูลที่ได้นับว่ามีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ และเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการศึกษาบทเพลงดาระในปัจจุบัน จึงควรมีการชำระข้อมูลให้ถูกต้อง พร้อมทั้งการบำรุงรักษาข้อมูล โดยใช้ความรู้ทางเทคโนโลยีเข้ามาช่วยปรับแต่งข้อมูลเสียงที่มีเหลืออยู่ให้สมบูรณ์มากที่สุด เพื่อยืดอายุข้อมูลจากการเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา

การบันทึกโน้ตเพลงดาระในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้การบันทึกโน้ตเพื่อศึกษาถึงรายละเอียดตามหัวข้อของการวิเคราะห์บทเพลงดาระที่ได้ตั้งไว้เท่านั้น เนื่องจากในปัจจุบันยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนเกี่ยวกับการสร้างสัญญาลักษณ์แทนเสียง และเทคนิคพิเศษในการบรรเลงกลองดาระ ซึ่งประกอบด้วยเสียงของการตีด้วยมือและเคาะด้วยนิ้วที่มีความละเอียดอ่อนในการบรรเลงและการบันทึกค่อนข้างสูง เกี่ยวกับประเด็นปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยมีความเห็นว่า หากผู้สนใจนำโน้ตที่ได้บันทึกนี้ไปขยายผล เพื่อสร้างรูปแบบการบันทึกโน้ตที่ครอบคลุมการบรรเลงกลองดาระอย่างครบถ้วนถูกต้อง และสมบูรณ์ในโอกาสต่อไปแล้ว ย่อมส่งผลให้การเผยแพร่ อนุรักษ์ และ พัฒนาการแสดงดาระเป็นไปอย่างดีและมีคุณค่ายิ่ง

สำหรับบทเพลงดาระที่นำมาศึกษาในครั้งนี้ มีความสำคัญและมีคุณค่าในแง่ของการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ ดังต่อไปนี้

1. เป็นประโยชน์ในเชิงการอนุรักษ์ เป็นการทำให้บทเพลงดาระมีลักษณะเป็นรูปธรรมมากขึ้น ด้วยกระบวนการบันทึกเสียง และการบันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งมีผลทำให้เสียงจากศิลปิน และบทเพลงดาระยังคงอยู่ แม้ว่าศิลปินผู้บรรเลงบันทึกเสียงไว้จะถึงแก่กรรมไปแล้วก็ตาม อีกทั้งยังง่ายต่อผู้สนใจจะนำไปศึกษาในระดับสูงขึ้นไปอีกด้วย

2. เป็นประโยชน์ในเชิงการพัฒนา ผู้สนใจสามารถนำบทเพลงดังกล่าวไปศึกษาเพื่อพัฒนาความรู้เรื่องการแสดงดาระ และ องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง อันจะช่วยให้ทราบถึงโครงสร้างของบทเพลงและเทคนิควิธีการแสดงดาระที่แท้จริง เพื่อใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษาและทำความเข้าใจกับบทเพลงดาระอื่นๆ ได้ในโอกาสต่อไป หรือนำบทเพลงดาระที่ได้ศึกษามานี้ไปพัฒนาขึ้นเพื่อใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่นโดยวิธีการใหม่ ๆ เป็นต้น

ในช่วงเวลาที่ได้ออกศึกษาเก็บข้อมูลในภาคสนาม ผู้วิจัยได้สัมผัสกับวิถีชีวิตของผู้คนและศิลปินดาระในพื้นที่จังหวัดสตูล ทำให้พบสิ่งที่น่าสนใจศึกษานอกเหนือไปจากวัตถุประสงค์ในการวิจัยที่ตั้งไว้มากมาย อาทิเช่น คติความเชื่อเรื่องการแสดงต่าง ๆ ในวิถีชีวิตชาวมุสลิม ความเชื่อมโยงของบทเพลงดาระกับการแสดงอื่นๆในพื้นที่จังหวัดสตูล แหล่งเรียนรู้และสืบทอดความรู้เกี่ยวกับการแสดงดาระที่มีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจ ผู้วิจัยจึงอยากเสนอให้ผู้ที่สนใจในด้านมานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีวิทยา หรือ ผู้ที่สนใจศึกษาดนตรีพื้นเมืองโดยเฉพาะการแสดงข้องชาวมุสลิม ได้ศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังกล่าวเพิ่มเติมต่อไป โดยศึกษาจากบริบทของการแสดงดาระ บริบทของชุมชนมุสลิมบ้านควนโดนจังหวัดสตูล และลักษณะเฉพาะของบทเพลงดาระ ท่าร่ายรำ ตลอดจนแบบแผนจังหวะกลองดาระ ในการต่อยอดความรู้ทางการแสดงดาระด้วยหลักวิชาการ โดยเฉพาะบทเพลงดาระที่มีเนื้อร้องบันทึกไว้จำนวนมากแต่ขาดการนำมาสร้างสรรค์ท่วงทำนอง ตลอดจนท่าร่ายรำของทุกบทเพลงมีบันทึกไว้แล้วอย่างละเอียด ควรได้รับการนำมาศึกษาทอดท่ารำที่บันทึกไว้ด้วยลายลักษณ์อักษรสู่การปฏิบัติได้จริง เพื่อให้องค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงดาระสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งจะเป็นการต่อลมหายใจให้แก่การแสดงดาระในวิถีชีวิตชาวมุสลิมบ้านควนโดนนี้ ให้คงอยู่คู่กับสังคมไทยตลอดไป

ผลผลิตจากโครงการวิจัย
เรื่อง
ดาระ : การแสดงในวิถีชีวิตชาวมุสลิม บ้านควนโดน

ภาพกิจกรรม “โครงการค่ายอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ”

วันพุธที่ 25 เมษายน 2555

- นักเรียนลงทะเบียน

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

- พิธีเปิดโครงการค่ายอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ

- กิจกรรมสันทนาการ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

- แบ่งกลุ่มกิจกรรมโครงการค่ายอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ

- รับประทานอาหารว่าง

- กิจกรรมระดมความคิดความเห็นเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านดาระ และ นำเสนอ

- รับประทานอาหารเที่ยง

- รับประทานอาหารเที่ยง

- กิจกรรมฐานทักษะความรู้ การอบรมศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ดาระ

วันพฤหัสบดีที่ 26 เมษายน 2555

- นักเรียนลงทะเบียน

- กิจกรรมสันทนาการ

- รับประทานอาหารว่าง

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

- กิจกรรมฐานทักษะความรู้ การอบรมศิลปะการแสดพื้นบ้าน ดาระ (ต่อ)

- รับประทานอาหารเที่ยง

- กิจกรรมฐานทักษะความรู้ การอบรมศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ดาระ (ต่อ1)

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

วันศุกร์ที่ 27 เมษายน 2555

- นักเรียนลงทะเบียน

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

- กิจกรรมสันทนาการ

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

- รับประทานอาหารว่าง

- การนำเสนอ กิจกรรมฐานทักษะความรู้ การอบรมศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ดาระ

- รับประทานอาหารเที่ยง

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

- กิจกรรมอำลาค่าย

- พิธีปิดโครงการค่ายอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ และ มอบของที่ระลึกแก่วิทยากร

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บรรณานุกรม

กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. (2545). ดนตรีในวิถีชีวิตไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา-ลาดพร้าว.

งามพิศ สัตย์สงวน (ผู้ช่วยศาสตร์ตราจารย์ ดร.). (2532). หลักมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์.

นิยพรรณ (ผลวัฒน) วรรณศิริ. (2540). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : บริษัท พี.เอ.ลีฟวิ่ง.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ . กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่ง - จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. พูนพิศ อมาตยกุล , รองศาสตร์ตราจารย์นายแพทย์. (2535). ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 23. มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2542). ปทานานุกรมดนตรีสากล. เชียงใหม่ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด เชียงใหม่โรงพิมพ์แสงศิลป์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). หลักการวิชามานุษยดุริยางควิทยา. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ . มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. (2546). กรุงเทพ ฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ลำไย ไชยสาลี. (2542). การศึกษาเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยทักษิณ.

วิภาวดี สุทธิสว่าง. (2529). ศิลปกรรมพื้นบ้านเรื่องดาระ. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์บัณฑิต. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยครูสวนสุนันทา.

วีระยุทธ เรนุมาศ. (2542). การศึกษาการประชันเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. วิทยานิพนธ์ศิลป-ศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยทักษิณ.

สาขาวิชาศิลปะศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2533). เอกสารประกอบการสอน ศิลปะการละเล่น และการแสดงพื้นบ้านของไทย. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช : นนทบุรี.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2532). ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 21. บทความ. ภูเก็ต : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ภูเก็ต.

ภาคผนวก

ประวัติและผลงานวิทยากรท้องถิ่น
ผู้ถ่ายทอดศิลปะพื้นบ้านดาระ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

ชื่อ นายทอง มาลินี
อายุ 92 ปี
เกิด 1 มกราคม 2463
เสียชีวิต 9 พฤษภาคม 2555
ที่อยู่ บ้านเลขที่ 181 หมู่ที่ 1 ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล
อาชีพ ทำนา
จบการศึกษา ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4
ปัจจุบัน เป็นวิทยากรพิเศษเผยแพร่ศิลปะการแสดงดาระ

การฝึกหัดการแสดงดาระ เริ่มหัดการแสดงเมื่ออายุ 13 ปี ได้หัดดาระกับโต๊ะครูเปี้ย ซึ่งเป็นครูสอนดาระคนแรกในตำบลควนโดน และเริ่มเล่นดาระเมื่ออายุ 19 ปี

ผลงานการแสดง

- เล่นภายในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล
- สถานีโทรทัศน์ช่อง 11 อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
- งานวัฒนธรรม จังหวัดสตูล
- งานกาชาด จังหวัดสตูล
- งานไหว้ครูของโรงเรียนควนโดน จังหวัดสตูล
- งานวัฒนธรรมภาคใต้ ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
- แสดงดนตรีหน้าพระที่นั่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิต์ พระบรมราชินีนาถ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ อำเภอเมือง จังหวัดนราธิวาส พ.ศ. 2527

ชื่อ **นางสมศรี ชอบกิจ**
อายุ 58 ปี
เกิด 15 ตุลาคม 2500
ที่อยู่ บ้านเลขที่ 10 หมู่ที่ 5 ตำบลย่านซื่อ อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล
อาชีพ รับราชการครู
สถานที่ทำงาน โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล
คู่สมรส ด.ต.คำนึง ชอบกิ
บุตร 1. นางสาวนิสา ชอบกิจ
2. นายนศิน ชอบกิจ

ประวัติการทำงานและการฝึกหัดการแสดงดาระ

เข้ารับราชการครู เมื่อปี พ.ศ.2524 วิชาเอกคหกรรม เริ่มเรียนรู้ฝึกการร้อง การรำศิลปะพื้นบ้านดาระ เมื่อปี พ.ศ.2535 จากวิทยากรท้องถิ่น 2 ท่าน คือ นายทอง มาลินี และ นายไสย สามัญ (เสียชีวิตแล้ว) ปัจจุบันสอนอยู่ที่โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล และเป็นผู้ถ่ายทอดการแสดงดาระให้กับโรงเรียน ชุมชน อีกทั้งยังออกพื้นที่เป็นวิทยากรพิเศษเผยแพร่ศิลปะการแสดงดาระอีกด้วย

ผลงานการแสดง

ปี 2535	ได้รับเลือกเป็นตัวแทนนักเรียนภาคใต้ ไปแสดงที่งาน แสดงผลงานนักเรียนระดับประเทศ ณ โรงเรียนสารวิทยา กรุงเทพมหานคร
ปี 2541	นำกลุ่มแม่บ้าน อสม.ร่วมแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ จังหวัด นราธิวาส
ปี 2541	นำคณะครูโรงเรียนควนโดนวิทยา ร่วมงานแสดงรักษ์เล – ป่า ฟ้าสตูล ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร
ปี 2542	เป็นตัวแทนนักเรียนแสดงในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียน ครั้งที่ 51 ภาคใต้ ณ จังหวัดสตูล
ปี 2542	นำนักเรียนแสดงในงานเฉลิมฉลองครบรอบ 160 ปี เมืองสตูล
ปี 2542	นำนักเรียนไปแสดง หน้าพระที่นั่ง ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ จังหวัดนราธิวาส
ปี 2543	นำนักเรียนไปแสดงในงานวัฒนธรรมสัมพันธ์ 43 ณ สถาบันราชภัฏสงขลา
ปี 2544–2548	ได้รับเชิญไปแสดงงานพิธีต่าง ๆ
ปี 2549	ได้รับทุนจากโครงการ สื่อพื้นบ้าน สื่อสารสุข (สพส) สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส) ภายใต้มูลนิธิ

มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ จัดทำโครงการค่าย อนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน ระหว่างเดือน มกราคม – ตุลาคม 3 ค่าย คือ

1) ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน (นักเรียนโรงเรียนควนโดนวิทยา)

2) ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน กลุ่มแม่บ้านอสม.

3) ค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ สานสายใยสู่ชุมชน กลุ่มนักเรียนเครือข่าย

ปี 2550 - จัดค่ายอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปะพื้นบ้านดาระ ให้กับนักเรียนชาวเลบ้านเกาะหลีเป๊ะโดยได้รับทุนสนับสนุนจากท่านผู้ว่าราชการจังหวัดสตูลและวิทยาลัยชุมชนสตูล วันที่ 15 – 17 มีนาคม

- วิทยากรให้ความรู้โครงการสัมมนาดนตรี ครั้งที่ 3 วันที่ 6 กันยายน สาขาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ปี 2551 - กิจกรรมค่ายโครงการดาระบิคเสริมสร้างสุขภาพจิต บ้านเกาะหลีเป๊ะ วันที่ 21 – 23 มีนาคม อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

- วิทยากรให้ความรู้โครงการดนตรีไทยนิพนธ์ ครั้งที่ 3 วันที่ 9 มีนาคม ห้างสรรพสินค้าไดอาน่าศรีภูวนารถ หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

จังหวะหน้าทับ
กลองรำมานาดาระ โรงเรียนควนโดนวิทยา จังหวัดสตูล

สัญลักษณ์การบันทึกหน้าทับ

เสียง	สัญลักษณ์	ความหมาย
ทะ	ท	ตีเปิดเสียงด้วยมือขวา
ปะ	ป	ตีปิดเสียงด้วยมือขวา
พึง	พ	ตีเปิดเสียงด้วยมือซ้าย
-	∞	แทนความยาวของจังหวะหน้าทับ ที่ขึ้นอยู่กับท่ารำ

Intro

- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ป - ท	พ ป – ป	-ท พ ป	พ ท - ท

เพลง ตะเบะงะเจ๊ะ

- ตะ - เบะ	- งะ – เจ๊ะ	- - - -	- รู – มา	- - ลาดี	- รู - มา
พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- สาดางัน	- - - บา	- - - รัง	- - ฮายัง	- - สาลาม
- - พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- งะ – เจ๊ะ	- - - -	- รู- มา	- - ลาดี	- ปา – ปัน
- - พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- สาดางัน	- - ลาบิน	- - - ตู	- - - ฮา	- ดา – ปัน
- - พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- อา – ตา	- บา – รู	- - - -	- ยา – ลัน	- - ละตา	- - ละเล
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- ติ – เล	- กัน – นา	- - - ละ	- กัม – ปง	- - - บา	- รา – โย
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	-ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- บู – กัน	- ซา – ยา	- - - -	- เน - โร	- - ละบา	- - เนโร
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- ซาละเร	- ซา – ยา	- - - ละ	- - - ง้า	- - - ดา	- โร - โร
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- งะ – เจ๊ะ	- - - -	- รู – มา	- - ลาดี	- รู – มา
พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- สาดางัน	- - - บา	- - - รัง	- - ฮายัง	- - สาลาม
- - พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- งะ – เจ๊ะ	- - - -	- รู – มา	- - ลาดี	- ปา - ปัน
- - พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	- ตะ - เบะ	- สาดางัน	- - ลาบิน	- - - ตู	- - - ฮา	- ดา – ปัน
- - พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

∞				- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

เพลง อมมาจารีกำ

- - - -	- - - อม	- - มาจา	- รี – กำ	- - ปุเตะ	- กู – นิง	- - - ก้าย	- - - กาย
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - อม	- - - มาจา	- รี – กำ	- - ปุเตะ	- กู – นิง	- - - ก้าย	- - - กาย
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- บา – รัง	- - - โต๊ะ	- สา – ยา	- ยา – ตี	- ยา - ตี	- - - ยา	- นี - ยา
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- บา – รัง	- - - โต๊ะ	- สา – ยา	- ยา - ตี	- ยา - ตี	- - - ยา	- นี - ยา
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - อา	- - - รอ	- - - เล	- - - -	- เบ็น - ลา	- - - ยา	- บู - รอ
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - อา	- - - รอ	- - - เล	- - - -	- เบ็น - ลา	- - - ยา	- บู - รอ
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- บา - งุน	- - - ยัง	- งี – เซะ	- - - ฮา	- โย – เฮ	- - - กน	- ลา - บี
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- บา - งุน	- - - ยัง	- งี – เซะ	- - - ฮา	- โย – เฮ	- - - กน	- ลา - บี
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- อม	- - มาจา	- รี – กำ	- - ปุเตะ	- กู – นิง	- - - ก้าย	- - - กาย
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- อม	- - มาจา	- รี – กำ	- - ปุเตะ	- กู – นิง	- - - ก้าย	- - - กาย
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท
- - - -	- บา – รัง	- - - โต๊ะ	- สา - ยา	- ยา – ตี	- ยา – ตี	- - - ยา	- นี - ยา
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- บา – รัง	- - - โต๊ะ	- สา - ยา	- ยา – ตี	- ยา – ตี	- - - ยา	- นี - ยา
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

∞				- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	- ป – ท	พ ป – ป	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- กิ - ยา	- นะบาโซ๊ะ	- - นะซ่า	- - - เร	- - - อา	- - - อา
- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป – ท	- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป - ท

- - - -	- - - -	- ฮะ – ฮา	- อา – ไฮ	- - - ฮัน	- ซา – ยา	- โดะ – กา	- รา – นา
- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป – ท	- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป – ท

- - - ลา	- - - โฮ	- - - -	- - - ตน	- - - สิ	- ปา – ยา	- - - โด	- - - เร
- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป – ท	- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป - ท

กลับต้น

∞				- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- ป – ท	พ ป พ ป	พ ป – ท	- ป - ท	พ ป - ป	- ท พ ป	พ ท - ท

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

เพลง ซีฟาดดารีกันตง

- - - -	- ซี - ฟาด	- - ดารี	- กัน - ตง	- - - -	- ซา - เฟด	- ดา – งัน	- ซู - ยี
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- ซี - ฟาด	- - ดารี	- กัน - ตง	- - - -	- ซา - เฟด	- ดา – งัน	- ซู - ยี
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - เสา	- ดา – รา	- - นัน - ตี	- ซา – ยา	- - - โต๊ะ	- นัน - ติ	- - - เสา	- ดา - รา
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - นัน - ตี	- ซา - ยา	- - - โต๊ะ	- นัน - ติ	- - - -	- ซี - ฟาด	- - ดารี	- กัน - ตง
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- ซา - เฟด	- ดา - งัน	- ซู - ยี	- - - -	- ซี - ฟาด	- - ดารี	- กัน - ตง
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- ซา - เฟด	- ดา - งัน	- ซู - ยี	- - - เสา	- ดา - รา	- - นัน - ตี	- ซา - ยา
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - โต๊ะ	- นัน - ติ	- - - เสา	- ดา - รา	- - นัน - ตี	- ซา - ยา	- - - โต๊ะ	- นัน - ติ
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - เอา	- - - โก	- ยา - มิ	- - - โอ	- - ระดำ	- - - กี	- ยา - เย
- ท ท -	ท ท - ท	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - เอา	- - - โก	- ยา - มิ	- - - โอ	- - ระดำ	- - - กี	- ยา - เย
พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - มาลา	- - - ลา	- กิ - โย	- ลา - กิ	- โย - ลา	- - ดารา	- กา - เอ
พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - มาลา	- - - ลา	- กิ - โย	- ลา - กิ	- โย - ลา	- - ดารา	- กา - เอ
พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป	พ ท พ ป

- - - -	- - - -	∞		- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ท ท -	ท ท - ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ป - ท	พ ป - ป	- ท พ ป	พ ท - ท

เพลง ฮอดามี (เพลงอำลา)

- - - ฮอ	- ดา - มี	- - - -	- ดา - นู	- - ดานู	- รี - เส
พ ท พ ป	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บิ - ลัง	- กา - เล	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ฟา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- ฮฮ	- ดา - มี	- - - -	- ดา - นู	- - ดานู	- รี - เส
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บิ - ลัง	- กา - เล	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ฟา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- มิน - ตา	- อำ - ปน	- - - -	- ซา - ยา	- - - นะ	- บา - เละ
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บา - เละ	- ซา - ยา	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ปา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- มิน - ตา	- อำ - ปน	- - - -	- ซา - ยา	- - - นะ	- บา - เละ
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บา - เละ	- ซา - ยา	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ปา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- ยม - ยม	- การิยม	- - - -	- ดา - รอ	- - - โอย	- ดำ - เซ
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- ยม - ยม	- การิยม	- - - -	- ดา - รอ	- - - โอย	- ดำ - เซ
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- มา - ลา	- กี - โยน	- - - กี	- โยน - ลา	- - ดารา	- กา - เอ
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - -	- - - -	- มา - ลา	- กี - โยน	- - - กี	- โยน - ลา	- - ดารา	- กา - เอ
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท- ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท - ท

- - - ฮฮ	- ดา - มี	- - - -	- ดา - นู	- - ดานู	- รี - เส
พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บิ - ลัง	- กา - เล	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ฟา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- - - ฮฮ	- ดา - มี	- - - -	- ดา - นู	- - ดานู	- รี - เส
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บิ - ลัง	- กา - เล	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ฟา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- มิน - ตา	- อำ - ปน	- - - -	- ซา - ยา	- - - นะ	- บา - เละ
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บา - เละ	- ซา - ยา	- - - ดี	- ดำ - ลำ	- - - ปา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- มิน - ตา	- อำ - ปน	- - - -	- ซา - ยา	- - - นะ	- บา - เละ
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

- - - -	- - - -	- บา - เละ	- ซา - ยา	- - - ดี	- ดา - ลำ	- - - ปา	- - - เร
พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ป พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท	พ ท พ ท

∞				- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ท พ ป	พ ท – ท	- ท พ ป	พ ท – ท	- ป - ท	พ ป - ป	- ท พ ป	พ ท - ท

ท่ารำประกอบการแสดงดาระในแต่ละบทเพลง

เพลง ตะเบ๊ะงะเจ๊ะ

ท่ารำประกอบเพลงในแต่ละเนื้อร้อง

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : นั่งคุกเข่าก้มตัวลงกับพื้น อุ้งเท้ายันพื้น พนมมือ ทั้งศอกและมือวางแนบลำตัว หน้าผากจรดนิ้ว เมื่อเพลงเริ่มร้องเที่ยวแรก ให้อยู่ท่านิ่ง จนกระทั่งรำมะนารับเพลงท่อนต่อไป

(ภาพประกอบที่ 21)

ท่าที่ 2 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงช้า ๆ แล้วค่อย ๆ ย่อตัวลงช้า ๆ จนเพลงเที่ยวนี้จบ

----	**----**	**-ตะ-เบะ**	**-งะ-เจ๊ะ**	**----**	**-รู-มา**	**--ลาดี**	**-รู-มา**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ซ-ซ	ฟซ		มร	มฟ	ซม

(ภาพประกอบที่ 22)

ท่าที่ 3 : ลุกขึ้นช้า ๆ ตั้งเข่าขวา เตรียมที่จะยืน พร้อมทั้งใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้ายหมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายลงล่าง รวมมือเข้าหากัน หมุนมือช้า ๆ ไปพร้อมกับเพลง

----	**----**	**-ตะ-เบะ**	**-สาดางัน**	**---บา**	**---รัง**	**--ฮายัง**	**--สาลาม**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	---ฟ	---ม	--รร	--รร

(ภาพประกอบที่ 23)

ท่าที่ 4 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงช้า ๆ แล้วค่อย ๆ ย่อตัวลงช้า ๆ จนเพลงเที่ยวนี้จบ

----	**----**	**-ตะ-เบะ**	**-งะ-เจ๊ะ**	**----**	**-รู-มา**	**--ลาดี**	**-ปา-ปัน**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

(ภาพประกอบที่ 24)

ท่าที่ 4 : ลุกขึ้นช้า ๆ ตั้งเข่าขวา เตรียมที่จะยืน พร้อมทั้งใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้ายหมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายลงล่าง รวมมือเข้าหากัน หมุนมือช้า ๆ ไปพร้อมกับเพลง

----	**----**	**-ตะ-เบะ-**	**-สาดางัน**	**--ลาบิน**	**---ตู**	**---ฮา**	**-ดา-ปัน**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---ร	-ด-ร

(ภาพประกอบที่ 25)

ท่าที่ 5 : เริ่มเนื้อเพลงท่อนที่ 2 ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง ไปด้านหน้าเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ก้าวขาขวาออกไปพร้อมกรายมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาโดยก้าวเดินสั้น ๆ ไปข้างหน้า 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง

----	**----**	**-อา-ตา**	**-บา-รู**	**----**	**-ยา-ลัน**	**--ละตา**	**-ละเล**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

(ภาพประกอบที่ 26)

ท่าที่ 6 : ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง แล้วเดินถอยไปหลังเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ถอยขาขวาออกไปพร้อมที่ขณะมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาก้าวเดินสั้น ๆ ไปข้างหลัง 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง

----	**----**	**-ติ-เล**	**-กัน-นา**	**---ละ**	**-กัม-ปง**	**---บา**	**-รา-โย**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ล-ล	-ล-ล	---ฟ	---ฟ	---ร	-ด-ร

(ภาพประกอบที่ 27)

ท่าที่ 7 : ทุกคนเดินย่ำเท้าพร้อมกันตามจังหวะเพลง ไปด้านหน้าเวที มือขวาจีบระดับชายพก มือซ้ายปล่อยข้างลำตัว ก้าวขาขวาออกไปพร้อมที่ขณะมือจีบ มือขวาม้วนขอมือ คลายจีบออก พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายเดิน สลับไปมาก้าวเดินสั้น ๆ ไปข้างหน้า 16 ก้าวพร้อมจังหวะเพลง

----	**----**	**-บู-กัน**	**-ซา-ยา**	**----**	**-เน-โร**	**--ละบา**	**--เนโร**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ซ-ซ	-ซ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

(ภาพประกอบที่ 28)

ท่าที่ 8 : แล้วหมุนกลับหลังไปยังที่เดิม ลักษณะเดินกลับหลังนั้น ส้นเท้าจะเปิดออกพร้อมกับก้มตัวไปข้างหน้า หมุนตัวไปทางซ้าย ลักษณะการเดินบางครั้งสามารถเปลี่ยนจับเข้าหาตัว แต่ก้าวเท้าซ้ายหรือมือหงาย แต่เท้าขวาก็ได้เมื่อเดินกับมาที่เดินแล้ว เดินตามจังหวะเพลงไปข้างหน้าจนจบเพลง ท่อนที่ 2 ลักษณะการเดินตอนนี้เดินย่ำเท้า

----	**----**	**-ซาละเร**	**-ซา-ยา**	**---ละ**	**---ง้า**	**---ดา**	**-โร-โร**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ลลล	-ลลล	---ฟ	---ฟ	---ร	---ด

(ภาพประกอบที่ 29)

ท่าที่ 9 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงช้าๆ แล้วค่อยๆก้มตัวลงช้า ๆ จนเพลงเที่ยวนี้จบ

----	**----**	**-ตะ-เบะ**	**-งะ-เจ๊ะ**	**----**	**-รู-มา**	**--ลาดี**	**-รู-มา**
พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

(ภาพประกอบที่ 30)

ท่าที่ 10 : แล้วค่อย ๆ ทรงตัวอยู่ในตำแหน่งหลังตรง พร้อมกับเอามือทั้งสองทาบไว้ที่หน้าอก ในลักษณะไขว้มือ

----	**----**	**-ตะ-เบะ**	**-สาดาวัน**	**---บา**	**---รัง**	**--ฮายัง**	**--สาลาม**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---รร	--ดร

(ภาพประกอบที่ 31)

ท่าที่ 11 : ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงช้า ๆ แล้วค่อย ๆ ก้มตัวลงช้า ๆ จนเพลงเที่ยวนี้จบ

----	**----**	**-ตะ-เบะ**	**-งะ-เจ๊ะ**	**----**	**-รู-มา**	**--ลาดี**	**-ปา-ปัน**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ซ-ซ	-ฟ-ซ	----	-ม-ร	--มฟ	--ซม

(ภาพประกอบที่ 32)

ท่าที่ 12 : แล้วค่อย ๆ ทรงตัวอยู่ในตำแหน่งหลังตรง พร้อมกับเอามือทั้งสองทาบไว้ที่หน้าอกในลักษณะ ไขว้มือ

----	**----**	**-ตะ-เบะ-**	**-สาดาดัน**	**--ลาบิน**	**---ตู**	**---ฮา**	**-ดา-ปัน**
--พป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	----	-ร-ม	-ฟซล	--ฟฟ	---ม	---ร-	-ด-ร

รอสัญญานกลองให้ปรบมือเพื่อเปลี่ยนท่าไปเพลงต่อไป

เพลง อมมาจารีกำ

ท่ารำประกอบเพลงในแต่ละเนื้อร้อง

(ภาพประกอบที่ 33)

ท่าที่ 1 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

----	---อม	--มาจา	-รี-กำ	--ปุเตะ	-กู-นิง
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	--ซ	-ซซ	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ล

(ภาพประกอบที่ 34)

ท่าที่ 2 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

---ก้าย	---กาย
-ทพป	พท-ท
---ซล	---ดซ

(ภาพประกอบที่ 35)

ท่าที่ 3 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

----	---อม	--มาจา	-รี-กำ	--ปุเตะ	-กู-นิง
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	--ซ	-ซซ	-ซ-ม	-ซ-ม	-ซ-ล

(ภาพประกอบที่ 36)

ท่าที่ 4 : เต้นหลบเข่า มือซ้ายทาบตรงชายพก มือขวาม้วนจีบส่งตั้งระดับเดียวกัน สลับขวา – ซ้าย 10 ครั้งเท้าไหนหลบเข้ามือข้างนั้นส่งจีบหมุนมือ

---ก้าย	---กาย
-ทพป	พท-ท
---ซล	---ดซ

(ภาพประกอบที่ 37)

ท่าที่ 5 : ผู้ชายค่อย ๆ เดินขึ้นมาข้างหน้า ผู้หญิงอยู่ที่เดิม ยืนรำสอดจีบอยู่กับที่

----	-บา-รัง	---โต๊ะ	-สา-ยา	-ยา-ตี	-ยา-ตี	---ยา	-นี-ยา
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

(ภาพประกอบที่ 38)

ท่าที่ 6 : ผู้ชายค่อย ๆ หันหลังกลับไปหาผู้หญิง เพื่อที่จะเข้าคู่เต้นกับผู้หญิง

----	-บา-รัง	---โต๊ะ	-สา-ยา	-ยา-ตี	-ยา-ตี	---ยา	-นี-ยา
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

(ภาพประกอบที่ 39)

(ภาพประกอบที่ 40)

ท่าที่ 7 : ชายเต้นโค้งวนทวนเข็มนาฬิกาออกมายืนตรงกันข้ามกับฝ่ายหญิง เต้นกันเจาะฝ่ายหญิง หญิงยืนรำสอดจีบอยู่กับที่ เมื่อชายเข้าใกล้ย่อตัวก้มลงรับ กันเจาะไปหมดเพลงท่อนนี้

----	---อา	---รอ	---เล	----	-เบ็น-ลา	----ยา	-บู-รอ
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	---ซ	---ซ	---ซ	---ม	-ซ-ล	---ล	-ด-ซ

----	---อา	---รอ	---เล	----	-เบ็น-ลา	----ยา	-บู-รอ
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	---ซ	---ซ	---ซ	---ม	-ซ-ล	---ล	-ด-ซ

----	-บา-งุน	---ยัง	-งี-เซะ	---ฮา	-โย-เฮ	---กน	-ลา-บี
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

----	-บา-งุน	---ยัง	-งี-เซะ	---ฮา	-โย-เฮ	---กน	-ลา-บี
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	-ม-ร	---ร	-ม-ซ	-ซ-ล	-ซ-ม	---ร	-ร-ร

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

เพลง ดียาโดนียา

ท่ารำประกอบเพลงในแต่ละเนื้อร้อง

ท่าที่ 1(ท่าเตรียม) : หมุนมือ 1 ครั้ง เปลี่ยนมือรำเป็นท่าสอดสร้อยมาลา แต่อยู่ระดับสะเอว โยกตัวตามมือ ตามจังหวะดนตรี เอียงมือจีบ ส่งเท้าขวามออกมาข้างหน้าเล็กน้อยใช้อุ้งเท้าตบจังหวะเบา ๆ น้ำหนักอยู่เท้าซ้าย รำจนจบเพลง ท่อนแรกแล้วรวบมือเข้าหากัน

(ภาพประกอบที่ 41)

ท่าที่ 2 (จังหวะข้า) : เมื่อเพลงเริ่มท่อนที่ 2 ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งออกไป คลายจีบปลายนิ้วตกข้างลำตัว ช้องมือขึ้นจีบหงายแล้วม้วนมือตั้งวง พลิกมือมาจีบดึงเข้าหาตัวเองช้าๆ มาทาบที่ชายพก พร้อมทั้งส่งมือซ้ายส่งออกไป ทำเหมือนกับมือขวา จนหมดเพลงท่อนนี้ หมุนมือรวบเข้าหากัน ก้าวเท้าวางข้างหน้าตามือจีบ

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูบา
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ด-ร	--ดร	--ฟซ

(ภาพประกอบที่ 42)

ท่าที่ 3 (จะหวะช้า) : รำเหมือนท่าที่ 2 แต่เปลี่ยนขวาเป็นมือซ้ายจากแตะเท้าขวาเป็นแตะเท้าซ้ายรำจนจบเพลงท่อนที่ 2 แล้วรวบมือ

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูเง
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ร-ม	-ซ-ฟ	-ม-ร

(ภาพประกอบที่ 43)

ท่าที่ 5 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

---อำ	---ปน	---ซา	---ยา	---นา	-ฆา-เร	----	----
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----ซ	---ซ	---ซ	---ซ	---ฟ	-ซ-ล	----	----

-อา-สัน	-โน-เง
พปพท	พปพท
-ซ-ซ--	-ซ-ด

(ภาพประกอบที่ 44)

ท่าที่ 6 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

---ซู	---นู	--มาลา	---ยา	----	----	-อา-อ้า	-อา-ฮา
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พปพท	พปพท
---รด	---ล	---ฟฟ	---ซ	-----	----	-ท-ล	-ซ-ฟ

(ภาพประกอบที่ 45)

ท่าที่ 7 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

---ฮัน	-ซา-ยา	-โดะ-กา	-รา-นา
พปพท	พปพท	พททพท	พททพท
---ม	--มม	-ม-ฟ	-ม-ฟ

(ภาพประกอบที่ 46)

ท่าที่ 8 (จังหวะเร็ว) : รำเหมือนท่าที่ 1 จบเพลงท่อนนี้ด้วยการหมุนรวบมือเหมือนเดิม

---ลา	---โฮ๊
พทพท	พทพท
---ฟ	---ท

-โฮ้-โฮ่	-โฮ-ตน	---สี	-ปา-ยา	---โด	---เร
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

(ภาพประกอบที่ 47)

ท่าที่ 9 (จังหวะช้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

----	----
พทพท	พทพท
----	----

-โอ-โฮ	-โอง-โฮย	---อี	-สิ-กียา	---นะ	-บา-โซะ
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
-ล-ล	-ซ-ฟ	---ด	ดด-ร	-ด-ฟ	-ซ-ล

---โฮะ	----
พทพท	พทพท
--ดล	----

(ภาพประกอบที่ 48)

ท่าที่ 10 (จังหวะช้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

-กิ-ยา	**นาบาโซะ**	**--นะซ่า**	**---เร**	**---อา**	**---อ่า**	**----**	**----**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
-ซ-ซ	ซซ-ด	--ดร	---ล	---ฟ	---ซ	----	---

(ภาพประกอบที่ 49)

ท่าที่ 11 (จังหวะช้า) : เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

-ฮะ-ฮา	**-อา-ไฮ**	**---ฮัน**	**-ซา-ยา**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท
-ท-ล	-ซ-ฟ	----	--มม

(ภาพประกอบที่ 50)

ท่าที่ 12 (จังหวะช้า): เมื่อขึ้นเพลงท่อนที่ 2 ชายจีบมือขวาระดับอก พร้อมย่อตัวตั้งวงเดินออกไปด้วยเท้าขวา ก้าวซ้ายจีบมือสลับกันตลอดไป จนอยู่ตรงข้ามหันหน้าเข้าหาผู้หญิง หญิงรำอยู่ที่เดิมเหมือนผู้ชาย แต่ใช้เท้าแตะอยู่กับที่แตะเท้าไหนเอียงทางเท้านั้น จบด้วยการหมุนมือเข้าหากัน

-โฮ้-โฮ่	**-โฮ-ตน**	**---สี**	**-ปา-ยา**	**---โด**	**---เร**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

-โดะ-กา	**-รา-นา**	**---ลา**	**---โฮ๊**
พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
-ม-ฟ	-ม-ฟ	---ฟ	---ท

(ภาพประกอบที่ 51)

ท่าที่ 13 (จังหวะข้า) : เมื่อเพลงเริ่มท่อนที่ 2 ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งออกไป คลายจีบปลายนิ้วตกข้างลำตัว ช้องมือขึ้นจีบหงายแล้วม้วนมือตั้งวง พลิกมือมาจีบดึงเข้าหาตัวเองช้าๆ มาทาบที่ชายพก พร้อมทั้งส่งมือซ้ายส่งออกไป ทำเหมือนกับมือขวา จนหมดเพลงท่อนนี้ หมุนมือรวบเข้าหากัน ก้าวเท้าวางข้างหน้าตามือจีบ

----	**----**	**-ดี-ยา**	**โด-นียา**	**-ละ-เอ**	**-กา-นา**	**--อาสัน**	**--นูบา**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ด-ร	--ดร	--ฟซ

(ภาพประกอบที่ 52)

ท่าที่ 14 (จะหวะช้า) : รำเหมือนท่าที่ 2 แต่เปลี่ยนขวาเป็นมือซ้ายจากแตะเท้าขวาเป็นแตะเท้าซ้ายรำจนจบเพลงท่อนที่ 2 แล้วรวบมือ

----	----	-ดี-ยา	โด-นียา	-ละ-เอ	-กา-นา	--อาสัน	--นูเง
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ล-ล	-ซ-ฟ	-ฟ-ด	-ร-ม	-ซ-ฟ	-ม-ร

(ภาพประกอบที่ 53)

ท่าที่ 14 : เขย่งเท้าเดินเข้าคู่ เคลื่อนตัวไปด้านข้างทวนเข็มนาฬิกาผู้ชายชูมือเหนือศีรษะทั้งสองข้างหมุนข้อมือไปมา ผู้หญิงอยู่ระดับชายพกหมุนข้อมือไปมาเช่นกัน

---อำ	---ปน	---ซา	---ยา	---นา	-ฆา-เร	----	----
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----ซ	---ซ	---ซ	---ซ	---ฟ	-ซ-ล	----	----

-อา-สัน	-โน-เง
พปพท	พปพท
-ซ-ซ--	-ซ-ด

(ภาพประกอบที่ 54)

ท่าที่ 15 : เขย่งเท้าเดินเข้าคู่ เคลื่อนตัวไปด้านข้างทวนเข็มนาฬิกาผู้ชายชูมือเหนือศีรษะทั้งสองข้างหมุนข้อมือไปมา ผู้หญิงอยู่ระดับชายพกหมุนข้อมือไปมาเช่นกัน

---ชู	---นู	--มาลา	---ยา	----	----	-อา-อ้า	-อา-ฮา
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พปพท	พปพท
---รด	---ล	---ฟฟ	---ซ	-----	----	-ท-ล	-ซ-ฟ

(ภาพประกอบที่ 55)

ท่าที่ 16 : เขย่งเท้าเดินเข้าคู่ เคลื่อนตัวไปด้านข้างทวนเข็มนาฬิกาผู้ชายชูมือเหนือศีรษะทั้งสองข้างหมุนข้อมือไปมา ผู้หญิงอยู่ระดับชายพกหมุนข้อมือไปมาเช่นกัน

---ฮัน	-ซา-ยา	-โดะ-กา	-รา-นา
พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
---ม	--มม	-ม-ฟ	-ม-ฟ

(ภาพประกอบที่ 56)

ท่าที่ 15 : เขย่งเท้าเดินเข้าคู่ เคลื่อนตัวไปด้านข้างทวนเข็มนาฬิกาผู้ชายชูมือเหนือศีรษะทั้งสองข้างหมุนข้อมือไปมา ผู้หญิงอยู่ระดับชายพกหมุนข้อมือไปมาเช่นกัน

---ลา	---โฮ๊
พทพท	พทพท
---ฟ	---ท

-โฮ้-โฮ่	-โฮ-ตน	---สี	-ปา-ยา	---โด	---เร
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท
-ล-ฟ	-ม-ร	---ด	-ร-ม	---ด	---ร

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

เพลง ซีฟาดารีกันตง

ท่ารำประกอบเพลงในแต่ละเนื้อร้อง

ท่าที่ 1 (ท่าเตรียม) : ยืนในท่านิ่ง เมื่อได้ยินเสียงเพลงวรรคที่ 1 ให้ยืนท่านิ่ง พอเริ่มครั้งที่ 2 และดนตรีรำมะนารับ ใช้มือขวาช้อนใต้มือซ้าย หมุนมือขวาขึ้นข้างบน มือซ้ายหมุนลงข้างล่างอย่างช้าๆ โน้มตัวก้มหน้าเล็กน้อย เมื่อหมุนครบ 1 ครั้ง ก็รวมมือเข้าหากันเหมือนกับท่าไหว้ อยู่ระดับชายพก

(ภาพประกอบที่ 57)

ท่าที่ 2 : มือขวาจีบเข้าหาลำตัว มือซ้ายแบทาบชายพก เท้าขวาแตะโดยใช้จมูกเท้าขวาเอียงตัวข้างซ้ายมือขวาที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือซ้ายเหมือนเดิมรำตามจังหวะเพลง

----	-ซี-ฟาด	--ดารี	-กัน-ตง	----	-ซา-เฟด	-ดา-งัน	-ซู-ยี
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
	ด-ด	--ดร	-ม-ฟ	---	-ล-ล	-ล-ซ	ฟมรด

(ภาพประกอบที่ 58)

ท่าที่ 3 : เปลี่ยนจากมือขวาเป็นมือซ้ายจีบเข้าหาลำตัว มือขวาแบทาบชายพก เท้าซ้ายแตะโดยใช้จมูกเท้าซ้าย เอียงตัวข้างขวา มือซ้ายที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือขวาเหมือนเดิม รำสลับกับท่าที่ 2 จนกระทั่งจบเพลงท่อนที่ 1 หมุนมือเหมือนท่าที่ 1

----	**-ซี-ฟาด**	**--ดารี**	**-กัน-ตง**	**----**	**-ซา-เฟด**	**-ดา-งัน**	**-ซู-ยี**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
	ด-ด	--ดร	-ม-ฟ	---	-ล-ล	-ล-ซ	ฟมรด

(ภาพประกอบที่ 59)

ท่าที่ 2 : มือขวาจีบเข้าหาลำตัว มือซ้ายแบทาบชายพก เท้าขวาแตะโดยใช้จมูกเท้าขวาเอียงตัวข้างซ้ายมือขวาที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือซ้ายเหมือนเดิมรำตามจังหวะเพลง

---เสา	**-ดา-รา**	**--นัน-ตี**	**-ซา-ยา**	**---โต๊ะ**	**-นัน-ติ**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
---ด	-ด-ร	---ดร	ฟมรด	---ร	-ท-ด

(ภาพประกอบที่ 60)

ท่าที่ 3: เปลี่ยนจากมือขวาเป็นมือซ้ายจีบเข้าหาลำตัว มือขวาแบทาบชายพก เท้าซ้ายแตะโดยใช้จมูกเท้าซ้าย เอียงตัวข้างขวา มือซ้ายที่จีบคลายจีบออกไปตั้งวงระดับหน้าอก มือขวาเหมือนเดิม รำสลับกับท่าที่ 2 จนกระทั่งจบเพลงท่อนที่ 1 หมุนมือเหมือนท่าที่ 1

---เสา	**-ดา-รา**	**--นัน-ตี**	**-ซา-ยา**	**---โต๊ะ**	**-นัน-ติ**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
---ด	-ด-ร	---ดร	ฟมรด	---ร	-ท-ด

(ภาพประกอบที่ 61)

ท่าที่ 4 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

----	**---เอา**	**---โก**	**-ยา-มิ**	**---โอ**	**--ระดำ**	**---กี**	**-ยา-เย**
-ทท-	ทท-ท	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	---ด	---ร	-ม-ฟ	---ล	--ลล	---ซ	ฟมรด

(ภาพประกอบที่ 62)

ท่าที่ 5 : เมื่อเพลงจบท่อนที่ 3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

----	**---เอา**	**---โก**	**-ยา-มิ**	**---โอ**	**--ระดำ**	**---กี**	**-ยา-เย**
-ทท-	ทท-ท	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
----	---ด	---ร	-ม-ฟ	---ล	--ลล	---ซ	ฟมรด

(ภาพประกอบที่ 63)

ท่าที่ 6 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดิมของกันและกัน

----	**--มาลา**	**---ลา**	**-กิ-โย**	**-ลา-กิ**	**-โย-ลา**	**--ดารา**	**-กา-เอ**
พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
	--ดด	---ด	-ด-ร	-ด-ร	-ฟ-ม	--รร	-ท-ด

(ภาพประกอบที่ 64)

ท่าที่ 7 : เมื่อเพลงจบท่อนที่3 หญิงชายเดินสลับเท้า โดยตอนนี้เพลงเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว หญิงชายเดินสลับที่ เข้าไปอยู่แทนที่เดินของกันและกัน

----	**--มาลา**	**---ลา**	**-กิ-โย**	**-ลา-กิ**	**-โย-ลา**	**--ดารา**	**-กา-เอ**
พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป	พทพป
	--ดด	---ด	-ด-ร	-ด-ร	-ฟ-ม	--รร	-ท-ด

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

เพลง ฮอดามี

ท่ารำประกอบเพลงในแต่ละเนื้อร้อง

ท่าที่ 1(ท่าเตรียม) : ก้าวเท้าขวาออกมาข้างหน้าเล็กน้อย โน้มตัวมาข้างหน้า น้ำหนักอยู่ที่เท้าหน้าหมุนมือ

(ภาพประกอบที่ 65)

ท่าที่ 2 : ประสานมือไว้ด้านหน้าแล้วค่อย ๆ โน้มตัวลงตามจังหวะเพลง

---ฮอ	**-ดา-มี**	**----**	**-ดา-นู**	**--ดานู**	**-รี-เส**
พทพป	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
---ร	-ม-ร	----	-ร-ม	--รม	ซ-ลซ

(ภาพประกอบที่ 66)

ท่าที่ 3 : ประสานมือไว้ด้านหน้าแล้วค่อย ๆ โน้มตัวขึ้นตามจังหวะเพลง

----	**----**	**-บิ-ลัง**	**-กา-เล**	**---ดี**	**-ดา-ลำ**	**---ฟา**	**---เร**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	---ซ	---ฟม

(ภาพประกอบที่ 67)

ท่าที่ 4 : ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งไปข้างลำตัว ปลายนิ้วตกตกข้อนมือขึ้นจับหงาย ม้วนมือออกไปตั้งวง พลิกมือกลับมาจีบลากเข้าหาลำตัว มาทาบตรงชายพก ทำสลับขวาซ้ายจนเพลงหมดท่อนนี้ หมุนมือ รวมมือเหมือนท่าไหว้

----	**----**	**-มิน-ตา**	**-อำ-ปน**	**----**	**-ซา-ยา**	**---นะ**	**-บา-เละ**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ร-ม	-ม-ร	----	-ร-ม	---ม	ม-ซลซ

(ภาพประกอบที่ 68)

ท่าที่ 5 : ใช้มือซ้ายแบทาบชายพก มือขวาจีบส่งไปข้างลำตัว ปลายนิ้วตกตกข้อนมือขึ้นจับหงาย ม้วนมือออกไปตั้งวง พลิกมือกลับมาจีบลากเข้าหาลำตัว มาทาบตรงชายพก ทำสลับขวาซ้าย จนเพลงหมดท่อนนี้ หมุนมือ รวมมือเหมือนท่าไหว้

----	**----**	**-บา-เละ**	**-ซา-ยา**	**---ดี**	**-ดา-ลำ**	**---ปา**	**---เร**
พปพท	พปพท	พปพท	พปพท	พทพท	พทพท	พทพท	พทพท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	---ซ	---ฟม

(ภาพประกอบที่ 69)

(ภาพประกอบที่ 70)

ท่าที่ 6 : เริ่มเพลงท่อนที่ 3 เดินควงจีบก้าวซ้ายขวาสลับกัน ตามจังหวะเพลง มือซ้ายปล่อยพาดมือข้างลำตัว ตามจังหวะเพลง ก้าวหน้า 16 ก้าว ก้าวถอยหลังเดินย้ำเท้าตามจังหวะเพลงจนหมดเลย หมุนมือแล้วรวมมือ

----	**----**	**-ยม-ยม**	**-การิยม**	**----**	**-ดา-รอ**	**---โอย**	**-ดำ-เซ**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ม-ม	-ม-ร	---ร	-ร-ม	--รม	ม-ซลซ

----	**----**	**-ยม-ยม**	**-การิยม**	**----**	**-ดา-รอ**	**---โอย**	**-ดำ-เซ**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	--มซ	ซฟ-ม

----	**----**	**-มา-ลา**	**-กี-โยน**	**---กี**	**-โยน-ลา**	**--ดารา**	**-กา-เอ**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ม-ม	-ม-ร	---ร	-ร-ม	--รม	ม-ซลซ

----	**----**	**-มา-ลา**	**-กี-โยน**	**---กี**	**-โยน-ลา**	**--ดารา**	**-กา-เอ**
-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท	-ทพป	พท-ท
----	----	-ท-ท	-ท-ท	---ล	-ซ-ม	--มซ	ซฟ-ม

(ภาพประกอบที่ 71)

(ภาพประกอบที่ 72)
ท่าจบของเพลงฮอดามี

แบบสอบถาม

สถานที่เก็บข้อมูล.....
เก็บข้อมูลวันที่..... เดือน..... พ.ศ. 25..... เวลา.....
หมายเลขที่แถบบันทึกเสียง.....MD.....วีดีทัศน์.....
ผู้บันทึกข้อมูล.....

<u>ข้อมูลนักดนตรี</u>

ชื่อ..... นามสกุล..... สมญานาม.....
วันเดือนปีเกิด.....ที่ .....เดือน..... พ.ศ.....
สถานที่เกิด บ้านเลขที่ ..... หมู่ .....ตำบล.....อำเภอ.....
จังหวัด.....
ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ ..... หมู่.....ตำบล.....อำเภอ.....
จังหวัด.....
สามี / ภรรยา ชื่อ.....
มีบุตรชาย.....คน บุตรสาว.....คน
ในอดีตอาชีพหลัก.....
ในปัจจุบันอาชีพหลัก.....
เล่นเครื่องดนตรีใดได้บ้าง.....
เริ่มหัดเครื่องดนตรีใดเป็นชิ้นแรก..... เพลง .....จากครู.....
มีพี่น้อง.....คน (มีความสามารถทางดนตรีหรือไม่ / เล่นเครื่องดนตรีอะไร)

1. .....
2. .....
3.....
4.....

ลูกศิษย์ผู้สืบทอดด้านดนตรี

1.....
ที่อยู่.....
2.....

ที่อยู่.....

<u>ข้อมูลทางด้านดนตรี</u>

เริ่มเรียนเพลงดาระเพลงใดเป็นเพลงแรก ..... จากครู.....
เพราะอะไร.....
มีประโยชน์อย่างไร.....
เรียนเพลงใดบ้าง.....

บทเพลงดาระมีมากน้อย อย่างไร

.....

.....

เพลงเร็วมีหรือไม่.....เพลงใดบ้าง

.....

เพลงช้ามีหรือไม่.....เพลงใดบ้าง

.....

เพลงใดที่เลิกใช้ไปแล้ว

.....

.....

เพลงใดที่แต่งขึ้นใหม่

.....

.....

กระบวนการถ่ายทอดในอดีตเป็นอย่างไร

.....

.....

กระบวนการถ่ายทอดในปัจจุบันเป็นอย่างไร

.....

.....

เพลงที่ยังสามารถจดจำ และบรรเลงได้.....เพลง

1.....

2.....

3.....

4.....

5.....

6.....

7.....

เพลงที่ประพันธ์เอง

.....

.....

ลักษณะเพลง

.....

.....

แนวทางในอนาคต

.....

.....

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นายรัชวิช มุสิการุณ

วัน เดือน ปีเกิด 6 มกราคม พ.ศ. 2520

สถานที่เกิด จังหวัดยะลา ประเทศไทย

ประวัติการศึกษา
1. ครุศาสตร์บัณฑิต (ค.บ.) ดนตรีปฏิบัติ (ดนตรีไทย) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2541
2. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาดนตรี แขนงวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. 2547
3. กำลังศึกษา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิชาเอกดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ปีการศึกษา 2555-ปัจจุบัน

ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน อาจารย์
โปรแกรมวิชาดนตรีไทย
คณะศิลปกรรมศาสาตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
160 ถ. กาจนวนิช หมู่ 4
ต. เขารูปช้าง อ. เมือง จ. สงขลา
โทร. 090-2159918