อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

IDENTITY AND EXISTENCE OF ETHNIC MON MUSIC

นิติพรรณ สุวาท

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2567

อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

นิติพรรณ สุวาท

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2567
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

IDENTITY AND EXISTENCE OF ETHNIC MON MUSIC

NITIPAN SUWAT

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(D.A. (Thai and Asian Music))

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2024

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ของ

นิติพรรณ สุวาท

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... กรรมการ
(ดร.พงศพิชญ์ แก้วกุลธร)

ชื่อเรื่อง	อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ
ผู้วิจัย	นิติพรรณ สุวาท
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2567
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. วีระ พันธุ์เสือ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิกา รอดสการ

งานวิจัยนี้เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์และการดำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ การวิจัยเชิงคุณภาพนี้รวบรวมข้อมูลจากทั้งเอกสารและงานภาคสนาม โดยมีวัตถุประสงค์ 2 ข้อ คือ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญ และ 2) เพื่อศึกษาการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ การสำรวจเบื้องต้นพบว่าในพื้นที่บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี มีวัฒนธรรมดนตรีอันเป็นอัตลักษณ์ของชาวมอญ ที่มีบริบทในสังคมชาวบ้านยังคงให้ความนิยม ผลการวิจัยพบว่า ในพื้นที่บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี มีวงดนตรีปี่พาทย์มอญมีบทบาทในสังคม เห็นได้จากการแสดงดนตรีในงานวันชาติมอญ ประเพณี พิธีกรรม หรือการแสดงนอกพื้นที่จังหวัดต่างๆ ในประเทศไทย เครื่องดนตรีที่มีรูปแบบเฉพาะ คือ มีรูปหงส์ เป็นสัญลักษณ์ ซึ่งหงส์เป็นสิ่งที่ชาวมอญนับถือ เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าชาวมอญในจังหวัดกาญจนบุรี ยังคงสืบทอดวัฒนธรรมของตนเองจนถึงลูกหลาน โดยเชื่อมโยงวัฒนธรรมจากอดีตสืบทอดสู่ปัจจุบัน

คำสำคัญ : ดนตรีชาติพันธุ์มอญ, ปี่พาทย์มอญ, อัตลักษณ์, การธำรงอยู่

Title	IDENTITY AND EXISTENCE OF ETHNIC MON MUSIC
Author	NITIPAN SUWAT
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2024
Thesis Advisor	Associate Professor Dr. Veera Phansue
Co Advisor	Assistant Professor Dr. Tepika Rodsakan

This research concerns the identity and existence of MON ethnic music. This qualitative research gathered data from both documents and fieldwork and aimed to explore two objectives: (1) to study the identity of MON ethnic music; and (2) to study the existence of MON ethnic music. Exploring music within the distinctive culture of the MON people, amidst dynamic and diverse social contexts, kept the popularity of the music intact among the villagers. The research uncovered it in the Kanchanaburi, Bangkok province area, there exists a PHI PHAD MON ensemble both contributing to their roles within society. This is evident through music presentations during MON National Day, traditional gatherings, rituals, and performances beyond the Thai provinces. The distinctive swan-shaped design, of the instrument highly regarded by the Mon people, and served as a symbolic representation. The accompanying song mirrors the ideals and awareness of the Mon ethnicity, providing proof that in Kanchanaburi, the traditional Mon musical heritage endures, bridging historical and contemporary cultures.

Keyword : Mon Ethnic music, Pipat Mon, Identity, Existence

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องการศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ด้วยความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ รองศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ อาจารย์ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ศรันย์ นักรบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร และดร.พงศพิชญ์ แก้วกุลธร ประธานและกรรมการในการสอบปากเปล่าที่เมตตาให้ความรู้ข้อแนะนำและข้อชี้แนะอันเป็นประโยชน์แก่งานวิจัย

กราบขอบพระคุณบุคคลข้อมูลในการเก็บข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลสัมภาษณ์ใน พื้นที่ นายกะเซ่า (มนชัย อุดมขจรกิติ) นายชาญณรงค์ อุดมศักดิ์สิริ ที่เมตตาให้ข้อมูลในการวิจัย สละเวลาตรวจสอบข้อมูลประวัติศาสตร์ดนตรีและเพลง ตลอดจนให้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมมอญที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์แก่งานวิจัย

ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการดำเนินการวิจัยให้มีความสะดวกจากทุกหน่วยงาน ขอบคุณครอบครัวและเพื่อนร่วมชั้นเรียนหลักสูตรศิลปศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต ปีการศึกษา 2563 สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย ที่เป็นกำลังใจประสานงานรวมถึงแนะนำข่าวสารข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนมาโดยตลอด

ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัย เรื่อง อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญเล่มนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจศึกษาเรื่องดนตรีชาติพันธุ์มอญและหากมีข้อผิดพลาดประการใดผู้วิจัยต้องขออภัยและน้อมรับไว้ ณ ที่นี้

นิติพรรณ สุวาท

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญรูปภาพ ..... ณ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 4

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย 5

ขอบเขตของการวิจัย 5

ข้อตกลงเบื้องต้น 6

นิยามศัพท์เฉพาะ 6

คำถามในงานวิจัย 8

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 8

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 10

1.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์มอญ 10

1.2 บริบทพื้นที่ 29

1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรีมอญ 45

2. แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย 51

2.1 แนวคิดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ (Ethnic Identity) 51

ประเภทของอัตลักษณ์ 55
อัตลักษณ์กับวัฒนธรรม 55
อัตลักษณ์กับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม 56
2.1.1 แนวคิดดนตรีกับอัตลักษณ์ 58
ดนตรีกับการสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม 60
การเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรี 60
การถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางดนตรี 61
การเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์ทางดนตรี 62
การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในสังคมไทย 64
2.1.2 แนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบดนตรี 65
องค์ประกอบดนตรี 65
2.2 แนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม 68
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 73
3.1 งานวิจัยในประเทศ 73
3.2 งานวิจัยต่างประเทศ 75
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 78
1. ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล 78
2. ขั้นศึกษาข้อมูล 80
3. การวิเคราะห์ข้อมูล 80
4. ขั้นสรุป 81
5. จริยธรรมในการวิจัย 81
วิธีการเก็บรักษาและการทำลายข้อมูล 82
บทที่ 4 ผลการดำเนินการวิจัย 83

ตอนที่ 1 อัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญ 83
4.1.1 ความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี 83
4.1.2 องค์ประกอบดนตรี 87
1) สัญลักษณ์ 87
2) เครื่องดนตรี 88
เครื่องตี 89
ป้าตตะลา (ระนาดไม้) 89
วิธีการบรรเลง 92
เครื่องตีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ 92
ฮะเปิ้นซิม (กลองใบเล็ก) 92
ขนาดฮะเปิ้นซิม 93
ระดับเสียง 93
วิธีการบรรเลง 93
ขนาดฮะเปิ้นฮะหนก 94
ระดับเสียง 95
วิธีการบรรเลง 95
ขนาดโกรนฮะเปิ้น 96
วิธีการบรรเลง 96
สะโค้ด (กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ) 97
วิธีการบรรเลง 97
คะเด-คะด้าบ (ฉิ่ง-เกราะ) 97
สัดส่วนคะเด-คะด้าบ 98

ซานโน้ก (ฉาบ)..... 98
ขนาดของซานโน้ก..... 99
วิธีการบรรเลง..... 99
เครื่องเป่า..... 100
อะโล้ด (ขลุ่ยมอญ)..... 100
ขนาดของอะโล้ด..... 101
วิธีการบรรเลง..... 102
คะนัว (ปี่มอญ)..... 103
ขนาดของคะนัว..... 103
วิธีการบรรเลง..... 104
การกำหนดระดับเสียง..... 104
คีย์บอร์ด..... 106
เครื่องดีด..... 107
จยาม (จะเข้มอญ)..... 107
ส่วนประกอบของจยาม..... 108
ระดับเสียงของจยาม..... 108
วิธีการบรรเลง..... 109
เครื่องตี..... 110
ป้าตตะลา (ระนาดไม้)..... 110
ขนาดป้าตตะลา..... 111
วิธีการบรรเลง..... 113
การกำหนดระดับเสียงของป้าตตะลา..... 113
ป้าตกาง (ฆ้องมอญ)..... 115

สัดส่วนของป้าตกาง 115
วิธีการบรรเลง 118
เครื่องประกอบจังหวะ 119
วิธีการบรรเลง 120
ฮะเปิ้นฮะหนก (กลองขนาดใหญ่) 122
ขนาดของฮะเปิ้นฮะหนก 122
ระดับเสียงของฮะเปิ้นฮะหนก 123
วิธีการบรรเลง 123
ฮะเปิ้นซิม (กลองขนาดกลาง) 124
ขนาดของฮะเปิ้นซิม 125
ระดับเสียงของฮะเปิ้นซิม 125
วิธีการบรรเลง 126
โกรนฮะเปิ้น (ลูกเปิง 4 ใบ) 126
ขนาดของโกรนฮะเปิ้น 127
วิธีการบรรเลง 128
คะเด-คะด้าบ (ฉิ่ง-เกราะ) 129
ขนาดของคะเด-คะด้าบ 130
วิธีการบรรเลง 130
ชานโน้ก (ฉาบ) 131
ขนาดของชานโน้ก 131
3) รูปแบบวงดนตรี 132
4) รูปแบบการแสดง 133
การแต่งกาย 134

4.1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี 138

1) แนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี 138

2) ขั้นตอนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี 139

ตอนที่ 2 เพื่อศึกษาการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ 140

4.2.1 การถ่ายทอดดนตรี 141

1) นักดนตรี 141

นายอามู 141

นายวินโซ 142

นายมะโซ 143

นายอ๊อกปราย 144

นางซันโชย 146

นายชาญณรงค์ อุดมศักดิ์สิริ 147

นายอัวมอญ 148

นายไป๋ะเญ่ 149

นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร 150

นายตะละลาเวง 151

151

นายเทาะปาย 152

นายกะเซ่ามวน (มนชัย อุดมขจรกิติ) 153

2) การถ่ายทอดดนตรี 154

3) บทเพลง 158

เนื้อเพลงแปล 160

เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) 160

ลักษณะของโน้ตเพลง 169
คีตลักษณ์ (Form) 170
กลุ่มเสียง 170
ประเด็นในการวิเคราะห์ 175
เนื้อเพลงแปล 180
ทางละฮินบ๊อบโท 180
ลักษณะของโน้ตเพลง 183
คีตลักษณ์ (Form) 184
กลุ่มเสียง 184
ประเด็นในการวิเคราะห์ 186
จังหวะที่ใช้ในเพลงทางละฮินบ๊อบโท 190
เพลงสะโมยบ๊อบโท 191
ลักษณะของโน้ตเพลง 196
คีตลักษณ์ (Form) 196
โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง 196
กลุ่มเสียง 196
ประเด็นในการวิเคราะห์ 198
การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 201
เนื้อเพลงแปล 203
เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) 204
ลักษณะของโน้ตเพลง 207
คีตลักษณ์ (Form) 207
กลุ่มเสียง 207

เนื้อเพลงแปล 214
ลักษณะของโน้ตเพลง 222
คีตลักษณ์ (Form) 223
กลุ่มเสียง 223
ประเด็นในการวิเคราะห์ 225
โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง 229
การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี 229
4.2.2 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี 230
1) การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อความร่วมสมัย 231
2) พัฒนาการเครื่องดนตรีเพื่อเกิดความทัดเทียม 231
3) การสร้างลักษณะเฉพาะจากวัฒนธรรมร่วม 233
4.2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ 234
1) ปัจจัยภายในหมู่บ้าน 234
2) ปัจจัยภายนอกหมู่บ้าน 235
3) ผลการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ 236
ผลต่อวัฒนธรรมดนตรี 236
ผลต่อชาวมอญบ้านวังกะ 236
ผลต่อชาวมอญในประเทศไทย 236
บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล 238
5.1 สรุปผลการวิจัย 238
1.1 ความเป็นมาของวงดนตรี 238
1.2 องค์ประกอบดนตรี 239
1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี 239

2.1 การถ่ายทอดดนตรี 240
2.2 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี 240
2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ 241
5.2 ข้อค้นพบ 241
5.3 อภิปรายผลการวิจัย 242
5.4 ข้อเสนอแนะ 244
บรรณานุกรม 245
ภาคผนวก ก 246
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 246
ภาคผนวก ข 250
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 250
ภาคผนวก 252
ภาคผนวก ค 253
บทเพลง 253
ภาคผนวก ง 286
ภาพประกอบการลงพื้นที่ 286
ประวัติผู้เขียน 288

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดวิจัย 9

ภาพประกอบ 2 แผนที่แสดงอาณาจักรพุกามในสมัยโบราณ 11

ภาพประกอบ 3 แผนที่เส้นทางการอพยพของชาวมอญสู่ประเทศไทย 14

ภาพประกอบ 4 แผนที่แสดงหมู่บ้านมอญในจังหวัดกาญจนบุรี 33

ภาพประกอบ 5 แผนที่ตัวอำเภอสังขละบุรี 34

ภาพประกอบ 6 อักษรมอญในปัจจุบัน 35

ภาพประกอบ 7 การนับเลขมอญในปัจจุบัน 36

ภาพประกอบ 8 แสดงระดับของปฏิสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรม 56

ภาพประกอบ 9 อธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี 61

ภาพประกอบ 10 แสดงกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม 70

ภาพประกอบ 11 แสดงความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ กาญจนบุรี 84

ภาพประกอบ 12 วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ กาญจนบุรี 85

ภาพประกอบ 13 แสดงความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ กาญจนบุรี 85

ภาพประกอบ 14 วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ กาญจนบุรี 86

ภาพประกอบ 15 สัญลักษณ์หงส์ ในรูปแบบดนตรี 88

ภาพประกอบ 16 ป้าตตะลา 89

ภาพประกอบ 17 ขนาดป้าตตะลา 89

ภาพประกอบ 18 ไม้ตีป้าตตะลา 90

ภาพประกอบ 19 ฮะเปิ้นซิม 92

ภาพประกอบ 20 ขนาดฮะเปิ้นซิม 93

ภาพประกอบ 21 ฮะเปิ้นฮะหนก 94
ภาพประกอบ 22 ขนาดฮะเปิ้นฮะหนก 94
ภาพประกอบ 23 โกรนฮะเปิ้น 95
ภาพประกอบ 24 ขนาดโกรนฮะเปิ้น 96
ภาพประกอบ 25 สะโค้ด 97
ภาพประกอบ 26 คะเด-คะด้าบ 97
ภาพประกอบ 27 สัดส่วนของคะเด-คะด้าบ 98
ภาพประกอบ 28 ชานโน้ก 98
ภาพประกอบ 29 ขนาดของชานโน้ก 99
ภาพประกอบ 30 อะโล้ด 100
ภาพประกอบ 31 ขนาดของอะโล้ด 101
ภาพประกอบ 32 คะนัว 103
ภาพประกอบ 33 ขนาดของคะนัว 103
ภาพประกอบ 34 คีย์บอร์ด 106
ภาพประกอบ 35 จยาม 107
ภาพประกอบ 36 ส่วนประกอบของจยาม 108
ภาพประกอบ 37 ตารางแสดงระดับเสียงและค่าความถี่ของจยาม 109
ภาพประกอบ 38 ไม้ดีดจยาม 110
ภาพประกอบ 39 ป้าตตะลา 110
ภาพประกอบ 40 ขนาดของป้าตตะลา 111
ภาพประกอบ 41 ไม้ตีป้าตตะลา 113
ภาพประกอบ 42 ป้าตกาง 115
ภาพประกอบ 43 สัดส่วนป้าตกาง 116

ภาพประกอบ 44 ด้านหัวร้านฆ้อง 117
ภาพประกอบ 45 ไม้ตีป้าตกาง 118
ภาพประกอบ 46 โอ้ดฮะเปิ้น 120
ภาพประกอบ 47 การจัดวางกลุ่มสะโค้ว 121
ภาพประกอบ 48 แสดงเสียงของกลอง 121
ภาพประกอบ 49 ฮะเปิ้นฮะหนก 122
ภาพประกอบ 50 ขนาดของฮะเปิ้นฮะหนก 122
ภาพประกอบ 51 ฮะเปิ้นซิม 124
ภาพประกอบ 52 ขนาดของฮะเปิ้นซิม 125
ภาพประกอบ 53 โกรนฮะเปิ้น 126
ภาพประกอบ 54 ขนาดของโกรนฮะเปิ้น 127
ภาพประกอบ 55 คะเด-คะด้าบ 129
ภาพประกอบ 56 ขนาดของคะเด-คะด้าบ 130
ภาพประกอบ 57 ชานโน้ก 131
ภาพประกอบ 58 ขนาดของชานโน้ก 131
ภาพประกอบ 59 การจัดรูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี 132
ภาพประกอบ 60 การจัดรูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 133
ภาพประกอบ 61 เครื่องบูชาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี 134
ภาพประกอบ 62 รูปแบบการแต่งกายของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี 134
ภาพประกอบ 63 เครื่องบูชาของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 135
ภาพประกอบ 64 รูปแบบการแต่งกายของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี 136
ภาพประกอบ 65 นายอามู 141
ภาพประกอบ 66 นายวินโซ 142

ภาพประกอบ 67 นายมะโซ 143
ภาพประกอบ 68 นายอ๊อกปาย วงษ์รามัญ 144
ภาพประกอบ 69 นางอองคิน 145
ภาพประกอบ 70 นางซันโชย 146
ภาพประกอบ 71 นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ หัวหน้าวงหงสากาญจนธานี 147
ภาพประกอบ 72 นายอัวมอญ จีเวน 148
ภาพประกอบ 73 นายไป๋ะเญ่ คอนไซ 149
ภาพประกอบ 74 นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร 150
ภาพประกอบ 75 นายตะละลาเวง 151
ภาพประกอบ 76 นายเทาะปาย 152
ภาพประกอบ 77 นายกะเซ่ามวน (มนชัย อุดมขจรกิติ) หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ 153
ภาพประกอบ 78 แบบฝึกการอ่านโน้ต 156
ภาพประกอบ 79 การแทนสัญลักษณ์โน้ตเสียงสูง ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566) 157
ภาพประกอบ 80 แบบฝึกตามระดับเสียง ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566) 157
ภาพประกอบ 81 บทร้อง 159
ภาพประกอบ 82 เพลงทางละฮินบ๊อบโท ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566) 179
ภาพประกอบ 83 เพลงสะมาปะแหงก 203
ภาพประกอบ 84 เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) 213
ภาพประกอบ 85 การเปลี่ยนแปลงวัสดุทำอะโล้ด 232
ภาพประกอบ 86 วัสดุในการทำกลอง 233

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีถือเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่เปี่ยมไปด้วยความหมายที่ถูกใช้ในการสื่อสารกันระหว่างคนในวัฒนธรรมและสังคมภายนอก สัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมว่าด้วยดนตรีนั้นถูกสร้างขึ้นด้วยภูมิปัญญาของบรรพบุรุษของกลุ่มชาติพันธุ์ ที่ได้ร้อยเรียงองค์ประกอบทางดนตรีจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะที่สามารถชี้ให้เห็นถึงจิตวิญญาณความเป็นชาติพันธุ์ และได้กลายเป็นสิ่งหนึ่งที่ประกอบขึ้นเป็นอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ที่กลุ่มชาติพันธุ์สามารถเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างตนเองกับผู้อื่นได้ ปัจจุบันมักจะพบว่าดนตรีชาติพันธุ์มีแนวโน้มการสืบทอดและอนุรักษ์ไว้เพียงบางกลุ่มเท่านั้น เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์ส่วนใหญ่มีการปฏิสัมพันธ์กับสังคมเมืองมากขึ้น มีการปกครองอยู่ภายใต้ระบอบการปกครองแบบรัฐชาติ ที่มักจะหลอมรวมความหลากหลายทางวัฒนธรรม และนำพาสังคมไปสู่ความเจริญไปในทิศทางเดียวกัน ดังนั้น ดนตรีชาติพันธุ์จึงมักถูกปรับเปลี่ยนให้กลายเป็นดนตรีสมัยนิยม จากการสำรวจพบว่าดนตรีบางกลุ่มได้กลืนกลายไปกับดนตรีกระแสหลักจนแทบจะไม่หลงเหลือจิตวิญญาณของความเป็นชาติพันธุ์อยู่ในองค์ประกอบของดนตรีเลย

"มอญ" มีประวัติศาสตร์แห่งอาณาจักรอันรุ่งเรือง ด้วยสภาพเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรมประเพณี จนถือได้ว่ามอญเป็นครูหรือต้นแบบของอาณาจักรทั้งหลายทั้งปวงที่เป็นเพื่อนบ้าน ทั้งเมียนมา ไทย ลาว และเขมร บรรพชนของชาวมอญได้ดิ้นรนต่อสู้เพื่อรักษาอาณาจักรต่างๆ ของตนเอาไว้อย่างสุดกำลังความสามารถแต่ถึงกระนั้นก็ต้องสูญเสียอาณาจักรสุดท้ายแก่พม่าในปี พ.ศ. 2300 และถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของเมียนมาเป็นต้นมา มอญผู้ที่เคยครอบครองผืนแผ่นดินกว้างใหญ่ไพศาลจากเมียนมาตอนล่างไปจนถึงที่ราบตอนกลางของลุ่มน้ำแม่กลอง และแม่น้ำเจ้าพระยามาแต่โบราณ โดยมีอาณาจักรสำคัญตั้งอยู่ทางเหนือและตะวันออกเฉียงเหนือ อันประกอบด้วยแคว้นหริภุญไชยและศรีเทพ ส่วนเมืองหลวงดั้งเดิมของชาวมอญ คือ กรุงหงสาวดีหรือพะโค (Pegu) อย่างไรก็ตามหลังที่บรรพชนมอญได้ใช้ความพยายามอย่างต่อเนื่องแต่ไม่บรรลุผลในการกอบกู้อิสรภาพจากเมียนมาผู้ถือได้ว่าเป็นศัตรูตัวฉกาจของคนมอญกลุ่มวัฒนธรรมดั้งเดิมกลุ่มนี้จึงกลายเป็นชนชาติที่ไร้ประเทศผลที่เกิดขึ้น คือ การอพยพเข้าสู่ดินแดนประเทศไทย (Winichakul, 1994, 10)

“มนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์รับรู้ มนุษย์เคลื่อนที่ย้ายไป ณ ที่ใดก็ตาม วัฒนธรรมของมนุษย์ผู้นั้นหรือกลุ่มมนุษย์นั้นย่อมนำติดตัวไปด้วย ” (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2552, น. 25) เรื่องของการร้องรำทำเพลง นาฏดุริยางค์ การละเล่นต่าง ๆ ของมอญซึ่งเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของคนมอญย่อมอยู่ในครรลองของทฤษฎีมนุษยวัฒนธรรมสัมพันธ์ดังดล่าวมาข้างต้นนี้เช่นกัน กล่าวคือ ดนตรี การร้องรำทำเพลง การละเล่นต่าง ๆ ของมอญจึงอยู่คู่กับชาวมอญ ไม่ว่าคนมอญจะเคลื่อนย้ายไปอยู่ ณ ที่แห่งใด หรือด้วยเหตุผลความจำเป็นบางประการ แม้ในภาวะสงครามที่บ้านเมืองของมอญถูกพม่าข้าศึกบุกเข้ายึดบ้านเมือง คนมอญจำนวนมากต้องหลบภัยมาอยู่ในพระราชอาณาจักรไทย คนมอญเหล่านั้นได้นำดนตรีการร้องรำทำเพลง และศิลปวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ เช่น ภาษา ศาสนา ความเชื่อ ประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ เข้ามาด้วยศิลปวัฒนธรรมทางด้านการดนตรีของมอญที่สำคัญ คือ วงดนตรีปี่พาทย์มอญเป็นวงดนตรีที่จัดตั้งขึ้นเป็นที่ยอมรับทั่วไปทั้งในระดับท้องถิ่น และระดับจังหวัด ซึ่งเป็นศิลปวัฒนธรรมที่บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ของชาวมอญ นับแต่เริ่มเข้ามาอยู่ในประเทศไทยจนถึงปัจจุบัน

วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี เป็นวงที่มีสำนวนเพลงที่สนุกสนาน บรรเลงประกอบการแสดงรำมอญ ซึ่งต่างจากวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บรรเลงโดยกลุ่มชาวมอญที่อพยพมาจากเมืองเยและเมืองเมาะละแหม่ง สหภาพพม่า เข้ามาอยู่ในประเทศไทยบริเวณบ้านวังกะ หมู่ 2 ซอย 6 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี (อภิชาต ทัพวิเศษ, 2552, น.64) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ

คีย์บอร์ด
ปี๊ตตะหลาด (ระนาด)
ขะนัว (ปี่มอญ)
ตะหลด (ขลุ่ยมอญ)
หะเปินซิม (กลองขนาดกลาง)
หะเปินหะโหนก (กลองขนาดใหญ่)
โกรนหะเปิน (ลูกเปิง 4 ใบ)
หะดี-หะดาบ (ฉิ่ง-เกราะ)
ช่าน (ฉาบ)
สะโค้ด (กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ)

วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ต่างจากดนตรีมอญทั่วไป มีสำนวนเพลงเรียบง่าย เป็นวงดนตรีที่บรรเลงโดยกลุ่มชาวมอญอพยพมาจากเมืองเยและเมืองเมาะละแหม่ง สหภาพพม่า เข้ามาอยู่ในประเทศไทยบริเวณบ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งในอดีตยังไม่เป็นที่รู้จักกันมากนัก ในปัจจุบันเริ่มมีการเผยแพร่มากขึ้นโดยภาครัฐและภาคเอกชนให้ (ณฤดล เผือกอำไพ, 2556, น. 6) โดยแบ่งตามตัวกำเนิด เสียงมี 3 ประเภท

1. เครื่องสาย ประกอบด้วย จุยาม (จะเข้มอญ)

2. เครื่องหนัง ประกอบด้วย หะเปินซิม (กลองขนาดกลาง), หะเปินหะโหนก (กลองขนาดใหญ่), โกรนหะเปิน (ลูกเปิง 4 ใบ)

3. เครื่องตี ประกอบด้วย ปั๊ตตะหลาด (ระนาด), ปั๊ตก้าน (ฆ้องวง), หะดี หะดาบ (ฉิ่ง-เกราะ), ช่าน (ฉาบ)

การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เป็นการศึกษาด้านหนึ่งของความเป็นอัตลักษณ์ของชาวมอญที่ยังคงคุณค่าทางวัฒนธรรมไว้ อัตลักษณ์เฉพาะตัวของดนตรี ความหมายบทเพลง องค์ประกอบของดนตรี โครงสร้างบทเพลง มีความเรียบง่าย บ่งบอกถึงความเป็นตัวตน และความเป็นชาติพันธุ์ของคนในท้องถิ่น ซึ่งปัจจุบันจะหาความเป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีได้ยากเนื่องจากวัฒนธรรมการบรรเลงเปลี่ยนไปจากเดิมด้วยสาเหตุของความเจริญทางวัฒนธรรมต่างๆ ที่เข้ามามีบทบาทในสังคมมากขึ้น ทำให้วัฒนธรรมที่เป็นต้นแบบถูกผสมกลมกลืนไปกับวัฒนธรรมใหม่ๆ การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นการศึกษารูปแบบการบรรเลงที่ได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ดนตรีรุ่นสู่รุ่นจากบรรพบุรุษชาวมอญที่มีลักษณะเฉพาะหลายประการ นำไปสู่การธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์ภายใต้บริบททางสังคมที่แตกต่างกันออกไป ทำให้ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มีเสน่ห์ทรงคุณค่า และเพื่อเป็นการรักษาสมบัติทางวัฒนธรรมดนตรีมอญสืบต่อไป

การธำรงอยู่ทางวัฒนธรรมดนตรี เป็นความพยายามของชุมชนในการแก้ปัญหาผลกระทบที่เกิดจากความเจริญในด้านต่างๆ มีความสำคัญต่อการคงอยู่ของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม เป็นการปกป้องต่อมรดกทางวัฒนธรรม จึงมีความหมายใกล้เคียงและสัมพันธ์กับคำว่าการอนุรักษ์ ฉะนั้น การธำรงอยู่ หมายถึง การคงไว้ ซึ่งเป็นมรดกตกทอดมาช้านานให้คงอยู่ต่อไปนานที่สุดเท่าที่จะทำได้ การธำรงอยู่เป็นการปกป้อง ดูแลสงวนรักษาศิลปะขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปะการแสดง ให้คงสภาพเดิมเป็นมรดกตกทอดให้คงอยู่

George P. Castile and Gilbert Kushner ได้เสนอแนวคิดเรื่องการธำรงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Persistence) ไว้ว่า

1. เพราะเป็นชนกลุ่มน้อยและขาดโอกาสทางสังคมพวกเขาจึงต้องรวมตัวกันและผูกพันกันด้วยวัฒนธรรมเดิมอย่างเหนียวแน่น เพื่อต่อสู้กับคนต่างวัฒนธรรมที่มีโอกาสดีกว่าในการตักตวงทรัพยากรในสังคม

2. เพราะชนกลุ่มนั้นถูกเอาเปรียบในทางสังคมทุกๆ ด้าน เช่น การทำงานด้วยค่าจ้างแรงงานต่ำแต่ต้องทำงานหนักกว่าผู้อื่น จึงต้องรวมตัวกันเพื่อความอยู่รอดโดยใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องรวมตัว

3. เพื่อแสดงว่าตนเป็นใคร เป็นการแสดงจุดยืนที่มา และเป้าหมายว่าตนคือใคร สำคัญอย่างไร

4. ทางด้านจิตใจเพื่อรำลึกถึงความเป็นมาและถิ่นกำเนิดของชาติพันธุ์ตน

ประเด็นดังกล่าวเป็นที่สนใจศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ โดยศึกษาดนตรีผ่านวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญ ดนตรีของชาวมอญยังคงมีบทบาทในสังคม ชาวบ้านยังคงให้ความนิยม จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่า ในพื้นที่บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี พบวงวงปี่พาทย์มอญที่มีบทบาทในสังคม ชาวบ้านยังคงให้ความนิยม ดังจะเห็นได้จากการแสดงดนตรีในงานวันชาติมอญ งานประเพณี พิธีกรรม หรือการแสดงนอกพื้นที่จังหวัดต่าง ๆ ในประเทศไทย เครื่องดนตรีที่มีรูปแบบเฉพาะ คือ มีรูปหงส์ เป็นสัญลักษณ์อยู่ที่เครื่องดนตรี ซึ่งหงส์เป็นสิ่งที่ชาวมอญนับถือ เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าชาวมอญในจังหวัดกาญจนบุรี ยังคงสืบทอดวัฒนธรรมของตนเองจนถึงลูกหลาน แม้ในปัจจุบันหนุ่มสาวชาวมอญได้มีโอกาสศึกษาในระดับอุดมศึกษา แต่ก็ยังคงรักษาภาษา การแต่งกาย ประเพณี และวัฒนธรรมดนตรีมอญอันเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนไว้ได้ สามารถทำให้ค้นหาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของชาติพันธุ์ โดยเชื่อมโยงวัฒนธรรมจากอดีตสืบทอดสู่ปัจจุบัน จึงนำมาสู่ความสนใจที่จะศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. อัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญ
2. การธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

การศึกษาประเด็นอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ มุ่งศึกษาบทบาทและการใช้วัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญในมิติทางประวัติศาสตร์และสถานภาพปัจจุบัน กระบวนการสร้างอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ให้กับกลุ่มชนของตนเอง ซึ่งเป็นการย้ำเตือนกลุ่มชนของตนเองให้เห็นความสำคัญของชาติพันธุ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญ ท่ามกลางพลวัตและความหลากหลายในบริบทสังคม โดยประเด็นดังกล่าว เลือกพื้นที่ชุมชนมอญ บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี ผู้วิจัยเห็นความสำคัญว่าควรศึกษาวิเคราะห์ เพื่อเป็นแนวทางการอนุรักษ์สืบทอดก่อนที่จะสูญหายไปและจัดทำฐานข้อมูลในลำดับไปต่อ

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัย ใน 2 ประเด็น ได้แก่ ได้แก่ ขอบเขตพื้นที่ภาคสนาม และขอบเขตเนื้อหา

1. ขอบเขตพื้นที่ภาคสนาม

ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ภาคสนามซึ่งเปรียบเสมือนกลุ่มตัวอย่างของการวิจัย ด้วยวิธีการเฉพาะเจาะจง ได้แก่ วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี และวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ อำเภอสัง ขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี โดยมีรายละเอียดดังนี้

2. ขอบเขตเนื้อหา

ผู้วิจัยได้กำหนดจุดมุ่งหมายของการวิจัยอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญในประเทศไทย เน้นศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์ภายใต้บริบททางสังคมที่แตกต่างกันออกไป โดยมีประเด็นดังต่อไปนี้

1. อัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

- ความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี
- องค์ประกอบของดนตรี
- กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี

2. การธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

- การถ่ายทอดดนตรี
- การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี
- ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การบันทึกโน้ตด้วยระบบโน้ตไทย

2. ศัพท์ภาษามอญที่ใช้ ผู้วิจัยได้เขียนเป็นคำอ่านภาษาไทย โดยการตรวจสอบความถูกต้องของภาษามอญจากอาจารย์พิศาล บุญผูก ผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมมอญ

นิยามศัพท์เฉพาะ

การธำรงชาติพันธุ์ (Maintaining ethnicity) หมายถึง การศึกษาปรากฏการณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ ที่เคยเป็นอิสระ กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของรัฐ และมีการรวมกลุ่มทางชาติพันธุ์ หรือมีบรรทัดฐานพฤติกรรมร่วมกันเช่น พิธีกรรม ความเชื่อ ภาษา การแต่งกาย วิถีการผลิต ประวัติศาสตร์และจิตสำนึกร่วมกัน ซึ่งแสดงออกมาภายใต้ความสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในสังคม

การธำรง หมายถึง กระบวนการสืบทอดวัฒนธรรมด้านดนตรีมอญให้คงอยู่ ประกอบด้วย การฝึกอบรม การพัฒนา การเผยแพร่ การสืบทอด การอนุรักษ์ และการถ่ายทอด เป็นสิ่งที่ชาวมอญเป็นคนให้ความหมาย

กลุ่มชาติพันธุ์มอญ หมายถึง กลุ่มเชื้อชาติมอญที่มีพันธะเกี่ยวข้องกัน ซึ่งแสดงเอกลักษณ์ออกมา โดยการผูกพันทางลักษณะของเชื้อชาติ สัญชาติ และวัฒนธรรมเดียวกัน รวมถึงวิถีชีวิตแบบเดียวกัน

คนไทย หมายถึง กลุ่มชาติพันธุ์ที่พูดภาษาไทย ทั้งที่เป็นไทยกลางและภาษาไทยมอญ มีสัญชาติไทยและอาศัยอยู่ในประเทศไทย

มอญ หมายถึง ชาวมอญ, คนมอญ

อัตลักษณ์ หมายถึง ความเป็นตัวตนของกลุ่มคนที่มีลักษณะเฉพาะตนที่ทำให้ตนเองโดดเด่น หรือแตกต่างไปจากชุมชนอื่นหรือมีเอกลักษณ์ เป็นสิ่งที่ร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์

การรักษาอัตลักษณ์ หมายถึง วิธีการที่ชาวมอญในชุมชนพยายามรักษา สืบทอด และถ่ายทอดวัฒนธรรมด้วยการอนุรักษ์และฟื้นฟูลักษณะเด่นของกลุ่มชนเอาไว้ไม่ให้สูญหายไป รวมทั้งการดำรงรักษาไว้ โดยผ่านกระบวนการภายในชุมชน เช่น การปฏิบัติตามวิถีชีวิตชาวมอญ การพูดภาษามอญ การแต่งกายแบบมอญ การรับประทานอาหารพื้นเมือง เป็นต้น

การสืบทอด หมายถึง เป็นกระบวนการสำคัญที่จะธำรงวัฒนธรรมมอญ เป็นการสืบสาน วัฒนธรรม โดยการเรียนรู้และฝึกตนเองให้เห็นคุณค่าด้วยการปลูกจิตสำนึก เปิดโอกาสให้เด็กที่สนใจเข้ามาเรียน อันเป็นกลยุทธ์ในการปลูกฝังค่านิยมตั้งแต่วัยเด็ก ให้สนใจในศิลปวัฒนธรรมของตนเอง

วัฒนธรรมดนตรีมอญ หมายถึง ดนตรีในวิถีชีวิตชาวมอญ เช่น ดนตรีในงานบุญ งานพิธีกรรม และงานเทศกาลต่างๆ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะทางดนตรี สะท้อนวัฒนธรรม ภาษา ความเชื่อ สภาพสังคมได้เป็นอย่างดี

เอกลักษณ์ทางดนตรี หมายถึง ลักษณะเหมือนกันหรือมีร่วมกัน สิ่งที่แสดงความเป็นตัวตนของมอญ ในงานวิจัยนี้เน้นเอกลักษณ์ทางดนตรี เช่น เครื่องดนตรีมีรูปหงส์ เป็นสัญลักษณ์อยู่ที่เครื่องดนตรี ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญ เป็นต้น

ดนตรีมอญ หมายถึง เครื่องดนตรีมอญ เพลงมอญ รวมถึงวงดนตรีปี่พาทย์มอญ

วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมายถึง ชื่อวงดนตรี มีรูปแบบของการผสมวงเฉพาะ ชาวมอญบ้านวังกะ ร่วมกันก่อตั้งขึ้น ใช้ชื่อเป็นภาษามอญว่า ก่วนกว๊าดเยสะนายมอญหงสาวตอ ซึ่งหมายถึง ดนตรีที่สืบทอดมาจากเมืองหงสาวดี

วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี หมายถึง วงดนตรีมอญใช้บรรเลงประกอบรำละครมอญ

ลักษณะดนตรีมอญ หมายถึง เครื่องดนตรีบทเพลง โอกาสที่ใช้ และนักดนตรี

องค์ประกอบ หมายถึง ทำนอง จังหวะ เสียง รูปแบบ

ป้าตกาง หมายถึง ฆ้องมอญรูปโค้งในแนวตั้ง

ป้าตตะลา หรือป้าตกะลา หมายถึง ระนาด

เลื่อญตักป้าตตะลา หมายถึง ไม้ตีระนาด

คะนัว หมายถึง ปี่มอญ

อะโล้ด หมายถึง ขลุ่ยมอญ

จยาม หมายถึง จะเข้มอญ

ฮะเปิ้น หมายถึง กลอง

ฮะเปิ้นซิม หมายถึง กลองขนาดกลาง

ฮะเปิ้นหะโหนก หมายถึง กลองขนาดใหญ่

โกรนฮะเปิ้น หมายถึง ลูกเปิง 4 ใบ

คะเด-คะด้าบ หมายถึง ฉิ่ง-เกราะ

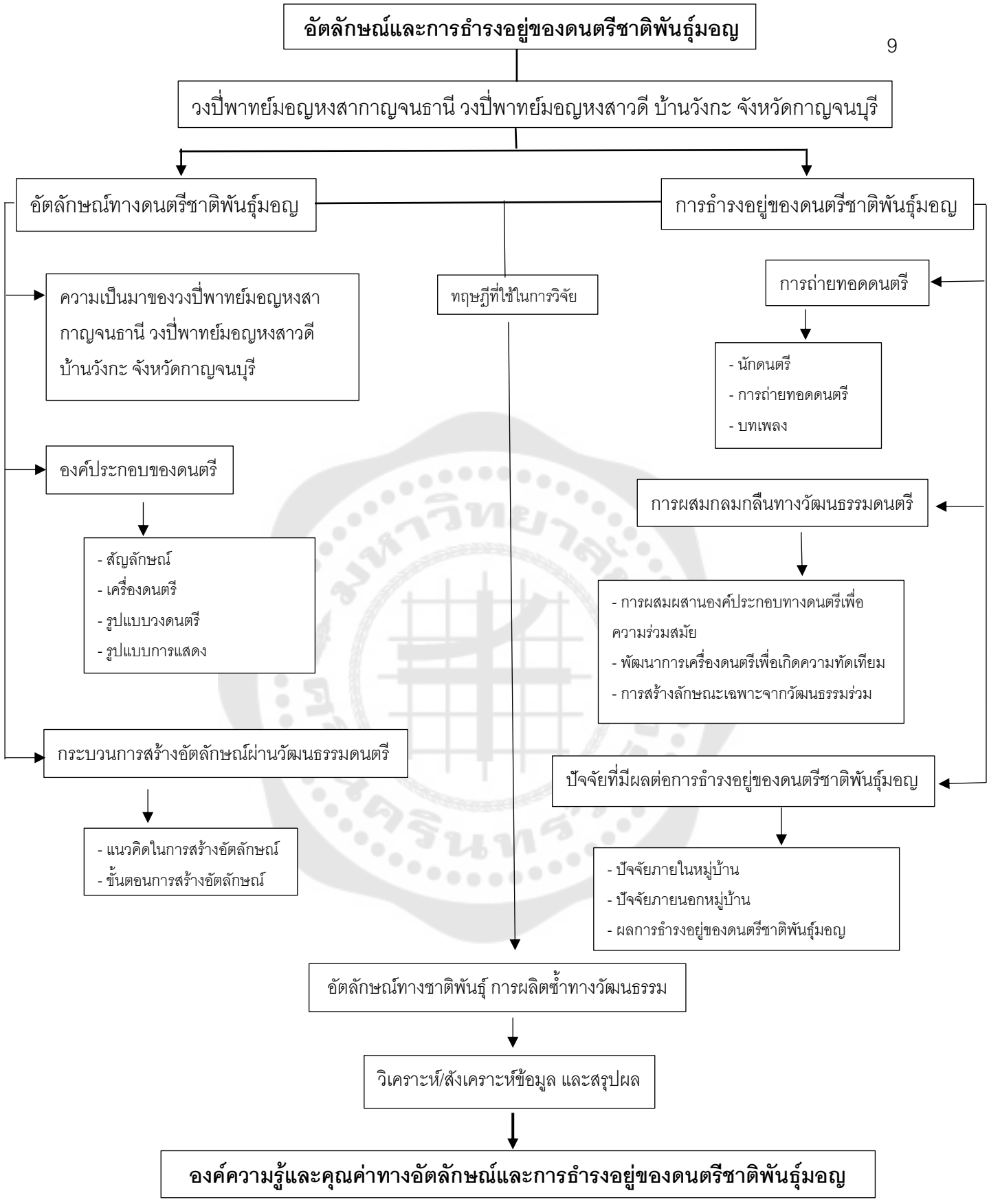
ซานโน้ก	หมายถึง ฉาบ
สะโค้ด	หมายถึง กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะหะเปิน 2 ใบ ลูกเปิง 4 ใบ
คีย์บอร์ด	หมายถึง เครื่องดนตรีดำเนินทำนองใช้แทนฆ้อง
อาจ่า	หมายถึง ครูผู้สอนดนตรี

คำถามในงานวิจัย

1. วงปี่พาทย์มอญมีขึ้นตั้งแต่เมื่อไร
2. วงปี่พาทย์มอญมีบทบาทอย่างไรในสังคม
3. รูปแบบของดนตรีมีลักษณะเป็นอย่างไร
4. เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงมีอะไรบ้าง
5. วิถีชีวิตของนักดนตรีเป็นอย่างไร
6. โอกาสในการแสดงเป็นอย่างไร มีมากนอยเพียงใด
7. มีการเปลี่ยนแปลงอยางไรบ้างเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีจากอดีตถึงปัจจุบัน
8. มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร
9. ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญคืออะไร

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ เป็นการศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีผ่านวัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรม อันเป็นบริบทของชุมชนที่กลุ่มชาติพันธุ์ตั้งถิ่นฐานอยู่ โดยการนำแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นปัจจัยพื้นฐานสำคัญที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์และปฏิบัติการต่างๆ ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญในสังคม



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดวิจัย

ที่มา นิติพรรณ สุวาท

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ในครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงมานุษยดุริยางควิทยา ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งออกเป็น 3 ประเด็นดังต่อไปนี้

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
    1.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
    1.2 บริบทพื้นที่
    1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรีมอญ
2. แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
    2.1 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์
    2.2 แนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    3.1 งานวิจัยในประเทศ
    3.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. เอกสาร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.1 องค์ความรู้เกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

ประวัติและความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ชาวมอญ เป็นชนเผ่ามองโกลอยด์ ซึ่งมีถิ่นฐานเดิมอยู่ทางทิศตะวันตกของประเทศจีน นักปราชญ์ทางภาษาศาสตร์และทางมานุษยวิทยา ได้จัดพวกมอญไว้ในตระกูลมอญ-เขมร หรือบางทีก็ เรียกว่า ตระกูลออสโตรเอเชียติค หมายถึง ภาษาเอเชียตะวันออก พวกมอญเรียกตนเองว่า “รมัน” แล้วเพี้ยนมาเป็น “มอญ” และเรียกชื่อประเทศของตนเองว่า “รามัญประเทศ” ส่วนพม่าเรียกมอญว่า “ตะเลง” หลังจากอพยพออกจากประเทศจีนลงมาทางใต้ ได้มาตั้งอาณาจักรขึ้นทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำอิระวดีในบริเวณพม่าตอนล่าง อาณาจักรมอญต้องล้มลุกคลุกคลานอยู่ตลอดระยะเวลากว่า 700 ปี ที่ตั้งอยู่ในพม่าตอนล่างเพราะศึกภายในและภายนอกซึ่งมีพม่าเป็นศัตรูสำคัญในระหว่างนั้นชาวมอญได้พากันอพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่ในประเทศไทยเนือง ๆ ชาวมอญเหล่านั้นได้มาเป็นกำลังสำคัญส่วนหนึ่งของไทย และได้สืบลูกหลานมาจนกระทั้งปัจจุบัน บทความนี้ขอกล่าวถึงประวัติความ เป็นมาของชาวมอญในพม่าตอนล่าง การอพยพเข้าสู่ประเทศไทย นโยบายของรัฐบาลไทยที่มีต่อชาว มอญอพยพ ตลอดจนฐานะและหน้าที่ของชาวมอญในประเทศไทย

ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เพื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับ “ชาวมอญในประเทศไทย” ได้กว้างขวางขึ้น

ภาพประกอบ 2 แผนที่แสดงอาณาจักรพุกามในสมัยโบราณ

ที่มา : [Online]. Available : www.wikipedia.com

สาเหตุที่อาณาจักรมอญสูญหายไปจากสาระบบของแผ่นดินมอญ เนื่องจากการทำสงครามกับ ประเทศข้างเคียง คือ พม่า มีการทำสงครามสู้รบกันเป็นเวลานาน ในที่สุดพม่าก็เอาชนะมอญได้ ด้วยเหตุนี้มอญก็เลยหนีสงครามแตกกระจัดกระจายถูกกลืนชาติกลายเป็นคนพม่าในที่สุด แต่ก็มีบางส่วนที่ไม่ยอมเป็นข้ารับใช้ของพม่าจึงอพยพหนีพม่าเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารในประเทศไทย มอญเข้ามาสู่ประเทศไทยชัดเจนมากที่สุดในสมัยของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชจากการนำของ พระยาเกียรติกับ พระยารามเข้ามาสวามิภักดิ์ ซึ่งมีเกร็ดประวัติศาสตร์บางตอนกล่าวว่า ได้มีผู้หญิงสาว มอญคนหนึ่งซึ่งมีหน้าตารูปร่างสวยงามมากเข้าเป็นข้าบาทบริจายิกาของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช และได้มีการสืบเชื้อสายกันเรื่อยมาต่อมากรุงศรีอยุธยาได้ทำสงครามกับพม่า และได้รับชัยชนะก็ได้จับเชลยพม่าซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นคนมอญที่พม่าจับเป็นเชลยโดยให้คนมอญเป็นเมืองหน้าด่านรบออกหน้าแทน ในการจับเชลยมอญมาแต่ละครั้งไทยได้ขนของดีมีค่าของมอญมาด้วย เช่น เครื่องดนตรีและ วัฒนธรรมอันงดงามต่างๆ ก็ถูกถ่ายทอดสู่กรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นเหตุการณ์หนึ่งที่มอญได้นำศิลปะและวัฒนธรรมเข้ามา

ในประเทศไทย ในเวลาต่อมามอญก็อพยพหนีพม่าเข้าในประเทศไทยอยู่ตลอด และเข้ามาเป็นกลุ่มใหญ่อีก 2 ครั้ง ในของสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และในของสมัยพระบรมโกศ สรุปได้ว่ามอญได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา 3 ครั้งด้วยกัน ทั้งหมดนี้ได้มาตั้งบ้านเรือน แถบวัดมณเฑียรในเขตพื้นที่ของจังหวัดอยุธยา ต่อมาในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีก็ยังมีมอญอีกกลุ่ม ใหญ่ที่หนีพม่าเข้ามาอยู่ในเมืองไทย เนื่องจากมอญเคยมาอยู่ในเมืองไทยเป็นเวลา 200 - 300 ปี และมีวิถีชีวิตความเป็นอยู่เข้ากับคนไทยได้ดี ไม่เคยทำอะไรให้คนไทยหรือประเทศไทยได้รับความเดือดร้อน สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี (พระเจ้าตากสิน) ทรงยินดีต้อนรับครอบครัวมอญโดยให้ทหารออกไปต้อนรับครอบครัวมอญเข้ามาอยู่ มอญกลุ่มนี้นำโดยพระยาเจ่ง พระยากระเสี้ยน พระยาตะระเก็ด พระยาอู เข้ามาในประเทศไทยซึ่งมอญกลุ่มนี้ถือเป็นมอญเก่า ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 มอญก็เข้ามาอีกกลุ่มใหญ่ ทรงให้มอญกลุ่มนี้ตั้งบ้านเรือนตามแขวงเมืองนนทบุรี ปากเกร็ด สามโคก เป็นต้น และได้มีการแต่งตั้งให้เป็นข้าราชการ เช่น หลวงบำเรอภักดิ์ พระยารามัญ ให้มาควบคุมดูแลครอบครัวชาวมอญ จากนั้นมอญขยับขยายย้ายครอบครัวอยู่ตามเขต ลุ่มน้ำเจ้าพระยา เช่น ปทุมฯ ปากเกร็ด บางไส้ไก่ ปากลัด เป็นต้น (พูนพิศ อมาตกุล, 2535, น. 3)

แม้ว่าจะมีหลักฐานทางเอกสารรับรองอยู่ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11 เป็นต้นมาก็ตาม ถ้าพิจารณาตามสภาพทางภูมิศาสตร์สามารถสันนิษฐานได้ว่าอารยธรรมอินเดียน่าจะได้เข้ามาสู่พื้นที่แถบนี้ได้รวดเร็วและลึกซึ้งยิ่งกว่าบริเวณส่วนอื่นๆ ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งนี้เพราะเป็นดินแดนที่อยู่ใกล้กว่าและมีพื้นที่ติดต่อกับชายฝั่งทะเล ซึ่งสามารถเดินทางผ่านเข้ามาได้ถึงสองทาง คือ ทางทะเล และทางบก แต่เนื่องจากหลักฐานทางด้านโบราณคดีและจารึกมีจำนวนน้อยและไม่แพร่หลายดังนั้น เรื่องราวของอาณาจักรโบราณในภูมิภาคดังกล่าวจึงยังมีการศึกษาค้นคว้าในวงจำกัดจากหลักฐานที่มีอยู่ ทราบแต่เพียงคร่าวๆ ว่า ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11 ชนชาติปยู (Pyu) ตั้งอาณาจักรอยู่ ณ ลุ่มแม่น้ำอิระวดี ซึ่งเป็นที่ตั้งของเมืองแปรในปัจจุบัน มีชนชาติพม่าตั้งอาณาจักรอยู่ทางตอนเหนือ และชนชาติมอญตั้งอาณาจักรอยู่ทางตอนใต้ ชาวปยูนับถือพระพุทธศาสนานิกายเถรวาท จากหลักฐานจารึกแผ่นทองคำที่พบณ เมืองมวงคุณ (Maungun) จารึกด้วยรูปอักษรปัลลวะ ภาษาบาลีจารึกดังกล่าวเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ เช่น จารึก เย ธมมาฯ จารึกอิติปิโสฯ เป็นต้น นอกจากนั้นยังได้พบจารึกที่ใช้ภาษาสันสกฤตอีกด้วย ซึ่งอดีตนั้นมอญเป็นชนชาติโบราณที่มีความเป็นมายิ่งใหญ่และมีอารยธรรมของตนเอง ซึ่งรวมไปถึงการรู้จักใช้ภาษาและอักษรที่เป็นของมอญโดยเฉพาะด้วย แต่เนื่องจากความเป็นประเทศของมอญได้สูญเสียสิ้นไปนานนับร้อยๆ ปี ล่วงมาแล้ว จึงส่งผลทำให้ชนชาติมอญในปัจจุบันเป็นเพียง

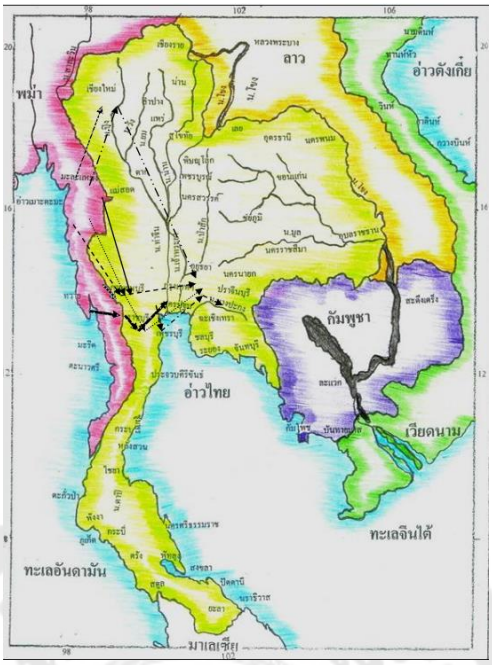
ชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในประเทศพม่าและประเทศไทยพร้อมกันนั้นก็ยอมรับวัฒนธรรม อารยธรรมที่มอญตั้งหลักแหล่งอยู่ สิ่งเหล่านี้เป็นสาเหตุที่ทำให้ความเป็นมอญของชนชาติมอญได้ลดน้อยลง โดยเฉพาะด้านภาษาและอักษร ซึ่งในปัจจุบันนี้มีผู้ที่รู้ภาษาน้อยมาก คนมอญรุ่นใหม่อ่านและเขียนภาษามอญไม่ได้แล้ว ถ้าเป็นเช่นนี้อยู่อีกสืบไปไม่นานภาษามอญจะปรากฏหลักฐานอยู่แต่ในหนังสือเท่านั้น (อภิชาติ ทัพวิเศษ. 2552) สารานุกรมพม่า (2509) กล่าวถึงจารึกมอญในที่ต่างๆ ซึ่งเป็นที่มาเกี่ยวกับอักษร ได้แก่ จารึกมอญ ในประเทศไทย บริเวณภาคตะวันตกของเอเชียตะวันออก เฉียงใต้ เป็นแหล่งที่เคยได้รับอารยธรรมจากประเทศอินเดียมาแต่โบราณกาล

ด้านประวัติศาสตร์การสร้างอาณาจักรของชนชาติมอญนั้น (อภิชาติ ทัพวิเศษ, 2552, น. 19-20) ได้อธิบายถึงยุคสมัยของราชวงศ์มอญโดยจำแนกตามวงศ์กษัตริย์ออกเป็น 3 ยุค ได้แก่

ยุคแรก คือยุคราชวงศ์สะเทิม-สุธรรมวดี มีกษัตริย์ปกครอง 57 พระองค์ เริ่มจากสมัยพระเจ้าสีหราชา มาจนถึงสมัยพระเจ้ามนูหา เชื่อกันว่ายุคนี้ครอบครองพื้นที่ได้ ทั้งอาณาจักรทวารวดีและอาณาจักรสะเทิม ยุคแรกได้สิ้นสุดลงด้วยพระเจ้าอโนรธาแห่งพุกามยกทัพมาตีและเข้าครอบครองเมืองสะเทิมในสมัยพระเจ้ามนูหา ซึ่งนักประวัติศาสตร์ไทยบางท่านเชื่อว่าพระเจ้าอโนรธาน่าจะยกมาตีถึงนครปฐม

ยุคที่สอง เป็นยุคราชวงศ์พะโค-หงสาวดี มีกษัตริย์ปกครอง 17 พระองค์ องค์แรก ๆ คือ พระเจ้าสมละ และพระเจ้าวิมละ และสิ้นสุดในสมัยพระเจ้าติสสะ

ยุคที่สาม คือ ยุคราชวงศ์เมาะตะมะ พะโค เริ่มจากสมัยพระเจ้าวารีรู หรือพระเจ้าฟ้ารั่ว พระองค์มีมเหสีเป็นราชธิดาของกษัตริย์ไทย ต่อมาในสมัยพญาอู่ได้ย้ายราชธานีมาอยู่ ณ เมืองพะโคหรือหงสาวดี ราชบุตรของพระองค์คือพญาน้อย ซึ่งต่อมาก็คือพระเจ้าราชาธิราช ผู้ทำสงครามยาวนานกับกษัตริย์พม่าในสมัยพระเจ้าซวาส่อแกกับพระเจ้ามีงคอง ขุนพลสำคัญของพระเจ้าราชาธิราชก็คือ สมิงพระราม ละกูนเอง และแอมูน-ทยา กษัตริย์องค์สุดท้ายของมอญ คือ พระเจ้าพยะมองธิราช ซึ่งพระเจ้า อลองพยาปราบมอญจนพ่ายในปี ค.ศ. 1757



ภาพประกอบ 3 แผนที่เส้นทางการอพยพของชาวมอญสู่ประเทศไทย

ที่มา : พีรทิพย์ สุคันธเมศวร์ (2549)

ซึ่งสอดคล้องกับนักวิชาการหลายท่านที่ได้อธิบายถึงอาณาจักรมอญโดยแบ่งออกตามยุคสมัย ดังนี้

1. มอญยุคอาณาจักรทวารวดี พงศาวดารทั้งของพม่าและของไทย ยืนยันว่าอารยธรรมมอญรุ่งเรืองในพม่าตอนล่างก่อนพุทธศตวรรษที่ 14 แต่ขาดหลักฐานในส่วนรายละเอียดทางฝั่งพม่า (นิธิ เอียว ศรีวงศ์, 2546, น. 52-64) ได้อธิบายว่า เนื่องจากการขุดค้นและศึกษาหลักฐานโบราณคดีทางพม่ามีน้อย ซึ่งในบริเวณพม่าตอนล่างในปัจจุบันยังไม่เคยมีการขุดค้นหรือการศึกษาที่เป็นระบบ หลักฐานทางโบราณคดีส่วนใหญ่จึงเป็นทางด้านไทย ทำให้นักวิชาการส่วนใหญ่สันนิษฐานว่าอารยธรรม มอญยุคแรกเริ่มอยู่ที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา แต่มีความเป็นไปได้ว่าทั้งลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและทางพม่า ตอนล่างเป็นแหล่งอารยธรรม

จากจดหมายเหตุการเดินทางของพ่อค้าและขุนนางราชวงศ์ถัง พ.ศ. 1132-1405 และ บันทึกของพระถังซำจั๋ง กล่าวความเจริญรุ่งเรืองที่ควบคู่กันมาของแหล่งประวัติศาสตร์อารยธรรมของมอญว่ามีพระสงฆ์ชาวจีนที่เดินทางจากจีนไปอินเดียในพุทธศตวรรษที่ 12 ได้กล่าวถึงรัฐชาวพุทธแห่ง หนึ่งชื่อ โตโลโปตี ซึ่งแซมวล บีล (Samuel Beal) นักประวัติศาสตร์ชาวอเมริกันได้ตีความชื่อนี้เป็นภาษาสันสกฤตว่า ทวารวดี และเสนอว่ารัฐนี้อยู่ในภาคกลางประเทศไทย ส่วนปอล เปลลิโอต์ (Paul Pelliot) นักวิชาการชาวฝรั่งเศสเสนอสมมติฐานว่าประชากรของอาณาจักรนี้เป็นมอญ และหลังจากการ ค้นพบจารึกภาษามอญโบราณในภาคกลาง

ของประเทศไทยทำให้พบว่าภาษามอญเป็นภาษาเดียวที่มีการจารึกในยุคนี้และในบริเวณนี้ ทำให้ข้อสันนิษฐานข้างต้นน่าเชื่อถือยิ่งขึ้น

คำว่า “ทวารวดี” มาจากชื่อที่ปรากฏบนเหรียญเงิน 2 เหรียญ ซึ่งพบที่พระปฐมเจดีย์ใน จังหวัดนครปฐมและที่อินทร์บุรีใกล้จังหวัดลพบุรี เป็นคำจารึกภาษาสันสกฤตว่า “ศรีทวารวดีศวรปุณ ยะ” มีความหมายว่า “พระเจ้าศรีทวารวดีผู้มีบุญอันประเสริฐ” นอกจากนี้ยังได้พบจารึกชื่อ “ทวารวดี” ฐานบัวศิลาทรายแดงรองรับพระพุทธรูปที่วัดจันทึก อำเภอปากช่อง จังหวัดนครราชสีมา อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 ส่วนนักประวัติศาสตร์ศิลปะได้เรียกชื่อศิลปะแบบมอญในช่วงเวลานี้ที่พบในประเทศ ไทยว่า “ทวารวดี” ด้วย รัฐทวารวดีมีอำนาจทางการเมืองอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11 และพุทธ ศตวรรษที่ 12 คาดว่ามีศูนย์กลางอยู่บริเวณเมืองนครชัยศรี ประกอบด้วย “บ้านพี่เมืองน้อง” ซึ่งมีโครงสร้างวัฒนธรรมเดียวกัน แต่ก็มีลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ลักษณะทางสังคมเช่นนี้ทำให้อารยธรรม “ทวารวดี” ถูกกลืนไปกับวัฒนธรรมท้องถิ่น กระทั่งเกิดอารยธรรมลักษณะเฉพาะตนขึ้นในประเทศไทย ซึ่งปิแอร์ ดูปองต์ (Pierre Dupont) นักวิชาการชาวฝรั่งเศสให้เหตุผลการสูญสิ้นของรัฐทวารวดีว่าเกิด จากการรุกรานของกองทัพพระเจ้าสูรยวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1544-1593) จากเขมร ส่วนฌอง บวสเซอลิเยร์ (Jean Boisselier) นักวิชาการชาวฝรั่งเศสเชื่อว่าเป็นกองทัพของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เข้ามารุกรานเมื่อ ราว พ.ศ. 1724-2267 แต่ เอมมานูเอล จียอง นักวิชาการอีกท่านหนึ่งชาวฝรั่งเศสคิดว่าเป็นการค่อย ๆ ซึมซับทางวัฒนธรรมและกลืนกันไปในที่สุดมากกว่านักวิชาการส่วนมากเชื่อว่านครชัยศรีเป็นเมืองหลวงของ “รัฐทวารวดี” ซึ่งมีพระปฐมเจดีย์เป็นศูนย์กลางและมีเจดีย์พระปะโทนเป็นองค์ประกอบอยู่ด้านตะวันออก แต่ฌอง บวสเซอลิเยร์ และ ควอริทซ์ เวลส์ (H.G. Quaritch Wales) นักประวัติศาสตร์ชาวอังกฤษมีความเห็นว่าอู่ทองเป็นเมืองหลวงและยังเก่าแก่กว่าด้วย ผังเมืองนี้เป็นรูปวงรีแบบผังเมืองของมอญ พบเครื่องมือหินใหม่ซึ่งแสดงว่าเป็นแหล่งที่มีการตั้งถิ่นฐานมานานมากแล้ว นอกจากนี้ยังพบแผ่นทองแดงจารึกชื่อกษัตริย์สององค์คือ พระเจ้าหรรษะวรมัน (Harshavarman) และพระเจ้าอีศานวรมัน (Isanavarman) ซึ่งอาจจะแสดงถึงความเป็นเครือญาติกับราชวงศ์เขมรในยุคเดียวกัน นอกจากนี้มีจารึกเขมร ในยุคเดียวกันกล่าวถึงพวกมอญด้วยชื่อโบราณว่ารามัญ หรือ รมัญ หลักฐานภาพถ่ายทางอากาศพบว่าในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา มีเมืองรูปวงรีแบบเดียวกัน ที่มีผู้อยู่อาศัยมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 6-11 เป็นจำนวนกว่า 20 เมือง เมืองสำคัญในภาคกลาง เช่น เมืองอู่ทอง เมือง สุพรรณบุรี เมืองสังขละบุรี เมืองคูบัว เมืองราชบุรี เมืองลพบุรี เมืองนครปฐม เมืองดงศรีมหาโพธิ์และ เมืองศรีเทพ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้แก่ เมืองเสมา เมืองพุทไธสง เมืองฟ้าแดดสงยาง เมืองนคร จำปาศรีนาดูน และเมืองกันทรวิชัย

ในภาคเหนือ ได้แก่ เมืองหริภุญไชย เมืองศรีสัชนาลัย และเมือง พิษณุโลก ในภาคใต้ได้แก่เมืองนครศรีธรรมราช เมืองไชยา เมืองสะทิงพระ เมืองยะรัง กระทั่งในยุค ต่อมาคือพุทธศตวรรษที่ 13-14 อาณาจักรราวดีเป็นอาณาจักรที่มีอารยธรรมเจริญรุ่งเรืองมาก และมีอิทธิพลทางวัฒนธรรมยาวนานมากกว่า 500 กว่าปี การล่มสลายของอาณาจักรแห่งนี้เริ่มเมื่อกษัตริย์แห่ง เมืองพุกามยกกองทัพไปตีและมีชัยชนะเหนือเมืองสะเทิม (อาณาจักรสุธรรมวดี) ราชธานีของมอญ พร้อมทั้งจับพระเจ้าเมียะนูออ (มกุฏ) พร้อมพระประยูรญาติ รวมทั้งพลเมืองชาวมอญไปไว้ที่เมืองพุกาม เมื่อ พ.ศ.1176 อย่างไรก็ตามมอญก็ยังมีเมืองหงสาวดีที่กษัตริย์มอญได้สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1116 ชาวมอญที่ไม่ถูกกวาดต้อนไปเมืองพุกาม ซึ่งไม่พอใจและไม่ปรารถนาจะรวมเข้ากับพุกาม จึงไปอพยพไป รวมกับชาวมอญที่เมืองหงสาวดี จากนั้นเมืองหงสาวดีก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นตามลำดับ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2552, น. 19-20)

เมื่อราว พ.ศ. 1600 พระเจ้าอนิรุทธมหาราชหรือที่รู้จักคือพระเจ้าอโนรธามังช่อ ทรงมีพระราชประสงค์รวมดินแดน เหนือ-ใต้เข้าไว้ด้วยกัน จึงกรีฑาทัพเข้าโจมตีเมืองหงสาวดี เมื่อได้เมืองหงสาวดีแล้วจึงทรงกรีฑาทัพเข้าโจมตีเมืองนครชัยศรี (ปัจจุบันคือนครปฐม) พร้อมทั้งกวาดต้อนครัวเรือนมอญ ทำให้เมืองนครชัยศรีร้างและเสื่อมสลายลงในช่วงระยะเวลาต่อเนื่องกัน นั้นทางด้านทิศตะวันออก อาณาจักรขอมก็เริ่มรุ่งเรืองและแข็งแรงขึ้น ขอมจึงแผ่อำนาจเหนืออาณาจักรราวดี โดยยกทัพเข้าโจมตีเมืองต่าง ๆ ของมอญ เพื่อรวบไว้ให้อยู่ภายใต้การปกครองของตน เช่น เมืองลพบุรี เป็นต้น ในที่สุดอาณาจักรราวดีของมอญก็ค่อย ๆ เสื่อมลงจนตกอยู่ภายใต้อำนาจและอิทธิพลของขอม ข้อมูลทางประวัติศาสตร์อธิบายว่าพลเมืองของทราวดีถูกกวาดต้อนไปเป็นเชลยจำนวนมาก และต้องร่วมก่อสร้างมหาปราสาทหลายแห่งของขอม การกระจายตัวของชาวมอญเช่นนี้ทำให้ชาติพันธุ์มอญผสมผสานกับขอม ภายหลังเรียกกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวนี้ว่า มอญ-เขมร และอารยธรรมจำนวนมากของมอญก็เป็นพื้นฐานแรกให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ ๆ ในดินแดนที่แพร่กระจายเหล่านั้นด้วย

ในปี พ.ศ. 1830 ตรงกับรัชสมัยของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช กษัตริย์ของชาวมอญพระนามว่าเจ้าฟ้าวาเรรุ หรือเจ้าฟ้ารั่ว หรือที่คนไทยรู้จักกันคือ “มะกะโท”พระองค์ทรงรวมชาติขึ้นใหม่ มีเมืองเมาะตะมะเป็นราชธานี สืบสันติวงศ์ต่อมาจนกระทั้งในปี พ.ศ. 1911 พญาอู่กษัตริย์แห่งเมาะตะมะได้ย้ายราชธานีไปตั้งที่เมืองหงสาวดี เพราะมีทำเลที่เหมาะสมทั้งยังเป็นราชธานีที่บรรพชนได้สร้างไว้ก่อนในเวลาไม่นานนัก คือเมื่อ พ.ศ. 2082 พระเจ้าตะเบงชะเวตี้ แห่งราชวงศ์ตองอูของพม่าก็กรีฑาทัพโจมตีเมืองหงสาวดีของมอญได้ ทรงผนวกเข้าไว้เป็นส่วนหนึ่งของตองอู ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2109 พระเจ้าบุเรงนองทรงฟื้นฟูและปรับปรุงเมืองหงสาวดีขึ้นใหม่เพื่อเป็น

ราชธานีทรงปรารถนาให้เมืองหงสาวดีเป็นศูนย์กลางของประเทศประกอบด้วย พม่า ไทยใหญ่ มอญ และยะไข่

เมื่อครั้งสงครามระหว่างสมเด็จพระนเรศวรมหาราชกับพม่า คือ พระเจ้านันทบุเรง สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงร่วมกับเจ้าเมืองตองอูและเจ้าเมืองยะไข่วางแผนยกทัพไปตีพระเจ้านันทบุเรงที่เมืองหงสาวดี แต่สมเด็จพระนเรศวรมหาราชมหาราชถูกซ้อนกลโดยเจ้าเมืองตองอูยกกองกำลังล้อมจับพระเจ้านันทบุเรงไปเมืองตองอู ส่วนเจ้าเมืองยะไข่เข้าโจมตี ปล้นและเผาเมืองหงสาวดีจนราบเรียบ เหตุการณ์นี้เกิดก่อนที่กองทัพของสมเด็จพระนเรศวรเดินทางไปถึงเมื่อทราบว่าพระเจ้าตองอูคุมตัวพระเจ้านันทบุเรง ไปตองอู จึงยกทัพติดตามไปล้อมเมืองตองอู แต่ต้องยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยาก่อน เพราะเข้าช่วงฤดูหนาวกองทัพขาดแคลนเสบียงอาหารและมิได้เตรียมการเพื่อทำศึกยืดเยื้อกับเมืองตองอู

ในช่วงเวลาที่พม่าติดพันการทำศึกกับจีนฮ่อและไทย (รัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช. 2199-2231) นั้น สมิงทอพุทธเกษกษัตริย์มอญได้ประกาศเอกราชจากพม่าในปี พ.ศ. 2283 แต่เวลาของเอกราชที่มอญได้รับมีเพียง 17 ปีเท่านั้น เพราะในปี พ.ศ. 2300 พระเจ้าอลอง พญาได้กรีฑาทัพเข้ายึดและเผาเมืองหงสาวดีจนสิ้น พม่าได้ผนวกรัฐเล็กรัฐน้อยของมอญที่เหลือเข้าไว้ในอำนาจแบบเสร็จนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา แต่อย่างไรก็ตามก็ยังมีกลุ่มชาวมอญที่รวมเป็นรัฐมอญและเป็นส่วนหนึ่งของประเทศพม่าในปัจจุบัน

2. มอญยุคอาณาจักรหริภุญชัย เมืองหริภุญชัยเป็นศูนย์กลางของอารยธรรมมอญในบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง ในราวพุทธศตวรรษที่ 13 นับเป็นการขยายตัวของวัฒนธรรมจากเมืองละโว้ขึ้นมาทางภาคเหนือ เมืองหริภุญชัยจึงเป็นเมืองเหนือสุดที่รับวัฒนธรรมละโว้ เมืองหริภุญชัยแต่เดิมเป็นศูนย์กลางการค้าของป่า ทำหน้าที่รับสินค้าจากแหล่งต่าง ๆ ตามเขตหุบเขาตอนบนแล้วส่งผ่านลงสู่เมืองตอนล่างโดยอาศัยลำน้ำปิงเป็นเส้นทางการขยายตัวเมืองหริภุญชัย จึงเป็นศูนย์กลางการค้าที่สำคัญและเป็นเมืองที่มั่งคั่งจากการค้า เมืองหริภุญชัยในระยะแรกคงเป็นส่วนหนึ่งของรัฐทวารวดีซึ่งมีเมืองละโว้เป็นศูนย์กลาง ภายหลังหริภุญชัยได้แยกตัวเป็นอิสระและพัฒนาการปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมในภูมิภาคนี้ต่อมาได้รับวัฒนธรรมจากแหล่งอื่น ๆ มาผสมผสาน เช่น ศิลปะจากพุกาม ศิลปะอินเดียสมัยปัลลวะจนสร้างเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น “มอญหริภุญชัย” ตำนานจามเทวีวงศ์และสังคีติยวงศ์กล่าวถึงการสร้างเมืองหริภุญชัย และการอัญเชิญพระนางจามเทวีจากละโว้มาครองเมืองหริภุญชัย เมื่อต้นพุทธ ศตวรรษที่ 14 มีขุนนางและผู้เชี่ยวชาญศิลปวิทยาการ เช่น พระภิกษุ นักปราชญ์ และช่างแขนงต่างๆ ได้ ติดตามไปด้วยเป็นจำนวนมากพระนางจามเทวีจึงเป็นปฐมกษัตริย์

แห่งราชวงศ์จามเทวี เอกสารโบราณของจีนเรียกเมืองหริภุญชัยนี้ว่า “หนี่หวังก๊ก” ซึ่งหมายถึงอาณาจักรที่มีกษัตริย์เป็นผู้หญิง ส่วนด้านใต้ของหริภุญชัยการตั้งถิ่นฐานขยายตัวตลอดลำน้ำปิงจนถึงเวียงฮอดซึ่งอยู่ใต้สุด ตั้งอยู่บนเส้นทางที่เชื่อมชุมทางการค้าระหว่างล้านนากับอยุธยาและยังสามารถตัดข้ามภูเขาไปยังเมืองหงสาวดีในเขตหัวเมืองมอญได้หริภุญชัยมีความเจริญรุ่งเรืองบ้านเมืองมีความสงบปราศจากสงคราม มีการทำนุบำรุงศาสนา เช่น การสร้างวัด การกัลปนาผู้คนและที่ดินแก่วัด กษัตริย์ที่สำคัญในสมัยนี้คือ พญาอาทิตยราช ผู้ทรงสร้างพระธาตุหริภุญชัยเมื่อประมาณ พ.ศ. 1700 และพญาสววาธิสิทธิ (สรรพสิทธิ์) พบหลักฐานศิลาจารึกภาษามอญจารึกพระราชกรณียกิจของพระองค์ในด้านศาสนาประชากรในเมืองหริภุญชัยประกอบด้วยชาติพันธุ์ผสมคือ ชาวเม็ง (มอญ) และลัวะ ซึ่งเป็นชาติพันธุ์เดิม ในภายหลังจึงปรากฏกลุ่มคนไทย ในยุคหริภุญชัย “เม็ง” เป็นชนชั้นปกครองเป็นกลุ่มที่รับความเจริญมาจากมอญในแถบภาคกลาง นอกจากนี้ยังมีชาวละโว้ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นมอญที่มากับพระนางจามเทวีเม็งและลัวะเป็นชาติพันธุ์ดั้งเดิมในที่ราบลุ่มน้ำปิง ตำนานจามเทวีวงศ์เรียกชาติพันธุ์เม็งว่าเมงคบุตร ศรีศักร วัลลิโภดม วิเคราะห์ว่า กลุ่มเมงคบุตร เป็นกลุ่มชนพื้นเมืองที่เจริญเป็นพวกแรกในแถบที่ราบเชียงใหม่ มีลักษณะสังคมชนเผ่าแบ่งออกเป็นหลายตระกูล แต่ละตระกูลใช้สัตว์เป็นสัญลักษณ์ของตน ลักษณะการตั้งถิ่นฐานของชาติพันธุ์เม็ง มักกระจายตัวอยู่บนที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง จึงพบคำเก่าแก่ในภาษาเม็งเรียกแม่น้ำปิง ว่า “แม่ระมิง”(มาจากคำว่า รเมญ ในภาษามอญโบราณ และกร่อนมาเหลือ เมญ หรือ เม็ง ในภาษา ล้านนา) หรือแม่น้ำเม็ง หมายถึงแม่น้ำที่ชาวเม็งอาศัยอยู่ความเจริญด้านต่างๆ จากหริภุญชัยได้แพร่หลายไปสู่เมืองที่เกิดขึ้นในระยะต่อมาเช่นล้านนา กล่าวคือ ตัวอักษรธรรมล้านนามีที่มาจากอักษรมอญหรือหริภุญชัย ด้านศิลปกรรมก็ยอมรับศิลปะหริภุญชัยอย่างเด่นชัด เช่น รูปทรงเจดีย์ แม้แต่กฎหมาย “มังรายศาสตร์”อาจจะได้รับอิทธิพลมาจากกฎหมายของมอญที่หริภุญชัย ส่วนเมืองสุโขทัยซึ่งครอบครองดินแดนที่เคยเป็นของมอญในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และดินแดนบริเวณเหนือแม่น้ำโขงสืบแทนพวกเขมร ประชากรส่วนใหญ่ของสุโขทัยก็คงจะเป็นชาวมอญและเขมร ซึ่งพ่อขุนรามคำแหงคงได้ดัดแปลงตัวอักษรจากทั้ง 2 ชาติ เป็นภาษาทางการซึ่งประชากรในอาณาจักรสุโขทัยที่พูดภาษามอญและเขมรจะสามารถใช้ร่วมกันมอญในดินแดนพม่ามีพื้นที่ส่วนใหญ่อยู่ค่อนไปทางตะวันออกของแม่น้ำอิรวดี และมีอาณาเขตแผ่ลงไปถึงทวายชนชาติมอญมีวัฒนธรรมในระดับสูงเป็นผู้ริเริ่มการปลูกข้าวและถั่วในดินแดนพม่าปัจจุบัน และเป็นผู้คิดทำการชลประทานขึ้นขณะที่อาณาจักรทวารวดีกำลังเจริญรุ่งเรืองนั้นได้มีเมืองสำคัญอยู่ในเขตพม่าตอนล่างแล้ว ได้แก่ เมืองสะเทิม (Thaton) หรือ สุธรรมวดี (Sudhammavati) เมืองเมาะตะมะ

(Martaban) และเมืองพะโค (Pegu) หรือหงสาวดี (Hansavati) เมืองทั้ง 3 นี้อาจก่อรูปขึ้นและมีความเจริญไล่เลี่ยกับอาณาจักรทวารวดี ศูนย์กลางความเจริญใน ระยะแรกว่ามีหลายแห่งด้วยกัน คือสะเทิม, ทะละ (Dala), (ปัจจุบันคือ ตวันเต Twante), และพะโค (Pegu) ซึ่งต่างเป็นอิสระไม่ขึ้นต่อกัน

3. มอญยุคอาณาจักรสะเทิม ตามตำนานระบุว่าอารยธรรมของมอญเริ่มมาตั้งแต่ 241 ปี ก่อนพุทธศักราช และเมื่อศึกษาจากหลักฐานทางโบราณคดีพบว่าชาวมอญได้ตั้งถิ่นฐานขึ้นทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำอิรวดีในบริเวณพม่าตอนล่าง (Lower Myanmar) ร่วมสมัยกับเขมรและปยูราว พุทธศตวรรษที่ 8-13 ซึ่งศูนย์กลางอำนาจในยุคนั้นเป็นลักษณะของการตั้งรัฐอิสระที่ไม่ขึ้นตรงต่อกัน บางครั้งมีอาณาเขตที่ทับซ้อนไม่มีเส้นแบ่งเขตชัดเจนแน่นอน มีการเคลื่อนตัวไปมาของประชากรอยู่เสมอเป็นไปตามสถานการณ์ทางการเมืองหรือสังคมในช่วงนั้นๆ เช่น ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 16 เมืองหริภุญชัยเกิดอหิวาตกโรคระบาดต้องอพยพไปอยู่เมืองสะเทิมและหงสาวดี แต่หลังจากโรคร้ายสงบลงก็อพยพกลับมาดังเดิมทางตะวันออกเฉียงเหนือของตัวเมืองสะเทิมในปัจจุบัน มีภูเขาลูกหนึ่งเรียกว่า เกลาสะ ซึ่งตรงกับตำนานเมืองสะเทิมที่มีอยู่ในจารึกต่างๆ ที่พบบริเวณเมืองพะโค ชัยภูมิของเมืองสะเทิมมีความอุดมสมบูรณ์เหมาะแก่การทำเกษตรกรรมเพราะตั้งอยู่แถบที่ราบลุ่มปากแม่น้ำ มีการค้นพบงานศิลปะมากมาย เช่น เสมาหินและศิลาแกะสลักซึ่งมีรูปแบบและยุคสมัยเดียวกันกับงานศิลปะ ที่เมืองฟ้าแดดสงยางในพุทธศตวรรษที่ 16 อาณาจักรมอญที่สะเทิมเจริญสูงสุดยิ่งกว่าอาณาจักรใดๆ ในบริเวณใกล้เคียง ทั้งทางด้านวัฒนธรรม ศาสนา และการค้า ขณะนั้นพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1 อาณาจักรเขมรได้ขยายอาณาเขตออกไปทางตะวันตก เข้ายึดครองลพบุรีของมอญทวารวดีก่อให้เกิดการอพยพใหญ่ของมอญที่ลี้ภัยเข้าสู่หงสาวดีและสะเทิม จากนั้นพวกเขมรก็รุกรานเข้าไปในพม่าตอนใต้ กษัตริย์มอญอาณาจักรหงสาวดีได้ขอให้พระเจ้าอโนรธาอาณาจักรพุกามของพม่ายกทัพมาช่วยต้านทานกองทัพเขมร พระเจ้าอโนรธาจึงถือโอกาสขยายอำนาจเข้ามาจนถึงลพบุรี ทั้งนี้พม่ายอมคืนลพบุรีให้เขมร โดยมีข้อแม้ว่าเขมรต้องยอมรับอำนาจเหนือดินแดนที่พม่าตีได้แม้ว่ามอญจะถูกพม่าปราบจนสิ้นอิสรภาพ แต่อารยธรรมความเจริญของมอญกลับรุ่งเรืองและมีอิทธิพลเหนือพม่า พระเจ้าอโนรธา (พ.ศ. 1587-1626) ได้กวาดต้อนนักปราชญ์ราชบัณฑิตและช่างฝีมือทุกแขนงจากสะเทิมไปยังพุกาม และได้หล่อหลอมเป็นวัฒนธรรมประจำชาติพม่า ดังจะเห็นได้จากการสร้างและตกแต่งเจดีย์ต่างๆ ในสมัยราชวงศ์พุกาม การดัดแปลงตัวหนังสือของมอญไปใช้เป็นตัวเขียนของพม่าตลอดจนการรับคำในภาษามอญไปใช้ในภาษาพม่า นอกจากนี้ยังรับพุทธศาสนาและวัฒนธรรมอื่นๆ ของมอญด้วย โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าครรชิต (จันสิตถา พ.ศ. 1627-1655) ซึ่ง

ครองราชย์ต่อจากพระเจ้าอโนรธา ในสมัยนี้วัฒนธรรมมอญมีอิทธิพลของเหนือพม่าอย่างเห็นได้ชัด มีการสร้างวัดและเจดีย์จำนวนมากตามแบบสถาปัตยกรรมมอญ และจารึกส่วนใหญ่ก็ใช้ภาษามอญ แต่ต่อมาในรัชสมัยของพระเจ้าอลองสิทธุ (พ.ศ. 1656-1708) วัฒนธรรมมอญที่เคยมีอิทธิพลเหนือราชวงศ์พุกามก็ถูกกลืนหายไปโดยสิ้นเชิงนโยบายของพม่าในการที่จะรวมมอญเข้าไว้เป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักร ซึ่งเริ่มขึ้นในสมัยพระเจ้าอโนรธาได้สืบทอดมายังกษัตริย์องค์ต่อ ๆ มา แต่มอญพยายามดิ้นรนเพื่ออิสรภาพของตนอยู่เสมอ และในที่สุดก็สามารถฟื้นตัวและตั้งอาณาจักรอิสระขึ้นได้อีก 2 ครั้ง

4. มอญยุคอาณาจักรเมาะตะมะ หลังจากที่อาณาจักรพุกามของพม่าถูกกองทัพมองโกลของจักรพรรดิกุบไลข่านทำลายใน พ.ศ. 1820 พวกมอญทางใต้ได้ก่อกบฏ พ่อค้ามอญเชื้อสายไทใหญ่ชื่อ มะกะโท ยึดเมืองเมาะตะมะได้ใน พ.ศ. 1824 ตั้งตนเป็นปฐมกษัตริย์อาณาจักรเมาะตะมะ พระนามว่าพระเจ้าฟ้ารั่ว (Wareru) พระเจ้าฟ้ารั่วทรงสร้างประมวลกฎหมายใหม่ที่ดัดแปลงมาจากกฎหมายพระมนู เรียกว่า พระธรรมศาสตร์ฉบับพระเจ้าฟ้ารั่ว ซึ่งแปลจากคัมภีร์ภาษาฮินดูเป็นภาษามอญและปรับปรุงให้เข้ากับหลักพุทธศาสนา และกลายเป็นรากฐานกฎหมายทั้งของพม่าและไทยในสมัยพญาอู่ ได้มีการย้ายเมืองหลวงจากเมาะตะมะไปยังหงสาวดีใน พ.ศ. 1912 เพราะถูกโจมตีจากกองทัพไทย คือพระเจ้าอู่ทอง (พ.ศ. 1893-1912) เกิดการแย่งชิงราชสมบัติกันเองเป็นเวลาหลายปี ทำให้ไทยและไทใหญ่ถือโอกาสรุกรานแต่อย่างไรก็ตามพญาอู่ยังคงรักษาอาณาจักรไว้ได้ อาณาจักรเมาะตะมะหลังจากที่อาณาจักรพุกามของพม่าถูกกองทัพมองโกล ของจักรพรรดิกุบไลข่านทำลายใน พ.ศ. 1820 (นิธิ เอียว ศรีวงศ์, 2546, น. 52-64) ได้กล่าวไว้ในมอญ เม็ง เตลง รามัญ : รามัญ เมง เตลง มอญ ว่า พวกมอญทางใต้ได้ก่อกบฏ พ่อค้ามอญเชื้อสายไทใหญ่ชื่อ มะกะโท ยึดเมืองเมาะตะมะได้ใน พ.ศ. 1824 ตั้งตนเป็นปฐมกษัตริย์อาณาจักรเมาะตะมะ พระนามว่า พระเจ้าฟ้ารั่ว (Wareru) พระเจ้าฟ้ารั่วทรงสร้างประมวลกฎหมายใหม่ที่ดัดแปลงมาจากกฎหมายพระมนู เรียกว่า พระธรรมศาสตร์ฉบับพระเจ้าฟ้ารั่ว ซึ่งแปลจากคัมภีร์ภาษาฮินดูเป็นภาษามอญ และปรับปรุงให้เข้ากับหลักพุทธศาสนา และกลายเป็นรากฐานกฎหมายทั้งของพม่าและไทยในสมัยพญาอู่ ได้มีการย้ายเมืองหลวงจากเมาะตะมะไปยังหงสาวดีใน พ.ศ. 1912 เพราะถูกโจมตีจากกองทัพไทย คือพระเจ้าอู่ทอง (พ.ศ. 1893-1912) เกิดการแย่งชิงราชสมบัติกันเองเป็นเวลาหลายปี ทำให้ไทยและไทใหญ่ถือโอกาสรุกรานแต่อย่างไรก็ตามพญาอู่ยังคงรักษาอาณาจักรไว้ได้

เมาะตะมะเคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรมอญตั้งอยู่บนปากน้ำบนฝั่งเหนือของแม่น้ำสาละวิน มอญได้ตั้งตัวเป็นอิสระในรัชสมัยเจ้าฟ้ารั่ว เมื่อปี พ.ศ. 1830 ราชวงศ์เจ้าฟ้ารั่ว ซึ่งเรียก

กันว่า ราชวงศ์หงสาวดีหรือไทยใหญ่-ตะเลง ราชวงศ์นี้ได้ปกครองอาณาจักรมอญ มาจนถึงปี พ.ศ. 2082 มีกษัตริย์ปกครองต่อมา 19 องค์ พญาอู่ ซึ่งครองราชย์ เมื่อปี พ.ศ. 1896-1928 ได้ย้ายราชธานีจากเมืองเมาะตะมะไปตั้งที่กรุงหงสาวดี พระเจ้าราชาธิราชได้ทำศึกกับพระเจ้าฝรั่งมังฆ้องอยู่นานปี และพระเจ้าสการวุตพีเป็นกษัตริย์องค์สุดท้าย ในปี พ.ศ.2062 โปร์ตุเกสตั้งสถานีการค้าขึ้นที่เมืองเมาะตะมะ ยังผลให้การค้าขายของมอญได้เจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว จึงเป็นเหตุประการหนึ่งที่พระเจ้าแผ่นดินพม่าโจมตีอาณาจักรมอญ และทำได้สำเร็จได้เป็นพระเจ้าหงสาวดีคือ พระเจ้าตะเบ็งชะเวตี้หลังจากล้อมเมืองเมาะตะมะอยู่เจ็ดเดือน การลงโทษมอญอย่างรุนแรงของพม่าต่อมอญ ทำให้มอญที่อยู่เมืองมะละแหม่ง และเขตใกล้เคียงยอมจำนนโดยดี

พระเจ้าตะเบงชะเวตี้ ใช้เมืองเมาะตะมะเป็นที่ชุมนุมกองทัพที่ยกมาตีกรุงศรีอยุธยา เพราะว่าทางคมนาคมระหว่างเมืองมอญกับเมืองไทย มีทางหลวงสำหรับไปมาแต่โบราณสองทางรวมกันที่เมืองเมาะตะมะ โดยอาศัยทางสายเหนือ กองทัพพม่าสามารถรุกเข้าประเทศไทยทางด่านแม่ละเมาอันเป็นทางเข้าสู่เมืองเหนือตลอดจนถึงเมืองเชียงใหม่ ทางสายสองลงไปทางใต้เข้าสู่ด่านพระเจดีย์สามองค์ และเมืองกาญจนบุรี สุพรรณบุรี และชานกรุงศรีอยุธยา

กองทัพพม่าได้รวมพลที่เมืองเมาะตะมะหลายครั้ง เช่น เมื่อครั้งตีเมืองเชียนคราน ในปี พ.ศ. 2081 ในการสงครามครั้งสมเด็จพระศรีสุริโยทัยขาดคอช้าง เมื่อปี พ.ศ. 2091 และในการ สงครามครั้งพม่าขอช้างเผือก เมื่อปี พ.ศ. 2106

ภายหลังสงครามยุทธหัตถี สมเด็จพระนเรศวรฯ ทรงริเริ่มโจมตีพม่าในปี พ.ศ. 2137 และได้หัวเมืองมอญ ด้วยเหตุนี้หัวเมืองมอญฝ่ายใต้ ตั้งแต่เมืองเมาะตะมะ ตลอดมาจนจดเขตแดนไทย ก็มาเป็นเมืองขึ้นกรุงศรีอยุธยาหมดทุกเมือง ต่อมาปี พ.ศ. 2142 สมเด็จพระนเรศวรฯ ทรงยกทัพ ไปตีกรุงหุงสาวดีก็ได้เสด็จผ่านเมืองเมาะตะมะ

ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (พ.ศ. 2199 - 2231) ไทยได้ทำสงครามกับพม่า ในปี พ.ศ. 2207 เจ้าพระยาโกษาธิบดี (ขุนเหล็ก) เป็นแม่ทัพยกไปตีพม่าจนถึงเมืองพุกาม กองทัพไทยได้กองทหารเกณฑ์ของมอญมารวมชุมนุมกันที่เมืองเมาะตะมะ

เมืองเมาะตะมะได้กลับไปเป็นของพม่าในรัชสมัยพระเจ้าอลองพญา (พ.ศ. 2295 - 2303) และเป็นเมืองที่กองทัพพม่า ได้ชุมนุมพลครั้งพระเจ้าปดุงยกทัพมาตีเมืองไทยในการสงครามเก้าทัพ เมื่อปี พ.ศ. 2328

พระเจ้าฟ้ารั่วเป็นกษัตริย์ต้นวงศ์ของพระเจ้าราชาธิราช ปรากฏเรื่องราวในพงศาวดารรามัญที่เล่าไว้ในราชาธิราชแสดงถึงความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดระหว่างพระเจ้าฟ้ารั่วกับสมเด็จพระร่วงเจ้าหรือพ่อขุนรามคำแหงมหาราช

ความสัมพันธ์ระหว่างพระเจ้าฟ้ารั่วกับพ่อขุนรามคำแหงมหาราชที่เล่าไว้ในเรื่องราชาธิราช สรุปได้ว่าพระเจ้าฟ้ารั่วเดิมชื่อ มะกะโท เป็นบุตรพ่อค้าบ้านเกาะวาน อยู่ที่เมืองเมาะตะมะเมื่ออายุได้ประมาณ 15 ปี บิดาถึงแก่กรรมจึงได้เป็นพ่อค้าแทนบิดาคุมลูกค้า 30 คนไปค้าขาย ที่เมืองสุโขทัย เมื่อไปถึงเกิดนิมิตหลายประการที่แสดงว่ามะกะโทจะได้เป็นใหญ่ แต่ต้องไปอาสาทำราชการกับกษัตริย์ทางทิศทางตะวันออกคือ สมเด็จพระร่วงเจ้ามะกะโทจึงไปอาศัยอยู่กับนายช้าง พยายามทำงานด้วยความอุตสาหะ ต่อมาสมเด็จพระร่วงเจ้าเสด็จมาพบทรงพอพระทัยในความฉลาดและความพากเพียรของมะกะโทจึงโปรดให้มารับใช้ใกล้ชิดและมีพระเมตตาชุบเลี้ยงดุจดังบุตรในอุทร ในที่สุดทรงพระกรุณาโปรดตั้งให้เป็นขุนวังเข้านอกออกในวังได้

ขณะที่สมเด็จพระร่วงเจ้าทรงกรีธาทัพไปปราบกองทัพแขกชวาที่เข้ามาตีหัวเมือง มะกะโทซึ่งผูกพันรักใคร่กับนางเทพสุดาสร้อยดาวพระธิดาของสมเด็จพระร่วงเจ้า ได้พานางเทพสุดาสร้อย ดาวหนีไปเมืองเมาะตะมะ เมื่อไปถึงเขตแดนต่อแดน มะกะโทหันกลับมากราบถวายบังคมแล้วเขียนฉลากขอพระราชทานอภัยโทษไว้ สมเด็จพระร่วงเจ้าก็มิได้ทรงพระพิโรธแต่ประการใด แต่กลับประสาทพระพรแก่มะกะโท

ต่อมามะกะโทได้ครองเมืองเมาะตะมะเพราะมีชัยชนะต่อ อลิมามาง เจ้าเมืองเมาะตะมะซึ่งคิดจะฆ่ามะกะโท ขณะที่เตรียมการจะขึ้นครองเมืองและเตรียมสร้างปราสาทนั้น มะกะโทระลึกถึงสมเด็จพระร่วงเจ้าซึ่งเป็นเจ้านายที่เคยชุบเลี้ยงตนมา จึงให้คนนำเครื่องราชบรรณาการมาถวายเพื่อขอพระนามและเครื่องราชกกุธภัณฑ์เพื่อเป็นสวัสดิมงคลแก่ตนเองและพระมเหสี สมเด็จพระร่วงเจ้าทรงมีพระราชดำริว่า มะกะโทมีบุญดุจหนึ่งว่าตกลงมาจากฟ้า จึงพระราชทานนามว่า พระเจ้าฟ้ารั่วและพระราชทานเศวตฉัตรมงกุฎ พระขรรค์ พัดวาลวิชนี ฉลองพระบาททองและเครื่องราชบริโภคจำนวนมาก

มะกะโทได้รับสิ่งของพระราชทานแล้วก็จัดพิธีราชาภิเษกรับพระนามว่า พระเจ้าฟ้ารั่วขึ้นครองเมืองเป็นปฐมกษัตริย์แห่งเมืองเมาะตะมะ หลังจากนั้นสมเด็จพระร่วงเจ้าได้พระราชทานช้างเผือกชื่อ พระยาเศวตมงคลคชสารศรีเมือง ซึ่งเสี่ยงทายแล้วต้องการมาอยู่เมืองเมาะตะมะ ยังความโสมนัสมาสู่พระเจ้าฟ้ารั่วเป็นอย่างยิ่งถึงกับเสด็จไปรับช้างด้วยตนเองที่เมืองแปร พระเจ้าฟ้ารั่วเสวยราชสมบัติในเมืองเมาะตะมะประมาณ 26 ปี ก็เสด็จสวรรคตเพราะพระโรคเบียดเบียน

5. มอญยุคอาณาจักรหงสาวดีอาณาจักรมอญทั้งหมดสามารถรวมเป็นปึกแผ่นได้เป็นครั้งแรกในสมัยของพระเจ้าราชาธิราช (พ.ศ. 1936-1964) ซึ่งครองราชย์ต่อจากพระบิดาคือพญาอู่ นอกจากจะทรงจัดระเบียบการปกครองที่ดีแล้ว ยังพยายามผูกมิตรกับอาณาจักรอยุธยาและอาณาจักรข้างเคียง ทำให้สามารถรับศึกจากพม่าและไทยใหญ่ได้เต็มที่ พระเจ้าราชาธิราช

ประสบภาวะสงครามเกือบตลอดรัชกาลของพระองค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับเคี่ยวกับพม่ากรุงอังวะ ในสมัยของพระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง (พ.ศ. 1944-1965) แต่พระเจ้าราชาธิราชทรงใช้นโยบายยุยงให้อังวะกับรัฐต่างๆ แตกกัน จึงสามารถป้องกันอาณาจักรไว้ได้อาณาจักรหงสาวดีในช่วงระหว่าง พ.ศ. 1966-2082 เป็นยุคแห่งความสงบและรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมและการค้าขาย กล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของมอญมีกษัตริย์ปกครองรวม 8 องค์ ที่สำคัญคือ พระนางพญาท้าว (Shinsawbu พ.ศ. 1996-2013) และพระเจ้าธรรมเจดีย์ (พ.ศ. 2013-2035) เนื่องจากในระยะนั้นพม่าตกอยู่ในภาวะสงครามภายใน ทำการสู้รบกันเองจึงมิได้มารบกวนมอญ เป็นโอกาสให้มอญสามารถทะนุบำรุงประเทศอย่างเต็มที่ ที่สำคัญคือ กิจการในพุทธศาสนา ได้แก่ การบูรณะองค์พระเจดีย์ ชเวดากอง (พระมหาธาตุเมืองตะเกิง) ในสมัยพระนางเช็งซอบู (มอญ เรียกว่า พระนางมิจาวปุ) พระนางได้ถวายทองคำเท่าน้ำหนักตัวปิดทององค์พระธาตุ พระเจ้าธรรมเจดีย์ ทำการสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งที่ 8 และการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศ คือ อินเดีย มะละกา และหมู่เกาะมาเลย์ เมืองท่าที่สำคัญของมอญได้แก่ เมืองสิเรียม (Syriam) เมืองพะสิม (Bassein) เมืองเมาะตะมะ (Martaban) และเมืองหงสาวดี (Pegu) พระเจ้าแผ่นดินที่ปกครองหงสาวดี ล้วนสนับสนุนส่งเสริมกิจการทางพุทธศาสนา โดยเฉพาะพระนางเช็งซอบู และพระเจ้าธรรมเจดีย์ได้ ทะนุบำรุงพุทธศาสนา บริจาคทรัพย์สิ่งของมีค่าและเครื่องประดับ เพื่อใช้ในการบูรณะและตกแต่งเจดีย์ชเวดากอง (พระมหาธาตุเมืองตะเกิง) ถวายทาสชายหญิงให้เป็นข้าวัด ส่วนพระเจ้าธรรมเจดีย์ได้ส่งทูตไปลังกาเพื่อทำการชำระสมณวงศ์ทั้งด้านพิธีกรรมและวินัยสงฆ์ จำลองแบบสีมา มาสร้างขึ้นในหงสาวดี โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่สีมากัลยาณีใกล้เมืองหงสาวดี ซึ่งใช้เป็นสถานที่สำหรับ บวชพระ รวมทั้งนิมนต์พระสงฆ์จากประเทศใกล้เคียงให้เข้ามาทำการบวชอีกครั้งหนึ่งที่สีมากัลยาณี ทำให้พิธีการบวชในประเทศใกล้เคียงที่นับถือพุทธศาสนาเป็นลักษณะเดียวกัน เรื่องราวเกี่ยวกับการชำระสมณวงศ์ดังกล่าว พระเจ้าธรรมเจดีย์โปรดฯให้จารึกลงบนศิลา 10 หลัก เรียกว่า จารึกกัลยาณีมอญในยุคหงสาวดีสิ้นสุดลงเพราะถูกพม่าแห่งราชวงศ์ตองอูรุกราน และรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรพม่าใน พ.ศ. 2082 พระเจ้าตะเบ็งชเวตี้ (พ.ศ. 2074-2093) ทรงมีนโยบายรวมมอญกับพม่าเข้าเป็นชาติเดียวกัน โดยการรับอารยธรรมต่างๆ ของมอญมาใช้ในราชสำนักพม่า ให้ชาวมอญเข้ารับราชการในตำแหน่งหน้าที่สำคัญๆ ของกองทัพ รวมทั้งย้ายราชธานีมาอยู่ที่กรุงหงสาวดี สมัยพระเจ้าบุเรงนอง (Bayinnaung พ.ศ. 2094- 2124) แม้พระองค์จะยังคงยึดถือนโยบายและปฏิบัติต่อชาวมอญเช่นเดียวกับพระเจ้าตะเบ็งชเวตี้ แต่ความต้องการที่จะสร้างจักรวรรดิพม่าให้ยิ่งใหญ่ ทำให้ต้องเกณฑ์ชาวมอญเข้าในกองทัพเป็นจำนวนมากอยู่เสมอ ขาดแรงงานทำนา จนเกิดภาวะข้าวยากหมากแพง พวกมอญได้ก่อการกบฏขึ้นแต่ก็ถูกปราบอย่างรุนแรง กษัตริย์พม่าองค์ต่อมา

ปกครองมอญอย่างกดขี่ บีบคั้นในเรื่องภาษีและการเกณฑ์แรงงาน ทั้งในยามสงบและยามสงคราม เป็นเหตุให้มอญก่อการกบฏอยู่เนืองๆ และเมื่อถูกพม่าปราบหนักเข้า จึงพากันอพยพเข้าสู่ไทย ปลายราชวงศ์ตองอู ขณะที่พม่าต้องทำสงครามทั้งกับจีนฮ่อและไทยมอญก็ถือ โอกาสรวบรวมกำลังและประกาศอิสรภาพใน พ.ศ. 2283 ภายใต้การนำของสมิงทอพุทธเกษ (พ.ศ. 2283-2290) หลังจากตั้งมั่นที่หงสาวดีได้แล้ว มอญคิดจะขยายอาณาเขตออกไปทางเหนือ เพื่อทำลายล้างอาณาจักรพม่าที่อังวะซึ่งกำลังอ่อนแอให้สิ้นซาก แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จ สมิงทอพุทธเกษจึงสละราชบัลลังก์ใน พ.ศ. 2290 พญาทะละ (พ.ศ. 2290 - 2300) ขึ้นครองอำนาจต่อมาพยายามขยายอาณาเขตจนยึดกรุงอังวะเมื่อ พ.ศ. 2295 ทำให้ดูเหมือนว่ามอญกำลังจะรวมพม่าเข้าไว้เป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิมอญ แต่ในขณะที่พม่าเพลี่ยงพล้ำอลองพญา จากเมืองมุกโชโบ (Moksobomyo) นำสมัครพรรคพวกเข้าตีกองทหารมอญแตกยับเยิน แม้มอญจะส่งกำลังมาเพิ่มเติมแต่ก็พ่ายแพ้กลับไปทุกครั้ง และใน พ.ศ. 2297 พระเจ้าอลองพญาก็ยึดพม่าตอนบนไว้ได้ทั้งหมด ลงมาจนถึงเมืองพะโค ซึ่งพระองค์เปลี่ยนชื่อใหม่ว่า “ย่างกุ้ง”แปลว่า “สิ้นสุดสงคราม”และได้ดินแดนมอญทั้งหมดไว้ในอำนาจโดยเด็ดขาด ในพ.ศ. 2300 มอญจึงถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของพม่าตั้งแต่นั้นมาโดยไม่มีโอกาสฟื้นตัวได้อีก จนกระทั่งปัจจุบันอาณาจักรมอญทั้ง 3 แห่งคือ เมืองสะเทิม หงสาวดี และเมืองเมาะตะมะ ตกอยู่ในภาวะสงครามมาโดยตลอดตั้งแต่เริ่มตั้งอาณาจักรทั้งสงครามจากการรุกรานของอาณาจักรข้างเคียงและการแย่งชิงอำนาจภายในราชวงศ์ของมอญเอง เมื่อบ้านเมืองเข้าสู่ภาวะสงครามตกเป็นเมืองขึ้นของชาติอื่น การดำเนินชีวิตย่อมมีความยากลำบากชาวมอญถูกกดขี่เอารัดเอาเปรียบอยู่ตลอดเวลา จึงอพยพโยกย้ายมาพึ่งพระบรมโพธิสมภารในแผ่นดินไทยหลายครั้งชาวมอญที่อพยพเข้ามานั้นล้วนเป็นที่ความต้องของพระมหากษัตริย์ไทย เพราะโดยปกติสงครามในสมัยก่อนเป็นสงครามกวาดต้อนผู้คนเมื่ออาณาจักรใดมีพลเมืองมากก็ย่อมมีแรงงานทำเกษตรกรรมและเป็นกำลังป้องกันประเทศจากการรุกรานของข้าศึกได้ดีการอพยพของชาวมอญเข้าสู่ประเทศไทยชาวมอญในที่นี้ หมายถึงชาวมอญที่มีถิ่นอาศัยอยู่ในเมืองมอญ คือ พม่าตอนใต้ในปัจจุบัน และอพยพจากถิ่นเดิมเข้ามายังแผ่นดินไทยเพราะถูกรุกรานจากอาณาจักรข้างเคียง ภาวะสงครามและการถูกกดขี่ข่มเหง ล้วนเป็นปัจจัยผลักดันให้ชาวมอญที่ได้รับความเดือดร้อน พากันอพยพครอบครัวหนีไปยังประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ล้านนา เขมร เวียดนามลาว และไทยในการอพยพเข้าสู่ไทย

เส้นทางการอพยพเข้าสู่ประเทศไทย มอญที่อพยพเข้ามายังอาณาจักรไทยโดยมากเป็นมอญจากเมืองใหญ่ที่มีความสำคัญ เป็นศูนย์กลางการค้า มีความอุดมสมบูรณ์ มีประชากรอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก จึงถูกพม่าควบคุมอย่างเข้มงวด เมืองเมาะตะมะ และเมืองมะละแหม่ง

อยู่ใกล้ชายแดนไทย มีเส้นทางการติดต่อค้าขายมาตั้งแต่สมัยโบราณ ชาวมอญคุ้นเคยเส้นทางเหล่านี้ดีจึงสามารถเดินทางได้สะดวก เส้นทางการอพยพของชาวมอญเข้าสู่อาณาจักรไทยมีด้วยกัน 4 เส้นทาง ได้แก่

1) ทางเหนือ อพยพเข้ามายังเมืองตากหรือเมืองระแหง ทางด่านแม่ละเมา เช่น การอพยพในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราช พ.ศ. 2317

2) ทางใต้ อพยพเข้ามายังเมืองกาญจนบุรี ทางด่านเจดีย์สามองค์ ซึ่งเป็นเส้นทางที่ใช้กันมาก ทั้งเป็นเส้นทางการค้า การเดินทัพของทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายพม่า เช่น การอพยพในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งเป็นเส้นทางที่ใช้กันมาก

3) ทางเมืองอุทัยธานี เช่น การอพยพในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ราว พ.ศ. 2358

4) ทางเมืองเชียงใหม่ เช่น การอพยพในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ พ.ศ. 2290 มีพระยาพระราม พระยากลางเมืองและพระยาน้อยวันดีเป็นหัวหน้า โดยตัดมาทางตะวันตกเข้าเมืองเชียงใหม่ เจ้าเมืองเชียงใหม่ส่งลงมาทางเมืองตากและเจ้าเมืองตากได้ทำหนังสือส่งต่อมาถึงอยุธยาจากหลักฐานที่ทางการไทยบันทึกไว้ การอพยพของมอญมายังพระราชอาณาจักรไทย มีการจดบันทึกเอาไว้ 9 ครั้ง คือ สมัยอยุธยา 6 ครั้ง สมัยธนบุรี 1 ครั้ง และสมัยรัตนโกสินทร์ 2 ครั้ง อพยพเข้ามาโดยมีสาเหตุและเส้นทางการอพยพเข้ามาที่แตกต่างกันไป

จะเห็นได้ว่า 2 เส้นทางแรก เป็นเส้นทางเดียวกับที่พม่าใช้ในการยกกองทัพเข้ามารุกรานไทย มอญคงจะคุ้นเคยกับเส้นทางนี้ดี เพราะนอกจากจะเข้ามาตอนทำสงครามแล้ว ยังเป็นเส้นทางที่ใช้ติดต่อการค้าขายกันอีกด้วย นอกจากนี้ตามพงศาวดารมอญ-พม่า ยังได้กล่าวถึงอีกเส้นทางที่ใช้ใน การอพยพอีกเส้นหนึ่งคือ ทางเชียงใหม่ ซึ่งเป็นเส้นทางที่พระยามรามัญ 3 คน คือ พระยาราม พระยากลางเมือง และพระยาน้อยวันดีใช้ในการอพยพครัวมอญเข้ามาในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (กิตติ วรกุลกิตติ, 2533 : 35)

ความสัมพันธ์ระหว่างคนมอญกับคนไทย การอพยพของชาวมอญเข้าสู่ประเทศไทยนั้นแตกต่างกับของชาวจีนซึ่งอพยพไปโดยมีจุดมุ่งหมายที่จะไปเสี่ยงโชคในดินแดนที่คิดว่าดีกว่า โดยหวังจะได้กลับไปยังบ้านเกิดเมืองนอนของตนอีก ดังนั้นชาวจีนจึงมักอพยพไปคนเดียวมิได้พาครอบครัวไปด้วย เมื่อมาถึงประเทศไทยจึงมีการติดต่อและแต่งงานกับคนไทยบ้าง ทำให้มีความสัมพันธ์กับคนนอกกลุ่มได้รวดเร็ว ส่วนมอญนั้นอพยพไปเพื่อหาที่ตั้งหลักแหล่งใหม่โดยไม่คิดที่จะหวนกลับไปยังถิ่นเดิมอีก จึงขนทั้งครอบครัวและข้าวของที่จำเป็นไปด้วย ประกอบกับเส้นทางที่จะเข้าสู่ประเทศไทยนั้นสั้นและสะดวกกว่าการเดินทางของชาวจีนจึงอพยพกันได้ทั้ง

ครอบครัว เมื่อมาถึงประเทศไทยก็มาอยู่รวมกันเป็นกลุ่มและมีความสัมพันธ์กันเฉพาะภายในกลุ่มของตนเองในระยะแรกๆ ดังนั้นจึงมีการติดต่อกับคนภายนอกน้อยมาก จนเกือบจะเรียกได้ว่า อยู่อย่างโดดเดี่ยว ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากปัจจัยทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และสภาพภูมิศาสตร์ กล่าวคือสังคมมอญในระยะแรกเป็นสังคมในระดับหมู่บ้านประกอบด้วยคนเชื้อชาติเดียวกัน และมีการปกครองกันเองในระดับนี้หมู่บ้านมอญอยู่รวมกันเป็นกลุ่มหนาแน่นกว่าหมู่บ้านไทย มอญนำพุทธศาสนาในรูปแบบของตนเข้ามาด้วย ซึ่งกล่าวกันว่าเคร่งครัดในด้านวินัยปฏิบัติ มีวัดมอญประจำหมู่บ้าน และชาวมอญยังมีความรักใคร่เห็นใจกันเพราะต่างก็พลัดบ้านเมืองมาด้วยกันจึงมีการติดต่อ และพึ่งพาอาศัยกันภายในหมู่พวกเดียวกันความจำเป็นที่จะติดต่อกับคนภายนอกกลุ่มเกือบจะไม่มี นอกจากนี้ภาษายังเป็นอุปสรรคสำคัญที่ขัดขวางการติดต่อกับคนไทยทั่วไป จากปัจจัยต่าง ๆ ดังกล่าวทำให้มอญ มีความสัมพันธ์กับคนไทยน้อยมากและสามารถดำรงความเป็น “มอญ” อยู่ได้โดยแท้จริงในระยะแรก ต่อมาเมื่อจำนวนประชากรเพิ่มขึ้น หมู่บ้านขยายขอบเขตออกไป มีการติดต่อกันมากกว่าในระยะแรก จึงมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมซึ่งกันและกันนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคมความเป็นอยู่ที่ต่างไปจากเอกลักษณ์เดิมของตน ทำให้มอญไม่สามารถดำรงความเป็นมอญแท้ต่อไปได้ดังปรากฏหลักฐานใน “นิราศภูเขาทอง” ของสุนทรภู่ว่า ในสมัยรัชกาลที่ 3 หญิงมอญย่านปากเกร็ดหันมาใช้วิธีแต่งผมโดยการ “จับเขม่า” และ ถอนไรผมแบบคนไทย และในสมัยรัชกาลที่ 5 มอญได้หันมาปลูกบ้านแบบไทย ด้านภาษาก็สามารถใช้ได้ทั้งภาษาไทยและภาษามอญ การแต่งงานระหว่างมอญกับไทยก็มิใช่เป็นเรื่องแปลกหรือเป็นปัญหาแต่อย่างใด (สุภรณ์ โอเจริญ, 2541, น. 92-95)

ชาวมอญเป็นชาติพันธุ์ที่มีความกลมกลืนใกล้ชิดกับคนไทยจนบางครั้งมองไม่ออกว่าเป็นคนไทยหรือคนมอญ นับตั้งแต่รูปร่างผิวพรรณ ศิลปวัฒนธรรมและการนับถือศาสนาก็มีความคล้ายคลึงกัน มอญเป็นกำลังสำคัญส่วนหนึ่งของไทยในฐานะที่เป็นแรงงานทางด้านการเกษตรและการป้องกันประเทศมาแต่ในอดีต ในปัจจุบันชาวมอญที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทยตั้งแต่อดีตได้หลอมรวมกลายเป็นชาวไทยเชื้อสายมอญของสังคมไทย ต่างก็มีความจงรักภักดีและสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณของแผ่นดินไทยไม่ต่างจากชาวไทยเชื้อสายอื่นๆ มอญเคยเป็นชนชาติที่มีความเจริญรุ่งเรืองชาติหนึ่งในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้แต่มอญก็ต้องล้มรุกคลุกคลานเพราะการแย่งชิงอำนาจกันเอง และจากการรุกรานของพม่า ทำให้บ้านเมืองต้องแตกพ่ายจนกลายเป็นคนไม่มีชาติ และแยกย้ายกันอพยพหนีภัยต่างๆ เข้ามาอยู่ในเมืองไทย มีการสืบเชื้อสายชาติพันธุ์จนกลายเป็นคนไทยเชื้อสายมอญอยู่ในปัจจุบัน

ชนชาติมอญมีประเพณีและความเชื่อที่ผูกพันต่อการดำรงชีวิตและความเป็นอยู่แสดงให้ให้เห็นเป็นลักษณะเฉพาะของมอญ โดยได้รับอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ และฮินดู จากอินเดีย ซึ่งมีความเชื่อเกี่ยวกับการพิธีกรรมต่างๆ เป็นสิริมงคลในชีวิตตั้งแต่แรกเกิดจนถึงสิ้นชีวิต และได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาจนกลายเป็นประเพณี ได้แก่ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีออกพรรษา เป็นต้น (พุทธะ ณ บางช้าง, 2542, น.5)

ทางด้านศิลปวัฒนธรรมและประเพณี ชาวมอญยึดถืออย่างเคร่งครัด เช่น ภาษาพูด วรรณคดี และดนตรี จนบางส่วนเข้ามีอิทธิพลในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านดนตรีของชาวมอญที่เรานำมาใช้ คือ วงปี่พาทย์มอญ ซึ่ง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2539, น.132-134) ได้กล่าวไว้ในเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวกับปี่พาทย์มอญว่า ดนตรีของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีความสัมพันธ์กันในเชิง “เครือญาติ” ลักษณะของความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าว ปรากฏเด่นชัดในการเป็นวัฒนธรรมดนตรีแบบเครื่องเคาะของชนชาติต่างๆ ในภูมิภาคนี้ ภาพของความเป็นวัฒนธรรมดนตรี แบบเครื่องเคาะนี้เป็นสาเหตุสำคัญที่ก่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ วัฒนธรรมดนตรีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของทุกชาติในภูมิภาคแถวนี้ปรากฏเครื่องดนตรี ตระกูลเครื่องเคาะที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน 2 ตระกูล ได้แก่ ตระกูลระนาด และตระกูลฆ้อง

การอพยพของชาวมอญที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยานั้น จะไม่ปรากฏหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยหลักฐานเรื่องเดียวกันนี้ เริ่มปรากฏครั้งแรกในสมัยกรุงธนบุรีก็ตามแต่ทั้งนี้ก็ไม่ได้หมายความว่า พัฒนาการของดนตรีปี่พาทย์มอญที่บรรเลงในประเทศไทยปัจจุบันนี้จะเปิดฉากแรกที่สมัยกรุงธนบุรีตามที่ปรากฏในบันทึก แต่น่าจะเชื่อได้ว่าข้อมูลแวดล้อมทางประวัติศาสตร์ เช่น กรณีของประติมากรรมภาพนูนแกะสลักหินรูปฆ้องครึ่งวงที่นครวัดนครธมของเขมรที่มีสายสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมมอญ ที่ใช้ฆ้องกระแตซึ่งเป็นฆ้องครึ่งวงตามแถวดิ่งสามารถเป็นนัยสำคัญในการมองระดับกว้างของพัฒนาการที่เกี่ยวข้องวงปี่พาทย์มอญครั้งถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรีได้ปรากฏหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีมอญที่มีต่อสังคมไทยในครั้งนั้นสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ “พิณพาทย์รามัญ” ร่วมกับดนตรีประเภทอื่นๆ เช่น พิณพาทย์ไทย มโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่ง จีน ญวน เขมร สลับกับบรรเลงในการสมโภชพระแก้วมรกต

เมื่อครั้งที่สมเด็จพระอมรินทราบรมราชินีในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเสด็จสวรรคตในพระราชพิธีถวายพระเพลิงได้จัดมีปี่พาทย์มอญร่วมบรรเลงในพระราชพิธี

ครั้งถัดมาในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระศพของสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินีในรัชกาลที่ 4 หลังจากนั้นต่อมาวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามามีบทบาทในงานพระศพตลอดมา

ดนตรีมอญ และเพลงมอญ เป็นวัฒนธรรมด้านสุนทรียะที่เป็นมรดกทางภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่สืบทอดมาเพื่อให้ชนรุ่นหลังได้รับรู้ถึงความคิดในการสร้างสรรค์จินตนาการขนบธรรมเนียม ประเพณี และวิถีชีวิตของเผ่าพันธุ์วัฒนธรรมประเพณี โดยเฉพาะการบรรเลงดนตรีมอญ ชาวมอญได้รักษาไว้ซึ่งภูมิปัญญาทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์และเพื่อสร้างจิตสำนึกในเรื่องวัฒนธรรมที่สร้างให้สังคมเกิด

หงส์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญของมอญเมืองไทย ที่มักจะนำมาใช้ประดับตกแต่งในทุกกิจกรรมของมอญเสมอ ไม่ว่าจะนำมาอยู่ในธง บนตราประจำองค์กรของมอญ ประดับยอดเสาหงส์ของวัดมอญในเมืองไทย ใช้เป็นของประดับบ้าน เข็มกลัด สายรัดข้อมือ เครื่องดนตรี สกรีนเป็นลายเสื้อ ในการ์ดเชิญต่างๆ ที่เป็นเทศกาลงานมอญก็มักจะเลือกใช้หงส์เป็นสัญลักษณ์แสดงความเป็นมอญด้วยเสมอ ไม่เว้นแม้แต่การแสดงของมอญชุด “ระบำหงส์ทอง” ที่ใช้แสดงในงานวันชาติและงานพิธีต่างๆ หรือแม้แต่หน้าปกหนังสือก็ยังเลือกรูปหงส์บินขนาดใหญ่มาเป็นรูปหน้าปกเพื่อสื่อความหมายของการบินกลับบ้านหรือการกลับไปเยี่ยมบ้านเกิด คือเมืองมอญนั่นเอง นอกจากนี้ในงานสำคัญทางศาสนางานบุญประเพณีชาวมอญก็มักจะนำรูปหงส์มาประดับไว้เช่นกัน ซึ่งใช้เป็นสื่อวัตถุที่ตอกย้ำอัตลักษณ์ความเป็นมอญ สัญลักษณ์เหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนึกเรื่องชาติของคนมอญด้วยซึ่งหงส์จะมีความหมายอย่างมากสำหรับงานวันชาติ อย่างไรก็ตามจากการสอบถามชาวมอญในชุมชนพบว่า ชาวบ้านทั่วไปจะไม่ค่อยนิยมนำรูปปั้นหงส์มาประดับตกแต่งบ้านเท่าใดนัก แต่จะนิยมประดับตกแต่งในพื้นที่ของวัดมากกว่า กล่าวกันว่าหงส์เป็นของสูง ผู้ที่จะนำหงส์มาไว้ในที่อยู่อาศัยต้องเป็นผู้ที่มีบุญญาธิการมาก เพราะหงส์เป็นพาหนะของเทวดา กษัตริย์และราชวงศ์เท่านั้น

หงส์ เป็นสื่อสัญลักษณ์สำคัญของมอญ ซึ่งใช้มาตั้งแต่อดีตเพื่อเชื่อมโยงกับที่มาของกลุ่มชาติพันธุ์ตนเองตั้งแต่ตำนานสร้างเมืองหงสาวดี หงส์ จะมีลักษณะแตกต่างจากหงส์ไทย ซึ่งลักษณะหงส์แบบจิตรกรรมไทยที่เรียกว่า “หงส์คอยาว” ส่วนหงส์ที่เป็นสัญลักษณ์ของชาวมอญจะมีลักษณะคล้ายเป็ดที่เรียกว่า “หงส์อ้วน” นอกจากนี้อากัปกิริยาของหงส์ที่แสดงออกก็สื่อความหมายแตกต่างกันไปอีกด้วย หงส์ที่พบในชุมชนมอญในไทยมีลักษณะเป็น หงส์บิน มีความหมายในเชิงการเมือง มักพบบนธงชาติแสดงความหมายถึงความเป็นชาติ และความต้องการเรียกร้องเอกราชของชาวมอญในประเทศพม่า นิยมใช้ในงานวันชาติมอญ และเป็นที่นิยมของกลุ่มคนมอญแรงงานที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย และอีกลักษณะคือ หงส์สองตัวซ้อนกัน หมายถึง หงส์

ในตำนานการสร้างเมืองหงสาวดี มักถูกใช้ในสื่อสิ่งพิมพ์ รูปปั้น เสื้อผ้า และในงานประเพณีต่างๆ ของคนมอญในเมืองไทย

1.2 บริบทพื้นที่

กลุ่มชาติพันธุ์มอญกาญจนบุรี

กาญจนบุรีเป็นเมืองชายแดนด้านตะวันตกของไทย มีอาณาเขตติดต่อกับรัฐมอญ ประเทศพม่า หรือรามัญประเทศแต่โบราณมา กาญจนบุรีจึงมีคนมอญอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ตั้งแต่อดีตกาลจนปัจจุบัน ชาวมอญในกาญจนบุรี มีทั้งที่กลืนกลายเป็นไทยพื้นถิ่นและที่ยังรู้ตัวตนว่าสืบเชื้อชนมาจากสายเลือดมอญด้วย กาญจนบุรีมีอาณาเขตติดต่อกับอาณาจักรมอญในอดีต แม้ปัจจุบันอาณาจักรมอญจะได้ล่มสลายลง คนมอญกลายเป็นชนกลุ่มน้อยในประเทศพม่า แต่คนมอญและชุมชนมอญอันกว้างใหญ่ยังคงปรากฏให้เห็น มีการเดินทางไปมาหาสู่ของเครือญาติ การติดต่อค้าขาย แม้กระทั่งการทำสงครามรบพุ่งระหว่างกัน ก่อให้เกิดการเคลื่อนย้ายผู้คนไปมาอยู่ตลอดเวลาตามแนวตะเข็บชายแดน ด้วยดินแดนของทั้งสองรัฐชาติมีเพียงเทือกเขาตะนาวศรีกั้นกลางเป็นปราการธรรมชาติหรือในบางช่วงก็เป็นเพียงแต่ธารน้ำตื้นเขินกว้างเพียงศอกเศษเท่านั้น คนมอญตามแนวตะเข็บชายแดนไทยพม่าเมื่อก่อนหน้าจึงไม่เคยพบเจอ การมีอยู่ของเส้นแบ่งรัฐชาติที่จะเป็นปราการกั้นกลางความเป็นเครือญาติของพวกเขาออกจากกันได้การเคลื่อนย้ายชีวิตและวัฒนธรรมไปตามใจเสรีพื้นที่และพรมแดนรัฐชาติที่แข็งแรงเพิ่งเกิดขึ้นเมื่อไม่นานนัก คนมอญจำนวนมากจึงดำรงชีวิตอยู่ในสถานะของ “มอญสองแผ่นดิน” นับแต่อดีตกระทั่งปัจจุบันด้วยพวกเขาต่างมีเครือญาติทั้งสองฟากฝั่งเขาตะนาวศรี ที่ยังคงมีประวัติศาสตร์ร่วมกัน นับถือศาสนาและใช้ภาษาเดียวกัน อีกทั้งไม่เคยแลเห็นเส้นแบ่งรัฐชาติว่ามันเคยมี ณ ที่ใดมาก่อน

คนมอญในจังหวัดกาญจนบุรีที่พบในปัจจุบันประกอบด้วยหลายชุมชนที่ยังรักษาวัฒนธรรมประเพณีเหนียวแน่นและมีจำนวนประชากรหนาแน่นคือ ชุมชนมอญย่านหมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี นอกจากนั้นตั้งชุมชนบ้านเรือนกระจายตัวอยู่แถบตำบลพุตะเคียน ตำบลท่าเสา อำเภอไทรโยค ตำบลหวายเหนียว ตำบลวังทอง อำเภอท่ามะกา ชุมชนมอญแถบอำเภอท่ามะกา ทองผาภูมิ ศรีสวัสดิ์ และบ่อพลอยนี้ ส่วนหนึ่งเป็นชาวมอญที่สืบทอดจากบรรพชนแต่โบราณ รวมเข้ากับเมื่อครั้งที่ทางราชการไทยรวบรวมชาวมอญที่ตั้งบ้านเรือนอยู่ก่อนแล้ว รวมกับพวกที่อพยพหลบหนีภัยสงครามจากพม่าเข้ามายังฝั่งไทยเมื่อปลายกรุงศรีอยุธยาและสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่อาศัยอยู่ตามตะเข็บชายแดนด้านตะวันตก ตั้งขึ้นเป็นเมืองมอญ 7 หัวเมือง (รามัญ 7 เมือง) แต่งตั้งเจ้าเมืองที่เป็นมอญปกครองดูแลกันเอง ได้แก่ เมืองสิงห์ ท่าขนุน ท่ากระดาน ท่าตะกั่ว ไทรโยค ลุ่มสุ่ม และทองผาภูมิ เมืองเหล่านี้ทำหน้าที่กองอาทมาต

ลาดตระเวนรักษาด่านชายแดนด้านตะวันตก สืบข่าวความเคลื่อนไหวทางราชการทหารฝ่ายพม่า จัดส่งเสบียงยามบ้านเมืองเกิดศึกสงคราม เมื่อว่างเว้นสงครามก็ทำหน้าที่ถลุงแร่ ร่อนทอง ส่งส่วยทองเข้ามายังเมืองหลวง ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พม่าได้ตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษเบ็ดเสร็จเด็ดขาด ทางการไทยไม่ต้องกังวลเรื่องความมั่นคงทางด้านตะวันตก ที่อาจจะเกิดจากพม่าอีกต่อไปจึงยุบเลิกหัวเมืองเหล่านั้นลงเป็นหมู่บ้าน ตำบล และอำเภอขึ้นกับกรมการปกครอง กระทรวงมหาดไทยเช่นปัจจุบัน

ตามประวัติศาสตร์อำเภอสังขละบุรี เป็นเมืองหน้าด่าน ขึ้นตรงกับเมืองกาญจนบุรี มีอาณาเขตติดต่อกับประเทศพม่า อำเภอสังขละบุรีมีที่ตั้งอยู่ชายแดนมีอาณาเขตติดต่อกับเขตแดนประเทศพม่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีนั้นทหารฝ่ายพม่ามักยกทัพเข้ามาโจมตีเพื่อรุกรานประเทศไทย ทหารฝ่ายพม่าจะใช้เส้นทางผ่านเข้ามาทางด่านเจดีย์สามองค์ของอำเภอสังขละบุรี จึงเกิดประวัติศาสตร์มากมาย ดังนี้

สมัยทวาราวดี มีการตั้งชุมชนที่ริมห้วยแก่งคะยือ บ้านวังปะโท่ ตำบลปรังเผล (ปัจจุบันเป็นตำบลหนึ่งในอำเภอสังขละบุรี)

สมัยกรุงศรีอยุธยา พม่ามีอำนาจมากขึ้นในบริเวณลุ่มแม่น้ำอิระวดี และสาละวิน รุกรานมอญ กะเหรี่ยง จนต้องอพยพมาสู่ดินแดนไทย ทางด้านด่านพระเจดีย์สามองค์ ตามพระราชพงศาวดารกรุงเก่า กล่าวไว้ว่าในเขตจังหวัดกาญจนบุรี มีด่านอยู่ 8 ด่าน คือ 1) ด่านเมืองสิงห์ 2) ด่านเมืองลุ่มสุ่ม 3) ด่านเมืองท่าตะโก 4) ด่านเมืองไทรโยค 5) ด่านเมืองทองผาภูมิ 6) ด่านเมืองท่าขนุน (สังขละบุรี) 7) ด่านเมืองท่ากระดาน 8) ด่านเมืองศรีสวัสดิ์

สมัยกรุงธนบุรี และรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมืองด่านทั้ง 8 ในจังหวัดกาญจนบุรี มีความสำคัญในการป้องกันการรุกรานจากพม่าจนอังกฤษเข้ายึดครองพม่า สงครามไทยกับพม่าจึงยุติลง

พ.ศ. 2369 รัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ยกสังขละขึ้นเป็นเมืองตั้งเจ้านายกะเหรี่ยงเป็นเจ้าเมือง พระราชทานนามว่า “พระศรีสุวรรณคีรี” มีทายาทสืบทอดตำแหน่งกันมา 4 คน ดังนี้ 1) พระศรีสุวรรณคีรีที่ 1 (ทะเวียโผ่) 2) พระศรีสุวรรณคีรีที่ 2 (กรอเมาะจะ) 3) พระศรีสุวรรณคีรีที่ 3 (ปวยดงภู) 4) พระศรีสุวรรณคีรีที่ 4 (ทะเจียงโปรย เสตะพันธ์)

พ.ศ. 2411 ไทยทำสนธิสัญญา เรื่องเขตแดนไทย-พม่า กับอังกฤษ

พ.ศ. 2423 พบหลักฐานแท่งคอนกรีตที่เป็นหลักเขตแดนไทย-พม่า บริเวณด่านพระเจดีย์สามองค์

พ.ศ. 2428 พม่าเสียเอกราชให้อังกฤษ อังกฤษประกาศว่าพม่าเป็นส่วนหนึ่งของ อินเดีย

พ.ศ. 2432 พระสุวรรณคีรีที่ 4 (ทะเจียงโปรย) นำประชาชนร่วมกันสร้างพระเจดีย์สามองค์ขึ้นใหม่

พ.ศ. 2433 ไทยกับอังกฤษทำการสำรวจเขตแดนด้านพม่าร่วมกัน

พ.ศ. 2435-2437 ไทยกับอังกฤษทำการปักปันเขตแดนด้านพม่าร่วมกัน ตั้งแต่ด่านพระเจดีย์สามองค์ขึ้นไป ตลอดแนวของเมืองสังขละบุรี

พ.ศ. 2438 ตั้งอำเภอวังกะขึ้น ณ ที่อำเภอสังขละบุรีในปัจจุบัน ขึ้นกับอำเภอทองผาภูมิ

พ.ศ. 2444 เปลี่ยนชื่อเป็นอำเภอสังขละบุรี ต่อมาในปีเดียวกัน ยุบอำเภอสังขละบุรีลงเป็นกิ่งอำเภอวังกะ ขึ้นกับอำเภอท่าขนุน (ทองผาภูมิในปัจจุบัน)

พ.ศ. 2447 ยกฐานะกิ่งอำเภอวังกะขึ้นเป็นกิ่งอำเภอ และยุบอำเภอท่าขนุนเป็นกิ่งอำเภอขึ้นต่ออำเภอวังกะ

พ.ศ. 2482 ยุบอำเภอวังกะเป็นกิ่งอำเภอ เรียกว่า “กิ่งอำเภอสังขละบุรี” ขึ้นกับอำเภอทองผาภูมิ

พ.ศ. 2508 ได้ยกฐานะจากกิ่งอำเภอสังขละบุรี เป็นอำเภอสังขละบุรีตั้งแต่นั้นมา (ธนะบูล แจ่มกระจ่าง, Trips magazine ท่องวัฒนธรรมสู่ถิ่นธรรมชาติชายแดน.สังขละบุรี, เดือนพฤษภาคม, 2542, 42)

ชาวมอญที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เป็นช่วงระยะเวลาที่ไทยกับพม่าทำศึกสงครามกัน สามารถแบ่งเป็น 3 ช่วงเวลา ดังนี้

1) ช่วงแรก ก่อน พ.ศ. 2490 เนื่องจากตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เมืองสังขละบุรีมีฐานะเป็นเมืองหน้าด่าน ดังนั้นจึงสันนิษฐานได้ว่าการอพยพเข้าออกของชาวมอญ กะเหรี่ยง และ พม่า แถบชายแดนถือเป็นเรื่องปกติ เพราะสถานการณ์ทางพรมแดนรัฐไทยและพม่าในขณะนั้นยังมีความยืดหยุ่น

2) ช่วงที่สอง ราวปี พ.ศ. 2490 เนื่องจากสถานการณ์ความไม่สงบและการสู้รบในพม่ารุนแรงมากขึ้นโดยมีชาวมอญกลุ่มแรกเริ่มอพยพเข้ามาประมาณ 30 ครัวเรือน ที่บริเวณหมู่บ้านนิเถะ ซึ่งเป็นที่อยู่ของชุมชนชาวกะเหรี่ยง ห่างจากตัวอำเภอประมาณ 5 กิโลเมตร ชาวมอญกลุ่มต่อมาภายใต้การนำของหลวงพ่ออุตตมะได้เดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานบริเวณบ้านวังกะล่าง โดยกระจายตั้งบ้านเรือนตามริมแม่น้ำ ซึ่งเป็นบริเวณที่แม่น้ำสามสายไหลมาบรรจบกัน คือ แม่น้ำซองกาเลีย แม่น้ำบีคลี่ และแม่น้ำรันตี เรียกว่า “สามประสบ” เมื่อมีจำนวนชาวมอญมากขึ้นจึงได้รับการจัดแบ่งที่ดินให้ปลูกบ้านเรือนอาศัย โดยความอนุญาตของปลัดเจริญ ซึ่งทำหน้าที่รักษาการหัวหน้า กิ่งอำเภอสังขละบุรีในขณะนั้น จึงมีการก่อตั้งเป็นชุมชนมอญขนาดใหญ่ขึ้น

ต่อมาเมื่อมีการสร้างเขื่อนเขาแหลมครอบคลุมพื้นที่อยู่อาศัยของชาวมอญนี้ การไฟฟ้าฝ่ายผลิตจึงมอบที่ดินชดเชย 614 ไร่ให้แก่วัด หลวงพ่ออุตตมะในฐานะเจ้าอาวาสจึงได้จัดสรรพื้นที่วัดให้เป็นที่อยู่ของชาวมอญอพยพกว่า 400 ครอบครัว จนถึงทุกวันนี้

3) ช่วงที่สาม ตั้งแต่ พ.ศ. 2531 เป็นต้นมา เป็นช่วงที่สถานการณ์ทางการเมืองในพม่าเข้มข้นมากขึ้น เนื่องจากรัฐบาลทหารพม่าเข้ายึดอำนาจปกครองประเทศและเริ่มดำเนินนโยบายปราบปรามชนกลุ่มน้อย ส่งผลให้สถานการณ์ชายแดนค่อนข้างตึงเครียด จึงมีชาวมอญอพยพหนีภาวะเสี่ยงอันตรายเข้ามามากขึ้น ขณะเดียวกันประเทศไทยก็มีนโยบายเปลี่ยนสนามรบเป็นสนามการค้า จึงส่งผลให้มีการเปิดการค้าบริเวณด่านเจดีย์สามองค์ และเมื่อการสู้รบยุติลงในปี พ.ศ. 2538 ตลาดการค้าชายแดนก็คึกคักยิ่งขึ้น ส่งผลให้มีชาวมอญอพยพและหลบหนีเข้ามารับจ้างเป็นแรงงานในไทยมากขึ้น

บ้านวังกะในปัจจุบันมีประชากรประมาณ 1,000 กว่าครัวเรือน ชาวมอญบ้านวังกะส่วนใหญ่ประมาณ 90% อพยพมาจากหมู่บ้านต่างๆ ในเมืองเย เมืองเมาละแหม่ง ซึ่งตั้งอยู่ในรัฐมอญของประเทศพม่า

สภาพภูมิศาสตร์อำเภอสังขละบุรี

สังขละบุรี เป็นอำเภอชายแดนติดต่อกับพม่า ห่างจากตัวเมือง ประมาณ 220 กิโลเมตร เส้นทางคดเคี้ยวไปตามไหล่เขา และตัดผ่านภูเขาเลียบทะเลสาบ เขื่อนเขาแหลม มองเห็นทัศนียภาพที่งดงาม อำเภอสังขละบุรีมีชาวมอญอาศัยตั้งบ้านเรือนอยู่เป็นจำนวนมาก ตัวอำเภอตั้งอยู่บริเวณที่เรียกว่า "สามประสบ" แบ่งตามลักษณะทางกายภาพเป็นสองส่วน มีแม่น้ำซองกาเลียคั่นกลาง แม่น้ำที่สำคัญของอำเภอสังขละบุรี มี 3 สาย ได้แก่

1) แม่น้ำซองกาเลีย มีต้นกำเนิดมาจากเทือกเขาตะนาวศรี บริเวณบ้านไล่โว่ ไหลผ่านหมู่บ้านทิชวยโหว่ ไล่วาบ่อง ซ่าละหวะ สะเนพ่อง บ้านแม่ติ๋ว จะมีแม่น้ำแยกออกเป็นสองสาย สายหนึ่งไหลลงแม่น้ำกะสะ เข้าเขตประเทศพม่า อีกสายหนึ่งไหลมาที่หมู่บ้านซองกาเลีย

2) แม่น้ำบีคลี่ มีต้นกำเนิดมาจากลำห้วยสองลำห้วยจากเทือกเขาตะนาวศรี เรียกว่า “ลำห้วยสองพี่น้อง” ไหลมาจากประเทศพม่า มาบรรจบที่หมู่บ้านเชอเด่งเฉ่ง ไหลผ่านหมู่บ้านกุยจะโถ บ้านนุ่งลุ บ้านนุ่งโก๊ะ โล่งตะโก่ง บ้านกุผะดู ทุ่งมาไลหรือประตูเมือง

3) แม่น้ำรันตี มีต้นกำเนิดมาจากเทือกเขาธงชัยทางด้านตะวันออก ที่ชาวบ้านเรียกว่า “เขาใหญ่” อยู่ในตำบลปรังเผล อำเภอสังขละบุรี ซึ่งมีน้ำออกมาจากถ้ำลักษณะเป็นผู้หญิงยืนถ่างขา

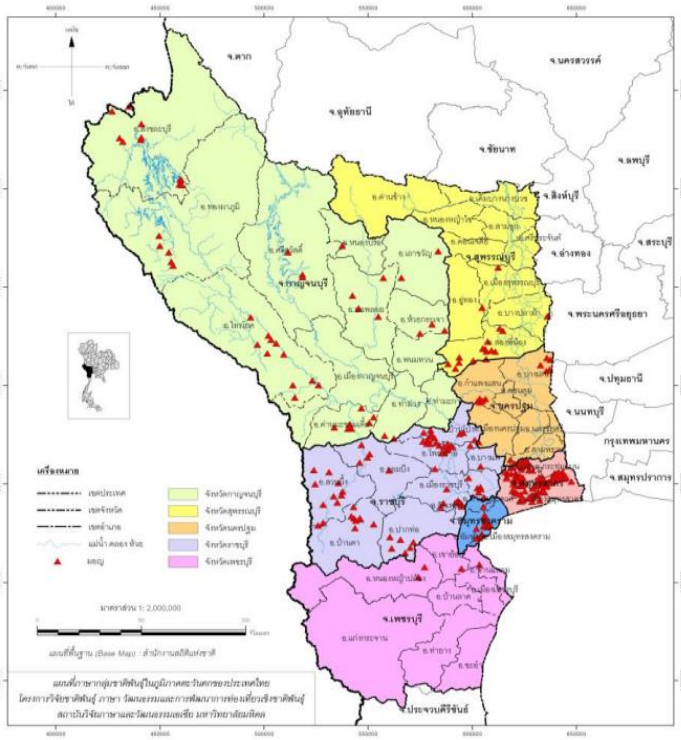
อาณาเขตติดต่อกับ อำเภอสังขละบุรี

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	อำเภออุ้มผาง จังหวัดตาก
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	อำเภอทองผาภูมิ จังหวัดกาญจนบุรี
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	สหภาพพม่า รัฐมอญ และรัฐกะเหรี่ยง
ทิศใต้	ติดต่อกับ	อำเภอทองผาภูมิ จังหวัดกาญจนบุรี

อำเภอสังขละบุรีแบ่งเขตการปกครองเป็น 3 ตำบล คือ ตำบลหนองลู ตำบลปรังเผล และตำบลไล่โว่ ส่วนการปกครองท้องถิ่นประกอบด้วยเทศบาลตำบล 1 แห่ง คือ เทศบาลตำบลวังกะ

พื้นที่ทั่วไปของอำเภอสังขละบุรีเป็นภูเขาและป่าไม้มีเทือกเขาตะนาวศรีเป็นพรมแดนไทยและพม่าทางทิศตะวันตก มีอ่างเก็บน้ำเขื่อนเขาแหลมอยู่ตอนกลางของพื้นที่อำเภอและแบ่งเขตพื้นที่ของอำเภอสังขละบุรีออกเป็น 2 ส่วน คือ พื้นที่ฝั่งตะวันออกและพื้นที่ฝั่งตะวันตกของอ่างเก็บน้ำ สภาพภูมิประเทศแบ่งได้ 3 ลักษณะ คือ พื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำ พื้นที่เขตภูเขา และพื้นที่อ่างเก็บน้ำเขื่อนเขาแหลม

มอญบ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

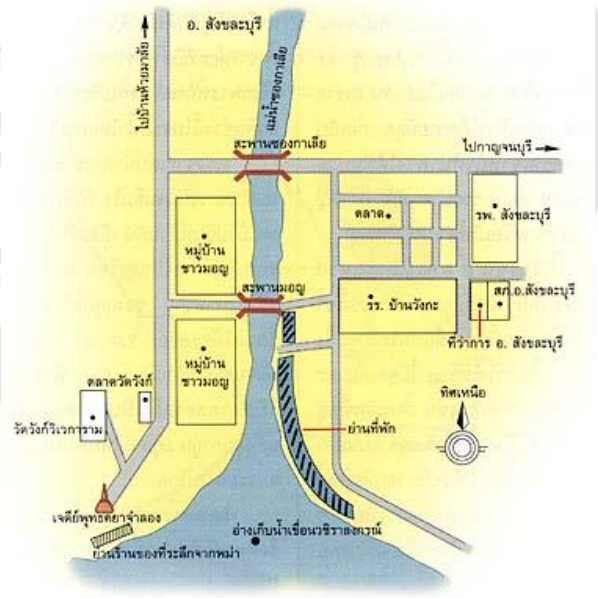


ภาพประกอบ 4 แผนที่แสดงหมู่บ้านมอญในจังหวัดกาญจนบุรี

ที่มา สมทรง บุรุษพัฒน์, สุจริตลักษณ์ ดีผดุงและคณะ (2554)

บ้านวังกะ เป็นหมู่บ้านหนึ่งในตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี หรือเรียกว่า เมืองสามหมอก ดินแดนสามวัฒนธรรม เมืองแห่งสายน้ำ ขุนเขา และผืนป่าอันอุดมสมบูรณ์ อำเภอสังขละบุรี เดิมเรียกว่า “สังเคลียะ” ซึ่งเป็นภาษาพม่า และ “สังคละ” เป็นภาษาเรียกของชนพื้นเมืองเดิม สังขละบุรี หมายถึง สังคม เชื้อชาติ “สัง” นั้นเป็นภาษาบาลี มีความหมายว่าร่วม ส่วน “ขละ” นั้นมาจากคำว่า “คละกัน” บุรีนั้นคือ “เมือง” ความหมายของสังขละบุรี คือ เมืองที่มีการผสมผสานคละเคล้าของคนต่างชาติพันธุ์ เป็นเมืองที่มีความงามหลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรมของพี่น้องต่างเผ่าพันธุ์ ทั้งมอญ กะเหรี่ยง ไทย ลาว พม่า เป็นต้น

ที่ตั้งของบ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี แต่เดิมนั้นตั้งอยู่ในที่ราบลุ่มและหุบเขาแต่เมื่อการไฟฟ้าฝ่ายผลิตได้สร้างเขื่อนเขาแหลมขึ้นในปี พ.ศ. 2521 ก็ได้มีการโยกย้ายชาวมอญจากหมู่บ้านเดิมมายังเขาที่อยู่ริมแม่น้ำซองกาเรียซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามสถานที่ตั้งใหม่ของตัวอำเภอหน่วยราชการและหมู่บ้านฝั่งอำเภอบริเวณที่ตั้งของหมู่บ้านวังกะ ในปัจจุบันนี้มักจะเรียกติดปากว่า “ฝั่งมอญ” มีพื้นที่ 614 ไร่รอบอ่างเก็บน้ำเขื่อนวชิราลงกรณ์



ภาพประกอบ 5 แผนที่ตัวอำเภอสังขละบุรี

ที่มา www.thai - tour.com

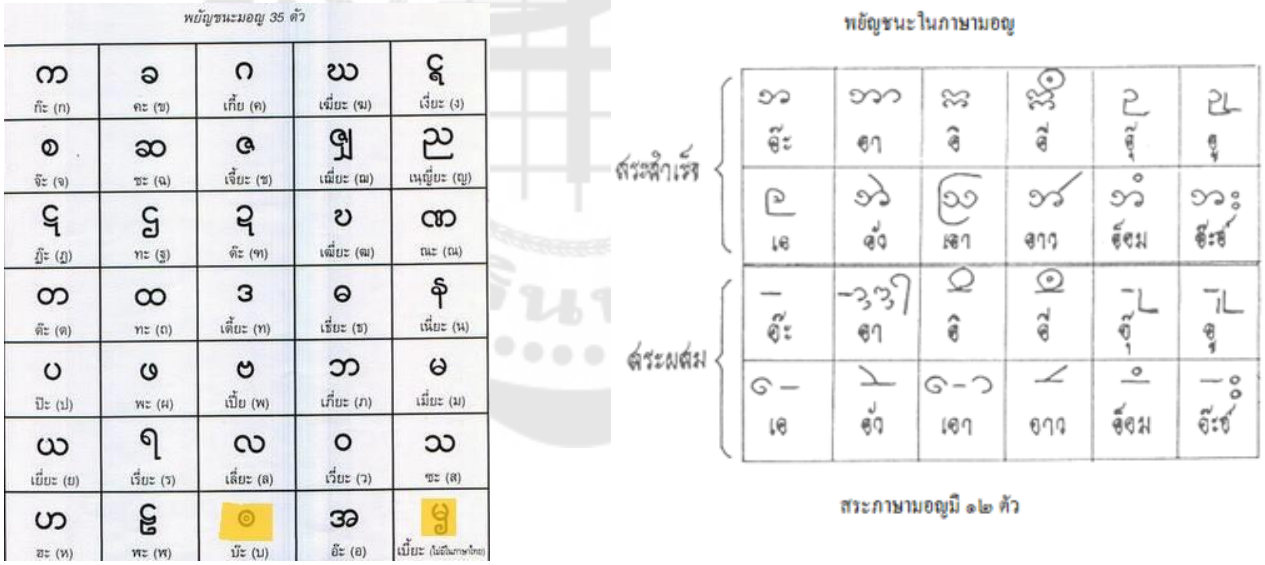
วัฒนธรรมของชุมชนชาวมอญบ้านวังกะ

ชาวมอญที่อพยพมาอยู่บ้านวังกะจะอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม เป็นสังคมที่มีความสัมพันธ์เฉพาะในกลุ่มของตนเอง มีการติดต่อกับคนภายนอกน้อยมาก ภาษาจึงเป็นอุปสรรคในการติดต่อกับคนไทยทั่วไป ชาวมอญได้นำพระพุทธศาสนาในรูปแบบของตนเองเข้ามาด้วย กล่าวคือ มีความ

เคร่งครัดในการปฏิบัติศาสนกิจ ชาวมอญบ้านวังกะ มีอาชีพที่สามารถเลี้ยงตนเองได้โดยไม่ต้องพึ่งพาปัจจัยการดำรงชีพจากภายนอก ซึ่งแสดงให้เห็นว่าชาวมอญสามารถดำรงความเป็นมอญอยู่ได้ภายใต้วิถีชีวิตที่เรียบง่าย มีชีวิตที่ผูกพันกับธรรมชาติ ศิลปวัฒนธรรม ประเพณีที่สืบต่อกันมายาวนาน

ภาษา

ภาษาที่ใช้สื่อสารกันระหว่างชาวมอญด้วยกันทั้งภายในบ้านและนอกบ้านจะใช้ภาษามอญเป็นภาษาหลักในชีวิตประจำวัน เว้นแต่เมื่อมีการติดต่อกับคนไทยภายนอกเท่านั้นจึงจะใช้ภาษาไทย ชาวมอญอายุ 50 ปีขึ้นไปจะฟังภาษาไทยออก เพราะเข้ามาอยู่เมืองไทยมากกว่า 50 ปี และรับฟังข่าวสารภาษาไทยผ่านสื่อ แต่สื่อสารไม่ค่อยได้ ส่วนรุ่นลูกรุ่นหลานอายุต่ำกว่า 30 ปี ที่เกิดในประเทศไทยจะเติบโตมาในบ้านที่พูดภาษามอญเป็นหลักจึงพูดภาษามอญได้โดยปริยาย เมื่อถึงเวลาเข้าเรียนในโรงเรียน เด็กในหมู่บ้านจะต้องผ่านการพูด ฟัง อ่าน และเขียนภาษาไทยที่โรงเรียนวัดวังก์วิเวการามเสียก่อน จึงทำให้เด็กรุ่นใหม่สามารถพูด ฟัง อ่าน และเขียนภาษาไทยได้



ภาพประกอบ 6 อักษรมอญในปัจจุบัน

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นับเลขมอญ

เลขไทย	เลขมอญ	ตัวอักษร	ภาษาเขียน	ภาษาพูด
1	๑	မွဲ	หฺมั่ว	หฺมั่ว
2	๒	ဓၜ	บา	บา
3	๓	ၓ	ปือย	ปือย
4	๔	ပန်	ปอน	โปน
5	๕	မသုန်	แหฺม๊ะซุน	อะเซิง์ญ
6	๖	တရ့	ตะราว	อะราว
7	๗	ထပ့ဲဝ	ทะโป๊ะฮ์	อะโป๊ะฮ์
8	๘	ဒစဝ်	แต๊ะจาม	อะจาม
9	๙	ဒစိတ်	แต๊ะจี๊ด	อะจี๊ด
10	๑๐	စုံ	เจ๊าะฮ์	เจ๊าะฮ์
20	๒๐	ဓၜစုံဝ	บาโจ๊ะฮ์	บาโจ๊ะฮ์
50	๕๐	မသုန်စုံဝ	แหฺม๊ะซุนโจ๊ะ	อะเซิง์ญโจ๊ะฮ์
100	๑๐๐	ကွံ	กฺลอม	กฺลอม
1,000	๑๐๐๐	လွိ	แหฺล๊ะหฺงิ่ม	หฺงิ่ม
10,000	๑๐๐๐๐	လုက်	ล๊ก	ล๊ก
100,000	๑๐๐๐๐๐	ကိုတ်	ก๊อด	ก๊อด

ภาพประกอบ 7 การนับเลขมอญในปัจจุบัน

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ชาวมอญมีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาอย่างเคร่งครัด มีหลวงพ่ออุตตมะ (พระราชอุดมมงคล) เป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวมอญทุกคน หลวงพ่อได้อุทิศตนช่วยเหลือสาธารณประโยชน์ เช่น การสร้างสะพาน โรงเรียน โรงพยาบาล เป็นต้น รวมทั้งได้ช่วยเหลืออนุเคราะห์ผู้ที่เดือดร้อนไม่ว่าจะเป็นชาวมอญ ชาวไทย กะเหรี่ยง หรือพม่า นอกจากนี้ชาวมอญยังได้ปลูกฝังลูกหลานในการปฏิบัติตนทางศาสนา หรือไปร่วมกิจกรรมต่างๆ ที่จัดขึ้นบริเวณวัด ในตอนเย็นชาวบ้านจะรวมตัวกันไปทำวัตรเย็นที่วัด ในวันพระก็จะไปทำบุญที่วัดประจำ ส่วนบทสวดมนต์เป็นบทสวดมนต์ภาษาบาลีเหมือนชาวพุทธทั่วไป

การแต่งกาย

ปัจจุบันชาวมอญจะแต่งกายเช่นเดียวกับชาวไทยทั่วไป แต่ก็ยังคงมีการแต่งกายที่เป็นชุดประจำชาติมอญปรากฏให้เห็นอยู่บ้างตามแต่โอกาส คือ เสื้อสีขาว โสร่ง หรือผ้าถุงสีแดง ความหมายโสร่ง คือ สีแดงหมายถึง สีเลือด แสดงถึงความรักชาติ ส่วนสีขาว หมายถึงศาสนาและจิตใจที่ใสสะอาด โดย *ผู้ชาย* สูงอายุจะนุ่งผ้านุ่งที่เรียกว่า "สะล่ง" ผ้าลายตาหมากรุกใส่เสื้อแล้วแต่สะดวกไม่จำกัดแบบ (ปัจจุบันมักใส่อยู่บ้านเท่านั้น) ส่วน *ผู้หญิงมอญ* จะนุ่งผ้าถุงสีแดงลายดอกบนพื้นแดงมีเชิงผ้าถุงนั้นจะมีการตัดเย็บแบบพิเศษ ต่างกับผ้าถุงของหญิงไทยคือจะมีการเย็บตีเกร็ดหลังคล้ายกับตีเกร็ดกระโปรงหรือผ้าถุงสำเร็จ และใช้แถบผ้าฝ้ายสีดำมีความกว้างประมาณ 3 นิ้ว เย็บต่อที่ขอบเอวผ้าถุง เพราะเมื่อเวลาสวมใส่ผ้าถุงจะเข้ารูปสะโพกพอดี ส่วนเสื้อมีลักษณะเป็นเสื้อสีขาวหรือสีอื่นๆ แขนยาว คอกลมผ่าหน้าผูกเชือก ชายเสื้อค่อนข้างยาวปิดสะโพกเพื่อให้แตกต่างจากเสื้อผู้หญิงพม่าที่มีลักษณะชายเสื้อสั้นแบบเอวลอย เวลาไปวัดหรือมีงานสำคัญ จะใช้ผ้าสไบเฉียงไหล่อีกทีหนึ่ง และนิยมไว้ผมยาวเกล้าเป็นมวยต่ำค่อนไปข้างหลัง ปัจจุบันนอกจากผ้าถุงสีแดงแล้วชาวมอญยังนิยมนุ่งผ้าถุงสีอื่น ๆ ด้วย นอกจากนี้ยังมีเสื้อที่เขียนข้อความด้วยภาษามอญ และลวดลายเป็นเรื่องราวเกี่ยวตำนานประวัติศาสตร์ และสัญลักษณ์รูปหงส์ เสื้อลักษณะนี้ใช้สัญลักษณ์ประจำกลุ่มและเสื้อวันชาติชุดประจำชาติยังสามารถใช้ในโอกาสอื่นๆ อีก เช่น เทศกาลงานบุญ วันสำคัญทางศาสนา งานแต่งงาน รวมทั้งสวมใส่ไปทำงาน และอยู่ที่บ้านด้วย ชาวมอญเชื่อว่าการแต่งกายด้วยชุดประจำชาติมอญนั้นเป็นการแสดงถึงความรักชาติ และแยกตัวออกจากความเป็นพม่า

การประกอบอาชีพ

ชาวมอญมีอาชีพและสภาพความเป็นอยู่แตกต่างกันหลายอย่าง ดังนี้ ค้าขายภายในหมู่บ้าน ชาวมอญจะนำสินค้า เช่น เนื้อสัตว์ ผัก ผลไม้ ขนม อาหาร และสินค้าอื่นๆ มาจำหน่ายที่ตลาดวัดวังก์ นอกจากนี้ชาวบ้านบางคนยังดัดแปลงที่พักของตนเป็นร้านขายของชำ ร้านอาหาร ร้านเสริมสวย ที่พักโฮม สเตย์

การจำหน่ายสินค้าที่ระลึก ชาวมอญจะนำสินค้าที่ระลึกไปขายบริเวณสะพานไม้เจดีย์พุทธคยา สินค้าที่นำไปขาย ได้แก่ อัญมณี เครื่องประดับ เครื่องไม้ เสื้อ ผ้าถุง หมวก อาหาร ฯลฯ

อาชีพรับจ้างทั่วไป เช่น รับเหมาก่อสร้าง เนื่องจากคนมอญมีฝีมือในการก่อสร้าง โดยเฉพาะบ้านที่สร้างด้วยไม้มาหลายชั่วอายุคน จึงรับอาชีพนี้สืบต่อกันมา รับจ้างขับเรือนำนักท่องเที่ยวไปชมวิวบริเวณอ่างเก็บน้ำ ชมวัดใต้น้ำ หมู่บ้านเก่า แหล่งท่องเที่ยวซึ่งถูกยกให้เป็น Unseen Thailand ของบ้านวังกะ

บ้านเรือน

ลักษณะบ้านของชาวมอญส่วนใหญ่จะสร้างจากไม้ บ้านชาวมอญทุกหลังจะต้องมีหิ้งพระยื่นออกมานอกตัวบ้าน การที่สร้างออกมาจากตัวบ้าน มีความเชื่อว่าพระพุทธรูปควรอยู่ที่วัด ไม่ควรอยู่ร่วมกับคนในบ้าน เพราะคนอาจจะทำเสียงดังรบกวน แต่เนื่องจากชาวมอญนับถือพระพุทธศาสนาและนิยมไหว้พระทุกเช้าเย็น จึงต้องสร้างหิ้งพระให้ยื่นมาจากตัวบ้าน เพื่อไม่ให้พระพุทธรูปอยู่ในบ้านตามความเชื่อ

อาหาร

อาหารมอญ ถือได้ว่าเป็นอาหารที่มีลักษณะเฉพาะและสืบสานกันมาอย่างยาวนาน การแพร่หลายของอาหารมอญในเมืองไทยย้อนหลังไปในอดีตสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อครั้งชาวมอญอพยพหนีภัยสงครามเข้าสู่ไทย ได้กระจายถิ่นพำนักอาศัยไปทั่ว เช่น นครเขื่อนขันธ์ (ปากลัด : พระประแดง) ปากเกร็ด สามโคก อุทัยธานี ตาก ท่าขนุน (กาญจนบุรี) เพชรบุรี และตามริมฝั่งแม่น้ำแม่กลองแถบบ้านโป่ง โพธาราม กาลเวลาผ่านไปทำให้ภูมิปัญญาอาหารมอญของชุมชนมอญเหล่านี้บางส่วนได้ผสมกลืนกลายไปกับภูมิปัญญาอาหารไทยหลายอย่าง เป็นที่แพร่หลายและนิยมในหมู่คนไทย บางอย่างถูกดัดแปลงจนถูกปากคนไทยจนคิดว่าเป็นอาหารไทยไปก็มี เช่น ขนมจีน ข้าวแช่ เป็นต้น ขนมจีนนั้นกล่าวกันว่าคนไทยเรียกเพี้ยน มาจากคำมอญสองคำคือ “คะนอม” ในภาษามอญ การทำขนมจีนในอดีตนั้นออกจะเป็นเรื่องใหญ่และยุ่งยาก ต้องใช้ผู้คนและแรงงานมาก ชาวมอญบ้านวังกะส่วนใหญ่จะรับประทานอาหารวันละ 2 มื้อ คือ มื้อกลางวันกับมื้อเย็น ส่วนมื้อเช้าจะทานขนมจีนมอญหรือขนมจีนน้ำยาหยวกกล้วย ซึ่งเป็นอาหารที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญ น้ำยามีส่วนผสมของหยวกกล้วย อาหารของชาวมอญจะมีรสมัน ที่นิยมรับประทานมีแกงฮังเล แกงกระเจี๊ยบมอญ นอกจากนี้อาหารที่ต้องมีแทบทุกมื้อคือ น้ำพริก กินคู่ปลาย่าง และผักพื้นถิ่น เช่น ยอดฟักทอง มะเขือเปาะ เป็นต้น

ประเพณี

ประเพณีรอบปีของกลุ่มชาวมอญบ้านวังกะ กาญจนบุรี ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตและศาสนามีรูปแบบเป็นของชุมชน ประเพณีบางอย่างมีการปรับเปลี่ยนไปให้เข้ากับสภาวะเศรษฐกิจของผู้ประกอบพิธีกรรม ประเพณีของชาวมอญบ้านวังกะบางประเพณีเป็นเพียงการบอกเล่า บางประเพณียังมีอยู่แต่ก็ลดความสำคัญลง ประเพณีที่ยังคงปรากฏให้เห็นในปัจจุบันของชาวมอญบ้าน วังกะ ได้แก่

เดือนเมษายน (ฮะ ตาว จอ)

งานประเพณีที่สำคัญของหมู่บ้านวังกะ คือ ประเพณีสงกรานต์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นวันขึ้นปีใหม่ ชาวบ้านในชุมชนร่วมกันทำกิจกรรมต่างๆ ทางด้านศาสนา เช่น ทำบุญตักบาตร ถือศีลภาวนาที่วัดและมีการสรงน้ำพระ นอกจากนี้ยังมีความแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อบรรพบุรุษและบุพการีด้วยการอาบน้ำปู่ ย่า ตา ยาย พ่อ แม่ การละเล่นรื่นเริงต่างๆ เช่น การสาดน้ำ การเล่นสะบ้า เป็นต้น ซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดดังนี้

ประเพณีสงกรานต์ชาวมอญบ้านวังกะ จะทำข้าวแช่เพื่อถวายพระและให้คนที่เคารพนับถือ เชิญชวนบุคคลอื่นให้รับประทาน ผู้สูงอายุมักจะไปทำบุญถือศีลที่วัด ส่วนลูกหลานจะทำข้าวปลาอาหารคาว หวาน จัดเตรียมและใส่สำรับทูนหัวไปส่งที่วัด ผู้คนจะแต่งตัวกันสวยงาม มีการรดน้ำพ่อแม่และผู้ที่เคารพ ช่วงกลางคืนมีการละเล่นต่างๆ ที่ขาดไม่ได้ คือ “ดนตรีมอญ” ก่อนถึงวันมหาสงกรานต์หรือวันรับ ชาวมอญบ้านวังกะจะเริ่มเตรียมงานสงกรานต์ โดยการทำความสะอาดจัดเก็บบ้านเรือนที่อยู่อาศัยให้มีระเบียบเรียบร้อยสวยงามทำความสะอาดหิ้งพระและรวมตัวกันเพื่อช่วยกันเก็บกวาดบริเวณวัด ขัดถูศาลา เพื่อต้อนรับวันรับหรือวันมหาสงกรานต์ในวันรุ่งขึ้น

สิ่งที่สำคัญก็คือการเตรียมการทำข้าวแช่หรือเปิงสงกรานต์ ผู้หญิงที่เป็นแม่บ้านจะเตรียมทำกับข้าวที่เป็นส่วนประกอบของข้าวแช่ จะทำอย่างง่ายๆ เช่น นำมะม่วงดิบมาสับและยำกับปลาที่ป่นแล้วนำไปผัด รสชาติออกเค็ม ๆ มีรสเปรี้ยวจากมะม่วงเล็กน้อย ส่วนการหุงข้าวแช่นั้น จุดประสงค์คือเพื่อบูชาเทวดา คนมอญบ้านวังกะจะทำข้าวแช่เพื่อต้อนรับสงกรานต์รวมสามวัน อยู่ในช่วงเย็นวันที่ 12 จะมีการเตรียมปลูกศาลเพียงตา และช่วงเช้าวันที่ 13 จะจัดข้าวแช่พร้อมกับข้าวใส่สำรับนำไปบวงสรวงเทวดา นำไปถวายพระที่วัด ทำไปให้ญาติผู้ใหญ่ที่เคารพ ส่วนที่เหลือไว้รับประทานในครอบครัว และสำหรับต้อนรับเชื้อเชิญมิตรสหายมาร่วมรับประทานในช่วงที่เป็นวันรับ หลังจากที่ได้นำไปถวายพระแล้วก็มีการนำข้าวแช่ไปให้ผู้ใหญ่ที่นับถือ ซึ่งรักษาอุโบสถศีลอยู่ที่วัด โดยเรียกประเพณีนี้ว่า “การส่งสำรับ” ลูกหลานจะนำสำรับ

ขึ้นทูนหัวไปวัดหลังวันรับก็เป็นวันกลาง คนส่วนมากมักจะหุงข้าวแช่ในวันกลางนี้เพื่อบูชานางสงกรานต์ใกล้สว่างก็นำไปถวายพระที่วัด หลังจากถวายแล้ว ชาวบ้านก็จะทำบุญตักบาตรวันสงกรานต์อีกครั้งหนึ่ง ในสมัยก่อนการหุงข้าวจะมีขั้นตอนที่ยุ่งยากและใช้เวลานาน โดยนำข้าวสารไปหุงครั้นข้าวสุกดีก็นำข้าวไปล้างในน้ำสะอาดจากนั้นจึงนำข้าวที่ขัดล้างดังกล่าวไปอบด้วยดอกไม้หอมและเทียนหอมเป็นการหุงที่ประณีต ปัจจุบันการหุงเช่นนี้มีน้อยลงและมักจะไม่มีการอบด้วยเครื่องหอมต่าง ๆ คงเหลือเพียงการต้มข้าวที่เป็นลักษณะคล้ายข้าวต้มเพียงอย่างเดียว

การทำบุญกลางบ้านในช่วงสงกรานต์ การทำบุญกลางบ้านหรือทำบุญกลางหมู่บ้านนี้เป็นงานบุญที่ชาวมอญบ้านวังกะได้ร่วมกันจัดขึ้นโดยมีการนิมนต์พระภิกษุสงฆ์มาทำพิธี แต่เดิมพระจะออกเดินทำพิธีเพราะจำนวนหลังคาเรือนยังไม่มากเท่าปัจจุบัน พระสงฆ์ที่ทำพิธีจะทำหน้าที่ปัดเป่าทุกข์โศกและเคราะห์ทั้งปวง โดยการสาดก้อนหินขนาดที่เล่นหมากเก็บและข้าวสารไปตามบ้านเพื่อเป็นสิริมงคล จุดประสงค์ของพิธีเพื่อเป็นการทำบุญร่วมกันของคนในหมู่บ้านและเพื่อให้เกิดความสงบสุขในช่วงปีใหม่ ไม่ให้มีเรื่องราวเดือดร้อน และโรคภัยกับคนในหมู่บ้าน

ประเพณีสรงน้ำพระ ในวันสงกรานต์นอกจากการทำบุญข้าวแช่และทำบุญสงกรานต์ชาวมอญบ้านวังกะยังมีประเพณีสรงน้ำพระ ซึ่งเป็นพิธีส่วนหนึ่งที่เกี่ยวเนื่องกับเทศกาลสงกรานต์ หลังจากทำบุญวันสงกรานต์แล้ว พิธีสรงน้ำพระจะกำหนดจัดขึ้นในโอกาสต่อมาพิธีสรงน้ำพระของชาวมอญจะแตกต่างกับของไทยมาก สำหรับคนมอญทุกแห่งจะต้องจัดเตรียมสถานที่สรงน้ำพระโดยใช้รางน้ำ ชาวบ้านชุมชนวัดวังวิเวกการามใช้รางซึ่งทำจากไม้ไผ่ที่มีอยู่บริเวณรอบหมู่บ้าน ซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ง่าย ใช้สะดวกและมีการตกแต่งสวยงาม การที่ชาวมอญทำรางน้ำเช่นนี้เพื่อความสะดวก และความเป็นระเบียบเรียบร้อยในการสรงน้ำพระ ในการสรงน้ำพระนี้ คนมอญมีข้อห้ามมิให้สาดน้ำกันในวัดเพราะมีความเชื่อว่าบริเวณวัดเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ การสาดน้ำถือว่าเป็นบาป การมีข้อห้ามเช่นนี้แสดงถึงความเคารพในพระรัตนตรัย ขณะเดียวกันเป็นพิธีกรรมที่กำหนดกรอบและรูปแบบที่อยู่ภายใต้จริยธรรมและคุณธรรมที่เสริมสร้างความงดงามของจิตใจอีกด้วย

การละเล่นในช่วงสงกรานต์ในช่วงเทศกาลจะมีการแข่งขันกิจกรรมต่าง ๆ ของหมู่บ้านมากมายประกอบด้วย การแข่งขันกีฬาพื้นบ้าน การแข่งขันสะบ้า ชนไก่ชน ชนวัว แข่งขันทูนของบนศีรษะ ประกวดนางสงกรานต์ การเล่นสะบ้าของชาววังกะ เป็นการละเล่นที่สืบทอดต่อกันมาตั้งแต่ยังอยู่ที่เมืองมอญในพม่า จุดประสงค์ที่แท้จริงของการเล่นนั้น

เพื่อความสนุกสนานรื่นเริงเป็นการพักผ่อนหย่อนใจคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการประกอบกิจการงานต่าง ๆ ในรอบปี อีกประการหนึ่งเพื่อความสมัครสมานสามัคคีซึ่งกันและกันในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ เดิมการเล่นสะบ้านิยมเล่นในหมู่บ้านพร้อมกับแบ่งผู้เล่นชายหญิงเป็นคู่เท่ากัน แต่ปัจจุบันการเล่นสะบ้าบางส่วนเป็นไปเพื่อการพนันขันต่อ โดยฝ่ายใดทอยได้หมดก่อนจะเป็นผู้ชนะ

เดือนพฤษภาคม (ฮะตาว อะสาจ)

ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 เป็นวันวิสาขบูชา ชาวมอญบ้านวังกะทุกครอบครัวนับถือศาสนาพุทธอย่างเคร่งครัด มีการปฏิบัติกิจกรรมในวันสำคัญทางพุทธศาสนาในวันวิสาขบูชานี้ โดยมีการทำบุญใส่บาตรตอนเช้า อุบาสก อุบาสิกาถือศีลภาวนาที่วัด เวียนเทียนในตอนเย็น เพื่อระลึกถึงพระพุทธเจ้าและมีประเพณีสำคัญอีกอย่างที่ทำร่วมกันในชุมชนบ้านวังกะในวันวิสาขบูชา คือ การรดน้ำต้นโพธิ์ การรดน้ำกับต้นโพธิ์ที่อยู่ตามวัดในงานนี้ชาวมอญจะแต่งกายตามประเพณีดูสวยงาม และช่วงนี้จะมีตลาดอาหารสวรรค์ ชาวบ้านทำอาหารไปที่วัดไม่ว่าใครที่ไปวัดก็จะรับประทานอาหารนี้ได้

เดือนมิถุนายน (ฮะตาว จิ)

ช่วงก่อนเข้าพรรษา ชาวมอญนิยมบวชลูกหลานเพื่อการสืบต่ออายุพระพุทธศาสนา ศึกษาพระธรรมวินัยเพื่อทำใจให้ผ่องใส การบวชพระของชาวมอญโดยทั่วไปคล้ายกับไทย ในสมัยก่อนการแต่งกายของนาคแตกต่างจากยุคปัจจุบัน คือ นาคจะต้องแต่งกายอย่างสวยงามด้วยผ้าถุงไหมสีสด โดยมีผ้าสไบห่มที่บ่าแต่งหน้า ทาปาก ทัดดอกไม้ที่หูพร้อมเครื่องประดับ สร้อยคอ กำไลข้อมือ แหวน เข็มขัด ช่วงบ่ายเป็นการโกนผมนาค มีการนิมนต์พระเทศน์ จากนั้นมีการทำขวัญนาค โดยการตกเบ็ด ซึ่งใช้ไม้ยาวผูกสายสิญจน์ปลายไม้ผูกด้วยแหวนทอง สำหรับตกเบ็ดบนฝ่ามือของนาคขณะทำขวัญ รุ่งเช้าจึงนำนาคไปวัดโดยจัดขบวนแห่รอบพระอุโบสถ 3 รอบ แล้วเข้าพระอุโบสถทำพิธีอุปสมบท ในเดือนนี้นอกจากมีการบวชพระแล้ว ชาวมอญบ้านวังกะนิยมทำขนมชนิดหนึ่งเรียกว่า กวาน คก ฮะเตอ ซึ่งเป็นขนมที่เตรียมไว้ถวายพระช่วงเข้าพรรษาล่วงหน้า เนื่องจากพระสงฆ์จะปฏิบัติธรรมอยู่ในวัดโดยมิได้ออกบิณฑบาตร ดังนั้นชาวบ้านจึงต้องทำขนมชนิดนี้ซึ่งสามารถเก็บไว้ นาน 3-4 เดือน ลักษณะของขนมชนิดนี้ทำมาจากแป้งมีไส้เป็นมะพร้าว ห่อด้วยใบกล้วย เมื่อทำเสร็จแล้วก็มีการอุ่นหรือนึ่งตลอดเวลา โดยจะเอาไว้เหนือเตาเวลาทำอาหารหรือหุงข้าวเพื่อทำให้ขนมนี้เก็บอยู่ได้ทนทันเข้าพรรษาในเดือนต่อไป ลักษณะของขนมเมื่อลอกใบกล้วยออกแล้ว แป้งจะมีลักษณะแห้งแข็ง เมื่อถึงช่วงเข้าพรรษาก็จะนำมาทอดด้วยน้ำมันงาและนำไปถวายพระที่วัดได้

เดือนกรกฎาคม (ฮะตาว ฮะเกิน)

ฮะเกิน แปลว่า พรรษา คือช่วงเวลา 3 เดือนที่เป็นช่วงเข้าพรรษา ในวันอาสาฬหบูชา คือ ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 8 ชาวมอญนิยมหล่อเทียนเข้าพรรษา แห่เทียนเข้าพรรษาและนำผ้าอาบน้ำฝนไปถวายพระ ช่วงกลางคืนมีการนำดอกไม้ที่มีตามละแวกบ้าน หรือดอกไม้ที่ซื้อมา เช่น ดอกบัวไปถวายพระที่วัด พระสงฆ์สวดมนต์เจริญภาวนาให้เป็นสิริมงคล เดือนกรกฎาคมนี้นับเป็นเดือนแรกของการเข้าพรรษาโดยนับ 3 เดือน จนถึงเดือนกันยายน ทั้งพระทั้งชาวบ้านจะต้องประพฤติปฏิบัติตัวให้ดี

เดือนสิงหาคม (ฮะตาว ฮะดออะซอย)

ชาวมอญนิยมทำบุญเพื่อเก็บดอกผลบำรุงพระพุทธศาสนาให้เจริญก้าวหน้า มีเทศกาลทำบุญหม้อเงินหม้อทองคำ ลักษณะคล้ายคลึงกับการถวายสังฆทาน มีความเชื่อว่าหากทำบุญลักษณะเช่นนี้แล้วเกิดชาติหน้าจะมีกินมีใช้ไม่ยากจน ดังนั้นในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 9 ชาวมอญจะนำหม้อเงินหม้อทองที่บรรจุกล้วย มะพร้าว ใบยา ข้าวสาร ของใช้อุปโภคบริโภคมากมายไว้ข้างในใช้กระดาษเงินกระดาษทองห่อปิด แล้วจึงนำไปถวายพระสงฆ์ที่วัด

เดือนกันยายน (ฮะตาว พอท)

ในเดือนนี้ที่บ้านวังกะมีประเพณีตักบาตรน้ำผึ้ง และเทศกาลลอยเรือสะเดาะเคราะห์ การตักบาตรน้ำผึ้ง เป็นประเพณีเก่าแก่ของชาวมอญบ้านวังกะที่ถือปฏิบัติกันประจำทุกปี เพื่อเป็นการบูชาแด่พระสงฆ์อย่างหนึ่งคือ ประเพณีตักบาตรน้ำผึ้งในวันพระขึ้น 15 ค่ำ เดือน 10 ซึ่งเป็นประเพณีถวายเภสัชแด่พระภิกษุสงฆ์ที่คล้ายกับภาคกลาง ในวันนั้นมีพิธีทำบุญตักบาตรเช่นเดียวกับการทำบุญในเทศกาลสำคัญอื่นๆ แต่ที่พิเศษคือ มีการตักบาตรน้ำผึ้ง การทำบุญด้วยน้ำผึ้งนี้คนมอญเชื่อว่ามีอานิสงส์มากเพราะพระสงฆ์จะเก็บน้ำผึ้งไว้ใช้เป็นยาในคราวจำเป็น นอกจากน้ำผึ้งที่นำมาถวายพระสงฆ์แล้วยังมีน้ำมันงาและน้ำตาลทรายที่เพิ่มเข้ามาอีก น้ำมันงามีประโยชน์ในการปรุงโอสถได้โดยอาจนำไปทำน้ำมันนวดคลายเส้น การทำบุญด้วยสิ่งเหล่านี้จะมากน้อยอย่างไรนั้นไม่มีกฎเกณฑ์บังคับ ขึ้นอยู่กับกำลังศรัทธาของแต่ละคนที่นำของมาทำบุญ คนมอญส่วนมากมีความเชื่อในอานิสงส์การให้ทานด้วยน้ำผึ้งและสิ่งของดังกล่าว จึงได้มีประเพณีสืบเนื่องกันมาช้านาน

เดือนตุลาคม (ฮะตาว โวะ)

เทศกาลออกพรรษาชาวมอญบ้านวังกะได้จัดงานทำบุญนี้อย่างยิ่งใหญ่ ช่วงเช้าจะมีงานตักบาตรเทโว ซึ่งจะผลัดกันเป็นเจ้าภาพจัดพิธีหมุนเวียนกันไป 3 วัด คือ วัดวังก์วิเวการาม วัดศรีสุวรรณ และวัดสมเด็จ ช่วงบ่ายของวันเดียวกัน แต่ละชุมชนก็จะแยกกันไปทำพิธีตักบาตรดอกไม้ตามวัดในชุมชนของตน ซึ่งการใส่บาตรพระด้วยดอกไม้ธูปเทียนเพื่อให้ท่านได้นำไปบูชาพระต่อในการทำวัตรเย็นวันออกพรรษา รวมทั้งชาวมอญยังนิยมนำน้ำตาลทราย และลูกอมสีรวมไปด้วย ทั้งนี้เพื่อให้พระเณรได้ใช้เมื่อผ่านพ้นเวลาฉันเพลไปแล้ว

การตักบาตรดอกไม้ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 หลังจากถวายอาหารแด่พระสงฆ์ในเวลาเพลแล้ว พระสงฆ์ทั้งหมดจะไปร่วมทำพิธีปวารณาออกพรรษาในพระอุโบสถ ชาวบ้านจะมานั่งอยู่ตลอดสองข้างทาง จัดเตรียมดอกไม้ธูปเทียนไว้พร้อม เวลาประมาณ บ่าย 2 โมง ชาวบ้านจะพากันถวายดอกไม้และพระสงฆ์นำดอกไม้ที่ได้รับถวายไปเข้าพิธีสวดปาฏิโมกข์ด้วย ประเพณีตักบาตรดอกไม้ของชาวมอญนั้นมีคติความเชื่อสืบเนื่องจากพุทธประวัติว่าเมื่อครั้งที่ พระพุทธองค์เสด็จขึ้นไปโปรดพุทธมารดาบนเทวโลกนั้น พระองค์เสด็จประทับอยู่ตลอดพรรษา ประชาชนทั้งหลายต่างรอคอยการเสด็จกลับของพระพุทธองค์ตลอดเวลา เมื่อวันเสด็จกลับลงมายังโลกมนุษย์ชาวเมืองก็จัดดอกไม้ถวายเป็นเครื่องสักการะ

นอกจากกิจกรรมดังกล่าวที่ทำในช่วงกลางวันแล้ว กลางคืนมีการจุดประทีปโคมไฟบริเวณรั้วหน้าบ้าน หรือจุดเทียนไว้หน้าบ้าน บางคนก็จุดตามจำนวนอายุของตน บ้างก็ปล่อยโคมเพื่อแสดงความเคารพต่อเทพยดาบนสวรรค์ การจุดประทีปและจุดเทียนที่รั้วบ้านนี้ เชื่อว่าเพื่อเป็นการต้อนรับพระพุทธเจ้าจึงต้องจุดประทีปเพื่อให้สว่างไสวสวยงาม ชาวมอญได้นำเอาพุทธประวัติในส่วนนี้มาจัดเป็นพิธีตักบาตรดอกไม้และถือปฏิบัติเป็นประเพณีที่สำคัญตลอดจนถึงปัจจุบัน การจัดประทีปนี้นำไปทำพิธีรวมกันในช่วงการลอยเรือสะเดาะเคราะห์ในเดือนกันยายน

เดือนพฤศจิกายน (ฮะตาว กะทอน)

เป็นช่วงทำบุญทอดกฐินของชาวมอญ ชาวบ้านจะร่วมกันทำบุญและแห่องค์ผ้ากฐินไปวัด มีการแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมของมอญ จัดสำรับอาหารถวายแด่พระสงฆ์โดยการทูนสำรับอาหารตามขบวนกฐิน นอกจากนี้แล้วยังมีการลอยกระทงซึ่งเป็นประเพณีที่คล้ายไทย

เดือนธันวาคม

ชาวมอญมีการทำบุญด้วยผลิตผลทางเกษตรกรรม เช่น ข้าวใหม่ ผลไม้ นำมาถวายพระซึ่งถือว่าได้บุญกุศลมาก เนื่องจากเดือนธันวาคมนี้เมืองมอญนั้นมีน้ำค้างตกมาก เมื่อพระสงฆ์ออกบิณฑบาตรกว่าจะกลับถึงวัดจีวรจึงเปียกหมด กลายมาเป็นที่มาของการทำบุญในเดือนนี้ คือ การทำบุญถวายฟืน ฟืนที่ถวายพระในอดีตไว้ใช้สำหรับการอบอุ่นแก่พระภิกษุและไว้เพื่อผิงผ้าให้แห้ง ประเพณีนี้ทำสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน

เดือนมกราคม

เดือนนี้มีการสอบธรรมะของพระภิกษุ ชาวบ้านจะทำอาหารไปถวายที่วัด โดยทำอาหารเช้า และอาหารเพล อีกทั้งพระภิกษุต้องปฏิบัติภารกิจสงฆ์และทำงานหนักภายในวัดในช่วงระหว่างเช้าถึงเที่ยง ช่วงเดือนนี้ชาวมอญจะทำบุญด้วยทานลักษณะต่างๆ เช่น การทำบุญโดยการให้ทานแก่บุคคลที่ประสบทุพภิกขภัย และการให้ทานด้วยผลผลิตทางการเกษตรใหม่ เช่น ข้าวใหม่ ผลไม้ใหม่ เช่น กล้วย อ้อย ขนุน เป็นต้น

เดือนกุมภาพันธ์ (ฮะตาว ตะมาด)

การทำบุญถวายข้าวยาคูกับพระภิกษุสงฆ์ การทำข้าวยาคูนี้มีประวัติดั้งเดิมตั้งแต่สมัย หงสาวดีเนื่องจากชาวมอญมีการสู้รบตลอดเวลากับพม่า เรียกได้ว่าแทบไม่มีการพักสงครามเลย ดังนั้นจึงมีการทำข้าวยาคู ซึ่งมีสารอาหารที่มีประโยชน์มาก กินเล็กน้อยก็อิ่มได้ง่าย พกพาสะดวกเก็บได้นาน และเพื่อการระลึกถึงบรรพบุรุษในอดีต จึงมีการทำข้าวยาคูนำมาถวายพระและแจกชาวบ้านด้วย สำหรับข้าวยาคูนั้นประกอบด้วยธัญพืชหลายอย่าง คือ ข้าวเหนียวพริกไท ขิง น้ำตาล ถั่ว งา เกลือ น้ำมันงา กระเทียม มะพร้าว ข้าวยาคูนี้สามารถเก็บไว้ได้นานหลายวัน

เดือนมีนาคม (ฮะตาว พอระเกิน)

ในวันขึ้น 6 ค่ำ เดือน 4 เป็นการจัดงานวันคล้ายวันเกิดของหลวงพ่ออุตตะมะ การจัดงานสมโภชมีมหรสพอย่างน้อย 5 วัน 5 คืน มีกิจกรรมต่างๆ ทั้งพิธีกรรมทางศาสนา การจัดเตรียมอาหารไปถวายพระ การละเล่นต่างๆ เช่น การแข่งขันชกมวยคาดเชือก การแสดงวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น การรำแบบมอญและกะเหรี่ยงที่แต่งกายด้วยชุดประจำชาติ ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 ตรงกับกลางเดือน มีการก่อเจดีย์ทราย ความเชื่อการก่อเจดีย์ทรายนั้นนอกจากจะเป็นความพร้อมใจนมัสการพระเจดีย์แล้ว จำนวนของทรายยังหมายถึงความดีที่ทำในโลกมนุษย์เมื่อตายไปแล้วก็ดูจากจำนวนทรายที่เคยทำบุญไว้ว่ามีมากน้อยอย่างไร พิธีกรรมที่สำคัญอีกงานหนึ่ง คือ การสรงน้ำหลวงพ่ออุตตะมะเพื่อความเป็นสิริมงคล

การชกมวยคาดเชือกของชาวมอญ มีลักษณะแตกต่างจากมวยไทย ทั้งลักษณะท่าทางต่างๆ และการไหว้ครู การชกมวยคาดเชือกจะมีปี่พาทย์มอญบรรเลงโหมโรงเพื่อเร้าใจให้เกิดความฮึกเหิมในการต่อสู้ ลักษณะการชกไม่ใส่นวม เพียงแค่พันผ้าเท่านั้น ใช้อวัยวะได้ทุกส่วนในการต่อสู้กันทั้งมือและเท้า ช่วงเวลากลางคืนมีงานมหรสพต่าง ๆ ทั้งการออกร้านจำหน่ายสินค้า การแสดงดนตรีของทหารและตำรวจตระเวนชายแดน การแสดงวัฒนธรรมท้องถิ่นมีการรำแบบต่าง ๆ เช่น รำแบบมอญ ละครมอญ ซึ่งเป็นคณะละครมอญมาจากประเทศพม่าเป็นการแสดงที่มีทั้งคำร้องไพเราะและท่ารำที่สวยงาม จะแสดงกันตลอดทั้งวันทั้งคืน

จากที่กล่าวมาทั้งหมดผู้วิจัยเลือกที่ศึกษาชุมชนมอญบ้านบางกระดี่ บ้านเจ็ดริ้ว และบ้านวังกะ เพราะเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีประวัติความเป็นมาน่าสนใจ กล่าวคือ ชาวมอญบ้านบางกระดี่ บ้านเจ็ดริ้ว และบ้านวังกะ เป็นกลุ่มคนมอญที่อธิบายตนเองว่าอพยพมาจากเมาะตะมะมาอยู่ในพื้นที่และได้ขยายตัวไปที่อื่น อีกทั้งคนมอญที่นี่ยังธำรงอัตลักษณ์มอญไว้ได้ กล่าวคือ การมองตนเองโดยการให้ความรู้สึกต่อตนเองว่าตนนั้นคือคนมอญ มีบรรพบุรุษที่เป็นคนมอญ มีประวัติศาสตร์มอญมายาวนาน และมีความคิดความเข้าใจแบบมอญ ซึ่งจะแสดงออกมาผ่านทางสภาพสังคมและความเป็นอยู่เป็นรูปธรรม เพียงแต่ว่าอัตลักษณ์ก็ไม่ใช่สิ่งที่จะสามารถคงทนอยู่ถาวรได้ ประเพณีบางอย่างอาจจะสูญหายไปตามเวลาเพราะฉะนั้นถึงแม้คนในชุมชนบ้านบางกระดี่ บ้านเจ็ดริ้ว และบ้านวังกะ จะต้องมีการปรับตัวบ้าง แต่ความเป็นมอญก็ยังคงมีอยู่ในชุมชนแห่งนี้ซึ่งอัตลักษณ์ส่วนใหญ่จะเหมือนกันกับคนมอญกลุ่มอื่น แต่จะมีบางส่วนที่ต่างออกไปด้วยเงื่อนไขทางสภาพพื้นที่ชุมชนที่อยู่อาศัย ปัจจุบันอัตลักษณ์ของคนไทยเชื้อสายมอญที่บ้านบางกระดี่ บ้านเจ็ดริ้ว และบ้านวังกะนั้นได้มีการรักษาและสืบทอดต่อกันมา เพื่อให้คนมอญและคนภายนอกสามารถรู้จักและเห็นถึงวิถีชีวิตของคนมอญได้ชัดเจน

1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรีมอญ

นักวิชาการหลายท่านกล่าวถึง เอกสารบางฉบับกล่าวว่าปี่พาทย์มอญหรือดนตรีของชาวรามัญนั้น เข้ามาในสังคมของชาวสยามตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ทรงประกาศอิสรภาพ ณ เมืองแกรง (แครง) ชาวมอญหรือที่พม่าเรียกว่าตะเลง เป็นชนกลุ่มใหญ่กลุ่มหนึ่งที่ได้เคลื่อนย้ายจากดินแดนรอบอ่าวเมาะตะมะเข้าสู่ประเทศสยามดังมีการบันทึกครั้งแรกในราวปี พ.ศ. 2127 คือ หลังจากที่ก่อนหน้านี้อาจมีการอพยพบ้างแต่ไม่พบหลักฐาน (สุจริตลักษณ์ ดีผดุง และคนคณะ. 2538) และพบบันทึกโดย บาทหลวงฝรั่งเศสในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยบาทหลวงที่เดินทางเข้ามาพร้อมกับคณะราชฑูตมาเฝ้า

พระนารายณ์มหาราช ในปี พ.ศ. 2228 เมื่อท่านบาทหลวงเดินทางกลับไป ได้นำบันทึกเรื่องราวที่พบเห็นจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2229 เอกสารฉบับนี้เป็นงานแปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร โดยเนื้อความตอนหนึ่งกล่าวถึง งานฉลองราชาภิเษกซึ่งจัดขึ้นที่โบสถ์ฝรั่ง ภายในงานฉลองมีการแสดงให้ชมและมีมโหรีของชาวต่างชาติมาร่วมแสดงด้วย โดยกล่าวในทำนองว่ามีการบรรเลง ดนตรี ร้องเพลงในทัศนของท่านอาจไม่ไพเราะด้วย เพราะไม่เคยฟังมาก่อน แต่ก็เพลิดเพลินใจ นักดนตรีทั้งชาวสยาม มลายู มอญ และลาว ต่างผลัดกันแสดงมโหรีฝ่ายละรอบ ต่างพยายามจะเล่นให้เด่นเหนือผู้อื่น เครื่องดนตรีของสยามบางชิ้นคล้ายกับของฝรั่งเศสแต่เมื่อฟังแล้วไม่ค่อยกลมกลืนกันมากนัก ดังที่ (ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์, 2549, น.34) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของปี่พาทย์มอญไว้ในเอกสารที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา 34 มหาวิทยาลัยศิลปากรนครปฐม 2549 มอญเป็นชาติที่มีอารยธรรมที่เก่าแก่ที่สุดชาติหนึ่งในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ ความเจริญทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ของมอญ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่บรรพชนมอญได้สร้างสรรค์ไว้แต่โบราณกาลและได้มีการสืบทอดต่อมาในบรรดานักดนตรีมอญเป็นที่นิยมแพร่หลายมาถึงประเทศไทย (พิศาล บุญผูก, 2553, น.13-24) ได้กล่าวถึงปี่พาทย์มอญและเพลงมอญที่ใช้บรรเลงในพิธีงานมงคลไว้หนังสือมหกรรมเพลงมอญมงคล ดังนี้

ปี่พาทย์มอญใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและพิธีกรรมอื่น ๆ ที่เป็นงานมงคลของมอญที่มีอยู่มากมายหลายพิธีกรรม แม้เมื่อคนมอญได้นำปี่พาทย์มอญเข้ามาในเมืองไทย ปี่พาทย์มอญได้ถูกนำไปใช้บรรเลงในงานมงคลของคนไทยและคนมอญ จากหลักฐานเอกสารสำคัญทางประวัติศาสตร์ของไทยอีกฉบับหนึ่งในสมัยนนทบุรีที่กล่าวถึงการใช้ปี่พาทย์มอญในพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลฉลองพระแก้วมรกต คือ หมายรับสั่งในการฉลองพระแก้วมรกตในจดหมายแห่งความทรงจำของ กรมหลวง นรินทรเทวี และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความว่า “ในระยะที่ว่างนั้นทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์รามัญและมโหรีไทย มโหรีแขกฝรั่ง มโหรี จีน ญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือน 12 วัน พระราชทานเบี้ยเลี้ยงผู้ที่มาเล่นนั้น หมื่นราชา ราชมโหรีไทย ชาย 1 หญิง 4 พระยาธิเบศรบดี มโหรีแขก 2 มโหรีฝรั่ง 3 พระยาราชาเศรษฐีองเชียงชุน มโหรีญวน 14 พระยาราชาเศรษฐีจีน มโหรีจีน 6 พระยารามัญวงศ์ มโหรีมอญ คนเพลงชาย 3 หญิง 4 พิณพาทย์ 9 หลวงพิพิธวาที มโหรีเขมร ชาย 4 หญิง 3 หมื่นเสนาะภูบาล พิณพาทย์ไทย 5 รามัญ 5 ลาว 15”

จากหมายรับสั่งของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ข้างต้นนี้ เป็นหลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นได้อย่างแน่ชัดว่าปี่พาทย์มอญได้ใช้บรรเลงในงานที่เป็นมงคลเฉลิมฉลองในพิธีต่าง ๆ แม้งานมงคลที่เป็นงานพระราชพิธีก็ยังใช้ปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์

ความแตกต่างในการใช้ปี่พาทย์มอญในโอกาสที่เป็นงานมงคลกับงานอื่นๆ ที่ไม่ใช่งานมงคล ครู อาจารย์ดนตรีมอญกำหนดเป็นระเบียบแบบแผนไว้อย่างชัดเจนด้วยเพลงที่ใช้บรรเลงในงานแต่ละงาน กล่าวคือ งานมงคล หรืองานทำบุญต้องบรรเลงเพลงอะไร ในพิธีอื่นๆ เช่น พิธีรำเจ้า พิธีรำผี พิธีรำ สามถาด ต้องบรรเลงเพลงอะไร ตลอดจนงานศพต้องบรรเลงเพลงอะไรบ้าง

การใช้ปี่พาทย์มอญประกอบพิธีกรรมบางอย่าง ครูอาจารย์ทางดุริยางค์มอญได้กำหนดระเบียบแบบแผนไว้เป็นพิเศษอีกกว่าพิธีใดจะต้องใช้เครื่องดนตรีอะไรบ้างหรือห้ามไม่ให้ใช้เครื่องดนตรี อะไรบ้าง เช่น พิธีรำเจ้าและพิธีรำผี พิธีรำเจ้าโดยทั่วไปจะใช้ปี่พาทย์มอญ แต่การรำเจ้าของบางชุมชน กำหนดให้ใช้เครื่องสายมอญหรือวงทะแยมอญแทนการใช้ปี่พาทย์มอญ ในพิธีรำผีโดยทั่วไปมีการใช้ปี่พาทย์บรรเลงประกอบพิธี แต่การรำผีบางตระกูลกำหนดให้ใช้ตะโพนมอญเพียงหนึ่ง บางตระกูลใช้ตะโพนมอญคู่ หรือบางตระกูลห้ามไม่ให้ใช้ดนตรีประกอบพิธีรำผี ข้อกำหนดดังกล่าวนี้จึงเป็นข้อแตกต่างในการใช้เครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมของมอญและของไทยอีกลักษณะหนึ่ง

วงปี่พาทย์มอญประกอบด้วยเครื่องดนตรีมอญหลายอย่างแต่เครื่องดนตรีมอญที่นักดนตรีมอญให้ความสำคัญและให้ความเคารพและเป็นสัญลักษณ์ของครูอาจารย์ คือ ฆ้องมอญ ตัวร้านของฆ้องมอญแกะสลักอย่างสวยงาม วางตั้งโค้งขึ้น ฆ้องมอญโบราณที่ตั้งแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์มอญ เมืองเมาะละแหม่ง มีขนาดใหญ่แกะสลักเป็นรูปเทวดาทั้งด้านขวาและด้านซ้าย นักดนตรีมอญมีความเชื่อว่าฆ้องมอญมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นสัญลักษณ์ของครูอาจารย์ ต้องแสดงความเคารพบูชา มอญเรียกว่า อาปา ต้องบูชาด้วยผ้าขาวที่หน้าพระของมอญ

การตั้งวงปี่พาทย์มอญจึงต้องนำฆ้องมอญหรืออาปาโน้ก นำไปตั้งอยู่ทางด้านหนึ่งของวงปี่พาทย์ เป็นประธานของวงปี่พาทย์มอญ ตะโพนมอญตั้งอยู่ทางด้านขวามือของวงปี่พาทย์มอญตามธรรมเนียมของมอญในเมืองมอญแต่เดิมมา ปัจจุบันการตั้งวงปี่พาทย์มอญในเมืองไทยยังคงตั้งฆ้องมอญไว้ด้านหน้า เป็นประธานของวงปี่พาทย์มอญ แต่ตะโพนมอญจะตั้งอยู่ทางด้านขวาของวงด้านหลังปี่พาทย์มอญ ในวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้าหลังโหม่ง ในวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ และหลังระนาดเอกเหล็กในวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (พิศาล บุญผูก, 2553, น.3-24)

ในทำนองเดียวการประสมวงปี่พาทย์มอญ นายมนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงลักษณะของ ปี่พาทย์มอญ ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีและการผสมวงไว้ในหนังสือศิลปวัฒนธรรมไทยเล่ม 7 หน้า 14 ดังนี้

วงปี่พาทย์ของมอญนี้ เป็นเครื่องดนตรีประจำชาติรามัญอย่างหนึ่ง วงปี่พาทย์มอญที่แท้นั้นมีเครื่องบรรเลงเทียบได้กับเครื่องห้าของไทยเท่านั้น คือ

1. ปี่มอญ รูปร่างคล้ายชวาแต่ใหญ่กว่าและมีลำโพงทำด้วยทองเหลือง

2. ระนาดเอก รูปเหมือนของไทย

3. ฆ้องวง ลักษณะของวงโค้งขึ้นทั้งสองข้าง ตัวร้านฆ้องแกะสลักลวดลายปิดทองประดับกระจกงดงาม ทางด้านซ้าย (ของคนตีฆ้อง) มักแกะเป็นรูปกินนรจับนาคเรียกว่าหน้าพระ

4. ตะโพนมอญ รูปร่างคล้ายตะโพนไทยแต่ใหญ่กว่า

5. เปิงมางคอก มีหลายลูก (โดยมากมี 7 ลูก) เทียบเสียงสูงต่ำเรียงลำดับแขวนกับคอกเป็นวงล้อมตัวผู้ตี และมีเครื่องประกอบจังหวะคือ ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง เหมือนของไทยสมัยหลังๆ นี้ โหม่งมักจะเพิ่มเป็น 3 ลูก มีเสียงสูงต่ำ วงปี่พาทย์ของมอญแต่เดิมมีเท่านี้ แม้เมืองมอญในประเทศพม่าวงปี่พาทย์ของมอญก็มีเครื่องบรรเลงอยู่เพียงเท่านี้ไม่เปลี่ยนแปลงเปิงมางคอกมีหลายลูก (โดยมาก มี 7 ลูก) เทียบเสียงสูงต่ำเรียงลำดับแขวนกับคอกเป็นวงล้อมตัวผู้ตี

วงปี่พาทย์มอญในประเทศไทยครูอาจารย์ทางดนตรีของไทย และมอญได้กำหนดรูปแบบการประสมวงปี่พาทย์มอญมีลักษณะเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ของไทยเป็น 3 ลักษณะดังนี้

1. ปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ประกอบด้วย

ฆ้องมอญวงใหญ่ 1 ร้าน

ระนาดเอก 1 ราง

ปี่มอญ 1 เลา

ตะโพนมอญ 1 ลูก

เปิงมางคอก 1 ชุด

เครื่องประกอบจังหวะเช่น ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และโหม่ง เป็นต้น ไม่ได้กำหนดว่าต้องมีเครื่องประกอบจังหวะอะไรบ้าง

2. วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ ประกอบด้วย

ฆ้องมอญวงใหญ่ 1 ร้าน

ฆ้องมอญวงเล็ก 1 ร้าน

ระนาดเอก 1 ราง

ระนาดทุ้ม 1 ราง

ปี่มอญ 1 เลา

ตะโพนมอญ 1 ลูก

เปิงมางคอก 1 ชุด

เครื่องประกอบจัง หวะโหม่ง 3 ลูก และฉิ่ง ฉาบ กรับ การนำระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็กมาประสมในวงปี่พาทย์มอญเป็นการเพิ่มโดยอนุโลมตามแบบวงปี่พาทย์ไทย

3. วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ มีการเพิ่มเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ อีก 2 อย่างคือ ระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก

นอกจากวงดนตรีปี่พาทย์มอญแล้ว พิพิธภัณฑ์บ้านครูมนตรี ตราโมท (2553, น.71-72) ได้จัดทำหนังสือเรื่องมหกรรมเพลงมอญมงคลไว้ว่า ทะแยมอญเป็นคำที่คนไทยใช้เรียกการละเล่นอย่างหนึ่งของชาวมอญ ที่มีทั้งดนตรีและการขับร้องโดยใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายเป็นหลัก การขับร้องนั้นส่วนใหญ่เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างชายกับหญิง ที่ปรากฏอยู่ทั่ว ๆ ไป แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ประเภทเครื่องประโคม ได้แก่ ปี่พาทย์มอญ ซึ่งใช้สำหรับบรรเลงในงานพิธีกรรม ส่วนประเภทเครื่องสายหรือมโหรีมอญ ใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิง ได้แก่การบรรเลงประกอบทะแยมอญ เป็นต้น ดนตรีจึงมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของชาวมอญเป็นอย่างยิ่งเนื่องจากการสร้างระบบการอบรมทางศาสนา และจารีตประเพณีของสังคมนำเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อมาถ่ายทอดผ่านกิจกรรมรื่นเริง เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ร้องทะแยมอญชายหญิงได้มีปฏิสัมพันธ์ตามความเหมาะสมอีกด้วย

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541, น. 127) ได้อธิบายว่า เครื่องมโหรีมอญ เท่าสืบค้นจากเอกสารไม่พบว่าเครื่องมโหรีมอญนั้นมีเครื่องดนตรีอะไรบ้าง แต่ได้พบการเล่นชนิดหนึ่งที่มีการร้องโต้ตอบกันเรียกว่า “ทะแยมอญ” และการเล่นชนิดนี้จะต้องมีดนตรีประกอบ ซึ่งชาวมอญบ้านบางกระดี่เรียกว่า “โกรจยาม”คำว่า “โกรจยาม” หมายถึง เครื่องสาย ได้แก่ โกร (ซอมอญ) และ จยาม (จะเข้มอญ) เป็นต้น วงโกรจยาม ประกอบด้วย เครื่องดนตรี 5 ชิ้นด้วยกัน คือ โกร (ซอมอญ) จยาม (จะเข้มอญ) อะโลด (ขลุ่ยมอญ) ปุงตัง (เปิงมาง) และหะเดหรือคะเด (ฉิ่ง)

ทะแยมอญใช้เป็นมหรสพได้ทั้งงานมงคลและอวมงคล เนื้อหาของคำร้องจะมี ลักษณะเฉพาะของงานแต่ละประเภท เช่น งานศพ ก็จะร้องพรรณนาประวัติและความดีของผู้ตาย งานแต่งงานจะร้องพรรณนาประวัติและความดีของประวัติของเจ้าบ่าวเจ้าสาว จบด้วยการอวยพรคู่บ่าวสาวให้มีความสุข งานเทศกาลเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาจะร้องพรรณนาถึงอานิสงส์ของการทำบุญ หรืองานเทศกาลประจำปี เช่น ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีลอยกระทง จะร้องเกี้ยวพาราสีกันระหว่างผู้แสดงฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

พิศาล บุญผูก (2558, น. 39-52) ได้เขียนหนังสือเรื่องปี่พาทย์มอญรำ กล่าวไว้ว่า ชนชาติมอญได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรี สำหรับใช้เล่นกันในหมู่ชาวมอญสืบต่อกันมานานแล้ว ตั้งแต่การใช้วัสดุที่มีอยู่ตามธรรมชาติที่เรียกว่าตีเกราะเคราะห์ไม้ให้เป็นจังหวะมีเสียงต่าง ๆ และมีการพัฒนาต่อเนื่องกันมาโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการรับพระพุทธศาสนามาเป็นศาสนาประจำชาติมอญอารยธรรมของอินเดียมีบทบาทต่อวิถีชีวิตและสังคมชาวมอญในหลายด้าน เช่น อักษรศาสตร์ รัฐศาสตร์ กฎหมาย คัมภีร์พระธรรมศาสตร์ รวมทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ด้วย ในด้านดนตรีชาวมอญได้แลกเปลี่ยนความคิดและประดิษฐ์เครื่องดนตรีต่างๆ เพิ่มขึ้น โดยอาศัยหลักและรูปแบบมาจากอินเดีย และพัฒนาเครื่องดนตรีต่างๆ ให้มีรูปร่างสวยงามและ มีเสียงไพเราะขึ้นตามรสนิยมของชาวมอญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญทุกชิ้น เช่น ฆ้องมอญ กลองตะโพน เป็นต้น มอญเรียกเครื่องดนตรีเหล่านี้ว่า “ป๊าต” ทั้งหมด คำว่า “ป๊าต” มอญเรียกตามภาษาสันสกฤตของอินเดียว่า “วาทย” หรือ “พาทย” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานพุทธศักราช 2542 แสดงความหมายของคำว่า “พาทย” ไว้ดังนี้ “พาทย”(กลอน) คำนามเครื่องประโคม (ภาษาสันสกฤต วาทย) ตามหลักเกณฑ์ภาษามอญที่นำคำภาษาสันสกฤตและภาษาบาลีมาใช้ในภาษามอญ ตัวอักษร “พ” จะออกเสียงเป็นตัว “ป” ดังนั้น “พาทย” จึงออกเสียงมอญว่า”ป๊าต” เครื่องดนตรีมอญในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มดังนี้ 1) เครื่องดีด ได้แก่ จยาม หรือจะเข้มอญ 2) เครื่องสี ได้แก่ โกร หรือซอสายมอญ 3) เครื่องตี ได้แก่ ป๊าตก้าน (ฆ้องมอญ) มอง (ฆ้องโหม่ง) ชานโหนก (ฉาบใหญ่มอญ) ชานโดด (ฉาบเล็กมอญ) คะเด (ฉิ่งมอญ) ป๊าตกาล่า (ระนาดมอญ) ฮะดาบ (ตะขาบมอญ) ฮะดาบกลื่น (โกร่งมอญ) ฮะร้าบ (กรับมอญ) หะเปิน (ตะโพนมอญ) ปุ่งตัง (เปิงมาง) 4) เครื่องเป่า ได้แก่ ตะหลด (ขลุ่ยมอญ) คะนัว (ปี่มอญ)

ดังนั้นพอที่จะสรุปได้ว่าองค์ประกอบดนตรีมอญนั้นมีประเภทของเครื่องดนตรี 4 ประเภท ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทดีด ประเภทสี ประเภทตี ประเภทเป่า ลักษณะของวงดนตรีมี 2 ชนิด คือ วงปี่พาทย์มอญ วงมโหรีมอญ การประสมวงปี่พาทย์มอญมี 3 ลักษณะ ได้แก่ ปี่พาทย์มอญเครื่องห้า ปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ ปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก ปี่มอญ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก เป็นต้น ส่วนวงมโหรีมอญเครื่องดนตรีประกอบด้วย โกร (ซอมอญ) จยาม (จะเข้มอญ) อะโลด (ขลุ่ยมอญ) ปุ่งตัง (เปิงมาง) และหะเด หรือคะเด (ฉิ่ง) โอกาสที่นำไปใช้ของวงดนตรีสามารถนำไปบรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล

2. แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญนี้มีการเก็บข้อมูลเอกสารและข้อมูลสนาม นำข้อมูลมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องมาประกอบการพิจารณา ได้แก่ แนวคิดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ถึงการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์มอญ ว่าชาวมอญมีกระบวนการสร้างอัตลักษณ์อย่างไร เพราะเหตุใดจึงเลือกดนตรีเป็นเครื่องแสดงตัวตนของกลุ่มชาติพันธุ์และอัตลักษณ์ที่สร้างเหล่านั้นส่งผลอย่างไรต่อการธำรงอยู่ของชาติพันธุ์มอญ

2.1 แนวคิดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ (Ethnic Identity)

คำว่า “ชาติพันธุ์” (Ethnic) มาจาก ethnos ภาษากรีก หมายถึง กลุ่มคนที่ไม่ใช่กรีกเป็นกลุ่มอื่นที่ไม่ใช่กลุ่มตน มีสถานะที่ต่ำต้อย และป่าเถื่อนกว่าตน แนวคิดนี้ได้รับการต่อยอดโดยอารยธรรมโรมันที่ใช้ “กลุ่มชาติพันธุ์” เพื่อบ่งบอกถึงกลุ่มอื่นที่ต่ำกว่าตน คล้ายสัตว์ นอกรีต และไม่ใช่ คริสเตียน ดังนั้นการศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ในความหมายของญาน เนเดอร์วีน เพียตเตอร์ซี (Jan Nederveen Pieterse) จึงหมายถึงการศึกษาความเป็นชาติและความเป็นอื่นแม้ว่ารากศัพท์ของคำว่า “ชาติพันธุ์” จะมีมาตั้งแต่ ยุคกรีก แต่การศึกษาทางสังคมวิทยา และมานุษยวิทยาเพิ่งเริ่มในช่วงคริสต์ศักราช 1960 และมีความสำคัญมากยิ่งขึ้นตั้งแต่คริสต์ศักราช 1980 เป็นต้นมา (ฐิรวุฒิ เสนาคำ, 2547, น.253)

คำว่า “อัตลักษณ์” (identity) มีรากศัพท์มาจากภาษาละติน idetitas แต่เดิมใช้คำว่า idem หมายความว่า เหมือนกัน (the same) ซึ่งเป็นการแสดงความเหมือน และความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างออกไป อัตลักษณ์เป็นเรื่องของความเข้าใจ และการรับรู้ว่า เราเป็นใคร และคนอื่นเป็นใคร (ดำรงพล อินทร์จันทร์, 2558, น.1) ในทางมานุษยวิทยามีการนำคำว่าอัตลักษณ์ มาใช้กับการศึกษาชาติพันธุ์จนเกิดเป็นคำว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ (Ethnic Identity) ซึ่งเป็นแนวคิดที่ นักมานุษยวิทยาตะวันตกนำมาใช้ในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา เพื่อศึกษากลุ่มคนที่มีวัฒนธรรม และภาษาเฉพาะที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 1960 ได้ใช้แนวคิดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในการอธิบายความแตกต่างของสังคมมนุษย์ (ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี, 2546, น.4)

แนวคิดในยุคเริ่มแรกของการศึกษาชาติพันธุ์คือ แนวคิดปฐมกำหนดชาติพันธุ์ ซึ่งสามารถแบ่งได้ออกเป็น 2 สายนั้นคือ สายชีวสังคมวิทยา และสายวัฒนธรรม สายชีวสังคมวิทยามี ปิแอร์ แวน เดอ เบิร์ก (Pirre van den Berghe) เป็นนักคิดคนสำคัญ แนวคิดพื้นฐานของกลุ่มนี้เชื่อว่า ชาติ ชาติพันธุ์ เป็นส่วนขยายของความสัมพันธ์ทางเครือญาติ

หรือสายเลือด อัตลักษณ์ของชาติและชาติพันธุ์ถูกกำหนดมาจากปัจจัยด้านชีววิทยา ส่วนสายวัฒนธรรมมีนักคิดคนสำคัญคือ เอ็ดวาร์ด ชิลส์ (Edward Shils) และ คลิฟฟอร์ด เกียร์ตซ์ (Clifford Geertz) โดยชิลส์ ให้ความสำคัญกับการแยกความแตกต่างของสายสัมพันธ์ของคนออกเป็นสายสัมพันธ์แบบสาธารณะ หรืออารยะซึ่งพบในรัฐสมัยใหม่ ต่อมาเกียร์ตซ์ได้นำแนวคิดของชิลส์ มาวิเคราะห์ต่อโดยเน้นที่ความสัมพันธ์ทางสายเลือด ภาษา และวัฒนธรรม เกียร์ตซ์เชื่อว่าสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ มีความจำเป็นต่อต้องปฏิบัติตาม และเป็นธรรมชาติ จึงอาจกล่าวได้ว่าแนวคิดปฐมกำหนดชาติพันธุ์นี้สามารถสรุปได้สามประการ คือ ประการแรก อัตลักษณ์หรือความเป็นชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่ถูกให้มา มีมาก่อนและเป็นธรรมชาติเปลี่ยนแปลงไม่ได้ ประการที่สองสายสัมพันธ์ที่ถูกกำหนดมานี้มีอำนาจ และไม่ได้มีผลจากความสัมพันธ์ทางสังคมแต่เป็นสิ่งที่ได้รับมาซึ่งผู้รับจะต้องผูกโยงเหนียวแน่นกันอย่างเลี่ยงไม่ได้ ประการที่สามสายสัมพันธ์ที่กำหนดล่วงหน้านี้แตกต่างจากปรากฏการณ์ทางสังคมอื่นเพราะเป็นสายสัมพันธ์ทางอารมณ์ เลือด และวิญญาณ แต่แนวคิดเช่นนี้ถูกโต้แย้งโดย แจ็ค เดวิด เอลเลอร์ และรีด เอ็ม เคาห์แลน (Jack David Eller and Reed M. Coughlan) ว่าอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ใช่สิ่งที่ดำรงอยู่อย่างไม่เปลี่ยนแปลงข้ามกาลเวลา หากแต่มีการปรับเปลี่ยนเจรจาต่อรอง และถูกสร้างในทางสังคม (ฐิรวุฒิ เสนาคำ, 2547, น.254-258) แนวคิดในลักษณะนี้ถูกนำไปพัฒนาต่อโดยเอ็ดมันด์ อาร์ ลีช (Edmund R. Leach) เขามองว่า วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์แปรผันไปตามสถานการณ์ การค้นหาหน่วยหรือขอบเขตทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่ง ๆ เป็นสิ่งที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา (ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี, 2546, น.6)

เฟร็ดริค บาร์ท (Fredrik Barth) ได้ขยายการอธิบายในงานเขียน Ethnic Groups and Boundaries โดยเขาให้ความสำคัญกับแนวความคิด “กลุ่มชาติพันธุ์” “อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์” และ “พรมแดนชาติพันธุ์” บาร์ทชี้ให้เห็นว่าการจะเข้าใจปรากฏการณ์ทางชาติพันธุ์ได้จะต้องพิจารณาความคิดและจิตสำนึกของคนในแต่ละกลุ่มว่า ลักษณะใดทางวัฒนธรรมมีความหมายกับความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ของพวกเขา เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์อาจมีแบบแผนวัฒนธรรมร่วมกันบางอย่างอันก่อให้เกิดจากการปรับตัวกับสภาพแวดล้อม แต่ต่างฝ่ายก็มองว่าไม่ใช่พวกเดียวกัน เมื่อเป็นเช่นนี้ สิ่งที่สำคัญในการพิจารณากลุ่มชาติพันธุ์จึงเป็นกระบวนการระบุ และแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในการปฏิสัมพันธ์สถานการณ์ต่าง ๆ (ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, 2547, น.14-17) ในลักษณะนี้ อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์จึงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อทำให้เกิดความแตกต่างเมื่อกลุ่มชาติพันธุ์มีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มอื่น ดังนั้นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์จึงไม่ใช่สิ่งที่กำหนดมาล่วงหน้าแต่เป็นการเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม

เพื่อสร้างความแตกต่างของชาติพันธุ์ และเป็นการจัดแบ่งชนิดพันธุ์ตัวเองออกจากกลุ่มอื่น ซึ่งการจะสร้างความแตกต่างในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต้องดึงเอาลักษณะทางวัฒนธรรมบางประการมาสร้างความแตกต่างอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์จึงไม่ได้ถูกกำหนดจากปัจจัยทางวัฒนธรรมตั้งแต่ต้น แต่วัฒนธรรมต่างหากที่เป็นเครื่องมือที่กลุ่มชาติพันธุ์ใช้ในการสร้างความแตกต่างของกลุ่มตนกับคนอื่น (ฐิรวุฒิ เสนาคำ, 2547, น.258-260) แนวคิดของบาร์ทสะท้อนได้อย่างชัดเจนในงานวิจัยกลุ่มปาทานที่ถือว่ามีอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เดียวกันด้วยมาตรการทางวัฒนธรรมในการสืบสายเลือดข้างพ่อ การนับถือศาสนาอิสลาม การถือประเพณีปาทาน รวมถึงการพูดภาษาเดียวกัน ในความคิดของบาร์ท ลักษณะทางวัฒนธรรมดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ทางของปาทานในการแยกปาทานออกจากกลุ่มอื่น และรวมปาทานไว้เป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกัน (ฉวีวรรณ ประจวบเหมาะ, 2547, น.17-18)

นอกจากบาร์ทแล้วยังมีนักคิดอีกหลายคนที่ได้กล่าวถึง อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ฮาโรลด์ ไอแซค (Harold Isaacs) ให้ความสำคัญมโนทัศน์ “basic identity” หรือ “**ethnic identity**” ซึ่งได้มาโดยการกำเนิดเป็นสมาชิกกลุ่มชาติพันธุ์ใดชาติพันธุ์หนึ่ง และเป็นพื้นฐานสำคัญให้มีความรู้สึกผูกพันกับคนอื่นที่อยู่ในกลุ่มเดียวกัน โดยผ่านกระบวนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมในพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งสืบทอดอดีตและกำหนดสถานการณ์ปัจจุบัน มีอิทธิพลต่ออัตลักษณ์และชีวิตของบุคคล ไอแซค เสนอองค์ประกอบสำคัญของอัตลักษณ์มี 2 มิติ คือ ร่างกาย (body) และนาม (name) ในส่วนของ “ร่างกาย” เป็นเหมือนรากฐานทางชีววิทยาที่แม้จะอาจเปลี่ยนแปลงได้บ้าง แต่ก็ยังคงมีบางสิ่งที่บ่งบอกความเป็นชาติพันธุ์อยู่ เช่น สีผิว รูปร่างหน้าตา ร่างกายจึงเป็นตัวการสำคัญในการระบุอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ส่วน “นาม” มักดำรงนานกว่าตัวสิ่งของและซ่อนความหมายอยู่ในเชิงประวัติศาสตร์ เช่น อินเดียนแดง เป็นสมญานามที่ใช้เรียกคนพื้นเมือง (ฉวีวรรณ ประจวบ, 2547, น.25-26)

ชาร์ล คายส์ (Charles Keyes) นำเสนอว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ได้เกิดขึ้นบนฐานของชีวภาพ หรือเชื้อชาติ ที่เป็นตัวกำหนดลักษณะตายตัวได้ ในทางกลับกัน ความเป็นชาติพันธุ์เป็นประเด็นทางสังคมวัฒนธรรม ซึ่งเกิดจากการเชื่อมโยงตัวตนกับคนอื่นๆ และวัฒนธรรมอื่นที่แตกต่างออกไป อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เป็นที่มาของลักษณะทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ได้ถูกนำเสนอผ่านการแสดงออกทางวัฒนธรรมในหลายลักษณะ เช่น นิยายปรับปรา ความเชื่อทางศาสนา พิธีกรรมประวัติศาสตร์พื้นบ้าน คติธรรม และศิลปะ การแสดงออกทางวัฒนธรรมเหล่านี้เป็นการนำเสนออัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่มีความหมายของปัจเจก นอกจากนี้การแสดงออกทางวัฒนธรรมยังทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ

ซึ่งสมาชิกกลุ่ม ๆ หนึ่ง อาจแสดงอัตลักษณ์ที่แตกต่างกันออกมา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์และเงื่อนไขที่ต่างกัน (ยศ สันตสมบัติ, 2551, น.18-19)

สจ๊อต ฮอลล์ (Stuart Hall) อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เป็นกระบวนการที่ไม่เคยหยุดนิ่งและเป็นพลวัตเสนอ ส่งผลให้ทั้งปัจเจกบุคคล และกลุ่มคนที่มีลักษณะเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่ไม่เคยสมบูรณ์บ่อยครั้ง อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ถูกกำหนดโดยเงื่อนไขที่เรียกว่า “discursive practices” ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับภาษา ความหมายที่ถูกสร้างขึ้น และเหตุผลที่เกิดขึ้นโดยมีเหตุผลหรือจุดประสงค์ร่วมกัน กระบวนการนี้ก่อให้เกิดการแบ่งแยกพวกเรากับพวกเขา ก่อให้เกิดความรู้สึกไม่แน่นอน เนื่องจากเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจากการนิยามคนอื่น ปัญหาคือไม่มีอัตลักษณ์ใดที่คงที่ถาวร การสร้างภาพตัวแทนทางวัฒนธรรมมีความเป็นพหุลักษณ์มากขึ้น อัตลักษณ์ทั้งหลายจึงมีลักษณะชั่วคราว ขึ้นอยู่กับสถานะของอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้น (นิติ ภวัครพันธุ์, 2558, น.232-233) นอกจากนี้ Pter Kunstadter ยังนำเสนอว่า ภาษาไม่ใช่มาตรฐานเดียวที่ใช้วัด หรือบ่งบอกอัตลักษณ์ของความเป็นชาติพันธุ์ ในทางตรงข้ามนอกจากภาษาแล้ว รูปแบบทางอื่น ๆ ก็ไม่อาจถือว่าเป็นการแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์อย่างเบ็ดเสร็จ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของความรู้พื้นบ้าน อาหาร การแต่งกาย ในแง่นี้ อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์จึงเป็นเรื่องของกระบวนการปรับเปลี่ยน และนำเสนอตัวตนทางวัฒนธรรม มากกว่าเป็นเรื่องของการปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมทางกายภาพ (ยศ สันตสมบัติ, 2551, น.18-19)

เมื่อพิจารณาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ในลักษณะนี้อาจกล่าวได้ว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ทั้งในระดับปัจเจกบุคคล และกลุ่มคน มักผันแปรไปตามปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกลุ่มต่าง ๆ ด้วยเงื่อนไขหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นทางสังคม ภาษา เศรษฐกิจ การเมือง ฯลฯ ล้วนมีส่วนสำคัญต่ออัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ดังนั้นต่ออัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์จึงไม่ใช่สิ่งที่ตายตัวหรือหยุดนิ่ง หากมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ นอกจากนี้อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เหล่านี้จัดเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการแยกความแตกต่างระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ออกจากกัน ซึ่งการแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์มักสะท้อนผ่านในหลายด้านทั้งจากลักษณะทางชีวภาพที่ไม่อาจแปรเปลี่ยนได้ และจากลักษณะทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นภาษา การแต่งกาย การนับถือศาสนา ฯลฯ แต่ในงานศึกษาชิ้นนี้ลักษณะของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นผ่านกระบวนการทางวัฒนธรรมดนตรีดังนั้นการนำทฤษฎีอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์มาใช้จึงเน้นที่ด้านการนำเสนอทางชาติพันธุ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี นักคิดหลายคนไม่ว่าจะเป็น Pter Kunstadter, เฟร็ดริค บาร์ท (Fredrik Barth) และหลายนักคิดก็ล้วนมีจุดร่วมแนวคิดที่คล้ายกันกล่าวคือ มองว่าอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่งสามารถลื่นไหลเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา อัตลักษณ์เหล่านี้ทำให้

เห็นถึงความแตกต่างเมื่อกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งไปรวมกับอีกกลุ่ม ซึ่งการแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เหล่านี้ ได้ส่งผ่านไปยังวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ เช่น ภาษาพูด ภาษาเขียน การแต่งกาย การแสดง และศาสนาด้วย

ประเภทของอัตลักษณ์

สุจรรยา โชติช่วง (สุจรรยา โชติช่วง, 2554, น.149) ได้สรุปประเภทอัตลักษณ์ว่าแบ่งได้เป็น 2 ประเภท โดยพิจารณาจากสิ่งที่ใช้ในการแสดงออกของลักษณะบุคคล ได้แก่

1) อัตลักษณ์ส่วนบุคคล (Personal Identity) เป็นสิ่งที่แสดงออกถึงการรู้จักตนเอง การรับรู้ตนเอง การยอมรับตนเอง ความมั่นใจในตนเอง และความภาคภูมิใจในตนเอง ที่เกิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสภาพแวดล้อมทางสังคม โดยสามารถพิจารณาจากการแสดงออกผ่านทางตัวแทนความมีตัวตน ในรูปแบบของสถานะของบุคคล เพศ สภาพตำแหน่ง หน้าที่ บทบาททางสังคม

2) อัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity) เป็นสิ่งที่แสดงออกถึงผลของการขัดเกลาทางสังคม กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและระบบการศึกษา ทั้งนี้สิ่งที่แสดงออกมา จะปรากฏในรูปของวิถีชีวิต ความคิด ความเชื่อ และแบบแผนพฤติกรรม นอกจากนี้ยังแสดงออกผ่านสัญลักษณ์อะไรบางอย่างที่มีความเหมายเป็นที่เข้าใจร่วมกันและการแสดงออกผ่าน พิธีกรรม ประเพณี วัฒนธรรม ตำนาน เรื่องเล่า ประวัติศาสตร์ ฯลฯ

อัตลักษณ์กับวัฒนธรรม

กาญจนา แก้วเทพ (กาญจนา แก้วเทพ, 2544, น.53) ได้อธิบาย อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Cultural Identity) ก่อตัวมาจากวาทกรรม (Discourse) และปฏิบัติการต่าง ๆ ในสังคม (Social Practice) ที่ดำเนินอยู่ในชีวิตประจำวันของบุคคล เช่น การสนทนา การทักทาย การประกอบพิธีกรรม ฯลฯ บุคคลที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเดียวกันก็จะถูกยอมรับจากสมาชิกภายในชุมชนเดียวกันว่า “เป็นคนวงใน/เป็นคนในวัฒนธรรมเดียวกัน” ในด้านบทบาทของอัตลักษณ์บุคคลและสังคม นักวัฒนธรรมนิยมบางสำนักมีแนวคิดพื้นฐานว่าเรื่องของวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกี่ยวพันกับ “อำนาจ” (Power) เนื่องจากวัฒนธรรมในส่วนที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะกับเรื่องอัตลักษณ์ของบุคคลหรือสังคมนั้น เป็นแหล่งที่มาของอำนาจบางชนิด เช่น ความมั่นใจในตนเอง (Self-Confidence) ความภาคภูมิใจและความรู้สึกมีศักดิ์ศรีในตนเอง ดังนั้น หากบุคคลหรือสังคมใดขาดอัตลักษณ์เฉพาะหรืออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแล้วจะทำให้ขาดความมั่นใจหมดความภาคภูมิใจในตนเองเป็นต้น ในขณะเดียวกันอัตลักษณ์ คือ การต่อสู้ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งภายใต้สังคมที่เต็มไปด้วยผู้คนที่หลากหลาย อัตลักษณ์เป็นเรื่องของเกณฑ์

แบ่ง “เขา” และ “เรา” เนื่องจากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบที่บอกว่า “เราเป็นใคร” และแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร โดย Sarbaugh อธิบายว่า ความรู้สึกเป็นวัฒนธรรมเดียวกันนั้นอาจจะแล้วแต่รหัสที่เรากำลังใช้เกณฑ์ในการแบ่ง ดังตัวแปรสำหรับวิเคราะห์ความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมหรือการพิจารณาอัตลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งประกอบด้วย 4 ตัวแปร 1) โลกทัศน์ (Worldview) ซึ่งเป็นชุดความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับความหมายของชีวิต เป้าหมายของชีวิต และความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับจักรวาล 2) แบบแผนของบรรทัดฐาน (Normative Pattern) ซึ่งเป็นแบบแผนที่วางแนวทางในการปฏิบัติในกลุ่มว่า อะไรควรต้องทำ อะไรควรทำ และอะไรทำไม่ได้ ตามระดับความเข้มงวดของแต่ละวัฒนธรรมที่ต่างกันไป 3) ระบบรหัส (CodeSystem) ซึ่งเป็นแบบแผนหรือกฎทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับทุกอย่างที่มีความหมาย (Meaning) ไม่ว่าจะเป็นวัจนภาษา อวัจนภาษา สถานที่ กาลเวลา โครงสร้างทางสังคม และ 4) ความสัมพันธ์ที่บุคคลได้รับรู้ (Perceived Relation) ซึ่งอาจมีหลายมิติ เช่น เป้าหมายของแต่ละวัฒนธรรมนั้นไปด้วยกันหรือไม่ อีกทั้งยังเกี่ยวกับลำดับขั้นของความสัมพันธ์ และความรู้สึกบวก-ลบ กับ “ผู้อื่น” (Alien) เป็นต้น

อัตลักษณ์กับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม

Harvey (Harvey, 1995, น.13) ได้เขียนไว้ในหนังสือ The Urban Experience โดยได้เสนอตัวแบบการวิเคราะห์ระดับต่างๆ กัน ของจิตสำนึกคนเมืองสมัยใหม่ ดังปรากฏในแผนภาพนี้

ภาพประกอบ 8 แสดงระดับของปฏิสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรม

แหล่งที่มา : Harvey. (1995). Blackwell

ระดับเหล่านี้เป็นทั้งพื้นที่ที่จิตสำนึกก่อรูปและในเชิงโครงสร้างสังคมอันเกี่ยวข้องกับพื้นที่ก่อตัวของที่ปะทะประสานของอำนาจด้วย ทั้งนี้แต่ละระดับมักจะมีพลวัตภายในและประวัติศาสตร์พัฒนาการของมันเอง และต่างส่งอิทธิพลต่อกันโดยสัมพันธ์กับพัฒนาการของระบบทุนนิยม ในความสัมพันธ์ของระดับต่างๆ เหล่านี้ประเด็นสำคัญที่ต้องคำนึงถึง คือ พลวัตของระบบโลกาภิวัฒน์เองที่สามารถผลิตพลังด้านตรงข้ามตัวมันออกมาด้วย ซึ่งปรากฏอยู่ในระดับต่างๆ นี้ด้วยเช่นกันแม้ระบบบริโภคนิยมจะหลอมละลายมิติเชิงพื้นที่และตรรกของทุนก็ต้องการขจัดอุปสรรคการขวางกั้นของพื้นที่ในการเคลื่อนย้ายทุน แต่มิได้หมายความว่าเรื่องพื้นที่จะลดความสำคัญลง ตรงกันข้ามยิ่งทุนมีความคล่องตัวในการเคลื่อนย้ายมากขึ้นเท่าใด ทุนก็ยิ่งไวต่อลักษณะเฉพาะของแต่ละพื้นที่มากขึ้นเท่านั้น ประเทศเจ้าของพื้นที่เองก็กระตือรือร้นที่จะแข่งขันกันสร้างและโฆษณาขายภาพลักษณ์เด่นของตนเพื่อดูดเงินลงทุนจากต่างประเทศ ดังนั้นยิ่งพื้นที่โลกถูกครอบคลุมและถูกทำให้เป็นโลกาภิวัฒน์ (Globalization) เหมือนๆ กันมากขึ้นเท่าใด ลักษณะความเป็นท้องถิ่น (Localization) ก็จะยิ่งปรากฏชัดขึ้นเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็นการเน้นท้องถิ่นนิยมเพื่อดึงดูดทุนหรือเพื่อเป็นปฏิกิริยาและปฏิปักษ์ต่อทุน ทั้งสองกระแสเป็นเสมือนด้านตรงกันข้ามของเหรียญเดียวกัน ตรรกะของทุนจึงทั้งทะลายความแตกต่างของพื้นที่และตอกย้ำลักษณะเฉพาะของพื้นที่ไปพร้อมๆ กันด้วยเหตุนี้เองจึงไม่สามารถมองโลกาภิวัฒน์ในลักษณะที่แยกเป็นขั้วตรงกันข้ามกับท้องถิ่นนิยมอย่างเบ็ดเสร็จหรือตรงไปตรงมาได้

อัตลักษณ์กับการเคลื่อนไหวทางชาติพันธุ์

Friedmen (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2543, น.97) ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวทางชาติพันธุ์ว่า ในระบบโลกปัจจุบันไม่ว่าจะเป็นเขตศูนย์กลางหรือเขตรอบนอกของระบบล้วนพบปรากฏการณ์ของกระบวนการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องอิสรภาพทางการเมืองที่มีฐานมาจากกลุ่มชาติพันธุ์ เขาอธิบายโดยจำแนกสถานการณ์เป็น 3 สถานการณ์ดังต่อไปนี้

1) กลุ่มชาติพันธุ์ที่เคลื่อนไหวถูกผนวกสู่สังคมโลกอย่างหลวมๆ แต่วัฒนธรรมท้องถิ่นเดิม ยังคงรักษาอย่างเห็นได้ชัดและมีอิทธิพลมากในวิถีชีวิตประจำวัน และคงยังเป็นแกนในการจัดระเบียบองค์กรทางสังคมของกลุ่มนั้นๆ เช่น ชนเผ่านาคา (Naga) ทางตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดีย พวกคะฉิ่น (Kachin) ในพม่า หรือ เคิร์ดส์ (Kurds) ในอิหร่าน กลุ่มเหล่านี้มักอยู่ชายขอบในระบบโลก

2) กลุ่มที่ถูกผนวกอย่างเต็มที่หรือเกือบเต็มที่ในระบบทุนนิยมโลก กลุ่มคนเหล่านี้อาศัยอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างกลมกลืนมาก หากดูอย่างผิวเผินจะแยกไม่ออกกจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ สิ่งที่ผูกสมาชิกกลุ่มเหล่านี้ คือ สัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ เช่น ภาษา การสืบทอดเชื้อสาย สีผิว

หรือสัญลักษณ์ทางศาสนาและวัฒนธรรมอื่นๆ อย่างไรก็ตาม สัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมเหล่านี้มิได้เป็นส่วนหนึ่งของวิถีการผลิตหรือวิถีชีวิตประจำวันของพวกเขาอีกแล้ว เพราะวิถีชีวิต ถูกผนวกกับระบบศูนย์กลางมานาน นี่เป็นกรณีของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ อยู่ในเขตยุโรป

3) กลุ่มที่ถูกผนวกสู่ระบบโลกอย่างมากเช่นกัน ทว่ารูปแบบวิถีชีวิตดั้งเดิมยังคงถูกสงวนรักษาไว้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง อาจถูกสงวนในฐานะเป็นสินค้า ทางวัฒนธรรมหรือเพื่อการศึกษาชาติพันธุ์วิทยา ตัวอย่างเช่น พวกอินเดียนพื้นเมืองในอเมริกาหรือชนพื้นเมืองดั้งเดิมในฮาวาย เป็นต้น

2.1.1 แนวคิดดนตรีกับอัตลักษณ์

ไซมอน ฟริธ (Simon frith) นักวิชาการในสกุลวัฒนธรรมศึกษารุ่นบุกเบิก มีความเห็นว่าการศึกษาดนตรีสมัยนิยมควรหันไปศึกษาว่าดนตรีนั้นสร้างกลุ่มคนขึ้นมาได้อย่างไร อีกทั้งสร้างหรือก่อรูปประสบการณ์ชีวิตทั้งในส่วนที่เป็นอัตวิสัยและอัตลักษณ์ร่วมกันขึ้นมาได้อย่างไร ฟริธเห็นว่า อัตลักษณ์ (lidentity) คือประเด็นสำคัญที่เราควรวิเคราะห์มันอย่างเคลื่อนไหว (mobile) ในส่วนของดนตรีก็เช่นเดียวกันเพราะดนตรีเป็นส่วนของสังคม ดนตรีจึงเป็นได้ทั้งส่วนของปัจเจกชนและส่วนรวมเป็นทั้งในด้านจริยธรรมและสุนทรียะ ดนตรีและอัตลักษณ์จึงมีความสัมพันธ์กันในลักษณะของกระบวนการ (วิริยะ สว่างโชติ, 2549, น.9-10)

ถ้าเรามองเรื่องราวของดนตรีกับอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ (Ethnic identity) แล้วอาจจะบอกได้ว่า ดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของชาติ ของกลุ่มชนที่มีนัยยะต่างๆ แฝงอยู่ ซึ่งอาจจะแสดงออกมาในรูปแบบต่างๆ โดยมองวิถีชีวิตของแต่ละกลุ่มชนนั้นๆ ในมิติต่างๆ ผ่านดนตรีหรือมองวัฒนธรรมผ่านดนตรี อลัน พี เมอ เรียม (Alam P. Merriam, 1964, น.44-49) ได้เสนอแนวคิดด้านการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของการมองวัฒนธรรมผ่านดนตรีดังนี้

1) เครื่องดนตรี เป็นสัญลักษณ์ของกลุ่ม ที่ทำให้สังคมรู้จักมีลักษณะเฉพาะของตนมีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและกิจกรรมในสังคม

2) เนื้อร้อง เป็นวัฒนธรรมภาษา บ่งบอกถึงความต้องการที่จะสื่อสารผ่านเสียงเพลงอีกทั้งยังบ่งบอกถึงความเป็นกลุ่มชน ลักษณะทั่วไปของคนในชาติ ประวัติศาสตร์ โดยเสียงสำเนียงของภาษา เนื้อร้องแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรม โครงสร้างของสังคม วิถีชีวิต มีการสอดแทรกวัตถุประสงค์ คำสอน คุณค่าและเป้าหมายต่างๆ ผ่านเนื้อร้อง

3) นักดนตรี เป็นกลุ่มคนที่ต้องผ่านกระบวนการฝึกหัดจากครูผู้สอน การฝึกดนตรีของแต่ละกลุ่มชนก็จะมีความแตกต่างกันออกไป การฝึกดนตรีสำหรับคนที่มีพรสวรรค์กับคนลักษณะทั่วไปก็มีความแตกต่างกัน ทั้งนี้การศึกษาแนวทางการฝึกหัด การแนะนำของครู

การแก้ไขปัญหา การกำหนดเป้าหมาย การฝึกหัดและการเลือกประเภทของดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่มีคุณค่า ที่จะผลิตนักดนตรีที่มีฝีมือ เป็นดนตรีที่มีคุณค่าของสังคมนั้น ๆ และเป็นวัฒนธรรมที่มีมูลค่าเป็นนามธรรม จับต้องไม่ได้ (Intangible Goods) อีกทั้งยังเป็นการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรี เป็นการพัฒนาที่จะทำให้เกิดงานที่มีคุณค่าทางสังคม

4) รูปแบบของดนตรี ที่จัดขึ้นมาเพื่อรับชมรับฟังดนตรีจากการแสดงโดยตรง อาจบ่งบอกถึงการยังดำรงอยู่ของดนตรี

5) บทบาทของดนตรีมีหน้าที่และรับใช้สังคมแสดงออกถึงวัฒนธรรมเป็นมุมมองทางสังคมซึ่งเป็นส่วนพฤติกรรมมนุษย์ในเรื่องต่างๆ เช่น ศาสนาและพิธีกรรม ระบบเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง องค์กรทางสังคม มหรสพ นันทนาการ

6) การสร้างสรรค์งานดนตรีในสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เกิดจากนักดนตรี นักแสดงรวมไปถึงความต้องการทางสังคม ภาษาดนตรีที่นำเสนอออกมาเป็นพัฒนาการที่แสดงออกถึงสิ่งใหม่ สิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาในอดีต ทั้งนี้อาจจะมีเป้าหมายเพื่อการดำรงอยู่ รักษาวัฒนธรรมเดิมไว้ให้ได้มากที่สุดบนพื้นฐานวัฒนธรรมใหม่

สุกรี เจริญสุข (สุกรี เจริญสุข, 2538, น.30) ยังได้กล่าวว่า การศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง เช่น ดนตรีของชนกลุ่มน้อย และการศึกษาที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก เป็นการศึกษาดุริยางคศาสตร์ทางชาติพันธุ์ ที่รวมทั้งเรื่องดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย

“เพลงพื้นบ้าน” หรือ “ดนตรีพื้นบ้าน” จะพบได้ในทุกประเทศทั่วโลก เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาติ อาจหมายถึง ดนตรี เพลง ตลอดจนการฟ้อนรำ ซึ่งลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงมีลักษณะเฉพาะที่เป็นของท้องถิ่นนั้นๆ เป็นส่วนใหญ่มีเนื้อหาความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่และวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งสิ่งนี้เป็นเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่ทำให้ทราบว่า ดนตรีที่ใช้นั้นเป็นของท้องถิ่นใดหรือของชนเผ่าใด ภาษาใด เป็นดนตรีของชาวบ้านหรือดนตรีที่แต่ขึ้นแล้วร้องบรรเลงโดยชาวบ้าน รูปแบบของเพลงไม่ซับซ้อน เป็นไปตามธรรมชาติและเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา เพื่อประกอบกิจกรรมตามความประสงค์ของเผ่าพันธุ์และถ่ายทอดสืบต่อกันมาด้วยการจดจำ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2546, น.11 ; ประไพศรี สงวนวงศ์ และคณะ, 2532, น.2-3)

ส่วนประกอบที่ทำให้เกิดดนตรีขึ้นมาอาจแบ่งได้เป็นสองส่วนใหญ่ๆ คือ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ได้แก่ ผู้ประพันธ์เพลง ผู้แสดง ผู้ฟัง ส่วนที่เกี่ยวข้องกับเครื่องมือ ได้แก่ เครื่องดนตรี (รวมทั้งเสียงของมนุษย์) คุณค่าของศิลปะนั้นย่อมมีอยู่ในตัวของมันเองตลอดกาลเวลาที่งานนั้น

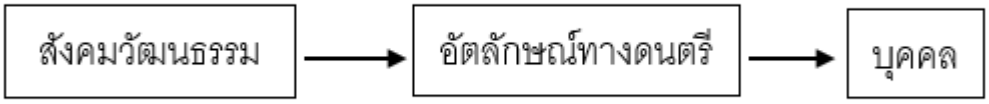
ยังอยู่แต่ปัญหาที่น่าคิดก็คือ ทำอย่างไรจะให้ผู้ฟังชื่นชมและติดใจในศิลปะนั้นได้ (ณรุทธ์ สุทธจิตต์ , 2546, น.191)

ดนตรีกับการสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม

โดยทั่วไปเรามีความเข้าใจต่อดนตรีว่าเป็นผลผลิตของมนุษย์ เพื่อใช้สร้างความบันเทิงในกิจกรรมต่างๆ ได้แก่ งานบุญ งานแต่งงาน ขึ้นบ้านใหม่ งานเฉลิมฉลองตามเทศกาล อย่างไรก็ตาม การศึกษาทางสังคมวิทยาและมานุษวิทยาในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมาได้ชี้ให้เห็นว่าดนตรีนอกจากเป็นผลผลิตเพื่อความบันเทิงแล้วยังเป็นสิ่งสะท้อนลักษณะสังคมของมนุษย์อีกด้วย ดนตรีเป็นผลผลิตทางสังคมที่ผู้คนใช้แสดงความเป็นสมาชิกกลุ่มและเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกัน ดังนั้นการศึกษาในทางสังคมวิทยาที่ผ่านมาจึงได้นำเอาดนตรีเข้ามาเชื่อมโยงกับการศึกษาอัตลักษณ์โดยมุ่งที่จะอธิบายว่าดนตรีสามารถสะท้อนสังคมได้อย่างไร (Frith,1996, p.119) ความสนใจในบทบาทของดนตรีที่มีต่อสังคมทำให้ปรากฏการศึกษาในลักษณะนี้มากขึ้นเรื่อยๆ ผลจากการศึกษาเหล่านั้นได้ชี้ให้เห็นว่าดนตรีมีความสัมพันธ์กับสังคมที่มนุษย์ดำรงอยู่ทั่วโลกและเป็นสิ่งสะท้อนสังคมในระดับต่างๆ ตั้งแต่ในระดับชุมชน เมือง ประเทศ และสังคมขนาดใหญ่ในระดับภูมิภาค

การเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรี

เนื่องจากดนตรีเป็นสิ่งที่สามารถสะท้อนลักษณะสังคมของมนุษย์ได้ ดังนั้นดนตรีจึงเปรียบเสมือนกับอัตลักษณ์ (Frith, 1996, p.110) การศึกษาทางสังคมศาสตร์ได้อธิบายอัตลักษณ์ว่า หมายถึง สิ่งที่ทำให้เรารู้สึก รับรู้ และตระหนักว่า “เราคือใคร” และ “คนอื่นคือใคร” อัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่ผู้คนใช้แสดงความเหมือนและความแตกต่างกับคนอื่นๆ ในสังคม ที่ผ่านมาการศึกษาอัตลักษณ์ในทางสังคมศาสตร์ได้แสดงให้เห็นว่าการแสดงออกในสิ่งที่เรียกว่าอัตลักษณ์นั้นมีหลายรูปแบบ บุคคลสามารถสร้างอัตลักษณ์ที่หลากหลายและซ้อนทับกันอยู่ในบุคคลคนเดียวกัน เช่น อัตลักษณ์บุคคล อัตลักษณ์ทางสังคม อัตลักษณ์ทางเพศ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม อัตลักษณ์ชาติ และอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ เป็นต้น สำหรับสิ่งที่เรียกว่า อัตลักษณ์ทางดนตรี (Musical Identity) นั้น เป็นอัตลักษณ์ในอีกลักษณะหนึ่งที่ปรากฏขึ้นในบุคคล การศึกษาในทางสังคมศาสตร์ได้อธิบายการเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรีว่า เป็นสิ่งที่บุคคลสร้างขึ้นบนความสัมพันธ์ของบุคคลและสังคมเป็นสิ่งที่บุคคลใช้สะท้อนตัวตนทางสังคม การเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรีทั้งสองทิศทางตามการอธิบายของ Hargreaves et al. (Hargreaves, 2002, p.13) สามารถแสดงเป็นแผนภาพได้ดังนี้



ภาพประกอบ 9 อธิบายกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี
ที่มา Hargreaves et al. (2002). Oxford University

การเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ทางดนตรีดังที่แสดงในแผนผังได้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของดนตรีที่เป็นสิ่งที่เชื่อมต่อกันระหว่างสังคมวัฒนธรรมและบุคคล การที่บุคคลเลือกที่จะมีอัตลักษณ์ทางดนตรีหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับการปลูกฝังจากสังคม Hargreaves et al. (Hargreaves, 2002, p.48) ได้ยกตัวอย่างของเด็กวัยรุ่นว่าจะเลือกที่เป็นนักดนตรีในอนาคตหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับการปลูกฝังจากครอบครัวและโรงเรียน

การถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางดนตรี

อัตลักษณ์ทางดนตรี ไม่ใช่สิ่งที่เกิดมาพร้อมกับบุคคล แต่เป็นสิ่งที่บุคคลได้เรียนรู้และซึมซับมาจากสังคมที่บุคคลได้เข้าเป็นสมาชิก ดังนั้นกระบวนการเรียนรู้และสืบทอดอัตลักษณ์ทางดนตรีจึงเป็นประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่มีการกล่าวถึง การที่บุคคลได้เรียนรู้และสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีขึ้นจากกิจกรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคมทำให้เกิดประสบการณ์ทางดนตรีขึ้นฏมา ดังนั้นประสบการณ์ ทางดนตรีจึงเป็นสิ่งที่สำคัญในการสร้างและถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางดนตรีของผู้คนในสังคม Frith (1996) นักสังคมวิทยาดนตรีได้อธิบายประสบการณ์ทางดนตรีว่า เป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้เกิดการถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางดนตรีในสังคม ประสบการณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่บุคคลได้เรียนรู้จากการเข้าร่วมกิจกรรมทางสังคม (Social Activity) โดยเฉพาะกิจกรรมทางดนตรีที่บุคคลได้เข้าร่วมในฐานะสมาชิกของสังคม การเข้าร่วมกิจกรรมทางดนตรีเป็นปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่ทำให้บุคคลได้เรียนรู้และรับเอารสนิยมทางสังคม (Public Taste) ของกลุ่มคน ที่บุคคลเข้าเป็นสมาชิก การรับเอารสนิยมทางสังคมเป็นสิ่งที่มีความละเอียดอ่อนและเป็นนามธรรมเกี่ยวข้องกับการพัฒนาจิตใจของมนุษย์ รสนิยมทางสังคมที่บุคคลรับเอามานี้ได้เข้ามามีส่วนในการกำหนดอัตลักษณ์ทางดนตรีของบุคคล และกลายมาเป็นเกณฑ์กำหนดความงาม หรือบรรทัดฐานทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Standard) ในสังคมมนุษย์

สังคมของมนุษย์ในที่ต่างๆ มักปรากฏเกณฑ์กำหนดความงาม หรือบรรทัดฐานทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Standard) ปรากฏอยู่ นามธรรมในลักษณะนี้ได้ถูกใช้กำหนดอัตลักษณ์ทางดนตรีและการสืบทอดอัตลักษณ์ทางดนตรีของผู้คนในสังคมต่างๆ เช่น ลักษณะของดนตรีคลาสสิคที่ถูกมองว่าเป็นดนตรีที่มีกฎกติกาทางดนตรีที่เคร่งครัด (Series Music) เป็นดนตรีของกลุ่มคนที่นิยมวัฒนธรรมในระดับสูง (High Culture) เพลงคลาสสิคได้รับการประพันธ์ขึ้นโดยนักแต่งเพลงที่ได้รับการศึกษาดนตรีคลาสสิคมาโดยตรง ซึ่งในปัจจุบันดนตรีคลาสสิคเป็นดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นและมีการสืบทอดอยู่ในกลุ่มคนที่เป็นนักวิชาการในมหาวิทยาลัยต่างๆ ในขณะที่ดนตรีแจ๊ส (Jazz Music) ถูกมองว่าเป็นวัฒนธรรมระดับล่าง (Low Culture) ดนตรีในรูปแบบนี้เป็นที่นิยมในกลุ่มชาวผิวดำในยุโรป และอเมริกา เนื้อหาของดนตรีเน้นจังหวะและคำร้อง ที่เสียดสีสังคม สะท้อนการใช้ชีวิตของคนธรรมดาในสังคม ที่เกี่ยวข้องกับการทำงานเพศสัมพันธ์ ผู้หญิงและยาเสพติด ดนตรีแจ๊สเป็นดนตรีที่เน้นอารมณ์และความรู้สึกของผู้แต่งมากกว่ากฎระเบียบทางดนตรีเหมือนกับดนตรีคลาสสิค (Frith, 1996, p. 112)

การเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์ทางดนตรี

เนื่องจากอัตลักษณ์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงไป ทำให้อัตลักษณ์ถูกมองว่าเป็นลักษณะของกระบวนการ (Process) มากกว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่อย่างนั้น ด้วยเหตุดังกล่าวอัตลักษณ์จึงเป็นสิ่งที่มีความแตกต่างออกไปจากเอกลักษณ์ การเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์มีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมของผู้คนในสังคมต่าง ๆ ทั่วโลกพลังของกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีเทคโนโลยีการสื่อสารเป็นแกนกลาง ได้ทำให้การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมเป็นไปทิศทางที่ซับซ้อน หลากหลาย และมีอัตราการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วมากยิ่งขึ้น กระแสโลกาภิวัตน์ได้ทำเกิดการหดสั้นลงของเวลา และพื้นที่ส่งผลทำให้การผสมผสานของวัฒนธรรมของผู้คนในสังคมต่าง ๆ เป็นไปอย่างรวดเร็ว เทคโนโลยีสื่อสารทำให้เกิดการข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมในพื้นที่ต่าง ๆ ส่งผลทำให้เกิดการสร้างวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมาโดยเฉพาะวัฒนธรรมแบบลูกผสมผ่าเหล่า (Hybridity) การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในลักษณะดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อจิตสำนึก การประเมินคุณค่า และประสบการณ์ของผู้คนนำไปสู่การทบทวนตำแหน่งในการจัดวางตนเองในสังคม การสร้างจิตสำนึก และค่านิยมใหม่ ๆ ขึ้นมาโดยเฉพาะอย่างยิ่งทุนนิยมที่มาพร้อมกับกระแสโลกาภิวัตน์ได้ทำให้อัตลักษณ์กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบบริโภคนิยม (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2543, 58) ด้วยเงื่อนไขของการเปลี่ยนแปลง

ทางวัฒนธรรมดังกล่าวทำให้อัตลักษณ์สามารถปรับเปลี่ยนไปได้ในบริบทของพื้นที่ และเวลา (Space and Time) ที่แตกต่างกัน การเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกที่มีความรวดเร็วมากยิ่งขึ้นทำให้ผู้คนต้องดิ้นรนเพื่อดำรงรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์เดิม และแสวงหาอัตลักษณ์ใหม่ ทำให้อัตลักษณ์จึงกลายเป็นเรื่องของอำนาจ การครอบงำ และกลายเป็นการเมืองเชิงอัตลักษณ์ไป

สำหรับอัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่มีลักษณะเดียวกันกับอัตลักษณ์ที่เป็นไปในลักษณะของกระบวนการ (Process) มากกว่าสิ่งที่เกิดขึ้นและคงอยู่อย่างนั้น ซึ่ง Frith (1996) ได้อธิบายในประเด็นนี้ว่า อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นสิ่งที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปได้ด้วยเงื่อนไขในสองประการ เงื่อนไขแรก เป็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงของ “พื้นที่” ที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์ โดยยกตัวอย่างของดนตรีที่เรียกว่า “Chamber” ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยดนตรีเครื่องสาย ได้แก่ ไวโอลิน วิโอล่า และเบส ดนตรีในลักษณะนี้ถูกมองว่าเป็นเครื่องดนตรีของกลุ่มชนชาวตะวันตกในยุโรป แต่การเกิดขึ้นของดนตรีที่เรียกว่า Yekke ของชาวเยอรมันที่พูดภาษาของชาวยิวในประเทศอิสราเอลที่ใช้ดนตรีในรูปแบบของ Chamber ของชาวยุโรป ปรากฏการณ์นี้ถูกนำมาอธิบายในประเด็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ทางดนตรีในบริบทของพื้นที่ที่มีการเปลี่ยนแปลงไป สำหรับเงื่อนไขที่สอง เป็นเรื่องของ “เวลา” ที่ถูกทำให้หดสั้นลงในบริบทของโลกาภิวัตน์ เวลามีผลต่อการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์ทางของผู้คนเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ที่ส่งผลทำให้ลักษณะของดนตรีที่ปรากฏสังคมเปลี่ยนแปลงไป การเปลี่ยนแปลงของดนตรีทั้งในด้านรูปแบบของดนตรีและการแสดงดนตรีทำให้ประสบการณ์ทางดนตรีของผู้คนเปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ ประสบการณ์ใหม่ทำให้จิตสำนึก ระบบการให้คุณค่าและค่านิยมทางสังคมในรูปแบบเดิมเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกับการสร้าง อัตลักษณ์ทางดนตรีใหม่ขึ้นมาในความเห็นของ Frith (Frith, 1996, p.115) มองว่าในปัจจุบันเงื่อนไขทางด้านเวลาได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ทางดนตรีมากกว่าพื้นที่ โดยการยกตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงของการจำแนกดนตรีออกเป็นชนิดต่างๆ โดยเฉพาะดนตรีคลาสสิค และดนตรีประชานิยม การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมได้เกิดขึ้นในลักษณะของการเปลี่ยนแปลงของดนตรีคลาสสิค ที่ได้นำเอาบทเพลงประชานิยมไปเล่นหรือการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการแสดงดนตรีและบทบาทของผู้นำวงในดนตรีคลาสสิค (Conductor) ที่หันมาเน้นเรื่องการแสดงดนตรี (Music Performance) มากกว่าการให้ความสำคัญที่เนื้อหาของดนตรีและสะท้อนให้เห็นว่าเส้นแบ่ง (Bound) ที่ใช้ในการจำแนกดนตรีในระดับสูงและระดับล่าง กำลังจะหายไปในบริบทของเวลา

การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในสังคมไทย

การที่อัตลักษณ์ทางดนตรีเป็นแนวคิดค่อนข้างใหม่ที่ได้รับการพัฒนาขึ้นในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมาจากการศึกษาในทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่ได้ทำการเชื่อมโยงแนวคิดอัตลักษณ์เข้ากับการศึกษาดนตรี การผสมผสานทางความคิดส่งผลทำให้การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีมีความแตกต่างออกไปจากการศึกษาอัตลักษณ์ในด้านอื่น ๆ แนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีถูกกำหนดขึ้นบนพื้นที่คาบเกี่ยวกันระหว่างดนตรีและอัตลักษณ์ส่งผลทำให้อัตลักษณ์ทางดนตรีมีแนวทางในการศึกษาที่เป็นแบบเฉพาะแตกต่างออกไปจากการศึกษาอัตลักษณ์ในด้านอื่นๆ ซึ่ง John Shepherd และ Simon Frith (วิริยะ สว่างโชติ, 2549, 8-9) ได้แสนอแนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีนี้โดย Shepherd ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีว่า ควรเน้นไปที่ตัวบทของดนตรี (Matter of Music) ในขณะที่ Frith โต้แย้งว่าควรให้ความสำคัญต่อบริบทของดนตรีด้วย (Matter of Context) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มคนที่สร้างและใช้ดนตรีเหล่านั้น แนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีควรเริ่มต้นจากการศึกษาตัวบทของดนตรี ได้แก่ โน้ตเพลง บทเพลง และจังหวะ แล้วจึงทำการวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของดนตรีเหล่านั้นไปยังกลุ่มคนต่าง ๆ ที่เป็นผู้ผลิตและบริโภคดนตรีเหล่านั้น แนวทางในการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีควรใช้วิธีการในเชิงของวัตถุวิสัย (Objectivism) ที่เน้นการหาความจริงจากสิ่งที่ทำการศึกษา

สำหรับในสังคมไทยการศึกษาที่เกี่ยวกับดนตรีและอัตลักษณ์ที่ปรากฏในงานเขียนและงานวิจัยต่างๆ ปรากฏว่าลักษณะของการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในสังคมไทยสามารถจำแนกออกเป็นสองลักษณะ คือ ลักษณะแรก เป็นการศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีที่เน้นการศึกษาตัวบทของดนตรีและมุ่งที่จะค้นหาลักษณะเฉพาะและความโดดเด่นของดนตรี งานวิจัยในลักษณะนี้ได้แก่ การศึกษาอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีของไทยที่ชื่อว่ากระจับปี่ของ ปถมา เอี่ยมสะอาด (2539) ที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางดนตรีของกระจับปี่ที่ปรากฏในลักษณะของการตั้งเสียงและลักษณะการบรรเลงที่มีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีไทยอีกชนิดที่มีชื่อเรียกว่าจะเข้ การศึกษาอัตลักษณ์เพลงฉิ่งของ ขำคม พรประสิทธิ์ (2546) ที่พบว่า อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่งปรากฏในลักษณะของมือฆ้องที่เป็นเอกลักษณ์ ลักษณะของทำนองมีความไม่ลงตัว ไม่แน่นอน กระสวนของทำนองมีความเบาและสบาย

2.1.2 แนวคิดด้านการศึกษาองค์ประกอบดนตรี

ดนตรีคือเสียง เรารับรู้ด้วยประสาทหูมากกว่าประสาทตา จึงเป็นการยากที่จะแปลเสียงให้เป็นภาพ อย่างไรก็ตามเสียงดนตรีเป็นเสียงที่มีระบบระเบียบ เราจึงแปลเสียงดนตรีเป็นภาพได้ มนุษย์พยายามคิดค้นสัญลักษณ์ที่สามารถจะบอกทั้งระดับเสียงและความยาว-สั้นของเสียงมาเป็นเวลานานแล้ว ในที่สุดได้ยึดหลักสำคัญของการวัดระดับเสียงโดยใช้การสั่นสะเทือนของวัตถุ (ที่เป็นสาย) คือ ถ้าวัตถุนั้นสั่นสะเทือน 440 ครั้งต่อ 1 วินาที ให้ชื่อของเสียงที่ออกมาว่า A และเสียง A นี้ใช้เป็นหลักในการสร้างระดับเสียงอื่นๆ ความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียง A และระดับเสียงที่อยู่ในรูปของบรรทัด 5 เส้น (Staff) ได้มีการพัฒนามาเป็นระยะเวลายาวนาน จนเป็นที่ยอมรับว่าบรรทัด 5 เส้นนี้ ใช้เป็นเครื่องมือบอกระดับเสียง (อรวรรณ บรรจงศิลป์, 2534, น.3) และยังกล่าวถึงการวิเคราะห์ดนตรีตะวันออกให้แนวคิดว่า ทำนองเป็นองค์ประกอบที่สำคัญกว่าแนวประสาน เนื่องจากดนตรีตะวันออกมีโครงสร้างของดนตรีในลักษณะแนวนอน มิใช่แนวตั้ง และในการศึกษาแนวทำนองที่จำเป็นต้องศึกษาบันไดเสียงของเพลงซึ่งหมายถึง การแยกแยะเสียงต่าง ๆ ในบทเพลง เพื่อให้ได้มาซึ่งTheoretical Scale ทั้งนี้เพราะบันไดเสียงของแต่ละเพลงเกิดขึ้นจากเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในบทเพลงนั้น ...การศึกษาเรื่ององค์ประกอบเสียงสำคัญในบทเพลงที่เรียงลำดับซึ่งเรียกว่าบันไดเสียงและเสียงจริงที่ใช้ในการบรรเลงหรือขับร้อง การศึกษาบันไดเสียงมีความสำคัญในการให้เข้าใจถึงแบบ Style ของเพลง และลักษณะของกลุ่มเพลง (Norm of Style) ต่างๆ กล่าวในพื้นฐานดนตรีสรุปได้ว่า

องค์ประกอบดนตรี

องค์ประกอบดนตรีเป็นพื้นฐานการศึกษาดนตรีที่สำคัญสำหรับนักมานุษยวิทยาดนตรี เพื่อเก็บรวมรวมข้อมูลรวมทั้งการวิเคราะห์ข้อมูลดนตรี ดังนั้นควรศึกษาองค์ประกอบดนตรี ดังนี้

1) เสียง (Tone) เป็นผลจากการที่วัตถุเคลื่อนไหวในอากาศหรือเรื่องเกี่ยวกับวัตถุที่มีการเคลื่อนที่ไปในช่วงเวลา เสียงดนตรีถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเลียนเสียงธรรมชาติโดยผ่านเครื่องมือที่เรียกว่า เครื่องดนตรี เสียงดนตรีมีองค์ประกอบ 4 ประการ

1.1) ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง เสียงที่เกิดขึ้นจากความถี่ของเสียงจากการสั่นสะเทือนของวัตถุ ถ้าวัตถุมีการสั่นสะเทือนเร็วเสียงที่เกิดขึ้นจะสูง ถ้าวัตถุเกิดการสั่นสะเทือนช้าเสียงที่เกิดขึ้นจะเป็นเสียงต่ำ ระดับเสียงที่เกิดขึ้นจะขึ้นอยู่กับปัจจัยอย่างอื่นด้วย เช่น ขนาดของวัตถุ ความสั้น - ยาวของวัตถุ ความตึงหย่อนของสาย เป็นต้น

1.2) ความยาวของเสียง (Duration) หมายถึง ลักษณะของเสียงที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงเครื่องดนตรี เสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีลักษณะแตกต่างกันออกไป การกำหนดความสั้นยาวของเสียง โดยใช้สัญลักษณ์แทนความสั้น-ยาว เรียกว่า โน้ต (Notation) เป็นการระบุ

ความสั้น-ยาวชัดเจนตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก ในทางเดียวกันการใช้ตัวโน้ตกำกับความสั้น-ยาวของเสียงทำให้เกิดเทคนิคการบรรเลงเพื่อให้เสียงครบตามที่กำหนดความสั้น-ยาว ตัวโน้ตจึงเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถใช้บันทึกรูปแบบของเสียงที่เก็บได้นานที่สุด เสียงที่เกิดจากดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์เป็นเสียงที่ยังไม่มีการบันทึกไว้ในรูปแบบของตัวโน้ต แต่ความสั้น-ยาวของเสียงถูกกำหนดออกมาจากการถ่ายทอดแบบปากต่อปากและถูกบันทึกโดยความทรงจำ

1.3) ความเข้มของเสียง (Intensity) หมายถึง คุณสมบัติเสียงเครื่องดนตรีที่มีความดัง-เบา นอกจากนั้นความเข้มของเสียงยังประกอบด้วยการสื่อความหมายทางด้านอารมณ์ของบทเพลง

1.4) คุณภาพของเสียง (Tone quality) หมายถึง คุณสมบัติเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่างในแหล่งกำเนิดของเสียง สามารถจะแบ่งเป็นเสียงที่เกิดจากมนุษย์และเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรี ดังนั้นองค์ประกอบของเสียงทั้ง 4 ประการ สามารถคำนวณเป็นวัดหน่วยออกมาเป็นระบบวิทยาศาสตร์ ดนตรีทุกชาติจะต้องมีองค์ประกอบของเสียง

2) เวลา (Time) หมายถึง การเคลื่อนที่ของเสียงไปในช่วงของเวลาเป็นการแบ่งหมวดหมู่ของจังหวะ จังหวะเป็นองค์ประกอบของดนตรีที่สามารถกระตุ้นการตอบสนองต่อลักษณะทางกายภาพของมนุษย์ได้เป็นอย่างดี จังหวะประกอบด้วย

2.1) ความเร็วของจังหวะ (Tempo) เป็นส่วนที่บ่งบอกลักษณะความช้า-เร็วที่เกิดขึ้นภายในบทเพลง ดนตรีมีการกำหนดความเร็ว-ช้าของจังหวะให้มีความแตกต่างกัน การกำหนดความเร็ว-ช้าของดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ขึ้นอยู่กับบทบาทหน้าที่การรับใช้สังคม

2.2) อัตราจังหวะ (Meter) เป็นการจัดกลุ่มจังหวะของบทเพลง การรวมกลุ่มของจังหวะต่างๆ ในบทเพลงของดนตรีตะวันตกมีจังหวะที่ชัดเจนและแน่นอน แต่กลุ่มดนตรีชาติพันธุ์บางเพลงไม่ปรากฏอัตราจังหวะ เพลงที่ไม่ปรากฏอัตราจังหวะมักเป็นเพลงร้องที่ไม่มีกลุ่มเครื่องดนตรีสนับสนุน

2.3) จังหวะ (Rhythm) หมายถึง การเน้นจังหวะของจำนวนจังหวะในห้องเพลง จังหวะเคาะ (Beats) หรืออื่นๆ ที่แสดงความหมายที่เกี่ยวข้องกับจังหวะ คุณสมบัติทั้ง 3 ประการ คือ ความเร็วของจังหวะ อัตราจังหวะ จังหวะทำให้เกิดความหลากหลายภายในดนตรี

3) ทำนอง (Melody) หมายถึง การจัดเรียงของเสียงอย่างมีระบบ เกิดจากการนำเสียงสูง กลาง ต่ำ รวมถึงความสั้น-ยาวของเสียง มาเรียงกันตามแนวนอน ทำนองเป็นส่วนของดนตรีที่ง่ายต่อการจดจำ ภาษาดนตรีเป็นภาษาที่เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดภาษาพูดของมนุษย์เข้าสู่การเป็นทำนอง เช่น จากการเล่านิทานธรรมดาเข้าสู่การเล่านิทานแบบมีทำนองเข้าประกอบ

ทำให้น่าสนใจมากขึ้น หรือการใช้เสียงเอื้อนของแม่เพียงอย่างเดียวสำหรับกล่อมลูก มีการเพิ่มเนื้อหาหรือเนื้อเรื่องเข้าไปแทนทำนองเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกให้กับทารก มนุษย์รู้จักจัดระบบการขึ้นลงของเสียงให้เกิดความไพเราะสำหรับการถ่ายทอดความรู้สึกให้เป็นทำนองออกมา องค์ประกอบของทำนองประกอบด้วย

3.1) บันไดเสียงหรือกลุ่มเสียง (Scales-mode) บันไดเสียงหรือกลุ่มเสียงคือ การจัดเรียงของเสียงอย่างมีระบบ แต่บันไดเสียงและกลุ่มเสียงของดนตรีชาติพันธุ์ที่เกิดขึ้นเป็นลักษณะเฉพาะของเสียงที่สร้างขึ้นมาเป็นพิเศษที่เกิดจากลักษณะสภาพแวดล้อมของแต่ละสังคม

3.2) จังหวะทำนอง (Melodic rhythm) เป็นส่วนทำให้เกิดความหลากหลายของทำนอง การนำความสั้น - ยาวของเสียงแต่ละเสียงมาประกอบกัน จังหวะของทำนองของดนตรีตะวันตกเกิดขึ้นจากการใช้ทฤษฎีดนตรีทำให้เป็นรูปแบบที่มาตรฐานและมีความซับซ้อน แต่จังหวะของทำนองของกลุ่มชาติพันธุ์ จะเป็นกลุ่มทำนองที่แบบง่ายๆ ไม่ซับซ้อน

3.3) มิติ (Melodic dimensions) มิติของทำนองประกอบไปด้วย 2 ส่วนคือ

- ความยาว (Length) ทำนองเกิดจากการนำเอาเสียงมาเรียงกันทำให้เกิดบทเพลง ภายในทำนองเป็นการนำวลี (Phrase) หรือโมทีฟ (Motif) มาเรียงกันต่อกัน ทำให้เพลงเกิดความสั้น-ยาว ไม่เท่ากัน บทเพลงที่เกิดจากกลุ่มชาติพันธุ์จะมีทำนองสั้นๆ ใช้การร้องหรือบรรเลงที่วนไปวนมาทำให้ยาวขึ้น

- ช่วงกว้าง (Range) คือระยะห่างของช่วงเสียงที่มีระดับเสียงต่ำสุดและระดับเสียงสูงสุดในแนวนอน โดยการหาช่วงกว้างของเสียงในแนวตั้ง เพื่อที่จะได้ทราบว่าบทเพลง มีความกว้างของเสียงอยู่คู่ที่เท่าใด

3.4) ทิศทางการดำเนินทำนอง (Direction) ทำนองสามารถเคลื่อนที่ได้หลายทิศทาง เช่น การขึ้น-ลง การเรียงของเสียง หรือการกระโดดของเสียงหรืออยู่กับที่ ทิศทางของทำนองจะต้องมีการผสมผสานกันหมด ดนตรีของทุกชนชาติมีวิธีการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกัน

4) เสียงประสาน (Harmony) หมายถึง การเคลื่อนที่ของเสียงตั้งแต่สองเสียง เป็นต้นไป ในระยะเวลาเดียวกันในแนวตั้ง บทเพลงพื้นเมืองส่วนมากจะไม่พบการประสานเสียงในแนวตั้งแบบตะวันตก

5) พื้นผิว (Texture) เป็นส่วนที่แสดงลักษณะการวางเส้นเสียงทางดนตรีเปรียบเสมือนการทอผ้าจะต้องมีการวางเส้นด้ายทั้งตามแนวตั้งและแนวนอน เพื่อการทอผ้าพื้นผิวแบ่งเป็น 4 ประเภท คือ

5.1) โมโนโฟนิค (Monophonic texture) เป็นพื้นผิวเพลงที่มีเพียงทำนองเดียว ไม่มีแนวทำนองประสานใดๆ

5.2) โฮโมโฟนิค (Homophonic texture) เป็นการประสานระหว่างทำนองกับคอร์ด โดยคอร์ด ทำหน้าที่สนับสนุนแนวทำนอง พื้นผิวประเภทนี้พบในรูปแบบดนตรีตะวันตกมากกว่าดนตรีพื้นบ้านหรือดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์

5.3) โพลีโฟนิค (Polyphonic texture) เป็นพื้นผิวที่มีลักษณะเฉพาะตัวของแนวทำนองแต่ละแนว เนื่องจากพื้นผิวประเภทนี้เป็นการนำแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวทำนองขึ้นไปมาบรรเลงรวมกัน พื้นผิวโพลีโฟนิคสามารถวิเคราะห์คอร์ดที่เป็นแนวตั้ง พื้นผิวประเภทนี้ไม่พบในดนตรีพื้นบ้านหรือกลุ่มดนตรีชาติพันธุ์

5.4) เฮทเธอร์โรโฟนิค (Heterophonic texture) เป็นพื้นผิวของเพลงที่เกิดจากแนวทำนองหลักเพียงแนวทำนองเดียวที่สามารถทำให้เกิดแนวทำนองอื่นๆ อีกมากมาย เป็นแนวคิดของผู้บรรเลงที่ นำแนวทำนองหลักมานำเสนอความคิดในการแปรทำนองในแบบอื่นๆ ให้เกิดความไพเราะเฮทเธอร์โรโฟนิค เป็นพื้นผิวที่พบในดนตรีไทย ดนตรีพื้นเมือง และดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ โดยการด้น (Improvisation) พื้นผิวแบบเฮทเธอร์โรโฟนิค ไม่พบว่ามีเสียงประสานแนวตั้ง เนื่องจากทำนองหลักจะอยู่ในความทรงจำหรืออยู่ในใจของผู้บรรเลง ดังนั้นผู้บรรเลงทำนองอื่นๆ จะเปลี่ยนแปลงไปตามความรู้สึกของผู้บรรเลงในขณะนั้น และมิได้มีการบันทึกโน้ตไว้ก่อนที่จะบรรเลง

ผู้วิจัยจะได้นำเอาแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ไปวิเคราะห์การสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญ ว่าทำไมชาวมอญจึงเลือกเอาดนตรีเป็นตัวแทนของการสร้างอัตลักษณ์ และมีกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีอย่างไร

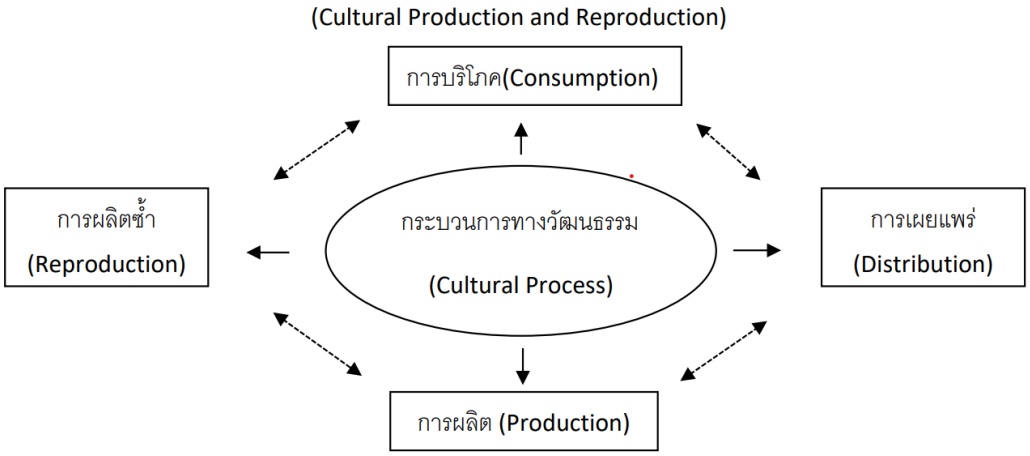
2.2 แนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่รองรับความยั่งยืนและเป็นหลักประกันความต่อเนื่องของวัฒนธรรมเมื่อเกิดวัฒนธรรมขึ้นต้องผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมวัฒนธรรม ถ้าวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นมาใหม่ไม่ได้รับการผลิตซ้ำ วัฒนธรรมใหม่นั้นก็จะมีอายุเพียงแค่สั้นๆ แล้วก็สูญหายไป แนวคิดนี้มาจากการผลิตซ้ำด้านวัตถุนิยม การผลิตซ้ำด้านแรงงาน เช่น การมองหาคนงานรุ่นใหม่ทดแทนและการผลิตซ้ำด้านความคิด จิตสำนึกและอุดมการณ์

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553, น.67) ได้อธิบายแนวความคิดเรื่องการผลิตทางวัตถุของมาร์กเพิ่มเติมว่า ไม่เพียงแต่วัตถุเท่านั้นที่ต้องมีการผลิต แม้แต่วัฒนธรรม อุดมการณ์/จิตสำนึกที่ต้องผ่านกระบวนการผลิตเช่นเดียวกัน (Cultural Production) โดยวัฒนธรรมแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ 1) วัฒนธรรมที่มีอยู่จริง (Lived Culture) หมายถึง วัฒนธรรมทุกอย่างอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง สถานที่หนึ่งและเฉพาะคนที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานั้นเท่านั้นที่จะเข้าถึงและสัมผัสวัฒนธรรมดังกล่าวได้ 2) วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้ (Record Culture) หมายถึง บางส่วนของวัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่และได้รับการบันทึกหรือผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดต่อมา หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “วัฒนธรรมแห่งยุคสมัย” (Culture of the Period) ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของ “ประเพณีในการเลือกสรร” (Selective Tradition) เนื่องจากว่าในชีวิตประจำวันของคนเรามีวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ตลอดเวลา แต่ประเพณีในการเลือกสรรจะทำหน้าที่คัดเลือกให้วัฒนธรรมบางอย่างผู้ผลิตซ้ำให้มีชีวิตยืนยาวต่อไปและทุกครั้งที่มีประเพณีในการเลือกสรรเกิดขึ้นจะมีการตีความหมายให้กับวัฒนธรรมที่ถูกบันทึกไว้เสมอ ทั้งนี้สถาบันหรือบุคคลที่มีอำนาจจะเป็นผู้ชี้ขาดความยืนยงของวัฒนธรรมแต่ละกลุ่ม

จากอิทธิพลด้านแนวคิดที่ได้จากสำนักเศรษฐศาสตร์การเมือง ทำให้ วิลเลี่ยม (William, 1995, อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ 2539) นักวิชาการชาวอังกฤษ ผู้สานแนวคิดของสำนักวัฒนธรรมนิยม (Culturalism) ซึ่งมีต้นกำเนิดความเป็นมาจากนักเศรษฐศาสตร์การเมืองในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เน้นว่า แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมนั้นจะต้องพิจารณาอย่างเป็นรูปธรรม คือต้องศึกษากระบวนการผลิตวัฒนธรรม (Production) และการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมนั้น (Reproduction) ต้องศึกษาว่าวัฒนธรรมนั้นผลิตขึ้นมาได้อย่างไร ใครผลิต ดำเนินการอย่างไร กล่าวได้ว่าการศึกษาวัฒนธรรมต้องพิจารณาทั้งในระดับของการผลิตและการผลิตซ้ำ เป็นการศึกษากระบวนการที่เริ่มตั้งแต่การเกิดขึ้น การธำรงรักษา การคัดเลือก การเสื่อมถอย และการเกิดขึ้นใหม่เป็นวัฐจักรสืบไป

ซึ่ง สมสุข หินวิมาน (2548) ได้แสดงกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมของวิลเลี่ยม ไว้ในเอกสารการสอนชุดวิชาปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร หน่วยที่ 8-15 เป็นภาพแผนภูมิ ดังนี้



ภาพประกอบ 10 แสดงกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม
ที่มา กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2553, น.675

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2551, น.67) ได้ให้แนวทางในการวิเคราะห์กระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม อธิบายเพิ่มเติมถึงกระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมทั้ง 4 ด้านดังนี้

1. ด้านการผลิต คือ การพิจารณาว่าวัฒนธรรมได้รับการผลิตและสร้างความหมายขึ้นมาได้อย่างไร ใครเป็นผู้ผลิตทางวัฒนธรรม ผู้ผลิตสร้างสัญลักษณ์หรือสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมอย่างไร ทั้งนี้ กริสเวิร์ล (Grisworld, 2004, p.80-85) ได้อธิบายการผลิตวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมภายนอกองค์การ เช่น ระบบการตลาด ผู้ซื้อ ผู้บริโภคที่มีอำนาจทางการตลาด รวมทั้งโครงสร้างทางการเมือง สังคมและวัฒนธรรม ผู้ผลิตวัฒนธรรมจะทำการตรวจสอบสภาพแวดล้อมอย่างรอบคอบเพื่อที่จะผลิตวัฒนธรรมให้มีความสอดคล้องกับความต้องการของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องเพื่อต่อสู้กับคู่แข่งขัน การผลิตวัฒนธรรมจะนำมาสู่การสร้างความหมายของวัตถุทางวัฒนธรรม โดยการสร้างความหมายทางวัฒนธรรมต้องอาศัยความเข้าใจที่ตรงกันทั้งผู้ผลิตและผู้รับด้วย

2. ด้านการเผยแพร่ คือ การพิจารณาว่าผู้ผลิตวัฒนธรรมดำเนินการเผยแพร่วัฒนธรรมให้เป็นที่รับรู้กันในองค์การอย่างไร โดยกล่าวถึงการเผยแพร่วัฒนธรรมว่าเกิดมาจากการที่แต่ละกลุ่มสังคมพยายามจะผลิตวัฒนธรรมให้เป็นของตนเอง ดังนั้นจึงทำให้ผู้ผลิตวัฒนธรรมและสมาชิกในกลุ่มร่วมกันสร้างความหมายและวิถีทางการรับรู้ทางวัฒนธรรม และดำเนินการแบ่งปันความหมายทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ด้วยวิธีการต่างๆ ให้เป็นที่รับรู้กันภายในกลุ่ม ซึ่งอาจจะ

ทำให้เกิดผลประโยชน์หรือเป็นอุปสรรคต่อการขับเคลื่อนกลุ่มก็ได้ การเผยแพร่วัฒนธรรมเป็นกิจกรรมทางแลกเปลี่ยนความรู้ในระดับปัจเจกบุคคล ระดับกลุ่มย่อยและระดับกลุ่มใหญ่ของสมาชิกทั้งหมดในกลุ่ม เพื่อให้สมาชิกในกลุ่มรับรู้ความหมายทางวัฒนธรรมขององค์การ ผู้ผลิตวัฒนธรรมดำเนินการกระตุ้นเตือนให้สมาชิกในกลุ่มประพฤติตามเป้าหมายเสมอ

3. ด้านการบริโภค คือ การพิจารณาว่าสมาชิกในกลุ่มบริโภคหรือรับรู้วัฒนธรรมที่ถูกเผยแพร่อย่างไร และความหมายของวัฒนธรรมที่สมาชิกในกลุ่มรับรู้มีการเปลี่ยนแปลงจากสิ่งที่ผู้ผลิตวัฒนธรรมได้สร้างขึ้นไว้อย่างไรบ้าง ทั้งนี้การรับรู้ของปัจเจกบุคคลเกี่ยวข้องกับการรับรู้ทางสังคม (Social Mind) ในฐานะสมาชิกในกลุ่มที่เข้าไปมีส่วนร่วม ซึ่งเกิดขึ้นมาจากการสื่อสารระหว่างบุคคลอันจะทำให้เกิดความคิดที่แตกต่างเมื่อมารวมอยู่กันเป็นหมู่คณะ เนื่องจากการรับรู้ทางสังคมมีที่มาจากความสนใจเฉพาะส่วนบุคคล อารมณ์ความรู้สึกและการทำความเข้าใจความหมายจากสัญลักษณ์หรือวัตถุที่รับรู้และมองเห็น ความแตกต่างของระดับชนชั้นในสังคมและประสบการณ์ที่สะสมมาจะส่งผลให้แต่ละคนมีการรับรู้ทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

4. ด้านการผลิตซ้ำ คือการพิจารณาวัฒนธรรมถูกผลิตซ้ำต่อเนื่องเพื่อให้ดำรงอยู่อย่างไร ทั้งนี้การผลิตซ้ำมีความเกี่ยวข้องกับการสื่อสารทางวัฒนธรรมซึ่งมีผลต่อการรับรู้ความหมายทางวัฒนธรรมโดยเทคโนโลยีกลุ่มคนและสังคมที่มีความสัมพันธ์ต่อการสร้างและการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของกลุ่มเพราะสมาชิกในกลุ่มมีการแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารและความรู้ทางวัฒนธรรมตลอดเวลาซึ่งการผลิตซ้ำสามารถทำได้โดยการสื่อสารผ่านตัวบุคคลหรือการใช้สื่อเทคโนโลยี (Grisworld, 2004, p.155-156)

จากหลักแนวคิดเรื่อง Production and Reproduction ดังกล่าวข้างต้น วิลเลี่ยม (William, 1995, อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ 2539) ได้นำมาประยุกต์อธิบายว่า ในขณะที่ทุกวันปฏิบัติการทางสังคมจะก่อเกิดวัฒนธรรมผ่านสื่อต่างๆ ตลอดเวลา แต่ในระยะยาวแล้วจะมีเพียงบางวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะคงอยู่มีชีวิตยืนยาว เพราะได้รับการสืบทอดอย่างต่อเนื่อง โดยในแต่ละกลุ่มชน แต่ละสังคม จะมีวัฒนธรรมในการเลือกสรรสื่อบางชนิดไว้หรือตัดทิ้งสื่อบางชนิดออกไปที่เราเรียกว่า มี “วัฒนธรรมในการเลือกสรร” (Tridition of Selection) และได้ทำให้เห็นประเด็นการวิเคราะห์ชัดเจนขึ้นด้วยการจำแนกประเภทของการปฏิบัติการทางวัฒนธรรมออกเป็น 3 ประเภท คือ dominant (วัฒนธรรมหลัก) residual (วัฒนธรรมที่ตกค้างมาจากอดีตที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับวัฒนธรรมหลัก) emergent (วัฒนธรรมที่กำลังก่อตัวขึ้นใหม่ โดยเป็นผลรวมระหว่างสองประเภทแรก) ดังนั้น จากข้อความข้างต้น กล่าวได้ว่า วัฒนธรรมสามารถปรับเปลี่ยนได้ โดยมีปรับการประยุกต์ระหว่างวัฒนธรรมหลักและวัฒนธรรมที่ตกค้างมาจากอดีต ที่มีลักษณะตรงกันข้าม

กับวัฒนธรรมหลัก ซึ่ง กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้กล่าวถึง การปรับประยุกต์วัฒนธรรม ไว้ในหนังสือสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาภาพรวมจากงานวิจัยว่า การปรับประยุกต์วัฒนธรรมในอีกรูปแบบหนึ่งที่เป็นการผสมผสานระหว่างสิ่งเก่าหรือวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่กับสิ่งใหม่หรือวัฒนธรรมใหม่ที่เข้ามาโดยการพบปะกันระหว่างสิ่งเก่ากับสิ่งใหม่มีอยู่ 3 รูปแบบ คือ

1. แบบแผนที่ของเก่า A ถูกแทนที่ด้วยของใหม่ B ทั้งหมด แบบแผนนี้เป็นยุทธศาสตร์หลักของการพัฒนาสังคมไทยที่ผ่านมา ในกรณีของสื่อพื้นบ้านก็เช่น การนำเอาความบันเทิงด้วยโนราหรือหนังตะลุงออกไป

2. แบบแผนที่เก็บทั้งของเก่าและของใหม่เอาไว้ด้วยกัน เช่น ในงานวิจัยโนราพบว่า ในงานเทศกาลหรืองานบุญต่างๆ ก็มักจะมีทั้งสื่อพื้นบ้านแบบเก่า เช่น โนรา หนังตะลุง พร้อมๆ กับสื่อสมัยใหม่ เช่น ภาพยนตร์ การแสดงดนตรีลูกทุ่งลูกกรุงประชันกัน แบบแผนการเอาของเก่าและของใหม่มาไว้ทั้งคู่นี้จะใช้ได้ภายใต้เงื่อนไขที่ต้องมีทรัพยากรมากพอที่จะใช้ได้ทั้งของเก่าและของใหม่ควบคู่กัน

3. แบบแผนที่มีลักษณะเป็นลูกผสมด้วยการนำเอาคุณลักษณะบางอย่างจากของเก่า (A) มาบวกผสมกับคุณลักษณะบางอย่างจากของใหม่ (B) แล้วผสมผสานกันออกมาเป็น ลูกผสม (AB) ตัวอย่างเช่น การปรับเปลี่ยนของหมอลำบางประเภท เช่น หมอลำกลอนซิ่งที่นำเอาลักษณะการลำกลอนแบบเดิมมาประสานกับเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เป็นต้น

จากแนวคิดเรื่อง Production และ Reproduction ของสำนักงานเศรษฐศาสตร์การเมืองที่กล่าวไว้ว่า เมื่อมีการผลิตสิ่งใดขึ้นมาแล้วจำเป็นต้องมีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดอยู่เสมอจึงจะเป็นหลักประกันความต่อเนื่องยืนยาวของสิ่งนั้นได้ ในเรื่องดนตรีก็เช่นเดียวกัน หากขาดการผลิตนั้นก็จะสูญสลายได้ และแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมของ เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเหล่านี้มาประยุกต์ใช้กับการวิจัยครั้งนี้เพื่ออธิบายว่า วัฒนธรรมดนตรีด้านอื่นๆ ของชาติพันธุ์มอญในทุกวันนี้ถูกผลิตขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง ผ่านแนวคิดการผลิตซ้ำคำถามที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ ใครเป็นผู้มีอำนาจในการผลิตวัฒนธรรมดนตรี วัฒนธรรมดนตรีถูกผลิตขึ้นมาใหม่ในลักษณะไหน วัฒนธรรมดนตรีของชาติพันธุ์มอญคืออะไร ซึ่งการผลิตซ้ำของวัฒนธรรมดนตรีชาติพันธุ์มอญถือว่าเป็นอีกหนึ่งส่วนที่สำคัญในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของดนตรีชาติพันธุ์มอญให้สามารถธำรงอยู่ในสังคมได้อย่างต่อเนื่อง

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.1 งานวิจัยในประเทศ

ไฉน สนสกุล (2535) ศึกษาเรื่องการธำรงชาติพันธุ์ และผสมกลมกลืนของชาวมอญบางขันหมาก จังหวัดลพบุรี พบว่า ชาวมอญบางขันหมากมีการปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทย ซึ่งเป็นกลุ่มใหญ่ได้เป็นอย่างดีเพราะว่า มอญและไทยมีความสัมพันธ์แบบยอมรับโดยไม่มีอคติ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจึงทำให้มีการผสมกลมกลืนดังกล่าว ได้แก่ นโยบายของรัฐ การศึกษาอาชีพและการตั้งถิ่นฐานและการอพยพย้ายถิ่น อย่างไรก็ตาม จากการศึกษายังพบอีกว่าชาวมอญบางขันหมากยังคงรักษาเอกลักษณ์ของกลุ่มบางประการเอาไว้จนถึงปัจจุบัน เอกลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ได้แก่ ภาษา ศาสนา พิธีกรรม ความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งเอกลักษณ์เหล่านี้มีเพียงบางส่วนที่ผสมกลมกลืนเข้ากับวัฒนธรรมไทย ซึ่งเป็นกลุ่มใหญ่ของประเทศด้วย

ณัฐประวีน ศรีทรัพย์ (2537) ศึกษาเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมการดำรงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมอญ : กรณีศึกษาชุมชนมอญบ้านลัดเกร็ด ตำบลเกราะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี พบว่า ภายใต้การปรับเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในบริบทของสังคมไทยที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ทำให้ชาวมอญเกิดการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตในด้านต่างๆ ได้แก่ การปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตทางด้านสังคมและการปกครองตนเอง การปรับเปลี่ยนทางเศรษฐกิจในด้านการผลิตและการจำหน่ายจ่ายแจกเครื่องดินเผา การเปลี่ยนแปลงทางด้านการศึกษา และการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ในหมู่บ้านครอบครัวและเครือญาติแต่ในขณะเดียวกันชาวมอญก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญในสังคมไทย โดยสามารถดำรงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มตนไว้ได้ ได้แก่ ภาษา ศาสนา พิธีกรรม ความเชื่อ และขนบธรรมเนียมประเพณี

อะระโท โอชิมา (2536) ได้ศึกษาชีวิต พิธีกรรมและเอกลักษณ์ทางชาติของคนมอญในเมืองไทยที่บ้านนามน อำเภอบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี คนมอญมีเอกลักษณ์ชาติพันธุ์ซ้อนอยู่ 2 ระดับ คือ ในระดับที่เป็นคนไทย และในระดับที่เป็นคนมอญควบคู่กันไป ซึ่งการที่คนมอญในชุมชนมีเอกลักษณ์ส่วนหนึ่งที่เป็นคนไทยนั้น ไม่ใช่ว่ามีเอกลักษณ์ชาติพันธุ์ไทยแต่มีเอกลักษณ์ส่วนหนึ่งของสังคมไทยหรือประเทศไทย ซึ่งหลายชาติพันธุ์ซับซ้อนในระดับที่เป็นคนไทย คนมอญในชุมชนบ้านมนแบ่งใช้เอกลักษณ์ของชาติพันธุ์มอญซึ่งขึ้นอยู่กับสถานการณ์และกาลเทศะ การศึกษาพบว่าสิ่งสำคัญที่จะนิยามความเป็นคนมอญ คือ เชื้อสายของคนมอญโดยเฉพาะสายเลือดทางผู้ชาย และพิธีกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการนับถือ เช่น พิธีเลี้ยงผีและพิธีการรำผีนั้นเป็นกลไกที่จะธำรงเอกลักษณ์ชาติพันธุ์ โดยการสืบต่อทางสายเลือดและการสืบต่อประวัติของชาติ

พันธุ์มอญ อีกนับหนึ่งพิธีกรรมทางด้านพุทธศาสนาบางพิธีกรรม เช่น การทำบุญกันทั้ง 9 วัด ในวันเข้าพรรษาและวันออกพรรษา ซึ่งมีประโยชน์ต่อการธำรงวัฒนธรรมและจารีตประเพณีของชาติพันธุ์มอญ ในขณะเดียวกันตำราต่างๆ ของคนมอญก็มีหน้าที่สำคัญต่อการธำรงเอกลักษณ์ชาติพันธุ์มอญ โดยการสืบต่อประวัติและพิธีกรรมของคนมอญและโดยการแสดงให้เห็นกฎและแบบอย่างการดำรงชีวิตของคนมอญ

นิยพรรณ วรรณศิริ (2526) ศึกษาวัฒนธรรมสัมพันธ์ในประเทศไทยกรณีศึกษาของความสัมพันธ์ระหว่างมอญ-ไทย ผลของการศึกษาปรากฏว่า คนไทยและคนมอญมีแนวโน้มที่จะยอมรับสถานภาพของกันและกัน ไม่มีอคติต่อกันและไม่แข่งขันกัน คนไทยและคนมอญที่อยู่ไม่ไกลกัน ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของประสบการณ์หรือทัศนคติต่อกันก็ตาม ความสัมพันธ์เชิงบอกต่อกันนี้สามารถที่ยืนยันได้โดยเปิดโอกาสให้คนไทยและคนมอญได้เปรียบเทียบความสัมพันธ์ของคนที่มีต่อกลุ่มอื่น ๆ ด้วยคือ กลุ่มคนจีน มุสลิม และลาว เป็นต้น ผลก็ยังปรากฏว่าคนไทยและคนมอญก็ยังเลือกกันและกันก่อนกลุ่มอื่น ๆ เสมอ ในแง่ของการยอมรับสถานภาพ การไม่มีอคติ และการไม่แข่งขันกัน ความสัมพันธ์ในแง่ดังกล่าวจะมีอัตราความเข้มข้นมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความอยู่ใกล้และไกลของแหล่งที่อยู่อาศัย เมื่อศึกษากับแง่มุมของการเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างความสัมพันธ์ในเชิงเดียวกันนี้ระหว่างกลุ่มของคนไทยที่มีต่อคนไทยด้วยกันเองกับกลุ่มของคนไทยที่มีต่อคนมอญ และกลุ่มของคนมอญที่มีต่อคนมอญด้วยกันเอง และกลุ่มของคนมอญที่มีต่อคนไทยแล้วปรากฏว่าความสัมพันธ์ต่อตนเอง และต่อผู้ที่เป็นสมาชิกของกลุ่มอื่นนั้นไม่มีความแตกต่างกันกล่าวคือ คนไทยและคนมอญมีการยอมรับตนเองหรือไม่เป็นปฏิปักษ์ต่อตนเองเหมือนๆ กับมีความยอมรับและไม่เป็นปฏิปักษ์กับสมาชิกของกลุ่มตรงข้าม

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541) ศึกษาเรื่องทะแยมอญวัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่ พบว่า ทะแยมอญเป็นการละเล่นของชาวมอญที่มีการด้นกลอนเป็นคำร้องประกอบดนตรีซึ่งมี 2 รูปแบบ คือ รูปแบบโบราณและรูปแบบใหม่ในด้านองค์ประกอบพบว่าบทร้องที่เป็นภาษามอญโบราณ และคำบาลี ทำให้จำกัดผู้ชมอยู่ในกลุ่มมอญผู้สูงอายุ ส่วนหนุ่มสาวไม่ได้ให้ความสนใจเนื่องจากไม่เข้าใจภาษาในบทร้อง จำนวนผู้แสดงก็ลดน้อยลงเพราะขาดการสืบทอด ทำให้เพลงเก่าจำนวนหนึ่งต้องสูญเสียไป ในปัจจุบันการเล่นทะแยมอญได้กลายมาเป็นการแสดงที่มีผู้จ้างวาน มีการประยุกต์เพลงสมัยใหม่ มีทั้งเนื้อร้องภาษามอญ และภาษาไทย ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลง เรียกว่า วงโกรจยาม เป็นการบรรเลงคลอไปกับเสียงของคนร้อง เสียงดนตรีมีลักษณะทุ้มต่ำ เพลงมีลักษณะทำนองสั้นๆ มีการซ้ำทำนองในขณะที่เนื้อร้องเปลี่ยนไป ด้านความสัมพันธ์กับดนตรีไทยพบว่า โกรจยามมีพื้นฐานการผสมวงคล้ายกับวงเครื่องสายไทย

มีการนำทำนองเพลงไทยบางเพลงไปใช้ ส่วนในด้านเครื่องดนตรีมีการพัฒนารูปร่างลักษณะของโกรจยามให้มีลักษณะเหมือนจระเข้ของไทย ทะแยมอญมีบทบาทต่อชุมชนบางกระดี่โดยทำหน้าที่ให้ความบันเทิงและ ขัดเกลาสังคม จากเนื้อร้องที่แฝงไว้ด้วยการอบรมสั่งสอนศีลธรรมจรรยาขนบประเพณีและการเกี้ยวพาราสีของฝ่ายชายและฝ่ายหญิง การพัฒนาการของทะแยมอญยังไม่มีแนวทางชัดเจน และยังไม่ได้รับการดำเนินการอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งอาจมีผลต่อการสูญเสียของวัฒนธรรมการดนตรีด้านเครื่องสาย

สายสุนีย์ ขาวปลื้ม (2544, น.42) ได้ศึกษาเรื่องเพลงรำผีมอญของชาวมอญ จังหวัดปทุมธานีพบว่า ดนตรีมอญเป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแต่ละบทเพลง และได้แบ่งหัวข้อการวิเคราะห์ในเรื่องบทบาทหน้าที่และการบรรเลงลักษณะทั่วไปของดนตรีไว้ดังนี้

1. ระบบเสียงของดนตรี เสียงของดนตรีมอญมีเสียงต่ำ มีการดำเนินทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองและระดับเสียงของเครื่องดนตรีมอญ (ดนตรีมอญหรือปี่พาทย์ทั่วไป) การจัดระบบเสียงของเพลงมอญยึดฆ้องมอญเป็นหลัก เช่นเดียวกับดนตรีปี่พาทย์ของไทย คือ การบังคับมือฆ้อง แต่ระดับเสียงของฆ้องมอญ (ปี่พาทย์มอญ) จะมีการกระโดดข้ามเสียงไม่เป็นลำดับเสียงเหมือนในเสียงดนตรีไทย จึงเกิดเทคนิคการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ของทำนองและการบรรเลงที่เรียกว่า หลุมเสียง ถ่างเสียง ทดเสียง

2. การบรรเลงจะพบการขึ้นเพลงของบทเพลงมอญมีความแตกต่างกันตามลักษณะของบทเพลง เช่น เพลงประจำบ้าน เพลงประจำวัด จัดเป็นเพลงประโคมขึ้นเพลงด้วยตะโพนมอญ ส่วนเพลงรื่นเริงจะขึ้นด้วยฆ้องวงใหญ่

3. การผสมวงดนตรีแบบชาวมอญ แบ่งตามลักษณะการผสมวงดนตรีมอญแบบดั้งเดิมตามรูปแบบของชาวมอญในชุมชนไทย

เฉลิมชัย เคลือบวิจิตร (2544, น.122) ได้ศึกษาเพลงมอญ 12 ภาษา ในจังหวัดปทุมธานี พบว่า พิธีมอญเป็นพิธีความเชื่อในการนับถือผีมอญ เหตุของการทำพิธีการรำผี คือ การแก้บนขอขมาของ เจ้าของบ้านที่ได้บนขอให้ครอบครัวของตนมีแต่ความสุข ความเจริญ ซึ่งเจ้าของบ้าน (ต้นผี) ต้องมารำถวายผี ณ โรงพิธีที่ทำไว้ ซึ่งเพลงที่ใช้ในการรำ คือ เพลงมอญ 12 ภาษา

3.2 งานวิจัยต่างประเทศ

โดเนลด์ เอ็ม สเต็ดเนอร์ (Donald M. Stadtner, 2008) ได้ศึกษาวิจัยถึงความเปลี่ยนแปลงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพม่า (The Mon of Lower Burma) พบว่ามีรายงานวิจัยเกี่ยวกับมอญว่าเป็นกลุ่มชนชาติที่มีความเจริญทางศิลปะและวัฒนธรรม ความเชื่อทางศาสนาและวิธีการดำเนินชีวิตซึ่งศูนย์กลางอยู่ในพม่าอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ด้วยความที่เกิดการรุกรานมี

การแทรกแซง ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและความเจริญทางเทคโนโลยีทำให้มอญในพม่ามีจำนวนลดลงพร้อมกับการก่อตัวของศาสนาอิสลามในสังคมพม่า ซึ่งจะทำให้ในอนาคตศาสนาอิสลามจะเข้ามาอยู่ในพม่า อย่างไรก็ตามก็ยังมีการกระตุ้นความคิดผ่านเอกสารหนังสือโดยกล่าวถึงแม้มอญจะมีความขัดแย้งกับพม่า แต่มอญก็ยังไม่ได้หายหรือลดน้อยลงไม่ไปจากพม่าโดยยังเป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในรอบบริเวณตามเมืองต่างๆ โดยเฉพาะอย่างมอญที่อาศัยอยู่ตามบริเวณเขตชายแดนระหว่างไทยกับพม่าซึ่งในอนาคตไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้นมอญก็ยังคงมีวิถีชีวิตความอยู่สืบต่อไปถึงแม้ จะมีจำนวนลดลงก็ตาม

พอน เนียว มอน (Pon Nya Mon, 2010) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องเอกลักษณ์ ภาพ และความขัดแย้งทางชาติพันธุ์ในพม่า กรณีศึกษาของชาวมอญ พบว่าความขัดแย้งทางชาติพันธุ์ของพม่าซึ่งถือว่าเป็นชาติหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์ยาวนาน ซึ่งความขัดแย้งนั้นทำให้ชาวมอญ ได้รับผลกระทบกันอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นทำให้เกิดการสูญเสียของชีวิตและทรัพย์สิน ทำให้ชาวมอญเป็นผู้ลี้ภัยและพลัดถิ่น ในการศึกษานี้พยายามอธิบายสาเหตุของการขัดแย้งทางชาติพันธุ์ในพม่า ผ่านการวิเคราะห์ในเชิงลึก กลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นกรณีศึกษาขึ้นอยู่กับผลของการวิเคราะห์ที่มีการจัดแนวทางการแก้ปัญหาและความขัดแย้ง ผลลัพธ์ที่แสดง ให้เห็นว่าปัญหาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากปัจจัยหลักที่ทำให้เกิดปัญหา ได้แก่ ภัยคุกคามต่อตัวเองของชาติพันธุ์ชาตินิยม และภาพลักษณ์ของกลุ่มชนที่ถูกพม่ารุกรานทำให้ชาติมอญต้องล่มสลายสูญเสียดินแดน ด้วยเหตุนี้ทำให้ชาวมอญต้องดำรงและสืบทอดเอกลักษณ์ ศิลปวัฒนธรรมถ่ายทอดในด้านภาษา วรรณกรรม ประเพณี และพิธีกรรมเพื่อรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญให้คงอยู่สืบไป

โรเบิร์ต ฮัลลิเดย์ (Robert Halliday, 2000) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องมอญสำหรับพม่าและไทย (The Mon of Burma and Thailand) โดยการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของมอญก่อนถึงช่วงที่มอญลำบากนั้น มีการอ้างเหตุผลมากมายว่ามอญเคยรุ่งเรือง และมีการเผยแพร่อารยธรรมออกไปในคาบสมุทรอินโดจีน ซึ่งก่อนหน้านี้มีความเชื่อแต่เดิมว่าพระเจ้าอโศกมหาราชเป็นผู้เผยแพร่วัฒนธรรมเข้ามาผ่านทางพระสงฆ์ จนมีผลงานวิจัยที่ยืนยันได้ว่าชาวมอญนั้นได้เรียนรู้เกี่ยวกับศาสนาก่อนยุคคริสเตียน พวกเขามีความชำนาญด้านการบันทึกตัวอักษร มีการบันทึกพระไตรปิฎก และสืบทอดต่อๆ กัน ซึ่งในอดีตมอญมี อัตลักษณ์เป็นของตัวเองทั้งภาษา ศาสนา ซึ่งมีมานานกว่ายุคพระเจ้าอโศกมหาราช มีการเผยแพร่อารยธรรมไปทางพม่า และสามารถรักษาอัตลักษณ์ของตนเองได้เป็นอย่างดี ชาวมอญนั้นมีความเลื่อมใสศรัทธาในพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก ถึงส่งคณะแสวงบุญออกเผยแพร่แถบเอเชียอาคเนย์ ต่อมาประมาณปี 1540

กษัตริย์ชาวมอญ (Daka Rat Pi) ทรงมีความสนพระทัยในการท่องเที่ยว ล่าสัตว์ จนเลิกสนพระทัยกิจการบ้านเมือง เป็นโอกาสให้กษัตริย์พม่ายกทัพเข้ามายึดมอญได้สำเร็จ และนี่คือจุดเริ่มต้นช่วงเวลายากลำบากของการอพยพของชาวมอญ เพื่อหาที่ตั้งรกรากใหม่ หนีลี้ภัยสงคราม โดยตลอดเวลาของการย้ายถิ่นฐานชาวมอญไม่คิดจะกลับคนสู่ถิ่นฐานอีกเลย ต่อมาเมื่อครั้งที่สมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงกู้เอกราชความเป็นไทจากพม่าได้สำเร็จ รวมถึงพม่าไม่สามารถตีกรุงศรีอยุธยาได้ ให้ชาวมอญมีการอพยพครั้งใหญ่เข้ามาตั้งรกรากแห่งใหม่ในประเทศไทย แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีชาวมอญอาศัยเป็นเอกเทศในพม่าอยู่จำนวนไม่น้อย อย่างไรก็ตามถึงแม้ชาวมอญได้ต่อสู้ทางประวัติศาสตร์มาช้านาน แต่สุดท้ายแล้วชาวมอญก็ยังคงมีชุมชนอยู่และรักษาอัตลักษณ์ไว้ได้

Nai (2006 : Abstract) ได้วิจัยเพลงมอญในพม่า โดยทำการศึกษาข้อมูลเชิงลึกที่หายาก ซึ่งเป็นบางส่วนของประเพณี และบทเพลงที่ไม่ค่อยมีคนรู้จักของชาวมอญ พบว่า ดนตรีมอญและเพลงมอญ ยังมีการอนุรักษ์ สืบทอด โดยชนกลุ่มน้อยเกือบสองล้านคน ที่อาศัยอยู่ในทางตะวันออกเฉียงใต้ ของประเทศพม่าและในตะวันตกของประเทศไทย ซึ่งเป็นชาวมอญอาศัยอยู่ยังคงมีการดำรงและสืบทอดเอกลักษณ์ ถ่ายทอดประเพณี และวัฒนธรรม เพื่อรักษาภาษามอญและวัฒนธรรมมอญให้คงอยู่ต่อไป ในอดีตมอญเป็นกลุ่มที่โดดเด่นที่นำพุทธศาสนา และภาษาบาลีประเพณีการเขียนไปยังภูมิภาคประเพณีเหล่านี้ถูกนำมาใช้แล้วโดยภายหลังอพยพ ชาวมอญและชาวพม่าซึ่งตอนนี้เป็นส่วนใหญ่ จะพึ่งพาซึ่งกันและกันของทั้งสองชุมชน แต่มักจะทำให้การแยกมอญพม่าและวัฒนธรรมมีปัญหา ซึ่งเกิดการที่พม่าต้องการเป็นใหญ่แต่ผู้เดียว ทำให้ประเพณีและวัฒนธรรมมอญถูกพม่ากลืนไปเป็นของพม่าเกือบทั้งหมด เนื่องจากถูกรุกรานจากสงครามพร้อมกับการที่ต้องเผชิญกับความเจริญรุ่งเรืองอำนาจทางการเมืองของพม่า

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนี้ ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับ อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ในด้านประวัติพัฒนาการของวงดนตรี กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี การธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ว่ามีพัฒนาการ แนวทางการสร้างอัตลักษณ์ และธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์อย่างไร และยังนำผลการวิจัยจะนำไประยุกต์ใช้เป็นคู่มือในการประกอบการสอนแก่เยาวชน หรือถ่ายทอดให้กับผู้ที่สนใจ หรือต่อยอดองค์ความรู้ในการศึกษาดนตรีชาติพันธ์อื่นๆ ต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัย อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญในครั้งนี้ เริ่มจากการรวบรวมข้อมูล จากงานวิจัย เอกสาร ตำรา และบทความต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง และการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยเลือกศึกษากลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี ด้วยวิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ บันทึกเสียง บันทึกภาพนิ่ง และการบันทึกภาพเคลื่อนไหว จากนั้น จึงนำเอาข้อมูลทั้งหมด ที่ได้รวบรวมไว้มาวิเคราะห์ โดยจัดเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งผู้ศึกษาได้กำหนดแนวทางวิธีดำเนินการศึกษาโดยเรียงลำดับขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

วิธีการค้นคว้าและดำเนินการศึกษาของงานวิจัย เรื่อง อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งการวิจัยออกเป็น 2 ส่วน คือ การวิจัยเอกสารและการวิจัยภาคสนาม

1.1 การวิจัยเอกสาร ที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์มอญซึ่งปรากฏอยู่ในงานวิจัย วิทยานิพนธ์ ดุษฎีนิพนธ์ บทความ รวมถึงแผนที่ รูปภาพ และข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งผู้ศึกษาได้นำมาวิเคราะห์ร่วมกับหลักฐานอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1.1.1 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.1.2 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี

1.1.3 ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

1.1.4 หอสมุดดนตรีจิ๋วบางซื่อ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

1.1.5 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

1.1.6 ศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัด

1.2 การวิจัยภาคสนาม (Field research) เป็นวิธีวิจัยหลักที่ผู้ศึกษาใช้ในการรวมรวมหลักฐานทั้งที่เป็นหลักฐานชั้นต้น (Primary sources) และหลักฐานชั้นรอง (Secondary sources) ซึ่งข้อมูลเป็นลักษณะของคำบอกเล่า (Oral history) ของกลุ่มชาติพันธุ์และกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ผู้ศึกษาค้นคว้า แบ่งการวิจัยภาคสนามออกเป็น 4 วิธี คือ

1.2.1 การเลือกพื้นที่ศึกษา ผู้วิจัยเลือกศึกษาวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานีและวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เนื่องจากชาวมอญ

ที่อพยพเข้ามาส่วนใหญ่กระจายตัวอยู่หนาแน่นในพื้นดังกล่าว และยังคงวิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมในความเป็นมอญอยู่ ที่เห็นได้ชัดคือ ภาษา วัฒนธรรมประเพณี และดนตรี อีกทั้งยังมีผู้สืบทอดการเล่นเครื่องดนตรีมอญแบบดั้งเดิมไว้ ทำให้เห็นถึงความแตกต่างและความโดดเด่นของวงดนตรีมอญได้อย่างชัดเจน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เลือกพื้นที่แบบเฉพาะเจาะจง และได้เข้าพบผู้ให้ข้อมูลเบื้องต้น พร้อมทั้งชี้แจงเรื่องและวัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) ผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมของชุมชนจนเกิดความคุ้นเคยกับผู้นำท้องถิ่นและวงดนตรี สามารถอำนวยความสะดวกในการเข้าไปศึกษา และดูแลเรื่องความปลอดภัยขณะอยู่ในพื้นที่

1.2.3 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant observation) เป็นการสังเกตที่ผู้ศึกษาต้องอยู่วงนอกของปฏิบัติการ เช่น พิธีกรรม ที่ไม่อนุญาตให้คนนอกกลุ่มชาติพันธุ์เข้าร่วมหรือการประชุมหมู่บ้าน ที่ต้องมีการลงประชามติในเรื่องที่มีผลประโยชน์ในระดับท้องถิ่นเข้ามาเกี่ยวข้อง

1.2.4 การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key-information interview) บุคคลที่เป็นชาติพันธุ์มอญ มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงกับวัฒนธรรมดนตรีมอญ ผู้ก่อตั้งและควบคุมวงดนตรี หรือผู้ประสานงานวงดนตรี จะให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างวงและการดูแลวงดนตรีมอญ การคัดเลือกนักดนตรี รูปแบบการแสดงการฝึกหัดตลอดจนเพลงที่นำมาใช้ในการแสดง โดยการสัมภาษณ์บุคคลดังต่อไปนี้

1) นายกะเซ่า (มนชัย อุดมขจรกิติ) หัวหน้าวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

2) นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ หัวหน้าวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

1.2.5 การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (informant) เป็นผู้ที่อยู่ในชุมชนมอญพื้นที่จังหวัดกาญจนบุรี ผู้ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องโดยตรง แต่มีส่วนร่วมหรือเป็นเป้าหมายของการธำรงเอกลักษณ์ เช่น หน่วยงานภาครัฐ ประกอบด้วยคนไทยกลุ่มข้าราชการในพื้นที่ ผู้นำชุมชน นักท่องเที่ยว ตลอดจนคนภายในชุมชนและคนภายนอกชุมชนทุกกลุ่มที่ได้มีโอกาสชมการแสดงดนตรีมอญ กลุ่มนี้จะให้ข้อมูลเกี่ยวกับมุมมองเรื่องดนตรีมอญ

1.2.6 การสนทนากลุ่ม (Focus group discussion) ผู้วิจัยทำการตรวจสอบข้อมูลด้วยวิธีการสนทนากลุ่มในประเด็นที่เฉพาะเจาะจง เพื่อให้ได้มาซึ่งความแม่นยำของข้อมูล และเพื่อต้องการให้กลุ่มชาติพันธุ์มีส่วนร่วมในการทบทวนประวัติศาสตร์ และปรากฏการณ์

ที่เกิดขึ้นในช่วงชีวิตที่ผ่านมาผู้ศึกษามุ่งสนทนาในเรื่องของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ มิติเวลาของการเปลี่ยนแปลงและปรับตัวด้านต่างๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์

จากนั้นผู้วิจัยจึงนำข้อมูลภาคสนามทุกรูปแบบมาตรวจสอบความถูกต้อง ประกอบกับข้อมูลจากเอกสาร และนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เรียบเรียงเป็นดุษฎีนิพนธ์ และนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis) ต่อไป

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

ในขั้นศึกษาข้อมูลผู้วิจัย ผู้วิจัยดำเนินการนำข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสารและข้อมูลภาคสนามมาจัดเรียงโดยแยกตามความมุ่งหมายของการวิจัยดังต่อไปนี้

2.1 นำข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้ารวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาศึกษาอย่างละเอียดพร้อมจัดลำดับตามความสำคัญเนื้อหาของการวิจัยที่กำหนดไว้

2.2 นำข้อมูลภาคสนามจากการสำรวจเบื้องต้น การสัมภาษณ์ การสังเกตและการสนทนากลุ่ม ซึ่งได้จากการจดบันทึกและบันทึกเสียง มาเรียบเรียงเป็นภาษาเขียนและจัดเรียงตามประเด็นที่ทำการศึกษาวิจัย

2.3 นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากเอกสารและข้อมูลภาคสนามที่รวบรวมได้จากการสำรวจเบื้องต้น การสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม มาตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ซึ่งในการตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลผู้วิจัยใช้วิธีปรับปรุงแล้วเรียบเรียงเนื้อหาโดยจัดลำดับให้สัมพันธ์กันอย่างสอดคล้อง

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก ใช้ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย ตำรา หนังสือวิชาการและหนังสือทั่วไปที่เกี่ยวข้องเป็นข้อสนับสนุน โดยมีรายละเอียดของการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.1 อัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

3.1.1 ความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี

3.1.2 องค์ประกอบดนตรี

3.1.2.1 สัญลักษณ์

3.1.2.2 เครื่องดนตรี

3.1.2.3 รูปแบบวงดนตรี

3.1.2.4 รูปแบบการแสดง

3.1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี

3.1.3.1 แนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี

3.1.2.2 ขั้นตอนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี

3.2 การธำรงอยู่ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

3.2.1 การถ่ายทอดดนตรี

3.2.1.1 นักดนตรี

3.2.1.2 การถ่ายทอดดนตรี

3.2.1.3 บทเพลง

3.2.2 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี

3.2.2.1 การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อความร่วมสมัย

3.2.2.2 พัฒนาการเครื่องดนตรีเพื่อเกิดความทัดเทียม

3.2.3.1 การสร้างลักษณะเฉพาะจากวัฒนธรรมร่วม

3.2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

3.2.3.1 ปัจจัยภายในหมู่บ้าน

3.2.3.2 ปัจจัยภายนอกหมู่บ้าน

3.2.3.3 ผลการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

4. ขั้นสรุป

นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์มาเรียบเรียงในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์เป็นความเรียงและสรุปผลเป็นรายงานการวิจัยโดยเรียบเรียงตามบทดังนี้

1. บทนำ

2. เอกสารตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3. วิธีดำเนินการวิจัย

4. ผลการดำเนินการวิจัย

5. สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

5. จริยธรรมในการวิจัย

ผู้วิจัยได้ปฏิบัติตามแนวทางจริยธรรมการวิจัยในคน ตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขออนุมัติทำการศึกษาวิจัยจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน สถาบันวิจัยพฤติกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2. เมื่อได้รับการอนุมัติแล้วจึงดำเนินการเก็บข้อมูล โดยมีหนังสือขออนุญาตเก็บข้อมูล

3. ข้อมูลที่ได้ไม่มีการเปิดเผยข้อมูลสู่สาธารณชนโดยไม่ได้รับอนุญาต เว้นแต่จะได้รับอนุญาตจากผู้ให้ข้อมูลก่อน

4. ให้ความเคารพศักดิ์ศรี และคำนึงถึงสิทธิส่วนบุคคล

5. เคารพและยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น

6. ต้องมีอิสระทางความคิด ปราศจากอคติทุกขั้นตอนของการทำวิจัย

7. การตัดสินใจเข้าร่วมวิจัย ผู้เข้าร่วมการวิจัยอาจยกเลิกเมื่อไรก็ได้ ทั้งนี้เพื่อให้การเข้าร่วมการวิจัยของผู้เข้าร่วมวิจัยเป็นไปด้วยความเข้าใจและเต็มใจในการเข้าร่วมการ วิจัย โดยปราศจากการชักจูงอย่างแท้จริง

วิธีการเก็บรักษาและการทำลายข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลหรือแบบบันทึกข้อมูลจะต้องไม่ปรากฏชื่อ นามสกุล หรือสิ่งที่จะเชื่อมโยงไปถึงตัวบุคคลได้ เช่น เลขที่บัตรประชาชน บ้านเลขที่ เบอร์โทรศัพท์ เป็นต้น

2. ข้อมูลที่ถูกเก็บแล้วจะเก็บไว้ในที่ปลอดภัย มีเฉพาะนักวิจัยเท่านั้นที่ เข้าถึงได้

3. ในการเก็บรักษาข้อมูลควรปกป้องความเป็นส่วนตัวและรักษา ความลับของผู้ให้ข้อมูล

4. การเผยแพร่ หากมีข้อมูลถึงตัวผู้ถูกวิจัย จะต้องขออนุญาตก่อน

5. ข้อมูลภาพ เสียง วีดีโอ เมื่อเสร็จสิ้นการวิจัยแล้วจะจะเก็บข้อมูลไว้ 1 ปี เพื่อการตรวจสอบข้อมูลหลังจากนั้นจะทำลายโดยการลบไฟล์ทิ้ง ส่วนข้อมูลจากเอกสาร จะทำลายโดยการตัดเอกสารทิ้ง

บทที่ 4
ผลการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยนี้เป็นการนำเสนองานวิจัยในเชิงคุณภาพทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) โดยการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ซึ่งผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม คือ วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี โดยมีผลการศึกษาที่แบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ตอน ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยดังนี้

ตอนที่ 1 อัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ตอนที่ 2 การธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ตอนที่ 1 อัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญ

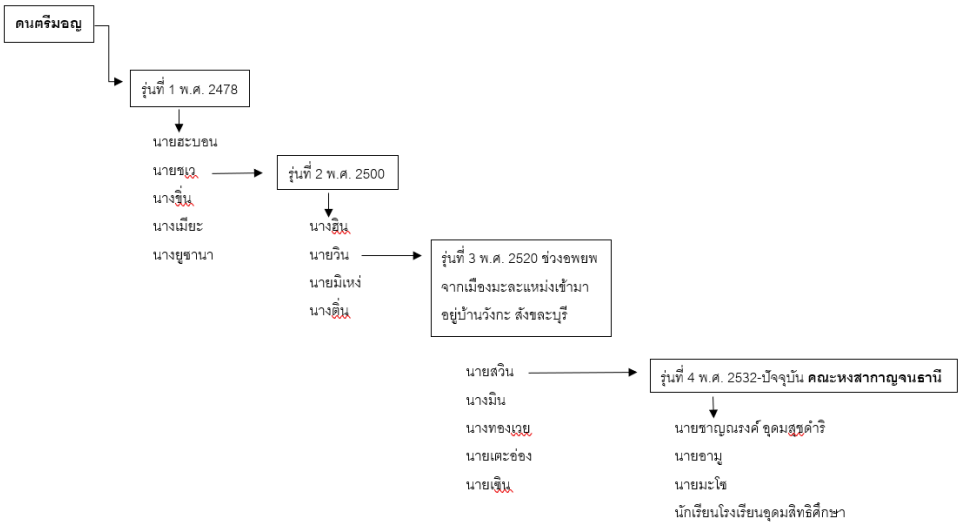
องค์ประกอบทางดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะหรือลักษณะร่วมบางประการที่ชาวมอญถือปฏิบัติร่วมกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ เนื่องจากดนตรีจะสะท้อนให้เห็นถึงอุดมการณ์ ความคิดที่จะเลือกองค์ประกอบทางดนตรีของตนอันเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญเมื่อมีการปฏิสัมพันธ์กับบริบททางวัฒนธรรม หรือเกิดกระบวนการใดๆ ที่ทำให้ต้องเลือกผสมผสานวัฒนธรรมโดยที่ดนตรีสามารถเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่จะช่วยธำรงอัตลักษณ์อัตลักษณ์ของตนเองไว้ได้ การศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์มอญนี้โดยใช้ทฤษฎีอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์มากำหนดประเด็นการศึกษา ความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี องค์ประกอบดนตรี และกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี ตามแนวทางการศึกษามานุษยดุริยางควิทยา สะท้อนถึงความคิดและจิตสำนึกความเป็นชาติพันธุ์ของชาวมอญที่ยังคงรักษาอัตลักษณ์ทางดนตรีของตนผ่านการขับเคลื่อนวัฒนธรรมในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

4.1.1 ความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี

ดนตรีเปรียบเสมือนเอกลักษณ์ซึ่งบ่งบอกความเป็นตัวตนของชนชาตินั้นๆ ชาวบ้านวังกะมีดนตรีเป็นวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งมี 2 วง คือ วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี

วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี มาจากการเล่นละครมอญ ก่อตั้งขึ้นจากนักดนตรีชาวมอญในหมู่บ้านวังกะ ที่อพยพมาจากเมืองมะละแหม่ง ประเทศพม่า ปี พ.ศ. 2520 มีผู้สืบทอดวงดนตรี 4 รุ่น ปัจจุบันนายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ เป็นผู้อนุรักษ์สืบทอดไว้

บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีนี้ใช้บรรเลงในงานอวมงคล และงานมงคลโอกาสต่าง ๆ ของหมู่บ้านวังกะ ต่อมาหลวงพ่ออุตตะมะ เจ้าอาวาสวัดวังก์วิเวการาม เป็นที่เคารพนับถือและความเลื่อมใสศรัทธาของชาวมอญ เป็นแรงบันดาลใจให้สืบสานวัฒนธรรมดนตรีมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างชาวมอญที่อยู่ในประเทศไทยและชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญ สหภาพพม่า และในปี พ.ศ. 2545 หลวงพ่ออุตตะมอบหมายให้นายกะเซ่า (มนชัย อุดมขจรกิติ) เป็นหัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ ดำเนินการตั้งวงดนตรีมอญขึ้นอีกหนึ่งวงในศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ มีชื่อวงภาษามอญว่า “ก่วนกว๊าดเยสะนายมอญหงสาวตอ” แปลว่า วงดนตรีวัฒนธรรมมอญ หรือวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ชื่อนี้นำมาจากชื่อเมืองหลวงของมอญ นายกะเซ่ารวบรวมชาวบ้านเยาวชนผู้ที่สนใจมาร่วมเล่นดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี มีพระสงฆ์ และคนในชุมชนเป็นผู้ให้การสนับสนุน ได้เชิญครูเทาะปาย (Thaw Poing) ครูดนตรีจากเมืองเย ในประเทศพม่าเดินทางมาสอนดนตรีที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญปีละครั้ง เพื่อทบทวนเพลง สอนบทเพลงใหม่ให้นักดนตรีในวง ปัจจุบันมีเครื่องดนตรีประมาณ 12-15 ชนิด บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีจะบรรเลงในงานมงคลโอกาสต่างๆ ของหมู่บ้านวังกะจนมาถึงปัจจุบัน เครื่องดนตรีของวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์หงสาวดีประกอบด้วย ป้าตตะลา (ระนาด) คะนัว (ปี่มอญ) อะโล้ด (ขลุ่ยมอญ) ฮะเปิ้นซิม (กลองขนาดกลาง) ฮะเปิ้นฮะหนก (กลองขนาดใหญ่) โกรนฮะเปิ้น (ลูกเปิง 4 ใบ) คะเด้-คะด้าบ (ฉิ่ง-เกราะ) ชานโน้ก (ฉาบ) คีย์บอร์ด

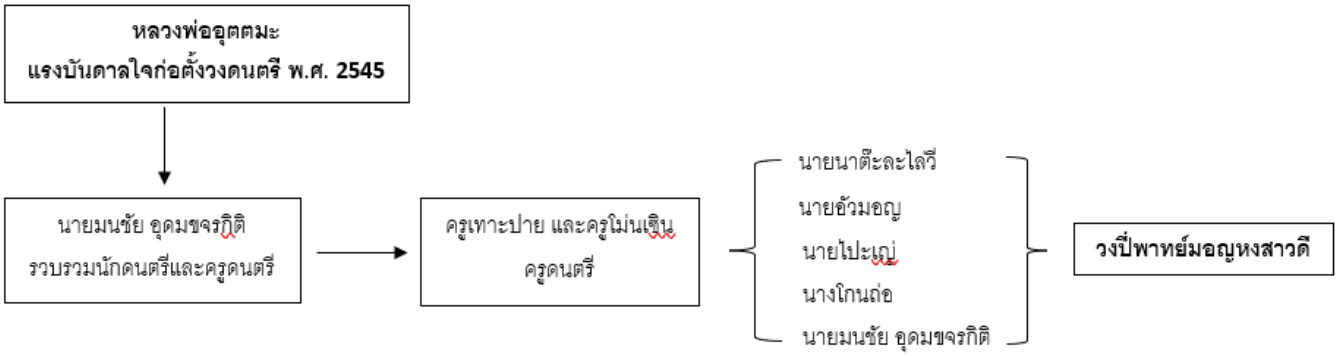


ภาพประกอบ 11 แสดงความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ กาญจนบุรี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2565)

ภาพประกอบ 12 วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ กาญจนบุรี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)



ภาพประกอบ 13 แสดงความเป็นมาของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ กาญจนบุรี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2565)

ภาพประกอบ 14 วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ กาญจนบุรี
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

จากการศึกษาความเป็นมาของ วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี มาจากการเล่นละครมอญ ในเมืองมอญ เมืองมะละแหม่ง พ.ศ. 2520 ปัจจุบันนายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ เป็นผู้อนุรักษ์ไว้ วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี โดยมีหลวงพ่ออุตตะมะเจ้าอาวาสวัดวังก์วิเวการาม เป็นแรงบันดาลใจให้ดนตรีมอญนี้เกิดขึ้น ในปี พ.ศ. 2545 นายกะเซ่า รวมตัวกับชาวบ้านก่อตั้งวงดนตรี โดยใช้ชื่อเมืองหลวงของมอญ มาตั้งเป็นชื่อวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีขึ้น เชิญครูดนตรีจากเมืองเย ประเทศพม่า มาสอนดนตรีให้กับเยาวชน เพื่อให้วงดนตรีของชาวมอญมีความเข้มแข็ง วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ทำหน้าที่บรรเลงประกอบการรำละครมอญ งานอวมงคล งานมงคลโอกาสต่างๆ ของหมู่บ้านวังกะ และจากการเชิญให้ไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ

4.1.2 องค์ประกอบดนตรี

1) สัญลักษณ์

หงส์ ถูกจัดให้เป็นสัญลักษณ์สำคัญของชาวมอญเสมอ ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องหมายบ่งบอกความเป็นมอญ ประดับตกแต่งในทุกกิจกรรมของมอญเสมอ ไม่ว่าจะนำมาอยู่ในธงบนตราประจำองค์กรของมอญ ประดับยอดเสาหงส์ของวัดมอญในเมืองไทย เข็มกลัด สายรัดข้อมือ เครื่องดนตรี สกรีนเป็นลายเสื้อ การ์ดเชิญต่างๆ ปกหนังสือ ไม่เว้นแม้แต่การแสดงของมอญชุด “ระบำหงส์ทอง” ที่ใช้แสดงในงานวันชาติและงานพิธีต่างๆ ซึ่งใช้เป็นสื่อวัตถุที่ตอกย้ำอัตลักษณ์ความเป็นมอญ สัญลักษณ์เหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนึกเรื่องชาติของคนมอญด้วย ซึ่งหงส์จะมีความหมายอย่างมากสำหรับงานวันชาติ สำหรับชาวบ้านทั่วไปนั้นส่วนใหญ่ก็จะไม่ค่อยนิยมนำรูปปั้นหงส์มาประดับตกแต่งบ้านเท่าใดนัก แต่จะนิยมประดับตกแต่งในพื้นที่ของวัดมากกว่า กล่าวกันว่าหงส์เป็นของสูง ผู้ที่จะนำหงส์มาไว้ในที่อยู่อาศัยต้องเป็นผู้ที่มีบุญญาธิการมาก เพราะหงส์เป็นพาหนะของเทวดา กษัตริย์ และราชวงศ์เท่านั้น

สำหรับหงส์ ที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบของดนตรี เช่น เครื่องดนตรี ฉาก ชุดแต่งกาย มีความสำคัญต่อนักดนตรีเป็นอย่างมาก เป็นลักษณะหงส์บิน มีความหมายในเชิงการเมือง มักพบบนธงชาติแสดงความหมายถึงความเป็นชาติ (National) และความต้องการเรียกร้องเอกราชของชาวมอญในพม่า นิยมใช้ในงานวันชาติของชาวมอญ และเป็นที่นิยมของกลุ่มคนมอญแรงงานที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ซึ่งในมุมมองของทางการพม่ายอมรับหงส์ที่คนมอญใช้เป็นสัญลักษณ์แต่ต้องเป็นหงส์ที่ยืนนิ่งๆ เท่านั้น หากทำเป็นหงส์บินพม่าจะถือว่าเป็นศัตรู

ภาษาที่ใช้ในการขับร้อง เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึง อัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ได้อย่างชัดเจน ภาษามอญที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงนั้น นอกจากทำหน้าที่สื่อสารเนื้อหาสาระของผู้ขับร้องไปยังคนในวัฒนธรรมแล้ว จะเป็นการตอกย้ำ สำนึกร่วมในความเป็นชาติพันธุ์เดียวกันให้กับชาวมอญด้วยกันเองอีกด้วย เนื่องจากการสื่อสารในกลุ่มคนมอญนอกจากภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ยังมีการสร้างสรรค์ความงามให้กับภาษา ผ่านถ้อยคำสำนวนต่าง ๆ ซึ่งเป็นรหัสที่เข้าใจและซาบซึ้งในความงามของภาษาได้เฉพาะคนในวัฒนธรรมเดียวกัน

ภาพประกอบ 15 สัญลักษณ์หงส์ ในรูปแบบดนตรี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ผู้วิจัยมีทัศนะจากการใช้สัญลักษณ์รูปหงส์ มีจุดประสงค์เดียวกัน คือ การผลิตซ้ำความเป็นมอญผ่านประวัติศาสตร์ตำนานการสร้างกรุงหงสาวดี ซึ่งการผลิตซ้ำเหล่านี้ล้วนส่งผลตอกย้ำอัตลักษณ์ความเป็นมอญในแง่ของความเป็นชนชาติที่เก่าแก่มีอารยธรรมสูงส่งทั้งสิ้น

2) เครื่องดนตรี

สมัยก่อนวงดนตรีปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี จัดได้ว่าเป็นวงดนตรีมอญขนาดใหญ่ มีเครื่องดนตรีครบทุกประเภท แต่ด้วยภัยธรรมชาติทางน้ำทำให้เครื่องดนตรีบางส่วนสูญหายไปกับสายน้ำ ขาดทุนทรัพย์ในการจัดซื้อเครื่องดนตรีเพิ่มเติม ประกอบกับเครื่องแต่ละชนิดมีราคาที่แพง นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ ผู้ที่อนุรักษ์วงดนตรีคนปัจจุบันได้รับความอนุเคราะห์เครื่องดนตรีจากโรงเรียนวัดวังกะมารวมกับเครื่องดนตรีที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษที่เหลืออยู่เดิมเพียงไม่กี่ชิ้น จึงเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีเนื่องจากไม่มีป้าตกาง (ฆ้องมอญ) เล่นในวง จึงนำเครื่องดนตรีต่างประเภทมาเล่นร่วมในวง เพราะเห็นว่ามีระบบเสียงที่ใกล้เคียงกัน โดยเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นในวงแบ่งประเภทตามรูปร่าง ลักษณะ และบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง ดังนี้

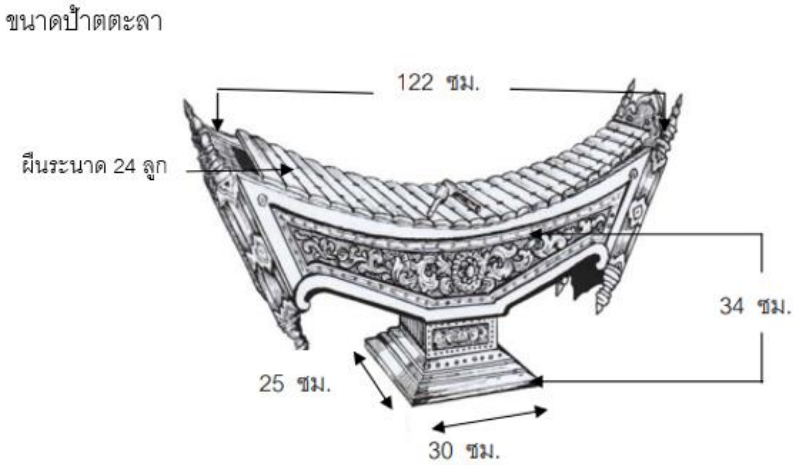
เครื่องตี

ป้าตตะลา (ระนาดไม้)

ภาพประกอบ 16 ป้าตตะลา

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ป้าตตะลา หรือป้าตกาลา (ระนาดไม้) เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ลักษณะเหมือนระนาดของไทย ป้าตตะลาของมอญจะมีขนาดสูงกว่าระนาดของไทย ตัวรางระนาดแกะสลักรูปหงส์สวยงามเป็นสัญลักษณ์ของมอญ รูปสี่เหลี่ยมคล้ายลำเรือเพื่อให้อุ้มเสียง ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นเล็กน้อย ไม่โค้งมากอย่างฆ้องมอญ มีแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดเรียกว่า “โขน”



ภาพประกอบ 17 ขนาดป้าตตะลา

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

1. รางป้าตตะลาทำจากไม้สักแกะสลักลวดลายปิดทองแบบมอญ

กว้างประมาณ 25 เซนติเมตร

ยาวประมาณ 122 เซนติเมตร

ความสูงจากเท้าถึงขอบราง 34 เซนติเมตร

เท้ากว้าง 25 เซนติเมตร ยาว 30 เซนติเมตร

2. ผืนระนาด ลูกระนาดทำด้วยไม้ไผ่บง จำนวน 24 ลูก

ความยาวของผืนระนาด 122 เซนติเมตร

ลูกยอดมีความกว้าง 5 เซนติเมตร

ลูกยอดมีความยาว 21 เซนติเมตร

ลูกทวนมีความกว้าง 6 เซนติเมตร

ลูกทวนมีความยาว 45 เซนติเมตร

3. ส่วนของไม้ตีป้าตตะลา หรือเลื่อญตัก (ไม้ตี) เป็นไม้ไผ่หรือไม้เนื้อแข็ง กลึงจนกลมเป็นแท่งยาว 20 เซนติเมตร ด้านจับสั้นกว่าไม้ตีระนาดเอกของดนตรีไทย หัวไม้หุ้มด้วยผ้าพัน แล้วใช้ด้ายพันอย่างเรียบร้อยเพื่อให้เกิดเสียงทุ้ม

ภาพประกอบ 18 ไม้ตีป้าตตะลา

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ป้าตตะลา ลูกที่	ระดับเสียง	ความถี่ที่ได้	ระดับเสียงมาตรฐาน	ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)
1	C	154	D#3	155.563
2	D	164	E3	164.841
3	E	175	F3	174.614
4	F	189	F#3	184.997
5	G	198	G3	195.998
6	A	221	A3	220.000
7	B	234	A#3	233.082
8	C	265	C4	261.626
9	D	282	C#4	277.183
10	E	318	D#4	311.127
11	F	328	E4	329.628
12	G	392	G4	391.995
13	A	431	A4	440.000
14	B	482	B4	493.883
15	C	512	C5	523.251
16	D	586	D5	587.330
17	E	648	E5	659.255
18	F	687	F5	698.456
19	G	772	F#5	739.989
20	A	871	G#5	860.609
21	B	976	A#5	932.328
22	C	1035	C6	1046.50
23	D	1164	D6	1174.66
24	E	1309	E6	1318.51

ตาราง 1 แสดงระดับเสียงและค่าความถี่ของป้าตตะลาจากซ้ายไปขวา

วิธีการบรรเลง

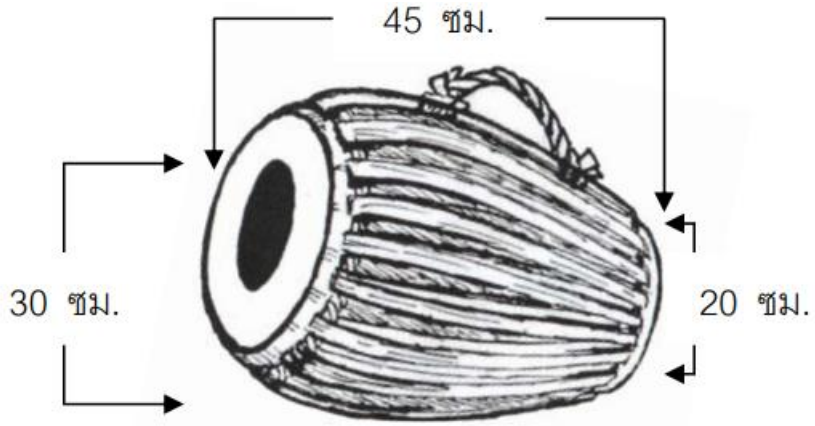
ป้าตตะลา มีวิธีบรรเลงคล้ายกับฆ้องวงใหญ่ของไทย คือ ตีสลับมือ ซ้าย-ขวา และมีการแบ่งมือในการตีทำนองในช่วงต่างๆ ที่เท่ากัน เช่นเป็นกรณีที่ต้องบรรเลงให้เกิดเสียง 4 เสียง จะใช้มือขวาตี 2 เสียง และใช้มือซ้ายตี 2 ส่วนของไม้ตีป้าตตะลา หัวไม้พันด้วยผ้าเพื่อให้เกิดเสียงทุ้ม มีด้านจับสั้นกว่าไม้ตีระนาดเอกของดนตรีไทย

เครื่องตีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ
ฮะเปิ้นซิม (กลองใบเล็ก)

ภาพประกอบ 19 ฮะเปิ้นซิม
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ฮะเปิ้นซิม เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมีลักษณะคล้ายกับตะโพนมอญในวงปี่พาทย์ของไทยแต่มีขนาดเล็กกว่าตะโพนมอญ ขึงด้วยหนังทั้งสองหน้า รั้งด้วยหนังหรือเชือกแบบตะโพนมอญ มีขาตั้งรองที่ตัวกลองเพื่อสะดวกในการตี บริเวณหน้ากลองจะข้าวสุกตรงกลางเพื่อถ่วงปรับระดับเสียงตามต้องการ การปรับเสียงกลองจะปรับตามเครื่องตี เช่น ป้าตตะลา หรือ ป้าตกาง

ขนาดฮะเปิ้นซิม



ภาพประกอบ 20 ขนาดฮะเปิ้นซิม

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

หน้าใหญ่กว้าง 30 เซนติเมตร

หน้าเล็กกว้าง 20 เซนติเมตร

ส่วนกลาง (ท้องตะโพน) กว้าง 37 เซนติเมตร

ความยาวของตัวกลอง 45 เซนติเมตร

ระดับเสียง

ฮะเปิ้นซิม เป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบจังหวะประเภทจังหวะหลักมีเสียงเฉพาะของกลองได้แก่ หน้าเล็กประกอบด้วยเสียง เท่ง หน้าใหญ่ประกอบด้วยเสียง ทึ้ง

วิธีการบรรเลง

ฮะเปิ้นซิม เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะเช่นเดียวกับตะโพนของไทย ใช้มือตีบริเวณส่วนหน้าของกลองทั้งสองหน้า ก่อนตีต้องติดข้าวสุกที่หน้ากลองทั้งสองหน้าเพื่อถ่วงเสียงเช่นเดียวกับตะโพน ฮะเปิ้นซิม มีหน้าทับที่เป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลงโดยจะตีพลิกแพลงได้ตามทำนองเพลง ฮะเปิ้นซิม มักใช้บรรเลงควบคู่อยู่ในกลุ่มสะโค้ด

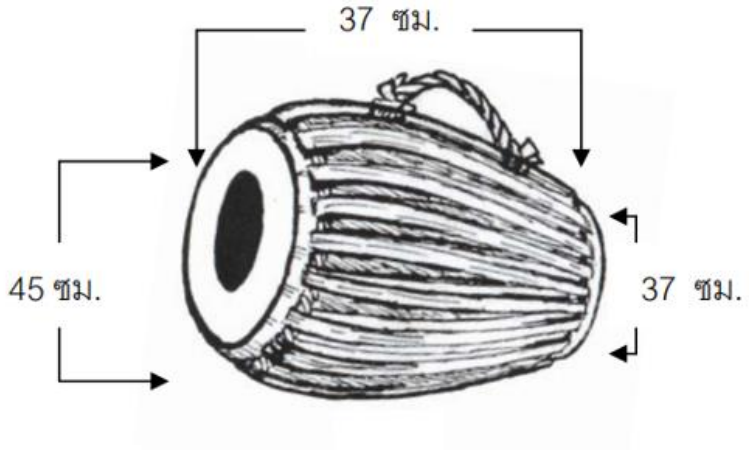
ฮะเปิ้นฮะหนก (กลองใบใหญ่)

ภาพประกอบ 21 ฮะเปิ้นฮะหนก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

รูปร่างลักษณะคล้ายกับฮะเปิ้นซิมแต่มีขนาดใหญ่กว่า ใช้ตีประกอบจังหวะคู่กับฮะเปิ้นซิม

ขนาดฮะเปิ้นฮะหนก



ภาพประกอบ 22 ขนาดฮะเปิ้นฮะหนก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

หน้าใหญ่กว้าง 45 เซนติเมตร

หน้าเล็กกว้าง 37 เซนติเมตร

ส่วนกลางตะโพน (ท้องตะโพน) กว้าง 50 เซนติเมตร

ความยาวของกลองระหว่างหน้าทั้งสอง 60 เซนติเมตร

ระดับเสียง

หน้าเล็กตีเป็นเสียง เท่ง

หน้าใหญ่ตีเป็นเสียงทึ่ง

วิธีการบรรเลง

ฮะเปิ้นฮะหนก เครื่องตีประกอบจังหวะประเภทเดียวกับตะโพนของไทย มีขาตั้งรองตัวกลองเพื่อความสะดวกในการตี โดยใช้ฝ่ามือตีบริเวณส่วนหน้าของกลองทั้งสองหน้า ก่อนตีต้องติดข้าวสุกที่หน้ากลองทั้งสองหน้าเพื่อถ่วงเสียง การปรับเสียงกลองจะปรับตามเครื่องตี เช่น ป้าตตะลา หรือ ป้าตกาง ฮะเปิ้นฮะหนก มีหน้าทับที่เป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลง โดยจะบรรเลงควบคู่ในกลุ่มสะโค้ด ซึ่งกลองทั้ง 3 ประเภทนั้นใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียว

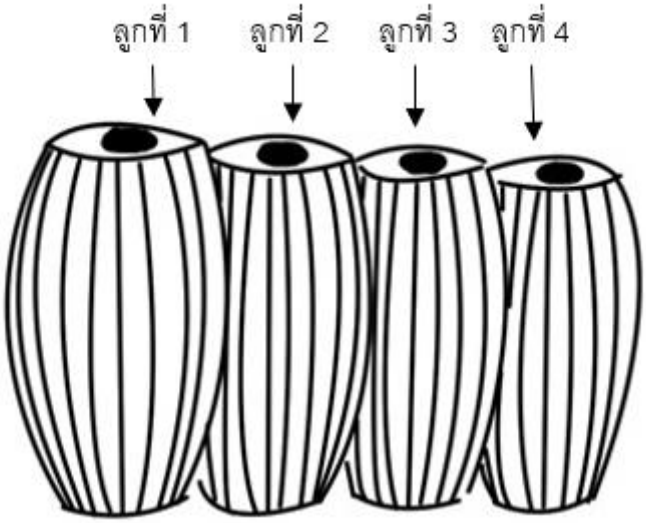
โกรนฮะเปิ้น (ลูกเปิง 4 ใบ)

ภาพประกอบ 23 โกรนฮะเปิ้น

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

กลองจำนวน 4 ใบ วางเรียงกันเป็นแถวลดหลั่นกัน โดยให้ลูกที่มีเสียงสูงสุดอยู่ด้านขวามือวางลดหลั่นไปทางด้านซ้ายมือเสียงต่ำ

ขนาดโกรนฮะเปิ้น



ภาพประกอบ 24 ขนาดโกรนฮะเปิ้น
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ลูกที่ 1 กว้าง 20 เซนติเมตร สูง 36 เซนติเมตร
ลูกที่ 2 กว้าง 20 เซนติเมตร สูง 34 เซนติเมตร
ลูกที่ 3 กว้าง 17 เซนติเมตร สูง 32 เซนติเมตร
ลูกที่ 4 กว้าง 16 เซนติเมตร สูง 30 เซนติเมตร

วิธีการบรรเลง

โกรนฮะเปิ้น เครื่องตีขึงด้วยหนังขนาดเล็กใช้ตีประกอบจังหวะ ก่อนตีจะติดข้าวสุกที่หน้ากลองเพื่อถ่วงเสียง การปรับเสียงกลองจะปรับตามเครื่องตี เช่น ป้าตตะลา หรือ ป้าตกาง วิธีการตีใช้ฝ่ามือและนิ้วตีที่หน้ากลองคล้ายกับการตีเปิงมางคอก โกรนฮะเปิ้น ใช้ตีอยู่ในกลุ่มสะโค้ด

สะโค้ด (กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ)

ภาพประกอบ 25 สะโค้ด

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

สะโค้ดเป็นชื่อที่เรียกกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะกลองรวมกัน 3 ชนิด ได้แก่ ฮะเปิ้นซิม ฮะเปิ้นฮะโหนก และโกรนฮะเปิ้น วางเรียงกัน มีไม้ตั้งรองกลองฮะเปิ้นซิม และฮะเปิ้นฮะหนก เพื่อไม่ให้กลองสั่นคลอนในสะดวกในการตี ลักษณะการจัดวางนั้นจะตั้งหะเปินซิมไว้ด้านหน้าสุดของผู้ตี ถัดจากฮะเปิ้นซิมเป็นโกรนฮะเปิ้น ส่วนฮะเปิ้นฮะหนก วางไว้ด้านซ้ายของผู้ตีในลักษณะนี้ สะโค้ดใช้ผู้บรรเลงคนเดียว

วิธีการบรรเลง

สะโค้ด ใช้ตีประกอบจังหวะตีสลับคละเคล้าตามลักษณะลีลาของบทเพลง กลองทั้ง 3 ชนิด ใช้ฝ่ามือตีทั้งสองข้างของหน้ากลองเพื่อให้เกิดเสียงจังหวะหน้าทับต่างๆ

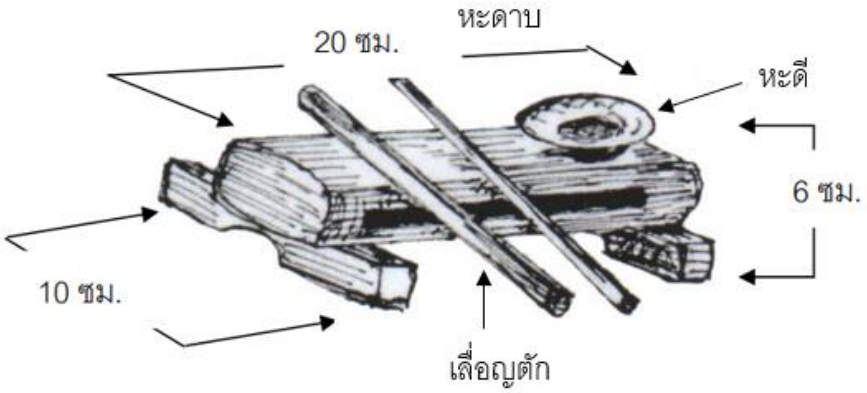
คะเด-คะด้าบ (ฉิ่ง-เกราะ)

ภาพประกอบ 26 คะเด-คะด้าบ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

คะเด-คะด้าบ เครื่องประกอบจังหวะทำจากโลหะคล้ายกระดิ่งและไม้เนื้อแข็ง คะเด-คะด้าบ เป็นผู้กำหนดความช้าเร็วของจังหวะบทเพลง ส่วนไม้เนื้อแข็งทรงสี่เหลี่ยมยาว เรียกว่า คะด้าบ หมายถึง เกราะ ใช้ไม้ตีเพื่อให้เกิดเสียงกังวาน

สัดส่วนคะเด-คะด้าบ



ภาพประกอบ 27 สัดส่วนของคะเด-คะด้าบ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ความกว้างประมาณ 10 เซนติเมตร

ความยาวประมาณ 20 เซนติเมตร

ความสูงประมาณ 6 เซนติเมตร

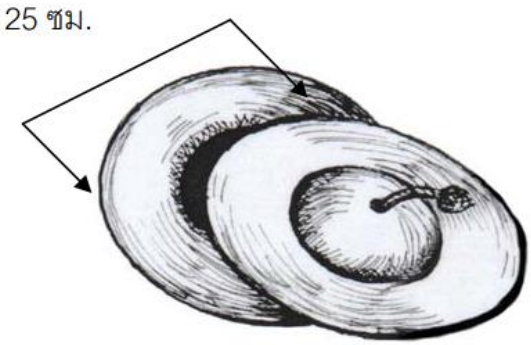
ชานโน้ก (ฉาบ)

ภาพประกอบ 28 ชานโน้ก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

มีหน้าที่ควบคุมจังหวะในวงดนตรี ชานโน้ก ทำด้วยโลหะ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร ลักษณะคล้ายฉิ่ง แต่แบนและใหญ่กว่าฉิ่ง เสียงดังกว่าฉิ่ง ชานโน้กในวงดนตรีมอญนี้ มีเพียง 1 ใบ เจาะรูที่ปุ่มนูนตรงกลางเพื่อร้อยเชือกผูกยึดกับฐานไม้สี่เหลี่ยม ใช้ไม้ตีกระทบบริเวณด้านข้างเพื่อเน้นจังหวะให้กระชับขึ้น โดยใช้ผู้ตีคนเดียวกับคนตีคะเดคะด้าบ

ขนาดของชานโน้ก



ภาพประกอบ 29 ขนาดของชานโน้ก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

วิธีการบรรเลง

การตีชานโน้ก ในวงดนตรีมอญมีลักษณะเฉพาะ คือ การตีชานโน้กแทนที่จะลงจังหวะตกแต่กลับไปย้ำเน้นเสียงหนักลงที่ใช้ตีจังหวะยกตรงกับจังหวะเสียง “ฉิ่ง...” และฉิ่งจะเบาเสียงลงตรงที่เสียง “ฉับ”

เครื่องเป่า

อะโล้ด (ขลุ่ยมอญ)

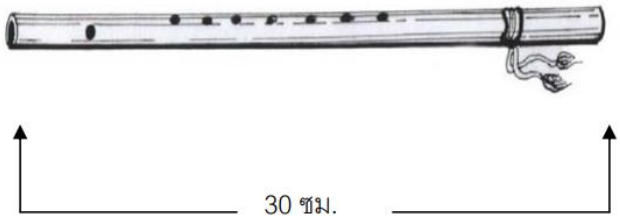
ภาพประกอบ 30 อะโล้ด

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

อะโล้ด ประเภทเครื่องเป่า เกิดเสียงโดยไม่มีลิ้น ตัวตะหลดมีลักษณะเป็นท่อทำจากโลหะ ด้านหน้าเจาะรูกลมเรียงเป็นแถวในแนวเดียวกันจำนวน 7 รู เพื่อใช้นิ้วปิดเปิดรูทั้ง 7 นิ้ว เปลี่ยนให้มีเสียงต่างๆ ขณะเป่า ตรงด้านบนของตะหลดเป็นปากเป่าทำไม้อุดเกือบเต็มปล้อง ให้มีมุมช่องสำหรับเป่าให้ลมเข้า ไม้อุดนี้เรียกว่า “ดาก” ผู้เป่าอะโล้ดจะต้องใช้ริมฝีปากเป่าลมเป่าเข้าไปในเลาจะทำให้เกิดเป็นเสียง ด้านหลังใต้ดากเจาะรูเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่ปากขอบล่างเป็นทางเฉียงเรียก รูปากนกแก้ว ใต้รูปากนกแก้วเจาะรูอีกรูหนึ่ง เรียกว่า รูนิ้วค้ำ เวลาเป่าต้องเอานิ้วหัวแม่มือค้ำปิดที่รูนี้ตรงด้านขวาเหนือรูนิ้วค้ำด้านหลังและเหนือรูบนของ 7 รู ด้านหน้าเจาะรูอีก 1 รู เรียกว่า รูเยื่อ เพราะเวลาเป่าตะหลดจะใช้เยื่อไม้ไผ่ปิดที่รูนี้ ปัจจุบันใช้กระดาษบางๆ ปิดแทน ตรงปลายเลาของอะโล้ดเจาะรูร้อยเชือกสำหรับแขวนเก็บหรือคล้องมือถือ

ระดับเสียงของอะโล้ดต่ำกว่าขลุ่ยเพียงออ 3 เสียง เยื่อไม้ไผ่บางๆ ปิดที่รูทำให้เสียงอะโล้ดมีเสียงพร่า ๆ เสียงอะโล้ด เมื่อเทียบกับระดับเสียงของดนตรีไทยจะตรงกับเสียงเพียงออล่าง ซึ่งระดับเสียงต่ำกว่าขลุ่ยไทย

ขนาดของอะโล้ด



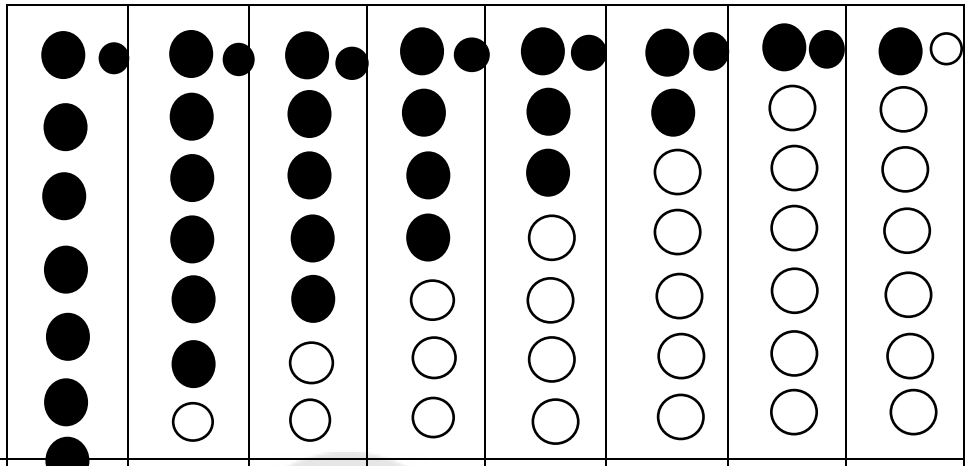
ภาพประกอบ 31 ขนาดของอะโล้ด

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

1. เลาอะโล้ด ทำด้วยไม้ไผ่ ยาวประมาณ 30 เซนติเมตร ด้านบนเจาะรู 7 รู เรียงตามลำดับเพื่อเปิดปิดนิ้วบังคับเสียง ด้านหลังตอนบนเจาะ 1 รู เรียกว่ารูนิ้วค้ำ

2. ลักษณะปากเป่า จะต่างจากขลุ่ยไทย คือ ปากเป่า จะอยู่ลึกลงไปในเลาขลุ่ยมอญประมาณพอดีกับการปล่อยลมให้พอดีกับปากนกแก้วทำให้เกิดเสียง

การกำหนดระดับเสียงและผลความถี่ของอะโล้ด เริ่มต้นด้วยการปิดรูเสียงทั้งหมด คือ เสียงซอล (ซ) และไล่ระดับเสียงด้วยการเปิดนิ้วตามลำดับจนถึง เสียงซอล (ซ์) ซึ่งสามารถเขียนแผนผังตารางของเสียงตะหลด ดังนี้



เสียง	G	A	B	C	D	E	F	G
ความถี่ที่ได้	523	579	652	738	785	813	863	894
ระดับเสียงมาตรฐาน	C5	D5	E5	F#5	G5	G#5	A5	A#5
ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)	523.251	587.330	659.255	739.989	783.991	793.991	880.000	912.328

ตาราง 2 แสดงระดับเสียงและความถี่ของอะโล้ด

วิธีการบรรเลง

อะโล้ด มีวิธีการบรรเลงใกล้เคียงกับขลุ่ยเพียงออ มีเสียงทุ้มและเบา ใช้เป่าดำเนินทำนองเดียวกับป้าตตะลา แต่จะบรรเลงในส่วนที่มีการร้อง โดยการเป่าคลอกับเสียงร้องเพลงทำให้การร้องโด่ดเด่นขึ้น

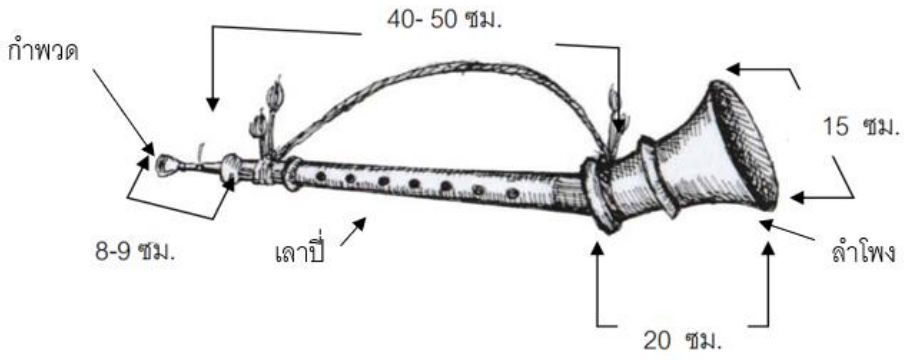
คะนัว (ปี่มอญ)

ภาพประกอบ 32 คะนัว

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

คะนัว เครื่องดนตรีประเภทเป่ามีลิ้น มีลักษณะเป็นเลายาวแบบเป็นสองท่อนเหมือนปี่ชวา และปี่มอญในวงปี่พาทย์มอญของไทย แต่คะนัวมีขนาดเล็กกว่าเล็กน้อย ส่วนหนึ่งเป็นส่วนของเลาปี่อีกส่วนหนึ่งเป็นลำโพง

ขนาดของคะนัว



ภาพประกอบ 33 ขนาดของคะนัว

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เลาปี่ ทำด้วยไม้ เช่น ไม้ชิงชันหรือไม้สัก กลึงให้กลมยาวประมาณ 40-50 เซนติเมตร ด้านบนเจาะรูเรียงนิ้ว 7 รู สำหรับเปลี่ยนเสียง ด้านหลังของเลาปี่เจาะรูนิ้วค้ำอีก 1 รู

ส่วนลำโพงทำด้วยทองเหลืองยาวประมาณ 20 เซนติเมตร ส่วนบนของลำโพงตรงที่สวมเข้ากับเลาปี่เป็นช่องปากลำโพงกว้างประมาณ 12 เซนติเมตร ถ้ารวมทั้งใบบานที่กางออกจากปากลำโพงโดยรอบด้วยรวมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร เลาปี่กับลำโพงจะสวมเข้าด้วยกันอย่างหลวมๆ หลุดออกจากกันได้ง่าย จึงต้องมีเชือกผูกลำโพงท่อนบนโยงมาผูกไว้กับเลาปี่ด้วยเงื่อนสันปลาช้อน ลำโพงขนาดใหญ่ของคะนัวช่วยทำให้เสียงคะนัวมีความกังวาน มีเสียงทุ้มและนุ่มนวล

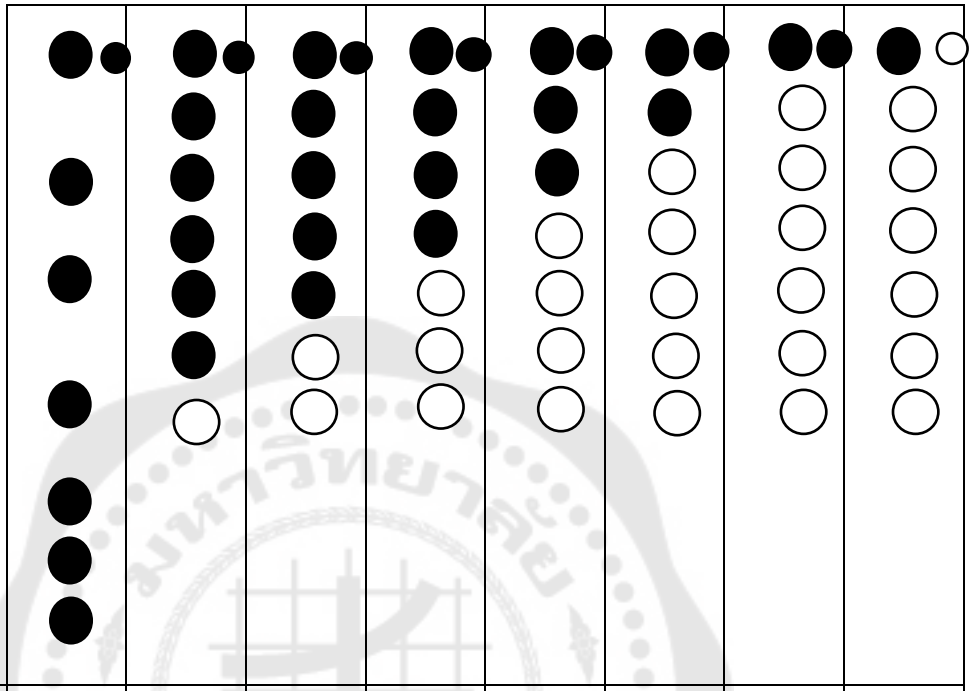
ส่วนบนของหัวของเลาปี่สำหรับเป่านั้นกลึงให้กลมเพื่อเสียบกำพวด กำพวดปี่เป็นทองเหลืองความยาวประมาณ 8-9 เซนติเมตร มีใบตาลตัดเป็นลิ้นปี่สวมกำพวดมีแผ่นกระบังลมสำหรับกับริมฝีปาก มีแผ่นกระบังลมสำหรับกันริมฝีปากผู้เป่า ต่อจากรูที่เสียบกำพวดประมาณ 6 เซนติเมตร

วิธีการบรรเลง

คะนัว เครื่องเป่าที่มีเสียงดังแหลม และดังกว่าปี่มอญของไทย ซึ่งจะใช้ในการเป่าดำเนินทำนองเดียวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ การเป่าคะนัวในวงปี่พาทย์มอญได้ทั้งในงานมงคลและอวมงคล ปี่คะนัวเป่าประกอบส่วนที่ไม่มีการขับร้อง ซึ่งหากเป่าขณะมีการร้อง ก็จะกลบเสียงร้องได้ยินเสียงไม่ชัดเจน

การกำหนดระดับเสียง

คะนัว มีระดับเสียงเริ่มต้นด้วยการปิดรูนิ้วทั้งหมด คือ เสียง ซุ และไล่ระดับเสียงด้วยการเปิดนิ้วตามลำดับ จนถึงเสียง ซ สามารถเขียนแผนภาพของเสียงคะนัว ดังนี้



เสียง	G	A	B	C	D	E	F	G
ความถี่ที่ได้	430	442	469	497	546	583	649	692
ระดับเสียงมาตรฐาน	G#4	A4	A#4	B4	C#5	D5	E5	F5
ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)	415.305	440.000	466.164	493.164	554.365	587.330	659.255	698.456

ตาราง 3 แสดงระดับเสียงและความถี่ของคะนัว

หน้าที่ของปี่คะนัว เมื่อบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี คือ ทำลำนำและเก็บตามทำนองเพลงหรือดำเนินทำนองเพลงด้วยเสียงที่ทุ้มและนุ่มนวล

คีย์บอร์ด

ภาพประกอบ 34 คีย์บอร์ด
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

คีย์บอร์ด เครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้ว เกิดเสียงโดยใช้วงจรอิเล็กโทรนิกส์อาศัยพลังงานไฟฟ้าสำหรับการทำงานเสมอ คีย์บอร์ดจะสร้างเสียงขึ้นมาทันทีเมื่อถูกกดที่แป้นคีย์ เป็นเครื่องที่ได้รับความนิยมมากเพราะสามารถเลียนแบบเสียงเครื่องดนตรีต่างๆ มีจังหวะในตัว สามารถบรรเลงเพลงต่างๆ ได้ด้วยนักดนตรีเพียงคนเดียว นักดนตรีวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานีได้นำเอาคีย์บอร์ดมาบรรเลงแทนป้าตกาง เพราะให้เสียงที่คล้ายกับป้าตกางจริงๆ ดังชัดเจน การบรรเลงจะเล่นทำนองเดียวกับป้าตตะลาเพื่อให้คงความเป็นบทเพลงมอญไว้

เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีบางส่วนมีการประดิษฐ์ใช้เล่นกันในหมู่ชาวมอญ ตั้งแต่การใช้วัสดุที่อยู่ตามธรรมชาติ ที่เรียกกันว่า ตีเกราะเคาะไม้ให้เป็นจังหวะมีเสียงต่างๆ และการพัฒนาต่อเนื่องกันมา จนมาถึงปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างเพื่อทดแทนเครื่องที่ชำรุดหายไป

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลงานวิจัยในช่วงการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด ทำให้รูปแบบวงมีการปรับเปลี่ยนไปจากเดิมที่เป็นวงขนาดใหญ่ มีเครื่องดนตรีครบทุกประเภท ดีด สี ตี เป่า ทั้งหมด 12-15 เครื่อง ทำให้ต้องลดจำนวนเครื่องลง เนื่องจากสถานการณ์ในขณะนั้นไม่สะดวกต่อ

การเก็บข้อมูล การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทตามรูปร่าง ลักษณะ และบทบาทหน้าที่ในการบรรเลง เป็น 3 ประเภท คือ ประเภทเครื่องสาย เครื่องตี และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ

เครื่องดีด

จยาม (จะเข้มอญ)

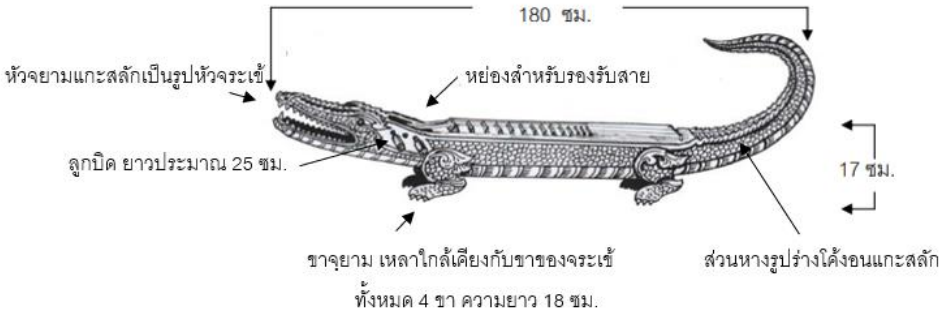
ภาพประกอบ 35 จยาม

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

จยาม ซึ่งแปลว่า จระเข้ อัตลักษณ์ของจยาม คือ รูปร่างไม่คล้ายจะเข้ของไทย เพราะมีรูปร่างเหมือนจระเข้จริงๆ ทั้งตัว แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนหัวที่เป็นรูปหัวจระเข้ ตัวเครื่องทำจากไม้ขนุน ต้องเป็นไม้ที่อายุระหว่าง 15-20 ปี ยิ่งไม้อายุมากจะทำให้เสียงดี ประกอบด้วย ลูกบิด รางหย่อง ส่วนหางและเท้า 4 เท้าเหมือนจระเข้ ตรงส่วนส่วนลำตัวของจยาม มีสาย 3 สาย มีนมสำหรับทำทำนอง 12 นม ใช้สายกีต้าร์ไม้ดีดทำจากไม้แดง ใต้ท้องมีกล่องเสียงเจาะเป็นโพรงทำให้เกิดเสียงดังกังวาล เป็นเครื่องประเภทเครื่องสายใช้ดีดวางราบกับพื้น เสียงไพเราะและน่าฟัง เสียงของจยาม มีเสียงทุ้มนุ่มนวลไม่ก้องกังวานใสเหมือนอย่างจะเข้ไทย การบรรเลงจยามในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ในลักษณะดำเนินทำนองหลักของวงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมากชิ้นหนึ่ง มักใช้บรรเลงรวมวงมากกว่าการบรรเลงเดี่ยว เนื่องจากเสียงของจยามมีเสียงเบา ไม่กังวานเหมือนจะเข้ของไทย อีกทั้งไม่ค่อยได้รับความนิยมในการบรรเลงเดี่ยว ชาวมอญได้เล็งเห็น

ความสำคัญของเครื่องดนตรีชิ้นนี้ ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญ จึงได้นำมาบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ส่วนประกอบของจยาม



ภาพประกอบ 36 ส่วนประกอบของจยาม
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

จยามแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย

1. ส่วนหัวแกะสลักเป็นหัวจระเข้

2. ส่วนลำตัว เป็นส่วนหลักมีหน้าที่เป็นกล่องเสียงนิยมขุดและแกะสลักด้วยไม้ขนุนหรือไม้เนื้ออ่อนประกอบด้วยลูกบิด รางไหม หย่องความยาวของลำตัวประมาณ (จากปลายจมูก-ช่วงงอของหาง)ประมาณ 180 เซนติเมตร ในส่วนลำตัวประกอบด้วยนมจำนวน 12 อัน ขึงสาย 3 สายพาดลำตัวจนถึงส่วนปลายของลำตัวซึ่งประกอบด้วยตัวโต๊ะ (กล่องไม้) มีเท้า 4 เท้าเหมือนจระเข้ใต้ท้องจยามมีกล่องเสียงเจาะเป็นโพรงตลอดลำตัว มีเสียงเล็กแหลมแต่ไม่แจ่มจ้าเหมือนจะเข้ของไทย

3. ส่วนหางถอดแยกส่วนได้แกะสลักเป็นหางโค้งงอนขึ้น

ระดับเสียงของจยาม

สายเปลาของจยามมี 3 เส้นเทียบเสียงดังนี้

1. สายเอกเทียบเสียง ฟา ทำจากไหม

2. สายสองเทียบเสียง โด ทำจากไหม

3. สายสามเทียบเสียง ฟา ทำจากไหม

สายเอก	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ระดับเสียง	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E
ความถี่ที่ได้	174	196	215	246	261	293	376	412	440	493	554	622	646	659
ระดับเสียงมาตรฐาน	F3	G3	G#3	B3	C4	D4	F#4	G#4	A4	B4	C#5	D5	D#5	E5
ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)	174.614	195.998	207.652	246.942	261.626	293.665	369.994	415.305	440.000	493.883	554.365	597.330	622.254	659.255

สายสอง	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ระดับเสียง	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B
ความถี่ที่ได้	135	158	189	213	237	263	317	349	396	424	479	537	582	643
ระดับเสียงมาตรฐาน	C#3	D#3	F#3	G#3	A#3	C4	D#4	F4	G4	G#4	A#4	C5	D5	E5
ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)	138.591	155.563	184.994	207.652	233.082	261.626	293.665	349.228	391.995	415.305	466.164	523.251	587.330	659.255

สายสาม	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ระดับเสียง	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E
ความถี่ที่ได้	85	126	157	195	215	245	293	328	374	407	453	512	564	612
ระดับเสียงมาตรฐาน	F2	B2	D#3	G3	G#3	B3	D4	E4	F#4	G4	A4	C5	C#5	D#5
ความถี่มาตรฐาน	87.3071	123.471	155.563	195.998	207.652	246.942	293.665	329.628	369.994	391.995	440.000	523.251	554.365	622.254

ภาพประกอบ 37 ตารางแสดงระดับเสียงและค่าความถี่ของจยาม

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

วิธีการบรรเลง

จยาม เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดวางราบกับพื้น วางไว้ด้านหน้าของผู้บรรเลงใช้ไม้ดีดทรงกลมคล้ายดินสอยาวประมาณ 3 นิ้ว ที่ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง กระดูกสัตว์ หรือไม้ไผ่ ดีดลงบน

สาย โดยปัดไม้ดีดเข้าเพียงอย่างเดียว ปกติจะดำเนินทำนองบนสายเดียว คือ สายเอก ขณะเดียวกันก็จะใช้สายอื่นทำเป็นเสียงคราง ๆ ไปด้วย และบางครั้งก็จะเล่นควบคู่กันไปทั้งสามสายพร้อมๆ กัน ทำนองและลีลาการบรรเลงทำนองเดียวกับเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่บรรเลงทำนองมีเสียงไม่ดังมาก ลักษณะเสียงแห้งๆ และแตกพร่าเล็กน้อย

ภาพประกอบ 38 ไม้ดีดจยาม

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เครื่องตี

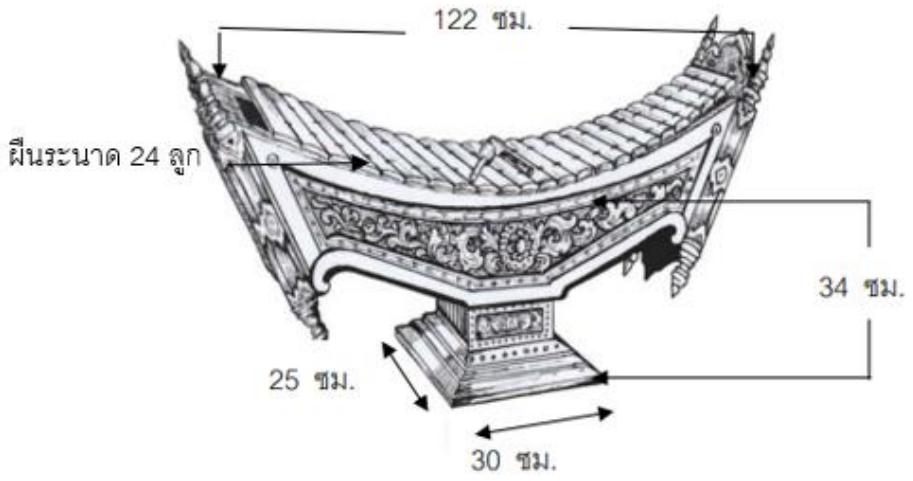
ป้าตตะลา (ระนาดไม้)

ภาพประกอบ 39 ป้าตตะลา

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ป้าตตะลา หรือป้าตกะลา ภาษามอญ ป้าต หรือปั๊ต แปลว่า เครื่องดนตรี กะลา หรือตะลา แปลว่า กล่อง หีบ หรือราง เนื่องจากรูปร่างของรางระนาดที่ทำเป็นรูปกล่องหรือหีบ มอญจึงเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า ป้าตตะลา หรือป้าตกะลา พม่าได้นำระนาดของมอญไปใช้และเรียกระนาดมอญสำเนียงพม่าซึ่งเพี้ยนไปจากภาษามอญว่า “ป้าตจยา” ป้าตตะลาเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีลักษณะเหมือนระนาดเอกของไทย ลักษณะของป้าตตะลาจะมีขนาดสูงกว่าระนาดของไทย ตัวรางระนาดแกะสลักลวดลาย รูปหงส์ สัญลักษณ์ของมอญสวยงามทรงสี่เหลี่ยมคล้ายลำเรือเพื่อให้อุ้มเสียง ทางหัวและท้ายโค้งขึ้นเล็กน้อย มีแผ่นไม้ปิดหัวและท้ายรางระนาดเรียกว่า “โขน” ลูกระนาดทำด้วยไม้ไผ่บง ไม้ชิงชัน ไม้มะหาด แต่ที่นิยมเป็นไม้ไผ่บง เพราะมีเสียงไพเราะดี ลูกระนาด มี 24 ลูก ลูกระนาดเหล่านี้ร้อยเชือกแขวนบนราง ใช้ขี้ผึ้งกับตะกั่วผสมกันติดหัวท้ายของลูกระนาดถ่วงให้เกิดเสียง ระดับเสียงจะลดหลั่นโดยลูกระนาดขนาดใหญ่ (เสียงต่ำ) อยู่ด้านซ้ายมือ ไปหาขนาดเล็ก (เสียงสูง) อยู่ด้านขวามือ ไม้ตีมีลักษณะคล้ายไม้ตีฆ้องวงของไทย ใช้ไม้แข็งชนิดไหนก็ได้ หน้าไม้ทำจากหนังวัวทับหลายชั้น ทำให้เสียงนุ่ม ระนาดมีเท้ารองรางตรงส่วนโค้งตอนกลางมีเท้าเดียว

ขนาดป้าตตะลา



ภาพประกอบ 40 ขนาดของป้าตตะลา

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

1. รางป้าตตะลาทำจากไม้สักแกะสลักลวดลาย ปิดทองและกระจกสี ตามศิลปะแบบมอญ ซึ่งขนาดของราง ดังนี้

รางป้าตตะลา มีความยาว 122 เซนติเมตร

ราง มีความกว้าง 25 เซนติเมตร

ความสูงจากเท้าถึงขอบราง 34 เซนติเมตร

เท้าป้าตตะลา ยาว 25 เซนติเมตร

เท้าป้าตตะลา กว้าง 30 เซนติเมตร

2. ผืนระนาด ทำด้วยไม้ไผ่บงที่มีอายุตั้งแต่ 30 ปี จำนวน 24 ลูก

ความยาวของผืนระนาด 122 เซนติเมตร

ลูกทวนป้าตตะลา มีความกว้าง 6 เซนติเมตร

ลูกทวนป้าตตะลา มีความยาว 45 เซนติเมตร

ลูกยอดป้าตตะลา มีความกว้าง 5 เซนติเมตร

ลูกยอดป้าตตะลา มีความยาว 21 เซนติเมตร

3. ส่วนของไม้ตีป้าตตะลา หรือเลื่อญตัก (ไม้ตี) เป็นไม้ไผ่หรือไม้เนื้อแข็ง กลึงจนกลมเป็นแท่งยาว 20 เซนติเมตร ด้านจับสั้นกว่าไม้ตีระนาดเอกของดนตรีไทย หัวไม้หุ้มด้วยผ้าพัน แล้วใช้ด้ายพันอย่างเรียบร้อยเพื่อให้เกิดเสียงทุ้ม

ภาพประกอบ 41 ไม้ตีป้าตตะลา
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

วิธีการบรรเลง

ป้าตตะลา มีวิธีบรรเลงคล้ายกับการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ของไทย คือ ทั้งการตีคู่ ตีสลับมือซ้าย-ขวา และมีการแบ่งมือในการตีทำนองในช่วงต่างๆ ที่เท่ากัน เช่นเป็นกรณีที่ต้องบรรเลงให้เกิดเสียง 4 เสียง จะใช้มือขวาบรรเลง 2 เสียง และใช้มือซ้ายบรรเลง 2 เสียงโดยการบรรเลงทำนองที่มีลักษณะเดียวกับป้าตกางและป้าตกะลาปะซอล

การกำหนดระดับเสียงของป้าตตะลา

ผืนป้าตตะลา มีจำนวน 24 ลูก ซึ่งเทียบเสียงโดยการปาดไม้ไผ่ ส่วนใต้ของลูกป้าตตะลาออก จะได้เสียงของผืนป้าตตะลา ดังตารางเทียบกับลำดับลูกป้าตตะลา ตารางเสียงของลูกป้าตตะลา ดังตัวอย่าง

ปัตตะหลาดลูกที่	ระดับเสียง	ความถี่ที่ได้	ระดับเสียงมาตรฐาน	ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)
1	C	164	E3	164.814

2	D	175	F3	174.614
3	E	186	F#3	184.997
4	F	190	G3	195.998
5	G	206	G#3	207.652
6	A	233	A#3	233.082
7	B	246	B3	246.942
8	C	277	C#4	277.183
9	D	293	D4	293.665
10	E	329	E4	329.628
11	F	349	F4	349.228
12	G	392	G4	391.995
13	A	440	A4	440.000
14	B	493	B4	493.883
15	C	523	C5	523.251
16	D	587	D5	587.330
ป๊ัตตะหลาดลูกที่	ระดับเสียง	ความถี่ที่ได้	ระดับเสียงมาตรฐาน	ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)
17	E	659	E5	659.255
18	F	698	F5	698.456
19	G	783	G5	783.991
20	A	880	A5	880.000
21	B	987	B5	987.767
22	C	1046	C6	1046.50
23	D	1174	D6	1174.66
24	E	1318	E6	1318.51

ตาราง 4 แสดงระดับเสียงและค่าความถี่ของป้าตตะลาจากซ้ายไปขวา

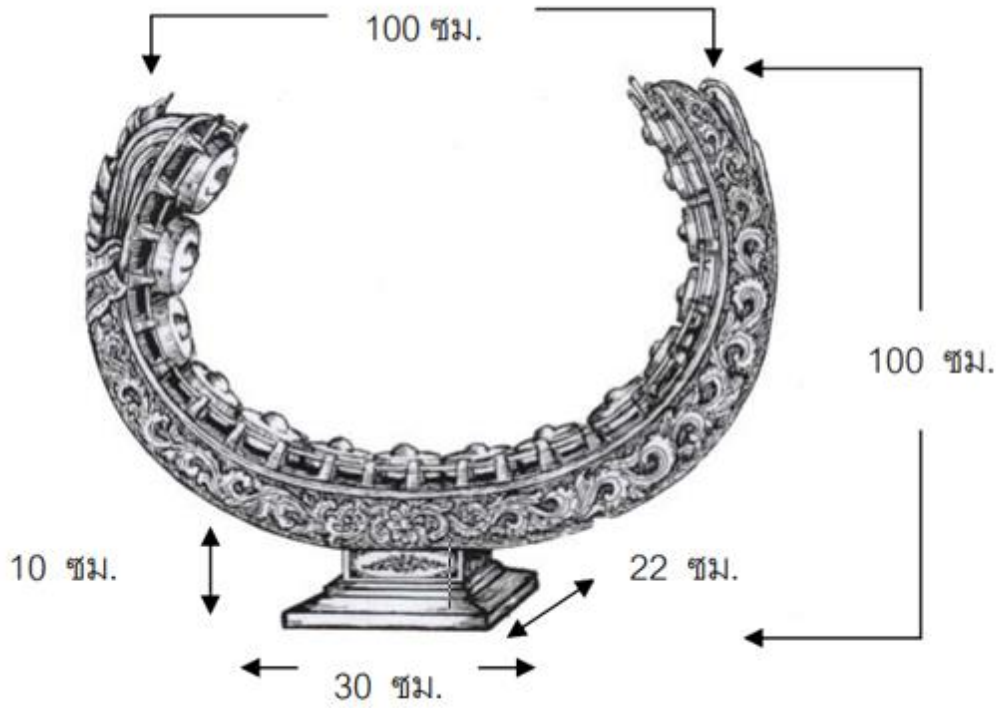
ป้าตกาง (ฆ้องมอญ)

ภาพประกอบ 42 ป้าตกาง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ป้าตกาง เครื่องดนตรีประเภทตี ตัวเครื่องทำจากทองเหลือง ร้านฆ้องทั้งสองโค้งขึ้นคล้ายกับพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งถือได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีชาวมอญ ลักษณะป้าตกางคล้ายกับฆ้องมอญของไทยเป็นอย่างมาก แต่ไม่วางราบเหมือนฆ้องวงของไทย ร้านฆ้องมอญทำด้วยไม้ประดิษฐ์ตกแต่งกันอย่างสวยงาม แกะสลักลวดลายต่างๆ ทาสีหรือปิดทองดูสวยงามมาก ลูกฆ้องมี 15 ลูก ระดับเสียงจากด้านซ้ายมือของนักดนตรี (เสียงต่ำ) ไล่ไปด้านขวามือ (เสียงสูง) ไม้ตีใช้ไม้แข็งชนิดไหนก็ได้ หน้าไม้ทำจากหนังวัวทับหลายชั้นเพื่อให้เสียงนุ่ม ฆ้องมอญโบราณที่ตั้งแสดงอยู่ศูนย์วัฒนธรรมมอญเมืองเมาะละแหม่ง จะแกะสลักเป็นรูปเทวดายืนอยู่ที่หัวโค้งของฆ้องมอญทั้งสองด้าน ต่อมามีการแกะสลักหัวโค้งฆ้องมอญทางด้านซ้ายของผู้บรรเลงเป็นรูปกินรี เรียกว่า “หน้าพระ” และทางหัวโค้งด้านขวาของผู้บรรเลงเป็นรูปพู่ปลายหางของกินนร ตรงกลางโค้งแกะเป็นลายต่าง ๆ ส่วนเท้ารองตรงกลางคล้ายกับเท้ารองป้าตตะลามีขนาดใหญ่กว่ามากเพื่อรับน้ำหนักมาก

สัดส่วนของป้าตกาง



ภาพประกอบ 43 สัดส่วนป้าตกาง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ส่วนที่ 1 ร้านฆ้อง ทำจากพันธุ์ไม้เฉพาะ เรียกว่า “jamanei” และไม้ขนุนนำมาใช้ขึ้นรูปโค้งของวงฆ้องแกะสลักลวดลาย ลงลัก ปิดทอง ตามศิลปะมอญ ลักษณะรูปโค้ง 2 มีลักษณะ คือ รูปโค้งทรงกลม และรูปโค้งทรงแบน ซึ่งไม่มีผลต่อการบรรเลง เพียงแต่ลักษณะต่างกันเท่านั้น แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนหัว และหาง และร้านฆ้อง ซึ่งขนาดของร้านฆ้องมอญ มีดังนี้

ร้านฆ้องมอญมีความกว้างจากหน้าพระถึงหางหงส์ 100 เซนติเมตร

ร้านฆ้องมอญมีความสูงจากพื้นถึงยอดสุดของวงฆ้อง 100 เซนติเมตร

เท้าวงฆ้องมีลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด 22×30×10 เซนติเมตร

ส่วนที่ 2 ด้านหัวร้านฆ้องมอญ แกะสลักเป็นรูปกินนร ซึ่งเป็นนกในนวนิยาย มีลำตัวเป็นมนุษย์ มีปีก ด้านหางร้านฆ้องมอญ แกะสลักเป็นคล้ายหางแมงป่อง

ภาพประกอบ 44 ด้านหัวร้านฆ้อง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ลูกฆ้องทำจากโลหะ (ทองเหลือง) คล้ายกับลูกฆ้องของดนตรีไทย แต่ขนาดจะสั้นกว่าลดหลั่นกัน จำนวน 14 ลูก เรียงจากลูกทวนไปหาลูกยอด ดังนี้

ลูกที่ 1 หรือลูกทวนเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 18 เซนติเมตร
ลูกที่ 2 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 17 เซนติเมตร
ลูกที่ 3 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 16 เซนติเมตร
ลูกที่ 4 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15.5 เซนติเมตร
ลูกที่ 5 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร
ลูกที่ 6 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14.5 เซนติเมตร
ลูกที่ 7 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 14 เซนติเมตร
ลูกที่ 8 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13.5 เซนติเมตร
ลูกที่ 9 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 เซนติเมตร
ลูกที่ 10 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 เซนติเมตร
ลูกที่ 11 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 11.5 เซนติเมตร
ลูกที่ 12 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 11 เซนติเมตร
ลูกที่ 13 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10.5 เซนติเมตร
ลูกที่ 14 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 9.5 เซนติเมตร

ลูกที่ 15 เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 9 เซนติเมตร

ส่วนที่ 3 ไม้ตีฆ้องมอญทำจากไม้ไผ่ กลึง เป็นแท่งยาวกลม 20 เซนติเมตร ปลายหุ้มด้วยผ้าพัน แล้วใช้ผ้าพัน

ภาพประกอบ 45 ไม้ตีป้าตกาง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

วิธีการบรรเลง

ป้าตกาง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีเช่นเดียวกับฆ้องมอญที่ใช้อยู่ในวงปี่พาทย์มอญในไทย มีวิธีการตีคล้ายกัน โดยการตีสลับซ้ายขวา บางครั้งก็ตีเป็นคู่ 8 บ้าง สลับกันไปตามลีลาของเพลง การบรรเลงป้าตกางจะเล่นทำนองเดียวกับป้าตตะลา ด้วยไม้ตี (เลื่อญตัก) เป็นไม้ไผ่กลึงจนกลมเป็นแท่ง มีความยาวประมาณ 20 เซนติเมตร 2 อัน ปลายหุ้มด้วยผ้าพัน การจับไม้ตี ผู้บรรเลงต้องรวบนิ้วกลางนิ้วนางและนิ้วก้อย กำไม้ฆ้องไว้บนฝ่ามือ ใช้นิ้วโป้งและนิ้วชี้เป็นตัวประคอง ให้นิ้วชี้ชิดกับหัวไม้ ผู้เล่นต้องนั่งให้ตรงกลางของป้าตกาง วิธีการนั่ง นั่งได้ทั้งพับเพียบหรือขัดสมาธิ

ป๊ตตะหลาด ลูกที่	ระดับเสียง	ความถี่ที่ได้	ระดับเสียงมาตรฐาน	ความถี่มาตรฐาน (Fundamental Hertz)
1	G	392	G4	391.995
2	Ax	493	B4	493.883
3	C	523	C5	523.251

4	D	698	F5	698.456
5	Ex	723	F#5	739.989
6	G	783	G5	783.991
7	A	880	A5	880.000
8	B	987	B5	987.767
9	C	1046	C6	1046.50
10	D	1174	D6	1174.66
11	E	1318	E6	1318.51
12	F	1396	F6	1396.91
13	G	1567	G6	1567.98
14	A	1760	A6	1760.00
15	B	1853	A#6	1864.66

ตาราง 5 แสดงระดับเสียงและค่าความถี่ของป้าตกาง จากซ้ายไปขวา

เครื่องหมาย x คือ หลุมเสียง ซึ่งเป็นจุดที่ตัวโน้ตหายไปคือ เสียงที และ เสียงฟา นั้น ถือว่าเป็นหลุมเสียง เป็นข้อกำหนดหรือเงื่อนไขที่นักดนตรีจะต้องใช้ความสามารถเป็นพิเศษในการผูกมือบรรเลงป้าตกาง มีให้ตกหลุมเสียง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของป้าตกาง ซึ่งต่างจากการตีฆ้องวงของไทยเพราะฆ้องวงของไทยไม่มีหลุมเสียง มีเสียงเรียงลำดับตามบันไดเสียงตั้งแต่ลูกทั่งตลอดไปจนถึงลูกยอดทั้ง 16 เสียง ด้วยเหตุดังกล่าว จึงทำให้ลักษณะการใช้มือในการบรรเลงป้าตกางมีลักษณะเฉพาะตัว

เครื่องประกอบจังหวะ

ฮะเปิ้น (กลอง) ตามความหมายของภาษาไทย แปลว่า กลอง ซึ่งเป็นการเรียกของกลุ่มกลองที่บรรเลงโดยผู้ตีเพียงคนเดียว มีทั้งหมด 3 ชนิด ได้แก่ ฮะเปิ้นฮะหนก กลองที่มีขนาดใหญ่ 1 ใบ ฮะเปิ้นซิม กลองขนาดกลาง 1 ใบ และโกรนฮะเปิ้น (ลูกเปิง 4 ใบ) วางเรียงไล่ระดับเสียง มีขาตั้งตรงกลางของกลองเพื่อไม่ให้กลองสั่นคลอนขณะตี กลุ่มกลองนี้เรียกรวมว่า กลุ่มสะโค้ว

ส่วนประกอบของฮะเปิ้น หรือกลุ่มสะโค้ว (กลอง)

ฮะเปิ้นซิม คือ กลองขนาดกลาง

ฮะเปิ้นฮะหนก คือ กลองขนาดใหญ่

โกรนฮะเปิ้น คือ การนำกลองที่มีขนาดลดหลั่นกันจำนวน 4 ใบ วางเรียงกันเป็นแถวหน้ากระดานโดยลูกที่มีเสียงสูงอยู่ด้านขวาและวางลดหลั่นกันไปทางด้านซ้าย

การตั้งเสียงฮะเปิ้นนั้น จะตั้งเทียบกับเครื่องตี เช่น ป้าตตะลา หรือป้าตกาง วัสดุที่ใช้ในการตั้งเสียงเรียกว่า โอ้ดฮะเปิ้น คือ ข้าวสุกผสมกับน้ำมะขามเปียก ข้าวจะแห้งและมีควาชุ่มชื้นมาก มีสีขาวเนื้อละเอียดความเหนียวไม่ติดมือ ง่ายต่อการถ่วงหนังหน้ากลอง วิธีติดใช้มือคลึงโอ้ดหะเป็นลงบริเวณจุดศูนย์กลางหน้ากลอง ค่อยๆ กดโอ้ดฮะเปิ้นลงบนหน้ากลองมากหรือน้อยเทียบให้ตรงตามความต้องการ โอ้ดฮะเปิ้นทำมาจากวัสดุธรรมชาติ เมื่อสัมผัสกับอากาศที่เย็นจะส่งผลทำให้โอ้ดฮะเปิ้นแห้งจึงต้องเตรียมน้ำไว้พรมเวลาติด ถ้าไม่ได้นำมาใช้ก็ควรเก็บไว้ในภาชนะไม่ให้อากาศภายนอกเข้าไป เช่น กลอง ถุงพลาสติก กระปุก เป็นต้น

ภาพประกอบ 46 โอ้ดฮะเปิ้น

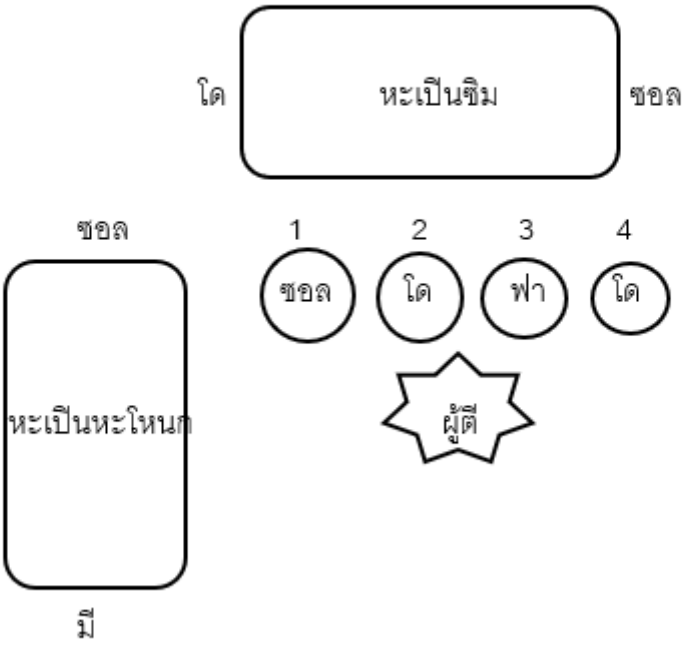
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

วิธีการบรรเลง

ใช้มือตีบริเวณส่วนหน้าของกลอง การตีหะเปิ้นลักษณะทำนองในการตีเป็นหน้าทับไม่มีแบบแผนตายตัว ผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก กลองแต่ละใบจะผลัดกันตี หรือตีสลับกัน

ภาพประกอบ 47 การจัดวางกลุ่มสะโค้ว

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)



ภาพประกอบ 48 แสดงเสียงของกลอง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

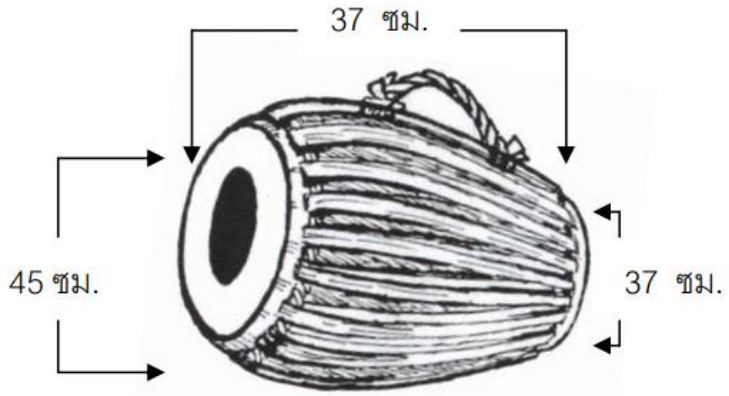
ฮะเปิ้นฮะหนก (กลองขนาดใหญ่)

ภาพประกอบ 49 ฮะเปิ้นฮะหนก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ฮะเปิ้นฮะหนก รูปร่างลักษณะคล้ายกับฮะเปิ้นซิม แต่มีขนาดใหญ่กว่า มีหน้าที่ประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ตัวกลองขึ้นหนังทั้งสองหน้า หน้าเล็กจะอยู่ทางขวาของผู้ตี และหน้าใหญ่จะอยู่ทางซ้าย ฮะเปิ้นฮะหนก จะวางอยู่บนขาตั้งเพื่อความสะดวกในบรรเลง

ขนาดของฮะเปิ้นฮะหนก



ภาพประกอบ 50 ขนาดของฮะเปิ้นฮะหนก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

หน้าใหญ่กว้าง 45 เซนติเมตร

หน้าเล็กกว้าง 37 เซนติเมตร

ส่วนกลางตะโพน (ท้องตะโพน) กว้าง 50 เซนติเมตร

ความยาวของกลองระหว่างหน้าทั้งสอง 37 เซนติเมตร

สามารถตีออกมาให้เป็นเสียง ได้ดังนี้

มือขวา

- *เติ่น* ตีแบบเปิดมือ
- *ต๊ะ* ตีแบบปิดมือ
- *ตะเต้ย* ตีแบบเปิดปิดมือ

มือซ้าย

- *อิง* ตีแบบเปิดมือ
- *ชิ* ตีแบบปิดมือ

ตีสองมือพร้อมกัน

- จิง ตีแบบเปิดมือ

ระดับเสียงของฮะเปิ้นฮะหนก

หน้าใหญ่ (ซ้าย) เสียง มี “E”

หน้าเล็ก (ขวา) เสียง ซอล “G”

ฮะเปิ้นฮะหนก ใช้ตีในงานต่างๆ มากมาย เช่น พิธีกรรมไหว้บรรพบุรุษ มวย ประกอบรำที่ท่าขึงขัง แต่จะไม่ใช้ประกอบทำที่ท่าอ่อนช้อย เพราะเป็นกลองที่มีเสียงดังมากจึงไม่เหมาะกับการรำ

วิธีการบรรเลง

ฮะเปิ้นฮะหนก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกับตะโพนของไทย ใช้มือตีบริเวณส่วนหน้าของกลองทั้งสองหน้า ก่อนจะใช้ตีต้องติดข้าวสุก (โอ้ดฮะเปิ้น) ที่หน้ากลองทั้งสองหน้าเพื่อถ่วงเสียงเช่นเดียวกับตะโพนของไทย หน้าทับที่เป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลงโดยจะบรรเลงควบคู่อยู่ในกลุ่มสะโค้ด ซึ่งกลองทั้ง 3 ประเภทนั้นใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียว

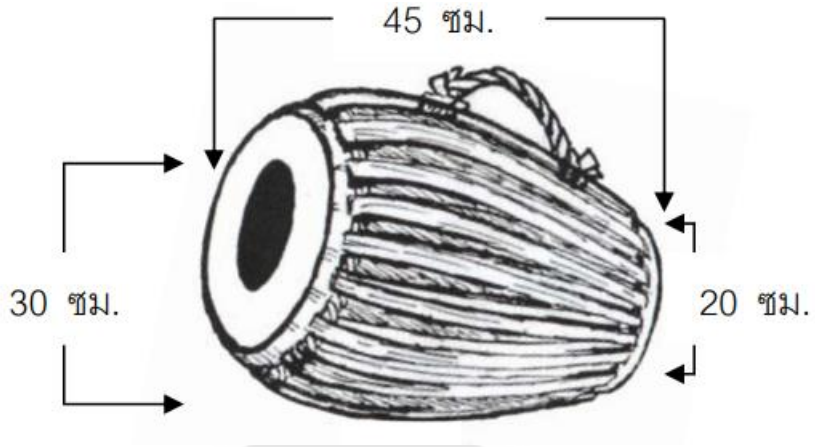
ฮะเปิ้นซิม (กลองขนาดกลาง)

ภาพประกอบ 51 ฮะเปิ้นซิม

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ฮะเปิ้นซิม เป็นกลองที่มีลักษณะเหมือนฮะเปิ้นฮะหนกแต่มีขนาดเล็กกว่า ขึงหนังทั้งสองหน้า รั้งด้วยหนังเรียดหรือเชือกแบบตะโพนมอญของไทย มีขาตั้ง ก่อนจะตีต้องติดข้าวสุกบริเวณตรงกลางหน้ากลอง ใช้การตีประกอบจังหวะหน้าใหญ่จะอยู่ทางขวาของผู้ตี หน้าเล็กจะอยู่ทางซ้ายของผู้ตี ตัวกลองจะต้องวางอยู่บนขาตั้ง เพื่อความสะดวกในการตี ชาวมอญประดิษฐ์ฮะเปิ้นซิมขึ้นเพราะได้ต้นแบบมาจากตะโพนของสยาม แต่วิธีการตีและเสียงแตกต่างจากตะโพนสยาม

ขนาดของฮะเปิ้นซิม



ภาพประกอบ 52 ขนาดของฮะเปิ้นซิม

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

หน้าใหญ่ของกลองกว้าง 30 เซนติเมตร

หน้าเล็กของกลองกว้าง 20 เซนติเมตร

หุ่นกลองตรงส่วนกลาง (ท้องตะโพน) กว้าง 37 เซนติเมตร

ความยาวของฮะเปิ้นซิมระหว่างหน้าทั้งสองของตัวกลอง 45 เซนติเมตร

สามารถตีออกมาให้เป็นเสียงได้ ดังนี้

มือขาว

เปย ตีแบบเปิดมือ

มือซ้าย

ติง ตีแบบเปิดมือ

ต๊ะ ตีแบบปิดมือ

ระดับเสียงของฮะเปิ้นซิม

หน้าใหญ่ (ขวา) เสียง ซอล “G”

หน้าเล็ก (ซ้าย) เสียง โดชาร์ป “C#”

ฮะเปิ้นซิมจะใช้บรรเลงประกอบรำ จะไม่ใช่ประกอบพิธีที่ใช้เสียงดัง เช่น มวย พิธีไหว้บรรพบุรุษ เพราะหะเปิ้นซิมมีเสียงที่นุ่มนวล จึงไม่เหมาะกับงานเหล่านี้

วิธีการบรรเลง

ฮะเปิ้นซิมเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกับตะโพนของไทย ใช้มือตีบริเวณส่วนหน้าของกลอง ทั้งสองหน้า เมื่อจะใช้ตีต้องติดข้าวสุกที่หน้ากลองทั้งสองหน้าเพื่อถ่วงเสียงเช่นเดียวกับตะโพนของไทย มีหน้าทับที่เป็นรูปแบบเฉพาะของบทเพลงโดยที่ผู้บรรเลงจะตีพลิกแพลงได้ตามทำนองเพลง ฮะเปิ้นซิมนี้ มักใช้บรรเลงควบคู่อยู่ในกลุ่มสะโค้ด

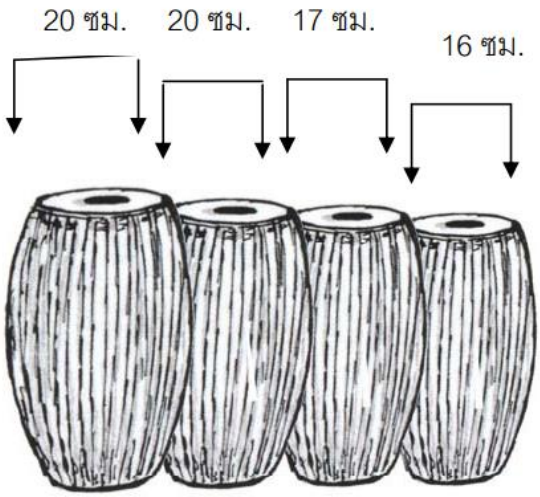
โกรนฮะเปิ้น (ลูกเปิง 4 ใบ)

ภาพประกอบ 53 โกรนฮะเปิ้น

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เป็นกลองที่มีขนาดเล็กวางเรียงลดหลั่นกันจำนวน 4 ลูก ลูกใหญ่สุดจะอยู่ทางซ้ายของผู้ตีและลูกเล็กกว่าจะวางเรียงมาทางขวาตามลำดับ มีการขึงหนังหน้ากลองทั้งสองหน้า หน้าใหญ่จะอยู่ด้านบนใช้สำหรับตี ส่วนหน้าเล็กไม่ได้ใช้ตีจะวางลงกับพื้น

ขนาดของโกรนฮะเปิ้น



ภาพประกอบ 54 ขนาดของโกรนฮะเปิ้น

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ลูกที่ 1 (ลูกทางซ้ายมือสุดของผู้บรรเลง) กว้าง 20 เซนติเมตร สูง 36 เซนติเมตร
ลูกที่ 2 (ลูกถัดมาจากซ้ายมือสุดของผู้บรรเลง) กว้าง 20 เซนติเมตร สูง 34 เซนติเมตร
ลูกที่ 3 (ลูกถัดมาจากขวามือสุดของผู้บรรเลง) กว้าง 17 เซนติเมตร สูง 32 เซนติเมตร
ลูกที่ 4 (ลูกทางขาวมือสุดของผู้บรรเลง) กว้าง 16 เซนติเมตร สูง 30 เซนติเมตร
แต่ละใบสามารถทำให้เกิดเสียงได้ใบละ 2 เสียง

ลูกที่ 1 (ลูกซ้ายสุด)

- *เปย* ตีแบบเปิดมือ
- *ต๊ะ* ตีแบบปิดมือ

ลูกที่ 2 (นับจากทางซ้าย)

-*โปง* ตีแบบเปิดมือ
- *ต๊ะ* ตีแบบปิดมือ

ลูกที่ 3 (นับจากทางซ้าย)

- โตง ตีแบบเปิดมือ
- ต๊ะ ตีแบบปิดมือ

ลูกที่ 4 (นับจากทางซ้ายคือใบสุดท้าย)

- ตุ่ง ตีแบบเปิดมือ

- ต๊ะ ตีแบบปิดมือ

ลูกที่ 1 (ลูกซ้ายสุด) ตีพร้อมกับลูกที่ 3 (นับจากทางซ้าย)

- ปี๊ย ตีแบบเปิดปิดมือ

ลูกที่ 2 (นับจากทางซ้าย) ตีพร้อมกับ ลูกที่ 4 (นับจากทางซ้ายคือใบสุดท้าย)

- เพลี้ยะ ตีแบบเปิดปิดมือ

ระดับเสียงโกรนฮะเปิ้น (ลูกเปิง 4 ใบ)

- ลูกที่ 1 (ลูกทางซ้ายมือสุดของผู้บรรเลง) เสียง ซอล “G”

- ลูกที่ 2 (ลูกถัดมาจากซ้ายมือสุดของผู้บรรเลง) เสียง โด “C”

- ลูกที่ 3 (ลูกถัดมาจากขวามือสุดของผู้บรรเลง) เสียง มี,ฟา,ซอล “E,F,C” เปลี่ยนตามเพลงที่บรรเลง

- ลูกที่ 4 (ลูกทางขาวมือสุดของผู้บรรเลง) เสียง โด “C”

วิธีการบรรเลง

โกรนฮะเปิ้น กลองขึงด้วยหนังขนาดเล็ก ใช้ตีบรรเลงประกอบจังหวะ ก่อนตีต้องติดข้าวสุกที่หน้ากลองเพื่อถ่วงเสียง จะเทียบกับเครื่องตี เช่น ป้าตตะลา หรือป้าตกาง การตีใช้ฝ่ามือและนิ้วตีที่หน้ากลองคล้ายกับการตีเปิงมางคอก แต่ละลูกสามารถตีผสมเสียงกันได้หลายแบบ ตีร่วมกับฮะเปิ้นฮะหนก ฮะเปิ้นซิมก็ได้ โกรนฮะเปิ้น สามารถใช้ตีได้ทุกๆ พิธี เช่น การรำหงส์ รำพิธีไหว้บรรพบุรุษ มวย ฯลฯ แต่ถ้านำบรรเลงประกอบการชกมวยจะใช้แค่สองลูก หรือ 4 ลูกก็ได้ อยู่ที่ช่วงดูเชิงกัน เมื่อเริ่มออกหมัดก็จะตีฮะเปิ้นฮะหนก เป็นต้น

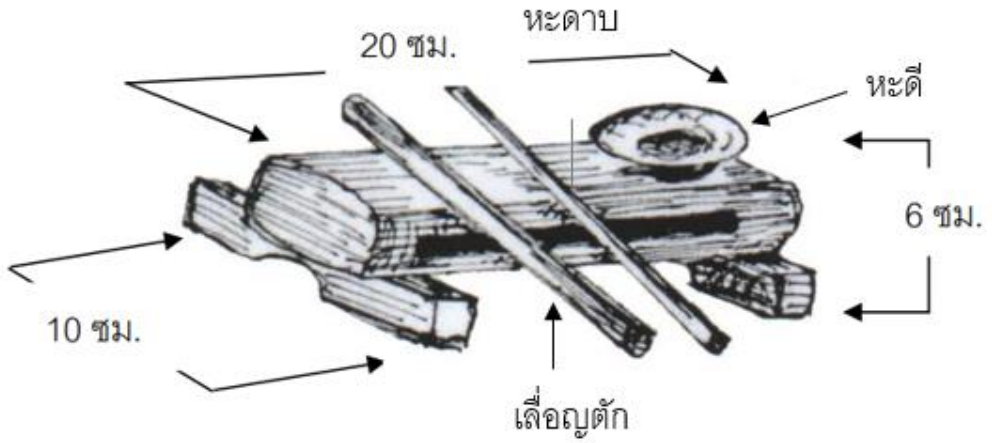
คะเด-คะด้าบ (ฉิ่ง-เกราะ)

ภาพประกอบ 55 คะเด-คะด้าบ
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

คะเด-คะด้าบ เครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรีมอญ มีลักษณะทางกายภาพ คือ กล่องไม้เนื้อแข็งสี่เหลี่ยมผืนผ้า ไม่ต่ำกว่า 1 ฟุต โดยกว้านเนื้อไม้ให้เป็นโพรง ด้านในเป็นช่องเพียงด้านเดียวเพื่อให้เกิดเสียงกังวานเมื่อตีด้วยไม้ จากนั้นยึดโลหะทองเหลืองลักษณะเหมือนฉิ่งไว้ทางด้านซ้ายหรือด้านขวาของไม้ที่ตัดไว้แล้วแต่ความถนัดของผู้ตี ในลักษณะหงายขึ้นเพื่อให้มีเสียงกังวานเวลาตี โดยใช้ไม้ที่เหลาเป็นก้านหนาพอสมควรตี หะดีหะดาบมีความสำคัญในวงดนตรีมอญมาก มีความสำคัญต่อการตีหะเปินและเครื่องดนตรีในวง ดนตรีในวงนอกจากจะฟังเสียงหะเปินแล้วยังต้องฟังจังหวะคะเด-คะด้าบ เพลงกำลังบรรเลงจังหวะช้าหรือเร็วต้องขึ้นอยู่กับคะเด-คะด้าบ โดยจะทำได้สองเสียง คือ “เชียง - ก๊อก”

เสียงของคะเด-คะด้าบ มี 2 เสียง คือ เสียงที่ คะเด (ฉิ่ง) ตีให้จังหวะยก เสียง *“เชียง”* และเสียงที่คะด้าบ (เกราะ) ตีให้จังหวะตก คือ เสียง *“ก๊อก”*

ขนาดของคะเด-คะด้าบ



ภาพประกอบ 56 ขนาดของคะเด-คะด้าบ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

คะเด-คะด้าบ ประกอบด้วย 3 ส่วน

คะด้าบ เป็นท่อนไม้สี่เหลี่ยมผืนผ้า ยาว 20 เซนติเมตร กว้าง 10 เซนติเมตร หนา 6 เซนติเมตร ขุดโพรงให้เป็นช่อง เพื่อให้เกิดเสียงดังขณะที่ใช้ไม้ตีเคาะ

คะเด ทำจากโลหะ (ทองเหลือง) เส้นผ่าศูนย์กลาง 8 เซนติเมตร คล้ายกับฉิ่งของไทย แต่มีลักษณะที่บานกว่า ใช้เพียงข้างเดียว เจาะรูแล้วใช้ตะปูตอกยึดไว้กับหะดาบด้านใดด้านหนึ่ง

เลื่อญตัก (ไม้ตี) เป็นไม้ไผ่ กลึงเป็นแท่งยาวกลม 37 เซนติเมตร ไม่พันผ้า จำนวน 2 อัน

วิธีการบรรเลง

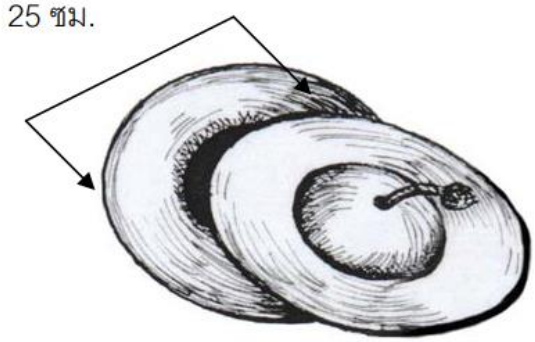
คะเด-คะด้าบ จะตีคู่กับชานโน้ก (ฉาบใหญ่) ซึ่งใช้ผู้บรรเลงเพียงคนเดียว กล่าวคือ หากบทเพลงช่วงนั้นเป็นช่วงที่มีการร้อง ก็จะตีเพียง คะเด-คะด้าบ แต่ถ้าเป็นการแสดงท่ารำ หรือไม่มีการร้องประกอบ จะตีชานโน้กด้วยเพื่อทำให้เกิดอารมณ์ในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น

ชานโน้ก (ฉาบ)

ภาพประกอบ 57 ชานโน้ก
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

ชานโน้ก เครื่องตีประกอบจังหวะ ทำจากโลหะ (ทองเหลือง) มีลักษณะคล้ายฉิ่งแต่แบนและใหญ่กว่าฉิ่ง เสียงดังกว่าฉิ่ง ปกติฉาบ 1 ชุด จะมี 2 ใบ ตีกระทบกัน แต่ชานโน้กของวงดนตรีมอญมีเพียง 1 ใบ มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร เจาะรูที่ปุ่มนูนตรงกลางเพื่อร้อยเชือกผูกยึดกับฐานไม้สี่เหลี่ยม ใช้ไม้ตีกระทบบริเวณด้านข้าง เพื่อเน้นจังหวะให้กระชับยิ่งขึ้น โดยใช้ผู้ตีคนเดียวกับคนตีคะเด-คะด้าบ

ขนาดของชานโน้ก



ภาพประกอบ 58 ขนาดของชานโน้ก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

วิธีการบรรเลง

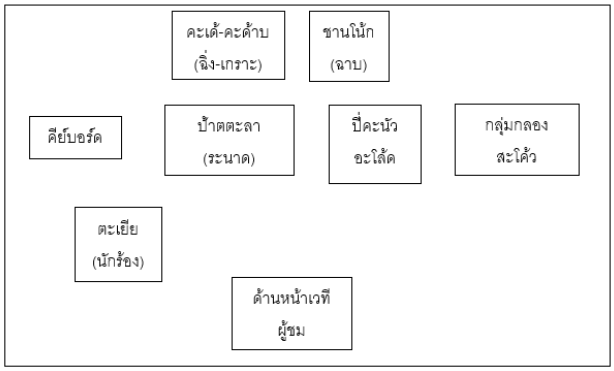
วิธีการตีชานโน้กในวงดนตรีมอญมีลักษณะเฉพาะ คือ การตีจังหวะชานโน้กแทนที่จะลงจังหวะตก แต่กลับไปย้ำเน้นเสียงหนักลงตรงกับจังหวะเสียง “คะเด...” ของฉิ่ง และจะเบาเสียงลงตรงที่เสียง “ฉับ”

3) รูปแบบวงดนตรี

เครื่องดนตรีมอญแต่ละชนิดมีเสียงที่แตกต่างกัน และเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละอย่างมีการกระตุ้นทางอารมณ์ต่อผู้ฟังอย่างมาก เช่น เสียงจยาม ป้าตตะลา ป้าตกาง คะนัว เป็นต้น การฟังเพลงด้วยดนตรีเพียงชิ้นเดียวย่อมเกิดอารมณ์อย่างหนึ่ง แต่เมื่อฟังเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหลายชิ้นต่างชนิดกันยิ่งเพิ่มความสุนทรีย์ที่แปลกออกไปทั้งในเรื่องคุณภาพเสียงและความไพเราะของการประสานเสียง นักดนตรีมอญจึงมีการนำเครื่องดนตรีชนิดต่างๆมาบรรเลงร่วมกันในรูปแบบการประสมวงดนตรี

ด้วยระยะเวลาอันยาวนานของพัฒนาการทางดนตรีของมอญ รูปแบบวงดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แม้ในปัจจุบันวงปี่พาทย์มอญมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แม้จะมีการนำเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมร่วมเข้าไปประสมในวงปี่พาทย์มอญ แต่เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นเครื่องดนตรีมอญดั้งเดิมไว้

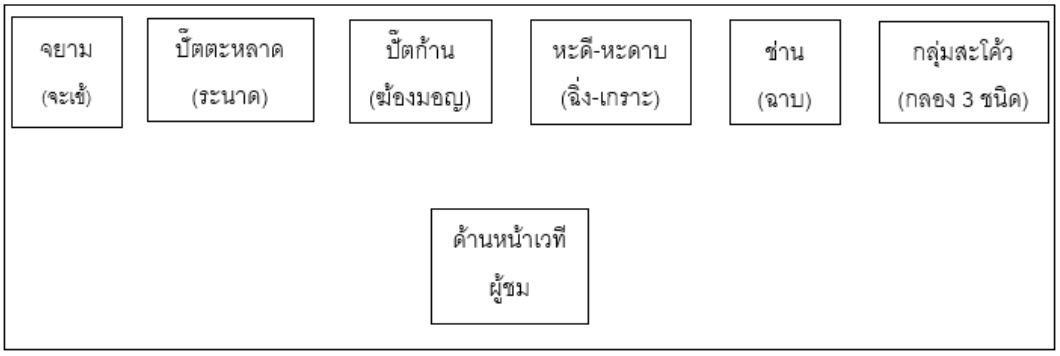
รูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี ชาวมอญได้กำหนดรูปแบบการประสมวงไว้อย่างมีระเบียบแบบแผนและปฏิบัติสืบทอดกันมา การวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีนั้นเน้นความสวยงามและความสำคัญเป็นหลัก คือ เครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลัก ป้าตตะลา อะโล้ด คีย์บอร์ดจัดวางอยู่ด้านหน้าของวง รองลงมาคือ เครื่องประกอบจังหวะ อยู่ด้านหลังหรือด้านข้างของวง การจัดวางเครื่องตามที่เห็นว่าเหมาะสมทั้งนี้คำนึงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อยสวยงามตลอดจนเอื้อประโยชน์ต่อระบบการบรรเลงในวงดนตรีอีกด้วย ดังแผนผังรูปแบบการจัดวง



ภาพประกอบ 59 การจัดรูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2565)

รูปแบบวงดนตรีปี่พาทย์มอญหงสาวดีนั้นได้มีการพัฒนามาโดยตลอด โดยจะใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองเครื่องตีเป็นหลัก และมีเครื่องกำกับจังหวะประกอบอยู่ด้วย รูปแบบในการจัดวงเป็นแบบแผนที่คนมอญได้วางรูปแบบและปฏิบัติสืบทอดกันมา ซึ่งในช่วงแรกเครื่องดนตรี มีทั้งหมด 12-15 ชิ้น จัดเป็นวงขนาดใหญ่ ปัจจุบันนักดนตรีที่สามารถบรรเลงออกงานมีน้อยลงขาดการสืบทอด รูปแบบการจัดวางเครื่องดนตรีคำนึงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อย จัดเป็นแถวเรียงหน้ากระดาน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 8 ชิ้น



ภาพประกอบ 60 การจัดรูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2565)

4) รูปแบบการแสดง

รูปแบบการแสดงของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี มีรูปแบบขั้นตอนที่คล้ายกัน ผู้วิจัยนำมากล่าวถึง ได้แก่ พิธีกรรมก่อนการแสดง การแต่งกาย สถานที่และอุปกรณ์การแสดง ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

รูปแบบการแสดงของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี ก่อนทำการแสดง จะทำพิธีบูชาครูก่อนทุกครั้งที่ทำการแสดง ถือเป็นพิธีที่ศักดิ์สิทธิ์ นักดนตรีทุกคนจะถือปฏิบัติด้วยความเลื่อมใสศรัทธา การบูชาครูแต่ละครั้งเป็นการไหว้เจ้าที่เจ้าทาง เทพยดา ครู อาจารย์ ที่ล่วงลับไปแล้ว ถือเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์เป็นผลทางจิตใจของผู้แสดงและนักดนตรี ทำให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ ขวัญกำลังใจ สามารถทำการแสดงได้อย่างราบรื่น

เครื่องพิธีบูชาครู ประกอบด้วย มะพร้าว 1 ลูก กล้วยน้ำว้า 3 หวี ดอกไม้ ธูป 9 ดอก เทียนไข 1 เล่ม ใบชา หมาก พลู ยาสูบ น้ำหอม เงิน 37 บาท

ภาพประกอบ 61 เครื่องบูชาของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

การแต่งกาย

นักดนตรีวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี ยังคงรักษารูปแบบการแต่งกายด้วยชุดประจำชาติของชาวมอญ

นักดนตรีชาย จะแต่งกายด้วยการนุ่งโสร่งสีแดงพื้นลายตาราง เสื้อสีขาวแขนสั้นหรือแขนยาวหรือเสื้อยืดแบบชาวไทยพื้นราบก็ได้

นักดนตรีหญิงจะนุ่งผ้าถุงยาวพื้นสีแดงเชิงลายดอกพิกุล มักจะไม่คาดเข็มขัด แต่นุ่งพันเหน็บไว้ที่เอว เสื้อสีขาวแขนยาว ตัดเย็บเข้ารูปทรง ผ่าหน้าติดกระดุม มักเป็นเสื้อเอวลอย มีผ้าสไบสีแดงพาดบ่า เป็นชุดแต่งกายประจำวง

ภาพประกอบ 62 รูปแบบการแต่งกายของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2565)

รูปแบบการแสดงของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ตามความเชื่อที่ชาวมอญถือปฏิบัติสำหรับการแสดง ก่อนการบรรเลงทุกครั้งจะทำพิธีบูชาครู ระลึกถึงครูบาอาจารย์อย่างมาก นักดนตรีจะต้องบูชาครูก่อนทุกครั้งที่ทำการแสดง ผู้อาวุโสหรือหัวหน้าเป็นผู้นำสวด การบูชาครูเป็นการไหว้เจ้าที่เจ้าทาง เทพยดา ครู อาจารย์ ที่ล่วงลับไปแล้ว ถือเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ ทำให้ผู้แสดงนักดนตรีทุกคนเกิดขวัญกำลังใจ สามารถทำการแสดงได้อย่างราบรื่น สำเร็จถูกอกถูกใจ เมื่อบูชาครูเรียบร้อยแล้ว ผู้ทำพิธีจะพรมน้ำหอมที่เครื่องดนตรี จากนั้นพรมให้นักดนตรีทุกคน ถือเป็นอันเสร็จพิธีบูชาครูก่อนการบรรเลงดนตรี ระหว่างที่ทำการบรรเลงอยู่นั้น ถ้ากลิ่นของน้ำหอมเริ่มจางหายไปก็สามารถจะพรมน้ำหอมเพิ่มได้ตลอด เพราะนักดนตรีมีความเชื่อว่า บูชาครูต้องครบ 5 ประสาทสัมผัส คือ ดู ฟัง รับประทาน จับต้อง กลิ่น ซึ่งปฏิบัติเช่นนี้สืบทอดกันมารุ่นสู่รุ่น ของที่บูชาครูก็ไม่ใช้สุรามาเป็นของบูชา เพราะสุราเป็นของมึนเมาอยู่ในข้อละเว้นของศีลข้อที่ 5 เงินที่ใช้ไหว้ครูใช้จำนวนที่ลงท้ายด้วยเลข 5 เช่น 15 25 35 เป็นต้น เพราะ เลข 5 คนมอญหมายถึง พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บุพการี ครูอาจารย์ คนมอญมีความเชื่อว่าพวกเขาเป็นกลุ่มทางภาคใต้ เหมือนพระพุทธเจ้าที่เกิดทางภาคใต้ของอินเดีย จึงยึดทิศใต้เป็นทิศมงคล ใบหว้าที่ใช้บูชาครูก็ถือเป็นไม้มงคล ลูกมะพร้าวที่ใช้บูชาครูใช้ลูกมะพร้าวที่ไม่ตัดก้านที่ติดกับลูกมะพร้าว และบูชาครูโดยหันก้านมะพร้าวให้ชี้ไปทางทิศใต้ 1 ลูก กล้วยน้ำว้า 3 หวี ดอกไม้ ธูป 9 ดอก เทียน ไข 1 เล่ม ใบชา หมาก พลู ยาสูบ และน้ำหอม บทสวดบูชาครู กล่าวถึงการบูชาพระรัตนไตร บุพการี ครูบาอาจารย์ และขอพรให้ไม่เกิดอุปสรรคทำการสิ่งใด หลังจากนั้นก็เริ่มบรรเลงดนตรีได้อย่างสบาย ของที่บูชาจะนิยมว่างไว้ที่หน้า *ฮะเปี้นฮะหนก* ปฏิบัติเช่นนี้มาจนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 63 เครื่องบูชาของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

การแต่งกายของนักดนตรี เน้นการแต่งกายตามวัฒนธรรมการแต่งกายของชาวมอญ

นักดนตรีฝ่ายชาย ประกอบด้วย เสื้อ ลักษณะเป็นแขนยาว คอกลมไม่มีปก พื้นสีขาว มีลายตารางสีแดง

โสร่ง ลักษณะเป็นผ้าพื้นสีพื้น ปักด้วยเลื่อมหลากสีต่างๆ สีแดง ซึ่งมีลายตารางสีแดงเข้มเช่นเดียวกับเสื้อ

การแต่งหน้า จะแต่งเหมือนกับนักดนตรีฝ่ายหญิง คือ มีการทาแป้ง เขียนคิ้ว ทาตา ทาแก้ม พอสวยงาม

นักดนตรีฝ่ายหญิง เครื่องแต่งกายประกอบด้วย เสื้อเกาะอก ลักษณะเป็นผ้าสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีพื้นปักเลื่อม ความยาวรอบอกของนักดนตรี วิธีใส่ จะใส่ด้านในและสวมเสื้อทับด้านนอก

เสื้อ เป็นเสื้อแขนกระบอกเข้ารูป ปักด้วยเลื่อม สีพื้น ติดกระดุมที่ชายพก เปิดด้านบนเพื่อโชว์เสื้อเกาะอกด้านในที่ลวดลายอย่างสวยงาม

ผ้านุ่ง มีลักษณะเป็นผ้าฝ้าย หรือผ้าไหม สีพื้น และมีลวดลายตามลักษณะของคนมอญและปักลวดลายหรือตกแต่งด้วยเลื่อม ยาวถึงข้อเท้า

ผ้าคล้องคอ เป็นผ้าลูกไม้บางๆ มีสีสันสวยงาม ใช้คล้องคอ บ้างก็พาดเป็นสไบ

เครื่องประดับ เป็นสร้อยมุก ต่างหูมุก บ้างก็จะใส่สร้อยข้อมือ สวมถุงเท้าสีขาว

ทรงผมจะรวบดึงยกสูงปล่อยชายผมให้ยาวลงมา แล้วติดดอกไม้กลางศีรษะเพื่อความสวยงาม ลักษณะการแต่งหน้าคล้ายกับนักดนตรีฝ่ายชาย

ภาพประกอบ 64 รูปแบบการแต่งกายของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2565)

จากการศึกษาองค์ประกอบดนตรี สัญลักษณ์ หงส์ และภาษาที่ใช้ ถูกจัดให้เป็นสัญลักษณ์สำคัญของชาวมอญเสมอ ไม่ว่าจะนำมาอยู่ในธงบนตราประจำองค์กรของมอญ ประดับยอดเสาหงส์ของวัดมอญในเมืองไทย เข็มกลัด สายรัดข้อมือ เครื่องดนตรี ฉาก ชุดแต่งกาย ปกหนังสือ ไม่เว้นแม้แต่การแสดงของมอญชุด “ระบำหงส์ทอง” เป็นลักษณะหงส์บิน มีความหมายในเชิงการเมือง ต้องการเรียกร้องเอกราชของชาวมอญในพม่า สัญลักษณ์เหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนึกเรื่องชาติของคนมอญด้วย ภาษาที่ใช้ในการขับร้อง เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ได้อย่างชัดเจน ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงเนื้อหาสาระของเพลง นอกจากจะตอกย้ำสำนึกร่วมในความเป็นชาติพันธุ์เดียวกันให้กับชาวมอญด้วยกันแล้วยังมีการสร้างสรรค์ความงามให้กับภาษา ผ่านถ้อยคำสำนวนต่างๆ ซึ่งเป็นรหัสที่เข้าใจและซาบซึ้งในความงามของภาษาได้เฉพาะคนในวัฒนธรรมเดียวกัน

เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี นั้นมีหลายชนิด ซึ่งล้วนแล้วแต่มีอัตลักษณ์ที่โด่งดัง และมีบทบาทสำคัญในสังคมชาวมอญ เครื่องดนตรีบางชนิดตกทอดมาจากบรรพบุรุษ สร้างขึ้นเองบ้าง บางชนิดจำเป็นที่จะต้องจัดซื้อหา เมื่อมีการแสดงดนตรี เครื่องดนตรี เช่น ป้าตตะลา ป้าตกาง ที่แกะสลักตกแต่งลวดลายเป็นรูปหงส์ (สัญลักษณ์สำคัญของชาวมอญ) จยาม มีรูปร่างคล้ายจรเข้ตัวจริง รวมไปถึงฉากเวทีการแสดง สิ่งเหล่านี้เป็นอัตลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นมอญได้อย่างชัดเจน รวมไปถึงระบบเสียงบนเครื่องดนตรี ผู้วิจัยกำหนดให้นักดนตรีเล่นเครื่องดนตรีโดยอ้างอิงการตั้งเสียงและไล่บันไดเสียงของแต่ละเครื่อง ผลปรากฏว่าเสียงที่วัดมีระยะความถี่เสียงที่ห่างไม่เท่ากันทั้งหมด หากแต่มีความคลาดเคลื่อนอยู่บ้างเล็กน้อย ทำให้เกิดลักษณะเป็นเสียงเต็มและครึ่งเสียง ซึ่งถือได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีมอญ

รูปแบบวงดนตรี การประสมวงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่ไม่ลงตัว เนื่องจากไม่มีแบบแผนหลักเกณฑ์ในการจัดรูปแบบของวงดนตรี หลักสำคัญเพียงเพื่อรวบรวมนักดนตรีดั้งเดิมที่เหลืออยู่ของชุมชน

รูปแบบการแสดง ชาวมอญถือปฏิบัติก่อนการบรรเลงทุกครั้งจะทำพิธีบูชาครู เป็นการไหว้เจ้าที่ เจ้าทาง เทพยดา ครู อาจารย์ ที่ล่วงลับไปแล้ว ถือเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ ทำให้ผู้แสดงทุกคนเกิดขวัญกำลังใจ สามารถทำการแสดงได้อย่างราบรื่น เครื่องพิธีบูชาครูทางเจ้าภาพงานจะจัดเตรียมให้ แต่ละวงแตกต่างกันไป นักแสดงจะแต่งกายของด้วยชุดท้องถิ่นชาวมอญซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์ที่ปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน

4.1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี

อัตลักษณ์ของแต่คนนั้น ถูกสร้างได้จากกระบวนการทางสังคม การมีปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ พัฒนาความคิด กิจกรรมทางสังคม ความสัมพันธ์ทางสังคม การสร้างเทคโนโลยีแห่งตัวตนของแต่ละบุคคลการรับรู้ทางปัญญาและอารมณ์ การใช้ศิลปะในการดำรงชีวิต นอกจากนั้น สิ่งที่มีอิทธิพลต่อการบ่มเพาะตัวตนหรือการสร้างอัตลักษณ์ ได้แก่ สังคม ลักษณะการดำเนินชีวิต ตัวตนของมนุษย์ถูกสร้างขึ้นจากโลกทางสังคมและมีการเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ ตามเทคโนโลยี มอญเป็นชาติพันธุ์หนึ่งที่มีอัตลักษณ์เฉพาะ มีการใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น การแต่งกาย การใช้ภาษา และดนตรี เป็นสิ่งสำคัญที่จะนิยามความเป็นมอญ ชาวมอญบ้านวังกะ เป็นชุมชนมอญที่ยังคงธำรงรักษาวัฒนธรรมไว้อย่างเหนียวแน่น ในบรรดาวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของมอญนั้น ดนตรีเป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งที่บ่งบอกอัตลักษณ์ของความเป็นมอญอย่างเด่นชัด ดนตรีอาจเป็นตัวกำหนดรูปแบบของมอญ เนื้อหาดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่แทรกซึมในวิถีชีวิตของชาวบ้าน วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ มีอัตลักษณ์ทางดนตรีโดดเด่นหลายด้าน ข้อมูลเบื้องต้นเพื่อให้ทราบถึงกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี โดยใช้ทฤษฎีอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์มากำหนดประเด็นการวิเคราะห์ ได้แก่ แนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีและขั้นตอนในการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี

1) แนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี

แนวคิดการสร้างอัตลักษณ์ของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี นับแต่ปี พ.ศ. 2508 เป็นต้นมา บ้านวังกะเริ่มมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง เกิดการท่องเที่ยวเพื่อศึกษาวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ จนกระทั่งมีการหวั่นเกรงว่าผู้ที่สนใจศึกษาหรือนักท่องเที่ยวจะส่งผลในทางที่ไม่ดี การขยายตัวของการท่องเที่ยวจะทำให้ดนตรีมอญที่ถูกจัดให้ผู้ที่สนใจได้เข้าไปเยี่ยมชมนั้น กลายเป็นวัตถุแห่งการถูกจ้องมองของผู้ที่สนใจ นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริมีความกังวนว่าดนตรีมอญจะสูญหาย จึงร่วมมือกับหน่วยงานในชุมชนและอำเภอ นำมาซึ่งการจัดตั้งลานกิจกรรมการแสดงกลุ่มชาติพันธุ์ที่บริเวณถนนคนเดิน ตลาดสังขละบุรี การแสดงจะมีขึ้นในช่วงวันหยุดเสาร์อาทิตย์ นอกจากจะรักษาดนตรีมอญให้คงอยู่แล้ว ยังเป็นการชี้ให้เห็นว่าหน่วยงานในชุมชนและอำเภอให้ความสำคัญต่อวัฒนธรรมดนตรีอีกด้วย ดนตรีบางอย่างได้สูญหายไปบ้างแต่ก็มีปรับเปลี่ยนและประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เพื่อสนองความต้องการของผู้ที่สนใจและนักท่องเที่ยว ถึงแม้ชุมชนมอญบ้านวังกะจะได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัย วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานีมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมภายนอกไปบ้าง แต่บทเพลง

ก็ยังคงความเป็นมอญอยู่ แสดงให้เห็นว่าเครื่องดนตรีมอญเป็นตัวบ่งชี้อัตลักษณ์ของความเป็นมอญ สามารถฟื้นฟูให้กลับคืนมาได้

แนวคิดการสร้างอัตลักษณ์ของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี นายกะเซ่า (มนชัย อุดมขจรกิติ) หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ มีแนวคิดในการหาพื้นที่ที่จะบอกกับสังคมและให้สังคมยอมรับว่าพวกเราเป็นชาวมอญ มีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง จึงประชุมปรึกษาหารือระดมความคิดเห็นจากคนในหมู่บ้านร่วมกันจัดตั้งวงดนตรีมอญ โดยตั้งชื่อวง “หงสาวดี” ที่จะสื่อให้บุคคลทั่วไปรับรู้ว่านี่คืออัตลักษณ์ของชาวมอญบ้านวังกะ รวบรวมนักดนตรีและเยาวชนที่มีความสนใจมาฝึกหัดดนตรีนำออกแสดงในงานประเพณี พิธีกรรม วาระต่างๆ ของวัดและหมู่บ้าน เป็นช่องทางการนำเสนอตัวตนผ่านเวทีทางสังคมต่างๆ อีกทั้งเป็นการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมที่ผู้คนสามารถรับได้ง่ายๆ ไม่ยุ่งยากและเป็นงานวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมน่าสนใจ สามารถเคลื่อนที่ได้ภายใต้ความสัมพันธ์ทางสังคม และผ่านการปฏิสังสรรค์ระหว่างบุคคล

2) **ขั้นตอนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรี**

ขั้นตอนการสร้างอัตลักษณ์ทางดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี เลือกกลุ่มเยาวชนหรือผู้ที่สนในดนตรี อยากจะเป็นนักแสดงของหมู่บ้านตลอดจนผู้ให้การสนับสนุนมาเป็นจุดสร้างงาน มีการผลักดันให้ทุกคนมีความรู้สึกว่าเป็นเจ้าของร่วมกัน รู้สึกภูมิใจในทุกครั้งที่วงดนตรีมอญหงสากาญจนธานีนี้บรรเลง เนื้อหาของเพลง ภาษาจากเนื้อร้อง สะท้อนถึงประวัติความเป็นมาของชาวมอญ ปลูกจิตสำนึกให้เห็นความลำบากในอดีต การแต่งกายในขณะแสดงด้วยชุดท้องถิ่นชาติพันธุ์มอญ ช่วยตอกย้ำความเป็นตัวตนของมอญเป็นหน้าที่ที่ทุกคนจะต้องช่วยกันเพื่อให้เกิดการยอมรับจากสังคมที่เปลี่ยนแปลงโดยไม่มองว่าตัวตนของมอญนั้นจะต่ำต้อยไปกว่าคนเมือง

วงปี่พาทย์มอญหงสาวดีเป็นวงสำคัญของหมู่บ้าน มีการผลักดันใช้จุดแข็งของหมู่บ้านในการสนับสนุนและให้ทุกคนมีความรู้สึกว่าเป็นเจ้าของร่วมกัน เป็นตัวแทนของชาวมอญไม่ว่าจะเป็นนักดนตรีหรือเยาวชนที่มาร่วมบรรเลงตลอดจนผู้ให้การสนับสนุน ให้รู้สึกว่าภูมิใจในทุกครั้งที่วงปี่พาทย์มอญหงสาวดีนี้ได้บรรเลง เนื้อหาในการบรรเลงมีความหมายที่ช่วยตอกย้ำความเป็นตัวตนของมอญ เป็นหน้าที่ที่ทุกคนจะต้องช่วยกัน ประการที่สองคือการรวบรวมนักดนตรี โดยเลือกเยาวชนเป็นกลุ่มเป้าหมาย และบุคคลในหมู่บ้านที่มีใจรักและอยากเป็นนักดนตรีของหมู่บ้าน ได้เรียนรู้และฝึกซ้อมดนตรี ในเวลาหลังเลิกงานทำไร่ทำสวนหรือหลังเลิกเรียน โดยใช้พื้นที่บริเวณศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะในการฝึกซ้อมดนตรี เพื่อให้เยาวชนรุ่นใหม่ช่วยกันอนุรักษ์สืบทอดดนตรีต่อไป

จากการศึกษาแนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี โดยร่วมมือกับหน่วยงานในชุมชน เลือกกลุ่มเยาวชนผู้ที่สนใจดนตรีมาเป็นจุดสร้างงาน ร่วมกันจัดตั้งวงดนตรีเพื่อเป็นตัวแทนในการฟื้นฟูและเผยแพร่ สามารถผลิตซ้ำผ่านเวทีทางสังคมต่างๆ ทำให้คนจดจำได้มากขึ้น ดนตรีบางชนิดมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมร่วมไปบ้าง แต่บทเพลงก็ยังคงความเป็นมอญอยู่ แสดงให้เห็นว่าเครื่องดนตรีมอญเป็นตัวบ่งชี้อัตลักษณ์ของความเป็นมอญ สามารถฟื้นฟูให้กลับคืนมาได้

ขั้นตอนการสร้างอัตลักษณ์วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ทุกครั้งที่แสดงนักแสดงทุ่มเทด้วยใจ ความสนุกสนานเป็นสิ่งมอบให้สังคมนั้น ย่อมมีผลทำให้การแสดงมุ่งพัฒนา เพื่อเอาใจผู้ชมและนำมาซึ่งความก้าวหน้าและการยกระดับวงปี่พาทย์มอญขึ้นเป็นวงที่มีชื่อเสียง

ตอนที่ 2 เพื่อศึกษาการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

การธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ เป็นสิ่งที่แสดงถึงความเป็นตัวตนในสังคม หากในสังคมมีการเปลี่ยนแปลงหรือมีบริบททางสังคมที่ขัดแย้งต่อการธำรงอยู่ของกลุ่ม ย่อมทำให้อัตลักษณ์ถูกกลืนหายการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอาจเป็นผลมาจากลักษณะบางอย่างไม่ตอบสนองความต้องการของสมาชิกในยุคนั้น ที่ทำให้ต้องเลือกผสมผสานวัฒนธรรมโดยที่ดนตรีสามารถเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่จะช่วยธำรงอัตลักษณ์ของตนเองไว้ได้ การศึกษาการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ โดยใช้ทฤษฎีการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมมากำหนดประเด็นการวิเคราะห์ถึงการถ่ายทอดดนตรี การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี และปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ เพื่อสะท้อนถึงความคิดและจิตสำนึกความเป็นชาติพันธุ์ของชาวมอญที่พยายามธำรงอัตลักษณ์ทางดนตรีของตนผ่านการขับเคลื่อนวัฒนธรรมในบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

4.2.1 การถ่ายทอดดนตรี

1) นักดนตรี

นักดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี ที่ผู้วิจัยเลือกเป็นบุคคลข้อมูล จำนวน 6 คน เพื่อประกอบการศึกษาพัฒนาการและถ่ายทอดการเรียนดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี ดังนี้

นายอามู

ภาพประกอบ 65 นายอามู

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายอามู (ไม่มีนามสกุล) นักดนตรี อายุ 29 ปี อาศัยอยู่หมู่บ้านวังกะ ไม่มีเลขที่ ตำบลวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เป็นบุตรคนโตในจำนวนพี่น้อง 2 คน บิดาชื่อ วิน มารดาชื่อ วอน นายอามู ฝึกดนตรีกับครูกองเลยและฝากตัวเป็นลูกศิษย์ มีใจรักดนตรีตั้งแต่ยังเล็ก นายอามูอพยพมาอยู่ประเทศไทย ณ บ้านวังกะประมาณ 19 ปี เป็นนักดนตรีรุ่นเดียวกับนายวินโซ เครื่องดนตรีที่เล่นประจำในวง คือ สะโค้ว

นายวินโซ

ภาพประกอบ 66 นายวินโซ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายวินโซ (ไม่มีนามสกุล) นักดนตรี อายุ 32 ปี อาศัยอยู่หมู่บ้านวังกะ ไม่มีเลขที่ ตำบลวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดวังวิเวการาม ปัจจุบันยังไม่มีครอบครัว เป็นบุตรคนสุดท้องในจำนวนพี่น้อง 4 คน นายวินโซเป็นลูกชายของนายกองเลย มีใจรักดนตรีตั้งแต่ยังเล็กเช่นเดียวกับพี่ชาย ไม่ว่าบิดาจะไปเล่นดนตรีที่ใด นายวินโซก็จะติดตามไปด้วย นายวินโซฝึกฝนดนตรีกับบิดาตั้งแต่อยู่ในประเทศพม่า สามารถเล่นดนตรีได้เกือบทุกชนิด แต่ที่เล่นประจำในวงคือ ป้าตตะลา

นายมะโซ

ภาพประกอบ 67 นายมะโซ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายมะโซ (ไม่มีนามสกุล) นักดนตรี อายุ 62 ปี อาศัยอยู่หมู่บ้านวังกะ ตำบลวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนในประเทศพม่า เป็นบุตรคนโตในจำนวนพี่น้อง 2 คน นายมะโซเป็นลูกชายของนายอองคิม และนางยึเจย นายมะโซฝึกดนตรีกับครูกองเลย นายมะโซคลุกคลีอยู่กับดนตรีและรำมอญมาตั้งแต่เด็ก จึงมีใจรักดนตรี ขยันฝึกฝนจนสามารถดนตรีได้เพียงอายุแค่ 16 ปี ดนตรีที่เล่นประจำในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี คือ คะนัว

นายอ๊อกปราย

ภาพประกอบ 68 นายอ๊อกปาย วงษ์รามัญ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายอ๊อกปาย วงษ์รามัญ เกิดเดือนสิงหาคม 2505 ปัจจุบัน อายุ 54 ปี ภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่เมืองเย เดิมบิดาเป็นนักดนตรีอยู่เมืองเมาะตะมะ อพยพหนีการตามล่าของทหารพม่ามาที่เมืองเย ปัจจุบันย้ายมาอยู่ที่ อ.สังขะบุรี นายอ๊อกปาย เรียนดนตรีมอญกับบิดาตั้งแต่อายุ 6 ขวบ โดยจะติดตามบิดาไปเล่นดนตรีทุกครั้งตามงานต่าง ๆ โดยเฉพาะงานรำผี และฝึกเล่นดนตรีจนชำนาญ เชี่ยวชาญด้านดนตรีมอญทุกชนิด เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ ปั๊ตก้าน รวมถึงคีย์บอร์ดด้วย

นางอองคิน

ภาพประกอบ 69 นางอองคิน

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นางอองคิน อายุ 68 ปี อาศัยอยู่หมู่บ้านวังกะ ตำบลวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เป็นบุตรคนโต ในจำนวนพี่น้อง 2 คน บิดาชื่อ มิน มารดาชื่อ ละเอย นางอองคินอพยพเข้ามาอยู่ในหมู่บ้านวังกะนานกว่า 50 ปี มีโอกาสเรียนหนังสือที่โรงเรียนในประเทศพม่าจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 นางอองคินสมรสกับนายตั้ว มีบุตรธิดา 2 คน นางอองคินได้ฝึกหัดดนตรีตั้งแต่เด็กๆ เครื่องดนตรีที่เล่นประจำในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี คือ หะดีหะดาบ และการขับร้อง นางอองคินมีใจรักศิลปวัฒนธรรมมอญมาตั้งแต่เด็กและไม่อยากให้วัฒนธรรมของคนมอญสูญหายดังนั้นเมื่อลูกๆ ของตนโตขึ้นก็จะฝึกให้เล่นดนตรีและรำมอญ

นางซันโชย

ภาพประกอบ 70 นางซันโชย

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นางซันโชย อายุ 74 ปี อาศัยอยู่หมู่บ้านวังกะ ตำบลวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี นางซันโชยได้สมรสกับนายอองแตง มีบุตรธิดา 5 คน นางซันโชยได้มีโอกาสเรียนหนังสือที่โรงเรียนในประเทศพม่าจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ชีวิตนางซันโชยคลุกคลีอยู่กับดนตรีและการรำมอญมาตลอด เนื่องจากบิดามารดาเป็นทั้งนักดนตรีและนางรำ นางซันโชยได้ฝึกร้องเพลงมอญตั้งแต่เด็กๆ ตั้งแต่อยู่ในประเทศพม่าหลังจากอพยพเข้ามาและเป็นผู้ขับร้องในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี รุ่นที่ 4

นายชาญณรงค์ อุดมศักดิ์สิริ

ภาพประกอบ 71 นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ หัวหน้าวงหงสากาญจนธานี

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ หัวหน้าวงหงสากาญจนธานี และนักแสดง อายุ 26 ปี อาศัยอยู่หมู่บ้านวังกะ ตำบลวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี บิดาชื่อ นายสวิน มารดาชื่อ มิน นายชาญณรงค์ ฝึกร้องและรำมอญจากบิดามารดา เป็นผู้สืบทอดวงดนตรีรุ่นที่ 4 จากครอบครัว นายชาญณรงค์ กำเนิดเติบโตมาในประเทศไทย เรียนจนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนอุดมสิทธิศึกษา และมีโอกาสศึกษาต่อระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี ปัจจุบันเป็นครูที่โรงเรียนอุดมสิทธิศึกษา

นักดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีที่ผู้วิจัยเลือกเป็นบุคคลข้อมูล จำนวน 6 คน เพื่อประกอบการศึกษาพัฒนาการและถ่ายทอดดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี บ้านวังกะ ดังนี้

นายอัวมอญ

ภาพประกอบ 72 นายอัวมอญ จีเวน
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายอัวมอญ จีเวน อาชีพนักวิจัยอิสระ ผู้ประสานงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ สมรสกับนางหงสา (นางพยู่) มีบุตร 1 คน คือ เด็กหญิงอาราดา บุญสุข ภูมิลำเนาเดิมเมืองเยบะยู (Yebyu) สหภาพพม่า ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ จุยาม (จะเข้มอญ) เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2553 กับครูเทาะปายและครูโม่นเซิน

นายไป่ะเญ่

ภาพประกอบ 73 นายไป่ะเญ่ คอนไซ

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายไป่ะเญ่ คอนไซ ภูมิลำเนาเดิม เมืองเมาะละแหม่ง สหภาพพม่า ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่หมู่ 2 บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี เริ่มเรียนดนตรีมอญกับครูเทาะปาย และครูโม่นเซิน เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ ป้าตตะลา

นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร

ภาพประกอบ 74 นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร อาชีพแม่บ้าน ภูมิลำเนาอยู่ที่เมาะตะมะ (มะละแหม่ง) รัฐมอญ ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี สมรสกับนายกะเซ่า มีบุตร 3 คน คือ นางสาวจำปา อุดมกิตติขจร เด็กหญิงอาริสา อุดมกิตติขจร และเด็กหญิงอินทนิล อุดมกิตติขจร เริ่มหัดเล่นดนตรีมอญ มาได้ 10 ปีแล้ว กับครูเทาะปาย และครูโทเซิน เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ ป้าตกาง และมีความสามารถพิเศษในด้านนาฏศิลป์รำมอญอีกด้วย

นายตะละลาเวง

ภาพประกอบ 75 นายตะละลาเวง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายตะละลาเวง เกิดเดือนเมษายน 2519 ปัจจุบันอายุ 47 ปี ภูมิลำเนาเดิม เมืองเมาะละแหม่ง สหภาพพม่า ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่หมู่ 2 บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี มาเป็นเวลา 25 ปี เป็นเจ้าหน้าที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ เริ่มเรียนดนตรีมอญกับครูเทาะปายและ ครูโม่นเซิน เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ ฮะเปิ้นฮะหนก

นายเทาะปาย

ภาพประกอบ 76 นายเทาะปาย

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายเทาะปาย เกิดเดือนสิงหาคม 2491 ปัจจุบันอายุ อายุ 75 ปี ภูมิลำเนาอยู่ที่หมู่บ้านมุดง ในเมืองเมาะตะมะ (มะละแหม่ง) เป็นครูผู้เชี่ยวชาญดนตรีและนาฏศิลป์มอญ ศูนย์วัฒนธรรมมอญ เมืองมะละแหม่ง ประเทศเมียนมาร์ ปัจจุบันมาช่วยสอนดนตรีมอญให้กับวงหงสาวดี ที่บ้านวังกะ นายเทาะปายได้ฝึกดนตรีจาก นายคิม มอง จี บิดาของนายเทาะปาย สาเหตุที่นายเทาะปายเล่นเพราะบังคับ เริ่มแรกนายเทาะปายไม่สนใจเรื่องดนตรีเลย สนใจในเรื่องของ วิทยาศาสตร์ และการปกครอง นายเทาะปายเรียนจบปริญญาตรีด้านรัฐศาสตร์ หลังจากถูกบังคับโดยพ่อ นายโทปอญก็ฝึกฝนในการเล่นดนตรีมอญจนความรู้ความสามารถด้านดนตรีอย่างยอดเยี่ยมเป็นที่ยอมรับนับถือมากในหมู่นักดนตรีและนักวิชาการ นายเทาะปายมีความรู้ความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีมอญได้ทุกชนิด ได้แก่ ป้าตกาง ป้าตกะลาตุ้น จยาม โกร คะนัว ฮะเปิ้น เป็นต้น นอกจากนี้นายเทาะปายยังเคยบรรเลงและสอนดนตรีประกอบพิธีกรรมทั้งในประเทศสาธารณรัฐสหภาพเมียนมาร์ สหรัฐอเมริกา เกาหลี และออสเตลีย

นายกะเซ่ามวน (มนชัย อุดมขจรกิติ)

ภาพประกอบ 77 นายกะเซ่ามวน (มนชัย อุดมขจรกิติ) หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

นายกะเซ่ามวน เกิดเดือนธันวาคม 2510 ปัจจุบันอายุ 57 ปี หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี อายุ 43 ปี ภูมิลำเนาเดิมรัฐมอญ สหภาพพม่า ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่หมู่ 2 บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี สมรสกับนางโกนถ่อ มีบุตร 3 คน คือ นางสาวจำปา อุดมกิตติขจร เด็กหญิงอาริสา อุดมกิตติขจร และเด็กหญิงอินทนิล อุดมกิตติขจร เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรกกับครูเทาะปาย และครูโทนเชิน เล่นเครื่องดนตรีมอญได้ทุกชนิดเครื่อง และยังเป็นผู้เชี่ยวชาญและผู้ประสานงานวัฒนธรรมมอญในการเผยแพร่ระหว่างประเทศอีกด้วย

2) การถ่ายทอดดนตรี

สมัยโบราณการถ่ายทอดดนตรีจะเป็นไปโดยการผ่านจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งด้วยวิธีการสืบทอดความความรู้แบบมุขปาฐะ ใช้เพียงการจดจำไม่มีการจดบันทึกแต่อย่างใด ปัจจุบันนักวิชาการเห็นปัญหาที่เกิดจากกระแสวัฒนธรรมสมัยใหม่ ที่สามารถทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมได้ศูนย์หายหรือเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา จึงคิดนำการศึกษาด้านความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมมาปลูกฝังจิตสำนึกให้กับเยาวชนในการอนุรักษ์สืบทอดดนตรีมอญ ได้นำดนตรีท้องถิ่นไว้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาให้มีการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับประถมและมีโครงการในการพัฒนาการเรียนรู้ในระดับการศึกษาที่สูงยิ่ง ๆ ขึ้นไป อันจะเป็นการถ่ายทอดดนตรีมอญให้มีคุณค่าในสังคมต่อไป การถ่ายทอดวงปี่พาทย์มอญ เป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำให้วัฒนธรรมดนตรีสามารถธำรงอยู่เพื่อขับเคลื่อนสังคมชาวมอญในบทบาทต่าง ๆ ได้อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่บ่งชี้ถึงตัวตนของชาวมอญท่ามกลางกระแสสังคมเมือง ผู้วิจัยจึงแบ่งการถ่ายทอดดนตรีของวงปี่พาทย์มอญ เป็น 2 ลักษณะ คือ การถ่ายทอดแบบโบราณ และการเรียนการสอนแบบปัจจุบัน

การถ่ายทอดดนตรีของวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี เป็นการถ่ายทอดแบบโบราณ การเรียนการสอนแบบปัจจุบัน และการใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์

ก่อนมีงานแสดงดนตรี จะไม่มีการซ้อมดนตรีอย่างเป็นระบบ แต่อาศัยเล่นบรรเลงตามงานและที่บ้าน ทำให้เป็นการฝึกซ้อมดนตรีไปโดยอัตโนมัติ การฝึกซ้อมจะอยู่บริเวรหน้าบ้านมีป้าตตะลา ป้าตกาง เครื่องประกอบจังหวะ ผู้สอนจะสังเกตลูกหลาน ดูให้จับจังหวะก่อน ถ้าคนไหนเล่นไม่เข้าจังหวะก็จะเรียกไปนั่งเล่นใกล้ๆเขา ถ้าเข้าใจกับเครื่องดนตรีได้แล้วจะเริ่มเรียนดนตรีโดยต่อเพลงอย่างจริงจัง สมัยก่อนการเรียนดนตรีจะไม่มีโน้ตอักษร จะไม่เหมือนกับปัจจุบันที่มีโน้ตประกอบ เด็กที่เริ่มเล่นผู้สอนจะให้จำเสียง มี 7 เสียง เพราะจะทำให้สอนดนตรีได้ง่ายขึ้น สิ่งสำคัญในการเรียนแบบโบราณ คือความตั้งใจในการเรียนและความอดทนในการฝึกซ้อมเพื่อให้เกิดทักษะในการบรรเลง เมื่อเกิดทักษะดีแล้วนั้น ครูจะให้ผู้เรียนเลือกเครื่องดนตรีที่ตนเองชื่นชอบเล่นจนคล่องแล้วให้เข้ามาบรรเลงรวมวงกับนักดนตรีคนอื่นจนสามารถออกงานแสดงได้ การเรียนแบบโบราณของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี มีความคล้ายคลึงกับการเรียนการสอนของดนตรีไทย ที่เรียกว่า การเรียนแบบ “มุขปาฐะ” หลังจากการเรียนในขั้นพื้นฐานมาแล้ว ผู้เรียนจะเลือกให้เรียนเครื่องดนตรีที่สนใจ ซึ่งบางคนสามารถบรรเลงได้มากกว่าสองเครื่อง เนื่องจากผู้เรียนทุกคนมีพื้นฐานในการบรรเลงจากปี๊ตตะหลาดมาแล้ว ทำให้เกิดทักษะ

ในการบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ซึ่งใช้โน้ตรูปแบบเดียวกันทั้งวง ต่างกันที่วิธีการบรรเลงอันเป็นอัตลักษณ์และลีลาของแต่ละเครื่อง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และการฝึกฝนของผู้เรียน

การเรียนแบบปัจจุบัน นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ เป็นผู้สืบทอดวงดนตรีและเป็นครูโรงเรียนอุดมสิทธิศึกษา ในอำเภอสังขละบุรี วางแผนการถ่ายทอดดนตรีให้แก่เยาวชนที่สนใจ เพื่อตระหนักในคุณค่าการมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมเดียวกัน ได้ประสานกับโรงเรียน ชุมชน หน่วยงานภาครัฐ โดยการนำดนตรีมอญเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการเรียนการสอน ในรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักสูตรท้องถิ่น โดยนำเนื้อหาของการได้มาซึ่งองค์ความรู้ดนตรี เทคนิควิธีการบรรเลง ความหมายของเพลง เป็นรูปแบบพื้นฐาน หลักสูตรที่พัฒนาขึ้นนี้เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพและความต้องการของท้องถิ่น เปิดโอกาสให้นักเรียนที่มีความสนใจดนตรีเข้ามาเรียนและฝึกซ้อม จัดให้มีการนำเสนอผลงานการแสดง วางแผนเผยแพร่ประชาสัมพันธ์วัฒนธรรมในชุมชน ตลอดจนส่งเสริมชุมชนจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรม เพื่อเปิดโอกาสให้นักเรียนมีการแสดงออกและเผยแพร่วัฒนธรรมของตน บางโอกาสมีการรับงานแสดงต่าง ๆ นำความรู้ที่ได้รับไปสร้างเป็นอาชีพรายได้ในอนาคต ทั้งนี้เพื่อปลูกฝังนักเรียนให้ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์และมีความรักในดนตรีมอญ เกิดการสืบทอดดนตรีจากรุ่นสู่รุ่นให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ดังนั้นผู้ปกครองจึงให้การสนับสนุนเป็นอย่างดี

ปัจจุบันสื่ออิเล็กทรอนิกส์มีความแพร่หลาย ได้นำเข้ามาประยุกต์ใช้เพื่อให้เกิดความยั่งยืนของวง ด้วยการบันทึกการแสดงของวง อัพโหลดการแสดงลงในเว็บไซต์ Youtube Facebook เป็นสื่อกลางในการนำเสนอ เผยแพร่ ประชาสัมพันธ์เชื่อมโยงไปยังกลุ่มคนที่อยู่ในวัฒนธรรมชุมชนและภายนอกวัฒนธรรม โดยไม่มีข้อจำกัดเรื่องของเวลา ซึ่งการเผยแพร่การแสดงลงเว็บไซต์ Youtube Facebook ใช้ชื่อว่า “รำละครมอญ คณะสังขละหงสากาญจนธานี”

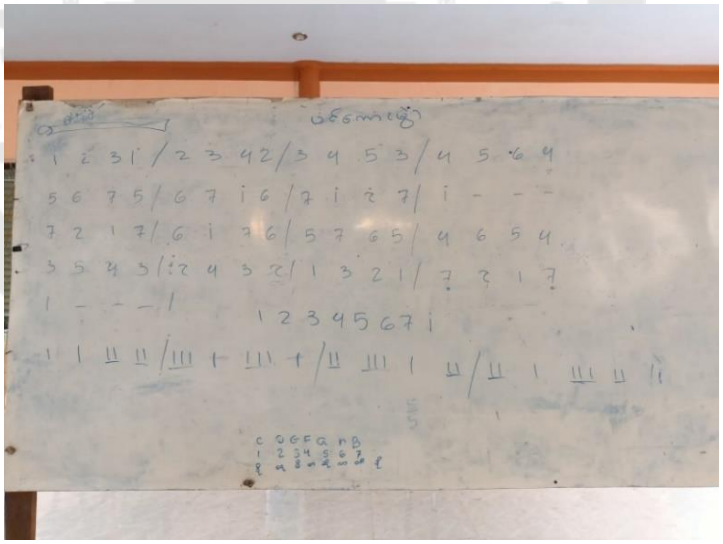
การถ่ายทอดดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี จากครูเทาะปาย และครูโม่นเซิน ซึ่งเป็นครูดนตรีชาวมอญอยู่ในประเทศพม่าเดินทางเข้ามาสอนให้ที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญ โดยแบ่งการเรียนออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มที่ไม่มีพื้นฐานก็จะให้ฝึกดนตรีขั้นพื้นฐานก่อน และกลุ่มที่มีพื้นฐานดนตรีมาพอสมควรก็จะฝึกให้เรียน ต่อเพลงขั้นสูง

การเรียนขั้นพื้นฐาน จะฝึกโดยการอ่านโน้ตตามลำดับและมีการทดสอบในการฝึกทุกวันจึงจะสามารถฝึกต่อในระดับที่ 2 ซึ่งเป็นการอ่านโน้ตและฝึกตีเครื่องป้าตตะลา โดยเป็นบทเพลงสั้นๆผู้สอนจะสอนวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีแบบตัวต่อตัว โดยสาธิตวิธีการบรรเลงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีแล้ว ผู้เรียนก็จดจำเทคนิคที่ครูผู้สอนโดยสาธิตวิธีการบรรเลงให้ดู

ผู้เรียนจะจดจำเทคนิคและบันทึกเทคนิคเป็นตัวโน้ตของตัวเองซึ่งโน้ตของแต่ละคนไม่เหมือนกัน (เทาะปาย. สัมภาษณ์ : 2565)

ระดับเสียง

โน้ตเสียงโด	แทนด้วย	1
โน้ตเสียงเร	แทนด้วย	2
โน้ตเสียงมี	แทนด้วย	3
โน้ตเสียงฟา	แทนด้วย	4
โน้ตเสียงซอล	แทนด้วย	5
โน้ตเสียงลา	แทนด้วย	6
โน้ตเสียงที	แทนด้วย	7
—	หมายถึง	จังหวะหยุด
.	หมายถึง	โน้ตเสียงสูง
|	หมายถึง	เส้นกั้นห้อง



ภาพประกอบ 78 แบบฝึกการอ่านโน้ต

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

หากโน้ตที่มีเสียงสูงขึ้น ก็จะใช้สัญลักษณ์ จุดไว้ที่บนตัวเลข เช่น โดสูง แทนด้วย 1

1 _ _ _	2 _ _ _	3 _ _ _	4 _ _ _
5 _ _ _	6 _ _ _	7 _ _ _	1 _ _ _
1 _ _ _	7 _ _ _	6 _ _ _	5 _ _ _
4 _ _ _	3 _ _ _	2 _ _ _	1 _ _ _

ภาพประกอบ 79 การแทนสัญลักษณ์โน้ตเสียงสูง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

แบบฝึกตามระดับเสียง เป็นการฝึกไล่เสียง โดยให้เสียงที่ฝึกไล่เป็นเสียงเริ่มต้นและไล่เสียงจากเสียงตั้งต้นขึ้นแล้วก็ไล่เสียงลงตามลำดับ

1 _ _ _	1 _ 2 _	1 _ _ _	1 _ 2 3
1 _ _ _	1 2 3 4	1 _ _ _	2 3 4 5
1 _ _ _	23 4 5 6	1 _ _ _	23 45 6 7
1 _ _ _	23 45 67 1	1 _ _ _	1 1 1 1
1 _ 1 _	1 _ _ _		

ภาพประกอบ 80 แบบฝึกตามระดับเสียง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เมื่อฝึกทั้ง 2 ระดับให้เกิดทักษะในการบรรเลงแล้ว จะมีการทดสอบโดยครูผู้สอน ผู้เรียนจะเลือกเรียนเครื่องดนตรีชนิดใดต่อไป ครูจะเป็นผู้ชี้แนะแนวทางให้ว่าผู้เรียนเหมาะสมกับเครื่องใด โดยพิจารณาความสนใจ ทักษะในการบรรเลง การตัดสินใจ วัย และเพศ

การเรียนขั้นสูง ผู้เรียนจะได้รับเลือกให้เรียนเครื่องดนตรีที่สนใจ บางครั้งสามารถบรรเลงได้มากกว่าสองเครื่องดนตรี เนื่องจากนักดนตรีทุกคนมีพื้นฐานการเล่นมาจากป้าตตะลา แล้วทำให้เกิดทักษะในการเล่นเครื่องดนตรีอื่นเพราะใช้โน้ตรูปแบบเดียวกันทั้งวง ลีลาและเอกลักษณ์ในการบรรเลงขึ้นอยู่กับประสบการณ์และการฝึกฝนของแต่ละคน ผู้เรียนฝึกฝนเทคนิคเครื่องดนตรีจนเกิดความชำนาญแล้วครูก็จะให้มาบรรเลงรวมวงด้วยกัน ทำให้นักดนตรีเกิดความเข้าใจและมั่นใจในบทเพลงมากขึ้น

3) บทเพลง

ปัจจุบันเพลงมอญที่นิยมเล่นกันอยู่เป็นบทเพลงแบบดั้งเดิมและประยุกต์ให้เข้ากับปัจจุบัน โดยการนำทำนองเพลงไทยเข้ามาผสมผสาน เพื่อเพิ่มอรรถรสและให้ผู้ชมออกมาร้องเต้นกันอย่างสนุกสนาน อีกทั้งวงปี่พาทย์มอญได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมดนตรีไทย ซึ่งนักดนตรีที่บรรเลงเป็นกลุ่มเดียวกัน ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกันและกัน มีผู้คิดปรับเปลี่ยนเรียบเรียงเพลงมอญขึ้นใหม่ เพลงมอญที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีมอญบ้านวังกะเป็นเพลงมอญดั้งเดิมและประยุกต์ให้เข้ากับปัจจุบัน มีลักษณะเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและเพลงเร็ว หน้าทับกลองมีลักษณะเฉพาะแต่ละเพลง ที่ผู้ตีสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้แต่ต้องยึดทำนองเป็นหลัก จากการและสัมภาษณ์นักวิชาการและนักดนตรีมอญ กล่าวว่าเพลงมอญนั้นมีมากกว่า 100 เพลง แต่ปัจจุบันนิยมเล่นเพียงไม่กี่เพลง หรือตามลักษณะของละงานที่ไปทำการแสดง โดยมีลักษณะประเภทเพลงเกี่ยวกับเทพเจ้า บอกเล่าเรื่องราวของชีวิต เพลงเกี่ยวกับพิธีกรรมความเชื่อ และเพลงสนุกสนานทั่วไป ซึ่งในแต่ละเพลงก็จะบอกเล่าเรื่องราวของตัวตนในแง่มุมต่างๆ ที่แตกต่างกันออกไป บทเพลงที่ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมมานี้เป็นบทเพลงที่ชาวมอญใช้บรรเลงอยู่ปัจจุบัน คำร้องที่ใช้ในบทเพลงเป็นภาษามอญ จึงใช้การแปล และรวบรวมความหมายของบทเพลงจากคำบอกเล่าของนักดนตรีและผู้อาวุโส

บทเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี โดยการสัมภาษณ์ บันทึกภาพและเสียงรูปแบบการแสดง แล้วบันทึกเป็นโน้ตเพลงด้วยรูปแบบของโน้ตเพลงไทย เพื่อทำการวิเคราะห์รูปแบบคีตลักษณ์ กลุ่มเสียง รูปแบบจังหวะ ลักษณะของทำนองเพลงที่มีรูปแบบเฉพาะเป็นอัตลักษณ์ของชาวมอญบ้านวังกะ การศึกษาบทเพลงของวงปี่พาทย์หงสาวดีครั้งนี้มีจำนวน 3 เพลง คือ เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) เพลง ทางละฮินบ๊อบโท เพลงสะโมยบ๊อบโท

အကြိုရာဇာဓိရာဇ် ဥးကလဝမရာဇာဓိရာဇ် (เพลงตำนานราชาธิราช)

ပွဲလက်ထက် ဟံသာဝတီ အလန်ဒုတိယဝွံ သွိင်မန်တအ်အုပ်မုပ်ကျင် ရုးမည
ပိဒေသတဲ့ သွိင်မန်ရာဇာဓိရာဇ်ဂ့် ဒယ်ပြာထာ အိုတ်ရ။ သွိင်ဝွံ
နုကိုအာယုက်ဆျောတ်သွတ် ဇုးအာဟ္ဂန် အလုံဌာန်ဒေသတဲ့ ဝွံအခေါင်
အုပ်မုပ်ချင်ကွာန် အုပ်မလိုဌာန်ရုးမည် ပိကိုရ။

ပွဲသွိင်ဝွံ သရဲမန် ဒယ်တ့် မပ်ကို ဗညာဓရုံ ဗညာလဂန်အိန် ဗညာမသာန်
ဗညာအဲမန်ဒယာ တအ် နံတ်တဲ့ ပွဲအခိင်အခါ ဒ့်ပေါ်ဟ္ဂာန် ပွိုင် (၄၀) သွံ ကို
သွိင်ဗမာ ပိအဆက်ဂ့် ဇုးကျင်သွိင်ဗွာတအ် အဆက်ဆက်ရ။ ပွဲသွိင်ဝွံ
ညးမကိုကသပ်ခိုဟ် အမာတ်တ့ပညာ မပြ အမာတ်ဒိန် ကို အမာတ်ပြဇ္ဈ တအ်
ကိုကသပ် လွိန်ကာလရ။

သွိင်ဝွံ အပွဲရာဟ္ဂာန်သွး ကောက်သကာ ဟွံသေင် သိုကိုကောက်သကာ
အရာပရောင်ပိုန်ဒြပ် ဇော်မောဝ် စသုင်ပိုန်ဟာန် ဖဲသအီတ် ဗွဲမလောန်ရောင်။

ภาพประกอบ 81 บทร้อง
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เนื้อเพลงแปล

กว่า 14 ศตวรรษ ที่ครองราชย์ในฐานะกษัตริย์เมืองหงสาวดี พระเจ้าราชาธิราชชนะศึกกับพม่าตลอดระยะเวลา 40 ปี ท่านปกครองเมืองหงสาวดี 50 ปี ครองราชย์ตอนอายุ 18 ปี ช่วงที่รบราชาธิราชมีที่ปรึกษาเป็นบัณฑิต 2 คน คือ มัดติน และมัดเปลอะแจ๊ะ และมีแม่ทัพหลายคนช่วยรบ จึงป้องกันหงสาวดีไว้ได้ จากพม่า ราชาธิราชดูไม่เหมือนกษัตริย์ อุปนิสัยของท่านเป็นกษัตริย์ที่มี ธรรมะ มีใจเมตตากรุณา ท่านดูแลเอาใจใส่ ทำให้ประชาชนมีความเป็นอยู่ที่ดี ประชาชนทุกคนรักท่าน หงสาวดีตอนนั้นเจริญเป็นเหมือน เมืองสวรรค์ ถือว่าเป็นสมัยที่เจริญรุ่งเรืองที่สุดในประวัติศาสตร์มอญ

เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช)

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน		ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ร ม ฟ	ฟ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ก๊อก	ฉิ่ง	ก๊อก	ฉิ่ง	ก๊อก	ฉิ่ง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ซ ล	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ด ร ฟ ซ	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ฟ ร ด ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 7

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ร ด ร ฟ	ซ ล ร ฟ	ม ร ด ฟ	ล ด ร ฟ	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ซ

บรรทัดที่ 8

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ร ซ	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ท	ด ร ท ด

บรรทัดที่ 9

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ด	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ด ท ร ด	_ ฟ _ ซ	_ ม _ ร	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ

บรรทัดที่ 10

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	_ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ _ _ รำ	_ ท _ ดำ	รำ ดำ ทำ ลำ	ซ ฟ ซ ล

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ รำ _ ดำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ทำ ทำ ลำ ลำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	_ ดำ _ ท	_ ซ _ ฟ	_ _ _ ด	_ ม _ ร	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ล	_ _ _ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด _ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ มำ _ รำ	ล ล _ ซ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ล	_ ม ร ด	ร ม ร ม	ร ม ด ร	ล ล ซ ฟ	_ ม ร ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

บรรทัดที่ 7

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ล	ดำ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	_ ล _ ดำ	_ ล _ ซ	_ ล _ ดำ	ร ำ ด ล ซ

บรรทัดที่ 8

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	ล ซ ซ ซ	ฟ ฟ ม ม	ด ร ม ซ	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	ร ำ ล ร ำ ด

บรรทัดที่ 9

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	ล ซ ล ดำ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ซ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 10

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 11

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ร _ ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 12

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 13

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 14

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

บรรทัดที่ 15

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 16

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 17

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก

ปัตตะหลาด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ดำ รำ ดำ ลำ	ซ ฟ _ _

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปัตตะหลาด	_ รำ _ ดำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ทำ ทำ ลำ ลำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปัตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ รำ _ ดำ	_ ทำ _ ดำ	_ รำ _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปัตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปัตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปัตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปัตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ดำ ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ดำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ดำ รำ ดำ ลำ	ซ ฟ _ _

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ รำ _ ดำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ทำ ทำ ลำ ลำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ รำ _ ดำ	_ ทำ _ ดำ	_ รำ _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ล	ล ฟ _ ซ	ร ฟ ซ _	_ ล _ ซ	ล ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ม ร ด ล	ด ซ ล ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	ฟ ม ฟ ซ	ม ร ด ฟ	ซ ล ดำ ฟ	_ _ _ ดำ	ล ล ล ดำ	ซ ซ ซ ล	_ _ _ ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ซ ม ร ซ	ม ร ด ร	ม ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	_ ด ร ม	ร ม ซ ร

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ำ ท ำ ล ำ ล ำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ำ _ ด ำ	_ ร ำ _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ฟ

ท่อน 5

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ร	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด ำ ซ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ำ ร ำ ด ำ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ฟ ซ	ด ำ ร ำ ท ำ ด ำ	ร ร ฟ ร	ฟ ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ด ด ด

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ด ล	ด ำ ล ซ ฟ	_ ซ _ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด _ ฟ	_ ซ _ ล	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ ร _ ซ	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ท	_ ดำ _ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ รำ _ ดำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ทำ ทำ ลำ ลำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ รำ _ ดำ	_ ทำ _ ดำ	_ รำ _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 6

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ซฟซล	ซลดซ	_ลซฟ	ซลซดำ	ทลซฟ	ซลฟซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	รำ รำ ดำ ท	ล ซ ฟ ดำ	ล ซ ฟ ดำ	รำ มำ ทำ ดำ	รำ รำ ฟำ รำ	ฟำ รำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ รำ	ฟำ ดำ ดำ ดำ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ด ล	ด ำ ล ซ ฟ	_ ซ _ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด _ ฟ	_ ซ _ ล	ด ำ ร ำ ด ล	ด ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ ร _ ซ	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ท	_ ด ำ _ ฟ

ลงจบด้วย Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ำ ท ล ำ ล ำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ำ _ ด ำ	_ ร ำ _ ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ลักษณะของโน้ตเพลง

เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) ได้บันทึกจากวงปี่พาทย์หงสาวดี เป็นโน้ตด้วยวิธีการบันทึกโน้ตแบบไทย โดยบันทึกเป็น Intro เพลงเป็น 6 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีความสั้นยาวที่แบ่งออกเป็นวรรค และประโยคไม่เท่ากัน ดังนี้

Intro มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 1 มีความยาวจำนวน 10 ประโยค 20 วรรคเพลง

ท่อนที่ 2 มีความยาวจำนวน 17 ประโยค 34 วรรคเพลง

ท่อนที่ 3 มีความยาวจำนวน 6 ประโยค 12 วรรคเพลง

ท่อนที่ 4 มีความยาวจำนวน 3 ประโยค 6 วรรคเพลง

ท่อนที่ 5 มีความยาวจำนวน 5 ประโยค 10 วรรคเพลง

ท่อนที่ 6 มีความยาวจำนวน 5 ประโยค 10 วรรคเพลง

คีตลักษณ์ (Form)

เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) เป็นเพลง 6 ท่อน การบรรเลงขึ้นต้น Intro แล้วตามด้วย ท่อน 1 แล้วเล่น Intro เปลี่ยนไปท่อน 2 แล้วเล่น Intro เปลี่ยนไปท่อน 3 แล้วเล่น Intro ต่อด้วยท่อน 4 Intro ท่อน 5 Intro ท่อน 6 แล้วจบด้วย Intro (แต่ละท่อนจะบรรเลงรอบเดียว)

กลุ่มเสียง

เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) ใช้บันไดเสียง ซ เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลักในแต่ละวรรค คือ โน้ต ด ร ม – ซ ล ตั้งแต่ท่อน 1 จนถึงท่อน 4 และใช้เสียงรองเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็น ร ม ฟ – ล ท ในบางวรรคเพื่อสร้างความกลมกลืนในการบรรเลง

บรรทัดที่	วรรคที่	ทำนองเพลง				บันไดเสียง	ลูกตก
Intro	1	_ _ _ _	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	_ ด̣ ด̣ ด̣	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	2	ท ล ซ ฟ	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	3	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	4	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล̣	ซ̣ ฟ ซ̣ ล̣	ด̣ ล̣ ซ̣ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
ท่อน 1	5	_ _ _ ล̣	_ ซ̣ _ ฟ	_ ล̣ ซ̣ ฟ	ซ̣ ล̣ ฟ ซ̣	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 1	6	_ _ _ ล̣	_ ซ̣ _ ฟ	_ ล̣ ซ̣ ฟ	ซ̣ ล̣ ฟ ซ̣	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	7	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล̣ _ ด̣	ล̣ ด̣ ล̣ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
	8	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล̣ ซ̣ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 3	9	ด ร ม ฟ	ฟ ล̣ ซ̣ ฟ	ล̣ ซ̣ ฟ ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
	10	_ _ _ ล̣	_ ซ̣ _ ฟ	ล̣ ซ̣ ฟ ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
บรรทัดที่ 4	11	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล̣ _ ด̣	ล̣ ด̣ ล̣ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ

	12	_ _ _ม	_ ร _ด	_ _ รม	รลฺซฺฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 5	13	_ _ซล	ดฺรฺฟซฺ	ฟซฺลฺทฺ	ดรฟซ	ดรม–ซล	ซ
	14	_ _ _ร	ดรฟซ	ฟซฟร	ฟซรฟ	รมฟ–ลท	ฟ
บรรทัดที่ 6	15	_ _ลฺดฺ	ลฺดฺลฺซฺ	ลฺซฺฟร	ฟซรฟ	ดรม–ซล	ฟ
	16	ลฺลฺดฺลฺ	ดฺลฺซฺลฺ	ฟ่รฺดฺฟ่	ซฺลฺฟ่ซฺ	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 7	17	ลฺลฺดฺลฺ	ดฺลฺซฺลฺ	รฺดฺรฺฟ่	ซฺลฺรฺฟ่	ดรม–ซล	ฟ
	18	มรดฟ	ลฺดฺรฺฟ่	ซซฟฟ	มรดซ	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 8	19	_ _ _ร	ดรฟซ	ฟซลซ	ฟซรซ	รมฟ–ลท	ซ
	20	_ _ลฺดฺ	ลฺดฺลฺซฺ	ลฺซฺฟท	ดรทด	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 9	21	_ล_ดฺ	ลซฟท	ดร ดท	ดทรด	ดรม–ซล	ด
	22	_ฟ_ซ	_ม_ร	_ซ _ฟ	_ม_ซ	รมฟ–ลท	ซ
บรรทัดที่ 10	23	_ดรม	ฟซลซ	_ดรม	ซมรด	ดรม–ซล	ด
	24	_ _ _รฺ	_ทฺ_ดฺ	รฺดฺทฺลฺ	ซฟซล	รมฟ–ลท	ล
Intro	25	_รฺ_ดฺ	_ทลล	ทลซฟ	_ ดฺ ดฺ ดฺ	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 1	26	ทลซฟ	_ ดฺ ดฺ ดฺ	ททลล	ซ ซฟฟ	รมฟ–ลท	ฟ
บรรทัดที่ 2	27	_ _ _ด	_ ร _ฟ	_ ท _ด	_ _ _ด	ดรม–ซล	ด
	28	_ร_:ซ	รดรลฺ	ซฺฟ่ซฺลฺ	ดฺลฺซฺฟ่	รมฟ–ลท	ฟ
ท่อน 2	29	_ซ _ฟ	_ดฺ _ท	_ซ _ฟ	_ _ _ด	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 1	30	_ม _ร	_ล _ซ	_ฟ _ล	_ _ _ซ	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 2	31	_ ด _ฟ	ซลซฟ	_ ด _ร	_ ด _ฟ	ดรม–ซล	ฟ
	32	_ ด _ร	_ ด _ฟ	_ มฺ _รฺ	ล ล _ซ	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 3	33	ดฟซฟ	ซลซล	_ม ร ด	รมรม	ดรม–ซล	ม
	34	รมดร	ลลซฟ	_ม ร ด	รมดร	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 4	35	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	ลซฟด	ร ม ดร	ดรม–ซล	ร
	36	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	ลซฟด	ร ม ดร	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 5	37	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	ลซฟด	_ ร _ฟ	ดรม–ซล	ฟ
	38	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	ลซฟด	_ ร _ฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 6	39	_ _ _ดฺ	_ ล _ซ	ลซฟด	_ ร _ฟ	ดรม–ซล	ฟ

	40	_ _ _ดำ	_ ล _ซ	ลซฟด	_ ร _ฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 7	41	_ ซ _ล	ดำลซฟ	ซลซฟ	ซฟมร	ดรม–ซล	ร
	42	_ ล _ดำ	_ ล _ซ	_ ล _ดำ	รำดำลซ	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 8	43	_ ล _ซ	ล ซซซ	ฟฟมม	ดรมซ	ดรม–ซล	ซ
	44	_ _ _ดำ	_ดำ_ดำ	_ดำ_ดำ	รำ ล รำดำ	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 9	45	_ _ _ดำ	_ดำ_ดำ	ลซลดำ	_ ลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
	46	ซลซฟ	_ _ _ด	ร ด รฟ	ซ ลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 10	47	_ _ _ด	ร ด รฟ	รฟซล	ดลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
	48	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	_ ลซฟ	ซลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 11	49	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	_ ลซฟ	ซลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
	50	_ ร _ซ	รดรล	ซฟซล	ดลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 12	51	_ ซ _ฟ	มรดฟ	_ ซ _ฟ	มรดฟ	ดรม–ซล	ฟ
	52	_ ซ _ฟ	_ม_ ร	_ม_ ด	มซมร	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 13	53	_ ซ _ฟ	มรดฟ	_ ซ _ฟ	มรดฟ	ดรม–ซล	ฟ
	54	_ ซ _ฟ	_ม_ ร	_ม_ ด	มซมร	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 14	55	_ _ _ม	รมซร	_ _ _ม	รมซร	ดรม–ซล	ร
	56	_ม_ ร	_ด_ ล	_ _ _ _	_ _ _ _	ดรม–ซล	ล
บรรทัดที่ 15	57	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	ดรม–ซล	ล
	58	_ _ซล	ดำลซฟ	รดรฟ	ดำลซฟ	ดรม–ซล	ฟ
บรรทัดที่ 16	59	รดรฟ	รฟซล	ซซฟซ	ฟมร_	รมฟ–ลท	ร
	60	ลซฟซ	ฟมร_	ลซฟด	รม _ร	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 17	61	_ _ _ด	_ _ _ร	_ _ _ด	_ _ _ร	ดรม–ซล	ร
	62	ดรฟซ	ลฟซล	ดำรำดำลำ	ซ ฟ _ _	ดรม–ซล	ฟ
Intro	63	_รำ_ดำ	_ทลล	ทลซฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 1	64	ทลซฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ททลล	ซ ซฟฟ	รมฟ–ลท	ฟ
บรรทัดที่ 2	65	_ _ _ด	_ ร _ฟ	_ ท _ด	_ _ _ด	ดรม–ซล	ด
	66	_ ร _:ซ	รดรลำ	ซำฟำซำลำ	ดำลำซำฟำ	ดรม–ซล	ฟ
ท่อน 3	67	_ ซ _ฟ	มรดฟ	_ ซ _ฟ	มรดฟ	ดรม–ซล	ฟ

บรรทัดที่ 1	68	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร	ด ร ม – ซ ล	ร
บรรทัดที่ 2	69	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
	70	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร	ด ร ม – ซ ล	ร
บรรทัดที่ 3	71	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	ด ร ม – ซ ล	ร
	72	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _	ด ร ม – ซ ล	ล
บรรทัดที่ 4	73	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	ด ร ม – ซ ล	ล
	74	_ _ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
บรรทัดที่ 5	75	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ด ร ม – ซ ล	ร
	76	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร	ร ม ฟ – ล ท	ร
บรรทัดที่ 6	77	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ม – ซ ล	ร
	78	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ์ ร ์ ด ์ ล ์	ซ ฟ _ _	ด ร ม – ซ ล	ฟ
Intro	79	_ ร ์ _ ด ์	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ์ ด ์ ด ์	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	80	ท ล ซ ฟ	_ ด ์ ด ์ ด ์	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	81	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	82	_ ร _ : ซ	ร ด ร ล ์	ซ ์ ฟ ์ ซ ์ ล ์	ด ์ ล ์ ซ ์ ฟ ์	ด ร ม – ซ ล	ฟ
ท่อน 4	83	ด ฟ ซ ล	ล ฟ _ ซ	ร ฟ ซ _	_ ล _ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 1	84	ล ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ม ร ด ล	ด ซ ล ด	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 2	85	_ _ _ _	ฟ ม ฟ ซ	ม ร ด ฟ	ซ ล ด ์ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
	86	_ _ _ ด ์	ล ล ล ด ์	ซ ซ ซ ล	_ _ _ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
บรรทัดที่ 3	87	_ ด ร ม	ซ ม ร ซ	ม ร ด ร	ม ร ด ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
	88	ด ฟ ซ ล	ด ์ ล ซ ฟ	_ ด ร ม	ร ม ซ ร	ด ร ม – ซ ล	ร
Intro	89	_ ร ์ _ ด ์	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ์ ด ์ ด ์	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	90	ท ล ซ ฟ	_ ด ์ ด ์ ด ์	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	91	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	92	_ ร _ : ซ	ร ด ร ล ์	ซ ์ ฟ ์ ซ ์ ล ์	ด ์ ล ์ ซ ์ ฟ ์	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
ท่อน 5	93	_ _ _ ร	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด ์ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 1	94	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด ์	ท ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	95	ร ์ ร ์ ด ์ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ฟ ซ	ด ์ ร ์ ท ์ ด ์	ด ร ม – ซ ล	ด

	96	ร ร ฟ ร	ฟ ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ด ด ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 3	97	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
	98	_ ซ _ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 4	99	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
	100	ร ด _ ฟ	_ ซ _ ล	ด ำ ร ำ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 5	101	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ ร _ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
	102	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ท	_ ด ำ _ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
Intro	103	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	104	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	105	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	106	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
ท่อน 6	107	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 1	108	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	109	ร ำ ร ำ ด ท	ล ซ ฟ ด ำ	ล ซ ฟ ด ำ	ร ำ ม ำ ท ำ ด ำ	ด ร ม – ซ ล	ด
	110	ร ำ ร ำ ฟ ำ ร ำ	ฟ ำ ร ำ ฟ ำ ซ ำ	ล ำ ซ ำ ฟ ำ ร ำ	ฟ ำ ด ำ ด ำ ด ำ	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 3	111	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
	112	_ ซ _ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 4	113	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
	114	ร ด _ ฟ	_ ซ _ ล	ด ำ ร ำ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
บรรทัดที่ 5	115	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ ร _ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
	116	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ท	_ ด ำ _ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
Intro	117	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 1	118	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	119	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	120	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ

ประเด็นในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) ได้วิเคราะห์แยกทีละท่อนในประเด็นต่าง ๆ คือ

ก. รูปแบบเพลงซึ่งประกอบด้วย

- รูปแบบจังหวะ

ข. ทำนองเพลง หมายถึง ภาพรวมของการเรียบเรียงทำนอง

ก. รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะเพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) สามารถจำแนกรูปแบบได้ด้วยความยาวของ ทำนองเพลง 2 ห้องเพลงซึ่งมีรูปแบบเพลงต่างๆ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ				จำนวนครั้ง
A		_ _ _ _	_ x x x		1
B		x x x x	_ x x x		15
C		x x x x	x x x x		70
D		- - - x	- x - x		23
E		- x - x	- - - x		1
F		- x - x	x x x x		30
G		- x x x	x x x x		12
H		- - - x	x x x x		11
I		- - x x	x x x x		7
J		- x - x	- x - x		26
K		- x - x	- x x x		6
L		- x - x	- - - x		3
M		- x - x	x x - x		1
N		x x x x	- x - x		4
O		x x x x	- - - x		1

P		- - - x	- - - x		8
Q		x x x x	x x x -		4
R		x x x x	x x - x		3
S		x x x x	x x - -		2
T		x x x -	- x - x		1
U		- - - -	x x x x		1
V		x x x x	- - - x		1
W		- x x x	x x x x		3
X		x x - x	- x - x		2
Y		_ _ _ _	_ _ _ _		2

รูปแบบต่าง ๆ จำนวน 25 รูปแบบ มีการใช้คือ

- มีการใช้ 70 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ C
- มีการใช้ 30 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ F
- มีการใช้ 26 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ J
- มีการใช้ 23 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ D
- มีการใช้ 15 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ B
- มีการใช้ 12 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ G
- มีการใช้ 11 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ H
- มีการใช้ 8 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ P
- มีการใช้ 7 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ I
- มีการใช้ 6 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ K
- มีการใช้ 4 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ N Q
- มีการใช้ 3 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ L R W
- มีการใช้ 2 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ S X Y
- มีการใช้ 1 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ A E M O T U V

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) มีรูปแบบจังหวะจำนวนทั้งหมด 25 รูปแบบ นั่นแสดงให้เห็นว่า เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) เป็นเพลงที่มีรูปแบบของจังหวะที่หลากหลาย ความหลากหลายนี้เองเป็นคุณสมบัติเฉพาะของเพลงนี้ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มรูปแบบจังหวะนี้ออกเป็นสองกลุ่มด้วยกัน คือ

1. รูปแบบจังหวะปกติ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคตรงตามจังหวะตกท้ายห้อง ได้แก่ รูปแบบจังหวะ A B D E F G H I J K L M N O P R T U V W X Y

2. รูปแบบจังหวะพิเศษ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องไม่ตรงตามจังหวะตก โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องจะปรากฏในลักษณะของจังหวะยก ได้แก่ รูปแบบจังหวะ Q S

ลักษณะรูปแบบจังหวะพิเศษ นี้สามารถนำมาพิจารณาเป็นคุณสมบัติเฉพาะของบทเพลงนี้ได้ เนื่องจากเป็นรูปแบบจังหวะที่ทำให้บทเพลงมีความหลากหลายอารมณ์ ยกตัวอย่างเช่น C

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		ทำนอง	
Q	x x x x	x x x -	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _
			ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _
S	x x x x	x x - -	ด ̣ร ̣ด ̣ล ̣	ซ ฟ _ _

ลักษณะการเรียบเรียงทำนองเพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) มีการสร้างทำนองเพลงที่โดดเด่น

1. การใช้ทำนองซ้ำ หมายถึง การใช้ทำนองเดียวกันบรรเลงในแต่ละท่อน เช่น

_ _ _ม	ร ม ฟ ซ	_ ล ̣ _ด ̣	ล ̣ด ̣ล ̣ซ	_ _ _ม	_ ร _ด	_ _ ร ม	ร ล ̣ซ ̣ฟ

_ _ _ล	_ ซ _ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ฟ	_ _ _ล	_ ซ _ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ฟ

_ ซ _ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ฟ	_ม _ ร	_ม _ ด	ม ซ ม ร

_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ำ ล ซ ฟ

ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ำ ร ด ำ ล ำ	ซ ฟ _ _

ร ำ ร ด ำ ท	ล ซ ฟ ด ำ	ล ซ ฟ ด ำ	ร ำ ม ำ ท ด ำ	ร ำ ร ฟ ร ำ	ฟ ร ำ ฟ ซ ำ	ล ำ ซ ำ ฟ ร ำ	ฟ ด ด ด ำ

2. จังหวะยก เช่น

ท่อน 2

ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

ท่อน 3

_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ำ ร ด ำ ล ำ	ซ ฟ _ _

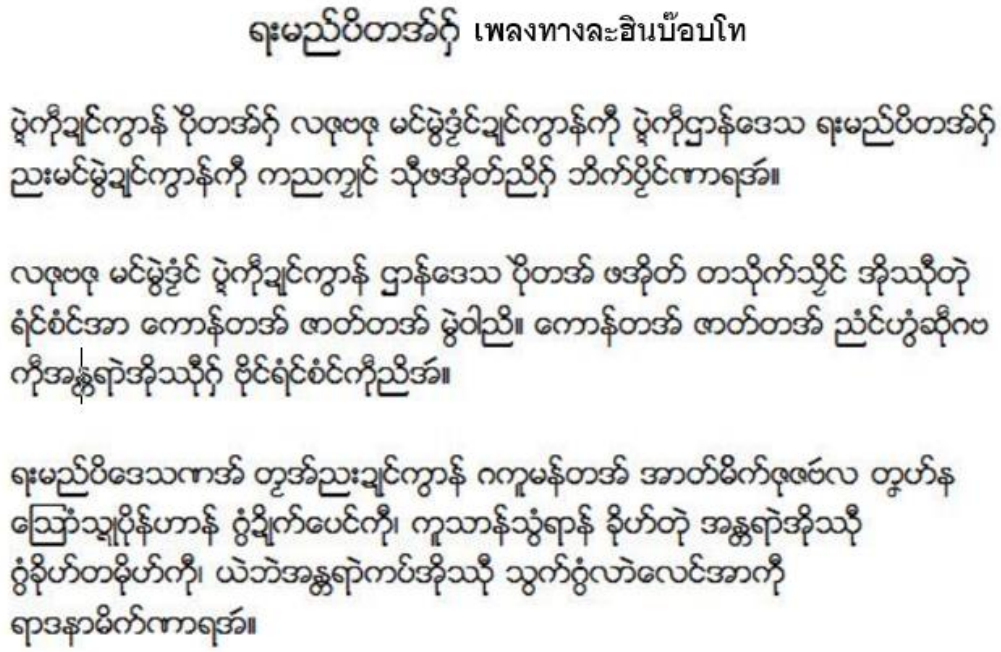
จังหวะที่ใช้ในตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช)

ท่อนเริ่มเพลง

_ _ _ ตุ่ง	_ ตั๊ะ _ ตุ่ง	_ _ _ ตุ่ง	_ _ _ _				

_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ตั๊ะ	_ ตั๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งโปง _ ปี๊ย	_ _ _ ตั๊ะ	_ โปง _ ตั๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ตั๊ะ	_ ตุ่ง _ ตั๊ะ	_ ตุ่ง _ เปย	_ เปย _ โปง	_ _ _ ตั๊ะ	_ ตุ่ง _ ตั๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ตั๊ะ	_ เปย _ ตั๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ตั๊ะ	_ เปย _ ตั๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ ตั๊ะ	_ เปย _ ตั๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ตั๊ะ	_ เปย _ ตั๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

จังหวะที่ใช้ในการบรรเลง 2 ลักษณะ คือ จังหวะในตอนท้ายเพลงจะเร็วกว่าจังหวะในตอนต้นเพลง ซึ่งเปรียบเทียบกับเพลงไทยแล้วจัดเป็นอัตราจังหวะสองชั้นในท่อน 1 ถึง ท่อน 4 จากนั้น ท่อน 5 และ 6 จังหวะจะเร็วขึ้น โดยเมื่อเทียบกับเพลงไทยแล้วเทียบได้ในอัตราจังหวะชั้นเดียว การตีหน้าทับฮะเปี้นฮะหนก (กลอง) ในเพลงนี้จากการสัมภาษณ์นักดนตรี สรุปความว่าไม่มีแบบแผนตายตัวในการบรรเลงเหมือนการตีหน้าทับของไทย เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว แต่ในการตีนั้นผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก คือ เมื่อเพลงบรรเลงจบจะต้องตัดหน้าทับลงให้พอดีกับทำนองเพลง ดังนั้น ผู้ที่สามารถตีฮะเปี้นฮะหนกได้ต้องบรรเลงเพลงตำนานราชาธิราชได้ และไม่สามารถนำหน้าทับเพลงตำนานราชาธิราชไปบรรเลงกับเพลงอื่นได้เนื่องจากทำนองเพลงในแต่ละเพลงไม่เหมือนกัน



ภาพประกอบ 82 เพลงทางละฮินบ๊อบโท
ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เนื้อเพลงแปล

เป็นการบูชาเจ้าที่เจ้าทาง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหมู่บ้าน ทุกปีจะต้องทำพิธีไหว้ทั้งหมู่บ้าน ผู้รำถือใบหว้า (ใบมงคล) ตอนรำเชิญเจ้าที่เจ้าทางทุกจุดมารวมตัวกัน (ในหมู่บ้านจะมีเจ้าที่เจ้าทางอยู่หลายจุด) ตอนเลี้ยงเจ้าที่เจ้าทางบางหมู่บ้านเลี้ยงเหล้า บางหมู่บ้านไม่เลี้ยงเหล้า จะเลี้ยงแต่ข้าว ขนม น้ำหวาน ถ้าหมู่บ้านไหนเลี้ยงอาหารอะไรก็ต้องเลี้ยงอย่างนั้นเหมือนกันทุกปี เลี้ยงเจ้าที่เจ้าทางเสร็จก็มีการรำพร้อมดนตรี

ทางละฮินบ๊อบโท

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ			เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	_ _ _ ม๋	ร๋ ม๋ _ซ๋	ล๋ ท๋ ล๋ซ๋	ล๋ ซ๋ ม๋ร๋	_ ม๋ ร๋ ด๋	ซ๋ ด๋ ร๋ ม๋	ซ๋ ล๋ ม๋ซ๋	ร๋ ม๋ ร๋ ร๋

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	ท ล ซ ร๋	ร๋ ม๋ ม๋ซ๋	ล๋ ท๋ ล๋ซ๋	ล๋ ซ๋ ม๋ร๋	_ ม๋ ร๋ ด๋	ซ๋ ด๋ ร๋ ม๋	ซ๋ ล๋ ซ๋ม๋	ร ม ร ด

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน	ช่าน						
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก				
ปี๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ด _ _	_ ด _ล	_ ซ _ด				

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ล	ด๋ ร๋ ด๋ท๋	ท ล ซ _	ล ด๋ ซ ท	ม ซ ด _	ร ท ด _	ร ท ด ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	ร ม ล ซ	ฟ ม ด ร	_ด ท ล	ซ ม ร ด	ร ม ร ด	ร ด ล ซ	_ม ร ม	ซ ล ซ _

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ซ ล	ด ร ม _	ซ ม ม _	ม ร ร ร	ด ร ม ร	ด ท ล _	ล ท ซ ล	ด ร ม _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ซ ำ ม ร ด	ร ม ร ล	_ ท _ ด	_ ฟ ซ ำ ล	ซ ซ ำ ฟ ฟ ำ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

กลับต้น ท่อน 1

เที่ยวที่ 2 เล่นบรรทัดที่ 4 แล้วเพิ่มเติมวรรคสุดท้าย

ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ซ ำ ล ำ	ซ ซ ำ ฟ ฟ ำ	ม ำ ร ำ ด ท	ด ำ ร ำ ท ด ำ

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ฟ	_ ฟ _ ซ	_ ซ _ ท	_ ท _ ม	ท ด ำ ร ด ำ	ท ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ฟ	_ ฟ _ ซ	_ ซ _ ท	_ ท _ ม	ท ด ำ ร ด ำ	ท ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ฟ ซ	ท ซ ม _	ฟ ซ ม ฟ	ม ฟ ซ ท	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ร	ด ซ ท ด	ท ด ม _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ำ ร ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ _	ท ท ด ำ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ	_ _ _ _

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ล ซ _	ม ซ ฟ _	ซ ฟ ม ด	ด ซ ซ _	_ ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ั ล	ั ั ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	_ ฟ ั ล	ั ั ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

กลับต้น

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	มทด ซท	ทฟซ มซ	ฟ ซ ท ด	_ _ _ ม	มทด ซท	ทฟซ มซ	ฟ ด ฟ ม	_ _ _ ท

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดทม มด	รดซ ซม	ฟ ม ท ท	ท ท ท ด	ทลซ ฟด	ด ม ม ฟ	ฟ ซ ซ _	ด ท ล ซ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ม ท	_ ด _ ซ	ท ม ฟ ซ	ท ฟ _ ฟ	ด ร ม ฟ	_ _ _ ฟ	ด ร ม ฟ	ดรฟ ดรฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ท	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ช _ ร	_ ฟ _ ช	ล ช ฟ ช	ร ช ฟ _	ฟ ฟ ช ท	ท ด ท ด	ท ล ช ฟ	ช ฟ ม ท

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดทม มท	ด ท ม ม	ม ม ฟ ช	ท ช ฟ ม	ช ม ร ด	_ _ _ _	ด ม ท _	ท ด ช _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดล ชลท	ดล ชลท	ท ม ช ฟ	ม ร ด ฟ	ช ฟ ม ฟ	_ _ _ ช	ฟ ช ท ฟ	_ _ _ _

บรรทัดที่ 5

ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ช ล ช ด	ม ฟ ช ฟ	ม ร ด ช	_ ท _ ด

กลับต้นท่อน 4 1 รอบ แล้วย้อนกลับไปเล่นท่อน 3 เที่ยวเดียว แล้วลงจบ

ลักษณะของโน้ตเพลง

เพลงทางละฮินบ๊อบโท ได้บันทึกจากวงปี่พาทย์หงสาวดี เป็นโน้ตด้วยวิธีการบันทึกโน้ตแบบไทย โดยบันทึกแยกท่อนเพลงเป็น 4 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีความสั้นยาวที่แบ่งออกเป็นวรรคและประโยคไม่เท่ากัน ดังนี้

Intro 1 มีความยาวจำนวน 3 ประโยค 5 วรรคเพลง

ท่อนที่ 1 มีความยาวจำนวน 4 ประโยค 8 วรรคเพลง (เที่ยวกลับเพิ่มขึ้น 1 วรรค)

ท่อนที่ 2 มีความยาวจำนวน 6 ประโยค 12 วรรคเพลง

ท่อนที่ 3 มีความยาวจำนวน 4 ประโยค 8 วรรคเพลง

ท่อนที่ 4 มีความยาวจำนวน 5 ประโยค 9 วรรคเพลง

คีตลักษณ์ (Form)

เพลงทางละฮินบ๊อบโท เป็นเพลง 4 ท่อน การบรรเลงขึ้นต้น Intro แล้วตามด้วย ท่อน 1 กลับต้น แล้วไปท่อน 2 กลับต้น ต่อด้วยท่อน 3 รอบเดียว ต่อด้วยท่อน 4 กลับต้น แล้วย้อนไปเล่นท่อน 3 รอบเดียวแล้วลงจบ

กลุ่มเสียง

เพลงทางละฮินบ๊อบโท ใช้บันไดเสียง ซ เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลักในแต่ละวรรค คือ โน้ต ด ร ม – ซ ล ตั้งแต่ท่อน 1 จนถึงท่อน 4 และใช้เสียงรองเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็น ร ม ฟ – ล ท ในบางวรรคเพื่อสร้างความกลมกลืนในการบรรเลง

บรรทัดที่	วรรคที่	ทำนองเพลง				บันไดเสียง	ลูกตก
Intro	1	_ _ _ มˌ	รˌ มˌ _ซˌ	ลˌ ทˌ ลˌซˌ	ลˌ ซˌ มˌ รˌ	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 1	2	_ มˌ รˌ ดˌ	ซˌ ดˌ รˌ มˌ	ซˌ ลˌ มˌ ซˌ	รˌ มˌ รˌ รˌ	ดรม–ซล	ร
บรรทัดที่ 2	3	ท ล ซ รˌ	รˌ มˌ มˌ ซˌ	ลˌ ทˌ ลˌ ซˌ	ลˌ ซˌ มˌ รˌ	ดรม–ซล	ร
	4	_ มˌ รˌ ดˌ	ซˌ ดˌ รˌ มˌ	ซˌ ลˌ ซˌ มˌ	ร ม ร ด	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 3	5	_ _ _ ด	_ ด _ _	_ ด _ ล	_ ซ _ ด	ดรม–ซล	ด
ท่อน 1	6	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ล	ดˌ รˌ ดˌ ทˌ	ท ล ซ _	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 1	7	ล ดˌ ซ ท	ม ซ ด _	ร ท ด _	ร ท ด ด	ดรม–ซล	ด
บรรทัดที่ 2	8	ร ม ล ซ	ฟ ม ด ร	_ ด ท ล	ซ ม ร ด	ดรม–ซล	ด
	9	ร ม ร ด	ร ด ล ซ	_ ม ร ม	ซ ล ซ _	ดรม–ซล	ซ
บรรทัดที่ 3	10	_ ด ซ ล	ด ร ม _	ซ ม ม _	ม ร ร ร	ดรม–ซล	ร
	11	_ ด ร ม	ซˌ ม ร ด	ร ม ร ล	_ ท _ ด	ดรม–ซล	ด
ท่อน 2	12	_ _ _ ฟ	_ ฟ _ ซ	_ ซ _ ท	_ ท _ มˌ	รมฟ–ลท	ม
บรรทัดที่ 1	13	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ ดˌ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	รมฟ–ลท	ด
บรรทัดที่ 2	14	_ _ _ ฟ	_ ฟ _ ซ	_ ซ _ ท	_ ท _ มˌ	รมฟ–ลท	ม
	15	ท ดˌ รˌ ดˌ	ท ล ซ ดˌ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด	รมฟ–ลท	ด

บรรทัดที่ 3	16	_ ฟ ฟซ	ท ซ ม _	ฟ ซ ม ฟ	ม ฟ ซ ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
	17	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ร	ด ซ ท ด	ท ด ม _	ร ม ฟ – ล ท	ม
บรรทัดที่ 4	18	_ ด ำ ร ำ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ _	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
	19	ท ท ด ำ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ	_ _ _ _	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 5	20	ซ ล ซ _	ม ซ ฟ _	ซ ฟ ม ด	ด ซ ซ _	ด ร ม – ซ ล	ซ
	21	_ ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 6	22	_ ฟ ำ ล ำ	ซ ำ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	23	_ ฟ ำ ล ำ	ซ ำ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
ท่อน 3	24	ม ท ด ซ ท	ท ฟ ซ ม ซ	ฟ ซ ท ด	_ _ _ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
บรรทัดที่ 1	25	ม ท ด ซ ท	ท ฟ ซ ม ซ	ฟ ด ฟ ม	_ _ _ ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
บรรทัดที่ 2	26	ด ท ม ม ด	ร ด ซ ซ ม	ฟ ม ท ท	ท ท ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
	27	ท ล ซ ฟ ด	ด ม ม ฟ	ฟ ซ ซ _	ด ท ล ซ	ร ม ฟ – ล ท	ซ
บรรทัดที่ 3	28	_ ด ม ท	_ ด _ ซ	ท ม ฟ ซ	ท ฟ _ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
	29	ด ร ม ฟ	_ _ _ ฟ	ด ร ม ฟ	ด ร ฟ ด ร ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
บรรทัดที่ 4	30	_ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ท	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
	31	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
ท่อน 4	32	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 1	33	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 2	34	_ ซ _ ร	_ ฟ _ ซ	ล ซ ฟ ซ	ร ซ ฟ _	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
	35	ฟ ฟ ซ ท	ท ด ท ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
บรรทัดที่ 3	36	ด ท ม ม ท	ด ท ม ม	ม ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	37	ซ ม ร ด	_ _ _ _	ด ม ท _	ท ด ซ _	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 4	38	ด ล ซ ล ท	ด ล ซ ล ท	ท ม ซ ฟ	ม ร ด ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
	39	ซ ฟ ม ฟ	_ _ _ ซ	ฟ ซ ท ฟ	_ _ _ _	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 5	40	ซ ล ซ ด	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ซ	_ ท _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด

ประเด็นในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เพลงทางละฮินบ๊อบโท ได้วิเคราะห์แยกทีละท่อนในประเด็นต่าง ๆ คือ

ก. รูปแบบเพลงซึ่งประกอบด้วย

- รูปแบบจังหวะ

ข. ทำนองเพลง หมายถึง ภาพรวมของการเรียบเรียงทำนอง

ก. รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะเพลงทางละฮินบ๊อบโทสามารถจำแนกรูปแบบได้ด้วยความยาวของทำนองเพลง 2 ห้องเพลงซึ่งมีรูปแบบเพลงต่าง ๆ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวนครั้ง
A	- - - x	x x - x	1
B	x x x x	x x x x	26
C	- x x x	x x x x	14
D	- - - x	- x - -	1
E	- x - x	- x - x	4
F	x x x x	x x x -	7
G	x x x -	x x x x	4
H	- x x x	x x x -	2
I	x x x x	- x - x	3
J	- - - x	- x - x	2
K	x x x x	- - - -	4
L	x x x -	x x x -	2
M	xxx xx	xxx xx	3
N	x x x x	- - - x	4
O	xxx x x	x x x x	2
P	- x x x	- x - x	1

Q		x x x x	x x - x		1
R		x x x x	- x - x		1
S		x x x x	x x x xxx		1
T		xx xxx	xx xxx		1

รูปแบบต่าง ๆ จำนวน 20 รูปแบบ มีการใช้คือ

- มีการใช้ 26 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ B
- มีการใช้ 14 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ C
- มีการใช้ 7 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ F
- มีการใช้ 4 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ E G K N
- มีการใช้ 3 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ I M
- มีการใช้ 2 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ H J L O
- มีการใช้ 1 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ A D P Q R S T

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงทางละฮินบ๊อบโท มีรูปแบบจังหวะจำนวนทั้งหมด 20 รูปแบบนั่นแสดงให้เห็นว่า เพลงทางละฮินบ๊อบโท เป็นเพลงที่มีรูปแบบของจังหวะที่หลากหลาย ความหลากหลายนี้เองเป็นคุณสมบัติเฉพาะของเพลงนี้ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มรูปแบบจังหวะนี้ออกเป็นสองกลุ่มด้วยกัน คือ

1. รูปแบบจังหวะปกติ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคตรงตามจังหวะตกท้ายห้อง ได้แก่ รูปแบบจังหวะ A B C E G I J M N O P Q R S T

2. รูปแบบจังหวะพิเศษ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องไม่ตรงตามจังหวะตก โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องจะปรากฏในลักษณะของจังหวะยกรวมทั้งการบันทึกโน้ตแบบขยี้ ได้แก่รูปแบบจังหวะ D F H K L

ลักษณะรูปแบบจังหวะพิเศษ นี้สามารถนำมาพิจารณาเป็นคุณสมบัติเฉพาะของบทเพลงนี้ได้ เนื่องจากเป็นรูปแบบจังหวะที่ทำให้บทเพลงมีความหลากหลายอารมณ์ ยกตัวอย่างเช่น D F H L

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		ทำนอง	
D	- - - x	- x - -	_ _ _ ด	_ ด _ _
F	x x x x	x x x -	ด ร ด ท	ล ด ซ _
			ล ด ซ ท	ม ซ ด _
			ด ร ม ร	ด ท ล _
			ล ท ซ ล	ด ร ม _
			ด ซ ท ด	ท ด ม _
			ซ ฟ ม ด	ด ซ ซ _
			ล ซ ฟ ซ	ร ซ ฟ _
H	- x x x	x x x -	_ ม ร ม	ซ ล ซ _
			_ ด ซ ล	ด ร ม _
			_ ฟ ฟ ซ	ท ซ ม _
	x x x x	- - - -	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ _
			ฟ ซ ม ฟ	_ _ _ _
			ซ ม ร ด	_ _ _ _
			ฟ ซ ท ฟ	_ _ _ _
L	x x x -	x x x -	ซ ล ซ _	ม ซ ฟ _
			ด ม ท _	ท ด ซ _

ลักษณะการเรียบเรียงทำนองเพลงทางละฮินบ๊อบโท มีการสร้างทำนองเพลงที่โดดเด่น

1. จังหวะยก เช่น

Intro 1

บรรทัดที่ 3

_ _ _ ด	_ ด _ _	_ ด _ ล	_ ซ _ ด				

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ล	ด ร ด ท	ล ด ซ _	ล ด ซ ท	ม ซ ด _	ร ท ด _	ร ท ด ด

บรรทัดที่ 2

ร ม ล ซ	ฟ ฟ ด ร	_ ด ท ล	ซ ม ร ด	ร ม ร ด	ร ด ล ซ	_ ม ร ม	ซ ล ซ _

บรรทัดที่ 3

_ ด ซ ล	ด ร ม _	ซ ม ม _	ม ร ร ร	ด ร ม ร	ด ท ล _	ล ท ซ ล	ด ร ม _

ท่อน 2

บรรทัดที่ 3

_ ฟ ฟ ซ	ท ซ ม _	ฟ ซ ม ฟ	ม ฟ ซ ท	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ร	ด ซ ท ด	ท ด ม _

บรรทัดที่ 5

ซ ล ซ _	ม ซ ฟ _	ซ ฟ ม ด	ด ซ ซ _	_ ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด

ท่อน 4

บรรทัดที่ 2

_ ซ _ ร	_ ฟ _ ซ	ล ซ ฟ ซ	ร ซ ฟ _	ฟ ฟ ซ ท	ท ด ท ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ท

บรรทัดที่ 3

ดทม มท	ด ท ม ม	ม ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ซ ม ร ด	_ _ _ _	ด ม ท _	ท ด ซ _

จังหวะที่ใช้ในเพลงทางละฮินบ๊อบโท

ท่อนเริ่มเพลง

_ _ _ ตุ่ง	_ ต๊ะ _ ตุ่ง	_ _ _ ตุ่ง	_ _ _ _

_ _ _ เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งโปง _ ปี๊ย	_ _ _ ต๊ะ	_ โปง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

ท่อน 1

_ _ _ เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งโปง _ ปี๊ย	_ _ _ ต๊ะ	_ โปง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ เปย	_ เปย _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งโปง _ ปี๊ย				

ท่อน 2

_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งเพลี๊ย_อิง	_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งเพลี๊ย_อิง	_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง

ท่อน 3

_ _ _ ตุ่ง	_ ต๊ะ _ ตุ่ง	_ _ _ ตุ่ง	_ _ _ _	ตุ่งโปงเปยตุ่ง	_ ตุ่งเปยปะ	เปยอิง_โปง	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ อิง	ตุ่งโปงเปยตุ่ง	_ ตุ่งเปยต๊ะ	เปยปี๊ย_ตุ่ง	_ เปย _ ปี๊ย
_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ เปย	_ เปย _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

ท่อน 4

_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งเพลี๊ย_อิง	_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง
_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ชิง				

จังหวะที่ใช้ในการบรรเลงมี 2 ลักษณะ คือ จังหวะในตอนท้ายเพลงจะเร็วกว่าจังหวะในตอนต้นเพลง การตีหน้าทับฮะเปิ้นฮะหนก (กลอง) ในเพลงนี้ไม่มีแบบแผนตายตัวในการบรรเลงเหมือนการตีหน้าทับของไทย เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว แต่ในการตีนั้นผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก คือ เมื่อเพลงบรรเลงจบจะต้องตัดหน้าทับลงให้พอดีกับทำนองเพลง ดังนั้น ผู้ที่สามารถตีฮะเปิ้นฮะหนกไม่สามารถนำหน้าทับเพลงทางละฮินบ๊อบโทไปบรรเลงกับเพลงอื่นได้เนื่องจากทำนองเพลงในแต่ละเพลงไม่เหมือนกัน

เพลงสะโมยบ็อบโท หรือเพลงรำหงส์เป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญ เป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่ง มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และตำนานของเมืองหงสาวดีและกำเนิดชนชาติมอญ ชาวมอญนับถือหงส์เนื่องจากชาวมอญมีความเชื่อว่า หงส์เป็นสัตว์ตนกำเนิดของชาวมอญ ครั้งตั้งรกรากของเมืองหงสาวดี จึงถือว่าหงส์เป็นสัตว์ที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นสัญลักษณ์แห่งความเจริญรุ่งเรือง เมื่อครั้งพระพุทธเจ้าตรัสรู้ได้ 8 พรรษา ได้เสด็จมาดินแดนสุวรรณภูมิเพื่อเผยแพร่พระพุทธศาสนาซึ่งสมัยนั้นน้ำท่วม ไม่มีแผ่นดินกว้างใหญ่ดังทุกวันนี้ มีเกาะเล็กๆ เกาะหนึ่งโผล่จากผิวน้ำเล็กมากทำให้หงส์ลงเกาะได้ตัวเดียว หงส์ตัวผู้ลงเกาะก่อนแล้วให้ตัวเมียเกาะบนหลังตัวผู้ พระพุทธเจ้าเห็นดังนั้นแล้ว จึงพยากรณ์กับพระอานนท์ว่า “ในอนาคต ในมหาสมุทรแห่งนี้ ผืนแผ่นดินอันกว้างใหญ่ และอุดมสมบูรณ์จะเกิดขึ้น คนในดินแดนนี้ จะสร้างเมืองใหญ่เป็นราชธานีแห่งอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ วัฒนธรรมและสืบทอดพุทธศาสนาจะรุ่งเรืองเป็นเวลายาวนาน และชาวเมืองจะอยู่กันอย่างสันติสุขสืบไป” ซึ่งในบทเพลงก็เป็นเรื่องราวความเป็นมาของการตั้งรกรากของชนชาติมอญที่เมืองหงสาวดี เมื่อครั้งเมืองหงสาวดียังคงความยิ่งใหญ่ ซึ่งนิยมแสดงในงานรำลึกถึงคุณของชนชาติมอญในอดีตในงานวันชาติมอญและการเฉลิมฉลองในโอกาสต่าง ๆ ด้วย

เพลงสะโมยบ็อบโท

Intro

ข่าน						ข่าน ข่าน	ข่าน ข่าน	ข่าน ข่าน
หะดีหะดาบ								
ปี๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	_ ด _ ร	_ ท _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ด	ล ซ _ ด

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ ด _ ท	ล ด ร ด	ร ซ _ ด	ล ด ร ด	ล ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ล

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	ด ด ล ซ	ล ซ ด ร	ด ร ฟ ด	ร ด ล ด	ล ด ร ฟ	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ม	ฟ ร ม ร

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ล	ร ด ม ร	ล ๋ ด ล ๋ ซ ๋	_ ด ๋ ซ ๋ ล ๋	ด ๋ ร ๋ ด ซ	ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	_ ล ฟ ซ	_ _ ด ๋ ล	_ _ ซ ฟ	_ _ ร ด	_ _ ฟ ซ	_ _ ล ด ๋	_ _ ซ ฟ	_ _ _ ร

กลับต้น บรรทัดที่ 1 เปลี่ยนเป็น

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ม _ ร	_ ล ด ร	ด ร ฟ ด	ร ด ล ด	ล ด ร ฟ	_ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ล

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปี๊ตตะหลาด	ท ด ร ฟ	ร ด ท ด	ร ด ท ฟ	_ ม ท ด	_ ฟ _ ซ	_ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ด ๋	ฟ ๋ ร ๋ ด ๋ ท ๋

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดำ ท ล ซ	ล ท ล ซ	ม ร ด ฟ	ด ร ด ฟ	_ ซ _ ล	_ ล ฟ ซ	ซ ล ด ร	ฟ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ล ดำ ล ซ	_ _ _ ดำ	ล ล ซ ซ	ฟ ม ม ร	_ ฟ _ ร	_ _ _ ฟ	_ _ _ ด

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล ฟ ซ	_ _ ดำ ล	_ _ ซ ฟ	_ _ ร ด	_ _ ฟ ซ	_ _ ล ดำ	_ _ ซ ฟ	_ _ _ ร

บรรทัดที่ 7

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ท ด ร ฟ	ร ำ ด ท ำ ด	ร ำ ด ท ำ ฟ	_ ม ท ด	_ ฟ _ ซ	_ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ดำ	ฟ ร ำ ด ท ำ

บรรทัดที่ 8

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ล ดำ ล ซ	_ _ _ ดำ	ล ล ซ ซ	ฟ ม ม ร	_ ฟ _ ร	_ _ _ ฟ	_ _ _ ด

บรรทัดที่ 9

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

บรรทัดที่ 10

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ลซฟ ซล	ด ท ซ ล	_ ร ด ฟ	ท ล ฟ ฟ	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ลซฟ ซล	_ ม ร ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	_ ร ฟ ซ	ฟ ม ร ร	ล ด ำ ท ล	ซ ด ำ _ ล

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซฟม ซล	ด ำ ท ซ ล	_ ร ฟ ด	ท ล ฟ ฟ	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ลซฟ ซล	_ ม ร ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	_ ม ร ม	_ ฟ _ ม	_ ด _ ร	_ ฟ _ ซ

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ _ ม	_ ร _ ร	_ ด _ ท	_ ซ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ฟ	_ ม _ ร

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ฟ ร ด ท	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ร ม ฟ	ซ ซ ฟ ม	ร ม ฟ ม	ฟ ม ร ด	ท ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล ซ ฟ	ล ซ ด ำ ท	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ร	ฟ ร ำ ด ำ ท	ำ ท ำ ท ร ำ	_ ด ำ ท ล	_ ซ _ ด ำ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ำ ด ำ ร	ม ำ ร ำ ด ล ำ	ด ำ ร ำ ท ด ำ	ร ำ ด ำ ม ำ ร ำ	ฟ ซ ำ ฟ ม ำ	ฟ ม ำ ร ำ ด ำ	ซ ท ล ล	ฟ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ฟ ซ ฟ ม	ร ร ด ท	_ _ _ ซ	ล ซ _ ฟ	_ _ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ _ _ ฟ	_ ม _ ร

กลับต้น

ลักษณะของโน้ตเพลง

เพลงสะโมยบ๊อบโท ได้บันทึกจากวงปี่พาทย์หงสาวดี เป็นโน้ตด้วยวิธีการบันทึกโน้ตแบบไทย โดยบันทึกแยกท่อนเพลงเป็น 4 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีความสั้นยาวที่แบ่งออกเป็นวรรค และประโยคไม่เท่ากัน ดังนี้

Intro 1 มีความยาวจำนวน 1 ประโยค 2 วรรคเพลง

ท่อนที่ 1 มีความยาวจำนวน 4 ประโยค 8 วรรคเพลง

ท่อนที่ 2 มีความยาวจำนวน 10 ประโยค 20 วรรคเพลง

ท่อนที่ 3 มีความยาวจำนวน 5 ประโยค 10 วรรคเพลง

ท่อนที่ 4 มีความยาวจำนวน 4 ประโยค 8 วรรคเพลง

คีตลักษณ์ (Form)

เพลงสะโมยบ๊อบโท เป็นเพลง 4 ท่อน การบรรเลงขึ้นต้น Intro ตามด้วย ท่อน 1 กลับต้นต่อด้วยท่อน 2 รอบเดียว ท่อน 3 รอบเดียว และต่อด้วยท่อน 4 กลับต้น แล้งลงจบเพลงนี้มีจังหวะที่เคลื่อนที่ไม่ตายตัว หรือเรียกว่าจังหวะพิเศษ

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

เพลงสะโมยบ๊อบโท ใช้บรรเลงในงานพิธีที่สำคัญๆ ของชาวมอญ คือ งานต้อนรับแขกผู้มาเยือน หรือแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับชาวต่างชาติ เพราะเพลงนี้เป็นการอธิบายเนื้อหาด้วยการขับร้องออกมาเป็นเสียงเพลง พร้อมทั้งมีการบรรยายความงามด้วยลีลาการฟ้อนรำที่เป็นเอกลักษณ์โดยนางรำจะแต่งตัวด้วยชุดสีทองเหมือนหงส์ทอง มีพญาหงส์ทอง 1 คู่ และลูกๆ อีก 8 คู่ ออกมาร่ายรำประกอบกับดนตรีที่บ่งบอกถึงความเป็นวัฒนธรรมมอญ เรื่องราวและประวัติเกี่ยวกับชนชาติมอญได้เป็นอย่างดี จึงนิยมทำการบรรเลงประกอบการแสดงเป็นอย่างมาก

กลุ่มเสียง

เพลงสะโมยบ๊อบโท ใช้บันไดเสียง ซ เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลักในแต่ละวรรค คือ โน้ต ด ร ม - ซ ล ตั้งแต่ท่อน 1 จนถึงท่อน 3 และใช้เสียงรองเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็น ร ม ฟ – ล ท ฟ ซ ล - ด ร ในบางวรรคเพื่อสร้างความกลมกลืนในการบรรเลง

บรรทัดที่	วรรคที่	ทำนองเพลง				บันไดเสียง	ลูกตก
Intro	1	_ _ _ ม	_ ด _ ร	_ ทำ _ ลำ	_ ซำ _ ฟำ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 1	2	_ ม _ ร	_ ฟ _ ซำ	_ ลำ _ ดำ	ลำ ซำ _ ด	ด ร ม - ซ ล	ด
ท่อน 1	3	_ _ _ ซ	_ ด _ ท	ล ด ร ด	ร ซ _ ด	ด ร ม - ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	4	ล ด ร ด	ล ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ล	ด ร ม - ซ ล	ล
บรรทัดที่ 2	5	ด ด ล ซ	ล ซ ด ร	ด ร ฟ ด	ร ด ล ด	ด ร ม - ซ ล	ด
	6	ล ด ร ฟ	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ม	ฟ ร ม ร	ร ม ฟ – ล ท	ร
บรรทัดที่ 3	7	ด ฟ ซ ล	ร ด ม ร	ลำ ดำ ลำ ซำ	_ ดำ ซำ ลำ	ด ร ม - ซ ล	ล
	8	ดำ รำ ดำ ซ	ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 4	9	_ ล ฟ ซ	_ _ ดำ ล	_ _ ซ ฟ	_ _ ร ด	ฟ ซ ล - ด ร	ด
	10	_ _ ฟ ซ	_ _ ล ดำ	_ _ ซ ฟ	_ _ _ ร	ฟ ซ ล - ด ร	ร
ท่อน 2	11	ท ด ร ฟ	ร ด ท ด	ร ด ท ฟ	_ ม ท ด	ฟ ซ ล - ด ร	ด
บรรทัดที่ 1	12	_ ฟ _ ซ	_ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ดำ	ฟำ รำ ดำ ทำ	ฟ ซ ล - ด ร	ท
บรรทัดที่ 2	13	ดำ ท ล ซ	ล ท ล ซ	ม ร ด ฟ	ด ร ด ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
	14	_ ซ _ ล	_ ล ฟ ซ	ซ ล ด ร	ฟ ซ ฟ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 3	15	_ _ _ ดำ	ล ดำ ล ซ	_ _ _ ดำ	ล ล ซ ซ	ด ร ม - ซ ล	ซ
	16	ฟ ม ม ร	_ ฟ _ ร	_ _ _ ฟ	_ _ _ ด	ฟ ซ ล - ด ร	ด
บรรทัดที่ 4	17	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด
	18	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด
บรรทัดที่ 5	19	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด
	20	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด
บรรทัดที่ 6	21	_ ล ฟ ซ	_ _ ดำ ล	_ _ ซ ฟ	_ _ ร ด	ฟ ซ ล - ด ร	ด
	22	_ _ ฟ ซ	_ _ ล ดำ	_ _ ซ ฟ	_ _ _ ร	ฟ ซ ล - ด ร	ร
บรรทัดที่ 7	23	ท ด ร ฟ	รำ ดำ ทำ ดำ	รำ ดำ ทำ ฟ	_ ม ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
	24	_ ฟ _ ซ	_ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ดำ	ฟำ รำ ดำ ทำ	ฟ ซ ล - ด ร	ท
บรรทัดที่ 8	25	_ _ _ ดำ	ล ดำ ล ซ	_ _ _ ดำ	ล ล ซ ซ	ด ร ม - ซ ล	ซ
	26	ฟ ม ม ร	_ ฟ _ ร	_ _ _ ฟ	_ _ _ ด	ฟ ซ ล - ด ร	ด
บรรทัดที่ 9	27	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด
	28	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด

บรรทัดที่ 10	29	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	ด ร ม - ซ ล	ด
	30	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
ท่อน 3	31	ล ซ ฟ ซ ล	ด ท ซ ล	_ ร ด ฟ	ท ล ฟ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 1	32	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	33	ล ซ ฟ ซ ล	_ ม ร ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
	34	_ ร ฟ ซ	ฟ ม ร ร	ล ด ำ ท ล	ซ ด ำ _ ล	ฟ ซ ล - ด ร	ล
บรรทัดที่ 3	35	ซ ฟ ม ซ ล	ด ำ ท ซ ล	_ ร ฟ ด	ท ล ฟ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
	36	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 4	37	ล ซ ฟ ซ ล	_ ม ร ร	ด ฟ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
	38	_ ม ร ม	_ ฟ _ ม	_ ด _ ร	_ ฟ _ ซ	ฟ ซ ล - ด ร	ซ
บรรทัดที่ 5	39	_ ฟ _ ม	_ ร _ ร	_ ด _ ท	_ ซ _ ล	ร ม ฟ – ล ท	ล
	40	_ ซ _ ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ฟ	_ ม _ ร	ฟ ซ ล - ด ร	ร
ท่อน 4	41	ฟ ร ด ท	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ร ม ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 1	42	ซ ซ ฟ ม	ร ม ฟ ม	ฟ ม ร ด	ท ำ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 2	42	_ ล ซ ฟ	ล ซ ด ท	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ร	ฟ ซ ล - ด ร	ร
	44	ฟ ำ ร ด ำ ท	ท ำ ท ำ ร	_ ด ำ ท ล	_ ซ _ ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 3	45	_ ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	ร ด ม ร	ด ร ม - ซ ล	ร
	46	ฟ ซ ฟ ม	ฟ ม ร ด	ซ ท ล ล	ฟ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 4	47	ฟ ซ ฟ ม	ร ร ด ท	_ _ _ ซ	ล ซ _ ฟ	ฟ ซ ล - ด ร	ฟ
	48	_ _ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ _ _ ฟ	_ ม _ ร	ฟ ซ ล - ด ร	ร

ประเด็นในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เพลงเพลงสะโมยบ๊อบโท ได้วิเคราะห์แยกทีละท่อนในประเด็นต่าง ๆ คือ

ก. รูปแบบเพลงซึ่งประกอบด้วย

- รูปแบบจังหวะ

ข. ทำนองเพลง หมายถึง ภาพรวมของการเรียบเรียงทำนอง

ก. รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะสะโมยบ๊อบโท สามารถจำแนกรูปแบบได้ด้วยความยาวของ ทำนองเพลง 2 ห้องเพลงซึ่งมีรูปแบบเพลงต่างๆ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวนครั้ง
A	- - - x	- x - x	5
B	- x - x	- x - x	8
C	- x - x	x x - x	1
D	x x x x	x x - x	4
E	x x x x	x x x x	34
F	x x x x	- x x x	3
G	- x - x	- x x x	3
H	- x x x	- - x x	2
I	- - x x	- - x x	4
J	- - x x	- - - x	2
K	- x x x	x x x x	15
L	- - - x	x x x x	4
M	x x x x	- x - x	2
N	- - - x	- - - x	2
O	x x x x	x - xx	4
P	xxx xx	x x x x	2
Q	xxx xx	- x x x	2
R	- x x x	- x - x	2
S	- - - x	x x - x	1

รูปแบบต่าง ๆ จำนวน 19 รูปแบบ มีการใช้คือ

- มีการใช้ 34 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ E
- มีการใช้ 15 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ K
- มีการใช้ 8 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ B
- มีการใช้ 5 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ A
- มีการใช้ 4 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ D I L O
- มีการใช้ 3 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ F G
- มีการใช้ 2 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ H J M N P Q R
- มีการใช้ 1 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ C S

จากการวิเคราะห์พบว่า สะโมยบ๊อบโท มีรูปแบบจังหวะจำนวนทั้งหมด 19 รูปแบบ นั่นแสดงให้เห็นว่า สะโมยบ๊อบโท เป็นเพลงที่มีรูปแบบของจังหวะที่หลากหลาย ความหลากหลายนี้เองเป็นคุณสมบัติเฉพาะของเพลงนี้ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มรูปแบบจังหวะนี้ออกเป็นสองกลุ่มด้วยกัน คือ

รูปแบบจังหวะปกติ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคตรงตามจังหวะตกท้ายห้อง ทุกห้องเพลง

ลักษณะการเรียบเรียงทำนองเพลงสะโมยบ๊อบโท มีการสร้างทำนองเพลงที่โดดเด่น

1. การใช้ทำนองซ้ำ หมายถึง การใช้ทำนองเดียวกันบรรเลงในแต่ละท่อน เช่น

_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

ลซฟ ซล	ด ท ซ ล	_ ร ด ฟ	ท ล ฟ ฟ	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

จังหวะที่ใช้ในเพลงเพลงสะมอยบ๊อบโท

ท่อนเริ่มเพลง

_ _ _ ตุ๋ง	_ ต๊ะ _ ตุ๋ง	_ _ _ ตุ๋ง	_ _ _ _	ตุ๋งปุงเปยตุ๋ง	_ ตุ๋งเปยต๊ะ	เปยปี๊ย_ปุง	_ เปย _ ปี๊ย

ท่อน 1

_ _ _ เพลี๊ย	_ ตุ๋ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _ เพลี๊ย	ตุ๋งโปง _ ปี๊ย	_ _ _ ต๊ะ	_ โปง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ๋ง _ ต๊ะ	_ ตุ๋ง _ เปย	_ เปย _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ๋ง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

ท่อน 2

_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งเพลี๊ย_อิง	_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ ซิง
_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ซิง
_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ซิง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

ท่อน 3

_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งโปง _ ปี๊ย	_ _ _ ต๊ะ	_ โปง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ อิง _ ต๊ะ	_ อิง _ เปย	_ เปย _ อิง	_ _ _ ต๊ะ	เปยอิง_ต๊ะ	เปยอิง_เปย	_ เปย _ ซิง
_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ เปย	_ เปย _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

ท่อน 4

_ _ _ _เพลี๊ย	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ต๊ะ _เพลี๊ย	ตุ่งโปง _ ปี๊ย	_ _ _ ต๊ะ	_ โปง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ เปย	_ เปย _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ ตุ่ง _ ต๊ะ	_ โปง _ เปย	_ เปย _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง
_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง	_ _ _ ต๊ะ	_ เปย _ ต๊ะ	_ เปย _ โปง	_ _ _ โปง

หน้าทับกลุ่มสะโค้ว โดยมีฮะเปิ้นฮะหนก (กลองขนาดใหญ่) ฮะเปิ้นซิม (กลองขนาดกลาง) และ โกรนฮะเปิ้น (กลอง 4 ใบ) แบ่งเป็นแต่ละท่อนให้ชัดเจน สามารถสังเกตได้ว่าในช่วงท่อนที่มีการขับร้องจะบรรเลงโดยใช้โกรนฮะเปิ้น เนื่องจากโกรนฮะเปิ้นมีเสียงที่ไม่ดังเกินไป ทำให้ไม่รบกวนเสียงนักร้อง แต่ในท่อนเดียวกันที่เป็นช่วงของการรำผู้บรรเลงจะเปลี่ยนมาใช้หะเปินหะโหนกมากขึ้น เนื่องจากฮะเปิ้นฮะหนก มีเสียงที่ดังเร้าใจ หนักแน่น แข็งแรง ทำให้เกิดความรู้สึกสนุกสนาน

การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี

การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีที่มีความโดดเด่นและมีความสัมพันธ์กับการบรรเลงขับลำนำ มีบทบาทหน้าที่ ดังนี้

จยาม (จะเข้มอญ) ทำหน้าที่บรรเลงทำนองในกลุ่มเครื่องนำร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ control โน้ตตาม หะดีหะดาบ บทบาทของจยามอีกประการหนึ่งคือการทำหน้าที่ขึ้นเพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะของเพลงและโอกาสในการบรรเลง

ป้าตตะลา (ระนาด) ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง เป็นหลักของวงเช่นเดียวกับจยาม

ป้าตกาง (ฆ้องมอญ) ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง จำเป็นต้องมีอยู่ในวง เพราะเสียงดัง เวลาบรรเลงอยู่ไกลๆ จะได้ยิน

คะเด-คะด้าบ ทำหน้าที่กำกับจังหวะวงดนตรี โดยจังหวะในการตีนั้นมีลักษณะไม่แน่นอน หมายถึง ตีตามจังหวะของทำนองเพลง หากเพลงมีลักษณะของจังหวะทำนองที่เร็ว การตี คะเด (ฉิ่ง) ก็จะเร็วเช่นกันโดยตีสลับกับคะด้าบ (ฉาบ) บางครั้งมีการตีรัวที่ ฉิ่ง ฉาบ และไม้ ก็จะตีสลับกัน

กลุ่มสะโค้ว ประกอบด้วยเครื่อง ฮะเปิ้นฮะหนก กลองที่มีขนาดใหญ่ จำนวน 1 ใบ ฮะเปิ้นซิม กลองขนาดกลาง จำนวน 1 ใบ และโกรนฮะเปิ้น ลูกเปิง 4 ใบ วางเรียงไล่ระดับเสียง การตีกลองแต่ละใบทำนองหน้าทับแบบไม่มีแผนตายตัว ผู้บรรเลงจะพลิกเพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก และเสียงร้องเพื่อความเข้าใจในการบรรเลง

บทเพลงในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ บันทึกภาพและเสียงการแสดงของวง แล้วนำมาถอดบันทึกโน้ตเป็นรูปแบบของโน้ตเพลงไทยเพื่อทำการวิเคราะห์คีตลักษณ์ กลุ่มเสียง รูปแบบจังหวะ ลักษณะของทำนองเพลงมีรูปแบบเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์ของชาวมอญ ประกอบด้วย เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) และเพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงประเพณีวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ)

သွာဋ္ဌ สะมาปะแหงก (เพลงชาวนา)

ပွဲအခိင်အခါ ခြကွာဂူဋ္ဌင်မွး ကောတ္ဘဲစေ့ဝါတဲ့ အာပလေဝ်တာဲရ။ ခြစေ့ဂွံ မွဲစါသတ္ထဟတဲ့တော့် ကောတ္ဘဲ ပလေဝ်စ သွက်ဂွံပွံမ ဗွဝ်မရ။ အဃော ဗွဝ်မံင်မဂ့် ကောတ္ဘဲ ဒးထဲတိ ပလေဝ်တိကိုရ။ ကာလ ပတံမဂွံမွး ပိုတအ် သိုဖအိုတ် ဝိုင်ပတံမ ပွဲဝါပိုတအ် ကိုရ။

လတဲ့ ကောတ္ဘဲဂ့် ဒးမင်မွဲ သွက်တွံဩြံ သွက်ဂွံတိုန်ခိုဟ်ဟ် လတဲ့ စုတ်ဝါ သွက်တွံဩြံ သိုကိုစိုဒ္ဌာစ္ဍေံတအ်ရ။

အခိင်ခြအိုတ် စိုပ်အခိင်မုဟ်ကျာမွး ဩြံတအ် ဍုဟ်တိုန်သာ်ထဝ်တဲ့ ပိုတအ် ရဲကွာန်ဖအိုတ် စေ့အာဝါ အာရတ်ဩြံရ။

ဘဝသွာဋ္ဌတအ်ဂ့် စိုန်ရ ဒဒိုက်ဇော်ကိုလေဝ် စသုင်ဖဲသွဲ့။ သီဩြံကာအ် တဲ့တော့် ပိုဒးချပ် သွက်ဂွံသွထပိုပယျင်ကို ကောန်ဏတ်ပိုတအ်ရောင်။

ภาพประกอบ 83 เพลงสะมาปะแหงก

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เนื้อเพลงแปล

เพลงสะมาปะแหงก หรือเพลงชาวนา เป็นเพลงที่เรื่องเล่าเรื่องราววิถีชีวิตของผู้หญิงคนหนึ่ง เล่าเรื่องที่สามีออกไปทำนา ทั้งก่อนทำและขณะลงมือทำนา และเฉลิมฉลองหลังจากที่ทำนาเสร็จสิ้น เมื่อเริ่มเข้าหน้าฝนหลังจากฝนตก 1 อาทิตย์ สามีออกไปนา ไปซ่อมแซมกระท่อม นำเมล็ดข้าวไปหว่านในนา ช่วงหว่านเมล็ดข้าวต้องรอ 15 วัน ให้วัวไถนาเสร็จแล้วถึงปักต้นข้าว ใส่ปุ๋ย ใส่น้ำ ดูแลรักษา ต้นข้าว สามีจะรออยู่จนกว่าต้นข้าวจะออกรวง ดูแลไม่ให้แมลงตอม ช่วงเข้าหน้าหนาวต้นข้าว จะเปลี่ยนเป็นสีทองก็จะเก็บเกี่ยวได้ นำมารับประทานกันในครอบครัว ถ้าใครมีข้าวเยอะก็นำไปทำบุญ ใช้ชีวิตพออยู่พอกิน ซึ่งจะนิยมร้องเล่นในงานวันชาติมอญ เนื่องจากบรรพบุรุษของชาวมอญ มีอาชีพหลักคือ เกษตรกรรม และการทำนา จึงเป็นเหตุผลที่คนมอญรำลึกบุญคุณของชาวนา

เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา)

Intro 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	(_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ม ซ ด	ร ม ร ด	มรด รมรซ	ฟมรดรมดร)

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	(_ _ ร ซ	_ _ ฟ ฟ	_ ฟ ด ร	ฟ ร ด ท	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ซฟซ ทดทด	รดทซทด_ท

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ				
ปั๊ตตะหลาด	ซฟท ด ร	ฟ ร ด ท	_ ฟ _ ฟ	ซ ล ฟ ซ

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	(_ ท _ด๋	_ ล _ ซ	_ ฟ ม ท	ด ร ท ด	_ ล ซ ล	ด๋ ร๋ ด๋ ร๋	ม๋ ร๋ ด๋ ล	ด๋ ร๋ ท ด๋)

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	(_ _ _ ด๋	ท ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	_ ด๋ ท ด๋	ม ฟ ม ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ฟ ม ด	ม ฟ _ ม)	_ _ _ ท	_ ท _ ด๋	ท ล ซ ฟ	ม ร ด _	_ ด ร ม	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ำ ท ล	ซ ม ร ฟ	(_ ม _ ร	_ ฟ _ ม	_ ร _ ฟ	_ ม _ ร	_ ด _ ท	ด ร _ ด

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ท ด ำ ร	ด ำ ร ด _)	_ ซ ท ซ	ฟ ม _ ม	_ ซ _ ด	_ ร ท ร	ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล

บรรทัดที่ 6

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ ล ซ ล	ด ำ ร ด ำ	ม ำ ร ด ล	ด ำ ร ท ด ำ	_ ล ซ ล	ด ำ ร ด ำ

บรรทัดที่ 7

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก						
ปั๊ตตะหลาด	ม ำ ร ด ล	ด ำ ร ท ด ำ						

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	(_ ท ด ำ ร	ด ำ ล ซ ม	_ ล ซ ฟ	ม ด ท ม ำ	ท ด ำ ร ด ำ	ท ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ท ำ)

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ท ำ _ ด ำ	ท ล _ ซ	_ ด ำ _ ท	_ _ _ ซ	ด ำ ซ ท ด ำ	_ _ _ _	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ด ท ซ ท	ซ ฟ ม ซ	ม ร ด ร	ม ร ด ม	_ ม _ ฟ	ซ ฟ ม ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ฟ ม ท	ด ร ท ด	_ _ _ ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	_ ล ซ ล	ด ร ด ร

บรรทัดที่ 5

ช่าน		
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ม ร ด ล	ด ร ท ด

Intro 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	_ ซ _ ด	_ ซ _ ม	ซ ม ซ ด

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ทำ ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	_ ดำ ทำ ดำ	ม ฟ _ ม

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ทำ ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	ดำ ทำ _ ดำ	ม ฟ ม ท

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ท _ ท	_ ท _ ด̣	_ ซ _ ด̣	_ ท _ ม̣	_ ม _ ม	_ ม _ ฟ	_ ด _ ฟ	_ ม _ _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด̣ ท ม̣	_ ฟ _ ซ	_ ฟ ม ร	ด ล ซ _	_ ท _ ซ	_ ฟ _ ม	ท̣ _ _ _	ด̣ ร̣ ท̣ ด̣

ลักษณะของโน้ตเพลง

เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) ได้บันทึกจากวงปี่พาทย์หงสาวดี เป็นโน้ตด้วยวิธีการบันทึกโน้ตแบบไทย โดยบันทึกแยกท่อนเพลงเป็น 3 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีความสั้นยาวที่แบ่งออกเป็นวรรค และประโยคไม่เท่ากัน ดังนี้

Intro 1 มีความยาวจำนวน 3 ประโยค 5 วรรคเพลง

ท่อนที่ 1 มีความยาวจำนวน 7 ประโยค 12 วรรคเพลง

ท่อนที่ 2 มีความยาวจำนวน 5 ประโยค 8 วรรคเพลง

Intro 2 มีความยาวจำนวน 1 ประโยค 1 วรรคเพลง

ท่อนที่ 3 มีความยาวจำนวน 4 ประโยค 8 วรรคเพลง

คีตลักษณ์ (Form)

เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) เป็นเพลง 3 ท่อน การบรรเลงขึ้นต้น Intro สองรอบ แล้วตามด้วย ท่อน 1 ท่อน 2 กลับต้น เล่น Intro แล้วเล่นท่อน 1 ท่อน 2 อีกรอบ พอจบท่อน 2 เปลี่ยนมา Intro 2 ตามด้วยท่อน 3 กลับต้น เล่น Intro 2 เล่นท่อน 3 อีกรอบ จบเพลง

กลุ่มเสียง

เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) ใช้บันไดเสียง ฟ เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลักในแต่ละวรรค คือ โน้ต ร ม ฟ – ล ท ตั้งแต่ท่อน 1 จนถึงท่อน 3 และใช้เสียงรองเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็น ด ร ม - ซ ล ฟ ซ ล – ดร ในบางวรรคเพื่อสร้างความกลมกลืนในการบรรเลง

บรรทัดที่	วรรคที่	ทำนองเพลง				บันไดเสียง	ลูกตก
Intro	1	_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ		ซ
บรรทัดที่ 1	2	_ ม ซ ด	ร ม ร ด	มรด รมรซ	ฟมรดรมดร	ด ร ม - ซ ล	ร
บรรทัดที่ 2	3	_ _ ร ซ	_ _ ฟ ฟ	_ ฟ ด ร	ฟ ร ด ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
	4	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ซฟซ ทดทด	รดทซทด-ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
บรรทัดที่ 3	5	ซฟท ด ร	ฟ ร ด ท	_ ฟ _ ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ซ ล - ด ร	ซ
ท่อน 1	6	_ ท _ ด	_ ล _ ซ	_ ฟ ม ท	ด ร ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 1	7	_ ล ซ ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	ด ร ม - ซ ล	ด
บรรทัดที่ 2	8	_ _ _ ด	ท ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	9	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	_ ด ท ด	ม ฟ ม ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 3	10	ซ ฟ ม ด	ม ฟ _ ม	_ _ _ ท	_ ท _ ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
	11	ท ล ซ ฟ	ม ร ด _	_ ด ร ม	ร ม ด ร	ด ร ม - ซ ล	ร
บรรทัดที่ 4	12	_ ด ท ล	ซ ม ร ฟ	_ ม _ ร	_ ฟ _ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	13	_ ร _ ฟ	_ ม _ ร	_ ด _ ท	ด ร _ ด	ร ม ฟ – ล ท	ด
บรรทัดที่ 5	14	_ ท ด ร	ด ร ด _	_ ซ ท ซ	ฟ ม _ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	15	_ ซ _ ด	_ ร ท ร	ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	ร ม ฟ – ล ท	ล
บรรทัดที่ 6	16	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ ล ซ ล	ด ร ด ร	ด ร ม - ซ ล	ร
	17	ม ร ด ล	ด ร ท ด	_ ล ซ ล	ด ร ด ร	ด ร ม - ซ ล	ร
บรรทัดที่ 7	18	ม ร ด ล	ด ร ท ด			ด ร ม - ซ ล	ด
ท่อน 2	19	_ ท ด ร	ด ล ซ ม	_ ล ซ ฟ	ม ด ท ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
บรรทัดที่ 1	20	ท ด ร ด	ท ล ซ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
บรรทัดที่ 2	21	_ ท _ ด	ท ล _ ซ	_ ด _ ท	_ _ _ ซ	ด ร ม - ซ ล	ซ
	22	ด ซ ท ด	_ _ _ _	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ	ด ร ม - ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 3	23	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ด ท ซ ท	ซ ฟ ม ซ	ด ร ม - ซ ล	ซ
	24	ม ร ด ร	ม ร ด ม	_ ม _ ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ

บรรทัดที่ 4	25	ซ ฟ ม ท	ด ร ท ด	_ _ _ ล	ด ร ด ร	ฟ ซ ล - ด ร	ร
	26	ม ร ด ล	ด ร ท ด	_ ล ซ ล	ด ร ด ร	ด ร ม - ซ ล	ร
บรรทัดที่ 5	27	ม ร ด ล	ด ร ท ด			ด ร ม - ซ ล	ด
Intro 2 บรรทัดที่ 1	28	_ _ _ ม	_ ซ _ ด	_ ซ _ ม	ซ ม ซ ด	ด ร ม - ซ ล	ด
ท่อน 3 บรรทัดที่ 1	29	_ _ _ ด	ท ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	30	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	_ ด ท ด	ม ฟ _ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
บรรทัดที่ 2	31	_ _ _ ด	ท ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	32	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	ด ท _ ด	ม ฟ ม ท	ร ม ฟ – ล ท	ท
บรรทัดที่ 3	33	_ ท _ ท	_ ท _ ด	_ ซ _ ด	_ ท _ ม	ร ม ฟ – ล ท	ม
	34	_ ม _ ม	_ ม _ ฟ	_ ด _ ฟ	_ ม _ _	ร ม ฟ – ล ท	ม
บรรทัดที่ 4	35	_ ด ท ม	_ ฟ _ ซ	_ ฟ ม ร	ด ล ซ _	ร ม ฟ – ล ท	ซ
	36	_ ท _ ซ	_ ฟ _ ม	ท _ _ _	ด ร ท ด	ร ม ฟ – ล ท	ด

ประเด็นในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) ได้วิเคราะห์แยกทีละท่อนในประเด็นต่าง ๆ คือ

ก. รูปแบบเพลงซึ่งประกอบด้วย

- รูปแบบจังหวะ

ข. ทำนองเพลง หมายถึง ภาพรวมของการเรียบเรียงทำนอง

ก. รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะเพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) สามารถจำแนกรูปแบบได้ด้วยความยาวของ ทำนองเพลง 2 ห้องเพลงซึ่งมีรูปแบบเพลงต่าง ๆ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ				จำนวนครั้ง
A		- x x x	x x x x		14
B		- - x x	- - x x		1
C		x x x x	x x x x		14
D		xxx xx	x x x x		1
E		- x - x	x x x x		3
F		- x - x	- x - x		8
G		- - - x	x x x x		7
H		- x x x	x x - x		5
I		x x x x	x x - x		1
J		- - - x	- x - x		2
K		x x x x	x x x -		1
L		- x - x	x x - x		2
M		- x x x	- x x x		2
N		- x - x	- x x x		1
O		- x - x	- - - x		1
P		x x x x	- - - -		1
Q		x x - x	x x x x		1
R		- x - x	- x - -		1
S		- x x x	- x - x		1
T		x - - -	x x x x		1
U		xxx xxxx	xxxx xxxx		1
V		xxx xxxx	xxxx xx-x		1

รูปแบบต่าง ๆ จำนวน 22 รูปแบบ มีการใช้คือ

- มีการใช้ 14 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ A C
- มีการใช้ 8 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ F
- มีการใช้ 7 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ G
- มีการใช้ 5 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ H
- มีการใช้ 3 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ E
- มีการใช้ 2 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ J L M
- มีการใช้ 1 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ B D I K N O P Q R S T U V

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) มีรูปแบบจังหวะจำนวนทั้งหมด 22 รูปแบบ นั่นแสดงให้เห็นว่า เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) เป็นเพลงที่มีรูปแบบของจังหวะที่หลากหลาย ความหลากหลายนี้เองเป็นคุณสมบัติเฉพาะของเพลงนี้ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มรูปแบบจังหวะนี้ออกเป็นสองกลุ่มด้วยกัน คือ

1. รูปแบบจังหวะปกติ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคตรงตามจังหวะตกท้ายห้อง ได้แก่ รูปแบบจังหวะ A B C D E F G H I J L M N O P Q S T U V

2. รูปแบบจังหวะพิเศษ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องไม่ตรงตามจังหวะตก โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องจะปรากฏในลักษณะของจังหวะยกรวมทั้งการบันทึกโน้ตแบบขยี้ ได้แก่รูปแบบจังหวะ K R

ลักษณะรูปแบบจังหวะพิเศษ นี้สามารถนำมาพิจารณาเป็นคุณสมบัติเฉพาะของบทเพลงนี้ได้ เนื่องจากเป็นรูปแบบจังหวะที่ทำให้บทเพลงมีความหลากหลายอารมณ์ ยกตัวอย่างเช่น K R

รูปแบบ	**ลักษณะรูปแบบ**		**ทำนอง**	
K	x x x x	x x x -	ท ล ซ ฟ	ม ร ด _
R	- x - x	- x - -	_ ด _ ฟ	_ ม _ _

ลักษณะการเรียบเรียงทำนองเพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) มีการสร้างทำนองเพลงที่โดดเด่น

1. การใช้ทำนองซ้ำ หมายถึง การใช้ทำนองเดียวกันบรรเลงในแต่ละท่อน เช่น

Intro 1

_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ม ซ ด	ร ม ร ด	มรด รมรซ	ฟมรด รมดร

_ _ ร ซ	_ _ ฟ ฟ	_ ฟ ด ร	ฟ ร ด ท	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ซฟซ ทดทด	รดทซ ทด_ท

ซฟท ด ร	ฟ ร ด ท	_ ฟ _ ฟ	ซ ล ฟ ซ				

Intro 2

_ _ _ ม	_ ซ _ ด	_ ซ _ ม	ซ ม ซ ด				

2. จังหวะยก เช่น

ท่อน 1

_ ท ด ร	ด ร ด _	_ ซ ท ซ	ฟ ม _ ม	_ ซ _ ด	_ ร ท ร	ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล

ท่อน 3

_ ท _ ท	_ ท _ ด	_ ซ _ ด	_ ท _ ม	_ ม _ ม	_ ม _ ฟ	_ ด _ ฟ	_ ม _ _

_ ด ท ม	_ ฟ _ ซ	_ ฟ ม ร	ด ล ซ _	_ ท _ ซ	_ ฟ _ ม	ท _ _ _	ด ร ท ด

จังหวะที่ใช้ในการบรรเลงมี 2 ลักษณะ คือ ส่วนที่เป็นจังหวะช้าซึ่งเมื่อเทียบกับเพลงไทยแล้วเปรียบได้กับอัตราจังหวะสองชั้น คือ ท่อน 1-2 จังหวะในตอนท้ายเพลงจะเร็วกว่าจังหวะในตอนต้นเพลง ในท่อน 3 การตีหน้าทับฮะเปิ้นฮะหนก (กลอง) ในเพลงนี้ไม่มีแบบแผนตายตัวในการบรรเลงเหมือนการตีหน้าทับของไทย เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว แต่ในการตีนั้นผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก คือ เมื่อเพลงบรรเลงจบจะต้องตัดหน้าทับลงให้พอดีกับทำนองเพลง ดังนั้นผู้ที่สามารถตีฮะเปิ้นฮะหนกไม่สามารถนำหน้าทับเพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) ไปบรรเลงกับเพลงอื่นได้เนื่องจากทำนองเพลงในแต่ละเพลงไม่เหมือนกัน

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงประเพณีวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) เป็นการแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติของเมืองหงสาวดีในอดีตที่มีชื่อ สุวรรณภูมิ ในปีพุทธศักราช 1200 จนถึงปี 1400 อาณาจักรตั้งแต่โบราณอันเป็นเมืองเก่าแก่ของมอญที่มีความเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่สมัยทวารวดี สืบต่อกันมาจนถึงแผ่นดินเมืองพะสิม อันเป็นเมืองหลวงเดิมของชาวมอญ ความเจริญทางด้านศาสนา วัฒนธรรม แผ่กว้างไปทั่วแผ่นดินสุวรรณภูมิที่มีความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก เพลงนี้ใช้บรรเลงและฟ้อนรำในงานมงคลทั่วไป งานวันชาติมอญ วันเฉลิมฉลองต่าง ๆ เพื่อยกย่องเกียรติของวัฒนธรรมมอญในยุคนั้น ทำนองเพลงนี้มีลักษณะที่ราบเรียบอ่อนหวานทั้งเพลง

ယေန်သွာင် သုဝဏ္ဏဘုံ ဧသးနာယသုဝဏ္ဏဘူမိ (ဧသးနာယသုဝဏ္ဏဘူမိ)

ပဲ့ကို သက္ကရာဇ်သာသွာ (၁၂၀၀) စိုကို (၁၄၀၀) တေံ ဟိုဂ့် ပဲ့ကိုသကုတ်ချင်ဗွာ သျင်ကျာ ပစ္စုပန်ကာအ် ဂကူမန်တအ် ပတန်ကျင်ချင်ဇကုတဲ့ ချင်ဝံ့ ကော်ခ် ချင်သုဝဏ္ဏဘုံရောင်

ပဲ့ကိုချင်ကာအ်ဂ့် ဗုဒ္ဓသာသွာ ဇော်မောဝ်တ်တက်သွး ဟွံသေင် သိုကိုပရေင်ကူသာန်သွံရာန်လေဝ် ဇော်မောဝ်တ် ဗွဲမလောန်ရ၊ ပရေင်ပိုန်ဒြပ် ညးချင်ကွာန်တအ်လေဝ် ဇော်မောဝ်တ် ဗွဲမလောန်တဲ့ ချင်ထဝ်ဟောင် ယွျကာတ်ကျင်ရောင်၊

ရန်တွအ်ကို မိက်ဝံ့ပတိုန်ထဓး အခိုက်ကွာ ယေန်သွာင်မန် ပဲ့ကိုအခိင်တေံတဲ့ နူကိုဂကောံအာ်ကွာ်ယေန်သွာင်မန် ပတိတ်လဝ်ကဝး ဒယ်ထဓးလဝ်ဂ့် နူကိုပိုတအ် ဆက်တဲ့ ဆက်လော်ထဓးပျးကာကိုရောင်။

ภาพประกอบ 84 เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ)

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

เนื้อเพลงแปล

กล่าวถึงเมืองสะเทิม ประมาณในปีพุทธศักราช 1200 จนถึง ปี 1400 ทางตอนใต้ของประเทศพม่าในปัจจุบัน ชาวมอญก่อตั้งอาณาจักรของตน คือเมืองสะเทิม ซึ่งอยู่ติดทะเลอันดามัน เป็นเมืองที่มีความเจริญมาก มีการค้าขายแลกเปลี่ยนกับชาวอินเดีย พุทธศาสนาก็เจริญรุ่งเรือง ชาวมอญรับเอาศาสนาพุทธมาจากประเทศศรีลังกา โดยพระชาวมอญ 2 องค์ นอกจากรับเอาศาสนาพุทธมาแล้ว ยังมีการติดต่อค้าขายกับประเทศอื่นๆ เช่น ศรีลังกา มาเลเซีย อินเดีย เป็นต้น อาณาจักรมอญในขณะนั้นรุ่งเรืองมาก จนเป็นที่กล่าวขานเรียกว่าเมืองสุวรรณภูมิสร้างจากอิฐแดง วัด และเจดีย์เป็นสีทอง จึงเรียกว่า “เมืองสุวรรณภูมิ แผ่นดินทอง” ในเวลานั้น วัฒนธรรมการฟ้อนรำของชาวมอญเราก็ปรากฏอยู่แล้ว และที่เขียนเพลงนี้ไว้ก็เพื่อที่จะได้ยกย่องเกียรติของวัฒนธรรมมอญในยุคนั้น

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ)

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล ำ _ ด ำ	ล ำ ด ล ำ ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ำ ซ ำ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ร ม ฟ	ฟ ล ำ ซ ำ ฟ	ล ำ ซ ำ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล ำ	_ ซ _ ฟ	ล ำ ซ ำ ฟ ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล ำ _ ด ำ	ล ำ ด ล ำ ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ำ ซ ำ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ซ ล	ด ำ ร ำ ฟ ซ ำ	ฟ ซ ำ ล ำ ท ำ	ด ร ฟ ซ	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ล ำ ด ำ	ล ำ ด ำ ล ำ ซ ำ	ล ำ ซ ำ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ	ล ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ฟ ำ ร ำ ด ำ ฟ ำ	ซ ำ ล ำ ฟ ำ ซ ำ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ฟ

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ล ำ ล ำ ด ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ล ำ	ร ำ ด ร ำ ฟ ำ	ซ ำ ล ำ ร ำ ฟ ำ	ม ร ด ฟ	ล ำ ด ร ำ ฟ ำ	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ร ซ	_ _ ล ำ ด ำ	ล ำ ด ำ ล ำ ซ ำ	ล ำ ซ ำ ฟ ท	ด ร ท ด

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 5

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ด	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ด ท ร ด	_ ฟ _ ซ	_ ม _ ร	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	_ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ _ _ ร	_ ท _ ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 6

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	_ ด _ ท	_ ซ _ ฟ	_ _ _ ด	_ ม _ ร	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ล	_ _ _ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด _ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ ม _ ร	ล ล _ ซ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 7

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ล	_ ม ร ด	ร ม ร ม	ร ม ด ร	ล ล ซ ฟ	_ ม ร ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 8

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซ๋ ฟ๋ ซ๋ ลำ	ดำ ลำ ซ๋ ฟ๋

ท่อน 9

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ล	ดำ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	_ ล _ ดำ	_ ล _ ซ	_ ล _ ดำ	ร๋ ดำ ล ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	ล ซ ซ ซ	ฟ ฟ ม ม	ด ร ม ซ	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	ร๋ ล ร๋ ดำ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ท่อน 10

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด ำ	_ ด ำ _ ด ำ	ล ซ ล ด ำ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ซ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ท่อน 11

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ร _ ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ล ำ	ด ล ำ ซ ำ ฟ

ท่อน 12

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 13

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ร ด ล	ซ ฟ _ _

ลักษณะของโน้ตเพลง

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) ได้บันทึกจากวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี เป็นโน้ตด้วยวิธีการ บันทึกโน้ตแบบไทย โดยบันทึกแยกท่อนเพลงเป็น 13 ท่อน ในแต่ละท่อนจะมีความสั้นยาวที่แบ่งออกเป็นวรรค และประโยคไม่เท่ากัน ดังนี้

Intro มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 1 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 2 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 3 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 4 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 5 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 6 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 7 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 8 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 9 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 10 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 11 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 12 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

ท่อนที่ 13 มีความยาวจำนวน 2 ประโยค 4 วรรคเพลง

คีตลักษณ์ (Form)

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) เป็นเพลงประกอบร้องมี 13 ท่อน การบรรเลงขึ้นต้น Intro แล้วตามด้วย ท่อน 1 บทร้อง ไม่กลับต้น แล้วเล่น Intro ต่อด้วยท่อน 2 บทร้อง ไม่กลับต้น แล้วเล่น Intro จนจบท่อน 13 แล้วกลับต้น ตั้งแต่ท่อน 1 ถึง 13 ท่อนละรอบโดยไม่มีบทร้อง

กลุ่มเสียง

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) ใช้บันไดเสียง ด ฟ เป็นเพลงที่ใช้กลุ่มเสียงหลักในแต่ละวรรค คือ โน้ต ด ร ม – ซ ล ฟ ซ ล - ด ร ตั้งแต่ท่อน 1 จนถึงท่อน 13 และใช้เสียงรองเปลี่ยนกลุ่มเสียงเป็น ร ม ฟ – ล ท ในบางวรรคเพื่อสร้างความกลมกลืนในการบรรเลง

บรรทัดที่	วรรคที่	ทำนองเพลง				บันไดเสียง	ลูกตก
Intro	1	_ _ _ _	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	_ ด̣ ด̣ ด̣	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	2	ท ล ซ ฟ	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ	ร ม ฟ - ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	3	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	4	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล̣	ซ̣ ฟ ซ̣ ล̣	ด̣ ล̣ ซ̣ ฟ	ร ม ฟ - ล ท	ฟ
ท่อน 1 บรรทัดที่ 1	5	_ _ _ ล̣	_ ซ̣ _ ฟ	_ ล̣ ซ̣ ฟ	ซ̣ ล̣ ฟ ซ̣	ด ร ม – ซ ล	ซ
	6	_ _ _ ล̣	_ ซ̣ _ ฟ	_ ล̣ ซ̣ ฟ	ซ̣ ล̣ ฟ ซ̣	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	7	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล̣ _ ด̣	ล̣ ด ล̣ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
	8	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล̣ ซ̣ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ

ท่อน 2	9	ด ร ม ฟ	ฟ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
บรรทัดที่ 1	10	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
บรรทัดที่ 2	11	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
	12	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
ท่อน 3	13	_ _ ซ ล	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ด ร ฟ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 1	14	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	15	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
	16	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ฟ ร ด ฟ	ซ ล ฟ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
ท่อน 4	17	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ร ด ร ฟ	ซ ล ร ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
บรรทัดที่ 1	18	ม ร ด ฟ	ล ด ร ฟ	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	19	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ร ซ	ร ม ฟ – ล ท	ซ
	20	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ท	ด ร ท ด	ด ร ม – ซ ล	ด
ท่อน 5	21	_ ล _ ด	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ด ท ร ด	ด ร ม – ซ ล	ด
บรรทัดที่ 1	22	_ ฟ _ ซ	_ ม _ ร	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ	ร ม ฟ – ล ท	ซ
บรรทัดที่ 2	23	_ ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	_ ด ร ม	ซ ม ร ด	ด ร ม – ซ ล	ด
	24	_ _ _ ร	_ ท _ ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ร ม ฟ – ล ท	ล
ท่อน 6	25	_ ซ _ ฟ	_ ด _ ท	_ ซ _ ฟ	_ _ _ ด	ฟ ซ ล – ด ร	ด
บรรทัดที่ 1	26	_ ม _ ร	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ล	_ _ _ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	27	_ ด _ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
	28	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ ม _ ร	ล ล _ ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
ท่อน 7	29	ด ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ล	_ ม ร ด	ร ม ร ม	ด ร ม – ซ ล	ม
บรรทัดที่ 1	30	ร ม ด ร	ล ล ซ ฟ	_ ม ร ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
บรรทัดที่ 2	31	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
	32	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	ด ร ม – ซ ล	ร
ท่อน 8	33	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 1	34	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	ร ม ฟ – ล ท	ฟ
บรรทัดที่ 2	35	_ _ _ ด	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
	36	_ _ _ ด	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ

ท่อน 9	37	_ ซ _ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	ฟ ซ ล – ด ร	ร
บรรทัดที่ 1	38	_ ล _ ด ำ	_ ล _ ซ	_ ล _ ด ำ	ร ำ ด ำ ล ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
บรรทัดที่ 2	39	_ ล _ ซ	ล ซ ซ ซ	ฟ ฟ ม ม	ด ร ม ซ	ด ร ม – ซ ล	ซ
	40	_ _ _ ด ำ	_ ด ำ _ ด ำ	_ ด ำ _ ด ำ	ร ำ ล ร ำ ด ำ	ด ร ม – ซ ล	ด
ท่อน 10	41	_ _ _ ด ำ	_ ด ำ _ ด ำ	ล ซ ล ด ำ	_ ล ซ ฟ	ด ร ม – ซ ล	ฟ
บรรทัดที่ 1	42	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ซ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 2	43	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
	44	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
ท่อน 11	45	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 1	46	_ ร _ ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 2	47	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
	48	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร	ฟ ซ ล – ด ร	ร
ท่อน 12	49	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 1	50	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร	ฟ ซ ล – ด ร	ร
บรรทัดที่ 2	51	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	ฟ ซ ล – ด ร	ร
	52	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _	ด ร ม – ซ ล	ล
ท่อน 13	53	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	ด ร ม – ซ ล	ล
บรรทัดที่ 1	54	_ _ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ำ ล ซ ฟ	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ
บรรทัดที่ 2	55	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ฟ ซ ล – ด ร	ร
	56	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร	ฟ ซ ล – ด ร	ร
บรรทัดที่ 3	57	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ฟ ซ ล – ด ร	ร
	58	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ด ำ ล ำ	ซ ฟ _ _	ฟ ซ ล – ด ร	ฟ

ประเด็นในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) ได้วิเคราะห์แยกทีละท่อนในประเด็นต่างๆ คือ

ก. รูปแบบเพลงซึ่งประกอบด้วย

- รูปแบบจังหวะ

ข. ทำนองเพลง หมายถึง ภาพรวมของการเรียบเรียงทำนอง

ก. รูปแบบจังหวะ

รูปแบบจังหวะเพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) สามารถจำแนกรูปแบบได้ด้วยความยาวของ ทำนองเพลง 2 ห้องเพลงซึ่งมีรูปแบบเพลงต่างๆ ดังนี้

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		จำนวนครั้ง
A	- - - -	- x x x	13
B	x x x x	- x x x	27
C	x x x x	x x x x	54
D	- - - x	- x - x	29
E	- x - x	- - - x	14
F	- x - x	x x x x	28
G	- x x x	x x x x	8
H	- - - x	x x x x	7
I	- - x x	x x x x	6
J	- x - x	- x - x	10
K	x x x x	- x - x	4
L	- x - x	- - - x	1
M	x x x x	- - - x	1
N	- x - x	x x - x	1
O	- - - x	- - - x	4
P	- - - -	- - - -	1
Q	x x x x	x x x -	2
R	x x x x	x x - x	1
S	x x x x	x x - -	1

รูปแบบต่าง ๆ จำนวน 19 รูปแบบ มีการใช้คือ

- มีการใช้ 54 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ C
- มีการใช้ 29 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ D
- มีการใช้ 28 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ F
- มีการใช้ 27 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ B
- มีการใช้ 14 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ E
- มีการใช้ 13 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ A
- มีการใช้ 10 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ J
- มีการใช้ 8 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ G
- มีการใช้ 7 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ H
- มีการใช้ 6 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ I
- มีการใช้ 4 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ K O
- มีการใช้ 2 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ Q
- มีการใช้ 1 ครั้ง ได้แก่ รูปแบบ L M N P R S

จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) มีรูปแบบจังหวะจำนวนทั้งหมด 19 รูปแบบ นั่นแสดงให้เห็นว่า เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) เป็นเพลงที่มีรูปแบบของจังหวะที่หลากหลาย ความหลากหลายนี้เองเป็นคุณสมบัติเฉพาะของเพลงนี้ซึ่งสามารถแบ่งกลุ่มรูปแบบจังหวะนี้ออกเป็นสองกลุ่มด้วยกัน คือ

1. รูปแบบจังหวะปกติ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคตรงตามจังหวะตกท้ายห้อง ได้แก่ รูปแบบจังหวะ A B C D E F H I J K L M O P R

2. รูปแบบจังหวะพิเศษ หมายถึง รูปแบบจังหวะที่โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องไม่ตรงตามจังหวะตก โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องจะปรากฏในลักษณะของจังหวะยกรวมทั้ง การบันทึกโน้ตแบบขยี้ ได้แก่รูปแบบจังหวะ Q S

ลักษณะรูปแบบจังหวะพิเศษ นี้สามารถนำมาพิจารณาเป็นคุณสมบัติเฉพาะของบทเพลงนี้ได้ เนื่องจากเป็นรูปแบบจังหวะที่ทำให้บทเพลงมีความหลากหลายอารมณ์ ยกตัวอย่างเช่น Q S

รูปแบบ	ลักษณะรูปแบบ		ทำนอง	
Q	x x x x	x x x -	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _
			ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _
S	x x x x	x x - -	ด ร̣ ด ล̣	ซ ฟ _ _

ลักษณะการเรียบเรียงทำนองเพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) มีการสร้างทำนองเพลงที่โดดเด่น

1. การใช้ทำนองซ้ำ หมายถึง การใช้ทำนองเดียวกันบรรเลงในแต่ละท่อน เช่น

Intro

บรรทัดที่ 1

_ _ _ _	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ล ซ ฟ	_ ด̣ ด̣ ด̣	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล̣	ซ̣ ฟ̣ ซ̣ ล̣	ด̣ ล̣ ซ̣ ฟ̣

2. จังหวะยก เช่น

ท่อน 13

บรรทัดที่ 2

ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 3

_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ร̣ ด ล̣	ซ ฟ _ _

จังหวะที่ใช้ในการบรรเลงมี 2 ลักษณะ คือ ส่วนที่เป็นจังหวะช้าซึ่งเมื่อเทียบกับเพลงไทยแล้วเปรียบได้กับอัตราจังหวะสองชั้น คือ ท่อน 1-10 จังหวะในตอนท้ายเพลงจะเร็วกว่าจังหวะในตอนต้นเพลง ในท่อน 11-13 การตีหน้าทับฮะเปิ้นฮะหนก (กลอง) ในเพลงนี้ไม่มีแบบแผนตายตัวในการบรรเลงเหมือนการตีหน้าทับของไทย เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับลาว แต่ในการตีนั้นผู้บรรเลงสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก คือ เมื่อเพลงบรรเลงจบจะต้องตัดหน้าทับลงให้พอดีกับทำนองเพลง ดังนั้น ผู้ที่สามารถตีฮะเปิ้นฮะหนกไม่

สามารถนำหน้าทับเพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) ไปบรรเลงกับเพลงอื่นได้เนื่องจากทำนองเพลงในแต่ละเพลงไม่เหมือนกัน

โอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในงานมงคลทั่วไป งานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม งานต้อนรับแขกผู้มาเยือน และงานคล้ายวันเกิดหลวงพ่ออุตตมะซึ่งจัดขึ้นในเดือนมีนาคม การจัดงานสมโภชมีมหรสพอย่างน้อย 5 วัน 5 คืน มีกิจกรรมต่างๆ ทั้งพิธีกรรมทางศาสนา และการละเล่นต่างๆ โดยมีการแสดงดนตรีในช่วงกลางคืน

การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี

การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่นำมาประสมวง มีบทบาทหน้าที่ ดังนี้

คีย์บอร์ด ทำหน้าที่แทนเสียงป้าตกาง บรรเลงทำนองในกลุ่มเครื่องนำ และ contro กับเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ

ป้าตตะลา ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง เป็นหลักของวงเช่นเดียวกับจยาม

ปี่คะนัว ทำหน้าที่ดำเนินทำนอง พร้อมกับป้าตตะลา

ฮะดีฮะด้าบ ทำหน้าที่กำกับจังหวะ โดยจังหวะในการตีนั้นมีลักษณะไม่แน่นอน หมายถึงตีตามจังหวะของทำนองเพลง หากเพลงมีลักษณะของจังหวะทำนองที่เร็ว การตีฮะดี (ฉิ่ง) ก็จะเร็วเช่นกันโดยตีสลับกับฮะด้าบ (ฉาบ) บางครั้งมีการตีรัวที่ ฉิ่ง ฉาบ และไม้ ก็จะตีสลับกัน

กลุ่มสะโค้ว ประกอบด้วยเครื่อง ฮะเปิ้นฮะหนก กลองที่มีขนาดใหญ่ จำนวน 1 ใบ ฮะเปิ้นซิม กลองขนาดกลาง จำนวน 1 ใบ และโกรนฮะเปิ้น ลูกเปิง 4 ใบ วางเรียงไล่ระดับเสียง การตีกลองแต่ละใบทำนองหน้าทับแบบไม่มีแผนตายตัว ผู้บรรเลงจะพลิกเพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเพลงเป็นหลัก และเสียงร้องเพื่อความเข้าใจในการบรรเลง

จากการศึกษาการถ่ายทอดดนตรี นักดนตรีในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดี จะมีบทบาทก็ต่อเมื่อมีกิจกรรมของชุมชน หรือมีงานประเพณีต่างๆ ที่จำเป็นจะต้องมีดนตรีเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง โดยในยามปกติทุกคนก็จะมีบทบาทเป็นชาวบ้านซึ่งมีวิถีชีวิตเหมือนชาวบ้านทั่วๆ ไป ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะประกอบอาชีพหลัก คือการทำเกษตรกรรม เลี้ยงสัตว์ รับราชการ หรือประกอบธุรกิจส่วนตัว

การถ่ายทอดวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดี เป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำให้วัฒนธรรมดนตรีสามารถธำรงอยู่เพื่อขับเคลื่อนสังคมชาวมอญในบทบาทต่างๆ ได้อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่บ่งชี้ถึงตัวตนของชาวมอญท่ามกลางกระแสสังคมเมือง มี 2 ลักษณะ คือ การถ่ายทอดแบบโบราณ และการเรียนการสอนแบบปัจจุบัน

บทเพลงที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดี ในครั้งนี้ได้ทำการศึกษาจำนวน 5 เพลง ซึ่งเป็นบทเพลงที่วงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดีได้บรรเลงในปัจจุบัน ได้แก่ เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช) เพลง ทางละฮินบ๊อบโท เพลงสะโมยบ๊อบโท เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา) และเพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงประเพณีวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ) ที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ได้พบลักษณะที่สำคัญของดนตรี ที่ใช้บรรเลงโดยวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดี ดังนี้

1. ด้านรูปแบบจังวะพบว่า ในแต่ละบทเพลงมีการใช้ลักษณะของรูปแบบจังหวะหลากหลายรูปแบบ เช่น รูปแบบจังหวะแบบลงตรงตามจังหวะตก รูปแบบจังหวะแบบจังหวะยก

2. ด้านรูปแบบทำนอง พบว่า รูปแบบทำนองมีหลากหลาย เช่น ทำนองมีทิศทางขึ้น ทำนอง มีทิศทางลง ทำนองยืนเสียง และทำนองส่วนมากมักเป็นทำนองแบบสลับเสียง และยังพบลักษณะ ที่สำคัญเกี่ยวกับทำนอง ดังนี้

1) มีทำนองนำที่มีลักษณะ คล้ายลูกเท่าของไทยเป็นประโยคนำในแต่ละท่อน

2) มักมีการใช้ทำนองซ้ำในระหว่างท่อน

3) มีการทอนทำนอง

4) การร้อยเรียงทำนองมักมีการเปลี่ยนรูปแบบทำนองที่มีลักษณะของรูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันอย่างสม่ำเสมอ

3. ด้านกลุ่มเสียง มักมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในบทเพลง เช่น จาก ฟ ซ ล – ด ร เป็น ซ ล ท – ร ม เป็นต้น

4. มักมีการใช้กลุ่มเสียงรองทั้งสองเสียงของกลุ่มเสียง จึงทำให้ลักษณะของกลุ่มเสียงที่ใช้มีตั้งแต่ 5 เสียง 6 เสียง และ 7 เสียง เป็นต้น

4.2.2 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี

การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม อาจถือได้ว่าเป็นสาเหตุหลักของการเปลี่ยนแปลง การจัดการ ทางวัฒนธรรมจะข้ามผ่านบรรทัดฐานของพฤติกรรมส่วนบุคคล และองค์ประกอบของวัฒนธรรมที่เป็นลักษณะเฉพาะของปัจเจกชนทั้งหมด รูปแบบของวัฒนธรรมสมัยใหม่มีความซับซ้อนและไม่สามารถทำความเข้าใจได้โดยปราศจากการอ้างอิง เนื้อหาสาระของการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม คือการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบส่วนย่อยต่างๆ ทั้งในลักษณะของการลดทอนประเด็น เพิ่มเติมรายละเอียดเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย โดยการนำวัฒนธรรมดนตรีมอญมีส่วนสัมพันธ์กับดนตรีไทย และดนตรีตะวันตก ตั้งแต่เครื่องดนตรี ทำนองเพลง ตลอดจนวิธีการบรรเลง

1) การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อความร่วมสมัย

การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรี วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี กับดนตรีสมัยใหม่ สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ร่วม ดังในกรณีของการนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาประยุกต์ร่วมกับวงดนตรีมอญ จะต้องดำเนินการควบคู่ไปกับการคงสภาพทางดนตรีที่ตอกย้ำสำนึกความเป็นดนตรีมอญไว้อย่างสมดุล ทำให้เยาวชนหันมาสนใจที่จะสืบสานวัฒนธรรมดนตรีมากขึ้น ไม่ทำให้เกิดความรู้สึกของการเป็นคนล้าสมัย จากการศึกษาทำให้เห็นว่า ชาวมอญได้เรียนรู้วัฒนธรรมภายนอกและนำมาปรับใช้ โดยนำเอา “คีย์บอร์ด” มาบรรเลงทำนองแทนป้าตกางหรือฆ้องมอญ นำไปสู่การตั้งคำถามในประเด็นเพราะเหตุใดจึงนำคีย์บอร์ดเข้ามาร่วมบรรเลงในวงดนตรีมอญ ทั้งนี้เพื่อเป็นการสะดวกต่อการเคลื่อนย้าย และเครื่องดนตรีมอญเดิม “ฆ้องมอญ หรือป้าตกาง” เกิดชำรุดเสียหาย ไม่มีช่างและอุปกรณ์การซ่อมแซม ประกอบกับคีย์บอร์ดสามารถสร้างเลียนเสียงป้าตกางได้ใกล้เคียง จึงนำมาใช้เล่นทดแทนกันได้ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญอันจะสะท้อนให้สังคมเห็นถึงอัตลักษณ์ดนตรีมอญที่สามารถธำรงอยู่ในระบบสังคมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม

การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี มีลักษณะการผสมผสานทางดนตรีให้มีความร่วมสมัย เกิดความสนใจปรับเปลี่ยนยุทธวิธีให้ดนตรีมอญเป็นที่ยอมรับระหว่างเยาวชนทั้งคนในวัฒนธรรมและนอกวัฒนธรรมมากขึ้น การผสมผสานที่พบเห็นได้ชัด คือ เครื่องประกอบจังหวะกลุ่มสะโค้ว มีการตีทำนองผสมผสานกับทำนองไทย ทำนองพม่า ตัวกลองมีการปรับเปลี่ยนวัสดุมีการทำกลองจากการใช้หนังเรียดขึงเปลี่ยนมาใช้วัสดุเชือกพลาสติกเพื่อความคงทนและหาง่าย จังหวะของคะเดคะด้าบ มีลักษณะไม่แน่นอน ตีตามจังหวะของทำนองเพลง

2) พัฒนาการเครื่องดนตรีเพื่อเกิดความทัดเทียม

พัฒนาการเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความทัดเทียมของวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี การพัฒนาเครื่องดนตรีให้มีความทันสมัยนั้น เป็นอีกหนึ่งกระบวนการของการสร้างคุณค่าองค์ประกอบทางดนตรีให้เกิดความทัดเทียมกับดนตรีสมัยนิยม นายชาญณรงค์ อุดมศักดิ์สิริ ผู้ที่รับผิดชอบดูแลวง ได้บริหารเงินผ่านนักดนตรีในการจัดซื้อเครื่องดนตรีมาจากประเทศพม่า เครื่องดนตรีบางส่วนได้รับการบริจาคมาจากโรงเรียนวัดวังวิเวการามนำมาซ่อมแซมกลับมาใช้เล่นได้อีกครั้ง ส่วนการประดิษฐ์เครื่องดนตรีนั้นทำโดยนักดนตรีที่คุ้ยเคยกับเครื่องและเคยบรรเลงเมื่อครั้งยังอยู่ชายแดนพม่า ซึ่งแต่เดิมวงดนตรีนี้เดิมเคยซบเซาลงฉะนั้นเครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นการรื้อฟื้นของเก่ากลับขึ้นมาใหม่

คีย์บอร์ด ได้สั่งซื้อในเมืองเข้ามาใช้เพิ่มเติมในภายหลังทั้งนี้เพื่อให้เกิดสะดวกความทันสมัยน่าสนใจ โดยใช้เล่นแทนเครื่องดนตรีเดิมคือ ป้าตกาง เสียงสังเคราะห์ที่มีอยู่ในคีย์บอร์ดมาบรรเลงให้มีความใกล้เคียงกับเสียงป้าตกางได้

อะโล้ด จะมีลักษณะคล้ายกับขลุ่ยไทย เพียงแต่สั้นกว่าและเป็นขลุ่ยที่มีระดับเสียงที่ต่ำ การปรับเปลี่ยนวัสดุสำหรับประดิษฐ์อะโล้ดจากไม้มาเป็นโลหะอะลูมีเนียมและพลาสติก เพื่อความคงทน แต่ยังคงรูปลักษณ์และเสียงของอะโล้ดแบบมอญไว้เช่นเดิม

ภาพประกอบ 85 การเปลี่ยนแปลงวัสดุทำอะโล้ด

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

อีกทั้งยังประยุกต์นำไมโครโฟนประกอบกับเครื่องขยายเสียง มาใช้เพื่อให้เสียงดนตรีในวงมีความดังขึ้น

พัฒนาการเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความทัดเทียมของวงปี่พาทย์หงสาวดี เครื่องดนตรีที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ที่ชาวมอญพยายามนำเสนอให้เป็นภาพแทนตัวตนนั้น เป็นผลจากพัฒนาการโดยภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ โดยฮะเปิ้นฮะหนก และฮะเปิ้นชิม จากเดิมทำจากไม้ขึงด้วยหนังเรียดนั้น มีการพัฒนาโดยการปรับเปลี่ยนวัสดุในการทำ จากการขึงด้วยหนังเรียดเปลี่ยนเป็นสายรัดพลาสติกแทนเพื่อความคงทน วัสดุที่หาง่าย ราคาไม่แพง และยังคงใช้อยู่ในปัจจุบัน

ภาพประกอบ 86 วัสดุในการทำกลอง

ที่มา นิติพรรณ สุวาท (2566)

โกรนฮะเปิ้น เป็นกลองที่มีลักษณะเหมือนฮะเปิ้นฮะหนกแต่มีขนาดเล็กกว่า ชาวมอญประดิษฐ์ โกรนฮะเปิ้นขึ้นเพราะได้ต้นแบบมาจากตะโพนของไทย แต่มีวิธีการตีและเสียงแตกต่างจากตะโพนไทย

3) การสร้างลักษณะเฉพาะจากวัฒนธรรมร่วม

การสร้างลักษณะเฉพาะจากวัฒนธรรมร่วมในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี วัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมได้ถูกนำมาเชื่อมโยงเข้ากับสำนึกความเป็นชาติพันธุ์มอญได้อย่างแนบเนียน เห็นได้จากการนำเครื่องคีย์บอร์ดจากวัฒนธรรมภายนอกมาบรรเลงร่วมกับวงดนตรีมอญหงสากาญจนธานี ปรากฏการณ์เคลื่อนไหววัฒนธรรมดนตรีในกรณีดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าการรับวัฒนธรรมกระแสนิยมจากภายนอกเข้ามาปรับใช้กับวงดนตรีมอญหงสากาญจนธานีเป็นสิ่งที่จำเป็นในกระบวนการธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ โดยการคงสภาพทางดนตรีผสมผสานให้กลายเป็นดนตรีร่วมสมัย หรือแม้แต่การสร้างสำนึกร่วมให้กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของตนเองได้อย่างสมดุลและสอดคล้องกับบริบทสังคมวัฒนธรรมของตนเองได้ แม้องค์ประกอบทางดนตรีจะต่างไปจากอดีต แต่ก็สามารถทำหน้าที่ธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ให้อยู่ท่ามกลางความเป็นพลวัต

การสร้างลักษณะเฉพาะจากวัฒนธรรมร่วมในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี มีการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอกมาปรับใช้ผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีในรูปแบบใหม่ แต่ก็มีการคงสภาพในแบบดั้งเดิมไว้ ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมร่วม การปรับเปลี่ยนเรียนรู้ และการสร้างสรรค์วัสดุเครื่องดนตรีที่นำมาปรับใช้ ได้รับการยอมรับเชิงคุณค่า สิ่งที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากการสร้างสรรค์ให้เกิดการผสมผสานที่เหมาะสมลงตัวในแง่ของความงามในตัวดนตรี

คือการสร้างสำนึกร่วมเชิงวัตถุที่ถือได้ว่าเป็นสิ่งใหม่นั้นกลายเป็นสิ่งที่สามารถแทนจิตวิญญาณความเป็นมอญ ถึงแม้ว่าสังคมจะมีการเปลี่ยนแปลงไปแต่ชาวมอญก็ทำให้เห็นว่าดนตรีจะยังคงสืบทอดอัตลักษณ์ของตนบนพื้นที่ของความหลากหลายทางวัฒนธรรมได้อยู่เสมอ

จากการศึกษาการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี พบว่า มีการผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของดนตรีไทย ดนตรีมอญ และดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งสามารถอธิบายปรากฏการณ์ผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมสู่ศิลปะร่วมสมัย จัดเป็นการผสมผสานทางดนตรีเพื่อเกิดความร่วมสมัย

ปรากฏการณ์ดังกล่าวจากการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีมีความดั้งเดิมค่อนข้างมาก และมีข้อจำกัดหลายประการที่ทำให้ไม่เกิดการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางดนตรีใดๆ แต่กลับพบการปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ทำที่มีการเลียนแบบคิดค้นและพัฒนาขึ้น

วงดนตรีมอญพยายามสร้างสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมใหม่ๆ ที่เกิดจากการเรียนรู้สังคมรอบข้าง แล้วนำมาปรับใช้ในสังคมเพื่อสร้างลักษณะเฉพาะร่วมกับคนในวัฒนธรรม จนกลายเป็นสัญลักษณ์ที่เปี่ยมไปด้วยความรู้สึกร่วมของชาวมอญในที่สุด

4.2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

1) ปัจจัยภายในหมู่บ้าน

ปัจจัยภายในหมู่บ้าน หมายถึง ปัจจัยความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และวัฒนธรรมของคนในสังคมหนึ่ง ซึ่งปฏิบัติและสืบทอดกันมา ทำให้เกิดปัจจัยที่มีส่วนต่อกระบวนการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ คือ ด้านสังคมและด้านสิ่งแวดล้อม ดังนี้

ด้านสังคม ครอบครัวเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและเป็นส่วนหนึ่งของระบบเครือญาติที่ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ในการอยู่ร่วมกันในชุมชน ลักษณะครอบครัวของชาวมอญบ้านวังกะมีทั้งครอบครัวเดี่ยว และครอบครัวขยาย ซึ่งอาศัยอยู่บริเวณใกล้เคียงกันทำให้เกิดสังคมที่เป็นเครือญาติ ดังนั้นเด็กๆ ที่เติบโตมาในหมู่บ้าน จึงได้รับการอบรมจากพ่อแม่ และเครือญาติที่อยู่ใกล้เคียงกัน ด้วยสังคมของชาวมอญบ้านวังกะ ยังเป็นสังคมที่ชาวบ้านให้ความช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน มีปฏิสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน จึงเกิดการถ่ายทอดวัฒนธรรมมอญจากรุ่นสู่รุ่นเป็นการปลูกฝังมาตั้งแต่เกิด ทำให้ศิลปวัฒนธรรมมอญยังคงอยู่จนทุกวันนี้ ที่เห็นได้อย่างชัดเจนได้แก่ ดนตรี ภาษา และการแต่งกาย

ภาษา ที่ใช้สื่อสารกันในระหว่างชาวมอญด้วยกันทั้งภายในบ้านและนอกบ้าน ชาวมอญบ้านวังกะ ใช้ภาษามอญเป็นภาษาหลักในชีวิตประจำวัน รุ่นลูกรุ่นหลานที่เติบโตมาในบ้านจึงพูดภาษามอญได้โดยปริยาย เว้นแต่เมื่อมีการติดต่อกับคนไทยภายนอกเท่านั้นจึงจะใช้ภาษาไทย

การแต่งกาย ชาวมอญถูกปลูกฝังให้แต่งกายตามแบบฉบับของชาวมอญในชีวิตประจำวันผู้หญิงส่วนมากจะนุ่งผ้าถุงและใส่เสื้อผ้าธรรมดา ส่วนผู้ชายจะนุ่งโสร่งหรือ กางเกง นิยมแต่งกายตามสมัยนิยม หากมีงานเทศกาล หญิงชายทุกวัยจะแต่งกายตามประเพณี เพราะฉะนั้นครอบครัวจึงเป็นปัจจัยแรก (ขั้นพื้นฐาน) ที่วางรากฐาน ความคิด ค่านิยม และ ทัศนคติที่ถูกหล่อหลอมมาตั้งแต่เด็ก ให้อนุรักษ์และรักษาคุณค่าของความเป็นชาวมอญไว้

ชาวมอญบ้านวังกะ มีวิถีชีวิตแบบชาวพุทธ มีความเลื่อมใสใน พระพุทธศาสนา อุปนิสัยโอบอ้อมอารี ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ประกอบกับมีผู้นำทางศาสนา คือ พระสงฆ์ที่ชาวมอญนับถือ และเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวมอญ ได้วางรากฐานการอยู่ร่วมกัน โดยพระสงฆ์ได้ตั้งกฎไว้ ใครก็ตามจะเข้ามาอยู่ในหมู่บ้านต้องปฏิบัติ ตามกฎ 3 ข้อ คือ ห้ามดื่มสุรา ห้ามเล่นการพนัน ห้ามลักทรัพย์ หรือผิดลูกผิดเมียใคร หากผู้ใดทำผิดกฎจะถูกไล่ออกจากหมู่บ้านทันที กฎการอยู่ร่วมกันหรือการปฏิบัติตนอยู่ในจารีตประเพณีอันดีงาม ซึ่งกลายเป็นการเอื้อต่อการธำรงอยู่ของชาติพันธุ์ความเป็นมอญให้อยู่มาจนถึงปัจจุบัน

ด้านสิ่งแวดล้อม บ้านวังกะ ถึงแม้ว่าจะมีความเจริญ มีเทคโนโลยีเข้ามาในหมู่บ้าน มีนักท่องเที่ยวเข้ามาเยี่ยมชม แต่ที่บ้านวังกะ มีที่พักให้นักท่องเที่ยวไม่มากนัก เพราะเนื่องจากเกรงว่าจะทำให้สังคมในหมู่บ้านเปลี่ยนไป จะเกิดผลกระทบตามมามากมาย ถือเป็นการป้องกันตนเองไม่ให้ความเจริญจากภายนอกเข้ามาทำลายสภาพแวดล้อม และวัฒนธรรมอันดีงามของหมู่บ้าน

2) ปัจจัยภายนอกหมู่บ้าน

ปัจจัยภายนอกหมู่บ้าน หมายถึง สิ่งที่มีผลกระทบต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ที่อาจ ก่อให้เกิดผลดีหรือผลเสียต่อคนในหมู่บ้าน อาจเนื่องมาจากคนที่อยู่ภายนอกวัฒนธรรม หรือจากอิทธิพลของโลกาภิวัฒน์ รวมทั้งการรับวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอกเข้ามา

ข้อดีของปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

มีนักท่องเที่ยวเข้ามาเที่ยวชม และสัมผัสวิถีชีวิตแบบมอญ ทำให้คนในหมู่บ้านมีอาชีพ เช่น เด็กในหมู่บ้านที่หารายได้พิเศษเป็นไกด์นำเที่ยว แสดงดนตรี มีร้านขายของในหมู่บ้านที่เป็นงานฝีมือของชาวมอญ เป็นการเพิ่มรายได้อีกทางของชาวบ้าน และเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมอีกด้านหนึ่ง

ผู้ว่าจ้าง ได้แก่ หน่วยงานราชการ และบุคคลทั่วไปที่ว่าจ้างให้ไปแสดงดนตรีตามที่ต่าง ๆ ทำให้วงดนตรีมอญได้ไปเผยแพรวัฒนธรรมของมอญให้เป็นที่รู้จัก

ข้อเสียของปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

การบริโภคดนตรีสมัยนิยม มีการรับเอาวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอกตามสมัยนิยม เด็กวัยรุ่นในหมู่บ้านนิยมฟังเพลงไทยสากล เพลงลูกทุ่ง เพลงสากล แต่ก็ยังคงไม่ละทิ้งเพลงมอญ นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานวัฒนธรรมภายนอก

มีเทคโนโลยีสมัยใหม่ เพื่ออำนวยความสะดวกในการทำงานและการดำเนินชีวิตประจำวัน มีความสะดวกสบายมากขึ้นจนอาจทำให้ละเลยวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม

3) ผลการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ผลต่อวัฒนธรรมดนตรี

มีการฝึกอบรมนักดนตรี พัฒนานักดนตรีอย่างต่อเนื่อง ให้สามารถเล่นดนตรีได้ อย่างมีประสิทธิภาพและเกิดความชำนาญ มีการเผยแพร่วัฒนธรรมมอญให้เป็นที่รู้จัก และสืบทอดต่อให้เด็กที่สนใจเข้ามาเรียน ด้านการอนุรักษ์ เป็นการรักษาศิลปวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษสร้างขึ้น แล้วนำไปถ่ายทอดสู่คนรุ่นใหม่ต่อไป

ผลต่อชาวมอญบ้านวังกะ

มีการประยุกต์รูปแบบการแสดงที่ผสมผสานความเป็นมอญเข้ากับความเป็นไทยตามสถานการณ์และบริบททางสังคมและสิ่งแวดล้อม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้วิถีชีวิตของชาวมอญบ้านวังกะ จะเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมปัจจุบัน แต่วงดนตรีมอญก็ยังคงธำรงเอกลักษณ์วัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิมของตนเองไว้ได้อย่างเหนียวแน่น ซึ่งสะท้อนถึงบทบาทของดนตรีในวิถี ชีวิตอันเป็นอัตลักษณ์ของชาวมอญบ้านวังกะได้อย่างชัดเจน การที่เด็กเข้ามาเรียนรู้การเล่นดนตรี เป็นการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์และเป็นการปลูกฝังความเป็นมอญด้วย

ผลต่อชาวมอญในประเทศไทย

ทำให้ชาวมอญที่กระจายอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ ของประเทศไทยได้รู้เห็นวัฒนธรรมดั้งเดิม ที่เป็นรากเหง้าของตนเอง แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างแต่ชนรุ่นหลังก็จะได้รับรู้และรักษาไว้ต่อไป นอกจากนี้ยังทำให้ชาวมอญที่อยู่ในพื้นที่อื่น ๆ กล้าที่จะเปิดเผยตัวว่าตัวเองเป็นมอญ และให้การสนับสนุนวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีซึ่งเป็นการสร้างชื่อเสียงให้กับชาวมอญ

จากการศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ในชุมชนมีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของตนเอง จึงมีการเปลี่ยนแปลงให้สมดุลย์กับการพัฒนาทางสังคมอยู่ตลอดเวลา ซึ่งในหมู่บ้านวังกะมีวิธีการที่จะต้องรักษาเอกลักษณ์ของตนเองให้คงอยู่ มีการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เห็นได้ชัดเจน เช่น การแต่งกาย ช่วงเวลาปกติชาวมอญส่วนมากก็จะใส่เสื้อกับ กางเกงหรือผ้าถุงเหมือนคนทั่วไป แต่ถ้าช่วงที่มีงานเทศกาลชาวมอญก็จะใส่ชุดประจำชาติมอญ ดนตรีก็เช่นกัน แม้จะบริโภคดนตรีสมัยนิยม แต่ก็ไม่ละทิ้งดนตรีมอญ

บทที่ 5
สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของของดนตรีชาติพันธุ์มอญ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ มุ่งศึกษาบทบาทและการใช้วัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญในมิติทางประวัติศาสตร์และสถานภาพปัจจุบันกระบวนการสร้างอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ให้กับกลุ่มชนของตนเอง ซึ่งเป็นการย้ำเตือนกลุ่มชนของตนเองให้เห็นความสำคัญของชาติพันธุ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญ ท่ามกลางพลวัตและความหลากหลายในบริบทสังคม โดยใช้แนวคิดอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และทฤษฎีการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม มาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามตั้งแต่ พ.ศ. 2565 - 2566 ในพื้นที่ชุมชนมอญบ้านวังกะ กาญจนบุรี ในบทที่ 5 นี้ผู้วิจัยขอแบ่งหัวข้อการสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.2 ข้อค้นพบ

5.3 อภิปรายผลการวิจัย

5.4 ข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของของดนตรีชาติพันธุ์มอญ เป็นการศึกษาเชิงพรรณนาวิเคราะห์ในหลากหลายประเด็น ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ออกเป็น 2 วัตถุประสงค์ คือ

1. อัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
2. การธำรงอยู่ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

ตอนที่ 1 อัตลักษณ์ทางดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ประกอบด้วยประเด็นในการศึกษา 3 ประเด็น คือ

1.1 ความเป็นมาของวงดนตรี

จากการศึกษาความเป็นมาของ วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี มาจากการเล่นละครมอญในเมืองมอญ เมืองมะละแหม่ง พ.ศ. 2520 ปัจจุบันนายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ เป็นผู้อนุรักษ์ไว้ วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี โดยมีหลวงพ่ออุตตะมะเจ้าอาวาสวัดวังก์วิเวการาม เป็นแรงบันดาลใจให้ดนตรีมอญนี้เกิดขึ้น ในปี พ.ศ. 2545 นายกะเซ่า รวมตัวกับชาวบ้านก่อตั้งวงดนตรี

โดยใช้ชื่อเมืองหลวงของมอญ มาตั้งเป็นชื่อวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีขึ้น เชิญครูดนตรีจากเมืองเย ประเทศพม่า มาสอนดนตรีให้กับเยาวชน เพื่อให้วงดนตรีของชาวมอญมีความเข้มแข็ง วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ทำหน้าที่บรรเลงประกอบการรำละครมอญ งานอวมงคล งานมงคลโอกาสต่างๆ ของหมู่บ้านวังกะ และจากการเชิญให้ไปแสดงในสถานที่ต่าง ๆ

1.2 องค์ประกอบดนตรี

หงส์ ถูกจัดให้เป็นสัญลักษณ์สำคัญของชาวมอญ ไม่ว่าจะนำมาอยู่ในธง ประดับยอดเสาหงส์ของวัดมอญในเมืองไทย เข็มกลัด เครื่องดนตรี ฉาก ชุดแต่งกาย ปกหนังสือ ไม่เว้นแม้แต่การแสดงของมอญชุด “ระบำหงส์ทอง” สัญลักษณ์เหล่านี้มีผลต่อการสร้างสำนึกเรื่องชาติของคนมอญด้วย ภาษาที่ใช้ในการขับร้อง เป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ได้อย่างชัดเจน ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงเนื้อหาสาระของเพลงนอกจากจะตอกย้ำสำนึกร่วมในความเป็นชาติพันธุ์เดียวกันให้กับชาวมอญด้วยกัน เครื่องดนตรีมีอัตลักษณ์ที่โด่งเด่น แกะสลักตกแต่งลวดลายเป็นรูปหงส์ (สัญลักษณ์สำคัญของชาวมอญ) จยาม มีรูปร่างคล้ายจรเข้ตัวจริง รวมไปถึงฉากเวทีการแสดง สิ่งเหล่านี้เป็นอัตลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นมอญได้อย่างชัดเจน รวมถึงระบบเสียงเครื่องดนตรีที่มีความถี่เสียงห่างไม่เท่ากันทั้งหมด หากแต่มีความคลาดเคลื่อนอยู่บ้างเล็กน้อย ทำให้เกิดลักษณะเป็นเสียงเต็มและครึ่งเสียง ซึ่งถือได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีมอญ รูปแบบวงดนตรี การประสมวงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่ไม่ลงตัว เนื่องจากไม่มีแบบแผนหลักเกณฑ์ในการจัดรูปแบบของวงดนตรี หลักสำคัญเพียงเพื่อรวบรวมนักดนตรีดั้งเดิมที่เหลืออยู่ของชุมชน รูปแบบการแสดง ชาวมอญถือปฏิบัติก่อนการบรรเลงทุกครั้งจะทำพิธีบูชาครู เป็นการไหว้เจ้าที่ เจ้าทาง เทพยดา ครู อาจารย์ ที่ล่วงลับไปแล้ว ถือเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ ทำให้ผู้แสดงทุกคนเกิดขวัญกำลังใจ สามารถทำการแสดงได้อย่างราบรื่น เครื่องพิธีบูชาครูทางเจ้าภาพงานจะจัดเตรียมให้ แต่ละวงแตกต่างกันไป นักแสดงจะแต่งกายของด้วยชุดท้องถิ่นชาวมอญซึ่งถือเป็นอัตลักษณ์ที่ปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน

1.3 กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรี

แนวคิดในการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี โดยร่วมมือกับหน่วยงานในชุมชน เลือกกลุ่มเยาวชนผู้ที่สนใจดนตรีมาเป็นจุดสร้างงาน ร่วมกันจัดตั้งวงดนตรีเพื่อเป็นตัวแทนในการฟื้นฟูและเผยแพร่ สามารถผลิตซ้ำผ่านเวทีทางสังคมต่างๆ ทำให้คนจดจำได้มากขึ้น ดนตรีบางชนิดมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมร่วมไปบ้าง แต่บทเพลงก็ยังคงความเป็นมอญอยู่ แสดงให้เห็นว่าเครื่องดนตรีมอญเป็นตัวบ่งชี้อัตลักษณ์ของความเป็นมอญ สามารถฟื้นฟูให้กลับคืนมาได้ ขั้นตอนการสร้างอัตลักษณ์วงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ทุกครั้งที่แสดงนักแสดงทุ่มเทด้วยใจ

ความสนุกสนานเป็นสิ่งมอบให้สังคมนั้น ย่อมมีผลทำให้การแสดงมุ่งพัฒนา เพื่อเอาใจผู้ชม และนำมาซึ่งความก้าวหน้าและการยกระดับวงปี่พาทย์มอญขึ้นเป็นวงที่มีชื่อเสียง

ตอนที่ 2 เพื่อศึกษาการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ประกอบด้วยประเด็นในการศึกษา 3 ประเด็น คือ

2.1 การถ่ายทอดดนตรี

นักดนตรีในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดี จะมีบทบาทก็ต่อเมื่อมีกิจกรรมของชุมชน หรือมีงานประเพณีต่างๆ ที่จำเป็นจะต้องมีดนตรีเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง โดยในยามปกติทุกคนก็จะมีบทบาทเป็นชาวบ้านซึ่งมีวิถีชีวิตเหมือนชาวบ้านทั่วๆ ไป ซึ่งโดยส่วนใหญ่จะประกอบอาชีพหลัก คือการทำเกษตรกรรม เลี้ยงสัตว์ รับราชการ หรือประกอบธุรกิจส่วนตัว การถ่ายทอดดนตรีเป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำให้วัฒนธรรมดนตรีสามารถธำรงอยู่เพื่อขับเคลื่อนสังคมชาวมอญในบทบาทต่าง ๆ ได้อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่บ่งชี้ถึงตัวตนของชาวมอญท่ามกลางกระแสสังคมเมือง มี 2 ลักษณะ คือ การถ่ายทอดแบบโบราณ และการเรียนการสอนแบบปัจจุบัน บทเพลงมอญที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์หงสากาญจนธานี และปี่พาทย์มอญหงสาวดี เป็นเพลงมอญดั้งเดิมและประยุกต์ให้เข้ากับปัจจุบัน มีลักษณะเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นและเพลงเร็ว หน้าทับกลองมีลักษณะเฉพาะแต่ละเพลง ที่ผู้ตีสามารถพลิกแพลงอย่างไรก็ได้ แต่ต้องยึดทำนองเป็นหลัก เพลงจะเกี่ยวกับเทพเจ้า บอกเล่าเรื่องราวของชีวิต ถ่ายทอดอารมณ์ความรัก การเกี้ยวพาราสี เพลงเกี่ยวกับพิธีกรรมความเชื่อไหว้ผี และเพลงสนุกสนานทั่วไป

2.2 การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมดนตรี

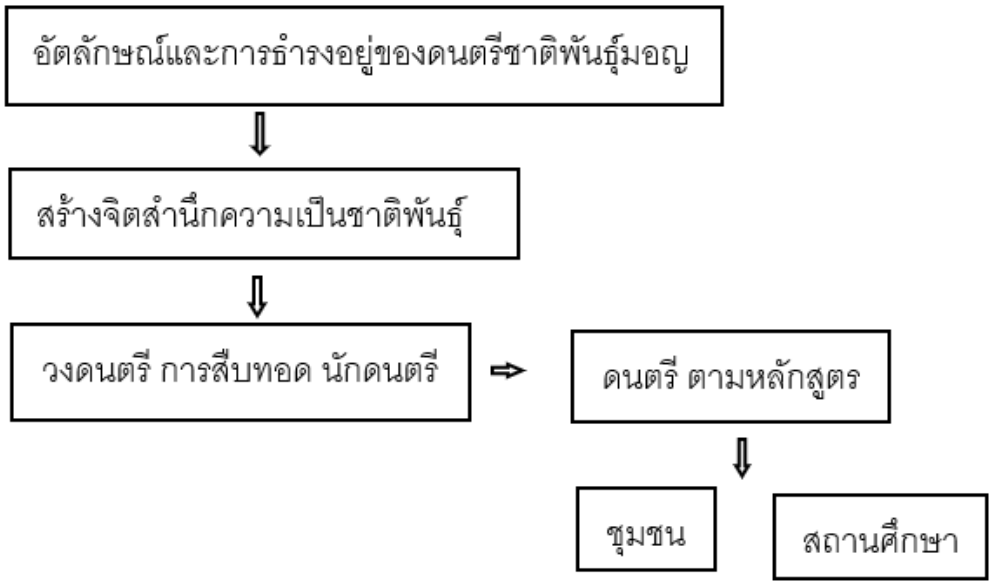
การผสมผสานองค์ประกอบทางดนตรีแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของดนตรีไทย ดนตรีมอญ และดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งสามารถอธิบายปรากฏการณ์ผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมสู่ศิลปะร่วมสมัย จัดเป็นการผสมผสานทางดนตรีเพื่อเกิดความร่วมสมัย เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสากาญจนธานี และวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีมีความดั้งเดิมค่อนข้างมาก และมีข้อจำกัดหลายประการที่ทำให้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเครื่องดนตรี วัสดุที่ใช้ทำอุปกรณ์ดนตรีที่มีการเลียนแบบคิดค้นและพัฒนาขึ้น วงดนตรีพยายามสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ที่เกิดจากการเรียนรู้สังคมรอบข้าง แล้วนำมาปรับใช้ในสังคมเพื่อสร้างลักษณะเฉพาะร่วมกับคนในวัฒนธรรม จนกลายเป็นสัญลักษณ์ที่เปี่ยมไปด้วยความรู้สึกร่วมของชาวมอญในที่สุด

2.3 ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ

ปัจจัยที่มีผลต่อการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ในชุมชนมีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของตนเอง จึงมีการเปลี่ยนแปลงให้สมดุลย์กับการพัฒนาทางสังคมอยู่ตลอดเวลา ซึ่งในหมู่บ้านวังกะมีวิธีการที่จะต้องรักษาเอกลักษณ์ของตนเองให้คงอยู่ มีการปรับตัวเพื่อให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมสมัยนิยมที่เห็นได้ชัดเจน เช่น การแต่งกาย ช่วงเวลาปกติชาวมอญส่วนมากก็จะใส่เสื้อกับ กางเกงหรือผ้าถุงเหมือนคนทั่วไป แต่ถ้าช่วงที่มีงานเทศกาลชาวมอญก็จะใส่ชุดประจำชาติมอญ ดนตรีก็เช่นกัน แม้จะบริโภคดนตรีสมัยนิยม แต่ก็ไม่ละทิ้งดนตรีมอญ

5.2 ข้อค้นพบ

จากการศึกษาอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ พบว่า ชาวมอญพยายามใช้ดนตรีในการสร้างอัตลักษณ์อธิบายตัวตนถึงแม้บางอย่างจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามกาลเวลา จึงเป็นเหตุต้องให้ลดทอนหรือเพิ่มเติมรายละเอียดเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ดำเนินควบคู่ไปกับการคงสภาพทางดนตรีที่ตอกย้ำสำนึกความเป็นดนตรีมอญไว้อย่างสมดุล สะท้อนให้สังคมเห็นถึงอัตลักษณ์ของดนตรีมอญที่ธำรงอยู่ท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรม ซึ่งสามารถสรุปได้ดังแผนภาพ



5.3 อภิปรายผลการวิจัย

จากการสรุปผลการวิจัยที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ทำให้เห็นว่าชุมชนมอญบ้านวังกะเป็นชุมชนที่เข้มแข็ง มีประวัติความเป็นมาที่ก้าวข้ามช่วงเวลาต่างๆ ที่มีผลต่อสังคมไทยจากอดีตมาถึงปัจจุบัน แม้ยุคสมัยเปลี่ยนไป บางสิ่งก็เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา วัฒนธรรมบางอย่างได้เลือนหายไปบ้างก็ตาม กลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นกลุ่มเล็กๆ กลุ่มหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการศึกษา เพราะสะท้อนให้เห็นกระบวนการจัดการ และใส่ใจวิถีชีวิตแห่งวัฒนธรรมของตนที่อยู่ร่วมกับสังคมเมือง ด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดการเปลี่ยนแปลง ชาวมอญบ้านวังกะพยายามที่จะรักษาธำรงไว้ทั้งนี้เพื่อบอกกลุ่มชนเดียวกันให้เห็นความสำคัญและภูมิใจในตัวตน ก่อนที่จะอยู่กลืนหายไปกับสังคมเมือง และในขณะเดียวกันก็พยายามที่จะบอกสังคมภายนอกให้ยอมรับความเป็นมอญที่ถือสัญชาติไทยโดยอธิบายตัวตนผ่านวัฒนธรรมดนตรี นักดนตรี นักแสดง ถูกสร้างขึ้นภายใต้แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมและความสามัคคีในกลุ่มของตน กระบวนการอัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ เป็นการศึกษาที่น่าสนใจที่สามารถรื้อฟื้นและสร้างอัตลักษณ์ที่สูญหายไปให้กลับมามีบทบาทได้อีกครั้ง สอดคล้องกับ ณัฐประวีน ศรีทรัพย์ (2537) การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมการดำรงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมอญ พบว่า ภายใต้การปรับเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในบริบทของสังคมไทยที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว ทำให้ชาวมอญเกิดการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตในด้านต่างๆ ได้แก่ การปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตทางด้านสังคมและการปกครองตนเอง การปรับเปลี่ยนทางเศรษฐกิจในด้านการผลิตและการจำหน่ายจ่ายแจกเครื่องดินเผา การเปลี่ยนแปลงทางด้านการศึกษา และการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์ในหมู่บ้านครอบครัวและเครือญาติแต่ในขณะเดียวกันชาวมอญก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญในสังคมไทย โดยสามารถดำรงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มตนไว้ได้ ได้แก่ ภาษา ศาสนา พิธีกรรม ความเชื่อ และขนบธรรมเนียมประเพณี

วงดนตรีมอญ ถูกนำออกแสดงในฐานะที่เป็นตัวแทนของหมู่บ้านมอญ ดังนั้น อัตลักษณ์ของดนตรีชาติพันธุ์มอญถูกผลิตซ้ำผ่านการแสดงในโอกาสต่างๆ เช่น งานประเพณี พิธีกรรม งานรำลึกวันชาติมอญ งานรื่นเริงสันทนาการต่างๆ ของชาวมอญ ซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งในการกระตุ้นเตือนความรู้สึกนึกคิด ผ่านเสียงดนตรีมอญ เสียงร้องที่เป็นภาษามอญ รูปแบบการแสดง เครื่องแต่งกายที่สวมใส่ สามารถผลิตซ้ำความเป็นมอญได้อย่างต่อเนื่อง ดนตรีถูกเลือกให้เป็นตัวแทนในการสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มจนทำให้หมู่บ้านมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับจากสังคมภายนอก โดยได้รับเชิญไปแสดงนอกหมู่บ้านทั้งในระดับอำเภอและจังหวัด ส่วนใหญ่มีเพียงความชื่นชม ความสนุก ความแปลกตา แต่ก็เป็นแนวทางอย่างหนึ่งที่นักแสดงชาวมอญ

พยายามอธิบายตัวตนกับสังคมและเพื่อให้เกิดการยอมรับ สอดคล้องกับแนวคิด อลัน พี เมอ เรียม (Alam P. Merriam, 1964, น.44-49) บอกได้ว่า ดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของชาติ ของกลุ่มชนที่มีนัยยะต่างๆ แฝงอยู่ ซึ่งอาจจะแสดงออกมาในรูปแบบต่างๆ โดยมองวิถีชีวิตของแต่ละกลุ่มชนนั้น ๆ ในมิติต่างๆ ผ่านดนตรีหรือมองวัฒนธรรมผ่านดนตรีดังนี้ 1) เครื่องดนตรี เป็นสัญลักษณ์ของกลุ่ม 2) เนื้อร้อง เป็นวัฒนธรรมภาษา บ่งบอกถึงความต้องการที่จะสื่อสารผ่านเสียงเพลงอีกทั้งยังบ่งบอกถึงความเป็นกลุ่มชน 3) นักดนตรี 4) รูปแบบของดนตรี 5) บทบาทของดนตรีมีหน้าที่และรับใช้สังคม 6) การสร้างสรรค์งานดนตรีในสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และสอดคล้องกับงานวิจัยของ อะระโท โอชิมา (2536) ได้ศึกษาชีวิต พิธีกรรมและเอกลักษณ์ทางชาติของคนมอญในเมืองไทยที่บ้านนามน อำเภอบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี การศึกษาพบว่าสิ่งสำคัญที่จะนิยามความเป็นคนมอญ คือ เชื้อสายของคนมอญโดยเฉพาะสายเลือดทางผู้ชาย และพิธีกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการนับถือ เช่น พิธีเลี้ยงผีและพิธีการรำผีนั้นเป็นกลไกที่จะธำรงเอกลักษณ์ชาติพันธุ์โดยการสืบต่อทางสายเลือดและการสืบต่อประวัติของชาติพันธุ์มอญ อีกนัยหนึ่งพิธีกรรมทางด้านพุทธศาสนาบางพิธีกรรม เช่น การทำบุญกันทั้ง 9 วัด ในวันเข้าพรรษาและวันออกพรรษา ซึ่งมีประโยชน์ต่อการธำรงวัฒนธรรมและจารีตประเพณีของชาติพันธุ์มอญ ในขณะเดียวกันตำราต่าง ๆ ของคนมอญก็มีหน้าที่สำคัญต่อการธำรงเอกลักษณ์ชาติพันธุ์มอญ โดยการสืบต่อประวัติและพิธีกรรมของคนมอญและโดยการแสดงให้เห็นกฎและแบบอย่างการดำรงชีวิตของคนมอญ

ประการหนึ่งที่น่าสนใจต่อการธำรงวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ คือ การจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ ซึ่งสนับสนุนโดยหน่วยงานภาครัฐ วัตถุประสงค์การจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมเนื่องมาจากปัจจุบันความเจริญจากวัฒนธรรมภายนอกเข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตของคนในหมู่บ้าน ประเพณีวัฒนธรรมดั้งเดิมถูกลดบทบาทลงไป ทำให้เกิดความกลัวว่าลูกหลานจะไม่สามารถรักษาวัฒนธรรมไว้ได้จึงต้องปลูกฝังให้เด็กรุ่นใหม่สนใจในวัฒนธรรมของตนเอง และเนื่องจากบ้านวังกะ มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ เช่น มอญ ไทย กะเหรี่ยง มุสลิม เป็นต้น คณะกรรมการวัฒนธรรมจึงมาจากหลายชาติพันธุ์ต่างลงความเห็นว่าต้องการรักษาวัฒนธรรมของตนเอาไว้ จึงร่วมกันจัดพื้นที่การแสดงขึ้น เพื่อให้นักดนตรีทำการแสดงศิลปวัฒนธรรมของตนให้นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติดู นอกจากจะช่วยรักษาศิลปวัฒนธรรมไว้แล้วยังถือเป็นการเผยแพร่ วัฒนธรรม ช่วยให้นักดนตรีใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ มีรายได้จากการแสดงอีกด้วย การที่ชาวบ้านมีแนวคิดเช่นนี้น่าจะเป็นสิ่งหนึ่งที่จะช่วยให้วงดนตรีมอญสามารถธำรงเอกลักษณ์และรักษาวัฒนธรรมทางดนตรีไว้ได้อย่างยั่งยืน กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2551 : 67) กระบวนการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมซึ่งมีองค์ประกอบ 4 ด้าน ได้แก่

การผลิต การเผยแพร่ การบริโภคและการผลิตซ้ำ ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ ในการศึกษาวัฒนธรรมโดยพิจารณาว่าวัฒนธรรมในกลุ่มชนถูกผลิตขึ้นมาได้อย่างไร ใครเป็นผู้ผลิตวัฒนธรรม วัฒนธรรมดังกล่าวมีการเผยแพร่หรือสื่อสารในกลุ่มชนอย่างไร สมาชิกในกลุ่ม รับรู้และเข้าใจวัฒนธรรมเหล่านี้อย่างไร อีกทั้งสมาชิกในกลุ่มมีวิธีการผลิตซ้ำวัฒนธรรมในกลุ่มชนอย่างไร และสอดคล้องกับงานวิจัยของ น้ำผึ้ง พลับนิล (2554) “มอญจุดลูกหนู การเปลี่ยนแปลงความหมายและการธำรงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมอญปทุมธานี” ผลการศึกษาพบว่าประเพณีการจุดลูกหนูของชาวมอญปทุมธานีได้มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมที่เคยใช้ประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย เปลี่ยนมาเป็นประเพณีการแข่งขันประจำจังหวัด เพื่อแสดงให้เห็นถึงการธำรงอัตลักษณ์อันเก่าแก่ของชาวมอญจังหวัดปทุมธานี ซึ่งกลายเป็นประเพณีที่คนมอญยึดถือสืบต่อกันมาจนเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น และด้วยความตระหนักว่าประเพณีนี้จะสูญหายไป จึงทำให้คนมอญปทุมธานีเกิดสำนึกร่วมทางชาติพันธุ์ และมีความตื่นตัวในการอนุรักษ์วัฒนธรรมดังกล่าวไว้ ซึ่งจิตสำนึกร่วมที่เกิดขึ้นนั้นมาจากหลายปัจจัย ไม่ว่าจะเป็นวัด พระสงฆ์ ชุมชน หรือนโยบายสนับสนุนของภาครัฐ รวมทั้งยังเกิดความเข้มแข็งของคนในชุมชนที่มีความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ และประเพณีของตน ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนมีความสำคัญอย่างยิ่งในการธำรงอัตลักษณ์ของมอญปทุมธานี

5.4 **ข้อเสนอแนะ**

จากการศึกษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มอญบ้านวังกะ พบว่าการผลิตซ้ำอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีก่อให้เกิดการปรับตัวทางวัฒนธรรมที่เข้มแข็ง ควรทำการศึกษาเรื่องพลวัตการปรับตัวของชาวมอญในประเทศไทย ว่ามีลักษณะอย่างไรบ้าง

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ ผู้ที่สนใจงานในกลุ่มชาติพันธุ์สามารถที่จะศึกษาในเชิงลึกเฉพาะด้าน เช่น เครื่องดนตรีของชาวมอญบ้านวังกะ ซึ่งเป็นการศึกษาด้านดนตรีโดยเฉพาะ หรือการสร้างอัตลักษณ์ผ่านวัฒนธรรมดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ

บรรณานุกรม

Winchakul, T. (1999). *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation*. University of Hawaii Press.

กิตติ วรกุลกิตติ. (2533). มอญเสียเมือง. เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง.

ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). ทะแยมอญ : วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณฤดล เผือกอำไพ. (2556). วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกระ ตำบลหนองลู อำเภอสังข

ละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ]. กรุงเทพฯ.

พระมหาช่วง อู่เจริญ. (2540). พงศาวดารชนชาติมอญ. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระครูปทุม ธรรมโชติ.

สุภรณ์ โอเจริญ. (2541). มอญในเมืองไทย. มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

องค์ บรรจุน. (2552). ต้นธาร วิถีมอญ. แพรวสำนักพิมพ์.

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 1
แบบสำรวจพื้นที่วิจัย (Basic Survey)
พื้นที่.....

ตอนที่ 1 บริบทของพื้นที่วิจัย

1.1 ประวัติความเป็นมาของพื้นที่.....

1.2 ลักษณะภูมิประเทศ.....

1.3 อาณาเขต.....

1.4 เส้นทางคมนาคม.....

1.5 จำนวนประชากร.....

1.6 ศาสนา ความเชื่อ ประเพณี.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลวงดนตรีมอญ

2.1 พื้นที่ที่มีวงดนตรีมอญ

2.1.1 พื้นที่.....จำนวนวงดนตรี..... คณะ คณะที่มีชื่อเสียง/เก่าแก่/รับความนิยม ได้แก่

1) คณะ..... ประเภทวงดนตรี..... ชื่อเจ้าของคณะ ..... ที่อยู่ .....เบอร์โทรศัพท์

2) คณะ..... ประเภทวงดนตรี..... ชื่อเจ้าของคณะ ..... ที่อยู่ .....เบอร์โทรศัพท์

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี .....

สำรวจจาก.....

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 2
แบบสัมภาษณ์ เรื่อง อัตลักษณ์และการธำรงอยู่ของดนตรีชาติพันธุ์มอญ
แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้รู้ (Key Information)
พื้นที่.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลของผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ-สกุล.....อายุ.....ปี

1.2 อาชีพ.....ตำแหน่ง..... ที่ทำงาน.....

1.3 ที่อยู่/สถานที่ติดต่อ.....เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน.....

ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....

โทรศัพท์.....

1.4 ประสบการณ์ด้านดนตรี.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลวงดนตรีมอญในพื้นที่

2.1 วงเครื่องสายมอญและวงปี่พาทย์มอญมีขึ้นตั้งแต่เมื่อไร

.....

.....

.....

.....

2.2 วงเครื่องสายมอญและวงปี่พาทย์มอญมีบทบาทอย่างไรในสังคม

.....

.....

.....

.....

2.3 รูปแบบของดนตรีมีลักษณะเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

2.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงมีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

2.5 วิถีชีวิตของนักดนตรีเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

2.6 โอกาสในการแสดงเป็นอย่างไร มีมากน้อยเพียงใด

.....

.....

.....

2.7 มีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้างเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีจากอดีตถึงปัจจุบัน

.....

.....

.....

2.8 มีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร

.....

.....

.....

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี .....

สำรวจจาก.....

ภาคผนวก ข
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

นายกะเซ่า (มนชัย อุดมขจรกิติ) หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 23 กันยายน 2565

นายจีเวน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 23 กันยายน 2565

นายคอนไซ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 23 กันยายน 2565

นายเทาะปาย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 23 กันยายน 2565

อรัญญา เจริญหงสา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 16 พฤศจิกายน 2565

นางโกนถ่อ อุดมกิตติขจร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 16 พฤศจิกายน 2565

นายตะละลาเวง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์วัฒนธรรมมอญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 16 พฤศจิกายน 2565

นายชาญณรงค์ อุดมสุขดำริ หัวหน้าวงหงสากาญจนธานี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทยรามัญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

นายอามู เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทยรามัญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

นายวินโซ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทยรามัญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

นายมะโซ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทยรามัญบ้านวังกะอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

นายอ๊อกปาย วงษ์รามัญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทยรามัญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

นางอองคิน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทยรามัญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

นางซันโชย เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นิติพรรณ สุวาท เป็นผู้สัมภาษณ์, ศูนย์การเรียนรู้อาหารไทย รามัญบ้านวังกะ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี 17 มกราคม 2566

ภาคผนวก ค
บทเพลง

เพลงเจิกมัว

บรรทัดที่ 1

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ _ _ _	_ ด ด ด	_ ฟ _ ร	ด ล ซ ล	_ _ ด ซ	_ ล _ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ _ _ _	_ ด ด ด	_ ฟ _ ร	ด ล ซ ล	_ _ ด ซ	_ ล _ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 3

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ฟ ฟ ฟ	ร ฟ ซ ล	_ ร _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ด _ ท	ล ท ด ม	_ ร ด ซ	ล ท ด ร

บรรทัดที่ 4

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ ม ร ร	_ ด _ ม	_ ร ด ซ	ล ท ด ร	_ ล _ ท	ล ท ด ร	ม ร ด ซ	ล ท ด ร

บรรทัดที่ 5

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	ม ร ล ร	ล ม ร ด	_ _ _ ซ	ล ท ล ร	_ ร _ ม	ร ม ซ ล	ท ล ร ด	ร ม ซ ล

บรรทัดที่ 6

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	ซ ล ซ ซ	_ ม ร ด	_ ท ล ซ	ล ท ล ด	_ _ _ _	_ _ _ _	_ _ ซ ล	ด ร ด ด

บรรทัดที่ 7

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_ _ _ เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _ เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	ซ ล ด ฟ	_ ร ด ด	_ ด ร ฟ	- ร ด ล	ล ด ท ล	ร ล ซ ล	_ _ ด ซ	_ ล _ ซ

เพลงอะเหรียงตองหริ

บรรทัดที่ 1

ตะหลด ขึ้นเพลง รับ

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_ _ _เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_เปิง_เปิง
ตะหลด	_ ฟ ร ล	ท ล ร ล	ท ล ซ ฟ	_ ฟ ม ร	_ ล _ ร	_ ร ม ฟ	_ ซ _ ร	ม ฟ ซ ล

บรรทัดที่ 2

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_ _ _เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ ท ล ล	ฟ ม ฟ ซ	ท ล ร ล	ท ล ซ ม	_ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ร ม ซ	_ ด _ ร

บรรทัดที่ 3

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_ _ _เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ ม ร ร	ม ร ด ล	ด ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ซ ล ด

บรรทัดที่ 4

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_ _ _เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ ร ด ด	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	_ ด _ ร	_ ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ซ ล ด

บรรทัดที่ 5

คะเด	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ	_ _ _ฉิ่ง	_ _ _ฉับ
กลอง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_ _ _เปิง	_ _ _ _	_เปิง_นะ	_ _ _เปิง	_เปิง_เปิง
จยาม	_ ร ด ด	ม ม ฟ ซ	_ ล _ ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ม ร ด	_ ด ร ม	_ ฟ _ ด	ร ม ฟ ซ

กลับต้น เล่นบรรทัดที่ 2 -5 ประมาณ 3 รอบ

รอบที่ 3 หลังจบบรรทัดที่ 5 ต่อด้วย

_ ม ร ร	ม ร ด ล	ด ม ซ ล	_ ด _ ร	_ ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ซ ล ด

แล้วบรรเลงคลอร้องตั้งแต่แรก บรรทัดที่ 1- 5 จนจบเนื้อร้อง

เพลงออกแขก

บรรทัดที่ 1

หัวเพลง

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ฉับ
จยาม	(_ _ _ _	_ ร _ ซ	_ _ ร ซ	_ ล _ ท	_ _ _ ด	_ ท _ ล	_ ท _ ล	_ ซ _ ซ)

บรรทัดที่ 2

สร้อย

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	2 รอบ
จยาม	(_ _ _ _	_ ร _ ร	_ _ _ _	ด ม ร ด	_ ท _ ล	_ ร _ ซ)	

บรรทัดที่ 3

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ฉับ
จยาม	_ _ _ ด	_ _ ท ด	_ _ ท ล	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ _ ท ด	_ _ ท ล	_ ซ _ ล

บรรทัดที่ 4

เข้าเพลง บทร้อง

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ฉับ
จยาม	_ ล ล ล	_ ร _ ล	_ _ ร ล	_ ท _ ด	_ _ _ ร	_ ด _ ท	_ _ ด ท	_ ซ _ ล

บรรทัดที่ 5

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ฉับ
จยาม	(_ _ _ _	_ ร _ ล	_ _ ร ล	_ ท _ ด	_ _ _ ร	_ ด _ ท	_ _ ด ท	_ ซ _ ล)

บรรทัดที่ 6

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	2 รอบ
จยาม	(_ _ _ _	_ ร _ ร	_ _ _ _	ด ม ร ด	_ ท _ ล	_ ร _ ซ)	

บรรทัดที่ 7

คะเด	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ ฉับ	_ ฉิ่ง _ฉับ
จยาม	_ _ ท ด	_ _ ท ด	_ _ ท ล	_ ท _ ด	_ _ ท ด	_ _ ท ด	_ _ ท ล	_ ซ _ ล

เพลงตำนานราชาธิราช (เพลงอะกลอมราชาธิราช)

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน		ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ร ม ฟ	ฟ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก	ฉิ่ง	ฉิ่ง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ฉิ่ง	ก๊อก	ฉิ่ง	ก๊อก	ฉิ่ง	ก๊อก	ฉิ่ง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ซ ล	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ด ร ฟ ซ	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ฟ ร ด ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 7

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ร ด ร ฟ	ซ ล ร ฟ	ม ร ด ฟ	ล ด ร ฟ	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ซ

บรรทัดที่ 8

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ร ซ	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ท	ด ร ท ด

บรรทัดที่ 9

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ด	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ด ท ร ด	_ ฟ _ ซ	_ ม _ ร	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ

บรรทัดที่ 10

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	_ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ _ _ ร	_ ท _ ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร _ ด	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	_ ดำ _ ท	_ ซ _ ฟ	_ _ _ ด	_ ม _ ร	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ล	_ _ _ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด _ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ มำ _ รำ	ล ล _ ซ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ล	_ม ร ด	ร ม ร ม	ร ม ด ร	ล ล ซ ฟ	_ ม ร ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

บรรทัดที่ 7

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ล	ดำ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	_ ล _ ดำ	_ ล _ ซ	_ ล _ ดำ	รำ ดำ ล ซ

บรรทัดที่ 8

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	ล ซ ซ ซ	ฟ ฟ ม ม	ด ร ม ซ	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	รำ ล รำ ดำ

บรรทัดที่ 9

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	ล ซ ล ดำ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ซ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 10

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 11

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ร _ ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 12

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 13

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 14

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

บรรทัดที่ 15

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 16

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 17

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ล ำ	ซ ฟ _ _

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ำ ท ำ ล ำ ล ำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ำ _ ด ำ	_ ร ำ _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ฟ

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ด ำ ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ำ ร ด ำ ล ำ	ซ ฟ _ _

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ ด ำ	ท ำ ท ล ำ ล ำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ร ำ _ ด ำ	_ ท ำ _ ด ำ	_ ร ำ _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ซ ำ ฟ ำ

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ล	ล ฟ _ ซ	ร ฟ ซ _	_ ล _ ซ	ล ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ม ร ด ล	ด ซ ล ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	ฟ ม ฟ ซ	ม ร ด ฟ	ซ ล ด ฟ	_ _ _ ด	ล ล ล ด	ซ ซ ซ ล	_ _ _ ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ซ ม ร ซ	ม ร ด ร	ม ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	_ ด ร ม	ร ม ซ ร

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด _	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ร ด _	_ ท _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 5

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ร	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด ซ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ร ด ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ฟ ซ	ด ร ท ด	ร ร ฟ ร	ฟ ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ด ด ด

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ	_ ซ _ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด _ ฟ	_ ซ _ ล	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ ร _ ซ	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ท	_ ดำ _ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ รำ _ ดำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ทำ ทำ ลำ ลำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ รำ _ ดำ	_ ทำ _ ดำ	_ รำ _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 6

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ซฟซล	ซลดซ	_ลซฟ	ซลซดำ	ทลซฟ	ซลฟซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	รำ รำ ดำ ท	ล ซ ฟ ดำ	ล ซ ฟ ดำ	รำ มำ ทำ ดำ	รำ รำ ฟำ รำ	ฟำ รำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ รำ	ฟำ ดำ ดำ ดำ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ	_ ซ _ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด _ ฟ	_ ซ _ ล	ดำ รำ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 5

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ ร _ ซ	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ซ	_ ล _ ท	_ ดำ _ ฟ

ลงจบด้วย Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ รำ _ ดำ	_ ท ล ล	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ทำ ทำ ลำ ลำ	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ รำ _ ดำ	_ ทำ _ ดำ	_ รำ _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ทางละฮินบ๊อบโท

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ			เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ มำ	รำ มำ _ซำ	ลำ ทำ ลำซำ	ลำ ซำ มำรำ	_ มำ รำ ดำ	ซำ ดำ รำมำ	ซำ ลำ มำซำ	รำ มำ รำ รำ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ท ล ซ รำ	รำ มำ มำซำ	ลำ ทำ ลำซำ	ลำ ซำ มำรำ	_ มำ รำ ดำ	ซำ ดำ รำ มำ	ซำ ลำ ซำ มำ	ร ม ร ด

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน	ช่าน						
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก				
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ด	_ ด _ _	_ ด _ล	_ ซ _ด				

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ลซฟ	ซ ลซ ล	ดำ รำ ดำทำ	ท ลซ _	ล ดำ ซท	ม ซ ด_	ร ท ด_	ร ท ด ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ม ลซ	ฟ ม ด ร	_ด ท ล	ซ ม ร ด	ร ม ร ด	ร ด ลซ	_ม ร ม	ซ ล ซ_

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ด ซ ล	ด ร ม_	ซ ม ม_	ม ร ร ร	ด ร ม ร	ด ท ล_	ล ท ซล	ด ร ม_

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ซำ ม ร ด	ร ม ร ล	_ ท _ ด	_ฟำ ซำ ลำ	ซำ ซำฟำฟำ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

กลับต้น ท่อน 1

เที่ยวที่ 2 เล่นบรรทัดที่ 4 แล้วเพิ่มเติมวรรคสุดท้าย

ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ซ ำ ล ำ	ซ ำ ซ ฟ ฟ	ม ำ ร ำ ด ำ ท	ด ำ ร ำ ท ด ำ

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ฟ	_ ฟ _ ซ	_ ซ _ ท	_ ท _ ม ำ	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ฟ	_ ฟ _ ซ	_ ซ _ ท	_ ท _ ม ำ	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ด

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ฟ ซ	ท ซ ม _	ฟ ซ ม ฟ	ม ฟ ซ ท	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ร	ด ซ ท ด	ท ด ม _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ _	ท ท ด ำ ท	ล ซ ฟ ม	ฟ ซ ม ฟ	_ _ _ _

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ล ซ _	ม ซ ฟ _	ซ ฟ ม ด	ด ซ ซ _	_ ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ซ ำ ล ำ	ซ ำ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	_ ฟ ซ ำ ล ำ	ซ ำ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

กลับต้น

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	มทด ซท	ทฟซ มซ	ฟ ซ ท ด	_ _ _ ม	มทด ซท	ทฟซ มซ	ฟ ด ฟ ม	_ _ _ ท

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดทม มด	รดซ ซม	ฟ ม ท ท	ท ท ท ด	ทลซ ฟด	ด ม ม ฟ	ฟ ซ ซ _	ด ท ล ซ

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ม ท	_ ด _ ซ	ท ม ฟ ซ	ท ฟ _ ฟ	ด ร ม ฟ	_ _ _ ฟ	ด ร ม ฟ	ดรฟ ดรฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ท	ซ ฟ ม ท	_ ท _ ด	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	_ ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ร	_ ฟ _ ซ	ล ซ ฟ ซ	ร ซ ฟ _	ฟ ฟ ซ ท	ท ด ท ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ท

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดทม มท	ด ท ม ม	ม ม ฟ ซ	ท ซ ฟ ม	ซ ม ร ด	_ _ _ _	ด ม ท _	ท ด ซ _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ดล ซลท	ดล ซลท	ท ม ซ ฟ	ม ร ด ฟ	ซ ฟ ม ฟ	_ _ _ ซ	ฟ ซ ท ฟ	_ _ _ _

บรรทัดที่ 5

ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ล ซ ด	ม ฟ ซ ฟ	ม ร ด ซ	_ ท _ ด

กลับต้นท่อน 4 1 รอบ แล้วย้อนกลับไปเล่นท่อน 3 เที่ยวเดียว แล้วลงจบ

เพลงสะโมยบ็อบโท

Intro

ช่าน						ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ม	_ ด _ร	_ ท _ล	_ ซ _ฟ	_ ม _ร	_ ฟ _ซ	_ ล _ด	ล ซ _ด

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก	เซียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ซ	_ ด _ท	ล ด ร ด	ร ซ _ด	ล ด ร ด	ล ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ล

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	เซียง		ก๊อก	เซียง	เซียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ด ล ซ	ล ซ ด ร	ด ร ฟ ด	ร ด ล ด	ล ด ร ฟ	ซ ฟ ล ซ	ซ ฟ ล ม	ฟ ร ม ร

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง	เซียง		ก๊อก	เซียง	เซียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ล	ร ด ม ร	ล ด ล ซ	_ ด ซ ล	ด ร ด ซ	ล ซ ฟ ร	ด ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล ฟ ซ	_ _ ด ล	_ _ ซ ฟ	_ _ ร ด	_ _ ฟ ซ	_ _ ล ด	_ _ ซ ฟ	_ _ _ ร

กลับต้น บรรทัดที่ 1 เปลี่ยนเป็น

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ด	_ ม _ร	_ ล ด ร	ด ร ฟ ด	ร ด ล ด	ล ด ร ฟ	_ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ล

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ท ด ร ฟ	ร ด ท ด	ร ด ท ฟ	_ ม ท ด	_ ฟ _ ซ	_ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ดำ	ฟ่ ร๋ ด๋ ท๋

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด๋ ท ล ซ	ล ท ล ซ	ม ร ด ฟ	ด ร ด ฟ	_ ซ _ ล	_ ล ฟ ซ	ซ ล ด ร	ฟ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด๋	ล ด๋ ล ซ	_ _ _ ด๋	ล ล ซ ซ	ฟ ม ม ร	_ ฟ _ ร	_ _ _ ฟ	_ _ _ ด

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ซ ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

บรรทัดที่ 6

ช่าน	ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน		ช่าน ช่าน	
หะดีหะดาบ		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล ฟ ซ	_ _ ด๋ ล	_ _ ซ ฟ	_ _ ร ด	_ _ ฟ ซ	_ _ ล ด๋	_ _ ซ ฟ	_ _ _ ร

บรรทัดที่ 7

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ท ด ร ฟ	ร๋ ด๋ ท๋ ด๋	ร๋ ด๋ ท๋ ฟ	_ ม ท ด	_ ฟ _ ซ	_ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ดำ	ฟ่ ร๋ ด๋ ท๋

บรรทัดที่ 8

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ล ดำ ล ช	_ _ _ ดำ	ล ล ช ช	ฟ ม ม ร	_ ฟ _ ร	_ _ _ ฟ	_ _ _ ด

บรรทัดที่ 9

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ช ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ช ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

บรรทัดที่ 10

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ช ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ท _ ร ด	_ ช ม ม	ร ร ม ร	ด ท ร ด	ร ท ร ด

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ลชฟ ชล	ด ท ช ล	_ ร ด ฟ	ท ล ฟ ฟ	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ช ล	ดำ ล ช ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ลชฟ ชล	_ ม ร ร	ด ฟ ช ล	ดำ ล ช ฟ	_ ร ฟ ช	ฟ ม ร ร	ล ดำ ท ล	ช ดำ _ ล

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ชฟม ชล	ดำ ท ช ล	_ ร ฟ ด	ท ล ฟ ฟ	ท ท ล ล	ฟ ฟ _ ร	ด ฟ ช ล	ดำ ล ช ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ลชฟ ชล	_ ม ร ร	ด ฟ ช ล	ดำ ล ช ฟ	_ ม ร ม	_ ฟ _ ม	_ ด _ ร	_ ฟ _ ช

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก	เชียง	ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ฟ _ ม	_ ร _ ร	_ ด _ ท	_ ซ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ฟ	_ ม _ ร

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ฟ ร ด ท	ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ร ม ฟ	ซ ซ ฟ ม	ร ม ฟ ม	ฟ ม ร ด	ท ำ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล ซ ฟ	ล ซ ด ำ ท	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ร	ฟ ร ำ ด ำ ท	ท ำ ท ำ ร ำ	_ ด ำ ท ล	_ ซ _ ด ำ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ร ำ ด ร ำ	ม ำ ร ำ ด ล ำ	ด ำ ร ำ ท ด ำ	ร ำ ด ำ ม ำ ร	ฟ ซ ำ ฟ ม ำ	ฟ ำ ม ำ ร ำ ด	ซ ท ล ล	ฟ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง	เชียง		ก๊อก	เชียง	เชียง		ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ฟ ซ ฟ ม	ร ร ด ท	_ _ _ ซ	ล ซ _ ฟ	_ _ _ ซ	_ ฟ _ ม	_ _ _ ฟ	_ ม _ ร

กลับต้น

เพลงเยสะนายสุวรรณภูมิ (เพลงวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ)

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ร ม ฟ	ฟ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ฟ ซ	_ ล _ ด	ล ด ล ซ	_ _ _ ม	_ ร _ ด	_ _ ร ม	ร ล ซ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ซ ล	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ท	ด ร ฟ ซ	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ ล ด	ล ด ล ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ซ ร ฟ	ล ล ด ล	ด ล ซ ล	ฟ ร ด ฟ	ซ ล ฟ ซ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ช ฟ ช ล	ด ล ช ฟ

ท่อน 4

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ล ล ด ล	ด ล ช ล	ร ด ร ฟ	ช ล ร ฟ	ม ร ด ฟ	ล ด ร ฟ	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ร ซ	_ _ ล ด	ล ด ล ช	ล ช ฟ ท	ด ร ท ด

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ช ฟ ช ล	ด ล ช ฟ

ท่อน 5

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ดำ	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ด ท ร ด	_ ฟ _ ซ	_ ม _ ร	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	_ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ _ _ รำ	_ ทำ _ ดำ	รำ ดำ ทำ ลำ	ซ ฟ ซ ล

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟำ ซำ ลำ	ดำ ลำ ซำ ฟำ

ท่อน 6

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	_ ดำ _ ท	_ ซ _ ฟ	_ _ _ ด	_ ม _ ร	_ ล _ ซ	_ ฟ _ ล	_ _ _ ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ด _ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ ด _ ร	_ ด _ ฟ	_ มำ _ รำ	ล ล _ ซ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ท่อน 7

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ด ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ล	_ ม ร ด	ร ม ร ม	ร ม ด ร	ล ล ซ ฟ	_ ม ร ด	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	ร ม ด ร

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล	ด ำ ล ซ ำ ฟ

ท่อน 8

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ	_ _ _ ดำ	_ ล _ ซ	ล ซ ฟ ด	_ ร _ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซ ฟ ซ ลำ	ด ลำ ซ ฟ

ท่อน 9

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ล	ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	_ ล _ ดำ	_ ล _ ซ	_ ล _ ดำ	ร ดำ ล ซ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ล _ ซ	ล ซ ซ ซ	ฟ ฟ ม ม	ด ร ม ซ	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	ร ำ ล ร ำ ดำ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟ ซำ ลำ	ด ลำ ซำ ฟ

ท่อน 10

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	_ ดำ _ ดำ	ล ซ ล ดำ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ซ ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ล ซ ฟ	_ ดำ ดำ ดำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ลำ	ซำ ฟ ซำ ลำ	ด ลำ ซำ ฟ

ท่อน 11

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ล	_ ซ _ ฟ	_ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	_ ร _ ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ล ซ ฟ	_ ด ำ ด ำ	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล ำ	ซ ำ ฟ ซ ำ ล ำ	ด ำ ล ำ ซ ำ ฟ

ท่อน 12

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	ม ร ด ฟ	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ร	_ ม _ ด	ม ซ ม ร

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ _ _ ม	ร ม ซ ร	_ ม _ ร	_ ด _ ล	_ _ _ _	_ _ _ _

Intro

บรรทัดที่ 1

ช่าน					ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน	ช่าน ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ _	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ล ซ ฟ	_ ด ด ด	ท ท ล ล	ซ ซ ฟ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน				
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ ร _ ฟ	_ ท _ ด	_ _ _ ด	_ ร _ :ซ	ร ด ร ล	ซ ฟ ซ ล	ด ล ซ ฟ

ท่อน 13

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ _ ซ	_ _ _ ล	_ _ ซ ล	ด ล ซ ฟ	ร ด ร ฟ	ด ล ซ ฟ

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ร ด ร ฟ	ร ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร _	ล ซ ฟ ด	ร ม _ ร

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ด	_ _ _ ร	_ _ _ ด	_ _ _ ร	ด ร ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ร ด ล	ซ ฟ _ _

เพลงสะมาปะแหงก (เพลงชาวนา)

Intro 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	(_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ซ ล ซ	ฟ ม ฟ ซ	_ ม ซ ด	ร ม ร ด	มรด รมรซ	ฟมรดรมดร)

บรรทัดที่ 2

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ								
ปั๊ตตะหลาด	(_ _ ร ซ	_ _ ฟ ฟ	_ ฟ ด ร	ฟ ร ด ท	ล ซ ฟ ท	ด ร ด ท	ซฟซ ทดทด	รดทซทด_ท

บรรทัดที่ 3

ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน	ช่าน
หะดีหะดาบ				
ปั๊ตตะหลาด	ซฟท ด ร	ฟ ร ด ท	_ ฟ _ฟ	ซ ล ฟ ซ

ท่อน 1

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	(_ ท _ดำ	_ ล _ ซ	_ ฟ ม ท	ด ร ท ด	_ ล ซ ล	ดำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ดำ รำ ท ดำ)

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	(_ _ _ ดำ	ท ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	_ ดำ ท ดำ	ม ฟ ม ฟ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ฟ ม ด	ม ฟ _ ม)	_ _ _ ท	_ ท _ ดำ	ท ล ซ ฟ	ม ร ด _	_ ด ร ม	ร ม ด ร

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก	เชียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ดำ ท ล	ซ ม ร ฟ	(_ ม _ ร	_ ฟ _ ม	_ ร _ ฟ	_ ม _ ร	_ ด _ ท	ด ร _ ด

บรรทัดที่ 5

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ท ดำ รำ	ดำ รำ ดำ_)	_ ซ ท ซ	ฟ ม _ ม	_ ซ _ ด	_ ร ท ร	ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล

บรรทัดที่ 6

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	_ ล ซ ล	ดำ รำ ดำ รำ	มำ รำ ดำ ล	ดำ รำ ท ดำ	_ ล ซ ล	ดำ รำ ดำ รำ

บรรทัดที่ 7

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก						
ปั๊ตตะหลาด	มำ รำ ดำ ล	ดำ รำ ท ดำ						

ท่อน 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	(_ ท ดำ รำ	ดำ ล ซ ม	_ ล ซ ฟ	ม ด ท มำ	ท ดำ รำ ดำ	ท ล ซ ดำ	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ท)

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ทำ _ ดำ	ท ล _ ซ	_ ดำ _ ท	_ _ _ ซ	ดำ ซ ท ดำ	_ _ _ _	_ ซ _ ฟ	_ ม _ ซ

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ม ร ด ร	ม ร ด ร	ด ท ซ ท	ซ ฟ ม ซ	ม ร ด ร	ม ร ด ม	_ ม _ ฟ	ซ ฟ ม ฟ

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ซ ฟ ม ท	ด ร ท ด	_ _ _ ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	_ ล ซ ล	ด ร ด ร

บรรทัดที่ 5

ช่าน		
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	ม ร ด ล	ด ร ท ด

Intro 2

บรรทัดที่ 1

ช่าน				
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ม	_ ข _ ด	_ ข _ ม	ข ม ข ด

ท่อน 3

บรรทัดที่ 1

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ทำ ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	_ ดำ ทำ ดำ	ม ฟ _ ม

บรรทัดที่ 2

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ _ _ ดำ	ทำ ม ฟ ซ	_ _ _ ซ	ท ซ ฟ ม	_ ฟ ม ร	ม ฟ _ ม	ดำ ทำ _ ดำ	ม ฟ ม ท

บรรทัดที่ 3

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ท _ ท	_ ท _ ดำ	_ ข _ ดำ	_ ท _ มำ	_ ม _ ม	_ ม _ ฟ	_ ด _ ฟ	_ ม _ _

บรรทัดที่ 4

ช่าน								
หะดีหะดาบ	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก	เซียง ก๊อก
ปั๊ตตะหลาด	_ ดำ ท มำ	_ ฟ _ ซ	_ ฟ ม ร	ด ล ข _	_ ท _ ข	_ ฟ _ ม	ทำ _ _ _	ดำ รำ ทำ ดำ

ภาคผนวก ง
ภาพประกอบการลงพื้นที่

2

ภาพประกอบการลงพื้นที่

3

สถานที่เกิด	14 หมู่ 10 ต.ทุ่งพง อ.หนองฉาง จ.อุทัยธานี
วุฒิการศึกษา	2550 ศิลปศาสตร์บัณฑิต (ศป.บ.) สาขาดุริยางศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
	2557 ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่ปัจจุบัน	14 หมู่ 10 ต.ทุ่งพง อ.หนองฉาง จ.อุทัยธานี
ผลงานตีพิมพ์	2562 เพลงปลุกใจของวงสุนทราภรณ์ เครื่องมือ โน้มน้าวจิตใจสู่ค่านิยมตะวันตก
	2565 ดนตรีประกอบพิธีกรรม : กรณีศึกษาดนตรีประกอบพิธีบูชาดาว นพเคราะห์วัดถาวรวราราม จังหวัดกาญจนบุรี
	2567 การธำรงอยู่ของวงดนตรีมอญสังขละหงสากาญจนธานี บ้านวังกะ จังหวัดกาญจนบุรี
รางวัลที่ได้รับ	ผู้ควบคุมประกวดวงดนตรีชนะเลิศระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา อุทัยธานี