วิทยานิพนธ์นี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจาก

มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย

Rong-Ngeng : Music and Folk Dance in the South of Thailand

ประภาส ขวัญประดับ

อภินันทนาการ
จาก
บัณฑิตวิทยาลัย ม.มหิดล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ.2540

ISBN 974-588-962-8

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

กพ
ป 3463
2540

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย

.....

ประภาส ขวัญประดับ

ผู้วิจัย

.....

สุกรี เจริญสุข, M.M.E., D.A.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ฉรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

สงัด ภูเขาทอง, กศ.บ.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ไพบูลย์ ดวงจันทร์, ศศ.ม., D.E.A.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

อดุลย์ วิริยเวชกุล ราชบัณฑิต, พ.บ., น.บ., F.R.C.P.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

เสาวภา พรสิริพงษ์, ศศ.บ., สม.ม.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย

ได้รับการพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

วันที่ 23 กันยายน 2540

.....

ประภาส ขวัญประดับ

ผู้วิจัย

.....

สุกรี เจริญสุข, M.M.E., D.A.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

สงัด ภูเขาทอง, กศ.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ภัททิยา ยิมเรวัต, M.A., Docteur del'EHESS

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

อดุลย์ วิริยเวชกุล ราชบัณฑิต, พ.บ., น.บ., F.R.C.P.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

.....

คุณหญิงสุริยา รัตนกุล, Docteur de L'Universite' de Paris

ผู้อำนวยการ

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท

มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ

คณะกรรมการทุนวิจัยสนับสนุนการศึกษาของมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ที่ได้พิจารณาอนุมัติทุนวิจัยเรื่องรองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย

นายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติ ได้กรุณาให้ข้อมูลด้านดนตรีรองเง็ง และให้ความเมตตาต่อผู้วิจัยในการศึกษางานครั้งนี้จำนวนหลายครั้งที่ผู้วิจัยได้ขอสัมภาษณ์ได้รับข้อมูลที่เป็นประโยชน์ทั้งได้รับความรู้เรื่องดนตรีรองเง็งเป็นอย่างมาก

นายสนอง หวังชัย หัวหน้าคณะหยงสตาร์ นายเย็น สาหมีด หัวหน้าคณะปากบางละงู และคณะนักดนตรีผู้ให้ข้อมูลประวัติของวง รวมทั้งการบันทึกบทเพลงของวงซึ่งได้รับความกรุณาจากชาวคณะรองเง็งเป็นอย่างดี

อาจารย์สุภา วัชรสุขุม อาจารย์สุริยงค์ อัยรักษ์ อาจารย์นพพร ด่านสกุล อาจารย์วชิราภรณ์ วรรณดี ซึ่งได้แนะนำวารสารและตำราที่เป็นประโยชน์ต่อการค้นคว้าในงานวิจัยครั้งนี้

คณะอาจารย์สาขาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ได้ให้ความรู้ตลอดเวลาที่ศึกษาได้กรุณาพิจารณาตรวจแก้ไขและให้คำแนะนำในหัวข้อวิทยานิพนธ์

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ได้แก่ รองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เจริญสุข รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อาจารย์สงัด ภูเขาทอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ไพบูลย์ ดวงจันทร์ ทั้งสี่ท่านเป็นผู้มีพระคุณอย่างมากในการตรวจแก้ไขให้คำแนะนำจนกระทั่งวิทยานิพนธ์สำเร็จ

ดร.ภัททิยา ยิมเรวัต ได้กรุณาเป็นกรรมการในการสอบวิทยานิพนธ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรัณยานนท์ อาจารย์ศักดิชัย หิรัญรักษ์ และอาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ ทั้งสามท่านได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัย

อาจารย์สดใส ขันติวรพงศ์ ได้กรุณาช่วยตรวจทานบทคัดย่อภาษาอังกฤษ

อาจารย์สถาพร ศรีสัจจัง ได้ให้ความรู้เรื่องรองเง็งในจังหวัดตรัง

คุณพรอำไพ โอชาพันธุ์ ที่พิมพ์งานวิจัยอย่างต่อเนื่องจนสำเร็จ

คุณพ่อและคุณแม่ คุณสุพัตรา ขวัญประดับ ภรรยาผู้ให้กำลังใจและคอยช่วยเหลือติดต่อประสานงานในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

Copyright by Mahidol University

สิ่งที่ผู้วิจัยสำนึกและขอบคุณคือ ศิลปินพื้นบ้าน ผู้ให้ข้อมูลซึ่งเป็นผู้มีน้ำใจและให้ความรู้เรื่องรองเง็ง ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นรูปเล่มขึ้นมาได้

ประโยชน์อันพึงมีของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศแด่ศิลปินพื้นบ้านที่ได้สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่สืบไป

นายประภาส ขวัญประดับ

Copyright by Mahidol University

3536072 LCCU/M : MAJOR : วัฒนธรรมศึกษา ; ศศ.ม. (วัฒนธรรมศึกษา)
KEY WORD : รองเง็ง/ระบำ/ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย

ประภาส ขวัญประดับ : รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทย (RongNgeng : Masic and Flok Dance in the South of Thailand) อ.ที่ปรึกษา : ดร.สุกรี เจริญสุข M.M.E.,D.A., ฉรงค์ชัย ปีฎกรัชต์, กศ.ม., ศศ.ม., สงัด ภูเขาทอง , กศ.บ., ไพบูลย์ ดวงจันทร์, กศ.บ., ศศ.ม. หน้า 255 ISBN 974-588-962-8

การวิจัยเรื่อง รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านของประเทศไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็ง คณะรองเง็งที่มีชื่อเสียงในจังหวัดภาคใต้ บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดภาคใต้ และวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง 3 คณะ จำนวน 25 เพลง

ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีกรรม รองเง็งได้เข้ามาในดินแดนภาคใต้ของไทย เมื่อประมาณ 200 ปี โดยในอดีตภาคใต้เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปนและฮอลันดา การติดต่อระหว่างชนชาติต่าง ๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม การแสดงรองเง็งก็เป็นผลจากการผสมผสานทางด้านวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้กับชนท้องถิ่นในภาคใต้ของประเทศไทย จะเห็นได้ชัดเจนโดยเฉพาะในเครื่องดนตรีประกอบการแสดงที่มีทั้งเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันตกได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดี้ยน ส่วนเครื่องดนตรีของวัฒนธรรมตะวันออกได้แก่ รำมะนาและฆ้อง

การแสดงรองเง็งในภาคใต้ของประเทศไทย จะพบบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออก เช่น จังหวัดปัตตานี จังหวัดสงขลาและจังหวัดนราธิวาส และบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันตก เช่น จังหวัดสตูล จังหวัดตรัง จังหวัดกระบี่ เป็นต้น รองเง็งมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ คือ บทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ บทบาททางการส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนและระหว่างประเทศ บทบาทต่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในภาคใต้ บทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ บทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

ทางด้านการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีรองเง็งพบว่ามีบันไดเสียงแบบไดอาทอนิค (Diatonic) เมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor) มีการประสานเสียงแบบ Monophony และ quasi Homophonic ซึ่งเป็นการบรรเลงกึ่งประสานเสียง อันเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีรองเง็ง

Copyright by Mahidol University

3536072 LCCU/M: MAJOR : CULTURAL STUDIES; M.A(Cultural Studies)
KEY WORD : RONG-NGENG/DANCE/FOLK MUSIC IN THE SOUTH OF THAILAND.

PRAPAD KRUPRADUB : RONG-NGENG : MUSICAND FOLK DANCE IN THE SOUTH OF THAILAND. THESIS ADVISOR : SUGREE CHAROENSOOK, M.M.,E. D.A., NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.E.d., M.A., SA-NGAD POOKHAOTHONG, B.E.d., PAIBOON DUANGJAN, E.Ed.,M.A. P. 255 ISBN 974-588-962-8

The purpose of this research was to study the history and development of the Rong-Ngeng performance and the well-known Rong-Ngeng troupes in the South of Thailand , to investigate the roles of the Rong-Ngeng in social and cultural context of the South, as weel as to analyze 25 songs of three Rong-ngeng troupes.

The result of the research clearly shows that the folk music of the South serves as ritual ceremony and as entertainment. As for the Rong Ngeng, it came to the south of Thailand about 200 years ago. As the South of Thailand was on the trade route of Indian, Arab, Portugese, Spainish and Dutch merchants for a long time, cultural assimilation was naturally a by-product of their intercommunication. The Rong-Ngeng is one example of the assimilation between those cultures and the local one. We can see this cultural mix in the Rong Ngeng musical instruments such as the violin, mandolin and accordian of the West and the rebana and gong of the East.

Rong-Ngeng performances can be found in Pattani, Yala and Narathivat province on the east coast of the Southern of Thailand and in Satoon, Trang and Krabi on the west coast.

The Rong-ngeng has contributed the South in several ways, as follow;

1. The Rong-ngeng is a good example of inter-cultural assimilation.

2. The Rong-ngeng promotes mutual understanding between people and between nations.

3. The Rong-ngeng promotes education and State policy on folk culture promotion.

Copyright by Mahidol University

For the musical tuning system, this research found that the Rong-Ngeng musics is diatonic in major and minor. The main characteristic of the music is it is monophonic and quasi-harmonic.

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		ข
สารบัญ		ง
สารบัญภาพ		ช
บทที่ 1	บทนำ	1
	1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา	3
	1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
	1.4 วิธีการศึกษา	3
	1.5 ขอบเขตในการศึกษา	4
	1.6 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา	4
	1.7 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	5
บทที่ 2	ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	12
	2.1 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	15
	2.2 ดนตรีเพื่อความบันเทิง	25
	2.3 ดนตรีประกอบพิธีกรรม	48
บทที่ 3	ประวัติความเป็นมาของรองเง็ง	57
	3.1 พัฒนาการของรองเง็งในภาคใต้	57
	3.2 องค์ประกอบในการแสดงรองเง็ง	61
	3.2.1 การแสดงรองเง็งแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้	61
	3.2.2 รองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันตกของภาคใต้	64

Copyright by Mahidol University

3.3 คณะดนตรีรองเง็ง 68
3.3.1 คณะเด็นดังอัสลี อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี 68
3.3.2 คณะหยงสตาร์ อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง 80
3.3.3 คณะปากบางละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล 87
3.4 เครื่องดนตรีรองเง็ง 94
3.5 บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้ 103
บทที่ 4 การวิเคราะห์ดนตรีรองเง็ง 106
4.1 บทเพลงรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี 111
4.1.1 เพลงลากูดูวอ 111
4.1.2 เพลงอาเนาะดิดี้ 114
4.1.3 เพลงเลนัง 116
4.1.4 เพลงจินตาซาฮัง 119
4.1.5 เพลงซีดีปาหง 122
4.1.6 เพลงยังโงง 125
4.1.7 เพลงปูโจ๊ะปีซัง 127
4.1.8 เพลงเมาะอินังลามา 129
4.1.9 เพลงเมาะอินังชวา 131
4.1.10 เพลงบุหงารำไป่ 134
4.2 บทเพลงรองเง็งคณะหยงสตาร์ 136
4.2.1 เพลงลาบูดรัว 136
4.2.2 เพลงอาเนาะดิดี้ 140
4.2.3 เพลงเลนัง 142
4.2.4 เพลงจินตาซาฮัง 144
4.2.5 เพลงปูรงปูเต๊ะ 147
4.2.6 เพลงเมาะอินัง 149
4.2.7 เพลงปาหลีหาดยาว 153
4.3 บทเพลงรองเง็งคณะปากบางละงู 156
4.3.1 เพลงลาบูดรัว 156
4.3.2 เพลงอานาะดิดี้ 160

Copyright by Mahidol University

4.3.3 เพลงเลนัง 163
4.3.4 เพลงซิตีปาซง 165
4.3.5 เพลงเมาะอินัง 167
4.3.6 เพลงยังโงง 169
4.3.7 เพลงปูรงบูเส 171
4.3.8 เพลงปาหลีหาดยาว 173
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 175
5.1 สรุปผลการวิจัย 175
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 179
5.3 ข้อเสนอแนะ 180
บรรณานุกรม 182
ภาคผนวก ก บทเพลงรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี 185
ภาคผนวก ข บทเพลงรองเง็งคณะหยงสตาร์ 219
ภาคผนวก ค บทเพลงรองเง็งคณะปากบางละงู 243
ภาคผนวก ง อภิธานศัพท์ 255

Copyright by Mahidol University

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ 2.1	เครื่องดนตรีซาไก	16
ภาพที่ 2.2	ซอรีบับ	17
ภาพที่ 2.3	ซอด้วง	18
ภาพที่ 2.4	ซออู้	19
ภาพที่ 2.5	ทับ	20
ภาพที่ 2.6	รำมะนา	21
ภาพที่ 2.7	บานอ	22
ภาพที่ 2.8	กลองโนรา	23
ภาพที่ 2.9	กลองหนังตะลุง	24
ภาพที่ 2.10	ทน	25
ภาพที่ 2.11	โพน	26
ภาพที่ 2.12	ปืด	27
ภาพที่ 2.13	แตระ	28
ภาพที่ 2.14	กรือโต๊ะ	29
ภาพที่ 2.15	โหม่ง	30
ภาพที่ 2.16	ฆ้อง	31
ภาพที่ 2.17	ฉิ่ง	32
ภาพที่ 2.18	ปี่	33
ภาพที่ 2.19	ปี่ห้อ	34
ภาพที่ 3.1	การแต่งกายของนักแสดงรองเง็งแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้	63
ภาพที่ 3.2	การแต่งกายของนักแสดงรองเง็งแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้	66
ภาพที่ 3.3	รองเง็งคณะเด็นดังฮัสลี	68
ภาพที่ 3.4	นายชาเดช์ แวร์เด็ง	71

Copyright by Mahidol University

ภาพที่ 3.5	นายเซ็ง อาบู	74
ภาพที่ 3.6	นายสะมะแอ มามะ	76
ภาพที่ 3.7	นายบือราเฮง แวยูโซ๊ะ	77
ภาพที่ 3.8	นายแวอูเซ็ง เบญนา	78
ภาพที่ 3.9	รองเง็งคณะหยงสตาร์	80
ภาพที่ 3.10	นายสนอง หวังชัย	81
ภาพที่ 3.11	นายอารีย์ เจริญฤทธิ์	84
ภาพที่ 3.12	นายหมัดเส็น เจะสา	85
ภาพที่ 3.13	นายจำลอง ชายอีด	86
ภาพที่ 3.14	รองเง็งคณะป่ากบางละงู	87
ภาพที่ 3.15	นายเย็น สาหมีด	89
ภาพที่ 3.16	นายหอด โสสามารถ	90
ภาพที่ 3.17	นายหมาดโหยน อุสะมา	92
ภาพที่ 3.18	ไวโอลิน	94
ภาพที่ 3.19	นักไวโอลินรองเง็ง	96
ภาพที่ 3.20	แมนโดลิน	97
ภาพที่ 3.21	แอคคอเดียน	98
ภาพที่ 3.22	มาราคัส	100
ภาพที่ 3.23	รำมะนา	101
ภาพที่ 3.24	ฆ้อง	102

Copyright by Mahidol University

บทที่ 1

บทนำ

รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่นิยมในกลุ่มชาวไทยมุสลิม ลักษณะการแสดงเป็นการผสมผสานของวัฒนธรรม 2 สายหลักที่สำคัญ คือ วัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออก ทำให้รองเง็งเป็นการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความสำคัญที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติของกลุ่มชนในภาคใต้ด้วย

1. ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่จะศึกษา

ภาคใต้ของไทยประกอบไปด้วยจังหวัดต่าง ๆ จำนวน 14 จังหวัด คือ ชุมพร ระนอง พังงา กระบี่ ภูเก็ต ตรัง สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช สงขลา สตูล พัทลุง ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ทางด้านตะวันออกมีทะเลจีนใต้และมหาสมุทรแปซิฟิค ส่วนทางด้านตะวันตกมีทะเลอันดามันและมหาสมุทรอินเดีย ด้านทิศเหนือติดกับประเทศพม่า ส่วนทางใต้ติดกับประเทศมาเลเซีย

ดินแดนภาคใต้ในอดีตเคยเป็นเส้นทางผ่าน และเป็นที่ตั้งหลักแหล่งของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ จีน ญี่ปุ่น และยุโรป ภาคใต้จึงเป็นดินแดนที่มีกลุ่มชนต่างชาติพันธุ์ และต่างวัฒนธรรม อยู่รวมกันหลายกลุ่ม โดยเฉพาะภาคใต้ตอนล่างจะมีกลุ่มชนที่สำคัญ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมสืบเนื่องในศาสนาพุทธ กับกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมสืบเนื่องในศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมสองกระแสหลัก คือ วัฒนธรรมพุทธและวัฒนธรรมอิสลามที่เข้ามาสู่ภาคใต้ ทำให้เกิดลักษณะทางสังคมวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม

ศาสนาอิสลามได้เข้ามาสู่แหลมมลายู ในคริสตศวรรษที่ 13 โดยพ่อค้าชาวอาหรับได้เข้ามาเผยแพร่ตามหมู่เกาะต่าง ๆ ของอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ และมลายู ต่อมาศาสนาอิสลามได้เข้ามาสู่ประเทศไทย บริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ สงขลา ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล และได้กระจายอยู่ตามจังหวัดชายทะเลของภาคใต้ เช่น ตรัง กระบี่ พังงา ภูเก็ต และนครศรีธรรมราช

Copyright by Mahidol University

จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน ในอดีตปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เคยเป็นส่วนหนึ่งของรัฐปัตตานี ส่วนสตูล เคยเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทรบุรี (อุทัย ดุลยเกษม 2524:3) จังหวัดปัตตานี เคยเป็นเมืองท่าที่สำคัญของชายฝั่งทะเลด้านตะวันออก ได้ติดต่อค้าขายกับชาติต่าง ๆ แถบเอเชียตะวันออกและประเทศตะวันตก ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ชาวตะวันตกชาติแรกที่เข้ามาติดต่อกับปัตตานี คือ โปรตุเกส ต่อมาชาวฮอลันดาได้เข้ามาจัดตั้งศูนย์การค้าในปัตตานี ราว คศ. 1602 การค้าขายในปัตตานีมีความเจริญรุ่งเรืองมาก เพราะมีทำเลที่เหมาะสมสำหรับเรือสินค้าเข้ามาจอด (วสันต์ ชีวสาธน์ 2529 : 11-13)

จากการที่ภาคใต้ของไทย มีอาณาเขตติดต่อกับภาคเหนือของมาเลเซีย ทำให้คนไทยมุสลิมมีการรับและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกันกับมาเลเซียและอินโดนีเซีย โดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านการแสดง คือ การแสดงรองเง็ง ซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีการผสมผสานด้านวัฒนธรรมหลายชนชาติ รองเง็งนิยมเล่นกันแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้ และแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ โดยการแสดงรองเง็งทั้งสองบริเวณมีความแตกต่างกันในรูปแบบการแสดง บทเพลง และการระบำ

รองเง็ง เป็นการแสดงที่ประกอบด้วยส่วนที่สำคัญ 3 ส่วน คือ การระบำ ดนตรี และการขับร้อง โดยเฉพาะดนตรีรองเง็ง จะแสดงให้เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างเด่นชัด (สุกรี เจริญสุข 2536 : 88) อธิบายไว้ว่า

"..... ลักษณะการผสมของดนตรีรองเง็ง เป็นการผสมเครื่องดนตรีที่หลากหลาย ต่างวัฒนธรรมกัน มีไวโอลินและแมนโดริน ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นตัวแทนวัฒนธรรมฝรั่ง เพลงรองเง็งส่วนหนึ่งมีพื้นฐานของเพลงฝรั่งสมัยเรอเนสซอง (Renasissance 15-17th) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเดินทางของพ่อค้าชาวสเปญ โปรตุเกส และฮอลันดา มาราคัส ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะก็เป็นเครื่องดนตรีของชาวยุโรป รำมะนานั้นนิยมแพร่หลายในกลุ่มอาหรับ ส่วนฆ้องเป็นเครื่องดนตรีของภาคพื้นอุษาคเนย์....."

จึงเห็นได้ว่ารองเง็งเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีความสำคัญทั้งในด้านวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติ เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ แต่ปัจจุบันคณะรองเง็งในภาคใต้มีเหลืออยู่น้อยมาก โดยเฉพาะคณะรองเง็งที่อนุรักษ์และเผยแพร่รองเง็งให้คนรุ่นหลังได้ศึกษา

Copyright by Mahidol University

จากความสำคัญดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็ง ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง รวมทั้งประวัติและผลงานคณะรองเง็ง ผู้วิจัยมั่นใจว่าผลการศึกษาครั้งนี้จะก่อให้เกิดประโยชน์โดยตรงต่อการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ทั้งยังก่อให้เกิดการบันทึกหลักฐานและการส่งเสริมดนตรีพื้นบ้าน ในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบไป

2. วัตถุประสงค์ในการศึกษา

2.1 เพื่อศึกษาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

2.2 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็ง

2.3 เพื่อศึกษาคณะดนตรีรองเง็งในจังหวัดภาคใต้

2.4 เพื่อศึกษาบทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดภาคใต้

2.5 เพื่อวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง

3. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

3.1 ผลการวิจัยทำให้ได้ข้อมูลดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

3.2 ผลการวิจัยทำให้ทราบประวัติความเป็นมาของรองเง็ง

3.3 ผลการวิจัยทำให้ได้ข้อมูลคณะดนตรีรองเง็งในจังหวัดภาคใต้

3.4 ผลการวิจัยทำให้ทราบบทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดภาคใต้

3.5 ผลการวิจัยจะแสดงถึงองค์ประกอบของดนตรีรองเง็ง

4. วิธีการศึกษา

4.1 ขั้นเตรียมการ

4.1.1 ศึกษาความเป็นไปได้ทั้งด้านดนตรีวิทยาและมานุษยวิทยา

Copyright by Mahidol University

4.2 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

4.2.1 ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับรองเง็ง

4.2.2 ศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง ที่ได้ข้อมูลภาคสนามจากคณะรองเง็ง

4.3 ขั้นตรวจสอบข้อมูล

4.3.1 นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงและนำมาวิเคราะห์

4.4 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

4.4.1 การวิเคราะห์ด้านประวัติและพัฒนาการของรองเง็ง

4.4.2 การวิเคราะห์ด้านดนตรี

5. ขอบเขตในการศึกษา

5.1 ศึกษาคณะดนตรีรองเง็ง จำนวน 3 คณะ คือ

5.1.1 คณะเด็นดังอัสลี อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี

5.1.2 คณะบ้านหยงสตาร์ อ.ประเหลียน จ.ตรัง

5.1.3 คณะปากบางละงู อ.ละงู จ.สตูล

6. นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษา

6.1 ดนตรีรองเง็ง หมายถึง ดนตรีประกอบระบำพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิม ในภาคใต้ของประเทศไทย

6.2 ภาษามลายูท้องถิ่น หมายถึง ภาษามลายูที่ใช้พูดจาสื่อสารกันในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้

6.3 มะโย่ง หมายถึง การละเล่นของชาวไทยมุสลิม จัดอยู่ในประเภทละคร มีลักษณะคล้ายมโนราห์ คือ มีทั้งการร้องบท การรำ บทเจรจา

6.4 รองเง็ง หมายถึง ระบำและดนตรีพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมทางจังหวัดภาคใต้

6.5 ระบำ หมายถึง การรำ การฟ้อน หรือการเต้นที่มีแบบท่าและลีลาเข้ากับจังหวะดนตรีหรือเพลงร้อง

Copyright by Mahidol University

6.6 รองเง็งตันหยง หมายถึง เพลงหล้อแหง็ง หรือเพลงตันหยงที่ใช้สำหรับขับร้องโต้ตอบกันในการเล่นรองเง็งตันหยง ในโอกาสต่าง ๆ ของชาวบ้านในเขตจังหวัดชายฝั่งตะวันตกของภาคใต้

6.7 ลาฆู หมายถึง ทำนองหรือเพลง

7. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

7.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

7.2 เอกสารและงานวิจัยที่ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงรองเง็ง

7.1.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีดังต่อไปนี้

ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) มีแนวคิดในเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากจุดศูนย์กลางของสังคมหนึ่งและขยายวงกว้างออกไปยังชุมชนอื่นหรือสังคมอื่น วัฒนธรรมที่ขยายออกไปยังชุมชนอื่นนี้ อาจเป็นวัฒนธรรมย่อยส่วนใดส่วนหนึ่งในลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ หรือประติมากรรม และสถาปัตยกรรม แนวคิดนี้ได้ขยายขอบเขตไปเป็นการแบ่งสังคมและวัฒนธรรมในโลกภาค ๆ ตามความคล้ายคลึงของวัฒนธรรม การแพร่กระจายของวัฒนธรรมโบแอสเสนอว่าให้มองวัฒนธรรมที่องค์ประกอบและดูว่าองค์ประกอบใดมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่ใดและแพร่กระจายไปครอบคลุมบริเวณใดบ้าง การพิจารณาด้วยแนวคิดนี้อาจใช้ได้กับวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุและวัฒนธรรมที่เป็นความเชื่อ เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมในแนวนอน การถ่ายทอดวัฒนธรรมในสังคมเดียวกัน คือ การสืบทอดวัฒนธรรมในแนวตั้งจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง ส่วนการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่งเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมในแนวนอน และเป็นการที่สังคมหนึ่งยอมรับวัฒนธรรมของสังคมอื่น โดยฝ่ายรับวัฒนธรรมใหม่และละทิ้งวัฒนธรรมของตัวบางส่วนทำให้เกิดการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม (สุพัตรา, สุภาพ 2537:33)

Copyright by Mahidol University

แนวคิดเรื่องการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม (Acculturation)

การที่มนุษย์เราได้ติดต่อสัมพันธ์กันย่อมมีการแลกเปลี่ยนด้านวัฒนธรรม เมื่อสังคมหนึ่งยอมรับวัฒนธรรมจากอีกสังคมหนึ่งเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตน ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมโดยลักษณะเช่นนี้เรียกว่า การสังสรรค์ระหว่าง วัฒนธรรม

การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมมีกระบวนการ 2 ทางคือ การที่วัฒนธรรมจากกลุ่มหนึ่งถ่ายทอดกระจายไปสู่กลุ่มอื่น เรียกว่า "การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม" (Culture Diffusion) กับการรับเอา เรียกว่า "การยืมวัฒนธรรม" (Culture Borrowing) การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมจะเป็นไปได้มาก ถ้าหากสังคมหนึ่งมีวัฒนธรรมที่สูงกว่า และมีกำลังอำนาจทางการปกครองมากกว่า เช่น สังคมที่เป็นฝ่ายรุกรานชนะสังคมอื่น การสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมย่อมเกิดขึ้นได้ ถ้าทั้งสองสังคมมีการติดต่อสัมพันธ์กัน ทั้งนี้เพื่อจะได้เข้าใจและอยู่ร่วมกันได้เพื่อปรับตัวในการอยู่ร่วมกัน (ณรงค์ เส็งประชา, 2532:43)

แนวคิดเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Assmilation)

การผสมผสานทางวัฒนธรรมเป็นรูปแบบหนึ่งของการติดต่อระหว่างวัฒนธรรมที่เป็นผลมาจากการที่ปัจเจกชนหรือกลุ่มคนกลุ่มต่าง ๆ แทนที่วัฒนธรรมของตัวเองโดยวัฒนธรรมอื่น ๆ ตัวอย่าง เช่น นักศึกษาไทยในอเมริกา ถ้าหากการติดต่อกับวัฒนธรรมอเมริกันมีไปเรื่อย ๆ การแต่งงานข้ามวัฒนธรรมอาจเกิดขึ้น ได้มีผู้วิจัยเรื่องการแต่งงานข้ามเชื้อชาติระหว่างชาวไทยและอเมริกันในประเทศอเมริกาพบว่านักศึกษาหญิงไทยแต่งงานกับชายอเมริกันมากกว่าชายไทยแต่งงานกับหญิงอเมริกัน และหญิงไทยที่มีการศึกษาปรับตัวและรับวัฒนธรรมอเมริกันได้เร็วกว่าหญิงไทยที่แต่งงานกับทหารอเมริกัน นอกจากการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมแล้ว อาจมีการเปลี่ยนสัญชาติและการกระทำอื่น ๆ ที่ทำให้กระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมเกิดเร็วขึ้น กระบวนการผสมผสานจะเกิดขึ้นเหมือน ๆ กัน ถึงแม้ว่าปัจจัยที่ช่วยเสริมหรือช่วยกีดกันกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมจะแตกต่างกันไปตามสถานการณ์ต่าง ๆ กระบวนการดังกล่าวจะเกิดขึ้นได้ในระดับวัฒนธรรมย่อยด้วย (งามพิศ สัตย์สงวน 2532:48-49)

อุดม หนูทอง (2531:1-2) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านว่าดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ชาวบ้านได้สร้างสรรค์ขึ้นจากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมแต่ละถิ่น เป็นมรดกที่ชาวบ้านในท้องถิ่น นั้น ๆ สั่งสมสืบทอด ปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมตามสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนไป วิธีการสืบทอดเป็นอย่างชาวบ้านคือ อาศัยการบอกเล่า จดจำ เลียนแบบ ดนตรีและการละเล่น พื้นบ้านจึงเป็น

Copyright by Mahidol University

ส่วนหนึ่งของชีวิตและเป็นชีวิตจิตใจของชาวบ้าน การศึกษาดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านจึงเป็นการศึกษาชาวบ้านและ ความหมายที่วัฒนธรรมส่วนนี้มีต่อพวกเขา

ลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน

1. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านเป็นมรดกร่วมกันของกลุ่มชน ชาวบ้าน โดยชาวบ้านและเพื่อชาวบ้านนั่นคือ ชาวบ้านเป็นต้นคิด เป็นผู้เล่น เป็นผู้สืบทอด และเพื่อสนองความต้องการของชาวบ้านเป็นหลัก

2. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิด ถ่ายทอดโดยการบอกเล่า การเลียนแบบ ดำรงอยู่ด้วยการจดจำและการปฏิบัติต่อกันมา

3. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านมีความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา สอดคล้องกับพื้นฐานการดำรงชีพ และความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน

4. ใช้ภาษาถิ่น ฉันทลักษณ์ ท่วงทำนอง ลีลา ของเฉพาะท้องถิ่นเป็นรูปแบบในการแสดงออก

5. ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านย่อมมีการเปลี่ยนแปลงผสมผสานกับดนตรีและการละเล่นของชนกลุ่มอื่น ๆ ตลอดจนวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตราบใดที่ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านนั้นยังคงรักษาเอกลักษณ์ไว้ได้ก็ยังถือว่า ดนตรีและการละเล่นพื้นเป็นมรดกวัฒนธรรมพื้นบ้านของกลุ่มชนนั้น

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (253:109) ได้กล่าวถึง ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ว่ามีเอกลักษณ์ที่เด่นชัดคือ ถือเอาจังหวะเป็นเอก ส่วนทำนองเพลงเป็นเพียงช่วยสอดเสริม เครื่องดนตรีที่เป็นของพื้นบ้านพื้นเมืองจริง ๆ จึงเป็นเครื่องที่ให้จังหวะแทบทั้งสิ้น การบรรเลงก็มีขึ้นเพื่อประกอบการละเล่นพื้นเมืองเป็นส่วนใหญ่ ที่เป็นการบรรเลงหรือประโคมล้วน ๆ มีแต่กาหลอ ซึ่งประโคมในงานศพและการประโคมโพน ฆ้อง กลองในประเพณีลากพระ ลีลาของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้มีจังหวะกระชั้นหนักแน่น เฉียบขาด เร้ารุกมากกว่าความอ่อนหวานเนิบช้า ลีลาเช่นนี้สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาดและค่อนข้างแข็งกร้าว เครื่องตีที่ใช้เป็นหลักมีทับ กลอง โพน ปืด โหม่ง ฆ้อง ฉิ่ง กรับ และแตระ (คล้ายกรับพวง) เครื่องตีที่รับมาจากมลายูคือ ทน (กลองแขก) รำมะนา ส่วนเครื่องตีที่นิยมกันเฉพาะกลุ่มไทยมุสลิมมีกลองบานอ กรือโต๊ะ (ทั้ง 2 ชนิดนี้เป็นเครื่องตีแข่งขันกันเพื่อนันทนาการโดยตรง จึงจัดเป็นดนตรีโดยอนุโลม) เครื่องดีด สี ตี เป่า ที่เป็นของพื้นเมืองแท้ ๆ ไม่มีนอกจากดนตรีของพวกซาไก ซึ่งทำขึ้นจาก ปล้องไม้ไผ่สำหรับดีดที่รับมาจากมลายู คือ รีบับ (Rebab) หรือรือบะ คล้ายซอสามสาย แต่มีเพียง 2 สาย นิยมใช้ในวงดนตรี

Copyright by Mahidol University

มะโย่ง วายังยาวอ เป็นต้น นอกจากนี้ก็มีซอที่รับรับไปจากภาคกลาง ใช้ประกอบดนตรีหนังตะลุงและโนรา

เครื่องเป่ามีแต่ปี่ ซึ่งขนาดใกล้เคียงกับปี่ในมากที่สุด ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุง และมโนราห์เป็นสำคัญจากคำบอกเล่าว่าสมัยก่อนการเป่าปี่จะเน้นที่จังหวะมากกว่าทำนอง คนเป่าปี่ต้องคอยฟังเสียงทับเสียงกลอง ต้องเป่าทอดเสียง หรือหดเสียงตามจังหวะทับและกลอง และจะหยุดเมื่อใดก็ได้แล้วแต่เสียงทับกำหนด ไม่พบทำนองเพลงปี่ที่เป็นของพื้นเมืองแท้ ๆ ที่มีอยู่ล้วนเป็นเพลงไทยเดิมอย่างภาคกลาง และเป็นเพียงการสอดเสริม การเป่าปี่เป็นทำนองเพลงจึงอาจเกิดขึ้นชั้นหลัง มีอีกชนิดหนึ่งก็คือ ปี่ห้อหรือปี่อ้อ ซึ่งรับมาจากมลายูใช้ประกอบการละเล่นที่รับมาจากมลายู เช่น สิละ กาหลอ เป็นต้น

การเล่นดนตรีของภาคใต้ไม่มีการเล่นเดี่ยวจะต้องเล่นประกอบกันเป็นวงหรือไม่ก็ต้องมีการร้องขับหรือร่ายรำประกอบ เช่น เพลงบอก โนรา หนังตะลุง ลิเกป่า โต๊ะครึม เป็นต้น การสำเริงอารมณ์เฉพาะตนมีแต่การขับบทกลอนหรือผิวปาก การเป่าปี่หรือขลุ่ยเล่นคนเดียวอย่างที่ชาวภาคอื่นเป่านั้น จะพบก็แต่เฉพาะการฝึกซ้อม หรือการทบทวนเท่านั้น จึงนับได้ว่าการดนตรีของภาคใต้เป็นสื่อประสานความสามัคคีของชาวบ้านประเภทหนึ่งเพราะต้องเล่นประสมวง

สงัด ภูเขาทอง (2532:115-118) ได้กล่าวถึง ศิลปวัฒนธรรมของชาวไทยภาคใต้ ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ภาคใต้ตอนบนเป็นกลุ่มชาวไทยที่นับถือศาสนาพุทธกับภาคใต้ตอนล่างเป็นกลุ่มชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม ชาวไทยภาคใต้ทั้งสองส่วนจะมีลักษณะด้าน ศิลปวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น ดนตรีภาคใต้ตอนบนซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีของภาคใต้ ดนตรีทางภาคใต้มีลักษณะเป็นดนตรีพื้นเมืองมาก คือทำนอง มีลักษณะเป็น "ลำนำ" มากกว่าเป็นทำนอง มีลักษณะคล้ายทำนองสวด ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากดนตรีพื้นเมืองของภาค อื่น ๆ เช่น ภาคเหนือ อีสานเหนือ อีสานใต้ ที่มีลักษณะเป็นทำนองค่อนข้างชัดเจน เสียงดนตรีของเพลงภาคใต้ตอนบนจะมีเสียงของภาษาพูดปนอยู่มาก ยากที่จะบันทึกเสียงตามตัวโน้ตดนตรีให้ตรงกับเสียงดนตรีแท้ ๆ สิ่งสำคัญหรือลักษณะเด่นของเพลงภาคใต้ถ้อยคำสำนวนที่ร้อยกรอง ออกมาผสมกับรูปแบบทางฉันทลักษณ์ที่แตกต่างกัน ให้สำนวนกลองของเพลงภาคใต้งดงามมาก ดนตรีภาคใต้จึงได้ว่าเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน บทเพลงที่กล่าวถึงคือเพลงมโนห์รา เพลงกำพรัด เพลงบอกและเพลงหนังตะลุง หากเปรียบเทียบทำนองเพลงของภาคใต้กับทำนองเพลงของ ชาวไทยมุสลิมก็จะมีความแตกต่างกันมาก เพลงของชาวไทยมุสลิมไม่ว่าจะเป็นเพลงของชาวมลายูหรือชาวชวายังมีลักษณะทำนอง

Copyright by Mahidol University

ที่แท้จริง แม้แต่เสียงสวดแขก ชาวมุสลิมมีการสวดวันละ 5 เวลา แต่ละเวลาจะมีการตีกลองที่แขวนไว้ตามหอคอยให้ดังเป็นสัญญาณก่อนแล้วจะมีผู้ขึ้นไปป่องปากตะโกนร้องเป็นทำนองเพลงด้วยเสียงที่เยือกเย็นไพเราะ เป็นการบอกกล่าวให้พี่น้องชาวมุสลิมทำพิธีสวด ทำนองที่ว่านี้ผิดไปจากทำนองเพลงภาคใต้ตอนบนมาก ด้วยเหตุนี้ทำนองเพลงภาคใต้ตอนบนบันทึกเสียงด้วยตัวโน้ตดนตรีไม่ว่าจะเป็นโน้ตไทยหรือโน้ตสากลให้มีเสียงตรงกับเสียงเดิมได้ยาก เพราะนอกจากจะคล้ายกับทำนองสวดแล้วยังมีสำเนียงพูดเป็นภาษาท้องถิ่นปนอยู่

7.2.1 เอกสารและงานวิจัยที่ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงรองเง็ง

เอกสารและงานวิจัยที่ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงรองเง็ง มีดังต่อไปนี้

เอกสารด้านประวัติความเป็นมาของรองเง็งในจังหวัดปัตตานี (มัลลิกา คณานุรักษ์ 2525 : 6) ได้ให้ความหมายคำว่า "รองเง็ง" เป็นคำที่มาจากภาษาชวา ซึ่งเป็นการเต้นรำแบบหนึ่งในสิงคโปร์ ชวา และ มลายู ลีลาการเต้นคล้ายศิลปะแบบตะวันตก มีผู้สันนิษฐานว่าชาวโปรตุเกส หรืออาจเป็นชาวสเปนซึ่งได้เดินทางไปค้าขายในชวา ได้จัดงานรื่นเริงในวันปีใหม่และมีการเต้นรำกัน ชาวพื้นเมืองได้ไปชมก็เกิดความสนใจได้นำมาฝึกซ้อมบ้าง แต่ได้ดัดแปลงใช้เพลงพื้นเมืองแทน และเรียกชื่อใหม่ว่า การเต้นรองเก็ง ซึ่งต่อมาเพี้ยนเป็นรองเง็ง รองเง็งได้เข้ามาแพร่หลายที่เมืองปัตตานี โดยชายหนุ่มชื่อ ญัง ซึ่งเคยอยู่กับคณะละครบังสาวันที่สิงคโปร์ และแตกวงมาอยู่ที่เมืองปัตตานี พระยาพิพิธเสนามาตย์ฯ เจ้าเมืองยะหริ่ง ได้ชวนให้นายญังมาอยู่ในวัง เมืองยะหริ่ง และเป็นผู้เล่นไวโอลินและฝึกซ้อมการเต้นรองเง็งให้แก่เด็กสาวในวัง ตั้งแต่สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2439 - 2449)

ประพันธ์ เรืองณรงค์ (2523 : 137 - 139) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของรองเง็งว่าลักษณะของการเต้นรองเง็ง ซึ่งดูคล้ายศิลปวัฒนธรรมตะวันตก มีผู้สันนิษฐานว่าชาวโปรตุเกสหรือชาวสเปนได้นำมาเผยแพร่ในชวาและมลายูก่อนเมื่อถึงวัน รื่นเริงพวกจะเต้นรำอย่างสนุกสนาน เช่น เพลงลาฆูดูวอ เป็นเพลงที่ไพเราะชาวเมืองเกิดความสนใจและได้ฝึกซ้อม จนกระทั่งเกิดศิลปะรองเง็ง ส่วนรองเง็งในประเทศไทยนิยมเต้นกันในบ้านขุนนางหรือเจ้าเมือง ในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่น บ้านรายายะหริ่ง ก่อนสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง มีหญิงสาวซึ่งเป็นข้าทาสบริวารได้ฝึกรองเง็ง เพื่อไว้ต้อนรับแขกในงานรื่นเริงหรืองานพิธี ต่อมารองเง็งได้แพร่หลายสู่ชาวบ้าน โดยอาศัยการแสดงมะโย่ง เมื่อมีการพักจะมีการสลับฉากด้วยการเต้นรองเง็ง เมื่อดนตรีขึ้นเพลงรองเง็ง ฝ่ายหญิงที่แสดงมะโย่ง ลุกขึ้นจับ

Copyright by Mahidol University

คู่เต้นกันเอง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานจึงเชิญผู้ชมผู้ชายเข้าร่วมวงด้วย เป็นที่ถูกใจชาวบ้าน ต่อมามีการตั้งคณะรองเง็งรับจ้างเล่นในงาน

สถาพร ศรีสัจจัง (2533 : 45) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็งไว้ว่า การศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของรองเง็ง ซึ่งแพร่หลายอยู่ในเขตพื้นที่ภาคใต้ตอนล่าง มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปแต่ละพื้นถิ่น เช่น รองเง็ง หล้อแหล็ง รองเง็งตันหยง หรือเพลงตันหยง โดยสรุปไว้ว่าการละเล่นชนิดนี้มีที่มาจากหมู่เกาะชวา โดยดัดแปลงจากการเต้นรำของชาวโปรตุเกส ต่อมาการละเล่นรองเง็งได้แพร่กระจายเข้าสู่ภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทย โดยเข้ามาสองทาง คือ ทางหนึ่งชนชั้นสูง ในเขต 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล เป็นผู้นำเข้ามาเพื่อจัดการแสดงในวังของตน อีกทางหนึ่ง คือ ชาวบ้านตามหมู่เกาะในทะเลอันดามัน แถบจังหวัดภูเก็ต พังงา และกระบี่ เป็นผู้รับเข้ามา

เสาวลักษณ์ เสียงประสิทธิ์ (2535 : 13) ได้ศึกษาวัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงรองเง็งของจังหวัดสตูล ได้ให้ข้อสรุปไว้ว่า การละเล่นรองเง็งในจังหวัดสตูลมีลักษณะการผสมผสานระหว่างเพลงพื้นบ้านและการเต้นรำพื้นบ้าน การละเล่นประเภทนี้มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น ในเขตจังหวัดริมทะเลฝั่งตะวันตกส่วนล่างของภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต เรียกว่ารองเง็งตันหยง หรือเพลงตันหยง หรือหล้อแหง็ง ในบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง "ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน" ทรงเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า "รองเกง" ผู้วิจัยได้ศึกษาวัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงซึ่งมีวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ สอดแทรกอยู่เป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของกลุ่มชนเจ้าของบทเพลง ทำให้ทราบแนวความคิด ความรู้ ความเชื่อ ที่ส่งผลต่อพฤติกรรมการแสดงออกในรูปแบบของการดำเนินชีวิตหลาย ๆ ด้าน สิ่งเหล่านี้ไม่สามารถหาคำตอบได้ด้วยการซักถาม แต่จะแสดงออกในบทเพลง เช่น ความเชื่อในไสยศาสตร์ ความเชื่อเรื่องโชคชะตาและความฝัน

สถาพร ศรีสัจจัง (2529 : 126 - 129) ศึกษาสารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยง : ศึกษากรณีจังหวัดตรัง ได้ข้อสรุปว่าการเล่นรองเง็งตันหยงหรือหล้อแหง็งในจังหวัดตรัง มีการเล่นมา ยาวนานประมาณ 80 - 100 ปี เป็นอย่างน้อย โดยได้รับรูปแบบการเล่นจากชาวไทยมุสลิมแถบริมทะเลเขตจังหวัดกระบี่ ได้แก่ อำเภอเกาะลันตา อำเภอคลองท่อม และหมู่เกาะต่าง ๆ ในย่านนั้น โดยที่ชาวไทยมุสลิมในเขตจังหวัดกระบี่ได้รับรูปแบบการเล่นมาจากชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูในเขตประเทศมาเลเซียปัจจุบันอีกทอดหนึ่ง การเล่นรองเง็งตันหยงเป็นการเล่นที่มีท่าเต้นกับบทร้อง กลุ่มคนไทยมุสลิมที่นิยมการละเล่นรองเง็ง จะ

Copyright by Mahidol University

รวมตัวจัดตั้งเป็นคณะรองเง็งตันหยงคณะหนึ่งจะมีประมาณ 4 - 12 คน มีนายโรงคนหนึ่ง นักดนตรีอย่างน้อย 3 คน สำหรับ ตีรำมะนา 2 คน สีไวโอลิน 1 คน หรืออาจจะมีเพิ่มอีก 2 คน สำหรับตีฉิ่งและฆ้อง นอกนั้นเป็นนางรำซึ่งได้รับการฝึกหัดให้รำในจังหวะ ต่าง ๆ จนคล่อง พร้อมกับหัดร้องกลอนทั้งที่เป็นคำเรียน คือที่จำสืบต่อกันมาและหัดแต่งขึ้นมาใหม่ ส่วนใหญ่ชาวคณะรองเง็งตันหยงจะเป็นเครือญาติหรือเป็นคนหมู่บ้านเดียวกัน เพื่อความสะดวกในการซ้อมและการรวมตัวเมื่อมีผู้มาติดต่อไปแสดง รองเง็งตันหยงสามารถเปิดแสดงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่ปกติมักจะเล่นในงานมงคลมากกว่า

สุภา วัชรสุขุม (2530 : 25 - 27) ได้ศึกษาเรื่องรองเง็ง นาฏศิลป์ภาคใต้ ได้ข้อสรุปว่า รองเง็งเป็นศิลปะการเต้นรำที่นิยมแสดงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ บริเวณจังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาส การเต้นรองเง็งประกอบด้วยผู้เต้นชาย-หญิง เป็นคู่กัน ส่วนจำนวนคู่ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ แต่ที่นิยมกันไม่ต่ำกว่า 5 คู่ ชาย-หญิงฝ่ายละ 5 คน เข้าแถวแยกกันเป็นแถวตอน ท่าเต้นเมื่อดนตรีขึ้นเพลงทุกเพลง ชาย-หญิงจะสลาม (การทักทาย) ลีลาท่าเต้นจะเคลื่อนไหวทั้งมือและเท้า และลำตัวอย่างนิ่มนวล เพลงรองเง็งทั้งหมดแต่ละเพลงประจำไม่ปะปนกัน ผู้เต้นจะต้องจำเพลงให้ได้และฟังเพลงให้ออกว่าเพลงไหนใช้ท่าเต้นอย่างไร จุดเด่นการเต้นได้แก่การเปลี่ยนจังหวะช้า-เร็ว ของเพลงประกอบการเต้นที่ใช้เครื่องดนตรี คือ ไวโอลิน แมนโดริน แอคคอเดี้ยน รำมะนาและฆ้อง

Copyright by Mahidol University

บทที่ 2

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ภูมิหลังของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ภาคใต้เป็นดินแดนที่มีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์อันยาวนาน หลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์หลายอย่างชี้ให้เห็นว่า ดินแดนในภาคใต้มีความเจริญทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมมาช้านาน ประกอบกับสภาพภูมิศาสตร์ที่เอื้ออำนวยให้ภาคใต้เป็นเส้นทางข้ามคาบสมุทรของชนต่างชาติมาแต่อดีต และยังเป็นศูนย์กลางในการค้าของเอเชียอาคเนย์มาตั้งแต่โบราณ เป็นแหล่งติดต่อค้าขายระหว่างอินเดียและจีน การเข้ามาของชนชาติต่าง ๆ โดยเฉพาะชาวอินเดีย ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรี และการละเล่นถูกนำเข้ามาเผยแพร่ด้วย และชาวภาคใต้คงจะรับไว้ส่วนหนึ่ง ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรีถูกถ่ายโยงสืบทอดปรับเปลี่ยนจนเป็นดนตรีของชาวบ้านภาคใต้ ดังจะสังเกตได้จากท่วงทำนองลีลาของดนตรีโนรา โดยเฉพาะอย่างยิ่งลีลาของทับซึ่งมีเค้าอิทธิพลจากอินเดีย

การติดต่อสัมพันธ์กับชาวมลายูก็มีผลต่อพัฒนาการด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เช่นกัน ภาคใต้กับชวามลายูได้ติดต่อกันมาโดยตลอด แต่ส่วนใหญ่ในช่วงตอนต้นเป็นความสัมพันธ์ทางการเมืองและการสงคราม เมื่อชวามลายูรวมทั้งชาวภาคใต้ตอนล่างบางส่วนเปลี่ยนจากนับถือศาสนาพุทธมานับถือศาสนาอิสลาม จึงเกิดใยสัมพันธ์กันทางศาสนาอีกทางหนึ่ง และหากจะพิจารณากันถึงพื้นฐานทางเชื้อชาติและภาษาแล้ว ชาวภาคใต้ตอนล่างคือจังหวัดชายแดนไทย-มาเลเซียในปัจจุบัน ส่วนหนึ่งมีเชื้อสายมลายูและพูดภาษามลายู เช่นเดียวกับที่ประเทศมาเลเซียแถวรัฐทางตอนเหนือมีชาวมลายูเชื้อสายไทยอยู่ไม่น้อย สภาพเช่นนี้ทำให้วัฒนธรรมด้านดนตรีในเขตพื้นที่ดังกล่าวของทั้งสองประเทศมีลักษณะร่วมกัน และหากจะกล่าวเฉพาะดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ในแถบนั้น ก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นดนตรีพื้นบ้านแบบชวา-มลายู

ความสัมพันธ์ระหว่างภาคใต้กับภาคกลางนับว่ามีความสัมพันธ์อันยาวนาน เมืองนครศรีธรรมราชซึ่งเคยเป็นศูนย์กลางของภาคใต้ และมีความเจริญทางศิลปะการแสดงและดนตรีจนได้ชื่อว่า “เมืองละคอน” ก็เคยมีอิทธิพลด้านศิลปะการแสดงและดนตรีต่อภาคกลาง

Copyright by Mahidol University

ในบางสมัย เช่น สมัยธนบุรี (พระเจ้าตากสินมหาราช โปรดให้นำละครขึ้นไปจากเมืองนครศรีธรรมราชไปฝึกละครที่กรุงธนบุรี) ขณะเดียวกันก็รับอิทธิพลจากภาคกลางมาด้วย เช่น รับปี่นอก ซอด้วง ซออู้ เข้ามาใช้จนเป็นดนตรีหลักอย่างหนึ่ง (อุดม หนูทอง 2532 : 316)

ในส่วนของทำนองหรือเพลงที่บรรเลงโดยใช้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จะไม่พบเพลงที่บ่งบอกได้ว่าเป็นของภาคใต้แท้ ๆ เพลงทั้งหลายมักจะรับเอามาจากชวาและมลายู หรือไม่ก็จากภาคกลาง แม้เพลงบางส่วนจะมีชื่อเป็นไทยถิ่นใต้ เช่น เพลงของกาหลอ แต่ก็บรรเลงโดยใช้ดนตรีที่ใช้ในกลุ่มวัฒนธรรมชวา-มลายู นอกจากนี้ในช่วงหลังเมื่อชาติตะวันตกเข้ามา ดนตรีของกลุ่มชน ดังกล่าวก็เข้ามามีบทบาทต่อชาวบ้าน โดยชาวบ้านรับไวโอลินมาใช้บรรเลงประกอบการเต้นรองเง็ง ซัมเปง เป็นต้น จึงกล่าวได้ว่า พัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อยู่ในรูปการรับดนตรีจากกลุ่มชนอื่นเข้ามาปรับใช้เป็นส่วนใหญ่ แต่ก็สามารถสร้างเอกลักษณ์ของตนได้โดยการประสมประสานกับดนตรีพื้นบ้านดั้งเดิม ใช้จังหวะลีลาของของท้องถิ่นและให้บรรยากาศแบบท้องถิ่น

บทบาทของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน กิจกรรมด้านต่าง ๆ ของสังคมจะมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะสังคมชนบทดนตรีพื้นบ้านมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านภาคใต้ดังต่อไปนี้

1. เป็นเครื่องบันทนาการสำหรับชาวบ้าน

ดนตรีมีส่วนช่วยผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน ซึ่งมีบทบาทประกอบอยู่ในรูปของการละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน

2. เป็นเครื่องบวงสรวงและติดต่อสื่อสารกับอำนาจเร้นลับ

สังคมภาคใต้ในอดีตและสังคมชนบทในปัจจุบัน ชาวบ้านส่วนใหญ่ยังเชื่อเรื่องภูตผี วิญญาณ และอำนาจเร้นลับต่าง ๆ ชาวบ้านจึงต้องติดต่อกับสิ่งเร้นลับเหล่านั้น เพื่อทำให้ถูกใจ ดนตรีพื้นบ้านที่มีบทบาทเช่นนี้ ได้แก่ มะตือรี ที่เล่นในหมู่ชาวไทยมุสลิม และโต๊ะครึมที่เล่นในหมู่ไทยพุทธ

3. เป็นสัญญาณบอกข่าวสาร

ชาวบ้านภาคใต้ใช้เครื่องดนตรีเป็นสัญญาณ เช่น การประโคมฟืดและประโคมโฟนเป็นสัญญาณอกกล่าวแก่ชาวบ้านว่า วัดที่ประโคมฟืดหรือโฟนมีการทำเรือพระเพื่อใช้

Copyright by Mahidol University

ในเทศกาลชักพระ เสียงประโคมที่ชาวบ้านได้ยินจะบอกเตือนให้ชาวบ้านระลึกถึงเทศกาลสำคัญนี้ มีการเตรียมข้าวของทำบุญและชาวบ้านบางส่วนจะช่วยเหลือทำเรือพระ

4. เป็นเครื่องเสริมสร้างความสามัคคี

ดนตรีพื้นบ้านมีส่วนช่วยเสริมสร้างความสามัคคี เช่น กรือโต๊ะ และบานอ เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ถือว่าเป็นสมบัติของหมู่บ้าน ชาวบ้านจะร่วมกันทำขึ้นมาเพื่อใช้สำหรับการแข่งขันและเพื่อเล่นสนุกร่วมกัน เมื่อมีการแข่งขันชาวบ้านจะช่วยกันแบกหามช่วยให้กำลังใจแก่ผู้เล่น การชนะถือว่าเป็นเกียรติกับหมู่บ้าน

ลักษณะเด่นของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2532 : 109) กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ว่า ลีลาของดนตรีพื้นบ้านมีจังหวะกระชั้น หนักแน่น เฉียบขาด เร้ารุกมากกว่าความอ่อนหวานเนิบช้า ลีลาเช่นนี้สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวภาคใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาด และค่อนข้างแข็งกร้าว

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีลักษณะเด่น คือ

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทตีเป็นหลัก ส่วนเครื่องเป่าและเครื่องสีเป็นเพียงเครื่องดนตรีที่ช่วยเสริมให้เกิดความไพเราะ

ลีลาของดนตรี เน้นลีลาจังหวะมากกว่าท่วงทำนอง โดยเฉพาะนิยมจังหวะเร็วและปานกลางมากกว่าจังหวะช้า จึงทำให้มีลีลาจังหวะที่หนักและเร้าใจ

ลักษณะการบรรเลง การบรรเลงแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ การบรรเลงเดี่ยว และการบรรเลงประสมวง ในการบรรเลงเดี่ยวเป็นการประโคมเพื่อให้เกิดความครึกครื้นในเทศกาลต่าง ๆ ตลอดจนการบรรเลงแข่งขันประชันกัน ส่วนการบรรเลงประสมวงส่วนใหญ่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงและประกอบพิธีกรรมและบรรเลงเพื่อความบันเทิง

วัตถุประสงค์ในการบรรเลง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงอย่างเด่นชัด คือ บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม และบรรเลงเพื่อความบันเทิง

กล่าวโดยสรุปได้ว่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้พัฒนาขึ้นจากการติดต่อกับภาคกลาง อินเดีย ชวา มลายู และชาติตะวันตก เป็นดนตรีที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง ประกอบพิธีกรรม ดนตรีมีลักษณะเด่นโดยแบ่งออกเป็นดนตรีของกลุ่มไทยพุทธ กลุ่มไทยมุสลิม และชนกลุ่มน้อย คือ พวกซาไกและชาวเล สำหรับพวกซาไกเป็นชนผ่าหนึ่งอาศัยอยู่บริเวณตอนกลาง

Copyright by Mahidol University

แถบป่าเขาของคาบสมุทรภาคใต้ในเขตจังหวัดตรัง พัทลุง สตูล ยะลา และนราธิวาส ส่วนพวกชาวเลอาศัยอยู่บริเวณชายฝั่งทะเลและตามหมู่เกาะต่าง ๆ บริเวณฝั่งทะเลทางตะวันตกตั้งแต่บริเวณตอนใต้ของพม่า จังหวัดระนอง พังงา ภูเก็ต กระบี่ ตรัง และสตูลไปถึงเขตมาเลเซีย

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีลักษณะเฉพาะตัวอันเนื่องมาจากสภาพภูมิศาสตร์ภาคใต้ สภาพเศรษฐกิจและสังคม ดินฟ้าอากาศร้อนจัด ฝนตกชุกชุม สมมรสุมแรง สิ่งเหล่านี้ส่งอิทธิพลให้ชาวภาคใต้มีอุปนิสัยแข็งกร้าว บึกบึน เหตุเหล่านี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การละเล่นพื้นบ้าน ภาคใต้เด่นที่การสื่อความคิดและความรู้สึกด้วยภาษาที่ขับร้องเป็นกลอน เน้นที่ลำนำและจังหวะ จึงทำให้ดนตรีที่จังหวะลีลามากกว่าทำนอง ส่วนดนตรีที่บรรเลงประกอบการละเล่นพื้นบ้านในปัจจุบันได้พัฒนารูปแบบไปตามความเจริญของสังคมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น ดนตรีประกอบการแสดงโนรา และหนังตะลุง

2.1 เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สามารถจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ประเภท คือ เครื่องดีด เครื่องสี เครื่องตี และเครื่องเป่า ซึ่งจะกล่าวถึงลักษณะและหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ดังนี้

1. เครื่องดีด

ดนตรีพื้นบ้านประเภทเครื่องดีดไม่มีปรากฏว่าเป็นของชาวภาคใต้ นอกจากดนตรีของพวกซาไก ซึ่งทำขึ้นจากปล้องไม้ไผ่

Copyright by Mahidol University

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2532 : 113) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีซาไกว่า "เครื่องดนตรีของพวกซาไกมีทั้งใช้ดีดหรือเคาะ และใช้ตบหรือตี"

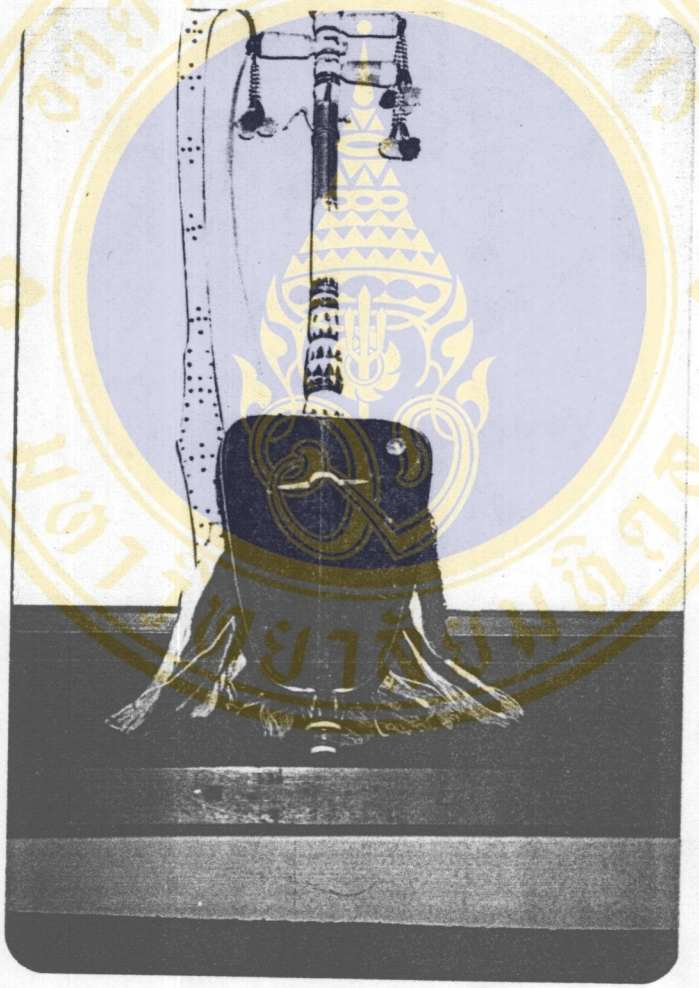
ภาพที่ 2.1 : เครื่องดนตรีซาไก
สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

2. เครื่องสี

ซอรีบับ (Rebab) หรือรือบะหรือฆือบะ

ซอรีบับเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี มีลักษณะคล้ายซอสามสาย ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมเพื่อรักษาคนไข้ หรือที่เรียกว่า "ดนตรีตือรี" ซึ่งพบได้ในหมู่บ้านไทยมุสลิมแถบจังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส



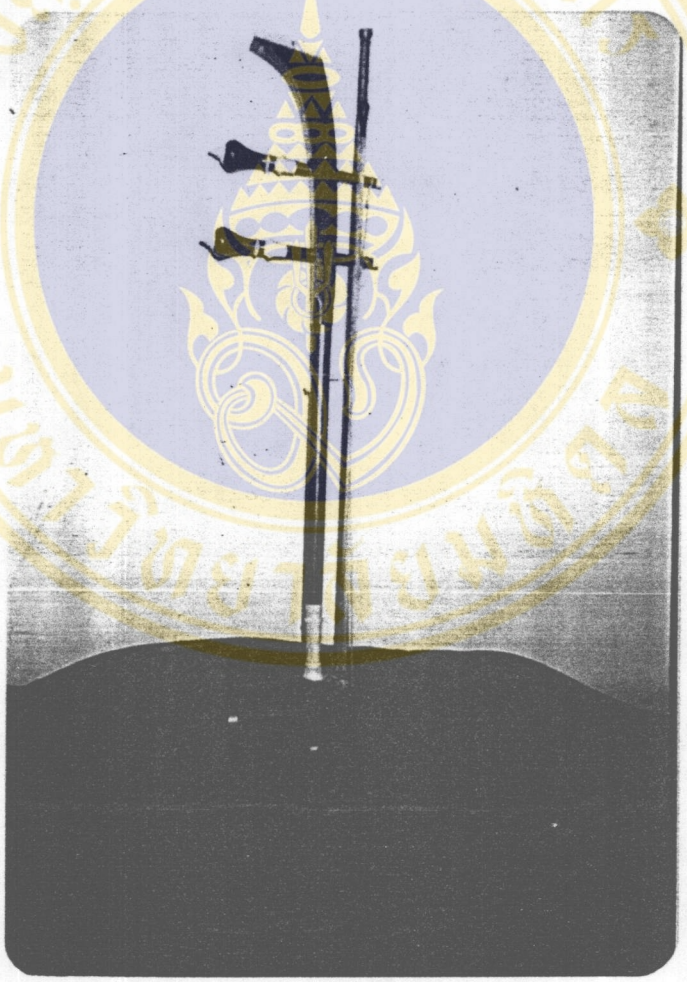
ภาพที่ 2.2 : ซอรีบับ

ภาพจาก รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, กุมภาพันธ์ 2539

Copyright by Mahidol University

ซอด้วง

ซอด้วงเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี คันซอและลูกบิดทำด้วยไม้ชิงชันยาวประมาณ 74 เซนติเมตร คันชักยางประมาณ 71 เซนติเมตร กระบอกซอยาวประมาณ 13.5 เซนติเมตร หน้าซอกว้างประมาณ 5.5 เซนติเมตร ขึงสายด้วยสายไหมพัน 2 สาย ซอด้วงมีเสียงเล็กและแหลมนิยมใช้บรรเลงคู่กับปี่ สำหรับประกอบการเล่นหนังตะลุงและโนรา



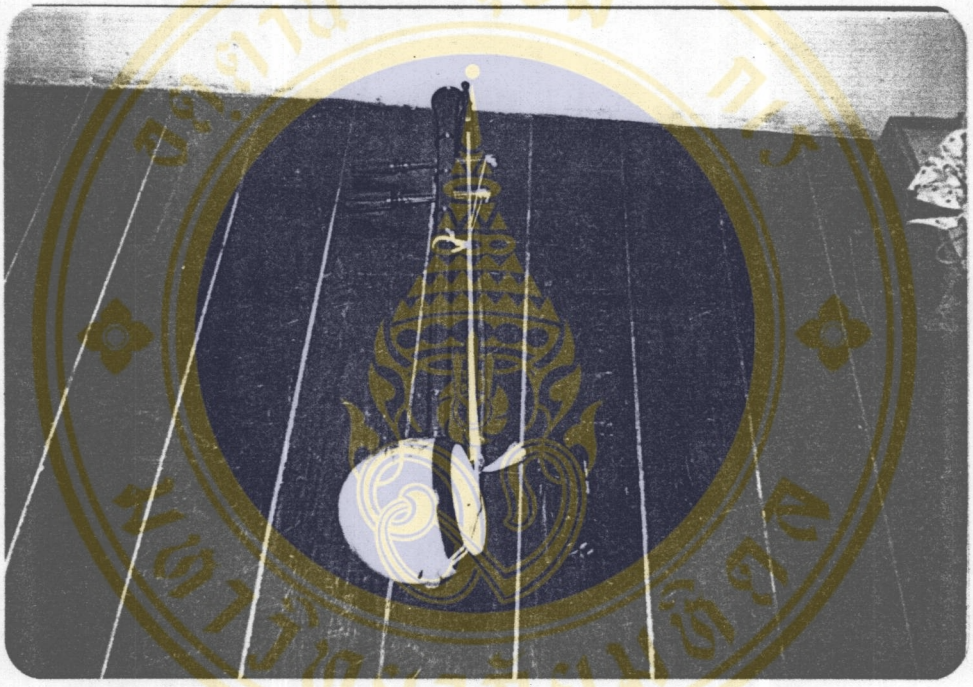
ภาพที่ 2.3 : ซอด้วง

ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

ซออู้

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี คันซอตลอดจนลูกบิดทำด้วยไม้ชิงชัน ยาวประมาณ 83 เซนติเมตร คันชักยาวประมาณ 70 เซนติเมตร กระโหลกซอยาวประมาณ 15 เซนติเมตร กระโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าว ขึงหนังหน้าซอด้วยหนังวัว กว้างประมาณ 13 เซนติเมตร ขึงสายด้วยสายไหมพัน 2 สาย เสียงซออู้จะเป็นเสียงล้อหรือขัดเสียงปี่และซอด้วง ใช้บรรเลงประกอบการเล่นหนังตะลุงและโนรา



ภาพที่ 2.4 : ซออู้

ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

3. เครื่องตี

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีเอกลักษณ์ที่เด่นชัด คือ การถือเอาจังหวะเป็นเอก เพราะฉะนั้นเครื่องดนตรีที่เป็นของพื้นบ้านจริง ๆ จึงเป็นเครื่องตีให้จังหวะแทบทั้งสิ้น เครื่องตีที่ใช้เป็นหลักมี ทับ กลอง โพน ปืด โหม่ง ฆ้อง ฉิ่ง กรับ และแตระ ส่วนเครื่องตีที่รับมาจากมลายู เช่น ทน รำมะนา ส่วนเครื่องตีที่นิยมกับเฉพาะกลุ่มไทยมุสลิมมี บานอ กรือโต๊ะ เป็นต้น

เครื่องตีแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

3.1 เครื่องตีขึงด้วยหนัง

Copyright by Mahidol University

3.2 เครื่องตีทำด้วยไม้

3.3 เครื่องตีทำด้วยโลหะ

3.1 เครื่องตีทำด้วยหนัง

3.1.1 ประเภทขึงหนังหน้าเดียว

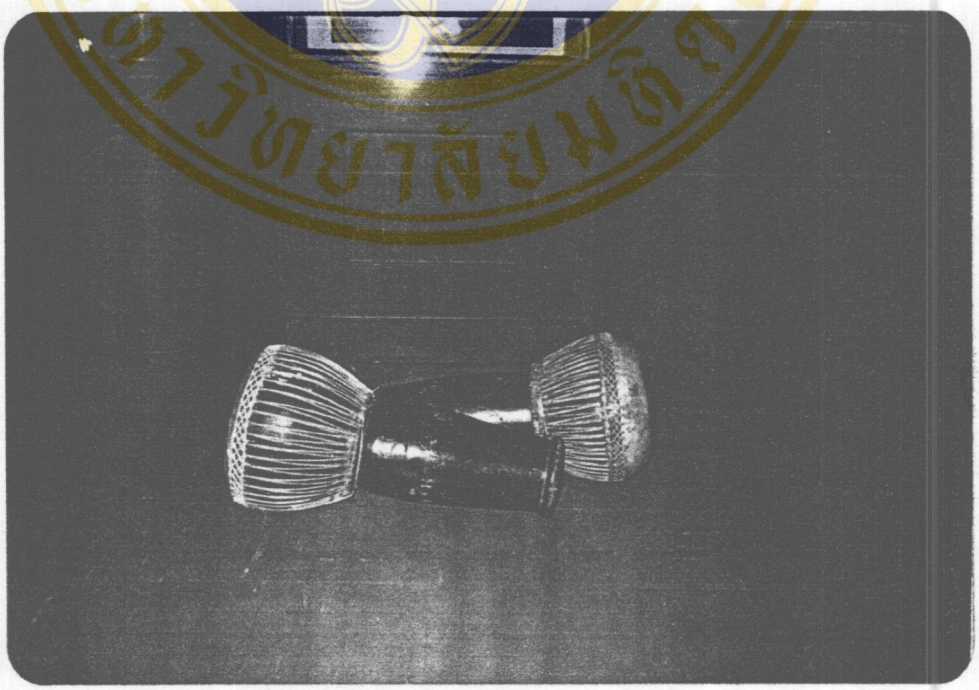
ทับ หรือโทนชาตรี นิยมขุดหรือกลึงด้วยไม้ขนุน หรือด้วยหนังค่าง หรือหนังสัตว์ที่มีความเหนียวและค่อนข้างเบา ตรึงหนังให้ตึงด้วยหวายหรือเอ็น ส่วนประกอบของทับมีดังนี้คือ ส่วนของหนังที่ใช้ตี เรียกว่า "หน้าทับ" ส่วนของหนังที่ขึงทาบบนไม้ซึ่งเป็นตัวทับอยู่รวมหน้าทับเรียกว่า "แก้มทับ"

ทับมีหลายขนาดตามวัตถุประสงค์ของการใช้คือ

ทับขนาดเล็ก มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้าทับประมาณ 5 นิ้ว ยาวประมาณ 15 นิ้ว ใช้บรรเลงประกอบการเล่นหนังตะลุง เรียกว่า "ทับหนังตลุง"

ทับขนาดกลาง มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้าทับประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 22 นิ้ว ใช้บรรเลงประกอบการเล่นโนรา เรียกว่า "ทับโนรา"

ทับขนาดใหญ่ มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้าทับประมาณ 12 นิ้ว ใช้บรรเลงประกอบการเล่นโต๊ะครึม



ภาพที่ 2.5 : ทับ

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

รำมะนา

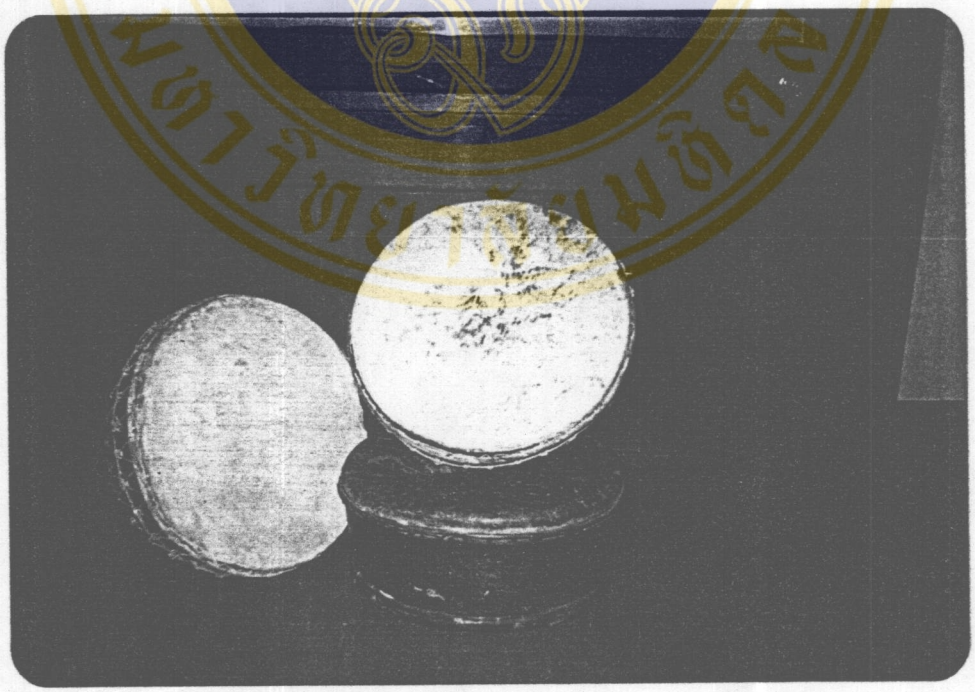
รำมะนา เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว มีขนาดตั้งแต่ขนาดใหญ่ ขนาดกลาง และขนาดเล็ก

ขนาดใหญ่ หน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 48 เซนติเมตร ยาวประมาณ 33 เซนติเมตร

ขนาดกลาง หน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 39 เซนติเมตร ยาวประมาณ 18.5 เซนติเมตร

ขนาดเล็ก หน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 29 เซนติเมตร ยาวประมาณ 16 เซนติเมตร

รำมะนา ใช้มือตีโดยจับให้หน้ากลองตั้งขึ้น ใช้เป็นหลักในการเล่นลิเกฮูลู หรือลิเกรำมะนา นอกจากนี้อาจใช้ประกอบการเล่นรองเง็ง รำวง มะโย่ง (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, บรรณาธิการ 2529 : 131)



ภาพที่ 2.6 : รำมะนา

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

บานอ

บานอ เป็นกลองขึ้นหนังหน้าเดียว รูปกลมแบนลักษณะคล้ายรำมะนา แต่ขนาดใหญ่กว่า คือ หน้ากลองมีเส้นผ่าศูนย์กลางราวหนึ่งฟุตครึ่ง หุ้มด้วยหนังควายหรือหนังวัว โดยใช้หวายตีทับตรึงหนังไว้คู่กับสลักไม้ ซึ่งฝังยึดหนังไว้โดยรอบ หน้ากลองนิยมเขียนลวดลายต่าง ๆ อย่างสวยงาม เวลาตีต้องวางบนขาตั้งให้ขนานกับพื้น ไม้ตีปลายด้านหนึ่งพันด้วยด้ายหรือยาง ปลายอีกด้านหนึ่งผูกเชือกทำเป็นบ่วงสำหรับคล้องมือคนตีใช้ตีแข่งขันและประโคมในงานพิธีต่าง ๆ (ไพโรจน์ ค้วงวิเศษ, 2535 : 13)

ภาพที่ 2.7 : บานอ

งานวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

3.1.2 ประเภทขึงหนังสองหน้า

กลองโนรา

กลองโนราหรือกลองชาตรี ลักษณะเกือบเป็นทรงกระบอก ตรงกลางป่องหัวท้ายเรียวเล็กน้อย ขนาดหน้ากลางเส้นผ่าศูนย์กลาง 10-12 นิ้ว ยาวประมาณ 12-14 นิ้ว หุ้มหนังวัวทั้ง 2 หน้า ใช้สลักเป็นหมุดยึกหนังโดยรอบมีไม้ค้ำตรึงติดกลอง 2 อัน ทำให้กลองด้านที่ค้ำสูงขึ้นเพื่อตีสะดวกและไม่ให้หน้ากลองด้านล่างแนบกับพื้น ใช้ไม้ตี 2 อัน เป็นไม้กลมขนาดเท่านิ้วมือ ยาวราว 10 นิ้ว วงดนตรีโนราทับกับกลองเป็นเครื่องหลักคู่กัน ต้องตีหลอกล้อขัดเสียงสลับกัน

ภาพที่ 2.8 : กลองโนรา

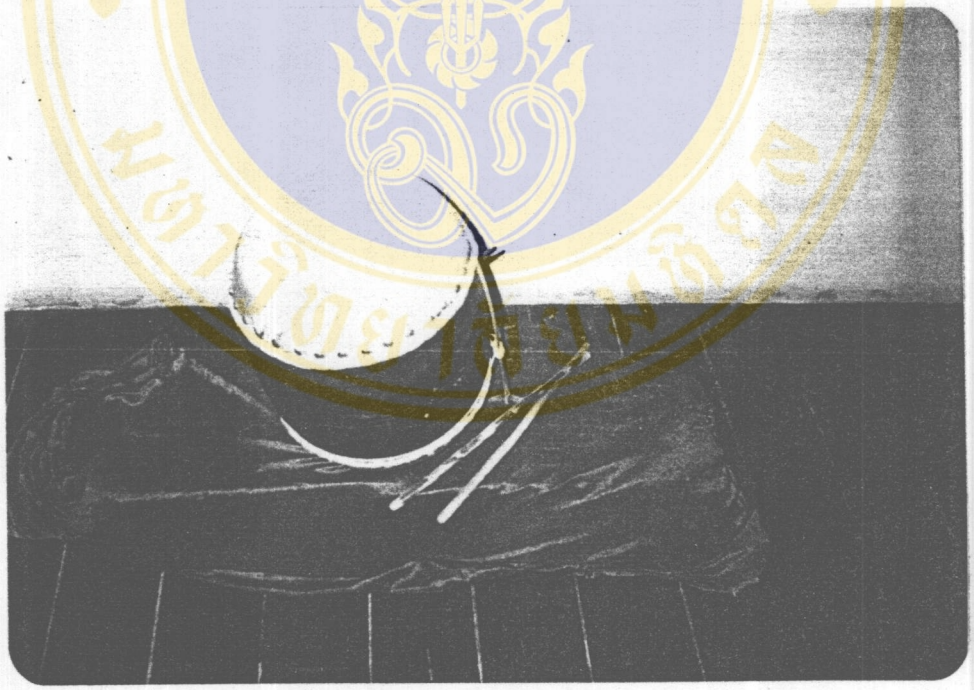
สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

กลองหนังตะลุง

กลองหนังตะลุง หรือกลองตุ๊ก เป็นกลองหุ้ม 2 หน้า ลักษณะเหมือนกลองโนรา แต่ขนาดเล็กกว่า หน้ากลองกว้างประมาณ 6-8 นิ้ว สูงประมาณ 8-10 นิ้ว เสียงจะเล็กแหลมกว่ากลองโนรา

ดนตรีหนังตะลุง ใช้กลองสอดเสริมมากกว่าย้ำจังหวะ มักตีเสริมปลายจังหวะเป็น ตุ้ง ตุ้ง ตุ้ง เพียงเบา ๆ หรือไม่ก็ใช้เชิดรัว โอกาสที่จะต้องใช้ไม้ตี 2 อัน จึงมีมากกว่าตีอันเดียว ในการเว้นจังหวะจะเปิดว่างให้เสียงโหม่งเด่นขึ้นแทน



ภาพที่ 2.9 : กลองหนังตะลุง

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

ทน

ทนเป็นกลองขึงด้วยหนัง 2 ด้าน นิยมหุ้มด้วยหนังวัวหรือหนังควาย มีลักษณะคล้ายกลองมลายู คือมีลำตัวที่สั้นและอ้วน เวลาตีจะใช้ไม้งอ ๆ ตีที่หน้ากลองด้านหนึ่งอีกด้านหนึ่งตีด้วยมือ หน้ากลองทั้ง 2 ด้านมีขนาดไม่เท่ากัน ด้านหน้าใหญ่เรียกว่า หน้ารุ่ย มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 24 เซนติเมตร ด้านหน้าเล็กกว่าเรียกว่า หน้าด่าน มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 48 เซนติเมตร เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสิละลิเกป่า และกาหลอ

ภาพที่ 2.10 : ทน

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

โพน

โพน มีรูปทรงและลักษณะเหมือนกลองทัดของภาคกลาง เป็นกลองขึงด้วยหนัง 2 ด้านขนาดใหญ่ หน้ากลองทั้งสองเท่ากัน หน้าตัดกว้างตั้งแต่ 12-30 นิ้ว ความยาวยาวกว่าหน้าตัดเล็กน้อย หุ้มด้วยหนังวัวหรือหนังควาย ด้านข้างของกลองมีห่วงยึดสำหรับแขวนตี

โพนพบทั่วไปตามวัด ผูกห้อยไว้ตามศาลา ใช้ตีบอกเวลา เช่น ทำวัตรเช้า ทำวัตรเย็น และใช้ประโยชน์ในพิธีลากพระ นอกจากนี้ยังใช้ตีประชันเสียง

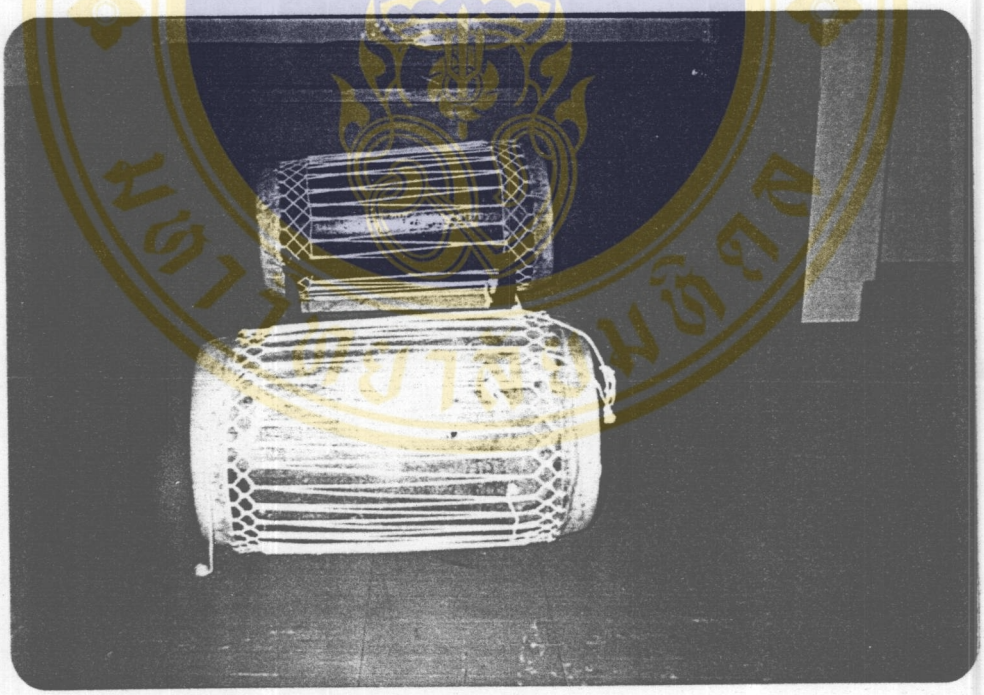
ภาพที่ 2.11 : โพน

งานวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

ปืด

ปืด เป็นกลองขึ้นหนัง 2 หน้า รูปร่างคล้ายตะโพนของภาคกลาง ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ขนุน ไม้หลุมพอ ขนาดของปืดยาวประมาณ 20-22 นิ้ว หัวและท้ายกว้างไม่เท่ากัน หน้าปืดหุ้มด้วยหนังค่าง หรือหนังที่มีความบางและเหนียวทนทาน ใช้ประกอบการประโคมและการแข่งขัน



ภาพที่ 2.12 : ปืด

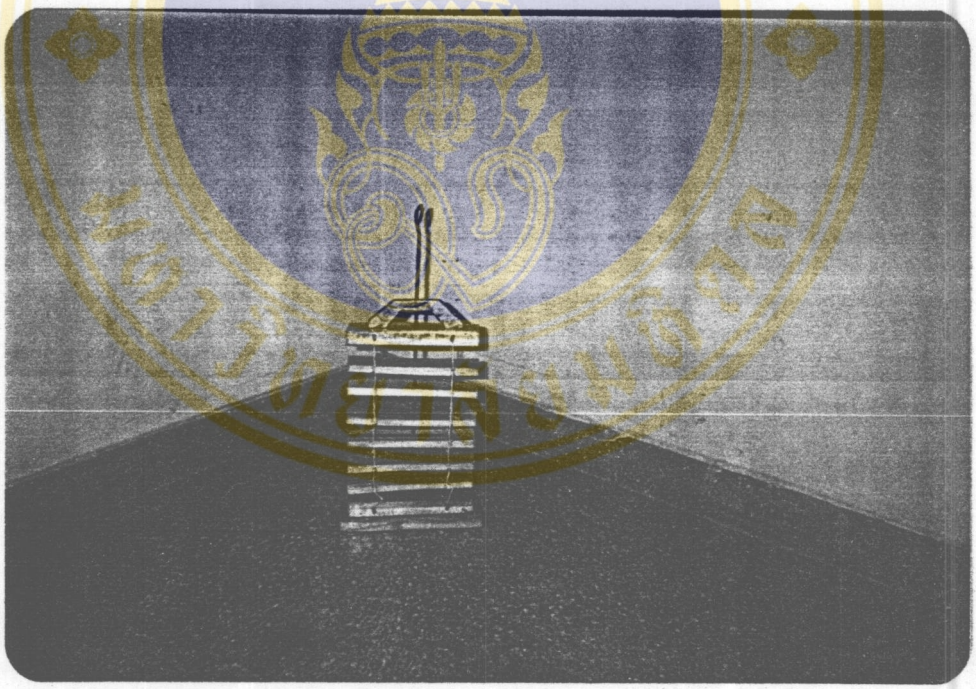
สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

3.2 เครื่องตีทำด้วยไม้

แตระ

แตระหรือแกระเป็นเครื่องเคาะหรือเครื่องตีเป็นจังหวะ ทำด้วยไม้ไผ่เหลาเป็นฟากขนาดกว้างประมาณ 1-2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 15-20 เซนติเมตร ปลายด้านหนึ่งเจาะรูร้อยเชือกเข้าด้วยกันหลาย ๆ อัน เหมือทำพัด ส่วนปลายอีกด้านหนึ่งปล่อยทิ้งไว้เพื่อใช้เคาะหรือขยับให้เกิดเสียงดังเป็นจังหวะ แตระอีกแบบหนึ่งใช้ไม้ไผ่ทำเป็นฟากยาวขนาดประมาณ 15-20 เซนติเมตร แต่ทำให้กว้างประมาณ 3 เซนติเมตร หน้าประมาณครึ่งเซนติเมตร เจาะรูร้อยเป็นพวงทั้งหัวและท้าย เวลาใช้ขยับแตระขึ้นลงให้ไม้ไผ่กระทบกันเป็นจังหวะ



ภาพที่ 2.13 : แตระ

ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

กรือโต๊ะ

กรือโต๊ะ ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ขุดเป็นรูปทรงคล้ายกระโถน เรียกว่าตัวกรือโต๊ะ บนปากตัวกรือโต๊ะใช้แผ่นไม้หนาพอประมาณ กว้าง 6-8 นิ้ว ยาวกว่าปากตัวกรือโต๊ะเล็กน้อยวางพาดไว้ โดยมีสลักตอกคั่นไม่ให้หล่น แผ่นไม้นี้เรียกว่า "เด๊าว" หรือ "ใบ" โดยทั่วไป กรือโต๊ะแต่ละลูกจะมีเด๊าว์ 3 อัน สำหรับตีให้เกิดเสียงสูง กลาง และต่ำ เวลาเล่นจะใช้ไม้ตี ตีลงบนเด๊าว์ ไม้ตียาวประมาณ 12 นิ้ว ส่วนปลายของไม้ตีพันด้วยเส้นยางพารา กรือโต๊ะมี 3 ขนาด คือ

ขนาดเล็ก ปากกว้าง ขุดเป็นท้องลึกประมาณไม่เกิน 20 นิ้ว
ขนาดกลาง ปากกว้าง ขุดเป็นท้องลึกประมาณ 20-24 นิ้ว
ขนาดใหญ่ ปากกว้าง ขุดเป็นท้องลึกประมาณ 24-30 นิ้ว

ภาพที่ 2.14 : กรือโต๊ะ
สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

3.3 เครื่องตีทำด้วยโลหะ

โหม่ง

โหม่งเป็นเครื่องตีประเภทที่ทำด้วยโลหะ ใช้ไม้ทำเป็นรางรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ตอนบนมีลูกฆ้องทองเหลืองขนาดลูกฆ้องวง 2 ใบ สำหรับตี แต่ละใบต้องทำให้มีระดับเสียงต่างกันเป็นเสียงแหลม 1 ใบ เรียกว่า เสียงโหม่ง เป็นเสียงทุ้ม 1 ใบ เรียกว่า เสียงหมุ่ง ในทางภาคใต้ถ้าลูกสำหรับตีทำด้วยแผ่นโลหะ เรียกว่า โหม่งฟาก ถ้าหล่อด้วยทองเหลืองเรียกว่า โหม่งหล่อ ปัจจุบันนิยมกันเฉพาะโหม่งหล่อ ซึ่งโหม่งชนิดนี้ภาคกลางเรียกว่าฆ้องคู่ ซึ่งเป็นเครื่องตีประกอบการแสดงโนรา และหนังตะลุง โหม่งเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญของโนรา และหนังตะลุง โดยปกติคนที่ตีโหม่ง จะทำหน้าที่ตีฉิ่งควบคู่ไปด้วย การตีโหม่ง ต้องฟังเสียงทับ ลีลาโหม่งจะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับทับซึ่งเป็นดนตรีนำ

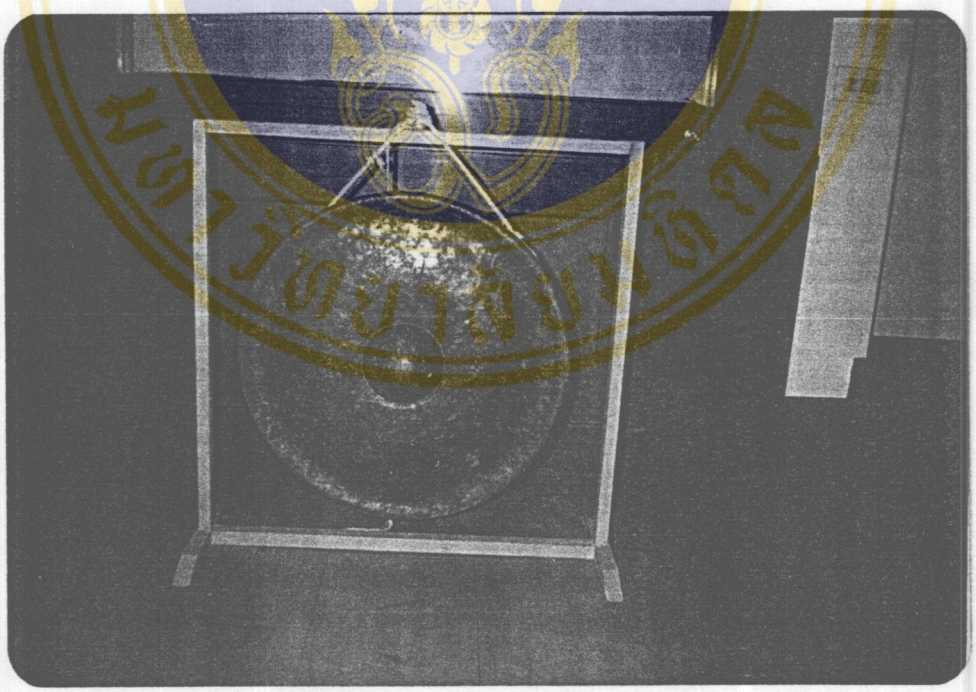
ภาพที่ 2.15 : โหม่ง

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

ฆ้อง

ฆ้องเป็นเครื่องตีที่ทำด้วยโลหะรูปร่างเป็นแผ่นวงกลมงองุ้มลงมารอบตัว มีปุ่มกลมนูนอยู่ตรงกลางสำหรับตี ที่ขอบนอกเจาะรูสำหรับร้อยเชือกถือหรือห้อยแขวน ฆ้องที่ใช้ในภาคใต้มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10-16 นิ้ว ใช้ตีประกอบจังหวะการละเล่นหลายอย่าง เช่น ลิละ กาหลอ มะโย่ง และลิเกป่า เป็นต้น ฆ้องอาจใช้ 1-2 ใบ ถ้าใช้ 2 ใบ มีขนาดไม่เท่ากัน ขนาดเล็กสุดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 ฟุต ใหญ่สุดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 ฟุตครึ่ง ใช้คนตีคนเดียว



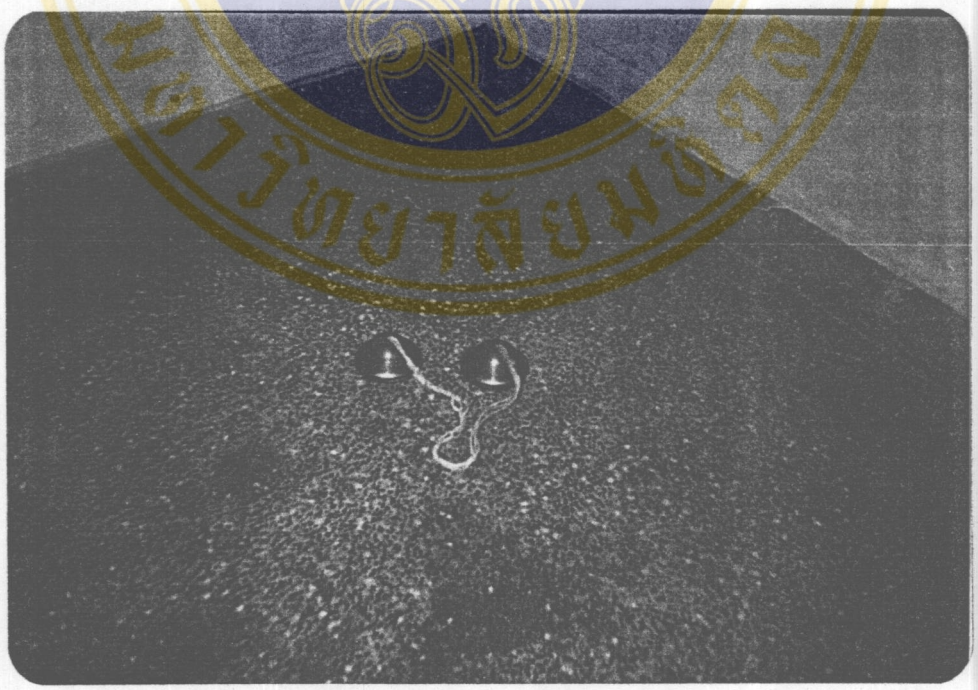
ภาพที่ 2.16 : ฆ้อง

สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

ฉิ่ง

ฉิ่งเป็นเครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ มี 2 ฝา แต่ละฝาวัดผ่านศูนย์กลางจากสุดขอบข้างหนึ่งไปสุดขอบอีกข้างหนึ่งยาวประมาณ 5.8 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือก เพื่อความสะดวกในการตี ใช้ประกอบการละเล่น เช่น โนรา หนังตะลุง และเพลงบอก



ภาพที่ 2.17 : ฉิ่ง

ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

อตตาย อุปมา กเร
มหาวิทยาลัยมหิดล
สำนักหอสมุด

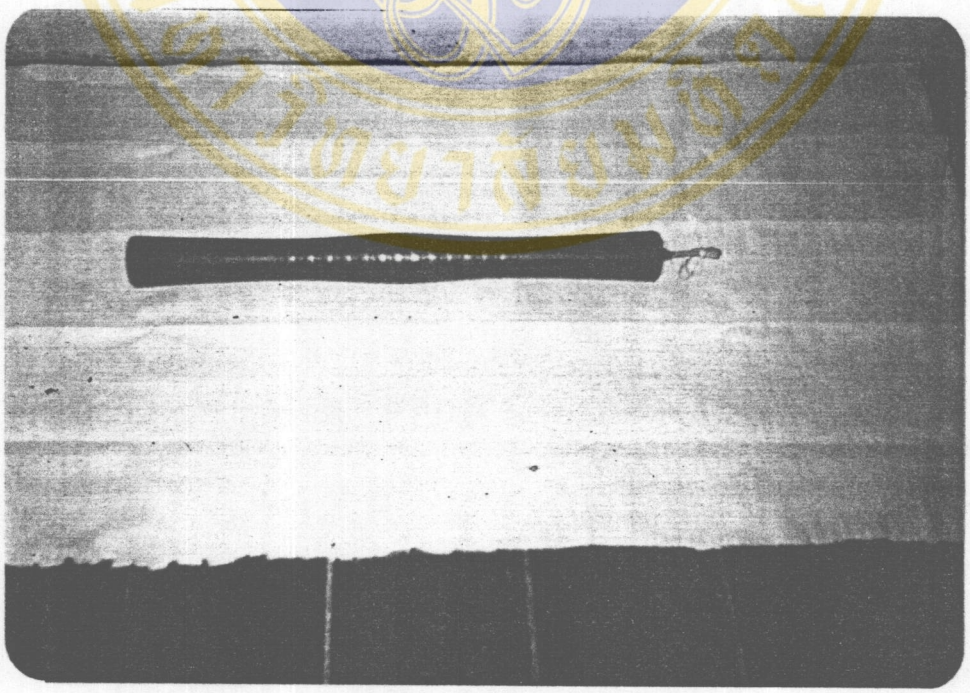
4. เครื่องเป่า

เครื่องเป่าในภาคใต้มีอยู่ 2 ชนิด คือ ปี่หนังตะลุงหรือปี่โนรา และปี่ห้อ

ปี่ใช้ประกอบการเล่นหนังตะลุงและโนรา จากคำบอกเล่าสมัยก่อนการเป่าปี่จะเน้นที่จังหวะมากกว่าทำนอง คนเป่าปี่ต้องคอยฟังเสียงทับเสียงกลอง ต้องเป่าทอดเสียงหรือหดเสียงตามจังหวะทับและกลอง จะหยุดเมื่อใดก็ได้แล้วแต่เสียงทับกำหนด ไม่พบทำนองเพลงปี่ที่เป็นของพื้นเมืองแท้ ๆ ที่มีอยู่ล้วนเป็นเพลงไทยเดิมอย่างภาคกลางและเป็นเพียงการสอดเสริม การเป่าปี่เป็นทำนองเพลงจึงอาจเกิดขึ้นชั้นหลัง มีอีกชนิดหนึ่งคือปี่ห้อหรือปี่ฮ้อ ซึ่งรับมาจากมลายู ใช้ประกอบการละเล่นที่รับมาจากมลายู เช่น สิละ กาหลอ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, บรรณาธิการ 2529 : 1128)

ปี่หนังตะลุงหรือปี่โนรา

ปี่หนังตะลุงหรือปี่โนรา เป็นเครื่องเป่าเป็นทำนอง ปี่ทำด้วยไม้เนื้อแข็งและเหนียว เช่น ไม้ประดู่ ไม้หลุมพอ มี 3 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ยาวประมาณ 43 เซนติเมตร เรียกว่า “ปี่ต้น” ขนาดกลางยาวประมาณ 38 เซนติเมตร เรียกว่า “ปี่กลาง” ขนาดเล็กยาวประมาณ 30 เซนติเมตร เรียกว่า “ปี่ยอด” ตรงปากกระบอกปี่เสียบกำพรวด ซึ่งทำด้วยโลหะ ส่วนปลายของกำพรวดใส่ลิ้นปี่ซึ่งทำด้วยใบตาลสำหรับเป่า



ภาพที่ 2.18 : ปี่

ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2540

Copyright by Mahidol University

42615

ปี่ห้อ

ปี่ห้อ ลักษณะของปี่มี 2 ท่อน คือ ท่อนเลาปี่ มีความยาวประมาณ 25 เซนติเมตร และท่อนลำโพงที่เรียกว่า “ฮ้อปี่” ยาวประมาณ 10.5 เซนติเมตร เจาะรูนิ้วด้านบนสำหรับกำกับเสียง 7 รู ด้านล่างเจาะรูเดียวเมื่อสวมท่อนลำโพงและเล่าปี่เข้าด้วยกัน ยาวประมาณ 32.5 เซนติเมตร เลาปี่ ทำจาก ไม้ประดู่ ไม้หลุมพอ ปี่ห้อใช้บรรเลงในวงกาหลอ และบรรเลงประกอบการละเล่นสิละ มะโย่ง และลิเกป่า

ภาพที่ 2.19 : ปี่ห้อ

ภาพจากวงกาหลอคณะนายนำ ณ วาโย, กุมภาพันธ์ 2540

Copyright by Mahidol University

สรุปได้ว่า เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก เครื่องดนตรีบางชนิดใช้สำหรับการบรรเลงเดี่ยว บางชนิดใช้บรรเลงประสมวง โดยการบรรเลงเดี่ยวส่วนมากอยู่ในรูปของการแข่งขันและการประโคมประกอบพิธีกรรม ส่วนการบรรเลงประสมวงส่วนใหญ่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม บรรเลงประกอบการละครและระบำ

ดังนั้น วัตถุประสงค์ในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จึงมีวัตถุประสงค์ในการบรรเลง 2 ประการ คือ บรรเลงเพื่อความบันเทิงกับบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม

2.2 ดนตรีเพื่อความบันเทิง

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง ถ้าเป็นการบรรเลงเดี่ยวมักอยู่ในรูปของการแข่งขัน เช่น ปืด โพน กรือโต๊ะ บานอ ส่วนการบรรเลงประสมวงใช้บรรเลงประกอบละครชาวบ้านภาคใต้ เช่น หนังตะลุง โนรา มะโย่ง ลิเกป่า สำหรับที่ใช้บรรเลงประกอบระบำ พื้นบ้านภาคใต้ เช่น รองเง็ง ซัมเป็ง ดาระ สิละ

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้บรรเลงเดี่ยว

ปืด

ปืดเป็นเครื่องดนตรีสำหรับการประโคมชนิดหนึ่ง นิยมเล่นกันมากในจังหวัดนครศรีธรรมราช เช่น อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช อำเภอปากพนัง อำเภอท่าศาลา อำเภอหัวไทร และอำเภอเชียรใหญ่ ใช้ประโคมเฉพาะเทศกาลเนื่องในพุทธศาสนา โดยเฉพาะเทศกาลลากพระเดือน 11 และวันสำคัญของทางราชการ (ไพโรจน์ ด้วงวิเศษ 2535 : 25)

บทบาทหน้าที่ของปืดที่ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง มีอยู่ในรูปของการแข่งขัน หรือที่เรียกว่า “การประชันปืด” ซึ่งเป็นกิจกรรมหนึ่งที่นอกเหนือจากพิธีกรรมทางศาสนา โดยที่ชาวบ้านอาจนัดมาประชันกันในระยะเวลาใดเวลาหนึ่งก็ได้ วิธีเล่นเมื่อถึงเวลาที่กำหนดประชัน ผู้เข้าประชันจะนำปืดมายังที่กำหนด เช่น ลานวัด กลางทุ่ง กรรมการจะแบ่งกลุ่มปืดออกเป็น 3 กลุ่ม ตามขนาด คือ ขนาดใหญ่ ขนาดกลาง และขนาดเล็ก ปืดแต่ละขนาดจะจับคู่เพื่อแข่งขันกันเป็นคู่ ๆ กรรมการแยกออกเป็น 2 ชุด ชุดหนึ่งประมาณ 2 คน อยู่ ณ จุดแข่งขัน ทำหน้าที่จัดการให้ปืดเข้าที่ประชันกัน และควบคุมการตบแต่งหน้าปืด เรียกว่า “กรรมการหน้าปืด” อีกชุดหนึ่งประมาณ 4 คน เป็นกรรมการตัดสินอยู่ ณ จุดตัดสิน ซึ่งอยู่

Copyright by Mahidol University

ห่างจากจุดประชันออกไปประมาณ 500-1500 เมตร อยู่ใต้ทิศทางลมของจุดแข่งขัน กรรมการชุดนี้มีฆ้อง และกลองเป็นสัญญาณ ตัดสิน

ก่อนที่แต่ละคู่จะเริ่มประชันประมาณ 15 นาที ผู้ตีจะ "แต่งหน้าปืด" โดยใช้ผ้าชุบน้ำพอหมาด ๆ เช็ดหน้าปืดทั้ง 2 หน้า ดึงเชือกร้อยโยงหน้าหุ้มปืดให้ตึงพอดี ใช้ข้าวสุกผสมขี้เถ้ากวนจนเป็นแป้งเปียกพอกตรงกลางหน้าปืดด้านโต เป็นวงกลมขนาเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 นิ้ว เพื่อให้หนังที่หุ้มปืดตึงยิ่งขึ้น เสร็จแล้วขึ้นเวทีหรือเข้าประจำปี่ วงปืดบนฐานผลัดกันตีนำและตีตามคนระรอบ ปืดที่ตีนำเรียก "ปืดยืน" ปืดที่ตีตามเรียก "ปืดหลัก" (หลักคือตีขัดจังหวะ) ขณะที่กำลังตีแข่งขันอยู่นั้น กรรมการตัดสินจะคอยฟังว่า ปืดลูกไหนเสียงดังไปไกล เสียงใหญ่ เสียงหวาน กลมแน่น ไม่ขาดห้วนถือว่าเสียงดีกว่าก็ให้ชนะ ถ้าปืดยืนชนะจะตีฆ้องเป็นสัญญาณ ถ้าปืดหลักชนะจะตีกลอง ปืดใดชนะทั้ง 2 รอบ ถือว่าเป็นฝ่ายชนะ ถ้าผลัดกันแพ้ผลัดกันชนะต้องแข่งเป็นรอบที่ 3 แต่ละคู่จะแข่งขันกันเช่นนี้ และจัดให้ปืดที่แพ้พบกัน ปืดที่ชนะพบกัน ประชันจนเหลือ 2 ใบ ในแต่ละประเภท แล้วจึงประชันชิงชนะเลิศ การประชันปืดนิยมจัดตอนกลางคืน เพราะเงียบ ฟังเสียงได้ชัดเจน

โพน

โพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ในภาคใตมีไว้ประจำตามวัดเพื่อตีบอกเวลา เช่น การทำวัตรเช้า ทำวัตรเย็น ใช้ตีประโคมเรือพระในเทศกาลออกพรรษาหรือชักพระ และใช้ตีเพื่อการแข่งขัน

บทบาทหน้าที่ของโพน ในแง่ดนตรีเพื่อความบันเทิงโดยส่วนมากนิยมใช้ตีเพื่อการแข่งขัน

อุดม หนูทอง (2531 : 43) ได้กล่าวถึงประวัติของโพนเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ควบคู่กับประเพณีลากพระ เดิมคงใช้สำหรับประโคมเรือพระ ต่อมาจึงคิดเล่นสนุกสนาน มีการท้าพนัน เช่น ผู้ตีโพนคนใดแรงดีที่สุด ท่าทางการตีดีที่สุด โพนมีเสียงดังมากที่สุด ทำให้เป็นที่นิยมในระยะหลังและกลายมาเป็นประเพณีมาจนปัจจุบัน

การแข่งขันโพนมี 3 แบบ คือ

1. การแข่งขันมือ ตัดสินให้ผู้ตีที่มีกำลังมือดีกว่าเป็นฝ่ายชนะ โดยให้คู่แข่งขันตีจนกระทั่งฝ่ายหนึ่งกำลังมืออ่อนล้าก็ตัดสินให้แพ้ การแข่งขันแบบนี้ปัจจุบันไม่นิยม เพราะเสียเวลามาก

Copyright by Mahidol University

2. แข่งเสียง ตัดสินให้โพนที่มีเสียงดังกว่าเป็นฝ่ายชนะ การแข่งขันจัดแบบพบกันหมดหรือแพ้คัดออกก็ได้ โดยจับสลากแข่งเป็นคู่ ๆ ใช้ผู้ตีฝ่ายละคน ใช้กรรมการ 3 คน ตัดสินให้คะแนน โดยอยู่ห่างจากสถานที่ตีรวม 300-800 เมตร ณ สถานที่ตี กรรมการควบคุมการตีและควบคุมเวลาเรียงโพนคู่แข่งประจำที่ ลองตีก่อนฝ่ายละประมาณ 30 วินาที เพื่อดูว่าโพนฝ่ายใดมีเสียงทุ้มและฝ่ายใดมีเสียงแหลม จากนั้นจึงเริ่มให้ทั้งคู่ตีพร้อมกันภายในเวลาที่กำหนด ประมาณ 3-5 นาที กรรมการจะตัดสินให้โพนฝ่ายที่มีเสียงดังเป็นฝ่ายชนะ

3. การแข่งขันท่าทาง ตัดสินให้ผู้ตีที่มีท่าทางดีกว่าเป็นฝ่ายชนะ ผู้ตัดสินจะมีกรรมการอีกชุดหนึ่งประจำอยู่ที่เวลาแข่งโพน

กรือโต๊ะ

กรือโต๊ะ เป็นดนตรีที่นิยมเล่นกันในบริเวณตอนใต้สุดของประเทศไทย คือ แถบอำเภอแว้ง อำเภอสุไหงปาดี และอำเภอโกลก จังหวัดนราธิวาส

ไพบูลย์ ดวงจันทร์ (2527 : 11) อธิบายว่า การเล่นกรือโต๊ะมีมาตั้งแต่สมัยโบราณและเป็นที่รู้จักกันในท้องถิ่น ซึ่งแต่เดิมเป็นการแล่นของเด็กเลี้ยงวัว เลี้ยงควาย ชาวมุสลิม ได้คิดหาการเล่นขึ้นมาเพื่อแก้เหงาหลังจากต้อนฝูงวัวควายไปถึงที่มีหญ้าอุดมสมบูรณ์แล้ว โดยได้นำไม้ไผ่ยาว ๆ ประมาณ 1 ศอก มาผ่าเป็นซีก ๆ ขนาดกว้าง 3-4 นิ้ว เรียกว่า “เด๊าว์” หรือ “ใบ” แล้วนั่งงอเข่าเล็กน้อย ตะแคงฝ่าเท้าเข้าหากันเอาเด๊าว์พาดบนเท้าแล้วใช้เปลือกมะพร้าวตีเด๊าว์ เพื่อประชันกันว่าของใครเสียงดังกว่ากัน และเรียกการเล่นแบบนี้ว่า “กรือโต๊ะ”

ต่อมาได้คิดการเล่นกรือโต๊ะวิธีใหม่ โดยการขุดหลุมลงบนพื้นแข็ง ๆ ลึกประมาณ 5-6 นิ้ว กว้าง 2-3 นิ้ว เอาไม้ทำหมอนวางบนปากหลุมสองข้าง วางเด๊าว์ลงบนหมอน แล้วตีประชันกัน นอกจากจะตีประชันแล้ว ยังสามารถตีแรง ๆ ให้เสียงดังเพื่อเป็นการส่งสัญญาณเรียกหากัน

หลังจากนั้นเป็นกรือโต๊ะหลุมผลมะพร้าว ใช้ผลมะพร้าวเฉือนหัวให้ช่องปากกะลามีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 4 นิ้ว แกะเนื้อมะพร้าวออก ใช้แผ่นไม้ขนาด 1.5x9x18 พาดบนปากกะลา เจาะรูกลางไม้ไผ่ให้ตรงกับรูกะลา ขนาดที่เจาะเล็กกว่ารูกะลาเล็กน้อย ใช้ชันยาแผ่นไม้กับกะลาให้ติดกัน วางหมอนซึ่งอาจทำด้วยทางสาคู ทางระกำ บนปลายทั้งสองของแผ่นไม้ วางเด๊าว์พาดบนหมอนอีกทีหนึ่ง โดยมีสลักยึดปลายเด๊าว์ด้านหนึ่งกับแผ่นไม้ไว้ และมีสลักอีก 4 อัน กระหนาบเด๊าว์ด้านละ 2 อันอย่างหลวม ๆ การเล่นกรือโต๊ะหลุมมะพร้าวนี้ ถึงแม้จะแก้ปัญหาเรื่องหลุม แต่ก็มีปัยหาอย่างอื่นเพราะเปลือกมะพร้าวนั้นผุได้

Copyright by Mahidol University

ง่ายเมื่อถูกน้ำ และผลมะพร้าวใบโต ๆ ก็หาได้ยาก ครั้นจะใช้มะพร้าวผลเล็ก ๆ ก็ให้เสียงดังไม่ดี จึงหันมาใช้ไหดินเผาปากแคบแทน

กรือโต๊ะที่ใช้หลุมไหดินเผาให้เสียงก้องกังวานดีกว่าหลุมผลมะพร้าว แต่ผู้เล่นจะตีโดยไม่ยั้งมือทำให้ไหแตก ต้องทำกันใหม่ ในระยะต่อมาการเล่นกรือโต๊ะได้ขยายความนิยมมาสู่หมู่ ผู้ใหญ่ วัสดุที่ใช้ทำหลุมจึงได้วิวัฒนาการเป็นหลุมที่ขุดขึ้นจากไม้เนื้อแข็งตลอดจนได้พัฒนาลีลาการตี วิธีการเล่นอย่างเป็นระบบ มีกติกาในการเล่น มีกรรมการผู้ตัดสินและมีรางวัลสำหรับผู้ชนะอย่างที่เล่นกันอยู่ในปัจจุบัน

สมใจ ศรีนวล (2524 : 86-87) ได้กล่าวถึงการแข่งขันกรือโต๊ะว่า การแข่งขันกรือโต๊ะนิยมแข่งในเวลากลางคืน แต่คณะของกรือโต๊ะหากมีหลายคณะก็ต้องมาฟังกติกากัน แต่ละคณะต้องมาฟังตั้งแต่เวลาตอนบ่าย เพราะบางครั้งบางงานกรือโต๊ะมาแข่งขันกันถึง 20-30 คณะก็มี หากมากันมากมายอย่างนี้ก็ต้องแบ่งสายงาน แบ่งรุ่นกัน โดยคณะกรรมการอย่างน้อย 3 คน จะวัดขนาดความกว้างและความลึกของหลุมกรือโต๊ะ แล้วแบ่งออกเป็นรุ่น ๆ คือ รุ่นเล็ก รุ่นกลาง และรุ่นใหญ่ ถ้าในแต่ละรุ่นมีหลายคณะก็จัดแบ่งสายแข่งกันในรุ่นเดียวกันอีก

กรือโต๊ะคณะหนึ่ง ๆ มีผู้เล่นอย่างน้อย 7 คน คือ หัวหน้าคณะ 1 คน ซึ่งเป็นคนตีกรือโต๊ะลูกเอก จะเป็นผู้ตีบอกการเริ่มต้นและหยุด มีมือ 2 และมือ 3 จำนวน 2 คน เป็นผู้ให้จังหวะเร็ว รัว หรือช้า อีก 4 คน เป็นคนตีให้เข้ากับจังหวะ มีมือ 2 มือ 3 บอกให้สัญญาณ

กรือโต๊ะคณะหนึ่ง ๆ มีอยู่ 7 ใบ จัด 2 แถว แถวที่ 1 มี 4 ใบ ให้หัวหน้าคณะและมือ 2 อยู่ตรงกลาง โดยให้มือ 2 อยู่ทางขวามือหัวหน้าคณะ แถวที่ 2 มี 2 ใบ ให้มือที่ 3 อยู่ทางซ้ายมือสุดและควรจัดให้กรือโต๊ะแต่ละใบห่างกันพอสมควร เพื่อให้การยืนตีและเปลี่ยนเด๊าว์ได้สะดวก ส่วนอีกคณะหนึ่งที่มาประชันก็จัดแบบเดียวกันนี้ ระยะห่างระหว่างคณะประมาณ 10 เมตร ส่วนคณะกรรมการทั้ง 3 คน ต้องนั่งฟังอยู่ห่าง ๆ ประมาณ 50-70 เมตร

ในการแข่งขันนั้น กรรมการให้คณะหนึ่งคณะใดตีก่อน 3 ครั้ง หรือเรียกว่า 3 เพลง ใช้เวลาตีเพลงละ 1 นาที เสร็จแล้วให้อีกคณะหนึ่งตี 3 เพลง หยุดพักครู่หนึ่งแล้วให้สัญญาณตีใหม่อีกคณะละ 3 เพลง เสร็จแล้วกรรมการจึงตัดสินและให้คณะที่แพ้เปลี่ยนเด๊าว์ใหม่ กรรมการให้สัญญาณตีสลับกันไปเช่นนี้เรื่อย ๆ คณะใดที่เปลี่ยนเด๊าว์หมดแล้วทั้ง 3 อันและเสียงยังสู้เขาไม่ได้ กรรมการจะตัดสินให้เป็นผู้แพ้

Copyright by Mahidol University

การตัดสินของคณะกรรมการ ตัดสินโดยการฟังเสียงว่าคณะใดเสียงดังกว่า นิ่มนวลกลมกลืนว่า มีความพร้อมเพรียงกว่า คณะนั้นเป็นฝ่ายชนะ ดังนั้นก่อนที่จะมีการแข่งขันกัน กรือโต๊ะต้องซ้อมกันมาเป็นเวลาหลายวัน

บานอ

บานอ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ขึงด้วยหนัง นิยมตีแข่งขันในหมู่ชาวไทยมุสลิมของจังหวัดชายแดนภาคใต้

บทบาทหน้าที่ของบานอที่ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง จัดอยู่ในรูปของการแข่งขัน

การแข่งขันบานอ อุดม หนูทอง (2531 : 59) ได้กล่าวไว้ว่า การเล่นแข่งขันนิยมจัดกันทั้งกลางวันและกลางคืน ถ้าจัดกลางวันเริ่มตั้งแต่เช้า ถ้าจัดกลางคืนเริ่มตั้งแต่ประมาณ 16.00 น. และอาจแข่งขันข้ามวันไปเลิกเอาตอนเย็นของวันรุ่งขึ้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจำนวนคณะบานอที่เข้าแข่งขัน เมื่อผู้เข้าแข่งขันมาพร้อมกันแล้ว กรรมการ 2-3 คน ชี้แจงกติกาว่าแข่งขันกันกี่เพลง เพลงละกี่นาที (แต่ละคณะไม่จำเป็นต้องเล่นเพลงเดียวกัน) แล้วจับคู่และลำดับคู่ในการแข่งขัน จากนั้นบานอคู่แข่งขันคู่แรกนำบานอมาวางประจันหน้ากัน ห่างกันราว 10 วา โดยแต่ละฝ่ายวางเป็น 2 แถว ส่วนกรรมการจะถอยห่างจากจุดแข่งขันออกไปประมาณ 20 วา การตีนั้นผลัดกันตีฝ่ายละเพลงจนครบจำนวนเพลงที่กำหนดไว้ แล้วกรรมการให้คู่แข่งขันปรับตกแต่งเสียงบานออีกครั้งหนึ่ง แล้วแข่งต่ออีกรอบหนึ่งจบแล้วจึงตัดสิน การแข่งขันเป็นไปเช่นนี้จนหมดทุกคู่ แล้วจึงแข่งเพื่อหาผู้ชนะในรอบต่อไปอีกจนได้คณะที่ชนะเลิศ สำหรับเกณฑ์ในการตัดสินพิจารณาจากความดัง ความกลมกลืนของเสียง และลีลาจังหวะเพลง ส่วนรางวัลมีทั้งเงินสดและถ้วยรางวัล

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประสมวงเพื่อประกอบละครชาวบ้านภาคใต้

ละครชาวบ้านภาคใต้ คือ การละเล่นอย่างหนึ่งของชาวบ้านภาคใต้ที่มีตัวละครแสดงบทบาทเป็นเรื่องราว มีการร้องกลอน เจรจา และรำ ตามท่วงทำนองเพลงและดนตรี ละครชาวบ้านภาคใต้ที่เป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย คือ หนังตะลุง โนรา มะโย่ง ลิเกป่า

Copyright by Mahidol University

ดนตรีหนังตะลุง

ลักษณะการแสดง

หนังตะลุงเป็นละครชาวบ้านที่ใช้รูปหนังแทนตัวละคร คือ การแสดงที่ใช้วิธีการเล่นเงา (Shadow Plays) รูปหนังที่ใช้เล่นสมมุติเป็นตัวละคร โดยการตัดหนังเป็นรูปต่าง ๆ เช่น ฤาษี พระอิศวรปรายหน้าบท เจ้าเมือง พระ นาง ยักษ์ ตัวตลก นอกจากนั้นเป็นรูปเบ็ดเตล็ด รูปหนังจะเก็บไว้ในแผงอย่างมีระเบียบ การแสดงหนังตะลุงแสดงบนโรงหนังตะลุง โดยการปลูกเป็นเรือนชั่วคราวยกเสา 4 แสา ยกพื้นสูงเลยศีรษะเล็กน้อย หลังคาเป็นแบบเพิงหมาแหงน ขนาดโรงประมาณ 2.30-3 เมตร ด้านหน้าจึงด้วยจอผ้าขาวด้านข้างกั้นอย่างหยาบ ๆ ด้วยทางมะพร้าวหรือจากภายในโรงมีหยวกวางชิดจอสำหรับปักรูปหนัง 1 ต้น

หนังตะลุงเดิมนิยมเล่นในงานสมโภช หรืองานฉลิมฉลองต่าง ๆ ส่วนงานมงคลเช่น งานแต่งงานจะไม่นิยม แต่ปัจจุบันความเชื่อต่าง ๆ ได้คลี่คลายไปมาก มีงานการใด ๆ ก็มักรับหนังตะลุงมาเล่นเป็นการครึกครื้น ยิ่งจะให้สนุกเป็นพิเศษก็ต้องจัดประชันแข่งขันกันเป็นมหกรรมใหญ่โต (สานานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 2532 : 2928)

เครื่องดนตรีหนังตะลุง

ดนตรีหนังตะลุง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

ปี่นอก	1 เลา	สำหรับเดินทำนอง
ทับ	1 คู่	เป็นตัวคุมจังหวะและทำนอง
กลอง	1 ใบ	สำหรับขัดจังหวะทับ
โหม่ง	1 ราง	สำหรับประกอบเสียงร้องกลอน
ฉิ่ง	1 คู่	สำหรับขัดจังหวะโหม่ง

ในระยะหลังมีเครื่องดนตรีอื่นเข้ามาประสม เช่น กลองชุด กลองทอมบ้า ออร์แกน กีตาร์ ซอด้วง เป็นต้น

เดิมทีดนตรีหนังตะลุงมีเพียงทับ 1 คู่ โหม่ง 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ และกลองตุ๊ก 1 ใบ บางคณะอาจมีกรับด้วย 1 คู่ โดยใช้ทับกำกับจังหวะและเดินทำนอง โหม่งใช้ตีประกอบเสียงให้มีความไพเราะ ฉิ่งและกรับใช้ประกอบจังหวะของโหม่ง ส่วนกลองตุ๊กช่วยเสริมและขัดจังหวะทับ การบรรเลงถือเอาทับเป็นประธาน ดนตรีอื่นต้องฟังทับ และบรรเลงตามจังหวะทำนอง ลีลา ของทับทั้งสิ้น เพลงที่บรรเลงจึงเป็นเพลงทับ หรือเพลงหน้าทับทั้งหมด

Copyright by Mahidol University

ดนตรีโนรา

ลักษณะการแสดง

โนรา หรือ มโนราห์ (เขียนเป็นมโนรา และมโนราห์ก็มี) เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่สืบทอดกันมานาน และนิยมกันแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำและเล่นเป็นเรื่อง และบางโอกาสก็แสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม การจัดให้มีโนราแสดงเพื่อความบันเทิงนั้น มักมีในงานวัดเพื่อหารายได้บำรุงศาสนา งานประเพณีสำคัญตามนักขัตฤกษ์ งานพิธีเฉลิมฉลองต่าง ๆ ที่ชาวบ้าน วัด รัฐ หน่วยราชการจัดขึ้นในโอกาสพิเศษ น้อยครั้งที่แสดงในงานเอกชนเว้นแต่เอกชนนั้นเป็นผู้มีฐานะดี ในการจัดแสดง เพื่อแก้บนและแสดงในพิธีลงครูของ ครอบครัวที่มีเทือกเถาเหล่ากอเป็นโนราโดยตรง เพราะเชื่อว่าถ้ารับโนรารำถวายวิญญาณของบรรพบุรุษที่เป็นโนรา จะทำให้ครอบครัวเจริญก้าวหน้า ในทางตรงกันข้ามถ้าไม่ทำ จะให้โทษนานาประการ (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 2529 : 1808)

เครื่องดนตรีโนรา

เครื่องดนตรีโนรา ประกอบด้วย

ปี่นอก	1 เลา
ทับ	1 คู่
กลอง	1 ใบ
โหม่ง	1 ราง
ฉิ่ง	1 คู่
แตระ	ไม่จำกัดจำนวน

ปัจจุบันโนราบางคณะนำซอด้วง ซออู้ เข้ามาประสมด้วย

บทบาทของเครื่องดนตรีโนรา

ทับ	เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในวงดนตรีโนราเพราะทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ ทับเป็นตัวนำในการให้จังหวะ และนำเครื่องดนตรีอื่น ๆ ดังนั้นคนตีทับจึงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถมาก
กลอง	ทำหน้าที่เสริมจังหวะ และล้อเสียงทับ
ปี่นอก	เป็นเครื่องเป่าชิ้นเดียวในจำนวนเครื่องดนตรีทั้งหมด ผู้เป่าเป็นผู้เลือกทำนองให้สอดคล้องสัมพันธ์กับท่ารำ ซึ่งปี่จะมีบทบาทในการสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับทำนองลีลาการรำ

Copyright by Mahidol University

เพลงดอกดิน	บทเกี้ยวพาราสี
เพลงธรณีกรรแสง	ตอนโศก
เพลงสับ	ตอนกลับเข้าม่าน

ดนตรีดาระ

ลักษณะการแสดง

ดาระเป็นการเต้นรำชนิดหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยเฉพาะที่จังหวัดสตูล

ดาระมีท่ารำเฉพาะคล้ายรำวงมาตรฐาน คือเนื้อเพลงจะเป็นตัวกำหนดท่ารำ ฉะนั้นผู้รำต้องจำเนื้อเพลงจึงจะสามารถร่ายรำได้ถูกต้อง ผู้รำไม่จำกัดจำนวน รำกันเป็นคู่ ๆ ระหว่างหญิงกับชาย แต่เดิมนิยมรำกันในหมู่บ้านชนบทหลังจากการทำงานหนักมาตลอดวัน ต่อมาภายหลังรำในงานมงคล โดยเฉพาะงานมงคลสมรส เพื่อกล่อมหอบ่าวสาว กล่าวกันว่างานใดที่มีดาระไปแสดง งานนั้นถือเป็นงานใหญ่ (บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ 2533 : 62)

เครื่องดนตรีดาระ

ดาระมีเครื่องดนตรีใช้ประกอบเพียงอย่างเดียว คือ รำมะนา จำนวน 4 ใบ (ใช้ผู้เล่น 4 คน) ผู้เล่นรำมะนาทั้ง 4 คน เป็นทั้งลูกคู่และผู้ร้องเพลงดาระเอง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงดาระ

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงดาระเป็นลักษณะของเพลงร้อง ดาระมีเพลงร้องทั้งหมด 44 เพลง เนื้อเพลงจะบอกเรื่องราวโดยเริ่มตั้งแต่เพลงนบนอบ เอ่ยนามพระเจ้า การคารวะ นิทานปรำปรา จนถึงบทเพลงสู่ชีวิต เป็นการปลุกใจผู้ฟัง

การแสดงดาระ แต่ละครั้งมีรูปแบบที่ยึดปฏิบัติสืบต่อกันมาคือ บทเพลงจะเริ่มด้วยเพลงไหว้ครู (ซามีลา) และจบด้วยเพลงลา (ฮอดามี) ส่วนเพลงอื่น ๆ นำมาร้องตรงไหนก่อนก็ได้ (บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ 2533 : 62)

บทเพลงที่ใช้มีหลายภาษาปะปนกัน คือ ภาษาอาหรับพื้นเมือง ภาษาชวา ภาษามลายู และภาษาไทย การแปลความหมายเป็นภาษาไทยจึงกระทำได้ยาก

Copyright by Mahidol University

โหม่ง เป็นเครื่องตีสำหรับประกอบจังหวะ และประกอบเสียงร้องกลอนให้ไพเราะ

ฉิ่ง เป็นเครื่องตีสำหรับเสริมและเน้นจังหวะของทับ

แตระ สำหรับประกอบจังหวะ และเป็นหลักในการร้องกลอนเป็นทำนองเฉพาะที่เรียกว่า "เพลงร่ายแตระ"

การบรรเลงดนตรีโนรา

ในการบรรเลงเครื่องดนตรีโนรา ปี่นำขึ้นก่อน ทับให้จังหวะเพื่อส่งให้โหม่ง ฉิ่ง และแตระเป็นจังหวะต่าง ๆ กัน บางเพลงใช้เครื่องดนตรีไม่ครบทุกชิ้น เช่น เพลง หน้าแตระ จะใช้เสียงทับกับแตระ โหม่งกับฉิ่งคลอเบา ๆ นอกจากนี้ในการบรรเลงดนตรีโนรา ถูกคู่ต้องใช้ทักษะและไหวพริบมาก โดยเฉพาะทับต้องเปลี่ยนจังหวะ ทำนอง ลีลา ให้ถูกต้องและฉับพลันทันผู้รำ เพราะดนตรีบรรเลงตามผู้รำ มิใช่ผู้รำรำตามดนตรี ผู้รำอาจเปลี่ยนท่าตอนไหนก็ได้ ถูกคู่จึงต้องตามให้ทัน นอกจากนี้ ถ้าบรรเลงประกอบการร้องกลอนก็ต้องให้ถูกจังหวะลีลาของกลอนแต่ละชนิดด้วย

ดนตรีลิเกป่า

ลักษณะการแสดง

ลิเกป่า มีชื่อเรียกหลายอย่างเช่น ลิเกรำมะนา ลิเกบก และแขกแดง เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่นิยมแพร่หลายทางภาคใต้ฝั่งตะวันตก โดยเฉพาะจังหวัดตรัง กระบี่ และพังงา

ลิเกป่า เริ่มมีขึ้นตั้งแต่เมื่อใดไม่มีหลักฐาน แต่ที่ปรากฏชัด คือ ได้รับเอาศิลปะหลาย ๆ อย่างเข้าประสมประสานกันอย่างกลมกลืน เช่น รับอิทธิพลบางส่วนในด้านดนตรีและการแต่งกายจากมลายู รับอิทธิพลด้านทำนองเพลงร้อง บางส่วนจากเพลงไทยเดิม และรับ อิทธิพลการร่ายรำจากโนรา (อุดม หนูทอง 2531 : 210) ลิเกป่าแสดงในงานทั่วไป ทั้งกลางวันและกลางคืน

เครื่องดนตรีลิเกป่า

ดนตรีลิเกป่า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

รำมะนา	2-3	ใบ
โหม่ง	1	ราง
ฉิ่ง	1	คู่
ปี่อ้อ	1	เลา

Copyright by Mahidol University

กรับ 1 คู่

ซอด้วง 1 คัน

กลองชาตรี 1 ลูก

การบรรเลง

ดนตรีลิเกป่า มีลักษณะในการบรรเลง 2 ลักษณะคือ

1. การบรรเลงดนตรีกำกับจังหวะ
2. การบรรเลงดนตรีประกอบทำนองขับร้อง

การบรรเลงดนตรีกำกับจังหวะ

รำมะนา จัดเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่สำคัญที่สุด เป็นดนตรีหลักที่ขาดไม่ได้ การร้องลิเกป่าเล่นสนุก ๆ กันใช้รำมะนาเพียงใบเดียวก็ทำได้ด้วยความสำคัญของรำมะนา จึงเรียกว่า "ลิเกรำมะนา" อีกชื่อหนึ่ง ซึ่งชื่อนี้อาจมีที่มาอีกทางหนึ่ง คือ ได้รับอิทธิพลจากการแสดงชนิดหนึ่งของมลายู ที่ใช้กลองรำมะนา (Rabana) เป็นหลักก็ได้

การตีรำมะนามี 4 จังหวะ คือ จังหวะช้า จังหวะปานกลาง จังหวะเร็ว และจังหวะเชิด (อุดม หนูทอง 2524 : 72)

การบรรเลงดนตรีประกอบทำนองขับร้อง

ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบทำนองขับร้องคือ ปี่ หรือซอจะบรรเลงตามลักษณะการรับของลูกคู่เป็นเฉพาะแต่ละเพลงไป

การร้องลิเกป่า ตอนแสดงเรื่องจะมีท่วงทำนอง หรือเรียกตามภาษาลิเกว่า "เพลง" จะมีอยู่หลากหลาย การเลือกใช้เพลงขึ้นอยู่กับบทบาทของตัวละครและเหตุการณ์ของเรื่องเป็นสำคัญ

ยกตัวอย่างเพลงและบทบาทหรือกิริยาของตัวละคร

ชื่อเพลง	บทบาทของตัวละคร
เพลงลอยเลื่อน	
เพลงลมพัดชายเขา	ตอนเดินป่าด้วยความรู้สึกหรรษา มีการชมนก ชมไม้
เพลงนกเขาขัน	
เพลงตะลุ่มโปง	ตอนเดินป่าด้วยความรู้สึกเปล่าเปลี่ยว น่าหวาดกลัว
เพลงดำเนิน	ตอนเดินป่าอย่างรีบเร่ง
เพลงสร้อยสน	ตอนแสดงความรู้สึกเมตตา สงสาร
เพลงสร้อยสนตัด	ตอนตัวนางรำออก

Copyright by Mahidol University

ดนตรีซัมเปง

ลักษณะการแสดง

ซัมเปง เป็นศิลปะการเต้นรำของชาวไทยมุสลิมทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลีลาการเต้นคล้ายคลึงกับการเต้นรองเง็ง มีผู้สันนิษฐานว่าเป็นการเต้นที่นำเอาลีลาการเต้นระบำแบบฝรั่งชาติสเปนมาผสมผสานกับลีลาการเต้นรำ ของชาวพื้นเมืองในแหลมมลายู เช่นเดียวกับการเต้นรองเง็ง

การเต้นซัมเปงใช้เต้นในโอกาสต้อนรับแขกสำคัญของท้องถิ่น หรือเต้นโชว์ เมื่อเวลามีงานรื่นเริง ส่วนสถานที่นั้นอาจจะเป็นบนเวทีหรือในลานบ้านตามแต่ความเหมาะสม และจะเต้นในเวลากลางวัน หรือกลางคืนก็ได้

เครื่องดนตรีซัมเปง

ดนตรีซัมเปง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

1. มอรูวัส เป็นรำมะนาขนาดเล็ก ใช้ตีขัดจังหวะ
2. รือบะ สำหรับดำเนินทำนองเพลง
3. ฆง ให้จังหวะในการเต้น

ปัจจุบันใช้ไวโอลินกับกีต้าร์แทนรือบะ บางคณะเพิ่มกลองแขกและแมนโดลิน เพื่อให้จังหวะกระชับและชัดเจนยิ่งขึ้น

วิธีแสดงและการบรรเลงดนตรี

เมื่อดนตรีดังขึ้น คู่ชายหญิงจะออกไปแสดงลีลาการเต้นพร้อมกันทั้งหมด จะเปลี่ยนท่าไปตามทำนองของดนตรีตามลำดับท่า ซึ่งมีทั้งหมด 6 ท่า คือ

1. ยาลันบือโต เป็นท่าเต้นแบบเดินตรงไปข้างหน้า
2. ฮูโนปลาวัน เป็นท่าเต้นถอยหลัง
3. ซีกูกูราวัง เป็นท่ากางแขนทำนองค้างคาวบิน
4. ซีซิอิกัน เป็นท่าเต้นย้ายตำแหน่งระหว่างชายหญิงแบบก้างปลา
5. ปูซิงปันยัง เป็นท่าที่เต้นหมุนไปรอบ
6. วินัส เป็นท่าสะบัดปลายเท้า มีจังหวะเร็วมาก และการเต้นจบลงในท่านี้ซึ่งดนตรีจะรัวเร็วดึกคะนองผู้เต้นจะหยุดลงพร้อมกันเมื่อเวลาจบเพลงพอดี

Copyright by Mahidol University

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงซัมเป่ง

เพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงซัมเป่ง เป็นเพลงที่มีจังหวะลีลาค่อนข้างช้ามีความไพเราะอ่อนหวาน มีแต่จังหวะไม่มีเนื้อร้อง เพลงที่นิยมในการแสดงซัมเป่งมี 2 เพลง คือ เพลงซิการ์ปูซิเระห์ซาอุรัสปีซัง ซึ่งนิยมเรียกสั้น ๆ ว่า เพลงซิการ์ปูซิเระห์ และเพลงกำมารูซามัน (รสริน สุทองหล่อ 2533 : 36)

ดนตรีสิละ

ลักษณะการแสดง

สิละ หรือซีละ เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิม แต่ด้วยเหตุที่กระบวนท่าการต่อสู้กันจริง ๆ ในที่นี้จึงจัดสิละเป็นศิลปะการร่ายรำอย่างหนึ่งด้วย (อุดม หนูทอง 2531 : 106)

การแสดงสิละ มีลักษณะคล้ายมวยไทย คือ เริ่มต้นด้วยการไหว้ครู แต่การไหว้ครูของสิละจะไหว้ทีละคน ขณะไหว้ครูผู้เล่นจะทำปากขมุบขมิบเป็นทำนองเสกคาถาเป็นภาษาอาหรับ ท่ารำไหว้ครูของสิละนั้นแสดงให้เห็นถึงความแข็งแรง การยกมือ ยกเท้า เนิบช้าแต่มั่นคง เสร็จจากการไหว้ครู ทั้งคู่จะทำความเคารพกันโดยการสัมผัสมือแล้วแตะที่หน้าผาก ต่อจากนั้นจึงลงมือแสดงการต่อสู้

สิละมีการแสดงหลายโอกาส เช่น ในงานเฉลิมฉลองในโอกาสที่สุลต่านหรือผู้มีฐานะดีมีบุตรชาย ในงานเทศกาลสำคัญหรือมีผู้รับไปแสดงในงานรื่นเริงอื่น ๆ แสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน นิยมแสดงบนพื้นหรือบนเวทีแสดงที่กว้างพอประมาณ

เครื่องดนตรีสิละ

เครื่องดนตรีสิละ ประกอบด้วย

ปี่อ้อ 1 เลา

กลองมลายู 2 ใบ

ดนตรีมะโย่ง

ลักษณะการแสดง

มะโย่ง เป็นละครชาวบ้านที่นิยมกันในหมู่ชาวไทยมุสลิม ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และรัฐทางภาคเหนือของมาเลเซีย มีทั้งการรำร้อง และแสดงเป็นเรื่องราวทำนองเดียว

Copyright by Mahidol University

กับโนรา และเนื่องจากท่วงทำนองคล้ายโนรา จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "โนราแขก" (อุดม หนุทอง 2531 : 203) เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงและเพื่อประกอบพิธีกรรม

เครื่องดนตรีมะโย่ง

ดนตรีมะโย่ง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่อไปนี้

ฆือแน	2 ลูก (ใช้ผู้เล่น 2 คน)
ฆง	2 ใบ
รือบะ	1 คัน
ซูแน 1 เลา	

วิธีการบรรเลงและเพลง

ก่อนเริ่มการแสดงจะมีพิธีเบิกโรง ซึ่งผู้แสดงและนักดนตรีทุกคนเข้ามานั่งล้อมกันเป็นรูปวงกลม หมอผู้ทำพิธีนั่งกลางวงหันหน้าไปทางทิศตะวันออก กล่าวคาถาบวงสรวงพระภูมิเทวา พอกล่าวจบแล้ว หมอจุดเทียนนำไปติดที่เสาโรงด้านทิศตะวันออกและเสากลางโรง ตลอดถึงเครื่องประโคมอื่น ๆ เฉพาะรอซือบะ และฆง นอกจากติดเทียนบูชาแล้ว จะต้องนำกล้วยตานีไปเซ่นบวงสรวงด้วย มะโย่งถือว่าซอรือบะและฆงเป็นหลัก เป็นประธานของดนตรี จากนั้นก็บรรเลงเพลงโหมโรง กล่าวกันว่า "เพลงม้าย่อง" ของไทยนั้น ได้ดัดแปลงไปจากเพลงมะโย่งนี้เอง (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 2529 : 2751) เสร็จจากการเบิกโรง คนเล่นซอรือบะ ออกมานั่งกลางเวที ตัวพระ ตัวนาง และพี่เลี้ยง นั่งเป็นแถวงครึ่งวงกลมหันหน้าเข้าหาคนซอ และขับร้องคลอเข้ากับเสียงซอ แล้วลุกขึ้นเดินร่ายรำและร้องเพลงไปรอบ ๆ เวทีทำนองการบำเบิกโรง หลังจากนั้นตัวละครก็กลับไปนั่งคอยบทบาทที่ตนจะต้องแสดงอยู่ข้างเวที คงเหลือแต่ตัวมะโย่งยืนขับร้องและเจรจาแนะนำตัวให้ผู้ชมทราบว่าเป็นผู้ใด อยู่ที่ไหน กำลังจะทำอะไรในท้องเรื่องที่จะแสดง

การบรรเลงดนตรีมะโย่ง เริ่มต้นจากซอรือบะบรรเลงก่อน แล้วต่อมาจึงตีฆือแนและฆง พร้อม ๆ กัน จากนั้นต่ด้วยเสียงซูแนดนตรีทั้งสี่ประสานเสียงพร้อมกันกับการขับร้องของ เปาะโย่ง (พระเอก) ซึ่งออกมานั่งบนพื้นตรงหน้าซอรือบะ เพลงแม่บทตอนนี้ค่อยเชื่องช้าออดอ้อนน่าฟังส่วนมากใช้เพลงฆือเราะบาฆุงแปลว่าปลุกให้ลุกขึ้นมาถึงจุดนี้เมื่อเปาะโย่งได้ขับเป็นทำนองบอกเรื่องที่จะแสดง แล้วทอดแขนรำท่านาคข้อมือลงพร้อม ๆ กับค่อยลุกขึ้นยืนแล้วต่อด้วยเพลงชุดปี่แกร์และชุดฮามะบือแมตามลำดับ (ประพนธ์ เรืองณรงค์ 2532 : 138)

Copyright by Mahidol University

เพลงมะโย่งมีลีลาทอดเสียงยาวคล้ายเพลงเปอร์เซียซึ่งมีอิทธิพลต่อไทยมุสลิมมานานแล้ว ตัวอย่างชื่อทำนองเพลง

1. ลาฆูบารัต อันโยร์ เพลงสำหรับประกาศข่าว
2. ลาฆูมือรังมโบว์ เพลงโศก
3. ลาฆูบือรูเล็ด เพลงกล่อมเด็ก บางครั้งใช้แสดงความรักความแค้น
4. ลาฆูยูร์ เพลงแสดงความเหน็ดเหนื่อย หรือเบื่อหน่าย
5. ลาฆูกีชังอามัส เพลงร้องหมู่ขณะทำงานร่วมกัน
6. ลาฆูตีมัง-ตีมังวือลู, ลาฆูจาเมาะมานัส, ลาฆูปานังงาวี ทั้ง 3 เพลง

ใช้สำหรับบทรักระหว่างหนุ่มสาวโดยเฉพาะ ทำนองเพลงดังกล่าวนี้ นักแสดงหญิงเป็นผู้ร้องและมีเพลงเพียง 2-3 เพลง เท่านั้น ร้องโดยตัวตลก ผู้ร้องต้องเปล่งเสียงออกมาเต็มที่ ดนตรีเพียงแต่คลอตามหลังจากร้องเพลงจบวรรคหนึ่ง ๆ แล้วผู้แสดงอื่น ๆ จะรับพร้อมกัน

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมีจำนวนหลายเพลง เช่น เพลงกะลาแต เพลงบารด เพลงกือเกาะ เพลงรองเง็ง เพลงลาฆูซะแซ เพลงลาฆูปี่แซ เพลงลาฆูโย่ง และเพลงลาฆูอาเนาะ (ประพนธ์ เรืองณรงค์ 2527 : 90)

การแสดงมะโย่งสมัยก่อนเริ่มแสดงราว 21.00 น. เลิกประมาณ 03.00 น. แสดงจนจบเรื่อง แต่บางครั้งแสดงไม่จบเรื่อง เพราะดึกเกินไป บางคณะแสดงจนสว่าง ในปัจจุบันการแสดงมะโย่งแสดงเพียง 1 ชั่วโมง หลังจากนั้นใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงโดยร้องเพลงลูกทุ่งบ้าง ลูกกรุงบ้าง เพื่อสร้างความสนใจและเป็นการเอาใจคนรุ่นใหม่

2.3 ดนตรีประกอบพิธีกรรม

ดนตรีกาหลอ

กาหลอเป็นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีมาแต่โบราณ นิยมใช้บรรเลงในงานศพ ซึ่งเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องวิญญาณ และสิ่งเล้นลับ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (มปป : 9) ได้สันนิษฐานคำว่า "กาหลอ" เป็นเสียงมลายู มาจากคำว่า "กาลา" ซึ่งหมายถึงพระอิศวร ผู้เป็นเทพแห่งความบันเทิงและบางหนึ่งก็เป็นเทพเจ้าแห่งความตาย การประโคมกาหลอ ก็เพื่อบูชาเทพเจ้าองค์นี้

Copyright by Mahidol University

ประวัติความเป็นมา

กาหลอมีขึ้นเมื่อเมื่อใดไม่มีใครทราบ จากตำนานที่เล่าสืบต่อกันมา กาหลอน่าจะเกิดขึ้นในสมัยพุทธกาล มีตำนานความเป็นมาหลายกระแสล้วนเกี่ยวข้องกับศาสนาทั้งสิ้น (วิเชียร ณ นคร 2521 : 317) ดังนี้

1. พระพุทธเจ้าทรงดำริให้มีกาหลอขึ้น เพื่อใช้ประโคมแห่นำเศียรของพระพรหม ซึ่งจะนำไปเก็บไว้ในมณฑปคันธกุลีเขาไกลลาสโดยใช้พระยมตีกลอง พระภูมิตีฆ้อง พระอาทิตย์เป่าปี่ ซึ่งนับว่าเป็นการประโคมครั้งแรก

2. กาหลอเป็นเสียงสวรรค์ ที่พระพุทธองค์ ทรงให้คณะภิกษุคณะหนึ่งสร้างขึ้นโดยใช้พระกาเดิมสร้างปี่ พระการามและพระกาแก้วสร้างทน 2 ใบ พระกาชาดสร้างฆ้องเสร็จแล้ว ใช้เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นมาบรรเลงแห่นำพระศพของพระพุทธเจ้า ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงกาหลอครั้งแรก

3. พระพุทธเจ้าเป็นองค์ให้กำเนิดกาหลอ เพื่อใช้แห่นาคและแห่ศพในพิธีทางพุทธศาสนา มีกลอนตำรากาหลอ ซึ่งแสดงตำนานว่า พระพุทธเจ้าเป็นองค์ให้กำเนิดกาหลอ (ชวน เพชรแก้ว 2524 : 13) ปรากฏดังนี้

"จะกล่าวตำราการหลอ กล่าวไว้พึงพอสืบต่อกันมา
ครั้งเมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จเข้าเทศนา ว่าพวกเหล่านี้อยู่เป็นอัตรา
ชั้นดาวดึงสาประโคมดนตรี อยู่เหลื่อมพระสุเมรุพระเจ้ากะเกณฑ์ลงมา
เกิดในชมพูพระพุทธเจ้าตรัสรู้ จึงตั้งเอาไว้ในพระพุทธศาสนา
ประโคมนาคชากศพเป็นธรรมเนียมมา มีค่าราคมาตรามีมาแต่ก่อน"

วิธีการบรรเลงและขนบนิยมในการบรรเลง

วิธีการบรรเลงและขนบนิยมในการบรรเลงกาหลอเป็นไปตามขั้นตอนต่อเนื่องกัน พอสรุปได้ดังนี้

ในขณะที่มีผู้ประสงค์จะรับคณะกาหลอไปประโคมศพ จะต้องนำหมาก 3 คำ ไปยังบ้านนายปี่กาหลอซึ่งเป็นหัวหน้าคณะ ถ้านายปี่รับหมากไว้แสดงว่ากาหลอจะไปประโคมในงานดังกล่าว หลังจากรับหมากแล้ว นายปี่นำหมากวางบนหิ้งครูหมอกาหลอ (ครูหมอคือ บูรพาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว) เพื่อบูชาครู เมื่อถึงเวลาที่จะไปประโคมศพ คณะกาหลอลงจากเรือนเดินเวียนเรือน 3 รอบ พร้อมว่าคาถากันเสนียดจัญไร ไม่ให้เข้ามาสู่บ้าน แล้วเดินตรงไปยังบ้านของผู้ที่รับกาหลอไปประโคม ซึ่งปลูกสร้างโรงกาหลอไว้แล้ว เรียกว่า "โรงฆ้อง" พอพลบค่ำคณะกาหลอจะทำน้ำมนตร์ ไล่เสนียดจัญไรทั่วบริเวณบ้าน แล้วนำเครื่อง

Copyright© by Chiang Mai University

ดนตรีกาหลอวางลงหน้าโรง จุดเทียนทำพิธีไหว้พระภูมิ หลังจากนั้นก็กลิ้งทนเข้าโรงแล้ว คณะกาหลอก็เข้าโรงตาม พร้อมทำพิธีอัญเชิญครูหมอกาหลอมารับเครื่องสังเวย ซึ่งเจ้าของบ้านได้จัดเตรียมไว้เรียบร้อยแล้ว

เพลงที่ใช้บรรเลงในวงกาหลอ

เพลงที่กาหลอใช้บรรเลงในแต่ละวงนั้นไม่เท่ากัน มีจำนวนอยู่ระหว่าง 7-22 เพลง ส่วนใหญ่จะมี 12 เพลง แต่เพลงเหล่านี้ก็มีชื่อและความหมายที่คล้ายกันมาก ตัวอย่าง เช่น

เพลงที่วงกาหลอบรรเลง 7 เพลง เรียกชื่อดังนี้

1. เพลงเหยี่ยวเล่นลม
2. เพลงทอมท่อม
3. เพลงยั่วยวน
4. เพลงสุริยน
5. เพลงทองศรี
6. เพลงพลายแก้วพลายทอง
7. เพลงพระพาย

เพลงที่วงกาหลอบรรเลง 12 เพลง เรียกชื่อดังนี้

1. เพลงไหว้พระ
2. เพลงทองศรี
3. เพลงหัดบดฝ้าย
4. เพลงทอมท่อม
5. เพลงนกลรง
6. เพลงนกพิทิด
7. เพลงนกเปล้าคินไทร
8. เพลงแสงแก้วแสงทอง
9. เพลงพลายแก้วพลายทอง
10. เพลงนกกระจอกเต้น
11. เพลงลาพระ
12. เพลงขอไฟยายแก่

Copyright by Mahidol University

เครื่องดนตรีกาหลอ

เครื่องดนตรีกาหลอ ประกอบด้วย

1. ปี่อ้อ 1 เลา

   ตำนานกาหลอเรียกปี่ชนิดนี้ว่า "ปี่สวรรค์"

2. ทน 2 ใบ

   ตำนานกาหลอ เรียกว่า "กลองสวรรค์"

3. ฆ้อง 1 ลูก

   ตำนานกาหลอ เรียกว่า "ฆ้องสวรรค์"

การประสมวงกาหลอ

การประสมวงกาหลอ ประกอบด้วยผู้บรรเลง 4 คน

คนเป่าปี่ 1 คน เรียก นายปี่

คนตีฆ้อง 1 คน เรียก นายฆ้อง

คนตีทน 2 คน เรียก นายทน

โต๊ะครึม

โต๊ะครึม เป็นดนตรีประกอบการขับร้องเพื่อรักษาคนไข้ ซึ่งเชื่อกันว่าเกิดจากครูหมอตายาย นายมนต์ (บรรพบุรุษของนายมนต์ที่ล่วงลับไปแล้ว) หรือผีบรรพบุรุษให้โทษ และเชื่อกันว่าผู้ที่ถูกลงโทษจะเกิดอาการเจ็บไข้เรื้อรัง เน่าเปื่อย หรืออาจเป็นบ้า ถ้านำไปรักษาที่โรงพยาบาลอาการจะทรุดหนักยิ่งขึ้น และรักษาไม่หาย จะหายได้ก็ต่อเมื่อรับโต๊ะครึมมาเล่นเท่านั้น ซึ่งตามปกติ โต๊ะครึมจะไม่เล่นในโอกาสอื่น นอกจากเพื่อขับไล่ผีให้ผู้ป่วย เพราะสาเหตุจากการถูกผีตายาย โดยทั่วไปโต๊ะครึมมักจะเล่น 3 วัน 3 คืน จะเข้าโรงในวันพุธและเลิกพิธีในวันศุกร์ แต่ถ้าผู้ป่วยถูกผีตายายจำนวนมากมารุมกันทำโทษก็จะต้องเล่นกันหลายวัน แต่จะนิยมเลิกพิธีเฉพาะวันพฤหัสบดี ศุกร์ หรือเสาร์เท่านั้น (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 2529 : 1371) โต๊ะครึมเป็นดนตรีที่เล่นกันในวงแคบเพียงบางท้องถิ่นในจังหวัดสงขลา

ประวัติความเป็นมา

ความเป็นมาของโต๊ะครึม ปรากฏในรูปตำนานบอกเล่าและบทกลอนมุขปาฐะ ซึ่งอุดม หนูทอง (2531 : 50) ได้สรุปไว้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

นางสีพุดทองธิดาท้าวโกสีระวิชัย เกลียดและไม่ยอมพูดจากับผู้ชายใดเลย ทำให้บิดากลัดกลุ้มมาก วันหนึ่งเทวดาได้กราบทูลเรื่องนี้ให้พระอิศวรนารายณ์เจ้าทรงทราบ พระองค์เจ้าจึงเอา "เทระเวคา" ซึ่งชุบขึ้นมาจากขี้ไคลมาผัดสี่ในฝ่ามือให้เล็กลงเหลือเท่าเมล็ดลูกปรือ แล้วดีดไปสิงที่ต้นไทรซึ่งนางสีพุดทองเสด็จหยุดพักเป็นประจำ เมื่อนางเสด็จที่ต้นไทร เทระเวคาจึงเข้าสิงร่างนางเกิดบ้าคลั่ง รักษาอย่างไรก็ไม่หาย ต่อมาหลวงสีทอง นายควาญม้าเที่ยวเร่ร่อนมายังเมืองของนาง ได้ขับเพลงให้นางได้ยินและเกิดความหลงไหลถึงกับขับเพลงโต้ตอบ ท้าวโกสีระวิชัยทราบข่าว จึงรับสั่งให้หลวงสีทองเข้าเฝ้าและให้รักษาพยาบาลนาง หลวงสีทองกลัดกลุ้มเพราะไม่รู้ว่าจะรักษานางได้อย่างไร วันหนึ่งกลับเข้าป่าอาราธนาให้เทวดาช่วยเหลือแล้วหลับไป พระอินทร์ให้พระวิษณุกรรมลงไปช่วย โดยเอาลูกโพทอง 5 ลูก ชุบเป็นทับ 5 ใบ และใบโบก 5 ใบ เขียนชื่อทับทุกใบลงในใบโบกแขวนไว้ที่คอทับ ชื่อทับแต่ละลูกได้แก่ นครผูก นครสวรรค์ น้ำตาตก นกเขาขัน และการ้องม้องชัย เมื่อหลวงสีทองตื่นขึ้นเห็นทับและข้อความในใบโบกจึงนำทับกลับเข้าเมือง ให้ปลูกโรงพิธี 9 ห้อง เพื่อประกอบพิธีขับผีร้ายที่สิงนางสีพุดทอง โต๊ะครึมจึงเกิดขึ้นตามตำนานที่กล่าวนี้

ดนตรีและผู้เล่น

เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิมจะใช้ทับ 5 ลูก

ทับที่ 1 ชื่อ นครผูก

ทับที่ 2 ชื่อ นครสวรรค์

ทับที่ 3 ชื่อ น้ำตาตก

ทับที่ 4 ชื่อ นกเขาขัน

ทับที่ 5 ชื่อ การ้องม้องชัย

ขนบนิยมในการเล่น

ขนบนิยมในการเล่น มีตามลำดับดังนี้

1. ไหว้ครู

2. ตั้งมัด คือการอ้างถึงไม้และสิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ ที่นำมาทำโรง เช่น ไม้จิก ไม้รัก ไม้หลุมพอ หวาย ฯลฯ

3. เชิญตายาย (เชื้อตายาย) คือเชิญตายายที่ล่วงลับไปแล้ว เชิญจนกว่าจะเข้าทรง

4. ส่งครู คือ ร้องเชิญครูหมอตายายที่เชิญมา กลับสู่ที่ทางของตน

Copyright by Mahidol University

ในคณะโต๊ะครึมประกอบด้วยผู้เล่น 7 คน เป็นคนทรง 1 คน พี่เลี้ยง 1 คน คนตีทับ 5 คน ผู้ตีทับชื่อนครผูก จะทำหน้าที่เป็น "นายมนต์" ด้วยคือ ขับร้องกลอนเชิญผีตายายมาเข้าทรง

ปัจจุบันนิยมเล่นเพียง 5 คน โดยจะใช้ทับเพียง 3 ลูก คือ นครผูก นครสวรรค์ และการ้องม้องชัย

มะตือรี ดนตรีรักษาไข้ของชาวไทยมุสลิม

มะตือรี ตือตรี ตือรี เตอมี ปัตตารี มีการเรียกชื่อที่มีสำเนียงผิดเพี้ยนไปตามท้องถิ่นเป็นการบรรเลงดนตรีของชาวไทยมุสลิม ในบริเวณสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ซึ่งมีความเชื่ออย่างหนึ่งว่า ความเจ็บไข้ที่เกิดขึ้นจากการกระทำหรืออำนาจอันลึกลับของภูติผีปีศาจหรือเพราะถูกคุณไสยของผู้อื่นที่ประสงค์ร้าย วิธีการรักษาผู้ป่วยก็คือ การเซ่นสรวงพลีกรรม เป็นการติดต่อกับภูตผีที่เข้ามาสิงอยู่ในร่างกายของผู้ป่วย ให้ออกจากร่างของผู้ป่วย หรืออีกประการหนึ่งก็บอกเครื่องยาตลอดทั้งวิธีการรักษาให้หายจากความเจ็บป่วย วิธีการติดต่อเจรจากับภูตผีที่เข้าสิงอยู่ในร่างของผู้ป่วยนั้น จะต้องจัดเครื่องเซ่นและบรรเลงดนตรี วิธีการนี้เรียกว่า "การเล่นมะตือรี"

วิธีการบรรเลงและขนบนิยมในการบรรเลง

การบรรเลงมะตือรีจะบรรเลงเป็นคณะซึ่งมีแต่ผู้ชายล้วนประมาณ 6-7 คน ประกอบด้วย โต๊ะมีโนะเป็นหมอไสยศาสตร์ ทำหน้าที่ขับร้อง สรรเสริญเชื้อเชิญเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์และวิญญาณบรรพบุรุษมาเข้าทรง โต๊ะมะตือรีเป็นคนทรงและผู้เล่นดนตรีอีก 5-6 คน

เมื่อถึงเวลาประกอบพิธีผู้ป่วยนั่งหรือนอนในบริเวณประกอบพิธี โต๊ะมีโนะและโต๊ะมะตือรีนั่งหันหน้าเข้าหาผู้ป่วย นกดนตรีนั่งรายล้อมอยู่ข้างหลังโต๊ะมีโนะจุดเทียนทุกเล่ม โต๊ะมะตือรีหยิบกำยานใส่จานที่กำลังติดไฟแล้วร่ายมนตร์โดยมีโต๊ะมีโนะ สีซอรีบะคลอเสียงร่ายมนตร์นั้นเสร็จแล้วคืนซอให้นักดนตรีบรรเลงต่อไป โต๊ะมีโนะกับโต๊ะมะตือรีจะทำพิธีไหว้ครูพร้อมกัน แล้วโต๊ะมีโนะร่ายมนตร์อัญเชิญเทวดามารับเครื่องสังเวยและคุ้มครองผู้ป่วย เชิญครูมะตือรีและภูติผีมารับเครื่องสังเวย จากนั้นโต๊ะมะตือรีจะทำพิธีเสี่ยงทายเพื่อทราบสาเหตุของการป่วย

การเสี่ยงทายมี 2 วิธีคือ 1) เสี่ยงทายด้วยข้าวตอกโดยโต๊ะมะตือรี กำข้าวตอกจากจานที่ไม่ได้ลุกน้ำตาลมาเต็มกำมือ กองแล้วหยิบครั้งละ 2 เม็ดไปวางบนพื้น หยิบครั้งแรก

Copyright by Mahidol University

พูดขึ้นมา "ดิน" หยิบครั้งที่ 2 พูดขึ้นว่า "น้ำ" หยิบครั้งที่ 3 พูดขึ้นมา "ลม" หยิบครั้งที่ 4 พูดขึ้นว่า "ไฟ" ทำเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ จนเหลือข้าวตอกคู่หรือเม็ดสุดท้าย พูดลงคำใดโต๊ะมีโนะใช้คำนั้นเป็นหลักในการทำนายและ 2) เสี่ยงทายด้วยการดูเปลวเทียน โดยโต๊ะมีโนะจุดเทียนไขขึ้นเล่มหนึ่ง แล้วทำนายสีของเปลวเทียน สำหรับคำทำนายทั้ง 2 วิธีมีดังนี้

ถ้าหยิบข้าวตอกครั้งสุดท้ายลงคำว่า "ดิน" หรือเปลวเทียนเป็นสีส้ม หรือแดง ทำนายว่า สาเหตุของการป่วยเกิดจากผีเจ้าที่ที่มาจากดิน

ถ้าหยิบข้าวตอกครั้งสุดท้ายลงคำว่า "น้ำ" หรือเปลวเทียนเป็นสีม่วง หรือเขียว ทำนายว่า สาเหตุของการป่วยเกิดจากผีน้ำ ผีทะเล หรือผีพราย

ถ้าหยิบข้าวตอกครั้งสุดท้ายลงคำว่า "ลม" หรือเปลวเทียนเป็นสีขาวนวลทำนายว่าสาเหตุของการป่วยเกิดจากผีเบื้องบน หรือไม่ก็เป็นผีที่อยู่ในตน

ถ้าหยิบข้าวตอกครั้งสุดท้ายลงคำว่า "ไฟ" หรือเปลวเทียนเป็นสีเหลือทำนายว่าสาเหตุของการป่วยเกิดจากผีที่ผู้ป่วยเคยบนบานเอาไว้ แล้วมิได้แก้บน

เมื่อเสี่ยงทายทราบสาเหตุของการป่วยแล้วโต๊ะมีโนะ จะเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คณะมะตือรีนับถือเข้าลิงโต๊ะมะตือรีเพื่อขับไล่ผีออกจากร่างผู้ป่วย โดยมะตือรีใช้ปากดูดตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผู้ป่วย 5 จุด ได้แก่จุดที่ 1 ที่ปลายเท้า จุดที่ 2 ที่ท้องหรือลำตัว จุดที่ 3 ที่ลำคอ จุดที่ 4 ที่ศีรษะ หรือใบหน้า และจุดที่ 5 ต้องดูดตามคำเสี่ยงทาย คือ ถ้าเสี่ยงทายว่าป่วยเพราะผีมาจากดิน ต้องดูดซ้ำที่ปลายเท้า ถ้าเสี่ยงทายว่าป่วยเพราะผีมาจากน้ำ ต้องดูดซ้ำท้องหรือลำตัว ถ้าเสี่ยงทายว่าป่วยเพราะผีมาจากเบื้องบนหรือผีอยู่ในตน ต้องดูดซ้ำที่ลำคอ ถ้าเสี่ยงทายว่าป่วยเรพาะผีที่เคยบนบานไว้ต้องดูดซ้ำที่ศีรษะหรือใบหน้า เมื่อดูดเสร็จแต่ละที่โต๊ะมีโนะจะถามโต๊ะมะตือรีว่า "ผีมาจากไหน" โต๊ะมะตือรีจะตบว่า "ผีมาจากดิน" เมื่อดูดจุดที่ 1 "ผีมาจากน้ำ" เมื่อดูดจุดที่ 2 "ผีมาจากลม" เมื่อดูดจุดที่ 3 "ผีมาจากไฟ" เมื่อดูดจุดที่ 4 ขณะที่ถามตอบกันนั้นดนตรีจะหยุดบรรเลง

เมื่อโต๊ะมะตือรีดูดเสร็จ โต๊ะมีโนะก็จะกล่าวกับผีที่สิงอยู่ในร่างผู้ป่วยว่า "ขอให้ออกจากร่างเสีย แล้วเราจะจัดการสิ่งที่พวกเจ้าต้องการให้ทุกอย่าง" เป็นอันเสร็จพิธีและเชื่อว่าผีจะออกจากร่างผู้ป่วยจะหายเป็นปกติ ถ้าไม่หายก็อาจทำพิธีติดต่อกัน 3 วัน 3 คืน (สารานุกรม วัฒนธรรมภาคใต้ 2529 : 2735)

Copyright by Mahidol University

ดนตรีรองเง็ง

ลักษณะการแสดง

รองเง็งเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ประกอบด้วยการระบำและดนตรี

"การระบำ" ในที่นี้หมายถึง การรำ การฟ้อน หรือการเต้นที่มีแบบท่าและลีลาซึ่งเข้ากับจังหวะเพลงดนตรี การระบำเป็นศิลปะการร่ายรำที่ต้องการความพร้อมเพรียงเป็นหมู่เป็นชุด ลักษณะและลีลาท่ารำมีความหมายหรือไม่มีความหมายก็ได้ (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ 2523 : 7)

รองเง็งเป็นระบำชาวบ้านที่นิยมเล่นกันมากในท้องถิ่นภาคใต้ โดยเฉพาะในจังหวัดชายแดนภาคใต้คือ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดนราธิวาส และจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันตก คือ จังหวัดสตูล จังหวัดตรัง จังหวัดกระบี่ เป็นต้น การเต้นรองเง็งมีความสวยงามอ่อนหวานในลีลาการเคลื่อนไหว มือ เท้า ลำตัว มีความสง่างามของการแต่งกายผู้แสดงชายหญิง ที่เหมาะสมกลมกลืนกับความไพเราะอ่อนหวานของท่วงทำนองเพลง

รองเง็งใช้เล่นต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และเล่นในงานรื่นเริงต่าง ๆ จะเป็นกลางวันหรือกลางคืนก็ได้

เครื่องดนตรีรองเง็ง

เครื่องดนตรีรองเง็งประกอบด้วย

ไวโอลิน 1 คัน

รำมะนา 2 ใบ

ฆ้อง 1 ใบ

ในปัจจุบันมีแมนโดลิน แอคคอเดียน มาราคัส เข้ามาผสมด้วย

บทบาทของเครื่องดนตรีที่เป็นหลัก

ไวโอลิน	เป็นเครื่องดนตรีหลักของการบรรเลงท่วงทำนองเพลง
รำมะนา	เป็นเครื่องประกอบจังหวะในการดำเนินจังหวะให้กระชับและมีความชัดเจน
ฆ้อง	เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งให้เสียงดังกังวาน ผู้เต้นรองเง็ง

ลักษณะการเต้นรองเง็ง ซึ่งดูคล้ายวัฒนธรรมตะวันตกนั้น มีผู้สันนิษฐานว่าชาวโปรตุเกสหรือชาวฮอลันดาได้นำมาเผยแพร่ในประเทศชวา มลายูก่อน โดยเฉพาะเมื่อถึงวัน

Copyright by Mahidol University

รื่นเริงปีใหม่พวกฝรั่งเต้นรำอย่างสนุกสนาน เช่น เต้นเพลงลาฆูดูวอ เป็นเพลงไพเราะน่าชมและน่าฟัง ชาวพื้นเมืองเกิดความสนใจและได้ฝึกซ้อมจนกระทั่งเกิดศิลปะรองเง็งขึ้น

ส่วนรองเง็งในประเทศไทย นิยมเต้นกันในบ้านขุนนางมุสลิมไทย ต่อมาได้เผยแพร่สู่ชาวบ้านโดยอาศัยการแสดงมะโย่ง มะโย่งแสดงเป็นเรื่องและมีการพักครั้งละ 10-15 นาที ระหว่างที่พักนั้นจะสลับฉากด้วยรองเง็ง เมื่อดนตรีขึ้นเพลงรองเง็ง ฝ่ายหญิงที่แสดงมะโย่งจะลุกขึ้นเต้นจับคู่กันเอง เพื่อให้เกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้นจึงเชิญชายผู้ชมเข้าร่วมวงด้วย ในที่สุดรองเง็งเป็นการเต้นรำที่ถูกอกถูกใจชาวบ้าน ภายหลังมีการจัดตั้งคณะรองเง็งรับจ้างเล่นในงานต่าง ๆ ทำนองรำวง ซึ่งแพร่หลายอยู่จนปัจจุบัน

ความจริงการเต้นรองเง็งของไทยมุสลิม เป็นการเต้นที่สุภาพ คือไม่มีการถูกเนื้อต้องตัวกัน เพลงหนึ่งก็เต้นไปอย่างหนึ่ง ฉะนั้นผู้เต้นรองเง็งต้องฟังเพลงได้ด้วยว่าเพลงนั้นจังหวะเต้นอย่างไร ฝ่ายชาวบ้านบางคนแม้จะไม่สันทัดก็สามารถออกไปเต้นได้ เพราะไม่ต้องหาคู่เต้นแบบลีลาศ ต่างคนต่างเต้นไปตามจังหวะ ไม่ต้องกลัวเหยียบเท้ากัน

ผู้เต้นรองเง็งส่วนใหญ่แต่งกายแบบพื้นเมือง ผู้ชายสวมหมวกไม่มีปีกสีดำหรือที่เรียกว่าหมวกแขก บางทีศีรษะสวมชะตางัน หรือผ้าโพกแบบเจ้าบ่าวมุสลิม นุ่งกางเกงขายาวขากว้างคล้ายกางเกงจีน สวมเสื้อคอกลมแขนยาวผ่าครึ่งอก สีเดียวกับกางเกง แล้วใช้โสร่งแคบ ๆ ยาวเหนือเข่าสวมทับกางเกงเรียกผ้าลินินหรือผ้าซาเลนดัง มักทำด้วยผ้าซอเกาะ ถ้าเป็นของเจ้านายหรือผู้ดีมีเงิน มักเป็นผ้าไหมยกดิ้นทองดิ้นเงิน ฐานะรองลงมาใช้ผ้าไหมเนื้อดี ตาโต ๆ ถัดมาใช้ผ้าธรรมดา ส่วนผู้หญิงสวมเสื้อแขนกระบอกเรียกเสื้อบันดัง ลักษณะเสื้อแบบเข้ารูปปิดสะโพก ผ่าอกตลอด ติดกระดุมทองเป็นระยะ สีเสื้อสดสวยและเป็นสีเดียวกับผ้าซึ่งนุ่กรอมเท้า นอกจากนั้นยังมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับสีเสื้อที่สวม

Copyright by Mahidol University

บทที่ 3

ประวัติความเป็นมาของรองเง็ง

รองเง็ง เป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน ทั้งเป็นการแสดงที่มีลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรม คำว่า "รองเง็ง" พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2539 : 686-687) อธิบายว่า หมายถึง ศิลปะการแสดงแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมภาคใต้ เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิง และร้องเพลงคลอไปด้วย ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบาย Rong-ngeng ในพจนานุกรม Malay Gem Dictienary ว่า Dance with singing in pairs (อ้างจากอาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ 2538:56)

3.1 พัฒนาการของรองเง็งในภาคใต้

ในอดีตภาคใต้ของไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรมเก่าแก่และเป็นดินแดนที่เป็นเส้นทางอารยธรรมของมนุษยชาติ รวมทั้งเป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และฮอลันดา ชนชาติเหล่านี้ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งเพื่อทำการค้า ความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติต่าง ๆ ที่ได้เข้ามาทำการค้าทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมขึ้น การแสดงรองเง็งก็เป็นผลจากความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรมของชนชาติเหล่านี้

นักวิชาการได้สันนิษฐานว่ารองเง็งเข้ามาในภาคใต้ของไทยเมื่อประมาณไม่น้อยกว่า 200 ปี โดยเข้ามาทางชาวเมืองในฝั่งทะเลตะวันออกและเข้ามาทางหมู่เกาะแถบฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ โดยเข้ามาทางชวา ลักษณะของรองเง็งในแถบชายฝั่งตะวันตกจึงมีรูปแบบที่แตกต่างกับรองเง็งในฝั่งตะวันออก หลักฐานที่กล่าวถึงรองเง็งในชวา ได้แก่ บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง "ระยะทางเที่ยวชวากว่า 2 เดือน" ขณะเสด็จถึงตำบลจิสรูบัง เมืองซารุต ทรงเล่าถึงรองเง็ง (ในพระราชนิพนธ์เรียกว่ารองเกง) ไว้ว่า

"ออกไปเดิรข้างนอกต่อไปดูเขาเล่นรองเกงกันเป็นหมู่แรกสองวง ทีหลังแยกออกเป็น 3 วง มีผู้หญิงวงละ 3 คน มีพิณพาทย์สำรับหนึ่ง คือ ระนาทราง 1 ซอดัน 1 ฆ้องใหญ่ใบ 1

Copyright by Mahidol University

บ้าง กลองรูปร่างเหมือนกลองชนะแต่อ้วนกว่าสักหน่อย ตีสองหน้าเล็ก ๆ อัน 1 ผู้หญิงร้องรับพิณพาทย์ ผู้ชายเข้ารำเป็นคู่ แต่ผลัดเปลี่ยนกัน ดูท่าทางเป็นหนีไล่กันอย่างไรอยู่ ผู้หญิงไม่ใคร่จะรำเป็นแต่ร้องมากกว่า แต่ผู้ชายรำคล้าย ๆ ท่าค้างคาวกินผักบุ้ง ที่ตลกรำมีตะเกียงปักอยู่กลางวงดวงหนึ่ง รำเวียนไปรอบ ๆ ตะเกียงพอรัวกลองผู้ชายตรงเข้าจูบ ผู้หญิงก็นิ่งเฉย ไม่เห็นบิดเบือนปัดป้อง อันใด เห็นท่าทางมันหยาบอย่างไรอยู่ นึกว่าวงนั้นจะถูกเป็นคนไม่ดี ย้ายไปดูวงอื่น ก็เป็นเช่นนั้นอีก ตกลงเป็นเลิกไปดูเขาขายของมาภายหลังถึงทราบว่าเป็นธรรมเนียมเขาเล่นกันเช่นนั้น ผู้หญิงใช่แต่เฉพาะเป่นคนเล่นชั้นพวกเดียว คนชาวบ้านตามนั้นใคร ๆ จะสมัครมาเล่นก็ได้ ผู้ชายก็ไม่ว่าใครนำอยากรำขึ้นมารำได้หมด เป่นอันได้ความว่ารำนั้นเป็นทุกคนทั้งผู้หญิงผู้ชาย ไปได้ความต่อไปอีก เพราะพวกที่ขับรถบันทุกของ พอรถไปถึงที่โดดลงได้เข้ารำทีเดียว การที่จะรำช้ารำเร็วนั้นดูอยู่ในกำมือของผู้ตีกลอง ถ้ากลองไม่พรืดเมื่อไรก็ยังจบไม่ได้ ถ้ามันตีไปยังรุ่งก็จะต้องรำไปยังรุ่ง เดี๋ยวนี้เจ้ากลองสมัครจะพรืดบ่อย ๆ มิใช่เพราะเห็นสนุกข้างฝ่ายนางผู้หญิงที่ยอมให้จูบ ก็มิใช่จะสมัครให้จูบโดยเต็มใจ ข้างผู้ชายที่เป็นผู้จูบนั้นใช่จะจูบด้วยความชื่นอกชื่นใจอย่างเดียวไปกดนิ่งอยู่นาน ๆ ถึงมินิดหนึ่ง 2 มินิด รวบรวบใจความเป่นเรื่องอัฐอย่างเดียว พอใครจูบแล้วต้องคว้าให้ 2 อัฐ เจ้า พิณพาทย์กับนางผู้หญิงก็มีหุ้นส่วนกัน ถ้ามีคนจูบได้มากเท่าใดและเร็วเท่าใดยิ่งดีข้างฝ่ายชายไหน ๆ เสียอัฐจูบให้สะใจ เป่นการที่เขาเฉยไม่อับอายกันในแถบนี้ ธรรมเนียมข้างตะวันออกซึ่งเป็นเมืองที่เจริญมานานแล้ว เช่นที่เมืองยกยา เมืองโซโล และเมืองสุรบายา เขาห้ามไม่ให้เล่นรองเกงว่าเป็นการอุจาด คงเล่นอยู่ในห้วยเขา ที่เป็นเมืองป่า ๆ ตามข้างเมืองตะวันออก ก็ถือว่าเป่นการที่น่าอายแต่ไม่เล่นทั่วไป มักเป่นคนจำพวกหนึ่ง ซึ่งบางคนก็เป็นคนดีจริง ๆ ไม่ชุกชน แต่จะต้องการเงิน ถือว่าเป็นการหากินโดยชอบธรรม อีกพวกหนึ่งเป็นคนทีผัวร้างสิ้นคิดโดยความน้อยใจ ฤาพลัดผัวเที่ยวตามหาผัว ฤาไม่ชอบผัวคิดจะหย่า ผัวไม่ยอมหย่า ถ้าไปเป่นรองเกง แล้ว จึงจะได้แต่งงานมีหลักฐาน ก็ย่อมขาดจากผัวเมียกันได้ตามกฎหมายโดยจะหวงห้ามไม่ได้"

นิยะปาร์ ระเด่นอาหมัด (เอกสารอัดสำเนาไม่มีเลขหน้า) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของรองเง็งตามประวัติรองเง็งของขุนจารุวิเศษศึกษากรว่า

"รองเง็ง มีขึ้นเมื่อพ่อค้าชาวโปรตุเกส ได้เข้ามาติดต่อทำการค้าในแหลมมลายู ซึ่งอยู่ในราว ๆ พ.ศ. 2061 ตรงกับรัสสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา พวกพ่อค้าชาวโปรตุเกสได้นำเอาแบบฉบับการเต้นรำของตนมาแสดงให้ชาวพื้นเมืองได้เห็นกัน คือเมื่อวันนัก- ขัตฤกษ์ เช่น วันขึ้นปีใหม่พวกเขาก็จัดงานรื่นเริงมีการสังสรรค์และเต้นรำ

Copyright by Mahidol University

กันเป็นคู่ ๆ ชาวพื้นเมืองเห็นเข้าก็เกิดความสนใจ จึงพยายามจดจำแบบอย่างและนำไปเต้นบ้าง ในคราวที่มีงานรื่นเริง ของตนก็เลยวิวัฒนาการกลายเป็นรองเง็งจนถึงทุกวันนี้ ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่นอนว่าจุดเริ่มต้นของรองเง็งนั้นมาจากที่ใด บ้างก็ว่ากำเนิดครั้งแรกที่เมืองมะละกา บ้างก็ว่าที่เมืองตรังกานู และบ้างก็ว่าที่เมืองปัตตานี ทั้งนี้เพราะชาวโปรตุเกสเคยเข้ามาตั้งหลักแหล่งค้าขายที่เมืองเหล่านี้มาก่อน แต่ที่เราทราบแน่นอนก็คือ รองเง็งเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในภูมิภาคแถบนี้เป็นเวลา ช้านานแล้ว เคยฟังคำบอกเล่าของท่านผู้เฒ่ารุ่นปู่เล่าเรื่องราวสมัยปู่ของท่าน ก็มีเรื่องของรองเง็งเกี่ยวข้องอยู่ด้วย มีการจัดงานฉลองกัน 3 วัน 3 คืน มีมหรสพต่าง ๆ แสดงมากมายและมีรองเง็งร่วมแสดงอยู่ด้วย เป็นคณะรองเง็งจากวังเจ้าเมืองตานีสมัยนั้น ซึ่งคงแสดงได้สวยงามมาก จึงเป็นที่เล่าลือกันมาช้านาน"

สุภา วัชรสุขุม (2530:15-16) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของรองเง็งภาคใต้ ได้ข้อสรุปว่า รองเง็งมีวิวัฒนาการมาจากการเต้นรำพื้นเมืองของสเปนหรือโปรตุเกส ซึ่งนำมาแสดงใน แหลมมลายูเมื่อคราวที่ได้ติดต่อทำการค้า ต่อมาชาวมลายูพื้นเมืองได้ดัดแปลงเป็นการแสดงที่เรียกว่า รองเง็ง ส่วนที่จะเริ่มจุดไหนก่อนในแหลมมลายูมิอาจสรุปได้ แต่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดในจังหวัดชายแดนภาคใต้ว่า มีการเต้นรองเง็งมาเป็นเวลาช้านาน ตั้งแต่สมัยก่อนการยกเลิกการ ปกครอง 7 หัวเมืองภาคใต้ โดยที่นิยมเต้นกันเฉพาะในวังของเจ้าเมือง แขกชายที่ได้รับเชิญเข้ามาร่วมงานรื่นเริงใจในวังจะจับคู่กับฝ่ายหญิง ซึ่งเป็นบริวารในวังและมีหน้าที่เต้นรองเง็ง ต่อมารองเง็งได้แพร่หลายไปสู่ชาวบ้าน โดยใช้เป็นรายการสลับฉากการแสดงมะโย่ง จากนั้นการแสดงรองเง็งได้เข้ามาสู่เขตภาคใต้บริเวณหัวเมืองในอดีตคือ บริเวณจังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล โดยผ่านมาทางวังเจ้านานชั้นสูง ภายหลังจึงแพร่หลายลงสู่ชาวบ้านและแพร่กระจายไปสู่ถิ่นอื่น

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2538:1-7) ได้ศึกษาเรื่องยะหริ่ง : ร่องรอยการสืบสานศิลปะรองเง็ง ได้ข้อสรุปว่า รองเง็งเป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานระหว่างตะวันออกกับตะวันตก ตามประวัติความเป็นมานักวิชาการสันนิษฐานว่า เมื่อชาวตะวันตกเดินทางมาพบดินแดนใหม่ ๆ ในทวีปอื่น จึงได้เดินทางสำรวจดินแดนใหม่ ๆ เหล่านี้ จนกระทั่งเปลี่ยนจากการสำรวจในระยะแรกไปเป็นการติดต่อสัมพันธ์ทางด้านการค้าและด้านศาสนา ความเชื่อ ด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะดินแดนเอเชียอาคเนย์ทางใต้ คือกลุ่มวัฒนธรรมชวา มลายู ได้แก่ ประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย และจังหวัดภาคใต้ของประเทศไทย กลุ่มชนเหล่านี้ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีวิถีชีวิตใกล้เคียงกัน เมื่อชาวตะวันตกที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับกลุ่มชนเหล่านี้ตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกัน ชาวตะวันตกที่เดินทางเข้ามานี้ เช่น โปรตุเกส ฮอลันดา สเปน

Copyright by Mahidol University

เป็นต้น ต่างก็มีวัฒนธรรมความเป็นอยู่ที่แตกต่างจากชนพื้นเมืองการติดต่อและมีความสัมพันธ์ได้เห็นเรื่องราวต่าง ๆ ก่อให้เกิดความนิยมและรับ วัฒนธรรมของตะวันตก เช่น วัฒนธรรมการรื่นเริงในวันสำคัญหรือเทศกาลต่าง ๆ ชาวตะวันตกได้นำเครื่องดนตรี บทเพลง ท่าเต้นรำ โดยเฉพาะการเต้นรำ จับคู่ ไปตามจังหวะและลีลาได้รับความสนใจเป็นพิเศษ ชาวพื้นเมืองได้นำทำนองเพลง เครื่องดนตรี มาผสมผสานกับดนตรีพื้นบ้านที่ตนชำนาญอยู่ เครื่องดนตรีจึงมีการผสมผสาน ส่วนท่าเต้น-รำ พื้นฐานการใช้มือ ลำตัว เป็นอิทธิพลของนาฏศิลป์อินโดนีเซีย การใช้เท้า ก้าว-เต้น เป็นแบบตะวันตกบางเพลงยืนอยู่กับที่โดยใช้ส่วน ลำตัว โยก-ย้าย ให้เข้ากับทำนองและจังหวะเพลง บางเพลงแถบปัตตานีมีการจีบ-ตั้งวงแบบนาฏศิลป์ไทย ศิลปการแสดงชนิดนี้ในเวลาต่อมาเรียกว่า รองเง็ง

พัฒนาการของรองเง็ง สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดความนิยมเฉพาะในหมู่ชาวบ้าน ไม่มี พิธีรีตองที่ซับซ้อน เน้นความสนุกสนาน ลักษณะคล้ายกับรำวงตามงาน เทศกาลที่คณะรองเง็งบรรเลง-ขับร้องมีผู้หญิงเป็นผู้นำ ส่วนฝ่ายชายคือผู้ไปเที่ยวชมงาน เมื่อสนใจจึงซื้อบัตรขึ้นไปเต้นรำจับคู่กับฝ่ายหญิง ลักษณะของรองเง็งที่ประกอบเป็นอาชีพยังนิยมและพบหลายพื้นที่ทางจังหวัด ฝั่งทะเลอันดามัน เช่น จังหวัดตรัง จังหวัดสตูล เป็นต้น

รองเง็งนอกจากได้รับความนิยมในหมู่ชาวบ้านแล้ว ตามบ้านขุนนางหรือวังเจ้าเมืองก็ได้รับความนิยมด้วย ดังที่สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ได้อธิบายไว้ว่า "การเต้นรองเง็งสมัยโบราณเป็นที่นิยมในบ้านขุนนางหรือเจ้าเมืองใน 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่นที่บ้านรายายะหริ่ง หรือพระยาพิพิธเสนามาตย์ฯ เจ้าเมืองยะหริ่ง สมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2439-2449) มีหญิงสาวซึ่งเป็นข้าทาสบริพาร ฝึกรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกหรือในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่าง ๆ เป็นประจำ"

การที่เจ้าเมืองมีความสนใจและนิยมการแสดงรองเง็ง ทำให้รองเง็งได้พัฒนารูปแบบด้านดนตรีบทเพลงและท่าเต้น รองเง็งแถบจังหวัดปัตตานีและใกล้เคียงจึงมีความประณีตสวยงามมีลักษณะเด่นกว่ารองเง็งในแหล่งอื่น ๆ

รองเง็งในภาคใต้กล่าวโดยสรุปนิยมแสดงใน 2 บริเวณใหญ่ ๆ คือรองเง็งในเขตทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้ กับรองเง็งในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ รองเง็งในเขตจังหวัดทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้มีลักษณะเป็นนาฏศิลป์ที่มุ่งแสดงความสวยงามของท่าเต้นและท่ารำ ส่วนรองเง็งในเขตชายฝั่งทะเลตะวันตกจะมีลักษณะเพลงปฏิพาทย์ มีการร้องโต้ตอบและมีการรำ ทำให้รองเง็งทั้งสองบริเวณมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน การเข้ามาของรองเง็งในเขตจังหวัดทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้ กับรองเง็งใน

Copyright by Mahidol University

ชายฝั่งทะเลตะวันตก คือแถบจังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต น่าจะเป็นคนละทาง โดยชาวบ้านในแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกคงจะรับจากชาวมลายูหรือชาว หมู่เกาะชวาโดยตรง ตามหลักฐานในบทพระราชนิพนธ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในหมู่เกาะชวาเมื่อประมาณ 100 ปีมาแล้วมีการแสดงรองเง็งอย่างแพร่หลาย โดยรองเง็งที่ทรงกล่าวถึงมีลักษณะคล้ายกับรองเง็งในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก ซึ่งมีลักษณะเป็นการแสดงแบบพื้นบ้านอยู่มาก การเข้ามาของรองเง็งในภาคใต้แม้จะไม่มีหลักฐานแน่ชัดแต่สันนิษฐานว่าคงจะเข้ามาไม่น้อยกว่า 200 ปี

3.2 องค์ประกอบในการแสดงรองเง็ง

การแสดงรองเง็งในภาคใต้นิยมแสดงในแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกและแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก ซึ่งการแสดงของทั้งสองบริเวณมีส่วนแตกต่างกันบ้าง ดังจะได้กล่าวถึงใน รายละเอียดต่อไปนี้

3.2.1 การแสดงรองเง็งแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้

ลักษณะทั่วไป

รองเง็งในจังหวัดทะเลตะวันออกของภาคใต้ เป็นการแสดงที่เน้นความสวยงามของลีลาการเต้นและดนตรีที่มีความไพเราะ ความสวยงามของท่ารำ และดนตรีเกิดจากการพัฒนาปรับปรุงจากศิลปินพื้นบ้านได้คิดท่ารำและดนตรีมาผสมผสาน ในอดีตรองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้เป็นที่นิยมของชาวบ้านโดยได้รับวัฒนธรรมจากมาเลเซีย ต่อมารองเง็งได้รับความนิยมตามบ้านขุนนางหรือวังเจ้าเมือง เช่น ที่บ้านรายายะหริ่งหรือพระยาพิพิธเสนามาตย์ฯ เจ้าเมืองยะหริ่ง สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. 2439-2449) มีหญิงสาวซึ่งเป็นข้าทาสบริพารฝึกรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกหรือในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่าง ๆ เป็นประจำ การที่เจ้าเมืองหรือขุนนางผู้ใหญ่แต่ละเมืองนิยมการแสดงรองเง็ง จึงทำให้รองเง็งได้รับการพัฒนารูปแบบทั้งด้านการรำและบทเพลง จะสังเกตได้ว่ารองเง็งในแถบจังหวัดปัตตานีและใกล้เคียง จะมีความสวยงามประณีต ท่าเต้นของนักแสดงได้รับการฝึกฝนอย่างสวยงาม ให้มีความเหมาะสมกับบ้านหรือวังของผู้เป็นเจ้าถิ่น เมื่อบ้านเมืองมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์การเมือง การแสดงรองเง็งในวังต่าง ๆ ได้หมดไป ความนิยมรองเง็งกลับมานิยมในกลุ่มชาวบ้าน โดยได้รับการเผยแพร่จากการแสดงมะโย่ง ซึ่งเป็นการแสดงประเภทหนึ่งของชาวไทยมุสลิม ลักษณะการแสดงคล้ายกับโนรา มะโย่ง

Copyright by Mahidol University

แสดงแต่ละครั้งจะใช้เวลานานจึงมีการพักเวลา ระหว่างพักจะมีการสลับฉากด้วยการแสดงรองเง็งและมีการเชิญ ผู้ชมขึ้นไปร่วมเต้นกับคณะรองเง็งด้วย ปัจจุบันความนิยมมะโย่งได้ลดลง การเต้นรองเง็งจึงปรับวิธีการแสดงเป็นชุดเหมือนกับการแสดงวิพิธทัศนา ดังจะเห็นได้จากการแสดงของนักเรียน นิสิตนักศึกษาในภาคใต้ที่ได้นำการเต้นรองเง็งไปแสดงตามงานหรือสถานที่ต่าง ๆ (ณรงค์ชัย ปัฏกรัชต์ 2538:3-4)

โอกาสในการแสดง

รองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้ในอดีตจะแสดงเพื่อต้อนรับแขกในวังของเจ้านายหรือเจ้าเมืองต่าง ๆ ต่อมารองเง็งได้นำมาแสดงเพื่อการสลับฉากของการแสดงมะโย่ง ปัจจุบันรองเง็งจะนิยมแสดงในงานเทศกาลต่าง ๆ หรืองานที่หน่วยงานด้านวัฒนธรรมได้จัดขึ้น เช่น งานประจำปีจังหวัดปัตตานี งานวัฒนธรรมสัมพันธ์สถาบันราชภัฏสงขลา เป็นต้น

สถานที่แสดง

รองเง็งจะแสดงตามเวทีที่เจ้าภาพสร้างขึ้นมาเพื่อการแสดงโดยมีเวทีที่กว้างพอสมควรสำหรับนักเต้นและนักดนตรีบรรเลงบทเพลงประกอบการเต้น ปัจจุบันสถานที่แสดงสามารถจัดแสดงได้ตามความเหมาะสมของงาน

ขั้นตอนการแสดง

การแสดงรองเง็งในปัจจุบันเป็นศิลปการแสดงหมู่ ประกอบด้วยผู้เต้นชาย-หญิงเป็นคู่กัน จำนวนคู่ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ แต่นิยมเต้นกันไม่ต่ำกว่า 5 คู่ ชาย-หญิงฝ่ายละ 5 คน เข้าแถวแยกกันเป็นแถวตอน ชายหนึ่งแถวหญิงหนึ่งแถว ยืนห่างกันพอสมควรเพื่อความสวยงามของการแสดงหมู่ ผู้แสดงควรมีความสูงขนาดไล่เลี่ยกัน ผู้เต้นต้องรู้จักจังหวะเพลง ท่าเต้น เมื่อดนตรีขึ้นเพลงทุกเพลง ชาย-หญิงจะสลาม (ทักทาย) และเมื่อเพลงจบก็จะสลามอีกครั้ง ลีลาท่าเต้นจะเคลื่อนไหวทั้งมือ เท้า และลำตัวอย่างนิ่มนวล ผู้แสดงจะต้องจำให้ได้และฟังเพลงให้ออกว่าเพลงไหนใช้ท่าเต้นอย่างไร จุดเด่นของการเต้น คือ การเปลี่ยนจังหวะ ช้า-เร็ว ของเพลงประกอบการเต้น ลีลาการเต้นจะเปลี่ยนไปด้วย บางเพลงจะมีลีลายั่วเย้าอารมณ์และท่าเต้นของชาย-หญิงจะหลบหลีกล่อหลอก บางเพลงก็เต้นกับที่หรือมีการหมุนตัวสลับกันบ้าง บางเพลงฝ่ายชายนั่งลงตบมือทำจังหวะ ความงามของการเต้นรองเง็งอยู่ที่ความพร้อมเพรียงของการเต้นและการก้าวหน้า ถอยหลังของท่าเต้น

Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

การแต่งกาย

ภาพที่ 3.1 : การแต่งกายของนักแสดงรองเง็งแถบจังหวัดทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้ งานเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2536

ตามแบบแผนเดิมในอดีต ฝ่ายชายที่ได้รับเชิญไปแสดงในงานจะแต่งกายตามแบบพื้นเมือง คือนุ่งกางเกง (ซลูรา) ยาว กรอมเท้า สวมเสื้อคอกลมแขนยาวผ่าครึ่งอก (ตือโละมลางอ) สีเดียวกับกางเกง แล้วนุ่งผ้าทับข้างนอก (ซลีแน) ยาวเหนือเข่าเล็กน้อย สวมหมวกแขกสีดำ (ซอเกาะ) ผ้าที่นุ่งทับข้างนอกจะแสดงฐานะของเจ้าของได้เป็นอย่างดี ผู้มีฐานะดีส่วนมากจะนุ่งไหมยกดิ้นเงินดิ้นทองจากรัฐกลันตัน รองลงมาเป็นผ้าไหมอย่างดีลายโต ๆ รองลงมาเป็นผ้าฝ้ายธรรมดาจนถึงผ้าโสร่งปาเต๊ะธรรมดา ส่วนหญิงที่มีหน้าที่เป็นคู่เต้นของผู้ชายในวังมักจะแต่งเป็นชุดทั้งโสร่งและเสื้อเป็นดอกสีเดียวกัน มักจะเป็นสีสด ๆ เช่น แดง เขียว แบบเสื้อเป็นเสื้อบานงแขนยาวผ่าอกตลอด หรือเสื้อคอชวาแขนสามส่วน นุ่งผ้ากรอมเท้ามีผ้าคลุมไหล่ปักดิ้นหรือลูกไม้ตามฐานะ ปัจจุบันการแต่งกายในการแสดงรองเง็งนิยมใช้ผ้าสอดดิ้นเงินดิ้นทองแพรวพราว ตัดเป็นเสื้อกางเกงและหมวกของฝ่ายชาย และตัดเป็นเสื้อผ้านุ่งของฝ่ายหญิง เหมือนกับเป็นคณะหรือคู่ละสีตามความเห็นงามของผู้จัดแสดง ส่วนรองเท้าตามสมัยนิยมทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

Copyright by Mahidol University

42615

3.2.2 รองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันตกของภาคใต้

ลักษณะทั่วไป

รองเง็งในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันตกของภาคใต้นิยมแสดงบริเวณจังหวัดสตูล ตรัง กระบี่ พังงา และภูเก็ต โดยรองเง็งในแถบนี้มีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน เช่น เรียกว่า "รองเง็ง" หรือ "รองเง็งตันหยง" และเรียกว่า "หล้อแหง็ง" ลักษณะการแสดงมีการขับร้องและการเต้น มีลักษณะคล้ายรำวง ชาวบ้านจัดตั้งคณะขึ้นมาประกอบด้วย นักดนตรีและนางรำ โดยมีนักดนตรี 4-5 คน นักร้อง 1 คน นางรำประมาณ 4-12คน นางรำได้รับการฝึกจากหัวหน้าคณะให้รู้จักจังหวะและท่าเต้น โดยทั่วไปหัวหน้าคณะมักเป็นผู้เล่นไวโอลิน ส่วนใหญ่นักร้อง นักดนตรี และนางรำมักเป็นเครือญาติหรือเป็นคนหมู่บ้านเดียวกัน หัวหน้าคณะหรือนายโรงเป็น ผู้มีความรู้เกี่ยวกับขนบธรรมเนียมและความเชื่อต่าง ๆ ของการแสดงรองเง็ง

รองเง็งตันหยงมีลักษณะที่สำคัญ คือ การขับร้องในลักษณะเพลงปฏิพากย์ จากการสัมภาษณ์นายหมัดเส็น เจ๊ะสา นักร้องคณะบ้านหยงสตาร์ อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง ให้ข้อมูลว่าการร้องเพลงรองเง็งส่วนใหญ่มีการต้นเพลง ผู้ร้องจะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบดี ส่วนการเต้นหรือการรำของรองเง็งในแถบนี้นางรำและคู่เต้นยืนอยู่กับที่ ขยับตัวเคลื่อนที่บ้างในระยะสั้น ๆ โดยการโอนอ่อนตัว การโยกตัว และการย่อตัวเป็นหลัก ลักษณะการเต้นมีการแบ่งเป็นรอบ ๆ หรือเป็นเพลงคล้ายรำวง

โอกาสในการแสดง

รองเง็งตันหยงในอดีตรับแสดงในงานมงคลและอวมงคล แต่ส่วนใหญ่เป็นงานมงคล เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานเข้าแขก (เข้าสุหนัด) โดยงานที่รับแสดงเป็นงานที่เป็นของไทยพุทธและไทยมุสลิม ในปัจจุบันมีการรับงานในช่วงเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานประจำปี งานคัดเลือกทหารเกณฑ์ ฯลฯ

จากการสัมภาษณ์นายเย็น สาหมัด หัวหน้าคณะปากบางละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล ให้ข้อมูลว่า การว่าจ้างเจ้าภาพเป็นคนมาติดต่อและตกลงเรื่องค่าจ้างในการแสดง โดยบางงานเจ้าภาพเป็นคนขายบัตรสำหรับผู้ที่ต้องการเต้นรำกับนางรำ

สถานที่แสดง

รองเง็งตันหยง สามารถเปิดแสดงได้ตามสถานที่ซึ่งมีลานกว้าง ๆ เช่น บริเวณชายหาด ลานบ้าน หรือมีการสร้างเวทีขึ้นมาเพื่อให้นักดนตรีและนางรำใช้สำหรับการแสดง ลักษณะของสถานที่ในการแสดงมีลักษณะง่าย ๆ ไม่มีพิธีรีตองมากนัก เจ้าภาพเป็นผู้จัดเตรียมสถานที่ให้แก่นักแสดงตามความเหมาะสม

Copyright by Mahidol University

ขั้นตอนการแสดง

การแสดงรองเง็งตันหยง ทางคณะฯ เดินทางมาถึงสถานที่แสดงก่อนงานเริ่มต้นเพื่อเตรียมการต่าง ๆ เช่น ดูสถานที่แสดง โดยประเพณีปฏิบัติทางเจ้าภาพจะเป็นผู้จัดเลี้ยงอาหารเย็นแก่ทางคณะนักแสดง การแสดงเริ่มเมื่อใกล้ค่ำ ทางเจ้าภาพเตรียมที่พักสำหรับนักแสดงได้พักค้างคืนในกรณีที่สถานที่แสดงอยู่ไกล

เมื่อเริ่มแสดงมีดนตรีบรรเลงเพลงลาฆูมะอินัง ซึ่งเป็นเพลงไหว้ครู นางรำก็ออกมาเต้น เมื่อเสร็จจากเพลงไหว้ครูก็เป็นเพลงอื่น ๆ ซึ่งผู้ชมสามารถซื้อตั๋วขึ้นมาเต้นได้ การแสดงรองเง็งแสดงไปเรื่อย ๆ ตามที่เจ้าภาพกำหนด ถ้าทางคณะเป็นผู้เก็บเงินเองรองเง็งจะแสดงไปเรื่อย ๆ เมื่อมีคนขึ้นมาเต้น บางคืนแสดงไปจนถึงค่อนสว่างก็มี โดยมีการพักการแสดงไว้ช่วงหนึ่ง เพื่อให้นางรำและนักดนตรีได้พักผ่อน

ความเชื่อ

ในอดีตรองเง็งตันหยงมีความเชื่อหลายอย่าง เช่น เมื่อนางรำแต่งตัวเสร็จก่อนการแสดงหัวหน้าคณะมักเรียกมารวมตัวกันเพื่อ "เสกแป้ง" สำหรับโดยในผ้าเช็ดหน้าที่นางรำทุกคนถือไว้ในมือขณะรำ แป้งเสกเชื่อกันว่ามีเสน่ห์ ทำให้คู่รำที่ขึ้นมารำหลงและติดใจนางรำต่อไปเรื่อย ๆ

เมื่อเริ่มแสดงหัวหน้าคณะที่เชื่อถือทางไสยศาสตร์ทำพิธี "ปิดประตู หน้าต่าง" ให้นางรำ พิธีปิดประตูหน้าต่างเกิดจากความเชื่อว่านางรำอาจถูก "ทำ" หรือถูกเวทย์มนต์คุณไสยจากผู้ไม่หวังดีหรือผู้ที่ต้องการกลั่นแกล้ง โดยเฉพาะหากเป็นการเล่นประชันกัน หัวหน้าคณะต้องระมัดระวังในเรื่องนี้มากเป็นพิเศษ เพราะอาจเกิดอาเพทกับนางรำในระหว่างรำอยู่ได้ เช่น อุจจาระหรือปัสสาวะ อาจไหลออกมาเฉย ๆ หรืออาจเป็นลมชักกระตุก พิธีปิดประตูหน้าต่างก็คือพิธีปิดทวารทั้ง 5 แต่ละคณะมีคาถาของตัวเองตามที่ได้ร่ำเรียนมา ส่วนใหญ่ประสิทธิ์ประสาทคาถาให้ หัวหน้าคณะรองเง็งคือคนไทยพุทธที่มีความรู้ทางไสยศาสตร์ ดังนั้นคาถาจึงมักเป็นภาษามลธมากกว่าที่เป็นภาษามาเลย์ท้องถิ่นที่เป็นรากเง่าของรองเง็งตันหยง

ความเชื่อเรื่องการทำเสน่ห์นางรำรองเง็งในจังหวัดตรังมียาเสน่ห์ที่เป็นที่เลื่องลือและเป็นที่หวาดกลัวของคู่รำจนเป็นที่รู้จักกันทั่วไป คือ ยาเสน่ห์ที่เรียกว่า "น้ำตาปลาดุหยง" ปลาดุหยง คือ ปลาพะยูน ซึ่งเล่ากันว่าหากใครถูกเสน่ห์น้ำตาปลาดุหยงเข้าแล้วจะไม่เป็นอันกินอันนอน คลุ้มคลั่งคิดถึงแต่นางรำเจ้าของน้ำตาปลาดุหยง ความเชื่อเกี่ยวกับเสน่ห์น้ำตา

Copyright by Mahidol University

ปลาดุหยงนี้มีมานานจนกระทั่งมีการผูกร้อยคำขึ้นเป็นเพลงรองเง็งตันหยงหลายเพลงด้วยกัน (สถาพร ศรีสัจจัง 2529:32-33)

ความเชื่อด้านอื่น ๆ ของรองเง็งตันหยง รองเง็งตันหยงจะไม่มี "ครูหมอ" เหมือนการแสดงอื่น ๆ เช่น หนังตะลุง โนรา หรือลิเกป่า แต่จะมีความเชื่อไสยศาสตร์และคาถาอาคม ทั้งยังถือว่าเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นของสูงห้ามเดินข้าม หรือห้ามวางไว้ในที่ไม่ควร ปัจจุบันความเชื่อบางประการได้ลดลง จากการหาข้อมูลของผู้วิจัยที่ทำการศึกษาคณะรองเง็งตันหยงจังหวัดตรังและจังหวัดสตูล เรื่องความเชื่อในอดีตจากข้อมูลข้างต้นปัจจุบันความเชื่อเหล่านี้ได้ลดน้อยลงจะมีบ้างก็เป็นคณะรองเง็งอาชีพที่อยู่ตามหมู่เกาะต่าง ๆ เช่น เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ ซึ่งยังคงความเชื่อต่าง ๆ เหล่านี้อยู่

การแต่งกาย

ภาพที่ 3.2 : การแต่งกายของนักแสดงรองเง็งแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ สถาบันราชภัฏสงขลา, สิงหาคม 2538

การแต่งกายของนักแสดงรองเง็งตันหยงนิยมแต่งตัวกันอย่างง่าย ๆ โดยนักดนตรีซึ่งเป็นผู้ชายจะนุ่งกางเกงหรือนุ่งโสร่งและใส่เสื้อเชิ้ตธรรมดา นางรำนุ่งผ้าปาเต๊ะที่มีลายออกฉูดฉาด ใส่เสื้อมีแขนยาวลีบรัดแขนและลำตัวก็ตัดเข้ารูป เสื้อส่วนใหญ่ใช้ผ้าลูกไม้

Copyright by Mahidol University

มาตัดเป็นตัวเสื้อ นางรำทุกคนจะมีผ้าเช็ดหน้าถือคนละผืน ปัจจุบันการแต่งกายของนางรำรองเง็งดันหยงได้มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เช่น มีการนุ่งกระโปรงสั้นและใส่เสื้อแขนกุดรัดรูปเช่นเดียวกับรำวง

โดยสรุปการแสดงรองเง็งในภาคใต้นิยมกันในแถบบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้และจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก ซึ่งรูปแบบการแสดง ขั้นตอนการแสดง บทเพลง จะมีความแตกต่างกันบ้าง โดยรองเง็งในเขตจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกของภาคใต้จะเน้นที่ความสวยงามของท่ารำ ซึ่งเกิดจากพัฒนาการจากการแสดงที่เคยได้รับความนิยมในวังของเจ้านายและเจ้าเมืองมาก่อน ส่วนรองเง็งในเขตจังหวัดริมฝั่งทะเลตะวันตก เป็นรองเง็งแบบชาวบ้านซึ่งยังคงรักษารูปแบบ ขั้นตอนการแสดงต่าง ๆ แบบเก่าไว้ ดังจะสังเกตได้จากรูปแบบการแสดง ขั้นตอนการแสดง บทเพลง รวมทั้งการร้องเพลงในลักษณะการด้น ซึ่งเป็นลักษณะที่แตกต่างกับรองเง็งในจังหวัด ชายแดนภาคใต้ที่เน้นเฉพาะท่ารำและดนตรี

Copyright by Mahidol University

3.3 คณะดนตรีรองเง็ง

การแสดงรองเง็งในภาคใต้ของไทยมีการแสดงทั้งในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้และแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก จากการสำรวจข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาคณะดนตรีรองเง็งจำนวน 3 คณะ คือ

3.3.1 คณะเด็นดังอัสลี อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

3.3.2 คณะหยงสตาร์ อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง

3.3.3 คณะปากบางละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล

3.3.1 คณะเด็นดังอัสลี อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี

ภาพที่ 3.3 : รองเง็งคณะเด็นดังอัสลี

ความเป็นมา

วงดนตรีรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี เป็นคณะดนตรีพื้นบ้านที่มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีรองเง็งให้เป็นที่รู้จักทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ โดยเฉพาะหัวหน้าคณะ คือ นายขาเดร์ แวเด็ง เป็นผู้ที่ถือว่าเป็นบรมครูด้านดนตรีรองเง็งในภาคใต้ จากผลงานและความ

Copyright by Mahidol University

สามารถของท่านทำให้ได้รับการยกย่องเป็น "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี พ.ศ. 2536

นายขาเดร์ แวเด็ง ได้เริ่มก่อตั้งวงเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2500 ที่อำเภอ รามัน จังหวัดยะลา แรงบันดาลใจที่ทำให้ท่านได้จัดตั้งวงรองเง็งขึ้นมาเพราะได้ไปชมการแสดงรองเง็งของสมาคมสมาขัตปัตตานีอยู่เป็นประจำทุกปี ประกอบกับท่านมีใจรักดนตรีจึงกลับมาตั้งวง ในระยะแรกมีสมาชิกทั้งหมด 5 คน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงมีไวโอลิน ออร์แกน รำมะนาใบเล็ก และกลองชุด

ลักษณะการบรรเลงของวงในระยะแรกเป็นการบรรเลงดนตรีและการ ขับร้องเพลงที่นำมาบรรเลงส่วนใหญ่ได้มาจากภาพยนต์ของประเทศมาเลเซีย โดยวงดนตรีคณะนี้เป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมจากชาวอำเภอรามันมาก ได้มีการติดต่อให้ไปแสดงในโอกาสต่าง ๆ เป็นประจำ ถึงแม้จะเป็นวงดนตรีเล็ก ๆ วงหนึ่งก็ตาม แต่ด้วยความสามารถของนักดนตรีโดยเฉพาะการสีไวโอลินของนายขาเดร์ แวเด็ง จึงได้มีข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ให้ความสนใจและสนับสนุน เช่น นายอำเภอพร้อม อดีตนายอำเภอรามันเมื่อมีงานประจำปีหรืองานอื่น ๆ นายอำเภอมักจะ ติดต่อ วงดนตรีคณะนี้ไปแสดงอยู่เสมอ มีอยู่ครั้งหนึ่งได้มีคณะละครบังสวันจากประเทศสิงคโปร์เข้ามาแสดงที่อำเภอรามัน ละครของคณะบังสวันเป็นละครที่ต้องมีดนตรีประกอบการแสดง แต่ปรากฏว่านักดนตรีที่สีไวโอลินมาไม่ได้ นายขาเดร์ แวเด็งได้ช่วยแก้ปัญหาในการสีไวโอลินให้กับคณะละครบังสวัน โดยเป็นที่ชื่นชมของคณะละครและผู้ชมทั้งหลาย นายขาเดร์ ได้ติดตามคณะละครไปแสดงในที่ต่าง ๆ จึงทำให้ได้รับประสบการณ์ในการสีไวโอลินมากขึ้น ต่อมานายขาเดร์ได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี จึงเป็นเหตุให้สมาชิกในวงต้องแยกย้ายกันไป

เมื่อย้ายมาอยู่ที่อำเภอยะหริ่ง ได้มีนักไวโอลินรองเง็งชื่อนายกูเฮ ได้ชักชวนนายขาเดร์ให้ไปร่วมเล่นในวงของเขา ในขณะนั้นนายขาเดร์ ได้ร่วมเล่นดนตรีโดยทำหน้าที่บรรเลงแอคคอเดี้ยน สมาชิกในวงขณะนั้นมี 5 คน คือ

1. นายขาเดร์ ตำแหน่ง แอคคอเดี้ยน
2. นายกูเฮ ตำแหน่ง ไวโอลิน
3. นายแบเซ็ง ตำแหน่ง กีตาร์
4. นายเป๊าะสี ตำแหน่ง รำมะนา
5. นายมาบุ ตำแหน่ง นักร้อง

Copyright by Mahidol University

ระยะเวลาที่เล่นอยู่ในวงนี้เป็นเวลา 6 ปี โดยได้แสดงในงานต่าง ๆ ใน จังหวัดปัตตานี นราธิวาสและยะลา ต่อมาสมาชิกในวงได้แยกย้ายกันอีก นายขาเดร์ จึงตั้งวงใหม่ โดยสมาชิกในวงประกอบด้วย

1. นายขาเดร์ ตำแหน่ง แอคคอเดี้ยน
2. นายอุดม ตำแหน่ง กีตาร์
3. นายเซ็น ตำแหน่ง ไวโอลิน
4. นายดิง ตำแหน่ง เบสกีตาร์
5. นายอัมดุลรอเซะ ตำแหน่ง กลองแจ๊ส

วงดนตรีในระยะแรกมีลักษณะเป็นวงดนตรีสากลซึ่งใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร โดยนำเพลงของมาเลเซียมาบรรเลง ต่อมานายขาเดร์ ได้ฝึกหัดชาวบ้านในอำเภอยะหริ่งที่สนใจดนตรีรองเง็ง เพื่อใช้ประกอบการระบำของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ สมาชิกดนตรีรองเง็งประกอบด้วย

1. นายขาเดร์ ตำแหน่ง ไวโอลิน
2. นายเซ็ง ตำแหน่ง แมนโดริน
3. นายสะมะแอ ตำแหน่ง รำมะนาใบใหญ่
4. นายบือราเฮง ตำแหน่ง รำมะนาใบเล็ก
5. นายแวอูเซ็ง ตำแหน่ง ฆ้อง

คณะดนตรีรองเง็งวงนี้ เป็นวงดนตรีที่มีผลงานการแสดงโดยได้รับเชิญจากหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน ทำให้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั้งในประเทศและต่างประเทศ จากผลงานและความสามารถทำให้หัวหน้าคณะ คือ นายขาเดร์ แวเด็ง ได้รับการยกย่องเป็น "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี พ.ศ. 2536

Copyright by Mahidol University

ประวัติและผลงานนายขาเดร์ แวเด็ง

ภาพที่ 3.4 : นายขาเดร์ แวเด็ง

นายขาเดร์ แวเด็ง (หัวหน้าคณะ) ตำแหน่งไวโอลิน เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2474 ที่บ้านจะบังติกอ ตำบลอาเนาะรู อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรนาย แวสตอปา กับนางแวแยนะ มีพี่น้อง 3 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 1 คน ต่อมาได้สมรสกับนางฟารีเด๊าะ มีบุตร 5 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 3 คน ปัจจุบันอายุ 62 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 240 ถ.รามโกมุท ต.ยามู อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี โทรศัพท์ 491077

นายขาเดร์ แวเด็ง เป็นผู้ที่หลงใหลในความไพเราะของเสียงไวโอลินมาตั้งแต่เด็ก ถ้ามีการแสดงพื้นบ้านในพื้นที่ละแวกนั้น เขามักจะเฝ้าติดตามและสังเกต การสีไวโอลินของนักดนตรีเป็นการเฉพาะและได้ทดลองสีไวโอลินบังเอิญออกมาเป็นทำนองเพลง ทำให้เกิด แรงบันดาลใจที่จะฝึกฝนการสีไวโอลินด้วยตัวเอง นอกจากการสีไวโอลินแล้วเขายังมีความสามารถในการร้องเพลง โดยเฉพาะเพลงมาเลเซีย นายขาเดร์เคยเป็นครูสอนร้องเพลงในอำเภอรามัน จังหวัดยะลามาก่อน มีลูกศิษย์มาจากจังหวัดต่าง ๆ เช่น นราธิวาส ยะลา ปัตตานีและกรุงเทพฯ เมื่ออายุได้ 25 ปี มีคณะละครบังสวันจากสิงคโปร์เข้ามาแสดงในประเทศไทย แถบอำเภอรามัน จังหวัดยะลา อำเภอรือเสาะ อำเภอสุไหงโกลก อำเภอเมือง

Copyright by Mahidol University

จังหวัดนราธิวาส เกิดขาดคนสีไวโอลิน นายขาเดร์ ได้ช่วยแก้ปัญหาให้กับคณะละครบังสวัน ซึ่งเป็นโอกาสดีที่ทำให้เขาได้ฝึกฝนการ สีไวโอลินให้เชี่ยวชาญขึ้น นายขาเดร์ได้ติดตามคณะละครบังสวันแสดงตระเวนไปตามที่ต่าง ๆ จนถึงมาเลเซีย มีอยู่ช่วงหนึ่งในขณะที่เตรียมจะไปแสดงที่สิงคโปร์และอินโดนีเซียได้เกิดฝนตกน้ำท่วม ระหว่างที่รอให้เหตุการณ์ดังกล่าวผ่านพ้นไปนั้น นายขาเดร์ก็ได้กลับมาเยี่ยมภูมิลำเนาเมื่อกลับมาถึงบ้านพ่อแม่ก็ได้จัดให้แต่งงาน หลังจากนั้นก็ได้ย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี ประกอบอาชีพช่างทอง ช่างเขิน และช่างทำตัวถังรถ ทั้งเล่นดนตรีร่วมกับคณะต่าง ๆ ที่มาติดต่อ

การศึกษา

นายขาเดร์ ได้เรียนหนังสือเพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ที่อำเภอรามัน จังหวัดยะลา และต้องออกจากโรงเรียนเนื่องจากฐานะทางบ้านยากจน จึงต้องติดตามบิดามารดาไปประกอบอาชีพรับจ้างทั่วไป จากนั้นก็ได้ออมาศึกษาทางศาสนาอิสลาม

ผลงาน

นายขาเดร์ เป็นผู้มีผลงานทางด้านวัฒนธรรมมากมาย โดยเฉพาะวัฒนธรรมดนตรีรองเง็งได้รับเชิญจากหน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชน ตลอดจนชาวต่างประเทศ เท่าที่รวบรวมไว้ มีดังนี้

1. ได้รับเชิญเป็นวิทยากรของวิทยาลัยครูยะลาในเรื่องดนตรีพื้นบ้าน
2. ถวายการแสดงหน้าพระที่นั่งทักษิณราชนิเวศน์ ทุกครั้งที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์แปรพระราชฐาน และร่วมบรรเลงเพลงรองเง็ง ซึ่งเป็นที่โปรดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์ บางครั้งพระองค์ยังทรงร่วมเต้นรำด้วย และได้พระราชทานของที่ระลึก
3. ได้รับเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้ร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมพื้นบ้านอาเซียน
4. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในการประชุมผู้ว่าการธนาคารโลก ณ บริเวณสวนอัมพร
5. ได้รับเกียรติให้บันทึกเสียงดนตรีพื้นเมืองตามโครงการ "ดนตรีสยาม" เมื่อวันศุกร์ที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2535
6. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในเทศกาลปีการท่องเที่ยวไทย
7. ได้รับเชิญให้ไปแสดงต้อนรับคณะทูตานุทูต 35 ประเทศ ณ อำเภอสุไหงโกลก จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ. 2536

Copyright by Mahidol University

8. สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ได้มาถ่ายทำประวัติเพื่อบันทึกภาพออกในรายการคนไทยวันนี้ซึ่งออกอากาศเมื่อเดือนกรกฎาคม 2535 และรายการ "ก้าวใหม่ไทยเดิม" โดยอาจารย์ประดิลภ์ จันทร์เรือง

9. ได้รับเชิญให้ไปแสดง ณ โรงแรมดุสิตธานี เมื่อเดือนเมษายน 2536

10. ได้รับเชิญให้ไปแสดง ณ รัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซีย เมื่อวันที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2536

11. ได้รับเชิญให้ไปแสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ

12. สถานีโทรทัศน์ช่อง 11 ได้มาถ่ายทำประวัติและบันทึกภาพในฐานะที่ได้รับพระราชทานให้เป็นศิลปินแห่งชาติ เมื่อวันศุกร์ที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2537 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

เกียรติคุณที่ได้รับ

จากประวัติชีวิตและผลงานต่าง ๆ ทำให้นายขาเดร์ แวเด็ง เป็นผู้ที่สมควรจะได้รับการยกย่องและเชิดชูเกียรติ เกียรติคุณที่ได้รับมีดังนี้

1. ได้รับรางวัลโล่เกียรติคุณและเข็มเกียรติคุณในฐานะเป็นบุคคล "ผู้สนับสนุนการอนุรักษ์มรดกไทยดีเด่น" เนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย ประจำปีพุทธศักราช 2535 ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน

2. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ได้พระราชทานรางวัลแก่นายขาเดร์ แวเด็ง ในโอกาสที่ได้เสด็จมาทอดพระเนตรการบรรเลงเพลงประกอบการเต้นรองเง็ง ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์

3. คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้ประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดง

4. ได้รับพระราชทานปริญญากิตติมศักดิ์ สาขาดนตรีศึกษา โดย วิทยาลัยครูยะลา ได้นำเสนอต่อสภาการฝึกหัดครู เมื่อ พ.ศ. 2536

5. ได้รับพระราชทาน "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปะการแสดงประจำปี 2536

Copyright by Mahidol University

ประวัติและผลงานนายเซ็ง อาบู

ภาพที่ 3.5 : นายเซ็ง อาบู

ประวัติชีวิต

นายเซ็ง อาบู ตำแหน่งแมนโดลิน อายุ 41 ปี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2496 ที่อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรนายอารีกับนางยาตี มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 5 คน เป็นชาย 3 คน หญิง 2 คน ต่อมาสมรสกับนางซาบีน๊ะ แวนิ มีบุตรธิดา 2 คน เป็นชาย 1 คน หญิง 1 คน พักอยู่บ้านเลขที่ 45 ต.บราโหม อ.เมือง จ.ปัตตานี

นายเซ็ง อาบู มีความสนใจดนตรีมาตั้งแต่เด็ก เมื่ออายุ 18 ปี เขาได้ฝึกเล่นกีตาร์ โดยมีนายขาเดร์ แวเด็ง เป็นผู้ฝึกโดยเขาสามารถฝึกและเล่นกีตาร์ได้เป็นอย่างดี เมื่อเริ่มมีความชำนาญแล้ว นายขาเดร์ แวเด็งมักพาเขาไปร่วมบรรเลงในวงดนตรีด้วยเสมอ ต่อมานายขาเดร์ ได้ฝึกให้เขาเล่นแมนโดรินในคณะรองเง็ง จนสามารถบรรเลงได้เป็นอย่างดี

การศึกษา

จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนยะหริ่ง จ.ปัตตานี

Copyright by Mahidol University

ผลงาน

นายเซ็ง อาบู เป็นผู้ที่ผลงานแสดงดนตรีในวงดนตรีรองเง็งคณะเด็นดังอัสลีอย่างสม่ำเสมอ ผลงานที่รวบรวมได้มีดังนี้

1. ถวายการแสดงหน้าพระที่นั่งทักษิณราชนิเวศน์ ทุกครั้งที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ แปรพระราชฐาน และร่วมบรรเลงเพลงพื้นเมืองรองเง็งซำเปิง ซึ่งเป็นที่โปรดปรานของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์ บางครั้งพระองค์ยังได้ทรงร่วมเต้นรำด้วย และได้พระราชทานของที่ระลึก

2. ได้รับเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้ร่วมแสดงในงานวัฒนธรรมพื้นบ้านอาเซียน

3. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในการประชุมผู้ว่าการธนาคารโลก ณ บริเวณสวนอัมพร

4. ได้รับเกียรติให้มีการบันทึกเสียงดนตรีพื้นเมืองตามโครงการ "ดนตรีชาวสยาม" ที่กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม 2536

5. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงต้อนรับคณะทูตานุทูต 35 ประเทศ ณ อำเภอสุไหงโกลก จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 21 สิงหาคม 2536

6. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดงในเทศกาลปีการท่องเที่ยวไทย

7. ได้รับเชิญให้ไปร่วมแสดง ณ โรงแรมดุสิตธานี เมื่อเดือนเมษายน 2536

8. ได้รับเชิญให้ไปทำการบันทึกภาพออกรายการโทรทัศน์ทางช่อง 11 เมื่อวันที่ 28 มกราคม 2537 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

เกียรติคุณที่ได้รับ

จากผลงานด้านดนตรีรองเง็ง ที่นายเซ็ง อาบู ได้ร่วมบรรเลงในคณะ เด็นดังอัสลี จึงทำให้ได้รับเกียรติคุณดังนี้

1. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ได้พระราชทานที่คั่นหนังสือในวันครบรอบ 60 พรรษา ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ โรงละครแห่งชาติ

2. สมเด็จพระบรมราชินีนาถ ได้พระราชทานเข็มกลัดทองคำ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ เมื่อปี พ.ศ. 2536

Copyright by Mahidol University

ประวัติและผลงานนายสะมะแอ มามะ

ภาพที่ 3.6 : นายสะมะแอ มามะ

ประวัติชีวิต

นายสะมะแอ มามะ ตำแหน่งรำมะนาใบใหญ่ อายุ 50 ปี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2488 ที่จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรนายมะแซ มามะ กับนางแมะมะห์ มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 5 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 3 คน ต่อมาสมรสกับนางแวเย๊าะ มามะ มีบุตรธิดา 5 คน เป็นชาย 3 คน หญิง 2 คน พักอยู่ที่บ้านเลขที่ 31 ม. 7 ต.ตะลูโบ อ.เมือง จ.ปัตตานี

นายสะมะแอ มามะ เป็นผู้เล่นรำมะนาในคณะมา 20 กว่าปี มีความชำนาญในการตีรำมะนามากทั้งได้ไปแสดงดนตรีรองเง็งทั้งในประเทศและต่างประเทศ

การศึกษา

เรียนทางศาสนาอิสลาม

ผลงาน

1. ได้รับเชิญให้ไปบรรเลงให้กับการแสดงของสำนักพระราชวัง
2. ได้รับเชิญให้ไปบรรเลง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ
3. ได้รับเชิญให้ไปบรรเลงในงานประจำปีของจังหวัด

Copyright by Mahidol University

4. ได้รับเชิญให้ทำการบันทึกภาพของช่อง 11 เมื่อวันที่ 28 มกราคม 2537 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

ประวัติและผลงานนายบือราเฮง แวยูโซ๊ะ

ภาพที่ 3.7 : นายบือราเฮง แวยูโซ๊ะ

ประวัติส่วนตัว

นายบือราเฮง แวยูโซ๊ะ ตำแหน่งรำมะนาใบเล็ก อายุ 36 ปี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2501 ที่ตำบลบราโหม อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรนายอุเซ็งกับนางแมะแย มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 4 คน เป็นชาย 3 คน หญิง 1 คน ต่อมาสมรสกับนางฟาตีเม๊าะ มีบุตรธิดา 3 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 1 คน พักอยู่บ้านเลขที่ 41/1 ต.บราโหม อ.เมือง จ.ปัตตานี

นายบือราเฮง แวยูโซ๊ะ เป็นนักดนตรีที่เข้ามาร่วมวงได้ 2 ปี เป็นผู้ที่นาย ชาเดร์ แวร์เด็ง เป็นคนฝึกรำมะนาให้ ถือว่าเป็นนักดนตรีรองเง็งรุ่นใหม่ที่สามารถสืบทอดดนตรีรองเง็งต่อไปในอนาคต

Copyright by Mahidol University

การศึกษา

จบการศึกษาชั้นประถมปีที่ 5 จากโรงเรียนปาเระ อ.บราโหม อ.เมือง จ.ปัตตานี

ผลงาน

ได้รับเชิญให้ไปทำการบันทึกภาพทางรายการโทรทัศน์ช่อง 11 เมื่อวันที่ 28 มกราคม 2537 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

ประวัติและผลงานนายแวอูเซ็ง เบญนา

ภาพที่ 3.8 : นายแวอูเซ็ง เบญนา

ประวัติส่วนตัว

นายแวอูเซ็ง เบญนา อายุ 27 ปี เกิดเมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2509 ที่อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี เป็นบุตรนายมายิ เบญนา กับนางแมะเยาะ เบญนา มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 6 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 4 คน พักอยู่บ้านเลขที่ 36 หมู่ 1 ต.ยามู อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี

Copyright by Mahidol University

การศึกษา

จบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนสุวรรณไพบูลย์ ที่ ต.ยามู อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี

ผลงาน

ได้รับเชิญให้ทำการบันทึกภาพรายการโทรทัศน์ทางช่อง 11 เมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2537 ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

คณะเดิ่นดังอัสลี เป็นวงดนตรีรองเง็งที่มีบทบาทในการอนุรักษ์และเผยแพร่ดนตรีรองเง็งให้เป็นที่รู้จักทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยเฉพาะหัวหน้าคณะ คือ นายขาเดร์ แวเด็ง ถือว่าเป็นบรมครูด้านดนตรีรองเง็งในภาคใต้ จากผลงานความสามารถและคุณความดีของท่าน จึงได้รับการยกย่องเป็น "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) นับเป็นเกียรติประวัติแก่ท่านและวงศ์ตระกูลรวมทั้งชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

Copyright by Mahidol University

3.3.2 คณะหยงสตาร์ อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง

ภาพที่ 3.9 : รองเง็งคณะหยงสตาร์

ความเป็นมา

คณะหยงสตาร์ เป็นวงดนตรีรองเง็งในหมู่บ้านหยงสตาร์ ตำบลท่าข้าม อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง ได้รวมตัวกันเป็นคณะราว พ.ศ. 2497 เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถเสด็จเยี่ยมราษฎรจังหวัดตรัง ทางจังหวัดได้สั่งให้ทุกอำเภอนำศิลปะพื้นเมืองไปแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง อำเภอปะเหลียน ได้มอบหมายให้ครูเชิด พงษ์ หยงสตาร์ และ ครูกาจ หยงสตาร์ จึงได้รวบรวมนักดนตรีรองเง็งบ้านหยงสตาร์ คือนายอารีย์ เจริญฤทธิ์ นายมิตร จิตรเที่ยง นายแมว คงผลาญ และนายเชฐ เด่นหยก มาร่วมฝึกซ้อมโดยนายอารีย์ สีไวโอลิน นายมิตร ตีฆ้อง นายแมวและนายเชฐตีรำมะนา ส่วนผู้เต้นรำเป็นครูจากโรงเรียนต่าง ๆ ในอำเภอปะเหลียนได้ทำการฝึกซ้อมและนำไปแสดงต่อหน้าพระที่นั่งของล้นเกล้าฯ ทั้งสองพระองค์

ต่อมาคณะรองเง็งหยงสตาร์ได้แสดงในงานประเพณีของท้องถิ่นเรื่อยมา ขณะนั้นนักดนตรีในคณะมีนักไวโอลิน 3 คน คือ นายอารีย์ เจริญฤทธิ์ นายมิตร จิตเที่ยง และนายสมาน หวังชัย เป็นนักไวโอลินที่มีลีลาการสีไวโอลินที่นิ่มนวลเป็นที่ชื่นชอบและประทับใจผู้

Copyright by Mahidol University

ฟังเป็นอย่างยิ่ง ในระยะหลังนักดนตรีรองเง็งแต่ละคนต่างมีภาระกิจ นายสมาน หวังชัย ได้ย้ายครอบครัวไปประกอบอาชีพในต่างจังหวัด ประกอบกับเครื่องดนตรีที่มีอยู่ก็ชำรุด รองเง็งหยงสตาร์จึงซบเซาไปหลายปี

จนกระทั่งปี พ.ศ. 2520 ครูสนอง หวังชัย น้องชายของนายสมาน หวังชัย ได้ฟื้นฟูรองเง็งคณะหยงสตาร์ขึ้นมาใหม่ เนื่องจากนายโรม หวังชัย บิดา ผู้ซึ่งมีฝีมือทางช่างไม้และมีความรักในศิลปะรองเง็งเป็นชีวิตจิตใจได้ทำกลองรำมะนาขึ้นใหม่ ครูสนอง หวังชัย ซึ่งฝึกหัดสีไวโอลินอยู่หลายปี ได้ชักชวนนักดนตรีรุ่นเก่ามารวมฝึกซ้อม โดยรื้อฟื้นของเก่าและมีการเพิ่มเติมบทเพลงขึ้นใหม่ ครูสำราญ หมั่นทวี ผู้ซึ่งมีความสามารถในการขับร้องและประพันธ์บทขับร้องได้เข้ามาร่วมวง นักไวโอลินรุ่นเก่า คือ นายอารีย์ เจริญฤทธิ์ ได้มาร่วมเล่นเป็นครั้งคราว รองเง็งคณะนี้ได้รับการติดต่อไปแสดงในงานต่าง ๆ เช่น งานประจำปีของอำเภอและจังหวัด งานแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถาบันการศึกษา และงานเกี่ยวกับกิจการลูกเสือเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้

ประวัติชีวิต

ภาพที่ 3.10 : นายสนอง หวังชัย

Copyright by Mahidol University

นายสนอง หวังชัย (หัวหน้าคณะ) อายุ 52 ปี เกิดที่บ้านหยงสตาร์ ต.ท่าข้าม อ.ปะเหลียน จ.ตรัง บิดาชื่อนายโรม หวังชัย มารดาชื่อนางตี๊ะ หวังชัย เป็นบุตรคนที่ 3 ในจำนวนพี่น้อง 5 คน บิดามีอาชีพทำสวน ทำนา และเป็นช่างก่อสร้าง แต่มีความรักในศิลปะรองเง็งเป็นอย่างมาก อาชาย 2 คน ชื่อ นายหรีและนายหนอด มีความสามารถในการสีไวโอลิน ซึ่งได้ถ่ายทอดมาให้นายสมานและนายสนองในเวลาต่อมา

นายสนอง หวังชัย มีภรรยาชื่อนางอาภรณ์ หวังชัย มีบุตร 3 คน คือ น.ส. ภัทราภรณ์ หวังชัย สำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ น.ส.สุนทรียา หวังชัย และนายภาคภูมิ หวังชัย ศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ประวัติการศึกษา

นายสนอง หวังชัย เรียนชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนบ้านหยงสตาร์ ชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนวิเชียรมาตุ จังหวัดตรัง จบ ม.6 แล้วได้รับทุนไปเรียนต่อวิชาครู ณ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จบประกาศนียบัตรวิชาการศึกษา สอบบรรจุเข้ารับราชการครู จากนั้นศึกษาด้วยตนเองจนได้รับปริญญา ศ.ษ.บ. จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

ประสบการณ์ด้านดนตรี

นายสนอง หวังชัย เป็นผู้ที่รักในศิลปะดนตรีรองเง็งมาตั้งแต่เล็ก ทุกครั้งที่ได้ยินพี่ชายหรือคุณอาสีไวโอลินจะรู้สึกรักอย่างจับใจ เมื่อมีโอกาสจึงพยายามฝึกหัด แต่ในระยะแรกไม่ค่อยมีเวลาเนื่องจากมุ่งเรียนหนังสือ ประกอบกับไวโอลินของคุณอาชำรุด ได้มาฝึกหัดอย่างจริงจังเมื่อจบ ป.ก.ศ. บรรจุเป็นข้าราชการครูแล้วจึงซื้อไวโอลิน 1 คัน ทำการฝึกหัดโดยฝึกบทเพลงจากคุณอาและพี่ชาย ทั้งได้หาประสบการณ์เพิ่มเติมโดยไปขอถ่ายทอดจากนายเตม ชาวบ้านปากปรน อ.ปะเหลียน จ.ตรัง ซึ่งเป็นนักไวโอลินรองเง็งอาชีพและจากนักไวโอลินชาวปะลิศ ประเทศมาเลเซีย ศึกษาจากบทเพลง คณะรองเง็ง อ.ละงู จ.สตูล เมื่อนายโรม บิดาเห็นว่านายสนอง สีไวโอลินได้ดีพอสมควรแล้วจึงได้ทำกลองรำมะนาขึ้นมา 1 คู่ นายสนองได้ชักชวนนักดนตรีรองเง็งรุ่นพี่มาร่วมวงทำการฝึกซ้อม รองเง็งหยงสตาร์กลับฟื้นขึ้นมาใหม่เป็นที่พอใจของชาวบ้าน เมื่อมีงานประเพณีก็ขอให้ไปเล่นแล้วเต้นรำกันอย่างสนุกสนาน ต่อมามีงานประจำปีของอำเภอหรือจังหวัดก็ติดต่อรองเง็งคณะนี้ไปแสดง จากนั้นหน่วยงานและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ได้รับไปแสดงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

ผลงานด้านดนตรี

ก. ผลงานเพลง ได้รวบรวมเพลงรองเง็งต่าง ๆ ดังนี้ 1. ลาฆูดัว 2. มะอินัง 3. บูรงปูเต๊ะ 4. เลนัง 5. อาเนาะดีดี 6. จินตาซายัง 7. ซีตีปาหง 8. บุหงาตันหยง 9. ยางโงง 10. ซินาโงง 11. สร้อยกำ 12. ลางูตัวปะลิส

ข. ผลงานด้านการแสดง ได้นำคณะไปแสดงในงานต่าง ๆ ดังนี้

- งานวันประถมศึกษาแห่งชาติ ของอำเภอปะเหลียน
- งานวันประถมศึกษาแห่งชาติ ของจังหวัดตรัง
- งานเฉลิมพระชนมพรรษาและงานกาชาดของจังหวัดตรัง
- งานชุมนุมลูกเสือชาวบ้าน
- งานวันสุนทรภู่ ของโรงเรียนย่านตาขาวรัฐชนูปถัมภ์ อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง
- งานอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย ของโรงเรียนวังวิเศษ อำเภอวังวิเศษ จังหวัดตรัง
- งานรักษ์ไทย ของโรงเรียนวิวัฒน์วิทยา อำเภอห้วยยอด จังหวัดตรัง
- งานวันสุนทรภู่ ของโรงเรียนาภาราชินี อำเภอเมือง จังหวัดตรัง
- งานแสดงศิลปะวัฒนธรรมภาคใต้ ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ กรุงเทพฯ

Copyright by Mahidol University

ประวัตินายอารีย์ เจริญฤทธิ์

ภาพที่ 3.11 : นายอารีย์ เจริญฤทธิ์

นายอารีย์ เจริญฤทธิ์ อายุ 64 ปี เป็นบุตรนายฉลาด เจริญฤทธิ์ และนางโต๊ย เจริญฤทธิ์ บิดาเป็นข้าราชการครู นายอารีย์จบการศึกษาชั้น ป.3 อาชีพทำสวนยางพารา มีภรรยาชื่อนางไสว เจริญฤทธิ์ และนางทองมัน ไชยมงคล มีบุตร 4 คน ช่วงวัยเด็กบิดาได้พา นายอารีย์ ไปเยี่ยมคุณลุง ซึ่งเป็นนายอำเภออยู่ที่เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ นายอารีย์ได้ฟังเพลงรองเง็ง ของชาวบ้านเกาะลันตา จึงจดจำและนำมาฝึกหัด บางครั้งคุณลุงก็นำคณะรองเง็งจากเกาะลันตามาแสดงที่หมู่บ้านหยงสตาร์ นายอารีย์จึงได้ฝึกหัดและสามารถเล่นไวโอลินรองเง็งได้หลายเพลง นายอารีย์ได้ร่วมคณะรองเง็งหยงสตาร์แสดงต่อหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่และสมเด็จ พระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เมื่อ พ.ศ. 2497 และได้ร่วมแสดง

Copyright by Mahidol University

ในงานต่าง ๆ ของอำเภอ ปะเหลียนและจังหวัดตรัง ปัจจุบันนายอารีย์ พักอยู่ที่บ้านเลขที่ 7 หมู่ที่ 2 อ.ปะเหลียน จ.ตรัง

ประวัตินายหมัดเส็น เจะสา

ภาพที่ 3.12 : นายหมัดเส็น เจะสา

นายหมัดเส็น เจะสา อายุ 47 ปี ทำหน้าที่เป็นนักร้อง และเล่นรำมะนาเสียงต่ำ มีอาชีพเป็นช่างซ่อมจักรเย็บผ้า ภรรยาชื่อนางโฉมศรี เจะสา มีบุตร 5 คน นายหมัดเส็นมีพื้นเพเดิมอยู่ที่หมู่บ้านราไว ต.ขอนคลาน อ.ทุ่งหว้า จ.สตูล ซึ่งมีชายหาดอันสวยงามและชาวบ้านนิยมในศิลปะรองเง็งเช่นเดียวกับหมู่บ้านอื่น ๆ ในฝั่งทะเลอันดามัน นายหมัดเส็น ได้ฝึกเพลงรองเง็งมาตั้งแต่เล็ก โดยสามารถขับร้องและตีรำมะนาได้เป็นอย่างดี ปัจจุบันนายหมัดเส็นพักอยู่ที่บ้านเลขที่ 8 หมู่ที่ 2 ต.ท่าข้าม อ.ปะเหลียน จ.ตรัง

Copyright by Mahidol University

ประวัตินายจำลอง ชายอีด

ภาพที่ 3.13 : นายจำลอง ชายอีด

นายจำลอง ชายอีด อายุ 54 ปี เล่นรำมะนาเสียงสูง เป็นบุตรนายดัว ชายอีด และนางศรีมาลา ชายอีด จบการศึกษาชั้น ป.4 อาชีพทำการประมง ภรรยาชื่อนางวิลาศ ชายอีด มีบุตร 3 คน นายจำลองเป็นผู้ที่มีความรักในศิลปะรองเง็ง ในวัยเด็กเมื่อมีคณะรองเง็งมาเล่นที่หมู่บ้านหยงสตาร์ ก็จะเฝ้าชมและจดจำจังหวะมาฝึกตีรำมะนา จนสามารถตีได้ดี เมื่อมีงานประเพณีของหมู่บ้านได้ร่วมเล่นเรื่อยมา ปัจจุบันนายจำลอง พักอยู่ที่บ้านเลขที่ 905/5 หมู่ที่ 2 ต.ท่าข้าม อ.ปะเหลียน จ.ตรัง

คณะหยงสตาร์เป็นวงดนตรีรองเง็งที่เกิดจากการรวมตัวของครูและชาวบ้านที่มีใจรักในการแสดงรองเง็ง ซึ่งได้มีบทบาทในการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงรองเง็งใน

Copyright by Mahidol University

จังหวัดตรัง ทั้งยังได้ถ่ายทอดการแสดงรองเง็งแก่เยาวชนให้มีการสืบทอดต่อไป นับว่าเป็นคณะรองเง็งที่สมควรได้รับการยกย่องและเชิดชูเกียรติในฐานะผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติ

3.3.3 คณะปากบางละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล

ภาพที่ 3.14 : รองเง็งคณะปากบางละงู

ความเป็นมา

จังหวัดสตูลเป็นจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีอาณาเขตติดกับประเทศมาเลเซีย ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมประเพณีของคนในพื้นที่จังหวัดสตูลจะมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอิสลามและวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่นับถือศาสนาพุทธ

การแสดงพื้นบ้านในจังหวัดสตูลที่สำคัญ คือ การแสดงรองเง็งและลิเกป่าหรือแขกแดงของชาวไทยมุสลิม การแสดงรองเง็งในจังหวัดสตูลเป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากชวาและมลายู ซึ่งมีการแพร่กระจายเข้าสู่ประเทศทยแถบชายฝั่งทะเลตะวันตกของภาคใต้ คือจังหวัดภูเก็ต กระบี่ ตรัง และสตูล

Copyright by Mahidol University

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาคณะรองเง็ง คือ คณะปากบางละงู ตำบลละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล ซึ่งเป็นคณะรองเง็งของชาวบ้านที่มีใจรักในการแสดงรองเง็ง ได้รวมตัวเป็นคณะ เมื่อประมาณ 30 ปี มาแล้ว บุคคลที่มีบทบาทในคณะปากบางละงู คือ นายเย็น สาหมีด ได้ชักชวนเพื่อนบ้านมาร่วมเล่นดนตรีรองเง็ง โดยนายเย็น เป็นผู้ตีรำมะนาใบเล็ก นักดนตรีอีกท่านคือนายหอด โสสามารถ เป็นผู้เล่นไวโอลินและนายหมาดโหยน อุสะมา เป็นผู้ตีรำมะนาใบใหญ่

รองเง็งคณะปากบางละงู จะประกอบด้วยนักดนตรี 3 คน นางรำประมาณ 10 คน นายเย็น สาหมีด รับหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะ และเป็นผู้ตีรำมะนา ท่านได้ฝึกหัดการตีรำมะนามาด้วยตนเองจนมีความชำนาญ ส่วนนายหอด โสสามารถนักไวโอลินได้ให้ข้อมูลว่าได้ฝึกสีไวโอลินจากเพื่อนชื่อ นายเส็ง (ปัจจุบันเสียชีวิต) เป็นผู้ถ่ายทอดการเล่นไวโอลิน และได้หาประสบการณ์เพิ่มเติมจากการบรรเลงดนตรีรองเง็งในงานต่าง ๆ เป็นเวลาหลายปี จนสามารถ จดจำบทเพลงรองเง็งได้หลายเพลง บุคคลสำคัญในคณะนี้อีกท่านคือ นายหมด โหยน อุสะมา ทำหน้าที่เล่นรำมะนาใบใหญ่ ในอดีตเคยจัดตั้งคณะรองเง็ง โดยท่านเป็นหัวหน้าคณะ ต่อมาได้หยุดการแสดงรองเง็งไปหลายปี แต่ด้วยใจรักในศิลปรองเง็ง จึงเข้ามาร่วมเล่นดนตรีรองเง็งกับคณะปากบางละงู ทั้งยังได้ถ่ายทอดศิลปะการตีรำมะนาให้แก่บุตรชายได้สืบทอดต่อไป

รองเง็งคณะปากบางละงู จะแสดงในงานประเพณีต่าง ๆ ของท้องถิ่นเช่น งานสาวบ่าว (งานแต่งงานของชาวไทยมุสลิม อำเภอละงู จังหวัดสตูล) โดยเจ้าภาพจะว่าจ้างให้ไปแสดงครั้งละประมาณ 2000-2500 บาท ใช้เวลาแสดงตั้งแต่เวลาประมาณ 20.00-02.00 น. รูปแบบการแสดงจะมีดนตรีการขับร้องและระบำ ผู้ชมสามารถเข้ามาร่วมเต้นกับนางรำได้

ปัจจุบันงานแสดงของคณะรองเง็งปากบางละงูได้ลดน้อยลง เนื่องจากความบันเทิงรูปแบบใหม่ได้เข้ามามีบทบาทแก่ท้องถิ่นมากขึ้น แต่นักดนตรีคณะนี้ยังคงเล่นดนตรีรองเง็งด้วยใจรักเพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีแขนงนี้ให้คงอยู่ตลอดไป

Copyright by Mahidol University

ประวัตินายเย็น สาหมีด

ภาพที่ 3.15 : นายเย็น สาหมีด

ประวัติชีวิต

นายเย็น สาหมีด (หัวหน้าคณะ) ตำแหน่งรำมะนาใบเล็ก อายุ 64 ปี เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2475 พักอยู่บ้านเลขที่ 140 หมู่ที่ 2 ต.ละงู อ.ละงู จ.สตูล ภรรยาชื่อ นางลอเตีย สาหมีด มีบุตร 9 คน

นายเย็น สาหมีด มีความสนใจดนตรีรองเง็งมาตั้งแต่วัยเด็ก เมื่ออายุ 20 ปี ท่านได้ฝึกตีรำมะนาด้วยตัวเอง และได้ชักชวนเพื่อนบ้านมาฝึกซ้อมดนตรีรองเง็ง นายเย็น สาหมีด เป็นผู้ที่มีความสามารถด้านการทำกลองรำมะนาได้เป็นอย่างดี ทั้งยังเป็นผู้ที่มีความรักในการแสดงรองเง็งจนมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของชุมชนในอำเภอละงู และจังหวัดสตูล

การศึกษา

ศึกษาด้านศาสนาอิสลาม

ผลงาน

นายเย็น สาหมีด เป็นผู้ที่มีผลงานแสดงดนตรีรองเง็งคณะปากบางละงูอย่างสม่ำเสมอ ผลงานสำคัญที่รวบรวมได้มีดังนี้

Copyright by Mahidol University

1. แสดงดนตรีรายการวัฒนธรรมภาคใต้ ณ ทีวีช่อง 10 อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ปี พ.ศ. 2529 จัดโดยศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน จังหวัดสตูล

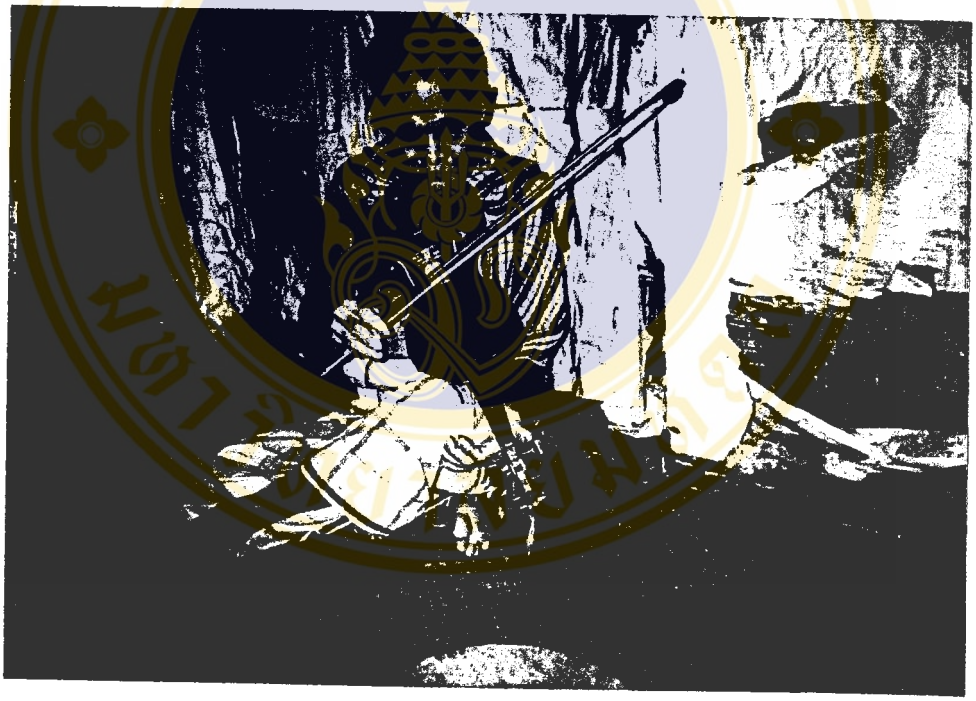
2. แสดงในงานประจำปีของอำเภอละงู จังหวัดสตูล

3. แสดงในงานประเพณีของเกาะลังกาวี ประเทศมาเลเซีย

4. แสดงในงานสาว-บ่าว (งานแต่งงาน) ของชาวไทยมุสลิม ในอำเภอละงู

5. ได้รับเชิญเป็นวิทยากรของกลุ่มแม่บ้านตำรวจอำเภอละงู จังหวัดสตูล บรรยายเรื่องการแสดงรองเง็ง

ประวัตินายหอด โสสามารถ



ภาพที่ 3.16 : นายหอด โสสามารถ

ประวัติชีวิต

นายหอด โสสามารถ ตำแหน่งไวโอลิน อายุ 61 ปี เกิดปี พ.ศ. 2478 พักอยู่บ้านเลขที่ 112 หมู่บ้านหลางา ต.ละงู อ.ละงู จ.สตูล ภรรยาชื่อนางโยน โสสามารถ ไม่มีบุตร

นายหอด โสสามารถ ในช่วงวัยหนุ่มมีอาชีพนักมวย ต่อมาท่านได้เลิกต่อยมวยมาทำอาชีพทำการประมง และได้ฝึกฝนการเล่นไวโอลินจากเพื่อนชื่อนายเส็ง (ปัจจุบันได้เสีย

Copyright by Mahidol University

ชีวิต) จนมีความสามารถบรรเลงบทเพลงรองเง็งได้เป็นอย่างดี ต่อมานายเย็น สาหมีด ได้ชักชวนให้ร่วมเล่นในคณะของตน เมื่อมีงานต่าง ๆ ท่านได้รับหน้าที่เป็นผู้บรรเลงไวโอลิน จนเป็นที่รู้จักของชาวบ้านในอำเภอละงู จังหวัดสตูล

การศึกษา

จบชั้นประถมปีที่ 3

ผลงาน

นายหอด โสสามารถ เป็นนักไวโอลินรองเง็งที่มีผลงานด้านดนตรีรองเง็ง โดยได้รวมแสดงกับคณะปากบางละงู ผลงานสำคัญที่รวบรวมไว้มีดังนี้

1. แสดงดนตรีรายการวัฒนธรรมภาคใต้ ณ ทีวีช่อง 10 อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
2. แสดงในงานประจำปีของอำเภอละงู จังหวัดสตูล
3. แสดงในงานประเพณีของเกาะลังกาวี ประเทศมาเลเซีย
4. แสดงในงานสาว-บ่าว (งานแต่งงาน) ของชาวไทยมุสลิม ในอำเภอละงู จังหวัดสตูล
5. ได้รับเชิญเป็นวิทยากรของกลุ่มแม่บ้านตำรวจอำเภอละงู จังหวัดสตูล บรรยายเรื่องการแสดงรองเง็ง

Copyright by Mahidol University

นายหมาดโหยน อุสะมา

ภาพที่ 3.17 : นายหมาดโหยน อุสะมา

ประวัติชีวิต

นายหมาดโหยน อุสะมา ตำแหน่งรำมะนาใบใหญ่ อายุ67 ปี เกิดมีชีพ พ ศ 2473 พักอยู่บ้านเลขที่ 111 หมู่บ้านหลางา ต.ละงู อ.ละงู จ.สตูล ภรรยาชื่อนางโต้ฉอด อุสะมา มีบุตร 7 คน

นายหมาดโหยน อุสะมา ในอดีตเคยเป็นหัวหน้าคณะรองเง็ง ต่อมาได้หยุดการแสดงดนตรีรองเง็ง นายเย็น สาหมีด ได้ชักชวนให้มาร่วมตีรำมะนาในคณะปากบางละงู นายหมาดโหยนเป็นผู้มีประสบการณ์และมีความสามารถในการตีรำมะนาทั้งยังได้ถ่ายทอดการตีรำมะนาให้แก่บุตรชายได้สืบทอดศิลปแขนงนี้ต่อไป

ผลงาน

นายหมาดโหยน อุสะมา เป็นผู้เล่นรำมะนาที่มีประสบการณ์ในการตีรำมะนามาหลายปี ผลงานสำคัญที่รวบรวมได้มีดังนี้

1. แสดงดนตรีรายการวัฒนธรรมภาคใต้ ณ ทีวีช่อง 10 อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

Copyright by Mahidol University

2. แสดงในงานประจำปีของอำเภอละงู จังหวัดสตูล

3. แสดงในงานประเพณีของเกาะลังกาวี ประเทศมาเลเซีย

4. แสดงในงานสาว-บ่าว (งานแต่งงาน) ของชาวไทยมุสลิมในอำเภอละงู จังหวัดสตูล

5. ได้รับเชิญเป็นวิทยากรของกลุ่มแม่บ้านตำรวจอำเภอละงู จังหวัดสตูล บรรยายเรื่องการแสดงรองเง็ง

รองเง็งคณะปากบางละงูเป็นวงดนตรีรองเง็งของชาวบ้านในตำบลละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล ได้รวมตัวกันเล่นดนตรีรองเง็งทั้งยังเผยแพร่การแสดงรองเง็งให้เป็นที่รู้จักแก่ชุมชนในอำเภอละงู และจังหวัดใกล้เคียง จนเป็นที่ยอมรับนับว่าเป็นคณะดนตรีรองเง็งที่หน่วยงานราชการที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมของชาติ ควรให้ความสนใจและให้ความช่วยเหลือเพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้ของชาติให้คงอยู่สืบไป

Copyright by Mahidol University

3.4 เครื่องดนตรีรองเง็ง

รองเง็งเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีการผสมผสานด้านวัฒนธรรม เครื่องดนตรีในวงรองเง็งเกิดจากการผสมวงระหว่างเครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีตะวันออก

เครื่องดนตรีรองเง็งแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

3.4.1 เครื่องดนตรีตะวันตก

ประกอบด้วย ไวโอลิน ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง
แมนโดริน ทำหน้าที่สอดทำนอง
แอคคอเดียน หน้าที่ดำเนินทำนองและประสานเสียง
มาราคัส ทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะ

3.4.2 เครื่องดนตรีตะวันออก

ประกอบด้วย รำมะนา ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ
ฆ้อง ทำหน้าที่กำกับจังหวะหนัก

3.4.1 เครื่องดนตรีตะวันตก

ไวโอลิน (Violin)

ภาพที่ 3.18 : ไวโอลิน

Copyright by Mahidol University

ไวโอลิน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย (String Instruments) ใช้คันชักสี เป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็ก มีเสียงอ่อนหวานนุ่มนวล ผู้เล่นสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้เป็นอย่างดี ทั้งอารมณ์สนุกสนานและเศร้าสร้อย การเกิดเสียงของไวโอลินจะเกิดเสียงโดยการสั่นของสาย สายจะทำหน้าที่เป็นตัวสั่นสะเทือน (Vibrator) ซึ่งจะให้เสียงที่ไม่ดังมากนัก จึงจำเป็นต้องมี "ตัวขยายเสียงหรือตัวกำธร (resonator) ช่วยทำให้เสียงดังมากขึ้น คุณภาพของเสียงจึงขึ้นอยู่กับรูปร่างและวัตถุที่ใช้ทำตัวขยายเสียง

ไวโอลินทำให้เกิดสียงโดยใช้คันชักสี และสร้างเสียงสูงต่ำด้วยการกดนิ้วลงที่ตำแหน่งบนสะพานวางนิ้ว (fingerboard) ซึ่งเป็นไปตามกฎฟิสิกส์ของพิธาโกรัสนักปราชญ์ชาวกรีก ซึ่งกล่าวว่า "ถ้าสายสั้นกว่าจะได้เสียงที่สูงกว่า ถ้าสายยาวจะได้เสียงที่ต่ำกว่า" เครื่องดนตรีที่มีรูปร่างเหมือนไวโอลินจะมีอยู่ 4 ชนิด คือ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส เครื่องดนตรีในกลุ่มนี้มีกำเนิดมาจากรีเบ็คและวิแอล ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีโบราณในสมัยกลาง

ยุคทองของไวโอลินออยู่ในช่วง ค.ศ.1600-ค.ศ.1750 ไวโอลินได้รับการดัดแปลงปรับปรุงจนมีคุณภาพสูงสุด ไวโอลินในปัจจุบันยังคงรักษารูปร่างเดิมไว้ จะมีบางส่วนเท่านั้นที่ถูกดัดแปลงบ้าง ยุคทองของไวโอลินประมาณ 150 ปี เกิดขึ้นที่เมืองเครโมนา ซึ่งเป็นเมืองเล็ก ๆ ทางภาคเหนือของอิตาลี มีตระกูลนักประดิษฐ์ไวโอลินอยู่หลายตระกูล แต่ที่มีชื่อเสียงโด่งดังมี 3 ตระกูล คือ ตระกูลอมาติ (Amati) ตระกูลสตาดิวาริ (Stradinvari) ตระกูลกูอานาริ (Guarneri) ปัจจุบันนักประดิษฐ์ไวโอลินต่างมีความสนใจไวโอลินแห่งเมืองเครโมนาได้พยายามศึกษารูปร่างทรวดทรงเพื่อเลียนแบบในการประดิษฐ์ไวโอลิน และได้ทำการทดลองค้นคว้าหาสูตรน้ำมันวานิช ที่ใช้ทำไวโอลิน เพราะเชื่อว่ามีส่วนช่วยให้ไวโอลินมีเสียงที่ไพเราะ (ไขแสง สุขะวัฒนะ 2524, 10-14)

ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่ทำด้วยไม้เป็นจำนวนหลายสิบชิ้น เกิดเสียงได้โดยการสีด้วยคันชัก (Arco) ซึ่งคันชักทำด้วยไม้และขนหางม้าถูด้วยยางสน เพื่อทำให้เกิดความฝืด ไม้ที่ใช้ประกอบเป็นไวโอลินเป็นไม้ที่มีน้ำหนักเบา เช่น ไม้เมเบิล ไม้สปรูช ไม้ไพน์ ไม้ซิคาโม ไม้เอบอบี และไม้โรสวู้ด ตัวซอของไวโอลิน ทำหน้าที่เป็นตัวขยายเสียงประกอบขึ้นด้วยแผ่นไม้ซึ่งอยู่ด้านหน้า เรียกว่า "table" หรือ "belly" มักจะใช้ไม้สปรูช ด้านหน้าจะสังเกตเห็นเป็นรูปตัวเอฟ (f) ซึ่งเป็นช่องทางให้อากาศถ่ายเทเข้าออกได้ ส่วนแผ่นไม้ด้านหลังเรียกว่า "Back" มักจะทำด้วยไม้เมเบิล แผ่นไม้ทั้งด้านหน้าและด้านหลังจะประสานเข้ากับส่วนที่เรียกว่า "rib" ก็จะเป็นตัวซอ ส่วนที่เป็นคอเรียกว่า "neck" ที่ปลายมีหัวม้วนเป็น

Copyright by Mahidol University

ก้นหอย เรียกว่า "Scroll" ไวโอลินประกอบด้วยสาย 4 สาย ซึ่งสายไวโอลินจะทำด้วยเอ็น ลวด หรือไนลอน สายแต่ละสายเทียบเสียงห่างกันคู่ 5 Perfect คือ G-D-A-E สายที่เสียงต่ำที่สุดคือสาย G

ก่อนที่จะนำไวโอลินไปเล่นกับเครื่องดนตรีชนิดใด จำเป็นต้องตั้งเสียงให้เท่ากับเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ โดยการหมุนลูกบิด (peg) ที่มีประจำอยู่แต่ละสาย ไวโอลินมาตรฐานจะมีความยาวทั้งสิ้น 23 1/2 นิ้ว (ส่วนที่เป็นซอยาว 14 นิ้ว) คันชักยาว 19 นิ้ว (บรรเทิง ชลช่วยชีพ 2524:70)

ภาพที่ 3.19 : นักไวโอลินรองเง็ง

ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในการแสดงพื้นบ้าน โดยเฉพาะในการแสดงรองเง็งไวโอลินถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง ทั้งสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ทำให้ดนตรีรองเง็งมีความไพเราะ

นักดนตรีที่เล่นไวโอลิน จะเป็นนักดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งฝึกหัดการเล่นด้วย ตนเอง ท่าทางและเทคนิคการบรรเลงได้ปรับเปลี่ยนไปแบบพื้นบ้านที่ได้รับการถ่ายทอดกันมา แต่รูปแบบของวงที่มีการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรม รวมทั้งการระบำจะช่วยให้การแสดงรองเง็งมีความสวยงาม

Copyright by Mahidol University

ไวโอลินจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญ โดยเฉพาะนักไวโอลินส่วนใหญ่จะทหน้าที่เป็นหัวหน้าคณะ ซึ่งแสดงถึงบทบาทและความสำคัญของผู้บรรเลงไวโอลินในการแสดงรองเง็ง

แมนโดลิน (Mandolin)

ภาพที่ 3.20 : แมนโดลิน

แมนโดลิน เป็นเครื่องดนตรีตระกูลลูท มีกำเนิดมาจากอิตาลี มีสาย 4 คู่ (8 สาย) หรือ (12 สาย) เวลาเล่นจะใช้มือดีด แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอิตาเลียนนิยมกันแพร่หลายในปี ค.ศ.1713 แมนโดลินสามารถเล่นเป็นทำนองและเล่นเป็นคอร์ดได้

วิธีการบรรเลง ผู้เล่นใช้มือซ้ายจับตัวแมนโดลินและใช้มือขวาดีด ลักษณะและวิธีการบรรเลงคล้ายกับกีตาร์ เสียงที่เกิดจากแมนโดลินเป็นเสียงที่มีคุณภาพ เร้าอารมณ์ได้ดีมาก โดยเฉพาะอารมณ์รัก โศก เสียงแมนโดลินจะช่วยสะกดผู้ฟังให้ตรึงอยู่กับที่ ในวงการดนตรีไทยเคยมีการใช้แมนโดลินเดี่ยวเพลงเอก ๆ ประสบความสำเร็จมาแล้ว (บุหลัน ลอยเลื่อน และออเคสตร้า 2532:36)

Copyright by Mahidol University

แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีที่ถือว่ามีความสำคัญรองลงมาจากไวโอลิน ในวงดนตรีรองเง็งแมนโดลินจะทำหน้าที่เป็นตัวสอดทำนอง (Counter melody) ในบางช่วงของบทเพลงรองเง็งแมนโดลินก็จะทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวเพื่อเพิ่มสีสันของดนตรี แมนโดลินเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มความไพเราะแก่บทเพลงและช่วยเพิ่มความกระชับของทำนองเพลงมากขึ้น แมนโดลินจะเล่นทำนอง (Molody) เป็นส่วนใหญ่ แต่จะมีบางช่วงของบทเพลงแมนโดลินจะเล่นเป็นคอร์ดเพื่อรองรับแนวทำนองของไวโอลิน

แอคคอเดี้ยน (Accordian)

ภาพที่ 3.21 : แอคคอเดียน

แอคคอเดียน เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้วเช่นเดียวกับออร์แกนลิ้น (Reed Organ) เสียงของแอคคอเดียนเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่อง อันเนื่องมาจากการเล่นผ่านเข้าออกของลม ซึ่งต้องใช้แรงของผู้เล่นสูบลมเข้า-ออก โดยมีแผ่นหนังซึ่งพับเข้ากันเป็นรอยจีบเป็นตัวช่วยดูดลม เมื่อกดลิ่มน้ำให้ลมออกตรงกับลิ้นใดจะทำให้เกิดเสียงท่ต้องการนั้นขึ้นได้ ลิ่มนิ้วของหีบเพลงชักมี 2 ลักษณะ คือ เป็นแผ่นยาว ๆ เหมือนกับลิ่มนิ้วของเปียโน อีกลักษณะหนึ่งเป็นปุ่มแบบกระดุม (button) โดยทั่วไปลิ่มนิ้ว

Copyright by Mahidol University

แบบของเปียโนใช้เล่นด้วยมือขวาในแนวทำนองและบันทึกโน๊ตลงในกุญแจเทรเบิล ส่วนลิ่มนิ้วแบบกระดุมใช้เล่นแนวเบสหรือคอร์ดด้วยมือซ้าย โดยบันทึกโน๊ตลงในกุญแจเบสหรือกุญแจเทรเบิล เมื่อต้องเล่นในระดับเสียงที่สูงขึ้น ลิ่มนิ้วของเบสนิยมใช้เบสอิสระ (free bass) เพราะสะดวกในการบันทึกและเหมาะที่ใช้บรรเลงรวมวง และใช้ได้กว้างขวางกว่าเบสแบบสตราเดลลา (Stradella bass)

แอคคอเดียนมีหลายขนาด เช่น ขนาด 25 นิ้ว 12 เบส ขนาด 37 ลิ่มนิ้ว 80 เบส ขนาดใหญ่ ซึ่งนิยมใช้เล่นโดยทั่วไปจะมี 41 ลิ่มนิ้ว 120 เบส และยังมีปุ่มปรับเสียงเปลี่ยนระดับเสียงติดอยู่ทางด้านขวาอีกหลายปุ่ม ทางด้านซ้ายอาจมีช่องปรับความดังค่อย ซึ่งเปิด-ปิด ได้อีก 3-4 ช่อง ปุ่มปรับระดับเสียงจะเป็นปุ่มเสียงต่ำ (Low redd) แอคคอเดียนนิยมใช้กับวงดนตรีขนาดเล็กเช่น วงดนตรีประจำหมู่บ้าน วงโฟล์คซอง หรือวงคอมโบ ไม่นิยมใช้ในวงแบนด์ เสียงแหลมของแอคคอเดียนจะเข้ากันได้ดีกับคราร์เนท ฟลูท ไวโอลิน หรือทรัมเป็ท ส่วนเสียงทุ้มจะเข้ากันได้ดีกับเสียงของทรอมโบน เทนเนอร์แซกโซโฟน แอคคอเดียนนิยมใช้บรรเลงทำนองหลักด้วยมือขวา และใช้มือซ้ายเล่นคอร์ดหรือเล่นเป็น Background โดยมีกลุ่มเครื่องจังหวะเช่น กลอง กีตาร์ เบส บรรเลงร่วมกันไปเป็นแนวเสริมหรือเล่นในฐานะกลุ่มเครื่องจังหวะ โดยใช้มือซ้ายเล่นทางด้านเบส ส่วนมือขวาจับคอร์ดและบรรเลงตามลีลาจังหวะได้ดีมาก ในประเทศไทยนิยมใช้ แอคคอเดียน บรรเลงเดี่ยวในเพลงขับร้องประเภทลูกทุ่งและดนตรีพื้นบ้าน (Delamont 1965 : 20A-20C)

แอคคอเดียนเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในการแสดงรองเง็ง แอคคอเดียนทำหน้าที่บรรเลงทำนองและประสานเสียง ทำให้บทเพลงมีความไพเราะ บางช่วงของบทเพลงแอคคอเดียนช่วยเสริมเครื่องดนตรีกลุ่มจังหวะโดยใช้มือซ้ายเล่นเสียงเบส ส่วน มือขวาจับคอร์ดทำให้ลีลาจังหวะมีความกระชับ แอคคอเดียนจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยเพิ่มสีสันให้กับดนตรีรองเง็งให้มีความไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

Copyright by Mahidol University

มาราคัส (Maracas)

ภาพที่ 3.22 : มาราคัส

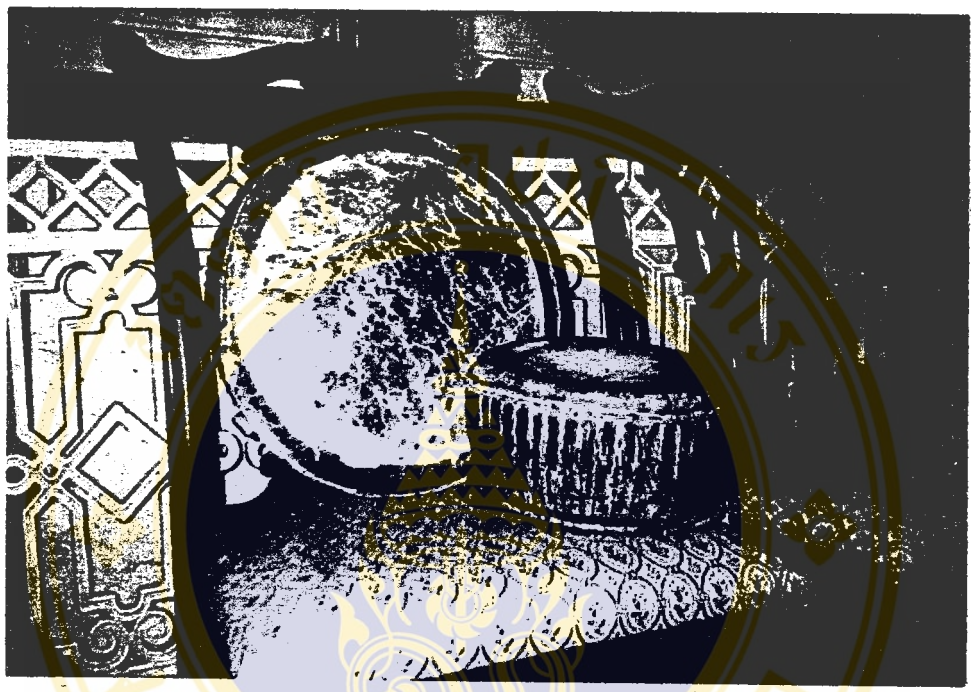
มาราคัสเรียกชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า "โชนาจาส์" มลายูเรียกว่า ลูกซัดหรือแซ็ค มาราคัสกำเนิดในอเมริกาใต้ ลักษณะดั้งเดิมของมาราคัสเป็นผลน้ำเต้าแห้งข้างในมีเม็ดน้ำเต้า ใช้เขย่าประกอบจังหวะ ตามปกตินิยมเล่นกัน 2 ใบ พร้อม ๆ กัน คือ เขย่าสลับกันในปัจจุบัน ใช้วัสดุที่ทำเลียนแบบคล้ายลูกน้ำเต้า เช่น ไม้ พลาสติก ข้างในใส่สิ่งที่ทำให้เกิดเสียงดังคล้าย เมล็ดน้ำเต้า เช่น เมล็ดถั่ว กรวด หิน เป็นต้น

มาราคัสเป็นเครื่องดนตรีของชาติตะวันตกที่เข้ามีบทบาทในดนตรีรองเง็งเพื่อ ช่วยเสริมจังหวะให้มีความกระชับและทำให้ดนตรีรองเง็งมีลีลาจังหวะสนุกสนานมากขึ้น โดยมาราคัสทำหน้าที่สอดแทรกจังหวะระหว่างรำมะนาและฆ้อง

Copyright by Mahidol University

3.4.2 เครื่องดนตรีตะวันออก

รำมะนา (Rebana)



ภาพที่ 3.23 : รำมะนา

รำมะนา เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว หน้ากลองที่ขึ้นหนังบานผายออก ตัวกลองสั้น รูปร่างคล้ายชามกะละมัง มีหลายขนาด หน้ากว้างตั้งแต่ 8 นิ้ว จนถึง 20 นิ้วกว่า ยาว 5-8 นิ้ว ใช้มือตี โดยจับให้หน้ากลองตั้งขึ้น นิยมเล่นในการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เช่น ลิเกฮูลู ลิเกป่า หรือลิเกรำมะนา และใช้ประกอบการแสดงรองเง็ง รำวง มะโย่ง

รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่ได้แบบอย่างมาจากมลายู เพราะมลายูมีกลองชนิดหนึ่ง เรียกว่า ระบานา (Rebana) แต่ปรากฏว่าคำว่า "Rebana" นี้เป็นภาษาโปรตุเกส นักวิชาการได้สันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้มลายูอาจจะได้รับมาจากโปรตุเกส (ธนิต อยู่โพธิ 2530:46)

รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่มีบทบาทสำหรับการแสดงรองเง็ง รำมะนาที่ใช้ในดนรีรองเง็งประกอบด้วยรำมะนาใบใหญ่ ทำหน้าที่ดำเนินจังหวะ ส่วนรำมะนาใบเล็กทำหน้าที่สอดแทรกและเป็นตัวส่งจังหวะ ในการแสดงรองเง็งถือว่าเครื่องดนตรีที่ประกอบจังหวะมีบทบาทที่สำคัญ เพราะเป็นดนตรีที่ใช้ประกอบการระบำ ผู้ตี

Copyright by Mahidol University

รำมะนาจะต้องควบคุมจังหวะดนตรีและเข้าใจการระบำ เพื่อทำให้การแสดงเกิดความพร้อมเพรียง โดยรำมะนาใบใหญ่และรำมะนาใบเล็กจะตีสอดรับกัน ทำให้เกิดลีลาจังหวะแบบต่าง ๆ รำมะนาจึงเป็นเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะที่มีความสำคัญที่จะขาดไม่ได้ในการแสดงรองเง็ง

ฆ้อง (Gong)

ภาพที่ 3.24 : ฆ้อง

ฆ้องเป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะรูปร่างคล้ายฉาบ คือมีปุ่มกลมตรงกลาง และมีฐานแผ่นออกไปโดยรอบที่ต่างกับฉาบก็คือ หล่อโลหะหนากว่าฉาบ และมีหักงุ้มออกไปเป็นขอบคนละด้านกับปุ่มที่โป่งออกมา ขอบที่หักงุ้มออกมาเรียกว่า “ฉัตร” และที่ขอบฉัตรนั้นเจาะรู 2 รู ไว้ร้อยเส้นเชือกหรือเส้นหนังสำหรับห้อย หรือบางทีก็ผูกร้อยปลายอีกข้างหนึ่งไว้กับไม้สำหรับมือถือ และมีไม้ตีต่างหาก ตรงหัวไม้ตี พันผ้าห่อหุ้มและถักหรือรัดด้วยเชือกให้แน่นมิให้หลุด ใช้ตีตรงปุ่มกลางฆ้องให้เกิดเสียง เครื่องดนตรีชนิดนี้แต่เดิมทำเป็นขนาดเล็ก ๆ พอตีได้ยินเสียงเป็น “ฆ้อง ๆ” หรือ “ฆ้อง ๆ” จึงเรียกชื่อตามเสียงว่า “ฆอง” จีนก็มีฆ้องชนิดนี้หลายขนาด แต่ปุ่มตรงกลางวงฆ้องเล็กกว่าของไทยและเรียกชื่อไว้ตามขนาดว่า

Copyright by Mahidol University

"เสี่ยวตั้งโล่" "ตึงสือโล่" และ "ตาโล่" หรือ "ตั้วล่อ" กล่าวกันว่าฝรั่งก็ได้แบบอย่างฆ้องไปจากจีนแล้วไปบัญญัติชื่อไว้ว่า "Gong" สำเนียงก็ใกล้กับคำว่า "ฆ้อง" ของไทย (ธนิต อยู่โพธิ์ 2530:25)

ฆ้องเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่กำกับจังหวะหนักเพื่อให้จังหวะมีความชัดเจนมากขึ้น ผู้เต้นรองเง็งจะฟังจังหวะยืนพื้น (Beat) จากเสียงฆ้อง ทำให้การเต้นมีความพร้อมเพรียงและเกิดความสวยงาม บทบาทของฆ้องในวงดนตรีรองเง็งจึงมีความสำคัญ เพราะผู้เล่นฆ้องจะต้องควบคุมจังหวะให้กับนักดนตรีและนักเต้น

เครื่องดนตรีในวงดนตรีรองเง็งเกิดจากการผสมผสานของวัฒนธรรมตะวันตกกับวัฒนธรรมตะวันออก เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นของตะวันตกคือ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดี้ยน ส่วนเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาและฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีตะวันออก

3.5 บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในภาคใต้

บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้มีดังต่อไปนี้

3.5.1 รองเง็งมีบทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ

ภาคใต้ตอนล่างของประเทศไทยมีสภาพภูมิประเทศและความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกับภาคอื่นของประเทศไทย มีหลักฐานปรากฏชัดว่า ปัตตานีเคยเป็นอาณาจักรที่เจริญรุ่งเรืองและเป็นศูนย์กลางในทางการค้าของเอเชียอาคเนย์มาตั้งแต่โบราณ เพราะมีลมมรสุมที่เอื้ออำนวยต่อการเดินเรือชาติต่าง ๆ ทั้งทางซีกโลกตะวันตกและตะวันออกหลายชนชาติเคยเข้ามาค้าขายในดินแดนแถบนี้ ได้แก่ สเปน โปรตุเกส ฮอลันดา จีน อาหรับ เป็นต้น นอกจากการค้าขายความสัมพันธ์ด้านต่าง ๆ เกิดขึ้น ด้านศิลปวัฒนธรรม จึงมีการ เผยแพร่และการผสมผสานด้านวัฒนธรรมระหวางตะวันตกกับตะวันออก รองเง็งจึงเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีศิลปการเต้นจากชาติตะวันตก ซึ่งอาจจะเป็นสเปน โปรตุเกส หรือฮอลันดา เพราะวัฒนธรรมตะวันออกไม่นิยมใช้เท้าเป็นจุดเด่นของการแสดง การผสมวงดนตรีรองเง็งมีเครื่องดนตรีของตะวันตก คือ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอเดี้ยน เครื่องดนตรีของตะวันออก คือ ฆ้องและรำมะนา ส่วนการแต่งกายได้รับวัฒนธรรมจากชวาและมาเลเซีย รองเง็งจึงเป็นการแสดงที่สะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ

Copyright by Mahidol University

3.5.2 รองเง็งมีความสำคัญทางการส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนและระหว่างประเทศ

บริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ประชาชนส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ การแสดงรองเง็งมีส่วนช่วยส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนซึ่งต่างวัฒนธรรมให้มีความสัมพันธ์กัน ประชาชนในท้องถิ่นซึ่งต่างศาสนาและความเชื่อ สามารถฝึกการเต้นรองเง็ง การบรรเลงดนตรีร่วมกันได้โดยมีความรู้สึกเป็นเจ้าของวัฒนธรรม ทำให้ประชาชนที่นับถือศาสนาต่างกันได้มีความรัก ความสามัคคี โดยมีศิลปการแสดงเป็นเครื่องมือเชื่อมความสัมพันธ์

การส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประเทศ รองเง็งมีบทบาทสำคัญที่ช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างประชาชนในจังหวัดชายแดนภาคใต้กับประชาชนมาเลเซีย ซึ่งมีวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันให้มีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน เช่น มีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมในงานต่าง ๆ ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรืองานรัฐพิธีในประเทศมาเลเซีย

3.5.3 รองเง็งมีบทบาทต่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในจังหวัดภาคใต้

ปัจจุบันอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวเป็นอุตสาหกรรมที่ทำรายได้ให้แก่ประเทศเป็นจำนวนมาก ท้องถิ่นภาคใต้ของประเทศไทยมีแหล่งท่องเที่ยวมากมาย มีสภาพธรรมชาติที่สวยงาม แต่ละจังหวัดพยายามพัฒนาจังหวัดของตนให้เป็นแหล่งท่องเที่ยว หากมีการจัดการแสดงด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นจะมีส่วนดึงดูดความสนใจจากนักท่องเที่ยวให้มาเที่ยวชมมากขึ้น เพราะได้รับความรู้ และความบันเทิง การแสดงรองเง็งเป็นศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่สามารถจัดแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นการแสดงที่มีเอกลักษณ์ มีความสวยงามและความไพเราะของดนตรี เมื่อมีนักท่องเที่ยงมากขึ้น ก็ส่งผลให้เศรษฐกิจดีขึ้น ทำให้มีรายได้เข้าสู่ท้องถิ่น เกิดผลดีต่อเศรษฐกิจของประเทศ รองเง็งจึงเป็นการแสดงที่ช่วยสนับสนุนอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวของท้องถิ่นและของชาติได้เป็นอย่างดี

3.5.4 รองเง็งมีบทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ

สถานศึกษาในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา หรืออุดมศึกษา ในจังหวัดชายแดนภาคใต้หรือในประเทศไทย สามารถนำการแสดงรองเง็งมาเป็นกิจกรรมด้าน นาฏศิลป์หรือดนตรีได้ โดยการจัดกิจกรรมที่เกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้าน โดยฝึกนักเรียน นักศึกษาให้รู้จักชื่นชม เกิดความรู้สึกหวงแหนศิลปวัฒนธรรมของชาติที่มีความสวยงาม เมื่อนักเรียนนักศึกษาได้ฝึกผบการเต้นหรือดนตรีรองเง็งมีส่วนในการฝึกให้ผู้เรียนรู้สึกเข้าใจ ซาบซึ้ง

Copyright by Mahidol University

และเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมของชาติ และสามารถอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านแขนงนี้ให้คงอยู่ยาวนานต่อไป

3.5.5 รองเง็งมีบทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐ ด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

ศิลปะการแสดงรองเง็งได้รับการพัฒนาสร้างสรรค์ จนได้รับการยอมรับของคนในท้องถิ่นว่าดีงามเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น ถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมท้องถิ่น การส่งเสริมแสดงรองเง็งจึงเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น ส่งเสริมความเข้าใจกันระหว่างไทยพุทธกับไทยมุสลิม ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจที่แตกต่างกันของประชาชน รัฐสามารถนำการแสดงพื้นบ้านเหล่านี้มาเป็นเครื่องมือช่วยเสริมสร้างความเข้าใจให้เกิดขึ้นในกลุ่มคนไทยที่ต่างศาสนากัน เพื่อเป็นการลดความขัดแย้งระหว่างกลุ่มวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นพื้นฐานและเป็นสื่อในการเสริมสร้างความสามัคคี ความเป็นปึกแผ่นของประชาชน ซึ่งผลต่อการรวมพลังของหมู่คณะเพื่อความมั่นคงของชาติ ดังนั้นรัฐจึงสามารถนำการแสดงรองเง็งเป็นสื่อในการสนับสนุนนโยบายของรัฐในการส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น

Copyright by Mahidol University

บทที่ 4

การวิเคราะห์ดนตรีรองเง็ง

ดนตรีรองเง็งเป็นดนตรีบรรเลงประกอบการระบำ ลักษณะที่สำคัญของดนตรีรองเง็งคือ การผสมผสานของวัฒนธรรมตะวันตกกับวัฒนธรรมตะวันออก ซึ่งสามารถศึกษาจากเครื่องดนตรีและลักษณะของบทเพลง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาดนตรีรองเง็งที่มีชื่อเสียงในภาคใต้จำนวน 3 คณะ คือคณะเด็นดังอัสลี อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี คณะหยงสตาร์ อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง คณะปากบางละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล โดยทำการศึกษาประวัติความเป็นมาของวง และศึกษาวิเคราะห์บทเพลงรองเง็งทั้ง 3 คณะ

การศึกษาดนตรีรองเง็ง ซึ่งมีลักษณะเป็นดนตรีพื้นบ้าน สงัด ภูเขาทอง (2531:54) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นก็ไม่แตกต่างอะไรกับหุ่นที่ยังไม่ได้แต่งตัว เป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์และเป็นจริงไม่มีมายาเจือปนศิลปิน พื้นบ้านที่ถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้านจะเป็นผู้บอกให้เราทราบถึงฐานะทางสังคมในระดับ “ชาวบ้าน” ด้วยศิลปะที่เขาแสดงออกมาให้เราได้เห็นอย่างชัดเจน ทำให้เราได้ทราบถึงสิ่งต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ใน “ชาวบ้าน” ได้มากมาย เช่น กริยา มรรยาท ภาษาวัฒนธรรม อาชีพ ประวัติศาสตร์ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี ทำให้คนรุ่นหลังได้อาศัยศิลปวัฒนธรรมชาวบ้านมองลึกเข้าสู่สังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน เพลงพื้นบ้านจึงเท่ากับว่าฝ้ากระจกแก้วใสที่ส่องให้เห็นถึงสภาพของสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน

ดนตรีพื้นบ้านจะเกิดขึ้นและพัฒนาในสังคมเกษตรกรรมที่มีลักษณะเศรษฐกิจแบบเลี้ยงตัวเองได้ (self sufficiency) สภาพสังคมจะไม่ใช่สังคมที่อยู่อย่างโดดเดี่ยวหรือแยกออกจากสังคมอื่น ขบวนการถ่ายทอดศิลปดนตรีจะอาศัยการบอกด้วยปากและจดจำเป็นหลัก ลักษณะที่กล่าวเป็นเพียงการสะท้อนภาพของดนตรีพื้นบ้านโดยอาศัยบริบททางสังคมเศรษฐกิจและ วัฒนธรรมเป็นปัจจัยบ่งบอก แต่หากพิจารณาจากเนื้อแท้ของความเป็นดนตรีพื้นบ้าน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538 : 88-89) กล่าวไว้ว่า ควรพิจารณาลักษณะดังนี้

ทำนองมีขนาดสั้น โดยทั่วไปดนตรีพื้นบ้านมิได้มุ่งเน้นเพื่ออรรถรสและความงามของเสียงเป็นเกณฑ์ประกอบกับไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรอาศัยแก่การ

Copyright by Mahidol University

ท่องจำเป็นหลัก ดังนั้นบทเพลงพื้นบ้านจึงต้องมีขนาดสั้นและวนไป-มา ลักษณะเช่นนี้จะช่วยให้ง่ายต่อการจดจำ

ไม่เคร่งคัดในกฎเกณฑ์ จากการที่ดนตรีพื้นฐานมีวิธีการถ่ายทอดโดยการบอกปากและท่องจำ จึงพบว่าได้เกิดการเปลี่ยนแปลงเสมอ ๆ ประกอบกับในขณะบรรเลงและขับร้อง นักดนตรีไม่ต้องอาศัยระบบโน้ตมาเป็นกรอบในปฏิบัติตาม ดังนั้นทุกคนจึงมีอิสระอย่างเต็มที่จึงมีการพลิกแพลงท่วงทำนองแปลก ๆ แทรกเข้ามาเสมอในลักษณะการด้นทำนอง (improvisation)

ให้ความสำคัญเนื้อร้อง วัตถุประสงค์หลักของดนตรีพื้นบ้านมิใช่มุ่งนำเสนอความงามในอรรถรสแห่งเสียงเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่เป็นบทเพลง แต่จะให้ความสำคัญอย่างมากต่อเนื้อร้อง ทั้งนี้เพื่อต้องการสื่อสารด้านความหมายเป็นสิ่งสำคัญ

จังหวะเด่นกว่าทำนอง จังหวะจะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังอย่างมากในเชิงกายภาพ เช่น เกิดการเคาะ การเต้นไปตามจังหวะ ดังนั้นบทบาทของดนตรีพื้นบ้านที่เข้าไปเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต เทศกาล งานตรุษ จึงมีความหลากหลายของจังหวะ

ใช้วัสดุพื้นบ้านทำเครื่องดนตรี โดยทั่วไปนักดนตรีพื้นบ้านจะทำเครื่องดนตรีขึ้นมาใช้เอง วัสดุที่ใช้ทำจะเป็นวัสดุที่มีอยู่ในหมู่บ้าน เช่น ไม้ไผ่ กะลามะพร้าว หนังสัตว์ เป็นต้น โดยวัสดุเหล่านี้ไม่จำเป็นต้องซื้อหามา

องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในชุมชนหรือสังคมที่มีความแตกต่างกัน แต่ระบบการสร้างเสียงดนตรีล้วนแต่อยู่ภายใต้องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญดังต่อไปนี้

จังหวะ (Rhythm) เป็นศิลปะการจัดระเบียบเวลาของเสียง เช่น การเน้นเสียง (accent) องค์ประกอบเหล่านี้เป็นลักษณะที่สำคัญ เมื่อรวมกันจะทำให้เกิดความหลากหลายของจังหวะ ซึ่งมีผลโดยตรงต่อการรับรู้ต่อผู้ฟังจะปรากฏพบในการตอบสนองด้านกายภาพ เช่น การปรบมือ การเต้น เป็นต้น

ทำนอง (Melody) เป็นส่วนของดนตรีที่มีอิทธิพลต่อผู้ฟังในด้านสติปัญญา ผู้ฟังสามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่ง โดยอาศัยทำนองเป็นส่วนที่สำคัญ องค์ประกอบที่สำคัญของทำนอง ได้แก่ ความสูง-ต่ำ (pitch) ความสั้น-ยาว (duration) และควรศึกษากรอบที่ใช้บังคับทำนองที่ส่งผลโดยตรงต่อการรับรู้คือบันไดเสียง (Scale)

การประสานเสียง (Harmony) องค์ประกอบของดนตรีส่วนนี้เกิดจากการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน การซ้อนกันของเสียงจะพบในแนวตั้งหรือเวลาเดียว

Copyright by Mahidol University

กัน ซึ่งจะมีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับทำนองที่เรียบเรียงในแนวนอน การประสานเสียงจะมีส่วนช่วยทำให้เกิดพลังทางอารมณ์อันเป็นองค์ประกอบภายในที่ละเอียดอ่อนที่ช่วยเกื้อหนุนความงามของบทเพลง (สุกรี เจริญสุข 2532 : 65) การประสานเสียงในดนตรีจะมีลักษณะดังนี้

Monophony คือ เพลงที่มีแนวทำนองเดียวลักษณะการประสานเสียงแบบนี้จะเป็นการขับร้องหรือบรรเลงเดี่ยวหรือกลุ่มก็ได้ แต่เสียงที่ออกมาจะอยู่ในระดับความสูง-ต่ำที่เท่ากัน

Polyphony คือ ลักษณะการประสานเสียงที่แนวทำนองหลายทำนองโดยทุกทำนองมีความเด่นเท่า ๆ กัน

Homophony คือ ลักษณะของเสียงประสานหลายทำนอง โดยให้แนวทำนองเดียวมีความโดดเด่น ในขณะที่แนวอื่น ๆ ทำหน้าที่สนับสนุนในลักษณะของคอร์ด (Chords)

Heterophony คือ การประสานเสียงที่ทุกแนวเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน บนพื้นฐานของจังหวะและทำนองหลักที่ยึดร่วมกัน เช่น การประสานเสียงในดนตรีไทย

สีสันของเสียง (Tone color) คือ คุณลักษณะเฉพาะของแหล่งกำเนิดเสียง เช่น เสียงร้องและเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อสีสันของเครื่องดนตรี ทำให้มีคุณลักษณะของเสียงแตกต่างกันออกไป

ดีตลักษณ์ (Form) คือ รูปแบบของเพลงซึ่งเปรียบเสมือนกรอบที่รวมเอาจังหวะ ทำนอง การประสานเสียง สีสันของเสียง โดยสามารถบอกขนาดหรือโครงสร้างของบทเพลง

4.1 บทเพลงรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี

ผู้วิจัยได้ศึกษาบทเพลงรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี โดยการเก็บข้อมูลภาคสนามบทเพลงรองเง็งที่นิยมบรรเลงประกอบการระบำและบันทึกทำนองและจังหวะของบทเพลงในรูปแบบสกอร์ (score) เพื่อทำการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี

บทเพลงรองเง็งคณะเด็นดังอัสลี

4.1.1 เพลงลากูดูวอ

4.1.2 เพลงอาเนาะดิดี้

4.1.3 เพลงเลนัง

4.1.4 เพลงจินตาซายัง

Copyright by Mahidol University

4.1.5 เพลงซีดีป่าขง

4.1.6 เพลงยังโงง

4.1.7 เพลงปูโจ๊ะบีซัง

4.1.8 เพลงเมาะอินังลามา

4.1.9 เพลงเมาะอินังชวา

4.1.10 เพลงบุหงารำไป

4.2 บทเพลงรองเง็งคณะหยงสตาร์

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงรองเง็งคณะหยงสตาร์ โดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม และบันทึกทำนองและจังหวะในรูปแบบสกอร์ (score) เพื่อทำการวิเคราะห์ตามโครงสร้างขององค์ประกอบทางดนตรี

บทเพลงรองเง็งคณะหยงสตาร์

4.2.1 เพลงลามูดรัว

4.2.2 เพลงอาเนาะดิดี้

4.2.3 เพลงเลนัง

4.2.4 เพลงจินตาซายัง

4.2.5 เพลงปูรงปูเต๊ะ

4.2.6 เพลงเมาะอินัง

4.2.7 เพลงปาหลีหาดยาว

4.3 บทเพลงรองเง็งคณะปากบางละงู

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงรองเง็งคณะปากบางละงู โดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม และบันทึกทำนองและจังหวะของบทเพลงต่าง ๆ ลงในสกอร์ (score) เพื่อทำการวิเคราะห์ตามโครงสร้างขององค์ประกอบทางดนตรี

บทเพลงรองเง็งคณะปากบางละงู

4.3.1 เพลงลามูดรัว

4.3.2 เพลงอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

4.3.3 เพลงเลนัง

4.3.4 เพลงซิตีปายง

4.3.5 เพลงเมาะอินัง

4.3.6 เพลงยังโงง

4.3.7 เพลงปูรงบูเส

4.3.8 เพลงหาดทรายยาว

Copyright by Mahidol University

4.1 บทเพลงคณะเด็นดังอัสลี

4.1.1 เพลงลากูดูวอ

ชื่อเพลง หมายถึง เพลงที่สอง เป็นเพลงรองเง็งที่นิยมเต้นมาแต่โบราณ และเป็นเพลงพื้นฐานของรองเง็ง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่

รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

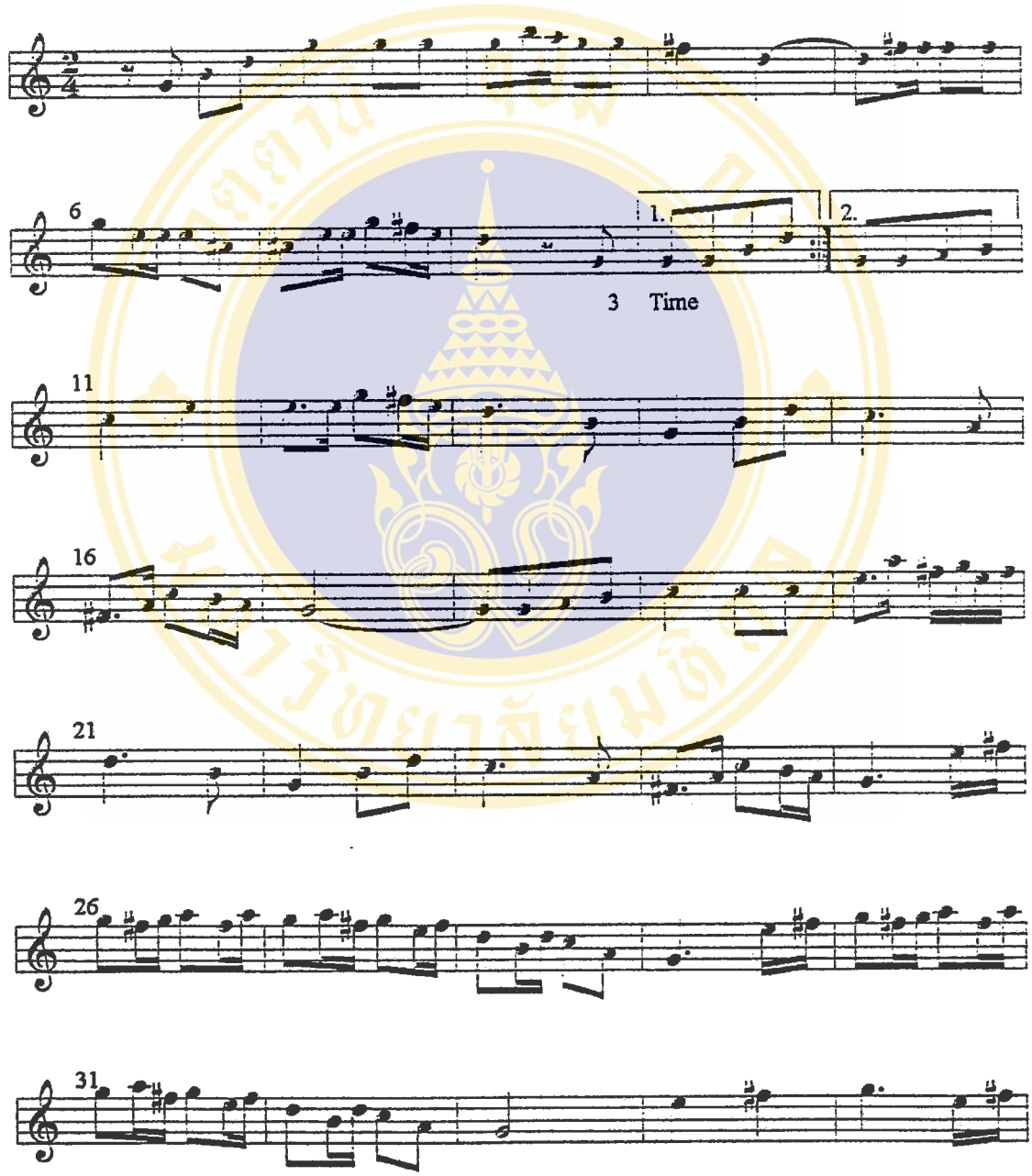
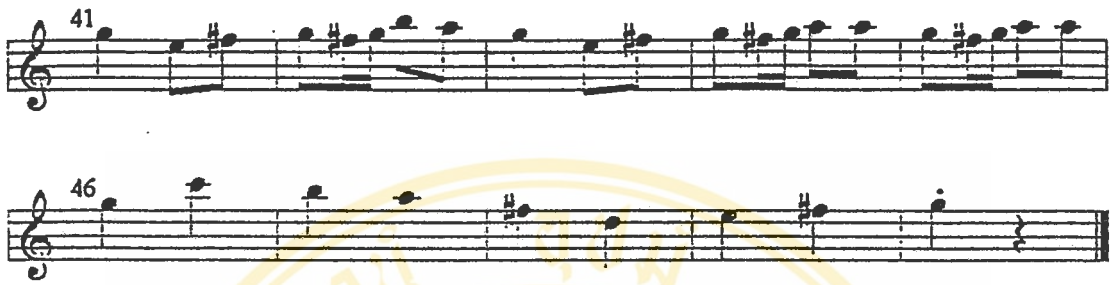
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 50 ห้อง

ห้องที่ 1-9 ไวโอลินบรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ลากูดูวอ

จังหวะรองเง็ง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

4.1.2 เพลงอาเนาะดีดี้

ชื่อเพลง หมายถึง ลูกบุญธรรมหรือลูกสุดที่รัก

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

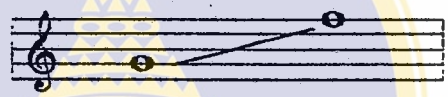
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง C Major scale

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Re peat itio n)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony

ห้องที่ 9-26 ไวโอลินบรรเลงทำนอง แมนโดลินประสาน

ขั้นคู่เสียง (interval) ขั้นคู่ 3 Major และคู่ 3 minor

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และ

รำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นสายคู่ (Double stopping)

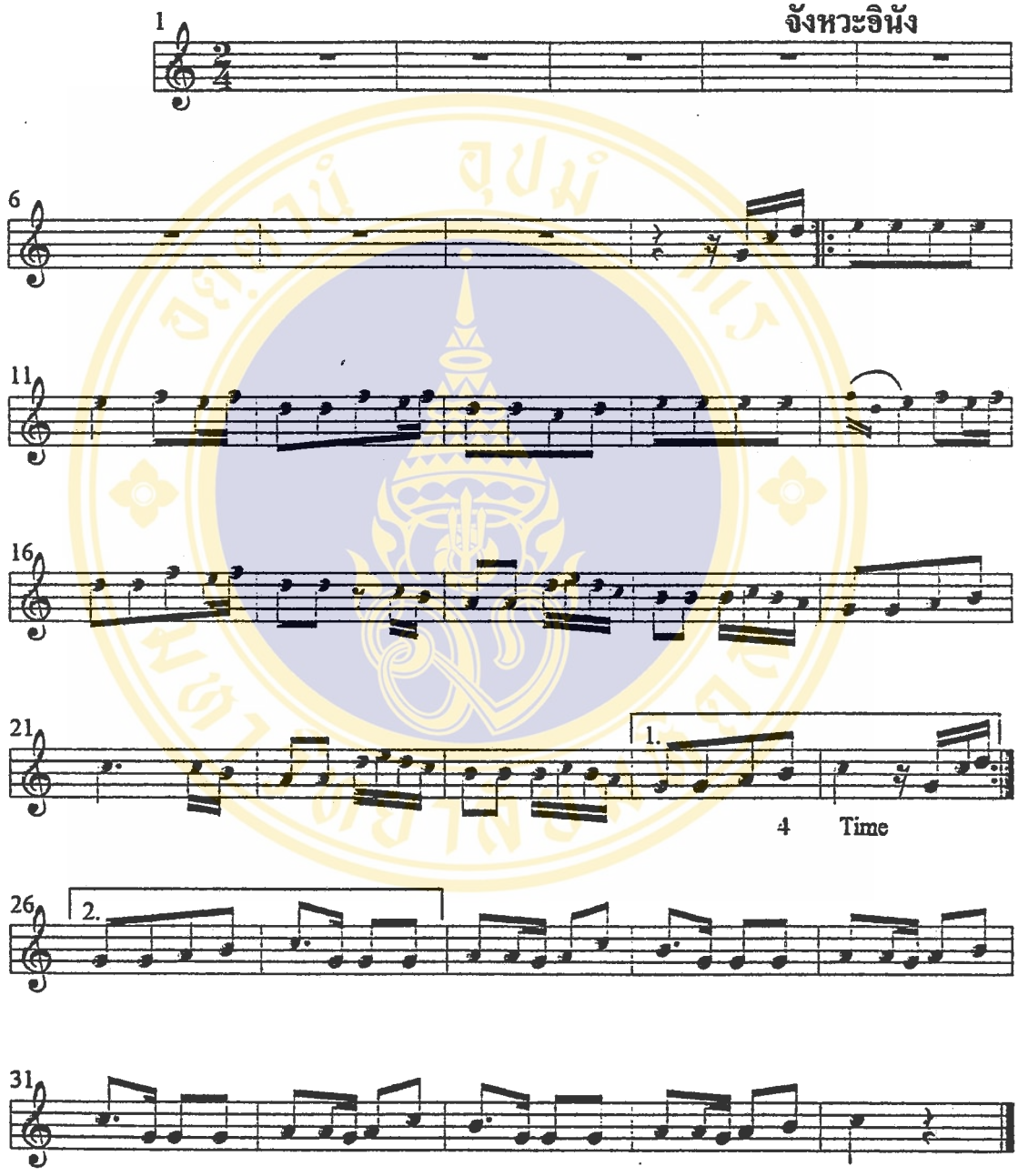
แมนโดลินเล่นรัวเสียง (tremolo)

คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 55 ห้อง

Copyright by Mahidol University

อาเนาะดีดี



Copyright by Mahidol University

4.1.3 เพลงเลนัง

ชื่อเพลง หมายถึง น้ำใสสะอาดที่ไหลหยด

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{4}{4}$ บทเพลงมีอัตราจังหวะแน่นอน

ความเร็ว (TEMPO) ท่อนช้า (Andante) ท่อนเร็ว (Allegro)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง C Major scale

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony มีเครื่องดนตรี 2 ชิ้น คือไวโอลินและแมนโดลิน บรรเลงทำนองในลักษณะยูนิซัน (unison)

ห้องที่ 10-16 ห้องที่ 17-19 บรรเลงขึ้นคู่เสียง (Interval) คู่ 3 Major

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และรำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

เทคนิคการบรรเลง แมนโดลินเล่นรัวเสียง (tremolo)

Copyright by Mahidol University

คีตลักษณ์ (Form)

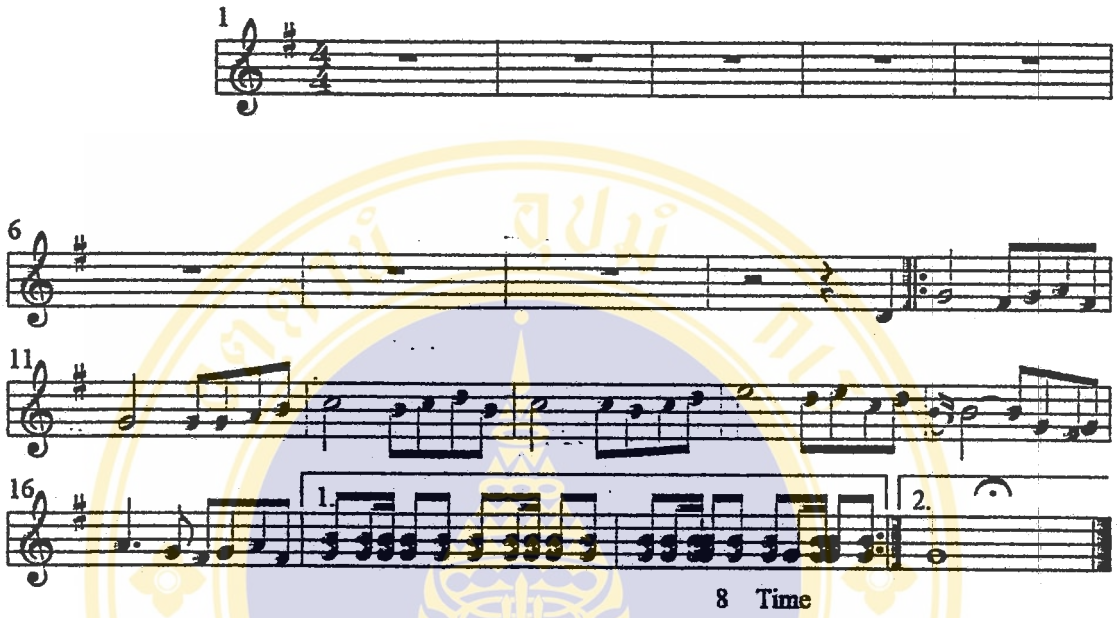
บทเพลงมีความยาว 19 ห้อง

บรรเลงซ้ำ 8 เที่ยว เที่ยวที่ 1 ช้า เที่ยวที่ 2 เร็ว เที่ยวที่ 3 เร็ว เที่ยวที่ 4 ช้า เที่ยวที่ 5 ช้า เที่ยวที่ 6 เร็ว เที่ยวที่ 7 เร็ว เที่ยวที่ 8 ช้า

Copyright by Mahidol University

เลนัง

จักพาะอินัง



Copyright by Mahidol University

4.1.4 เพลงจินตาซายัง

ชื่อเพลง หมายถึง ความสำนึกในความรักอันดูดดื่ม

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของบทเพลงห้องที่ 1-9 อัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$

ห้องที่ 10-47 อัตราจังหวะ

ห้องที่ 48-58 อัตราจังหวะ

ความเร็ว (TEMPO) ท่อนช้า Andantino ท่อนเร็ว Allegretto

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony

ห้องที่ 11-14 มีการประสานขั้นคู่เสียง (interval) คู่ 3 Major

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

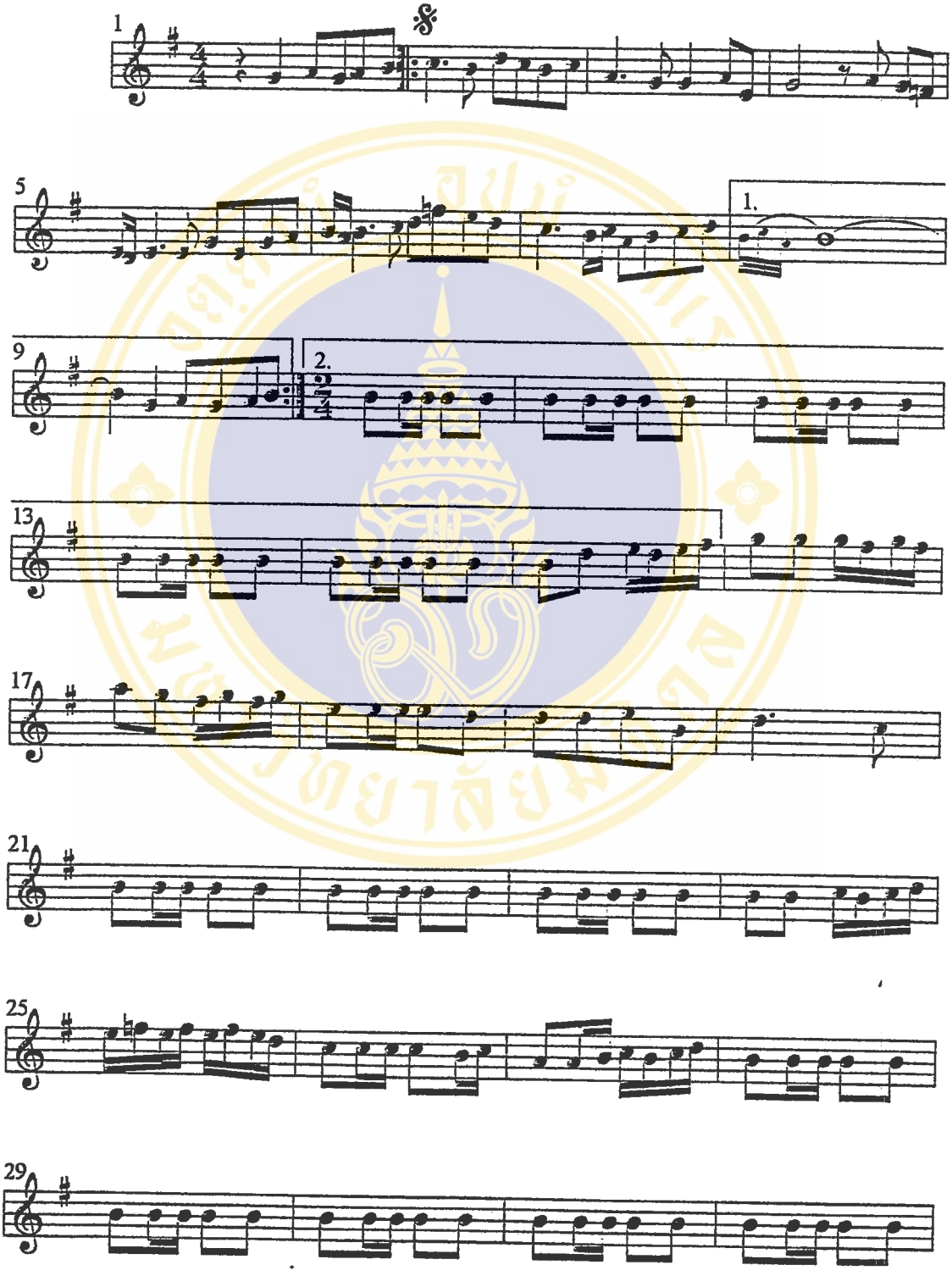
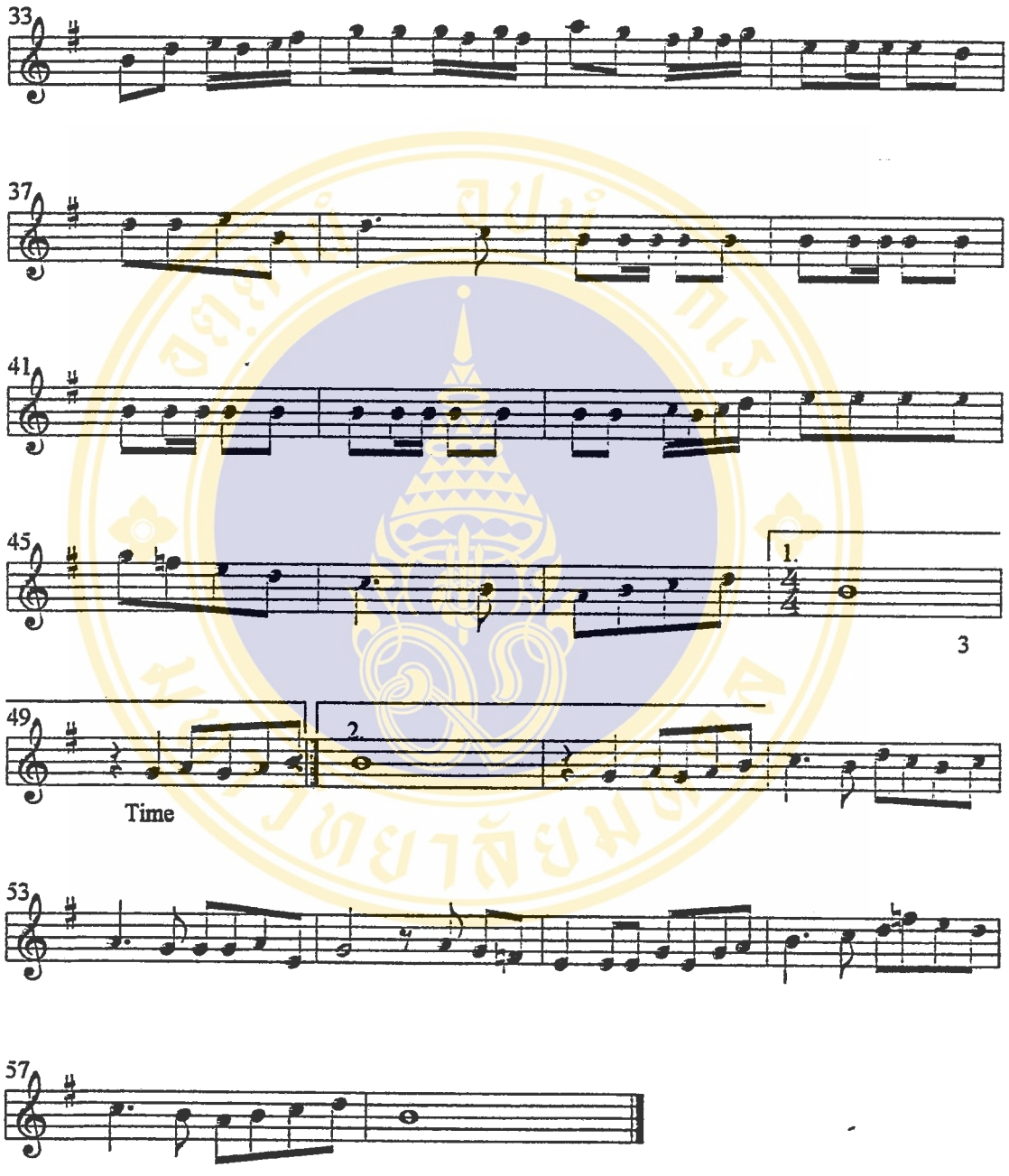
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และรำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นสายคู่ (Double stop)

แมนโดลินเล่นรัวเสียง (tremolo)

Copyright by Mahidol University

จินตาซายัง

จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 58 ห้อง

4.1.5 เพลงชิดีป่ายง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของบทเพลง $\frac{4}{4}$

อัตราความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างช้า (Andantino)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major scale

พิสัย (Range)

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และ

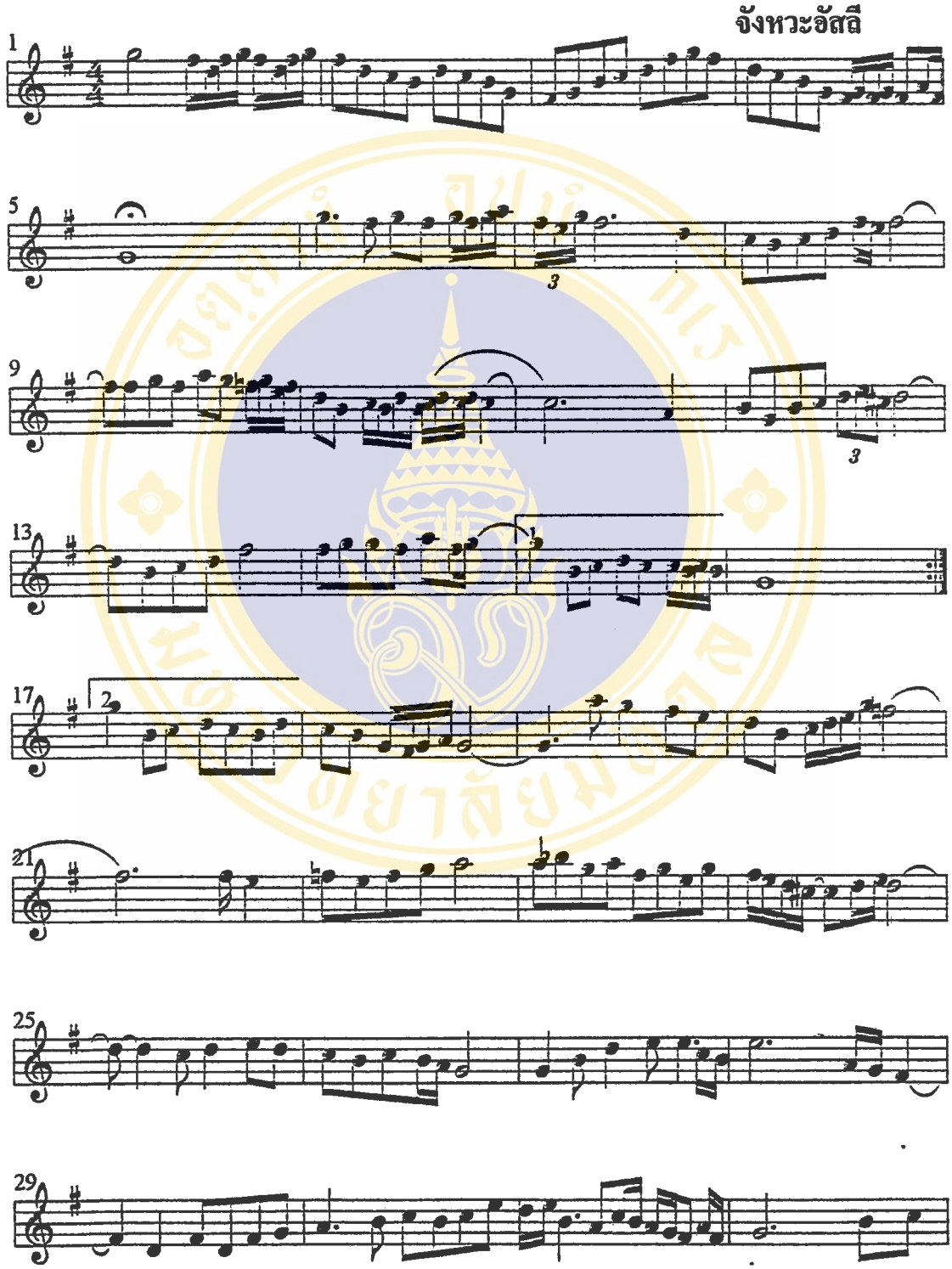
รำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

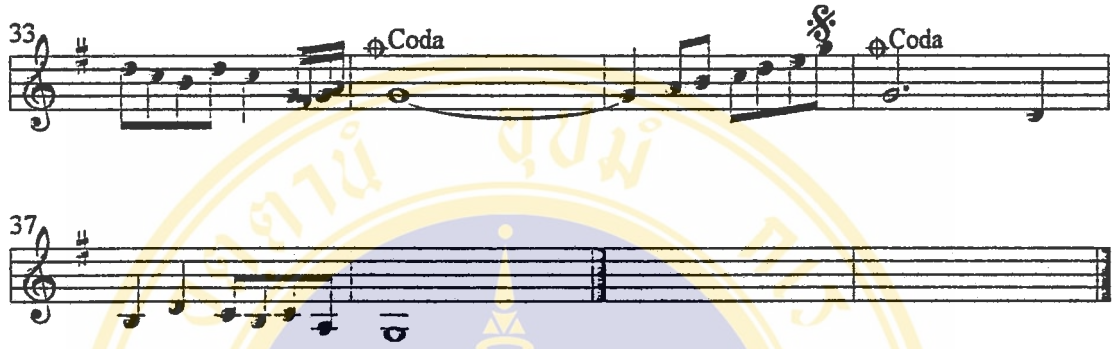
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมี 38 ห้อง

Copyright by Mahidol University

ซีตีปายง

จังหวะอัสดี

Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

4.1.6 เพลงยังโงง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของบทเพลง $\frac{2}{4}$

อัตราความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง D Major

พิสัย (Range)

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และ

รำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

คีตลักษณ์ (Form)

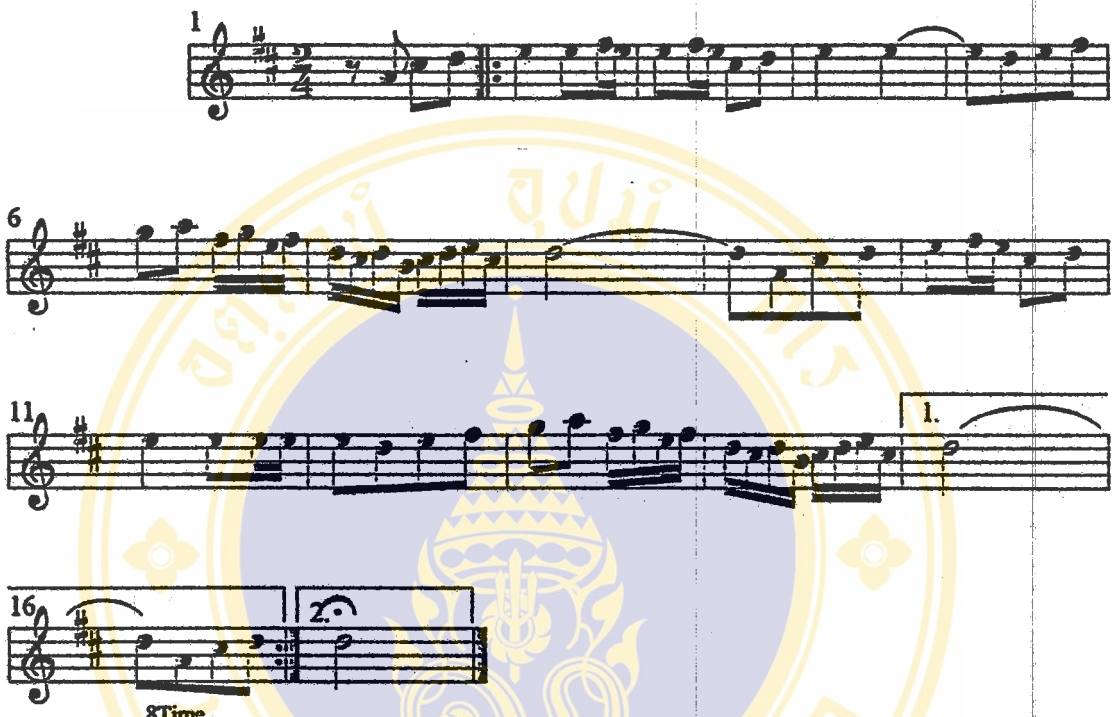
บทเพลงมีความยาว 17 ห้อง

ไวโอลินบรรเลงซ้ำ 8 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ยางโยง

จังหวะยางโยง



Copyright by Mahidol University

4.1.7 เพลงปูโจ๊ะปีซัง

ชื่อเพลง หมายถึง ยอดตองหรือยอดกล้วยเปรียบเหมือนความรักที่หวานชื่น

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของบทเพลง $\frac{2}{4}$

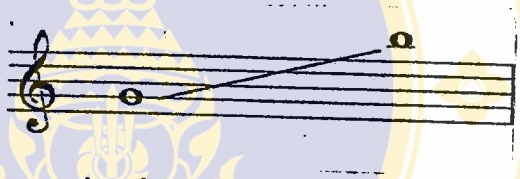
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony

ห้องที่ 2-16 บรรเลงลักษณะยูนิซัน (unison)

ห้องที่ 17-33 บรรเลงลักษณะขึ้นคู่ 8 (octave)

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

เครื่องดนตรี ประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และ รำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นสายคู่ (Double stoping)

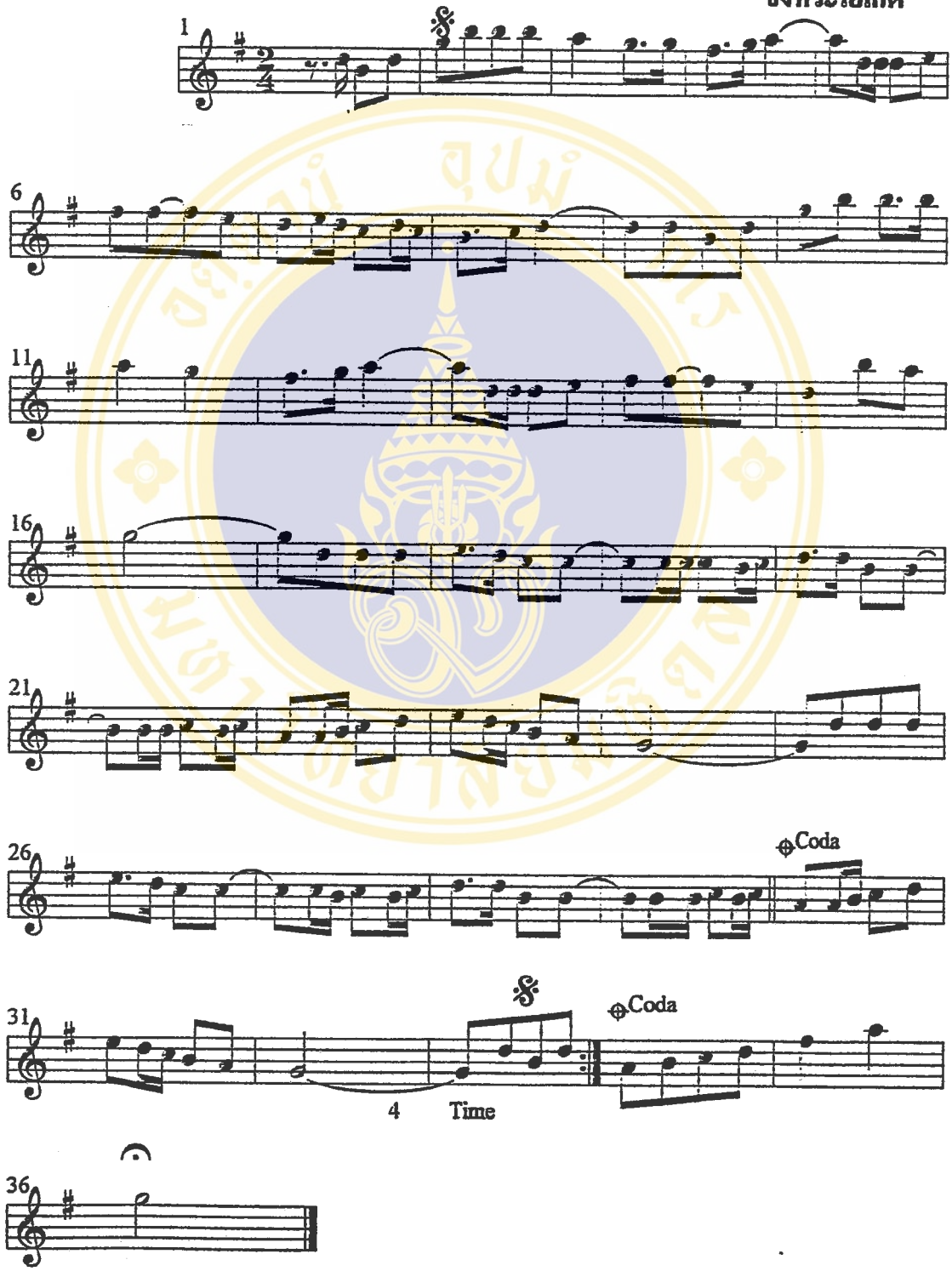
แมนโดลินเล่นรัวเสียง (tremolo)

คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 36 ห้อง

Copyright by Mahidol University

ปูโจ๊ะบีซัง

จังหวะโยเก็ต

Copyright by Mahidol University

4.1.8 เพลงเมาะอินังลามา

ชื่อเพลง หมายถึง คนเก่าแก่

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของบทเพลง $\frac{2}{2}$

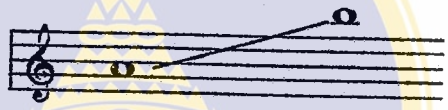
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง B minor

พิสัย (Range)



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony

ห้องที่ 1-20 ไวโอลินและแมนโดลินบรรเลงระดับเสียงเดียวกัน (unison)

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

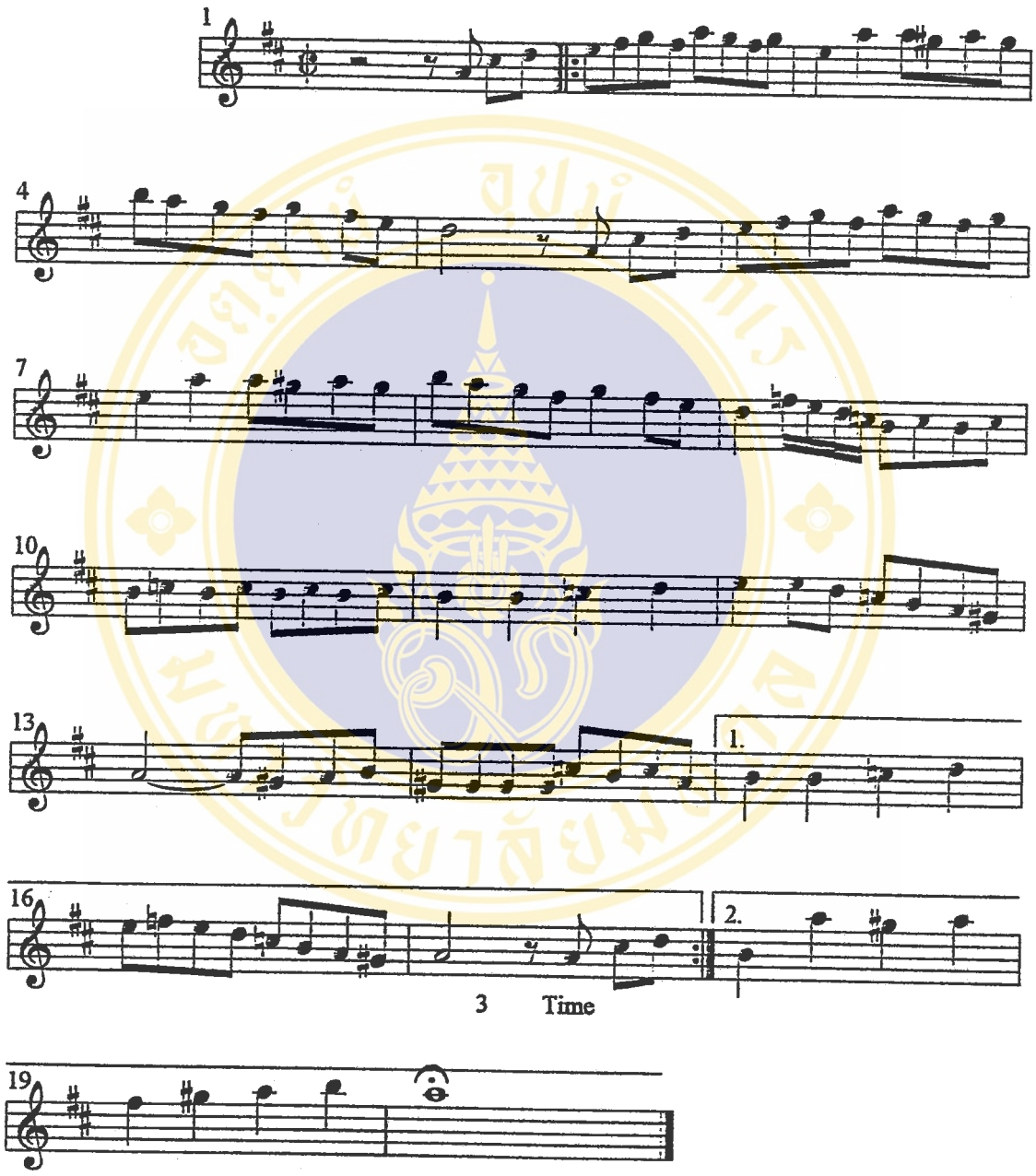
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และรำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

ดีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 20 ห้อง บรรเลง 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

เพาะอินังสามา

จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University

4.1.9 เพลงเมาะอินังชวา

ชื่อเพลง หมายถึง แม่นมหรือพี่เลี้ยงชาวชวา

จังหวะ (Rhythm)

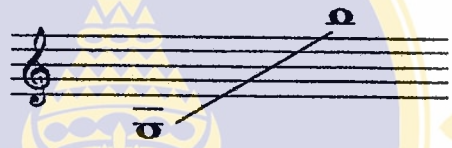
อัตราจังหวะของบทเพลง $\frac{4}{4}$

ความเร็ว (TEMPO) ปานกลาง (Moderato)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง C Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วง

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony

ห้องที่ 17-32 บรรเลงลักษณะคู่ 8 (octave)

ห้องที่ 50 จบบทเพลงคู่ 3 Major

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และ

รำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นสายคู่ (Double Stopping)

และพรมนิ้ว (trill) แมนโดลินเล่นรัวเสียง (tremolo)

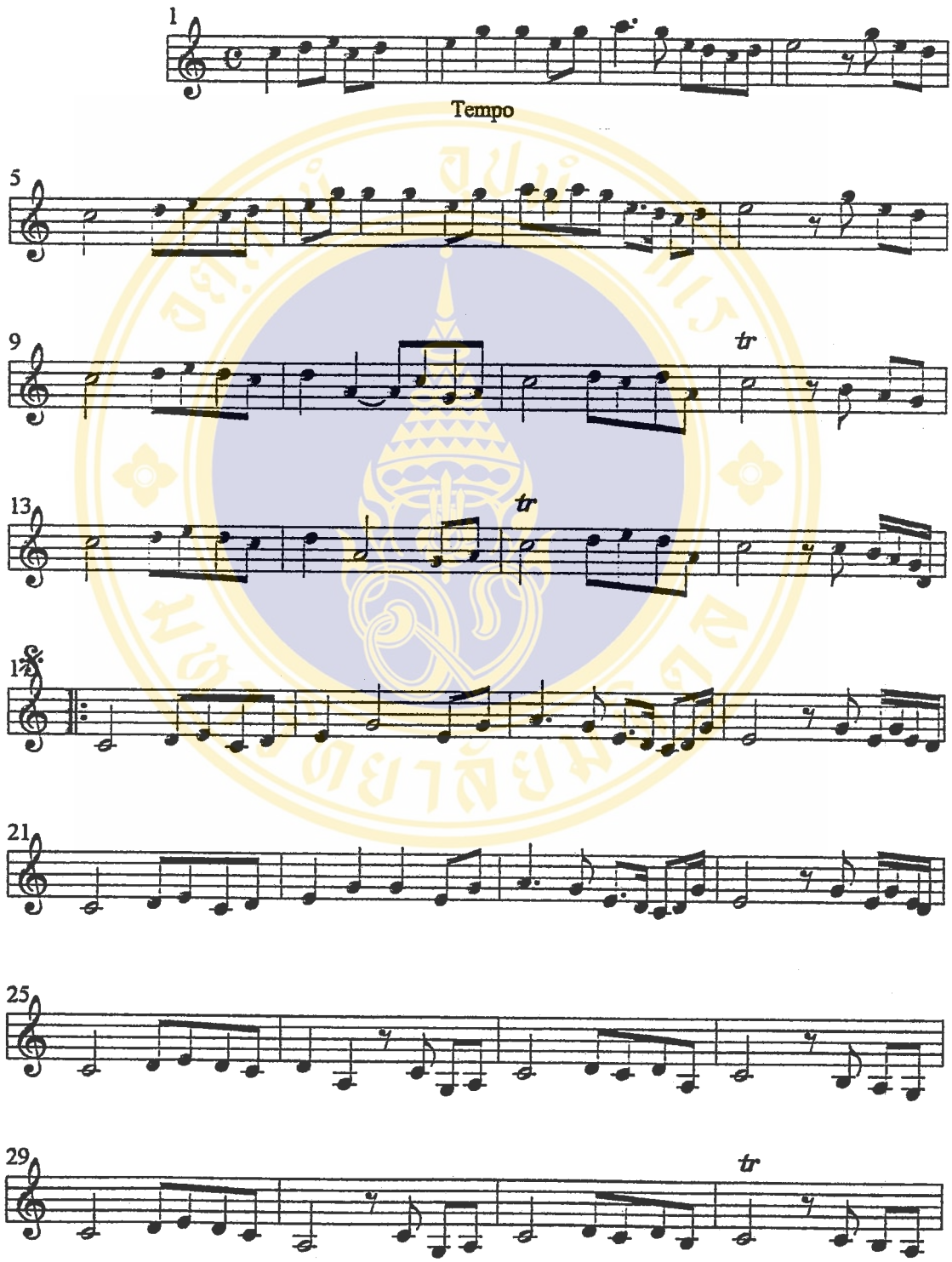
ดีตลักษณ์ (Form)

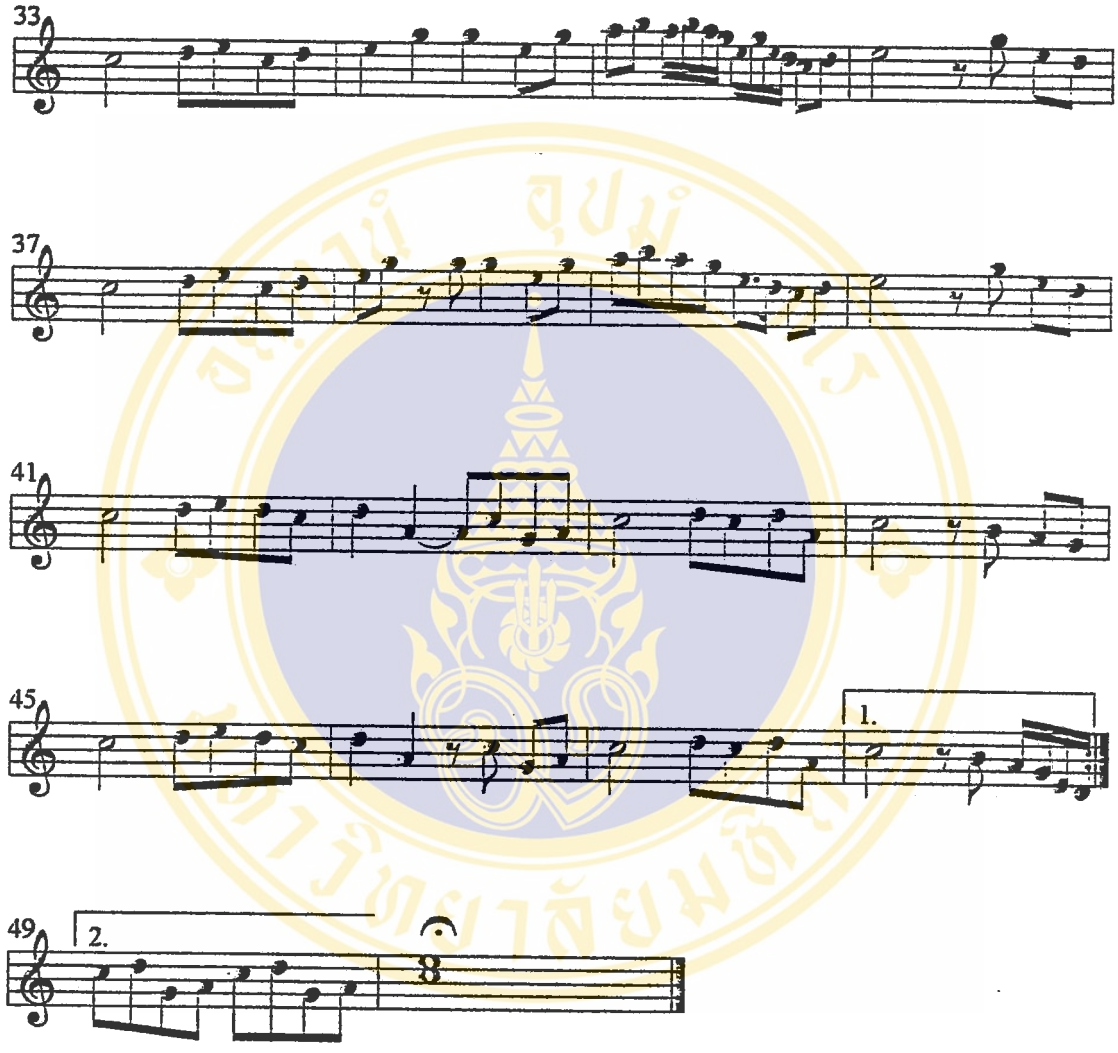
บทเพลงมีความยาว 50 ห้อง

ห้องที่ 1-16 ไวโอลินและแมนโดลินบรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

เมาะอินังชวา

จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

4.1.10 เพลงบุหงารำไป

ชื่อเพลง หมายถึง ดอกไม้

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของบทเพลง $\frac{2}{2}$

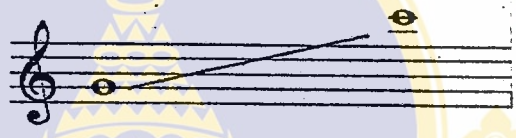
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (Step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

มีการประสานเสียงแบบ Monophony ไวโอลินและแมนโดลิน บรรเลงระดับเสียงเดียวกัน (unison)

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลินและแมนโดลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ รำมะนาใบใหญ่ และ รำมะนาใบเล็ก มาราคัส ฆ้อง

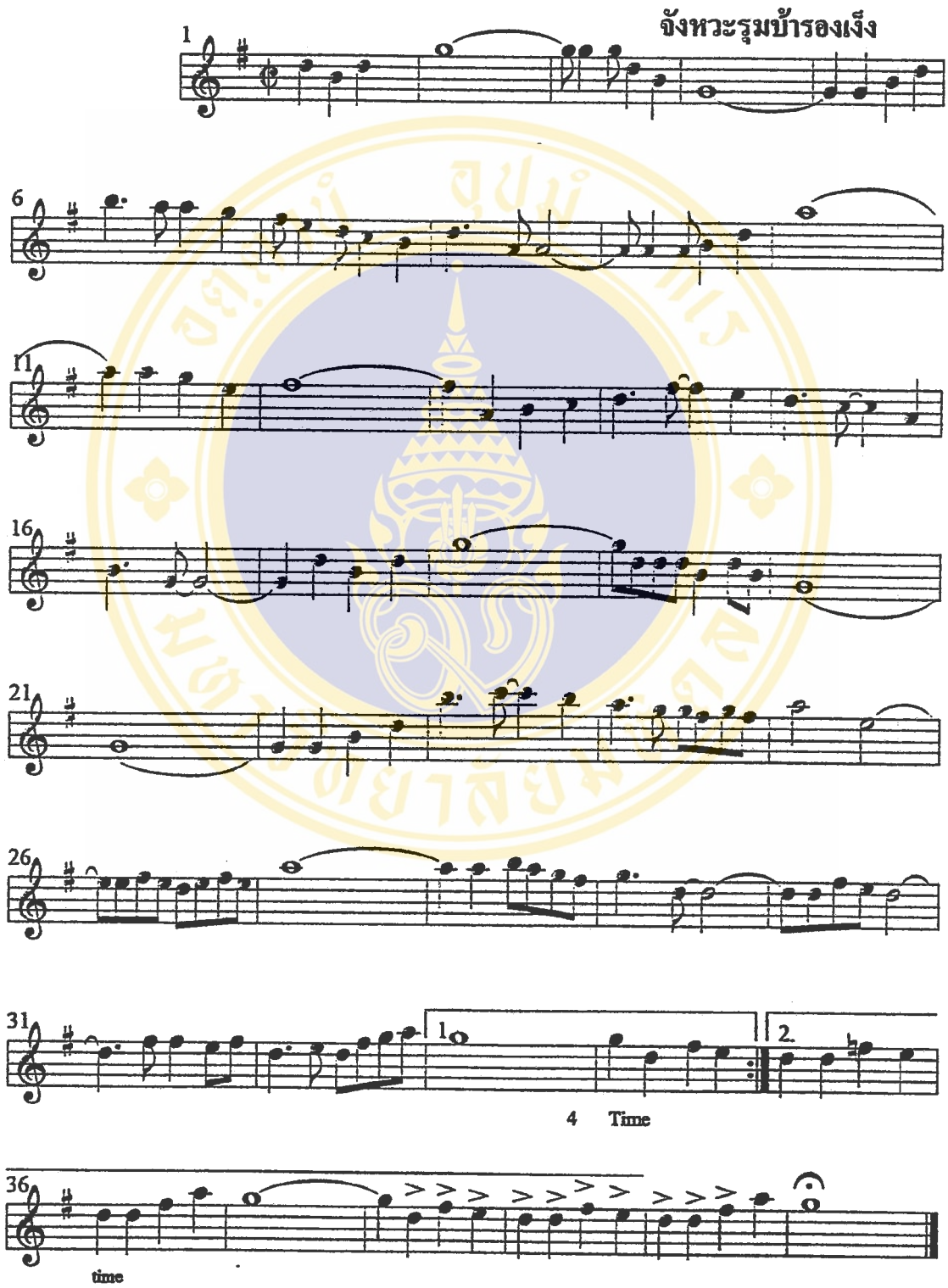
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 40 ห้อง

ห้องที่ 2-34 ไวโอลินและแมนโดลินบรรเลงซ้ำ 4 เที่ยว

เที่ยวที่ 3 มีการบรรเลงลักษณะการด้นทำนอง (improvisation)

Copyright by Mahidol University

บุหงารำไป

Copyright by Mahidol University

4.2 บทเพลงคณะหยงสตาร์

4.2.1 เพลงลาฆูดรัว

คำว่า ลาฆู แปลว่า เพลง ดรัว แปลว่า สอง

ลาฆูดรัว หมายถึง เพลงที่สอง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

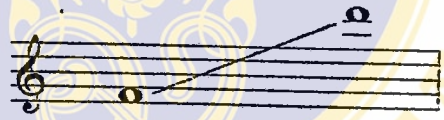
ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

ห้องที่ 1-39 บันไดเสียง F Major

ห้องที่ 40-84 บันไดเสียง G minor

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่

รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

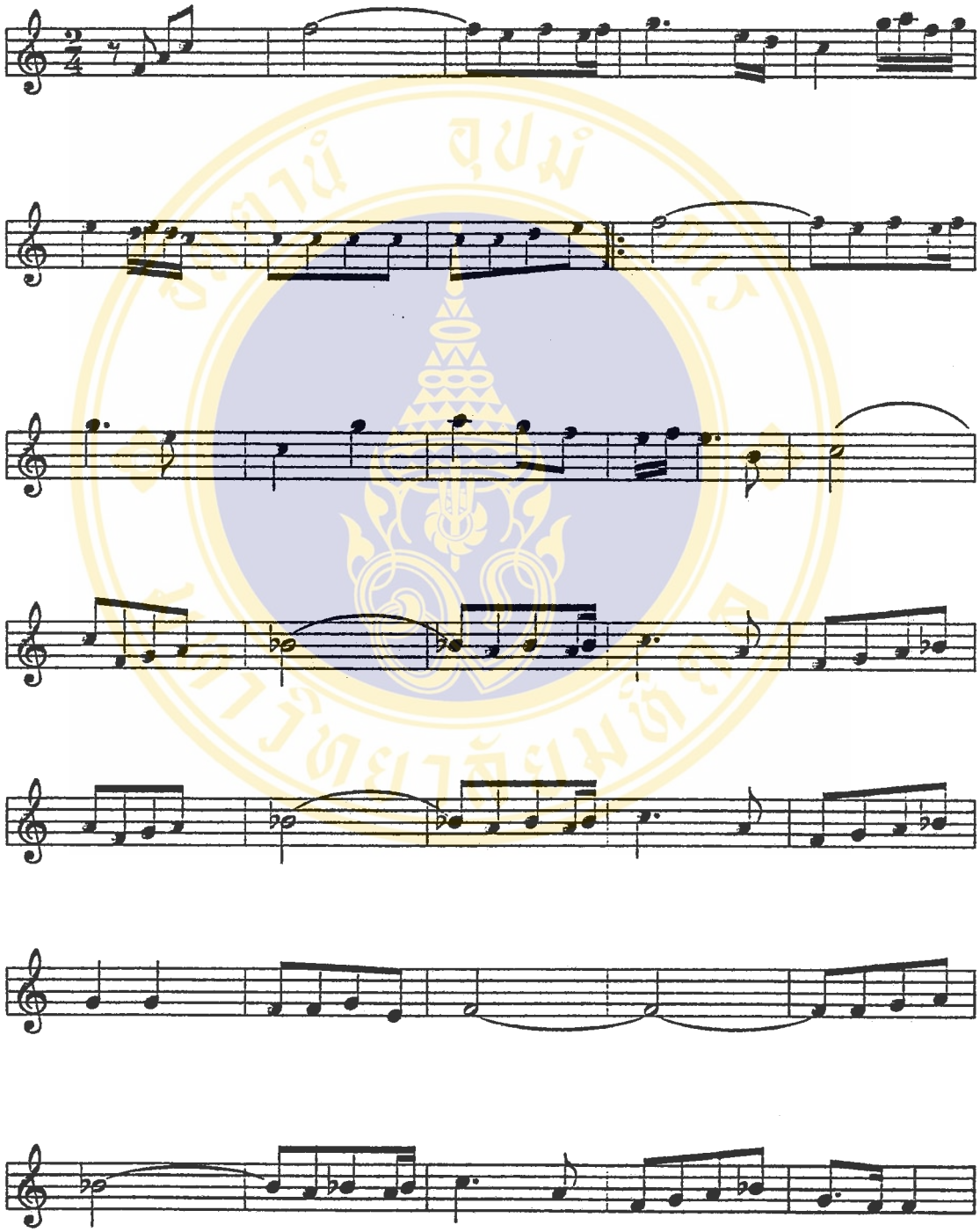
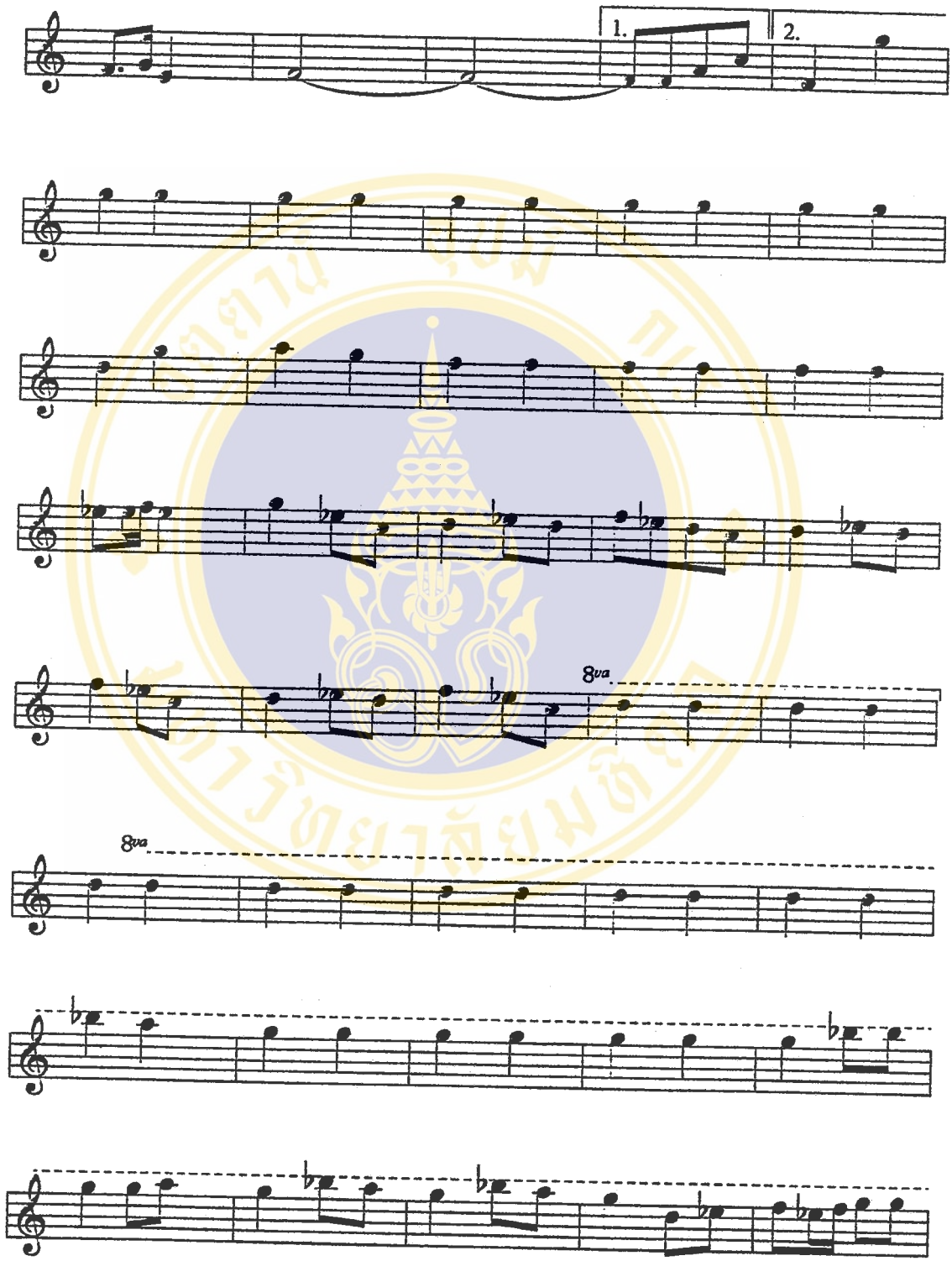
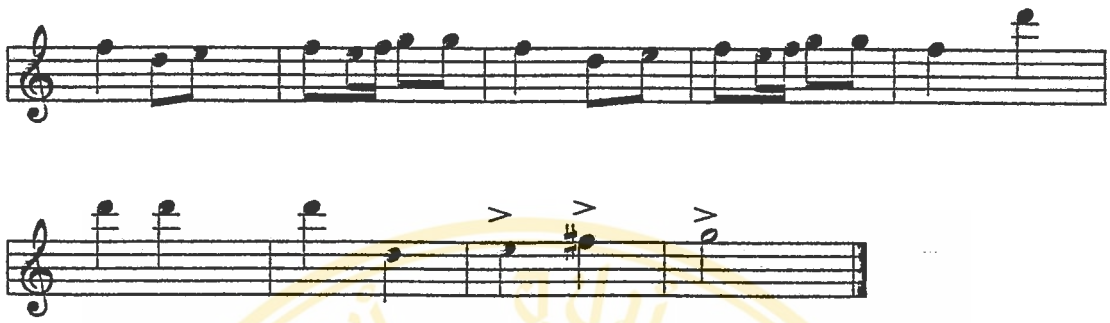
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 84 ห้อง

เที่ยวที่ 1 ห้องที่ 9-39 ไวโอลินบรรเลงซ้ำ 2 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ลาฬูดรัว

จังหวะลาฬูดรัว

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

4.2.2 เพลงอานะดิดี้

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

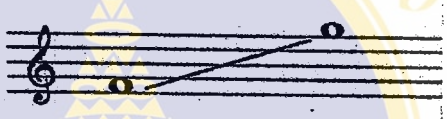
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง $B^{\flat}$ Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

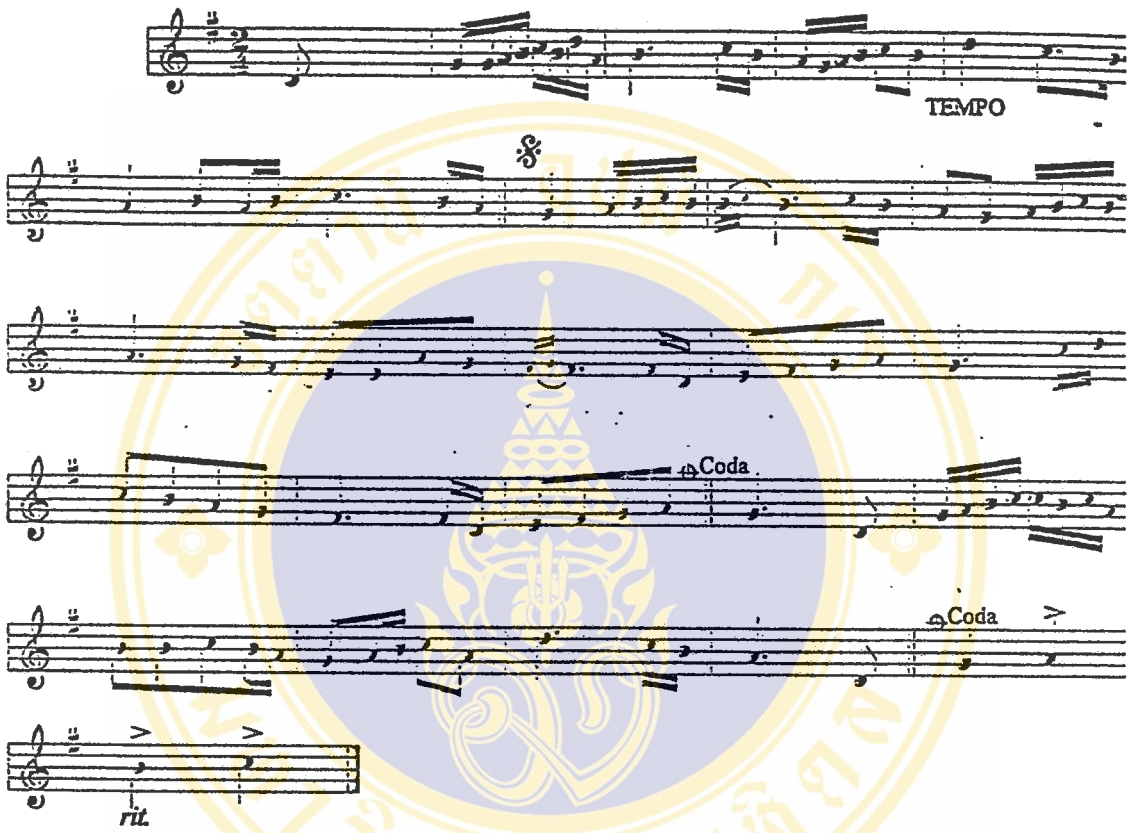
บทเพลงมีการขับร้อง

คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 20 ห้อง

ห้องที่ 1-17 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

อาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

4.2.3 เพลงเลนัง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{4}{4}$

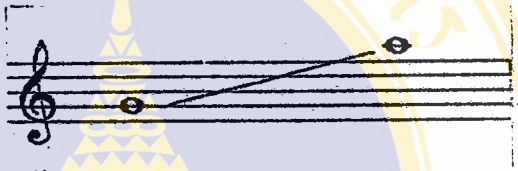
ความเร็ว (TEMPO) ปานกลาง (Moderato)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง C Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

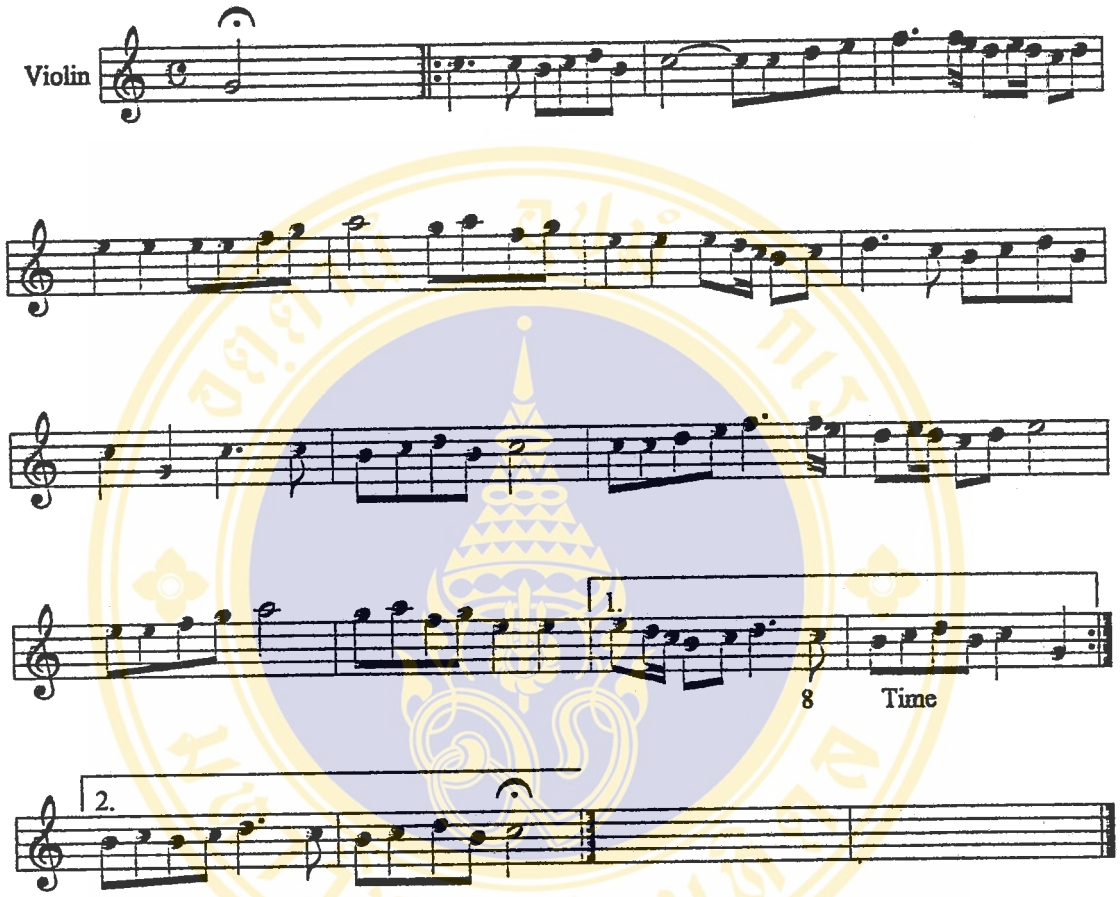
ดีดลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 16 ห้อง

บรรเลงซ้ำ 8 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

เลนัง

จังหวะอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

4.2.4 เพลงจินตาซายัง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

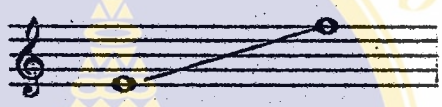
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง $B^{\flat}$ Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ห้องที่ 1-5 ประสานเสียงขึ้นเสียงขึ้นคู่เสียง (interval) คู่ 6 minor

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นสายคู่ (Double Stopping)

ไวโอลินเล่นพรมนิ้ว (trill)

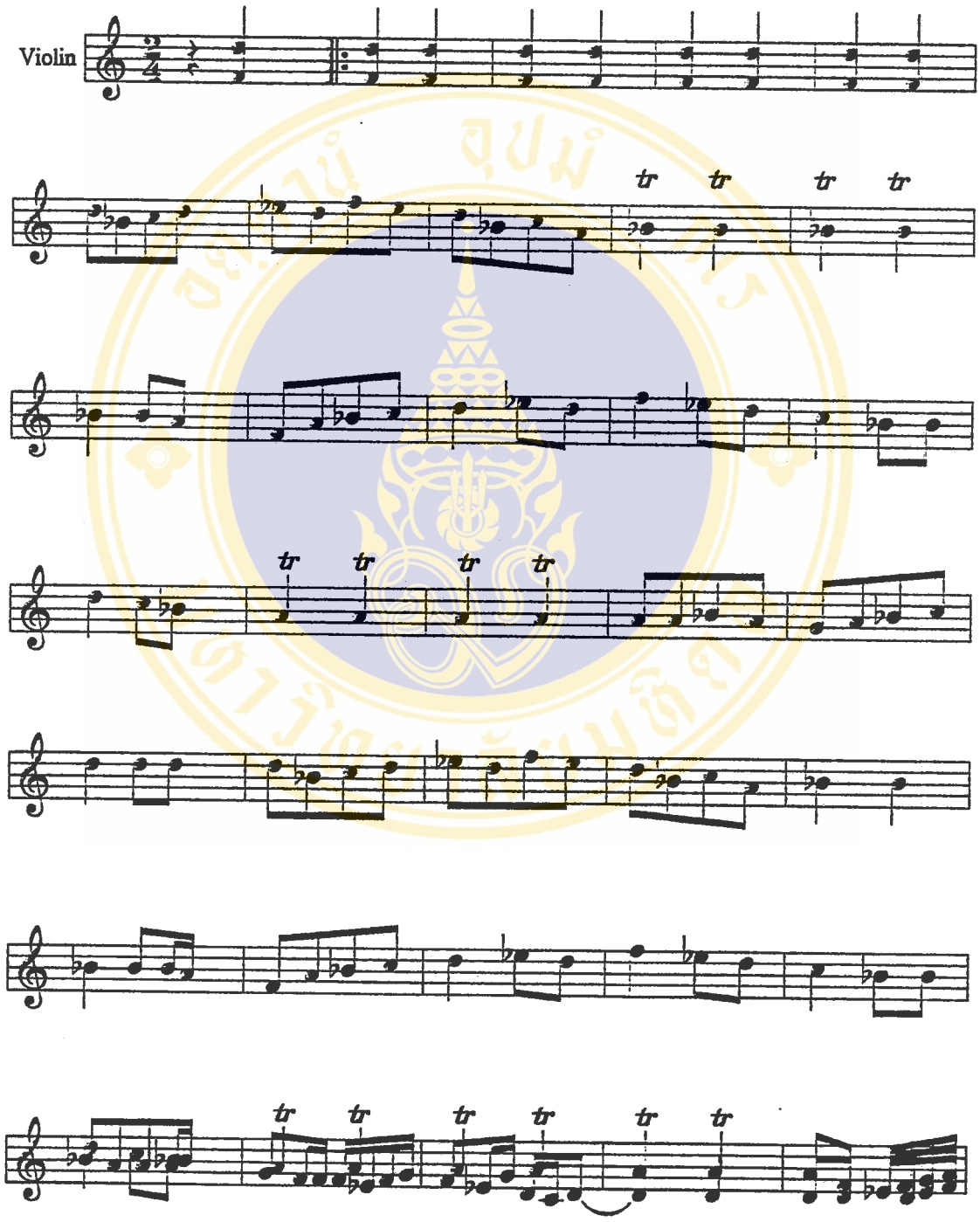
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 54 ห้อง

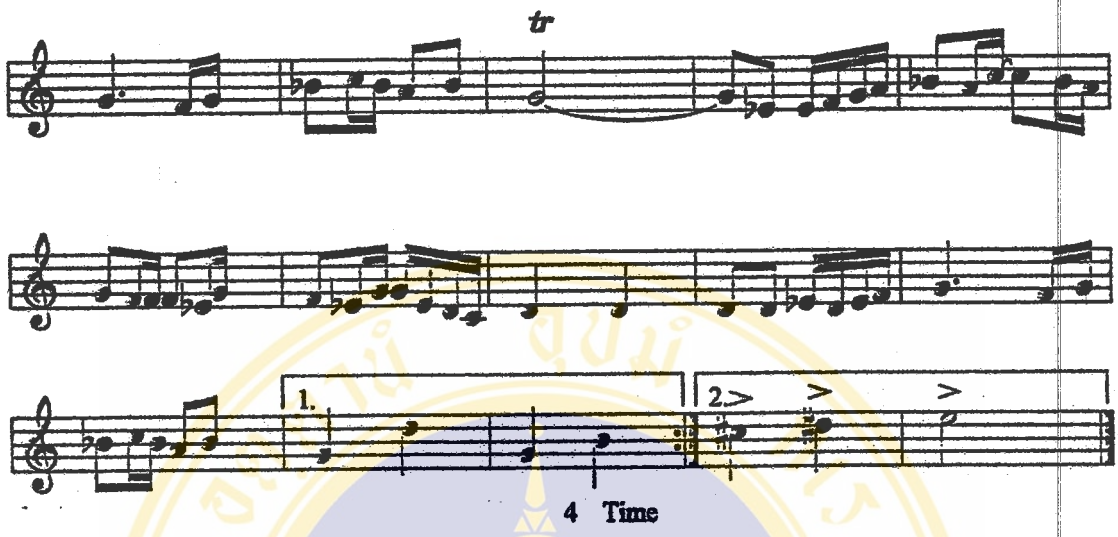
Copyright by Mahidol University

จินตาซายัง

จังหวะอาเนาะดิดี้



Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

4.2.5 เพลงปูรงปูเต๊ะ

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

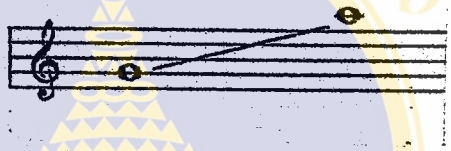
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Minor

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

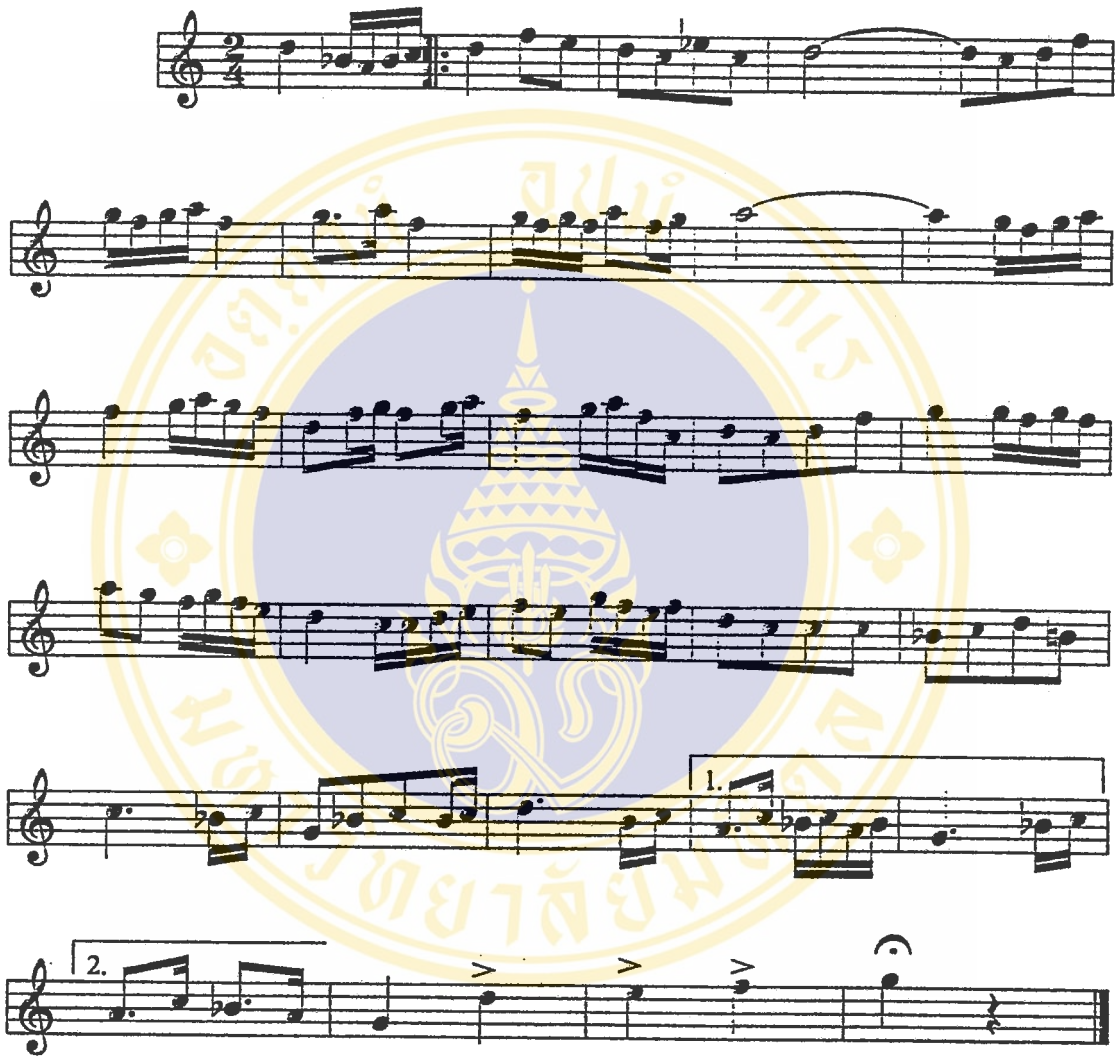
ดีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 29 ห้อง

บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ปูรงปูเต๊ะ

จังหวะปูรงปูเต๊ะ

Copyright by Mahidol University

4.2.6 เพลงเมาะอินัง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

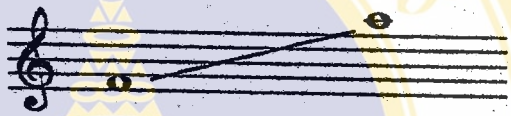
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง F Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีการประสานเสียง

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

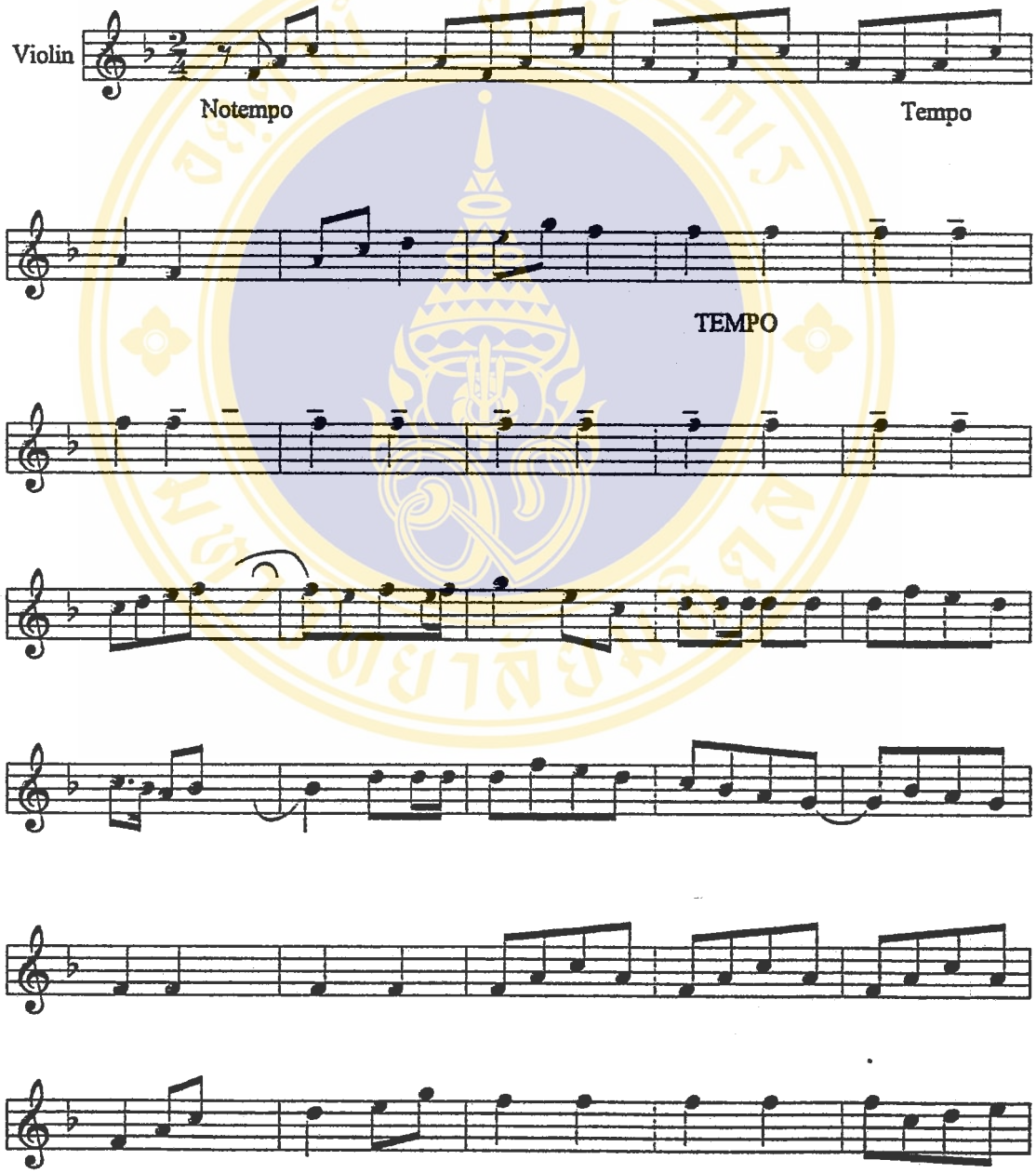
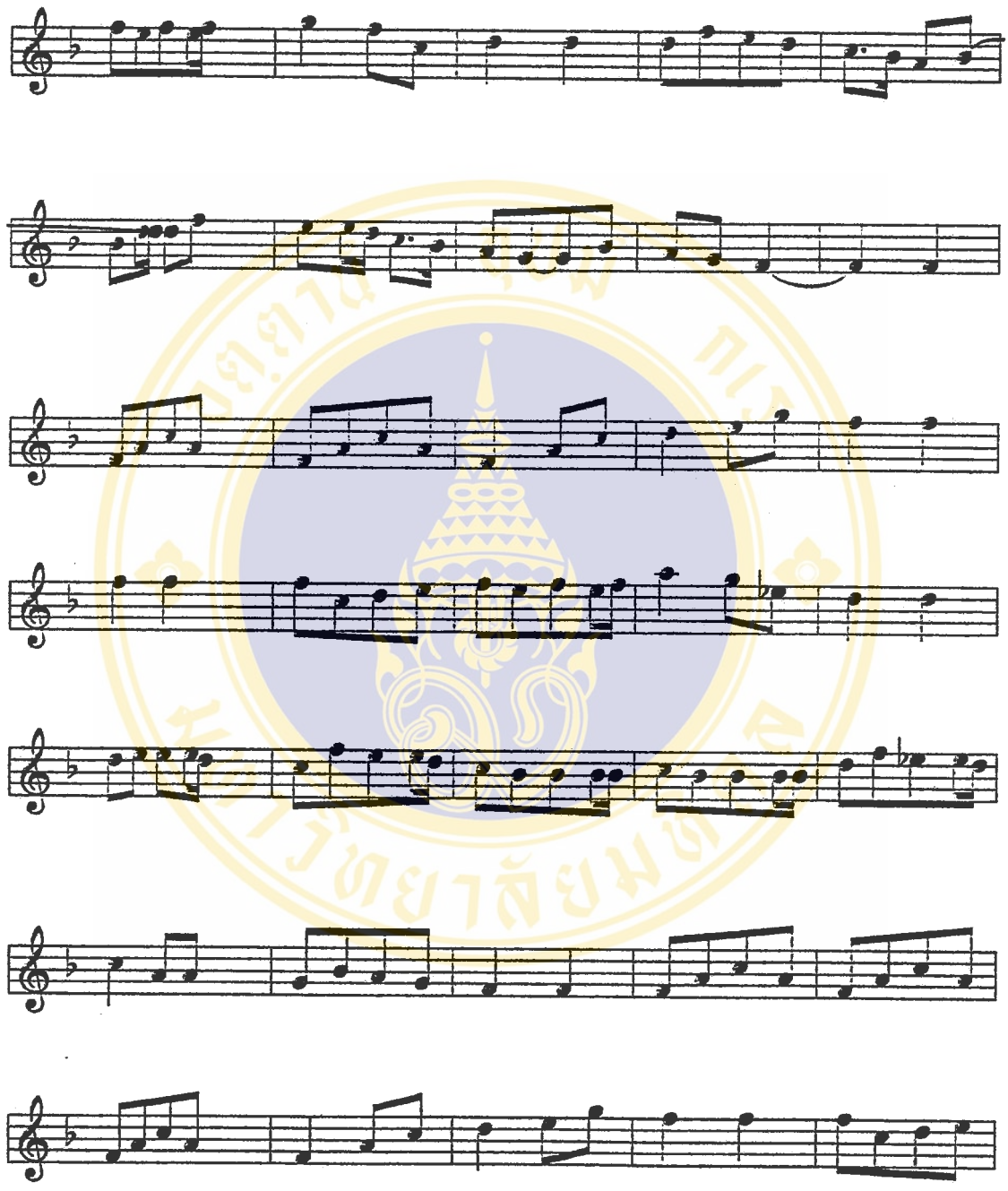
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

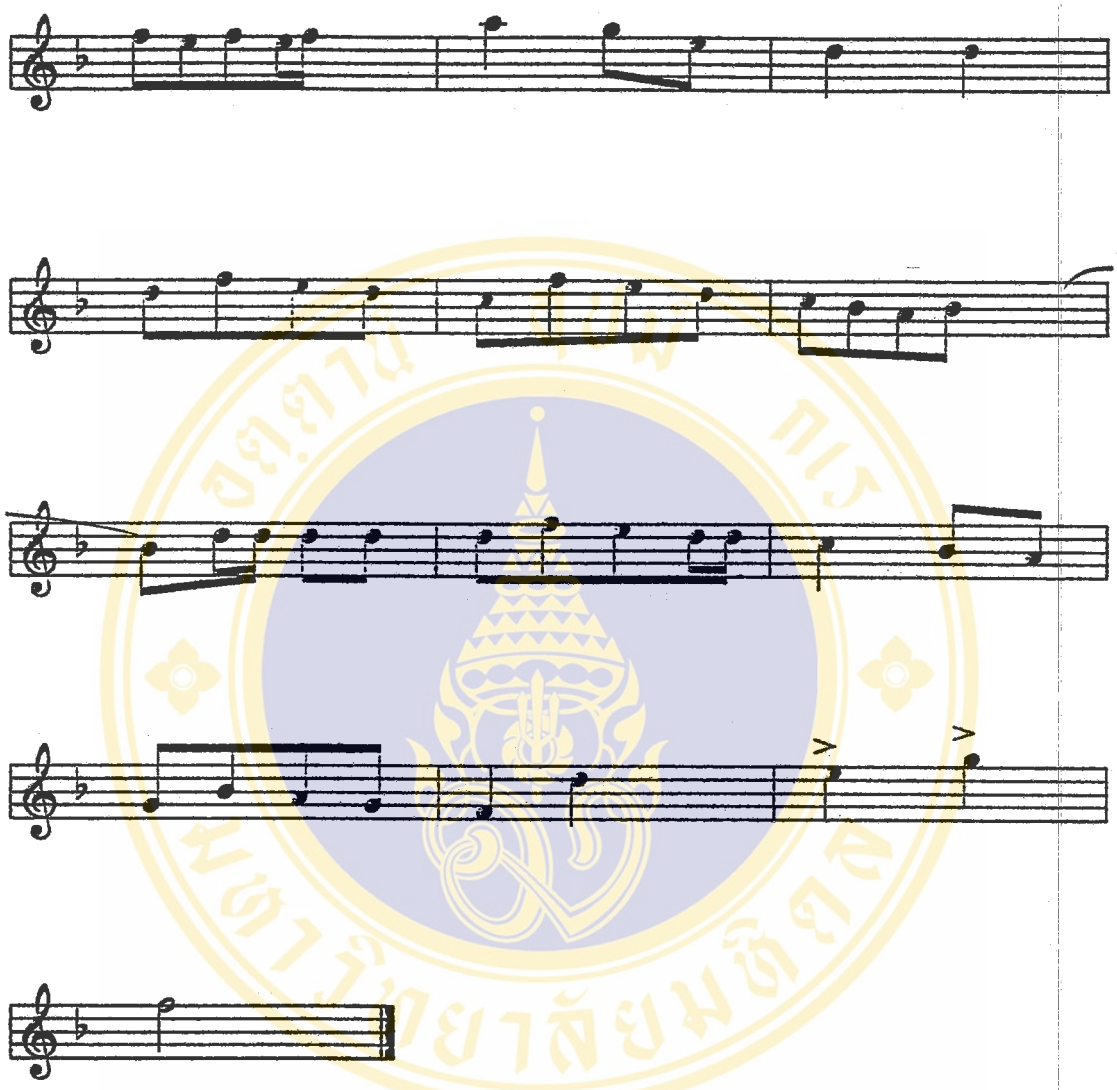
ดีดลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 82 ห้อง

Copyright by Mahidol University

เมาะอินัง

จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

4.2.7 เพลงปาหลีหาดยาว

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

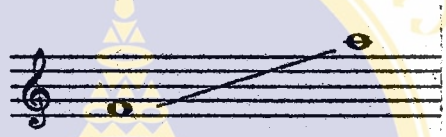
ความเร็ว (TEMPO) ช้าพอประมาณ (Andantino)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Minor

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก และฆ้อง

บทเพลงมีการขับร้อง ลักษณะเพลงปฏิพากย์

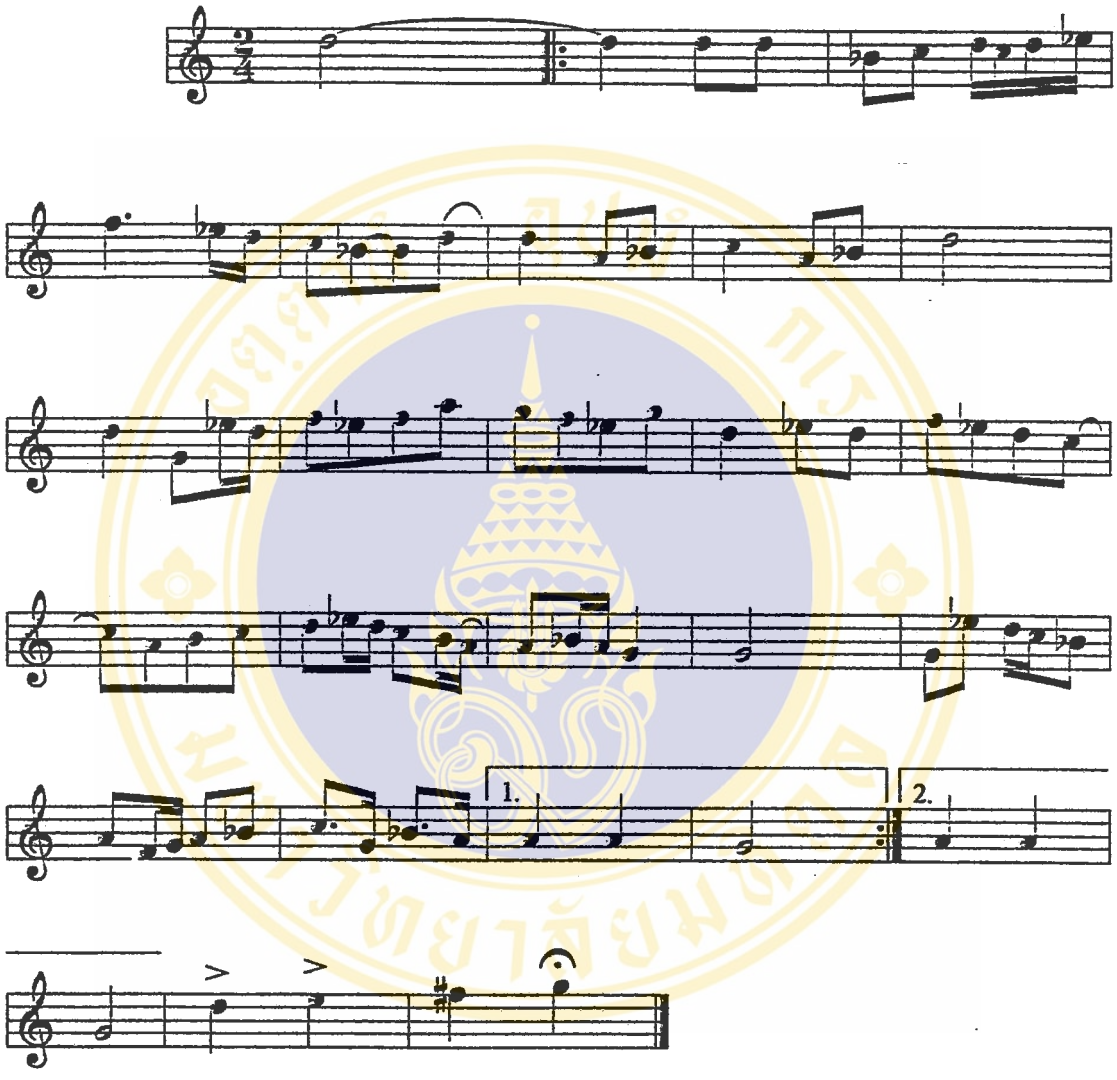
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 26 ห้อง

ห้องที่ 1-22 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ปาหลีหาดยาว

จังหวะอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

ตัวอย่างเนื้อเพลงปาหลีหาดยาว

บุหงาตันหยง จำข้องใจยังต้นกล้า

ยังต้นกล้าและถ้ามังไม่รักแลมังไม่มา

ยังต้องบุกป่ามาหลายแห่ง (ซ้ำ)

จากที่โน่นมาที่นี่ไซร้ที่น้องไม่แล (ซ้ำ)

มาที่นี่มาที่นี้ไซร้ที่น้องไม่แล

ความรักคงตับแตกอยู่ในใจ

ความรักคงกลัดหนองอยู่ในใจ

ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องโดยใช้ปฏิภาณเนื้อหาบรรยายเกี่ยวกับความรัก ผู้ขับร้องสามารถเปลี่ยนเนื้อร้องตามจินตนาการ เนื้อเพลงส่วนมากจะขึ้นด้วยคำว่า บุหงา-ตันหยง รองเง็งในเขตจังหวัดตรังจึงมีชื่อเรียกว่า “รองเง็งตันหยง”

Copyright by Mahidol University

4.3 บทเพลงคณะปากบางละงู

4.3.1 เพลงลาพุดรัว

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง

การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

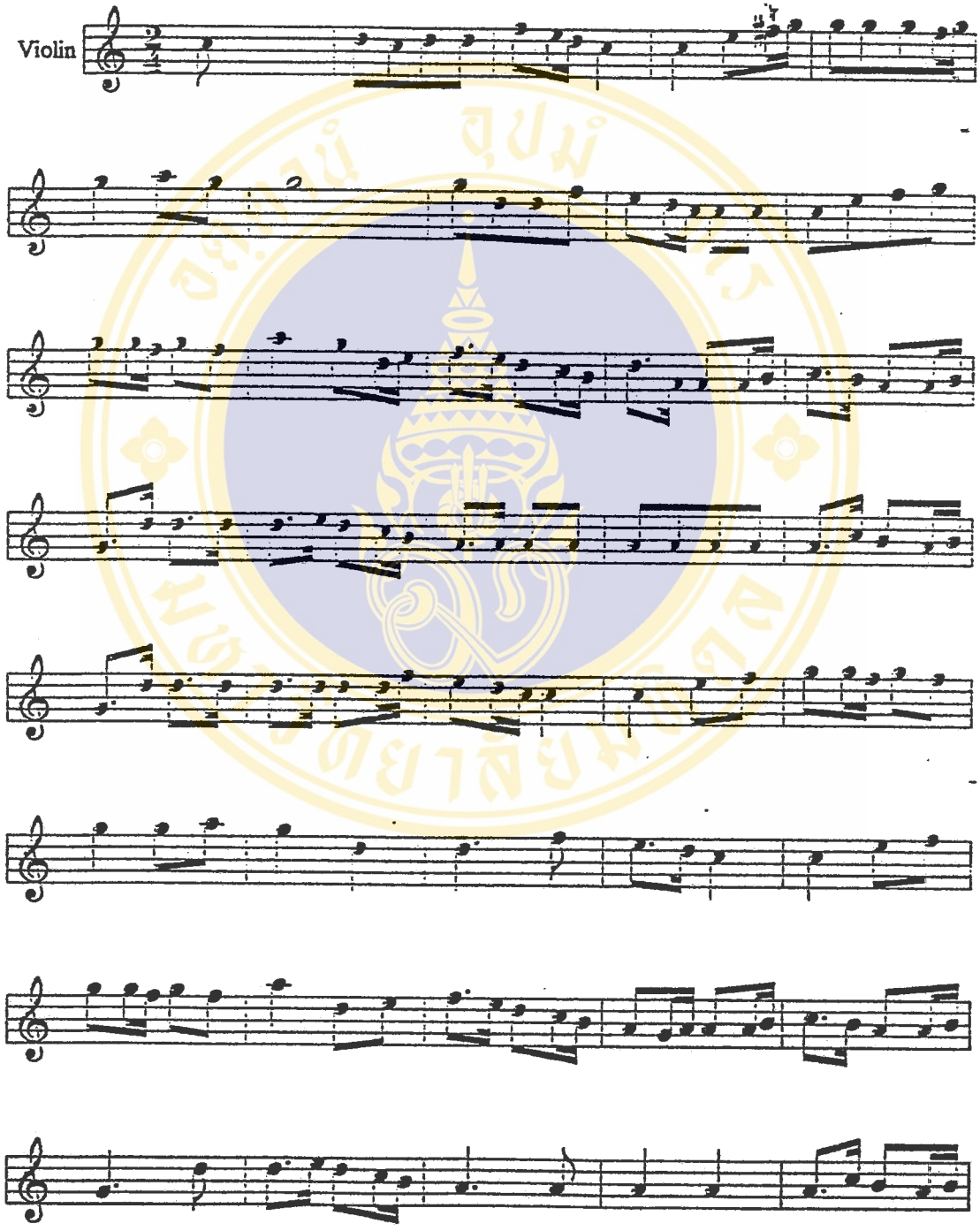
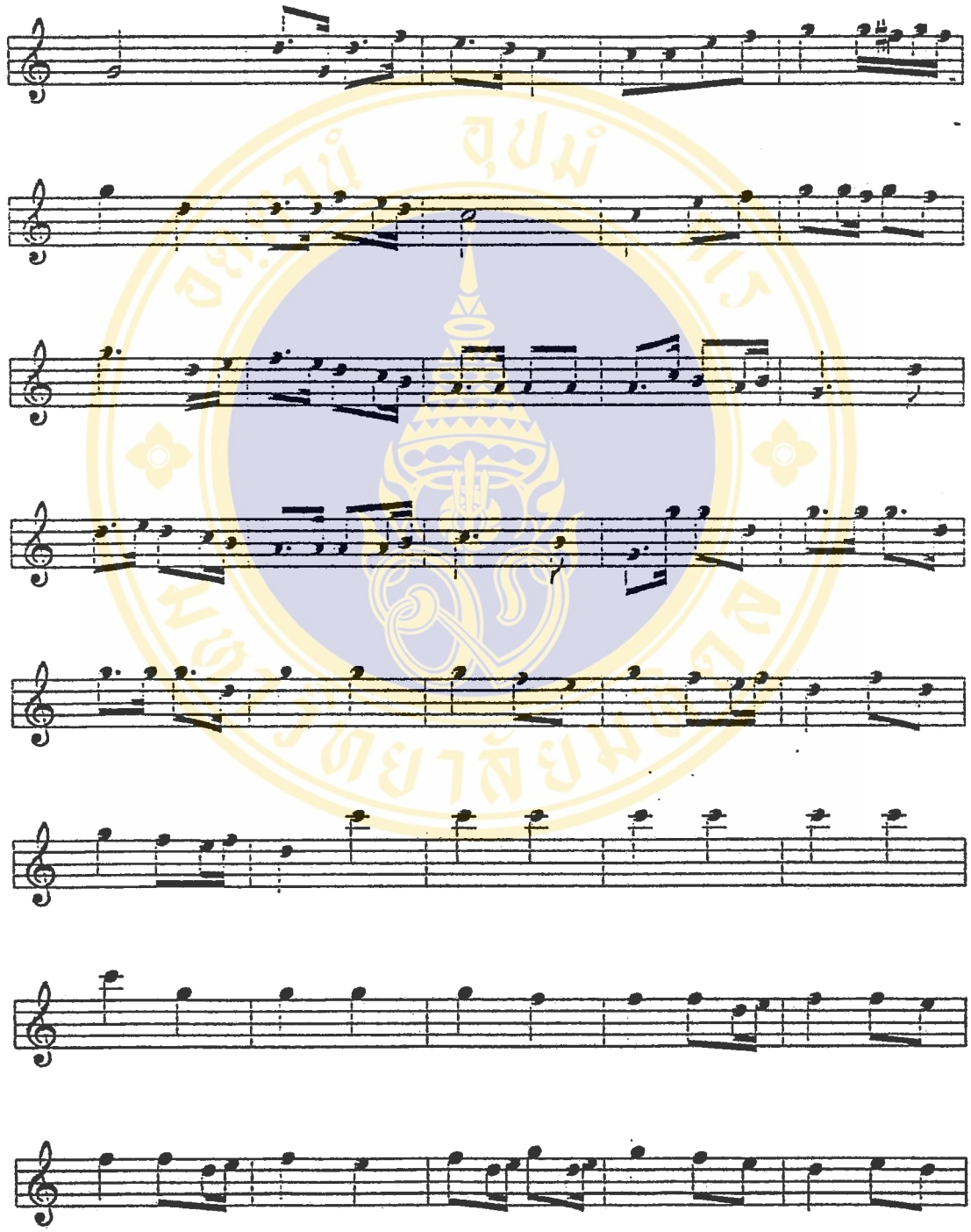
เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่

รำมะนาใบเล็ก

ดีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 83 ห้อง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

4.3.2 เพลงอาเนาะดิดี้

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

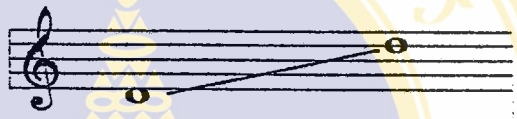
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

คีตลักษณ์ (Form)

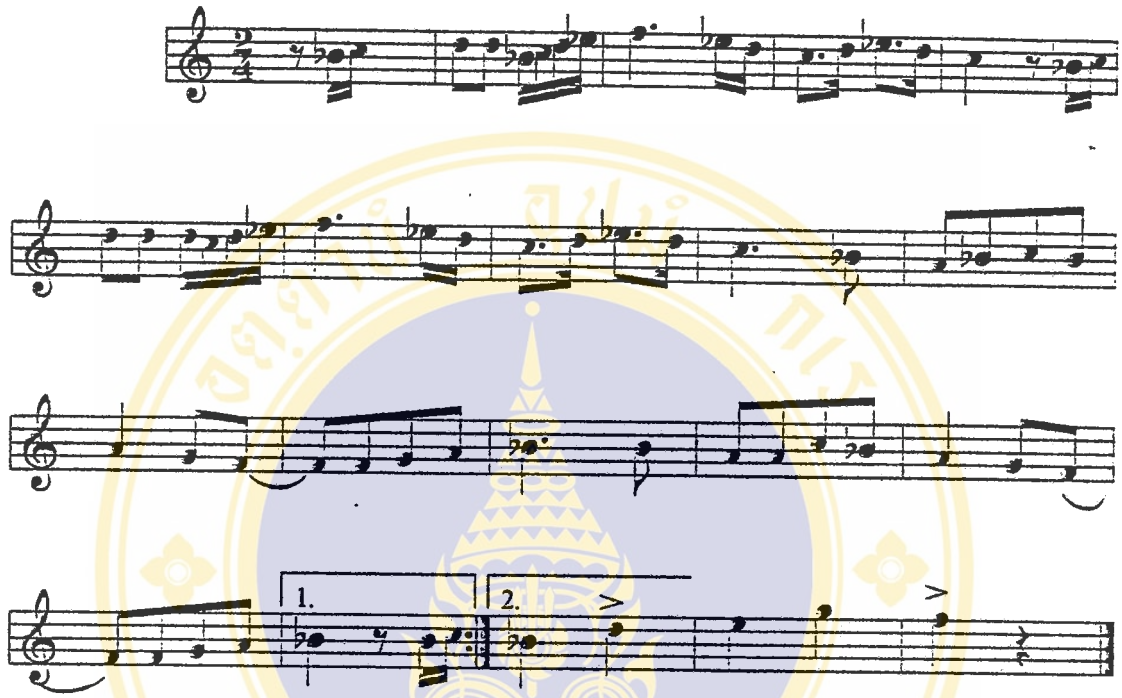
บทเพลงมีความยาว 27 ห้อง

ห้องที่ 1-14 บรรเลงซ้ำ 5 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

อาเนาะดิดี้

จังหวะอาเนาะดิดี้



Copyright by Mahidol University

เนื้อเพลงอาเนาะดิดี้

เชิญเถอะเชิญเถอะเรามารำ พี่จึงจะโค้งซะที (ซ้ำ)

ยามบ่ายแดดจ้าลมอ่อน แม่โว้ยอาเนาะดิดี้

เชิญเถอะเชิญเถอะเรามารำ เต้นระบำกันให้สำราญ (ซ้ำ)

รำวงกันแสนชื่นบาน แม่โว้ยอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

4.3.3 เพลงเลนัง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

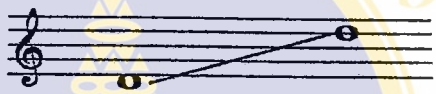
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง G Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นพรมนิ้ว (trill)

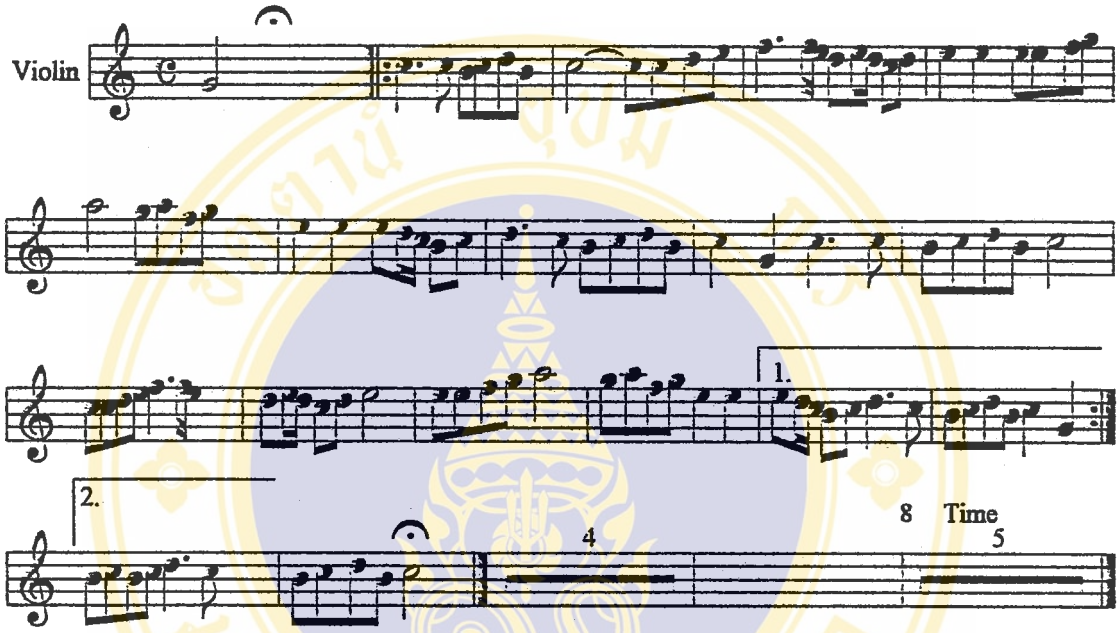
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 22 ห้อง

ห้องที่ 1-20 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

เลนัง

จังหวะอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

4.3.4 เพลงซิตีป่าซง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

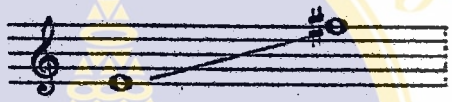
ความเร็ว (TEMPO) ปานกลาง (Moderato)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง E Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

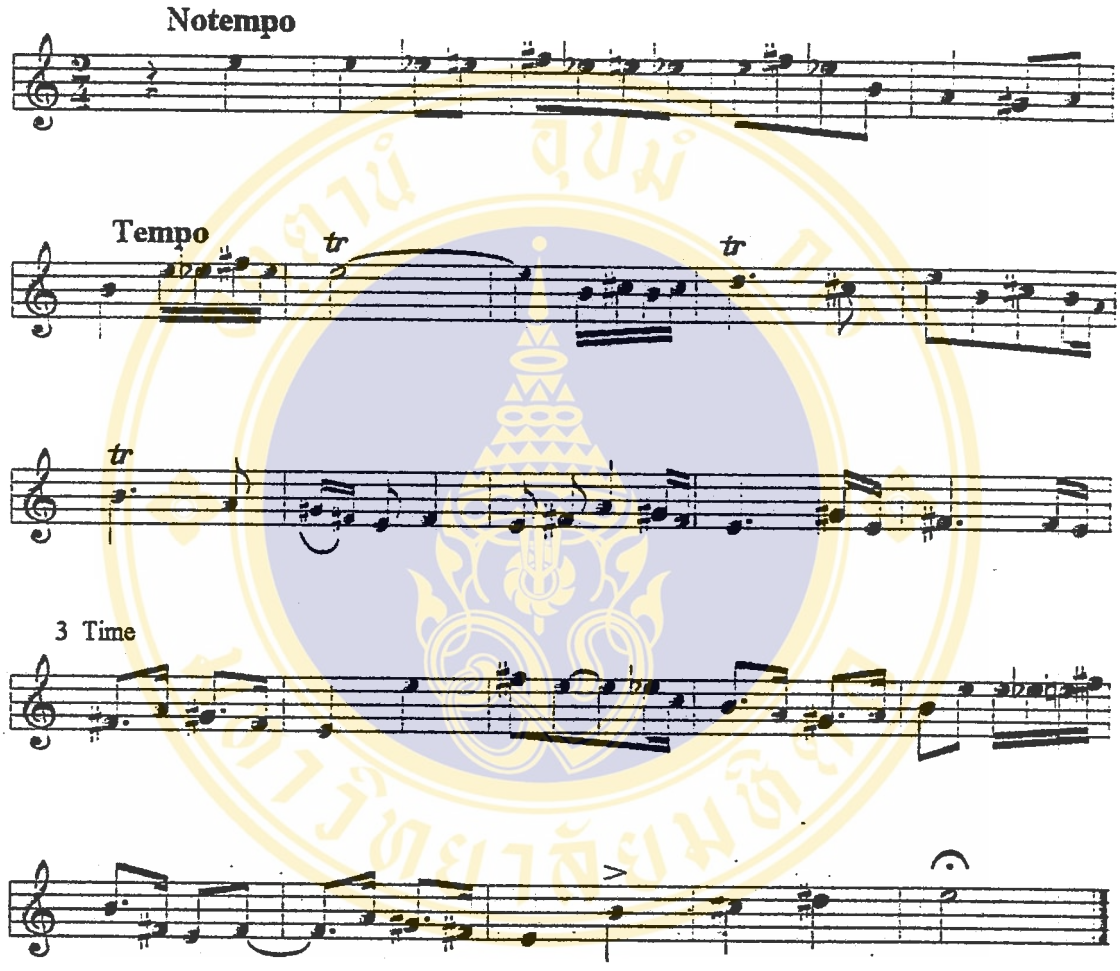
คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 25 ห้อง

ห้องที่ 1-20 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ซีตีปายง



Copyright by Mahidol University

4.3.5 เพลงเมาะอินัง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

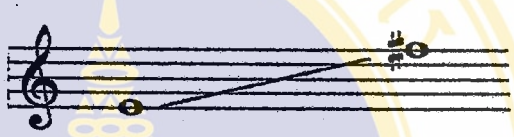
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง E Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

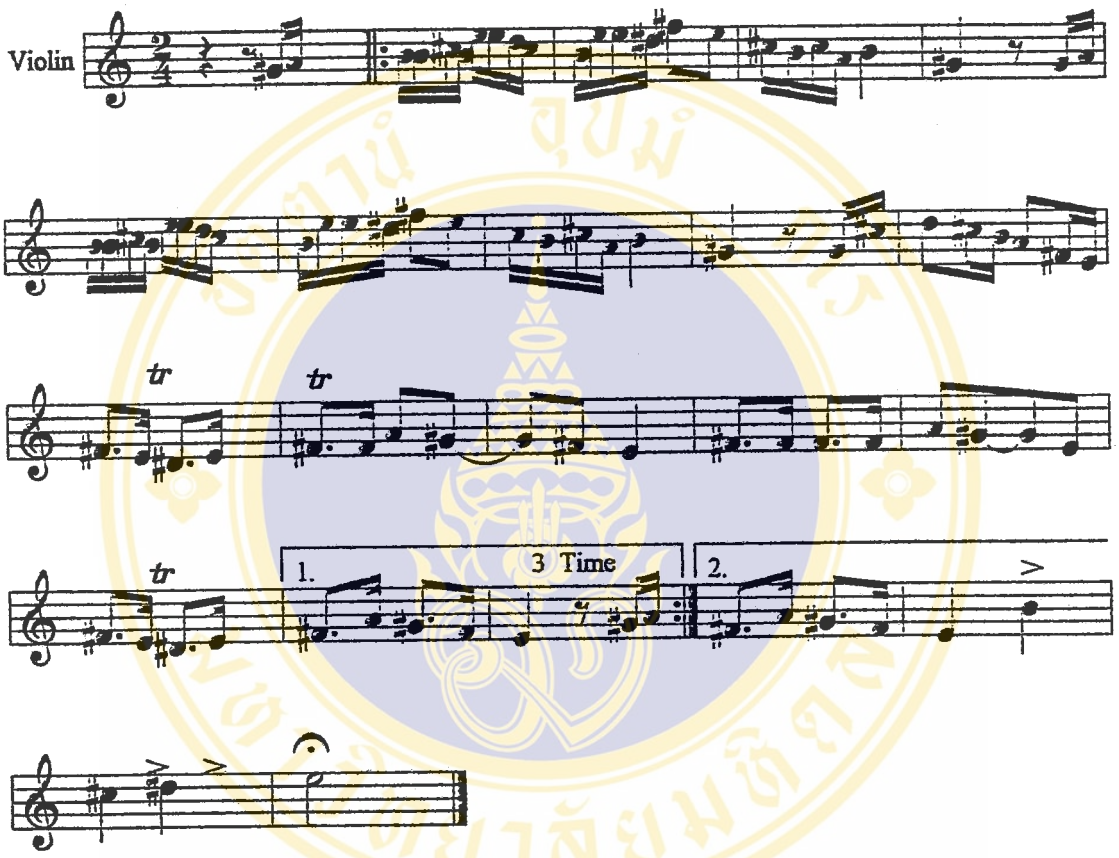
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 22 ห้อง

ห้องที่ 1-18 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

เมาะอินัง

Copyright by Mahidol University

4.3.6 เพลงยังโงง

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

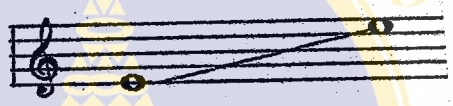
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง E Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodie movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

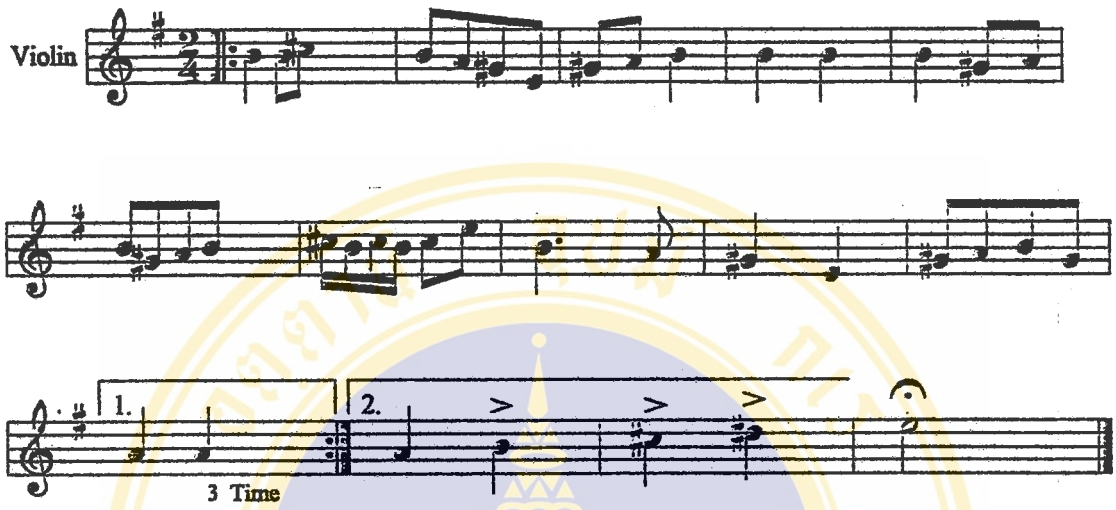
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

ดีดลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 14 ห้อง

ห้องที่ 1-11 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ยังโงง

Copyright by Mahidol University

4.3.7 เพลงปูรงบูเส

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

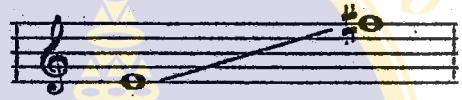
ความเร็ว (TEMPO) เร็ว (Allegro)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง E Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

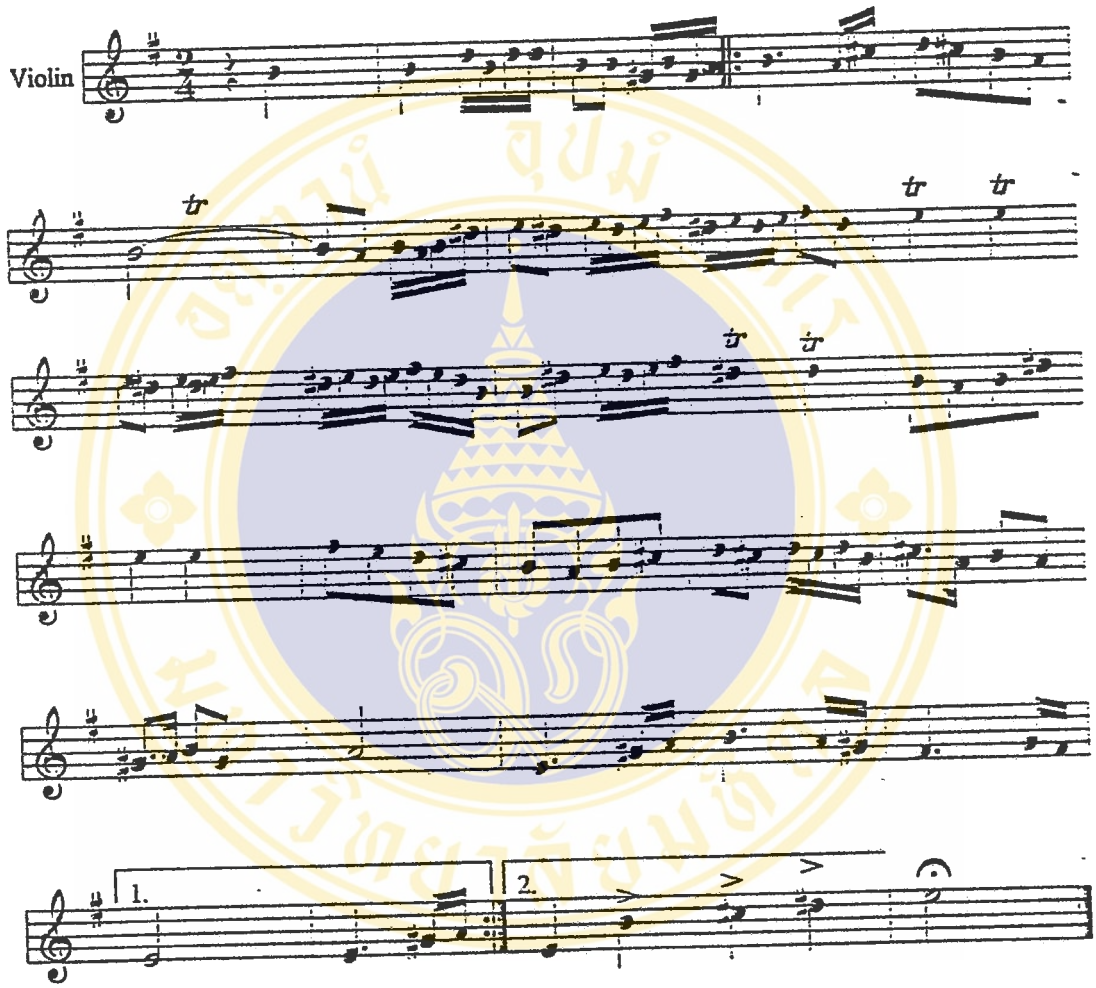
เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

คีตลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 30 ห้อง

ห้องที่ 1-27 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ปูรงปูเส

Copyright by Mahidol University

4.3.8 เพลงปาหลีหาดยาว

จังหวะ (Rhythm)

อัตราจังหวะของเพลง $\frac{2}{4}$

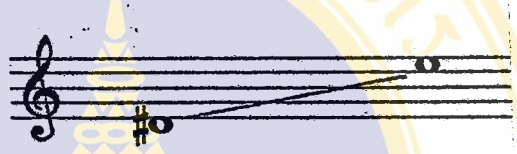
ความเร็ว (TEMPO) ค่อนข้างเร็ว (Allegretto)

ทำนอง (Melody)

อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic)

บันไดเสียง E Major

พิสัย (Range) ของบทเพลงอยู่ในช่วงเสียง



การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic movement)

การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repeatition)

การเคลื่อนที่แบบเรียงเสียง (step)

การเคลื่อนที่แบบกระโดด (Skip)

เสียงประสาน (Hamony)

ไม่มีเสียงประสาน

สีสันของเสียง (Tone color)

เครื่องดนตรีบรรเลงทำนอง คือ ไวโอลิน

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ รำมะนาใบใหญ่ รำมะนาใบเล็ก

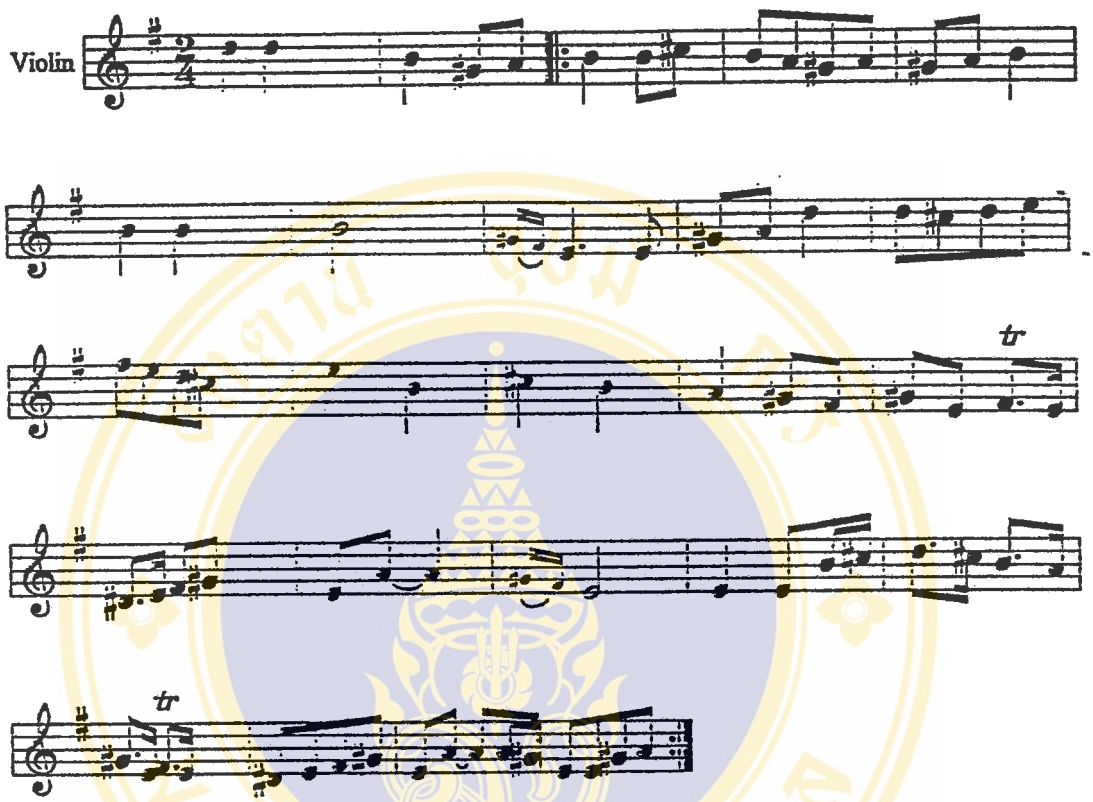
เทคนิคการบรรเลง ไวโอลินเล่นพรมนิ้ว (trill)

ดีดลักษณ์ (Form)

บทเพลงมีความยาว 27 ห้อง

ห้องที่ 1-24 บรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว

Copyright by Mahidol University

ปาหลีหาดยาว

Copyright by Mahidol University

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งได้ดำเนินมาเป็นลำดับ สามารถสรุปผลโดยยึดประเด็นการสรุปจากวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ผลดังต่อไปนี้

5.1.1 ประวัติและความเป็นมาของรองเง็ง

ภาคใต้ในอดีตเป็นดินแดนที่มีอารยธรรมเก่าแก่และเป็นดินแดนที่เป็นเส้นทางการค้าขายของชนชาติต่าง ๆ เช่น จีน อินเดีย อาหรับ โปรตุเกส สเปน และฮอลันดา ชนชาติต่าง ๆ เหล่านี้ได้เข้ามาตั้งหลักแหล่งเพื่อทำการค้า ความสัมพันธ์ระหว่างชนชาติต่าง ๆ ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม

นักวิชาการได้สันนิษฐานว่ารองเง็งได้เข้ามาในภาคใต้ของไทยประมาณ 200 ปี โดยเข้ามาทางหมู่เกาะแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก บริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออก จากหลักฐานที่กล่าวถึงรองเง็งในชวาได้แก่ บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่อง “ระยะทางเที่ยวชวากว่า 2 เดือน” ได้กล่าวถึงการแสดงรองเง็งซึ่งมีลักษณะการแสดงคล้ายคลึงกับรองเง็งในภาคใต้

รองเง็งในอดีตมีความนิยมในหมู่ชาวบ้านที่เน้นความสนุกสนาน ลักษณะคล้ายรำวงตามงานเทศกาลต่าง ๆ ลักษณะรองเง็งชาวบ้านในปัจจุบันที่ยังคงรักษารูปแบบโบราณ คือ รองเง็งบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก ได้แก่ สตูล ตรัง กระบี่ ภูเก็ต ฯลฯ ส่วนรองเง็งบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้มีลักษณะการแสดงที่เน้นความสวยงามของการแต่งกายและการระบำ ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าคงจะได้รับการพัฒนาจากการแสดงที่เคยได้รับความนิยมตามบ้านขุนนางหรือวังเจ้าเมือง เช่น ที่บ้านรายายะหริ่ง หรือพระยาพิพิธเสนามาตย์ฯ เจ้าเมืองยะหริ่ง สมัยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ.2439-2449) ได้มีหญิงสาวซึ่งเป็นข้าทาสบริวาร ฝึกรองเง็งเพื่อไว้สำหรับ รับแขกในงานรื่นเริงหรืองานพิธีต่าง ๆ

Copyright by Mahidol University

5.1.2 คณะดนตรีรองเง็ง

การแสดงดนตรีรองเง็งในภาคใต้ของไทย จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม พบว่ามีการแสดงในแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันออกและแถบจังหวัดชายฝั่งทะเลตะวันตก โดยผู้วิจัยได้ศึกษาคณะดนตรีรองเง็งที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับของชุมชนจำนวน 3 คณะ คือ

5.1.2.1 คณะเด็นดังอัสลี อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี เป็นคณะดนตรีรองเง็งที่มีบทบาทในการเผยแพร่ดนตรีรองเง็งให้เป็นที่รู้จักทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ หัวหน้าคณะคือ นายขาเดร์ แวร์เด็ง เป็นผู้ที่ถือว่าเป็นบรมครูด้านดนตรีรองเง็ง จากผลงานและความสามารถของท่านทำให้ได้รับการยกย่องเป็น "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) ประจำปี พ.ศ. 2536

จากการศึกษารองเง็งคณะเด็นดังอัสลี ผู้วิจัยพบว่าเป็นคณะดนตรีรองเง็งที่มีข้อมูลที่แสดงให้เห็นว่าดนตรีรองเง็งในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้รับอิทธิพลจากประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นผลจากการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างชาวไทยมุสลิมกับชาวมาเลเซีย ปัจจุบันจะพบว่าในรัฐ ต่าง ๆ ของมาเลเซีย เช่น รัฐกลันตัน รัฐปะลิส ฯลฯ ยังคงมีคณะรองเง็งเช่นเดียวกับรองเง็งในจังหวัดชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกของภาคใต้

5.1.2.2 คณะหยงสตาร์ อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง เป็นคณะดนตรีรองเง็งที่เกิดจากการรวมตัวของชาวบ้านและข้าราชการครู ที่มีใจรักในศิลปการแสดงรองเง็ง ได้รวมตัวกันเป็นคณะขึ้นมาในปี พ.ศ. 2497 เพื่อแสดงต่อหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ณ จังหวัดตรัง นักดนตรีในคณะรองเง็งหยงสตาร์จะมีอาชีพหลัก เช่น อาชีพประมง ทำสวน การเล่นดนตรีเป็นการเล่นด้วยใจรัก

การแสดงรองเง็งของคณะหยงสตาร์ ประกอบด้วยดนตรี การขับร้อง และการระบำ ลักษณะการขับร้องจะร้องโดยใช้ภาษาถิ่นใต้ เพลงขับร้องส่วนใหญ่เป็นการร้องโดยใช้ปฏิภาณ

เครื่องดนตรีของคณะหยงสตาร์ ประกอบด้วย ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง

5.1.2.3 คณะปากบางละงู อำเภอละงู จังหวัดสตูล เป็นคณะดนตรีรองเง็งของชาวบ้านในตำบลละงู ได้รวมตัวเป็นคณะประมาณ 30 ปี รองเง็งคณะปากบางละงูประกอบด้วยนักดนตรี 3 คน คือ นักไวโอลิน รำมะนาใบใหญ่ และรำมะนาใบเล็ก มีรูปแบบการแสดงคล้ายกับรองเง็งคณะหยงสตาร์ บทเพลงส่วนหนึ่งมีการขับร้องโดยใช้ปฏิภาณ

Copyright by Mahidol University

5.1.3 บทบาทของรองเง็งที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้

รองเง็งมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ดังนี้

5.1.3.1 รองเง็งมีบทบาทสะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ

ความสัมพันธ์ระหว่างชาติตะวันตกกับชาติตะวันออก นอกจากมีผลด้านการเมืองและเศรษฐกิจ ด้านศิลปวัฒนธรรมมีการแพร่กระจายและผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม การแสดงรองเง็งเป็นการแสดงที่สะท้อนให้เห็นการผสมผสานวัฒนธรรมที่เป็นของตะวันตก ได้แก่ การผสมวงของดนตรีรองเง็งที่มีเครื่องดนตรีของตะวันตก คือ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดียน ส่วนเครื่องดนตรีตะวันออก คือ ฆ้องและรำมะนา การแต่งกายของนักแสดงได้รับวัฒนธรรมจากชวาและมาเลเซีย รองเง็งจึงเป็นการแสดงที่สะท้อนการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชนชาติ

5.1.3.2 รองเง็งมีความสำคัญทางการส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนและระหว่างประเทศ

ประชาชนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม มีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ การแสดงรองเง็งมีส่วนช่วยส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชน ซึ่งต่าง วัฒนธรรมให้มีความสัมพันธ์กัน ทำให้ประชาชนซึ่งต่างศาสนาและความเชื่อได้เกิดความรัก ความสามัคคี โดยมีศิลปการแสดงเป็นเครื่องมือเชื่อมความสัมพันธ์

5.1.3.3 รองเง็งมีบทบาทต่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวในจังหวัดชายแดนภาคใต้

ภาคใต้มีลักษณะวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ หากมีการแสดงด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นจะมีส่วนช่วยส่งเสริมการท่องเที่ยว รองเง็งเป็นศิลปการแสดงที่สามารถจัดแสดงต้อนรับนักท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี เนื่องจากเป็นการแสดงที่มีความสวยงาม เมื่อมีนักท่องเที่ยวมากขึ้นก็ส่งผลให้เศรษฐกิจดีขึ้น ทำให้มีรายได้เข้าสู่ท้องถิ่น รองเง็งจึงเป็นการแสดงที่ช่วยสนับสนุนอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี

5.1.3.4 รองเง็งมีบทบาทในการส่งเสริมการศึกษาของรัฐ

สถานศึกษาในระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา หรืออุดมศึกษา สามารถนำการแสดงรองเง็งมาเป็นกิจกรรมด้านนาฏศิลป์หรือดนตรีได้ โดยจัดกิจกรรมให้นักเรียนนักศึกษาได้ฝึกการเต้นรองเง็งหรือฝึกดนตรีรองเง็ง ทำให้นักเรียน นักศึกษาได้เกิดความรักและเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมของชาติ

Copyright by Mahidol University

5.1.3.5 รองเง็งมีบทบาทต่อการสนับสนุนนโยบายของรัฐ ด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

การส่งเสริมการแสดงรองเง็งซึ่งเป็นศิลปการแสดงของชาวบ้าน มีส่วนช่วยสนับสนุนนโยบายของรัฐที่ต้องการความสามัคคีระหว่างกลุ่มดนตรีต่างวัฒนธรรม รัฐสามารถนำการแสดงพื้นบ้านมาเป็นเครื่องมือช่วยเสริมสร้างความเข้าใจในกลุ่มคนไทยที่ต่างศาสนาและความเชื่อ วัฒนธรรมเป็นพื้นฐานในการเสริมสร้างความสามัคคี ดังนั้นรัฐสามารถนำการแสดงพื้นบ้านเป็นสื่อในการสนับสนุนนโยบายของรัฐ

5.1.4 การวิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงรองเง็ง 3 คณะ โดยทำการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของบทเพลงแต่ละคณะ จากการวิเคราะห์สรุปผลได้ดังนี้

5.1.4.1 คณะเด็นดังอัสลี ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงที่นิยมนำมาบรรเลง จำนวน 10 เพลง คือ เพลงลากูดูวอ เพลงอาเนาะดิดี้ เพลงเลนัง เพลงจินตาซายัง เพลงซิตีปายง เพลงยังโงง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงเมาะอินังลามา เพลงเมาะอินังชวา เพลงบุหงารำไป จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี พบลักษณะสำคัญของบทเพลงสรุปได้ดังนี้

- ระบบเสียง ของคณะเด็นดังอัสลีอยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic) เมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor)

- การประสานเสียง มีลักษณะแบบ Monophony เป็นส่วนใหญ่ จะมีบ้างในบางท่อนของบทเพลงจะมีการประสานแบบ quasi Homophonic ซึ่งเป็นการบรรเลงกึ่งประสานเสียง โดยใช้ขึ้นคู่เสียงจากเครื่องดนตรีชิ้นเดียว เช่น การบรรเลงของไวโอลินหรือ แมนโดลิน

- การซ้ำและการจบ ดนตรีรองเง็งเป็นดนตรีประกอบการระบำ บทเพลงส่วนใหญ่จะมีการบรรเลงซ้ำหลายเที่ยวเพื่อให้ลงตัวกับการระบำ

- อัตราจังหวะ บทเพลงจัดอยู่ในอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ และ $\frac{4}{4}$ ในบางเพลงเช่น เพลงจินตาซายัง มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ เป็น อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$

5.1.4.2 คณะหยงสตาร์ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงจำนวน 7 เพลง คือ เพลงลาฆูดรัว เพลงอาเนาะดิดี้ เพลงเลนัง เพลงจินตาซายัง เพลงปูรงปูเต๊ะ เพลงเมาะอินัง เพลงปาหลีหาดยาว จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรี พบลักษณะสำคัญของบทเพลงดังนี้

Copyright by Mahidol University

- ระบบเสียง อยู่ในระบบเสียงไดนาทอนิค (Diatonic) เมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (Minor)

- การประสานเสียง ให้คณะหยงสตาร์มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองคือ ไวโอลิน การประสานเสียงที่พบจะมีลักษณะแบบ quasi-Homophonic เป็นการบรรเลง กึ่งประสานเสียงโดยใช้ขึ้นคู่เสียงจากเครื่องดนตรีชิ้นเดียว

- การซ้ำและการจบ มีลักษณะการบรรเลงซ้ำหลายเที่ยวเพื่อให้ลงตัวกับการระบำ ลักษณะการจบจะมีท่วงทำนองที่คล้ายคลึงกันในแต่ละเพลง

- อัตราจังหวะ บทเพลงมีอัตราจังหวะ

- การเปลี่ยนบันไดเสียง (Matabol) ในเพลงลาฆูดรัว มีการเปลี่ยนบันไดเสียง บันไดเสียง F Major เป็นบันไดเสียง G minor

5.1.4.3 คณะปากบางละงู ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงจำนวน 8 เพลง คือ เพลงลาฆูดรัว เพลงอาเนาะดิดี้ เพลงเลนัง เพลงซิตีปายง เพลงเมาะอินัง เพลงยังโงง เพลงปูรงปูเส เพลงปาหลีหาดยาว จากการวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีพบลักษณะที่สำคัญของบทเพลง ดังนี้

- ระบบเสียง อยู่ในระบบเสียงไดอาทอนิค (Diatonic) เมเจอร์ (Major) และไมเนอร์ (minor)

- การประสานเสียง ไม่มีการประสานเสียง

- การซ้ำและการจบ มีลักษณะการบรรเลงซ้ำหลายเที่ยวเพื่อให้ลงตัวกับการระบำ ลักษณะการจบมีท่วงทำนองที่คล้ายคลึงในแต่ละเพลง

- อัตราจังหวะ บทเพลงมีอัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$

5.2 อภิปรายผลการวิจัย

5.2.1 เกี่ยวกับแนวคิดที่ใช้ในการศึกษา

แนวคิดและทฤษฎีทางมานุษยวิทยาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ คือ แนวคิดเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) ที่ได้กล่าวถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งไปยังสังคมอื่น เช่น วัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ ในส่วนของการแสดงรองเง็งที่มีพัฒนาการขึ้นมา สืบเนื่องจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งได้นำวัฒนธรรรมการระบำและดนตรีเข้ามาในชวา เมื่อมีการติดต่อสัมพันธ์

Copyright by Mahidol University

ระหว่างชาติ ตะวันตกกับดนตรีพื้นบ้านก็เกิดการสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรม (Acculturation) หรือมีการ แลกเปลี่ยนด้านวัฒนธรรมสังคมที่มีวัฒนธรรมที่สูงกว่าหรือมีอำนาจทางการปกครองมากกว่าจะเป็นผู้ถ่ายทอดวัฒนธรรม ด้านการแสดงรองเง็งจึงวิเคราะห์ได้ว่ามีการรับวัฒนธรรมในส่วนของการระบำและดนตรีของชาติตะวันตกเข้ามาผสมผสาน (Assmilation) กับวัฒนธรรมท้องถิ่น ต่อมาได้แพร่กระจายเข้ามาในภาคใต้ของไทยบริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ และบริเวณจังหวัดชายฝั่งทะเลด้าน ตะวันตก

5.2.2 เกี่ยวกับการวิจัย

การวิจัยเรื่อง รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย ซึ่งเป็นการแสดงที่มีการผสมผสานด้านวัฒนธรรม (Assmilation) หลักฐานสำคัญที่แสดงการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรี คือ เครื่องดนตรีในวงรองเง็ง เครื่องดนตรีวัฒนธรรมตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน และแอคคอเดียน ส่วนเครื่องดนตรีวัฒนธรรมตะวันออก ได้แก รำมะนาและฆ้อง ในส่วนของ บทเพลงพบว่าทำนองเพลงอยู่ในระบบเสียงแบบตะวันตก คือระบบไดอาทอนิค (Diatonic) บทเพลงส่วนหนึ่งอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ (minor scale) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่ใช้ในสำเนียงอาหรับ ความเป็นพื้นบ้านของการแสดงรองเง็งในส่วนของดนตรีผู้วิจัยพบว่าเกิดจากสำเนียงและลีลาการบรรเลง

5.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของประเทศไทย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

5.3.1 การแสดงรองเง็งซึ่งเป็นศิลปการแสดงที่ประกอบด้วยการระบำและดนตรี เป็นการแสดงที่มีความสวยงามและมีเอกลักษณ์ที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ที่มีส่วนช่วยเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างไทยพุทธกับไทยมุสลิม ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้มีความเข้าใจต่อกันมากขึ้น ปัจจุบันคณะรองเง็งได้มีจำนวน ลดน้อยเนื่องจากปัจจัยหลายประการ หน่วยงานภาครัฐและเอกนควรมีบทบาทในการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปพื้นบ้านแขนงนี้ให้คงอยู่สืบไป

Copyright by Mahidol University

5.3.2 ควรมีการจัดสัมมนาทางวิชาการ เรื่องการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ในส่วนของการแสดงรองเง็ง ควรเชิญนักวิชาการที่ได้ศึกษาเรื่องรองเง็งในบริบทที่ต่างกัน เช่น ด้านวรรณกรรม นาฏศิลป์และดนตรี มาวิจัยร่วมกันเพื่อจะทำความเข้าใจในศิลปการแสดงรองเง็งให้กว้างขวางและลึกซึ้งยิ่งขึ้น

5.3.3 แนวทางในการอนุรักษ์ฟื้นฟูและพัฒนา ส่งเสริมและเผยแพร่รองเง็งให้เป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลาย หน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมควรจัดตั้งกลุ่ม ผู้สนใจ เชิญศิลปินพื้นบ้านด้านรองเง็งมาถ่ายทอดการระบำและดนตรีให้แก่ผู้สนใจ ควรส่งเสริมให้มีการประกวดการแสดงรองเง็งในเทศกาลสำคัญของท้องถิ่น เผยแพร่ให้ชุมชนได้เกิดความรักความภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

งามพิศ สัตย์สงวน. (2535). การวิจัยทางมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์.

จุไรรัตน์ จันทร์ธำรง ยุพา คลังสุวรรณ. (2531). ประวัติทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและวัฒนธรรมโดยสังเขป. กรุงเทพ , มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชวน เพชรแก้ว. (2524). ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2538). "ยะหริ่งร่องรอยการสืบสานศิลปะรองเง็ง". วารสารเพลงดนตรี กรุงเทพฯ : วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ทักษิณคดีศึกษา. (2529). สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 1-10. กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์อัมรินทร์การพิมพ์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). หนังสือเครื่องดนตรีไทย. กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในโอกาสฉลองนมายุครบ 80 ปี. ม.ป.ท.

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์. (2533). รวมเรื่องเมืองสตูลครบรอบ 150 ปี. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มิตรสยาม.

ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2520). "รองเง็ง" เอกลักษณ์ปักต์ใต้ยะลา. ยะลาการพิมพ์.

ไพบูลย์ ดวงจันทร์. (2527). ดนตรี กีฬา และการละเล่นของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา.

รสริน สุทองหล่อ. (2533). ชัมเปง : การแสดงพื้นเมืองภาคใต้. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม : วิทยาลัยครูยะลา.

สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 1 โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล กรุงเทพฯ : Dr Sax.

สุกัญญา สุจฉายา. (2525) เพลงปฏิพากย์บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). "สภาวะดนตรีทางภาคใต้ของไทย". ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 21 หน้า 114-119. ประพนธ์ เรืองณรงค์ บรรณาธิการ, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2534). วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Copyright by Mahidol University

สุภา วัชรสุขุม. (2530). รองเง็งนาฏศิลป์ภาคใต้. กรุงเทพฯ : บริษัทลิฟวิ่ง จำกัด.

สถาพร ศรีสัจจัง. (2539). สารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยง. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

สุริยงค์ อัยรักษ์. (2538). สีสันของเครื่องดนตรี. สงขลา : สถาบันราชภัฏสงขลา.

เสาวลักษณ์ เสียงประสิทธิ์. (2535). วัฒนธรรมที่ปรากฏในบทเพลงรองเง็ง. สงขลา : มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2525). วัฒนธรรมพื้นบ้านแนวปฏิบัติในภาคใต้. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา สงขลา.

อุดม หนุทอง. (2531). ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

Mohd Anis Mdnor. (1993). Folk dance of the malaya world. New York.

Tan Sooi Beng. (1992). A Social and stylistic History of poplar malaya Oprea, New York.

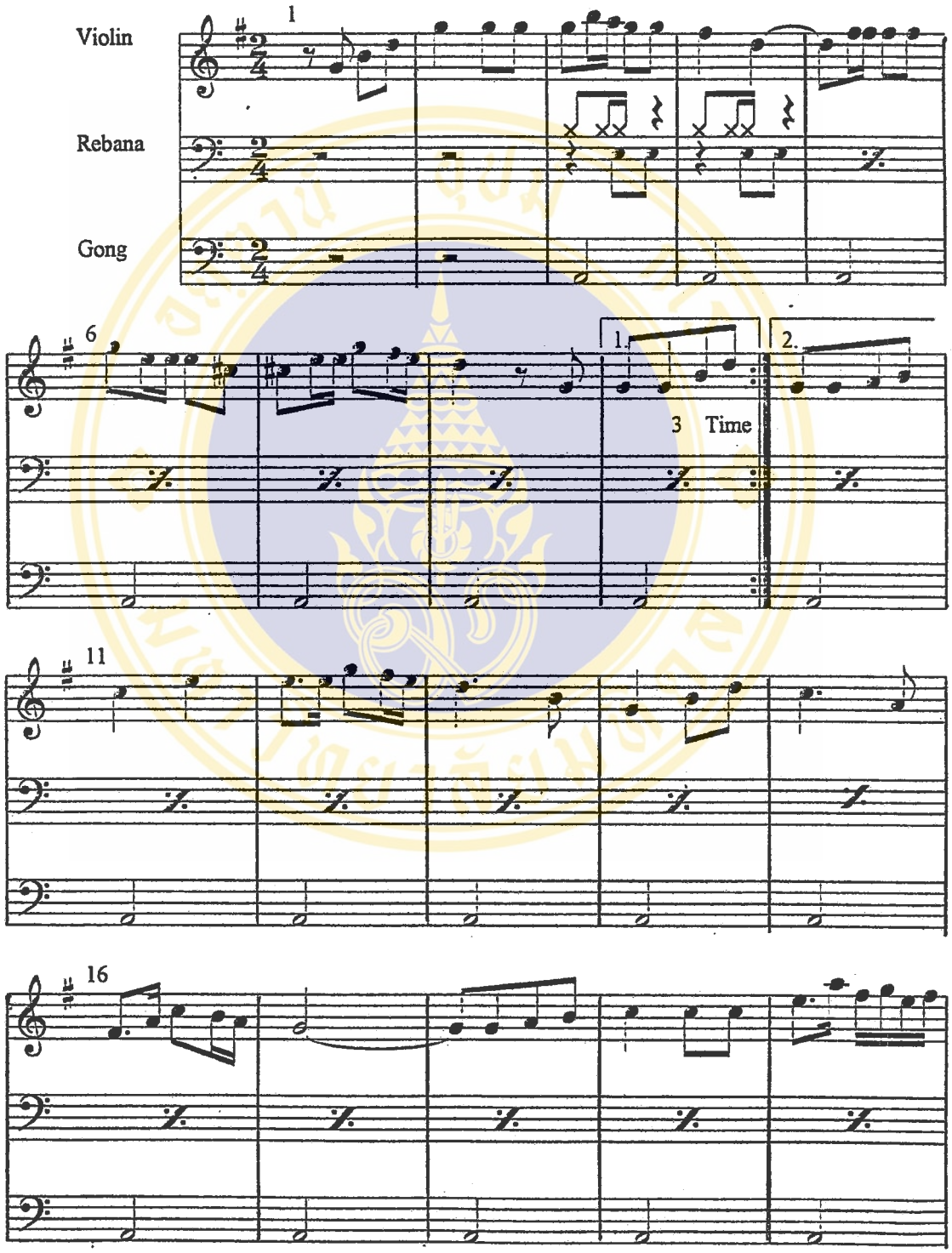
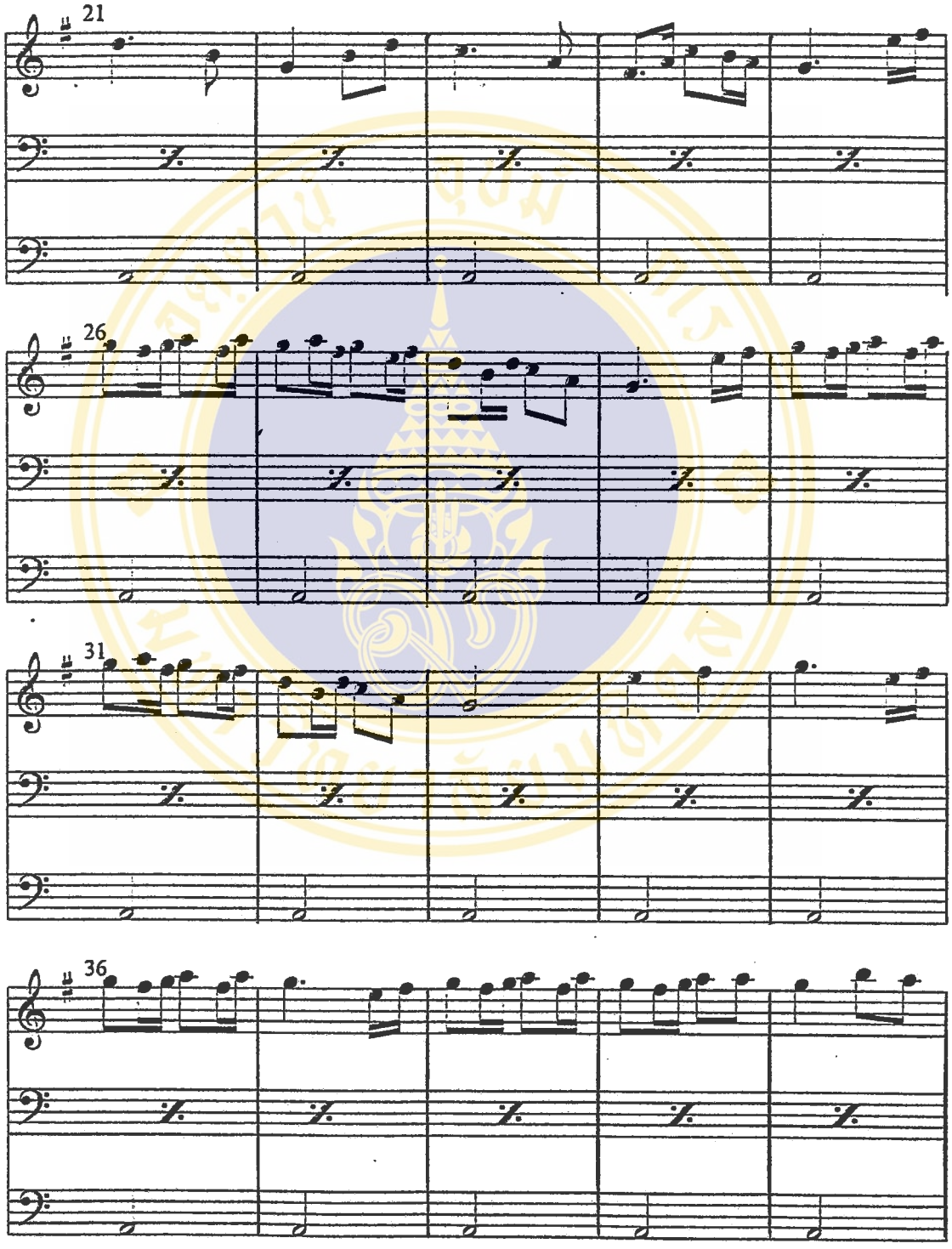
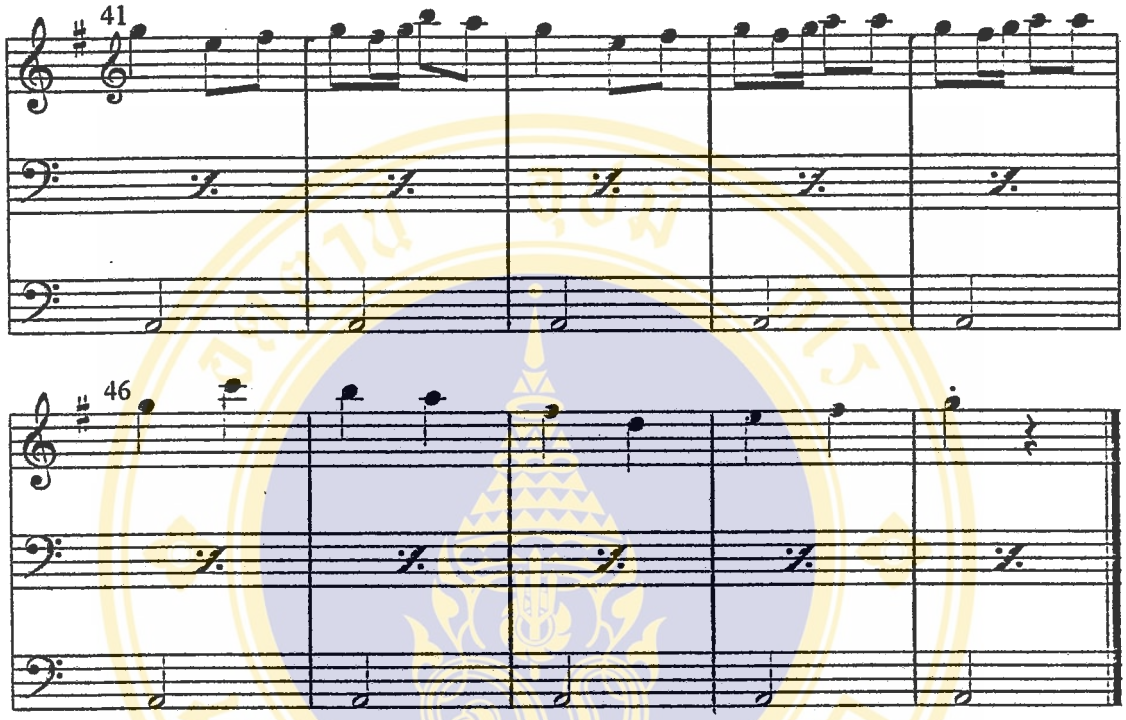
Copyright by Mahidol University

สัมภาษณ์บุคคล

ขาเดย์ แวเด็ง	สัมภาษณ์ 17 กันยายน 2537
เย็น สาหมีด	สัมภาษณ์ 25 ตุลาคม 2537
สนอง หวังชัย	สัมภาษณ์ 20 สิงหาคม 2538
สถาพร ศรีสัจจัง	สัมภาษณ์ 18 กันยายน 2538
หอด โสสามารถ	สัมภาษณ์ 25 ตุลาคม 2537
หมัดเส็น เจ๊ะสา	สัมภาษณ์ 25 ตุลาคม 2537

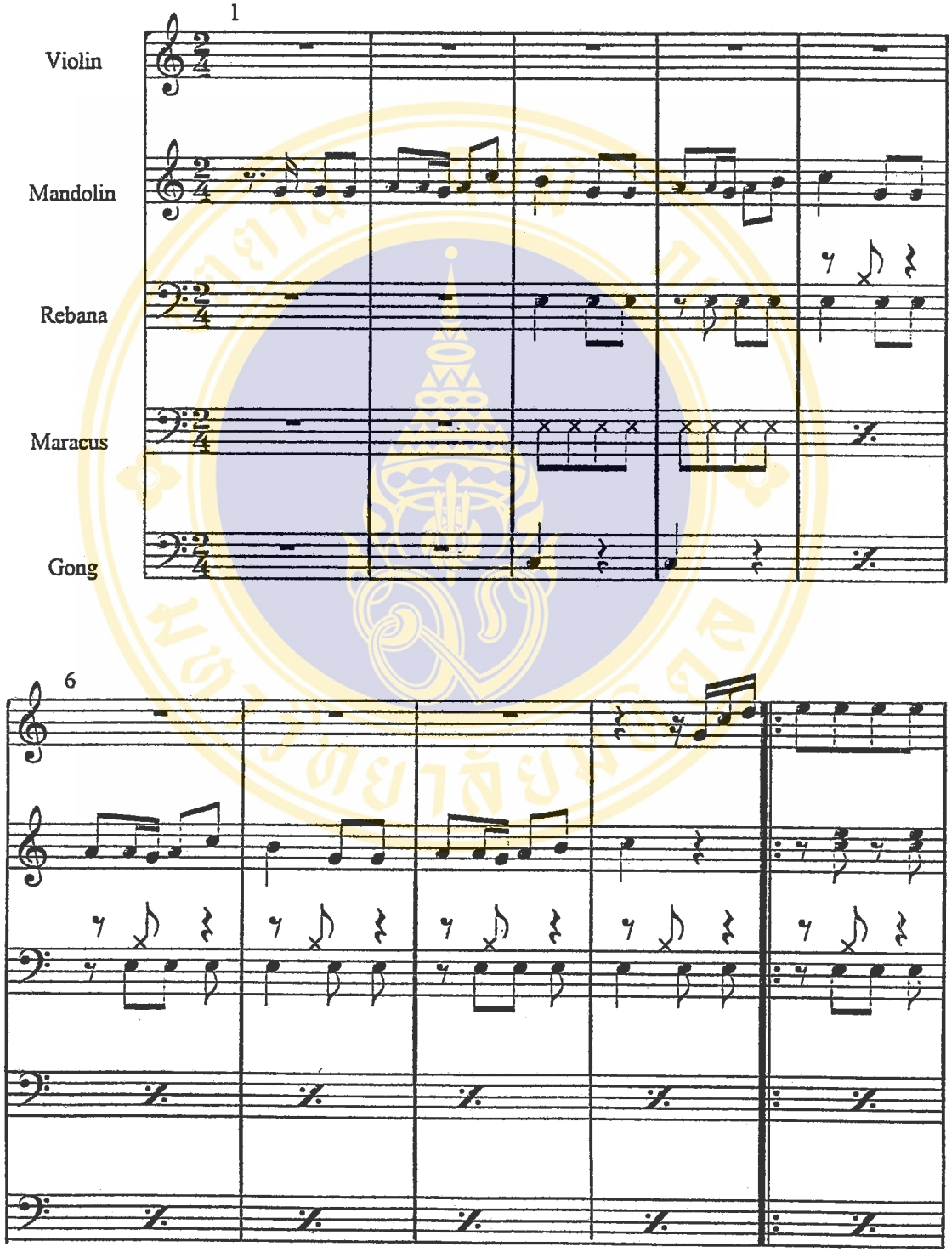
Copyright by Mahidol University

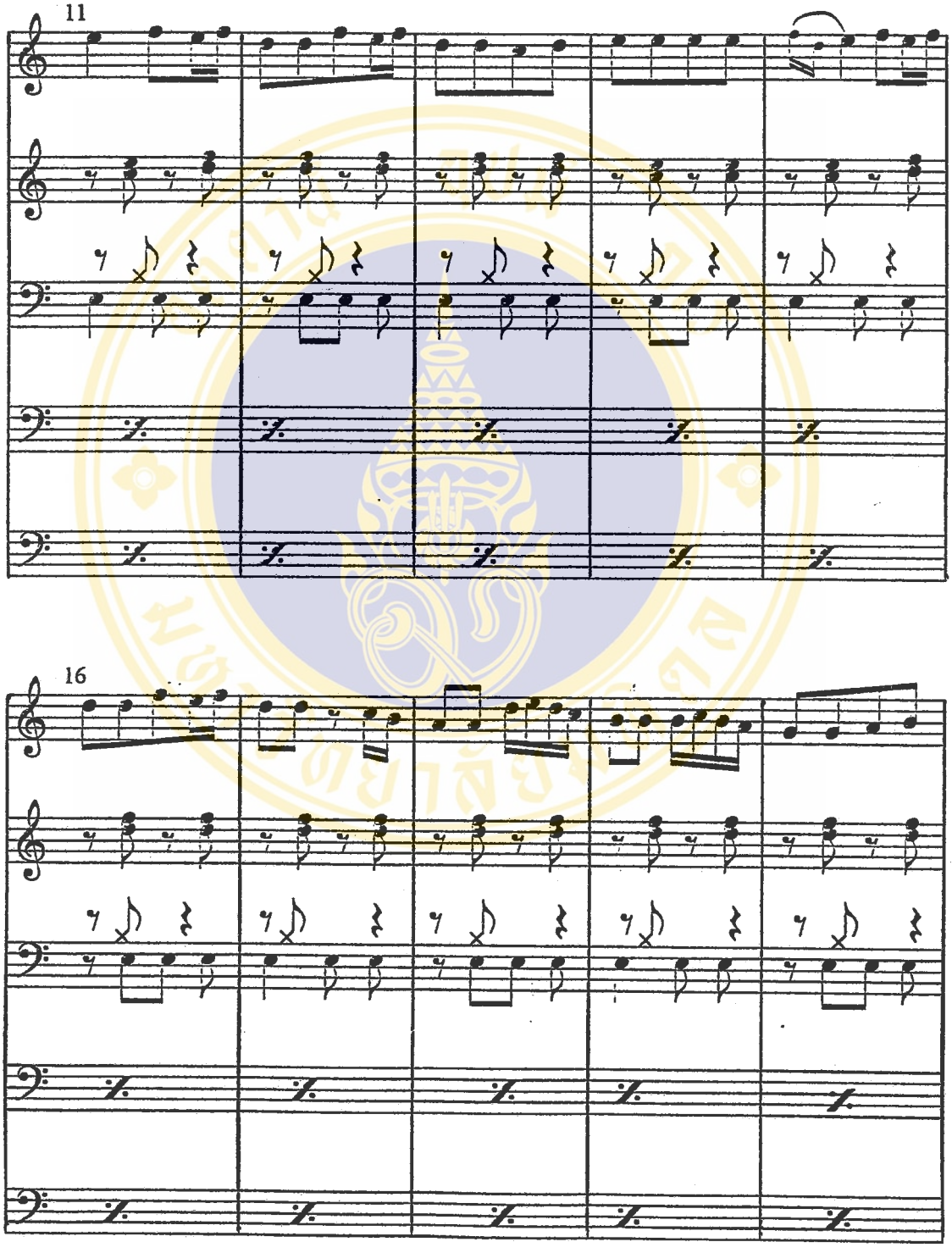
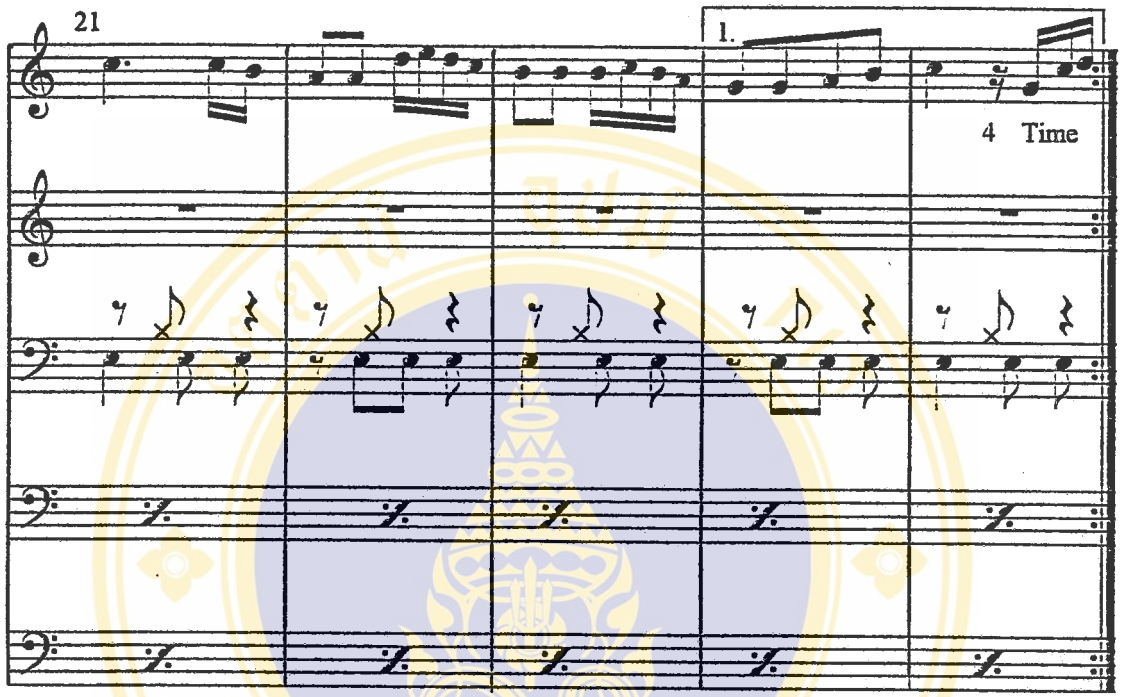
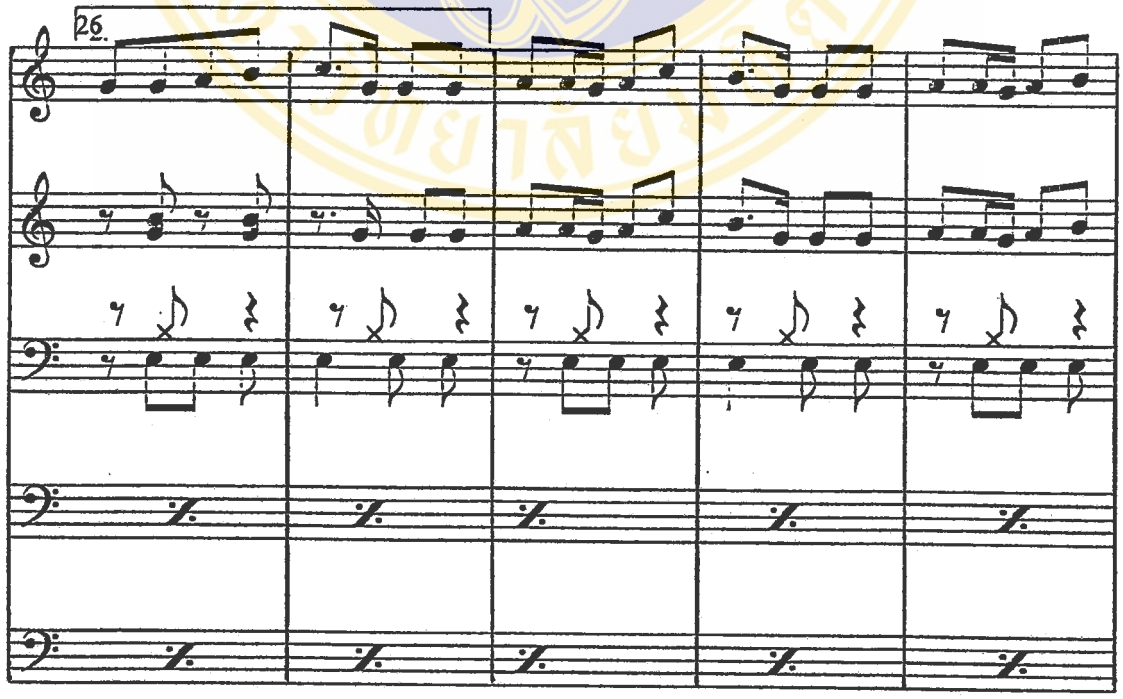
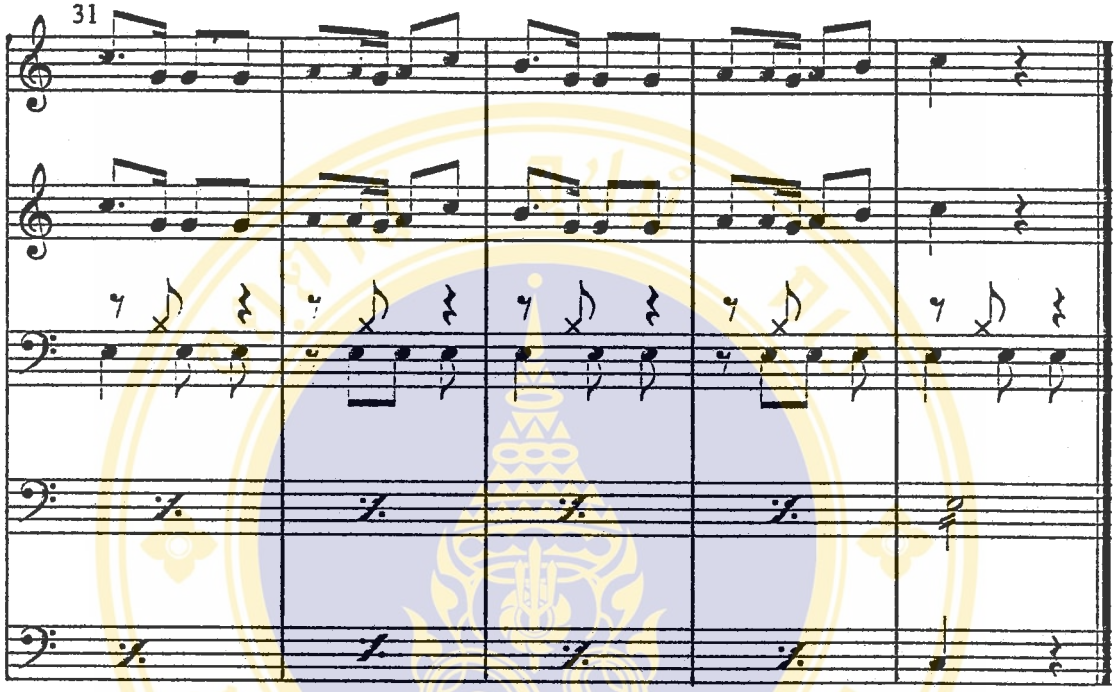
ลากูดูวอ

จังหวะรองเง็ง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

อาเนาะดีดี้

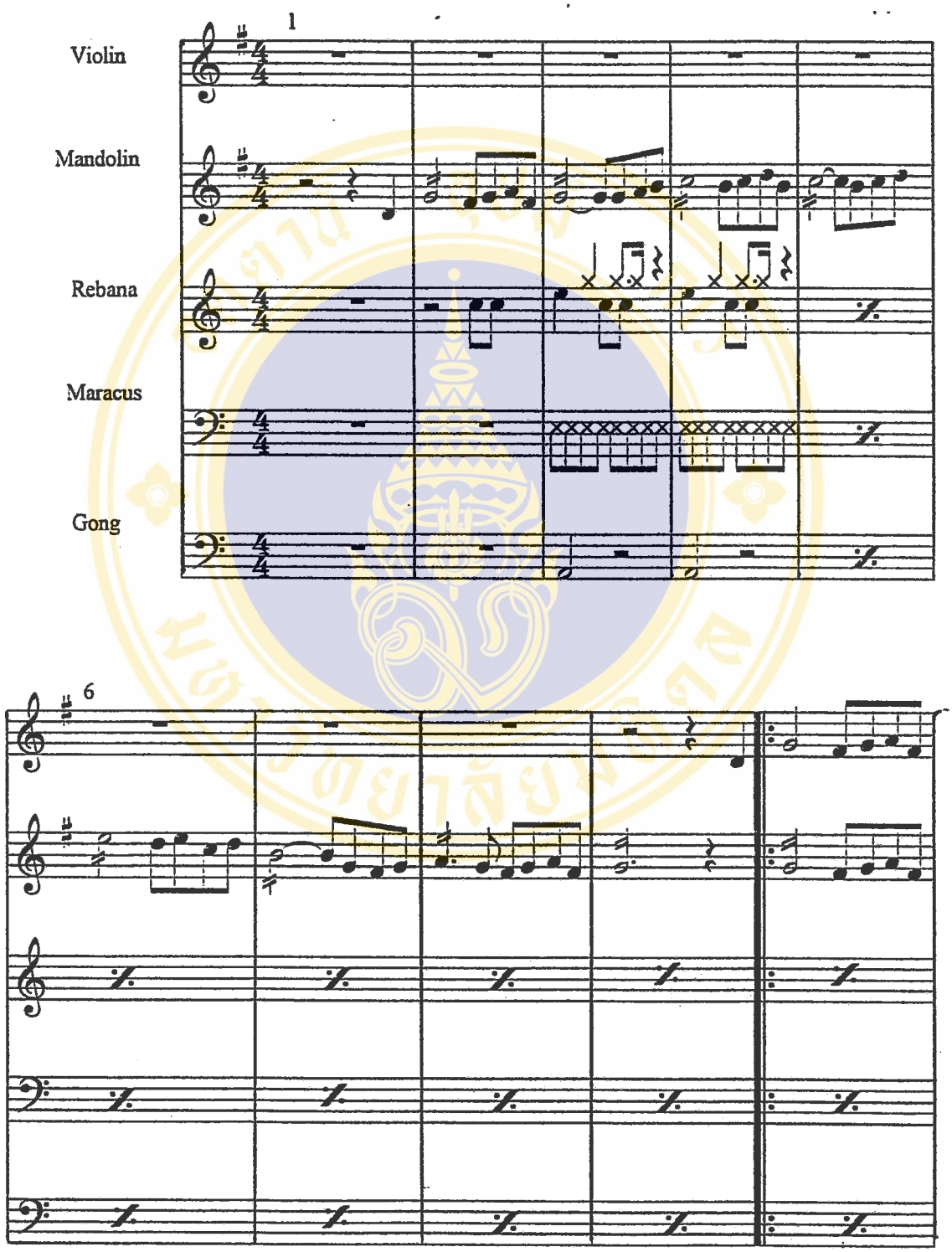
จังหวะอินัง



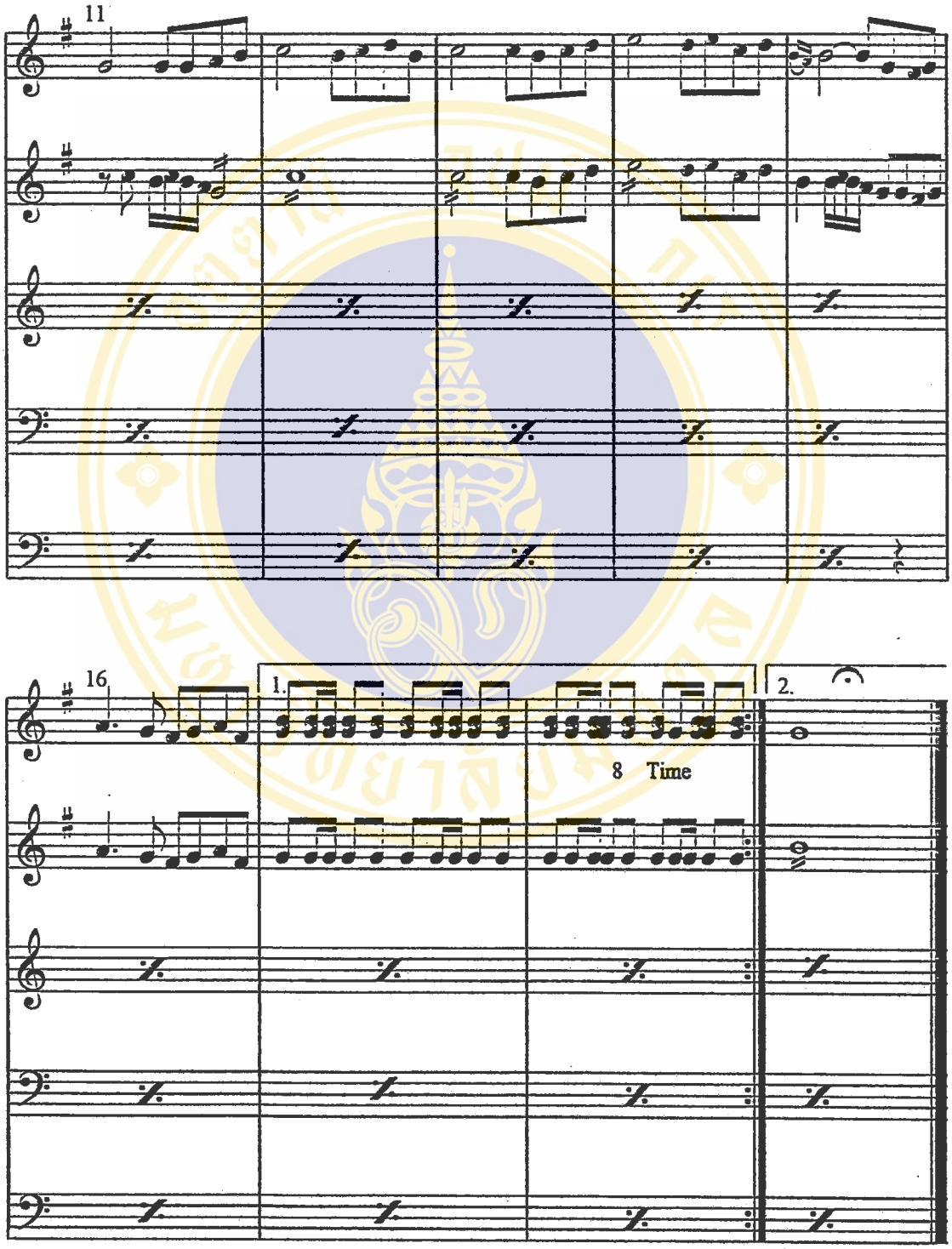
Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

เลนัง

จังหวะอินัง



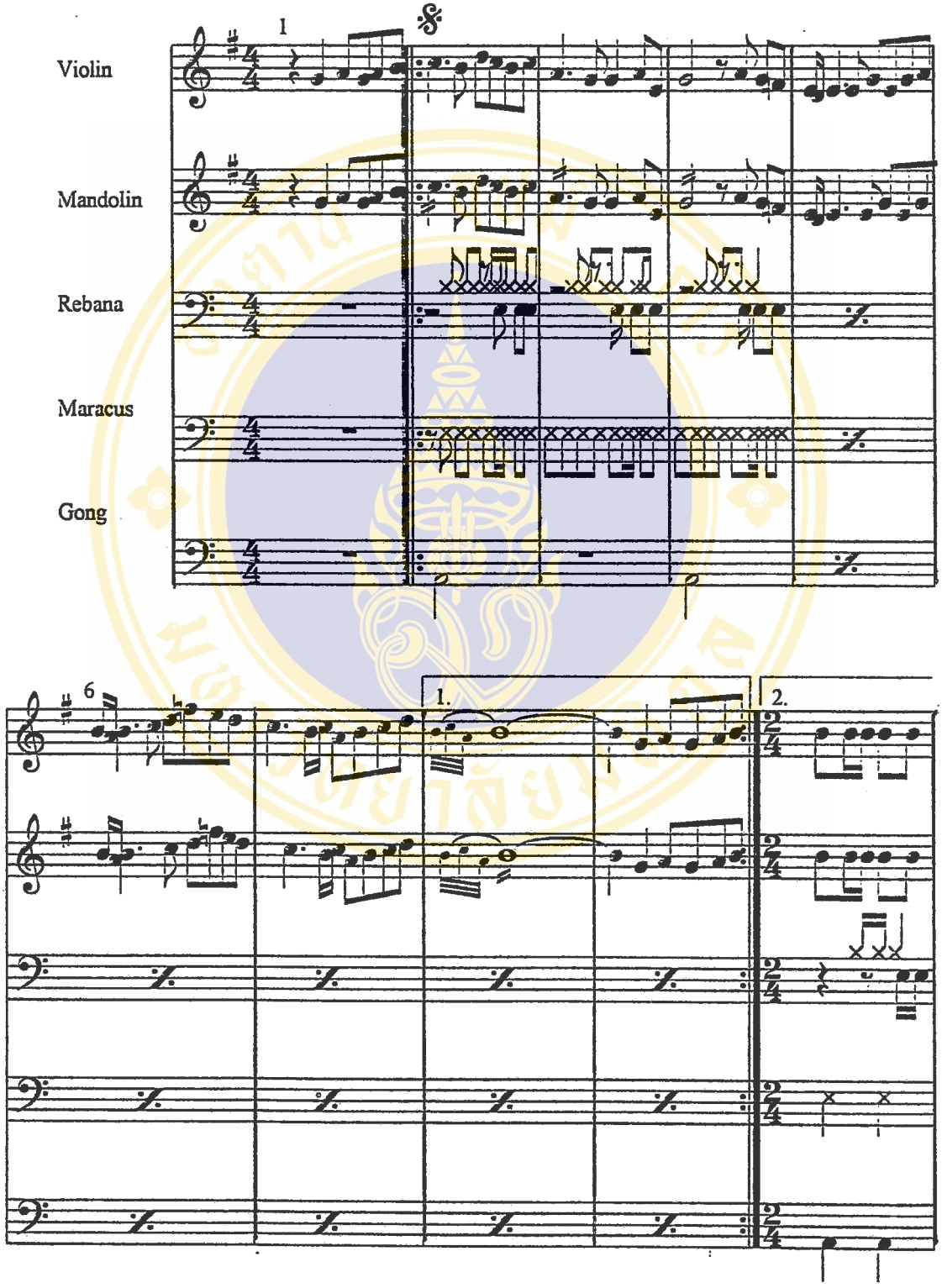
Copyright by Mahidol University



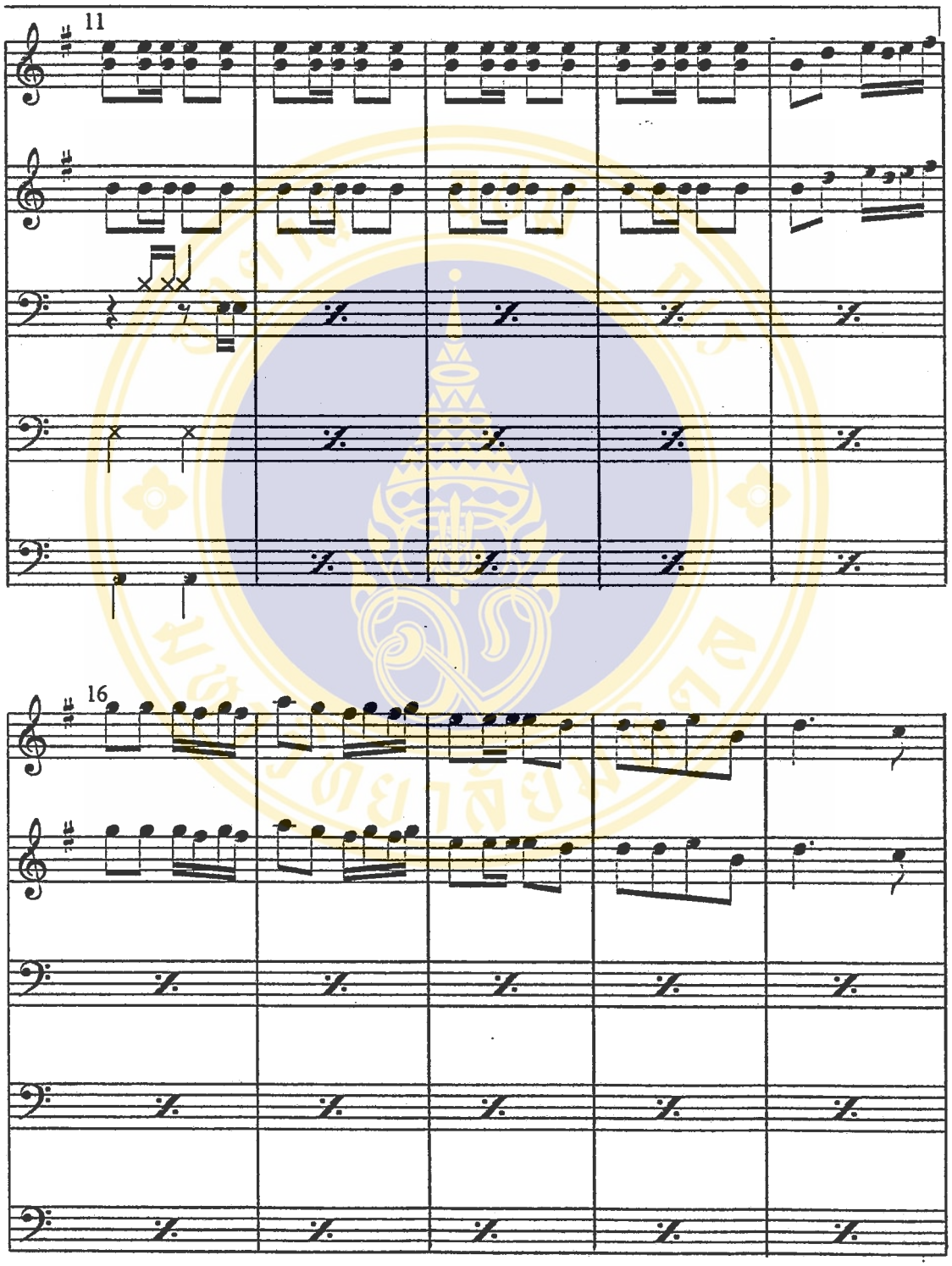
Copyright by Mahidol University

จินตาซายัง

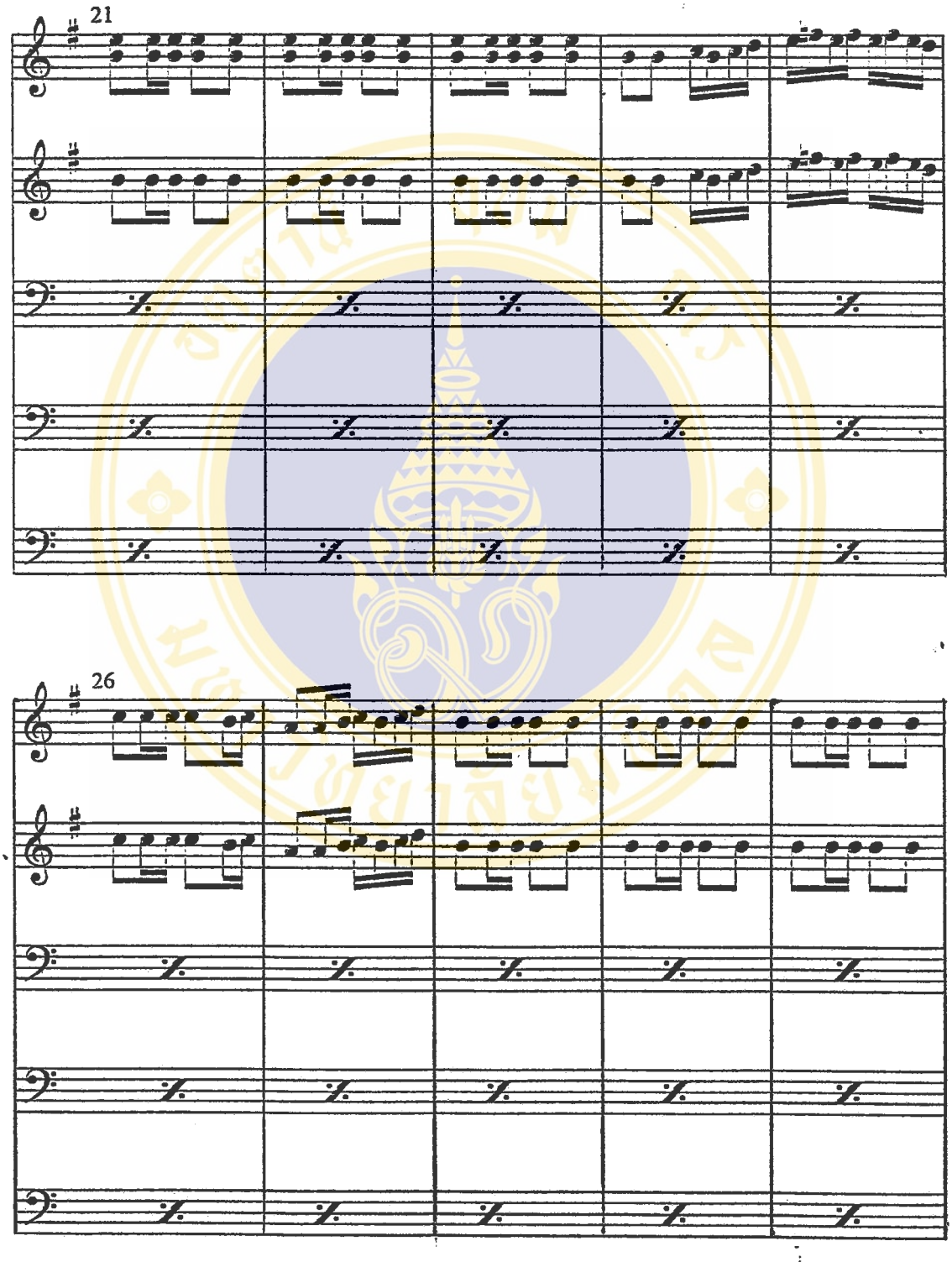
จังหวะอินัง



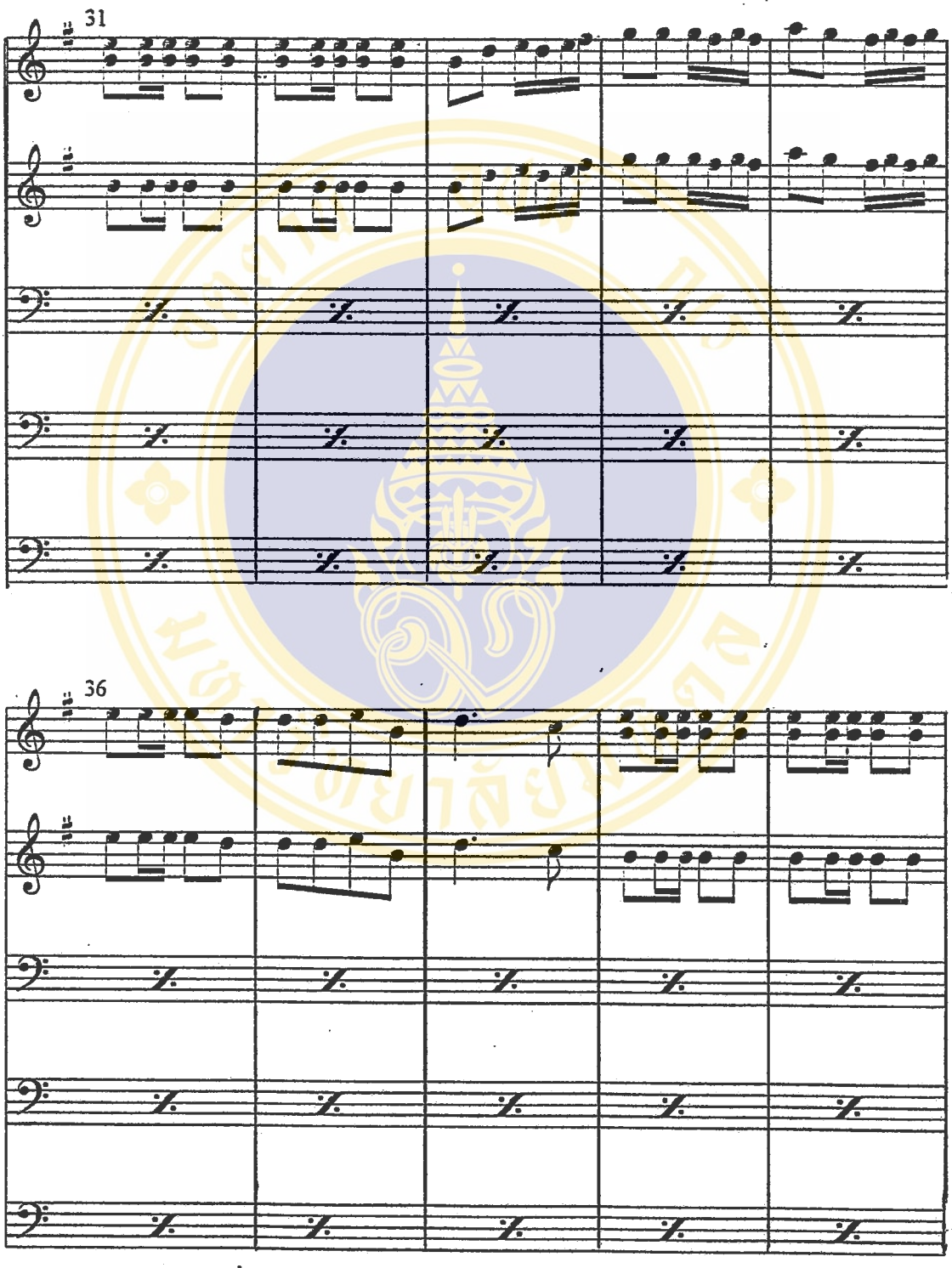
Copyright by Mahidol University



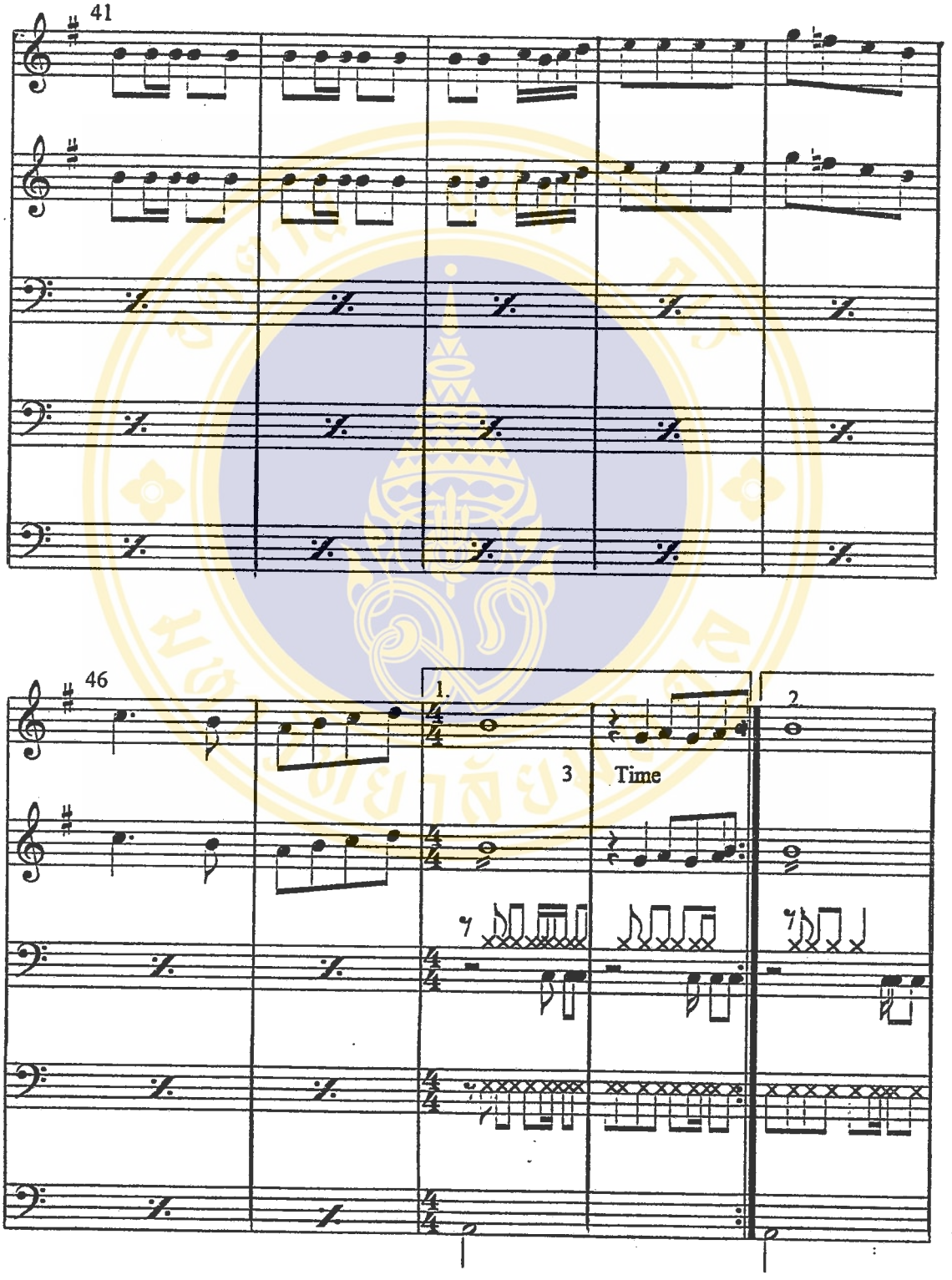
Copyright by Mahidol University



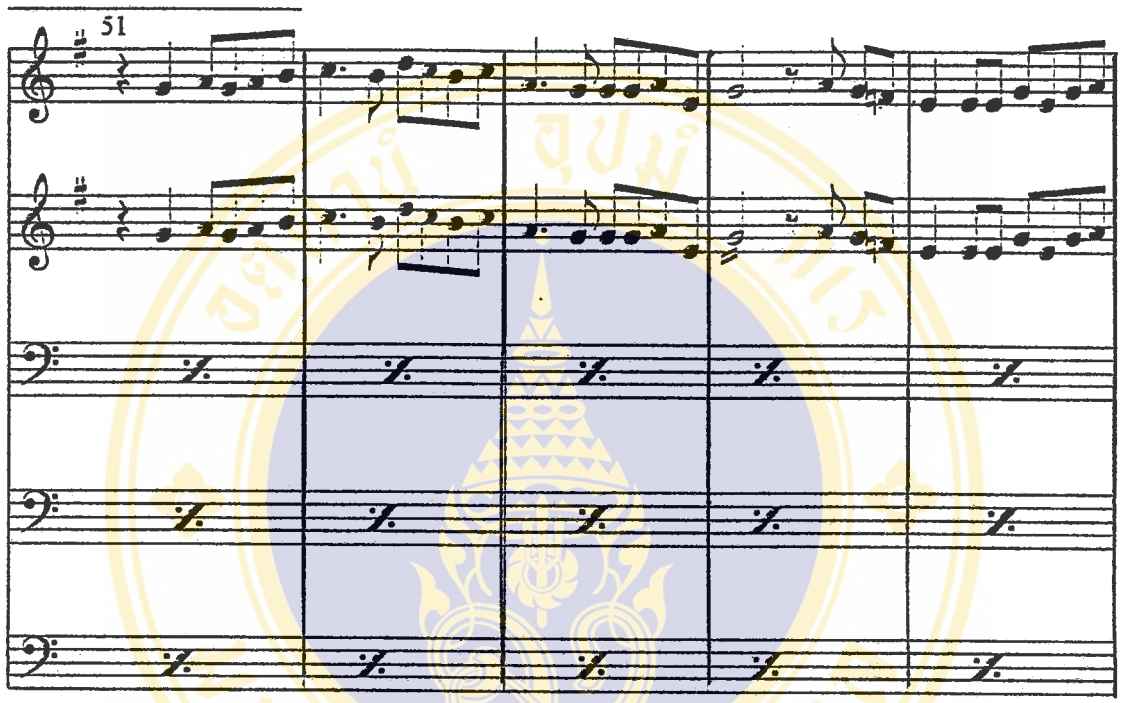
Copyright by Mahidol University

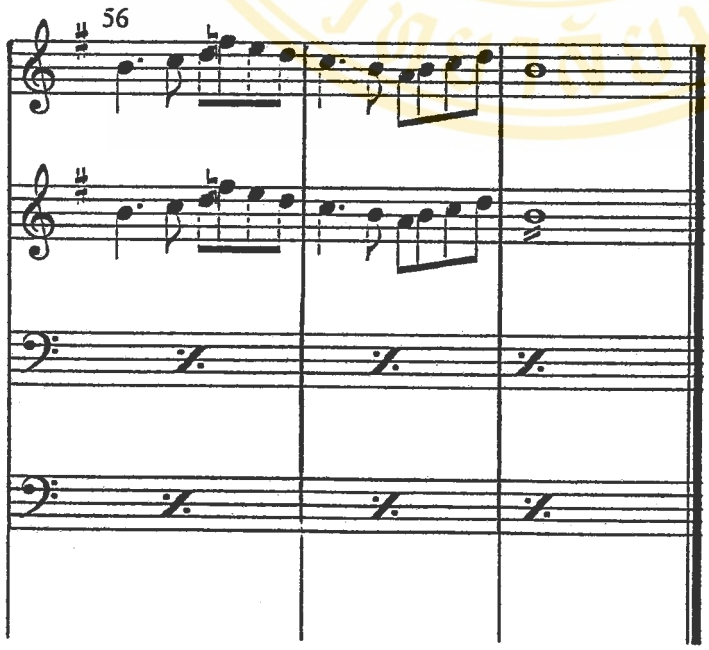


Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

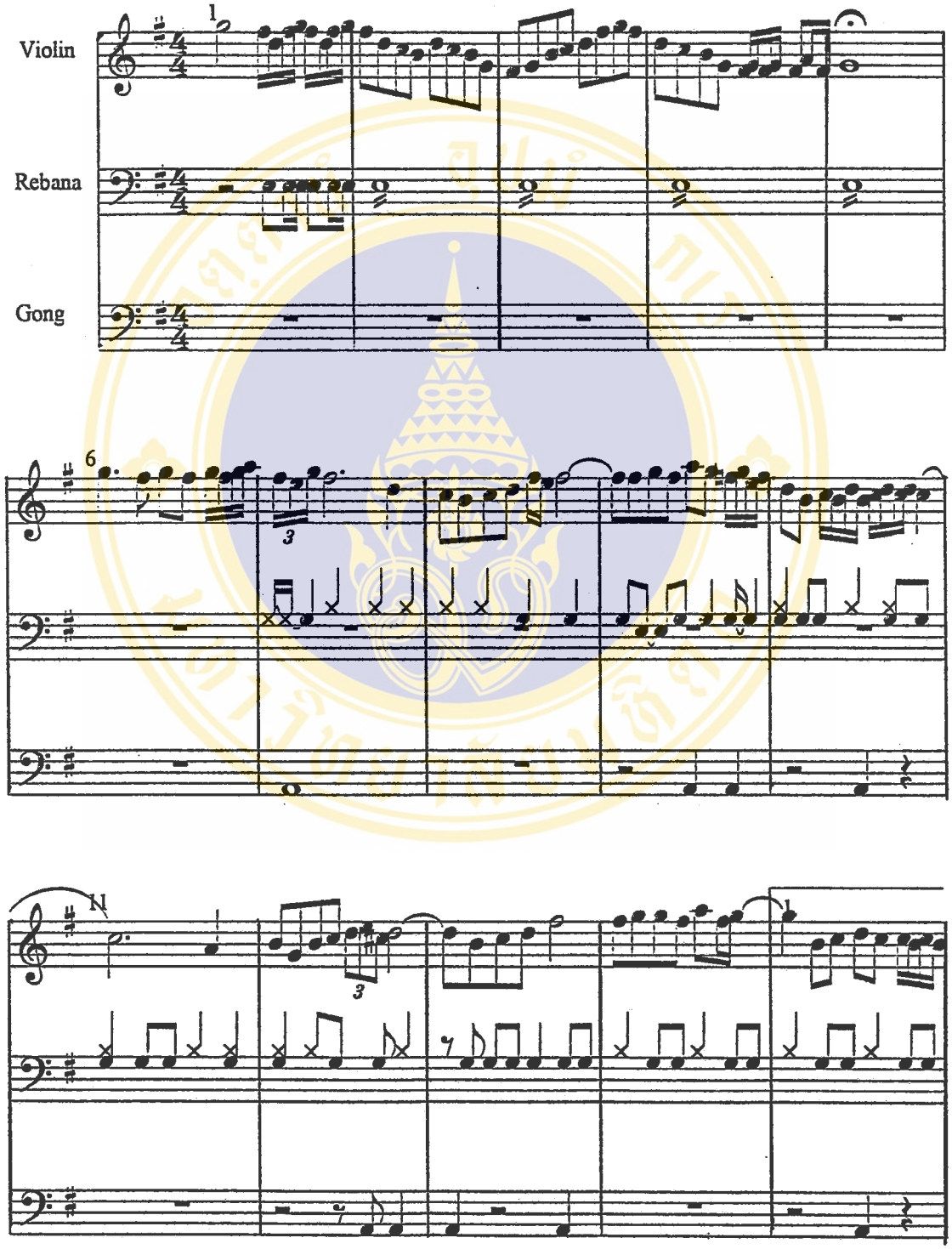




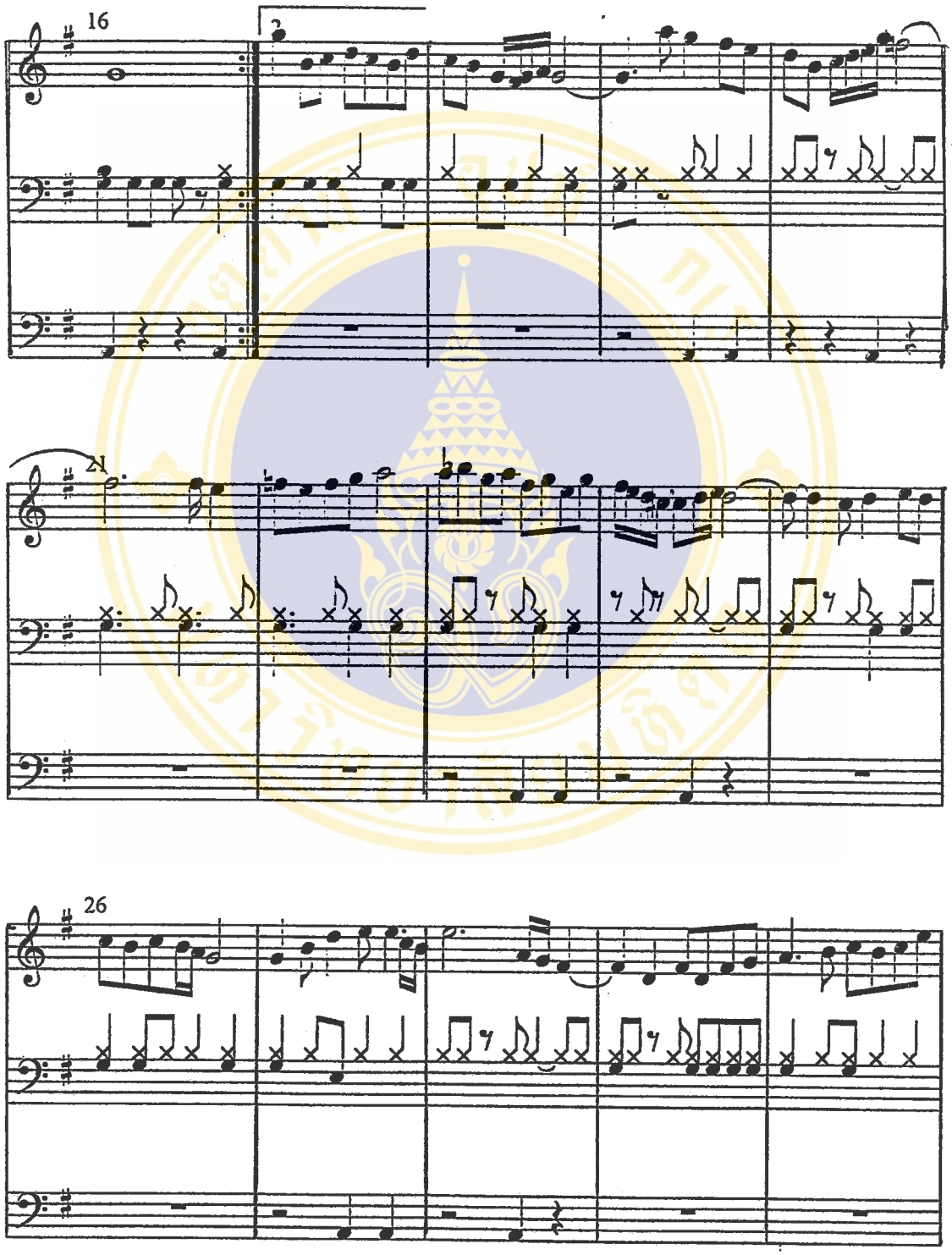
Copyright by Mahidol University

ซีตีปายง

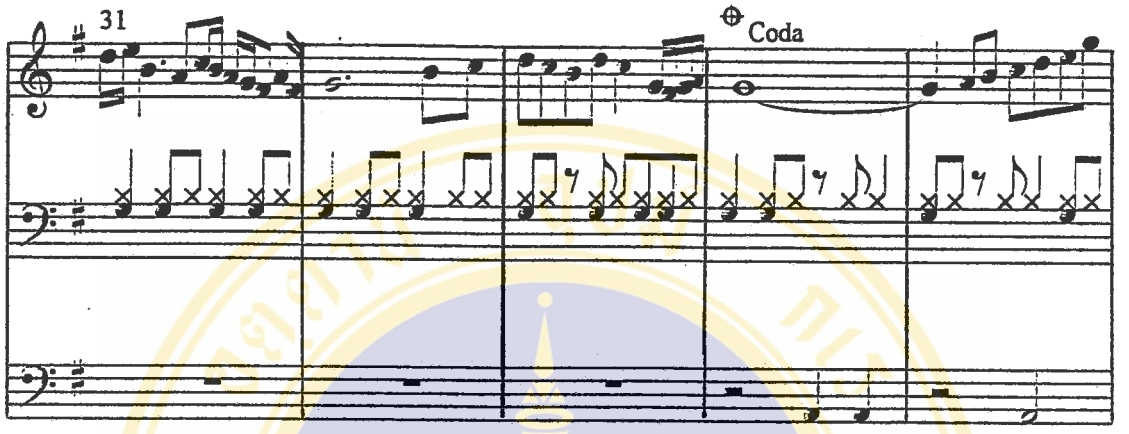
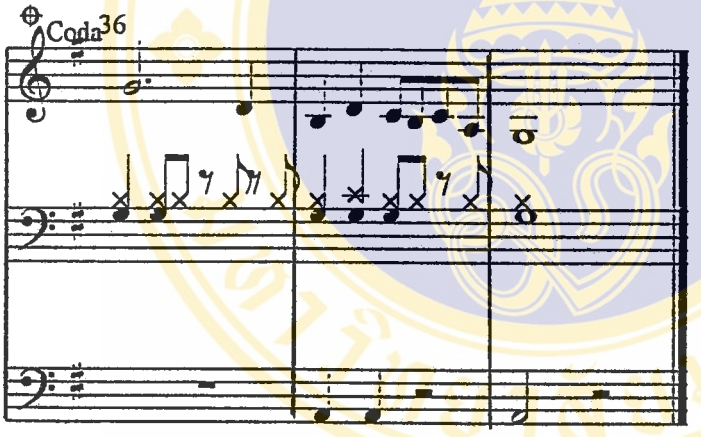
จังหวะอัสลี



Copyright by Mahidol University

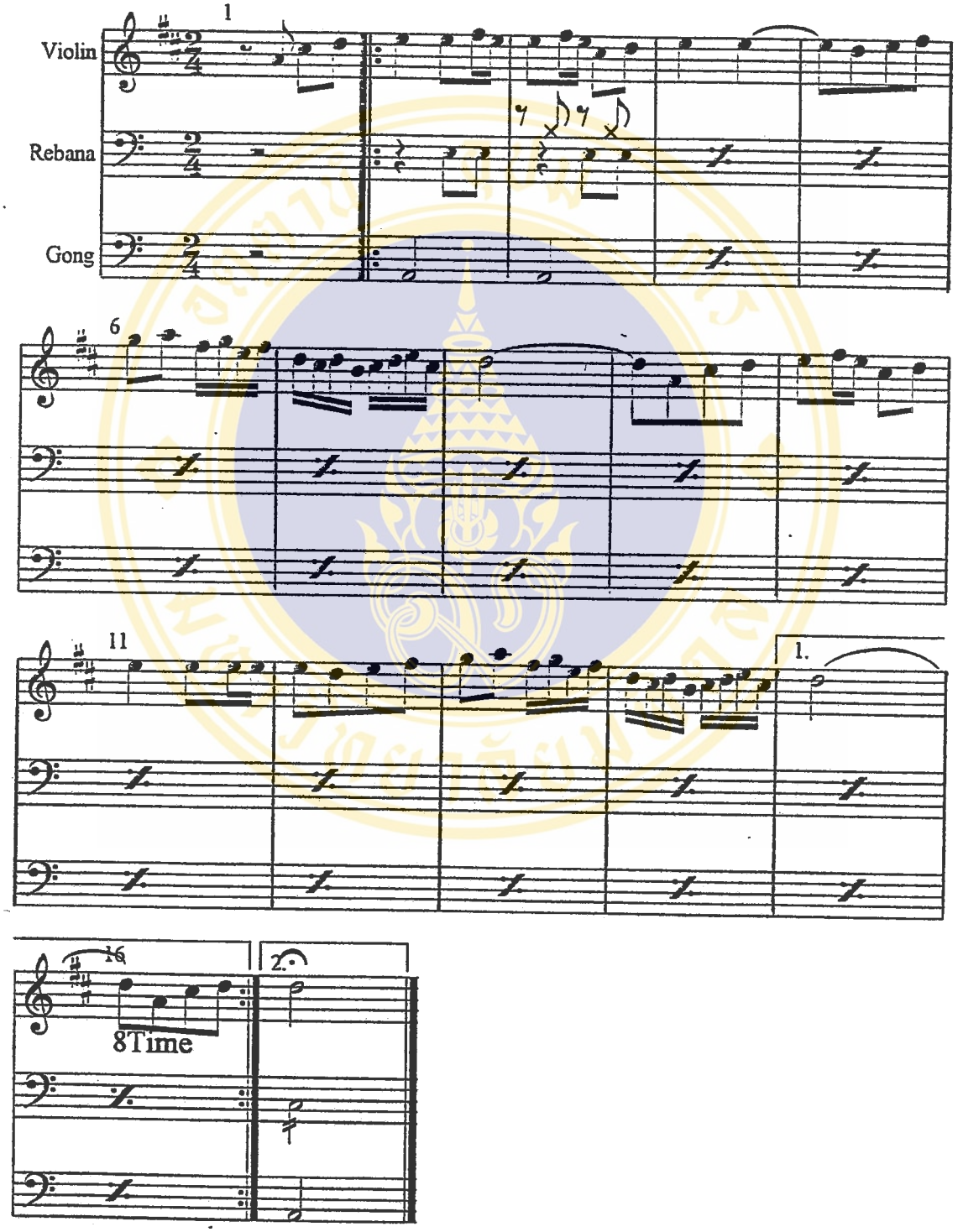


Copyright by Mahidol University

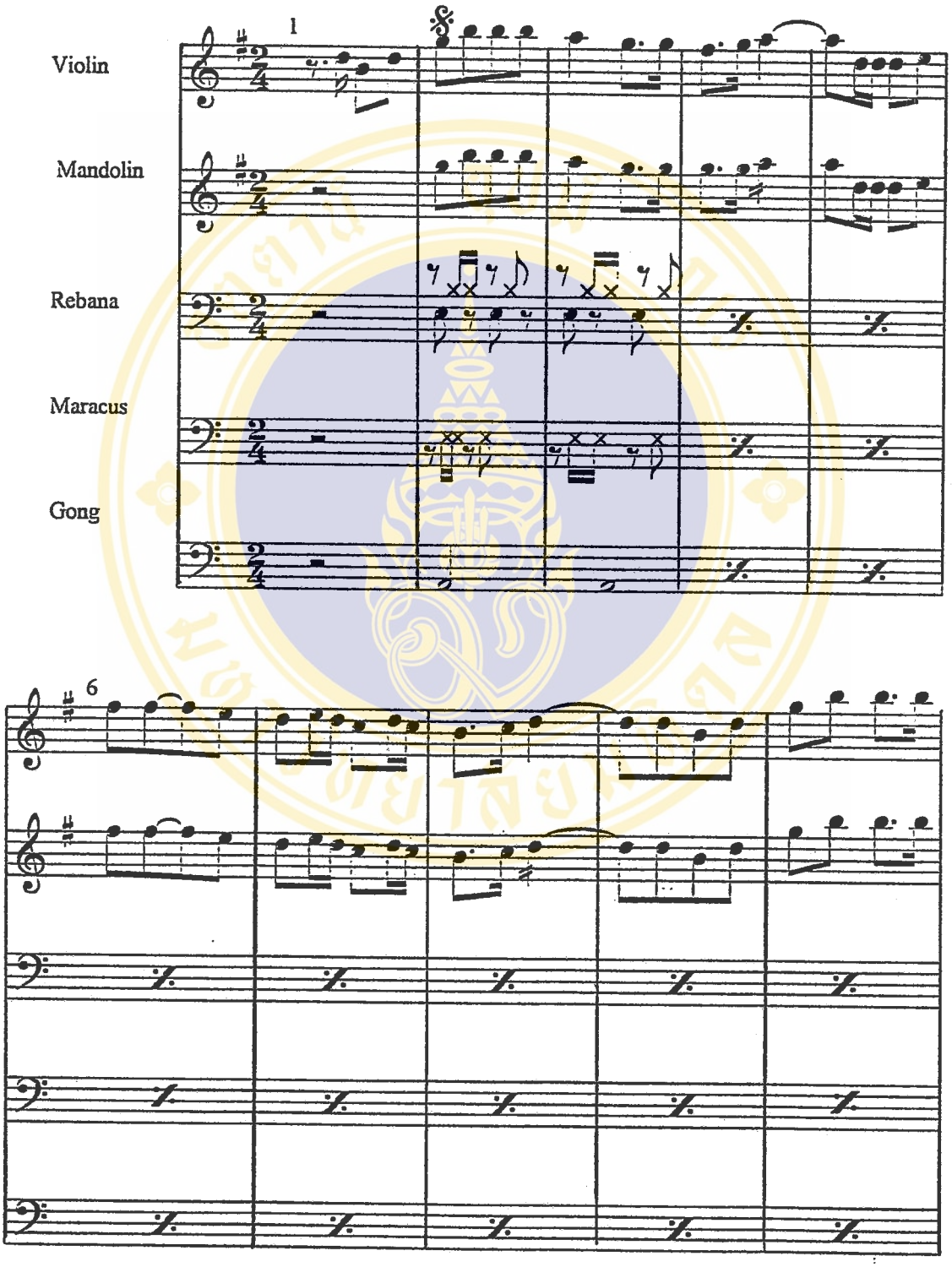


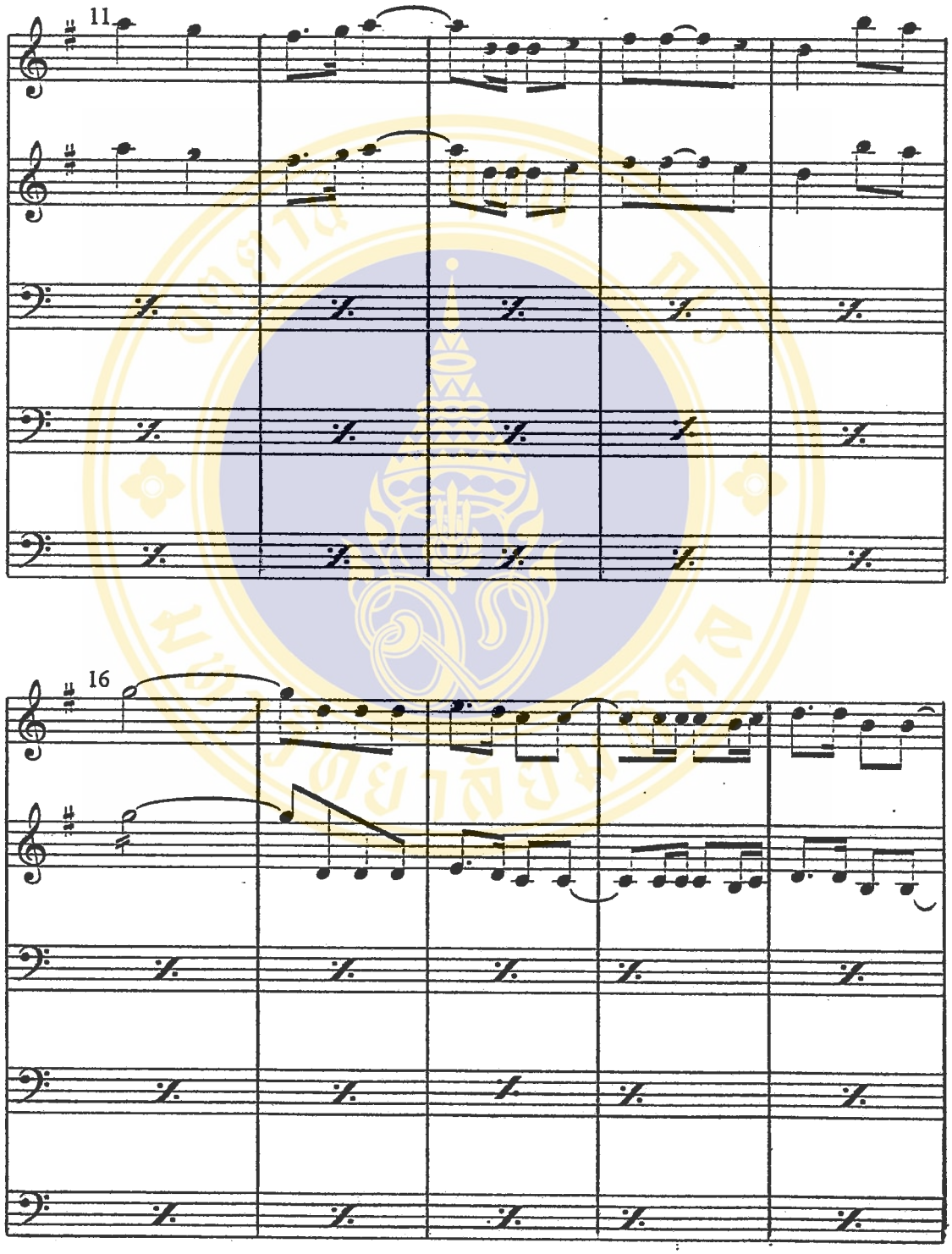
Copyright by Mahidol University

ยางโงง

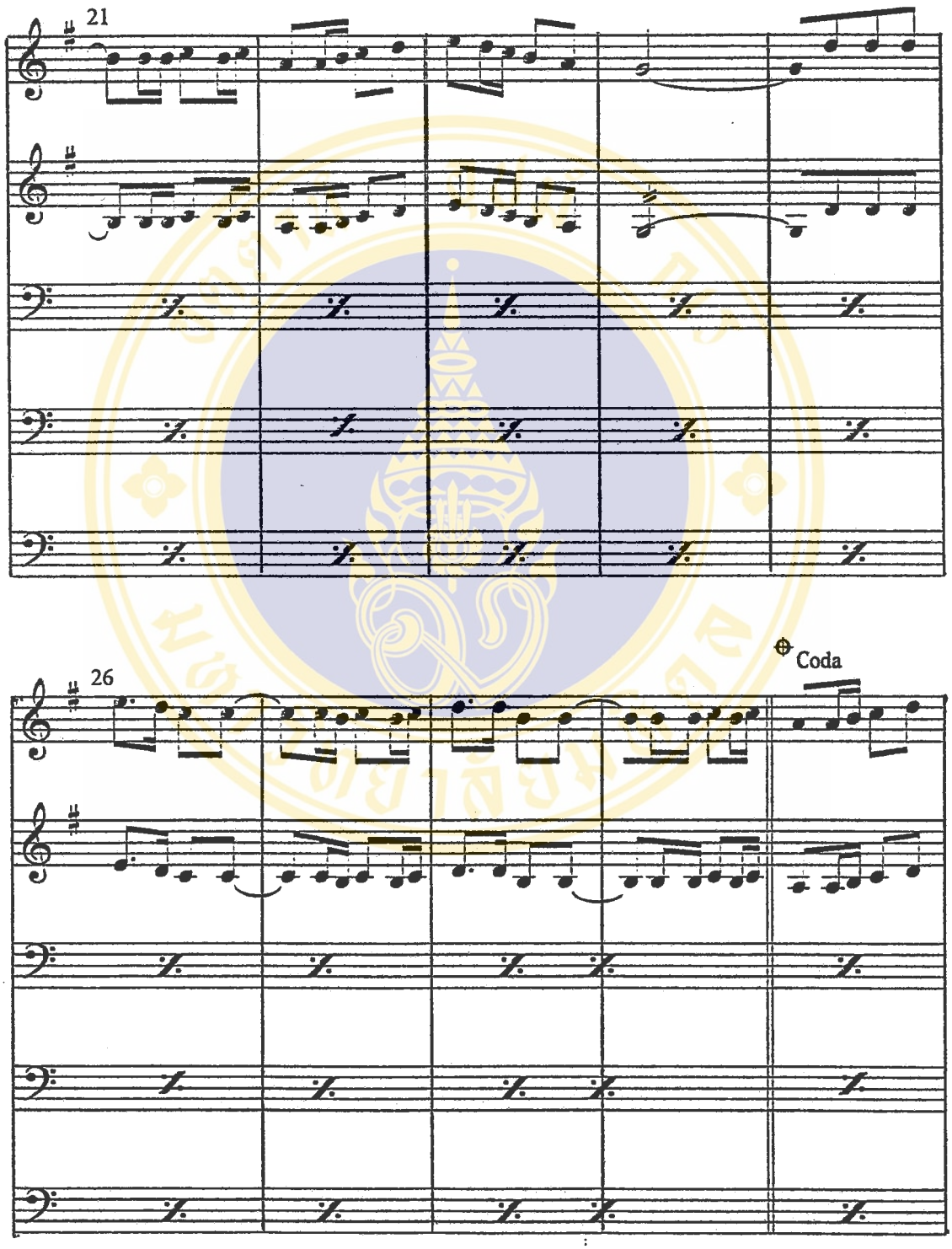
จังหวะยางโงง

Copyright by Mahidol University

ปูโจ๊ะปีซัง

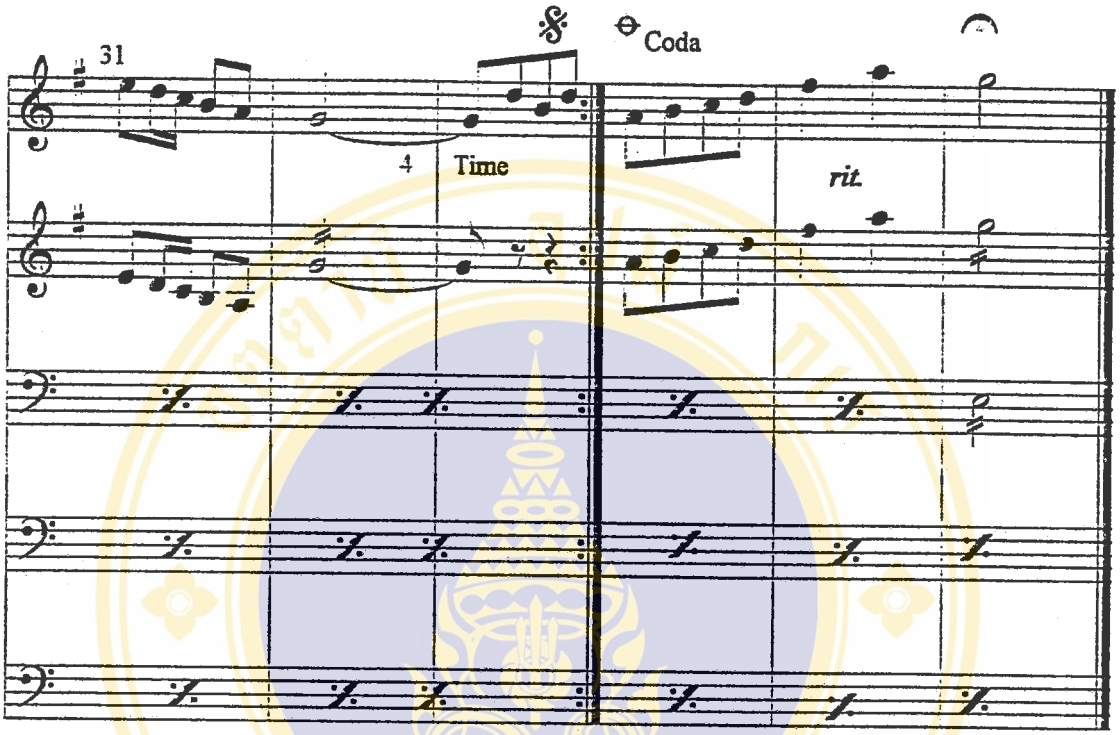
จังหวะโยเก็ต

Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

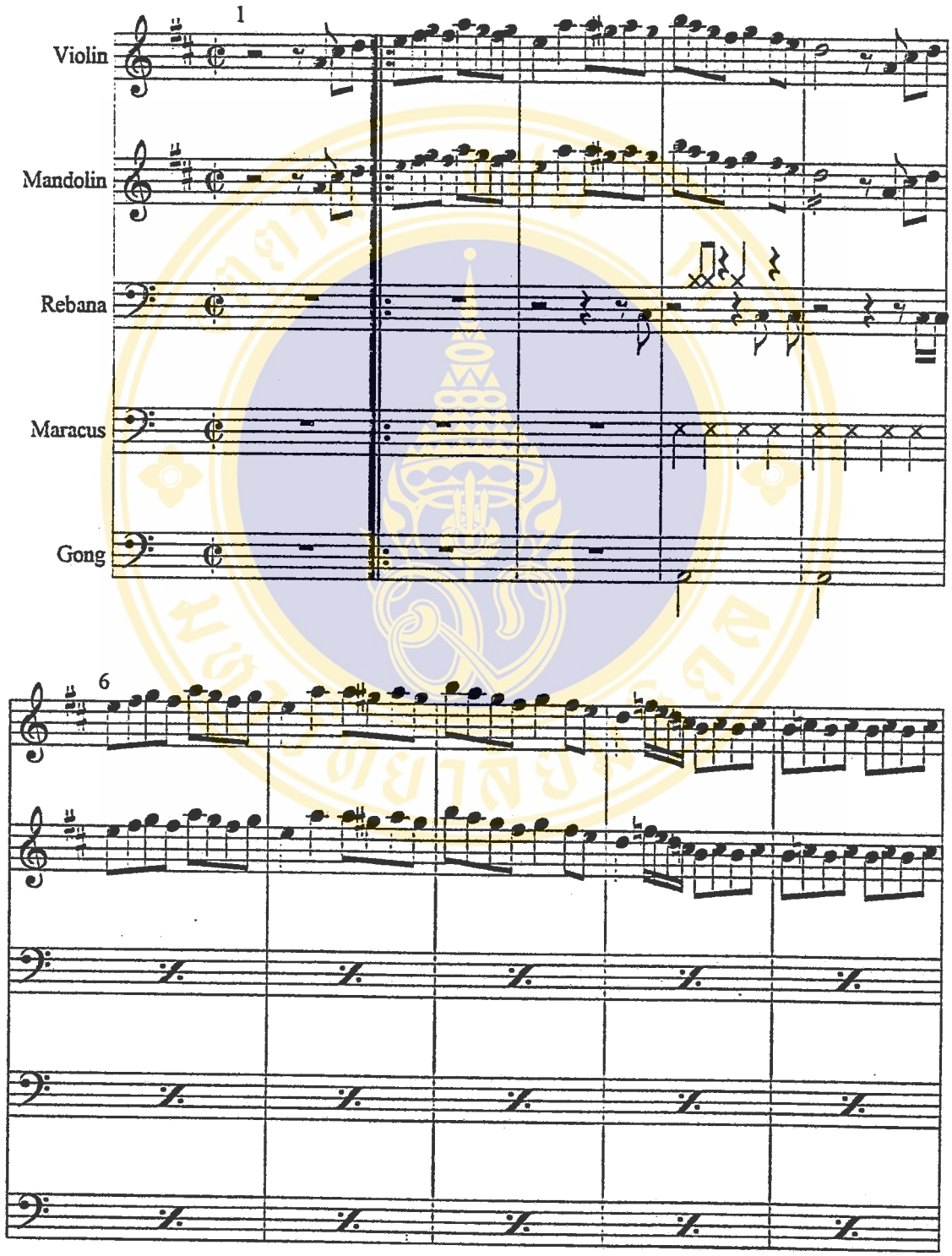
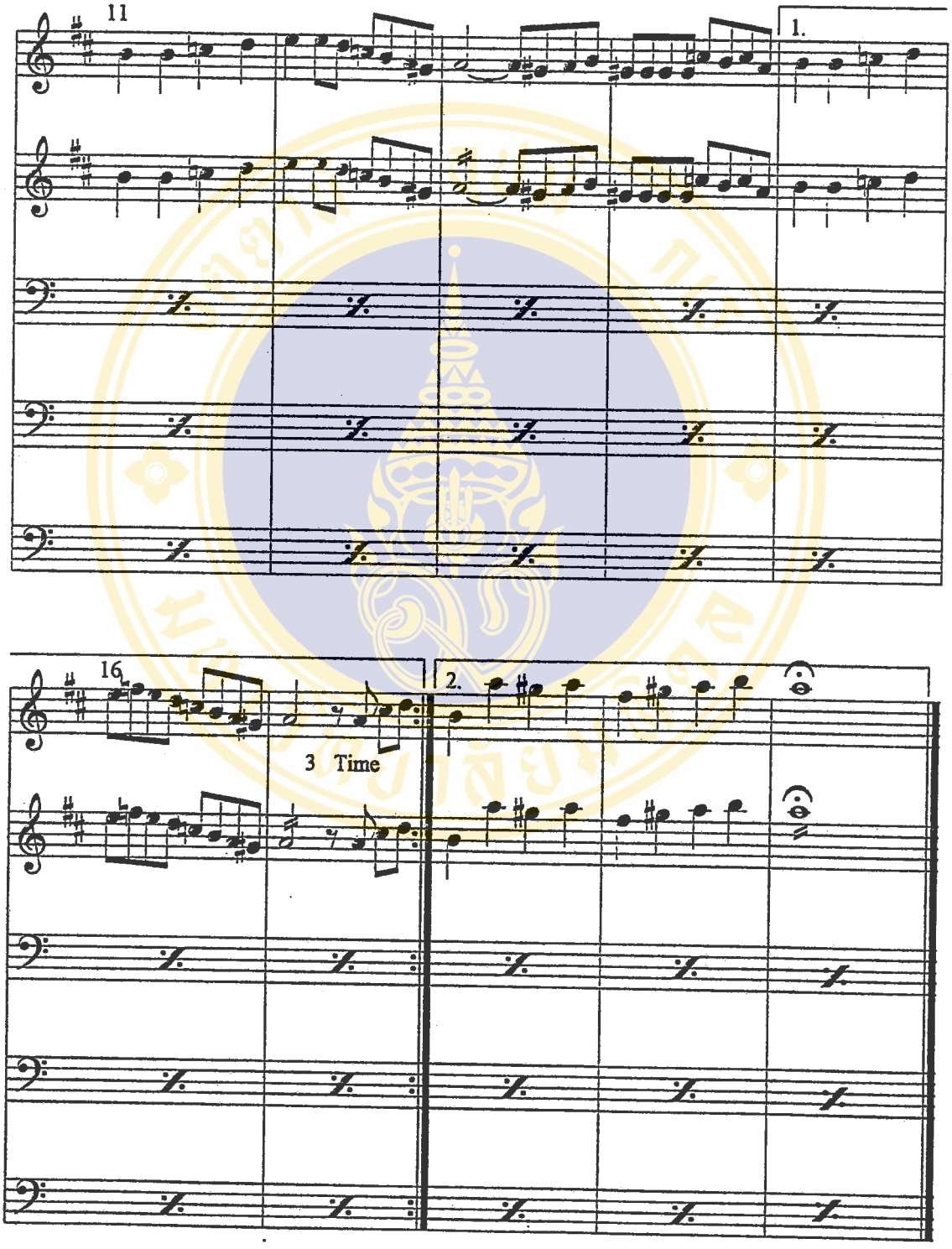


Copyright by Mahidol University

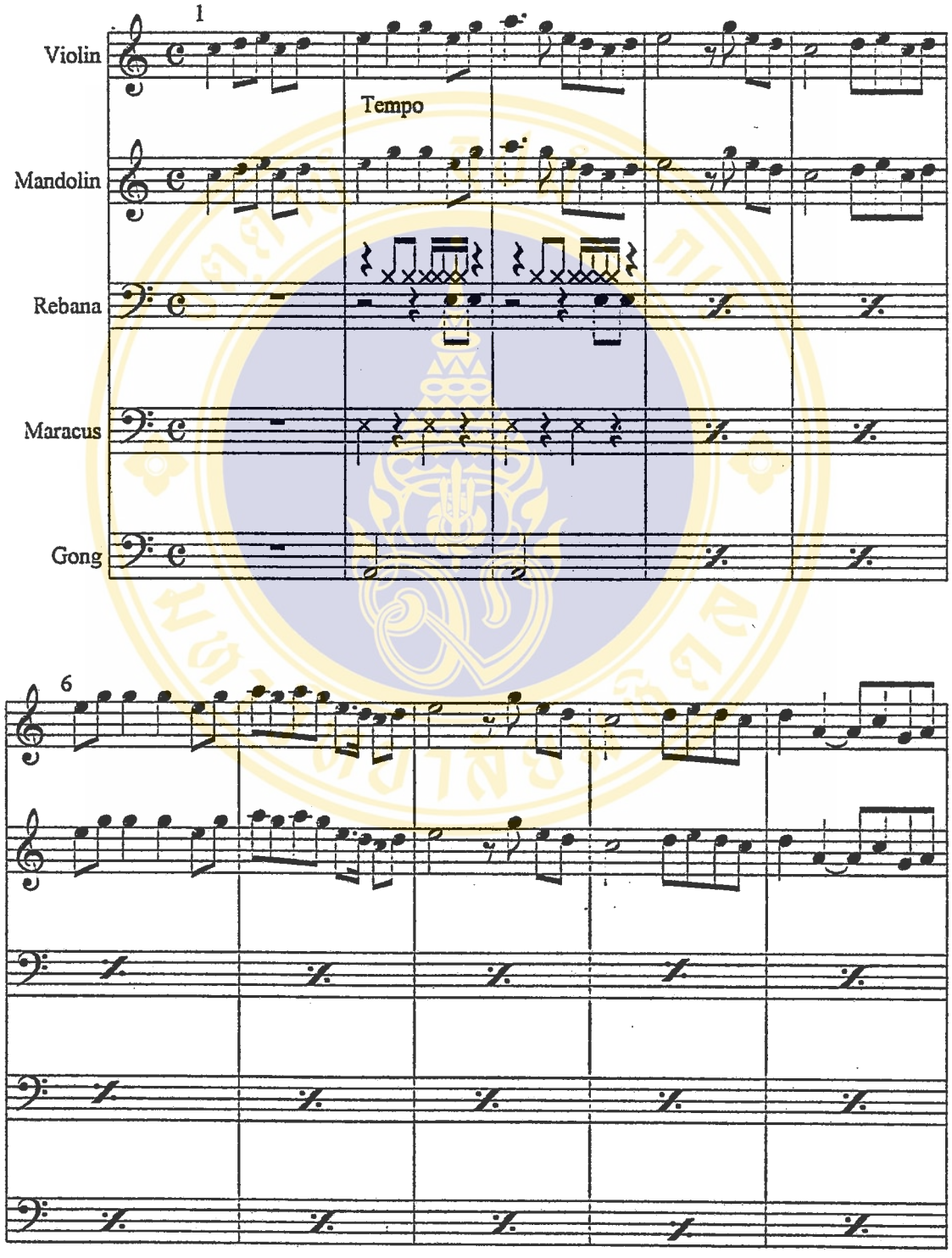


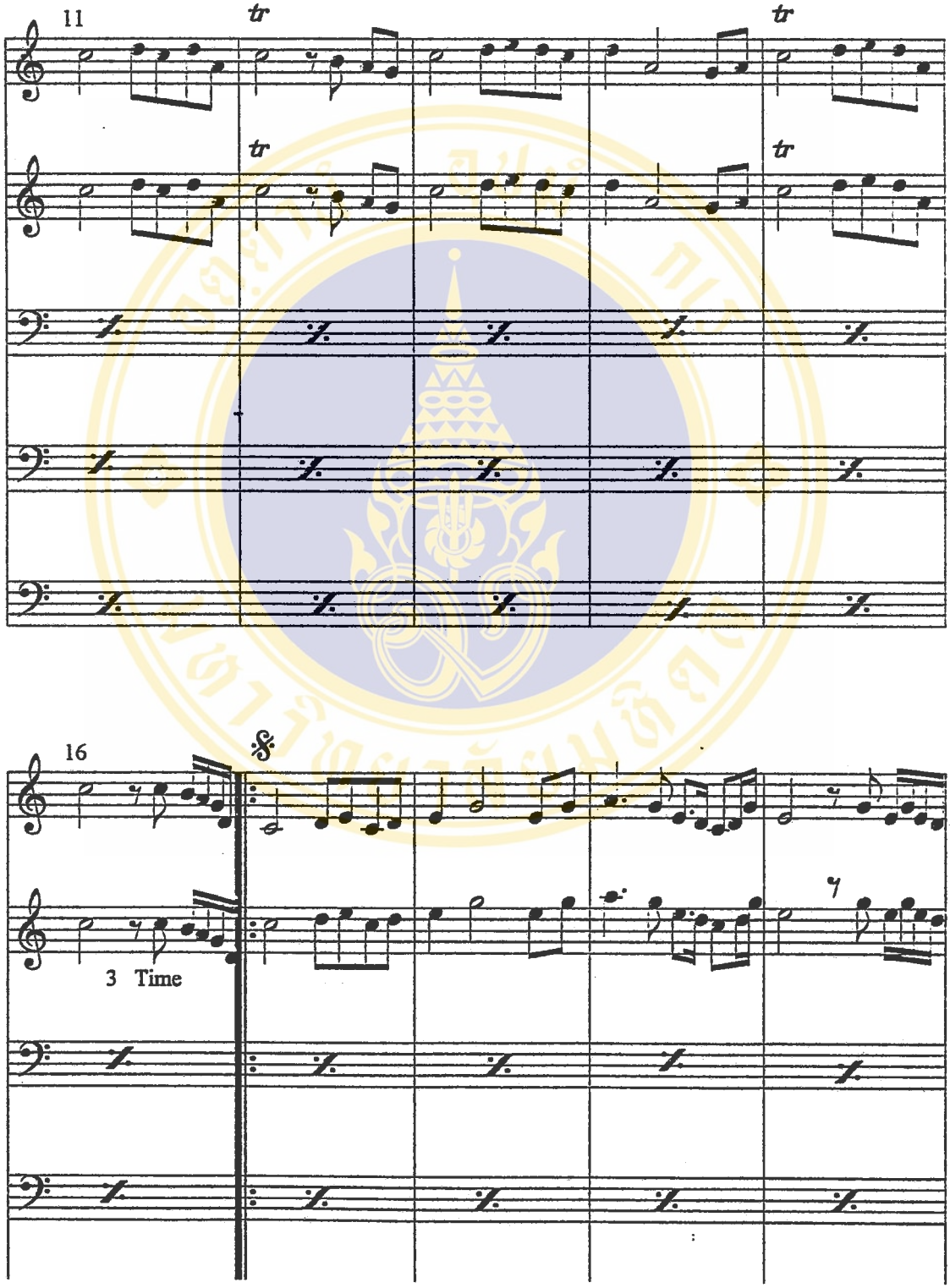
Copyright by Mahidol University

เมาะอินังลามา

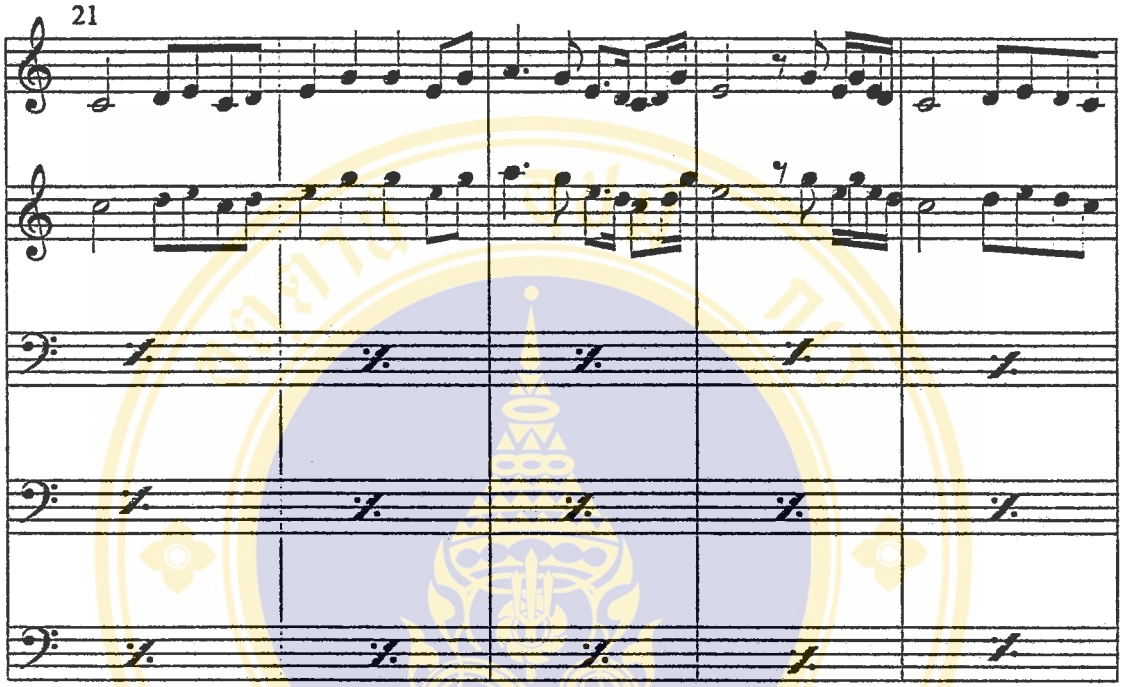
จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

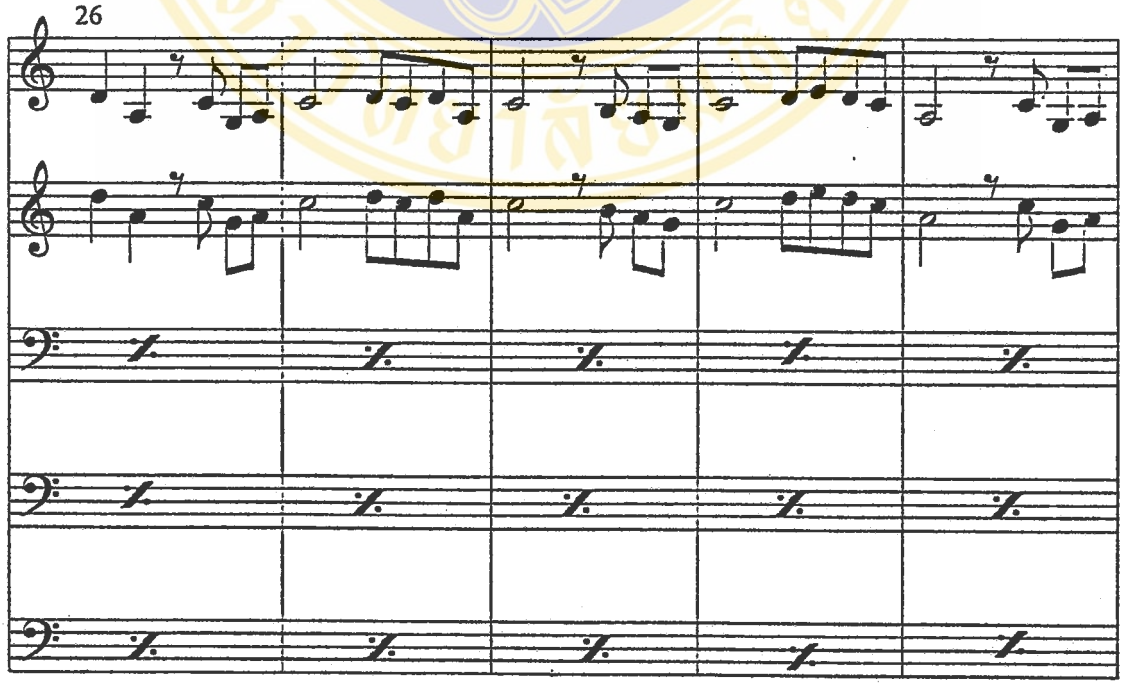
เมาะอินังชวา

จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University

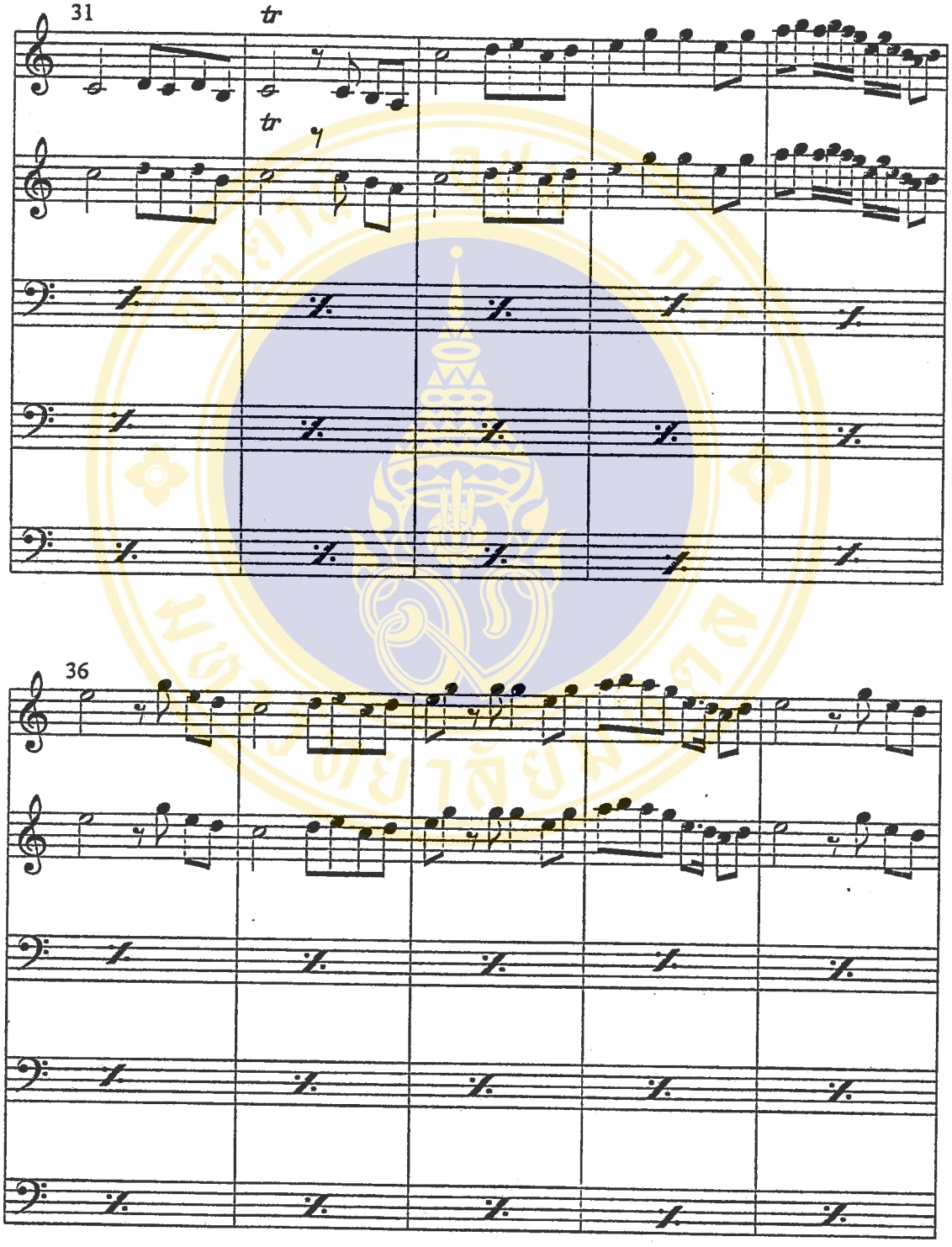


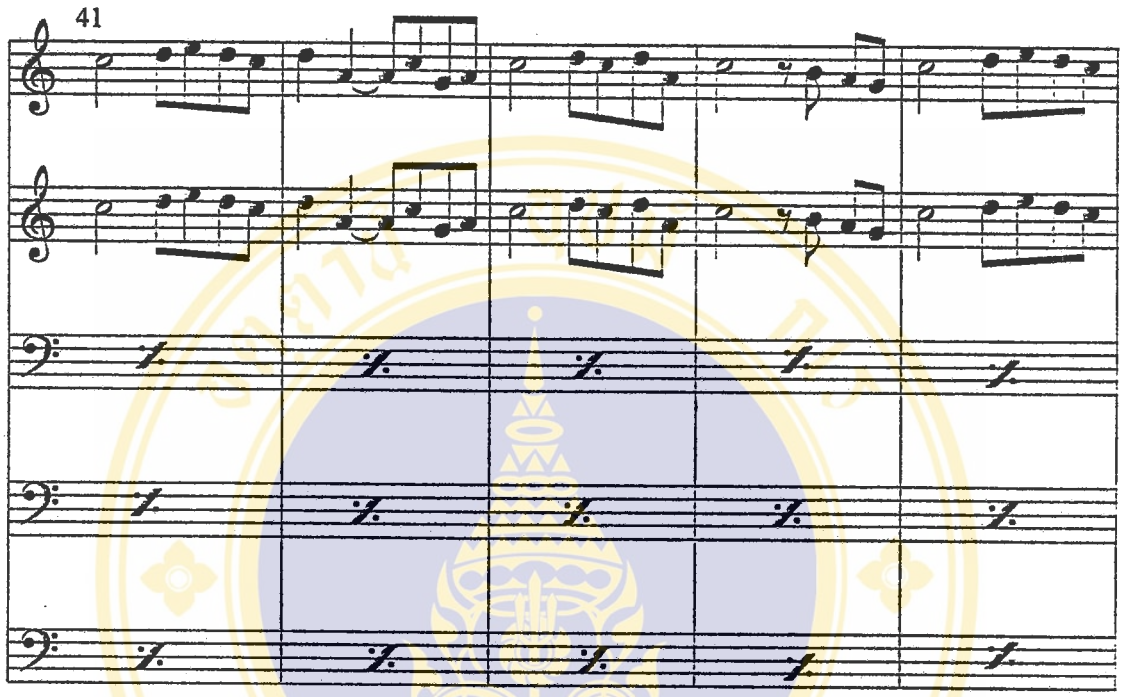
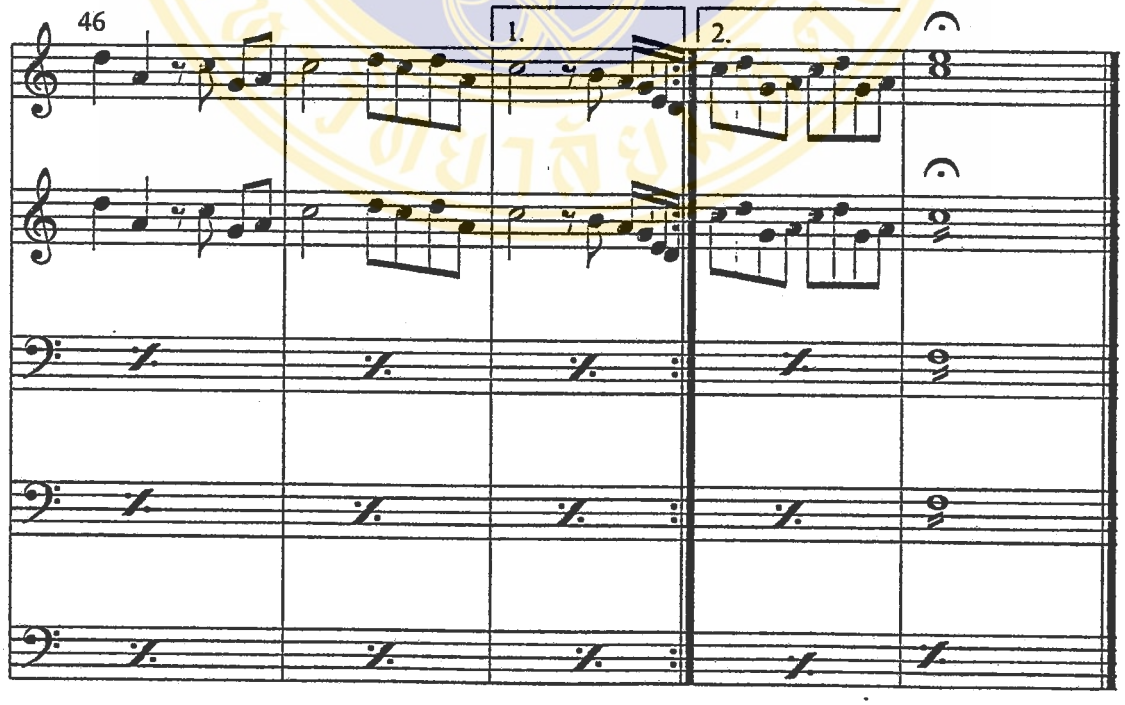
Copyright by Mahidol University





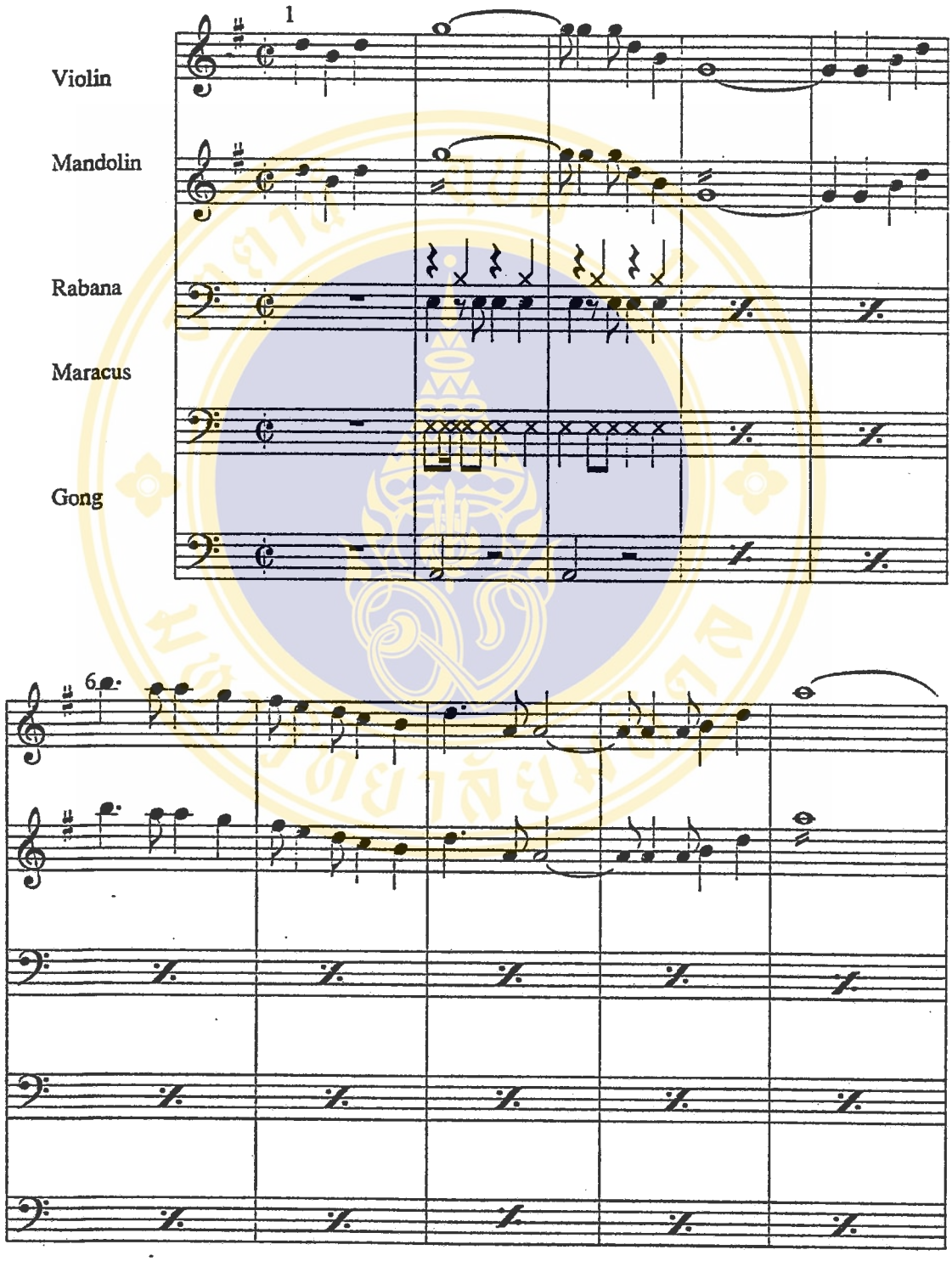
Copyright by Mahidol University



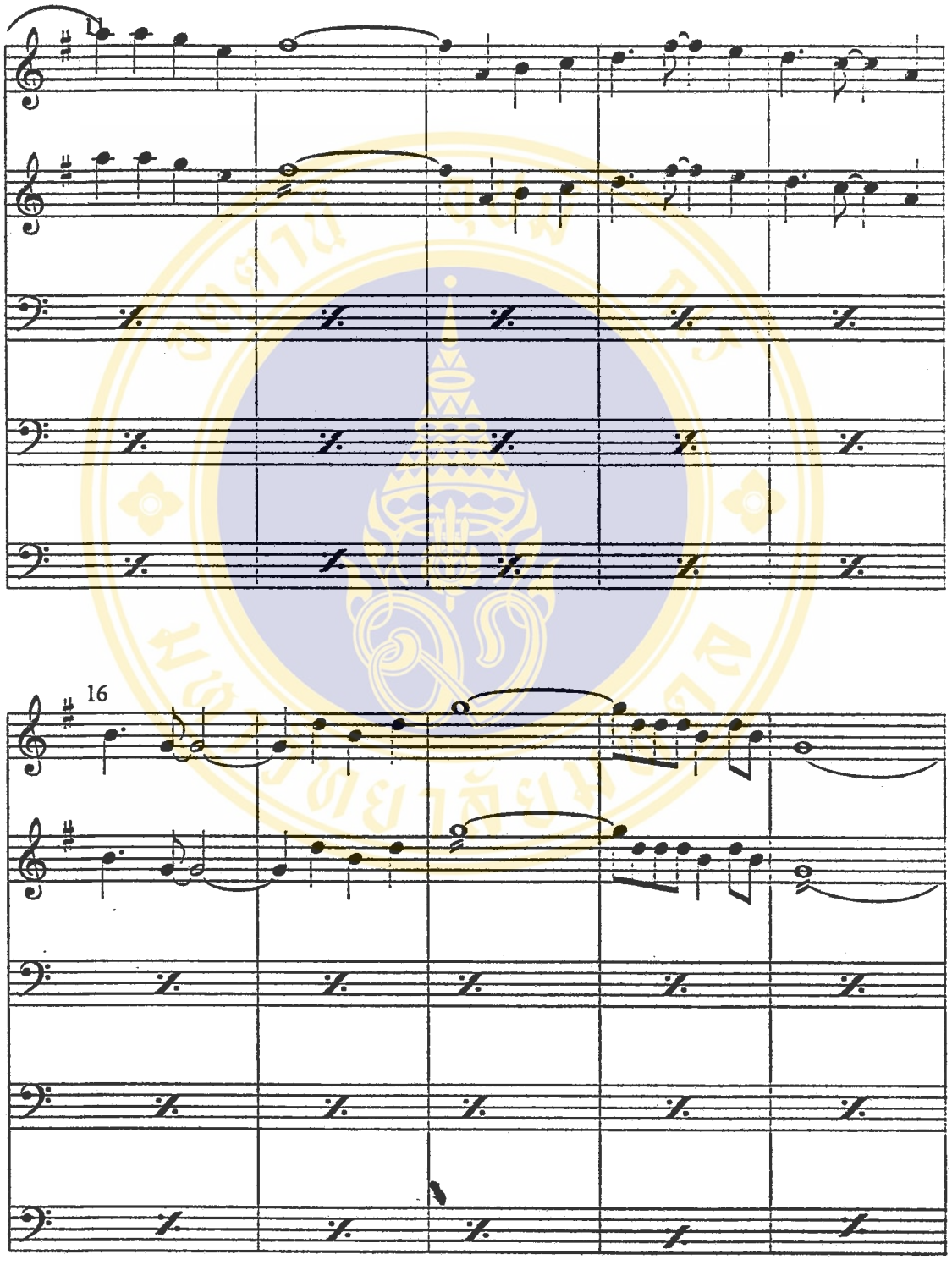
Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

บุหงารำไป

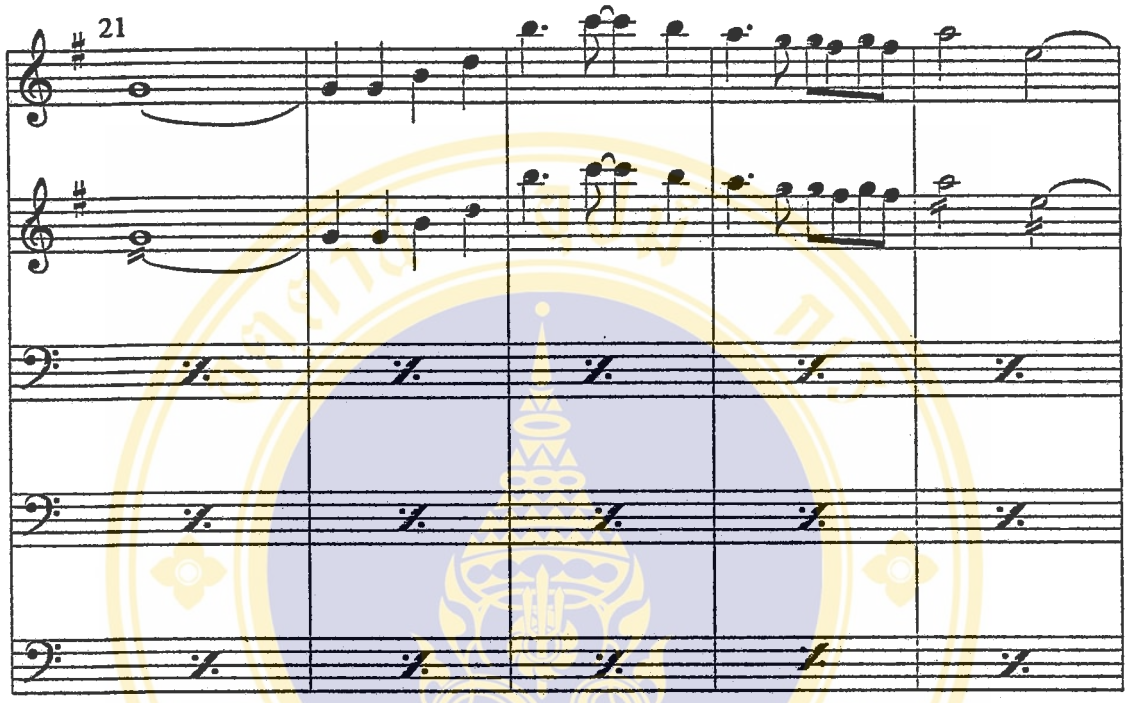
จังหวะรุมบ้ารองเง็ง

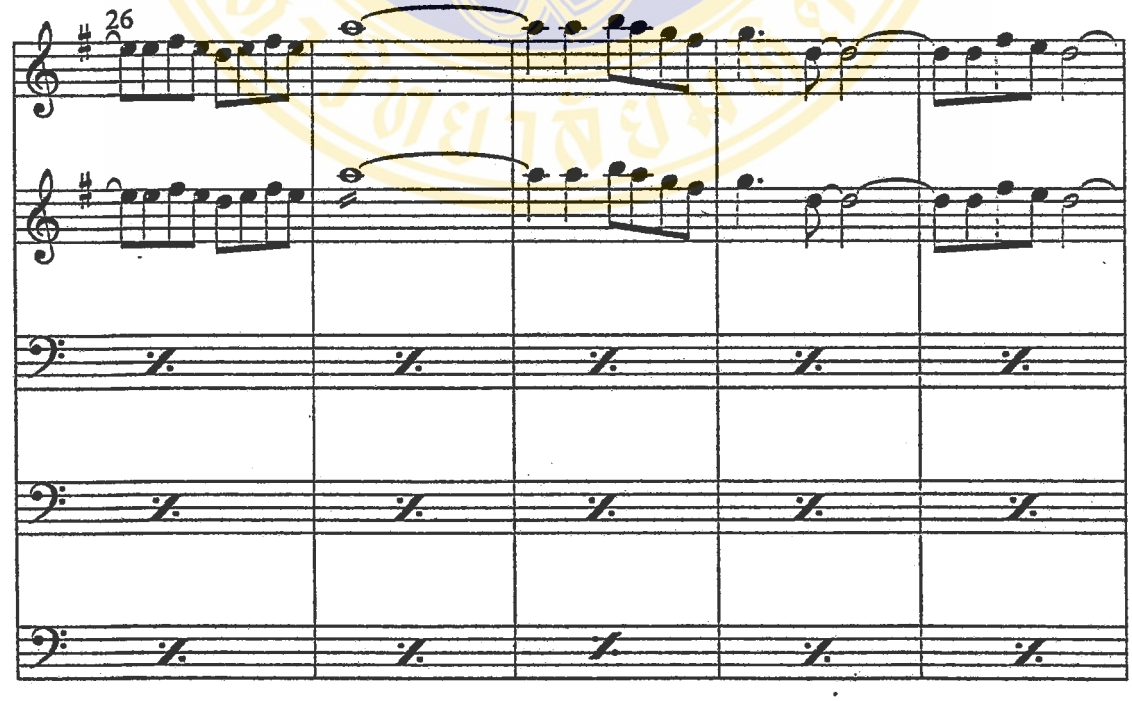


Copyright by Mahidol University

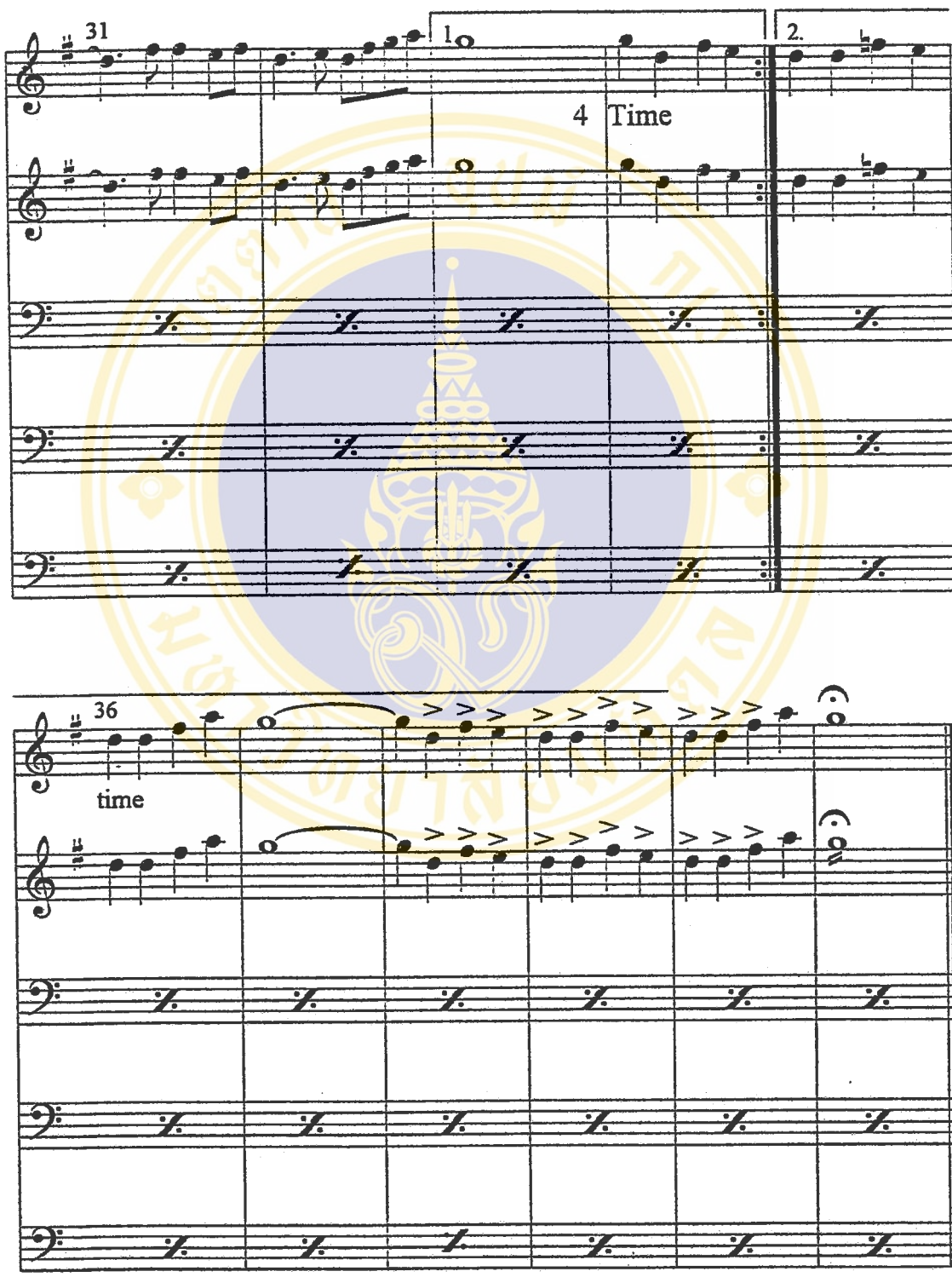


Copyright by Mahidol University





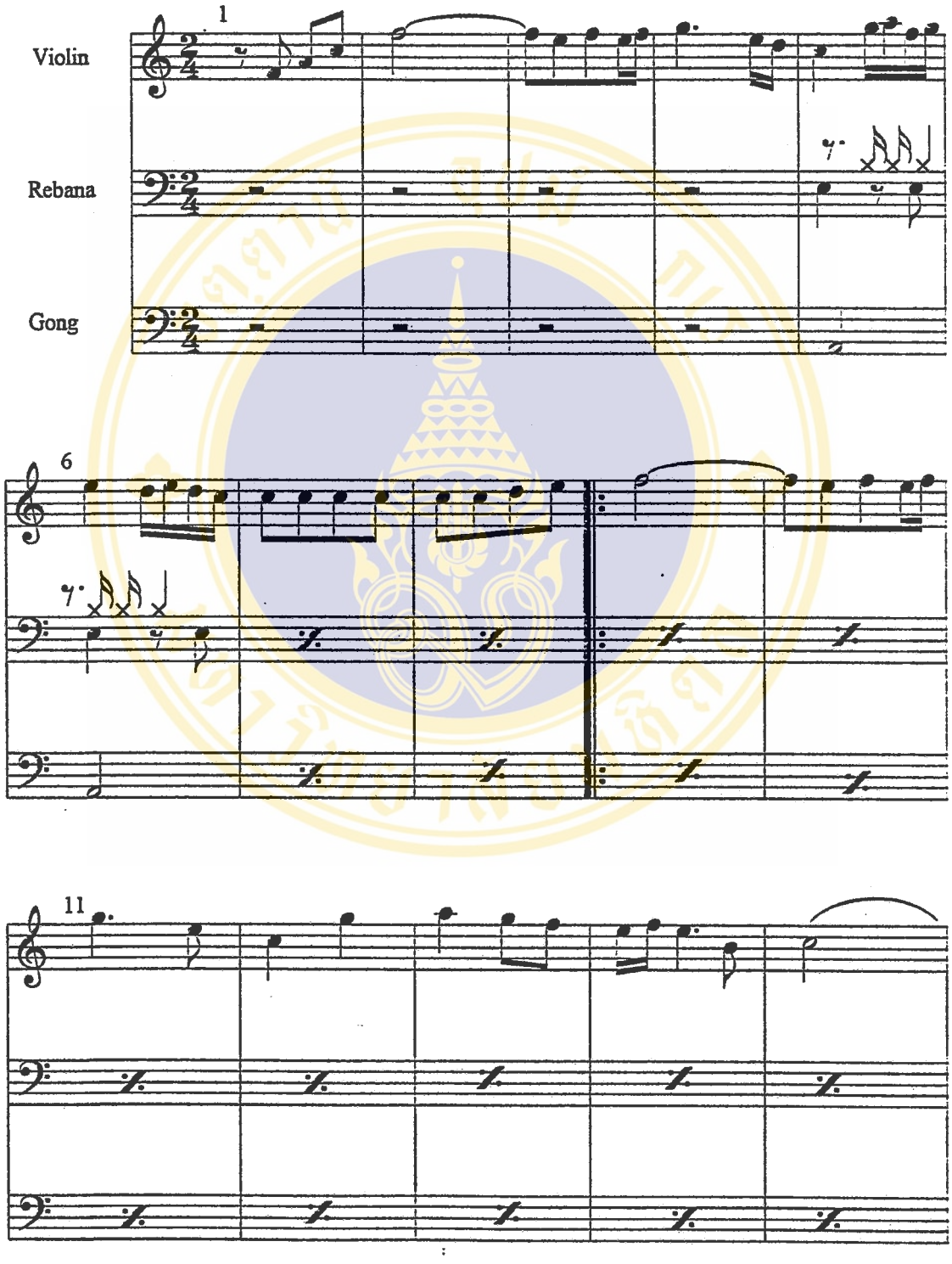
Copyright by Mahidol University



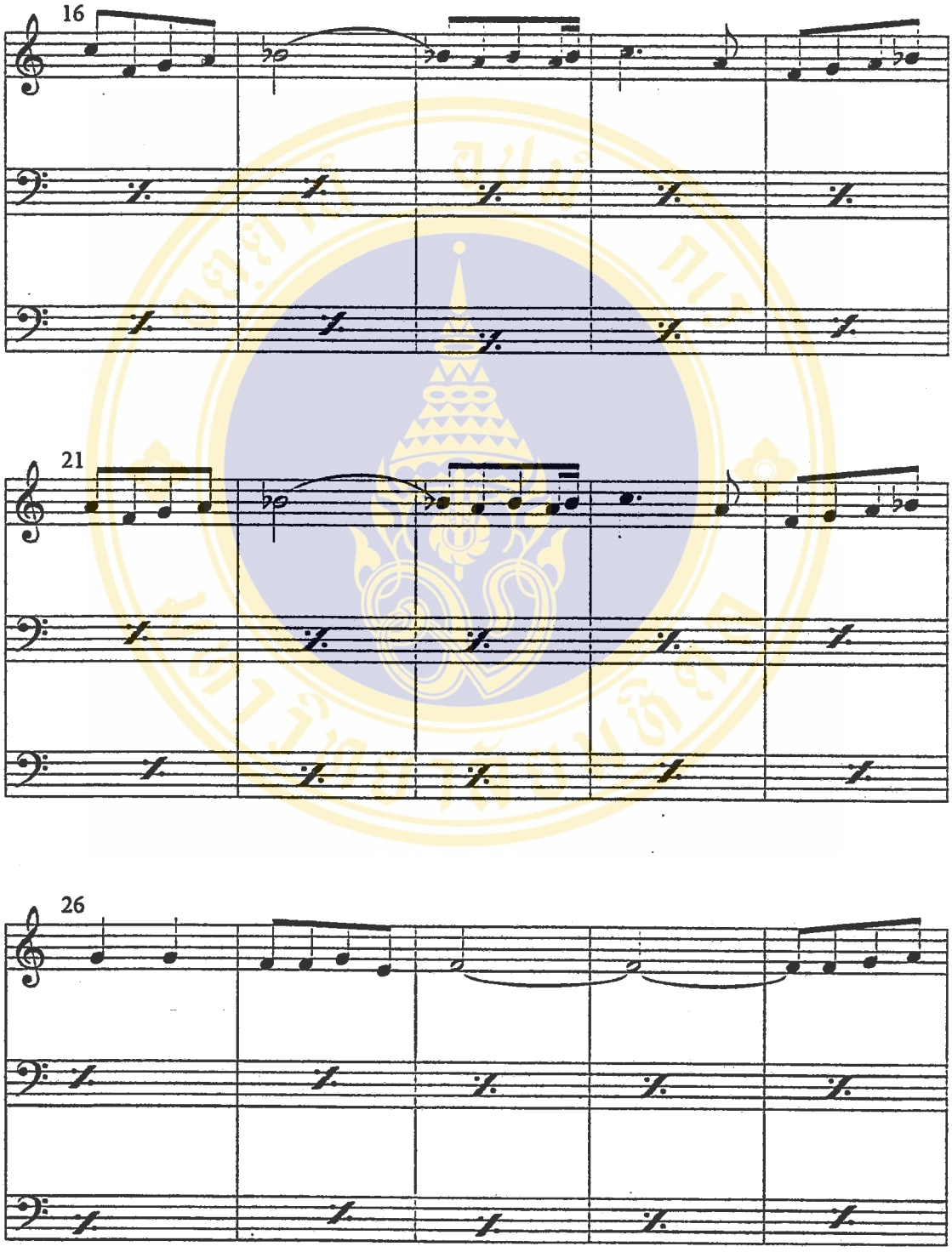
Copyright by Mahidol University

ลาฆูดรัว

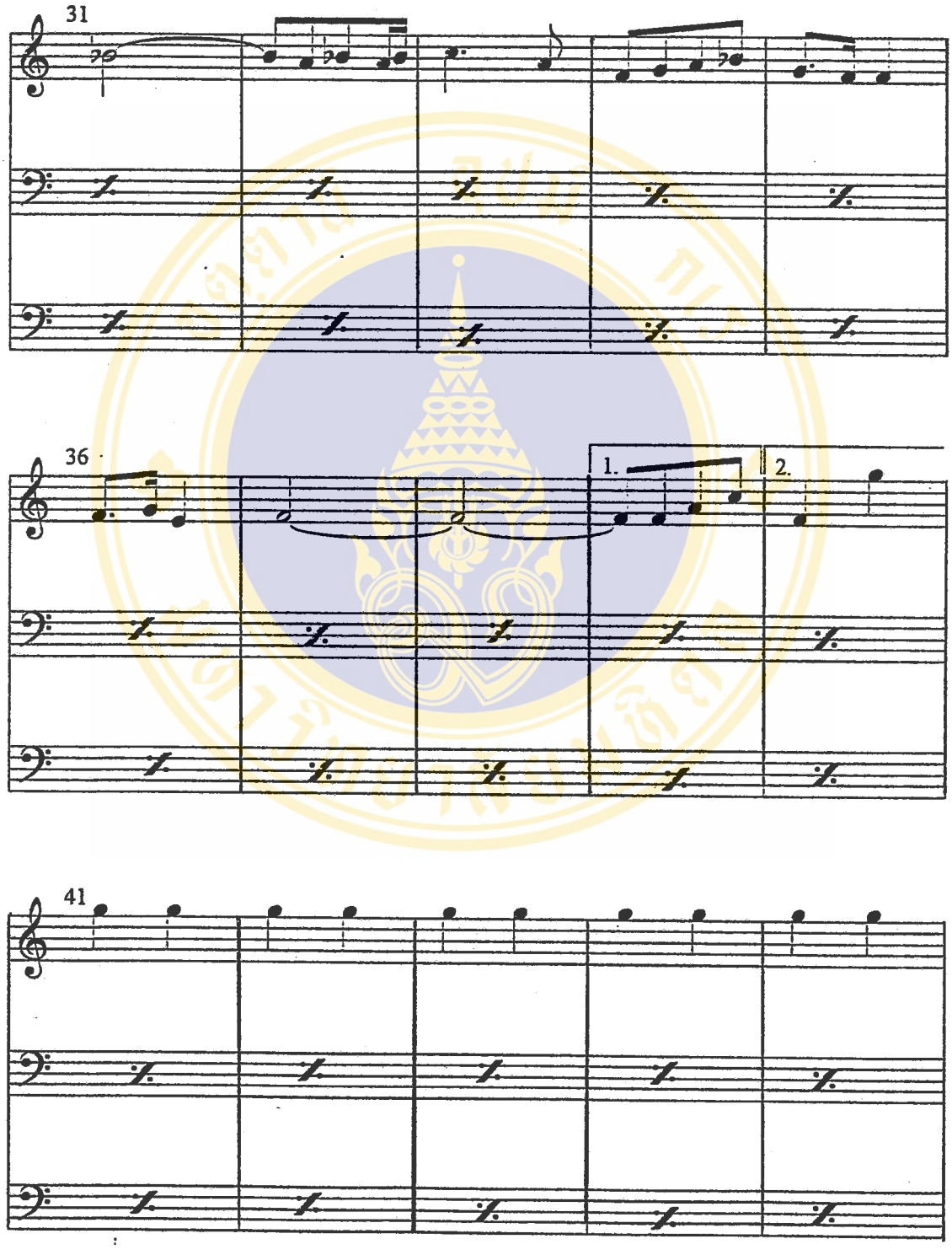
จังหวะลาฆูดรัว



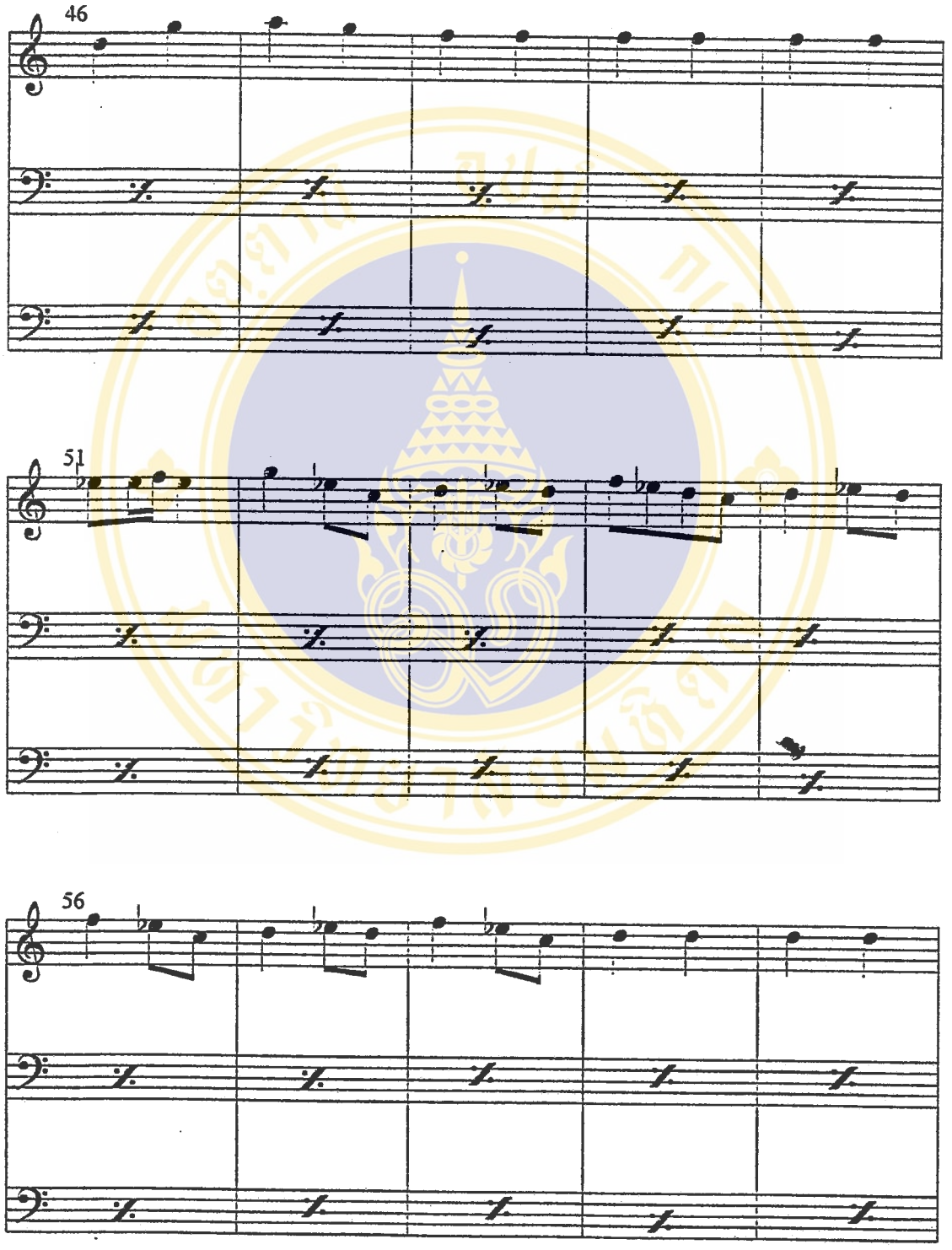
Copyright by Mahidol University

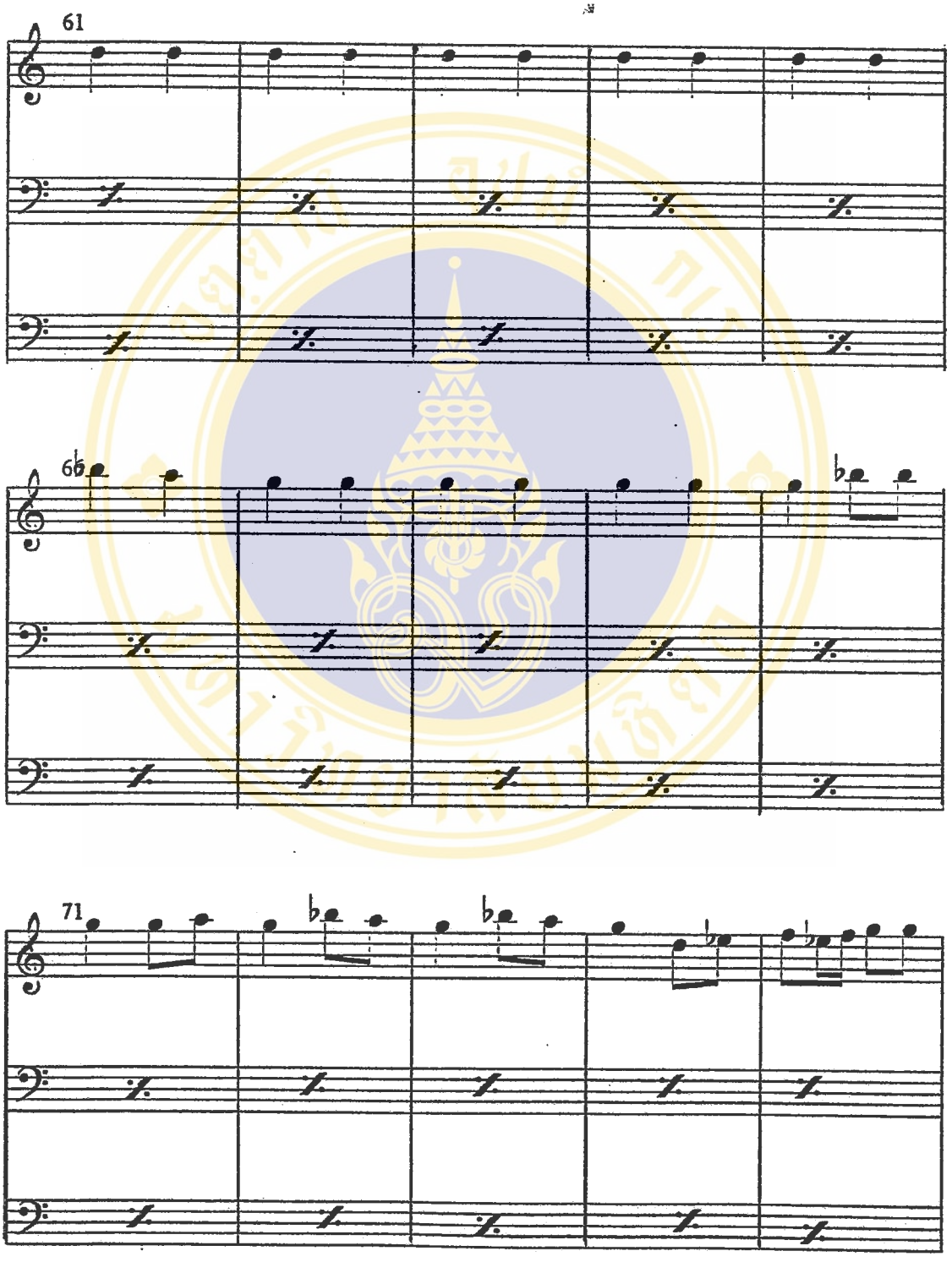


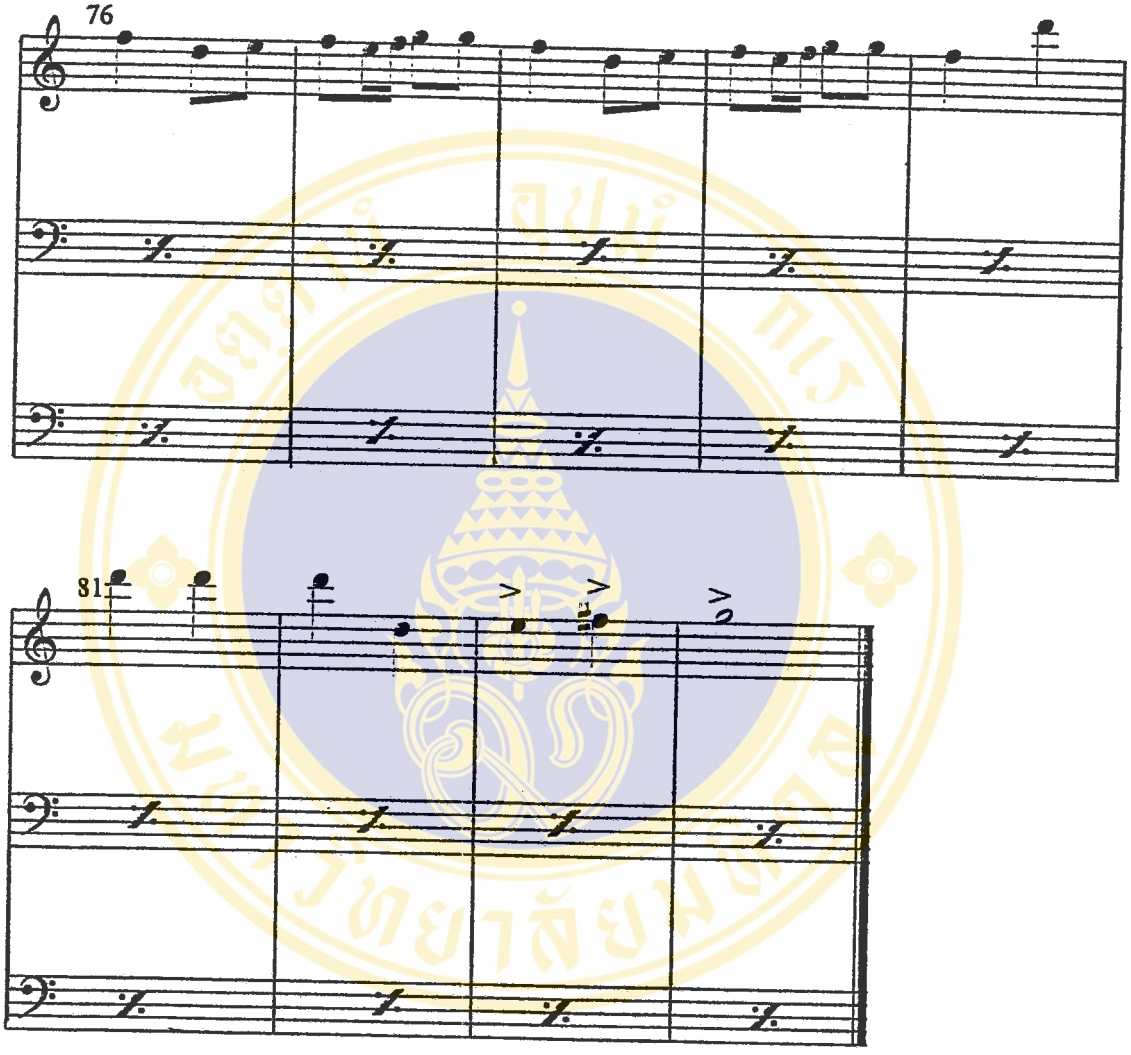
Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

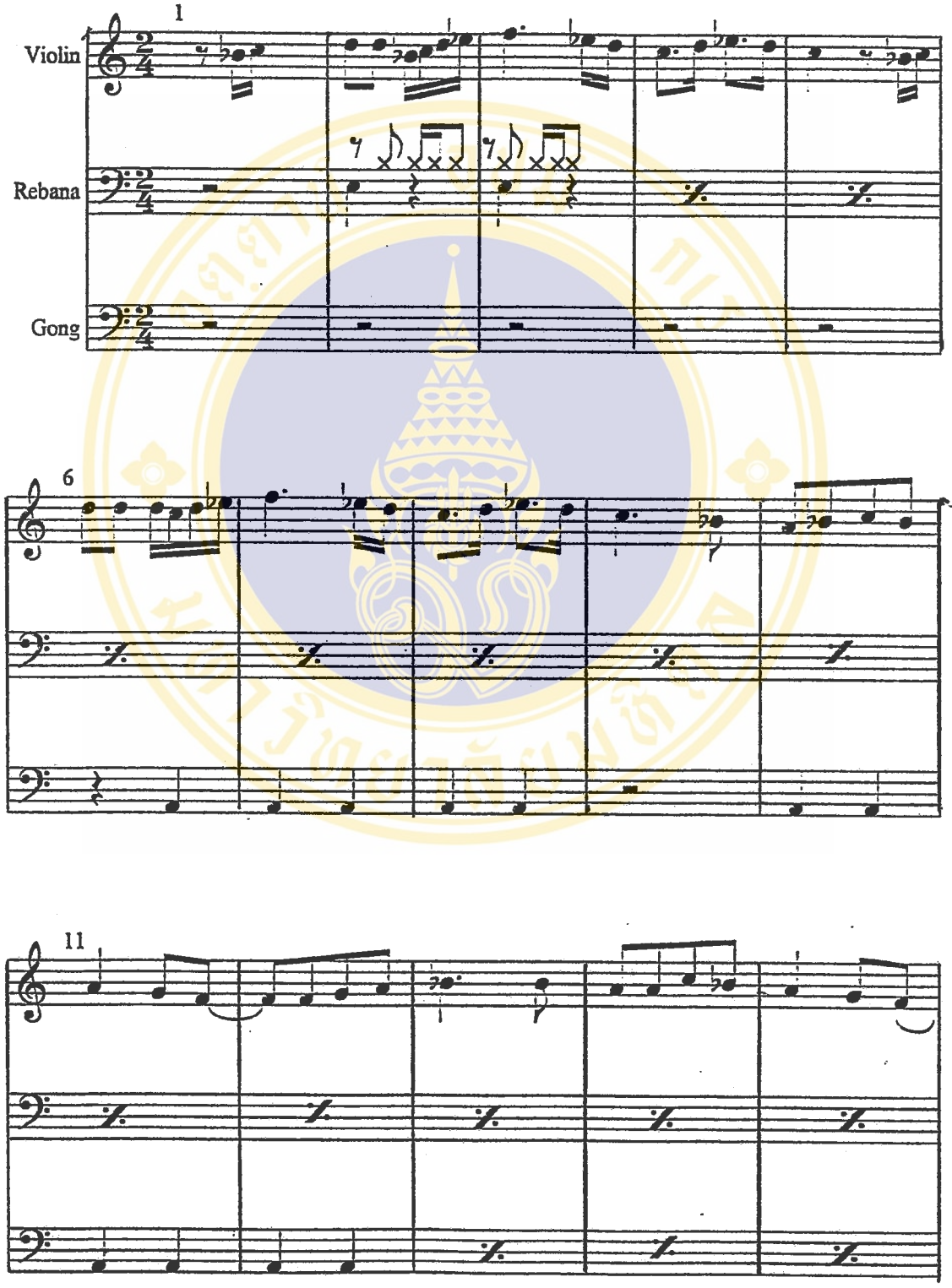
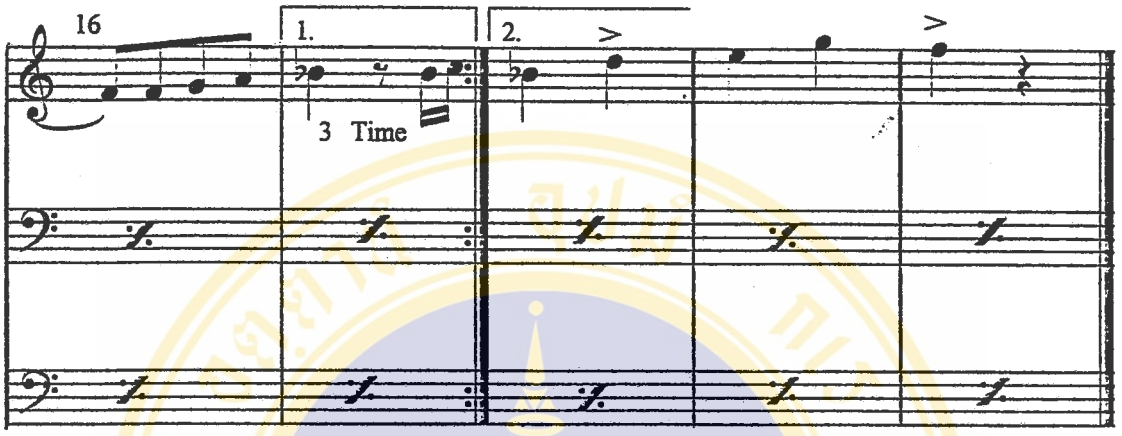


Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University



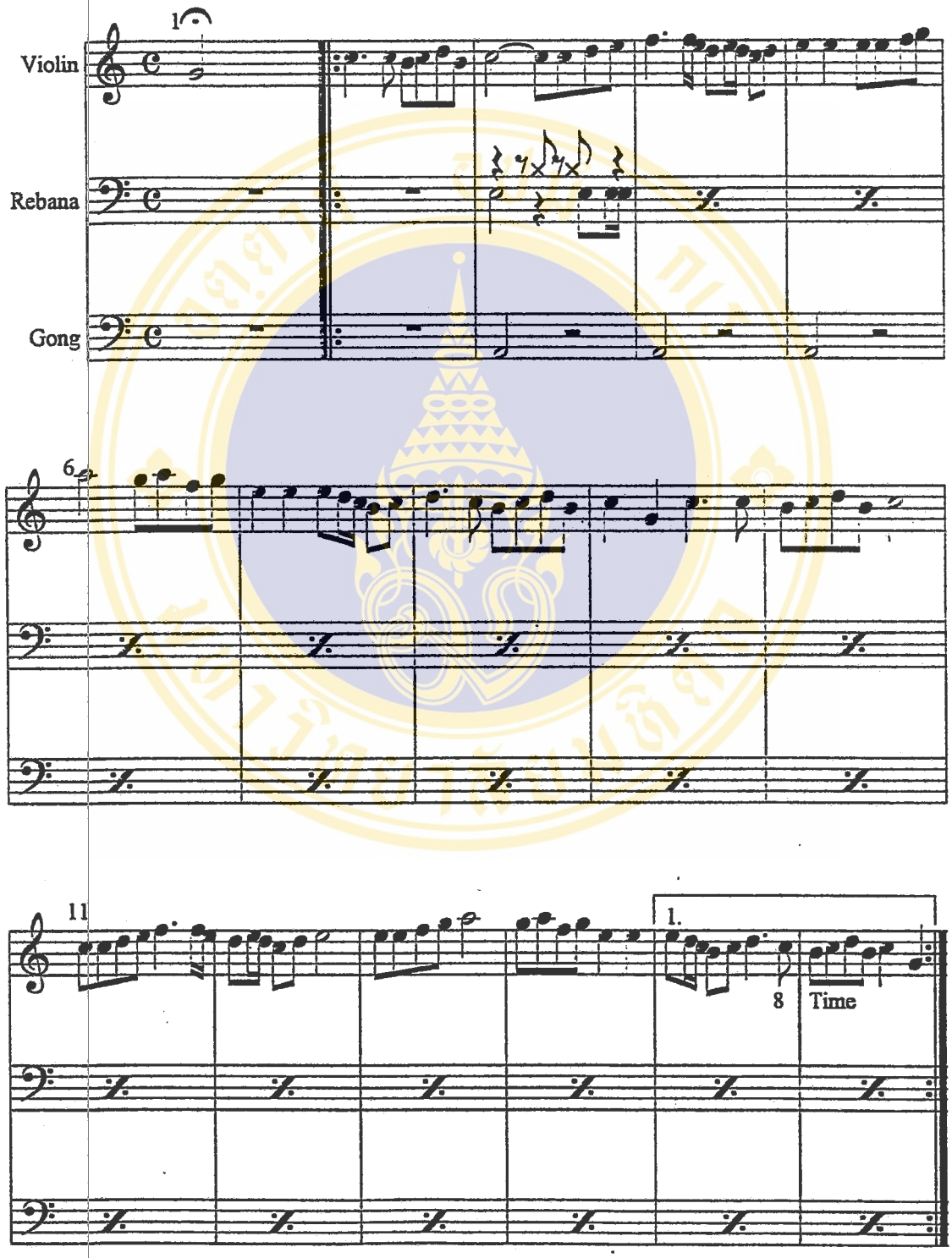
Copyright by Mahidol University

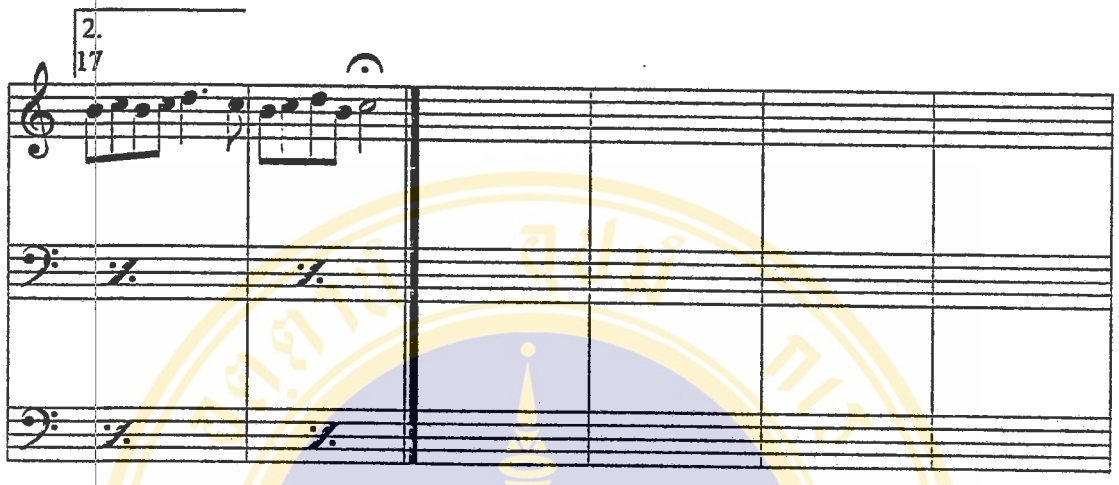
อาเนาะดิดี้

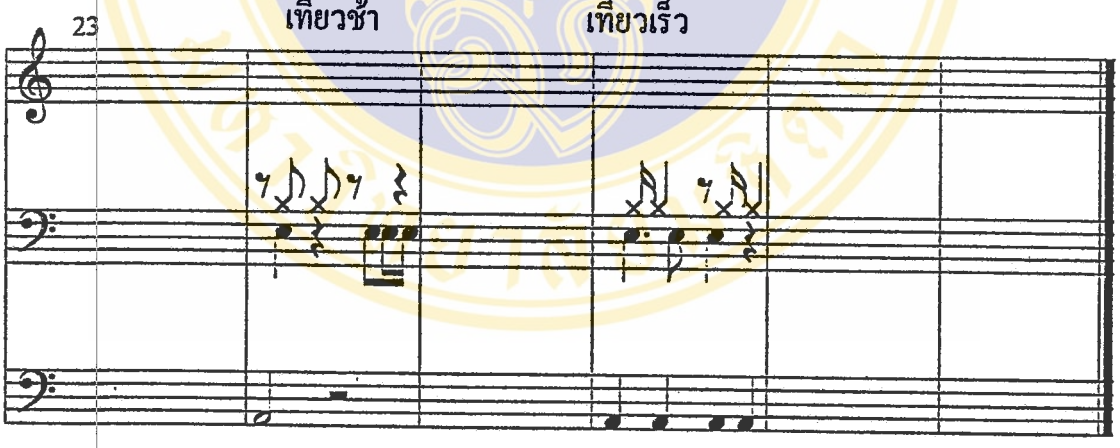
จังหวะอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

เลนัง

จังหวะอาเนาะดิดี้

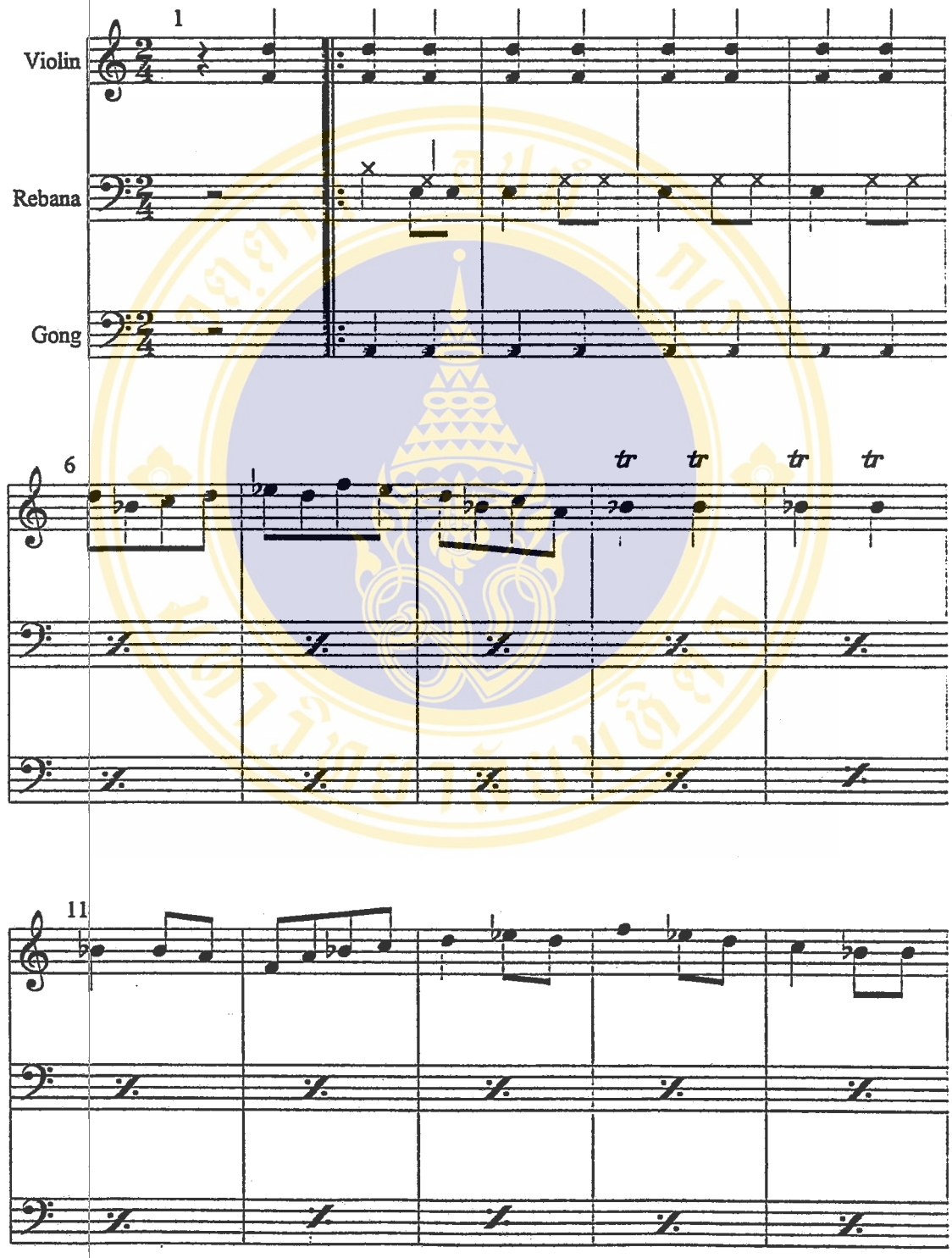


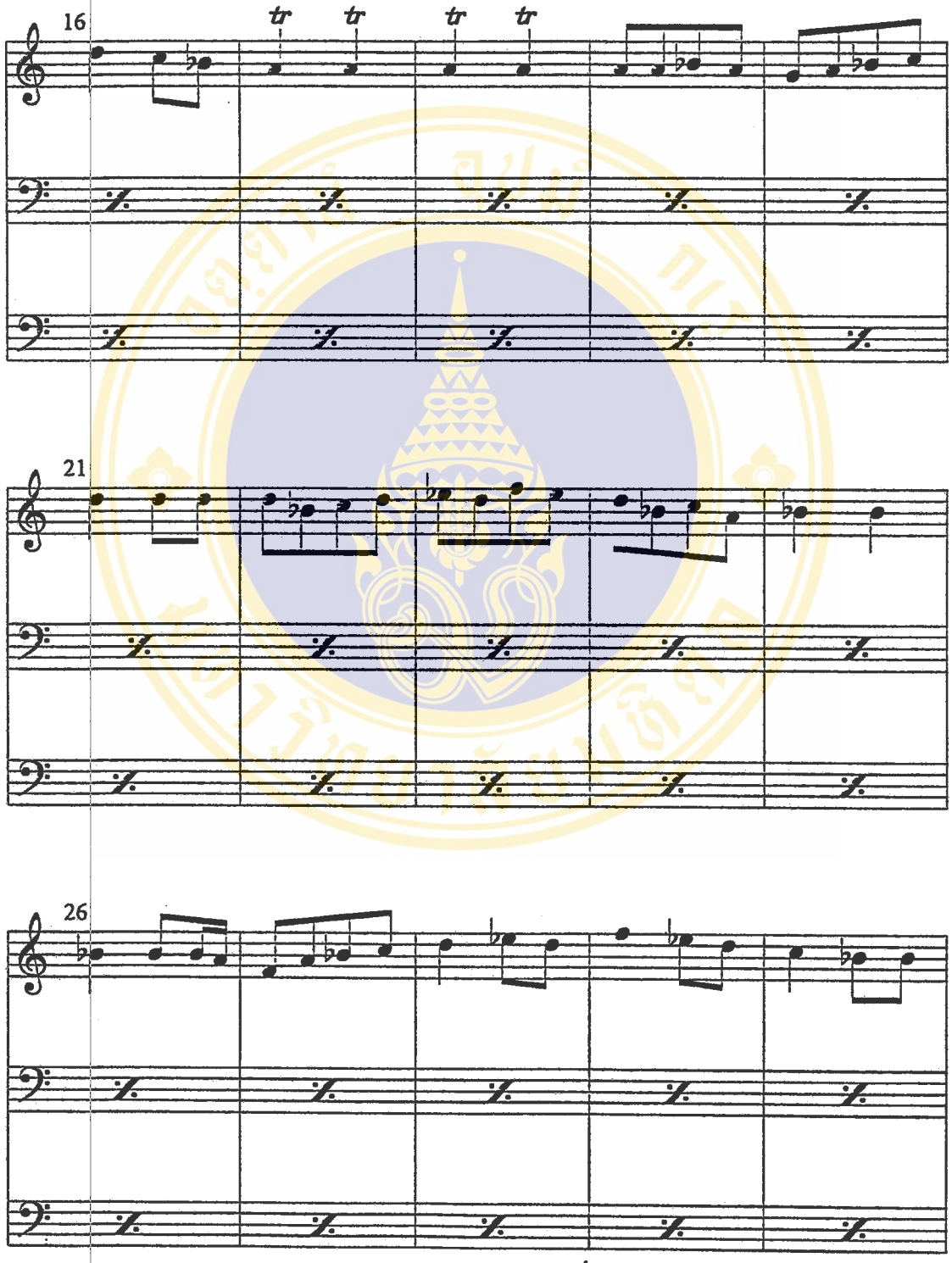
Copyright by Mahidol University

บรรเลง 8 เที่ยวดังนี้ ช้า เร็ว เร็ว ช้า ช้า เร็ว เร็ว ช้า

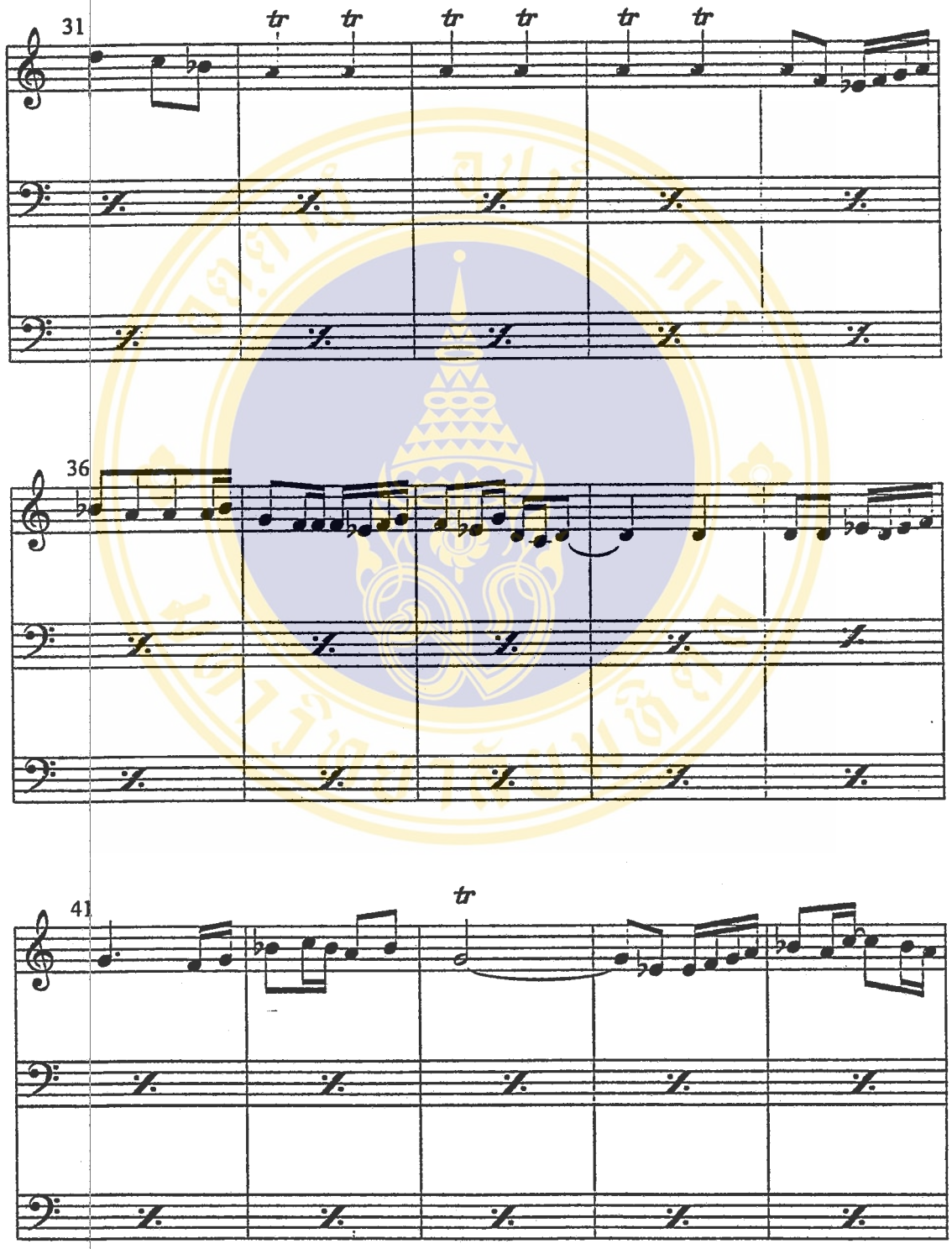
จังหวะกลองเป็นดังนี้

Copyright by Mahidol University

จินตาซายัง

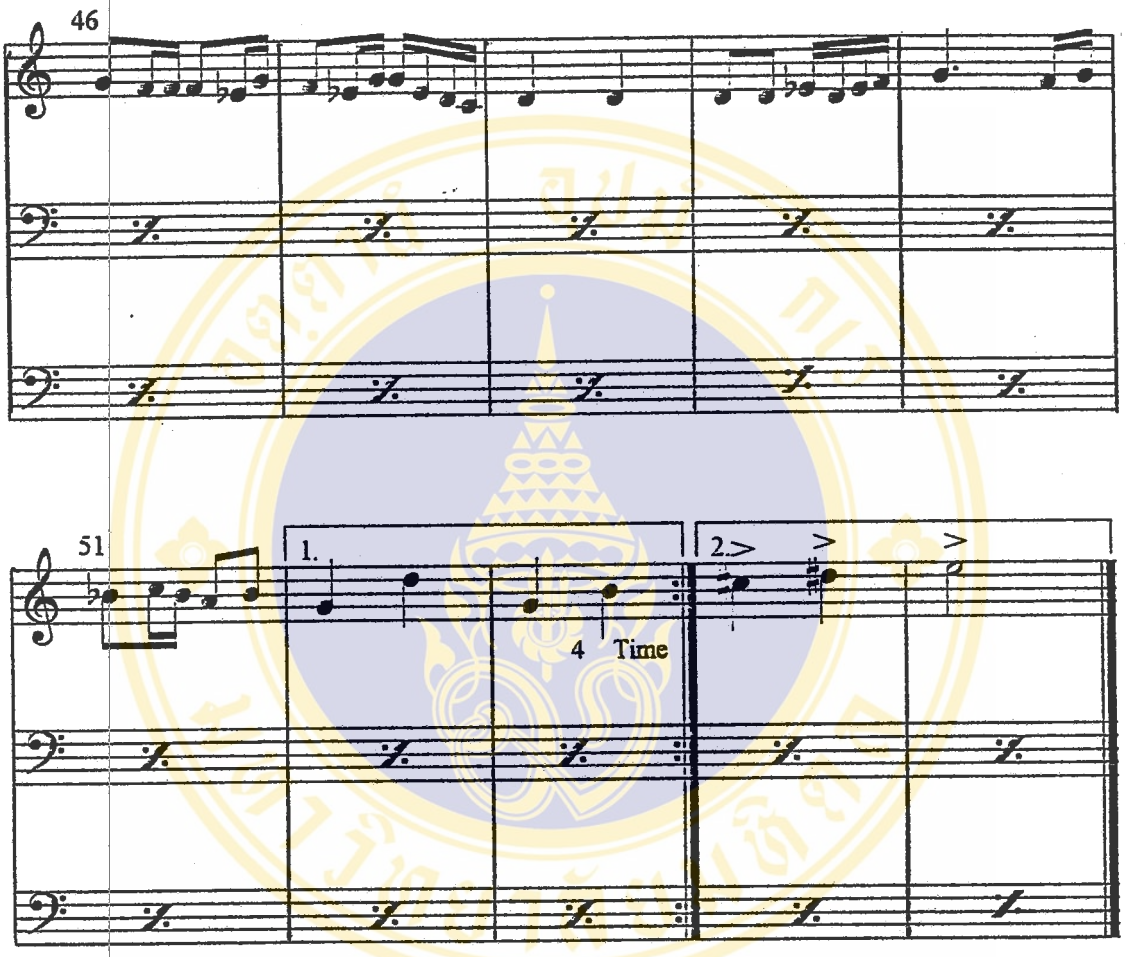
จังหวะอาเนาะดิดี้



Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

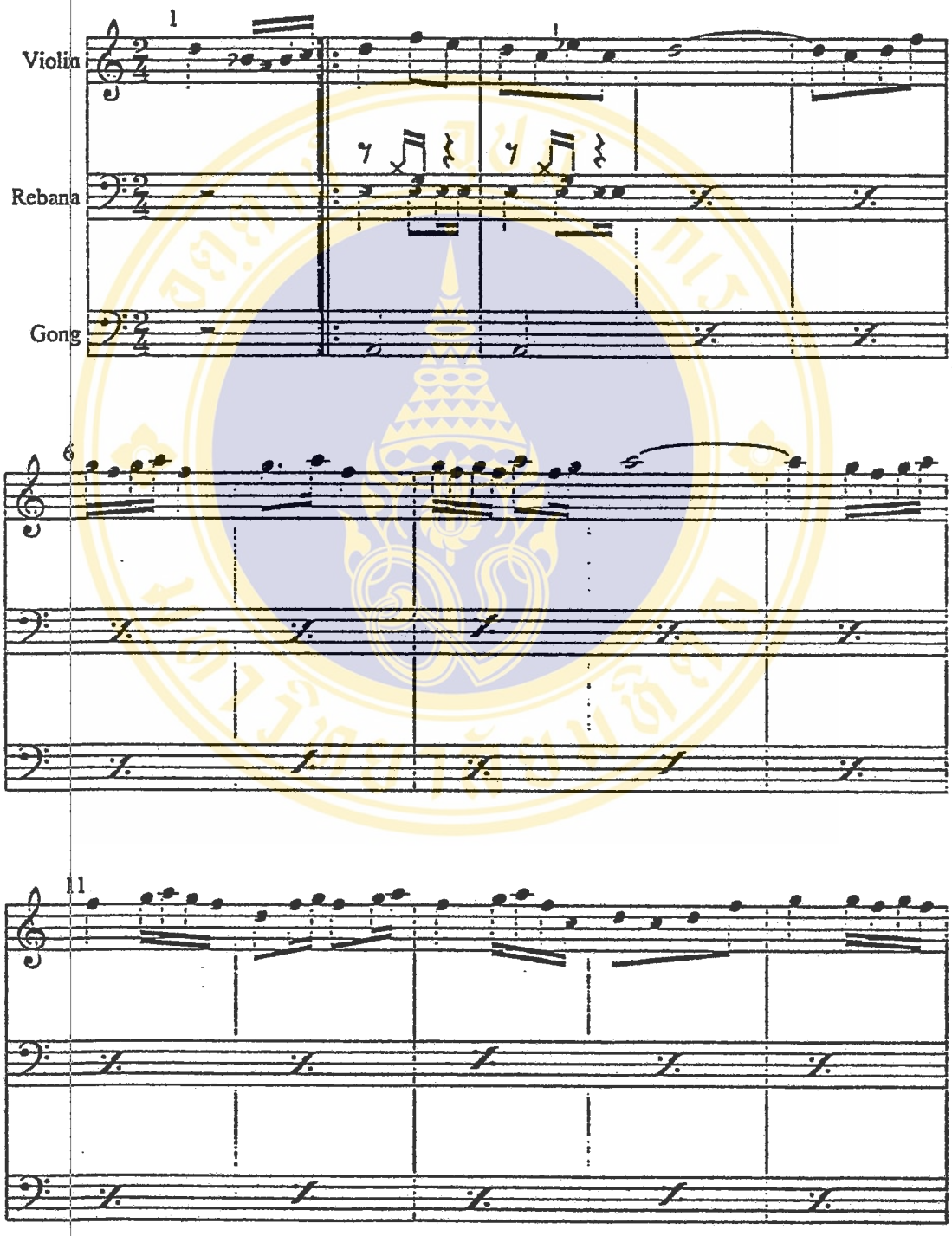


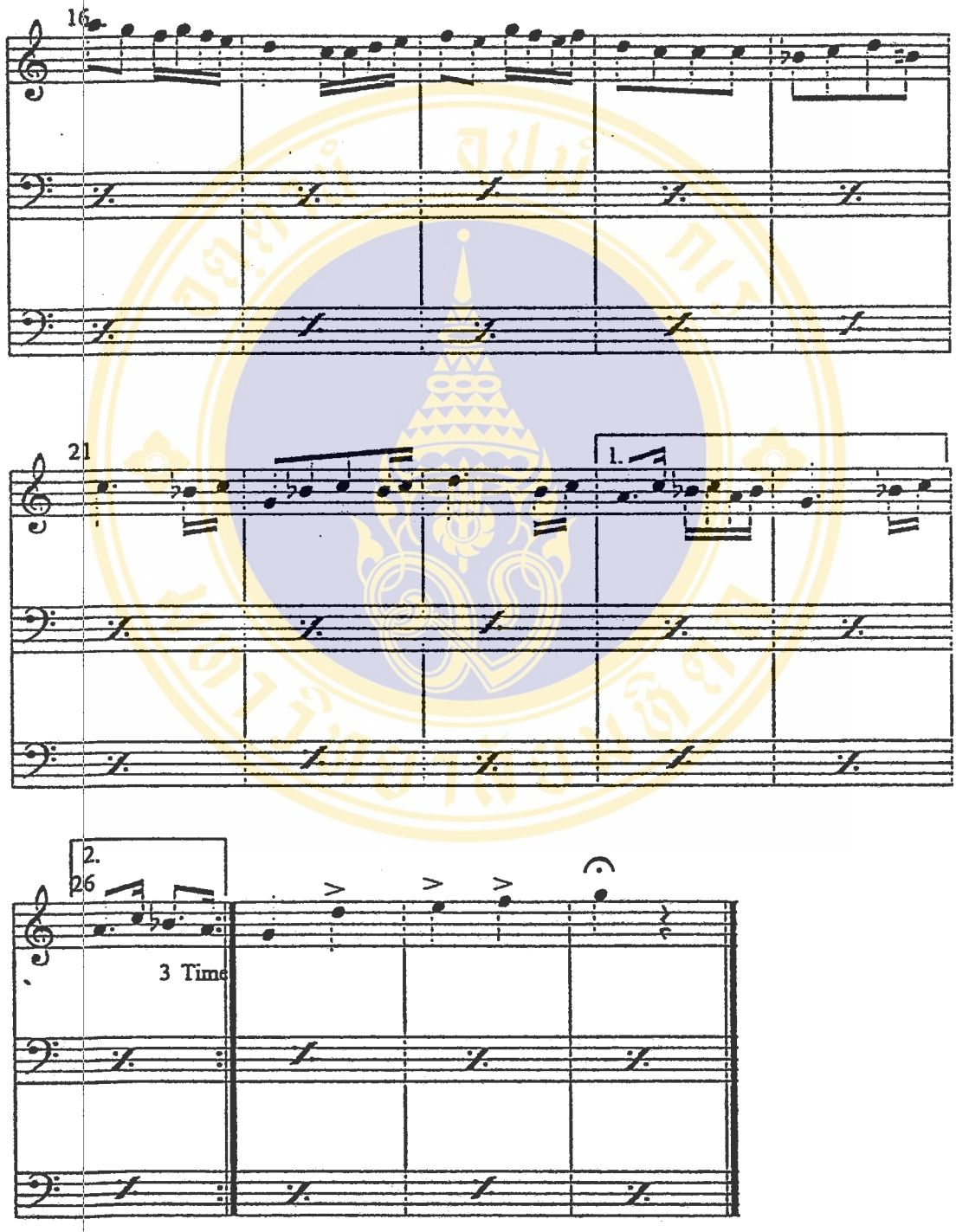
Copyright by Mahidol University



Copyright by Mahidol University

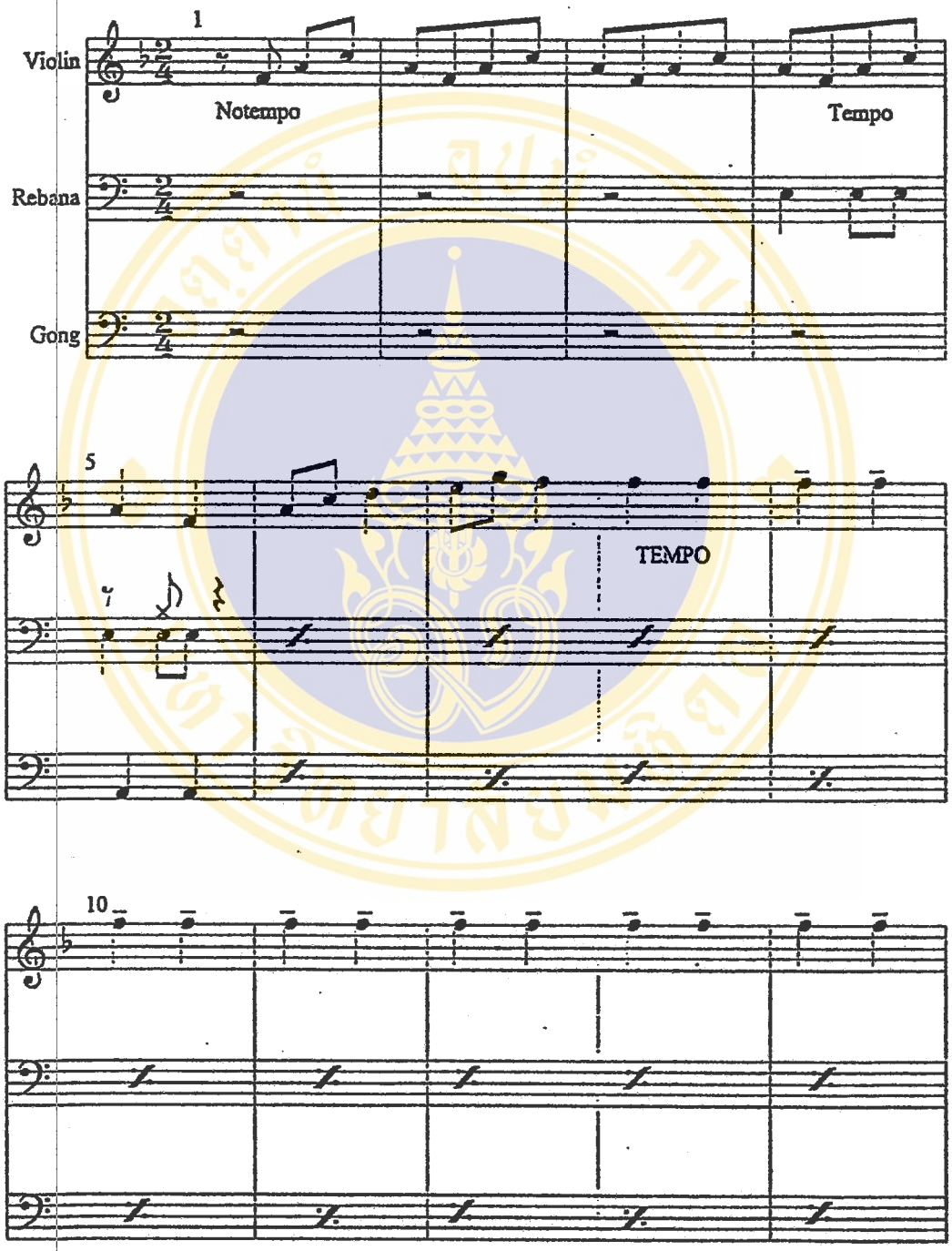
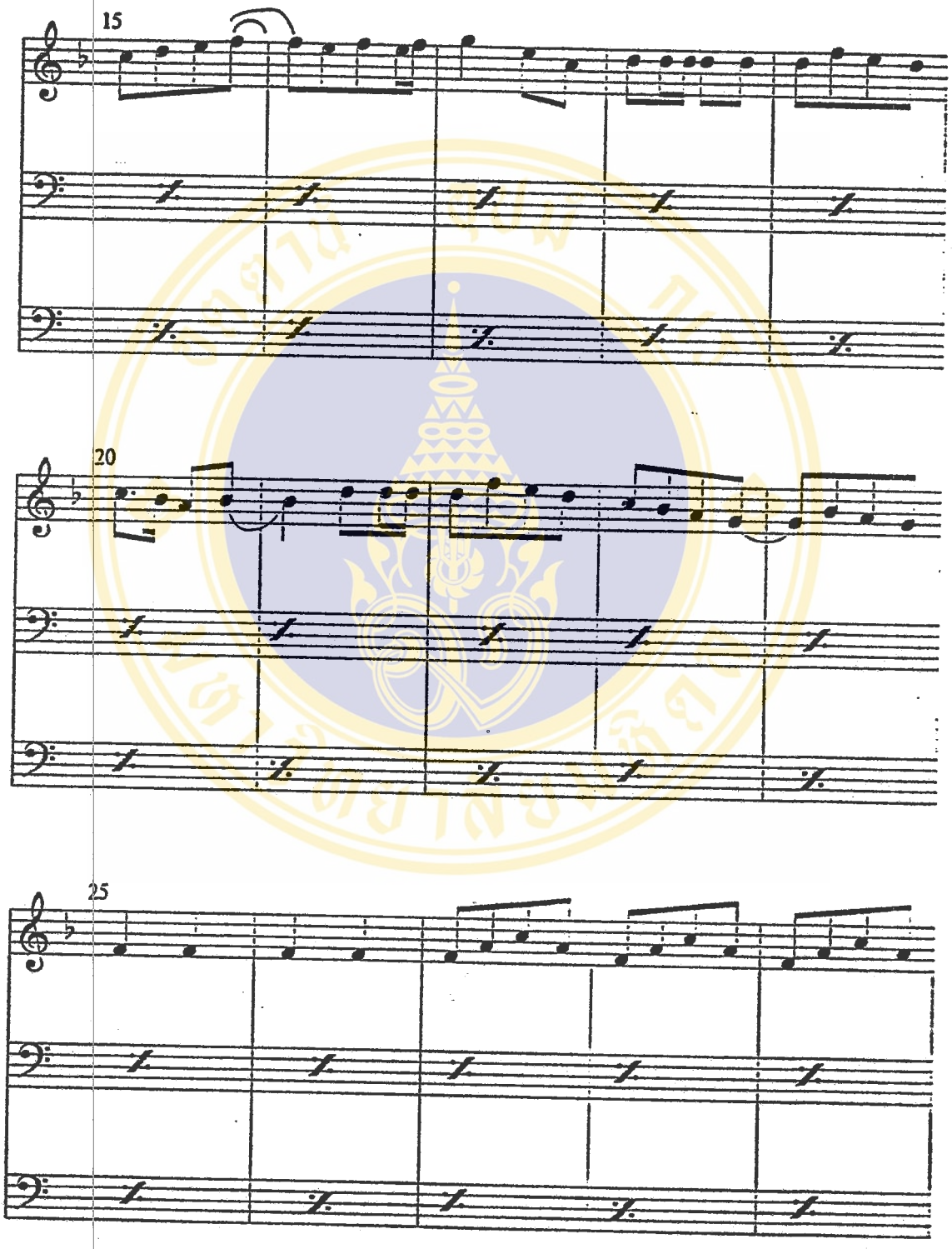
ปูรงปูเต๊ะ

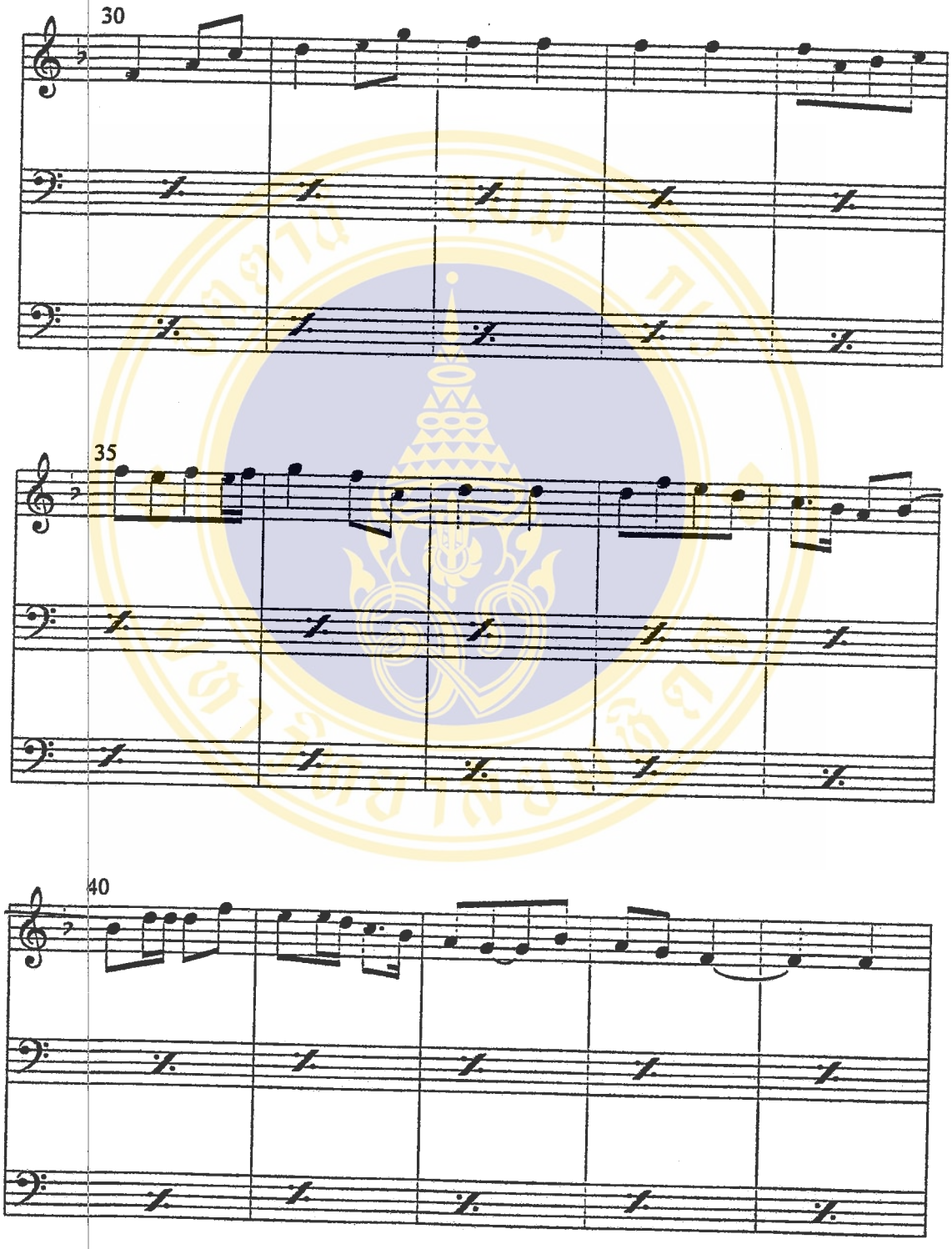
จังหวะปูรงปูเต๊ะ

Copyright by Mahidol University

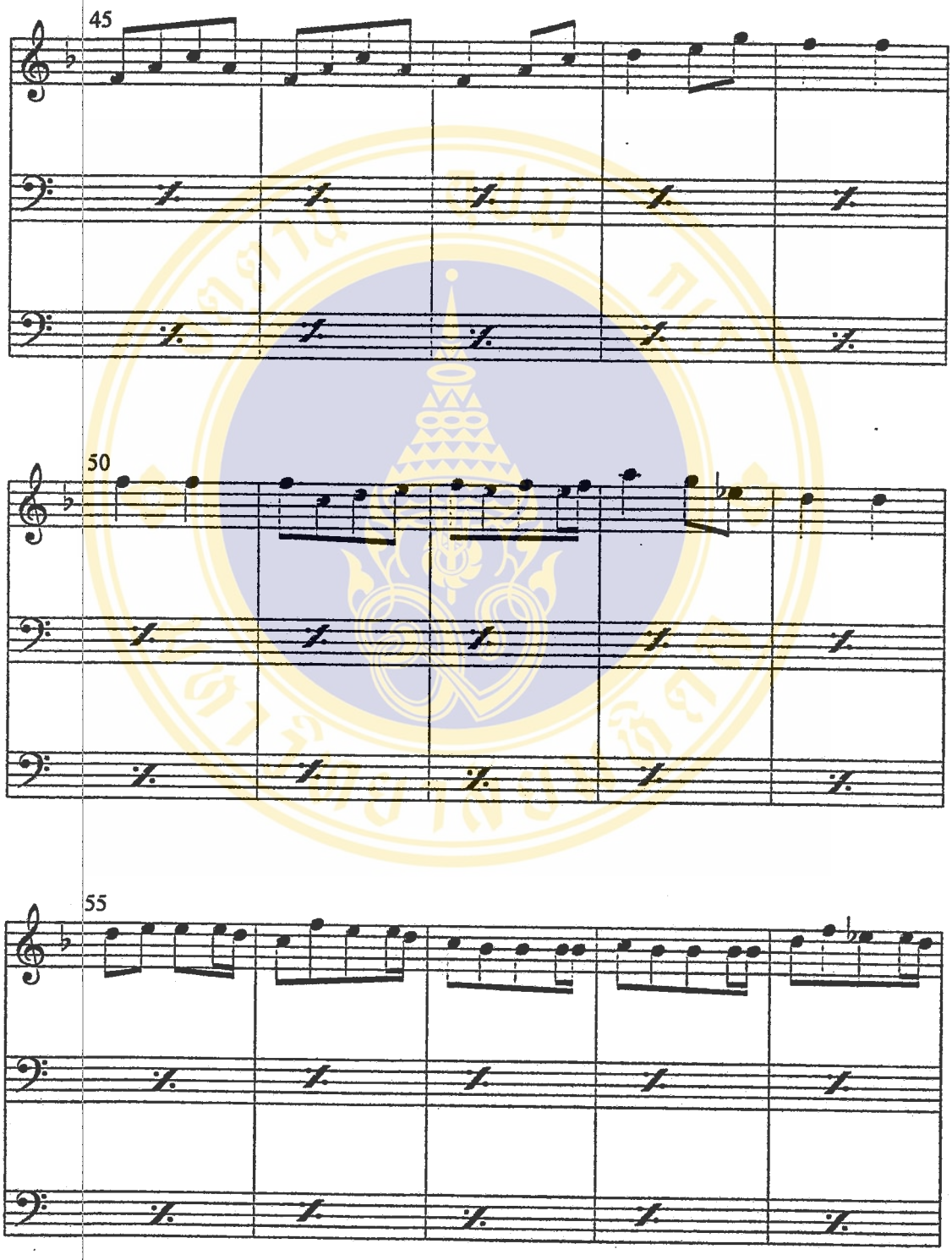
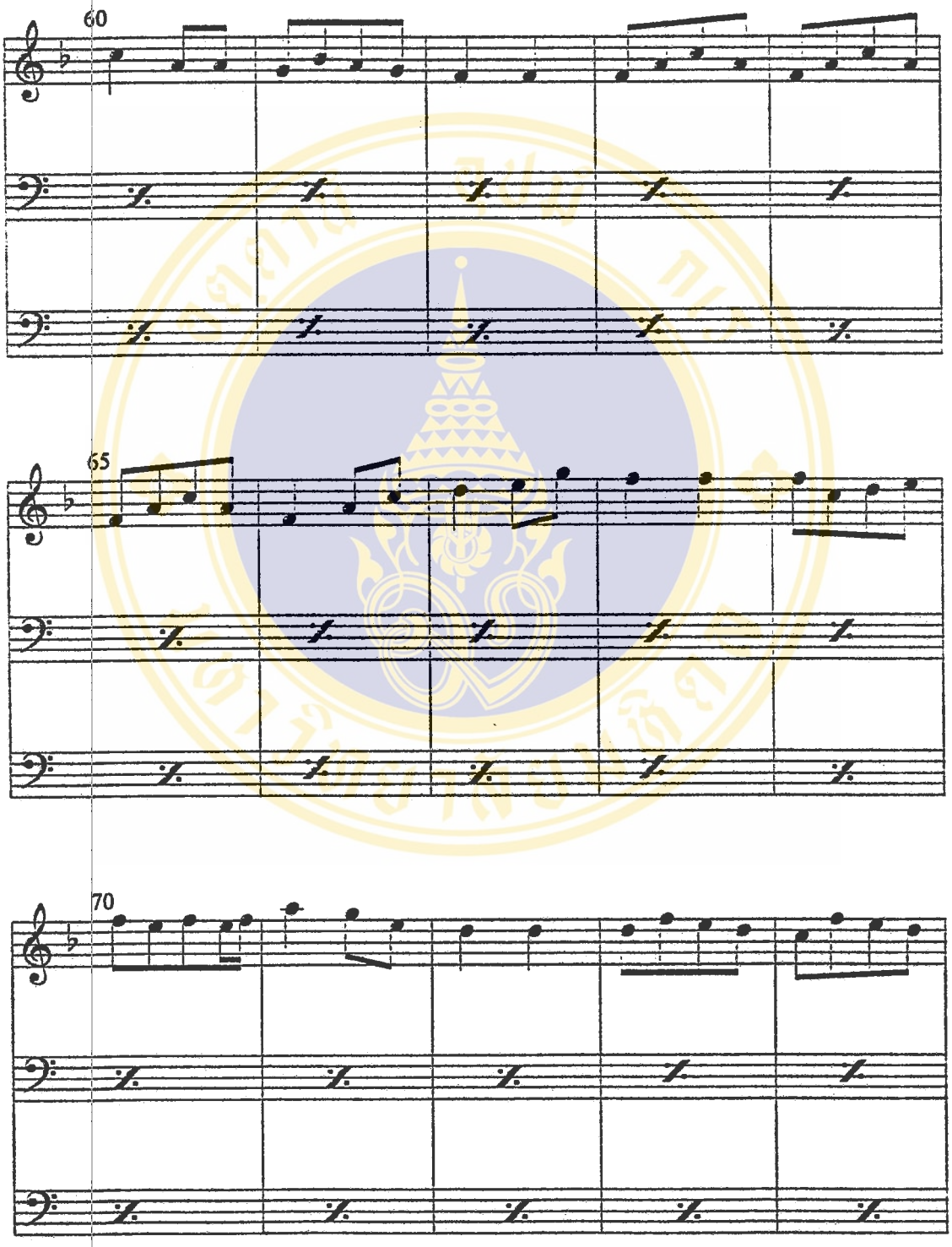


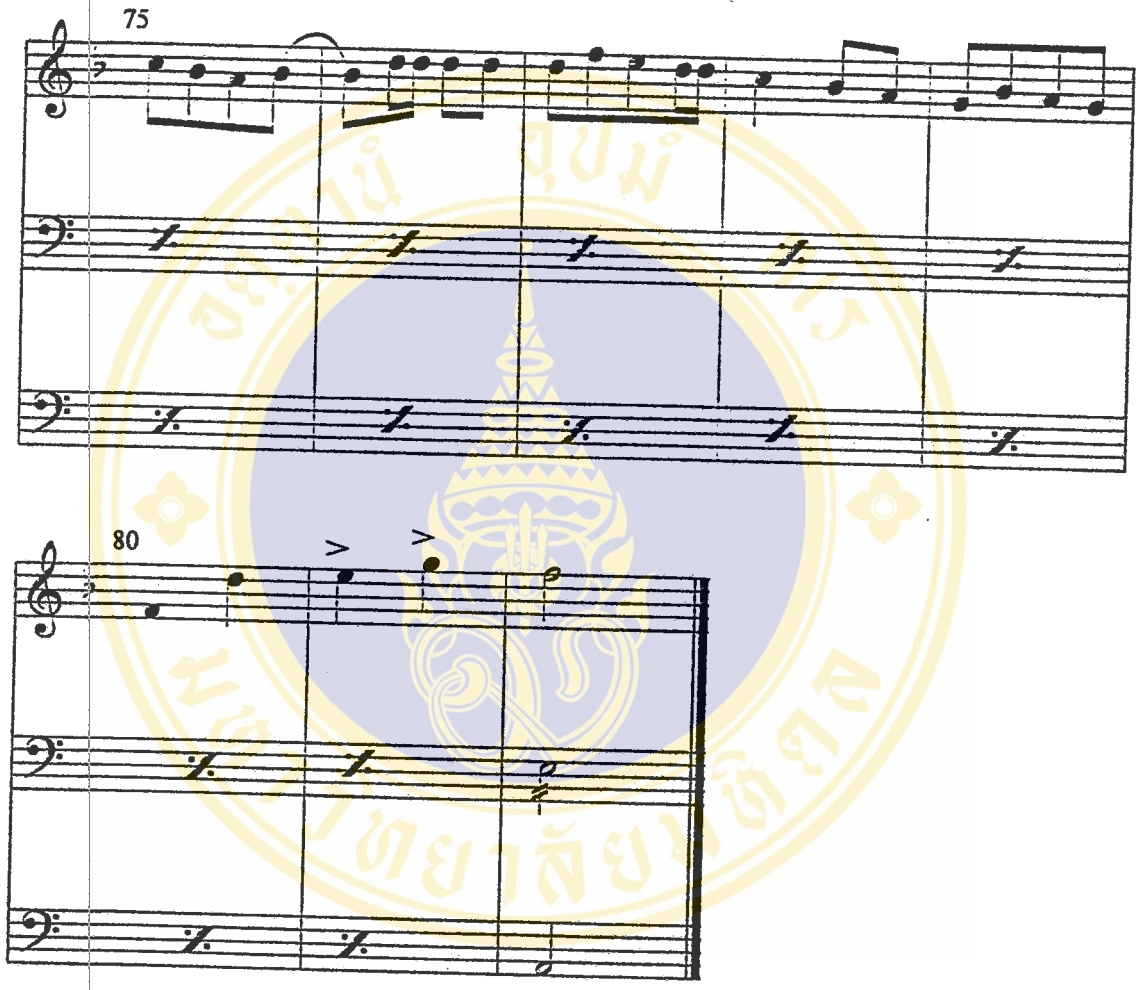
Copyright by Mahidol University

เมาะอินัง

จังหวะอินัง

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

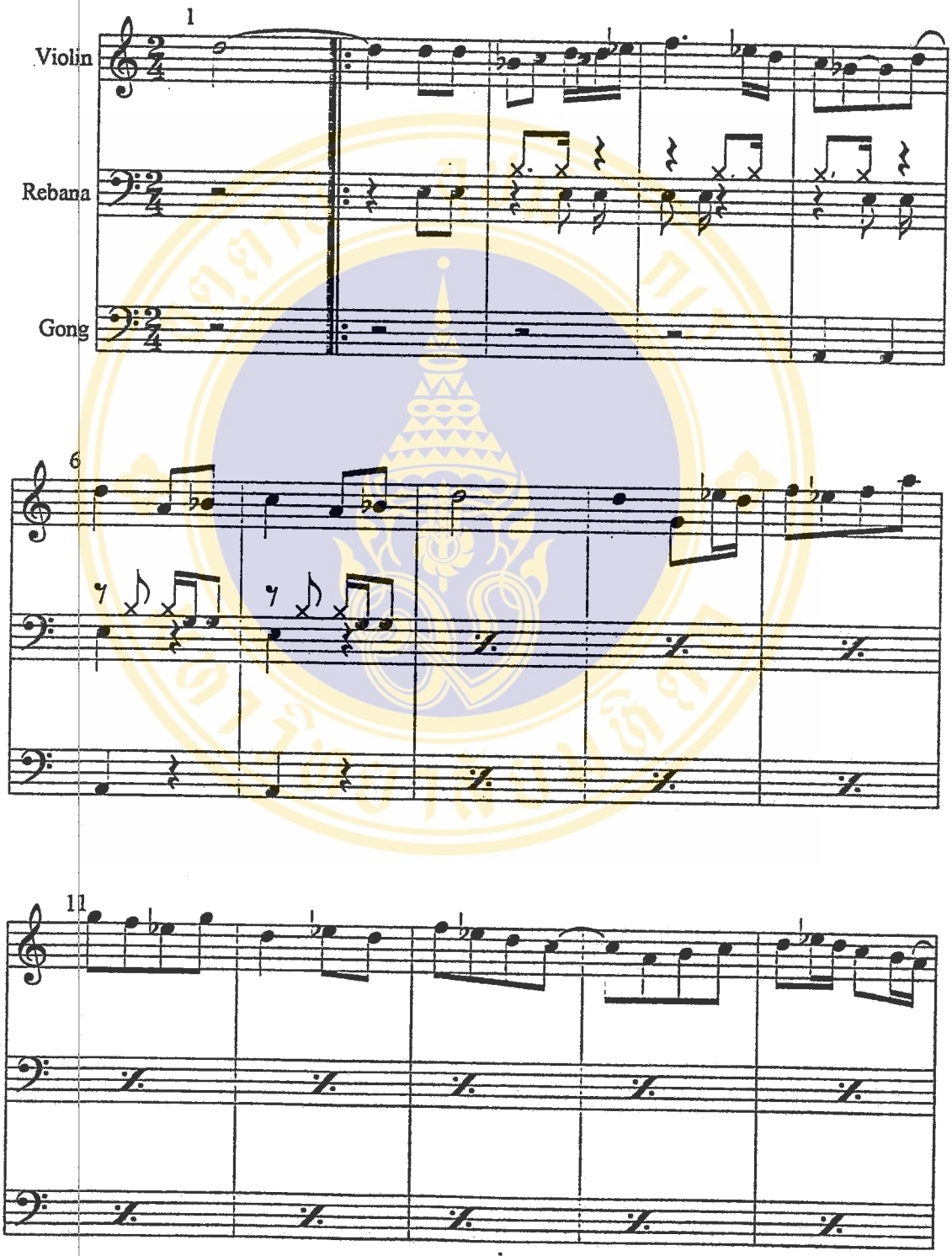


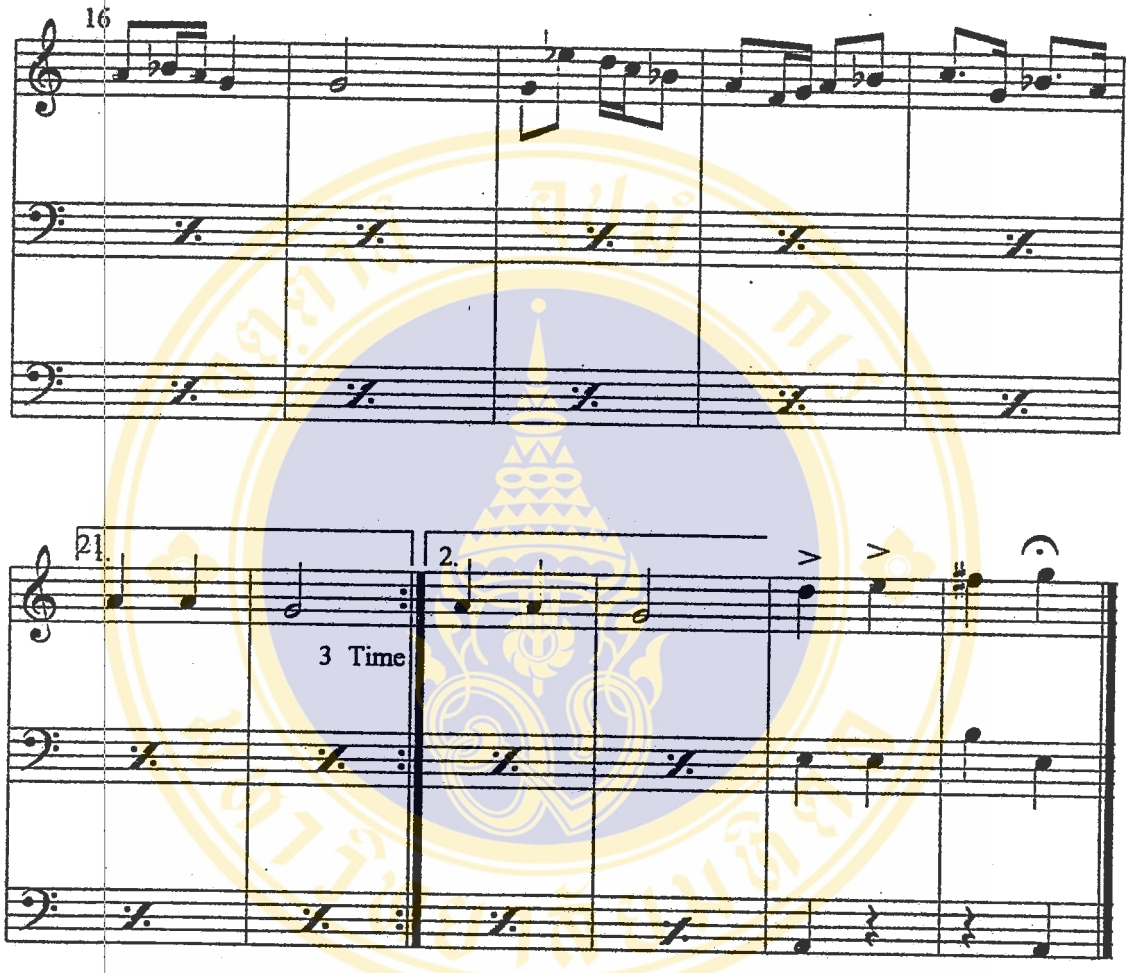
Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University



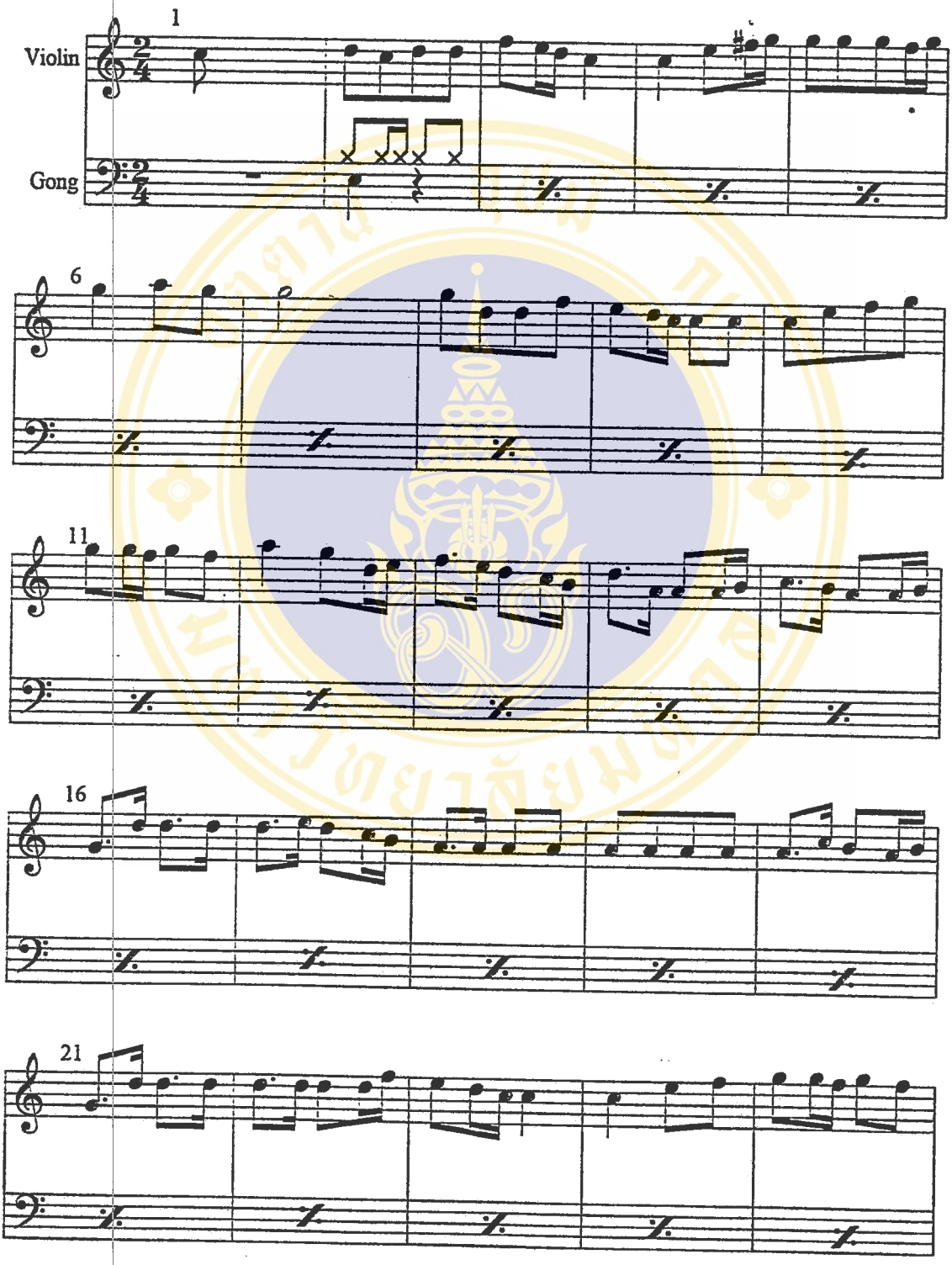
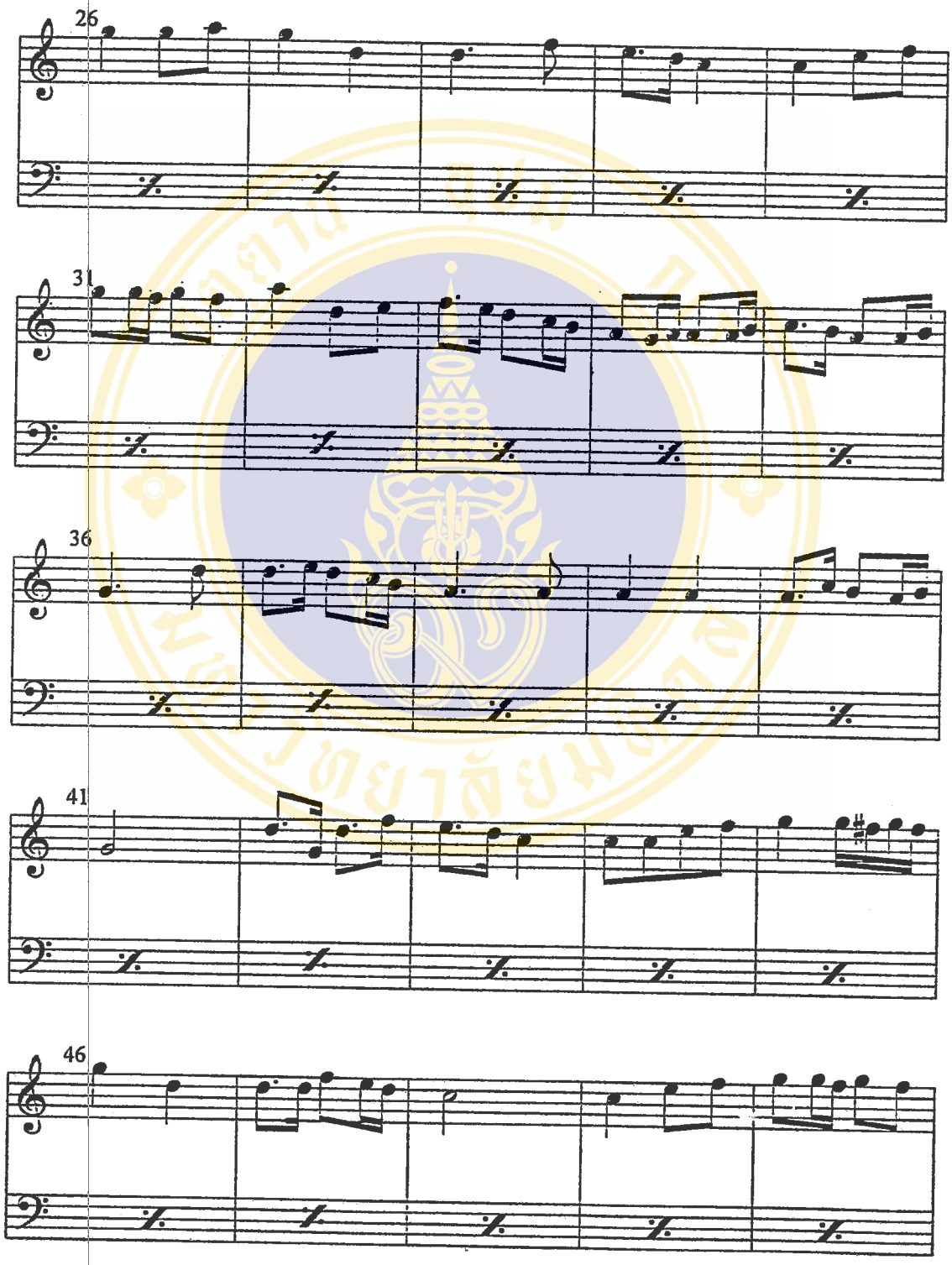
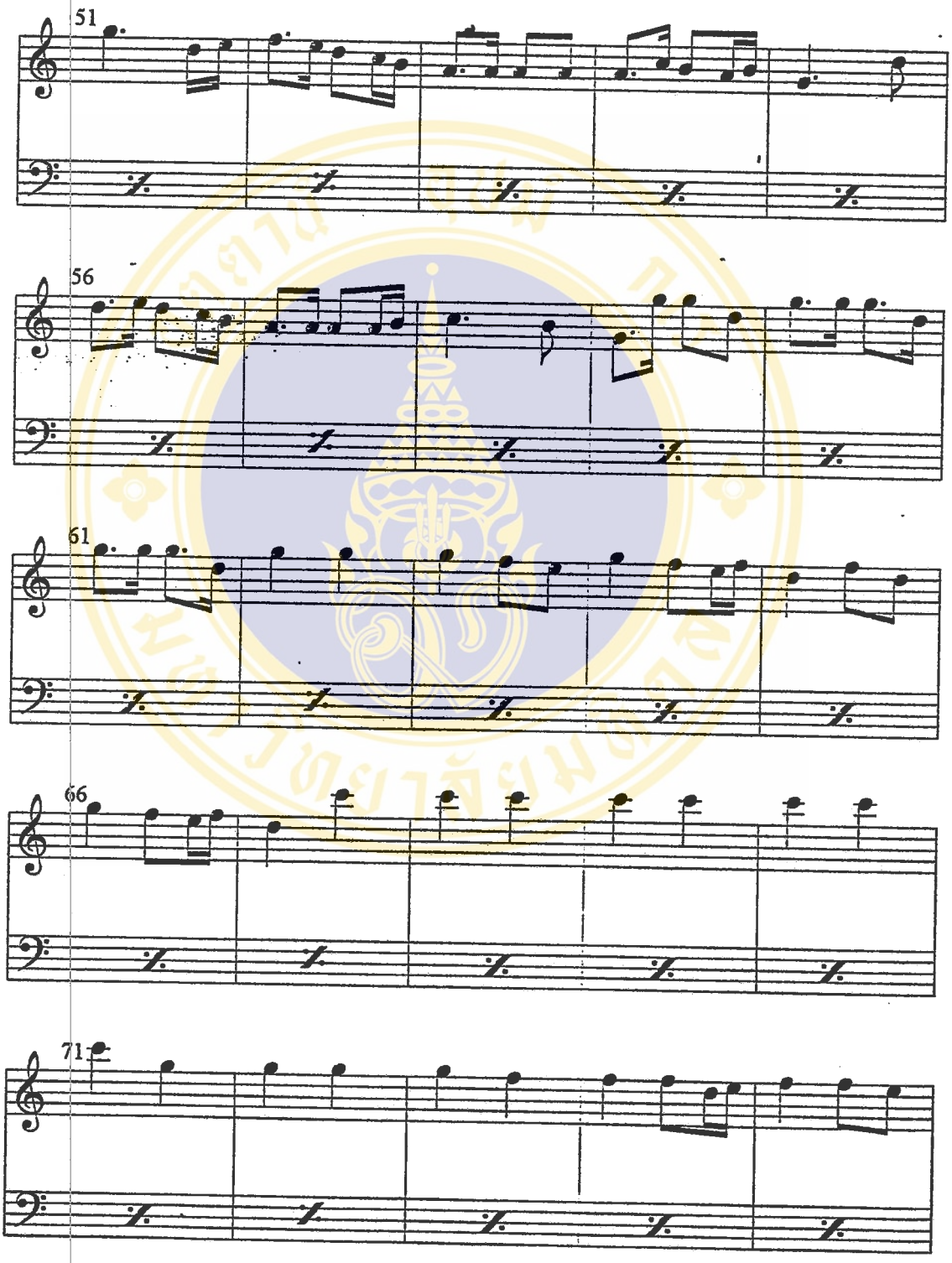
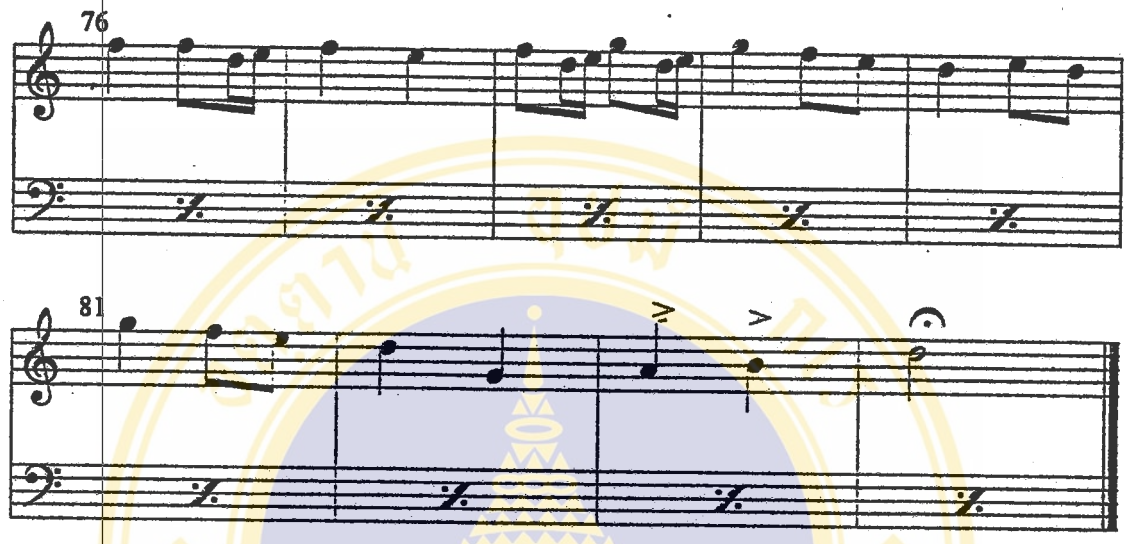
Copyright by Mahidol University

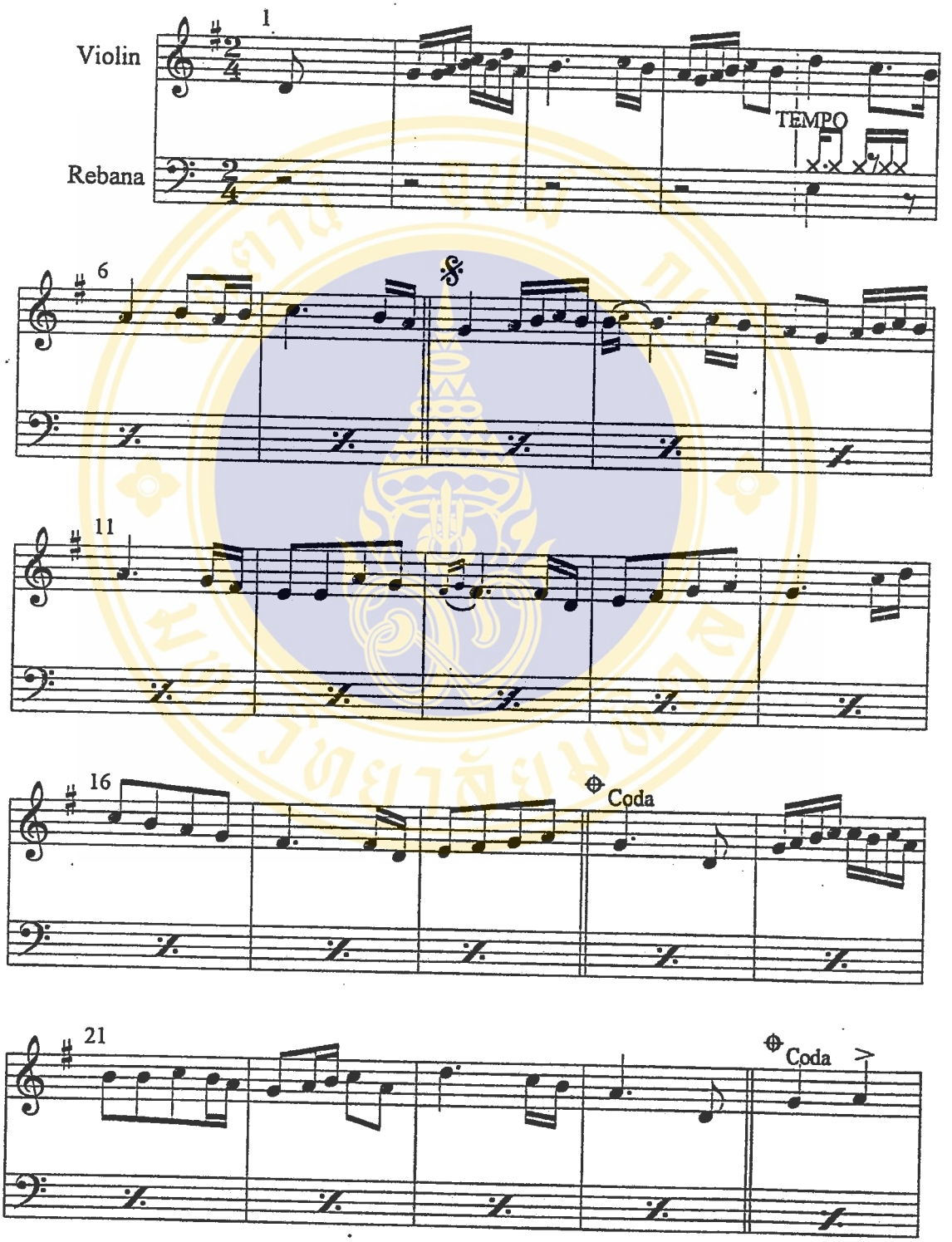
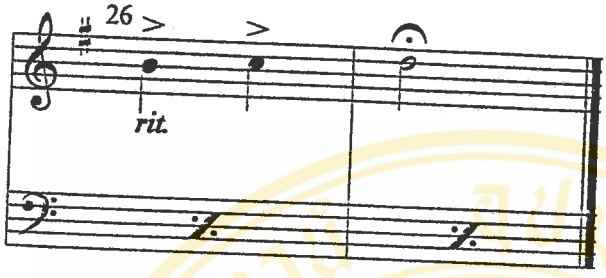
ปาหลีหาดยาว

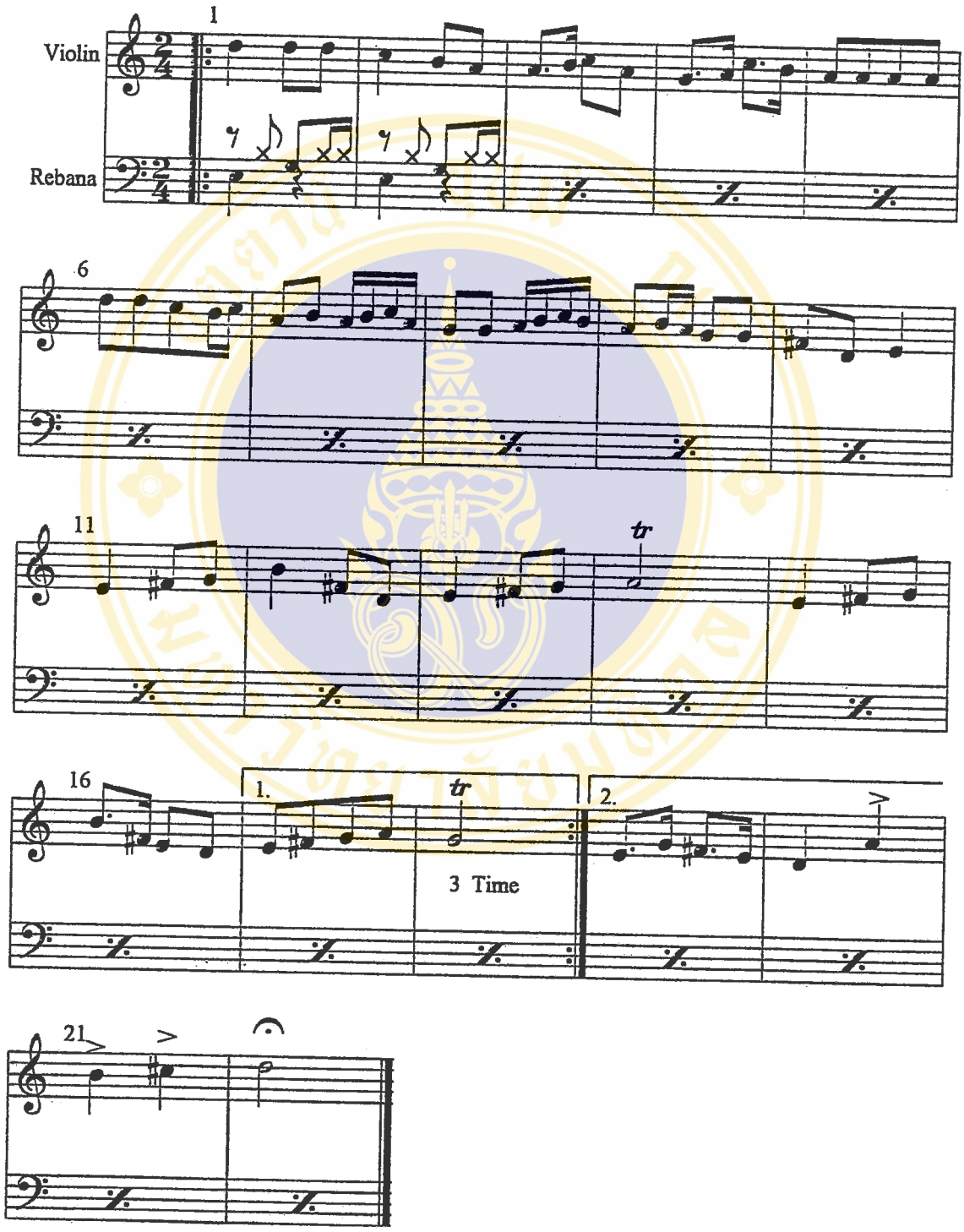
.จังหวะอาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

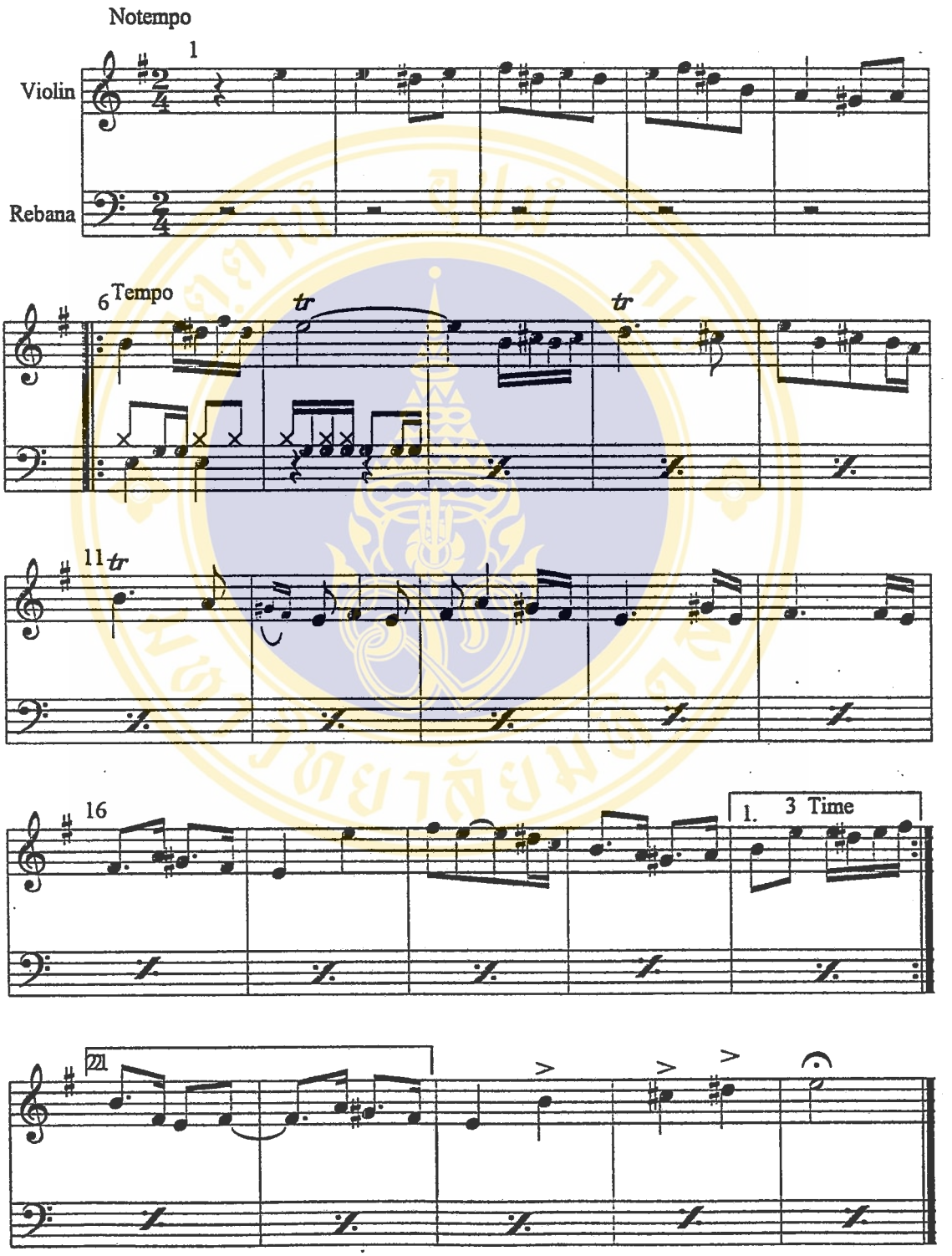


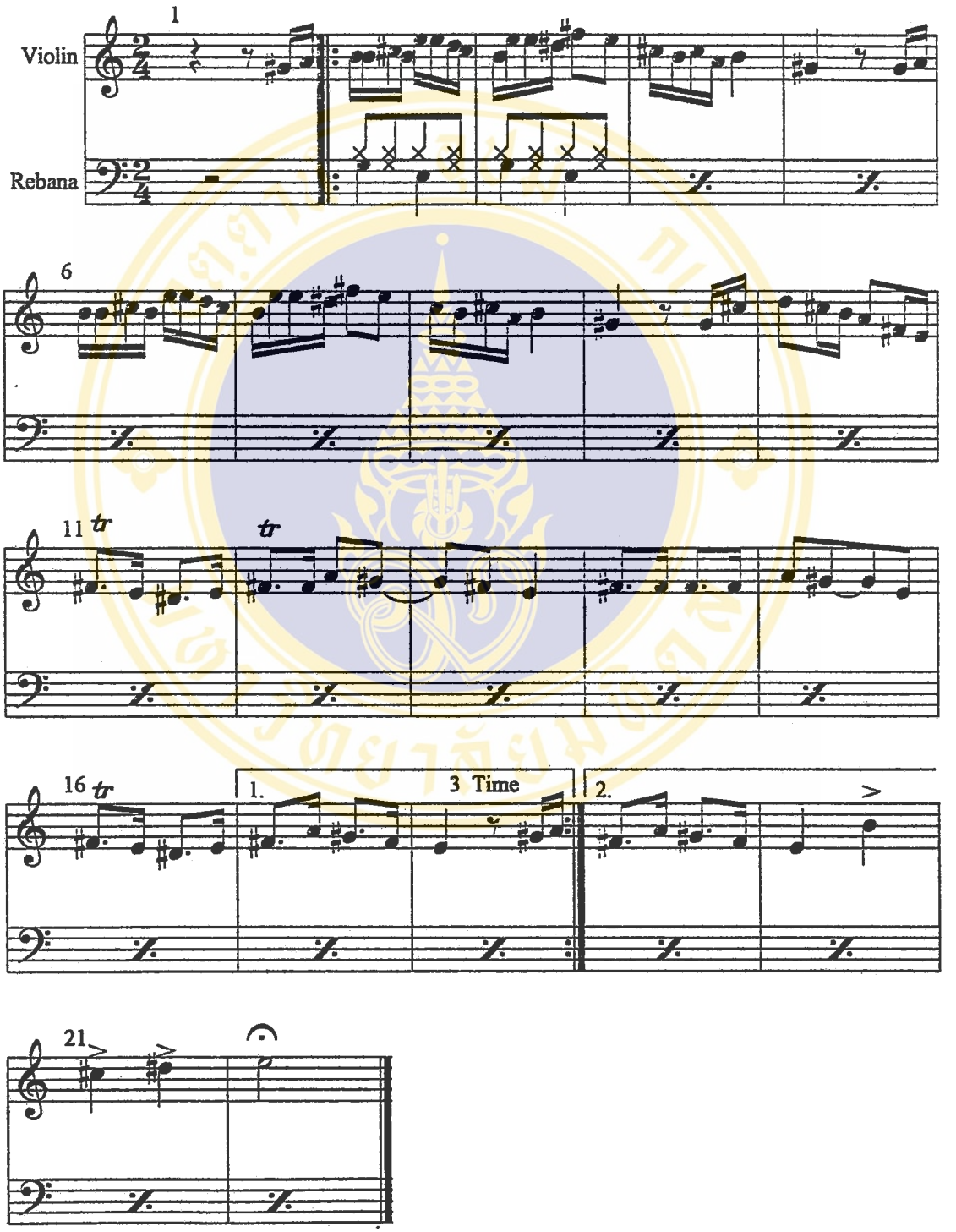
Copyright by Mahidol University

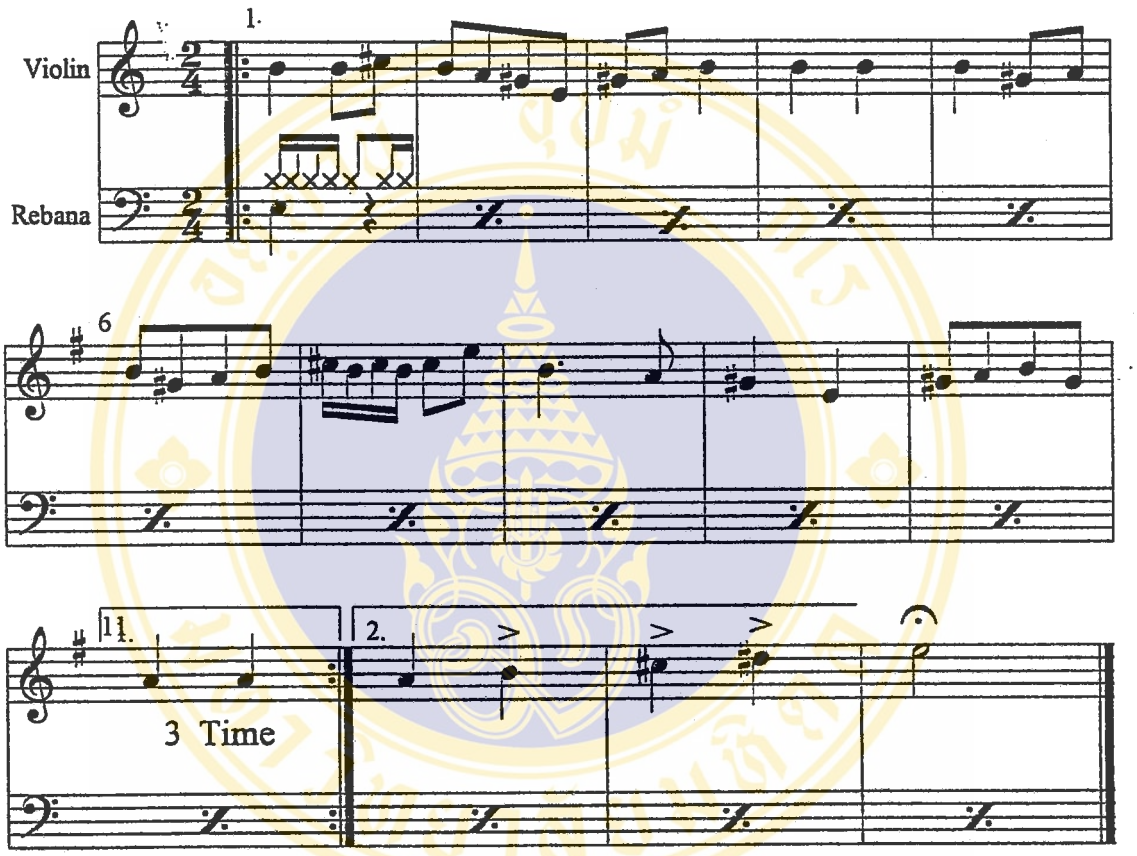
ลาฆูดรัว

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

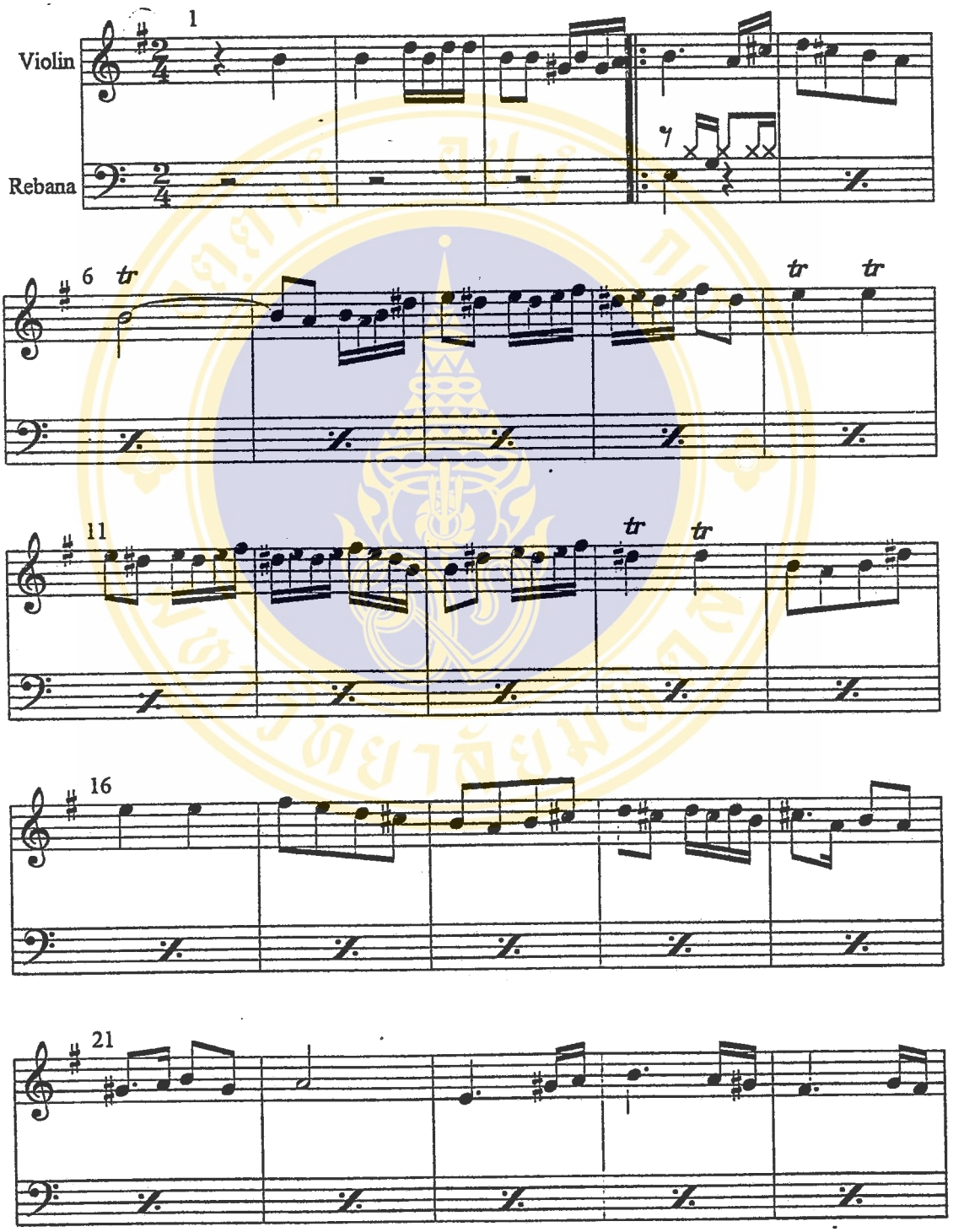
อาเนาะดิดี้

Copyright by Mahidol University

Copyright by Mahidol University

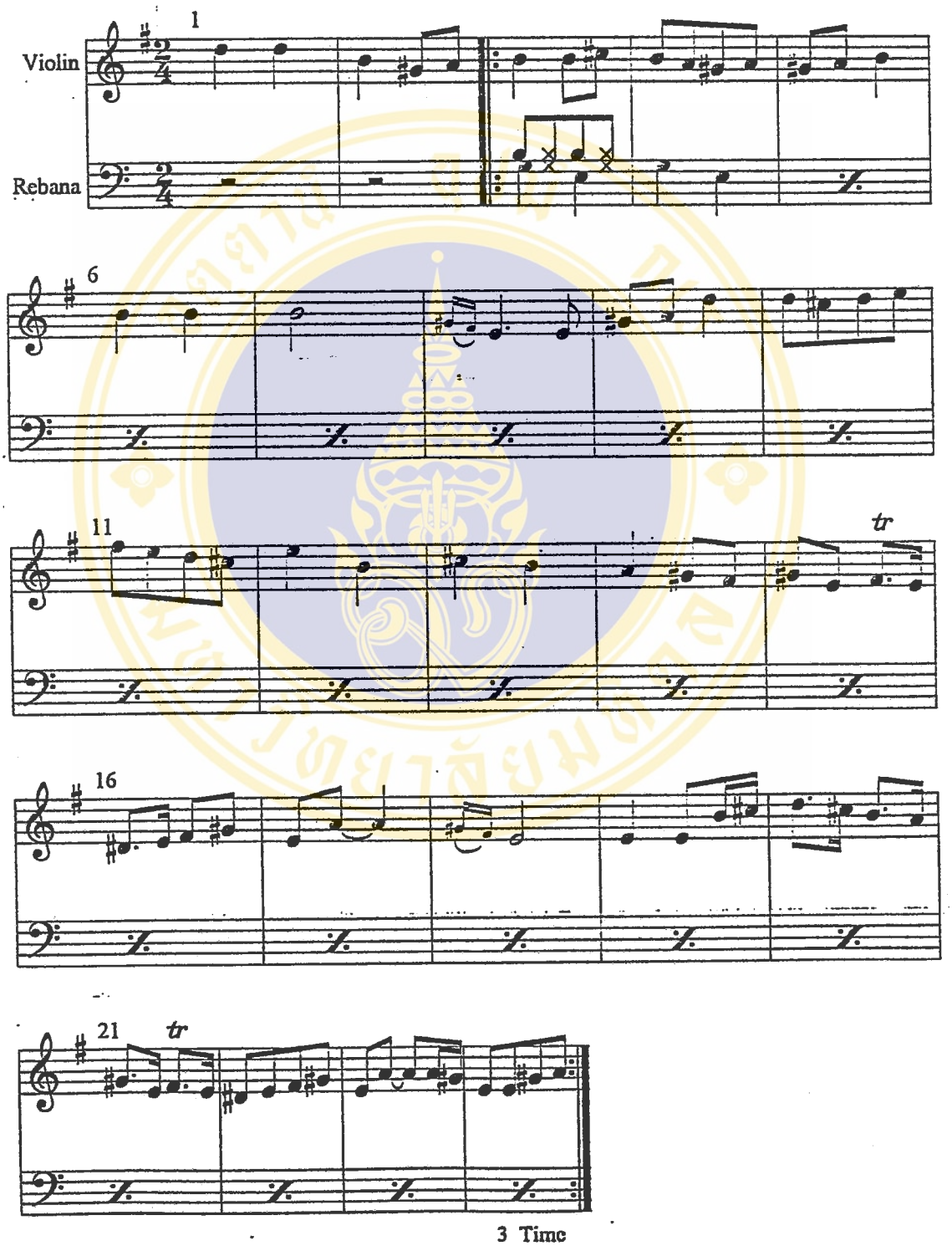
เลนัง

Copyright by Mahidol University

ซีตีปายง

Copyright by Mahidol University

เมาะอินัง

Copyright by Mahidol University

ยังโงง

Copyright by Mahidol University

ปูรงปูเส

Copyright by Mahidol University

ปาหลีหาดยาว

Copyright by Mahidol University

ภาคผนวก ง

อภิธานศัพท์

การวิจัยเรื่อง รองเง็ง : ระบำและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีศัพท์ภาษาถิ่นดังนี้

จินตาซายัง	หมายถึง	ความสำนึกในความรักอันดูดดื่ม
บุหงารำไป	หมายถึง	ดอกไม้
ปูโจ๊ะปีซัง	หมายถึง	"ยอดตอง" เปรียบเหมือนความรักที่กำลังสดชื่น
เมาะอินังชวา	หมายถึง	แม่นมหรือพี่เลี้ยงชาวชวา
เมาะอินังลามา	หมายถึง	แม่นมหรือพี่เลี้ยง
ลากูดูวอ	หมายถึง	เพลงที่สอง (ลากู แปลว่า เพลง ดูวอ แปลว่า สอง)
ลาฆูดรัว	หมายถึง	เพลงที่สอง (ลาฆู แปลว่า เพลง ดรัว แปลว่า สอง)
เลนัง	หมายถึง	นอนหลับ
ลาฆู	หมายถึง	ทำนองหรือเพลง
ระบำ	หมายถึง	การฟ้อนหรือการเต้นที่มีแบบท่าและลีลาเข้ากับจังหวะดนตรีหรือเพลงร้อง
รองเง็ง	หมายถึง	ศิลปการแสดงแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมภาคใต้เป็นการเต้นรำคู่ชายหญิงและร้องเพลงคลอไปด้วย
รองเง็งตันหยง	หมายถึง	เพลงหล้อแหง็งหรือเพลงตันหยงที่ใช้สำหรับโต้ตอบในการเล่นรองเง็งในโอกาสต่าง ๆ ของชาวบ้านในเขตจังหวัดชายฝั่งตะวันตกของภาคใต้
สลาม	หมายถึง	ในการแสดงรองเง็ง เป็นการทักทายกันของคู่เต้นโดยผายมือทั้งสองข้างพร้อมกับน้อมศีรษะลงพองาม
สาว-ป่าว	หมายถึง	งานแต่งงาน (เป็นภาษาถิ่นใต้ที่ใช้ในอำเภอละงู จังหวัดสตูล)
อาเนาะดิดี๊	หมายถึง	ลูกบุญธรรมหรือลูกสุดที่รัก

© Copyright by Mahidol University

สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายประกาส ขวัญประดับ
วัน เดือน ปีเกิด	9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2504
สถานที่เกิด	สงขลา
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, พ.ศ. 2525-2526 ครุศาสตร์อุตสาหกรรมบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล, พ.ศ. 2535-2540 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา) แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี
ทุนสนับสนุนการวิจัย	มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี
ตำแหน่งและสถานที่ทำงาน	อาจารย์ 2 ระดับ 5 ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏสงขลา

Copyright by Mahidol University

42615