

อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ Southern Folk Music Identity

กิตติชัย รัตนพันธ์¹, สุพรรณณี เหลือบุญชู² และ บำรุง พาทยกุล³
Kittichai Rattanaphan¹, Supunnee Leuaboonschoo²
and Bamrung Phattayakul³

Received: May 25, 2023

Revised: June 20, 2023

Accepted: June 22, 2023

CHOPHAYOM JOURNAL

¹ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Music Program Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute
(Email: shokun2516@gmail.com)

² สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Music Program Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute
(Email: supunneel@yahoo.com)

³ สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Music Program Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute
(Email: Bumrung_ptk@hotmail.com)

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด ดุริยศิลป์ถิ่นปักษ์ใต้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยกำหนดขอบเขตเนื้อหาในประเด็นด้าน วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง และแบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่ม

ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ และกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม เครื่องดนตรีเป็นเครื่องที่ใช้ในวงโนรา หนังตะลุง และรองเง็ง จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ มี 4 รูปแบบ ส่วนจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ชาวไทยมุสลิม มี 7 จังหวะ ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีวรรคเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เพลงซ้ำอัตราจังหวะสองชั้นและเพลงเร็วอัตราจังหวะชั้นเดียว บทร้องพบในการขับบทโนราและหนังตะลุง ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ ยึดระดับเสียงปี่และเสียงโหม่ง (ซ้องคู) ส่วนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ชาวไทยมุสลิม มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ โครงสร้างบทเพลงรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน รูปแบบเพลงไม่แน่นอนมีการสร้างบทนำและท่อนจบ โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA / AB / AA B

คำสำคัญ: อัตลักษณ์, ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ, ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม

Abstract

This research article on southern folk music identity is

qualitative research which is used as a guideline for creative work of fine arts. The study aimed at studying the knowledge and identity of southern folk music which is conducted by setting the content scope of the band, music instruments, rhythms of Natub, melodies, lyrics, music levels, and form. The research tools consisted of a survey, and a structured interview. and a list of topics used in group discussions. By using qualitative research methods from 3 informants' target groups and studying the folk music identity of the upper southern region and folk music of the lower southern region.

The study found that there were two groups of southern folk music; the Thai Buddhist southern music group and the Thai Muslim southern music group. The instruments are the same ones used in Nora, Nang Talung, and Ronggeng Dance. The rhythms of Natub in the Thai Buddhist southern folk music consist of 4 rhythms. The rhythms of Natub in the southern Thai Muslim folk music group consists of 7 rhythms. The melodies of the southern folk music are short and repetitive. The music with slow rhythms is two strokes and the music with fast rhythms is one stroke, and the lyrics are found in Nora, Nang Talung. The music levels of the Thai Buddhist group rely on the pitch of the Pi and Gongku whereas the music levels of Thai Muslim group rely on diatonic scales both major and minor. The form of the music combines the rhythm, the melody, and the tone color of the sounds in the same direction. The forms of the song are varied. The beginning and the ending of the song are improvised in the form of AA/ AB/ AA B.

Keyword: Identity, Thai Buddhist southern folk music, Thai Muslim southern folk music

บทนำ

ดนตรีพื้นบ้านหรือการละเล่นพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันเนื่องมาจากอิทธิพลของสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และสังคม มีลักษณะแห่งความบริสุทธิ์ใจในการแสดงออกทั้งด้านท่วงทีและอารมณ์ มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับความเป็นจริงของวิถีการดำรงชีวิตแบบชาวบ้านที่เรียบง่าย แต่เต็มไปด้วยอาการรุกร้าของอารมณ์ความรู้สึกประสมประสานไปกับภาพสะท้อนของการทำงานและการต่อสู้ในชีวิตจริง ดนตรีพื้นบ้านในแต่ละท้องถิ่น จะมีลักษณะหลัก ๆ ร่วมกัน คือมีรูปแบบของเพลงที่ไม่ซับซ้อน มักมีทำนองหลักอยู่ 2 - 3 ทำนอง ซึ่งเกิดขึ้นจากการเลียนแบบชีวิตประจำวัน จดจำและถ่ายทอดมาจากปากต่อปากและขยายความกันไปเรื่อย ๆ จึงทำให้เกิดการแพร่กระจายและเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิมอยู่ตลอดเวลาแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น โดยแต่ละท้องถิ่นจะมีท่วงทำนองลีลาจังหวะหรือเครื่องดนตรีเป็นแบบฉบับของท้องถิ่นตนเอง เมื่อนำไปร้องหรือบรรเลงที่ใด ก็จะต้องบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นนั้น ๆ ให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้ทันทีว่าเป็นดนตรีที่มาจากท้องถิ่นใด บทเพลงหรือดนตรีพื้นบ้านจะมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำง่าย และไม่ยากต่อการจะนำไปใช้ร้องหรือบรรเลง (พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, 2551)

สภาพภูมิศาสตร์ของภาคใต้ ดินฟ้าอากาศร้อนจัด ฝนตกชุกลมมรสุมแรง พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ สิ่งเหล่านี้ส่งผลอิทธิพลให้คนภาคใต้มีอุปนิสัย แข็งกร้าว บึกบึน มีท่วงท่าแกร่งข่มความอ่อนโยน มีความเยือกขาดข่มความอ่อนหวานและการผ่อนปรน เหตุเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้มีอัตลักษณ์โดดเด่นด้านจังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง วงดนตรี เครื่องดนตรี อีกทั้งภาษาที่ขับร้องเป็นบทกลอนเน้นที่ลำนำและจังหวะ เครื่องดนตรีใช้

ประกอบการละเล่นส่วนมากจึงเป็นเครื่องตี ไม่นั่นเครื่อง ตีต สี เหมือนของภาคอื่น ๆ สีสากการออกท่าร่ายรำก็มีจังหวะเฉียบขาดฉับไว เช่น ท่ารำของโนราที่มีการยกย้ายท่า ชัดมือชัดแขน ก้าวขา การเคลื่อนไหวลำตัวล้วนเป็นไปตามจังหวะของทับและกลอง ส่วนหนังตะลุง ลิเกป่า และการละเล่นอื่น ๆ ของภาคใต้ก็เป็นที่ไปในแนวทำนองเดียวกันทั้งสิ้น (สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2542) ชุมชนในกลุ่มภาคใต้ของไทยมีหลายเผ่าพันธุ์และมีหลายกลุ่ม ในอดีตมีการติดต่อกับชายมีความสัมพันธ์กับอินเดีย จีน ขวา - มลายู ตลอดจนติดต่อกับคนไทยในภาคกลางที่เดินทางไปค้าขายต่อกันด้วย ในชนบทความเจริญยังไม่ถึงลักษณะของคนตรีพื้นบ้านจึงเป็นลักษณะเรียบง่าย เครื่องดนตรีประดิษฐ์ขึ้นอย่างง่าย ๆ จากวัสดุใกล้ตัว (สุจริต บัวพิมพ์, 2538)

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นศิลปะสาขาหนึ่งซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่นของภาคใต้ได้อย่างเด่นชัด ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่คุ้นเคย ได้แก่ ดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนรา หนังตะลุง ที่ให้สำเนียงเฉพาะหรือดนตรีร้องเงี้ยวที่ให้สำเนียงไต่ล่าง นอกจากนั้นยังมีดนตรีที่มีเฉพาะบางพื้นที่อีกหลายประเภท (ยศถลล โกศลเหมมณี, 2554) เอกลักษณะหรือลักษณะเด่นของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผู้เล่นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย ลักษณะการบรรเลงมีทั้งการบรรเลงเพื่อประโคมให้เกิดความครึกครื้น ประชันขันแข่ง และเพื่อประกอบการแสดงหรือไม่ก็ใช้ประกอบพิธีกรรม ท่วงทีลีลาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีท่วงทำนองที่โดดเด่นเน้นจังหวะลีลามากกว่าท่วงทำนอง เน้นเครื่องตีซึ่งเป็นตัวคุมจังหวะมากกว่าเครื่องดำเนินทำนองนิยมจังหวะเร็วและปานกลางมากกว่าจังหวะช้า ลีลาดนตรีภาคใต้มีจังหวะกระชั้น หนักแน่น เฉียบขาด ฉับพลัน มีความอึกทึกร้าใจมากกว่าความอ่อนหวาน คล้ายลีลาคลื่นกระแทกฝั่งและยอดไม้สะบัด ศิลปะของชาวใต้แสดงความจริงจังจะมากกว่าความแพ้อ่อน (พิทักษ์ คชวงศ์, 2542) การศึกษาอัตลักษณ์ที่ปรากฏขึ้นในวิชาการสาขาต่าง ๆ ทำให้เกิดแนวทางการศึกษาอัตลักษณ์ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะแนวทางการศึกษาอัตลักษณ์

ทางดนตรีซึ่งเป็นการศึกษาอัตลักษณ์ในอีกด้านหนึ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นในราวสองทศวรรษที่ผ่านมา การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีได้เปิดมุมมองเกี่ยวกับการศึกษาอัตลักษณ์ได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทบาทของดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์ขึ้นมา ได้แสดงให้เห็นความสำคัญของดนตรี นอกจากเป็นผลผลิตของมนุษย์ที่ปรากฏอยู่ในทุกสังคมของมนุษย์แล้ว ความมหัศจรรย์ของดนตรีทำให้มนุษย์สามารถสร้างสิ่งที่เรียกว่าอัตลักษณ์ขึ้นมาได้ (พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, 2559)

อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นประเด็นที่น่าสนใจและมีความสำคัญต่อวงวิชาการ การศึกษารวบรวมและสร้างองค์ความรู้ใหม่จากองค์ประกอบและบริบทด้านต่าง ๆ ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งมีลักษณะโดดเด่นและเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรี เป็นการยกระดับความรู้เกี่ยวกับศาสตร์ ด้านดนตรีพื้นบ้าน สามารถนำมาพัฒนาศักยภาพแก่บุคลากรของชาติในการอนุรักษ์ พัฒนา สร้างสรรค์ ศิลปวัฒนธรรม ในมิติของบุคลากรทางด้านศิลปวัฒนธรรมบนพื้นฐานความคิดแบบวิชาการ อันเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการทางด้านดุริยางคศิลป์อย่างเป็นรูปธรรม

เนื่องด้วยเหตุผลดังกล่าวในข้างต้น ผู้วิจัยมีความสนใจและเล็งเห็นถึงความสำคัญจึงได้ดำเนินการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยกำหนดขอบเขต ประเด็น และหัวข้อตามองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ 7 องค์ประกอบ ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้องระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักและเอกลักษณ์สำคัญทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำเสนอองค์ความรู้จากข้อค้นพบใหม่ที่เป็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อนำไปขยายและต่อยอดใช้ประโยชน์ทางการศึกษา การสร้างสรรค์ บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้มิติใหม่ อีกทั้งเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม

ก่อให้เกิดมูลค่าทุนทางวัฒนธรรม เป็นคุณประโยชน์ในการพัฒนาประเทศและสังคมโลกในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาองค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วิธีการศึกษา

งานวิจัยนี้ มุ่งศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากวงดนตรีในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธและในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม ที่มีพัฒนาการและยังคงบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยกำหนดกระบวนการในการดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยที่ออกแบบให้เหมาะสมกับงานวิจัยในครั้งนี้ โดยกำหนดขอบเขตศึกษาและจัดเก็บรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ประกอบด้วย ข้อมูลเอกสาร (document information) ข้อมูลภาคสนาม (field data) ข้อมูลมุขปาฐะ (oral information) ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (electronic data) และข้อมูลที่ผู้วิจัยเองได้จากการสังเกตและมีส่วนร่วมในการฝึกปฏิบัติการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน การแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับศิลปินแห่งชาติ ครูภูมิปัญญาท้องถิ่น และนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ด้านเนื้อหา ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ จากวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการแสดงโนรา และวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการแสดงหนังตะลุง และศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิมจากวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สำหรับการแสดงรองเง็ง มาวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ที่เป็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามองค์ประกอบหลักสำคัญ 7 องค์ประกอบ ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือ

คีตลักษณ์

2. ด้านพื้นที่วิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดเลือกขอบเขตพื้นที่ในการศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ด้วยวิธีเจาะจงโดยเน้นบริเวณพื้นที่ที่มีความนิยมและยังคงเล่นดนตรีโนรา หนังตะลุง และรองเง้ง อย่างแพร่หลายในปัจจุบันคือในเขตพื้นที่ภาคใต้บริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ จังหวัดสงขลา พัทลุง และนครศรีธรรมราช และบริเวณจังหวัดชายแดนใต้ ได้แก่ จังหวัดสงขลาบางส่วน ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส

3. ด้านบุคลากรผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลแบบเจาะจงซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์สาขาที่เกี่ยวข้องตามขอบเขตการวิจัย เพื่อให้ข้อมูลมีความเที่ยงตรงน่าเชื่อถือ จำนวน 3 กลุ่ม ดังนี้

3.1 กลุ่มผู้รู้ นักวิชาการ (Group of Academics) เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (โนรา หนังตะลุง) และสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้ และนักวิชาการดนตรี

3.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติการ (Group of Operators) เป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ กลุ่มนักดนตรีโนรา (ลูกคู่โนรา) กลุ่มนักดนตรีหนังตะลุง (ลูกคู่หนังตะลุง) และกลุ่มนักดนตรีรองเง้ง

3.3 กลุ่มผู้เกี่ยวข้องทั่วไป (General Stakeholder Group) เป็นนักบริหารงานวัฒนธรรม เป็นผู้บริหารหรือหัวหน้าส่วนของหน่วยงานราชการ ที่ดูแลรับผิดชอบงานเกี่ยวข้องกับงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

4. กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้าง และแบบรายการประเด็นที่ใช้การสนทนากลุ่ม

5. การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานซึ่งเป็นข้อมูลที่จะช่วยให้ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบความคิดในการศึกษา การเขียนเค้าโครงวิจัย และ

ใช้เป็นข้อมูลส่วนหนึ่งในการศึกษา โดยวิธีการการสำรวจสืบค้นและจัดเก็บรวบรวมข้อมูล เอกสาร ตำรา งานวิจัยจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายบุคคลรวมถึงการลงภาคสนามในพื้นที่ที่กำหนดในขอบเขตด้านพื้นที่วิจัย โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ ร่วมบรรเลง ถ่ายภาพ และเก็บภาพประกอบ การสัมภาษณ์ผู้วิจัยจะใช้วิธีบันทึกลงในเครื่องบันทึกเสียงและจดบันทึกตามความเหมาะสม และการเก็บรวบรวมข้อมูลจาก สื่ออิเล็กทรอนิกส์ประเภทต่าง ๆ มาถอดความโดยสรุปสาระสำคัญตามประเด็นที่ศึกษา

6. การตรวจสอบข้อมูล การตรวจสอบข้อมูลขณะเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามและข้อมูลมุขปาฐะ ผู้วิจัยตรวจสอบความแม่นยำ (Validity) และความเชื่อถือได้ (Reliability) ของข้อคำถามข้อมูลภาคสนามทุกครั้งที่ได้เก็บข้อมูล ด้วยการดูข้อคำถามสื่อความหมายตรงตามที่ต้องการหรือไม่ ในขณะที่สัมภาษณ์ได้คำตอบที่สอดคล้องกับข้อมูลเดิม และข้อมูลที่มีอยู่เดิมจากแหล่งอื่น ๆ ในลักษณะทดสอบแบบสามเส้า (Tri-angulations) ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ

7. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ และข้อมูลการลงพื้นที่ภาคสนาม นำภาพสะท้อนจากการศึกษาการทบทวนวรรณกรรม หลักการสำคัญจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อวิเคราะห์และสังเคราะห์อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ภาคใต้ เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่เป็นอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่กำหนดไว้ในขอบเขตการศึกษาได้แก่ วงดนตรีเครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ (อำนาจ นุ่นเอียด, 2565)

ผลการศึกษา

องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ ในประเด็นหัวข้อองค์ประกอบทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 7 องค์ประกอบ ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ จากกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ยังคงนิยมในปัจจุบัน ซึ่งมีการแบ่งลักษณะของกลุ่มดนตรีตามลักษณะสภาพวิถีชนที่มีโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมเดียวกันของชาวไทยในภาคใต้ตามขอบเขตพื้นที่การศึกษาในครั้งนี้ออกเป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ ส่วนใหญ่เป็นดนตรีของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ทางพื้นที่ภาคใต้บริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ จังหวัดสงขลา พัทลุง และนครศรีธรรมราช โดยยึดถือคติ วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางและหลักคำสอนศาสนาพุทธ และหลักความเชื่อตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ ได้รับรูปแบบมาจากอินเดียตอนใต้ จะเห็นได้จากรูปแบบการบรรเลงปี่พื้นบ้านภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นปี่โนราหรือปี่หนังตะลุง จะมีการ “เกริ่น” ก่อนที่จะเข้าเนื้อเพลงซึ่งตรงกับหลักการบรรเลงดนตรีของอินเดียที่เรียกว่า “อาลาปะ” 2) กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม เป็นดนตรีของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในเขตบริเวณจังหวัดชายแดนใต้ ได้แก่ จังหวัดสงขลาบางส่วน ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ยึดถือคตินิยม วัฒนธรรม ประเพณีตามแนวทางหลักบัญญัติของศาสนาอิสลาม ซึ่งผสมผสานอารยธรรมอินเดีย อาหรับ จีน และชาติตะวันตก อาทิ โปรตุเกส เนเธอร์แลนด์ (ฮอลันดา หรือ ดัทช์) และอังกฤษ เป็นต้น

ผลการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ และดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม ตามองค์ประกอบหลักร่วมกัน ได้แก่ วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ มีข้อค้นพบองค์ความรู้ใหม่ที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามขอบเขตประเด็นแต่ละองค์ประกอบ รายละเอียดดังนี้

1. วงดนตรี วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน มี 2 กลุ่มหลัก ได้แก่

1.1 กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ ดนตรีที่ได้รับความนิยมและบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง และวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้สำหรับการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ดังตัวอย่างภาพประกอบที่ 1



ภาพที่ 1 วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ
ที่มา: กิตติชัย รัตนพันธ์ (2566)

1.2 กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม ดนตรีที่ได้รับความนิยมและบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ได้แก่ วงดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง ดังตัวอย่างภาพประกอบที่ 2



ภาพที่ 2 วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม
ที่มา: กิตติชัย รัตนพันธ์ (2566)

2. เครื่องดนตรี

2.1 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และนิยมใช้ในการบรรเลงปัจจุบัน ประเภทเครื่องดำเนิน ทำนอง ได้แก่ ปี่พื้นบ้านภาคใต้ ซออีหรือซอดัว และซอฮู้ ซึ่งชาวบ้านจะเรียกเครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นนี้รวม ๆ กันว่า “ซอ” เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก 3 ใบ ฆ้องคู่ และฉิ่ง รายละเอียดเครื่องดนตรี ดังภาพประกอบที่ 3



ภาพที่ 3 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ
ที่มา: กิตติชัย รัตนพันธ์ (2566)

2.2 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม ที่มีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น และนิยมบรรเลงในปัจจุบัน ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอ็คคอร์ดเตียน รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก ข้อง แทมบูรีน และมาราคัส ดังภาพประกอบที่ 4



ภาพที่ 4 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม
ที่มา: กิตติชัย รัตนพันธ์ (2566)

3. จังหวะหน้าทับ จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่ปรากฏอยู่ในการบรรเลงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 กลุ่ม พบว่ามีอยู่อย่างหลากหลายสามารถแบ่งและนำเสนอรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

3.1 กลุ่มจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธพบว่าจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธในวงดนตรีประกอบการแสดงโนรา วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง และวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้สำหรับการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ ที่บรรเลงในปัจจุบันพบมีลักษณะรูปแบบจังหวะหลัก ๆ 4 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ 1 การซ้ำลักษณะจังหวะ เป็นการดำเนินจังหวะของทับและกลอง ในรูปแบบต่าง ๆ โดยลักษณะจังหวะแต่ละรูปแบบอาจมีการใช้เสียงที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงลักษณะจังหวะในรูปแบบเดิมเอาไว้ เกิดกระสวนจังหวะวนซ้ำอย่างสม่ำเสมอ เช่น หน้าทับเสมอเครื่อง

ตารางที่ 1 หน้าทับเสมอเครื่อง

	หน้าทับเสมอเครื่อง							
ทับ	--- ปะ	--- ปะ	--- เเทง	--- เเทง	--- ปะ	--- ปะ	--- เเทง	--- เเทง
กลอง	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต	--- ต	- ต - -	- ต - -	- ต - ต
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	--- ทุ้ม	-- โหม่ง	--- ทุ้ม	-- โหม่ง	--- ทุ้ม	-- โหม่ง	--- ทุ้ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

รูปแบบที่ 2 การแปรลักษณะจังหวะ เป็นรูปแบบการบรรเลงจังหวะทับและกลอง ให้เกิดการแตกย่อยรายละเอียดของจังหวะออกเป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยแปรจังหวะจากจังหวะหน้าทับหลักทำให้จังหวะการตีทับและกลองมีความหลากหลายมากขึ้น เช่น หน้าทับขึ้นเครื่อง

ตารางที่ 2 หน้าทับขึ้นเครื่อง

	หน้าทับขึ้นเครื่อง							
ทับ	--- ปะ	--- ปะ	--- -	--- -	--- ปะ	--- ปะ	--- -	--- -
กลอง	---	---	- ต - ต	- ต - ต	---	---	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	---	---	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม
ฉิ่ง	---	---	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- ปะ -	- ปะ - ปะ	---	---	- ปะ - ปะ	- ปะ - ปะ	---	---
กลอง	---	---	- ต - ต	- ต - ต	---	---	- ต - ต	- ต - ต
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
ทับ	- ปะ -	- ปะ - ปะ	- - - เทิ่ง	---	- เทิ่ง -	- เทิ่ง เทิ่ง	--- ปะ	--- เทิ่ง
กลอง	---	---	- ต - ต	- ต - ต	---	---	- ต - ต	---
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม
ฉิ่ง	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ

รูปแบบที่ 3 การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ เป็นการบรรเลงจังหวะหน้าทับที่ไม่ได้เกิดขึ้นจากการแปรลักษณะจังหวะใด ๆ เช่น หน้าทับเชิดเครื่อง

ตารางที่ 3 หน้าทับเชิดเครื่อง

	หน้าทับเชิดเครื่อง							
ทับ	- ปะ - ปะ	--- เทิ่ง	--- เทิ่ง	--- เทิ่ง	--- เทิ่ง	--- เทิ่ง	--- เทิ่ง	--- เทิ่ง
กลอง	---	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต	--- ต
ฆ้องคู่	---	-- ทุ่ม	-- ทุ่ม	-- ทุ่ม	-- ทุ่ม	-- ทุ่ม	-- ทุ่ม	-- ทุ่ม
ฉิ่ง	---	-- ฉิ่ง	-- ฉิ่ง	-- ฉิ่ง	-- ฉิ่ง	-- ฉิ่ง	-- ฉิ่ง	-- ฉิ่ง
ทับ	- ปะ - ปะ	--- เทิ่ง	- เทิ่ง - เทิ่ง	- เทิ่ง - เทิ่ง	- ปะ - ปะ	--- เทิ่ง	เทิ่งเทิ่งเทิ่งเทิ่ง	เทิ่งเทิ่งเทิ่งเทิ่ง
กลอง	---	--- ต	- ต - ต	- ต - ต	---	-- ต ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ฆ้องคู่	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	- ทุ่ม - ทุ่ม	- ทุ่ม - ทุ่ม	-- โหม่ง	-- ทุ่ม	- ทุ่ม - ทุ่ม	- ทุ่ม - ทุ่ม
ฉิ่ง	---	--- ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	---	--- ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉิ่ง

รูปแบบที่ 4 การใช้จังหวะขัด จังหวะขัดที่พบในดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธมักเกิดในรูปแบบของโน้ตที่จังหวะเบาถูกโยกเสียงกับโน้ตบนจังหวะหนัก ทำให้ขัดกับธรรมชาติของการดำเนินจังหวะ จังหวะค่อนข้างเร็ว เช่น หน้าทับจับระบำ

ตารางที่ 4 หน้าทับจับระบำ

	หน้าทับจับระบำ							
ทับ	- ปะ-	ทิดทิด-ปะ	-ปะ-ทิด	ทิดทิด-ปะ	- ปะ-	ทิดทิด-ปะ	-ปะ-ทิด	ทิดทิด-ปะ
กลอง	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ซอด้วง	- โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ
ทับ	- ปะ-	ทิดทิด-ปะ	-ปะ-ทิด	ทิดทิด-ปะ	- ปะ-	ทิดทิด-ปะ	-ปะ-ทิด	ทิดทิด-ปะ
กลอง	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต	- ต ต ต	ต ต - ต	ต ต ต ต	ต ต ต ต
ซอด้วง	- โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม	-โหม่ง-ทุ้ม
ฉิ่ง	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ	-ฉิ่ง-ฉับ

3.2 กลุ่มจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิมพบว่าจังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิมในวงดนตรีประกอบการแสดงรื่องเงี สามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกมีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (Adajietto) เหมาะสำหรับการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงไพเราะ อ่อนหวาน และการแสดงที่มีความอ่อนช้อย นุ่มนวล ประกอบด้วย จังหวะอัสรี จังหวะอนิง และจังหวะซิมเปง ดังตัวอย่างจังหวะซิมเปง

ตารางที่ 5 จังหวะซิมเปง

	จังหวะซิมเปง							
ร่ามะนา ใหญ่	- - - จ๊ะ	-จ๊ะจ๊ะจ๊ะ	- ตัง - จ๊ะ	- จ๊ะ - ตัง	- - - จ๊ะ	-จ๊ะจ๊ะจ๊ะ	- ตัง - จ๊ะ	- จ๊ะ - ตัง
ร่ามะนา เล็ก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก	-จิกกะจิก
ซ้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ช้าง

กลุ่มที่ 2 มีอัตราจังหวะเร็วและสดใส (Vivace) เหมาะสำหรับเพลงที่มีจังหวะกระชับ มุ่งเน้นความสนุกสนานของท่าร่า ได้แก่ จังหวะรุมบ้า จังหวะมัสรี จังหวะบาโย และจังหวะโยเก้ต ดังตัวอย่างจังหวะโยเก้ต

ตารางที่ 6 จังหวะโยเก้ต

	จังหวะโยเก้ต							
ร่ามะนา ใหญ่	- จ๊ะ - ตัง	- ตัง-โดง	- จ๊ะ - ตัง	- ตัง-โดง	- จ๊ะ - ตัง	- ตัง-โดง	- จ๊ะ - ตัง	- ตัง-โดง
ร่ามะนา เล็ก	- จิก - -	- จิก - -	- จิก - -	- จิก - -	- จิก - -	- จิก - -	- จิก - -	- จิก - -
ซ้อง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง	- - - -	- - - ช้าง

4. ทำนองเพลง ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีระดับเสียงหลายเสียงที่นำมาเรียงต่อกันเป็นหนึ่งเดียวกับลักษณะจังหวะ ทำนองเพลงส่วนใหญ่พัฒนาการมาจากการเลียนเสียงของบทร้อง ซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละกลุ่ม ดังนี้

4.1 ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ นับเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงโนรา หนังตะลุง และการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ แนวสร้างสรรค์ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องด้นทำนองสำหรับใช้ในการบรรเลงได้แก่ เป็พื้นบ้าน (เป็โนราและเป็หนังตะลุง) ซออู้หรือซอดัว และซออู้ ต่อมาภายหลังในยุคตะลุงไฟฟ้าดนตรีสากล มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลประเภทเครื่อง

ดำเนินทำนองเข้ามาผสม ได้แก่ กีตาร์ และคีย์บอร์ด ความโดดเด่นของทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ มีทำนองที่ให้ความสนุกสนานครื้นเครง คึกคักและหนักแน่น สะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่มีความเรียบง่ายของชาวดำมืวรรคเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา ดังตัวอย่าง เช่น เพลงกบเต็น

ตารางที่ 7 เพลงกบเต็น

--- ล	-- ตีรี	-- ตีรี	มรี ตีล	-- ซล	- ตี - รี	- มรี ซิ	- ม - รี
--- ล	-- ซล	- ซ - ฟ	ร ฟ ซล	--- ล	-- ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	- ด - ร

4.2 ทำนองเพลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงรื่อง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองสำหรับใช้บรรเลง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอร์ดिय่น เสน่ห์ทำนองเพลงบรรเลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิมอยู่ที่ท่วงทำนองและสำเนียงบทเพลงซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางดนตรี มีความคล้ายคลึงกับท่วงทำนองเพลงจากชาติตะวันตก อาทิ โปรตุเกส เนเธอร์แลนด์ (ฮอลันดา หรือ ดัทช์) และอังกฤษ เป็นต้น หากแต่สามารถสื่อถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นในพื้นที่กลุ่มจังหวัดภาคใต้ชายแดนของประเทศไทยบริเวณที่มีการเล่นรื่องได้เป็นอย่างดี ดังตัวอย่างเพลง บู่โจะปี่ซัง

ตารางที่ 8 เพลงบู่โจะปี่ซัง

- - - -	- - - -	- ร - ทุ	- ร - ซ	- ท - -	- ท - ล	- - - ซ	- - - ฟ
- ซล	- ล - -	- ร ร ร	- ม - ฟ	- ฟ - -	- ม - ร	- - - ด	- - - ทุ
- - ด ร	- ร - -	- ร - ทุ	- ร - ซ	- ท - -	- ท - ล	- - - ซ	- - - ฟ
- - ซล	- ล - -	- ร ร ร	- ม - ฟ	- ฟ - -	- ม - ร	- ท - -	- ล - ซ
- - - -	- - - -	- ร - ร	- ร - ม	- - ร ต	- ต - -	- ต - ต	- ต - ร

5. บทร้อง ตามขอบเขตการศึกษากำหนดศึกษาเฉพาะบทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน ผลการศึกษาบทร้องส่วนมากเป็นการขับบทโนรา การขับบทหนังตะลุง และเพลงบอก มีสำเนียงเสียงร้องที่ท้าวและห้วน มีทำนองและจังหวะที่คึกคัก หนักแน่น สะท้อนถึงลักษณะอุปนิสัยของคนภาคใต้ ภาษาและเนื้อร้องจะเป็นภาษาถิ่นได้ บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนที่ยังคงมีการแสดงกันอย่างแพร่หลายจะพบได้จากบทร้องทำนองกลอนโนรา บทร้องทำนองกลอนหนังตะลุง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

บทร้องทำนองกลอนโนรา

อัตลักษณ์ คนตรีได้ แต่ภูมิหลัง	ครั้งว้าย หนังโนรา มาแพร่หลาย
กลองโหม่งฉิ่ง ทับปี่ มีมากมาย	สืบโยงสาย นานอักโข แต่โบราณ
มรดก ตกทอดกัน ถึงวันนี้	เพราะเรามี เอกลักษณ์เป็นหลักฐาน
สืบสาวเรื่อง โยงย้อน ก่อนวันวาน	เป็นตำนาน การดนตรี ที่มีมา
ครั้งฝรั่ง ข้ามเลมา เพื่อพาณิชย์	ไทยได้คิด ได้แลกเปลี่ยน เรียนศึกษา
เครื่องดนตรี ตะวันตก หยิบยกมา	ภูมิปัญญา สืบสาน การเด่นรำ

บทร้องทำนองกลอนหนังตะลุง

โพนกร้อโตะบานอกลอปิดโหม่ง	เชื่อมโยงโยงอมต ดุริยศิลป์
ภูมิปัญญาคนปักษ์ใต้เพียงได้ยิน	ก็ลิ้มลิ้นทุกซอก ไรศภัยพาน
เอกลักษณ์ประจำถิ่น นี่แหละศิลป์ชาวใต้ งามวิไลมนนวล	นี่เราควรรสืบสาน
สร้างความสุขสร้างรอยยิ้ม อมดวงมาน	เราลูกหลานควรสืบทอด ตลอดไป

6. ระดับเสียง ระดับเสียงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธจะยึดระดับเสียงปี่พื้นบ้านภาคใต้ เป็นหลัก โดยจะเทียบระดับเสียงปี่กับเสียงโหม่งหรือฆ้องคู่ ซึ่งมีการตั้งระดับเสียงโหม่งทั้งสองใบเป็น คู่ 5 เพอร์เฟก ตรงกับเสียงโน้ตสากล โดย ฆ้องคู่ใบใหญ่ (เสียงต่ำ) ตั้งระดับเสียง ซอล (G) และใบเล็ก (เสียงสูง) ตั้งระดับเสียง เร (D) เทียบระดับเสียงมาตรฐานสากล คี (C) ดังปรากฏตัวอย่างในบทเพลงลวดโหม่ง

ตารางที่ 9 เพลงลอดโหม่ง

----	----	ร ม ร ช	ร ม ด ร	----	----	ม ร ด ล	ช พ ช ล
----	----	ช ล ด ร	พ ช พ ล	----	----	ช ล ช พ	ม ร ด ร

ส่วนระดับเสียงของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิมหรือวงดนตรีประกอบการแสดงรื่อง มีบันไดเสียงแบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ มีการประสานเสียงแบบโมโนโฟนี (Monophony) และโฮโมโฟนี (Homophony) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงรื่อง ดังตัวอย่าง เพลง ลาซุ ซาตุ ปาดู

ตารางที่ 10 เพลงลาซุ ซาตุ ปาดู

--- ร	- ร - ร	- ท ร ม	ร ท ล ร	-- ม ร	ม ร --	ม ร ช ม	ร ท ด ร
--- ร	- ร - ร	- ท ร ม	ร ท ล ร	-- ม ร	ม ร --	ม ร ช ม	ร ท ล ช

7. โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ โครงสร้างบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงไปในทิศทางเดียวกัน รูปแบบของ เพลงสามารถกำหนดได้เองโดยผู้แต่ง ซึ่งไม่มีข้อจำกัดความยาว - สั้น จำนวนท่อน ความช้า - เร็ว โครงสร้างบทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 กลุ่ม มีลักษณะหลัก ๆ ดังนี้

7.1 บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ ส่วนใหญ่เป็นเพลง ซ้าอัตรารั้วหะซ้า 2 ชั้น ประกอบด้วยทำนองเพลง 2 ท่อน ท่อนละ 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมา โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AB AB ส่วนเพลง เร็วอัตรารั้วหะซ้าชั้นเดียว ประกอบด้วยทำนองเพลง 1 ท่อน 4 บรรทัด เล่นซ้ำวนไปมาเช่นเดียวกัน โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA

7.2 บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม มีรูปแบบฟอร์ม

เพลงที่ไม่แน่นอน โดยอาจจะมีท่อนเดียว หรือ 2 ท่อนเพลงสั้น ๆ ประกอบด้วย ทำนองหลักที่เล่นซ้ำวนไปวนมา มีการสร้างบทนำและท่อนจบเพลง ทำนองสร้างจากทำนองย่อย (Motive) โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ก็จะเป็นรูปแบบ AA BB หรือ AB AB ส่วนทำนองเพลงที่มีท่อนเดียวโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็นรูปแบบ AA

สรุปผล

องค์ความรู้อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่ผู้วิจัยทำการศึกษากลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ และกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม โดยกำหนดขอบเขตศึกษาอัตลักษณ์ประเด็น วงดนตรี เครื่องดนตรี จังหวะหน้าทับ ทำนองเพลง บทร้อง ระดับเสียง และโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ วิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อก่อเกิดองค์ความรู้ใหม่ที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ ดนตรีที่นิยมปัจจุบัน ได้แก่ ดนตรีการแสดงโนราห์หนังตะลุง และกลุ่มดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม ดนตรีที่นิยมปัจจุบัน ได้แก่ ดนตรีประกอบการแสดงรองเง็ง เครื่องดนตรีจะเป็นเครื่องที่ใช้บรรเลงโนราห์หนังตะลุง และวงรองเง็ง จังหวะหน้าทับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ พบมี 4 รูปแบบ ได้แก่ การซ้ำลักษณะจังหวะ การแปรลักษณะจังหวะ การบรรเลงลักษณะจังหวะเฉพาะแบบ และการใช้จังหวะขัด ส่วนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม พบมี 7 จังหวะ ได้แก่ โยเก้ต อีนัง ซัมเปง อัสลี มัสรี บาโย และจังหวะรุมบ้า ด้านทำนองเพลง บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้ทั้งสองกลุ่มมีลักษณะร่วมกันคือ มีวรรคเพลงสั้น ๆ บรรเลงวนซ้ำไปมา เพลงซ้ำอัตราจังหวะสองชั้นและเพลงเร็วอัตราชั้นเดียว ทำนองหลักรวมเอาจังหวะ ทำนอง สีสนของเสียงไปในทิศทางเดียวกันมีรูปแบบฟอร์มเพลงที่ไม่แน่นอน มีการสร้างบทนำและท่อนจบ ส่วนบทร้องของเพลงพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ พบในการขับบทโนราห์หนังตะลุง เพลงบอก และ

ลิขสิทธิ์ ระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยพุทธ ยึดระดับเสียงปีและเสียง โหม่ง (ฆ้องคู่) ส่วนระดับเสียงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม มีบันไดเสียง แบบไดอาโทนิค ทั้งเมเจอร์และไมเนอร์ โครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์เป็น รูปแบบ AA / AB / AA B

อภิปรายผล

อัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีการปรับเปลี่ยนเชื่อมโยงหลายมิติ เพื่อปรับตัวให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและความนิยมของคนใน สังคม ควบคู่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในท้องถิ่นภาคใต้ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าอัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากสังคมที่ มนุษย์ดำรงอยู่ โดยบุคคลได้ซึมซับเอาอัตลักษณ์ทางดนตรีนั้นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง ในการสร้างตัวตน อัตลักษณ์ทางดนตรีที่แตกต่างเกิดขึ้นจากการสร้างตัวตนของ บุคคลในแต่ละสังคมที่ต่างกันเป็นความสัมพันธ์ซึ่งอยู่เบื้องลึกระหว่างดนตรีกับ วิถีชีวิต อยู่ภายใต้สังคมของผู้สร้างดนตรีนั้นและได้มีการสืบทอดต่อกันมา ข้อค้นพบดังกล่าวมีความสอดคล้องกับแนวคิดของ พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ ที่กล่าวไว้ว่า อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงบุคคลเข้ากับสังคม ในขณะที่เดียวกันบุคคล ได้ใช้อัตลักษณ์ทางดนตรีนี้ในการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับคนอื่น ๆ ในสังคม การส่งต่อ อัตลักษณ์ทางดนตรีเกิดขึ้นในลักษณะของปฏิบัติการทางวัฒนธรรม (พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, 2559)

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ต่อเนื่องมาแต่อดีตและได้รับ มาจากสังคมและวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสานกับดนตรีที่มีอยู่ เห็นได้จากวงดนตรี พื้นบ้านภาคใต้ชาวไทยมุสลิม ที่มีการนำ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอกคอร์เดียน เข้ามาผสม ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้ชื่อว่า เจ้าแห่งจังหวะ เห็นได้จากจังหวะหน้า ทับที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงรูปแบบต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ส่วนทำนองเพลงมี วรรณเพลงสั้น ๆ มีทำนองหลัก 2 - 3 ทำนอง แนวเพลงกระชับ รวดเร็ว บรรเลง

วนซ้ำไปมา บทร้องเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวส่วนใหญ่จะมุ่งเน้นลีลาจังหวะมากกว่าทำนองเพลง ส่วนโครงสร้างบทเพลงหรือคีตลักษณ์ เป็นรูปแบบที่ไม่สลับซับซ้อนเข้าถึงผู้ฟังได้ง่าย องค์ความรู้ใหม่ที่เป็นอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ดังกล่าวมานี้ มีความสอดคล้องกับ (พงศพิชญ์ แก้วกุลธร, 2551) ที่กล่าวไว้ว่าองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านแต่ละท้องถิ่นจะมีลักษณะหลัก ๆ คือ มีรูปแบบของเพลงที่ไม่ซับซ้อน มักมีทำนองหลักอยู่ 2 - 3 ทำนอง ซึ่งเกิดขึ้นจากการเลียนแบบชีวิตประจำวัน จดจำและถ่ายทอดมาจากปากต่อปากและขยายความกันไปเรื่อย ๆ จึงทำให้เกิดการแพร่กระจายและเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิมอยู่ตลอดเวลา แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นโดยแต่ละท้องถิ่นจะมีท่วงทำนอง ลีลาจังหวะหรือเครื่องดนตรีเป็นแบบฉบับของท้องถิ่นตนเอง เมื่อนำไปร้องหรือบรรเลงที่ได้ก็จะบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นนั้น ๆ ให้ผู้ฟังสามารถรับรู้ได้ทันทีว่าเป็นดนตรีที่มาจากท้องถิ่นใด บทเพลงหรือดนตรีพื้นบ้านจะมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำง่าย และไม่ยากต่อการจะนำไปใช้ร้องหรือบรรเลงในการร้องหรือบรรเลงแต่ละครั้งอาจมีการเพิ่มหรือลดทำนองก็ได้ ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถและไหวพริบปฏิภาณของผู้ร้องหรือบรรเลงที่อาจประดิษฐ์คิดค้นลีลาทำนองให้สอดคล้องกับความต้องการของท้องถิ่นของตนเอง

การศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงและมุ่งศึกษาอัตลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง 2 กลุ่ม ซึ่งปัจจุบันมีการพัฒนาและกำลังเป็นที่นิยมในท้องถิ่น ข้อมูลที่ค้นพบจากการศึกษาจึงเป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ ส่งผลทำให้ครูดนตรี นักดนตรี และผู้สนใจทั่วไป สามารถนำองค์ความรู้ที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไปใช้เป็นข้อมูลทางการศึกษา และผู้สนใจทั่วไปสามารถนำไปต่อยอดขยายปรับใช้สำหรับการประพันธ์หรือสร้างสรรค์ดนตรีพื้นบ้านในลักษณะอื่น ๆ ได้อย่างมีทิศทางและประสิทธิภาพ เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการและวิชาชีพดนตรี นำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปอย่างมีคุณค่าเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สังคม และก่อให้เกิดมูลค่า “ทุนทางวัฒนธรรม” ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลการวิจัยไปใช้

อัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้จากงานวิจัยนี้ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลายด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงพื้นบ้านภาคใต้มิติใหม่ อีกทั้งสถาบันการศึกษาทั่วไปสามารถนำผลการวิจัยนี้ไปปรับใช้ประโยชน์ในด้านการจัดการเรียนการสอน สัมมนาในงานวิชาการทางดนตรี และการจัดการองค์ความรู้ด้านดนตรีพื้นบ้าน นำไปสู่การวางแผนพัฒนาดนตรีพื้นบ้านในภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทยอย่างเป็นระบบ เพิ่มแนวทางในการอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา ต่อยอด และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้อย่างกว้างขวางต่อไปในอนาคต

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ผลการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้จากงานวิจัยนี้ สามารถนำไปใช้เป็นแรงบันดาลใจ หรือใช้เป็นกรณีศึกษาในงานวิจัย สำหรับผู้สนใจหรือนักดนตรีรุ่นใหม่ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีที่มีความแปลกใหม่ตามบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

- พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2551). *พื้นฐานดนตรี*. กรุงเทพฯ: กรพัฒนายิ่ง.
- พิทักษ์ คชวงศ์. (2542). *วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านไทยทักษิณ*. สงขลา: โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา.
- พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2559, มกราคม-มิถุนายน). แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรี. *MFU Connexion: Journal of Humanities and Social Sciences*, 5(1), 146-165.
- ยศถกถล โกศลเหมมณี. (2554). *แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้*. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

- สุจริต บัวพิมพ์. (2538). *มรดกไทย*. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.
- สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2542). “การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้”, ใน *สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ พ.ศ. 2542 เล่ม 1*. กรุงเทพฯ: สยามเพรส แมเนจเม้นท์.
- อำนาจ นุ่นเอียด. (2565, 12 มีนาคม). คุรุภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จังหวัดพัทลุง. *สัมภาษณ์*.