อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง

OLEK NABI : A MUSICAL TRIBUTE TO MUHAMMAD THE PROPHET BY CENTRAL THAI MUSLIMS

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2562

อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

OLEK NABI : A MUSICAL TRIBUTE TO MUHAMMAD THE PROPHET BY CENTRAL THAI MUSLIMS

JACKAPONG KLINKAEO

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2019

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง

ของ

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

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

..... ที่ปรึกษาร่วม
(อาจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)

ชื่อเรื่อง	อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง
ผู้วิจัย	จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2562
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	อาจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร

วิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมนิกายซูฟีย์ในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย ผ่านการแสดงอุเละห์นบี ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์ การดำรงอยู่ทางสังคม ประวัติศาสตร์ และการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีและศาสนาในสังคมไทย ผลจากการศึกษาพบว่า แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ (พ.ศ. 2391-2475) ผู้นำมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะห์เป็นผู้ริเริ่มให้มีการแสดงอุเละห์นบี ในพิธีกรรมมูโหลด (เมาลิด) ซึ่งจัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำ ในเดือนรอบีอุ้ลอาวัรของทุกปีตามปฏิทินอิสลาม ประพันธ์บทร้องและทำนองโดย ตวนซูรู หมิง บิน อัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี (อามีน โตลอยเกตุ) การแสดงอุเละห์นบีเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมมลายูดั้งเดิม ซึ่งได้รับเอาวัฒนธรรมไทยเข้าไปผสมผสาน โดยเปลี่ยนรูปแบบของทำนอง แต่ยังคงบทร้องในภาษามลายู ตามฉันทลักษณ์แบบกลอนมลายูที่เรียกว่า “บัรซันญีนาซัม” ในการขับร้องมีการเอื้อนทั้งในแบบที่เป็นการเอื้อนแบบมลายูและการเอื้อนแบบไทย บทเพลงมุสลิมมลายูกับทำนองแบบไทย ทำให้เกิดเป็นลักษณะการเอื้อนที่มีรูปแบบเฉพาะตัวของการขับร้องแบบมุสลิมไทยภาคกลาง นอกจากนี้ยังพบการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีของหน้าทับกลองที่เกิดจากการปรับเข้าหากันของกลองรำมะนา และหน้าทับเพลงภาษาแบบไทย ปัจจุบันพลวัตของอุเละห์นบีส่งผลให้เพลงพิธีกรรมนี้มีความสมบูรณ์ในด้านศาสนา และวัฒนธรรม ถือเป็นสัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่เชื่อมโยงมุสลิมไทยเชื้อสายมลายูในภาคกลางที่เป็นมุสลิมซูฟีย์กอดีรียะฮ์เข้าไว้ด้วยกัน

คำสำคัญ : อุเละห์นบี/เมาลิด/มุสลิมซูฟีย์กอดีรียะฮ์/กลองรำมะนา

Title	OLEK NABI : A MUSICAL TRIBUTE TO MUHAMMAD THE PROPHET BY CENTRAL THAI MUSLIMS
Author	JACKAPONG KLINKAEO
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2019
Thesis Advisor	Associate Professor Dr. Manop Wisuttipat
Co Advisor	Dr. Surasak Jamnongsarn

This research aimed to study the cultural knowledge of Sufi Muslim music in the central region of Thailand by observing the *Olek Nabi* performance, which is a pivotal tool in explaining social and historical existence and cultural assimilation between music and religion in Thai society. Sheikh Muhammad Ali Shukri or Tokki Sae (1848-1932), the leader of the Sufi Muslim Qadiriyya, initiated the *Olek Nabi* performance of the *Maulid* ceremony, held annually on the first lunar day in the month of Rabi al-Awwal, according to the Islamic calendar. The lyrics and melodies of Olek Nabi were composed by Tuan Guru Ming bin Al Haji Abdullah Assiyami (Amin Toloyket). This performance is a form of original *Malayu* diaspora culture, blended with Thai culture by adjusting its melody, but still maintaining the Malayu lyrics based on *Barzanji nazam* verses. The integration of both Malayu and Thai sound created the unique sound of Thai Muslims in central Thailand. In addition, it also displays acculturation between the Rebana drum and the drum patterns of *Pleng Phasa* (traditional Thai music based on foreign idioms) of Thai music. The current dynamic of the *Olek Nabi* is an ideal combination between religion and culture, considered an ethnic symbol of the bonding among Thai Malay Muslims in the central region who are descended from Sufi Muslim Qadiriyya.

Keyword : Olek Nabi/ Musical tribute/Muhammad the Prophet /Central Thai Muslims

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ รองศาสตรจารย์ ดร. ศรัณย์ นักรบ คุณนิศากร อุสาพรหม และคณาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชียทุกท่าน ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้ สนับสนุนให้กำลังใจผลักดัน นำแนวทางในการทำวิจัย และตรวจทานงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

คุณพ่อนุกูล และ คุณแม่รักเพลิน กลิ่นแก้ว คุณหลิงโป หวง คุณทรงศรี รีดส์ และครอบครัวที่คอยดูแลและให้กำลังใจในการศึกษามาโดยตลอด และคุณครูดนตรีที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทุกท่าน

คุณครูนักชาย จิเมฆ ครูภูมิปัญญากลองรำมะนา และลำตัด ที่เมตตาให้ความอนุเคราะห์ประสิทธิ์ประสาทวิชากลองรำมะนาบริบทความรู้เกี่ยวกับศาสนาอิสลาม จริยธรรม ภาษา บริทบทางสังคมและแนวทางการศึกษาวิจัยศิลปะการแสดงมุสลิม

คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์ ที่เมตตาให้ความอนุเคราะห์แถบบันทึกเสียงและเอกสารเก่าอันเป็นประโยชน์ในการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ รวมถึงความรู้ทางด้านศาสนาอิสลาม และบริบททางสังคมของการแสดงมุสลิม

คุณครูผู้ใหญ่ดาวู๊ด ยิดนรดิน และคุณครูสมศักดิ์ ทับทรวง ที่เมตตาให้ความอนุเคราะห์ความรู้ทางด้านดิเกร์เรียบ และบริบททางสังคมของการแสดงมุสลิม

รองศาสตราจารย์ ดร.พลับพลึง คงชนะ ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และแนวทางการศึกษาวิจัย

ดร. อาณัติ หมานสนิท ที่ให้ความอนุเคราะห์ความรู้เกี่ยวกับบริบททางศาสนาอิสลาม และมลายู

ว่าที่ ร้อยตรี ภวิชช์ อรุณวรรณ ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะชำนาญการ ร.ร.เตรียมอุดมศึกษา ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลความรู้ ผลงานเขียน และเอกสารงานวิจัยต่างๆแก่ผู้วิจัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชัยวัฒน์ มีสันฐาน ที่อนุเคราะห์ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับสังคมมุสลิมและแนวทางในการศึกษาวิจัย

อิหม่ามสนั่น มิสกิจ อิหม่ามประจำมัสยิดรี่ยาดี๊สสุนัน ชุมชนตลาดแก้ว ต. สวนใหญ่ อ. เมือง จังหวัดนนทบุรี ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเอกสารทางประวัติศาสตร์อันทรงคุณค่า

อาจารย์บรรจง บินกาซัน ประธานโครงการอบรมผู้สนใจอิสลาม มูลนิธิสันติชน และอ. ไพชยนต์ ใจหาญ สำหรับข้อมูลบริบททางสังคมของมุสลิมและภาษาอาหรับ

อาจารย์สมาน อู่สินงาม ที่ให้ความอนุเคราะห์ในการตรวจทานข้อมูล และร่วมเก็บข้อมูลภาคสนามกับผู้วิจัย

อาจารย์ อัตถากร หะยีอะแว สำหรับการแปลบทขับร้องอุเละห์นบีเป็นภาษาไทย

และบุคคลข้อมูลทุกท่านที่สำหรับประวัติข้อมูลภาคสนาม ภาพถ่าย ข้อมูลเสียง การประสานงาน การต้อนรับที่อบอุ่นด้วยความเมตตา และเป็นกันเองในการลงพื้นที่วิจัย ดังมีรายนามต่อไปนี้

อิหม่าม บุญญา ศรีสมาน อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ต.ภูเขาทอง อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธย ฮัจญี มนูญ ศรีสมาน ฮัจญี มูฮำหมัดกอวี ศรีสมาน ฮัจญีอัมรินทร์ เซ็นเสถียร ประธานศูนย์การเรียนรู้เศรษฐกิจพอเพียงบ้านของพ่อ บิหลั่น สานิต ลามอ ฮัจญีอิมรอน จั่นเพชร และสมาชิกวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทองทุกท่าน

อิหม่าม มาลี ชัยมงคล อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียิ้ลฆอลิไบน์ ต.เชียงรากน้อย อ.บางปะอิน จ.พระนครศรีอยุธยา ที่ปรึกษาฝ่ายกิจการฮาลาล กรรมการกลางอิสลามแห่งประเทศไทย

อิหม่าม ซาฟีอี พลีคาม อิหม่ามประจำมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน ต.ลุมพลี อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา ฮัจญีฮารูน ขันธราม ฮัจญีสมาน ลอยเกตุ คุณฟาตีมะห์ ลอยเกตุ คุณซำซุดดีน ลอยเกตุและสมาชิกวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลีทุกท่าน

อิหม่ามจักรกฤษณ์ เส้นขาว อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียินนูรอยน์ คอเต็บ นาวี เส้นขาว ฮัจญีสมหวัง เช่นขาว ฮัจญีมูนาวาต กุฎีพันธ์ นายเกษม บุญรักษ์ นายมูฮัมหมัด ขันธรักษ์ ฮัจญีอุสมาน บุญรักษ์ ฮัจญีซะอี๊ด เช่นขาว นายยะฟัด ขันธสอน นายอามีน ขันธสร นายวิทยา กุฎีพันธ์

ฮัจญีอุสมาน ศุภมาส อิหม่ามประจำมัสยิดแซ็กมูฮำหมัดอาลีชุกรี่ ชุมชนตลาดขวัญ คุณครูสมพล พานิช คุณสมบูรณ์ สว่างนวลและครอบครัว คุณเกรียงไกร พานิช คุณครูอาบีดีน จันทร์กระจ่าง คุณบุญญา ศรประสาท คุณธานี พานิช คุณกิตติศักดิ์ พานิชและครอบครัว คุณทวี เล็บขาว คุณยูนุส พาลีรักษ์ คุณนาวิน สว่างนวล ครอบครัวคุณฟารีดา ทับวัง ครอบครัวคุณรอยฮาน พานิช ครอบครัวคุณอาดัม ลิขิตอิทธิรักษ์ และสมาชิกวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญทุกท่าน

ฮัจญีสมาน ไตรเวท หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น คุณอนุชา สิงห์งาม คุณอับบาส แมงทอง และสมาชิกวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่นทุกท่าน

ฮัจญีอันว๊าร บูชากรรจ์ หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ แขวงโคกแฝด เขตหนองจอกกรุงเทพมหานคร และครอบครัว คุณซัลมา มะหะหมัด คุณมูร๊อต บูชากรรจ์ และสมาชิกวงอุเละห์นบีชุมชน กุโบร์โต๊ะเยาะห์ทุกท่าน

ครอบครัวกอเซ็มมูซอ คณะลำตัดแม่จินดา ลูกบ้านคู้ อาจารย์อาลี เจ๊ะหลงอิสลาม อ.

มนัสวีย์ ยะรังวงษ์ คุณรอยฮาน ขันธรูจี ประธานเจริญ หมะเห แห่งจะนะพลาซ่า ผู้ใหญ่รัสมิน นิติธรรม

คุณสุภาพร อร่ามศรี ประธานชมรมลำตัดไทยไทรน้อย เจ้าของคณะลำตัด ชูรัก- สุภาพร คุณรุ่งลิขิต ไทรนิ่มนวล เจ้าของคณะลำตัด รุ่งลิขิต และพี่น้องสมาชิกในชมรมลำตัดไทยไทรน้อยทุกท่าน

ท่านผู้อำนวยการโรงเรียนเสนานิคมและคณะผู้บริหาร เพื่อนครูทุกท่านทั้งสายชั้นมัธยมและสายชั้นประถมที่คอยอำนวยความสะดวกในการจัดตารางและสอนแทนระหว่างการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามและให้กำลังใจในการทำวิจัย

อาจารย์กมลาลักษณ์ นวมสำลี และคุณทวีสิทธิ์ ไล้สกุล ที่คอยช่วยเหลือและอนุเคราะห์ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เอกสาร และ ให้คำปรึกษาในการทำวิจัยแด่ผู้วิจัย

ผศ.ภาณุภัค โมกขศักดิ์ อาจารย์สกลพัฒน์ โคตรตันติ ที่คอยเป็นที่ปรึกษาแนวทางการวิจัยและการเขียน คอยช่วยเหลือในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เอกสารข้อมูล ดูสอบถามความเป็นไปและให้กำลังใจ

อาจารย์ รวมศักดิ์ เจียมศักดิ์ อาจารย์สีน้ำ คล้ายวงศ์ อาจารย์รัชชานนท์ ยิ้มระยับ อาจารย์อิสราภา จีนสลุอาจารย์สหภาพ ศรีสอาดรักษ์ อาจารย์สรธัญ พวกดี ที่คอยช่วยเหลือในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลเอกสารและภาพถ่าย

อาจารย์ปราการ เกาะงาม อาจารย์กิตติศักดิ์ เหล่าสุข อาจารย์เมธี พันธุ์วราทร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชัชชัย พวกดี อาจารย์ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด เพื่อนๆ รุ่นนิสิตปริญญาเอก สาขามานุษยดุริยางควิทยา รุ่น 1 ที่ร่วมทุกข์สุขกันมา ห่วงใยและสอบถามความเป็นไปอยู่เสมอ และดวงวิญญาณของพี่ต๋อง ชำนาญ แสงบุญ ที่คอยดูแลคุ้มครอง

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญรูปภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

จุดประสงค์การวิจัย 5

ความสำคัญของการวิจัย 5

ขอบเขตของการวิจัย 5

ข้อตกลงเบื้องต้น 9

นิยามศัพท์เฉพาะ 9

กรอบแนวคิดการวิจักรอบแนวคิดงานวิจัย 17

บทที่ 2 เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 15

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง 15

1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม และสังคม 15

1.2 เอกสารเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และวัฒนธรรมอิสลาม 17

1.3 เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของมุสลิมในประเทศไทย 21

1.4 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมุสลิม 23

1.5 เอกสารเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรี 25

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 29

3. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 33
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า 37
การเก็บรวบรวมข้อมูล 37
การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล 40
การวิเคราะห์ข้อมูล สรุปและอภิปรายผล 41
การนำเสนอข้อมูล 44
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 44
1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง 48
1.1 ความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี 48
1.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี 48
1.1.2 ลำดับขั้นตอนของการแสดงอุเละห์นบี 69
1.1.3 การแต่งกาย 80
1.1.4 ความเชื่อในการแสดงอุเละห์นบี 82
1.2 สภาพปัจจุบันของอุเละห์นบีในจังหวัดต่างๆ ในภาคกลางของประเทศไทย 83
1.2.1 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา 84
1.2.2 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดนนทบุรี 103
1.2.3 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดปทุมธานี 113
1.2.4 การแสดงอุเละห์นบีในกรุงเทพมหานคร 119
1.3 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับอุเละห์นบี 128
1.3.1 งานโฮ้ลมูโหลดปากเดือน 128
1.3.2 งานขึ้นเปลเด็ก 134
1.3.3 งานเข้าสุนัตหรืองานมาโซ๊ะยาวี 137

1.3.4 งานแต่งงาน (งานนิกะห์วาลีเมาะห์) 141
1.3.5 งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ 146
2. องค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบี 154
2.1 เครื่องดนตรี 155
2.1.1 กลองรำมะนา 155
2.1.2 เครื่องประกอบจังหวะ 170
2.2 การขับร้องและการเอื้อน 171
2.2.1 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอา 172
2.2.2 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอี 172
2.2.3 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอู 172
2.2.4 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ 173
2.2.5 ลักษณะของการเอื้อน (อีเงะห์) เสียงออ 173
2.2.6 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ็งเง 173
2.3 ทำนองที่ใช้ในอุเละห์นบี 174
2.4 บทร้องอุเละห์นบี 189
2.5 หน้าทับ 192
3. ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี 208
3.1 บทบาทและสถานภาพอุเละห์นบีในสังคมมุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ 208
3.2 ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของอุเละห์นบี 219
บทที่ 5 สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ 249
สรุปผลการศึกษาวิจัย 249
อภิปรายผล 283
ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้ประโยชน์ 287

ข้อเสนอแนะในการศึกษาครั้งต่อไป 287

บรรณานุกรม 289

ประวัติผู้เขียน 294

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 หนังสือบัรซันญี 49
ภาพประกอบ 2 หนังสือซันญี 51
ภาพประกอบ 3 คนมลายูในโคลงภาพคนต่างภาษา 53
ภาพประกอบ 4 ภาพแสดงพัฒนาการของหนังสืออุเละห์นบี 54
ภาพประกอบ 5 การแสดงดิเกร์เรียบ 56
ภาพประกอบ 6 ภาพแสดงการเปรียบเทียบโครงสร้างรูปแบบการแสดงดิเกร์เรียบและการแสดงอุเละห์นบี 57
ภาพประกอบ 7 โครงสร้างเปรียบทียบของการแสดงอุเละห์นบีและการแสดงดิเกร์เรียบเปรียบเทียบทั้งในส่วนของพัฒนาการทางวรรณกรรมและรูปแบบการแสดง 58
ภาพประกอบ 8 หนังสืออุเละห์นบี 58
ภาพประกอบ 9 แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ 59
ภาพประกอบ 10 รูปปกหนังสืออุเละห์นบีที่กล่าวถึงกีหมิง 62
ภาพประกอบ 11 กรุซีคานหามของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่ตั้งในงานพิธีมูโหลดปากเดือน 63
ภาพประกอบ 12 รูปหนังสืออุเละห์นบีที่พบในชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ 64
ภาพประกอบ 13 ฮัจญีมูฮำหมัดอับดุลกอวี ศรีสมาน 65
ภาพประกอบ 14 การแสดงอุเละห์นบีในอดีต 67
ภาพประกอบ 15 อิหม่ามฮาซัน ดึงดาล 68
ภาพประกอบ 16 แผนภาพโครงสร้างการแสดงอุเละห์นบี 70
ภาพประกอบ 17 ภาพเครื่องกำนลครู 71
ภาพประกอบ 18 แจกันดอกซ่อนกลิ่น 72
ภาพประกอบ 19 เตากำยาน 73

ภาพประกอบ 20 สุหร่ายฟาด 74
ภาพประกอบ 21 ขันน้ำและพานกำนลครู 75
ภาพประกอบ 22 กระโถน 76
ภาพประกอบ 23 ผ้าขาว และพรมปูพื้น 76
ภาพประกอบ 24 การแต่งกายของผู้แสดงอุเละห์นบีแบบศาสนพิธี 80
ภาพประกอบ 25 การแต่งกายของผู้แสดงอุเละห์นบีแบบชุดเสื้อทีม 81
ภาพประกอบ 26 มัสยิดอาลียิดดารอยน์ (ชุมชนบ้านภูเขาทอง) 85
ภาพประกอบ 27 อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน 87
ภาพประกอบ 28 บิหลั่นสานิต ลามอ หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทอง 88
ภาพประกอบ 29 ฮัจญีซอและห์ ลามอ 89
ภาพประกอบ 30 กลองกีและห์ ลามอ 89
ภาพประกอบ 31 ศูนย์การเรียนรู้บ้านของพ่อ 90
ภาพประกอบ 32 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทองเข้าร่วมการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี 91
ภาพประกอบ 33 มัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน (บ้านลุมพลี) 92
ภาพประกอบ 34 อิหม่าม ซาฟีอี พลีคาม 93
ภาพประกอบ 35 ฮัจญี ยูซุฟ ลอยเกตุ 95
ภาพประกอบ 36 ฮัจญีฮารูน ขันธราม 95
ภาพประกอบ 37 ฮัจญีสมาน ลอยเกตุ 96
ภาพประกอบ 38 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลีรุ่นเยาวชน 97
ภาพประกอบ 39 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลีรุ่นเยาวชน เผยแพร่การแสดงอุเละห์นบี ที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย 97
ภาพประกอบ 40 มัสยิดอาลียินนูรอยน์ (บ้านคลองคูจาม) 99
ภาพประกอบ 41 อิหม่าม จักรกฤษณ์ (มูร๊อต) เส้นขาว 100

ภาพประกอบ 42 ฮัจญีสมหวัง เช่นขาว หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจาม 102
ภาพประกอบ 43 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจาม 103
ภาพประกอบ 44 มัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะย์ ชุมชนบ้านตลาดขวัญ 104
ภาพประกอบ 45 เรือนพระราชทานแด่พระพี่เลี้ยงหยา 105
ภาพประกอบ 46 สุสานพระราชทาน (มะก่อม) พระพี่เลี้ยงหยา 106
ภาพประกอบ 47 วงโยธวาทิตชุมชนบ้านตลาดขวัญในอดีตและปัจจุบัน 107
ภาพประกอบ 48 ชื่อแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ภายในมัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะย์ เนื่องในการบูรณะมัสยิดเมื่อ ปีฮิจเราะห์ที่ 1347 (พ.ศ.2469) 108
ภาพประกอบ 49 มัสยิดแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ชุมชนบ้านตลาดขวัญ 109
ภาพประกอบ 50 อิหม่าม อุสมาน ศุภมาส 110
ภาพประกอบ 51 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ 111
ภาพประกอบ 52 คุณครูอาบีดีน จันทร์กระจ่าง หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ 113
ภาพประกอบ 53 มัสยิดอาลียิสซากีรอยน์ ชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น 115
ภาพประกอบ 54 ฮัจญีสมาน ไตรเวท 117
ภาพประกอบ 55 ครูอนุชา สิงห์งาม 118
ภาพประกอบ 56 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น 119
ภาพประกอบ 57 มัสยิดนูรุลสลาม ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ (คู้) 120
ภาพประกอบ 58 สักการะสถาน (กุโบร์) โต๊ะเยาะห์ 121
ภาพประกอบ 60 การแสดงอุเละห์นบีวงชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ 122
ภาพประกอบ 61 ฮัจญีกอเซ็ม กอเซ็มมูซอ 124
ภาพประกอบ 62 ฮัจญีอับดุลวาฮับ กอเซ็มมูซอ 124
ภาพประกอบ 63 สารวัตรอัมเดาะห์ กอเซ็มมูซอ 125
ภาพประกอบ 64 คุณครูนักซาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ 125

ภาพประกอบ 65 นายมูร๊อต บูซากรรจ์ 126
ภาพประกอบ 66 คุณครูอันว๊าร บูซากรรจ์ 128
ภาพประกอบ 67 งานมูโหลดปากเดือนที่ชุมชนบ้านภูเขาทอง 129
ภาพประกอบ 68 ธงชาติและธงกาลีเมาะห์ 130
ภาพประกอบ 69 การแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน 131
ภาพประกอบ 70 สำรับอาหารสำหรับเลี้ยงแขกในงานมูโหลดปากเดือน 132
ภาพประกอบ 71 ขบวนวงโยธวาทิตจากชุมชนบ้านตลาดขวัญ 133
ภาพประกอบ 72 พิธีการตัดผมไฟ 135
ภาพประกอบ 73 พิธีขึ้นเปล 136
ภาพประกอบ 74 การแห่เด็กเข้าสุนัต 138
ภาพประกอบ 75 แท่นปัญจา 139
ภาพประกอบ 76 การนิกะห์ 141
ภาพประกอบ 77 วงนาเสปในขบวนแห่เจ้าบ่าว 143
ภาพประกอบ 78 ภาพบรรยากาศในงานนิกะห์วาลีเมาะห์ 144
ภาพประกอบ 79 ขบวนแห่ขันหมาก 145
ภาพประกอบ 80 บำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน) 148
ภาพประกอบ 81 เตียงของผู้ล่วงลับในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน) 148
ภาพประกอบ 82 รูปซีซอ (ของชำร่วย) 150
ภาพประกอบ 83 รูปการจุดเทียนไขในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน 150
ภาพประกอบ 84 รูปการจุดเทียนไขในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน จากบ้านผู้ล่วงลับไปจนถึงสุสาน (กุโบร์) 151
ภาพประกอบ 85 การส่งรั๊วะฮ์ ด้วยแพะเพื่อให้เป็นเพื่อนเดินทางกับดวงวิญญาณ (รั๊วะ) ของผู้ล่วงลับ 151
ภาพประกอบ 86 การแสดงอุเละห์นบีในงานทำบุญ 40 152

ภาพประกอบ 87 ภาพกลองรำมะนา 155
ภาพประกอบ 88 หุ่นกลองรำมะนา..... 157
ภาพประกอบ 89 หนังหน้ากลองรำมะนา 158
ภาพประกอบ 90 การกราดหนัง..... 159
ภาพประกอบ 91 หวายเลียด..... 160
ภาพประกอบ 92 หัวแมลงวัน..... 161
ภาพประกอบ 93 โขนงกลองโบราณที่ทำจากเหล็ก และโขนงกลองสมัยใหม่ที่ทำจากสแตนเลส 162
ภาพประกอบ 94 ลิ่มไม้ 163
ภาพประกอบ 95 หวายยัดหน้ากลอง..... 164
ภาพประกอบ 96 เหล็กงัด..... 165
ภาพประกอบ 97 การยัดหวายและการเสียบลิ่ม 166
ภาพประกอบ 98 กลองรำมะนาทรงลูกอิน 167
ภาพประกอบ 99 กลองรำมะนาทรงมะนาวตัด 168
ภาพประกอบ 100 กลองรำมะนาทรงลูกจัน 169
ภาพประกอบ 101 ฉิ่ง..... 170
ภาพประกอบ 102 กรับ..... 171
ภาพประกอบ 103 บทร้องอุเละห์นบีภาษามลายู - อาหรับ ด้วยตัวอักษรยาวี..... 190
ภาพประกอบ 104 การตีเสียงโจ๊ะ..... 193
ภาพประกอบ 105 การตีเสียงทิง 194
ภาพประกอบ 106 การตีเสียง โจ๊ะ (เสียงพิเศษ)..... 195
ภาพประกอบ 107 การตีเสียง จ๊ะ (เสียงพิเศษ)..... 196
ภาพประกอบ 108 การตีเสียงติง (เสียงพิเศษ) 197
ภาพประกอบ 109 การตีเสียงทั่ม (เสียงพิเศษ) 198

ภาพประกอบ 110 การสัญญาณมือที่ใช้ในตีกลองรำมะนา 207

ภาพประกอบ 111 การแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน..... 210

ภาพประกอบ 112 การแสดงอุเละห์นบีในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน 211

ภาพประกอบ 113 การแสดงอุเละห์นบีในงานขึ้นเปลเด็ก 212

ภาพประกอบ 114 การฝึกซ้อมอุเละห์นบีของเยาวชน ในชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่น..... 213

ภาพประกอบ 115 การแสดงอุเละห์นบีในงานวัฒนธรรมของจังหวัด 216

ภาพประกอบ 116 วงอุเละห์นบีที่ได้รับรางวัลชนะเลิศร่วมถ่ายรูปกับประธานในพิธี 217

ภาพประกอบ 117 ป้ายรางวัลที่ระลึกการประกวดการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี..... 218

ภาพประกอบ 118 ภาพการแสดงอุเละห์นบีในอดีต 221

ภาพประกอบ 119 ภาพหนังสืออุเละห์นบีฉบับลายมือของ ฮัจยียูซุฟ ลอยเกตุ ที่พบในชุมชนบ้านลุมพลี..... 223

ภาพประกอบ 120 บรรยากาศการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี 226

ภาพประกอบ 121 ขบวนแห่กุรซีคานหามซึ่งเป็นสัญลักษณ์ แสดงความรำลึกแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ผู้เป็นครูมุรชีด ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในสมัยอดีต 227

ภาพประกอบ 122 การสืบสานการแสดงอุเละห์นบีและแตรของเยาวชน ชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่น..... 229

ภาพประกอบ 123 งานประเพณีที่สืบต่อจากรุ่นสู่รุ่นของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ที่แสดงความรักและเคารพที่มีต่อแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์..... 231

ภาพประกอบ 124 การเรียนรู้พิธีทางศาสนาและการแสดงอุเละห์นบี โดยการติดตามผู้ใหญ่.... 233

ภาพประกอบ 125 บรรยากาศการฝึกซ้อมของเยาวชนชุมชนบ้านภูเขาทอง บริเวณ มัสยิดอาลียิดดารอยน์ 236

ภาพประกอบ 126 นักแสดงอุเละห์นบีเยาวชนร่วมแสดงในโครงการชุมชนคุณธรรม (อนุรักษ์กลองรำมะนา) 237

ภาพประกอบ 127 นักแสดงอุเละห์นบีวัยรุ่น ชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น 241

ภาพประกอบ 128 คุณครูนักชาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ 243

ภาพประกอบ 129 เอกลักษณ์กลองรำมะนา ของคุณครูนักชาย และสัญลักษณ์ดาราจักร 244

ภาพประกอบ 130 คุณครูผู้ใหญ่ดาวู๊ด ยิดนรดิน และเอกลักษณ์กลองรำมะนา 246

ภาพประกอบ 131 ฮัจญีซอและห์ ลามอ และเอกลักษณ์ของกลองรำมะนา 246

ภาพประกอบ 132 ฮัจญียงค์ หวังโซ๊ะ และเอกลักษณ์ของกลองรำมะนา 247

ภาพประกอบ 133 นายรุ่งลิขิต ไทรนิ่มนวล และเอกลักษณ์ของกลองรำมะนา 248

ภาพประกอบ 135 คุณครู นักชาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ และ คุณครูอันว๊าร บูซากรรจ์ ผู้บอกเล่าเรื่องราวของอุเละห์นบี “ทำนองกีหรุ่น” หรือ “ทำนองคู้”จากประสบการณ์ที่เคยพบเห็นในอดีต 251

ภาพประกอบ 136 นางยะห์ แสงโก๊ะ (อาอีชะฮ์) หรือแม่จินดา ลูกบ้านคู้ ราชินีเพลงลอยลำตัดหนึ่งในนักร้องหญิงอุเละห์นบีทำนองคู้ คนสุดท้าย (เสียชีวิตเมื่อ พ.ศ.2561) 252

ภาพประกอบ 137 ภาพบทร้องอุเละห์นบีที่พบที่ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ และลายเซ็น “มูฮัมหมัด ซาอู๊ด” พ.ศ.2492 254

ภาพประกอบ 138 กลองสองหน้าที่ใช้ในการออกเพลงนาเสปท้ายการแสดงอุเละห์นบีแบบคู้... 254

ภาพประกอบ 139 การแสดงอุเละห์นบีในงานแสดงแบบพหุวัฒนธรรม ที่นำเสนอในรูปของการจำลองพิธีขึ้นเปล 259

ภาพประกอบ 140 งานอุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน ของครูรอฮีม เปียมิน 260

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ศาสนาอิสลาม เป็นศาสนาที่มีความสำคัญศาสนาหนึ่งของโลก มีอิทธิพลต่อประชาคมโลกทั้งในอดีต และปัจจุบัน เนื่องจากเป็นศาสนาที่มีผู้นับถือจำนวนมากเป็นอันดับต้นของโลก มีหลักความเชื่อ และความศรัทธาแบบ “เอกเทวนิยม” โดยนับถือ “อัลลอฮ์” เป็นพระเจ้าสูงสุดเพียงพระองค์เดียว “มุสลิม”เป็นชื่อทางการที่ใช้เรียกอิสลามิกชนทั่วโลก ซึ่งมีความหมายว่า “ผู้ศิโรราบ” อิสลามเป็นศาสนาที่มีแนวทางการปฏิบัติตนสอดคล้องไปกับการดำเนินชีวิต และสังคม ซึ่งนำมาสู่สันติตามความหมายของคำว่า “อิสลาม” อันมีศาสนบัญญัติเป็นแนวทางที่สำคัญของการดำรงอัตลักษณ์ความเป็นมุสลิมอย่างเหนียวแน่นซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของอรุณ ศิริพันธุ์ที่กล่าวว่า “ศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลาม ถือว่าเป็นธรรมนูญในการดำเนินชีวิตของมุสลิม เนื่องจากได้กำหนดระเบียบอย่างเป็นแบบแผน กฎเกณฑ์พฤติกรรมร่วมของศาสนิกชน อันเป็นพื้นฐานมาจากความเชื่อ ความเข้าใจความรู้สึกนึกคิด เพื่อเป็นแนวทางในการใช้ชีวิตร่วมกันของศาสนิกชนอย่างเป็นระบบ” (อรุณ ศิริพันธุ์, 2533, น.23)

ด้วยเหตุนี้ศาสนาบัญญัติจึงเป็นต้นทางของการก่อเกิดวัฒนธรรมอิสลามอันเจริญงอกงาม โดยมีพระมหาคัมภีร์อัลกุรอ่าน และแนวการปฏิบัติตนของศาสดามูฮัมหมัด (ซุนนะห์) เป็นกำหนดแนวทางในการสร้างสรรค์วัฒนธรรม มีเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความนอบน้อมต่ออัลลอฮ์อย่างเคร่งครัด มุสลิมไม่ว่าจะมาจากภูมิภาคส่วนใดของโลก ล้วนยึดถือในหลักการเดียวกันนี้ทั้งสิ้น หลังจากการสิ้นพระชนม์ของศาสดามูฮัมหมัด ศาสนาอิสลามได้มีพัฒนาการทางความคิดที่แตกต่างกันออกไป ทำให้เกิดการแบ่งแยกเป็นนิกายต่างๆหลายนิกาย โดยมี 2 นิกายที่ถูกกล่าวถึงโดยทั่วไป คือ

1. นิกายซุนนี่ เป็นนิกายที่ยึดถือแนวปฏิบัติตนของศาสดามูฮัมหมัด (ซุนนะห์) มีความศรัทธาในบรรดาท่านผู้นำศาสนายุคแรก (คอลีฟะห์) ทั้ง 4 ท่าน อันประกอบด้วย อาลี อุสมาน อบูบักร์ และอุมัร นิกายนี้เป็นที่แพร่หลายในประเทศแถบตะวันออกกลาง เช่นประเทศซาอุดิอาระเบีย ประเทศคูเวต ประเทศสหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ รวมทั้งประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย และประเทศไทย

2. นิกายชีอะห์ เป็นนิกายที่มีความศรัทธาต่ออาลี บุตรเขยของศาสดามูฮัมหมัด ในฐานะเป็นผู้นำศาสนา (คอลีฟะห์) ต่อจากศาสดามูฮัมหมัด เนื่องจากความขัดแย้งทางการเมืองทำให้มีการแยกตัวเป็นนิกายใหม่ นิกายนี้เป็นที่แพร่หลาย ในประเทศอิหร่าน ประเทศอิรัก ประเทศ

เยเมน ประเทศซีเรีย ทางตอนเหนือของประเทศอินเดีย และ ประเทศทางตอนเหนือของทวีปแอฟริกา

นอกเหนือจาก 2 นิกายที่ได้กล่าวมาแล้วศาสนาอิสลามยังมีแนวคิดแบบออกเป็นหลายสำนักคิด “ซูฟีย์” (Sufi) เป็นอีกสำนักคิดหนึ่ง ที่เน้นความเคร่งครัดในการอ่านพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน เน้นเรื่องมุ่งบำเพ็ญสมาธิให้เกิดปัญญา การชำระดวงวิญญาณให้บริสุทธิ์ เพื่อที่จะใกล้ชิดกับอัลลอฮ์ ผ่านการประกอบศาสนกิจที่เชื่อว่าสรรพสิ่งล้วนเกิดจากผู้สร้าง และจะหวนคืนสู่ผู้สร้างในที่สุด สำนักคิดซูฟีย์จึงเน้นการทำจิตใจให้สงบละทิ้งความปรารถนาต่างๆ พร้อมกับการอุทิศตนเพื่อพระเจ้าอย่างสอดคล้องกับพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานและฮะดีษ จนเกิดเป็นความสันโดษ สงบ เสียสละ และบำเพ็ญตน สำนักคิดนี้เป็นที่แพร่หลายใน ประเทศอิหร่าน ประเทศตุรกี ประเทศอินเดีย ประเทศอัฟกานิสถาน และประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ศาสนาอิสลามสำนักคิดซูฟีย์ได้นำแนวทางปฏิบัติมาสู่ดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ผ่านเกาะสุมาตราของประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน และแผ่ขยายไปยังดินแดนอื่นๆ เช่น เกาะชวา และ คาบสมุทรมลายู ผ่านการผสมผสานหลักการทางศาสนากับความเชื่อท้องถิ่นจนเกิดเป็นรูปแบบจารีตเฉพาะ (อาดัต) เป็นผลทำให้ศาสนาอิสลามตามแนวทางซูฟีย์สามารถดำรงอยู่ร่วมกับวิถีชีวิตท้องถิ่นเดิมของผู้คนในรัฐจารีตแถบหมู่เกาะ เช่น รัฐอาเจะห์ (Aceh) หรือ เมืองอัตเจ อาณาจักรมะตะรัม (Mataram) ได้เป็นอย่างดี ก่อนจะแพร่กระจายสู่ดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคพื้นทวีป (Mainland Southeast Asia) ผ่านมุสลิมเชื้อสายมลายู

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มุสลิมจากคาบสมุทรมลายูได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมากโดยอาศัยอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ซึ่งเป็นกลุ่มมุสลิมเชื้อสายปัตตานี ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณทางทิศใต้ของคลองตะเคียน เป็นจำนวนหลายพันครัวเรือน และทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นที่ตั้งของกลุ่มแขกมักกะสัน จากเกาะมากาซา ประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งมีหลักฐานข้อมูลสอดคล้องต่อเนื่อง กับจารุวรรณ ขำเพชร ที่ได้กล่าวถึงการอพยพของมุสลิมในกรุงศรีอยุธยา หลังสงครามเสียกรุงครั้งที่ 2 ดังนี้

“หลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ.2310 ชาวมุสลิมในกรุงศรีอยุธยาที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาได้อพยพหนีภัยสงคราม มาตามแม่น้ำเจ้าพระยาไปสมทบกับชุมชนมุสลิมที่มัสยิดต้นสน และมีบางส่วนตั้งถิ่นฐานตามริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา บริเวณ จังหวัดนนทบุรี (ตลาดแก้ว-ตลาดขวัญ) บางอ้อ บางกอกน้อย มุสลิมนี้กลุ่มถูกขนานนามว่า “แขกแพ” มุสลิมกลุ่มนี้มีความหลากหลายทางเชื้อชาติอาศัยในอยู่ในเรือนแพ” (จารุวรรณ ขำเพชร, 2555, น.93)

ในสมัยรัชกาล พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าให้กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทยกทัพไปปราบกองทัพพม่าทางภาคใต้ และตีเมืองปัตตานีกวาดต้อนชาวมุสลิมมลายู มาไว้ในกรุงเทพฯ กลุ่มเชื้อพระวงศ์จะนำมาไว้ที่สี่แยกบ้านแขก ชาวเมืองทั่วไปจะนำมาไว้ที่ถนนตกถึงบ้านอู่ ประตูน้ำถึงสามแยกท่าไข่ เพชรบุรี ฉะเชิงเทรา นครนายก อยุธยา ปทุมธานี ทุ่งครุ พระประแดง พระโขนง คลองตัน มีนบุรี หนองจอก นนทบุรี เพื่อเพิ่มกำลังของพลเมือง การอพยพเชลยชาวปัตตานีถึงสองครั้งในปี 2329 และ 2334 มีจุดประสงค์เดียวกันและต้องการให้ปัตตานีไม่มีกำลังในการแข็งเมือง

ปัตตานีเกิดความไม่สงบขึ้นอีกสองครั้งในปี พ.ศ.2374 และ พ.ศ.2381 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 จากการปราบกบฏเมืองปัตตานีครั้งนี้ ทำให้มุสลิมจาก ไทรบุรี ปัตตานี ฯลฯ ถูกกวาดต้อนมายังบริเวณนครศรีธรรมราช กรุงเทพฯ และจังหวัดใกล้เคียง เนื่องมาจากผลของสงคราม และการสู้รบกันในสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์เป็นเหตุปัจจัยให้ กลุ่มชนมุสลิมมลายู จากทางใต้ได้กระจัดกระจายอยู่ทั่วในภาคกลางของประเทศไทย (เสาวนีย์ จิตต์หมวด, 2531, น.111-117)

จากประวัติศาสตร์การอพยพของมุสลิมมลายูจากปัตตานีในแต่ละครั้ง ได้มีการกวาดต้อนมุสลิมมลายูที่มีฝีมือในด้านงานศิลปะแขนงต่าง ๆ มาไว้ในกรุงเทพฯ ทำให้ศิลปะของชาวมลายูเป็นที่รู้จักโดยทั่วไป เช่น ฝีมือการทำเครื่องทอง การทำอาหาร รวมไปถึงศิลปะการละเล่นและการแสดงต่างๆ เช่น การตีกระบี่กระบอง การตีกลองรำมะนา การแสดงดิเกร์เรียบ การแสดงอุเละห์นบี ซึ่งเป็นการขับร้องประกอบการตีกลองรำมะนา ที่สืบทอดต่อกันมาโดยกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ สอดคล้องกับข้อมูลของ เด่นดวง พุ่มศิริ ที่กล่าวไว้ว่า

“ชาวมุสลิมที่อพยพมานั้น ได้นำการละเล่นติดตัวมาด้วย คือการตีกลองรำมะนาประชันกลองรำมานานี้ ภาษามลายู เรียกว่า “เรอบานา” เป็นกลองหน้าเดียว มีหน้ากว้างประมาณ 20 นิ้ว ขึ้นด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว ในงานบุญของชาวอิสลามมีการตีกลองรำมะนาเป็นการเริ่มต้นพิธีและการละเล่นดังกล่าวมีการสวดขับเพลงเป็นที่รื่นเริง” (เด่นดวง พุ่มศิริ, 2524, น.10-25)

มุสลิมเชื้อสายมลายูสายซูฟีย์ กอดีรียะฮ์ เป็นสำนักคิดซูฟีย์สายหนึ่งในประเทศไทย ซึ่งสืบทอดแนวทางคำสอนมาจากท่านแช็ค มูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (โต๊ะกีแซะฮ์) ผู้นำสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ คนสำคัญของประเทศไทย สำนักคิดกอดีรียะฮ์ เป็นสำนักคิดที่มีความเก่าแก่สำนักหนึ่ง มีต้นกำเนิดในกรุงแบกแดด ประเทศอิรักโดย แช็คอับดุลกอเดร อัลญัยลานีย์ (พ.ศ.1592 - 1682) และได้แพร่ขยายไปทั่วตะวันออกกลาง และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในประเทศไทย มุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ได้ตั้งถิ่นฐานอยู่เป็นจำนวนมากในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย

โดยมีศูนย์กลางที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ ต.ภูเขาทอง อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็น บ้านเกิดของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (โต๊ะกีแซะฮ์) รวมถึง ปทุมธานี นนทบุรี กรุงเทพมหานคร และทั่วประเทศ ซึ่งในกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์นี้มีการสืบทอด การขับร้อง และการตีกลองรำมะนาที่เรียกว่า “อุเละห์นบี” ซึ่งเป็นที่นิยมขับร้องในงาน “มูโหลดปากเดือน” (เมาลิด) เป็นการรำลึกถึงการกำเนิดของศาสดามูฮัมหมัด ในวันขึ้นหนึ่งค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร (เดือนที่ 3 ตามปฏิทินอิสลาม) ของทุกปี โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้มีดำริให้จัดขึ้นก่อนวันประสูติจริงของศาสดามูฮัมหมัด ในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองก่อนการมาประสูติของศาสดามูฮัมหมัด จึงเรียกว่า “มูโหลด ปากเดือน” บทร้องของอุเละห์นบี เป็นภาษามลายูปนภาษาอาหรับ ที่เขียนด้วยตัวอักษรยาวี มีการขับร้องด้วยทำนองเพลงไทยเดิม และทำนองมลายู ที่มีความไพเราะในเนื้อความกล่าวถึงศาสดามูฮัมหมัดในช่วงปฐมวัย จริยาวัตรอันงดงาม และความประเสริฐของศาสดามูฮัมหมัด ซึ่งสอดคล้องกับข้อมูลของ วิชา เชาว์ศิลป์ที่กล่าวถึงอุเละห์นบี ดังนี้

“อุเละห์นบี” เป็นที่นิยมในกลุ่มของมุสลิมเชื้อสายมลายู ใช้เล่นกัน ซึ่งมีลักษณะของการขับร้องในรูปแบบของการล้อมวง ขับร้อง มีการประกอบจังหวะรำมะนาที่ครึกครื้น เป็นการสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัด (วิชา เชาว์ศิลป์, 2543, น.46)

หลังจากขับร้องอุเละห์บนีเป็นที่เรียบร้อยแล้ว นิยมต่อด้วยการร้องเพลงเบ็ตเตล็ดต่าง ๆ ซึ่งเนื้อร้องกล่าวถึง ความเลื่อมใสศรัทธาในแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (โต๊ะกีแซะฮ์) คำสอนในหลักศาสนาอิสลาม หรือคำสอนของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นต้น การแสดงอุเละห์นบียังเป็นที่นิยมในงานบุญต่าง ๆ ตามวัฒนธรรม และความเชื่อของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เช่น การโกนผมไฟเด็ก การขึ้นเปล งานแต่งงาน และ งานบำเพ็ญกุศลแก่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน) การแสดงอุเละห์นบียังคงมีการสืบทอด แพร่หลายในจังหวัดต่าง ๆ แถบภาคกลางของประเทศไทยเช่น อยุธยา นนทบุรี ปทุมธานี และกรุงเทพมหานคร ในชุมชนมุสลิมสายนิกายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ อย่างเหนียวแน่น และมีปฏิสัมพันธ์ระหว่าง วงอุเละห์นบีแต่ละชุมชนอย่างเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันด้วยความสามัคคี

ท่ามกลางความแตกต่างทางความคิดในเรื่องหลักการและแนวทางการปฏิบัติของมุสลิม สถานการณ์ความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีประชากรส่วนใหญ่เป็นมุสลิม กระแสการฟื้นฟูอิสลาม พลวัตของสังคมปัจจุบันแบบไม่มีขีดจำกัด ล้วนส่งผลกระทบกับวัฒนธรรมของมุสลิมไทยภาคกลางเชื้อสายมลายูที่มีแนวการปฏิบัติแบบดั้งเดิม อันเกิดจากการผสมผสานแนวทางการปฏิบัติทางศาสนาอิสลามและวัฒนธรรมพื้นเมืองเข้าด้วยกัน การแสดงอุเละห์นบีเป็นหนึ่งผลผลิตของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอิสลามและวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทย ดังนั้นจึง

หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะเผชิญกับการตีความทางศาสนาที่มีความอ่อนไหวและหลากหลาย ในกระแสการฟื้นฟูศาสนาอิสลาม

ในปัจจุบันปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมในประเทศไทย รวมถึงเอกสารงานวิจัยทางวิชาการที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมยังไม่เป็นที่แพร่หลายต่อสังคมภายนอก อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง จึงเป็นงานวิจัยที่มีจุดมุ่งหมายนำเสนอ แง่มุมต่าง ๆ ในการแสดงอุเละห์นบี ปรากฏการณ์และพลวัตทางสังคม อันเป็นประโยชน์ในทางมานุษยดุริยางควิทยา สังคมวิทยา และประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นองค์ความรู้และภูมิปัญญา อันจะนำมาสู่ความเข้าใจอันดีและการอยู่ร่วมกันอย่างสันติในสังคมพหุวัฒนธรรม

จุดประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบัน และบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของการแสดงอุเละห์นบี
3. เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคม และพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

ความสำคัญของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้ มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมในภาคกลางของประเทศไทย โดยใช้การแสดงอุเละห์นบี เป็นเครื่องมือสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์ และการดำรงอยู่ทางสังคม ประวัติศาสตร์ ศาสนา และวัฒนธรรม ของชาวไทยมุสลิม รวมถึงความสัมพันธ์ และการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างสังคมไทย และสังคมมุสลิม ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญ และจำเป็นต่อสังคมในปัจจุบัน อันนำไปสู่ความเข้าใจ และการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัย อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง ดำเนินการศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง องค์ประกอบทางดนตรี ปรากฏการณ์และพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีของมุสลิมไทยภาคกลาง โดยศึกษาในประเด็นดังต่อไปนี้

ด้านข้อมูล

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

1.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

1.1.2 ลำดับขั้นตอนของการแสดงอุเละห์นบี

1) ลำดับขั้นตอนในการแสดงอุเละห์นบี

2) การเตรียมกลองรำมะนา

3) การตั้งเครื่องกำนลครู

4) อิบติดาอ์ - ตั้งเนียต - อ่านอัลฟาติหะฮ์

5) การขึ้นซอลาวาต ซอลาตุลเลาะห์ ลาฆูยาเราะห์มาน

6) ลำดับการแสดงอุเละห์นบีเบตที่1 – 3 และการออกเพลงนาเสป

1.1.3 การแต่งกาย

1) ชุดในศาสนพิธี

2) ชุดทีม

1.1.4 ความเชื่อในการแสดงอุเละห์นบี

1) การยกครู

2) เครื่องดนตรี

3) การตัดทอนบทร้อง

1.2 สภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดต่างๆ ในภาคกลางของประเทศไทย

1.2.1 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.2.2 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดนนทบุรี

1.2.3 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดปทุมธานี

1.2.4 การแสดงอุเละห์นบีในกรุงเทพมหานคร

1.3 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี

1.3.1 งานมูโหลดปากเดือน

1) ประวัติความเป็นมาของงานมูโหลดปากเดือน

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.2 งานขึ้นเปลเด็ก

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.3 งานเข้าสุนัต (งานมาโซ๊ะยาวี)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.4 งานแต่งงาน (งานนิกะห์วาลีเมาะห์)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.5 งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2. องค์ประกอบทางดนตรีของการแสดงอุเละห์นบี

2.1 เครื่องดนตรี

2.2 การขับร้องและการเอื้อน

2.3 ทำนองที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบี

2.4 บทร้องอุเละห์นบี

2.5 หน้าทับ

3. ศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

3.1 บทบาท และสถานภาพของการแสดงอุเละห์นบีในสังคมมุสลิมไทย

3.1.1 การแสดงในพิธีกรรม

3.1.2 เพลงขับกล่อมในแนวทางศาสนา

3.1.3 เพลงสำหรับเยาวชน

3.1.4 ตัวแทนดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง (สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์)

3.2 ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบี

3.2.1 อุเละห์นบี พัฒนาการปรับตัวและพลวัต

3.2.2 การคงอยู่ของการแสดงอุเละห์นบีที่มาจากคำสั่งเสียทางศาสนา (วะซียัต)

3.2.3 การเรียนการสอนอุเละห์นบี

3.2.4 ค่านิยมเรื่องกลองรำมะนา

3.2.5 อุเละห์นบีทำนองคู้ที่สูญหาย และการกลับมา

3.2.6 จากดนตรีในพิธีกรรมสู่โลกภายนอก

ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ที่มีชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ที่มีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมการแสดงอุเละห์นบีเป็นตัวแทนพื้นที่ภาคกลางของประเทศจำนวน 4 จังหวัดประกอบด้วย จังหวัดพระนครศรีอยุธยาซึ่งเป็นสถานที่เกิดของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จังหวัดนนทบุรี ซึ่งเป็นสถานที่จัดงานมูโหลดปากเดือนเป็นครั้งแรก จังหวัดปทุมธานี และกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ยังมีการแสดงอุเละห์นบีตามคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ โดยมีรายละเอียดของชุมชนดังต่อไปนี้

1. จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.1 ชุมชนมัสยิดอาลียิดดารอยน์ (บ้านภูเขาทอง) ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.2 ชุมชนมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน (บ้านลุมพลี) ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.3 ชุมชนมัสยิดอาลียินนูรอยน์ (บ้านคลองคูจาม) ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

2. จังหวัดนนทบุรี

2.1 ชุมชนบ้านตลาดขวัญ มัสยิดอิดายะห์ตุ้ลอุมมะฮ์ (มัสยิดเก่าบ้านตลาดขวัญ) ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

2.2 มัสยิดแช็คมูฮำหมัดอาลีชุกรี่ (มัสยิดใหม่บ้านตลาดขวัญ) ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

3. จังหวัดปทุมธานี

3. ชุมชนมัสยิดอาลีย์ยิสซากีรอยน์ (บ้านคลองสอง ลำสนุ่น) ตำบลคลองสอง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

4. กรุงเทพมหานคร

4.ชุมชนมัสยิดนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ (ชุมชนแผ่นดินทอง กุโบร์โต๊ะเยาะห์) แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร

ด้านบุคคลข้อมูล

1. นักวิชาการ
2. นักวิชาการทางศาสนา
3. นักแสดงอุเละห์นบี และผู้เกี่ยวข้อง

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในงานวิจัยเรื่อง อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์จากเอกสารโบราณ ตำราวิชาการ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องประกอบกับข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ นักวิชาการทางศาสนาอิสลาม นักแสดงอุเละห์นบี และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในบริบทของการแสดงอุเละห์นบี ใช้การบันทึกโน้ตแบบโน๊ตอักษรไทย เพื่อความสะดวกในการวิเคราะห์ข้อมูลและศึกษาเนื้อหาทางด้านดนตรี ในส่วนทางด้านภาษาผู้วิจัยเลือกถ่ายเสียงของเนื้อร้องและคำศัพท์เฉพาะที่เป็นภาษามลายูและอาหรับด้วยอักษรไทยแทนสัทอักษรสากล ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าอาจมีบางเสียงไม่ตรงกับเสียงในภาษามลายูและภาษาอาหรับด้วยข้อจำกัดของอักขรวิธีไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

กะรอมัต (ภ.อาหรับ)	หมายถึง การแสดงบุญฤทธิ์นอกเหนือมนุษย์ทั่วไป เป็นพฤติกรรมที่อัลลอฮ์ประทานให้เฉพาะบุคคล ในกรณีที่เป็นระดับนบี (ศาสดา) จะเรียกว่า มั๊วะญิซาต)
กาปิเยาะห์ (ภ.มลายู)	หมายถึง หมวก ในที่นี้หมายถึงที่ชายมุสลิม สวมใส่ประกอบศาสนกิจ ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอาหรับ

กุรง (ภ.มลายู) หมายถึง เสื้อในที่นี้เป็นเสื้อคอจีน กระดุม 5 เม็ด ที่ชายมุสลิมเชื้อสายมลายูนิยมใส่

กุรซี (ภ.อาหรับ) หมายถึง เก้าอี้ ในที่นี้หมายถึง คานหามของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในวัยชรา ซึ่งนิยมเรียกกันว่า “กุรซีคานหาม”

กอดีรียะฮ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง สำนักคิดหนึ่งในสายซูฟีย์ ก่อตั้งโดย แช็คอับดุลกอเดร อัลญัยลานีย์ (พ.ศ.1592-1682) ชาวเมืองญีลาน ประเทศอิหร่าน

กลองรำมะนา (ภ.ไทย) หมายถึง กลองหน้าเดียว ทรงกลมขึ้นด้วยหนังควายหรือหนังแพะได้รับอิทธิพลมาจากกลองดั๊ฟ (Duff) ของอาหรับ ผ่านเข้ามาสู่ประเทศไทยโดยชาวมลายู นิยมใช้ในการแสดงของมุสลิมมลายู เรียกว่า รับบานา (ภ.มลายู) มาจากคำว่า รับบา อัลบานาน (ภ.อาหรับ) แปลว่าส่งเสียงจากปลายนิ้ว

กลองสองหน้า (ภ.ไทย) หมายถึง กลองสองหน้าชนิดหนึ่งของมลายูเรียกว่ากลองกือแน นิยมตีประกอบการแสดงและการละเล่นของมุสลิม เช่น มัจญรู๊ด และนาเสป

แก้เนียต (ภ.ไทย+ ภ.อาหรับ) หมายถึง เป็นการทำตามที่ได้ตั้งใจไว้เมื่อประสบความสำเร็จ หรือรอดพ้นจากภัยพิบัติ ลักษณะคล้ายการแก้สินบน

กำยาน (ภ.มลายู) หมายถึง ยางไม้ Frakincese เป็นพืชในตระกูล Boswellia นิยมใช้จุดในพิธีทางศาสนาของอิสลามและคริสต์

ครูมูรชีด (ภ.อาหรับ) หมายถึง ครูผู้เป็นสื่อถึงพระเจ้าในความเชื่อของสายซูฟีย์

แช็ค หรือ เชค (Sheikh) (ภ.อาหรับ) หมายถึง ผู้อาวุโส ใช้เรียกผู้มีตำแหน่งสำคัญและผู้มีทรงภูมิรู้ในศาสนาอิสลาม

แช็คอับดุลกอเดรอัลญัยลานีย์	หมายถึง	ปราชญ์ชาวเมืองญีลาน (พ.ศ.1592 - 1683) ประเทศอิหร่าน ผู้ก่อตั้งนิกายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ และครูผู้นำทางจิตวิญญาณ (มูรชีด) คนสำคัญ ของ นิกายซูฟีย์กอดิรียะฮ์
ซะซีย์ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	พยาน
ซีซอ , บัรซีซอ (ภ.มลายู)	หมายถึง	(ภ.มลายู) ของชำร่วย
ซุนนี่ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	นิกายหนึ่งในศาสนาอิสลาม โดยยึดถือแนวทางปฏิบัติ ตามแบบอย่างศาสดามูฮัมหมัดเป็นหลัก
ซูฟีย์ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	นิกายหนึ่งในศาสนาอิสลาม มีแนวทางการปฏิบัติแบบ สมถะ,สันโดษนิยมใช้ดนตรีเป็นสื่อในการเข้าถึงพระเจ้า
ซูเราะห์ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	บท
ซอลาวาต - นบี (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	การขอประสาทพรจากอัลลอฮ์แด่ศาสดามูฮัมหมัด
ยาวี (ภ.มลายู)	หมายถึง	อักษรอาหรับที่ถูกประยุกต์เพื่อการเขียนภาษามลายู
ดิเกร์ (ภ.มลายู)	หมายถึง	การขับร้อง หรือ การแสดงที่มีการขับร้อง
ตัมมัตกุรอาน (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	เป็นการอ่านพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ตั้งแต่ถึงซูเราะห์อัลฟาติหะฮ์ ถึงซูเราะห์อันนาส หรือ การเฉลิมฉลองการเรียนจบพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน
ตะห์นี๊ก (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	การเปิดปากทารกด้วยอาหารมงคลที่ทำมาจากอินทผาลัม น้ำผึ้ง กล้วย
โต๊ะกีแซะฮ์	หมายถึง	แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (พ.ศ.2391- 2475) เป็น ผู้นำสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ คนสำคัญในประเทศไทย

ตอวาฟ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง การเดินเวียนอุตตราวรรต (เวียนซ้าย) เหมือนที่การเดินรอบอาคารกะบะห์ ในการทำฮัจญ์ที่เมืองเมกกะ ประเทศซาอุดิอาระเบีย
ตอรีกัต (ภ.อาหรับ)	หมายถึง แนวทางกลับไปสู่อัลเลาะห์ เป็นชื่อหนึ่งที่นิยมเรียก มุสลิมที่ปฏิบัติในแนวทางลัทธิซูฟีย์ มาจากคำว่า “ตอรีเกาะฮ์ตุลเลาะห์ “
ตวนฆูรู (ภ.มลายู)	หมายถึง ท่านครู
นาซัม หรือ นาซอม (ภ.อาหรับ)	หมายถึง บทประพันธ์ประเภทร้อยกรอง
นาซาร (ภ.อาหรับ)	หมายถึง บทประพันธ์ประเภทร้อยแก้ว
นาเสป (ภ.อาหรับ)	หมายถึง เป็นการแสดงประเภทหนึ่งของมุสลิมมลายูภาคกลาง เพี้ยนมาจากคำว่า “อนาซีด” ในภาษาอาหรับ เนื้อร้องเป็นภาษามลายูปนภาษา อาหรับ และมีการด้นเนื้อร้องเป็นภาษาไทย ประกอบกับกลองสองหน้าและเครื่องประกอบจังหวะ
นิกะห์ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง การแต่งงานตามบทบัญญัติศาสนาอิสลาม
เนียต (ภ.อาหรับ)	หมายถึง การตั้งเจตนา
บัรซันญี (ภ.อาหรับ)	หมายถึง หนังสือชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัด เป็นบทร้อยแก้ว และบทร้อยแก้ว บทประพันธ์ของท่านมูฮัมหมัด อัลบูซีรีย์ นิยมใช้ในการอ่านหรือเป็น บทขับร้อง ในการละเล่นตามประเพณีของมุสลิมเช่น ดิเกร์เรียบ ดิเกร์ฟะหน่ำ เป็นต้น
บารอกัต (ภ.อาหรับ)	หมายถึง ความเป็นศิริมงคล หรือผลบุญอันจำเริญ
บาแล(ภ.มลายู)	หมายถึง อาคารที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อประกอบศาสนกิจมีขนาดเล็กกว่ามัสยิด
เบต (ภ.อาหรับ)	หมายถึง บ้าน ในคำประพันธ์ หมายถึง บาท วรรค ในการแสดงหมายถึงช่วงการแสดง

ปัญจา (ภ.มลายู) หมายถึง แท่นบัญชาการ เป็นปะรำที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นมณฑลในการประกอบพิธี ตามคติความเชื่อของมุสลิมมลายู

พลวัต (ภ.ไทย) หมายถึง ภาวะการณ์เปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา การเคลื่อนไหวมีทั้งสามารถสังเกตได้ และไม่สามารถสังเกตได้ ถอดความหมายจากศัพท์ภาษาอังกฤษคำว่า “Dynamic”

ฟะหน่ำ,ฟะหน่าอ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง การดับสูญ หรือการอ่านบทซัรฟุรอะนาม แปลว่า มีเกียรติยิ่งในหมู่มนุษย์ อยู่ในหนังสือบัรซันญี มีทำนองที่ไพเราะในแต่ละท้องที่จะมีทำนองแตกต่างกันไป

ฟัรดูอีน (ภ.อาหรับ) หมายถึง ชั้นเรียนศาสนศาสตร์ภาคบังคับเบื้องต้นเกี่ยวกับศรัทธาและการปฏิบัติตน

มะฮัร (ภ.อาหรับ) หมายถึง สินสอดในการนิกะห์ จำนวน 125 บาท มาจากเงินเหรียญทอง 500 ดีนา ในประเทศไทยสมัยโบราณได้ใช้เหรียญสลึงซึ่งมีสีทองแทนเหรียญทองดีนา จำนวน 500 เหรียญ ซึ่งเหรียญสลึง 500 เหรียญ มีมูลค่าเท่ากับ 125 บาท

มัจญลิ๊ด (ภ.อาหรับ) หมายถึง การแสดงประเภทหนึ่งของมุสลิมมลายูภาคกลาง ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับ เนื้อร้องเป็นภาษาอาหรับมีเนื้อความเกี่ยวข้องกับศาสนานิยมขับร้องกับกลองสองหน้าและเครื่องประกอบจังหวะ

มัสหับ (ภ.อาหรับ) หมายถึง สำนักแนวคิดหลักของศาสนาอิสลาม มี 4 สำนักได้แก่ ซาฟีอี ฮัมบาลี ฮานาฟี มาลิกี

มะลาอิกะฮ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง เทพบริวาร

มูโหลดปากเดือน (ภ.มลายู +ภ.ไทย)หมายถึง งานมูโหลดที่จัดขึ้นตั้งแต่ต้นเดือน เป็นการเฉลิมฉลองต้อนรับการมาประสูติของ

ศาสดามูฮัมหมัด ตั้งแต่วันแรกของเดือนประสูติในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน รอบีอุ้ลอาวัร ก่อนวันประสูติจริงในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือน รอบีอุ้ลอาวัร

เมาลิด (ภ.อาหรับ) หมายถึง การเฉลิมฉลองวันคล้ายวันประสูติของศาสดามูฮัมหมัด ในวันจันทร์ที่ 2 เดือน รอบีอุ้ลอาวัรของทุกปีตามปฏิทินอิสลาม

ยาหวาบ (ภ.มลายู) หมายถึง การตอบ ในการขับร้องหมายถึงทำนองลูกรับมีลักษณะเหมือนสร้อยทำนองเพลงขับร้องต่อจากเนื้อร้อง

ร้วะฮ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง วิญญาณของผู้เสียชีวิต

รอบีอุ้ลอาวัร (ภ.อาหรับ) หมายถึง เดือนที่ 3 ตามปฏิทินอิสาม เป็นเดือนเกิดของศาสดามูฮัมหมัด

ลาฆู (ภ.มลายู) หมายถึง ทำนอง

วะฟาต (ภ.อาหรับ) หมายถึง ตาย

วะซียัต (ภ.อาหรับ) หมายถึง คำสั่งเสีย

วลีย์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง ผู้ปกครองฝ่ายเจ้าสาวในงานนิกะฮ์ที่ถูกแต่งตั้งขึ้น เป็นประธานในพิธี

วลีย์ยุลลอฮ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง บรรดานักบุญผู้ที่เป็นคนใกล้ชิดและโปรดปรานของอัลลอฮ์

วายิบ (ภ.อาหรับ) หมายถึง งานที่จำเป็นต้องปฏิบัติ

วาลีเมาะห์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง การเฉลิมฉลอง

สะระบั่น (ภ.อาหรับ) หมายถึง ผ้าโพกศีรษะ

โสร่ง (ภ.มลายู) หมายถึง ผ้านุ่งผู้ชายมลายูเย็บชายสองข้างติดกัน

สายสะหนัด (ภ.ไทย+ภ.อาหรับ) หมายถึง การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างครูมูรชีด (ครูผู้นำทางจิตวิญญาณ) และศิษย์ที่มีต่อกันในสัตยาบัน (มูบัยยีอะฮ์) ตามหลักความเชื่อในนิกายซูฟีย์ ที่สืบทอดมาจาก อัลอัลเลาะห์ ศาสดามูฮัมหมัดและเจ้าสำนัก

คิดซูฟีย์สายต่างๆสืบทอดมาจนปัจจุบัน

สุหนัต (ภ.อาหรับ) หมายถึง การปฏิบัติแบบแผนตามศาสดามูฮัมหมัด (ซุนนะห์) ในประเทศไทยนิยมใช้เรียกพิธีขริบหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศชายตามบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม

อยุธยานิเซชั่น (Ayutthayanization) หมายถึง กระบวนการรวมให้เป็นแบบอย่างอยุธยา ในที่นี้หมายถึงการทำให้รูปแบบการแสดงอุเละห์นบีของทุกชุมชนในท้องที่ภาคกลาง มีรูปแบบการแสดงอุเละห์นบีเหมือนในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

อะลัมบัรซัค (ภ.อาหรับ) หมายถึง เป็นโลกที่อยู่หลังจากเสียชีวิตเพื่อรอวันพิพากษา (กียามัต) ตามหลักศาสนาอิสลาม

อะลีย์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง หัวหน้าวง

อัชรอกอน (ภ.อาหรับ) หมายถึง บทอัญเชิญศาสดามูฮัมหมัดเพื่อความเป็นศิริมงคลในพิธีกรรม

อัลฟาติหะฮ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง เป็นซูเราะห์ที่อัลลอฮ์ประทานลงมาแก่ศาสดามูฮัมหมัดเป็น ซูเราะห์แรกของพระมหาคัมภีร์ อัลกุรอาน

อัลลอฮ์,อัลเลาะห์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง พระเจ้า

อาดัต (ภ.อาหรับ) หมายถึง ประเพณีนิยม

อาระวะฮ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง การทำบุญขอพรให้แก่ผู้เสียชีวิต หรือเรียกว่า อิซีกุโบร์

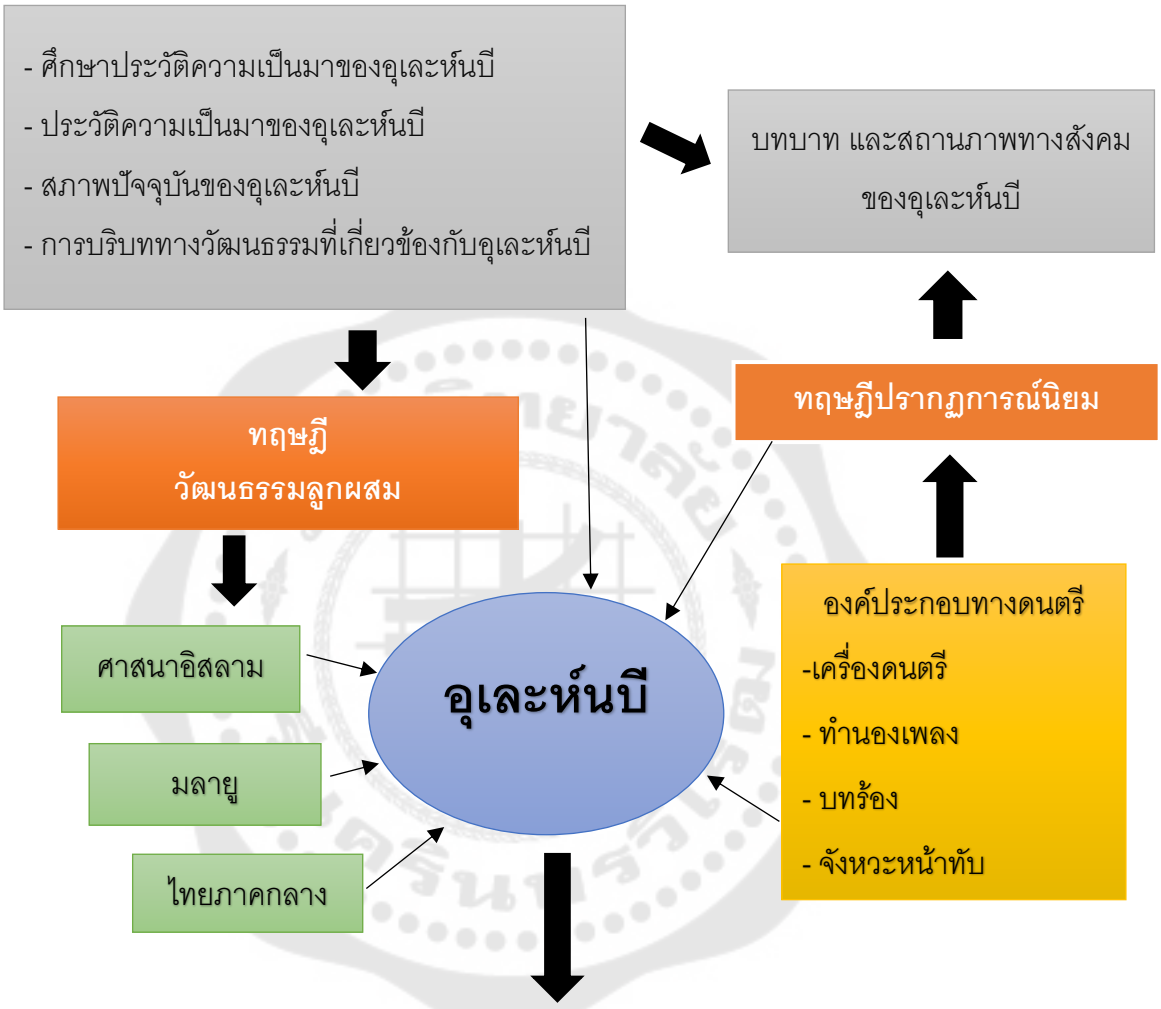
อิบาดะห์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง การปฏิบัติภักดีในศาสนาอิสลามมีความหมายกว้างมากเช่น การรำลึกถึงอัลลอฮ์ การช่วยเหลือผู้อื่น เป็นต้น

อิบติดาอ์ (ภ.อาหรับ) หมายถึง การเริ่มต้น

อีเงะห์ (ภ.มลายู) หมายถึง การเอื้อนทำนองหรือ สำเนียง

อิซีกุโบร์ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	การเยี่ยมเยียนหลุมศพ โดยอาจจะเป็นผู้เป็นที่รัก หรือบุคคลสำคัญ โดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นมรณานุสติ
อุเละห์นบี (ภ.มลายู +ภ.อาหรับ)	หมายถึง	การขับกล่อมศาสดา คำว่าอุเละห์ (ภ.มลายู) หมายถึงการขับกล่อม นบี นบี(ภ.อาหรับ) หมายถึงศาสนทูตของอัลลอฮ์เป็นการแสดงที่กล่าวถึงประวัติของศาสดามูฮัมหมัด มีบทร้องเป็นภาษามลายูปนภาษาอาหรับ มีท่วงทำนองที่ไพเราะ ตีกลองรำมะนาประกอบการขับร้อง ในวิจัยฉบับนี้ คำว่าอุเละห์เลือกใช้การสะกดด้วยอักษร โรมัน ตามแบบพจนานุกรมภาษามลายูฉบับคือ พจนานุกรมภาษามลายู – ภาษาไทย ของ อาซิซิ บินมูฮัมหมัด อีซา และ พจนานุกรมภาษาอินโดนีเซียฉบับมาตราฐาน (Kamus Besar Bahasa Indonesia – KBBI)
ฮะดีษ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	คำพูด การกระทำ การยอมรับ คุณลักษณะตลอดจนชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด
ฮาดีเยาะห์ (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	การให้ ในที่นี้หมายถึงการอุทิศผลบุญให้แด่ผู้ล่วงลับ
โฮ้ล (ภ.อาหรับ)	หมายถึง	ปี หรือครบรอบปี นิยมใช้เรียกนำหน้างานประจำปี เช่น งานโฮ้ลเรือ งานโฮ้ลเมี๊ยะราจ

กรอบแนวคิดการวิจักรอบแนวคิดงานวิจัย
การศึกษาอุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง



การศึกษาอุเละห์นบี ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัด ของมุสลิมไทยภาคกลางทำให้ทราบถึง การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมมุสลิมและวัฒนธรรมไทยที่แสดงให้เห็นในความเป็นพหุสังคมวัฒนธรรม โดยใช้อุเละห์นบีเป็นตัวอธิบาย ถึงสัมพันธภาพทั้งในทางชาติพันธุ์และศาสนา โดยผ่านการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบี รวมถึงบทบาทสถานภาพทางสังคม ปรากฏการณ์ทางสังคมของอุเละห์นบี ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นข้อมูล ที่สำคัญอย่างยิ่งในปัจจุบัน เป็นการเสริมสร้างความเข้าใจอันดีระหว่าง ประชาชนที่มีความเชื่อแตกต่างทางศาสนาในประเทศไทย

บทที่ 2
เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาอุเละห์นบีในพื้นที่ภาคกลาง ครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ที่มีความสำคัญต่อการศึกษาวิจัย จากหนังสือ ตำรา บทความ พงศาวดาร งานวิชาการ โดยสรุปได้เป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
    1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม และสังคม
    1.2 เอกสารเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และวัฒนธรรมอิสลาม
    1.3 เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของมุสลิมในประเทศไทย
    1.4 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมุสลิม
    1.5 เอกสารเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรี
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรม และสังคม

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม และสังคมที่มีความสอดคล้องกับงานวิจัย โดยได้ศึกษาถึงเอกสารที่กล่าวถึงองค์ความรู้ทางวัฒนธรรม และสังคมที่ซึ่งสามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยได้ดังนี้

สาโรช บัวศรี (2521, น.37) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับคำว่าวัฒนธรรมว่า วัฒนธรรมคือความดีงาม และความจริงใจในชีวิตมนุษย์ ปรากฏออกมาในรูปแบบต่าง ๆ ตกทอดมาถึงเราในปัจจุบัน อาจจะได้รับการปรับปรุงสร้างสรรค์ขึ้นในสมัยของเราเอง

งามพิศ สัตย์สงวน (2558, น.36) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับนิเวศวิทยาทางวัฒนธรรมดังนี้ นิเวศวิทยาทางวัฒนธรรม เป็นการถ่ายทอดของพฤติกรรมระบบหนึ่งที่ถ่ายทอดทางสังคมมีหน้าที่เชื่อมโยงคนในชุมชนให้เข้ากับสภาพแวดล้อม ถือเอาวัฒนธรรมเป็นตัวหลักในระบบพฤติกรรมที่ผสานเทคโนโลยี การจัดระเบียบทางการเมือง เศรษฐกิจ การตั้งถิ่นฐาน คนกลุ่มต่าง ๆ ความเชื่อศาสนา ค่านิยม ไว้ด้วยกันเน้นการมีชีวิตอยู่ในสภาพแวดล้อม และสังคม

นิยพรรณ วรรณศิริ (2540, น.108-111) ได้จัดทำหนังสือ มานุษยวิทยาสังคม และวัฒนธรรมโดยกล่าวถึง ทฤษฎีโครงสร้าง และหน้าที่นิยม เป็นการศึกษาในลักษณะ มองสังคม

ส่วนรวมที่ประกอบไปด้วยส่วนต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กัน มีการสร้างระเบียบกฎเกณฑ์ สิทธิ หน้าที่ รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล สถาบันต่าง ๆ ที่สังคมสร้างขึ้นเพื่อรักษาเสถียรภาพทางสังคม และการสืบเนื่องของสังคม โดยให้ความสำคัญกับระบบเครือญาติ เพราะเป็นการจัดระเบียบที่สำคัญที่สุดสำหรับสังคมที่ไม่รู้หนังสือ

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังศึกษาเอกสารงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมซึ่งมีความสำคัญในการวิเคราะห์ถึง เหตุปัจจัยที่ส่งต่อการเปลี่ยนแปลง และความเข้มแข็งของวัฒนธรรม และสังคมดังนี้

ทฤษฎีแพร่กระจายทางวัฒนธรรม สังคมมีการเปลี่ยนแปลงจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม การติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม และเมื่อเกิดการแพร่กระจายซึ่งกัน และกันแล้ว สังคมที่มีความเจริญกว่าอาจจะรับวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมที่ด้อยกว่า และในทางกลับกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญกว่าก็เป็นได้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรมภายนอกมากกว่าเกิดจากการคิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่อย่างเช่นสังคมอเมริกันมีศักยภาพสูงในการประดิษฐ์คิดค้น โดยการนำสิ่งใหม่มาผสมผสานกับสิ่งที่มีอยู่ดั้งเดิม โดยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมคิดเป็นร้อยละ 90 และเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นใหม่เพียงร้อยละ 10 เท่านั้นเอง

หลักการของทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมสรุปเป็นหัวข้อได้ดังนี้

1. สาเหตุสำคัญของการเกิดทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เกิดจากการแพร่กระจายจากสังคมภายนอก นำมาใช้ขยายผลกับชุมชนจนประสบความสำเร็จ และมีผลต่อแรงจูงใจให้กับชุมชนที่ยังไม่ประสบความสำเร็จตื่นตัวร่วมกันพัฒนาชุมชน

2. การติดต่อสื่อสารระหว่างสังคมที่ต่างวัฒนธรรรม ทำให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมีประสิทธิภาพทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระบบการสื่อสารในเครือข่ายทั้งหลาย อุปกรณ์ซึ่งยังผลสู่การสร้างกระบวนการเรียนรู้ และพัฒนา

3. สังคมที่มีความเจริญก้าวหน้ามาก อาจจะรับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากสังคมที่ด้อยกว่า ซึ่งส่งผลให้มีการป้องกันการแพร่กระจายนี้ในเบื้องต้น

ประเวศ วะสี (2537, น.13-22) ได้กล่าวถึงทฤษฎีสร้างความเข้มแข็งให้กับสังคมโดยใช้วัฒนธรรมประกอบด้วยคุณลักษณะ 8 ประการที่ทำให้เกิดการดำรงอยู่ทางวัฒนธรรม และพัฒนาต่อไป การปฏิบัติต่าง ๆ ก่อให้เกิดความสามัคคีเป็นรากฐานของสังคมโดยแต่ละสังคมสามารถใช้

เป็นเครื่องมือทำให้สังคมเกิดความเข้มแข็ง โดยมีคุณลักษณะของความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมได้ดังนี้

1. มีความหลากหลายกระจายอำนาจจึงส่งเสริมระบอบประชาธิปไตย
2. กระจายรายได้ และสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ
3. ส่งเสริมศักดิ์ศรีของชุมชนท้องถิ่น
4. มีความบูรณาการ
5. สร้างประสานสอดคล้อง และความสมดุลยั่งยืน
6. มีการพัฒนาจิตใจ และจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง
7. ส่งเสริมความเข้มแข็งของสังคม
8. เป็นการผดุงศีลธรรมของสังคม

1.2 เอกสารเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และวัฒนธรรมอิสลาม

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม และวัฒนธรรมอิสลามซึ่งมีความสอดคล้องเกี่ยวกับงานวิจัย ในการอธิบายถึงข้อมูลองค์รวมของศาสนาอิสลาม ความเชื่อ นิกาย ขอบข่ายของศาสนบัญญัติ และวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำมาใช้ในการประกอบการวิเคราะห์ และศึกษาข้อมูลเบื้องต้นได้ดังนี้

ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ (2521, น.26-29) ได้แสดงทัศนะถึงความเชื่อของมุสลิมต่อองค์อัลลอฮ์ ว่าทรงเป็นผู้ประทานชีวิต และความตาย ในคำตัดสินของพระองค์เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ สรรพสิ่งเป็นไปตามพระประสงค์ พระเจ้ามีลักษณะที่ไม่อาจกำหนดรู้ล่วงหน้าได้ ด้วยเหตุนี้มนุษย์จึงเต็มไปด้วยความกลัว และยำเกรงในพระองค์ และระวังตัวทุกขณะจิต ซึ่งเป็นข้อชี้ชัดในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอ่าน และมนุษย์จะมีฑูตสวรรค์เป็นพยานในการกระทำในอดีตทั้งปวงของตน ผู้มีความดีจะถือสมุดด้วยมือขวา และผู้ที่ถูกลงโทษจะถือสมุดด้วยมือซ้าย นอกจากการเชื่อในองค์อัลลอฮ์ พระเจ้าหนึ่งเดียวแล้ว มุสลิมยังได้ให้ความสำคัญต่อท่าน ศาสดามูฮัมหมัด ศาสนทูต ผู้เผยแพร่พระวจนะ คนสุดท้ายของ องค์อัลลอฮ์

เมาดูดี อบุลอะลา (2525, น.3) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของศาสดามูฮัมหมัด ทั้งก่อนดำรงตำแหน่งเป็นศาสดา และหลังดำรงตำแหน่งเป็นศาสดา ท่านศาสดาเป็นเป็นบุคคลเดียวในโลกอาหรับให้ความเชื่อ ศรัทธาต่อท่าน โดยมีพระมหาคัมภีร์อัลกุรอ่าน ซึ่งเป็นตัวกำหนดวัฒนธรรมทุกอย่างเพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติตามหลักศาสนา

อารง สุทธาศาสตร์ (2523, น.141-142) ได้อธิบายถึงวัฒนธรรมอิสลาม เกิดจากการน้อบน้อมต่อพระผู้เป็นเจ้าหรือองค์อัลลอฮ์ เพียงองค์เดียวอย่างสิ้นเชิง เพื่อสันติสุขในโลกนี้และโลกหน้าเป็นวิถีการดำเนินชีวิตในรูปแบบของพฤติกรรม ตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ที่อยู่ในขอบข่ายของพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน และอัลฮะดีษของท่านศาสนทูตมูฮัมหมัด มีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยไม่ขาดสาย ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อ และการปฏิบัติทุกแง่มุมทำให้วัฒนธรรม และศาสนาสอดประสานกันอย่างแยกกันไม่ออก เพราะศาสนาเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตที่สังคมมุสลิมถือว่าถูกต้อง ดังนั้นการเปลี่ยนเนื้อหาของวัฒนธรรมมุสลิมคือการปลี่ยนเนื้อหาของศาสนาของอิสลามนั่นเองถ้าจะจำแนกเป็นข้ออย่างกว้าง ๆ แล้ววัฒนธรรมอิสลามสามารถแบ่งได้ 2 ประเภทดังนี้

1. ประเภทที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้เช่น การละหมาด การถือศีลอด เป็นต้น

2. ประเภทที่เปลี่ยนแปลงได้ มักจะระบุโดยกว้าง ๆ หรือไม่ระบุเลย เช่นการเลือกอาชีพ และการศึกษาเป็นต้น

ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะที่ เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2535, น.8) ได้กล่าวสรุปถึงความหมายของวัฒนธรรมอิสลาม เป็นวัฒนธรรมที่วิถีการดำเนินชีวิต พฤติกรรม และสิ่งสร้างสรรค์ต่าง ๆ อยู่ในขอบข่ายของพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน และซุนนะห์ (จริยวัตรของท่านศาสดา มูฮัมหมัด ศ.ล.) ที่มาของวัฒนธรรมอิสลาม

1. พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน

2. ซุนนะห์ของท่านศาสดามูฮัมหมัด (ศ.ล.)

องค์ประกอบทางวัฒนธรรม

1. องค์วัตถุ (Object)

1.1 องค์วัตถุที่จับต้องได้ เช่น สิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นมา อุปกรณ์ต่าง ๆ ของใช้ที่มีความแตกต่างกันในแต่ละท้องที่

1.2 สิ่งที่ไม่มีรูปร่าง เช่น ภาษาอาหรับ เป็นภาษาที่บันทึกพระมหาคัมภีร์อัลกุรอ่านที่มุสลิมจำเป็นต้องเรียนรู้

2. องค์การ (Organization) คือกลุ่มที่จัดขึ้นอย่างมีระเบียบซึ่งศาสนาอิสลามได้กำหนดหน้าที่ให้กับบุคคลในองค์กรอย่างชัดเจน ครอบครัว หัวหน้าครอบครัว ผู้นำสมาคม เป็นต้น

3. องค์มติ (Concepts) แนวความคิดในทางการเมือง เศรษฐกิจ การปกครอง เรื่องราวของมนุษย์

4. องค์พิธีการ (Usages) ขนบธรรมเนียมประเพณี ที่แสดงออกมาในลักษณะของพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีแต่งงาน การเกิด การแสดงความเคารพ การตาย โดยอิสลามได้วางแนวทางโดยเฉพาะประเพณี เป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของมุสลิมมากที่สุด ประเพณีในแต่ละท้องถิ่นของมุสลิม จะขัดกับหลักคำสอนของอิสลามไม่ได้ เช่น การดื่มสุรา การเต้นรำ การนุ่งน้อยห่มน้อย เป็นต้น

นอกจากเอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และวัฒนธรรมอิสลามที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงข้างต้นผู้วิจัยยังได้ศึกษาถึงเอกสารที่เกี่ยวกับนิกายต่าง ๆ ที่สำคัญของอิสลาม และสำนักคิดที่เกี่ยวข้องกับมุสลิมในงานวิจัยดังนี้

วิโรจน์ นาคชาตรี (2555, น.127-129) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับ นิกาย ซุนนี่ (Sunni) เป็นกลุ่มที่ยึดถืออัลกุรอ่าน และแบบแผนของศาสดามูฮัมหมัด ยอมรับการปกครองแบบ เคาะลีฟะฮ์ มีการวิเคาะห์ของข้อมูลหลักฐานคำสอนทั้งมีการวินิจฉัยนิติศาสตร์อิสลาม (ฟิกฮ์) ซึ่งแบ่งออกเป็นมัสฮับ (สำนัก) ทั้ง 4 ได้แก่

1. มัสฮับ ฮานาฟีย์ (พ.ศ.1234-1313) มีอิหม่ามอบูฮานีฟะฮ์ เป็นหัวหน้า
2. มัสฮับ มาลิกี (พ.ศ. 1258-1338) มีอิหม่ามอับดุลมาลิก เป็นหัวหน้า
3. มัสฮับ ชาฟิอีย์ (พ.ศ.1303-1363) มีอิหม่ามชาฟิอีย์ เป็นหัวหน้า
4. มัสฮับ ฮัมบาลี (พ.ศ.1328-1403) มีอิหม่ามอะหมัด อิบนุฮัมบัล เป็นหัวหน้า

การยอมรับในอัลฮะดีษของท่านนบีมูฮัมหมัดอีก 6 ฉบับที่เรียกว่า “อัศฮาฮุซซิตตะฮ์” ถือว่าถูกต้องเป็นทั้งหลักปฏิบัติ และกฎหมาย อัลฮะดีษทั้ง 6 ฉบับนี้ได้แก่

1. บุคอรีย์
2. อบูดาวูด
3. มุสลิม
4. ติรมิซีย์
5. อิบนุมาญะฮ์
6. นะซาอีย์

การปฏิบัติตนที่สำคัญของนิกายซูฟีย์ คือการกำหนดจิตไปที่ อัลลอฮ์ โดยการเปล่ง พระนาม และแนวทางการชำระใจที่เรียกว่า “เตาะรีเกาะฮ์”ทำให้ผู้ปฏิบัติผ่านสภาวะภายในต่าง ๆ จนถึงระดับสูง และจนถึงความจริงสูงสุดกล่าวคือการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับอัลลอฮ์ (บะกอฮ์) ในวงการมุสลิมยอมรับการปฏิบัติที่อยู่ในกรอบของกฎหมาย และจริยธรรม ตามพระมหาคัมภีร์

อัลกุรอาน และซุนนะห์อย่างเคร่งครัดแต่ไม่เห็นด้วยกับการปฏิบัติบางอย่างเช่น การขับร้อง การเต้นรำ การเทิดทูนผู้นำอย่างสูงส่ง ซึ่งมุสลิมเห็นว่าเป็นการละเมิดขอบเขตของศาสนา

สมจัย อนุมานราชธน (2550, น.216) ได้กล่าวถึง นิกายซูฟีย์เป็นที่นิยมของชนชั้นกลาง สามัญคนกลุ่มนี้ชอบพิธีกรรม,การเข้าทรง และพิธีอื่นของนิกายซูฟีย์ เช่นการร้องเพลง การเต้นรำ การเผยแพร่เป็นไปอย่างรวดเร็วภายในระยะ 200ปี ในประเทศต่าง ๆ เช่นตุรกี แอฟริกาเหนือ มีการผสมกับธรรมเนียมท้องถิ่น และจากแหล่งอื่น ๆ ในพิธีปฏิบัติศาสนกิจของศาสนาอิส ลาม ยกตัวอย่าง การอ่านอัลกุรอานร่วมกัน (ซิเกร์) แบบดั้งเดิม ได้มีการเปลี่ยนแปลงในแอฟริกากลับมีการอ่านบท “พระนามอันวิจิตรของพระเจ้า 99 พระนาม” พร้อมกับมีการนับประคำไปด้วย นิกายนี้แบ่งออกเป็นคณะรวม 175 คณะ และยังมีสาขาย่อยอีกมากมาย

บันฑิตย์ สะมะอูน (2551, น.32-33) ได้แสดงทัศนะถึงนิกายซูฟีย์ ซึ่งมีจุดแข็งที่สำคัญประการหนึ่งกล่าวคือ การยึด และปฏิบัติตามผู้นำ ถ้าไม่ปฏิบัตตามผู้นำแล้วจะไม่ได้รับความเมตตาจากผู้นำ และอัลลอฮ์ มีความนิยมในการแสวงหาความเร้นลับ อิทธิปฏิหาริย์ การยึดสื่อในการเข้าถึงอัลลอฮ์โดยผ่านครูผู้ล่วงลับ เพื่อที่ครูของเขาจะขอพรแด่อัลลอฮ์ อีกต่อหนึ่ง ตั้งแต่ศตวรรษที่13 กลุ่มซูฟีย์ได้มีการรวมกลุ่มที่เรียกว่า “เตาะรีก” ที่รู้จักกันในหมู่มุสลิมไทยว่า “ตอรีกัต” หรือ “ตอรีเกาะฮ์” กลุ่มซูฟีย์ส่วนใหญ่ถูกจัดอยู่ในนิกายซุนนี่ กลุ่มซูฟีย์ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในสังคมไทย มีอยู่ทุกภาคของประเทศไทย และได้รับการต่อต้านจากกลุ่มวาฮาบีย์ในหลายประเด็นดังนี้

1. ยึดสื่อจากผู้ล่วงลับไปสู่อัลลอฮ์
2. การกลับไปเป็นหนึ่งเดียวกับพระเจ้าคล้ายศาสนาฮินดู
3. การแสวงหาความใกล้ชิดกับอัลลอฮ์
4. การตามผู้นำทุกอย่าง อย่างไม่มีข้อโต้แย้ง

การขยายตัวของนิกายซูฟีย์เป็นไปอย่างเงียบ แต่มั่นคง มีการเผยแพร่แบบปากต่อปาก และเมื่อได้สมาชิกแล้วมักจะไม่ค่อยเสียสมาชิกไป (อบู อาดิล ชะรีฟ อัลฮาดีย์, 2546, น.99) หลักความเชื่อสำนักกอดิรียะฮ์ การรู้จัก (อีมาน) ในการแสวงหาอัลลอฮ์ รู้จักหนทางฟิตเราะห์ (ยอมรับ) ยอมการสร้างสรรค์พสิ่งของพระองค์ และอีมานได้มาจากการคิดไตร่ตรอง ในความเป็นมนุษย์ ไม่มีใครประเสริฐกว่าใคร ไม่มีใครเปรียบเสมอเหมือนอัลลอฮ์ และคล้ายคลึงพระองค์ ถ้อยคำในกุรอาน ถือว่าเป็นสิ่งใหม่ มนุษย์มีเสรีไม่ถูกบังคับในการกระทำความดีความชั่วมาจากมนุษย์

ดาวูด อิบนี่อับดุลเลาะห์ (2546, น.32) ได้กล่าวถึง แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ดำริให้มีงานมูโหลดปากเดือนครั้งแรกที่ บาแลตวนชื่น สายฟ้า บ้านตลาดขวัญ ต.บางกระสอ จ.นนทบุรี โดยมีจุดประสงค์เพื่อที่จะเทิดพระเกียรติแด่ศาสดามูฮัมหมัด ในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร โดยให้ตวนชื่น สายฟ้าเป็นประธานจัดงาน หลังจากมรณกรรมของ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ย้ายงานมูโหลดปากเดือนไปจัดที่ชุมชนบ้านภูเขาทอง

1.3 เอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของมุสลิมในประเทศไทย

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับมุสลิมในประเทศไทย ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับ ในการเข้ามาของมุสลิมสายต่าง ๆ ในประเทศไทย โดยเน้นศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับมุสลิมสายมลายูอันเป็นกลุ่มมุสลิมที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งสามารถนำมาศึกษาข้อมูลในบริบททางชาติพันธุ์ได้ดังนี้

ปิยนาถ บุนนาค (2555, น.26) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับมุสลิมมลายูในประเทศไทยดังนี้ ชาวมลายูนับเป็นชาวมุสลิมกลุ่มใหญ่ที่สุด อาศัยอยู่บริเวณภาคใต้ของประเทศไทย เช่น จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส บางส่วนของ สตูล และสงขลา ทั้งในภาคกลาง เช่น จังหวัด อยุธยา นครนายก ฉะเชิงเทรา และนนทบุรี ส่วนใน กรุงเทพมหานคร มักตั้งถิ่นฐานบริเวณ สี่แยกบ้านแขก ทุ่งครุ พระประแดง บางคอแหลม มหานาค พระโขนง หนองจอก มีนบุรี คลองตัน

สมคิด มณีวงศ์ (2516, น.5) ได้กล่าวถึงการตีหัวเมืองปัตตานีเมื่อ พ.ศ. 2328 ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงโปรดเกล้าให้กรมพระราชวังบวร ฯ ยกทัพไปปราบกองทัพพม่าทางหัวเมืองปักษ์ใต้แล้วไปตีหัวเมืองปัตตานี ครั้งนั้นได้กวาดต้อนผู้คนชาวปัตตานีมาเป็นอันมาก นำมาไว้ในกรุงเทพ ถ้าเป็นเชื้อพระวงศ์จะปล่อยบริเวณแถวสี่แยกบ้านแขก ส่วนชาวบ้านจะนำมาปล่อยแถวถนนตกถึงบ้านอู่ ประตูน้ำ สามแยกท่าไข่ ปากลัด เพชรบุรี ฉะเชิงเทรา นครนายก ปทุมธานี และขยายวงไปถึงถิ่นฐานริมทะเลแถบชลบุรี

รัชนี สาดเปรม (2519, น.52-54) ได้กล่าวถึงเหตุผล ในการนำเชลยชาวปัตตานีมีจุดประสงค์หลักคือ เพิ่มกำลังพลเมือง กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังไม่มั่นคงนัก ในขณะนั้นยังอยู่ในภาวะสงครามพม่า รวมถึงเสบียงอาหารที่ผลิตจากพลเมืองไม่พอเพียงกับการสงคราม ซึ่งเป็นภาระหนักที่สุดของประเทศ รัชกาลที่1 ไม่ทรงโปรดการทำสงครามหากไม่จำเป็นจริง ๆ แล้วพระองค์จะไม่ทรงทำเลย เช่นกรณี ทรงตักเตือนให้หัวเมืองมลายูเข้ามาอ่อนน้อม แทนที่พระองค์จะทรงยกทัพไปปราบ แต่เมื่อเจ้าเมืองปัตตานีไม่ยอม และตัดสินพระทัยใช้กำลังเข้าบังคับ เพื่อนำมาชดเชยแรงงานของชาติ นอกจากนี้เชลยชาวปัตตานีมีการกระจายกันอยู่ยังสถานที่ต่าง ๆ

เพื่อป้องกันการรวมตัวกันเป็นกลุ่ม ทำให้เกิดความไม่สงบได้ จึงให้กระจายกันไปอยู่ตามชานเมืองและจังหวัดใกล้ ๆ กรุงเทพมหานคร โดยให้มีที่ดินทำมาหากิน เพิ่มผลผลิตให้แก่ประเทศชาติ ดังนั้นถือว่าเป็นการอำนวยผลประโยชน์แก่ประเทศไทยอย่างแน่นอน

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2531, น.122-123) ได้แสดงทัศนะในเรื่องกลุ่มมุสลิมเชื้อชาติต่าง ๆ ที่อพยพออกจากกรุงศรีอยุธยาเมื่อพ.ศ.2310 ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ไว้ 5 ลักษณะดังนี้

1. อพยพกลับประเทศเดิม

2. เสียชีวิตเนื่องจากการออกรบในสงครามทั้งในระดับขุนนาง และพลทหาร โดยเฉพาะกองอาสาจามที่เป็นมุสลิมจามทั้งหมด

3. ถูกกวาดต้อนไปเป็นเชลยที่พม่า

4. กลุ่มที่หลบหนีการจับกุมของพม่าแล้วกลับไปอาศัยที่กรุงศรีอยุธยาตามเดิมซึ่งส่งให้ในปัจจุบัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยายังคงเป็นจังหวัดที่มีประชากรมุสลิมอยู่อย่างหนาแน่นรองจากกรุงเทพมหานคร

5. กลุ่มที่อพยพหนีทางน้ำ แล้วไปตั้งถิ่นฐานบริเวณนนทบุรีจนไปถึงกรุงธนบุรีไม่ไกลจากพระบรมมหาราชวัง โดยเฉพาะพวกที่อาศัยบนแพทำให้สะดวกต่อการเดินทางแต่สำหรับกลุ่มที่ 5 ที่ได้อพยพเข้ามาในกรุงธนบุรี กรุงเทพ นนทบุรี ส่วนใหญ่น่าจะมีเชื้อสาย เปอร์เซีย อาหรับ อินเดีย มลายู เนื่องจากมีสภาพเศรษฐกิจ และการเมืองดีกว่ามุสลิมเชื้อสายอื่น ๆ

หวน พินธุพันธ์ (2547, น.25) ได้กล่าวถึงการลงหลักปักฐานของมุสลิมในชุมชนมัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะฮ์ หรือมัสยิดบ้านตลาดขวัญ ซึ่งเป็นมัสยิดที่เก่าแก่ที่สุดในจังหวัดนนทบุรี ตั้งอยู่ที่ตำบลบางกระสอ อำเภอเมืองนนทบุรี รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าพระราชทานสร้างมัสยิดพระราชทานแก่พระพี่เลี้ยง ลักษณะเป็นหลังคาทรงไทย ต่อมาเมื่อพ.ศ. 2423 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรง สร้างมัสยิดพระราชทานแด่ พระพี่เลี้ยงหยา มุสลิมะฮ์บ้านตลาดขวัญ ในการควบคุมของ พระสยามิธิการภักดี (พระสยามิศรภักดี) ชาวเมืองชาม ประเทศซีเรีย ผู้เป็นสามีของ พระพี่เลี้ยงหยา ลักษณะเป็นตึกคล้ายบัยตุลเลาะห์ นครเมกกะ ประเทศซาอุดิอาระเบีย ใช้ไม้ซุงเรียงแทนการตอกเสาเข็ม จดทะเบียนครั้งแรก เมื่อวันที่ 26 มกราคม พ.ศ. 2492

1.4 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมุสลิม

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร ที่กล่าวถึงดนตรีในทัศนะทางศาสนบัญญัติของศาสนาอิสลาม และขอบข่ายของดนตรีที่ได้รับการอนุมัติตามศาสนบัญญัติดังนี้

มุฮัมหมัดซอและฮ์ อัลมุนัจญิด (2555, น.141) ได้กล่าวถึง อบูอามิรฺ และอบูมาลิก อัลอัชอารี ได้รายงานถึงฮะดีษ และมีการบันทึกโดยบุคอรี ว่าท่านศาสดามูฮัมมัด ได้กล่าวว่า “จะมีหลายกลุ่มในประชาชาติของฉันที่จะทำให้การซินา ผ้าไหม สุรา และดนตรีเป็นเรื่องฮาลาล (บิดเบือนฮุกุมจากฮะรอมเป็นฮาลาล)

ชาวต้นสน (2518, น.1) ได้ให้ข้อมูลเรื่องวัฒนธรรมการแสดงต่าง ๆ ของมุสลิมโดยเฉพาะเรื่องดนตรี ในทางศาสนาแล้วถือเป็นข้อห้าม มีข้อยกเว้นใช้แต่เพียงกลองหน้าเดียว หรือรำมะนาเท่านั้น เป็นศิลปะการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่เกี่ยวกับศาสนาเป็นการ ซอลาวาต - นบี หรือการสรรเสริญนบีมูฮัมหมัด เนื้อหาการสรรเสริญมาจากหนังสือ “บัรซันญี”

อบู มัรศูร (2531, น.140) ได้ให้ทัศนคติเกี่ยวกับดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามว่า ในความเป็นจริงศาสนาอิสลาม ให้รื่นเริงด้วยการดีด สี ตี เป่าได้ แต่ต้องอยู่ในขอบเขตของการมีมารยาทที่ดีและเรียบร้อย ศาสดามูฮัมหมัด (ศ.ล.) เคยให้การแต่งงานมีการรื่นเริงด้วยกลองที่ไม่เกินขอบเขตและได้กล่าวถึงการรื่นเริง และตีกลอง ว่ามีความแตกต่างในฮาลาล และฮะรอม โดยขึ้นอยู่กับความพอดีเป็นสำคัญถึงจะได้รับการอนุมัติ ดังนั้นมุสลิม สมควรที่จะมีการรื่นเริงบ้างพอเหมาะสมแก่กาลเทศะ โดยไม่เข้าข่ายไร้ประโยชน์ และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยอัลกุรอาน

อาลี เสือสมิง (2556, น.459-460) ได้กล่าวถึง ก่อนหน้ายุคอิสลามชนชาติอาหรับมีศิลปะการขับร้อง และเครื่องสายทำจากวัสดุที่หาได้ง่าย เช่นเดียวกับชนชาติอื่น การร้องรำทำเพลงเป็นเรื่องปกติของชนเผ่าเร่ร่อน เช่นมีการขับร้องเพลงกล่อมอูฐ ภายหลังได้รับอารยธรรมโบราณจาก กรีก,โรมัน,เปอร์เซียโดยเฉพาะ “อัลมูสิกอ” (Music) หมายถึงวิชาขับร้อง และดนตรีซึ่งผสมผสานดนตรีของชาวกรีก และอินเดีย อย่างลงตัวกลายเป็นดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะตัว

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวของกับวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมมลายู ตามจารีตมุสลิมมลายู ที่มีการผสมผสานระหว่าวัฒนธรรมมุสลิม และวัฒนธรรมมลายูพื้นเมือง เช่นการแสดงดิเกร์เรียบ อุเละห์นบี ซึ่งมีอิทธิพลต่อการแสดงของมุสลิมในประเทศไทยดังนี้

นงค์นุช ไพรพิบูลย์กิจ (2542, น.13) ได้กล่าวถึงการเข้ามาของดิเกร์ มาพร้อมกับมุสลิมทางภาคใต้ ดิเกร์นี้เริ่มมีปรากฏเป็นหลักฐาน เมื่อพ.ศ.2423 ในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มุสลิมได้ร่วมกัน

แสดงดิเกร์ ถวายหน้าพระที่นั่ง ในงานพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมศพสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ (พระนางเรือล่ม)

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ (2523, น.8) ได้กล่าวเกี่ยวกับ สภาพของสังคมมุสลิมสมัยก่อน เวลาพักผ่อนจะอ่านอัลกุรอาน หรือครวญกาซีดะฮ์ เล่าเรื่องนบีต่าง ๆ การทำซิกิรของมุสลิมนิกายซูฟีย์ สิ่งสำคัญคือรำมะนา หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ เคยเขียนว่า มาจากคำว่า “ร็อบบานา”แปลว่า “พระเจ้าของเรา”เป็นจังหวะในการอ่านบทกลอนสรรเสริญองค์อัลลอฮ์ และศาสดามูฮัมหมัด การทำซิกิร ที่มีรำมะนาประกอบนั้น เกิดมาจากซูฟีย์สายหนึ่ง ได้นำไปดัดแปลงจนเป็นโต้กลอนกลายเป็นลำตัด จนกลายเป็นศิลปะประจำชาติไทย และอีกประเภทหนึ่งที่ยังคงประเภทไว้ที่เราเรียกว่า “ละฆูกลอง” หรือ “ลิเกเรียบ”โดยใช้เนื้อร้องเป็นกลอนอ่านสดุดีท่านนบีมูฮัมหมัด ซ.ล. ที่เรียกว่า “หนังสือบัรซันญี” จากหนังสือซัรฟุลอะนามที่แปลว่า “ที่มีเกียรติยิ่งในหมู่มนุษย์” เป็นหนังสือรวมประวัติท่านนบี ฯ เล่มหนึ่งในหลายเล่ม

เด่นดวง พุ่มศิริ (2524, น.10-25) ได้กล่าวถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 หัวเมืองทางใต้เป็นกบฏ ขึ้นทุกเมือง การปราบปราม ตีเมืองเมืองปัตตานี และเมืองไทรบุรี จนแตกแล้วกวาดต้อนผู้คนเข้ามาอยู่ในกรุงเทพฯ ชาวมลายูเหล่านี้ เข้ามาตั้งบ้านเรือนอยู่ที่สี่แยกบ้านแขกเจริญพาสน์ คลองต้นสน บางคอแหลม ราษฎร์บูรณะ เจริญผล และกิ่งเพชร รวมถึงอีกส่วนใหญ่ที่อยู่นอก ๆ เมือง เช่น บางกะปิ คลองตัน หนองจอก มีนบุรี และคลองต่าง ๆ แถบรังสิต ธัญบุรี มุสลิมที่อพยพมานั้น ได้นำการละเล่นติดตัวมาด้วย คือการตีกลองรำมะนาประชันกัน กลองรำมานานี้ ภาษามลายู เรียกว่า “เรอบานา” เป็นกลองหน้าเดียว มีหน้ากว้างประมาณ 20 นิ้ว ขึ้นด้วยหนังแพะหรือหนังลูกวัว ในงานบุญของชาวอิสลามมีการตีกลอง เป็นการเริ่มต้นพิธี และการรื่นเริง การละเล่นดังกล่าวมีการสวดขับเพลงเข้าด้วยกัน เรียกการสวดนี้ว่า “ ยี่เก” (ซิเกร) แปลว่า ระลึกถึงพระเจ้า โดยทำนองที่ร้องขึ้นต้นเรียกกันว่า อัสสะลา แต่แขกตานีในกรุงเทพฯ เรียกกันว่า “ลิเกเรียบ” หรือลิเกกลอง อันเป็นต้นทางของการละเล่นพื้นบ้านไทยในเวลาต่อมา 2 อย่าง คือลิเกลำตัด และลิเกลูกบท คำว่าลิเกเรียบ หมายถึง ลิเกเรียบร้อย ไม่เล่นคำหยาบ เป็นคำสุภาพ จึงเรียกกันว่า ลิเกเรียบในเวลาต่อมา

วิชา เชาว์ศิลป์ (2543, น.46) ได้แสดงทัศนะถึง การแสดงอุเละห์นบีเป็นการละเล่นอีกอย่างหนึ่ง ของชาวมลายูที่เข้ามาอยู่ในเมืองไทยแถบหนองจอก มีนบุรี ใช้เล่นกัน เรียกว่า “อุเละห์นบี” ซึ่งมีลักษณะของการขับร้องในรูปแบบของการล้อมวงขับร้อง เป็นการสวดสรรเสริญท่านนบีมูฮัมหมัด (ซอลาวาต) เนื้อหาการสวดสรรเสริญนั้นมาจากคัมภีร์ที่เรียกว่า “บัรซันญี” หรือเรียกอีกอย่างว่า “ดิเกร์” ต่อมากลายเป็น ดิเกปันตน และลิเกลำตัดหรือแผลงมาเป็น “ลิเก”ตาม

หลักศาสนาอิสลามแล้ว โดยเฉพาะดนตรี ในศาสนาถือเป็นข้อห้าม แต่มีข้อยกเว้นอยู่ประการหนึ่ง คือ การตีกลองหน้าเดียวหรือรำมะนา ซึ่งใช้ประกอบการแสดงการละเล่นหลายอย่างของชาวมุสลิมเช่น รำกระบี่กระบอง มะโย่ง ลิเกฮูลู ลิเกป่า ลิเกเรียบเป็นต้น

มนตรี ตราโมท (2540, น.73-76) ได้กล่าวถึง เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 ชาวมลายูได้นำการแสดง ชนิดหนึ่งเข้ามาในกรุงเทพมีคนตีรำมะนาหลายคน พร้อมเครื่องประกอบจังหวะนั่งล้อมเป็นวง ร้องเพลงเป็นภาษามลายู เมื่อร้องบทนำขึ้นต้นแล้วพวกตีกลองรำมะนาจะร้องเป็นลูกคู่พร้อมทั้งตีรำมะนาเรียกกันทั่วไปว่า “ลิเก”

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2505, น.19-23) ทรงอธิบายความหมายของคำว่า “ดิเกร์” เป็นภาษามลายู แปลว่าขับร้องเดิมเป็นการสวดบูชาในศาสนาอิสลาม ได้สวดถวายตัวครั้งแรกที่งานบำเพ็ญพระบรมราชกุศล พระนางสุนันทากุมารีรัตน์ เมื่อปีมะโรง พุทธศักราช 2423 เป็นเหตุให้พระสยามิศรภักดี (หรือสร้อย อย่างอื่นจำไม่ได้แน่) เป็นแขกอาหรับ พวกเราเรียกกันแต่ว่า “ขรัวหยา” กราบทูลขอนำพวกนักสวดแขกอิสลาม เข้ามาช่วยในงานพระราชกุศล และทูลรับรองว่า ไม่ขัดกับหลักศาสนาอิสลาม จึงโปรดให้เข้ามาสวดในเวลาค่ำตามเวลาของเขา ณ ศาลาอัฏวิจารณ์ ล้วนเป็นแขกเกิดในเมืองไทย ทราบภายหลังว่าเป็นชาวนนทบุรี นั่งขัดสมาธิ ถือรำมะนาพร้อมแขกล้อมเป็นวง จะเป็นวงเดียวหรือ 2 วง จำไม่ได้แน่ แต่นั่งสวดโยกตัวไปมา สวดเป็นลำนำอย่างแขก เข้ากันเป็นจังหวะรำมะนา

1.5 **เอกสารเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรี**

ในการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีที่เกี่ยวข้องในงานวิจัย ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเอกสารที่มีความสอดคล้องกับข้อมูลดนตรี สามารถจำแนกข้อมูลองค์ประกอบของดนตรี รวมถึงการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนขององค์ประกอบของดนตรี ได้อย่างชัดเจนดังนี้

พระยาอนุมานราชธน (2515, น.114) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับ ทำนองเพลงซึ่งถือเป็นเสียงดนตรีมีความใกล้ชิดกับกับภาษาพูด มีคุณสมบัติของเสียงที่เหมือนกัน สรุปความได้ดังนี้

1. ความสั้น - ยาวของเสียง (Quantity) ในเสียงดนตรีแสดงรูปแบบของอัตราจังหวะโดยลักษณะของตัวโน้ตดนตรี ในทางภาษาพูดแสดงออกทาง สระ เช่นสระเสียงสั้น และสระเสียงยาว ที่มีขนาดของเสียงที่ไม่เท่ากัน

2. ระดับเสียง คือเสียงสูงเสียงต่ำ ในดนตรีมีบรรทัดบอกระดับเสียง ส่วนในภาษาพูดคือวรรณยุกต์

3. กระแสเสียงคือ คุณสมบัติของเสียงในดนตรี หมายถึงกระแสเสียงของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกัน อยู่ที่วิธีการกำเนิด และแหล่งกำเนิดของเสียง ส่วนในภาษาพูดก็คือบุคลิกของเสียงแต่ละบุคคล เสียงของแต่ละคนแตกต่างกัน ที่สามารถจำกระแสเสียงได้

4. การเน้นเสียง คือความหนักเบาดังค่อย ในดนตรีเชื่อว่าวิวัฒนาการมาจากภาษาพูด

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ (2522, น.11) ได้กล่าวถึงนิยามของคำว่า “ทำนอง”หมายถึงการเคลื่อนที่ของระดับเสียง ประกอบด้วยเสียงสูง และต่ำสลับกันไปตามประสงค์ของผู้ประพันธ์ และบอกถึงรูปร่างของเพลง ทำให้ผู้ฟังสามารถจำแนก และจดจำเพลงได้ สามารถสรุปลายละเอียดขององค์ประกอบของทำนองได้ดังนี้

1. จังหวะของทำนองทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว มีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์

2. ระดับเสียงที่มนุษย์ สามารถรับคลื่นของความถี่คลื่นเสียงได้ตั้งแต่ 16 -12000 เฮิรตซ์ และเป็นช่วงเสียงที่เหมาะสมแก่การสร้างสรรทางดนตรี จะอยู่ในช่วง 27- 4000 เฮิร์ตซ์

3. การเคลื่อนที่สามารถเคลื่อนที่ได้อยู่ 3 แบบ

3.1 การเคลื่อนที่โดยซ้ำเสียงเดิม

3.2 การเคลื่อนที่โดยลำดับ

3.3 การเคลื่อนที่โดยการกระโดดของเสียง

4. ความยาวของทำนองเป็นห้อง ๆ วัดได้เป็นห้องเพลง วลีเพลง และประโยคเพลง

5. พิสัย คือระยะห่างระหว่างระดับเสียงสูงต่ำของทำนองเพลงนั้น ๆ สามารถวัดระยะห่างเป็นคู่เสียง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533, น.9-11) ได้กล่าวถึง การวิเคราะห์ดนตรีมีการวิเคราะห์อยู่หลายวิธีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลายประการ เช่นวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ ประเภทของดนตรีที่วิเคราะห์ วัตถุประสงค์การวิเคราะห์มีทั้งเพื่อในทางดนตรีเช่น ต้องการทราบโครงสร้าง และไวยากรณ์ของเพลงหรือเพื่อวัตถุประสงค์ทางสังคมวิทยาเช่น ดนตรีที่มีผลต่อวิถีชีวิตผู้คนในสังคม หรือในทางมานุษยวิทยา เช่นการใช้ดนตรีประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ อีกทั้งวัตถุประสงค์ทางวิทยาศาสตร์ เช่นต้องการวัดหาค่าความถี่ของระดับเสียงต่าง ๆ ในของเครื่องดนตรี เป็นต้น แล้วยังได้กล่าวถึง ลักษณะเด่นที่ปรากฏในทำนองเพลง เป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงมี 2 ประเภท ได้แก่

1. รูปแบบของจังหวะคือสัดส่วนในการใช้ตัวโน้ตเพลงนั้น ๆ

2. มีรูปแบบของทำนองคือทิศทางการเคลื่อนของทำนองเพลง นอกจากนี้ยังอธิบายถึงรูปแบบการบรรเลงในลักษณะต่าง ๆ เช่น การบรรเลงลักจังหวะ การบรรเลงแบบเก็บ และการวิเคราะห์รูปแบบของเพลง

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2538, น.90-92) ได้กล่าวถึงการศึกษาวัฒนธรรมดนตรี คือการเก็บข้อมูลภาคสนาม ในงานภาคสนามต้องค้นหาคำตอบครอบคลุมเนื้อหา 4 ประเด็นคือ

1. เนื้อหาสาระ และโครงสร้างของดนตรี ได้แก่ ทำนอง จังหวะ การประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง สังคีตลักษณ์

2. เครื่องดนตรี ได้แก่หมวดดนตรี ลักษณะ การเทียบเสียง วิธีการสร้าง บันไดเสียง วิธีการบรรเลง ภูมิหลัง และเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

3. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ได้แก่บทบาทในเชิงพิธีกรรม ศาสนพิธี หรือบทบาทในฐานะสิ่งบันเทิง

4. นักร้อง - นักดนตรี ได้แก่ ชื่อ ที่อยู่ อาชีพ ความสามารถ ความชำนาญ สถานภาพที่เป็นอยู่

สงัด ภูเขาทอง (2532, น.27) ได้แสดงทัศนะว่า ดนตรีทุกชาติมีบริบทองค์ประกอบดนตรีที่เหมือนกัน มีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดทางดนตรีที่ถูกปรุงแต่ง เพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับวัฒนธรรมของตน องค์ประกอบทางดนตรีจึงประกอบไปด้วยหลักใหญ่ 5 ประการประกอบด้วย จังหวะ ทำนอง เพลง พื้นผิว คุณภาพเสียงทางดนตรี และคีตลักษณ์

ในส่วนขององค์ประกอบดนตรีพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาเอกสารที่กล่าวถึงแนวทางการศึกษาที่ดนตรีพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้านรวมถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีบริบทสอดคล้องกับงานวิจัยดังนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2543, น.1-3) ได้กล่าวถึงลักษณะของดนตรีภาคใต้ ในแง่ของทางมานุษยดนตรีวิทยา ลักษณะความเชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่าง ๆ มีผู้สนใจศึกษา และได้ผสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่าง ๆ และได้กล่าวถึง องค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรีดังนี้

1. เสียง
2. พื้นฐานจังหวะ
3. ทำนอง
4. พื้นผิวของเสียง
5. สีสันของเสียง

6. คีตลักษณ์ ในกรณีของเพลงไทยนั้น คีตลักษณ์สามารถพิจารณาได้ดังนี้

6.1 รูปแบบของเพลง

6.2 ลีลาของเพลง

ดังนั้นสามารถสรุปในเบื้องต้นทุกแขนงมีลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลัก สามารถศึกษาในลักษณะภายใน และภายนอกอย่างชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

ปราณี วงษ์เทศ (2529, น.49-103) ได้ให้นิยามแนวทางการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา ในหนังสือ พื้นบ้านพื้นเมือง องค์ประกอบของลักษณะวัฒนธรรมพื้นบ้านมี 8 ประการดังนี้

1. มีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า (มุขปาฐะ)
2. ลักษณะเป็นแบบแผนประเพณี
3. เป็นสิ่งที่แสดงเอกลักษณ์ของชุมชน
4. สมาชิกในชุมชนที่เป็นเจ้าของติดต่อกันเองได้โดยไม่ต้องอาศัยสื่อกลางใด ๆ
5. ศิลปินผลิตงานพื้นบ้านในเวลาว่างจากอาชีพหลัก
6. สังคมพื้นบ้านไม่ได้อยู่คนเดียว
7. เป็นลักษณะเศรษฐกิจที่เลี้ยงตัวเองได้
8. เป็นสังคมที่เคร่งครัดประเพณี และศาสนา

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2534, น.67) ได้กล่าวถึงแนวทางการศึกษาการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง ซึ่ง มีรูปแบบเฉพาะตัว ยึดลีลาการร้องเป็นหลัก โดยมีเครื่องดนตรีเป็นเครื่องประกอบจังหวะ โดยเฉพาะเพลงพื้นบ้านภาคกลางลีลาการร้องกระชับ จังหวะจึงจะดี และสนุกสนาน รูปแบบของเพลงพื้นบ้านดูเรียบง่าย สามารถแยกให้เห็นพอสังเขปดังนี้

1. ลีลาทำนองสั้น และซ้ำ

2. ภาษาที่ใช้เป็นคำไทยแท้ เรียบง่ายเข้าใจได้ง่าย เป็นภาษาพูดมากกว่าภาษาเขียน

3. คำร้องเป็นฉันทลักษณ์แบบกลอนหัวเดียว นอกจากนั้นเป็นลักษณะกลอนที่พิเศษตามแต่ละบทเพลง

4. เรื่องราวในบทเพลงกล่าวถึงเรื่องในท้องถิ่น การดำเนินชีวิตการทำมาหากินโดยยึดหลัก เคารพคุณพระรัตนตรัย และครูบาอาจารย์

5. โอกาสที่แสดง นิยมเล่นได้ทุกโอกาส ตามความสนุกสนานและงานประเพณี ฯลฯ

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้เลือกศึกษางานวิจัยที่มีบริบทในทางด้านศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมมุสลิม และวัฒนธรรมดนตรีมุสลิม ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยของผู้วิจัยโดยตรง ซึ่งมีความสอดคล้องของข้อมูลงานวิจัย อันเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สนับสนุน และส่งเสริมงานวิจัยให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ (2553, น.289-302) ได้ศึกษาถึงการอนุรักษ์ และพัฒนาดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม กรุงเทพมหานคร ในการวิจัยพบว่า ดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม กรุงเทพมหานคร มีขึ้นพร้อมกับการอพยพของชาวมุสลิมจากทางตอนใต้ของประเทศไทย เมื่อเข้ามาอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร ได้มีการปรับเปลี่ยนจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาวไทยมุสลิมภาคกลาง ปัจจุบันศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิมกรุงเทพมหานคร พบว่ามีอยู่ 2 ประเภทคือลิเกเรียบ และนาเสปโบราณการแสดงลิเกเรียบพบในเขตคลองสามวา และเขตสะพานสูง ส่วนการแสดงนาเสปโบราณ พบในเขตราชเทวีกรุงเทพมหานคร แนวทางในการอนุรักษ์ และพัฒนา พบว่า การที่จะอนุรักษ์ และพัฒนาให้คงอยู่ และมีบทบาทเหมือนเดิมในสังคมมุสลิมคงเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ แต่สามารถ แทรกความเข้าใจในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม ตามงานกิจกรรมของชุมชน จัดทำวีดิทัศน์ เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปเปิดชม และเรียนรู้ตามโอกาสต่าง ๆ

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547, น.88-93) ได้ศึกษาดนตรีในพิธีเจ้าเซ็น โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยมุ่งศึกษาประวัติที่มา และวัฒนธรรมในพิธีแห่เจ้าเซ็น จากการศึกษาพบว่า ดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น มีการใช้เครื่องดนตรีคือกลองทัดตีจังหวะจากช้าไปเร็ว และตีจังหวะรัวเพื่อใช้เป็นสัญญาณการเดินเข้า และออกของผู้ประกอบพิธี มีปี่กลองและฉาบใช้นำขบวนแห่ การบรรเลงแบบประโคม โดยเครื่องประกอบจังหวะตีจังหวะช้า แล้วหยุดเป็นช่วง ๆ และปี่บรรเลงคล้ายทำนองเพลงสวด วงปี่กลอง และฉาบบรรเลงบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว มีการบรรเลงแบบผสมวงมากขึ้น มีท่วงทำนองเศร้า ดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิดความรู้สึกคล้อยตาม ทางด้านความหมายของเนื้อร้อง ตามที่ได้มีการกำหนดไว้ซึ่งกล่าวถึงบุคคล และเหตุการณ์ต่างๆ พบว่าทำนองมีการใช้ซ้ำกันในแต่ละวัน โดยบทร้องส่วนใหญ่มีวรรคเพลงสั้น ๆ เพียงสองวรรคในหนึ่งบทเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองที่เรียงกันเป็นลำดับขั้น และการซ้ำโน้ต มีช่วงเสียงตั้งแต่ คู่ 3 ถึงคู่ 6 การเรียงลำดับของเสียงที่เป็นแบบเฉพาะ และพบว่ามีกระสวนจังหวะที่หลากหลาย เนื่องจากภาษาที่ใช้ในพิธีกรรม

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2535, น.78-79) ได้ศึกษาวัฒนธรรมอิสลาม และกล่าวถึงประเพณีของชาวมุสลิม ประเพณีเป็นเพียงส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม มีจำแนกการปฏิบัติตนของมุสลิมออกเป็น 2 อย่าง คือ ข้อปฏิบัติทางศาสนา และข้อปฏิบัติทางสังคม ซึ่งข้อปฏิบัติทางศาสนานั้นเป็นเรื่องที่ได้ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาอย่างมีแบบแผนโดยวางอยู่บนพื้นฐานของคำสอนจากอัลกุรอาน และซุนนะห์ เรียกว่าเป็น การปฏิบัติศาสนกิจ เช่น การอาบน้ำ ละหมาดการถือศีลอด การประกอบพิธีฮัจญ์ การปฏิบัติในเรื่องเกี่ยวข้องกับการเกิด การแต่งงาน การแต่งกาย และการตาย เป็นต้น ส่วนข้อปฏิบัติทางสังคมนั้นเป็นการปฏิบัติอื่น ๆ อันไม่เกี่ยวกับศาสนกิจ มุสลิมสามารถปฏิบัติได้หากไม่ขัดกับศาสนกิจ เช่น การทักทายทำความเคารพ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเรื่องของมุสลิมที่เป็นข้อข้องใจของผู้ที่นับถือศาสนาอื่นซึ่งได้มีการอธิบายอย่างชัดเจน ทำให้เกิดความเข้าใจในการปฏิบัติตนของมุสลิมได้เป็นอย่างดี

รัชนี สาดเปรม (2519, น.68-69) ได้ศึกษาบทบาทของชาวไทยมุสลิมในภาคกลาง และภาคใต้ของประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2453 พบว่า ชาวมุสลิมแม้ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดพวกเขาจะสร้างมัสยิดประจำกลุ่มขึ้นเพื่อใช้ประกอบพิธีทางศาสนา มัสยิดที่สร้างขึ้นในระยะแรกเป็นหลักฐานที่แสดงให้รู้ถึงที่อยู่อาศัยของสังคมมุสลิมแต่ละพวกด้วย เพราะมุสลิมจะอาศัยอยู่ใกล้มัสยิดของพวกเขานั่นเอง เช่นบริเวณตึกแดง เป็นที่อยู่ของชาวมุสลิมที่ใช้มัสยิดกูวติลอิสลามประกอบพิธีทางศาสนา เป็นต้น ซึ่งยังคงมีหลักฐานเหลือให้เห็นร่องรอยมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงชาวมุสลิมแต่ละพวกว่าเป็นกลุ่มชนใด ยังแสดงให้เห็นถึงความเคร่งครัดในการถือปฏิบัติตามหลักศาสนาของชาวมุสลิมด้วย

นิรันดร์ ขันธวิธิ (2542, น.89-120) ได้ศึกษาความเชื่อ และการปฏิบัติศาสนกิจของมุสลิมกลุ่มต่าง ๆ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีความน่าสนใจในเรื่องของการปฏิบัติกับคนตาย และการขอดุอา(ขอพร)ในโอกาสต่าง ๆ ซึ่งได้อธิบายกระบวนการต่าง ๆ ในการปฏิบัติประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการตายตั้งแต่เสียชีวิต การอาบน้ำคนตาย การละหมาดญานาซะห์ การฝังศพ การทำบุญ และการส่งรั๊วะ (วิญญาณ) รวมไปถึงการขอดุอาในโอกาสต่าง ๆ เพื่อความเป็นบารอกัตต่อตนเอง และครอบครัว

คมลักษณ์ ไชยยะ (2560, น.156-159) ได้ศึกษาพิธีกรรมและความเชื่อของมุสลิมชุมชนบ้านภูเขาทองซึ่งเป็นชุมชนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ โดยมีแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ (พ.ศ.2391- 2475) ผู้นำมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เป็นศูนย์รวมใจของศาสนิกในฐานะ “วลีย์ยุลลอฮ์ ” กระทำบุญฤทธิ์ต่าง ๆ ที่ช่วยเหลือเป็นที่พึ่งทางใจให้แก่บรรดาลูกศิษย์ในอดีตถึง

ปัจจุบัน มีคำสอนที่เป็นรหัสนัย แนวทางการปฏิบัติที่แตกต่างจากมุสลิมกลุ่มอื่น มีการแห่กรุซีคานหามที่เป็นสัญลักษณ์เอกภาพของกลุ่ม

ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงงานวิจัยต่างประเทศที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านที่มีบริบทในเชิงวัฒนธรรม และเรื่องชาติพันธุ์ที่สอดคล้องกับทัศนะด้านอัตลักษณ์ในพหุสังคม ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยสามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษางานวิจัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ

เฟดริค บาร์ธ (Barth Fedrik, 1969, p.10-14) ได้กล่าวถึงลักษณะ 4 ประการที่สามารถประยุกต์ใช้ในการกำหนดกลุ่มความเป็นชาติพันธุ์อย่างกว้างในแง่องค์กรทางสังคมได้แก่

1. มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แสดงลักษณะที่เป็นพวกเดียวกัน

2. มีคุณค่าทางวัฒนธรรมพื้นฐาน และมีรูปแบบพฤติกรรมทางวัฒนธรรมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

3. มีแบบแผนการติดต่อสื่อสาร และการร่วมสังสรรค์ สัมพันธ์กัน

4. กำหนดให้สมาชิกภาพอันเป็นที่ยอมรับในกลุ่มเดียวกัน และต่างกลุ่ม ว่าเป็นสมาชิกของแต่ละกลุ่มที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะกลุ่ม

นอกจากนี้ยังสามารถขยายความถึงจุดเด่นของลักษณะสำคัญของกลุ่มชาติพันธุ์ได้โดย 2 ประการดังนี้

1. สมาชิกของกลุ่มต้องมีความสำนึกว่าตนเองสังกัดอยู่ในกลุ่มนั้น ๆ และมีความรู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกันกับกลุ่มของตนเอง (self-ascription)

2. สมาชิกของกลุ่มอื่น ๆ ในระบบสังคมเดียวกัน ต้องยอมรับความเป็นสมาชิกกลุ่มของผู้ที่ยืนยันตนเองในกลุ่มนั้น ๆ (ascription by other)

กลาเซอร์ และ โมยนิฮา ดีพี (Glazer และ Moyniha DP, 1963) ซึ่งศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ในอเมริกา โดยใช้คำจำกัดความว่าหม้อหลอมแบบอเมริกัน (American melting-pot) โดยมีการโต้แย้งว่าสังคมอเมริกันสมัยใหม่สร้างรูปแบบใหม่ของสำนึกในตัวตน ในหมู่ประชาชนที่สนใจเรื่องรากเหง้าของตนเอง และจุดกำเนิด คนอเมริกันจำนวนมากมีความกระตือรือร้นในการใช้เครือข่ายทางชาติพันธุ์ในการหางาน และหาคู่สมรส คนจำนวนมากอาศัยในถิ่นที่มีจุดกำเนิดร่วมกัน และยังมีความคิดว่าเป็น “คนอิตาเลียน” “คนโปล” นอกเหนือจากการเป็นคนอเมริกัน แม้ว่าบรรพบุรุษได้มีการจากถิ่นฐานบ้านเกิดมานานกว่าสองชั่วอายุคนแล้ว

โลแม๊กซ์ เอ (Lomax A., 1958, p.254) ได้เสนอผลงานที่รวบรวมลักษณะของเพลงจากชุมชนทั้งหมด233 ชุมชน จากการศึกษาพบว่า รูปแบบของเพลงสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ 1) แบบ A เป็นลักษณะการร้องคนเดียว มีการใช้จังหวะ และทำนองซับซ้อน การร้องอ่านออกเสียง

มีความถูกต้องแม่นยำถูกต้องกว่า ลักษณะการร้องเดี่ยวนี้พบได้จากวัฒนธรรมตะวันออกไกลหรือที่ที่มีอำนาจทางการเมืองสูง 2) แบบ B ลักษณะเป็นการร้องหมู่ประสานเสียงมีหลายระดับ จังหวะและทำนองจะเรียบง่าย ธรรมดา ไม่มีการปรับแต่งมาก และมีการออกเสียงคลุมเครือ จากการศึกษาของโลแมกซ์เป็นเพียงการสุ่มเท่านั้น ที่จริงการแบ่งลักษณะเพลงออกเป็น 2 ส่วน ไม่สามารถใช่อ้างอิงได้ทุกครั้งไป เพราะนอกเหนือจากพื้นที่ที่เข้าทำการสำรวจยังมีกลุ่มที่แตกต่างกันตามลักษณะที่เขากำหนดด้วยลักษณะทางดนตรีของเพลงพื้นบ้านนั้นมีทำนองเรียบง่าย จังหวะค่อนข้างคงที่ลักษณะการขับร้องมักขับร้องเดียว และขับร้องหมู่สลับกันไป มีการขับร้องซ้ำเสียงมากครั้งฉันทลักษณ์ของเพลงสามารถควบคุมจำนวนวลีทำนองเพลงให้มีรูปแบบเดียวกัน

ไมเยอร์-โมโร พาเมลา (Myers-Moro Pamela, 1988, p.86) ได้ศึกษาดนตรีไทยระหว่าง พ.ศ.2528 - 2529 ภายใต้หัวข้อ Thai Music and Musicians in Contemporary Bangkok : Ethnography โดยพิจารณาว่าดนตรีไทยเป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของสังคมมีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงดนตรีไทยย่อมต้องปรับเปลี่ยน และคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ ขึ้น แนวโน้มของดนตรีไทย คือ การนำดนตรีไทยมาพัฒนาวัฒนธรรมของชาติเกิดจากจิตสำนึกของคนไทยเอง และเกิดจากการจัดแสดงให้ชาวต่างชาติดู และดนตรีไทย มีบทบาทในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงมากขึ้นไม่ใช่เฉพาะพิธีกรรม หรือประกอบการแสดงเท่านั้น เพลงที่บรรเลงเกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์น้อยลง ผู้ที่เรียนดนตรีสมัครเล่นจึงมีค่านิยมต่างจากนักดนตรีไทยในอดีต

แม็กกี้ จอห์น วิสดอม (Mackey John Wisdom, 1955, p.80) ได้ศึกษาการแสดงดนตรีพื้นบ้านของเมืองโนวาสกอตตา ผลการวิจัยพบว่า ชาวบ้านในเมืองโนวาสกอตตา มีความซาบซึ้งและภูมิใจในภูมิปัญญาด้านดนตรีพื้นบ้านของตนเอง และพยายามที่จะสืบทอดความรู้ มีการปฏิบัติ คือ การไปอยู่ร่วมกับปราชญ์ชาวบ้านจากการศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นในต่างประเทศ พบว่า ภูมิปัญญาชาวบ้านจะอยู่ในความหมายใด ๆ ก็ตาม ผลการวิจัยส่วนใหญ่พบว่า ภูมิปัญญาเป็นเครื่องมือที่ดีในการศึกษา เป็นมรดกทางวัฒนธรรม เป็นพลังที่สำคัญยิ่งที่ทำให้ชาวบ้านมีชีวิตรอดอย่างสร้างสรรค์ มีความสมดุลลงตัวโดยปรับเปลี่ยนตนเองให้เข้ากับสภาพแวดล้อม ภูมิปัญญา ไม่เน้นความเฉลียวฉลาด ไม่เน้นความมีเหตุผล งดเว้นการวิพากษ์วิจารณ์ แต่จะเน้นค่านิยม กระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม และเปิดโอกาสให้ปราชญ์ชาวบ้านในท้องถิ่นมีส่วนร่วมในการจัดการศึกษา เพื่อเป็นการแก้ปัญหาของชุมชนได้อย่างเหมาะสม และสอดคล้องกับสภาพการณ์จริง

3. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีวัฒนธรรมลูกผสม (Cultural hybridization) ซึ่งมีความเหมาะสมกับงานวิจัย เนื่องจากการแสดงอุเละห์นบี เป็นองค์ความรู้ ทางดนตรี ที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม หลายวัฒนธรรมเช่น มลายู ไทย รวมถึงวัฒนธรรมอาหรับที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาอิสลาม และได้มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นอย่างลงตัว จนเกิดเป็นอัตลักษณ์ทางสังคมที่เห็นได้อย่างชัดเจนซึ่งสอดคล้องในทัศนะของ โฮมี่ เค บาบา (Bhabha Homi K, 1994, p.185-186) ที่ได้เสนอความคิดว่าโดยธรรมชาติแล้วไม่ปรากฏว่ามีวัฒนธรรมใดที่เป็นวัฒนธรรมเดียว แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีลักษณะเป็นแบบ “พันทางลูกผสม” (hybrid) หรืออีกนัยหนึ่งไม่มีวัฒนธรรมใดที่จะสมบูรณ์ในตัวของมันเอง แต่ทุกวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงอย่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นตลอดเวลากระบวนของการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรมจึงเป็นพื้นที่ใหม่ของการต่อรองอำนาจทางวัฒนธรรม และสร้างสรรค์ความหมายใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้นตลอดเวลาในทางวัฒนธรรม

การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่น และวัฒนธรรมโลกเข้าด้วยกันได้ก่อให้เกิดวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ขึ้น โลกาภิวัฒน์เกิดมาจากการเชื่อมร้อยระหว่างกันกล่าวคือ ทุกชาติในโลกมีสายสัมพันธ์บางประการที่โยงใยระหว่างกัน สายสัมพันธ์นี้มิได้อยู่ในระดับของการเชื่อมโยงข้ามพื้นที่ทางกายภาพหรือพื้นที่ทางภูมิศาสตร์เท่านั้น แต่ยังมีความหมายรวมถึงลักษณะการข้ามพรมแดนทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรม เช่น ในขณะที่โลกาภิวัฒน์ปรากฏออกมาชัดเจนในแบบของการเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนทางภูมิศาสตร์ของผู้คน แต่อีกด้านหนึ่งโลกาภิวัฒน์ยังถูกมองด้วยว่าเป็นการเชื่อมร้อยชนชาติต่าง ๆ อีกทั้งคนแต่ละคนผ่านมิติทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม การบริโภคข่าวสารเศรษฐกิจการเมืองผ่านสำนักข่าวข้ามชาติ หรือการใช้วิถีชีวิตแบบอเมริกันชนผ่านการใช้ผลิตภัณฑ์ ผ่านร้านอาหารฟาสต์ฟู้ด หรือการเสพภาพยนตร์ฮอลลีวูด ด้วยเหตุนี้โลกาภิวัฒน์จึงมีความสัมพันธ์กับ “เบ้าหลอม” ที่ทำให้เกิดการเสพวัฒนธรรมที่เหมือนหรือร่วมกันทั่วโลก ทำให้คนทั่วโลกมีประสบการณ์ที่แตกต่างไปจากการเสพคุณค่าความหมายแบบที่เคยสัมผัสได้จากวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน การข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม เป็นกระบวนการผสมผสานอาจเป็นไปแบบลงตัว (articulation) เช่น การผสมระหว่างอาหารฝรั่ง และอาหารพื้นเมืองอย่างเช่น พิซซ่าอิตาเลียนกับผัดขี้เมาแบบไทยกลายเป็นพิซซ่าหน้าผัดขี้เมา ในบางกรณี กระบวนการที่วัฒนธรรมโลก และส่วนภูมิภาค มีแนวทางไปอย่างคู่ขนาน (running in a parallel line) หรือ อยู่อย่างแยกกันเช่น แผงจำหน่ายนิตยสาร/หนังสือพิมพ์ที่จะมีทั้งสื่อไทย และต่างประเทศ นิตยสารพระเครื่อง นิตยสารแนวสยองขวัญ นิตยสารแนววิทยาศาสตร์

เทคโนโลยี หรือเป็นส่วนผสมที่เข้ากันได้ไม่แนบสนิท (unplugging) เช่น กรณีผู้อาวุโสสูงอายุชมรายการมิวสิควิดีโอเพลงของวัยรุ่น แล้วดูไม่เข้าใจเนื่องจากภาพโทรทัศน์ที่ตัดต่อแบบรวดเร็วแตกต่างจากที่คนแก่จะเข้าใจได้ในบางครั้ง การผสมผสานทางวัฒนธรรมสามารถนำไปสู่ความขัดแย้ง (conflict) ได้เช่นกัน ตัวอย่างกรณีของฮอลลีวู้ดที่สร้างภาพยนตร์เรื่อง Anna and The king และมีกระแสต่อต้านจากรัฐบาลกับประชาชนไทย

นอกจากนี้ โรแลนด์ โรเบิร์ตสัน (Robertson Roland, 1992) ซึ่งเป็นนักวิชาการตะวันตกจึงได้พัฒนาจุดยืนแบบพหุนิยม (pluralism) และนำมาอธิบายปฏิสัมพันธ์ของความเป็นโลก และภูมิภาคว่า วัฒนธรรมมีความหลากหลาย มิใช่จะมีแต่ด้านลักษณะที่สำเร็จรูปแต่เพียงหนึ่งเดียว โรแลนด์ได้เรียกว่า การผสมผสานความเป็นโลก และความเป็นภูมิภาค หรือที่ในภาษาอังกฤษใช้คำว่า globalization ซึ่งยืมมาจากคำที่มักใช้กัน ปรากฏการณ์นี้เชื่อว่า เมื่อก้าวเข้าสู่ยุคโลกาภิวัฒน์ กระบวนการสื่อสารจะเป็นผู้ทำหน้าที่ในการสร้าง วัฒนธรรมลูกผสม อยู่อย่างต่อเนื่อง อีกนัยหนึ่ง ความเป็นโลกที่ถูกสื่อสารแบบข้ามชาติออกไป นั้นจะกลายมาเป็นวัตถุดิบที่มาผนวกกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของภูมิภาคแต่ละแห่งเสมอ ยกตัวอย่างเช่น ขณะที่การ์ตูนสมัยใหม่เป็นวัตถุดิบทางวัฒนธรรมที่ส่งออกมาจากโลกตะวันตก เมื่อมาถึงสังคมไทย รูปแบบของการ์ตูนยังคงรักษาคุณค่าในแบบสื่อของตะวันตกเอาไว้ แต่เนื้อหา และกลวิธีการนำเสนอกลับมีการผนวกผสมผสานเอกลักษณ์ความเป็นไทยบางอย่างลงไปในสื่อการ์ตูนสมัยใหม่ ดังปรากฏในการ์ตูนแบบไทยเรื่อง สุดสาคร สังข์ทอง แก้วหน้าม้า ไปจนถึงเนื้อเรื่องการ์ตูนที่มาจากวัฒนธรรมชั้นสูง เช่น พระมหาชนก และวัฒนธรรมเรื่องเล่าแบบภูมิภาคท้องถิ่น เช่น ผู้ใหญ่มากับทุ่งหมาเมิน ในกรณีของวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างเช่น วัฒนธรรมชาเขียว ในสังคมญี่ปุ่น ชาเขียวอาจจะเคยดำรงอยู่ในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ถูกใช้เพื่อประเพณีการต้อนรับแขกผู้มาเยือน แต่พอมาถึงสังคมไทย เราก็ได้รื้อถอนความหมายแบบพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ของชาเขียวออกไป และใส่ความหมายใหม่ให้เป็นวัฒนธรรมลูกผสมแบบไอศกรีมชาเขียว เค้กชาเขียว ชาเขียวบรรจุขวดพร้อมดื่ม ยาสีฟันชาเขียว คุ้กกี้ชาเขียว ไปจนถึงผ้าอนามัยชาเขียว ทั้งนี้รูปแบบของวัฒนธรรรมลูกผสมสามารถจำแนกได้ออกเป็น 4 รูปแบบได้แก่

1. รูปแบบนกแก้ว เป็นการรับเอาวัฒนธรรมมาโดยตรง

2. รูปแบบอะมีบา เป็นการรับเอาวัฒนธรรมภายนอกมาแล้วปรับเปลี่ยน หรือการเปลี่ยนรูปแบบภายนอกแต่เนื้อในยังคงเหมือนเดิม

3. รูปแบบปะการัง ลักษณะวัฒนธรรมยังดำรงรูปแบบภายนอกอยู่แต่เนื้อในเปลี่ยนแปลงไปแล้ว

4. รูปแบบผีเสื้อ ลักษณะของการกลายพันธุ์จากหนอนดักแด้เป็นผีเสื้อ

การปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมโลก และวัฒนธรรมภูมิภาค ได้มีการปรับตัวหรือผสมผสานเข้าหากันอย่างต่อเนื่อง และตลอดเวลา ความสำคัญของการศึกษาวัฒนธรรมจึงต้องศึกษาควบคู่ไปกับการการศึกษา ประเพณี และพิธีกรรมในท้องถิ่น ที่กำลังมีแนวโน้มจะเสื่อมหายไป กระแสการรื้อฟื้น การรณรงค์วัฒนธรรมท้องถิ่น และกระบวนการผลิตงานวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้น ขยายตัวมากขึ้น เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ของสื่อ และสังคมมากขึ้น ความเข้าใจปรากฏการณ์อย่างเป็นจริงเป็นจัง จึงเป็นสิ่งที่สำคัญในการศึกษาวัฒนธรรม

ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมมาอธิบาย เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมซึ่งมีผลกระทบต่อ บริบทต่าง ๆ ในสังคม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคมอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม เป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับการศึกษาสังคมมุสลิม ซึ่งมีศาสนบัญญัติที่เคร่งครัด ละเอียดอ่อน และครอบคลุมในการดำรงวิถีชีวิต ในสภาพสังคมปัจจุบันที่การพลวัตอยู่ตลอดเวลา มุสลิมจึงต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ความเป็นไปของสังคม โดยมีหลักการทางศาสนาเป็นตัวกำหนด มีการวินิจฉัยในเรื่องปรากฏการณ์ทางสังคมต่าง ๆ ส่งผลกระทบทางศีลธรรม จริยธรรมต่อมุสลิมอย่างไร และมีทางออก และแนวทางปฏิบัติที่ชัดเจนเป็นเอกภาพ ซึ่งมีความสอดคล้องเป็นไปในทิศทางเดียวกับทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมที่ให้ความสำคัญกับทัศนะของคนในสังคม และการแก้ปัญหาโดยผู้ที่ได้รับผลกระทบ

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวทางของ Husserl E. (1963, p.27-29) ได้กล่าวถึงสาระสำคัญของปรากฏการณ์นิยม ที่เน้นเฉพาะการที่มนุษย์แต่ละคน และกลุ่ม สร้างหรือแสดงพฤติกรรมประจำวัน โดยวิธีให้การหยุดชะงักการดำเนินชีวิตสังคมไปชั่วคราว เรียกว่า Ethnomethodology เพื่อให้ทราบเนื้อหาสาระของทฤษฎีนี้ ควรพิจารณาหัวข้อต่อไปนี้ว่าปรากฏการณ์นิยม ได้กล่าวไว้อย่างไรเข้ามาประกอบ เช่น ธรรมชาติของมนุษย์ ธรรมชาติของสังคม หน้าที่ของสังคมวิทยา และระเบียบวิธีวิจัยที่สังคมวิทยาควรใช้

ตามแนวความคิดของพวกปรากฏการณ์นิยม มนุษย์จะเป็นผู้สร้างบริบทหรือสภาวะการณ์ขึ้น โดยที่ตนเป็นส่วนหนึ่งของสภาวะการณ์ ดังนั้น มนุษย์จึงเป็นผู้สร้างสังคมขึ้นแล้วกำหนดความหมายสิ่งต่าง ๆ ในสังคมนั้นตามที่ตนเห็นสมควร (Social Order) ขึ้นได้ นักปรากฏการณ์นิยมเน้นการศึกษากระบวนการเหล่านี้ ภายหลังในสังคมหรือจากความรู้สึกนึกคิดของสมาชิกสังคมที่เขาศึกษา สาระสำคัญของปรากฏการณ์นิยมโดยเน้นที่ มานุษยวิธีที่เรียกว่า “Ethnomethodology” โดยวิธีให้มีการหยุดชะงักการแสดงพฤติกรรมประจำวัน และเปรียบเทียบ

เรื่องราวก่อนหน้าเหตุการณ์หรือหลังเหตุการณ์ โดยมีเนื้อหาสาระที่จำแนกว่าสังคมมีลักษณะอย่างไร มีองค์ประกอบอย่างไร สำคัญอย่างไร โดยขึ้นอยู่กับ ทัศนะความเห็นของของคนในสังคม

ความน่าสนใจของของทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม อยู่ที่การดำเนินชีวิตช่วงใดช่วงหนึ่ง ชีวิตประจำวันแบบแผนจารีต การกระทำของมนุษย์ในช่วงนั้น ๆ ว่ามีผลกระทบมาจากสิ่งใด โดยศึกษาจากทัศนะของคนในชุมชน หรือกลุ่มคนเป้าหมาย โดยใช้ข้อมูลจากกลุ่มคนเป้าหมายมาสนับสนุนความคิด และทฤษฎีของตนเอง โดยที่ไม่นำทฤษฎีของตนเป็นกรอบความคิดในการเข้าถึงข้อมูลโดยอาจะเรียกว่า “ฟังความเห็นของชาวบ้าน” โดยเน้นบรรยายความรู้สึกนึกคิดของของกลุ่มคนเหล่านั้นในเรื่องที่ผู้วิจัยศึกษา โดยอาศัยความความรู้หรือสิ่งที่เขานึกคิดมาแก้ไขปัญหาในชีวิตประจำ โดยทฤษฎีนี้แล้วไม่สามารถเสนอออกมาเป็นรูปแบบได้ แต่สามารถสร้างประพจน์สำคัญออกมาจากทฤษฎีได้ดังนี้

1. ความนึกคิดของคนในสังคมมีผลต่อระเบียบแบบแผนของสังคมนั้น ๆ
2. ความต้องการหรือความคิดเห็นของคนในสังคมส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงในสังคม
3. ชนชั้นสูงในสังคมเกิดจากการยอมรับของสมาชิกในสังคม และประเพณีที่สืบต่อกันมา
4. อำนาจของคนหรือกลุ่มคนขึ้นอยู่กับความสามารถที่ได้รับการยอมรับในจากสังคมนั้น
5. ปัญหาสังคมเกิดจากการยอมรับของกลุ่มคนที่ได้รับผลกระทบจากปัญหานั้น
6. ประเพณีทางสังคมเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของคนในสังคม
7. เมื่อสิ่งที่ไม่ปรารถนาเกิดขึ้น ผู้ได้รับผลกระทบร่วมกันพิจารณาหนทางการแก้ไขและปรับพฤติกรรมของตนเองได้

จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยทั้งหมด รวมถึงแนวคิดทฤษฎีทางดุริยางควิทยา มานุษยวิทยา และสังคมวิทยา ผู้วิจัยได้นำเอกสารที่มีความเกี่ยวข้อง เชื่อมโยง กับศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมดนตรีมุสลิม และสังคมไทยมุสลิม อันเป็นปัจจัย ที่สามารถอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นได้อย่างดี และชัดเจน ในส่วนของบริบทที่เกี่ยวกับงานวิจัย ในส่วนเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี ไม่ปรากฏเอกสารงานวิจัยที่ออกมาสู่สังคมโดยตรง จึงต้องศึกษาเอกสารงานวิจัยในส่วนของวัฒนธรรมดนตรีไทยมุสลิม ที่เกี่ยวข้อง และมีบริบททางวัฒนธรรมร่วมกับอุเละห์นบี เพื่อเป็นแนวทาง และอ้างอิงในการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องครั้งนี้

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

งานวิจัยเรื่อง “อุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพแบบพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับอุเละห์นบี ทั้งทางด้านบริบทสังคมและศาสนา ด้านข้อมูลวิจัยภาคสนาม ผู้วิจัยได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ผู้ที่มีความรู้ ความชำนาญและผู้ที่มีบริบทเกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี รวมถึงการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการแสดง เพื่อให้งานวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล
2. การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล
3. วิเคราะห์ข้อมูล สรุป และอภิปลายผล
4. การนำเสนอข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บข้อมูลเอกสารและข้อมูลทางภาคสนาม ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูล โดยวิธีการค้นคว้ารวบรวมเอกสารทางวิชาการ เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม จัดแยกกลุ่มข้อมูล ตรวจทานข้อมูล และมีการจัดเก็บข้อมูลให้สมบูรณ์ครบถ้วน โดยการเก็บภาพนิ่ง และข้อมูลเสียง โดยอาศัยเครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูลดังนี้

1. การรวบรวมจากเอกสาร เป็นการค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ จากแหล่งต่อไปนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
- หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- หอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
- ห้องสมุดประชาชนกรุงเทพมหานคร ศูนย์กลางอิสลามแห่งประเทศไทย
- ศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำกรุงเทพมหานคร

2. ข้อมูลภาคสนาม

2.1 สัมภาษณ์แบบเป็นทางการ

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยผ่านการสัมภาษณ์ โดยเลือกกลุ่มบุคคลข้อมูลเกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี โดยจำแนกกลุ่มผู้ให้ข้อมูลตามบริบทแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับอุเละห์นบี ดังนี้

2.1.1 กลุ่มนักดนตรีอุเละห์นบี และผู้มีบริบทใกล้เคียงเช่น นักดนตรีดิเกร์เรียบ นักแสดงลำตัด นักแสดงนาเสป รวมถึงช่างทำเครื่องดนตรี

2.1.2 กลุ่มนักวิชาการ ด้านศาสนาอิสลาม นักประวัติศาสตร์ ผู้นำศาสนา รวมถึงผู้อาวุโสในชุมชนสนามงานวิจัย

2.1.3 กลุ่มประชากรในชุมชนสนามงานวิจัย

จากการสำรวจข้อมูลสนามวิจัยขั้นต้นผู้วิจัยได้เลือกสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลเบื้องต้นโดยมีบริบทเกี่ยวข้องตามที่กำหนดไว้ดังต่อไปนี้

1) นายบุญญา ศรีสมาน อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

2) นายมูฮำหมัดกอวี ศรีสมาน กรรมการมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

3) นายมาลี ชัยมงคล อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียิ้ลฆอลิไบน์ ตำบลเชียงรากน้อย อำเภอบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่ปรึกษาฝ่ายกิจการฮาลาล กรรมการกลางอิสลามแห่งประเทศไทย

4) นายจักรกฤษณ์ เส้นขาว อิหม่ามมัสยิดอาลียินนูรอยน์ ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

5) นายอุสมาน ศุภมาส อิหม่ามประจำมัสยิดแช็กมูฮำหมัดอาลีชุกรี่ ชุมชนตลาดขวัญ ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

6) นายซาฟีอี พลีคาม อิหม่ามประจำมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลี

7) นายสนั่น มิสกิจ อิหม่ามประจำมัสยิดรี่ยาดิ๊สสุนัน ชุมชนตลาดแก้ว ตำบลสวนใหญ่ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

8) นายบรรจง บินกาซัน ประธานและวิทยากรโครงการอบรมผู้สนใจอิสลาม มูลนิธิสันติชน

9) ว่าที่ ร้อยตรี ภวิชช์ อรุณวรรณ ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะชำนาญการ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา

10) นายสานิต ลามอ บิหลั่นประจำมัสยิดอาลียิดดารอยน์ หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทอง ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

11) นายสมหวัง เช่นขาว หัวหน้าวงอุเละห์นชุมชนบีบ้านคลองคูจาม ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

12) นายฮารูน ขันธราม ครูผู้ฝึกสอนอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

13) นายสมาน ลอยเกตุ ครูผู้ดูแลวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

14)นายอาบีดีน จันทร์กระจ่าง หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

15) นายสมาน ไตรเวท หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

16) นายอันว๊าร บูชากรรจ์ หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร

17) นายนักชาย จิเมฆ (ยูโซ๊ป) ครูภูมิปัญญาลำตัดและกลองรำมะนา ที่ปรึกษาชมรมลำตัดไทยไทรน้อย ชุมชนบ้านป่าสะและหมัด พัฒนาการ20 เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร)

18) นายสุทัศน์ ยิดนรดิน (ผู้ใหญ่ดาวูด) หัวหน้าวงดิเกร์เรียบ ชุมชนทรายกองดิน เขตคลองสามวา กรุงเทพมหานคร

19) นายสมศักดิ์ ทับทรวง หัวหน้าวงดิเกร์เรียบ ชุมชนทับช้างนาลุ่ม เขตสะพานสูง กรุงเทพมหานคร

2.2 การสังเกต

ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีสังเกต (Observation) ในวิจัยครั้งนี้ โดยเป็นการสังเกตแบบมีส่วนร่วม(Participant Observation) และไม่มีส่วนร่วม (Non- Participant Observation) เพื่อใช้สังเกตกลุ่มประชาชนในชุมชนสนามวิจัยกลุ่มนักดนตรีอุเละห์นบี และผู้ชมในชุมชน ผู้วิจัยเข้าไปสังเกตสภาพ

ทั่วไปของแต่ละพื้นที่สนามวิจัย โดยผู้วิจัยเข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชน รวมถึงการร่วมการแสดงอุเละห์นบีในแต่ละชุมชนของสนามงานวิจัย

2.3 เครื่องมือในการเก็บข้อมูล

ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูลสำหรับงานวิจัยครั้งนี้ เพื่อช่วยในการเก็บข้อมูลภาคสนามได้อย่างมีประสิทธิภาพ และเหมาะสมกับประเภทของงานวิจัยรวมถึงสภาพของสนามวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้จำแนกเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลเป็น 2 ประเภท

2.3.1 แบบสัมภาษณ์ซึ่งใช้สำหรับการสัมภาษณ์ข้อมูลในการลงภาคสนามงานวิจัย โดยที่ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามปลายเปิดและคำถามปลายปิด เพื่อเป็นประโยชน์สำหรับงานวิจัย โดยเลือกคำถามปัจจัยปัญหาที่พบในการสำรวจข้อมูลภาคสนามเบื้องต้น

2.3.2 อุปกรณ์สื่อโสตทัศนูปกรณ์ อาทิ กล้องถ่ายรูป เครื่องบันทึกเสียง เครื่องบันทึกเทปวีดีทัศน์ระบบดิจิตอล

การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูล

การศึกษาและการจัดกระทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลดำเนินตามระเบียบวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ได้มีการแยกย่อยข้อมูลอย่างเป็นระบบดังนี้

1. การจัดกระทำข้อมูล

1.1 นำข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าเอกสารงานวิจัย ตำรา ทั้งหมดมาจัดเรียงลำดับเนื้อหาสาระหมวดหมู่ จำแนกความสำคัญ และลำดับขั้นตอนอย่างต่อเนื่อง เป็นระเบียบ และเรียบเรียงเป็นเชิงพรรณนา

1.2 นำข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์ มาเรียงลำดับเนื้อหาสาระ หมวดหมู่ จำแนกความสำคัญ และลำดับขั้นตอนอย่างต่อเนื่อง เป็นระเบียบ และเรียบเรียงเป็นเชิงพรรณนา

1.3 การจัดกระทำข้อมูลทางดนตรีผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงการแสดงอุเละห์นบีถอดโน้ต และจดบันทึกเป็นโน้ตอักษรไทย เนื่องจากทำนองขับร้องของอุเละห์นบีมีลักษณะคล้ายทำนองเพลงไทย และไม่พบเสียงแบบไมโครโทน (Microtone) ในทำนองขับร้อง จึงสามารถถ่ายเป็นโน้ตอักษรไทยได้

การวิเคราะห์ข้อมูล สรุปและอภิปรายผล

1. การวิเคราะห์ข้อมูลจะดำเนินการศึกษาและวิเคราะห์ มีการกำหนดประเด็นการวิจัยให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

1.2 เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของการแสดงอุเละห์นบี

1.3 เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของการแสดงอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

2. ผู้วิจัยได้จำแนกประเด็นเพื่อการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง องค์ประกอบทางดนตรี ปรากฏการณ์ และพลวัตของการแสดงอุเละห์นบี เพื่อความสมบูรณ์ในบริบทด้านมนุษยดุริยางควิทยา ประวัติศาสตร์ และสังคมวิทยา โดยจำแนกออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

2.1.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

2.1.1.2 ลำดับขั้นตอนของการแสดงอุเละห์นบี

1) ลำดับขั้นตอนในการแสดงอุเละห์นบี

2) การเตรียมกลองรำมะนา

3) การตั้งเครื่องกำนลครู

4) อิบติดาอ์ - ตั้งเนียต - อ่านอัลฟาติหะฮ์

5) การขึ้นซอลาวาต ซอลาตุลเลาะห์ ลาฆูยาเราะห์มาน

6) ลำดับการแสดงอุเละห์นบีเบตที่1-3 และการออกเพลงนาเสป

2.1.1.3 การแต่งกาย

1) ชุดในศาสนพิธี

2) ชุดทีม

2.1.1.4 ความเชื่อในการแสดงอุเละห์นบี

1) การยกครู

2) เครื่องดนตรี

3) การตัดทอนบทร้อง

2.1.2 สภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดต่าง ๆ ในภาคกลางของประเทศไทย

2.1.2.1 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

2.1.2.2 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดนนทบุรี

2.1.2.3 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดปทุมธานี

2.1.2.4 การแสดงอุเละห์นบีในกรุงเทพมหานคร

2.1.3 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี

2.1.3.1 งานมูโหลดปากเดือน

1) ประวัติความเป็นมาของงานมูโหลดปากเดือน

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2.1.3.2 งานขึ้นเปลเด็ก

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2.1.3.3 งานเข้าสุนัต (งานมาโซ๊ะยาวี)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2.1.3.4 งานแต่งงาน (งานนิกะห์วาลีเมาะห์)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2.1.3.5 งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2. 2 องค์ประกอบทางดนตรีของการแสดงอุเละห์นบี

2.2.1 เครื่องดนตรี

2.2.2 การขับร้องและการเอื้อน

2.2.3 ทำนองที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบี

2.2.4 บทร้องอุเละห์นบี

2.2.5 หน้าทับ

2.3 ศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

2.3.1 บทบาท และสถานภาพของการแสดงอุเละห์นบีในสังคมมุสลิมไทย

2.3.1.1 การแสดงในพิธีกรรม

2.3.1.2 เพลงขับกล่อมในแนวทางศาสนา

2.3.1.3 เพลงสำหรับเยาวชน

2.3.1.4 ตัวแทนดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง (สายซูฟีย์กอดิรียะฮ์)

2.3.2 ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบี

2.3.2.1 อุเละห์นบี พัฒนาการปรับตัวและพลวัต

2.3.2.2 การคงอยู่ของการแสดงอุเละห์นบีที่มาจากคำสั่งเสียทางศาสนา (วะซียัต)

2.3.2.3 การเรียนการสอนอุเละห์นบี

2.3.2.4 ค่านิยมเรื่องกลองรำมะนา

2.3.2.5 อุเละห์นบีทำนองคู้ที่สูญหาย และการกลับมา

2.3.2.6 จากดนตรีในพิธีกรรมสู่โลกภายนอก

การประมวลผลข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยโดยการตรวจสอบข้อมูลโดยผู้วิจัยได้เลือกบุคคลข้อมูลที่ทรงคุณวุฒิ ในเรื่องอุเละห์นบีรวมถึงผู้ที่เกี่ยวข้องในบริบทต่าง ๆ ของอุเละห์นบีร่วมในการอภิปราย วิพากษ์ข้อมูล แสดงทัศนะ เพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลและใช้ทฤษฎีทางสังคมและมานุษยวิทยาในการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ และการพลวัตทางสังคมในประเด็นต่าง ๆ เพื่อให้ผลของงานวิจัยมีความชัดเจนมากที่สุด

การนำเสนอข้อมูล

หลังจากการประมวลผลข้อมูลการวิจัย ตามขั้นตอนกระบวนการวิจัยที่ได้กำหนดเป็นที่เรียบร้อย โดยนำเสนอข้อมูลผลการวิจัย โดยจำแนกการนำเสนอข้อมูลออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

1. นำเสนอการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์
2. เรียบเรียงจัดทำบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล
3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมของมุสลิมสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์[1] ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่ อุสมาน หรือ "โต๊ะกีแซะฮ์[2]" เป็นการบอกเล่าเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดผ่านท่วงทำนองของการขับร้อง และการตีกลองรำมะนา ในงานมูโหลดปากเดือน[3] และเพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต)[4] ในประเพณี (อาดัต)[5]ต่าง ๆ เช่น การขึ้นเปลโกนผมไฟของเด็กทารก งานบำเพ็ญกุศลแก่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน และในประเพณีอื่น ๆ ตามที่เจ้าภาพผู้จัดงานได้ตั้งเจตนาไว้ (เนียต)[6] จะให้มีการแสดงอุเละห์นบี เช่น งานเข้าสุนัต[7] งานฉลองแต่งงาน (นิกะห์วาลีเมาะห์)[8] ซึ่งยังคงมีการสืบทอด และแพร่หลายในชุมชนมุสลิมจังหวัดต่าง ๆ ในภาคกลางของประเทศไทย เช่น พระนครศรีอยุธยา นนทบุรี ปทุมธานี กรุงเทพมหานคร รวมไปถึงในภาคตะวันออก เช่น จังหวัดชลบุรี เป็นต้น

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะของตนเองที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมมลายูที่ถูกกวาดต้อนจากหัวเมืองมลายูในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (2329 - 2381)[9] กับวัฒนธรรมดนตรีไทย ทำให้เกิดการผสมผสานทั้งทางด้านวัฒนธรรมดนตรี เครื่องดนตรี การขับร้อง หน้าทับกลองรำมะนา ภาษาที่ใช้ พิธีกรรม จารีต และค่านิยม

---

[1] กอดิรียะฮ์ เป็นสำนักคิดหนึ่งในนิกายซูฟีย์ แช็คอับดุลกอเดร อัลญัยลานีย์ (พ.ศ. 1592 – 1682) ชาวนครแบกแดด ประเทศอิรัก เป็นผู้ก่อตั้ง

[2] โต๊ะกีแซะฮ์ เป็นชื่อของ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (พ.ศ. 2391- 2475)เป็น ผู้นำสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์คนสำคัญในประเทศไทย

[3] งานมูโหลด เป็นการเฉลิมฉลองการประสูติของศาสดามูฮัมหมัด ตั้งแต่วันแรกของเดือนประสูติ ในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน รอบีอุ้ลอาวัร ก่อนวันประสูติจริงในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร จึงเรียกว่า "มูโหลดปากเดือน" หมายถึง งานมูโหลดที่จัดต้นเดือน

[4] บารอกัต ทำให้เกิดความจำเริญ ความเป็นศิริมงคล หรือผลบุญอันจำเริญ

[5] อาดัต เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า ประเพณีนิยม

[6] เนียต เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า การตั้งเจตนา

[7] เข้าสุนัต การปฏิบัติแบบแผนตามศาสดามูฮัมหมัด (ซุนนะห์) ในประเทศไทยนิยมใช้เรียกพิธีขริบหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศชาย ตามบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม

[8] นิกะห์วาลีเมาะห์ เป็นภาษาอาหรับ นิกะห์ แปลว่า การแต่งงานตามบทบัญญัติศาสนาอิสลาม วาลีเมาะห์ แปลว่าการเฉลิมฉลอง

[9] สงครามสยาม - ปัตตานี เริ่มตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และสิ้นสุดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนกับการแสดงของมุสลิมประเภทอื่น จากการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคม และพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีพบการสืบทอด และการถ่ายทอดที่น่าสนใจในรูปแบบภูมิปัญญาเฉพาะรวมทั้งค่านิยมของอุเละห์นบีที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของเยาวชนมุสลิม จนเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะของมุสลิมสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ และยังพบการปรับตัวตนของการแสดงอุเละห์นบี จากการเป็นการแสดงดนตรีพื้นบ้านสู่การเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม และยังพัฒนาเป็นรูปแบบของการแสดงที่เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของมุสลิมภาคกลาง ด้วยมิติทางวัฒนธรรม ผ่านการทำงานของสภาวัฒนธรรมในจังหวัดภาคกลาง เช่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดปทุมธานี เป็นต้น

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และค้นคว้าข้อมูลการแสดงอุเละห์นบีเป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อให้สามารถมองเห็นภาพในลักษณะองค์รวม และองค์ประกอบย่อยได้อย่างชัดเจน ทั้งทางด้านประวัติความเป็นมา เนื้อหาทางดนตรีในเชิงมนุษยดุริยางควิทยา สังคมประเพณี ปรากฏการณ์และพลวัต ของการแสดงอุเละห์นบีที่มีความสำคัญต่อชุมชนมุสลิมภาคกลางของประเทศไทย โดยแบ่งการศึกษาออกเป็นหัวข้อดังนี้

การศึกษาประวัติความเป็นมาของอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี จากข้อมูลภาคสนามในพื้นที่วิจัยรวม 4 จังหวัด ได้แก่ พระนครศรีอยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี และกรุงเทพมหานคร รวมถึงข้อมูลเอกสาร จากการทบทวนวรรณกรรม โดยจัดกระทำข้อมูล วิเคราะห์และจำแนกประเภท นำเสนอในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ในหัวข้อในประเด็นต่าง ๆ ตามลำดับต่อไปนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

1.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

1.1.2 ลำดับขั้นตอนของการแสดงอุเละห์นบี

1) ลำดับขั้นตอนในการแสดงอุเละห์นบี

2) การเตรียมกลองรำมะนา

3) การตั้งเครื่องกำนลครู

4) อิบติดาอ์ - ตั้งเนียต - อ่านอัลฟาติหะฮ์

5) การขึ้นซอลาวาต ซอลาตุลเลาะห์ ลาฆูยาเราะห์มาน

6) ลำดับการแสดงอุเละห์นบีเบตที่1 – 3 และการออกเพลงนาเสป

1.1.3 การแต่งกาย

1) ชุดในศาสนพิธี

2) ชุดทีม

1.1.4 ความเชื่อในการแสดงอุเละห์นบี

1) การยกครู

2) เครื่องดนตรี

3) การตัดทอนบทร้อง

1.2 สภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดต่างๆ ในภาคกลางของประเทศไทย

1.2.1 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.2.2 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดนนทบุรี

1.2.3 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดปทุมธานี

1.2.4 การแสดงอุเละห์นบีในกรุงเทพมหานคร

1.3 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี

1.3.1 งานมูโหลดปากเดือน

1) ประวัติความเป็นมาของงานมูโหลดปากเดือน

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.2 งานขึ้นเปลเด็ก

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.3 งานเข้าสุนัต (งานมาโซ๊ะยาวี)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.4 งานแต่งงาน (งานนิกะห์วาลีเมาะห์)

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

1.3.5 งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ

1) ประวัติความเป็นมา

2) ขั้นตอนพิธีกรรม

3) บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

2. องค์ประกอบทางดนตรีของการแสดงอุเละห์นบี

2.1 เครื่องดนตรี

2.2 การขับร้องและการเอื้อน

2.3 ทำนองที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบี

2.4 บทร้องอุเละห์นบี

2.5 หน้าทับ

3. ศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

3.1 บทบาท และสถานภาพของการแสดงอุเละห์นบีในสังคมมุสลิมไทย

3.1.1 การแสดงในพิธีกรรม

3.1.2 เพลงขับกล่อมในแนวทางศาสนา

3.1.3 เพลงสำหรับเยาวชน

3.1.4 ตัวแทนดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง (สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์)

3.2 ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบี

3.2.1 อุเละห์นบี พัฒนาการปรับตัวและพลวัต

3.2.2 การคงอยู่ของการแสดงอุเละห์นบีที่มาจากคำสั่งเสียทางศาสนา (วะซียัต)

3.2.3 การเรียนการสอนอุเละห์นบี

3.2.4 ค่านิยมเรื่องกลองรำมะนา

3.2.5 อุเละห์นบีทำนองคู้ที่สูญหาย และการกลับมา

3.2.6 จากดนตรีในพิธีกรรมสู่โลกภายนอก

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

1.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

อุเละห์นบี คือ การแสดงดนตรีในพิธีกรรมมูโหลด หรือเมาลิดนบี[10] ที่มีความสำคัญงานหนึ่งของมุสลิมไทยภาคกลางสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ คำว่า “อุเละห์นบี” (Olek Nabi) หมายถึง การขับกล่อมศาสดามูฮัมหมัด เกิดจากคำศัพท์สองคำ คือ อุเละห์ (Olek) เป็นภาษามลายู หมายถึงการขับกล่อม ส่วนคำว่า นบี (Nabi) เป็นภาษาอาหรับ หมายถึง ผู้เผยพระวจนะของอัลลอฮ์ ในที่นี้หมายถึงศาสดามูฮัมหมัด การแสดงอุเละห์นบีมีลักษณะของการขับร้องและตีกลองรำมะนา เล่าถึงชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด นิยมขับร้อง ในงานมูโหลด และในงานตามประเพณีต่าง ๆ เช่น การขึ้นเปลโกนผมไฟของเด็กทารก งานบำเพ็ญกุศลแก่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน เป็นต้น พบในชุมชนมุสลิมภาคกลางตอนล่างของประเทศไทย ในแถบจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี และกรุงเทพมหานคร

การแสดงอุเละห์นบีเป็นพิธีกรรมทางศาสนา จัดอยู่ในกลุ่มของการสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดที่เรียกว่า “ซอลาวาต” มาจากภาษาอาหรับ (solawat) ซึ่งหมายถึง การปฏิบัติภักดีของมนุษย์ ยอมรับความเป็นศาสดาของศาสดามูฮัมหมัด วิงวอนต่ออัลลอฮ์ได้โปรดทรงประทานความประเสริฐ และความสูงส่งแด่ศาสดามูฮัมหมัด พร้อมทั้งปฏิบัติตามสัจธรรมที่ศาสดามูฮัมหมัดนำมาเผยแพร่[11] ซึ่งการซอลาวาตเป็นศาสนกิจที่มุสลิมทั่วโลกถือปฏิบัติกันมาอย่างช้านาน โดยมีความเชื่อในผลบุญของการซอลาวาตในฐานะที่เป็นการปฏิบัติภักดี (อิบาดะห์)[12] ที่อัลลอฮ์ทรงโปรด[13] และเป็นที่ชื่นชอบของมวลเหล่าเทพบริวาร (มะลาอิกะฮ์)[14]

พัฒนาการของอุเละห์นบีมาจากประเพณีการอ่านชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดในงานครบรอบวันคล้ายวันประสูติของศาสดามูฮัมหมัด เรียกในภาษาอาหรับว่า เมาลิดนบี (Maulid Nabi) หรือในภาษามลายูเรียกว่า มูโหลด หรือ เมาลุด (Maulod) ซึ่งเป็นงานเฉลิมฉลองที่มีประวัติ

---

[10] เมาลิด เป็นภาษาอาหรับมีความหมายเดียวกับคำว่า มูโหลด หมายถึง การเฉลิมฉลองวันคล้ายวันประสูติของศาสดา มูฮัมหมัด

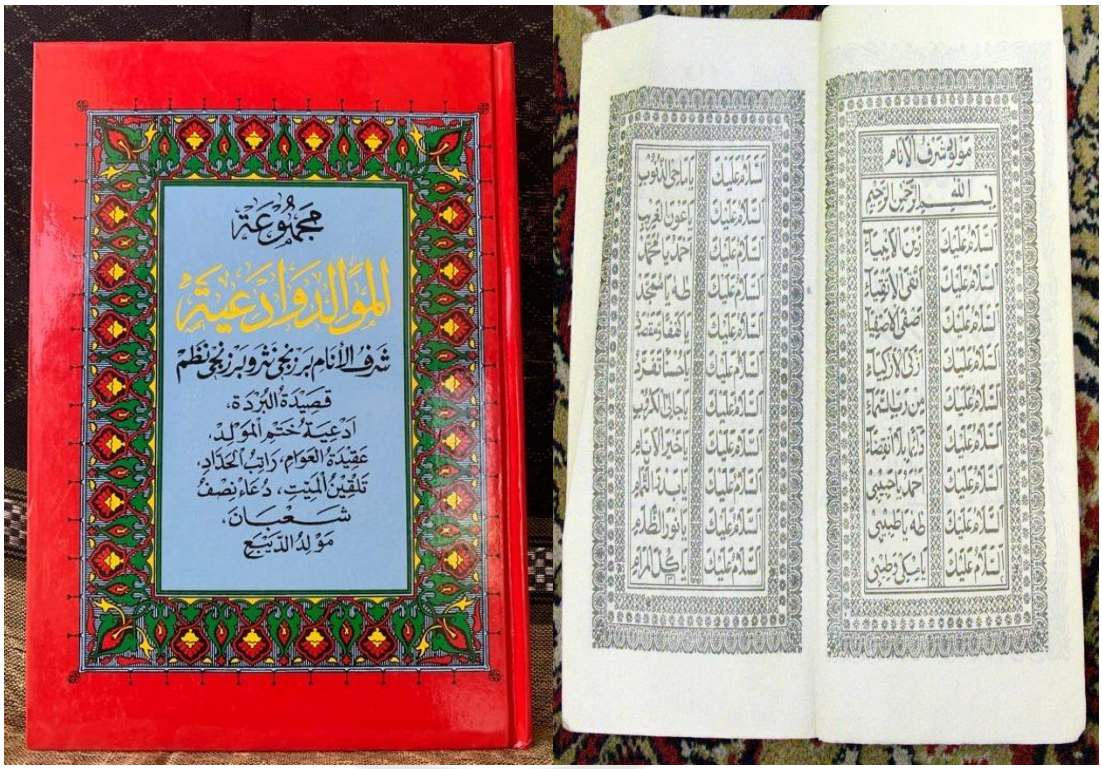
[11] อ้างอิง ฮะนาฟี มูฮัมหมัด ซอลาวาต - นบี (ซ.ล.) น.1

[12] อิบาดะห์ การปฏิบัติภักดีในศาสนาอิสลามมีความหมายกว้างมากเช่น การรำลึกถึงอัลลอฮ์ การช่วยเหลือผู้อื่น เป็นต้น

[13] อัลลอฮ์จะประทานผลบุญให้ผู้ที่ซอลาวาตแด่ศาสดามูฮัมหมัด 1 ครั้ง อัลลอฮ์จะซอลาวาตแก่เขา 10 ครั้งลบล้างบาปของเขา 10 บาป และ ยกฐานันดรให้ เขา 10 ระดับ (จากฮะดีษซอเฮียะฮ์ลำดับที่ 8810 รายงานโดย อิหม่ามอะห์มัด ท่านนะซาอี และ ท่านฮากิม)

[14] มะลาอิกะฮ์ เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า เทพบริวาร

ความเป็นมายาวนาน พบหลักฐานตั้งแต่ ค.ศ. 941 ในประเทศอียิปต์ สมัยราชวงศ์ ฟาฏิมิยะฮ์ (ค.ศ.909 - ค.ศ.1171) ท่านซัยยิด ญะอ์ฟัร บิน หะสัน บิน อับดิลการีม บัรซันญีย์ เชื้อสายมุสลิมนิกายชีอะฮ์ได้ประพันธ์หนังสือ “อักดุลเญาฮัรฺ ฟี เมาลิดินนบี อัลอัซฮัร” หรือ “เมาลิด อัลบัรซันญี” เป็นบทร้อยแก้ว และได้มีการอ่านหนังสือ เมาลิด บัรซันญีในงานเมาลิดนบีเป็นครั้งแรก ตั้งแต่ครั้งนั้นจึงกลายเป็นประเพณีนิยมสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน



ภาพประกอบ 1 หนังสือบัรซันญี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ต่อมามีการประพันธ์ เมาลิด อัลบัรซันญีเพิ่มเติมเป็นบทร้อยกรองจำนวน 198 บท โดยท่านซัยยิด ซัยนุล อาบิดีน บิน มุฮัมหมัด อัลฮาดี บินซัยนุลอาบีดีน บัรซันญีย์ ผู้เป็นหลานของท่านซัยยิด ญะอ์ฟัร บิน หะสัน บิน อับดิลการีม บัรซันญีย์ “เมาลิด อัลบัรซันญี” นับเป็นหนังสือที่เกี่ยวกับงานเมาลิดที่เป็นที่รู้จัก และแพร่หลายมากที่สุด ในหมู่มุสลิมทั้งที่มีเชื้อสายอาหรับ และมิใช่เชื้อสายอาหรับ นิยมใช้อ่านในศาสนกิจของศาสนาอิสลาม เช่น งานเมาลิด งานโกนผมไฟ

งานขึ้นบ้านใหม่ การแก้เนียต[15] จากการพ้นภัยพิบัติ อุทิศผลบุญให้แก่ผู้ล่วงลับ (งานบุญ 40 วัน) และการซิยาเราะห์กุโบร์[16] เป็นต้น

การ “อ่านเมาลิดอัลบัรซันญี” เป็นกิจกรรมสำคัญของมุสลิมไทย ที่เข้ามาพร้อมกับการเผยแพร่ศาสนาอิสลาม ในบริเวณแหลมมลายูประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 8 ซึ่งต่อมาได้มีการแปล หนังสือ “เมาลิดอัลบัรซันญี” จากภาษาอาหรับเป็นภาษามลายู เพื่อให้มุสลิมในพื้นที่แหลมมลายู สามารถเข้าใจ และทราบถึง ประวัติของศาสดามูฮัมหมัด ผ่านหนังสือ เมาลิดอัลบัรซันญี ฉบับภาษามลายู (Barzanji Melayu) ซึ่งมุสลิมเชื้อสายมลายูนิยมเรียกสั้น ๆ ตามสำเนียงภาษามลายูว่า “ซันญี” หรือ “ซางี” นอกจากการแปลเมาลิดอัลบัรซันญีเป็นภาษามลายูแล้ว ในสังคมมลายูยังได้มีการนำเอาฉันทลักษณ์ ของกลอนในหนังสือเมาลิดอัลบัรซันญี มาใช้ในการประพันธ์บทร้อยแก้ว[17] และบทร้อยกรอง[18] เพื่อใช้ในการขับร้องเพลงทางศาสนา ซึ่งในปัจจุบันยังคงพบเห็นได้ในสังคมมุสลิมเชื้อสายมลายู[19] ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของหนังสือเมาลิดอัลบัรซันญี ต่อวิถีชีวิตมุสลิมมลายูเป็นอย่างมาก และยังเป็นต้นทางการกำเนิดของบทร้องในการแสดงอุเละห์นบีด้วย

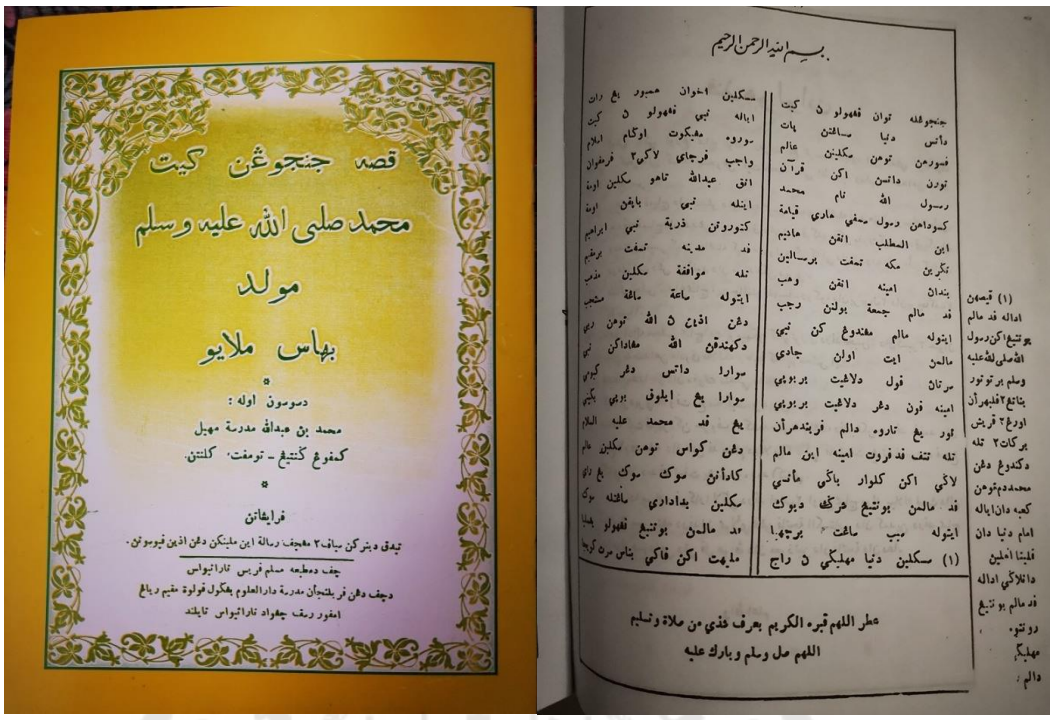
[15] แก้เนียต เป็นการทำตามที่ได้ตั้งใจไว้เมื่อประสบความสำเร็จ หรือรอดพ้นจากภัยพิบัติ ลักษณะคล้ายการแก้สินบน

[16] ซิยาเราะห์กุโบร์ เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า การเยี่ยมเยียนหลุมศพ โดยอาจจะเป็นผู้เป็นที่รัก หรือบุคคลสำคัญ โดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นมรณานุสติ

[17] บทร้อยแก้ว ภาษาอาหรับเรียกว่า นาซาร

[18] บทร้อยกรอง ภาษาอาหรับเรียกว่า นาซอม

[19] อ้างอิง ซาลีฮะ มูซอ (2557) วิเคราะห์วัฒนธรรมมลายูในปัตตนมุขปาฐระปาตานี น. 21



ภาพประกอบ 2 หนังสือซันญี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

การเข้ามาในประเทศไทยของมุสลิมเชื้อสายมลายู มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ต่อเนื่องถึงกรุงธนบุรี และต้นรัตนโกสินทร์ โดยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช หัวเมืองมลายูเกิดความขัดแย้งภายใน ทำให้ฝ่ายสยามต้องลงไปทำการปราบปราม และมีการกวาดต้อนเชลยจากทางหัวเมืองมลายูถึงสามครั้ง[20] ในช่วง พ.ศ.2329 - พ.ศ.2381 หลังการเข้ามาของคนมลายูได้นำศาสนา ประเพณี ความเชื่อ และศิลปะวิทยาการต่าง ๆ มาเผยแพร่ในเขตกรุงเทพมหานคร และปริมณฑล โดยพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น โคลงภาพคนต่างภาษา[21] ที่จารึกไว้ที่ศาลารายวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) โคลงภาพคนต่างภาษานี้เป็นงานทางด้านวรรณกรรม และจิตรกรรมซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีการบันทึกภาพจิตรกรรมรูปชนชาติต่าง ๆ และมีโคลงสี่สุภาพอธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับชนชาตินั้น ๆ เพื่อให้ความรู้แก่ประชาชนทั่วไป สำหรับโคลงที่กล่าวถึงชนชาติมลายู เป็น

[20] อ้างอิง เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2531) กลุ่มชาติพันธ์มุสลิม น. 108-112

[21] โคลงภาพคนต่างภาษาที่จารึกในศาลารายวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นงานเขียนเชิงชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) ชิ้นแรกของไทยมีจำนวน 45 บท จำนวน 32 ชนชาติ จารึกไว้ในศาลาเรียงวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ กรมหมื่นไกรสรวิชิต (พ.ศ.2341 - พ.ศ.2391) ได้ทรงอธิบายถึงเสื้อผ้า การแต่งกาย และประเพณีการอ่านหนังสือมูโหลด (มุหลุด) ไว้ในโคลงภาพคนภาษามลายูนั้นว่า

ใส่เสื้อชนิดน้อยโพก ผ้าตบิด
ชาติแขกมลายูหลาย เหล่าเชื้อ
เคียนปั้นเหน่งกฤช เหน็บแนบ เอวแฮ
กุมหอกดูเกื้อเง้อ ง่ารำ
เข้าสุเหร่าข้อนอกแทบ ถอดใจ
อ่านมุหลุดลำนำ สอดคล้อง
ยะหริ่งแปะไหรไทร มุหงิด ก็ดี
เพลงประพฤติพร้องต้อง อย่างกัน

จากโคลงภาพคนภาษามลายูที่กล่าวถึงการอ่านมูโหลด (มุหลุด) ว่าเป็นลำนำ หรือทำนอง ที่มีความสอดคล้องและพร้อมเพรียงกันนั้น เป็นการอ่านมูโหลดของมุสลิมเชื้อสายมลายูจากหลายเมืองเช่น เมืองยะหริ่ง[22] เมืองแปะไหร[23] เมืองไทร[24] เมืองมุหงิด[25] ซึ่งมีลักษณะของวัฒนธรรมการอ่านหนังสือ “มูโหลด” [26] ที่เป็นประเพณีร่วมกัน แสดงถึงความนิยมแพร่หลายของการอ่านมูโหลดในฐานะศาสนกิจที่มีอัตลักษณ์เด่นชัดของสังคมมุสลิมมลายูช่วงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

[22] ยะหริ่ง หมายถึง อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี

[23] แปะไหร หมายถึง รัฐเปรัก ประเทศมาเลเซีย

[24] ไทร หมายถึง รัฐเคห์ดา หรือ เกอะดะฮ์ ประเทศมาเลเซีย

[25] มุหงิด หมายถึง เมืองบูกิส ในหมู่เกาะสุลาเวซี ประเทศอินโดนีเซีย

[26] มูโหลด หรือมุหลุด (maulod) เป็นภาษามลายู มาจากคำว่าเมาลิด (maulid) ในภาษาอาหรับ แปลว่าเกิดหรือวันเกิด

ภาพประกอบ 3 คนมลายูในโคลงภาพคนต่างภาษา

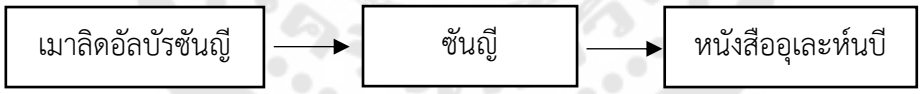
ที่มา: ผู้วิจัย , 2562

การอ่านมูโหลดตามหลังสือ “เมาลิดอัลบัรซันญี” หรือที่นิยมเรียกกันว่าหนังสือ “บัรซันญี” ของมุสลิมในภาคกลางของประเทศไทยที่พบโดยทั่วไป จะอ่านเป็นทำนองอาหรับทั้งบทร้อยแก้ว และบทร้อยกรอง มีท่วงทำนองช้าและเรียบร้อยโดยผลัดกันอ่านรอบวงจนจบบท ในแต่ละท้องที่มีทำนองแตกต่างกันไปตามความนิยม นอกจากนี้ยังมีความนิยมนำบทกลอนในหนังสือบัรซันญี ไปขับร้องประกอบการตีกลองรำมะนา เรียกว่า “ดิเกร์เรียบ” ซึ่งเป็นการแสดงที่มีอากัปกิริยาเรียบร้อยในการแสดง โดยผู้แสดงจะนั่งล้อมวงกันจำนวน 10 -12 คน ร่วมขับร้อง และตีกลองรำมะนา ในทำนองต่าง ๆ ที่นำมาจากหนังสือบัรซันญีหลังจากจบบทร้องในหนังสือบัรซันญีแล้วมักนิยมนำทำนองเพลงบทอื่น มาต่อท้ายการแสดงก่อนการจบการแสดง ซึ่งทำนองเพลงที่ใช้

ต่อท้ายนิยมนำมาจาก บทเพลงของการแสดงนาเสป[27] และ มัจญรู๊ด[28] ซึ่งมีบทร้องเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม

จากที่กล่าวมาข้างต้นได้แสดงให้เห็นถึงปัจจัยแวดล้อม ที่มีอิทธิพลต่อพัฒนาการแสดงอุเละห์นบีทั้งในส่วนที่เป็นวรรณกรรมและการแสดง ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน โดยสามารถอธิบายในแต่ละส่วนโดยรายละเอียดได้ดังนี้

1) ด้านวรรณกรรมที่ใช้เป็นบทร้องของการแสดงอุเละห์นบี เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด ที่ใช้ในพิธีกรรมมูโหลดที่มีพัฒนาการมาจากหนังสือเมาลิดอัลบัรซันญี ต้นฉบับเป็นภาษาอาหรับที่นิยมใช้ในภูมิภาคตะวันออกกลาง และภูมิภาคอื่นที่ใช้ภาษาอาหรับ ถูกแปลเป็นภาษามลายูเมื่อศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ในคาบสมุทรมลายู ถูกเรียกว่า “ซันญี” หรือ “ซางี” เพื่อสะดวกแก่ความเข้าใจของประชาชนทั่วไป ต่อมาครูสอนศาสนาหรือ “โต๊ะครู” ผู้มีความรู้ในแต่ละท้องถิ่นได้นำชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดมาประพันธ์เป็นบทร้อยกรองที่มีความกระชับในเนื้อหา และง่ายต่อความเข้าใจของประชาชนทั่วไปมากกว่าภาษาอาหรับ เรียกกันว่าหนังสือ “อุเละห์นบี” โดยยังคงใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์บทกลอนตามแบบหนังสือบัรซันญีที่เป็นภาษาอาหรับ แต่มีอรรถรสจากการฟังตามแบบบทกลอนพื้นบ้านในภาษามลายูท้องถิ่นที่มีจุดเด่นในเรื่องของความเข้าใจง่าย ไม่ยืดเยื้อ ง่ายต่อการจดจำ แต่สิ่งหนึ่งที่หนังสือทั้งสองยึดถือเป็นแก่นเหมือนกัน คือ การเล่าถึงชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด



ภาพประกอบ 4 ภาพแสดงพัฒนาการของหนังสืออุเละห์นบี

2) รูปแบบของการแสดงอุเละห์นบี จากการลงพื้นที่วิจัยพบว่าในภาคกลางได้ปรากฏการแสดงอุเละห์นบีอยู่ 2 รูปแบบ ได้แก่

---

[27] นาเสป เป็นการแสดงประเภทหนึ่งของมุสลิมมลายูภาคกลาง เพี้ยนมาจากคำว่า อนาชีด ในภาษาอาหรับ ขับร้องเป็นภาษามลายูปนภาษา อาหรับ และมีการด้นเนื้อร้องเป็นภาษาไทย ประกอบกับกลองสองหน้า หรือกลองรำมะนา และเครื่องประกอบจังหวะ

[28] มัญจรู๊ด เป็นการแสดงประเภทหนึ่งของมุสลิมมลายูภาคกลาง ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับ ขับร้องเป็นภาษาอาหรับมีเนื้อความเกี่ยวข้องกับศาสนา นิยมขับร้องกับกลองสองหน้า และเครื่องประกอบจังหวะ

1. การแสดงอุเละห์นบีแบบขับร้องไม่ตีกลองรำมะนา การแสดงประเภทนี้พบในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในแถบชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ ชุมชนนาตับ ชุมชนลำหิน เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร ในชุมชนท้องถิ่นเรียกการแสดงอุเละห์นบีประเภทนี้ว่า “ทำนองคู้” หรือ “ทำนองกีหรุ่น” ลักษณะเป็นการขับร้องด้วยผู้หญิงทั้งหมด เป็นทำนองเพลงไทยเดิมไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ และช่วงท้ายการแสดงนิยมออกเพลงนาเสป หรือเพลงเบ็ดเตล็ด โดยใช้กลองสองหน้า[29] ในการตีประกอบจังหวะ สันนิษฐานว่า เป็นการแสดงอุเละห์นบีในยุคเริ่มต้นเนื่องจากเป็นการขับร้องที่ปราศจากเครื่องดนตรี มีลักษณะคล้ายการขับกล่อม และเป็นทำนองเพลงไทยเดิม[30] การแสดงอุเละห์นบีประเภทนี้ปัจจุบันได้สูญหายไปจากชุมชน เหลือเพียงแถบบันทึกเสียงและนักแสดงบางคนที่เคยแสดง ซึ่งจะกล่าวต่อไปในส่วนของปรากฏการณ์และพลวัต

2.การแสดงอุเละห์นบีในรูปแบบตีกลองรำมะนา เป็นรูปแบบการแสดงที่พบในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่แสดงในพื้นที่ภาคกลาง ในปัจจุบัน นิยมเรียกการแสดงอุเละห์นบีประเภทนี้ว่า “ทำนองกีหมิง” หรือ “ทำนองอยุธยา” ลักษณะเป็นการขับร้องประกอบกับการตีกลองรำมะนา ซึ่งมีพัฒนาการรูปแบบการแสดงมาจากการแสดงดิเกร์เรียบ ที่มีจุดมุ่งหมายในการเล่าถึงชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด ผ่านการขับร้องในทำนองต่าง ๆประกอบกับการตีกลองรำมะนาเช่นเดียวกัน การแสดงแบบอุเละห์นบีในลักษณะนี้มีพัฒนาการมาจากดิเกร์เรียบที่มีรูปโครงสร้างรูปแบบการแสดงดังต่อไปนี้

1. เกริ่นกอซีเดาะห์ จ่าหน้ากลอง
2. ทำนองช้า
3. ทำนองปานกลาง
4. ทำนองเร็ว
5. ทำนองซอลาวาต - นบี
6. ออกเพลงนาเสป

สำหรับการแสดงอุเละห์นบีในรูปแบบตีกลองรำมะนา มีโครงสร้าง การใช้ยาหวาบหรือทำนองลูกรับแบบการแสดงดิเกร์เรียบ แต่มีความแตกต่างในเรื่องของภาษาที่ใช้ในบทร้อง

---

[29] กลองสองหน้า หรือเรียกว่า กือแน (ภ.มลายูถิ่น) ลักษณะคล้ายกลองมลายู ที่มีขนาดหน้าทั้ง 2 ด้านกว้างเท่ากัน นิยมใช้แห่ในขบวนพิธีต่างๆของมลายู

[30] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 18 พ.ย. 2562

และจำนวนบทร้องที่น้อยกว่าดิเกร์เรียบ ซึ่งการแสดงอุเละห์นบีมีรูปแบบขั้นตอนการแสดงดังต่อไปนี้

1. เกริ่นบท ซอลาตุลลอฮ์ (ยาเราะห์มาน) จ่าหน้ากลอง
2. ทำนองยาว
3. ทำนองกลาง
4. ทำนองเร็ว
5. ทำนองซอลาวาต - นบี
6. ออกเพลงนาเสป

ภาพประกอบ 5 การแสดงดิเกร์เรียบ

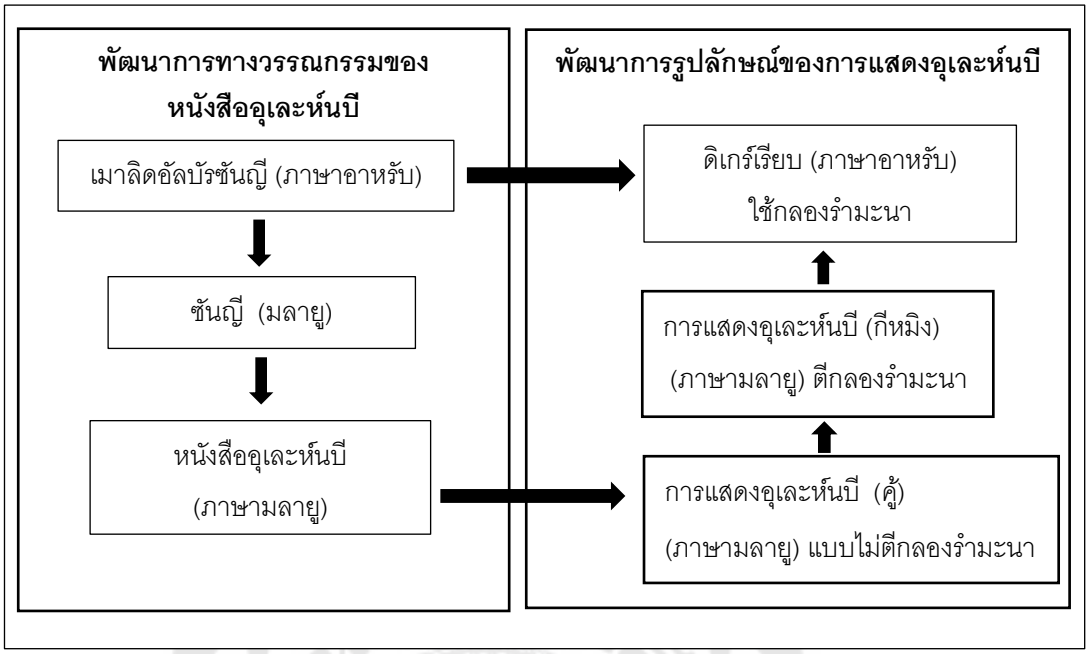
ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

การเปรียบเทียบโครงสร้างรูปแบบการแสดง

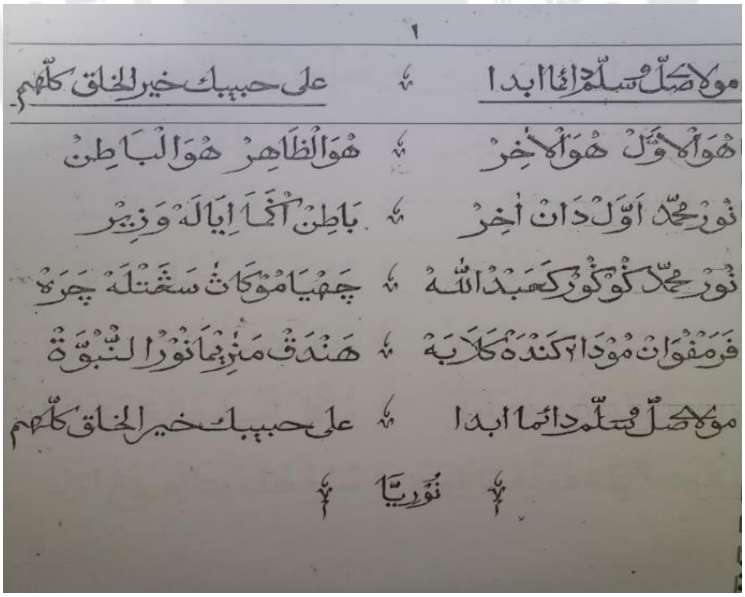
ดิเกร์เรียบ	อุเละห์นบี
1. เกริ่นครวญ (กอซีเดาะห์) จ่าหน้ากลอง 2. ทำนองยาว 3. ทำนองกลาง 4. ทำนองเร็ว 5. ทำนอง ซอลาวาต - นบี (อัชรอกอน) *ในการแสดงดิเกร์เรียบนิยมออกเพลงนาเสปต่อท้ายทำนองเร็วเมื่อจบทุกบทร้อง	1. เกริ่นบท ซอลาตุลลอฮ์ (ยาเราะห์มาน) จ่าหน้ากลอง 2. ทำนองยาว 3. ทำนองกลาง 4. ทำนองเร็ว 5. ทำนอง ซอลาวาต – นบี (ตอลาอัล) *ในการแสดงอุเละห์นบีนิยมออกเพลงนาเสปหรือเพลงเบ็ดเตล็ด ต่อท้ายทำนองซอลาวาต-นบี

ภาพประกอบ 6 ภาพแสดงการเปรียบเทียบโครงสร้างรูปแบบการแสดงดิเกร์เรียบและการแสดงอุเละห์นบี

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นสามารถแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของพัฒนาการทางวรรณกรรมของหนังสืออุเละห์นบี และโครงสร้างขั้นตอนของการแสดงอุเละห์นบี โดยสามารถแสดงความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับรูปแบบวรรณกรรม และรูปแบบการแสดงดิเกร์เรียบและการแสดงอุเละห์นบีได้ดังนี้



ภาพประกอบ 7 โครงสร้างเปรียบทียบของการแสดงอุเละห์นบีและการแสดงดิเกร์เรียบเปรียบเทียบทั้งในส่วนของพัฒนาการทางวรรณกรรมและรูปแบบการแสดง



ภาพประกอบ 8 หนังสืออุเละห์นบี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ภาพประกอบ 9 แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

การแสดงอุเละห์นบีได้รับอิทธิพลอย่างมากจากดำริของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ โดยขับเคลื่อนด้วยศรัทธาที่มีต่ออัลลอฮ์และศาสดามูฮัมหมัด ของมุสลิมไทยภาคกลางสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ซึ่งนับถือแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นผู้นำทางจิตวิญญาณ มาเป็นเวลาช้านาน ในบทนี้จะได้กล่าวถึงประวัติของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของอุเละห์นบี ในส่วนที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดของท่าน

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือ โต๊ะกีแซะฮ์ เกิดเมื่อ ปีระกา พ.ศ.2391 ที่บ้านภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 บิดาชื่อ ท่านอุสมาน มารดาชื่อโต๊ะกล่ำ เป็นบุตรคนที่ 2 ในจำนวนพี่น้อง 5 คน ครอบครัวประกอบอาชีพเกษตรกรรม ศึกษาความรู้ทางศาสนากับแช็คอัลดุลเลาะห์ อิบนี่

อิบรอฮีม หรือ ท่านครูหยา แห่งมัสยิดตะเกี่ยโยคินราชมิตรจินจาสยาม บ้านคลองตะเคียน เมื่ออายุ 7 ปีได้เดินทางไปประกอบพิธีฮัจย์ ที่นครเมกกะ โดยทางเรือสำเภา และมีโอกาสเดินทางไปศึกษาต่อ ณ เมืองมูเซต (ไคโร) ประเทศอียิปต์ และอีกหลายประเทศในตะวันออกกลาง จนกระทั่งมีความแตกฉานในทางศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องวิชาคัดลายมือ (ค็อต) ท่านได้รับการขนานนามจากครูผู้สอนว่า “แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์” นอกจากนี้กิตติศัพท์เรื่องแตกฉานในความรู้ทางศาสนาของท่านเป็นที่เลื่องลือ ท่านได้ศึกษาในสำนักซูฟีย์ สายกอดีรียะฮ์ ซึ่งสืบทอดมาจากแช็คอับดุลกอเดร อัลญัยลานีย์[31] ยังเป็นที่รับรองและลงประทับตราลัญจกรจากหัวเมืองต่าง ๆ ในตะวันออกกลางให้เดินทางผ่านได้ถึง 9 หัวเมือง ท่านได้เดินทางกลับประเทศไทยเมื่อ พ.ศ.2431 ขณะที่มีอายุ 40 ปี

ชีวิตสมรสแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้สมรสกับภรรยาคนแรกชื่อว่า “โต๊ะเชย” สตรีชาวบางลำพู มัสยิดจักรพงษ์ มีบุตรี 5 คน และได้สมรสครั้งที่ 2 กับ “โต๊ะก๊ะห์” สตรีชาวคลองตะเคียน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีบุตรี 2คน แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นโต๊ะครูสอนศาสนาที่มีชื่อเสียงได้รับเชิญองค์ปาฐกถาธรรมแสดงความรู้ทางศาสนาอิสลาม ในงานพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ.2440[32] และได้เริ่มเผยแพร่คำสอนนิกายซูฟีย์สายกอดีรียะฮ์ ตอนอายุ 60 ปี เมื่อ พ.ศ.2451 โดยใช้วิธีการสอนลูกศิษย์แบบ “รหัสนัย” เป็นปริศนาธรรมให้ลูกศิษย์ได้ขบคิดและตีความ[33] รวมถึงแสดงบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ต่าง ๆ จนได้รับการนับถือว่าเป็น “วลียุลลอฮ์”[34]

การเผยแพร่คำสอนทางศาสนาของท่านได้รับความเคารพและความศรัทธาจนมีลูกศิษย์มากมายทั่วภาคกลางในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดปทุมธานี จังหวัดนนทบุรี กรุงเทพมหานคร และจังหวัดใกล้เคียง แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ถึงแก่มรณกรรม (วะฟาต)[35] ที่บ้านบางลำพู ข้างมัสยิดจักรพงษ์ เมื่อปีพ.ศ.2475 สิริรวมอายุได้ 84 ปี และได้นำร่างของท่านมาฝังที่บ้านภูเขาทอง ตำบลบ้านภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

---

[31] แช็คอับดุลกอเดร อัลญัยลานีย์ (พ.ศ. 1592-พ.ศ.1683) ปราชญ์ชาวเมืองญีลาน ประเทศอิหร่าน ครูนำทางจิตวิญญาณ (มูรชีด) คนสำคัญของนิกายซูฟีย์ กอดีรียะฮ์ ได้สมญาว่าเป็นนายของผู้ใกล้ชิดพระเจ้าทั้งปวง (วลีย์ยุลลอฮ์)

[32] อ้างอิง ดาวูด อิบนี่อับดุลเลาะห์ บรมครูนามอุโฆษ ชีวประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่. ไม่ปรากฏสถานที่และปีที่พิมพ์

[33] อ้างอิง คมลักษณ์ ไชยยะ (2560) แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์: พิธีกรรมและความเชื่อของชาวมุสลิมภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

[34] วลียุลลอฮ์ หมายถึง ผู้ที่ปฏิบัติตนจนเป็นผู้ที่รัก โปรดปราน ใกล้ชิดกับพระเจ้า

[35] วะฟาต เป็นภาษาอาหรับ หมายถึง เสียชีวิต

ต่อมาได้มีการสร้างสักการะสถาน (มะก่อม) ถาวรในบริเวณมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ในปัจจุบันถือว่ามัสยิดอาลียิดดารอยน์ และสักการะสถาน (มะก่อม) แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นศูนย์กลางการจัดงานพิธีโฮ้ล[36] ต่าง ๆ ที่สำคัญในนิกายซูฟีย์ สายกอดิรียะฮ์ ที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้วางรากฐานไว้ เพื่อเป็นแนวทางการปฏิบัติของลูกศิษย์[37]

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ดำริให้มีการแสดงอุเละห์นบีในงาน “งานมูโหลดปากเดือน” เป็น1 ใน 3 งานโฮ้ลที่สำคัญ ที่โดยท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้มีดำริให้การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงอย่างหนึ่งในพิธีกรรม เพื่อบอกเล่าชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด ในการเฉลิมฉลองการมาประสูติของศาสดามูฮัมหมัด ก่อนวันประสูติจริงในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ให้ทัศนะของการจัดงานมูโหลดปากเดือนไว้ว่า “แม้แต่สัตว์ยังรับรู้ถึงการมาประสูติพระศาสดา เราเป็นมนุษย์จะต้องเฉลิมฉลองเพื่อต้อนรับการมาประสูติของพระศาสดา”[38]

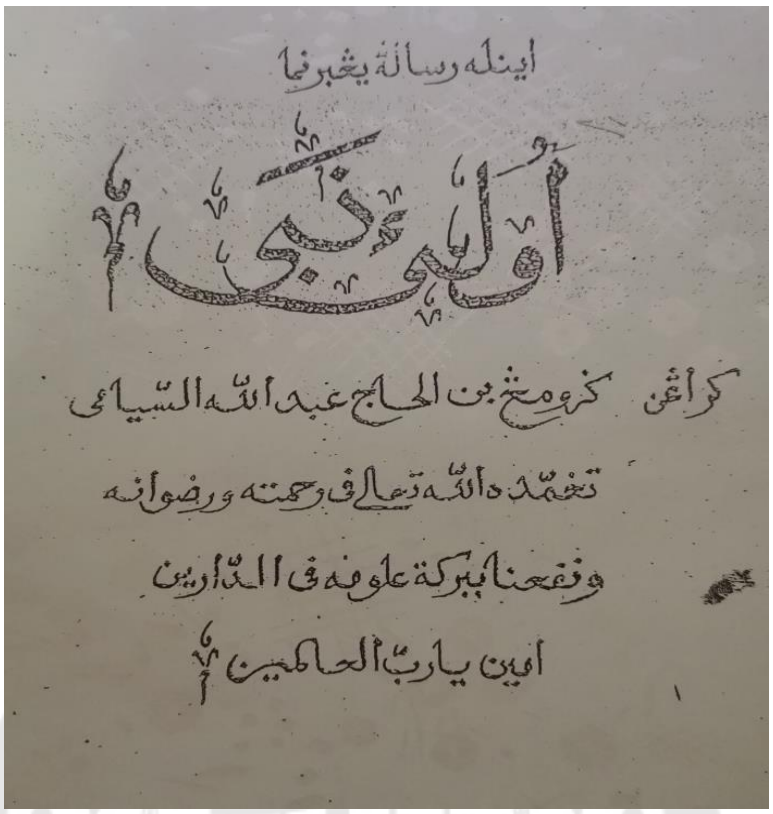
การแสดงอุเละห์นบี เป็นการขับร้องตีกลองรำมะนาซึ่งสอดคล้องกับนัยยะของการเฉลิมฉลองการมาประสูติของพระศาสดา แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้มอบหมายให้ ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ นายอามีน โตลอยเกตุ เป็นที่รู้จักกันทั่วไปในนาม “กีหมิง” เป็นปราชญ์ และครูกลองคนสำคัญของชุมชนบ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยเป็นผู้ดูแลในเรื่องการแสดงอุเละห์นบี ประพันธ์บทร้องและทำนองจนเป็นที่เรียกกันติดปากในกลุ่มนักแสดงอุเละห์นบีว่า “ลาฆูกีหมิง” (ทำนองกีหมิง) ซึ่งเป็นทำนองที่ไพเราะอ่อนหวานและสนุกสนาน เป็นทำนองหลักในการขับร้องอุเละห์นบี ของสายกอดีรียะฮ์ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในปัจจุบัน

---

[36] โฮ้ล เป็นภาษาอาหรับหมายถึง ปี หรือรอบปี

[37] เป็นงานสำคัญตามคำสั่งของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่ลูกศิษย์ของท่านแช็คมูฮัมหมัด ชุกรีย์ ยึดถือและปฏิบัติมาร่วมงานโดยพร้อมเพรียงกัน ถือว่าสิ่งที่จำเป็นต้องทำ (วาญิบ) 3 งาน ได้แก่ งานมูโหลดปากเดือน งานโฮ้ลท่านแช็คอัลดุลกอเดรอัลญัยลานีย์ (โฮ้ลโคก) และ งานโฮ้ลเมียะราจในปัจจุบันบรรดาลูกศิษย์ได้เพิ่มงานโฮ้ล แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (โฮ้ลโต๊ะกีแซะห์ หรือโฮ้ลเรือ) เพื่อเป็นการรำลึกถึง และแสดงความกตัญญูต่อท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ รวมทั้งหมดเป็น 4 งานโฮ้ล

[38] สัมภาษณ์ อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน 13 ธ.ค. 62 ที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์



ภาพประกอบ 10 รูปปกหนังสืออุเละห์นบีที่กล่าวถึงกีหมิง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

หลังจากที่การแสดงอุเละห์นบีได้เข้าไปเป็นมหรสพการแสดงในงานมูโหลดปากเดือนตามดำริของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรีย์ จากนั้นการแสดงอุเละห์นบีจึงเริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ลูกศิษย์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรีย์ ซึ่งปฏิบัติตามคำสอนและคำชี้นำของท่านอย่างเคร่งครัดจากคำบอกเล่า แช็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรีย์ ได้เดินทางไปเผยแพร่คำสอนนิกายซูฟีย์ สายกอดิรียะฮ์ โดยเรือมาดและมีลูกศิษย์เป็นผู้แจวเรือ การเผยแพร่ศาสนาของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรี่ เป็นลักษณะที่เรียกว่า “โต๊ะครูสัญจร”[39] โดยอาศัยเส้นทางสัญจรทางน้ำ ไปตามที่ต่างๆในพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทย เช่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดปทุมธานี จังหวัดนนทบุรี และกรุงเทพมหานคร หรือทางบกโดยวิธีเดินเท้า ในบั้นปลายชีวิตท่านได้นั่งคานหามหรือที่เรียกว่า “กุรซี”[40] ซึ่งต่อมาได้เป็นสัญลักษณ์ในการรำลึกถึงท่านหลังจากการมรณกรรม

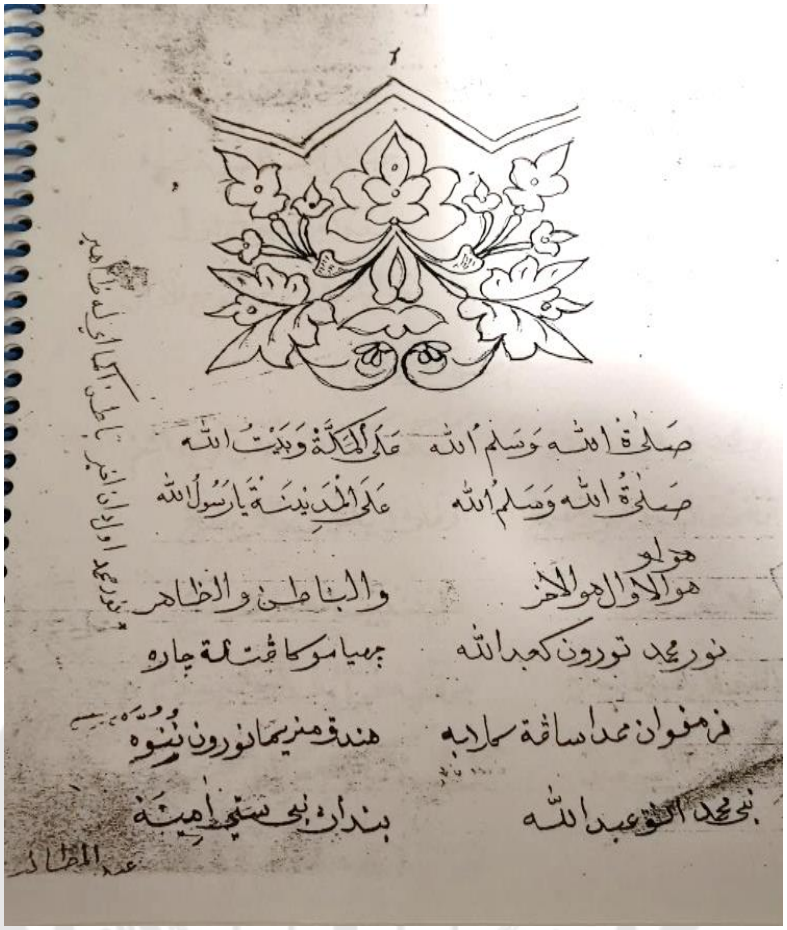
[39] สัมภาษณ์ นายบรรจง บินกาซัน 24 ธ.ค. 2561

[40] กุรซี เป็นภาษาอาหรับแปลว่า เก้าอี้

ภาพประกอบ 11 กรุซีคานหามของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่ตั้งในงานพิธีมูโหลดปากเดือน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

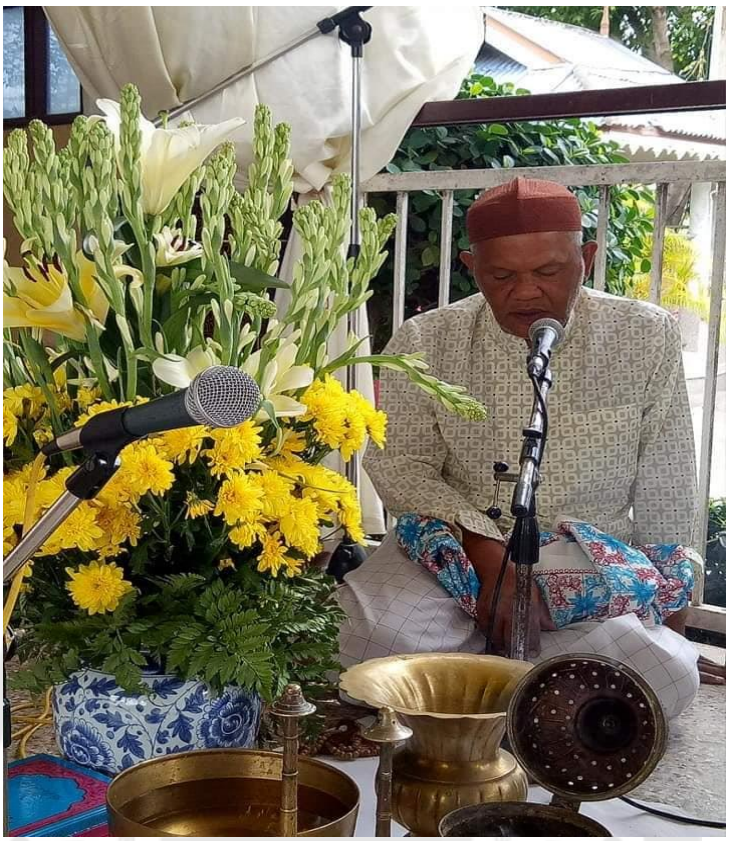
หนังสืออุเละห์นบีได้เผยแพร่ไปตามชุมชนต่าง ๆ ในกลุ่มนิกายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในภาคกลางของประเทศไทย จากคำบอกเล่ามีทั้งที่ท่านนำไปด้วยตนเอง และลูกศิษย์นำไปเผยแพร่ จากข้อมูลภาคสนามพบว่าหนังสืออุเละห์นบีมีทั้งฉบับลายมือเขียน และลายมือวิจิตร รวมถึงการคัดมาจากความทรงจำของผู้เขียน ท้ายเล่มมีคำสอน คำกลอนที่สะท้อนถึงความกตัญญูของลูกศิษย์ที่มีต่อท่าน ประพันธ์เป็นบทร้อยแก้ว และบทร้อยกรอง ซึ่งทั้งหมดเป็นหนังสือที่ทรงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ สามารถใช้อธิบายเหตุการณ์ต่าง ๆ ในอดีตที่เกี่ยวข้องกับแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ตลอดจนสภาพสังคมมุสลิมในอดีตได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบ 12 รูปหนังสืออุเละห์นบีที่พบในชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ในการคัดลอกหนังสืออุเละห์นบี พบหนังสืออุเละห์นบีเพียงเล่มเดียวที่ระบุถึงช่วงเวลาการเขียนพบที่ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก กรุงเทพมหานครเขียนด้วยลายมือเป็นอักษรอาหรับ - ยาวี โดยระบุปี พ.ศ. 2492 โดยหนังสืออุเละห์นบีเล่มอื่นที่พบในชุมชนต่างๆไม่สามารถสันนิษฐานถึงอายุของหนังสือได้ชัดเจน ปัจจุบันหนังสืออุเละห์นบีนิยมใช้เป็นฉบับลายมือของ ฮัจญีมูฮำหมัด อับดุลกอวี ศรีสมาน ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลานตาของแซ็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์



ภาพประกอบ 13 ฮัจญีมูฮำหมัดอับดุลกอวี ศรีสมาน

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

หลังจากมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในปี พ.ศ. 2475 เป็นปีที่มีความเปลี่ยนแปลงการปกครองของประเทศไทยจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นการปกครองระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข ทำให้ประเทศไทยประสบปัญหาทางการเมืองประกอบกับในช่วงต่อมาไม่นานได้เข้าสู่ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และยังมีนโยบายรัฐบาลทางด้านวัฒนธรรมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งส่งผลให้เกิดข้อจำกัดทางวัฒนธรรมหลายประการ โดยวัฒนธรรมของมุสลิมไทยก็ได้รับผลกระทบไปด้วย เช่น ความไม่สะดวกในการนุ่งโสร่งออกนอกบ้าน ในช่วงเดียวกันนี้พบว่าการแสดงอุเละห์นบี ก็มีภาวะของการซบเซาเช่นเดียวกับวัฒนธรรมการแสดงอื่นๆของไทยด้วย ในหลายชุมชนขาดช่วงการสืบทอด บางชุมชนพบว่ากลองรำมะนาหายาก บางชุมชนมีแนวคิดทางศาสนาอิสลามต่างไปจาก แนวคิดเดิม โดยมีความเห็นว่าการแสดงอุเละห์นบี เป็นการแสดงเชิงวัฒนธรรมมากกว่าจะเป็นกิจกรรมทางศาสนา[41]

[41] สัมภาษณ์ ครูมาลี ชัยมงคล เมื่อวันที่ 2 ธ.ค. 2561

แต่มีชุมชนมุสลิมในสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์บางพื้นที่ ที่ยังคงรักษาการแสดง อุเละห์นบีไว้ได้ หลังมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เช่น ชุมชนมุสลิมบ้านลุมพลี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

การกลับมาของการแสดงอุเละห์นบี

กระแสการฟื้นฟูอุเละห์นบีได้เริ่มต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป ประมาณปี พ.ศ. 2496[42] เนื่องจากหลังจากมรณกรรมของแช็คมุอัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เมื่อปี พ.ศ. 2475 แล้วนั้นพบว่ามีบางชุมชนที่ยังคงเหลือร่องรอยของการแสดงอุเละห์นบี อยู่บ้าง มีความเข้มแข็งแตกต่างกันออกไป เช่น ชุมชนบ้านลุมพลี ชุมชนบ้านคลองคูจาม ชุมชนบ้านภูเขาทองจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ชุมชนบ้านตลาดขวัญ จังหวัดนนทบุรี ชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่น จังหวัดปทุมธานี ชุมชนกุโบร์ต๊ะ-เยาะห์ กรุงเทพมหานคร ซึ่งชุมชนเหล่านี้ทำนองเพลงของการแสดงอุเละห์นบีบางทำนองได้ตกค้างอยู่ในรูปแบบของเพลงกล่อมเด็ก แต่ในส่วนของดนตรี เหลือเพียงกลองรำมะนาไม่กี่ใบเพื่อประกอบพิธีกรรมในประเพณีต่าง ๆ ของชุมชน โดยส่วนใหญ่กลุ่มนักแสดงอุเละห์นบีในชุมชนต่าง ๆ เหล่านี้ จะได้รับการถ่ายทอด จากกีหมิง[43] หรือลูกศิษย์ของกีหมิง ลักษณะของการแสดงอุเละห์นบีในยุคนั้นแต่ละงานจะมีกลองเพียง 3 - 9 ใบเท่านั้น แต่มีจำนวนของผู้ขับร้องเป็นจำนวนมากไม่เหมือนในปัจจุบัน

[42] สัมภาษณ์ฮัจญี มาลี ชัยมงคล เมื่อวันที่ 2 ธ.ค. 2561

[43] ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ นายอามีน โตลอยเกตุ

ภาพประกอบ 14 การแสดงอุเละห์นบีในอดีต

ที่มา: คุณครูอาบีดีน จันทร์กระจ่าง, 2562

การแสดงอุเละห์นบีได้รับการฟื้นฟู มาเป็นระยะ ช่วงปี พ.ศ. 2496 - 2520 โดยการฟื้นฟูในช่วงต้นเป็นไปด้วยความยากลำบาก ต่อมาเมื่อมีความนิยมในการแสดงดนตรีนาเสป ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบีได้รับความสนใจและฟื้นฟูอย่างเป็นรูปธรรมขึ้นอีกครั้งในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา

ชุมชนสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรีย์ได้หันกลับมาฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบี จากกลุ่มมุสลิมในชุมชนบ้านลุมพลี และชุมชนบ่อตาโล่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่เป็นนักแสดงอุเละห์นบี ซึ่งเป็นกลุ่มศิษย์ของ กีหมิง เช่น กำนันอับดุลวาฮับ สาสังข์ (กำฮับ), ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ, กีอารีฟิน ชาติแขก, สารวัตรมัด ขันธราม, ฮัจญีหวัง ชัยมงคล โดยการฟื้นฟูเริ่มจากชุมชนคลองคูจาม โดยการนำของอิหม่ามฮาซัน ดึงดาล จากนั้นจึงเป็นชุมชนบ้านภูเขาทองจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยการนำของกีสง่า มาทอง ชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่นในการนำของ อิหม่ามเราะห์มาน ดำชะไว และในส่วนภาคตะวันออกที่เมืองพัทยา โดยการนำของอิหม่ามเฮม โตลอย

ภาพประกอบ 15 อิหม่ามฮาซัน ดึงดาล

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

หลังจากการฟื้นฟูอุเละห์นบีในชุมชนต่าง ๆ ประสบความสำเร็จ การแสดงอุเละห์นบีสามารถแสดงประกอบในพิธีกรรมตามประเพณีของชุมชนได้ จึงเกิดการจัดตั้งกลุ่มเป็นวงอุเละห์นบีในแต่ละชุมชน มีการนัดฝึกซ้อม ถ่ายทอดอย่างเป็นระบบ ทำให้วงอุเละห์นบีในแต่ละชุมชนที่ได้รับการฟื้นฟูแล้ว มีศักยภาพสูงขึ้นและมีจำนวนสมาชิกในวงเพิ่มขึ้น ในราวปี พ.ศ. 2540 อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน แห่งมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ได้มีแนวคิดในการรวบรวมวงอุเละห์นบี มาแสดงร่วมกันในงานมูโหลดปากเดือน ที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ ชุมชนบ้านภูเขาทองจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยให้วงอุเละห์นบีของแต่ละชุมชนนำกลองมาร่วมแสดงอุเละห์นบีเพื่อร่วมเฉลิมฉลองในงานมูโหลดปากเดือนด้วยกันจนกลายเป็นวิถีปฏิบัติที่สำคัญของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในการร่วมงานมูโหลดปากเดือน จากวิถีปฏิบัตินี้เองทำให้เกิดผลดีของการสร้างเครือข่ายระว่างวงอุเละห์นบีในแต่ละชุมชน ทำให้ได้รู้จักและมีการติดต่อไปมาหาสู่ จนกลายเป็นเครือข่ายทางวัฒนธรรมของการแสดงอุเละห์นบี หลายปีที่ผ่านมาในระดับภาครัฐได้ให้ความสนใจในการศึกษาสังคมแบบพหุวัฒนธรรมมากขึ้น การแสดงอุเละห์นบีได้ร่วมแสดงในงานทางวัฒนธรรมระดับ

จังหวัดอยู่เสมอในฐานะตัวแทนทางวัฒนธรรมของมุสลิมไทยภาคกลาง ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบีเป็นที่รู้จักของสังคมภายนอกมากยิ่งขึ้น

1.1.2 ลำดับขั้นตอนของการแสดงอุเละห์นบี

1) การแสดงอุเละห์นบี

การแสดงอุเละห์นบี มีขั้นตอนแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ดังแผนภาพและรายละเอียดต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นตอนก่อนการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การแสดงอุเละห์นบีเบต[44]ที่ 1

ขั้นตอนที่ 3 การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 2

ขั้นตอนที่ 4 การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 3

[44] เบต เป็นภาษาอาหรับ แปลว่าบ้าน ในการอ่านหรือการขับร้อง หมายถึง บท วรรค ในการแสดงอุเละห์นบีหมายถึงช่วงการแสดง

แผนภาพโครงสร้างการแสดงอุเละห์นบี

ขั้นตอนก่อนการแสดง

1. การเตรียมกลอง
2. การตั้งเครื่องกำนล
3. การอิบติดาอ์ ตั้งเนียต แด่อัลลอฮ์ ศาสดาทุกท่าน
   แซ็คทุกท่านในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ และผู้ล่วงลับเพื่ออุทิศผลบุญ (ฮาดิเยาะห์)
4. การอ่านอัลฟาติหะฮ์
5. การขึ้นซอลาวาต ซอลาตุลลอฮ์ และลาซูยาเราะห์มาน

การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 1

1. การร้องทำนองยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลเอาวาลู)
2. การร้องทำนองยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ
3. การร้องทำนองลาซูนบีมูฮัมหมัด
4. การร้องทำนองยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์ ลงจบด้วยการลงกลอง

การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 2

1. การร้องทำนองยาหวาบยาร์อบบานา
2. การร้องทำนองยาหวาบซอลาตุลลอฮ์
3. การร้องทำนองยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร์อบบี ลงจบด้วยการลงกลอง

การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 3

1. การร้องทำนองยาหวาบตอลาอัล
2. การร้องทำนองยาหวาบยาฮาบีบี
3. การร้องทำนองยาหวาบดิรีมากาน
4. การร้องทำนองยาหวาบซอลอลลอฮ์ ลงจบด้วยการลงกลอง
5. ออกเพลงนาเสป

ภาพประกอบ 16 แผนภาพโครงสร้างการแสดงอุเละห์นบี

2) การเตรียมกลองรำมะนา

การเตรียมกลองรำมะนาเป็นช่วงเวลาที่มีความสำคัญ และใช้เวลาค่อนข้างมาก เนื่องจากในการแสดงอุเละห์นบีมีกลองจำนวนหลายใบ โดยผู้ที่จะแสดงอุเละห์นบีจะต้องจัดหาสถานที่นั่งของตนเองในลักษณะล้อมวงโดยมีจุดที่ตั้งกำนลเป็นศูนย์กลางผู้ที่เป็นหัวหน้าวงกลองรำมะนาจะนั่งอยู่บริเวณจุดที่ตั้งกำนลครูเพื่อประกอบพิธีกรรม นักร้อง และนักกลองรำมะนา ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นมือคัดกลองจะนั่งอยู่บริเวณนั้นเช่นกัน เพื่อความสะดวกในการนัดแนะในการแสดง หลังจากนั้นนักกลองรำมะนา รวมถึงคนฉิ่ง คนกรับจะนั่งล้อมวง จากนั้นนักกลองรำมะนา จะทำการเตรียมกลองโดยการงัดลิ่มขึ้นหน้ากลอง ยัดหวายหน้ากลอง และวางกลองในลักษณะหงายหน้ากลองขึ้น เมื่อเตรียมกลองรำมะนาเป็นที่เรียบร้อยแล้วจะนั่งพับเพียบเตรียมพร้อมใน การประกอบพิธีกรรมก่อนการแสดงในลำดับต่อไป

3) การตั้งเครื่องกำนลครู

การตั้งเครื่องกำนลครูเป็นสิ่งที่สำคัญในการประกอบพิธีกรรมรำลึกถึงอัลลอฮ์ศาสดามูฮัมหมัดตลอดจนบรรดาแช็คและโต๊ะครูในสายกอดิรียะฮ์ เครื่องกำนลครูจึง เป็นสื่อเพื่อขอความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) จากครูในการเข้าถึงอัลลอฮ์ตามหลักความเชื่อของแนวทางของนิกายซูฟีย์ เครื่องกำนลของการแสดงอุเละห์นบีประกอบด้วย

ภาพประกอบ 17 ภาพเครื่องกำนลครู

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ภาพประกอบ 18 แจกันดอกซ่อนกลิ่น

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

(1) แจกันดอกซ่อนกลิ่น สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์มีทัศนะเกี่ยวกับดอกซ่อนกลิ่นว่าเป็นดอกไม้ของนักปราชญ์ เนื่องจากดอกซ่อนกลิ่นโดยธรรมชาติมีกลิ่นอ่อน ผู้ที่ใกล้ชิดกับดอกซ่อนกลิ่นเท่านั้นจึงจะรับรู้ถึงกลิ่นของดอกซ่อนกลิ่นได้ อุปมาดอกซ่อนกลิ่นเป็นนักปราชญ์ผู้มีความรู้ หากต้องการความรู้จะต้องเข้าไปใกล้ชิดกับนักปราชญ์ผู้นั้น นอกจากนี้บางทัศนะกล่าวว่าเป็นดอกไม้ที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ชอบในสมัยที่ยังมีชีวิตอยู่ ด้วยเหตุนี้การไปเยี่ยมสักการะสถาน (มะก่อม) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จึงนิยมนำดอกซ่อนกลิ่นไปทำความเคารพสักการะสถานของท่านจนเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ

ภาพประกอบ 19 เตากำยาน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

(2) กำยาน[45] เป็นยางไม้ที่มีกลิ่นหอมชนิดหนึ่ง นิยมเผาในพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นอิทธิพลจากวัฒนธรรมอาหรับ กำยานมีคุณสมบัติในการสร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม เป็นสื่อในการเชื่อมโยงระหว่างอัลลอฮ์ ศาสดามูฮัมหมัดและบรรดาครูมูรชีด[46] ในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์กับผู้ร่วมพิธีกรรม ในการเผากำยานจะใช้ ถ่านเผาให้แดงใส่ในเตากำยานทองเหลือง และใส่กำยานลงในเตากำยานเพื่อให้กำยานเผาไหม้ส่งกลิ่นหอม ตั้งแต่เริ่มพิธีกรรมและในระหว่างพิธีกรรม นอกจากนี้กำยานยังมีประโยชน์สามารถช่วยไล่ยุงและแมลงต่างๆ ที่จะมารบกวนแขกผู้ร่วมพิธี

[45] กำยาน เป็นภาษามลายู หมายถึง ยางไม้ Frankincese เป็นพืชในตระกูล Boswellia นิยมใช้จุดในพิธีทางศาสนาของอิสลามและคริสต์

[46] ครูมูรชีด เป็นภาษาอาหรับ หมายถึงครูผู้เป็นสื่อถึงพระเจ้าในความเชื่อของสายซูฟีย์

ภาพประกอบ 20 สุหร่ายฟาด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

(3) สุหร่ายฟาด เป็นอุปกรณ์ใช้พรมน้ำอบใส่มือผู้เข้าร่วมพิธี เพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) สุหร่ายฟาดทำมาจากโลหะ มีลักษณะเหมือนขวด หรือเต้าบรรจุน้ำ มีคอยาวปลายบานและเจาะรูไว้ด้านบน เป็นอุปกรณ์ได้รับอิทธิพลมาจากเปอร์เซีย[47]

[47] อิทธิพลเปอร์เซียเข้ามาในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีอิทธิพลต่อการราชสำนักเป็นอย่างมาโดยเฉพาะศิลปวัฒนธรรม ภาษา วรรณกรรม สถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย อาหารและเครื่องใช้ต่างๆ โดยผ่านทางขุนนางชาวเปอร์เซีย ที่เข้ามารับราชการในราชสำนักสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ยังปรากฏเครื่องใช้ในพระราชพิธีต่างๆจนถึงปัจจุบัน เช่น สุหร่ายฟาด หมวกลอมพอก เสื้อครุย เป็นต้น

ภาพประกอบ 21 ขันน้ำและพานกำนลครู

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

(4) พานกำนลครู ประกอบด้วย หมากพลู ช่อดอกไม้ เทียน บุหรี่และเงิน 12 บาท เป็นค่ากำนล

(5) ขันน้ำ มีไว้เพื่อบรรจุน้ำสะอาดที่ใช้ในการดื่มในระหว่างการแสดง

ภาพประกอบ 22 กระโถน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

(6) กระโถน เป็นภาชนะที่ใช้สำหรับใส่สิ่งที่ไม่ใช้แล้วในพิธีกรรมเช่น เศษไม้ขีด เศษถ่าน

ภาพประกอบ 23 ผ้าขาว และพรมปูพื้น

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

(7) ผ้าขาว และพรมปูพื้น ใช้ในการกำหนดมณฑลพิธีของการวางอุปกรณ์สิ่งของที่ใช้ในการตั้งกำนลครู เป็นพื้นที่ศูนย์กลางในการประกอบพิธีกรรมและการแสดงอุเละห์ นบี

4) การอิบติดาอ์[48] ตั้งเนียต และอ่านซูเราะห์อัลฟาติหะฮ์

การอิบติดาอ์ คือการเริ่มต้นแสดงความเคารพ และตั้งเจตนาบริสุทธิ์ (ตั้งเนียต) ต่ออัลลอฮ์ และบรรดานบีทุกๆ องค์ตามลำดับจนถึงศาสดามูฮัมหมัด บรรดาวลีย์ยุลลอฮ์[49]

บรรดาแช็ค[50] ในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ที่สืบทอดต่อกันมาอย่างไม่ขาดช่วง (สายสะหนัด)[51] ตลอดจนผู้วายชนม์ ญาติพี่น้องที่ล่วงลับของเจ้าภาพ และผู้ร่วมในพิธี จากนั้นสัปบุรุษร่วมกันการอ่านซูเราะห์อัลฟาติหะฮ์[52] ซึ่งเป็นซูเราะห์แรก ที่ต้องอ่านทุกครั้งในทุกพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ซึ่งอัลฟาติหะฮ์มีความหมายถึง “การเปิด” ในการแสดงอุเละห์นบีจึงนำมาใช้ในการเริ่มต้นของการแสดงเช่นกันกับศาสนพิธีอื่น ๆ ในศาสนาอิสลาม

5) การขึ้นซอลาวาต ซอลาตุลลอฮ์ และลาฆูยาเราะห์มาน

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงในพิธีกรรมมีความเชื่อในเรื่องผลบุญเนื่องด้วยเป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด หรือการซอลาวาต - นบี ที่สามารถอุทิศผลบุญ (ฮาดียเยาะฮ์)[53]ได้ตามหลักศาสนา จากนั้นผู้ที่เป็นต้นเสียงจะเกริ่นบทขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัดในบทซอลาตุลลอฮ์ ต่อด้วยลาฆูยาเราะห์มาน เพื่อขอการประสาทพรก่อนการแสดงอุเละห์นบีโดยมีทำนองดังนี้

บทซอลาวาต ซอลาตุลลอฮ์

---

[48] อิบติดาอ์ เป็นภาษาอาหรับ แปลว่าการเริ่มต้น

[49] วลีย์ยุลลอฮ์ หมายถึง บรรดานักบุญผู้ที่เป็นคนใกล้ชิดและโปรดปรานของอัลลอฮ์

[50] แช็ค หรือ เชค มาจากภาษาอาหรับ หมายถึง ผู้อาวุโส ใช้เรียกผู้มีตำแหน่งสำคัญ และผู้มีทรงภูมิรู้ในศาสนาอิสลาม ในขั้นตอนนี้เรียกเป็นภาษามลายูว่า “ปูยีแช็ค” หมายถึง การระลึกถึงแช็คทุกท่านในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

[51] สายสะหนัด เป็นการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างครูมูรชีด (ครูผู้นำทางจิตวิญญาณ) และศิษย์ที่มีต่อกันในสัตยาบัน (มูบัยยีอะฮ์) ตามหลักวิชาในนิกายซูฟีย์ ที่สืบทอดมาจาก อัลลอฮ์สู่ศาสดามูฮัมหมัดและเจ้าสำนักคิดสายซูฟีย์ต่างๆสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

[52] อัลฟาติหะฮ์ เป็นซูเราะห์ที่อัลลอฮ์ประทานลงมาแก่ศาสดามูฮัมหมัดเป็น ซูเราะห์แรก ของพระมหาคัมภีร์ อัลกุรอาน และใช้ในการอ่านก่อนเริ่มศาสนพิธี มีบริบทคล้ายการตั้งบทนะโมในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา

[53] ฮาดียเยาะฮ์ เป็นภาษาอาหรับ หมายถึงการให้ ในที่นี้หมายถึงการอุทิศผลบุญให้แด่ผู้ล่วงลับ

ซอลา.....ตุลลอฮ์.....

ร ซ ....ลทลทลซลท....ล.....ท..ลทลทลซ

(ยา)ว่าซ่าลา.....มูล....เลาะห์.....

ซ...ท...ด...ร.....ดทด....ด.....รดรดรดท...ซลทลซล...ทลทลทลซ

(อาไฮ) อาลัล...ค็อยลิล....บา..รอ...ยา

ล...ล ล...ล....ล.....ล.....ล...ทล....ซ

ทำนอง ลาฆูยาเราะห์มาน

บทร้อง	- - - -	- - - ยา	- - - -	- เราะห์ - มาน	- - - -	- - - ยา	- - - -	- เราะห์ - มาน
ทำนอง	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ท

บทร้อง	- - - -	- - - ยา	- - - เราะห์	- - - มาน	- - - ยา	- - - เราะห์	- - - -	- - - ฮีม
ทำนอง	- - -	- - - ล	- ท – ดำ	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ

6) ลำดับการแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 1-3

การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 1

หลังจากเสร็จสิ้นขั้นตอนก่อนการแสดงด้วยการขับร้องลาฆูยาเราะห์มาน ลำดับต่อมาหัวหน้าวงกลอง หรือ “อะลีย์” จะให้สัญญาณการเริ่มต้นด้วยการตีกลองที่เรียกว่าตีขึ้นหน้ากลอง เพื่อเป็นการเริ่มการแสดงอุเละห์นบีในเบตแรก ผู้แสดงจะขับร้องทำนอง 4 ทำนองได้แก่

1. ยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลเอาวาลู)
2. ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ
3. ลาฆูนาบีมูฮัมหมัด
4. ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์

จากนั้นใช้จังหวะกลองในการจบ หรือที่เรียกว่าลงกลอง เป็นการจบการแสดงในเบตที่ 1 จากนั้นผู้แสดงจะพักผ่อนตามอัธยาศัย เจ้าภาพจะจัดเลี้ยงเครื่องดื่มต่าง ๆ รวมถึงผลไม้ที่มีรสเปรี้ยวทำให้ชุ่มคอ จนได้เวลาอันสมควรจึงเริ่มการแสดงในเบตที่ 2

การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 2

หลังจากจบการแสดงอุเละห์นบีในเบตที่ 1 แล้วก่อนการเริ่มต้นการแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 2 หัวหน้าวงกลองจะให้สัญญาณขึ้นกลอง หรือร้องขึ้นทำนองเลยขึ้นอยู่กับหัวหน้าวงกลอง ในเบตที่ 2 ผู้แสดงจะขับร้อง 3 ทำนอง ได้แก่

1. ยาหวาบยาร์อบบานา
2. ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์
3. ยาหวาบอัลลอฮูร์อบบี

และลงกลองเป็นการจบการแสดงในเบตที่ 2

การแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 3

การแสดงอุเละห์นบีในเบตที่ 3 เป็นการแสดงช่วงสุดท้ายถือเป็นการแสดงส่วนสำคัญหรือส่วนหลักของการแสดงอุเละห์นบี เป็นการสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัด และบรรดาศาสดา (นบี) ของศาสนาอิสลาม ประกอบด้วย นบีอิบรอฮีม (ศาสดาอับราฮัม) นบีอิสมาอีล (ศาสดา อิชมาเอล) นบีมูซา (ศาสดาโมเสส) นบีอีซา (ศาสดาเยซู) นบีมูฮัมหมัด (ศาสดามูฮัมหมัด) การขับร้องในเบตที่ 3 มีทั้งจังหวะช้า จังหวะปานกลาง และจังหวะเร็ว เรียงไปตามลำดับ ประกอบด้วยจำนวน 4 ทำนองได้แก่

1. ยาหวาบตอลาอัล
2. ยาหวาบยาฮาบีบี
3. ยาหวาบดีรีมากาน
4. ยาหวาบซอลอลลอฮ์

จากนั้นจะมีการจะมีการแจกน้ำอบให้ผู้แสดงอุเละห์นบี และผู้เข้าร่วมพิธี โดยผู้ที่ได้รับมอบหมายหน้าที่ในพิธีกรรมจะนำน้ำอบที่เตรียมไว้ในสุหร่ายฟาด ประพรมลงบนมือของผู้ร่วมในงานอย่างนอบน้อม และผู้รับน้ำอบจะนำมาลูบตามร่างกายเพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) และจะมีการแจกทาน (ซอดาเกาะห์) ให้แก่นักแสดงอุเละห์นบีทุกคน โดยนำมาใส่ในหุ่นกลองรำมะนา จากนั้นจบด้วยการลงกลอง ถือเป็นการจบการแสดงอุเละห์นบีในเบตที่ 3

ในลำดับต่อมานักแสดงอุเละห์นบีนิยมออก “เพลงนาเสป” หรือ “เพลงเบ็ดเตล็ด” ในการออกเพลงนาเสปนี้ เป็นการผ่อนคลายหลังจากการแสดงอุเละห์นบี 3 เบต ซึ่งวงนาเสปของแต่ละชุมชนจะมีทำนองเพลง ซึ่งเป็นภูมิปัญญาของนักกลองรำมะนาของแต่ละชุมชน ที่จะค้นคิดประดิษฐ์ทำนองให้ไพเราะ ไม่มีคำหยาบคายหรือสองแง่สองง่าม ในเนื้อหาของเพลงนาเสปส่วนใหญ่จะเกี่ยวกับ ความศรัทธา (อากีดะฮ์) หลักคำสอนของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ความเชื่อของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ มีลักษณะเป็นเพลง มียาหวาบ[54] มีทั้งที่เป็นบทร้องภาษาไทยและภาษามลายูปนกัน ซึ่งมีส่วนที่เป็นนาเสปที่หยิบยืมกันใช้ระหว่างชุมชนจนเป็นที่นิยม ซึ่งจะทราบกันดีในหมู่ของนักแสดงอุเละห์นบีว่าทำนองแต่ละเพลงนาเสปเป็นของที่ไหน ในการออกนาเสปหรือเพลง

[54] ยาหวาบ เป็นภาษามลายู หมายถึง ตอบ ในทางขับร้องหมายถึงทำนองลูกรับ

เบ็ดเตล็ดนี้ขึ้นอยู่การตัดสินใจของหัวหน้าวงกลองรำมะนาโดยมากขึ้นอยู่กับปัจจัยเวลาจะเอื้ออำนวยหรือไม่

1.1.3 การแต่งกาย

การแต่งกายของผู้แสดงอุเละห์นบีโดยทั่วไปนิยมนุ่งห่มมิดชิด ตามหลักศาสนบัญญัติ จากข้อมูลภาคสนามพบการแต่งกาย 2 ประเภทได้แก่

1) ชุดแต่งกายแบบศาสนพิธี

เป็นชุดที่มีความสำคัญที่สุดในการเป็นมุสลิม เนื่องจากเป็นชุดที่สุภาพถูกต้องตามศาสนบัญญัติที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และประเพณี บ่งบอกถึงการเป็นตัวตนของกลุ่มชาติพันธุ์ เนื่องจากมุสลิมไทยภาคกลาง สายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ส่วนใหญ่มีเชื้อสายมลายู การแต่งกายจึงนิยมใส่เสื้อกุรง[55] และนุ่งโสร่ง ใส่หมวกกาปิเยาะห์[56] และโพกผ้าสะระบั่น[57]

ภาพประกอบ 24 การแต่งกายของผู้แสดงอุเละห์นบีแบบศาสนพิธี

[55] กุรง เป็นภาษามลายูแปลว่า เสื้อ ลักษณะเป็นเสื้อคอจีน กระดุม 5 เม็ด ชายมุสลิมเชื้อสายมลายูนิยมใส่

[56] กาปิเยาะห์ เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า หมวก ในที่นี้หมายถึงหมวกที่ชายมุสลิม สวมใส่ประกอบศาสนกิจ ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอาหรับ

[57] สะระบั่น เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า ผ้าโพกศรีษะ

ที่มา: นายกิตติศักดิ์ พานิช, 2563

2) ชุดเสื้อทีม

เป็นชุดการแต่งกายที่แสดงออกถึงความเป็นหมู่คณะ หรือแสดงออกถึงชุมชนท้องถิ่นของตนเองในแบบชุดทีมชุมชน โดยชุดทีมชุมชนเหล่านี้ มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ มีรูปแบบของความเป็นสากลในส่วนของเสื้อโปโลคอปกที่มีการสกรีนรูป เช่น รูปดอกซ่อนกลิ่น[58] รูปมัสยิด หรือข้อความที่มีสื่อถึงวงอุเละห์นบีของชุมชนตนเอง ที่รับหน้าที่สืบสานงานอันทรงคุณค่าของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ แต่ยังคงนุ่งโสร่งตามแบบมุสลิมมลายู ชุดทีมแสดงถึงความสามัคคีในการจัดงานของชุมชน และความสวยงามเป็นระเบียบเรียบร้อย

ภาพประกอบ 25 การแต่งกายของผู้แสดงอุเละห์นบีแบบชุดเสื้อทีม

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

[58] ดอกซ่อนกลิ่น เป็นดอกไม้ที่แช็คมูฮัมหมัดอาลีโปรดปราน ลูกศิษย์จึงนิยมนำไปแสดงความเคารพในสักการะสถาน และใช้ในพิธีกรรมของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

1.1.4 **ความเชื่อในการแสดงอุเละห์นบี**

1) ความเชื่อเรื่องการยกครู

การยกครูเป็นพิธีที่สำคัญอย่างหนึ่งในการเรียนอุเละห์นบี ในเบื้องต้นผู้ที่จะเรียนอุเละห์นบีจะต้องเข้าฝากตัวกับครูผู้สอน บางชุมชนเป็นการเรียนการสอนที่เป็นส่วนหนึ่งของการเรียนศาสนาเบื้องต้น (ฟัรดูอีน)[59] หรือเป็นกิจกรรมเฉพาะของชุมชนในการสอนการแสดงอุเละห์นบี โดยเชิญผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านขับร้อง และกลองรำมะนา ที่มีประสบการณ์ในการแสดงอุเละห์นบีมาสอน การยกครูของผู้เรียนอุเละห์นบีไม่มีความยุ่งยากหรือธรรมเนียมที่ซับซ้อน

โดยส่วนมากจะทำที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ ตำบลภูเขาทอง ในงานมูโหลดปากเดือน โดยครูผู้สอน หรือหัวหน้าวงจะฝึกหัดการขับร้อง และตีกลองรำมะนาจนสามารถ ตีกลองรำมะนาและขับร้องได้ระดับหนึ่งแล้ว จึงนำไปร่วมงานที่งานมูโหลดปากเดือน นำกำนลไปใส่ไว้ในพานกำนลในพิธี 12 บาท และร่วมแสดงอุเละห์นบีเป็นอันเสร็จพิธี ซึ่งบริบทของแต่ละท้องถิ่นไม่เหมือนกัน บางชุมชนอาจมีการยกครูแยกย่อยในลักษณะยกครูของวงก็สามารถทำได้เช่นในวันทำบุญอุทิศ (อาระวะฮ์)[60] ให้ครูผู้ล่วงลับประจำปีตามแต่กำหนดหรือนัดหมายของหัวหน้าวง

2) ความเชื่อเรื่องเครื่องดนตรี

กลองรำมะนา เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในการแสดงอุเละห์นบี ซึ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่นิยมใช้ในศาสนกิจ และการละเล่นเพื่อความบันเทิง โดยทั่วไปในหมู่มุสลิมเชื้อสายมลายู ผู้แสดงจะไม่เดินข้ามกลองรำมะนา ลิ่มไม้ หวาย และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในการแสดงอุเละห์นบี โดยเชื่อว่าเป็นการกระทำที่ไม่สุภาพ ไม่แสดงความเคารพต่อกลองรำมะนา และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการปฏิบัติภักดีต่ออัลลอฮ์ (อิบาดะฮ์)

3) ความเชื่อเรื่องการตัดทอนบทร้อง

ในการแสดงอุเละห์นบีมีความเชื่ออย่างหนึ่งในเรื่องการตัดทอนบทร้อง ซึ่งการตัดทอนบทร้องมักจะเกิดขึ้นเสมอในการแสดงอุเละห์นบีที่มีเวลาจำกัดหรือนำมาขึ้นต้อนเพื่อเป็นศิริมงคล (บารอกัต) ในงานต่าง ๆ เช่นงานโกนผมไฟขึ้นเปล งานเข้าสุนัต หรืองานแต่งงาน (นิกะห์วาลีเมาะห์) ซึ่งบริบทของงานเหล่านี้เป็นงานที่มีขอบเขตของการแสดงดนตรีไม่ได้อยู่ในส่วนของพิธีกรรมเน้นการขับกล่อมรื่นเริง มากกว่าการอุทิศผลบุญ (ฮาดีเยาะฮ์) การแสดงอุเละห์นบีจึงถูกหยิบยืมมา

---

[59] ฟัรดูอีน เป็นชั้นเรียนศาสนศาสตร์ภาคบังคับเบื้องต้น เกี่ยวกับศรัทธาและการปฏิบัติตน

[60] อาระวะฮ์ เป็นภาษาอาหรับ หมายถึง การทำบุญขอพรให้แก่ผู้เสียชีวิต หรือเรียกว่า อิซีกุโบร์

เป็นศิริมงคล ในช่วงเริ่มต้นเพื่อรักษาจารีตและอัตลักษณ์ของวงอุเละห์นบี จากนั้นจึงออก “เพลงนาเสป” หรือ “เพลงเบ็ดเตล็ด” ต่อไปจนจบการแสดง

การตัดทอนบทร้องของอุเละห์นบีโดยมากจะอยู่ในลักษณะของการข้ามบทร้องตัวอย่าง เช่น ในยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลเอาวาลู) มี 6 บทร้อง ผู้แสดงร้องบทที่ 1 จนถึงบทที่ 3 แล้วและต้องการข้ามบทที่ 4 และบทที่ 5 ไปขับร้องบทที่ 6 ตามหลักปฏิบัติในการแสดงอุเละห์นบีแล้ว ในขณะที่ขับร้องบทที่ 6 จะต้องมีคนใดคนหนึ่งในวงอุเละห์นบี อ่านบทร้องที่ 4 และบทร้องที่ 5 ให้ครบจำนวนบทร้องของอุเละห์นบี[61] การขับร้องอุเละห์นบีเป็นการเล่าชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัด ดังนั้นการข้ามบทร้องของอุเละห์นบี เป็นการตัดทอนเนื้อความของชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดทำให้ไม่สมบูรณ์ครบถ้วน ซึ่งเป็นการไม่สมควร และไม่ให้เกียรติแก่ศาสดา ดังนั้นนักแสดงอุเละห์นบีสมัยก่อนจึงใช้วิธีนี้เพื่อเป็นทางออกของการตัดทอนบทร้องเพื่อให้เกียรติแด่ศาสดามูฮัมหมัด

1.2 **สภาพปัจจุบันของอุเละห์นบีในจังหวัดต่าง ๆ ในภาคกลางของประเทศไทย**

การศึกษาสภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีในภาคกลาง ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ศึกษาจำนวน 4 จังหวัดอยู่ในภาคกลางตอนล่างที่ศึกษาข้อมูลพื้นที่พบว่ามีประชากรมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์อยู่เป็นจำนวนมากได้แก่

1. จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

- ชุมชนมัสยิดอาลียิดดารอยน์ (ชุมชนบ้านภูเขาทอง) ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

- ชุมชนมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน (ชุมชนบ้านลุมพลี) ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

- ชุมชนมัสยิดอาลียินนูรอยน์ (ชุมชนบ้านคลองคูจาม) ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

2. จังหวัดนนทบุรี

- ชุมชนบ้านตลาดขวัญ

- มัสยิดอิดายะห์ตุ้ลอุมมะฮ์ (มัสยิดเก่าชุมชนบ้านตลาดขวัญ) ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

[61] สัมภาษณ์ นายอับบาส แมงทอง เมื่อวันที่ 15 เมษายน 2560

- มัสยิดแซ็คมูฮัมหมัดอาลีชุกรี่ (มัสยิดใหม่บ้านชุมชนตลาดขวัญ) ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

3. จังหวัดปทุมธานี

- ชุมชนมัสยิดอาลียิดซากีรอยน์ (ชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น) ตำบลคลองสอง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

4. กรุงเทพมหานคร

- ชุมชนมัสยิดนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ (ชุมชนแผ่นดินทอง กุโบร์โต๊ะเยาะห์) แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร

โดยชุมชนทั้งหมดนี้เป็นชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ที่แต่ละชุมชนยังมีการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีอย่างต่อเนื่องและการแสดงอุเละห์นบียังคงรับใช้สังคมอยู่จริง ทำให้สามารถทราบประวัติความเป็นมาและการแพร่กระจายของอุเละห์นบีในภาคกลางได้อย่างชัดเจน ซึ่งในชุมชนแต่ละจังหวัดจะมีเรื่องมุขปาฐะเกี่ยวกับการแสดงอุเละห์นบี บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี และบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องของการแสดงอุเละห์นบีในแต่ละด้าน ที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบียังคงดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งในแต่ละชุมชน โดยผู้วิจัยได้จัดกระทำข้อมูลโดยจำแนกออกเป็นจังหวัดดังนี้

1.2.1 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยามีอยู่ด้วยกันหลายมัสยิด เนื่องจากจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเป็นจังหวัดที่มีมุสลิมอยู่เป็นจำนวนมากสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยมีหลักฐานจากบันทึกของชาวต่างชาติและพงศาวดารที่กล่าวถึงการตั้งชุมชนของมุสลิมในหลายพื้นที่ หลายชาติพันธุ์ในเกาะเมืองอยุธยารวมทั้งพื้นที่บริเวณโดยรอบ เช่น ชุมชนมลายูบริเวณวัดลอดช่อง ซึ่งมีมุสลิมมลายูอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากต่อเนื่องไปถึงบริเวณคลองตะเคียนซึ่งเป็นที่ตั้งของสักการะสถานของเจ้าพระคุณตะเกี่ยซึ่งเป็นที่อยู่ของแขกเปอร์เซีย หลังการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ.2310 กรุงศรีอยุธยาถูกทิ้งร้าง หลังจากบ้านเมืองสงบเรียบร้อย มุสลิมเชื้อสายมลายูที่มีเคหะสถานเป็นเรือนแพหรือที่เรียกว่า “แขกแพ” ได้กลับมาในถิ่นฐานเดิมในบริเวณคลองตะเคียน แขกแพหรือมุสลิมเชื้อสายมลายูกลุ่มนี้ บางครั้งถูกเรียกว่า “มลายูตานี”หรือ “แขกตานี” เคยถูกกล่าวถึงไว้ในนิราศพระบาทของสุนทรภู่ความว่า

ไม่เคยตายเขาบ่ายนาวาล่อง เข้าในคลองตะเคียนให้โหยหา
ระยะย่านบ้านช่องในคลองมา ล้วนแต่แขกภาษาตานีอึง

จากบทประพันธ์ข้างต้นแสดงให้เห็นหลักฐานถึงการอาศัยอยู่อย่างเป็นหลักเป็นฐานอย่างหนาแน่นของแขกมลายูตานีในย่านคลองตะเคียน ในช่วงปี พ.ศ.2350[62] ตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช นอกจากบริเวณคลองตะเคียนแล้วมุสลิมเชื้อสายมลายูยังตั้งรกรากในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอีกหลายพื้นที่เช่นตำบลคลองคูจาม ตำบลภูเขาทอง ตำบลลุมพลี ตำบลคลองสระบัว ตำบลหัวรอ บ้านหัวแหลม[63] ซึ่งบริเวณที่กล่าวมานี้ในปัจจุบันเป็นบริเวณที่มีจำนวนศาสนิกของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ อาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะที่ ตำบลภูเขาทองอันเป็นที่ตั้งศูนย์กลางมุสลิมสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์อยู่ที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ หมู่ 2 ตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสถานที่เกิดและสักการะสถาน (มะก่อม) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน หรือ “โต๊ะกีแซะฮ์” ผู้นำสายกอดิรียะฮ์ ชุมชนมัสยิดอาลียิดดารอยน์

(ชุมชนบ้านภูเขาทอง) ต.ภูเขาทอง อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพประกอบ 26 มัสยิดอาลียิดดารอยน์ (ชุมชนบ้านภูเขาทอง)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

---

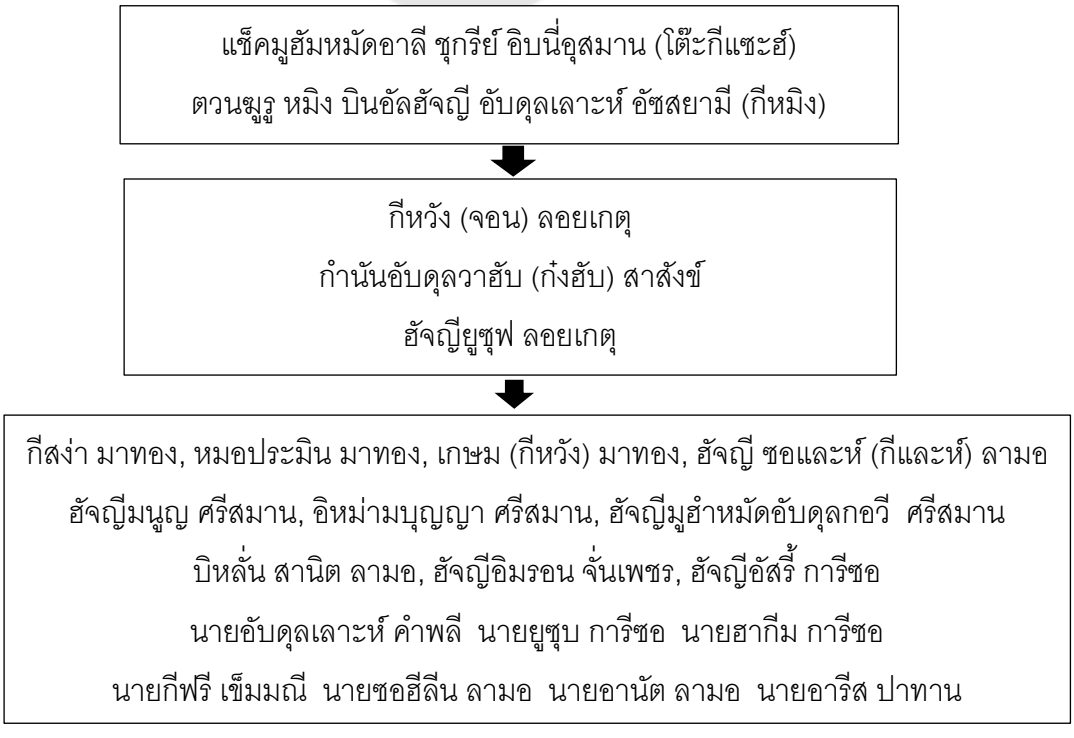
[62] พ.ศ.2350 เป็นปีที่สุนทรภู่แต่งนิราศพระบาท

[63] จินดาพร แสงนิล (2548) “การศึกษาชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 19-23) ”วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มัสยิดอาลียิดดารอยน์แห่งนี้ อยู่ในความอำนวยของ อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน มัสยิดแห่งนี้เป็นสถานที่จัดงาน “มูโหลดปากเดือน” ซึ่งจัดขึ้นใน วันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร ของทุกปีมีการฉลองเป็นเวลา 3 วัน โดยมีการแสดงอุเละห์นบี ในคืนแรกของงานบริเวณศาลาอเนกประสงค์ข้างมัสยิด มีการชุมนุมกลองรำมะนาจากทุกชุมชนที่มีวงอุเละห์นบี เช่น ชุมชนบ้านภูเขาทอง ชุมชนบ้านตลาดขวัญ ชุมชนบ้านคลองคูจาม ชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น เป็นต้น นับว่าเป็นการชุมนุมประจำปีของกลองรำมะนา ที่มีผู้เข้าร่วมบรรเลงมากที่สุดในประเทศไทย จำนวนกลองรำมะนานับร้อยใบ ในการแสดงอุเละห์นบีผู้แสดงจะนั่งเป็นวงกลมเรียงกันไปตามแต่ละชุมชนที่มาเข้าร่วม หลังจากการร้องอุเละห์นบีเป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่ละชุมชนจะมีการร้องนาเสปโดยเรียงไปที่ละชุมชนจนครบทุกชุมชน ซึ่งเต็มไปด้วยมิตรภาพเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันในการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือนทุก ๆ ปี

จากการศึกษาข้อมูลในชุมชนบ้านภูเขาทองเท่าที่สามารถสืบค้นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ พบว่าการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของชุมชนมาจากนายอามีน โตลอยเกตุ หรือ “กีหมิง” สืบทอดผ่าน กีหวังจอน ลอยเกตุ และ ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ โดยมี กีสง่า มาทอง หมอประมิน มาทอง กีหวัง (แข็ง) มาทอง เป็นรุ่นแรกในการฟื้นฟู กีสง่า มาทอง ได้รับหน้าที่หัวหน้าวง และได้สืบทอดมายัง ฮัจญีซอและห์ (กีและ) ลามอ ปัจจุบันบิหลั่นสานิต ลามอ บุตรชายของ ฮัจญีซอและห์ ลามอ รับตำแหน่งหัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทองโดยทำหน้าที่ดูแลการฝึกซ้อมและนำออกแสดงในงานต่าง ๆ ในปัจจุบันมีจำนวนสมาชิกประมาณ 30 คน โดยมีทั้งผู้ใหญ่ และเยาวชน โดยมีการฝึกซ้อมเยาวชนที่สนใจในการแสดงอุเละห์นบีอย่างสม่ำเสมอ

สายการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของวงชุมชนบ้านภูเขาทอง



ภาพประกอบ 27 อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ภาพประกอบ 28 บิหลั่นสานิต ลามอ หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทอง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ในอดีตชุมชนบ้านภูเขาทองมีการทำกลองรำมะนา เป็นที่รู้จักกันดีในกลุ่มของนักแสดงอุเละห์นบีว่า “กลองกีและห์” ฮัจญีซอและห์ ลามอเป็นอดีตหัวหน้าวงอุเละห์นบีของมัสยิดอาลียิดดารอยน์ เป็นคนสำคัญในการถ่ายทอดอุเละห์นบีและประกอบอาชีพทำกลองรำมะนาในชุมชนบ้านภูเขาทอง กลองกีและห์ เป็นกลองที่เริ่มผลิตขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2540 ลักษณะของกลองกีและห์จะมีรูปทรงคล้ายทรงลูกจันแต่มีขนาดป้อมและอวบด้านหลังกลองไม่มีการกลึงลายบัวคว่ำบัวหงายมีแต่เพียงกลึงเป็นรอยเส้นลึกลง มีน้ำหนักเบา และมีการเสริมปากกลองด้วยขอบเหล็ก หุ่นกลองที่พบส่วนใหญ่ทำจากไม้จามจุรี (ก้ามปู) เนื่องจากเกิดภาวะขาดแคลนไม้เนื้อแข็งที่จะทำหุ่นกลอง กีและห์จึงได้ทำกลองด้วยไม้จามจุรี ด้วยความเปราะบางของมวลเนื้อไม้จามจุรี จึงมีการเสริมปากกลอง[64] ด้วยขอบเหล็ก เพื่อช่วยป้องกันหุ่นกลองแตกในกรณีที่กลองหล่น และการสึกกร่อนของหุ่นกลองจากการงัดลิ่มไม้ สร้างความเสียหายแก่หุ่นกลอง กลองกีและห์โดยมากจะพบในหมู่นักแสดงอุเละห์นบีบ้านตลาดขวัญมากกว่าที่อื่น ๆ เนื่องจากชุมชนบ้านตลาดขวัญและชุมชนบ้านภูเขาทองมีความสัมพันธ์ไปมาหาสู่กันโดยตลอด หลังจากกีและห์ ลามอ เสียชีวิตในปี

[64] ปากกลอง คือ บริเวณด้านท้ายของหุ่นกลองรำมะนา

พ.ศ. 2554 ทำให้ในปัจจุบันชุมชนบ้านภูเขาทองขาดการสืบสานการทำกลองรำมะนาและมีโครงการที่จะฟื้นฟูการทำกลองรำมะนาขึ้นในอนาคต

ภาพประกอบ 29 ฮัจญีซอและห์ ลามอ

ที่มา: บิหลั่นสานิต ลามอ, 2563

ภาพประกอบ 30 กลองกีและห์ ลามอ

ที่มา: บิหลั่นสานิต ลามอ, 2563

นอกจากการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือนและงานประเพณีทางศาสนาอื่น ๆ แล้วชุมชนบ้านภูเขาทองยังได้รับเกียรติในการแสดงทางวัฒนธรรมหลาย ในฐานะตัวแทนทางวัฒนธรรมของมุสลิมภาคกลาง ทั้งในระดับจังหวัด ระดับภาค ในปีพ.ศ.2560 ภายในชุมชนบ้านภูเขาทองได้มีการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ “บ้านของพ่อ”โดยจัดเป็นแหล่งเรียนรู้เศรษฐกิจพอเพียง

ตามแนวทางพระราชดำริ ในการนำของนายกองค์กรบริหารส่วนตำบล ผู้ใหญ่อัมรินทร์ เซ็นเสถียร และท่านอิหม่ามบุญญาณ ศรีสมาน ในศูนย์การเรียนรู้บ้านของพ่อได้มีการจัดแปลงสาธิตการปลูกข้าว การเกษตรต่าง ๆ และการจำลองวิถีชีวิตของชุมชน

ภาพประกอบ 31 ศูนย์การเรียนรู้บ้านของพ่อ

ที่มา: ศูนย์การเรียนรู้เศรษฐกิจพอเพียงบ้านของพ่อ, 2563

ในศูนย์การเรียนรู้บ้านของพ่อได้มีนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีในรูปแบบการกล่อมเด็ก ซึ่งเป็นวิถีหนึ่งของคนในชุมชน โดยเชื่อว่าเด็กจะได้รับความคุ้มครองจากอัลลอฮ์ และป้องกันสิ่งไม่ดีต่าง ๆ ตามความเชื่อทางศาสนา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมในวิถีชีวิตของชาวบ้านชุมชนบ้านภูเขาทอง ในปีพ.ศ.2563 อิหม่ามบุญญาได้มีการจัดตั้งโครงการชุมชนคุณธรรม (การอนุรักษ์กลองรำมะนา) ขึ้นเพื่อสืบสานการแสดงอุเละห์นบีในวันที่ 17 มีนาคม พ.ศ.2563 ตรงกับงานโฮ้ลเมี๊ยะราจประจำปี โดยได้รับเกียรติจาก นายอิทธิพล คุณปลื้ม รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมเป็นประธานในพิธี มีการจัดการแข่งขัน การแสดงอุเละห์นบี มีการเข้าร่วมการแข่งขันจากชุมชนต่าง ๆ ถึง 10 วง ทั้งนี้เพื่อเป็นการนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีสู่สังคมภายนอก ให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น และเป็นการอนุรักษ์การแสดงอุเละห์นบีให้เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืนของชุมชน

ภาพประกอบ 32 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านภูเขาทองเข้าร่วมการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

ชุมชนมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน

บ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

เดิมทีทุ่งลุมพลีเป็นทุ่งนาขนาดใหญ่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของเกาะเมืองอยุธยา เป็นแหล่งผลิตข้าวที่สำคัญในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทุ่งลุมพลีเป็นจุดยุทธศาสตร์และสมรภูมิรบที่สำคัญในการทำศึกสงครามกับพม่าและยังเป็นที่อาศัยของกลุ่มมุสลิมเปอร์เซีย มาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ในระหว่างสงครามเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ชุมชนต่าง ๆ ในทุ่งลุมพลีได้ถูกพม่ายึดครองและเผาทำลาย โดยใช้เป็นที่ตั้งค่ายบัญชาการบ สะสมเสบียง และหล่อปืนใหญ่ เพื่อเข้ายึดครองกรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ. 2310 หลังจากการยึดครองทุ่งลุมพลีของกองทัพพม่า กองทัพของพระยาตากที่อยู่ระหว่างการกอบกู้ชาติปราบปรามก๊กต่าง ๆ ได้ทำการยึดคืนมาจากพม่าได้ภายในเวลา 5 เดือนหลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยา

ครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2329 - พ.ศ.2381) กองทัพสยามได้ไปปราบปรามความไม่สงบในหัวเมืองมลายูปัตตานีและได้กวาดต้องเฉลยแขกมลายูมาจากเมืองปัตตานีและไทรบุรีมาไว้ที่ทุ่งลุมพลีแห่งนี้ ทำให้บ้านลุมพลีเป็นชุมชนที่มีความสำคัญในการตั้งถิ่นฐานของแขกมลายูตานีที่ถูกกวาดต้อนมาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ และกลายเป็นชุมชนที่ใหญ่ของแขกมลายูตานีชุมชนหนึ่งซึ่งอาณาเขตรวมไปถึงทุ่งบ้านภูเขาทองซึ่งมุสลิมบ้านบ้านภูเขาทองในอดีตจะต้องไปละหมาด

วันศุกร์รวมกับมัสยิดที่ลุมพลี ทำให้เห็นความสัมพันธ์ไปมาหาสู่ของกลุ่มมุสลิมบ้านภูเขาทองและกลุ่มมุสลิมบ้านลุมพลี

ชุมชนบ้านลุมพลีเป็นที่มีความสำคัญต่อการแสดงอุเละห์ เนื่องจากบ้านลุมพลี เป็นนิวาสถานของ ตวนฆูรู[65] หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือนายอามีน โตลอยเกตุ[66] เรียกกันทั่วไปว่า “ กีหมิง” เป็นปราชญ์ชาวลุมพลีผู้ประพันธ์และเรียบเรียงทำนองของอุเละห์นบี มีชีวิตอยู่ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นลูกศิษย์คนสำคัญของท่านแช็ค มูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้รับมอบหมายหน้าที่ในการแสดงอุเละห์นบี กีหมิงมีความสามารถในแสดงอุเละห์นบี การแสดงดิเกร์เรียบ และสามารถประพันธ์บทขับร้องภาษามลายู จากบทประพันธ์ทำให้ทราบว่า ชุมชนบ้านลุมพลีในสมัยก่อนมีการใช้ภาษามลายูถิ่นแบบปัตตานีเป็นภาษาสื่อสารกันโดยทั่วไป แม้จะมีการอพยพถิ่นฐานมาในอยุธยาแล้วเป็นร้อยปี

ภาพประกอบ 33 มัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน (บ้านลุมพลี)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

[65] “ ตวนฆูรู” อ่าวว่า ตวน กูรู เป็นภาษามลายู หมายถึง ท่านครู

[66] สัมภาษณ์ นายฮารูน ขันธราม เมื่อวันที่ 7 ม.ค. 2563

จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ข้อมูล ในที่สมัยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ยังมีชีวิตอยู่ บ้านลุมพลีได้รับหน้าที่ในการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดและงานประเพณีต่าง ๆ ของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในลักษณะเดียวกับชุมชนบ้านตลาดขวัญที่ได้รับหน้าที่ในการบรรเลงวงโยธวาทิตในงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ ของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ปัจจุบันชุมชนบ้านลุมพลีปัจจุบันยังคงสืบสานการแสดงอุเละห์นบีอย่างต่อเนื่อง จากการสัมภาษณ์ในชุมชนต่าง ๆ ที่มีการแสดงอุเละห์นบี จะได้ยินชื่อครูผู้สอนการแสดงอุเละห์นบีซึ่งเป็นคนบ้านลุมพลีเสมอ เช่น กำนันอับดุลวาฮับ (ก๋งฮับ) สาสังข์ กีหวัง (จอน) ลอยเกตุ ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ เป็นต้น ซึ่งเป็นกลุ่มครูที่มีบทบาทในการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีในยุคช่วงประมาณพ.ศ. 2520 ในชุมชนต่าง ๆ

ภาพประกอบ 34 อิหม่าม ซาฟีอี พลีคาม

ที่มา: ซำซุดดีน ลอยเกตุ, 2563

ชุมชนบ้านลุมพลี ได้มีการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีโดยเริ่มจากดำริของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ มายัง ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ กีหมิง สืบทอดมายังกำนันอับดุลวาฮับ (ก๋งฮับ) สาสังข์ กีหวัง (จอน) ลอยเกตุ ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ จนกระทั่งปีพ.ศ. 2520 ได้มีการรื้อการแสดงอุเละห์นบีขึ้นในชุมชนอีกเนื่องจากเหลือคนแสดงอุเละห์นบีในชุมชนบ้านลุมพลีอยู่ไม่มาก ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ จึงได้ถ่ายทอดไปยังลูกศิษย์อีกหลายท่านเช่น อิหม่ามซาฟีอี พลีคาม ฮัจญีฮารูน ขันธราม ปัญญา สุนทร ฮัจญีดาวูด ลอยเกตุ ซำซุดดีน ลอยเกตุ

สายการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของวงบ้านลุมพลี

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (โต๊ะกีแซะฮ์)

ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี (กีหมิง)

กีหวัง (จอน) ลอยเกตุ

กำนันอับดุลวาฮับ (ก๋งฮับ) สาสังข์

ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ ชาติแขก กีอารีฟีน (บ่อตาโล่) ผู้ใหญ่สรณ์ สาสังข์ กีหรั่ง พลีคาม

สารวัตรมัด ขันธราม (หลานกีหมิง) อิหม่ามอาลี พลีคาม ฮัจญีฮารูน ขันธราม (เหลนของกีหมิง)

อิหม่ามซาฟีอี พลีคาม (อิหม่ามประจำมัสยิด มูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน) ฮัจยีสมาน ลอยเกตุ

นายซำซุดดีน เหมดลศรี นายปัญญา สุนทร นายยูซุฟ (เป้า)เชื้อสมาน

นายซำซุดดีน ลอยเกตุ นายมูซา วงศ์หาร ฮัจญีริดวาน วงศ์หาร

ฮัจญีวาเฮด พลีบัตร นายอุสมาน สังข์สมุทร นายนูรุดดีน ผ่องโสภา

นายมานาฟ เลาะห์หมัด นายนูรุดดีน ผ่องโสภา นายมูฮัมหมัด เทียนรักษ์

นายมาลิก เทียนรักษ์ นายอุม๊าร พลีบัตร นายการีม บำรุงกิจ นายรอซ๊าด ตรีบุญเมือง

นายยูซุฟ รุ่งเรือง นายนาอีฟ วิไลนนท์ นายกอเดร สาสังข์

นายยุมอัต ขันธราม

ภาพประกอบ 35 ฮัจญี ยูซุฟ ลอยเกตุ

ที่มา: ซำซุดดีน ลอยเกตุ, 2563

ภาพประกอบ 36 ฮัจญีฮารูน ขันธราม

ที่มา: ซำซุดดีน ลอยเกตุ, 2563

วงอุเละห์นบีของชุมชนบ้านลุมพลีมีพิธีกรรมการรับศิษย์โดยใช้ผลไม้เจ็ดชนิด[67] โดยจะประกอบพิธีขึ้นในวันที่ขึ้น 9 ค่ำเดือน 9 ของทุกปีเป็นการรำลึกถึงคุณครูบาอาจารย์ โดยจัดทำบุญอุทิศส่วนกุศลแด่ครูบาอาจารย์ผู้ล่วงลับ (อาระวะฮ์) หลังจากนั้นจะนำผลไม้เจ็ดชนิด จากการทำบุญมาตัดแบ่งให้ศิษย์กินร่วมกันเพื่อความเป็นศิริมงคล และถือเป็นสัญลักษณ์ของการรับเป็นศิษย์โดยสมบูรณ์ ปัจจุบันวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลี ได้รับการดูแลจากผู้ใหญ่ในชุมชนหลายท่านเช่น อิหม่ามซาฟีอี พลีคาม ฮัจญีฮารูน ขันธราม ฮัจยีสมาน ลอยเกตุ ช่วยดูแลฝึกซ้อมการแสดงวงอุเละห์นบีของชุมชนบ้าน ลุมพลีได้รับเชิญในงานมูโหลดปากเดือนที่บ้านตลาดขวัญ เป็นประจำทุกปีมิได้ขาดเพื่อรำลึกถึงการตั้งงานมูโหลดปากเดือนครั้งแรกที่บาแลตวนชื่น สายฟ้า นอกจากนี้เมื่อพ.ศ.2543 วงอุเละห์นบีรุ่นเยาวชนของชุมชนบ้านลุมพลีได้รับเชิญไปเผยแพร่วัฒนธรรม ณ.กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย และได้รับเชิญร่วมงานทางวัฒนธรรมของจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ

ภาพประกอบ 37 ฮัจญีสมาน ลอยเกตุ

ที่มา: ซำซุดดีน ลอยเกตุ, 2563

[67] สัมภาษณ์ นายสมาน ลอยเกตุ เมื่อวันที่ 29 มิ.ย. 62

ภาพประกอบ 38 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลีรุ่นเยาวชน

ที่มา: ซำซุดดีน ลอยเกตุ, 2543

ภาพประกอบ 39 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านลุมพลีรุ่นเยาวชน เผยแพร่การแสดงอุเละห์นบี ที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย

ที่มา: ซำซุดดีน ลอยเกตุ, 2543

ชุมชนมัสยิดอาลียินนูรอยน์

(บ้านคลองคูจาม) ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

นอกจากชุมชนมัสยิดอาลียิดดารอยน์ บ้านภูเขาทอง และชุมชนมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน บ้านลุมพลีแล้ว จากการลงพื้นที่สนามวิจัยพบว่า ชุมชนมัสยิดอาลียินนูรอยน์ ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา หรือที่เรียกว่า “ชุมชนคลองคูจาม” อยู่ทางทิศใต้ของเกาะเมืองอยุธยาเป็นชุมชนที่ยังคงสืบสานอุเละห์นบีในลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนอย่างชัดเจน ภูมิหลังของชุมชนคลองคูจามในอดีต เป็นที่ตั้งชุมชนของกองทหารกองอาสาจามในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่เข้ามาด้วยปัจจัยจากการสงครามกรุงศรีอยุธยารบกับอาณาจักรเขมร ซึ่งชาวจามเป็นชนชาติที่นับถือศาสนาอิสลามทำให้คนไทยเรียกว่า “แขกจาม” เดิมทีพื้นที่แห่งนี้เรียกว่า “ปทาคูจาม” มีความหมายว่า “ค่ายของชาวจามที่มีคูน้ำที่ถูกขุดขึ้น”[68] ต่อมาแขกมลายูได้มาอาศัยรวมกันกับชาวจามในพื้นที่นี้ทำให้เกิดการผสมระหว่างชาติพันธุ์และวัฒนธรรมโดยยากที่จะจำแนกแยกแยะระหว่างชาวจามและชาวมลายู ซึ่งมีความเชื่อทางศาสนาเดียวกันคือศาสนาอิสลาม และความสัมพันธ์ในทางเชื้อชาติมลายู หลังจากสงครามเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เมื่อบ้านเมืองกลับมาอยู่ในภาวะปกติแล้ว ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2329 - พ.ศ. 2381) มีการกวาดต้องเชลยมาจากหัวเมืองมลายู ได้มีแขกมลายูปัตตานีบางกลุ่มได้เข้ามาตั้งรกรากในชุมชนนี้ด้วย ในปัจจุบันไม่พบการใช้ภาษาจามในชุมชน

[68] อ้างอิง จินดาพร แสงนิล (2548) “การศึกษาชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 19-23)”วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาพประกอบ 40 มัสยิดอาลียินนูรอยน์ (บ้านคลองคูจาม)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลบุคคลในชุมชนพบว่า พื้นฐานของสมาชิกในวงอุเละห์นบี ชุมชนบ้านคลองคูจามประกอบอาชีพตีกลองรำมะนาประกอบการแสดงลำตัด หรือที่เรียกว่า “พื้นลำตัด” ทำให้มีความชำนาญในการตีรำมะนา การขับร้องอุเละห์นบี และนาเสป ชุมชนบ้านคลองคูจามมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมด้วยความสนับสนุนและการอำนวยการของ อิหม่าม จักรกฤษณ์ (มูร๊อต) เส้นขาว

ภาพประกอบ 41 อิหม่าม จักรกฤษณ์ (มูร๊อต) เส้นขาว

ที่มา: อิหม่าม จักรกฤษณ์ เส้นขาว, 2562

การสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของชุมชนบ้านคลองคูจามได้สืบทอดมาจากดำริของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ตามแนวทางของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ถ่ายทอดโดยตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามีหรือ กีหมิง มาสู่คนในชุมชนบ้านคลองคูจามและได้สืบทอดในชุมชนมาโดยตลอด จนกระทั่งในช่วงประมาณพ.ศ. 2520 เกิดการขาดช่วงของการสืบทอดในชุมชนทำให้ อิหม่ามฮาซัน ดึงดาล มีความคิดที่จะริเริ่มการแสดงอุเละห์นบีขึ้นมาอีกครั้งจึงได้เชิญ กำนันอับดุลวาฮับ (ก๋งฮับ) สาสังข์ สารวัตรหมัด ขันธราม และกีหวัง (จอน) ลอยเกตุ นักแสดงอุเละห์นบี จากบ้านลุมพลี อารีฟีน (กีฟีน) ชาติแขก จาก ตำบลบ่อตาโล่ อำเภอวังน้อย มาฝึกหัดการแสดงอุเละห์นบีขึ้นในชุมชนบ้านคลองคูจามและสืบทอดจนถึงทุกวันนี้

สายการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของวงชุมชนบ้านคลองคูจาม

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (โต๊ะกีแซะฮ์)
ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี (กีหมิง)

กำนันอับดุลวาฮับ (ก๋งฮับ) สาสังข์
กีหวัง (จอน) ลอยเกตุ
ฮัจญียูซุฟ ลอยเกตุ กีอารีฟีน (กีฟีน บ่อตาโล่) ชาติแขก สารวัตรมัด ขันธราม

อิหม่ามฮาซัน ดึงดาล นายฮารูน บุญรักษ์ นายหมัด ขันธสอน
ฮัจญีฮาซัน ไกรพันธ์ นายยาซีน ศรีสังข์
อิหม่ามจักรกฤษณ์ เส้นขาว
ฮัจญีสมหวัง เช่นขาว คอเต็บ นาวี เส้นขาว
นายเกษม บุญรักษ์ ฮัจญีมูนาวาต กุฎีพันธ์ ฮัจญีอุสมาน บุญรักษ์
นายยะฟัด ขันธสอน นายมูฮัมหมัด ขันธรักษ์ ฮัจญีซะอี๊ด เช่นขาว
นายวิทยา กุฎีพันธ์ นายอามีน ขันธสร

ภาพประกอบ 42 ฮัจญีสมหวัง เช่นขาว หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจาม

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจาม นับว่าเป็นวงที่ได้รับความนิยมวงหนึ่ง ในการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี ในโครงการชุมชนคุณธรรม (การอนุรักษ์กลองรำมะนา) วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจามได้รับรางวัลที่ 1 ในการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี ชุมชนบ้านคลองคูจามมีการบริหารงาน และจัดการวงที่เข้มแข็ง มีศาสนสัมพันธ์ที่เต็มไปด้วยมิตรภาพและความเป็นกันเอง ทำให้วงอุเละห์นบีชุมชนคลองคูจามได้รับความนิยม ผูกพันรับใช้กิจกรรมทางสังคมอยู่อย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้อุเละห์นบีคลองคูจามได้รับเกียรติเป็นตัวแทนในการเผยแพร่การแสดง อุเละห์นบี ในฐานะวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ เช่น งานส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมดนตรีชุมชนของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ศูนย์การเรียนรู้เศรษฐกิจพอเพียงบ้านของพ่อ เป็นต้น

ภาพประกอบ 43 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจาม

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

1.2.2 **การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดนนทบุรี**

จังหวัดนนทบุรีที่มีความสำคัญในเชิงประวัติศาสตร์ที่มีความสำคัญต่อมุสลิมในภาคกลางเป็นอย่างมาก นับตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาปี พ.ศ.2092 ในรัชสมัยสมเด็จพระมหาจักพรรดิ์ ได้ยกบ้านตลาดขวัญขึ้นเป็นเมืองนนทบุรี ด้วยสถานะความเป็นเมืองหน้าด่านใกล้กับกรุงศรีอยุธยา จึงมีการสัญจรของชาวต่างชาติที่มาทำการค้าขายเป็นจำนวนมาก ทำให้บ้านตลาดขวัญมีความความหลากหลายแบบพหุสังคมโดยเฉพาะกลุ่มมุสลิม ต่อมาบ้านตลาดขวัญ จึงกลายเป็นชุมชนมุสลิมที่สำคัญชุมชนหนึ่งของจังหวัดนนทบุรี ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏหลักฐานในนิราศบ้านภูเขาทอง บทประพันธ์ของสุนทรภู่ซึ่งแต่งไว้เมื่อปีพ.ศ.2371 ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ได้บรรยายถึงความบ้านตลาดขวัญไว้ว่า

“ถึงแขวงนนท์ชลมารคตลาดขวัญ มีพ่วงแพแพรพรรณเขาค้าขาย
ทั้งของสวนล้วนเรืออยู่เรียงราย พวกหญิงชายประชุมกันทุกวันคืน”

ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเจริญเศรษฐกิจทางของบ้านตลาดขวัญในการค้าขาย ซึ่งเป็นเขตตัวเมืองนนทบุรีเก่า เป็นตลาดการค้าที่พ่อค้าแม่ค้านำเรือสินค้าจอดเรียงรายนำสินค้าเป็นจำนวนมาก ทั้งผลผลิตในสวน เสื้อผ้าอาภรณ์ของใช้สอย มีผู้คนมาซื้อสินค้าพลุกพล่าน นอกจากนี้

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงโปรดเกล้าให้สร้างมัสยิดไม้ทรงไทยขึ้นที่บ้านตลาดขวัญ พระราชทานแด่พระนมรอด ซึ่งเป็นพระขนิษฐาของพระชนนีเพ็ง ในกรมสมเด็จพระศรีสุลาลัย[69] ซึ่งแสดงให้เห็นสัมพันธภาพที่ใกล้ชิดของชาวบ้านตลาดขวัญและราชสำนักในระดับราชนิกูล

จากการศึกษาข้อมูลและค้นคว้าเอกสารทำให้ทราบว่านอกจากพระนมรอด แล้วยังมีชาวบ้านตลาดขวัญอีก 2 ท่านได้แก่ พระพี่เลี้ยงหยา หรือ “คุณย่าหยา” และ พระนมเอี่ยม ซึ่งทั้งท่านทั้งสองเป็นชาวบ้านตลาดขวัญที่เข้าไปรับราชการถวายงานกรมสมเด็จพระศรีสุลาลัย และเจ้าจอมมารดาทรัพย์ ในการเป็นพระพี่เลี้ยงและพระนม พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว [70] เมื่อพ.ศ.2423 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงได้โปรดเกล้าพระราชทาน มัสยิดใหม่พระราชประทานแก่ พระพี่เลี้ยงหยา สร้างบนพื้นที่มัสยิดพระราชทานเดิมที่เป็นมัสยิดไม้ทรงไทยเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนรูปทรงเลียนแบบ อาคารบัยตุลเลาะห์ ในมหานครมักกะฮ์ ทรงโปรดเกล้าให้ซัยยิดมูฮัมหมัดอาลี (สะหยัดอาลี) [71] ชาวเมืองชาม (ซีเรีย) สามีของพระพี่เลี้ยงหยา เป็นผู้ควบคุมการก่อสร้างจนแล้วเสร็จ โดยใช้ชื่อมัสยิดอย่างเป็นทางการว่า “มัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะฮ์” ทางราชการถือว่าเป็นมัสยิดแห่งแรกในจังหวัดนนทบุรี

ภาพประกอบ 44 มัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะย์ ชุมชนบ้านตลาดขวัญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

[69] กรมสมเด็จพระศรีสุลาลัย เจ้าจอมมารดาเรียม พระราชชนนี ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

[70] อ้างอิง สายสกุล สุลต่าน สุลัยมาน, (2531, น. 73)

[71] ซัยยิดมูอัมหมัดอาลี (สะหยัดอาลี) ต่อมาเป็นที่ พระสยามิตยภัตติการ สังกัดกรมท่ากลาง เมื่อวันที่ 9 ต.ค. พ.ศ. 2428 จากเอกสารเก่าออกราชทินนามหลายอย่างเช่น พระสยามิศรพัตติการ พระสยามิธิการภักดี พระสยามิศรภักดี

ในปีเดียวกันนั้นเอง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าให้ซัยยิดมูฮัมหมัดอาลี ให้นำกลองรำมะนาเข้าไปตีถวายเป็นพระราชกุศล ในงานพระบรมศพ พระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ณ.ศาลาอัฏวิจารณ์ พระบรมมหาราชวัง ซึ่งเป็นกลุ่มมุสลิมชาวนนทบุรี[72] ซึ่งนับว่าเป็นหลักฐานเรื่องการตีกลองรำมะนาของมุสลิม ที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน จากข้อมูลเอกสาร ปัจจัยทางด้านพื้นที่ในด้านชุมชนและร่องรอยความสัมพันธ์ของราชสำนักจากเอกสารเก่า ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า มุสลิมชาวนนทบุรีที่ถูกกล่าวถึง อาจจะเป็นมุสลิมบ้านตลาดขวัญ เนื่องจากพระสยามิตยภัตติการ มีนิวาสถานที่บ้านตลาดขวัญประการหนึ่ง ประกอบกับมุสลิมบ้านตลาดขวัญได้ประกอบอาชีพรับราชการมีความผูกพันเกี่ยวข้องกับราชสำนักมาโดยตลอด ยังปรากฏหลักฐานในปัจจุบันที่เป็นสิ่งก่อสร้างถึง 3 แห่งได้แก่ มัสยิดฮีดาย่า ตุ้ลอุมมะฮ์ เรือนพระราชทานแด่พระพี่เลี้ยงหยา และสุสาน (มะก่อม) พระพี่เลี้ยงหยา

ภาพประกอบ 45 เรือนพระราชทานแด่พระพี่เลี้ยงหยา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

[72] ลายพระราชหัตถเลขา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมดำรงราชานุภาพ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สาสน์สมเด็จ เล่ม 16 (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505 , น. 22-23)

ภาพประกอบ 46 สุสานพระราชทาน (มะก่อม) พระพี่เลี้ยงหยา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

การแสดงอุเละห์นบีของชุมชนบ้านตลาดขวัญ

ชุมชนบ้านตลาดขวัญเปรียบเสมือนบ้านหลังที่สองของ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ชาวบ้านตลาดขวัญมีความเคารพและนับถือแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นอย่างมาก มีความศรัทธาในแนวทางของสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ที่ท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลีได้วางไว้อย่างเหนียวแน่นจนถึงปัจจุบัน

ในชุมชนบ้านตลาดขวัญมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับการทำบุญฤทธิ์ (กะรอมัต)[73] ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เกี่ยวกับดนตรีที่น่าสนใจ โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้มีดำริให้ชาวชุมชนบ้านตลาดขวัญไปซื้อแตรจำนวน 9 คัน ราคาคันละ 15 บาท และมีคำสั่งให้โดยให้ลูกศิษย์ที่เป่าแตรไม่เป็น มาเป่าแตร แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้กล่าวขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด(ซอลาวาต -

[73] กะรอมัต เป็นภาษาอาหรับ หมายถึงการแสดงบุญฤทธิ์นอกเหนือมนุษย์ทั่วไป เป็นพฤติกรรมที่อัลลอฮ์ประทานให้เฉพาะบุคคล ในกรณีที่เป็นระดับนบี (ศาสดา) จะเรียกว่า มั๊วะญิซาต)

นบี) ใน บท “ซอลาตุลลอฮ์” หลังจากนั้นทุกคนก็สามารถเป่าแตรออกมาเป็นทำนองขอประสาทพร (ซอลาวาต - นบี)ได้อย่างมหัศจรรย์ [74]

ภาพประกอบ 47 วงโยธวาทิตชุมชนบ้านตลาดขวัญในอดีตและปัจจุบัน

ที่มา: คณะศิษย์แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ , 2562

ในเวลาต่อมาทำนองที่ใช้ขับร้องในการทำบุญฤทธิ์ (กะรอมัต)ในครั้งนั้น ได้ถูกนำมาขับร้องเป็นทำนองแรกตามธรรมเนียมของการแสดงอุเละห์นบีที่เรียกกันว่า “ลาฆูยาเราะห์มาน” ชาวชุมชนบ้านตลาดขวัญมีความสามารถทางด้านดนตรีมาแต่ครั้งอดีต ซึ่งยังปรากฏให้เห็นกิจกรรมดนตรีเช่น วงโยธวาทิต วงอุเละห์นบี ของคนในชุมชนที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ชาวชุมชนบ้านตลาดขวัญ ได้รับมอบหมายจากท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ให้ทำหน้าที่ในการการบรรเลงวงโยธวาทิต ในงานประจำปีของ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือที่เรียกว่า “งานโฮ้ล” [75] ซึ่งเป็นงานประจำปีที่จัดขึ้นถึง 4 งานต่อปีได้แก่ โฮ้ลท่านแช็คอับดุลกอเดร ญัยลานีย์(โฮ้ลโคก) โฮ้ลเมี๊ยะราจ โฮ้ลมูโหลดปากเดือน โฮ้ลแช็คมูฮัมหมัดอาลี (โฮ้ลเรือ)[76]

[74] อ้างอิง ดาวูด อิบนี่อับดุลเลาะห์ (ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์).ชีวประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่. เอกสารอัดสำเนา.ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, น. 30

[75] โฮ้ล เป็นภาษาอาหรับหมายถึง ปี หรือครบรอบปี

[76] โฮ้ลแช็คมูอัมหมัดอาลี (โฮ้ลกี) หรือโฮ้ลเรือ เป็นงานโฮ้ลที่เพิ่มขึ้นหลังจากการมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จัดขึ้นโดยคณะลูกศิษย์ เพื่อระลึกถึงแช็คมูอัมหมัดอาลี ชุกรีย์

ภาพประกอบ 48 ชื่อแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ภายในมัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะย์ เนื่องในการบูรณะมัสยิดเมื่อ ปีฮิจเราะห์ที่ 1347 (พ.ศ.2469)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ดำริให้ชุมชนบ้านตลาดขวัญเป็นสถานที่แห่งแรกในการจัดงาน “ มูโหลดปากเดือน ” ในปีราวพ.ศ. 2470 ที่ “บาแล[77]สายฟ้า” ของตวนชื่น สายฟ้าอิหม่ามประจำมัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะฮ์ จากบันทึกคำบอกเล่าของตวนชื่น สายฟ้า ที่ได้บันทึกเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละปีตลอด 5 ปีของการจัดงานมูโหลดปากเดือนในชุมชนบ้านตลาดขวัญ ได้มีการกล่าวถึงการแสดงอุเละห์นบี ในการประชุมจัดงานมูโหลดปากเดือนเป็นครั้งแรกที่ ตำบลท่าอิฐ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี หลังจากการประชุมจัดงานวันแรก แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ขออนุญาตเจ้าของสถานที่จัดการประชุม แสดงอุเละห์นบี และในวันถัดมาได้มีการประชุมจัดงานครั้ง 2 เมื่อครบองค์ประชุมแล้ว แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้ออกคำสั่งให้แสดงอุเละห์นบี และได้ลุกขึ้นรำ โดยมีจุดประสงค์ที่จะทำอุบายเพื่อจับตัวและสั่งสอนโต๊ะครูกินดอกเบี้ยเงินกู้ [78] หลังการมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้มีการย้ายสถานที่จัดงานงานมูโหลดปากเดือนไปที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ ตำบลบ้านภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จนถึงปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลพบว่าในปัจจุบันบาแลของตวนชื่น สายฟ้ายังคงสืบสานจัดงานมูโหลดปากเดือนตามดำริของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบิอุ้ลอาวัรเหมือนในอดีต[79]

ประมาณปีพ.ศ. 2522 เนื่องจากปัญหาพื้นที่มัสยิดไม่เพียงพอกับจำนวนสัปบุรุษที่มีจำนวนมากขึ้น จึงได้มีการสร้างมัสยิด แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ หรือ “สุเหร่าใหม่” ขึ้นอีกหลังหนึ่ง

[77] บาแล เป็นภาษามลายูถิ่น แปลว่า อาคารที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อประกอบศาสนกิจมีขนาดเล็กกว่า มัสยิด

[78] อ้างอิง สานุศิษย์ กอดีรียะห์ ชีวประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ : แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ น. 6 - 9

[79] สัมภาษณ์ นายสมาน ลอยเกตุ เมื่อวันที่ 29 มิ.ย. 2562

ในปัจจุบันทำให้ในบ้านตลาดขวัญมีการจัดงานมูโหลด 2 ครั้งในแต่ละปี โดยเป็นงานมูโหลดปากเดือนของบาแลสายฟ้า ในความอำนวยการของท่านอิหม่ามอุสมาน สายฟ้า และงานมูโหลดของมัสยิดแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ ในความอำนวยการของอิหม่ามอุสมาน ศุภมาส

ภาพประกอบ 49 มัสยิดแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ชุมชนบ้านตลาดขวัญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

ภาพประกอบ 50 อิหม่าม อุสมาน ศุภมาส

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

หลังจากการมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ สัปบุรุษในชุมชนตลาดขวัญยังคงดำเนินตามแนวทางศาสนาที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์กำหนดไว้ อย่างเคร่งครัดมาโดยตลอด แต่ในส่วนของการแสดงอุเละห์นบี พบว่าขาดการสืบทอดในชุมชนอยู่ระยะหนึ่ง จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลทำให้ทราบว่า พบชื่อบุคคลรุ่นเก่าที่เคยแสดงอุเละห์นบีมาก่อนหรือมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบีหลายคน เช่น ฮัจญี ฟา สายฟ้า (บุตรชายตวนชื่น สายฟ้า) โต๊ะเบาะห์ พาลีรักษ์ (หลานสาวของกีหมิง) ใช้ทำนองอุเละห์นบีในการกล่อมลูกหลาน กีการีม อับดุลเลาะห์ (เวาะห์รีม คลอง14) ซึ่งเป็นนักกลองรำมะนาพื้นลำตัดที่เคยฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีในยุคแรก

ของชุมชนระยะหนึ่ง[80] ซึ่งทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงการปรากฏของการแสดงอุเละห์นบีในยุคก่อนการฟื้นฟูอย่างจริงจัง

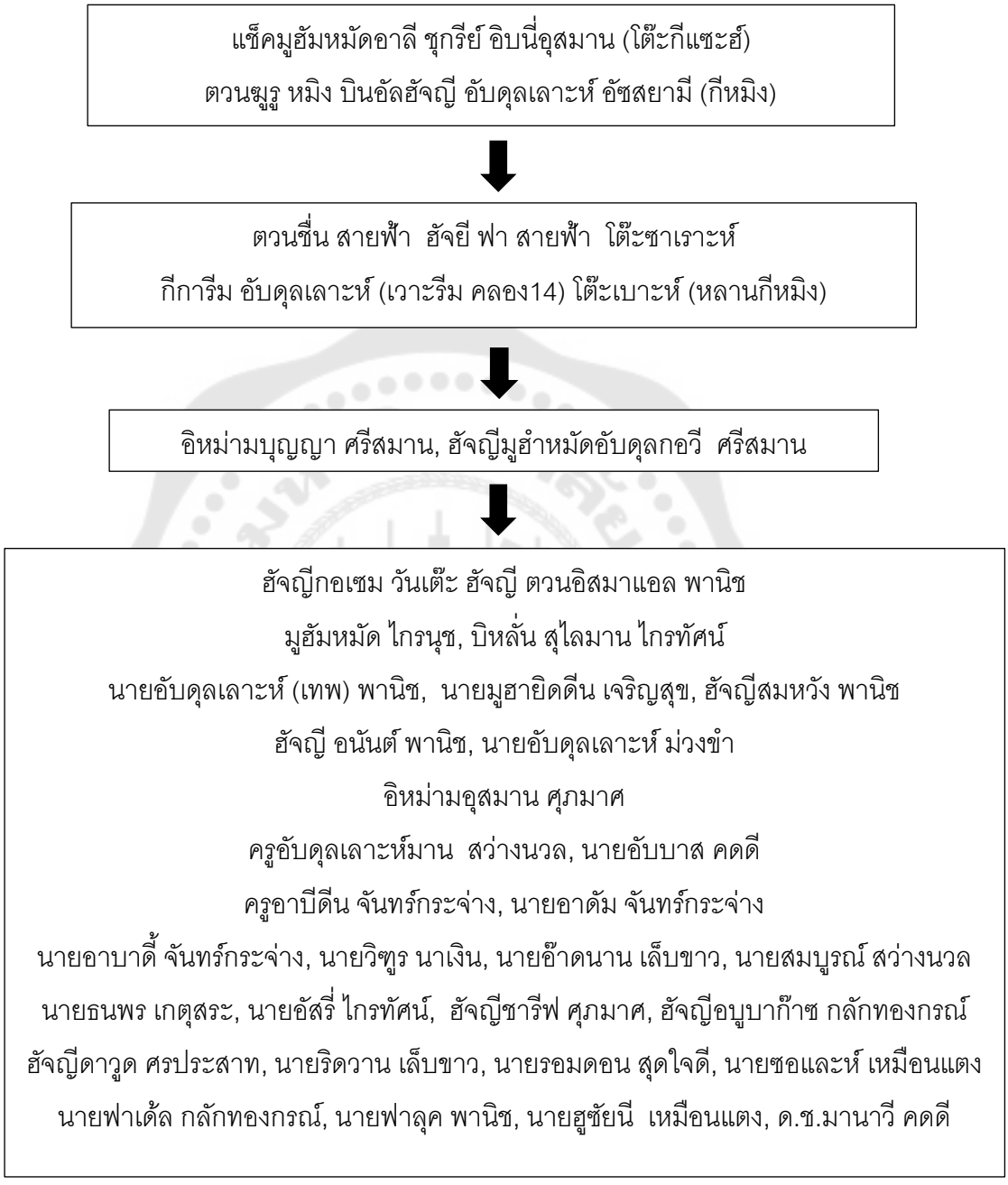
ภาพประกอบ 51 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

ในราวปีพ.ศ. 2540 ได้มีการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีขึ้นอย่างจริงจัง โดยกลุ่มของผู้ใหญ่ในชุมชนได้แก่ บิหลั่น สุไลมาน ไกรทัศน์ ฮัจญีมูฮัมหมัด ไกรนุช และฮัจญีกอเซม วันเต๊ะ รักษาการผู้ช่วยอิหม่ามมัสยิดแซ็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ และผู้ใหญ่ในชุมชนอีกหลายท่าน ได้ให้การสนับสนุนฟื้นฟูและจัดตั้งวงอุเละห์นบีขึ้นในชุมชนบ้านตลาดขวัญ โดยความช่วยเหลือของ อิหม่าม บุญญา ศรีสมาน ฮัจญีมูฮำหมัดกอวี ศรีสมาน นำกลองรำมะนามาจาก อ.ศรีราชา ให้ใช้ในการฝึกหัด และนำกลุ่มของนักแสดงอุเละห์นบีจากอยุธยามาช่วยฝึกหัด มีการนำการแสดง อุเละห์นบีเข้าไปสอนหลังจากชั้นเรียนศาสนาของชุมชน ส่งผลให้เยาวชนได้เรียนการแสดง อุเละห์นบี และมีจำนวนสมาชิกเพิ่มขึ้นโดยลำดับ

[80] สัมภาษณ์ นายอาบีดีน จันทร์กระจ่าง นายบุญญา ศรประสาท เมื่อวันที่ 7 ก.ย. 2562

สายการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของวงบ้านตลาดขวัญ



ภาพประกอบ 52 คุณครูอาบีดีน จันทร์กระจ่าง หัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

ปัจจุบัน คุณครูอาบีดีน จันทร์กระจ่าง เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ ถึงแม้ว่าวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญ จะมีสมาชิกเป็นจำนวนมากแต่มีความเข้มแข็งสมัครสมานสามัคคีเป็นอย่างดีต่อศาสนกิจของสมาชิกในชุมชนเป็นอย่างดี เยาวชนในชุมชนมีความสนใจในการฝึกซ้อมการแสดงอุเละห์นบี นอกจากนี้วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านตลาดขวัญยังได้รับเกียรติร่วมบรรเลงในงานกิจกรรมทางวัฒนธรรมกับวงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ

1.2.3 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดปทุมธานี

จังหวัดปทุมธานีเป็นจังหวัดที่มีความหลากหลายของการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของมุสลิม เนื่องจากปทุมธานีเป็นจังหวัดที่มีอาณาเขตติดกับทุกจังหวัดในเขตพื้นที่สี่จังหวัดภาคกลางตอนล่าง ได้แก่กรุงเทพมหานคร พระนครศรีอยุธยาและนนทบุรี การตั้งถิ่นฐานของมุสลิมในจังหวัดปทุมธานี ทางด้านฝั่งตะวันตกของจังหวัดหรือแถบฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา แถบอำเภอเมืองปทุมธานี

อำเภอสามโคก เป็นกลุ่มของมุสลิมกรุงเก่าและกลุ่มมุสลิมมลายูที่อพยพจากหัวเมืองปัตตานีครั้งรัชกาลที่ 1 และอาศัยรวมอยู่กับคนมอญโดยกลุ่มมุสลิมเข้ามาจากทางจังหวัดพระนครศรีอยุธยาและจังหวัดนนทบุรี

ส่วนทางฝั่งตะวันออกของจังหวัดปทุมธานีทางด้านอำเภอคลองหลวง อำเภอหนองเสือหรือที่เรียกกันว่าฝั่งคลองรังสิตประยูรศักดิ์ ทางด้านต้นคลองรังสิตประยูรศักดิ์จะเป็นกลุ่มของมุสลิมกรุงเก่าและมุสลิมที่อพยพจากหัวเมืองปัตตานีครั้งรัชกาลที่ 1 ทางด้านกลางและปลายคลองไปถึงจังหวัดนครนายกจะเป็นกลุ่มมุสลิมที่อพยพมาจากหัวเมืองปัตตานีและหัวเมืองมลายูต่าง ๆ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นการขยายถิ่นฐานไปตามคลองรังสิตประยูรศักดิ์หลังจากที่ได้ลงหลักปักฐานแถบมีนบุรีและหนองจอกได้ระยะหนึ่งแล้วซึ่งทั้งหมดเป็นการ ตั้งถิ่นฐานหลังจากพ.ศ.2431 เนื่องมาจากพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯให้ขุดคลองรังสิตประยูรศักดิ์เพื่อการชลประทานทางการเกษตรเป็นครั้งแรกในประเทศไทย

บริษัทขุดคลองและคูนาสยามเป็นผู้รับเหมาในการขุดคลอง เมื่อวันที่ 9 มีนาคม พ.ศ.2433 เริ่มงานการขุดคลองส่งน้ำชลประทานขึ้นในบริเวณที่เป็นท้องทุ่ง โดยขุดคลองสายใหญ่ขนาดกว้าง 8 วา (16เมตร) ยาว 1,400 เส้น (56กิโลเมตร) เป็นคลองแรก เรียกว่า“คลองรังสิตประยูรศักดิ์” โดยเริ่มขุดตั้งแต่แม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งด้านตะวันออกจากตำบลบ้านใหม่ใต้เกาะใหญ่ แขวงปทุมธานี ไปทางทิศตะวันออกสิ้นสุดที่แม่น้ำนครนายก จังหวัดนครนายก บริเวณตำบลปลากดหัวควาย[81]

[81] อ้างอิง ปาณฑรา มีนะกนิษฐ. (2551). ชาวไทยมุสลิม: วิถีชีวิตและโลกทัศน์การพัฒนาคุณภาพชีวิตกรณีศึกษาชุมชนลำสนุ่น ตำบลคลองสอง อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

ภาพประกอบ 53 มัสยิดอาลียิสซากีรอยน์ ชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น

ที่มา: นายอนุชา สิงห์งาม, 2563

ชุมชนมัสยิดอาลียิสซากีรอยน์ ลำสนุ่น ตำบลคลองสอง อำเภอคลองหลวง มีภูมิหลังของชุมชนสืบเนื่องมาจากการขุดคลองรังสิตประยูรศักดิ์ ซึ่งมีสภาพเป็นลำรางธรรมชาติเป็นแนวยาวเชื่อมกับคลองสอง มีต้นสนุ่นขึ้นอยู่เป็นจำนวนมาก ชาวบ้านจึงเรียกพื้นที่นี้ว่า “ลำสนุ่น” ในปี พ.ศ. 2443 มีการขยับขยายพื้นที่อยู่อาศัยมาเป็นบริเวณลำรางปากคลองสองเนื่องจากมีความสะดวกในการสัญจรไปมาและประกอบอาชีพ ต่อมาได้มีการสร้างมัสยิดขึ้นเพื่อใช้ประกอบศาสนกิจ และเป็นโรงเรียนศาสนาของมุสลิมในชุมชนโดยมี โต๊ะครูมูซอ ครูสอนศาสนามาจากตำบลภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ชุมชนคลองสองลำสนุ่นมีความผูกพันกับแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นผู้นำในการสร้างมัสยิดของชุมชน และเผยแพร่คำสอนทางศาสนาในแนวทางของสายกอดิริยะห์ ได้ช่วยเหลือและเป็นขวัญกำลังใจให้แก่สัปบุรุษในชุมชนที่มีความทุกข์ร้อนด้วยบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ของท่าน จนแช็คมูฮัม

หมัดอาลี ชุกรีย์ได้กล่าวถึงความผูกพันกับชุมชนคลองสอง ลำสนุ่นว่า “คลองสอง ซายอก้าวเดียวถึง”

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลบุคคลในสนามวิจัยต่าง ๆ ได้กล่าวถึงชุมชนคลองสองลำสนุ่นไปในทางเดียวกันว่า ชนคลองสองลำสนุ่น เป็นสถานที่ที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้แสดงบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ไว้หลายครั้ง โดยเฉพาะการแสดงบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) เกี่ยวกับอุเละห์นบี เป็นเรื่องเล่าสืบต่อกันมา มีครอบครัวหนึ่ง ในชุมชนคลองสอง ลำสนุ่น สามีชื่อกีเภาเป็นมุสลิมมาแต่เดิม พื้นเพมาจาก ตำบลบ่อตาโล่ อำเภอวังน้อย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีความสามารถทางด้านตีรำมะนาลำตัด ภรรยาชื่อโต๊ะอ่อน มีเชื้อสายมอญเป็นมุสลิมใหม่(มูอัลลัฟ) เข้ารับอิสลามตามสามี โต๊ะอ่อนคุณลักษณะพิเศษเป็นคนเสียงดี แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จึงได้สั่งให้โต๊ะอ่อนร้องอุเละห์นบี แต่โต๊ะอ่อนไม่สามารถพูดหรืออ่านภาษามลายูหรือภาษาอาหรับได้ เพราะมีพื้นเพเป็นคนไทยเชื้อสายมอญ

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จึงได้บอกให้โต๊ะอ่อนร้องอุเละห์นบี โดยบอกให้ร้องออกมาทันใดนั้นด้วยบุญฤทธิ์ (กะรอมัต)ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ โต๊ะอ่อนก็สามารถร้องอุเละห์นบีออกมาทั้งที่ไม่มีบทร้องและไม่เคยได้ยินทำนองมาก่อน เป็นที่น่าอัศจรรย์ใจเป็นอย่างยิ่ง และได้รับหน้าที่สอนร้องอุเละห์นบีในเวลาต่อมา นอกจากนี้ที่ชุมชนคลองสองลำสนุ่นยังเป็นต้นกำเนิดของการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (ทำบุญ 40 วัน) เป็นครั้งแรก โดยบังเลาะห์ ผู้ลูกศิษย์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ไปปรึกษาแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เพื่ออุทิศผลบุญให้บังมัดผู้เป็นพี่ชาย โดยมีจุดประสงค์ให้พี่ชายมีความสุขสบายหลังจากที่เสียชีวิตไปแล้ว แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จึงได้ให้คำแนะนำแก่บังมัด โดยให้จัดงานทำบุญครบรอบ 40 วันและให้เชิญ กีหมิงมาแสดงอุเละห์นบีในงานเพื่ออุทิศกุศลผลบุญในครั้งนั้นด้วย จากคำบอกเล่านี้จึงเป็นหลักฐานที่สำคัญของการนำการแสดงอุเละห์นบีเข้าไปผนวกเป็นส่วนหนึ่งของการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับในการทำบุญครบรอบ 40 วัน

ภาพประกอบ 54 ฮัจญีสมาน ไตรเวท

ที่มา: นายอนุชา สิงห์งาม, 2563

ในปี พ.ศ. 2526 วงอุเละห์นบีชุมชนคลองสองลำสนุ่น ได้มีการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบี โดยการนำของ อิหม่ามเราะห์มาน ดำชะไว โดยเชิญกีอารีฟีน ชาติแขก มาจากชุมชนบ่อตะโล่ อำเภอวังน้อย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มาฝึกสอน ปัจจุบันวงอุเละห์นบีชุมชนคลองสองลำสนุ่นมีงานอยู่เป็นประจำและมีบทบาทในเกือบทุกพิธีกรรมของมุสลิมในชุมชน วงอุเละห์นบีชุมชนคลองสอง ลำสนุ่น อยู่ในความดูแลของครูสมาน ไตรเวท และครูอนุชา สิงห์งาม เนื่องจากสมาชิกในวงส่วนใหญ่เป็นเยาวชนวัยรุ่น ทำให้อุเละห์นบีในชุมชนลำสนุ่นได้กลายเป็นเครื่องมือสำคัญในการป้องกันเยาวชนไม่ให้เกี่ยวข้องกับยาเสพติด ซึ่งจากตำแหน่งที่ตั้งปัจจัยแวดล้อมของชุมชน ทำให้เยาวชนมีความสุ่มเสี่ยงสูงต่อยาเสพติด และการแสดงอุเละห์นบีกลายเป็นเครื่องมือที่ดึงเยาวชนที่หลงห่างจากศาสนา ได้กลับมาเป็นศาสนิกชนที่ดีของชุมชน นอกจากนี้ วงอุเละห์นบี คลองสองลำสนุ่น ยังได้รับเกียรติจากสภาวัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานีในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมของมุสลิมปทุมธานีอยู่เสมอ

ภาพประกอบ 55 ครูอนุชา สิงห์งาม

ที่มา: นายอนุชา สิงห์งาม, 2563

สายการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของวงบ้านคลองสอง

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (โต๊ะกีแซะฮ์)

ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี (กีหมิง)

โต๊ะอ่อน บุญเสริม กีเภา บุญเสริม กีอารีฟีน ชาติแขก อิหม่ามเราะห์มาน ดำชะไว กีดำ แจ่มใส คอเตบถวิล ไตรเวท กีเฮม มาปากจั่น ครูเด๊ะ บุญเสริม กีหวังแช บุญเสริม ฮัจญีมัด แมงทอง ฮัจญีสมาน ไตรเวท นายอนุชา สิงห์งาม นายอับบาส แมงทอง นายศุภชัย ดำชะไว นายอิบรอฮีม โสนามิต นายอนุวัติ แมงทอง นายอินยาส แจ่มใส นายอามิต แจ่มใส นายอามิต ฐูปประดิษฐ์ นายอามีน โล่ห์ขุนพรหม นายรังสรรค์ นุสสระบัว

ภาพประกอบ 56 วงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น

ที่มา: นายอนุชา สิงห์งาม, 2563

ปัจจุบันจำนวนสมาชิกในวงอุเละห์นบีบ้านคลองสองลำสนุ่นมีประมาณ 30 คน โดยมีความเอื้ออาทรในการดูแลฝึกซ้อมกันเป็นอย่างดี โดยมีมัสยิดเป็นสถานที่ฝึกซ้อมเนื่องจากมีพื้นที่กว้างขวางเหมาะแก่การฝึกซ้อม นอกจากการแสดงอุเละห์นบีแล้วชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่นได้ขยายกิจกรรมของเยาวชนโดยมีการจัดตั้งวงแตรตามแนวทางของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ที่ท่านแช็คมูฮัมหมัดได้วางไว้ โดยมีจำนวนสมาชิกเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ผลผลิตในการแสดงอุเละห์นบี และวงแตรของเยาวชน สามารถตอบสนองกิจกรรมทางศาสนาและสังคมของชุมชนได้เป็นอย่างดี

1.2.4 การแสดงอุเละห์นบีในกรุงเทพมหานคร

“บางกอก” เป็นเมืองที่มีความสำคัญต่อการอพยพของมุสลิมหลังจากกรุงศรีอยุธยาแตกในปี พ.ศ.2310 ในฐานะที่เป็นหัวเมืองหลบภัยและเมืองหลวงใหม่ต่อจากกรุงธนบุรีในชื่อ “กรุงเทพมหานคร” นอกจากนี้ผลจากการเป็นเมืองหลวงใหม่ที่ต้องการกำลังพลในการสร้างบ้านแปลงเมือง จึงมีการทำสงครามกับหัวเมืองต่าง ๆ ส่งผลให้มีการกวาดต้อนผู้คนจากเมืองขึ้นทั่วสารทิศมาไว้ที่กรุเทพมหานคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งหัวเมืองปัตตานีซึ่งได้มีการกวาดต้อนอพยพผู้คนจำนวนมากหลายครั้งนับตั้งแต่รัชกาลที่1 ถึงรัชกาลที่ 3 เป็นจำนวนหลายพันคน อาจกล่าวได้ว่ากรุงเทพมหานครศูนย์รวมใหญ่ของมุสลิมภาคกลางเมืองครั้งตั้งพระนครซึ่งต่อมาได้มีการขยับ

ขยายที่ทำมาหากินไปตามลำคลองต่าง ๆ ส่งผลให้มุสลิมมีการกระจายตัวไปอยู่ทั่วกรุงเทพมหานครและจังหวัดต่าง ๆ ในเขตรอบปริมณฑล

ภาพประกอบ 57 มัสยิดนูรุลสลาม ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ (คู้)

ที่มา: คุณซัลมา มะหะหมัด, 2563

มัสยิดนูรุลสลาม ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ แขวง โคกแฝด เขตหนองจอก ภูมิหลังเป็นชุมชนเก่าแก่ซึ่งปรากฏหลักฐานสักการะสถาน (มะก่อม) ของ “โต๊ะเยาะห์สลาม” หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า โต๊ะเยาะห์ ซึ่งเชื่อว่าเป็นบรรพบุรุษที่อพยพจากหัวเมืองปัตตานีมาตั้งถิ่นฐานตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 จากคำบอกเล่าของข้อมูลบุคคลพื้นและข้อมูลเอกสารได้ให้ข้อมูลว่า โต๊ะเยาะห์สลาม อพยพมาพร้อมกับการกวาดต้อนหัวเมืองมลายูในสมัยรัชกาลที่ 1 มีพื้นเพเป็นคนบึงเหาะใกล้กับ ตำบล ปูยุต อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานีในปัจจุบัน เป็นครูสอนศาสนา มีประวัติความเป็นมาที่น่าสนใจ สมัยที่อยู่ปัตตานีได้ออกเรือหาปลาไปกลับลูกศิษย์และได้หล่นเรือจมน้ำไป แต่สามารถกลับมาได้อย่างปลอดภัยโดยการเดินแหวกใต้ท้องทะเล ใช้เวลาหลายวันจนถึงบ้านของตนเอง[82]

[82] อ้างอิง หนังสือที่ระลึกมัสยิดอัลฮุสนา น. 3-4 พ.ศ. 2511 วงศ์เสงี่ยมการพิมพ์ มหานาค พระนคร

ภาพประกอบ 58 สักการะสถาน (กุโบร์) โต๊ะเยาะห์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

โต๊ะเยาะห์สลามได้ร่วมเดินทางมากับกองทัพสยามที่กวาดต้อนเชลยสงครามหัวเมืองมลายูเมื่อปี พ.ศ.2329 โดยเป็นคนสูงอายุเพียงคนเดียวที่ยอมมากับกลุ่มคนที่ถูกกวาดต้อนเพื่อดูแลลูกหลาน เมื่อมาถึงที่กรุงเทพแล้ว ได้ตั้งถิ่นฐานที่บริเวณบ้านเจียระดับ โต๊ะเยาะห์สลามได้รับตำแหน่งเป็นโต๊ะอิหม่ามคนที่ 2 ของมัสยิดบ้านเจียระดับ ต่อมาได้แยกย้ายออกมาจากชุมชนบ้านเจียระดับ หลังจากที่เสียชีวิตแล้ว ลูกหลานได้สร้างสักการะสถานอยู่บริเวณป่าช้า (กุโบร์) ด้านหลังมัสยิดนูรุสลาม คนในชุมชนต่างให้ความนับถือ โต๊ะเยาะห์สลามเป็นผู้ที่ใกล้ชิดและโปรดปรานของอัลลอฮ์ (วลีย์ยุลลอฮ์) และได้แสดงบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) มากมาย ชาวบ้านในชุมชนเคารพนับถือโต๊ะเยาะห์สลามเป็นบรรพบุรุษ และเป็นต้นตระกูลที่สำคัญของชุมชนหลายตระกูล เช่น ศรีมาลา หวังอัลดุลเลาะห์ กอเซมมูซอ เป็นต้น

หลังพ.ศ.2451 แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้มีการเข้ามาเผยแพร่แนวทางคำสอนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ด้วยตัวของท่านเอง โดยอาศัยคลองแสนแสบเป็นเส้นทางสัญจรหลัก ซึ่งมีชุมชนมุสลิมอาศัยอยู่ตามแนวคลองโดยตลอด เช่น มหานาค คลองตัน ในปัจจุบันยังคงมีการสืบทอดคำสอนอยู่ในบางชุมชนอย่างเหนียวแน่น สำหรับในแถบมีนบุรี - หนองจอกแล้วการเริ่มเข้ามาเผยแพร่แนวการปฏิบัติสายซูฟีย์กอดีริยะฮ์ แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก หรือที่เรียกกันว่า “คู้” ชุมชนคู้เป็นชุมชนใหญ่สามาถแบ่งออกเป็น 3 ชุมชนได้แก่ ชุมชนคู้ (บ้านบน) ชุมชนเจียรดับ (บ้านล่าง) และชุมชนนูรุลสลาม (คู้น้อย)[83] ซึ่งถือว่าเป็นศูนย์กลางการเผยแพร่ของสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ในย่านคลองแสนแสบ มีนบุรี-หนองจอกในขณะนั้น และได้แพร่ขยายไปตามชุมชน ต่าง ๆ โดยรอบ เช่น ศาลาคู้ ลำหิน นาตับ เป็นต้น

ภาพประกอบ 59 การแสดงอุเละห์นบีวงชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

[83] อ้างอิง พจนีย์ สุทธิรัตน์. (2546). แผ่นดินทองนูรุสลามชุมชนและเครือญาติในท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง : กรณีศึกษามุสลิมชานเมืองกรุงเทพ. น. 18

จากข้อมูลภาคสนามทำให้ทราบว่า แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ริเริ่มการร้องอุเละห์นบี เพื่อเป็นการปฏิบัติภักดี (อิบาดะฮ์) แก่ลูกศิษย์ในชุมชน มัสยิดนูรุลสลาม โดยได้มอบหนังสืออุเละห์นบีให้แก่ลูกศิษย์ ซึ่งมุสลิมมลายูที่อาศัยในแถบคลองแสนแสบนี้มีความสามารถทางด้านดิเกร์เรียบ ลำตัด มีความเชี่ยวชาญในการขับร้อง และการแต่งทำนอง (ลาฆู) ทำนองอุเละห์นบีที่ร้องในยุคแรกในชุมชน เรียกว่า “ทำนองคู้” หรือ “ทำนองกีหรุ่น” มีลักษณะเป็นทำนองเพลงไทยเดิม 2 ชั้น เช่นเพลงพม่าเห่ เพลงลาวสมเด็จ แพลงเขมรพวง เป็นต้น ลักษณะของการร้องมีการเปลี่ยนทำนองทุก4บรรทัด ดำเนินทำนองกระชับ ใช้ผู้หญิงเป็นผู้ขับร้อง ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ ไม่มีกลองรำมะนา แต่จะใช้กลองสองหน้าในส่วนของการออกเพลงนาเสป ในปัจจุบันยังปรากฏชื่อนักร้องหญิงในชุมชนบางคน เช่น เวาะอ์แมะ (ใหญ่) เฮมสะมัน เวาะอ์แมะ(เล็ก) (ไม่ทราบนามสกุล) มาซีเตาะห์ (ไม่ทราบนามสกุล) อาอีชะห์ แสงโก๊ะ (แม่จินดา ลูกบ้านคู้นางเอกลำตัดชื่อดัง) และครูสอนทำนอง (ลาฆู)และนักกลองรำมะนาที่มีชื่อเสียงอีกหลายท่านเช่น ครูซาอุ๊ด โพธิ์ทอง กีกอเซ็ม กอเซมมูซอ ครูอับดุลวาฮับ กอเซมมูซอ สารวัตร (กำนัน)ฮัมเดาะห์ กอเซมมูซอ มูฮัมหมัดซอและห์ กอเซมมูซอ[84] ปัจจุบันยังเหลือผู้สืบทอด เคยร่วมแสดงอุเละห์นบีทำนองคู้ และเคยได้ยินเพียงไม่กี่คน ได้แก่ คุณครูนักชาย จิเมฆ นายมูฮัมหมัดซอและห์ กอเซมมูซอ คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์ เป็นต้น

[84] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 13 ม.ค. 2563

ภาพประกอบ 60 ฮัจญีกอเซ็ม กอเซ็มมูซอ

ที่มา: คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์, 2563

ภาพประกอบ 61 ฮัจญีอับดุลวาฮับ กอเซ็มมูซอ

ที่มา: คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์, 2563

ภาพประกอบ 62 สารวัตรฮัมเดาะห์ กอเซ็มมูซอ

ที่มา: คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์, 2563

ภาพประกอบ 63 คุณครูนักชาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ประมาณปี พ.ศ. 2543 นายมูร๊อต บูชากรรจ์ ได้นำทำนองกีหมิงแบบอยุธยา เข้ามาเผยแพร่ในชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ เนื่องจากนายมูร๊อตได้ย้ายถิ่นฐานไปประกอบอาชีพที่พัทยา และได้ร่วมวงอุเละห์นบีกับกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ที่พัทยา และเมื่อกลับมาอาศัยอยู่ที่ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์จึงได้เผยแพร่ให้ ครูอันว๊าร บูชากรรจ์ ผู้เป็นพี่ชายและขยายผลกับเยาวชน และสัปบุรุษในชุมชน[85]

ภาพประกอบ 64 นายมูร๊อต บูชากรรจ์

ที่มา: คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์, 2563

[85] สัมภาษณ์ นายอันว๊าร บูชากรรจ์ เมื่อวันที่ 19 ม.ค. 2562

สายการสืบทอดการแสดงอุเละห์นบีของชุมชนนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์

(สายอุเละห์นบีทำนองคู้)

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (โต๊ะกีแซะฮ์)

กีหรุ่น

↓

กีโด๊ะ ครูซาอู๊ด โพธิ์ทอง ฮัจญีกอเซ็ม กอเซมมูซอ

ฮัจยีมูซอเฮมสะมัน นางเวาะอ์แมะใหญ่ เฮมสะมัน (บ้านป่า) นางเวาะอ์แมะเล็ก (ลำหิน)

นางมาซีเตาะห์ (ไม่ทราบนามสกุล) นางอาอีซะอ์ แสงโก๊ะ (แม่จินดา)

ฮัจญีอับดุลวาฮับ กอเซมมูซอ สารวัตรฮัมเดาะห์ กอเซมมูซอ นายมูฮัมหมัดซอและห์ กอเซมมูซอ

คุณครูนักชาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ

(สายอุเละห์นบีทำนองกีหมิง)

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน (โต๊ะกีแซะฮ์)

ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี (กีหมิง)

↓

อิหม่ามเฮม โตลอย (กบเจา)

ฮัจญีซอและห์ ลามอ

ฮัจญียูซฟ วิไลเลิศ (พัทยา)

↓

ฮัจญีอันว๊าร บูซากรรจ์ นายมูร๊อต บูซากรรจ์

นายมูฮัมหมัด บูซากรรจ์ นางไซหนับ บูซากรรจ์ นางมาเรียม บูซากรรจ์

นายสุไลมาน บูซากรรจ์ นางนาซิซะห์ บูซากรรจ์ นายดาวูด หวังสะเล็บ

นายการีม การีซอ นายมุตตอเล็บ การีซอ

ภาพประกอบ 65 คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์

ที่มา: คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์, 2563

ปัจจุบันคุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์ ครูใหญ่โรงเรียนอันวารุดดีน (บ้านครูว๊าร) ชุมชนกุโบร์ โต๊ะเยาะห์ ได้สืบสานค้นคว้าและฟื้นฟูภูมิปัญญาอุเละห์นบี นาเสป ที่เคยมีในชุมชนในสมัยก่อน มีการจัดกระทำข้อมูลไว้อย่างเป็นระบบเพื่อการศึกษาค้นคว้า และมีโครงการที่จะฟื้นฟู อุเละห์นบี ทำนองคู้ หรือ ทำนอง กีหรุ่น อันเป็นภูมิปัญญาของชุมชน เพื่อให้คงอยู่ในชุมชนต่อไป

1.3 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับอุเละห์นบี

1.3.1 งานโฮ้ลมูโหลดปากเดือน

งานมูโหลดปากเดือนเป็นการเฉลิมฉลองก่อนการประสูติของศาสดามูฮัมหมัด ในเดือนรอบีอุ้ลอาวัร เป็นงานที่มีความสำคัญของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในแนวทางของแช็ค มูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ มีการเฉลิมฉลองถึง 3 วัน ในงานโฮ้ลมูโหลดปากเดือน มีการแสดงอุเละห์นบี โดยลูกศิษย์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จากทั่วสารทิศ เป็นการชุมนุมกลองรำมะนาที่มีจำนวนมากที่สุดในประเทศไทย นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มีคุณค่าในทางสังคมและมนุษยดุริยางควิทยา

1. ประวัติความเป็นมาของงานมูโหลดปากเดือน

ประวัติความเป็นมาของ “ งานมูโหลดปากเดือน” เป็นงานที่มีความสำคัญมากเป็นพิเศษ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้กำหนดไว้เป็น 1 ใน 3 ของงานสำคัญประจำปีของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ที่ต้องเข้าร่วม (วาญิบ)[86] เป็นการฉลองก่อนวันประสูติของศาสดา มูฮัมหมัด จัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำเดือนรอบีอุ้ลอาวัร ตามปฏิทินอิสลาม ก่อนวันประสูติจริงในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร เนื่องจากจัดขึ้นในวันแรกของเดือน ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า “งานมูโหลดปากเดือน” โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ปรารกถึงการประสูติของศาสดามูฮัมหมัดว่า “เป็นการประสูติของศาสดาเอกของโลก แม้แต่สัตว์ยังรับรู้ถึงการมาประสูติพระศาสดา เราเป็นมนุษย์จะต้องเฉลิมฉลองเพื่อต้อนรับการมาประสูติของพระศาสดา” แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จึงมี ดำริให้มีการจัดงานมูโหลดปากเดือนขึ้นครั้งแรกที่บาแลสายฟ้า ที่บ้านตลาดขวัญ ตำบลบางกระสอ อำเภอเมืองจังหวัดนนทบุรี โดยแต่งตั้งให้ ตวนชื่น สายฟ้า อิหม่ามประจำมัสยิด ฮิดาย่าตุ้ลอุมมะฮ์ เป็นประธานจัดงาน แต่หลังจากการมรณกรรมของแช็คมูอัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จึงได้ย้ายสถานที่จัดงานมูโหลดปากเดือน มาที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ ชุมชนบ้านภูเขาทองจ.พระนครศรีอยุธยา จนถึงปัจจุบัน

ภาพประกอบ 66 งานมูโหลดปากเดือนที่ชุมชนบ้านภูเขาทอง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

[86] วาญิบ เป็นภาษาอาหรับหมายถึง งานที่จำเป็นต้องปฏิบัติ

2. ขั้นตอนพิธีกรรม

งานมูโหลดปากเดือนเป็นงานสำคัญที่เฉลิมฉลองในการมาประสูติศาสดามูฮัมหมัดผู้เป็นมหาศาสดา ดังนั้นจึงมีกำหนดการจัดงานถึง 3 วัน โดยมีขั้นตอนของพิธีการและลำดับพิธีกรรมดังนี้

วันที่ 1

พิธีวันแรกจะเริ่มขึ้นในตอนเช้าของวันแรม 14 หรือ 15 เดือนซอฟัรตามปฏิทินอิสลาม[87] งานมูโหลดปากเดือนจะเริ่มในตอนเช้าประมาณ 9.00 น. เริ่มงานพิธีการ (อิบติดาอ์) โดยขอการประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) จากนั้นเป็นการเชิญธงชาติ และธงกาลีเมาะห์[88] ขึ้นสู่ยอดเสาเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นงานมูโหลดปากเดือน หรือ เรียกว่า “ตั้งงาน” จากนั้นสัปบุรุษจะเยี่ยมสักการะสถาน (มะก่อม) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นอันดับแรกและรับประทานอาหารร่วมกัน โดยทางมัสยิดจะดูแลเลี้ยงอาหารในงานตลอดวัน

ภาพประกอบ 67 ธงชาติและธงกาลีเมาะห์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

---

[87] ปฏิทินอิสลาม เป็นปฏิทินแบบจันทรคติ ยังคงอาศัยการสังเกตจากดวงจันทร์ ในแต่ละปีจะมีจำนวนวันในแต่ละเดือนไม่เท่ากัน

[88] ธงกาลีเมาะห์ เป็นธงสีเขียวเขียนบทกาลีเมาะห์ หรือคำปฏิญาณตนของมุสลิมภาษาอาหรับ มีความหมายว่า “ไม่มีพระเจ้าอื่นในนอกจากอัลลอฮ์ และมูฮัมหมัดผู้เป็นศาสนทูตของพระองค์ ธงการลีเมาะห์เป็นธงทางศาสนาสำหรับชักขึ้นเสาเป็นการแสดงสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นงานประเพณีต่างๆของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

พิธีการในวันแรกของงานมูโหลดจะเริ่มอีกครั้งในเวลาประมาณ 19.00 น.หลังจากละหมาดอีชา ซึ่งนับว่าเข้าวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัรแล้ว จะเริ่มพิธีการ (อิบติดาอ์) โดยการกล่าวสุดดีแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นภาษาอาหรับและขอพร (ดุอา) จากนั้นเชิญกุรซีคานหามของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ โดยวงโยธวาทิตบ้านตลาดขวัญ นำขบวนแห่จากบริเวณโรงพิธีริมแม่น้ำเจ้าพระยา มาประทับในมณฑลพิธีที่ศาลาอเนกประสงค์บริเวณมัสยิดอาลียิดดารอยน์

บรรดาสัปบุรุษร่วมทำพิธีอุทิศส่วนกุศลแด่ผู้วายชนม์ (อิซิกุโบร์) และร่วมรับประทานอาหาร โดยทางมัสยิดและสัปบุรุษผู้มีจิตศรัทธาได้จัดสำรับอาหารเลี้ยงแขกที่มาร่วมงาน จากนั้นสัปบุรุษร่วมกันฟังการบรรยายศาสนธรรม และการอ่านฟะหน่ำ[89] เพื่ออุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับ และในลำดับต่อมาเป็นการแสดงอุเละห์นบี โดยตั้งมณฑลพิธีในบริเวณหน้าที่ประทับของกุรซีคานหามของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ในศาลาอเนกประสงค์

ภาพประกอบ 68 การแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

การแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน เป็นการแสดงที่เป็นมีจำนวนกลองรำมะนามากที่สุดในประเทศ จำนวนนับร้อยใบ จากทุกชุมชนที่เป็นมุสลิมสายชูฟีย์กอดีรียะฮ์ ในแนวทาง

[89] การอ่านฟะหน่ำ เป็นการอ่านบทชัรฟุรอะนามในหนังสือบัรซันญีมีทำนองที่ไพเราะมีทั้งหมด 7ทำนอง มีเนื้อความเกี่ยวกับชีวประวัติของท่านศาสดา โดยมีจุดประสงค์เพื่ออุทิศผลบุญให้แก่ผู้ล่วงลับ

คำสอนของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี เมื่อการแสดงอุเละห์นบีจบลงแล้ว ลำดับสุดท้ายเป็นการแสดงนาเสปของทุกชุมชน สิ้นสุดพิธีการของวันแรกเวลาประมาณ 24.00 น.

วันที่ 2

ในวันที่ 2 เริ่มพิธีการประมาณ 9.00 น.สัปบุรุษร่วมการอุทิศผลบุญแก่ผู้วายชนม์ (อิซิกุโบร์) และรับประทานอาหารเช้าร่วมกัน ในช่วงระหว่างวันไม่มีพิธีกรรม เริ่มพิธีการอีกครั้งในประมาณ 16.00 น.หลังละมาดอัสรี สัปบุรุษร่วมอุทิศผลบุญแด่ผู้วายชนม์ (อิซิกุโบร์) และรับประทานอาหารเย็นร่วมกัน

ภาพประกอบ 69 สำรับอาหารสำหรับเลี้ยงแขกในงานมูโหลดปากเดือน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

พิธีในช่วงกลางคืนจะเริ่มประมาณ 19.00 น. หลังละหมาดอีซา โดยอัญเชิญกุรซีคานหามของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จากศาลาอเนกประสงค์ นำมาเวียน (ตอวาฟ)[90] รอบบริเวณอาคารมัสยิด โดยเริ่มจากเวียนทางซ้ายไปทางขวาของอาคารมัสยิดจำนวน 7 รอบ โดยการแบกกุร

[90] ตอวาฟ เป็นการเดินเวียนอุตตราวรรต (เวียนซ้าย) เหมือนการเดินเวียนรอบอาคารกะบะห์ ในการทำฮัจญ์ ที่เมืองเมกกะ ประเทศซาอุดิอาระเบีย

ซีคานหาม จะแบ่งเป็นสัปบุรุษฝ่ายชายแบกกุรซีคานหาม 4 รอบ และฝ่ายหญิงแบก 3 รอบ เมื่อครบ 7 รอบแล้ว จะอัญเชิญกุรซีคานหามเข้าสู่ที่ประทับในศาลาเอนกประสงค์ ต่อจากนั้นจะมีการอ่านฟะหน่ำ และลำดับสุดท้ายเป็นการแสดงนาเสป สิ้นสุดพิธีการของวันที่ 2 เวลาประมาณ 24.00 น.

วันที่ 3

พิธีการในวันที่ 3 เริ่มประมาณ 9.00 น. สัปบุรุษร่วมกันอุทิศส่วนกุศลให้แด่ผู้ล่วงลับ (อิซิกุโบร์) และอ่านบทอัชรอกอน[91] และขอพร (ดุอา) จากนั้นสัปบุรุษร่วมกันรับประทานอาหาร หลังจากนั้นกลุ่มสัปบุรุษหญิงได้อัญเชิญกุรซีคานหาม[92] ของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์กลับยังที่เก็บรักษาในบ้านของตระกูลศรีสมาน วงโยธวาทิตบ้านตลาดขวัญนำขบวนอัญเชิญกรุซีคานหาม พร้อมด้วยเหล่าสัปบุรุษชายหญิง เมื่อเชิญคานหามเข้าที่ประทับในบ้านของตระกูลศรีสมานเรียบร้อยแล้ว สัปบุรุษร่วมกันขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) และอ่านบทยารอซูล จากนั้นวงโยธวาทิตบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี สิ้นสุดพิธีมูโหลดปากเดือน เวลาประมาณ 13.00 น.

ภาพประกอบ 70 ขบวนวงโยธวาทิตจากชุมชนบ้านตลาดขวัญ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

[91] บทอัชรอกอน เป็นบทอัญเชิญศาสดามูฮัมหมัดเพื่อความเป็นศิริมงคลในพิธีกรรม

[92] หลักการของการอัญเชิญกุรซีคานหามจะถือคติว่า “ผู้ชายแบกมาผู้หญิงแบกกลับ”

3. บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

ในงานมูโหลดปากเดือนแสดงการอุเละห์นบีมีบทบาทสำคัญ เป็นเชิงสัญลักษณ์ของการเฉลิมฉลองการประสูติของศาสดามูฮัมหมัด ตามความหมายของคำว่า “อุเละห์นบี”ที่แปลว่า “การขับกล่อมศาสดามูฮัมหมัด” บอกเล่าเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดโดยผ่านบทประพันธ์ภาษามลายูที่ง่ายต่อความเข้าใจของกลุ่มคนรุ่นเก่าที่ใช้ภาษามลายูในการสื่อสาร แม้ว่าในปัจจุบันภาษามลายูท้องถิ่นจะลดบทบาททางสังคมลงจากเดิมเป็นอันมาก แต่การแสดงอุเละห์นบียังทรงคุณค่าในเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนา การเป็น “บทเพลงแห่การเฉลิมฉลองทางศาสนา” การใช้กลองรำมะนาเป็นสื่อของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) การแสดงอุเละห์นบีนอกจากจะมีบทบาททางศาสนาแล้ว ในทางสังคมเป็นการแสดงออกถึงความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ การตีกลองรำมะนานับร้อยใบและขับร้องอุเละห์นบีร่วมกันซึ่งถือว่าการแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ตัวตนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ซึ่งไม่พบในมุสลิมกลุ่มอื่น ๆ ในประเทศไทย

1.3.2 งานขึ้นเปลเด็ก

1. ประวัติความเป็นมา

การขึ้นเปลเด็กเป็นประเพณีในวิถีของมุสลิมไทยที่เกี่ยวกับการเกิด ไม่มีประวัติความเป็นมาที่แน่นอน การขึ้นเปลเด็กของมุสลิมจะใช้หลักในการประกอบพิธีโดยยึดตามแนวทางปฏิบัติของศาสดามูฮัมหมัดหรือที่เรียกว่า “ซุนนะห์” และปฏิบัติตามความเชื่อทางศาสนาอิสลามเป็นหลัก รายละเอียดปลีกย่อยในแต่ละชุมชนจะไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับชาติพันธุ์ สำนักคิดทางศาสนา รวมถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มประชากรส่วนใหญ่ในสังคม ประเพณีขึ้นเปลเด็กจะพบความผสมผสานของหลักการทางศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมและความเชื่อพื้นเมืองอย่างลงตัว ในกลุ่มของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ในภาคกลางมีแนวทางปฏิบัติในการขึ้นเปลเด็กโดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้

2. ขั้นตอนพิธีกรรม

พิธีกรรมการขึ้นเปลเด็กจะกระทำในวันที่ 7 นับจากวันเกิดของเด็ก โดยในรุ่งเช้าของวันงานจะทำการเชือดแพะ (อากีเกาะห์) โดยจะเลือกแพะที่มีอายุ 6 เดือนขึ้นไป ถ้าเป็นเด็กผู้ชายจะต้องเชือดแพะ 2 ตัวและถ้าเป็นเด็กผู้หญิงจะเชือดแพะ 1 ตัว เพื่อเป็นการแสดงความขอบคุณในความโปรดปรานของอัลลอฮ์ และนำไปแจกจ่ายแก่คนยากจน ในรุ่งเช้าของงานพิธีอิหม่ามหรือผู้นำในการประกอบพิธีกรรม และสัปบุรุษร่วมกันอ่าน อีซิกุโบร์เพื่อเป็นการอุทิศผลบุญแด่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับ

และร่วมกันขอการประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) สัปบุรุษอ่าน บทอัชรอ กอนเพื่อกล่าวอัญเชิญศาสดามูฮัมหมัดเป็นประธานในพิธีเพื่อขอความเป็นศิริมงคล (บารอกัต)

ภาพประกอบ 71 พิธีการตัดผมไฟ

ที่มา: รอยฮาน ขันธรูจี, 2562

อิหม่ามผู้เป็นประธานในพิธีและสัปบุรุษร่วมกันอ่านบทยาฮาบี และอิหม่ามทำพิธีเปิดปากของเด็กเรียกว่า “ตะห์นึ๊ก”[93] โดยนำแหวนทอง แหวนเงิน แหวนนาก แตะที่บริเวณริมฝีปากของเด็ก และอาหารมงคลสำหรับเด็ก ทำมาจาก อินทผาลัม น้ำผึ้ง กล้วย บดรวมกัน และใช้นิ้วชี้ป้ายอาหารมงคลสำหรับเด็ก ป้ายบริเวณริมฝีปากของเด็ก ซึ่งทั้งหมดนี้เพื่อเป็นเคล็ดและ ความศิริมงคลแก่เด็กโดยมีความเชื่อที่ว่าเด็กจะโตขึ้นมาพูดหวานขานเพราะ พูดอะไรเป็นเงินเป็นทองมีโชคลาภ จากนั้นสัปบุรุษร่วมกันกล่าวขอพร (ดุอา) ให้แก่เด็ก โดยเด็กผู้ชายและเด็กผู้หญิงจะกล่าวขอพรแตกต่างกันตามเพศของเด็ก อิหม่ามในพิธีจะทาน้ำมะกรูดที่ผมของเด็กทารก และทำการตัดผมโดยใช้กรรไกร ในกรณีที่เด็กเป็นผู้ชายจะตัดผมโดยการคว่ำมือ ถ้าเป็นเด็กผู้หญิงจะตัดผมโดยการหงายมือ จากนั้นนำเส้นผมใส่ในลูกมะพร้าวอ่อนที่เฉาะเตรียมไว้ โดยลอยอยู่ในน้ำมะพร้าว เมื่อครบตามจำนวนผู้ที่ตัดผมไฟแล้ว จะโกนผมเด็กที่เหลืออีกครั้งหนึ่งให้เรียบร้อย

[93] ตะห์นึ๊ก เป็นภาษาอาหรับหมายถึง การเปิดปากเด็ก โดยเคี้ยวผลอินผาลัมแล้วนำไปป้ายที่บริเวณริมฝีปากของเด็ก

ภาพประกอบ 72 พิธีขึ้นเปล

ที่มา: รอยฮาน ขันธรูจี, 2562

จากนั้นอิหม่าม สัปบุรุษ และแขกผู้มาร่วมงานจะขอพรแก่เด็กและรับประทานอาหารร่วมกัน เมื่อรับประทานอาหารเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะเป็นขั้นตอนของการขึ้นเปล โดยผู้เป็นพ่อแม่หรือญาติจะนำเด็กลงไปนอนในเปล ซึ่งตัวเปลจะถูกประดับตกแต่งด้วยพวงมโหตรและกระดาษสีต่าง ๆ ขนมอบกรอบ ของเล่น ดินสอ สมุด ตามแต่ทุนทรัพย์ของเจ้าภาพ โดยมีญาติผู้ใหญ่ทำการไกวเปล และวงอุเละห์นบีจะทำการแสดงเพื่อขับกล่อมเด็กและออกเพลงนาเสปเบ็ดเตล็ดเพื่อความสนุกสนาน จากนั้นจะมีการแย่งของที่ติดอยู่กลับเปล ในช่วงนี้ผู้เป็นพ่อแม่ หรือญาติจะต้องนำเด็กออกจากเปลเพื่อป้องกันการกระทบกระเทือนและอุบัติเหตุจากการแย่งของต่าง ๆ ข้างเปลเด็ก หลังจากขั้นตอนนี้แล้วถือว่าเสร็จพิธี

3. บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

ในงานขึ้นเปลเด็กการแสดงอุเละห์นบีเป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีเนื้อหาสอดคล้องกับงานขึ้นเปลเด็ก เป็นการเล่าชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดตั้งแต่ถูกสร้างจากอัลลอฮ์จนประสูติ และเจริญวัย การแสดงอุเละห์จึงมีบทบาทเป็น“การขับกล่อมการเฉลิมฉลองและขอบคุณอัลลอฮ์ในการเกิดของเด็ก” การแสดงอุเละห์นบีในงานขึ้นเปลเด็กไม่นิยมที่จะขับร้องอุเละห์นบีทั้งหมดเนื่องจากบทขับร้องมีความยาว จึงนิยมขับร้องเฉพาะบทฮูวาลเอาวาลูเท่านั้น เพื่อความเป็นศิริมงคลแก่เด็กทารก เมื่อจบบทฮูวาลเอาวาลูแล้วนิยมออกการแสดงนาเสปหรือเพลงเบ็ตเตล็ดต่าง ๆ เพื่อความสนุกสนานสร้างบรรยากาศภายในงาน นอกจากนี้

กลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ นิยมนำทำนองของอุเละห์นบีมากล่อมเด็กในวิถีชีวิตจริงด้วย โดยถือว่าเป็นความจำเริญ (บารอกัต) แก่เด็กและป้องกันสิ่งไม่ดีตามความเชื่อทางศาสนา

1.3.3 งานเข้าสุนัตหรืองานมาโซ๊ะยาวี

1. ประวัติความเป็นมา

การเข้าสุนัตหรืองานมาโซ๊ะยาวีเป็นงานที่มีความสำคัญต่อเด็กชายมุสลิม คำว่า “สุนัต”เป็นภาษามลายูที่มาจากภาษาอาหรับว่า “ซุนนะห์”ที่แปลว่าแบบแผนการปฏิบัติตนตามศาสดามูฮัมหมัด ส่วนคำว่า “มาโซ๊ะยาวี” หมายถึงการเข้ารับศาสนาอิสลามซึ่งได้รับการเผยแพร่มาจากชวา[94] ทั้งสองคำนี้ถูกใช้เป็นคำเรียกการขริบหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศชาย ซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องปฏิบัติ (วาญิบ)ในการเป็นอิสลามิกชน โดยมีความเชื่อสืบเนื่องมาจากศาสดาอิบรอฮีม[95] เป็นพันธสัญญาระหว่าง อัลลอฮ์และศาสดาอิบรอฮีม[96] การเข้าสุนัตเครื่องหมายของการเป็นวงศ์วานของศาสดาอิบรอฮีม และผู้ที่เป็นศาสดาทุกองค์ในสายวงศ์วานของศาสดาอิบรอฮีมได้ปฏิบัติมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งมิใช่เฉพาะมุสลิมเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงชาวยิวและชาวคริสต์ ในทางการแพทย์ปัจจุบันพบว่าการขริบหนังปลายอวัยวะเพศนอกจากช่วยให้เกิดความสะอาดแก่ร่างกายและยังช่วยลดโรคติดต่อทางเพศสัมพันธ์

---

[94] มาโซ๊ะยาวี มีความหมายนัยยะทางสังคมที่ว่า คนมลายูได้รับศาสนาอิสลามโดยเผยแพร่ผ่านทางเกาะชวา (ยาวอหรือยาวี) ดังนั้นมาโซ๊ะยาวี หรือการเข้าเป็นพวกยาวีจึงถูกนำมาใช้เรียกนัยยะของการเข้ารับอิสลามของคนมลายูด้วย

[95] ศาสดาอิบรอฮีม หรือ อับราฮัม ในภาษาฮีบรู

[96] อัลลอฮ์พิสูจน์ความมั่นคงในศรัทธาของ ศาสดาอิบรอฮีมผ่านทางความฝันโดยให้เชือด อิสมาอีลผู้เป็นลูกชายถวายแด่อัลลอฮ์ ขณะที่จะลงมือเชือดอัลลอฮ์ได้กล่าวห้าม และบอกว่าแก่ศาสดาอิบรอฮีมว่าเป็นการลองใจในศรัทธาต่ออัลลอฮ์ ดังนั้นศาสดาอิบรอฮีมจึงตัดหนังหุ้มอวัยะเพศของอิสมาอีล ถวายอัลลอฮ์แทนชีวิตของอิสมาอีล

ภาพประกอบ 73 การแห่เด็กเข้าสุนัต

ที่มา: คุณซัลมา มะหะหมัด, 2560

2. ขั้นตอนพิธีกรรม

การเข้าสุนัตโดยปกติแล้วจะไม่มีการกำหนดอายุที่แน่นอนขึ้นอยู่กับความสะดวกของผู้ปกครอง ถ้าเป็นมุสลิมโดยกำเนิดจะนิยมทำในช่วงที่เป็นเด็กอายุไม่เกิน 15 ปี ก่อนบรรลุนิติภาวะทางศาสนา[97] โดยนิยมทำในช่วงปิดภาคเรียน เพราะมีเวลาในการพักผ่อนฟื้นตัวหลังจากการผ่าตัด ในกรณีถ้าเป็นมุสลิมใหม่ (มูอัลลัฟ) นิยมทำให้เร็วที่สุดหลังจากการเข้ารับอิสลาม การจัดงานขึ้นอยู่กับฐานะของผู้ปกครอง ถ้ามีทุนทรัพย์มากจะนิยมจัดงานอย่างใหญ่โต มีการแต่งกายเด็กที่เข้าสุนัตด้วยชุดที่สวยงามตามจารีตนิยม ใส่เครื่องประดับมีค่า มีการขึ้นปะรำพิธี (แท่นปัญจา)[98] รวมถึงขบวนแห่ และมหรสพการแสดงเช่น การตีกระบี่กระบอง การรำกริช อุเละห์นบี ดิเกร์เรียบหรือนาเสป เป็นต้น ปัจจุบันนิยมจัดงานเข้าสุนัตหมู่ซึ่งจัดขึ้นโดยองค์กรของมัสยิดต่าง ๆ ซึ่งทำให้ประหยัด

[97] การบรรลุนิติภาวะในศาสนาอิสลามหมายถึงเด็กผู้ชายที่ถึงวัยต้องประกอบศาสนกิจได้โดยยึดถือเกณฑ์เมื่อเด็กผู้ชายมีฝันเปียก

[98] ปัญจา เป็นการจำลองแท่นบัญชาการของพระราชา ในงานพิธีกรรมสร้างขึ้นเป็นปะรำ เพื่อแสดงมณฑลในการประกอบพิธีตามคติความเชื่อของมุสลิมมลายู

ค่าใช้จ่ายและไม่ทำให้เด็กรู้สึกกลัวหรือตื่นตะหนกเนื่องจากมีผู้เข้าร่วมสุนัตหลายคนเป็นเพื่อน การเข้าสุนัตมีขั้นตอนตามหลักศาสนาดังต่อไปนี้

พิธีเข้าสุนัตนิยมเริ่มในตอนเช้าหรือตอนบ่าย โดยสัปบุรุษในชุมชนร่วมกันอุทิศส่วนกุศลให้กับผู้วายชนม์ (อิซีกุโบร์) และขอพร (ดุอา) เพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) ให้เด็กที่จะเข้าสุนัตและการจัดงานลุล่วงสำเร็จไปด้วยดี หลังจากนั้นสัปบุรุษร่วมรับประทานอาหาร จากนั้นจะนำเด็กที่จะเข้าพิธีสุนัตแต่ตัวให้สวยงามเรียบร้อยโดยนิยมแต่งเป็นชุดแบบมลายู นุ่งโสร่งพาดผ้าขาวม้าพาดบ่าแบบตะเบงมาน เหน็บกริช สวมหมวกซอเกาะห์ทรงสูงแบบมลายู คล้ายนักรบ เนื่องจากคนมุสลิมมลายูที่ถูกกวาดต้อนมาจากหัวเมืองมลายู ถือว่าตนเองมีเชื้อสายนักรบ การเข้าสุนัตยังถือว่าเป็นการหลั่งเลือดครั้งแรกของลูกผู้ชาย[99] การแต่งกายตามหลักศาสนาให้เรียบร้อย ซึ่งไม่มีการกำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับความนิยมในแต่ละชุมชน

ภาพประกอบ 74 แท่นปัญจา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

[99] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 31 มี.ค. 2562

จากนั้นนำเด็กที่จะเข้าพิธีสุนัตมาแห่ไปรอบๆหมู่บ้านหรือบริเวณงาน โดยมีการนำขบวนด้วยวงอุเละห์นบี ซึ่งนอกจากการนำขบวนแห่แล้วยังทำหน้าที่ขับกล่อมเพื่อความสนุกสนานในงาน เป็นกุศโลบายเพื่อช่วยให้เด็กไม่ตื่นกลัวในระหว่างประกอบพิธีเข้าสุนัต และเมื่อถึงปะรำพิธีหรือสถานที่ที่จัดเตรียมไว้สำหรับทำพิธีสุนัต จะให้เด็กทุกคนที่จะเข้าพิธีสุนัตทำการอาบน้ำ ซึ่งพิธีในแต่ละชุมชนจะไม่เหมือนกันแต่จุดประสงค์คือให้เด็กที่เข้าร่วมพิธีตัวเย็นซึ่งจะช่วยให้ลดการเสียเลือดในระหว่างการเข้าสุนัต หลังจากนั้นจะนุ่งผ้าขาวม้าและนั่งเรียงกันเพื่อรอที่จะเข้าพิธี

เด็กจะถูกนำตัวเข้าไปบริเวณที่ประกอบพิธีทีละคนโดยผู้ประกอบพิธีจะเป็นบุคลากรทางการแพทย์หรือผู้ที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี มีความรู้ทางแพทย์และทางศาสนา ในสมัยโบราณผู้ประกอบพิธีจะให้เด็กผู้เข้าพิธีสุนัตนั่งบนต้นกล้วยซึ่งมีคุณสมบัติเย็นช่วยลดการเสียเลือด จากนั้นจะใช้ผิวไม้ไผ่เหลาให้คมเป็นอุปกรณ์การตัดหนังปลายอวัยวะเพศ แต่ในปัจจุบันผู้ประกอบพิธีจะใช้เครื่องมือแพทย์ในการผ่าตัด และมีการฆ่าเชื้อตามหลักการแพทย์แผนปัจจุบันเป็นอย่างดี หลักของการตัดหนังอวัยวะเพศจะต้องตัดหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศออกจนถึงส่วนที่เป็นรอยหยักของอวัยวะเพศ จึงถือว่าถูกต้องตามหลักศาสนบัญญัติ หลังจากการเข้าสุนัตแล้วเด็กที่เข้าพิธีจะได้รับการดูแลเป็นอย่างดี โดยจะสวมใส่โสร่งและมีการเสริมโครงหวายไว้ที่เอวเพื่อกันการเสียดสีของแผลกับผ้าโสร่งประมาณ 15 วันหรือจนแผลแห้งสนิท

3. บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

ในพิธีเข้าสุนัตการแสดงอุเละห์นบีมีบทบาทหน้าที่ในส่วนของขบวนแห่เด็กที่จะเข้าพิธีสุนัต และขับกล่อมสร้างบรรยากาศภายในงาน ซึ่งการแสดงอุเละห์นบีมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก เด็กที่อยู่ในพิธีเข้าสุนัตต้องการขวัญและกำลังใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากเกิดความกังวลจากการบาดเจ็บในการตัดหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศ การแสดงอุเละห์นบีจึงมีสถานะเป็น “การขับกล่อมที่ปลอบประโลม” สร้างขวัญกำลังใจให้เด็ก โดยการแสดงอุเละห์นบีในงานเข้าสุนัตจะเริ่มโดย การขับร้องอุเละห์นบีในทำนองฮูวาลเอาวาลูเป็นทำนองเริ่มต้น ในช่วงแรกของการขับกล่อมจากนั้นจะขับร้องเพลงนาเสปที่มีท่วงทำนองสนุกสนาน เพื่อสร้างบรรยากาศที่ครึกครื้น ผ่อนคลายความกังวลของเด็กที่เข้าร่วมพิธี เพลงที่ขับร้องในงานล้วนเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัด การขอประสาทพรจากอัลลอฮ์แด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต – นบี) ซึ่งถือว่าเป็น ศิริมงคล (บารอกัต) ต่อเด็กที่เข้าพิธีสุนัต

1.3.4 งานแต่งงาน (งานนิกะห์วาลีเมาะห์)

1. ประวัติความเป็นมา

การมีครอบครัวถือเป็นการสืบทอดศาสนาทางหนึ่ง เพราะเมื่อเกิดครอบครัวใหม่หนึ่งครอบครัว ก็จะมีประชากรมุสลิมเพิ่มขึ้นโดยลำดับ ในการแต่งงานแบบมุสลิม ยึดหลักความเรียบง่ายสามารถปฏิบัติได้ ไม่ว่าจะอยู่ลำดับชนชั้นไหนก็จะต้องถือกฎเดียวกัน แต่รูปแบบพิธีการอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามวัฒนธรรมของประเทศภูมิลำเนา หรือสถานภาพทางสังคมของครอบครัวคู่บ่าวสาว แต่สิ่งสำคัญในการแต่งงานจะต้องมีกระบวนการของพิธีกรรมทางศาสนาในการกล่าวนิกะห์อย่างครบถ้วน แม้ว่าคู่บ่าวสาวจะอยู่ในสถานะทุพพลภาพพูดไม่ได้ ก็จะต้องแสดงทางภาษากายแสดงเจตจำนงในการกล่าวนิกะห์อย่างชัดเจน ซึ่งถือว่าการการกล่าวนิกะห์เป็นใจความสำคัญของงานแต่งงานที่แท้จริง

ภาพประกอบ 75 การนิกะห์

ที่มา: อาจารย์มนัสวีย์ ยะรังวงษ์, 2562

2. ขั้นตอนพิธีกรรม

ในการนิกะห์หรือการแต่งงานตามหลักศาสนาอิสลาม จะต้องพร้อมด้วยองค์ประกอบ 5 ประการจึงจะสามารถทำการนิกะห์ได้

1. มีตัวแทนของฝ่ายหญิง (วลี)
2. มีเจ้าบ่าว (มุสลิม)

3. มีเจ้าสาว (มุสลิมะฮ์)

4. มีพยาน (ซะซีย์) อย่างน้อย 2 คน

5. มีคำกล่าวให้ของผู้แทนฝ่ายหญิง (วลีย์) และคำกล่าวรับของเจ้าบ่าว

จึงจะถือว่าเป็นการแต่งงานที่ถูกต้องตามหลักศาสนา และเป็นที่ยอมรับของสังคมมุสลิม ในส่วนขั้นตอนของพิธีกรรมของการแต่งงานแบบไทยมุสลิมภาคกลางนิยมปฏิบัติตามขั้นตอนดังนี้

ในอันดับแรกเมื่อผู้ชายและผู้หญิงมีความประสงค์ที่จะทำการแต่งงานกัน จะต้องแจ้งให้ผู้ปกครองของทั้งสองฝ่ายทำการพูดคุยตกลงถึงความพึงพอใจของทั้งฝ่ายผู้ชายและฝ่ายผู้หญิง กล่าวสู่ขอแต่งงาน กำหนดสินสอดทองหมั้นที่นอกเหนือธรรมเนียมตามศาสนา รวมถึงวันมงคลที่สะดวกในการจัดพิธีแต่งงาน ในศาสนาอิสลามแม้ว่าจะไม่มีความเชื่อถือในเรื่องฤกษ์ยามแต่มีกำหนดสำหรับเดือนที่ห้ามทำการมงคล โดยจะไม่ประกอบพิธีมงคลในเดือน “มูฮัรรอม”[100] ซึ่งเป็นเดือนที่ถูกเรียกว่า “เดือนที่ถูกปิดบัง” จึงไม่นิยมทำการมงคลในเดือนนี้

ตามธรรมเนียมมุสลิมไทยในภาคกลางนิยมที่จะทำงานมงคลในวันสะดวกที่เป็นข้างขึ้น เมื่อได้วันที่สะดวกและเป็นมงคลแล้ว การจัดเตรียมงานต่าง ๆ จะคล้ายกับการแต่งงานแบบคนไทยภาคกลาง มีการเตรียมขบวนขันหมาก ขบวนแห่เจ้าบ่าว สินสอดทองหมั้น โดยทั้งหมดนี้เป็นแค่องค์ประกอบทางวัฒนธรรม สามารถว่าปฏิบัติได้โดยไม่ขัดกับหลักการของศาสนาอิสลาม ในกรณีที่ฝ่ายชายหรือเจ้าบ่าวไม่ได้นับถือศาสนา จำเป็นจะต้องทำการเข้าสุนัตให้ถูกต้องตามหลักศาสนาอิสลามให้เรียบร้อยเสียก่อน หลังจากนั้นปฏิญาณตนเข้ารับเป็นมุสลิม และเรียนรู้หลักการของศาสนาอิสลามเบื้องต้น และหากเป็นฝ่ายหญิงจะต้องปฏิญาณตนเข้าเป็นมุสลิมะฮ์ เรียนรู้หลักการของศาสนา และหลักการปฏิบัติตนในสุขลักษณะต่าง ๆ ในข้อกำหนดของศาสนา เช่นการมีรอบเดือนการปฏิบัติตนในการครองเรือน เป็นต้น

[100] เดือนมูฮัรรอม เป็นเดือนที่มีการสูญเสียของบุคคลที่สำคัญในทางศาสนา เช่นอิหม่ามฮูเซ็น หลานของศาสดามูฮัมหมัด เป็นต้น

ภาพประกอบ 76 วงนาเสปในขบวนแห่เจ้าบ่าว

ที่มา: อิหม่าม จักรกฤษณ์ เส้นขาว, 2562

ในคืนก่อนวันแต่งงานที่บ้านเจ้าสาวนิยมมีการตีกลองรำมะนา ซึ่งอาจจะเป็นการแสดงอุเละห์นบี ดิเกร์เรียบ หรือนาเสปแล้วแต่ความพึงพอใจของทางฝ่ายบ้านเจ้าสาว เพื่อเป็นการกล่อมหอสร้างบรรยากาศ มีการเลี้ยงอาหารแด่แขกเหรื่อ เตรียมงานทำกับข้าวสำหรับเลี้ยงแขกฝ่ายเจ้าบ่าวในวันรุ่งขึ้น และเตรียมจัดสถานที่สำหรับจัดงาน ในเช้าวันแต่งงานฝ่ายเจ้าบ่าวจะมีขบวนแห่ขันหมากไปบ้านเจ้าสาวซึ่งนิยมใช้กลองรำมะนาหรือกลองสองหน้า ร้องอุเละห์นบี กาซีเดาะห์ หรือเพลงนาเสป ไปจนถึงบ้านเจ้าสาวคล้ายธรรมเนียมการแห่ขันหมากของคนไทย ในบางท้องที่มีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานมาในขบวนแห่ด้วย

ภาพประกอบ 77 ภาพบรรยากาศในงานนิกะห์วาลีเมาะห์

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

เมื่อเจ้าบ่าวมาถึงบ้านทางฝ่ายเจ้าสาวจะมีพานหมากพลูออกมาเชิญเจ้าบ่าวขึ้นบ้านเจ้าสาว และมีการล้างเท้าเจ้าบ่าวก่อนขึ้นบ้านเจ้าสาว อาจจะมีธรรมเนียมกั้นประตูเงินประตูทอง การหยอกล้อเจ้าบ่าวและคณะได้ตามอัธยาศัย เพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อกันทั้งสองฝ่าย จากนั้นเชิญแขกผู้มีเกียรติเข้าร่วมในพิธี ในช่วงเริ่มต้นของพิธีนิกะห์จะมีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ใน“ซูเราะห์ อัลนิซะห์” มาแสดงในพิธี โดยมีเนื้อหากล่าวถึงเรื่องการแต่งงาน ทั้งนี้เพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) แก่คู่บ่าวสาว จากนั้นจะมีการเทศนา (คุตบะฮ์) เกี่ยวกับการแต่งงานและชีวิตสมรส เพื่อให้เป็นแนวทางแก่คู่บ่าวสาว โดยเทศนาเป็นภาษาอาหรับและภาษาไทย และร่วมกันขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี)

ในสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ผู้ที่ได้รับแต่งตั้งเป็นตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว (วลีย์) ก่อนที่จะกระทำพิธีนิกะห์ จะต้องให้คู่บ่าวสาวกล่าวปฏิญาณตน (กาลีเมาะห์ชะฮาดะห์) ก่อนเพื่อป้องกันการตกศาสนาของคู่บ่าวสาว โดยเจ้าบ่าวจะนั่งบนผ้าขาว[101] จากนั้นตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว (วลีย์)จะสอบถามความตกลงปลงใจในการแต่งงานครั้งนี้ จากนั้นตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว (วลีย์) จะทำการ

[101] ผ้าขาว เป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นชีวิตใหม่ขาวที่บริสุทธิ์ สัมภาษณ์ นายจักรกฤษณ์ เส้นขาว อิหม่ามประจำมัสยิด อาลียินนูรอยน์ ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 14 ธ.ค. 2562

นิกะห์โดยจับมือเจ้าบ่าว และกล่าวเป็นภาษาที่คู่บ่าวสาวเข้าใจแต่ในธรรมเนียมของมุสลิมไทยภาคกลางนิยมใช้ภาษามลายูตามธรรมเนียมดั้งเดิมโดยมีใจความว่า

“ฉัน (วลีย์) จะนิกะห์ (ชื่อเจ้าบ่าว) กับ (ชื่อเจ้าสาว) ซึ่งท่านทั้งสองที่ได้แต่งตั้งให้ ฉันเป็นตะห์เก็ม[102] ด้วยสินสอด (มะฮัร) 125 บาท[103] จากนั้นเจ้าบ่าวจะกล่าวรับการนิกะห์ โดยมีพยาน (ซะซีย์)[104] เป็นผู้ตัดสินว่าการนิกะห์ครั้งนี้เป็นโมฆะหรือไม่ หลังจากนั้นจะเป็นการขอพร (ดุอา) ให้กับคู่บ่าวสาวและเลี้ยงอาหาร (วาลีเมาะห์) แก่แขกเหรื่อที่มาร่วมงาน ในงานแต่งงานนิยมมีการตีกลองรำมะนา ซึ่งอาจจะเป็นการแสดงอุเละห์นบี ดิเกร์เรียบ หรือนาเสปตามแต่ความต้องการของเจ้าภาพเพื่อสร้างบรรยากาศในงานแต่งงานซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา หรือศาสดา มูฮัมหมัด จึงจะเป็นที่อนุมัติในทางศาสนา

ภาพประกอบ 78 ขบวนแห่ขันหมาก

ที่มา: อิหม่ามจักรกฤษณ์ เส้นขาว, 2562

---

[102] ตะห์เก็ม เป็นภาษามลายู หมายถึง ตัวแทนที่ถูกแต่งตั้งเฉพาะกิจ ในกรณีที่คู่ฝ่ายเจ้าสาวไม่มีตัวแทน (วลีย์)โดยสายเลือดสามารถแต่งตั้งวลีย์เฉพาะกิจได้

[103] มะฮัร เป็นภาษาอาหรับ หมายถึง สินสอดในการนิกะห์ จำนวน 125 บาท มาจากเงินเหรียญทอง 500 ดีนา ในประเทศไทยสมัยโบราณได้ใช้เหรียญสลึงซึ่งมีสีทองแทนเหรียญทองดีนา จำนวน 500 เหรียญ ซึ่งเหรียญสลึง 500 เหรียญ มีมูลค่าเท่ากับ 125 บาท

[104] ซะซีย์ เป็นภาษาอาหรับ หมายถึง พยาน

หลังจากพิธีนิกะห์แล้วเจ้าบ่าวจะอยู่บ้านเจ้าสาวเป็นเวลา 2-3 วัน จากนั้นก็จะกำหนดวันแห่เจ้าสาวไปบ้านเจ้าบ่าวแต่จะไม่มีพิธีรีตองมากมาย เพียงแต่เมื่อถึงบ้านเจ้าบ่าวจะอ่านบทเชิญศาสดามูฮัมหมัด (อัชรอกอน) รับเจ้าสาวเข้าบ้านเป็นอันเสร็จพิธี ซึ่งในแต่ละท้องที่จะไม่เหมือนกันและสามารถตัดทอนได้ตามยุคสมัย ยกเว้นการกล่าวนิกะห์ถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการแต่งงาน

3. บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

การขับกล่อมในการแต่งงานโดยทางศาสนบัญญัติ เครื่องขับกล่อมเป็นเรื่องของวัฒนธรรมประเพณี (อาดัต) ไม่ได้มีบัญญัติตายตัว แต่มีแนวทาง “ซุนนะห์” ที่ศาสดามูฮัมหมัดได้กล่าวว่า “ท่านทั้งหลายจงให้ (พิธี) มีขึ้นที่มัสยิด และจงตีกลองหน้าเดียว เนื่องด้วยพิธีดังกล่าว”[105] ดังนั้นการแต่งงานของมุสลิมหรืองานนิกะห์วาลีเมาะห์ จึงนิยมทำตามแบบแนวทางของศาสดามูฮัมหมัด กลองรำมะนาจึงเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในการแสดงดนตรีขับกล่อมของมุสลิมไทยที่อาศัยในภาคกลางของประเทศไทย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากหัวเมืองมลายู ประเภทของการแสดงดนตรีที่ใช้ขับกล่อมในงานนิกะห์วาลีเมาะห์ มีหลายประเภท เช่น ดิเกร์เรียบ นาเสปโบราณ อนาชีด และอุเละห์นบี เป็นต้น ซึ่งอุเละห์นบีเป็นการแสดงที่นิยมเป็นอย่างมากของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ โดยยึดถือตามแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จนกลายเป็นอัตลักษณ์

การแสดงอุเละห์นบีมีบทบาทในงานนิกะห์วาลีเมาะห์ มี 2 สถานะได้แก่ดนตรีนำขบวนแห่เจ้าบ่าวเจ้าสาว และในฐานะ “เครื่องขับกล่อมอันเป็นมงคล” เนื่องจากเนื้อความของการแสดงอุเละห์นบีกล่าวถึง ชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดและการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต -นบี) เป็นศิริมงคล (บารอกัต) แด่คู่บ่าวสาวและแขกผู้ร่วมงาน การแสดงอุเละห์นบีในงานแต่งงานสามารถเลือกที่จะขับร้องเฉพาะบทฮูวาลเอาวาลู แล้วออกเพลงนาเสปหรือเพลงเบ็ดเตล็ดหรือขับร้องทั้งหมดก็สามารถทำได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเวลา ลำดับพิธีการ และความเอื้ออำนวยของสถานที่จัดงาน

1.3.5 งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ

1. ประวัติความเป็นมา

งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับเป็นจารีตธรรมเนียมที่นิยมปฏิบัติกันของมุสลิมในประเทศไทย โดยมีหลักการปฏิบัติมาจากความเชื่อทางศาสนาที่ว่า ผู้เสียชีวิตจะถูกสอบสวน (ฟิตนะห์) ในหลุมศพในวันที่ 7 และ 40 หลังจากวันที่เสียชีวิต ซึ่งมีความเชื่อว่าผลบุญที่คนเป็นทำอุทิศให้คนตาย

[105] อ้างอิง ฮะดิษหะซัน ที่รายงานโดย ท่านหญิงอาอิชะฮ์รอฎียัลลอฮุอันฮา บันทึกโดยอัตติรมีซีย์และอิบนุฮิบบาน

โดยมีความหวังจะได้ลดการสอบสวนในหลุมฝังศพ (กุโบร์)[106] ซึ่งการทำบุญครบรอบ 40 วันเป็นขั้นตอนท้ายสุดของการบำเพ็ญกุศลและการส่งวิญญาณ (ส่งรั๊วะฮ์) ในส่วนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ได้ยึดถือแนวการปฏิบัติการทำบุญ 40 วัน ตามคำชี้แนะของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ โดยมีเรื่องเล่าสืบต่อกันมาว่ามีกำเนิดครั้งแรกที่ชุมชนคลองสอง ลำสนุ่น จังหวัดปทุมธานี มีลูกศิษย์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ชื่อบังเลาะห์เกิดความวิตกกังวลถึงชีวิตหลังความตายของบังมัดผู้เป็นพี่ชาย จึงได้เรียนถามแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เพื่อขอแนวทางในการปฏิบัติ โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้แนะนำให้บังเลาะห์เชิญวงอุเละห์นบีของกีหมิงมาแสดงในงานทำบุญครบรอบ 40 วัน เพื่อเป็นการอุทิศผลบุญแก่บังมัด ด้วยเหตุนี้มุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์จึงยึดถือปฏิบัติตามคำแนะนำของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ สืบต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้

2. ขั้นตอนพิธีกรรม

ในการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน)ของกลุ่มซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ผู้นำทางศาสนาของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์จากชุมชนบ้านภูเขาทองซึ่งเป็นเชื้อสายแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จะให้เกียรติไปเป็นประธานในพิธีอยู่เสมอ เช่น อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน หรือ ฮัจญีมูฮำหมัดกอวี ศรีสมาน นอกจากนี้พี่น้องมุสลิมสายกอดิรียะฮ์จากชุมชนต่างๆ จะไปร่วมงานเป็นจำนวนมากแสดงให้เห็นถึงความเอื้ออาทร และสายสัมพันธ์ดุจญาติพี่น้องของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ การบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน) เป็นงานที่มีพิธีกรรมที่มีระยะเวลา ค่อนข้างยาวนานและมีการเตรียมการของอาหาร ของชำร่วย หลายขั้นตอนต่อเนื่องนับจากวันที่ฝังศพของผู้ล่วงลับ เช่นการทำบุญครบ 3 วัน 7 วัน 15 วัน มีการเฝ้าหลุมศพและการอ่านพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานทั้งเล่ม เพื่อเป็นการอุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับ นอกจากนี้มีการจัดตกแต่งที่นอนของผู้ล่วงลับไว้เป็นอย่างดี ด้วยการโรยดอกไม้ไว้บนที่นอนและวางพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานไว้อย่างเรียบร้อย จนกระทั่งเช้าวันที่ 39 ของการเสียชีวิตจะมีการเตรียมงานต่าง ๆ ทั้งพิธีการ อาหารงานครัวต่าง ๆ โดยมีลำดับขั้นตอนดังนี้

[106] คำกล่าวของท่านอิหม่ามอัศซายูตีย์ จากหนังสือ อัลฮาวีย์

ภาพประกอบ 79 บำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

ภาพประกอบ 80 เตียงของผู้ล่วงลับในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

การบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40 วัน)จะเริ่มจากการจัดเตรียมอาหารเพื่อเลี้ยงแขกที่มาร่วมงานในเวลาเช้าของวันที่ผู้ล่วงลับได้เสียชีวิตครบ 39 วัน เพื่อทำบุญอุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับในตอนค่ำลง[107] โดยเริ่มต้นจากการเชิญสัปบุรุษในชุมชนมาร่วมละหมาดมัฆริบที่บ้านหรือสถานที่จัดงานในเวลา 18.00 น จากนั้นสัปบุรุษทั้งหลายจะร่วมรับประทานอาหาร พิธีกรรมจะเริ่มหลังละมาดอีซาประมาณเวลา 19.30 น. โดยจะเริ่มจากการอุทิศผลบุญให้แก่ผู้ล่วงลับ (อิซีกุโบร์) ฉลองพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน (ตัมมัดกุรอาน)[108] จากนั้นทางเจ้าภาพจะเลี้ยงอาหาร ขนมหวานและผลไม้แด่สัปบุรุษและผู้มาร่วมงาน

หลังจากร่วมรับประทานอาหารเรียบร้อยแล้วเวลาประมาณ 21.00 น. จะเป็นการแสดงอุเละห์นบี ใช้เวลาประมาณ 45 นาที ต่อจากนั้นจะเป็นการอ่านฟะหน่ำ[109] อ่านบทอัชรอกอน และขอพร (ดุอา) ขั้นตอนนี้จะเสร็จสิ้นประมาณ 24.00 น.จากนั้นมีการเลี้ยงอาหารว่าง สัปบุรุษบางส่วนกลับไปพักผ่อนที่บ้าน

ในสถานที่จัดงานสัปบุรุษอีกกลุ่มหนึ่งจะอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานมาแสดงจำนวน 5 ซูเราะห์ได้แก่ ซูเราะห์ยูซุฟ ซูเราะห์วากีอะฮ์ ซูเราะห์ฆอชียะฮ์ ซูเราะห์เราะอ์ดู ซูเราะห์ตาบา เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้ผู้ล่วงลับ ในช่วงเวลา 03.00 น. ด้านนอกจะเตรียมการวางเทียนไขจากบ้านผู้ล่วงลับจนไปถึงหลุมฝังศพ (กุโบร์) เพื่อจุดตอนส่งดวงวิญญาณ (รั๊วะฮ์) เมื่อถึงเข้าเวลาละหมาดซุบฮี เวลาประมาณ 04.00 น. จะทำการกล่าวเชิญสัปบุรุษมาละหมาด (อาซาน)[110] และขอประสาทพรจากอัลลอฮ์แด่ศาสดามูฮัมหมัด(ซอลาวาต) จากนั้นจะทำการส่งดวงวิญญาณ (รั๊วะฮ์) โดยจุดเทียนไขที่เตรียมไว้จากบ้านผู้ล่วงลับไปจนถึงหลุมศพ (กุโบร์) แล้วทำการเชือดไก่หรือแพะ เพื่อให้เป็นเพื่อนเดินทางไปกับดวงวิญญาณ (รั๊วะฮ์) และสัปบุรุษทั้งหมดร่วมกันละหมาดซุบฮี ทางเจ้าภาพจะมอบ ของชำร่วย (บัรซีซอ) แก่สัปบุรุษผู้ทำพิธีเชือดสัตว์ และสัปบุรุษผู้มาร่วมในงาน จากนั้นรับประทานอาหารร่วมกันเป็นอันเสร็จพิธีการงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน

---

[107] ตามหลักศาสนาอิสลามจะเริ่มนับวันใหม่หลังจาก 18.00 น.เป็นต้นไป

[108] ตัมมัตกุรอาน เป็นการฉลองพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน โดยอ่านพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานตั้งแต่ซูเราะห์อัลฟาติหะฮ์ถึงซูเราะห์อันนาส

[109] การอ่านบทชัรฟุรอะนาม ซึ่งแปลว่า มีเกียรติยิ่งในหมู่มนุษย์ ซึ่งมาจากหนังสือบัรซันญี มีทำนองที่ไพเราะในแต่ละท้องที่จะมีทำนองแตกต่างกันไป

[110] คำว่า อาซาน ในชุมชนมุสลิมไทยเชื้อสายมลายูนิยมเรียกว่า “บัง” เป็นภาษามลายู หมายถึงการอาซาน หรือ การเชิญสัปบุรุษมาละหมาด

ภาพประกอบ 81 รูปซีซอ (ของชำร่วย)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

ภาพประกอบ 82 รูปการจุดเทียนไขในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

ภาพประกอบ 83 รูปการจุดเทียนไขในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน จากบ้านผู้ล่วงลับไปจนถึงสุสาน (กุโบร์)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

ภาพประกอบ 84 การส่งรั๊วะฮ์ ด้วยแพะเพื่อให้เป็นเพื่อนเดินทางกับดวงวิญญาณ (รั๊วะ) ของผู้ล่วงลับ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

3. บทบาทของการแสดงอุเละห์นบี

ในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน หรือที่เรียกกันติดปากว่า “ทำบุญ 40” การแสดงอุเละห์นบีเป็นได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการทำบุญครบรอบ 40 วันเนื่องจากเป็นคำชี้นำของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ต่อผู้ที่มีความกตัญญู (ตออัต) ต้องการอุทิศผลบุญแด่บุพการีที่ล่วงลับ ความเชื่อในผลบุญของยิ่งใหญ่ของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) เป็นผลบุญที่มีความไพบูลย์ได้บุญมาก ตามหลักความเชื่อทางศาสนาอิสลาม

ภาพประกอบ 85 การแสดงอุเละห์นบีในงานทำบุญ 40

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการบอกเล่าชีวประวัติและสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดผู้เป็นที่รักของอัลลอฮ์ ดังนั้นการแสดงอุเละห์นบีซึ่งเป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) โดยผ่านการขับร้องและตีกลองรำมะนา ในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (บุญ 40)การแสดงอุเละห์นบีจึงอยู่ในสถานะเป็น “การขับกล่อมแห่งความกตัญญู” เนื่องการอุทิศผลบุญจากการแสดงอุเละห์นบีแด่ผู้ล่วงลับได้ผลบุญเป็นอันมาก สามารถฉุดช่วยผู้ล่วงลับจากความลำบากใน

โลกของหลุมฝังศพ (อะลัมบัรซัก)[111] ของคนที่เคารพรัก นอกจากนี้การแสดงอุเละห์นบียังแสดงถึงความเอื้ออาทรที่มีต่อกันในสังคม โดยไม่ต้องมีอามิสสินจ้าง เป็นการให้เกียรติผู้ล่วงลับและครอบครัวของผู้ล่วงลับที่ยังมีชีวิตอยู่

จากข้อมูลดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือน ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ซึ่งพบในจังหวัดภาคกลางของประเทศไทย โดยมีต้นกำเนิดจากการอ่านหนังสือ “เมาลิดอัลบัรซันญี” มีการแปลเป็นบทประพันธ์ภาษามลายู และบรรจุทำนองเพื่อขับร้องและตีประกอบจังหวะด้วยกลองรำมะนา เพื่อง่ายต่อการเข้าถึงและความเข้าใจของประชาชนทุกระดับชั้น อุเละห์นบีเป็นการแสดงที่ผสมผสาน ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมมลายูและวัฒนธรรมดนตรีไทย บทร้องและทำนองของอุเละห์นบีเป็นผลงานการประพันธ์ของ ตวนฆูรู หมิงบินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี อุเละห์นบีได้ถูกรับรองเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในประเทศไทยโดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่ อุสมาน หรือ ”โต๊ะกีแซะฮ์” ด้วยความเชื่อในผลบุญอันจำเริญ (บารอกัต) ของแสดงอุเละห์นบีในฐานะที่เป็นการแสดงดนตรี ที่บอกเล่าชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด และเป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ทำให้การแสดงอุเละห์นบีมีบทบาทในสังคมและวิถีชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งเสียชีวิต การแสดงอุเละห์นบีแพร่หลายไปพร้อมกับการเดินทางเผยแพร่คำสอนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ การแสดงอุเละห์นบีซบเซาไประยะหนึ่งหลังจากการมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์

การฟื้นฟูอุเละห์นบีเกิดขึ้นในราวปี พ.ศ.2520 เป็นต้นมา ในแต่ละชุมชนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในภาคกลางและการช่วยเหลือกันระหว่างชุมชนแต่ละชุมชนในการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบี โดยมีชุมชนบ้านลุมพลีเป็นหลักในการเผยแพร่ในเบื้องต้น จนกลายเป็นเครือข่ายของการแสดงอุเละห์นบี ส่งผลให้ปัจจุบันการแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงมีการชุมชนกลองรำมะนาที่มากที่สุดในประเทศไทยมีกลองเข้าร่วมนับร้อยใบในงานมูโหลดปากเดือน ที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ ตำบลบ้านภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

สถานภาพในปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีได้กลายเป็นตัวแทนของทางวัฒนธรรมของมุสลิมไทยภาคกลาง ซึ่งมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการศึกษาสังคมพหุวัฒนธรรม การแสดงอุเละห์นบีแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดในการหยิบยืมและแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่าง

---

[111] อะลัมบัรซัก เป็นโลกที่อยู่ขั้นกลางระหว่างโลกนี้และปรโลกตามหลักศาสนาอิสลาม เป็นโลกที่อยู่หลังจากเสียชีวิตเพื่อรอวันพิพากษา (กียามัต)

วัฒนธรรมมุสลิมมลายู และวัฒนธรรมไทยที่เป็นวัฒนธรรมหลัก การปรับตัว เกิดจากมีความรู้สึกร่วมของความเป็นไทยและวัฒนธรรมไทย ในอีกมุมหนึ่งยังคงมีความหวงแหน และผูกพันธ์กับวิถีชีวิตและศาสนาความเชื่อตามชาติพันธุ์ของตน เป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่ไม่สามารถละทิ้งได้ จนเกิดเป็นวัฒนธรรมลูกผสมที่มีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ

2. องค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบี

อุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมของมุสลิมสายกอดีรียะฮ์ เป็นที่แพร่หลายทั่วไปในท้องที่ภาคกลางของประเทศไทย การศึกษาข้อมูลในส่วนประกอบทางดนตรีของการแสดงอุเละห์นบี มีความสลับซับซ้อนในทางชาติพันธุ์เป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ผสมผสานหลายวัฒนธรรม มีการประยุกต์ให้เข้ากับสังคมและวัฒนธรรมไทย โดยไม่ได้ทิ้งความเป็นมุสลิมมลายู เช่นมีบทร้องเป็นภาษามลายูปนภาษาอาหรับ ขับร้องด้วยทำนองเพลงแบบไทยเดิม ใช้กลองรำมะนาแต่ตีหน้าทับสำเนียงภาษาต่าง ๆ แบบเพลงภาษาในวัฒนธรรมดนตรีไทยจนหล่อหลอมขึ้นมาจนเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของอุเละห์นบี

ช่วงระยะหลังจากปีพ.ศ.2475 เป็นต้นมาการแสดงอุเละห์นบีอยู่ในภาวะขาดการสืบทอดทางด้านองค์ความรู้ในองค์ประกอบทางดนตรี ทำให้การส่งต่อทางองค์ความรู้บางประการสูญหาย ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าและรวบรวมเกี่ยวกับองค์ความรู้ที่สูญหายไปจากนักแสดง อุเละห์นบีรุ่นเก่า หรือผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาการแสดงของมุสลิมที่มีบริบททางดนตรีร่วมกัน เช่นชื่อเรียกของหน้าทับกลองรำมะนา ชื่อทำนองของเพลง เทคนิคการขับร้องและการตีกลองรำมะนา ข้อมูลรายละเอียดในส่วนของบทร้องในหนังสืออุเละห์นบี ซึ่งทั้งหมดล้วนเป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญของการแสดงอุเละห์นบี

ในการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบี ตามวัตถุประสงค์งานวิจัยผู้วิจัยได้รวบรวม และจำแนกข้อมูลภาคสนามข้อมูลที่ศึกษาจากการเข้าร่วมในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือนและประเพณี (อาดัต) ต่าง ๆ ในสังคมมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง นำมาจัดกระทำข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจำแนกประเภท นำเสนอในรูปแบบพรรณาวิเคราะห์เพื่อความชัดเจนของข้อมูลตามหัวข้อต่าง ๆ ต่อไป

2.1 เครื่องดนตรี

2.1.1 กลองรำมะนา

กลองรำมะนา เป็นกลองหน้าเดียว ประเภทแบบดรัมเฟรม (Drum Frame) มีต้นกำเนิดจากกลองดั๊ฟ (Duff) ในวัฒนธรรมตะวันออกกลาง โดยเข้ามาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผ่านทางคาบสมุทรมลายู กลองรำมะนาเข้ามาในประเทศไทยโดยผ่านทางมุสลิมเชื้อสายมลายู กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีหลักมีบทบาทและความสำคัญในการแสดงอุเละห์นบี “รำมะนา” มีรากศัพท์มาจากภาษาอาหรับว่า“รับบา อัลบานาน” รับบาแปลว่า ส่งสัญญาณหรือทำให้เกิดเสียง ส่วนอัลบานาน แปลว่า ปลายนิ้ว ซึ่งมีความหมายรวมกันว่า “ส่งสัญญาณจากปลายนิ้ว”[112] ชาวมลายูเรียกกลองรำมะนาว่า “รับบานา” (rebana) ตามสำนียงภาษามลายูกลาง หรือ “บานอ” ตามสำเนียงภาษามลายูท้องถิ่น

ภาพประกอบ 86 ภาพกลองรำมะนา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีของมุสลิมเชื้อสายมลายู เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอนุญาตในฐานะเป็นเครื่องประกอบการปฏิบัติภักดีต่ออัลลอฮ์ (อิบาดะฮ์) ในการขอประสาทพรจากอัลลอฮ์แด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) นอกจากนี้ยังมีบทบาทการ

[112] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 15 มิ.ย.2562

เป็นเครื่องดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาและประเพณี (อาดัต) เช่น การแสดงอุเละห์นบี ดิเกร์เรียบการขึ้นเปลเด็ก การอุทิศส่วนกุศลให้ผู้เสียชีวิต (บุญ 40 วัน) รวมถึงการละเล่นและการแสดงรื่นเริงของมุสลิมเชื้อสายมลายูเช่น ดิเกร์ปันตน ลำตัด และนาเสป กลองรำมะนามีจึงความผูกพันในวิถีชีวิต ประเพณีของมุสลิมชาติพันธุ์มลายูเป็นอย่างมาก และไม่พบวัฒนธรรมการใช้กลองรำมะนาในกลุ่มมุสลิมชาติพันธุ์อื่นนอกจากมุสลิมเชื้อสายมลายู

กลองรำมะนาที่พบในกลุ่มมุสลิมไทยภาคกลางเป็นกลองรำมะนาที่ได้รับอิทธิพลมาจากกลองรำมะนาของมลายู จากการเข้ามาของกลุ่มคนมลายูจากสงคราม หรือการติดต่อค้าขาย กลองรำมะนาได้รับการพัฒนารูปทรงของหุ่นกลองจากทรงทะนานที่มีลักษณะคล้ายถังไม้ จนมีหลายลักษณะเช่น ทรงลูกอิน ทรงลูกจัน ประเภทของไม้ที่ใช้ทำหุ่นกลอง การใช้หนังควายแทนหนังแพะในการขึ้นกลอง ลักษณะรูปทรงของหวายเลียดที่ใช้ขึ้นหนังกลอง สำเนียงของเสียงกลองรำมะนา การตกแต่งหุ่นกลองด้วยการกลึงลายเส้นบริเวณหุ่นกลอง[113] ตลอดจนวิธีการบรรเลงและหน้าทับ ทำให้กลองรำมะนาได้รับการพัฒนาจนมีรูปทรงที่สวยงามประณีต รวมคุณภาพเสียงที่ดี สอดคล้องกับความนิยมของมุสลิมไทยภาคกลาง ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดในส่วนต่อไป

[113] กลองรำมะนานิยมตกแต่งหุ่นกลองบริเวณ ด้านข้างของหุ่นกลองด้วยกันอยู่ 3 ลักษณะ 1.ด้วยการกลึงเป็นร่องเส้น เรียกว่า “บัวหงาย” 2.เป็นเส้นนูนโค้งกลมขึ้นมาเรียกว่า “ บัวคว่ำ “ 3. เป็นร่องใหญ่ เรียกว่า “บัวใหญ่” ใช้สำหรับผูกเชือกรัดหวาย ช่างทำกลองแต่ละคนจะกลึงเส้นบัวคว่ำบัวหงายในลักษณะการเรียงที่แตกต่างกัน เป็นสัญลักษณ์ประจำตัวของช่างทำกลองแต่ละคน

ส่วนประกอบของกลองรำมะนา

ภาพประกอบ 87 หุ่นกลองรำมะนา

ที่มา: คุณครูนักชาย จิเมฆ, 2563

หุ่นกลอง

ลักษณะกายภาพของหุ่นกลองรำมะนาเป็นกลองหน้าเดียว ลักษณะทรงกลมด้านข้างยาวประมาณ 8 นิ้ว หน้ากลองมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางตั้งแต่ 13 -16 นิ้ว[114] นิยมทำจากไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้มะค่า ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้ประดู่ ซึ่งให้คุณภาพของเสียงที่มีคุณภาพดีเนื่องจากไม้เหล่านี้มีน้ำหนัก ทำให้สามารถกำธรเสียงออกมาได้ดี การขึ้นหุ่นกลองรำมะนาจะต้องเตรียมไม้เนื้อแข็งขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 24 นิ้ว หนา 8 นิ้ว ในสมัยโบราณใช้การขึ้นรูปทรงของหุ่นกลองรำมะนาด้วยการขุดด้วยเครื่องมือจำพวก สิ่ว ซึ่งเป็นที่ใช้ในอุปกรณ์ที่ใช้ขุดไม้ในสมัยโบราณ

แต่ในปัจจุบันได้มีการพัฒนาการขึ้นหุ่นกลองรำมะนาโดยใช้เครื่องกลึง ทำให้ประหยัดเวลาและได้หุ่นกลองรำมะนาที่สวยงาม หุ่นกลองที่กลึงจากไม้ขนาดใหญ่ชิ้นเดียว เป็นกลองรำมะนาที่มีราคาแพงกว่ากลองรำมะนาทั่วไปและพบจำนวนน้อย การทำหุ่นกลองรำมะนา

[114] การวัดขนาดหน้ากลองรำมะนานิยมวัดจากขอบกลองด้านในของหุ่นกลอง

ในปัจจุบันประสบปัญหาในเรื่องไม้ เพราะในการกลึงหุ่นกลองรำมะนาจะต้องใช้ไม้ที่มีขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นวัตถุดิบหายาก ต่อมาจึงมีการแก้ปัญหาเรื่องไม้โดยการใช้เทคนิค “การหนีบไม้” โดยนำไม้เสาที่มีความหนาพอดีกับขนาดของไม้ที่ใช้ในการกลึงหุ่นกลอง นำมาตัดเป็นท่อนจัดแต่งความเรียบของหน้าไม้ให้แนบสนิท ประสานด้วยกาวอย่างดีแล้วจึงนำมากลึงเป็นหุ่นกลองและมีการใส่สลักไม้เพื่อยึดให้หุ่นกลองมีความแข็งแรง[115] ซึ่งหุ่นกลองที่สร้างจากเทคนิคหนีบไม้นี้มีคุณภาพเสียงที่มีความกำธรดีมาก มีความสวยงาม เป็นที่นิยมในปัจจุบัน นอกจากนี้ ในปัจจุบันนิยมนำหุ่นกลองรำมะนาเก่าไปเสริมไม้บริเวณหน้ากลอง ส่งผลให้กลองรำมะนามีหน้ากลองที่แคบลง ส่งผลให้มีเสียงที่ชัดเจนมากขึ้น

ภาพประกอบ 88 หนังหน้ากลองรำมะนา

ที่มา: คุณครูนักชาย จิเมฆ, 2563

[115] หนีบไม้เป็นเทคนิคที่นายนักชาย จิเมฆ เป็นผู้ค้นคิดและริเริ่มการสร้างหุ่นกลองด้วยวิธีนี้

หนังหน้ากลอง

กลองรำมะนาในสมัยโบราณนิยมใช้หนังแพะตัวเมีย[116]ขึ้นหน้ากลอง แต่ในปัจจุบันนิยมใช้หนังควาย ซึ่งหนังควายมีความคงทนต่อการใช้งาน จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม นักรำมะนานิยมกลองรำมะนาที่ขึ้นด้วยหนังลูกควาย ซึ่งคุณสมบัติของหนังลูกควายให้เสียงกำธรที่มีความชัดเจนไพเราะ เนื่องจากหนังลูกควายมีความหนาบางที่พอดี มีความทนทานต่อสภาพอากาศ ช่างทำกลองนิยมใช้หนังควายตากแห้งสำหรับทำกลองโดยเฉพาะ เพื่อเป็นการลดขั้นตอนของการเตรียมหนังสด

ภาพประกอบ 89 การกราดหนัง

ที่มา: คุณครูนักชาย จิเมฆ, 2563

เมื่อได้หนังควายแห้งมาแล้ว จะต้องนำมา “กราดหนัง” โดยนำหนังควายแห้งมาแช่น้ำ ประมาณ 6 ชั่วโมง และขึงบนแผ่นกระดานจนแห้ง จากนั้นขูดพังผืดและขนที่ติดบนหนังออกจน

[116] หนังแพะตัวเมียมีคุณสมบัติที่ดีเหมาะในการขึ้นหน้ากลอง ทำให้เสียงกลองรำมะนามีความไพเราะ เนื่องจากมีหนังส่วนสันหลังที่ไม่แข็งกระด้าง ส่วนหนังแพะตัวผู้มีหนังส่วนสันหลังแข็ง ทำให้มีเสียงกลองออกมากระด้างขาดความไพเราะ การเตรียมหนังแพะต้องใช้เวลามาก จะต้องทิ้งไว้ถึง 3 ปีจึงสามารถนำมาขึ้นหนังกลองได้

เกลี้ยง ผึ่งไว้ในที่ร่มและแช่น้ำสลับกัน 2 – 3 ครั้ง เก็บรักษาไว้ในที่แห้ง เมื่อจะนำมาขึ้นหน้ากลอง ก่อนกำหนด 7 วันจะต้องนำหนังกลองมา “กราดหนัง” ก่อน 1 ครั้งจึงสามารถนำมาขึ้นหน้ากลองได้[117]

ภาพประกอบ 90 หวายเลียด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

หวายเลียด

หวายเลียด[118]เป็นส่วนประกอบที่สำคัญใช้สำหรับร้อยหนังหน้ากลองรำมะนาเข้ากับหุ่นกลองรำมะนาโดยยึดกับโขนงกลอง (ห่วงสแตนเลสด้านหลังกลองรำมะนา) หวายเลียดทำมาจากเส้นหวายตะคร้านำมาจักแบ่งเป็นสี่ส่วนขนาด เส้นละประมาณ 0.5 เซ็นติเมตร โดยหวายเลียดจะยึดกับโขนงกลอง ด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ด ช่างทำกลองรำมะนาจะเรียกปมหวายที่มัดด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดว่า “หัวแมลงวัน” หวายเลียดจะถูกร้อยผ่านหนังหน้ากลองที่พับทบขอบหนังภายในสอดโครงเส้นลวดเพื่อรักษารูปทรงของหนังหน้ากลอง โดยจะร้อยหวายเลียดสลับขึ้นและลงโดยยึดกับโขนงกลองเชื่อมต่อกันเป็นกลุ่ม ในแต่ละกลุ่มจะมีหวายเลียดจำนวน 10 คู่

---

[117] สัมภาษณ์นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 31 มี.ค. 2562

[118] เป็นคำโบราณ เป็นกริยาหมายถึง การนำหวายหรือไม้ไผ่ ดึงผ่านใบมีดให้คมมีดรูดส่วนที่ไม่ต้องการออกทีละน้อยอย่างประณีตจนได้รูปทรงเป็นขนาดเส้นตามที่ต้องการ สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 30 มี.ค. 2563

ภาพประกอบ 91 หัวแมลงวัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

โดยปกติกลองรำมะนาหนึ่งใบจะมีหวายเลียดตั้งแต่ 8 -12 กลุ่มทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดของกลองรำมะนา เมื่อร้อยหวายเลียดเรียบร้อยตามจำนวนที่ต้องการแล้ว ช่างทำกลองรำมะนาจะทำการตัดหนังขอบกลองและถักเชือกพลาสติกหรือไหมสีต่างๆบนหวายเลียด เพื่อเพิ่มความแน่นและความสวยงามของกลองรำมะนา โดยช่างทำกลองรำมะนาแต่ละคนจะใช้สีของไหมและลายถักที่แตกต่างกัน เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวอย่างหนึ่งของช่างทำกลองรำมะนา

ภาพประกอบ 92 โขนงกลองโบราณที่ทำจากเหล็ก และโขนงกลองสมัยใหม่ที่ทำจากสแตนเลส

ที่มา: คุณครูนักชาย จิเมฆ, 2563

โขนงกลอง

โขนงกลอง[119] หรือเรียกว่า ห่วงโลหะเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญในการยึดหวายเลียดกับหนังหน้ากลองรำมะนา กับหุ่นกลองรำมะนา มีขนาดพอดีกับขนาดปากกลอง[120] ในสมัยโบราณโขนงกลองจะทำมาจากเหล็ก แต่ในปัจจุบันนิยมใช้สแตนเลสซึ่งมีความสวยงาม มีน้ำหนักเบาและไม่มีปัญหาเรื่องสนิม

[119] โขนงกลอง โขนงเป็นคำโบราณหมายถึง วงกลม ในที่นี่หมายถึงห่วงโลหะที่ยึดหวายเลียดบริเวณปากกลอง (ท้ายกลอง) จึงเรียกว่า โขนงกลอง นอกจากนี้ยังพบคำนามที่ใช้เรียกลักษณะสิ่งของที่เป็นวงกลมเช่น โขนงลอบ (โครงไม้ไผ่ขดเป็นวงกลมของลอบดักปลา) เป็นต้น

[120] ปากกลองเป็นส่วนท้ายของหุ่นกลองรำมะนา

ภาพประกอบ 93 ลิ่มไม้

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ลิ่มไม้

ลิ่มไม้ ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้แดง ไม้เต็ง รูปทรงสามเหลี่ยมด้านยาว มีขนาดความกว้าง 2 เซนติเมตร ความยาว 5 เซนติเมตรและความหนา 2 เซนติเมตร ปลายด้านหนึ่งเทลาดลงเฉียง 45 องศา กลองรำมะนา 1 ใบจะใช้ลิ่มทั้งหมดจำนวน 6 อัน โดยลิ่มไม้จะสอดแบบสลับช่องเว้นช่องจนครบจำนวน เป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในการเร่งเสียงของกลองรำมะนา โดยจะสอดบริเวณระหว่างโขนงกลองและหุ่นกลองรำมะนา ทำให้หน้ากลองตึง ส่งผลให้กลองรำมะนามีเสียงที่สูงขึ้น

ภาพประกอบ 94 หวายยัดหน้ากลอง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

หวายยัดหน้ากลอง

หวายยัดหน้ากลอง เป็นอุปกรณ์สำหรับเสริมหน้ากลองรำมะนา โดยจะยัดเสริมขอบหนังหน้ากลองบริเวณด้านใน เพื่อให้หนังบริเวณขอบกลองมีความตึง ทำให้เสียงที่เกิดจากการตีบริเวณขอบกลองมีความชัดเจนยิ่งขึ้น หวายยัดหน้ากลองนิยมใช้หวายตะคร้าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 0.8 เซนติเมตร หรือขนาดประมาณมวนบุหรี่ หวายยัดหน้ากลองแต่ละเส้นมีความยาวไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับขนาดของเส้นวงรอบหน้ากลอง โดยนักกลองรำมะนาจะตัดหวายยัดหน้ากลองให้มีขนาดเกินเส้นวงรอบหน้ากลอง ไว้สำหรับดึงหวายยัดหน้ากลองออก เหลาปลายหวายด้านที่สอดเข้าไปให้มีลักษณะแหลมมน เพื่อให้ง่ายต่อการยัดหวาย ก่อนนำมาใช้งานครั้งแรกจะต้องนำหวายยัดหน้ากลองไปขดแช่ในน้ำประมาณ 2วัน เพื่อเพิ่มความเหนียวและความยืดหยุ่นให้กับหวาย ทำให้หวายมีอายุการใช้งานที่ยาวนาน

ภาพประกอบ 95 เหล็กงัด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

เหล็กงัด

เหล็กงัด เป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับงัดโขนงกลอง เพื่อเสียบลิ่มไม้เร่งหนังหน้ากลองให้ตึงในสภาพพร้อมใช้งาน ในสมัยโบราณเหล็กงัดทำมาจากเขาควาย แต่ในปัจจุบันทำมาจากโลหะแท่งกลมความยาวประมาณ 10 นิ้ว ทางตอนปลายของแท่งโลหะมีลักษณะแบนและงอขึ้นเล็กน้อย

ภาพประกอบ 96 การยัดหวายและการเสียบลิ่ม

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

วิธีการยัดหวายและการเสียบลิ่ม

การยัดหวายและการเสียบลิ่มเป็นขั้นตอนเตรียมพร้อมก่อนการการตีกลองรำมะนา นักกลองรำมะนาจะใช้ “เหล็กงัด”ซึ่งเป็นอุปกรณ์สำหรับงัด งัดโขนงกลองเพื่อสอดลิ่มไม้ และนำลิ่มไม้ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับเร่งเสียงกลอง จำนวน 6 อันมาสอดบริเวณระหว่างโขนงกลองและปากกลองรำมะนา โดยสอดสลับช่องเว้นช่องจนครบ 6 ชิ้น จากนั้นจะยัดหวายบริเวณหน้ากลองรำมะนาด้านใน เส้นหวายจะนูนขึ้นด้านในของหน้ากลอง การสอดลิ่มและการยัดหวายมีผลต่อเสียงของรำมะนา ทำให้เสียงของรำมะนามีความชัดเจนไพเราะชัดเจน หลังจากการใช้งานเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะต้องนำหวายที่ยัดหน้ากลองรำมะนาออกเป็นอันดับแรก แล้วจึงนำเหล็กงัดมาลิ่มไม้ออกตามลำดับ จากนั้นใช้มือกดโขนงกลองและหวายเลียด เพื่อให้เข้าที่ศูนย์กลางของกลอง แล้วเก็บในถุงกลองรำมะนา เพื่อเป็นการรักษาและยืดอายุการใช้งานของกลองรำมะนา

รูปทรงของกลองรำมะนา

จากการศึกษาพื้นที่ภาคสนามพบว่าในการแสดงอุเละห์นบีไม่มีการกำหนดขนาดและรูปทรงของกลองรำมะนาไว้ตายตัว แต่ให้ความสำคัญในองค์รวมของการตีที่พร้อมเพรียงเป็นหลัก ขนาดของกลองรำมะนาที่พบโดยทั่วไปจะมีขนาดหน้ากลองประมาณ 13 - 16 นิ้ว รูปทรงของกลองรำมะนาที่พบมีหลายลักษณะ สามารถจำแนกรูปทรงของกลองรำมะนาที่พบในการแสดงอุเละห์นบีได้ 3 รูปทรงดังนี้

ภาพประกอบ 97 กลองรำมะนาทรงลูกอิน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

กลองรำมะนาทรงลูกอิน

ทรงลูกอิน หรือเรียกว่า “ทรงกระโถน” หรือ “ทรงมลายู” ซึ่งเป็นทรงดั้งเดิมมีลักษณะสัณฐานคล้ายกระโถน หน้ากลองผายออกและส่วนท้ายแคบ หน้ากลองใหญ่ให้เสียงกังวานด้านข้างของหุ่นกลองมีความกว้างกว่าทรงอื่นๆ สันนิษฐานว่าเป็นต้นแบบของกลองรำมะนา ที่ได้รับการพัฒนารูปทรงจากกลองบานอ ให้มีลักษณะท้ายหุ่นกลองที่แคบลง กลองรำมะนาทรงลูกอินที่พบโดยมากจะเป็นกลองโบราณ มีน้ำหนักมาก ทำจากไม้ชิ้นเดียว ทำให้ไม่สะดวกในการเดินทางไปแสดง

นอกสถานที่ในยุคที่การคมนาคมยังไม่เจริญ นอกจากนี้วัตถุดิบที่เป็นไม้ขนาดใหญ่หายาก ในปัจจุบันกลองรำมะนาทรงลูกอินจึงไม่เป็นที่นิยมผลิต

ภาพประกอบ 98 กลองรำมะนาทรงมะนาวตัด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

กลองรำมะนาทรงมะนาวตัด

กลองรำมะนาทรงมะนาวตัด มีลักษณะคล้ายมะนาวผ่าซีกด้านหัวและด้านท้าย รูปทรงด้านข้างมีความโค้งไม่มาก ส่วนโค้งจะอยู่ด้านทางหน้ากลองรำมะนา และทางด้านกึ่งกลางของหุ่นกลองจนถึงปากกลอง จะมีลักษณะลาดเอียงลงไป หุ่นกลองรำมะนาทรงมะนาวตัดจะมีลักษณะบางไม่หนาเท่ากับทรงลูกอิน หน้ากลองกว้างให้สำเนียงใหญ่กังวาน เป็นรูปทรงที่เกิดจากการแก้ปัญหาของรำมะนาทรงลูกอินที่มีน้ำหนักมาก ลำบากต่อการขนย้ายสำหรับแสดงนอกสถานที่ โดยกลองรำมะนาทรงมะนาวตัด ยังคงรูปทรงเดิมของกลองรำมะนาทรงลูกอินไว้ แต่ลดขนาดความหนาของหุ่นให้แคบลง เพื่อให้มีน้ำหนักเบาสะดวกต่อการขนย้าย ซึ่งกลองรำมะนาทรงมะนาวตัดเป็นพัฒนาการ ของรูปทรงกลองรำมะนาก่อนที่จะเป็นกลองรำมะนาทรงลูกจันที่นิยมในปัจจุบัน

ภาพประกอบ 99 กลองรำมะนาทรงลูกจัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

กลองรำมะนาทรงลูกจัน

ทรงลูกจันเป็นรูปทรงของหุ่นกลองกลองรำมะนา ที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน เนื่องจากมีความสวยงาม มีรูปทรงสมส่วนกะทัดรัด มีลักษณะคล้ายผลลูกจัน ด้านข้างของหุ่นกลองรำมะนามีลักษณะโค้งนูน ในส่วนหน้ากลองและปากกลอง (ส่วนท้ายของกลองรำมะนา) มีขนาดใกล้เคียงกัน กลองรำมะนาทรงลูกจันมีคุณสมบัติให้เสียงกลองที่มีความคมชัด เนื่องจากมีหน้ากลองที่แคบ หุ่นกลองมีความน้ำหนักสมดุลง่ายต่อการตั้งบนพื้น ส่งผลถึงความสะดวกในการบรรเลง

จากการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลภาคสนามพบว่า ในปัจจุบันกลองรำมะนา สนนราคาอยู่ที่ 8,000 - 20,000 บาท ปัจจุบันกลองรำมะนามีสนนราคาที่ค่อนข้างสูง เนื่องจากไม้ที่นำมาผลิต หุ่นกลอง ต้องเป็นไม้ขนาดใหญ่หายากและมีราคาสูง นอกจากนี้ไม้บางชนิดยังเป็นไม้หวงห้ามผิดกฎหมาย เช่น ไม้พยุง การขึ้นหนังหน้ากลองเป็นงานที่มีขั้นตอนที่ละเอียดและประณีต ส่งผลให้ค่าแรงในการทำกลองรำมะนาสูงขึ้นตามตัว ในปัจจุบันยังไม่พบว่ามีการนำวัสดุทดแทนมาใช้ในการผลิตหุ่นกลองรำมะนา

ปัจจุบันจึงมักแก้ปัญหาโดยนำหุ่นกลองเก่ามาขึ้นหนังหน้ากลองใหม่ ซึ่งการขึ้นหนังหน้ากลองรำมะนามีสนนราคาตั้งแต่ 4,000 - 5,000 บาท มีการเสริมหน้าของหุ่นกลองให้มีขนาดหน้ากลองแคบลงเพื่อให้เสียงที่คมชัดขึ้น นอกจากนี้ยังพบปัญหาของหวายตะคร้า ซึ่งเป็นพันธุ์หวายที่ดีที่สุดในการนำมาทำหวายเลียดและหวายยัดหน้ากลอง ปัจจุบันหวายตะคร้าเป็นหวายที่หายากมีราคาสูง ต้องสั่งจากทางภาคใต้ เป็นที่ต้องการของช่างทำกลองรำมะนาและนักตีรำมะนา

2.1.2 **เครื่องประกอบจังหวะ**

ภาพประกอบ 100 ฉิ่ง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

ฉิ่ง

ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ทำจากทองเหลืองลงหินหล่อหนามีลักษณะคล้ายถ้วยชา เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6 - 6.5 เซ็นติเมตร มีสองฝา เจาะรูตรงกลางมีเชือกร้อยสำหรับใช้จับในการบรรเลง ฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะหลัก ที่สำคัญในวงดนตรีไทย เพลงพื้นบ้าน และการละเล่นพื้นเมืองประเภทต่างๆ มีบทบาททางวัฒนธรรมที่ควบคู่มากับสังคมไทยในทุกระดับสังคม ในการแสดงอุเละห์นบีได้นำฉิ่งเข้าไปตีประกอบจังหวะแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยและมลายู ที่มีการหยิบยืมปรับใช้ทางวัฒนธรรม ในการแสดงอุเละห์นบีไม่มีกำหนดจำนวนของฉิ่งในการแสดงเหมือนการแสดงดนตรีในวัฒนธรรมไทยที่ใช้ฉิ่งเพียงใบเดียวในการกำกับจังหวะ อยู่บ่อยครั้งในการแสดงอุเละห์นบีจะมีการตีฉิ่งมากว่าหนึ่งคู่ แสดงให้เห็นว่าฉิ่งไม่ใช่เครื่องดนตรีที่เป็นจังหวะหลักของการแสดงอุเละห์นบี แต่ถูกนำเข้ามาเพื่อช่วยประกอบจังหวะคู่กับกลองรำมะนาซึ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักในการแสดง ช่วยให้องค์ประกอบของจังหวะมีความมั่นคงชัดเจนและไพเราะ

ภาพประกอบ 101 กรับ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

กรับ

กรับเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ทำจากไม้เนื้อแข็ง เหลาเป็นรูปสี่เหลี่ยม มีสี่ด้าน มีความยาวประมาณ 20 เซ็นติเมตร มีความหนาประมาณ 5เซ็นติเมตร กรับถูกนำไปใช้ในการแสดงอุเละห์นบี โดยได้รับอิทธิพลของการผสมสานทางวัฒนธรรมเช่นเดียวกันกับฉิ่ง หน้าที่ของกรับในการแสดงเป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะที่ช่วยเสริมจังหวะของกลองรำมะนา มีความหนักแน่น และความไพเราะในองค์ประกอบของการแสดงโดยรวม

2.2 การขับร้องและการเอื้อน

การขับร้องอุเละห์นบีเป็นการขับร้องที่มีลักษณะเฉพาะของการเอื้อนทำนองเป็นเอกลักษณ์ของมุสลิมที่ใช้ในการขับร้องหรืออ่านทำนองมาแต่เดิมที่เรียกว่า “อีเงะห์” (e-ngih) เป็นภาษามลายูสำเนียงท้องถิ่นแปลว่า สำเนียง นอกจากนี้ยังพบคำว่า“หล่ะป๊ะห์” เป็นภาษามลายู ที่ใช้เรียกการเอื้อน โดยมีรากศัพท์มาจากคำว่า “ลาฟ๊าต” ในภาษาอาหรับแปลว่า สั้นยาว การเอื้อนทำนองหรืออีเงะห์ พบในการทำนองอ่านวรรณกรรมทางศาสนาของและการขับร้องในการละเล่นของมุสลิม เช่น การอ่านหนังสือบัรซันญี อุเละห์นบี ฟะหน่ำ ดิเกร์เรียบ ในการแสดง อุเละห์นบี มีการผสมผสานของทำนองอาหรับ มลายู และทำนองเพลงไทยเดิม ทำให้การเอื้อน (อีเงะห์) ในแบบดั้งเดิมได้รับอิทธิพลและผสมผสานการเอื้อนของเพลงไทยเดิม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการเอื้อนในการขับร้องของมุสลิมมลายูในภาคกลาง จากการศึกษาและลงพื้นที่ในสนามวิจัยพบว่า ไม่พบการเอื้อนแบบการแสดงอุเละห์นบีในกลุ่มมุสลิมภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย

หลักของการเอื้อน (อีเงะห์) ผู้ขับร้องจะเอื้อนไปตามทำนองหลักทั้งทิศทางขึ้นและทิศทางลง และใช้เสียงสระสุดท้ายของคำร้องเป็นตัวกำหนดเสียงของการเอื้อนเช่น ถ้าคำร้องเสียง

สระท้ายเป็นเสียงสระอา ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงอาและเสียงฮา เป็นเสียงเอื้อน (อีเงะห์)โดยจะพิจารณาตามความเหมาะสมของทำนองเพลง จากการศึกษาพบว่า ในการขับร้องอุเละห์นบีพบเสียงสระที่ใช้อีเงะห์ทั้งหมด 5 เสียงได้แก่ เสียงอา เสียงอี เสียงอู เสียงเสียงเอ เสียงออ ซึ่งเสียงของสระเหล่านี้เป็นเสียงของสระในภาษามลายูท้องถิ่น นอกจากนี้ยังมีเสียงที่แผลงด้วยพยัญชนะ ฮ เพื่อช่วยในการเอื้อน (อีเงะห์) อีก 4 เสียง ได้แก่ เสียงฮา เสียงฮู เสียงเฮ เสียงฮอ และเสียงผสมอีกหนึ่งเสียงคือ เสียงเอ็งเง โดยได้อธิบายและจำแนกตัวอย่างการเอื้อน (อีเงะห์) ในเสียงต่าง ๆ ดังนี้

2.2.1 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอา

การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอา เป็นการเอื้อนในกรณีที่พยางค์สุดท้ายของคำร้อง ลงท้ายด้วยเสียงสระอา เช่นคำว่า เมาลา บาดา บูวา ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงอาและเสียงฮา เป็นเสียงในการเอื้อน (อีเงะห์) ทำนองเพลง

ตัวอย่าง การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอา

บทร้อง	- - - -	(ไฮ)[121]เมาลา	- - **อาอา**	**ฮ้าอ่า** ยาซอล	- - - -	- ซอล – ลี	- - -	- วา - ซ้าล
ทำนอง	- - - -	- ซ ซ ฟ	- - ซ ซ	ล ซ ล ท	- - - -	- ด ำ - ร ำ	- - ท ด ำ	ด ำ -ร์ด์ท์

2.2.2 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอี

การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอี เป็นการเอื้อนในกรณีพยางค์สุดท้ายของคำร้อง ลงท้ายด้วยเสียงสระอิหรือสระอีเช่นคำว่า นบี ยาตีม ซอลลิ ผู้ขับร้องจะเอื้อน (อีเงะห์) ตามทำนองของเพลง โดยยึดเสียสระอีเป็นเสียงในการเอื้อน (อีเงะห์) เสียงสระอิและสระอีมีหน่วยของเสียงสระใกล้เคียงกัน สามารถใช้เสียงอีในการเอื้อน (อีเงะห์) ร่วมกันได้

ตัวอย่าง การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอี

บทร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซอล - ลิ	**อี๊อีอี่อี**	อี อา - ลา
ทำนอง	- - - ล	- ท ล ล	ท ล ซ ท	- ล ซ ม	- - - -	- ซ - ม	ซ ม ร ม	ซ ล ซ ล

2.2.3 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอู

การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงสระอู เป็นการเอื้อนในกรณีที่คำร้องสุดท้ายของวรรคคำร้องเป็นเสียงสระอูหรือเสียงสระอุ เช่นคำว่า ยาตู วาลู นางุง ผู้ขับร้องจะเอื้อน (อีเงะห์) ตาม

---

[121] การเพิ่มเสียงไฮ หรือเสียงเฮย เสียง อาไฮ เสียงยา และเสียงไฮยา ทำให้การขับร้องอุเละห์นบีในทำนอง(ลาฆู)ต่างๆง่ายขึ้น เนื่องจากบทร้องในการแสดงอุเละห์นบีบางบท มีจำนวนคำไม่พอดีกับทำนอง(ลาฆู) ด้วยเหตุนี้ผู้ขับร้องจึงจำเป็นต้องเพิ่มเสียงดังกล่าวลงในบทร้อง เพื่อให้พอดีกับทำนอง ทำให้ง่ายต่อการขับร้อง นอกจากนี้ยังเป็นอาณัติสัญญานในการสร้างความพร้อมเพรียงในการขับร้องอีกด้วย

ทำนองของเพลงโดยใช้เสียงอูและเสียงฮู ในการเอื้อน สระอูและสระอุมีหน่วยของเสียงสระที่ใกล้เคียงกัน สามารถใช้เสียงอูในการเอื้อน (อีเงะห์) ร่วมกันได้

ตัวอย่าง การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงอู

บทร้อง	- - - -	- - - -	-(ไฮยา)ปา	- - ยาตู	- - - **อู**	**ฮู้อูอู่**	- ดาน-ยา	- - - ติม
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ท ร ำ ล	- - ท ร ำ	- - - ม ำ	ซ ำ ม ำ ร ำ ท	- ท - ท	- ซ - ล

2.2.4 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ

การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ เป็นการเอื้อนในกรณีที่คำร้องสุดท้ายของวรรคคำร้องเป็นเสียงสระเอหรือสระเอะ เช่น ตีเต๊ะฮ์ ตอเล็บ กากาเซะห์ อาเคร ผู้ขับร้องจะอีเงะห์ตามทำนองของเพลงโดยใช้เสียงเอและเสียงเฮ สระเอและสระเอะมีหน่วยของเสียงสระที่ใกล้เคียงกัน สามารถใช้เสียงเอในการเอื้อน (อีเงะห์) ร่วมกันได้

ตัวอย่าง การการเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ

บทร้อง	- - - -	- - - -	- - (ไฮยา)	- - ตี เต๊ะฮ์	- - - **เอ**	**เฮ้เอเอเอ่**	ดาน -ปัร	- ระ -มาน
ทำนอง	- - - -	- - - -	- - ร ำ ล	- - ท ร ำ	- - - ม ำ	ซ ำ ม ำ ร ำ ท	- ท - ท	- ซ - ล

2.2.5 ลักษณะของการเอื้อน (อีเงะห์) เสียงออ

การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงออ เป็นการเอื้อนในกรณีที่คำร้องสุดท้ายของวรรคคำร้องเป็นเสียงสระออ[122] และสระเอาะ เช่นคำว่า ปูล่อ ยารอ ตัมเบาะฮ์ อัลลอฮ์ ผู้ขับร้องจะอีเงะห์ตามทำนองเพลงโดยยึดเสียสระออและเสียงฮอเป็นเสียงในการเอื้อน (อีเงะห์) สระออและสระเอาะมีหน่วยของเสียงสระที่ใกล้เคียงกันสามารถใช้เสียงออในการเอื้อน (อีเงะห์) ร่วมกันได้

ตัวอย่าง การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงออ

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮ) - บัร	- ตัม -เบาะฮ์	- - - -	- **อ่อ – ออ**	- - **ฮ้อออ**	- ปู - ล่อฮ์
ทำนอง	- - - ท	ซ ท ล ล	- ล ท ซ	- ล - ท	- - - -	- ซ – ล	- - ท ล	- ซ - ม

2.2.6 การเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ็งเง

เสียงเอ็งเงเป็นเสียงพิเศษที่มีสองพยางค์ในการเอื้อน (อีเงะห์) ใช้ในกรณีที่ทำนองขับร้องมีระดับเสียงเดียวกันในวรรคเอื้อน เสียงเอ็งเงจะใช้ในทำนองเพลงไทยเดิมหรือทำนองดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยเดิม ซึ่งจะพบในการเอื้อนลูกเท่าแบบเพลงไทยเดิม เสียง

[122] เสียงสระออและสระเอาะเป็นหน่วยเสียสระที่ใช้ในภาษามลายูท้องถิ่น

เอ็งเงมีบริบทการใช้คล้ายกับเสียง เอิงเงอ ในการเอื้อนแบบเพลงไทยเดิม เดิม การเอื้อน (อีเงะห์) จะใช้เสียงเอ็งเงร่วมกับเสียงเอและเสียงเฮ

ตัวอย่าง ของการเอื้อน (อีเงะห์) เสียงเอ็งเง

บทร้อง	- **เอ็ง - เง**	-**เฮ้เอ็งเง**	- **เฮ้เอเอ**	- **เอ่เอเอ**	- **เฮ้เอ็งเง**	- อับ(บะ)ดุล	- - (ละ)มู	- - ตอเล็บ
ทำนอง	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ฟ	- ร ฟ ซ	- ล ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ล ร ำ ท

จากการศึกษาข้อมูลและการสังเกตพบว่าการเอื้อน (อีเงะห์) แบบทำนองลูกเท่าพบในพิธีกรรมและการละเล่นต่างๆของมุสลิมภาคกลางของไทย ซึ่งการเอื้อนแบบเพลงไทยเดิมเป็นวัฒนธรรมดนตรีของคนไทยซึ่งเป็นคนกลุ่มใหญ่ในสังคม ผสมกับการขับร้องในการละเล่นแบบมุสลิม ที่มีบริบททางวัฒนธรรมที่ต่างกันแต่สามารถนำมาหยิบยืม ผสมผสานปรับใช้ได้อย่างลงตัว จนกลายเป็นเอกลักษณ์ฉพาะของมุสลิมไทยภาคกลาง

2.3 **ทำนองที่ใช้ในอุเละห์นบี**

จากการศึกษาทำนองเพลงของการแสดงอุเละห์นบี พบว่าทำนองของอุเละห์นบีที่ใช้ในปัจจุบันเป็นทำนองที่ประพันธ์และเรียบเรียงโดย ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี[123] หรือ “นายอามีน โตลอยเกตุ” รู้จักกันโดยทั่วไปว่า “กีหมิง” (ไม่ปรากฏวันเดือนปีเกิด สันนิษฐานว่ามีชีวิตอยู่ในช่วงรัชกาลที่ 6) เป็นปราชญ์ชาว ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

กีหมิงเป็นลูกศิษย์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือ โต๊ะกีแซะฮ์ ผู้นำนิกายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในประเทศไทย (พ.ศ.2391- พ.ศ.2475) กีหมิงได้รับมอบหมายจากท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ให้ดูแลการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือนและประเพณีต่าง ๆ ของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการขับร้องและตีกลองรำมะนา ทำนองอุเละห์นบีของกีหมิง มีท่วงทำนองที่ไพเราะ ผสมผสานทำนองแบบเพลงไทยเดิม ซึ่งเรียกกันในหมู่นักแสดงอุเละห์นบีว่า “ลาฆูกีหมิง” ในการแสดงอุเละห์นบีทำนองเพลงเป็นเอกลักษณ์ มีทำนองเฉพาะตัวร้อยเรียงกันในลักษณะเป็น ตับเพลง ร้องเป็นภาษามลายู ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของมุสลิมไทยภาคกลางที่มีเชื้อสายมลายู จากการศึกษาการแสดงอุเละห์นบีพบทำนองที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบีทั้งหมด 12 ทำนอง สามารถจำแนกประเภทของทำนองได้ 2 ประเภทได้แก่

[123] ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี มีความหมายว่า ท่านครูหมิง บุตรฮัจญี อับดุลเลาะห์ ชาวสยาม

1) ลาฆู (lagu)

ลาฆูเป็นภาษามลายู[124] หมายถึง เป็นบทเพลงหรือทำนองเพลงที่ใช้ในการขับร้องหรือการบรรเลง การขับร้องจะมีลักษณะ ขับร้องจนครบทำนองเพลง และเปลี่ยนบทร้องโดยยังคงทำนองเดิมจนครบจำนวนบทขับร้อง ในการแสดงอุเละห์นบี ผู้แสดงอุเละห์นบีจะเรียกชื่อของเนื้อร้องคำแรกของบทร้อง แทนชื่อของทำนองต่าง ๆ ในการศึกษาอุเละห์นบีครั้งนี้พบทำนองที่เป็นลาฆูจำนวน 2 ทำนองได้แก่

1.1 ลาฆูยาเราะห์มาน

ยาเราะห์มาน เป็นทำนองแรกของการแสดงอุเละห์นบี ทำนองมีความยาว 16 ห้อง ใช้หน้าทับประกอบจังหวะการขับร้องจำนวน 3 จังหวะ ได้แก่ หน้าทับสองไม้ลาว หน้าทับโยนมลายู และหน้าทับภาษาพม่า บทร้องมาจากบทขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ส่วนของทำนองนำมาจากเพลงแตรวงของบ้านตลาดขวัญ โดยมีประวัติความเป็นมาจากการทำบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่บ้านตลาดขวัญ ต.บางกระสอ อ.เมือง จ.นนทบุรี โดยท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้กล่าวขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ในบทยาเราะห์มาน เพื่อทำบุญฤทธิ์[125] (กะรอมัต) แก่นักดนตรีบ้านตลาดขวัญที่เป่าแตรไม่เป็น ให้สามารถเป่าแตรได้โดยอัศจรรย์

นักดนตรีคณะแตรวงบ้านตลาดขวัญและนักแสดงอุเละห์นบีทุก ๆ ชุมชน ต่างถือว่าทำนองลาฆูยาเราะห์มานเป็นทำนองครู การขับร้องแบ่งเนื้อร้องออกเป็น 2 ส่วน ประกอบด้วยเกริ่นควญ และส่วนที่เป็นทำนอง โดยเริ่มด้วยการเกริ่นควญ บทขอประสาทพรแด่ศาสดา มูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ในส่วนแรกเริ่มที่ “ซอลลาตุลเลาะห์ ว่าซ่าลามุลเลาะห์ อาลั้ลค็อยลิ้ลบารอยา”จากนั้นขับร้องทำนองลาฆูยาเราะห์มาน 9 รอบ แบ่งเป็นการขับร้องออกเป็น 3 เที่ยวแรก ตีคัดกลองรำมะนาใบเดียวประกอบการขับร้อง[126] ด้วยหน้าทับสองไม้ลาว 3 เที่ยว และตีหน้าทับโยนมลายู 3 เที่ยว ลงจบด้วยหน้าทับภาษาพม่า 3 เที่ยว เป็นธรรมเนียมก่อนการแสดง อุเละห์นบีทุกครั้ง

---

[124] อ้างอิง พจนานุกรมภาษามลายู-ภาษาไทย น.325

[125] อ้างอิง ดาวูด อิบนี่อับดุลเลาะห์ ชีวประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่. ไม่ปรากฏสถานที่และปีที่พิมพ์

[126] การคัดกลองเป็นการตีกลองรำมะนาใบเดียวในหน้าทับสองไม้ลาว ตีคลุกไปพร้อมกับการขับร้อง เพื่อโชว์ลีลาของกลองรำมะนาและเสียงของนักร้อง นิยมใช้ในการแสดงของมุสลิมไทยภาคกลาง เช่นดิเกร์เรียบ อุเละห์นบี ลำตัด เป็นต้น

<u>ตัวอย่าง</u> ลาฆูยาเราะห์มาน

เกริ่นครวญ ซอลลา.....ตุลเลาะห์.....

ร ซ ....ลทลทลซลท....ล.....ท..ลทลทลซ

(ยา)ว่าซ่าลา.....มูล....เลาะห์.....

ซ...ท...ด...ร.....ดทด....ด.....รดรดรดท...ซลทลซล...ทลทลทลซ

(อาไฮ) อาลัล...ค็อยลิล....บา..รอ...ยา

ล...ล ล...ล....ล.....ล.....ล...ทล....ซ

บทร้อง	- - - -	- - - ยา	- - - -	- เราะห์ - มาน	- - - -	- - - ยา	- - - -	- เราะห์ - มาน
ทำนอง	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ท

บทร้อง	- - - -	- - - ยา	- - - เราะห์	- - - มาน	- - - ยา	- - - รอ	- - - -	- - - ฮีม
ทำนอง	- - -	- - - ล	- ท – ด	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ

1.2 ลาฆูนาบีมูฮัมหมัด

ลาฆูนาบีมูฮัมหมัด เป็นเพลงที่3ในการแสดงอุเละห์นบีช่วง ที่ 1 มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง สันนิษฐานว่ามาจากทำนองเพลงไทยเดิมไม่ทราบชื่อ โดยพบทำนองซ้ำเสียงคล้ายทำนองลูกเท่าในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ในบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 3 ในบรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 มีลักษณะทำนองคล้ายกับเพลงพม่าเห่ 2 ชั้น อยู่ในลำดับเพลงที่ 4 ของการแสดงอุเละห์นบี

<u>ตัวอย่าง</u> ทำนองลาฆูนาบีมูฮัมหมัด

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮ-ยา)	- นา - บี	- - - -	- - - มู	- - - -	- ฮัม - หมัด
ทำนอง	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- ท – ท	ล ท – ร	- - - ท	- ร – ม	- ซ - ม	- ร -ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา)ปา	- - ยาตู	- - - -	- - - -	- ดาน-ยา	- - - ติม
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ท ร ล	- - ท ร	- - - ม	ซ ม ร ท	- ท - ท	- ซ - ล
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา) กา	- กา - เซ๊ะฮ์	- - - -	- (เอ่) - (ยา)	- - - -	- อัล - ลอฮ์
ทำนอง	- - - ท	ซ ท ล ล	- ล ท ซ	- ล - ท	- - - -	- ซ - ล	- - ท ล	- ซ - ม
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- ตู – ฮัน	- - - -	- - - -	- ยัง - ดา	- - - อิม
ทำนอง	- - - -	- ซ - ร	ม ร ฑ ร	- ม - ซ	- - - ท	- - - ล	ท ล ซ ม	- ร ม ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

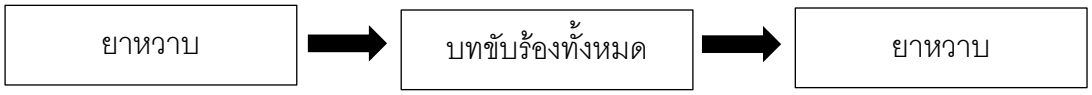
2) ยาหวาบ (jawab)

ยาหวาบหรือทำนองที่มีลูกรับ คำว่า “ยาหวาบ” เป็นภาษามลายูแปลว่า ตอบ ย้อนตอบ[127] ลักษณะของทำนองยาหวาบจะเป็นทำนอง “ลูกรับ” คล้ายสร้อยทำนองเพลง ที่ขับร้องต่อจากบทร้องหลัก บทร้องของยาหวาบจะเป็นภาษาอาหรับที่ไพเราะ เป็นการสรรเสริญอัลลอฮ์ หรือศาสดามูฮัมหมัด เช่น ซอลาตุลลอฮ์ วาซาลามมุลลอฮ์ อาลัลมาดีนะฮ์ยารอซูลลิลลา หรือ อัลลอฮ์ ฮูอัลลอฮ์ ฮูวาลลอฮ์ วัลมาลามุนยาสามาน เป็นต้น ยาหวาบมีความสำคัญในการขับร้องอุเละห์นบีและการแสดงอื่น ๆ ของมุสลิมเป็นอย่างมาก นอกจากจะทำให้ทำนองเพลงมีความไพเราะพร้อมเพรียงแล้ว ทำนองยาหวาบ ยังเป็นการบอกทำนองให้ผู้แสดงทุกคนทราบถึงทำนองที่จะต้องขับร้องในอันดับต่อไป โดยผู้นำจะร้องทำนองยาหวาบ นำขึ้นมาก่อนการขับร้องในบทขับร้องหลัก

นอกจากนี้ผู้แสดงยังใช้บทร้องของทำนองยาหวาบในการช่วยท่องจำทำนองต่าง ๆ และฝึกเปลี่ยนทำนองในเนื้อ ยาหวาบเดียวกันเพื่อให้เกิดความความแม่นยำของทำนองเพลง ผู้แสดงจะเรียกชื่อของบทยาหวาบ แทนชื่อของทำนอง เช่น บทร้องของยาหวาบขึ้นต้นด้วยคำว่า ซอลาตุลเลาะห์ ก็จะเรียกทำนองนั้นว่า ซอลาตุลเลาะห์ จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบลักษณะของการขับร้องทำนองยาหวาบ ในการแสดงอุเละห์นบีสามารถจำแนกได้ 3 ลักษณะดังนี้

1. ขับร้องทำนองยาหวาบ ก่อนเนื้อร้องและรับเมื่อจบบทร้องสุดท้ายการขับร้องประเภทนี้เป็นการขับร้องที่พบในทำนองยาหวาบ ที่มีทำนองยาว ในการขับร้องลักษณะนี้จะพบเฉพาะบทฮูวาลเอาวาลูซึ่งเป็นตั้งต้นของการแสดงอุเละห์นบี

ตัวอย่าง ผังแสดงการขับร้องยาหวาบแบบที่ 1

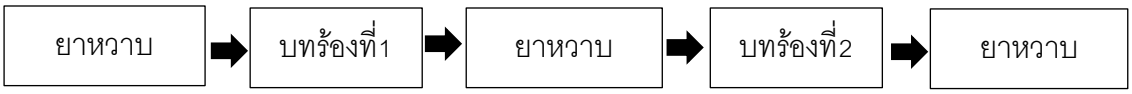


2. ขับร้องทำนองยาหวาบ ก่อนเนื้อร้องและรับท้ายทุกบทร้อง

[127] อ้างอิง พจนานุกรมภาษามลายู-ภาษาไทย น. 222

การขับร้องทำนองยาหวาบ ในลักษณะนี้พบในทำนองยาหวาบ ที่มีลักษณะสั้น ลูกรับจะพบในทำนองที่เป็นยาหวาบสั้นจำนวน 4ทำนองร้องสลับกันไปกับทำนองยาหวาบ และบทร้องปิดท้ายด้วยทำนองยาหวาบ ได้แก่ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์ ยาหวาบยาร็อบบานา ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์ ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี

ตัวอย่าง ผังแสดงการขับร้องยาหวาบแบบที่ 2



3. ขับร้องทำนองยาหวาบ ก่อนเนื้อร้อง

การขับร้องทำนองยาหวาบ ในลักษณะนี้เป็นการขับร้องทำนองยาหวาบที่อยู่ในส่วนของบทขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) ซึ่งเป็นทำนองยาหวาบสั้น ๆ และอยู่ในส่วยท้ายของการแสดงอุเละห์นบี ไม่มีการขับร้องทำนองยาหวาบรับตอนจบ พบจำนวน 3 ทำนอง ได้แก่ ยาหวาบตอลาอัน ยาหวาบยาฮาบีบี ยาหวาบดีรีมากาน ยาหวาบซอลอลลอฮ์

ตัวอย่าง ผังแสดงการขับร้องยาหวาบแบบที่ 3

2.1 ยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลเอาวาลู)

ยาหวาบเมาลายาซอล เป็นเพลงแรกในการแสดงอุเละห์นบีเบต ที่ 1 มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า กลุ่มนักแสดงอุเละห์นบีนิยมเรียกบท “ฮูวาลเอาวาลู”ตามคำแรกของบทร้อง สันนิษฐานว่ามาจากทำนองเพลงไทยเดิมไม่ทราบชื่อ อยู่ในลำดับเพลงที่ 2 ของการแสดงอุเละห์นบี

ตัวอย่าง ทำนองยาหวาบเมาลายาซอล

บทร้อง	- - - -	(ไฮ)เมาลา	- - - -	- - ยาซอล	- - - -	- ซอล - ลี	- - -	- วา - ซ้าล
ทำนอง	- - - -	- ซ ซ ฟ	- - ซ ซ	ล ซ ล ท	- - - -	- ด์ - ร์	- - ท ด์	ด์ -ร์ด์ท์
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	- (ไฮ)ลิมดา	- - - -	- - อีมัน	- - - -	- อา - บา	- - - -	- บา- ดา
ทำนอง	- ซ - ล	- ล ซ ฟ	- - ซ ซ	ล ซ ล ท	- - - -	- ด ̣ - ท	- ล ซ ฟ	ซ ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	(อ้าไฮ)อาลา	- - - -	- ฮา - บี	- - - -	- บี - บี	- - บีบี	- กา - ค้อล
ทำนอง	- - - -	- ซ ซ ฟ	- - ซ ซ	ล ซ ล ท	- - - -	- ด ̣ - ร ̣	- - ท ด ̣	ด ̣ - ร ̣ด ̣ท ̣
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	- (ไฮ)ลินคอน	- - - -	- - กีกุร	- - - -	- กุร - ลี	- - - -	- ฮี - มิ
ทำนอง	- ซ - ล	- ล ซ ฟ	- - ซ ซ	ล ซ ล ท	- - - -	- ด ̣ - ท	- ล ซ ฟ	ซ ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

2.2 ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ

ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ เป็นเพลงที่2ในการแสดงเบตที่1 มีความยาวจำนวน 32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า สันนิษฐานว่าเป็นทำนองที่มาจากเพลงไทยเดิมไม่ทราบชื่อ เนื่องจากพบทำนองซ้ำเสียงเดิม คล้ายทำนองลูกเท่าแบบเพลงไทยเดิม ในห้องที่ 1-4 ของบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 3 ของทำนองเพลง อยู่ในลำดับเพลงที่ 3 ของการแสดงอุเละห์นบี

<u>ตัวอย่าง</u> ทำนองยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ

บทร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- อัล - ลอฮ์	- - - ฮูม	- -มะซอล
ทำนอง	- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- ล ซ ฟ	- ร ฟ ซ	- ล ซ ซ	- ร - ซ	- - ล ท	- ล ร ̣ท
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- ซอล - ลิ	- - อาลัน	- - - -	- - นาบี	- ยิ้ลละคอ	- - - ติม
ทำนอง	- - - ท	- ด ̣ ท ท	- ท ล ซ	- - ล ท	- - ร ̣ ม ̣	ซ ̣ ม ̣ ร ̣ ท	- ท ท ท	- ซ - ล
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ้อล - ลิ	- - - -	- อา - ลา
ทำนอง	- - - ล	- ท ล ล	ท ล ซ ท	- ล ซ ม	- - - -	- ซ - ม	ซ ม ร ม	ซ ล ซ ล
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - รอ ซู	- - - -	- ลิ - กัล	- ละ - คอ	- - - ติม
ทำนอง	- - - ท	ซ ท ล ล	- ท ล ซ	- - ล ท	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

2.3 ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูวัลลอฮ์

ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูวัลลอฮ์ เป็นเพลงสุดท้ายในการแสดงเบตที่ 1 มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาแขก ในการตีประกอบทำนองยาหวาบ และใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องในบทร้องอยู่ในลำดับที่ 5 ของการแสดงอุเละห์นบี

<u>ตัวอย่าง</u> ทำนองยาหวาบอัลลอห์ฮูวัลลอฮ์

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา)อัล	-ลอฮ์-ฮู	- - - -	- อัล -ลอฮ์	- ฮู - วัล	- - - ลอฮ์
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ท ท ท	- ท - ท	- - - -	- ล – ซ	- ท - ล	- - - ซ
จังหวะกลอง	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	-จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา)อัล	-ลอฮ์-ฮู	- - - -	- อัล -ลอฮ์	- ฮู - วัล	- - - ลอฮ์
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ท ท ท	- ท - ท	- - - -	- ซ – ล	- ซ - ล	- ร - ท
จังหวะกลอง	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา)อัล	-ลอฮ์ -ฮู	- - - -	- อัล -ลอฮ์	- ฮู - วัล	- - - ลอฮ์
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ร ำ ร ำ	- ม ำ ร ำ ท	- - - -	- ล – ซ	- ท - ล	- - - ซ
จังหวะกลอง	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	(ไฮ้)วัลมาลา	- มานูยา	- - - มา	- - นูยา	- มานูยา	-สา -มาน
ทำนอง	- - - -	- - - -	ล ซ ร ซ	- ซ ล ท	- - - ล	- - ซ ล	- ล ซ ล	- ร ำ - ท
จังหวะกลอง	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	ท จ ท ท

บทร้องที่1

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อับ - ดุล	(ละ)มุตตอเล็บ	- - - -	- ตู - รุน	- ดา - รี	- รู - เมาะห์
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ล - ท	ร ม ำ ร ำ ท	- - - -	- ล – ซ	- ซ - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- บัรยาลัน	-ละฮ์อีญา	- - - -	- ลา - มอ	- ดาน - ลา	- - - มอ
ทำนอง	- - - ล	ม ล ซ ซ	- ซ ม ซ	- ซ ล ท	- - - -	- ซ – ล	- ซ - ล	- ร ำ - ท
จังหวะกลอง	- - - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อียาละฮ์	- มันยารี	- มันยารี	- บู - ด็อก	- ดาน - คี	- ยา - มอ
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ท ล ท	- ม ำ ร ำ ท	- ท ท ท	- ล – ซ	- ซ - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- ฮัน - ด็อก	- บัรจุมเปาะ	- - - ดา	- - -งัน	- อา - ลี	- - - มอ
ทำนอง	- - - ล	ม ล ซ ซ	- ซ - ม	- ซ ล ท	- - - ล	ท ล ซ ล	- ซ - ล	- ร ำ - ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

2.4 ยาหวาบยาร็อบบานา

ยาหวาบยาร็อบบานา เป็นเพลงแรกของการแสดงเบตที่ 2 มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับโยนยาว ในการตีประกอบทำนองยาหวาบ และใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องในบทร้อง อยู่ในลำดับเพลงที่ 6 ของการแสดงอุเละห์นบี

<u>ตัวอย่าง</u> ทำนองยาหวาบยาร็อบบานา

บทร้อง	- - - -	- - - ยา	- - - ร็อบ	- - บา นา	- - - -	- - - ยา	- - - ร็อบ	- - บานา
ทำนอง	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ม ซ ล	- ท ล ซ	ล ท – ล	- - - ซ	- - ซ ม
จังหวะกลอง	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - ยัซ	- - - ซิร	- - ลานา	- - - -	- อู - มู	- - - รอ	- - - นา
ทำนอง	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ม ซ	- - - -	- ล – ท	- - - รำ	- ด ำ ท ล
จังหวะกลอง	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - วา	- - - ฮับ	- - ลานา	- - - -	- คอย- ริ้ล	- - - ยา	- - - ตีม
ทำนอง	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ม ซ ล	- ท ล ซ	ล ท – ล	- - - ซ	ล ซ ฟ ม
จังหวะกลอง	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - ยา	- - - ร็อบ	- - บิฟัก	- - - -	- ฟัก - ฟิร	- - - -	- - อันนา
ทำนอง	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ม ซ	- - - -	- ล - ท	- - - รำ	- ด ำ ท ล
จังหวะกลอง	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

บทร้องที่ 1

บทร้อง	- - - -	- - มากา	- - - ฮา	- - ลีมอ	- - - -	- ฮ้อย - รอน	- - - ตัร	- - ยางัง
ทำนอง	- - - -	- - ล ล	- - - ซ	- ม ซ ล	- ท ล ซ	ล ท - ล	- - - ซ	- - ซ ม
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - ดิดา	- - - ลัม	- - ฮาตี	- - - -	- มู - ซุก	- - - ละฮ์	- อี - มาน
ทำนอง	- - - -	- - ซ ซ	- - - ล	- - ม ซ	- - - -	- ล – ท	- - - รำ	- ด ำ ท ล
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- อิยาละฮ์	- - - บัร	- - การ๊อก	- - - -	- ซู - ซู	- - - ยัง	- กา - นัน
ทำนอง	- - - -	- ล ล ล	- - - ซ	- ม ซ ล	- ท ล ซ	ล ท - ล	- - - ซ	ล ซ ฟ ม
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - อายิร	- - - มา	- - ตายอ	- - - -	- บัรลีนัง	- - - ยอ	- - ลีนัง
ทำนอง	- - - -	- - ซ ซ	- - - ล	- - ม ซ	- - - -	- ซ ล ด ำ	- - - รำ	- ด ำ ท ล
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

2.5 ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์

ยาหวาบซอลาตุลลอย์ เป็นเพลงที่ 2 ของการแสดงเบตที่ 2 มีความยาว 64 ห้อง โดยแบ่งเป็น 2 วรรค วรรคละ 32 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องทำนองยาหวาบเที่ยวช้าและบทร้อง ใช้หน้าทับภาษาแขก ในทำนองยาหวาบ เที่ยวเร็ว อยู่ในลำดับเพลงที่ 7 ของการแสดงอุเละห์นบี

ตัวอย่าง ทำนองยาหวาบซอลาตุลลอย์

วรรคที่ 1

บทร้อง	- - - -	- - - -	- ซอ - ลา	- ตุล -ลอย์		- วาซาลา	- - - มุล	- - - ลอย์
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ล ซ ม	- - - -	- ร ร ซ	- - - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อา - ลัล	- มัก - กะฮ์	- - - -	- วา - บัย	- - - ตุล	- - - ลอย์
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ล - ท	- - - -	ร๎ ท ล ซ	- - - ล	- ร๎ – ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อา - ลัล	- มัก - กะฮ์	- - - -	- วา - บัย	- - - ตุล	- - - ลอย์
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

วรรคที่ 2

บทร้อง	- - - -	- - - -	- ซอ -ลา	- ตุล -ลอย์		- วาซาลา	- - - มุล	- - - ลอย์
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ล ซ ม	- - - -	- ร ร ซ	- - - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อา - ลัล	- มาดีนะฮ์	- - - -	(ไฮ) ยารอซุล	- - - ลิล	- - - ลา
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ซ ล ทท	- - - -	ร๎ ท ล ซ	- - - ล	- ร๎ – ท
จังหวะกลอง	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อา - ลัล	- มาดีนะฮ์	- - - -	- ยารอซูล	- - - ลิล	- - - ลา
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ซ - ล	- - - -	- ซ ซ ล	- ซ - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท

บทร้องที่ 1

บทร้อง	- - - -	- - - -	- นา - บี	- มูฮัมหมัด		- อา -ลัย	- - - ฮิส	- ซา - ลาม
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ล ซ ม	- - - -	- ร - ซ	- - - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- - - -	- กากาเซ๊ะฮ์	- อัล - ลอฮ์	- - - -	- คอลิกุ้ล	- - - อา	- - - ลัม
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ล - ท	- - - -	ร๎ ท ล ซ	- - - ล	- ร๎ – ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- กากาเซ๊ะฮ์	- อัล - ลอฮ์	- - - -	- คอลิกุ้ล	- - - อา	- - - ลัม
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ซ - ล	- - - -	- ซ – ล	- ซ - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- อียาละฮ์	- ปาลีตอ		- ฮา - ตี	- - - ยัง	- กา - ลัม
ทำนอง	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ	- ล ซ ม	- - - -	- ร - ซ	- - - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- - - -	- ปาการี	- จาตุนตุ๊ด	- - - -	- ดา - งัน	- ยอ - ปัน	- - - ดัง
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ซ ล ท	- - - -	ร๎ ท ล ซ	- ซ - ล	- ร๎ – ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- ปาการี	- จาตุนตุ๊ด	- - - -	- ดา - งัน	- ยอ - ปัน	- - - ดัง
ทำนอง	- - - ร๎	- ม๎ ร๎ ท	- ท ล ซ	- ซ - ล	- - - -	- ซ – ล	- ซ - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

2.6 ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี

ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี เป็นเพลงที่ 3 ของการแสดงเบตที่ 2 มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องยาหวาบเที่ยวแรกและในบทร้องทำนอง ยาหวาบเที่ยวรับ ใช้หน้าทับภาษาแขก สลับหน้าทับฝรั่งแปลง ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี จัดเป็นยาหวาบท้ายของการแสดงอุเละห์นบีเบตที่ 2 อยู่ในลำดับเพลงที่ 8 ของการแสดงอุเละห์นบี

ตัวอย่าง ทำนองยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี

เที่ยวแรกจังหวะช้า

บทร้อง	- - - -	- อัล - ลอฮ์	- - - ฮู	- - ร็อบบี	- - - -	- อัล - ลอฮ์	- - - ฮู	- ฮัซซะบี
ทำนอง	- - - -	- ท ล ซ	- - - ล	ท ล ร ำ ท	- - - -	- ท ด ร ำ	- - - ล	- ท ร ำ ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- นา - บี	- - - ฮา	- บี - บี	- - - -	- นา - บี	- มู - ฮัม	- - - หมัด
ทำนอง	- - - -	- ท – ม ำ	- - - ร ำ	ม ด ร ำ ท	- - - -	- ท ด ร ำ	- ร ำ - ม ำ	ร ำ ม ำ ซ ำ ร ำ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- อัฟ(ฟะ)ดอล	- - - บิ	- ซิกกะริ	- - - -	อัลลอฮูฮา	อิลาอิลา	ฮาอิลลัลลอ
ทำนอง	- - - -	- ท ล ซ	- - - ล	- ท ร ำ ท	- - - -	ล ท ด ร ำ	ท ล ท ล	ท ด ร ำ ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- อัฟ(ฟะ)ด้อล	- - บิ ซิ	กะริดุอา	- - - -	- อัล - ฮัม	- ดู - ลิล	- - - ลา
ทำนอง	- - - -	- ท ท ม ำ	- - ม ำ ร ำ	ม ำ ด ร ำ ท	- - - -	- ท ด ร ำ	- ร ำ - ม ำ	ร ำ ม ำ ซ ำ ร ำ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

ทำนองยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี เที่ยวกลับจังหวะเร็ว

บทร้อง	- - - -	- อัล - ลอฮ์	- - - ฮู	- - ร็อบบี	- - - -	- อัล - ลอฮ์	- - - ฮู	- ฮัซซะบี
ทำนอง	- - - -	- ท ล ซ	- - - ล	ท ล ร ำ ท	- - - -	- ท ด ร ำ	- - - ล	- ท ร ำ ท

จังหวะกลอง	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- นา - บี	- - - ฮา	- บี - บี	- - - -	- นา - บี	- มู - ฮัม	- - - หมัด
ทำนอง	- - - -	- ท – ม̣	- - - ร̣	ม ด̣ ร̣ ท	- - - -	- ท ด̣ ร̣	- ร̣ – ม̣	ร̣ ม̣ ซ̣ ร̣
จังหวะกลอง	- จ - จ	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- อัฟ(ฟะ)ดอล	- - - บิ	- ซิกกะริ	- - - -	อัลลอฮูฮา	อิลาอิลา	ฮาอิ้ลลั้ลลอ
ทำนอง	- - - -	- ท ล ซ	- - - ล	- ท ร̣ ท	- - - -	ล ท ด̣ ร̣	ท ล ท ล	ท ด̣ ร̣ ท
จังหวะกลอง	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- อัฟ(ฟะ)ด้อล	- - บิ ซิ	กะริดุอา	- - - -	- อัล - ฮัม	- ดู - ลิล	- - - ลา
ทำนอง	- - - -	- ท ท ม̣	- - ม̣ ร̣	ม̣ ด̣ ร̣ ท	- - - -	- ท ด̣ ร̣	- ร̣ – ม̣	ร̣ ม̣ ซ̣ ร̣
จังหวะกลอง	- จ - จ	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท

กลับต้น

<u>บทร้อง</u>

บทร้อง	- - - -	- มา - กา	- - - ฮา	- - ลีมอ	- - - -	- ฮัน - ด็อก	- ละฮ์ - มา	- ยู - ซู
ทำนอง	- - - -	- ท ล ซ	- - - ล	ท ล ร̣ ท	- - - -	- ท ด ร̣	- ท - ล	- ท ร̣ ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- ลา - ตุ๊ก	- - - ลา	- ตา - งัน	- - - -	- ลา - ลู	- ดี - ปา	- - - กู
ทำนอง	- - - -	- ท – ม̣	- - - ร̣	ม ด̣ ร̣ ท	- - - -	- ท ด̣ ร̣	- ร̣ – ม̣	ร̣ ม̣ ซ̣ ร̣
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- ซู- ซู	- - - ยัง	- - กี รี	- - - -	- นา - บี	- ติยาดา	- ปา -ดู
ทำนอง	- - - -	- ท ล ซ	- - - ล	- - ร̣ ท	- - - -	ล ท ด̣ ร̣	- ด̣ ท ล	ท ด̣ ร̣ ท
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

บทร้อง	- - - -	- ซู -ซู	- - - ยัง	- - กานัน	(ไฮ)ยานาบี	- ยุ้ล - ลอฮ์	- ฮิ - มา	- ยู - ซู
ทำนอง	- - - -	- ท - มำ	- - - รำ	มำ ดำ รำ ท	ท ท ท ท	- ท ดำ รำ	- รำ - มำ	รำ มำ ซำ รำ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท

กลับต้น

2.7 ยาหวาบตอลาอัล

ยาหวาบตอลาอัล เป็นเพลงแรกของการแสดงเบตที่3 มีความยาว 16 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า ซึ่งเป็นในส่วนของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) จากหนังสือบัรซันญี บทร้องของทำนองยาหวาบ ตอลาอัลเป็นบทร้องที่มีประวัติเก่าแก่ยาวนาน ที่ชาวเมืองมาดีนะฮ์ใช้ร้องต้อนรับศาสดามูฮัมหมัด ขณะเข้าเมืองมาดีนะฮ์ ยาหวาบตอลาอัล อยู่ในลำดับเพลงที่ 9 ของการแสดงอุเละห์นบี

ตัวอย่าง ทำนองยาหวาบตอลาอัล

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา)ตอ	- ลา - อัล	- (ไฮ้) - บัด	- ดะ - รู	- - - อา	- ลัย - นา
ทำนอง	- - - ซ	- ล ซ ซ	- ล ล ล	- ท - ล	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - ซ	ล ท - ล
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮยา)มิน	- ซา - นี	- - - ยา	- - - ติ้ล	- - - วา	- ดา - อี
ทำนอง	- - - ท	ดำ ท ล ซ	- ซ ซ ท	- ดำ - รำ	- - - - รำ	ฟำ รำ ดำ ท	- ดำ - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

2.8 ยาหวาบยาฮาบีบี

ยาหวาบยาฮาบีบีมีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง เป็นเพลงที่ 2 ของการแสดงเบตที่ 3 ยาหวาบยาฮาบีบี อยู่ในลำดับเพลงที่ 10 ของการแสดงอุเละห์นบี

ตัวอย่าง ทำนองยาหวาบยาฮาบีบี

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮ) - ยา	- ฮา - บี	- - - -	- บี - ยา	- - - มู	- ฮัม - หมัด
ทำนอง	- - - ซ	- ล ซ ซ	- ท ท ท	- ดำ - รำ	- - - -	- ดำ - ฟำ	- ฟำซำฟำ	- รำ - ดำ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮ) - ยา	- อา - รู	- - - -	- ซ้าล - คอ	- - - ฟี	- กอย - นี
ทำนอง	- - - ดำ	- รำ ดำ ดำ	- ท ท ท	- ดำ - รำ	- - - -	- ดำ - ฟำ	- ฟำซำฟำ	- รำ - ดำ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- -(ไฮ)ยา	- - มูอัย	-ยามูอัย	- ยัด - ยา	- - - มู	- มัด - ยัด
ทำนอง	- - - ดำ	- รำ ดำ ดำ	- - ดำ รำ	- ดำ - ท	- ล ล ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	- ท - ล
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - - -	- - - -	- (ไฮ) - ยา	- อี - มา	- - - -	- มั้ล - กิบ	- - - ลา	- ตัย -นี
ทำนอง	- - - ท	ดำ ท ลซ	- ซ - ท	- ดำ - รำ	- - - - รำ	ฟำ รำ ดำ ท	- ดำ - ท	- ล – ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

2.9 ยาหวาบดิริมากาน

ยาหวาบดิริมากาน เป็นเพลงที่ 3 ของการแสดงเบตที่ 3 มีความยาว 6 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาว ในห้องที่ 5 ห้องที่ 6 และท่อนสร้อยของทำนองจะมีการแปลงหน้าทับให้เข้ากับกระสวนของทำนองเพลงเพื่อความไพเราะ เนื้อร้องของยาหวาบดิริมากาน ไม่พบในหนังสือบัรซันญี สันนิษฐานว่ามีการแต่งเพิ่มเติม ในเนื้อความกล่าวถึงศาสดาทุกองค์ในความเชื่อของศาสนาอิสลาม ตั้งแต่ศาสดาอิบรอฮีม (อับราฮัม) จนถึงศาสดามูฮัมหมัด อยู่ในลำดับเพลงที่ 11 ของการแสดงอุเละห์นบี

<u>ตัวอย่าง</u> ทำนองยาหวาบดิริมากาน

บทร้อง	- - -ดิ ริ	- มา – กาน	- - - บิก	- กอ - -	- บิก - กอ	- รอ - ยี
ทำนอง	- - ซ ล	- ซ - ฟ	- - - ท	- ดำ - -	- รำ - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - ซอ	- - ลินู	- - -รู	บิดัน - -	- รูบิดัน	- ดา - อี
ทำนอง	- - - ล	- - ซ ฟ	- - - ท	ท ดำ - -	- รำ ดำ ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - ดิ ริ	- มา - กาน	- - - บิ	- คอย - -	- บิ -คอย	- - - รี	-อัล -เลาะห์	-ฮูอัลลอฮ์
ทำนอง	- - ท ท	- ดำ - รำ	- - - ดำ	- รำ - -	- ดำ - ท	- รำ - ดำ	- - รำ ดำ ท	- ท ล ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	-จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

บทร้อง	- - นบี	- อิสมาอีล	- - - บิ	ตานู - -	บิตานู	- ซา - มี
ทำนอง	- - ซล	- ล ซ ฟ	- - - ล	ท ด - -	- รำ ดำ ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

2.10 ยาหวาบซอลอลลอฮ์

ยาหวาบซอลอลลอฮ์มี เป็นเพลงสุดท้ายของการแสดงเบตที่ 3 ความยาว 6 ห้อง ใช้หน้าทับเฉพาะมีกระสวนหน้าทับตีตามจังหวะการขับร้อง อยู่ในลำดับเพลงที่ 12 ของการแสดงอุเละห์นบี ในศาสนพิธีของมุสลิม ยาหวาบซอลอลลอฮ์ จะถูกขับร้องในช่วงท้ายของพิธีกรรม โดยไม่มีการตีกลองรำมะนาประกอบจังหวะ จะพบการตีกลองประกอบจังหวะเฉพาะในการแสดง อุเละห์นบีเท่านั้น

ตัวอย่าง ทำนองยาหวาบซอลอลลอฮ์

บทร้อง	-ซอลอลลอฮ์	-(ฮู)อาลา-	- มุฮัมหมัด	-ซอลอลลอฮ์	(ฮู)อาลัย(ฮิ)	- วาซาลลัม
ทำนอง	- ซ ซ ซ	- ฟ ฟ -	- ซ ล ซ	- ซ ซ ซ	- ท ท -	- ซ ล ซ
จังหวะกลอง	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท

กลับต้น

บทร้องที่ 1

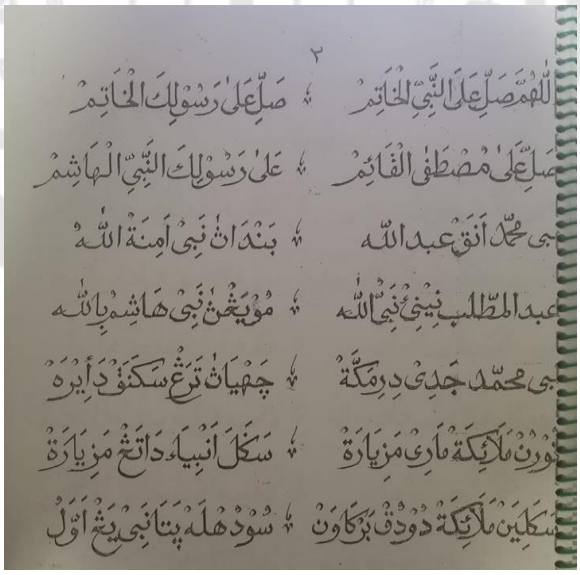
บทร้อง	-อาลิมุส	-ซิร ริว-	- วาอัคฟา	-มุสตายี	-บุดดา-	- อาวาตี
ทำนอง	- ซ ซ ซ	- ฟ ฟ -	- ซ ล ซ	- ซ ซ ซ	- ท ท -	- ซ ล ซ
จังหวะกลอง	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท

2.4 **บทร้องอุเละห์นบี**

ประวัติความเป็นมา

บทร้องของอุเละห์นบีเป็นบทประพันธ์ของ ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ “อามีน โตลอยเกต”เป็นที่รู้จักทั่วไปว่า “กีหมิง”เป็นปราชญ์ชาว ตำบล

ลุมพลี อำเภอ พระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นผู้เรียบเรียงทำนองเพลงในการแสดงอุเละห์นบี บทร้องของอุเละห์นบีประพันธ์ด้วยภาษามลายูท้องถิ่น ไม่ปรากฏปีที่ประพันธ์ ลักษณะของภาษามลายูท้องถิ่น ที่พบในภาคกลางทั่วไป โดยมีเหตุปัจจัยจากการตั้งถิ่นฐานของชาวมลายูมาแต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยา และจากการกวาดต้อนไพร่พลจากหัวเมืองปัตตานีสมัยต้นรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2329 - 2351) นอกจากนี้ภาษามลายูท้องถิ่นยังเป็นภาษาที่ใช้ในติดต่อสื่อสารในชีวิตประจำวันในอดีตและใช้ในการศึกษาด้านศาสนาควบคู่กับภาษาอาหรับ การประพันธ์เนื้อร้องเป็นภาษามลายูท้องถิ่นทำให้ชาวบ้านทั่วไป สามารถเข้าใจความหมายของคำสอนของทางศาสนาได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบ 102 บทร้องอุเละห์นบีภาษามลายู - อาหรับ ด้วยตัวอักษรยาวี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

จากการศึกษาบทร้องพบว่าบทขับร้องของอุเละห์นบี เป็นภาษามลายูท้องถิ่น ประพันธ์ด้วยรูปแบบของกลอนแบบบัรซันญี ประเภท “นาซอม[128]” มีฉันทลักษณ์แบบกลอนหัวเดียว สัมผัสเฉพาะเสียงสระตกท้ายวรรค[129] ในแต่ละวรรค มี 5 - 6 คำ และมี 10 - 12 พยางค์ เป็นคำประพันธ์ประเภทหนึ่งของมลายูที่ได้รับอิทธิพลของวรรณกรรมอาหรับ ซึ่งเป็นผลมาจากการเข้ามาของศาสนาอิสลาม บทประพันธ์ประเภทนาซอม เป็นคำประพันธ์ที่ใช้สำหรับขับร้องทางศาสนา[130] ในสังคมมลายูนิยมใช้สำหรับขับร้องในวันเทศกาลต่าง ๆ ของมุสลิม เช่น วันเมาลิดนบี (มูโหลด) วันตัมมัตอัลกุรอาน[131] วันโกนผมเด็ก

ตัวอย่างบทร้องของอุเละห์นบี

มากา ฮาลีมอ บัรตายา อากัน ดียอ
บันดา ยออีตู กามานา ละฮ์ อียอ
อับดุล มุตตอเล็บ บัรตาฮู อากัน ดียอ
บันดา ยออีตู กุมบาลี ยังมา ลียอ

ตัวอย่าง ฉันทลักษณ์ของกลอนบัรซันญี “นาซอม”

0 0 0 0 0
0 0 0 0 0
0 0 0 0 0
0 0 0 0 0

[128] นาซอมหรือนาซัม เป็นบทประพันธ์ประเภทร้อยกรอง

[129] สัมผัสเสียงสระเดียวกันที่คำสุดท้ายของวรรค

[130] อ้างอิง ซาลีฮะ มูซอ โครงการวิจัย วิเคราะห์วัฒนธรรมมลายูในปัตตนมุขปาฐะปาตานี กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม , 2557 น. 21

[131] วันตัมมักกุรอานเป็น วันเฉลิมฉลองการเรียนจบพระมหาคัมภีร์อัลกุรอ่าน

บันทึกด้วยตัวอักษรยาวี[132] มีเนื้อร้องทั้งสิ้น 9 บท บันทึกต่อกันมาโดยการคัดลอก ในทุกพื้นที่สนามวิจัยนิยมใช้บทร้องฉบับลายมือของ ฮัจญีมูฮำหมัดอับดุลกอวี ศรีสมาน ความหมายของบทร้องกล่าวถึง การกำเนิดของศาสดา มูฮัมหมัด และช่วงปฐมวัยของศาสดา มูฮัมหมัด ในช่วงท้ายของบทร้องเป็น การสรรเสริญอัลลอฮ์ ศาสนทูตและบรรดาศาสดาในศาสนาอิสลาม (ซอลาวาต-นบี) โดยบทร้องดังกล่าวมีที่มาจากหนังสือบัรซันญี[133] ซึ่งแต่งเป็นบทร้อยกรองภาษาอาหรับ บทร้องของอุเละห์นบีมีการผสมผสานวัฒนธรรมทางภาษาระหว่างภาษามลายูท้องถิ่นที่ใช้สำหรับการสื่อสารและภาษาอาหรับที่เป็นภาษาต้นฉบับในพระคัมภีร์อัลกุรอานของศาสนาอิสลาม

2.5 **หน้าทับ**

กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าทับเป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างจากกลองชนิดอื่น เนื่องจากกายภาพของกลองรำมะนาเป็นกลองหน้าเดียวที่มีพื้นที่หน้ากลองกว้าง สามารถให้กำเนิดเสียงต่าง ๆ ได้หลายเสียงในพื้นที่หน้ากลองเดียวกัน ด้วยวิธีการหลายอย่างเช่น ตีบริเวณหน้ากลอง ตีบริเวณขอบหน้ากลอง การประคบมือหนึ่งวางบนหน้ากลองพร้อมกับตีกลอง ซึ่งส่งผลให้กลองรำมะนาสามารถให้กำเนิดเสียงที่แตกต่างกันหลายเสียงทั้งในการบรรเลงปกติและเทคนิคขั้นสูง โดยทั่วไปกลองรำมะนามีเสียงพื้นฐานที่ใช้ในการตีอยู่ 2 เสียงและเสียงพิเศษสำหรับเทคนิคคัดกลอง 4 เสียงดังนี้

---

[132] อักษรยาวี เป็นอักษรอาหรับที่ถูกประยุกต์เพื่อการเขียนภาษามลายู

[133] หนังสือบัรซันญี เป็นหนังสือชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัด ประพันธ์ด้วยบทร้อยแก้ว และบทร้อยกรอง เป็นบทประพันธ์ของ ท่านมูฮัมหมัด อัลบูซีรีย์ นิยมใช้ในการอ่านหรือเป็น บทขับร้อง ในการละเล่นตามประเพณีของมุสลิมเช่น ดิเกร์เรียบ ดิเกร์ฟะหน่ำ เป็นต้น

ภาพประกอบ 103 การตีเสียงโจ๊ะ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

1. เสียง “โจ๊ะ” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณลงบริเวณขอบหนังหน้ากลอง ตรงจุดรอยนูนของขอบหวาย ระดับตรงกับกลางลำตัวของผู้ตีกลอง[134]

[134] ในการฝึกหัดตีกลองรำมะนาจะใช้หลักการวางมือที่ให้จดจำง่ายว่า “ มือบน 12 นาฬิกา มือล่าง 9 นาฬิกา” สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 31 มี.ค. 2562

ภาพประกอบ 104 การตีเสียงทิง

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

2. เสียง “ทิง” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณ ลึกจากขอบหนังหน้ากลองประมาณ 3 นิ้ว ระดับตรงกับกลางลำตัวของผู้ตีกลอง

ภาพประกอบ 105 การตีเสียง โจ๊ะ (เสียงพิเศษ)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

1. เสียง “โจ๊ะ” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีแบบเปิดมือด้วยแรงพอประมาณลงบริเวณขอบหนังหน้ากลอง บนรอยนูนของขอบหวายที่ยัดไว้ด้านในหนังหน้ากลอง ตรงกับระดับกลางลำตัวของผู้ตีกลอง พร้อมกับใช้นิ้วกลางและนิ้วนางของมือข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

ภาพประกอบ 106 การตีเสียง จ๊ะ (เสียงพิเศษ)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

2. เสียง “จ๊ะ” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีแบบเปิดมือด้วยแรงพอประมาณลงบนขอบหนังหน้ากลองบริเวณ ตรงกับระดับกลางลำตัวของผู้ตีกลอง บนรอยนูนของขอบหวายที่ยัดไว้ด้านในหนังหน้ากลอง พร้อมกับใช้นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

ภาพประกอบ 107 การตีเสียงติง (เสียงพิเศษ)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

3. เสียง “ติง” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีประคบด้วยปลายมือแรงพอประมาณ ลงบนหนังหน้ากลองลึกจากขอบหนังหน้ากลองประมาณ 2 นิ้ว ตรงกับระดับกลางลำตัวของผู้ตีกลอง พร้อมกับใช้นิ้วกลางและนิ้วขวาของมือข้างซ้าย กดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

ภาพประกอบ 108 การตีเสียงทั่ม (เสียงพิเศษ)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

4. เสียง “ทั่ม” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกัน ตีประคบด้วยสันมือ ด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหนังหน้ากลองลึกจากขอบหนังหน้ากลองประมาณ 3 นิ้ว ตรงกับระดับกลางลำตัวของผู้ตีกลอง พร้อมกับใช้นิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนาง ของมือข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

หน้าทับของกลองรำมะนาที่พบในอุเละห์นบีเป็นหน้าทับกลองรำมะนาที่มีความหลากหลายของรูปแบบหน้าทับ เนื่องจากมีลักษณะของประเภทของทำนองเพลงที่ใช้หลายประเภท จากการศึกษาประเภทของทำนองเพลงและหน้าทับกลองรำมะนา สามารถจำแนกประเภทของหน้าทับรำมะนาที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบี ได้ 5 ประเภทดังนี้

1. หน้าทับอุเละห์นบี
2. หน้าทับภาษา
3. หน้าทับซอลาวาต-นบี
4. หน้าทับขึ้นหน้ากลองและลงกลอง
5. การคัดกลอง

หน้าทับของอุเละห์นบี

หน้าทับอุเละห์นบีเป็นหน้าทับที่พบเฉพาะในการแสดงอุเละห์นบีโดยพบทั้งหมดจำนวน 2 หน้าทับได้แก่หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า และหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง หน้าทับทั้งสองนี้ จะตีต่อเนื่องกันโดยเริ่มจากหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า และตามด้วยหน้าทับอุเละห์ - นบีจังหวะปานกลาง ตามระเบียบแบบแผนการแสดงอุเละห์นบีที่เริ่มจากทำนองอัตราจังหวะช้า ทำนองอัตราจังหวะปานกลาง และทำนองอัตราจังหวะเร็วตามลำดับ

1) หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า

หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า ลักษณะของหน้าทับมีความยาว 8 ห้อง เป็นหน้าทับที่ใช้ในทำนองเพลงที่มีจังหวะช้า ขยายมาจากหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้าใช้ตีประกอบจังหวะในทำนองที่มีจังหวะช้า เช่น ยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลเอาวาลู) ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ และยาหวาบตอลาอัล

ตัวอย่างหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า

- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

2) หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง

หน้าทับจังหวะอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง ลักษณะของหน้าทับที่มีความยาว 4 ห้อง เป็นหน้าทับที่ขยายมาจากหน้าทับภาษาลาวซึ่งเป็นหน้าทับที่มีมาแต่เดิมในการแสดงลำตัด หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลางใช้ตีประกอบจังหวะต่อเนื่องจากทำนองจังหวะช้า เช่น ลาฆูนบี มูฮัมหมัด ยาหวาบยาฮาบี

ตัวอย่างหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง

- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

หน้าทับภาษา

หน้าทับภาษาเป็นลักษณะของกลุ่มหน้าทับประเภทหนึ่งที่พบในอุเละห์นบี ซึ่งจากการศึกษาข้อมูลพบว่าการใช้หน้าทับภาษาในการแสดงอุเละห์นบีจะพบเฉพาะในส่วนทำนองที่เป็นยาหวาบ การใช้หน้าทับภาษาในอุเละห์นบีได้รับอิทธิพลมาจาก การแสดงดิเกร์เรียบและการแสดงลำตัด ซึ่งการแสดงทั้งสองประเภทเป็นการแสดงที่ใช้หน้าทับภาษาในการแสดง

ทำให้ทำนองยาหวาบในการแสดงอุเละห์นบีจึงใช้หน้าทับภาษาอย่างเดียวกันด้วย จากการศึกษาทำนองอุเละห์นบีพบหน้าทับภาษาที่ใช้การแสดงอุเละห์นบีทั้งหมด 6 หน้าทับ ได้แก่

1. หน้าทับภาษาพม่า
2. หน้าทับภาษาลาว
3. หน้าทับภาษาแขก
4. หน้าทับโยนมลายู
5. หน้าทับโยนยาว
6. หน้าทับฝรั่งแปลง

1.หน้าทับภาษาพม่า

จ จ จ ท	ท จ ท ท	จ จ จ ท	ท จ ท ท	จ จ จ ท	ท จ ท ท	จ จ จ ท	ท จ ท ท

หน้าทับภาษาพม่าเป็นหน้าทับที่ใช้ทั่วในการแสดงของมุสลิมภาคกลางหน้าทับมีความยาว 2 ห้อง เป็นหน้าทับหลักของกลองรำมะนามีมาแต่โบราณ อยู่ในกลุ่มของหน้าทับที่ไม่มีการเว้นจังหวะ หรือยกจังหวะ ในส่วนหน้าของกระสวนหน้าทับ ดังนั้นทำให้สามารถเร่งอัตราจังหวะและลงจบได้อย่างสมบูรณ์

2. หน้าทับภาษาลาว

- - ท จ	- จ ท ท	- - ท จ	- จ ท ท	- - ท จ	- จ ท ท	- - ท จ	- จ ท ท

หน้าทับภาษาลาวเป็นหน้าทับที่ใช้ทั่วไปในการแสดงของมุสลิมภาคกลาง หน้าทับมีความยาว 2 ห้อง เป็นหน้าทับหลักของกลองรำมะนามีมาแต่โบราณ จึงนิยมใช้ในการรับทำนองยาหวาบในเที่ยวแรก และ บทขับร้อง ในการแสดงอุเละห์นบีนิยมตีหน้าทับภาษาลาวแบบตัดหัว โดยการตัดเสียง “ทิง” ในห้องที่ 1 ออก การตีหน้าทับแบบตัดหัว ช่วยให้นักแสดงอุเละห์นบีสามารถขับร้องและตีกลองพร้อมกันได้สะดวก

3. หน้าทับภาษาแขก

จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท

หน้าทับภาษาแขกเป็นหน้าทับที่กลองรำมะนาที่ใช้เป็นหลักในการแสดงของมุสลิมภาคกลาง หน้าทับมีความยาว 2 ห้อง หน้าทับภาษาแขกเป็นหน้าทับแม่บทของกลองรำมะนามีมาแต่

โบราณ เป็นหน้าทับแรกในการฝึกหัดกลองรำมะนาเบื้องต้น อยู่ในกลุ่มของหน้าทับที่ไม่มีการเว้นจังหวะ หรือยกจังหวะ ในส่วนหน้าของกระสวนหน้าทับ ดังนั้นทำให้สามารถเร่งอัตราจังหวะและลงจบได้อย่างสมบูรณ์ จึงนิยมใช้ในการรับทำนองยาหวาบเที่ยวที่2 เพื่อลงจบทำนอง ในการแสดงอุเละห์นบีนิยมตีแบบตัดหัว โดยของการตัดเสียง “โจ๊ะ” เสียงแรกในห้องที่ 1 ออก ทำให้นักแสดงอุเละห์นบีสามารถขับร้องและตีกลองพร้อมกันได้สะดวก

4. หน้าทับโยนมลายู

- - - -	- จ - ท	- - - -	- จ - ท	- - - -	- จ - ท	- - - -	- จ - ท

หน้าทับโยนมลายูเป็นหน้าทับที่มีความยาว 2 ห้อง จากชื่อของหน้าทับแสดงให้เห็นถึงที่มาของหน้าทับได้อย่างชัดเจน สันนิษฐานว่าหน้าทับโยนมลายูเป็นหน้าทับที่ใช้มาแต่ดั้งเดิมของกลองรำมะนา

5. หน้าทับโยนยาว

- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

หน้าทับโยนยาวเป็นหน้าทับที่มีความยาว 4 ห้อง เป็นหน้าทับพิเศษที่พบในการแสดงลำตัดแบบโบราณ ลักษณะกระสวนหน้าทับเป็นการตีโจ๊ะ ในลักษณะกระชั้นติดกันเป็นคู่ ๆ และตีเสียงทิง ในลักษณะตีซ้ำเสียงเดิมติดกันหลาย ๆ ครั้งหรือที่เรียกว่า “ตีซ้อนมือ” เพื่อเร่งจังหวะทำให้เกิดอารมณ์ตื่นเต้น เร้าใจ สนุกสนานมีชีวิตชีวา

6. หน้าทับฝรั่งแปลง

- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท

หน้าทับฝรั่งแปลง เป็นหน้าทับที่มีความยาว 2 ห้อง เป็นหน้าทับที่มีเพียงเสียงทิงที่ตียืนเพื่อเน้นจังหวะ คล้ายกับการตีกลองมะริกันในจังหวะมาร์ช ในการแสดงอุเละห์นบีจะใช้หน้าทับภาษาแขกจะใช้ตีสลับกับหน้าทับฝรั่งแปลง

หน้าทับซอลาวาต-นบี

หน้าทับซอลาวาตเป็นหน้าทับที่ใช้ตีประกอบจังหวะในส่วนของบทซอลาวาต-นบี หรือการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด อยู่ในลำดับการแสดงเบตที่ 3 ซึ่งเป็นส่วนสุดท้ายของการแสดงอุเละห์นบี ทั่วไปโดยแล้วการซอลาวาต-นบี ในรูปแบบของพิธีกรรมจะไม่ใช้กลองรำมะนาตีประกอบจังหวะ แต่ในการแสดงอุเละห์นบีการซอลาวาต-นบี ถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง จึงมีการประดิษฐ์หน้าทับเพื่อให้เข้ากับทำนองซอลาวาต-นบี ในลักษณะของการตีตามกระสวนของทำนองเพลง

จากการศึกษาพบว่าในส่วนของบทซอลาวาตในการแสดงอุเละห์นบีใช้หน้าทับใช้ที่อุเละห์นบีตามแบบแผนที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบี นอกจากยาหวาบดิริมากาน และยาหวาบซอลลอนลอย์ ซึ่งเป็นบทที่พบการใช้หน้าทับที่มีความแตกต่างจากหน้าทับอื่นในการแสดงอุเละห์นบี

1. ยาหวาบดิริมากาน

ยาหวาบดิริมากาน มีห้องเพลงจำนวน 6 ห้อง หน้าทับที่ใช้ในยาหวาบใน 4 ห้องแรก จะใช้หน้าทับภาษาลาวตีแบบตัดหัว และในส่วนของ 2 ห้องสุดท้าย มีการแปลหน้าทับด้วยเทคนิค “ ตีซ้อนมือ” เพื่อให้เข้ากับกระสวนทำนอง

ตัวอย่างหน้าทับ 6 ห้อง ในยาหวาบดิริมากาน

คำร้อง	- - -ดิ ริ	- มา - กาน	- - - บิก	- กอ - -	- บิก - กอ	- รอ - ยี
ทำนอง	- - ซ ล	- ซ - ฟ	- - - ท	- ด ำ - -	- ร ำ - ท	- ล - ซ
จังหวะกลอง	- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

ส่วนแปลหน้าทับ

2. ยาหวาบซอลอลลอย์

ยาหวาบซอลอลลอย์ เป็นบทขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) ที่ใช้ทั่วไปในพิธีกรรมต่าง ๆ ของมุสลิม แต่เมื่ออยู่ในการแสดงอุเละห์นบีที่มีกลองรำมะนาจึงมีการประดิษฐ์หน้าทับเพื่อให้เข้ากับทำนองของบทซอลอลลอย์ ในลักษณะที่เรียกว่า “ตามทำนองเพลง” โดยใช้เสียง “ทิง” ตีตามกระสวนทำนอง อีกทั้งเป็นการเร่งทำนองให้กระชับและเร็วขึ้นสอดรับกับการลงจบของกลอง ทำให้การแสดงอุเละห์นบีมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่าง หน้าทับของยาหวาบซอลอลลอย์

คำร้อง	-ซอลอลลอย์	-(ฮู)อาลา-	- มูฮัมหมัด	-ซอลอลลอย์	(ฮู)อาลัย(ฮิ)	- วาซาลลัม
ทำนอง	- ซ ซ ซ	- ฟ ฟ -	- ซ ล ซ	- ซ ซ ซ	- ท ท -	- ซ ล ซ
จังหวะกลอง	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท

หลักการใช้หน้าทับภาษาในการแสดงอุเละห์นบี

การตีกลองรำมะนาในการแสดงอุเละห์นบีในส่วนของทำนองที่เป็นยาหวาบหรือทำนองที่มีลูกรับจากการศึกษาจะพบว่าทำนองของยาหวาบที่อยู่ในการท้ายแสดงช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 จำนวน 4 ยาหวาบ ได้แก่

1. ยาหวาบอัลลอย์ฮูอัลลอย์
2. ยาหวาบยาร์อบบานา
3. ยาหวาบซอลาตุลลอย์
4. ยาหวาบอัลลอย์ฮูร์อบบี

บทร้องถูกแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ลูกรับและบทร้องซึ่งมีทำนองเดียวกันแต่มีการใช้หน้าทับภาษาไม่เหมือนกับเช่น ยาหวาบอัลลอย์ฮูอัลลอย์ บทลูกรับใช้หน้าทับภาษาแขก และในบทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว หรือยาหวาบยาร์อบบานา บทลูกใช้หน้าทับโยนยาว และในบทร้องใช้หน้าทับภาษาลาวเป็นต้น การใช้หน้าทับภาษาได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงดิเกร์เรียบ และลำตัด ซึ่งธรรมเนียมการใช้หน้าทับภาษาในการตีทำนองรับลูกคู่ในแต่ละเที่ยวไม่เหมือนกัน และสามารถใช้มากกว่า 2 หน้าทับในกรณีที่ลูกรับมีทำนองยาว สามารถแบ่งหน้าทับจำแนกออกเป็น 2 ประเภท[135]ได้แก่

1. หน้าทับภาษาที่ใช้รับในเที่ยวแรก เป็นกลุ่มหน้าทับที่มีลักษณะกระสวนของหน้าทับมีการยกจังหวะหรือการเว้นจังหวะในส่วนหน้าและส่วนท้ายของกระสวนจังหวะหน้าทับ ทำให้ไม่สามารถลงจบด้วยการเร่งอัตราจังหวะได้ จึงถูกจัดไว้ในการตีรับลูกรับเที่ยวแรกหรือบทร้อง ที่มีทำนองช้า กลุ่มหน้าทับภาษาที่ใช้ตีรับในเที่ยวแรกที่ได้กำหนดมีดังนี้

1) หน้าทับภาษาลาว
2) หน้าทับโยนมลายู
3) หน้าทับภาษามอญ

[135] สัมภาษณ์นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 31 มี.ค. 2562

4) หน้าทับภาษาเจ๊ก

2. หน้าทับภาษาที่ใช้รับในเที่ยวที่สอง เป็นกลุ่มหน้าทับภาษาที่มีลักษณะกระสวนของหน้าทับไม่มีการเว้นของจังหวะในส่วนหน้าและส่วนท้ายของกระสวนทำนอง ทำให้สามารถเร่งอัตราจังหวะได้และลงจบได้อย่างสมบูรณ์และสามารถตีสวมเข้ากับจังหวะลงกลองได้อย่างพอดีในการแสดงลำตัด หน้าทับประเภทนี้สามารถตีรับได้ทั้งสองรอบในกรณีที่ลูกรับเป็นทำนองกระชั้น[136] กลุ่มหน้าทับภาษาที่ใช้รับในเที่ยวที่สองที่ได้กำหนดมีดังนี้

1) หน้าทับภาษาแขก

2) หน้าทับภาษาฝรั่ง

3) หน้าทับภาษาพม่า

ผลจากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ในการแสดงอุเละห์นบีมีการใช้หน้าทับภาษาแบบดิเกร์เรียบ และการแสดงลำตัด ในยาหวาบทั้ง 4 ทำนองพบการใช้หน้าทับภาษาทั้งหมดดังนี้

1) ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์ บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบใช้หน้าทับภาษาแขก

2) ยาหวาบยาร็อบบานา บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบใช้หน้าทับโยนยาว

3) ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์ บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบวรรคแรกใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบวรรคที่ 2 ใช้หน้าทับภาษาแขก

4) ยาหวาบอัลลอฮูร็อบบี บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบใช้หน้าทับภาษาแขกสลับกับหน้าทับฝรั่งแปลง

จากการจำแนกและวิเคราะห์ข้อมูลแสดงให้เห็นอิทธิพลของการใช้หน้าทับภาษาแบบดิเกร์เรียบและการแสดงลำตัด ในการนำมาใช้ในการแสดงอุเละห์นบีอย่างเห็นได้ชัดเจนทั้งในส่วนของการจำแนกการใช้หน้าทับภาษา ในส่วนของบทร้องและลูกรับ และถูกต้องตามหลักการที่กำหนดไว้ในการแสดงทั้งสองประเภท

หน้าทับขึ้นหน้ากลองและลงกลอง

ตามธรรมเนียมของการแสดงอุเละห์นบีก่อนการแสดงผู้ที่เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีจะต้องทำการขึ้นหน้ากลองก่อนการแสดง และการขึ้นต้นของการแสดงของแต่ละช่วง ทั้งนี้เพื่อเป็น

[136] ทำนองกระชั้น เป็นทำนองประเภทหนึ่งของลำตัด

อาณัติสัญญาณในความพร้อมเพรียงของการแสดงโดยผู้เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีจะเป็น ผู้ตีกลองรำมะนาขึ้นหน้ากลอง และขับร้องยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลอาวาลู) ตามลำดับการแสดง

ตัวอย่าง หน้าทับขึ้นหน้ากลอง

- - - ท	- - - จ	- - - ท	- - - จ	- - - จ	- ท - ท	- - - จ	- ท - ท

นอกจากการขึ้นกลองของการแสดงอุเละห์นบีแล้วการลงกลองยังเป็นธรรมเนียมที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของการแสดงอุเละห์นบี การลงกลองเป็นแสดงถึงการจบบริบูรณ์ของการแสดงในแต่ละช่วงการแสดงอุเละห์นบี การลงกลองมีลักษณะหน้าที่คล้ายกับการบรรเลงลูกหมดในการบรรเลงดนตรีไทย การลงกลองในการแสดงอุเละห์นบีสามารถทำได้หลายลักษณะขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของหัวหน้าวงอุเละห์นบีไม่จำกัดตายตัว

ตัวอย่าง หน้าทับลงกลอง

จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	ท ท ท -	ท - ท ท	- จ - จ	- จ ท จ

การลงกลองนอกจากเป็นการปฏิบัติแล้ว ยังมีความเชื่อที่นักแสดงอุเละห์นบีปฏิบัติจนเป็นธรรมเนียมอย่างเคร่งครัด ในกรณีที่ตีขึ้นหน้ากลองแล้ว เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงหรือการซ้อมนักแสดงอุเละห์นบีจะต้องตีลงกลองเพื่อจบการแสดงหรือการฝึกซ้อม หากไม่ลงกลองแล้วถ้าว่าเป็นการไม่เคารพครูบาอาจารย์และไม่เป็นมงคลแก่ผู้ตีกลองรำมะนา ความเชื่อนี้ยังเป็นความเชื่อในการแสดงทุกประเภทที่ใช้กลองรำมะนา เช่น ดิเกร์เรียบ การแสดงลำตัด ซึ่งมีความเชื่อว่ากลองรำมะนา “ครูแรง” ต้องให้การปฏิบัติแก่กลองรำมะนาด้วยความเคารพทั้งกายวาจาใจ

การคัดกลอง

การคัดกลอง เป็นเทคนิคการตีกลองรำมะนาอย่างหนึ่งที่พบในการแสดงอุเละห์นบี เป็นการตีกลองรำมะนาแบบคลุกจังหวะไปพร้อมกับการขับร้องในการแสดงอุเละห์นบี โดยใช้หน้าทับสองไม้ลาว ในวงอุเละห์นบีแต่ละวงจะมีนักแสดงอุเละห์นบีที่มีฝีมือทางด้นตีกลองรำมะนาจะทำหน้าที่ “มือคัดกลอง” เพื่อเพิ่มความไพเราะและอรรถรสในการแสดงอุเละห์นบี การคัดหน้ากลองเป็นเทคนิคเฉพาะตัวของนักแสดงอุเละห์นบีแต่ละคน โดยหลักเบื้องต้นของการคัดกลองนักแสดงอุเละห์นบีที่ทำหน้าที่คัดกลองจะต้องใช้เสียงพิเศษ 4 เสียงได้แก่เสียง โจ๊ะ จ๊ะ ติง ทั่ม ในการตีหน้าทับสองไม้ โดยสามารถแปรหน้าทับ และตกแต่งหน้าทับได้ตามปฏิภาณ ความชำนาญ

และประสบการณ์ของแต่ละบุคคล เป็นการแสดงฝีมือในชั้นเชิงกลองของนักกลองรำมะนาอย่างหนึ่ง

ตัวอย่าง หน้าทับสองไม้ลาวสำหรับคัดกลอง

- ติง –โจ๊ะ	- ติง – ติง	- - - ทั่ม	- ติง - ทั่ม	- ติง –โจ๊ะ	- ติง – ติง	- - - ทั่ม	- ติง - ทั่ม

นอกจากฝีมือและประสบการณ์ของนักคัดกลองแล้ว กลองรำมะนายังเป็นปัจจัยที่สำคัญในการคัดกลองให้ไพเราะโดยขนาดของกลองที่ใช้คัดกลองรำมะนาจะใช้กลองที่มีขนาดประมาณเส้นผ่าศูนย์กลาง 14 - 15 นิ้ว และต้องมีเสียงที่เล็กไพเราะ ง่ายต่อการทำเทคนิคเสียงต่าง ๆ ของกลองรำมะนา ในการแสดงอุเละห์นบี นักแสดงอุเละห์นบีนิยมคัดกลองในส่วนของบทร้องเที่ยวช้าของทำนองยาหวาบ ต่าง ๆ เช่นยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์ ยาหวาบยาร์อบบานา ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์ และยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร์อบบี เสียงของการคัดหน้ากลองจะสอดประสานกับเสียงร้อง มีความไพเราะโดดเด่น และการคัดกลองคลุกไปกับเสียงร้อง หรือการคัดกลองไปพร้อมกับการตีหน้าทับ เป็นเทคนิคการบรรเลงอย่างหนึ่งที่นิยมใช้ในการแสดงของมุสลิมไทยภาคกลาง

สัญญาณมือที่ใช้ในตีกลองรำมะนา

การแสดงอุเละห์นบีเป็นแสดงที่มีนักรำมะนาเข้าร่วมตีกลองรำมะนาเป็นจำนวนมาก หัวหน้าวงกลองรำมะนาหรืออะลีย์ จะใช้สัญญาณนิ้วมือเป็นสัญลักษณ์ในการขึ้นการลง และการเปลี่ยนทำนอง เพื่อความพร้อมเพรียงในการตีกลองรำมะนา

ภาพประกอบ 109 การสัญญาณมือที่ใช้ในตีกลองรำมะนา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

การแสดงสัญลักษณ์นิ้วมือด้วยการยกนิ้วชี้ด้านที่ไม่ได้ตีกลองขึ้นโดยจะยกเป็นสัญญานให้สมาชิกในวงอุเละห์นบีได้ทราบว่าจะมีการเปลี่ยนจังหวะ หรือลงกลอง ซึ่งและแต่ หัวหน้ากลองรำมะนา การยกนิ้วชี้เป็นการบอกสัญญานระวัง และให้ฟังคำสั่งและสังเกต หัวหน้ากลองว่าจะตีกลองไปในทิศทางใด ซึ่งสมาชิกในวงอุเละห์นบีจะต้องปฏิบัติตามด้วยความพร้อมเพรียง

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์สามารถสรุปได้ว่า กลุ่มมุสลิมไทยในภาคกลางของประเทศไทยโดยส่วนใหญ่ เป็นกลุ่มชนที่ถูกกวาดต้อนมาจากหัวเมืองมลายู ด้วยปัจจัยเหตุจากสงครามสยาม-ปัตตานี ในช่วงต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2329 - 2381) มุสลิมมลายูเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่นับถือศาสนาอิสลามโดยมีต้นกำเนิดในดินแดนอาหรับ มีจารีตปฏิบัติแบบวัฒนธรรมมลายูที่อยู่ในขอบเขตบทบัญญัติของศาสนาอิสลาม ถูกกวาดต้อนมาอยู่ในภาคกลางของประเทศไทย อาศัยรวมกันกับคนไทยที่เป็นกลุ่มชนส่วนใหญ่ของประเทศและมีวัฒนธรรมที่เป็นของตนเอง ทำให้เกิดการเรียนรู้ทางสังคมและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเกิดขึ้น ผ่านกลไกทางสังคมเช่น การแต่งงาน การโยกย้ายถิ่นฐาน เป็นต้น ทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมลูกผสมที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่สลับซับซ้อน

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีมลายู วัฒนธรรมอิสลาม (อาหรับ) และวัฒนธรรมดนตรีไทย เป็นวัฒนธรรมดนตรีลูกผสมที่อยู่ใน

พิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม มีบทร้องเป็นภาษามลายูถิ่นปนภาษาอาหรับ ใช้กลองรำมะนาแบบมลายูและเครื่องประกอบจังหวะแบบไทย ใช้ทำนองแบบเพลงไทยเดิม ทำนองมลายู และทำนองอาหรับ โดยมีรูปแบบการแสดงแบบมลายู และใช้หน้าทับภาษาแบบดนตรีไทย ทั้งนี้ล้วนเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ลงตัวทำให้เป็นเกิดเอกลักษณ์ของการแสดงอุเละห์นบี จากในองค์ประกอบของดนตรีอุเละห์นบีแสดงให้เห็นถึงการปรับตัวของมุสลิมไทยเชื้อสายมลายูภาคกลางที่มีต่อสังคมไทย แต่ยังคงรักษาจารีตประเพณีดั้งเดิม มีรูปแบบของการปรับใช้ที่เข้ากับสภาพแวดล้อมของวัฒนธรรมหลักที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมและสร้างความกลมกลืนกับการดำรงอยู่ในสังคมส่วนรวม

3. ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตเป็นเรื่องที่มีความสำคัญ แสดงถึงการเกิดขึ้นและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม สะท้อนถึงพัฒนาการและความเป็นไปที่เกิดขึ้นในปัจจุบันและสังคมในอนาคต ซึ่งส่งผลกระทบกับการดำรงอยู่ของวัฒนธรรม ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอปรากฏการณ์และการพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีโดยมุ่งเน้นในการศึกษาด้านดนตรี สังคม ศาสนา และวัฒนธรรมที่ความเกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี ผ่านมิติทางดนตรี จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม และการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ผู้วิจัยมุ่งเน้นศึกษาด้านบริบททางสังคมต่าง ๆที่เกี่ยวข้องและส่งผลกระทบต่อการแสดงอุเละห์นบี โดยยกประเด็นการศึกษาแบ่งเป็น 2 ส่วนดังนี้

3.1 บทบาทและสถานภาพอุเละห์นบีในสังคมมุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

อุเละห์นบีเป็นการแสดงของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เป็นกลุ่มมุสลิมไทยเชื้อสายมลายู ที่ถูกกวาดต้อนมาจากหัวเมืองมลายูสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2329 - 2381) พัฒนาการของการแสดงอุเละห์นบีมีมาอย่างยาวนาน โดยเริ่มจากแปลหนังสือบัรซันญีภาษาอาหรับ มาเป็นภาษามลายู (ซันญี) และนำมาประพันธ์เป็น กลอนบัรซันญีแบบ นาซอม อุเละห์นบีถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อมาเป็นการรับรู้ของคนทุกระดับชั้น โดยเฉพาะการรับรู้ของคนมลายูที่เป็นชาวบ้านทั่วไป โดยรวมใจความสำคัญของชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด

หากจะกล่าวให้เข้าใจอย่างง่าย หนังสืออุเละห์นบีเป็น “หนังสือบัรซันญีฉบับย่อ” มีการนำมาบรรจุทำนองขับร้องเหมือนกับหนังสือบัรซันญี อุเละห์นบีนิยมร้องในลักษณะของเพลงพื้นบ้าน การใช้ภาษามลายูท้องถิ่นง่ายต่อการจดจำและเป็นที่นิยมขับร้องทั่วไป ในกลุ่มผู้ชายนิยม

ตีกลองประกอบการขับร้องอุเละห์นบีจนกลายเป็นการแสดงอุเละห์นบีที่ปรากฏอยู่ ในปัจจุบัน และนอกจากนี้ยังพบกลุ่มผู้หญิงที่นำมาขับร้องโดยไม่มีเครื่องประกอบจังหวะในบางชุมชน การแสดงอุเละห์นบียังถูกบรรจุอยู่ในพิธีกรรมและงานพิธีต่างๆ ด้วยความไพเราะทำให้การแสดงอุเละห์นบีถูกใช้อย่างกว้างขวางทำให้มีบทบาทอย่างมากมายผูกพันกับวิถีชีวิตของกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์

จากการผู้วิจัยที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่าการแสดงอุเละห์นบีมีขอบเขตทางสังคมประเพณีที่กว้างขวาง และไม่ผูกมัดด้วยข้อห้ามทางศาสนาและเพศสภาวะใด ๆ เน้นความเข้าใจในระดับชาวบ้าน จึงทำให้อุเละห์นบีมีบทบาทหลายสถานะในสังคมมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยสามารถจำแนกการแสดงอุเละห์นบีตามบทบาทต่าง ๆ ในสังคมได้ดังนี้

1) การแสดงดนตรีในพิธีกรรม

ในความเชื่อของมุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ การแสดงอุเละห์นบีถือว่าเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในทุกช่วงชีวิตตั้งแต่เกิดจนกระทั่งเสียชีวิต การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงพื้นบ้านที่อยู่ในขอบเขตของศาสนาอิสลาม เนื่องจากในบทร้องของการแสดงอุเละห์นบีเป็นเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด ซึ่งได้กล่าวถึงความเชื่อในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เช่น อัลลอฮ์สร้าง “นู๊รมูฮัมหมัด”[137] ซึ่งจะปรากฏในความเชื่อในแนวมุสลิมสายซูฟีย์ เป็นต้น แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นผู้ยกฐานะของการแสดงอุเละห์นบีจากการแสดงพื้นบ้าน ขึ้นเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม โดยดำริให้การแสดงอุเละห์นบีมีอยู่พิธีกรรมต่าง ๆ ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์เช่น พิธีมูโหลดปากเดือน พิธีบำเพ็ญกุศลให้แก่ผู้เสียชีวิตครบ 40 วัน (ทำบุญ 40 ส่งรั๊วะฮ์) ซึ่งมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ได้ถือปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัดมาโดยเสมอ

ลักษณะของความเป็นดนตรีในพิธีกรรมของการแสดงอุเละห์นบี คือการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) โดยบทร้องในหนังสืออุเละห์นบีจะมีส่วนที่เรียกว่า “ทำนองลูกรับ”หรือ “ยาหวาบ” ทำนองลูกรับจะเป็นภาษาอาหรับ มีความหมายที่ดีงาม เป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ตามความเชื่อในศาสนาอิสลามถือว่า ผู้ที่ขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) จะได้รับผลบุญ 10 เท่าและจะได้รับการยกเกียรติ

---

[137] นู๊รมูฮัมหมัดเป็น ความเชื่อของสายซูฟีย์ในการกำเนิดของศาสดามูฮัมหมัด แบ่งออกเป็น 3 ภาคได้แก่ มูฮัมหมัดอาว๊าร (มูฮัมหมัดที่เป็นแสงสว่างหรือ “นู๊ร”) มูฮัมหมัดดอเฮด (มูฮัมหมัดที่เป็นศาสดา) มูฮัมหมัดบาเต็น (มูฮัมหมัดที่เป็น วิญญาณหรือ “รั๊วะฮ์”) สัมภาษณ์อิหม่ามจักรกฤษณ์ เส้นขาว เมื่อวันที่26 ต.ค.2561

และอภัยในความผิดบาปจากอัลลอฮ์ อานิสงส์การแสดงอุเละห์นบีจึงให้ผลบุญที่สูงส่ง ดังนั้นก่อนจะแสดงอุเละห์นบีในพิธีกรรมผู้ที่เป็นอิหม่ามหรือหัวหน้าวงอุเละห์นบีจะต้องบอกให้นักแสดงอุเละห์นบี ทราบถึงจุดประสงค์ของการแสดงอุเละห์นบีในแต่ละครั้ง เพื่อที่จะได้อุทิศผลบุญจากการแสดงอุเละห์นบีตามจุดประสงค์ของงาน[138]

ภาพประกอบ 110 การแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน ในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัรของทุกปี ตามปฏิทินอิสลาม อุเละห์นบีจะถูกจัดไว้ขับร้องในคืนแรกของพิธีกรรม บทบาทอุเละห์นบีในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือน ตามทัศนะของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่ดำริถึงการจัดงานมูโหลดปากเดือนไว้ว่า “แม้แต่สัตว์ยังรับรู้ถึงการมาประสูติพระศาสดา เราเป็นมนุษย์จะต้องเฉลิมฉลองเพื่อต้อนรับการมาประสูติของพระศาสดา” ดังนั้นการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน จึงอยู่ในบทบาทของการแสดงดนตรีแห่งการเฉลิมฉลองต้อนรับการมาประสูติของศาสดามูฮัมหมัด และบอกเล่าเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด จุดประสงค์จึงมีความแตกต่างกันกับงานพิธีอื่น ๆ ในวิถีชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

[138] สัมภาษณ์ นายเกียรติศักดิ์ พานิช เมื่อวันที่ 9 มี.ค. 2563

ภาพประกอบ 111 การแสดงอุเละห์นบีในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

อีกหนึ่งบทบาทที่น่าสนใจของการแสดงอุเละห์นบีในพิธีกรรม คืองานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน (บุญ40 ส่งว๊ะ) เป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับผู้ล่วงลับของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ซึ่งจะจัดขึ้นหลังจากวันฝังศพ 40 วัน มีความน่าสนใจในแง่มุมของการอุทิศผลบุญแก่ผู้ล่วงลับ ซึ่งมีความเชื่อว่าผลบุญที่อุทิศให้ผู้ล่วงลับ จะส่งผลให้ผู้ล่วงลับจะได้ลดการสอบสวนในหลุมฝังศพ (กุโบร์)ในวันที่ 40 การบำเพ็ญกุศลและการส่งวิญญาณ (ส่งว๊ะฮ์) เป็นพิธีกรรมของผู้ล่วงลับ มุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ได้ยึดถือแนวการปฏิบัติการทำบุญ 40 วัน ตามคำชี้แนะของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อย่างเคร่งครัด นอกจากการแสดงอุเละห์นบียังเป็นการให้เกียรติผู้ล่วงลับและครอบครัวของผู้ล่วงลับที่ยังมีชีวิตอยู่ด้วย

2) เพลงขับกล่อมในแนวทางของศาสนา

การแสดงอุเละห์นบีเป็นนอกจะรับใช้สังคมในฐานะเป็นดนตรีในพิธีกรรมแล้ว ยังมีบทบาทอีกอย่างหนึ่งที่สำคัญกล่าวคือ เพลงขับกล่อมในแนวทางของศาสนา การแสดงอุเละห์นบีในบทบาทของเพลงขับกล่อมในแนวทางศาสนา เนื่องจากบทขับร้องของอุเละห์นบีเป็นเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด ในช่วงปฐมวัยจึงเป็นสิ่งที่ถูกต้องตามแนวทางของศาสนาไม่ได้เป็นของต้องห้าม (ฮะรอม) ที่อยู่นอกแนวศาสนาหรือกระตุ้นกิเลส และยังเป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ซึ่งเป็นข้อหนึ่งของการปฏิบัติภักดี (อิบาดะห์)

ภาพประกอบ 112 การแสดงอุเละห์นบีในงานขึ้นเปลเด็ก

ที่มา: รอยฮาน ขันธรูจี, 2562

การแสดงอุเละห์นบีในบทบาทของเพลงขับกล่อมในแนวทางของศาสนา มักจะพบเห็นในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น การกล่อมหอ หรือขบวนแห่เจ้าสาว การขึ้นเปลเด็กทารก ท่วงทำนองของอุเละห์นบีโดยธรรมชาติของทำนองมีความกระชับไพเราะ ลักษณะของการเรียงร้อยบทเพลงมีทำนองที่สัมพันธ์กันเป็นการขับร้องเพื่อการเฉลิมฉลองรื่นเริง แต่ในการขับกล่อมจะไม่นิยมขับร้องจนหมดทั้งชุดการแสดง แต่นิยมขับร้องในการแสดงเบตที่ 1 หรือ บทฮูวาลเอาวาลู เพื่อเป็นศิริมงคลและผลบุญอันจำเริญ (บารอกัต) แก่เจ้าภาพและงานจากนั้นแล้วจึงออกเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ทั้งนี้ขึ้นความเอื้ออำนวยของงานเป็นสำคัญ การแสดงอุเละห์นบีในบทบาทของเพลงขับกล่อมในแนวทางของศาสนานี้ ทำให้บรรยากาศในงานเป็นมงคลโดยไม่ได้มีเรื่องประโลมโลกหรือสิ่งที่เป็นอบายมาเจือปนทำให้เสียความเป็นมงคลของงาน จึงเหมาะสมและนิยมในการนำมาขับกล่อมในงานมงคลรื่นเริง

3) เพลงสำหรับเยาวชน

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงที่มีบทบาทในความสัมพันธ์กับมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในทุกช่วงชีวิต โดยทั่วไปมักจะมองในด้านความโดดเด่นของการแสดงอุเละห์นบีบทบาท

เพลงในพิธีกรรมมากกว่าเพราะการแสดงจะมีบริบทเด่นชัดในพิธีมูโหลดปากเดือนและพิธีบำเพ็ญกุศลให้แก่ผู้เสียชีวิตครบ 40 วัน (บุญ 40 ส่งรั๊วะฮ์) แต่บทบาททางสังคมอีกด้านหนึ่งของการแสดงอุเละห์นบีที่ไม่ค่อยถูกนำมาพูดถึงคือเพลงสำหรับเยาวชน จากการศึกษาถึงบริบททางสังคมของการแสดงอุเละห์นบีในภาคสนาม สิ่งที่ถูกกล่าวถึงอยู่เสมอคือ “ทำนองอุเละห์นบีใช้กล่อมลูก” จากการนำเสนออุเละห์นบีสู่สังคมภายนอกของชุมชนมุสลิมบ้านบ้านภูเขาทอง ในศูนย์การเรียนรู้บ้านของพ่อของ พบว่าได้เลือกการนำเสนออุเละห์นบีรูปแบบเพลงกล่อมลูก เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมที่คู่กับชุมชนมาช้านานและยังคงดำรงอยู่ในชุมชนจนถึงปัจจุบัน[139] ความเชื่อเรื่องของผลบุญที่แม่และเด็กที่จะได้รับจากการขับร้องอุเละห์นบี ในการกล่อมเด็กหรือพิธีขึ้นเปลเด็กก็ดี ล้วนเกิดจากมูลเหตุความเชื่อเรื่องของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ทั้งสิ้น อีกทั้งเป็นการปลูกฝังแนวทางศาสนาแก่เด็กตั้งแต่ยังเป็นทารกอีกด้วย

ภาพประกอบ 113 การฝึกซ้อมอุเละห์นบีของเยาวชน ในชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่น

ที่มา: อนุชา สิงห์งาม, 2562

เมื่อเด็กเจริญวัยขึ้นมาระดับที่จะเข้าเรียนศาสนา (ฟัรดูอีน) การแสดงอุเละห์นบีเป็นสิ่งที่เด็ก ๆ เยาวชนให้ความสนใจเป็นอย่างยิ่ง การตีกลองร้องเพลงเป็นความสุขสามัญของเด็กโดยทั่วไปไม่ว่าชาติใดศาสนาใด ในสังคมมุสลิมการตีกลองร้องเพลงในแนวทางของศาสนามีความเชื่อมโยงกับผลบุญทางศาสนา ย่อมมีประโยชน์อย่างมากในการเชื่อมโยงระหว่างเด็กและศาสนาที่เปรียบเสมือน “ยาขม” ที่เข้าถึงและเข้าใจได้ยากสำหรับเด็ก ดังนั้นอุเละห์นบีจึงมีสถานะภาพเป็น

[139] สัมภาษณ์ อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน เมื่อวันที่ 13 ธ.ค. 2562

“น้ำเชื่อม” ซึ่งไม่สามารถรักษาโรคได้แต่ช่วยให้เด็กกินยาได้ง่าย ในหลายชุมชนจึงจัดกิจกรรมฝึกซ้อมอุเละห์นบีไว้หลังจากการเรียนศาสนา เพื่อเป็นความผ่อนคลายและเป็นแรงจูงใจให้เด็กอยากมาเรียนศาสนา[140]

นอกจากนี้ในสมัยโบราณที่สังคมมุสลิมยังใช้ภาษามลายูกันเป็นภาษาหลักติดต่อสื่อสารในชีวิตประจำวัน อุเละห์นบียังมีสถานะภาพของการเป็นแบบเรียนชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัดฉบับชาวบ้าน สำหรับผู้หญิงและเด็กอีกทางหนึ่ง การรับรู้ผ่านการฟังผู้ใหญ่ขับร้องหรือแสดงอุเละห์นบีทำให้เด็กสามารถจดจำประวัติศาสดามูฮัมหมัดได้โดยปริยาย เนื่องจากในปัจจุบันสังคมมุสลิมไม่ได้ใช้ภาษามลายูในชีวิตประจำวัน ทำให้บทบาทด้านนี้อาจะลดลงไปมาก และกลายเป็นเพียงเนื้อร้องเพลงภาษามลายูเท่านั้น

ความสำคัญของการแสดงอุเละห์นบี ในบทบาทการเป็นเพลงสำหรับเยาวชนยังไม่จบลงเพียงชั้นเรียนศาสนาหรือเป็น “น้ำเชื่อมในยาขม”สำหรับเด็ก ในระดับเยาวชนที่เป็นวัยรุ่น อุเละห์นบี ในชุมชนมุสลิมที่มีสภาพแวดล้อมที่สุ่มเสี่ยงต่อยาเสพติดและอบายมุขต่าง ๆ การแสดงอุเละห์นบีเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยในการปกป้องเยาวชน ให้ห่างไกลจากการมั่วสุมสิ่งเสพติดและอบายมุข โดยในชุมชนจะมีการดูแลกันแบบรุ่นพี่รุ่นน้องและขับเคลื่อนกิจกรรมทางศาสนาของชุมชนโดยเสมอ เป็นผลที่น่าพอใจ[141] นอกจากนี้การแสดงอุเละห์นบียังเป็นช่องทางของการกลับตัวขออภัยโทษต่ออัลลอฮ์ (เตาบัต) เพื่อกลับเข้าสู่แนวทางของศาสนาหลังจากที่หลงผิดไปจากแนวทางของศาสนา เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เยาวชนเข้าเชื่อมต่อกับแนวทางศาสนาได้อย่างไม่ยาก สนุก ได้ผลบุญ และแวดล้อมไปด้วยเพื่อนในวงอุเละห์นบีที่พร้อมจะช่วยเหลือให้กลับมาเป็นเยาวชนที่ดีชุมชน จากการลงพื้นที่ผู้วิจัยพบว่าชุมชนคลองสอง ลำสนุ่นเป็นชุมชนหนึ่งที่ประสบความสำเร็จจากการใช้การแสดงอุเละห์นบี เป็นเครื่องมือในการดูแลและช่วยเหลือเยาวชนในชุมชนได้อย่างมีประสิทธิภาพ

4) ตัวแทนดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง (สายซูฟีย์กอดิรียะฮ์)

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีประเภทหนึ่งของมุสลิมไทยภาคกลาง โดยพบในกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรีย์ มีจุดศูนย์กลางของ

[140] สัมภาษณ์ นายเกียรติศักดิ์ พานิช เมื่อวันที่ 6 ส.ค. 2562

[141] สัมภาษณ์ นายอนุชา สิงห์งาม เมื่อวันที่ 23 ต.ค. 2561

กลุ่มอยู่ที่มัสยิดอาลียิดดาลอยน์ ชุนชนบ้านบ้านภูเขาทอง ต.บ้านภูเขาทอง อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา เป็นที่ตั้งของสักการะสถาน (มะก่อม) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ โต๊ะครู ผู้เผยแพร่แนวคำสอนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในภาคกลางตอนล่างของประเทศไทย เช่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดปทุมธานี จังหวัดนนทบุรี และกรุงเทพมหานคร เป็นต้น ในปัจจุบันการกระจายตัวของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์อยู่ทั่วภาคกลาง ภาคตะวันออก และภาคใต้ มีจำนวนศาสนิกมากเป็นอันดับต้น ๆ ของประเทศ โดยการขยายตัวจากอยุธยาไปตามภูมิภาคต่าง ๆ กลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ไม่มีบทบัญญัติในข้อห้ามเรื่องดนตรีที่อยู่ในแนวทางของศาสนา และส่งเสริมวัฒนธรรมดนตรีในฐานะเป็นเครื่องปฏิบัติภักดี (อิบาดะห์) ต่ออัลลอฮ์และศาสดา มูฮัมหมัด ซึ่งแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ดำริกิจกรรมทางดนตรีไว้ 2 ประเภทได้แก่ วงโยธวาทิต และการแสดงอุเละห์นบี และกิจกรรมทางดนตรีทั้ง 2 อย่างนี้ยังคงดำเนินและรับใช้ในงานศาสนาของมุสลิมกอดิรียะฮ์มาจนทุกวันนี้ เดิมทีการแสดงอุเละห์นบีเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่อยู่ในกลุ่มเฉพาะของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์[142] ที่ใช้แสดงในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือน และงานพิธีต่าง ๆ ในวิถีชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

การเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของการแสดงอุเละห์นบีเริ่มขึ้นเมื่อหน่วยงานภาควัฒนธรรมของรัฐ ได้เริ่มให้ความสนใจกับสังคมพหุวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งการแสดงอุเละห์นบีเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่เด่นชัดกว่าวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมประเภทอื่นๆ ในความงดงามผสมผสานของและเด่นชัดในตัวอุเละห์นบีกล่าวคือ บทร้องเป็นภาษามลายูและภาษาอาหรับ ตีกลองรำมะนา หมายถึงการแสดงออกทางตัวตนที่ชัดเจนของการเป็น “มุสลิมชาติพันธุ์มลายู” และการขับร้องในรูปแบบทำนองไทยเดิม หมายถึงการเป็นคนไทยมีวัฒนธรรมดนตรีแบบไทยภาคกลาง ที่เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีลูกผสม ทำให้การแสดง อุเละห์นบีสมบูรณ์พร้อมในคุณสมบัติที่สามารถเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมและบอกเล่าตัวตนได้อย่างชัดเจน ไม่แต่เพียงแต่ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเท่านั้นที่การแสดงอุละห์นบีเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรม แต่การแสดงอุเละห์นบียังเป็นตัวแทนวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมของจังหวัดปทุมธานีอีกด้วย

---

[142] นอกจากกลุ่มซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์แล้ว ยังมีกลุ่มซูฟีย์กอดิรียะฮ์อีกกลุ่มหนึ่งในอยุธยา เรียกว่า “กลุ่มครูฟอวัดโคก (มุสตอฟา บูแล) มีศูนย์กลางอยู่ที่มัสยิดยามิอุ้ลอิสลาม แถววัดโคกจินดาราม ตำบลคลองตะเคียน อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพประกอบ 114 การแสดงอุเละห์นบีในงานวัฒนธรรมของจังหวัด

ที่มา: อนุชา สิงห์งาม, 2562

การแสดงอุเละห์นบีจึงเป็นตัวแทนที่สวยงามในแง่มุมของศาสนา หากจะกล่าวว่าการแสดงอุเละห์นบีเป็นดนตรีนอกศาสนาจึงเป็นประเด็นที่ไม่สามารถกล่าวได้เลย ทั้งนี้ความดีงามและเป็นมงคล (บารอกัต) ของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาตอ-นบี) ผ่านบทร้องที่เป็นเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดในวัยเยาว์ การแสดงอุเละห์นบีได้ผ่านการแสดงเวทีทางวัฒนธรรมมานับไม่ถ้วนทั้งในเวทีระดับตำบล อำเภอ จังหวัด ตลอดจนระดับกระทรวงวัฒนธรรม ทั้งนี้การแสดงอุเละห์นบีเป็นวัฒนธรรมที่มีมายาวนานไม่ใช่วัฒนธรรมประดิษฐ์ฉาบฉวย หรือเกิดขึ้นเฉพาะกิจ และยังคงดำรงในวิถีชีวิตจริงของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

มหกรรมกลองรำมะนาเป็นแสดงออกทางรูปธรรมของการแสดงความเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมที่ยิ่งใหญ่ของการแสดงอุเละห์นบี ความพร้อมเพรียงของกลองรำมะนานับร้อยใบมาร่วมการแสดงอุเละห์นบีในวันที่ 17 - 18 มีนาคม พ.ศ. 2563 ณ.ศาลาอเนกประสงค์ บริเวณมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ชุมชนบ้านภูเขาทอง ตำบลบ้านภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในโครงการชุมชนคุณธรรม (การอนุรักษ์กลองรำมะนา) โดยมีนายอิทธิพล คุณปลื้ม รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม มาเป็นประธานในพิธี ซึ่งตรงกับช่วงของงานโฮ้ลเมี๊ยะ

ราจ[143] เป็นมหกรรมกลองรำมะนาที่ถูกจัดขึ้นเพื่อเป็นการแสดงถึงการยกให้การแสดงอุเละห์นบีเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีมุสลิม มีการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมโดยการจัดการประกวดแข่งขัน ชิงถ้วยรางวัลพร้อมเงินรางวัล มีวงอุเละห์นบีจากตำบลต่าง ๆ สนใจเข้าร่วมถึง 8 ตำบล ได้แก่

1. ตำบลบ้านภูเขาทอง อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา
2. ตำบลลุมพลี อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา
3. ตำบลสำเภาล่ม อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา
4. ตำบลชายนา อ.เสนา จ.พระนครศรีอยุธยา
5. ตำบลกบเจา อ.บางบาล จ.พระนครศรีอยุธยา
6. ตำบลเชียงรากน้อย อ.บางปะอิน จ.พระนครศรีอยุธยา
7. ตำบลบ้านป้อม อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา
8. ตำบลพระยาบันลือ อ.ลาดบัวหลวง จ.พระนครศรีอยุธยา

ภาพประกอบ 115 วงอุเละห์นบีที่ได้รับรางวัลชนะเลิศร่วมถ่ายรูปกับประธานในพิธี

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

[143] งานโฮ้ลเมี๊ยะราจ เป็นงานประจำปีสำคัญ 1 ใน 3 งานของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ เพื่อรำลึกถึงการขึ้นสู่สรวงสวรรค์ของศาสดามูฮัมหมัดเพื่อไปเข้าเฝ้าอัลลอฮ์ เป็นเรื่องปฐมเหตุของการละหมาด 5 เวลา ในศาสนาอิสลาม

ภาพประกอบ 116 ป้ายรางวัลที่ระลึกการประกวดการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

การแสดงอุเละห์นบีเป็นตัวอย่างของการจัดการทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีประสิทธิภาพ การเลือกหยิบยกสิ่งใดสิ่งหนึ่งมาเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องยาก แต่จุดที่สำคัญคือการผลักดันให้ตัวแทนทางวัฒนธรรมเป็นสัญลักษณ์ของตัวตนทางชาติพันธุ์และเป็นที่รู้จักในสังคมภายนอก เป็นเรื่องที่จะต้องบริหารและวางแผนเป็นอย่างดี มีระดับของความรับรู้จากสังคมภายนอกไปตามลำดับ มีกิจกรรมที่ขับเคลื่อนและยกระดับของวัฒนธรรม โดยเริ่มผลักดันจากระดับชุมชน จนไปถึงระดับประเทศ ดังนั้นการเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของอุเละห์นบีจึงมีใช่แค่การอุปโลกน์ขึ้นหรือเกิดเพียงชั่วข้ามคืน แต่เกิดจากการร่วมแรงร่วมใจกันของทุกฝ่ายของคนในวัฒนธรรมที่ช่วยส่งเสริมจนการเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืนอย่างแท้จริง

บทบาทและสถานะภาพของการแสดงอุเละห์นบี ทั้ง 4 ประเด็นที่ผู้วิจัยได้อ้างอิงมาจากการเก็บข้อมูลภาคสนามและการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลในสนามวิจัย ผู้วิจัยพบว่าประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้เป็นบทบาทของการแสดงอุเละห์เกิดขึ้นในวิถีชีวิตมุสลิมไทยสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ ที่ส่งผล

กระทบทั้งทางตรง และทางอ้อมต่อวิถีชีวิต และการบูรณาการของการแสดง อุเละห์นบีเพื่อรับใช้สังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นปัจจัยเหตุที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบียังคงดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์อย่างเหนียวแน่น และมั่นคงจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

3.2 ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของอุเละห์นบี

ผู้วิจัยได้เลือกประเด็นที่ศึกษาในส่วนของปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตโดยประเด็นจากเลือกปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากสนามวิจัยต่าง ๆ ของผู้วิจัยทั้งในอดีต ปัจจุบัน และแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นในอนาคต รวมถึงพลวัตทางสังคมของอุเละห์นบี โดยรวบรวมจากคำบอกเล่าจากข้อมูลบุคคล เหตุการณ์ที่พบจริงในสนามวิจัย รวมถึงการสังเกตุอย่างมีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้เลือกประเด็นที่ศึกษาจำแนกออกเป็น 6 หัวข้อดังนี้

1) อุเละห์นบี พัฒนาการการปรับตัวและพลวัต

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือนของกลุ่มชาติพันธุ์มุสลิมมลายู สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ในภาคกลางของประเทศไทย การเข้ามาของการแสดงอุเละห์นบีไม่ทราบช่วงเวลาที่แน่นอน สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านมลายูมาแต่เดิม มาพร้อมกับการเข้ามาของคนมลายูที่ถูกกวาดต้อนเป็นเชลยศึกในสงครามสยาม - ปัตตานี พ.ศ.2329 - พ.ศ. 2381 ในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ และเมื่อกลุ่มมลายูที่ถูกกวาดต้อนมาได้ลงหลักปักฐานตั้งบ้านเรือน อาศัยอยู่รวมกับคนไทยในสังคมมีการปฏิสัมพันธ์อันดีซึ่งกันและกัน มีการแต่งงานข้ามกลุ่มจนกลายเป็นความสัมพันธ์แบบเครือญาติ การอยู่ในครอบครัวที่มีชาติพันธุ์ที่มีความแตกต่างกันทำให้เกิดวัฒนธรรมที่เรียกว่า “วัฒนธรรมลูกผสม” (Hybridity cultural) การผสมผสานทางวัฒนธรรมมักเกิดจากเรื่องใกล้ตัวเช่น อาหาร การแต่งกาย จนกลายเป็นเรื่องเฉพาะทางในแต่ละครอบครัวตลอดจนถึงอาชีพเฉพาะทางเช่น ดนตรี นาฏศิลป์ การทำเครื่องทอง การทอผ้า ร้านอาหาร เป็นต้น

แต่เดิมการแสดงอุเละห์นบีในยุคแรกจะมีความเป็นมลายูอยู่ครบในองค์ประกอบทางดนตรี ดังเราจะเห็นได้จากเนื้อร้องที่เป็นภาษามลายู และเครื่องดนตรีคือกลองรำมะนา ทั้ง 2 สิ่งนี้ถือเป็นปัจจัยหลักในการแสดงอุเละห์นบี ความเป็นดั้งเดิมของการแสดงอุเละห์นบี ในยุคแรกผู้วิจัยเชื่อว่ายังคงแบบแผนทำนองมลายูดั้งเดิมที่ได้รับสืบต่อมาจากหัวเมืองมลายู ในฐานะการแสดง

ดนตรีพื้นบ้านที่มีเนื้อหาความเกี่ยวกับชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงในระดับชาวบ้านง่ายที่ง่ายต่อการฟังการจดจำและการขับร้องมีกระบวนการที่ไม่ซับซ้อน

ความดั้งเดิมของการแสดงอุเละห์นบีดำเนินมาจนกระทั่งสภาพสังคมมีการเปลี่ยนแปลงเมื่อมุสลิมมลายูซึ่งเป็นชนกลุ่มหนึ่งของสังคมไทย มีการปรับตัวให้เข้ากับสังคมไทยด้วยเหตุผลนานับประการ เช่นแต่งงานกับคนไทย เป็นลูกครึ่งไทยมีความรู้สึกเป็นคนไทย การเป็นคนในบังคับของสยาม หรือเหตุผลต่างๆที่ต้องนำวัฒนธรรมไทยเข้ามาผนวกในชีวิตประจำวัน การคบค้าสมาคมกับคนไทย การแลกเปลี่ยนวิชาความรู้ เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดส่งผลให้วัฒนธรรมมีการผสมผสานภายใต้ความพอดีและกลมกลืนในจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่น ในกรณีของการแสดงอุเละห์นบี เป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมดนตรีประกอบด้วย 3 วัฒนธรรมหลักคือ

(1) วัฒนธรรมดนตรีมลายู

(2) วัฒนธรรมศาสนาอิสลาม (อาหรับ)

(3) วัฒนธรรมดนตรีไทย

การแสดงอุเละห์นบีแต่เดิมเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมมลายูผสมวัฒนธรรมอาหรับต่อมามีการปรับตัวในสังคมไทย เป็นการปรับตัวที่เปลี่ยนแปลงเพื่อให้เข้ากับสังคมไทยที่ยังคงคุณค่าและความหมายของการแสดงไว้ เช่น ทำนองการขับร้องมีการนำเอาทำนองเพลงไทยเดิมเข้ามาใส่ ซึ่งต้องยอมรับว่าในสมัยก่อนเพลงไทยเดิมเป็นที่นิยมมากก่อนที่เพลงสากลและเพลงลูกทุ่งจะเกิดขึ้น คนทั่วไปฟังเพลงไทยเดิมเหมือนในปัจจุบันฟังเพลงลูกทุ่งหรือเพลงไทยสากล ทุกคนรู้จักร้องได้อยู่ในวัฒนธรรมประจำวัน มีการรับรู้ผ่านสื่อรอบด้านเช่น ลิเก สวดคฤหัสถ์ เพลงพื้นบ้าน แผ่นเสียง ดังนั้นเมื่อการรับวัฒนธรรมของคนไทยซึ่งเป็นคนกลุ่มใหญ่เข้ามาในวัฒนธรรมของมุสลิมมลายูซึ่งเป็นคนกลุ่มเล็กกว่า จึงเป็นเรื่องของการปรับตัวเข้ากับสังคมและความทันสมัย และที่สำคัญเป็นสิ่งที่บอกให้ทราบว่าเขาเป็นคนส่วนหนึ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมไทย

วัฒนธรรมของดนตรีไทยได้เข้าไปผสมผสานในอุเละห์นบีหลายอย่างทั้งในหลายองค์ประกอบเช่นทำนองของการขับร้องลักษณะของการมีเอื้อน (อีเงะห์) ของทำนองลูกเท่าในทำนองต่าง ๆ รวมถึงการใช้สำเนียงในการขับร้องแหลมสูง มีความคล้ายกับสำเนียงที่ขับร้องเพลงไทยเดิม หรือในส่วนของหน้าทับกลองรำมะนาที่ใช้ชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เป็นชื่อหน้าทับเช่น หน้าทับภาษาลาว หน้าทับภาษาแขก หน้าทับโยนมลายู หน้าทับฝรั่งแปลง หรือการประดิษฐ์หน้าทับในอัตราจังหวะแบบเพลงเถาในดนตรีไทย เป็นจังหวะช้า จังหวะปานกลาง จังหวะเร็ว ซึ่งหน้าทับทั้งหมดถูกใช้ตามความเหมาะสมกับทำนองเพลง ไม่ได้ใช้ตามสำเนียงทำนองแบบดนตรีไทย

นอกจากนี้ในส่วนของเครื่องดนตรียังพบว่า กลองรำมะนาที่ใช้ในกลุ่มมุสลิมภาคกลางเป็นกลองรำมะนาที่ถูกพัฒนารูปลักษณ์ตลอดจน การสร้าง รูปทรง วัสดุที่ใช้ ท่าการบรรเลง และวิธีการบรรเลง เป็นสิ่งที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในภาคกลางทั้งสิ้นเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของมุสลิมภาคกลาง[144] นอกจากนี้ยังมีการนำฉิ่งซึ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะหลักในดนตรีไทยมาใช้ในการแสดงด้วย แต่ทำหน้าที่เพียงประกอบจังหวะไม่ได้เป็นเครื่องประกอบจังหวะหลักในการแสดง ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าการรับวัฒนธรรมดนตรีไทยของการแสดงอุเละห์นบีอยู่ในรูปการปรับตัวไม่ได้รับมาทั้งหมดเพียงแต่เลือกใช้ในสิ่งที่เข้ากันได้ดีและไปกันได้ จึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่จะได้ยินทำนองเพลงไทยเดิมในการแสดงต่าง ๆ ของมุสลิม แต่ไม่ครบทำนองทั้งหมดที่ใช้ในเพลงไทยเดิม เพียงแต่มีพื้นที่ให้สิ่งที่หยิบยืมมาจากวัฒนธรรมดนตรีไทยอยู่ร่วมกับวัฒนธรรมมลายูมุสลิมของตนตามแบบสภาพความเป็นอยู่จริงในสังคม

ภาพประกอบ 117 ภาพการแสดงอุเละห์นบีในอดีต

ที่มา: คุณครูอาบีดีน จันทร์กระจ่าง, 2563

สถานภาพของอุเละห์นบีเป็นการแสดงพื้นบ้านมุสลิมมลายูที่บอกเล่าเรื่องของศาสดามูฮัมหมัด ซึ่งเหมาะสำหรับคนทุกระดับชั้นโดยเฉพาะกลุ่มชาวบ้าน ต่อมาอุเละห์นบีได้กลายเป็นดนตรีที่ถูกผนวกเข้ามาในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือนและงานอุทิศส่วนกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน โดยใช้ทำนองของนายอามีน โตลอยเกตุหรือ กีหมิง ปราชญ์ชาวบ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอ พระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มาในการขับร้อง ระยะต่อมาอุเละห์นบี

[144] สัมภาษณ์นายนักซาย จิเมฆ วันที่22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563

กลายเป็นที่รู้จักโดยทั่วพื้นที่ภาคกลางพร้อมกับการเผยแพร่แนวคำสอนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ทำให้พบว่ามีบางชุมชนมีการเรียบเรียงทำนองขึ้นมาเฉพาะของชุมชน เช่น ในชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลาม (กุโบร์โต๊ะเยาะห์) เป็นชุมชนที่มีทำนองการขับร้องอุเละห์นบีเป็นของตนเองหรือที่เรียกกันติดปากว่า “ทำนองคู้” หรือ “ทำนองกีหรุ่น” ตามชื่อของกีหรุ่นผู้เรียบเรียงทำนอง ซึ่งมีความเด่นชัดในอัตลักษณ์ของการใช้ทำนองเพลงไทยเดิมในการขับร้อง และใช้ผู้หญิงขับร้อง แต่น่าเสียดายในปัจจุบัน “ทำนองคู้” ได้เลือนหายไปจากชุมชนเหลือเพียงแถบบันทึกเสียง

นอกจากเรื่องในด้านพัฒนาการ การปรับตัวในพหุวัฒนธรรมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีแล้ว ยังมีประเด็นเรื่องของศรัทธาความเชื่อที่เล่าสืบต่อกันมาในเรื่องความเชื่อเรื่องบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ที่เกี่ยวกับอุเละห์นบี สมัยที่ออกเดินทางเผยแพร่คำสอนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในแบบ “โต๊ะครูสัญจร” ที่ชุมชนคลองสองลำสนุ่น ตำบลคลองสอง จังหวัดปทุมธานี แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้สั่งให้ “โต๊ะอ่อน” คนไทยเชื้อสายมอญซึ่งเป็นมุสลิมใหม่ร้องอุเละห์นบี โดยที่ไม่เคยร้องและไม่รู้ภาษามลายูอาหรับใด ๆ ทั้งสิ้น ให้สามารถร้อง อุเละห์นบีได้โดยอัศจรรย์[145]หรือการนำทำนองยาเราะห์มานที่เป็นทำนองปฐมเหตุของการแสดงบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) เรื่องแตรที่บ้านตลาดขวัญ มาใช้เป็นทำนองแรกของการแสดงอุเละห์นบี แม้เรื่องเหล่านี้จะเป็นความเชื่อส่วนบุคคลแต่ความเชื่อเรื่องบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ล้วนเป็นปัจจัยเหตุส่วนหนึ่งที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบียังคงอยู่ในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์สายกอดิรียะฮ์ และในความเชื่อความศรัทธาของบรรดาศาสนิกสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

อุเละห์นบีรับใช้พิธีกรรมทางสังคมมาโดยตลอดจนถึงการมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในปีพ.ศ. 2475 และภายหลังจากนั้นเป็นช่วงเวลาที่การแสดงอุเละห์นบีอยู่ในยุคขาลงไม่เป็นที่แพร่หลายเหมือนในปัจจุบัน จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลได้เล่าถึงของลักษณะของการแสดงอุเละห์นบีในอดีตว่า “อุเละห์นบีในสมัยก่อนมีจำนวนคนร้องมากกว่าจำนวนกลองรำมะนา สมัยก่อนงาน 40 นี่มีรำมะนาอย่างมากที่สุด 9 ใบนี่ถือว่าเยอะมาก เมื่อก่อนกลองรำมะนาหายากปัจจุบันนี่กลองรำมะนาเยอะกว่าคนร้อง”[146]

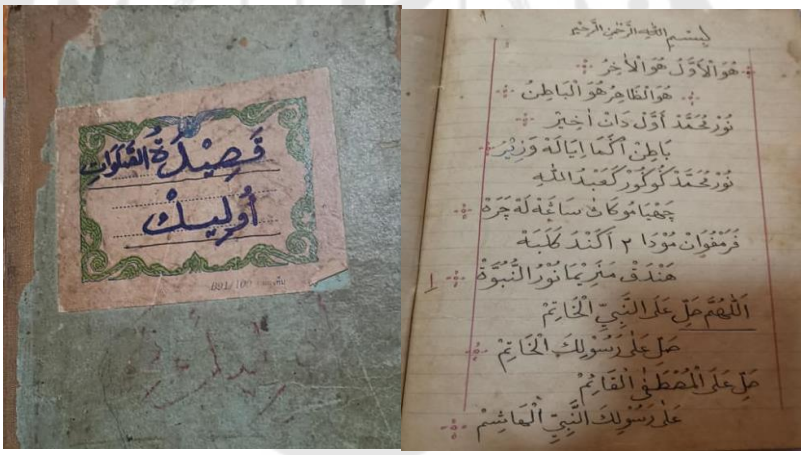
จากการให้ข้อมูลสะท้อนให้เห็นว่ารูปแบบการแสดงอุเละห์นบีมีการพลวัตไปจากเดิมในส่วนของรูปแบบของการแสดงไปจากเดิมในการแสดงเน้นในเรื่องของการร้องเป็นหลักมากกว่าการ

[145] สัมภาษณ์ นายสมาน ไตรเวท เมื่อวันที่ 14 ก.ค. 2562

[146] สัมภาษณ์ นายฮารูน ขันธราม เมื่อวันที่ 7 ม.ค. 2563

ตีกลองและเป็นการแสดงที่ทุกคนในชุมชนสามารถมีส่วนร่วมได้ไม่ใช่เฉพาะนักแสดงอุเละห์นบีเท่านั้น

ต่อมากระแสของการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีได้เกิดขึ้นอีกครั้งในช่วง พ.ศ. 2520 ในช่วงกระแสความนิยมการแสดงนาเสปเกิดขึ้น ทำให้ในแต่ละชุมชนมุสลิมมีการพลิกฟื้นการแสดงพื้นบ้านของตนขึ้นมาในลักษณะของการโหยหาอดีต รวมถึงในกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ได้มีการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบี โดยมีอิหม่ามฮาซัน ดึงดาล อดีตอิหม่ามประจำมัสยิดอาลียินนูรอยน์ บ้านคลองคูจามเป็นที่เริ่มต้น โดยเชิญนักแสดงอุเละห์นบีจากบ้านลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้แก่ กำนันอับดุลวาฮับ สาสังข์ (ก๋งฮับ) กียูซุฟ ลอยเกตุ กีอารีฟีน ชาติแขก (บ่อตาโล่) สารวัตรมัด ขันธราม มาช่วยในการเผยแพร่ในกลุ่มของชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์[147]เช่นชุมชนบ้านภูเขาทองชุมชนคลองสอง ลำสนุ่น ชุมชนบ้านตลาดขวัญ จากการเผยแพร่ครั้งนั้นส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบีแพร่กระจายไปไปทั่วภาคกลาง และได้ขยายไปในภาคตะวันออกในจังหวัดชลบุรี ตามการโยกย้ายถิ่นฐานของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์



ภาพประกอบ 118 ภาพหนังสืออุเละห์นบีฉบับลายมือของ ฮัจยียูซุฟ ลอยเกตุ ที่พบในชุมชนบ้านลุมพลี

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

จากการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีทำให้พบว่าในบางชุมชนที่มีทำนองอุเละห์นบีเป็นของตนเองเช่นชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ ที่มีทำนองอุเละห์นบีเป็นของตนเอง หรือบางชุมชนที่เคยมีทำนองอุเละห์นบีแล้วสูญหายหรือมีความคลาดเคลื่อนในทำนอง ขาดการสืบทอดทำนองขับร้องอุเละห์น

[147] สัมภาษณ์ นายสมหวัง เช่นขาว , นายเกษม บุญรักษ์ เมื่อวันที่ 13 ธ.ค. 2562

บี พบว่าการฟื้นฟูของการแสดง ด้วยรูปแบบที่เรียกว่า “Ayutthayanization” คือการทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับการแสดงอุเละห์นบีใน จ.พระนครศรีอยุธยา ไม่ว่าจะเป็นทำนองขับร้องหรือจังหวะกลองรำมะนา ขบวนการนี้เป็นส่งผลให้เกิดความเป็นเอกภาพเดียวกันในการแสดงอุเละห์นบีของทุกๆชุมชน ดังนั้นในแต่ละชุมชนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์จึงมีการขับร้องและตีกลองรำมะนาที่มีความเป็นจังหวะทำนองเดียวกัน ส่งผลให้ในเวลาต่อมามีการขยายผลจากชุมชนหนึ่งไปยังอีกชุมชนหนึ่งต่อกันไป มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับทำนองกีหมิงที่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และเมื่อประมาณพ.ศ. 2540 ทำให้เกิดปรากฏการณ์ของชุมนุมกลองจากวงของชุมชนต่างๆโดยการดำริของ อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน โดยเชิญวงอุเละห์นบีของแต่ละชุมชนมาร่วมกันตีกลองรำมะนา ทำให้เกิดเป็นมหกรรมกลองจำนวนนับร้อยใบในงานมูโหลดปากเดือนมาจนถึงวันนี้

ในปัจจุบันการแสดงอุเละห์นบีนอกจากจะแสดงในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชุมชนแล้วในแต่ละปีจะมีการนำวงอุเละห์นบีของในแต่ละชุมชนมุสลิมสายกอดิรียะฮ์มาร่วมแสดงในงานมูโหลดปากเดือน ในวันขึ้น 1 ค่ำเดือนรอบีอุ้ลอาวัร (ตามปฏิทินอิสลาม) ของทุกปี เป็นการมาชุมนุมกลองรำมะนาที่ศาลาเอนกประสงค์ข้าง มัสยิดอาลียิดดารอยน์ เป็นโอกาสให้นักแสดงอุเละห์นบีได้พบปะแลกเปลี่ยนกันมีกิจกรรมร่วมกันจนกลายเป็นเครือข่ายของนักแสดงอุเละห์นบีที่มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน การประชุมกลองรำมะนานับร้อยใบในงานมูโหลดปากเดือนนี้ เป็นผลสืบเนื่องมาจากการฟื้นฟูตั้งแต่พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา และเมื่อมีวงอุเละห์นบีขึ้นในหลาย ๆ ชุมชนแล้ว ทางท่านอิหม่ามบุญญา ศรีสมานจึงมีแนวคิดในการนำวงอุเละห์นบีจากชุมชนต่าง ๆ ในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์มาแสดงอุเละห์นบีรวมกัน ด้วยเหตุนี้จึงกลายเป็นการชุมนุมกลองรำมะนาที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ในการแสดงอุเละห์นบีที่รวมกันหลายชุมชน จะมีการปรับลายละเอียดความแตกต่างเล็กน้อยของแต่ละชุมชนให้ตรงกันกับวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านบ้านภูเขาทองเพื่อเป็นการให้เกียรติในฐานะเป็นวงเจ้าภาพ

อุเละห์นบีเป็นการแสดงที่มีสถานภาพหลายบทบาททั้งเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม เพลงเพื่อความบันเทิงในแนวทางศาสนา เพลงกล่อมเด็ก ฯลฯ ความหลากหลายบทบาทของอุเละห์นบีที่อยู่ในสังคมนี่เอง ทำให้การนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีต่อสังคมภายนอกเป็นเรื่องที่ไม่ยากเพราะสามารถนำเสนอในบทบาทความเหมือนที่แตกต่างกับสังคมภายนอก เช่นการนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีในบทบาทของเพลงกล่อมเด็ก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เป็นพลวัตของการนำทำนองของอุเละห์นบี ไปบรรเลงด้วยวงโยธวาทิตบ้านตลาดขวัญ ซึ่งมีความไพเราะเป็นอย่างมาก ให้บรรยากาศของเพลงไทยแบบวงโยธวาทิตเป็นอย่างมาก โดยใช้บรรเลงใน

งานพิธีกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ โดยเสมอ ต่อมาได้มีการแต่งเพลง “อุเละห์นบี” เมื่อปี พ.ศ. 2544 โดยนายธานี พานิช นักดนตรีบ้านตลาดขวัญ เนื้อเพลงเป็นการบอกเล่า ความศรัทธาต่อศาสดามูฮัมหมัด เจตนารมณ์ของแช็คมูอัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่มีต่อการแสดงอุเละห์นบี ดังเนื้อเพลงต่อไปนี้

“ประวัตินบีไม่มีเสื่อมสลาย โต๊ะกีมอบหมายให้เรามากล่าวกัน
จรรโลงทำตามโต๊ะกีชี้นำ เพื่อตอกย้ำคุณธรรมนบี
ร่วมตีกลองฉลองกันวันนี้ ซอลาวาตนบีให้ลือลั่นสนั่นเมือง
เปรื่องปราชญ์ฉลาดเหลือเกินโต๊ะกี เก็บประวัตินบีไว้ในเสียงเพลงเสียงกลอง
ท่วงทำนองไพเราะจับใจบรรยากาศกลิ่นไอเหมือนสมัยโต๊ะกี
ตีกลองร้องอุเละห์นบี กึกก้องปฐพีสดุดีองค์ศาสดา
มูโหลดปากเดือนกีวางแบบเอาไว้ ให้ลูกศิษย์ทั้งหลายต่อเนื่องเรื่องนบี
ตามครรลองทำนองถูกต้องตามศาสนา มุ่งมั่นศรัทธาในศาสดาของเรา”

ผู้ประพันธ์ได้นำเสียงกลองรำมะนามาประกอบซาวด์ของเพลง โดยการนำจังหวะขึ้นของกลองรำมะนาในการแสดงอุเละห์นบีมาเป็นเสียงประกอบซาวด์เพื่อเข้าสู่บทเพลง และนำจังหวะลงกลองรำมะนาของการแสดงอุเละห์นบีเป็นเสียงประกอบเพลงจบเพลง สร้างสีสันของเพลงให้เหมือนบรรยากาศการแสดงอุเละห์นบีได้อย่างน่าฟัง นับว่าเป็นปรากฏในการนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีในอีกแง่มุมหนึ่งที่พบในสนามวิจัย

ปรากฏการณ์ของการแสดงอุเละห์นบีที่พึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2563 เป็นปรากฏการณ์ของการจัดการแข่งขันอุเละห์นบีในโครงการชุมชนคุณธรรม (การอนุรักษ์กลองรำมะนา) ของชุมชนบ้านภูเขาทองโดยมีจัดการแข่งขันตีกลองรำมะนา โดยจัดตรงกับวันโฮ้ลเมี๊ยะราจ ในวันที่ 17- 19 มีนาคม พ.ศ. 2563 ณ ศาลาอเนกประสงค์ข้างมัสยิดอาลียิดดารอยน์ เป็นการครั้งแรกการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบีเป็นครั้งแรกมีชุมชนมุสลิมในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์เข้าร่วมถึง 8 ชุมชน ชิงเงินรางวัลถึง 10,000 บาท นับว่าเป็นพลวัตของการแสดง อุเละห์นบีที่น่าสนใจเป็นการกระตุ้นการอนุรักษ์วัฒนธรรม ยกระดับฝีมือและคุณภาพของการแสดงอุเละห์นบี และเป็นการส่งเสริมการแสดงอุเละห์นบีให้เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่รู้จักมากขึ้น ผลของการแข่งขันปรากฏว่า ชุมชนบ้านคลองคูจามได้รับรางวัลชนะเลิศ ด้วยความพร้อมเพรียงของการขับร้องและเสียงกลองรำมะนา ผู้วิจัยเชื่อว่าจะมีการจัดการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบีขึ้นอีกในปีต่อ ๆ ไป

ภาพประกอบ 119 บรรยากาศการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบี

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์, 2563

ปรากฏการณ์และพลวัตของอุเละห์นบีเป็นที่น่าจับตามองในปัจจุบันมากกว่า การแสดงประเภทอื่น ๆ ในการแสดงของมุสลิม เนื่องจากหากเรามองตั้งแต่ต้นจากการแสดงอุเละห์นบีที่เป็นการแสดงพื้นเมืองถูกยกระดับเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง และพัฒนากลายเป็นการประกวด หากมองดูพัฒนาการแล้วจะเห็นได้ว่าหลังจากกระแสการฟื้นฟูในปีพ.ศ. 2520 เป็นต้นมาการพลวัตของการแสดง อุเละห์นบีไม่เคยหยุดนิ่งเลยเมื่อเทียบกับการแสดงประเภทอื่น ๆ ของมุสลิม ทั้งนี้การจัดการศิลปวัฒนธรรมของชุมชนเป็นเรื่องสำคัญ ทิศทางของการพลวัตจะไปในทางที่ใดผู้วิจัยเชื่อว่าขึ้นอยู่กับการตระหนักรู้คุณค่าของคนในวัฒนธรรมเป็นสำคัญ ไม่มีใครจัดการวัฒนธรรมได้ดีเท่ากับคนในวัฒนธรรม ซึ่งการแสดงอุเละห์นบีเป็นตัวอย่างของการจัดการวัฒนธรรมที่ดี มีประสิทธิ์ภาพและได้รับการต้อนรับอย่างดีจากสังคมภายนอก การวางแผนในการนำเสนอวัฒนธรรมเป็นกลยุทธที่สำคัญในการรักษาวัฒนธรรมที่คงอยู่ หากเรามองการด้วยความพินิจพิเคราะห์แล้ว เราจะพบว่าปรากฏทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีเกิดจากคนในวัฒนธรรมเป็นผู้ขับเคลื่อนทั้งสิ้น ทั้งหมดนี้ล้วนเกิดจากการสำนึกรักตระหนักรู้คุณค่าวัฒนธรรมของคนในชุมชนร่วมกัน

2) การคงอยู่ของการแสดงอุเละห์นบีที่มาจากคำสั่งเสียทางศาสนา (วะซียัต)

ศิลปวัฒนธรรมทุกสาขาที่อุบัติมาขึ้นมาในโลกย่อมวาระมีดำรงอยู่อย่างมีขีดจำกัด ไม่ว่าจะมีต้นกำเนิดด้วยเหตุปัจจัยใดหรือสิ้นสุดลงด้วยปัจจัยใดล้วนเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในทุกวัฒนธรรม นอกจากจุดกำเนิดหรือจุดสิ้นสุดของศิลปวัฒนธรรม มีสิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยได้พบ และส่งผลต่อศิลปวัฒนธรรมเป็นอย่างมากคือ “การคงอยู่” การแสดงอุเละห์นบีมีเหตุผลของการคงอยู่ที่น่าสนใจ เป็นเรื่องของความศรัทธา กตัญญูและปฏิบัติยึดมั่นในคำสั่งของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นเหตุผลและปัจจัยหลักถึงการคงอยู่ของการแสดงอุเละห์นบี ซึ่งผู้วิจัยได้พบจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลสนามวิจัยต่าง ๆ คำพูดที่บอกสืบต่อกันมาจากบรรพบุรุษรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน

ในความเชื่อของมุสลิมสายซูฟีย์โดยทั่วไปแล้วจะมีความนับถือและให้ความสำคัญต่อ “ครู”เป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความเชื่อในแนวทาง (ตอรีกัต) จะเคารพครูในฐานะเป็น “วลียุลลอฮ์” หมายถึง ผู้ที่เป็นที่รักของพระเจ้า ที่เรียกกันติดปากว่าเรียกว่า “โต๊ะวลีย์” ครูจะเป็นผู้ที่สอนแนวทางการดำเนินชีวิต การใช้ครูเป็นสื่อถึงพระเจ้า[148] วอนขอต่อพระเจ้าโดยผ่านครู และเมื่อวันพิพากษาโลกมาถึงครูจะเป็นผู้นำศาสนิกสายซูฟีย์เข้าสู่สวรรค์ เพียงแต่ทำตามแนวทางที่ครูได้ วางไว้ แนวทางการปฏิบัติ (ตอรีกัต) มีอยู่หลายแนวทางและทุกแนวทางมีความเชื่อว่าจะต้องพึ่งพาครูไปหาพระเจ้าด้วยกันทั้งสิ้น ดังนั้นคำว่า “ครู” ในความหมายของมุสลิมสายซูฟีย์จึงไม่ใช่เป็นเพียงแต่ในโลกปัจจุบัน (ดุนยา) เท่านั้น

ภาพประกอบ 120 ขบวนแห่กุรซีคานหามซึ่งเป็นสัญลักษณ์ แสดงความรำลึกแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ผู้เป็นครูมุรชีด ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในสมัยอดีต

[148] สัมภาษณ์ นายอันวีร บูซากรรจ์ เมื่อวันที่ 11พ.ค. 2562

ที่มา: คณะศิษย์แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์, 2562

“คำสั่งเสีย” หรือ“วะซียัต” ในภาษาอาหรับ หมายถึงสิ่งที่เป็นเจตนารมย์ของผู้วายชนม์มีความประสงค์ฝากไว้แก่บุคคลอันเป็นที่รัก ได้ดำเนินเดินตามในสิ่งที่ตั้งเจตนารมย์นั้น ๆ จะด้วยความรัก ความเป็นห่วง ความหวังดี โดยเฉพาะคำสั่งเสียหรือวะซียัตของครู จึงเป็นเรื่องสำคัญมากสำหรับผู้ที่เป็นลูกศิษย์ เพราะนั่นหมายถึงชีวิตในโลกนี้ ชีวิตหลังความตายและวันพิพากษา (อาคีรัต) แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ ผู้เป็น “วลียุลลอฮ์” ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ได้มีคำสั่งเสียแก่ในแนวทางการปฏิบัติไว้หลายประการและประการที่สำคัญโดยหลักเลย คืองานโฮ้ลทั้ง 3 ได้แก่ งานโฮ้ลเมียะราจ (รำลึกถึงการขึ้นชั้นฟ้าไปพบอัลลอฮ์ของศาสดามูฮัมหมัด) โฮ้ลแช็คอับดุลกอเดรอัลญัยลานีย์ (รำลึกถึงแช็คอับดุลกอเดรอัลญัยลานีย์ผู้นำให้กำเนิดสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์) และงานมูโหลดปากเดือน (งานเฉลิมฉลองการมาประสูติของศาสดามูฮัมหมัด)

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้กล่าวว่างานทั้ง 3 งานนี้เป็นงานที่ลูกศิษย์สายสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์จำเป็นต้อง (วาญิบ) มาร่วมงาน การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีที่สำคัญในการเฉลิมฉลองงานมูโหลดปากเดือน “การแสดงอุเละห์นบี” จึงเป็นสิ่งหนึ่งที่เป็นคำสั่งเสีย (วะซียัต) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ที่ลูกศิษย์จะต้องสืบสานเพื่อให้พิธีกรรมมูโหลดปากเดือนมีความสมบูรณ์พร้อมเหมือนในสมัยที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์มีชีวิตอยู่ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นอย่างไรก็ตามบรรดาลูกศิษย์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จะต้องร่วมมือร่วมใจจากทุกชุมชนที่มีวง อุเละห์นบีนำกลองรำมะนามาร่วมตีในวันงานโดยพร้อมเพรียง โดยไม่มีการเรียนเชิญใด ๆ จากทางเจ้าภาพเพราะจัดงานถือว่าเป็นคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ซึ่งปัจจุบันกลายเป็นการชุมนุมกลองรำมะนาที่ใหญ่ที่สุดในประเทศ และจากการชุมนุมกลองรำมะนาและมาพบปะกันของวงอุเละห์นบีต่าง ๆนี่เองทำให้เกิดเครือข่ายของการแสดงอุเละห์นบีที่สร้างความสามัคคีและเข้มแข็งให้แก่มุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

ภาพประกอบ 121 การสืบสานการแสดงอุเละห์นบีและแตรของเยาวชน
ชุมชนบ้านคลองสองลำสนุ่น

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

นอกจากนี้คำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เรื่องการแสดงอุเละห์นบี ยังปรากฏในเรื่องของการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน (บุญ 40 ส่งร๊ัวะ) ซึ่งเป็นพิธีกรรมสำคัญในวงจรชีวิตของมุสลิมกอดิรียะฮ์ และอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมที่สำคัญ การแสดงอุเละห์นบีได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน ในระหว่างพ.ศ. 2451 - 2475 เป็นระยะ20 ปีหลังที่แช็ค มูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ได้ออกสั่งสอนลูกศิษย์ในแนวทางสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ตามชุมชนต่างๆที่ชุมชนคลองสอง ลำสนุ่น จ.ปทุมธานี มีลูกศิษย์ชื่อว่า “บังเลาะห์” มีพี่ชายชื่อ “บังมัด” พึ่งเสียชีวิตไปไม่นานและมีความกังวลในชีวิตหลังความตายของบังมัดผู้เป็นพี่ชาย จึงไปเรียนคำขอปรึกษาจากแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในการบำเพ็ญกุศลผลบุญส่งให้แก่บังมัดผู้เป็นพี่ชาย แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์จึงบอกกับบังเลาะห์ว่า

“รักพี่ชายไหม ถ้าอยากให้พี่ที่ตายไปแล้วสบาย ให้ไปเชิญ ตวน (ท่าน) หมิง ที่อยุธยามาตีกลองร้องอุเละห์นบี” [149]

ตั้งแต่นั้นของการแสดงอุเละห์นบีจึงผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งในการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน จากคำสั่งของครูในเรื่องการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน มีความสำคัญมากต่อการแสดงอุเละห์นบีเนื่องจากเมื่อคำสั่งของครู ได้กลายเป็นคำสั่งเสียจากรุ่นสู่รุ่นในสังคมมุสลิมกอดิรียะฮ์ ผู้วิจัยจะได้ยินเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงอุเละห์นบีผ่านเรื่องการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน อยู่เสมอ ๆ เมื่อถามถึงความสำคัญของการแสดงอุเละห์นบีในงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วันเช่น

“มันเป็นคำสั่งโต๊ะกีครับ ท่านบอกว่าอยากให้พ่อแม่สบายต้องมีอุเละห์นบี ไม่มีมันเหมือนขาดครับคนตายไม่ได้รับกุศลเต็มที่ จะยากดีมีจนอย่างไรต้องไปตีให้เขาครับ”[150]

จากคำกล่าวของบุคคลข้อมูลนี้สะท้อนให้เห็นว่าคำสั่งของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นเสมือนคำประกาศิตที่บรรดาลูกศิษย์ต้องนอบน้อมดำเนินตาม ไม่ว่าจะมีค่าตอบแทนใกล้ไกลจะต้องไปเพื่อเป็นการช่วยเหลือผู้เสียชีวิตให้ได้รับผลบุญเป็นครั้งสุดท้ายก่อนที่วิญญาณจะไปอยู่ยังอีกโลกหนึ่ง เนื่องจากวันที่ 40 หลังจากการเสียชีวิตเป็นวันที่ผู้เสียชีวิตจะต้องจะได้รับการ

[149] สัมภาษณ์ นายอิมรอน จั่นเพชร เมื่อวันที่ 13 ธ.ค. 2562

[150] สัมภาษณ์ นายมูฮำหมัด กอวี ศรีสมาน เมื่อวันที่ 5 มิ.ย. 2562

สอบสวน โดยมีความเชื่อว่าผลบุญที่อุทิศให้แก่คนตายจะช่วยลดการสอบสวนผู้ตายในหลุมฝังศพ (กุโบร์) ดังนั้นการแสดงอุเละห์นบีจึงเป็นผลบุญใหญ่ที่ที่ฉุดช่วยผู้ตายคำสั่งของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือในบางครั้งรุ่นลูกรุ่นหลานไม่ได้เคร่งครัดตามแนวทางเหมือนบรรพบุรุษและไม่ได้ใส่ใจกับการแสดงอุเละห์นบีในการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วันไม่ได้จัดให้มีการแสดงอุเละห์นบีในงานทำบุญ ในกรณีนี้ มักจะถูกผู้ใหญ่ในชุมชนท้วงติงเสมอว่า

"ทำไมมีไม่ตีกลอง รุ่นเปาะห์ (พ่อ)มึงยังตีเลย"[151]

คำพูดนี้แสดงถึงความเป็นห่วงผู้ตายจะไม่ได้รับผลบุญ อีกทั้งยังมีนัยยะติติงลูกหลาน ถึงความขาดตกบกพร่องในความกตัญญูต่อบุพการีด้วย

จากความสำคัญของคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในกรณีงานมูโหลดปากเดือนและงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วันที่กล่าวมาข้างต้น ส่งผลให้ปัจจุบัน ชุมชนมุสลิมกอดิรียะฮ์ต่าง ๆ ทั้งใหม่และเก่าพยายามที่จะรื้อฟื้นหรือสร้างวงอุเละห์นบีเกิดขึ้นภายในชุมชนของตนเอง เพื่อรับใช้ศาสนกิจในชุมชนตามคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ซึ่งส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบีแพร่หลายเพิ่มมากขึ้น มุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์จะปลูกฝังลูกหลานให้เดินตามแนวทางของนบีอย่างเคร่งครัด สนับสนุนกิจกรรมทางศาสนาที่เกี่ยวข้องแนวทางที่แช็คมูฮัมหมัดได้วางไว้ เช่น การแสดงอุเละห์นบี วงโยธวาทิต และสั่งเสียลูกหลานเสมอให้ยึดมั่นในแนวทางของแช็คมูฮัมหหมัดอาลี ชุกรี่ โดยมักจะกล่าวเสมอว่า

"อย่าลืมท่านครูนะ อย่าลืมโต๊ะกีนะ โต๊ะกีช่วยได้ทั้งโลกนี้และโลกหน้า"[152]

จึงไม่น่าแปลกในบางครั้งที่มักจะเห็นผู้อาวุโสร้องไห้ เมื่อได้ฟังเสียงขับร้องอุเละห์นบีเหมือนเป็นจุดนัดพบระหว่างอดีตและปัจจุบัน

[151] สัมภาษณ์ นายมูฮำหมัด กอวี ศรีสมาน เมื่อวันที่ 5 มิ.ย. 2562

[152] สัมภาษณ์ นายมูฮำหมัด กอวี ศรีสมาน เมื่อวันที่ 5 มิ.ย. 2562

ภาพประกอบ 122 งานประเพณีที่สืบต่อจากรุ่นสู่รุ่นของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ที่แสดงความรักและเคารพที่มีต่อแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์

ที่มา: คณะศิษย์แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์, 2562

คำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ถูกสืบทอดโดยบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่น ในระบบขึ้นตามสายลงตามสาย[153] ซึมซับต่อกันมาจนเป็นแบบแผนวัฒนธรรมที่ยาวนาน แสดงถึงความศรัทธาอย่างแท้จริงต่อแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ในฐานะครูผู้ให้สัตยาบัน ในการรับผิดชอบชีวิตของลูกศิษย์ทั้งในโลกนี้ (ดุนยา) โลกในหลุมศพ (อะลัมบัรซัค)[154] และ วันพิพากษา (กียามัต) ดังนั้นสิ่งใดที่เป็นคำสั่งเสียของครูแล้ว จึงเป็นสิ่งที่ต้องกระทำอย่างไม่มีข้อยกเว้น เพราะสิ่งที่ครูสั่งในโลกนี้ (ดุนยา) ล้วนมีความหมายและเป็นประโยชน์ในวันพิพากษา (กียามัต) ของอัลลอฮ์ นับตั้งแต่การแสดงอุเละห์นบีเป็นคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ แม้จะมีบางช่วงที่ซบเซาเกือบขาดผู้สืบสาน แต่การแสดงอุเละห์นบีไม่เคยสูญหายไปจากพิธีกรรมของซูฟีย์กอดีรียะฮ์เลย

3) การเรียนการสอนอุเละห์นบี

การเรียนการสอนเป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบียังคงดำรงอยู่ในสังคมจนถึงปัจจุบัน หากขาดการสืบทอดการเรียนการสอนแล้วอุเละห์นบีคงเป็นเพียงแค่เรื่องเล่าหรือความทรงจำเช่นเดียวกับการแสดงประเภทอื่น ๆ ที่สูญหายไปจากสังคมมุสลิม ถึงแม้ว่าอุเละห์นบีเกือบจะอยู่ในสภาวะนั้นมาช่วงระยะหนึ่ง แต่ด้วยการตระหนักในคุณค่าของการแสดงอุเละห์นบีของกลุ่มสัปบุรุษมุสลิม สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ที่เป็นนักแสดงอุเละห์นบี และร่วมแรงร่วมใจของทุกภาคส่วน โดยมีการสนับสนุนทั้งครูสอนและกลองรำมะนา เพื่อสืบทอดการเรียนการสอนอุเละห์นบีให้อยู่ในชุมชนต่างๆที่พร้อมฟื้นฟูหรือสืบสานการแสดงอุเละห์นบี จึงทำให้การแสดงอุเละห์นบีได้พลิกฟื้นและคงอยู่กับสังคมและชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์อย่างยั่งยืนอีกครั้ง

จากการศึกษาข้อมูลในชุมชนต่างๆที่ยังคงอนุรักษ์การแสดงอุเละห์นบี พบว่าการเรียนการสอนอุเละห์นบีในแต่ละชุมชน ไม่แตกต่างไปจากอดีตมากนัก ยังคงยึดถือปฏิบัติอย่างเหนียวแน่นตามแนวทางของการสอนของครูอุเละห์นบีรุ่นเก่า อาจจะมีการปรับบางส่วนบ้างให้เข้ากับยุคสมัยเพื่อง่ายต่อการเรียนรู้ของเด็กรุ่นใหม่ ซึ่งมีกิจวัตร และอุปนิสัยแตกต่างไปจากเด็กรุ่นเก่า ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเทคนิคของครูผู้สอนแต่ละชุมชน และบริบทของแต่และชุมชน โดยมีจุดมุ่งหมายผลปลายทางคือสามารถแสดงอุเละห์นบีเพื่อรับใช้ศาสนกิจของชุมชนได้เป็นสำคัญ

---

[153] “ ขึ้นตามสาย ลงตามสาย” เป็นระบบการให้สัตยาบันต่อครู (บัยอะฮ์) ที่ใช้ในสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์เฉพาะในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ โดยถือว่าถ้าพ่อแม่ได้กระทำสัตยาบันต่อครูแล้ว ลูกที่เกิดมาถือว่าได้สืบทอดสัตยาบันตามสายเลือด

[154] อะลัมบัรซัค เป็นความเชื่อเรื่องโลกหลังความตาย (ในหลุมศพ) ของที่ผู้ศรัทธาในอัลลอฮ์เพื่อรอวันพิพากษา (กียามัต)

จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลพบว่าเป็นการเรียนการสอนอุเละห์นบีในสมัยก่อนเป็นลักษณะของการเรียนรู้จากการติดตามผู้ใหญ่ วิธีนี้เป็นการเรียนที่มีประสิทธิผลเป็นอย่างมากและเป็นลำดับขั้นตอน ตามวิถีชีวิต นับว่าเป็นการเรียนรู้โดยแท้ ในสังคมมุสลิมโดยทั่วไปครูสอนศาสนาหรือกลุ่มสัปบุรุษที่มีความรู้ทางศาสนา จะทำหน้าที่คอยสอนศาสนาชั้นเบื้องต้นหรือ “ฟัรดูอีน” ในมัสยิด และช่วยในการประกอบศาสนกิจต่างๆของชุมชน เช่น การทำบุญอุทิศแด่ผู้ล่วงลับ (อารวะฮ์) การเยี่ยมหลุมศพ (ซียาเราะห์กุโบร์) หรือการแสดงอุเละห์นบีในงานทำบุญต่าง ๆ เป็นต้น

การไปช่วยประกอบศาสนกิจของชุมชนครูสอนศาสนาหรือกลุ่มสัปบุรุษอาวุโสมักจะนำเด็กๆในชุมชน ติดตามไปเพื่อให้เคยชินและซึมซับกับการประกอบศาสนกิจต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการสืบทอดวัตรปฏิบัติและการเป็นสัปบุรุษที่ดีของชุมชน กลุ่มเด็กในชุมชนมักชอบติดตามครูสอนศาสนาหรือกลุ่มสัปบุรุษอาวุโสไปประกอบศาสนกิจต่าง ๆ ด้วยเช่นกัน เนื่องจากที่บ้านงานมีอาหารขนมและแจกสตางค์ (ซอดาเกาะห์) จากการติดตามผู้ใหญ่นี่เอง เด็ก ๆ ได้ซึมซับท่วงทำนองและจังหวะของอุเละห์นบีและเข้ามาฝึกหัดการแสดงอุเละห์นบีอย่างจริงจัง

ภาพประกอบ 123 การเรียนรู้พิธีทางศาสนาและการแสดงอุเละห์นบี โดยการติดตามผู้ใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

“การหัดเริ่มต้นในสมัยก่อนไม่ได้ตีกลองหรอกครับ ไม่ขันก็กระดานครับเคาะไปจนคล่องนานครับกว่าจะได้ตีกลอง ไปงานผู้ใหญ่เมื่อยถึงจะได้ตี ”[155]

เป็นคำตอบของบุคคลข้อมูลภาคสนามเกือบทุกที่กล่าวตรงกันเมื่อถามถึงการเริ่มเรียนอุเละห์นบี กลองรำมะนาเป็นกลองที่หายาก และมีราคาแพง ทำให้การฝึกหัดเบื้องต้นจะต้องอาศัยวัตถุที่ทำให้เกิดเสียงใกล้ตัวเช่น พื้นกระดาน ขันน้ำและหัวเข่าเป็นอุปกรณ์ตัวช่วยในการเรียนการสอน การแสดงอุเละห์นบีหากแยกส่วนประกอบออกอย่างกว้าง ๆ จะสามารถแยกได้ออกเป็น 2 ส่วนได้แก่การขับร้องและการตีกลองรำมะนาในการแสดงถ้าหากแยกเป็นกลุ่มกลองรำมะนาตีพวกหนึ่ง กลุ่มนักร้องขับร้องพวกหนึ่ง นักร้องก็ร้องไปนักกลองรำมะนาก็ตีไปคงไม่พบปัญหาในการฝึกมากนัก

ในความเป็นจริงอุเละห์นบีเป็นดนตรีที่ต้องใช้ทักษะในการแสดงสูง ผู้แสดงจะต้องขับร้องและตีกลองไปด้วยพร้อมกัน ส่งผลให้การฝึกหัดอุเละห์นบีในเบื้องต้นค่อนข้างลำบาก ผู้ฝึกหัดมักจะพะวักพะวงกับการตีกลองรำมะนาบ้างการขับร้องบ้าง ทำให้เป็นเรื่องยากพอสมควร ดังนั้น ผู้ฝึกหัดเริ่มจะต้องขับร้องไปพร้อมกับเคาะพื้นหรือตีกลองรำมะนาไปพร้อมกันอย่างช้า ๆ เมื่อหัดไปสักระยะหนึ่งเมื่อถึงจุดที่กล้ามเนื้อมือเคยชินกับจังหวะกลองรำมะนา และสัมพันธ์กับทำนองขับร้อง ผู้ฝึกหัดจะค่อย ๆ เคยชินและสามารถขับร้องและตีกลองรำมะนาอย่างเป็นธรรมชาติ ปัญหาเรื่องการขับร้องกับการตีกลองรำมะนาไม่สัมพันธ์กัน ทำให้เกิดความไม่พร้อมเพรียง ส่งผลให้การแสดงล่มได้ ดังนั้นการหัดอุเละห์นบีจึงให้ความสำคัญของการหัดพื้นฐานเป็นอย่างมาก

หากผู้ฝึกหัดเริ่มจากการขับร้องก่อน และไปตีกลองรำมะนาโดยมากจะพบกับปัญหามือไม่สามารถตีกลองรำมะนาเข้ากับทำนองที่ขับร้องได้ ในทางกลับกันหากตีกลองรำมะนาก่อนก็จะพบกับปัญหาไม่สามารถขับร้องไปพร้อมกับตีกลองรำมะนาได้เช่นกัน เรียกอย่างภาษาชาวบ้านว่า “มือไปทางปากไปทาง” ในการฝึกหัดอุเละห์นบีมีประโยคทองอยู่หนึ่งที่ครูอุเละห์นบีต่างยกมาเป็นนิยามของการเรียนอุเละห์นบีเสมอคือ “ ร้องก่อนมือตาย ตีก่อนปากตาย”[156] ย่อมเป็นคำกล่าวที่ผู้ฝึกหัดอุเละห์นบีทุกคนเคยได้ยิน ซึ่งสะท้อนความเป็นจริงของการหัดอุเละห์นบีได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยเชื่อว่าคำพูดนี้จะต้องมาจากคนที่มีประสบการณ์เชี่ยวชาญในการแสดงอุเละห์นบีทั้งการสอนและการปฏิบัติ

---

[155] สัมภาษณ์ นายสมหวัง เซ่นขาว เมื่อวันที่ 13 ธ.ค. 2562

[156] สัมภาษณ์ นายอาลี สิงห์งาม เมื่อวันที่ 21ต.ค. 2562

การหัดอุเละห์นบีหากไม่มีใจรักในเสียงเพลงเสียงกลองรำมะนาแล้ว คงจะเป็นไปได้ยากที่จะสามารถแสดงได้ เนื่องจากทั้งทำนองจังหวะหน้าทับของ “อุเละห์นบี ทำนองของกีหมิง” ไม่ใช่เรื่องที่ง่ายเลยสำหรับเด็กและครูผู้สอน อุเละห์นบีมีหลากหลายทำนอง หากไม่กล่าวถึงเรื่องความเคยชินแล้วคงจะเวลาฝึกหัดนานพอสมควรที่จดจำทำนองและจังหวะกลอง โดยส่วนใหญ่แล้วนักแสดงอุเละห์นบีจะต้องใช้เวลาบ่มเพาะตนเองในการฝึกหัดประมาณ 2 - 3 ปีถึงจะชำนาญพอตัวที่จะออกงานได้ ตีร่วมกับคนอื่น ๆ ในวงได้ไม่ขวางจังหวะกลอง ถ้าหากไม่มีกลองเป็นของตนเองแล้วก็ยังคงต้องรอคนที่มีกลองเมื่อยอยู่เหมือนเดิม

แต่ระดับของการตีกลองรำมะนาไม่ได้มีแต่การตีกลองรวมกันแต่อย่างเดียวแต่หากมีระดับของการตีกลองที่ทำหน้าที่เหนือไปจากนั้นคือ “การคัดกลอง” อันเป็นการแสดงฝีมือปฏิภาณไหวพริบในเชิงกลอง คนที่ทำหน้าที่คัดกลองหรือที่เรียกกันติดปากในหมู่นักกลองรำมะนาว่า “มือคัดกลอง” ตำแหน่งมือคัดกลองนับว่าเป็นความฝันของนักกลองรำมะนาทั้งหลายที่จะได้รับหน้าที่นี้ หัวหน้าวงจะคัดเลือกคนที่มีหน่วยก้านดีตีกลองได้ชัดเจน จังหวะสม่ำเสมอ นิสัยมีปฏิภาณไหวพริบ มาฝึกหัดคัดกลอง โดยจากการตีตามครูจนถึงขั้นสามารถด้นจังหวะคัดกลองด้วยปฏิภาณ มือคัดกลองแต่ละคนมักจะมีเอกลักษณ์และลูกเล่นเป็นของตนเอง ซึ่งต้องอาศัยประสบการณ์และความชำนาญเป็นอย่างมาก ในการแสดงอุเละห์นบีคนฟังจะคอยฟังลูกเล่นต่าง ๆ ของกลองที่เกิดจากปฏิภาณของคนคัดกลอง ยิ่งคนคัดกลองมีฝีมือและปฏิภาณลูกเล่นมากเท่าไรยิ่งเป็นที่นิยมชมชอบของคนฟังมากเท่านั้น

หลังละหมาดอีซอ[157] เป็นเวลานัดประจำของผู้ฝึกหัดการแสดงอุเละห์นบี ซึ่งเป็นเวลาที่ว่างจากภาระการงานของผู้ใหญ่ การนัดหมายในแต่ละชุมชนโดยมากจะเป็นบริเวณมัสยิดเนื่องจากมีพื้นที่กว้างสะดวกสบาย ในการเรียนการสอนเด็ก ๆ จะนั่งล้อมวงเป็นกลุ่มพร้อมกลองรำมะนาเครื่องประกอบจังหวะ และเริ่มฝึกซ้อมทีละทำนองจนครบทุกทำนอง อุเละห์นบีมีบทร้องเป็นภาษามลายูที่ถูกบันทึกด้วยตัวอักษรอาหรับหรือที่เรียกว่า “อักษรยาวี” ซึ่งไม่เป็นปัญหาสำหรับเด็กมุสลิมที่ผ่านการเรียนภาษาอาหรับ แค่เพียงปรับการอ่านนิดหน่อยก็สามารถอ่านบทร้องอุเละห์นบีได้อย่างง่ายได้ ในปัจจุบันมีบทร้องอุเละห์นบีฉบับอักษรไทยเพื่อความสะดวก

[157] หมายถึงละหมาดอีซา เรียกตามภาษามลายูว่า “อีซอ” เป็นละหมาดสุดท้ายของวัน เวลาประมาณ 20.00น.

ภาพประกอบ 124 บรรยากาศการฝึกซ้อมของเยาวชนชุมชนบ้านภูเขาทอง
บริเวณ มัสยิดอาลียิดดารอยน์

ที่มา: บิหลั่นสานิต ลามอ

สำหรับเด็กที่ไม่เคยชินกับอักษรอาหรับหรืออักษรยาวี บรรยากาศในการเรียนการสอนเป็นในลักษณะที่มีครูหรือรุ่นพี่คอยสอนตีกลองรำมะนาและขับร้องไปพร้อมกัน เมื่อจบการซ้อมอุเละห์นบีอาจจะแถมท้ายด้วยการซ้อมเพลงนาเสปด้วยความสนุกสนานกว่าจะเสร็จสิ้นในเวลาประมาณ 22.00 น.

ในบางชุมชนเช่นชุมชนบ้านตลาดขวัญ ที่มีการฝึกสอนหลังจากชั้นเรียนศาสนา ถือเป็นกิจกรรมผ่อนคลายให้แก่เด็กๆหลังจากการเรียนศาสนาก่อนกลับบ้านในวันหยุดเสาร์อาทิตย์ [158] ปัจจัยเรื่องเวลาเป็นสิ่งสำคัญในปัจจุบันเนื่องจากทำสมาชิกในวงต้องทำงานหรือเรียน เวลาว่างไม่ตรงกับเวลาซ้อม ไม่มีเวลาว่างเหมือนสมัยก่อนทำให้ได้ยินอยู่บ่อยครั้งจากนักแสดงอุเละห์นบีว่าไม่ค่อยได้มีโอกาสไปซ้อมอุเละห์นบีเพราะติดงานประจำ ในการฝึกซ้อมบางชุมชนมีตารางที่กำหนดวันเวลาชัดเจนโดยมากจะมีสมาชิกในวงเป็นเด็ก ในทางกลับกันในบางชุมชนจะนัดฝึกซ้อมก่อนวันแสดงจริงเล็กน้อยหรือนัดกันเป็นครั้งคราวจะมีสมาชิกในวงเป็นวัยทำงานเสียส่วนมาก

[158] สัมภาษณ์ นายเกียรติศักดิ์ พานิช เมื่อวันที่ 26 พ.ค. 2562

ภาพประกอบ 125 นักแสดงอุเละห์นบีเยาวชนร่วมแสดงในโครงการชุมชนคุณธรรม (อนุรักษ์กลองรำมะนา)

ที่มา: โครงการชุมชนคุณธรรมบ้านภูเขาทอง มัสยิดอาลียิดดารอยน์

หลังจากอดทนฝึกซ้อมมาเป็นแรมเดือนแรมปี ในใจลึก ๆ ของเด็กที่ฝึกหัดอุเละห์นบีทุกคนต่างรอคอยที่จะได้ไปร่วมการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือนที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ที่ชุมชนบ้านภูเขาทองโดยเฉพาะเด็กหัดใหม่การไปงานมูโหลดปากเดือน จะถือเป็นการยกครูครั้งแรกโดยครูผู้สอนจะนำเงินกำนลจำนวน 12 บาทใส่ไว้ในพานกำนลครูบริเวณที่จัดไว้สำหรับเป็นมณฑลพิธีของการแสดงอุเละห์นบีการแสดงครั้งนี้เป็นการแสดงที่มีจำนวนกลองนับร้อยใบจากทุกชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ หลังจากการแสดงครั้งนี้เด็กฝึกหัดทั้งหลายจะกลายเป็นนักแสดงอุเละห์นบีอย่างสมบูรณ์

วิถีการเรียนการสอนอุเละห์นบีหาใช่วิถีแห่งความสนุกสนานที่ได้ตีกลองร้องเพลงสนุกสนานแต่เพียงอย่างเดียว เด็ก ๆ ทั้งหลายได้ตระหนักรู้ถึงวิถีของการเป็นนักแสดงอุเละห์นบีเป็นอย่างดีแม้ว่าจะไม่ทราบความหมายที่ชัดเจน เนื่องจากบทร้องเป็นภาษายาวีที่ไม่มีใครใช้สื่อสารกันแล้วในปัจจุบัน แต่พวกเด็กรับรู้และเชื่อในผลบุญอันจำเริญ (บารอกัต) จากการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ผ่านเสียงกลองรำมะนา เสียงขับร้อง และ

มุ่งมั่นในการเป็นส่วนหนึ่งของการสานต่อภาระงานศาสนกิจที่แซ็คมูฮัมหมัดอาลี ซุกรีย์ วางระเบียบไว้ ซึ่งเป็นความภาคภูมิใจอย่างยิ่งสำหรับความเป็นมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

4) ค่านิยมเรื่องกลองรำมะนา

กลุ่มมุสลิมชาติพันธ์มลายูเป็นชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ของมุสลิมในประเทศไทยทั้งในภาคใต้และภาคกลางของประเทศไทย การแสดงและการละเล่นต่างๆของมุสลิมชาติพันธุ์มลายู โดยมากจะมีกลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการแสดงเสมอ “กลองรำมะนา” (Rebana) เป็นเครื่องดนตรีที่ชาติพันธุ์มลายูได้รับอิทธิพลมาจากกลองหน้าเดียวในวัฒนธรรมตะวันออกกลางที่เรียกว่า “ดั๊ฟ” (Duff) กลองดั๊ฟมีความผูกพันกับชนชาติอาหรับและชนชาติต่าง ๆ ในภูมิภาคตะวันออกกลางเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากเรื่องราวของกลองหน้าเดียวในแง่มุมต่าง ๆ ในหนังสือวจนานุกรมของศาสดามูฮัมหมัด หรือ “อัลฮะดีษ”[159] ในฐานะของเครื่องดนตรีที่ศาสดามูฮัมหมัดอนุมัติ (ฮะลาล) เพื่อความจรรโลงใจในแนวทางของศาสนา สันนิษฐานว่าคนมลายูได้รับแนวคิดเรื่องของกลองหน้าเดียวนี้ผ่านทางศาสนาอิสลามที่เข้ามาเผยแพร่ในแหลมมลายูตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 8 โดยผ่านทางการค้าและการเผยแพร่ศาสนา

“กลองรำมะนา” เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมุสลิมมลายูโดยมีบทบาทอยู่ในวิถีชีวิตของคนมลายู แทบทุกปัจจัย เช่นศาสนา การแสดง จารีตประเพณี และความเชื่อ จนสามารถกล่าวได้ว่ากลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติพันธุ์มลายู คนมลายูนำกลองรำมะนาด้วยไปทุกหนทุกแห่งที่อพยพโยกย้าย ดังจะเห็นหลายประเทศในภูมิภาคอาเซียนที่มีมุสลิมมลายูอาศัยอยู่ เช่น ไทย กัมพูชา และเวียดนาม เป็นต้น ล้วนแล้วแต่มีวัฒนธรรมของกลองรำมะนา ทั้งในรูปของการแสดงทางวัฒนธรรมราชสำนักและวัฒนธรรมพื้นบ้านแบบลูกผสมล้วนแล้วแต่มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมมลายู สำหรับในประเทศไทยกลองรำมะนามีอิทธิพลอย่างมากต่อการแสดงของไทยทั้งในการละเล่นของมุสลิมไทย การแสดงพื้นบ้านของไทย และดนตรีไทย ดังจะเห็นได้จากการใช้รำมะนาในการบรรเลงคู่กับโทนเป็นเครื่องประกอบจังหวะในวงเครื่องสาย หรือการแสดงลำตัดล้วนแต่ได้รับอิทธิพลมากจากวัฒนธรรมมุสลิมมลายูทั้งสิ้น

ในการแสดงอุเละห์นบีกลองรำมะนาถือว่าเครื่องดนตรีที่สำคัญในการแสดง แต่กลองรำมะนาไม่มีบทบาทในแค่เป็นเครื่องดนตรีเท่านั้นแต่ในความเป็นจริงแล้วกลองรำมะนาเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการประกอบปฏิบัติภักดี หรือ “อิบาดะฮ์” ในการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ดังนั้นกลองรำมะนาจึงมีนัยยะทางศาสนาที่ลึกซึ้ง อิหม่ามอบูหะนี

[159] อัลฮะดีษ คำพูด การกระทำ การยอมรับ คุณลักษณะ ตลอดจนชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด

ฟะห์[160] ได้กล่าวว่า “แท้จริงแล้วอัลลอฮ์เจ้าทรงมีประชาชาติกลุ่มหนึ่งที่เข้าสวรรค์พร้อมทั้งกลอง (กลองหน้าเดียว) และแตรของเขา” และยังได้กล่าวของพร (ดุอา) จากอัลลอฮ์ว่า “ข้าแต่อัลลอฮ์ขอให้พวกเราได้เข้าไปร่วมอยู่ในกลุ่มชนของตอรีเกาะฮ์[161] และได้เข้าสรวงสวรรค์พร้อมกับพวกเขา ที่ทำการรำลึกถึงพระองค์ด้วยการขับลำนำสดุดีโดยใช้กลองและแตรเป็นเครื่องประกอบด้วยเทอญ จากข้อความนี้แสดงให้เห็นว่ากลองรำมะนามิใช่แค่เครื่องบันเทิงในทางโลก (ดุนยา) อย่างแน่นอน แต่เป็นเครื่องนำพาเข้าสู่สวรรค์ของอัลลอฮ์

กลองรำมะนาในสังคมมุสลิมถือว่าเป็นของที่มีคุณค่าทางจิตใจในฐานะสมบัติที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น สมัยก่อนกลองรำมะนาเป็นของที่หายาก การจะมีกลองรำมะนาได้มีอยู่ได้แค่ 2 กรณีคือทำเองหรือซื้อ การทำเองเป็นเรื่องที่ค่อนข้างยุ่งยากต้องหาวัสดุหลายอย่าง เช่น หนังควาย ไม้หุ่นกลอง และหวาย ทุกอย่างทำด้วยมือทั้งสิ้นกว่าจะเสร็จกินเวลานานเป็นเดือน หากเลือกที่จะซื้อสนนราคาของกลองรำมะนาก็มีราคาสูงเนื่องจากกระบวนการของการสร้างกลองรำมะนามีหลายขั้นตอน ทำให้ค่าแรงในการทำกลองสูงขึ้นเป็นเงาตามตัว เนื่องจากการทำกลองที่ยากลำบาก วัสดุที่ทำกลองมีราคาสูง การเลียดหวายที่ประณีต มีการประดิษฐ์ประดอยถัดหวายด้วยไหมหรือเอ็นไนล่อนสีต่าง ๆ ตลอดจนเสียงที่ออกมาต้องไพเราะ กลมกล่อมไม่ใช่เสียงดังแต่อย่างเดียว การทำกลองรำมะนาจึงจัดเป็นงานประณีตศิลป์แขนงหนึ่ง

พลวัตรูปทรงของหุ่นกลองรำมะนา เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่น่าสนใจ เดิมกลองรำมะนามีค่านิยมให้กลองใบใหญ่และหนาเพื่อให้เกิดเสียงสะท้อนดังกังวาน ทรงดั้งเดิมของกลองรำมะนาจึงมีขนาดคล้ายที่ตวงข้าวที่เรียกว่า “ทะนาน” ซึ่งในปัจจุบันยังพบในทางภาคใต้ ต่อมารูปทรงของรำมะนาการย่อรูปให้คล้ายกับผลลูกอิน มีขอบของหุ่นกลองที่แคบลงด้านท้ายกลองเทเฉียงลง รูปทรงสวยงามขึ้นแต่ยังคงมีปัญหาทางด้านน้ำหนักอยู่เวลาออกแสดงนอกสถานที่ช่วงฤดูแล้งที่ไม่สามารถขนกลองด้วยทางเรือได้ ด้วยเหตุนี้ทำให้มีการพัฒนาหน้ากลองให้แคบลงไปอีกเพื่อให้มีน้ำหนักเบาขึ้นแต่ยังคงรูปทรงที่ท้ายกลองเทเฉียงลง เรียกว่า “ทรงมะนาวตัด” เพราะมีรูปทรงคล้ายกับผลมะนาวตัดหัวตัดท้าย[162] ผู้วิจัยได้ยินคำกล่าวเสมอ ๆ เมื่อสอบถามบุคคลข้อมูลเกี่ยวกันเรื่องของรูปทรงกลองโบราณ ว่า “กลองรำมะนาโบราณเป็นทรงบาง ๆ ทั้งนั้น ขนง่ายแบกง่าย หนัก ๆ ไม่ไหว ต้องแบกข้ามทุ่ง” ต่อมาพลวัตของหุ่นกลองได้กลับมานิยมกลองที่หนาอีกครั้ง โดยมีรูปทรง

---

[160] อิหม่ามอบูหะนีฟะย์ (พ.ศ. 1242 - พ.ศ.1312) ชาวเมืองกูฟะฮ์ ประเทศอิรัก ผู้ก่อตั้งมัสฮับฮานาฟี สัมภาษณ์อิหม่ามจักรกฤษณ์ เส็นขาว 26ต.ค. 2561ณ.มัสยิด อาลียินนูรอยน์

[161] ตอรีเกาะฮ์ เป็นภาษาอาหรับมาจากคำว่า “ตอรีเกาะฮ์ตุลเลาะห์ “ หมายถึงแนวทางกลับไปสู่อัลลอฮ์ เป็นชื่อหนึ่งที่นิยมเรียก มุสลิมที่ปฏิบัติในแนวทางลัทธิซูฟีย์

[162] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 22 ก.พ. 2563

โค้งมนทั้ง 2 ด้าน หรือเรียกว่า “ทรงลูกจัน” ถือเป็นพัฒนาการสูงสุดของรูปทรงกลองรำมะนา เนื่องจากมีรูปทรงที่สวยงาม หน้ากลองแคบลง และมีน้ำหนักสมดุลง่ายต่อการตี มีผลต่อคุณภาพเสียงทำให้เสียงของกลองรำมะนามีเสียงสูงและชัดเจน เป็นที่นิยมในการแสดงลำตัด ด้วยความนิยมของกลองรำมะนาทรงลูกจันที่มีหน้าแคบนี้ ส่งผลให้สำเนียงของกลองรำมะนาในการแสดงอื่น ๆ มีการปลี่ยนแปลงตามไปตามกลองที่ใช้ด้วย

นอกจากนี้การดูแลกลองก็เป็นเรื่องที่สำคัญและละเอียดอ่อนมากไม่แพ้การทำกลอง เช่น กลองรำมะนาจะต้องเก็บในถุงคลุม การเก็บกลองจะไม่คว่ำหน้ากลองลงพื้น ถ้าวางซ้อนกันจะต้องเอาหน้ากลองชนกัน เพื่อไม่ให้ท้ายกลองอีกใบหนึ่งกดหน้ากลองที่อยู่ข้างล่าง ตลอดจนการขัดลิ่มจะต้องไม่ให้โดนหวายจะทำให้หวายขาด ไม่วางในสถานที่ที่มีอุณหภูมิสูง การทำความสะอาดหนังหน้ากลองเมื่อหนังกลองสกปรก เป็นต้น ทั้งหมดที่กล่าวมานี้เป็นประสบการณ์ตรงที่ผู้วิจัยได้พบเจอกับตัวเองในสนามวิจัยต่าง ๆ ในการเก็บข้อมูล ซึ่งในแต่ละครูแต่ละที่จะมีรายละเอียดของปลีกย่อยอีกมากมาย ทำให้ทราบว่ากลองรำมะนาเป็นสมบัติชิ้นหนึ่งที่หวงแหนของมุสลิม

หลายครั้งที่ผู้วิจัยได้พบกับประโยคที่ชวนให้ขบขันในระหว่างการสนทนาเรื่องกลองรำมะนาเช่น

“อาจารย์...รุ่นเก่าเขาว่าอย่างนี้.. ถ้าคนจะขอยืมกลองนะให้ยืมเมียดีกว่า”[163]

แต่ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงไม่ได้รักเมีย ให้ยืมเมียไปทำอย่างอื่น แต่หมายถึงยืมไปถูบ้านทำความสะอาดบ้าน ดีกว่าให้กลองรำมะนาไปยืมตี” โดยผู้ให้ข้อมูลพยายามกำชับถึงความหมายตามหลังมาติดๆเพื่อป้องกันความเข้าใจผิดที่อาจจะเกิดขึ้นได้ ประโยคนี้สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่ากลองรำมะนาเป็นของที่มีค่ามากทางจิตใจ เจ้าของกลองมักจะกังวลเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อกลองของคนที่มายืมกลองเช่น ไปวางตากแดดหรือเปล่า การขัดลิ่มถ้าไม่ระวังจะถูกหวายขาดได้ การคว่ำหน้ากลองลงบนพื้นเพื่อขัดลิ่ม พื้นตรงนั้นมีหัวตะปูโผล่อยู่หรือพื้นที่ขรุขระส่งผลให้หน้ากลองขาดได้ การวางกลองลงบนพื้นจะไปขูดกับหุ่นกลองหรือหวายจะทำให้กลองมีรอย ผู้วิจัยสังเกตว่าเวลานักตีกลองมืออาชีพ มักจะมีพรมหนาผืนเล็กๆใส่ไว้ในหุ่นกลอง พร้อมนวมที่ใช้วางกลองที่ทำจากวัสดุอ่อนนุ่มใช้รองกลองรำมะนาเพื่อการทรงตัวของกลองและป้องกันหุ่นกลองและหวายครูดกับพื้นจนถลอก เพื่อแก้ปัญหาของการเสื่อมสภาพของกลองในเบื้องต้น เนื่องจากค่าซ่อมกลองมีราคาพอสมควรและกลองที่สวยงาม ถือเป็นของเชิดหน้าชูตาอย่างหนึ่ง

จากการลงพื้นที่ภาคสนามในชุมชนต่าง ๆ ของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ที่ยังคงสืบทอดการแสดงอุเละห์นบี กระแสของความต้องการใช้กลองรำมะนาอยู่ในระดับไม่เงียบเหงามีกระแสของ

[163] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 23 ก.พ. 2563

การตื่นตัวอยู่เป็นระยะ ๆ จากการที่ผู้วิจัยได้ช่วยเหลือนักแสดงอุเละห์นบีในชุมชนตลาดขวัญ โดยรับอาสานำกลองไปซ่อมให้ ทำให้เห็นปรากฏการณ์ของกระแสความต้องการกลองรำมะนาที่ปรากฏขึ้นในสังคมในระดับหนึ่ง หลังจากที่ผู้วิจัยได้นำกลองรำมะนาไปขึ้นหน้าใหม่ใบแรกแล้ว จากนั้นมีการสอบถามถึงสนนราคาในปัจจุบันของช่างทำกลองต่าง ๆ ฝีมือหรือรายละเอียดต่าง ๆ ฝากกลองไปขึ้นหน้ากลอง หรือให้ช่วยหากลองให้ โดยเฉพาะในกลุ่มนักแสดงอุเละห์นบีวัยรุ่น ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีความน่าสนใจเป็นวัยของการเริ่มต้นของการเป็นนักแสดงอุเละห์นบี

ภาพประกอบ 126 นักแสดงอุเละห์นบีวัยรุ่น ชุมชนบ้านคลองสอง ลำสนุ่น

ที่มา: นายอนุชา สิงห์งาม, 2562

การตีกลองรำมะนาในการแสดงอุเละห์นบีเป็นค่านิยมที่ได้รับจากกลุ่มวัยรุ่นเป็นอย่างมากเนื่องจากเป็นกิจกรรมที่สนุกสนานและได้บุญ มีนักแสดงอุเละห์นบีรุ่นพ่อรุ่นพี่ในชุมชนเป็นตัวอย่างและแนวทาง ดังนั้นเมื่อวัยรุ่นมีความอยากได้กลองโดยมากมักจะได้รับการตอบสนองเป็นอย่างดีจากผู้ปกครองเนื่องจากเป็นกิจกรรมทางศาสนา มักจะได้ยินบ่อยครั้งที่ผู้ใหญ่ในวงสนทนาพูดถึงการเป็นธุระจัดหากลองให้วัยรุ่นที่หัดตีกลอง โดยมากในแต่ละบ้านจะมีกลองที่เป็นมรดกตกทอดมาแต่ครั้งรุ่นแช (ปู่) รุ่นกี (ตา) ไม่เช่นนั้นอาจจะเป็นกลองที่หาซื้อมาจากคนที่เลิกเล่นแล้ว

หรือสั่งทำใหม่ ซึ่งไม่ว่าเก่าหรือใหม่ก็ถือว่ามีตีเป็นใช้ได้ ความนิยมของกลองรำมะนาในวัยรุ่นมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์เหมือนกับ วัยรุ่นไทยทั่ว ๆ ไปที่นิยมดีดกีต้าร์ที่มีความรู้สึกว่ามันมีความเท่ห์ที่มีคุณค่าทางศาสนา เป็นค่านิยมของวัยรุ่นที่ถูกปลูกฝังในเรื่องของการสืบสานงานที่แช็คมูฮัมหมัดอารี ชุกรีย์ ดำริไว้ นับว่าเป็นการปลูกฝังที่ทรงคุณค่าและมีประสิทธิภาพเรียกว่าชีวิตเติบโตไปพร้อมกับศาสนา

เวลาผู้วิจัยนำกลองรำมะนาไปร่วมงานแสดงอุเละห์นบีในสถานที่ต่าง ๆ จะมีการสังเกตที่กลองและสอบถามกันว่าช่างไหนได้มาจากไหน ไม้อะไร ราคาเท่าไร ซึ่งผู้วิจัยเป็นหน้าใหม่ที่เข้าไปร่วมการแสดงอุเละห์นบีจึงได้รับข้อคำถามนี้เหล่านี้อยู่เสมอเนื่องจากกลองที่นำไปเป็นกลองแปลกหน้าซึ่งไม่ได้อยู่ในแวดล้อมของกลุ่มอุเละห์นบีมาก่อน จากการสนทนากับนักแสดงอุเละห์นบีและช่างทำกลองทำให้ทราบว่ากลองรำมะนาในสมัยโบราณมีความแตกต่างจากกลองรำมะนาในสมัยนี้พอสมควรทั้งรูปทรงและเสียงเนื่องจากเมื่อศิลปะการแสดงของมุสลิมได้แตกแขนงกลองออกไปหลายอย่าง เมื่อการแสดงแต่ละสาขามีความลึกซึ้งละเอียดอ่อนและมีรายละเอียดที่มากขึ้น ส่งผลมาถึงองค์ประกอบทางดนตรีในการแสดงเพื่อให้มีความสอดคล้องไพเราะและเหมาะสมกับการแสดง ทำให้มีการจำแนกการใช้งานของกลองรำมะนาออกเป็นประเภทการใช้งานต่าง ๆ ทั้งนี้การจำแนกกลองชนิดต่างๆไม่มีข้อกำหนดกฎใด ๆ แต่เกิดจากความนิยมและประสบการณ์ของนักกลองรำมะนาในการแสดงต่าง ๆ ที่ตกผลึกทางการปฏิบัติจนกลายเป็นหลักวิชาการ เช่นกลองหน้าใหญ่ให้เสียงทุ้มกังวาน นิยมใช้ในการแสดงดิเกร์เรียบ หรืออุเละห์นบี กลองหน้าเล็ก นิยมใช้ในการแสดงลำตัด และใช้เป็นกลองสำหรับคัดจังหวะในการแสดงประเภทอื่นๆได้ ปัจจุบันกลองรำมะนามีราคาค่อนข้างสูง สนนราคาตั้งแต่ 8,000 บาทจนถึง 20,000 บาท ด้วยความที่กลองรำมะนามีราคาที่สูง เนื่องจากไม้ซึ่งวัตถุดิบสำคัญในการทำกลองรำมะนาหายาก ไม้บางชนิดที่มีลวดลายสวยงามเป็นไม้หวงห้ามเช่น ไม้พยุง ไม้ชิงชัน เป็นต้น รวมถึงขนาดของไม้ที่จะมาทำกลองเป็นต้องเป็นไม้ที่มีหน้าใหญ่

ในปัจจุบันทำให้เกิดทางออกหลายทางสำหรับเรื่องนี้ โดยใช้วิธีต่างๆเพื่อทดแทนไม้ที่มีขนาดใหญ่เช่น การหนีบไม้ การเสริมไม้ การพอกขี้เลื่อย ตลอดจนนำกลองเก่าไปขึ้นหนังหน้ากลองใหม่ หรือนำหุ่นกลองไปเสริมหน้ากลองด้วยไม้ทำให้หน้าของกลองรำมะนาแคบขึ้นและสามารถทำเสียงต่าง ๆ ของกลองรำมะนาได้ชัดเจน แบบกลองรำมะนาสมัยใหม่ที่นิยมหน้าตึง มีเสียงที่คมชัด ซึ่งได้อิทธิพลมาจากกลองรำมะนาที่ใช้ในการแสดงลำตัด ซึ่งต่างจากสมัยโบราณที่นิยมกลองรำมะนาที่มีเสียงทุ้มนุ่มลึกและกระหึ่ม

อีกปัจจัยหนึ่งที่สำคัญในการทำกลองคือ “หวาย” เป็นวัสดุสำคัญที่ใช้ในการขึ้นหนังหน้ากลองรำมะนา หรือที่เรียกว่า “หวายเลียด” สำหรับหวายที่จะนำมาทำหวายเลียดนิยมใช้ “หวายตะคร้า” ซึ่งเป็นหวายที่มีคุณภาพเหมาะกับการขึ้นหน้ากลองรำมะนา มีคุณสมบัติเหนียวไม่เปราะง่าย ทนทานต่อการใช้งาน เป็นหวายข้อเรียบง่ายต่อการเลียดหวาย เมื่อนำมาทำหวายเลียดแล้วทำให้กลองรำมะนามีความสวยงามกว่าหวายชนิดอื่น ปัจจุบัน (พ.ศ.2563) หวายตะคร้าสนนราคากิโลกรัมละ 500 บาท การขึ้นกลองแต่ละใบจะต้องเตรียมหวายที่เลียดแล้วถึง 1 กิโลกรัม ซึ่งปัจจุบันหากไม่มีหวายตะคร้าจะต้องใช้หวายชนิดอื่นที่มีคุณภาพรองเช่น หวายกาหลงมาทดแทนแต่ไม่สวยและไม่ทนทานเท่าหวายตะคร้า

นอกจากนี้สิ่งที่หายากพอ ๆ กับวัสดุทำกลองชั้นดีคือ “ช่างทำกลอง” จากการสำรวจข้อมูลภาคสนามพบว่ามีช่างทำกลองรำมะนาอยู่เพียงไม่กี่คน ถ้าเปรียบเทียบเป็นสัดส่วนระหว่างนักกลองรำมะนากับช่างทำกลองแล้วนับว่าช่างทำกลองที่มีอยู่เป็นสัดส่วนที่น้อยมาก ช่างทำกลองที่ผู้วิจัยได้ยินชื่ออยู่เสมอๆ ได้แก่ คุณครูนักชาย จิเมฆ (ครูโซ๊ป บ้านป่า) คุณครูสุทัศน์ ยิดนรดิน (ผู้ใหญ่ดาวู๊ด ทรายกองดิน) ฮัจญีซอและห์ ลามอ (กีและ ลามอ) ฮัจญียงค์ หวังโซ๊ะ (ญียง ลาดบัวขาว) ซึ่งช่างทำกลองแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ในการทำกลองแตกต่างกันตามประสบการณ์และทัศนะของช่างแต่ละคน

ภาพประกอบ 127 คุณครูนักชาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

คุณครูนักชาย จิเมฆ หรือครูโซ๊ป บ้านป่า ชุมชนสะและหมัด ซอยพัฒนาการ 20 เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร กลองรำมะนาของคุณครูนักชาย เป็นกลองรำมะนามีความสวยงามประณีต เป็นที่นิยมอย่างมากในหมู่นักกลองรำมะนา คุณครูจะผลิตกลองรำมะนาเองอย่างครบวงจร ตั้งแต่กลึงหุ่นกลอง กราดหนัง เลียดหวาย ขึ้นหน้ากลอง และถักไหม หุ่นกลองกลองที่คุณครูกลึงจะเป็นทรงลูกจัน มีความสวยงามสมส่วน มีน้ำหนักและความสมดุล ทำให้ง่ายต่อการประคองเวลาตีกลอง กลองรำมะนาที่คุณครูผลิตมีคุณภาพเสียงดี หนังหน้ากลองขาวสะอาด ใช้ไหมวีนัสสีน้ำเงิน สีส้ม สีแดง ในการถักตกแต่งหวายซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และคุณครูยังให้ทัศนะในการใช้ไหมถักหวาย ว่าถ้าหวายชำรุดหรือขาดเพียงแต่ใช้กาวร้อนหยดลงไป ไหมจะช่วยยึดหวายทำให้ยืดอายุการใช้งานต่อไปได้อีก กลองที่คุณครูทำทุกใบจะมีตรา “ดาราจักร” ตอกอยู่ด้านในหุ่นกลองทุกใบเป็นสัญลักษณ์

ภาพประกอบ 128 เอกลักษณ์กลองรำมะนา ของคุณครูนักชาย และสัญลักษณ์ดาราจักร

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

คุณครูนักชายเป็นผู้ค้นคิดเทคนิคการสร้างหุ่นกลอง ด้วยเทคนิค “การหนีบไม้” เป็นคนแรก นับว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ที่สามารถทดแทนการไม้ชิ้นใหญ่ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เทคนิคการหนีบไม้เป็นการนำไม้ที่มีขนาดพอเหมาะในการกลึงหุ่นกลองมาประสานด้วยกาวอย่างดีและใช้

เทคนิคการหนีบไม้จนประสานสนิทเป็นเนื้อเดียวกัน จากนั้นจึงนำไปกลึงเป็นหุ่นกลองรำมะนา และทำการเสียบสลักไม้เพื่อเสริมความแข็งแรงให้หุ่นกลองรำมะนา จากนั้นจึงนำไปกลึง และ“แทงบัว”[164]เพื่อตกแต่งหุ่นกลอง และกลึงคว้านหุ่นกลองด้านในจนสำเร็จออกมาเป็นหุ่นกลองที่เรียบร้อยสวยงาม หุ่นกลองที่สร้างโดยเทคนิคหนีบไม้ นอกจากจะลดปัญหาการขาดแคลนไม้แล้ว ยังให้คุณภาพเสียงกลองที่ดีมาก เนื่องจากความหนาแน่นของมวลเนื้อไม้ที่อัดแน่น ส่งผลต่อการกำธรเสียงที่มีคุณภาพของกลองรำมะนา

กลองรำมะนาของคุณครูนักชายเป็นที่ต้องการของนักรำมะนาเป็นอย่างมาก จากการสังเกตของผู้วิจัย ในวงสนทนาเรื่องกลองรำมะนา ถ้าเป็นกลองของคุณครู มักมีการให้ราคาสูงในการซื้อขายต่อกันอยู่เสมอ หรือมีการกระเซ้าเย้าแหย่ขอซื้อจากเจ้าของกลองอยู่เสมอ คุณครูเป็นช่างฝีมือดีและงานประณีตจึงทำให้มีคิวสั่งทำกลองรำมะนาและคิวขึ้นหน้ากลองเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้คุณครูยังจำหน่ายอุปกรณ์ต่างที่ใช้กับกลองรำมะนาเช่น ลิ่มไม้ หวายยัดกลอง ในราคาย่อมเยาว์นอกจากเป็นช่างทำกลองแล้ว คุณครูยังเป็นนักกลองรำมะนาที่มีชื่อเสียง ครูภูมิปัญญาลำตัด ของชมรมลำตัดไทยไทรน้อย รวมถึงสอนศิลปะการแสดงของมุสลิมทุกประเภท โดยให้ความรู้เป็นวิทยาทานแก่ผู้สนใจทั่วไป

นอกจากคุณครูนักชาย จิเมฆ แล้วยังมีช่างทำกลองอีกท่านหนึ่งที่ได้รับการกล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งนักกลองรำมะนาจะเรียกว่าติดปากว่า “กลองผู้ใหญ่วู๊ด” ผู้ใหญ่สุทัศน์ ยิดนรดิน หรือคุณครูดาวู๊ด หัวหน้าวงดิเกร์เรียบของชุมชนทรายกองดิน เขตคลองสามวา กรุงเทพมหานคร คุณครูมีตำแหน่งเป็นผู้ใหญ่บ้าน แต่มีอาชีพเสริมคือการแสดงดิเกร์เรียบ ที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ นอกจากการแสดงดิเกร์เรียบแล้วคุณครูดาวู๊ดยังมีฝีมือในการขึ้นหน้ากลองรำมะนาได้สวยงาม แต่ไม่ได้รับกลึงหุ่นกลอง การขึ้นหน้ากลองของคุณครู เป็นที่นิยมของกลุ่มนักกลองรำมะนาทั่วไป

[164] แทงบัว เป็นการตกแต่งหุ่นกลองรำมะนา ด้วยการกลึงแทงลายเส้นด้านข้างหุ่นกลอง โดยมีการแทงลายเส้น 3 ลักษณะ ได้แก่ 1.เส้นบัวคว่ำ 2.เส้นบัวหงาย 3.บัวใหญ่

ภาพประกอบ 129 คุณครูผู้ใหญ่ดาวุ๊ด ยิดนรดิน และเอกลักษณ์กลองรำมะนา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2563

เอกลักษณ์ของกลองคุณครูดาวุ๊ด จะใช้หวายเลียดที่เส้นใหญ่แข็งแรง และทาดินสอพองเมื่อขึ้นหน้ากลองใหม่เพื่อเป็นการรักษาหนังหน้ากลอง ถักหวายด้วยเส้นไนล่อนหลายสีสวยงามตามแบบนิยมของกลองรำมะนาโบราณ นักกลองรำมะนาจึงนำการกลองรำมะนามาขึ้นหน้ากลองกับคุณครูดาวุ๊ดเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีบริการวัตถุดิบในการขึ้นหน้ากลองและอุปกรณ์ที่ใช้กับกลองรำมะนา เช่น หนังควาย หวายเลียด หวายยัดหน้ากลอง ลิ่มไม้ เป็นต้น คุณครูยังมีแนวคิดในการทำศูนย์การเรียนรู้เกี่ยวกับดิเกร์เรียบเพื่อการศึกษาและอนุรักษ์ดิเกร์เรียบไม่ให้สูญหายไปจากชุมชน

ภาพประกอบ 130 ฮัจญีซอและห์ ลามอ และเอกลักษณ์ของกลองรำมะนา

ที่มา: บิหลั่นสานิต ลามอ, 2562

จากการศึกษาข้อมูลยังพบช่างทำกลองที่ได้รับข้อมูลนักแสดงอุเละห์อีก 2 ท่านที่ต้องกล่าวถึงได้แก่ฮัจญีซอและห์ ลามอ หรือ “กีและห์ “ ช่างทำกลองชุมชนบ้านภูเขาทองกลองของกีและห์ เป็นกลองที่มีรูปทรงเป็นเอกลักษณ์ สังเกตได้ง่ายทรงคล้ายทรงลูกจัน แต่ท้ายหุ่นกลองมีทรงป้อมกว่ากลองทั่วไป ทำให้หวายเลียดมีขนาดยาวกว่าหวายเลียดทั่วไป ท้ายกลองไม่กลึงบัวคว่ำบัวหงาย มีแต่เพียงแทงเส้นเป็นร่องบริเวณหุ่นกลอง เนื่องจากกลองกีและห์นิยมทำมาจากไม้ฉำฉา ดังนั้นท้ายกลองรำมะนาของกีและห์จึงมีการเสริมท้ายกลองด้วยแผ่นโลหะวงกลมเพื่อความแข็งแรงและไม่แตกง่าย นอกจากนี้ยังพบไม้ประเภทอื่นด้วย กีและห์มีฝีมือในการขึ้นหนังหน้ากลอง แต่ไม่ได้กลึงหุ่นกลอง ใช้หุ่นกลองที่กลึงจาก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ถักหวายด้วยเส้นไนล่อนสวยงาม จากการสังเกตของผู้วิจัยจะพบกลองกีและห์จะพบมากที่ชุมชนบ้านตลาดขวัญ หลังจากที่กีและห์ได้เสียชีวิตทำให้การทำกลองขาดการสืบทอด ปัจจุบันบิหลั่น สานิต ลามอ ลูกชายของกีและห์ ลามอ มีโครงการที่จะฟื้นฟูการทำกลองของกีและห์ขึ้นมาเพื่อเป็นการสืบสานการทำกลองรำมะนาในชุมชน

ภาพประกอบ 131 ฮัจญียงค์ หวังโซ๊ะ และเอกลักษณ์ของกลองรำมะนา

ที่มา: อ.มนัสวีย์ ยะรังวงษ์, 2563

อีกท่านหนึ่งที่เป็นช่างทำกลองที่จะต้องกล่าวถึงคือ ฮัจญียงค์ หวังโซ๊ะ หรือ ญียงค์ ลาดบัวขาว เขตสะพานสูง จ.กรุงเทพมหานคร เป็นช่างทำกลองที่มีฝีมือเป็นที่นิยมของคนรุ่นเก่า เนื่องจากมีฝีมือทางช่างไม้เคยเป็นช่างฝีมือไปทำงานที่ประเทศซาอุดีอาระเบีย เมื่อกลับมาอยู่ที่

ประเทศไทยจึงได้มาทำกลองรำมะนา และรับการแสดงลิเกเรียบ สามารถกลึงกลองได้รูปทรงสวยงาม ญียงค์จะทำกลองหน้าใหญ่ 15-16นิ้ว ท้ายกลองจะไม่กลมอิ่มจนเป็นทรงลูกจันกลึงท้ายกลองเป็นลายเส้นลวดเป็นกลุ่มละ 3 - 4 เส้น ถักหวายด้วยเส้นไนล่อนสวยงาม สีเหลือง สีเขียว สีม่วง เป็นที่นิยมของนักกลองรำมะนา จะพบได้ในกลองรุ่นเก่า ๆ เนื่องจากปัจจุบันญียงค์ยังมีชีวิตอยู่แต่ได้เลิกทำกลองมาในระยะหลายปีแล้วเนื่องจากปัญหาสุขภาพ ทำให้พบแต่ผลงานกลองรำมะนาที่เคยทำไว้ในอดีตให้ศึกษา

ภาพประกอบ 132 นายรุ่งลิขิต ไทรนิ่มนวล และเอกลักษณ์ของกลองรำมะนา

ที่มา: นายรุ่งลิขิต ไทรนิ่มนวล, 2562

นอกจากนี้ในปีพ.ศ. 2562 ที่ผ่านมา มีช่างกลองรำมะนารุ่นใหม่เกิดขึ้นอีกคน เป็นการสืบสานต่อลมหายใจอาชีพช่างทำกลองของคนรุ่นใหม่ที่น่าสนใจ เพราะจากการสำรวจของผู้วิจัยในช่วงหลายปีที่ผ่านมาไม่มีช่างกลองรำมะนารุ่นใหม่เกิดขึ้นเลย “รุ่งลิขิต ไทรนิ่มนวล” มีอาชีพเป็นเจ้าของคณะลำตัด มีอาชีพเสริมเป็นช่างทำกลองรำมะนา ด้วยมีฝีมือทางงานช่างและจักสานส่งผลให้เป็นช่างทำกลองรำมะนาที่มีฝีมือคนหนึ่ง ได้เรียนรู้และสืบสานการทำกลองรำมะนามาจากคุณครูนักชาย จิเมฆ กลองของรุ่งลิขิตมีลักษณะเด่นในเรื่องของการทำสีกลองที่มีสีสันสวยงามเช่นสีสะท้อนแสงถูกใจนักกลองรำมะนาวัยรุ่น การเลียดหวายที่ประณีต ใช้ไหมวีนัสในการถักหวายเหมือนของคุณครูนักชาย โดยใช้สีน้ำตาล สีชมพู สีเขียว และมีการประทับตรายางรูป ร.

เรือ ที่ด้านในของหน้ากลองเป็นสัญลักษณ์ นับว่ารุ่งลิขิตกำลังเป็นช่างทำกลองรำมะนารุ่นใหม่ที่น่าจับตามองในยุคนี้

ค่านิยมของกลองรำมะนาตามที่ผู้วิจัยพบจากการเก็บข้อมูลภาคสนามในแง่มุมต่าง ๆ ล้วนเป็นความงดงามของความผูกพันระหว่างคนและกลองรำมะนา แสดงให้เห็นปรากฏการณ์และพลวัตที่เกิดขึ้นในกลุ่มนักแสดงอุเละห์นบี ซึ่งกลองรำมะนาซึ่งเป็นสมบัติทั้งในทางโลกและทางธรรมของพวกเขา ความพิถีพิถันและความละเอียดอ่อนในด้านต่าง ๆ ของกลองรำมะนา ไม่ว่าจะเป็นการทำกลอง การคัดเลือกวัสดุ ตลอดจนการประดับประดาตกแต่ง การดูแลรักษา ตลอดจนการตอบสนองด้านต่าง ๆ จากสังคม ล้วนเป็นกระบวนการของการสะท้อนที่แสดงออกถึงความศรัทธาในศาสนา ดังนั้นกลองรำมะนาหากมองในแง่ความคิดแบบทางโลกแล้วกลองรำมะนาคงเป็นเพียงเครื่องดนตรีที่เล่นเพราะประเพณี ความบันเทิงใจความสนุกสนานสืบต่อกันมาหรือเรียกว่า “ทำกันตามประเพณี” (อาดัต) เท่านั้น แต่ถ้าหากพิจารณาในแง่มุมในทางศาสนาแล้วรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่ยิ่งใหญ่ ในทางศาสนาและจิตวิญญาณเป็นเครื่องแสดงออกถึงความรักต่ออัลลอฮ์และศาสดามูฮัมหมัด ผ่านเสียงเพลงเสียงกลองเพื่อเป็นผลบุญในโลกนี้ (ดุนยา) เสียงของรำมะนามีอำนาจข้ามมิตินำพาผลบุญไปสู่ผู้วายชนม์ และนำพาสู่สวรรค์ดั่งคำกล่าวของอิหม่ามอบูฮะนิฟะฮ์

5) อุเละห์นบีทำนองคู้ที่สูญหาย และการกลับมา

ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจพื้นที่เบื้องต้นสำหรับงานวิจัยเรื่องการแสดงอุเละห์นบีในช่วงต้นปีพ.ศ.2561 โดยการเข้าไปสำรวจชุมชนมุสลิมต่าง ๆ ในเขตพื้นที่ภาคกลางตอนล่างอันพิกัดพื้นที่สำคัญของงานวิจัย เป็นที่ทราบกันดีในสังคมมุสลิมว่าการแสดงอุเละห์นบี เป็นการแสดงที่นิยมเฉพาะในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ เนื่องจากเป็นดำริของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือ “โต๊ะกีแซ๊ะฮ์” ผู้นำมุสลิมคนสำคัญของสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ (พ.ศ.2391- พ.ศ. 2475) ได้ดำรินำการแสดงอุเละห์นบีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมมูโหลดปากเดือน อันเป็นพิธีกรรมสำคัญพิธีกรรมหนึ่งในสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ และในศาสนพิธีอื่น ๆ ของสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

สำหรับพื้นที่สนามวิจัยในเขตกรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยได้รับข้อมูลของชุมชนมุสลิมกอดีรียะฮ์ ในกรุงเทพมหานครจากการแนะนำของ คุณครูนักชาย จิเมฆ หรือ ครูโซ๊บ แห่งชุมชนบ้านป่า สะและหมัด ซอยพัฒนาการ20 จากการสัมภาษณ์ข้อมูลเบื้องต้นพบว่า ในเขตกรุงเทพมหานคร มีชุมชนกอดีรียะฮ์ในแนวทางแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ที่มีความสำคัญอยู่ชุมชน

หนึ่งคือ “ชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์” หรือ “ชุมชนคู้น้อย”ที่เรียกกันติดปากกันสั้น ๆ ว่า “คู้” เป็นชุมชนมุสลิมที่อยู่ในเขตหนองจอก คุณครูนักชายได้เล่าข้อมูลเกี่ยวกับชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ ในสมัยก่อนเนื่องจาก ในช่วงวัยรุ่นคุณครูนักชายเคยไปเรียนดิเกร์เรียบ รำมะนา และการแสดงมุสลิมต่าง ๆ จาก ฮัจญีกอเซ็ม กอเซ็มมูซอ ครูดิเกร์เรียบคนสำคัญของชุมชนคู้ และที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่งสำหรับผู้วิจัยคือ “การแสดงอุเละห์นบี” ที่คุณครูได้ศึกษามาจากชุมชนนี้ คุณครูนักชายได้บอกเล่าถึงอุเละห์นบีที่ได้ศึกษามาจากชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ ไว้อย่างน่าสนใจว่า

“ทำนองของอุเละห์นบีที่พบในที่ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์เรียกว่า “ทำนองคู้” เป็นทำนองที่เก่าแก่ ผู้ที่เรียบเรียงทำนองชื่อ “กีหรุ่น” จึงเรียกกันว่า “ทำนองกีหรุ่น” ลักษณะอุเละห์นบีทำนองคู้เป็นทำนองเพลงไทยเดิม ไม่ตีกลองรำมะนาที่สำคัญใช้ผู้หญิงขับร้อง และออกเพลงนาเสป ตีกลองสองหน้า ปัจจุบันทำนองคู้ไม่มีใครเล่นกันแล้ว สมัยก่อนผู้ชายจะเล่นดิเกร์เรียบ และผู้หญิงจะขับร้องอุเละห์นบี ”

จากข้อมูลที่คุณครูบอกเล่าทำให้ทราบถึงร่องรอยของการมีอยู่ของการแสดงอุเละห์นบีที่มีความแปลกแตกต่างกับการแสดงอุเละห์นบีที่เคยพบเห็นในปัจจุบัน ทำให้เกิดข้อสงสัยหลายประการเกี่ยวกับอุเละห์นบีทำนองคู้และบริบททางสังคมต่าง ๆ ที่เป็นเหตุปัจจัยของการเกิดและปัจจัยของการหายไปของอุเละห์นบีทำนองคู้ หลังจากได้รับทราบข้อมูลไม่นานนักผู้วิจัยได้เดินทางลงพื้นที่เพื่อสำรวจชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลามกุโบร์โต๊ะเยาะห์ เริ่มจากมัสยิดเป็นจุดเริ่มต้นเพื่อแวะเยี่ยมกุโบร์ของโต๊ะเยาะห์สลาม ผู้เป็นบรรพบุรุษของชุมชนที่มีประวัติความเป็นมา โดยติดตามกองทัพสยามมาจากหัวเมืองปัตตานี ในสมัยสงครามสยาม - ปัตตานี ตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จากการสอบถามคนในชุมชนบริเวณกุโบร์โต๊ะเยาะห์สลาม ทำทราบเพียงแต่ว่าท้ายซอยชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลามฝั่งตรงข้ามมัสยิดมีบ้านครูสอนศาสนาชื่อครูอันว๊าร ตีกลองรำมะนา

บ้านครูอันว๊ารที่อยู่บริเวณท้ายซอยของชุมชนเป็นโรงเรียนสอนศาสนาชื่อ “อันวารุดดีน” จากการสนทนาครูอันว๊ารได้บอกเล่าเกี่ยวกับการแสดงอุเละห์นบีในชุมชนโดยเล่าถึงกายภาพพื้นที่ของชุมชนและศาสนาความเชื่อตามที่เล่าสืบต่อกันมาและการแสดงอุเละห์นบีได้เคยประสบพบเห็นในช่วงวัยรุ่น

“ชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ เป็นชุมชนที่นับถือศาสนาอิสลามสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ สมัยก่อนเดินทางมาทางเรือตามคลองแสนแสบมาเผยแพร่คำสอนสายกอดีรียะฮ์ ให้คนแถวนี้และเอาหนังสืออุเละห์นบีมา

ให้ลูกศิษย์ที่นี่ได้ร้องกัน แต่เดิมใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่มีตีกลองรำมะนา เมื่อร้องจบจะออกนาเสปตีกลองสองหน้า[165]สมัยก่อนมีนักร้องหลายคนผมยังรุ่น ๆ เช่น มาซีเตาะ เวาะอ์แมะใหญ่ เวาะอ์แมะเล็ก อาอีชะห์ (แม่จินดา ลูกบ้านคู้) เสียงดีมากเขาจะนั่งร้องเวลาอยู่หน้ากรุซีคานหามของโต๊ะกีแซะฮ์ และจะเล่นกับพวก ครูอับดุลวาฮับ กอเซ็มมูซอ สารวัตร (กำนัน) ฮัมเดาะห์ กอเซ็มมูซอ ครูซาอู๊ด โพธิ์ทอง พวกนี้เป็นนักตีกลองฝีมือดี ทำนองแม่น แบบคู้ไม่มีใครเล่นแล้วเดี๋ยวนี้แต่ถ้าอยากฟัง ผมจะค้นให้ผมอัดไว้”

ภาพประกอบ 133 คุณครู นักชาย (ยูโซ๊ป) จิเมฆ และ คุณครูอันว๊าร บูชากรรจ์ ผู้บอกเล่าเรื่องราวของอุเละห์นบี “ทำนองกีหรุ่น” หรือ “ทำนองคู้”จากประสบการณ์ที่เคยพบเห็นในอดีต

ที่มา: ผู้วิจัย, 2562

เมื่อได้พบกับคุณครูอันว๊ารอีกครั้ง จึงได้เรียนถามถึงแถบบันทึกเสียง อุเละห์นบีทำนองคู้ที่ได้มีการอัดเสียงอุเละห์นบีไว้ มีระบบจัดเก็บเป็นอย่างไรคำตอบที่ได้รับทำให้ผู้วิจัยทราบว่าคุณครูอันว๊ารมีความชอบในเทคโนโลยีการบันทึกภาพและเสียงมาตั้งแต่เป็นวัยรุ่น ได้จัดเก็บระบบเสียงทุกอย่างเป็นระบบ โดยจัดเก็บในทรัมป์ไดฟ์เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นอุเละห์นบี การบรรยาย

[165] เป็นกลองชนิดหนึ่งมีพัฒนาการมาจากกลองแขก นิยมตีประกอบการแสดงและการละเล่นของมุสลิม เช่น มัจญลีด และนาเสป

ศาสนธรรม เพลงนาเสปที่เคยเล่นไว้สมัยก่อน โดยทยอยถ่ายจะเทปคลาสเซ็ท แปลงไฟล์จัดเก็บเป็นอย่างดี

“อันนี้ผมอัดไว้นานแล้ว ประมาณปีพ.ศ. 2525 - 2526 เป็นเสียงเวาะอ์แมะ มาซีเตาะห์ร้องไว้ตอนนั้นแก่แล้ว ๆ น่าจะ 70 และตอนนี้เสียชีวิตหมดแล้ว”

ภาพประกอบ 134 นางยะห์ แสงโก๊ะ (อาอีซะฮ์) หรือแม่จินดา ลูกบ้านคู้
ราชินีเพลงลอยลำตัดหนึ่งในนักร้องหญิงอุเละห์นบีทำนองคู้ คนสุดท้าย (เสียชีวิตเมื่อ พ.ศ.2561)

ที่มา: ผู้วิจัย, 2561

อุเละห์นบีทำนองคู้ มีลีลาการขับร้องที่ช้าไพเราะ แซ่มซ้อยใช้เสียงสูงเต็มเสียงแบบโบราณ เวลาขึ้นต้นมีการร้องเท่าแบบเพลงไทยเดิมโบราณ ไม่มีตีกลองรำมะนาประกอบการร้อง ระหว่างขับร้องมีเสียงหัวเราะระคนปนกับเสียงขับร้อง มีการหยุดพักเป็นช่วง ๆ เป็นทำนองเพลงไทยเดิมที่คุ้นหูหลายเพลงเช่น ทำนองพม่าเห่ 2 ชั้น ทำนองเขมรพายเรือ ทำนองเขมรพวง สองชั้นและชั้นเดียว ทำนองลาวสมเด็จ 2 ชั้น ฯลฯ โครงสร้างของอุเละห์นบีทำนองคู้มีลักษณะของทำนองเรียงร้อยกันไปคล้ายเพลงตับในดนตรีไทย ไม่มีการใช้ยาหวาบหรือทำนองลูกรับ และที่สำคัญ

ทำนองที่ขับร้องบทฮูวาลเอาวาลู ซึ่งเป็นบทขึ้นต้นบทร้องในหนังสืออุเละห์นบีมีทำนองที่มีความคล้ายกับ “ทำนองอุเละห์นบีแบบกีหมิง”ที่นิยมขับร้องในปัจจุบัน แต่ทำนองมีส่วนประกอบในการเอื้อนที่มีความเป็นเพลงไทยเดิมเป็นอย่างมาก ทำนองที่ใช้ในบทฮูวาล เอาวาลูในอุเละห์นบีทำนองคู้เป็นทำนองที่ ประดับประดาด้วยเอื้อน การโยนเสียงและลูกเท่าตามแบบการขับร้องแบบโบราณ จังหวะโยน ๆ ช้าคล้ายกับเพลงกล่อมเด็กช้ากว่าการขับร้อง อุเละห์นบีในปัจจุบันมาก ไม่มีกลองรำมะนากำกับจังหวะในการขับร้อง แต่ใช้กลองสองหน้าในการตีประกอบจังหวะออกเพลงนาเสป

ตัวอย่าง บทฮูวาลเอาวาลูแบบทำนองคู้

- - -เออ	- เฮ้อ - เออ	เฮ้อเออเอย	- - ฮูวาล	- - - -	- อัล (ละ)เอา	- (อา) - (อ่า)	- วา – ลู
- - - ซ	- ล – ท	- ร ด ล	- - ซ ฟ	- - - -	- ซ – ซ	- ล – ซ	- ล – ท

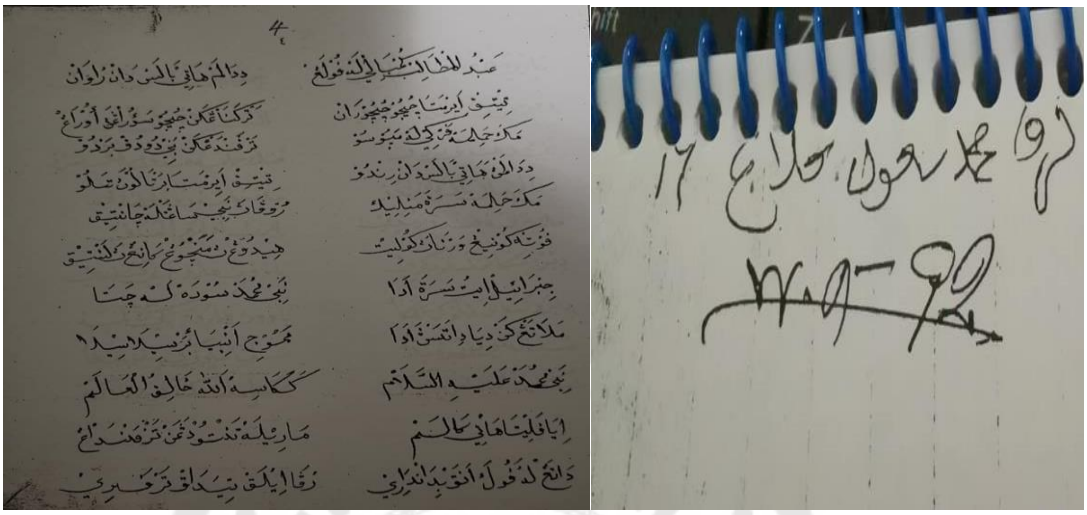
- - - เออ	- เฮ้อเอิงเงย	- - (ละ) ฮู	- - -วาล	- (ฮ้า) - (อา)	- - -(อ่า)	- อา - คิร	- - - รู้
- - - ท	- ด ท ท	- - ซ ท	- ด – ร	- ม – ร	- ท – ด	- ด – ร	- - - ท

- - - -	- เอ่อ - เออ	- เฮ้อ - เฮย	- ฮู - วาซ	- - - -	- (เฮย) - วาซ	-(อ่า) - ซอ	- อี - รู
- - - -	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ฟ	- - - -	- ซ – ซ	- ล – ซ	- ล – ท

- - - เออ	เอ่อเฮ้อเอิงเงอ	- (ยา) - ฮู	- - - วาล	- - -เฮ้อ	-(เฮย) - บา	- - - ติน	- - - นู
- - - ท	ล ด ท ท	- ท – ด	- - - ท	- - - ล	- ซ – ฟ	- ซ – ล	- - - ซ

บางครั้ง “อุเละห์นบีทำนองคู้” ถูกเรียกว่า “ทำนองกีหรุ่น”เนื่องจากกีหรุ่นเป็นผู้เรียบเรียงอุเละห์นบีทำนองคู้ขึ้นในรูปแบบตับเพลง จากการบอกเล่าข้อมูลของครูอันว๊ารพบว่า “ กีหรุ่น” เป็นบรรพบุรุษของทางฝั่งภรรยาของคุณครูอันว๊าร เป็นมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ มาจากอยุธยาแล้วมาได้ภรรยาที่คู้ จากข้อมูลนี้ทำให้เห็นถึงร่องรอยความสัมพันธ์ของอุเละห์นบีทำนองคู้ว่าถูกเรียบเรียงโดย“กีหรุ่น”ซึ่งเป็นคนอยุธยา มีที่มาจากแหล่งเดียวกันจากอยุธยา กีหมิงกับกีหรุ่นอาจจะมีความเป็นเครือญาติ หรืออย่างน้อยเป็นคนในวงการเดียวกัน อุเละห์นบี “ทำนองกีหมิง”กับ “อุเละห์นบีทำนองกีหรุ่น” น่าจะมีความสอดคล้องในทำนอง แต่ด้วยยุคสมัยกาลเวลาและการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นทำให้เกิดการพลวัตในแนวทางการขับร้องที่เร็วขึ้นอาจจะทำให้รายละเอียดของการขับร้องแบบ

ดั้งเดิมถูกลดทอนสิ่งละอันพันละน้อยลงไปเช่นการโหนเสียง การเอื้อน อัตราความเร็ว - ความช้าในการขับร้อง เป็นต้น



ภาพประกอบ 135 ภาพบทร้องอุเละห์นบีที่พบที่ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์
และลายเซ็น “มูฮัมหมัดซาอู๊ด” พ.ศ.2492

ภาพประกอบ 136 กลองสองหน้าที่ใช้ในการออกเพลงนาเสปท้ายการแสดงอุเละห์นบีแบบคู้

นอกจากนี้ครูว๊ารยังมอบบทร้องอุเละห์นบีให้ผู้วิจัยเพื่อใช้ในการศึกษา เป็นหนังสืออุเละห์นบีที่ถูกสำเนาเขียนหน้าปกว่า “อุเละห์นบี” ในเป็นลายมือภาษายาวีคัดอย่างบรรจง เป็นระเบียบเรียบร้อย แสดงถึงผู้เขียนมีความรู้ในทางศาสนาอยู่ในขั้นโต๊ะครูผู้แตกฉาน จากนั้นเป็นบทขับร้องที่คัดลอกมาจากหนังสือบัรซันญี เนื้อร้องเพลงนาเสปจดเป็นตัวอักษรยาวี และบทกลอน

หัวเดียวภาษาไทยคล้ายกลอนด้นเกี่ยวกับความเชื่อและความศรัทธาเกี่ยวกับ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซ๊ะฮ์ และโต๊ะก๊ะห์ภรรยาของท่าน ตลอดจนบรรดาลูกศิษย์คนสำคัญในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เช่น กีหมุดธรณี โต๊ะกีหมอนิน เป็นต้น ผู้วิจัยพบข้อสังเกตอยู่ในหน้าสุดท้ายของบทขับร้องของอุเละห์นบี ที่เขียนเป็นภาษาอาหรับว่า “มูฮัมหมัดซาอู๊ด 2492” ผู้เป็นเจ้าของหนังสือเล่มนี้

จากตรวจสอบกับบทร้องฉบับปัจจุบันพบว่าบทร้องของอุเละห์นบีที่พบที่คู้ บทร้องส่วนมากเหมือนกัน และบทร้องบางส่วนไม่พบในฉบับปัจจุบัน ทำให้พอสันนิษฐานได้ว่าบทร้องของอุเละห์นบี อาจจะมีการตัดต่อเพิ่มเติม บทร้องได้ความพอใจของผู้ขับร้องไม่ได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัว หรืออาจจะมีการปรับสำนวนให้เป็นสำนวนเฉพาะของที่คู้ก็อาจเป็นไปได้ ผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลของกลุ่มนักดนตรีอุเละห์นบี จากการสอบถามคุณครูนักชายจากประสบการณ์ที่เคยร่วมวงได้ข้อมูลว่า

“ฝั่งนักร้องหญิงมี เวาะอ์แมะ เวาะอ์แมะนี่มี 2 คนแมะใหญ่ (แมะ เฮมสะมัน) อยู่บ้านป่าซอยสะและหมัด (พัฒนาการ) แมะเล็ก อยู่ ลำหิน (หนองจอก) มาซีเตาะห์อยู่ลำหิน อาอีชะฮ์[166] อยู่ที่นาตับ (หนองจอก) และก็มี ครูซาอู๊ด โพธิ์ทอง คนเก่งนี้เรื่องปันตน ฮัจญีมูซอ เฮมสะมัน เป็นสามีของเวาะอ์แมะใหญ่ เป็นมือกลองสองหน้าที่มีฝีมือ กีกอเซม กอเซ็มมูซอ เป็นนักตีกลองรำมะนา มีลูกชายที่สืบต่อ 2 คนแต่คนละแม่ ชื่ออับดุลวาฮับ กอเซมมูซอ และสารวัตร (กำนัน) ฮัมเดาะห์ กอเซมมูซอ กีเซมเป็นครูผม พอแกตายผมก็ยังเล่นอยู่กับอับดุลวาฮับ อับดุลวาฮับมีลูกชายที่สืบต่อเรื่องตีกลองอยู่คนหนึ่งชื่อ บังซอและห์”[167]

ข้อมูลที่คุณครูนักชายได้บอกเล่าและคุณครูอันว๊ารได้ให้ข้อมูลตรงกันว่า ครูซาอู๊ดมีความสามารถทางด้านดิเกร์ปันตนสามารถใช้ปฏิภาณโต้ตอบเป็นภาษามลายูได้เลย เก่งเรื่องทำนอง (ลาฆู) ทำให้ทราบถึง “ครูซาอู๊ด” หรือ “มูฮัมหมัดซาอู๊ด” ผู้ที่มีชื่ออยู่ในหนังสืออุเละห์นบีฉบับคู้ นับว่าเป็นหลักฐานหนังสืออุเละห์นบีที่เก่าแก่ที่สุดที่พบในงานวิจัยครั้งนี้เนื่องจากเป็นหลักฐานเดียวที่มีการลงชื่อและปีพ.ศ.ยืนยันชัดเจนในเอกสาร

จากการที่ผู้วิจัยเคยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงดิเกร์เรียบในแถบมีนบุรี-หนองจอกตั้งแต่พ.ศ. 2545 จนถึงปัจจุบันทำให้ทราบว่าอุเละห์นบีทำนองคู้ มีลักษณะของความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นท้องถิ่นแถบนี้อยู่หลายประการ โดยมองผ่านจากดิเกร์เรียบในเรื่องทำนองในแถบหนองจอกนิยมร้องดิเกร์เรียบด้วยทำนองเพลงไทยเดิม หรือที่เรียกว่า “ลาฆู

---

[166] แม่จินดา ลูกบ้านคู้ นางเอกลำตัดชื่อดังฉายา “ราชินีเพลงลอย”

[167] สัมภาษณ์ นายนักชาย จิเมฆ เมื่อวันที่ 13 ม.ค. 2563

สำเนียง” ที่เป็นเพลงไทยเดิมที่มีสำเนียงต่าง ๆ เช่น ทำนองลาวสมเด็จเป็นทำนองเพลงไทยเดิมที่นิยมที่ยังคงเป็นที่นิยมอยู่คือ เป็นทำนองที่นิยมขับร้องดิเกร์เรียบ อุเละห์นบี เนื่องจากมีทำนองท่อนสร้อยที่มีความไพเราะ มีจังหวะกระทุ้งของทำนองสร้อยที่ติดหู

การแสดงอุเละห์นบีทำนองคู้ขับร้องด้วยผู้หญิงอันเป็นสัญลักษณ์ของเพศแม่ สอดคล้องเกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบีที่บอกเล่าเรื่องราวของกำเนิดของการศาสดามูฮัมหมัด คงไม่มีใครแสดงออกและบอกเล่าถึงการกำเนิดทารกและการดูแลได้ดีเท่าผู้หญิง เสมือนผู้หญิงที่ขับร้องเป็นตัวแทนของพระนางฮะลีมะห์ผู้เป็นแม่นมผู้ทะนุถนอมดูแลศาสดามูฮัมหมัดในเยาว์วัย ด้วยปัจจัยการสืบทอดด้วยผู้หญิงนี้การแสดงอุเละห์นบีทำนองคู้ได้กลายสถานะเป็นเพลงกล่อมลูกที่เต็มเปี่ยมไปด้วยผลบุญอันจำเริญ (บารอกัต) แก่มารดาและทารกด้วย

อุเละห์นบีทำนองคู้สูญหายจากชุมชนไปพร้อมกับการจากไปของคนรุ่นเก่าในชุมชน คงเหลือแต่ความทรงจำของคนรุ่นเก่าเพียงไม่กี่คน ที่เคยได้ยินในวัยเด็ก อาจจะด้วยปัจจัยเหตุที่อุเละห์นบีทำนองคู้เป็นทำนองเพลงไทยเดิมที่ขับร้องยากสำหรับคนรุ่นใหม่ที่ไม่ได้อยู่ในวัฒนธรรมที่ได้ยินเพลงไทยเดิมหรือการเอื้อน ขาดการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้การแสดง อุเละห์นบีทำนองคู้ได้สูญหายไปตามกาลเวลา ถึงกระนั้นก็ยังมีเรื่องที่น่ายินดี ในช่วงที่ผู้วิจัยกำลังเก็บข้อมูลเมื่อต้นปี พ.ศ. 2562 คุณครูนักชายได้ปรารภกับผู้วิจัยที่จะชวนกลุ่มลูกศิษย์มาฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีทำนองคู้ เนื่องจากต้องการอนุรักษ์ไม่ให้อุเละห์นบีทำนองคู้สูญหายไป รวมถึงคุณครูอันว๊ารก็ได้ปรารภเช่นเดียวกันกับคุณครูนักชายในช่วงเวลาที่ใกล้ ๆ กัน ที่จะฟื้นฟู การแสดงอุเละห์นบีทำนองคู้ไว้ที่วงอุเละห์นบีของตนเองและสอนเด็ก ๆ รุ่นใหม่ที่มาเรียนศาสนาที่โรงเรียนอันวารุดดีน เพื่อให้การแสดงอุเละห์นบีทำนองคู้อยู่คู่ชุมชนตลอดไป ผู้วิจัยเชื่อว่าต่อไปอุเละห์นบีทำนองคู้จะต้องกลับมาปรากฏในฐานะของภูมิปัญญาอันล้ำค่าของชุมชนชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์อีกครั้งอย่างแน่นอน

6) จากดนตรีในพิธีกรรมสู่โลกภายนอก

ศิลปวัฒนธรรมที่ถูกหลอมรวมจนรวมจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชนใดกลุ่มชนหนึ่งย่อมเกิดจากการเห็นดีเห็นชอบร่วมกันของกลุ่มชนนั้น ๆ ผ่านการรู้รับปรับใช้และพัฒนาจนกลายเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิต ผนวกผสมปรัชญาแนวคิดและความเชื่อผ่านรุ่นสู่รุ่นจนกลายเป็นสิ่งสำคัญล้ำค่าของกลุ่มชน สิ่งเหล่านี้มักเป็นที่ยอมรับกันดีในสังคมที่มีความเชื่อเดียวกัน แต่ในสังคมพหุวัฒนธรรมที่มีความผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมแล้ว ย่อมต้องใช้เวลาและความเข้าใจซึ่งกันและกันพอสมควร กับการปรับตัวของสองวัฒนธรรมเพื่อเข้าหากันย่อมต้องหาจุดเหมือนที่แตกต่าง

ในการเข้าถึงซึ่งกันและกัน โดยเฉพาะเรื่องของศาสนาซึ่งเป็นเรื่องละเอียดอ่อน การจะนำเสนอสิ่งใดที่จะเกี่ยวข้องกับศาสนาหรือพิธีกรรมย่อมเป็นเรื่องที่ยากพอสมควรสำหรับสังคมพหุวัฒนธรรมที่เต็มไปด้วยมายาคติ ที่มุ่งหมายไปทั้งทางบวกและทางลบ แต่ถ้าหากนำเสนอในแง่ของวิถีชีวิตแล้วย่อมเป็นสิ่งที่เข้าถึงได้ดีและง่ายต่อความเข้าใจซึ่งกันและกันในความเหมือนที่แตกต่าง

เมื่อวัฒนธรรมของมุสลิมเป็นจุดมุ่งหมายที่น่าสนใจในการเรียนรู้เรื่องสังคมพหุวัฒนธรรมอันดับต้น ๆ ในสังคมไทย การนำเสนอเพื่อแสดงตัวตนสู่สังคมภายนอกให้เป็นที่รู้จักสิ่งง่ายๆที่เป็นภาษาสากลและเข้าใจกันได้ทุกเพศทุกวัยคงหนีไม่พ้นเรื่อง “ดนตรี” ปัญหาที่ตามมาในเบื้องแรกคือดนตรีขัดต่อหลักศาสนาหรือไม่ ตามที่เข้าใจกันทั่ว ๆ ไป ผู้วิจัยมักได้ยินวาทกรรมที่กล่าวว่า “ดนตรีเป็นสิ่งต้องห้ามในศาสนาอิสลาม” เพราะฉะนั้นการแสดงออกทางดนตรีย่อมได้ถูกวิภาควิจารณ์จากกลุ่มที่ไม่เห็นด้วยอย่างแน่นอนแต่ “มุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์” มัสยิดอาลีอันยิดดารอยน์ ชุมชนบ้านภูเขาทองอ.พระนครศรีอยุธยา ได้มีการนำเสนอ “การแสดงอุเละห์นบี” ออกสู่สายตาสังคมภายนอก ซึ่งของการแสดงชนิดนี้มีความน่าสนใจเป็นอย่างมากในแง่ของการปรับตัวต่อสังคมภายนอกเป็นอย่างมาก

แต่เดิมการแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีเพื่อเฉลิมฉลองการมาประสูติศาสดามูฮัมหมัด ในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือน นอกจากนี้ยังปรากฏในงานพิธีต่าง ๆ ในทุกช่วงชีวิตเช่นการขึ้นเปล การเข้าสุนัต การแต่งงาน การบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (ทำบุญ 40 วัน) เป็นพิธีที่พบเฉพาะในกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นวัฒนธรรมปิดเฉพาะกลุ่มเป็นเรื่องของศาสนาความเชื่อที่ดำเนินสืบต่อมาจากบรรพบุรุษ จนกระทั่งถึงยุค ที่สังคม และภาครัฐให้ความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมพหุสังคม การแสดงอุเละห์นบีจึงเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่ถูกเลือกจากชุมชน เพื่อออกมาแสดงความเป็นตัวตนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในจ.พระนครศรีอยุธยา

การนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีที่เป็นรูปแบบสารัตถะของดนตรีในพิธีกรรมต่อโลกภายนอก ผู้ที่จะเข้าใจดนตรีในพิธีกรรมได้จะต้องมีพื้นฐานความรู้ทางศาสนาพอสมควร เพราะองค์ความรู้ในศาสนาอิสลามซึ่งมีรายละเอียดและความละเอียดอ่อนเป็นอย่างมาก ตัวอย่างเช่น การซอลาวาต-นบี ซึ่งไม่ใช่เป็นการสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดอย่างเดียวอย่างที่เข้าใจของคนต่างศาสนิก แต่ในความเป็นจริงแล้วเป็นการขอประสาทพรจากอัลลอฮ์ เพื่อประทานแด่ศาสดามูฮัมหมัด ซึ่งเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผลบุญทางศาสนาในเชิงลึกที่ต้องอธิบายกันพอสมควร ซึ่งคนต่างศาสนิก ไม่สามารถเข้าใจเรื่องนี้ได้โดยทันที

นอกจากนี้สังคมในโลกปัจจุบันยังขาดข้อมูลและความเข้าใจในกลุ่มพี่น้องมุสลิม อันเป็นมายาคติสืบเนื่องมาจากเหตุการณ์สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่ส่งผลถึงภาพลักษณ์โดยรวมของมุสลิมทั้งประเทศ ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องง่ายเลยในกระบวนการนำเสนอต่อสังคมภายนอก การตีโจทย์ในการนำเสนอของการแสดงอุเละห์นบีจึงไม่ใช่เรื่องง่ายในความคิดของผู้วิจัย อิหม่าม บุญญา ศรีสมาน อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ผู้นำมุสลิมสายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ ชุมชนบ้านภูเขาทองได้ให้วิสัยทัศน์และความละเอียดอ่อนในมุมมองที่มีต่อการแสดง อุเละห์นบีว่า

"เราเอาวัฒนธรรมของมุสลิมไปแสดงให้ภายนอกได้รับทราบและเรียนรู้ อุเละห์นบีเป็นสิ่งที่ผูกพันกับชีวิตของพวกเรา กล่อมลูก ขึ้นเปล เข้าสุนัต แต่งงาน ทำบุญ 40 วันส่งวิญญาณ (ส่งรั๊วะ) เรียกว่าตั้งแต่เกิดยันตาย สืบที่มาที่ไปได้ มีอยู่ในชุมชน และมีการรับรู้ร่วมกันของชุมชน ไม่ได้คิดเองทำมาตั้งแต่บรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่น เอาเสน่ห์ของชุมชนไปขายว่างั้นเถอะ"[168]

ความเข้าใจในวัฒนธรรมของตนเองเป็นอย่างดี และการเลือกที่จะนำเสนอต่อสังคมในแง่มุมของความนุ่มนวลงดงามในวิถีชีวิต มากกว่าเป็นเพลงในพิธีกรรมอันเป็นความชาญฉลาดในการนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีของผู้นำชุมชน โดยการนำเสนอในรูปแบบของ "เพลงกล่อมเด็ก" ต่อสังคมภายนอกในงานทางวัฒนธรรม องค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบีไม่ได้เปลี่ยนแปลงให้มีอะไรตื่นเต้นเร้าใจมากขึ้นอย่าง ไม่มีเพิ่มเติมเครื่องดนตรีสากลให้ทันสมัยตามวิสัยของการนำเสนอทั่วไป หรือการปรับตัวในการแสดงทางวัฒนธรรมอื่น ๆ

การแสดงอุเละห์นบียังคงเป็นการขับร้องและตีกลองรำมะนาอยู่คงเดิม แต่สิ่งที่เพิ่มขึ้นมาในการแสดงคือ "เปลเด็ก" ซึ่งเปลเด็กไม่ได้มีผลอะไรต่อคุณภาพของเสียงในการแสดง แต่เปลเด็กเป็นสัญลักษณ์ ที่สะท้อนในความรู้สึกนึกคิดของชุมชนที่มีต่อการแสดงอุเละห์นบีที่ต้องการนำเสนอต่อสังคมภายนอก เสมือนการยืนยันในความเป็นตัวตนสะท้อนผ่านความคิดที่มีต่อการแสดงอุเละห์นบีภายใต้นัยยะของความเป็น "จิตวิญญาณของชุมชน" ถ้าเกิดในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์แล้วจะยากดีมีจนอย่างไรจะไม่เคยพบผ่านหรือได้ยิน "การแสดง อุเละห์นบี" เป็นไม่มี

[168] สัมภาษณ์ อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน เมื่อวันที่ 13 ธ.ค. 2562

ภาพประกอบ 137 การแสดงอุเละห์นบีในงานแสดงแบบพหุวัฒนธรรม ที่นำเสนอในรูปของการจำลองพิธีขึ้นเปล

ที่มา: นายอามีน ขันธสร, 2562

การนำเสนอในความงดงามของเพลงกล่อมเด็กย่อมเป็นสิ่งที่ง่ายต่อความเข้าใจของทุกคนที่ได้รับชมรับฟังการแสดงอุเละห์นบี เนื่องจากทุกคนเมื่อในวัยเด็กต่างเคยได้รับฟังเพลงกล่อมเด็กจากแม่หรือผู้เลี้ยงดูด้วยกันมาทั้งสิ้น ทำให้สามารถเข้าใจการแสดงอุเละห์นบีในบทบาทของเพลงกล่อมเด็กได้อย่างง่ายดาย และยังให้ทำให้ผู้ฟังจากสังคมภายนอกได้มองเห็นความเหมือนที่แตกต่างของการกล่อมเด็กในสังคมส่วนใหญ่ที่ใช้เพลงต่าง ๆ ที่เคยชินในสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็นเพลงนกเอี้ยงเลี้ยงควายเฒ่า เพลงจิงโจ้โล้สำเภา เป็นต้น แต่ในมุมมองของมุสลิมการนำเรื่องราวของศาสดามูฮัมหมัดหรือบทขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) มากล่อมเด็กโดยมีความเชื่อว่าทั้งแม่และเด็กจะได้รับผลบุญ ซึ่งเป็นแนวคิดที่มีอิทธิพลมาจากความเชื่อในศาสนาอิสลาม ที่ไม่พบในเพลงกล่อมเด็กในสังคมไทยทั่วไป

อย่างไรก็ดีในปัจจุบันการแสดงอุเละห์นบีจากการเป็นเพลงกล่อมเด็กกำลังจะเพิ่มบทบาทของตัวเองในความเป็นเพลงที่บอกเล่าตัวตนของมุสลิมกอดิรียะฮ์มากยิ่งขึ้น ในระยะต่อๆมาการนำเสนอของการแสดงอุเละห์นบีเริ่มจะมีรูปแบบต่าง ๆ ในการนำเสนอสู่สังคม

ภายนอก เช่นการชุมนุมกลองรำมะนาของแต่ละชุมชนมุสลิมที่เป็นสาขาของสายกอดิรียะฮ์ โดยมีการริเริ่มจากปรากฏการณ์ในการรวมกลุ่มของวงอุเละห์นบีจากชุมชนต่าง ๆ ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในงานมูโหลดปากเดือนที่มัสยิดอาลีอันยิดดารอยน์ ที่มีจำนวนรำมะนานับร้อยใบมาร่วมกันในการแสดงอุเละห์นบี นับว่าเป็นปรากฏการณ์ของการชุมชนมุกลองรำมะนาที่มากที่สุดในประเทศ ที่ได้กระทำทุกปีในพิธีกรรม นอกจากจะเป็นงานมูโหลดปากเดือนแล้ว ยังจะพบเห็นได้ในงานอุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน (ทำบุญ 40 วัน) ของผู้ใหญ่ที่เป็นที่เคารพหรือโต๊ะครูที่มีชื่อเสียงในสายกอดิรียะฮ์ เช่นงานอุทิศผลบุญครบรอบ 40 ของครูรอฮีม เปียมิน ที่มัสยิดอัลเอี๊ยะซาน ต.โคกแฝด เขตหนองจอก จ.กรุงทพมหานคร

ภาพประกอบ 138 งานอุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน ของครูรอฮีม เปียมิน

ที่มา: นายอามีน ขันธสร, 2562

พัฒนาการของการนำเสนอในเรื่องจำนวนกลองรำมะนาเป็นที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง การแสดงอุเละห์ นบีในรูปแบบการชุมนุมกลองรำมะนา จึงเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่ใช่การแสดงจำนวนกลองเพื่อจดบันทึกสถิติ แต่เป็นการแสดงถึงความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของเครือข่ายมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ความมีตัวตนของมุสลิมกอดิรียะฮ์ในสังคมไทย การเป็นตัวแทนของการอนุรักษ์วัฒนธรรมของมุสลิมไทยเชื้อสายมลายูในภาคกลางหลายจังหวัดเช่น พระนครศรีอยุธยา และปทุมธานี การแสดงอุเละห์บีได้มีการแสดงทางวัฒนธรรมในภาคส่วนองค์การบริหารส่วนท้องถิ่น และสภาวัฒนธรรมจังหวัดหลายครั้งนับไม่ถ้วน ตลอดจนกระทรวงวัฒนธรรม ยกระดับ

จากการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนามาเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมระดับประเทศ มีการจัดการแข่งขันเพื่อเป็นการกระตุ้นทางวัฒนธรรม และยกระดับในการเป็นมรดกของชาติในลำดับต่อไป

การอนุรักษ์การแสดงอุเละห์นบี ไม่มีการเปลี่ยนเนื้อหา ท่วงทำนอง องค์ประกอบทางดนตรี รวมถึงเจตนาของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ผู้ดำริ นับว่าเป็นการอนุรักษ์ในเชิงวัฒนธรรมที่สมบูรณ์แบบ เพียงแต่เปลี่ยนแปลงการนำเสนอโดยหยิบยกบทบาททางสังคมของการแสดงอุเละห์นบี ในแง่มุมต่างๆมานำเสนอ ความรู้เขารู้เราเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งในการอนุรักษ์ รูปแบบในการนำเสนอเบื้องต้น และระดับในการนำเสนอในขั้นต่าง ๆ ล้วนแล้วแต่เป็นกระบวนการที่เสริมคุณค่าทางวัฒนธรรมของอุเละห์นบีทั้งสิ้น ในอนาคตผู้วิจัยมีความเชื่ออย่างหนึ่งว่าอุเละห์นบีจะไม่เป็นที่รู้จักแต่เพียงระดับประเทศเท่านั้น แต่จะเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในโลกมุสลิมสากลในฐานะตัวแทนการแสดงดนตรีของมุสลิมไทย

โดยปรากฏการณ์และพลวัตทั้ง 6 หัวข้อนี้ ทำให้ทราบถึงพัฒนาการของอุเละห์นบี ปัจจัยเหตุของการคงอยู่และการเปลี่ยนแปลง การปรับตัว ค่านิยม การสืบทอด และการพลวัตสู่สังคมภายนอก สามารถช่วยให้การมองเห็นความเป็นตัวตนและบริบทต่าง ๆ ของการแสดง อุเละห์นบีได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

บทบาทและสถานภาพของการแสดงอุเละห์นบีเป็นเรื่องที่มีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากการแสดงอุเละห์นบีถูกวางบทบาทให้ผูกพันกับวิถีชีวิตของมุสลิมไทยสายกอดีรียะฮ์ตลอดตั้งแต่เกิดจนตายรวมถึงโลกหลังความตายตามความเชื่อทางอิสลามศาสนา โดยอิทธิพลความศรัทธาที่มีต่อคำสั่งแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ และสถานภาพของการแสดงอุเละห์ นบีที่มีจุดกำเนิดมาจากความเชื่อเรื่องของผลบุญของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต - นบี) ทำให้เกิดการบูรณการในไปใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นเหตุผลที่ทำให้ทั้งบทบาทและสถานภาพของการแสดงอุเละห์นบี เป็นเหมือนเกลียวเชือก 2 เส้นที่พันกันอย่างแยกไม่ออกกลายเป็นครรลองในวิถีชีวิตของกลุ่มมุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

ปรากฏการณ์และพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีมีการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรมอยู่เสมอหลังจากเกิดการฟื้นฟูในยุคพ.ศ. 2520 ที่เกิดจากการโหยหาอดีตของคนในวัฒนธรรมระหว่างความนิยมการแสดงนาเสปในสังคมมุสลิม ทำให้เกิดแรงผลักดันในการในด้านต่างๆที่จะส่งเสริมการแสดงอุเละห์นบี และเมื่อการแสดงอุละห์นบีมีเสถียรภาพเป็นที่ยอมรับและหวงแหนของคนในวัฒนธรรม ทำให้เกิดการรังสรรค์ค่านิยมและวาทะกรรมด้านต่างๆ ขึ้นมาอีกมากมายเช่น ค่านิยมเรื่องกลองรำมะนา ทำนองอุเละห์นบีประจำชุมชน ตลอดจนคำคมสุภาษิตต่าง ๆ ที่เกิดจากประสบการณ์ เป็นต้น การจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญส่งผลให้เกิดความเข้าใจ

เรียนรู้แลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมทั้งความเข้าใจในคนวัฒนธรรมกันเองและคนนอกวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดการยอมรับและเคารพในตัวตนซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดความสันติสุขในการอยู่ร่วมกันบนความแตกต่างทางวัฒนธรรม

บทที่ 5
สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาอุเละห์นบี : ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลาง เป็นวิจัยเชิงคุณภาพเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีขอบเขตของเนื้อหาที่เกี่ยวกับการแสดงอุเละห์นบี ซึ่งเป็นดนตรีในพิธีกรรมของมุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ที่อาศัยอยู่ในภาคกลางของประเทศไทย โดยกำหนดขอบเขตพื้นที่วิจัยในจังหวัดพื้นที่ภาคกลางของประเทศไทยที่มีกลุ่มมุสลิมกอดีรียะฮ์อาศัยอยู่และยังคงอนุรักษ์ การแสดงอุเละห์นบีในชุมชน โดยมีพื้นที่วิจัยจำนวนทั้งสิ้น 4 จังหวัดรวมทั้งหมด 6 ชุมชน โดยได้ดำเนินตามจุดประสงค์งานวิจัยที่กำหนดไว้ดังนี้

จุดประสงค์งานวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา สภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบี และบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบี

3. เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของการแสดงอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลตามกระบวนการทางมนุษยดุริยางควิทยา และสังคมวิทยา และนำเสนอในภาภาคพรรณนาวิเคราะห์ ผลจากการศึกษางานวิจัยสามารถสรุปผลวิจัยโดยแบ่งตามหัวข้อที่กำหนดไว้ดังนี้

สรุปผลการศึกษาวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี สภาพปัจจุบันและบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

1.1.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงอุเละห์นบี

การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมมูโหลด ที่มีความสำคัญแขนงหนึ่งของมุสลิมไทยภาคกลางเชื้อสายมลายู สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ การแสดงอุเละห์นบีมีลักษณะของการขับร้องและตีกลองรำมะนา เล่าถึงชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดมีเนื้อร้องเป็นภาษามลายูปนภาษาอาหรับ นิยมขับร้องในงานมูโหลดปากเดือนและในงานตามพิธีกรรมและประเพณี (อาดัต) ต่างๆ

พบในชุมชนมุสลิมภาคกลางตอนล่างของประเทศไทย ในแถบจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปทุมธานี นนทบุรี และกรุงเทพมหานคร

การแสดงอุเละห์นบีในพิธีกรรมทางศาสนา มีลักษณะเป็นการขอประสาทพรจากอัลลอฮ์แด่ศาสดามูฮัมหมัดหรือที่เรียกว่า “ซอลาวาต-นบี” มาจากภาษาอาหรับ ซึ่งการซอลาวาตเป็นศาสนกิจที่มุสลิมทั่วโลกถือปฏิบัติกันมาอย่างช้านาน โดยมีความเชื่อในผลบุญของการซอลาวาตว่า ถ้าผู้ใดซอลาวาตแด่ศาสดามูฮัมหมัด1 ครั้ง อัลลอฮ์ ซอลวาตแก่เขา 10 ครั้ง ลบล้างบาปของเขา 10 บาปและยกฐานันดรให้ เขา 10 ระดับ ผู้ใดที่ขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด อัลลอฮ์จะทรงโปรดปรานและเป็นที่ชื่นชอบของมวลเหล่ามลาอิกะฮ์

วิวัฒนาการของอุเละห์นบีมาจากธรรมเนียมการอ่านชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดในงานครบรอบคล้ายวันประสูติ เรียกในภาษาอาหรับว่า เมาลิดนบี (Maulid Nabi) เริ่มตั้งแต่ ค.ศ. 941ในประเทศอียิปต์ สมัยราชวงศ์ฟาฏิมิยะฮ์ (ค.ศ.909- ค.ศ.1171) ท่านซัยยิด ญะอ์ฟัร บิน หะสัน บิน อับดิลการีม บัรซันญีย์ เชื้อสายมุสลิมนิกายชีอะฮ์ ได้ประพันธ์หนังสือ “เมาลิด อัลบัรซันญี” เป็นบทกวีร้อยแก้ว ต่อมามีการประพันธ์ “เมาลิด อัลบัรซันญี”เพิ่มเติมเป็นบทร้อยกรองจำนวน 198 บท โดย ท่านซัยยิด ซัยนุ้ล อาบิดีน บิน มุฮัมหมัด อัลฮาดี บินซัยนุ้ลอาบีดีน บัรซันญีย์ นับแต่ครั้งนั้นการอ่านหนังสือ“เมาลิด อัลบัรซันญี”จึงกลายเป็นธรรมเนียมนิยมสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน โดยนิยมอ่านในศาสนกิจต่างๆ เช่นงานเมาลิด งานอุทิศผลบุญให้แก่ผู้เสียชีวิต (งานบุญ40วัน) และซิยาเราะห์กุโบร์ (สุสาน) เป็นต้น

หลังจากการแพร่ศาสนาอิสลามเข้าสู่บริเวณแหลมมลายูประมาณศตวรรษที่ 8 วัฒนธรรมการอ่าน “เมาลิดอัลบัรซันญี” จึงเข้าสู่คาบสมุทรมลายูและเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมา และมีการแปล เป็นภาษามลายูเรียกว่า “ซันญี” หรือ “ซาง”ต่อมาครูสอนศาสนาหรือ “โต๊ะครู”ผู้มีความรู้ในแต่ละท้องถิ่นได้นำชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดโดยใช้ภาษามลายูท้องถิ่น มาประพันธ์เป็นบทร้อยกรองโดยเรียกกันว่า “อุเละห์นบี” มีเนื้อหาและง่ายต่อความเข้าใจในระดับชาวบ้านที่ไม่มีความรู้ทางศาสนาและภาษาอาหรับ โดยใช้ฉันทลักษณ์กลอนบัรซันญีแบบนาซอม นิยมนำไปใส่ทำนองและขับร้องแบบเพลงพื้นบ้าน แต่การใช้งานยังคงบริบทรูปแบบเดียวกับหนังสือบัรซันญี

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีการกวาดต้อนเฉลยจากทางหัวเมืองมลายูถึงสามครั้ง (พ.ศ.2329 - 2381) จากการเข้ามาของคนมลายู ทำให้สันนิษฐานได้ว่าจารีตธรรมเนียมการอ่านเมาลิดอัลบัรซันญี หรือมูโหลดในภาษามลายู ได้เข้ามาในกรุงรัตนโกสินทร์ต้อนต้นพร้อมการอพยพเข้ามาของเชลยจากหัวเมืองมลายู จากหลักฐานเอกสารทางประวัติศาสตร์ พบโคลงภาพ

คนมลายูที่จารึกในศาลารายวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ได้กล่าวถึงการอ่านมูโหลด (มุหลุด) ในสุเหร่าโดยอ่านเป็นลำนำหรือทำนอง มีการอ่านที่พร้อมเพรียงสอดคล้องกัน ของกลุ่มแขกมลายูที่มาจากหลายเมืองเช่น มาจากเมืองยะหริ่ง แปะไหร(เปรัค) ไทรบุรี มุหงิด (ชาวบุกิสบนเกาะสุลาเวสี ประเทศอินโดนีเซีย) แสดงให้เห็นว่าการอ่านมูโหลดเป็นศาสนกิจที่เป็นอัตลักษณ์เด่นชัดในสังคมมุสลิมมลายู สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ยังพบว่ามุสลิมมลายูนิยมนำบทกลอนในหนังสือบัรซันญี ไปขับร้องประกอบการตีกลองรำมะนา โดยนั่งล้อมวงจำนวน 10-12 คน ขับร้องตีกลองรำมะนา เรียกว่า “ดิเกร์เรียบ” ซึ่งเป็นรูปแบบโครงสร้างของการแสดงอุเละห์นบี

รูปแบบของการแสดงอุเละห์นบีในภาคกลางได้ปรากฏการแสดงอุเละห์นบีอยู่ 2 รูปแบบ ได้แก่

1. การแสดงอุเละห์นบีแบบขับร้องไม่ตีกลองรำมะนา การแสดงประเภทนี้พบในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ใน เขตหนองจอกกรุงเทพมหานคร เรียกว่า “ทำนองคู้” หรือ “ทำนองกีหรุ่น” การขับร้องด้วยผู้หญิงทั้งหมด เป็นทำนองเพลงไทยเดิมไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ และช่วงท้ายการแสดงนิยมออกเพลงนาเสป หรือเพลงเบ็ดเตล็ดโดยใช้กลองสองหน้า ปัจจุบันการแสดงประเภทนี้ได้สูญหายจากชุมชนเหลือเพียงแถบบันทึกเสียง

2. การแสดงอุเละห์นบีในรูปแบบตีกลองรำมะนา เป็นรูปแบบการแสดงที่พบในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ นิยมใช้แสดงในพื้นที่ภาคกลางในปัจจุบัน นิยมเรียกการแสดงอุเละห์นบีประเภทนี้ว่า “ทำนองกีหมิง” หรือ “ทำนองอยุธยา” ลักษณะเป็นการขับร้องประกอบกับการตีกลองรำมะนา และช่วงท้ายการแสดงนิยมออกเพลงนาเสป หรือเพลงเบ็ดเตล็ด ซึ่งมีพัฒนาการมาจากการแสดงดิเกร์เรียบ

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่าการแสดงอุเละห์นบีของมุสลิมไทยในภาคกลางของประเทศไทยของกลุ่มของมุสลิมไทยเชื้อสายมลายู นิกายซูฟีย์ สายกอดิรียะฮ์ เกิดขึ้นจากแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่ อุสมาน หรือ “โต๊ะกีแซะฮ์” (2391-2475) ผู้นำมุสลิมนิกายซูฟีย์ สายกอดิรียะฮ์ แห่งมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ตำบลบ้านภูเขาทอง อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา โดยดำริให้นำการแสดงอุเละห์นบีซึ่งเป็นการแสดงพื้นบ้านเข้าร่วมเป็นการแสดงดนตรีใน “พิธีกรรมมูโหลดปากเดือน” เพื่อเฉลิมฉลองก่อนการมาประสูติของศาสดามูฮัมหมัด ในวันขึ้น 1 ค่ำเดือน รอบีอุ้ลอาวัร โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ให้ทัศนะของการจัดงานมูโหลดปากเดือนไว้ว่า โลก “แม้แต่สัตว์ยังรับรู้ถึงการมาประสูติพระศาสดา เราเป็นมนุษย์จะต้องเฉลิมฉลองเพื่อต้อนรับการมาประสูติของพระศาสดา” แช็คมุฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้มอบหมายให้ “กีหมิง” ผู้เป็นปราชญ์ และครูกลองคนสำคัญของบ้านลุมพลี ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

เป็นผู้ดูแลในเรื่องการแสดงอุเละห์นบี ประพันธ์บทร้องและทำนองขับร้อง เป็นที่เรียกกันติดปากในกลุ่มนักตีกลองอุเละห์นบีว่า “ลาฆูกีหมิง” (ทำนองของกีหมิง) ซึ่งใช้เป็นทำนองหลักในการขับร้องอุเละห์นบีในปัจจุบัน

หลังจากมรณกรรม (วะฟาต) ของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ในหลายท้องที่ได้ขาดช่วงการสืบทอดเนื่องจากหลายสาเหตุเช่น กลองรำมะนาหายาก ขาดผู้สืบสานการแสดงอุเละห์นบีอย่างจริงจัง คงอยู่แต่ในชุมชนที่ยังมีนักแสดงอุเละห์นบีรุ่นเก่าที่หลงเหลืออยู่ซึ่งมีอยู่จำนวนไม่มากในแต่ละชุมชน

การกลับมาของการแสดงอุเละห์นบี

กระแสของการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีเละห์นบีได้ฟื้นคืนขึ้นมาอย่างจริงจังในประมาณปีพ.ศ. 2520 เนื่องจากมีกระแสของวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมอย่างอื่นเป็นกระแสปลุกเร้าในเรื่องการแสดงดนตรีของมุสลิมอยู่เป็นพื้นเช่น มัจญรู๊ด หรือ นาเสป ภาวะโหยหาอดีตทำให้ชุมชนต่าง ๆ ในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในแนวทางของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้กลับมาตื่นตัวในการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบี โดยอาศัยนักแสดงอุเละห์นบีจากชุมชนบ้านลุมพลี โดยเริ่มจากจากชุมชนใกล้เคียงเช่น ชุมชนคลองคูจาม ชุมชนบ้านภูเขาทองชุมชนคลองสองลำสนุ่น ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ ชุมชนตลาดขวัญ ทำให้การแสดงอุเละห์นบีได้แพร่หลายไปสู่ที่ชุมชนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในภาคกลางและภาคตะวันออก ในปีพ.ศ.2540 คณะกรรมการจัดงานมูโหลดปากเดือนมีแนวความคิดให้ วงอุเละห์นบี ของแต่ละชุมชนนำกลองมาร่วมการแสดงอุเละห์นบีเพื่อร่วมเฉลิมฉลองในงานมูโหลดปากเดือน จนกลายเป็นวิถีปฏิบัติที่สำคัญของมุสลิมซูฟีย์กดิรียะฮ์ และกลายเป็นเครือข่ายทางวัฒนธรรมของการแสดงอุเละห์นบี นอกจากนี้การแสดงอุเละห์นบีได้ร่วมแสดงในงานทางวัฒนธรรมระดับจังหวัดอยู่เสมอในฐานะตัวแทนทางวัฒนธรรมของมุสลิมอยุธยา ส่งผลให้การแสดงอุเละห์เป็นที่รู้จักของสังคมภายนอกมากยิ่งขึ้น

1.1.2 ลำดับขั้นตอนและจารีตธรรมเนียมของการแสดงอุเละห์นบี

การเตรียมกลองรำมะนา

การเตรียมกลองรำมะนาเป็นช่วงเวลาที่มีความสำคัญและใช้เวลาพอสมควร เนื่องจากในการแสดงอุเละห์นบีมีกลองจำนวนหลายใบ จากนั้นนักกลองรำมะนาจะทำการเตรียมกลองโดยการงัดลิ่มขึ้นหน้ากลอง ยัดหวายหน้ากลอง เมื่อเตรียมกลองรำมะนาเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้แสดงอุเละห์นบีจะวางกลองในลักษณะหงายหน้ากลองขึ้น และ นั่งพับเพียบเตรียมพร้อมในการประกอบพิธีกรรมก่อนการแสดง

การตั้งเครื่องกำนลครู

การตั้งเครื่องกำนลครูเป็นสิ่งที่สำคัญในการประกอบพิธีกรรมเพื่อรำลึกถึงอัลลอฮ์ ศาสดามูฮัมหมัดตลอดจนบรรดาแช็คและโต๊ะครูในสายกอดิรียะฮ์ เป็นสื่อเพื่อขอความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) เครื่องกำนลของการแสดงอุเละห์นบีประกอบด้วย

1. แจกันดอกซ่อนกลิ่น ในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับดอกซ่อนกลิ่นว่าเป็นดอกไม้ของนักปราชญ์ กันกล่าวว่าเป็นดอกไม้ที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ชอบในสมัยที่ยังมีชีวิตอยู่

2. กำยาน เป็นยางไม้ชนิดหนึ่งมีคุณสมบัติในการสร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม เป็นสื่อในการเชื่อมโยงระหว่างอัลลอฮ์ ศาสดามูฮัมหมัดบรรดาครูมูรชีดในสายกอดิรียะฮ์กับผู้ร่วมในพิธีกรรมและการแสดงอุเละห์นบี เป็นประเพณีปฏิบัติที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอาหรับ

3. สุหร่ายฟาด เป็นอุปกรณ์สำหรับใส่น้ำอบ เพื่อใส่มือผู้เข้าร่วมพิธีกรรมการแสดงอุเละห์นบี เพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมเปอร์เซียร์

4. พานกำนลครู ประกอบด้วย หมากพลู ช่อดอกไม้ เทียน บุหรี่และเงิน 12 บาทเป็นค่ากำนล

5. ขันโลหะบรรจุน้ำ เพื่อบรรจุน้ำสะอาดเพื่อใช้ดื่ม

6. กระโถน เป็นภาชนะที่ใช้สำหรับใส่สิ่งที่ไม่ใช้แล้วในพิธีกรรมเช่น เศษไม้ขีด เศษถ่าน

7. ผ้าขาวและพรมปูพื้น ใช้ในการตั้งกำนลครู เป็นศูนย์กลางมณฑลในพิธีกรรมและการแสดงอุเละห์นบี

ลำดับการการแสดง

ก่อนการแสดงมีจารีตธรรมเนียมในการแสดงความเคารพและตั้งเจตนาบริสุทธิ์ (เนียต) อัลลอฮ์ ศาสดามูฮัมหมัด และบรรดานบีทุก ๆ พระองค์ บรรดาวลีย์ยุลลอฮ์ บรรดาแช็ค (เชค) อูลามะฮ์ ตามสายกอดิรียะฮ์ ผู้วายชนม์ ญาติพี่น้องที่ล่วงลับ ผู้แสดงอุเละห์นบีร่วมกันอ่านซูเราะห์อัลฟาติหะฮ์ จากนั้นผู้ที่เป็นต้นเสียงจะเกริ่นบทบทซอลลาตุลเลาะห์เพื่อขอการประสาทพรก่อนการแสดงอุเละห์นบี

หัวหน้าวงกลองจะตีขึ้นหน้ากลอง เพื่อเป็นการเริ่มการแสดงอุเละห์นบี ในเบตแรกผู้แสดงจะขับร้องพร้อมตีกลองรำมะนาจำนวน 4 ทำนองได้แก่

1. ยาหวาบเมาลายา

2. ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ

3. ลาฆูนาบีมูฮัมหมัด

4. ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์ และลงกลองจบการแสดงเบตที่ 1

การแสดงเบตที่ 2 ผู้แสดงจะขับร้อง 3 ทำนอง ได้แก่

1.ยาหวาบยาร็อบบานา

2.ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์

3.ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี และลงกลองจบการแสดงเบตที่ 2

การแสดงเบตที่ 3 เป็นการแสดงช่วงสุดท้ายของการแสดงเป็นส่วนของการสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดและบรรดาศาสดา (นบี) ที่สำคัญทุกท่านในสายของศาสนาอิสลาม ประกอบด้วยจำนวน 4 ทำนองได้แก่

1. ยาหวาบตอลาอัน

2. ยาหวาบยาฮาบีบี

3. ยาหวาบดิรีมากาน

4. ยาหวาบซอลอลลอฮ์ และลงกลองจบการแสดงเบตที่ 3

ในช่วงปลายของการแสดงในเบตที่ 3 ก่อนจบการแสดงเล็กน้อยจะมี ประพรมลงบนมือของผู้ร่วมในงาน และจะมีการแจกทาน (ซอดาเกาะห์) ให้แก่นักแสดงอุเละห์นบีทุกคน ในลำดับต่อมานักแสดงอุเละห์นบีนิยมออก “เพลงนาเสป”หรือ “เพลงเบ็ดเตล็ด” ในการออกเพลงนาเสปนี้เป็นการผ่อนคลายหลังจากการแสดงอุเละห์นบี 3 เบต เป็นภูมิปัญญาของนักกลองรำมะนาของแต่ละชุมชน ในเนื้อหาของนาเสปส่วนให้จะเกี่ยวกับ ความศรัทธา (อากีดะฮ์) หลักคำสอนของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์

การแต่งกาย

การแต่งกายของผู้แสดงอุเละห์นบีโดยทั่วไปแล้วจะไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์ที่ตายตัว โดยนุ่งห่มมิดชิดถือตามหลักศาสนบัญญัติเป็นเกณฑ์ จากการสังเกตงานสนามวิจัยอย่างมีส่วนร่วมพบว่าสามารถจำแนกการแต่งกายออกได้เป็น 2 ประเภทได้แก่

1. ชุดในศาสนพิธี เป็นชุดที่มีความสำคัญที่สุดในการเป็นมุสลิมเนื่องจากเป็นชุดที่สุภาพถูกต้องตามศาสนบัญญัติ เนื่องจากมุสลิมไทยภาคกลาง สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ส่วนใหญ่มีเชื้อสายมลายู การแต่งกายจึงนิยมใส่เสื้อกุรง และนุ่งโสร่ง ใส่หมวกกาปิเยาะห์ และโพกผ้าซาระบั่น ตามแบบนิยมของมุสลิมภาคกลางที่รับอิทธิพลมาจากการแต่งกายของคนมลายูทางใต้ของประเทศไทย

2. ชุดทีมชุมชน เป็นชุดที่ความสำคัญในความเป็นอัตลักษณ์ร่วมของชุมชน โดยชุดทีมชุมชนเหล่านี้ มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ มีรูปแบบของความเป็นสากลในส่วนของเสื้อโปโลคอปกที่มีการสกรีนรูป เช่น รูปดอกซ่อนกลิ่น รูปมัสยิด หรือชื่อวงอุเละห์นบีของชุมชนต่าง ๆ และยังคงนุ่งโสร่งตามจารีตนิยม แสดงถึงความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวใน ความสามัคคี และเป็นระเบียบเรียบร้อย

ความเชื่อในการแสดงอุเละห์นบี

การยกครู

การยกครูเป็นพิธีที่สำคัญอย่างหนึ่งในการเรียนอุเละห์นบี ในเบื้องต้นผู้ที่จะเรียนอุเละห์นบีจะต้องเข้าหาครูผู้เรียน โดยส่วนมากจะทำที่มัสยิดอาลีอันยิดดาลอยน์ ตำบลบ้านภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในงานมูโหลดปากเดือน โดยครูผู้สอนหรือหัวหน้าวงจะฝึกหัด จะพาผู้ฝึกหัดใหม่ไปร่วมงาน นำกำนลไปใส่ไว้ในพานกำนลในพิธี 12 บาท และร่วมการแสดงอุเละห์นบี ถือเป็นการเสร็จพิธียกครู

เครื่องดนตรี

กลองรำมะนา เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในการแสดงอุเละห์นบี ความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องกลองรำมะนาในการแสดงอุเละห์นบี ผู้แสดงจะไม่เดินข้ามกลองรำมะนา ลิ่มไม้ หวาย และเครื่องดนตรีอื่นๆในการแสดงอุเละห์นบี โดยเชื่อว่า ไม่แสดงความเคารพต่อกลองรำมะนาและเครื่องดนตรีอื่นๆ ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการปฏิบัติภักดีต่ออัลลอฮ์ (อิบาดะฮ์) เนื่องจากกลองรำมะนาเป็นของที่หาได้ยากและมีราคาสูง ส่วนมากนักกลองรำมะนาจะดูแลกลองรำมะนาอย่างพิถีพิถัน และใส่ถุงเก็บอย่างดี ถือเป็นสมบัติประจำตัวที่มีค่า

การตัดทอนบทร้อง

ในการแสดงอุเละห์นบีมีความเชื่ออย่างหนึ่งในเรื่องการตัดทอนบทร้อง ซึ่งมักจะเกิดขึ้นเสมอในการแสดงอุเละห์นบีที่มีเวลาจำกัด การตัดทอนบทร้องของอุเละห์นบีโดยมากจะอยู่ในลักษณะของการข้ามของบทร้อง หากข้ามบทขับร้องแล้ว จะต้องมีคนใดคนหนึ่งในวงอุเละห์นบีอ่านบทร้องให้ครบจำนวนบทร้อง การขับร้องอุเละห์นบีเป็นการเล่าชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัด ดังนั้นการข้ามบทร้องของอุเละห์นบีเป็นการตัดทอนเนื้อความของชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด เป็นการไม่สมควรและไม่ให้เกียรติแก่ท่านศาสดา

1.2 สภาพปัจจุบันของการแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดต่างๆในภาคกลางของประเทศไทย

1.2.1 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ชุมชนมัสยิดอาลียิดดารอยน์(บ้านภูเขาทอง) ตำบลบ้านภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเป็นจังหวัดที่เป็นศูนย์กลางของมุสลิมนิกายซูฟีย์ สายกอดิรียะฮ์ โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่มัสยิดอาลียิดดารอยน์ (มัสยิดบ้านภูเขาทอง) ตำบลบ้านภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา มีความสำคัญในฐานะที่เป็นสถานที่เกิดและสุสาน (มะก่อม) ของท่านแช็ค มูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ อิบนี่อุสมาน หรือ “โต๊ะกีแซะฮ์” ผู้นำสายกอดิรียะฮ์ ปัจจุบันอยู่ในความดูแลของอิหม่ามบุญญา ศรีสมาน มัสยิดแห่งนี้เป็นสถานที่จัดงาน “มูโหลดปากเดือน” ซึ่งจัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร ของทุกปี การแสดงอุเละห์นบีกำหนดขึ้นในคืนแรกของงานมูโหลดปากเดือน บริเวณศาลาอเนกประสงค์ข้างมัสยิด เป็นการชุมนุมประจำปีของกลองรำมะนาที่มีผู้เข้าร่วมบรรเลงมากที่สุดในประเทศไทย ในอดีตชุมชนมัสยิดอาลียิดดารอยน์ มีการทำกลองรำมะนา ซึ่งจะรู้จักกันดีในกลุ่มของนักอุเละห์นบี ในชื่อ “กลองกีและห์ ลามอ” ซึ่งเป็นช่างทำกลองมีชื่อเสียงในการทำกลองรำมะนาของชุมชนบ้านภูเขาทองปัจจุบัน บิหลั่น สานิต ลามอ บุตรชายของ กีและห์ (ซอและห์) ลามอ เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีของชุมชนบ้านภูเขาทอง วงอุเละห์นบีบ้านภูเขาทองได้รับเกียรติในการแสดงทางวัฒนธรรมของชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ นอกจากนี้ยังมีการสาธิตการแสดงอุเละห์นบีของชุมชน ที่ศูนย์การเรียนรู้เศรษฐกิจพอเพียงบ้านของพ่อบริเวณทุ่งบ้านภูเขาทอง

ชุมชนมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน(บ้านลุมพลี) ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ชุมชนมัสยิดมูฮำหมัดอาลียิสซอลีฮีน(มัสยิดบ้านลุมพลี) ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา ในการอำนวยการของอิหม่ามซาฟีอี พาลีคาม เป็นชุมชนที่มีความสำคัญในฐานะเป็นนิวาสถานของ ตวนฆูรู หมิง (อามีน) บิน อัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ นายอามีน โตลอยเกต โดยทั่วไปจะเรียกว่า “กีหมิง” เป็นปราชญ์ชาวตำบลลุมพลีที่แต่งเนื้อร้องและทำนองของอุเละห์นบี ปัจจุบันในชุมชนยังคงสืบสานการแสดงอุเละห์นบีอย่างต่อเนื่อง ยังปรากฏชื่อครูสอนการแสดงอุเละห์นบีชาวตำบลลุมพลี ที่ทำหน้าที่สอนอุเละห์นบี ในชุมชนต่าง ๆ ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาเช่น กำนันอับดุลวาฮับ (กั๋งฮับ) สาส้งข์ กีหวัง (จอน) ลอยเกตุ นอกจากนี้ยังพบพิธีกรรมการรับศิษย์โดยใช้ผลไม้เจ็ดอย่าง โดยประกอบพิธีในวันที่ขึ้น 9 ค่ำเดือน 9 ของทุกปี ในปัจจุบันวงอุเละห์นบีของชุมชนบ้านลุมพลีอยู่ในความดูแลของ ผู้ใหญ่ในชุมชนหลายท่าน เช่น อิหม่ามซาฟีอี พลีคาม ฮัจญีฮารูน ขันธราม ฮัจญีสมาน ลอยเกตุ วงอุเละห์นบีของชุมชนลุมพลี ได้รับเชิญในงานมูโหลดปากเดือนที่บาแลตวนชื่น สายฟ้า ที่ชุมชนบ้านตลาดขวัญ

นอกจากนี้เคยได้รับเชิญไปเผยแพร่วัฒนธรรมที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย และงานวัฒนธรรมของจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ

ชุมชนมัสยิดอาลียินนูรอยน์(บ้านคลองคูจาม) ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ชุมชนมัสยิดอาลียินนูรอยน์ ตำบลสำเภาล่ม อำเภอพระนครศรีอยุธยา หรือที่เรียกว่า “ชุมชนบ้านคลองคูจาม” จากการสำรวจชุมชนพบว่า พื้นฐานของสมาชิกในวงอุเละห์นบีชุมชนบ้านคลองคูจามประกอบอาชีพตีกลองรำมะนาประกอบการแสดงลำตัด หรือที่เรียกว่า “พื้นลำตัด” ทำให้มีความชำนาญในการตีกลองรำมะนาและการขับร้องอุเละห์นบี ชุมชนบ้านคลองคูจามมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมด้วยความสนับสนุนและการดูแลของ อิหม่าม จักรกฤษณ์ เส้นขาว ปัจจุบันนายสมหวัง เช่นขาว เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีชุมชนคลองคูจาม วงอุเละห์นบีคลองคูจามได้รับเกียรติเป็นตัวแทนในการเผยแพร่การแสดงอุเละห์นบี ในฐานะวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ

1.2.2 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดนนทบุรี

จังหวัดนนทบุรี ชุมชนบ้านตลาดขวัญเป็นชุมชนมุสลิมที่มีความสำคัญและเก่าแก่ชุมชนหนึ่ง ในบริเวณชุมชนปรากฏโบราณสถานมัสยิดฮีดายะห์ตุ้ลอุมมะฮ์ ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงพระราชทานพระราชทรัพย์สร้างมัสยิดพระราชทานแก่ พระพี่เลี้ยงหยา เมื่อครั้งพ.ศ. 2423 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯให้ พระสยามิศรภักดี (มูฮัมหมัดอาลี) นำกลองรำมะนาเข้าไปตีถวายเป็นพระราชกุศล ในงานพระบรมศพ พระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ซึ่งเป็นกลุ่มมุสลิมชาวนนทบุรี ซึ่งนับว่าเป็นหลักฐานเรื่องการตีกลองรำมะนาของมุสลิม ที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่ปรากฏ

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ดำริให้บ้านตลาดขวัญเป็นสถานที่แห่งแรกในการจัดงาน “ มูโหลดปากเดือน” ราวในปีพ.ศ.2463 ที่โรงเรียนสอนศาสนา(บาแล)ของ ตวนชื่น สายฟ้า อิหม่ามประจำมัสยิดฮีดาย่าตุ้ลอุมมะฮ์ หรือ “บาแลสายฟ้า” ในงานจัดงานครั้งที่ 6 มีการย้ายสถานที่จัดงานงานมูโหลดปากเดือนไปที่มัสยิดอาลียิดดารอยด์ ต.บ้านภูเขาทอง จ.พระนครศรีอยุธยา ชุมชนบ้านตลาดขวัญมีการจัดงานมูโหลด 2 ครั้งในแต่ละปี โดยเป็นงานมูโหลดปากเดือนที่บาแลสายฟ้าในความอำนวยการของอิหม่ามอุสมาน สายฟ้า และงานมูโหลดของมัสยิด แช็กมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ในความอำนวยการของอิหม่าม อุสมาน ศุภมาส ปัจจุบัน นายอาบีดีน จันทร์กระจ่าง เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีบ้านตลาดขวัญ ดูแลประสานงานอุเละห์นบีแก่สมาชิกใน วงอุเละห์นบีบ้านตลาด

ขวัญยังได้รับเกียรติร่วมแสดงในงานกิจกรรมทางวัฒนธรรมกับวงอุเละห์นบีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาอยู่เสมอ

1.2.3 การแสดงอุเละห์นบีในจังหวัดปทุมธานี

จังหวัดปทุมธานี ชุมชนมัสยิดอาลียิสซากีรอยน์ (มัสยิดบ้านคลองสอง ลำสนุ่น) ต.คลองสอง อ.คลองหลวง ภูมิหลังของชุมชนสืบเนื่องมาจาก ซึ่งมาสภาพเป็นลำรางธรรมชาติเป็นแนวยาวเชื่อมกับคลองสอง มีต้นสนุ่นขึ้นอยู่เป็นจำนวนมาก ชาวบ้านจึงเรียกพื้นที่นี้ว่า “ลำสนุ่น” เมื่อแรกเริ่มของการตั้งชุมชนท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นผู้นำในการสร้างมัสยิดของชุมชนและสอนศาสนาในแนวทางของ สายซูฟีย์กอดิรียะห์ เป็นสนามวิจัยเดียวที่พบการแสดง บุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในเรื่องของการแสดงอุเละห์นบี และเป็นที่กำเนิดของการทำบุญ 40 วงอุเละห์นบีชุมชนคลองสอง ลำสนุ่น อยู่ในความดูแลของครูสมาน ไตรเวท และครูอนุชา สิงห์งาม เนื่องจากสมาชิกในวงส่วนใหญ่เป็นเยาวชนวัยรุ่น ทำให้อุเละห์นบีในชุมชนลำสนุ่นได้กลายเป็นเครื่องมือสำคัญในการป้องกันเยาวชนไม่ให้เกี่ยวข้องกับยาเสพติด วงอุเละห์นบีคลองสอง ลำสนุ่น ได้รับเกียรติจากสภาวัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานีในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมของมุสลิมปทุมธานี

1.2.4 การแสดงอุเละห์นบีในกรุงเทพมหานคร

ชุมชนมัสยิดนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ (ชุมชนแผ่นดินทอง กุโบร์โต๊ะเยาะห์) ต.โคกแฝด เขตหนองจอก ภูมิหลังของชุมชนมัสยิดนูรุลสลามเป็นชุมชนเก่าแก่ซึ่งปรากฏหลักฐานสักการะสถาน (มะก่อม) ของ “โต๊ะเยาะห์สลาม” เป็นบรรพบุรุษที่อพยพจากหัวเมืองปักษ์ใต้มาตั้งถิ่นฐานตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 3 การแสดงอุเละห์นบีของชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์มีประวัติความเป็นมาโดยการเริ่มเข้ามาเผยแพร่แนวทางสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่มัสยิดนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก ซึ่งถือว่าเป็นศูนย์กลางของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในแถบย่านคลองแสนแสบ มีนบุรี-หนองจอก

แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ดำริการร้องอุเละห์นบี แก่ศิษยานุศิษย์ซึ่งกลุ่มมุสลิมมลายูที่อาศัยในแถบคลองแสนแสบมีความสามารถทางด้าน ดิเกร์เรียบ ลำตัด อยู่เป็นพื้นฐาน ทำให้อุเละห์นบีที่ร้องในยุคแรกของชุมชนที่เรียกว่า “ทำนองคู้” หรือ “ทำนองกีหรุ่น “ ทำนองกีหรุ่นไม่มีการตีกลองรำมะนาประกอบการขับร้อง ทำนองที่พบมีลักษณะเป็นทำนองเพลงไทยเดิม มีทำนองเพลงที่พบเช่น เพลงพม่าเห่ เพลงลาวสมเด็จ เพลงเขมรพวง เป็นต้น ใช้ผู้หญิงเป็นผู้ขับร้อง ซึ่งต่อมาได้มีสูญหายของทำนองและได้มีการเปลี่ยนไปร้องทำนองของกีหมิงแบบอยุธยา ปัจจุบัน

ครูอันว๊าร บูชากรรจ์ ผู้เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีในชุมชนรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ (ชุมชนแผ่นดินทอง กุโบร์โต๊ะเยาะห์) และครูใหญ่ของโรงเรียนอันวารุดดีน (บ้านครูว๊าส) ชุมชนแผ่นดินทองกุโบร์โต๊ะเยาะห์ ได้สืบสานค้นคว้าและฟื้นฟูภูมิปัญญาการแสดงอุเละห์นบี และมีโครงการที่จะฟื้นฟูอุเละห์นบีทำนองเก่าอันเป็นภูมิปัญญาของชุมชน

1.3 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการแสดงอุเละห์นบี

1.3.1 งานมูโหลดปากเดือน

ประวัติความเป็นมาของมูโหลดงาน “ งานมูโหลดปากเดือน” เป็นงานที่มีความสำคัญเนื่องจากเป็นการฉลองก่อนการประสูติของศาสดา มูฮัมหมัด ซึ่งจัดในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร ตามปฏิทินอิสลาม ก่อนการประสูติจริงในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนรอบีอุ้ลอาวัร ด้วยเหตุนี้จึงเรียกว่า “มูโหลดปากเดือน โดยแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้ปรารภถึงความสำคัญของการจัดงานว่า “การประสูติของศาสดามูฮัมหมัดเป็นการประสูติของศาสดาเอกของโลก แม้แต่สัตว์ยังรับรู้ถึงการมาประสูติศาสดา เราเป็นมนุษย์จะต้องเฉลิมฉลองเพื่อต้อนรับการมาประสูติของศาสดา”

ดังนั้นจึงมีการจัดงานมูโหลดขึ้นครั้งแรกที่บ้านตลาดขวัญ ต.บางกระสอ อ.เมือง จ.นนทบุรี ประมาณ พ.ศ. 2470 งานมูโหลดปากเดือนเป็นงานสำคัญเป็นการเฉลิมฉลองในการมาประสูติศาสดามูฮัมหมัดผู้เป็นมหาศาสดา แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้กำหนดไว้เป็น 1 ใน 3 ของงานสำคัญประจำปีของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ดังนั้นจึงมีกำหนดการจัดงานถึง 3 วัน

บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือน

ในงานมูโหลดปากเดือนแสดงการอุเละห์นบีมีบทบาทสำคัญ ในการขับกล่อมเฉลิมฉลองการประสูติของศาสดามูฮัมหมัด” เป็นการบอกเล่าเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัดในช่วงปฐมวัย ในทางสังคมถือว่าการแสดงอุเละห์นบี เป็นการแสดงออกทางสังคมที่แสดงถึงความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ และ เป็นการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ตัวตนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ซึ่งไม่พบในมุสลิมกลุ่มอื่น ๆ ในประเทศไทย

1.3.2 งานขึ้นเปลเด็ก

การขึ้นเปลเด็กเป็นประเพณีที่มีความผสมผสานทั้งหลักการศาสนาอิสลามและประเพณีพื้นเมือง (อาดัต) ที่ไม่ขัดต่อหลักศาสนา ซึ่งในกลุ่มของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในภาค

กลาง มีแนวทางปฏิบัติในการขึ้นเปลเด็กทารกจะกระทำในวันที่ 7 นับจากวันเกิดของเด็กทารก โดยในรุ่งเช้าของวันงานจะทำการเชือดแพะ (อากีเกาะฮ์) ถ้าเด็กผู้ชายจะต้องเชือดแพะ 2 ตัวและถ้าเป็นเด็กผู้หญิงจะเชือดแพะ 1 ตัว เพื่อเป็นการแสดงความขอบคุณในความโปรดปรานของอัลลอฮ์ และนำไปแจกจ่ายแก่คนยากจน

ในรุ่งเช้าของงานพิธี อิหม่ามหรือผู้นำในการประกอบพิธีกรรม และสัปบุรุษร่วมกันอ่านอีซิกุโบร์เพื่อเป็นการอุทิศผลบุญแต่ผู้วายชนม์ และร่วมกันขอการประสาทพร แด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) อ่านบทยาฮาบี และทำพิธีเปิดปากของเด็กทารกโดยนำแหวนทอง แหวนเงิน แหวนนาก แตะที่ปากเด็ก และใช้นิ้วชี้ป้ายอาหารมงคลสำหรับเด็กที่เรียกว่า “ตะหนีก”ทำมาจากอินทผาลัม น้ำผึ้ง กล้วย บดรวมกัน ป้ายในปากของเด็ก สัปบุรุษร่วมกันกล่าวขอพร (ดุอา) จากนั้นอิหม่ามในพิธีจะทำการตัดผมโดยใช้กรรไกร จากนั้นนำเส้นผมใส่ในลูกมะพร้าวอ่อนที่เจาะเตรียมไว้และจะโกนผมเด็กที่เหลืออีกครั้งหนึ่งให้เรียบร้อย สัปบุรุษร่วมกันขอพรและรับประทานอาหาร

ในส่วนขั้นตอนของการขึ้นเปล ผู้เป็นพ่อหรือญาติผู้ใหญ่ จะนำเด็กไปทำการขึ้นเปลที่ถูกประดับตกแต่งด้วยพวงมโหตรและกระดาษสีต่างๆ ขนมอบกรอบ ของเล่น ดินสอ สมุด ตามแต่ทุนทรัพย์ของเจ้าภาพ โดยมีญาติผู้ใหญ่ทำการไกวเปล และวงอุเละห์นบีจะทำการแสดงเพื่อขับกล่อมเด็กและออกเพลงนาเสปเบ็ดเตล็ดเพื่อความสนุกสนาน และจะนำเด็กออกจากเปล จากนั้นจะเป็นการแย่งของที่ติดอยู่กับเปลเป็นที่สนุกสนาน ถือเป็นการเสร็จสิ้นพิธีขึ้นเปล

บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีในงานขึ้นเปลเด็กทารก

ในงานขึ้นเปลเด็กทารกการแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงที่นิยมเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีเนื้อหาสอดคล้องกับงานขึ้นเปลเด็กเป็น “การขับกล่อมการเฉลิมฉลองและขอบคุณอัลลอฮ์ในการเกิดของเด็ก” การแสดงอุเละห์นบีในงานขึ้นเปลเด็ก เนื่องจากพิธีมีเวลาจำกัด จึงนิยมขับร้องเฉพาะบทฮูวาลเอาวาลูเท่านั้น เพื่อความเป็นศิริมงคลแก่เด็กทารก และนิยมออกเพลงนาเสปเพื่อความสนุกสนานเพื่อสร้างบรรยากาศภายในงาน

1.3.3 งานเข้าสุนัต (งานมาโซ๊ะยาวี)

การเข้าสุนัตหรืองานมาโซะยาวีเป็นงานที่มีความสำคัญของเด็กชาย การขริบหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศชาย ซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องทำ (วายิบ) ในการเข้าเป็นอิสลามิกชน การเข้าสุนัตโดยปกติแล้วจะนิยมทำในช่วงที่เป็นเด็กอายุไม่เกิน 15 ปี ก่อนบรรลุศาสนนิติภาวะ พิธีเข้าสุนัตนิยมเริ่มในตอนเช้าหรือตอนบ่าย โดยสัปบุรุษในชุมชนร่วมกันอุทิศส่วนกุศลให้กับผู้วายชนม์ (อีซิกุโบร์)และขอพรต่ออัลลอฮ์ (ดุอา) เพื่อความเป็นศิริมงคล (บารอกัต) แก่เด็กที่จะเข้าสุนัต

เด็กที่จะเข้าพิธีสุนัตแต่ตัวให้สวยงามเรียบร้อย หรือการแต่งกายตามหลักศาสนาให้เรียบร้อย ซึ่งไม่มีการกำหนด ตายตัวขึ้นอยู่กับความนิยมในแต่ละชุมชน

เด็กทุกคนก่อนที่จะเข้าพิธีสุนัตจะต้องอาบน้ำ โดยมีจุดประสงค์คือให้เด็กที่เข้าร่วมพิธีตัวเย็น ช่วยลดการเสียเลือดในระหว่างการเข้าสุนัต เด็กจะถูกนำตัวเข้าไปบริเวณที่ประกอบพิธีทีละคนโดยผู้ประกอบพิธีจะเป็นบุคลากรแพทย์หรือผู้ที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดีมีความรู้ทางแพทย์และทางศาสนาเป็นอย่างดี หลังจากการเข้าสุนัตแล้วเด็กที่เข้าพิธีจะได้รับการดูแลเป็นอย่างดี โดยจะสวมใส่โสร่งและมีการเสริมโครงหวายไว้ที่เอวเพื่อกันการเสียดสีของแผลกับผ้าโสร่ง ประมาณ 15 วันแผลถึงจะแห้งสนิท

บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีในพิธีเข้าสุนัต

ในพิธีเข้าสุนัตการแสดงอุเละห์นบีมีบทบาทหน้าที่ในส่วนของขบวนแห่เด็กที่จะเข้าพิธีสุนัต การแสดงอุเละห์นบีจึงมีสถานะเป็น “การขับกล่อมที่ปลอบประโลม”และสร้างขวัญกำลังใจให้เด็กได้เป็นอย่างดี โดยการแสดงอุเละห์นบีในงานเข้าสุนัตจะเริ่มโดยการขับร้องอุเละห์นบีในบทฮูวาลเอาวาลูเป็นทำนองเริ่มต้นต่อจากนั้นจะขับร้องเพลงนาเสปที่มีท่วงทำนองสนุกสนาน เพื่อสร้างบรรยากาศที่ครึกครื้น ผ่อนคลายความกังวลของเด็กที่เข้าร่วมพิธี

1.3.4 งานแต่งงาน (งานนิกะห์วาลีเมาะห์)

งานแต่งงานหรือที่เรียกว่า “นิกะห์”เป็นงานที่มีความสำคัญในชีวิตมุสลิม หลักการของการแต่งงานแบบมุสลิม ยึดหลักการพิธีเรียบง่ายสามารถปฏิบัติได้ ไม่ว่าจะอยู่ลำดับชนชั้นไหนก็จะต้องถือกฎเดียวกัน แต่จะมีพิธีการอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามประเพณี (อาดัต) วัฒนธรรมของประเทศหรือภูมิภาคที่อยู่อาศัย แต่จะต้องมีกระบวนการของพิธีกรรมทางศาสนาในการกล่าวคำรับนิกะห์อย่างครบถ้วน โดยอยู่ในหลักการ 5 ประการจึงจะทำการแต่งงานดังนี้ 1. มีตัวแทนของฝ่ายหญิง (วลี) 2.มีเจ้าบ่าว (มุสลิม) 3.มีเจ้าสาว (มุสลิมะฮ์) 4.มีพยาน (ซะซีย์) อย่างน้อย 2 คน 5. มีคำกล่าวให้ของผู้แทนฝ่ายหญิง (วลี) และคำกล่าวรับของเจ้าบ่าว จึงจะถือว่าเป็นการแต่งงานที่ถูกต้องตามหลักศาสนา

ตามธรรมเนียมมุสลิมไทยในภาคกลางนิยมที่จะทำงานมงคลในวันสะดวกที่เป็นข้างขึ้นเมื่อได้วันที่สะดวกและเป็นมงคลแล้ว การจัดเตรียมงานต่างๆจะคล้ายกับการแต่งงานแบบคนไทยภาคกลาง มีการเตรียมขันหมาก ขบวนแห่เจ้าบ่าว สินสอดทองหมั้น ซึ่งถือว่าปฏิบัติได้ไม่ขัดกับหลักการของศาสนาอิสลาม เป็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ในกรณีที่เจ้าสาวหรือเจ้าบ่าวไม่ได้

นับถือศาสนา จำเป็นจะต้องทำการเข้าสุนัตให้ถูกต้องตามหลักศาสนาอิสลามให้เรียบร้อยเสียก่อน ปฏิญาณตนเข้ารับเป็นมุสลิม และเรียนรู้หลักการของศาสนาอิสลามเบื้องต้น

ในคืนก่อนวันแต่งงานที่บ้านเจ้าสาวนิยมมีการตีกลองรำมะนา ซึ่งอาจจะเป็นการแสดงอุเละห์นบี ดิเกร์เรียบ หรือนาเสป เพื่อเป็นการกล่อมหอ ในเช้าวันแต่งงานฝ่ายเจ้าบ่าวจะมีขบวนแห่ขันหมากไปบ้านเจ้าสาวซึ่งนิยมใช้กลองรำมะนาหรือกลองสองหน้า และร้องอุเละห์นบี กาซีเดาะห์ หรือเพลงนาเสป ไปจนถึงบ้านเจ้าสาวคล้ายธรรมเนียมการแห่ขันหมากของคนไทยบางท้องที่มีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานมาในขบวนแห่ด้วย

ในช่วงเริ่มพิธีกรรมมีการเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน มาอ่านในพิธีในงานแต่งงานนิยมอัญเชิญ “ซูเราะห์ อัลนิซะห์” ซึ่งกล่าวถึงเรื่องการแต่งงานมาเป็นศิริมงคล (บารอกัต) ในพิธีจากนั้นจะมีการเทศนา (คุตบะฮ์) เกี่ยวกับการแต่งงาน เพื่อให้เป็นแนวทางแก่คู่บ่าวสาว ในการดำรงชีวิตคู่เป็นภาษาอาหรับและภาษาไทย และขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี)

ในสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ผู้ที่ได้รับแต่งตั้งเป็นตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว (วลีย์) ก่อนที่จะกระทำพิธีนิกะห์ จะต้องให้คู่บ่าวสาวกล่าวปฏิญาณตน (กาลีเมาะห์ชะฮาดะห์) ก่อนเพื่อป้องกันการตกศาสนาของคู่บ่าวสาว เจ้าบ่าวจะนั่งบนผ้าขาว จากนั้นตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว (วลีย์)จะสอบถามความตกลงปลงใจในการแต่งงานครั้งนี้ จากนั้นตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว (วลีย์) จะทำการนิกะห์โดยจับมือเจ้าบ่าว และกล่าวเป็นภาษาที่คู่บ่าวสาวเข้าใจแต่ในธรรมเนียมของมุสลิมไทยภาคกลางนิยมใช้ภาษามลายูตามธรรมเนียมดั้งเดิม พร้อมด้วยเงินสินสอดจำนวน 125 บาท โดยมีพยาน (ซะซีย์) หลังจากนั้นจะเป็นการขอพร (ดุอา) ให้กับคู่บ่าวสาวและเลี้ยงอาหาร (วาลีเมาะห์) แก่แขกที่มาร่วมงาน หลังจากการแต่งงานแล้วเจ้าบ่าวจะอยู่บ้านเจ้าสาวเป็นเวลา 2-3 วันจากนั้นก็จะกำหนดวันแห่เจ้าสาวไปบ้านเจ้าบ่าว เมื่อถึงบ้านเจ้าบ่าวจะอ่านบทเชิญศาสดามูฮัมหมัด (อัชรอกอน) รับเจ้าสาวเข้าบ้านเป็นอันเสร็จพิธี

บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีในพิธีแต่งงาน

ในการแต่งงานของมุสลิมหรืองานนิกะห์วาลีเมาะห์ การแสดงอุเละห์นบีมีบทบาทในงานนิกะห์วาลีเมาะห์ มี 2 สถานะ ได้แก่ดนตรีนำขบวนแห่เจ้าบ่าวเจ้าสาว และในฐานะ “เครื่องขับกล่อมอันเป็นมงคล” การแสดงอุเละห์นบีในงานแต่งงานสามารถเลือกที่จะขับร้องเฉพาะบทฮูวาลเอาวาลู แล้วออกเพลงนาเสปหรือขับร้องทั้งหมดก็สามารถทำได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับต้องการเจ้าภาพ

1.3.5 งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ

งานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับเป็นจารีตธรรมเนียมที่นิยมปฏิบัติกันของมุสลิมในประเทศไทย โดยมีหลักการปฏิบัติมาจากความเชื่อทางศาสนาที่ว่า ผู้เสียชีวิตจะถูกสอบสวน (ฟิตนะห์) ในหลุมศพในวันที่ 7 และ 40 หลังจากวันที่เสียชีวิต ซึ่งมีความเชื่อว่าผลบุญที่คนเป็นทำอุทิศให้คนตายโดยมีความหวังจะได้ลดการสอบสวนในหลุมฝังศพ (กุโบร์) มุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ได้ยึดถือแนวการปฏิบัติการทำบุญ 40 วัน ตามคำชี้แนะของท่านแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เกิดขึ้นครั้งแรกที่ชุมชนคลองสองลำสนุ่น จ.ปทุมธานี

ทำบุญ 40 วันจะเริ่มจากการจัดเตรียมอาหารเพื่อเลี้ยงแขกเหรื่อในเวลาเช้าวันที่ผู้ล่วงลับได้เสียชีวิตครบ 39 วัน เพื่อทำบุญอุทิศผลบุญแด่ผู้ล่วงลับในตอนค่ำลง เวลา 18.00 น จากนั้นจะเป็นการเลี้ยงอาหารแด่สัปบุรุษทั้งหลาย พิธีกรรมจะเริ่มในเวลาหลังละมาดอีซาประมาณเวลา 19.30 น. โดยจะเริ่มจากการอุทิศผลบุญให้แก้ผู้ล่วงลับ (อีซิกุโบร์) ฉลองพระมหาคัมภีร์ อัลกุรอาน (ตัมมัดกุรอาน) จากนั้น จะเป็นการเลี้ยงอาหาร ขนมหวานและผลไม้แด่สัปบุรุษและแขกร่วมงานทั้งหลาย

การแสดงอุเละห์นบีจะเริ่มประมาณ 21.00 น. จากนั้นจะอ่านฟะหน่ำ อ่านบทอัซรอกอน และ ขอพร (ดุอา) ขั้นตอนนี้จะเสร็จสิ้นประมาณ 24.00 น.จากนั้นมีการเลี้ยงอาหารและ กลับไปพักผ่อนที่บ้าน สัปบุรุษอีกกลุ่มหนึ่งจะอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานมาอ่านจำนวน 5 ซูเราะห์เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้ผู้ล่วงลับ ในช่วงเวลา 03.00 น.จะทำการเตรียมวางเทียนไขจากบ้านผู้ล่วงลับจนไปถึงหลุมฝังศพ (กุโบร์) เพื่อจุดตอนส่งดวงวิญญาณ (รั๊วะฮ์) จนถึงเวลา 04.00 น.เข้าเวลาละหมาดซุบฮี จะทำการกล่าวเชิญสัปบุรุษมาละหมาด (อาซาน) และขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด(ซอลาวาต) จากนั้นจะทำการส่งดวงวิญญาณ (รั๊วะฮ์) โดยจุดเทียนไขที่เตรียมไว้จากบ้านผู้ล่วงลับไปจนถึงหลุมศพ (กุโบร์) แล้วทำการเชือดไก่หรือแพะ สัปบุรุษทั้งหมดร่วมกันละหมาดซุบฮี เจ้าภาพจะมอบ ของชำร่วย (บัรซีซอ) แก่สัปบุรุษผู้ทำพิธีเชือดสัตว์ และสัปบุรุษผู้มาร่วมในงาน จากนั้นรับประทานอาหารร่วมกันเป็นอันเสร็จพิธีการงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ (ทำบุญ 40 วัน)

บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีในพิธีบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับ

การแสดงอุเละห์นบีเป็นได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการทำบุญครบรอบ 40 วันเนื่องจากเป็นคำชี้นำของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ต่อผู้ที่มีความกตัญญู (ตออัต) ต้องการอุทิศผลบุญแด่ผู้ที่ล่วงลับอันเป็นที่รัก ความเชื่อในผลบุญของยิ่งใหญ่ของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) การแสดงอุเละห์นบีจึงอยู่ในสถานะเป็น “การขับกล่อมแห่งความกตัญญู” การอุทิศผลบุญจากการแสดงอุเละห์นบีแด่ผู้ล่วงลับจึงมีผลบุญเป็นอันมาก สามารถฉุดช่วยผู้ล่วงลับจาก

ความลำบากในโลกของหลุมฝังศพ (อะลัมบัรซัก) ของคนที่เคารพรัก นอกจากนี้การแสดง อุเละห์นบียังแสดงถึงความเอื้ออาทรที่มีต่อกันในสังคม เป็นการให้เกียรติผู้ล่วงลับและครอบครัวของผู้ล่วงลับที่ยังมีชีวิตอยู่

2. องค์ประกอบทางดนตรีของอุเละห์นบี

2.1 เครื่องดนตรี

กลองรำมะนา

กลองรำมะนา เป็นกลองหน้าเดียวประเภทหนึ่งมีต้นกำเนิดจากกลองดั๊ฟ (Duff) ของวัฒนธรรมตะวันออกกลาง เข้ามาในประเทศไทยโดยผ่านทางมุสลิมเชื้อสายมลายู “รำมะนา” มีรากศัพท์มาจากภาษาอาหรับว่า“รับบา อันบานาน”แปลว่า ทำให้เกิดเสียงจากปลายนิ้ว” ภาษามลายูถิ่นเรียกว่า “บานอ” กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ทางดนตรีของมุสลิมเชื้อสายมลายู

ส่วนประกอบของกลองรำมะนา

หุ่นกลอง

ลักษณะกายภาพของหุ่นกลองรำมะนาเป็นกลองหน้าเดียว รูปทรงกลมด้านข้างมีความยาวประมาณ 8 นิ้ว หน้ากลองมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางตั้งแต่13-16 นิ้ว โดยวัดจากขอบหุ่นกลองด้านใน นิยมทำจากไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้มะค่า ไม้ชิงชัน ไม้พยุง ไม้ประดู่ การขึ้นหุ่นกลองรำมะนาจะต้องเตรียมไม้เนื้อแข็งขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 24 นิ้ว หนา 8 นิ้ว แต่ปัจจุบันได้มีการพัฒนาการขึ้นหุ่นกลองรำมะนาโดยใช้เครื่องกลึง ทำให้ประหยัดเวลาและได้หุ่นกลองรำมะนาที่สวยงาม ในปัจจุบันประสบปัญหาในเรื่องไม้ ซึ่งเป็นวัตถุดิบสำคัญในการกลึงหุ่นกลองรำมะนาในปัจจุบันหายาก ส่งผลให้เป็นกลองรำมะนาที่มีราคาแพง

หนังหน้ากลอง

กลองรำมะนานิยมขึ้นหนังด้วยหนังควาย ซึ่งหนังควายมีความคงทนต่อการใช้งาน จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม นักรำมะนานิยมใช้หนังลูกควาย เนื่องจากหนังลูกควายมีความหนาบางที่พอดี มีความทนทานต่อสภาพอากาศ

หวายเลียด

หวายเลียดทำมาจากเส้นหวายตะคร้านำมาจักแบ่งเป็นสี่ส่วนขนาด เส้นละ 0.5 เซ็นติเมตร โดยหวายเรียดจะมัดกับห่วงแสตนเลสด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ด ปมหวายที่มัดด้วยเงื่อนตะกรุดเบ็ดเรียกว่า “หัวแมลงวัน” หวายเลียดจะร้อยลงมายึดกับขนงกลอง โดยเชื่อมต่อกันไปเป็น

กลุ่มกลุ่มละ 10 คู่ โดยปกติกลองรำมะนาหนึ่งใบจะร้อยหวายเรียดตั้งแต่ 8 -12 กลุ่มทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดของกลองรำมะนา

โขนงกลอง

เป็นห่วงโลหะเป็นอุปกรณ์สำคัญในการยึดหวายเรียดกับหนังหน้ากลองรำมะนา นักกลองรำมะนาจะสอดลิ่มไม้บริเวณระหว่างท้ายหุ่นกลองและขนงกลองเพื่อเร่งหนังหน้ากลองให้ตึงขึ้น ในปัจจุบันโขนงกลองนิยมทำมาจากสแตนเลสซึ่งสวยงาม มีน้ำหนักเบา และไม่ปัญหาเรื่องสนิม

ลิ่มไม้

ลิ่มไม้เป็นอุปกรณ์สำคัญในการเร่งเสียงของกลองรำมะนา ทำมาจากไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้แดง ไม้เต็ง รูปทรงสามเหลี่ยมด้านยาว ใช้สอดบริเวณโขนงกลอง และปากกลองรำมะนา กลองรำมะนา 1 ใบจะใช้ลิ่มทั้งหมดจำนวน 6 อัน

หวายยัดหน้ากลอง

หวายยัดหน้ากลองเป็นอุปกรณ์เสริมหน้ากลองรำมะนาด้านใน เพื่อให้หนังบริเวณขอบกลองมีความนูนขึ้น ทำให้เสียงที่เกิดจากการตีบริเวณขอบกลองมีความชัดเจนยิ่งขึ้น นิยมใช้หวายตะคร้าขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 0.8 เซนติเมตร ก่อนนำมาใช้งานครั้งแรกจะต้องนำหวายยัดหน้ากลองไปขดแช่ในน้ำประมาณ 2 วัน ทำให้หวายมีอายุการใช้งานที่ยาวนานขึ้น

เหล็กงัด

เหล็กงัดทำมาจากโลหะแท่งกลมความยาวประมาณ 10 นิ้ว ทางตอนปลายของแท่งโลหะมีลักษณะแบนและงอขึ้นเล็กน้อยเพื่อสำหรับงัดห่วงโลหะเพื่อเสียบลิ่มไม้

ลำดับขั้นตอนก่อนและหลังการใช้กลองรำมะนา

การยัดหวายและการเสียบลิ่ม

การยัดหวายและการเสียบลิ่มเป็นขั้นตอนเตรียมพร้อมก่อนการตีกลองรำมะนา นักกลองรำมะนาจะนำ “เหล็กงัด” ซึ่งเป็นอุปกรณ์สำหรับงัดโขนงกลอง เพื่อสอดลิ่มไม้ และยัดหวาย กระบวนการทั้งสองอย่างนี้มีผลต่อเสียงของกลองรำมะนา ทำให้เสียงของกลองรำมะนามีความชัดเจนไพเราะชัดเจน หลังจากการใช้งานเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะต้องนำหวายที่ยัดหน้ากลองรำมะนาออก แล้วจึงงัดลิ่มไม้ออกตามลำดับ

รูปทรงของกลองรำมะนา

กลองรำมะนาที่พบโดยทั่วไปจะมีขนาดหน้ากลองประมาณ 13-16 นิ้ว รูปทรงของกลองรำมะนาที่พบมีหลายลักษณะ สามารถจำแนกรูปทรงของกลองรำมะนาที่พบในการแสดงอุเละห์นบีได้ 3 ลักษณะดังนี้

1. ทรงลูกอิน หรือเรียกว่า “ทรงกระโถน” หรือ “ทรงมลายู” ซึ่งเป็นทรงดั้งเดิมของรำมะนามีลักษณะสัณฐานคล้ายกระโถน หน้ากลองผายออกและส่วนท้ายแคบ หน้ากลองใหญ่ให้เสียงกังวาล กลองรำมะนาทรงลูกอินโดยมากที่พบจะเป็นกลองโบราณ มีน้ำหนักมาก ทำจากไม้ชิ้นเดียว เนื่องจากต้องใช้ไม้ที่มีขนาดใหญ่มากลึง ในปัจจุบันกลองรำมะนาทรงลูกอินจึงไม่เป็นที่นิยมผลิต

2. ทรงมะนาวตัด กลองรำมะนาทรงมะนาวตัด มีลักษณะคล้ายมะนาวผ่าซีกหัวท้าย รูปทรงด้านข้างมีความโค้งไม่มาก ส่วนโค้งจะอยู่ด้านทางหน้ากลองรำมะนา และท้ายกลองรำมะนา มีลักษณะลาดเอียงลงไป หน้ากลองกว้างให้เสียงกังวาน เป็นรูปทรงที่เกิดจากการแก้ปัญหาของรำมะนาทรงลูกอินที่มีน้ำหนักมาก โดยลดขนาดความกว้างด้านข้างของหุ่นกลองให้แคบลงทำให้น้ำหนักเบาขึ้นและง่ายต่อการขนย้าย

3. ทรงลูกจัน เป็นรูปทรงของหุ่นกลองกลองรำมะนา ที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน เนื่องจากมีความสวยงาม มีการพัฒนาของรูปทรงกลองรำมะนาจนมีรูปทรงสมส่วน กระทัดรัดมีลักษณะคล้ายผลลูกจัน หุ่นกลองรำมะนาในส่วนหน้ากลองและปากกลองรำมะนามีขนาดใกล้เคียงกัน กลองรำมะนาทรงลูกจันมีคุณสมบัติให้เสียงกลองที่มีความคมชัดเนื่องจากมีหน้ากลองที่แคบกว่ากลองรำมะนาทรงอื่น

เครื่องประกอบจังหวะ

1. ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ทำจากทองเหลืองลงหิน หล่อหนา มีลักษณะคล้ายถ้วยชา เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6-6.5 เซ็นติเมตร มีสองฝา เจาะรูตรงกลางมีเชือกร้อยเพื่อสะดวกในการจับตี มีหน้าที่ในประกอบจังหวะในการแสดงอุเละห์นบี

2. กรับเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ทำจากไม้เนื้อแข็ง เหลาเป็นรูปสี่เหลี่ยม มีสี่ด้าน มีความยาวประมาณ 20 เซ็นติเมตร มีความหนาประมาณ 5 เซ็นติเมตร ทำหน้าที่ประกอบจังหวะในการแสดงอุเละห์นบี

2.2 การขับร้องและการเอื้อน

การขับร้องอุเละห์นบีเป็นการขับร้องมีการผสมผสานของทำนองเพลงไทยเดิม มลายู และอาหรับ มีลักษณะเฉพาะของการเอื้อนทำนองเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของมุสลิมมลายูในภาคกลาง ที่ใช้ในการขับร้องหรืออ่านทำนองเรียกว่า “อีเงะห์” เป็นภาษามลายูสำเนียงท้องถิ่น แปลว่า สำเนียงการเอื้อนทำนองพบในการอ่านวรรณกรรมทางศาสนาและการละเล่น เช่นการอ่านหนังสือบัรซันญี อุเละห์นบี ดิเกร์ฟะหน่ำ ดิเกร์เรียบ

หลักของการเอื้อน (อีเงะห์) จะใช้ตามเสียงเอื้อนตามสระในภาษามลายู พบทั้งหมด 10 เสียง โดยพบเสียงสระที่ใช้อีเงะห์ทั้งหมด 5 เสียงได้แก่ เสียงอา เสียงอี เสียงอู เสียงเอ เสียงออ นอกจากนี้ยังมีเสียงที่แผลงด้วยพยัญชนะ ฮ เพื่อช่วยในการเอื้อน (อีเงะห์) อีก 4 เสียง ได้แก่ เสียงฮา เสียงฮู เสียงเฮ เสียงฮอ และเสียงเอื้อนผสม 1 เสียงได้แก่ เสียงเอ็งเง ซึ่งเป็นเสียงเอื้อนที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิม เป็นลักษณะเฉพาะของมุสลิมไทยภาคกลาง

2.3 ทำนองที่ใช้ในอุเละห์นบี

จากการศึกษาทำนองเพลงของการแสดงอุเละห์นบี พบว่าทำนองที่ใช้ในปัจจุบันเป็นทำนองที่ประพันธ์และเรียบเรียงโดย ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ “นายอามีน โตลอยเกตุ” รู้จักกันโดยทั่วไปว่า “กีหมิง” เป็นปราชญ์ชาว ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ทำนองอุเละห์นบีของกีหมิง ซึ่งเรียกกันในหมู่นักแสดงอุเละห์นบีว่า “ลาฆูกีหมิง” จากการศึกษาการแสดงอุเละห์นบีพบทำนองที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบีทั้งหมด 12 ทำนอง พบทำนองที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบีทั้งหมด 12 ทำนอง สามารถจำแนกประเภทของทำนองได้ 2 ประเภทได้แก่ 1.ลาฆู หรือ ทำนองเพลงธรรมดา 2.ยาหวาบ หรือ ทำนองเพลงที่มีลูกรับ

1. ลาฆู (lagu) ลาฆูเป็นภาษามลายู หมายถึง เป็นบทเพลงหรือทำนองเพลงในการแสดงอุเละห์นบี จะใช้ชื่อของเนื้อร้องคำแรกของบทร้อง แทนชื่อของทำนองต่าง ๆ ในการศึกษาแสดงอุเละห์นบีครั้งนี้พบจำนวนที่เป็นลาฆูจำนวน 2 ทำนองได้แก่

1.1 ลาฆูยาเราะห์มาน เป็นทำนองแรกของการแสดงอุเละห์นบี ทำนองมีความยาว 16 ห้อง ใช้หน้าทับ 3 จังหวะ ได้แก่ หน้าทับสองไม้ลาว หน้าทับโยนมลายู และหน้าทับภาษาพม่า เป็นทำนองที่มานำมาจากเพลงแตรวงของบ้านตลาดขวัญ

1.2 ลาฆูนาบีมูฮัมหมัด มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง สันนิษฐานว่ามาจากทำนองเพลงไทยเดิมไม่ทราบชื่อ โดยพบทำนองลูกเท่าในห้องที่ 1 และห้อง

ที่ 2 ในบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 3 ในบรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 มีลักษณะทำนองคล้ายกับเพลงพม่าเห่ 2 ชั้น

2. ยาหวาบ (jawab) ลักษณะของทำนองยาหวาบต้องประกอบด้วยทำนอง “ลูกรับ” มีความสำคัญในการขับร้องอุเละห์นบีและการแสดงอื่นๆของมุสลิม ทำนองยาหวาบ จะเป็นข้อความที่ไพเราะ เป็นภาษาอาหรับ นอกจากนี้ผู้แสดงยังใช้บทร้องของยาหวาบในการช่วยท่องจำทำนองต่าง ๆ และฝึกการเปลี่ยนทำนอง ในการแสดงอุเละห์นบีพบลักษณะของยาหวาบทั้งหมด 3 แบบได้แก่

1. ขับร้องทำนองยาหวาบ ก่อนบทร้องและรับเมื่อจบบทร้องสุดท้าย
2. ขับร้องทำนองยาหวาบ ก่อนบทร้องและรับท้ายทุกบทร้อง
3. ขับร้องทำนองยาหวาบ ก่อนบทร้อง

ในการแสดงอุเละห์นบีพบทำนองยาหวาบจำนวน 10 ทำนองได้แก่

2.1 ยาหวาบเมาลายา (บทฮูวาลเอาวาลู) เป็นเพลงแรกในการแสดงอุเละห์นบี ช่วง ที่1 มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับ อุเละห์นบีจังหวะช้า สันนิษฐานว่ามาจากทำนองเพลงไทยเดิม

2.2 ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูมมะ มีความยาวจำนวน32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า สันนิษฐานว่าเป็นทำนองที่มาจากเพลงไทยเดิมไม่ทราบชื่อ

2.3 ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูวัลลอฮ์ มีความยาว 32 ห้องใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องในบทร้อง และใช้หน้าทับภาษาแขกในการตีประกอบยาหวาบ

2.4 ยาหวาบยาร็อบบานา มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องในบทร้อง และใช้หน้าทับโยนยาว ในการตีประกอบทำนองยาหวาบ

2.5 ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์ มีความยาว 64 ห้อง แบ่งเป็น 2 วรรค วรรคละ 32 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบการขับร้องในบทร้อง และทำนองยาหวาบเที่ยวช้า ใช้หน้าทับภาษาแขก ในการตีประกอบทำนองยาหวาบเที่ยวเร็ว

2.6 ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร๊อบบี มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาวในการตีประกอบทำนองยาหวาบ เที่ยวช้าและการขับร้องบทร้อง ใช้หน้าทับภาษาแขก สลับหน้าทับฝรั่งแปลงในการตีประกอบทำนองยาหวาบเที่ยวเร็ว

2.7 ยาหวาบตอลาอัล มีความยาว 16 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า อยู่ในส่วนของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาตนบี) ท้ายการแสดงอุเละห์นบี

2.8 ยาหวาบยาฮาบีบี มีความยาว 32 ห้อง ใช้หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลางอยู่ในส่วนของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาตนบี) ท้ายการแสดงอุเละห์นบี

2.9 ยาหวาบดีรีมากาน มีความยาว 6 ห้อง ใช้หน้าทับภาษาลาว ในห้องที่ 5 ห้องที่ 6 และท่อนสร้อยของทำนองจะมีการแปลงหน้าทับเพื่อความไพเราะ มีเนื้อความที่กล่าวถึงศาสดาต่าง ๆ ในความเชื่อของศาสนาอิสลาม อยู่ในส่วนของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาตนบี) ท้ายการแสดงอุเละห์นบี

2.10 ยาหวาบซอลอลลอฮ์ มีความยาว 6 ห้อง ใช้หน้าทับเฉพาะมีกระสวนหน้าทับตีตามจังหวะการขับร้อง ในศาสนพิธีของมุสลิมทั่วไป ยาหวาบซอลลอนลอจะขับร้องในช่วงท้ายของพิธีกรรม โดยไม่มีการตีกลองรำมะนาประกอบจังหวะ อยู่ในส่วนของการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ท้ายการแสดงอุเละห์นบี

2.4 บทร้องอุเละห์นบี

บทร้องของอุเละห์นบีเป็นบทประพันธ์ของ ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี หรือ “อามีน โตลอยเกตุ”หรือเป็นที่รู้จักทั่วไปว่า “กีหมิง”เป็นปราชญ์ชาว ตำบลลุมพลี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา บทร้องของอุเละห์นบีประพันธ์ด้วยภาษามลายูท้องถิ่น เนื่องจากภาษามลายูท้องถิ่นเป็นภาษาที่ใช้ในติดต่อสื่อสารในชีวิตประจำวันในอดีตและใช้ในการศึกษาด้านศาสนาควบคู่กับภาษาอาหรับ

จากการศึกษาบทร้องพบว่าบทขับร้องของอุเละห์นบี เป็นบทประพันธ์ภาษามลายูท้องถิ่นรูปแบบหนึ่ง ฉันทลักษณ์ของ อุเละห์นบีจัดอยู่ในรูปของกลอนบัรซันญี แบบ นาซัม มีลักษณะแบบกลอนหัวเดียว สัมผัสเสียงสระท้ายวรรค ในแต่ละวรรค มี 5-6 คำ และมี 10-12 พยางค์ บันทึกด้วยตัวอักษรยาวี มีเนื้อร้องทั้งสิ้น 9 บท ความหมายของบทร้องกล่าวถึง การกำเนิดของศาสดามูฮัมหมัดและช่วงปฐมวัยของศาสดามูฮัมหมัด

2.5 หน้าทับ

กลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีที่มีหน้าทับเป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างจากกลองชนิดอื่น เป็นกลองหน้าเดียวที่มีพื้นที่หน้ากลองกว้างกว่ากลองชนิดอื่น ๆ สามารถให้กำเนิดเสียงต่าง ๆ ได้หลายเสียงในพื้นที่หน้ากลองเดียวกัน มีเสียงพื้นฐานที่ใช้ในการตีอยู่ 2 เสียงได้แก่

1. เสียง “โจ๊ะ” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณขอบหนังหน้ากลอง

2. เสียง “ทิง” ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณขอบหนังหน้ากลอง ลึกจากขอบหนังหน้ากลองประมาณ 3 นิ้ว

และพบเสียงพิเศษสำหรับใช้คัดกลองอีก 4 เสียงได้แก่

1. เสียง “โจ๊ะ” (เสียงพิเศษ) ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณขอบหนังหน้ากลอง พร้อมกับใช้นิ้วกลางและนิ้วนางของมือข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

2. เสียง “จ๊ะ” (เสียงพิเศษ) ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณขอบหนังหน้ากลอง บนรอยนูนของขอบหวาย พร้อมกับใช้นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

3. เสียง “ติง” (เสียงพิเศษ) ใช้ปลายนิ้วข้างขวาทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณขอบหนังหน้ากลอง ลึกจากขอบหนังหน้ากลองประมาณ 2 นิ้ว พร้อมกับใช้นิ้วกลางและนิ้วขวามือข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

4. เสียง “ทิ่ม” (เสียงพิเศษ) ใช้มือข้างขวานิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกันตีด้วยแรงพอประมาณ ลงบนหน้ากลองบริเวณขอบหนังหน้ากลอง ลึกจากขอบหนังหน้ากลองประมาณ 3 นิ้ว พร้อมกับใช้นิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วขวามือข้างซ้ายกดบริเวณหนังหน้ากลองด้านบนบริเวณที่มือพาดอยู่

หน้าทับของกลองรำมะนาที่พบในอุเละห์นบีเป็นหน้าทับกลองรำมะนาที่มีความหลากหลายของรูปแบบหน้าทับ สามารถจำแนกประเภทของหน้าทับรำมะนาที่ใช้ในการแสดงอุเละห์นบี ได้ 5 ประเภทได้แก่

1. หน้าทับอุเละห์นบี

หน้าทับที่ใช้เฉพาะอุเละห์นบีเป็นหน้าทับที่พบเฉพาะในการแสดงอุเละห์นบีโดยพบทั้งหมดจำนวน 2 หน้าทับได้แก่หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า และหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง

1.1 หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า

หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า ลักษณะของหน้าทับมีความยาว 8 ห้อง เท่ากับหน้าทับสองไม้สามชั้น เป็นหน้าทับที่ใช้ในทำนองเพลงที่มีจังหวะช้า ขยายมาจากหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง

<u>ตัวอย่าง</u>หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า

- - - -	- จ ท จ	- จ ท จ	ท จ ท จ	- - จ -	จ ท ท ท	- - - จ	- ท - ท

1.2 หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง

หน้าทับจังหวะอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง ลักษณะของหน้าทับที่มีความยาว 4 ห้อง เท่ากับหน้าทับสองไม้ 2 ชั้น เป็นหน้าทับที่ขยายมาจากหน้าทับภาษาลาว

ตัวอย่างหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลางกลาง

- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท	- - - จ	- จ - -	- จ ท ท	- จ ท ท

2. หน้าทับภาษา

หน้าทับภาษาแบบลำตัดเป็นลักษณะของกลุ่มหน้าทับประเภทหนึ่งที่พบในการแสดงอุเละห์นบี พบเฉพาะในส่วนทำนองที่เป็นยาหวาบ การใช้หน้าทับภาษาในอุเละห์นบีได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงดิเกร์เรียบ และการแสดงลำตัด จากการศึกษาทำนองอุเละห์นบีพบหน้าทับภาษาที่ใช้การแสดงอุเละห์นบีทั้งหมด 6 หน้าทับ ได้แก่ 1.หน้าทับภาษาพม่า 2.หน้าทับภาษาลาว 3.หน้าทับภาษาแขก 4.หน้าทับโยนมลายู 5.หน้าทับโยนฝรั่ง 6.หน้าทับโยนยาว

1) หน้าทับภาษาพม่า

จ จ จ ท	ท จ ท ท	จ จ จ ท	ท จ ท ท	จ จ จ ท	ท จ ท ท	จ จ จ ท	ท จ ท ท

หน้าทับภาษาพม่าเป็นหน้าทับที่ใช้ทั่วในการแสดงของมุสลิมภาคกลางหน้าทับมีความยาว 2 ห้อง เป็นหน้าทับหลักของกลองรำมะนามีมาแต่โบราณ อยู่ในกลุ่มของหน้าทับที่มีกระสวนหน้าทับในห้องที่ 1 ไม่มีการเว้นจังหวะ ดังนั้นทำให้สามารถเร่งอัตราจังหวะและลงจบได้อย่างสมบูรณ์

2) หน้าทับภาษาลาว

- - ท จ	- จ ท ท	- - ท จ	- จ ท ท	- - ท จ	- จ ท ท	- - ท จ	- จ ท ท

หน้าทับภาษาลาวเป็นหน้าทับที่ใช้การแสดงของมุสลิมภาคกลาง หน้าทับมีความยาว 2ห้อง ลักษณะของหน้าทับภาษาลาว มีลักษณะคล้ายหน้าทับสองไม้ 2 ชั้น ในการแสดงอุเละห์นบีนิยมใช้หน้าทับภาษาลาวในลักษณะของการตัดเสียง “ทิง” เสียงแรกออก เรียกว่า “การตีตัดหัว” ทำให้นักแสดงอุเละห์นบีสามารถขับร้องและตีกลองพร้อมกันได้สะดวก

3) หน้าทับภาษาแขก

จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท

หน้าทับแขกเป็นหน้าทับที่เป็นรำมะนาที่ใช้เป็นหลักในการแสดงของมุสลิมภาคกลาง หน้าทับมีความยาว 2 ห้อง ในการแสดงอุเละห์นบีนิยมใช้หน้าทับภาษาแขกแบบตัดหัว นักแสดงอุเละห์นบีจะตีหน้าทับแขกในลักษณะของการตัดเสียง “โจ๊ะ” เสียงแรก ทำให้นักแสดงอุเละห์นบีสามารถขับร้องและตีกลองพร้อมกันได้สะดวกยิ่งขึ้น

4) หน้าทับโยนมลายู

- - - -	- จ - ท	- - - -	- จ - ท	- - - -	- จ - ท	- - - -	- จ - ท

หน้าทับโยนมลายูเป็นหน้าทับที่มีความยาว 2 ห้อง สันนิษฐานว่าหน้าทับโยนมลายูเป็นหน้าทับที่ใช้มาแต่ดั้งเดิมของกลองรำมะนา

5) หน้าทับโยนยาว

- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท	- จ - จ	- จ จ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ท

หน้าทับโยนยาวเป็นหน้าทับที่มีความยาว 4 ห้อง เป็นหน้าทับที่พบและนิยมใช้การแสดงลำตัด ลักษณะกระสวนหน้าทับเป็นการตีโจ๊ะ ในลักษณะกระชั้นติดกันเป็นคู่ ๆ และตีเสียงทิง ในลักษณะตีซ้ำเสียงเดิมติดกันหลาย ๆ ครั้งหรือที่เรียกว่า “ตีซ้อนมือ”ทำให้เกิดอารมณ์ตื่นเต้น เร้าอารมณ์ สนุกสนานมีชีวิตชีวา

6) หน้าทับฝรั่งแปลง

- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท

หน้าทับฝรั่งแปลง เป็นหน้าทับที่มีความยาว 2 ห้อง เป็นหน้าทับที่มีเพียงเสียงทิงที่ตียืนเพื่อเน้นจังหวะ คล้ายกับการตีกลองมะริกันในจังหวะมาร์ช ในการแสดงอุเละห์นบีจะใช้หน้าทับภาษาแขกจะใช้ตีสลับกับหน้าทับฝรั่งแปลง

3. หน้าทับซอลาวาต-นบี

หน้าทับซอลาวาตเป็นหน้าทับที่ใช้ตีประกอบจังหวะในส่วนของบทขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลลาวาต-นบี) เมื่อถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง จึงมีการประดิษฐ์หน้าทับเพื่อให้เข้ากับทำนองของการขอประสาทพรแด่ศาสนามูฮัมหมัด โดยพบ 2 หน้าทับได้แก่

1. หน้าทับที่ใช้ในยาหวาบดีรีมากานมีความยาวจำนวน 6 ห้อง โดยประกอบด้วยหน้าทับภาษาลาวจำนวน 4 ห้อง และส่วนแปลหน้าทับจำนวน 2 ห้องด้วยเทคนิคซ้อนมือ

- - - จ	- จ ท ท	- - - จ	- จ ท ท	- จ ท ท	- จ ท ท

ส่วนแปลหน้าทับ

2. หน้าทับที่ใช้ในยาหวาบซอลอลลอฮ์มีความยาวจำนวน 3 ห้อง

- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท	- ท ท ท	- ท ท -	- ท ท ท

หลักการใช้หน้าทับภาษาในการแสดงอุเละห์นบี

การตีกลองรำมะนาในการแสดงอุเละห์นบีในส่วนของทำนองที่เป็นยาหวาบหรือทำนองที่มีลูกรับจากการศึกษาจะพบว่าทำนองของยาหวาบที่อยู่ในการท้ายแสดงช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 จำนวน 4 ยาหวาบ ได้แก่

1. ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูอัลลอฮ์ บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบใช้หน้าทับภาษาแขก

2. ยาหวาบยาร็อบบานา บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบใช้หน้าทับโยนยาว

3. ยาหวาบซอลาตุลลอฮ์ บทร้องใช้หน้าทับภาษาลาว ทำนองยาหวาบรับเที่ยวแรกใช้หน้าทับภาษาลาว ยาหวาบเที่ยวที่สองใช้หน้าทับภาษาแขก

4. ยาหวาบอัลลอฮ์ฮูร็อบบี บทร้องใช้หน้าทับลาว ทำนองยาหวาบใช้หน้าทับภาษาแขก สลับกับหน้าทับฝรั่งแปลง

การใช้หน้าทับภาษาในการตีทำนองรับลูกคู่ในแต่ละเที่ยวไม่เหมือนกัน และสามารถใช้มากกว่า 2 หน้าทับในกรณีที่ลูกรับมีทำนองยาวการแบ่งหน้าทับสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภทได้แก่

1.หน้าทับภาษาที่ใช้รับในเที่ยวแรก เป็นกลุ่มหน้าทับที่มีลักษณะกระสวนของหน้าทับมีการยกจังหวะหรือการเว้นจังหวะในส่วนหน้าหรือส่วนท้ายของกระสวนจังหวะหน้าทับมาก ทำให้ไม่สามารถลงจบด้วยการเร่งอัตราจังหวะ ได้แก่ 1. หน้าทับภาษาลาว 2. หน้าทับโยนมลายู 3. หน้าทับภาษามอญ 4.หน้าทับภาษาเจ๊ก

2.หน้าทับภาษาที่ใช้รับในเที่ยวที่สอง เป็นกลุ่มหน้าทับภาษาที่มีลักษณะกระสวนของหน้าทับไม่มีการเว้นของจังหวะในส่วนหน้าหรือส่วนท้ายของกระสวนทำนอง ทำให้สามารถเร่งอัตราจังหวะได้และลงจบได้อย่างสมบูรณ์ สามารถตีหน้าทับประเภทนี้ได้ทั้งสองรอบได้แก่ 1. หน้าทับภาษาแขก 2.หน้าทับภาษาฝรั่ง 3.หน้าทับภาษาพม่า

ผลจากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ในการแสดงอุเละห์นบีมีการใช้หน้าทับภาษาแบบดิเกร์เรียบ และการแสดงลำตัด ในยาหวาบทั้ง 4 ทำนองพบการใช้หน้าทับภาษาทั้งหมดได้รับอิทธิพลของการใช้หน้าทับภาษาแบบดิเกร์เรียบและการแสดงลำตัดในการแสดงอุเละห์นบี

4. หน้าทับขึ้นหน้ากลองและลงกลอง

การขึ้นหน้ากลองก่อนการแสดง และการขึ้นต้นของการแสดงของแต่ละช่วง ทั้งนี้เพื่อเป็นอาณัติสัญญาณในความพร้อมเพรียงของการแสดงโดยผู้เป็นหัวหน้าวงอุเละห์นบีจะเป็นผู้ตีกลองรำมะนาขึ้นหน้ากลอง

ตัวอย่างหน้าทับขึ้นหน้ากลอง

- - - ท	- - - จ	- - - ท	- - - จ	- - - จ	- ท - ท	- - - จ	- ท - ท

การลงกลองเป็นแสดงถึงการจบบริบูรณ์ของการแสดงในแต่ละช่วงการแสดงอุเละห์นบี การลงกลองในการแสดงอุเละห์นบีสามารถทำได้หลายลักษณะขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของหัวหน้าวงอุเละห์นบีไม่จำกัดตายตัว เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงหรือการซ้อม นักแสดงอุเละห์นบีจะต้องลงกลองรำมะนา หากไม่ลงกลองถ้าว่าเป็นการไม่เคารพครูบาอาจารย์และไม่เป็นมงคลแก่ผู้ตีกลองรำมะนา

ตัวอย่างหน้าทับลงกลอง

จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	จ จ ท ท	ท ท ท -	ท - ท ท	- จ - จ	- จ ท จ

5. การคัดกลอง

การคัดหน้าทับ เป็นเทคนิคการตีกลองรำมะนาอย่างหนึ่งที่พบในการแสดงอุเละห์นบี เป็นการตีกลองรำมะนาแบบคลุกจังหวะไปพร้อมกับการขับร้องในการแสดงอุเละห์นบี โดยใช้หน้าทับสองไม้ลาว นักแสดงอุเละห์นบีนิยมคัดกลองในส่วนของบทร้องเที่ยวช้าของทำนองลูกรับ (ยาหวาบ) ต่าง ๆ การคัดหน้ากลองเป็นเทคนิคเฉพาะตัวของนักแสดงอุเละห์นบีแต่ละคนโดยใช้เสียงพิเศษ 4 เสียงในการคัดกลอง

ผู้คัดกลอง สามารถแปรหน้าทับและตกแต่งหน้าทับได้ตามปฏิภาณ ความชำนาญและประสบการณ์ของแต่ละบุคคล เป็นการแสดงฝีมือในชั้นเชิงกลองของนักกลองรำมะนาอย่างหนึ่ง

ตัวอย่างหน้าทับสองไม้ลาวสำหรับคัดกลอง

- ติง - โจ๊ะ	- ติง - ติง	- - - ทั่ม	- ติง - ทั่ม	- ติง - โจ๊ะ	- ติง - ติง	- - - ทั่ม	- ติง - ทั่ม

กลองรำมะนายังเป็นปัจจัยที่สำคัญในการคัดกลองให้ไพเราะโดยขนาดของกลองที่ใช้คัดกลองรำมะนาจะใช้กลองที่มีขนาดประมาณเส้นผ่าศูนย์กลาง14-15นิ้ว และต้องมีเสียงที่เล็กไพเราะ ง่ายต่อการทำเทคนิคเสียงต่างๆของกลองรำมะนา การคัดหน้ากลองจะสอดประสานกับเสียงร้อง และการคัดหน้าทับซ้อนหน้าทับเป็นเทคนิคการบรรเลงที่พบในการแสดงของมุสลิมไทยภาคกลาง

สัญญาณมือที่ใช้ในตีกลองรำมะนา

หัวหน้าวงกลองรำมะนา จะแสดงสัญลักษณ์นิ้วมือด้วยการยกนิ้วชี้ด้านซ้ายขึ้นโดยจะยกเป็นสัญญานให้สมาชิกในวงอุเละห์นบีได้ทราบว่าจะมีการเปลี่ยนจังหวะ หรือลงกลอง ซึ่งสมาชิกในวงอุเละห์นบีจะต้องปฏิบัติตามสัญญาณนิ้วด้วยความพร้อมเพรียง

3. ศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของอุเละห์นบีผ่านมิติทางดนตรี

3.1 บทบาทและสถานภาพอุเละห์นบีในสังคมมุสลิมไทยสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

อุเละห์นบีเป็นการแสดงของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ เป็นกลุ่มมุสลิมไทยเชื้อสายมลายู ที่ถูกกวาดต้อนมาจากหัวเมืองมลายูสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2329 - 2381) พัฒนาการของการแสดงอุเละห์นบีมีมาอย่างยาวนาน โดยเริ่มจากแปลหนังสือบัรซันญีภาษาอาหรับ มาเป็นภาษามลายู (ซันญี) และนำมาประพันธ์เป็นกลอนบัรซันญีแบบนาซอม อุเละห์นบีนิยมร้องในลักษณะของเพลงพื้นบ้าน การใช้ภาษามลายูพื้นบ้านง่ายต่อการจดจำและเป็นที่นิยม

ขับร้องทั่วไป กลุ่มผู้ชายนิยมตีกลองประกอบการขับร้องอุเละห์นบีจนกลายเป็นการแสดงอุเละห์นบีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน การแสดงอุเละห์นบียังถูกบรรจุอยู่ในพิธีกรรมและงานพิธีต่าง ๆ ด้วยความไพเราะทำให้การแสดงอุเละห์นบีถูกใช้อย่างกว้างขวางทำให้มีบทบาทอย่างมากมายผูกพันกับวิถีชีวิตของกลุ่มมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ สามารถจำแนกการแสดงอุเละห์นบีตามบทบาทต่าง ๆ ในสังคมได้ดังนี้

1) การแสดงดนตรีในพิธีกรรม

การแสดงอุเละห์นบีถือว่าเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ในทุกช่วงชีวิตตั้งแต่เกิดจนกระทั่งเสียชีวิต แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นผู้ยกฐานะของการแสดงอุเละห์นบีจากการแสดงพื้นบ้านขึ้นเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม โดยดำริให้การแสดงอุเละห์นบีมีอยู่พิธีกรรมต่างๆของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ความเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมของการแสดงอุเละห์นบี คือบทร้องขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ภาษาอาหรับในส่วนที่เรียกว่า“ทำนองลูกรับ”หรือ “ยาหวาบ” ซึ่งความเชื่อในศาสนาอิสลามถือว่า จะได้ผลบุญ 10 เท่าและจะได้รับการยกเกียรติและอภัยในความผิดบาปจากอัลลอฮ์ การแสดงอุเละห์นบีจึงให้ผลบุญที่สูงส่ง และพบบทบาทการเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม 2 พิธีกรรมคืองานมูโหลดปากเดือน และการพิธีบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน (บุญ 40 ส่งรั๊วะ)

2) เพลงขับกล่อมในแนวทางของศาสนา

การแสดงอุเละห์นบีในบทบาทของเพลงขับกล่อมในแนวทางของศาสนา มักจะพบเห็นในงานรื่นเริงต่าง ๆ เช่น การกล่อมหอ หรือขบวนแห่เจ้าสาว การขึ้นเปลเด็กทารก เป็นการขับร้องเพื่อการเฉลิมฉลองรื่นเริงบทขับร้องของอุเละห์นบีเป็นเรื่องราวชีวประวัติของศาสดามูฮัมหมัด เป็นสิ่งที่ถูกต้องตามแนวทางของศาสนาไม่ได้เป็นของต้องห้าม (ฮะรอม) ที่อยู่นอกแนวศาสนาหรือกระตุ้นกิเลส และยังเป็นการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) นิยมขับร้องในช่วงเบตที่ 1 แล้วจึงออกเพลงเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ทำให้บรรยากาศในงานเป็นมงคลไม่มีเรื่องประโลมโลกทำให้เสียความเป็นมงคลของงาน

3) เพลงสำหรับเยาวชน

บริบททางสังคมของอุเละห์นบีในบทบาทเพลงสำหรับเยาวชน เกิดจากความเชื่อเรื่องของผลบุญที่แม่และเด็กที่จะได้รับจากการขับร้องอุเละห์นบีในการกล่อมเด็กหรือพิธีขึ้นเปลเด็กก็ดี เป็นการปลูกฝังแนวทางศาสนาแก่เด็กตั้งแต่ยังเป็นทารก นอกจากนี้การแสดงอุเละห์นบีมีสถานะภาพเป็น “น้ำเชื่อม” เป็นแรงจูงใจให้เด็กอยากมาเรียนศาสนาเหมือนน้ำเชื่อมในยาช่วยให้

เด็กกินยาได้ง่ายขึ้น ในระดับเยาวชนที่เป็นวัยรุ่น การแสดงอุเละห์นบี ในชุมชนมุสลิมที่มีสภาพแวดล้อมที่สุ่มเสี่ยงต่อยาเสพติดและอบายมุขต่างๆ การแสดงอุเละห์นบีเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยในการปกป้องเยาวชน ให้ห่างไกลจากการมั่วสุมสิ่งเสพติดและอบายมุข นอกจากนี้การแสดงอุเละห์นบียังเป็นช่องทางของการกลับตัวขออภัยโทษต่ออัลลอฮ์ (เตาบัต) เพื่อกลับเข้าสู่แนวทางของศาสนาหลังจากที่หลงผิดไปจากแนวทางของศาสนา เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เยาวชนเข้าเชื่อมต่อกับแนวทางศาสนาได้อย่างไม่ยาก

4) ตัวแทนดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง (สายซูฟีย์กอดีรียะฮ์)

การเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมของการแสดงอุเละห์นบีเริ่มขึ้นเมื่อหน่วยงานภาควัฒนธรรมของรัฐ ได้เริ่มทำการศึกษาพหุวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ของ จ.พระนครศรีอยุธยา การแสดง อุเละห์นบีเป็นการแสดงออกทางตัวตนที่ชัดเจนของการเป็น “มุสลิมชาติพันธุ์มลายู” ในการตีกลองรำมะนาร้องและขับร้องเพลงภาษามลายูในรูปแบบทำนองเพลงไทยเดิม แสดงการเป็นคนไทยมุสลิมเชื้อสายมลายูที่มีวัฒนธรรมดนตรีแบบไทยภาคกลาง เป็นความสมบูรณ์พร้อมในคุณสมบัติของตัวแทนทางวัฒนธรรมและบอกเล่าความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจน การแสดงอุเละห์นบีได้ผ่านการแสดงเวทีทางวัฒนธรรมมาอย่างนับไม่ถ้วนทั้งในเวทีระดับตำบล อำเภอ จังหวัด ตลอดจนระดับกระทรวงวัฒนธรรม มีการจัดมหกรรมกลองรำมะนาและการแข่งขันยกระดับให้การแสดงอุเละห์นบีเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีมุสลิมที่สมบูรณ์แบบ โดยมีผลสัมฤทธิ์ทั้งหมดที่เกิดจากการร่วมแรงร่วมใจกันของคนในวัฒนธรรม

3.2 ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตทางสังคมของอุเละห์นบี

1) อุเละห์นบี พัฒนาการการปรับตัวและพลวัต

สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านมลายูมาแต่เดิม มาพร้อมกับการเข้ามาของคนมลายูที่ถูกกวาดต้อนเป็นเชลยศึกในสงครามสยาม - ปัตตานี พ.ศ.2329 - 2381 ในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ อาศัยอยู่รวมกับคนไทยในสังคมมีการปฏิสัมพันธ์อันดีซึ่งกันและกัน มีการแต่งงานข้ามกลุ่มจนกลายเป็นความสัมพันธ์แบบเครือญาติ การอยู่ในครอบครัวที่มีชาติพันธุ์ที่มีความแตกต่างกันทำให้เกิดวัฒนธรรมที่เรียกว่า “วัฒนธรรมลูกผสม”(Hybridity cultural) ส่งผลให้วัฒนธรรมมีการผสมผสานภายใต้ความพอดีและกลมกลืนในจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่น ในกรณีของการแสดงอุเละห์นบี เป็นการผสมผสานของวัฒนธรรมประกอบด้วย 3 วัฒนธรรมหลักคือ 1. วัฒนธรรมมลายู 2. วัฒนธรรมศาสนาอิสลาม(อาหรับ) 3.วัฒนธรรมไทย

เมื่อการรับวัฒนธรรมของคนไทยซึ่งเป็นคนกลุ่มใหญ่เข้ามาในวัฒนธรรมของมุสลิมมลายูซึ่งเป็นคนกลุ่มเล็กกว่า จึงเป็นเรื่องของการปรับตัวเข้ากับสังคมและความทันสมัย และที่สำคัญเป็นสิ่งที่บอกให้ทราบว่าเขาเป็นคนส่วนหนึ่งที่อยู่ในวัฒนธรรมไทย

สถานภาพของอุเละห์นบีเป็นการแสดงพื้นบ้านมุสลิมมลายูที่บอกเล่าเรื่องของศาสดามูฮัมหมัด ซึ่งเหมาะสำหรับคนทุกระดับชั้นโดยเฉพาะกลุ่มคนที่ไม่มีความรู้ทางศาสนา ต่อมาอุเละห์นบีได้กลายเป็นดนตรีที่ถูกผนวกเข้ามาในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือนและงานอุทิศส่วนกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ40วัน โดยใช้ทำนองของ นายอามีน โตลอยเกตุ (กีหมิง) ระยะต่อมาอุเละห์นบีกลายเป็นที่รู้จักโดยทั่วพื้นที่ภาคกลางพร้อมกับการเ ผยแพร่แนวคำสอนสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ความเชื่อส่วนบุคคลแต่ความเชื่อเรื่องบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ล้วนเป็นปัจจัยเหตุส่วนหนึ่งที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบียังคงอยู่ในชุมชนมุสลิมสายซูฟีย์สายกอดีรียะฮ์ และในความเชื่อความศรัทธาของบรรดาศาสนิกสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์

อุเละห์นบีรับใช้พิธีกรรมทางสังคมมาโดยตลอดจนถึงการมรณกรรมของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในปีพ.ศ. 2475 และภายหลังจากนั้นเป็นช่วงเวลาที่การแสดงอุเละห์นบีอยู่ในยุคขาลง กระแสของการฟื้นฟูการแสดงอุเละห์นบีได้เกิดขึ้นอีกครั้งในช่วงพ.ศ.2520 หลังจากกระแสความนิยมการแสดงนาเสปเกิดขึ้นทำให้ในแต่ละชุมชนมุสลิมมีการพลิกฟื้นการแสดงพื้นบ้านของตนขึ้นมาในลักษณะของการโหยหาอดีต จากการเผยแพร่ครั้งนั้นส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบีแพร่กระจายไปไปทั่วภาคกลาง และได้ขยายไปในภาคตะวันออกในจังหวัดชลบุรี การฟื้นฟูของการแสดงอุเละห์นบีมีลักษณะที่เรียกว่า “Ayutthayanization” คือการทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับการแสดงอุเละห์นบีใน จ.พระนครศรีอยุธยา ไม่ว่าจะเป็นทำนองขับร้องหรือจังหวะกลองรำมะนา ขบวนการนี้เป็นส่งผลให้เกิดความเป็นเอกภาพเดียวกันในการแสดงอุเละห์นบีของทุกๆชุมชน ในพ.ศ. 2540 โดยการดำริริเริ่มของ อิหม่ามบุญญา ศรีสมานใน โดยเชิญวงอุเละห์นบีของแต่ละชุมชนมาร่วมกันตีกลองรำมะนา ทำให้เกิดเป็นมหกรรมกลองจำนวนนับร้อยใบในงานมูโหลดปากเดือนมาจนถึงวันนี้ เป็นโอกาสให้นักแสดงอุเละห์นบีได้พบปะแลกเปลี่ยนกันมีกิจกรรมร่วมกันจนกลายเป็นเครือข่ายของนักแสดงอุเละห์นบีที่มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน การประชุมกลองรำมะนานับร้อยใบในงานมูโหลดปากเดือนนี้ จนกลายเป็นการชุมนุมกลองรำมะนาที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย

อุเละห์นบีเป็นการแสดงที่มีสถานภาพหลายบทบาททั้งเป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรม เพลงเพื่อความบันเทิงในแนวทางศาสนา เพลงกล่อมเด็ก ฯลฯ ความหลากหลายบทบาทของอุเละห์นบีที่อยู่ในสังคมนี่เอง ทำให้การนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีต่อสังคมภายนอกเป็นเรื่องที่ไม่

ยาก นอกจากนี้ยังมีปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เป็นพลวัตของการนำทำนองของอุเละห์นบี ไปบรรเลงด้วยวงโยธวาทิตบ้านตลาดขวัญ และมีการแต่งเพลง “อุเละห์นบี”เมื่อปีพ.ศ. 2544 โดยฮัจญีธานี พานิช นักดนตรีสากลบ้านตลาดขวัญ เนื้อเพลงเป็นการบอกเล่า เจตนารมณ์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ที่มีต่อการแสดงอุเละห์นบี

นอกจากนี้ปรากฏการณ์ของการแสดงอุเละห์นบีที่เกิดขึ้นในปีพ.ศ.2563 คือการจัดการแข่งขันการแสดงอุเละห์นบีในโครงการชุมชนคุณธรรม (การอนุรักษ์กลองรำมะนา) ของชุมชนบ้านภูเขาทองโดยมีจัดการแข่งขันตีกลองรำมะนา เป็นพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีที่น่าสนใจเป็นการยกระดับฝีมือและคุณภาพของการแสดงอุเละห์นบี อีกทั้งเป็นการส่งเสริมการแสดงอุเละห์นบีให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมในระดับประเทศต่อไป

การแสดงอุเละห์นบีเป็นตัวอย่างของการจัดการวัฒนธรรมที่ดี มีประสิทธิ์ภาพและได้รับการต้อนรับอย่างดีจากสังคมภายนอก การวางแผนในการนำเสนอวัฒนธรรมเป็นกลยุทธที่สำคัญในการรักษาวัฒนธรรมที่คงอยู่ ปรากฏทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบีเกิดจากคนในวัฒนธรรมเป็นผู้ขับเคลื่อนเกิดจากการสำนึกรักตระหนักรู้คุณค่าวัฒนธรรมของคนในชุมชนร่วมกัน

2) การคงอยู่ของแสดงดนตรีอุเละห์นบีที่มาจากคำสั่งเสียทางศาสนา (วะซียัต)

ในความเชื่อของมุสลิมสายซูฟีย์โดยทั่วไปแล้วจะมีความนับถือและให้ความสำคัญต่อ “ครู”เป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความเชื่อในแนวทาง (ตอรีกัต) จะเคารพครูในฐานะเป็น “วลียุลเลาะห์” หมายถึง ผู้ที่เป็นที่รักของพระเจ้า การใช้ครูเป็นสื่อถึงพระเจ้า วอนขอต่อพระเจ้าโดยผ่านครู และเมื่อวันพิพากษาโลกมาถึงครูจะเป็นผู้นำศาสนิกสายซูฟีย์เข้าสู่สวรรค์ เพียงแต่ปฏิบัติตามแนวทางที่ครูได้วางไว้ ดังนั้นคำว่า “ครู”ในความหมายของมุสลิมสายซูฟีย์จึงไม่ใช่เป็นเพียงแต่ในโลกปัจจุบัน (ดุนยา) เท่านั้น

“คำสั่งเสีย” หรือ“วะซียัต” ในภาษาอาหรับ หมายถึงสิ่งคำสั่งเสีย วะซียัตของครูจึงเป็นเรื่องสำคัญมากสำหรับผู้ที่เป็นลูกศิษย์ เพราะนั่นหมายถึงชีวิตในโลกนี้ ชีวิตหลังความตายและวันพิพากษา (อาคีรัต) แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ ผู้เป็น “วลียุลเลาะห์” ของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ได้มีคำสั่งเสียให้งานมูโหลดปากเดือน (งานเฉลิมฉลองการมาประสูติของศาสดามูฮัมหมัด) เป็น 1 ใน 3 ที่เป็นสิ่งจำเป็นต้อง (วายิบ) มาร่วมงาน การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงดนตรีที่สำคัญในการเฉลิมฉลองงานมูโหลดปากเดือน “การแสดงอุเละห์นบี” จึงเป็นส่วนหนึ่งของคำสั่งเสีย (วะซียัต) ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ที่ลูกศิษย์จะต้องสืบสานร่วมมือร่วมใจจากทุกชุมชนนำกลองรำมะนามาร่วมตีในวันงานโดยพร้อมเพรียง

นอกจากนี้คำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เรื่องการแสดงอุเละห์นบี ยังปรากฏในเรื่องของการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน (ทำบุญ40) โดยมีสาเหตุจาก คำสั่งของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ที่บอกกับ บังเลาะห์ที่ถึงความกังวลในชีวิตหลังความตายของบังมัดผู้เป็นพี่ชายว่า “ รักพี่ชายไหม ถ้าอยากให้พี่ชายที่ตายไปแล้วสบาย ให้ไปเชิญ ตวน (ท่าน) หมิง ที่อยุธยามาตีกลองร้องอุเละห์นบี” ตั้งแต่นั้นของการแสดงอุเละห์นบีจึงผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งในการบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วัน เป็นเสมือนคำประกาศิตที่บรรดาลูกศิษย์ต้องนอบน้อมดำเนินตาม

ความสำคัญของคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในกรณีงานมูโหลดปากเดือนและงานบำเพ็ญกุศลแด่ผู้ล่วงลับครบรอบ 40 วันที่กล่าวมา ส่งผลให้ปัจจุบันในชุมชนมุสลิมกอดีรียะฮ์ต่างๆทั้งใหม่และเก่าพยายามที่จะรื้อฟื้นหรือสร้างวงอุเละห์นบีเกิดขึ้นในชุมชนของตนเอง เพื่อรับใช้ศาสนกิจในชุมชนตามคำสั่งเสียของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ เป็นเหตุผลสำคัญที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบีแพร่หลายเพิ่มมากขึ้นและคงอยู่กับชุมชนกอดิรียะฮ์ถึงปัจจุบัน

3) การเรียนการสอนอุเละห์นบี

การเรียนการสอนเป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่ส่งผลให้การแสดงอุเละห์นบียังคงดำรงอยู่ในสังคมจนถึงปัจจุบัน การเรียนการสอนอุเละห์นบีในสมัยก่อน เป็นลักษณะของการเรียนรู้จากการติดตามผู้ใหญ่ วิธีนี้เป็นการเรียนที่มีประสิทธิผลเป็นอย่างมากและเป็นลำดับขั้นตอนตามวิถีชีวิต ช่วยในการประกอบศาสนกิจต่าง ๆ ของชุมชน จากการติดตามผู้ใหญ่นี่เอง เด็ก ๆ ได้ซึมซับท่วงทำนองและจังหวะของอุเละห์นบีและเข้ามาฝึกหัดการแสดงอุเละห์นบีอย่างจริงจัง

ผู้ฝึกหัดเริ่มจะต้องขับร้องไปพร้อมกับเคาะพื้นหรือตีกลองรำมะนาไปพร้อมกันอย่างช้า ๆ สัมพันธ์กับทำนองขับร้อง ในการฝึกหัดอุเละห์นบี มีนิยามของการเรียนอุเละห์นบีที่พูดถึงเสมอคือ “ ร้องก่อนมือตาย ตีก่อนปากตาย” ซึ่งหมายถึงหากผู้ฝึกหัดเริ่มจากการขับร้องก่อน และไปตีกลองรำมะนาโดยมากจะพบกับปัญหามือไม่สามารถตีกลองรำมะนาเข้ากับทำนองที่ขับร้อง หากตีกลองรำมะนาก่อน ก็จะพบกับปัญหาไม่สามารถขับร้องไปพร้อมกับตีกลองรำมะนา

เมื่อฝึกหัดได้ระดับหนึ่งหัวหน้าวงจะคัดเลือกคนที่มีหน่วยก้านดีตีกลองได้ชัดเจน จังหวะสม่ำเสมอ นิสัยมีปฏิภาณไหวพริบ มาฝึกหัดคัดกลอง โดยจากการตีตามครูจนถึงขั้นสามารถด้นจังหวะคัดกลองด้วยปฏิภาณ ซึ่งต้องอาศัยประสบการณ์และความชำนาญเป็นอย่างมาก ฝึกหัดการแสดงอุเละห์นบี จะใช้เวลาหลังละหมาดอีซอ ช่วงหลังเวลา 20.00 น.ซึ่งเป็นเวลาที่ว่างจาก

ภาระการงานของผู้ใหญ่ ในบางชุมชนที่มีการฝึกสอนหลังจากชั้นเรียนศาสนา ถือเป็นกิจกรรมผ่อนคลายให้แก่เด็กๆหลังจากการเรียนศาสนาก่อนกลับบ้านในวันหยุดเสาร์อาทิตย์

เด็กที่ฝึกหัดอุเละห์นบีทุกคนต่างรอคอยที่จะได้ไปร่วมการแสดงอุเละห์นบีในงานมูโหลดปากเดือนที่มัสยิดอาลียิดดารอยด์ ที่ชุมชนบ้านภูเขาทองโดยเฉพาะเด็กหัดใหม่การไปงานมูโหลดปากเดือน จะถือเป็นการยกครูครั้งแรกโดยครูผู้สอนจะนำเงินกำนลจำนวน 12 บาทใส่ไว้ในพานกำนลครู หลังจากการแสดงครั้งนี้เด็กฝึกหัดทั้งหลายจะกลายเป็นนักแสดงอุเละห์นบีอย่างสมบูรณ์ตระหนักรู้ถึงวิถีของการเป็นนักแสดงอุเละห์นบีเป็นอย่างดี สานต่อภาระงานศาสนกิจที่แซ็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์วางระเบียบไว้ ด้วยความภาคภูมิใจอย่างยิ่งสำหรับความเป็นมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์

4) ค่านิยมเรื่องกลองรำมะนา

การแสดงของมุสลิมชาติพันธุ์มลายูจะมีกลองรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการแสดงเสมอ กลองรำมะนาเป็นเครื่งดนตรีที่ชาติพันธุ์มลายูได้รับอิทธิพลมาจากกลองหน้าเดียวของวัฒนธรรมตะวันออกกลางที่เรียกว่า “ด๊ัฟ” (Duff) กลองด๊ัฟเป็นกลองหน้าเดียวเครื่องดนตรีที่ศาสดามูฮัมหมัดอนุมัติ (ฮะลาล) เพื่อความจรรโลงใจในแนวทางของศาสนา คนมลายูได้รับแนวคิดเรื่องของกลองหน้าเดียวนี้ผ่านทางศาสนาอิสลามที่เข้ามาเผยแพร่ในแหลมมลายูตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 8 โดยผ่านทางการค้าและการเผยแพร่ศาสนา

“กลองรำมะนา” ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมุสลิมมลายูโดยมีบทบาทอยู่ในวิถีชีวิตของคนมลายู ดังจะเห็นในหลายประเทศในอาเซียนที่มีมุสลิมมลายูอาศัยอยู่ สำหรับในประเทศไทยกลองรำมะนามีอิทธิพลอย่างมากต่อการแสดงของไทยทั้งในดนตรีมุสลิม ดนตรีไทยและการแสดงพื้นบ้านของไทย กลองรำมะนามีนัยยะทางศาสนาที่ลึกซึ้ง อิหม่ามอบูฮานีฟะฮ์ ได้กล่าวถึงเรื่องกลองว่า “แท้จริงแล้วอัลลอฮ์เจ้าทรงมีประชาชาติกลุ่มหนึ่งที่เข้าสวรรค์พร้อมทั้งกลองและแตร” ในทัศนะของนิกายซูฟีย์กลองรำมะนาเป็นเครื่องนำพาเข้าสู่สวรรค์

กลองรำมะนาในสังคมมุสลิมถือว่าเป็นของที่มีคุณค่าทางจิตใจในฐานะสมบัติที่สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ในการทำกลองรำมะนาเป็นงานประณีตศิลป์ มีราคาสูงเนื่องจากกระบวนการของการสร้างกลองรำมะนามีหลายขั้นตอน ทำให้ค่าแรงในการทำกลองสูงขึ้นเป็นเงาตามตัวปัจจุบันกลองรำมะนามีราคาค่อนข้างสูง สนนราคาตั้งแต่ 8,000 บาทจนถึง 20,000 บาท กลองรำมะนามีราคาที่สูง เนื่องจากไม้ซึ่งวัตถุดิบสำคัญในการทำกลองรำมะนาหายาก ไม้บางชนิดที่มีลวดลายสวยงามเป็นไม้หวงห้ามเช่น ไม้พยุง ไม้ชิงชัน เป็นต้นในปัจจุบันทำให้เกิดทางออกหลายทางสำหรับเรื่องนี้ โดยใช้วิธีต่างๆเพื่อทดแทนไม้ที่มีขนาดใหญ่เช่น การหนีบไม้ การเสริมไม้

การพอกขี้เลื่อย ตลอดจนนำกลองเก่าไปขึ้นหนังหน้ากลองใหม่ หรือนำหุ่นกลองเก่าไปเสริมหน้ากลองด้วยไม้

พลวัตของรูปทรงรำมะนา แต่เดิมกลองรำมะนานิยม “ทรงลูกอิน” ลักษณะหน้ากลองกว้าง หุ่นกลองด้านท้ายกลองเทเฉียงลง มีเสียงสะท้อนดังกังวาน มีน้ำหนักมาก ต่อมามีการพัฒนาหุ่นกลองให้แคบลงไปอีกเพื่อให้มีน้ำหนักเบางานต่อการขนย้าย เรียกว่า “ทรงมะนาวตัด” ในปัจจุบันนิยมกลองรำมะนา “ทรงลูกจัน” ที่มีรูปทรงโค้งมนทั้ง 2 ด้าน มีความสมดุลสวยงาม หน้ากลองแคบให้เสียงที่เล็กชัดเจน ต่างจากสมัยโบราณที่นิยมกลองรำมะนาที่มีเสียงทุ้มนุ่มกระหึม การตีกลองรำมะนาในการแสดงอุเละห์นบีเป็นค่านิยมที่ได้รับจากกลุ่มวัยรุ่นเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่สนุกสนานและได้บุญ ผู้ปกครองให้การสนับสนุนเป็นอย่างดีจากเนื่องจากเป็นกิจกรรมทางศาสนา ปลูกฝังในเรื่องของการสืบสานงานที่แซ็คมูฮัมหมัดดำริไว้

การสำรวจข้อมูลภาคสนามพบว่ามีช่างทำกลองรำมะนาอยู่เพียง 5 คน ได้แก่ คุณครูนักชาย จิเมฆ (ครูโซ้บ บ้านป่า) คุณครูสุทัศน์ ยิดนรดิน (ผู้ใหญ่ดาวุ๊ด ทรายกองดิน) ฮัจญีซอและห์ ลามอ (กีและ ลามอ) ฮัจญียงค์ หวังโซ๊ะ (ญียงค์ ลาดบัวขาว) และ นายรุ่งลิขิต ไทรนิ่มนวล ซึ่งช่างทำกลองแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ในการทำกลองแตกต่างกันตามประสบการณ์และทัศนะของช่างแต่ละคน ค่านิยมของกลองรำมะนาแสดงให้เห็นปรากฏการณ์และพลวัตที่เกิดขึ้นกลองรำมะนาซึ่งเป็นสมบัติทั้งในทางโลกและทางธรรม ซึ่งล้วนเป็นกระบวนการที่สะท้อนการแสดงออกถึงความศรัทธาในศาสนาผ่านทางเครื่องดนตรี

5) อุเละห์นบีทำนองคู้ที่สูญหายและการกลับมา

ชุมชนแผ่นดินทองนูรุลสลาม กุโบร์โต๊ะเยาะห์ หรือ “ชุมชนคู้” มีประวัติความเป็นมาเก่าแก่ตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นชุมชนที่นับถือศาสนาอิสลามสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ แซ็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ได้เดินทางมาเพื่อเผยแพร่คำสอนสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ และนำหนังสืออุเละห์นบีมาให้ลูกศิษย์ได้ขับร้องร้องกัน หน้ากรุซีคานหามของแซ็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ จากการศึกษาพบว่า “กีหรุ่น” เป็นผู้เรียบเรียงทำนอง ลักษณะของการแสดงอุเละห์นบีแบบคู้ ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ เมื่อร้องจบออกเพลงนาเสป จะใช้กลองสองหน้าประกอบจังหวะอุเละห์นบีทำนองคู้มีโครงสร้างของมีลักษณะของทำนองเรียงร้อยกันไปคล้ายเพลงตับในดนตรีไทย พบทำนองเพลงไทยเดิมหลายเพลง เช่น ทำนองพม่าเห่ 2 ชั้น ทำนองเขมรพายเรือ ทำนองเขมรพวง ชั้นเดียว ทำนองลาวสมเด็จ 2 ชั้น ฯลฯ

6) จากเพลงในพิธีกรรมสู่โลกภายนอก

การแสดงอุเละห์นบีมีการปรับตัวต่อสังคมภายนอก จากเป็นการแสดงดนตรีเพื่อเฉลิมฉลองในงานมูโหลดปากเดือน และในงานพิธีต่าง ๆ ในทุกช่วงชีวิต ซึ่งเป็นวัฒนธรรมปิดเฉพาะกลุ่มและดำเนินสืบต่อมาจากบรรพบุรุษ จนกระทั่งถึงยุคที่สังคมและภาครัฐให้ความสนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมพหุสังคม การแสดงอุเละห์นบีได้ถูกนำเสนอต่อสังคมภายนอก ในรูปแบบของ “เพลงกล่อมเด็ก”ภายใต้นัยยะของความเป็น “จิตวิญญาณของชุมชน” ที่บอกเล่าตัวตนของมุสลิมกอดิรียะฮ์ ในงานทางวัฒนธรรมต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอการแสดงอุเละห์นบีในรูปแบบต่าง ๆ สู่สังคมภายนอก เช่นการชุมนุมกลองรำมะนา นับร้อยใบมาร่วมกันในการแสดงอุเละห์นบี การแข่งขันอุเละห์นบี เป็นการอนุรักษ์ในเชิงวัฒนธรรมโดยไม่ได้เปลี่ยนแปลงองค์ประกอบทางดนตรีแต่เลือกที่จะหยิบยกบทบาททางสังคมของการแสดงอุเละห์นบีมานำเสนอ ในแง่มุมต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับสังคมภายนอก

อภิปรายผล

จากการศึกษาข้อมูลทางดนตรี บริบทด้านต่างๆและปรากฏการณ์ และพลวัตทางสังคมต่างๆของการแสดงอุเละห์นบีพบว่า การแสดงอุเละห์นบีเป็นการแสดงพื้นบ้าน มีพัฒนาการรูปแบบการแสดงมาจากแสดงดิเกร์เรียบ ใช้ภาษามลายูพื้นบ้านง่ายต่อการเข้าใจในกลุ่มชาวบ้าน โดยมีใจความสำคัญเป็นการบอกเล่าชีวิตศาสดามูฮัมหมัด และการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) การแสดงอุเละห์นบีเป็นดนตรีพื้นบ้านที่ถูกยกระดับให้เป็นการแสดงดนตรีในพิธีกรรมมูโหลดปากเดือน และในงานพิธีต่าง ๆ ในทุกช่วงชีวิตของมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์โดยคำสั่งของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (พ.ศ. 2391-2475) ผู้นำมุสลิมสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ซึ่งในปัจจุบันการแสดงได้แพร่ขยายไปในหลายจังหวัดในภาคกลางและภาคตะวันออก

ปัจจัยการดำรงอยู่การแสดงอุเละห์นบี มีอิทธิพลมาจากความเชื่อมั่นศรัทธาต่อ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ในแนวทางของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ คมลักษณ์ ไชยยะ ที่ศึกษาถึงพิธีกรรมความเชื่อของมุสลิมบ้านภูเขาทอง จ.พระนครศรีอยุธยา พบว่าความเชื่อและความศรัทธาในการหยั่งรู้ กระทำบุญฤทธิ์ (กะรอมัต) การวางรากฐานและการเผยแพร่แนวปฏิบัติของสายซูฟีย์กอดิรียะฮ์ ในหลายพื้นที่ส่งผลให้แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์เป็นผู้นำเชิงบารมี (charismatic leader) มีบทบาทเป็นผู้นำในเชิงศาสนาและวัฒนธรรม (cultural leader) มาตั้งแต่สมัยยังดำรงชีวิตอยู่และส่งอิทธิพลต่อกลุ่มศิษย์แม้กระทั่งหลังจากการมรณกรรม และส่งผลต่อความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวในการรักษาแนวทางการปฏิบัติที่แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ได้วางรากฐานไว้จนถึงปัจจุบัน

การแสดงอุเละห์นบีเกิดขึ้นในสังคมพหุวัฒนธรรม มีองค์ประกอบทางดนตรีในแบบวัฒนธรรมลูกผสม โดยมีวัฒนธรรมของมุสลิมมลายูซึ่งเป็นวัฒนธรรมหลักเกิดจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมมลายู และวัฒนธรรมอาหรับ (ศาสนาอิสลาม) และวัฒนธรรมไทยที่เป็นวัฒนธรรมใหญ่ในสังคมเข้าไปผสมผสาน สามารถจำแนกได้จากส่วนประกอบต่าง ๆ ในความเป็นลูกผสมของการแสดงอุเละห์นบีได้ดังนี้

1. บทร้องอุเละห์นบีที่เป็นภาษามลายูท้องถิ่นปนภาษาอาหรับ ใช้การเอื้อนทำนอง (อีเงะห์) ซึ่งเป็นการเอื้อนแบบมลายูที่ใช้ในการอ่านทำนองต่างๆในวรรณกรรมทางศาสนาทั้งภาษามลายูและภาษาอาหรับ การเอื้อนในทำนองเพลงไทยเดิมในการแสดงอุเละห์นบี ทำให้เกิดเสียงเอื้อนใหม่คือเสียง เอ็งเง ที่เกิดจากทำนองเอื้อนลูกเท่าของเพลงไทยเดิมคือเสียง “เอิงเงอ” นอกจากนี้เสียง “เอ็งเง” ยังทำหน้าที่ยืนเสียง ในทำนองการขับร้องทำนองอื่นที่ไม่ใช่ทำนองเพลงไทยเดิมในการแสดงอุเละห์นบี

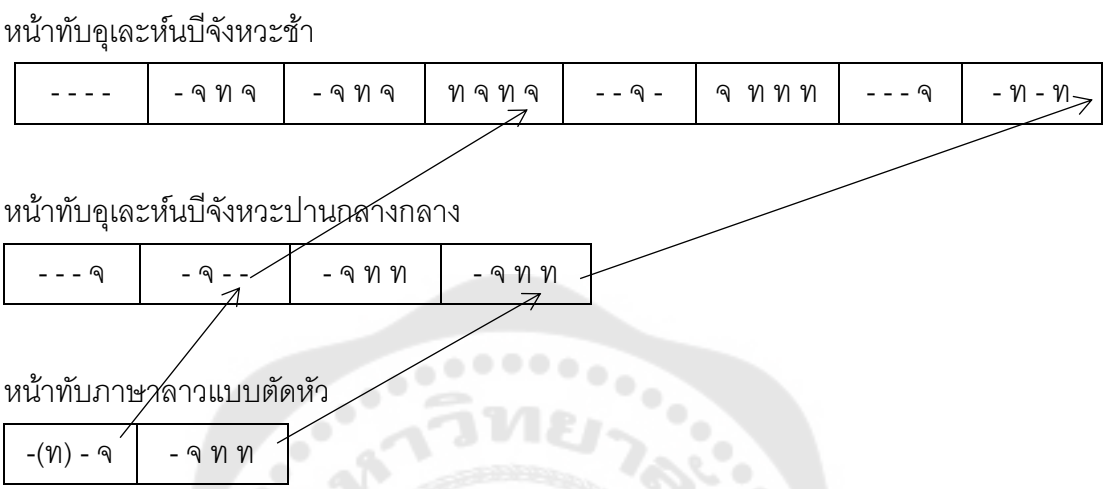
2. กลองรำมะนาเป็นกลองหน้าเดียวของมลายูที่ได้รับรูปแบบและอิทธิพลจากอาหรับ ถูกพลวัตรูปทรงโดยคนไทยและใช้หน้าทับมลายูแบบดั้งเดิมและหน้าทับภาษาในวัฒนธรรมดนตรีไทย พบว่าหน้าทับอุเละห์นบีเกิดจากการขยายหน้าทับภาษาลาวของกลองรำมะนา ที่มีการตัดเสียง “ทิง” ตัวแรกในหน้าทับห้องแรกออก เรียกว่า “ตีตัดหัว”

ตัวอย่างหน้าทับภาษาลาวแบบตีตัดหัว

-(ท) - จ	- จ ท ท

โดยที่ขยายจากหน้าทับภาษาลาว ขยายขึ้นเป็นหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลาง และหน้าทับ อุเละห์นบีจังหวะช้า เมื่อนำมาเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของลูกตกเสียงของหน้าทับทั้ง 3 หน้าทับแล้วพบว่ามีมีเสียงลูกตกตรงกันทั้งสามหน้าทับ ยังคงเอกลักษณ์ | - จ ท ท | ของหน้าทับภาษาลาวไว้ มีการประดับประดามือในหน้าทับของกลองรำมะนาเพื่อความไพเราะในบางจุด แต่ยังคงรักษาเสียงของลูกตกหน้าทับไว้ตามลักษณะของการขยายหน้าทับในรูปแบบเพลงเถา

<u>ตัวอย่าง</u> การแสดงความสัมพันธ์ของเสียงลูกตกของหน้าทับอุเละห์นบีจังหวะช้า หน้าทับอุเละห์นบีจังหวะปานกลางและหน้าทับภาษาลาว



จากการศึกษาหน้าทับอุเละห์นบีสามารถสรุปได้ว่าหน้าทับอุเละห์นบีได้รับอิทธิพลของเพลงเถาของดนตรีไทย โดยนำวิธีการของการขยายหน้าทับในเพลงเถามาใช้กับการแสดงอุเละห์นบีที่มีการเรียงทำนองเพลง จากอัตราจังหวะช้า อัตราปานกลาง และอัตราเร็ว โดยนำมาเฉพาะในส่วนของหน้าทับเท่านั้น ในส่วนของทำนองเพลงขับร้องจากอัตราช้า อัตราปานกลาง และอัตราเร็วไม่พบความสัมพันธ์ของการขยายของทำนองเพลงแบบเพลงเถา

3. เครื่องกำนลครูของการแสดงอุเละห์นบี มีการจุดกำยาน สุหร่ายฟาดบรรจุน้ำอบไทยแจกันดอกซ่อนกลิ่น และมีขันน้ำพานรอง ปูผ้าขาว พานกำนลครูหมากพลู และเงินกำนล 12 บาท ซึ่งทั้งหมดเป็นการผสมผสานที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อทางศาสนาที่ผนวกด้วยวัฒนธรรมและความนิยมผ่านการแสดงออกทางพิธีกรรม

ความเป็นลูกผสมทางวัฒนธรรมของการแสดงอุเละห์นบี มีความสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมลูกผสม (Hybridization) ของ Homi Bhabha สามารถอธิบายปรากฏการณ์ของการแสดงอุเละห์นบี เป็นวัฒนธรรมลูกผสม (Hybridity cultural) การแสดงอุเละห์นบีเป็นวัฒนธรรมลูกผสมที่เรียกว่า “วัฒนธรรมลูกผสมแบบอะมีบา[169]” เป็นการจำแนกการผสมผสานของวัฒนธรรมในรูปแบบของอะมีบา ซึ่งมีลักษณะของผสมผสานแบบ การรับวัฒนธรรมภายนอกแล้วมาปรับเปลี่ยนรูปแบบ แต่เนื้อหาข้างในยังคงเดิม ในกรณีของการแสดงอุเละห์นบีการปรับเปลี่ยน

[169] เป็นการแบ่งการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่พัฒนาขึ้นจากสภาพท้องถิ่นของฮ่องกงซึ่งแบ่งการผสมผสานออกเป็น 4 รูปแบบได้แก่ 1.แบบนกแก้ว 2. แบบอมีบา 3. แบบปะการัง 4. แบบผีเสื้อ (Lee , 1991, as cited in Kraidy ,2005, p. 6)

รับทำนองขับร้องแบบไทย หรือกลวิธีทางดนตรีไทยเข้าไปผสมแต่ในเนื้อแท้ยังคงเป็นการบอกเล่าชีวประวัติศาสดามูฮัมหมัด และการขอประสาทพรแด่ศาสดามูฮัมหมัด (ซอลาวาต-นบี) ตามจารีตธรรมเนียมแบบมุสลิมมลายูคงเดิม

ในวัฒนธรรมลูกผสมแบบอะมีบา ทำให้เกิดพื้นที่ทางวัฒนธรรมใหม่ขึ้นคือ “วัฒนธรรมมุสลิมไทยภาคกลาง” ซึ่งปรากฏชัดอยู่ในการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของมุสลิมหลายอย่างเช่น ลำตัด ดิเกร์เรียบ นาเสปฯ การผสมผสานวัฒนธรรมไทยเข้าไปในการแสดงของมุสลิมมลายูที่อาศัยอยู่ในภาคกลาง แสดงถึงการปรับตัวของมุสลิมมลายูเพื่อให้สังคมไทยยอมรับการมีพื้นที่สนทนาทางวัฒนธรรม (cultural space) ทำให้เกิดการปรับตัวซึ่งกันและกันระหว่างวัฒนธรรม จนเกิดความลงตัวทางวัฒนธรรม เช่นการแสดงอุเละห์นบี การแสดงพื้นบ้าน “ลำตัด” ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนในการสนทนาระหว่างวัฒนธรรม การเกิดเสียง “เอ็งเง” ซึ่งเป็นเอื้อนลูกผสมที่เกิดขึ้นจากการปรับการเอื้อนแบบมลายูกับทำนองเพลงไทยเดิม และในส่วนของเครื่องบูชาครูในพิธีกรรม

บทบาทและสถานภาพของการแสดงอุเละห์นบี มีเหตุปัจจัยมาจากเกิดจากการยึดมั่นศรัทธาแนวทางคำสอนสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ของแช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ ความเชื่อในเรื่องของ “ครู” เป็นสื่อเข้าหาพระเจ้าในแนวทางแบบสำนักซูฟีย์ คำสั่งของครูถือเป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติตาม (วายิบ) ซึ่งส่งผลถึงทั้งในโลกนี้ และโลกหน้า ทำให้การเกิดแบบแผนประเพณีในสังคม ความคิดในแนวทางของการอนุรักษ์นิยมที่รักษาประเพณีและความเชื่อของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ มีการส่งต่อรุ่นต่อรุ่นในลักษณะทำให้ดูอยู่ให้เห็น ส่งผลให้คนรุ่นใหม่ได้ซึมซับวัฒนธรรมไปโดยปริยาย ส่งผลถึงโดยตรงกับการแสดงอุเละห์นบี ซึ่งทำหน้าที่รับใช้สนองตอบในฐานะพฤติกรรมของมนุษย์มีบทบาท และสถานภาพ ในด้านต่าง ๆ โดยสอดรับกับพิธีกรรมและประเพณีความเชื่อของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ ส่งผลเกี่ยวเนื่องเป็นห่วงลูกโซ่ถึงองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ของการแสดงอุเละห์นบีด้วย เช่นกลองรำมะนา การสืบทอดอุเละห์นบี รวมถึงการดำรงอยู่และพลวัต ถึงซึ่งสอดคล้องกับประพจน์ในทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (phenomenology) ว่า “ประเพณีทางสังคมเป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของคนในสังคม” นอกจากนี้ปรากฏการณ์ทางสังคมและพลวัตของการแสดงอุเละห์นบียังมีความสอดคล้องกับประพจน์ในทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมที่กล่าวว่า “ความต้องการหรือความคิดเห็นของคนในสังคมส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงในสังคม” พลวัตของการแสดงอุเละห์นบี การฟื้นฟูอุเละห์นบีในปี พ.ศ. 2520 ประสบความสำเร็จและส่งผลถึงปัจจุบันนี้เนื่องจากการความคิดและความต้องการของคนในวัฒนธรรมเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญ

อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน อิหม่ามประจำมัสยิดอาลียิดดารอยน์ ผู้นำสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ เป็นผู้มีทัศนะในการขับเคลื่อนทางวัฒนธรรม ผลักดันการแสดงอุเละห์นบีสู่สังคมภายนอกทำให้บทบาทของการแสดงอุเละห์นบีเปลี่ยนจากบทบาทของเพลงพิธีกรรม ไปสู่วัฒนธรรมดนตรีมุสลิมที่แสดงความเป็นตัวตนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ เปิดกว้างสู่สังคมภายนอก มีพลวัตมาโดยลำดับตั้งแต่การฟื้นฟูในระดับชุมชน การปรับให้การแสดงอุเละห์นบีของทุกชุมชนของมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะฮ์ในภาคกลางเป็นระเบียบแบบแผนเหมือนการแสดงอุเละห์นบีแบบจ.พระนครศรีอยุธยา ผู้วิจัยได้เรียกวิธีการนี้ว่า “Ayutthayanization” ซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญในการสร้างเอกภาพ และพัฒนาจนกลายเป็นมหกรรมกลองรำมะนาที่มีผู้แสดงนับร้อยคนในงานมูโหลดปากเดือน และยังขยายผลการแสดงอุเละห์นบีไปในระดับการปกครองส่วนท้องถิ่น ระดับจังหวัด งานวัฒนธรรมพหุสังคมต่าง ๆ ศูนย์การเรียนรู้บ้านของพ่อ ตลอดจนการจัดโครงการชุมชนคุณธรรม (การอนุรักษ์กลองรำมะนา) ที่มีส่วนผลักดันให้การแสดงอุเละห์นบีได้กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมระดับชาติในอนาคต การแสดงอุเละห์นบีไม่เคยหยุดนิ่งและพลวัตอยู่เสมอ ทั้งนี้กิจกรรมทั้งหมดเกิดจากการผลักดันจากตัวแปรบุคคลภายในสังคมทั้งความคิดวิสัยทัศน์ของผู้นำและความร่วมมือร่วมใจของศาสนิกทั้งหลาย ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมอย่างชัดเจน

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้ประโยชน์

งานวิจัยเล่มนี้เหมาะสำหรับในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางที่มีแนวคิดของการปรับตัวทางวัฒนธรรมในแบบวัฒนธรรมลูกผสม สามารถเป็นแนวทางของการศึกษาแสดงดนตรีของมุสลิมประเภทต่าง ๆ หรือวัฒนธรรมดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์อื่นที่มีความเชื่อมโยงกับดนตรีไทย นอกจากนี้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการประกอบการศึกษาวัฒนธรรม สภาพสังคม ความเชื่อ พลวัตและปรากฏการณ์ ของมุสลิมไทยเชื้อสายมลายูในภาคกลางซึ่งมีความเฉพาะตัว มีความหลากหลายของสำนักคิดในศาสนาอิสลาม

ข้อเสนอแนะในการศึกษาครั้งต่อไป

1. การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางควรทำความเข้าใจในหลักคำสอนตลอดจนความเชื่อเฉพาะกลุ่มของนิกายหรือสำนักคิด และกลุ่มชาติพันธุ์ที่จะศึกษาให้ชัดเจน เนื่องจากในประเทศไทยความหลากหลายของสำนักคิดในศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างมากต่อผู้วิจัยและบุคคลข้อมูลในสนามวิจัย

2. ควรมีการศึกษาในวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมในภาคกลางแขนงอื่น ๆ ซึ่งยังขาดการศึกษาและเก็บข้อมูลทั้งในเบื้องต้นและเชิงลึกเช่น ดิเกร์ฟะหน่ำ ปันตน มัจญูร๊ด เป็นต้น ซึ่งมีมิติทางวัฒนธรรมที่ทับซ้อนกับวัฒนธรรมดนตรีไทย

3. ผู้วิจัยควรมีพื้นฐานในด้านศัพท์ทางศาสนาอิสลามทั้งภาษาอาหรับและภาษามลายูเพื่อความเข้าใจในการสื่อสารซึ่งเป็นประโยชน์ในการสื่อสาร การจัดกระทำและวิเคราะห์ข้อมูล

บรรณานุกรม

Barth Fedrik. (1969). *The Social Organisation of Culture Difference*. London: George Allen and Unwin.

Bhabha Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Glazer, และ Moyniha DP. (1963). *Beyond the melting pot: the Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of New York City*. Cambridge: MA: MIT Press 1970.

Husserl E. (1963). *Ideas: A General Introduction to Pure Phenomenology*. New York: Collier Books.

Lomax A. (1958). *An Introduction to Research in Music*. Washington D.C. : The Cathoric University of American Press.

Mackey John Wisdom. (1955). *Country Music Performance in Northern Nova Scotra*. Canada: University of Newfoundland.

Myers-Moro Pamela. (1988). *The music and Musicians in Contemporary Bangkok: An Ethnography*. California: University of California at Berkeley.

Robertson Roland. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2534). การร้องเพลงประกอบการแสดง. ศิลปวัฒนธรรมไทย(15), 67.

คมลักษณ์ ไชยยะ. (2560). แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่ย์: พิธีกรรมความเชื่อของชาวมุสลิมภูเขาทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. พระนครศรีอยุธยา: มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2558). การวิจัยทางมานุษยวิทยา (7). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จารุวรรณ ขำเพชร. (2555). ชาติพันธุ์ในกรุงเทพมหานคร. กรุงเทพมหานคร: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2553). การอนุรักษ์และพัฒนาดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม กรุงเทพมหานคร. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม. (ดุษฎีนิพนธ์ ปร.ด.).

ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. (2521). *ศาสนา ตอนที่ 2: ศาสนาอิสลาม*. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ *26* (90-92). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

ชาวต้นสน. (2518). การสร้างมัสยิด ประวัติมัสยิดต้นสน (1). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไชยวัฒน์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2543). มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดาวูด อิบนี่อับดุลเลาะห์. (2546). ชีวประวัติและผลงานของบรมครูนามอุโฆษ แช็คมูฮัมหมัดอาลี ชุกรี่. ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์.

เด่นดวง พุ่มศิริ. (2524). อิทธิพลของวัฒนธรรมอื่นที่มีต่อเพลงพื้นบ้านของไทย. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยครูจันทรเกษม.

นงค์นุช ไพรพิบูลย์กิจ. (2542). ลิเก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์คอมแพ็คปริ้น.

นิยพรรณ วรรณศิริ. (2540). มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นิรันดร์ ขันธวิธิ. (2542). การศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อและการปฏิบัติทางศาสนาของชาวมุสลิมในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา. มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม. (วิทยานิพนธ์ อ.ม.).

บันฑิตย์ สะมะอูน. (2551). มุสลิมกับการอยู่ร่วมกันในสังคมไทย. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มุสลิมศึกษา สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประทีป สาวาโย. (2545). สิบเอ็ดศาสนาของโลก. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ประเวศ วะสี. (2537). สำนักเสริมศึกษาและพัฒนาการสังคม. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ปราณี วงษ์เทศ. (2529). พื้นบ้านพื้นเมือง (2). กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

ปิยนาถ บุนนาค. (2555). ประวัติศาสตร์ร่วมของมุสลิมไทยมองผ่านสายตระกูล: หลากหลายมุมมอง: มุสลิมในแผ่นดินไทย. กรุงเทพมหาานคร.

พระยาอนุมานราชธน. (2515). ชาติ ศาสนา และวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์บรรณาคาร.

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. (2523). ลิเก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บันทึกสยาม.

มนตรี ตราโมท. (2540). การละเล่นของไทย (5). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพมหานคร. (วิทยานิพนธ์ ส.ม.).

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

มุฮัมหมัดซอและฮ์ อัลมุนัจญิด. (2555). สิ่งต้องห้ามที่หลายคนมองเป็นเรื่องเล็ก. กรุงเทพมหานคร:

ศูนย์หนังสืออิสลาม.

เมาดูดี อบุลอะลา. (2525). อิสลามในปัจจุบัน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ อัล-ญิฮาด.

รัชนี สาดเปรม. (2519). บทบาทของชาวไทยมุสลิมในภาคกลางและภาคใต้ของประเทศไทย

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2522). เอกสารประกอบคำบรรยายวิชาองค์ประกอบดนตรีสากล. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

วิชา เชาว์ศิลป์. (2543). ทำนองเพลงลำตัดและเพลงพื้นบ้านอื่น ๆ ที่ปรากฏในลำตัด. กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏจันเกษม.

วิโรจน์ นาคชาตรี. (2555). ปรัชญาการปกครองแนวศาสนา (1). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมคิด มณีวงศ์. (2516). มุสลิมไทย. วรสารมิตรสัมพันธ์, *1*(มิถุนายน-สิงหาคม), 5.

สมจัย อนุมานราชธน. (2550). อัลอิสลาม. กรุงเทพมหานคร: กรมเอเชียใต้ ตะวันออกกลางและแอฟริกา กระทรวงการต่างประเทศ.

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2505). สาส์นสมเด็จ. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา. สมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. *2325-2453*

สาโรช บัวศรี. (2521). หนังสือความรู้สำหรับครูเรื่องบูรณาการ. กรุงเทพมหานคร: รุ่งเรืองสาส์น.

สุภาพรรณ พลอยบุษย์. (2547). การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร. (ปริญญานิพนธ์ ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา)).

เสาวนีย์ จิตต์หมวด. (2531). กลุ่มชาติพันธุ์: ชาวไทยมุสลิม. กรุงเทพมหานคร: กองทุนสง่ารุจิระอัมพร.

เสาวนีย์ จิตต์หมวด. (2535). วัฒนธรรมอิสลาม (3). กรุงเทพมหานคร: กองทุนสง่ารุจิระอัมพร.

หวน พินธุพันธ์. (2547). ประวัติศาสตร์เมืองนนทบุรี. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

อบู มัรศูร. (2531). จริยธรรมอิสลาม (2). กรุงเทพมหานคร: สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

อบู อาดิล ซะรีฟ อัลฮาดีย์. (2546). การเกิดสำนักคิดต่างๆ ในอิสลาม. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำกรุงเทพมหานคร.

อรุณ ศิริพันธุ์. (2533). บทบาทอิหม่ามในการพัฒนาชุมชน: ศึกษาเฉพาะจังหวัดสงขลา. สงขลา:

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

อาราง สุทธาศาสตร์. (2523). ปัญหาการเมืองส่วนภูมิภาคและชนกลุ่มน้อย. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อาลี เสือสมิง. (2556). อารยธรรมอิสลาม. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์หนังสืออิสลาม.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว
วัน เดือน ปี เกิด	8 Jan 1980
สถานที่เกิด	จังหวัดกรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กศ.บ. (ดุริยาคศาสตร์ไทย)
ที่อยู่ปัจจุบัน	85 ประเสริฐมนูกิจ19 แยก11 ถนนประเสริฐมนูกิจ แขวงจรเข้บัว เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร 10230
ผลงานตีพิมพ์	-
รางวัลที่ได้รับ	-