รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก: จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี

The Culture of Music and Indigenous living of the East: A Study in Trad and Chantaburi Province

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

โครงการวิจัยประเภทงบประมาณเงินรายได้
จากเงินอุดหนุนรัฐบาล (งบประมาณแผ่นดิน)
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559

สัญญาเลขที่ 6/2559

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก: จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี

The Culture of Music and Indigenous living of the East: A Study in Trad and Chantaburi Province

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากงบประมาณเงินรายได้จากเงินอุดหนุนรัฐบาล (งบประมาณแผ่นดิน) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559 มหาวิทยาลัยบูรพา
ผ่านสำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ เลขที่สัญญา 6/2559

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพทางด้านดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์คือ 1) เพื่อสำรวจแหล่งข้อมูลพื้นฐานทางวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก 2) เพื่อนำข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก มาบันทึกตามกระบวนการทางด้านดนตรีวิทยา ผลการศึกษาพบว่า

1) ประวัติพัฒนาการของงานดนตรี การสืบทอด และ รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี แบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน และ กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง สามารถค้นพบประวัติพัฒนาการ และการสืบทอดได้ และยังชี้ให้เห็นถึงแนวโน้มที่จะสูญหายได้ในอนาคต

2) บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชนจังหวัดตราดและจันทบุรี ประกอบด้วย บทบาทของงานดนตรีกับความเชื่อและพิธีกรรมในวิถีชีวิตของชุมชน บทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน และ บทบาทของงานดนตรีกับงานด้านความบันเทิง สภาพทั่วไปของชุมชนใน ยังคงพบเห็นสภาพวิถีชีวิตในชุมชนแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะในชุมชนเขตนอกใจกลางเมือง ทำให้สามารถรักษาสภาพวิถีประเพณีของชุมชนอยู่ได้ นอกจากนี้การส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการอาชีพของคนในชุมชน ทั้งสามบทบาทของงานดนตรีช่วยขับเคลื่อนทำให้วิถีชีวิตของคนในชุมชนมีความผูกพัน และร่วมมือกันในชุมชนทำให้ดำเนินวิถีชีวิตมาได้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

Abstact

This research was a qualitative research in musicological aspect. The purposes of the research were to 1) survey the fundamental resource in musical culture and lifestyles of Eastern community 2) obtain cultural information and eastern community's lifestyles to record with musicological process. The result showed that 1) evolution, inheritance and identity of music, which were divided into 2 groups; folk cultural and dramatic music groups. These were found evolution and inheritance, which indicated their trend of disappearance in the future. 2) The roles of music on community's lifestyles in Trad and Chantaburi included the role of music in beliefs and worship, in culture and in entertainment. The original livings of communities, especially in the rural area, were found. This led to sustain the lifestyles till present. Moreover, folk culture for enhancing careers of the dwellers helped increasing the relationship and cooperation in the communities from the past to future.

สารบัญเรื่อง

	หน้าที่
บทนำ	1
ความสำคัญและที่มา	1
วัตถุประสงค์	3
ขอบเขตการวิจัย	3
ข้อตกลงเบื้องต้น	4
กรอบแนวคิดการวิจัย	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
คำสำคัญ และนิยามศัพท์เฉพาะ	4
วิธีการดำเนินการวิจัย	5
ผลการวิจัย	8
1. ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมา การสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี	10
1.1. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน ในจังหวัดตราดและจันทบุรี	10
1.2. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง ในจังหวัดตราดและจันทบุรี	38
2. บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน	74
2.1 สภาพทั่วไปของชุมชน	74
2.2 บทบาทของงานดนตรี	75
สรุปผลวิจัย	81
อภิปรายผล	88
ข้อเสนอแนะ	89
ผลผลิต	89
บรรณานุกรม	90
รายงานการเงิน	92
ภาคผนวก	93
แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง	95
เอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน	97
ประวัตินักวิจัย	99

สารบัญตัวอย่าง

	หน้าที่
ตัวอย่างที่ 1 หัวกลอนคำร้องที่ขึ้นต้น นำเสนอเป็นโน้ตสากล	17
ตัวอย่างที่ 2 กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล	21
ตัวอย่างที่ 3 กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (ต่อ)	22
ตัวอย่างที่ 4 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะรำสวดอเนก สารเนตร นำเสนอเป็นโน้ตสากล	29
ตัวอย่างที่ 5 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับการตั้งจังหวะให้นักร้อง	33
ตัวอย่างที่ 6 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง	34
ตัวอย่างที่ 7 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะนก ทิพวัลย์ นำเสนอเป็นโน้ตสากล	35
ตัวอย่างที่ 8 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะนก ทิพวัลย์ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (ต่อ)	36
ตัวอย่างที่ 9 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะนก ทิพวัลย์ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (ต่อ)	37
ตัวอย่างที่ 10 ตัวอย่างบทร้องและทำนองที่เรียบเรียง ของคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด	42
ตัวอย่างที่ 11 รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 1-8 (มือที่ 1-8)	45
ตัวอย่างที่ 12 รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 9 (มือจบ)	47
ตัวอย่างที่ 13 รูปแบบจังหวะหน้าทับ สำหรับการไหว้ครู	47
ตัวอย่างที่ 14 รูปแบบจังหวะหน้าทับเชิด ใช้สำหรับการออกตัวแสดงต่างๆ และการเดินทาง	48
ตัวอย่างที่ 15 รูปแบบจังหวะหน้าทับการขับบท ใช้สำหรับส่วนการดำเนินเรื่องการเล่าเรื่องในฉากต่างๆ	48
ตัวอย่างที่ 16 รูปแบบจังหวะหน้าทับ ใช้สำหรับตัวละครยักษ์โดยเฉพาะ	48
ตัวอย่างที่ 17 ตัวอย่างบทร้องและทำนอง ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)	50
ตัวอย่างที่ 18 รูปแบบจังหวะการเริ่มของจังหวะ (มือเปิด รัวกลองตุ๊ก)	54
ตัวอย่างที่ 19 รูปแบบการตั้งจังหวะโดยใช้กลองตุ๊ก	54
ตัวอย่างที่ 20 รูปแบบมือที่1-6 สำหรับประกอบการขับร้องบท	55
ตัวอย่างที่ 21 รูปแบบการขึ้นจังหวะ	66
ตัวอย่างที่ 22 รูปแบบจังหวะพื้นจังหวะ	66
ตัวอย่างที่ 23 รูปแบบจังหวะส่งเปลี่ยนท่ารำ	66
ตัวอย่างที่ 24 รูปแบบจังหวะดำเนินทำนองเพลง	66
ตัวอย่างที่ 25 รูปแบบการขึ้นจังหวะ	72
ตัวอย่างที่ 26 รูปแบบจังหวะพื้นจังหวะ	72
ตัวอย่างที่ 27 รูปแบบจังหวะส่งเปลี่ยนท่ารำ	73

หน้าที่

ตัวอย่างที่ 28 รูปแบบจังหวะดำเนินทำนองเพลง 73
ตัวอย่างที่ 29 หัวกลอนคำร้องที่ขึ้นต้น นำเสนอเป็นโน้ตสากล 82
ตัวอย่างที่ 30 กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (บางส่วน) 83
ตัวอย่างที่ 31 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับการตั้งจังหวะให้นักร้อง 83
ตัวอย่างที่ 32 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง 84
ตัวอย่างที่ 33 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะรำสวดอเนก สารเนตร นำเสนอเป็นโน้ตสากล 84
ตัวอย่างที่ 34 รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 1 ของคณะรักษ์ตะลุง 85
ตัวอย่างที่ 35 รูปแบบจังหวะการเริ่มของจังหวะ ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) 85
ตัวอย่างที่ 36 รูปแบบการตั้งจังหวะโดยใช้กลองตุ๊ก ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) 85

สารบัญภาพ

หน้าที่

รูปภาพที่ 1 คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด 13
รูปภาพที่ 2 การสัมภาษณ์คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด 15
รูปภาพที่ 3 คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด 18
รูปภาพที่ 4 คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด 25
รูปภาพที่ 5 การแต่งกายที่ใช้ผ้าสีคาดเอวในการแสดง 26
รูปภาพที่ 6 การสัมภาษณ์คณะรำสวด อเนก สารเนตร จังหวัดตราด 27
รูปภาพที่ 7 กลองที่ใช้ในวงของคณะรำสวดอเนก สารเนตร จังหวัดตราด 28
รูปภาพที่ 8 นักดนตรีบรรเลงกลองและนักร้องลูกคู่บรรเลงเครื่องดนตรี (กรับและฉิ่ง) พร้อมร้องรับ 28
รูปภาพที่ 9 การแสดงร้องโต้ตอบกันและการรำประกอบ คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด 30
รูปภาพที่ 10 คุณทิพวัลย์ กองแก้ว หัวหน้าคณะรำสวด นก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี 31
รูปภาพที่ 11 การสัมภาษณ์คณะรำสวด นก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี 33
รูปภาพที่ 12 คณะหนังรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด ทำพิธีไหว้ครู 40
รูปภาพที่ 13 อุปกรณ์ต่างๆ ในการแสดงหนังตะลุง ของคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด 41
รูปภาพที่ 14 ตัวอย่างตัวหนังตะลุงที่ครูฉอ้อนและครูโสนช่วยกันสร้าง 41
รูปภาพที่ 15 การพากย์หนังตะลุงของลุงเฟื้อง 43
รูปภาพที่ 16 การเชิดหนังตะลุงของลุงเฟื้อง 43
รูปภาพที่ 17 วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด 44
รูปภาพที่ 18 คณะหนังตะลุงวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) 49
รูปภาพที่ 19 การพากย์หนังและการเชิดหนังของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) 51
รูปภาพที่ 20 ตัวหนังตะลุงที่ได้รับสืบทอดมาของคณะบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) 52
รูปภาพที่ 21 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงของคณะวัดบุญญาวาส (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) 53
รูปภาพที่ 22 การไหว้ครูก่อนการเข้าสู่การเล่นหนังตะลุงตามเนื้อเรื่อง 55
รูปภาพที่ 23 คณะละครชาตรีนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด 59
รูปภาพที่ 24 เครื่องสังเวยในการไหว้ครู 60
รูปภาพที่ 25 นักแสดงทุกคนร่วมพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง 61
รูปภาพที่ 26 ลุงนกหวีดกำลังเจิมเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง 61

หน้าที่

รูปภาพที่ 27 การแต่งตัวของนักแสดง 62
รูปภาพที่ 28 การแสดงรำ 12 ท่า แสดงโดยเยาวชน 62
รูปภาพที่ 29 การรำ 12 ท่า แสดงโดยผู้สูงอายุ 63
รูปภาพที่ 30 การแสดงเรื่องพิกุลทอง 63
รูปภาพที่ 31 การแสดงของเยาวชนในชุมชน 64
รูปภาพที่ 32 การแสดงของกลุ่มผู้สูงอายุในชุมชน 65
รูปภาพที่ 33 นักร้องที่ร้องประกอบการแสดง 67
รูปภาพที่ 34 การบันทึกบทละครไว้ใช้สำหรับสอนหรือทบทวน ในการแสดง 67
รูปภาพที่ 35 คุณพงษ์พันธ์ สมัครสมาน หัวหน้าคณะละครชาตรีชัยเจริญศิลป์ 68
รูปภาพที่ 36 ภาพครูเต้าหยิน สวัสดิไชย 69
รูปภาพที่ 37 ชื่อคณะชัยเจริญศิลป์ ที่ติดประชาสัมพันธ์บนรถประจำคณะ 70
รูปภาพที่ 38 ครูเต้าหยิน สวัสดิไชยทำพิธีมอบคณะชาตรีชัยเจริญศิลป์ ให้กับ
คุณพงษ์พันธ์ สมัครสมาน 71
รูปภาพที่ 39 การแก้บนโดยใช้หนังตะลุงเป็นเครื่องแก้บน 77
รูปภาพที่ 40 การสาธิตการเล่นเพลงสวดในงานศพ 78
รูปภาพที่ 41 การสาธิตการร้องเพลงขอทานและเพลงลำภา 79
รูปภาพที่ 42 การนำผู้สูงอายุในชุมชนมาหัดเล่นละครชาตรี เพื่อใช้ประกอบเป็น
อาชีพเสริม 80

บทนำ

ความสำคัญและที่มา

เนื่องจากที่รัฐบาลได้เล็งเห็นและให้ความสำคัญในด้านการศึกษาและเรียนรู้ การทำนุบำรุงศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งได้บรรจุอยู่ในนโยบายของรัฐบาลข้อที่ 4 ที่จะนำการศึกษา ศาสนา ศิลปวัฒนธรรม ความภาคภูมิใจในประวัติศาสตร์และความเป็นไทยมาใช้สร้างสังคมให้เข้มแข็งอย่างมีคุณภาพ โดยอนุรักษ์ ฟื้นฟูและเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรม ภาษาไทยและภาษาถิ่น ภูมิปัญญาท้องถิ่นรวมทั้งความหลากหลายของศิลปวัฒนธรรมไทย นำไปสู่การสร้างสัมพันธ์อันดีในระดับประชาชน ระดับชาติ ระดับภูมิภาคและระดับนานาชาติ ตลอดจนเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับประเทศ ซึ่งสอดคล้องกับแผนยุทธศาสตร์ของมหาวิทยาลัยบูรพา คือ **"ขุมปัญญาภาคตะวันออกเพื่ออนาคตของแผ่นดิน"** (Wisdom of the East for the Future of The Nation) เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้งานด้านวิชาการ งานด้านวิจัย และงานด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของภาคตะวันออก

หากแต่ข้อมูลพื้นฐานทางภูมิศาสตร์ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ หรือแม้แต่การท่องเที่ยวมีแหล่งข้อมูลพื้นฐานมากมายเพื่อค้นคว้าศึกษา แต่แหล่งข้อมูลทางประเพณีวัฒนธรรม และศิลปะการแสดงท้องถิ่น กลับหาข้อมูลได้น้อยมากและแทบไม่มีใครได้เก็บรวบรวมไว้ ซึ่งนับวันกลุ่มปราชญ์ชาวบ้าน และประเพณีวัฒนธรรมท้องถิ่นเหล่านี้นับวันจะหมดไป และเนื่องจากปัจจัยความหลากหลายทางสังคมและบริบทพื้นที่ในแถบภาคตะวันออก ทำให้ประเพณีวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงเกิดความหลากหลายด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะแถบพื้นที่ที่ติดกับประเทศกัมพูชา ซึ่งได้แก่ จังหวัด ตราด จันทบุรี สระแก้วและปราจีนบุรี ซึ่งมีงานด้านวัฒนธรรมหลากหลายด้าน เช่น งานวัฒนธรรมด้านประเพณี ศิลปะการแสดงท้องถิ่น และงานวัฒนธรรมด้านดนตรีของกลุ่มชนหลากหลายชาติพันธุ์ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในภูมิภาคตะวันออก เกิดเป็นความหลากหลายด้านศิลปวัฒนธรรม จึงจำเป็นต้องมีการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้สำหรับเป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยเชิงลึกต่อไป และเป็นการอนุรักษ์ไม่ให้งานศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้สูญหายไป

งานด้าน **"วัฒนธรรมดนตรี"** เป็นอีกหนึ่งสาขาที่สำคัญในงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม โดยเฉพาะกับการดำเนินชีวิตของคนในสังคมตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตายไป กลุ่มคนในแต่ละชาติพันธุ์มีการนำ "งานดนตรี" เข้าไปผูกโยงกับ "ความเชื่อ" ซึ่งทำให้เกิดงานดนตรีพิธีกรรมทั้งในด้านงานมงคลและอวมงคลทั้งหลาย งานดนตรีที่เกี่ยวข้องกับประเพณีวิถีชีวิตของคนในสังคม ที่มีความแตกต่างหลากหลาย อันเป็นคุณค่าที่ควรเก็บบันทึกรักษาไว้เป็นมรดกของแผ่นดิน

หากมองในแง่คุณค่า ศิลปะการแสดงมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตความเป็นไทยหลายประการเช่น 1.ความสำคัญต่อประเทศชาติ เป็นเครื่องแสดงถึงอารยะและพัฒนาการของชาติ เป็นมรดกวัฒนธรรม คนไทยจึงควรอนุรักษ์และสืบทอดกันต่อไป 2.ความสำคัญต่อกลุ่มคนในสัง สังคมไทยผูกพันกับศิลปะการแสดงอย่างมาก การประกอบพิธีกรรมต้องมีศิลปะการแสดงเข้าไปเกี่ยวข้อง แม้ในปัจจุบันจะมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยก็ตาม 3.ความสำคัญต่อปัจเจกบุคคล เป็นความรู้ที่สามารถ

นำไปประกอบอาชีพได้ สามารถสร้างชื่อเสียงให้บุคคลที่เป็นศิลปินและนำมาซึ่งความสุขของชีวิต (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2532, น.526-527 อ้างถึงใน ทรงฤทธิ์ ศรีสารคาม, 2555, น.2)

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ในครั้งนี้ที่มุ่งเน้นในเรื่องการสำรวจด้านวัฒนธรรมดนตรีเป็นหลัก หากแต่เนื้อแท้ของการเกิดศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ในพื้นที่ เป็นเรื่องราวของวิถีการดำเนินชีวิตของคนในท้องถิ่น มิอาจแยกแยะงานด้านวัฒนธรรมดนตรีเพียงอย่างเดียว หรืองานด้านวัฒนธรรมการแสดงเพียงอย่างเดียวได้เช่นกัน เนื่องจากงานทั้งสองประเภทจะมีความเกี่ยวเนื่องกัน เกิดเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านต่างๆ การสำรวจและการเก็บข้อมูลจึงจำเป็นต้องอธิบายความเป็นมาเกี่ยวเนื่องกันไป ดังที่ ศิริพร ฐิตะฐาน, 2531, น.38-40. อ้างถึงใน จามร พงษ์ไพบูลย์ กล่าวถึงการแสดงเพลงพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในชุมชน ดังนี้

> เนื่องจากเพลงพื้นบ้านเป็นงานที่เกิดจากความรู้สึกนึกคิดของชาวบ้าน เพลงพื้นบ้านจึงสามารถประมวลเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ สังคมวัฒนธรรมตลอดจนอารมณ์ ความรู้สึกอันแสดงถึงโลกทัศน์ของชาวบ้าน และบรรยากาศของหมู่บ้านไว้ในเนื้อหาบทเพลงนั้นด้วย บทเพลงซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี จึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชาวบ้านผู้เป็นเจ้าของบทเพลงโดยตรง การศึกษาเพลงพื้นบ้านของกลุ่มชนต่างๆ นั้น นอกจากจะเข้าใจบทบาทหน้าที่ทางสังคมของเพลงพื้นบ้านแล้ว ยังทำให้เกิดความเข้าใจกลุ่มชนเจ้าของบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น เพราะการศึกษาศิลปะพื้นบ้านจะต้องศึกษาในบริบททางสังคม ในฐานะที่ศิลปะนั้นเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต ชาวบ้านไทยใช้วิธีสืบทอดบทเพลงของตนจากปากต่อปาก จากรุ่นสู่รุ่น โดยอาศัยการจดจำ จึงไม่มีการบันทึกถึงกำเนิด ประวัติความเป็นมา และระเบียบวิธีในการร้อง การเล่น แต่ก็เป็นที่ยอมรับและมีการสืบทอดกันอยู่ในท้องถิ่นของตน ด้วยเหตุนี้นักวิชาการจึงกล่าวถึงความหมายของเพลงพื้นบ้านว่า คือ เพลงที่ชนในท้องถิ่นต่างๆ ประดิษฐ์เนื้อหา ท่วงทำนอง และลีลาการร้อง เป็นแบบแผนตามความนิยมของท้องถิ่นตน, 2550, น.3-4.

การละเล่นพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้น เพื่อสนองความต้องการทางด้านจิตใจของมนุษย์ การละเล่นจึงปรากฏอยู่ทั่วไปในทุกสังคม เพียงแต่อาจมีลักษณะแตกต่างไปตามสภาพของสังคมแต่ละแห่ง การละเล่นบางอย่างได้รับการสืบทอดต่อๆ กันมาในสังคมนั้นๆ จนมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากการละเล่นในสังคมอื่น ถึงแม้ว่าอาจจะมีการรับวัฒนธรรมนั้นๆ มาจากสังคมอื่นก็ตาม แต่ก็มีการนำมาปรับให้เข้ากับวิถีชีวิตของสังคมตนเอง การละเล่นที่นิยมเล่นกันในกลุ่มชาวบ้านตามท้องถิ่นต่างๆ เรียกว่า “การละเล่นพื้นบ้าน” ซึ่งเกิดขึ้นเพื่อความสนุกสนานร่วมกันของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่น และมีความสอดรับกับสภาพของท้องถิ่น ดังที่ พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540, น. 70, อ้างถึงใน คิด ทองได้คล้าย กล่าวไว้ว่า

> การละเล่นพื้นบ้านเป็นการเล่นเพื่อความสนุกรื่นเริงของชาวบ้านในท้องถิ่นต่างๆ โดยชาวบ้านจะคิดการละเล่นต่างๆ ขึ้นมาให้สอดรับกับสภาพของท้องถิ่นนั้นๆ ทั้งที่เป็นสภาพทางธรรมของท้องถิ่นนั้นๆ ทั้งที่เป็นสภาพทางธรรมชาติและสภาพสังคมวัฒนธรรม เนื่องจากการละเล่นพื้นบ้านเป็นการแสดงออกเพื่อการนันทนาการ ซึ่ง

> เป็นความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ ประกอบกับสภาพสังคมในสมัยก่อนเอื้อมากต่อการเกิดและการสืบทอดการละเล่นพื้นบ้าน ด้วยสังคมยังไม่มีความเจริญก้าวหน้ามากนัก และรูปแบบของความบันเทิงยังไม่หลากหลายเช่นปัจจุบัน การละเล่นพื้นบ้านจึงปรากฏอยู่ทั่วไปในทุกสังคม เพียงแต่อาจมีรูปแบบและลักษณะการแล่นที่แตกต่างกันไปตามสภาพของแต่ละท้องถิ่น, 2544, น.1.

จากเหตุผลดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้น การศึกษาวัฒนธรรมทางด้านดนตรีในท้องถิ่นจึงเป็นการศึกษาวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นประกอบกันไปด้วย ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีนั้นอาจไปสอดแทรกอยู่ทั้งในงานด้านศาสนาและพิธีกรรม ระบบเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง องค์กรทางสังคม มหรสพ นันทนาการ ออกมาเป็นศิลปะการแสดงในรูปแบบต่างๆ เช่น การแสดงละครเท่งตุ๊ก การแสดงหนังใหญ่ หนังตะลุง ประเภทเพลงพื้นบ้านต่างๆ เป็นต้น

งานวิจัยเชิงสำรวจและการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ จัดทำขึ้นเพื่อเป็นฐานข้อมูลให้กับมหาวิทยาลัย ได้นำไปใช้สำหรับให้บริการแก่ชุมชน ซึ่งจะเป็นขุมปัญญาแห่งภาคตะวันออกในอนาคต อีกทั้งยังสามารถพัฒนาต่อยอดในการนำองค์ความรู้มาจัดสร้างเป็นงานแสดงสร้างสรรค์หรืองานวิจัยสร้างสรรค์ นอกจากนี้ยังเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ รวมถึงการบูรณาการความรู้ระหว่างมหาวิทยาลัยกับชุมชน สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดสำหรับการท่องเที่ยวให้กับชุมชน และเผยแพร่ต่อประชาคมโลกได้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

(1) เพื่อสำรวจแหล่งข้อมูลพื้นฐานทางวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก

(2) เพื่อนำข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก มาบันทึกตามกระบวนการทางด้านดนตรีวิทยา

ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” นี้กำหนดขอบเขตของโครงการวิจัยไว้สองด้านคือ

<u>ขอบเขตด้านเนื้อหา</u>

การสำรวจแหล่งข้อมูลพื้นฐานทางวัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตชุมชนในท้องถิ่นภาคตะวันออก เป็นการสำรวจวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นในชุมชน และนำข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามวิเคราะห์และสังเคราะห์ตามกระบวนการวิจัยทางด้านดนตรีวิทยา (Musicology) เพื่อสำหรับการบันทึก ซึ่งมีการกำหนดขอบเขตสำหรับการวิจัยที่สำคัญดังนี้

(1) ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมาและการสืบทอด

(2) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

(3) บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

ขอบเขตด้านพื้นที่

ขอบเขตด้านพื้นที่ได้กำหนดพื้นที่ในการศึกษาไว้ 2 พื้นที่ คือ จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี

ข้อตกลงเบื้องต้น

งานวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี”ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นดังนี้

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะมุ่งเน้นตามขอบเขตด้านเนื้อหาที่กำหนด จะไม่ได้วิเคราะห์ท่ารำหรือลักษณะการแสดงอย่างละเอียด เพียงแต่อธิบายเพื่อให้สอดคล้องกับงานด้านดนตรี และการวิเคราะห์คำร้องอย่างละเอียด เพียงแต่ยกตัวอย่างประกอบเพื่อให้งานด้านดนตรีสมบูรณ์ เนื่องจากคำร้องจะประกอบด้วยทำนองซึ่งจะมีความเกี่ยวข้องกับงานดนตรี โดยจะมุ่งเน้นที่เนื้อหาของอัตลักษณ์ดนตรี และใช้ข้อมูลในการวิเคราะห์จากการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัยเท่านั้น

กรอบแนวคิดการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดกรอบแนวคิดการวิจัย โดยใช้แนวคิดทางดนตรีวิทยา (Musicology) เพื่อใช้ศึกษาในเรื่องอัตลักษณ์ทางเพลงดนตรี และการบริหารจัดการวงดนตรี ซึ่งเป็นแนวคิดสำคัญที่ใช้อย่างแพร่หลายในงานทางด้านดนตรีวิทยา

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

4.1 ประโยชน์ในเชิงการวางแผนนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรม เช่น ด้านเศรษฐกิจ/พาณิชย์ ด้านสังคมและชุมชน การจดสิทธิบัตร เป็นต้น

4.2 ประโยชน์ในเชิงวิชาการ เช่น การเผยแพร่ในวารสารวิชาการ ข้อมูลสำหรับบุคลากรนักวิจัยที่สนใจศึกษาประเพณีวัฒนธรรม และศิลปะการแสดง ในพื้นที่จังหวัดตราดและจันทบุรี เป็นต้น

4.3 ประโยชน์ต่อหน่วยงานที่นำผลการวิจัยไปใช้ในด้านต่างๆ เช่น ศูนย์วิจัยและนวัตกรรม วัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยบูรพา วัฒนธรรมจังหวัดตราดและวัฒนธรรมจังหวัดจันทบุรี เป็นต้น

คำสำคัญ และนิยามศัพท์เฉพาะ

คำสำคัญ วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิต/ดนตรีท้องถิ่นภาคตะวันออก/ข้อมูลจังหวัดตราด/ข้อมูลจังหวัดจันทบุรี

นิยามศัพท์เฉพาะ

(1) อัตลักษณ์ทางด้านการแสดง หมายถึง การศึกษาลักษณะของวงดนตรี รูปแบบบทเพลงในด้านรูปแบบจังหวะที่ใช้ และการนำเสนอการแสดง

(2) การสืบทอดของงานดนตรี หมายถึง การศึกษาวิธีการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านดนตรีและ/หรือ วิธีการปรับเปลี่ยน เพื่อรักษางานดนตรีและสามารถคงอยู่ร่วมในยุคสมัย

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัย ผู้วิจัยดำเนินการตามขั้นตอน การปฏิบัติงานวิจัย คำนึงถึงความสอดคล้องกับหัวเรื่องที่ศึกษา ดังนี้

การวิจัยหัวข้อ “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการศึกษา และตีความจากข้อมูลจริง ตามหลักฐานที่เก็บได้จากงานภาคสนาม หลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ต่างๆ รวมถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง ทั้งในด้านแนวความคิด ความหมาย ความเชื่อ นัยสำคัญ ในด้านวิธีการวิจัยจึงกำหนดใช้กระบวนการวิจัย ดังนี้

(1) รวบรวมข้อมูล เอกสารหลักฐานจากข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลทุติยภูมิ และทำการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย

(2) สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง และเก็บตัวอย่างสื่อเสียง สื่อเอกสารต่างๆ และสื่อที่บอกเล่าจากความทรงจำ ตามระเบียบวิธีการวิจัยทางด้านมานุษยวิทยาการดนตรี เพื่อใช้สำหรับเก็บข้อมูลด้านประวัติพัฒนาการของงานดนตรี บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน และการสืบทอดของงานดนตรี

(3) ใช้วิธีการทางด้านดนตรีวิทยาในการวิเคราะห์ สังเคราะห์ รูปแบบของอัตลักษณ์ทางดนตรี รูปแบบการแสดง

(4) นำข้อมูลที่ได้จากข้อ 1 ข้อ 2 และ ข้อ3 มาประมวลและเรียบเรียง รวมทั้งวิเคราะห์ผลที่ถูกต้อง เพื่อเชื่อมโยงสายความคิดด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Research)

1 <u>ขั้นเตรียมการเบื้องต้น</u>

(1) กำหนดกรอบแนวคิดที่จะทำการศึกษา พร้อมนำเสนอแนวคิด

(2) ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสาร และข้อมูลเบื้องต้น จาก สำนักหอสมุดต่างๆ หรือสถานที่เก็บรักษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เช่น หอจดหมายเหตุ ชมรมอนุรักษ์หนังสือเก่า ฯลฯ

(3) ศึกษาจากบุคคลข้อมูล ได้แก่ นักวิชาการด้านดนตรี และนักดนตรี ที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีแตรวงชาวบ้านทั้งในและนอกพื้นที่การศึกษา

(4) ศึกษาตามวัตถุประสงค์ ที่กำหนดไว้

(5) สร้างแบบสัมภาษณ์ แบบเก็บรวบรวมข้อมูล ตามประเด็นที่กำหนดไว้ ตามวัตถุประสงค์ และคำถามวิจัย โดยใช้แบบสัมภาษณ์สำหรับเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงาน

2 <u>เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย</u>

ผู้วิจัยได้ใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (structured interview) เป็นเครื่องมือในการดำเนินการวิจัย

3 <u>อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย มีดังนี้</u>

(1) เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว (VDO) และสื่อวัสดุประกอบการใช้

(2) เครื่องบันทึกเสียง และสื่อวัสดุประกอบการใช้

(3) กล้องถ่ายรูป และสื่อวัสดุประกอบการใช้

(4) อุปกรณ์เครื่องใช้ต่างๆ ที่จำเป็นต้องใช้ระหว่างปฏิบัติการวิจัย

4 ขั้นการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

(1) วางแผนเพื่อดำเนินงาน การเตรียมเครื่องมือ และอุปกรณ์ต่างๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

(2) ติดต่อบุคคลข้อมูล เพื่อขอศึกษาและบันทึกข้อมูลต่างๆ ที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น การบันทึกเสียง เทปบันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย เอกสารที่มีการบันทึกข้อมูล เป็นต้น

(3) เข้าพื้นที่ศึกษาภาคสนาม เพื่อดำเนินการสัมภาษณ์ และเก็บรวบรวมข้อมูลด้านต่างๆ ตามกรอบการวิจัย ด้วยวิธีสัมภาษณ์ ทั้งการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ

(4) ลักษณะงานข้อมูลที่ดำเนินการเก็บรวบรวม จำนวน 4 ลักษณะ คือ

(4.1) ข้อมูลเนื้อหาสาระเพื่อนำไปเชื่อมโยงสายความคิด (Narrative Threads) ทั้งด้านรูปแบบอัตลักษณ์ของเพลงดนตรี องค์ประกอบของดนตรี และการบริหารจัดการวงดนตรี

(4.2) ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว การบรรเลงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของการวิจัย

(4.3) ข้อมูลภาพถ่าย เอกสาร ที่เกี่ยวข้องกับ รูปแบบดนตรี บุคคลสำคัญ โน้ตเพลง

(4.4) ข้อมูลเสียง ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงต่างๆ เช่น แผ่นเสียง ซีดี ดีวีดี เป็นต้น

5 ขั้นเรียบเรียงข้อมูล

ขั้นเรียบเรียงข้อมูลผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บในภาคสนาม ทั้งข้อมูลจากแบบสัมภาษณ์ และข้อมูลจากสื่อบันทึกต่างๆและที่ได้จากการรวบรวมเอกสาร สิ่งพิมพ์ บทความ นิตยสาร ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำมาผ่านกระบวนการเรียบเรียงดังนี้

(1) ข้อมูลเอกสาร สิ่งพิมพ์ บทความ นิตยสาร ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาเรียบเรียงเนื้อหาให้มีความเชื่อมโยงของข้อมูล ในทิศทางที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของงานวิจัย

(2) ข้อมูลที่ได้จากแบบสัมภาษณ์เป็นกรอบในการปฏิบัติงาน ซึ่งส่วนใหญ่จะได้ข้อมูลในรูปของสื่อบันทึกต่างๆ นำมาเรียบเรียงดังนี้

(2.1) ข้อมูลเสียงที่ได้จากการสัมภาษณ์ นำมาถอดความเรียบเรียงเป็นข้อมูลด้านเอกสาร

(2.2) ข้อมูลที่ได้จากสื่อบันทึกต่างๆ ของการบรรเลงดนตรี นำมาแปลข้อมูลให้ออกมาในรูปของโน้ตดนตรี โดยใช้ระบบโน้ตสากลในการบันทึก

เมื่อผ่านกระบวนการเรียบเรียงแล้ว จึงนำมาจัดจำแนกหมวดหมู่ ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้ เพื่อเตรียมเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล ให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ในประเด็นต่างๆ

6 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากสิ่งต่างๆ คือ การลงพื้นที่ภาคสนามเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล การสังเกตการณ์ในการปฏิบัติงานจริง และนำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อตอบคำถามตามวัตถุประสงค์

7 ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา และนำเสนอผลงานวิจัย

(1) ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ ที่ได้รับจากการศึกษาทุกส่วนที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ เมื่อนำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ วินิจฉัย ตีความ ประมวลผล คำตอบ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย และกรอบแนวคิด จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ ตามประเด็นที่กำหนดไว้

(2) การนำเสนอผลงานวิจัย ผู้วิจัยนำเสนอผลงานวิจัย ดังต่อไปนี้

ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการรายงานผลวิจัยไว้เป็นสองส่วนใหญ่ๆ ตามขอบเขตงานวิจัยคือ

[1] ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมา การสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี โดยแบ่งกลุ่มของวัฒนธรรมดนตรีในภาคตะวันออกเป็นสองกลุ่มได้แก่

[1.1] กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน

[1.2] กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง

[2] บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

[2.1] สภาพโดยทั่วไปของชุมชน

[2.2] บทบาทของงานดนตรี

8 สถานที่ทำการวิจัยหรือจัดเก็บข้อมูล มีดังนี้

-ห้องสมุดทั้งภาครัฐ และเอกชน / สถานที่เก็บหลักฐานทางประวัติศาสตร์

-แหล่งพำนักของบุคคลข้อมูล หรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง

ผลการวิจัย

วัฒนธรรมดนตรีในภูมิภาคตะวันออก ส่วนใหญ่เป็นภูมิวัฒนธรรมที่ได้จากการรับเอาวัฒนธรรมจากภูมิภาคอื่นๆ เข้ามาปรับใช้ในพื้นที่สังคมตนเอง จากการทบทวนวรรณกรรมทำให้ทราบถึงแนวทางวิถีชีวิตของคนในชุมชนภาคตะวันออก โดยมีเนื้อหาที่นำมาเป็นแนวทางในการกำหนดขอบเขตของการศึกษาวิจัยดังนี้

<u>ความสำคัญของภูมิภาคตะวันออก</u>

ลักษณะทางกายภาพของภูมิภาคตะวันออก ซึ่งเป็นดินแดนที่มีพื้นที่ติดกับประเทศเพื่อนบ้านและพื้นที่ติดชายฝั่งทะเล จึงเป็นพื้นที่ยุทธศาสตร์ที่สำคัญภูมิภาคหนึ่งของประเทศไทย เนื่องจากภูมิประเทศดังกล่าวทำให้มีผู้คนย้ายถิ่นฐานเข้ามาตั้งรกรากมากมายหลากหลายกลุ่มชาติพันธ์ จึงเกิดเป็นศิลปวัฒนธรรม และประเพณีเฉพาะกลุ่มชาติเกิดขึ้นมากมาย ภรดี มหาขันธ์ (2554) เขียนเกี่ยวกับภูมิภาคตะวันออกไว้ว่า

“ภาคตะวันออก หมายถึง ดินแดนที่เป็นที่ตั้งของจังหวัด 8 จังหวัด คือ นครนายก ฉะเชิงเทรา ปราจีนบุรี สระแก้ว ชลบุรี ระยอง จันทบุรีและตราด ถ้าพิจารณาด้านขนาดพื้นที่ภาคตะวันออกมีพื้นที่ประมาณร้อยละ 7 ของพื้นที่ประเทศไทย แต่เป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อประเทศทั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง ตลอดจนความมั่นคงปลอดภัยของประเทศ กล่าวคือ ที่ตั้งภาคตะวันออกเป็นทางเชื่อมระหว่างลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา กับลุ่มแม่นำโขงตอนล่าง ทางเชื่อมดังกล่าวนี้เรียกว่า “ฉนวนไทย” (Thai Corridor) ในประวัติศาสตร์สมัยขอมเรืองอำนาจเคยขยายอิทธิพลในบริเวณนี้ และเคยใช้บริเวณนี้เป็นทางผ่านไปยังอาณาจักรทวารวดีทางตะวันตก ในสมัยประวัติศาสตร์ของราชอาณาจักรไทย กัมพูชา และไทย เคยใช้เส้นทางเดียวกันนี้ในการติดต่อค้าขาย รวมทั้งเดินทัพทำสงครามกันในบางโอกาสด้วย...”

เนื่องจากพื้นที่ติดชายฝั่งอ่าวไทยด้านตะวันออก มีความสำคัญทางเศรษฐกิจ ซึ่งเป็นแหล่งอุตสาหกรรม ผลไม้ และอัญมณีของประเทศ ลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบสูงสลับกับภูเขาลูกเตี้ยๆ มีชายฝั่งทะเลที่เรียบยาวและโค้งเว้า ทิศตะวันตกและทิศใต้จรดอ่าวไทย ทิศตะวันออกจรดราชอาณาจักรกัมพูชา และทิศเหนือจรดภาคกลาง จากที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้ของภูมิภาคตะวันออกมีลักษณะวัฒนธรรมประเพณีที่มีความหลากหลายเนื่องจากมีการผสมผสานของกลุ่มภาคกลางและภาคตะวันออก รวมถึงความเชื่อมโยงและผสมผสานวัฒนธรรมของประเทศเพื่อนบ้านที่อยู่ติดกันคือประเทศกัมพูชา จนทำให้เกิดความโดดเด่นและเป็นลักษณะเฉพาะของประเพณีวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงภาคตะวันนออก การเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้เพื่อเป็นฐานข้อมูลให้กับการพัฒนางานทางด้านวัฒนธรรมประเพณีและการท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังสามารถพัฒนาต่อยอดเป็นงานแสดงสร้างสรรค์เพื่อยกระดับการท่องเที่ยวให้กับชุมชน และเผยแพร่ต่อประชาคมโลกได้ต่อไป

<u>สภาพทางภูมิศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรม</u>

สภาพทางภูมิศาสตร์ของภาคตะวันออกซึ่งมีความแตกต่างของลักษณะภูมิประเทศแตกต่างกันใน 2 เขตหลัก คือ ภาคตะวันออกตอนบน และภาคตะวันออกตอนล่าง ซึ่ง สุชาติ เถาทอง (2543) ได้กล่าวถึง ภูมิภาคทั้งสองไว้ดังนี้

“...ภาคตะวันออกตอนบน ลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบระหว่างภูเขาตามแนวตะวันออก-ตะวันตก มีลุ่มน้ำขนาดใหญ่คือ ลุ่มน้ำบางปะกง เป็นแหล่งเพาะปลูกที่สำคัญ มีป่าไม้ที่อุดมสมบูรณ์ตามธรรมชาติ... ประชาชนจึงอาศัยพันธุ์ไม้จากธรรมชาติมาประดิษฐ์เป็นเครื่องจักรสานด้วยไม้ไผ่ ใบจาก เถาวัลย์ หรือแกะสลักวัสดุจากธรรมชาติเป็นเครื่องใช้ของที่ระลึกต่างๆ ... ตอนบนของภาคตะวันออกนิยมปลูกสร้างเรือนริมฝั่งแม่น้ำในรูปแบบเรือนสองชั้น ชั้นเดียวและเรือนแพ ตั้งอยู่ริมแม่น้ำ เช่น แม่น้ำบางปะกง คลองบางน้ำเปรี้ยวของจังหวัดฉะเชิงเทรา เป็นต้น ลักษณะของเรือนได้สะท้อนวิถีชีวิตชุมชนที่อาศัยแม่น้ำลำคลองที่อยู่อาศัย และประกอบอาชีพหรือการเดินทางติดต่อระหว่างกันของชุมชนริมแม่น้ำในอดีต หรือในช่วงเทศกาลประเพณีสำคัญ วัดที่ตั้งอยู่ริมน้ำจะมีกิจกรรมทางศิลปะและวัฒนธรรม เพื่อการเฉลิมฉลองและสมโภชน์ เช่น การแข่งเรือ การลอยกระทง เป็นต้น... ประกอบกับประชากรในเขตตะวันออกส่วนบน มีหลายเชื้อชาติ วัฒนธรรมในเขตนี้จึงเป็นรูปแบบและลักษณะที่เกิดขึ้นจากการผสมกันระหว่าง ขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษา และความเชื่อของไทยและชนต่างเชื้อชาติ

ภาคตะวันออกตอนล่าง พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นที่ราบและที่ดอน บริเวณชายฝั่งทะเลตอนล่างเป็นที่ราบเชิงเขา มีความอุดมสมบูรณ์ เหมาะในการเพาะปลูกไม้ผล และไม้ยืนต้น ลุ่มน้ำส่วนใหญ่ของภาคตะวันออกตอนล่างจะเป็นลุ่มน้ำขนาดเล็ก เช่น ลุ่มน้ำจันทบุรี ลุ่มน้ำระยอง เป็นต้น การประกอบอาชีพประมง และอุตสาหกรรมเป็นอาชีพหลักของชุมชนในเขตพื้นที่หลักนี้... การประกอบอาชีพประมงของประชากรและชุมชนฝั่งทะเลภาคตะวันออกตอนบนและตอนล่างจะมีประเพณีไหว้เจ้า “ไหว้แม่ย่านางเรือ” หรือเทพอุปถัมป์ของคนเรือ เพื่อให้การออกเรือเดินทางไปกลับโดยสวัสดิภาพ... นอกจากนี้จะมีประเพณี “ทำบุญเรือ” เป็นประเพณีสงฆ์ โดยนิมนต์พระมาทำพิธีเจริญพระพุทธมนต์คล้ายกับการทำบุญบ้าน แต่การทำบุญเรือชาวประมง เชื่อว่ามีสาเหตุเนื่องมาจากผีร้าย และอำนาจลึกลับทำให้เกิดเหตุเภทภัย ประกอบอาชีพไม่ราบรื่น ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับน้ำและทะเลที่สำคัญของภูมิภาคตะวันออกตอนล่างอีกประการหนึ่งก็คือ “ประเพณีทำบุญก่อพระทรายวันไหล” เป็นประเพณีของชุมชนอำเภอเกาะสีชัง จังหวัดชลบุรี และเป็นชุมชนชายฝั่งทะเล มีความเชื่อและความผูกพันกับทะเล...”

จากข้อมูลที่กล่าวข้างต้น ทำให้เห็นภาพของสังคมในภูมิภาคตะวันออกที่มีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรม และความหลากหลายทางวัฒนธรรมเนื่องจากภูมิประเทศและกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาอาศัยในภูมิภาคนี้ ส่งผลให้เกิดการผสมผสานด้านวัฒนธรรมของกลุ่มชนในภาคตะวันออก

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการรายงานผลวิจัยไว้เป็นสองส่วนใหญ่ๆ ตามขอบเขตงานวิจัยคือ

(1) ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมา การสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี โดยแบ่งกลุ่มของวัฒนธรรมดนตรีในภาคตะวันออกเป็นสองกลุ่มได้แก่

(1.1) กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน

(1.2) กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง

(2) บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

1. ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมา การสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

1.1. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน ในจังหวัดตราดและจันทบุรี

วัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน เป็นภูมิปัญญาของชาวบ้านในการประดิษฐ์การละเล่นเพื่อใช้ในวิถีชีวิตของตนเอง เราจึงได้ยินประเภทหรือชื่อเพลงพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคม เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เป็นต้น สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (2538, น. 52) กล่าวว่า

> เพลงพื้นบ้าน คือ บทร้อยกรองของท้องถิ่น เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งเกิดขึ้นจากการแต่งถ้อยคำของกลุ่มชาวบ้าน เพื่อถ่ายทอดและสื่อถ้อยคำของกลุ่มขาวบ้าน เพื่อถ่ายทอดและสื่ออารมณ์ความรู้สึก นิยมร้องถ่ายทอดแบบปากเปล่ามากกว่าการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร มักมีการจัดวางจังหวะของคำและจังหวะของเสียง ทำให้เกิดเป็นรูปแบบร้อยกรองง่ายๆ นอกจากนี้บางกลุ่มใช้เครื่องดนตรีประกอบด้วย การร้องเพลงพื้นบ้านของไทยมีปรากฏแพร่หลาย และสืบทอดต่อๆ กันมาในกลุ่มชาวบ้านเกือบทุกภูมิภาคทั่วประเทศ

เพลงพื้นบ้านจึงเป็นงานของด้านวัฒนธรรมดนตรีของชาวบ้าน ซึ่งส่งทอดมาโดยการฟังและจดจำ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร การพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านอาจมาจากบทเพลงที่ชาวบ้านได้ยินได้ฟังและจดจำมาดัดแปลงเช่น เพลงที่ได้รับฟังมาจากเพลงในส่วนกลาง (หมายถึงเพลงที่เป็นแบบแผนของชาวเมือง) แต่เมื่อผ่านการถ่ายทอดโดยการร้องปากเปล่าและการท่องจำนานๆ เข้าก็กลายเป็นเพลงชาวบ้านไป บางเพลงอาจนำมาจากเพลงร้องส่งของวงมโหรี เช่น เพลงกล่อมเด็ก ส่วนเพลงรำวงหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า เพลงโทน รำโทน ซึ่งแพร่หลายอยู่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แม้จะมีที่มาจากเมืองหลวง แต่ต่อมาได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของเพลงพื้นบ้านของบางท้องถิ่นอย่างเต็มตัว เป็นต้น ดังนั้นเพลงพื้นบ้านจึงเป็นเพลงที่ไม่มีกำเนิดแน่นอน เนื่องจากสืบทอดกันมาจนไม่ทราบต้นตอที่แน่ชัด เพลงพื้นบ้านจึงเพลงของกลุ่มชน คนในกลุ่มชนในสังคมนั้นมีส่วนร่วมในการเป็นเจ้าของบทเพลง เกิดขึ้นจากการดำเนินวิถีชีวิตของคนในชุมชนร่วมกัน เช่น การทำนา ทำให้เกิดเพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง (เพลงโหงฟาง) จากการที่คนในชุมชนมาลงแรงช่วยกันทำงาน ลักษณะบทเพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงร้องโต้ตอบกัน และง่ายต่อการโต้ตอบกัน คนอื่นๆ ที่ไม่ได้ร้องในขณะนั้นก็จะคอย

เป็นลูกคู่คอยร้องรับและให้จังหวะ เนื้อร้องจึงสั้น ทำนองไม่ตายตัว เนื้อร้องหรือทำนองสามารถขยายออกไปได้เรื่อยๆ หรือตัดทอนให้สั้นตามแต่คนร้อง จึงพบเสมอว่าเพลงพื้นบ้านเพลงเดียวกันแต่มีเนื้อความแตกต่างกัน และจะถูกเผยแพร่สืบทอดออกไปโดยคนที่ย้ายถิ่นฐานไปในภูมิภาคอื่นๆ จึงเกิดวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้านที่มีความเหมือน ความคล้ายกัน เนื่องจากถูกนำไปพัฒนาดัดแปลงให้เข้ากับสุนทรียรสของคนในชุมชนนั้นๆ

ภูมิภาคตะวันออกของประเทศไทย ซึ่งมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม จากการที่มีผู้คนจากภูมิภาคอื่นๆ เดินทางเข้ามาค้าขายเพราะภูมิประเทศเหมาะแก่การสัญจร เนื่องจากติดทะเล จึงมีการรับเอาวัฒนธรรมของภูมิภาคต่างๆ เข้ามาปรับใช้จนกลายเป็นวัฒนธรรมที่หลากหลาย และถูกผูกโยงเข้ากับประเพณี ความเชื่อ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนในชุมชน วัฒนธรรมดนตรีที่รับเข้ามาจากภูมิภาคต่างๆ ถูกนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับวิถีชีวิตของคนในชุมชน จึงมีความเกี่ยวโยงและมีที่มาจากภูมิภาคอื่นๆ วัฒนธรรมดนตรีส่วนใหญ่จึงมีความเหมือนกับภูมิภาคอื่นๆ แต่มีการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดบ้างเพื่อให้เข้ากับคนในชุมชน เช่น เรื่องภาษา หรือมีการเสริมแต่งให้มีความหลากหลายมากขึ้น โดยกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้านของจังหวัดตราดและจันทบุรี ที่สำคัญๆ และยังสามารถสืบค้นได้คือ

1.1.1 กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน “เพลงลำภา” และ “เพลงขอทาน”

กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน “เพลงลำภา” และ “เพลงขอทาน” มีลักษณะวัตถุประสงค์ของการละเล่นเพลงกลุ่มนี้เหมือนกัน คือ การร้องเพลงไปตามบ้านในชุมชนต่างๆ เพื่อขอเรี่ยไรข้าวสาร ของใช้ และเงิน เพื่อนำไปถวายวัดในช่วงเทศกาลสำคัญทางพุทธศาสนาของคนไทยในช่วงต่างๆ ศรีจันทร์ น้อยสอาด (2544, น. 54-57) ได้รวบรวมประวัติความเป็นมาของเพลงลำภาดังนี้

> จากการรวบรวมเอกสารเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาได้ความว่า ประเพณีลำภาข้าวสารเกิดตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยเจ้าจอมมารดาน้อยระนาด มีพระโอรสคือ กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์ ซึ่งเป็นต้นสกุลวัชรีวงศ์ มีพระโอรสคือ พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์หรือพระองค์ขาว ทรงเสด็จมาที่สามโคกและประทับที่วัดแจ้ง เห็นว่าควรบูรณปฏิสังขรณ์วัด ปีใดที่วัดไม่มีกฐินจะเสด็จมาทอดกฐินและหาการแสดงมาด้วยเช่น โขนละคร เพราะชาวบ้านชอบดูกันมาก ได้คิดให้เกิดการลำภาข้าวสาร โดยให้ใช้ชื่อเป็นเนื้อเพลงตอนขึ้น เพื่อเป็นการคารวะต่อพระองค์เจ้าขาว ซึ่งท่านให้ปฏิบัติเป็นประจำต่อมาทุกปี
>
> จากหลักฐานที่ปรากฏว่าพระองค์เจ้าขาวเป็นผู้ริเริ่มประเพณีลำภาข้าวสาร เพราะบทร้องของเพลงตอนขึ้นต้นมีว่า “เจ้าขาวราวละลอกเอย” ชาวบ้านจึงเรียกติดปากกันว่า “เพลงเจ้าขาว” บ้างก็เรียกว่า “ลำภาข้าวสารพระองค์เจ้าขาว” บ้างเรียกว่า “เพลงขอทาน” ก็มี
>
> ...ผู้วิจัย (หมายถึงศรีจันทร์ น้อยสอาด) มีข้อสังเกต คำว่า “ลำภา” แท้จริงแล้วสะกดเช่นไรจึงถูกต้อง คำว่า “ลำภาข้าวสาร” มีผู้ใช้ทั้ง “ร” และ “ล” บ้างสะกดว่า “รำพาข้าวสาร” และ “รำภาข้าวสาร” แต่ใช้คำใดจะถูกต้องนั้นยังไม่มีข้อสรุปใด...

จากข้อสังเกตดังกล่าวศรีจันทร์ น้อยสอาด จึงได้รวบรวมข้อคิดเห็นจากนักวิชาการต่างๆ พอสรุปได้ดังนี้

สนอง คลังพระศรี (2543, สัมภาษณ์) ได้ให้ข้อคิดเห็นคำว่า “รำ” หมายถึงฟ้อนระบำรำเต้นเป็นท่าทาง เช่น ฟ้อนรำ หมายถึงกิจกรรมที่ต้องมีท่าทางการจัดระเบียบร่างกาย ส่วนคำว่า “ลำ” หมายถึง ถ้อยคำที่มีทำนองเป็นเรื่องราว เช่น การขับลำเล่านิทานเรื่องนั้นเรื่องนี้ เป็นต้น ดังนั้นการที่ใช้คำว่า “ลำภาข้าวสารไ น่าจะให้ความหมายได้ชัดเจนกว่า เพราะในการร้องเล่นลำภาข้าวสาร จุดเด่นที่ภาษาการร้อง เพื่อเรี่ยไรหาข้าวสารไปถวายวัด

อเนก นาวิกมูล (2543, สัมภาษณ์) ให้ข้อคิดเห็นว่า คำว่า “รำพาข้าวสาร” และ “ลำภาข้าวสาร” เท่าที่พบมีการเลือกใช้ทั้งสองแบบ เพลงลำภาข้าวสารนี้จะใช้ ร หรือ ล ไม่ทราบแน่ เพราะตั้งแต่ทำการเก็บรวบรวมเอกสารปรากฏหลักฐานทั้งสองแบบ แต่ทั้งสองแบบหมายถึงการละเล่นชนิดเดียวกัน แบบเดียวกัน ต่างตรงที่ใช้อักต่างกันเท่านั้น

พจี บำรุงสุข (2543, สัมภาษณ์) ให้ข้อคิดเห็นว่า การใช้ภาษาเกี่ยวกับเพลงลำภาข้าวสารเท่าที่พบเอกสารเกี่ยวกับการศึกษาเพลงพื้นบ้านจะใช้ว่า “ลำภา” แทบทั้งสิ้น ส่วน “รำพา” หรือ “รำภา” สันนิษฐานว่าอาจมีการเปลี่ยนแปลงใช้ภายหลังก็เป็นได้

จากข้อมูลดังกล่าว จะเห็นได้ว่า การสะกดคำว่า “ลำภา” หรือ “รำพา” นั้น เนื่องจากคำว่า “รำ” หมายถึงการแสดงอาการท่าทางโดยใช้ร่างกายประกอบท่าทาง เช่น การฟ้อนรำ ขณะที่คำว่า “ลำ” หมายถึง การร้อง ทำนองและการบรรยายเรื่องราว ไม่ได้เน้นที่ท่าทาง ส่วนคำว่า “ภา” หรือ “พา” เป็นความนิยมในแต่ละยุคสมัยมากกว่า ดังนั้น การใช้คำว่า “ภา” ในลำภาข้าวสารจึงอาจสืบเนื่องมาจากความนิยมในยุคสมัยดังกล่าว และยังคงใช้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ถือเป็นการสืบทอดทางด้านวัฒนธรรมภาษา คำว่า “ภา” ในที่นี้ จึงน่าจะมีความหมายตรงกับคำว่า “พา” หรือ “นำพา” ที่มีความหมายคือ ลักษณะการนำไปด้วยนั่นเอง

ส่วนเพลง “ขอทาน” มีลักษณะคล้ายกันคือ การร้องเพลงเพื่อขอแลกกับสิ่งของต่างๆ จากข้อมูลเพลงลำภาข้างต้น จะเห็นว่า บางชุมชนก็เรียกเพลงลักษณะนี้ว่าเพลงขอทาน ความเป็นมาของเพลงขอทาน ไพรวัน คงกระพันธ์ (2542, น. 164) อ้างใน ฟ้ามุ่ย ศรีบัว (2555, น. 51) กล่าวว่า

เพลงขอทานเรียกอีกอย่างว่า เพลงวณิพก การร้องเล่นเพลงชนิดนี้จะมีมาครั้งใดไม่ปรากฏแต่คงมีการร้องเล่นมาตั้งแต่ครั้งดึกดำบรรพ์ ทั้งนี้เพราะปรากฏในคัมภีร์สารัตถสมุจจัย ซึ่งแต่งมากกว่า 700 ปี ยังกล่าวอธิบายเหตุแห่งมงคลสูตรว่า ในครั้งพุทธกาลนั้นเมืองในมัชฌิมประเทศมักมีคนไปรับจ้างเล่านิทานให้กันฟังในที่ประชุมชน เช่น ถ้าไม่มีผู้ว่าจ้างก็ต้องออกตระเวนเล่านิทานไปในที่ต่างๆ เพื่อขอแลกเปลี่ยนเงินและสิ่งของมายังชีพ

การที่เพลงขอทานและเพลงลำภามีลักษณะวัตถุประสงค์คล้ายกันนั้น เหตุใดต่อๆ มาเพลงขอทานจึงได้มีการเปลี่ยนแปลงจากการทำบุญเป็นการขอทานเพื่อประทังชีพหรือเป็นอาชีพที่พบเห็นได้ต่อมา จากที่ สุเทพ วิสิทธิเขต (2553, น. 5) อ้างถึงใน ฟ้ามุ่ย ศรีบัว (2555, น. 51) กล่าวว่า

... เพลงขอทานมีทำนองเป็นเอกลักษณ์ของตนโดยเฉพาะ สมัยก่อนเวลามีงานวัดจะต้องหาของใช้เข้าครัว บรรดามัคทายกหรือกรรมการวัดจะต้องออกไปเรี่ยไรข้าวสารอาหารแห้งเป็นประจำ จึงต้องมีการร้องขอ ครั้งจะร้องขอธรรมดาก็รู้สึกว่าไม่จูงใจคนทำบุญ จึงแต่งเนื้อเพลงโดยยึดเอานิทานชาดกเป็นหลัก ใส่ทำนอง มีลูกคู่และเพิ่มเครื่องกำกับจังหวะตามถนัด เมื่อได้สิ่งของมาก็เอาเข้าวัด ต่อมามีผู้เลียนแบบและยึดเป็นอาชีพไปเลยก็มี...

จากข้อมูลข้างต้น วัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน ลำภาหรือเพลงขอทาน ยังมีคนสืบทอดอยู่จนถึงปัจจุบัน ถึงแม้ว่าในบางพื้นที่จะหายสาบสูญขาดคนสืบทอดไปแล้วก็ตาม แต่ยังมีบางพื้นที่ยังมีหลงเหลืออยู่บ้างถึงแม้จะค่อนข้างเหลือน้อยมาก ซึ่งยังมีการสืบสานบทเพลงโดยมีประเพณี วัฒนธรรมในวิถีชีวิตเป็นตัวค้ำชูให้คงอยู่ นอกจากนั้นส่วนใหญ่จะเป็นการอนุรักษ์เพื่อไว้สำหรับการแสดงในการสาธิต ดังกรณีศึกษาดังต่อไปนี้

<u>กรณีศึกษาเพลงขอทาน คณะบ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษาเพลงขอทาน คณะทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

รูปภาพที่ 1 คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

คณะเพลงขอทานทุ่งไก่ดัก เป็นคณะเพลงขอทานที่เก่าแก่คณะหนึ่งที่ยังสามารถสืบค้นข้อมูลได้ และยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์ป้าอร[1] ให้ข้อมูลพอสรุปทั้งในด้านประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดง ได้ว่า

คณะเพลงขอทานทุ่งไก่ดัก เป็นชาวไทยชอง (เรียกตามผู้ให้สัมภาษณ์ เนื่องจากหมู่บ้านทุ่งไก่ดัก เป็นชนชาวชองสืบเชื้อสายกันต่อมาหลายรุ่น การที่เรียกชาวไทยชอง อาจเนื่องจากอยู่มานานหลายรุ่น จนในรุ่นต่อๆ มาแต่ละคนต่างมีบัตรประจำตัวประชาชนชาวไทยทุกคน แต่เรียกคำว่าชองต่อจากไทย เพื่อให้ทราบถึงเชื้อสายบรรพบุรุษของตนเอง: ผู้วิจัย) ที่บ้านทุ่งไก่ดัก ตำบลท่ากุ่ม อำเภอเมือง จังหวัดตราด สืบทอดประเพณีเพลงขอทานต่อๆ กันมาโดยใช้วิธีถ่ายทอดจากต่อมาจากบรรพบุรุษ

คณะเพลงขอทานทุ่งไก่ดัก ที่มีป้าอร สุขัง เป็นหัวหน้าคณะ อายุ 79 ปี (เกิดพ.ศ. 2481) เล่าว่า คนในคณะของตนเองส่วนใหญ่เป็นญาติพี่น้องกันทั้งหมด มีนางสวิง วงษ์ทอง (นามสกุลเดิม กุมพระ) นางมาลี สงวนวงษ์ (นามสกุกเดิม กุมพระ) เป็นพี่น้องที่ร่วมกันในคณะ โดยเริ่มต้นมาจากพ่อต่วย กุมพระ และแม่ฉวย กุมพระ เป็นคนสอนเพลงขอทานให้ เพลงขอทานของคณะทุ่งไก่ดัก เป็นเพลงขอทานที่ใช้สำหรับร้องในงานบุญช่วงประเพณีสงกรานต์เท่านั้น ไม่ได้ประกอบเป็นอาชีพหารายได้เลี้ยงครอบครัว โดยป้าอรให้ข้อมูลว่า คณะเพลงขอทานแต่ละคณะจะเป็นตัวแทนของวัดต่างๆ ในชุมชน เดินร้องเพลงขอทานเพื่อรับบริจาคสิ่งของ คณะของตนเองจะเริ่มออกร้องเพลงขอทานในช่วงเดือนเมษายน ช่วงประเพณีสงกรานต์ ซึ่งถือว่าเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทย (ก่อนพ.ศ. 2483) ก็จะเริ่มออกเดินช่วงเย็นตั้งแต่เวลาประมาณ 5 โมงเย็นจนถึงเที่ยงคืนของทุกวัน เป็นเวลาประมาณ 5 วัน จนถึงช่วงที่เป็นประเพณีขนทรายเข้าวัดก็จะเลิกเดินขอทาน เพื่อร้องเพลงขอของใช้ต่างๆ เช่น ข้าวสาร กะปิ น้ำปลา อาหารแห้งต่างๆ และรวมถึงเงิน (แล้วแต่ผู้ให้จะบริจาค) โดยในสมัยที่ผ่านมาในแต่ละบ้านที่ผ่านไปก็จะร้องเพลงไปตามบ้าน ก็จะมีผู้บริจาคข้าวสาร อาหารแห้ง ถ้าได้รับเยอะๆ จนถือไม่ไหวก็จะฝากไว้ตามบ้านต่างๆ แล้วจะมีคนมาช่วยขนกลับไปไว้ที่วัด บางบ้านก็จะทำข้าวต้ม ขนมไว้แจกคนที่มาร่วมเดินขอทาน เป็นบรรยากาศงานบุญที่อบอุ่น มีผู้ให้ความสนใจเหมือนมีงานรื่นเริง จึงสามารถออกเดินขอทานไปได้เรื่อยๆ จนถึงเที่ยงคืน เนื่องจากในช่วงนั้นสภาพสังคมยังเป็นสังคมแบบเกษตรกรรม จึงทำให้แนวโน้มของการบริจาคเป็นของที่มาจากการทำอาชีพเกษตรกร ต่อมายุคสมัยได้เปลี่ยนแปลง อาชีพของคนในชุมชนเริ่มเปลี่ยนแปลง สังคมเมืองเริ่มคืบคลานเข้ามาในสภาพสังคมของคนในชุมชน ข้าวของที่นำมาบริจาคจากการทำเกษตรกรรมจึงเปลี่ยนแปลง กลายเป็นจำนวนเงินเสียส่วนใหญ่

จากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลง ป้าอรยังเล่าต่อไปอีกว่า ในยุคสมัยต่อมาก็จะออกไปร้องเพลงขอทานในสถานที่สาธารณะนั้นไม่เหมือนในยุคสมัยก่อน ในยุคสมัยก่อนเดินไปตามบ้านในหมู่บ้านไม่ได้มีความเจริญ คนต่างอยู่ในบ้านของตนที่ไม่ได้ติดกันมากนักแล้วแต่สภาพครอบครัวนั้น ไม่มีไฟก็เดินจุดตะเกียงส่องทางไปเรื่อยๆ จึงเหมือนการมีมหรสพเคลื่อนที่ไปขับกล่อมตามบ้านเกิดบรรยากาศที่สนุกสนาน แต่ในยุคสมัยต่อมาการออกไปร้องเพลงขอทานจำเป็นจะต้องขออนุญาตจากทางการ และมีใบแสดงว่าคณะขอทานแต่ละคณะเป็นตัวแทนมาจากวัดใด ถ้าไม่มีใบดังกล่าว ก็จะถูกตำรวจจับถือว่า

---

[1] นางอร สุขัง นามสกุลเดิม กุมพระ (2560)

เป็นขอทานผิดกฎหมาย การบริจาคสิ่งของส่วนใหญ่เป็นเงิน เพราะคนในยุคสมัยต่อมาเปลี่ยนแปลงจากอาชีพเกษตรกรรม กลายเป็นอาชีพค้าขาย รับราชการมากขึ้น การไปร้องเพลงขอทานเพื่อขอสิ่งของเข้าวัดจึงไปในสถานที่ๆ มีคนเยอะๆ เช่น ตลาดนัด ชุมชนในเมืองที่มีการค้าขาย บางร้านค้าก็ไม่ให้ร้องเพลงเพียงแต่ให้เป็นตัวเงินมาเลย ดังที่กล่าวมาแล้วคณะเพลงขอทานบ้านทุ่งไก่ดัก ไม่ได้ทำเป็นการประกอบอาชีพหลัก แต่ทำเพื่อต้องการทำบุญเท่านั้น ดังนั้นรายได้ทั้งหมดที่หามาได้จึงไม่ได้หักค่าใช้จ่ายอะไรเลย แม้แต่ค่าอาหารหรือค่ารถพวกตนในคณะก็จะออกกันเอง อีกส่วนหนึ่งที่พอจะเป็นรายได้หรือได้รับเงินค่าจ้าง มาจากการจ้างของส่วนราชการที่ให้ไปแสดง สาธิต ในงานต่างๆ จึงจะได้ค่าจ้าง ถึงกระนั้นคณะเพลงขอทานของวัดทุ่งไก่ดัก ก็ยังคงทำหน้าที่เพื่อสืบสานประเพณีของไทยมาจนถึงปัจจุบันแล้วแต่ใครหรือวัดไหนจะมาตามให้ไปช่วย ป้าอรกล่าวทิ้งท้ายของการสัมภาษณ์ว่า คณะของตนก็จะทำไปจนกว่าจะทำไม่ไหว หรือไม่มีใครเรียกให้ไปช่วย ถ้ายังมีแรงและมีผู้คนที่ยังเห็นความสำคัญก็จะสืบสานต่อไป

รูปภาพที่ 2 การสัมภาษณ์คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

(2) การสืบทอด

การสืบทอดของคณะเพลงขอทานวัดทุ่งไก่ดัก เป็นการสืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ ใช้วิธีการแบบจดจำโดยการเดินร่วมไปกับคณะและอาศัยจดจำบทเพลงที่ผู้ใหญ่ในคณะร้อง ต่อมาจึงมีการจดเนื้อเพลงลงสมุด (เฉพาะเนื้อร้อง ส่วนทำนองต้องจดจำเอาเอง) แล้วนำมาหัดร้อง โดยป้า

สวิง วงษ์ทอง และป้ามาลี สงวนหงษ์[2] ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า “ชั้นก็ตามไปกับคณะ พยายามจำที่เค้าร้อง แต่ชั้นเอาสมุดไปจดด้วย เมื่อเค้าตายไปชั้นก็ยังถือว่าเค้าเป็นครูของชั้น และได้รับมอบมา” โดยในรุ่นแรกๆ ไม่ทราบว่าใครเป็นคนถ่ายทอดเนื้องร้องทำนองให้ ทราบแต่ว่าเป็นทำนองและเนื้อร้องที่ถูกถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น จนกระทั่งมาในรุ่นพ่อของตนเอง คือ พ่อต่วย กุมพระ และแม่ฉวย กุมพระ ที่สามารถร้องเพลงขอทานได้ ถือว่าเป็นสมาชิกในวง เมื่อถึงช่วงเทศกาลสงกรานต์ทั้งครอบครัวก็จะออกไปร้องเพลงขอทานเพื่อช่วยเรี่ยไรสิ่งของต่างๆ มาให้วัด ต่อมาพวกของตนเองจึงเป็นรุ่นต่อมาที่รับหน้าที่ร้องเพลงขอทานเพื่อช่วยทำบุญให้วัด

การสืบทอดที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน ก็มีบ้างที่ได้รับเชิญให้ไปสอนตามโรงเรียนแต่ด้วยเวลาที่น้อย และประกอบกับเด็กเรียนจบ ก็ยังไม่ทันที่จะร้องได้ จึงทำให้ไม่ประสบผลสำเร็จในการถ่ายทอด และเพลงขอทานเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะช่วงเวลา ซึ่งในหนึ่งปีจะมีการร้องเพียงครั้งเดียวในเทศกาลสงกรานต์ และไม่ได้นำไปร้องประกอบเป็นอาชีพ จึงไม่มีใครตามขอเรียนเนื่องจากไม่สามารถทำรายได้เพิ่มได้ เหมือนเพลงพื้นบ้านประเภทอื่น จนกระทั่งในปัจจุบัน ป้าอรก็ยอมรับว่าถ้าหมดไปจากรุ่นของพวกตนเองแล้วนั้น เพลงขอทานของคณะทุ่งไก่ดักก็จะไม่มีใครสืบทอดและอาจสูญหายได้ต่อไปในอนาคต

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะเพลงขอทาน บ้านทุ่งไก่ดัก ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง มีแต่รูปแบบการร้อง ใช้จังหวะการปรบมือ และลูกคู่ร้องรับ ซึ่งจะขึ้นด้วยหัวกลอน ดังนี้

เอ่อ เออ เอิ้ง เอย...
มีสิ่งของตามแต่จะให้
แก่ทานแก่ท่าน
สลัดตัดสนิททำกันตามมี
ประดุจดั่งเงา ติดกายจะประคอง
เกิดชาติได้ใด จะไม่ยากจน
ลูกอุตส่าห์เอาตัว มาถึงหัวบันได
เชิญเถิดแม่คุณอุดหนุนสนอง
แม่มีสิ่งใดแม่ให้สิ่งนั้น
ผู้ครองใครเชิญ
ตามได้สมบัติทั้งหลายไม่ใช่ของเรา
สนองหนุนผลบุญที่เราเลื่อมใส
บุญกุศลที่เราทำเอาไว้
ศรัทธาเถิดแม่ใจ เอ๊ยเอาบุญ

[2] นางสวิง วงษ์ทอง (นามสกุลเดิม กุมพระ) และนางมาลี สงวนวงษ์ (นามสกุลเดิม กุมพระ) (2560)

ตัวอย่างที่ 1 หัวกลอนคำร้องที่ขึ้นต้น นำเสนอเป็นโน้ตสากล

ผู้นำร้องจะร้องกลอนนำ และลูกคู่จะเป็นผู้ร้องรับซ้ำในแต่ละประโยค พร้อมปรบมือให้จังหวะตาม เมื่อกลอนลงที่ประโยค “ศรัทธาเถิดแม่ใจ เอ้ย....บุญ” ลูกคู่จะร้องรับซ้ำ จากนั้นผู้ร้องจะด้นกลอนโดยอาศัยไหวพริบ ผสมผสานคำที่เกิดจากสภาพแวดล้อมที่เดินไปในแต่ละที่

รูปอัตลักษณ์ดนตรีของเพลงขอทานนั้น เกิดจากความเฉพาะเจาะจงของทำนองเพลงที่จดจำสืบทอดกันมา ซึ่งป้าอรผู้ให้สัมภาษณ์ให้ข้อมูลว่า ทำนองเพลงของคณะเพลงขอทานขอตนนั้นมีอัตลักษณ์เฉพาะคือ “การเอื้อน” ทำนองต้องมีลีลาการเอื้อน โดยเฉพาะที่สำคัญในช่วงหางเสียง ส่วนใหญ่ที่ตนเองเคยได้ยิน คณะอื่นๆ การเอื้อนหางเสียงจะห้วนกว่าคณะของตนเอง ซึ่งจำเป็นจะต้องจดจำลีลาการเอื้อนให้แม่น เมื่อต่อทำนองร้องนั้น (หมายถึงสอนทำนองการร้อง: ผู้วิจัย) ให้กับบุคคลที่มาขอเรียน ตนเองจะให้ความสำคัญกับการเอื้อนเป็นหลัก เพราะจะทำให้รักษาอัตลักษณ์ทำนองเพลงขอทานของคณะตนเองไว้ได้ ส่วนคำร้องนั้นก็จะใช้การจำเช่นเดียวกับทำนอง แต่บางคนจะมีการจดคำร้องไว้ ส่วนทำนองยังต้องอาศัยการจำ เนื่องจากไม่มีวิธีการบันทึกโน้ตในเรื่องของทำนอง

ดังนั้นรูปแบบอัตลักษณ์เพลงขอทานของคณะทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด จึงมีเอกลักษณ์เฉพาะเจาะจง เป็นแบบฉบับของคณะ ซึ่งทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญประเภทหนึ่ง ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

<u>กรณีศึกษาเพลงลำภา คณะบ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษาเพลงลำภา คณะบ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะบ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด

รูปภาพที่ 3 คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด

คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ เป็นคณะเพลงลำภาที่ยังคงรักษาวิถีชีวิตวัฒนธรรมของชุมชน ที่ยังสืบค้นข้อมูลได้ และยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์ลุงนิกรและพี่ถาวร[3] ให้ข้อมูลพอสรุปทั้งในด้านประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดง ได้ว่า

คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ เป็นคณะเพลงลำภาที่รวมตัวกันเฉพาะกิจในงานวันสงกรานต์ของทุกปี ไม่ได้ตั้งคณะขึ้นเฉพาะเจาะจงเพื่อทำเป็นอาชีพ เพียงแต่เป็นการอาสาสมัครคนที่ต้องการร่วมงานทำบุญให้วัด จึงมีเฉพาะผู้ประสานงานเพื่อให้การดำเนินการเป็นไปด้วยดี ดังนั้นเมื่อ

[3] นายนิกร ฮวนกิม และนายถาวร ตะติชรา (2560)

พูดถึงเพลงลำภา ในพื้นที่หมู่บ้านหนองใหญ่ จึงถูกเรียกว่า “คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่” เพื่อบอกให้ทราบว่าเป็นคณะเพลงลำภาที่มาจากหมู่บ้านใด โดยผู้ประสานงานคือ ลุงนิกร ฮวนกิม อายุ 75 ปี (เกิดพ.ศ. 2485) และพี่ถาวร ตะติชรา อายุ 53 ปี (เกิดพ.ศ. 2507) เป็นผู้รวบรวมคนที่จะเข้ามาร่วมคณะ การรวมคณะแต่ละครั้งจะแบ่งคนเป็นกลุ่มๆ ละประมาณ 5-10 คน และมีประมาณเกือบ 10 กลุ่ม ออกเดินเรี่ยไรตามเส้นทางที่กำหนดไว้ให้แต่ละกลุ่ม เมื่อรวบรวมของบริจาคได้ก็จะนำไปถวายวัดต่อไป

วัดในหมู่บ้านห้วยแล้ง คือ วัดหนองปรือ ซึ่งเป็นวัดที่คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ร่วมกันหาเงินรายได้เข้าวัดเป็นประจำทุกปี เมื่อถึงเดือนเมษายน ในช่วงเทศกาลวันสงกรานต์ โดยเริ่มออกร้องเพลงลำภา เพื่อขอรับบริจาคหนึ่งวันก่อนวันขนทรายเข้าวัดเพื่อก่อเจดีย์ทราย และเริ่มออกเดินตั้งแต่เย็นจนถึงรุ่งเช้า ในแต่ละกลุ่มจะมีผู้นำร้องเพลง 1-2 คน นอกนั้นจะเป็นลูกคู่คอยรับการร้องของคนร้องนำ มีคนคอยส่องไฟนำทาง สมัยก่อนจะใช้ไต้เป็นคบไฟนำทาง ต่อมาเปลี่ยนมาใช้ตะเกียงแทน และสุดท้ายเป็นคนคอยเก็บข้าวของที่ได้รับบริจาค ในแต่ละทีมอาจเป็นกลุ่มใหญ่ถึง 10 คน เนื่องจากบางคนเข้าไปร่วมในกลุ่มเพื่อคอยเป็นเพื่อนในการเดินเท่านั้น

การเข้าไปร้องเพลงรับบริจาคในแต่ละบ้าน เมื่อไปถึงบ้านหลังนั้นๆ ก็จะนั่งล้อมวงหน้าบ้านและเริ่มร้องเพลงแนะนำตัวว่ามาจากไหน และต่อเพลงไปเรื่อยๆ ตามทางที่คณะลำภาเดินไป บางบ้านก็ทำอาหารมาคอยรอเลี้ยง เนื่องจากต้องเดินกันไกลและเดินขอไปตลอดคืน แต่ละสายอาจเดินขอตลอดเส้นทางเกือบ 100 หลังคาเรือน ซึ่งเป็นบรรยากาศความอบอุ่นในสังคมชนบทยุคนั้น ในยุคต่อมาใช้รถพ่วงข้างบรรทุกคนไปส่งในจุดต่างๆ เพราะสมาชิกในวงบางคนอายุมากแล้ว ซึ่งทำให้การเดินนั้นลดน้อยลง ปัจจุบันคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ ยังคงสืบสานประเพณีทำบุญเข้าวัดอยู่ตลอดมาทุกปี

(2) การสืบทอด

การสืบทอดเพลงลำภาของคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ เป็นการสืบทอดต่อๆ กันมาจากบรรพบุรุษ เมื่อสมัยก่อนไม่มีการจดบันทึก อาศัยการจดจำและสืบทอดโดยการเริ่มจากการเป็นลูกคู่ในกลุ่มก่อน เมื่อจำบทเพลงได้ก็จะได้ขึ้นมาเป็นผู้ร้องนำสืบทอดต่อไป การเผยแพร่สืบทอดนั้น พี่ถาวรให้ข้อมูลว่า มีการเข้าไปสอนในโรงเรียนบ้าง แต่เนื่องจากลีลาการร้องค่อนข้างยาก ทำให้เด็กๆ นักเรียนจำไม่ได้ จึงไม่สามารถถ่ายทอดให้กับนักเรียนได้อย่างเป็นรูปธรรม

นอกจากนั้นก็พยายามรวมกลุ่มถ่ายทอดให้คนในหมู่บ้านได้มาหัด เพื่อจะได้มีคนสืบทอดต่อไป แต่ก็เป็นเพียงคนกลุ่มเล็กๆ เยาวชนรุ่นใหม่ไม่ได้สนใจและต้องการฝึกการร้องเพลงในรูปแบบนี้ ทางกลุ่มคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ กังวลว่าต่อไปในอนาคตข้างหน้า การร้องเล่นเพลงลำภาอาจสูญหายไป แต่สมาชิกในคณะก็ยังคงพยายามที่จะสืบทอดประเพณีต่อไป ตราบที่บริบททางสังคมจะไม่เปลี่ยนแปลงไปมากกว่านี้

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง มีแต่รูปแบบการร้อง และลูกคู่ร้องรับ ซึ่งจะขึ้นด้วยกลอน ดังนี้

ลูกมานั่งลงยกลงวันยามสงกรานต์ แต่ละหนขอเชิญแม่สร้างกุศลเถอะนะแม่เศรษฐี
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

เขาลือว่าแม่มีเงินตั้งไหโอดินยังฝังดินไว้ใต้ถุนจะฝังไว้ใยหนอกม่ยอดบุรุษ แม่จงขุดขึ้นมาทำบุญ
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

เราท่านเกิดมาก็เปรียบเหมือนศาลาอาศัย เมื่อถึงคราวมรณาพระกาฬก็พาเอาตัวไป
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

เมื่อครั้งปีมะโรงเกิดพายุใหญ่ผู้คนก็ตายลงเบาบางครั้นสิ้นชีวาวายนั้น
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

กระดูกกับเนื้อหรือก็เป็นเหยื่อแร้งกาก็เพราะว่าสังขารราไม่เที่ยงแท้ให้เร่งทำบุญเถิดหนาคุณแม่
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

ให้เร่งทำบุญเถิดหนาคุณแม่ไว้เผื่อเมื่อแก่ลงงันงกชาตินี้ไม่ได้ไว้เอาชาติหน้า
แม่จงคอยท่า อย่าได้วิตกเดชะชะบุญแม่ จะหนุนยก ยก แม่ขึ้นเมื่อปลาย เอ๊ยมือ
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

แต่ละหนขอเชิญแม่สร้างกุศลเถิดนะ แม่จ๋า
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

ยามตรุษสงกรานต์แม่จะทำทานนั้นหนา แม่อย่าได้ลังเล เมตตาจิต
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

แม่จะทำเฟื้องหรือทำสลึง แม่จงรำพึงคิดเอาให้มั่น จะไปนิพานไม่ผิด
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

แม่ทำทานกับฉันแม่เอ๊ย อย่าอาดอ้านอาด ข้านนอกไม่มีอรรถก็หยิบเงินบาทข้างในเรือน
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

ลูกขอบใจหนักหนาที่แม่ศรัทธายินดี ลูกจะอวยพรก็ขอให้แม่ถาวรหนอในคืนนี้
*ลูกคู่ร้องรับ (เอ ชา ชะ)

ตัวอย่างที่ 2 กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล

ตัวอย่างที่ 3 กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (ต่อ)

เมื่อคณะเพลงลำภาเดินไปก็จะมีการร้อง “ชะ ฉ่า ตา ลา ชา เอ ชา ชา” วนไปเรื่อยๆ เมื่อชาวบ้านได้ยินก็จะเตรียมข้าวของเงินทองออกมารอ เมื่อคณะลำภาไปถึงก็จะนั่งและเริ่มร้องเพลงลำภาดังที่นำเสนอไว้ด้านบน ซึ่งเมื่อได้รับของเสร็จเรียบร้อยแล้วก็จะเดินไปบ้านหลังต่อๆ ไป และร้อง “ชะ ฉ่า ตา ลา ชา เอ ชา ชา” เมื่อถึงอาจเปลี่ยนคำร้องของเพลงเป็นเนื้อร้องอื่นๆ แต่จะใช้ลักษณะรูปแบบทำนองกลอนแบบเดิม ซึ่งเป็นรูปแบบอัตลักษณ์เพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด และเป็นแบบฉบับของคณะ ซึ่งทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญประเภทหนึ่ง ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

1.1.2. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน “เพลงรำสวด”

กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน “เพลงรำสวด” เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวบ้านเฉพาะในงานศพและมีความเกี่ยวโยงกับการสวดพระมาลัย จากการศึกษาพบว่านักวิชาการท่านต่างๆ ให้ความเห็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังนี้

ปรารถนา มงคลธวัชและสมร งามล้วน (2547, น. 1) กล่าวว่า

> การเล่นรำสวด เป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการสวดหน้าศพ ของคนภาคตะวันออกของประเทศไทย เนื่องจากในสมัยก่อนชาวบ้านนิยมตั้งศพบำเพ็ญกุศลกันหลายๆ วัน หลังจากการสวดพระอภิธรรมจบแล้วพระจะสวดพระมาลัยต่อ เสมือนการอยู่เป็นเพื่อนศพ คนนิยมฟังเนื่องจากท่วงทำนองเสียงลีลา จังหวะของการสวดเป็นแบบแสดงละคร มุ่งสื่ออารมณ์แก่ผู้ฟังด้วยลีลาของเสียง ฟังสนุก มีเนื้อหาที่มุ่งเน้นให้มีความเชื่อเรื่องโทษของการทำบาปประเภทต่างๆ ต่อมาเมื่อความเป็นอยู่วิถีชีวิตของชุมชนและสังคมเปลี่ยนไป บทสวดพระมาลัยจึงมีการเปลี่ยนแปลงจากการใช้พระเป็นผู้สวดมาเป็นฆราวาส ซึ่งเรียกว่า สวดคฤหัสถ์ และต่อมาเป็นรำสวด เพื่อเป็นเพื่อนศพ การเล่นรำสวดจึงเป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ใช้เล่นในงานศพหลังจากพระสวดอภิธรรม เพื่ออยู่เป็นเพื่อนเจ้าภาพให้คลายความโศกเศร้า...

ฝ่ายนิเทศก์การศึกษา หน่วยศึกษานิเทศก์ (2525, น. 55) อ้างถึงใน อภิลักษณ์ เกษมผล-กูล (2547, น. 21) กล่าวว่า

> รำสวดเป็นการละเล่นพื้นเมืองชนิดหนึ่ง... นิยมเล่นกันเฉพาะในงานศพ ใช้ผู้เล่นตั้งแต่ 2 คนเป็นต้นไป การเล่นรำสวดนี้สืบเนื่องมาจากสมัยก่อนเมื่อมีคนตายในบ้าน จะเก็บศพไว้ก่อนอาจจะเก็บไว้ 5 คืน 7 คืน หรือ 15 วัน แล้วแต่ฐานะของแต่ละคน โดยจะเก็บศพไว้ที่บ้านบรรดาญาติพี่น้องและเพื่อนฝูงจะต้องเฝ้าศพกันทั้งกลางวันและกลาคืนสาเหตุที่ต้องเฝ้าสันนิษฐานได้ 2 ประการ คือ ประการแรก เพื่อเป็นเพื่อนญาติของผู้ตายไม่ให้โศกเศร้าเสียใจเมื่อขาดสมาชิกในครอบครัวไปใหม่ๆ อีกประการหนึ่งนั้น เนื่องจากคนสมัยนั้นนิยมเล่นน้ำมันพรายจึงมีการขโมยศพ เพื่อนำไปทำน้ำมันพราย จึงจำเป็นต้องเฝ้าศพเพื่อกันการถูกขโมย เมื่อมีการเฝ้าศพก็ต้องเฝ้าจนกว่าจะเผา ขณะเฝ้าถ้าไม่ได้ทำอะไรก็จะง่วงนอน จึงคิดหาวิธีการที่ทำให้ไม่ง่วงนอน จึงเกิดการเล่นรำสวดกันขึ้น การเล่นรำสวดนั้นจะใช้คนตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ทั้งชายและหญิงมีหน้าที่ร้องและรำ เนื้อเรื่องที่นำมาใช้ร้องนำมาจากคัมภีร์พระมาลัย บรรยายถึงบาปบุญคุณโทษในการกระทำของคนขณะมีชีวิตอยู่ นอกจากนี้ยังมีการนำเอาเรื่องราวจากวรรณคดี เช่น รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน มาร้องรำเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน เป็นการผ่อนคลายความเศร้าโศกของญาติผู้ตาย ในปัจจุบันมีการตั้งเป็นคณะขึ้นเพื่อรับจ้างเล่นตามงานศพ...

นีรนุช นิรุตติศาสตร์ (2551, น. 2-3) กล่าวว่า

ประเพณีการตาย ในงานจะต้องมีพิธีกรรมที่สำคัญที่สุดก็คือ การสวด การสวดนั้นได้มาจากการผสมผสานกันระหว่างศาสนาพราหมณ์กับศาสนาพุทธ เพื่อทำให้พิธีมีความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น และในพิธีกรรมการสวดศพนอกเหนือจากการสวดพระอภิธรรมแล้ว ยังมีการสวดอีกประเภทหนึ่งซึ่งเป็นต้นแบบการสวดคฤหัสถ์ นั่นคือ ประเพณีการสวดพระมาลัย ซึ่งจากการรวบรวมข้อมูลหลักฐานทางโบราณคดีและวรรณคดีโบราณ นักวิชาการจึงได้สันนิษฐานว่า น่าจะเป็นประเพณีที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยมีลักษณะคำประพันธ์เป็นร้อยกรองเรียกว่า “กาพย์” เนื้อความคัดมาจากคัมภีร์มหาวิบาก เรื่องพระมาลัย หรือมาลัยสูตร เป็นเรื่องที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อทางพุทธศาสนา คือความเชื่อในเรื่องศาสนาของพระศรีอาริยเมตไตร หรือยุคของพระศรีอารย์ อันเป็นสังคมในอุดมคติที่มีความสมบูรณ์พูนสุข ซึ่งการสวดพระมาลัยแต่เดิมนั้นใช้ในงานมงคล คือ งานแต่ง เรียกว่า “มาลัยกล่อมหอ” แต่ในปัจจุบันกลับกลายเป็นนิยมสวดเฉพาะในงานอวมงคลคือ ใช้สวดเฉพาะในงานศพเท่านั้น...

จากข้อมูลข้างต้นดังกล่าว จะเห็นได้ว่า เพลงรำสวดนั้นมีที่มาจากการสวดพระมาลัย ต่อมาถูกปรับเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์และความเหมาะสม จนกลายเป็นความนิยมของกลุ่มชนในภูมิภาคตะวันออกจนถึงปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์ นายมงคล มรรคผล (2552) อ้างถึงใน นิฏฐิตา เจริญสุข และคณะ (2552) ได้แบ่งช่วงยุคเวลาของการเล่นรำสวดในจังหวัดจันทบุรีว่ามีการพัฒนาการออกเป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่ 1 เมื่อประมาณ 100 ปีที่แล้ว รำสวดมักเรียกกันว่า รำอยู่เป็นเพื่อนศพ มีเพียงกลุ่มผู้ชายที่ดื่มสุราอยู่ในงานศพ ในตอนดึกเริ่มเกิดความเงียบเหงา ประกอบด้วยได้ดื่มสุราเข้าไป ทำให้เกิดความคึกคะนอง จึงนำบทสวดพระมาลัยในตู้พระธรรมมาใส่ทำนองร้อง บ้างก็ลุกขึ้นรำหรือเต้นบ้างก็เลียนแบบพระสงฆ์ โดยการนำตาลปัตรมาวางด้านหน้าแสดงท่าทางเป็นพระสงฆ์ บทเพลงที่นำมาร้องในช่วงนี้จะมีเพียงบทสวดพระมาลัย หรือบทสวดต่างๆ ของพระสงฆ์ แต่มักจะร้องทำนองนอยเป็นส่วนมาก และเพิ่มความสนุกสนานโดยใช้การปรบมือเข้าจังหวะกับทำนองเพลง ต่อมาเจ้าภาพงานศพในที่ต่างๆ เห็นว่ากลุ่มคนที่ดื่มสุราภายในงานศพเท่านั้นสามารถทำให้งานศพครึกครื้น ไม่เงียบเหงา และเป็นการอยู่เป็นเพื่อนศพได้เป็นอย่างดี จึงมีการหากลุ่มคนเหล่านี้ให้ช่วยไปอยู่เป็นเพื่อนศพ และจะมีเหล้า ข้าวปลาอาหารเลี้ยงเป็นสินน้ำใจ

ช่วงที่ 2 เมื่อประมาณ 70-60 ปีที่แล้ว รำอยู่เป็นเพื่อนศพเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น มีการเริ่มพัฒนาเรื่องบทเพลงที่นำมาร้องเล่นกัน โดยการนำโครงเรื่องจากวรรณคดีมาแต่งเป็นบทกลอนแล้วใส่ทำนองเพลงพื้นบ้านที่แต่งขึ้นเอง จากเดิมผู้ร้องผู้เล่นที่มีเพียงกลุ่มผู้ชาย ก็เริ่มมีผู้หญิงที่มีอายุกลางคนได้เข้าร่วมเล่นด้วย ใช้การปรบมือเข้าจังหวะเช่นเดิม เรียกการแสดงนี้ว่า รำสวดแบบโบราณ

ช่วงที่ 3 เมื่อประมาณ 20-30 ปีที่แล้ว มีผู้สนใจทั้งภายในและภายนอกจังหวัดมากขึ้น ทำให้เกิดรำสวดแบบประยุกต์ขึ้น โดยมีการนำกลอง ฉิ่ง และกรับเข้ามาเพิ่มความสนุกสนาน นักแสดงมีการแต่งกายสวยงาม และมีค่าตอบแทนในการหาไปแสดงแต่ละครั้ง...

การเล่นรำสวดในภาคตะวันออกยังมีให้พบเห็นได้ในหลายๆ จังหวัด ส่วนใหญ่จะมีประวัติความเป็นมาคล้ายกัน และเป็นการเล่นเฉพาะในงานศพเท่านั้น โดยมีทั้งการเล่นรำสวดแบบดั้งเดิมและการเล่นรำสวดแบบประยุกต์ ดังกรณีศึกษาดังนี้

<u>กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านกรณีศึกษา: เพลงรำสวด คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

รูปภาพที่ 4 คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

การ “รำสวด” เป็นเพลงพื้นบ้านที่นิยมใช้สำหรับงานศพอย่างแพร่หลายในอดีตพื้นที่ของจังหวัดตราด แต่ในปัจจุบันเหลืออยู่เพียงคณะเดียวที่ยังคงรับงานเล่นเพลงสวดอยู่คือ คณะรำสวดอเนก สารเนตร จากการสัมภาษณ์ลุงอเนก[4] ให้ข้อมูลพอสรุปทั้งในด้านประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดง ได้ว่า

เพลงรำสวดในพื้นที่ของจังหวัดตราด ในอดีตมีคณะรำสวดหลายคณะกระจายอยู่ในพื้นที่ของจังหวัดตราด ซึ่งเป็นที่นิยมของคนในพื้นที่ จุดประสงค์หลักเพื่อให้คณะเพลงสวดเล่นเป็นมหรสพสำหรับคนที่อยู่เฝ้าศพทั้งตัวเจ้าภาพเอง ญาติ และเพื่อนพ้อง เพื่อไม่ให้เกิดความเงียบเหงามาก

[4] นายอเนก สารเนตร (2560)

นัก การเล่นเพลงรำสวดในสมัยก่อน จะเล่นแบบดั้งเดิมโดยเริ่มเล่นหลังจากพระสวดจบ โดยเชิญตู้พระธรรมมาตั้งไว้ และผู้เล่นนั่งสี่ด้านล้อมรอบตู้พระธรรม เริ่มจากการร้องบทไหว้ครู เมื่อจบก็จะเข้าสู่ช่วงการเล่นเพลงสวด จะใช้เนื้อความจากตู้พระธรรมร้องสอนคนให้รู้จากบาปบุญคุณโทษ การทำความดี การประพฤติตัว เป็นต้น การเล่นไม่มีดนตรีประกอบ และไม่มีการรำ เป็นเพียงแต่การนั่งร้อง การเล่นแบบดั้งเดิมได้ถูกเปลี่ยนแปลงไปมาก เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและทำให้ผู้คนมีความสนุกมากขึ้น เหมือนเป็นเครื่องมหรสพที่ปลอบประโลมทำให้บรรยากาศในงานลดความโศกเศร้าลง

รูปภาพที่ 5 การแต่งกายที่ใช้ผ้าสีคาดเอวในการแสดง

คณะรำสวดอเนก สารเนตร จังหวัดตราด มีลุงอเนก สารเนตร อายุ 82 ปี (เกิดพ.ศ. 2478) เป็นหัวหน้าคณะ เมื่อสมัยเด็กๆ ก็ได้เห็นการเล่นเพลงสวดแบบดั้งเดิม ตามงานศพต่างๆ หลังจากนั้นจึงเข้าร่วมเล่นเพลงสวดอย่างจริงจังประมาณปีพ.ศ. 2503 ขณะนั้นอายุประมาณ 25 ปี ในช่วงแรกยังเล่นแบบดั้งเดิม ต่อมาเริ่มมีแนวคิดจะเล่นเพลงสวดแบบประยุกต์ โดยการเริ่มจากการนำเนื้อเรื่องวรรณคดีมาใช้ในการดำเนินเรื่องต่างๆ เพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไป เพื่อให้จังหวะกระตุ้นลีลา การขับร้องให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้นมากยิ่งขึ้น และการมีการแต่งกายโดยใช้ชุดสีดำแต่เพิ่มผ้าสีคาดเอว

(2) การสืบทอด

คณะรำสวดอเนก สารเนตร เริ่มจากการลุงอเนก ชักชวนคนรู้จักให้มารวมกันและหัดเล่นเพลงรำสวด โดยมีแนวคิดการเล่นเพลงรำสวดแบบประยุกต์ ใช้ชื่อคณะว่า “คณะรวมมิตร” เนื่องจากเป็นการรวมตัวกันของผู้ที่มีใจชอบร้องรำทำเพลง มารวมตัวกันหัดเล่นหัดร้องเพลงรำสวด เมื่อมีผู้ว่าจ้างก็จะตามกันมารวมกันเล่นเป็นครั้งๆ ไป ไม่ได้ยึดหรือประกอบเป็นอาชีพ เพราะคนในคณะต่างก็มีอาชีพหลักของตนเอง การเล่นรำสวดจึงเป็นเพียงอาชีพเสริม ต่อมาคณะเริ่มมีงานมากขึ้น

จากการติดต่อรับงานจากสมาชิกในวงที่กระจายอยู่ตามหมู่บ้านต่างๆ ผู้ว่าจ้างรู้จักใครก็จะโทรตามจากคนนั้น เมื่อรับงานมาแล้วก็จะโทรติดกันเพื่อรวมตัว จึงทำให้บางครั้งชื่อคณะอาจเปลี่ยนแปลงไปตามชื่อของสมาชิกในวง แต่โดยรวมก็ยังคงใช้ชื่อคณะรวมมิตรเป็นหลัก

ต่อมาในช่วงหลังงานเริ่มลดน้อยลง เนื่องจากมีมหรสพประเภทอื่นๆ เข้าตามยุคสมัย ทำให้การว่าจ้างคณะรำสวดไปในงานศพนิยมลดน้อยลง วงต่างๆ จึงทยอยเลิกเล่นไป สาเหตุจากไม่มีผู้สืบทอดและผู้ที่เป็นสมาชิกดั้งเดิมก็เข้าสูงช่วงสูงวัย ไม่สามารถไปรวมตัวกันเล่นได้ ลุงอเนกจึงยังเป็นผู้หนึ่งที่ยังรับงานเพลงรำสวดอยู่ และยังมีผู้คนที่รู้จักอยู่เป็นจำนวนมาก เมื่อต้องการคณะเพลงรำสวดก็จะโทรมาว่าจ้างลุงอเนกไปทำการแสดง ทำให้เมื่อไปงานเจ้าภาพก็จะเรียกชื่อคณะว่า “คณะรำสวดอเนก” ทำให้กลายเป็นชื่อคณะต่อมาจนถึงปัจจุบัน

สถานการณ์ในปัจจุบันของเพลงสวดในจังหวัดตราด เท่าที่ทราบเหลือเพียงคณะรำสวดของลุงอเนก ที่ยังเปิดรับการแสดง นอกนั้นคณะต่างๆ มีแต่ชื่อคณะตามหมู่บ้านต่างๆ แต่ไม่มีผู้แสดงหรือมีผู้แสดงได้แต่ไม่ครบจำนวน ทำให้ไม่สามารถรับงานแสดงได้ และลุงอเนกยังเล่าถึงแนวทางในการพยายามสืบทอดว่า “ผมพยายามที่จะสอนหรือเผยแพร่วิธีการร้องการเล่นเพลงสวด ให้กับคนที่สนใจ โดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ แต่ก็ไม่มีคนที่จะมาเรียน ในอนาคตคงต้องสูญหายไปเมื่อหมดรุ่นพวกผม” จึงทำให้การสืบทอดเพลงรำสวดในจังหวัดตราด ในอนาคตอาจสูญหาย เหลือเพียงแค่ข้อมูลต่างๆ ที่ได้ทำการบันทึกไว้ เนื่องจากไม่สามารถต้านทานหรือปรับตัวให้ทันกับความนิยมของมหรสพชนิดใหม่ๆ ได้ และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในยุคสมัยใหม่ได้เปลี่ยนไป งานศพส่วนใหญ่ตามวัดใหญ่ๆ ต่างไม่นิยมให้ญาติเฝ้าศพแบบในอดีต เมื่อพระสวดพระอภิธรรมศพเสร็จสิ้นตามพิธีการแล้ว ก็จะปิดศาลาวัด จึงทำให้วัดส่วนใหญ่ไม่ยินยอมให้จัดเพลงรำสวด ซึ่งส่วนใหญ่จะนิยมเล่นกันถึงเวลาตีสี่ หรือบางงานเจ้าภาพอาจให้คณะรำสวดเล่นจนถึงเช้า จากสาเหตุต่างๆ จึงทำให้คณะรำสวดเริ่มหายไปจากวิถีชีวิตคนผู้คนในชุมชน และก็จะสูญหายไปตามกาลเวลาต่อไป

รูปภาพที่ 6 การสัมภาษณ์คณะรำสวด อเนก สารเนตร จังหวัดตราด

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะรำสวดอเนก สารเนตร ใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลอง ฉิ่ง และกรับ นักดนตรีในวงที่เป็นหลักจะเป็นนักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงกลอง ส่วนฉิ่ง และกรับ จะเป็นนักร้องที่ร้องเป็นลูกคู่ จะตีฉิ่งและกรับไปพร้อมกับการร้องรับ คนที่นำการร้อง

รูปภาพที่ 7 กลองที่ใช้ในวงของคณะรำสวดอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

รูปภาพที่ 8 นักดนตรีบรรเลงกลองและนักร้องลูกคู่บรรเลงเครื่องดนตรี (กรับและฉิ่ง) พร้อมร้องรับ

รูปอัตลักษณ์ของงานดนตรีของคณะรำสวดอเนก สารเนตร เป็นการร้องกลอนประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ และการร่ายรำ ถือเป็นการเล่นรำสวดแบบประยุกต์ โดยเริ่มจากการร้องบทไหว้ครู ดังนี้

(สร้อย)

เออ... เงย... แม่ส่วยยาเหล เล เล้ เล ล่ะ แม่สวยยา เล่

เอิง เงย แม่สวยยาเหล เล เล้ เล แม่สวยยา เล่

ทุงยาทุงยามาเล่ ทุงยาทุงยาบาเล่ เล่ เล้ เหล่ เล เอย

สิบนิ้วลูกจะพนมยกขึ้นเหนือผม ยอกรวอนไหว้ (ซ้ำ)

(บทไหว้พระ)

ไหว้ พระพุทธ พระธรรม ที่เลิศ ที่ล้ำ ทั่วแดนไตร...(ย้อนสร้อย)

ตัวอย่างที่ 4 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะรำสวดอเนก สารเนตร นำเสนอเป็นโน้ตสากล

จากการสัมภาษณ์ลุงอเนก[5] ให้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบอัตลักษณ์ดนตรีตามลำดับดังนี้ เมื่อร้องบทไหว้พระพุทธ พระธรรมจบแล้วนั้น ก็จะย้อนกลับไปร้องสร้อย และร้องบทไหว้ครู ไหว้บิดรมารดา และจบด้วยบทสั่งเปรต หลังจากนั้นก็จะเป็นการร้องดำเนินเรื่อง โดยใช้เรื่องในวรรณคดีเป็นหลัก ซึ่งในวรรณคดีที่หยิบยกมาเล่น ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องนิทานต่างๆ เช่น เรื่องพระอภัยมณี ก็จะเริ่มเล่นเป็นตอนๆ ไปจนจบเรื่อง ตามบทในวรรณคดี ซึ่งแต่ละเรื่องจะใช้เวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมงแล้วแต่ความยาวของนิทานเรื่องนั้นๆ

ดังนั้นรูปแบบอัตลักษณ์เพลงรำสวดคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด จึงเป็นการเล่นรำสวดแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิมที่มีเฉพาะการสวด เพื่อให้ข้อคิดกับผู้คนที่มาร่วมงานเช่น การเกิด แก่ เจ็บ ตาย การทดแทนพระคุณพ่อแม่ เป็นต้น แต่ลักษณะที่ประยุกต์จะนำนิทานในวรรณคดีมาเล่นเป็นเรื่องราว ทำให้ผู้ที่มาร่วมงานศพ ได้รับความเพลิดเพลินมากขึ้นถือเป็นแบบฉบับของคณะ โดยมิได้มีการร้องเพลงลูกทุ่งหรือเพลงตามสมัยในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าจะประยุกต์การเล่นรำสวดให้แตกต่างจากอดีต แต่ก็ยังคงเป็นเอกลักษณ์หรือลักษณะเพลงพื้นบ้าน ที่เป็นคุณค่าของงานวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญ ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

รูปภาพที่ 9 การแสดงร้องโต้ตอบกันและการรำประกอบ คณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

<u>กรณีศึกษาเพลงรำสวด คณะนก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านกรณีศึกษา: เพลงรำสวดคณะนก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะนก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี

[5] เรื่องเดียวกัน

รูปภาพที่ 10 คุณทิพวัลย์ กองแก้ว หัวหน้าคณะรำสวด นก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี

การ “รำสวด” เป็นเพลงพื้นบ้านเป็นที่นิยมใช้สำหรับงานศพอย่างแพร่หลาย ในพื้นที่จังหวัดจันทบุรี และยังมีการสืบทอดกันต่อมาจนถึงปัจจุบัน คณะนก ทิพวัลย์ เป็นคณะหนึ่งที่ยังอยู่และรับงานแสดงอยู่ จากการสัมภาษณ์พี่ทิพวัลย์[6] ให้ข้อมูลพอสรุปทั้งในด้านประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดง ได้ว่า

เพลงรำสวดในพื้นที่หมู่บ้านพลงแผลว มีมานานแต่ไม่ทราบว่าเข้ามาเมื่อไหร่ หรือใครเป็นผู้นำเข้ามาหรือนำมาถ่ายทอด พี่ทิพวัลย์ อายุ 49 ปี (เกิดพ.ศ. 2511) เล่าว่าตนเองเมื่อโตขึ้นมาก็จำได้ว่า พ่อเสน่ห์ ครองศักดิ์ (บิดา ปัจจุบันอายุ 80 ปี) ก็เล่นรำสวดแล้ว ในสมัยนั้นไม่ได้ตั้งเป็นคณะอย่างเป็นกิจจะลักษณะ นิยมเล่นเป็นเพื่อนศพ โดยอาศัยคนในหมู่บ้านรวมตัวกันเล่นกันเอง ไม่ได้เล่นเป็นอาชีพ ลักษณะการเล่นแบบรำสวดโดยทั่วไปคือ สวดพระมาลัย มีการรำประกอบบ้าง แล้วแต่ในงานนั้นๆ มีคนมาช่วยกันเล่นกี่คน เมื่อรวมกันเล่นเรื่อยๆ มาจึงเกิดเป็นวงรำสวดคณะบ้านพลงแพลว พี่ทิพวัลย์เริ่มฝึกการเล่นรำสวดจากการที่พ่อเป็นผู้ชักชวนให้ไปกับคณะ ในขณะนั้นมีอายุประมาณ 13-14 ปี หลังจากเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ประมาณปีพ.ศ. 2525 แรกๆ ไปนั่งฟังอยู่ในวงเฉยๆ ต่อมาพ่อให้ลองร้องเพลงในวง จึงเริ่มหัดร้องเพลงเพียง 1 เพลง แต่กลับได้รับรางวัลในการร้อง จึงเริ่มจำบทเพลงเพิ่มเพื่อนำไปแสดง จนกลายเป็นงานประจำ ประกอบกับในช่วงนั้น มีอาจารย์บุญช่วย ฤทธิรงค์ ซึ่งเคยเล่นลิเกในคณะศิษย์หอมหวล 4 เข้ามาร่วมในวง เนื่องจากคุณพ่อของพี่ทิพวัลย์มีอาชีพเป็นช่างก่อสร้าง และไปรับทำบ้านให้อาจารย์บุญช่วย ฤทธิรงค์ และพูดคุยถูกคอกันถึงเรื่องเพลงรำสวด

[6] นางทิพวัลย์ กองแก้ว (2560)

จากนั้นจึงคิดริเริ่มในการแต่งเพลงรำสวดเพิ่มขึ้นรวมถึงการรำ เนื่องจากในสมัยนั้นเจ้าภาพงานศพว่าจ้างคณะรำสวดไปหลายคณะในหนึ่งคืน ร้องประชันกันโต้ตอบกัน โดยใช้บทเพลงร้องแก้กันไปมา เพื่ออวดฝีมือทั้งในการแต่งเพลงและการร้อง จึงทำให้ต้องมีการแต่งเพลงไว้สำหรับแก้กันในการประชัน โดยอาจารย์บุญช่วย ฤทธิรงค์ทำหน้าที่เป็นผู้แต่งเพลง จนกระทั่งพี่ทิพวัลย์สามารถร้องเพลงรำสวดได้ทั้งแบบดั้งเดิม และแบบประยุกต์

ต่อมาการเล่นรำสวดนิยมการเล่นแบบประยุกต์มากขึ้น คือ นำเพลงต่างๆ เช่น บทเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงที่แต่งเองมาร้องเล่นเกี้ยวกัน ทำให้คนในงานเกิดความสนุกสนานมากขึ้น จึงเป็นที่นิยมอย่างสูง โดยเฉพาะแต่ละคณะนั้นก็จะรับเด็กๆ ผู้หญิงสาวๆ มาหัดร้องเล่นและร้องเพลงแก้เกี้ยวกัน เพื่อดึงดูดให้ผู้ชมมาตบรางวัล ทำให้ได้รายได้มากขึ้นในแต่ละคืนที่ไปแสดง การเล่นแบบประยุกต์จึงเป็นที่แพร่หลายมากกว่าแบบดั้งเดิม กระทั่งปัจจุบันพี่ทิพวัลย์ก็ยังคงยึดอาชีพเล่นเพลงรำสวด ถึงแม้งานจะไม่มากเท่ากับเมื่อยุคสมัยที่ผ่านมา แต่ก็ถือว่าเพลงรำสวดก็ยังมีคนจ้างไปเล่นในงานศพเสมือนเป็นส่วนหนึ่งของงานพิธีกรรมในงานศพ สำหรับผู้คนที่ยังคงยึดขนบนิยมแบบดั้งเดิม

(2) การสืบทอด

การสืบทอดเพลงรำสวดของคณะนก ทิพวัลย์ เริ่มต้นมาจากที่คุณพ่อเสน่ห์ ครองศักดิ์ไปรวมตัวกันเล่นกับคนในหมู่บ้านผลงแผลว จนเกิดเป็นคณะรำสวดบ้านผลงแผลว ซึ่งไม่ได้ตั้งคณะอย่างเป็นทางการในสมัยนั้น เพียงแต่ชาวหมู่บ้านอื่นเรียกคณะรำสวดกลุ่มนี้เพื่อบอกว่ามาจากที่ไหน ในช่วงยุคนี้สมาชิกในวงจึงไม่แน่นอน ผลัดกันเข้าออกในคณะอยู่ตลอดมา แต่การเล่นรำสวดเป็นอาชีพหนึ่งที่ทำรายได้เป็นอย่างดี ดังที่ ประวิทย์ กองสุดใจ (2547, น. 6) กล่าวว่า การเล่นรำสวดยังเป็นอาชีพหนึ่งที่สามารถทำรายได้ให้แก่ผู้เล่นรำสวดได้เป็นอย่างดี เล่นรำสวดหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “นักสวด” นั้น แต่เดิมผู้เล่นรำสวดหรือนักสวดมีเพียงผู้ชายเท่านั้น ต่อมาภายหลังได้มีการนำผู้หญิงเมาเล่นในการเล่นรำสวดด้วย... จึงมีผู้ที่เข้ามาหัดเล่นรำสวดเป็นจำนวนมาก พอได้เพลงหรือเล่นเป็นจนชำนาญก็จะแยกออกไปตั้งคณะเป็นของตนเอง คณะรำสวดจึงแพร่กระจายออกไปอีกหลายคณะในขณะนั้น

เมื่อคุณพ่อสัมฤทธิ์มีอายุมากขึ้น และประกอบกับอาจารย์บุญช่วย ฤทธิรงค์เสียชีวิต แต่พี่ทิพย์วัลย์ก็ยังคงยึดอาชีพการเล่นรำสวดโดยการรวมกันของญาติๆ และคนในหมู่บ้าน ในคณะจะมีสมาชิกประมาณ 10 คน เมื่อมีผู้มาติดต่องานสมาชิกคนใดรับงานมา ก็จะเรียกสมาชิกในคณะไปออกงานด้วยกัน โดยชื่อคณะนั้นแล้วแต่สมาชิกคนใดเป็นผู้รับงาน เช่น ถ้าพี่ทิพวัลย์รับงานมา ทางเจ้าภาพอาจเรียกหรือประกาศว่า คณะรำสวดนก ทิพวัลย์ เป็นต้น พี่ทิพวัลย์ยังเสริมอีกว่า ตนเองประกอบอาชีพรำสวดต่อมาจากพ่อจนมีรายได้สามารถนำมาสร้างบ้านได้ เนื่องจากในสมัยที่โรคเอดส์ระบาดและยังไม่มียารักษาหรือบรรเทาอาการ ทำให้คนตายมากในสมัยนั้น จึงมีงานศพมาก ทำให้ได้รายได้มากเป็นกอบเป็นกำ ต่อมาแม้งานจะไม่มากนักแต่พี่ทิพวัลย์ก็ยังคงรวมตัวกันรับงานอยู่ และมีสมาชิกผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนเข้ามาเป็นระยะๆ จนถึงปัจจุบัน

รูปภาพที่ 11 การสัมภาษณ์คณะรำสวด นก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี

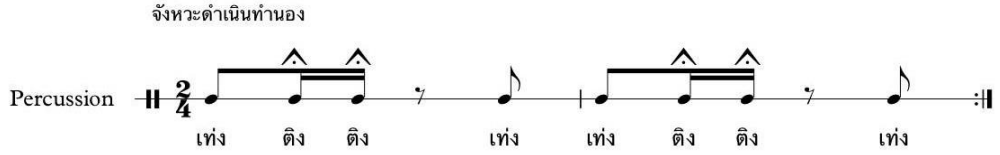
(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะนก ทิพวัลย์ ใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ กลอง... ฉิ่ง และกรับ นักดนตรีในวงที่เป็นหลักจะเป็นนักดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงกลอง ส่วนฉิ่ง และกรับ จะเป็นนักร้องที่ร้องเป็นลูกคู่ จะตีฉิ่งและกรับไปพร้อมกับการร้องรับ รูปอัตลักษณ์ของงานดนตรี เป็นการร้องกลอนประกอบกับเครื่องประกอบจังหวะ และการร่ายรำ ถือเป็นการเล่นรำสวดแบบประยุกต์ โดยเริ่มจากการร้องบทไหว้ครู และมีรูปแบบจังหวะกำกับดังนี้

ตัวอย่างที่ 5 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับการตั้งจังหวะให้นักร้อง

รูปแบบจังหวะกลองสำหรับการตั้งจังหวะให้กับนักร้อง เพื่อให้เป็นสัญญาณสำหรับการร้องเริ่มต้น หรือสำหรับการเปลี่ยนบทเพลงต่อจากบทเพลงสำหรับไหว้ครู การตั้งจังหวะเพื่อให้นักร้องได้เตรียมตัวและรู้ถึงอัตราจังหวะในเพลงที่ร้องต่อไป

ตัวอย่างที่ 6 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง



รูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง เพื่อเป็นจังหวะให้กับนักร้อง ซึ่งรูปแบบจังหวะจะเล่นวนกลับไปกลับมา ในแต่ละเที่ยวของรูปแบบจังหวะจะเท่ากับการร้องในแต่ละวลี ซึ่งทำให้นักร้องใช้เป็นแนวทางในการร้องเพื่อให้กลอนจบตามวลีพร้อมลูกคู่ร้องรับการเอื้อนท้ายวลี และจะร้องเปลี่ยนเนื้อไปตามวลีของคำร้อง และรูปแบบจังหวะก็จะเล่นวนไปเรื่อยๆ

<u>คำร้องบทไหว้ครู</u>

สิบนิ้วเอามารวม เออ...เงย	ยกขึ้นท่วมศีรษะ
สิบนิ้วเอามารวม เออ...เงย	ยกขึ้นท่วมศีรษะ เออ...เงย
รอราบกราบพระ เอิง...เงย	องค์รัตนตรัย เออ...เงย
จะไหว้พระพุทธและพระธรรม เออ...เงย	พระอันล้ำเลิศ
จะไหว้พระพุทธและพระธรรม เออ...เงย	พระอันล้ำเลิศ เออ...เงย
ไหว้พระองค์ทรงประเสริฐ เอิง..เงอ เอิงเงย...	ที่ล้ำเลิศวิไล เออ..เอิง...เงย
ไหว้มหาราชา เออ...เงย	พระมหากษัตริย์
ไหว้มหาราชา เออ...เงย	พระมหากษัตริย์ เออ...เงย
และองค์พระราชินีนาถ เอิง...เงอ เอิงเงย...	ทั้งปวงญาติน้อยใหญ่ เออ...เอิง
ขอให้พระองค์ เออ...เงย	ทรงพระสำราญ
ขอให้พระองค์ เออ...เงย	ทรงพระสำราญ เออ...เงย
พระชันษายืนนาน เอิง...เงอ เอิงเงย...	เป็นมิ่งขวัญของปวงไทย เออ...เอิง เงย
จะไหว้บิดรมารดา เออ..เงย	เลี้ยงลูกมาแต่เยาว์
จะไหว้บิดรมารดา เออ...เงย	เลี้ยงลูกมาแต่เยาว์ เออ...เงย
ท่านป้อนน้ำป้อนข้าว เอิง...เงอ เอิงเงย...	คอยเอาใจใส่ เออ...เอิง เงย
จะไหว้ครูบาอาจารย์ เออ...เงย	ที่ท่านสั่งสอน
จะไหว้ครูบาอาจารย์ เออ...เงย	ที่ท่านสั้งสอน เออ...เงย
ครูบทครูกลอน เอิง...เงอ เอิงเงย...	ลูกยอกรวอนไหว้ เออ...เอิง เงย
ไหว้ครูฉิ่งครูฉาบ เออ...เงย	ทั้งครูกรับครูกลอง
ไหว้ครูฉิ่งครูฉาบ เออ...เงย	ทั้งครูกรับครูกลอง เออ...เงย
ทั้งครูรำครูร้อง เอิง... เอิงเงย...	ผิดแล้วต้องขออภัย เออ...เอิง เงย
จะไหว้เจ้าท่าเจ้าที่ เออ...เงย	แถวนี้แน่แท้
จะไหว้เจ้าท่าเจ้าที่ เออ...เงย	แถวนี้แน่แท้ เออ...เงย

เจ้าพ่อเจ้าแม่ เอิง...เงอ เอิงเงย... ลูกมาแต่บ้านไกล เออ...เอิง เงย
หันมาดูท่านผู้ชม เออ...เงย ที่นั่งดูจนจบ
หันมาดูท่านผู้ชม เออ...เงย ที่นั่งดูจนจบ เอ...เงย
หันมาเคารพ เอิง...เงอ เอิงเงย... ไหว้ศพน่ะที่ตาย เออ...เอิง เงย
ขอให้ท่านผู้ตาย เออ...เงย ล่ะอย่าได้พบมาร
ขอให้ท่านผู้ตาย เออ...เงย ล่ะอย่าได้พบมาร เออ...เงย
ขอให้ดวงวิญญาณ เอิง...เงอ เอิงเงย... ไปสู่สวรรค์ขั้นใด เออ...เอิง เงย

(เอื้อนจบ)

ทิง นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย
ทิง นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย
นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย นอย ทิง นอย...

ตัวอย่างที่ 7 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะนก ทิพวัลย์ นำเสนอเป็นโน้ตสากล

ตัวอย่างที่ 8 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะนก ทิพวัลย์ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (ต่อ)

ตัวอย่างที่ 9 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะนก ทิพวัลย์ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (ต่อ)

จากการสัมภาษณ์พี่ทิพวัลย์[7] ให้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบอัตลักษณ์ดนตรีตามลำดับดังนี้ บทร้องไหว้ครูจะเป็นบทที่ไหว้พระพุทธ พระธรรม ถวายพระพรพระมหากษัตริย์และพระราชินี และไหว้บิดามารดา ครูอาจารย์ทั้งด้านดนตรีและการร้อง การบอกกล่าวเจ้าที่เจ้าทางในที่แห่งนั้น สุดท้ายก็จะเป็นการกล่าวถึงผู้ตาย และปิดท้ายด้วยท่อนเอื้อนจบ จากนั้นจะเป็นการตั้งรูปแบบจังหวะและร้องเพลงเป็นเรื่องตามแต่เจ้าภาพจะขอให้เล่นเรื่องอะไร ก็จะดำเนินการเล่นต่อเนื่องไปตามแต่เจ้าภาพจะขอให้เล่นยาวเท่าใด

ดังนั้นรูปแบบอัตลักษณ์เพลงรำสวดคณะนก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี จึงเป็นการเล่นรำสวดแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิมที่มีเฉพาะการสวด เพื่อให้ข้อคิดกับผู้คนที่มาร่วมงานเช่น การ เกิด แก่ เจ็บ ตาย การทดแทนพระคุณพ่อแม่ เป็นต้น แต่ลักษณะที่ประยุกต์จะนำนิทานในวรรณคดีมาเล่นเป็นเรื่องราว ทำให้ผู้ที่มาร่วมงานศพ และอาจมีการร้องเพลงลูกทุ่ง เพลงพื้นบ้าน สลับบ้างเป็นบางช่วงเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินมากขึ้นถือเป็นแบบฉบับของคณะ ถึงแม้ว่าจะประยุกต์การเล่นรำสวดให้แตกต่างจากอดีต แต่ก็ยังคงเป็นเอกลักษณ์หรือลักษณะเพลงพื้นบ้าน ที่เป็นคุณค่าของงานวัฒนธรรมเพลงดนตรีที่สำคัญ ที่ควรบันทึกและอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่ต่อไป

1.2. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง ในจังหวัดตราดและจันทบุรี

วัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง ในที่นี้จะหมายถึง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมหรสพต่างๆ โดยเป็นการแสดงที่แสดงเป็นเรื่องราวต่างๆ ทั้งที่นำมาจากบทวรรณคดีตามแบบแผนหรือนิยาย นิทานพื้นบ้าน โดยพื้นฐานแล้วนั้น มีหน้าที่บรรเลงเพื่อกำกับจังหวะของทำนอง การแสดงตามแบบแผนของไทยที่สำคัญคือ การแสดงโขน ซึ่งมีวงดนตรีไทยแบบแผน คือ วงปี่พาทย์เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง จึงมีรูปแบบที่เป็นมาตรฐาน มีการกำหนดบทเพลงที่เป็นแบบแผนของดนตรีไทยราชสำนัก ส่วนดนตรีประกอบการแสดงพื้นบ้าน อาจมีการกำหนดแบบแผนไว้อย่างคร่าวๆ ว่าควรมีรูปแบบอัตราจังหวะอย่างไร มีการใช้จังหวะรูปแบบใดเป็นพื้นฐาน นอกจากนั้นจะมีการด้นผสมผสานเข้าไป ทำให้เกิดความแตกต่างและหลากหลาย จึงเห็นได้ว่าเมื่อเราทำการศึกษาดนตรีประกอบการแสดงพื้นบ้านต่างๆ จะสามารถเห็นรูปแบบของดนตรีที่มีเค้าโครงใกล้เคียงกัน และเมื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์จะเห็นถึงความแตกต่าง เนื่องจากความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรีแต่ละที่ไม่เท่ากัน หรือการสืบทอดโดยวิธีการจดจำ เลียนแบบ ทำให้รูปแบบดนตรีเปลี่ยนไป หรือแม้แต่การคิดสร้างสรรค์เพิ่มเติมของนักดนตรีแต่ละยุคสมัย ที่มีเหตุปัจจัยในสภาวะสังคมนั้นๆ จึงทำให้เกิดความแตกต่าง การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดงจะทำให้เห็นถึงภูมิปัญญาของแต่ละกลุ่มชนว่าเป็นอย่างไร และการศึกษานั้นจำเป็นต้องศึกษาพิจารณารูปแบบการแสดงนั้นๆ ประกอบกันไปด้วย โดยกลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดงของจังหวัดตราดและจันทบุรี ที่สำคัญๆ และยังสามารถสืบค้นได้คือ

---

[7] เรื่องเดียวกัน

1.2.1. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง “หนังตะลุง”

“หนังตะลุง” ถ้าพูดถึงศิลปะการแสดงประเภทนี้ คนส่วนใหญ่ย่อมนึกถึงดินแดนทางภาคใต้ของประเทศไทย หนังตะลุงจึงถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของชาวใต้ที่สำคัญ ซึ่งศิลปะการแสดงประเภทนี้ได้แพร่หลายและรับใช้ผู้คนในภาคใต้มาเป็นเวลาช้านาน โดยทำหน้าที่รับใช้ทั้งในงานด้านพิธีกรรมและงานด้านความบันเทิงแก่ชุมชนสังคมชาวใต้ ต่อมาแพร่หลายไปสู่ภูมิภาคอื่นๆ ของประเทศไทย ซึ่งนักวิชาการหลายท่านเชื่อว่าหนังตะลุง ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดูอย่างชัดเจน ทั้งในขนบของการแสดง รูปหนังตะลุงตลอดจนความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงหนังตะลุง ตั้งแต่พิธีตั้งเครื่องและเบิกโรง จนจบการแสดงในแตละคืนหรือแต่ละครั้ง โดยเฉพาะเรื่องที่นำมาแสดงในสมัยแรกๆ ที่นิยมใช้เรื่องรามเกียรติ์ และในปัจจุบันยังคงใช้แสดงเพื่อความบันเทิงอยู่บ้างถึงแม้จะไม่เป็นที่นิยมอย่างในอดีต นอกจากนั้นยังนิยมใช้แก้บนอีกด้วย ดังที่ จรูญ หยูทอง-แสงอุทัย (2557, น. 1212-13) ได้กล่าวไว้ว่า

“หนังตะลุงในประเทศไทยได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย เดิมเป็นการละเล่นประกอบพิธีกรรมบูชาเทพเจ้าและเพื่อสื่อคดีโลกคดีธรรมจากเรื่องรามายณะ เมื่อเข้าสู่ภาคใต้แล้วได้แพร่กระจายไปยังภาคกลางและภาคอีสาน หนังตะลุงแต่ละภาคได้พัฒนาตนเองตามสภาพแวดล้อมสังคมและวัฒนธรรมดั้งเดิม ทำให้มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันปรากฏว่า หนังตะลุงภาคใต้มีพลวัตการพัฒนาไปไกลสุดและมั่นคงที่สุด ในด้านภูมิปัญญาหนังตะลุงมีภูมิปัญญาที่โดดเด่น ซึ่งเห็นได้จากการใช้เครื่องดนตรี การสร้างรูปหนังตะลุง การเชิดหนัง ความเชื่อและพิธีกรรม เรื่องที่ใช้แสดง กระบวนการเรียนรู้และสืบทอดและการปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอด หนังตะลุงมีการคลี่คลายเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับความคิดความเชื่อ องค์ประกอบ ขนบนิยมในการแสดง เนื่อหาสาระและการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดอื่นๆ... หนังตะลุงในยุคแรกๆ เป็นการเล่นเพื่อบูชาเทพเจ้าของพวกที่นับถือฮินดูลัทธิไศวนิกายคือ ผู้ที่บูชาพระอิศวรเป็นใหญ่ ซึ่งแพร่หลายเข้ามาในบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลาและจังหวัดสุราษฎร์ธานีในประมาณพุทธศตวรรษที่ 13-17 ต่อมานิยมเล่นในงานสมโภชหรือเฉลิมฉลองต่างๆ งานมงคลและงานต่างๆ อย่างแพร่หลาย...”

เมื่อหนังตะลุงถูกนำไปเผยแพร่สู่ภูมิภาคอื่นๆ ซึ่งถือเป็นความแปลกใหม่ของสภาพแวดล้อมใหม่ ในช่วงแรกอาจยังไม่เป็นที่นิยมนัก แต่เมื่อถูกปรับปรุงให้เข้ากับอรรถรสของผู้คนในสังคมใหม่ จึงเริ่มเป็นที่นิยมและถูกนำมาใช้ในวิถีชีวิตของคนในชุมชน เช่น ใช้ในการแก้บน ใช้เพื่อความบันเทิง เป็นต้น เช่นเดียวกับพื้นที่ในภาคตะวันออกที่มีหนังตะลุงเข้าเผยแพร่และถูกปรับใช้ให้สื่อสารกับคนในชุมชนได้ และยังคงอยู่จนถึงปัจจุบัน แม้ว่าความนิยมจะเริ่มลดน้อยลงไปมากว่าอดีต ดังกรณีศึกษาที่จะนำเสนอดังนี้

<u>กรณีศึกษาหนังตะลุงคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง: กรณีศึกษาหนังตะลุงคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะรักษ์ตะลุง

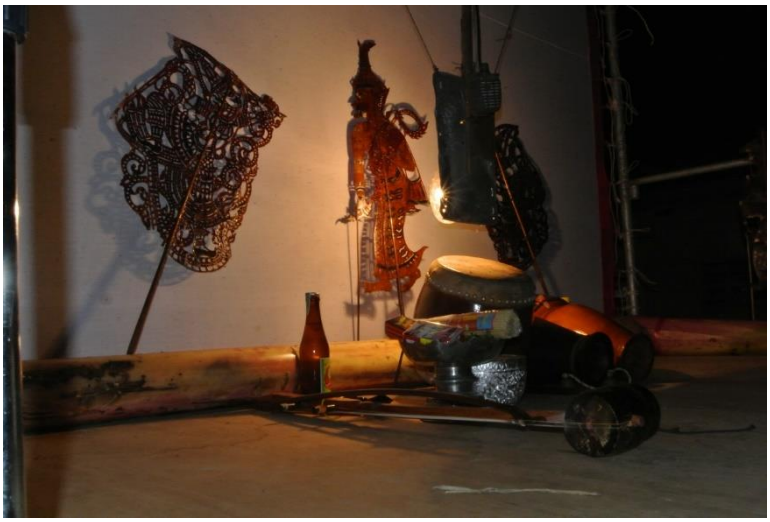
รูปภาพที่ 12 คณะหนังรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด ทำพิธีไหว้ครู

“หนังตะลุง” เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่นของภาคใต้ ถูกนำมาเผยแพร่ในจังหวัดตราด และถูกปรับปรุงดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับรสนิยมการเสพศิลปะของผู้คนในชุมชน คณะรักษ์ตะลุง มีนายเฟื้อง ใจเที่ยง เป็นหัวหน้าคณะ ปัจจุบันอายุ 81 ปี และยังคงรับงานแสดงตามที่มีผู้ว่าจ้างในโอกาสต่างๆ จากการสัมภาษณ์ลุงเฟื้อง ใจเที่ยง[8] (2560) ให้ข้อมูลโดยสรุปได้คือ

ความเป็นมาของหนังตะลุงที่เข้ามาในจังหวัดตราด เริ่มจากครูทแก้ว (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นคนพัทลุง เข้ามาอาศัยอยู่ในวัดไผ่ล้อม ช่วงประมาณปีพ.ศ. 2487-2489 ตอนนั้นครูทแก้ว อายุประมาณ 17-18 ปี ในช่วงที่เข้ามาครูทแก้วไม่ได้มีวงหนังตะลุงเป็นของตนเอง แต่เริ่มชักชวนคนให้มาเล่นหนังตะลุง โดยเริ่มทำตัวหนังขึ้นที่วัดไผ่ล้อม คนในสมัยนั้นจึงเริ่มรู้จักและมีการฝึกหัดหนังตะลุงกันมากขึ้น โดยวิธีการแสดงของครูทแก้วเป็นการแสดงหนังตะลุงแบบพัทลุง คือ เน้นที่บทพากย์ ส่วนตัวหนังจะมีการขยับเขยื้อนน้อย ซึ่งทำให้คนในพื้นที่ฟังบทพากย์ที่เป็นภาษาใต้ไม่ออก ส่วนคณะหนังตะลุงที่เป็นคณะเริ่มแรกในยุคนั้นได้แก่ คณะพ่อสรวง อยู่วัง ได้เริ่มก่อตั้งคณะขึ้น และต่อมาจึงมีการก่อตั้งคณะหนังตะลุงเพิ่มขึ้นตามมาอีกหลายคณะ โดยการเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่นให้เหมาะสมกับผู้ชมในชุมชน ทั้งบทพากย์ก็เปลี่ยนเป็นภาษาพื้นถิ่นตราด ส่วนวิธีการเชิดหนัง จะมีการเคลื่อนไหวคล้ายการเชิดหนังใหญ่

[8] นายเฟื้อง ใจเที่ยง (2560)

รูปภาพที่ 13 อุปกรณ์ต่างๆ ในการแสดงหนังตะลุง ของคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด



คณะรักษ์ตะลุง ก่อตั้งขึ้นในช่วงยุคสมัยที่หนังตะลุงแบบตราดมีผู้นิยมรับชมกันเพิ่มมากขึ้น มีนายฉอ้อน นุชสมบัติ (พี่ชาย) และนายโสน นุชสมบัติ (น้องชาย) เป็นผู้ร่วมกันก่อตั้ง ซึ่งครูฉอ้อนและครูโสน (เรียกตามลุงเฟื้อง: ผู้วิจัย) เป็นกลุ่มคนแรกๆ ที่เริ่มก่อตั้งคณะหนังตะลุงในยุคที่ครูทแก้วได้นำวัฒนธรรมหนังตะลุงเข้ามาเผยแพร่ โดยตัวหนังตะลุงนั้น มีช่างเสนาะเป็นผู้วาดหนัง ส่วนการปรุหนังตะลุงนั้น ครูฉอ้อนและครูโสนช่วยกันปรุหนัง ตัวหนังบางตัวยังคงอยู่ถึงปัจจุบันนี้ โดยมอบให้ลุงเฟื้องไว้ทั้งหมดและยังถูกนำมาใช้แสดงอย่างต่อเนื่อง

รูปภาพที่ 14 ตัวอย่างตัวหนังตะลุงที่ครูฉอ้อนและครูโสนช่วยกันสร้าง

วิธีการแสดงของคณะรักษ์ตะลุง มีวิธีการแสดงๆ ที่สำคัญ 2 ส่วน คือ

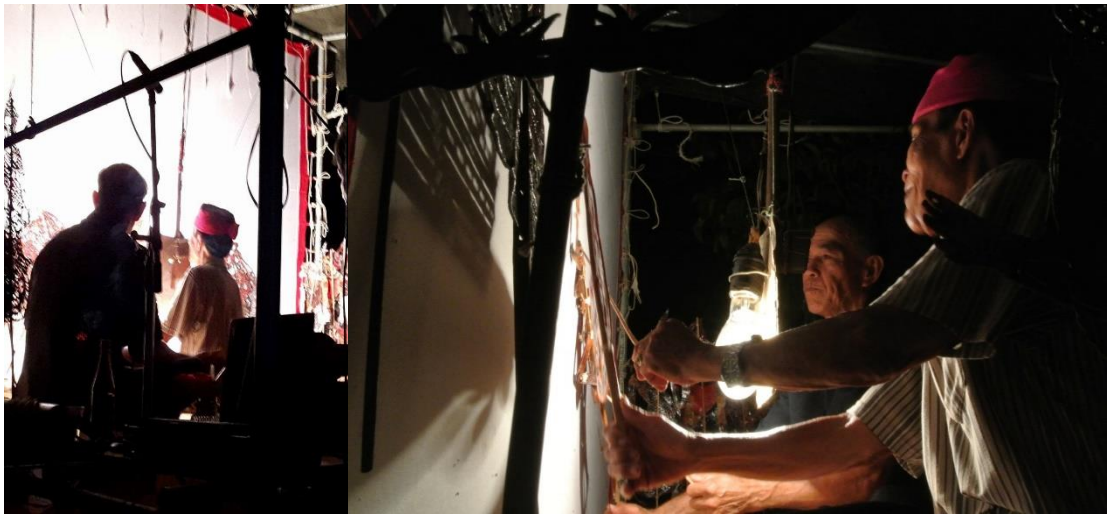
<u>ส่วนที่ 1 ภาษา วรรณกรรม บทร้องและบทพูด</u>

คณะรักษ์ตะลุงใช้ภาษาภาคกลางในบทร้องทั้งหมด โดยจะร้องตามบทร้อยกรอง แต่มีการใส่ทำนองที่คิดขึ้นเองเพื่อให้ลงกับสัมผัสของกลอน ส่วนภาษาพื้นถิ่นตราดใช้ในการพากย์ดำเนินเรื่องราว ซึ่งจะทำให้ผู้ชมในชุมชนมีความเข้าใจและเกิดอรรถรสในการชม วรรณกรรมส่วนใหญ่จะมาจากวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ เป็นหลัก นอกจากนั้นยังนำนิทานพื้นบ้านต่างๆ มาใช้เป็นเรื่องในการแสดง เช่น เรื่อง “ไก่ฟ้า” เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีการแต่งขึ้นเองบ้างประมาณ 2-3 เรื่อง ซึ่งบทร้องจะนำมาจากวรรณกรรมนั้นๆ เป็นหลัก วิธีการคือ นำบทร้อยกรองของวรรณกรรมที่เลือกไว้สำหรับแสดงมาใส่ทำนองที่เรียบเรียงขึ้นเอง (ส่วนใหญ่จะเป็นการร้องเอื้อนท้ายคำ) โดยเน้นให้เข้ากับสัมผัสคล้องจองของกลอน

ตัวอย่างที่ 10ตัวอย่างบทร้องและทำนองที่เรียบเรียง ของคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด

ส่วนบทพูดหรือบทเจรจาก็ใช้โครงเรื่องจากวรรณกรรมเช่นกัน แต่จะมีการด้นสดเพิ่มเพื่อให้เข้ากับงานที่ถูกว่าจ้างให้ไปแสดง ดังนั้นส่วนนี้จะทำให้การแสดงสามารถขยายหรือลดให้มีระยะเวลาเท่าใดก็ได้ ถ้าผู้ว่าจ้างให้แสดงไม่กำหนดระยะเวลา ก็จะมีการเพิ่มบทพูดเข้าไปในแต่ละฉาก โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบของนายหนัง (ทั้งร้อง พูด และเชิดหนัง: ผู้วิจัย) ด้นโดยเพิ่มเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับงาน หรือเหตุการณ์ที่เป็นข่าวทั้งการเมือง สังคม และสภาพสังคมในช่วงนั้น จนกระทั่งใกล้เวลาที่จะต้องลาโรง (ปิดการแสดง) นายหนังก็จะตัดบทพูด และดำเนินเรื่องไปถึงช่วงจบ

รูปภาพที่ 15 การพากย์หนังตะลุงของลุงเฟื้อง



ส่วนที่ 2 วิธีการเชิดหนัง

การเชิดหนังของคณะรักษ์ตะลุง จะไม่เชิดเหมือนหนังตะลุงทางภาคใต้ จากการอธิบายของลุงเฟื้อง คณะรักษ์ตะลุงจะเชิดหนังลักษณะเหมือนการเชิดหนังใหญ่ เพียงแต่ว่าตัวหนังเป็นแบบหนังตะลุง ผู้เชิดหนังนั่งขัดสมาธิอยู่หลังจอ มีต้นกล้วยไว้สำหรับปักหนัง ตัวนายหนังมีการโยกย้ายอากัปกริยาไปตามตัวหนัง แต่ไม่มีการลุกขึ้นเต้นออกท่าทางการเต้นโขนเหมือนหนังใหญ่ จะใช้เพียงท่อนบนของร่างกายขยับเขยื้อนไปตามจังหวะ และใช้มือ แขน สบัดตัวหนังให้เข้ากับอากัปกริยาที่บทพากย์จากตัวนายหนังเองพาดำเนินไป

รูปภาพที่ 16 การเชิดหนังตะลุงของลุงเฟื้อง

(2) การสืบทอด

การสืบทอดของคณะรักษ์ตะลุง เริ่มจากครูฉอ้อนและครูโสน ได้รับศิษย์รุ่นแรก จำนวน 4 คน (ไม่ทราบชื่อทั้งหมด) โดยหนึ่งในสี่ คือ ครูเฟื้อง ใจเที่ยง และต่อมามีนาย คณิตโสภณ (เสียชีวิตแล้ว) ที่ได้เข้ามาร่วมคณะด้วยในภายหลัง ครูเฟื้องได้สืบทอดการแสดงหนังตะลุงของคณะรักษ์ตะลุง โดยได้รับมอบวิชาการแสดงหนังตะลุงอย่างถูกต้องตามพิธีการจากครูฉอ้อนและครูโสน รวมทั้งตัวหนังและเครื่องดนตรีทั้งหมด ตลอดระยะเวลาการเป็นนายหนังตะลุงของครูเฟื้อง นานกว่า 60 ปี ได้มีคนจำนวนมากมาขอเรียนวิชาการแสดงหนังตะลุง แต่ไม่มีผู้ใดได้เรียนอย่างจริงจัง ส่วนใหญ่จะมาเรียนไม่นานจนสามารถได้วิชาความรู้ไปได้ทั้งหมด จากคำสัมภาษณ์ครูเฟื้อง ใจเที่ยง (2560) ได้เล่าให้ฟังว่า *“มีคนมาขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์มากมาย แต่ไม่ได้มีใครเรียนอย่างจริงจัง ส่วนใหญ่มาเรียนไม่นานก็จะหายไป จนบัดนี้ก็ยังไม่ได้มอบวิชาการแสดงหนังตะลุงให้ใคร”*[9] จากคำให้สัมภาษณ์ของครูเฟื้องแสดงให้เห็นว่าสายการสืบทอดวิชาด้านหนังตะลุงของคณะรักษ์ตะลุง ตั้งแต่ผู้ก่อตั้งคณะคือครูฉอ้อนและครูโสน และสืบทอดต่อมาจนถึงลุงเฟื้อง โดยมีการสืบทอดต่อมาเพียง 2 รุ่น ซึ่งในรุ่นต่อมายังไม่มีผู้มารับสืบทอดองค์ความรู้ของคณะรักษ์ตะลุง

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะรักษ์ตะลุงมีการประสมวง โดยใช้เครื่องดนตรีในการประสมวง 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ขลุ่ย ซอด้วง และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง นักดนตรีในวงจะมีประมาณ 4-5 คน โดย 3 คนแรกบรรเลงโทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง ส่วน 1-2 คน บรรเลงเครื่องดนตรีทำนอง ขลุ่ย ซอด้วง (ตามแต่จำนวนนักดนตรีที่จะมารับงานในครั้งนั้นๆ)

รูปภาพที่ 17 วงดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุง คณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด

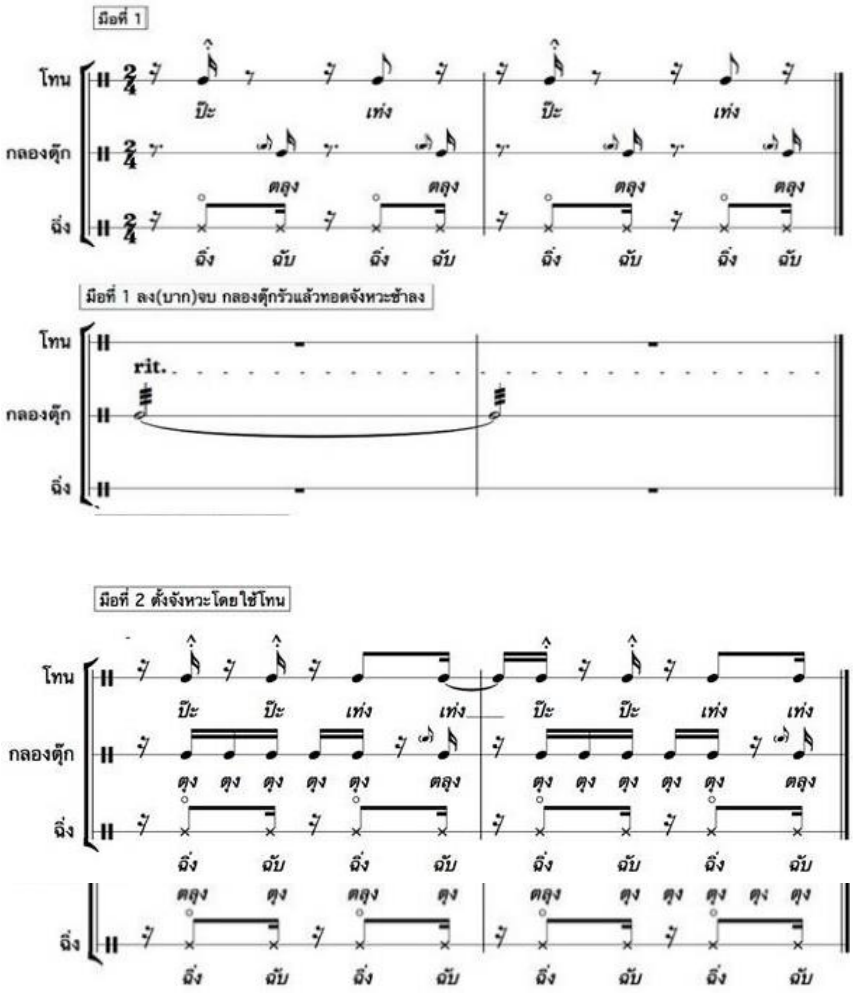
[9] เรื่องเดียวกัน

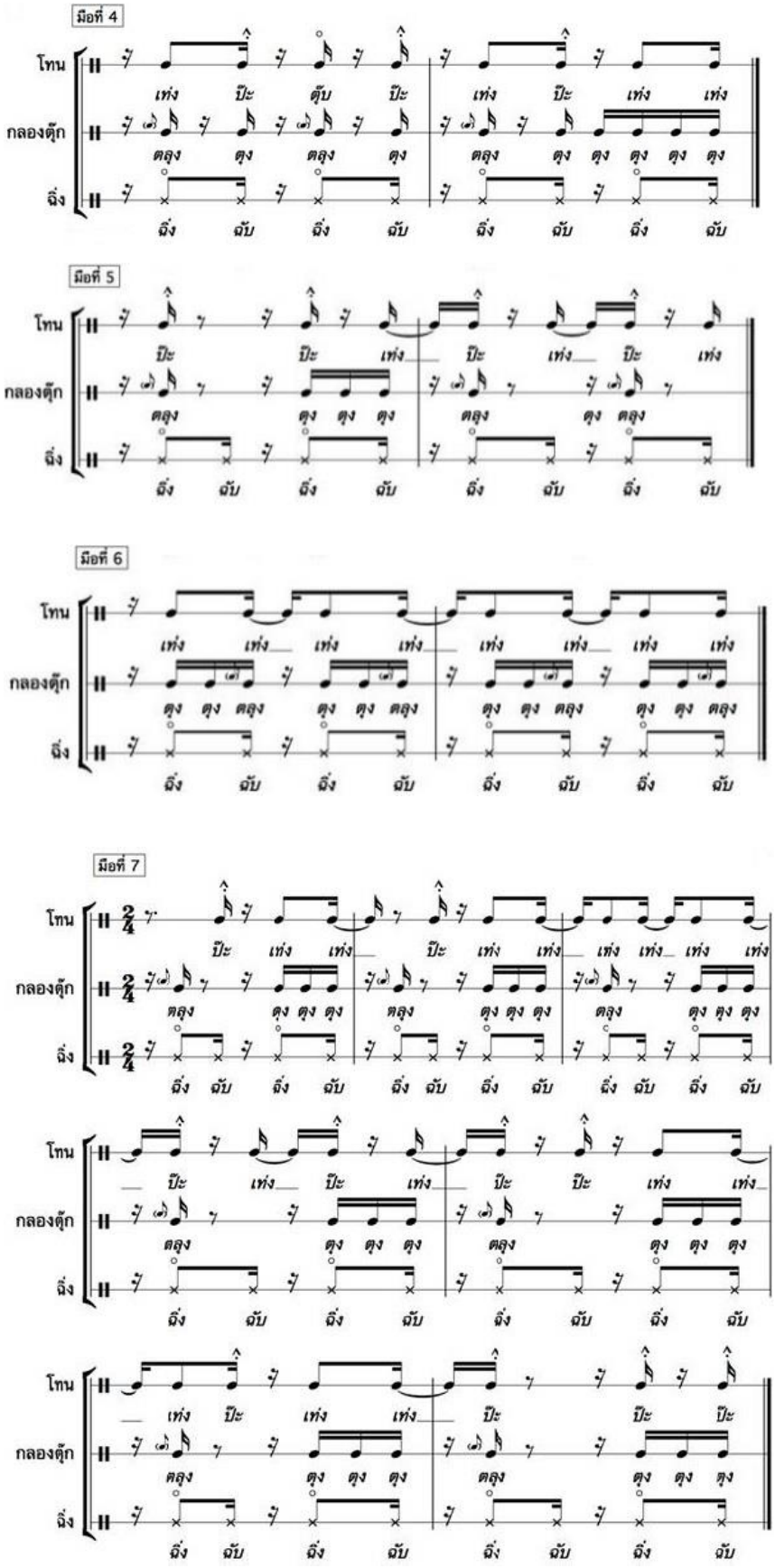
การดำเนินทำนองใช้เครื่องดนตรีขลุ่ยและซอด้วง จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงทั้งหมดเป็นการด้นสด โดยใช้ทำนองเพลงไทยเดิมแต่ไม่ได้บรรเลงจนจบบทเพลง เป็นการใช้ทำนองเพลงหลายๆ บทเพลงมาบรรเลงผสมกัน เพียงแต่บรรเลงให้หมดมือ (รูปแบบจังหวะหน้าทับ) บางช่วงก็บรรเลงวนกลับไปมา บางช่วงผสมทำนองหลายบทเพลง โดยเฉพาะเมื่อผู้ร้องดำเนินกลอนยาวๆ (พบมากในช่วงดำเนินเรื่อง)

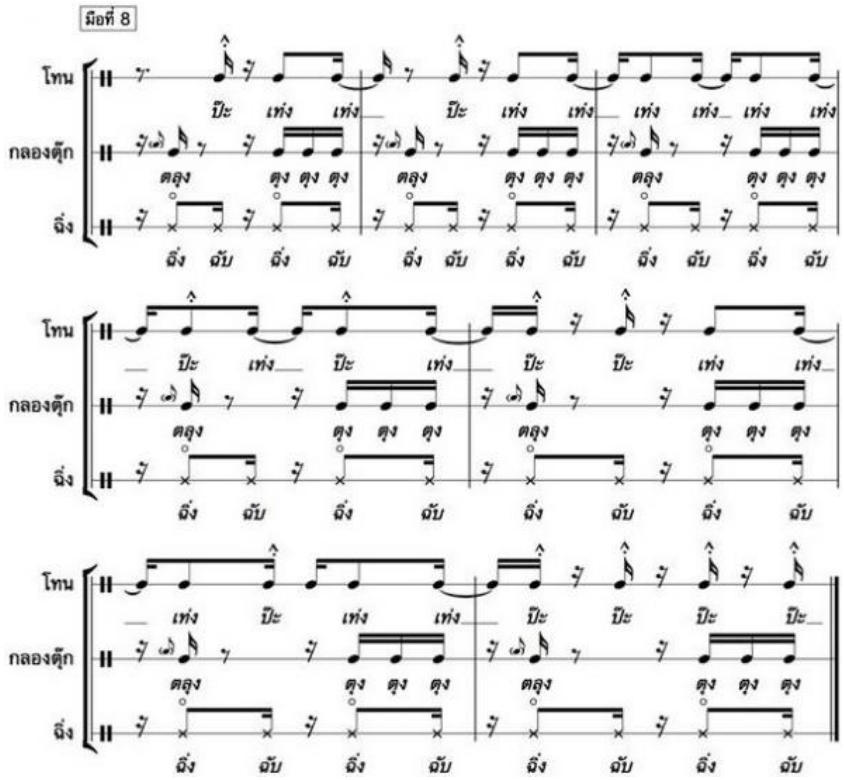
รูปแบบจังหวะหน้าทับ (มือ) ใช้โทนเป็นหลัก และฉิ่งเป็นตัวกำหนดจังหวะ ส่วนกลองตุ๊กทำหน้าที่ล้อ-ขัดจังหวะ เพื่อให้จังหวะมีสีสันลูกเล่นที่น่าฟัง โดยเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิด ทำหน้าที่กำกับจังหวะเพื่อเป็นหลักให้ผู้ร้องและผู้บรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง โดยใช้รูปแบบจังหวะหน้าทับต่างๆ บรรเลงเรียงต่อกันไปตามแต่ผู้ร้องจะขับกลอนยาวเพียงใดในแต่ละฉาก รูปแบบจังหวะหน้าทับทั้งหมดแบ่งเป็นช่วงโหมโรง 9 รูปแบบ และช่วงดำเนินเรื่อง 3 รูปแบบ

ช่วงโหมโรง 9 รูปแบบ คือ เริ่มจากมือที่ 1 ไปจนถึงมือที่ 8 (ตัวอย่างที่ 2) ส่วนมือที่ 9 จะเป็นมือจบโดยบรรเลงซ้ำ 3 เที่ยว (ตัวอย่างที่ 3) และเข้ารูปแบบจังหวะหน้าทับเพื่อการไหว้ครู (ตัวอย่างที่ 4) ต่อไป

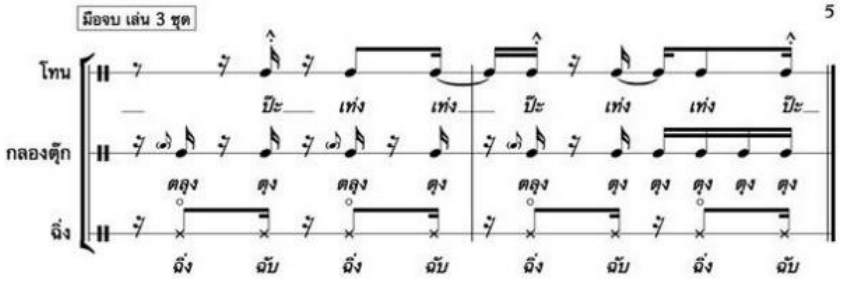
ตัวอย่างที่ 11 รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 1-8 (มือที่ 1-8)



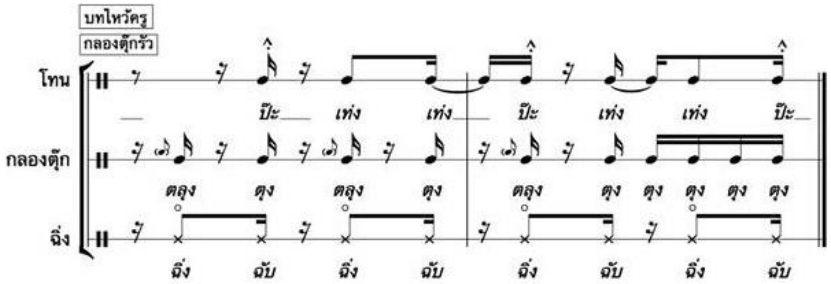

มือที่ 4
โทน
กลองตุ๊ก
ฉิ่ง
เท่ง ปึะ ตุ๊บ ปึะ เท่ง ปึะ เท่ง เท่ง
ตลุง ตุง ตลุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตุง ตุง ตุง
ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ
มือที่ 5
โทน
กลองตุ๊ก
ฉิ่ง
ปึะ ปึะ เท่ง ปึะ เท่ง ปึะ เท่ง
ตลุง ตุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตลุง
ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ
มือที่ 6
โทน
กลองตุ๊ก
ฉิ่ง
เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง
ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตลุง
ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ
มือที่ 7
โทน
กลองตุ๊ก
ฉิ่ง
ปึะ เท่ง เท่ง ปึะ เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง เท่ง
ตลุง ตุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตุง
ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ
โทน
กลองตุ๊ก
ฉิ่ง
ปึะ เท่ง ปึะ เท่ง ปึะ ปึะ เท่ง เท่ง
ตลุง ตุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตุง
ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ
โทน
กลองตุ๊ก
ฉิ่ง
เท่ง ปึะ เท่ง เท่ง ปึะ ปึะ ปึะ
ตลุง ตุง ตุง ตุง ตลุง ตุง ตุง ตุง
ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ



ตัวอย่างที่ 12 รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 9 (มือจบ)

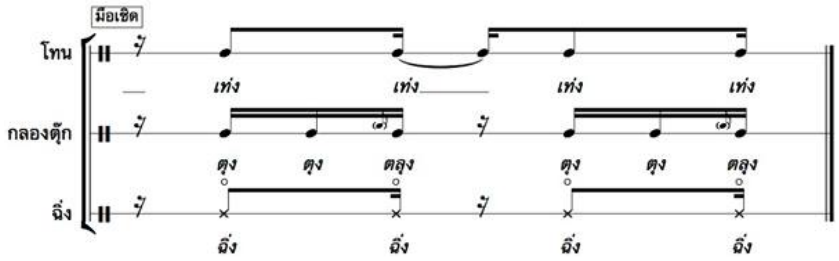


ตัวอย่างที่ 13 รูปแบบจังหวะหน้าทับ สำหรับการไหว้ครู

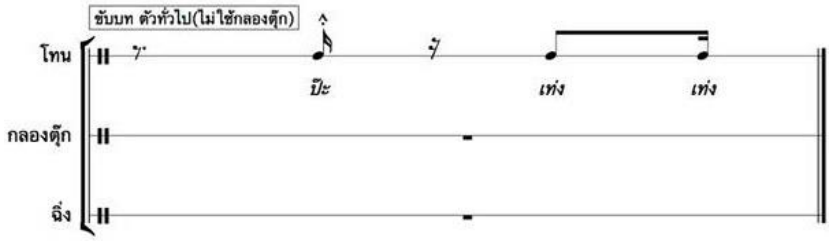


เมื่อเสร็จสิ้นการบรรเลงโหมโรงและการไหว้ครูแล้ว นายหนังก็จะนำเข้าเรื่องที่จะแสดง โดยใช้รูปแบบจังหวะหน้าทับ 3 แบบ บรรเลงประกอบการดำเนินเรื่องทั้งหมดจนจบการแสดง (ตัวอย่างที่ 5-7) ดังนี้

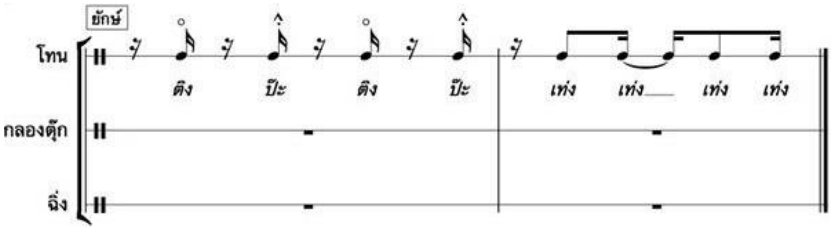
ตัวอย่างที่ 14 รูปแบบจังหวะหน้าทับเชิด ใช้สำหรับการออกตัวแสดงต่างๆ และการเดินทาง



ตัวอย่างที่ 15 รูปแบบจังหวะหน้าทับการขับบท ใช้สำหรับส่วนการดำเนินเรื่องการเล่าเรื่องในฉากต่างๆ



ตัวอย่างที่ 16 รูปแบบจังหวะหน้าทับ ใช้สำหรับตัวละครยักษ์โดยเฉพาะ

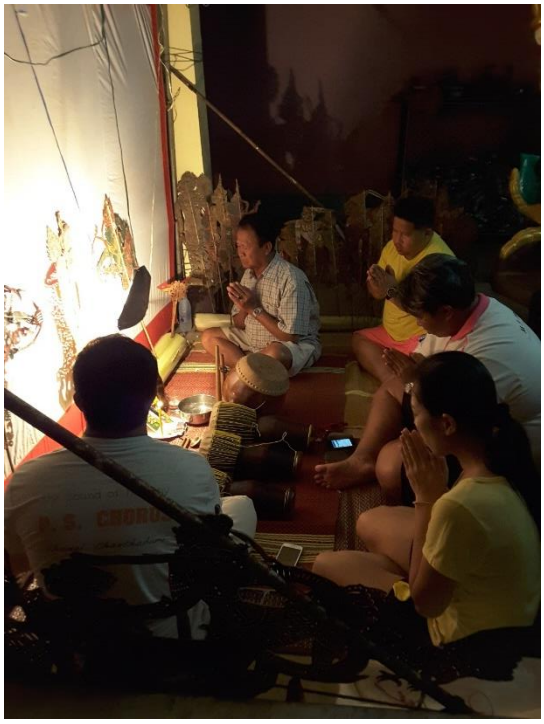


<u>กรณีศึกษาหนังตะลุงคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) จังหวัดจันทบุรี</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง: กรณีศึกษาหนังตะลุงคณะวัดบุญญาวาส วิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) จังหวัดจันทบุรี ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)

รูปภาพที่ 18 คณะหนังตะลุงวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)



“หนังตะลุง” ที่ถูกนำมาเผยแพร่ในจังหวัดจันทบุรี จากกรณีศึกษาหนังตะลุงคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) มีนายระเหย ประภาโส เป็นหัวหน้าคณะ อายุ 79 ปี (เกิดปีพ.ศ. 2482) และยังคงรับงานแสดงตามที่มีผู้ว่าจ้างในโอกาสต่างๆ จากการสัมภาษณ์ลุงระเหย ประภาโส[10] (2561) ให้ข้อมูลโดยสรุปได้คือ

หนังตะลุงคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) ก่อนที่จะมีการจัดตั้งคณะอย่างเป็นทางการ เป็นการรวมตัวกันเล่นหนังตะลุงของกลุ่มคนในตำบลบ่อพุ อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี จากคำบอกเล่าของลุงระเหยได้ให้ข้อมูลว่า “หนังตะลุงที่ตำบลบ่อพุนั้น มีลุงกลอง (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นเจ้าของคณะ รับงานการแสดงทั่วไปตามแต่ผู้จ้างจะจ้างไปแสดงที่ไหน และผมมาเริ่มหัดเล่นหนังตะลุงเมื่ออายุประมาณ 30 ปี (ประมาณปีพ.ศ. 2512: ผู้วิจัย) แต่คณะหนังตะลุงของลุงกลองนี้ผมเห็นมาตั้งแต่เด็กๆ” ดังนั้นคณะหนังตะลุงจากตำบลบ่อพุ ควรจะเริ่มมีคณะรับการแสดงในช่วงก่อน

[10] นายระเหย ประภาโส (2561)

ปีพ.ศ. 2490 นับถอยลงมา (เทียบจากปีเกิดของลุงระเหย: ผู้วิจัย) โดยมีครูจริต (เป็นบุตรของลุงกลอง) และครูสมพร เฉลิมชัย เป็นคนในคณะ (นอกนั้นไม่สามารถหารายชื่อคนในคณะได้) ต่อมาได้ตั้งชื่อคณะอย่างเป็นทางการว่า “หนังตะลุง คณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)” ซึ่งเป็นช่วงที่ลุงระเหยนั้นเข้ามาเป็นสมาชิกในคณะฯ แล้ว

วิธีการแสดงของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) มีวิธีการแสดงๆ ที่สำคัญ 2 ส่วน คือ

<u>ส่วนที่ 1 ภาษา วรรณกรรม บทร้องและบทพูด</u>

การแสดงหนังตะลุงของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) ยังคงรักษาวิธีการพากษ์และการเชิด แบบดั้งเดิม (ลักษณะเหมือนกับคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด) คือ บทร้องสำหรับดำเนินเรื่องด้วยบทร้อยกรอง ที่ขับร้องด้วยภาษาภาคกลาง ส่วนบทพูดหรือบทเจรจาเป็นสำเนียงถิ่นจังหวัดจันทบุรี

บทร้องของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) เป็นบทที่ได้มาจากร้อยกรองในวรรณคดี ซึ่งลุงระเหย[11] เล่าให้ฟังว่า “บทร้องนี้ลุงอาศัยอ่านหนังสือวรรณคดี รามเกียรติ์ เป็นหลัก อ่านไปแล้วก็จำ จากนั้นก็เอามาร้องประกอบการเชิดหนังตะลุง” นอกจากนั้นลุงระเหยยังเพิ่มเติมในเรื่องบทร้องสำหรับการขับร้องประกอบการแสดงเพิ่มเติมว่า เนื่องจากคำในวรรณคดีเป็นคำราชาศัพท์จำนวนมากจำเป็นต้องท่องจำ ก็จะฝึกท่องจำบทร้อยกลอนจนขึ้นใจ เพื่อทำให้การร้องราบรื่นในการร้องประกอบการแสดง

ตัวอย่างที่ 17 ตัวอย่างบทร้องและทำนอง ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)

[11] เรื่องเดียวกัน

บทพูดของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) เป็นบทพูดที่ยังอาศัยโครงเรื่องมาจากวรรณคดีเช่นเดิม เพียงแต่ตกแต่งคำพูดเจรจา การโต้ตอบ และเสริมแต่งเนื้อเรื่องกับเหตุกาณ์ต่างๆ ในปัจจุบันที่เป็นเหตุการณ์ที่สนใจในขณะช่วงเวลานั้น หรือแทรกมุขตลกขบขันเข้าไปเพื่อให้เกิดความสนุกสนานแก่ผู้ชม

<u>ส่วนที่ 2 วิธีการเชิดหนัง</u>

การเชิดหนังของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) จะเชิดคล้ายกับหนังตะลุงภาคใต้ ผู้เชิดหนังนั่งขัดสมาธิอยู่หลังจอ มีต้นกล้วยไว้สำหรับปักหนัง และใช้ท่อนบนของร่างกายขยับเขยื้อนไปตามจังหวะ และใช้มือ แขน สบัดตัวหนังให้เข้ากับอากัปกริยาที่บทพากย์จากตัวนายหนังเองพาดำเนินไป พร้อมกับพาทย์หนังประกอบไปด้วย ซึ่งต้องพยายามทำให้สัมพันธ์กันเพื่อให้การดำเนินการแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น

รูปภาพที่ 19 การพากย์หนังและการเชิดหนังของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)

(2) การสืบทอด

การสืบทอดของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) เท่าที่สืบค้นได้จึงเริ่มจากลุงกลอง ที่เป็นหัวหน้าคณะฯ ที่ตำบลบ่อพุ อำเภอท่าใหม่ จังหวัดจันทบุรี และต่อมาจึงใช้ชื่อคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) โดยรุ่นต่อมาที่รับการสืบทอดคือ ครูจริต และครูสมพร เฉลิมชัย ต่อมาจึงเป็นรุ่นของลุงระเหย ประภาโส และผู้ใหญ่สมพร (ไม่ทราบนามสกุล เป็นผู้ใหญ่บ้านบ้านบ่อพุ) ซึ่งเป็นญาติกับลุงกลอง ต่อมาภายหลังก็ได้เลิกเล่นไป เหลือเพียงลุงระเหยที่ยังคงเป็นสมาชิกเล่นหนังตะลุง จึงได้รับมอบให้สืบทอดหนังตะลุงของคณะฯ มาจนถึงปัจจุบัน

รูปภาพที่ 20 ตัวหนังตะลุงที่ได้รับสืบทอดมาของคณะบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)

ชุดที่ 1

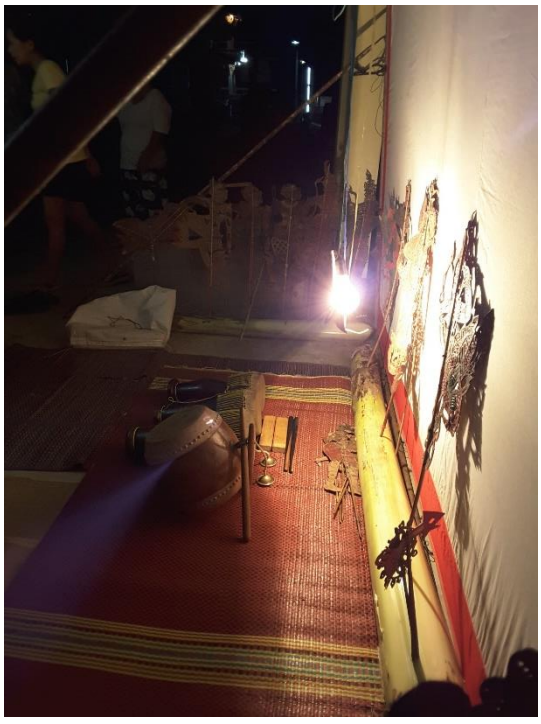
ชุดที่ 2

ชุดที่ 3

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

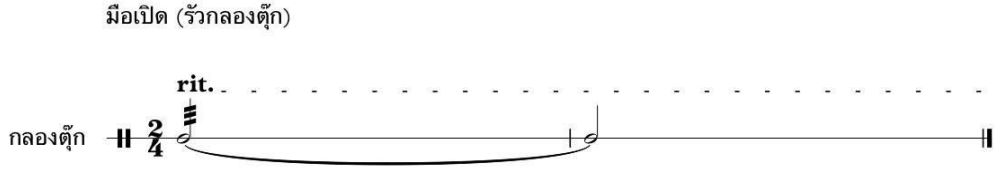
คณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) มีการประสมวง โดยใช้เครื่องดนตรีในการประสมวงเพียง 1 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง นักดนตรีในวงจะมีประมาณ 3 คน บรรเลงโทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง ไม่ใช้เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง

รูปภาพที่ 21 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงของคณะวัดบุญญาวาส (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)

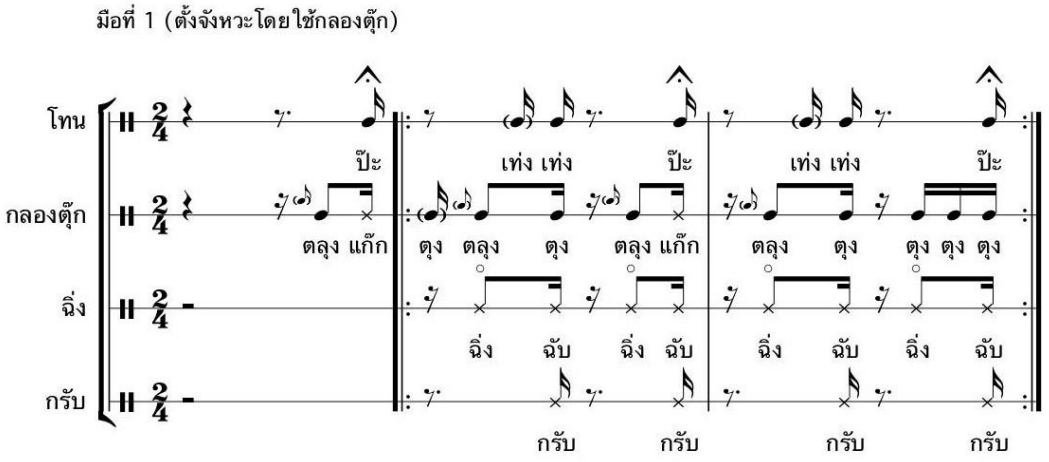


รูปแบบจังหวะหน้าทับ (มือ) ใช้โทนเป็นหลัก และฉิ่งเป็นตัวกำหนดจังหวะ ส่วนกลองตุ๊กทำหน้าที่ล้อ-ขัดจังหวะ รูปแบบจังหวะของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) เริ่มจากการไหว้ครู โดยใช้รูปแบบจังหวะที่ 1 ในตัวอย่างที่... และจบด้วยรูปแบบจังหวะในตัวอย่างที่...

ตัวอย่างที่ 18 รูปแบบจังหวะการเริ่มของจังหวะ (มือเปิด รัวกลองตุ๊ก)



ตัวอย่างที่ 19 รูปแบบการตั้งจังหวะโดยใช้กลองตุ๊ก



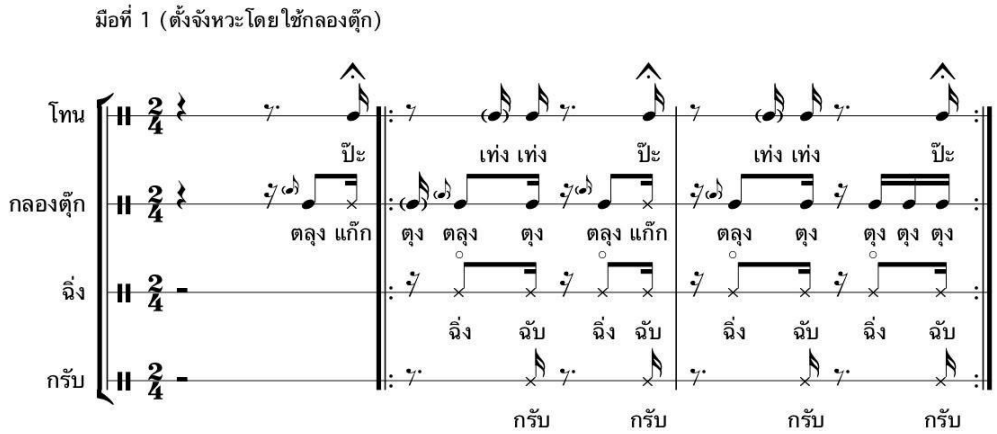
การจบบทไหว้ครู จากการสัมภาษณ์ลุงระเหย[12] ให้ข้อมูลว่า จะเริ่มจากการสวดอารธนาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ และเริ่มร้องบทสวด โดยมีจังหวะกำกับดังตัวอย่างที่... และตัวอย่างที่.... เมื่อจบบทไหว้ครูแล้วจึงจะเริ่มดำเนินการเข้าสู่การเล่นหนังตะลุงตามเนื้อเรื่องที่ได้กำหนดไว้

[12] เรื่องเดียวกัน

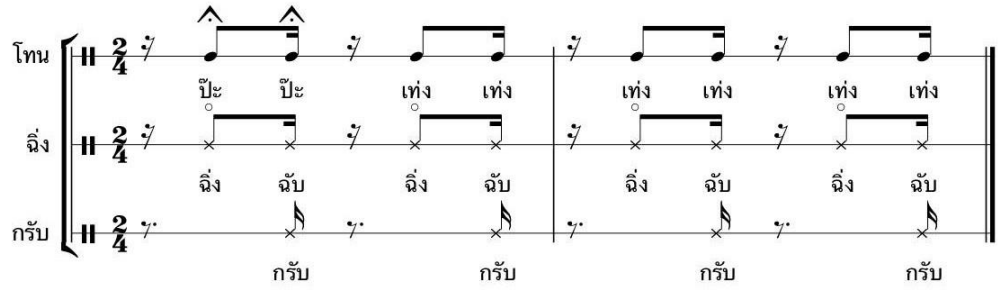
รูปภาพที่ 22 การไหว้ครูก่อนการเข้าสู่การเล่นหนังตะลุงตามเนื้อเรื่อง

จากนั้นจะเป็นรูปแบบจังหวะที่ดำเนินสู่การเข้าเนื้อเรื่องที่เตรียมมาในการเล่นหนังตะลุงตามแต่งานนั้นๆ ที่กำหนดว่าจะเล่นเรื่องอะไร โดยมีรูปแบบจังหวะที่กำหนดไว้ 6 รูปแบบที่มีลักษณะการใช้แต่ละรูปแบบดังนี้

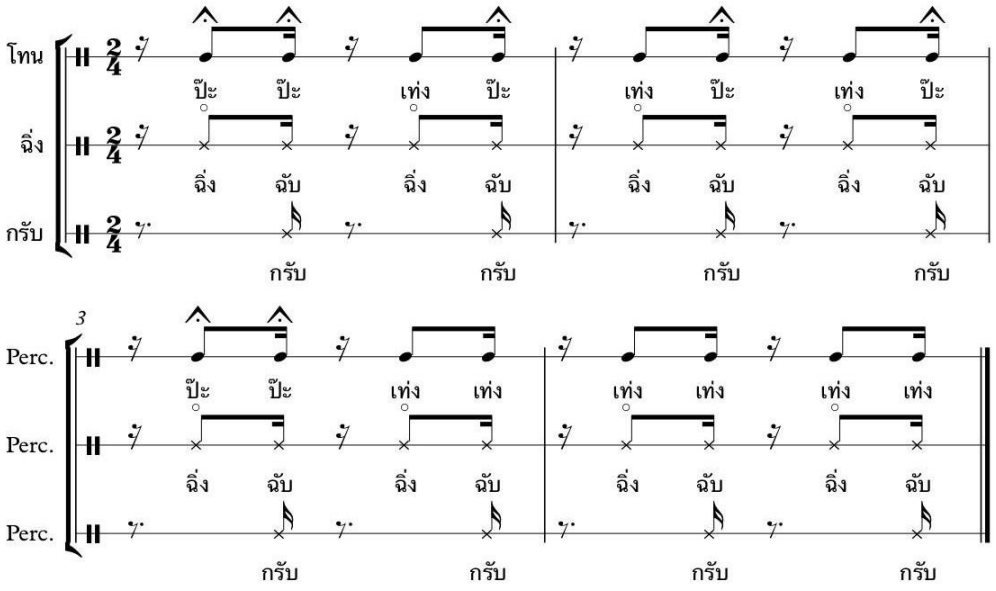
ตัวอย่างที่ 20 รูปแบบมือที่1-6 สำหรับประกอบการขับร้องบท



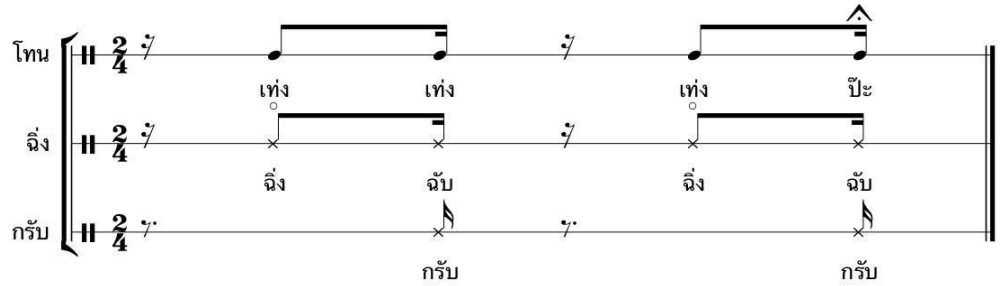
มือที่ 2 (ไม่ใช้กลองตุ๊ก)

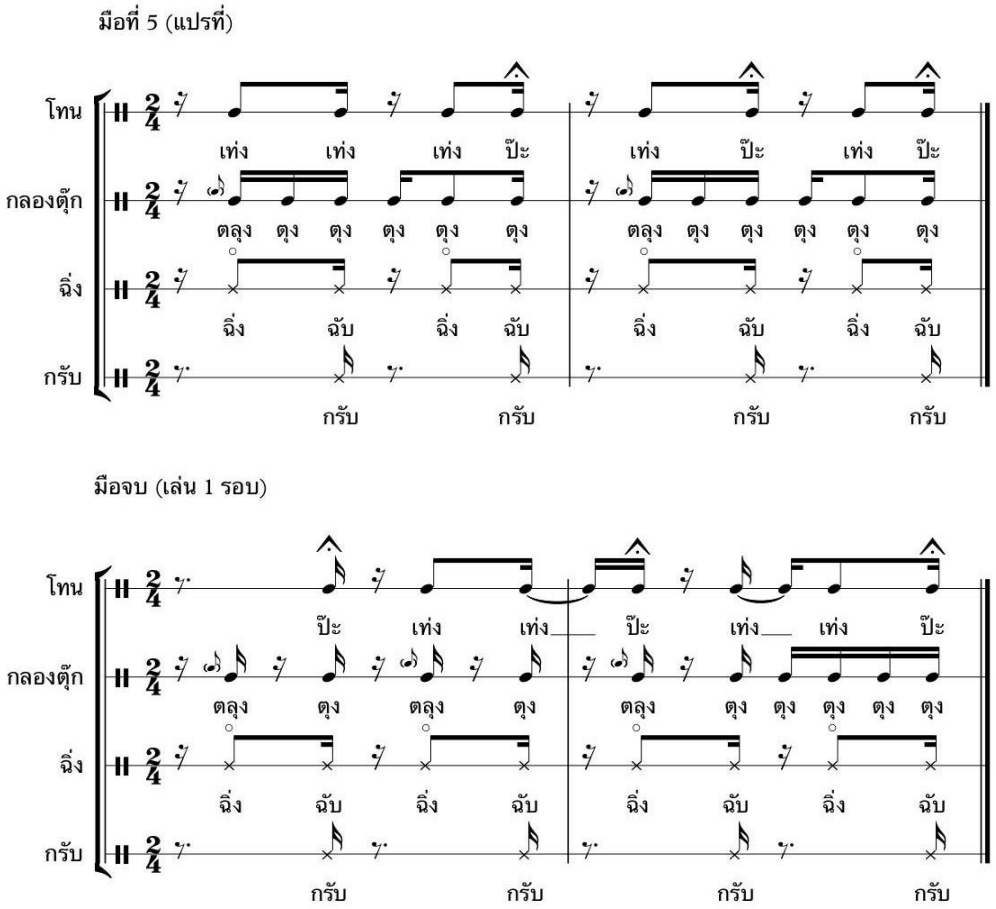


มือที่ 3 (ไม่ใช้กลองตุ๊ก)



มือที่ 4 (ไม่ใช้กลองตุ๊ก)





จากตัวอย่างที่ 20 เป็นรูปแบบจังหวะที่ใช้สำหรับการขับร้องบท โดยจะใช้รูปแบบดังกล่าวเล่นวนเวียนไปตามเนื้อร้อง เมื่อจบบทร้องในแต่ละช่วงจะใช้มือจบเป็นการเล่นส่งท้าย และเข้าสู่ช่วงบทเจรจา สลับกันไปจนจบเนื้อเรื่องที่จะกำหนดเล่นในเรื่องนั้นๆ

1.2.2. กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง “ละครชาตรี”

ละครชาตรี เป็นละครประเภทหนึ่งที่นักวิชการกล่าวว่ามีความเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทยประเภทหนึ่ง ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะให้ข้อมูลไปในทิศทางเดียวกันว่า เป็นละครที่ได้รับรูปแบบมาจากละครยาตราของอินเดีย ดังเช่น

มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์, 2547 อ้างถึงใน โกเมศ จงเจริญ, 2555, น.12 กล่าวว่า ละครชาตรีเป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของไทย เชื่อกันว่าไทยได้รับรูปแบบมาจากละครยาตราของอินเดีย ละครยาตราเป็นละครเร่ของอินเดีย มีตัวแสดงน้อยมาก ซึ่งคล้ายกับละครชาตรีของไทย ซึ่งส่วนมากจะมีตัวละครเพียง 3 ตัวเท่านั้น คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวจำอวด ผู้แสดงละครชาตรีเดิมเป็นผู้ชายล้วน ต่อมาการแสดงได้มีการพัฒนาขึ้น ตัวละครมีมากขึ้น ผู้แสดงเปลี่ยนเป็นผู้หญิงเป็นส่วนมาก

การแต่งกายก็คล้ายละครนอกมากขึ้น ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเดิมมีเพียงปี่ชวา ทับ กลองตุ๊ก ฆ้องฉิ่ง และกรับเท่านั้น ต่อมาเปลี่ยนเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า

บุญยงค์ เกศเทศ, 2525 อ้างถึงใน โกเมศ จงเจริญ, 2555, น. 11 กล่าวว่า ละครชาตรีที่เรารับรูปแบบมาจากอินเดีย มีตัวแสดงเพียง 3 ตัว คือ นายโรง (ยืนเครื่อง) ตัวนางและตัวจำอวด (แสดงเป็นตัวเบ็ดเตล็ดด้วย) ดนตรีมีปี่พาทย์ ปี่ โทน กลอง และฆ้อง เป็นละครที่แพร่หลายทางใต้ของไทย มักแสดงเรื่องมโนห์ราเป็นพื้น เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมามีผู้หญิงแสดงด้วย การเขียนวรรณกรรมประเภทละครชาตรีต้องพิถีพิถันเป็นพิเศษ ในด้านการให้ตัวละครร้อง เพราะผู้แสดงจะต้องร้องเอง

สมถวิล วิเศษสมบัติ, 2525 อ้างถึงใน โกเมศ จงเจริญ, 2555, น. 14 กล่าวว่า กำเนิดละครชาตรีว่า ละครที่เล่นมาแต่ก่อนมีลักษณะเป็นละครเร่ มีตัวละครน้อย ลักษณะคล้ายคลึงกับละครเร่ของอินเดีย ซึ่งเราเรียกว่า ละครยาตราหรือยาตระ หมายถึง ละคที่เล่นได้ง่ายที่สุด มีที่ว่างก็เล่นได้ โดยไม่ต้องอาศัยโรงละครอย่างนี้ มีพระเอกเป็นกษัตริย์ คำว่า กษัตริยนี้พวกอินเดียตอนเหนือเรียกตามภาษาสันสฤตว่า “กษัตรียะ” ภายหลังพวกอินเดียตอนใต้รับเอามา และออกเสียงเรียกว่า “ฉัตรียะ” ไทยเราได้ละครแบบนี้มาจากอินเดียตอนใต้ แต่ออกเสียง “ฉัตรียะ” ไม่ถนัดจึงออกเสียงตามสะดวกปากว่า “ชาตรี” นั่นคือ กำเนิดของละครที่มีพระเอกเป็นกษัตริย์ คือ ละครชาตรี ลักษณะของละครชาตรี คือ เป็นละครแบบดั้งเดิมยังไม่ประณีต แต่เป็นละครแบบแรกของไทย มีกำเนิดมาแล้วนับพันปี ปัจจุบันยังมีเล่นอยู่ในภาคกลาง

ละครชาตรีเป็นละครที่แพร่หลายทางภาคใต้ของประเทศไทย และได้เข้ามาสู่ภาคกลางต่อจากนั้นจึงเผยแพร่ไปยังภูมิภาคอื่นที่สำคัญคือ ภาคตะวันออก ตามที่กระทรวงวัฒนธรรม (2552) ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า “...ละครชาตรีได้แพร่หลายเป็นที่นิยมอยู่ในจังหวัดภาคใต้ ของไทยก่อนจากนั้นจึงเข้าสู่กรุงเทพ ๓ ครั้งด้วยกัน คือ ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๓๑๒ เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จกรีฑาทัพไปปราบเจ้านครศรีธรรมราชและกวาดต้อน ผู้คนมาเมืองหลวงพร้อมด้วยพวกละคร ครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๓ ในการฉลองพระแก้วมรกต โปรดให้ละครของ เจ้านครฯ ขึ้นมาแสดงและได้แสดงประชันกับละครผู้หญิงของ หลวงด้วย และครั้งที่ ๓ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๗๕ ในสมัยรัชกาลที่ ๓ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) สมัยที่ ดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าพระยาพระคลัง ได้กรีฑาทัพลงไป ปราบปรามระงับเหตุการณ์ทางหัวเมืองภาคใต้ ขากลับกรุงเทพฯ มีผู้ที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีอพยพติดตาม กลับมาด้วย และได้รวบรวมกันตั้งเป็นคณะละครรับเหมา แสดงในงานต่างๆ ต่อมาจนเป็นที่ขึ้นชื่อ และฝึกหัดสืบต่อกันมา จนถึงทุกวันนี้” (ย่อหน้าที่ 2)

ในภาคตะวันออกนั้น ละครชาตรีได้เข้ามาแพร่หลายเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในจังหวัดระยอง จันทบุรี ตราด ในอดีตมีคณะละครชาตรีอยู่มากมายหลายคณะแต่ปัจจุบันเหลือคณะละครชาตรีอยู่ไม่มากนัก เนื่องจากความนิยมลดหายไป ละครชาตรีหรืออีกชื่อหนึ่งเรียกว่า “ละครเท่งตุ๊ก” หรือสำเนียงตามภาษาชาวบ้านเรียกว่า “เท่งกรุ๊ก” ซึ่งเรียกตามเสียงกลองที่ให้จังหวะการแสดง เป็นการละเล่นพื้นบ้าน เครื่องดนตรีประกอบด้วย โทน 2 ใบ กลองตุ๊ก (กลองชาตรี) 1 ใบ ฉิ่ง ฉาบ และกรับ ซึ่งต่างจากละครชาตรีภาคกลาง ที่ใช้เครื่องดนตรีมากชิ้นกว่า และเครื่องดนตรีของละคร

เท่งตุ๊ก ไม่มีระนาดหรือปี่ การบรรเลงจะใช้สอดแทรกระหว่างการเล่นร้องเท่านั้น ดังกรณีศึกษาที่จะนำเสนอดังนี้

<u>กรณีศึกษาละครชาตรีคณะนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง: กรณีศึกษาละครชาตรีคณะนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด

รูปภาพที่ 23 คณะละครชาตรีนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด

ละครชาตรีคณะนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด เป็นคณะละครชาตรีคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับและได้รับเชิญไปแสดงในงานต่างๆ จากจังหวัดตราด เพื่อสืบสานวัฒนธรรม จากการสัมภาษณ์ลุงนกหวีด จิตนาวสาร[13] (2560) ให้ข้อมูลโดยสรุปได้คือ

แรกเริ่มในตำบลมะขวิดมีคณะละครชื่อ “ละครยายพรึก” อยู่ก่อนและได้เลิกเล่นไป (ไม่ทราบปีพ.ศ. ช่วงที่มีคณะละครนี้อยู่) ต่อมา ได้มีการตั้งคณะละครชาตรีขึ้นมาโดยการเริ่มต้นของครูทอย จันทเสน เป็นครูที่มีความสามารถในเรื่องละครชาตรี เดิมเป็นคนในพื้นที่อำเภอแหลมสิงห์

[13] นายนกหวีด จิตนาวสาร (2560)

จังหวัดจันทบุรี ได้ย้ายตามสามีมาอยู่ใน บ้านบางปิดบน ตำบลบ้านมะขวิด อำเภอแหลมงอบ จังหวัดตราด จึงได้หัดละครชาตรีให้ลูกสาว คือ ครูเรณู จันทเสน โดยหัดให้เล่นเป็นตัวพระเอก และตั้งคณะละครชาตรีโดยใช้ชื่อว่า “คณะเรณูนาฏศิลป์” (ไม่ทราบปีพ.ศ. ที่ตั้งคณะ คาดว่าก่อนปีพ.ศ. 2500) เนื่องจาก ลุงนกหวีด ได้เข้าไปเป็นศิษย์ในคณะเรณูนาฏศิลป์ เป็นรุ่นที่สองเมื่อมีอายุได้ 14 ปี (ประมาณ ปีพ.ศ. 2504 เนื่องจากลุงนกหวีดเกิดพ.ศ. 2490) และได้มีลูกศิษย์รุ่นต่อๆ มาอีกหลายรุ่น กระทั่งในปี พ.ศ. 2537 ครูเรณู ได้แก่ชราภาพมากไม่สามารถเดินได้แล้ว จึงได้มอบคณะละครชาตรีให้ลุงนกหวีดสืบทอด (เรียกว่า การมอบขันครู) ขณะนั้นลุงนกหวีดอายุ 47 ปี เมื่อได้รับมอบคณะฯ แล้วจึงเปลี่ยนชื่อคณะคือ “คณะนกน้อย ศิษย์เรณู” โดยการรวมลูกศิษย์ครูเรณูที่เป็นรุ่นน้องของลุงนกหวีด และลูกศิษย์รุ่นแรกที่ลุงนกหวีดได้สอนการเล่นละครไว้ให้ และได้รับงานการแสดงต่อมาจนเป็นที่รู้จักของชาวบ้านในพื้นที่ ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อคณะอีกครั้ง คือ “ละครชาตรีคณะนกหวีด ศิษย์เรณู” เนื่องจากมีคนรู้จักลุงนกหวีดมากขึ้น และเรียกชื่อคณะละครเป็นชื่อลุงนกหวีดจนเคยชิน จึงทำให้ลุงนกหวีดตัดสินใจเปลี่ยนชื่อคณะละครของตน

วิธีการแสดงของคณะนกหวีด ศิษย์เรณู

วิธีการแสดงของคณะนกหวีด ศิษย์เรณู มีการเรียงลำดับขั้นตอนแสดงเป็นแบบแผนที่สืบทอดมาจาก ครูเรณู จันทเสน โดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้

ลำดับที่ 1 ก่อนเริ่มการแสดงทุกครั้งคณะนกหวีด ศิษย์เรณู จะทำการไหว้ครูทุกครั้งที่เปิดการแสดง ใช้ระยะเวลาประมาณ 30 นาที เริ่มจากการตั้งเครื่องสังเวยประกอบด้วย หมาก พลู เหล้า บุหรี่ โดยมีลุงนกหวีดเป็นผู้ทำหน้าที่ดำเนินพิธี เริ่มจากลุงนกหวีดจะท่องบทสวดรำลึกถึงครูในชั้นเทพ นักแสดงทุกคนจะนั่งรวมพิธีพร้อมกัน โดยในบางช่วงจะเป็นการท่องตามที่ลุงนกหวีด เป็นผู้กล่าวนำ จนจบบทกล่าวบูชาครู

ต่อมาลุงนกหวีดจะทำการเจิม ชฎา และเครื่องเครื่องดนตรี ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดง พร้อมกับท่องบทสวด กำกับทุกครั้งที่ทำการเจิมทั้งชฎาและเครื่องดนตรี

รูปภาพที่ 24 เครื่องสังเวยในการไหว้ครู

รูปภาพที่ 25 นักแสดงทุกคนร่วมพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง

รูปภาพที่ 26 ลุงนกหวีดกำลังเจิมเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง

<u>หมายเหตุ</u> การรวมตัวของเด็กๆ นักแสดงในวันที่แสดง เด็กๆ ที่มาร่วมในการแสดงจะมารวมตัวกันตั้งแต่เช้า เพื่อทำการแต่งตัวให้พร้อม ก่อนที่จะเริ่มพิธีไหว้ครู

รูปภาพที่ 27 การแต่งตัวของนักแสดง

ลำดับที่ 2 เมื่อไหว้ครูเสร็จเรียบร้อย นักแสดงจะเริ่มด้วยการรำแม่บท 12 ท่า ซึ่งเป็นการอวดท่ารำที่ได้รับการสืบทอดมาจากครูเรณู จันทเสน

รูปภาพที่ 28 การแสดงรำ 12 ท่า แสดงโดยเยาวชน

รูปภาพที่ 29 การรำ 12 ท่า แสดงโดยผู้สูงอายุ

ลำดับที่ 3 เมื่อเสร็จสิ้นการรำ 12 ท่าแล้วนั้น ก็จะเป็นการแสดงเป็นเรื่องราวๆ ต่างๆ โดยปกติก็จะใช้เนื้อเรื่องจากวรรณคดี นิทานพื้นบ้าน ต่างๆ

รูปภาพที่ 30 การแสดงเรื่องพิกุลทอง

การแสดงจะดำเนินไปตามเนื้อเรื่อง โดยใช้เวลาในการแสดงตั้งแต่ 2 ชั่วโมงขึ้นไป หรือถ้าเจ้าภาพต้องการให้แสดงนานกว่านั้น ก็จะใช้เนื้อเรื่องอื่น เพิ่มเติมเข้าไป โดยปกติจะแสดงประมาณไม่เกิน 2 เรื่อง ก็จะใช้เวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมง ลุงนกหวีด[14] เล่าว่า “ในสมัยก่อนมีการจ้างไปเล่นในงานต่างๆ บางครั้งต้องเล่นติดต่อกันหลายชั่วโมง เนื่องจากในสมัยก่อนละครชาตรีเป็นที่นิยมมาก มีผู้ชมมาชมมากมาย และก็จะให้รางวัลแก่นักแสดงมากน้อยตามกำลัง และความถูกใจของผู้ชม ทำให้ต้องเตรียมละครไปหลายเรื่อง บางครั้งต้องขอพักการแสดง เมื่อกินข้าวพักหายเหนื่อย ก็จะเริ่ม

[14] เรื่องเดียวกัน

เล่นต่อ...” แต่ในสมัยปัจจุบันนี้ ส่วนใหญ่จะเป็นการไปแสดงสาธิตในงานต่างๆ ถ้ามีเวลาน้อยก็จะแสดงเฉพาะการรำ 12 ท่า หรือถ้ามีเวลานานก็จะเล่นละครต่อไปอีกไม่เกิน 1 เรื่อง

(2) การสืบทอด

การสืบทอดของละครชาตรีคณะนกหวีด ศิษย์เรณู ถ้าจะกล่าวถึงการสืบทอดแล้วนั้นสามารถลำดับได้เป็นสองช่วงใหญ่ๆ คือ

ช่วงแรก เริ่มต้นจาก “คณะเรณูนาฏศิลป์” ของครูเรณู จันทเสน ซึ่งดำเนินการสืบทอดงานวัฒนธรรมด้านละครชาตรีมาไม่ต่ำกว่า 40 ปี โดยมีการถ่ายทอดเผยแพร่ให้ลูกศิษย์หลายรุ่น ทำให้ในช่วงเวลานั้น มีผู้ที่มีความรู้และสามารถเล่นละครชาตรีได้มากมาย

ช่วงที่สอง เป็นช่วงที่ลุงนกหวีด ได้รับมอบให้สืบทอดคณะละครชาตรีต่อจาก ครูเรณู จันทเสน ซึ่งในช่วงที่สองนี้ ลุงนกหวีด ได้เปลี่ยนชื่อคณะดังที่กล่าวไว้แล้วในเรื่องประวัติความเป็นมา แต่ในช่วงที่สองนี้ ถือเป็นช่วงที่สำคัญ ด้วยลุงนกหวีดได้ดำเนินงานด้านการสืบทอดละครชาตรีในแบบของครูเรณู จันทเสน ที่มีการเล่นแบบดั้งเดิม และยังสามารถถ่ายทอดเผยแพร่ให้ละครชาตรีในแบบของครูเรณู จันทเสน ยังคงอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยมีแนวทางในการถ่ายทอด เป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ

กลุ่มแรก เป็นการถ่ายทอดไปสู่เยาวชน ในระบบการศึกษา โดยเริ่มจากที่ลุงนกหวีดได้รับเชิญ ไปเป็นวิทยากรในโรงเรียนอ่าวตาลคู่ ในปีพ.ศ. 2541 ในวิชานาฏศิลป์ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โดยกำหนดการแสดงละครชาตรีเป็นหลักในวิชา ทำให้เยาวชนในชุมชนมีความรู้ความสามารถในการเล่นละครชาตรี ในช่วงเวลาเสาร์-อาทิตย์ ลุงนกหวีดจะนัดเยาวชนที่มีความสนใจมาฝึกซ้อม เพิ่มเติมที่บ้านของลุงนกหวีด ซึ่งมีโรงละครชาตรี และนำเยาวชนไปแสดงในงานต่างๆ ของจังหวัดตราด รวมถึงงานที่มีผู้มาติดต่อให้ไปแสดงเป็นระยะๆ ทำให้เยาวชนมีรายได้พิเศษได้นำไปเป็นทุนในการศึกษาต่อไป

รูปภาพที่ 31 การแสดงของเยาวชนในชุมชน

กลุ่มที่สอง เป็นการถ่ายทอดไปสู่ผู้มีความสนใจในการแสดงละครชาตรี โดยเฉพาะกลุ่มผู้สูงอายุในชุมชน ซึ่งมีเวลาว่างได้มีกิจกรรมได้ทำโดยการส่งเสริมจากภาครัฐ ทั้งจากหน่วยงานด้านชุมชนของจังหวัด และหน่วยงานการศึกษาคือ “วิทยาลัยชุมชน จังหวัดตราด” ได้ให้ทุนส่งเสริมผู้สูงอายุในชุมชนได้มีกิจกรรมทำในยามว่าง จึงเกิดเป็นละครชาตรีผู้สูงอายุขึ้นในชุมชน โดยนัดกันในยามว่างมาฝึกซ้อม จนสามารถออกแสดงในงานต่างๆ ได้ ทำให้ผู้สูงอายุมีรายได้เสริม

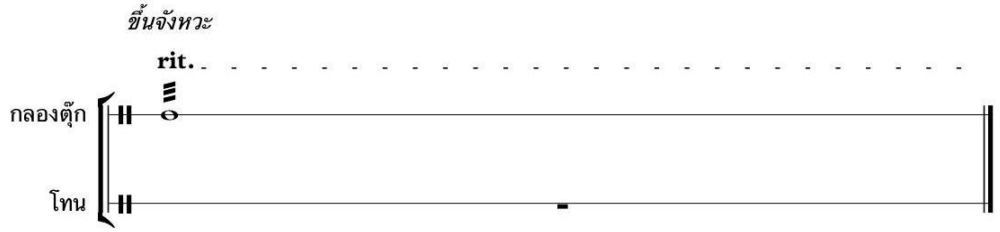
รูปภาพที่ 32 การแสดงของกลุ่มผู้สูงอายุในชุมชน

จากการสืบทอดของสองกลุ่มใหญ่ๆ จึงทำให้ละครชาตรีคณะนายนกหวีด ศิษย์เรณู สามารถคงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน แต่ในสภาพปัจจุบัน (ปีพ.ศ. 2560) ความนิยมในการชมของผู้คนในชุมชนลดลงจากอดีตเป็นอันมาก ทำให้งานแสดงละครชาตรีมีการจ้างไปแสดงในงานอนุรักษ์วัฒนธรรม โครงการต่างๆ ของส่วนราชการ และการจ้างไปแสดงที่เกี่ยวข้องกับชุมชนในงานแก้บนเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งในอนาคตมีแนวโน้มที่จะคงอยู่ในสถานะการอนุรักษ์

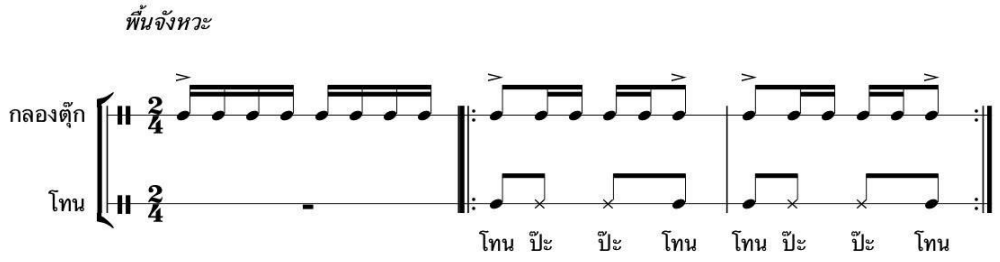
(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะนกหวีด ศิษย์เรณู มีการประสมวง โดยใช้เครื่องดนตรีในการประสมวงเพียง 1 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง นักดนตรีในวงจะมีประมาณ 3 คน บรรเลงโทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง ไม่ใช้เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง โดยส่วนใหญ่จะมีรูปแบบจังหวะยืนพื้นในการบรรเลง ประกอบการรำถวายครู การรำ 12 ท่า การแสดงละครตามวรรณคดีเป็นเรื่อง และใช้เนื้อร้องเปลี่ยนแปลงไปตามการแสดงที่กำหนด โดยรูปแบบจังหวะมีดังต่อไปนี้

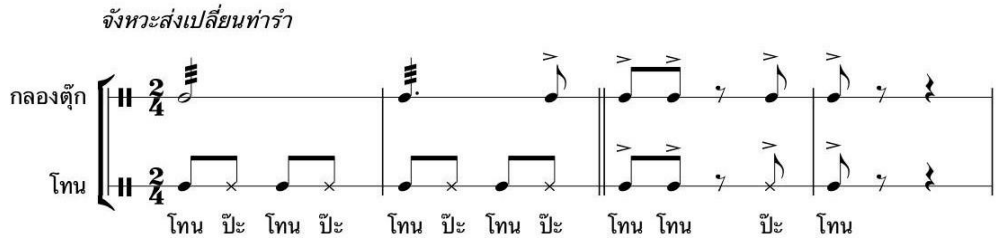
ตัวอย่างที่ 21 รูปแบบการขึ้นจังหวะ



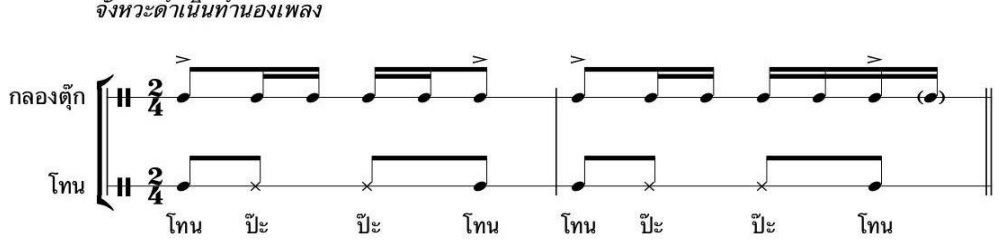
ตัวอย่างที่ 22 รูปแบบจังหวะพื้นจังหวะ



ตัวอย่างที่ 23 รูปแบบจังหวะส่งเปลี่ยนท่ารำ



ตัวอย่างที่ 24 รูปแบบจังหวะดำเนินทำนองเพลง

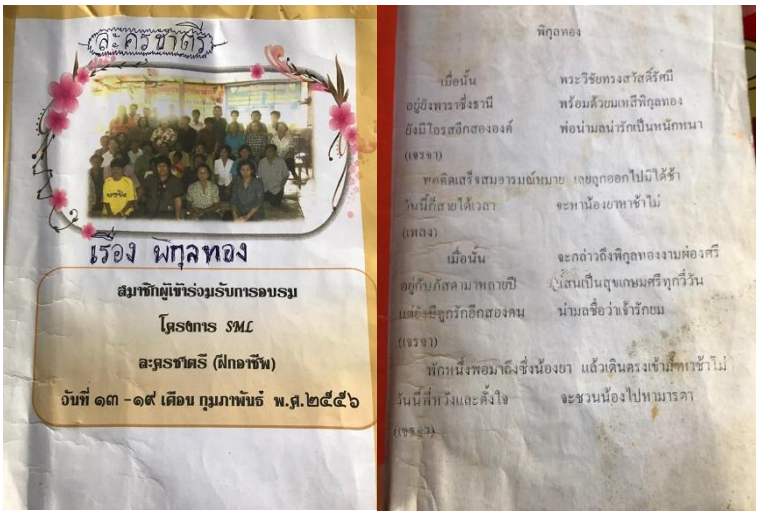


รูปแบบการขึ้นจังหวะ เป็นรูปแบบจังหวะสำหรับเป็นสัญญาณ เพื่อบอกให้นักแสดงเตรียมตัวขึ้นท่ารำ ส่วนรูปแบบจังหวะพื้นจังหวะ ใช้สำหรับตีประกอบการรำ 12 ท่า เพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของคณะละครชาตรีนั้นๆ ส่วนเนื้อร้องจะใช้เพลงพื้นบ้านหรือเพลงลูกทุ่ง ร้องประกอบ ส่วนรูปแบบจังหวะส่งเปลี่ยนท่ารำ ใช้สำหรับเป็นสัญญาณให้นักแสดงเปลี่ยนท่ารำ จนครบ 12 ท่า

การแสดงที่เข้าสู่ช่วงที่แสดงเป็นเรื่องราว จะใช้รูปแบบจังหวะพื้นจังหวะในการแสดงรำหรือออกท่าทาง ส่วนเมื่อมีเนื้อร้องดำเนินเรื่องจะใช้รูปแบบจังหวะดำเนินทำนองเพลงสลับกันไป จนจบเนื้อเรื่อง

รูปภาพที่ 33 นักร้องที่ร้องประกอบการแสดง

รูปภาพที่ 34 การบันทึกบทละครไว้ใช้สำหรับสอนหรือทบทวน ในการแสดง



<u>กรณีศึกษาละครชาตรี คณะชัยเจริญศิลป์ จังหวัดจันทบุรี</u>

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง: กรณีศึกษาละครชาตรี คณะชัยเจริญศิลป์ จังหวัดจันทบุรี ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามขอบเขตเนื้อหาของการวิจัยดังนี้

(1) ประวัติความเป็นมาของคณะชัยเจริญศิลป์

รูปภาพที่ 35 คุณพงษ์พันธ์ สมัครสมาน หัวหน้าคณะละครชาตรีชัยเจริญศิลป์

ละครชาตรีคณะชัยเจริญศิลป์ จังหวัดจันทบุรี เป็นคณะละครชาตรีคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับและได้รับเชิญไปแสดงในงานต่างๆ จากจังหวัดจันทบุรี เพื่อสืบสานวัฒนธรรมจากการสัมภาษณ์พี่พงษ์พันธ์ สมัครสมาน[15] (2560) ให้ข้อมูลโดยสรุปได้คือ

คณะละครชาตรีในจันทบุรีคณะแรกเริ่มจากคณะละครชาตรีที่บ้านบางกะไชย โดยเริ่มมาจากทวดวอน เจริญกิจ เป็นชาวบางกะไชย ได้แต่งงานกับผู้ใหญ่บ้านคือ ทวดห่อง พื้นเพเป็นชาวปักษ์ใต้ (ไม่ทราบจังหวัด) โดยประวัติส่วนใหญ่ให้ความเห็นว่า ทวดวอน ได้ประดิษฐ์ท่ารำพื้นฐานของละครชาตรี 12 ท่า มาจากมโนราห์ภาคใต้เนื่องจากไปดูการแสดงมโนราห์ (สันนิษฐานว่า อาจเป็นเพราะสามีเป็นคนภาคใต้: ผู้วิจัย) แต่พี่พงษ์พันธ์ ได้สืบหาหลักฐานจากการซักถามหลายฝ่าย กลับให้ความเห็นว่า ทวดวอนน่าจะไปดูละครนอกละครในมากกว่า จึงทำให้ยังไม่สามารถสรุปได้ว่าละครชาตรีในบ้านบางกะไชย นั้นมีต้นเค้ามาจากการแสดงอะไร ต่อจากนั้นจึงถ่ายทอดให้ลูกสาวคือ แม่ครูเต้า หยิน สวัสดิไชย (เกิดประมาณปีพ.ศ. 2460 เทียบจากประวัติที่มีการบันทึกไว้สั้นๆ ในปีพ.ศ. 2551ว่า

[15] นายพงษ์พันธ์ สมัครสมาน (2560)

เกิดวันพุธ ปีมะเมีย แต่มิได้บันทึกปีเกิด และบันทึกว่าอายุ 91 ปี: ผู้วิจัย) ในขณะนั้นอายุได้ 9 ปี ได้หัดเล่นละครชาตรีกับแม่ (โดยในช่วงนั้นไม่ทราบชื่อคณะ)

รูปภาพที่ 36 ภาพครูเต้าหยิน สวัสดิไชย

ต่อมาได้ตั้งคณะละครชาตรีไชยเจริญศิลป์ขึ้น และถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์มากมาย จนเกิดคณะละครชาตรีขึ้นทั้งในฝั่งบ้านบางกะไชยประมาณสิบกว่าคณะ (ปัจจุบันเหลือประมาณ 3-4 คณะ) และในฝั่งบ้านปากน้ำอีกประมาณ 4 คณะ (ปัจจุบันเหลือแต่ชื่อคณะ ส่วนตัวแสดงเหลือไม่ครบตามจำนวน อาศัยการยืมตัวแสดงจากคณะอื่นในการทำการแสดง)

ในส่วนของคณะชัยเจริญศิลป์ พี่พงษ์พันธ์ให้ข้อมูลว่า ตนเองเมื่อตอนเด็กอายุประมาณ 14 ปี (ประมาณปี 2520 เนื่องจากพี่พงษ์พันธ์เกิดพ.ศ. 2506: ผู้วิจัย) ตระเวนขายไอติมและได้เจอครูเต้าหยิน จึงชวนให้มาฝึกละคร เนื่องจากในขณะนั้นครูเต้าหยินอายุประมาณ 60 ปี พี่พงษ์พันธ์จึงเป็นตัวแสดงในคณะของครูเต้าหยินเรื่อยมาโดยฝึกหัดเป็นตัวแสดงต่างๆ ต่อมาประมาณปีพ.ศ. 2540 ครูเต้าหยินจึงมอบคณะละครให้พี่พงษ์พันธ์สืบทอดต่อมาเนื่องจากลูกหลานมิได้สืบทอดต่อ โดยได้รับเครื่องละครต่างๆ มาครบยกเว้นชฎาเพียง 1 คู่ที่มิได้รับมา (เนื่องจากครูเต้าหยินมอบให้คณะละครชาตรีอีกคณะไปแล้ว) ซึ่งในขณะนั้นครูเต้าหยินมีอายุได้ประมาณ 80 ปีแล้ว พี่พงษ์พันธ์จึงใช้ชื่อคณะละครชัยเจริญศิลป์ต่อมา (โดยมีการเขียนผิดเพี้ยนจากคำว่า “ไชย” เป็นคำว่า “ชัย”) และดำเนินกิจการคณะละครควบคู่ไปกับการทำงานในส่วนราชการในตำแหน่งผู้ใหญ่บ้าน

รูปภาพที่ 37 ชื่อคณะชัยเจริญศิลป์ ที่ติดประชาสัมพันธ์บนรถประจำคณะ

วิธีการแสดงของคณะชัยเจริญศิลป์

วิธีการแสดงของคณะชัยเจริญศิลป์ มีการเรียงลำดับขั้นตอนแสดง คล้ายกับการเรียงลำดับของคณะนกหวีด ศิษย์เรณู โดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้

ลำดับที่ 1 ก่อนเริ่มการแสดงทุกครั้ง จะทำการไหว้ครู เหมือนกับคณะนกหวีด ศิษย์เรณู เริ่มจากการตั้งเครื่องสังเวยประกอบด้วย หมาก พลู เหล้า บุหรี่ โดยมีพี่พงษ์พันธ์เป็นผู้ทำหน้าที่ดำเนินพิธี เริ่มจากท่องบทสวดรำลึกถึงครูในชั้นเทพ และดำเนินการท่องบทสวดจนจบบทกล่าวบูชาครู

ลำดับที่ 2 เมื่อไหว้ครูเสร็จเรียบร้อย นักแสดงจะเริ่มด้วยการรำแม่บท 12 ท่า ซึ่งเป็นการอวดท่ารำที่ได้รับการสืบทอดมาจากแม่ครูเต้าหยิน ซึ่งจากการสัมภาษณ์พี่พงษ์พันธ์ ได้อธิบายว่าการรำ 12 ท่าของคณะตนจะเป็นท่ารำเฉพาะที่คิดและสืบทอดมาภายในคณะ จะแตกต่างจากรำ 12 ท่าของหลายๆ คณะในพื้นที่ ที่ใช้ท่ารำแบบนาฏศิลป์ภาคกลางเข้ามาเป็นท่ารำแม่บท

ลำดับที่ 3 เมื่อเสร็จสิ้นการรำ 12 ท่าแล้วนั้น ก็จะเป็นการแสดงเป็นเรื่องราวๆ ต่างๆ โดยปกติก็จะใช้เนื้อเรื่องจากวรรณคดี นิทานพื้นบ้าน ต่างๆ การแสดงจะดำเนินไปตามเนื้อเรื่อง โดยใช้เวลาในการแสดงตั้งแต่ 2 ชั่วโมงขึ้นไป หรือถ้าเจ้าภาพต้องการให้แสดงนานกว่านั้น ก็จะใช้เนื้อเรื่องอื่นเพิ่มเติมเข้าไป โดยปกติจะแสดงประมาณไม่เกิน 2 เรื่อง ก็จะใช้เวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมง ส่วนใหญ่จะเป็นการไปแสดงสาธิตในงานต่างๆ ถ้ามีเวลาน้อยก็จะแสดงเฉพาะการรำ 12 ท่า หรือถ้ามีเวลานานก็จะเล่นละครต่อไปอีกไม่เกิน 1 เรื่อง จะเป็นไปในลักษณะเดียวกับคณะนกหวีดศิษย์ เรณู เนื่องจากสภาพสังคมปัจจุบัน การแสดงละครชาตรีเป็นไปในลักษณะการสาธิตเพื่ออนุรักษ์ หรือเป็นการแสดงเพื่อการแก้บนตามความเชื่อของคนในชุมชน

(2) การสืบทอด

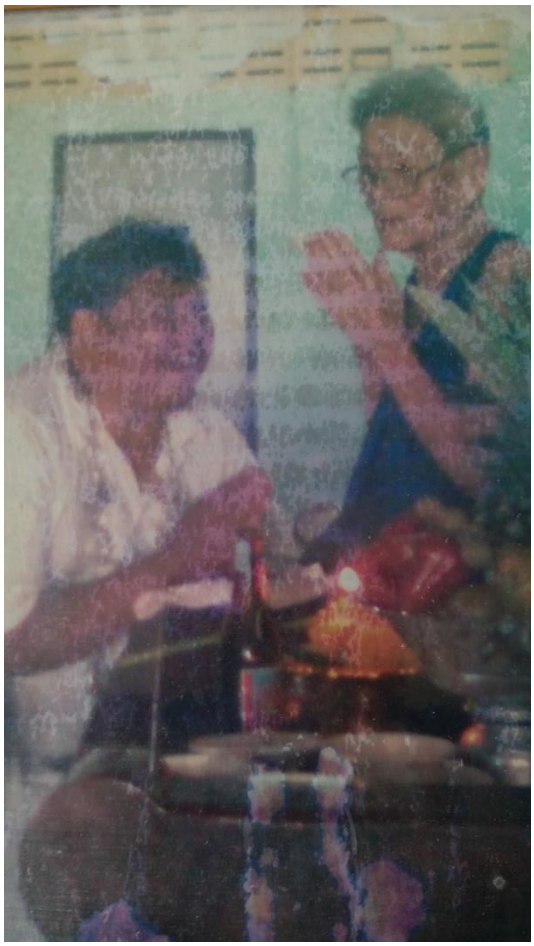
การสืบทอดของละครชาตรีคณะชัยเจริญศิลป์ จึงเป็นคณะละครชาตรีที่เก่าแก่ที่สุดคณะหนึ่งในจังหวัดจันทบุรี จากคำสัมภาษณ์จะทราบได้ว่าเป็นคณะละครที่เป็นต้นตำรับและคิดค้นท่ารำขึ้นมาใช้ หากจะลำดับรุ่นของคณะละครชัยเจริญศิลป์จะได้ดังนี้

คณะละครรุ่นบุกเบิก คือ คณะละครของทวดวอน (ไม่ทราบชื่อคณะ) และถ่ายทอดให้ลูกสาวคือ แม่ครูเต้าหยิน ใช้ชื่อคณะว่า “คณะละครชาตรีไชยเจริญศิลป์” และถ่ายทอดองค์ความรู้

ด้านละครชาตรีให้กับลูกศิษย์จนเกิดคณะละครชาตรีในช่วงนี้เพิ่มขึ้นไม่ต่ำกว่า16 คณะ โดยแบ่งเป็นสองส่วนคือ คณะละครชาตรีในบ้านบางกะไชย ประมาณสิบกว่าคณะได้แก่ (1) คณะมนัสชัย (2) คณะปลัดศิลป์ (3) แฉล่มศิลป์ (4) คณะเรณูศิลป์ (5) คณะน.นาคเจริญ (6) คณะจักรวาลมงคลศิลป์ (7) คณะขวัญใจเจริญศิลป์ (8) คณะจันทราบันเทิงศิลป์ (9) จันทร์รุ่งบันเทิงศิลป์ (10) คณะเปรมฤทัยวัยรุ่น เป็นต้น และคณะละครชาตรีในบ้านปากน้ำ ประมาณ 2-3 คณะได้แก่ (1) ส.บัวน้อย (2) สำราญบันเทิงศิลป์ เป็นต้น

ในปัจจุบัน คณะต่างๆ ส่วนใหญ่จะเลิกล้มไป เนื่องจากความนิยมของผู้ชมลดน้อยลง ทำให้การจ้างงานมีน้อย ประกอบกับการฝึกหัดนักแสดงในรุ่นๆ ต่อๆ มา ไม่มีคนที่สนใจจะสืบทอดจึงไม่มีนักแสดงรุ่นใหม่มาสมทบ หรือทดแทนนักแสดงรุ่นเก่า ทำให้แต่ละคณะขาดนักแสดง พี่พงษ์พันธ์[16] ยังข้อมูลเพิ่มเติมอีกว่า “แต่ละคณะ ส่วนใหญ่จะมีนักแสดงไม่ครบ ถ้ามีงานแสดงก็จะ อาศัยวิธีการยืมตัวจากคณะอื่นๆ เข้าไปเสริมคณะตนเองให้ครบ” จากข้อมูลดังกล่าว จะเห็นได้ว่าแต่ละคณะขาดการสืบทอดจนทำให้ต้องล้มเลิกคณะไปเป็นลำดับ

รูปภาพที่ 38 ครูเต้าหยิน สวัสดิไชยทำพิธีมอบคณะชาตรีชัยเจริญศิลป์ ให้กับคุณพงษ์พันธ์ สมัครสมาน



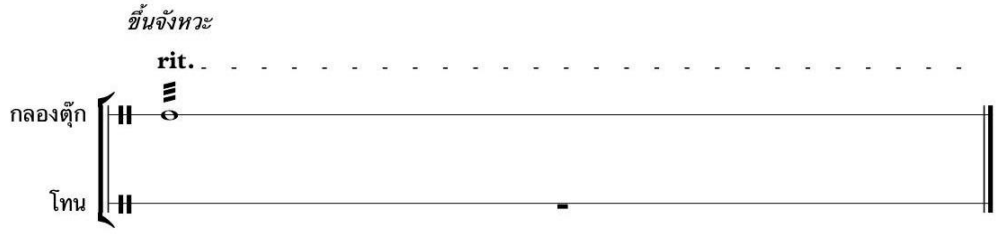
[16] เรื่องเดียวกัน

ในส่วนของคณะละครชาตรีชัยเจริญศิลป์ (ไชยเจริญศิลป์) มีการสืบทอดที่เป็นระบบ เนื่องจาก พี่พงษ์พันธ์มีโอกาสได้เข้าไปอยู่ในส่วนราชการ (ในตำแหน่งผู้ใหญ่บ้าน) จึงดำเนินการติดต่อโรงเรียนต่างๆ และนำการแสดงละครชาตรีเข้าไปสอนในโรงเรียน จึงเกิดการสืบทอดที่ค่อนข้างยั่งยืนกว่าคณะอื่นๆ ทำให้มีตัวแสดงฝึกต่อๆ กันมารุ่นต่อรุ่น นอกจากนั้นยังเป็นสมาชิกสมาคมสภาเครือข่ายศิลปะประเทศไทย (เครือข่ายศิลปะการแสดง) ทำให้มีโอกาสนำคณะไปแสดงในโอกาสต่างๆ เช่น งานแสดงการสาธิตของหน่วยงานราชการ หรือ หน่วยงานที่ทำหน้าทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ทำให้สามารถนำเด็กๆ ในชุมชนมาฝึกฝนได้อย่างต่อเนื่อง และยังถ่ายทอดให้ลูกชายและลูกสาว ซึ่งในอนาคตอาจสืบทอดและรับมอบคณะละครชาตรีต่อจากพี่พงษ์พันธ์ต่อไป

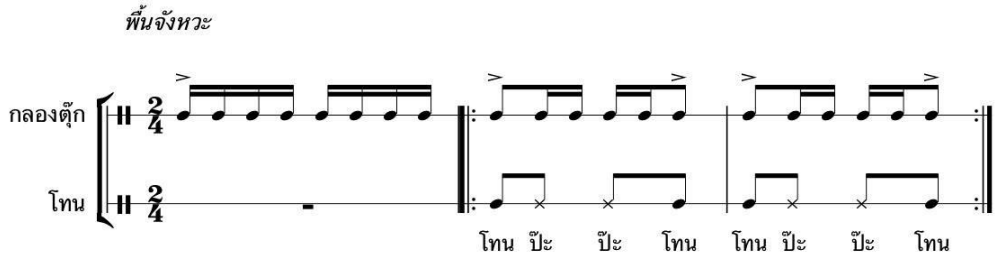
(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

คณะละครชาตรีชัยเจริญศิลป์ มีการประสมวง โดยใช้เครื่องดนตรีในการประสมวงเพียง 1 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง นักดนตรีในวงจะมีประมาณ 3 คน บรรเลงโทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง ไม่ใช้เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนอง โดยส่วนใหญ่จะมีรูปแบบจังหวะยืนพื้นในการบรรเลง ประกอบการรำถวายครู การรำ 12 ท่า การแสดงละครตามวรรณคดีเป็นเรื่อง และใช้เนื้อร้องเปลี่ยนแปลงไปตามการแสดงที่กำหนด คล้ายกับคณะนกหวีด ศิษย์เรณู โดยรูปแบบจังหวะมีดังต่อไปนี้

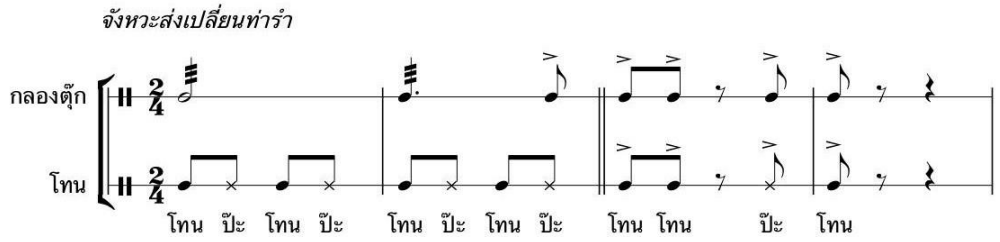
ตัวอย่างที่ 25 รูปแบบการขึ้นจังหวะ



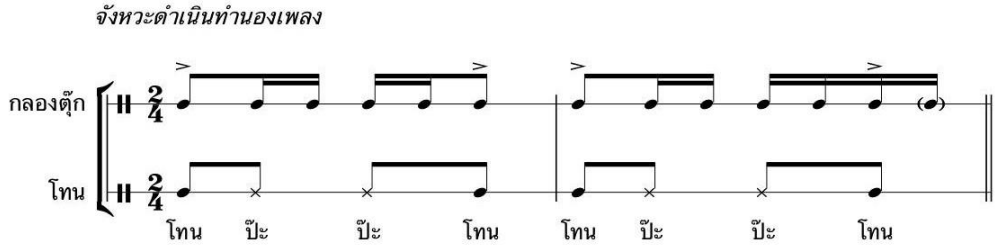
ตัวอย่างที่ 26 รูปแบบจังหวะพื้นจังหวะ



ตัวอย่างที่ 27 รูปแบบจังหวะส่งเปลี่ยนท่ารำ



ตัวอย่างที่ 28 รูปแบบจังหวะดำเนินทำนองเพลง



รูปแบบการขึ้นจังหวะ เป็นรูปแบบจังหวะสำหรับเป็นสัญญาณ เพื่อบอกให้นักแสดงเตรียมตัวขึ้นท่ารำ ส่วนรูปแบบจังหวะพื้นจังหวะ ใช้สำหรับตีประกอบการรำ 12 ท่า เพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของคณะละครชาตรีนั้นๆ ส่วนเนื้อร้องจะใช้เพลงพื้นบ้านหรือเพลงลูกทุ่ง ร้องประกอบ ส่วนรูปแบบจังหวะส่งเปลี่ยนท่ารำ ใช้สำหรับเป็นสัญญาณให้นักแสดงเปลี่ยนท่ารำ จนครบ 12 ท่า

การแสดงที่เข้าสู่ช่วงที่แสดงเป็นเรื่องราว จะใช้รูปแบบจังหวะพื้นจังหวะในการแสดงรำหรือออกท่าทาง ส่วนเมื่อมีเนื้อร้องดำเนินเรื่องจะใช้รูปแบบจังหวะดำเนินทำนองเพลงสลับกันไป จนจบเนื้อเรื่อง

2. บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน ถูกถ่ายทอดผ่านงานด้านวัฒนธรรมประเพณี ที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของคนในชุมชน งานด้านวัฒนธรรมของชุมชนจึงเป็นตัวเล่าเรื่องราวต่างๆ ของวิถีชีวิตในชุมชน และยังบ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน หรืออาจบอกถึงอัตลักษณ์ร่วมของคนต่างชุมชนก็ได้ จึงสามารถพบเห็นความเชื่อ ประเพณี ค่านิยม ของคนในหลายๆ ชุมชน ที่มีความเหมือนกันในเรื่องดังกล่าว การศึกษางานด้านวัฒนธรรมดนตรีในพื้นที่ต่างๆ จึงพบเห็นได้เนื้อหาของดนตรีในงานวัฒนธรรมเหล่านั้น เนื่องจากดนตรีถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือ หรือเครื่องกระตุ้นให้ความเชื่อ ประเพณี ค่านิยม เหล่านั้นมีความสมบูรณ์ขึ้น ทำให้งานวัฒนธรรมด้านดนตรีจึงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชน

การศึกษาบทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน จึงจำเป็นต้องศึกษาสภาพโดยทั่วไปของชุมชน ซึ่งจะสะท้อนความเป็นอยู่ การดำรงชีพในชุมชนจากสภาพภูมิศาสตร์ในพื้นที่ตลอดจนถึงการประกอบอาชีพ การเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม สภาพเศรษฐกิจ จะทำให้มองเห็นถึงการพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของชุมชน และรวมไปถึงบทบาทของงานดนตรีที่ถูกหลอมรวมไว้ในวัฒนธรรมของชุมชน ดังนั้นผู้วิจัยจึงแบ่งหัวข้อในการนำเสนอบทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน ไว้เป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

2.1. <u>สภาพทั่วไปของชุมชน</u>

สภาพทั่วไปของชุมชนในงานวิจัยนี้ แบ่งขอบเขตพื้นที่การศึกษาเป็น 2 พื้นที่ คือ พื้นที่จังหวัดตราด และจังหวัดจันทบุรี ซึ่งมีรายละเอียดโดยสรุปดังนี้

1) สภาพทั่วไปของชุมชนในจังหวัดตราด

วิถีชีวิตในชุมชนตราดเป็นวิถีชีวิตที่ทำการเกษตรเป็นหลัก ซึ่งมีจำนวนผู้ที่ทำงานในภาคเกษตรกรรมถึงร้อยละ 51.11 รองลงมาเป็นการทำป่าไม้ การประมงร้อยละ 48.89[17] นอกจากนั้นจะประกอบอาชีพรับจ้างในส่วนของธุรกิจการท่องเที่ยว เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีแหล่งท่องเที่ยวมากมาย เช่น หมู่เกาะช้าง หมู่เกาะรัง เกาะหมาก[18] เป็นต้น รวมถึงวัฒนธรรม ประเพณีต่างๆ เช่น วันตราดรำลึก วันระกำหวานและของดีเมืองตราด งานบุญประจำปีศาลเจ้าพ่อหลักเมือง และเทศกาลแข่งขันตกปลาทะเลตราด เป็นต้น

จากการลงสำรวจภาคสนามยังพบเห็นวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านที่ดำเนินชีวิตเรียบง่าย สังคมคนเมืองยังไม่เข้าไปเปลี่ยนแปลงชีวิตมากนัก ร้านค้าสะดวกซื้อ เช่น โลตัส (Lotus) และเซเว่นอีเลฟเว่น (7-Eleven) พบเห็นได้น้อย ส่วนใหญ่จะกระจุกตัวอยู่ในตัวเมือง แต่เมื่อออกไปตามชุมชนจะพบเห็นร้านค้าเบ็ดเตล็ดหรือร้านโชห่วย (ในภาษาจีนฮกเกี้ยน เป็นคำเรียกติดปากของคนโดยทั่วไป) มีอยู่ในชุมชนต่างๆ ของหมู่บ้านโดยทั่วไป ชาวบ้านส่วนใหญ่ยังคงมีวิถีชีวิตแบบคนชนบท กล่าวคือ มีความสัมพันธ์กันในชุมชนค่อนข้างแน่นแฟ้น เมื่อสอบถามถึงบุคคลใดบุคคลหนึ่งยังสามารถที่จะทราบข้อมูล ลำดับญาติ (ส่วนใหญ่จะจำได้เฉพาะชื่อ หรือนามเรียกขานแบบชาวบ้าน) และความ

---

[17] www.trat.go.th/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 30 กันยายน 2559)

[18] กฤษกร วงศ์กรวุฒิ, *เที่ยวทั่วไทยไปกับ นายรอบรู้ จ.ตราด*, พิมพ์ครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ: สารคดี, 2551), 46.

เป็นอยู่ได้ โดยมีกิจกรรมชุมชนเป็นเครื่องมือในการประสานรวมกลุ่มชาวบ้าน ที่สำคัญคือ วิทยาลัยชุมชนตราด ที่เข้าไปจัดกิจกรรมต่างๆ สำหรับเพิ่มองค์ความรู้ให้แก่ชาวบ้าน เช่น การสอนทำน้ำพริกและทำข้าวเกรียบ เป็นต้น หรือการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม เช่น การสอนรำละครชาตรี สภาพการณ์เช่นนี้ทำให้วิถีชุมชนของชาวตราดยังคงเป็นวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม

2) สภาพทั่วไปของชุมชนในจังหวัดจันทบุรี

วิถีชีวิตในชุมชนจันทบุรีเป็นวิถีชีวิตที่ทำการเกษตรเป็นหลักเช่นเดียวกับวิถีชีวิตในชุมชนตราด ซึ่งมีมูลค่าผลิตภัณฑ์มวลรวมภาคเกษตรถึงร้อยละ 60 กว่าเปอร์เซนต์ นอกนั้นเป็นภาคนอกการเกษตรอีกร้อยละ 30 กว่าเปอร์เซนต์[19] ผลิตภัณฑ์มวลรวมที่เป็นภาคนอกการเกษตรนั้น มีปัจจัยประกอบหลายด้าน ทั้งในส่วนของงานด้านการประมง ด้านอุตสาหกรรม โดยเฉพาะงานด้านการท่องเที่ยวในลักษณะต่างๆ ที่มีวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนต่างๆ เป็นจุดขาย เช่น การท่องเที่ยวเชิงเกษตร (สวนผลไม้) การท่องเที่ยวเพื่อดูวิถีชีวิตในชุมชนเก่าแก่ต่างๆ เป็นต้น

จากการลงสำรวจภาคสนามในจังหวัดจันทบุรี สภาพวิถีชีวิตในชุมชนของผู้คนในจังหวัด อาจมีความแตกต่างกันของผู้คนในเมืองและผู้คนที่อยู่ต่างอำเภอ ความเป็นสังคมเมืองค่อนข้างเห็นได้ชัดในจังหวัดจันทบุรี ความเจริญต่างๆ มีได้เทียบเคียงกับเมืองใหญ่ๆ ในภูมิภาคต่างๆ ส่วนในสังคมของผู้คนที่อยู่ต่างอำเภอ ยังคงพบเห็นการดำเนินวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีความเชื่ออยู่ในหลายอำเภอ ทำให้ประเพณี วัฒนธรรม พิธีกรรมต่างๆ ที่ถูกเชื่อมโยงอยู่กับการดำเนินชีวิตของผู้คนในชุมชน และมีบทบาทในชุมชนจนถึงปัจจุบัน

2.2. <u>บทบาทของงานดนตรี</u>

จากสภาพทั่วไปของชุมชนในจังหวัดตราด และจังหวัดจันทบุรี ซึ่งคงพบวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมของคนในชุมชน ที่ผูกติดอยู่กับประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม หลอมรวมเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของในแต่ละชุมชน ซึ่งมีความสำคัญต่อการดำเนินวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชน ดังที่ประชิด สกุณะพัฒน์ (2546. น. 10-12) กล่าวถึงความสำคัญของวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ว่า

> วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นวิถีชีวิตของคนในแต่ละกลุ่มชน ซึ่งเป็นมรดกตกทอดกันมานานถือปฏิบัติสร้างสรรค์ และทุกคนในท้องถิ่นย่อมมีความภูมิใจในการเป็นเจ้าของร่วมกัน ทำให้เกิดความรักความหวงแหน และวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นตัวบ่งชี้ความสำคัญถึงวิถีชีวิตของคนในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งสืบต่อมาอันเกิดประโยชน์ ดังนี้
>
> (1) วัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นเครื่องมือก่อให้เกิดความรักความสามัคคี เสริมสร้างความเข้าใจซึ่งกันและกัน ตลอดจนการรวมกลุ่ม รวมพลังสร้างสรรค์บางสิ่งบางอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งกิจกรรมที่เกี่ยวกับประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ เช่น การทอดกฐิน การทอดผ้าป่า และการทำบุญทางศาสนา

---

[19] www.oic.go.th/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2559)

(2) สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชนในท้องถิ่นที่แตกต่างกันไปตามสภาพและสิ่งแวดล้อมของท้องถิ่นนั้นๆ โดยที่มีวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นตัวกำหนด

(3) ให้ความบันเทิงแก่กลุ่มชนในสังคม เช่น การฟังเพลง การร้องเพลง การแสดงมหรสพต่างๆ ตลอดจนพิธีกรรมที่เนื่องจากประเพณีเทศกาลต่างๆ เช่น ประเพณีตรุษสงกรานต์ ประเพณีลอยกระทง

(4) เป็นเครื่องมือให้การศึกษา ซึ่งเป็นหลักฐานที่สำคัญยิ่งของชีวิตวัฒนธรรมพื้นบ้านได้ทำหน้าที่ให้การศึกษาและอบรมคนในสังคม โดยการสอนให้รู้จักถูกผิด รู้จักผิดชอบ ตลอดจนการปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมต่างๆ และสอนให้ทุกคนประพฤติดีเว้นประพฤติชั่ว เพื่อเป็นบรรทัดฐานของสังคม

(5) เป็นเครื่องมือฝึกพัฒนาการทางด้านร้างกาย สติปัญญา อารมณ์และสังคมให้แก่เยาวชนทั่วไป ซึ่งวัฒนธรรมพื้นบ้านได้มีส่วนช่วยที่สำคัญที่สุด โดยเฉพาะเรื่องของกีฬาและการเล่นของเด็กที่มุ่งเน้นให้เด็กออกกำลังกาย และบางอย่างมุ่งเน้นให้เด็กรู้จักสังเกตและมีไหวพริบ การเล่นบางอย่างฝึกพัฒนาการทางสังคมด้วย

(6) เป็นเครื่องมือการควบคุมของสังคม การที่มนุษย์อยู่ร่วมกันและช่วยเหลือซึ่งกันและกันเพื่อความอยู่รอด และการที่มนุษย์จะอยู่ในสังคมได้จำเป็นต้องมีระเบียบแบบแผนและกฎเกณฑ์เพื่อเป็นแนวปฏิบัติร่วมกันของสังคม

จากความสำคัญของงานด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านข้างต้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตของชาวบ้านในชุมชน จึงส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีเข้าไปมีบทบาทในวิถีชีวิตของชุมชน บทบาทดังกล่าวจะแสดงออกมาในรูปของงานด้านวัฒนธรรมดนตรีที่เข้าไปประกอบหรือผสมผสานกับงานวัฒนธรรมพื้นบ้าน ส่งผลให้ความผูกพันหรือบทบาทของงานดนตรีมีอิทธิพลต่อคนในชุมชน เนื่องจากสภาพวิถีชีวิตของชาวตราดและชาวจันทบุรีที่กล่าวไว้ข้างต้น งานด้านศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ยังคงมีไว้ให้แสดงถึงอัตลักษณ์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม และยังคงทำหน้าที่รับใช้คนในชุมชนจนถึงปัจจุบัน แม้จะเริ่มลดน้อยลง เนื่องจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมบันเทิงรูปแบบต่างๆ ซึ่งเข้าถึงทุกบ้านอย่างรวดเร็ว เช่น สื่อโทรทัศน์ โทรศัพท์ อินเทอร์เน็ต เป็นต้น ทำให้ความนิยมของศิลปวัฒนธรรมแบบเดิมค่อยๆ ลดความนิยมลง หากแต่บทบาทของงานดนตรีก็ยังคงเข้าไปทำหน้าที่ในชุมชนต่อไป เพียงแต่เปลี่ยนแปลงรูปแบบของชนิดและประเภทของวัฒนธรรมความบันเทิง

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ในกรณีศึกษางานด้านวัฒนธรรมดนตรี ทำให้ทราบถึงบทบาทของงานดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตในชุมชนในประเด็นต่างๆ ซึ่งวัฒนธรรมดนตรีหนึ่งๆ อาจมีบทบาทหรือทำหน้าที่ในหลายๆ ประเด็น ดังนี้

1) บทบาทของงานดนตรีกับความเชื่อและพิธีกรรมในวิถีชีวิตของชุมชน

ความเชื่อเป็นสิ่งที่ถูกสืบทอดต่อๆ กันมาจากความรู้สึกนึกคิดของคนในอดีต และมีผลต่อพฤติกรรมการแสดงออกของบุคคลหรือกลุ่มชน มีลักษณะที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมของแต่ละท้องถิ่นผ่านพิธีกรรมในรูปแบบต่างๆ โดยมีวัฒนธรรมดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงานพิธีกรรมนั้นๆ

ความเชื่อหนึ่งที่มีพบเห็นได้อย่างเด่นชัดคือ ความเชื่อต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อผู้คนในชุมชนเกิดปัญหาหรือเกิดความเดือดร้อนในเรื่องใดๆ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้คนในชุมชนเคารพนับถือจึงเป็นที่พึ่งของชุมชน จึงเกิดพิธีกรรม “การบนบาน ศาลกล่าว” ขึ้น เพื่อให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ดลบันดาลให้ผ่านพ้นปัญหาหรือทำให้สมหวังดังที่ปรารถนา ดังที่ พระครูสิริรัตนานุวัตร (2558. น. 21) กล่าวว่า “การบนบาน ถือว่าอิงอยู่กับความเชื่อ เช่นเชื่อว่าองค์เคารพที่ตนบนบานนั้นจะให้ผลแก่ตนได้จริง จึงทำเงื่อนไขว่า จะนำสิ่งที่เชื่อว่าองค์เคารพจะโปรดปรานมาแก้บน... จึงทำสัตยสัญญาว่าจะแก้บนด้วยสิ่งต่างๆ เช่นว่า หัวหมู ผลไม้ ไข่ต้ม เป็นต้น...” ในที่นี้งานวัฒนธรรมดนตรีจึงเข้าไปมีบทบาทด้วยเป็น “เครื่องแก้บน” เมื่อผู้ที่บนบานไว้ได้รับผลสมดังที่ตั้งใจ จากผลการศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้ พบว่างานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านทั้งในจังหวัดตราด และจังหวัดจันทบุรี ที่ยังสามารถคงอยู่ได้จากการรับจ้างไปแสดงในงานแก้บนกรณีต่างๆ ของคนในชุมชน

กรณีศึกษา “หนังตะลุง” ทั้งคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด และ คณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) จังหวัดจันทบุรี ส่วนใหญ่งานแสดงที่ถูกว่าจ้างจะเป็นงานแก้บนเป็นส่วนใหญ่ ดังกรณีของคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด ถูกว่าจ้างให้ไปแสดง เพื่อแก้บน เนื่องจากเจ้าภาพได้บนบานไว้ว่า ถ้าบิดาของตนหายป่วย จะจัดหนังตะลุงไปแสดง หรือ คณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) ที่ถูกว่าจ้างให้ไปแสดง เพื่อแก้บน เนื่องจากเจ้าภาพได้บนบาน เพื่อขอโชคลาภ เมื่อได้ดังสมหวังจึงจ้างหนังตะลุงมาแก้บน ซึ่งทั้งสองกรณีแสดงให้เห็นถึงงานดนตรีที่ยังคงมีบทบาทและยังคงทำหน้าที่รับใช้ผู้คนในสังคมจนถึงปัจจุบัน

รูปภาพที่ 39 การแก้บนโดยใช้หนังตะลุงเป็นเครื่องแก้บน

<u>คณะรักษ์ตะลุง</u>

<u>คณะบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)</u>

ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการตาย ในกรณีนี้เป็นความเชื่อในเรื่อง “การอยู่เฝ้าหรือเป็นเพื่อนศพ” โดยในอดีตการจัดงานศพนั้น นิยมตั้งสวดอภิธรรมศพไว้ 3 วัน 5 วัน 7 วัน และเจ้าภาพมักจะอยู่เป็นเพื่อนศพ โดยเฉพาะวัดในต่างจังหวัดยังคงพบเห็นการอยู่เป็นเพื่อนศพ (แต่ในปัจจุบันโดยเฉพาะวัดในเมืองใหญ่ๆ เมื่อพระสวดอภิธรรมเสร็จสิ้นแล้ว จะปิดศาลาที่ตั้งศพ โดยไม่ให้มีการเฝ้าศพ) จึงทำให้เกิดกิจกรรมต่างๆ เพื่อให้ผู้ที่อยู่เฝ้าศพหรือญาติมิตรต่างๆ ไม่เงียบเหงา

กรณีศึกษา “เพลงรำสวด” ทั้งคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด และคณะนกทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี ยังคงถูกว่าจ้างไปแสดงในงานศพ ถึงแม้ว่าจะไม่ได้แสดงเป็นจนถึงเกือบรุ่งเช้า แต่เจ้าภาพก็ยังคงว่าจ้างให้ไปแสดง เสมือนว่าเป็นส่วนหนึ่งที่จำเป็นจะต้องมีในพิธีกรรมงานศพ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงงานดนตรีที่ยังคงมีบทบาทและยังคงทำหน้าที่รับใช้ผู้คนในสังคมจนถึงปัจจุบันเช่นกัน

รูปภาพที่ 40 การสาธิตการเล่นเพลงสวดในงานศพ

2) บทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน

ประเพณีเป็นสมบัติของสังคมที่มีความสัมพันธ์กับชีวิตและสังคมมาโดยตลอด ประเพณีจึงมีบทบาทต่อมนุษย์หลายประการ คือ เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ เป็นสิ่งควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม เป็นสัญลักษณ์ชี้นำให้เข้าใจสาระสำคัญของชีวิต เป็นเครื่องผูกพันความเป็นพวกเดียวกัน เป็นเครื่องมือผสมผสานความเชื่อต่างๆ เข้าด้วยกัน จากคุณสมบัติดังกล่าว ทำให้ชุมชนผูกพันกันอย่างแน่นแฟ้นผ่านกระบวนการทางประเพณี

กระบวนการทางประเพณีนั้นผูกพันกับชุมชนสังคมตลอดมา โดยกระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชุมชนมีสองส่วนใหญ่ๆ คือ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับช่วงอายุของคนในชุมชน และ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวของตามเทศกาลที่คนในชุมชนมีความเชื่อร่วมกัน กล่าวคือ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับช่วงอายุของคนในชุมชน จะเกี่ยวข้องกับคนในชุมชนตั้งแต่การเกิดจนถึงการตาย เช่น ตั้งแต่เกิด เมื่อถึงอายุก็จะมีการโกนผมไฟ โตมาเป็นผู้ชายมีการบวช จนกระทั่งการตายที่เกี่ยวกับการทำศพ เป็นต้น ซึ่งเป็นประเพณีที่สืบทอดกันต่อๆ มามีความเหมือนและการความแตกต่างกันในแต่ละชุมชน ส่วนกระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องตามเทศกาลที่คนในชุมชนมีความเชื่อร่วมกัน เช่น ประเพณีการลอยกระทง ประเพณีการเข้าพรรษา ประเพณีสงกรานต์ เป็นต้น ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับเทศกาลเหล่านี้ มีงานดนตรีที่เข้าไปมีบทบาททำให้คนในชุมชนใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสืบทอดประเพณีต่างๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมา และเป็นความหวังจะทำให้ทั้งตนเอง คนในครอบครัว และชุมชนตนเองมีความเจริญก้าวหน้า

กรณีศึกษาเพลง “ขอทาน” หรือ “ลำภา” ของคณะเพลงขอทานวัดทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด และ คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด ทั้งสองคณะ สองพื้นที่ ใช้งานดนตรีเป็นเครื่องมือในการทำนุบำรุงศาสนา ในช่วงเทศกาลสงกรานต์ โดยการรวมกลุ่มกันในช่วงวันสงกรานต์ เพื่อไปขอรับบริจาคเงินและสิ่งของเพื่อนำไปถวายวัด การรวมกลุ่มดังกล่าวเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของคนในชุมชนในเกิดความสามัคคี มีความเป็นเจ้าของเป็นส่วนร่วมของชุมชน ทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็ง ในการรวมกลุ่มไม่ได้รับค่าตอบแทนใดๆ เป็นการเสียสละ (ซึ่งผู้ที่มาถือว่าเป็นการทำบุญกุศล)

รูปภาพที่ 41 การสาธิตการร้องเพลงขอทานและเพลงลำภา

<u>คณะเพลงขอทานวัดทุ่งไก่ดัก</u>

<u>คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่</u>

3) บทบาทของงานดนตรีกับงานด้านความบันเทิงและการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการอาชีพของคนในชุมชน

งานด้านความบันเทิงเป็นของควบคู่มากับมนุษย์ ส่วนใหญ่งานด้านการบันเทิงจะสอดแทรกรวมไปกับงานด้านประเพณี พิธีกรรมต่างๆ ของคนในชุมชน จึงทำให้งานดนตรีเข้าไปมีบทบาทสำคัญในงานด้านความบันเทิง เนื่องจากงานด้านความบันเทิงนั้น มีหลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่ความเจริญ ค่านิยม เศรษฐกิจ สังคม ความเชื่อ ในแต่ละชุมชน ดังจะเห็นได้จากกลวิธีแนวคิดของคนในชุมชนที่จะนำงานด้านดนตรีเข้าไปใช้สอดแทรกกับงานด้านต่างๆ ตัวอย่างเช่น การนำเพลงรำสวดเข้าไปเล่นในงานศพ กลวิธีคิด คือ ต้องการให้มีคนอยู่เป็นเพื่อนเจ้าภาพในงานศพ และต้องการผ่อนคลายความซึมเศร้าของญาติพี่น้องในงานศพ หรือการใช้เพลงขอทาน เพลงลำภา มาเป็นสื่อในการเรียกผู้คนให้หันมาทำบุญ เพื่อเป็นการส่งเสริมการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา หรือ การนำหนังตะลุง การเล่นละครเท่งตุ๊ก ไปเปิดการแสดงในงานวัด เพื่อเป็นเครื่องมือในการเรียกผู้คนให้เข้ามาเที่ยวและทำบุญ เป็นต้น งานด้านดนตรีจึงเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่คนในชุมชนนำมาใช้เป็นตัวกระตุ้นผ่านงานดนตรีเพื่อความบันเทิง เพื่อกระตุ้นให้คนในชุมชนมีส่วนรวมส่งเสริม พัฒนาชุมชนให้ยืนยาวต่อไป

ส่วนงานการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการอาชีพของคนในชุมชนนั้น เป็นการนำเอาวัฒนธรรมงานดนตรี มาเผยแพร่เพื่อเป็นการสืบทอดไม่ให้หายไปจากวิถีชีวิต แนวคิดกลวิธีคือการถ่ายทอดให้คนในชุมชนมาเรียนรู้ และชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ในการเรียนรู้ โดยเฉพาะการที่สามารถ

นำมาประกอบเป็นอาชีพหลักหรือเป็นอาชีพเสริม เพื่อเพิ่มพูนรายได้ทำให้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ดีขึ้น ดังตัวอย่าง คณะนก ทิพวัลย์ ที่คุณทิพย์วัลย์ ฝึกฝนเรียนรู้การเล่นเพลงรำสวดและนำไปประกอบเป็นอาชีพ จนมีรายได้สามารถสร้างบ้านได้ หรือคณะละครชาตรีนกหวีด ศิษย์เรณู ที่ประกอบอาชีพเล่นละครชาตรีเป็นหลัก จนมีชื่อเสียงโด่งดัง ทำให้หน่วยงานราชการเข้ามาส่งเสริมให้ถ่ายทอดให้แก่คนในชุมชน เพื่อสามารถนำไปประกอบเป็นอาชีพเสริมได้ ฉะนั้น งานวัฒนธรรมด้านดนตรีจึงมีบทบาทสำคัญทำให้คนในชุมชนสามารถดำเนินวิถีชีวิตต่อไปได้ในชุมชน ถึงแม้ว่าในอนาคตงานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านจะค่อยๆ หมดความนิยมลงไปตามกาลเวลา เนื่องจากงานวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่เป็นที่นิยมและถูกปรับให้เหมาะสมกับสภาพสังคม และวิถีของคนในปัจจุบันก็ตาม ก็ยังคงเป็นบทบาทของงานดนตรีที่จะดำเนินและคงอยู่คู่ไปกับสังคมของคนในชุมชน เพื่อให้สามารถดำเนินวิถีชีวิตต่อไปได้ตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง

รูปภาพที่ 42 การนำผู้สูงอายุในชุมชนมาหัดเล่นละครชาตรี เพื่อใช้ประกอบเป็นอาชีพเสริม

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการรายงานผลวิจัยไว้เป็นสองส่วนใหญ่ๆ ตามขอบเขตงานวิจัยคือ

(1) ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมา การสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี โดยแบ่งกลุ่มของวัฒนธรรมดนตรีในภาคตะวันออกเป็นสองกลุ่มได้แก่

(1.1) กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีเพลงพื้นบ้าน

(1.2) กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง

(2) บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

เมื่อการศึกษาวิจัยตามขั้นตอนระเบียบวิจัยเสร็จสิ้นลง และได้ผลสรุปตามที่กำหนดหัวข้อดังนี้

1. ประวัติพัฒนาการของงานดนตรีในประเด็นความเป็นมา การสืบทอด และรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

<u>ประวัติพัฒนาการชองงานดนตรี และ การสืบทอด</u>

จากการศึกษาจากตัวอย่างกรณีศึกษาที่กำหนดไว้ ทำให้ทราบถึงประวัติพัฒนาการและการสืบทอดของงานดนตรีโดยสรุปคือ

ลักษณะพัฒนาการของงานดนตรีในภาคตะวันออก ในขอบเขตด้านพื้นที่จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี เป็นลักษณะที่รับเอางานดนตรีจากภูมิภาคอื่นๆ เข้ามาปรับใช้ในพื้นที่หรือชุมชนของตน โดยปรับเปลี่ยนรายละเอียดย่อยต่างๆ เช่น ภาษา โดยใช้ภาษาถิ่น ลักษณะท่าทางการแสดง และถ่ายทอดต่อๆ กันมากลายเป็นการสืบทอดในรุ่นสู่รุ่น ในการศึกษาครั้งนี้พยายามที่จะสอบถามและสืบเทียบปีพ.ศ. ต่างๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึกที่สุดเท่าที่จะสามารถสืบค้นได้ จึงทำให้ได้ผลการศึกษาที่สามารถนำเสนอเป็นความเป็นมาของงานดนตรีต่างๆ ที่เป็นตัวอย่างกรณีศึกษาในครั้งนี้ได้แก่

- <u>กลุ่มวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน</u> ที่ใช้เป็นกรณีศึกษาได้แก่ เพลงขอทานหรือเพลงลำภา และเพลงรำสวด ได้รับการถ่ายทอดทำนอง และคำร้องต่อๆ กันมา โดยวิธีการถ่ายทอดแบบ “มุขปาฐะ” ในส่วนของคำร้องมีการจดบันทึกไว้ ส่วนทำนองเป็นการจดจำเนื่องจากไม่มีวิธีการในการบันทึก ในส่วนของลำดับการสืบทอด ส่วนใหญ่จะเป็นการสืบทอดมาจากคนรุ่นแรกๆในชุมชน (หมู่บ้าน) ของตนเอง ถ่ายทอดและตกทอดที่สืบค้นได้ประมาณรุ่นปู่-ย่าหรือรุ่นพ่อ-แม่ต่อๆ กันมา ซึ่งโดยส่วนใหญ่ประมาณ 2-3 รุ่น จนมาถึงรุ่นปัจจุบัน และยังมีปัญหาในการสืบทอดต่อๆ ไปในอนาคต

- <u>กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง</u> ที่ใช้เป็นกรณีศึกษาได้แก่ หนังตะลุงและละครเท่งตุ๊ก ในส่วนของกลุ่มนี้จะได้รับการถ่ายทอดทั้งในเรื่องของงานดนตรีและงานด้านการแสดง โดยวิธีการถ่ายทอดจะเป็นการเรียนรู้จากการเข้าร่วมในคณะนั้นๆ จากการฝากตัวเป็นลูกศิษย์จนพัฒนาฝีมือ และได้รับการมอบให้เป็นผู้สืบทอดต่อมา ในส่วนของการสืบทอดของทั้งสองคณะที่เป็นกรณีศึกษา จะเป็นการสืบทอดต่อมาเพียงรุ่นที่สองและไม่ได้สืบทอดต่อมาจากคนในครอบครัว

เนื่องจากเป็นการสืบทอดจากครูผู้เป็นผู้สอนและเป็นรุ่นของตนเองที่รับมอบต่อมา โดยยังมีปัญหาในการสืบทอดต่อๆ ไปในอนาคตเช่นเดียวกับกลุ่มวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน

<u>รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี</u>

จากการศึกษาจากตัวอย่างกรณีศึกษาที่กำหนดไว้ ทำให้ทราบถึงรูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรีโดยสรุปคือ

- <u>กลุ่มวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้าน</u> ลักษณะของทำนองจะมีการเอื้อนที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะตนเอง เช่น คณะเพลงขอทานวัดทุ่งไก่ดัก ที่มีการขึ้นกลอนด้วย สร้อยการเอื้อน “เอ่อ เออ เอิ้ง เอย...” และตามด้วยกลอนที่จดจำมาเป็นทำนองดังตัวอย่าง

ตัวอย่างที่ 29 หัวกลอนคำร้องที่ขึ้นต้น นำเสนอเป็นโน้ตสากล

ในส่วนคณะเพลงลำภาก็จะมีหัวกลอนที่ขึ้นด้วย “ชะ ฉ่า ตา ลา ชา เอ ชา ชา” วนไปเรื่อยๆ เมื่อคณะเพลงลำภาเดินไปตามบ้านต่างๆ เมื่อเดินไปถึงก็จะร้องเพลงที่ตระเตรียมมาเนื้อหาก็จะเกี่ยวข้องกับการให้คนทำบุญเป็นหลัก ดังตัวอย่างที่... กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล

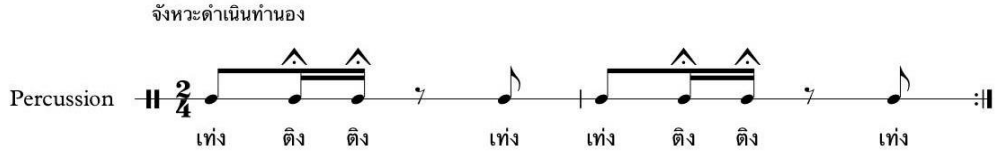
ตัวอย่างที่ 30 กลอนคำร้องคณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ นำเสนอเป็นโน้ตสากล (บางส่วน)

ในส่วนของเพลงรำสวด จะเป็นการขึ้นต้นด้วยบทไหว้ครู ซึ่งจะกล่าวถึงบุญคุณของผู้มีพระคุณต่างๆ จนถึงเจ้าภาพ เมื่อเสร็จสิ้นก็จะเป็นการร้องเพลงรำสวดเป็นเรื่องราวจากนิทานพื้นบ้าน หรือนิทานในวรรณคดีต่างๆ โดยจะใช้เครื่องดนตรีกลองเป็นตัวกำกับจังหวะตั้งต้น และตามด้วยการร้องในบทร้องไหว้ครู หรือแม้แต่การร้องเพลงรำสวดที่เป็นเรื่องราวจากนิทานพื้นบ้านหรือนิทานในวรรณคดีต่างๆ ดังตัวอย่างที่...รูปแบบจังหวะกลองสำหรับการตั้งจังหวะให้นักร้อง

ตัวอย่างที่ 31 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับการตั้งจังหวะให้นักร้อง

ในส่วนของการร้องดำเนินทำนองก็จะมีรูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง ดังตัวอย่างที่...รูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง

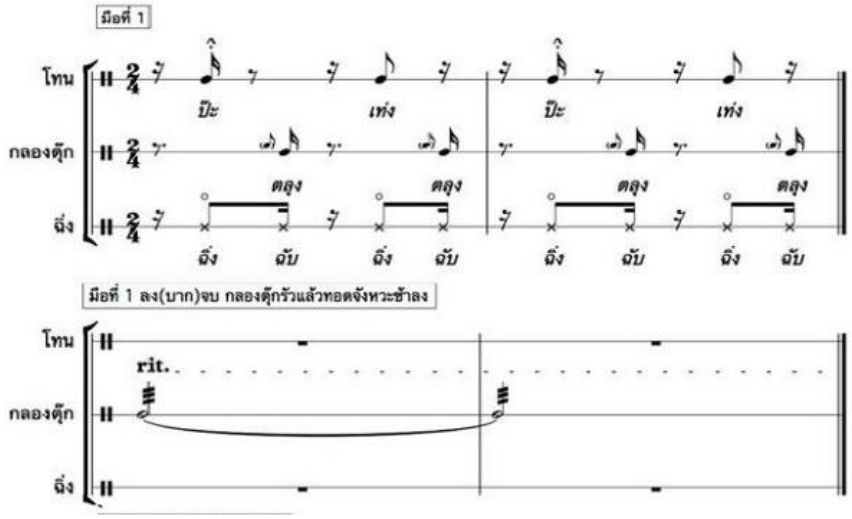
ตัวอย่างที่ 32 รูปแบบจังหวะกลองสำหรับกำกับการร้องดำเนินทำนอง



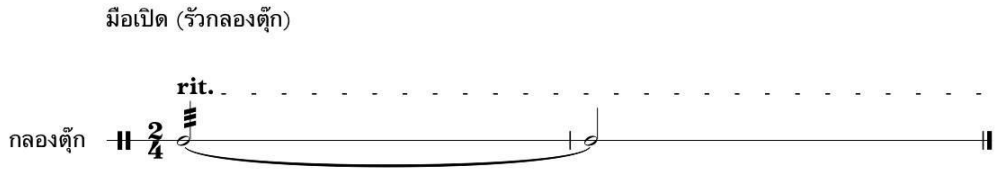
ตัวอย่างที่ 33 โน้ตบทร้องไหว้ครูของคณะรำสวดอเนก สารเนตร นำเสนอเป็นโน้ตสากล

- <u>กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีประกอบการแสดง</u> ลักษณะทำนองจะใช้ทำนองในการดำเนินกลอนแบบภาคกลาง ในส่วนของรูปแบบจังหวะจะมีการดัดแปลงรูปแบบจังหวะบ้างแต่ยังสามารถสรุปเป็นรูปแบบจังหวะได้ เช่น หนังตะลุงคณะรักษ์ตะลุง มีรูปแบบจังหวะที่ใช้ทั้งหมดแบ่งเป็นช่วงโหมโรง 9 รูปแบบ และช่วงดำเนินเรื่อง 3 รูปแบบ หรือคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) รูปแบบจังหวะหน้าทับ (มือ) ใช้โทนเป็นหลัก และฉิ่งเป็นตัวกำหนดจังหวะ ส่วนกลองตุ๊กทำหน้าที่ล้อ-ขัดจังหวะ ช่วงบทไหว้ครูใช้รูปแบบจังหวะ 2 รูปแบบ และช่วงเริ่มดำเนินการเข้าสู่การเล่นหนังตะลุงตามเนื้อเรื่องที่ได้กำหนดไว้ใช้รูปแบบจังหวะ 6 รูปแบบ ดังตัวอย่างที่...รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 1 ของคณะรักษ์ตะลุง และตัวอย่างที่....รูปแบบจังหวะการเริ่มของจังหวะ (มือเปิด รัวกลองตุ๊ก) ตัวอย่างที่... รูปแบบการตั้งจังหวะโดยใช้กลองตุ๊ก ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)

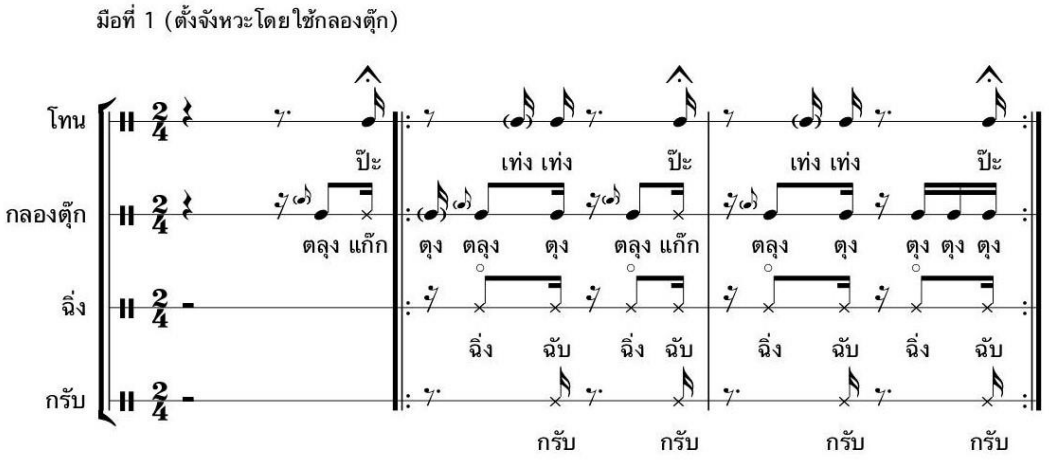
ตัวอย่างที่ 34 รูปแบบจังหวะหน้าทับที่ 1 ของคณะรักษ์ตะลุง



ตัวอย่างที่ 35 รูปแบบจังหวะการเริ่มของจังหวะ ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)



ตัวอย่างที่ 36 รูปแบบการตั้งจังหวะโดยใช้กลองตุ๊ก ของคณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน)



(2) บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน ถูกถ่ายทอดผ่านงานด้านวัฒนธรรมประเพณี ที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตของคนในชุมชน งานด้านวัฒนธรรมของชุมชนจึงเป็นตัวเล่าเรื่องราวต่างๆ ของวิถีชีวิตในชุมชน และยังบ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน หรืออาจบอกถึงอัตลักษณ์ร่วมของคนต่างชุมชนก็ได้ จึงสามารถพบเห็นความเชื่อ ประเพณี ค่านิยม ของคนในหลายๆ ชุมชน ที่มีความเหมือนกันในเรื่องดังกล่าว การศึกษางานด้านวัฒนธรรมดนตรีในพื้นที่ต่างๆ จึงพบเห็นได้เนื้อหาของดนตรีในงานวัฒนธรรมเหล่านั้น เนื่องจากดนตรีถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือ หรือเครื่องกระตุ้นให้ความเชื่อ ประเพณี ค่านิยม เหล่านั้นมีความสมบูรณ์ขึ้น ทำให้งานวัฒนธรรมด้านดนตรีจึงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชน โดยสรุปแบ่งเป็น 2 ประเด็นดังนี้

2.1. <u>สภาพทั่วไปของชุมชน</u>

สภาพทั่วไปของชุมชนในจังหวัดตราดและจันทบุรี ยังคงมีพบเห็นสภาพวิถีชีวิตในชุมชนแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะในชุมชนเขตนอกใจกลางเมือง จะพบเห็นวิถีชีวิตแบบชาวบ้านดั้งเดิม ทั้งสภาพความเป็นอยู่ของผู้คน ที่ยังคงพึ่งพาอาศัยกัน อยู่กันเป็นแบบเครือญาติ ในส่วนของบ้านเรือนยังพบเห็นบ้านเรือนแบบดั้งเดิม วิถีเศรษฐกิจยังคงประกอบอาชีพกสิกรรมเป็นส่วนใหญ่ พบเห็นร้านค้าขายของแบบร้าน “โชว์ห่วย” ตามชุมชนต่างๆ ร้านสะดวกซื้อที่เป็นบริษัทใหญ่ทั้งร้าน7-11 หรือร้านโลตัส ยังพบเห็นได้น้อย โดยเฉพาะในชุมชนชาวจังหวัดตราด ทำให้สามารถรักษาสภาพวิถีประเพณีของชุมชนอยู่ได้

2.2. <u>บทบาทของงานดนตรี</u>

กรณีศึกษางานด้านวัฒนธรรมดนตรี ทำให้ทราบถึงบทบาทของงานดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตในชุมชนในประเด็นต่างๆ โดยสรุปได้ดังนี้

(1) บทบาทของงานดนตรีกับความเชื่อและพิธีกรรมในวิถีชีวิตของชุมชน

บทบาทของงานดนตรีกับความเชื่อจะพบเห็นได้จากความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทำให้เกิดการ “บนบาน ศาลกล่าว” ขึ้น ดนตรีจึงถูกนำไปใช้เป็นเครื่องแก้บนดังกรณีศึกษา “หนังตะลุง” ทั้งคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด และ คณะวัดบุญญาวาส วิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) จังหวัดจันทบุรี ส่วนใหญ่งานแสดงที่ถูกว่าจ้างจะเป็นงานแก้บนเป็นส่วนใหญ่ ดังกรณีของคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด ถูกว่าจ้างให้ไปแสดง เพื่อแก้บน เนื่องจากเจ้าภาพได้บนบานไว้ว่า ถ้าบิดาของตนหายป่วย จะจัดหนังตะลุงไปแสดง หรือ คณะวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) ที่ถูกว่าจ้างให้ไปแสดง เพื่อแก้บน เนื่องจากเจ้าภาพได้บนบาน เพื่อขอโชคลาภ เมื่อได้ดังสมหวังจึงจ้างหนังตะลุงมาแก้บน ซึ่งทั้งสองกรณีแสดงให้เห็นถึงงานดนตรีที่ยังคงมีบทบาทและยังคงทำหน้าที่รับใช้ผู้คนในสังคมจนถึงปัจจุบัน

ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการตาย ในกรณีนี้เป็นความเชื่อในเรื่อง “การอยู่เฝ้าหรือเป็นเพื่อนศพ” โดยในอดีตการจัดงานศพนั้น นิยมตั้งสวดอภิธรรมศพไว้ 3 วัน 5 วัน 7 วัน และเจ้าภาพมักจะอยู่เป็นเพื่อนศพ โดยเฉพาะวัดในต่างจังหวัดยังคงพบเห็นการอยู่เป็นเพื่อนศพ (แต่ในปัจจุบันโดยเฉพาะวัดในเมืองใหญ่ๆ เมื่อพระสวดอภิธรรมเสร็จสิ้นแล้ว จะปิดศาลาที่ตั้งศพ โดยไม่ให้มีการเฝ้าศพ) จึงทำให้เกิดกิจกรรมต่างๆ เพื่อให้ผู้ที่อยู่เฝ้าศพหรือญาติมิตรต่างๆ ไม่เงียบเหงา

กรณีศึกษา “เพลงรำสวด” ทั้งคณะอเนก สารเนตร จังหวัดตราด และคณะนก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี ยังคงถูกว่าจ้างไปแสดงในงานศพ ถึงแม้ว่าจะไม่ได้แสดงเป็นจนถึงเกือบรุ่งเช้า แต่เจ้าภาพก็ยังคงว่าจ้างให้ไปแสดง เสมือนว่าเป็นส่วนหนึ่งที่จำเป็นจะต้องมีในพิธีกรรมงานศพ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงงานดนตรีที่ยังคงมีบทบาทและยังคงทำหน้าที่รับใช้ผู้คนในสังคมจนถึงปัจจุบันเช่นกัน

(2) บทบาทของงานดนตรีกับประเพณีในวิถีชีวิตของชุมชน

กระบวนการทางประเพณีนั้นผูกพันกับชุมชนสังคมตลอดมา โดยกระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชุมชนมีสองส่วนใหญ่ๆ คือ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวข้องกับช่วงอายุของคนในชุมชน และ กระบวนการทางประเพณีที่เกี่ยวของตามเทศกาลที่คนในชุมชนมีความเชื่อร่วมกัน งานดนตรีที่เข้าไปมีบทบาททำให้คนในชุมชนใช้ดนตรีเป็นเครื่องมือในการสืบทอดประเพณีต่างๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมา และเป็นความหวังจะทำให้ทั้งตนเอง คนในครอบครัว และชุมชนตนเองมีความเจริญก้าวหน้า

กรณีศึกษาเพลง “ขอทาน” หรือ “ลำภา” ของคณะเพลงขอทานวัดทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด และ คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด ทั้งสองคณะ สองพื้นที่ ใช้งานดนตรีเป็นเครื่องมือในการทำนุบำรุงศาสนา ในช่วงเทศกาลสงกรานต์ โดยการรวมกลุ่มกันในช่วงวันสงกรานต์เพื่อไปขอรับบริจาคเงินและสิ่งของเพื่อนำไปถวายวัด การรวมกลุ่มดังกล่าวเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของคนในชุมชนในเกิดความสามัคคี มีความเป็นเจ้าของเป็นส่วนร่วมของชุมชน ทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็ง ในการรวมกลุ่มไม่ได้รับค่าตอบแทนใดๆ เป็นการเสียสละ (ซึ่งผู้ที่มาถือว่าเป็นการทำบุญกุศล)

(3) บทบาทของงานดนตรีกับงานด้านความบันเทิงและการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการอาชีพของคนในชุมชน

งานด้านความบันเทิงเป็นของควบคู่มากับมนุษย์ ส่วนใหญ่งานด้านการบันเทิงจะสอดแทรกรวมไปกับงานด้านประเพณี พิธีกรรมต่างๆ ของคนในชุมชน จึงทำให้งานดนตรีเข้าไปมีบทบาทสำคัญในงานด้านความบันเทิง เนื่องจากงานด้านความบันเทิงนั้น มีหลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่ความเจริญ ค่านิยม เศรษฐกิจ สังคม ความเชื่อ ในแต่ละชุมชน ดังจะเห็นได้จากกลวิธีแนวคิดของคนในชุมชนที่จะนำงานด้านดนตรีเข้าไปใช้สอดแทรกกับงานด้านต่างๆ

การนำเพลงรำสวด เข้าไปเล่นในงานศพ กลวิธีคิด คือ ต้องการให้มีคนอยู่เป็นเพื่อนเจ้าภาพในงานศพ และต้องการผ่อนคลายความซึมเศร้าของญาติพี่น้องในงานศพ หรือการใช้เพลงขอทาน เพลงลำภา มาเป็นสื่อในการเรียกผู้คนให้หันมาทำบุญ เพื่อเป็นการส่งเสริมการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา หรือ การนำหนังตะลุง การเล่นละครเท่งตุ๊ก ไปเปิดการแสดงในงานวัด เพื่อเป็นเครื่องมือในการเรียกผู้คนให้เข้ามาเที่ยวและทำบุญ เป็นต้น งานด้านดนตรีจึงเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่คนในชุมชนนำมาใช้เป็นตัวกระตุ้นผ่านงานดนตรีเพื่อความบันเทิง เพื่อกระตุ้นให้คนในชุมชนมีส่วนรวมส่งเสริม พัฒนาชุมชนให้ยืนยาวต่อไป

ส่วนงานการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อการอาชีพของคนในชุมชนนั้น เป็นการนำเอาวัฒนธรรมงานดนตรี มาเผยแพร่เพื่อเป็นการสืบทอดไม่ให้หายไปจากวิถีชีวิต แนวคิดกลวิธีคือ การถ่ายทอดให้คนในชุมชนมาเรียนรู้ และชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ในการเรียนรู้ โดยเฉพาะการที่สามารถนำมาประกอบเป็นอาชีพหลักหรือเป็นอาชีพเสริม เพื่อเพิ่มพูนรายได้ทำให้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ดีขึ้น

คณะนก ทิพวัลย์ ที่คุณทิพย์วัลย์ ฝึกฝนเรียนรู้การเล่นเพลงรำสวดและนำไปประกอบเป็นอาชีพ จนมีรายได้สามารถสร้างบ้านได้ หรือคณะละครชาตรีนกหวีด ศิษย์เรณู ที่ประกอบอาชีพเล่นละครชาตรีเป็นหลัก จนมีชื่อเสียงโด่งดัง ทำให้หน่วยงานราชการเข้ามาส่งเสริมให้ถ่ายทอดให้แก่คนในชุมชน เพื่อสามารถนำไปประกอบเป็นอาชีพเสริมได้ ฉะนั้น งานวัฒนธรรมด้านดนตรีจึงมีบทบาทสำคัญทำให้คนในชุมชนสามารถดำเนินวิถีชีวิตต่อไปได้ในชุมชน ถึงแม้ว่าในอนาคตงานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านจะค่อยๆ หมดความนิยมลงไปตามกาลเวลา เนื่องจากงานวัฒนธรรมดนตรีที่เกิดขึ้นใหม่เป็นที่นิยมและถูกปรับให้เหมาะสมกับสภาพสังคม และวิถีของคนในปัจจุบันก็ตาม ก็ยังคงเป็นบทบาทของงานดนตรีที่จะดำเนินและคงอยู่คู่ไปกับสังคมของคนในชุมชน เพื่อให้สามารถดำเนินวิถีชีวิตต่อไปได้ตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ทำให้ทราบประวัติพัฒนาการและการสืบทอดของงานด้านวัฒนธรรดนตรี ซึ่งมีจุดสังเกตที่สำคัญคือ งานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านเหล่านี้กำลังจะสูญหายไปจากวิถีชีวิตของคนในชุมชน และกลายเป็นเพียงมรดกวัฒนธรรมของชาติเท่านั้น เนื่องจากปัจจัยที่สำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตของคนจากในอดีต ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี เปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องเศรษฐกิจ สังคม ของคนในชุมชน งานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านไม่สามารถยืนหยัดปรับตัวให้เข้ากับคนรุ่นใหม่ ที่เกิดขึ้นมาพร้อมยุคเทคโนโลยี จึงไม่มีความต้องการที่จะเสพงานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิม งานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านแบบดั้งเดิมจึงเป็นเพียงสิ่งที่ล้าหลังไม่ทันสมัยสำหรับคนรุ่นใหม่ จึงจำเป็นต้องมีนโยบายและแนวทางที่เด่นชัด เพื่อพัฒนาปรับปรุงงานวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านให้เข้ากับคนรุ่นใหม่ให้ได้ แนวทางคือ “การนำวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน” มาใส่ความทันสมัยขึ้น ดังตัวอย่างเพลงลูกทุ่ง ที่สามารถปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยได้ทันท่วงที ทำให้วัฒนธรรมเพลงไทยลูกทุ่งสามารถอยู่รอดมาได้จนถึงปัจจุบัน และจำเป็นต้องยอมรับถึงความเปลี่ยนแปลงนั้นๆ ด้วย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ จึงมุ่งประเด็นศึกษาความเป็นมาจากอดีตจนถึงปัจจุบันว่าสภาพของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านจนถึงปัจจุบันเป็นอย่างไร และในช่วงที่เก็บข้อมูลภาคสนามยังพบเห็นวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านบางวัฒนธรรมที่ได้สูญหายไป ไม่สามารถบันทึกหรือนำมาเก็บเป็นข้อมูลเพื่อนำไปอ้างอิง หรือนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ให้คงอยู่ได้ต่อไป เช่น การเก็บข้อมูลวงกลองยาวของลุงเสถียร เถิดเทิง บ้านแหลมมะขาม จังหวัดตราด ที่ไม่สามารถบันทึกทาง (รูปแบบจังหวะ) การตีกลองยาวของคณะฯได้ เนื่องจากลุงเสถียร อายุมากไม่สามารถตีให้ฟังได้หรือทำการบันทึกเสียงได้ ในส่วนการสืบทอดก็ถ่ายทอดทางกลองยาวไว้เพียงเล็กน้อย ไม่ได้ถ่ายทอดไว้ทั้งหมด จึงทำให้ทางกลองยาวที่เหลือหายสาบสูญไป เป็นต้น งานด้านมานุษยวิทยาดนตรี (Musicology) จึงจำเป็นต้องเร่งเก็บงานพื้นบ้านเหล่านี้ไว้ก่อนที่จะหายสาบสูญ เพื่อในอนาคตจะสามารถนำไปใช้ต่อยอด สร้างงานใหม่หรือรูปแบบใหม่ในแนวทางการสร้างสรรค์งานทางด้านดนตรีเพื่อให้ตัววัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านยังคงอยู่ต่อไปได้ในวิถีชีวิตของคนในสังคมได้ต่อไปในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

1. งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน ในพื้นที่จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี ในด้านประวัติพัฒนาการ การสืบทอด รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี และบทบาทดนตรีที่มีในวิถีชีวิตในชุมชน ซึ่งทำให้ได้ข้อมูลในเชิงกว้าง แต่งานวิจัยนี้ยังสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเสริมข้อมูลในแนวลึกได้อีกมากมาย ซึ่งจะทำให้เกิดคุณค่าของงานด้านวัฒนธรรมดนตรี และนำไปใช้ประโยชน์ในด้านต่างๆ ได้อีกมากมาย

2. งานวิจัยชิ้นนี้ให้ข้อมูลถึงแนวโน้มในการสูญหายของวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งควรจะหาแนวทาง เพื่อรักษางานด้านวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านให้คงอยู่ได้ต่อไป

ผลผลิต
(Output)

การศึกษาวิจัยเรื่อง “วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี” ผู้วิจัยได้ดำเนินการด้านผลผลิตดังนี้

1) การตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารวิชาการระดับชาติ คือ

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2560). วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก: กรณีศึกษาหนังตะลุงคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด. วารสารดนตรีรังสิต, ปีที่ 12 (ฉบับที่ 2), เลขหน้า 111-126.

บรรณานุกรม

กฤษกร วงศ์กรวุฒิ. (2551). เที่ยวทั่วไทยไปกับ “นายรอบรู้” จ.ตราด. พิมพ์ครั้งที่ 7. ด่านสุธาการพิมพ์ กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี.

คิด ทองได้คล้าย. (2544). ศึกษาเปรียบเทียบหนังตะลุงทางภาคใต้ฝั่งตะวันออกกับภาคใต้ฝั่งตะวันตก. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยทักษิณ, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาไทยคดีศึกษา.

จรูญ หยูทอง-แสงอุทัย. (2557). หนังตะลุงภาคใต้ : รากเหง้าและเบ้าหลอม “ตัวตนของคนใต้”. สารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์, 14 (2), 11-30.

จามร พงษ์ไพบูลย์. (2550). กระบวนการเรียนรู้และสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น: กรณีศึกษา “เพลงโหงฟาง” ของจังหวัดตราด. (งานวิจัย). กระทรวงวัฒนธรรม, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

ทรงฤทธิ์ ศรีสารคาม. (2555). หนังตะลุงแก้บนในจังหวัดเพชรบุรี: กรณีศึกษา คณะ ว.รวมศิลป์. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, บัณฑิตวิทยาลัย. สาขาวัฒนธรรมศึกษา.

นิฏฐิตา เจริญสุข และคณะ. (2552). การเล่นรำสวดในจังหวัดจันทบุรี: กรณีศึกษาคณะนายมงคล มรรคผล ตำบลตะกาดเหง้า อำเภอท่าใหม่ จังหวัดชลบุรี. (ศิลปะนิพนธ์ศึกษาศาสตร์บัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนาศิลป์, คณะศิลปศึกษา, สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา.

นีรนุช นิรุตติศาสตร์. 2551. สวดพระมาลัย: กรณีศึกษาคณะนางรำหน้าศพ ตำบลทางเกวียน อำเภอแกลง จังหวัดระยอง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขามานุษยดุริยางควิทยา.

ประชิด สกุณะพัฒน์. (2546). วัฒนธรรมพื้นบ้านและประเพณีไทย. กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญา.

ปรารถนา มงคลธวัช, สายสมร งามล้วน. (2550). การเล่นรำสวดในจังหวัดตราด. กรุงเทพมหานคร : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

พงศธร สุธรรม. (2555). วิเคราะห์ดนตรีประกอบการแสดงหนังตะลุงคณะ ส.ศิษย์กระบกขึ้นผึ้ง จังหวัดระยอง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปกรรมศาสตร์, สาขาวิชาดุรางค์ไทย.

ฟ้ามุ้ย ศรีบัว. 2555. เพลงขอทาน ครูประทีป สุขโสภา. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยนเรศวร, ภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์, สาขาวิชาวิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์.

ภรดี มหาขันธ์. (2554). การตั้งถิ่นฐานและพัฒนาการของภาคตะวันออกยุคต้น: สาขาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา. นนทบุรี: ห้างหุ้นส่วนจำกัด องศาสบายดี.

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2556). ผู้นำทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธ์.

ศรีจันทร์ น้อยสอาด. 2544. เพลงร้องพื้นบ้านในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี กรณีศึกษา: เพลงโนเน เพลงลำภาข้าวสาร และเพลงระบำพื้นบ้าน. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหิดล, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาวิชาดนตรี.

สุชาติ เถาทอง. (2543). การสำรวจและศึกษาแหล่งข้อมูลพื้นฐานทางศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาพื้นถิ่นภาคตะวันออก(ศิลปกรรม-ศิลปหัตถกรรม). คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา. ชลบุรี

สมพงษ์ ศรีนิล. 2543. ศึกษาชีวประวัติและผลงานวรรณกรรมหนังตะลุงของหนังจันทร์แก้ว บุญขวัญ. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยทักษิณ, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาไทยคดีศึกษา.

สิริรัตนานุวัตร, พระครู. 2558. อิทธิพลการบนบาน การบวงสรวง ในสังคมไทย. วารสารกระแสวัฒนธรรม. ปีที่ 16 ฉบับที่ 29.

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. สืบค้นจาก http://www.saranukromthai.or.th/Ebook/BOOK34/book34_2/Default.html

สำนักงานข่าวสารของทางราชการ. (วันที่ 22 พฤศจิกายน 2559). แผนพัฒนาจังหวัดจันทบุรี. สืบค้นจาก .www.oic.go.th/

สำนักงานจังหวัดตราด. (วันที่ 30 กันยายน 2559). ข้อมูลทั่วไปจังหวัดตราด. สืบค้นจาก www.trat.go.th/

อภิลักษณ์ เกษมผลกูล. 2547. เพลงบอกบุญ จังหวัดตราด: กลวิธีโน้มน้าวใจและบทบาทต่อสังคม. (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, สาขาวิชาภาษาไทย.

บุคลานุกรม

นางอร สุขัง นามสกุลเดิม กุมพระ หัวหน้าคณะเพลงขอทาน วัดทุ่งไก่ดัก จังหวัดตราด

นายนิกร ฮวนกิม และนายถาวร ตะติชรา คณะเพลงลำภา บ้านหนองใหญ่ จังหวัดตราด

นายอเนก สารเนตร หัวหน้าคณะเพลงรำสวดอเนก สารเนตร จังหวัดตราด

นางทิพวัลย์ กองแก้ว หัวหน้าคณะรำสวดนก ทิพวัลย์ จังหวัดจันทบุรี

นายเฟื้อง ใจเที่ยง หัวหน้าคณะรักษ์ตะลุง จังหวัดตราด

นายระเหย ประภาโส หัวหน้าคณะหนังตะลุงวัดบุญญาวาสวิหาร (ศิษย์หลวงพ่อเงิน) จังหวัดจันทบุรี

นายนกหวีด จิตนาวสาร หัวหน้าคณะละครชาตรีนกหวีด ศิษย์เรณู จังหวัดตราด

นายพงษ์พันธ์ สมัครสมาน หัวหน้าคณะละครชาตรีชัยเจริญศิลป์ จังหวัดจันทบุรี

รายงานสรุปการเงิน

เลขที่โครงการระบบบริหารงานวิจัย.....สัญญาเลขที่ 6/2559

โครงการวิจัยประเภทงบประมาณเงินรายได้จากเงินอุดหนุนรัฐบาล (งบประมาณเงินแผ่นดิน)

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2559

มหาวิทยาลัยบูรพา

ชื่อโครงการ วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี

ชื่อหัวหน้าโครงการวิจัยผู้รับทุน ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

รายงานในช่วงตั้งแต่วันที่ 1 ต.ค. 2558 ถึงวันที่ 25 ก.ย. 2561

ระยะเวลาดำเนินการ 2 ปี ตั้งแต่วันที่ 1 ต.ค. 2558

รายรับ

จำนวนเงินที่ได้รับ

งวดที่ 1 (50%) 224,978 บาท เมื่อวันที่ เดือน ปี 13 พ.ค. 2559

งวดที่ 2 (40%) 179,982 บาท เมื่อวันที่ เดือน ปี 2 ก.ย. 2559

งวดที่ 3 (10%) 44,996 บาท เมื่อวันที่ เดือน ปี 25 ก.ย. 2561

รวม 449,955 บาท

รายจ่าย

รายการ	**งบประมาณที่ตั้งไว้**	**งบประมาณที่ใช้จริง**	**จำนวนเงินคงเหลือ/เกิน**
1. ค่าตอบแทน	20,000	20,000	-
2. ค่าจ้าง	236,800	236,800	-
3. ค่าวัสดุ	23,359	23,359	-
4. ค่าใช้สอย	123,000	123,000	-
5.ค่าครุภัณฑ์	-	-	-
6. ค่าใช้จ่ายอื่นๆ			
-สาธารณูปโภค	1,800	1,800	-
-ค่าธรรมเนียมอุดหนุนสถาบัน	44,996	44,996	-
รวม	**449,955**		

(.....)

หัวหน้าโครงการวิจัยผู้รับทุน

ภาคผนวก

แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

วิจัยเรื่อง วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี

ง า น วั ฒ น ธ ร ร ม ด น ต รี เ รื่ อ ง

.....

สัมภาษณ์วันที่ ..... สถานที่

.....

ข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล.....

อายุ.....

ข้ อ มู ล ภู มิ ลำ า เ น า

.....

.....

.....

.....

ข้อมูลอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

คำถามสัมภาษณ์

(1) ประวัติพัฒนาการของงานดนตรี

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....
.....

(2) บทบาทของงานดนตรีที่มีต่อวิถีชีวิตในชุมชน

2.1 งานดนตรีนี้ใช้สำหรับงานลักษณะใด (เช่น พิธีกรรม หรือ ประเพณี)

.....
.....
.....
.....
.....
..... 2.2 งานดนตรีนี้มีความสำคัญกับงานลักษณะนี้อย่างไร
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2.3 รูปแบบการบรรเลงของงานดนตรีนี้กับงานลักษณะนี้เป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....

(3) รูปแบบอัตลักษณ์ของงานดนตรี

3.1 รูปแบบการผสมวงเป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....

3.2 รูปแบบบทเพลงดนตรีเป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....

.....
.....

3.3 ลักษณะสำคัญของรูปแบบอัตลักษณ์ดนตรีนี้เป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....

(4) การสืบทอดของงานดนตรีนี้เป็นอย่างไร

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

ลงชื่อ.....ผู้สัมภาษณ์

วันที่

...../...../.....

เอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน
มหาวิทยาลัยบูรพา

ที่ ๑๗/๒๕๕๙

เอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน
มหาวิทยาลัยบูรพา

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน มหาวิทยาลัยบูรพา ได้พิจารณาเค้าโครงร่างวิจัย
เรื่อง วัฒนธรรมดนตรีกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นภาคตะวันออก : จังหวัดตราดและจังหวัดจันทบุรี

หัวหน้าโครงการวิจัย ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
หน่วยงานที่สังกัด คณะดนตรีและการแสดง

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน มหาวิทยาลัยบูรพา ได้พิจารณาแล้วเห็นว่า โครงร่างวิจัยดังกล่าวเป็นไปตามหลักการของจริยธรรมการวิจัยในคน โดยที่ผู้วิจัยเคารพสิทธิและศักดิ์ศรีในความเป็นคน ไม่มีการล่วงละเมิดสิทธิ สวัสดิภาพ และไม่ก่อให้เกิดภยันตรายแก่ตัวอย่างการวิจัยกลุ่มตัวอย่างและผู้เข้าร่วมในโครงการวิจัย

จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยในขอบข่ายของโครงร่างวิจัยที่เสนอได้ ตั้งแต่วันที่ออกเอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนฉบับนี้จนถึงวันที่ ๒๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๐

ออกให้ ณ วันที่ ๒๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๙

ลงนาม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิทวัส แจ้งเอี่ยม)
ประธานคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคน
มหาวิทยาลัยบูรพา

หมายเหตุ เสนอขอทุนอุดหนุนการวิจัย ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๕๙ (เพิ่มเติม) จากเงินรายได้เงินอุดหนุนรัฐบาล มหาวิทยาลัยบูรพา หากได้รับทุนสนับสนุนแล้วให้นำโครงการวิจัยมานำเสนอขอรับการพิจารณาอีกครั้ง