

ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวไทดำ ตำบละเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2546

ISBN 974-04-3510-6

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

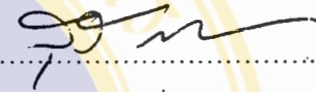
เรื่อง

ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวช่อง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี



เรืออากาศเอกหญิง สายพิรุณ สีนฤกษ์

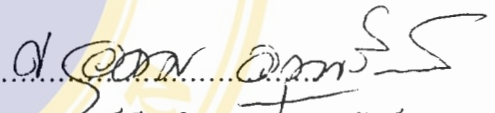
ผู้วิจัย



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์

กศ.บ.

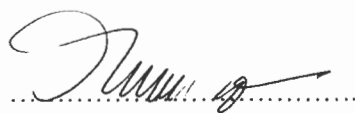
กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์

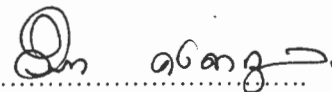
กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์รัศมีคารา หุ่นสวัสดิ์ Ph.D.

คณบดี บัณฑิตวิทยาลัย



นางวิภา คงคากุล

B.A., M.Mus., Ed.D. (Music Education)

ประธานคณะกรรมการบริหารหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

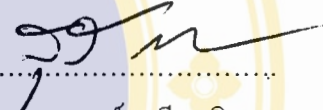
ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวซอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

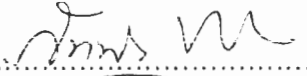
วันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ.2546


.....
เรืออากาศเอกหญิง สายพริณ สิ้นฤกษ์
ผู้วิจัย


.....
รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข
กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)
ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....
ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์
กศ.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....

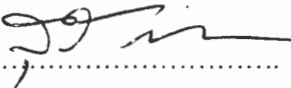
อาจารย์ภัททิยา ชิมเรวัต
ค.บ., ศศ.ม., Docteur de 1' EHESS
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษดิ์
กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์


.....

รองศาสตราจารย์รัศมีดารา หุ่นสวัสดิ์ Ph.D.
คณบดี บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล


.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข
กศ.บ., M.M.E., D.A.(Music)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวช่อง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี สำเร็จได้เพราะได้รับความอนุเคราะห์จากบุคคลหลายท่าน ผู้วิจัยขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข ประธานควบคุมวิทยานิพนธ์ ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ อาจารย์ดร.ภัทธยา ยิมเรวัต กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษาและเวลาอันมีค่าดูแลคุณภาพวิทยานิพนธ์ อีกทั้งมอบความรู้และแนะแนวทางขั้นตอนต่างๆอันเป็นประโยชน์ต่อการทำงานวิจัย

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ อาจารย์สังัด ภูเขาทอง และคณาจารย์ของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลทุกท่าน ที่ได้มอบความรู้ คำแนะนำต่างๆ ตลอดจนชี้แนะแนวทางงานวิจัยเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณอาจารย์วสันต์ชาย อัมโษฐ์ อาจารย์ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ อาจารย์เชื้อชาย ทิพย์สมบัติ คุณศรีจันทร์ น้อยสอาด คุณสรายุทธ อัมโร อีกทั้งขอบคุณเพื่อนสมาชิกดนตรีวิทยา รุ่น 4 ทุกท่าน ที่ให้คำปรึกษาและให้ความช่วยเหลือ

ขอขอบคุณบรรดาพ่อเพลง-แม่เพลงชาวบ้านช่อง ตำบลตะเคียนทอง ที่ได้ให้ข้อมูลและถ่ายทอดเพลงชาวช่องเพื่อการศึกษา รวมทั้งเอื้อเฟื้อที่พักอาศัย ในขณะทำงานภาคสนาม

ขอขอบคุณผู้ให้การสนับสนุนและช่วยเหลือทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนาม ณ ที่นี้

ขอขอบคุณอาจารย์สมชาย หนองฮี ผู้คอยอยู่เคียงข้าง และเป็นกำลังใจมาโดยตลอด

ท้ายสุดขอกราบขอบพระคุณนายสนั่น – นางอัมพร สีนฤกษ์ ผู้เป็นบิดามารดาของผู้วิจัย ผู้ให้ความรักความเมตตาเป็นกำลังใจ และสนับสนุนการศึกษาในทุก ๆ ด้านเสมอมา

สายพิรุณ สีนฤกษ์

ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี (MUSIC IN SOCIOCULTURE OF THE SHAWNG, A TRIBAL PEOPLE IN CHANTABURI PROVINCE, EAST THAILAND).

สายพิรุณ สีนฤกษ์ 4136038 MSMS/M

สาขาวิชาดนตรี ; ศศ.ม.(ดนตรี)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข, กศ.บ., M.M.E., D.A., (MUSIC),
ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ กศ.บ., รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎฐิษฐ์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

บทคัดย่อ

การศึกษาดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพทางมานุษยดนตรีวิทยา ระหว่าง พ.ศ. 2543-2545 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาทบตาและหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชองและลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง

ผลการวิจัยพบว่า เพลงร้องชาวชองทั้ง 4 เพลง ได้แก่ เพลงขันแย้ เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงในพิธีศพ และเพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ หรือ “ผีหิ้งผีโรง” นั้น ยังมีบทบาทสำคัญต่อสังคมวัฒนธรรมของชาวชองอยู่มาก มีหน้าที่โดยตรงคือใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ในด้านความเชื่อ ด้านพิธีกรรม ด้านวิถีชีวิตและสังคม ด้านการเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ และด้านความสามัคคี หน้าที่ทางอ้อมคือ เป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนาน และยังเป็น เครื่องสร้างความสัมพันธ์ ในครอบครัวและสังคมชาวชองให้มีความรู้สึกรักและผูกพันกันและกันมากขึ้น

ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง พบว่า

(1) รูปแบบโครงสร้างของเพลงร้องชาวชอง สามารถแบ่งออกเป็นวลี ประโยค และท่อนเพลงได้อย่างชัดเจน บางเพลงอาจมีวลีย่อยไม่เท่ากันในแต่ละประโยค หากแต่ละประโยคถือได้ว่าเป็นจุดพักของทำนองได้อย่างสมบูรณ์

(2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้างเพลงร้องของชาวชอง มีลักษณะคล้ายลูกตกของดนตรีแบบแผนของไทย ระดับเสียงโครงสร้างอาจไม่เกิดการเคลื่อนที่ซึ่งเป็นลักษณะของการซ้ำโน้ต บางครั้งเกิดการเคลื่อนที่เป็นรูปแบบซ้ำ ๆ กันไปภายใต้รูปแบบโครงสร้างของเพลง และเคลื่อนที่เป็นขึ้นคู่กระโดด ซึ่งพบมากในช่วงกลาง และท้ายของประโยคเพลง

(3) เนื้อเพลงและประโยคทำนองเพลงร้องของชาวชอง ส่วนใหญ่ไม่มีความสัมพันธ์กัน ประโยคเพลงหนึ่ง ๆ มีคำร้องพยางค์ที่ไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับผู้ร้องและสัมผัสในแต่ละประโยค

(4) บันไดเสียงหรือกลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงร้องของชาวชองนี้ เป็นกลุ่มเสียงที่มีลักษณะความเป็นธรรมชาติของชนพื้นบ้านของไทย บันไดเสียงประกอบด้วยเสียงที่กลมกล่อมภายใต้โน้ตโทนิคตั้งแต่ 4 - 5 เสียง

MUSIC IN SOCIOCULTURE OF THE SHAWNG, A TRIBLE PEOPLE IN CHANTABURI PROVINCE, THAILAND.

SAIPIRUN SINRERKS 4136038 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORS : SUGREE CHAROENSOOK, M.M.E., D.A., UDOM ARUNRAT, B.Ed., NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed.A.,

ABSTRACT

This study explored the role of music relating to the sociology of the Showng beliefs and related specific characteristics of the melodic line of the Shawng Chorales.

Ethnomusicology was applied to form the process, concept and analysis in this research. Analysis was conducted by use of the qualitative research approach

The research revealed that the four Shawng chorales such as the yanyae, the wedding song, the funeral song and the ancestor protection song are very important in Shawng society. Sung primarily for religious ceremonies and social gatherings these chorales show respect to ancestors and develop unity within the society. Secondly, they are performed for public entertainment and developing deep relationships between families.

1. The structure is clearly divided into phrases, sentences and verses. Phrases are changed in a sentence to form the perfect cadence.
2. The motif of the structural pitch is similar to the Luk Tok in Thai classical music. The melody is a disjointed motion in the middle and the final phrase
3. Text and melodic phrase are not related. Text setting is not syllabic – it is up to the singer and rhythmic wording
4. The local Thai tone is mainly melodic pitches that are consonant pentatonic scales. This research suggests that music is essential to the Shawng society.

KEY WORDS : THE YANYAE/THE WEDDING SONG/THE FUNERAL SONG/
THE ANCESTOR PROTECTION SONG/SPECIFIC CHARACTE RISTIC

164 P. ISBN 974-04-3510-6

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ.....	ก
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
สารบัญภาพ.....	ญ
สารบัญแผนภูมิ.....	ฎ
สารบัญตาราง.....	ฐ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวเรื่อง.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา.....	3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	3
1.4 ขอบเขตของการศึกษา.....	3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น.....	4
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....	7
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	7
2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา.....	7
2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน.....	8
2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับด้านบทบาทหน้าที่.....	9
2.1.4 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม.....	9
2.1.5 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี.....	10
2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	12
2.2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวกับชาวซอง.....	12
2.2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี.....	13

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....	14
2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับชาวชอง.....	14
2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับลักษณะของเพลงพื้นบ้าน.....	17
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	21
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	21
3.1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารหลักฐานต่าง ๆ	21
3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม.....	21
3.2 วิธีการดำเนินการวิจัย.....	23
3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล.....	23
3.4 การตรวจสอบและลำดับข้อมูล.....	24
3.5 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล.....	24
3.5.1 ศึกษาสภาพปัจจุบันของชาวชอง.....	24
3.5.2 ศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงยันแย เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงในพิธีศพ เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ.....	24
3.5.3 เกณฑ์ในการเลือกประเด็นศึกษา.....	24
บทที่ 4 ชาวชอง.....	26
4.1 ประวัติความเป็นมาของชนชาติชอง.....	26
4.2 ที่ตั้งและอาณาเขต.....	28
4.3 สังคมวัฒนธรรมชาวชอง.....	31
4.3.1 ลักษณะทางร่างกายของชาวชอง.....	31
4.3.2 ลักษณะนิสัย.....	32
4.3.3 ระบบความเชื่อและศาสนา.....	32
4.3.4 ภาษา.....	37
4.3.5 ระบบครอบครัว.....	40
4.3.6 การปกครองและความสัมพันธ์ภายในหมู่บ้าน.....	41

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
4.3.7 ชีวิตความเป็นอยู่และอาชีพ.....	41
4.3.8 เครื่องมือที่ใช้ในการประกอบอาชีพ.....	42
4.3.9 ที่อยู่อาศัย.....	44
4.3.10 อาหารการกิน.....	48
4.3.11 เครื่องนุ่งห่ม.....	50
4.3.12 สาธารณูปโภคพื้นฐาน.....	50
4.4 พิธีกรรม.....	51
4.4.1 พิธีกรรมเกี่ยวกับวิถีชีวิต.....	51
4.4.2 พิธีกรรมเกี่ยวกับอาชีพ.....	60
4.4.3 พิธีกรรมตามความเชื่อ.....	60
บทที่ 5 คนตรีในสังคมวัฒนธรรมชาวชอง.....	66
5.1 เพลงยันแย.....	66
5.2 เพลงในพิธีแต่งงาน.....	68
5.3 เพลงในพิธีศพ.....	71
5.4 เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ.....	74
5.5 บทบาทและหน้าที่ของเพลงในสังคมและวัฒนธรรมชาวชอง.....	76
บทที่ 6 ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง.....	86
6.1 เพลงยันแย.....	87
6.1.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง.....	87
6.1.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง.....	89
6.1.3 ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง.....	90
6.1.4 บันไดเสียง.....	91
6.2 เพลงในพิธีแต่งงาน.....	92
6.2.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง.....	92
6.2.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง.....	96

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
6.2.3 ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง.....	100
6.2.4 บันไดเสียง.....	101
6.3 เพลงในพิธีศพ.....	102
6.3.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง.....	102
6.3.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง.....	107
6.3.3 ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง.....	113
6.3.4 บันไดเสียง.....	114
6.4 เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ.....	116
6.4.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง.....	116
6.4.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง.....	118
6.4.3 ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง.....	120
6.4.4 บันไดเสียง.....	120
บทที่ 7 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	122
7.1 สรุปผลการวิจัย.....	122
7.1.1 บทบาทหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวซอง.....	122
7.1.2 ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวซอง.....	123
7.2 อภิปรายผลการวิจัย.....	124
7.2.1 การศึกษาบทบาทหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวซอง.....	124
7.2.2 การศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวซอง.....	126
7.2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของเพลงร้องชาวซอง.....	127
7.3 ข้อเสนอแนะ.....	128
บรรณานุกรม.....	129
บุคลากร.....	132
ภาคผนวก.....	133
ประวัติผู้วิจัย.....	154
Executive Summary.....	155

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดจันทบุรี.....	29
ภาพที่ 2 แผนที่ตำบลตะเคียนทอง.....	30
ภาพที่ 3 ลักษณะรูปร่างหน้าตาชาวช่องถ่ายภาพกับผู้วิจัย.....	31
ภาพที่ 4 ที่อยู่ของวิญญานบรรพบุรุษ ที่เรียกว่า “ผีหิ้ง”.....	33
ภาพที่ 5 ที่อยู่ของวิญญานบรรพบุรุษ ที่เรียกว่า “ผีโรง”.....	34
ภาพที่ 6 หมอโบราณกำลังทำการบวงสรวง.....	37
ภาพที่ 7 ขวานปู่.....	43
ภาพที่ 8 บ้านชาวช่องแบบโบราณ.....	45
ภาพที่ 9 บ้านชาวช่องสมัยใหม่.....	45
ภาพที่ 10 แผนผังลักษณะบ้านช่องและพื้นที่ใช้สอย.....	46
ภาพที่ 11 บ้านใดบ้าน.....	46
ภาพที่ 12 ห้องสุขา.....	47
ภาพที่ 13 สถานที่อาบน้ำ.....	47
ภาพที่ 14 น้ำพริกและผักจิ้มชนิดต่าง ๆ ของชาวช่อง.....	49
ภาพที่ 15 อาหารหลักของชาวช่อง.....	49
ภาพที่ 16 พ่อหมอทำพิธีโค่นต้นตะเคียน.....	58
ภาพที่ 17 พ่อหมอประกอบพิธีแต่งงานแบกขวานปู่.....	58
ภาพที่ 18 ร่วมกันร้องเพลงในพิธีสวดศพ.....	59
ภาพที่ 19 กลองยาว.....	78
ภาพที่ 20 ตะโพน.....	79
ภาพที่ 21 กลองหนัง.....	80
ภาพที่ 22 โทน – รำมะนา.....	81
ภาพที่ 23 ฉิ่ง.....	82
ภาพที่ 24 ฉาบ.....	82
ภาพที่ 25 กรับ.....	83
ภาพที่ 26 โหม่ง.....	83

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 27 ผนังฟาก.....	84
ภาพที่ 28 สถานที่เก็บเครื่องดนตรี.....	85



สารบัญแผนภูมิ

	หน้า
แผนภูมิที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ของภาษาในตระกูลออสโตร-เอเชียติก.....	39
แผนภูมิที่ 2 แสดงลักษณะพื้นที่ในการประกอบพิธีแต่งงานภายในบริเวณบ้าน.....	57
แผนภูมิที่ 3 แสดงบริเวณสถานที่ใช้ทำพิธีเชยผีหิ้ง.....	61
แผนภูมิที่ 4 แสดงบริเวณสถานที่ใช้ทำพิธีเชยผีโรง.....	64



สารบัญตาราง

หน้า

ตารางแสดงหมู่บ้าน จำนวนครัวเรือน จำนวนประชากร

ตำบลตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี พ.ศ. 2545..... 28



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อเรื่อง

ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีชุมชนกลุ่มน้อยอาศัยอยู่กระจายไปทั่วทุกภาค เช่น ชาวจีน ชาวไทยมุสลิม ชาวลาว ชาวไทยภูเขาเผ่าต่าง ๆ ชาวยวน ชาวเขมร และชาวเล ที่อาศัยอยู่ตามเกาะต่าง ๆ ชายฝั่งทะเลด้านมหาสมุทรอินเดีย เป็นต้น รวมทั้งชาวช่องที่อาศัยอยู่ทางภาคตะวันออกของประเทศไทย บริเวณจังหวัดระยอง จันทบุรี ตราด (ตรี อมาตยกุล, 2500: 12) โดยเฉพาะจังหวัดจันทบุรี มีชาวช่องอาศัยอยู่มากที่สุด (Webber, 1976: 24)

ชาวช่อง เป็นชนพื้นเมืองดั้งเดิมตั้งรกรากอยู่ที่เมืองจันทบุรีมาเนิ่นนาน ปัจจุบันเป็นเพียงชนกลุ่มน้อย ชุมชนของชาวช่องที่ยังรวมตัวกันอย่างเหนียวแน่นอยู่ในกิ่งอำเภอเขาภิรมย์ภู ที่บ้านตะเคียนทอง และบ้านคลองพลู ชนกลุ่มนี้มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง สิ่งเหล่านี้ได้แก่ ลักษณะรูปร่าง ภาษา และขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวช่องที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือผู้ชายเป็นผู้เข้าป่าล่าสัตว์เล็กสัตว์น้อยที่ไม่ใช่สัตว์สงวนเพื่อเป็นการยังชีพและหาของป่า เช่น น้ำมันยางไปขาย ทำสวน ทำนา ผู้หญิงรับผิดชอบงานบ้านงานเรือน สืข้าว การปลูกสร้างบ้านเรือนยังคงใช้ใบระกำ ไม้ไผ่สับฟาก และวัสดุที่หาได้จากธรรมชาติ ใช้ภาษาช่องในการสื่อสารกับพวกเดียวกัน วิถีวัฒนธรรมหลายอย่างยังคงปฏิบัติกันอยู่ ไม่ว่าจะเป็นประเพณี พิธีกรรม เช่น พิธีการเล่นเชิญผีหิ้งผีโรง อันแสดงถึงความเคารพและระลึกถึงบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว พิธีแต่งงาน และพิธีศพ

ความเป็นอยู่ของชาวช่องนั้น ไม่จำเป็นต้องพึ่งเครื่องอำนวยความสะดวกที่ต้องอาศัยไฟฟ้า ไม่มีโทรทัศน์ ไม่มีวิทยุ ก็สามารถสร้างความบันเทิงความสนุกสนานกันเองในแบบอย่างของชาวช่องได้ หากใครมีโอกาสได้เดินทางผ่านหมู่บ้านชาวช่องในเวลาค่ำมักได้ยินเสียงเพลงร่ำวงพร้อมกับเสียงหัวเราะครื้นเครงดังมาแต่ไกล เพราะหลังจากที่ออกจากบ้านไปทำงานตั้งแต่เช้าตรู่จนถึงเสร็จงานกลับมาถึงบ้านในเวลาเย็น อาบน้ำทำความสะอาดร่างกาย ทานข้าวปลาอาหารเป็นที่เรียบร้อยแล้ว นายหัน พิเศษฐ์ ผู้เป็นหัวหน้ากลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านของ จึงฉิม้องหรือกลองกรึกเพื่อเป็นการเรียกหรือบอกกับเพื่อนบ้านว่าถึงเวลาที่ต้องมารวมตัวเพื่อร้องรำทำเพลงกันแล้ว ผู้ที่ได้ยินเสียงเรียกก็เดินกันมาที่บ้านของหัวหน้ากลุ่มนั้น หลังจากนั้นเสียงเพลงร่ำวงดังขึ้นอย่างต่อเนื่องไม่ขาดระยะสลับกับเสียง “วี๊ด” ที่คนร้องทำแทนเสียงเป่านกหวีดเพื่อแสดงว่าหมดรอบ บทเพลง

รอบใหม่ก็ตั้งขึ้นต่ออีกผู้วิจัยยกตัวอย่างบทเพลงรางวัลที่มักได้ยินเสมอๆ ในขณะทำงานวิจัยภาคสนาม ซึ่งมีเนื้อร้องเป็นภาษาไทยดังนี้

“ที่นี้เป็นที่ประชุม

สาวหนุ่มเข้ามาพอรำ

ชายงามพอรำตามหลัง

สาวงามเก๋ารำเด่นเอย

นางน้อยนาง

เอยเล็กเอยบางเหมือนนางละคร

เข็มขัดมารัดเอวกลม

ฉันอยากจะชมแม่ผมคัดลอน”

(สุดใจ แสงทวงษ์: สัมภาษณ์)

วิถีชีวิตประจำวันของชาวซอง มักมีคนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมอ ดังเพลงรางวัลที่กล่าวข้างต้น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงกล่อมลูก เพลงที่ร้องเล่นเพื่อความสนุกสนาน ฯลฯ ยังมีเพลงที่สำคัญและเป็นหลักของงานพิธีกรรม เช่น เพลงย่นแย่งซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของชาวซอง เพลงที่ใช้ในพิธีแต่งงาน เพลงที่ใช้ในพิธีศพ เพลงเชิญผีที่ใช้ในพิธีไหว้ผีบรรพบุรุษ หรือที่ชาวซองเรียกว่า “พิธีเชิญผีหิ้งผีโรง” เพลงเหล่านี้ถือเป็นเพลงสำคัญ

สภาพสังคมของชาวซองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นสังคมที่พึ่งพาอาศัยกันและกัน วัฒนธรรมความเชื่อต่างๆ ได้ถูกถ่ายทอดมาสู่ชนรุ่นหลัง ใช้วิธีการสืบทอดกันแบบปากต่อปากหรือที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” โดยมีวิธีการถ่ายทอด ดังนี้

1. การถ่ายทอดโดยตรงจากผู้อาวุโส ไม่ว่าจะเป็น พ่อแม่ ปู่ย่า ตายาย หรือพ่อเพลงแม่เพลงในหมู่บ้าน
2. การถ่ายทอดผ่านเพลงพื้นบ้าน
3. การถ่ายทอดผ่านทางพิธีกรรม

ปัจจุบันนี้วิถีชีวิตชาวซองกำลังเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากอิทธิพลของเทคโนโลยีด้านการสื่อสาร และการคมนาคม ที่สะดวกสบาย กอปรกับชาวซองได้ส่งบุตรหลานไปศึกษาในตัวเมือง ทำให้บุตรหลานได้รับอิทธิพลจากสังคมภายนอก เช่น การฟังดนตรี การใช้ภาษา การแต่งกายที่เป็นสมัยนิยมมากขึ้น ดังนั้นวิถีชีวิตสังคมของซองกำลังเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลกภายนอก

จากงานภาคสนามผู้วิจัยสังเกตได้ว่า คนตรีและเพลงร้องของชาวซองมีท่วงทำนองคล้ายคลึงกับเพลงพื้นบ้านภาคกลาง อีกทั้งคำร้องใช้ภาษาไทยเป็นส่วนใหญ่มีภาษาของปะปนอยู่บ้างไม่มากนัก เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และขับร้องส่วนใหญ่มักใช้เครื่องดนตรีที่อยู่ในวงกลองยาวของภาคกลาง เช่น กลองยาว กลองกรู้ก ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ตะโพน รำมะนา

เป็นต้น โดยยังขาดการส่งเสริมและอนุรักษ์ให้รักษาสภาพความเก่าแก่ดั้งเดิมของท่วงทำนองเพลง และภาษาที่ใช้ในบทเพลง และขณะนี้มีแนวโน้มว่าเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของชาวชอง กำลังสูญหายไป จากวิถีชีวิตเนื่องจากเยาวชนรุ่นใหม่ไม่นิยมเพลงพื้นบ้านดั้งเดิม และหันไปให้ความสนใจกับเพลง สมัยใหม่ที่มาพร้อมกับสื่อต่างๆมากกว่า คนตรีและเพลงร้องของชาวชองจึงเสื่อมความนิยมลง และ มีความเป็นไปได้ว่าอนาคตจะหาคนสืบทอดได้ยากขึ้น ในขณะที่ชาวชองยังมีคนตรีและเพลงร้อง ที่เข้าไปมีบทบาทและหน้าที่สำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวชองเป็นอย่างมาก

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงเลือกทำการศึกษาเรื่อง “คนตรีในสังคมวัฒนธรรม ของชาวชอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี” เพื่อศึกษาถึงบทบาทและหน้าที่ของเพลงที่มี อิทธิพลต่อสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง และเห็นสมควรให้มีการส่งเสริมและอนุรักษ์บทเพลงพื้น- บ้านของชาวชองนี้ไว้ รวมทั้งลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง ผลจากการศึกษาถือ ว่าเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมคนตรีและเพลงร้องของชาวชองที่กำลังสูญหายให้ยังคงอยู่ อีกทั้งเป็นประโยชน์ต่อวิชาการทางด้านดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยา รวมทั้งเป็นแนวทางใน การศึกษาคนตรีของกลุ่มชนชาติอื่น ๆ ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

- 1.2.1 เพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชอง
- 1.2.2 เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.3.1 ทำให้ทราบถึงบทบาทและหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชอง
- 1.3.2 ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

- 1.4.1 ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการศึกษาเฉพาะเพลงร้องของชาวชองใน พื้นที่ ต.ตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จ.จันทบุรี เท่านั้น
- 1.4.2 การศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง ผู้วิจัยเลือกศึกษาวิเคราะห์ ในด้านต่าง ๆ ต่อไปนี้

1. รูปแบบโครงสร้างของเพลง
2. การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง
3. ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงกับประโยคทำนอง
4. บันไดเสียง

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยดังนี้

1.5.1 ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกทำนองเพลง ตลอดจนเนื้อหาของดนตรีของด้วยแถบบันทึกเสียง แล้วนำเสนอด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล ในการบันทึกโน้ตทางดนตรีวิทยา เพื่อใช้วิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะของทำนองเพลงร้องชาวชอง ซึ่งได้จากการบันทึกเสียงในขณะทำงานวิจัยภาคสนาม ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาวิเคราะห์เฉพาะบทเพลงสำคัญที่ใช้ประกอบพิธีกรรมและยังเป็นที่นิยมร้องกันอยู่ในปัจจุบัน จำนวน 4 เพลง ได้แก่

1. เพลงยันแย๋
2. เพลงในพิธีแต่งงาน
3. เพลงในพิธีศพ
4. เพลงในพิธีการเล่นผีหิ้งผีโรง

1.5.2 ในงานวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือก นายปิ่น สิทธิจันทร์ เป็นบุคคลข้อมูลในการร้องเพลงในพิธีกรรมต่างๆของชาวชอง เพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางของทำนองเพลงร้องชาวชอง โดยพิจารณาตามหลักเกณฑ์ 4 ข้อ ดังนี้

1. มีอายุระหว่าง 40-75 ปี
2. เป็นพ่อเพลงที่ได้รับการยอมรับมากที่สุดจากคนในหมู่บ้าน ให้เป็นผู้ขับร้องเพลงในการประกอบพิธีกรรมต่างๆใน ตำบลตะเคียนทอง
3. เป็นพ่อหมอที่มีความสามารถในการประกอบพิธีกรรมทางความเชื่อของชาวชอง จนเป็นที่ยอมรับและนับถือเป็นอย่างมากของชาวบ้านใน ตำบลตะเคียนทอง
4. เป็นพ่อเพลงที่มีความสามารถในการถ่ายทอดเพลงร้องชาวชอง ให้กับเยาวชนคนรุ่นใหม่ได้เป็นอย่างดี

1.5.3 การศึกษาลักษณะเฉพาะของทำนอง ผู้วิจัยใช้วิธีถอดและบันทึกโน้ต โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี

1.5.4 การคัดเลือกบทเพลงเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของทำนองเพลง ผู้วิจัยคัดเลือกการขับร้องของนายปิ่น สิทธิจันทร์ จากการขับร้องในรอบแรกเท่านั้น

1.5.6 ผู้วิจัยกำหนดใช้ ๐ แทนระดับเสียงหลัก และ • แทนระดับเสียงผ่าน ในประเด็นระดับเสียงโครงสร้าง

1.5.7 การอ้างอิงเอกสารภาษาไทย ใช้พุทธศักราช เอกสารภาษาอังกฤษใช้คริสต์ศักราช

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

การบูรณ หมายถึง พิธีการตรวจดวงชะตา การทำพิธีทางไสยศาสตร์และการทำพิธีรักษาโรคภัยไข้เจ็บของชาวชอง

ชาวชอง หมายถึง คนพื้นเมืองดั้งเดิมที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ใน ตำบลตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏจังหวัดจันทบุรี

เนื้อเพลง หมายถึง เนื้อเพลงที่บ่งบอกถึงเนื้อหา ความหมายของเพลงอาจนมาจากเรื่องราวในวรรณกรรม เหตุการณ์ต่างๆหรือที่ผู้ร้องแต่งขึ้นเอง

บันไดเสียง หมายถึง กลุ่มของระดับเสียงหรือโน้ตที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับขั้น จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง เรียกว่า ระดับเสียงขาขึ้น จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ เรียกว่าระดับเสียงขาลง ในหนึ่งช่วงทบ (Octave)

ประโยคทำนอง หมายถึง แนวทำนองที่ดำเนินไปถึงจุดพัก รวมถึงวลีย่อยของทำนองที่สามารถแบ่งวรรคตอนได้ โดยมีลักษณะเฉพาะของแต่ละเพลง

ผีโรง หมายถึง ดวงวิญญาณผีบรรพบุรุษที่เสียชีวิตไปแล้ว ชาวชองมีการเล่นเชยผีปีละ 1 ครั้ง โดยเชยวิญญาณผีบรรพบุรุษมาเข้าร่างคนทรง ที่เรียกว่าผีโรงเนื่องจากการเล่นผีโรงต้องปลูกสร้างโรงเป็นเพิงไว้ในบริเวณบ้านของชาวชอง และกระทำพิธีกันที่โรงที่ปลูกสร้างขึ้น

ผีหิ้ง หมายถึงดวงวิญญาณผีบรรพบุรุษที่เสียชีวิตไปแล้ว ชาวชองมีการเล่นเชยผีปีละ 1 ครั้ง โดยเชยวิญญาณผีบรรพบุรุษมาเข้าร่างคนทรง ที่เรียกว่าผีหิ้งเนื่องจากการเล่นผีหิ้ง ต้องกระทำพิธีตรงบริเวณหิ้งบูชาบรรพบุรุษในบ้านของครอบครัวชาวชอง

พ่อหมอหรือพ่อเพลง หมายถึง ชายผู้มีอาวุโสเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมและสามารถขับร้องเพลงของชาวชอง

เพลงร้อง หมายถึง เพลงที่ชาวชองใช้ขับร้องในวิถีชีวิตและใช้ร้องขณะประกอบพิธีกรรม เพลงในพิธีแต่งงาน หมายถึง เพลงร้องพื้นบ้านที่ใช้ประกอบการแห่ขบวนขันหมากจากบ้านเจ้าบ่าวไปยังบ้านเจ้าสาวในพิธีแต่งงานของชาวชอง

เพลงยันแย้ หมายถึง เพลงร้องพื้นบ้านที่สามารถใช้ร้องทั้งในพิธีมงคล เช่น พิธีแต่งงาน พิธีขึ้นบ้านใหม่ และพิธีอวมงคล เช่น งานศพ เป็นต้น ซึ่งใช้ร้องเล่นหลังจากทำพิธีกรรมเสร็จแล้ว

เพลงในพิธีศพ หมายถึง เพลงไหว้ครูที่ใช้ร้องในพิธีศพครั้งแรกของชาวชอง ก่อนจะมีการละเล่นอื่นต่อไป

เพลงในพิธีเชิญบรรพบุรุษ หรือ ผีหิ้งผีโรง หมายถึง เพลงที่ใช้ร้องประกอบในประเพณีการเล่นเชิญผีหิ้งหรือผีโรงเพื่อเซ่นไหว้บรรพบุรุษ

แม่หมอ หมายถึง หญิงผู้มีอาวุโสเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมของชาวชอง

รูปแบบโครงสร้างของเพลง หมายถึง ทำนองเพลง อาจแบ่งเป็นประโยคหรือวลีได้

ลักษณะเฉพาะ หมายถึง ลักษณะขององค์ประกอบภายในบทเพลงนั้นๆ

หมอบูรณ์ หมายถึง หมอที่ทำพิธีรักษาโรค ดูดวงชะตาและทำพิธีทางไสยศาสตร์ของชาวชอง

วลีเพลง หมายถึง หน่วยทำนองเพลงซึ่งฟังแล้วมีความรู้สึกจบสมบูรณ์ในตัว วลีเพลงประกอบด้วยหน่วยทำนองย่อย ได้แก่ เซลล์ จำนวนไม่จำกัด ความยาวของวลีเพลงจะพิจารณาจากสัมผัสระหว่างประโยคเพลงในโครงสร้างของเพลง

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี เอกสารงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้กำหนดแนวทาง
สำหรับการศึกษาค้นคว้าของชาวทอง โดยจำแนกออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาแบ่งออกได้ดังนี้

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับมานุษยดนตรีวิทยา

อลัน เมอร์เรียม (Alan Merriam, 1964: 6) ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับระเบียบวิธีทางมานุษย-
ดนตรีวิทยาไว้ว่า วิชามานุษยดนตรีวิทยามีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรม
และพฤติกรรมต่างๆของมนุษย์ เป็นวิธีการที่ต้องใช้ทั้งงานภาคสนาม และห้องทดลอง
การปฏิบัติการจริงถูกกำหนดโดยผลของการปฏิบัติงานภาคสนาม เทคนิคของการปฏิบัติการและวิธี
การปฏิบัติงานภาคสนามเป็นสิ่งจำเป็นมาก เพราะทำให้ได้ข้อมูลที่เที่ยงตรงกับความเป็นจริงมากที่สุด

บรูโน เนตตี้ (Bruno Nettl: 1964 อ้างถึงในอรรถาธิบาย บรรณานุกรม, 2540) กล่าวว่าการศึกษา
ทางมานุษยดนตรีวิทยามีการทำงาน 2 อย่างคือ การออกภาคสนาม ได้แก่ การเก็บข้อมูลปฐมภูมิและ
การหาประสบการณ์ตรงและงานที่โต๊ะทำงาน ได้แก่ การบันทึกโน้ต การเรียบเรียงข้อมูล การ
วิเคราะห์ข้อมูล และการสรุปผลการศึกษา งานภาคสนามเป็นงานที่ย่างยากซับซ้อน ในสถานการณ์ที่
มีการผสมผสานระหว่างงานวิจัยและสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ต้องใช้ทั้งวิธีการ
ทางวิทยาศาสตร์และศิลปศาสตร์ควบคู่กันไป ผลและเป้าหมายของการออกภาคสนามมิใช่เพียงการ
ได้มาซึ่งข้อมูลที่บันทึกไว้ในรูปแบบต่างๆกันเท่านั้น แต่ต้องคำนึงถึงประสิทธิภาพของผู้ทำการวิจัย
ภาคสนามและความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในท้องถิ่นที่ศึกษาด้วย

กฎเกณฑ์ประการแรกในการทำงาน ต้องใช้ความรู้ทางระเบียบวิธีวิจัยทางภาคสนามและ
นอกจากนี้ต้องใช้เทคนิคการวิจัยภาคสนาม ปัญหาที่ต้องใช้เทคนิคภาคสนามก็คือในส่วนที่เป็นปัญหา
เกี่ยวกับความจริงทางมานุษยดนตรีวิทยา จุดที่ต้องศึกษา สิ่งเหล่านี้จำเป็นต้องใช้เทคนิคภาคสนามที่
เหมาะสม ผลการศึกษาภาคสนามขั้นต้นจำเป็นต้องมีการศึกษาซ้ำเพื่อประเมินผลงานที่ทำไปแล้ว

หรือการศึกษาเพื่อเพิ่มเติมเมื่อวัฒนธรรมได้เปลี่ยนไป และศึกษาเพิ่มเติมในส่วนที่ไม่ได้ศึกษาวิจัยมาก่อนและควรต้องมีการศึกษาวิจัยในแง่มุมหรือมุมมองใหม่ ๆ

จากการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับมานุษยคดีวิทยา ทำให้ผู้วิจัยทราบว่าการศึกษาเกี่ยวกับทางด้านมานุษยคดีวิทยา มีความจำเป็นต้องมีความรู้ในการใช้วิธีการปฏิบัติงานภาคสนาม เพื่อให้เข้าใจเกี่ยวกับความเป็นอยู่และวัฒนธรรมในท้องถิ่น

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้าน

แนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้านของปราณี วงษ์เทศ (2525: 104) ได้กล่าวถึงแนวการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยาว่า การศึกษาวิเคราะห์เพลงที่สมบูรณ์นั้น ควรศึกษาถึงโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมด้านอื่นๆ รวมทั้งประวัติของผู้ร้องพร้อมกันไปด้วย ไม่ว่าในด้านประวัติศาสตร์ สังคม จิตวิทยา โครงสร้างทางสังคม จิตวิทยา ภาษา วรรณกรรม สุนทรียศาสตร์ สัญลักษณ์ และศิลปะด้านอื่นๆ การศึกษาเพียงด้านเดียวย่อมไม่เพียงพอต่อความเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้ ควรศึกษาอย่างน้อย 6 ประเด็น คือ

ประเด็นแรก ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมทางวัตถุของเครื่องดนตรี

ศึกษาทั้งด้านกายภาพและระบบเสียง จัดประเภทแบ่งแยก การสร้างและประวัติความเป็นมา

ประเด็นที่สอง เนื้อเพลง

ศึกษาโครงสร้างทางภาษาและความสัมพันธ์กับเสียง การใช้เสียง เทคนิควิธีการตลอดจนปัญหาและทางแก้ไข ศึกษาเรื่องราวที่สอดคล้องกับเรื่องในเนื้อภาษา ความหมาย มูลเหตุและผลตอบรับ การประยุกต์ใช้ในวิถีชีวิตของชนเผ่าและสังคมอื่น การนำไปใช้ยังถิ่น การแพร่กระจาย

ประเด็นที่สาม การแบ่งประเภทของดนตรี

ศึกษาแล้วแบ่งตามทัศนะของเจ้าของวัฒนธรรมและตามทฤษฎี ว่าแบ่งอย่างไรจึงเหมาะสม

ประเด็นที่สี่ นักดนตรี – นักร้อง

เลือกศึกษานักดนตรีที่ชนเผ่าให้ความนิยมนยอมรับว่าดีที่สุดเท่าที่มีอยู่ ศึกษาวิธีการฝึกหัดเทคนิควิธีการบรรเลง การถือเป็นอาชีพเพียงอย่างเดียว หรือมีบทบาทที่มากกว่า มีระบบวิธีการสอนหรือถ่ายทอดอย่างไร ผลงานอันเป็นที่ยอมรับ ข้อที่โดดเด่นปลีกย่อย การสืบหาข้อที่เด่นเหมือนกัน ตลอดจนการสืบเชื้อสายในวงศ์ตระกูล ระบบที่เกี่ยวพันอุปถัมภ์

ประเด็นที่ห้า บทบาทหน้าที่และโอกาสในการแสดงหรือเล่นดนตรี

ศึกษาบทบาทหน้าที่ในกิจกรรมประเภทหรือลักษณะใด อย่างไร สังคมให้การยอมรับหรือให้ความสำคัญอย่างไร นอกจากนั้นหน้าที่ยังแบ่งออกเป็น 2 ระดับ คือ ที่เป็นไปตามเจ้าของวัฒนธรรมแบ่งไว้ และที่เป็นหน้าที่แฝงผู้ที่ศึกษาควรพิจารณาตามหลักวิชาอีกระดับหนึ่ง

ประเด็นที่หก กิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์

ศึกษาพื้นฐานแนวคิดทางสังคมเกี่ยวกับดนตรี การเกิดมาของดนตรี สถานภาพของเครื่องดนตรีและนักดนตรี มาตรฐานเสียง การผลิตเสียง การสร้างจังหวะ ความเชื่อในลักษณะดนตรีอย่างไรที่ชนเผ่าเห็นว่าไพเราะ

จากแนวคิดด้านการศึกษาเพลงพื้นบ้านของปราณี วงษ์เทศ สรุปได้ว่าควรศึกษาด้านโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมด้านอื่นๆไปพร้อมกัน เช่น ควรศึกษาข้อมูลตัวดนตรี นักดนตรี และกิจกรรมอื่นๆที่เกี่ยวข้อง จึงสามารถเข้าใจสังคมนั้นได้อย่างชัดเจน

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับด้านบทบาทหน้าที่

อลัน เมอร์เรียม (Alan Merriam, 1964: 6) นักมานุษยดนตรีวิทยา ได้นำแนวคิดของ โบรินีสลอร์ มาลินเนาท์กี มาใช้เป็นรูปแบบในการศึกษาเรื่องราวมนุษย์กับดนตรี เขาเชื่อว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถบ่งบอกวัฒนธรรมของมนุษย์ในสังคม และเน้นว่านักมานุษยดนตรีวิทยาต้องสามารถอธิบายและเข้าใจลักษณะนั้นได้อย่างแท้จริง คือต้องศึกษากระบวนการที่เปลี่ยนแปลงของมนุษย์ สถานะและการดำรงชีวิตอยู่ของประชากรในวัฒนธรรมนั้นๆ

การศึกษาด้านบทบาทหน้าที่ของดนตรีต่อสังคม ผู้วิจัยนำแนวความคิดของ อลัน เมอร์เรียม มาใช้เป็นแนวทางการศึกษาด้านบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมและวัฒนธรรมของชาวซอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี

2.1.4 ทฤษฎีที่เกี่ยวกับการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม

สังคมมนุษย์ย่อมมีการติดต่อสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในระหว่างบุคคลต่อบุคคล และระหว่างชุมชนต่อชุมชน อันเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง การที่สังคมมีการติดต่อสัมพันธ์กันย่อมทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน เป็นผลส่งให้มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม เกิดการปรับปรุงเพื่อให้วัฒนธรรมที่ได้รับมานั้นมีลักษณะเหมาะสมเข้ากันได้กับสังคมของตน การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดังกล่าวสามารถเป็นไปได้ทั้งแบบลักษณะที่เรียกว่าการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม อีกแบบหนึ่งเรียกว่า การหยิบยืมทางวัฒนธรรม และแนวคิดทางด้านนิเวศวิทยาวัฒนธรรมของ จูเลียน สตีเวิร์ด (Julian Steward 1955 อ้างใน ชศ สันติสมบัติ, 2537: 35) ที่กล่าวว่า “วิวัฒนาการทางวัฒนธรรมอาจเกิดได้หลายสาย และแต่ละแนวย่อมมีความแตกต่างกัน ความแตกต่างกันนี้อาจเกิดจากการปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อม เทคโนโลยี และโครงสร้างของสังคมเป็นหลัก”

เอ็ดเวิร์ด ทายเลอร์ (Edward Tylor) นักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษ ได้ให้ความหมายว่า การกระจายหรือการสื่อสารข้ามพื้นที่องค์ประกอบ หรือลักษณะทางวัฒนธรรม การกระจายตัวของวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุขึ้น โดยการเคลื่อนย้ายของสื่อกลางเข้าสู่ขอบเขตของสังคมใหม่ หรือโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรม (สุริยา สมุทคุปดี และคนอื่นๆ, 2535: 4)

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการกระจายของวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปยังอีกสังคมหนึ่งในช่วงเวลาที่แน่นอน การแพร่กระจายมักเกิดขึ้นผ่านช่องทางการสื่อสารที่ชัดเจน ขณะเดียวกันรูปแบบของการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดังกล่าวนี้ ต้องเกิดขึ้นภายในระบบของสังคมวัฒนธรรม

เมื่อมีการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งมาสู่สังคมหนึ่ง เนื่องจากการยอมรับวัฒนธรรมใหม่นั้นของคนในสังคม การยอมรับนั้นไม่ได้รับมาทั้งหมดแต่มีการปรับบางส่วนที่รับมาเพื่อให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมเดิม เงื่อนไขการปรับเปลี่ยนนี้รวมทั้งสภาพเศรษฐกิจ การเมือง ศาสนา ความเชื่อ ค่านิยม และสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ฯลฯ

จากแนวคิดนี้ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับอิทธิพลที่มีผลต่อการดำรงชีวิตวัฒนธรรมดนตรี เครื่องดนตรีที่ชาวช่องได้รับการแพร่กระจายมาจากสังคมภายนอกด้วย

2.1.5 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี

แนวคิดด้านการวิเคราะห์ดนตรีของ อนุกรม จรรย์ยานนท์และคนอื่นๆ (2542: 28-70) ได้เสนอแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนอง ทา ดนตรีของชาวกระเหรี่ยงสะกอ โดยแบ่งหัวข้อวิเคราะห์ออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

1. รูปแบบของโครงสร้างของเพลง

เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างของรูปแบบคีตลักษณ์ในลักษณะภาพรวมของทำนองว่าประกอบด้วย เซลล์, วลีเพลง และประโยคเพลงอย่างไร

วลีเพลง หมายถึง หน่วยทำนองที่มีความสมบูรณ์จบในตัวเอง การกำหนดเป็นวลีเพลงพิจารณาจากการว่าเพลง ตั้งแต่การเริ่มร้องถึงจุดพักเพื่อหายใจหรือการเว้นระยะในช่วงลงคำสุดท้ายซึ่งส่งสัมผัสไปยังวลีเพลงถัดไปตามลักษณะคำประพันธ์

ประโยคทำนอง หมายถึง ทำนองเพลงที่ประกอบด้วยวลีเพลง ความยาวของประโยคทำนองมีความสัมพันธ์โดยตรงกับโครงสร้างลักษณะคำประพันธ์

2. การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างท่วงทำนองเพลงร้องชาวของ ในประเด็นการใช้เสียงหลักหรือเสียงสำคัญ มาเป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจโครงสร้างท่วงทำนองเพลง เสียงหลักนั้นจะพิจารณาจากการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ซ้ำกันจำนวนมากครั้ง

3. ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงกับประโยคทำนอง

เป็นการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของการเรียงพยางค์ของเนื้อเพลงที่สัมพันธ์กับวลีเพลงใน 1 วลีเพลง เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงกับประโยคทำนองในบทเพลง

4. บันไดเสียง

บันไดเสียงหมายถึง โน้ตดนตรี 5-12 ตัวเรียงกันตามลำดับจากต่ำไปหาสูง หรือจากสูงไปหาต่ำ บันไดเสียงมีหลายชนิดแต่ละชนิดมีโครงสร้างต่างกัน

การศึกษาวเคราะห์ดนตรี จำเป็นต้องศึกษาประเด็นทั้ง 4 เพราะเป็นพื้นฐานในการศึกษาเบื้องต้น เพื่อให้ทราบลักษณะคีตลักษณ์และรายละเอียดของดนตรีของเพลงอย่างชัดเจน

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (2540: 11-12) กล่าวเกี่ยวกับเรื่องการบรรจุคำร้องในทำนองว่ามี 4 วิธี คือ

1. บรรจุคำร้องแบบเนื้อเต็ม คือ 1 โน้ต ของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์
2. บรรจุคำร้องแบบมีเอื้อนเล็กน้อย คือ 2-3 โน้ตของทำนองต่อคำร้อง 1 พยางค์ เป็นวิธีที่ใช้มากที่สุด
3. บรรจุคำร้องแบบเนื้อเอื้อน คือ ใช้โน้ตของทำนองหลายๆ โน้ต ต่อคำร้อง 1 พยางค์
4. บรรจุคำร้องซ้เสียงเดิม คือ ใช้โน้ตเดียวซ้ำๆ ไปจนหมดคำร้องหลายๆ พยางค์ที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็ว

จากการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี ผู้วิจัยนำแนวคิดในการศึกษารูปแบบโครงสร้างทำนองและองค์ประกอบดนตรี มาประยุกต์ศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของท่วงทำนองเพลงร้องของชาวของในเพลงยันแย เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงในพิธีศพ และเพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ แบ่งเป็นประเด็น ได้แก่ การศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลง การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงกับประโยคเพลง และบันไดเสียง

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 งานวิจัยเกี่ยวกับชาวชอง

กึ่งกาญจน์ กุสสถานภาพ (2542) วิจัยเรื่อง “การศึกษาเปรียบเทียบหมวดคำในภาษาชองกับภาษาไทยมาตรฐาน” ผลการวิจัยพบว่ามี 2 ลักษณะ กล่าวคือลักษณะที่เหมือนกันกับภาษาไทยมาตรฐานและลักษณะที่แตกต่างกับภาษาไทยมาตรฐาน

สายฝน เหลือมคั่น (2534) วิจัยเรื่อง “ภาษาของ หมู่บ้านน้ำขุ่น ตำบลคลองพลู อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี” ผลการวิจัยพบว่า ระบบเสียงภาษาชองมี 3 ชนิดคือ หน่วยเสียงพยัญชนะ หน่วยเสียงสระ และลักษณะน้ำเสียง ลักษณะคำภาษาชองส่วนใหญ่เป็นคำพยางค์เดียว และคำสองพยางค์ หน่วยคำแบ่งเป็นหน่วยคำอิสระ และหน่วยคำผูกพัน มีการสร้างคำแบบคำประธาน คำประสม และคำซ้ำ วลีแบ่งเป็น 4 ชนิดคือ นามวลี กริยวลี สถานวลี และวิเศษณ์วลี รูปประโยคแบ่งเป็น 3 ชนิดคือ ประโยคบอกเล่า ประโยคคำสั่ง และประโยคคำถาม

สิริกาญจน์ เจริญธรรม (2530) ศึกษาเรื่อง “ภาษาของ หมู่บ้านทุ่งตาอิน ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี” ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะโครงสร้างของพยางค์มี 9 ลักษณะ ลักษณะน้ำเสียงในภาษาชองมีทั้งหมด 4 ลักษณะ หน่วยเสียงสระในภาษาชองมี 21 หน่วยเสียง เป็นสระเดี่ยว 16 หน่วยเสียง แบ่งเป็นสระเสียงสั้น 9 หน่วยเสียง สระเสียงยาว 9 หน่วยเสียง พยัญชนะต้นเดี่ยว 21 หน่วยเสียง พยัญชนะท้าย 12 หน่วยเสียง พยัญชนะควบกล้ำ 11 หน่วยเสียง คำในภาษาชองส่วนใหญ่เป็นคำพยางค์เดียวและคำสองพยางค์ การสร้างคำในภาษาชองโดยมากมีวิธีสร้างคำแบบคำประสม ส่วนประโยคในภาษาชองโดยมากมีการเรียงคำแบบ บทประธาน บทกริยา และบทกรรม แบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ ประโยคบอกเล่า ประโยคคำสั่ง และประโยคคำถาม

สุรเชา สุพรรณไพบลีย์ (2530) ศึกษาเรื่อง “การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ชาวชอง” ของจังหวัดจันทบุรี พบว่าชาวชองมีค่านิยมความเชื่อ ประเพณีและวัฒนธรรม เป็นลักษณะเฉพาะของเขานเอง เช่น ประเพณีและพิธีกรรม การนับถือผีบรรพบุรุษ ที่เรียกว่า “การเล่นผีหิ้ง” และ “ผีโรง” ประเพณีการแต่งงาน การปกครอง การจัดระเบียบของสังคม ตลอดจนกฎเกณฑ์การควบคุมความประพฤติของชนในกลุ่มและภาษาพูด

หุทัย นัยโมกษ์ (2543) ศึกษาเรื่อง “การฟ้อนรำของชาวซอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี” พบว่า การฟ้อนรำของชาวซองปรากฏอยู่ใน 3 พิธีกรรม คือ พิธีแต่งงาน พิธีเล่นผีหึ่งและพิธีเล่นผีโรง

2.2.2 งานวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี มีดังนี้

วิบูลย์ ตระกูลสูง (2542: 167-168) วิจัยเรื่อง “ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุ้ง” พบว่าลักษณะทางโครงสร้างของเพลงมีการดำเนินทำนองของแต่ละเพลงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง โดยไม่มีการย้อนกลับ มีระดับเสียงหลักของเพลงอยู่เพียง 2-3 ระดับเสียงเท่านั้น

ศรีจันทร์ น้อยสอาด (2544) วิจัยเรื่อง “เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา: โนน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน” พบว่า เพลงทั้ง 3 ใช้บันไดเสียงเพนตา-โทนิค เนื้อร้องกับวลีทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

อนรรฆ จรรย์ยานนท์ และคนอื่นๆ (2542) วิจัยเรื่อง “ทา : เพลงร้องของชนเผ่ากระเหรี่ยงสะกอ” ผลการศึกษาพบว่า ทามีกำเนิดมาจากการใช้ภาษาพูดที่ใช้ติดต่อสื่อสารกันธรรมดาทั่วไปของชาวกระเหรี่ยงในอดีต เช่น การพูด การร้อง การเขียน ฯลฯ และในปัจจุบันพบว่าชาวกระเหรี่ยงใช้ภาษาใหม่ซึ่งมีพื้นฐานมาจากอักษรเดิมของพม่า โดยได้รับอิทธิพลจากคริสตจักรเพื่อนำมาใช้ในการเผยแพร่ศาสนาคริสต์ เรียกภาษาใหม่นี้ว่า “ภาษาปวาเกอญอ” ในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของทำนองทา แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้คือ 1.) โครงสร้างฟอร์ม พบว่ามีลักษณะที่ไม่แน่นอนตามประเภทของการใช้ทา เช่น ในทาประกอบพิธีกรรม มีลักษณะโครงสร้างของเพลงที่แน่นอนเป็นแบบแผน สามารถแบ่งวรรคตอนได้อย่างชัดเจน ส่วนทาที่ใช้ทั่วไปจะมีลักษณะโครงสร้างฟอร์มที่ไม่แน่นอน โดยมากขึ้นอยู่กับผู้ร้องเป็นหลัก 2.) ระดับเสียงโครงสร้างพบว่า เคลื่อนที่ไปใน 2 ลักษณะ คือ ทิศทางลงกับขึ้น และทิศทางขึ้นกับลง 3.) ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและวลีทำนอง พบว่า เนื้อเพลงแต่ละประโยคมีความสัมพันธ์กันเป็นส่วนใหญ่ วลีของทำนองเพลง พบว่า ในแต่ละ วรรค หรือ ประโยค มีการซ้ำกันของทำนองเป็นส่วนใหญ่ 4.) บันไดเสียง พบว่าขึ้นอยู่กักระดับเสียงของผู้ร้องแต่ละบุคคล

ผู้วิจัยศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวซอง ในประเด็นของ รูปแบบโครงสร้างของเพลง การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงกับประโยคเพลงและบันไดเสียง

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากวรรณกรรมต่างๆเพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลเบื้องต้นแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับชาวซอง

2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับลักษณะของเพลงพื้นบ้าน

2.3.1 สารัตถะเกี่ยวกับชาวซอง

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ได้แก่ จังหวัดตราด จันทบุรี และระยอง มีชนพื้นเมืองที่ได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานเป็นสังคม ประกอบด้วยกลุ่มหลายกลุ่ม ซึ่งแต่ละกลุ่ม ประกอบด้วยสมาชิกจำนวนมาก ในกลุ่มเล็ก ๆ เหล่านี้มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด การดำเนินชีวิตของชนกลุ่มนี้ อยู่กันอย่างสันโดษ พอใจในสิ่งที่มีอยู่ ไม่ยอมรับการเปลี่ยนแปลงจากสังคมภายนอก เนื่องจากขาดการติดต่อกับสังคมภายนอก ความเจริญของชนกลุ่มนี้จึงเดินตามไม่ทันความเจริญของสังคมกลุ่มอื่นๆ ชนกลุ่มนี้มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง สิ่งเหล่านี้ได้แก่ ลักษณะ รูปร่าง ขนบธรรมเนียมประเพณี และที่สำคัญได้แก่ ภาษาพูด สังคมภายนอกเรียกชนกลุ่มนี้ว่า “ซอง” สังคมของพวกเขาก่อนในปัจจุบันนี้ กำลังเปลี่ยนจากสังคมปิดเป็นสังคมเปิดอย่างสมบูรณ์ ยอมรับทุกสิ่งทุกอย่างจากสังคมภายนอก ดังนั้น สังคมของซองจึงกำลังถูกกลืนไปพร้อมกับความเจริญที่แผ่อิทธิพลครอบคลุมพวกเขา (กรรณิการ์ เภณีกานนท์และคนอื่นๆ, 2522: 2-3)

หลักฐานที่เชื่อถือได้ว่า ชาวซอง อาศัยอยู่ในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือคือ นิราศเมืองแกลงของสุนทรภู่ ซึ่งเป็นนิราศเรื่องแรก และเชื่อว่าสุนทรภู่แต่งเมื่อปี พ.ศ. 2350 ซึ่งในนิราศนี้ได้กล่าวถึงชาวซองไว้ว่า

ครั้นแล้วลาฟ้าท้าท้ามนพิตรงค์
ดูหนุ่มสาวชาวบ้านรำคาญจิต
ล้วนวงศ์วานว่านเครือเป็นเชื้อซอง

ไปบ้านพงค้อตั้งริมฝั่งคลอง
ไม่น่าคิดเข้าในกลอนอักษรสนอง
ไม่เหมือนน้องนิกน่าน้ำตากระเด็น

(นิราศเมืองแกลง 2520: 107)

ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวัน ฉบับประจำวันที 27 พฤศจิกายน 2513 มีผู้เขียนจดหมายถาม ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ว่า

“เข้าป่าจันทบุรีได้ไปนอนบ้านของที่จันทเขมเกือบสุดแดน ผู้ชายล่ำสัน บึกบึน ผิวคล้ำ และค่อนข้างเตี้ย นิยมกัญชา มีเขียง ตะเกียง กล้องแทบทุกบ้าน ผู้หญิงผิวขาวกว่าหน่อย อาชีพทำไร่และล่าสัตว์ ที่ทำนามีน้อย เวลาพูดกันเองเป็นภาษาของ ไม่เหมือนโซ่ง ไม่เหมือนกระเหรี่ยง แต่เวลาพูดไทยชัดแจ้ว อักษรยศี งานศพ ดำข้าว ก็ช่วยกันไม่ว่าจะฝ่าป่าไปใกล้ไกล”

เรียนขอความรู้ว่า : ของเป็นไทยเผ่าไหน สายไหน ถอยร่นมาพร้อมกันหรือแต่เมื่อใด...

และ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ตอบว่า

“คนเผ่าของนั้นเข้าใจว่าน่าจะเป็นคนอีกเผ่าหนึ่งเป็นต่างหากจากเผ่าไทย แต่เดี๋ยวนี้ได้เข้าร่วมอยู่ในชนชาติไทย พูดภาษาไทย และมีขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนความเชื่อถือเป็นไทยทุกอย่าง ชนเผ่าของนั้นเป็นชนพื้นเมืองที่อยู่ในประเทศไทยมาก่อนที่คนไทยจะได้อพยพมาถึงและคงได้อยู่ทางชายทะเลฝั่งตะวันออกของประเทศไทยปัจจุบันเป็นจำนวนมาก เพราะน่าจะเกิดว่าชื่อเมือง ตลอดจนชื่อหมู่บ้านแถวนั้นไม่ใช่ภาษาไทย คงเป็นชื่อที่ชาวของได้ตั้งไว้ก่อน เช่น ตราด ระยอง (ซึ่งแปลว่ากะปิ) แกลง กร่ำ เพ ตลอดจนสตั๊ปปะ น่าสังเกตว่าชื่อเมืองสตั๊ปปะมีอยู่อีกแห่งหนึ่งในเกาะสุมาตรา...”

อิริค ไฮเดนฟาเดน (Seidenfaden 1967: 162) ได้กล่าวไว้อีกว่า “...ชาวของอาศัยอยู่ตามเชิงเขาในแถบจังหวัดจันทบุรี และแผ่ขยายเข้าไปในประเทศกัมพูชา ชาวไทยเรียกคนกลุ่มนี้ว่า “ของ” สำหรับภาษาของพวกเขาก็ใกล้เคียงกับเขมร” แต่การแต่งกายก็ดีหรือขนบธรรมเนียมประเพณีบางอย่างก็ใกล้เคียงมาทางไทย ชาวเขมรเรียกว่า “เปอร์” แต่เขาเรียกตัวเองว่า “ทัมริด หรือ ชัมแร ชาวของมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกับชาวสุยหรือกูย ซึ่งอาศัยอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ซึ่งจัดได้ว่าเป็นชนกลุ่มเดียวกับพวกเปอร์ ชัมเร หรือคอนโซ ในประเทศกัมพูชา ชาวของจะอยู่ทางแถบจังหวัดจันทบุรีมากที่สุด มีอาชีพปลูกข้าวอยู่บ้างเหมือนกันแต่จะเป็นประเภททำนาในป่า...”

คาร์ล เวบเบอร์ (Karl Webber, 1976: 7-33) ได้ค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับสภาพภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ สังคม ของจังหวัดจันทบุรี ได้ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับสภาพความเป็นอยู่ สังคม และรวบรวมภาษาของไว้ด้วย ชาวของเป็นชนกลุ่มหนึ่งมีกตัญญูออกมาจากชาวป่า และมาตั้งถิ่นฐานเป็นหลักแหล่งของตนเอง ได้เคยอาศัยอยู่บริเวณเนินเขาและที่ลุ่ม ซึ่งมีเมืองหลวงอยู่ใกล้กับวัดทองทั่ว ย้ายถิ่น

ฐานเข้าไปอยู่ในป่าอีกในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ชาวชนพวภาษาของเขาเอง ไม่มีภาษาเขียน ไม่มีการจดบันทึกทางประวัติศาสตร์ และจังหวัดจันทบุรีเป็นจังหวัดที่มีชาวชนอาศัยอยู่มากกว่า จังหวัดอื่นๆ เช่นในอำเภอโป่งน้ำร้อน อำเภอมะขาม เป็นต้น

เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสจันทบุรี ในปี พ.ศ. 2419 ก็ได้พบชาวชนและกล่าวถึงชาวชนไว้ในพระราชนิพนธ์ว่า

“เร่วกระวานนี้มีแถบป่าสีเข้้นต่อเขตแดนกับเมืองพระตะบอง มีชนชาติหนึ่งเรียกว่าชน อยู่ ในแถบป่าสีเข้้น พวภาษาหนึ่งต่างหากคล้ายๆกันกับภาษาเขมร ชอบปลูกปดและของทองเหลือง เหมือนอย่างกระเหรี่ยงเมืองกาญจนบุรี เป็นกองส่วยเร่ว ส่วยกระวานขึ้นเมืองจันทบุรี กับไทยบ้าง กับญวนบ้าง ไปเที่ยวเก็บตามเขาและเนินที่ติดต่อกับเขตแดนและป่าอื่น ๆ อีกก็มี คือ ป่าน้ำเขียว ป่า ตะเคียนทอง และป่าไพรขาว แต่เร่วกระวานพวกนี้ พวกส่วยไปเก็บมาส่งครบจำนวนแล้วจึงได้ซื้อขาย มีน้อยไม่มาก”

จากหลักฐานต่างๆดังที่กล่าวมาข้างต้น เห็นได้ว่าชาวชนตั้งถิ่นฐานอยู่ทางภาคตะวันออกของประเทศไทยมาเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยอยุธยา มีวัฒนธรรมภาษาพวของตนเองแต่ไม่มีภาษาเขียน ดำรงชีพด้วยการล่าสัตว์ ทำไร่ทำนา และหาของป่าขาย

ในอดีตชาวชนนับถือผีและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ปัจจุบันชาวชนได้หันมานับถือศาสนาพุทธ มีเชื้อชาติไทย สัญชาติไทย ตามประกาศว่าด้วยสัญชาติไทยบังคับสยาม ใช้บังคับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีบัตรประจำตัวประชาชน ถือว่าเป็นคนไทยอย่างสมบูรณ์แล้ว มีวัฒนธรรม ประเพณี ที่คล้ายคลึงกับชาวไทย แต่ยังรักษาวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมบางอย่างไว้ ชาวชนยังมีความเชื่อในเรื่อง ผีบรรพบุรุษ มีประเพณีไหว้ผีบรรพบุรุษเป็นประจำทุกปี แต่ชาวชนมีการศึกษาน้อย มีการใช้เทคโนโลยีเพื่อผลิตทางการเกษตรน้อยกว่าชาวไทย และคนชาติอื่นที่เข้าไปตั้งหลักแหล่งทำมาหากินในท้องถิ่นนั้น ประกอบกับลักษณะนิสัยที่เป็นคนเรียบง่าย ทำมาหากินเพื่อเลี้ยงชีวิตไปวันหนึ่งๆ เท่านั้น ทำให้ชาวชนส่วนใหญ่ยากจน

2.3.2 สารัตถะเกี่ยวกับลักษณะของเพลงพื้นบ้าน

ผู้วิจัยได้รวบรวมวรรณกรรมที่เกี่ยวกับลักษณะของเพลงพื้นบ้าน ดังนี้

สุกัญญา ภัทราชัย (2528: 225) ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงพื้นบ้านไว้ดังนี้

1. เป็นงานของชาวบ้านที่ถ่ายทอดมาจากปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ข้อที่น่าสังเกตก็คือ แม้ว่าเพลงพื้นบ้านจะสืบทอดมาตามประเพณีมุขปาฐะ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าเพลงทุกเพลงจะมีต้นกำเนิดโดยชาวบ้านหรือจากการร้องปากเปล่าเท่านั้น ชาวบ้านอาจได้รับเพลงบางเพลงมาจากชาวเมือง แต่เมื่อผ่านการถ่ายทอด โดยการร้องปากเปล่าและท่องจำนานๆ เข้าก็กลายเป็นเพลงชาวบ้านไป เช่น เพลงกล่อมเด็กภาคกลางบางเพลงนำมาจากบทร้องส่งของละครร้อง บางเพลงก็นำมาจากบทร้องส่งของวงมโหรี ส่วนเพลงรางวัลที่แพร่หลายกันอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แม้จะมีที่มาจากเมืองหลวงแต่ในปัจจุบันได้กลายสภาพเป็นเพลงพื้นบ้านของบางท้องถิ่นอย่างเต็มตัว
2. เป็นเพลงที่ไม่มีกำเนิดแน่นอนไม่รู้ว่าเป็นคนแต่งใครเป็นผู้ร้องคนแรก
3. เป็นเพลงของกลุ่มชน ทุกคนในสังคมมีส่วนร่วมในการสร้างบทเพลง ชาวบ้านร่วมกันขับร้อง หรืออย่างน้อยเคยฟังหรือรู้จักเพลง เป็นต้นว่าเพลงในทุ่งนาและลานนวดข้าว เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงพาง เพลงพานพาง เป็นเพลงที่เกิดขึ้นจากการทำงานร่วมกันเองของชาวนา ชาวนาทุกคนมีส่วนในการร้องเพลงได้ตอบกัน เนื้อร้องจึงสั้นและง่ายต่อการได้ตอบ คนอื่นๆ ที่ไม่ได้ร้องในขณะนั้นคอยเป็นลูกคู่ คอยร้องรับและให้จังหวะ
4. เป็นเพลงที่ไม่มีเนื้อร้องและทำนองตายตัว เนื้อร้องและบทเพลงสามารถขยายออกไปได้เรื่อยๆ หรือตัดทอนให้สั้นเข้าก็ได้ ตามใจคนร้อง เราพบเสมอว่าเพลงพื้นบ้านเพลงเดียวกันแต่มีเนื้อเพลงหรือบทร้องแตกต่างกัน
5. มีความเรียบง่ายอยู่ในถ้อยคำ การร้องและการแสดงออกความเรียบง่ายในถ้อยคำคือ การใช้คำ คำนวนโวหาร และความเรียบง่ายที่ชาวบ้านใช้โดยทั่วไป ความเรียบง่ายในการร้องคือ มีการร้องซ้ำคำ ซ้ำวรรค มีทำนองหลักเดียว ร้องซ้ำไป มาหลายเที่ยว การร้องซ้ำนั้นอาจอยู่ที่บทร้องของ พ่อเพลงแม่เพลง ซึ่งร้องทวนวรรคเดิมเพื่อทอดเวลาจิตวรรคต่อไปหรืออาจเป็นการร้องรับของลูกคู่ก็ได้ เนื่องจากเพลงพื้นบ้านไม่มีการบันทึกโน้ตดนตรีไว้จึงไม่มีทำนองที่ถูกต้องที่สุด ฉะนั้นเราจึงพบว่าเพลงพื้นบ้านชนิดเดียวกันแต่มีลีลาการร้องแตกต่างกันได้หลายทาง ส่วนความเรียบง่ายในการแสดงออกคือ ในยามร้องเล่นไม่ต้องการอุปกรณ์มาประกอบมากนัก มีเครื่องดนตรีใช้ประกอบเพียงเพื่อให้จังหวะ หรือใช้ปรบมือประกอบ ในด้านการแต่งกายตามแบบชาวบ้านทั่วไป ไม่ได้พิเศษเฉพาะ

6. ในการประพันธ์ชาวบ้านคิดถ้อยคำในลักษณะเป็นกลุ่มเสียงมากกว่าเป็นคำๆ ฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการประพันธ์ ล้วนเป็นฉันทลักษณ์ที่มีการจัดวางจังหวะของคำและสัมผัสต่างๆ ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ความสำคัญอยู่ที่จังหวะในการร้องมิใช่สัมผัส ฉะนั้นเพลงพื้นบ้านจึงมีรูปแบบคล้ายคลึงกันหรืออาจเป็นกลอนเดียวกันแต่สามารถร้องได้หลายทำนอง

อุดม หนูทอง (2531: 1-2) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ชาวบ้านได้สร้างสรรค์ขึ้นจากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมแต่ละถิ่นเป็นมรดกที่ชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นๆ สืบสืบทอด ปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมตามสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไป วิธีการสืบทอดเป็นอย่างชาวบ้านคือ อาศัยการบอกเล่า จดจำ เลียนแบบ ดนตรีและการละเล่น การละเล่นพื้นบ้านจึงเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจิตใจชาวบ้าน การศึกษาดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงเป็นการศึกษาชาวบ้านและความหมายที่วัฒนธรรมส่วนนี้มีต่อพวกเขา

ลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน

1. เป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชน ชาวบ้าน โดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้าน นั่นคือชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอด และเพื่อสนองความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก
2. ไม่ปรากฏต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่า การเลียนแบบ ดำรงอยู่ด้วยการจดจำและการปฏิบัติต่อกันมา
3. มีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพ และความรู้สึกรักใคร่ของชาวบ้าน
4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลา ของเฉพาะท้องถิ่นเป็นรูปแบบในการแสดงออก
5. มีการเปลี่ยนแปลง ผสมผสานกับดนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่นๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตราบดีที่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ก็ยิ่งถือว่า ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มชนนั้น

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2534: 67) กล่าวว่า การละเล่นพื้นบ้านมีรูปแบบเฉพาะตัว ยึดลีลาการร้องเป็นหลัก โดยมีดนตรีเป็นเครื่องประกอบจังหวะเป็นส่วนมาก การร้องเพลงให้กระชับ จังหวะจะดี และสนุกสนาน รูปแบบของเพลงพื้นบ้านดูเรียบง่าย สามารถแยกให้เห็นพอสังเขปดังนี้

1. ลีลาทำนองสั้นและซ้ำ
2. ภาษาที่ใช้เรียบง่ายฟังเข้าใจ เป็นภาษาพูดมากกว่าภาษาเขียน

3. ลักษณะคำประพันธ์ส่วนมากเป็นกลอนแปดหัวเดียว เป็นกลอนที่พิเศษแตกต่างกันไปแต่ละบทเพลง

4. เรื่องราวในบทเพลง กล่าวถึงเรื่องในท้องถิ่น การดำเนินชีวิต การทำมาหากิน โดยยึดหลักการพจนานุกรมพระรัตนตรัย และครูบาอาจารย์

5. โอกาสที่เล่น นิยมเล่นได้ทุกโอกาส ตามความสนุกสนาน งานประเพณี ฯลฯ

สังัด ภูเขาทอง (2531: 54) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นบริสุทธิ์และเป็นจริง ไม่มีมายาเจือปน จะเป็นผู้ออกให้เราทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับ “ชาวบ้าน” ด้วยศิลปะที่เขาแสดงออกมาให้เราได้เห็นอย่างชัดเจน ทำให้เราได้ทราบถึงสิ่งต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ใน “ชาวบ้าน” ได้มากมาย เช่น กิริยา มารยาท ภาษา วัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ เพลงพื้นบ้านจึงเท่ากับว่าทำให้เห็นถึงสภาพของสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน การพิจารณาดนตรีพื้นบ้านควรพิจารณาจากลักษณะดังนี้

1. ทำนองมีขนาดสั้น บทเพลงพื้นบ้านมีการถ่ายทอด โดยอาศัยการท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นจึงมีขนาดสั้น ทำให้ง่ายแก่การท่องจำ
2. ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ การถ่ายทอดโดยการท่องจำ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเสมอ และการแสดงนั้นส่วนมากจะอยู่ในพิธีกรรมหรือการเล่น
3. ให้ความสำคัญเนื้อร้อง เพื่อให้การสื่อสารด้านความหมายของเรื่องราว จึงให้ความสำคัญกับเนื้อร้อง
4. จังหวะเด่นกว่าทำนอง จังหวะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังในเชิงกายภาพ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต จึงเต็มไปด้วยลีลา อันหลากหลายของจังหวะ
5. ใช้วัสดุพื้นบ้านที่มีอยู่ในชุมชนนั้นทำเครื่องดนตรี

เอนก นาวิกมูล (2531: 126-127) ได้กล่าวไว้ในหนังสือคนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลางว่าลักษณะเด่นของความเป็นพื้นบ้าน ได้แก่

1. สืบทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ คือ การสืบทอดสิ่งใดก็ตามโดยอาศัยคำบอกเล่าจากปากต่อปากเป็นหลัก ยกตัวอย่างเช่น การหัดเพลงล้ออันเป็นเพลงพื้นบ้านชนิดหนึ่ง กรูบอกเนื้อให้ลูกศิษย์ท่องทีละวรรค ไปเรื่อยๆจนกว่าจะได้ครบบทหรือครบดับเพลง
2. ไม่ปรากฏว่าผู้แต่งผู้คิดค้นเดิมเป็นใคร เช่น นิทานพื้นบ้านที่เล่าต่อกันมานั้นไม่รู้ว่ามีผู้แต่งเริ่มแรกเป็นใคร อ้างแต่ว่าเป็นของเก่าสืบทอดกันมาเรื่อยๆ

สุกรี เจริญสุข (2538: 41-43) ได้เขียนไว้ในเรื่องวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านสยามว่า ลักษณะที่สำคัญของเพลงพื้นบ้านได้แก่

1. เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่มุ่งเพื่อความสนุกสนาน เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานเพลงของชาวบ้านที่ไม่ต้องฝึกฝนเชี่ยวชาญ ที่ปฏิบัติกันอยู่เพราะความเคยชิน ไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือสวยงาม
2. เนื้อร้องของเพลงพื้นบ้านเกี่ยวข้องกับชีวิต การงาน ความรัก ความสนุกสนานเฮฮา การดื่มกินสังสรรค์ การเที่ยวพราسی เป็นต้น ความมีเสน่ห์ของเพลงพื้นบ้านก็คือการพูดถึงชีวิตของตนเอง เป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ของชีวิต ทำให้ทุกคนในสังคมของหมู่บ้านมีความผูกพันซึ่งกันและกัน นอกจากเนื้อร้องเพลงพื้นบ้านเป็นสื่อแล้ว เนื้อร้องยังเป็นรากเหง้าของศิลปวัฒนธรรมของคนในหมู่บ้าน
3. จังหวะและลีลา ไม่คงที่แต่แปรเปลี่ยนของเนื้อร้อง ส่วนมากเป็นอัตราจังหวะธรรมดา
4. ทำนองเพลงพื้นบ้าน มีลักษณะสั้นๆ ซ้ำๆ วนไปเวียนมา ใช้เนื้อร้องบรรยายเรื่องราวโดยเปลี่ยนเนื้อร้องไปเรื่อยๆ ในลักษณะ “ร้อยเนื้อทำนองเดียว”
5. เสียงประสานส่วนใหญ่จะเป็นแนวเดียว จะมีเสียงประกอบบ้างเรียกว่า ลูกคู่
6. การใช้เครื่องดนตรีประกอบ
7. วิญญาณของเพลงพื้นบ้าน คือความมีชีวิตชีวาและความตรงไปตรงมาโดยไม่เสแสร้ง ส่วนใหญ่เป็นเรื่องของปฏิกานกวี หรือ “กลอนสด”

จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า เพลงร้องพื้นบ้านเป็นเพลงที่ร้องกันในหมู่บ้านโดยอาศัยปฏิกานกวีเป็นหลัก ถ่ายทอดจากปากต่อปากโดยใช้ความจำ ไม่มีกัมเนิดแน่นอน เป็นเพลงที่มีทำนองสั้นๆ เรียบง่าย ไม่ตายตัว มีจังหวะจะโคนสนุกสนาน ใช้ภาษาถิ่น เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีการดำเนินชีวิต ความรัก และธรรมชาติ ส่วนมากเพลงพื้นบ้านนิยมร้องเล่นในเทศกาลหรือกิจกรรมงานของชาวบ้าน ประโยชน์ของเพลงพื้นบ้านคือเพื่อใช้รจรโลงใจในเวลางาน เพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยและสร้างความสามัคคีแก่หมู่คณะ ปัจจุบันนี้อิทธิพลของสังคมสมัยใหม่ที่แผ่ขยายเข้ามา มีผลทำให้เพลงพื้นบ้านไม่ได้รับความนิยม ทำให้ศิลปวัฒนธรรมเกิดการกระบวนเปลี่ยนแปลง เพลงพื้นบ้านถูกผสมผสานระหว่างความเป็นชาวบ้านและชาวเมือง ด้วยเพลงหมอลำ ลูกทุ่ง วงสตริงและการแสดงอื่นๆ เข้ามาแทนที่

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยดนตรีของชาวซอง เป็นการศึกษาวิจัยตามกระบวนการมานุษยดนตรีวิทยา โดยใช้ระเบียบวิธีการดำเนินงานวิจัยเชิงคุณภาพ นำเสนอข้อมูลโดยการพรรณนาวิเคราะห์ แบ่งขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล วิธีการดำเนินการวิจัย การจำแนกและการจัดกระทำข้อมูล การตรวจสอบและลำดับข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการเสนอผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

3.1.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารตำรา สิ่งพิมพ์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการสืบค้นข้อมูลเบื้องต้น แบ่งการจัดหมวดหมู่ข้อมูล แยกเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสภาพปัจจุบันของเพลงและข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะของท่วงทำนองเพลง จากแหล่งข้อมูลดังนี้

- 1) ห้องสมุดสถาบันราชภัฏรำไพพรรณี จังหวัดจันทบุรี
- 2) ห้องสมุดประชาชน จังหวัดจันทบุรี
- 3) ที่ว่าการอำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี
- 4) ที่ว่าการกิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี
- 5) ศาลากลางจังหวัดจันทบุรี
- 6) ศูนย์วัฒนธรรมของ ร.ร.คลองพลูวิทยา ต.ตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จ.จันทบุรี

3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนาม จากบุคคลและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้านต่างๆ เพื่อเป็นการนำไปสู่ความรู้และเป็นการเชื่อมต่อของข้อมูลจากการค้นคว้าเอกสารข้างต้น โดยคัดเลือกบุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ พ่อเพลงแม่เพลง นักวิชาการดนตรี หน่วยงานและผู้เกี่ยวข้องด้านอื่นๆ ดังนี้

- (1) การนัดหมาย
- (2) การสอบถามถึงสัมภาษณ์
- (3) การสังเกต
- (4) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

รายชื่อพ่อเพลงและนักดนตรีชาวของ

1) นางเคลื่อน	มงคลนาค	อายุ 69 ปี	นักดนตรี
2) นางชู	พิเศษฐ์	อายุ 63 ปี	นักดนตรี
3) นายยศ	ฉาบฉวย	อายุ 50 ปี	นักดนตรี
4) นางเรียม	คำศรี	อายุ 66 ปี	นักดนตรี
5) นางลำไย	วรรณภักดี	อายุ 48 ปี	นักดนตรี
6) นายทองชัย	แสงจันทร์	อายุ 61 ปี	นักดนตรี
7) นายประสาน	วรรณภักดี	อายุ 49 ปี	นักดนตรี
8) นายประสิทธิ์	ไทรใหญ่	อายุ 64 ปี	นักดนตรี
9) นายปรุง	ศรีสมบัติ	อายุ 41 ปี	นักดนตรี
10) นายปิ่น	สิทธิจันทร์	อายุ 71 ปี	พ่อเพลงและพ่อหมอ
11) นายพัน	เต่าทอง	อายุ 64 ปี	นักดนตรี
12) นายแสวง	แสนทะวงศ์	อายุ 61 ปี	ลูกคู่
13) นางสาวใจ	แสนทะวงศ์	อายุ 59 ปี	นักดนตรี
14) นายหัน	พิเศษฐ์	อายุ 63 ปี	หัวหน้ากลุ่มชาวของและนักดนตรี

รายนามนักวิชาการท้องถิ่น

นายเชื้อชาย ทิพย์สมบัติบุญ สถาบันราชภัฏรำไพพรรณี

รายนามนักวิชาการดนตรีผู้ให้คำปรึกษา

1) ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
2) รศ. สุกรี เจริญสุข	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
3) รศ. ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
4) ผศ.อนรรฆ จรรย์ยานนท์	วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

- 5) นายสังัด ภูเขาทอง
6) นายอนันท์ นาคคง

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

3.2 วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจสภาพพื้นที่ โดยการเข้าไปในพื้นที่ศึกษาอย่างต่อเนื่อง เพื่อเก็บในรายละเอียดต่าง ๆ ทั้งนี้ได้ใช้วิธีการศึกษา ดังนี้

1) การนัดหมาย เริ่มจากการโทรศัพท์นัดหมายกับนักวิชาการท้องถิ่น และการสำรวจเส้นทางสู่สนาม

2) การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์สอบถาม 2 รูปแบบ คือ การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ใช้วิธีพูดคุย ทำความรู้จักคุ้นเคยก่อนแล้วจึงเริ่มเก็บข้อมูล โดยสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของ เช่น นักดนตรี พ่อเพลงแม่เพลงชาวของและนักวิชาการท้องถิ่น

3) การสังเกต โดยสังเกตพร้อมกับบันทึกข้อมูล จากการที่ผู้วิจัยเข้าไปทำการติดต่อทำความรู้จักกับชาวของ และนักร้อง นักดนตรีอยู่หลายครั้ง ผู้วิจัยจึงมีความสนิทสนมกับนักดนตรีที่บ้านพอสมควร ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้รับความร่วมมือด้วยดี และได้เข้าไปมีส่วนร่วมช่วยบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะกับวงดนตรี ตลอดจนเข้าไปสังเกตและการสัมภาษณ์ที่บ้านของนักดนตรี

4) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย โดยการบันทึกข้อมูลทางด้านดนตรี โดยมีเครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก แถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายรูป เครื่องบันทึกภาพ และสมุดสำหรับการจดบันทึก

3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่าง ๆ และข้อมูลภาคสนามแล้วนำมาแบ่งประเภทของข้อมูลโดยแบ่งเป็นหมวดหมู่ ดังนี้

- 1) ข้อมูลประวัติชาวของ
- 2) ข้อมูลประวัติพ่อเพลงแม่เพลง
- 3) ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงร้องชาวของและสภาพปัจจุบันของเพลง
- 4) ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรี โดยการถอดบันทึกโน้ต และจัดพิมพ์ตามระบบดนตรีตะวันตก โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี

3.4 การตรวจสอบและลำดับข้อมูล

ทำการลำดับข้อมูลและตรวจสอบข้อมูล หากพบว่าบางประเด็นมีการสัมภาษณ์ข้ามไปหรือยังไม่ชัดเจนพอ ข้อมูลไม่สมบูรณ์ ทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติม โดยตรวจสอบกับพ่อเพลงแม่เพลงและชาวบ้าน

3.5 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการศึกษา 3 ประเด็น คือ

3.5.1 ศึกษาสภาพปัจจุบันของชาวซอง แบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

3.5.1.1 ประวัติความเป็นมาของชาวซอง

3.5.1.2 ประเภทของเพลง

3.5.1.3 รูปแบบการแสดง

3.5.1.4 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

3.5.1.5 บทบาทหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวซอง ได้แก่ เพลงยันแย เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงในพิธีศพ และเพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ

3.5.2 ศึกษาลักษณะเฉพาะทางของท่วงทำนองเพลงยันแย เพลงแต่งงาน เพลงในพิธีศพ และเพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ แบ่งหัวข้อ ดังนี้

3.5.2.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

3.5.2.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

3.5.2.3 ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงกับประโยคทำนองเพลง

3.5.2.4 บันไดเสียง

3.5.3 เกณฑ์ในการเลือกประเด็นศึกษา

เนื่องจากการศึกษาเพลงพื้นบ้านนั้น ไม่สามารถนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาวิเคราะห์เนื้อหาได้ทั้งหมด การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกประเด็นเป็นแบบจำลองเพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะทางของท่วงทำนองเพลง ดังนี้

3.5.3.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

การศึกษารูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นประเด็นที่สำคัญ ช่วยให้เห็นโครงสร้างอันเป็นสัดส่วนที่แท้จริงของเพลงสามารถนำไปสู่ความเข้าใจในการวิเคราะห์ได้ง่ายและชัดเจนยิ่งขึ้น การวิเคราะห์เพลงส่วนมากจะคำนึงถึงรูปแบบโครงสร้างของเพลงเป็นสำคัญก่อน เพื่อสะดวกในการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

3.5.3.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

การศึกษาเรื่องแนวทำนองของเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีตะวันตก จำเป็นต้องศึกษาการเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้างของเสียงหลักหรือองค์ประกอบของเสียง ทำให้เกิดความรู้สึกถึงเสียงหลักและศูนย์กลางของเพลง ซึ่งเป็นจุดพื้นฐานสำคัญที่เอื้อนนำสู่การศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของเสียงต่างๆ ในบทเพลงต่อไป

3.5.3.3 ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนองเพลง

ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงกับประโยคทำนองเพลง ทำให้ทราบระบบอันหลักสำคัญของคำร้องที่สัมพันธ์กับทำนองเพลง

3.5.3.4 บันไดเสียง

การศึกษาเรื่องบันไดเสียงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ดนตรีทุกประเภท การศึกษาดนตรีส่วนมากต้องศึกษามันไดเสียงก่อนอื่น เพราะสามารถช่วยแยกแยะระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง อีกทั้งช่วยให้เข้าใจรูปแบบและลักษณะของกลุ่มเพลงนั้นๆ ได้ง่ายชัดเจนยิ่งขึ้น

หลังจากกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยทำการถอดบันทึกโน้ตและจัดพิมพ์ตามระบบดนตรีสากล โดยมีเกณฑ์แนวทางการศึกษาภาพสะท้อนทางสังคม และวัฒนธรรมจากเพลงร้องและศึกษาลักษณะดนตรีของเพลงร้องชาวของทั้ง 4 เพลง โดยการศึกษาลักษณะทางดนตรีวิเคราะห์ตามขั้นตอนเค้าโครง หลักการทฤษฎีดนตรี การวิเคราะห์โครงสร้างของเพลงในงานวิจัยฉบับนี้พิจารณาทำนองโดยแบ่งเป็นประโยคทำนอง ซึ่งกำหนดจากจุดพักช่วงเวลาหายใจของผู้ร้องเป็นหลัก

บทที่ 4

ชาวช่อง

4.1 ประวัติความเป็นมาของชนชาติช่อง

จีน อยู่ดี (2539:148 - 150) ได้สันนิษฐานถึงความเป็นมาของชาวช่องว่า เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 18 คือราวสมัยสุโขทัย ได้มีราชทูตจีนบันทึกไว้ว่า ในประเทศกัมพูชาครั้งนั้นมีทาสใช้บางคนมีทาสเป็นร้อยคน เฉพาะคนจนเท่านั้นที่ไม่มีทาส ทาสเหล่านี้เป็นคนป่ามาจากแถบภูเขา มารวมตัวกันเป็นเผ่า และไม่กล้าแสดงตน จึงถูกซื้อขายด้วยราคาไม่มากนัก พวกนี้ได้แต่นั่งและนอนอยู่ใต้ถุนบ้าน เมื่อขึ้นไปปรับใช้ก็ถูกเข้าหมอบกราบก่อน

กรณีการ เณิกานนท์ (2522: 2-3) ได้กล่าวสรุปได้ดังนี้ แต่เดิมทางภาคตะวันออกของ ไทย มีชนพื้นเมืองที่รวมตัวเป็นกลุ่ม แต่ละกลุ่มประกอบด้วยจำนวนสมาชิกไม่มากนัก ในกลุ่มเล็ก ๆ เหล่านี้มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด มีการดำเนินชีวิตอย่างสันโดษ มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง ซึ่งได้แก่ รูปร่างหน้าตา ประเพณี ภาษาพูด สังคมภายนอก เรียกชนกลุ่มนี้ว่า “ช่อง” ปัจจุบันพบมากในจังหวัดจันทบุรี ซึ่งปัจจุบันกลายเป็นคนไทยหมดแล้ว

สุรเชา สุพรรณไพบูรณ์ (2530) ได้กล่าวถึงชาวช่องสรุปได้ดังนี้ “ชาวช่อง” มีลักษณะเป็นชาวป่าคล้ายกับพวกกูยหรือส่วย ซึ่งเป็นชนกลุ่ม มอญ – เขมร นักมานุษยวิทยาจัดกลุ่ม มอญ – เขมร ให้อยู่ในเผ่าพันธุ์ออสโตรเอเชียติก (Austroasiatic)

มนตรี ศรีบุษรา (2533: 150-162) ได้กล่าวถึงชาวช่องไว้ว่า พวกช่องหรือจอง เป็นชนชาติส่วนน้อย รวมถึงช่องที่เขมรเรียกว่าจวงด้วย คนเขมรดูถูกเหยียดหยามชาวช่องว่าเป็นชาวป่า เมื่อชาวเขมรเห็นใครทำอะไรไม่ถูกต้องก็พูดว่า “เขวอ อะเวย โจจ เจีย จวง” หมายถึง “ทำอะไรเหมือนชาวช่อง” เขมรถือว่าเป็นคำพูดดูถูก ถ้าเขาถูกเรียกว่า “อาจวง (อ้ายช่อง) ชาวช่องก็จะโกรธมาก

ปัจจุบันตำบลตะเคียนทองมีชาวช่องอาศัยอยู่มากที่สุด คุณบุญนาค สายสว่าง อดีตผู้ว่าราชการจังหวัดจันทบุรี ได้ให้ตำบลตะเคียนทองเป็นถิ่นที่อยู่ของชาวช่องโดยเฉพาะ เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมของชาวช่องเอาไว้ ไม่ให้สูญหายไปจากจังหวัดจันทบุรี

ด้านการศึกษาประวัติและความเป็นมาของชาวช่องพบว่า ไม่มีหลักฐานใดที่จะยืนยันได้แน่ชัดว่า ชนเชื้อสายช่องอพยพมาจากที่ใด จากบันทึกประกอบเรื่องเมืองจันทบุรีโบราณ โดยนายพลอย นิสสัย อดีตครูโรงเรียนวัดทองทั่ว กล่าวไว้ว่า ตามอักขรานุกรมภูมิศาสตร์จังหวัดจันทบุรีของ

กรมศิลปากร จันทบุรีเป็นเมืองโบราณมีชื่อปรากฏในพงศาวดาร แต่แรกสร้างกรุงศรีอยุธยา มีผู้รู้สันนิษฐานว่า เดิมจันทบุรีคงจะเป็นแคว้นๆหนึ่ง มีเมืองจันทบุรีเป็นเมืองหลวง มีกษัตริย์หรือเจ้าผู้ครองนครเป็นอิสระบ้างตามโอกาส ขึ้นอยู่กับอาณาจักรพุนันหรือพุนาบัง ต่อมาขึ้นอยู่กับขอมสมัยเจนละ ภายหลังขอมเสื่อมอำนาจลงคงขึ้นกับไทยแคว้นใดแคว้นหนึ่ง สันนิษฐานว่าคือแคว้นละโว้ ต่อมาได้รวมเข้ากับกรุงศรีอยุธยา สำหรับคนพื้นเมืองมีหลายเผ่า “ซอง” คงมากกว่าพวกอื่น เพราะเป็นชนพื้นเมือง นอกจากนั้นมีพวกลาวหรือละว้า และพวกกล่อมหรือขอม ส่วนคนไทยคงลงมาอยู่กันนานแล้ว เมื่อมีจำนวนมากและตีเมืองจันทบุรีได้คนไทยจึงได้ปกครองเมือง ชนพื้นเมืองเดิมจึงได้ถูกกลืนหรือถอยร่นหนีไป ปัจจุบันยังมีชนเชื้อสายซองตั้งถิ่นฐานกระจายอยู่แถบจังหวัดระยอง จันทบุรีและตราด แต่ที่ยังคงเหลือให้เห็นเด่นชัดมากที่สุดขณะนี้ทั้งด้าน วัฒนธรรม และกลุ่มชน คือบริเวณกิ่งอำเภอเขาชีชมภู และอีกส่วนหนึ่งอยู่ที่อำเภอโป่งน้ำร้อน จังหวัดจันทบุรี

“ซอง” คือพวกที่ชอบอาศัยตามป่าเขาใช้ชีวิตอยู่อย่างง่าย ๆ เมื่อเคียดแค้นในเรื่อง การทำมาหากินหรือเกิดโรคภัยไข้เจ็บก็พากันอพยพพร้อมเร่ไปตามป่าเขา จนกระทั่งประมาณ 200-300 ปี มานี้ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่ที่ดินแดนแห่งหนึ่ง มีหัวหน้าปกครอง มีการประกอบอาชีพทางล่าสัตว์ หาของป่า ในตอนแรกที่เข้ามาตั้งหลักแหล่งไม่มีการติดต่อกับโลกภายนอก แต่ต่อมาความเจริญในด้านต่าง ๆ แพร่พิชิตครอบคลุมเข้าไปถึง และทำให้พวกเขาได้รับความเจริญที่ครอบคลุมเข้าไป ปัจจุบันที่ซึ่งพวกเขาเข้าไปตั้งหลักแหล่ง ได้แก่ ตำบลตะเคียนทอง และบริเวณข้างเคียง ได้มีผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับชาวซองไว้อีกนัยหนึ่งว่า ชาวซองเป็นชนพื้นเมืองของภาคตะวันออกของประเทศไทย ได้อาศัยอยู่ในบริเวณนี้มานานเท่าใดไม่ปรากฏ บริเวณดังกล่าวได้แก่ จังหวัดระยอง จันทบุรีตราด รวมไปถึงจังหวัดไพลิน และกำปอดของเขมรด้วย ชาวพื้นเมืองนี้ดำรงชีวิตด้วยการหาของป่าและล่าสัตว์

ส่วนตามคำบอกเล่าของพระครูธรรมะสรคุณ (2544: สัมภาษณ์) เจ้าคณะอำเภอกิ่งอำเภอเขาชีชมภู อายุ 73 พรรษา ซึ่งมีเชื้อสายซอง กล่าวว่า ชาวซองแต่เดิมก็คือคนไทย แต่ที่ต้องไปอาศัยอยู่ตามป่าเขา เพราะหนีภัยสงครามสมัยกรุงศรีอยุธยา พวกเขมร พม่า ญวน เข้ามารุกรานไทย ทารุณกับคนไทย ผู้ไม่มีอาวุธ ใครขัดขวางก็จะถูกฆ่าตาย ข้าวปลาอาหารถูกแย่งไปเป็นเสบียงผู้คนถูกกวาดต้อนไปเป็นเชลย บ้านเรือนถูกเผาอดวาย ต่อมาเมื่อกรุงศรีอยุธยา มีกำลังเข้มแข็ง พวกพม่า เขมร ญวน ก็หาทางตัดกำลังโดยส่งทหารมาฆ่าฟันคนไทยตามชายแดน ผู้คนเกิดการหวาดกลัวหลบหนีเข้าป่า รวมตัวกันเป็นหมู่ กำหนดภาษากันเสียใหม่ให้มีเสียงตะกุกตะกักยากแก่การเข้าใจ หรือบางครั้งก็กำหนดเอาเอง พวกทหารที่เข้ามาฟัน เมื่อมาพบเข้าก็ไม่ฆ่า เพราะไม่ใช่คนไทย เนื่องจากไม่ได้พูดภาษาไทย จึงรวมกันเป็นกลุ่มประกอบอาชีพกันอย่างร่มเย็น และสำหรับภาษานั้นก็ใช้พูดกันมาจนทุกวันนี้

4.2 ที่ตั้งและอาณาเขต

ตำบลตะเคียนทอง เป็นตำบลที่อยู่ในการปกครองท้องที่กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี ประวัติการก่อตั้งชุมชนในพื้นที่นี้ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่าปรากฏขึ้นเมื่อใด ตำบลตะเคียนทองได้รับการจัดตั้งเป็นสถานิติบุคคล เมื่อวันที่ 2 มีนาคม 2538 และได้รับการประกาศให้เป็นองค์การบริหารส่วนตำบล เมื่อวันที่ 19 มกราคม 2539 และลงในประกาศราชกิจจานุเบกษาฉบับประกาศทั่วไป เล่มที่ 113 ตอนที่ 9 ง. ลงวันที่ 30 มกราคม 2539 และมีผลใช้บังคับในวันที่ 30 มีนาคม 2539

ตำบลตะเคียนทองมีพื้นที่ประมาณ 250 ตารางกิโลเมตร แบ่งการปกครองออกเป็น 8 หมู่บ้าน มีจำนวนครัวเรือน ประชากร ตามตารางต่อไปนี้

ตาราง แสดงหมู่บ้าน จำนวนครัวเรือน จำนวนประชากร ตำบลตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี พ.ศ. 2544

หมู่ที่	ชื่อบ้าน	จำนวน ครัวเรือน	จำนวนประชากร		
			ชาย	หญิง	รวม
1.	บ้านลำพัง	130	130	293	423
2.	บ้านตะเคียนทอง	105	223	205	438
3.	บ้านตะเคียนทอง	56	151	138	289
4.	บ้านตะเคียนทอง	67	131	90	221
5.	บ้านตะเคียนทอง	76	174	156	330
6.	บ้านชำเคระห์	124	209	207	416
7.	บ้านคลองกระสือ	250	509	447	956
8.	บ้านคลองน้ำเป็น	51	95	97	192
	รวม	859	1,632	1,633	3,265

ตำบลตะเคียนทอง มีอาณาเขตติดต่อดังนี้

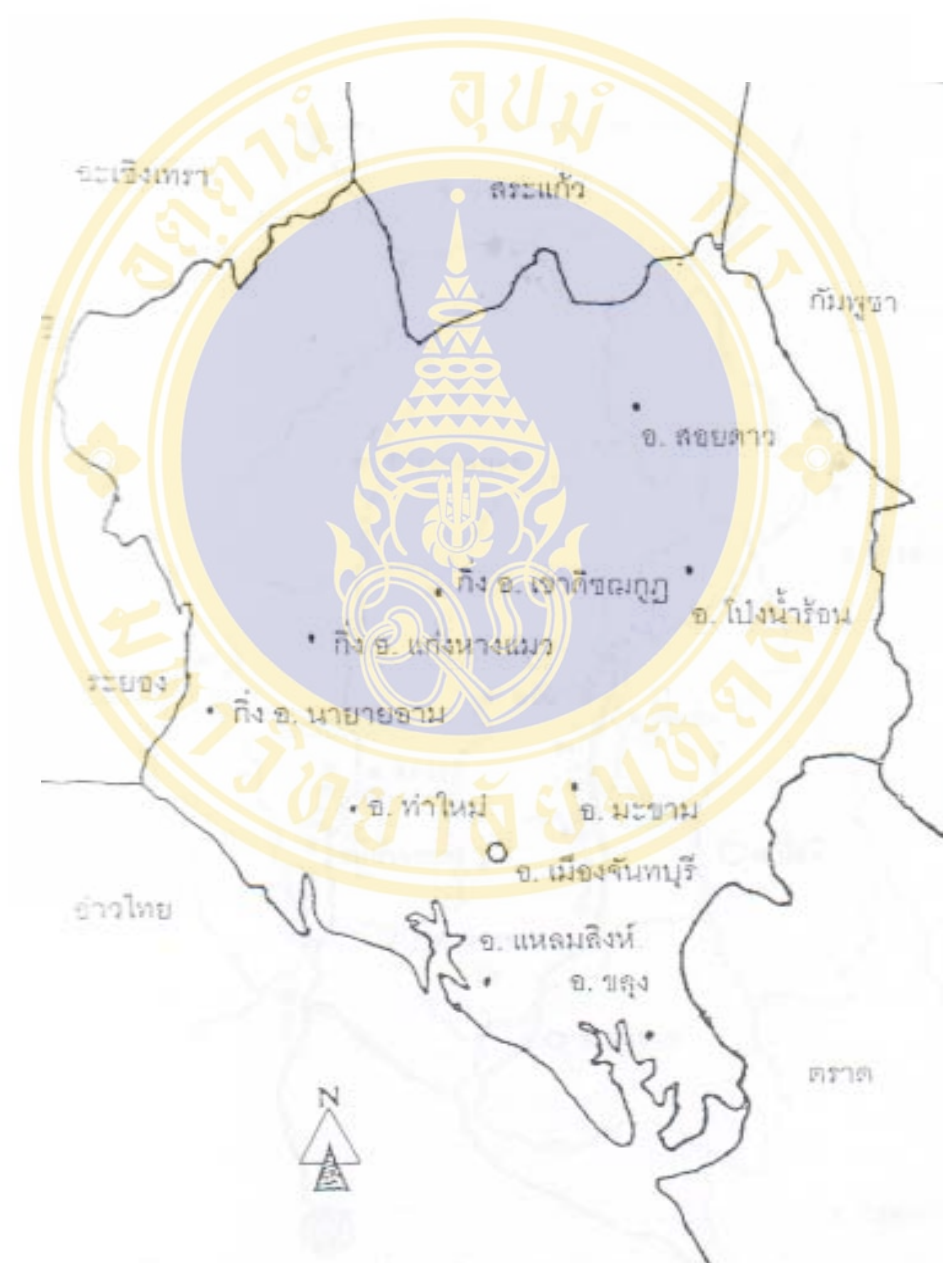
ทิศเหนือ ติดกับตำบลคลองพลู กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี

ทิศใต้ ติดกับตำบลพลวง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี

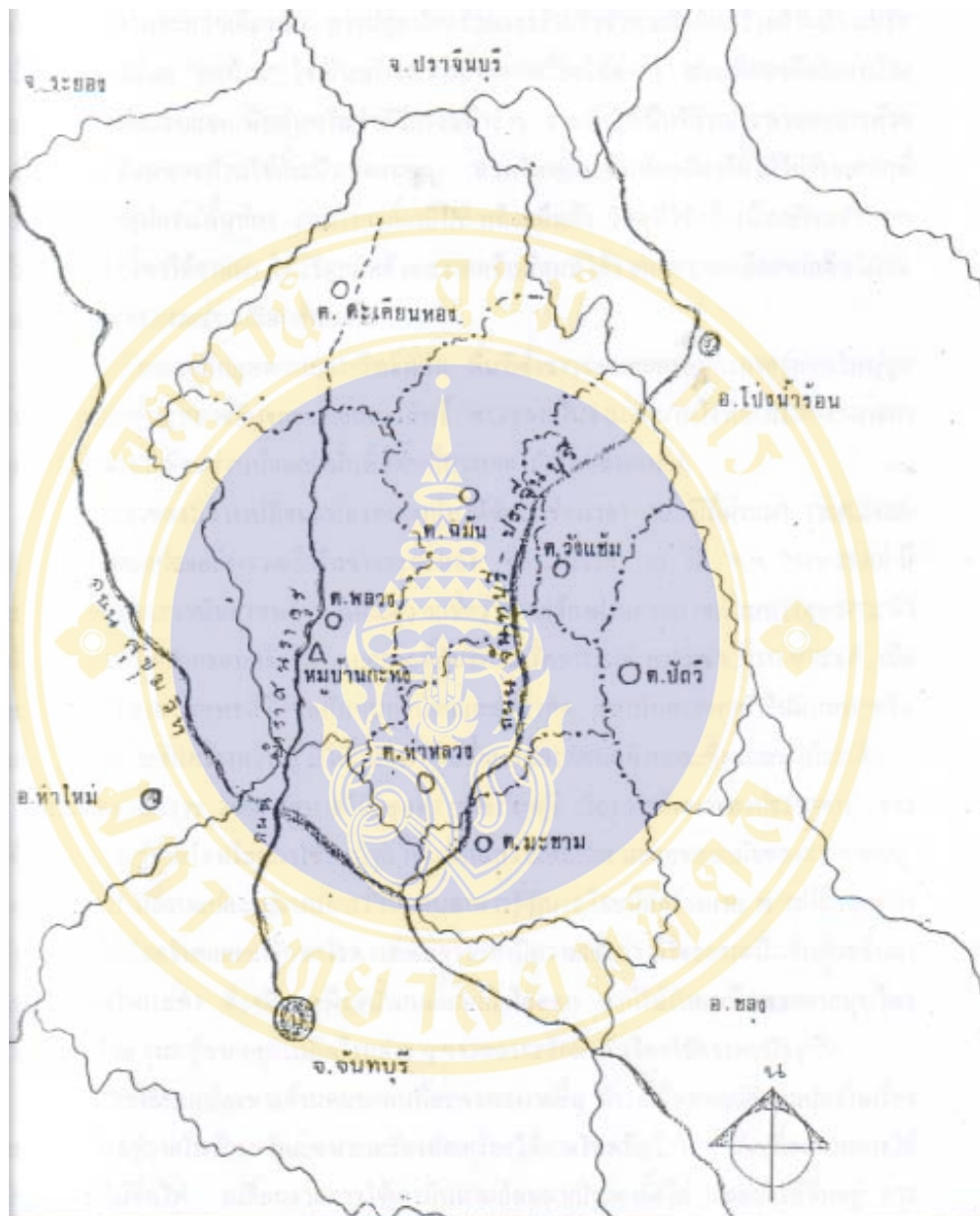
ทิศตะวันออก ติดกับอำเภอโป่งน้ำร้อน จังหวัดจันทบุรี

ทิศตะวันตก ติดกับตำบลพลวง กิ่งอำเภอเขาคิชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรี

ตำบลตะเคียนทอง มีลักษณะภูมิประเทศเป็นป่าเขาประมาณ 197 ตารางกิโลเมตร และเป็น
ที่ราบลุ่มประมาณ 53 ตารางกิโลเมตร เหมาะแก่การปลูกไม้ผล โดยพื้นที่ในการเพาะปลูกส่วนใหญ่
ปลูกเงาะ ทุเรียน มังคุด นอกนั้นเป็นสวนยางพารา นาข้าว ประชากรนับถือศาสนาพุทธ และใช้
ภาษาของในการดำเนินชีวิตประจำวัน



ภาพที่ 1 แผนที่จังหวัดจันทบุรี
(ที่มา : ที่ว่าการกิ่งอำเภอเขาฉกรรจ์ จังหวัดจันทบุรี)



ภาพที่ 2 แผนที่ตำบลตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาชะเมา จังหวัดจันทบุรี
(ที่มา : ที่ว่าการกิ่งอำเภอเขาชะเมา)

4.3 สังคมวัฒนธรรมชาวซอง

4.3.1 ลักษณะทางร่างกายของชาวซอง

ลักษณะทางร่างกายของชาวซอง จัดเป็นคนสันตัดทั้งผู้หญิงและผู้ชาย มีความสูงเฉลี่ย 4 - 5 ฟุต ผิวค่อนข้างดำ ผมหยิกขดติดหนังศีรษะ ศีรษะด้านบนตัดใบหน้ารูปสี่เหลี่ยม หน้าผากกว้าง เอ็ก คางเหลี่ยม ขากรรไกรกว้าง ตาโต ริมฝีปากหนา จมูกไม่โด่งแต่ไม่ถึงกับแบนราบ คิ้วดก



ภาพที่ 3 ลักษณะทางร่างกาย

จากการศึกษาวิจัยจากงานภาคสนามพบว่า ชาวซองในตำบลตะเคียนทองนั้น มีการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์กับคนไทยบ้าง ชาวชาติอื่นบ้าง ทำให้รูปร่างลักษณะหน้าตาเปลี่ยนแปลงไปแต่ไม่มากนัก

4.3.2 ลักษณะนิสัย

ชาวทองทั้งชายและหญิงมีนิสัยใจดีใจเย็น มีความโอบอ้อมอารีเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ต่อเพื่อน ๆ รักสันโดษ มีความจริงใจ ซื่อสัตย์ พุคจริงทำจริง ใช้ชีวิตเรียบง่าย เป็นลักษณะเด่นที่ชาวทองภูมิใจมากที่สุด ชาวทองจะไปช่วยงานของชาวทองด้วยกัน เช่น กิจกรรม อาชีพ หรืองานประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ เพราะคำว่า “ทอง” ชาวทองแปลว่า “พวกเรา” และคำว่าทองในพิธีกรรมเรียกว่า “พวก” นอกจากนี้ “ทอง” อาจแปลได้อีกประเด็นหนึ่งว่า “เดินรุ่มร่ามอย่างหมิ” คือลักษณะการเดินอย่างระแวงระแวงภัย ระวังตัวอยู่ตลอดเวลา ชาวทองจะไม่ไวใจคนแปลกหน้าจนกว่าจะแน่ใจจริง ๆ ว่า คบกันได้และให้ความจริงใจต่อกัน ในปัจจุบันชาวทองสามารถดำเนินชีวิตร่วมกับคนภายนอกหมู่บ้านได้เป็นอย่างดี

4.3.3 ระบบความเชื่อและศาสนา

นักมนุษยวิทยามีความเห็นว่ามีมนุษย์ในสังคมสมัยก่อนมีความเชื่อประจำกลุ่มชน เช่น การเคารพนับถือเทพเจ้าประจำกลุ่ม หรือดวงวิญญาณที่ปกป้องคุ้มครองกลุ่มชน ซึ่งมนุษย์ต้องทำพิธี เช่น สรงบวงสรวง เพื่อวิงวอนให้เทพเจ้าหรือดวงวิญญาณ ปกป้องคุ้มครองเกื้อหนุนให้แก่กลุ่มชน

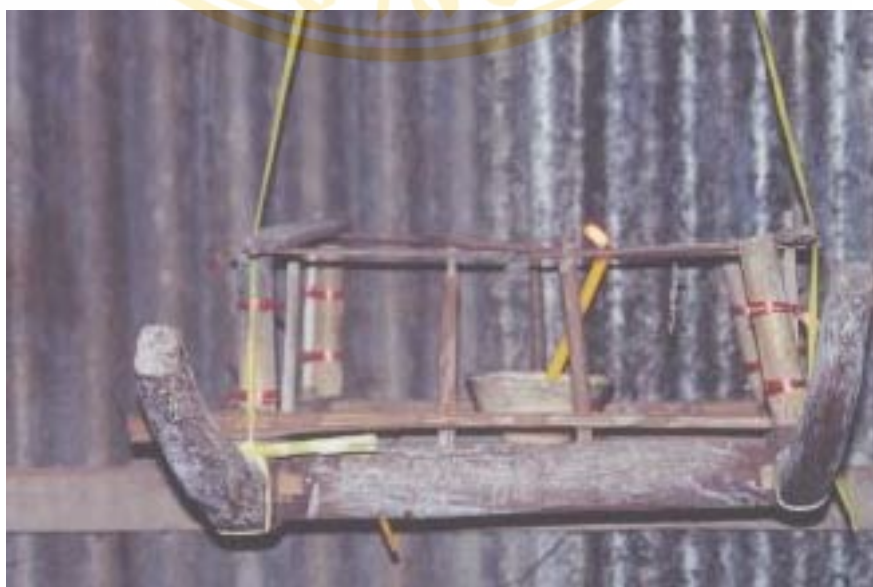
ความเชื่อของมนุษย์ในทุกสังคมมีพื้นฐานมาจากความไม่รู้ และความกลัวในอำนาจลึกลับ หรือความลึกลับซับซ้อนของธรรมชาติที่มีผลกระทบต่อมนุษย์ ความเชื่อต่างๆ ที่กล่าวมาแล้วนี้ เป็นความเชื่อที่เกิดขึ้นกับมนุษย์มาตั้งแต่สมัยโบราณ และเป็นรากฐานของความเชื่อมนุษย์ต่อมาจนถึงปัจจุบัน ขึ้นอยู่กับกลุ่มชนแต่ละกลุ่มชนว่ายอมรับนับถือเรื่องใด ซึ่งอาจแตกต่างกัน หรือคล้ายคลึงกันแล้วแต่สภาพของกลุ่มชนนั้นๆ

ชาวทองเป็นกลุ่มชนกลุ่มหนึ่งที่มีวิถีชีวิตความเป็นอยู่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง โดยเฉพาะในเรื่องของความเชื่อนั้น มีความเชื่อเรื่องวิญญาณและภูตผีต่าง ๆ ชาวทองจะนับถือผี ผีเจ้าป่าเจ้าเขา ผีบรรพบุรุษ และนับถือศาสนาพุทธ โดยนิยมให้ลูกชายบวชเรียนกันเป็นส่วนใหญ่

จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ในปัจจุบันสังคมชาวทองเปิดรับความเจริญจากสังคมเมืองมากขึ้น ประกอบกับนโยบายของประเทศในสมัยรัชกาลที่ 5 ประกาศไม่ให้มีคนเผ่าอื่นนอกจากคนไทยและต้องนับถือศาสนา ชาวทองจึงนับถือศาสนาพุทธ และประกอบกิจกรรมทางศาสนาพุทธ เช่นเดียวกับคนไทยโดยทั่วไป เชื่อกันว่าผู้ชายเมื่ออายุครบเกณฑ์จะต้องผ่านการบวชเรียน และศึกษาพระธรรมตามขนบธรรมเนียมประเพณีเสียก่อน จึงสามารถแต่งงานเป็นผู้นำครอบครัวได้ รวมทั้งเชื่อเรื่องของนรก สวรรค์ บาป บุญ กรรมดี กรรมชั่ว และจะเข้าวัดทำบุญกันอย่างสม่ำเสมอ ศาสนาพุทธจึงเป็นส่วนช่วยส่งเสริมค่านิยมและความเป็นคนไทยของชาวทองมากยิ่งขึ้น

แต่ถึงอย่างไรก็ไม่ได้ทำให้มีความเปลี่ยนแปลงทัศนคติ หรือความเชื่อดั้งเดิมในการนับถือ ผีบรรพบุรุษ หรือที่เรียกว่าผีหิ้งผีโรง ชาวชองยังมีความเชื่อในเรื่องของผีบรรพบุรุษมาก เชื่อกันว่าเป็นวิญญาณที่มีความซื่อสัตย์และห่วงหาในสมบัติที่สืบทอดอยู่ เพื่อคอยปกป้องรักษาคนในครอบครัวให้พ้นภัยพิบัติต่าง ๆ ตลอดจนความเจ็บไข้ได้ป่วยต่าง ๆ ซึ่งความเชื่อเหล่านี้มีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของพวกเขา หากบุคคลใดประพฤติไม่ดี ผีบรรพบุรุษจะมาว่ากล่าวตักเตือน ถ้าตักเตือนแล้วไม่เชื่อ บุคคลนั้นจะถูกผู้หลักผู้ใหญ่และสังคมติเตียนว่ากล่าวได้ ทุกคนต้องดำเนินชีวิตตามแบบบรรพบุรุษ หากไม่ทำตามหรือเลิกปฏิบัติผีบรรพบุรุษอาจโกรธเอาได้ เมื่อโกรธแล้วต้องนำภัยพิบัติมาสู่บ้านตน เช่น อาจบันดาลให้เกิดโรคภัย ฝนแล้ง หรือสัตว์ร้ายต่าง ๆ มาทำอันตรายในหมู่บ้าน และจากความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษของชาวชองนี้เอง ทำให้มีการประกอบพิธีกรรมเพื่อบูชาผีบรรพบุรุษที่เรียกกันว่าพิธีบูชา“ผีหิ้ง” และ “ผีโรง”

จากที่ผู้วิจัยได้พบที่บูชา “ผีโรง” ในบริเวณบ้านของนายหิ้น พิเศษฐ์นั้น มีลักษณะเป็นกระท่อมหลังคามุงจากเล็กๆ ลายกับศาลพระภูมิเจ้าที่ สร้างเลียนแบบบ้านเรือนของชาวชอง ภายในมีชั้นคล้ายเตียงหรือแคร่อยู่หนึ่งชั้น มีที่ปักธูปและดอกไม้บูชา สร้างอยู่ใต้ต้นไม้ใหญ่ห่างจากตัวบ้านเพียงเล็กน้อย คนในครอบครัวจะนำเครื่องเซ่นเป็นอาหารคาว หวาน ธูปและดอกไม้มาเซ่นไหว้เป็นประจำทุกวัน นอกจากนี้หากมีคนต่างถิ่นที่ไม่ใช่คนในหมู่บ้านหรือในครอบครัวเข้ามาพักอยู่ด้วย ต้องให้แขกที่มาพักอยู่ด้วยนั้นนำธูปและดอกไม้มากราบไหว้บอกกล่าวกับผีบรรพบุรุษเสียก่อน และในทุกๆ ปีหัวหน้าครอบครัวจะทำพิธีบวงสรวงวิญญาณผีบรรพบุรุษ จัดเครื่องเซ่นถวาย มีการละเล่นโดยการเชิญวิญญาณผีบรรพบุรุษด้วย



ภาพที่ 4 ที่อยู่อาศัยของวิญญาณผีบรรพบุรุษ ที่เรียกว่า ผีหิ้ง



ภาพที่ 5 ที่อยู่ของวิญญานผีบรรพบุรุษ ที่เรียกว่า ผีโรง

นอกจากมีความเชื่อเรื่องผีหิ้งและผีโรงแล้ว ยังมีความเชื่อในเรื่องวิญญาณเจ้าป่าเจ้าเขานายหัน พิเศษฐ์ (2544: สัมภาษณ์) เล่าให้ฟังว่า “เวลาออกล่าสัตว์ เมื่อขึ้นเขาไปวันแรกนั้นห้ามฆ่าสัตว์ ถ้าใครบังเอิญฆ่าสัตว์ในวันแรกที่เข้าไป ก็จะได้สัตว์กลับบ้านเลย และถ้าเดินไปพบช้างในวันแรกที่เข้าป่าก็ให้รีบกลับออกมา เพราะเจ้าป่าไม้อนุญาตให้ล่าสัตว์”

ความเชื่อในการเดินป่า มีผีป่าที่ทำให้ทั้งคุณและโทษ กล่าวคือถ้าเข้าป่าแล้วพูดหรือทำไม่ดี จะทำให้ผีป่าโกรธและทำให้เกิดอันตรายได้เช่น

เวลาเรียกปลาให้เรียกว่า โบไม๊

เมื่อเรียก ภู ให้ใช้คำว่า เทาวัลย์

เพื่อไม่ให้เกิดอันตรายชาวของต้องทำพิธีบวงสรวงบอกกล่าวก่อนเข้าป่า กราบไหว้ขอพร กล่าวคำที่เป็นสิริมงคลจะทำให้โชคดี และเมื่อกลับออกมาแล้วก็ต้องทำพิธีบอกกล่าวอีก

ความเชื่อในด้านของสตรีมีความเชื่อว่าในขณะมีครรภ์ มีข้อห้ามอยู่หลายประการ ดังนี้ “อาบน้ำหรือซักผ้าตอนกลางคืนจะทำให้คลอดลูกยาก” สาเหตุที่ห้ามเพราะกลัวว่าคนท้องเวลาเดินไปอาบน้ำจะเกิดอันตรายขึ้นหกล้มได้ หรือไม่ก็ถูกสัตว์ร้ายกัดเอา

“ห้ามนั่งหรือยืนคาบันได” เพราะกลัวว่าพลัดตกลงมาเป็นอันตรายแก่ลูกในท้องได้

“ห้ามส่งเสียงรับในเวลากลางคืน” เพราะเกรงว่าบรรดาผีที่ให้โทษทำอันตรายได้

“ห้ามนอนหงายในเวลาป่วย” เพราะมีผลทำให้คลอดยาก

“ห้ามฟังพระสวดในโบสถ์” ทำให้คลอดยาก

“ห้ามดูราหูอมจันทร์” ทำให้คลอดยาก ถ้าจะดูต้องใช้เข็มติดกับชายพกไว้ก่อน

“ห้ามกินของเวลาเดินทาง” เพราะทำให้เจ็บท้องได้ อาจท้องเสียหรือปวดท้องได้

“ห้ามกินข้าวตอนเย็น” ทำให้คลอดยาก

ชาวของยังเชื่อกันอีกว่า เมื่อคลอดแล้วห้ามกินเนื้อสัตว์ทุกชนิด ในระยะหลังคลอดไปแล้ว 7 วัน กินได้เฉพาะข้าวกับเกลือเท่านั้น หลังจากนั้นก็เป็นอาหารจำพวกปลาแห้ง ลูกที่คลอดแล้วต้องนอนในกระด้ง ทั้งแม่และลูกต้องนอนนอนในแหหรือส้อมครอบไว้ เพื่อป้องกันอันตรายจากผีมารบกวน

ความเชื่อเรื่องการรักษาพยาบาล

จากการสำรวจข้อมูลภาคสนาม พ่อแสดงและแม่สุดใจ แสนทะวงศ์ (2544: สัมภาษณ์) กล่าวถึง “การบูนธ์” ว่าเป็นพิธีรักษาความเจ็บป่วยให้ผู้ป่วย ผู้ที่ทำพิธีบูนธ์หรือที่เรียกว่า “หมอ บูนธ์” ต้องมีการร่ำเรียนมีครูสอนการบูนธ์ ดังนั้นก่อนการบูนธ์ทุกครั้งต้องตั้งครู คนที่เจ็บป่วยไม่สบายต้องการให้หมอบูนธ์รักษาต้องเตรียมของมาดังนี้

- ข้าวสาร	1	ถ้วย
- รูป	3	ดอก
- เทียน	3	เล่ม
- เหล้า	1	ขวด
- ด้ายขาว	1	ใจ
- กรรไกร หรือมีด	1	อัน
- เงิน	6-12	บาท

เมื่อได้เครื่องบูชาครบ ผู้ป่วยมอบเครื่องบูชาครูให้หมอบูนธ์ หมอบูนธ์จุดรูปเทียนบอก อันเชิญครูที่เรียนมาแต่เก่าก่อน ให้ลงมาช่วยทำนายเรื่องความเจ็บไข้ว่าจะหายหรือไม่ เพื่อความแม่นยำ ให้ถูกต้อง ใช้ด้ายขาวมัดกรรไกรหรือมีดที่หัวและท้ายแล้วเอาข้าวสารที่อยู่ในถ้วยมาวางบน กรรไกรหรือมีด แล้วแต่ข้าวสารติดอยู่ที่มีดหรือกรรไกรที่มัด ติดคู่หรือติดคี่ แล้วแต่บุญของผู้ป่วย เมื่อเสร็จหมอบูนธ์ก็เรียกอัญเชิญผีที่เป็นญาติของผู้ป่วยมาถามว่าได้มาทักทายผู้ป่วยหรือเปล่า ถ้าผีตัวไหนมาทักทายก็แกลงไปมา ถ้าไม่ถูกมีดจะไม่แกลง ถ้าถูกคนที่เป็นหมอบูนธ์ต้องพูดคุย อยู่กับผีญาติถึง 2-3 ครั้ง จนแน่ใจว่าผีอยากได้อะไร ทักทายแบบไหน หมอบูนธ์บอกผู้ป่วยให้ไปทำ ให้ผีแบบนั้น ผู้ป่วยเริ่มมีอาการดีขึ้น หรือหายเป็นปกติ ถ้าเมล็ดข้าวสารที่อยู่บนกรรไกรหรือมีดเป็น คู่ หมอบูนธ์บอกว่าหายแต่หายช้าหน่อย ถ้าเมล็ดข้าวสารเป็นคี่หมอบูนธ์บอกว่าจะดีวันดีคืน

นอกจากที่หมอบูนธ์ใช้การบูนธ์ในการรักษาความเจ็บไข้ได้ป่วยแล้ว ยังสามารถใช้ในการทำนายโชคชะตาชีวิตได้อีกด้วย โดยหมอบูนธ์ ทำวิธีการเดียวกันกับการทำนายเรื่องความเจ็บป่วย คือใช้ด้ายขาวมัดกรรไกรหรือมีดที่หัวและท้ายแล้วเอาข้าวสารที่อยู่ในถ้วยมาวางบนกรรไกรหรือมีด หลังจากนั้นทำการอันเชิญดวงวิญญาณของผีเจ้าป่า เจ้าเขา หรือญาติพี่น้องของผู้ถูกทำนายมาซักถาม เช่น ถ้าถามเรื่องเนื้อคู่ จะถามว่าเนื้อคู่ของผู้ถามนั้นอายุอยู่ในวัยกลางคนใช่หรือไม่ ถ้าใช่ กรรไกร หรือมีดนั้นจะแกลงไปมา ถ้าไม่ใช่กรรไกรหรือมีดนั้นจะไม่มีเคลื่อนไหวใดใด



ภาพที่ 6 หมอบูรณ์กำลังทำการบูรณ

4.3.4 ภาษา

ภาษาเป็นเครื่องมือที่มนุษย์ใช้ในการสื่อสารทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน ถ่ายทอดความรู้ สึกนิกคิด ตลอดจนใช้ถ่ายทอดวัฒนธรรมสืบต่อกันมาเป็นลำดับ ทุกสิ่งทุกอย่างที่เราเรียนรู้จาก สังคมตั้งแต่แรกเกิดจนตาย เราเรียนรู้ได้โดยอาศัยภาษาเป็นตัวกลางในการถ่ายทอด ดังนั้นภาษา จึงเป็นสิ่งสำคัญในการสืบทอดวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี และความเจริญด้านต่างๆ ของชนแต่ละกลุ่มเหมือนกันทุกชาติทุกภาษา ชาวชองก็มีภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เรียกว่า “ภาษาชอง” ซึ่งมีแต่ภาษาพูด ไม่มีภาษาเขียน คือ ไม่มีตัวหนังสือใช้

ดิฟฟลอต, เฮดเลย์, โทมัส (Diffoth, Robert K. Headley, Thomas, 1977: 33) นักภาษาศาสตร์มีความเห็นตรงกัน และกล่าวในหนังสือการจัดแบ่งภาษาว่า

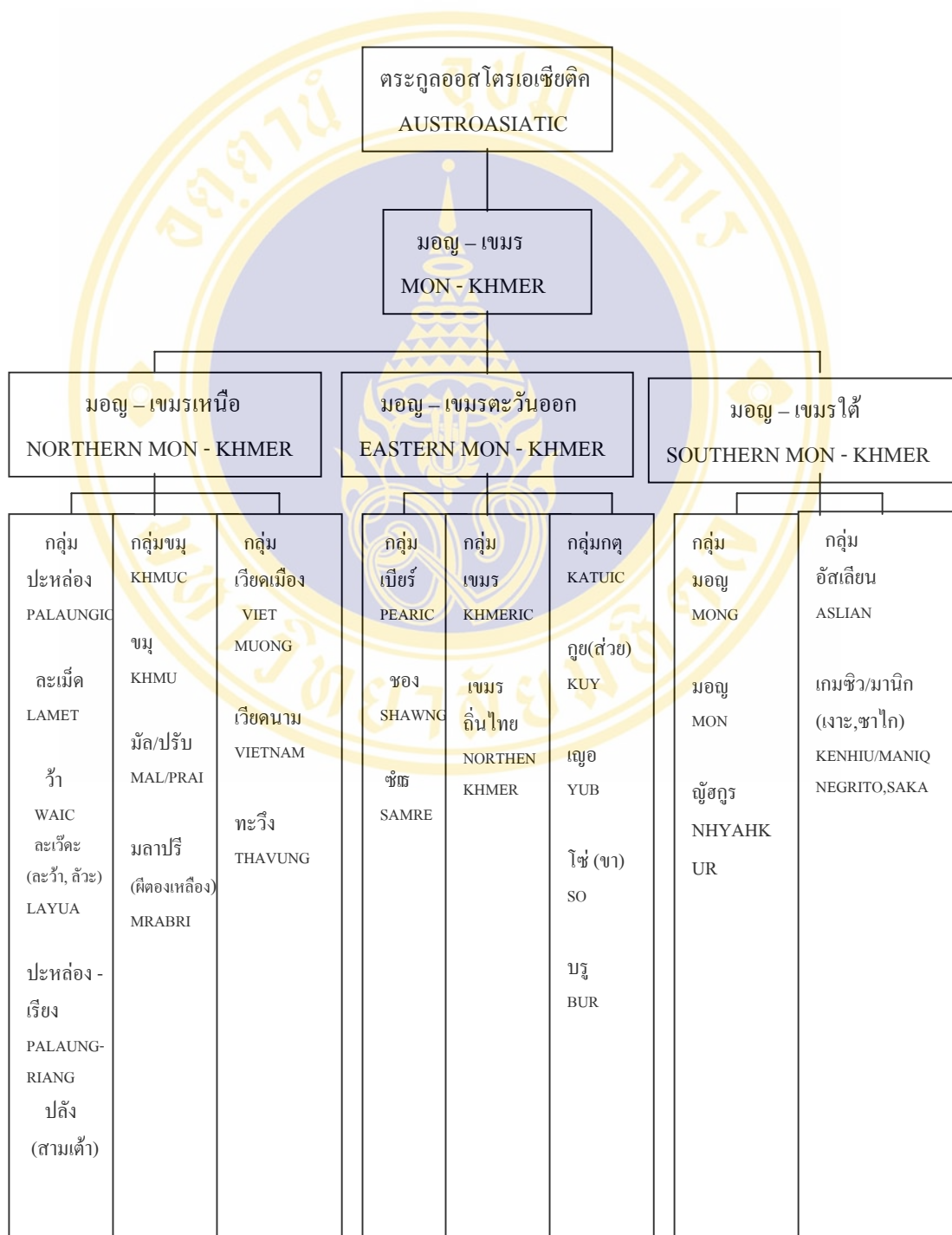
“ภาษาในตระกูลออสโตร – เอเชียติกนี้ เป็นภาษาที่ใช้พูดกันอยู่ในแถบเอเชียใต้ และเอเชีย ตะวันออก ภาษาตระกูลออสโตร-เอเชียติกนี้ แบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ได้อีก 4 กลุ่ม คือ กลุ่มมะลักกา กลุ่มมอญ-เขมร กลุ่มมุนดา และกลุ่มนิโคบาร์ส และภาษาในกลุ่มมอญ-เขมร แบ่งเป็นกลุ่มย่อยได้อีกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มบาฮานริก กลุ่มภาษากะตุอิกิริ กลุ่มภาษาโมนิค และกลุ่มภาษาเพียริก และภาษาชองจัดอยู่ในกลุ่มเพียริกนี้..”

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล ได้มีโครงการศึกษาเกี่ยวกับภาษาและกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีอยู่ในประเทศไทย โดยทำงานวิจัยและใช้ภาษาเป็นหลักในการจัดจำแนกชาติพันธุ์ ผลการวิจัยพบว่า ภาษาในประเทศไทยมีมากกว่า 60 กลุ่ม จัดอยู่ในตระกูลภาษา 5 ตระกูล คือ

- | | |
|-----------------------------|----------------|
| 1. ตระกูลไต – กะไ | จำนวน 20 กลุ่ม |
| 2. ตระกูลออสโตร – เอเชียติก | จำนวน 20 กลุ่ม |
| 3. ตระกูลจีนทิเบต | จำนวน 16 กลุ่ม |
| 4. ตระกูลออสโตรนีเซีย | จำนวน 3 กลุ่ม |
| 5. ตระกูลมอญ – เขมร | จำนวน 4 กลุ่ม |

ได้มีการจัดทำแผนภูมิแสดงความสัมพันธ์ของภาษาในตระกูลออสโตร-เอเชียติก ที่พบในประเทศไทย ซึ่งระบุไว้ชัดเจนว่าภาษาของจัดอยู่ในกลุ่มย่อย เพียริก กลุ่มมอญ – เขมร ในตระกูลออสโตร – เอเชียติก (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคนอื่นๆ, 2540: 5-13) ดังแผนภูมิต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 1 แสดงความสัมพันธ์ของภาษาในตระกูลออสโตรเอเชียติก



จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ในปัจจุบันชาวทองมีวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วัฒนธรรมและความเจริญของคนเมืองเข้ามาในหมู่บ้านมากขึ้น มีการแต่งงานข้ามเผ่าพันธุ์กันมากขึ้น ชาวทองสามารถพูดได้ทั้งภาษาไทยและภาษาทอง ใช้ภาษาทองในการพูดคุยกับชาวทองด้วยกัน และใช้ภาษาไทยกับบุคคลแปลกหน้าหรือบุคคลที่ไม่ใช่ชาวทอง ภาษาพูดของชาวทองฟังยากคล้ายกับภาษาเขมร ถ้าคนต่างถิ่นได้ฟังชาวทองสนทนากันต่างก็พากันคิดว่าเป็นภาษามอญหรือเขมร ซึ่งในความเป็นจริงแล้วเป็นเพียงภาษาในกลุ่มมอญ - เขมร ภาษาทองไม่มีตัวอักษร การที่ชาวทองส่งบุตรหลานเข้าไปทำงานหรือศึกษาเล่าเรียนในตัวเมือง ทำให้เด็กชาวทองรุ่นใหม่ไม่ค่อยใช้ภาษาทองในการพูดคุยกันมากขึ้นแสดงให้เห็นว่าสังคมและภาษาทองกำลังถูกภาษาไทยกลืนไป

4.3.5 ระบบครอบครัว

ครอบครัวเป็นสถาบันสังคมที่สำคัญ สำหรับครอบครัวของชาวทองมีลักษณะดังนี้ การแบ่งหน้าที่การรับผิดชอบภายในครอบครัว ผู้ชายชาวทองเป็นผู้ออกไปทำมาหากินนอกบ้าน เช่น เข้าป่าล่าสัตว์ หาของป่าและสมุนไพร หรือเอาแรงกับเพื่อนช่วยกันทำนา เกี่ยวข้าว นวดข้าว เดินทางเข้าเมือง ส่วนผู้หญิงชาวทองอยู่บ้านทำหน้าที่หุงหาอาหาร ตักน้ำ ดำข้าว เก็บผัก ผ่าฟืน ซักเสื้อผ้า ดูแลลูก เก็บของมีค่าของครอบครัว จัดระเบียบในครอบครัวและมีอำนาจในการตัดสินใจในปัญหาของครอบครัว ซึ่งแสดงให้เห็นว่าสังคมชาวทองนั้นให้บทบาทและความสำคัญต่อฝ่ายหญิงมากกว่า

ในการอบรมเลี้ยงดูลูก อบรมให้เข้าใจถึงลักษณะความแตกต่างของหน้าที่ความรับผิดชอบต่อครอบครัวเป็นหน้าที่ของผู้ที่เป็นแม่ ซึ่งจะแบ่งหน้าที่ว่าลูกสาวควรทำหน้าที่เกี่ยวกับการหุงหาอาหาร ตักน้ำ ผ่าฟืน ดูแลน้องแทนแม่ ส่วนลูกชายต้องสอนให้เข้าใจถึงหน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบงานภายนอกบ้าน เช่น การดูแลเลี้ยงสัตว์ การออกไปช่วยพ่อหรือแม่ทำนา และต้องเรียนรู้เรื่องการเข้าป่ากับพ่อแม่ พ่อแม่ยอมให้ลูกเข้าป่าก็ต่อเมื่อลูกเข้าใจกฎเกณฑ์การเข้าป่า เช่น ห้ามบ่นว่าหิวข้าว หิวน้ำ ห้ามอุทานคำหยาบ ถ้าพบเห็นสัตว์เห็นปลาห้ามอุทานว่าเป็นชื่อสัตว์นั้นๆเพราะคำบ่นหรือการร่ำว่าคำหยาบคาย กล่าวชื่อสัตว์ที่เห็นนั้นทำให้ได้รับอันตราย หรือล่าสัตว์ไม่ได้ แต่ถ้าใครพูดออกไปแล้ว พ่อแม่หรือคนอื่นห้ามพูดว่า ดังนั้นการเข้าป่าจึงห้ามพูดใดๆทั้งสิ้น ถ้าเด็กยังไม่มีความอดทนและยังไม่เข้าใจกฎเกณฑ์นี้ พ่อแม่ยังคงไม่ยินยอม ส่วนใหญ่ต้องรอให้เด็กอายุประมาณ 14-15 ปีขึ้นไป

ในด้านความสัมพันธ์ภายในครอบครัว เมื่อแยกครอบครัวออกมาแล้วครอบครัวของชาวทองจะเป็นอิสระจากการปกครองของ ปู่ ย่า ตา ยาย แม้จะอยู่ในหมู่บ้านเดียวกันก็ตาม ลักษณะครอบครัวเหมือนเมื่อแรกตั้งครอบครัวใหม่ ลูกสาวคนโตเป็นผู้สืบทอดมรดกจากพ่อแม่ ต้องคอย

ดูแลช่วยเหลือพ่อแม่ทั้งเรื่องอาหารการกินและยามเจ็บไข้ได้ป่วย ครอบครัวชาวซองเป็นครอบครัวเล็ก แม้จะแยกครอบครัวออกไปแล้ว แต่ชาวซองก็มีการไปมาหาสู่กัน เยี่ยมเยียนกัน แบ่งปันอาหารให้แก่กัน คอยดูแลยามเจ็บไข้ หรือปรึกษาปัญหา จึงกล่าวได้ว่าความสัมพันธ์ในระบบเครือญาติยังมีให้เห็นอย่างชัดเจน

4.3.6 การปกครองและความสัมพันธ์ภายในหมู่บ้าน

สังคมในหมู่บ้านชาวซอง เป็นลักษณะ “สังคมไมตรีสัมพันธ์” คือ มีความสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี ช่วยเหลือกันทำกิจกรรมการทำงานทุกอย่างไม่ว่างานเล็กหรืองานใหญ่ เช่น การทำนา ชาวซองจะปักธงแดงไว้ให้เห็นเด่นชัด เขาจะรู้และไปช่วยกัน หรือใช้วิธีบอกต่อกัน หรือการออกป่าล่าสัตว์ ใช้วิธีรวมพลประมาณ 8-10 คน เพื่อออกป่าล่าสัตว์ ชาวซองจะเป่า “เขนง” หรือเขาสัตว์เขาวัว เขาควาย แล้วออกเดินทางไป

ก่อนที่ระบบการปกครองของรัฐจะเข้าไปถึงและการจัดระเบียบให้หมู่บ้านซองจะมีหัวหน้าหมู่บ้าน ซึ่งหัวหน้าหมู่บ้านนี้เลือกจากผู้ที่มีอายุมากที่สุดของหมู่บ้าน และบุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความสมบูรณ์ มีความซื่อสัตย์ ความจริงใจเป็นเลิศกว่าใคร ซึ่งคนในหมู่บ้านยอมรับและพร้อมใจกันยกย่องให้เป็นหัวหน้าหมู่บ้าน ทุกคนในหมู่บ้านต้องเชื่อฟัง หากเกิดเรื่องราวใดๆหรือมีปัญหาการทะเลาะวิวาทบาดหมางกัน หัวหน้าหมู่บ้านจะตัดสิน เมื่อตัดสินอย่างใดแล้วต้องเชื่อฟังและปฏิบัติตามคำตัดสินนั้น ถ้าไม่เชื่อฟังคนในหมู่บ้านจะกล่าวเตือน จนถึงขั้นอยู่ในหมู่บ้านไม่ได้

ปัจจุบันมีการปกครองส่วนท้องถิ่นตามที่รัฐบาลจัดให้ มีผู้นำหมู่บ้านโดยได้รับการเลือกตั้งจากชาวบ้าน ให้เป็นผู้ใหญ่บ้านหรือกำนัน ชาวบ้านในหมู่บ้านต้องปฏิบัติตามกฎข้อบังคับของกลุ่ม หากเกิดการทะเลาะวิวาทอย่างรุนแรง ก็สามารถดำเนินคดีตามกฎหมายได้ ส่วนความสัมพันธ์ในด้านอื่นๆ ชาวซองยังคงแสดงความจริงใจ ความมีน้ำใจไมตรีต่อกัน เมื่อบ้านใดเกิดเจ็บป่วยก็ช่วยดูแล หายามาต้มให้กิน ให้กำลังใจเยี่ยมเยียนจนกว่าจะหายจากโรคภัย

4.3.7 ชีวิตความเป็นอยู่และอาชีพ

ลักษณะความเป็นอยู่และวิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวซองมีชีวิตเกี่ยวข้องกับป่าและธรรมชาติ เป็นลักษณะที่แสดงถึงการดำรงชีวิตเพื่อความอยู่รอดในสังคม เป็นการผลิตและจำหน่ายเพื่อการดำรงชีวิตเท่านั้น ไม่ใช่เพื่อการสะสมเพื่ออำนาจความเป็นใหญ่ ดังนั้นการประกอบอาชีพของชาวซองจึงเรียบง่ายเพื่อการดำรงชีวิตจริงๆ ไม่ใช่เพื่อการแข่งขันกับสังคมภายนอก

อาชีพหลักของชาวซองในอดีตคือ การล่าสัตว์ การตัดต้นไม้ การล่องแพนำสิ่งทีหาจากป่ามาขาย เช่น น้ำมันยาง ชันหวาย สมุนไพร หนังกวาง และเขาสัตว์ต่าง ๆ นำมาเป็นสินค้าแลกเปลี่ยน

เปลี่ยนสิ่งของเครื่องใช้ที่จำเป็นในชีวิตประจำวัน อาทิ เกลือ ยาจุน ค้าย หอม กระเทียม เป็นต้น นอกจากนี้ชาวทองยังดำรงชีพด้วยการเก็บกระวาน ภูเขาที่ไปเก็บและปลูกกระวาน มี 3 เขา คือ เขากระหน่อ (น้องตานอ) เขาตะเคียนทอง (น้องประทอง) เขาสองลูกนี้อยู่ในป่ากลาง อีกลูกหนึ่งคือเขาสอยดาว (น้องเฑาะ) เป็นเขาที่พวกคลองพลูและทุ่งกระบินไปเก็บกระวาน ในปีหนึ่งเขาจะล่องแพเพียงครั้งเดียว ในช่วงเดือนสิบ เดือนสิบเอ็ด เดือนสิบสอง (ประมาณเดือนกันยายน – พฤศจิกายน) ส่วนหน้าแล้งเดือนสาม ถึง เดือนห้า (กุมภาพันธ์ – เมษายน) น้ำแห้งล่องแพไม่ได้เขาจะเดินทางเกวียน ซึ่งเดินทางลำบากใช้เวลามากกว่า จึงไม่ค่อยนิยมเดินทางกัน

อาชีพอีกอย่างหนึ่งของชาวทองคือการทำนา ทำกันเพียงแค่พอกินเท่านั้น ไม่ใช่การทำนาเพื่อการขาย การทำนาของชาวทองจะมี 2 ประเภท คือ นาข้าว และนาไร่ นาข้าวเป็นการทำนาเหมือนนาทั่ว ๆ ไปในพื้นที่ราบ มีน้ำขัง มีการยกคันนา ทำนาเป็นแปลง ๆ มีการไถนา ดำนา หว่าน ส่วนนาไร่ เป็นการทำนาในป่าหรือชายป่าที่พอน้ำแล้งต้นข้าวได้ กล่าวคือ ทำการโค่นต้นไม้เพื่อเกลี่ยหน้าดินแล้ว จึงขุดหลุมแล้วหยอดเมล็ดข้าวลงไป เมื่อต้นข้าวขึ้นก็ดูแลเพียงถอนวัชพืชออกเท่านั้น ไม่ต้องดูแลมาก ถึงเวลาข้าวสุกก็นำเก็บเกี่ยว การเกี่ยวข้าวของชาวทองเขาใช้อุปกรณ์คือเกี่ยว และเกี่ยวเฉพาะรวงข้าวที่ยาวขึ้นมาจากกอเท่านั้น ไม่เกี่ยวถึงกกกอข้าวเหมือนคนไทย การทำนาตั้งแต่ การไถนา การดำ การเกี่ยว การนวด ชาวทองจะช่วยเหลือกันเป็นอย่างดี เรียกว่า “เอาแรงกัน” โดยที่เวลาทำนาเขาใช้แรงแดงเป็นสัญลักษณ์ ปักธงแดงไว้ที่นาข้าว หรือที่กองข้าวของบ้านใครให้มองเห็นเด่นชัด คนทั้งหมู่บ้านก็ทราบว่าเป็นนาไร่ไปช่วยเอาแรงกัน

จากการศึกษาพบว่า ในปัจจุบันชาวทองยังคงเข้าป่าล่าสัตว์อยู่บ้างเพื่อการยังชีพเท่านั้นและไม่ได้มีการสัญจรทางน้ำ นอกนั้นในฤดูทำนาก็รับจ้างทำนาในที่นาของผู้อื่น โดยรับค่าจ้างเป็นรายวัน ประมาณวันละ 80-100 บาท หรือไม่ก็รับจ้างปลูกพืชผักผลไม้บ้าง ส่วนชาวทองที่พอนมีฐานะก็ทำสวนยางหรือสวนผลไม้ เช่น ทุเรียน เงาะ มังคุด ฯลฯ

4.3.8 เครื่องมือที่ใช้ในการประกอบอาชีพ

ขวานปูลู เป็นเครื่องมือสารพัดประโยชน์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันและประกอบอาชีพของชาวทอง นับตั้งแต่โค่นต้นไม้ในป่า เข้าป่าล่าสัตว์ หรือหาของป่าต้องพกขวานปูลูไปด้วย เพื่อใช้ตัดหาวย เหลาไม้ จักตอก ฝ่าฟัน ซ้ำแหลและเนื้อสัตว์ หรือใช้แทนอาวุธก็ได้ บางทีใช้แทนเครื่องมือในการขุดเจาะหลุมเมื่อเข้าป่า ในพิธีแต่งงาน ขวานปูลูได้เข้าไปมีบทบาทในพิธีกรรมด้วย เพราะชาวทองถือว่าขวานปูลูเป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพที่สำคัญที่สุด รูปร่างลักษณะของขวานมีลักษณะคล้ายกับขวานภาคกลาง แต่มีขนาดเล็กกว่า ค้ำยาวกว่า โดยขณะทำพิธีพ่อนหมอบผู้ทำพิธี

ต้องแบกวานปลูเดินไปรอบๆตัวเจ้าบ่าวเจ้าสาว 3 รอบ เดินครบ 1 รอบจะใช้ฟันเซงเลง 1 ครั้ง ซึ่งเซงเลงถือว่าเป็นตัวแทนของต้นไม้ หมายความว่าให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวขยันทำมาหากิน



ภาพที่ 7 ขวานปลู

เครื่องมือในการประกอบอาชีพอื่นๆ เช่น เบ็ด สุ่ม ลอบ ข้อง แห เป็นเครื่องมือในการจับปลาเป็นอาหาร กระดัง กระได (ลักษณะการจักสานเหมือนกระดัง แต่ด้านหนึ่งเป็นรูปรี ไม่กลมเหมือนกระดัง) มีไว้สำหรับฝัดข้าว เครื่องมือในการทำนาเหมือนกับภาคกลาง เช่น ผาน (ภาษาของเรียก ผะเหลก) ไถ ฯลฯ เครื่องมือที่ใช้ในการทำข้าวเปลือกให้เป็นข้าวสาร ถ้าหากไม่ใช่ครกตำก็ใช้เครื่องมือชนิดหนึ่งเรียกว่า “จี” ซึ่งมีลักษณะเหมือนโมที่ใช้โม่แป้งของไทย วิธีการสีข้าวเหมือนกับการโม่แป้ง เครื่องมือที่ใช้ในการล่าสัตว์มีอยู่ 4 ชนิด คือ หน้าไม้ บ่วง แร้ว ทูบ

ส่วนเรื่องอาวุธอื่นๆที่ใช้ในการต่อสู้กันนั้นไม่มี เพราะโดยลักษณะนิสัยชาวช่องเป็นคนเรียบง่ายเรื่อยๆ ไม่ชอบมีเรื่องราวหรือทะเลาะวิวาทกับใคร ทั้งนี้เนื่องจากคนส่วนใหญ่ในหมู่บ้านเป็นญาติกัน ที่อพยพเข้ามาอยู่ในหมู่บ้านก็เป็นคนรู้จักกัน ดังนั้นชาวช่องจึงอยู่อย่างสงบ ไม่มีวิวาทบาดหมางกัน หรือแม้แต่ชาวช่องต่างหมู่บ้านก็ตาม แต่ถ้าหากถูกข่มเหงรังแกมากๆก็ใช้สู้กันโดยใช้อาวุธคือมีดและไม้เท่านั้น

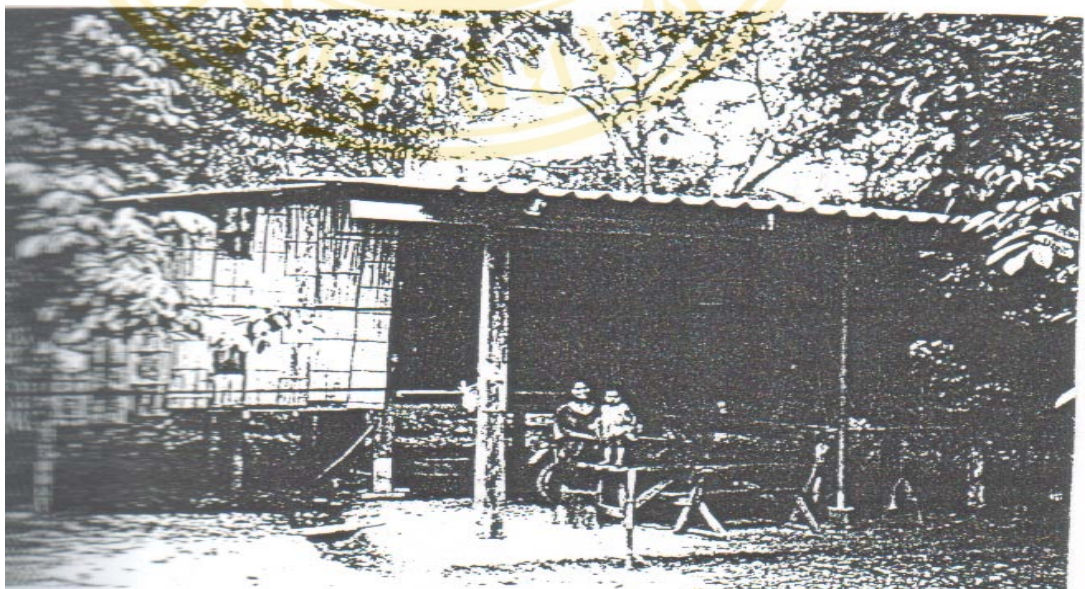
4.3.9 ที่อยู่อาศัย

ชาวทองมักชอบอาศัยอยู่ตามป่าเขา ที่ราบระหว่างหุบเขาซึ่งเป็นป่าทึบ โดยทั่วไป ชาวทองจะอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม ๆ ละประมาณ 20-30 ครอบครัว การสร้างบ้านที่อยู่อาศัยจะสร้างรวมกันเป็นกลุ่มในระแวกเดียวกันไม่ห่างกันมากนัก การสร้างบ้านเรือนจะร่วมแรงร่วมใจช่วยเหลือกัน การสร้างบ้านเรือนหรือปลูกบ้านชาวทองเรียกว่า “ยกบ้าน” ตัวบ้านจะเป็นเรือนยกพื้นสูงกว่าพื้นดินประมาณ 1.5-2.0 เมตร มีบันได 3-5 ขั้น ตัวบ้านจะเป็น 3 ส่วน ส่วนที่ 1 เรียกว่า ฐานบ้าน ใช้เป็นบริเวณที่วางสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ส่วนที่ 2 เรียกว่า กลางบ้าน เป็นบริเวณที่พักผ่อนรับแขกนั่งเล่นหรือทำพิธีกรรมต่าง ๆ รวมถึงเป็นที่ใช้รับประทานอาหารด้วย ส่วนที่ 3 เป็นส่วนของบ้าน ซึ่งกันเป็นห้องนอน ส่วนใหญ่จะกันห้องเดียว ใช้ไม้ไผ่สับแตก ๆ ที่เรียกว่า ฟาก เป็นอุปกรณ์ในการกันห้อง ลักษณะของบ้านจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า วัสดุที่ใช้สร้างบ้านจะเป็นไม้ไผ่เกือบทั้งหมด และสิ่งที่หาได้จากป่าทั้งสิ้น บ้านชาวทองจะมีลักษณะเป็นเรือนเครื่องผูก เพราะทุกส่วนของบ้านจะต่อกันด้วยวิธีผูกมัดด้วยหวายหรือเชือกที่ได้จากการทอเปลือกของต้นไม้ที่มีความเหนียวและยาวพอเสียบานที่เป็นเสาหลักจะใช้ไม้เนื้อแข็งทั้งต้นที่มีขนาดย่อม หากส่วนที่เป็นง่ามหรือหากไม่มีก็ใช้ขวานปลูบากให้เป็นง่าม เพื่อใช้ไม้พาด ทำเป็นรอกบ้าน พื้นบ้านทำจากไม้ไผ่ที่ตัดขนาดให้พอดีกับความยาวของตัวบ้าน ทาบหรือสับให้แตกและแผ่ออกไป เรียกว่า “ฟาก” หลังจากจะได้จากใบไม้ เช่น ใบจาก ใบต้นขงโค ใบระกำ ใบหวาย นำมาเย็บติดกันเป็นแผง เรียกว่า “ตับ” อุปกรณ์ที่ใช้ในการเย็บหรือกลัดให้ใบไม้ติดกันเป็นแผง เรียกว่า “ตอก” หรือ “ไม้กลัด”

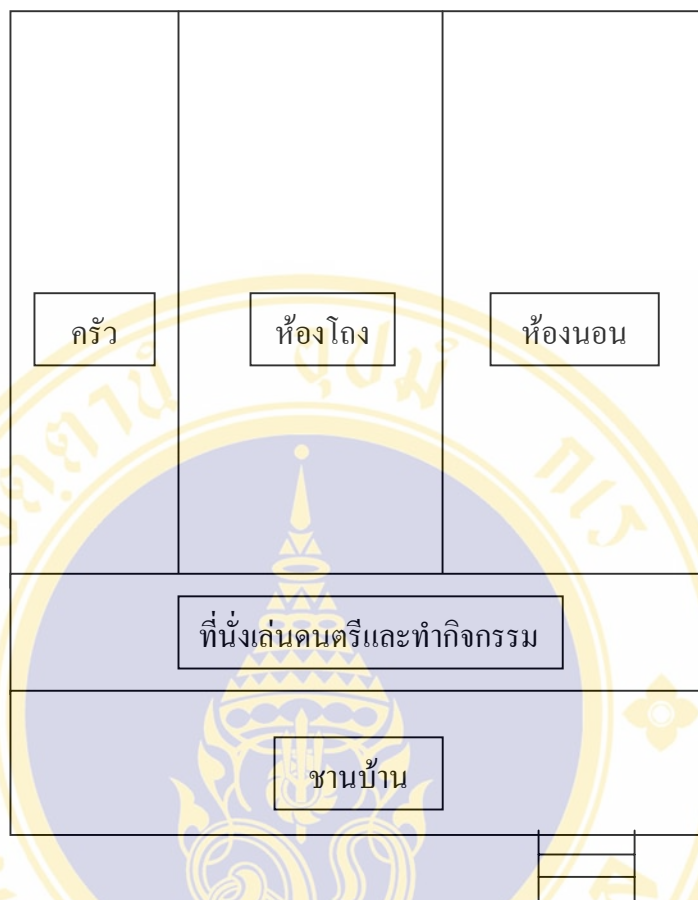
สำหรับห้องครัวนั้น จะอยู่ติดกับตัวบ้านยื่นออกไปนอกตัวบ้าน โดยมีประตูเชื่อมต่อกันระหว่างตัวบ้านและครัว ห้องน้ำจะอยู่ภายนอกตัวบ้านห่างจากตัวบ้านเพียงเล็กน้อย ห้องอาบน้ำยังคงต้องชักน้ำในบ่อน้ำบาดาลอาบอยู่ลักษณะที่อาบน้ำจะใช้ไม้ไผ่ตรง 4 ท่อน ปักกับพื้นดินเป็นรูปสี่เหลี่ยมแล้วใช้ผ้าพลาสติกขึงกัน ความสูงประมาณ 2 เมตร ไม่มีประตู ใช้ผ้าพลาสติกคล้องเชือกผูกติดกับไม้ไผ่ ด้านบนไม่มีหลังคา



ภาพที่ 8 บ้านชาวของแบบโบราณ



ภาพที่ 9 บ้านชาวของสมัยใหม่



ภาพที่ 10 แผนผังลักษณะบ้านทองและพื้นที่ใช้สอย



ภาพที่ 11 บ้านไคบ้านทอง



ภาพที่ 12 ห้องสุขา



ภาพที่ 13 ที่อาบน้ำ

4.3.10 อาหารการกิน

อาหารหลักของชาวซองในแต่ละเมื่อ คือ ข้าวข้าว ส่วนกับข้าวที่กินเป็นหลักในแต่ละเมื่อ คือ น้ำพริก มีหลายชนิดด้วยกัน เช่น น้ำพริกมะพร้าวคั่ว น้ำพริกข้าวคั่ว น้ำพริกกะปิ น้ำพริกกะทิ เป็นต้น น้ำพริกเหล่านี้มีรสจัดค่อนข้างเผ็ด กินกับผักชนิดต่างๆที่พอหาได้ อาหารประเภทเนื้อสัตว์ก็มีปลาเป็นหลักเพราะหาง่ายที่สุด โดยนำไปปิ้ง ย่าง หรือแกง ลักษณะของแกง เขาไม่ใส่กะทิ และพริกแกง เป็นเพียงโขลกพริก กระเทียม เกลือ เข้าด้วยกัน แล้วใส่ลงไปในหม้อให้ละลายน้ำตั้งไฟให้เดือดจึงใส่ปลาลงไป พริกจึงเป็นส่วนประกอบอาหารที่สำคัญมาก นอกจากนี้ก็มีเนื้อสัตว์อื่นๆบ้างตามแต่ละหามาได้ ถ้าหากมีจำนวนมากเขาก็หมักเกลือแล้วตากแห้งเก็บไว้ นอกจากนี้ยังมีอาหารอื่นๆที่พอหา กินได้ เก็บมาได้จากป่า เช่น กล้วย หัวเผือก หัวมัน กลอย และผลไม้อื่นๆ ซึ่งมีเหลือเฟือให้เก็บมากิน ส่วนพืชที่ปลูกเป็นการปลูกไว้กินเป็นอาหารเท่านั้น ไม่ใช่ไว้ขาย ได้แก่ บวบ น้ำเต้า มะเขือ พริก (ใช้หว่านเมล็ดให้ขึ้นตามป่าข้างบ้าน)

ในปัจจุบันชาวซองหันมากินอาหารเหมือนกับคนไทยทั่วไปแต่ยังคงเน้นน้ำพริกเป็นหลัก อยู่บางกลุ่มก็ปลูกพืชผักสวนครัวบ้าง เช่น กระเพรา โหระพา มะเขือ ถั่วฝักยาว พริกขี้หนู และเลียงไก่ไว้เพื่อกินเนื้อและกินไข่หรือเอาไข่มาทำเป็นอาหารในงานประเพณีต่าง ๆ เท่านั้น

อุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบอาหารการกิน สมัยก่อนใช้หม้อดิน ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นหม้ออลูมิเนียม เตาไฟที่ใช้ก่อนหินสามก้อนมาเรียงกันเป็นสามเส้า เรียกว่ากะโมะฮ์ แต่ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นเตาอังโล่และใช้ถ่าน เครื่องมือที่ใช้จุดไฟคือ ตะบันไฟ เป็นเหล็กสองท่อนตีกันให้เกิดประกายไฟ ปัจจุบันใช้ไม้ขีด ที่ตัดข้าวเป็นไม้ลักษณะเหมือนไม้พายอันเล็ก ๆ งานใส่อาหารใช้กะลามะพร้าวมาขูด เวลากินอาหารใช้มือเปิบอาหาร เมื่อกินอาหารเสร็จแล้วนำภาชนะที่ใส่อาหารหรือกะลาไปล้าง โดยการนำไปแช่น้ำในบ่อ เมื่อถึงเวลาอาหารมือต่อไปก็นำขึ้นมาใช้อีก

วัฒนธรรมความเชื่อเดิมในเรื่องการประกอบอาหารของชาวซอง คือ เขาตำข้าวเปลือกมาเป็นข้าวสาร เพื่อใช้หุงรับประทานวันต่อวัน การหุงหาอาหารก็เป็นมือต่อมือ แต่ในปัจจุบันชาวซองมีฐานะค่อนข้างยากจน หากมีกับข้าวเหลือก็เก็บไว้สำหรับมือต่อไปด้วย

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยภาคสนามพบว่า ในระยะหลังเมื่อมีความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจากสังคมเมือง และการที่ภาครัฐเข้าไปให้ความรู้ด้านสุขอนามัย และรูปแบบการประกอบอาหารแก่ชาวซอง ทำให้การรับประทานอาหารของชาวซองเปลี่ยนแปลงไป จากการรับประทานน้ำพริกเป็นหลัก ได้เพิ่มการประกอบอาหารประเภทต้มยำแบบภาคกลาง ประเภทผัดคั่ว ซึ่งใส่เนื้อหมูผัดรวมกับผัก ทำให้มีสีสันน่ารับประทานมากขึ้น



ภาพที่ 14 น้ำพริกและผักจิ้มชนิดต่าง ๆ ของชาวซอง



ภาพที่ 15 อาหารหลักของชาวซอง

4.3.11 เครื่องนุ่งห่ม

จากการศึกษาพบว่า การแต่งกายของชาวทองเป็นการแต่งกายที่เรียบง่าย เพราะในอดีตชาวทองผูกพันอยู่กับป่า เครื่องแต่งกายของชาวทองจึงเป็นเสื้อผ้าที่ทอและตัดเย็บกันเอง ด้ายที่ใช้ทอซื้อจากตลาดเวลานำของป่าไปขาย ไม่ชอบใส่เสื้อผ้าที่มีลวดลายสีฉูดฉาด สีของเสื้อผ้าจะเป็นสีน้ำเงิน สีดำ สีขาว ปัจจุบันชาวทองไม่มีความรู้ในการทอใส่ผ้าเอง เสื้อผ้าที่ใส่อยู่ในปัจจุบันได้มาจากการซื้อหาจากตลาด หรือการรับบริจาคจากภาครัฐและเอกชนหรือญาติพี่น้อง โดยใส่เสื้อผ้าเหมือนคนในเมืองทั่วไป นิยมสวมรองเท้าแตะ ในเวลาไปทำงานทำไร่สวนรองเท้าบูต ผู้หญิงมักนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อคอกระเช้า ผู้ชายนุ่งกางเกงขาก๊วยหรือขายาว ไม่ชอบสวมเสื้อเวลาอยู่บ้าน สวมเสื้อเฉพาะเวลาออกจากบ้านไปทำงาน ส่วนหญิงชายวัยรุ่นหนุ่มสาว แต่งกายตามสมัยนิยม เช่น เสื้อยืด กางเกงยีนส์ กระโปรง ว่ายน้ำแบบคนในเมืองทั่วไป

4.3.12 สาธารณูปโภคพื้นฐาน

ถิ่นที่อยู่ของชาวทองในปัจจุบันนี้มีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น อาจเป็นเพราะการยอมรับการพัฒนาของสังคมภายนอก และจากรูปแบบที่ทางราชการมอบให้ อาทิเช่น

ไฟฟ้า เข้าถึงเกือบทุกครัวเรือนในหมู่บ้านก่อให้เกิดความสะดวกในการดำรงชีวิตของชาวทอง และมีความเป็นอยู่ที่ทัดเทียมกับชุมชนอื่น

การสื่อสาร ใช้วิธีการเขียนจดหมาย และโทรศัพท์โดยใช้โทรศัพท์ของชุมชน โรงเรียนหรือสถานที่ราชการ

การคมนาคม เป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้สังคมมีการติดต่อถึงกัน การติดต่อถึงกันของชาวทองทั้งในหมู่บ้านและนอกหมู่บ้านนั้นมีมานานแล้ว ส่วนใหญ่จะใช้วิธีการเดินในกรณีที่มีการติดต่ออยู่ไม่ไกลกัน ในครอบครัวใดที่พอมีฐานะก็ใช้จักรยานหรือรถจักรยานยนต์ แต่ก็มีน้อยมาก ในปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา เริ่มมีรถโดยสารเดินทางรับผู้โดยสารเข้าเมืองเพียงวันละเที่ยวเดียวเท่านั้น แต่ในปัจจุบันนี้มีรถโดยสารไปกลับวันละหลายเที่ยว ถนนจากเดิมเป็นทางเดินอัดแน่นก็เปลี่ยนมาเป็นถนนลาดยาง ภายในบริเวณหมู่บ้านยังคงเป็นถนนลูกรังดินแดง เวลาหน้าแล้งมีฝุ่นมาก และหน้าฝนการเดินทางจะลำบาก

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยสรุปได้ว่า ปัจจุบันชาวทองยังใช้วิธีเดินทางไปมาหาสู่กันเพื่อพบปะกันโดยการเดินเท้ามากที่สุด รองลงมาคือใช้รถจักรยานและรถจักรยานยนต์ หากต้องเข้าไปทำธุระในตัวเมืองจึงใช้รถโดยสารประจำทาง

4.4 พิธีกรรม

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับพิธีกรรมของชาวซองสามารถแบ่งประเภทของการประกอบพิธีกรรมของชาวซองได้ 3 ประเภท คือ

4.4.1 พิธีกรรมที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต

4.4.2 พิธีกรรมที่เกี่ยวกับอาชีพ

4.4.3 พิธีกรรมตามความเชื่อ

4.4.1 พิธีกรรมที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต

4.4.1.1 พิธีกรรมเมื่อมีเด็กเกิด

เมื่อมีผู้หญิงท้องแก่ใกล้คลอดในหมู่บ้าน ผู้เป็นสามีต้องเตรียมอุปกรณ์ต่างๆ ในการคลอดบุตร เช่น แกร์ไม้ไผ่สำหรับให้ผู้คลอดบุตรอยู่ไฟ ที่สำหรับก่อไฟอาจใช้ไม้ไผ่สดตัดเป็นสี่ท่อนยาวเท่ากัน วางเป็นรูปสี่เหลี่ยม พื้นรองด้วยขี้เถ้าที่เอามาจากเตาไฟ ร่องหนา ๆ เพื่อกันไฟไหม้พื้น พื้นที่ใช้ในการติดไฟต้องไปตัดมาจากป่า อาจมีผีร้ายต่าง ๆ เข้ามากับพื้นนั้นแล้วทำอันตรายเด็กป้องกันโดยการตัดไม้สั้นมาตากแดดหลาย ๆ วัน กองไม้ที่ตากแดดนั้นใช้หนามล้อมรอบๆ ไว้ เมื่อถึงวันคลอดผู้เป็นหัวหน้าครอบครัวต้องไปตามหมอกกลางบ้านมาเป็นผู้ทำคลอดเรียกว่า “หมอคำแย” ในการไปตามหมอคำแยก็ต้องไปสองคน กลับมาสามคนพร้อมกับหมอคำแย เมื่อยังไม่คลอดหมอคำแยต้องทาน้ำมันหรือน้ำมันดื่มน้ำให้คนที่กำลังเจ็บท้องคลอด เพื่อทำการขับไล่ภูติผีปีศาจที่มารบกวนทั้งแม่และเด็ก เมื่อคลอดแล้วหมอคำแยต้องตัดสายสะดือโดยใช้ไม้ซางที่ผ่าหรือหลาวให้คม แล้วใช้ยาใส่ สำหรับยานั้นหมอคำแยปรุงขึ้นเองโดยใช้ส่วนผสมดังนี้ พริกไทย 1 ส่วน ดินสอพอง 1 ส่วน รังหมาว่า 1 ส่วน บดเป็นผงโรยแผลสะดือจนกว่าจะหาย หลังจากตัดสายสะดือเด็กแล้ว หมอคำแยอาบน้ำให้กับเด็ก แล้วให้เด็กนอนในกระดังง่อไป ถ้าเป็นเด็กผู้ชายให้ใช้ผ้าถุงของพ่อห่มตัวเด็ก ถ้าเป็นเด็กผู้หญิงก็ใช้ผ้าถุงของแม่ ภายในห้องคลอดต้องมียันต์เรียกว่า “แม่คำแย” ปิดไว้ที่ประตู สำหรับรูดองไล่ให้สะอาดแล้วเอาเกลือเคล้า ถ้าไม่สะอาดเด็กจะเป็นโรคแล้วโดยด้วยขมิ้นอีกครั้งหนึ่ง เอาไปแขวนไว้กับกิ่งไม้ ถ้าไม่แขวนถือว่าเด็กจะป่วย หลังจากเด็กคลอดได้ 3 วัน ต้องทำพิธีเอาเด็กลงเปลโดยเอายันต์ที่ปิดไว้ที่ประตูมาผูกข้อมือเด็ก หมอคำแยทำบายศรีปากชาม 3 ตำรับ แล้วจึงเรียกขวัญเด็ก ต่อด้วยบทสวดชุมนุมเทวดาโดยให้หาหมอที่สามารถทำพิธีมาสวด พอสวดจบก็เอาเด็กใส่เปล มีข้อห้ามหลายอย่างสำหรับแม่และเด็กคือในระหว่างการอยู่ไฟ เช่น เด็กตัวร้อนไม่ให้คล้ำตัวเด็กเพราะเชื่อว่าถ้าคล้ำแล้วตัวเด็กอาจไหม้พอง สำหรับแม่ห้ามเอามือถู

ท้อง เพราะทำให้ท้องไหม้พอง การปฏิบัติของแม่ขณะอยู่ไฟก็คือ กินข้าวกับเกลือ อาบน้ำบ่อยๆ น้ำที่อาบต้องเป็นน้ำต้มใบส้มโอ

หลังจากคลอดได้ 1-2 เดือน ต้องโกนผมไฟ ผมที่โกนนั่นห่อด้วยใบบอนแล้วเก็บไว้ เมื่อโตขึ้นเด็กหญิงก็ไว้ผมจุก ส่วนเด็กชายไว้ผมเปีย และทำพิธีโกนจุกเมื่อเด็กอายุไม่เกิน 14 ปี สำหรับการเลี้ยงดูบุตรหลานนั้น ผู้หญิงได้รับการสอนให้หุงข้าว ทำกับข้าว รักษาบ้านให้สะอาด ตักน้ำ ซ่อมข้าว ฯลฯ ผู้ชายให้ทำสวน ทำนา และล่าสัตว์

กรณีที่เด็กตาย ต้องเอาสุ่มหรือแหครอบศพเด็กไว้เพื่อกันไม่ให้วิญญาณเด็กเข้าสิงแม่ แล้วใช้ผ้าหรือกระสอบก็ได้ห่อศพเด็กนำไปยังป่าช้าเพื่อทำการฝัง เวลาฝังต้องใช้คาถาตรีงกันอย่างแข็งแรง โดยใช้พันคราดนา 7 อัน ตอกตรงหลุมศพ ผู้ที่ไปด้วยก็ต้องมีด้ายมงคลผูกทุกคนเพื่อไม่ให้วิญญาณเข้าสิง

4.4.1.2 พิธีกรรมการแต่งงาน

การแต่งงานนั้นบางคนคู่ชอกันตามประเพณีนิยม แล้วนัดแต่งงานกันเลย บางคนคู่ชอกตามประเพณีนิยมแล้วหมั้นกันไว้ก่อน บางคนหมั้นไว้ 1-3 ปี เพื่อเป็นการทดสอบ การหมั้นต้องมีเงินทองหมั้น เช่น แหวนหรือสายสร้อย เพื่อเป็นเครื่องกำประกัน การหมั้นถือว่าทดสอบความประพฤติซึ่งกันและกันทั้งสองฝ่าย ว่ามีความจริงใจต่อกันอย่างไร ทั้งสองฝ่ายต้องมีความซื่อตรงต่อกัน ถ้าฝ่ายใดไม่มีความซื่อตรงแล้ว จะคืนทองหมั้นหรือแหวนหมั้นให้ ไม่มีการโก่งกันพูดกันง่ายๆ ลองใจกัน เมื่อแน่ใจแล้วก็ไปหาฤกษ์ที่ฝ่ายชายนัดวันแต่งงาน เมื่อกำหนดวันเรียบร้อยแล้วฝ่ายหญิงเริ่มบอกเชิญญาติพี่น้องของตน ไม่ว่าญาติทางฝ่ายพ่อหรือญาติทางฝ่ายแม่ เชิญมารับไหว้ในวันนั้น และทางฝ่ายเจ้าสาวบอกพี่น้องใกล้ๆ มาก่อนแต่งงานหนึ่งวัน พิธีแต่งงานมี 2 แบบ คือ

พิธีแต่งงานใหญ่ หรือชาวซองเรียกเป็นภาษาซองว่า พิธีการตัก (คำว่า ตัก แปลว่า ใหญ่) เป็นพิธีแต่งงานที่จัดทำขึ้นเมื่อมีการแต่งงานของลูกสาวคนโตของครอบครัวเท่านั้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะชาวซองให้ความสำคัญกับลูกสาวคนโตมาก เพราะถือว่าเป็นผู้ช่วยดูแลน้องและต้องมีหน้าที่รับผิดชอบงานภายในบ้าน เวลาที่พ่อแม่ต้องออกไปทำมาหาเลี้ยงชีพ ไม่ว่าลูกสาวคนโตของครอบครัว ชาวซองเวลาแต่งงานกับคนซองด้วยกัน หรือแต่งงานกับคนไทยก็ตาม ชาวซองต้องจัดพิธีแต่งงานตามแบบชาวซองที่เรียกว่า แต่งงานใหญ่เสมอ

สถานที่ใช้ประกอบพิธีแต่งงาน คือบริเวณบ้านของเจ้าสาว ซึ่งโดยส่วนมากถ้าเป็นการแต่งงานในพิธีใหญ่ ต้องปลูกเป็นโรงสำหรับประกอบพิธีต่างหาก อยู่ในบริเวณบ้านของเจ้าสาว หรือบางครั้งก็ทำพิธีกันบนบ้านของเจ้าสาวแล้วแต่ทางเจ้าสาวต้องเตรียมไว้ โรงที่ปลูกขึ้นเพื่อใช้ประกอบพิธีแต่งงานนี้จัดทำขึ้นอย่างง่าย ๆ โดยใช้เสาไม้ผูกเป็นโครงหลังคาด้วยต้นจากหรือไม้ตาม

แต่จัดหาได้ กั้นฝาทั้ง 4 ด้านด้วยต้นจากหรือกกที่สานเป็นแผ่นคล้ายเสื่อกันไว้อย่างชั่วคราว โรงปลูกขึ้นมีขนาดพอประมาณที่จะให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวรวมไปถึงผู้ร่วมในพิธีและผู้ประกอบพิธีเข้าไปร่วมทำพิธีได้ โรงที่ปลูกสร้างขึ้นนี้เป็นการชั่วคราวเท่านั้น เมื่อเสร็จสิ้นการประกอบพิธีแล้วต้องรื้อถอน ต่อมาในปัจจุบันจึงไม่ค่อยมีการปลูกโรง เพื่อใช้ประกอบพิธีแต่งงาน ทางบ้านเจ้าสาวมักให้ประกอบพิธีบนบ้าน ทั้งนี้อาจเพื่อประหยัดค่าใช้จ่าย และสะดวกสบายกว่าการปลูกโรงเพื่อประกอบพิธี

เครื่องใช้ในการประกอบพิธีแต่งงาน แบ่งได้เป็น 2 อย่าง คือ เครื่องขันหมากและเครื่องเช่นผี ฝ่ายชายเป็นฝ่ายเตรียมเครื่องขันหมากและฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายเตรียมเครื่องเช่นผี ดังมีรายละเอียดดังนี้ คือ

เครื่องขันหมาก

- | | |
|---|---------------------------|
| - กล้วย 2 ถาด | - อ้อยตัดเป็นท่อน ๆ 2 ถาด |
| - มะพร้าวอ่อน 4 ผล | - ขนมใส่ถาด |
| - หมากพลู 1 พาน | - เงินค่าผี 6 บาท |
| - กระปุกเหล้าใช้ฝาแดงคาดปาก และมีหลอดดูด | - ขาหมู 1 ขา |
| - เนื้อหมู 2 ชิ้น | - ไก่ใส่ในเชิงเลง 1 ตัว |
| - กุ้งแห้ง ลูกปัด ใส่กระบุงข้าวเปลือก | - ข้าวเปลือก 1 กระบุง |
| - เคียว 1 อันใส่กระบุงข้าวเปลือก | - ข้าวสาร 1 ซาม |
| - ขัน 4 ใบ ใส่ใบเงิน ใบทอง ถั่ว งา แล้วห่อด้วยผ้าขาว 2 ใบ | |

เครื่องเช่นผี

- โกวเหมอ คือ กระบุงใส่ข้าวเปลือก ซึ่งเป็นข้าวพันธุ์สำหรับใช้ปลูกในนามิเชิงเลง มีหมากพลูปักอยู่บนข้าวเปลือก ไก่ต้ม 1 ตัว ลูกปัด กุ้งแห้ง ทอง วางไว้บนข้าวเปลือก ขวานปูลู รูปเทียน ขามใส่ข้าวสาร

- ถาดขนม ประกอบด้วย ขนมต้ม ขนมเทียน ขนมกวน ขนมต้มมัด ขนมงา เป็นเครื่องประกอบการเช่นไหว้

- ถาดผ้า มีผ้าแดงและผ้าขาววางอยู่ในถาด

เครื่องใช้ที่นำมาใช้ในการประกอบพิธีนี้ นาย แสง แสงทวงศ์ (2544: สัมภาษณ์) ได้อธิบายความหมายของสิ่งของเครื่องใช้ในโกวเหมอ ไว้ว่า

- กระบุง มีไว้เพื่อเก็บหอมรอมริบให้เป็นที่เป็นแห่ง

- ข้าวเปลือกที่เป็นพันธุ์ข้าวสำหรับปลูก หมายถึง ให้มีข้าวไว้สำหรับปลูกทำพันธุ์
สำหรับเป็นทุน

- ลูกบิด หมายถึง ปิดเป้าความทุกข์ยากให้หายไป
- กำไล ถือเป็นของมงคล ทำอะไรมีแต่กำไร ไม่มีขาดทุน
- ใบตองถักเป็นเกลียว หมายถึง ให้เป็นคนซื่อสัตย์ ไม่คดโกง เป็นคนหนักแน่น

เป็นคนดี

- ขวานปูลู และเกี้ยว หมายถึง เครื่องมือเครื่องใช้ไว้ทำมาหากิน เลี้ยงครอบครัว

ต่อไป

สังเกตได้ว่า ข้าวของเครื่องใช้ที่ใช้ในพิธีนี้ล้วนเป็นของที่หาได้ในท้องถิ่นและบางอย่าง
มิใช่สอยอยู่ในครัวเรือนอยู่แล้ว แสดงให้เห็นถึงความเรียบง่าย ไม่ยุ่งยาก อันเป็นลักษณะนิสัย
อีกอย่างหนึ่งของชาวทองที่ชอบความเรียบง่าย

ขั้นตอนในการประกอบพิธีแต่งงานใหญ่

เมื่อถึงวันกำหนดที่ทำพิธีแต่งงาน หลังจากที่ทางเจ้าบ่าวเตรียมเครื่องขันหมากเรียบร้อยแล้ว
แล้ว เริ่มแห่ขบวนแห่เจ้าบ่าวไปยังบ้านเจ้าสาว ก่อนยกขบวนไปบ้านเจ้าสาว ต้องจัดรูปเทียน
บอกผีบรรพบุรุษเสียก่อน แล้วจึงเคลื่อนออกจากบ้าน โดยเจ้าบ่าวมีผ้าขาวคลุมศีรษะ มีผู้ถือมุ่ม
ผ้าทั้งสี่ด้าน ทางบ้านเจ้าสาวระหว่างที่เจ้าบ่าวกำลังเคลื่อนขบวนขันหมากมา จะมีการเล่นชนวัว
ชนควาย โดยมีผู้สวมเขี้ยว หรือเขาควาย โละชน โละวิดกัน (โดยมากผู้เล่นมักเป็นเด็กผู้ชาย)
มีผู้ถือเสากระทุ้งเป็นจังหวะที่เรียกว่า “คั่นกะลา” เสียงที่เกิดจากการกระทุ้งมีลักษณะคล้ายกระดัง
ที่ใช้ลั่นว้าวลั่นควาย มีลักษณะเป็นไม้ไผ่ยาว 2 อัน ซ้อนกัน ตรงปลายยอดของด้ามไม้ไผ่ มี
กะลามะพร้าว ภายในบรรจุลูกยาง จึงไว้ด้วยเชือกหรือเอ็น เสียงที่เกิดจากการกระทุ้งคั่นกะลาจะมี
ลักษณะเหมือนกระดังที่ใช้สำหรับผูกคอวัวหรือควาย นอกจากนี้ยังมีผู้ถือกระดังโลหะ
เขย่าให้เกิดเสียงเป็นจังหวะประกอบการเล่นชนวัว ชนควายนี้ด้วย ผู้วิจัยคิดว่าคั่นกะลาและ
กระดังนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีแต่งงานด้วยเพราะใช้เสียงที่เกิดจากคั่นกะลาและกระดัง
กำกับจังหวะ เมื่อขบวนเจ้าบ่าวแห่มาถึงบ้านเจ้าสาว ฝ่ายเจ้าสาวจัดคนลงไปรับเครื่องขันหมาก
เข้าไปสู่บริเวณที่ทำพิธี อาจเป็นโรงที่ปลูกสร้างขึ้น หรือบนบ้านของเจ้าสาวแล้วแต่จัดเตรียมไว้
เจ้าสาวยืนรอรับเจ้าบ่าวและคั่นน้ำล้างเท้าให้เจ้าบ่าว จากนั้นเด็กที่พ่อแม่พี่น้องยังไม่มีใครในครอบครัว
ตายเป็นผู้นำเจ้าบ่าวเข้ามายังสถานที่ประกอบพิธี

เจ้าบ่าวเจ้าสาวเมื่อเข้ามาในสถานที่ประกอบพิธีแล้วนั่งคู่กันที่หน้าโถงเมอ ญาติผู้ใหญ่
ของทั้งสองฝ่ายนั่งล้อมรอบเป็นสักขีพยาน ก่อนที่หมอปูลูกจะเริ่มทำพิธี เจ้าบ่าวเจ้าสาวต้องไหว้ผี
ก่อน เครื่องไหว้ผีใช้ข้าวและกับข้าวที่จัดไว้ 1 สำหรับ

หลังจากบ่าวสาวไหว้ผีแล้ว หมอปลุกเริ่มทำพิธีโดยเริ่มสวดคาถาชุมนุมเทวดา ชุมนุม ผิบรรพบุรุษให้มาร่วมปกป้องรักษาให้บ่าวสาวมีความสุข เป็นสิริมงคลแก่บ่าวสาวและผู้ร่วม พิธี และปักธูปเทียนปักลงในโศกธูป บ่าวสาวเคาะที่กระบุงข้าวเป็นการขอมรับกันและกันว่าเป็น สามิและภรรยากัน จากนั้นหมอปลุกไหว้บายศรี เช่นเหล้าลงในเซ่งเลง เอาผ้าขาวมาคลุมศีรษะ เจ้า-บ่าวเจ้าสาวเสกคาถา เอาหมากพลูวางบนศีรษะบ่าวสาวและเสกหมากพลูนี้ ผู้ที่สวมเขี้ยว เขาควย ลูกขึ้นฟ้อนรำ และทำท่าขวิดกันอยู่รอบ ๆ พิธี จนกระทั่งหมอปลุกเอาหมากพลูวางบน ศีรษะบ่าวสาวเรียบร้อยแล้วจึงหยุด หมอปลุกดึงใบตองที่ถักไว้เป็นเกลียวข้างเซ่งเลงมาที่บ่าวสาว หมายความว่าให้ผู้หญิงทูน ผู้ชายแบกคือให้ช่วยกันทำมาหากิน เทเหล้ารดที่ขวานปลู และหัวไก่ จากนั้นเป็นการทำพิธีโค่นตะเคียน ซึ่งในการทำพิธีโค่นตะเคียนนี้สมมุติให้เซ่งเลงเป็นต้นตะเคียน หมอปลุกถือขวานปลู เดินครบรอบหนึ่งก็จะทำการโค่นหนึ่งครั้งจนครบ 3 รอบ ส่วนบทร้องที่ใช้ ประกอบพิธีนั้นเป็นภาษาของปนกับภาษาเขมรและภาษาไทยโดยหมอปลุก หรือผู้ประกอบพิธี จะเปล่งเสียงร้องออกมาระหว่างการประกอบพิธี ซึ่งผู้ที่เป็นหมอปลุกเท่านั้นจึงจะร้องได้และถือ กันว่าเป็นคาถาศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

ในช่วงทำพิธีโค่นตะเคียนหมอปลุกร้องว่า

แบบปัดจางไซโพรง จูโดงตึงพรี ไอ้ดอกไอ้ดางเตียวเตียวพรางพราง มองเอ็ง เจียวกั๊ด แสงเจือะกะยาง กรีบตองสอกปลอง กะแซกะตุ๊กโอง กะโวงกะตุ๊กเก๊ะ สุขเจน อัดเยะ อินทังเก๊ะ ทังโอง....

แปลความหมายได้ว่า “เอมม่า เอว๊วไปบรรทุกหม้อ โอง มาใช้ในบ้านไปโค่นไม้มาทำ บ้านเพื่อสร้างครอบครัวใหม่”

เมื่อเสร็จการทำพิธีโค่นตะเคียน หมอปลุกจะทำพิธีขันไก่หมอปลุกเดินวนไปรอบๆ คู่ บ่าวสาว และเครื่องเซ่น เมื่อครบ 1 รอบ ก็จะตบสะโพกและขันเป็นเสียงไก่พร้อมกับร้องว่า “รีรี รา รา เจวเตียวป้างป้าง เจอะตะพา ตัก ซ็อกกะนอยฮ็อกปลัก แทงกันให้แหลมมันหัก” ซึ่งหมายความว่า “เช้าแล้ว หยิบเครื่องมือทำมาหากิน ออกป่า โดยเร็วไวเมื่อพบไม้ก็ใช้ขวานโค่นลงเสีย” โดย รอบแรกจะขันเป็นเสียงไก่พันสาม รอบที่ 2 ขันเป็นเสียงไก่ชน รอบที่ 3 ขันเป็นเสียงไก่แจ้

นอกจากนี้ในขณะที่ทำพิธีหมอปลุกก็จะท่องคาถาคำกับ ซึ่งโดยมากเป็นภาษาของแต่ไม่ได้ เปล่งเสียงร้องออกมา

จากนั้นหมอปลุกจะเป่าหูให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวแล้วจับหัวโขกกัน ทำอย่างนี้ 3 ครั้ง แล้วหมอ ปลุกจะดื่มเหล้าจากกระปุก เสกคาถาอาคมแล้วส่งให้คู่บ่าวสาวดื่มคนละครั้งโดยให้ผลัดกันป้อน

ต่อจากขั้นตอนดังกล่าวเป็นพิธีรับขวัญ หมอปลุกปูผ้าแดงบนผ้าแดงมีหมากพลูวางอยู่ เจ้า- บ่าวเจ้าสาวกราบลงไปตีผ้าแดงพร้อม ๆ กัน พ่อแม่บ่าวสาวนำข้าวสารมาโปรยข้างหลัง แล้วจึงตบ

ไพล่เจ้าบ่าวเบา ๆ 1 ครั้ง ญาติพี่น้องของทั้งสองฝ่ายก็นำค้ายมาผูกข้อมือให้บ่าวสาว กล่าวคำอวยพร เป็นอันเสร็จพิธี หลังจากเสร็จพิธีแล้ว คู่บ่าวสาวมาไหว้เถ้าแก่ทั้งสองฝ่าย เครื่องไหว้ที่ใช้คือ เนื้อหมู แล้วไปไหว้หมอปูลูก โดยใช้ชาหมูเป็นเครื่องไหว้ จากนั้นแล้วก็ทำพิธีส่งตัวเข้าหอ พิธีส่งตัวเข้าหอนี้จะทำในตอนเย็น หมอปูลูกเตรียมน้ำ 1 ขัน บายศรีปากชาม เหล้า 1 ขวด เสือ หมอน เริ่มทำพิธีโดยสวดคาถาชุมนุมเทวดา แล้วสั่งสอนเจ้าบ่าว หลังจากเสร็จพิธี เจ้าบ่าวไปกราบไหว้ พ่อ แม่ มีไม้พิน 3 คู่ มีด 3 เปละ น้ำ 1 ขัน เจ้าสาวยกน้ำส่งให้แม่ เจ้าบ่าวยกพินให้พ่อ เป็นอันเสร็จพิธี ส่งตัวเข้าหอ

เมื่อแต่งงานแล้ว เจ้าบ่าวพักอยู่บ้านเจ้าสาว 3 วันก่อน แล้วเจ้าสาวจึงพาเจ้าบ่าวไปกราบ ไหว้ญาติของตน ในการไปไหว้ญาติฝ่ายชายถือฤกษ์ในตอนเช้าเท่านั้น ถือกันว่าตอนเช้าเป็นฤกษ์ เย็นจะได้อยู่กันอย่างอยู่เย็นเป็นสุข สิ่งที่น่าไปกราบไหว้ คือ ขนมนะโมในวันแต่งงาน

จากการศึกษาการประกอบพิธีแต่งงานใหญ่ของชาวทองนี้ทำให้ทราบว่า การกระทำในแต่ละขั้นตอนล้วนมีความหมายในการกระทำดังกล่าว อันเป็นการปลูกฝังหรือสั่งสอนแก่คู่บ่าวสาวแทบทั้งสิ้น ดังนี้ คือ

- เมื่อเจ้าสาวออกมารับโควเฒ่าเข้าไปแล้วดักน้ำมาล้างเท้าเจ้าบ่าว หมายถึงการยอมรับเจ้าบ่าวเป็นสามีของตน
- เจ้าบ่าว เจ้าสาวเคาะที่โควเฒ่า หมายถึง ทั้งคู่ยอมรับการเป็นสามีภรรยา
- เมื่อหมอปูลูกนำผ้าขาวคลุมศีรษะคู่บ่าวสาวแล้ว ดึงไปตองจากเชิงเลงเสกคาถา แล้วนำมาวางบนบ่าของเจ้าบ่าวและเจ้าสาว หมายถึง ช่วยกันทำมาหากินจะได้มั่งมีร่ำรวยเป็นที่พึงแก่ญาติพี่น้องในอนาคต
- การเล่นชนวัว ชนควาย ระหว่างหมอปูลูกนำผ้าขาวมาคลุมศีรษะคู่บ่าวสาว เป็นการแสดงของอาชีพของชาวทอง คือ การออกไล่สัตว์ เป็นการปลูกฝังให้คู่บ่าวสาวขยันทำมาหากิน
- เมื่อหมอปูลูกนำเหล้าเสกมารดที่ขานปูลู หมายถึงขานปูลูนี้เป็นเครื่องมือในการทำมาหากินที่สำคัญ ต้องหมั่นลับขานปูลูนี้ให้คมอยู่เสมอเพื่อจะได้ทำมาหากินได้ดี
- การทำพิธีโค่นตะเคียน หมายถึงเจ้าบ่าวจะต้องเป็นคนขยันขันแข็ง อดทนในการทำมาหากิน เชิงเลงเป็นตัวแทนของต้นไม้เมื่อพบไม้ก็ใช้ขานปูลูโค่นลงเสีย
- การทำพิธีขันไก่ หมายถึง เจ้าสาวจะต้องเป็นคนขยันทำมาหากิน ตื่นนอนแต่เช้าเหมือนไก่

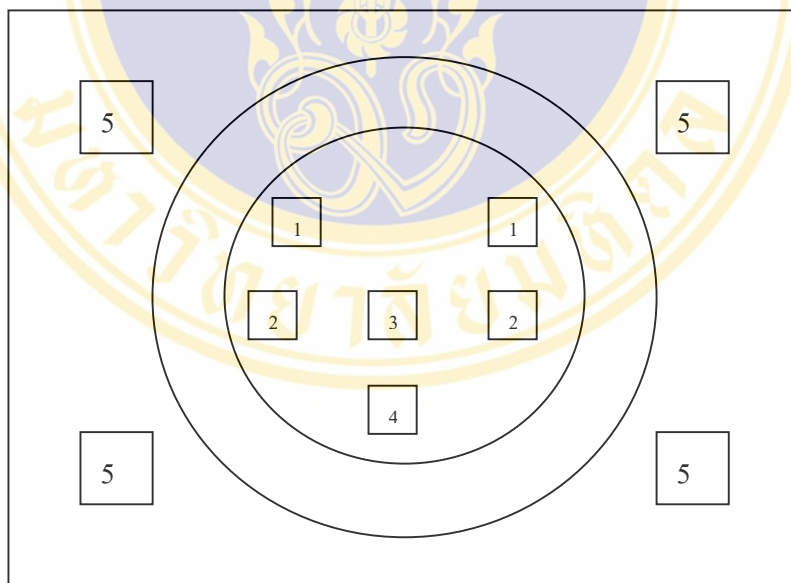
- หมอปลุกจับศีรษะคู่บ่าวสาวโชนกันเบา ๆ หมายถึง ให้ร่วมกันทำมาหากินแล้วเป่าหู 3 ที หมายถึง ให้เป็นคนใจคอหนักแน่น ไม่หุเบาเชื่อใครง่ายๆเพราะจะทำให้ไม่มีความสุข

- หมอปลุกให้บ่าวสาวดื่มเหล้าเสกหรือน้ำมนต์เสกจากขันใบเดียวกัน หมายถึง ให้ร่วมทุกข์ร่วมสุขด้วยกัน

- พ่อแม่เจ้าสาวโปรยข้าวสารข้างหลังคู่บ่าวสาวและตบไหล่เจ้าบ่าว 1 ครั้ง หมายถึง การยอมรับเจ้าบ่าวเป็นบุคคลหนึ่งในครอบครัว

- ในการส่งตัวเข้าหอ เจ้าสาวต้องยกน้ำให้แม่ น้ำนี้หมายถึง ความเอ็นดูสอนให้เจ้าสาวเป็นคนใจเย็นเหมือนน้ำ ส่วนเจ้าบ่าวต้องเอาฟันให้กับพ่อเป็นการแทนคุณพ่อที่เตรียมคตฟันมาให้ดื่มน้ำเมื่อตอนที่แรกเกิด

แผนภูมิที่ 2 แสดงลักษณะพื้นที่ในการประกอบพิธีแต่งงานภายในบริเวณบ้าน



เลข 1 คือ เจ้าบ่าวเจ้าสาว

เลข 2 คือ เครื่องขันหมากที่ใช้ในพิธี

เลข 3 คือ โกวเฉอ

เลข 4 คือ หมอปลุกผู้ประกอบพิธี

เลข 5 คือ ผู้เข้าร่วมพิธี



ภาพที่ 16 พ่อหมอบำพูน โค่นต้นตะเคียน



ภาพที่ 17 พ่อหมอบำพูน ประทับพิธีแต่งงานแบกขวานปลู

4.4.1.3 พิธีกรรมเมื่อมีคนตาย

ในสมัยโบราณเมื่อมีคนตายญาติพี่น้องก็จะใช้ผ้าขาวตราสังข์ศพให้แน่นหนาแล้วใส่โลง ทำเชิงตะกอนให้สูงจากพื้นดินเพื่อใส่พินข้างล่าง แล้วยกโลงศพวางบนเชิงตะกอนนั้น ส่วนเพื่อนบ้านที่ไปเผาก็นำไม้พินเล็กๆ ไป หมอผีประจำหมู่บ้านใช้น้ำมะพร้าวล้างหน้าศพ แล้วกล่าวคำให้ผู้ตายไปสู่สุคติอย่าห่วงกังวล ลูกๆ หลานๆ ญาติพี่น้องใส่พินที่นำมานั้น ส่วนใหญ่เผาศพตอนกลางวัน ประมาณพระอาทิตย์คล้อยเที่ยงไปเล็กน้อย ศพต้องไหม้หมดก่อนเย็นค่ำ เพราะสัตว์ร้ายอาจมารบกวนได้ ถ้าเป็นการตายด้วยโรคระบาด เช่น ฝีดาษ โรคห่า จะรีบเผาทันทีไม่ให้ค้างคืน ถ้าตายธรรมดาค้างคืนได้ 2 คืน เพื่อรอลูกหลานและญาติพี่น้อง ไม่มีการสวดใดๆ และเมื่อเผาแล้วจะอพยพโยกย้ายหมู่บ้านทันที

ปัจจุบันเมื่อมีคนตายเกิดขึ้น จำเป็นต้องทำพิธีอุทิศส่วนกุศลไปให้ผู้ตาย ตอนกลางวันทำบุญเลี้ยงพระที่บ้านของผู้ตาย กลางคืนพระสวดอภิธรรม และมีการสวดพระมาลัย เรียกว่า “สวดผี” เป็นเวลา 4 วัน มีการละเล่น ศพของผู้ตายต้องมีการอาบน้ำศพ ใช้ด้ายผูกข้อมือ เรียกว่า “ด้ายคอย” สำหรับศิรชะ มือ เท้า และลำตัว ก็ต้องใช้ผ้ารัดให้แน่น มือจับมาพนมตรงหน้าอกให้ถึกรวยใบตอง ซึ่งใส่พลูจิบ ดอกไม้ รูปเทียน ข้าวสาร 1 ขัน และตะเกียง 1 ดวง การเผาใช้ไม้เป็นท่อนๆ มาวางกองเป็นรูปสี่เหลี่ยมสูงพอประมาณ วางโลงศพไว้บนกองไม้นี้ สัปเหร่อต้องตัดเชือก หรือผ้าที่ผูกศพอยู่ออกให้หมด แล้วล้างหน้าศพด้วยน้ำมะพร้าวอ่อนจึงทำการจุดไฟเผา เวลากลับบ้านต้องใช้ด้ายแดงหรือด้ายขาวผูกมือสัปเหร่อ สำหรับการเก็บกระดูกให้เก็บในตอนเช้าวันรุ่งขึ้น อาจเอากระดูกไปเก็บไว้ เพื่อทำบุญกระดูกหรือไม่เก็บไว้ก็ได้



ภาพที่ 18 ร่วมกันร้องเพลงในพิธีสวดศพ

4.4.2 พิธีกรรมที่เกี่ยวกับอาชีพ

เดือนธันวาคม – เมษายน หลังจากทำการเก็บเกี่ยวข้าวในนาเรียบร้อยแล้ว ชาวทองมีการเผาข้าวหลาม ซึ่งแต่ละบ้านเผาข้าวหลามไม่พร้อมกัน บ้านไหนเผาข้าวหลามก็แบ่งปันให้บ้านอื่นๆในหมู่บ้านด้วย

เดือนพฤษภาคม – เดือนตุลาคม เป็นช่วงฤดูกาลทำนาและเข้าป่าเพื่อหาของป่า

เดือนพฤศจิกายน- เดือนธันวาคม มีพิธีการดำข้าวเม่า ซึ่งเป็นพิธีการ “เอาแรงกัน” เหมือนการลงแขกทำนาของคนไทยในภาคกลาง

4.4.3 พิธีกรรมตามความเชื่อ

4.4.3.1 พิธีกรรมการเล่นเชื้ผีบรรพบุรุษหรือ “ผีหิ้ง” “ผีโรง”

ผู้วิจัยได้ยกเอาพิธีการเล่นผีหิ้งและผีโรง มาไว้ในประเภทพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อ เนื่องจากผู้วิจัยเห็นว่าพิธีการเล่นผีหิ้งผีโรงนี้ เป็นพิธีกรรมที่ชาวทองทุกคนเชื่อถือว่ามีความสำคัญ และต้องจัดกระทำขึ้นทุกปี ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับผูกพันเฉพาะกลุ่มชนชาวทองเท่านั้น ดังผู้วิจัยได้นำเสนอ พิธีการเล่นผีหิ้ง และการเล่นผีโรง ดังนี้

การเล่นเชื้ผี ก่อนเริ่มพิธีเล่นเชื้ผีมีการเซ่นผีด้วยเครื่องเซ่นผีที่ได้จัดเตรียมไว้ โดยเจ้าของบ้านที่เล่นเชื้ผีกับผู้ที่ป็นร่างทรง จดรูป บอกผีปู่ย่าตายาย หรือผีที่ไม่มีญาติ หรือดวงวิญญาณอื่นๆ ที่อยู่ในอาณาบริเวณนั้นมารับเครื่องเซ่นไหว้ หลังจากทิ้งระยะเวลาไว้พอประมาณราว 10 นาที ก็จะลาโดยบอกกล่าวแก่บรรดาผู้ที่มารับเครื่องเซ่นไม่ให้มารบกวนคนในบ้านหรือญาติพี่น้องอีก

การเล่นผีหิ้ง เป็นพิธีที่ทำเพื่อเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ เพื่อเชื้ดวงวิญญาณผู้ที่เสียชีวิตไปแล้ว ซึ่งเป็นญาติพี่น้องของผู้ที่ทำพิธีเชื้ให้มาเข้าร่างทรง เพื่อได้ถามทุกข์-สุขถึงกัน ใน 1 ปี ในครอบครัวหนึ่งหรือตระกูลหนึ่งจะทำพิธีเพียงครั้งเดียวในช่วงเดือนสี่ถึงเดือนหก เลือกเอาวันใดวันหนึ่งที่ทุกคนในครอบครัวสะดวกที่จะมาทำพิธีกัน จุดมุ่งหมายของการเล่นผีหิ้งนี้ก็เพื่อจะได้ทราบ ว่า บรรพบุรุษของตนที่ตายไปแล้วนั้น สุขสบายดีหรือไม่ และให้คนที่ตายไปแล้วมาเห็นว่า ลูกหลานที่อยู่มีความสุขสบายแค่ไหน และเป็นการรวมญาติพี่น้องได้มาพบปะพูดคุยกัน เวลาที่เข้าทรงผีหิ้งนี้จะเป็นเวลากลางคืนเท่านั้นสิ่งของที่ใช้ทำพิธี มี ดังนี้

1. ประเภทขนมลักษณะต่างๆ คือ ขนมเทียนไส้มะพร้าวทวน ข้าวเหนียวแดง ขนมกวน ซึ่งใส่กระทงไว้
2. ไก่ต้ม มี 2 ตัว ตัวหนึ่งไว้บนหิ้งที่เป็นที่สิงสถิตของวิญญาณบรรพบุรุษ อีกตัวหนึ่งใส่ไว้ในกระบุง ซึ่งมีข้าวเปลือกใส่อยู่

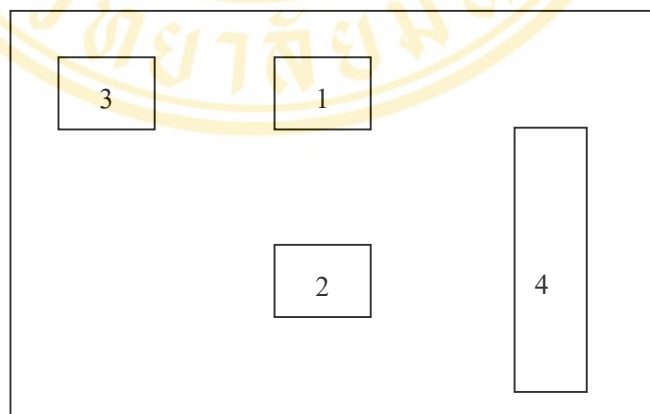
3. บายศรีปากชาม วางอยู่ในกระบุงข้าวเปลือก ข้างหลังกระทงไข่ต้ม

4. มีขวดเหล้าอยู่ในกระบุง

ในการเข้าทรงจะมีร่างทรงและมีหมอผีกำกับ ใช้ด้ายสายสิญจน์ผูกรอบศีรษะร่างทรง ใช้รูป 3 ดอก ปักเพื่อไหว้ผีหิ้งก่อน เมื่อญาติพี่น้องมาพร้อมหน้าแล้ว จึงทำพิธีเข้าทรง หมอผีซึ่งทำหน้าที่กำกับร่างทรงเป็นผู้อันเชิญดวงวิญญาณของผู้ตายไปแล้วมาเข้าร่างทรงที่ละดวงวิญญาณ ต้องไม่เกิน 12 ดวงวิญญาณ มีคนคอยร้องเพลงอันเชิญดวงวิญญาณแต่ละดวงให้ลงมาเข้าทรง

พอวิญญาณเข้าร่างซึ่งรู้ได้จากร่างทรงที่แสดงกิริยาท่าทางอาการต่าง ๆ ของคนตายไปแล้ว ในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ เช่น เดินขากระเผลก หรือทำท่าทางต่าง ๆ ซึ่งลูก ๆ หลาน ๆ จะรู้ทันทีว่าเป็นใคร ก็จะเข้าไปซักถามว่าสบายดีหรือไม่ และบอกลูกหลานว่าอยู่ทางนี้ว่าสบายดี แต่ถ้าหากลูกหลานคนใดทำไม่ดี วิญญาณในร่างทรงก็ร้องไห้ และชี้ไปที่คนนั้น ๆ สักครู่วิญญาณก็ออกจากร่าง ซึ่งหมอผีกำกับร่างทรงจะรับร่างไม่ให้หายหลัง และไปกินประะหอมหนึ่งอัน แล้วคนร้องเพลงเชิญผีจึงร้องเชิญวิญญาณดวงอื่นต่อไป เมื่อเชิญวิญญาณมาครบ 12 ดวงวิญญาณแล้ว ก็ร้องเพลงส่งวิญญาณกลับ หมอผีกำกับร่างทรงจุดรูป 4 ดอก ปักไว้ที่ศีรษะของร่างทรง แล้วพ่นน้ำมันต์ที่ศีรษะ 3 ครั้ง เก็บรูปไปปักไว้ที่ลานบ้าน คนที่นั่งอยู่จะเปิดช่องทางเหมือนให้ผีเดินออกไป เป็นอันเสร็จพิธีกรรม

แผนภูมิที่ 3 แสดงบริเวณสถานที่ใช้ทำพิธีเชิญผีหิ้ง



เลข 1 หิ้งสำหรับประกอบพิธี

เลข 2 ที่นั่งของร่างทรง

เลข 3 ที่นั่งของญาติผู้ทำหน้าที่เช่นเกล้าให้ผีที่มาเข้าร่างทรง

เลข 4 ที่นั่งของผู้ร้องเพลงและตีเครื่องประกอบจังหวะ

บริเวณส่วนที่เหลือเป็นของบรรดาญาติที่มาร่วมพิธี

การเล่นผีโรง เป็นการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษเช่นกัน แต่มีลักษณะบางอย่างแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย กล่าวคือ เวลาที่เล่นผีโรงจะกำหนดเป็นเวลากลางวัน ไม่ใช่กลางคืนเหมือนผีหิ้ง โดยมากตั้งแต่เวลา 8 นาฬิกา ถึง 11 นาฬิกา ส่วนการกำหนดวันในการเล่นก็เช่นเดียวกับการเล่นผีหิ้ง คือ วันใดวันหนึ่งที่ญาติพี่น้องว่าง พร้อมกันที่มาร่วมพิธีได้ ทั้งนี้หากสายสกุลใดมีการเล่นผีหิ้งแล้ว ก็ไม่จำเป็นต้องเล่นผีโรงอีก ซึ่งการกำหนดว่าบ้านใดสายสกุลใด จะเล่นผีหิ้งหรือผีโรงนั้น จากการสอบถามทราบว่าแล้วแต่จะรับสืบทอดมา หากบ้านใดให้สืบทอดการเล่นผีหิ้ง ก็ต้องเล่นผีหิ้งทุกปี หากบ้านใดได้รับสืบทอด ให้เล่นผีโรง ก็ต้องเล่นผีโรงสืบทอดมาให้เลือกเอาอย่างใดอย่างหนึ่งระหว่างผีหิ้งและผีโรง เพราะจุดมุ่งหมายเหมือนกัน ที่เรียกว่าผีโรง เพราะต้องตั้งโรง (เพิงเล็ก ๆ) ประกอบพิธี และโรงพิธีนี้ต้องห่างจากตัวประมาณ 3-4 เมตร ปลูกเป็นเพิงสูงขึ้นไป ไม่ต้องยกพื้นใช้ใบไม้ต่าง ๆ ทำหลังคาและข้างฝา

เครื่องใช้ประกอบในพิธี

1. สาไม้ 2 เสาเล็กอัน ใหญ่อัน เรียกว่า เจริ๊ด มีด้ายสายสิญจน์โยงลงมาจากเจริญ๊ดลงไปใต้บายศรี ซึ่งเจริญ๊ดจะเป็นทางลงมาของผีที่จะเข้าร่างทรง
2. บายศรีปากชาม ซึ่งถัดจากบายศรี จะเป็นผ้าขาวปูลาดยาวออกมา จะยาวประมาณ 2-3 คืบ บนผ้าขาว จะวางเรียง หมากพลู เป็น 2 แถว แถวละ 3 คำ
3. กะละมัง หรือกระบุงใส่ข้าวเปลือก ปักเทียน รูป ในกระบุงมีไต้ด้ม 1 ตัวขวดเหล้า
4. มีถาด ที่ใส่ขนมหวาน 1 ถาด อาหารคาว 1 ถาด ขนมก็ได้แก่ ขนมต้มแดง ขนมเทียน ขนมกวน อาหารคาวก็แล้วแต่จะจัด อาจเป็นไต้ด้มสับเป็นชิ้น ๆ หรือปลาย่าง หรือแล้วแต่จัดให้มีตามสถานภาพของตน
5. มีเสื่อใหม่แขวนไว้ ผ้าถุงใหม่ ๆ พาด
6. ที่หน้าโรงจะมีกระดาษที่ตัดเป็นรูปร่าง ช้าง ม้า เรือ แขนงอยู่

วิธีการเล่นคล้าย ๆ การเล่นผีหิ้ง คือจะมีคนเป็นร่างทรง มีหมอผีกำกับ ซึ่งจะมีจานดอกไม้รูปเทียน วางอยู่ข้าง ๆ และหมอผีกำกับร่างทรงจะเป็นผู้กล่าวเชิญผีมาเข้าร่างทรง มีคนจุดธูปคอยส่งให้ร่างทรงไหว้ และคนร้องเพลงเพื่อเชิญผีลง หมอผีกำกับร่างทรงใช้ด้ายสายสิญจน์พันรอบศีรษะร่างทรงหลังกล่าวคำเชิญผี ร่างทรงกราบที่ผ้าขาว เมื่อหมอควบคุมกล่าวคำเชิญผีเสร็จจะปักธูปไว้ที่ศีรษะร่างทรง คนร้องเชิญผีจะร้องขึ้น เพลงที่ร้องมีเนื้อร้องคล้ายกับการเล่นผีหิ้งแต่มีเจ้าที่เชิญมากกว่า คือเพิ่มเจ้าเขาสระบาป และเจ้าเขาอื่นๆ ที่เขาเห็นว่าสำคัญ คนร้องเชิญเพลงนี้จะตีกลอง และไม้กรับไปด้วย (เครื่องดนตรีของชาวทองจะมีกลอง และกรับเท่านั้น อื่น ๆ ไม่มี มาเพิ่มเติมภายหลังก็คือ ขลุ่ย เท่านั้น) เมื่อมีวิญญาณเข้าร่างทรงๆ จะแสดงท่าทางกิริยาต่าง ๆ ของ

วิญญาณดวงที่ตายไปแล้ว จนญาติรู้ว่าเป็นใคร ก็มาซักถามความเป็นไป ถ้าลูกหลานทำไม่ดีก็จะร้องไห้และไม่ยอมกินอาหารในถาด ไฉน ๆ ทั้งสิ้น เมื่อญาติซักถามแล้ว และเป็นที่น่าพอใจ ร่างทรงก็จะหันหลังแล้วไหว้ที่บายศรี คนจุดธูปจะจุดธูปส่งให้เป็นอันทราบ ว่า วิญญาณออกจากร่าง คนร้องเพลงร้องคำเชิญเจ้าเชิญผี เพื่อเชิญวิญญาณดวงต่อไป พิธีกรรมต่าง ๆ ในขั้นตอนการส่งผีเหมือนการเล่นผีหิ้ง

สถานที่ใช้เล่นผีโรง ต้องปลูกสร้างโรงเล็ก ๆ ปลูกเป็นเพิงไม่ต้องยกพื้นใช้วัสดุง่ายๆเช่น ไม้ไผ่ หญ้าคามุงกันเป็นหลังคาและข้างฝา ภายในบริเวณบ้านที่กำหนดเพื่อจะเล่น และเข้าไปในพิธีในโรงที่ปลูกสร้างขึ้นนี้ อันเป็นเหตุให้เรียกชื่อการเล่นเพื่อเชิญวิญญาณบรรพบุรุษนี้ว่า ผีโรง คือ เล่นในโรงที่ปลูกสร้างขึ้นนั่นเอง

เครื่องใช้ที่ใช้ในพิธีเล่นผีโรงนี้ เห็นได้ว่า มีความแตกต่างไปจากการเล่นผีหิ้งเพียงเล็กน้อยเท่านั้น กล่าวคือ มีการผูกซาง ม้า เรือ ซึ่งจัดทำขึ้นโดยง่ายจากกระดาด ให้เห็นถึงการเดินทางของบรรพชาวดวงวิญญาณของผีที่มาร่วมในพิธีคือ เดินทางมาทางบก โดยใช้ซางและม้าเป็นพาหนะ และใช้เรือเป็นพาหนะ ในการเดินทางน้ำ ทั้งนี้เนื่องจากในอดีตกาล เดินทางไม่สะดวกดังปัจจุบัน ประกอบกับถิ่นที่อยู่อาศัยของชาวชองมักอยู่ในป่าและที่ลุ่มตามเชิงเขา จึงใช้พาหนะดังกล่าวในการเดินทางมาพบลูกหลาน เนื่องจากผีโรงนั้นจัดเล่นกันในโรง ภายในบริเวณลานบ้านแต่ไม่ได้เล่นอยู่ภายในบ้านเหมือนกับผีหิ้ง นอกจากนั้นการเล่นผีหิ้งเชิญดวงวิญญาณมาจากหิ้งบูชา ผีบรรพบุรุษโดยตรงไม่ต้องผ่านสื่ออื่นอีก เช่น เจริญในการเล่นผีโรง จึงไม่จำเป็นต้องมีพาหนะเป็นเครื่องใช้ในพิธี เหมือนอย่างผีโรง

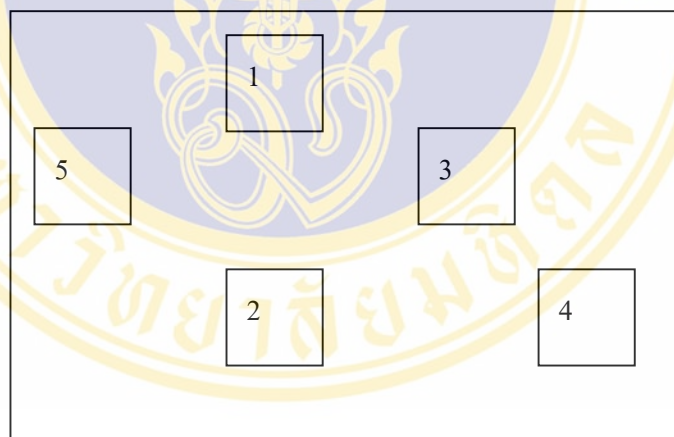
เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเล่นผีโรง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ เช่นเดียวกับการเล่นผีหิ้ง ได้แก่ กลอง ไม้กรับ ฉิ่ง ตามแต่จะหาได้

บทร้องที่ใช้ร้องเชิญผีโรงมีลักษณะคล้ายกับบทร้องเชิญผีหิ้ง แตกต่างกันบ้างตรงที่ บทร้องเชิญผีโรงนี้จะกล่าวถึงเชิญเจ้า เช่น พระนารายณ์และเจ้าเขาสระบาปลงมารับเครื่องเซ่น และเอ่ยถึงพาหนะที่ว่าสมมุติขึ้น คือ ซาง

การแต่งกายผู้ร่วมเข้าพิธีแต่งกายตามธรรมดาปกติทั่วไป เหมือนกับการเล่นผีหิ้ง ส่วนการแต่งกายของหมอผีกำกับร่างทรงต้องแต่งกายให้รัดกุมเช่นเดียวกับการเล่นผีหิ้ง หากแต่มีข้อสังเกต กล่าวคือ ระหว่างที่ดวงวิญญาณของผีบรรพบุรุษมาเข้าร่างทรงนั้น นอกจากใช้ผ้าขาวม้ามาโปกหรือคาดในลักษณะต่าง ๆ แล้ว บางครั้งร่างทรงจะลุกขึ้นหยิบเสื้อ หรือผ้าถุงที่พาดมาสวมใส่อีกด้วย ทั้งนี้นอกจากจะทำให้บรรพชาวดูที่มาร่วมในพิธีทราบได้เร็วขึ้นว่า ผู้ที่เป็นร่างทรงนั้นกำลังถูกเข้าทรงอยู่ เพราะบางทีก็งู้งาผัด ๆ ถูก ๆ แสดงให้เห็นว่าผู้ที่เป็นร่างทรงนั้น มีสติน้อยกว่าตอนที่ยังไม่ถูกเข้า เพื่อทำให้เกิดความเชื่อถือว่ามิวิญญาณเข้ามาจริง ๆ

การเล่นผีโรง มีขั้นตอนการเล่นเช่นเดียวกับการเล่นผีหึ่ง กล่าวคือ เริ่มจากหมอผีกำกับ สวดชุมนุมเทวดาและทำน้ำมนต์เช่นไหว้ผีจากนั้นเริ่มร้องบทร้องเชิญผีพร้อมกับตีเครื่องประกอบ จังหวะ โดยหมอผีจนกว่าดวงวิญญาณของผี มาเข้าร่างทรง เมื่อเห็นว่ามีผีเข้าแล้ว จึงหยุดร้อง และตีเครื่องประกอบจังหวะ เมื่อผีเข้าร่างทรงจะลุกขึ้นรำรำ นุ่งผ้าหรือกินเหล้า กินเครื่องเช่น โดยแสดงกิริยาต่างๆออกมา ซึ่งโดยมากญาติจะทายได้ว่าเป็นปู่ย่าตายาย หรือญาติคนไหนมาเข้าสัก ครัวจะล้มลงนอน หมอผีกำกับจะรับร่างทรงวางบนตักแล้วให้อมว่น ร่างทรงก็จะลุกขึ้นมาพูดคุยกับ ญาติ ไถ่ถามทุกข์ สุข และทักทาย ตักเตือนสั่งสอนบุตรหลาน สักพักก็จะล้าลา เมื่อร่างทรงบอก ว่าไปหมายถึงผีนั้นออกไปแล้ว ญาติที่นั่งใกล้ถาดอาหารเอาเหล้ารดลงที่เครื่องเช่น เป็นการเช่น ผีที่เข้ามา ร่างทรงหยิบเสื้อผ้ามานุ่งระหว่างที่ผีเข้า เมื่อผีออกก็ถอดออกแขวนไว้เหมือนเก่า แล้ว เริ่มร้องเชิญวิญญาณผีดวงใหม่มาเข้าจนครบ 12 ครั้งแล้วทำพิธีส่งผีเหมือนการเล่นผีหึ่ง

แผนภูมิที่ 4 แสดงบริเวณสถานที่ใช้ทำพิธีเชิญผีโรง



เลข 1 คือ เจริศ

เลข 2 คือ หมอผีกำกับ

เลข 3 คือ หมอครอบ

เลข 4 คือ คนร้องเพลงเชิญผี

เลข 5 ที่นั่งของญาติที่มาร่วมพิธี

การเล่นผีหึ่ง ผีโรง นับเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาดของชาวชองอีกอย่างหนึ่งในการเสริม-สร้างความสามัคคี ในกลุ่มชนชาวชอง เป็นการรวมญาติพี่น้องให้มาพบกัน ในทุกปีโดยใช้ความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผี เป็นเครื่องมือในการกำหนด ให้เกิดการประกอบพิธีกรรม และปลูกฝังให้ทำสืบต่อกันมา โดยมีข้อกำหนดให้กระทำขึ้นทุกปี ซึ่งนอกจากจะทำให้ญาติพี่น้องที่อยู่ห่างไกลกัน ได้มาเจอกันแล้ว ยังเสริมสร้างค่านิยม และความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษนี้ให้คงอยู่ และปลูกฝังลงในสำนึกของลูกหลานชาวชอง นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นถึงอุปนิสัยของชาวชองที่มีความกตัญญูรู้คุณแก่บรรพบุรุษ เพราะจะทำพิธีเซ่นไหว้ในทุกๆปี ถึงแม้ว่าภาวะเศรษฐกิจในปัจจุบันจะตกต่ำ ข้าวของมีราคาแพง ชาวชองก็ยังจัดการเล่นผีหึ่งผีโรง เพื่อเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษดั้งเดิมเพียงแต่อาจดัดแปลงข้าวของเครื่องใช้บางอย่างตามแต่ที่ฐานะทางบ้านจะจัดหาจัดเตรียมมาได้ เช่น เปลี่ยนจากการใช้หัวหมูมาเป็นหมูชิ้น ๆพอประมาณ เหล้าที่ใช้ก็ใช้เหล้าขาวที่มีราคาถูกกว่าเหล้าชนิดอื่น ขนมาก็จัดทำกันง่าย ๆ ไม่ต้องใช้ขนมท มีราคาแพง เป็นต้น และระหว่างที่มีดวงวิญญาณ ของปู่ ย่า ตา ยาย มาเข้าจะสั่งสอน ตักเตือนลูกหลานที่มีชีวิตอยู่ก็จะเชื่อฟัง และทำตามที่วิญญาณของผีบรรพบุรุษต้องการ ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า นอกจากจะปลูกฝังความเชื่อ ค่านิยมในการนับถือผีบรรพบุรุษ และทำให้ญาติพี่น้องได้พบปะกัน แล้วยังทำให้ลูกหลานชาวชองในรุ่นหลัง ๆ ได้รู้จักกัน และทราบว่าญาติพี่น้องของตน

บทที่ 5

ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง

ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง ส่วนมากเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวชอง มีทั้งที่ใช้กับพิธีมงคลและอวมงคล มากมายหลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงหงส์ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงกล่อมลูก เพลงเกี่ยวพาราดี เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงในพิธีศพและเพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ เป็นต้น ผู้วิจัยได้เลือกเพลงที่ยังได้รับความนิยมใช้ในพิธีสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวชอง จำนวน 4 เพลง ดังต่อไปนี้ คือ

- 5.1 เพลงยันแย
- 5.2 เพลงแต่งงาน
- 5.3 เพลงในพิธีศพ
- 5.4 เพลงในพิธีเชิญผีหิ้งผีโรง

5.1 เพลงยันแย

เพลงยันแยเป็นเพลงที่ใช้ร้องทั่วไปในสังคมชาวชอง เป็นเพลงทำนองเดียวแต่เปลี่ยนเนื้อร้องไปเรื่อย ๆ เป็นเพลงที่ใช้ร้องเล่น ใช้ได้ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคลหลังจากเสร็จพิธีการแล้ว เนื้อหาของเพลงจะกล่าวถึงเรื่องราวต่าง ๆ เช่น การเกี่ยวพาราดี การร้องชมธรรมชาติ การร้องโต้ตอบกัน หรือแม้แต่การร้องเล่น ดังตัวอย่างนี้

ยันแยฮ์ ฮีแยยันแย

นกแต่ดแต่มาจับตะโงนคราด

ควายเผือกมันคุดจนเชือกขาด

ตั้งแต่ตะโงนคราดมันหักไปเลย

ยันแยฮ์ ฮีแยยันแย

กิ๊กกือยันแย แย ยันแย

ขับปริงกะทอมปลองเอย

ลูกในท้องมันเป็นของใคร

เกิดมาดูตาออกใส

กระดอหลายๆเหมือนพอมันเลย

ยันแห่ ยัน แห่

กึกกือ ยันแห่ ยันแห่

แขนอ่อนจะพออนรำเอย

มาซื้อธูปธามาแต่ไหนๆ

ซื้อหาคาราคาเท่าไร

แขนอ่อนซ่อนไว้จะรำงามเอย

ยันแห่ ยันแห่

กึกกือ ยัน แห่ ยันแห่

เนื้อร้องพูดถึงชีวิตกับธรรมชาติ เช่น นก กระบือ ฯลฯ มีการเอ่ยถึงเพื่อน
บ้านที่ผ่านไปมา อาจเป็นการติชมบุคคล ทำให้ทราบถึงสภาพการทำงานเกี่ยวกับเกษตร
กรรม

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้อง ได้แก่ กลอง ฉิ่ง ฉาบ

นักดนตรี-พ่อเพลง จะใช้คนเดียวหรือช่วยกันร้องก็ได้

โน้ตเพลงยันแย



5.2 เพลงในพิธีแต่งงาน

ชาวซองให้ความสำคัญกับเพลงในพิธีแต่งงาน เพราะถ้าขาดเพลงประกอบในพิธีก็ถือว่าพิธีแต่งงานไม่สมบูรณ์ พิธีแต่งงานเป็นพิธีที่สำคัญต่อชีวิต ช่วงเวลาพิธีกรรมที่จัดขึ้นให้แก่คู่บ่าวสาวตามประเพณีแล้ว มีผู้ทำพิธีโดยเรียกกันว่า “พ่อหมอ” หรือ “คนปลุก” หน้าที่ของพ่อหมอนอกจากประกอบพิธีสงฆ์แล้ว ยังมีหน้าที่เป็นผู้ขับร้องและเป็นผู้ดำเนินพิธีดังกล่าวจนจบ นอกจากนี้จำเป็นต้องมีความชำนาญและมีความรู้ในเรื่องขั้นตอนต่างๆเป็นอย่างดี เพลงในพิธีการแต่งงานถือเป็นเพลงที่มีบทบาทอย่างยิ่ง

เนื้อหาของเพลง บ่งบอกถึงการใช้ชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายของชาวซอง เช่น “ฮอบ ปลอง ม้อง ลูก” และ “ฮอบ ปลอง ม้อง กริบ” ซึ่งแปลว่า กินข้าวกับน้ำพริก และกินข้าวกับมะเขือ

เนื้อเพลง กล่าวว่า “ขอเกาะปิมะไว้ง ๆ” ซึ่งหมายความว่า สุนัขเห่าโฮ้ง ๆ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของสุนัขที่มีต่อชาวซอง เพราะวิถีชีวิตของคนซองในอดีตคลุกคลีอยู่กับธรรมชาติที่ยังสมบูรณ์ในป่าในดง มีสุนัขเป็นสัตว์เลี้ยง และยังช่วยเห่าไล่สัตว์บางชนิดที่ไม่มีความประสงค์ให้เข้ามาอยู่ในบ้าน อีกทั้งสุนัขช่วยเตือนภัยได้เป็นอย่างดีในเวลาที่ชาวซองเข้าไปในป่าลึกเพื่อล่าสัตว์

เพลงได้กล่าวถึงเจ้าบ่าวขึ้นยอดยางแดง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ายางแดง เป็นต้นไม้ที่มีความสูงมาก มีลำต้นที่ใหญ่ มีความคงทนและอายุยืนยาว ในคำร้องจึงยกเอา เจ้าบ่าวขึ้นยอดยางแดง เปรียบเสมือนว่าเจ้าบ่าวเป็นคนที่สูงส่ง มีความมั่นคง ตลอดจนเป็นคนที่มีความอายุยืน แต่ในคำร้องไม่ได้กล่าวถึงเจ้าสาวหรือญาติทั้ง 2 ฝ่ายเลย ส่วนมากกล่าวถึงเพื่อน ซึ่งอาจหมายความว่าชาวซองให้ความสำคัญกับเพื่อนมาก แม้กระทั่งเข้าป่าก็ยังไม่วายมีเพื่อน ยังเก็บหมากมาฝากเพื่อน หากกล่าวตามความจริงแล้วคำร้องในเพลงแต่งงานบ่งบอกได้แค่เพียงวิถีชีวิตของชาวซองในป่าดงเท่านั้น

นอกเหนือจากนี้ เนื้อเพลงกล่าวถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ คือเจ้าพ่อสวรรณารายณ์ที่ชาวซองเคารพ ปัจจุบันเรียกว่า “สวรรณารายณ์” เป็นที่เคารพบูชาของชาวซองมาจากพระพุทธเจ้า คำว่า “สวรรณารายณ์” ของชาวซองมาจากคำว่า “อินสวรรณารายณ์” ซึ่งเป็นเทพเจ้าองค์หนึ่งของศาสนาพราหมณ์ “อินสวรรณารายณ์” พระนารายณ์องค์หนึ่ง” พอเวลาล่วงเลยมานานจึงออกเสียงเพี้ยนว่า “สวรรณารายณ์” กล่าวได้ว่าพ่อหมอได้นำกลัวยุโรปไปถวายเจ้าพ่อสวรรณารายณ์ มีเนื้อร้องดังนี้

กะเต้ กะเต้ฮันตัน	เจ้าบ่าวสำคัญปากโซ้ยยางแดง
เอ...ขอเกวกะปีมะโวงๆ	ขอเกวกะโห่งมะโวงเอย
เที้ยวฟ่างๆ	เจอะคะยางตัดโป เพื่อนเอย
โบคเซเพื่อนเอยเจวคอด	ปงกะฮอด ทักคลีบ เล้ย
กลับเจตออง	ฮอบปลอมมองกริบเถอะนะเพื่อนเอย
เอกะเต้ฮันตัน	หะมิสำคัญยังปากโซ้ยยางแดงจะเต็นจะถ่าน
ฮันฮันฮันเจวตามฟรี	ฮันเจอะของดีเพื่อนเอย
ฮันเจวตามกะว่าง	อีเจวพักหมางลึงย่าง
อิงหวังเจวถึงชวนนาร้าย	อิงหน่านทะวายลองปิง...เอย
ฮันกลับเจวสุข	เพื่อนเอยทุกวี่ง
ผักหมากนางลึง	เจวฟากเพื่อนเอย
กะเต้ กะเต้ฮันตัน	ฮิดอองสำคัญฮิเยะเพื่อนเอย
ปากโซ้ยยางแดง	ขอเกวกะปีมะโวงๆ ขอเกวกะโซง
มะคล่องฟาง	ขอเกวระยาง คล่องแทงปรี้อ ดักล้าดีกลือ
คล่องกะนายเจต	ผักหมากกะเท็น ปากเน็นกะล่อง
กลับเจวตอง	ฮอบปลอมม้องกลาง นะเพื่อนเอย

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการร้อง ได้แก่ กลองยาว ฉิ่งฉาบ กรับ โหม่ง
นักดนตรี-พ่อเพลง จะช่วยกันร้องเป็นส่วนมาก

โน้ตเพลงในพิธีแต่งงาน



กะเต้กะเต้ อันตัน เจ้า บ่าวสาว คัญปากซอย ย่าง แดง ขอ เกว กะปิ มะ ไร่ มะ ไร่_____ เอะ ขอ กะ

โห่งมะ ไร่ เอย เทียวพ่างๆจะ คะ ย่างตัด ไป เพื่อนเอย โบดีเซเพื่อนเอยเจว คอดปิง กะ ฮอดเพื่อน

เอย ทัก คลิบ กลับ เจอ_____ ต้อง ฮอง ปลอง มอง กรีบ เกอะ หนา เพื่อนเอย เอ_____ กะ เต้ อันตัน

มิหะ_____ สำ คัญ ปาก ซอย ย่าง_____ แดง_____ จะ เต็น จะ เต็น_____ อิน เจว เพื่อน เอย ตาม พรี่

_____ อิน เจอะ_____ ของ ดี เพื่อน เอย อิน เจว ตาม จาง_____ หว่าง อิน เจว พัก หมาง ย่าง_____ ลิง_____

อิง หวัง เจว ชวน นำ ร่าย อิง หนา ทะ วาย_____ ลอง_____ ปิงอินกลับ

ซุก_____ เพื่อน เอย ทุก_____ วัง พัก หมาก ย่าง ลิง เจว พาก_____ นะ เพื่อน เอย

5.3 เพลงในพิธีศพ

ในการประกอบพิธีศพของชาวทองจะมีด้วยกัน 4 คี้น ในคีนแรกจะมีการสวดศพ คี้นที่ 2-4 เป็นการละเล่นหรือร้องเพลงเล่าเรื่อง เป็นเพลงสำคัญที่ต้องใช้ในพิธีศพคีนแรกก่อนที่จะมีการละเล่นอื่นต่อไป ชาวทองเรียกว่าเพลงไหว้ครู มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการบูชาครู มีแบบแผนในการร้องคือ เพลงไหว้ครูร้องเพื่อให้พ่อหมอบูชาครู และนึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อเป็นสิริมงคลต่อตนเอง สันนิษฐานว่ามีมาแต่บรรพบุรุษปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นแบบแผนมาถึงปัจจุบัน ดังนั้นในการทำพิธีศพ ต้องใช้เพลงไหว้ครูก่อน แล้วจึงมีการละเล่นอื่นๆต่อไป ตามแต่ผู้ประกอบพิธีคิดเรื่องมาเล่นหรือมาขับร้องกัน เช่น ร้องเล่าเรื่องชาละวัน ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ

เนื้อหาของเพลงไหว้ครูกล่าวถึงการระลึกถึงคุณพระพุทธรูป พระธรรม คุณบิดามารดา เพื่อให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ปกป้องคุ้มครอง

สิบเสียรสิบลูกจะหยิบลูกขึ้นตั้ง ลูกจะยกเสียรล่าง
 อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้ย อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ
 เอ้อ เออ เอ้อ เออ ดังดอกปทุม
 ชะโอละเห้ โอละเห้ โอละชา เอวระ ชะโอละเห้ โอละเห้ โอละชา
 ชะเออ เอ้อ เออ เอ้อ เออ

ลูกจะไหว้ก็พระพุทธรูป ลูกจะไหว้ก็พระธรรม
 ลูกจะไหว้ก็พระพุทธรูป ลูกจะไหว้ก็พระธรรม
 เลิศล้ำ อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้ย อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ
 ชะโอละเห้ โอละเห้ โอละชา เอวระ ชะโอละเห้ โอละเห้ โอละชา
 ชะเออ เอ้อ เออ เอ้อ เออ

จะไหว้บิดร จะไหว้ก็มารดา
 ก็ลูกจะไหว้พระบิดร ลูกจะไหว้ก็มารดา ปกเกล้าเกศา
 อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้ย อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ
 เอ้อ เออ เอ้อ เออ ดังดอกปทุม
 ชะโอละเห้ โอละเห้ โอละชา เอวระ ชะโอละเห้ โอละเห้ โอละชา
 ชะเออ เอ้อ เออ เอ้อ เออ

โน้ตเพลงในพิธีศพ



สืบ เคียรสืบ— ลูก จะ มา หยิบ ยก ขึ้น ตั้ง— ลูก จะ ยก เคียร— ล่าง เอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ— เอ้อ—เออ

เออ เอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ— เอ้อ—เออ—เออ— เอ้อ—เออ เอ้อเออ— ตั้ง ดอก ๗ ทุม— ชะ โอ ละ

เห่— โอละ เห่— โอละชา เอา ะชะโอละ— เห่— โอละ เห่— โอละ ชา— ชะ เอ้อ—เออ เอ้อเออ— เอ้อ—เออ— ลูกจะ

ไหว้ ก็พชทุทลูกจะไหว้ ก็พชทุทลูกจะ— ไหว้ ก็พชทุทลูกจะไหว้ ก็พชทุท เลิศ— ล้า—อย่า ได้เออ เอ้อ— เอ้อ—เออ

เออ เอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ— เอ้อ—เออ—เออ— เอ้อ—เออ เอ้อ—เออ— ตั้ง—ดอก ๗ ทุม— ชะ โอ ละ

เห่— โอละ เห่— โอละชา— ชะโอละ— เห่— โอละ เห่— โอละ ชา— ชะเออ—เออ เอ้อ—เออ—เอ้อ—เออ— จะ


 เฮย เฮ้ยอย่า ได้เอย เอ้อ เอ้อ เอย เอย เอ้อ เอย เอ้อ เอย ดั่ง ดอก ฟ้า ทุ่ง ทะโละ



ไม่ใช่เครื่องดนตรีประกอบการร้อง

นักดนตรี-พ่อเพลง มีพ่อเพลงและลูกคู่ 4 คนขึ้นไป

5.4 เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ

เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษหรือที่เรียกว่า “ผีหิ้งผีโรง” เป็นเพลงประกอบในพิธีกรรม ใช้ประกอบการเชิญผีหิ้งและผีโรงซึ่งเป็นพิธีกรรมสำคัญอีกพิธีหนึ่ง เพราะเชื่อกันว่าเมื่อทำพิธีบูชาผีบรรพบุรุษนี้แล้วก่อให้เกิดความร่ำรวย มีโชคลาภ ทำมาหากินคล่อง ไม่เจ็บป่วย ลูกหลานอยู่อย่างมีความสุข และเพื่อที่ทราบว่บรรพบุรุษของตนที่ตายไปแล้วมีความสุขสบายดีหรือไม่ โดยมีพิธีคล้ายกับการเชิญวิญญาณผู้ตายเข้าร่างคนทรงแล้วสอบถามสารทุกข์ สุขดิบ นิยมทำกันในระหว่างเดือนเมษายน พฤษภาคม และมิถุนายน ต้องทำทุก ๆ ปี ปีละ 1 ครั้ง พิธีนี้เปรียบเสมือนการรวมญาติของชาวชอง ใช้สถานที่ของบ้านผู้ใหญ่ซึ่งเป็นที่นั่งถนัดของคนในหมู่บ้าน โดยในแต่ละครอบครัวจะทำพิธีเชิญผีได้ 1 อย่างเท่านั้น ต้องเลือกระหว่างจะเชิญผีหิ้งหรือผีโรง ถ้าผีหิ้งจะทำพิธีในเวลากลางคืน และผีโรงทำพิธีในเวลากลางวัน เริ่มจากพ่อหมอกอยกำกับขึ้นตอนต่าง ๆ มีคนทรงแต่งตัวด้วยชุดขาว ไม่เจาะจงว่าเป็นวิญญาณของผู้ใด วิญญาณที่มาเข้าร่างเข้าได้ไม่เกิน 12 ดวง คนทรงใช้ด้ายขาวผูกศีรษะ แล้วใช้ดอกหมากเสียบให้ได้ 4 มุมและใช้เทียนปักบนดอกหมาก จากนั้นพ่อหมอร้องเพลงเชิญผี เนื้อหาของเพลงกล่าวถึง การเชิญวิญญาณให้มาเข้าร่างและการส่งวิญญาณกลับ

บทเพลงตอนเชิญวิญญาณให้มาเข้าร่าง

เชิญเอ๋ยเชิญลง	เชิญเจ้าทุกองค์ให้เสด็จลงมา
องค์ใดที่ศักดิ์เอ๋ยสิทธิ์	จงเนรมิตให้ท่านลงมา
ลงมาอย่าแหวะเวียน	อย่าให้เปลืองเทียนเอ๋ยเปลืองได้
ลงมาด้วยเทียนหลัก	เอ๋ยชักลงมาด้วยเทียนชัย
เร็วๆ พ่อชีไวๆ	เร็วๆ แม่ชีไวๆ
ลูกขึ้นจะนุ่งเอ๋ยผ้า	ลูกขึ้นมาจะทาน้ำมัน
กระจะพ่อเอ๋ยดวงจันทร์	กระจะแม่เอ๋ยดวงจันทร์ เกลिमน้ำมันเอาเป้งทา
ลงมาจะกินเอ๋ยเป็ด	เสด็จลงมาจะกินเอ๋ยไก่
ระทวยพ่อเอ๋ยระทอด	ระทวยแม่เอ๋ยระทอด ก็เหมือนดังยอดแดงไทย
เขาร่าก็ร่าเอ๋ยด้วย	เขาร่าก็ร่าเอ๋ยด้วย งามไม่งามไม่รู้เลย

บทเพลงตอนส่งวิญญาณกลับ

ส่งเอ๋ยส่งเจ้า	ส่งคืนสะเดาเอ๋ยใบดก
เชิญเจ้าให้พ้นรก	หลีกหนทางให้นางเดิน...

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการร้อง ใช้กลองกรัก ตะโพนหรือโทน กรับ ฉิ่ง ฟาก
นักดนตรี-พ่อเพลง ใช้พ่อหม่อหรือบุคคลอื่นร้องคนเดียว หรือช่วยกันร้องก็ได้

โน้ตเพลงเชยผี

เชย เอ้ย เชย ลง เชย เจ้า ทุก องค์ ให้ ลง มา องค์ ไหน ว่าศักดิ์ สิทธิ์

เชย เน ร มิด ให้ ลง มา ลง มา อย่าแะ เอ้ย เวียน อย่า ให้ เปลือง

เทียน เปลือง ได้ ลง มา ด้วยเทียน รักษ์ เอ้ย ชัก ลง มา ด้วยเทียน ชัย

5.5 บทบาทและหน้าที่ของเพลงในสังคมและวัฒนธรรมชาวชอง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยพบว่าเพลงทั้ง 4 ยังคงมีบทบาทสำคัญในสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง โดยเฉพาะการใช้เป็นองค์ประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ของชาวชอง

บทบาทและหน้าที่ของเพลง

รูปแบบประกอบพิธีกรรม

1. เพลงขันแย้ ใช้เป็นเพลงร้องเล่นของชาวบ้าน ใช้ได้ทั้งในงานมงคลและอวมงคลโดยร้องหลังจากเสร็จพิธีกรรมแล้ว หน้าที่โดยตรงคือเป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนาน เป็นเพลงที่นิยมในหมู่ชาวบ้านเพราะร้องไม่ยาก อีกทั้งยังใช้ร้องเกี่ยวพาราสีกันระหว่างชายหนุ่มหญิงสาวก่อให้เกิดความสนิทชิดเชื้อกันมากขึ้น ถ้าเป็นการร้องในเทศกาลหรือการเดินทางไปที่ต่างถิ่นก็ใช้ร้องเพลงโต้กันเป็นที่สนุกสนาน
2. เพลงในพิธีแต่งงาน ใช้เป็นเพลงร้องประกอบพิธีกรรมแต่งงาน มีหน้าที่สร้างความบันเทิง สนุกสนานครื้นเครงในขณะที่กำลังแห่ขบวนขันหมากจากบ้านเจ้าบ่าวมายังบ้านเจ้าสาว เป็นการร้องเพื่อเอ่ยชมเจ้าบ่าว และสะท้อนให้เห็นภาพว่าชาวชองให้ความสำคัญกับเพื่อนมาก ไปไหนมักไม่ลืมที่จะนำสิ่งของกลับมาฝากเพื่อนเสมอ อีกทั้งแสดงให้เห็นว่าชาวชองนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์คือ พระอินศวรนารายณ์ หากไม่ได้ยินเพลงนี้ในงานแต่งงานก็เปรียบเสมือนไม่จัดงานแต่งงาน
3. เพลงในพิธีศพ ใช้เป็นเพลงประกอบพิธีกรรมในคืนแรกของงานศพเท่านั้น ถือว่าเป็นเพลงที่ใช้ไหว้ครู มีจุดประสงค์เพื่อให้พ่อเพลงร้องเพื่อระลึกถึง พระพุทธ พระธรรม บิศา มารดา ดังนั้นก่อนมีการละเล่นอย่างอื่นต่อไปต้องมีเพลงเพื่อไหว้ครูก่อนเสมอ ส่วนเพลงอื่นๆที่ร้องมิได้กำหนดแน่นอนแล้วแต่พ่อเพลงแม่เพลงจะนำมาขับร้องกัน
4. เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ มีหน้าที่เป็นเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมการเชิญผีหิ้งผีโรง ขับร้องเพื่อเชิญดวงวิญญาณผีบรรพบุรุษลงมาเพื่อให้ลูกหลานได้สอบถามว่าดวงวิญญาณนั้นมีทุกข์หรือสุขอย่างไร ซึ่งพิธีเชิญผีถือเป็นการระลึกถึงและแสดงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษของชาวชอง เป็นพิธีสำคัญที่ต้องกระทำขึ้นปีละ 1 ครั้ง

บทบาทของพ่อหม่อหรือพ่อเพลง

พ่อหม่อหรือพ่อเพลง โดยส่วนใหญ่มักเป็นคนเดียวกัน เป็นผู้ที่มีคนในหมู่บ้านนับถือ และเป็นผู้ดำเนินการประกอบพิธีต่างๆที่สำคัญ จึงต้องมีความรู้เชี่ยวชาญในการประกอบพิธีกรรมและร้องเพลงประกอบพิธีกรรมได้ด้วย โดยปกติพ่อหม่อมืออาชีพรับจ้างทำไร่ ทำสวน ทำนา นอกจากนี้ยังเป็นผู้ถ่ายทอดและฝึกสอนการร้องเพลงของให้กับคนในหมู่บ้านด้วย

บทบาทของชาวบ้าน

วัยเด็ก ส่วนมากมาในงานลักษณะติดตามผู้ใหญ่มา ดังนั้นเด็กจึงได้ซึมซับและพบเห็นพิธีกรรมและได้ยินบทเพลงเหล่านี้เสมอๆ

วัยรุ่น ปัจจุบันมีการปลูกฝังเรื่องวัฒนธรรมและเพลงให้วัยรุ่นของปฏิบัติตามประเพณี โดยให้เลือกเป็นวิชาเลือกเสรีในโรงเรียน ดังนั้นวัยรุ่นจึงเป็นกลุ่มคนที่มีแนวโน้มในการรักษาวัฒนธรรมและเพลงของชาวซอง

วัยผู้ใหญ่ เป็นกลุ่มคนที่มีส่วนร่วมในพิธีการต่าง ๆ มากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นงานเลี้ยงสังสรรค์ งานพิธีกรรม การละเล่นต่างๆ ฯลฯ ตั้งแต่เกิดจนตาย ดังนั้นวัยผู้ใหญ่จึงเป็นวัยที่มีบทบาทในการถ่ายทอดและบอกเล่าถึงวัฒนธรรมและบทเพลงของชาวซองให้ลูกหลานได้ฟัง

วัยผู้สูงอายุ เป็นกลุ่มคนที่ปฏิบัติตามประเพณีอย่างเคร่งครัดและเป็นกลุ่มที่ชาวซองให้ความสำคัญเคารพนับถือ ดังนั้นในพิธีกรรมต่าง ๆ คนสูงอายุจึงเป็นหลักสำคัญที่มีบทบาทมากที่สุด

นอกจากนี้หลังจากเสร็จงานจากการรับจ้างทำไร่ไถนาแล้ว ในเวลาพลบค่ำของทุกวันคนสูงอายุจะอาบน้ำอาบท่า รับประทานอาหารเย็นเรียบร้อยแล้ว จึงตั้งกลองตีฆ้องเพื่อเรียกให้คนในหมู่บ้านมาชุมนุมกัน มีจำนวนคนประมาณ 10-20 คน เพื่อฝึกซ้อมร้องเพลงต่างๆเช่น เพลงประกอบพิธีกรรม เพลงที่ใช้ขับร้องเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลิน และเล่นดนตรีร่วมกัน

บทบาทของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขับร้อง

จากการศึกษาพบว่าชาวซองได้รับอิทธิพลด้านการร้องรำทำเพลงมาจากชาวไทยภาคกลางค่อนข้างมาก เครื่องดนตรีที่ใช้จึงใช้เหมือนกับทางภาคกลาง โดยใช้เล่นประกอบเพลงได้ทุกประเภทแล้วแต่พ่อเพลงต้องการ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการร้องเพลงส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ บางเครื่องประดิษฐ์ขึ้นเองโดยดูตามแบบอย่างของเครื่องดนตรีที่ได้มา บางเครื่องได้รับการบริจาคบ้าง ซื้อหามาบ้าง ดังนี้

1) กลองยาว

กลองยาวเป็นกลองจึงหน้าเดียว ตัวกลองท่อนที่ข้างหนึ่งจะป่องออก ส่วนที่ออกไปด้านตรงข้ามหน้ากลองเป็นท่อกว้างปลายบาน ยาว 2 เท่า – 2 ½ เท่าของตัวกลอง กลองยาวมีหลายขนาด ตั้งแต่ลูกเล็กขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 17 เซนติเมตร จนถึงเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30 เซนติเมตร ด้านตัวกลองที่ข้างหนึ่งนิยมตกแต่งด้วยผ้าสีต่างๆหุ้มไว้รอบๆเพื่อให้สวยงาม มีการเทียบเสียงในชุดเดียวกันที่เล่นเป็นหมู่ โดยใช้ข้าวสุกบดผสมขี้เถ้าถ่วงหน้ากลองให้ดังกังวาน วงกลองยาวจะประกอบด้วยกลองยาวขนาดต่างๆ 5 ใบ หรือมากกว่า น้อยกว่าก็ได้ นิยมใช้บรรเลงกันในภาคกลาง และภาคอื่นบางจังหวัด ใช้ในโอกาสรื่นเริงและงานแห่ต่างๆ



ภาพที่ 17 กลองยาว
(ที่มา : บ้านนายหัน พิเศษฐ์)
(บันทึกเมื่อ 9 ส.ค. 2545)

2.) กลองตะโพน

ตะโพนเป็นกลองสองหน้าชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญยิ่งในวงดนตรีไทยภาคกลาง ตัวกลองทำด้วยไม้ขุดกลวงทะลุถึงกัน จึงด้วยหนังสองหน้า ดึงให้ตึงด้วยเชือกหนังถ่วงหน้าด้วยขี้เถ้าผสมข้าวสุกบด เพื่อให้เสียงดังกังวาน ตัวกลองวางอยู่บนขาตั้งที่ทำด้วยไม้ ด้านบนตัวกลองตรงกึ่งกลางมีหูสำหรับหิ้วได้ โดยปกติมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 33 เซนติเมตร ยาว 50 เซนติเมตร



ภาพที่ 18 ตะโพน
(ที่มา : บ้านนายหัน พิเศษฐ์)
(บันทึกเมื่อ 9 ส.ค. 2545)

3) กลองหนัง

กลองหนังภาคกลางเรียกกลองตุ๊ก ส่วนชาวซองเรียกกลองชนิดนี้ว่ากลองกรู้ก ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8 นิ้ว สูง 10 นิ้ว จังหวะ สองหน้า ทำด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ ใช้ตึงติดกับพื้นมีขาค้ำยันเพื่อให้ตีสะดวก ตีด้วยไม้คู่หนึ่ง มักใช้เล่นทางภาคใต้ประกอบการแสดงโนห์รา หรือหนังตะลุง ไม่มีการปรับระดับเสียง ใช้บรรเลงทั้งในงานมงคลและอวมงคล



ภาพประกอบที่ 21 กลองหนัง เรียกว่า” กลองตุ๊ก” หรือ “กลองกรู้ก”

4) โทน- รำมะนา

โทน รูปร่างคล้ายกลองยาวขนาดเล็ก ทำด้วยไม้หรือดินเผา หน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 20 เซนติเมตร จังหวะหนึ่งตีให้ดังด้วยเชือกหนัง ตัวกลองยาวประมาณ 34 เซนติเมตร ตรงกลางคอด ด้านตรงข้ามหน้ากลองคล้ายทรงกระบอก ปากบานแบบลำโพง ตรงเอวคอดประมาณ 12 เซนติเมตร ใช้ตีคู่กับรำมะนา หรือตี 2 ลูกคู่กันไปในบางกรณี

รำมะนา เป็นกลองทำด้วยไม้จันทน์หน้าเดียวมี 2 ขนาด คือรำมะนาขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 22 เซนติเมตร ใช้ในวงเครื่องสาย ขนาดใหญ่เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 45 - 50 เซนติเมตร ใช้ประกอบการเล่นลำตัด ขนาดเล็กใช้ตีคู่กับโทน ขนาดใหญ่ใช้ชุดละ 2-4 ลูก ประกอบลำตัด การเทียบเสียงแล้วแต่การจันทน์ โดยปกติลูกเล็กจะตีเป็นเสียง ดัง - โจ๊ะ - จ๊ะ ส่วนลูกใหญ่จะตีด้วยเทคนิคพิเศษเป็นจังหวะคล้ายเสียง พรึม-โจ๊ะ- จ๊ะ ใช้บรรเลงในงานรื่นเริง



ภาพประกอบที่ 22 โทน

5) จิ้ง

จิ้ง เป็นเครื่องตีสำหรับคุมจังหวะในวงดนตรี ทำด้วยโลหะผสม เป็นรูปคล้ายถ้วยขนาดเล็ก ค่อนข้างหนาตรงกลางมีรูร้อยเชือกติดกันเป็นคู่ๆ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 5-7 เซนติเมตร



ภาพประกอบที่ 23 จิ้ง

6) ฉาบ เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ รูปร่างคล้ายจาน ทำด้วยโลหะบางกว่าจิ้ง มี 2 ขนาด ฉาบเล็กเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 เซนติเมตร ฉาบใหญ่เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร ไม่มีการเทียบเสียง ใช้ได้ทุกโอกาส ทั่วทุกภาคของประเทศ



ภาพประกอบที่ 24 ฉาบ

7) กรับ

กรับคู่ เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ทำด้วยไม้ไผ่เหลา ขนาด 1.5 x 3.5 x 4.0 เซนติเมตร ชุดหนึ่งมี 2 อันคู่กัน

กรับเสภา เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ ทำด้วยไม้เนื้อแข็งเหลาเป็นรูปแท่งสี่เหลี่ยมขนาด 5 x 5 x 20 เซนติเมตร ชุดหนึ่งมี 2 อัน



ภาพประกอบที่ 25 กรับ

8) โหม่ง

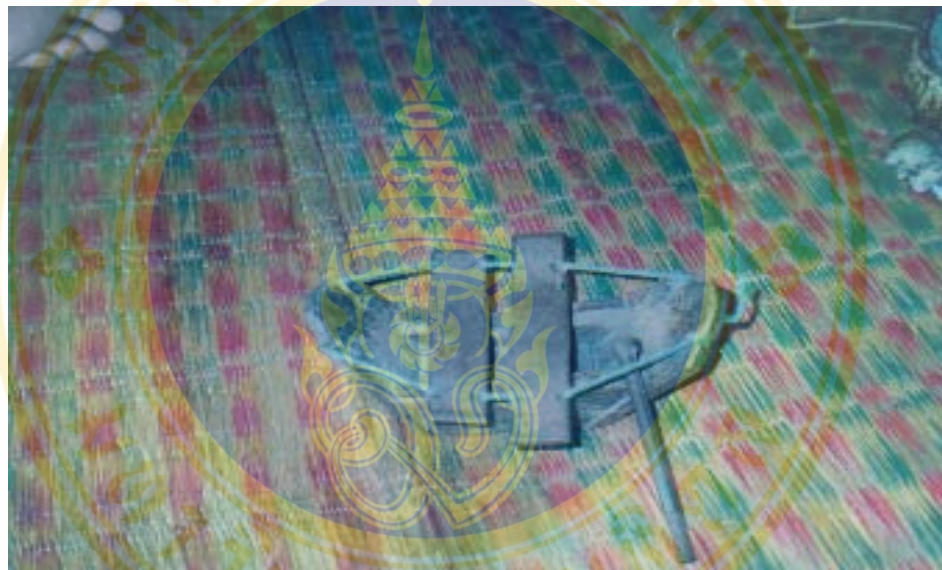
โหม่งทำด้วยทองเหลือง หล่อขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางด้านหน้า 75 เซนติเมตร ด้านหลัง 70 เซนติเมตร ฆ้องมีขนาด 20 เซนติเมตร มีปุ่มสำหรับตีสูง 5 เซนติเมตร ตีด้วยไม้หุ้มนวม ตัวฆ้องแขวนไว้กับราว มีเสียงดังกังวาลลึก



ภาพประกอบที่ 26 โหม่ง

9) ฆ้องฟาก

ฆ้องฟาก ทำด้วยโลหะตีเหล็ยมพื้นผิว กว้าง 5 เซนติเมตร ยาว 20 เซนติเมตร หนา 1 ½ เซนติเมตร เป็นตุ้กระขนาด 2 ลูก ร้อยเชือกแขวนเรียงกันไว้ในกล่องไม้ เสียงห่างกันคู่ 5-6 ดี ด้วยไม้หุ้มนวม ใช้ประสมวงดนตรีประกอบหนังตะลุง โนห์ร่า โดยประสมกับ โทณ รำมะนา ฉิ่ง ฉาบ



ภาพประกอบที่ 27 ฆ้องฟาก



ภาพประกอบที่ 28 สถานที่เก็บเครื่องดนตรี
(ที่มา : บ้านนายหัน พิเศษฐ์)
บันทึกเมื่อ 9 ส.ค. 2545

ปัจจุบันชาวชองยังคงใช้เพลงทั้ง 4 เพลงในพิธีกรรมที่สำคัญคือ เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงในพิธีศพ เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ ส่วนเพลงขันแย้เป็นเพลงที่ชาวชองร้องกันอยู่บ่อย ๆ โดยเป็นเพลงที่ร้องเล่นกันเพื่อความสนุกสนานแม้จะไม่มีพิธีกรรมอะไรเลยก็ตาม

เครื่องดนตรีที่ใช้ล้วนเป็นเครื่องประกอบจังหวะทั้งสิ้น แล้วแต่ผู้ร้องว่าต้องการใช้เครื่องดนตรีชนิดใดในการกำกับจังหวะ

บทที่ 6

ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวซอง

ในการศึกษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีของท่วงทำนองเพลงร้องเพลงชนเผ่าซอง ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยแบ่งหัวข้อวิเคราะห์ออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

1. รูปแบบโครงสร้างของบทเพลง
2. การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง
3. ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนอง
4. บันไดเสียง

รูปแบบของโครงสร้างของเพลง

ผู้วิจัยพิจารณาทำนองเพลงออกเป็นท่อน ประโยค และวลี โดยพิจารณาจากฉันทลักษณ์ คำร้อง เนื่องจากบทเพลงร้องของชนเผ่าซองนี้มีการใช้ทำนองเดิมซ้ำๆ และเปลี่ยนเนื้อร้องไปตามที่ผู้ร้องจะกระทำ ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างการวิเคราะห์เพียงแค่จุดที่มีการวนซ้ำของทำนอง

การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

ผู้วิจัยศึกษาถึงโครงสร้างของทำนอง ในประเด็นการใช้เสียงสำคัญ (principle Tone) มาเป็นพื้นฐานโครงสร้างของทำนอง พิจารณาจากระดับเสียงสำคัญในประโยคเพลง ผู้วิจัยกำหนดให้เสียงสำคัญใช้สัญลักษณ์ตัวกลม และเสียงสำคัญระดับรองใช้สัญลักษณ์ตัวคำไม่มีหาง

ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนอง

ผู้วิจัยพิจารณาจำนวนของคำร้องที่มีในประโยค หรือวลีเพลง เพื่อพิจารณาความสม่ำเสมอของการเรียงพยางค์ เพื่อหาระบบฉันทลักษณ์ของคำร้องที่สัมพันธ์กับทำนอง

บันไดเสียง

ผู้วิจัยพิจารณาถึงระดับเสียงต่าง ๆ ที่นำมาใช้สร้างทำนองเพลง จากการเทียบเสียงกับเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด และระบุถึงระดับเสียงโดยประมาณ ผู้วิจัยกำหนดให้โน้ตที่มีความสำคัญใช้สัญลักษณ์ตัวกลม และโน้ตที่มีความสำคัญรองใช้สัญลักษณ์ตัวดำไม่มีหาง

เพลงของชาวเผ่าซองที่นำมาวิเคราะห์ มีดังนี้

6.1 เพลงยันแย

6.1.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

ประโยคที่ 1

ยัน แย แอ ยัน แอ นก ตัด ตัด มา จับ ตะ โงน คราด

ประโยคที่ 2

ควายเผือก มัน ดุดจนเชือกขาด ตั้ง

ประโยคที่ 3

แต่ ตะโงน ตราด มันหัก ไป เลย ยัน แย ยัน แอ ยัน แอ กึก ก็อ ยัน แอ แอ ยัน แอ

ตัวอย่างที่ 1

ประโยคที่ 1

วลีที่ 1

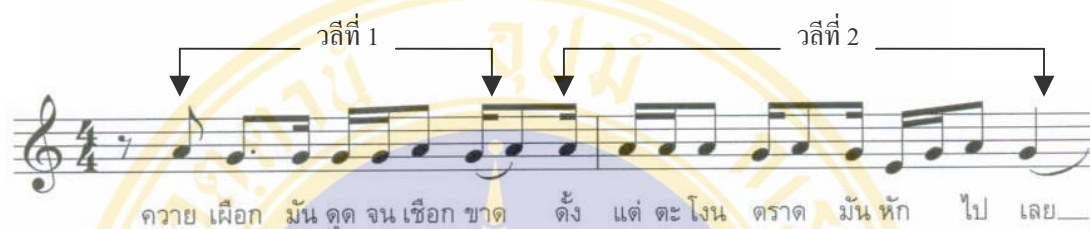
ยัน แย แอ ยัน แอ นก ตัด ตัด มา จับ ตะ โงน คราด

วลีที่ 2

ยัน แย แอ ยัน แอ กึก ก็อ ยัน แอ แอ ยัน แอ

ตัวอย่างที่ 2

ประโยคที่ 2



ตัวอย่างที่ 3

ประโยคที่ 3



จากโน้ตดังกล่าวพบว่ารูปแบบโครงสร้างของเพลง คือ

ท่อน					
ประโยคที่ 1		ประโยคที่ 2		ประโยคที่ 3	
วลีที่ ๑	วลีที่ ๒	วลีที่ ๑	วลีที่ ๒	วลีที่ ๑	วลีที่ ๒

สรุปได้ว่า เพลงยันแยะเป็นเพลงที่มี ท่อนเดียว ประกอบด้วย 3 ประโยค 6 วลี ในแต่ละประโยคมี 2 วลี

6.1.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

จากโน้ตข้างต้นพบการเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง ในแต่ละประโยคดังนี้

ประโยคที่ 1

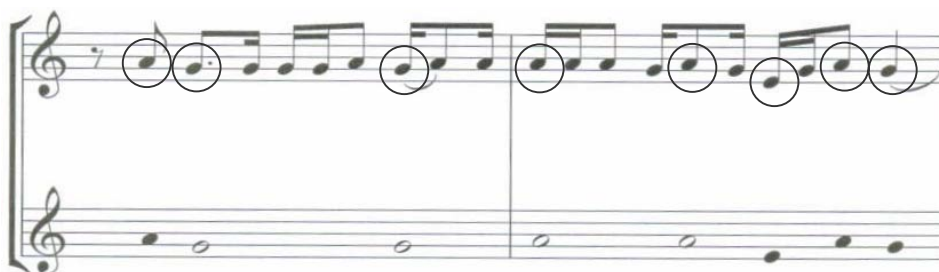
ระดับเสียงโครงสร้างแสดงค่าโน้ตตัว E เป็นตัวโน้ตหลักภายในประโยค โน้ตที่มีความสำคัญรองลงมา คือ โน้ต A ไม่พบว่าระดับเสียงโครงสร้างเกิดการเคลื่อนที่



ตัวอย่างที่ 4

ประโยคที่ 2

ระดับเสียงโครงสร้างแสดงค่าโน้ตตัว G และ A เป็นตัวโน้ตหลักภายในประโยค โน้ตที่มีความสำคัญรองลงมา คือ โน้ต E ระดับเสียงโครงสร้างเกิดการเคลื่อนที่จากโน้ต G สู่นโน้ต A ในค่านวลีที่ 2 และจบวลีที่โน้ต G



ตัวอย่างที่ 5

ประโยคที่ 3

ระดับเสียงโครงสร้างแสดงค่าโน้ตตัว E เป็นโน้ตหลักภายในประโยค โน้ตที่มีความสำคัญรองลงมา คือ โน้ต A ไม่พบว่าระดับเสียง โครงสร้างเกิดการเคลื่อนที่เช่นเดียวกับประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 6

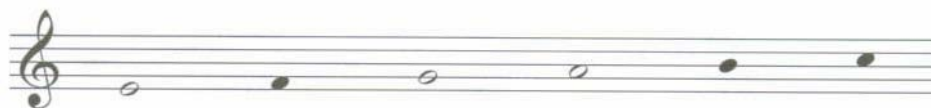
สรุปได้ว่า เพลงยั้นแย้เป็นเพลงที่มีระดับเสียงโครงสร้างอย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำโน้ต (Repetition)

6.1.3 ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนอง

ประโยค	เนื้อร้อง	จำนวนพยางค์
1	ยั้นแย้ แย ยั้นแย้	5
2	นกแต่ดแต่มาจับตะโงนคราด	8
3	ควายเผือกมันดุจนเชือกขาด	7
4	ตั้งแต่ตะโงนคราดมันหักไปเลย	9
5	ยั้นแย้ แย ยั้นแย้	5
6	กีกีกือ ยั้นแย้ แย ยั้นแย้	7

สรุปได้ว่า เนื้อร้องในเพลงยั้นแย้ ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง เช่น ในวลีที่ 1-2 และวลีที่ 5-6 เป็นทำนองเดียวกัน แต่เนื้อเพลง มีพยางค์ของคำไม่เท่ากัน

6.1.4 บันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 7

ระดับเสียงที่พบในเพลงย่นเย่ทั้งหมดมี 6 ตัวโน้ต โน้ตที่มีความสำคัญ ได้แก่ E G และ A ซึ่งสามารถสร้างเป็นบันไดเสียงดังตัวอย่างข้างต้น

จากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงย่นเย่ พบว่า

1. เพลงย่นเย่เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว ประกอบด้วย 3 ประโยค 6 วลี ในแต่ละประโยคมี 2 วลี
2. เพลงย่นเย่เป็นเพลงที่มีระดับเสียงโครงสร้างอย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำตัวโน้ต (Repetition)
3. เนื้อร้องในเพลงย่นเย่ ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง เช่น ในวลีที่ 1-2 และวลีที่ 5-6 เป็นทำนองเดียวกัน แต่เนื้อเพลง มีพยางค์ของคำไม่เท่ากัน
4. บันไดเสียงเพลงย่นเย่ประกอบด้วยโน้ต E F G A B และ C

6.2 เพลงในพิธีแต่งงาน

6.2.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2

กะเต้กะเต้ อันตัน เจ้า บ่าวสำคัญปากไซ้ อย่างแดง ขอเกรว กะปิ มะโว้ง มะโว้ง... เอะ ขอ กะ

ประโยคที่ 3 ประโยคที่ 4 ประโยคที่ 5

โห่งมะโว้ง เอย เที้ยวฟางๆจะจะ คะยางตัด ไป เพื่อนเอย โบทเซเพื่อนเอยเจาคอดบึง กะฮอดเพื่อน

ประโยคที่ 6

เอย ทัก คลีบ กลับ เจอ... ต้อง ฮอง ปลอง มอง กรีบ เกอะ หนา เพื่อนเอย เอ... กะ เต้ อันตัน

ขยาย ประโยคที่ 7

มิหะ... สำคัญ ปาก ไซ้ อย่าง... แแดง... จะ เต็น จะ เต็น... อิน เจว เพื่อน เอย ตาม พรี่

ประโยคที่ 8

... อิน เจอะ... ของ ดี เพื่อน เอย อิน เจว ตาม จาง... หว่าง อิน เจว พัก หมาง... อย่าง... ลิง...

ประโยคที่ 9

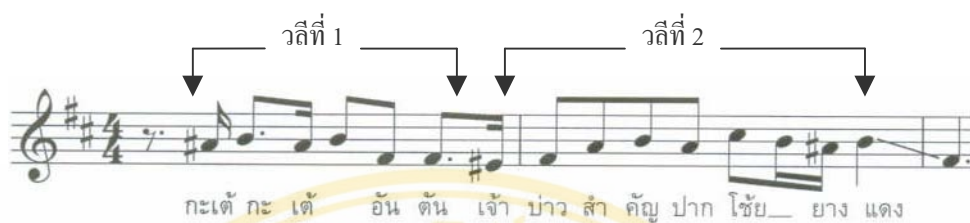
อิง หวัง เจว ขวน น้า ร้าย อิง หนา ทะ วาย... ลอง... ปิงอินกลับ

ประโยคที่ 10

ซุก... เพื่อน เอย ทุก... รัง พัก หมาก... ย่าง ลิง เจว ฟาก... นะ เพื่อน เอย

ตัวอย่างที่ 1

ประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 2

ประโยคที่ 2



ตัวอย่างที่ 3

ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 4

ประโยคที่ 4



ตัวอย่างที่ 5

ประโยคที่ 5

วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3 ขยาย

โบทเซเพื่อน เอยเจวคอดปิง กะฮอดเพื่อน เอยทักกลีบกลีบ เจอ ต้อง ของ ปลอง มอง กรีบ เกอะ หนาเพื่อนเอย

ตัวอย่างที่ 6

ประโยคที่ 6

วลีที่ 1 วลีที่ 2 ขยาย

เอ กะ เต อันตัน มีหะ สำ คัญ ปาก โขย ย่าง แดง จะ เต็น จะ เต็น

ตัวอย่างที่ 7

ประโยคที่ 7

วลีที่ 1 วลีที่ 2

อิน เจว เพื่อน เอย ตาม พรี่ อิน เจอะ ของ ดี เพื่อน เอย

ตัวอย่างที่ 8

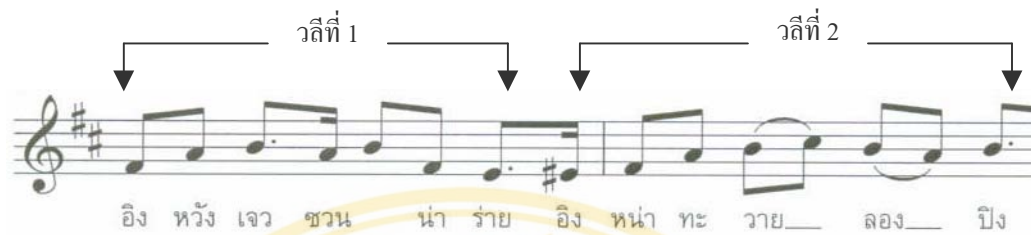
ประโยคที่ 8

วลีที่ 1 วลีที่ 2

อิน เจว ตาม จาง หว่าง อิน เจว พัก หมาง ย่าง ลิง

ตัวอย่างที่ 9

ประโยคที่ 9



ตัวอย่างที่ 10

ประโยคที่ 10



ตัวอย่างที่ 11

จากโน้ตดังกล่าวพบรูปแบบโครงสร้างของเพลง คือ

ท่อนที่ 1							
ประโยคที่ 1		ประโยคที่ 2		ประโยคที่ 3		ประโยคที่ 4	
๑	๒	๑		๑		๑	

ท่อนที่ 2											
ประโยคที่ 6			ประโยคที่ 7		ประโยคที่ 8		ประโยคที่ 9		ประโยคที่ 10		
๑	๒	๓	๑	๒	๑	๒	๑	๒	๑	๒	๓

สรุปได้ว่า เพลงในพิธีแต่งงานที่มี 2 ท่อน ประกอบด้วย 10 ประโยค มีจำนวนวลีย่อยไม่เท่ากัน ดังนั้นจึงทำให้ในแต่ละประโยคเพลงมีความยาวไม่เท่ากัน

6.2.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

จากโน้ตข้างต้นพบการเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง ในแต่ละประโยคดังนี้

ประโยคที่ 1

ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยการเคลาเสียงเข้าหาโน้ตตัว B ตรงกลางประโยค
โน้ตโครงสร้างไ้ระดับในรูปแบบของบันไดเสียง และลงจบด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่โน้ต F#



ตัวอย่างที่ 12

ประโยคที่ 2

ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัว..... และลงจบประโยคด้วยโน้ต B เคลื่อนที่
สู่โน้ต F#



ตัวอย่างที่ 13

ประโยคที่ 3

ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัว B พบการซ้ำโน้ตโครงสร้าง และลงจบประโยคด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่ F#



ตัวอย่างที่ 14

ประโยคที่ 4

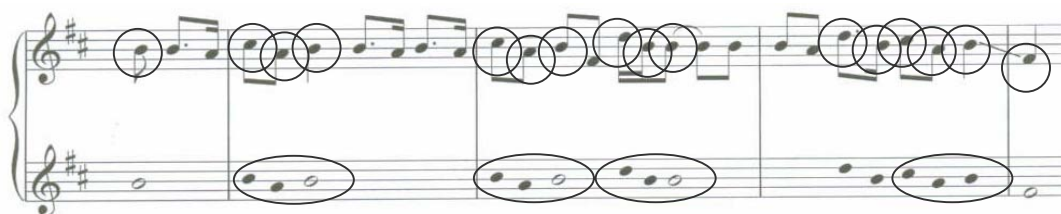
ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัว F# เคลื่อนที่สู่โน้ต C# ที่กลางประโยค และลงจบประโยคด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่โน้ต F#



ตัวอย่างที่ 15

ประโยคที่ 5

ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัว B พบการเคลื่อนที่ของโน้ตโครงสร้างที่ซ้ำรูปแบบ โดยเคลื่อนที่ C# - A - B จำนวน 3 กลุ่ม และพบว่าทุกกลุ่มตัวโน้ตในประโยคที่ 5 ลงจบด้วยโน้ต B ทั้งสิ้น และในท้ายประโยคลงจบด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่โน้ต F#



ตัวอย่างที่ 16

ประโยคที่ 6

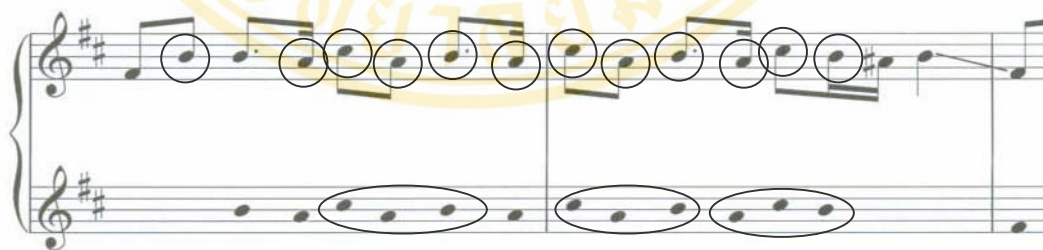
ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยการกลาเสียงเข้าหาโน้ตตัว B ตรงกลางประโยค โน้ตโครงสร้างได้ระดับในรูปแบบของบันไดเสียงและลงจบประโยคด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่โน้ต F# พบว่าประโยคที่ 6 เป็นการซ้ำทำนองจากประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 17

ประโยคที่ 7

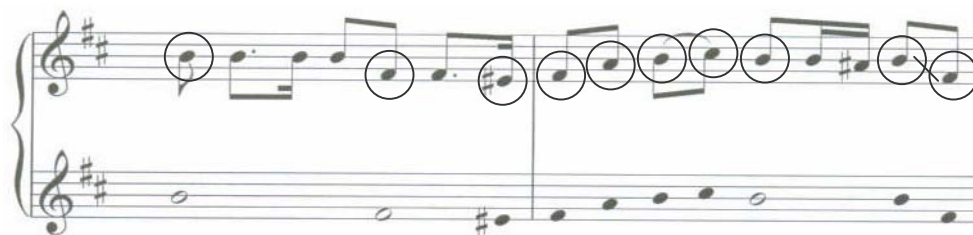
ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัว B พบการเคลื่อนที่ของโน้ตโครงสร้างที่ซ้ำรูปแบบ โดยเคลื่อนที่ C# - A - B จำนวน 3 กลุ่ม และพบว่าทุกกลุ่มตัวโน้ตในประโยคที่ 7 ลงจบด้วยโน้ต B ทั้งสิ้น และในท้ายประโยคลงจบด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่ F# พบว่าประโยคที่ 7 คล้ายการซ้ำทำนองจากประโยคที่ 5



ตัวอย่างที่ 18

ประโยคที่ 8

ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคด้วยโน้ตตัว B ตรงกลางประโยคโน้ตโครงสร้างได้ระดับในรูปแบบของบันไดเสียง และลงจบประโยคด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่โน้ต F# พบว่าประโยคที่ 8 เป็นการซ้ำทำนองจากประโยคที่ 1 เช่นเดียวกับประโยคที่ 6



ตัวอย่างที่ 19

ประโยคที่ 9

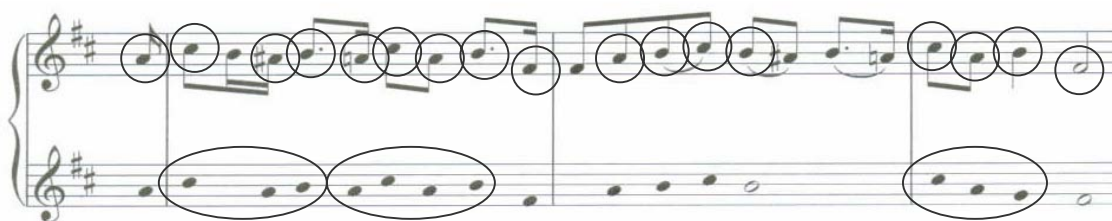
ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มด้วยโน้ตตัว F# เคลื่อนที่สู่โน้ต B และโน้ต F# ที่กลางประโยค จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นในรูปบันไดเสียงและลงจบประโยคด้วยโน้ต B



ตัวอย่างที่ 20

ประโยคที่ 10

ระดับเสียงโครงสร้างเริ่มประโยคโน้ตตัว A พบการเคลื่อนที่ของโน้ตโครงสร้างที่ซ้ำรูปแบบ โดยเคลื่อนที่ C# - A - B จำนวน 3 กลุ่ม และพบว่าทุกกลุ่มตัวโน้ตในประโยคที่ 10 ลงจบด้วยโน้ต B ทั้งสิ้น และในท้ายประโยคลงจบด้วยโน้ต B เคลื่อนที่สู่โน้ต F# พบว่าประโยคที่ 10 คล้ายการซ้ำทำนองจากประโยคที่ 5 และประโยคที่ 7



ตัวอย่างที่ 21

สรุปได้ว่า เพลงในพิธีแต่งงานเป็นเพลงที่มีระดับเสียงโครงสร้างเคลื่อนที่ไปตามบันไดเสียงพบว่า การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้างมี 3 แบบ ได้แก่

1. การเคลื่อนที่เป็นขั้นบันได
2. การเคลื่อนที่แบบซ้ากลุ่มตัวโน้ต เริ่มจากโน้ต C# A และจบด้วยโน้ต B
3. การเคลื่อนที่ลงจบด้วยโน้ต B คู่ โน้ต F#

พบว่าระดับเสียงส่วนใหญ่ที่ใช้ในการเริ่มประโยค คือ โน้ตตัว B และ F# ซึ่งเป็นตัวโน้ตที่ 1 และ 5 ในบันไดเสียง และลงจบทุก ๆ ประโยคด้วยโน้ต B คู่ F# เสมอ

6.2.3 ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนอง

ประโยค	เนื้อร้อง	จำนวนพยางค์
1	กะเต้ กะเต้ อันตัน เจ้าบ่าวสำคัญ ปากโซ้ยยางแดง	14
2	ขอเกว กะปิ มะโวง มะโวง	8
3	เอะขอ กะโห่ง มะโวงเอย	7
4	เที่ยงฟ่าง ฟ่าง เจอะเคยงตัดโป เพื่อนเอย	10
5	โบคเซเพื่อนเอยเจวคอด ปิงกะฮอดเพื่อนเอยทักกลีบ กลับเจตต้องฮองปลอมมองกริบ เอะหนาเพื่อนเอย	24
6	เอ กะเต้อันตัน มิหะสำคัญ ปากโซ้ยยางแดง จะเด็นจะเตน	17
7	อินเจว เพื่อนเอยตามพรี อินเจะของดี เพื่อนเอย	12
8	อินเจว ตามจางหว่าง อินเจวพักหมางยังลิ่ง	11
9	อิงหวังเจว ชวนนาร่าย อิงหน้าทะวาย ลองปิง	12
10	อินกลับเจวซูก เพื่อเอยทุกวี่ง พักหมากยังลิ่ง เจวฟาก นะเพื่อนเอย	17

สรุปได้ว่า เนื้อร้องในเพลงในพิธีแต่งงาน ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง เช่น ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 6 เป็นทำนองเดียวกัน แต่เนื้อเพลง มีพยางค์ของคำไม่เท่ากัน

6.2.4 บันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 22

ระดับเสียงที่พบในเพลงพิธีแต่งงานทั้งหมดมี 6 ตัวโน้ต โน้ตที่มีความสำคัญ ได้แก่ โน้ต F# A B และ C# ซึ่งสามารถสร้างเป็นบันไดเสียงดังตัวอย่างข้างต้น

จากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงในพิธีแต่งงาน พบว่า

1. เพลงในพิธีแต่งงานเป็นเพลงที่มี 2 ท่อน ประกอบด้วย 10 ประโยค มีจำนวนวลีย่อยไม่เท่ากัน ดังนั้นจึงทำให้ในแต่ละประโยคเพลงมีความยาวไม่เท่ากัน

2. เพลงในพิธีแต่งงานเป็นเพลงที่มีระดับเสียงโครงสร้างเคลื่อนที่ไปตามบันไดเสียง พบว่าการเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้างมี 3 แบบ ได้แก่

2.1 การเคลื่อนที่เป็นขั้นบันได

2.2 การเคลื่อนที่แบบซ้ากลุ่มตัวโน้ต เริ่มจากโน้ต C# A และจบด้วยโน้ต B

2.3 การเคลื่อนที่ลงจบด้วย โน้ต B สู่โน้ต F#

พบว่าระดับเสียงส่วนใหญ่ที่ใช้ในการเริ่มประโยค คือ ตัวโน้ต B สู่ F# ซึ่งเป็นตัวโน้ตที่ 1 และ 5 ใน บันไดเสียง และลงจบทุก ๆ ประโยคด้วยโน้ต B สู่ โน้ต F#

3. เนื้อร้องในเพลงในพิธีแต่งงาน ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง เช่น ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 6 เป็นทำนองเดียวกัน แต่เนื้อเพลง มีพยางค์ของคำไม่เท่ากัน

4. บันไดเสียงเพลงในพิธีแต่งงานประกอบด้วยโน้ต E# F# A B C# และ D

6.3 เพลงในพิธีศพ

6.3.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

The musical score is written on five staves, each representing a different section of the song. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 9/4. The score includes Thai lyrics and tempo markings.

Staff 1: Intro (ประโยคนำ)
 Rubato
 ลิบ เตียรลิบ ลูก จะ มา หยิบ ยก ขึ้น ตั้ง ลูก จะ ยก เตียร ล้าง เอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ

Staff 2: Section 1 (ประโยคที่ 1)
 เออ เอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ เอ้อ เอ้ย เอ้อ เอ้อ เอ้อเอ้ย ตั้ง ดอก ป ทุม ชะ โอ ละ

Staff 3: Section 2 (ประโยคที่ 2)
 เหม โอละ เหม โอละชา เอา ะชะโอละ เหม โอละ เหม โอละ ชา ชะเออ เออ เอ้อเอ้ย เอ้อ เอ้ย ลูกจะ

Staff 4: Section 3 (ประโยคที่ 3)
 ไหว้ ก็พมฺพทลูกจะไหว้ ก็พมฺพทลูกจะ ไหว้ ก็พมฺพทลูกจะไหว้ ก็พมฺพม เลิศ ล้าอย่า ได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ

Staff 5: Section 4 (ประโยคที่ 4)
 เออ เอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เอ้อ เอ้อ เอ้อ เอ้อ ตั้ง ดอก ป ทุม ชะ โอ ละ

Staff 6: Section 5 (ประโยคที่ 5)
 เหม โอละ เหม โอละชา ชะโอละ เหม โอละ เหม โอละ ชา ชะเออ เออ เอ้อ เอ้อเอ้ย จะ

_____ ประโยคที่ 6 _____

ไหว้ มิตร... จะไหว้ ก็มาตากี้ ลูกจะ ไหว้พระมิตร ลูกจะไหว้ ก็มาตากี้ ปกเกล้าเก ศา อย่า ได้ออ เอ้อ เอ้อ เอ้อ

_____ ประโยคที่ 7 _____

เอ๋ย เอ๋ยอย่า ได้ออ เอ้อ เอ้อ เอ้อ เอ๋ย เอ้อ เอ้อ เอ้อ เอ๋ย... ดัง ดอก ปทุม... ชะโลละ

_____ ประโยคที่ 8 _____

เห่ โอ เห่ โอละ ชา... ชะโอละ เห่ โอ เห่ โอละ ชา... ชะเออ เอ้อ เอ้อเอ้อ เอ้อ เอ๋ย

ประโยคนำ

Rubato _____

ลิบ เคียรลิบ... ลูก จะ มา หยิบ ยก ขึ้น ตั้ง... ลูก จะ ยก เคียร ล่าง

ตัวอย่างที่ 1

ประโยคที่ 1

วลีที่ 1 วลีที่ 2

อย่า ได้เออเออ เอ้อ เออ เออเอออย่า ได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้อเออ เอ้อ เออ ดังดอก ปทุม

ตัวอย่างที่ 2

ประโยคที่ 2

วลีที่ 1 วลีที่ 2 วลีที่ 3

ชะโอละ เห้ โอละเห้ โอละซาเอา ะชะโอละ เห้ โอละเห้ โอละ ซา ชะเอ้อเออ เอ้อ เออ เออเออ

ตัวอย่างที่ 3

ประโยคที่ 3

วลีที่ 1 วลีที่ 2

— ลูก จะ ไหว้ ก็ พระพุทธรู กจะไหว้ ก็พระธรรม ลูก จะ ไหว้ ก็ พระพุทธรู กจะไหว้ ก็พระธรรม เล็ด ล้ำ

ตัวอย่างที่ 4

ประโยคที่ 4

วิธีที่ 1 วิธีที่ 2

อย่า ได้เออ-เอ่อ เอ้อ เออ เอยเอยอย่า ได้เออ เอ่อ เอ้อ เออ เอย— เอ้อเออ เอ้อ เอย— ดัง ดอก ปทุม-

ตัวอย่างที่ 5

ประโยคที่ 5

วิธีที่ 1 วิธีที่ 2 วิธีที่ 3

ชะ โอ ละ เห้ โอละเห้ โอละชา ชะโอละ เห้ โอละเห้ โอละชา ชะออ เออ เอ่อ เออ เอ้อ เออ

ตัวอย่างที่ 6

ประโยคที่ 6



วิธีที่ 1 วิธีที่ 2

จะ ไหว้ มิดร จะ ไหว้ ก็มารดา ก็ลูกจะ ไหว้พระบิดร ลูกจะไหว้ ก็มารดา ปกเกล้า เก

ตัวอย่างที่ 7

ประโยคที่ 7

อย่า ได้เออ-เออ เอ้อ เออ เอยเอ้ยอย่า ได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เอย... เอ้อเออ เอ้อ เอย... ตั้ง ดอก ป ทุม...

ตัวอย่างที่ 8

ประโยคที่ 8

ชะโอ ละ เห้ โอ เห้ โอ ละ ซา ชะโอละ เห้ โอ เห้ โอ ละ ซา ชะเออ เออ เอ้อเออ เอ้อ เอย

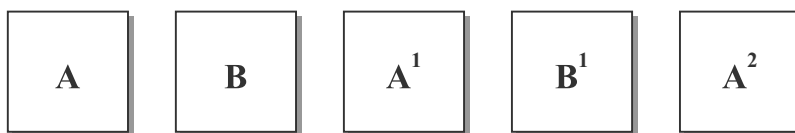
ตัวอย่างที่ 9

จากโน้ตดังกล่าวพบรูปแบบโครงสร้างของเพลง คือ

ประโยคที่นำ	ประโยคที่ 1		ประโยคที่ 2			ประโยคที่ 3		ประโยคที่ 4	
๑	๑	๒	๑	๒	๓	๑	๒	๑	๒

ประโยคที่ 5			ประโยคที่ 6		ประโยคที่ 7		ประโยคที่ 8		
๑	๒	๓	๑	๒	๑	๒	๑	๒	๓

นอกจากนี้แล้วเพลงในพิธีศพ สามารถแบ่งออกเป็นท่อน ๆ ได้ชัดเจนดังนี้



A = ประโยคที่ 1+2

B = ประโยคที่ 3

A¹ = ประโยคที่ 4+5

B¹ = ประโยคที่ 6

A² = ประโยคที่ 7+8

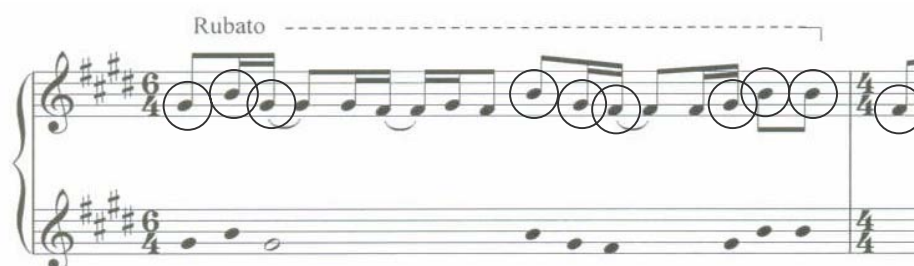
สรุปได้ว่า เพลงในพิธีศพสามารถแบ่งเป็นท่อน ๆ ได้ชัดเจน คือ A, B A¹, B¹ และ A² ประกอบด้วย 8 ประโยค มีจำนวนวลีย่อยบางที่ประโยคเท่ากัน ดังนั้นจึงทำให้ประโยคเพลงที่ทำนองเพลงซ้ำกันมีความยาวเท่ากัน เช่น ในประโยคที่ 1, 4 และ 7

6.3.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

จากโน้ตข้างต้นพบระดับเสียงโครงสร้าง ในแต่ละประโยคดังนี้

ประโยค Introduction

ระดับเสียงโครงสร้างในประโยคส่วนใหญ่เคลื่อนที่กระโดดเป็นขั้นคู่ 3 จบลงด้วยโน้ต B เข้าหา F# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 10

ประโยคที่ 1

ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่ซ้ำกันโดยใช้การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จวาลีที่โน้ต G# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต E จบประโยคที่โน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง

ตัวอย่างที่ 11

ประโยคที่ 2

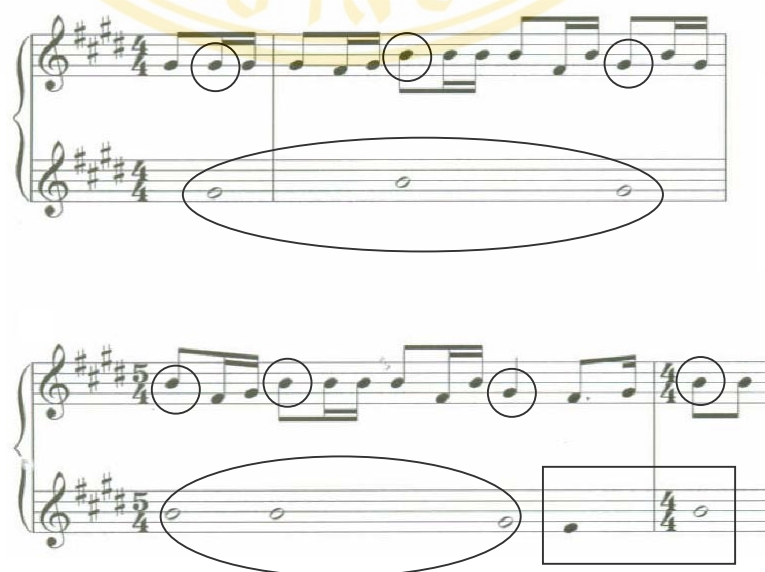
ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่ซ้ำกัน โดยการใช้การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จวาลีที่โน้ต F# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต B จบประโยคที่โน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 12

ประโยคที่ 3

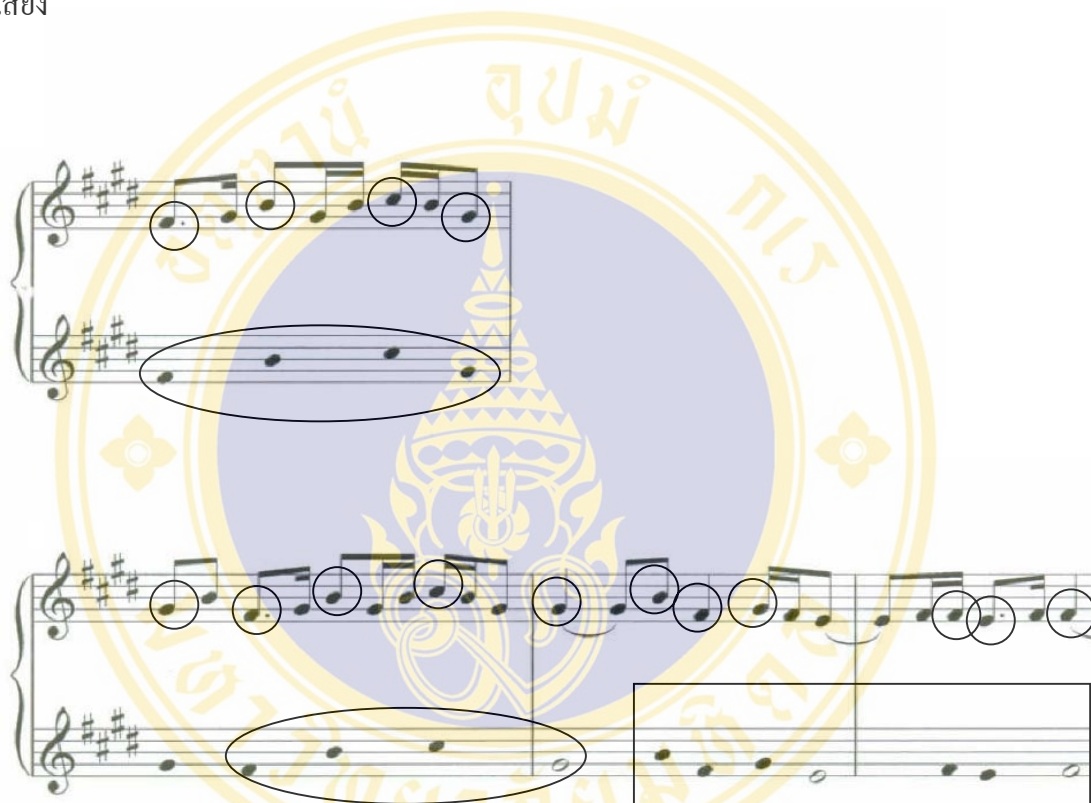
ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่คล้ายคลึงกัน โดยใช้การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จวลิที่โน้ต G# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต F# จบประโยคที่โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 13

ประโยคที่ 4

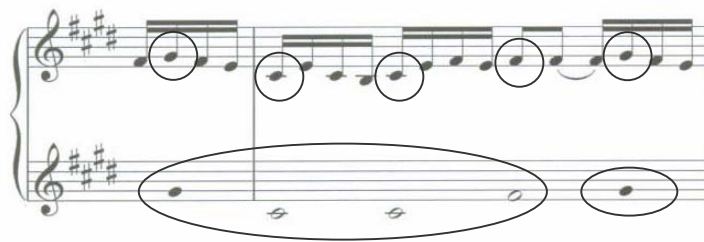
ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่ซ้ำกันโดยการเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายลูกตกทำนองหลัก จาวลีที่โน้ต G# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต E จบประโยคที่โน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 14

ประโยคที่ 5

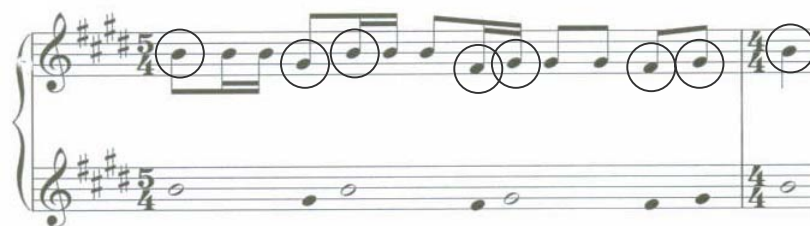
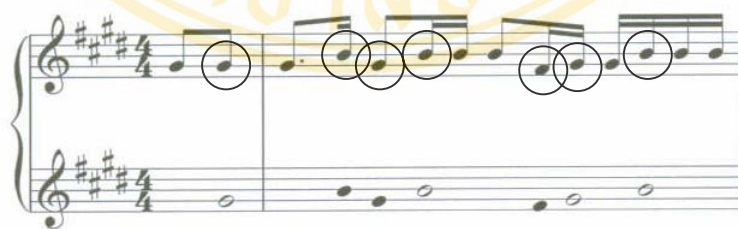
ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่ซ้ำกัน โดยใช้การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จาวลีที่โน้ต F# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต B จบประโยคที่โน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 15

ประโยคที่ 6

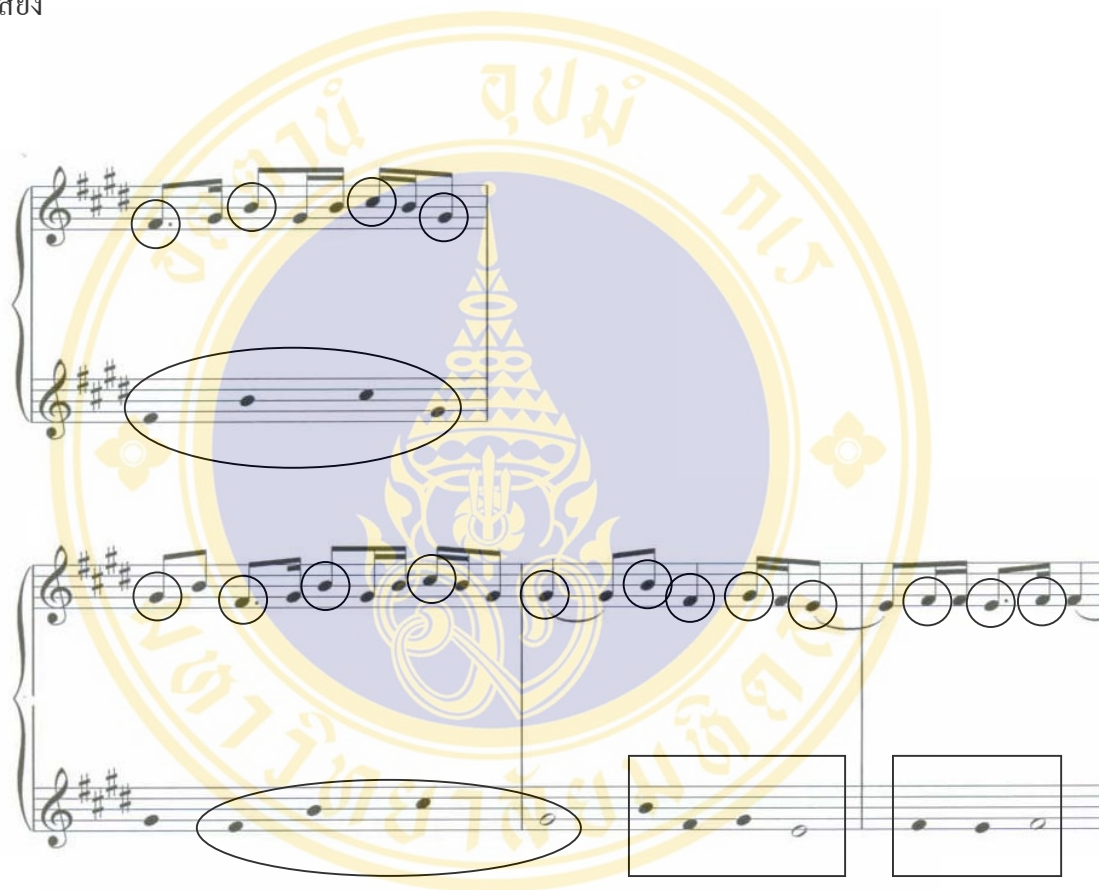
ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่คล้ายคลึงกัน โดยใช้การเลียนแบบทำนองลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จวลิที่โน้ต G# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต F# จบประโยคที่โน้ต B ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 16

ประโยคที่ 7

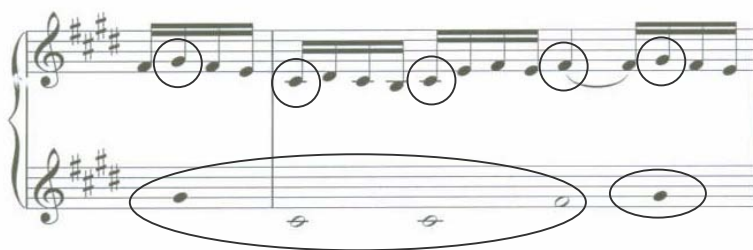
ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่ซ้ำกันโดยใช้การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จวาลีที่โน้ต G# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต E จบประโยคที่โน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 17

ประโยคที่ 8

ระดับเสียงโครงสร้างมี 2 กลุ่มที่ซ้ำกัน โดยใช้การเลียนแบบทำนองลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก จวาลีที่โน้ต F# ในท้ายประโยคเป็นระดับเสียงโครงสร้างอีกรูปแบบหนึ่ง ระดับเสียงโครงสร้างหลักเคลื่อนที่จากโน้ต B จบประโยคที่โน้ต G# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 18

สรุปได้ว่า เพลงในพิธีศพนีกระดับเสียงโครงสร้างแต่ละประโยคเป็น 2 กลุ่มที่ซ้ำกัน โดยใช้การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก ลงจบประโยคด้วยโน้ตตัวที่ 2 หรือตัวที่ 3 ของบันไดเสียง

6.3.3 ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนอง

ประโยค	เนื้อร้อง	จำนวนพยางค์
ประโยคนำ	สิบเสียดสิบ ลูกจะมาหิยขกขึ้นตั้ง ลูกจะยกเสียดล่าง	15
1	อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้ย อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้อ เออ เอ้อ เอย ดังคอกป-ทุม	23
2	ชะโละเห่ โละเห่เห่ โละชะเอาชะชะโละเห่ โละเห่ โละชะชะเออ เอ้อ เออ เอ้อ เอย	28
3	ลูกจะไหว้ ก็พระพุทฺธ ลูกจะไหว้ก็พระธรรม ลูกจะไหว้ก็พระพุทฺธ ลูกจะไหว้ก็พระธรรม เลิศล้ำ	26
4	อย่าได้เออ เอ้อ เออ เออ เอ้ย อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ	

5	ชะโละเห่ โอละชา เอาะ ชะโละเห่ โอละเห่ โละชา ชะเออ เอ้อ เออ เอ้อ เออ	28
6	จะไหว้บิทร จะไหว้ก็มารดา ก็ลูกจะไหว้พระบิทร ลูกจะไหว้ก็มารดา ปกเกล้า เกศา	26
7	อย่าได้เออ เอ้อ เอ้อ เออ เออ เอ้อ อย่าได้เออ เอ เอ้อ เออ เออ เอ้อ เออ เอ้อ เออ ดังดอกปทุม	23
8	ชะโละเห่ โอละเห่ โอละชา เอาะ ชะโละเห่ โอละเห่ โละชา ชะเออ เอ้อ เอ เอ้อ เออ	28

สรุปได้ว่า เนื้อร้องในเพลงในพิธีศพ มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อร้องและประโยคทำนอง เช่น ประโยคที่ 1, 4 และ 7 เป็นทำนองเดียวกัน มีเนื้อร้องและพยางค์ของคำเท่ากัน

6.3.4 บันไดเสียง

โน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 19

ระดับเสียงที่พบในเพลงในพิธีศพ ทั้งหมดมี 7 ตัวโน้ต โน้ตที่มีความสำคัญ ได้แก่ โน้ต B C# E F# G B และ C# หากเรียงโน้ตตามทฤษฎีเสียง พบว่าปรากฏบันไดเสียงดังนี้ โน้ต E F# G B และ C# ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 ของบันไดเสียง

จากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงในพิธีศพ พบว่า

1. เพลง ในพิธีศพ สามารถแบ่งเป็นท่อน ๆ ได้อย่างชัดเจน คือ $A B A^1 B$ และ A^2 ประกอบด้วย 8 ประโยค มีจำนวนวลีย่อยบางที่ประโยคเท่านั้น ดังนั้นจึงทำให้ประโยคเพลงที่ ทำนองเพลงซ้ำกันมีความยาวเท่ากัน เช่น ในประโยคที่ 1, 4 และ 7
2. เพลง ในพิธีศพ มีระดับเสียงโครงสร้างในแต่ละประโยคเป็น 2 กลุ่มที่ซ้ำกัน โดยใช้ การเลียนแบบทำนอง ลักษณะคล้ายเป็นลูกตกทำนองหลัก ลงจบประโยคด้วยโน้ตตัวที่ 2 หรือตัว ที่ 3 ของบันไดเสียง
3. เนื้อร้องในเพลงในพิธีศพ ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง เช่น ในประโยคที่ 1 และประโยคที่ 6 เป็นทำนองเดียวกัน แต่เนื้อเพลงมีพยางค์ของคำที่ไม่เท่ากัน
4. บันไดเสียงเพลงในพิธีศพ ประกอบด้วยโน้ต B, C#, E, F#, G, B และ C# หากเรียง โน้ตตามบันไดเสียง พบว่าปรากฏบันไดเสียง ดังนี้ โน้ต E, F#, G, B และ C# ซึ่งเป็นโน้ตขั้น ที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 ของบันไดเสียง

6.4 เพลงในเชิงผิบรรพบุรุษ

6.4.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

ประโยคที่ 1

เชิญ เอ้ย เชิญ ลง เชิญ เจ้า ทุก องค์ ให้ ลง มา องค์ ไหน ว่าศักดิ์สิทธิ์

ประโยคที่ 2

เชิญ เน ร มิด ให้ ลง มา ลง มา อย่าแะ เอ้ย เวียน อย่า ให้ เปลือง

ประโยคที่ 3

เทียน เปลือง ได้ ลง มา ด้วยเทียน รักษ์

ประโยคที่ 4

เอ้ย ชัก ลง มา ด้วยเทียน ชัย

ตัวอย่างที่ 1

ประโยคที่ 1

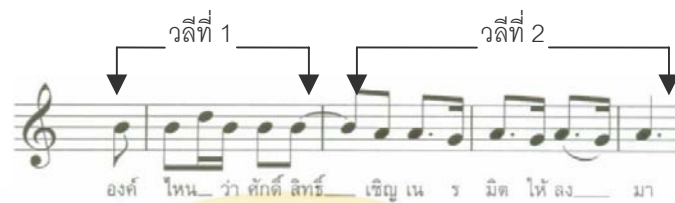
วลีที่ 1

วลีที่ 2

เชิญ เอ้ย เชิญ ลง เชิญ เจ้า ทุก องค์ ให้ ลง มา

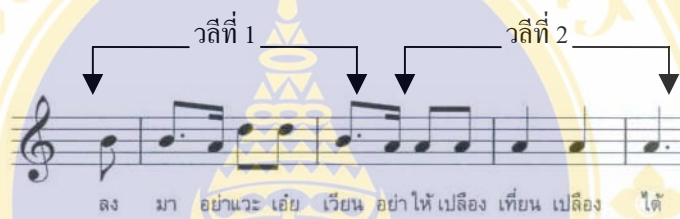
ตัวอย่างที่ 2

ประโยคที่ 2



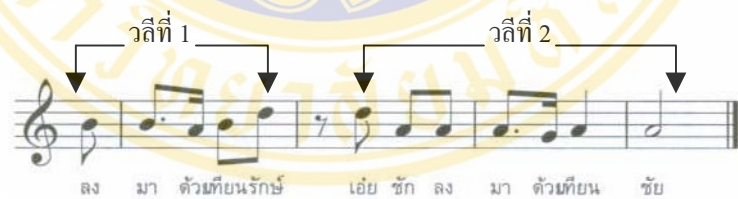
ตัวอย่างที่ 3

ประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 4

ประโยคที่ 4



ตัวอย่างที่ 5

จากโน้ตดังกล่าวพบรูปแบบโครงสร้างของเพลง คือ

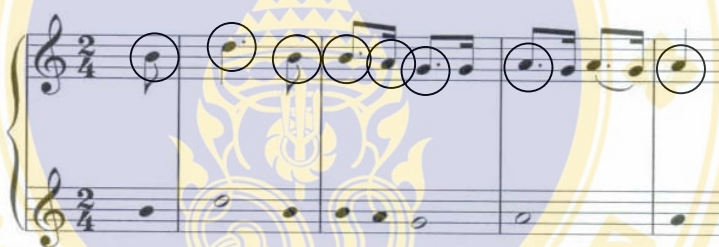
ท่อน							
ประโยคที่ 1		ประโยคที่ 2		ประโยคที่ 3		ประโยคที่ 4	
วลีที่ ๑	วลีที่ ๒	วลีที่ ๑	วลีที่ ๒	วลีที่ ๑	วลีที่ ๒	วลีที่ ๑	วลีที่ ๒

6.4.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

จากโน้ตข้างต้นพบระดับเสียงโครงสร้าง ในแต่ละประโยคดังนี้

ประโยคที่ 1

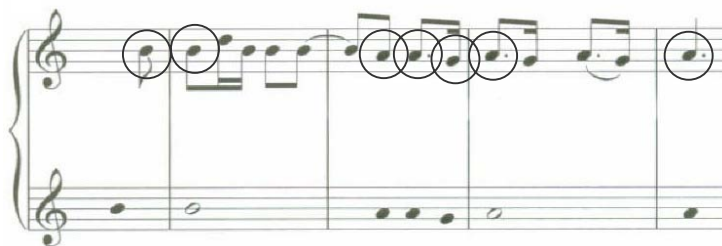
ระดับเสียงโครงสร้างเกิดการเคลื่อนที่ตลอดเวลา แสดงถึงการเคลื่อนที่ของระดับเสียงภายในประโยคอย่างต่อเนื่อง เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 คือ B ระดับเสียงที่ลงจบเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียง คือ A



ตัวอย่างที่ 6

ประโยคที่ 2

ระดับเสียงโครงสร้างเคลื่อนที่ช้าลงกว่าประโยคที่ 1 โดยเริ่มประโยคด้วยระดับเสียงโครงสร้างจากโน้ตตัวที่ 2 คือ B และระดับเสียงที่ลงจบเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียง คือ A เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 และพบว่า รูปแบบของทำนองและระดับเสียงโครงสร้างในประโยคที่ 4 มีความคล้ายคลึงกับประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 7

ประโยคที่ 3

ระดับเสียงโครงสร้างมีความคงที่มากขึ้น เริ่มประโยคด้วยระดับเสียงโครงสร้างจากโน้ตตัวที่ 2 คือ B และระดับเสียงลงจบเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียง คือ A เช่นเดียวกันประโยคที่ 1



ตัวอย่างที่ 8

ประโยคที่ 4

ระดับเสียงโครงสร้างคงที่มากขึ้น เริ่มต้นประโยคด้วยระดับเสียงโครงสร้างจากโน้ตตัวที่ 2 คือ B และระดับเสียงลงจบเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียงคือ A เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 และพบว่า รูปแบบของทำนองและระดับเสียงโครงสร้างในประโยคที่ 4 มีความคล้ายคลึงกันกับประโยคที่ 3



ตัวอย่างที่ 9

สรุปได้ว่า เพลงเชญผิบรรพบุรุษ มีระดับเสียงโครงสร้าง ที่ใช้เริ่มประโยคด้วยโน้ตตัวที่ 2 คือ B และระดับเสียงที่ลงจบเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียง คือ A เช่นเดียวกับทุกประโยค และพบว่า รูปแบบของทำนองและระดับเสียงโครงสร้างในประโยคที่ 1 กับ 2 และ ประโยคที่ 3 กับ 4 มีความคล้ายคลึงกัน

6.4.3 ความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและประโยคทำนอง

ประโยค	เนื้อร้อง	จำนวนพยางค์
1	เชิญเอ๋ยเชิญลงเชิญเจ้าทุกองค์ให้ลงมา	11
2	องค์ไหนว่าศักดิ์สิทธิ์เชิญเนร-มิตให้ลงมา	11
3	ลงมาอย่าแหวะเอ๋ยเวียนอย่าให้เปลืองเทียนเปลืองได้	12
4	ลงมาด้วยเทียนรักย์เอ๋ยชักลงมาด้วยเทียนชัย	12

สรุปได้ว่า เนื้อร้องเพลงเชิญผีบรรพบุรุษ มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง โดยประโยคที่ 1 กับ 2 มี 11 พยางค์เท่ากัน และประโยคที่ 3 กับ 4 มี 12 พยางค์ที่เท่ากัน

6.4.4 บันไดเสียง

โน้ตขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง



ตัวอย่างที่ 10

ระดับเสียงที่พบในเพลงเชิญผีบรรพบุรุษทั้งหมดมี 4 ตัวโน้ต โน้ตที่มีความสำคัญ ได้แก่ โน้ต A และ B โน้ตที่มีความสำคัญรองลงมาได้แก่ โน้ต D และโน้ตผ่านได้แก่ โน้ต G ซึ่งสามารถสร้างเป็นบันไดเสียงดังตัวอย่างข้างต้น

จากการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงเชญผิบรรพบุรุษพบว่า

1. สรุปได้ว่าเพลงเชญผิบรรพบุรุษเป็นเพลงที่มี ท่อนเดียว ประกอบด้วย 4 ประโยค 8 วลี ในแต่ละประโยคมี 2 วลี
2. เพลงเชญผิบรรพบุรุษ มีระดับเสียงโครงสร้าง ที่ใช้เริ่มประโยคด้วยโน้ตตัวที่ 2 คือ B และระดับเสียงที่ลงจบเป็นโน้ตตัวที่ 1 ของบันไดเสียงคือ A เช่นเดียวกันทุกประโยค และพบว่ารูปแบบของทำนองและระดับเสียงโครงสร้างในประโยคที่ 1 กับ 2 และประโยคที่ 3 กับ 4 มีความคล้ายคลึงกัน
3. เนื้อร้องในเพลงเชญผิบรรพบุรุษ มีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง โดยประโยคที่ 1 กับ 2 มี 11 พยางค์เท่ากัน และประโยคที่ 3 กับ 4 มี 12 พยางค์ที่เท่ากัน
4. บันไดเสียงเพลงเชญผิบรรพบุรุษประกอบด้วยโน้ต G A B และ D

บทที่ 7

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาดนตรีในสังคมวัฒนธรรมชาวชอง ตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ 2 ประการคือ

1. เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชอง
2. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวชอง

สามารถสรุปผล อภิปรายผล ของการศึกษา โดยแบ่งเป็นหัวข้อตามวัตถุประสงค์ ดังต่อไปนี้

7.1 สรุปผลการวิจัย

7.1.1 บทบาทหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชอง

จากการศึกษาพบว่า เพลงร้องมีบทบาทหน้าที่โดยตรงต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชองในด้านต่างๆ ดังนี้

(1) ความเชื่อ

ชาวชองเชื่อว่าลูกหลานสามารถติดต่อกับดวงวิญญาณของบรรพบุรุษเพื่อถามสารทุกข์สุขดิบโดยใช้เพลงเป็นสื่อได้

(2) ด้านพิธีกรรม

ในการประกอบพิธีกรรมของชาวชองทุกครั้งเพลงเข้ามามีบทบาทสำคัญที่สุด เพราะเป็นสื่อในการดำเนินพิธีกรรมนั้นๆ ให้ประสบความสำเร็จและบรรลุเป้าหมาย เช่น ในพิธีแต่งงาน ก็ต้องร้องเพลงที่มีเนื้อหาพูดถึงคุณสมบัติของเจ้าบ่าว

(3) ด้านวิถีชีวิตและสังคม

บทเพลงของชาวชองมักพูดถึงการดำเนินชีวิตที่เรียบง่ายและผูกพันอยู่กับธรรมชาติในขณะเดียวกันเนื้อหาของเพลงก็กล่าวถึงสิ่งที่เหนือธรรมชาติควบคู่ไปด้วย เช่น เพลงในพิธีเชิญผี

(4) การเคารพ เชื้อฟังผู้ใหญ่

ชาวขอมมีความเคารพเชื้อฟังผู้ใหญ่มาก สังเกตได้จากพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ ซึ่งมีจุดประสงค์สำคัญในการระลึกถึงญาติผู้ใหญ่ที่เสียชีวิตไปแล้ว โดยผีบรรพบุรุษมักอบรมสั่งสอนลูกหลานให้อยู่ในโอวาทและการปฏิบัติตัวที่ดีตามลักษณะสังคมของชาวขอม โดยให้เชื้อฟังหัวหน้ากลุ่มและญาติผู้ใหญ่ของตนเองอย่างเคร่งครัด

(5) ความสามัคคี

ชาวขอมมีนิสัยรักพวกพ้อง สังเกตจากเวลามีพิธีกรรมต่างๆ ชาวบ้านก็จะไปช่วยกันโดยบอกกันปากต่อปาก ไม่ว่าจะเป็นด้านแรงงานหรือการช่วยกันขับร้องเพลง โดยไม่คิดค่าสินจ้างรางวัล นอกจากเจ้าภาพให้เอง

ส่วนหน้าที่ทางอ้อมคือ เป็นเครื่องบันเทิงใจสร้างความสนุกสนาน และยังเป็นเครื่องสร้างความสัมพันธ์ในครอบครัวและสังคมชาวขอมให้มีความรู้สึกรักและผูกพันกันและกันมากขึ้น

7.1.2 ลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวขอม

ผลการศึกษาพบว่า

(1) รูปแบบโครงสร้างของเพลงร้องชาวขอม สามารถแบ่งออกเป็นวลี ประโยค และท่อนเพลงได้อย่างชัดเจน บางเพลงอาจมีวลีย่อยไม่เท่ากันในแต่ละประโยค หากแต่ละประโยคถือได้ว่าเป็นจุดพักของทำนองได้อย่างสมบูรณ์

(2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้างเพลงร้องของชาวขอม มีลักษณะคล้ายลูกตกของดนตรีแบบแผนของไทย ระดับเสียงโครงสร้างอาจไม่เกิดการเคลื่อนที่ซึ่งเป็นลักษณะของการซ้ำโน้ต บางครั้งเกิดการเคลื่อนที่เป็นรูปแบบซ้ำ ๆ กันไปภายใต้รูปแบบโครงสร้างของเพลง และเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่กระโดด ซึ่งพบมากในช่วงกลาง และท้ายของประโยคเพลง

(3) เนื้อเพลงและประโยคทำนองเพลงร้องของชาวขอม ส่วนใหญ่ไม่มีความสัมพันธ์กันประโยคเพลงหนึ่ง ๆ มีคำร้องพยางค์ที่ไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับผู้ร้องและสัมผัสในแต่ละประโยค

(4) บันไดเสียงหรือกลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงร้องของชาวชองนี้ เป็นกลุ่มเสียงที่มีลักษณะความเป็นธรรมชาติของชนพื้นบ้านของไทย บันไดเสียงประกอบด้วยเสียงที่กลมกล่อมภายใต้โน้ตโทนิคตั้งแต่ 4 - 5 เสียง

7.2 อภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยขออภิปรายผลจากการศึกษาเพลงร้องของชาวชอง จากประเด็นที่ได้ศึกษาตามวัตถุประสงค์ แบ่งเป็น

7.2.1 การศึกษาบทบาทหน้าที่ของเพลงที่มีต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวชอง

พบว่านอกจากเพลงร้องเข้ามามีบทบาทโดยตรงต่อวิถีชีวิตชาวชองผ่านทางพิธีกรรมต่างๆ ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ยังมีแง่มุมที่สำคัญ คือ

(1) การสอนให้ลูกหลานมีความกตัญญูต่อบิดามารดาและบรรพบุรุษ โดยผ่านทางพิธีกรรมที่สำคัญของชาวชองนั่นคือ พิธีเชิญผีบรรพบุรุษ พิธีนี้จะกระทำปีละ 1 ครั้ง ระหว่างเดือนสี่ถึงเดือนหก ซึ่งเป็นวันที่ญาติพี่น้องทุกคนต้องมารวมกัน การระลึกถึงบรรพบุรุษโดยการบูชาผีบรรพบุรุษทุกปีเช่นนี้เป็นเสมือนความกตัญญูที่ต้องกระทำต่อบรรพบุรุษของตน และเชื่อว่าเมื่อทำแล้วจะส่งผลดีที่ตามมา คือ ทำให้การดำเนินชีวิตเป็นไปโดยปกติสุข

(2) ความสามัคคีที่เกิดจากเพลง ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าเป็นความเฉลียวฉลาดของชาวชองอย่างหนึ่งในการเสริมสร้างความสามัคคีให้เกิดขึ้นในหมู่คณะ โดยใช้ความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผีมาเป็นเครื่องมือในการกำหนดให้เกิดพิธีกรรมและปลูกฝังให้ทำสืบต่อกันมา เช่น เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษดังที่กล่าวมา นอกจากนั้นก็ยังมีการร้องเพลงในพิธีแต่งงาน และเพลงย่นแย้ที่ใช้ร้องในโอกาสต่างๆ อาทิ การร้องเพื่อการเกี่ยวพาราสี หรือการร้องในงานรื่นเริง โดยชาวบ้านรวมกลุ่มกันร้องอย่างสนุกสนาน ซึ่งก่อให้เกิดความสามัคคีกลมเกลียวกันในสังคมชาวชองมากยิ่งขึ้น

(3) ความเชื่อที่มีต่อเพลงร้อง ผู้วิจัยพบว่าบทเพลงทั้ง 4 เพลงที่ทำการวิจัยนี้มีผลและอิทธิพลโดยตรงต่อความเชื่อและวิถีชีวิตของชาวชองเพราะพิธีกรรมที่สำคัญของชาวชองต้องมีเพลง ประกอบเสมอ เพลงจึงเปรียบเสมือนจิตวิญญาณของชาวชองที่ขาดไม่ได้ ชาวชองเชื่อว่าเพลงคือองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดที่ทำให้พิธีกรรมสำเร็จลุล่วง

(4) ลักษณะพิเศษของเพลง มีลักษณะผสมผสาน กล่าวคือ

- ทางด้านภาษา บทเพลงของที่ได้วิจัยมานั้นมีการผสมผสานทั้งภาษาของและภาษาไทยผสมผสานกันไป แต่ในบางเพลงก็เป็นภาษาไทยล้วนๆ อาทิ เพลงเชญผิบรรพบุรุษ เป็นต้น
- เครื่องดนตรีประกอบ เพลงร้องชาวของส่วนใหญ่ ใช้เครื่องเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลอง ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง พ้องฟาก สังเกตได้ว่าไม่มีเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง เช่น ระนาด จะเข้ ซอ และขลุ่ย เป็นต้น
- ลักษณะของเพลง ในแต่ละเพลงมีรายละเอียดในการใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆดังนี้

(1) เพลงยันแย้

เพลงยันแย้ใช้ร้องเล่น ใช้ได้ทั้งงานมงคลและอวมงคลหลังจากเสร็จพิธีกรรมแล้ว เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากที่สุด เพราะมีท่วงทำนองที่จดจำง่าย และเนื้อหาของเพลงสามารถพูดได้หลายเรื่องราว ซึ่งเพลงนี้ใช้ได้หลายโอกาสเพราะไม่เกี่ยวข้องในพิธีกรรมแต่สามารถที่จะขับร้องเล่นหลังจากเสร็จพิธีกรรมแล้ว

(2) เพลงในพิธีแต่งงาน

เพลงในพิธีแต่งงาน เป็นเพลงที่มีบทบาทอย่างยิ่ง ถ้าไม่ร้องเพลงในงานแต่งงานก็ดูเหมือนว่าไม่ใช่งานแต่งงาน ลักษณะของผู้มาร้องเพลงในพิธี ส่วนมากเมื่อรู้ว่ามิงานก็มาช่วยงานกันเอง แสดงให้เห็นว่าชาวของเป็นคนรักพวกพ้อง บางครั้งได้ค่าตอบแทนหรือสินจ้างรางวัลเป็นเงินบ้าง เหล้าบ้าง อาหารบ้าง แล้วแต่เจ้าภาพจัดให้

ลักษณะของการร้องคือจะร้องตั้งแต่ที่บ้านเจ้าบ่าวจนถึงบ้านเจ้าสาว ร้องในขบวนแห่หรือในบ้านก็ได้ เหมือนการแห่ขันหมากของคนไทย ซึ่งทำให้สร้างบรรยากาศสนุกสนานครื้นเครง มีความสำคัญโดยมีเนื้อร้องบอกความเป็นไปของเจ้าบ่าว และให้ความสำคัญต่อเพื่อเจ้าบ่าว เนื้อร้องบางส่วนบ่งบอกถึงความเชื่อเรื่องของเทพเจ้าอันเป็นที่นับถือของศาสนาพราหมณ์คือ พระนารายณ์ ซึ่งเป็นที่เคารพบูชาของชาวของเมื่อเดินทางผ่านต้องนำกล้วยสุกไปถวายเจ้าพ่ออินสวรนารายณ์ทุกครั้ง

(3) เพลงในพิธีศพ

สิ่งสำคัญของเพลงในพิธีศพคือ ก่อนการร้องเล่นเพลงในพิธีศพต้องมีการไหว้ครูเป็นเพลงสำคัญก่อน หมายถึงมีแบบแผนในการเล่น ความเชื่อของการไหว้ครูคือเพื่อเป็นการเสริมความมั่นใจให้แก่พ่อหมอผู้ประกอบพิธี พ่อหมอต้องระลึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อเป็นสิริมงคลต่อตัวเอง โดยร้องสรรเสริญ ขอพร ต่อพระพุทธ พระธรรม บิдамารดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้คุ้มครองตนเอง

ด้วย ซึ่งเปรียบเทียบการไหว้ครูของชาวไทย เช่น การบรรเลงดนตรีหรือการร้องและเล่นเพลงพื้นบ้านจะมีการเช่นสังเวทสังคีตคีตลีลิต มีการระลึกบุญคุณครูบาอาจารย์ ก่อนทำการแสดงทุกครั้ง

ประโยชน์รองลงมาคือ เพื่อใช้เพลงเป็นเพื่อนกลุ่มผู้ร้อง เพื่อไม่ให้งานศพมีความโศกเศร้าเกินไป เสมือนเป็นมหรสพอย่างหนึ่งของงานศพ ผู้วิจัยสังเกตว่ามีการดื่มสุราเพื่อเพิ่มอารมณ์และอรรถรสในการขับร้อง

ความเปลี่ยนแปลงของการร้องเล่นเพลงในพิธีศพคือเด็กรุ่นใหม่ไม่ค่อยให้ความสนใจฟังหรือการสืบทอด ส่วนมากเป็นคนเก่าแก่ และนิยมเพลงแนวสมัยนิยมและไม่ค่อยใช้ภาษาของ

(4) เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ

เพลงเชิญผี เชื่อว่าการร้องเพลงเชิญผีสามารถเชิญวิญญาณบรรพบุรุษของตนมาถามสารทุกข์สุกดิบได้ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในครอบครัวระหว่างบุคคลในแต่ละรุ่นได้ โดยชาวของปฏิบัติพิธีกรรมนี้อย่างเคร่งครัดเป็นประจำทุกปี หากไม่ปฏิบัติจะเกิดเพศภัยต่อคนในครอบครัวและทำมาหากินไม่คล่อง และไม่สงบสุข นอกจากนี้ยังเป็นกุศโลบายด้านความเชื่อจากจิตใต้สำนึกให้ประพติตัวให้ตั้งงามและเป็นภูมิปัญญาในการสั่งสอนอบรมลูกหลาน และเตือนว่าต้องกลับมาภูมิลาเนา กลับมาพบปะและระลึกถึงครอบครัว เปรียบเทียบคล้ายกับงานสงกรานต์ของไทย มีการไหว้ผู้ใหญ่ ระลึกถึงบรรพบุรุษ และกลับมาอยู่กับครอบครัว

นอกจากนี้ผู้วิจัยมีความเห็นเกี่ยวกับลักษณะของหิ้งกับโรง ว่าเป็นการอัญเชิญวิญญาณให้มาสถิตคล้ายกับการตั้งศาลพระภูมิ โดยใช้ตุ๊กตาปูนปั้นเป็นสื่อ

7.2.2 การศึกษาลักษณะเฉพาะของท่วงทำนองเพลงร้องชาวของ

7.2.2.1 รูปแบบโครงสร้างของเพลง

รูปแบบโครงสร้างของเพลง ใช้พิจารณาจากฉันทลักษณ์ คำร้อง มักกำหนดการแบ่งท่อนเพลงจากลักษณะทำนองและเนื้อเพลงเป็นหลัก สำหรับเพลงร้องชาวของนั้นใช้ทำนองวนซ้ำไปเรื่อยๆ แต่เปลี่ยนเนื้อเพลงใหม่ แบ่งท่อนจากการพักหายใจ

7.2.2.2 การเคลื่อนที่ของระดับเสียงโครงสร้าง

ระดับเสียงโครงสร้างใช้พิจารณาจากระดับเสียงสำคัญในประโยคเพลง และดูจากค่าความยาวของระดับเสียงในจังหวะหลัก สามารถบอกโครงสร้างได้หลายแบบ เช่น ลักษณะของการซ้ำเสียงจำนวนมากครั้ง และการเคลื่อนที่เป็นขั้นขึ้นคู่กระโดด ทั้งนี้ระดับเสียงโครงสร้างมีความสำคัญและเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษาลักษณะต่างๆในบทเพลงและการศึกษานับโดเสียงด้วย

7.2.2.3 ความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อเพลงและประโยคทำนอง

ลักษณะการใช้เนื้อเพลงและประโยคทำนองเพลงเห็นได้ว่ามีจำนวนไม่เท่ากันในแต่ละประโยคขึ้นอยู่กับความยาวของประโยคทำนอง ซึ่งเป็นตัวกำหนดความสั้นยาวของวรรคเพลงด้วย วรรคเพลงสั้นหรือยาวนั้นมีผลต่อผู้ฟังเนื่องจากความโดดเด่นของเนื้อเพลงเพราะท่วงทำนองมีจังหวะจะโคนใช้บังคับอยู่แล้ว ฉะนั้นพอเพลงแม่เพลงต้องระมัดระวังเรื่องจำนวนพยางค์ให้ถูกต้องเหมาะสมกับเนื้อหาของเพลงด้วย

7.2.2.4 บันไดเสียง

เป็นที่ทราบกันทั่วไปแล้วว่า บันไดเสียงของคนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นรูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิค มีระยะความห่างของเสียงขั้นที่ 1 2 3 5 6 ในกรณีเพลงร้องชาวช่องทั้ง 4 เพลงก็จัดว่ามีขั้นความห่างของระดับเสียง โดยดำเนินตามขั้นเป็นรูปแบบบันไดเสียงเพนตาโทนิคเช่นกัน ระดับเสียงที่พบโดยมากเริ่มที่ E (E minor) และ A (A minor)

7.2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของเพลงร้องชาวช่อง

(1) เทคโนโลยีด้านสื่อสารความบันเทิง

ความเจริญทางด้านระบบการสื่อสารและเทคโนโลยีที่มีมาสนองความต้องการของคนนั้นมีมากขึ้น เช่น ทางโทรทัศน์ วิทยุ หนังสือพิมพ์ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญในการดึงดูดความสนใจของคนรุ่นใหม่ให้หันมาสนใจเพลงร่วมสมัยมากกว่าเพลงร้องชาวช่อง

(2) อิทธิพลของเพลงสมัยใหม่ จากที่ผู้วิจัยได้พบเห็น คือ ทำนองและเนื้อร้องเพลงสมัยใหม่เข้ามามีผลต่อเพลงร้องชาวช่อง ทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีและภาษาในเพลงของชาวช่องอ่อนลง เพราะเนื้อเพลงส่วนใหญ่ที่ใช้ร้องจะใช้เนื้อร้องของเพลงสมัยใหม่ที่เป็นภาษาไทยมากกว่าภาษาช่อง

(3) ความสนใจของกลุ่มคนวัยรุ่น คนกลุ่มนี้ให้ความสนใจกับสื่อใหม่ๆ มากกว่าการประกอบพิธีกรรมแบบดั้งเดิม แม้คนกลุ่มนี้จะเข้าร่วมพิธีกรรมแต่ความสามารถในการร้องเพลงประกอบพิธีกรรมกลับมีน้อยมาก ในขณะที่คนวัยผู้ใหญ่ยังประกอบพิธีกรรมลักษณะนี้อยู่โดยมีผู้สูงอายุเป็นคนหลักในการประกอบพิธี

7.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ควรศึกษาบทเพลงร้องที่ใช้ภาษาของ รวมทั้งศึกษาวิเคราะห์เครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ของชาวชองทั้งในอดีตและปัจจุบัน เพื่อให้มีผลงานการวิเคราะห์เพิ่มมากขึ้น อันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีชนเผ่าในด้านดนตรีวิทยา

2. ศึกษาแนวคิดและวิธีแต่งเพลงของชาวชองในด้านเพลงขับร้อง เพื่อเป็นแนวทางสำหรับการแต่งเพลงชาวชองต่อไป

3. ศึกษาเพิ่มเติมเรื่องดนตรีของชาวชองทางด้านอื่นๆ

4. ศึกษาดนตรีกลุ่มชาวชองในพื้นที่อื่นๆ ด้วย

5. ควรทำการศึกษาแบบจารีตประเพณีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของชาวชอง

6. ควรเข้าไปพักอาศัยในพื้นที่หมู่บ้านเป็นเวลานานพอสมควรเพื่อทำความคุ้นเคยกับบุคคลสำคัญของชุมชนหรือผู้นำกลุ่ม แต่ไม่ควรให้ความสนิทสนมมากเกินไป

บรรณานุกรม

(ภาษาไทย)

- กรณีการ์ เกนิกานนท์และคนอื่นๆ. (2522). ซอง. กรุงเทพมหานคร : บรรณกิจ.
- กาญจนา อินทรสุณานนท์. (2534). การร้องเพลงประกอบการแสดง. ใน ศิลปวัฒนธรรมไทยครั้งที่ 15 วันที่ 2-4 ธันวาคม 2534. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- กึ่งกาญจน์ กุศลสถานภาพ. (2542). การศึกษาเปรียบเทียบหมวดคำในภาษาของกับภาษาไทย มาตรฐาน. ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- จันทบุรี, กิ่งอำเภอ. (2539). เอกสารข้อมูลตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี.
- จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2484). พระราชบัญญัติเสด็จประพาสจันทบุรีและ อักษรานุกรมภูมิศาสตร์จังหวัดจันทบุรี. กรุงเทพมหานคร : บริษัทการพิมพ์ไทย.
- จูไรรัตน์ จันทรธำรง และยุพา คลังสุวรรณ. (2531). ประวัติวิทยุทางมานุษยวิทยาสังคมและ วัฒนธรรมสังเขป. หนังสือแปลแผนกอิสระสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ชิน อยู่ดี. (2529). ชิน อยู่ดี บิดาแห่งวิชาก่อนประวัติศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ พิมพ์เนศ.
- ชุมนุมเรื่องจันทบุรี. (2514). พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นางวรรณ จันทวิมล, 29 พฤศจิกายน 2514
- ตรี อมาตยกุล. (2500). ประวัติเมืองจันทน์ และอักษรานุกรมภูมิศาสตร์จังหวัดจันทบุรี. พิมพ์แจก เป็นอนุสรณ์ในงานฉาปนกิจศพ นางเซ่ง อินทราญา ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, 23 พฤศจิกายน.
- _____. (2500). ประวัติเมืองจันทบุรี. พิมพ์ในงานฉาปนกิจศพ คุณโฆมอวบ สุขสิงห์, 6 เมษายน.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. (2540). ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป. (เอกสารประกอบการเรียนราย- วิชาประวัติดนตรีตะวันตก : (ม.ป.ท.).
- ปราณี วงศ์เทศ. (2525). พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์.
- พัฒนาที่ดิน, กรม. (2523). แผนการใช้ที่ดินจังหวัดจันทบุรี. พระนคร.
- มนตรี ศรีบุษรา. (2533). “ซอง” ใน ที่ระลึกพิธีเปิดหอสมุดแห่งชาติรัชมังกลาภิเษก จันทบุรี.

- มหาดไทย, กระทรวง.(2524). ประวัติมหาดไทยส่วนภูมิภาค จังหวัดจันทบุรี. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ส่วนท้องถิ่น
- ยศ สันตสมบัติ.(2537). มนุษย์กับวัฒนธรรม. (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วิบูลย์ ตระกูลสุขัน. (2542). ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อู๋กอง. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล
- ศิริพร จิตะฐาน ณ ถลาง.(2539). ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น การศึกษาคิดชนในบริบทสังคมไทย. ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.
- ศิลปากร, กรม. (2520). ชีวิตและงานสุนทรภู่. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา.
- ศรีจันทร์ น้อยสอาด.(2544). เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา : เพลงโนเน
เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สังัด ภูเขาทอง.(2531). (ม.ป.ป.). เพลงพื้นบ้านเพลงที่แอบแฝงไปด้วยค่าแห่งความรู้ในอดีต. ประชุมบทความทางวิชาการดนตรี.
- สายฝน เหลือม้วน.(2534). ภาษาของ หมู่บ้านน้ำซุ่น1 ตำบลคลองพลู อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สิริกาญจน์ เจริญธรรม.(2530). ภาษาของ หมู่บ้านทุ่งตาอิน ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร
- สุกัญญา ภัทรราชย์.(2528). “เพลงพื้นบ้าน” ใน เอกสารการสอนชุดวิชาภาษาไทย8. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช.
- สุกรี เจริญสุข.(2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร : Dr.sax.
- สุริยา สมุทคุปดีและคนอื่นๆ.(2535). (ม.ป.ท.). เอกสารประกอบการเรียนวิชามนุษยดนตรีวิทยา. (อัดสำเนา).
- สุเรชา สุพรรณไพบูรณ์.(2530) (ม.ท.ป.). การศึกษาของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวของ. สมาคมสังคมศาสตร์.
_____. (2525). ระบบเสียงภาษาของ หมู่บ้านตะเคียนทอง ตำบลตะเคียนทอง
อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
- สุวิไล เปรมศรีรัตน์และคนอื่นๆ.(2540) แผนที่ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศไทย. ภาษาและวัฒนธรรม.16,2 (กรกฎาคม – ธันวาคม)

หนังสือพิมพ์สยามรัฐรายวัน.(2513). คอลัมน์ถามตอบ คึกฤทธิ์ ปราโมช .ฉบับประจำวันที่ 27 พฤศจิกายน.

หุทัย นัยโมกษ์.(2543).การฟ้อนรำของชาวช่อง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนรรฆ จรรย์ยานนท์และคนอื่นๆ.(2542).ทา : เพลงร้องของชนเผ่ากะเหรี่ยงสะกอ. รายงานการวิจัย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุดม หนูทอง.(2531).ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.
อเนก นาวิกมูล.(2531).คนเพลงและเพลงพื้นบ้านภาคกลาง. กรุงเทพมหานคร: กรูสกาลาดพร้าว.

(ภาษาอังกฤษ)

Bangchongsilpa, Orawan.(1988).Variation in the singing of Phleeng Pe, A Thai classical Form.

Master's thesis, Faculty of the Graduate School Philippines University.

Classification and Index of World Language.(1977) . Department of Atropology.Indiana University.

Maceda,J. (1981).A manual of afiel music research with special reference to South East Asia.

Philippinees,Quezon city Department of Music Research,College of Music, University of the Philippines.

Merriam,Alan P.(1964).Anthropology of music.Chicaco University Press.

Nettl,Bruno. (1964) . Theory and Method in thnomusicology.London the Free Pree of Glencoe
Collier-Macmillan Limited.

Seidenfaden, Erik. (1967). “The Non-Thai People of Thailand.” The Thai People Book I.

Bangkok : The Siam Society.

Webber,Karl E. (1976). “Ethnographic Notes of the Chong Population in Chantaburi

Province Southeast Thailand.”Thailand Research Project Diffusion of Innovation Coast Hinterland-
Confinuum Preliminally. Office of Senoir Research Follow of the South Asia Institute of
Heidelberg University of German Culture.

บรรณานุกรม

นายปิ่น สิทธิจันทร์. 16 ธันวาคม 2543. พ่อเพลง-พ่อหมอ. สัมภาษณ์.

นางสุดใจ แสันทะวงษ์. 9 สิงหาคม 2544. แม่เพลง. สัมภาษณ์

นายแสวง แสันทะวงษ์. 9 สิงหาคม 2544. พ่อเพลง. สัมภาษณ์

นายหั่น พิเศษฐ์. 9 สิงหาคม 2544. หัวหน้ากลุ่มนักดนตรี. สัมภาษณ์.

พระครูธรรมะสรคุณ 8 กรกฎาคม 2544. เจ้าคณะอำเภอกิ่งอำเภอเขาชะเมา. สัมภาษณ์.





ประมวลภาพประทับใจงานภาคสนาม



ลุยโคลน ลุยฝุ่น คั้นคั้นสู่เป้าหมาย



แม้เส้นทางยาวไกลถึงได้....เพราะความเพียร



นี่คือสถาน...แห่งบ้านชาวซอง



บ่อนี้ให้น้อง...ชำระกาย



อาหารอย่างดีที่เราได้รับประทาน



เสร็จการงานร่วมร้องรำทำเพลง



แสนครื้นเครงกับการเล่นสบบ้า



ขออำลาด้วยความประทับใจ

นิทานเพลงที่ใช้สำหรับสั่งสอน

“ก๊วยอิดอินเพล่ว เจวอิดอินเพื่อน
อยู่ให้มีไฟ ไปให้มีเพื่อน

ซึ่มแสงทุกเกิดเงินเฮย จ้าก๊วยจ้องนอนอินฮิส เฮยแสงเจ้าเจวก๊วยปานิ อินฟามจำเป็นต้องอินเพล่ว
คนเราทุกคนเกิดมาแล้ว จะอยู่คนเดียวไม่ได้ แล้วเราจะอยู่ที่ไหน มีความจำเป็นจะต้องมีไฟ
เพล่วอินปราโยอิดแสงล่อ อิดฟามกะมล้าง อือฟามทุ พุยกเลวคงที่ต่องกานอิชอิดมัจเจว
ไฟมีประโยชน์ให้เรามาก ให้ความสว่าง ให้ความร้อน เผาของที่เราไม่ต้องการมิให้หมดไป
เพล่วก็อือโทจมองแสงล่อยังชา แสงเปลวเพล่วเฮย ต่องราวังอิดดี
ไฟก็ให้โทษกับเรามากเหมือนกัน เราใช้ไฟต้องระวังให้ดี

อันเป็นคำโคล่ตลกก๊วยอิดอินเพล่ว นี่เป็นคำสอนว่าอยู่ให้มีไฟ

ซึ่มแสงทุกนั้ก ก๊วยเป็นที่ยังนั้มอูอินฮิส ต่องอินกานเจวก๊วยเรื่อย ๆ ตัวแสงเจวปานิซกั้ยังชา
เจวจ้องนอน
คนเราทุกคน อยู่เป็นที่ดันไมได้ ต่องมีที่ไปที่อยู่เรื่อย ๆ ตัวเราไปไหนก็เหมือนกัน ไปคนเดียว
ไม่ได้

เวเลาเจวนิสอินเพื่อน แสงเจวอินเพื่อน อินปราโย อินที่ปรึกษา อินฟามอุใจ ซึ่มทัวเจวเกรงใจ
เวลาไปให้หาเพื่อน เราไปมีเพื่อน มีประโยชน์ มีที่ปรึกษา มีความอุใจ คนทัวไปเกรงใจ
กานเจวนิสอินเพื่อน ก็อินปราโใจมาก แสงจ้าวัดเพื่อนก็ต่องราวังอิดดี
การไปไหนมีเพื่อน ก็มีประโยชน์มาก เราจะหาเพื่อนก็ต่องระวังให้ดี

“เพื่อนชา เพื่อนแสง เพื่อนคั้ทันฮิส เพื่อนโอจเจวชา อิดแสงราวังอิดดี อันเป็นกโต ระกาน
วัดเพื่อน”

“เพื่อนกิน เพื่อนกัน เพื่อน เพื่อนเอาไปกิน” ให้ระวังให้ดี

อันเป็นคำสอนและการหาเพื่อน

กึ่งอรุณ

รถเข็น

ตอนเป็นแก้ว ชันจำอินอุยชันเคยทอคงเล่งอิดชัน ชื่อกึ่งอรุณ กึ่งอรุณ ขวนประกอบอิน
ตอนเป็นเด็ก ชันจำได้พ่อฉันทำของเล่นให้ฉัน ชื่อรถเข็น รถเข็น ส่วนประกอบมี
อุตง่ายกะตี่นัวคั่งครั้งชัก กรัดไม้นัวครั้ง อุดคาบคันร่มไม้ย่นม ก่งร้าวตองฮัด ตะปูเพ้วนัวโมยตัว
ไม้หน้า 8 นัวยาวครึ่งศอก หนานัวครึ่ง ไม้ไผ่คันร่มหนึ่งต้นยาวราว 6 ศอก ตะปู 3 นัว 1 ตัว
มลาก ค้อน เลื่อยโค้ง ขี้ดคอ กองกริดอุด
ตัว ค้อน เลื่อยโค้ง มีดขอ ของกริดไม้

วิธีทำ

กริดอุดง่ายกะตี่นัวเวียนอิดกล้อม โองจ้ำดคอ โปดตามครากริด เพาะกล้อมตีเฮย โองมลากซอก
กริดไม้หน้าแปดเวียนให้กลม เอาไม้ขีดตามทีกริด พอกลมดีแล้ว เอาสิ่วเจาะ
กร่องพลากริดเป็นโพ้นเหลี่ยม โองจูกควบคั่งโมยคั้นอินพอกเท่าดินซอพลากริด โพ้นเหลี่ยม ป้อฮ
ทั้งละพอกท้อ
ตรงกลางไม้ให้เป็นรูปสี่เหลี่ยม ไม้ยาว 1 คืบขนาดเท่าสี่เหลี่ยม
เป็นดุม ทิดอุดคาบเท่าดินซอิดคั่งกวาดุม วิงจูกท้อเป็นเพล ทิดไชยเพลพ่ายคางอิดล้วยเลียบ
เหลี่ยมไม้เท่าดินสอให้ยาวกว่ากระดุม ทำเป็นเพล เลี่ยมไม้ไผ่ทำเพล 2 อันให้แหลม
พลากริดกรัดโคนอุดคาบคันร่มที่เกรียมออญเกลาบัดอิดดี่ช็อกพอกพ่ายคางโองเพลจั้นชัย
ตัดตรงโคลนไม้ไผ่คันร่มที่เตรียมไว้ เกลาให้ดีแล้วเจาะรู 2 ข้างเอาเพลมาใส่แล้วตัดปลายไม้ไผ่
กลิดไชยคาบโมยฮัดขยับที่เลี่ยมจั้นวิงพ่ายฮัด โองอุดคาบที่กลิดจั้นท้อที่ชัย โองตะปูเพ้วนัวจั้นช็อก
1 ศอกขยับที่เลี่ยมมาอีก 2 ศอก เอาไม้ที่เลี่ยมมาทำที่จับ เอาตะปูสามมาตอก
อิดพ้อมันเป็นอันเสร็จเฮย
เป็นอันเสร็จแล้ว

รู้ตามครากะแทฮดูพรัง

นุกนุก

จั้นตามทางเกวียนหน้าแล้ง

สนุกนุก

ย้ายกะตา

แม่พิมเอ๋ย ม่ายพิจ้าง แสกกะรามันยาง อีต่าอี๋ ทันร่าดำดีดี โมยตีบ เพ้วบาด พ่ายดึง
แม่พิมเอ๋ย

แม่พิมเอ๋ย อย่านอนเช้า ค่วนหาน้ำมันยาง ไข่ต่าอี๋ ทันร่าดำดีดี 1 ปีบ 3 บาท 2 สลึง

แม่พิมเอ๋ย

ก็ตรีโค ซาบๆ เฮย แลจอร่าน กีย เทอะนา แม่พิมเอ๋ย

ตื่นหรือยัง สว่างๆ แล้ว ไก่ลงจากร้าน ตื่นเถอะแม่พิมเอ๋ย

อุญมนเอ๋ย วันอันเจวช่วยชากรากมันฮ่าง ละฟ่าง แกทิมปล้อง ชันพักต๋อง โอจเลียง
เลียงเคน

พอมนเอ๋ย วันนี้ไปช่วยกันหาน้ำมันยาง แต่เช้า แกหุงข้าว จันเก็บยอดกระดอไป
เลียง เลียงลูก

ชาอิดพา อิดพัยกียต๋อง ชันม้องแก ปวยชากราก มันฮ่างอิดต่าอี๋ วิจโพ้นตีบ แสงยูจชา

เพาะ โมยอัน

กินให้อิ่ม ให้น้ำมันอยู่บ้าน จันกับแกช่วยกันหาน้ำมันยางให้ต่าอี๋ อีก 4 ปีบ เราหยุดกันพอเท่านี้

อินแรกเปรอลอเฮย ลิงมนเอ๋ย

มีเงินใช้มากแล้ว พิมนเอ๋ย

จ๊อบเรื่องฮ่ายพิมตามมนซึมซ้อง
จอบเรื่องตามมนยายพิมคนซอง

เลียงโบด เลียงกะปาว

ชะมัยแน้วแน้วโดนเลียงโบด ม่องเลียงกะปาวจะเพาะวันเซาวันทีตอญม่องแมตักเจวบายดักอิดแสง
ทิมปลือก

สมัยเด็กเด็กโดนเลียงน้องและเลียงควาย เฉพาะวันเสาร์อาทิตย์ พ่อและแม่เขาไปไร่เขาให้เรา
หุงข้าว

เฮยตอนเพนอิดเจวโอดกะปาวเจวอิดท่ากเฮย โอดกะปาวเจวลามที่อื่นกะตอญถึงเวล่าเป่วโอะจะปาว
เจวดอจ

ตอนเพลให้ไปเอาควายไปกินน้ำ เอาควายไปล่ามไว้ที่มีหญ้าถึงตอนเย็น เอาควายไปผูก

เคนม่างเมม่างอูญ

ฉันเป็นเคนข้ามล่อง อินเมอินอูญก่อโฮงมัด เวล่าอันชั้นทอชาม่องคิ่นม่องเคนทุกอว
พังกิดจักฟิจ

ฉันเป็นลูกผู้ชาย มีแม่มีพ่อก็ตายหมด เวลานั้นฉันทำกินกับเมียและลูกทุกวัน เข้าต้นจาก
นอน

ฉันเจวทอแซ ทอบาย ทอชวน โขยตุง โขยมาก โขยลอง โขยกะสูง โขยเทด โขยแน้มเพรา
โขยกะมูจ

ฉันไปทำนา ทำไร่ ทำสวน ปลุกมะพร้าว ปลุกหมาก ปลุกกล้วย ปลุกมะละกอ ปลุกพริก ปลุก
กระเพรา ปลุกตะไคร้

โขยตึง โขยกริบ โขยกะเซิม ทั้งมัดอินแค่เครื่องชอกลูกชิว ทำที่ฮออินคอนชอกลูกชิวอิด เจว
เว็ดตึงตอญอิน

ปลุกข่า ปลุกมะเขือ ปลุกกระเทียม ทั้งหมดมีแต่เครื่องทำพริกแกง ถ้าใครไม่มีของเครื่องตำพริก
แกงก็ให้มาหาที่บ้านมี

ทุกอย่าง (เครื่องชอกลูกชิว)

ทุกอย่าง (เครื่องพริกแกง)

ชำนวนกลอนคองอิญอื่นคำติ

โล้งกรีก (โล้งอก)		
อิญเจวแซ	จะญ่ายฟู	ทุ่แทบโฮจ
ทั้งกะโตด	ชีวาก	ตักนำร้ย
เพี้ยชุกอก	กลอกมัต	ทัตโคมฮาย
อิญต้อใจ	ปากโจง	โล้งกรีกเอย
โล้งอก		
เราไปนา	จะบอกคุณ	หนีแทบตาย
เห็นหัว	งูเห่า	ใหญ่่นาคู
มันชুকอ	กรอกตา	ทัตกอข้าว
เรตักใจ	ขึ้นตลิ่ง	โล้งอกเอย
มัตตัก		
เคนชิมูก	อืดอัด	ร้ยมัตเม
มัตอิเท	ตักโป	โธ่แม่เอย
เมญ่ายเคน	มัตอิญฟู	ยังชาล้ย
โธ่เคนเอย	มัตตักโป	อิกัสตัว
ตาโต		
ลูกนกเค้าแมว	อืดอัด	มองตาแม่
ตาไม่แท	ใหญ่โต	โธ่แม่เอย
แม่บอกลูก	ตาภูมิ้ง	เหมือนกันเลย
โธ่ลูกเอย	ตาใหญ่โต	ไม่รู้ตน

ซูจมะฮ่องโม้ (มดตานอยโม้)

ซู้มะสอง	ญ่าม่องเคน	อิเบนง่าย
ขากะนาย	โม้ยอว	ทิงระคຸ່ງ
มัดร้ายตัว	ม่องโม้ยพลาก	พียังตຸ່ງ
ล้าเต็มคຸ່ງ	อูญจะญ่าย	อิดฟ่ายเซ
มคตานอย	มคตานอยโม้ย	ไม้เบนหน้า
กินช้าง	บอกกับลูก	เข้าในท້อง
หมดสิบตัว	หนึ่งวัน	อร้อยเหมือนไข่
ไม่เต็มท້อง	กับครึ่งซึก	ให้ขี้สับ
	พ่อจะบอก	
ข้าคิ่นเมาะ (ผู้หญิงสวย)		
ข้าคิ่นเมาะ	ตงนิส	มืสคัสม่อง
เมาะตงเม็ด	ต้อกกะกา	รืตงนิส
เมาะท้งมัด	ท้งกรีกกอก	กะทันตี
เมาะแม่ศรี	ระต້อง	ม่องอิดอิน
	ผู้หญิงสวย	
ผู้หญิงสวย	ตรงไหน	ใครรู้บ้าง
สวยตรงตา	ตรงปาก	หรือตรงไหน
สวยท้งหมด	ท้งออกคอ	แข่งมือ
สวยแม่ศรี	แห่งบ้าน (เรือน)	มองให้ดี

เที่ยวว้ายกะท่อง (เที่ยวตะเคียนทอง)

ลึงเจวเที่ยวว้ายกะท่องอินซี้มดักม้องดักล่อักซ้องอย่างชา ลึงเจวเที่ยวต้องทม ต้องชำครำ เจว
คฺยแลงชาดา

ประชำมูซ้องน่าน ๆ จะเจวดักก็แทกฮอมปล้อง ดักทิมชีว ดงทอลูกกะที่ปางโอย โยัยพือย่าง ชา
แสกฮอมชาพา

แสกแทกชากลับต้องแสกเง้นตามคราแสกนี้กทั้งชีวดุงแสกกลับเจวต้องเลียงอิดแสกชาโอย

พีเคว ๆ ซอกลูกไชเข้าะเพล้วไชเม่วหั่วพี ๆ เพาะชาพาเฮย มันแซนจะอินแรง ญ่าปล้องม้องลูกกะ
แพ้งพาเฮย

อินแรงเคว ๆ

เที่ยวตะเคียนทอง (ทำนองเพลงตามหานาง ของ สายัณต์ สัญญา)

พีไปเที่ยวตะเคียนทอง มีคนเขามองว่าเป็นซองเหมือนกัน เที่ยวบ้านลุงบ้านอา ไปคฺยกันเล่น
ตามประสาคนซอง นาน ๆ จะไปเขากี่ชวน
กินข้าว เขาแกงบวบพริกกะทิดอกบอน อร่อยคิเหมือนกันเรากินอิมแล้วเรากี่ชวนกันกลับบ้าน
เรามาตามทางเรากี่นี้ถึงแกงบวบกลับไปถึง
บ้านให้เมียแกงบวบให้กิน โอยอร่อยจริง ๆ ดำนํ้าพริกส้มมะอิก แล้วใส่ปลาย่างอร่อยจริง ๆ พอ
กินอิมแล้วแสนมีแรง ขยำข้าวกับมะพร้าวคั่ว
อิมแล้วมีแรงจริง ๆ

วางทั้งง่ายโบท (อยากเห็นหน้าน้อง)

วางทั้งง่ายโบททุกแคล้งทุกอ่าวทั้งเฮียงง่ายคงอินแรงทั้งช่องแคล้งเมะลายดา ย หนักลึงเงินคร้ว
อันลึง

อินความรักแต่ลึงอันอินปรักอะหมีจะรักแสงช่องโม้ยเคียนดักชอบแต่ของอินปรักเจวหนีตักทักคัด
หวัดความรัก

ก็อินง่ายมีดตัวน้องวางจะอินความรักแพะซ้อง อินปรักดักโอดเจวต้อยทำโบททั้งกรีกปลักกลับเงินห
วัดลึง อิน

กียมูต้องซ้อง

อยากเห็นหน้าน้อง

อยากเห็นหน้าน้องทุกคืนทุกวันเห็นหน้าน้องแล้วคงมีแรงเห็นมีสาวสวย ๆ อยู่หลายคน พี่มา
คราวนี้อยากมีคนรัก แต่เราคนจนสาวไหน
จะสนใจสาวสมัยนี้เขาชอบแต่คนรวย ๆ มีแฟนก็คนเขาก็หาได้นำสงสารตัวเองอยากจะมีคนรักแต่
แล้วแพ้คนมีเงิน เขาเอาไปก่อนถ้าน้อง
ออกหักหันมาหาพี่ยินดีให้อยู่บ้านของ

เที่ยวหัวดอน่งเตะ (เที่ยววัดเขาดิน)

เจียวหรือเพลิงซ้องทั้งหัวดอน่งเตะหัวตะดักก็ยเจวปาระกาดคราปากน่องพะลึงเจวทั้ง
ดักก็เจิ่นต้อนรับคำ

เชิญมุขันปากหัวทั้งคร้วหัวดปล้องอิดสอบอินซ้องแก่งดักดักเจิ่นกี้ยม้องดักกญามูอันมู
ซ้องต้อยระย้อยอิน

ซ้องยังซาพะสอบปล่องพาลึงออกเจวปาก้ายลึงเจวเทพซัซยายยับกะซัดเดว ๆ มองชะแน้ว
ดักหรวางดักวง

กะโพ้นทั้งโม่งยัยพะระเดว ๆ

(เที่ยววัดเขาดิน)

ไปร้องเพลงที่วัดเขาดิน วัดเขาอยู่ข้างในใกล้ทางขึ้นเขาอีกด้วย พอผมไปถึงเขาก็มาต้อนรับ
เขาเชิญขึ้นวัดเข้าครัวหาข้าวให้กิน มีสา

นั่งคอยมองผมว่าพวกผมเป็นคนของ เขาว่าระยงก็มีของเหมือนกัน พอกินอิ่มแล้วผม
ออกไปข้างนอกไปยืนตากลมมันเย็นจริง ๆ มอง

นักเรียนเขารำ เขาตีกลองเท่งโม่ง เต้นกันอย่าครืนเครง

เพลง

กะโศคน้อยลอย (จังหวะ ชะ ชะ ช้า)

ตื่นเฮฟุ่มาบ้อมอญล่อ

อญเจวเทียวโมยพักโมยครู่ (ซ้ำ)

ฟุ่ท้อเจ้นบ้อมอญนุ่เดียวเทะฟุ่กะโศคน้อยลอย

อินเทียวก็เทียวเทวอัน

เพื่อนแทกชาคร่าญไช่ลือกนะเจวบอย

มาฟุ่มาฟุ่กาพรอย (ซ้ำ)

เดียวอญโยนเคาถ้อยคงคมาพล้อยแน่ฟุ่

อินคั้น คั้นก็ช่างกา

หมัดท่ง หมัดท่า ฟับพาอ้อดสู

อญว่างปัดม่องฟุ่ ยังจัดเฮย (ซ้ำ)

อญจำต้องกี้ยม่องฟุ่เพราะว่าอินเคนม่องชา

อญเอนาฟุ่วุ่นวายชิบเป้ง

เดียวอญวัดโมยเป้งค่งหงายเก้งหมัดท่า

เปือเดวเดวอญและซิมช่างกา (ซ้ำ)

แต่ท้อยังอ้อฮะวาพันวาสนาคองอญ

เข้าลอย

เมียเอ เรออ่าป่นจันนา

เดียวฉันเข้าหานี้เธอปากดีนั้กหนอ

ฉันไปเทียวชั่วพักชั่วครู่ (ซ้ำ)

เธอทำมาบ่นฉันหรือ เดียวเธอเธอเข้าลอย

ฉันเทียวก็เทียวแถวนี้

เพื่อนชวนกินเหล้าไ้วันฉันจะไปบ่อย

เรออ่า อ่าทำปากพล้อย (ซ้ำ)

เดียวฉันโยนเข้าลอยคงร่วงพล้อยแน่เธอหนอ

มีเมียเมียก็ช่างปาก

หมัดท่งหมัดท่าฟับพาอ้อดสู

ฉันอยากทึ่งกับเธออย่างจัดแล้วหนอ (ซ้ำ)

ฉันจำต้องอยู่กับเธอเพราะว่ามีลูกด้วยกัน

ฉันเปือหน้าเธอวุ่นวายชิบเป้ง

เดียวฉันซัดสักเป้ง ค่งหงายเก้งหมัดท่า

เปือจริง ๆ ฉันนะ คนซังปาก (ซ้ำ)

แต่ทำยังไ้ละนะ มั่นวาสนาของฉันหนอ

เคนมิมิ (ทำนองเพลง เกียนมิมิ)

เคนมิมิว่างคัศโศเคนมิมิ

อวบโพร่งบ้งอรทอนใจ

เอ้อัดลึงยังอฮ

ลึงรักโศคเดวเดว ไซเยาะเล่งฟิ

ญ่ายลึงเจ้นเลยโศคเอยญ่ายลึงเจ้นซี่

โอยยังอฮลึงกะล้งว่างคัศ

ม่องมั่งง่ายคองโศคก็ม่องเข้าทิล

ท่อยังอฮลึงนะอินเซยชม

รักหมัดตัวหมัดรักโศคแต้มที่

อิดลึงลุ่มติ อือฟาดิ ลึงพร้อมทอตามแต้มที่

อิดลึงลุ่มฮือว่าอิดพราโศคติ

เอ้อ อิดลึงท่อยังอฮ

ลูกใครใคร

ลูกใครใครน่องอยากรู้ลูกใครใคร

อวบขาวบ้งอร ลูกใจ

ฟิเห็นน่องวันนีฟิแอบชอบน่องแล้วสิ

เอ้อ ให้ฟิทำอะไร

ฟิรักน่องจริง จริง ไม่หลอกเล่นฟรี

บอกฟิมาเลยน่องเอ้ย บอกฟิมาสิ

เอาอย่างไรฟิกำลังอยากรู้

มองหน้าตาน้องก็ดูเข้าที่

มีแฟนหรือยัง เห็นเมื่อวานก็มองสวยดี

ทำอะไรฟิจะได้ชื่นชม

รักหมัดตัวหมัดใจรักน่องแต้มที่

ให้ขอดีหรือพาดิ ฟิพร้อมทำตามแต้มที่

ให้ฟิขอหรือว่าให้พาน้องดี

เอ้อ ให้ฟิทำยังไง

เพลงกระบอกกราบครูของ

ยักตืดดิ้งระวะนี้ถึงคุณพระเพื้องศรีมรื่อง จะยักดาบูง พระพุพพระธรรมเป็นกะซึ่มแนะนำทุกช่อง
ยักดาพระสงฆ์หมัดทั้งเพื้องค์เป็นที่รับรื่องยักดาอยู่กัฏกัฏคางเดว ยักดาแม่กัฏคางแดง โลม่อิด
อินช่องกะแล่ช่วยไรช่วยม่อง

โลม่อิดอาจารย์อิดอินประลานเงินกองเอย โลม่อิดอินสักหมื่น ร้อยนี้โลม่อิดกะ ซึ่มก่อนไรค้อย
ม่อง

โลม่อิดอินช่องกะแล่เอยรายโพนไร ทำเงินช่วยแนะนำประทับประค่อง โชมอิดเป็นผู้นำชุกช่อง
เอย ๑

เพลงกระบอกไหว้ครูของ

สิบนิ้วประนมกรลูกจะขอพรมาจากเทวดา จะไหว้พระพุทธรูปสุดที่เลิศล้ำ จะไหว้พระธรรม
ที่ปกเกล้า จะไหว้พระสงฆ์ที่ท่านได้ยังศึกษา

จะไหว้มารดาหญิงอยู่เบื้องซ้าย คุณบิดาชายอยู่เบื้องขวา จะไหว้แม่คำเยแปดพันได้อา
ออกจากครรภ์พระมารดา จะไหว้พระภูมิเจ้าที่

แม่ธรณีพระคงคา ลูกจะรื่องร่ำทำเพลงขอจงช่วยคุ้มเกรงรักษา เมื่อผมจะรื่องยาได้ขัดข้อง
ปัญญา เอย ๑

เพลง โคลกน่ม

ประสานมือนมัสการขึ้นเหนือหัวต่างประทีบโกสุมประทุมเทียนเอ๋ย เอ็ง เอื้อ
ยอด เอ๋ยใยในถือเป็นมิ่งโมลีสีทวีป ส่องประทีบไปทั่วทุกทิศาเอ๋ย
กระดาษแผ่นแท่นทองประคองเขียนจะพากเพียรพยายามตามสมร เอ๋ย
ถึงเรือแตกแยกย้ายขจรดวงสมรหวังสาวทไม่ขาดหายเอ๋ย

เพลง โคราช

ไอ้ โอ โอ้ย เมื่อยามดึกกำลังพักผ่อนแม่ทุลหัวเนื้อหอมพี่มาเรียกน้องเท่าไร
ก็ไม่รู้สึก ไอ้แม่พุ่มวารีน้องไปมีคู่นี้แล้ว เอ๋ยแล้ว ช่า ๆ ซา ซะ
ไอ้ โอ ไอ้ พี่เที่ยวเสาะแสวงหาไม่พบแม่แสงสว่างตัวพี่เที่ยวหานางเหมือนพระพี่ท่านเณร
ถ้าน้องท่มย่นอกหย่อนทำให้พี่นอนเย็น เอ๋ยใจ

เพลงพื้นบ้าน
(เพลงพื้นซุกแสง)

เจวเที่ยวปาง ๆ
เจวต้องประโอ
เจวติดะราง
ฮอบมัดฟ่ายจาน

เจอะกะยางตักโป
ฮือบปล้องม่องกริบ
ฮือบปล้องม่องผักนึ่ง
คู้งบานแต้มพุง

ไปเที่ยวตอนเช้า ๆ
กลับบ้านเมื่อวาน
ไปติดะราง
กินข้าวเองจาน

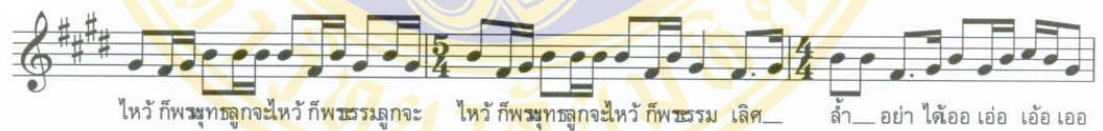
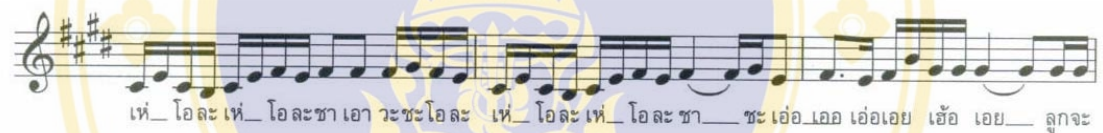
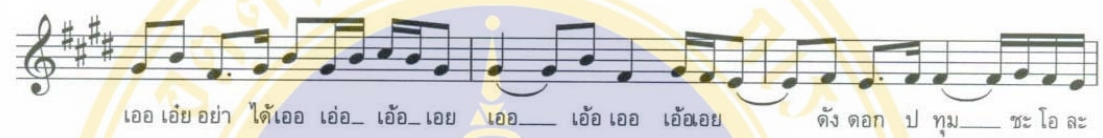
เจอเต้าตัวโต
กินข้าวกับมะเจือ
กินข้าวกับผักนึ่ง
ท้องบานแต้มพุง

เพลงยันแย

ยัน แย่ แย่ยัน แย่ นก ตัด ตัด มาจับ ตะโงน คราด ควายเผือก มัน ดุดจนเชือกขาด ดั่ง

แต่ ตะโงน คราด มันหัก ไป เลย ยัน แย่ ยัน แย่ ยัน แย่ ก็ก ก็ ยัน แย่ แย่ยัน แย่

เพลงในพิธีศพ



เพลงในพิธีศพ(ต่อ)

ไหว้ มิดร... จะไหว้ ก็มาดาก็ ลูกจะ ไหว้พระมิดร ลูกจะไหว้ ก็มาด่า ปกเกล้าเก ศา อย่า ใต้ออ เอ่อ เอ่อ เออ



เห่ โอ เห่ โอละ ชา ชะโอละ เห่ โอ เห่ โอละ ชา ชะเออ เออ เอ่อเออ เอ้อ เอย

เพลงในพิธีแต่งงาน



กะเต้กะเต้ อันตัน เจ้า บ่าวสาว คัญปากโซ้ย ย่าง แดง ขอ เกว กะปิ มะ โว่ง มะ โว่ง... เอะ ซอ กะ

โห่งมะ โว่ง เอย เที้ยวฟางๆเจอะ คะ ย่างตัด ไป เพื่อนเอย โปดเซเพื่อนเอยเจวคอดปึง กะ ฮอดเพื่อน

เอย ทัก คลีบ กลับ เจอ... ต้อง ฮอง ปลอง มอง กรีบ เกอะ หนา เพื่อนเอย เอ... กะ เต้ อันตัน

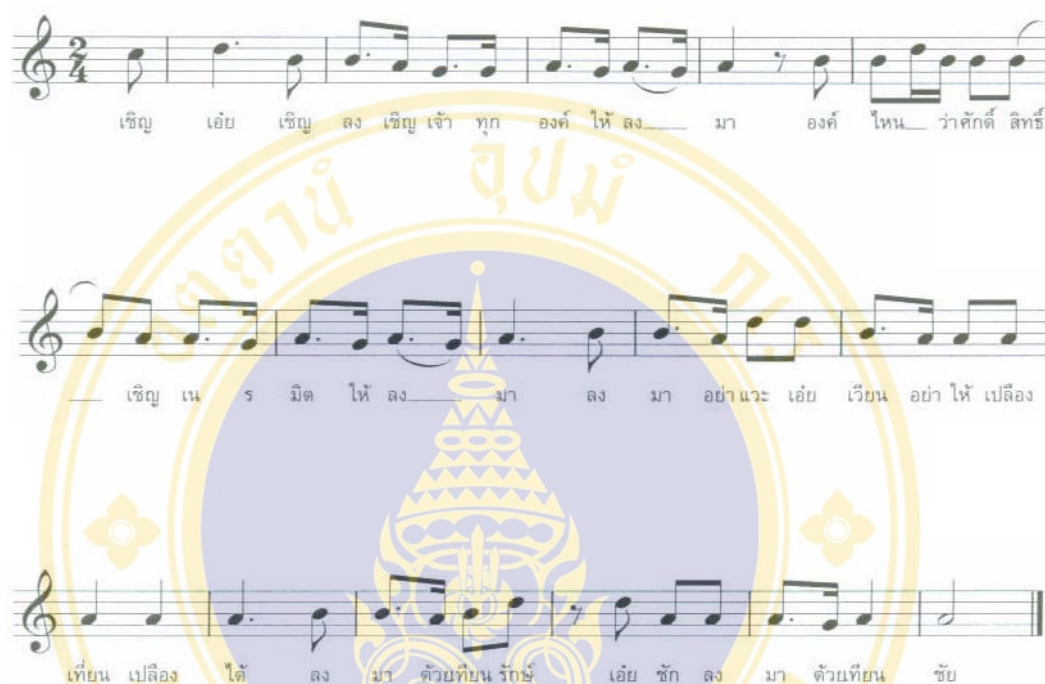
มิหะ... สำ คัญ ปาก โซ้ย ย่าง... แดง... จะ เต็น จะ เต็น... อิน เจว เพื่อน เอย ตาม พรี่

... อิน เจอะ... ของ ดี เพื่อน เอย อิน เจว ตาม จาง... หว่าง อิน เจว พัก หมาย ย่าง... ลิง...

อิง หวัง เจว ชวน นำ ร่าย อิง หนา ทะ รวย... ลอง... ปึงอินกลับ

ซุก... เพื่อน เอย ทุก... รึง พัก หมาย ย่าง ลิง เจว ฟาก... นะ เพื่อน เอย

เพลงในพิธีเชิญผีบรรพบุรุษ



เชิญ เอ้ย เชิญ ลง เชิญ เจ้า ทุก องค์ ให้ ลง มา องค์ ไหน ว่าศักดิ์สิทธิ์

เชิญ เน ร มิด ให้ ลง มา ลง มา อย่าแะ เอ้ย เวียน อย่า ให้ เปลือง

เทียน เปลือง ได้ ลง มา ด้วยเทียน รักษ์ เอ้ย ชัก ลง มา ด้วยเทียน ชัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ

ร.อ.หญิงสายพริณ สีนฤกษ์

วัน เดือน ปีเกิด

17 ธันวาคม พ.ศ.2514

สถานที่เกิด

จังหวัดกรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

ศึกษาศาสตรบัณฑิต พ.ศ.2534-2538

สาขาคณตรีสากล

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต พ.ศ.2541-2546

สาขาวิชาคณตรี แขนงวิชาคณตรีวิทยา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

EXECUTIVE SUMMARY

MUSIC IN SOCIOCULTURE OF THE SHAWNG, A TRIBLE PEOPLE IN CHANTABURI PROVINCE, THAILAND

Introduction

In Thailand many ethnic groups have taken up residence. All of these ethnic groups are Chinese, Thai Muslim, Laos, hill tribes, Youn, Cambodian, the Chowle people who lives in the island near the coast of the Indian ocean and the Shawng tribal people, who lives in Rayong, Chantaburi and Trad Province, Thailand. Especially most of the Shawng is in Chantaburi. (Webber, 1976: 24)

Originally, the Shawng is the small local people have resided in the branch of Amphur -Kichakoot mountain, Takienthong village and Klong ploo village. They have come as especially characteristic in body structure, language, customs and culture. The boy used to rely almost exclusively on hunting, cultivate dry rice for consumption and being the gardener, the girl looks after the house and fixes meal. House is common, made by cutting woods, grasses and natural supply. Communicated by the Shawng language. According to their traditional customs are performed for spirit offerings called *Pheehing-Pheerong* which emphasis upon ancestor-worship, Wedding and funeral. The customs, culture, beliefs and their livings of the Shawng people have not yet radically changed. This applies especially to their folk entertainment. It retains the easy old primitive styles. As the Shawng enter the modern age and the new millennium there will be new ideas of technology emerging. Everyday evening with laugh and music stilled sound on and on. After their hard works all day long, then take the bath and finished the dinner. Very often, Mr. -Hunn Piset, the Shawng musical leader started offering the villagers come and joy with the music and dance. People spend their times together, there were traditional singing, dance and shout immediately whole night. Here is the most popular Shawng evening song.

This is the meeting for.
The handsome man dance by her.

The teenagers come and dance.
So beautiful girl is smart dancer.

Girl, oh girl
Come on and hold her tight.

Little by little, like a hero.
Can I see the most beautiful girl.

(SudChai Santavong: interviewed)

Everyday in their conditional living, the Shawng people usually pertain with the music. Especially in entertainment music: dancing music, harvest song and lullaby. The *Yunyae* is mainly characteristic ritual song. *The wedding song*, the *funeral song* and the *Pheehing-Pheerong* (ancestor worship and spirit offerings) song. All of these songs are mostly important.

The Shawng society is self support. The customs and beliefs are actually continued though the oral tradition step by step. These steps are.

1. The direct continuing: by grand parents or musical leader in the village to the new generation,
2. The indirect continuing: by the native song.
3. Continuing via the ritual practiced.

Today, many changes are happening among the Shawng society i.e. the new technology of communication, the students are graduating from technical school, commercial school and universities. Social changes and poverty are forcing people to come in to towns where become officers or employees. The Shawng people are discarding their customs and traditional practices out of ignorance and a feeling that the old ways are not worth preserving. (for instant, the western music, modern fashion are more popularity for the teen ages than the old ways singing and dance)

Under the observation, the researcher founded out the Shawng vocal music are similar to Thai musical in the middle part area, and the texts are mostly used Thai languages, Mix a bit of The Shawng. The instruments for accompanying is similar to the *Klong Yoa* ensemble, there are *klong yoa*, *klong kruk*, *ching*, *chab*, *krub*, *hmong*, *taphon* and *rummana*. This style of music will soon be lost and forgotten because the younger people of the tribe have adopted Western styles from television and radio.

Without teachers, the Shawng music will be forgotten. At this time, the traditional music is still very important in the local ceremonies and daily life of the tribe.

For this reason, the researcher has been very interested in studying and preserving a record of the traditional Shawng music. I have studied the use of the music and its influence on the local culture. The researcher believes that there is a need to support the preservation the old songs and to encourage the teaching of the style – its characteristics of melodic line. The product of the research would be the preservation and sharing of the traditional vocal music of the Shawng before it is lost to history, by using musicology and ethnomusicology approach.

This research will be an example of the method of preserving and studying traditional ethnic music styles.

Objective

1. Studying the role and status of Shawng music in its community.
2. Studying the specific characteristics of melodic line in the vocal music of the Shawng people.

Method of research

The researcher will separate the study into 3 topics :

1. the present conditions of the Shawng people in
 - 1.1 history
 - 1.2 type of songs
 - 1.3 type of performances
 - 1.4 instruments for accompanying song performance
 - 1.5 role and influence of the songs on the life of the people (i.e. the *yunyae song*, *wedding song*, *funeral song* and *songs for inviting ancestor spirits*.)
2. Study the characteristics of the melodic line of the *yunyae song*, *wedding song*, *funeral song* and *songs for inviting ancestor spirits* in :
 - 2.1 structural framework (form).
 - 2.2 pitch movement.
 - 2.3 relationship between the words and phrasing
 - 2.4 scale (key)

Scope

1. This research will be limited specifically to the study of the vocal music of the
2. Shawng in the village of Takienthong in the district of Kichagut mountain in Chantaburi Province.
3. This research will focus on the characteristics of the melodic line of the songs.
4. The researcher will record the songs to be studied on cassette tape and transcribe them as Western music notation in order to analyze the characteristics. For the recordings, this research will involve travel to the area of authentic music production. The researcher should focus on 4 important, well – know songs that are used in familiar ceremonies. (*yunyae song, wedding song, funeral song and songs for inviting ancestor spirits*)
5. The researcher has select one person, Mr. Pan Sittichan, for interviews, because he fulfills the following :
 - 5.1 The age is between 40 and 75 years old.
 - 5.2 Recognized by the villagers as expert in singing and performing the traditional ceremonies.
 - 5.3 Experienced and respected as a shaman in the local religion.
 - 5.4 Who is a veteran singer with a large repertoire of the traditional songs – also be capable of teaching the songs to younger members of the tribe.

Results

To summarize the results of the research, I will separate the topics according to the objectives

1. The role and status of the music and its influence of the Shawng culture. The studied revealed that the songs had a directed role in the:

1.1 beliefs

The Shawng people belief that children can communicate with the spirits of their ancestors by using their traditional music. They use it to inquire into the situations and conditions.

1.2 ceremony and ritual performance.

The songs are very important in every ceremony for communication. For example, in the wedding song, the describe the goodness of the bride or groom.

1.3 In the ways of life and society.

The Shawng songs talk about the everyday natural life of the people. The songs describe nature and simple life and the supernatural surrounding life. For example, the song used for calling the ancestor spirits.

1.4 Showing respect and obedience to the ancestors.

The Shawng people respect and obey the ancestors-this is a very important aspect of village life, as seen in the song that calls the spirit of the ancestors. This is a very important song in the village, because the song teaches the children to obey and remember their ancestors, the elder relatives and the leader of the village.

1.5 fellowship

The Shawng people have close relationships in all the community. This can be seen the way they call each other to join in the singing in the ceremonies. No money is charged for the performances, except for special gifts given to the host. The purpose of the music is entertainment, but it serves to draw the people together in warm fellowship.

2. Objectives : Specific characteristics of the melodic line. The research revealed that :

2.1 The forms can be divided by phrases, sections and verses. Some songs have very short phrases. Some sections seem to bring the song to an end.

2.2 The movement of the pitches is very much like the down beat of Thai classical music. Sometimes, the melody moves in repetition, sometimes moves with disjunct motion, in both the middle part and end of the sections.

2.3 There is no observable relationship between the words and the phrasing of the songs. The syllables are of different length that depend upon the mood of the singer.

2.4 Scale. This is similar to local tradition Thai music – using 4 or 5 notes that are consonant.

Discussion

The researcher, in discussing the results of the research, will list according to the objectives.

1. The songs of the Shawng have purpose and usefulness in the different ceremonies of the community.

1.1 The songs teach the children to be grateful toward their parents and ancestors. This is shown in the rituals – the annual calling of the ancestors – between the 4th and 6th month of the year. Everyone in the family come together for this remembrance. The family believes they will receive the blessing of the ancestors at the conclusion of the ritual.

1.2 The performance of the songs brings people together in fellowship. In the ancient beliefs, the music brings about the good will of the community. The group worships the ancestors together and the ceremony reminds them of their shared heritage. In the wedding ceremony, everyone blesses the bride and groom by singing together. With the *yuyae song*, the purposes are for courting and for entertainment. The people enjoy coming together to sing these songs. Then singing together.

1.3 The beliefs expressed in the songs. The research found that the songs continue to have influence on the thinking and belief system of the Shawng. The religious ceremonies always use these songs. Music is like the soul of the religion. The people believe that the music is the power that gives the ceremony spiritual effectiveness.

1.4 Specific characteristics of the songs.

- The mixture of the characteristics includes the language (both Shawng and Thai). Some songs are only in Thai (i.e. the song that calls the ancestor spirits).

- The instruments used for accompaniment are percussion (drum, ching, chap, krub, hmong, gongfaak). No melodic instruments are used (i.e. ranad, chakae, saw, kluy).

- Each song contains very specific information for the appropriate ritual.

Yunya

This is a fun song, used for protect from dangerous spirits. This is a favorite song with a melody that is easy to remember. The words describe many situations. The verses don't talk about the ritual (the song is used after the ritual is completed).

The wedding song

Has an important purpose. It must be song in the marriage ceremony. Without the song, there is no wedding. The singers hear that a wedding will take place and come from many places to sing together. They expect no payment for their singing, but the host will offer them food or drink or sometimes small gifts of music. The singing will accompany the groom as he walks to the bride's house. The words bring about fun as the describe the lives of the bride and groom. The words also speak of belief in the gods of the Brahmin religion (i.e. Pra narai , Ramayana).

Funeral song

The important aspect of this song is the requirement to have a *wy kluu* ceremony before singing. This shows respect to the music teacher and gives the singers confidence in their singing. Then there is the worship of sacred objects. Then the singers ask for blessing and protection from the spirits. (This is similar to the Thai *wy kluu* ceremony). The funeral song is used to cheer up the friends and relatives of the deceased. Mixed with the singing is liberal drinking, changing the somber ceremony into fun and enjoyment. The young people in the Shawn community have shown little interest in the funeral songs. Part of the reluctance of the youth is their lack of familiarity. With the Shawng language.

Invocational Songs

The people believe that these songs actually allow communication with the spirits of the departed. The songs allow for continued relationship between the living at the dead. The people make sure to perform this ceremony once a year. The believe that neglecting the ceremony would cause danger or tragedy to come to the family. The content of the songs remind the grandchildren to live good lives and to return every year to remember their ancestors (similar to the

Thai Songkran festival). Another use for the invocational songs are the *pheehing* ceremonies and the *pheerong* ceremonies. These are similar to the Thai rituals spirit houses.

2. The characteristics of the melodic line of the Shawng songs.

2.1 Form.

The texture and words designate the verses. The songs use a melodic line that repeats, with new words for each verse. There is a pause for breathing before each new verse.

2.2 Movement of pitches.

Each section of the song has a different important pitch. The duration of the pitch indicates which pitch is important. This allows for many different constructions of melody. There are many repetitions of the same pitch. The line moves with many jumps (disjunction). The pitch indicates the character and scale of the song.

2.3 The relationship between the lyrics and phrasing. The number of words in each verse may be quite different. The length of phrases depends on the breath control of the singer. The listeners will not enjoy singers who chop up the song with short phrases.

2.4 Scale.

We have said that the scale used in the Shawng is similar to the Southeast Asian pentatonic scales (*do, re, me, sol, la*). The beginning notes are *E* or *A*.

3. Causes of change in the Shawng songs.

3.1 Modern Technology and communication

The development of communication technology (i.e. radio, television, newspaper) has caused the new generation to favor the new styles of music and lose interest in the Shawng traditional songs.

3.2 The influence of modern music.

Modern music uses the Thai language. The teenagers are not fluent in the Shawng language.

3.3 Teenage interest.

The youth want to pursue modern arts and instruments. They participate in the traditional ceremonies but cannot sing along. Only the elders sing in the ceremonies.

Recommendation

The researcher recommends:

1. There should be studies of other Shawng vocal music and an analysis the instrumental music from the past to the present.
2. There should be a study of ideas for the method of composing Shawng vocal music.
3. There be study of Shawng music besides the another Shawng vocal music.
4. The Shawng music in other provinces should be studied.
5. Should be study of the beliefs and customs of the Shawng that influence their music.
6. Future researches visiting the Shawng should be tolerant and generous with the people.