



การศึกษาจายมกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
A STUDY OF THE CHYAM IN MON ETHNIC GROUPS



สกลพัฒน์ โคตรตันติ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2562

การศึกษายามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ



ปริญญาานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปีการศึกษา 2562

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

A STUDY OF THE CHYAM IN MON ETHNIC GROUPS



A Dissertation Submitted in partial Fulfillment of Requirements
for DOCTOR OF ARTS (Ethnomusicology)
Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University

2019

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญาานิพนธ์
เรื่อง
การศึกษาจายามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
ของ
สกลพัฒน์ ไคตรตันติ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญาานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์) (รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)

..... ที่ปรึกษาร่วม กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ) (ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาจายามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
ผู้วิจัย	สกลพัฒน์ โคตรตันติ
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2562
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รุจี ศรีสมบัติ

งานวิจัยเรื่องการศึกษาจายามกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของจายามและศึกษาการบรรเลงจายามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ กำหนดพื้นที่วิจัยในชุมชนมอญในประเทศไทย ชุมชนมอญชายแดนไทยเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยวิทยาเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่าเครื่องดนตรีจายามไม่ปรากฏหลักฐานช่วงเวลาของการสร้างเครื่องดนตรี พบเพียงตำนานความรักของเจ้าชายกับเจ้าหญิงและใช้จระเข้เป็นพาหนะในการไปพบกัน ชาวมอญยกย่องจระเข้ผู้มีความซื่อสัตย์และเสียสละ จึงสร้างเครื่องดนตรีรูปจระเข้และถือเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติของชาวมอญ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เก่าแก่ที่สุดที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีจายามของมอญ ปรากฏในพงศาวดารจีนสมัยราชวงศ์ถัง (พ.ศ.1345) จายามมีบทบาทสำคัญด้านต่าง ๆ ต่อวิถีชีวิต วัฒนธรรมและสังคมมอญ มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับเครื่องดนตรีประเภทดีดวางราบกับพื้นในประเทศอินเดียและกลุ่มประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การศึกษาการบรรเลงจายามกลุ่มชาติพันธุ์มอญพบว่า การบรรเลงจายามชุมชนมอญในประเทศไทยเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นทะเลยมอญ นิยมบรรเลงด้วยสาย 1 เป็นหลักและใช้สายทุ้มเป็นสายกระแทบ ไม่นิยมใช้สายลวดและเทคนิคพิเศษ ชุมชนมอญชายแดนไทยเมียนมาและชุมชนมอญในรัฐมอญบรรเลงโดยดำเนินทำนองทั้ง 3 สาย มีการใช้เทคนิคการสะบัดและการขยี้ บทเพลงที่ใช้ในชุมชนมอญชายแดนไทยเมียนมาเป็นเพลงสำหรับประกอบการแสดง ส่วนบทเพลงที่ใช้ในชุมชนมอญในรัฐมอญเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการพิธีกรรมและบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ

คำสำคัญ : ชาติพันธุ์มอญ, จายาม, จะเข้, ดนตรีมอญ

Title	A STUDY OF THE CHYAM IN MON ETHNIC GROUPS
Author	SAKOLPUT KOTTUNTI
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2019
Thesis Advisor	Associate Professor Manop Wisuttiapat , Ph.D.
Co Advisor	Assistant Professor Rujee Srisombut , Ph.D.

This study of *Chyam* and the Mon ethnic group is a qualitative research and studies on the derivation as well as the playing of this musical instrument among ethnic groups. The area of research covered Mon communities in Thailand, in the border region of Thailand, and also in Myanmar. It was found that *chyam* originated from the “love myth of the prince and the princess”. The Mon worshiped a crocodile in accordance with the legend of honesty and sacrifice. Hence, they created a musical instrument resembling the shape of the crocodile and considered to be their national musical instrument. The earliest historical evidence of *chyam* among Mon appear in the Chinese chronicles of the Tang Dynasty (1345 BC). The *chyam* plays an important role in the Mon way of life, Mon culture and society. It also has a relationship with and is connected with the floor zither instrument found in India and Southeast-Asian countries. The results of this research revealed that playing the *chyam* in Thailand is mainly played on first string (*choekake*), while the second string (*choekto*) makes the *krathop* sound. The use of the special techniques and the metal string (*choekluat*) were not favorable. The songs used for playing *Tayaemon*, playing the *chyam* in Mon communities between the border region of Thailand and Myanmar, also in the Mon state in Myanmar indicated the use of three string in their melodies, including which the techniques of *sabat* and *kayee*. The songs in the Mon communities between the border region of Thailand and Myanmar used in cultural performances. The songs in the Mon communities in the Mon state in Myanmar and used in rituals and telling stories.

Keyword : Mon Ethnic, Chyam, Jakhay, Mon music



กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องการศึกษาอายุามกลุ่มชาติพันธุ์มอญได้รับงบประมาณสนับสนุนจากรัฐบาล
โครงการทุนพัฒนาอาจารย์และบุคลากรสำหรับสถาบันอุดมศึกษาในเขตพัฒนาเฉพาะกิจจังหวัด
ชายแดนภาคใต้ประจำปี 2559 โดยสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ
และมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา มหาวิทยาลัยต้นสังกัดของผู้วิจัย

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี
ศรีสมบัติ อาจารย์ปรึกษาปริญญาโท รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบและอาจารย์ ดร.สุศักดิ์
จำนงค์สาร ประธานและกรรมการในการสอบปากเปล่าที่เมตตาให้ความรู้ ข้อเสนอแนะและข้อชี้แนะอัน
เป็นประโยชน์แก่งานวิจัย รวมถึงให้กำลังใจตลอดการทำวิจัยในครั้งนี้

กราบขอบพระคุณบุคคลข้อมูลในการเก็บข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาคสนามและข้อมูล
สัมภาษณ์ในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ คุณกัลยา ปุ่บบางกระดี คุณ Awe Mon และครู Nai Htaw Paing ที่
เมตตาให้ข้อมูลในการวิจัย สละเวลาตรวจสอบข้อมูลประวัติศาสตร์เครื่องดนตรี การบรรเลงและ
เพลง ตลอดจนให้ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมมอญที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์แก่งานวิจัย

กราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชวิช มุสิ
การุณและอาจารย์สุณิสา ศิริรักษ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาที่คอยอำนวยความสะดวก
ความสะดวก ติดต่อประสานงานให้สำเร็จลุล่วง รวมถึงให้ข้อคิดในการทำวิจัยให้บรรลุเป้าหมาย
กราบขอบพระคุณอาจารย์อานันท์ นาคคง ครูผู้เมตตาชี้แนะบุคคลข้อมูลและแนวคิดต้นแบบในการ
ทำงานวิจัยทางมานุษยวิทยาควิทยา กราบขอบพระคุณพระมหาจรรยา ญาณเจวี อาจารย์ ดร.พิศาล
บุญผูก อาจารย์ ดร.องค์ บรรจุน อาจารย์นพดล แจบ้านเกาะและอาจารย์พงศกร วาสุกีร์ในการให้
ข้อมูลวัฒนธรรมมอญ ศาสนา ทักษะคติและความเชื่อของชาวมอญอันเป็นข้อมูลสำคัญต่อการ
วิเคราะห์ข้อมูล

ขอขอบพระคุณเจ้าหน้าที่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการดำเนินวิจัยให้มีความสะดวกจากทุก
หน่วยงาน ขอบพระคุณครอบครัวและเพื่อนร่วมชั้นเรียนหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขา
มานุษยวิทยาควิทยา รุ่น 1 ทุกท่านตลอดจนผู้ที่มีส่วนร่วมให้งานวิจัยชิ้นนี้สำเร็จได้ด้วยดี

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ช
สารบัญ	ช
สารบัญตาราง.....	ฉ
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	4
ความสำคัญของการวิจัย	4
ขอบเขตของการวิจัย	5
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	6
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
กรอบแนวคิดในการวิจัย	7
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
1. เอกสาร ตำราวิชาการ.....	8
เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญในประเทศไทย	8
เอกสารที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมอญ	13
เอกสารที่เกี่ยวกับจะเข้และจ๋ยาม.....	16
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	19
งานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญในประเทศไทย	19

งานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมอญ	23
งานวิจัยที่เกี่ยวกับจะเข้และจุงยาม	28
3. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	32
ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่.....	32
ทฤษฎีการแพร่กระจาย	37
ทฤษฎีดนตรีไทย.....	43
ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์.....	49
ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์.....	57
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	61
ขั้นที่ 1 รวบรวมข้อมูล	61
ขั้นที่ 2 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย	62
ขั้นที่ 3 ศึกษาและจัดกระทำข้อมูล.....	63
ขั้นที่ 4 ไขว้วิเคราะห์ข้อมูล	64
ขั้นที่ 5 ขั้นตอนการนำเสนอ	64
บทที่ 4 ผลการวิจัย	66
4.1 ด้านความเป็นมาของจุงยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ	66
4.1.1 ความเป็นมาและพัฒนาการของจุงยาม	66
4.1.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของจุงยาม	77
4.1.3 บทบาทและหน้าที่ของจุงยาม	100
4.1.4 การแพร่กระจายของจุงยาม	126
4.1.5 ความสัมพันธ์ของจุงยามกับเครื่องดนตรีอื่น	129
4.2 ศึกษาการบรรเลงจุงยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ.....	139
4.2.1 มอญบางกระดี่.....	139

4.2.2 มอญสังขละบุรี	154
4.2.3 มอญมะละแหม่ง.....	196
บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล.....	229
5.1 สรุปผลการวิจัย.....	229
5.2 ข้อค้นพบ.....	237
5.3 อภิปรายผลการวิจัย	238
5.4 ข้อเสนอแนะ	245
บรรณานุกรม	247
ภาคผนวก.....	251
ภาคผนวก ก รายงานผู้ให้สัมภาษณ์.....	252
ภาคผนวก ข บุคคลข้อมูล	255
ภาคผนวก ค เครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูล.....	265
ภาคผนวก ง โฉนดเพลงจ๋ยาม	271
ภาคผนวก จ ภาพการเก็บข้อมูลภาคสนาม	275
ประวัติผู้เขียน.....	292

สารบัญตาราง

	หน้า
ตาราง 1 สรุปพัฒนาการของเครื่องดนตรีจูลายม 76	76
ตาราง 2 เปรียบเทียบชื่อเรียกส่วนประกอบของจูลายมทั้ง 3 พื้นที่..... 91	91
ตาราง 3 ตำแหน่งเสียงจูลายมมอญบางกระบือ 96	96
ตาราง 4 ตำแหน่งเสียงจูลายมมอญสังขละบุรี 96	96
ตาราง 5 ตำแหน่งเสียงจูลายมมอญมะละแหม่ง 97	97
ตาราง 6 ระดับเสียงของจูลายมในพื้นที่จูลาย 99	99
ตาราง 7 บทบาทหน้าที่จูลายม 125	125



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพประกอบ 1 ภาพสลักการฟ้อนรำและการบรรเลงจตุมาถกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ.....	72
ภาพประกอบ 2 ภาพปูนปั้นนักดนตรีบรรเลงจตุมาถกับการฟ้อนรำที่วัดกอนัด	73
ภาพประกอบ 3 ภาพจิตรกรรมฝาผนังจตุมาถและวงดนตรีในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา.....	73
ภาพประกอบ 4 ลักษณะทางกายภาพของจตุมาถบางกระดี่แบบจะเข้ไทย.....	77
ภาพประกอบ 5 ลักษณะทางกายภาพของจตุมาถบางกระดี่แบบรูปจระเข้.....	78
ภาพประกอบ 6 ลักษณะทางกายภาพของจตุมาถสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี	78
ภาพประกอบ 7 ลักษณะทางกายภาพของจตุมาถในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา.....	79
ภาพประกอบ 8 จตุมาถแบบเล็บที่อปที่ใช้สำหรับฝึกซ้อมในเมืองมะละแหม่ง.....	79
ภาพประกอบ 9 ภาพลูกบิดในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม	81
ภาพประกอบ 10 ภาพรางใหม่ในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	81
ภาพประกอบ 11 ภาพหย่องในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	82
ภาพประกอบ 12 ภาพหัวจตุมาถในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม	82
ภาพประกอบ 13 ภาพหางจตุมาถในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	83
ภาพประกอบ 14 ภาพตัวจตุมาถในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม	84
ภาพประกอบ 15 ภาพขาจตุมาถในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	84
ภาพประกอบ 16 ภาพนมจตุมาถในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	85
ภาพประกอบ 17 ภาพโต๊ะในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	86
ภาพประกอบ 18 ภาพหลักในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม	86
ภาพประกอบ 19 ภาพแหนในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม	87

ภาพประกอบ 20	ภาพสายจุกยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายชี้ไว้	88
ภาพประกอบ 21	ภาพไม้ดีดจุกยามพื้นที่มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา.....	88
ภาพประกอบ 22	ภาพไม้ดีดจุกยามของชุมชนบางกระดี่ในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม	89
ภาพประกอบ 23	ภาพที่วางมือในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม.....	89
ภาพประกอบ 24	ภาพการนั่งบรรเลงแบบท่าพับเพียบ	92
ภาพประกอบ 25	ภาพการนั่งบรรเลงแบบท่าขัดสมาธิ.....	92
ภาพประกอบ 26	ลักษณะท่าทางการบรรเลงจะเข้.....	93
ภาพประกอบ 27	ลักษณะท่าทางการบรรเลงจุกยามของนายกัลยา ปุงบางกระดี่.....	94
ภาพประกอบ 28	ลักษณะท่าทางการบรรเลงจุกยามของ Awe Mon	94
ภาพประกอบ 29	ลักษณะท่าทางการบรรเลงจุกยามของ Nai Htaw Paing.....	95
ภาพประกอบ 30	แผนผังการจัดวงโกรจุกยาม	102
ภาพประกอบ 31	รูปแบบวงโกรจุกยามหรือเครื่องสายมอญของชาวมอญบางกระดี่	102
ภาพประกอบ 32	แผนผังการจัดวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีและวงดุริยางค์กวางก๊วตโมิน	103
ภาพประกอบ 33	รูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของชาวมอญมะละแหม่ง.....	103
ภาพประกอบ 34	รูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของชาวมอญสังขละบุรี.....	104
ภาพประกอบ 35	การใช้จุกยามแบบเด็ปท้อปีในการเรียนของชุมชนมอญมะละแหม่ง	105
ภาพประกอบ 36	การละเล่นทะเล่ยมอญของชาวมอญ	106
ภาพประกอบ 37	การแสดงชุดสองพญาหงส์ทอง.....	107
ภาพประกอบ 38	การแสดงชุดจ้าวบ้านัว.....	108
ภาพประกอบ 39	อัลบั้ม NAI HTAW PAING ENSEMBLE - MON MUSIC OF BURMA	109
ภาพประกอบ 40	เอกสารการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม.....	110
ภาพประกอบ 41	การประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์ชุมชนมอญบางกระดี่	110

ภาพประกอบ 42	การละเล่นทะเลยมมอญในวัด	111
ภาพประกอบ 43	มหรสพรื่นเริงในงานเทศกาลของมอญ	112
ภาพประกอบ 44	มหรสพในงานอวมงคลของมอญ	112
ภาพประกอบ 45	วงโกรจยามในพิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ของชาวมอญ	113
ภาพประกอบ 46	หนังสือแบบเรียนดนตรีมอญ	114
ภาพประกอบ 47	วงเครื่องสายมอญโรงเรียนบ้านอ้อมโรงหีบ จังหวัดสมุทรสาคร	114
ภาพประกอบ 48	การเรียนจยามในรัฐมอญ	115
ภาพประกอบ 49	การบรรเลงปี่พาทย์มอญหงสาวดีในชุมชนมอญสังขละบุรี	116
ภาพประกอบ 50	การแสดงดนตรีมอญในงานวันชาติมอญครั้งที่ 69	116
ภาพประกอบ 51	การเชิญครูจากรัฐมอญเข้ามาสอนในศูนย์วัฒนธรรมมอญสังขละบุรี	117
ภาพประกอบ 52	การแสดงระบำหงส์ทองในวันสำคัญของมอญ	118
ภาพประกอบ 53	ชุดประจำรัฐมอญของตัวแทนจากรัฐมอญในการประกวด Miss Universe Myanmar	119
ภาพประกอบ 54	ภาพผู้เข้าประกวด Miss Universe Mawlamyine	120
ภาพประกอบ 55	การใช้จยามประกอบการเล่นบรรเลงทะเลยมมอญในพิธีทรงเจ้าแม่	122
ภาพประกอบ 56	ภาพมกระวีณาของอินเดีย	130
ภาพประกอบ 57	ภาพพระสร้สวดีกำลังทรงเครื่องดนตรีตามความเชื่อของชาวอินเดีย	131
ภาพประกอบ 58	ภาพหัตถ์พิณโคธะวีณารูปเหยี่ยวของอินเดีย	131
ภาพประกอบ 59	ภาพ Mi-gyaung ของเมียนมาใน Met Museum ประเทศอังกฤษ	132
ภาพประกอบ 60	ภาพ Mi-gyaung สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาในปัจจุบัน	133
ภาพประกอบ 61	ภาพตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or Krapeu) ของกัมพูชา	134
ภาพประกอบ 62	ภาพตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or krapeu) ประเทศกัมพูชา	134
ภาพประกอบ 63	จะเข้	136

ภาพประกอบ 64 จะเข้ในวงเครื่องสายมอญ.....	136
ภาพประกอบ 65 ภาพกระป๋องในอีสานใต้ ประเทศไทย.....	137
ภาพประกอบ 66 ภาพความสัมพันธ์ของจุกยามกับเครื่องดนตรีตระกูลจะเข้ในภูมิภาค	138
ภาพประกอบ 67 ภาพการละเล่นทะเลยมอญของกลุ่มชาติพันธุ์มอญบางกระดี่.....	139
ภาพประกอบ 68 ภาพวงโกรจุกยามประกอบการละเล่นทะเลยมอญ.....	140
ภาพประกอบ 69 ภาพการแสดงประกอบเพลงชโมยบ็อบโต	155
ภาพประกอบ 70 ภาพกษัตริย์ราชาธิราช.....	210



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

มอญ เป็นชนชาติที่มีประวัติศาสตร์อันยาวนานชาติหนึ่งในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และมีวัฒนธรรมเป็นแบบฉบับของตนเอง มีถิ่นฐานเดิมอยู่ทางตะวันตกของประเทศจีน ต่อมาได้อพยพมาทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำอิรวดีในพม่าตอนล่างมีอาณาเขตใกล้เคียงกับประเทศไทย มีการติดต่อค้าขายกับต่างชาติโดยเฉพาะอินเดีย ได้รับการถ่ายทอดวัฒนธรรมและสร้างสมอารยธรรมความเจริญต่าง ๆ ทั้งวัฒนธรรม ศาสนา และการค้า จนถือได้ว่าอาณาจักรมอญมีความเจริญสูงสุดกว่าอาณาจักรใด ๆ ในบริเวณใกล้เคียง ถือเป็นชนชาติผู้ร่ำรวยอารยธรรม มีภาษาเป็นของตนเอง ศิลปวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ประณีตละเอียดอ่อน จากการที่อาณาจักรมอญมีความสงบทำให้ไม่มีการเตรียมการด้านการทหาร จึงถูกรุกรานจากอาณาจักรพม่าและตกเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ตกเป็นของพม่าใน พ.ศ. 1600 ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการต่อสู้ระหว่างชนสองชาติติดต่อกันมาเป็นเวลานานร้อยปี จนกระทั่งพุทธศตวรรษที่ 23 อาณาจักรมอญจึงได้สูญเสียดินแดนให้แก่พม่า

เมื่อชาวมอญมีความเดือดร้อนเนื่องจากถูกกดขี่ข่มเหงจากพม่าก็มักจะมีหนังสือลับเข้ามากราบบังคมทูลฯ ต่อพระมหากษัตริย์ไทยก่อน เพื่อขออพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร มอญที่อพยพเข้ามายังพระราชอาณาจักรไทย โดยมากเป็นมอญจากเมืองใหญ่ที่มีความสำคัญ เป็นศูนย์กลางการค้า มีความอุดมสมบูรณ์ มีประชากรอาศัยอยู่จำนวนมาก จึงถูกพม่าควบคุมอย่างเข้มงวด เช่น เมืองเมาะตะมะและเมืองมะละแหม่ง เมืองเหล่านี้อยู่ใกล้ชายแดนไทย มีเส้นทางติดต่อค้าขายมาแต่สมัยโบราณ ชาวมอญคุ้นเคยเส้นทางเหล่านี้ดี จึงสามารถเดินทางมาได้สะดวก ประกอบกับมอญในเมืองเมาะตะมะถูกพม่าบีบบังคับกดขี่มากกว่าเมืองอื่น เนื่องจากถูกพม่าใช้เป็นที่ประชุมพลก่อนยกทัพเข้าตีไทย นโยบายของทางการไทยที่มีต่อมอญอพยพ คือ ยินดีต้อนรับเนื่องจากนอกจากจะเป็นการเพิ่มแรงงานการผลิตในภาคเกษตรกรรมแล้ว ยังเป็นกำลังสำคัญในการป้องกันและสร้างอาณาจักรไทยให้เข้มแข็ง ทางการไทยจะจัดเตรียมกองทัพพร้อมเสบียงอาหารออกไปรับชาวมอญอพยพ เมื่อชาวมอญเข้ามาอยู่ภายใต้พระบรมโพธิสมภารแล้วพระมหากษัตริย์ไทยจะพระราชทานที่ดิน อุปกรณ์ก่อสร้างและจัดสถานที่ให้ปลูกบ้านเรือนอยู่อาศัย โดยมากเป็นย่านริมน้ำและใกล้พระนครหรือชานพระนคร เนื่องจากสะดวกต่อการสัญจรและมีความอุดมสมบูรณ์ในการดำเนินชีวิต ส่วนหัวหน้าชาวมอญที่นำครอบครัวมอญเข้ามา ก็มักได้รับพระราชทานรางวัล ตำแหน่งบรรดาศักดิ์ตามที่ได้รับเมื่อครั้งอยู่ในเมืองมอญ ตั้งตำแหน่ง

หัวหน้าให้ดูแลปกครองกันเอง ให้สิทธิในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและประกอบอาชีพโดยอิสระ ความสัมพันธ์ระหว่างมอญกับไทยเป็นไปด้วยดี ชาวมอญมีความเคารพและมีความรู้สึกที่ดีต่อพระมหากษัตริย์ไทย (สุภรณ์ โอเจริญ, 2541, น. 56)

“...มนุษย์เป็นผู้สร้างวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็น
สิ่งที่มนุษย์รับรู้ มนุษย์เคลื่อนย้ายไป ณ ที่ใดก็
ตาม วัฒนธรรมของมนุษย์ผู้นั้นหรือกลุ่มมนุษย์
นั้นย่อมนำติดตัวไปด้วย...” (ณรงค์ชัย ปิฎก
รัตน์, 2537, เม.ย.-ก.ย., น. 25)

ในบรรดาศิลปวัฒนธรรมมอญที่มีอยู่มากมายที่แสดงถึงสัญลักษณ์ของชนชาติมอญและเป็นสิ่งชี้วัดความเจริญความมีอารยธรรมขั้นสูงและมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานของชนชาติมอญอย่างหนึ่งคือ ศิลปวัฒนธรรมด้านการดนตรีนาฏศิลป์และการขับร้องหรือการร้องรำทำเพลงของมอญอันเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าของมอญ ศิลปวัฒนธรรมทั้งหลายเหล่านี้ถือเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่าของบรรพชนมอญ เป็นศิลปะที่แสดงออกถึงความคิด ค่านิยม ความรู้สึกและสุนทรีย์ทางอารมณ์ สันนิษฐานว่าวัฒนธรรมทางดนตรีของมอญได้เผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยคงมีมาแต่สมัยอยุธยามากกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ มีเอกสารสำคัญทางประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาที่กล่าวถึงปีพาทย์มอญที่ใช้ในงานพระราชพิธีที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ คือ การใช้ปีพาทย์มอญแสดงมอญรำในงานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เมื่อปีชกาล จุลศักราช 1120 หรือปีพุทธศักราช 2301 ความว่า

“เมื่อจุลศักราชได้ 1120 ปีชกาลสัมฤทธิศก วัน
พุธ เดือน 6 แรม 5 ค่ำ พระบรมราช (สมเด็จพระ
พระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ) สวรรคตแล้ว พระ
อุทุมพรราชาได้ว่าราชการกรุงทั้งปวง จึงคิดอ่าน
กันกับพระเชษฐาธิราชที่จะแต่งการพระบรมศพ
พระบิดาพระบรมโกศ แล้วเชิญพระโกศนั้นขึ้น
บนเตียงหุ้มทอง... แล้วจึงตั้งโรงงานการเล่น
มหรสพทั้งปวงมีโขน หนัง ละคร หุ่นและมอญรำ
ระบำ เทพทองทั้งโมงครุ่มกุลาคุลาตีไม้สารพัดมี
การเล่นต่าง ๆ นานา...”

การแสดงมอญรำที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นั้นแสดงว่าปีพาทย์มอญต้องมีอยู่ในเมืองไทย ในช่วงเวลาดังกล่าว ทั้งปีพาทย์ไทยและมอญรำต้องเป็นที่นิยมของคนไทยและมีบทบาทสำคัญอยู่ในสังคมไทยสมัยอยุธยามานานแล้ว จึงได้เป็นดนตรีและนาฏศิลป์ที่ถูกนำไปแสดงในพระราชพิธีที่สำคัญของกรุงศรีอยุธยาสืบต่อมาถึงสมัยกรุงธนบุรี ก็มีหลักฐานปรากฏตามหมายรับสั่งในนางฉลองพระแก้วมรกตว่า

“ในระยะที่ว่างนั้น ทรงพระกรุณาฯ โปรดเกล้า
ให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรี
ไทย มโหรีแขก ฝรั่งเศส มโหรีจีน ญวน เขมร
ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือน กับ 12 วัน
พระราชทานเบี้ยเลี้ยงผู้ที่มาเล่นนั้น...พระยา
รามัญวงศ์ มโหรีมอญ คนเพลง ชาย 2 หญิง 2
พิณพาทย์ 9...หมื่นเสนาะภูบาล...พิณพาทย์
ไทย 5 รามัญ 5 ลาว 15”

นอกจากพิณพาทย์รามัญและมโหรีมอญที่ถวายเป็นงานในฐานะมหรสพในพระราชพิธีต่าง ๆ ในราชสำนักไทยดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้วนั้น ยังมีวัฒนธรรมดนตรีของมอญที่สำคัญปรากฏอีกประเภทหนึ่งคือวงเครื่องสายมอญ ซึ่งคนมอญใช้บรรเลงในพิธีกรรมและบรรเลงประกอบการขับร้องเพลงทะเลยมอญหรือบรรเลงเพื่อการรื่นเริงในโอกาสจัดงานหรือเทศกาลต่าง ๆ ชาวมอญเรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่า “โกรจยาม” คำว่าโกรจยาม หมายถึง เครื่องสาย คือ มีเครื่องดนตรีประเภทสายเป็นหลัก ได้แก่ โกร (ซอ มอญ) และจยาม (จะเข้ มอญ) วงโกรจยามประกอบด้วย โกร (ซอ มอญ) จยาม (จะเข้ มอญ) อะโลด (ขลุ่ย มอญ) ปุงตัง (เปิงมาง) และหะเดหรือคะเด (ฉิ่ง) เมื่อกล่าวถึงวงโกรจยามก็จะหมายถึงเครื่องดนตรี 5 ชิ้นนี้เสมอ

ในวัฒนธรรมดนตรีไทย จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดที่วางราบกับพื้นคล้ายกับจยาม เป็นเครื่องดนตรีโบราณไม่ทราบแน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด แต่มีหลักฐานว่าสมัยกรุงศรีอยุธยาได้มีจะเข้เกิดขึ้นแล้ว ดังในกฎมณเฑียรบาลระบุว่า “...ห้ามร้องเพลงหรือเป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีดกระจับปี่ ดีดจะเข้ ดีโหนดทับในเขตพระราชฐาน...” เครื่องดนตรีชนิดนี้สันนิษฐานว่า คงเล่นกันเป็นสามัญมาแล้วตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาตอนต้นในแผ่นดินของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (สมเด็จพระนเรศวรมหาราช, 2504, น. 2) ในทางดนตรีไทยนั้น แต่เดิมจะเข้นิยมใช้ในการบรรเลงเดี่ยว ต่อมาได้นำมาบรรเลงประสมอยู่ในวงเครื่องสายและมโหรีตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ เป็นต้นมา จะเข้ในภาษามอญนั้น เรียกว่า “จยาม” และ “มิจอง” ใน

ภาษาพม่า ซึ่งต่างก็แปลว่า “จะเข้” เนื่องจากรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่มีความพิเศษคือ นิยมแกะสลักหุ่นของเครื่องดนตรี ซึ่งทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงให้เป็นรูปจะเข้ขนอนเหยียดยาวตามชื่อของมัน ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าเดิมที่จะเข้ของไทยก็คงมีรูปร่างและความหมายโดยนัยนี้เช่นกัน แต่สมัยหลังได้มีการดัดทอนลายละเอียดต่าง ๆ ออกไป เหลือไว้เพียงแต่โครงสร้างดังที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน

จากอดีตถึงปัจจุบันการศึกษาวิชาลัยดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญส่วนใหญ่พบเพียงงานวิจัยที่เน้นศึกษาการวิเคราะห์เพลง การละเล่น ประเพณี วัฒนธรรมของชาติพันธุ์มอญเท่านั้น ส่วนการศึกษาวิชาลัยในเชิงลึกทางด้านเครื่องดนตรีมอญที่พบในประเทศไทยยังไม่ปรากฏชัดเจน งานวิจัยเชิงลึกที่เกี่ยวกับจะเข้มอญหรือจยามนั้นมีปรากฏเพียงชิ้นเดียวและเป็นงานวิจัยระดับมหาบัณฑิตที่ศึกษาเพียงกลุ่มชาติพันธุ์มอญที่จังหวัดกาญจนบุรีเท่านั้น ยังไม่มีผู้ศึกษาในประเด็นประวัติความเป็นมาและกลวิธีการบรรเลงของจะเข้กลุ่มชาติพันธุ์มอญอื่น ๆ ที่ปรากฏในประเทศไทยและในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา การดำเนินการทำปริญญาานิพนธ์ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้สังเกตเห็นถึงความสำคัญขององค์ความรู้เกี่ยวกับจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญและคาดหวังว่าการศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญจะเป็นงานวิจัยที่สามารถอธิบายเส้นทางความสัมพันธ์และความต่างของวัฒนธรรมการบรรเลงจยามที่ปรากฏในประเทศไทยในแต่ละพื้นที่กับวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์มอญในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาที่อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยในพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งในพื้นที่ศูนย์กลางของประเทศไทย พื้นที่ชายแดนระหว่างประเทศไทยและเมียนมาและในพื้นที่รัฐมอญสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เพื่อเป็นองค์ความรู้ด้านมานุษยดุริยางควิทยาอันเป็นประโยชน์ในการศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของจยามในแง่มุมต่าง ๆ อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ สืบพอดวัฒนธรรมดนตรีอันดีงามของกลุ่มชาติพันธุ์มอญอีกทางหนึ่งด้วย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. ศึกษาความเป็นมาของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
2. ศึกษาการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

ความสำคัญของการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาความเป็นมาและอัตลักษณ์การบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญอันเป็นสิ่งแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของศิลปินนักดนตรีมอญในชุมชนมอญที่ต่าง ๆ ที่รักษา

วัฒนธรรมดนตรีของชนชาติมอญสืบเนื่องมา เพื่ออธิบายการดำรงอยู่ การรักษาและพัฒนาการของเครื่องดนตรี ทำนอง เทคนิคการบรรเลงของจยามในชุมชนมอญอันเป็นอัตลักษณ์สำคัญของชุมชน การศึกษาประวัติศาสตร์และอัตลักษณ์การบรรเลง การศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นงานวิจัยที่มุ่งอธิบายพัฒนาการทางดนตรีของเครื่องดนตรีจยามที่ถูกละทิ้ง สืบทอด พัฒนาและปรับใช้ให้เข้ากับบริบทสังคมและคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและดุริยางควิทยาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ดำรงอยู่หรือเปลี่ยนแปลงไปตามเวลาและสังคมในปัจจุบัน

ขอบเขตของการวิจัย

ด้านเนื้อหา

1. ประวัติความเป็นมาของจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ศึกษาในประเด็นต่อไปนี้
 - ประวัติและพัฒนาการของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
 - ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
 - บทบาทและหน้าที่ของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
 - การแพร่กระจายของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
 - ความสัมพันธ์ของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทยกับเครื่องดนตรีอื่น
2. ศึกษาการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ศึกษาบทเพลงในวัฒนธรรมดนตรีมอญในประเด็นต่อไปนี้
 - สังคีตลักษณ์
 - ลักษณะทำนอง
 - กลวิธีในการบรรเลง

ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญโดยกำหนดแบบเจาะจง โดยเลือกจากกลุ่มชาติพันธุ์มอญที่มีเครื่องดนตรีจยามในวัฒนธรรมดนตรีมอญในประเทศไทย พื้นที่ชายแดนและในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาเพื่อให้เห็นเส้นทางการเข้ามาและแพร่กระจาย ได้แก่

1. มอญบางกระดี่ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร
2. มอญสังขละบุรี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
3. มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ด้านบุคลากรผู้ให้ข้อมูล

1. นักวิชาการ

2. นักดนตรีไทยและผู้ที่เกี่ยวข้อง

3. ศิลปินจตุรรมโนในประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ด้านระยะเวลา

ดำเนินการวิจัย ระหว่าง พ.ศ. 2559 – 2561

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาประวัติศาสตร์ของจตุรรมโนกลุ่มชาติพันธุ์มอญในงานวิจัยฉบับนี้ ศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์จากพงศาวดาร เอกสาร ตำราวิชาการ สิ่งพิมพ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องประกอบกับข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญหรือนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์และดนตรีมอญเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและนำเสนอข้อมูลตามหัวข้อที่กำหนดไว้เท่านั้น

การศึกษาคำบรรเลงจตุรรมโนในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในงานวิจัยฉบับนี้ มุ่งเก็บข้อมูลเฉพาะบุคคลข้อมูลซึ่งถือเป็นตัวแทนของพื้นที่ที่มีการบรรเลงจตุรรมโนในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ วิเคราะห์ทำนองเพลงเพื่อหาอัตลักษณ์การบรรเลงจตุรรมโนในกลุ่มชาติพันธุ์มอญแต่ละพื้นที่โดยใช้หลักการบันทึกโน้ตและวิเคราะห์ทำนองเพลงตามทฤษฎีดนตรีไทยเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามหัวข้อที่กำหนดไว้ในงานวิจัยเล่มนี้เท่านั้น โดยใช้หลักการถอดภาษามอญด้วยพยัญชนะไทยให้ออกเสียงใกล้เคียงกับภาษามอญ โดยไม่ได้อิงหลักสัทศาสตร์สากลแต่อย่างใด

นิยามศัพท์เฉพาะ

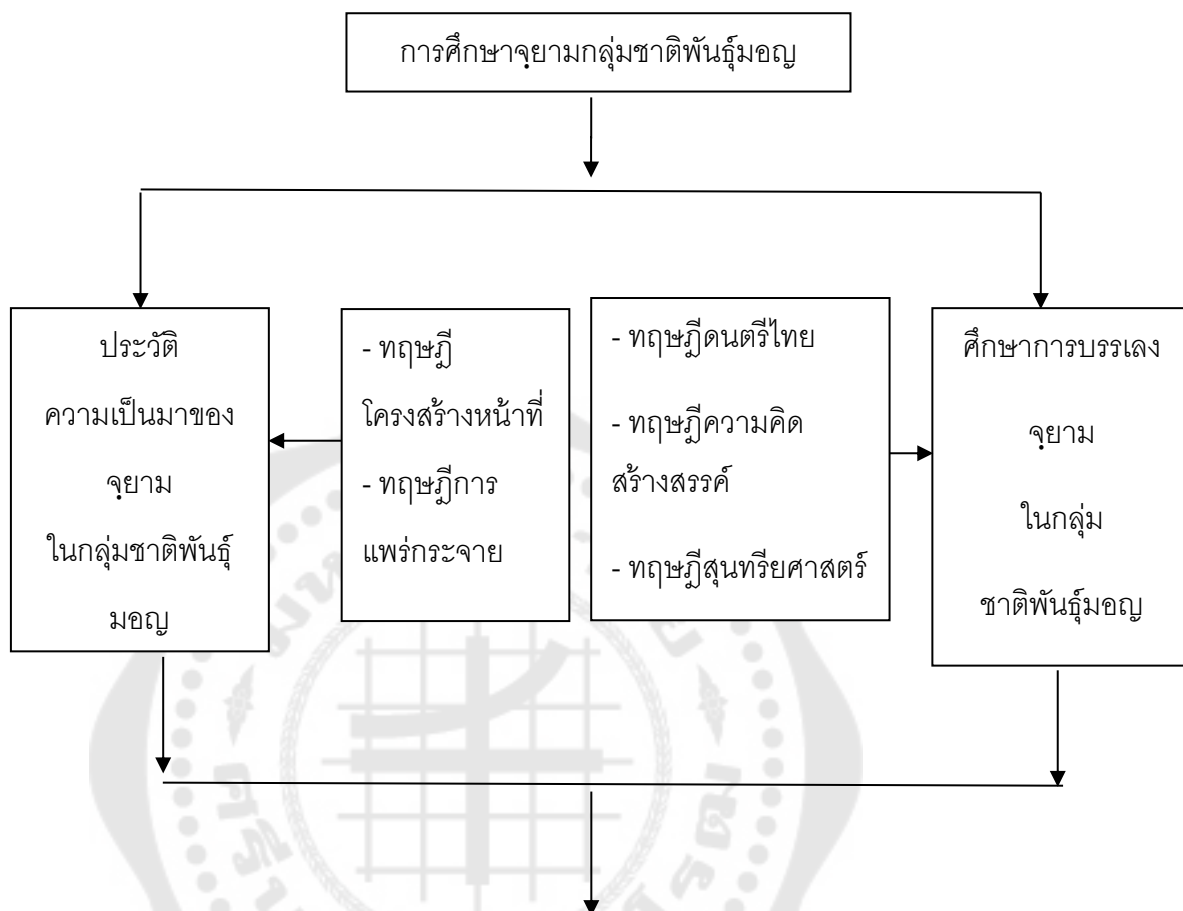
จตุรรมโน หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทดีด มี 3 สายของมอญ วางرابกับพื้นขณะบรรเลง ด้านขวาของผู้บรรเลงใช้วัสดุปลายแหลมดีดดีดสายเพื่อให้เกิดเสียง ด้านซ้ายของผู้บรรเลงมีนม (Fret) เรียงลดหลั่นระดับกันสำหรับใช้นิ้วกดเพื่อให้เกิดเสียงต่าง ๆ

ประวัติความเป็นมา หมายถึง ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ของจตุรรมโนในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ซึ่งรวมถึงประวัติความเป็นมาและการแพร่กระจายของจตุรรมโนในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

กลวิธีการบรรเลง หมายถึง รูปแบบการดำเนินทำนองและกลวิธีในการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของจตุรรมโนในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

แล็ปท็อป หมายถึง เครื่องดนตรีจตุรรมโนที่ถูกออกแบบมาให้มีขนาดเล็ก สามารถขนย้ายหรือพกพาได้สะดวกและมีประสิทธิภาพเทียบเท่ากับจตุรรมโนแบบปกติ

กรอบแนวคิดในการวิจัย



งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและกลวิธีการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของศิลปินนักดนตรีมอญในชุมชนมอญที่ต่าง ๆ ที่รักษาวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติมอญสืบเนื่องมา เพื่ออธิบายการดำรงอยู่ การรักษาและพัฒนาการของเครื่องดนตรีทำนอง เทคนิค การบรรเลงของจยามในชุมชนมอญอันเป็นอัตลักษณ์สำคัญของชุมชน การศึกษาประวัติศาสตร์และการบรรเลง การศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นงานวิจัยที่มุ่งอธิบายพัฒนาการทางดนตรีของเครื่องดนตรีจยามที่ถูกอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา และปรับใช้ให้เข้ากับบริบทสังคมและคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและดุริยางควิทยา มาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ดำรงอยู่หรือเปลี่ยนแปลงไปตามเวลาและสังคมในปัจจุบัน

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาจุฬามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ศึกษาค้นคว้าแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องทางด้านาน ประวัติศาสตร์ เอกสารและงานวิจัย โดยอาศัยเป็นข้อมูลพื้นฐาน ถือว่าเป็นข้อมูลที่มีความสำคัญในการสืบค้นและเชื่อมโยงข้อมูลจากอดีตสู่ปัจจุบันเพื่ออธิบายประวัติศาสตร์ การดำรงอยู่และอัตลักษณ์ของ จุฬามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ โดยผู้วิจัยแบ่งการศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับจุฬามกลุ่มชาติพันธุ์มอญออกเป็น 3 ประเภท ซึ่งมีประเด็นในการค้นคว้าในประเด็นย่อยดังนี้

1. เอกสาร ตำราวิชาการ

เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญในประเทศไทย

เอกสารที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมมอญ

เอกสารที่เกี่ยวกับจะเข้และจุฬาม

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญในประเทศไทย

งานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมมอญ

งานวิจัยที่เกี่ยวกับจะเข้และจุฬาม

3. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่

ทฤษฎีการแพร่กระจาย

ทฤษฎีดนตรีไทย

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

1. เอกสาร ตำราวิชาการ

เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญในประเทศไทย

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ กล่าวถึงมอญเข้ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ในจุลศักราช 1176 (พุทธศักราช 2357) ว่า

“ครั้งนั้นวันเสาร์เดือนสิบสองขึ้นห้าค่ำ มีใบบอกเมืองกาญจนบุรีเข้ามาว่า เจ้าอังวะตั้งให้พม่ามาเป็นเจ้าเมืองเมาะตะมะ พม่าเจ้าเมืองเบียดเบียนไพร่บ้านพลเมืองมอญได้ความเดือดร้อนนัก สมิงสอดเบาซึ่งเป็นนายด่านใหญ่อยู่เมืองเมาะตะมะกับเจ้าเมืองขึ้นเมืองเมาะตะมะหลายเมือง พวกมอญพร้อมใจจะคิดขบถฆ่าพม่าเจ้าเมืองเสีย แล้วจะสมัคอพยบครอบครัวเข้ามาพึ่งพระบรมกฤษฎาภินิหารอยู่ณกรุงเทพมหานคร เป็นคนประมาณสามหมื่นเศษ จึงโปรดเกล้าฯ ให้พระยากาญจนบุรีสอดหนังสือลับไปถึงสมิงสอดเบาว่าให้พากันเข้าไปเถิด จะโปรดทำนุบำรุงให้อยู่เย็นเป็นสุข

ฝ่ายการในรามัญประเทศ สมิงสอดเบาครั้งทราบความในหนังสือพระยากาญจนบุรีที่มีไปทุกประการแล้วก็พร้อมใจเป็นกระบถจับพม่าที่รักษาเมืองฆ่าเสียแล้ว พากันอพยบครอบครัวเข้ามาทางเมืองตาก เมืองอุไทยธานี เมืองกาญจนบุรีมีใบบอกเข้ามาให้กราบบังคมทูลพระกรุณาได้ทราบฝ่าละอองธุลีพระบาทแล้ว โปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้กรมพระราชวังบวณสรฐานมงคลคุมคนแลเสเปียงอาหารไม้จากขึ้นไปรับครัวอยู่ที่เมืองประทุมธานี เมืองกาญจนบุรีแม่น้ำน้อยนั้นโปรดให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎสมมุติเทวาวงษพงอดิศวรรกระษัตริย์คุมกองทัพแลเสเปียงอาหารออกไปรับครัว โปรดให้กรมหลวงพิทักษมนตรีเป็นผู้ใหญ่ไปด้วยจะได้ช่วยพูดจากับท้าวพระยามอญซึ่งเข้ามาสวามิภักดิ์ ทางเมืองอุไทยธานีนั้นท่านผู้ใดจะไปรับสืบไม่ได้ความ ทางเมืองตากนั้นโปรดให้

เจ้าพระยาอภัยภูธรคุมเสบียงอาหารขึ้นไปรับ
 ครั้วรามัญเข้ามาถึงกรุงเทพมหานคร เมื่อวัน
 พุฒเดือนเก้าแรมสามค่ำปีกุนส์ปตศก โปรดให้
 ครั้วรามัญขึ้นไปตั้งอยู่เมืองประทุมธานีบ้าง
 แขวงเมืองนนทบุรีบ้าง อยู่ด้วยกันกับพวกรามัญ
 เก่า ทำบาญชีสามโนครั้วพวกรามัญใหม่ได้ชาย
 สกรรจ์หมื่นเสศ ทั้งชายหญิงเป็นคนสามหมื่น
 เสศ พระราชทานไม้จากให้ทำเรือนอยู่แลจ่าย
 เสบียงอาหาร แลที่นาให้ทำมาหากินพอสมควร
 ยกค่านาพระราชทานให้ด้วย ตั้งสมิงสอดเบาเป
 นพระยารัตนจักร ต่วนายรามัญเป็น พระยา
 รามัญทุกคนแล้วชักเอาครั้วรามัญใหม่ลงไปไว้ที่
 เมืองนครเขื่อนขันธ์อีกสามกอง เป็นชายสกรรจ์
 พันสองร้อยเจดสิบคน รวมทั้งชายสกรรจ์พวก
 พระยาเจ่ง เป็นพันสี่ร้อยเจดสิบคน สามโนครั้ว
 สามพันเสศตั้งนายรามัญใหญ่ คือพระยา
 ปราบปัตตามิตรหนึ่ง พระยาสุรเรืองเดชหนึ่ง
 พระยาสำแดงฤทธิ์หนึ่ง”

(นฤมล ธีรวัฒน์, 2548, น. 58 - 59)

สุภรณ์ โอเจริญ (2541, น. 72 - 73) ได้กล่าวในประเด็นการอพยพเข้ามาของมอญใน
 สมัยรัตนโกสินทร์ไว้ในหนังสือ มอญในเมืองไทย ซึ่งมีใจความสำคัญว่า ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มี
 มอญอพยพเข้ามาครั้งใหญ่ครั้งหนึ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็น
 จำนวนมากถึง 40,000 เศษ สาเหตุที่ทำให้มอญพากันอพยพเข้ามาอย่างมากมายในครั้งนี้ก็
 เนื่องจากไม่สามารถทนการกดขี่เบียดเบียนจากพม่าได้ กล่าวคือ พระเจ้าปดุง (Bodawpaya พ.ศ.
 2325-2362) ให้จัดการสร้างพระมหาธาตุขึ้นที่เมืองเมฆกุนองค์หนึ่งให้เป็นเจดีย์สถานที่ใหญ่ที่สุด
 ในโลก โปรดให้เกณฑ์ผู้คนพลเมืองในหัวเมืองทั้งพม่าและรามัญตลอดจนหัวเมืองประเทศราชต่าง
 ๆ มาผลัดเปลี่ยนเวรในการสร้างพระมหาธาตุ โดยให้คนทำงานประจำครบเป็นจำนวน 10,000
 เสมอ เป็นเหตุให้ไพร่พลได้รับความเดือดร้อนไม่มีเวลาทำมาหากินและยังต้องจากบ้านเรือนและ
 ครอบครัว นอกจากนี้ในหัวเมืองมอญ พระเจ้าปดุงได้ตั้งขุนก็พม่าคนหนึ่งให้มาเป็นเจ้าเมืองเมาะ
 ตะมะ แทนที่จะปกครองพลเมืองอย่างยุติธรรม ขุนก็กลับดำเนินการขูดรีดและเบียดเบียนชาวมอญ

ให้ได้รับความเดือดร้อนต่าง ๆ เป็นต้นว่าให้พวกของตนไปกว้านซื้อข้าวเปลือกจากชาวเมืองในราคาต่ำเพื่อนำไปขายที่ร่วงกึ่งซึ่งกำลังอยู่ในภาวะข้าวแพง ทำการเรียไรเก็บเงินจากชาวเมืองทุกครัวเรือนตามอำเภอใจและยังเกณฑ์ชาวเมืองตัดกงกระดานต่อเรือเพื่อบรรทุกสินค้าไปขายยังเมืองต่าง ๆ นอกจากนี้รุ่นก็แล้วบรรดาญาติพี่น้องและบุตรของรุ่นก็ซึ่งรุ่นก็แต่งตั้งให้มีตำแหน่งบังคับว่ากล่าวตำบลอำเภอต่าง ๆ ก็ยังร่วมมือกันกอบโกยผลประโยชน์ใส่ตัวโดยไม่คำนึงถึงความเดือดร้อนของชาวเมืองเลย อย่างไรก็ตามแม้จะได้รับความเดือดร้อนมากเพียงใด มอญก็ไม่มีกำลังพอที่จะต่อสู้ขับไล่พม่าไปได้ มอญที่เป็นเจ้าเมืองขึ้นเมาะตะมะและกรมการหลายคนมีสมิงสอดเบาเป็นหัวหน้า จึงปรึกษาร่วมกันว่าจะอพยพครอบครัวสมัครพรรคพวกเข้ามาพึ่งบารมีพระเจ้ากรุงสยาม สมิงสอดเบาได้มีหนังสือฉบับเข้ามาแจ้งแก่พระยาภาณุจนบุรีเมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2357 พระยาภาณุจนบุรีบอกหนังสือสมิงสอดเบาเข้ามายังกรุงเทพฯ จึงโปรดฯ ให้พระยาภาณุจนบุรีมีหนังสือตอบกลับไปว่าถ้ามอญเดือดร้อนก็ให้อพยพเข้ามาจะทรงพระกรุณาฯ รับเป็นที่พึ่งให้พวกมอญได้อยู่ในพระราชอาณาจักรอย่างผาสุก ดังนั้นใน พ.ศ. 2358 มอญเมืองเมาะตะมะถูกพม่ากดขี่หนักเข้าก็พร้อมใจกันเป็นกบฏจับเจ้าเมืองกรมการพม่าฆ่าเสีย แล้วพากันอพยพเข้ามายังประเทศไทย

อลิสรา รามโกมุท (2542, น. 161 - 163) ได้กล่าวถึงประเด็นการอพยพและตั้งถิ่นฐานของมอญเกาะเกร็ด ในบทความประวัติศาสตร์และถิ่นฐานบ้านเรือนชาวมอญเกาะเกร็ด ไว้ในหนังสือ 80 ปีศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์สุเชิด คชเสนี 48 ปีสมาคมไทยรามัญ ใจความว่าชาวมอญที่เกาะเกร็ดเป็นชาวมอญที่อพยพมาจากเมืองเมาะตะมะเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้นอพยพมาจากเมืองหงสาวดีและเมืองอื่น ๆ ในดินแดนที่เคยเป็นอาณาจักรมอญในประเทศไทยพม่าโดยมาตั้งหลักแหล่งอยู่บริเวณปากเกร็ดก่อน ต่อมาส่วนหนึ่งจึงย้ายเข้าไปตั้งถิ่นฐานอยู่บนเกาะชาวมอญจากเมืองเมาะตะมะอพยพเข้ามาในประเทศไทยครั้งใหญ่ 2 ครั้ง ในรัชสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีครั้งหนึ่ง รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยครั้งหนึ่ง ชาวมอญเมืองเมาะตะมะที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารทั้ง 2 สมัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่แขวงเมืองนนท์ เมืองสามโคก (อำเภอเมืองปทุมธานี) และนครเขื่อนขันธ์ (อำเภอพระประแดง) ในสมัยกรุงธนบุรีหลังจากที่สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงกู้อิสรภาพได้และมีชุมชนใหม่เกิดขึ้น คือชุมชนของคนมอญที่อพยพหนีพม่าเข้ามาในประเทศไทยและสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งถิ่นฐานอยู่ในแขวงเมืองนนท์ ดังความที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขาว่า

“ฝ่ายพวกรามัญที่หนีพม่ามานั้น พระยาแจ้ง
ตละเสี้ยง ตละเก็บ กับพระยากลางเมือง ซึ่งหนี

เข้ามาครั้งกรุงเก่า พม่าตีกรุงได้นำตัวกลับไป
และสมิงรามัญ นายไพร่ทั้งปวงพาครัวเข้ามาทุก
ด้านทุกทาง ให้ข้าหลวงไปรับมาถึงพระนคร
พร้อมกันแล้วทรงพระกรุณาให้ตั้งบ้านเรือนอยู่
แขวงเมืองนนทบุรีบ้าง เมืองสามโคกบ้าง แต่
จกรรจจัดได้สามพัน โปรดให้หลวงบำเรอภักดี
ครั้งกรุงเก่าเป็นเชื้อรามัญให้เป็น พระยารามัญ
วงศ์ เรียกว่า จักรีมอญ ควบคุมกองมอญใหม่
ทั้งสิ้น และโปรดเกล้าฯ พระราชทานตราภูมิคุ้ม
ห้ามสรรพากรขนอนตลาดทั้งปวง ให้ค้าขายทำ
มาหากินเป็นสุข แล้วให้เกณฑ์พระยารามัญวงศ์
คุมกองมอญยกหนุนออกไปต่อรบพม่าอีกทัพ
หนึ่ง”

ชาวมอญที่สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช โปรดให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่แขวงเมืองนนทบุรี
นั้นได้แยกกันตั้งถิ่นฐานกระจายกระจายทั่วไป แต่ส่วนใหญ่ตั้งบ้านเรือนอยู่แถบที่เป็นอำเภอปาก
เกร็ดในปัจจุบัน ดังจะพบเห็นชุมชนชาวมอญได้ที่เกาะเกร็ดริมคลองลัดเกร็ดฝั่งตะวันออกและปาก
คลองบางตลาด เป็นต้น ต่อมาชุมชนมอญปากเกร็ด เมืองนนทบุรี ขยายใหญ่ขึ้นและกระจาย
กระจายออกไปมากขึ้น เนื่องจากมีชาวมอญที่อพยพเข้ามาสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า
นภลัยจำนวนหนึ่งเข้ามาตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนบริเวณปากเกร็ดด้วย ชุมชนมอญในประเทศไทย
เปรียบเสมือนด่านหน้าที่คอยสกัด มิให้ข้าศึกโดยเฉพาะพม่าบุกเข้ามาถึงกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี
และกรุงเทพฯ ได้โดยสะดวก เนื่องจากพระมหากษัตริย์ไทยทรงให้ชาวมอญที่อพยพเข้ามาใน
ประเทศไทยตั้งบ้านเรือนอยู่ตามเส้นทางที่ข้าศึกจะยกทัพเข้าสู่เมืองหลวงของไทยตามลำน้ำต่าง ๆ
เช่นเส้นทางตามลำน้ำเจ้าพระยา โปรดฯให้ชาวมอญไปตั้งถิ่นฐานที่พระนครศรีอยุธยา สามโคก
ปากเกร็ด นนทบุรี ส่วนเส้นทางลำน้ำแม่กลอง โปรดฯให้ชาวมอญอยู่ที่เมืองกาญจนบุรี บ้านโป่ง
โพธาราม เมืองราชบุรีและเมืองสมุทรสงคราม เป็นต้น ผู้นำและชาวมอญได้ช่วยไทยรบกับพม่าใน
สงครามครั้งต่าง ๆ หลายครั้ง

สุกรี เจริญสุข (2538, น. 107 - 108) ได้กล่าวถึงประเด็นการตั้งถิ่นฐานของมอญใน
ประเทศไทย ในหนังสือดนตรีชาวสยาม ใจความว่า โดยทั่วไปมักเรียกชาวมอญที่อพยพเข้ามาใน
สมัยกรุงธนบุรีว่า “มอญเก่า” ส่วนที่ได้อพยพเข้ามาในสมัยรัตนโกสินทร์ว่า “มอญใหม่” ชุมชนชาว

มอญที่หนาแน่นที่สุดคือ ตั้งแต่สามโคก ปทุมธานี ปากเกร็ด นนทบุรี พระประแดงและที่ปากลัด (เมืองนครเขื่อนขันธ์) นอกจากนี้ชุมชนมอญยังได้ขยายตัวไปตามลุ่มน้ำท่าจีนและแม่น้ำแม่กลอง เช่น บ้านโป่ง โพธาราม จังหวัดราชบุรี และมีการกระจัดกระจายตามจังหวัดต่าง ๆ เช่น สมุทรสาคร สมุทรสงคราม เพชรบุรี นครปฐม ฉะเชิงเทรา สุพรรณบุรี นครราชสีมา นครสวรรค์ ปราจีนบุรี จนถึงลำพูน ลำปาง ก็มีชาวมอญอาศัยอยู่ และถึงแม้ชาวมอญจะสูญเสียดอกเรือทางเมืองมาช้านาน แต่ในด้านวัฒนธรรมแล้ว มอญยังมีเอกราชอยู่พอสมควร ศิลปวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวมอญได้เข้ามาปะปนอยู่ในศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นที่รู้จักแพร่หลาย ความได้เปรียบทางวัฒนธรรมก็คือ ความเป็นกลุ่มก้อน มีกิจกรรมที่คนในกลุ่มสามารถปฏิบัติร่วมกัน ชาวมอญจึงมีประเพณีที่โดดเด่น เด่นกว่าชาวพื้นเมืองที่อาศัยอยู่เดิมเนื่องจากมีความเป็นกลุ่มเหนียวแน่นและปฏิบัติกันมาอย่างต่อเนื่อง เช่น ประเพณีสงกรานต์ของ ชาวมอญ การละเล่นของชาวมอญ การเล่นสะบ้า พิธีงานศพ วัฒนธรรมดนตรีก็แพร่กระจายเข้ามาในสังคมไทยและส่งอิทธิพลไม่มากนัก้องต่อเพลงไทย ทั้งสำเนียง ทำนอง หรือแม้กระทั่งชื่อเพลงไทย บางเพลงก็มีคำว่ามอญเข้าไปแฝงอยู่ด้วย เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม มอญรำดาบ หงส์ทองมอญ เป็นต้น เพลงลูกทุ่งหลายเพลงที่คุ้นหูก็เป็นทำนองเพลงมอญดั้งเดิม

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีมอญ

พิศาล บุญผูก (2558, น. 20 - 23) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมดนตรีมอญและโอกาสในการใช้งานของดนตรีมอญ ไว้ในหนังสือปีพาทย์มอญว่าไว้ว่า การอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารในพระราชอาณาจักรไทยแต่ละครั้งมีคนมอญที่เป็นชนชั้นสูง พระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนาง ตลอดจนนักดนตรี นักฟ้อนรำเข้ามาอยู่ในพระราชอาณาจักรไทย พร้อมทั้งนำเครื่องดนตรีมอญติดตัวเข้ามาด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอพยพของคนมอญเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารในสมัยธนบุรีและต้นรัตนโกสินทร์ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้บรรดาคคนมอญที่อพยพมานั้นได้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่ที่ปากเกร็ด เมืองนนทบุรี เมืองปทุมธานีและเมืองพระนครเขื่อนขันธ์ (พระประแดง) คนมอญที่อพยพมาอยู่ที่บ้านปากเกร็ด เมืองนนทบุรีและที่เมืองปทุมธานีในช่วงเวลาดังกล่าวมีนักดนตรีมอญและนักขับร้องฟ้อนรำของมอญอพยพมาอยู่ที่บ้านปากเกร็ด เมืองนนทบุรีและที่บ้าน บางปรอก บ้านบางโพธิ์เหนือ เมืองปทุมธานี ในเวลาต่อมาได้เกิดแหล่งดนตรีมอญที่มีชื่อเสียงที่พระประแดง สมุทรปราการ สมุทรสาครและสมุทรสงครามด้วย ดังนั้นในจังหวัดนนทบุรี จังหวัดปทุมธานีและพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการจึงเป็นแหล่งรวมปรมาจารย์ทางดนตรีมอญและทางขับร้อง ฟ้อนรำของมอญที่มีชื่อเสียงสืบต่อมาตั้งแต่สมัยธนบุรีจนถึงปัจจุบัน

ศิลปวัฒนธรรมทางการดนตรีของมอญที่สำคัญ ได้แก่ ปี่พาทย์มอญ เครื่องสายมอญ เพลงบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญและเพลงบรรเลงในวงเครื่องสายมอญ ซึ่งสามารถนำไปใช้ใน 3 ลักษณะคือ

1. ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ปี่พาทย์มอญได้ใช้บรรเลงเป็นสื่อประสานระหว่างมนุษย์กับสิ่งที่มีมนุษย์ให้ความเคารพนับถือ ซึ่งมีทั้งที่เป็นมนุษย์และสิ่งที่ไม่สามารถติดต่อสิ่งที่มองไม่เห็นโดยผ่านพิธีกรรมที่มีการบรรเลงดนตรีหรือการฟ้อนรำหรือการขับขานลำนำหรือขับร้อง การบรรเลงปี่พาทย์มอญหรือเครื่องสายมอญตลอดจนการขับร้องฟ้อนรำในพิธีกรรมของมอญมี 2 โอกาส คือ พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา เช่น งานฉลองวัด งานฉลองพระเจดีย์ งานบวชนาค งานโกนจุก งานศพ พิธีอัญเชิญพระสุสังฆสรวรรค์ พิธีรับพระสุทิพยวิมานบนสรวงสวรรค์ เป็นต้น และพิธีกรรมที่ไม่ใช่พิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา เช่น พิธีรำเจ้า พิธีรำสามถาด พิธีรำผี เป็นต้น

2. ใช้เพื่อแสดงความรื่นเริงบันเทิง เช่น การแสดงทะเลยมอญในงานแต่งงาน ในเทศกาลสงกรานต์ การแสดงหุ่นมอญ เป็นต้น

3. ใช้เพื่อกิจกรรมสังคมที่ไม่ใช่เพื่อใช้ในพิธีกรรมหรือเพื่อความบันเทิง เช่น การขับร้องเพลงบอกบุญ เพลงเจ้าขาว เพลงบอกบุญในเทศกาลสงกรานต์ มอญเรียกว่า แป๊กโฟน ดาจก์ การอ่านทำนองเสนาะ เป็นต้น

วีระ พันธุ์เสื่อ (2558, น. 44) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมดนตรีมอญไว้ในหนังสือปี่พาทย์มอญไว้ว่า ชุมชนชาวมอญมีความโดดเด่นทั้งทางด้านประเพณี วัฒนธรรม และศิลปะวิทยาการตลอดจนดนตรีและนาฏศิลป์ ชุมชนชาวมอญได้แยกตัวไปอยู่ตามเขตต่าง ๆ ทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด และด้วยความเล็งเห็นเองจึงเป็นอีกประการหนึ่งที่ย้ายต่อความกลมกลืน ซึ่งความกลมกลืนดังกล่าวนี้อาจนำเสนอในรูปแบบของวัฒนธรรมลูกผสม (Hybridity) อย่างที่จะได้กล่าวต่อไปในเรื่องของปี่พาทย์มอญอย่างไทยและเพลงไทยสำเนียงมอญและประการสุดท้ายนี้ความพอเพียงในตัวเองเป็นอีกประการสำคัญที่นำพาชาวมอญให้เข้ามาอยู่ในสยามประเทศได้โดยดี เหล่านี้เองถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการวิเคราะห์สังคมของชาวมอญในประเทศไทย โดยแท้แล้วปี่พาทย์มอญมีส่วนประสานความเป็นมอญและไทยได้อย่างลงตัว ภาพสะท้อนเหตุการณ์ในอดีตเปรียบเสมือนการถอดรหัสวิถีความคิดและจินตนาการของวิวัฒนาการทางดนตรีมอญ (ปี่พาทย์มอญ) สิ่งสำคัญที่เป็นตัวสอดประสานคือ ประเพณีและความเชื่อ โดยเป็นที่ทราบกันดีถึงวิถีชีวิตชาวเอเชียอาคเนย์นั้นมีความเชื่อทางศาสนาผนวกกับความเชื่อเรื่องบรรพบุรุษและการนับถือผี ดนตรีจึงเป็นอีกสิ่งที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับเทวดา ผี และสิ่งเร้นลับที่ยากจะเห็นและพิสูจน์ได้ด้วยตาเปล่าหรือเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ ความเชื่อดังกล่าว

สามารถมองเห็นในรูปแบบพิธีกรรมที่เห็นได้ชัด คือ พิธีไหว้ครูดนตรีไทย ซึ่งพิธีกรผู้ประกอบพิธีใช้เพลงหน้าพาทย์เป็นสื่อกลางอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดนตรีจึงมีบทบาทในเชิงสัญลักษณ์ที่จับต้องไม่ได้ (Intangible) เพื่อผลประโยชน์ทางจิตใจแก่มนุษย์อีกทางหนึ่ง

พระมหาจุฬารัตน์ ญาณจาวรี (2560, น. 27 - 28) ได้กล่าวถึง ทะแยมมอญ ไว้ในวารสารเสียงรามาญ ฉบับที่ 47 (เมษายน - กันยายน 2560) ความว่า ทะแยมมอญ เป็นชื่อที่คนไทยเรียกการแสดงของคนมอญอย่างหนึ่งที่มีลักษณะเป็นเพลงปฏิพากย์ ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิงและมีการร่ายรำประกอบการแสดงคล้ายกับการละเล่นพื้นบ้านของไทย เช่น เพลงลำตัด เพลงช้อย เพลงอีแซวและเพลงมาลัย แต่ในหมู่บ้านมอญเองแล้วมักจะเรียกการแสดงแบบนี้ว่า แฮ่ม๊ะแตวก แปลว่า พ่อเพลง สะมาแยแตวก แปลว่า นักเพลง คำว่า สะมาแย เพี้ยนมาจากคำว่า สะมา บัวแตวก แปลว่า มหรสพเพลง คำว่า บัว เป็นคำซ้อนกับคำว่า สะแย แปลว่า สมโภชหรือฉลอง ดังนั้นคำว่า “ทะแย” อย่างที่คนไทยเรียกน่าจะมาจากภาษาเขียมมอญซึ่งถอดอักษรไทยว่า ทแยฮ์ ออกเสียงว่า เต๊ะเลหุยะฮ์ แต่ในภาษาพูดจะเพี้ยนเป็น สะหะยะฮ์ บ้าง สะหุยะฮ์ บ้าง แล้วแต่ถิ่นไป แปลว่าร้อง (เพลง) คนละศัพท์กับคำที่มีความหมายว่าร้องให้ ส่วนคำว่ามอญนั้น คนไทยมักเรียกสิ่งของคนมอญเป็นเจ้าของ เช่น อีรูมมอญ สะพานมอญ คลองมอญ ฝั่มมอญ ปี่พาทย์มอญ ฯลฯ เมื่อรวมคำก็กลายเป็นทะแยมมอญไป จะเห็นได้ว่า ไม่ว่าจะเรียกว่าทะแยมมอญอย่างคนไทย หรือเรียกว่า แฮ่ม๊ะแตวก สะมาแยแตวก บัวแตวก อย่างคนมอญ ก็คงความหมายเป็นอย่างเดียวกันว่าการแสดงเกี่ยวกับการขับร้องเพลงนั่นเอง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทะแยเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี 5 ชิ้น ได้แก่ กูร้อ คือ ซอสามสาย, ฤยาม คือ จะเข้, อะโลด คือ ขลุ่ย, ปุงตาง คือ เปิงมาง และคะเด คือ ฉิ่ง และเนื่องจากมีการประยุกต์ทำนองสมัยใหม่มาใช้ จึงมีการเพิ่มซอด้วงเข้ามาอีก 1 ชิ้น อีกทั้งเพิ่มฉาบเล็ก กรับและกลองรำวงสำหรับเป็นเครื่องประกอบจังหวะอีกด้วย ทะแยมมอญใช้ได้ทุกงาน ทั้งงานเป็น (งานมงคล) งานตาย (อวมงคล) งานเทศกาล โดยผู้ร้องจะปรับเนื้อหาคำร้องให้เข้ากับลักษณะของงานนั้น ๆ เช่น งานศพ ก็จะร้องพรรณนาประวัติและคุณงามความดีของผู้ตาย งานแต่งงานก็จะร้องประวัติของเจ้าบ่าวเจ้าสาว หลักธรรมและข้อวัตรปฏิบัติในการครองคู่ จบด้วยการอวยชัยให้พรให้คู่บ่าวสาวมีความสุข งานที่เกี่ยวกับทางพระพุทธศาสนา เช่น งานกฐิน ก็จะมีร้องพรรณนาถึงอานิสงส์ของการทำบุญ งานบวชก็จะร้องพรรณนาถึงพระคุณพ่อแม่ อานิสงส์ของการบวช เป็นต้น และงานที่เป็นเทศกาลประจำปี เช่น งานลอยกระทง งานสงกรานต์ ก็จะมีร้องพรรณนาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของงานดังกล่าว ภาษาที่ใช้ร้องนั้นในชั้นเดิมเป็นภาษามอญล้วน พอเมื่อสมัยเปลี่ยนไปผู้แสดงรุ่นหลัง ๆ ต่อมาพูดและฟังภาษามอญได้น้อยลง จึงมีการประยุกต์เอาคำไทยประสมเข้าด้วยกันและมีการปรับเอา

ทำนองของเพลงไทยอย่างเพลงลูกทุ่งมาใส่ในเนื้อมอญ เนื่องจากเป็นหนทางหนึ่งที่จะอนุรักษ์
ทะแยมมอญให้คงอยู่ได้

เอกสารที่เกี่ยวข้องจะเข้และจยาม

ข้ามคม พรประสิทธิ์ (2560, น. 1 - 2) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและความสำคัญของ
จะเข้ในวงดนตรีไทยในหนังสือการดีดจะเข้ขั้นพัฒนาว่า จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดของไทย
มีมาแต่เดิมปรากฏหลักฐานชัดเจนราวสมัยกรุงศรีอยุธยาที่มีการนำมาประสมวงเป็นวงเครื่องสาย
และวงมโหรีในสมัยรัตนโกสินทร์ จะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทสายที่ให้คุณลักษณะเสียงดัง
กังวาน ใส นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้ม ด้วยจะเข้มีช่วงเสียงที่กว้าง กล่าวคือ สามารถ
ดำเนินทำนองได้ 36 เสียง จากสาย 3 สาย และเสียงสายทุ้มจะมีลักษณะเสียงทุ้มนุ่มนวล เสียง
สายลวดจะมีคุณลักษณะเสียงที่มีความสั้นสะเทือน ลุ่มลึก ด้วยคุณลักษณะพิเศษเรื่องเสียงที่มี
ความแตกต่างกันระหว่างเสียงที่เกิดจากสายทั้ง 3 สาย ทำให้จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์
และมีกลวิธีการดีดที่เป็นลักษณะเฉพาะ ด้วยจะเข้เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองในวง
เครื่องสายไทยและโดยเฉพาะจะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลัก
หรือดำเนินทำนองเป็นหลักของวงเครื่องสาย

องค์ บรรจุน (2557, น. 34 - 36) ได้กล่าวถึงจะเข้ ในบทความเรื่อง กยามจะเข้
ดนตรีบุชาญ ในหนังสือศิลปวัฒนธรรมว่า เหตุที่วงปี่พาทย์มอญมี “จะเข้” เครื่องดนตรีประเภท
เครื่องดีด มี 3 สาย และมีรูปร่างเป็นสัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำอย่าง “จระเข้” ซึ่งมอญเรียกทั้ง 2 ชนิดว่า
“กยาม” และยังเป็นแบบเดียวกับในวงปี่พาทย์เขมร ขณะที่วงปี่พาทย์ไทยก็มีเครื่องดนตรีที่เรียกว่า
“จะเข้” แม้ปัจจุบันไม่ได้มีรูปร่างลักษณะอย่างมอญและเขมรแล้ว นับว่าน่าสนใจที่เครื่องดนตรี
ดังกล่าวนี้ถูกสร้างให้มีรูปร่างเป็นจระเข้ เจ้าแห่งสัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำซึ่งกินเนื้อรวมทั้งคนเป็นอาหาร
จะเป็นไปได้หรือไม่ว่าคนมอญและคนโบราณอื่น ๆ เลือกใช้จะเข้รูปจระเข้ บรรเลงดนตรีในพิธี
บวงสรวงบูชาเพื่อสื่อสารกับพลังอำนาจเหนือธรรมชาติระหว่างเมืองมนุษย์กับเมืองบาดาลและ
สรวงสวรรค์ จะเข้เริ่มปรากฏในสังคมไทยเมื่อราวสมัยอยุธยาตอนต้น พัฒนามาจากพิณหรือ
กระจับปี่ มีการเล่นประสมอยู่ในวงเครื่องสายชาวบ้านเพื่อความบันเทิงโดยยังไม่ได้เป็นแบบแผน
ซึ่งในสมัยนั้นจะเข้คงจะได้รับความนิยมแพร่หลายมากแม้แต่ในเขตวังชั้นใน ดังมรกมณเฑียร
บาลห้ามบรรเลงในเขตพระราชฐานเมื่อสมัยพระบรมไตรโลกนาถ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่ง
กรุงรัตนโกสินทร์ได้ปรากฏจะเข้ขึ้นในวงมโหรี ด้วยลักษณะของจะเข้เป็นการวางราบกับพื้นเอื้อต่อ
การบรรเลงได้อย่างสะดวกมีเสียงดังเป็นเอกลักษณ์ชัดเจน จึงทำให้กระจับปี่ซึ่งเป็นเครื่องดีดในวง
มโหรีเดิมนั้นค่อยเลือนหายไป ขณะที่จะเข้ได้รับการพัฒนาวิธีการในการบรรเลงและมีบทบาทมาก

ขึ้นในวงเครื่องสายและวงมโหรีกระทั่งทุกวันนี้และเชื่อได้ว่าได้แบบอย่างมาจากมอญ แต่เดิมรูปร่างจะเข้ของไทยจึงน่าจะมีลักษณะเช่นเดียวกับจะเข้ของมอญ ทว่าปัจจุบันได้รับการพัฒนารูปร่าง ลดทอนรายละเอียด เพื่อง่ายต่อการผลิตและให้เสียงดังกังวาน นอกจากนี้คำว่า กยาม ซึ่งแปลว่า จระเข้ ในภาษามอญยังออกเสียงใกล้เคียงกับคำว่า “จาม” ในภาษาไทยซึ่งถูกเรียกขานสิ่งอันลึ้นแล้วแต่มีความเกี่ยวพันกับมอญไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

อุดม อรุณรัตน์ (2529, น. 34 - 36) ได้กล่าวถึงความเป็นมาของจะเข้ ในหนังสือเรื่อง คุริยางคนดนตรีจากพระพุทธศาสนา โดยมีใจความสรุปได้ว่า จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่เปล่งเสียงโดยใช้ไม้ดีด เรียกว่า โคระ ซึ่งตามรูปศัพท์หมายถึงเหยี้ย หรือ ดังนั้นรูปร่างของจะเข้แต่เดิมจึงคล้ายกับจระเข้ ซึ่งได้กล่าวไว้ในมหาชาติคำหลวง ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ความตอนหนึ่งว่า “...โคธาปริวเทหุติกา แฉรงทรอทรในสารนยงยั้ง จเข้ดิงสารสวรรค...” ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับพวกรามัญหรือพวกมอญ จึงทำให้สันนิษฐานว่าจะเข้รับมาจากมอญ และการถ่ายทอดวัฒนธรรมกันนั้น สิ่งที่ถือว่าเป็นของชาติใด ย่อมมีการแกะสลักหรือวาดภาพไว้ ส่วนจะเข้นั้น มิได้ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังใดเลย ดังนั้นจึงถือว่าจะเข้เป็นของต่างชาตินั่นเอง

มนตรี ตราโมท (2533, น. 78 - 79) ได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์จะเข้ที่ปรากฏในดนตรีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา ไว้ในบทความเรื่อง ดนตรีไทยสมัยอยุธยา ไว้ว่า ส่วนวงเครื่องสายก็น่าจะมีผู้ร่วมเล่นกันบ้างเป็นแน่ เนื่องจากรู้สึกว่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเฉพาะในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถหรือก่อนนั้น จะมีผู้เล่นดนตรีจำพวกซอขลุ่ยอยู่เป็นอันมากและอาจจะเล่นกันอย่างแพร่หลายจนความสนุกสนานเพลิดเพลินทำให้เล่นกันเกินขอบเขตเข้าไปถึงใกล้พระราชฐาน จึงถึงแกมีบัญญัติกำหนดโทษไว้ในกฎหมายเตียบบาล ตอนที่ 15 ว่า

“แต่ละประตุแสดงรามถึงสระแก้ว อัยการหมื่น
โทวาริก ผิวผู้ชายผู้หญิงเจรจาด้วยกันก็ดี นั่งใน
ที่สงัดก็ดี อนึ่งทอดแหแลตักเบ็ดส้มส้มขึ้นขึ้น
ชนาง แลร้องเรือเป่าขลุ่ย เป่าปี่ตีทับ ชับรำให้
ร้องนี่นั่น อัยการหมื่นโทวาริก ถ้าจับได้โทษ 3
ประการ ประการหนึ่งให้ส่งมหาดไทย ประการ
หนึ่งให้ส่งองครักษ์ ประการหนึ่งให้สักลงหญ้า
ช้าง

และตอนที่ 20 มีคล้ายกันอีกแห่งหนึ่งว่า

“อนึ่งในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดชี้เรือคฤเรือปทุม
เรือกูปและเรือมีสาตราวุธ แลใส่หมวกคลุมหัว
นอนมา ชายหญิงนั่งมาด้วยก็ อนึ่ง ซเลาะ ดีด่า
กัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซุ ดีดจะเข้
กระจับปี่ตีโทนทับให้ร้องนี่นั่น อนึ่งพิริยหมู่แขก
ขอมลาวพม่าเมงมอญมสุมแสงจันจามชวา
นานาประเทศทั้งปวง แลเข้ามาเดินในท้ายสนม
ก็ดี ทั้งนี้ไยเอการขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ห้ามปราม
เกาะกุมเอามาถึงศาลาให้แก่เจ้าน้ำเจ้าท่า แลให้
นานาประเทศไปมาในท้ายสนมได้ โทษเจ้า
พนักงานถึงตาย”

เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ได้ระบุมาในกฎมณเฑียรบาลนี้ นอกจากปี่ซึ่งอยู่ในวงปี่พาทย์ และกระจับปี่ในวงมโหรีแล้ว ก็ล้วนแต่เป็นสิ่งที่อยู่ในวงเครื่องสายทั้งสิ้น คือมีซอ มีขลุ่ย จะเข้ และ โทนทับ ส่วนซอ นั้นจะเป็นซอสามสายอย่างในวงมโหรี หรือจะเป็นซอดังซอคู่อย่างที่เราบรรเลง ผสมอยู่ในวงเครื่องสายก็ไม่ทราบได้ แต่เท่าที่พิจารณาตามสภาพการณ์ซึ่งเล่นกันมากมาย แพร่หลายถึงแก่ต้องบัญญัติห้ามไว้เป็นกฎหมายอย่างนี้ จะต้องเป็นของที่ค่อนข้างจะเล่นง่ายและ ง่าย จึงเข้าใจว่า ซอที่ระบุในกฎมณเฑียรบาลนี้จะเป็นซอดังซอคู่ ที่บัญญัติไว้ว่าซอเฉย ๆ ก็ เพื่อให้คลุมไปถึงซอสามสายและซออื่น ๆ ที่จะมีผู้คิดสร้างเลียงกฎหมายขึ้นในภายหลังด้วย ถึงจะเป็นอย่างข้าพเจ้าว่า วงเครื่องสายไทยสมัยอยุธยาที่มีพร้อมบริบูรณ์อยู่แล้ว คือมีซอดัง ซอคู่ จะเข้ ขลุ่ย เป็นเครื่องบรรเลงทำนอง โทนทับและดิ่งเป็นเครื่องบรรเลงประกอบจังหวะ ส่วนขลุ่ยคงจะมี แต่ขลุ่ยเลาขนาดกลาง ซึ่งเราเรียกกันในสมัยนี้ว่า ขลุ่ยเพียงออเลาเดียว ขลุ่ยหลีบคือขลุ่ยขนาดเล็ก มีเสียงสูงคงจะยังไม่มี แต่โทนทับนั้นเป็นการเรียกทับศัพท์ เนื่องจากทับก็คือโทน โทนก็คือทับ จึง เห็นได้ว่าเวลานั้นเครื่องกำกับจังหวะนี้มีแต่โทน (หรือทับ) อย่างเดียวและยังไม่มีระฆังฆระนาผสม ส่วน ซอวงที่มีเครื่องผสมอย่างนี้ คงจะไม่เรียกว่าวงเครื่องสาย แต่อาจจะเรียกว่าดนตรีก็ได้ เนื่องจากใน กฎมณเฑียรบาลนั่นเอง แยกเรียกมโหรีกับดนตรีเป็นคนละอย่าง

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญในประเทศไทย

จารุวรรณ ขำเพชร (2555, น. 96 - 98) ได้ทำวิจัยเรื่อง ชาติพันธุ์ในกรุงเทพมหานคร ผลการวิจัยพบว่า มอญอาศัยอยู่ในสยามมานานแล้ว อาณาจักรทวารวดีซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ จังหวัดนครปฐม จังหวัดราชบุรีก็เป็นอาณาจักรมอญ จนเมื่ออาณาจักรทวารวดีล่มสลายไปและมี อาณาจักรอื่นเข้ามาแทนที่ ชาวมอญยังคงอาศัยอยู่ในถิ่นเดิมไม่ได้โยกย้ายไปไหน จนถึงสมัยกรุง ศรีอยุธยา ไทยรบพุ่งขับเคี่ยวกับพม่าหลายครั้ง แต่ละคร้งชาวบ้านถูกเกณฑ์ไปเป็นไพร่พล ฝ่ายใด ชนะก็มักกวาดต้อนพลเรือนของอีกฝ่ายหนึ่งไปเป็นเชลย ทำให้มีชุมชนมอญตกมาอยู่ในลุ่มน้ำ เจ้าพระยาและมีชาวมอญอยู่ในกองทัพกรุงศรีอยุธยา พวกนี้บางคนรับราชการมีลูกหลานสืบต่อกัน มาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ยังมีการอพยพในสมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 การอพยพครั้งนี้เป็นการอพยพเคลื่อนย้ายที่ยิ่งใหญ่เนื่องจากมีจำนวนคนมอญย้ายเข้ามาเป็น จำนวนมาก ชาวมอญที่เข้ามาเองหรือถูกกวาดต้อนเข้ามา จะได้รับการต้อนรับและเลี้ยงดูเสมอ หน้ากันเทียบเท่าพลเมืองไทย ได้รับพระราชทานที่ดินให้ตั้งบ้านเรือนอยู่รวมกันในที่เหมาะสมและ ประกอบอาชีพตามอัธยาศัยไม่ว่าจะเป็นการเกษตรกรรมหรือการค้า ตลอดจนบางคนที่มีศรัทธาจะ รับราชการ ก็โปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้มีตำแหน่งและยศศักดิ์ต่าง ๆ กัน เช่น พระยาเกียรติ พระยาราม เป็นต้น ชาวมอญที่อพยพเข้ามาในประเทศไทยอพยพเข้ามาอีกในสมัยกรุงธนบุรีและในสมัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดร. จอห์น ครอว์ฟอร์ด (Dr. John Crawford) ทูตจากข้าหลวง อังกฤษประจำอินเดียที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับไทย เมื่อ พ.ศ. 2364 ได้กล่าวไว้ในบันทึก รายงานของเขาว่า ผู้คนที่อาศัยอยู่ในราชอาณาจักรสยามประกอบด้วยคนชาติสำคัญ 6 ชาติ คือ สยามแท้ ลาว มอญ เขมร มลายูและจีน เป็นจำนวนประชากรทั้งหมด 5,000,000 คน ในจำนวนนี้ เป็นคนมอญ 42,000 คน ผู้คนมอญที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่มากมายนั้น เนื่องจากการสู้รบระหว่าง มอญกับพม่ามีมาอย่างยาวนาน ทำให้มอญต้องอพยพย้ายถิ่นเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่อดีต จนกระทั่งถึงช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ โดยมีสาเหตุการอพยพมาจากการถูกเกณฑ์เข้ามาเป็นเชลย บ้างก็หลบหนีภัยสงครามเข้ามา ในช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์การอพยพของชาวมอญในสมัย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ชาวมอญช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นถูกเกณฑ์เข้ามา เป็นเชลยเพื่อใช้คนมอญกลุ่มนี้เป็นแรงงานสำคัญในการพัฒนาบ้านเมืองสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และชาวมอญกลุ่มนี้ต่างมีความตั้งใจที่จะตั้งรกรากอาศัยอยู่ในรัตนโกสินทร์ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา โดยไม่คิดกลับไปยังแผ่นดินพม่าเนื่องจากว่าไม่อยากกลับไปให้พม่ากดขี่และข่มเหงพวกชาวมอญ อีก ดังนั้นชาวมอญกลุ่มนี้จึงเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระเจ้าแผ่นดินไทยและยอมที่จะอยู่รับ

ใช้เป็นบริวารของพระมหากษัตริย์ไทยในช่วงสมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา ทั้งนี้หากพิจารณาจากกลุ่มชาวมอญจะมีความเกี่ยวข้องกับกษัตริย์ไทยมาอย่างช้านาน ทั้งการให้ลูกหลานชาวมอญเข้ารับราชการและการส่งลูกหรือหลานสาวให้แต่งงานเป็นพระชายาหรือสนมของกษัตริย์ เพื่อให้ลูกหลานนั้นได้ทำงานตอบแทนบุญคุณและอีกนัยหนึ่งชาวมอญกลุ่มนี้อาจจะสร้างฐานอำนาจทางการเมืองให้แก่พวกกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เช่น ต้นสกุล “คชเสนี” เริ่มต้นมาจากพระยามหาโยธามัญญาธิบดีศรีพิไชยณรงค์ (เจ่ง) มีลูกชายคนโตคือเจ้าพระยามหาโยธา (ทอเรียะ) ได้รับราชการในสมัยรัตนโกสินทร์และเป็นปู่ของเจ้าจอมมารดาซอนกลิ่น ซึ่งเป็นต้นราชสกุล “กฤดากร ณ อยุธยา” จากความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการโยกย้ายหรืออพยพผู้คนกลุ่มชาติพันธุ์มอญอย่างมาก จะพบได้จากกลุ่มคนมอญมากมายที่กระจายอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ ชาวมอญที่อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยสามารถปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมและสังคมไทยได้เป็นอย่างดี นำไปสู่การผสมกลมกลืนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย รวมทั้งนโยบายของรัฐในการทำให้ชาวมอญมีฐานะเท่าเทียมกับคนไทยภายใต้ระบบไพร่ ก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมและผูกพันในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยนั้นยังเป็นแรงสนับสนุนที่สำคัญในหนึ่งในการผสมกลมกลืนไปกับสังคมไทย ปัจจัยต่าง ๆ ที่เอื้อต่อการผสมกลมกลืน ได้แก่ ความคล้ายคลึงในด้านรูปร่างหน้าตา การนับถือศาสนาและนโยบายของรัฐที่ทำให้ชาวมอญมีฐานะเท่าเทียมกับคนไทยภายใต้ระบบไพร่ ทำให้เกิดความรู้สึกร่วมและผูกพันในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย

เจือจันทร์ วงศ์พลกานันท์ (2549, น. 49) ได้ทำวิจัยเรื่อง กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสตรีชายแดนกลุ่มชาติพันธุ์มอญและปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มพม่าและไทย: กรณีศึกษาชุมชนมอญในจังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งเป็นงานวิจัยในหลักสูตรปริญญาตรี สาขาวิชา สหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผลการวิจัยพบว่า การอพยพเข้าสู่สยามของชาวมอญนั้นมีอยู่สามลักษณะด้วยกัน คือ 1. เข้ามาในฐานะเป็นเชลยสงคราม 2. เข้ามาโดยหลบหนีจากกองทัพพม่าซึ่งมักเกณฑ์ให้ไปทำสงครามอยู่เสมอ และ 3. เข้ามาในฐานะผู้ลี้ภัยทางการเมือง ภายหลังจากที่ได้ก่อการกบฏและถูกปราบปรามหรือถูกพม่ากดขี่เบียดเบียน เช่นการอพยพเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ตามโดยมากแล้วมอญจะอพยพเข้ามาในฐานะผู้ลี้ภัยและมาด้วยความสมัครใจมากกว่าถูกกวาดต้อนเป็นเชลยและมอญที่อพยพเข้ามาใน ส่วนมากมาจากเมืองเมาะตะมะซึ่งเป็นเมืองที่อยู่ใกล้พรมแดนไทยและเป็นชุมทางซึ่งมีทางร่วมที่จะเข้าสู่ไทยถึงสองด้านด้วยกัน เมืองเมาะตะมะเป็นเมืองที่ได้รับความกดดันและบีบบังคับจากพม่ามาก เนื่องจากพม่ามักใช้เป็นสถานที่ชุมนุมทัพก่อนยกมาตีไทยและยังเกณฑ์เสบียงอาหารและชาวเมืองเข้ากองทัพอีกด้วย

ทำให้ชาวมอญได้รับความเดือดร้อนจึงพยายามที่จะก่อกบฏเพื่อต่อต้านพม่า เมื่อไม่สำเร็จก็พากันอพยพหนีมาเมืองไทย นอกจากนี้ยังมีมอญอพยพจากเมืองอื่น ๆ เช่น หงสาวดี เมาะลำเลิง แครงเลิง เป็นต้น เส้นทางในการอพยพของชาวมอญมีอยู่สามทางด้วยกัน โดยมีจุดตั้งต้นอยู่ที่เมืองเมาะตะมะ คือ 1. ทางเหนือ อพยพเข้ามาทางเมืองตากหรือระแหง ทางด้านแม่ละเมา 2. ทางใต้ อพยพเข้ามาถึงเมืองกาญจนบุรี ทางด้านเจดีย์สามองค์ ซึ่งเป็นเส้นทางที่ใช้กันมาก และ 3. เข้ามาทางเมืองอุทัยธานี เช่น การอพยพในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ในราว พ.ศ.2353 จากการศึกษาของ Robert Halliday โดยใช้หลักฐานจากทั้งจากฝ่ายพม่าและฝ่ายมอญทำให้สรุปได้ว่าการอพยพครั้งสำคัญของชาวมอญเข้าสู่เมืองไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ไปจนกระทั่งสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ในปลายพุทธศตวรรษที่ 23 มีเพียง 3 ครั้ง คือ ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2203 ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชหลังจากการก่อกบฏของมอญที่เมืองเมาะตะมะ ชาวมอญจำนวนมากหนีคนได้นี้เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของกษัตริย์ไทยโดยได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีและได้รับพระราชทานที่ดินให้ตั้งบ้านเรือนในกรุงศรีอยุธยา การอพยพครั้งที่ 2 เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2317 หลังจากการล่มสลายของกรุงหงสาวดีในปี พ.ศ. 2300 Robert Halliday ได้ตั้งข้อสังเกตว่าเหตุที่ชาวมอญมิได้ทำการอพยพโดยทันทีเมื่อเสียกรุงหงสาวดีเนื่องจากชาวมอญจำนวนมากถูกสังหารหมู่ทั้งคนธรรมดาสามัญและไม่เว้นแม้กระทั่งพระภิกษุ โดยกองทัพพม่าเมื่อปราบปรามคนมอญอย่างเด็ดขาดไม่ไห้สามารถลุกขึ้นมาเคลื่อนไหวเพื่อกอบกู้เอกราชได้อีกต่อไป ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในเวลานั้นกล่าวกันว่ามัจฉิ๋วของพระสงฆ์กองทัพมมเคลื่อนไปทั่วพื้นดินและท้องน้ำและได้ทำให้คูคลองรอบกรุงหงสาวดีแดงฉานไปด้วยโลหิต ด้วยเหตุนี้ในครั้งนั้นเพื่อความอยู่รอดของตนเอง คนมอญจำนวนหนึ่งได้หนีไปสวามิภักดิ์ต่อกษัตริย์พม่า และเปลี่ยนอัตลักษณ์ของตนเองไม่ว่าจะเป็นภาษา ชื่อ การไว้ทรงผมและการแต่งกายให้กลายเป็นพม่า การอพยพครั้งที่สามประกอบด้วยชาวมอญจำนวนประมาณ 30,000 ถึง 40,000 คน ซึ่งก็ได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีเช่นเดิมโดยมีตัวแทนจากราชสำนักไปต้อนรับคร่อมอญถึงกาญจนบุรี คือ เจ้าฟ้ามงกุฎ ซึ่งต่อมาทรงขึ้นครองราชย์ฯ เป็นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4

สุจิตรา เปลียนรุ่ง (2553, น. 117 - 122) ได้ทำวิจัยเรื่อง การสื่อสารเพื่อสร้าง ภารงรักษาและต่อรองอัตลักษณ์ความเป็นมอญของกลุ่มชาวมอญพลัดถิ่นในประเทศไทยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งเป็นงานวิจัยสาขานิเทศศาสตรุษฎีบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลการวิจัยพบว่า จากประวัติศาสตร์ความพ่ายแพ้ของมอญต่อพม่า จึงส่งผลให้การอพยพเข้าสู่สยามประเทศของคนมอญในเมืองไทยในฐานะคนพลัดถิ่นเกิดขึ้นเรื่อยมาอย่าง

ต่อเนื่องใน 3 ยุคสมัยสำคัญ คือ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรีจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ตอนต้น แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานทางราชการระบุอย่างแน่ชัดก็ตาม แต่สุภรณ์ โอเจริญ (2552) ระบุว่าตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ปรากฏว่าการอพยพของชาวมอญเข้ามาในประเทศไทยครั้งสำคัญๆ ถึง 8 ครั้งด้วยกัน ซึ่งกลุ่มมอญที่อพยพมาจากอาณาจักรของพม่าตอนล่างดังกล่าวข้างต้นนี้เองที่ถือเป็นต้นบรรพบุรุษของคนมอญในเมืองไทย โดยเป็นการอพยพในสมัยอยุธยาหรือที่เรียกกลุ่มมอญเก่าจำนวน 5 ครั้ง คือ ในสมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชา (พ.ศ. 2112 - 2133) สมัยสมเด็จพระนเรศวร (พ.ศ. 2133 - 2148) สมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ. 2173 - 2198) สมัยสมเด็จพระนารายณ์ (พ.ศ. 2199 - 2231) สมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (พ.ศ. 2275 - 2301) ส่วนอีก 3 ครั้งนั้นเป็นการอพยพในสมัยกรุงธนบุรี 1 ครั้ง ราว พ.ศ. 2317 และในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เรียกว่ากลุ่มมอญใหม่จำนวน 2 ครั้ง ซึ่งเข้ามาในสมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากการอพยพครั้งสำคัญ ๆ แล้วสันนิษฐานว่าในระหว่างการอพยพดังกล่าวยังคงมีการอพยพครั้งย่อย ๆ เข้ามาอีกบ่อยครั้ง แต่ไม่มีการบันทึกไว้เป็นหลักฐาน ทั้งนี้เนื่องจากหลังราชวงศ์ต้องอยู่แล้ว กษัตริย์ของพม่าแทบทุกรัชกาลได้มีนโยบายปกครองมอญอย่างกดขี่ขูดรีดและในบางสมัยก็ยังมีนโยบายปราบปรามมอญอีกด้วย เช่นสมัยพระเจ้าอลองพญา เป็นต้น จึงมีความเป็นไปได้มากกว่าเมื่อใดที่มอญไม่สามารถทนการบีบคั้นได้ก็มักจะอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทยอยู่เสมอซึ่งก็มักได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากพระมหากษัตริย์ไทย เป็นที่น่าสนใจว่าการเข้ามาขอพึ่งบารมีของพระมหากษัตริย์ไทยของชาวมอญนั้น มีการบันทึกว่าชาวมอญมีธรรมเนียมการถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเมื่อแรกเข้าด้วย เพื่อเป็นการประกาศอธิษฐานแสดงความซื่อสัตย์ต่อแผ่นดินไทย เนื่องจากพวกตนมาจากประเทศที่เคยเป็นคู่อริทำศึกสงครามกับประเทศไทยและยังพากันเข้ามาเป็นจำนวนมาก ซึ่งผู้วิจัยมีทัศนะว่าการประกาศสัจจะอธิษฐานเช่นนี้ถือเป็นการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นมอญในสังคมไทยในช่วงเริ่มต้นอย่างชัดเจน โดยเป็นการสร้างอัตลักษณ์ความเป็นชนชาติที่จงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ไทยที่ยังสืบทอดการรับรู้อัตลักษณ์นี้ในหมู่ชาวมอญในเมืองไทยมาได้จนถึงปัจจุบัน

วัฒนา บุรกลสิกร (2541, น. 9 - 13) ได้ทำวิจัยเรื่อง ลักษณะคำไทยที่มาจากภาษา มอญ ซึ่งเป็นงานวิจัยในระดับมหาบัณฑิตสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผลการวิจัยพบว่า ไทยกับมอญมีความสัมพันธ์กันตั้งแต่สมัยสุโขทัย ดังที่ปรากฏในพงศาวดารมอญและในเรื่องราชาธิราชว่า เมื่อราวต้นสมัยสุโขทัยหมู่บ้านมอญแห่งหนึ่งชื่อ บ้านวานหรือเมืองวาน มีหัวหน้าชื่อมะกะโท เป็นคนฉลาด มะกะโทผู้นี้เคยเข้ามารับราชการอยู่กับพระร่วงในกรุง

สุโขทัย เคยดำรงตำแหน่งจักษุแพทย์ คือ ขุนวัง ก่อนจะหนีกลับและยังได้พาพระธิดาพระร่วงไปเมืองมอญด้วย เมื่อมะกะโทฆ่าอะลิมามางเจ้าเมืองเมาะตะมะได้แล้ว ก็มาตั้งตนเป็นใหญ่อยู่ ณ เมืองเมาะตะมะ เมื่อมีผู้คนมาอาศัยเมืองเมาะตะมะคับคั่งขึ้นจนกลายเป็นเมืองใหญ่มีอำนาจ มะกะโทตั้งตนเป็นกษัตริย์ให้ทูตไปกราบทูลเรื่องแด่พระร่วงแห่งเมืองสุโขทัยขอพระราชทานนาม พระร่วงพระราชทานนามว่าพระเจ้าฟ้ารั่วเป็นกษัตริย์พระองค์แรกแห่งเมืองเมาะตะมะ ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับมอญคงดำเนินต่อมาจนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรีและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน เหตุผลที่สำคัญคือมอญเป็นประเทศเพื่อนบ้าน เมื่อพวกมอญได้รับการบีบบังคับเข้มงวดจากพม่าก็จำเป็นต้องลี้ภัยสงคราม อพยพครอบครัวมอญเข้าสู่ดินแดนไทย การอพยพครอบครัวมอญเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารบารมีพระมหากษัตริย์ไทยเป็นความสัมพันธ์ที่สำคัญอย่างยิ่ง การอพยพครอบครัวมอญเข้าสู่ดินแดนไทยมีตลอดมาทั้งสามสมัย คือ สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2127 จนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ การอพยพครอบครัวมอญเข้ามาแต่ละครั้งได้พาชาวมอญเข้ามาสู่ประเทศไทยเป็นจำนวนพันจำนวนหมื่นรวมกันอยู่ในถิ่นคนมอญและสืบเชื้อสายเป็นคนไทยเชื้อสายมอญอยู่ในปัจจุบัน ถิ่นมอญที่มีชาวมอญอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากคือปากเกร็ดจังหวัดนนทบุรี สามโคกจังหวัดปทุมธานี ปากลัดหรือนครเขื่อนขันธ์หรืออำเภอพระประแดง บางกระเจ้าจังหวัดสมุทรสาคร จังหวัดสมุทรสงคราม บ้านโป่ง โปธาราม บ้านแพ้ว จังหวัดราชบุรี สังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ตลอดจนถึงคนมอญในกรุงรัตนโกสินทร์และกระจายอยู่ในหลายจังหวัด ในถิ่นคนมอญดังกล่าวปัจจุบันยังมีชาวมอญที่พูดภาษามอญและรักษาวัฒนธรรมมอญอย่างเคร่งครัด

งานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีมอญ

อภิชาติ ทัพวิเศษ (2552, น. 64) ได้ทำวิจัยเรื่อง วงก่วนกวีอาดมอญ: ดนตรีชุมชนมอญบ้านวังกะ หมู่ 2 ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งเป็นปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยาควิตทยา ผลการวิจัยพบว่า ประชากรชุมชนชาวมอญบ้านวังกะได้อพยพมาจากเมืองเมาะตะมะ ประเทศพม่า ซึ่งในการอพยพนั้นได้นำวัฒนธรรมทางดนตรีวงก่วนกวีอาดมอญมาใช้ในวิถีชีวิตชาวมอญในหมู่บ้านวังกะหมู่ 2 ซึ่งได้นำมาประกอบในประเพณีในวันสำคัญต่าง ๆ ซึ่งในขณะนั้นหลวงพ่อดุตตะมะเจ้าอาวาสวัดวังกวีเวการาม ซึ่งเป็นที่เคารพนับถือและเลื่อมใสศรัทธาของชาวมอญอย่างยิ่งและเป็นแรงบันดาลใจให้วัฒนธรรมทางดนตรีวงก่วนกวีอาดมอญนี้เกิดขึ้น ซึ่งได้ใช้บรรเลงในประเพณีและวันสำคัญของชาวมอญและทางวัดได้

ให้การสนับสนุนโดยเปิดเป็นศูนย์วัฒนธรรมเพื่อถ่ายทอดดนตรีให้กับเยาวชน อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์และส่งเสริมวงก๋ว้าดมอญให้อยู่คู่กับวัฒนธรรมของชาวมอญสืบไป วงก๋ว้าดมอญบ้านวังกะหมู่ 2 ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูดนตรีที่เดินทางมาจากเมืองเย ในประเทศพม่า โดยจะเดินทางมาสอนให้กับนักดนตรีและเยาวชน บ้านวังกะหมู่ 2 ปีละ 1 ครั้ง ครั้งละ 1 เดือน (ครูในภาษามอญ เรียกว่า อาจ่า) ซึ่งหลังจากที่ครูดนตรีเดินทางกลับ ครูไปเดินเซ็นซึ่งเป็นนักดนตรีชาวมอญที่ได้อพยพมาอยู่บ้านวังกะ ประมาณ 30 ปี ซึ่งมีความสามารถทางด้านดนตรีจะเป็นผู้ถ่ายทอดและควบคุมการฝึกซ้อมให้กับนักดนตรีและเยาวชนในวงดนตรี เพื่อให้วัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญมีความเข้มแข็ง หลังจากนั้นได้มีการก่อตั้งคณะนาฏศิลป์ขึ้นเพื่อใช้วงก๋ว้าดมอญบรรเลงประกอบรำ ชื่อคณะนาฏศิลป์ดนตรีก๋ว้าดมอญเริ่มก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2546 ด้วยความเพียรพยายามอุทิศสละของคุณกนกพรพรรณ โปธิเผือก อายุ 48 ปี (พ.ศ.2551) ได้รวบรวมเครื่องดนตรีต่าง ๆ ด้วยการซื้อจากประเทศพม่า ซึ่งในครั้งแรกมีเครื่องดนตรีไม่กี่ชิ้นและในปัจจุบันมีเครื่องดนตรีประมาณ 12 - 15 ชนิด ซึ่งบทบาทหน้าที่ของวงดนตรีนี้จะบรรเลงในงานมงคลโอกาสต่าง ๆ ของหมู่บ้านวังกะหมู่ 2 จนมาถึงปัจจุบัน

ณฤตล เผือกอำไพ (2556, น. 77 - 111) ได้ทำวิจัยเรื่อง วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งเป็นปริญญาานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยาคติวิทยา ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีของชาวมอญมีมาตั้งแต่โบราณและใช้บรรเลงในพระราชพิธีในพระราชวังและงานพิธีต่าง ๆ ของชาวบ้าน ทั้งบรรเลงในงานมงคลและอวมงคล ชาวมอญในสหภาพพม่าอยู่รวมกันเป็นกลุ่มใหญ่กลุ่มเดียว ไม่ได้กระจายไปอยู่ตามสถานที่ต่าง ๆ ทำให้ศิลปวัฒนธรรมของคนมอญสืบทอดรูปแบบซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มเรื่อยมา ครั้นเมื่อชาวมอญเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ก็ได้นำศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ติดตัวมาด้วยรวมทั้งวัฒนธรรมดนตรี วงปี่พาทย์มอญหงสาวดีเป็นชื่อวงดนตรีของศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี หรือ Mon National Culture Center (MNCC) ได้ก่อตั้งขึ้นตั้งแต่ที่หลวงพ่อดุสิตมะได้อนุญาตให้ เพื่อที่จะได้สืบสานวัฒนธรรมมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างชาวมอญที่อยู่ในประเทศไทยและชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญ สหภาพพม่า ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2545 มีวัตถุประสงค์ในการก่อตั้ง คือ จัดการประชุม อนุรักษ์หนังสือ ภาษา วัฒนธรรมมอญและเพื่อการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมมอญ ด้วยความเมตตาของหลวงพ่อดุสิตมะ จึงให้สร้างศูนย์วัฒนธรรมมอญในหมู่บ้านวังกะ และมีนายมนชัย ไม่มีชื่อสกุล หรือชื่อภาษามอญ นายกระเข้าไม่่น (Nai Kasauh Mon) เป็นหัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ ดำเนินการตามวัตถุประสงค์และจัดกิจกรรมต่าง ๆ วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ได้จัดซื้อเครื่องดนตรีทั้งหมดมาจาก

รัฐมอญ สหภาพพม่า รวมทั้งบทเพลงในการบรรเลงก็เป็นเพลงที่มาจากรัฐมอญเช่นกัน เนื่องจาก ศูนย์วัฒนธรรมมอญได้เชิญครูสอนดนตรีมอญมาจากสหภาพพม่าให้มาทำการสอนทุกปี ปีละ 2 - 3 เดือน เพื่อทบทวนบทเพลงและสอนบทเพลงใหม่ ๆ ให้กับนักดนตรีและนักเรียนที่สนใจ เครื่องดนตรีมอญในสหภาพพม่าจากบทกลอนในบันทึกโบราณชาวมอญนั้น ได้มีการกล่าวถึงประเภทของเครื่องดนตรีของชาวมอญในพม่า ซึ่งมีจำนวนถึง 26 เครื่องด้วยกันดังต่อไปนี้

1. Ba'Wain : เปิงมาง
2. Ba'Tala : ระนาดไม้ไผ่
3. Ba'Keer : ระนาดเหล็ก
4. Ba'Hlai : ระนาดทองเหลือง
5. Ba'Kain : เครื่องดนตรีรูปทรงพระจันทร์เสี้ยว
6. Poon - Pond Mae or Htabon tut : กลองบรรเลงด้านข้าง
7. Hta - Vaynn hnook : กลองหลักใบใหญ่
8. Kha - newe : ปี่
9. Pi : เครื่องเป่าใช้ลม
10. Kha - thee khapup : กระดิ่งกำหนดจังหวะและท่อนไม้
11. Lei ngain : ขลุ่ยประเภทฟลูต
12. Ta - hlu'nu' : ขลุ่ยไม้ไผ่
13. Mong : ฆ้องทองเหลือง
14. Chan Wan : ฉาบ
15. Gajo : ไวโอลิน
16. Kjam : จะเข้ทรงจระเข้
17. Kyaun : พิณ
18. Si - Ya : เครื่องเป่าชนิดหนึ่ง
19. Khaja : เครื่องเป่ารูปทรงคล้ายทรัมเป็ต
20. Wei dam Khaja : เครื่องเป่ารูปทรงคล้ายทรัมเป็ตใช้ในเวลาสงคราม
21. Dwi ba' : กลองสั้นใช้ในดนตรีพื้นบ้าน
22. Hta'b : กลองลักษณะคล้ายถั่ว
23. Phom : กลอง
24. Ta - ngwa Kja' : ฆ้องวง

25. Khana : แบนใจ

26. Kha - Pour : เครื่องเป่ารูปทรงคล้ายทรัมเป็ต

ปัจจุบันเครื่องดนตรีของชาวมอญที่พม่า สามารถจำแนกออกได้เป็น 8 ชนิดเครื่องดนตรี ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งหมดนี้ยังมีการใช้บรรเลงโดยชนชาติมอญในสหภาพพม่า อันได้แก่

1. Ba'kain , หรือ la gian hsain ตามภาษามอญ : เครื่องดนตรีของชาวมอญ ลักษณะเป็นฆ้องวงรูปทรงพระจันทร์เสี้ยว ในวงฆ้องมีลูกฆ้องไล่จากลูกที่มีขนาดเล็กไปหาลูกฆ้องที่มีขนาดใหญ่

2. Ba'tala dun (ระนาดไม้ไผ่) ลักษณะเหมือนกับระนาดเอกของประเทศไทย

3. Kjam หรือ Mi gjaun : จะเข้รูปทรงจระเข้ มีสายทั้งหมด 3 สาย คล้ายกับจะเข้ของประเทศไทย

4. Gajo หรือ Htawa tajo : ไวโอลินสามสายของชาวมอญ ลักษณะคล้ายกับซอสามสายประเทศไทย

5. Kha – newe หรือ ปี่ของชาวมอญ : ลักษณะคล้ายกับปี่ในของประเทศไทย

6. Ta – hlu' hnook หรือ Palwei (ขลุ่ยไม้ไผ่ของชาวมอญ) : ลักษณะคล้ายกับขลุ่ยอู้ของประเทศไทย

7. Poon – Pond Mae and Hta – Vaynn Unook (กลองหลักใบใหญ่และกลองเล็กตีด้านข้าง) : ลักษณะคล้ายกับกลองสองหน้าและตะโพนมอญของประเทศไทย

8. Kha three khapup หรือ Si Wa และ Chan Wan หรือ ฉาบทองเหลือง (เครื่องดนตรีควบคุมจังหวะประเภทฉาบ ท่อนไม้เคาะจังหวะและฉาบใหญ่ : ลักษณะคล้ายกับฉิ่งเกราะ และฉาบใหญ่ของประเทศไทย)

สำหรับเครื่องดนตรีมอญวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญ มีเพียง 12 เครื่อง เนื่องจากความยากในการบรรเลงและความสะดวกในการนำเครื่องดนตรีไปใช้ ลักษณะการประสมวงดนตรีของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านวังกะ ชาวมอญโบราณได้กำหนดรูปแบบการประสมวงไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน หลักการตั้งเครื่องดนตรี ตำแหน่งการตั้งเครื่องดนตรีตามแบบแผนที่คนมอญโบราณได้วางรูปแบบและปฏิบัติสืบทอดกันมา การกำหนดตำแหน่งการวางเครื่องดนตรีในวงเน้นความสวยงามและความสำคัญเป็นหลัก คือ เครื่องดนตรีใดที่เป็นหลักหรือผู้นำของวงก็มักจะวางอยู่ด้านหน้าของการประสมวง ส่วนเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญรองลงมา และเครื่องประกอบจังหวะก็จะจัดวางไว้ด้านหลังของวง ก็คงจัดวางตามที่เราเห็นว่าเหมาะสม ทั้งนี้คง

คำนึงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความสวยงาม ตลอดจนเนื้อประโยชน์ต่อการบรรเลงในวงดนตรีด้วย

พรทิพย์ พร้อมมูล (2552, น. 67 - 70) ได้ทำวิจัยเรื่อง การศึกษาวงดนตรีเครื่องสายมอญ ตำบลเจ็ดริ้ว อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดสมุทรสาคร ซึ่งเป็นปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยามหาวิทยาลัยศิลปากร ผลการวิจัยพบว่า ชาวมอญที่อพยพเข้ามาในเมืองไทยได้นำเอาเครื่องดนตรีติดตัวเข้ามาด้วยหรืออาจจะมาหาวัสดุอุปกรณ์ในแผ่นดินไทยสร้างขึ้นใหม่ตามความรู้พื้นฐานของตน ซึ่งน่าจะเป็นไปได้ เนื่องจากเครื่องดนตรีของมอญและไทยมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันและทั้งสองประเทศมีอาณาเขตติดต่อกัน ทำให้ภูมิประเทศ ภูมิอากาศและสภาพโดยทั่วไปทางธรรมชาติมีลักษณะใกล้เคียงกัน จึงทำให้ทรัพยากรธรรมชาติที่จะนำมาเป็นวัสดุในการสร้างเครื่องดนตรีนั้นใช้แทนกันได้ จากการลงสำรวจข้อมูลภาคสนามพบว่า เครื่องดนตรีของวงเครื่องสายมอญ ตำบลเจ็ดริ้วนั้น มีรูปแบบที่แตกต่างจากวงเครื่องสายมอญในที่อื่น ๆ ทั้งนี้ข้อมูลที่ได้มาจากการสัมภาษณ์นักดนตรีวงเครื่องสายมอญ สามารถแบ่งลักษณะของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายมอญเป็น 2 ช่วง คือ ในช่วงแรกเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในวงเครื่องสายมอญจะเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นของมอญโดยแท้จริง โดยแยกประเภทของเครื่องดนตรีออกเป็น 4 ประเภท คือ ดิด สี ตี เป่า เครื่องดิดคือจยามหรือจะเข้ รูปร่างลักษณะเหมือนจะเข้จริง มีเกล็ด มีปากอ้า มีหัวมีหาง และมีนม 12 อัน ตัวจะเข้ประดับด้วยกระจกหลากสี มีสามสายเช่นเดียวกับจะเข้ในวงดนตรีไทย ไม้ที่ใช้ทำจะเข้เป็นไม้เนื้ออ่อนเพื่อ่ายต่อการขูดให้เป็นโพรง มีขา 3 ขา ด้านที่เป็นหัว 2 ขา ด้านที่เป็นหาง 1 ขา จากคำบอกเล่าเพื่อ่ายต่อการวางในพื้นที่ที่ไม่เสมอกัน จะได้ไม่กระดกแตกต่างจากจะเข้ของไทยที่มีขา 5 ขา ด้านที่เป็นหัว 4 ขา ด้านที่เป็นหาง 1 ขา เครื่องสี คือ ซอ มอญ (โกร) เป็นเครื่องดนตรีประเภทสี มีสามสาย กลองเสียงมีลักษณะคล้ายไวโอลิน ตัวคันทวนมีลักษณะเป็นทรงกลมรูปกรวย แกะสลักลวดลายเป็นลายกนกหรือเป็นพระยาครุฑและลวดลายอื่น ๆ แล้วแต่ความต้องการ คันทวนทำด้วยเอ็นหรือหางม้า เครื่องตี มี 2 คือ ฉิ่ง (หะเดหรือคะเด) เป็นเครื่องประกอบจังหวะประเภทโลหะ ลักษณะเป็นฝา 2 ฝา คล้ายเต้าขนมครก มีเสียงดังฉิ่งฉับ และเปิงมาง (ปุงตัง) เป็นกลองสองหน้า ใช้ในวงทะแยมมอญเพียง 1 ใบเวลาบรรเลงใช้บรรเลงหน้าเดียว ซึ่งหนังเปิงด้วยเชือกหวายโยงหนังสองหน้าให้ตึง เวลาตีจะมีเสียง เปิง-ปะ-เปิงเปิง เครื่องเป่า ขลุ่ย (อะโลด) เป็นเครื่องเป่าลักษณะเหมือนท่อไม้ไผ่ เรียกว่า เลาชลุ่ย ภายในเป็นรูกลวง มีรูเจาะสำหรับไล่เสียง ขนาดเท่ากับขลุ่ยคู่ของวงดนตรีไทย ช่วงหลัง ระหว่าง พ.ศ. 2545 จนถึงปัจจุบันวงดนตรีเครื่องสายมอญตำบลเจ็ดริ้วอยู่ในช่วงฟื้นฟูและอนุรักษ์ หลังจากเครื่องดนตรีในช่วงแรกเสื่อมสภาพและสูญหายไป ได้มีการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาใหม่เพื่อทดแทนของเดิม จำแนกเครื่อง

ดนตรีเหลือเพียง 3 ประเภท คือ เครื่องสี ดี และเป่า เครื่องสีได้แก่ ซอด้วงและซออู้ เครื่องดี ได้แก่งลองรำวง กลองมะริกัน ฉิ่ง ฉาบและกรับ เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ยที่ทำจากท่อพีวีซี ดนตรีเครื่องสายมอญตำบลเจ็ดริ้วมีความแตกต่างจากดนตรีมอญทั่วไป คือ ไม่ใช่รูปแบบของดนตรีเครื่องสายมอญแท้ทั้งเครื่องดนตรีและบทเพลง เนื่องจากการทิ้งช่วงในการสืบทอด ทำให้เครื่องดนตรีและบทเพลงดั้งเดิมสูญหายไปตามกาลเวลา

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจะเข้และจ๋ายม

มนศักดิ์ มหิงษ์ (2558, น. 125 - 142) ได้ทำวิจัยเรื่อง จะเข้ในบริบทสังคมไทย ในหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปวัฒนธรรมวิจัย ผลการวิจัยพบว่า การนำเสนออัตลักษณ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ดนตรีในสังคมยุคโลกาภิวัตน์ชี้ให้เห็นสัดส่วนทางคณิตศาสตร์มีผลในการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างจะเข้ อีกทั้งยังสร้างบทบาทต่อการดำรงอยู่ของช่างให้มีพื้นที่ทางสังคม จะเข้แสดงมรดกทางวัฒนธรรมร่วมดินแดนไทย มอญและเขมรเกิดการเปลี่ยนแปลงในช่วง พ.ศ. 2475 สารคดีมีความหมายเชิงมโนทัศน์ “ความเป็นไทย” บทบาทของจะเข้มีความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ช่วงราชวงศ์สุโขทัย ประเทศอินเดียตอนเหนือแพร่กระจายวัฒนธรรมถึงมอญโบราณและอาณาจักรสยาม ปรากฏหลักฐานจะเข้สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและผนวกการบรรเลงแบบราชสำนักไทยช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ ในช่วงรัชกาลที่ 7 บริบทจะเข้เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีโดยครูจะเข้หลายสำนักได้กำหนดหลักการบรรเลง “ทาง” เพื่อสร้างคีตลักษณ์ให้แตกต่าง ซึ่งปัจจุบันบริบทจะเข้มีส่วนสร้างวิถีชีวิตช่าง ผลผลิตจากภูมิปัญญาพัฒนาไปสู่การใช้เทคโนโลยีผลิตเพื่อการตลาด การศึกษาจำนวน 9 แห่ง มีจุดร่วมเดียวกันแต่จุดต่างได้รับอิทธิพลจากนักคีตจะเข้และกำหนดความนิยมต่อนักคีตจะเข้ระดับปัจเจกมากขึ้น จะเข้ไทยพบว่ามี 10 ขนาด ขนาดเล็กที่สุดกว้าง 21 เซนติเมตรและใหญ่สุด 30 เซนติเมตร ขนาดที่ได้รับความนิยมอยู่ที่ขนาด 26-28 เซนติเมตร ยุคแรกผลิตทรงใบมะยม ปัจจุบันนิยมทรงใบขนุน ใช้ไม้วงศ์ขนุน (Artocarpus) เป็นไม้ในอุดมคติและพบไม้อื่น ๆ เพื่อสร้างกลยุทธ์การขายใหม่ การดำรงอยู่ด้วยนักคีตจะเข้ มีลักษณะสังคมเฉพาะกิจด้วยระบบอาวุโส ผู้นำธรรมชาติแบบไม่ตายตัว จะเข้จึงแสดงความสำคัญต่อศิลปวัฒนธรรมชาติ

เหมราช เหมหงษา (2541, น. 14 - 15) ได้ทำวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ : การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นวิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาพื้นฐานการศึกษา ผลการวิจัยพบว่า เครื่องสายของไทยนั้นได้รับอิทธิพลมาจากประเทศอินเดีย โดยเฉพาะจะเข้ที่เป็นเครื่องสายไทยชนิดดีที่มีวิวัฒนาการมาจากเครื่องสายตระกูลพิณ ซึ่งคนไทยได้รับมาจากประเทศอินเดียอีกทอดหนึ่ง ดังที่ ทรงกลด ทองคำ (2538:119) กล่าวถึงเครื่อง

ดนตรีตระกูลพิณไว้ว่า พิณเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายชนิดหนึ่ง ทำให้เกิดเสียงโดยวิธีการดีด มีรูปร่างลักษณะทั้งที่คล้ายและแตกต่างกันไปตามแต่ละท้องถิ่นและลักษณะการใช้สอยสำหรับประเทศไทยนั้นมีพิณอยู่ด้วยกันหลายชนิด แต่สามารถแบ่งตามโครงสร้างเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 4 ประเภท คือ

1. คันทวนกลม กล้องเสียงอยู่ด้านบน ได้แก่ พิณน้ำเต้า พิณเพ็ญหรือเป็ญะ เป็นต้น เป็นพิณโบราณที่เกิดขึ้นในช่วงแรก ๆ ที่มนุษย์รู้จักประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายขึ้นใช้ พิณน้ำเต้ามีสายเพียงสายเดียว กล้องเสียงทำจากผลน้ำเต้าแห้ง ให้น้ำเสียงที่นุ่มนวลและลึกซึ้งเป็นพิเศษ ส่วนพิณเป็ญะนั้นมีสาย 2 - 7 สาย กล้องเสียงทำด้วยกะลามะพร้าว ให้เสียงดังกังวานสดใสมาก เวลาเล่นต้องครอบกล้องเสียงไว้บนแผ่นอกของผู้เล่น ถือคันทวนเฉียงกับลำตัวหันหัวพิณส่วนที่เป็นสำริดลงพื้น ถือคันทวนด้วยมือซ้ายและดีดสายด้วยมือขวา เสียงจะดังจากสายที่สั่นสะเทือน ส่งคลื่นเสียงผ่านส่วนรับสายที่ทำด้วยสำริด ผ่านคันทวนที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็งผ่านหมอนและกล้องเสียง สะท้อนแผ่นอกของผู้เล่น แล้วจึงปล่อยเสียงออกมาให้ได้ยิน

2. คันทวนแบน กล้องเสียงอยู่ด้านล่าง ได้แก่ กระจับปี่ (ของภาคกลาง) ซึง (ของภาคเหนือ) พิณ (ของภาคอีสานตอนบน) เป็นต้น ลักษณะคล้ายกีตาร์และลูทของประเทศทางตะวันตก เป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการต่อมาจากพิณประเภทที่ 1 และในอดีตนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายเกือบทุกภาคของประเทศไทย ส่วนใหญ่ก็มีสาย 4 สาย และเป็นสายคู่ วิธีเล่นก็เช่นเดียวกับกีตาร์ คือวางกล้องเสียงไว้บนตักของผู้เล่น ใช้มือซ้ายกดสายและถือคันทวนเฉียงกับลำตัวผู้เล่น หรือขนานกับพื้น ดีดสายด้วยมือขวา เสียงจะดังจากการสั่นสะเทือนของสายที่พาดผ่านกล้องเสียงและสะท้อนออกมาจากกล้องเสียงโดยตรง

3. กล้องเสียงขนาดใหญ่ไม่มีคันทวน ได้แก่ จะเข้ (ของภาคกลาง) เป็นต้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีประเภทที่ 2 โดยทำให้มีขนาดใหญ่ขึ้น คันทวนถูกขยายเป็นกล้องเสียงขนาดใหญ่ต่อกับกล้องเดิมที่อยู่ด้านล่าง ทำให้ไม่สามารถถือเล่นได้เช่นเดิม จึงต้องวางเล่นกับพื้นและใส่ขาตั้งขนาดเล็กไว้ด้านล่าง แต่ยังคงกดสายด้วยมือซ้ายและดีดด้วยมือขวาเช่นเดิม มี 3 สาย ลักษณะการเกิดเสียงเช่นเดียวกับของเดิม แต่เนื่องจากมีกล้องเสียงที่ใหญ่ขึ้นมากจึงทำให้เสียงดังกังวานและหนักกว่า

4. สายลอยเฉียงกับคันทวน กล้องเสียงอยู่ด้านล่าง ได้แก่ เตหน้า (พิณของชาวปกากะญอ หรือกะเหรี่ยง) เป็นต้น มีลักษณะเหมือนซองัก (พิณของพม่า) และ Harp ของประเทศทางตะวันตก แต่มีฝีมือในการทำไม่ละเอียดประณีตมากนัก จัดอยู่ในกลุ่มของพิณโบราณที่เกิดมาพร้อม ๆ กับพิณประเภทที่ 1 และมีวิวัฒนาการให้แตกต่างไปจากครั้งโบราณมากนัก มี

สาย 5-12 สาย วิธีเล่นจะวางกล่องเสียงไว้บนตักผู้เล่น ใช้มือซ้ายตีตสายแถบบน มือขวาตีตสาย แถบล่าง คนเล่นมักร้องเพลงประกอบไปด้วย ลักษณะการเกิดเสียงเหมือนพิณประเภทที่ 2 แตกต่างกันว่าพิณประเภทที่ 2 จะใช้สายกดลงบนหน้าของกล่องเสียงให้เกิดการสั่นสะเทือน แต่พิณประเภทที่ 4 นี้จะใช้สายดึงหน้าของกล่องเสียงขึ้นให้เกิดการสั่นสะเทือน พิณชนิดนี้พบเฉพาะกลุ่มของชาวปกากะญอ (กะเหรี่ยง) เท่านั้น

เมื่อจะเล่นได้มีวิวัฒนาการมาจากเครื่องสายตระกูลพิณที่พัฒนาเพื่อความสะดวกในการตีและต้องวางราบกับพื้นขณะตี จึงจัดอยู่ในเครื่องตีประเภท Floor Zither ขณะตีจะสามารถถ่ายแรงได้ดีกว่า สะดวกกว่าการที่จะถือเล่นแบบพิณทั่วไป เสียงที่ดังก้องกังวานและการเพิ่มสายโลหะเข้าไปจึงเป็นที่น่าพึงพอใจให้กับผู้บรรเลง ความคล่องตัวในการใช้นิ้ว กล้ามเนื้อที่ได้มีการปรับสภาพของสรีระของเครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับลีลา ท่าทางในการบรรเลง จึงทำให้เกิดความล่องตัว ความพอดี ที่ทำให้จะเข้ากลายเป็นเครื่องดนตรีที่มีคนนิยมและชื่นชอบเสียงในเวลาต่อมา

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541, น. 174 - 175) ได้ทำวิจัยเรื่องทะแยมอญ : วัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่ ซึ่งเป็นปริญญาานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล ผลการวิจัยพบว่า รูปร่างของจยามนี้ลักษณะเหมือนจระเข้จริง ๆ มีเกล็ด มีปากที่อ้า มีหัว มีหาง มีขา และมีนม 12 อัน จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่า จะเข้ น่าจะเป็นของชนชาติมอญมาก่อน เนื่องจากรูปร่างของมอญไปสอดคล้องกับกราะเปอของเขมรและด้วยเหตุที่มอญกับเขมรเป็นกลุ่มตระกูลภาษาเดียวกันคือ กลุ่มออสโตรเอเชียติก (Austroasiatic Languages) ในส่วนของวัฒนธรรมดนตรีจึงน่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน จยามและกราะเปอจึงเป็นผลแห่งการรังสรรค์ทางวัฒนธรรมของทั้งสองชนชาตินี้ ดังคำกล่าวของพิชิต ชัยเสรี ซึ่งสนับสนุนแนวคิดนี้เป็นอย่างดีว่า “ศิลปะทั้งหลายย่อมเป็นพี่น้องกัน” ดังนั้นจึงไม่สามารถกล่าวได้ว่าใครเป็นเจ้าของหรือใครลอกเลียนแบบจากใครนั่นเอง ส่วนพม่านั้นเป็นผู้ที่รับเอาวัฒนธรรมมอญไว้ภายหลังจากที่ครอบครองมอญจึงรับเอาจะใช้ชื่อต่อหนึ่งจยามของมอญที่บางกระดี่นั้นรูปร่างลักษณะเช่นเดียวกับจะเข้ของไทย แต่ที่บางกระดี่นี้ส่วนมากจะขุดกันเองด้วยฝีมือชาวบ้านและยังคงใช้มาจนถึงทุกวันนี้ โดยได้สร้างเลียนแบบอย่างจะเข้ของไทย เหตุผลที่ต้องสร้างจยามนั้นนายมั่นแล้วว่าเนื่องจากจะเข้ไทยนั้นเสียงเล็กแหลมไม่ได้ตามระดับเสียงของมอญ ส่วนที่ลอกเลียนแบบลักษณะรูปร่างอย่างไทยเนื่องจากกรรมวิธีในการสร้างไม่ซับซ้อนยุ่งยาก อีกทั้งขนย้ายได้สะดวก

ปลัดจักร กลิ่นบางพูด (2556, น. 25 - 26) ได้ทำวิจัยเรื่อง การศึกษา"จยาม" ปริณญา นิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา ผลการวิจัยพบว่า ชนชาติมอญเป็นชนชาติ แรกที่สร้างเครื่องดนตรีที่เรียกว่า "จยาม" ตั้งแต่ชาวมอญอพยพมาจากเมืองจีนประมาณ 3,000 กว่าปี โดยเข้ามาอาศัยที่เมืองย่างกุ้งประเทศพม่า และได้นำ จยาม มาตั้งไว้ในพิพิธภัณฑสถานของ ประเทศพม่า โดยมีตำนานและเรื่องเกี่ยวกับจยามว่า สมัยนั้นมีพระมาหากษัตริย์ชื่อ ซาไมยกกะ ซึ่งพระองค์มีโอรสชื่อแมนนไนใต้ (แมนนันทา) เจ้าชายแมนนันทาหลงรักสาวคนหนึ่งชื่อเมืองเสียง (ตะเหลียง) ที่อยู่ฝั่งตรงข้ามโดยมีแม่น้ำกั้นกลางและในแม่น้ำมีจระเข้อาศัยอยู่เป็นจำนวนมากและ ได้ทำร้ายผู้คนที่อาศัยและเดินทางในแม่น้ำสายนี้ แต่มีจระเข้ตัวหนึ่งที่สนิทและเป็นเพื่อนเล่นกับ เจ้าชายมาตั้งแต่เด็ก เจ้าชายตั้งชื่อให้จระเข้ตัวนี้ว่า มดปรัว (เม็ดฝน) เวลาที่เจ้าชายจะไปหาหญิง คนรักก็จะให้มดปรัวพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปแบบนี้อยู่ทุกครั้ง อยู่มาวันหนึ่งระหว่างการเดินทางพา เจ้าชายข้ามแม่น้ำไปหาสาวคนรัก จระเข้ที่อาศัยอยู่ในแม่น้ำนี้ได้เกิดการทะเลาะวิวาทและรุมกัด กัน ทำให้การเดินทางพาเจ้าชายไปหาสาวคนรักมีอุปสรรค มดปรัวจึงให้เจ้าชายเขาไปอยู่ในปาก ของตนเพื่อไม่ให้เจ้าชายได้รับอันตรายจากจระเข้ตัวอื่น แต่ระหว่างทางที่พาเจ้าชายข้ามฝั่งกลับ มดปรัวโดนจระเข้ตัวอื่นรุมกัดทำให้มดปรัวบาดเจ็บสาหัสและถึงแก่ความตายก่อนที่จะพาเจ้าชาย ข้ามกลับมาถึงฝั่ง ทำให้เจ้าชายที่หลบอยู่ในปากของมดปรัวขาดอากาศหายใจและตายอยู่ในปาก พร้อมกับมดปรัว เมื่อกษัตริย์ผู้เป็นพ่อและประชาชนทั่วทั้งเมืองทราบข่าวก็ต่างพากันเสียใจ จน ชาวกรตายของเจ้าชายทราบถึงสาวคนรัก จึงทำให้สาวคนรักนั้นเสียใจมากจนตรอมใจตายตาม เจ้าชายแมนนันทาไปในเวลาต่อมา กษัตริย์ผู้เป็นพ่อจึงจัดพิธีเผาศพลูกชายและสาวคนรักไปพร้อม ๆ กัน ระหว่างที่เผาศพของทั้งคู่ ควันไฟที่เผาของสองเมืองก็ลอยขึ้นไปบนฟ้าและขึ้นไปรวมตัวกัน ในอากาศ จากเหตุการณ์ในครั้งนี้ทำให้เกิดเป็นตำนานความรักและเรื่องราวของจระเข้ที่ชื่อมดปรัว จนกลายเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของชาวมอญ เพื่อเป็นการยกย่อง เชิดชูในความรักความซื่อสัตย์ของ มดปรัวที่มีต่อเจ้าชายด้วยความเคารพนับถือ จึงนำมาซึ่งความเป็นเอกลักษณ์และสัญลักษณ์ของ ชาวมอญตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยนำว่าดัดแปลงเป็นเครื่องดนตรีที่เรียกว่า จยาม ให้มีรูปร่าง เหมือนจระเข้จริง ๆ มีลาดลายที่เป็นเหมือนเกล็ด มีหัว มีตา มีขา มีเท้าและมีหาง ตามจินตนาการ ของชาวมอญสืบมา

3. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่

อนุรักษ์ ปัญญาวัฒน์ (2548, น. 26) อธิบายว่าทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมนับเป็นทฤษฎีแม่บทที่ยิ่งใหญ่ที่สุดทฤษฎีหนึ่งในบรรดาทฤษฎีแม่บททั้งหลาย ทั้งในแง่ของความเก่าแก่ มีชีวิตยาวนานจากอดีตและในแง่ของความนิยมของสังคมวิทยา ในสหรัฐอเมริกาทฤษฎีนี้ได้รับความนิยมสูงสุดในช่วงปี 1940 – 1965 และเสื่อมถอยลงบ้างแต่ยังมีอิทธิพลไม่น้อยจนถึงปัจจุบัน

ต่อจากนั้นก็ได้มีการขยายต่อเติมความคิดนี้ให้ครอบคลุมสมบูรณ์ยิ่งขึ้นตามแต่ความคิดของนักสังคมวิทยาที่นิยมอินทรีย์อุปมานี้ แบบที่สุดโต่งกว่าแบบอื่นในหมู่นักโครงสร้างหน้าที่นิยมมองเห็นสังคมมีลักษณะดังนี้

1. สังคมในฐานะที่เป็นระบบ ที่มีอาณาเขตแน่นอนอนเป็นสังคมที่วางระเบียบตนเอง ควบคุมตนเอง (Self-regulating) โดยมีแนวโน้มที่ส่วนประกอบต่าง ๆ พึ่งพาอาศัยกันและรักษาดุลยภาพไว้ได้

2. ในฐานะที่เป็นระบบที่บำรุงรักษาตนเอง ทำนองเดียวกับอินทรีย์ทั้งหลาย สังคมมีความต้องการจำเป็นจำนวนหนึ่ง (Needs or Requisites) ซึ่งเมื่อสนองได้แล้ว จะทำให้สังคมดำรงชีวิตอยู่ ส่วนต่าง ๆ สามารถพึ่งพากันได้ (Homeostasis) และสามารถรักษาสมดุลภาพไว้ได้

3. เมื่อเป็นดั่งนั้น การวิเคราะห์ระบบที่บำรุงรักษาตนเอง (สังคม) เจิงสังคมวิทยา จึงควร ต้องมุ่งสนองความต้องการ จำเป็นของส่วนประกอบต่าง ๆ ของสังคม ซึ่งการทำเช่นนี้จะส่งผลให้เป็นการรักษาความพึ่งพากันและดุลยภาพด้วย

4. ในระบบที่มีความต้องการ จำเป็นสังคมจึงต้องมีโครงสร้างแบบใดแบบหนึ่งขึ้นมาเป็นหลักประการให้มีการพึ่งพา (Homeostasis) ดุลยภาพ (Equilibrium) และการมีชีวิต (Survival) อาจกล่าวได้ว่า โครงสร้างหลายโครงสร้างสามารถสนองความต้องการจำเป็นอันเดียวกันได้ แต่โครงสร้างจำนวนจำกัดเท่านั้น ที่สามารถสนองความต้องการจำเป็นใด ๆ หรือความต้องการจำเป็นหลายอย่างในขณะเดียวกัน

ผู้นำความคิดดังได้กล่าวมาแล้ว August Comte และ Herbert Spencer ทั้งสองท่านเป็นผู้ให้รากฐานความคิดกว้างๆเกี่ยวกับสังคม และคำอธิบายเกี่ยวกับสังคม จะเห็นได้ว่าท่านทั้งสองใช้ความคิดเกี่ยวกับโครงสร้างหน้าที่นิยมเป็นหลักในการแนะนำวิชาสังคมวิทยาเข้าสู่วงวิชาการของยุโรปสมัยของท่าน ท่านทั้งสองจึงได้ชื่อว่าเป็นบิดาของสังคมวิทยา เนื่องจาก August Comte เป็นผู้ตั้งชื่อวิชานี้ว่าสังคมวิทยา ท่านจึงมักได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาคนแรกของสังคม

วิทยามากกว่า Herbert Spencer อย่างไรก็ดีต้องนับท่านทั้งสองมีคุณอนันต์ต่อวิชานี้ และผู้ที่วางรากฐานสำคัญของทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) ได้แก่

1. Emile Durkheim
2. Bronislaw Malinowski
3. A.R. Radcliffe-Brown

ท่านทั้งสามให้คำตอบว่า เป็นความจริงที่ว่าสิ่งมีชีวิตทั้งหลายแสดงให้เห็นว่าการที่จะดำรงชีวิตอยู่ได้จะต้องสามารถสนองความต้องการจำเป็นจำนวนหนึ่งเสียก่อน แต่สังคมมนุษย์ต้องมีความต้องการจำเป็นนั้นด้วยหรือเป็นความจริงที่ว่าสิ่งมีชีวิตทั้งหลายแสดงให้เห็นว่าสิ่งมีชีวิตต้องมีองค์ประกอบ หรือส่วนต่าง ๆ หลายส่วน แต่ละสังคมมนุษย์จำเป็นต้องมีส่วนประกอบต่าง ๆ เหล่านั้นหรือไม่ การได้ทราบความคิดของท่านเหล่านี้ เป็นการปูพื้นฐานสำคัญในการเข้าใจเนื้อหาทฤษฎีโครงสร้างนิยม Durkheim และหน้าที่นิยม

Emile Durkheim เป็นนักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศส ยึดถือแนวความคิดทั่วไปของนักวิชาการฝรั่งเศสสมัยของเขา โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องอินทรีย์อุปมาของ August Comte ในหนังสือเรื่องการแบ่งงานในสังคม (The Division of Labour in Society) Emile Durkheim โจมตี Spencer ที่ใช้แนวคิดอรรถประโยชน์นิยม (Utilitarianism) Spencer ใช้อินทรีย์อุปมาเหมือนกับ Emile Durkheim เกี่ยวกับเรื่องสังคมมนุษย์นั้น ความคิดของ Emile Durkheim เจือปนด้วยความรู้ทางชีววิทยาอย่างมาก ซึ่งเป็นอิทธิพลทางความคิดทั่วไปในยุคของ Emile Durkheim โดยเฉพาะเจือปนอินทรีย์อุปมาอย่างเด่นชัด ฐานคติสำคัญเกี่ยวกับสังคมของ Emile Durkheim มีดังนี้

1. สังคมมนุษย์เป็นองค์ภาวะ (Entity) โดยตัวของมันเอง สังคมไม่ใช่เป็นส่วนรวมขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่รวมกันขึ้นเป็นสังคมแต่เป็นสิ่งที่มากกว่านั้น สังคมเป็นสิ่งมีชีวิตที่แตกต่างไปจากส่วนผสมต่าง ๆ ที่มารวมกัน (Society is Sui generis an Entity in Itself and not its Constituent Parts) Emile Durkheim เน้นว่าสังคมเป็นองค์ภาวะทางสังคม (Social Whole) มีเอกลักษณ์ มีความต้องการ มีโครงสร้าง มีชื่อต่างหากไปจากส่วนผสมที่ประกอบขึ้นเป็นสังคม

2. เขาเห็นว่าส่วนประกอบต่าง ๆ ของระบบ หมายถึง สังคมปฏิบัติหน้าที่สนองความต้องการจำเป็นทั้งหมดที่ระบบพึงมีในฐานะที่เป็นระบบอินทรีย์ระบบหนึ่ง

3. Emile Durkheim อุปมาโดยกล่าวถึง สภาพ “ปกติ” และ “ไม่ปกติ” ของสังคม คือ ถ้าระบบ คือ สังคมสามารถสนองความต้องการจำเป็นของระบบได้แล้ว สังคมหรือระบบก็จะอยู่ในภาวะปกติ แต่ถ้าไม่สามารถสนองความต้องการก็ไม่ปกติ คำกล่าวนี้จึงเป็นการยอมรับว่า

สังคมต้องมีความต้องการจำเป็นเชิงหน้าที่จำนวนหนึ่ง สังคมใดมีชีวิตอยู่ได้ส่วนต่าง ๆ จะต้องทำหน้าที่เพื่อขจัดความต้องการเหล่านี้ให้หมดไป

4. ในการอ้างอิงระบบที่ปกติ ไม่ปกติและหน้าที่ของระบบ Emile Durkheim ได้กล่าวถึง ความสมดุลของระบบด้วยจุดสมดุล (Equilibrium Points) คือจุดต่าง ๆ ที่สังคมมีความเป็นปกติอันเกิดจากการที่ความต้องการได้รับการตอบสนอง ระดับของการตอบสนองกับระดับของความต้องการเท่ากับความสมดุลก็เกิดขึ้น

จะเห็นว่าความคิดของ Emile Durkheim ที่เขียนไว้ในหนังสือเรื่อง การแบ่งงานในสังคม ช่วยวางรากฐานให้กับแนวความคิดหรือทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม

สำหรับแนวความคิดทางมานุษยวิทยาของ Malinowski และ Radcliffe-Brown ได้รับอิทธิพลความคิดอินทรีย์นิยม (Organicism) ของ Emile Durkheim พยายามหาทางแก้ไขปัญหาขัดข้องในการใช้อินทรีย์ ปัญหาสำคัญที่เขามอง คือ ปัญหาเรื่องอันตริวิทยา (Teleology) คืออะไรที่กำหนดไว้ได้ก่อนการศึกษาว่าจะต้องมี หรือสาเหตุอะไรที่สามารถกำหนดไว้ได้ก่อนล่วงหน้า แล้ว ถือว่าเป็นเรื่องสาเหตุสุดท้าย ซึ่งเป็นเรื่องของปรัชญาไม่ใช่เรื่องของวิทยาศาสตร์ Radcliffe-Brown ให้ความหมายของ ความต้องการจำเป็นว่าเป็นภาวะที่จำเป็นในการคงอยู่ เขาคิดว่าหากกำหนดเช่นนี้แล้ว ความต้องการจำเป็นแบบสากลทั่วไปของมนุษย์หรือของสังคมก็ไม่มีอยู่ในทฤษฎีแต่จะต้องค้นหาโดยหลักฐานประจักษ์ แต่ละสังคมมนุษย์จะมีความต้องการจำเป็นไม่เหมือนกัน เนื่องจากแต่ละสังคมไม่เหมือนกัน เมื่อเป็นเช่นนั้นเวลาวิเคราะห์สังคมก็สามารถหลีกเลี่ยงได้ว่า ทุกส่วนของวัฒนธรรมมีหน้าที่หรือส่วนของวัฒนธรรมที่ต่างกันจะต้องมีหน้าที่ต่างกันจะต้องมีหน้าที่เหมือนกัน การวิเคราะห์สังคมเชิงหน้าที่มีฐานคติหลายประการ คือ

1. ภาวะจำเป็นในการดำรงอยู่ของสังคมอย่างหนึ่ง คือ บุรณาการของส่วนต่าง ๆ อย่างน้อยก็จะต้องมีขั้นต่ำที่สุด แต่จะไม่มีบุรณาการไม่ได้หากจะให้สังคมดำรงชีวิตอยู่ได้

2. คำว่าหน้าที่ หมายถึง กระบวนการต่าง ๆ ที่ดำเนินการไปเพื่อบำรุงรักษาบุรณาการนี้หรือความมั่นคงนี้

3. ผล คือ ส่วนต่าง ๆ ของโครงสร้างในแต่ละสังคม จะสามารถแสดงให้เห็นว่า ได้มีส่วนอำนวยความสะดวกแห่งบุรณาการหรือความมั่นคงนี้ได้อย่างชัดเจน การวิเคราะห์แบบนี้ทำให้เห็นว่า โครงสร้างทางสังคมและภาวะเงื่อนไขที่จำเป็น สิ่งสำคัญต่อการดำรงชีวิตอยู่ของสังคม

แม้ว่า Radcliffe-Brown พยายามปรับปรุงทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ให้ดีขึ้น แต่ก็ยังมีปัญหา เนื่องจาก เขาไม่ได้กำหนดว่าสังคมจะต้องมีบุรณาการขนาดไหนจึงจะมีชีวิตอยู่ได้ ไม่ได้กำหนดคำจำกัดความปฏิบัติการ นอกจากนั้นยังทำให้เกิดปัญหาใหม่จากแนววิเคราะห์ของเขาที่

สรุปว่า การเกิดโครงสร้างทางสังคมอะไรใหม่ ๆ ขึ้นมา ก็เนื่องจากความบูรณาการของสังคมซึ่งไม่จำเป็นเสมอไป แต่ก็ยอมรับว่า Radcliffe-Brown ได้มีส่วนช่วยพัฒนาทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่คนหนึ่ง

สำหรับ Malinowski เป็นนักมานุษยวิทยาคนแรกที่ได้ทดลองนำเอาหน้าที่นิยมมาใช้กับอินทรีย์นิยม หลักความคิดในการวิเคราะห์สังคม คือ องค์ประกอบต่าง ๆ ของวัฒนธรรมทุกส่วนทำหน้าที่สนองความต้องการจำเป็นของมนุษย์และวัฒนธรรม “ทัศนะของหน้าที่นิยมที่มีต่อวัฒนธรรมเน้นหลักสำคัญที่ว่าประเพณีทุกอย่าง วัฒนธรรมทุกอย่าง ความคิดทุกความคิด ความเชื่อทุกความเชื่อของวัฒนธรรม สอนอบตอบความต้องการจำเป็นหรือทำหน้าที่อย่างใดอย่างหนึ่ง มีหน้าที่จะต้องทำหรือเป็นตัวแทนของส่วนที่จะขาดเสียไม่ได้ในวัฒนธรรมนั้น”

จุดเด่นในความคิดหน้าที่นิยมของ Malinowski อยู่ที่ แนวโน้ม ส่วนลด (Reductionistic Tendencies) คือ แนวการวิเคราะห์ของเขาจะเริ่มมีความต้องการจำเป็นของแต่ละคน เช่น อาหาร ที่อยู่อาศัย และการมีลูกหลาน เนื่องจากความต้องการของมนุษย์แต่ละคนนี้ จึงต้องมีการรวมตัวกันเป็นชุมชนหรือกลุ่มสังคม หรือแม้แต่การสร้างสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมขึ้นก็ด้วยสาเหตุอันเดียวกัน แต่สัญลักษณ์ทำหน้าที่ควบคุมให้บุคคลต้องปฏิบัติหรือกระทำตามแบบที่กำหนดเพื่อให้สามารถสนองความต้องการจำเป็นได้อย่างเป็นระเบียบและมีประสิทธิภาพ ขณะเดียวกันการตั้งกลุ่มหรือชุมชนและวัฒนธรรมขึ้นใหม่ก็เป็นสาเหตุให้ต้องมีกลุ่มหรือชุมชนที่ซับซ้อนขึ้นไป สอนอบความต้องการที่เพิ่มขึ้นมานั้นอีกทอดหนึ่ง วนเวียนไปเช่นนั้นจากแนวความคิดนี้ทำให้เห็นความต้องการจำเป็นในวัฒนธรรมตามแนวของ Malinowski คือ

1. ประเภทที่สืบเนื่องมาจากชีววิทยา
2. ประเภทที่เกิดจากความต้องการทางจิตวิทยา
3. ประเภทความต้องการอนุกรม

เพื่อบำรุงรักษาองค์การหรือวัฒนธรรมที่สนองความต้องการประเภทแรกไว้ คือ โครงสร้างต่าง ๆ เกิดขึ้นมาเนื่องจากความต้องการจำเป็นทางชีวภาพ ทางจิตวิทยาและทางวัฒนธรรม เมื่อใช้การวิเคราะห์แนวนี้แล้ว ก็ทำให้ Malinowski สามารถใช้คำอธิบายแบบส่วนลด (Reductionism) ได้ว่า ทำไมโครงสร้างต่าง ๆ ในสังคมจึงมีอยู่และดำรงอยู่ต่อไป

ความคิดของ Malinowski ไม่เพียงแต่เป็นเรื่องอันตรวิทยาเท่านั้น แต่เป็นเรื่องซ้ำซ้อน เนื่องจาก วัฒนธรรมนิยมมีอยู่เพื่อสนองความต้องการจำเป็นของตัววัฒนธรรม ในขณะที่ตัววัฒนธรรมมีอยู่เพื่อสนองความต้องการทางชีววิทยาและจิตวิทยา การให้เหตุผลแบบงูกินหางเช่นนี้

เป็นเรื่องหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อใช้การให้เหตุผลแบบอันตรรกวิทยาผสมกับฐานคติส่วนบุคคล ซึ่งปัญหานี้ นักโครงสร้างหน้าที่นิยมสมัยใหม่สามารถแก้ไขได้

แนวความคิดโครงสร้างหน้าที่นิยมของ Talcott Parsons ประกอบด้วย คตินิยมด้านปรัชญา 3 ด้าน คือ

1. อรรถประโยชน์นิยม (Utilitarianism) คือ เป้าหมายของการกระทำทั้งหลายอยู่ที่ความสุขมากที่สุดแก่คนจำนวนมาก
2. ปฏิฐานนิยม (Positivism) อยู่ที่ว่า อะไรที่ทดสอบได้จึงจะเป็นจริง
3. จิตนิยม (Realism) หรืออุดมการณ์นิยม คือ ความเป็นจริงเป็นสิ่งสมบูรณ์ในตัว อาจเป็นมโนคติหรือเป็นจิตก็ได้

ความคิดของพาร์สันกว้างขวางมาก โดยสรุปได้ดังนี้

1. กลวิธีการสร้างทฤษฎีสังคมวิทยาของ Talcott Parsons โดยยึดกรอบความคิดที่เรียกว่า Analytical Realism เป็นแนวในการสร้างทฤษฎีสังคมวิทยา เขาได้ใช้กรอบนี้ในการสร้างทฤษฎี โครงสร้างของการกระทำทางสังคม (The Structure of Social Action) Talcott Parsons เน้นว่า ทฤษฎีต่าง ๆ ในสังคมวิทยานั้นจะต้องพยายามใช้สิ่งที่จำกัดจำนวนหนึ่งที่เป็นตัวแทนด้านต่าง ๆ ของสภาพวัตถุวิสัยของสังคม สิ่งเหล่านี้จะต้องไม่สอดคล้องกับปรากฏการณ์แต่ละอย่าง แต่จะต้องสอดคล้องกับแก่นของปรากฏการณ์เหล่านั้น แยกปรากฏการณ์เหล่านั้นออกจากกันได้ และเมื่อนำมารวมกันจะเป็นตัวแทนของความเป็นจริงทางสังคม ลักษณะเด่นของกรอบความคิดของ Talcott Parsons อยู่ที่วิธีการใช้สิ่งที่ปนามธรรมเหล่านี้ในการวิเคราะห์ทางสังคมวิทยา ซึ่งเป็นโลกแห่งความเป็นจริง สิ่งที่คาดหวังคือ กลุ่มสิ่งที่จัดเป็นระบบสำหรับวิเคราะห์ ซึ่งแสดงลักษณะสำคัญและเป็นระบบของจักรวาล โดยไม่ต้องมีข้อมูลประจักษ์มากมาย ทฤษฎีจะทำหน้าที่เบื้องต้นในการจัดชั้นแบ่ง ประเภทปรากฏการณ์ทางสังคมที่สะท้อนลักษณะสำคัญของการจัดระเบียบปรากฏการณ์เหล่านี้ ยิ่งกว่านั้น Talcott Parsons ยังเน้นด้วยว่า ประพจน์เกี่ยวกับการมีอยู่หรือสภาพการณ์ข้อความสัมพันธ์และข้อความเชิงเหตุ (Associational and Causal Statements) อาจไม่เป็นตัวแทนความจริงของโลกทางสังคม จนกว่าจะได้มีการจัดชั้นในเชิงสังกัปของจักรวาลให้ได้เสียก่อน

2. แนวความคิดเรื่ององค์การสังคม Talcott Parsons โดยมีความเชื่อว่า ทฤษฎีการกระทำอาสานิยม (Voluntaristic Theory of Action) เป็นศูนย์รวมของสังกัปและฐานคติจากอรรถประโยชน์นิยม ปฏิฐานนิยมและจิตนิยม (Utilitarianism, Positivism and Idealism) ซึ่งนำมาสร้างทฤษฎีองค์การสังคมเชิงหน้าที่ขึ้น (Functional Theory of Social Organization) โดย

ในขั้นแรกอาศัยคติอสาณิยมมาองการตัดสินใจของผู้กระทำทางสังคม (Normative Constraints) และสถานการณ์ (Situational Constraints Action) ดังนั้น การกระทำโดยเสรีหรือเชิงอาสา (Voluntaristic) จึงประกอบด้วยธาตุมูล ดังนี้

- ผู้กระทำ หมายถึง ปัจเจกชน
- เป้าหมาย ที่ผู้กระทำมุ่งประสงค์
- วิธีต่าง ๆ ที่ผู้กระทำจะเลือกใช้เพื่อบรรลุเป้าหมาย
- สถานการณ์ อันเป็นฉากซึ่งผู้กระทำจะต้องนำเข้ามาพิจารณา ในการที่จะเลือกวิธีหนึ่ง วิธีใดในการบรรลุเป้าหมาย

- ตัวกำหนดเชิงบรรทัดฐาน อันได้แก่ ค่านิยมบรรทัดฐานทางสังคมและความคิดต่าง ๆ ซึ่งผู้กระทำจะต้องนำมาพิจารณาประกอบในการเลือกวิธีการบรรลุเป้าหมาย

- การตัดสินใจโดยเสรี ภายใต้เงื่อนไขข้อบังคับหรือบรรทัดฐานและสถานการณ์

3. ความคิดเรื่องระบบการกระทำยุคต้น ระบบการกระทำ (System of Action) เกิดในบริบททางสังคม ซึ่งเป็นบริบทที่ผู้กระทำมีสถานภาพและแสดงพฤติกรรมตามที่สถานภาพกำหนดไว้ สถานภาพและบทบาทต่าง ๆ ในสังคมประสานสัมพันธ์กันในรูปของระบบต่าง ๆ หน่วยการกระทำจึงมีฐานะเป็นระบบการกระทำระหว่างกัน (System of Interaction) ซึ่งการกระทำในที่นี้ คือ แสดงบทบาทของผู้กระทำประกอบไปด้วยผู้กระทำจำนวนมาก ซึ่งก็มีสถานภาพและแสดงบทบาทที่รวมกันเข้าเรียกว่า ระบบสังคม

Talcott Parsons สร้างระบบต่าง ๆ ขึ้น ระบบแรก คือ ระบบบุคคล คือ ระบบการกระทำระหว่างกัน หรือการกระทำระหว่างมนุษย์หลายคนที่มีลักษณะเป็นระบบ ระบบวัฒนธรรม ซึ่งได้แก่เกณฑ์การปฏิบัติของสังคม ต่อมาเป็นระบบอินทรีย์ ได้แก่ พันธุ์และกระบวนการกระทำชีวภาพต่าง ๆ ในขั้นแรกระบบต่าง ๆ ตามความคิดของ Talcott Parsons ก็มีเพียงสามระบบเท่านั้น ต่อมา Talcott Parsons ได้สร้างระบบที่สี่ขึ้น เรียกว่า ระบบสังคม ซึ่งเป็นระบบที่เขาในฐานะนักสังคมวิทยาจะต้องวิเคราะห์ระบบหลังนี้ แสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างระบบสังคมระบบบุคคลและระบบวัฒนธรรม และเขาได้พัฒนาความคิดของเขา

ทฤษฎีการแพร่กระจาย

นฤพนธ์ ดั่งวิเศษ (2554, น. 54 - 58) ให้นิยามความคิดเรื่อง “การแพร่กระจาย” ทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) หมายถึงการกระจายตัวของแบบแผนทางวัฒนธรรมจากพื้นที่หนึ่งไปยังพื้นที่อื่น เช่น ภาษา การแต่งกาย ศาสนา เทคโนโลยี วัตถุสิ่งของ เครื่องมือเครื่องใช้ หรือ

ความคิดความเชื่อ ซึ่ง Leo Frobenius เป็นผู้นำเสนอความคิดนี้ครั้งแรกใน 1897 รูปแบบการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมี 5 ลักษณะ คือ 1 การแพร่จากที่หนึ่งไปยังที่อื่นโดยวัฒนธรรมในที่เดิมยังคงมีพลังและแพร่ออกไปมีพลังในที่อื่นด้วย 2 การแพร่แบบเปลี่ยนพื้นที่ โดยกลุ่มคนในวัฒนธรรมหนึ่งย้ายถิ่นอาศัยไปอยู่ในที่ใหม่ 3 การแพร่แบบลำดับชั้น เป็นการนำวัฒนธรรมของชนชั้นสูงแพร่ไปสู่ชนชั้นล่าง 4 การแพร่ผ่านบุคคล ซึ่งคนๆหนึ่งจะนำวัฒนธรรมติดตัวไปและเผยแพร่ไปสู่คนอื่นคนหนึ่งแบบตัวต่อตัว และ 5 การแพร่แบบมีตัวกระตุ้น เป็นการแพร่วัฒนธรรมผ่านบางสิ่งบางอย่าง หรืออาศัยความคิดบางอย่างเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่

นอกจากนั้น หากพิจารณาจากกลไกที่ทำให้เกิดการแพร่กระจายวัฒนธรรม อาจแบ่งกลไกออกเป็น 3 รูปแบบ คือ 1 การแพร่กระจายโดยอาศัยอำนาจบังคับ ซึ่งผู้นำทางการเมืองจะเข้าไปปกครองดินแดนที่ด้อยกว่า เช่น ชาวตะวันตกเข้าไปปกครองชนพื้นเมือง 2 การแพร่กระจายโดยการตั้งอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกัน และ 3 การแพร่กระจายทางอ้อม โดยอาศัยคนกลางที่นำวัฒนธรรมหนึ่งไปเผยแพร่ในพื้นที่อื่นที่มีอิทธิพลกำเนิดของวัฒนธรรม

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม แตกต่างจากการหลอมรวมวัฒนธรรม (acculturation) ซึ่งอธิบายกระบวนการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรมอย่างเป็นระบบโดยมีสังคมที่มีอำนาจเหนือกว่าเข้าไปเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมของสังคมที่ด้อยกว่า Grafton Elliott Smith อธิบายว่าอียิปต์คือต้นกำเนิดของวัฒนธรรมชั้นสูง และเป็นแหล่งสร้างอารยธรรมให้กับอินเดียในสมัยโบราณ และต่อไปถึงดินแดนอื่น ๆ ในเอเชีย หมู่เกาะในมหาสมุทร และอเมริกา Grafton Elliott Smith ยังกล่าวถึงเทคนิคการทำมัมมี่ การสร้างอนุสาวรีย์แห่งหิน การบูชาดวงอาทิตย์ การเคารพสิ่งศักดิ์ และการเกษตรกรรม สิ่งเหล่านี้ยังเป็นปริศนาว่ามีการแพร่กระจายหรือไม่ ส่วนนักทฤษฎีชาวเยอรมันและออสเตเรีย กล่าวถึงวงจรของวัฒนธรรม โดยอธิบายว่าวัฒนธรรมมีศูนย์กลาง และแผ่ขยายออกไปยังที่อื่น ๆ ความเชื่อนี้นำไปสู่ทฤษฎี Hyperdiffusionism ซึ่งมองว่าวัฒนธรรมของมนุษย์เติบโตมาจากศูนย์กลางที่เดียวกัน ตรงข้ามกับทฤษฎีการกระจายวัฒนธรรมจากหลายแหล่ง หรือ Culture circles diffusionism อธิบายว่าวัฒนธรรมต่าง ๆ เกิดขึ้นจากศูนย์กลางหลายแห่ง

ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นักมานุษยวิทยาใช้ทฤษฎีวิวัฒนาการเพื่อหักล้างแนวคิดการแพร่กระจาย โดยอธิบายการพัฒนาทางวัฒนธรรมของโลกมีการเปลี่ยนแปลงตามลำดับชั้น โดยมองว่าการคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ เป็นเรื่องปกติของมนุษย์ทุกสังคม มนุษย์คือนักประดิษฐ์ และพัฒนาสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาใช้ภายในสังคมของตัวเอง ตรงข้ามกับทฤษฎีการแพร่กระจายที่สันนิษฐานว่ามนุษย์เป็นผู้ที่เฉื่อยชาและไม่รู้จักการสร้างสิ่งต่าง ๆ

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในที่นี่จะกล่าวถึงสาเหตุของการแพร่กระจาย โดยเกิดขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นช่วงที่ทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolutionism) ของ Edward B. Tylor และ Lewis H. Morgan กำลังโด่งดัง สามารถรวบรวมแนวคิดในเรื่องนี้เป็นกลุ่มๆ ที่เน้นอิทธิพลของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion) ต่อการเปลี่ยนแปลงได้ดังนี้

สำนักอังกฤษ (British School)

สำนักเยอรมัน (German School)

สำนักอเมริกัน (American School)

สำนักอังกฤษ (British School) นักมานุษยวิทยากลุ่มแรกเป็นชาวอังกฤษ นำโดย สมิท (G. Elliot Smith), เพอร์รี่ (William j. Perry) และริเวอร์ส์ (W.H.R. Rivers) ปฏิเสธแนวคิดที่ว่าวัฒนธรรมต่างเกิดได้เองด้วยตัวเองไม่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งในสำนักนี้มีความเห็นว่าคนมีลักษณะทางชีวภาพพื้นฐานเหมือนกัน ดังนั้น ถ้าคนจะสร้างวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นที่ต่างกัน วัฒนธรรมก็ต้องเหมือนกัน ในส่วนพื้นฐาน แต่ความแตกต่างหลากหลายขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมที่ต่างกัน นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้เสนอว่า อารยธรรมชั้นสูงมีจุดกำเนิดในประเทศอียิปต์ แล้วจึงแพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก กลุ่มและชนชาติต่าง ๆ ซึ่งมีการติดต่อหรือค้าขายกับชาวอียิปต์ ได้นำเอาความรู้ด้านเกษตรกรรม การทำภาชนะ การหลอมเหล็ก การทอผ้าและการก่อสร้างไปใช้ ทำให้ศิลปวิทยาแขนงต่าง ๆ แพร่กระจายไปยังส่วนต่าง ๆ ของโลก

สำนักเยอรมัน (German School) นักมานุษยวิทยาสนใจในแนวคิด เรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นนักมานุษยวิทยาชาวเยอรมัน และออสเตรีย เช่น Fritz Graeb และ Wilhelm Schmidt โดยสำนักนี้มีแนวคิดที่ มนุษย์ไม่ชอบสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาเอง แต่ชอบยืมวัฒนธรรมจากเพื่อนบ้าน วัฒนธรรมนั้นเมื่อแพร่กระจายไป วัฒนธรรมที่ปลายทางจะต้องเหมือนกับวัฒนธรรมต้นกำเนิดไม่มากนักน้อย อาจเหมือนในเชิงปริมาณหรือรูปลักษณะ ซึ่งอาจเกิดจากการอพยพย้ายถิ่นของผู้คน และเป็นแนวคิดที่เน้นการหยิบยืม (Borrowing) ทางวัฒนธรรมมากกว่าการสร้างวัฒนธรรมใหม่ (Invention) นักมานุษยวิทยากลุ่มนี้เสนอว่า จุดศูนย์กลางของวัฒนธรรมนั้นมีได้มีเพียงจุดเดียว หากมีหลายจุด แต่ละจุดก็แพร่กระจายวัฒนธรรมของตนออกไปรอบ ๆ เป็นวงกลม เรียกว่า Culture Circle หรือ Kulturkreis ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของนักมานุษยวิทยาทั้งสองกลุ่ม จะวางสมมติฐานว่า มนุษย์ส่วนใหญ่ในสังคมต่าง ๆ มักไม่ค่อยมีความคิดสร้างสรรค์ ไม่รู้จักคิดค้นสิ่งใหม่ แต่มักคอยลอกเลียนจากผู้อื่นอยู่เสมอ แนวความคิดของนักมานุษยวิทยาทั้งสองกลุ่มนี้ ได้รับการโจมตีจากนักมานุษยวิทยาอเมริกันในเวลาต่อมา และเสื่อมความนิยมลง

สำนักอเมริกกัน (American School) ค่ายนี้้นำโดย Clark Wissler และ Alfred Kroeber ซึ่งมีความน่าเชื่อถือในแง่ที่ว่า วัฒนธรรมจะแพร่กระจายจากจุดศูนย์กลาง (จุดกำเนิด) ไปตามพื้นที่เท่าที่มันจะไปได้ในเขตภูมิศาสตร์เดียวกัน และยุคสมัยใกล้เคียงกัน ทำให้เราเห็นภาพวัฒนธรรมเป็นกลุ่ม ๆ และแพร่กระจายไปทุก ๆ ที่ที่ไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้นตามสภาพทางภูมิประเทศที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงได้ ดังนั้นรูปแบบของการกระจายตัวจึงไม่ใช่วงกลม สำนักอเมริกกันใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายมากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระหว่าง 1940-1950 ซึ่งมีการศึกษาชนเผ่าอินเดียนแดง และชนกลุ่มน้อยทั้งในและนอกประเทศที่ตนเข้าไปเกี่ยวข้องของ วิธีการศึกษาการแพร่กระจายของสำนักอเมริกกันมีดังนี้ คือ

1. ใช้หลักภูมิศาสตร์ คือแกะรอยไปตามเขตพื้นที่ ในวิธีนี้ต้องดูสถานที่อาณาเขตรอยต่อของวัฒนธรรมซึ่งคนมีพฤติกรรมแบบผสมผสาน กัน ภูมิประเทศโดยรอบ ซึ่งปัจจัยต่าง ๆ ดังกล่าวจะช่วยวิเคราะห์การพัฒนาของวัฒนธรรม

2. ใช้ประวัติศาสตร์สืบย้อน วิธีนี้สำคัญมาก และหลีกเลี่ยงไม่ได้เลยสำหรับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเนื่องจากวิธีการนี้จะ ช่วยให้รู้ความเป็นมาของลักษณะ และยุคสมัยของสิ่งที่พบ ซึ่งจะช่วยสนับสนุนการตีความได้มาก

3. การขุดค้นทางโบราณคดี เนื่องจากได้เห็นในสิ่งที่เป็รูปร่างในแง่ที่ว่ามันเป็นชนิดเดียวกันหรือไม่ หาวพิสุจน์ชั้นดิน เนื้อดิน วัสดุที่ใช้ทำสิ่งของ ลวดลาย รูปทรงและองค์ประกอบอื่น ชั้นดินและเนื้อวัตถุจะบอกถึงยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ส่วนลักษณะภายนอกจะบอกถึงพฤติกรรมของคนผู้สร้างสิ่งของนั้น ๆ ขึ้นมา

4. ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเพื่อดูว่าวัฒนธรรมเติบโตมาอย่างไรขั้นตอนอย่างไร ประกอบด้วยอะไรบ้าง หากใช้วิธีทั้ง 4 ดังกล่าวมาศึกษาวัฒนธรรมจะช่วยให้ทราบได้ว่ามันเป็นวัฒนธรรมเดียวกันหรือไม่ วัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมแม่

หลักของการแพร่กระจายวัฒนธรรมหนึ่งๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่า วัฒนธรรม คือ ความคิด และพฤติกรรม (ผลของความคิด) ที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใดวัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้น การแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

1. หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เช่น ไม่มีภูเขาสูง ทะเลกว้าง ทะเลทราย หิมะ ป่าทึบ เป็นต้น เนื่องจากสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว

2. ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การที่ผู้คนต้องเดินทางติดต่อไปมาหาสู่กันส่วนมากเนื่องมาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องการไปเที่ยวเตร่ดูสิ่งแปลกใหม่ แต่ ก็ต้องมีเงินทองจึง

จะไปเที่ยวถิ่นอื่นได้ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้

3. ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การสนใจไปแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรมใหม่และความรู้ เป็นต้น การไปศึกษาถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายวัฒนธรรมโดยตรง การรู้จักใคร่และการแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมปฏิบัติตามพิธีกรรมทางศาสนา และการอพยพโยกย้ายถิ่นเนื่องจากภัยทางสังคม เช่น เกิดสงคราม และความขัดแย้ง การประสพภัยธรรมชาติ เช่น ข้าวยากหมากแพง แห้งแล้ง และการยึดครองโดยผู้รุกราน เหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น

4. การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ถนนดี พาหนะสำหรับการโดยสาร และการเดินทางในระยะทางไม่ไกลเกินไปนัก ล้วนแล้วแต่เป็นการเร่งการแพร่กระจายที่ดีอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีหรือวิธีการทางการแพร่กระจายนี้ในสมัยต่อ ๆ มาไม่มีใครได้รับความนิยมนัก เนื่องจากมีจุดอ่อนหลายประการ คือ

- ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่า วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปยังอีกสังคมหนึ่งได้อย่างไร

- แหล่งใหม่ยอมรับ ปฏิเสธ และผสมผสานวัฒนธรรมที่แพร่กระจายเข้ามาใหม่กับวัฒนธรรมเก่าได้อย่างไร เป็นการไม่ถูกต้องเสมอไปว่า สังคมหนึ่งจะหิบบัณฑิตวัฒนธรรมของเพื่อนบ้านเสมอ ตัวอย่างเช่น ไทยไม่ได้รับวัฒนธรรมจากเวียดนามแต่กลับไม่มีรูปแบบวัฒนธรรมคล้ายของอินเดียทั้ง ๆ ที่ประเทศไทยอยู่ติดกับประเทศเวียดนาม

- ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าวัฒนธรรมใดแพร่กระจายไปสู่วัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมต้นกำเนิด

ซึ่งจากการศึกษาของสำนักอเมริกัน ทำให้สามารถแบ่งเขตวัฒนธรรมออกเป็นกลุ่ม ๆ ตามยุคสมัยได้ 3 กลุ่ม คือ วัฒนธรรมดั้งเดิม (Primitive Culture) วัฒนธรรมนี้เป็นวัฒนธรรมพื้นฐาน มีเห็นได้ใน 3 พื้นที่ คือ

1. วัฒนธรรม Pymies ในแอฟริกา และเอเชีย (พวก Semang และ Sakai)
 2. วัฒนธรรมอาร์ติก (Arctic Primitives) ได้แก่พวกเอสกีโม และแลปส์
 3. วัฒนธรรมของเผ่าออสเตรเลียอบอริจินีส กับชนเผ่าอื่น ๆ ที่คล้าย ๆ กัน
- วัฒนธรรมระดับนี้เป็นวัฒนธรรมในยุคต้นสุดของวิวัฒนาการของวัฒนธรรมของ Morgan และ Tylor

วัฒนธรรมปฐมภูมิ (Primitive Culture) คือวัฒนธรรมขั้นต้นได้แก่

1. กลุ่มเก็บผักหักฝืนที่ค่อนข้างเจริญ มีกรรมวิธีที่ดีขึ้น ระดับ Horticulture หรือเพาะปลูกขั้นต้น ซึ่งมนุษย์รู้จักใช้เครื่องมือแล้ว
2. ชนเผ่าเร่ร่อนเลี้ยงสัตว์ (Nomads)
3. กลุ่มชาวสวนสืบสกุลทางแม่ขั้นต้น (Matrilinal Descent) ได้แก่ การรู้ว่ามีญาติแต่เพียงแม่คนเดียว ยังไม่รู้จักการมีเครือญาติอื่น

วัฒนธรรมทุติยภูมิ (Secondary Culture) ได้แก่ วัฒนธรรมขั้นเจริญขั้นแล้ว ซึ่งเป็นระดับที่กำลังจะก้าวมาสู่ยุคศิวิไลซ์ แบ่งเป็น

1. กลุ่มที่เพาะปลูกขั้นสูง
2. เผ่าที่สืบสกุลทางแม่ขั้นสูงขึ้น หรือเจริญแล้ว มีระบบระเบียบดีขึ้นกว่าเดิม
3. ชนเผ่าที่สืบสกุลทางพ่อ (Patrilinal Descent)

นักแพร่กระจายชาวอเมริกันไม่ไปไกลมากเหมือนนักแพร่กระจายชาวยุโรป โดยที่ชาวอเมริกันจะค้นหาแหล่งกำเนิด และการแพร่กระจายของส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมที่เฉพาะคือในหมู่ชาวอินเดียนแดงของทวีปอเมริกาเหนือ นักทฤษฎีประวัติศาสตร์อเมริกัน เช่น โลวี วิสเลอร์ โครเบอร์ และโบแอส ต่างเชื่อว่าค้นหากฎเกณฑ์ของกระบวนการทางวัฒนธรรมได้ดีที่สุด โดยการสร้างประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของแต่ละสังคมที่เฉพาะขึ้นมา ความพยายามของนักทฤษฎีดังกล่าวนำไปสู่การกำหนด "เขตวัฒนธรรม" สำหรับทวีปอเมริกาเหนือ และการศึกษาที่เด่น ๆ เกี่ยวกับพวกชนดั้งเดิมในทวีปอเมริกาเหนือ หรือพวกอินเดียนแดง

ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas, 1858-1942) ซึ่งเป็นผู้นำของนักมานุษยวิทยาสมัยนั้น วิพากษ์วิจารณ์ทั้งแนวทางนิรนัย (deductive approach) ของนักทฤษฎีวิวัฒนาการและแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมแบบขึ้นเล็กขึ้นน้อยของนัก ทฤษฎีแพร่กระจายชาวยุโรป และ Franz Boas ได้ทำวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยา (Anthropological fieldwork) อย่างลึกซึ้ง และยาวนานในสังคมต่าง ๆ ของอินเดียนแดงในอเมริกาเหนือ Franz Boas มองเห็นว่าส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นหม้อใบหนึ่งหรือพิธีกรรมอย่างหนึ่ง จะต้องถูกเข้าใจโดยพิจารณาถึงวัฒนธรรมทั้งหมด เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นระบบที่ส่วนต่าง ๆ สัมพันธ์กัน เนื่องจากประชากรในสังคมต่าง ๆ ไม่ได้ยอมรับส่วนใหม่ ๆ ของวัฒนธรรมที่เห็น ๆ กันอยู่ เมื่อส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมแพร่กระจายจากสังคมหนึ่งไปอีกสังคมหนึ่ง ความหมายและรูปแบบจะเปลี่ยนแปลงไปด้วย ในที่สุดมันจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของแบบแผนวัฒนธรรมที่มีอยู่ก่อนแล้ว Franz Boas ให้ความสนใจกับปัจจัยต่าง ๆ ทางจิตวิทยาและประวัติศาสตร์ ที่มีผลทำให้เกิดความเหมือนหรือความแตกต่างกันในแบบแผน

วัฒนธรรมของสังคม เฉพาะแห่ง ต่อมา Franz Boas เริ่มเพิ่มความสงสัยเกี่ยวกับความเป็นไปได้ที่จะค้นพบกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่กำหนดกระบวนการทางวัฒนธรรม และคิดว่าการค้นหาแหล่งกำเนิดของวัฒนธรรมไม่มีประโยชน์อะไร ตัวเขาเองกระตุ้นนักมานุษยวิทยาให้ทำวิจัยสนามทางมานุษยวิทยามากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะค้นหากฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรม ตัวเขาเองผลิตผลงานมากมายเกี่ยวกับอินเดียนแดงของทวีปอเมริกาเหนือ สำหรับ Franz Boas แล้ว สถานภาพของมานุษยวิทยาในฐานะเป็นวิทยาศาสตร์สาขาหนึ่ง จะต้องขึ้นอยู่กับการเก็บรวบรวมข้อมูลทางชาติพันธุ์วรรณาของวัฒนธรรมเฉพาะ แห่งอย่างสมบูรณ์และเป็นวิทยาศาสตร์ไม่ใช่ว่าการค้นหาสาเหตุและผลที่เกิดขึ้น ในที่สุด Franz Boas ถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่า เขาชะลอการพัฒนาวิชามานุษยวิทยาในฐานะเป็นวิทยาศาสตร์สาขาหนึ่ง โดยการต่อต้านการค้นหากฎเกณฑ์ทั่วไปของพัฒนาการทางวัฒนธรรม แต่อย่างไรก็ตามนักมานุษยวิทยาส่วนมากยอมรับว่า Franz Boas ช่วยพัฒนามานุษยวิทยาหลายอย่าง เช่น โดยการที่เขาเปลี่ยนจุดเน้นในมานุษยวิทยาจากการศึกษาส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมที่ถูกนำออกนอกบริบท มาศึกษาวัฒนธรรมในฐานะเป็นระบบที่ส่วนต่าง ๆ สัมพันธ์กัน Franz Boas ทำให้มานุษยวิทยาเป็นสาขาที่น่าทึ่ง โดยการเน้นการวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา และเป็นการยกระดับมาตรฐานของชาติพันธุ์วรรณาให้สูงขึ้นเพื่อชนรุ่นหลัง ยิ่งกว่านั้นความสนใจในจิตวิทยาของ Franz Boas ทำให้เกิดผลงานในสาขาย่อยของมานุษยวิทยาคือวัฒนธรรมและบุคลิกภาพ นอกจากนี้ การที่ Franz Boas ย้ำเน้นให้มองวัฒนธรรมโดยค้นหาความหมายที่มีอยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ ได้ทำให้เกิดผลงานใหม่ๆ ทางภาษาศาสตร์ขึ้น รวมทั้งการที่ Franz Boas เน้นความสำคัญของมโนภาพ "วัฒนธรรมสัมพัทธ์" (Cultural Relativism) คือการไม่นำวัฒนธรรมของตนไปเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมอื่น ต้องยอมรับวัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมภายใต้บริบทของสังคมนั้น ๆ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญจำเป็นในงานวิจัยภาคสนามทางมานุษยวิทยาด้วย

ทฤษฎีดนตรีไทย

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 2 - 41) ได้กล่าวถึงหลักการพิจารณาทำนองและการวิเคราะห์เพลงในดนตรีไทย ไว้ในหนังสือ สังคีตลักษณะวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยใช้เป็นแนวทางในการพิจารณาทำนองจะเข้ากลุ่มชาติพันธุ์มอญในงานวิจัยชิ้นนี้ ซึ่งมีรายละเอียดในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ความรู้พื้นฐานในการวิเคราะห์

1. ใช้ทางซ็องเป็นหลักวิเคราะห์ แนวทางในการวิเคราะห์นั้นให้ใช้ทำนองซ็องวงใหญ่เป็นหลักสำคัญ ในการศึกษาวิเคราะห์ ด้วยถือว่าทำนองซ็องวงใหญ่เป็นทำนองที่

ใกล้เคียงกับทำนองสาร์ตอะมากที่สุดและชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ จนบางครั้งอาจกลายเป็นทำนองสาร์ตอะเองไปเสียเองก็เป็นได้

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) ระดับเสียงของดนตรีไทยนั้นมี 7 เสียง และเสียงมีช่วงเสียงที่ห่างเท่าๆ กัน โดยในลักษณะการบรรเลงพบว่า มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 และในบางครั้งก็มีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเช่นกัน จนทำให้ดูประหนึ่งว่าใช้แค่เพียง 5 เสียงเท่านั้น อย่างไรก็ตาม เสียงทั้ง 5 เสียงที่ใช้มากที่สุดนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 7 กลุ่ม เรียกกลุ่มเสียงเหล่านี้ว่า กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) สามารถแจกแจงกลุ่มทั้งเจ็ดได้ดังนี้

P.C (ด) = ดรมXชลX

P.C (ร) = รมฟXลทX

P.C (ม) = มฟชXทดX

P.C (ฟ) = ฟชลXดรอX

P.C (ช) = ชลทXรมX

P.C (ล) = ลทดXมฟX

P.C (ท) = ทดรอฟชX

หมายเหตุ P.C คือ Penta-Centric

X คือ หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง

3. องค์ประกอบของดนตรี องค์ประกอบของดนตรีไทยแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ ดังนี้

3.1 ท่วงทำนอง (Melody) พิจารณาระดับของเสียง (Pitch) ความดังค่อย (Volume) และคุณภาพเสียง (Tone Color)

3.2 การประสานเสียง (Harmony) เสียงคู่ประสานที่เครื่องดนตรีสามารถทำได้และลักษณะการประสานเสียงในระหว่างการบรรเลงเพลงที่สอดคล้องประสานกับเครื่องดนตรีอื่น

3.3 จังหวะ (Rhythm) จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

รูปแบบ-สังคีตลักษณะ (Form)

ข้อตกลงเบื้องต้นในการเขียนสัญลักษณ์

1. ตัวอักษร A B C D แทนสัญลักษณ์ที่ต่างกันต่าง ๆ ในเพลงที่ศึกษาและอาจกินความถึงประโยคเพลงด้วยก็ได้ หากแต่ประโยคเพลงนั้นต้องมีนัยสำคัญไม่น้อยกว่า 1 จังหวะหน้าทับ

2. เครื่องหมาย / แทนสัญลักษณ์ การจบท่อน

ตัวอย่าง เพลง ก เป็นเพลง 2 ท่อน มีสังคีตลักษณะแบบซ้ำทำาย สามารถเขียนสัญลักษณ์อธิบายสังคีตลักษณะได้ดังนี้

AB/CB/

อธิบาย

B เป็นส่วนของประโยคหรือทำนองที่เป็นการซ้ำในช่วงทำายของเพลง ก ทั้ง 2 ท่อน

A แทนประโยคหรือทำนองในช่วงแรกของท่อนที่ 1 ในเพลง ก

C แทนประโยคหรือทำนองในช่วงแรกของท่อนที่ 2 ในเพลง ก

/ แทนการจบท่อน

หากจะจัดให้เข้ารูปของการวิเคราะห์เพลงเฉพาะสำนวนทำนองเพลงซึ่งมีความคลี่คลายไปในอาการต่าง ๆ นั้น อาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ความคลี่คลายทำนองอย่างหนึ่งและความคลี่คลายสำนวนเพลงอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ความคลี่คลายทำนอง

1.1 แบบแผนซ้ำทำาย

1.2 แบบแผนซ้ำหัว

1.3 แบบแผนซ้ำหัว-ทำาย

1.4 แบบแผนเปลี่ยนกลาง

1.5 แบบแผนโอด-พัน

1.6 แบบแผนทางเปลี่ยน

1.7 แบบแผนเที่ยวกลับ

2. ความคลี่คลายสำนวนเพลง

2.1 ว่าด้วยเรื่องบันไดเสียงและการเปลี่ยนระดับเสียง

2.2 ว่าด้วยเรื่องของสำนวนทำ-รับ

วิธีการวิเคราะห์

การวิเคราะห์อาจทำได้ 3 วิธีด้วยกัน คือ

1. วิเคราะห์โดยระบบ (Systematic Approach) วิธีนี้ใช้ระบบของดนตรี คือ ท่วงทำนอง (Melody) จังหวะ (Rhythm) สังกีตลักษณ์ (Form) ท่วงลีลา (Style) และการสำแดงอารมณ์ (Expression)

2. วิเคราะห์โดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) วิธีนี้เลือกมโนทัศน์ทางดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่งมาทำการวิเคราะห์ เช่น วิเคราะห์เฉพาะบันไดเสียง วิเคราะห์เฉพาะการสอดทำนอง วิเคราะห์เฉพาะเม็ดพรายพิเศษ

3. วิเคราะห์โดยแจ้งพิน (Intuitive Approach) วิธีนี้สังเกตจากการปรากฏของเพลงนั้น ๆ ว่ามีลักษณะเด่นชัดใด ๆ ปรากฏเหนือกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ก็พึงจับประเด็นนั้นวิเคราะห์สืบไป เช่น ประเด็นเรื่องจังหวะ ประเด็นเรื่องการเปลี่ยนบันไดเสียงและสะพานเชื่อมเสียงเด่นชัด เป็นต้น

ในงานวิจัยเรื่องจะเข้าในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทยขึ้นนี้ในขั้นแรกผู้วิจัยเลือกใช้วิธีวิเคราะห์โดยระบบเพื่อศึกษาท่วงทำนอง สังกีตลักษณ์ ลีลาอารมณ์ก่อน แล้วจึงใช้วิธีวิเคราะห์โดยการเลือกประเด็นในการศึกษาการแปรทำนองและเม็ดพรายพิเศษในการบรรเลง ซึ่งมีรายละเอียดในการพิจารณาทำนองจะเข้าในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่ต่าง ๆ ตามหัวข้อที่ได้กำหนดไว้ข้างต้น

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533, น. 10 - 36) ได้ให้ความหมายของคำว่า ทำนองหลัก ทำนองแปร และจังหวะไว้ในหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์ ซึ่งสามารถนำมาใช้เป็นหลักในการแบ่งและวิเคราะห์ทำนองจะเข้าในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในวิจัยขึ้นนี้ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ทำนองหลัก

การบรรเลงดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็นวงปี่พาทย์ เครื่องสายหรือมโหรีก็ตาม นักดนตรีแต่ละคนก็จะบรรเลงไปตามที่ตัวเองเห็นสมควร โดยจะไม่มีกัวกำหนัดหน้าทีของการบรรเลง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีทำนองในการบรรเลงหลากหลายออกไป อย่างไรก็ตาม ในการบรรเลงดนตรีไทยนั้น นักดนตรีทุกคนจะยึดทำนองอย่างหนึ่งไว้เป็นแนวทาง ทำนองดังกล่าวคือ “ทำนองหลัก” เมื่อนักดนตรีทุกคนในวงดนตรีมีทำนองหลักอันเดียวกัน ทำให้การบรรเลงของวงดนตรีทั้งวงกลมกลืนกันได้ดี ทั้ง ๆ ที่นักดนตรีแต่ละคนจะเล่นเครื่องมือนี่ต่างกันและแนวการบรรเลงจะต่างกันก็ตาม การที่นักดนตรีบรรเลงระนาดเอกเพลง ๆ หนึ่ง โดยยึดทำนองหลัก (ซึ่งบรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่) เป็นแนวทางนั้น จะเห็นได้ว่าทางของระนาดเอกและทำนองหลักจะต้องมีความสัมพันธ์กัน ความสัมพันธ์เช่นนี้ก็จะพบในเครื่องมือนี่อื่น ๆ ด้วย คือ ทำนองหลักก็จะมี

ความสัมพันธ์กับทางของซอด้วง ซอดู้ วรรณาทุ้ม ซ็องวงเล็ก ฯลฯ เมื่อทางของเครื่องมือต่าง ๆ มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักแล้ว เครื่องมือทุก ๆ ชิ้นในวงดนตรีก็ย่อมมีความสัมพันธ์กันด้วย

ทำนองแปร

ทำนองแปร หมายถึง ทำนองเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ทำทำนองได้รวมทั้งการขับร้องด้วย เครื่องดนตรีที่ทำทำนองแปร เช่น วรรณาเอก วรรณาทุ้ม ซ็องวงเล็ก ปี่ใน ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซอดู้ จะเข้ ฯลฯ และการขับร้อง เครื่องดนตรีเหล่านั้นจะต้องบรรเลงให้ถูกต้องตามลักษณะหน้าที่ของการบรรเลง จึงจะถือว่าเป็นการบรรเลง “ทำนองแปร” ถ้าเครื่องดนตรีใดไม่บรรเลงตามลักษณะหน้าที่แล้ว ทำนองที่บรรเลงนั้นไม่ถือว่าเป็นทำนองแปร เช่น ถ้าบรรเลงวรรณาทุ้มโดยนำทางซ็องวงใหญ่มาบรรเลงทำนองเพลงที่วรรณาทุ้มบรรเลงนั้นมีใช้ทำนองแปร การบรรเลงทำนองแปรของเครื่องมือต่าง ๆ นั้นมีข้อกำหนดแตกต่างกันออกไป ทำนองแปรที่จะกล่าวถึงในงานวิจัยชิ้นนี้ จะกล่าวถึงทำนองแปรของบทเพลงประเภทพื้นเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากว่าทำนองแปรของเครื่องมือต่าง ๆ จากเพลงประเภทนี้มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม ทำนองแปรของเครื่องมือต่าง ๆ จะคล้ายคลึงกัน คือ ทำนองแปรส่วนใหญ่จะบรรเลงที่เรียกว่า “เก็บ” การบรรเลงทางเก็บนั้นเป็นการบรรเลงโดยมีโน้ต 4 ตัวใน 1 จังหวะเคาะ (1beat) ติดต่อกันไป ซึ่งในที่นี้จะพิจารณาทำนองแปรและทำนองหลักมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องซึ่งกันและกันอย่างไร โดยศึกษาในหัวข้อสำคัญ ๆ ต่าง ๆ คือ บันไดเสียง วรรณคดี ลูกตลกทั้งนี้ควรศึกษาในหัวข้อย่อยอื่น ๆ ด้วย เช่น เทคนิคการบรรเลง ช่วงเสียงของเครื่องดนตรี ความไพเราะ ฯลฯ

จังหวะ

ในดนตรีไทยนั้น โดยทั่ว ๆ ไปเมื่อพูดถึงจังหวะ จะพูดถึงจังหวะสำคัญ ๆ 3 ประเภท คือ จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ ในงานวิจัยชิ้นนี้ใช้เพียงจังหวะสามัญ หรือจังหวะเคาะกำหนดจังหวะในการบันทึกโน้ต จึงขออธิบายรายละเอียดของจังหวะสามัญเท่านั้น

จังหวะสามัญ คือ จังหวะเคาะที่แต่ละคนเคาะให้เข้ากับดนตรี สามารถเปรียบเทียบได้กับการร้องเพลงหรือเล่นดนตรีแล้วปรบมือไปด้วย จังหวะที่ปรบมือนั้น คือ “จังหวะสามัญ” โดยธรรมชาติแล้วจังหวะสามัญของคนเราจะตรงกัน จะมีบ้างที่ว่าจังหวะสามัญของคนหนึ่งถี่กว่าของคนหนึ่ง หรือจังหวะสามัญของคนหนึ่งห่างกว่าของคนหนึ่ง แต่ก็เป็นส่วนน้อยในการบันทึกโน้ตเพลงไทยนั้น บทเพลงทั่ว ๆ ไป 1 ห้องจะมี 4 ส่วน และส่วนสุดท้ายของแต่ละห้องเพลงเป็นจังหวะตก เพื่อความเข้าใจตรงกันจึงขอกำหนดให้ 1 ห้องเพลงเป็น 1 จังหวะเคาะ หรือ 1 จังหวะสามัญ

บุษกร สำโรงทอง (2539, น. 16 - 20) ได้กล่าวถึงหลักการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ซึ่งสามารถใช้พิจารณาการดำเนินทำนองของจะเข้ในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในงานวิจัยชิ้นนี้ได้ว่า การศึกษาวิธีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นต้องอาศัยหลักการอันเป็นเครื่องช่วยให้กระบวนการคิดนั้นมีความสัมฤทธิ์ผลและถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของเพลงมากที่สุด ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นหลัก 7 ประการ ดังนี้

1. ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ การประดิษฐ์ทำนองสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นที่ทราบกันดีว่า จะยึดเอาทำนองหลักเป็นหลักในการคิด ด้วยในท่วงทำนองหลักนั้นมีเสียงของทำนองอันเป็นโครงสร้างสำคัญที่สุด ซึ่งผู้บรรเลงแต่ละเครื่องมือต้องบรรเลงร่วมกันตามกรอบของท่วงทำนองที่เรียกว่า เสียงตกหรือลูกตก (Falling note) ซึ่งมีความสำคัญต่อการดำเนินทำนอง กล่าวคือ เพื่อเป็นเสียงหลักสำหรับการสังเกตในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ และเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินทำนองร่วมกันเพื่อสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นขณะบรรเลงรวมวง

2. ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีต่าง ๆ นั้น ประการสำคัญที่สุดประการหนึ่งก็คือต้องสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้นระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วกับทำนองหลัก และระหว่างทำนองที่ตกแต่งแล้วของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งกับของเครื่องดนตรีชิ้นอื่นในวง ทิศทางของเสียงในประโยคของทำนองหลักก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงทำนองต้องสังเกต เพื่อจะได้เลือกสรรทำนองตกแต่งให้มีทิศทางของเสียงไปในทางเดียวกัน กล่าวคือ หากทิศทางของเสียงในประโยคทำนองหลักมีลักษณะเรียงเสียงขึ้นจากต่ำไปสูง ทำนองที่บรรเลงก็ต้องดำเนินไปในทิศทางจากต่ำไปสูง จึงจะมีความกลมกลืนมากที่สุด ในบางกรณีเราอาจพบทำนองที่มีทิศทางของเสียงสวนทางกับทิศทางของเสียงในทำนองหลักแต่มีความไพเราะและกลมกลืนกัน กรณีนี้เป็นวิธีการดำเนินทำนองในขั้นสูงขึ้นไปเนื่องจากมีตัวแปรอื่นเป็นปัจจัยเพิ่มขึ้นซึ่งผู้ที่บรรเลงต้องมีความชำนาญในการคิดทำนองเบื้องต้นเป็นอย่างดีแล้ว

3. ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส ทำนองของเพลงไทยนั้นก็เปรียบได้กับบทร้อยกรองของภาษาไทย ซึ่งบทร้อยกรองที่ดีย่อมต้องมีความสละสลวยในการเรียบเรียงถ้อยคำและต้องมีสัมผัสนอกสัมผัสในสร้างความไพเราะให้เกิดขึ้นในบทกวี การสร้างความน่าฟังให้กับท่วงทำนองเพลงนั้น จำเป็นที่จะต้องใช้ความพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองให้มีความสัมผัสพ้องกัน จึงจะสามารถสื่อความหมายของบทร้อยกรองในทำนองเพลงได้อย่างสมบูรณ์ การสัมผัสกันของท่วงทำนองสามารถสร้างให้มีขึ้นได้ทั้งการสัมผัสในประโยคและการสัมผัสนอกประโยค

4. ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง ลักษณะของเพลงไทยนั้นมีหลายประเภท เช่นเพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงฉิ่ง เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ดังนั้นการดำเนินทำนองสำหรับเครื่องดนตรีจึงต้องคำนึงถึงลักษณะของเพลงต่าง ๆ และต้องมีความเข้าใจโดยถ่องแท้ เนื่องจากเพลงแต่ละประเภทนั้นมีลักษณะของทำนองหลักที่แตกต่างกันไป ผู้ฝึกปฏิบัติจึงมีความจำเป็นต้องเรียนรู้วิธีดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับบทเพลงประเภทต่าง ๆ

5. หลีกเลียงการดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ข้อสำคัญที่ต้องคำนึงถึงในการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีนั้นคือ การดำเนินทำนองซ้ำ ๆ กัน ทั้งนี้ไม่ว่าทำนองหลักจะตีซ้ำไปซ้ำมาในประโยคใดประโยคหนึ่งหลายครั้ง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ต้องพยายามคิดหาหนทางในการบรรเลงให้หลีกเลียงการซ้ำไปซ้ำมาเช่นทำนองหลัก ทั้งนี้ต้องอาศัยความชำนาญในการปฏิบัติและประสบการณ์สั่งสมมากพอควร

6. ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีในที่นี้ หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลง เช่น ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นและการลงท้าย การดำเนินทำนองเพลงในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสม ต้องมีท่วงทีที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นทำนองเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรี นั้น ๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม

7. เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน เนื่องจากทำนองหลัก 1 ประโยค สามารถดำเนินทำนองเป็นทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้หลากหลายทางต่อเครื่องดนตรี 1 ชิ้น ซึ่งทำนองต่าง ๆ นั้นย่อมมีความสละสลวยแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความสามารถทางภูมิปัญญาของผู้บรรเลง แต่การนำไปใช้จริงนั้นจะมีบางท่วงทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้อย่างถนัดที่สุดและใช้กำลังไม่มากเกินไป ดังนั้นการพิจารณาเลือกทำนองที่จะนำมาใช้ให้เหมาะแก่ความถนัดและกำลังตนเองเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในโอกาสที่มีแนวในการบรรเลงสูง คือ บรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือพอที่จะประคองไปสู่ตอนจบน้อยเต็มที กรณีนี้ผู้บรรเลงสามารถเลือกทำนองที่ตนเองถนัดและใช้กำลังในการบรรเลงน้อยที่สุดออกมาใช้ได้ เพื่อช่วงประคองให้สามารถอ้อมกำลังบรรเลงไปจนจบเพลงได้อย่างเรียบร้อย

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

นักจิตวิทยาและนักการศึกษาได้ให้ความหมายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ไว้หลายท่านดังนี้

Guilford (1959, p. 128) ได้ศึกษาเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งกล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคล่องแคล่วในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการหาคำตอบ ได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และมีคำตอบในปริมาณที่มากในเวลาจำกัด

2. ความคิดยืดหยุ่นในการคิด คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหา คำตอบได้หลายประเภทและหลายทิศทาง

ความคิดริเริ่ม คือ ความสามารถของบุคคลในการคิดหาสิ่งแปลกใหม่และ เป็นคำตอบที่ไม่ซ้ำกับผู้อื่น

4. ความคิดละเอียดลออ คือ ความสามารถในการกำหนดรายละเอียดของ ความคิดเพื่อบ่งบอกถึงวิธีสร้างและการนำไปใช้

หลักความคิดสร้างสรรค์ของ Guilford มุ่งไปที่ความสามารถของบุคคลที่จะคิด ได้ รวดเร็วกว้างขวาง และมีความคิดริเริ่ม ถ้ามีสิ่งเร้ามากกระตุ้นให้เกิดความคิดนั้น ๆ สิ่งเร้าที่จะมา กระตุ้นให้เกิดความคิด มีอยู่ 4 ชนิด

1. รูปภาพ
2. สัญลักษณ์
3. ภาษา
4. พฤติกรรม

Guilford กล่าวโดยสรุปว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถด้านสมองที่จะ คิดได้หลายแนวทางหรือคิดได้หลายคำตอบ เรียกว่า การคิดแบบอเนกนัย

Torrance (1962, p. 16) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถของ บุคคลในการคิดสร้างสรรค์ผลิตผลหรือสิ่งแปลก ๆ ใหม่ ๆ ที่ไม่รู้จักมาก่อน ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ อาจเกิดจากการรวมความรู้ต่าง ๆ ที่ได้รับจากประสบการณ์แล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่ ๆ สิ่งที่เกิดขึ้นแต่ไม่จำเป็นสิ่งสมบูรณ์อย่างแท้จริง ซึ่งอาจออกมาในรูปของผลผลิตทางศิลปะ วรรณคดี วิทยาศาสตร์

Wallach and Kogan (1965: 13-20) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า หมายถึงความคิดโยงสัมพันธ์ (Association) คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ คือ คนที่สามารถจะคิด อะไรได้อย่างสัมพันธ์เป็นลูกโซ่

อารี พันธุ์ณี (2537, น. 25) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การคิดพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลง ประชุม แต่งจากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎีหลักการได้สำเร็จ ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้มิใช่เพียงแต่คิดในสิ่งที่เป็นไปได้ หรือสิ่งที่เป็เหตุผล เพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากแต่คิดจินตนาการก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่จะก่อให้เกิดความแปลกใหม่ แต่ต้องควบคู่กันไปกับ ความพยายามที่จะสร้างความคิดฝันหรือจินตนาการให้เป็นไปได้หรือเรียกว่าเป็นจินตนาการประยุกต์นั่นเอง จึงจะทำให้เกิดผลงาน

สมศักดิ์ ภูวิภาดาวรรณ (2537, น. 56) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ 2 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่สลับซับซ้อน ยากแก่การให้คำจำกัดความที่แน่นอนตายตัว
2. ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงผลงาน ผลงานนั้นต้องแปลกใหม่ และมีคุณค่า

กล่าวคือใช้ได้โดยมีคนยอมรับ ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์ในเชิงกระบวนการคือการเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งของหรือความคิดที่มีความแตกต่างกันมากเข้าด้วยกัน ถ้าพิจารณาความคิดสร้างสรรค์เชิงบุคคล บุคคลนั้นต้องเป็นคนที่มีความแปลก เป็นตัวของตัวเอง เป็นผู้ที่มีความคิดคล่อง มีความยืดหยุ่น และสามารถให้รายละเอียดในความคิดนั้น ๆ ได้

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถทางสมองของบุคคลที่จะคิดได้หลายทิศหลายทาง หรือคิดได้หลายคำตอบ และความสามารถในการมองเห็นความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้นทำให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป และความคิดสร้างสรรค์นี้อาจเป็นความคิดใหม่ผสมผสานกับประสบการณ์ก็ได้

องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์นี้ได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Guilford, 1959, p. 62) ซึ่งเชื่อว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้อย่างซับซ้อน กว้างไกล หลายทิศทาง หรือที่เรียกว่า คิดอเนกนัย (Divergent thinking) ซึ่งประกอบด้วย ความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) ความคิดละเอียดลออ(Elaboration)

Guilford (1967: 145-151) ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

1. ความคิดริเริ่ม (Originality) หมายถึง ความคิดแปลกใหม่ไม่ซ้ำกันกับความคิดของคนอื่น และแตกต่างจากความคิดธรรมดา ความคิดริเริ่มอาจเกิดจากการคิดจากเดิมที่มีอยู่แล้วให้แปลกแตกต่างจากที่เคยเห็น หรือสามารถพลิกแพลงให้กลายเป็นสิ่งที่ไม่เคยคาดคิด ความคิดริเริ่มอาจเป็นการนำเอาความคิดเก่ามาปรุงแต่งผสมผสานจนเกิดเป็นของใหม่ ความคิดริเริ่มมีหลายระดับซึ่งอาจเป็นความคิดครั้งแรกที่เกิดขึ้นโดยไม่มีใครสอนแม้ความคิดนั้นจะมีผู้อื่นคิดไว้ก่อนแล้วก็ตาม

2. ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) หมายถึง ปริมาณความคิดที่ไม่ซ้ำกันในเรื่องเดียวกัน โดยแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ดังนี้

2.1 ความคล่องแคล่วทางด้านถ้อยคำ (Word Fluency) เป็นความสามารถในการใช้ถ้อยคำอย่างคล่องแคล่ว

2.2 ความคิดคล่องแคล่วทางการโยงสัมพันธ์ (Associational Fluency) เป็นความสามารถที่จะคิดหาถ้อยคำที่เหมือนกันได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ภายในเวลาที่กำหนด

2.3 ความคล่องแคล่วทางการแสดงออก (Expression Fluency) เป็นความสามารถในการใช้วลีหรือประโยค กล่าวคือ สามารถที่จะนำคำมาเรียงกันอย่างรวดเร็วเพื่อให้ได้ประโยคที่ต้องการ

2.4 ความคล่องแคล่วในการคิด (Ideational Fluency) เป็นความสามารถที่จะคิดค้นสิ่งที่ต้องการภายในเวลาที่กำหนด เช่น ใช้คิดหาประโยชน์ของก้อนอิฐให้ได้มากที่สุดภายในเวลาที่กำหนดซึ่งอาจเป็น 5 นาที หรือ 10 นาที

3. ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) หมายถึง ประเภทหรือแบบของการคิดแบ่งออกเป็น

3.1 ความคิดยืดหยุ่นที่เกิดขึ้นทันที (Spontaneous Flexibility) เป็นความสามารถที่จะพยายามคิดได้หลายทางอย่างอิสระ ตัวอย่างของคนที่มีความคิดยืดหยุ่นในด้านนี้จะคิดได้ว่าประโยชน์ของหนังสือพิมพ์มีอะไรบ้าง ความคิดของผู้ที่ยืดหยุ่นสามารถจัดกลุ่มได้หลายทิศทางหรือหลายด้าน เช่น เพื่อรู้ข่าวสาร เพื่อโฆษณาสินค้า เพื่อธุรกิจ ฯลฯ ในขณะที่คนที่ไม่มีความคิดสร้างสรรค์จะคิดได้เพียงทิศทางเดียว คือ เพื่อรู้ข่าวสาร เท่านั้น

3.2 ความคิดยืดหยุ่นทางการดัดแปลง (Adaptive Flexibility) หมายถึง ความสามารถในการดัดแปลงความรู้ หรือประสบการณ์ให้เกิดประโยชน์หลายๆ ด้าน ซึ่งมีประโยชน์ต่อการแก้ปัญหา ผู้ที่มีความยืดหยุ่นจะคิดดัดแปลงได้ไม่ซ้ำกัน

4. ความคิดละเอียดละออ (Elaboration) หมายถึง ความคิดในรายละเอียด เป็นขั้นตอน สามารถอธิบายให้เห็นภาพชัดเจน หรือเป็นแผนงานที่สมบูรณ์ขึ้น ความคิดละเอียดลออจัดเป็นรายละเอียดที่นำมาตกแต่ง ขยายความคิดครั้งแรกให้สมบูรณ์ขึ้น

จากที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นการคิดนอกเนกนัย ที่ประกอบด้วยความคิดริเริ่ม ความคล่องแคล่วในการคิด ความยืดหยุ่นในการคิด และความคิดละเอียดลออ สำหรับองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์มีส่วนสำคัญ เช่นเดียวกับความคิดสร้างสรรค์ทั่วไปซึ่งอารี รังสินันท์ (2527, น. 24 - 34) อธิบายองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้โดยสรุปดังนี้

1. ความคิดริเริ่ม หมายถึง ลักษณะความคิดแปลกใหม่แตกต่างความคิดธรรมดาหรือความคิดง่าย ๆ ความคิดริเริ่มที่เรียกว่า Wild Idea เป็นความคิดที่เป็นประโยชน์ต่อตนเองและสังคม ความคิดริเริ่มเป็นลักษณะความคิดที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก เป็นความคิดที่จำเป็นต้องอาศัยจินตนาการผสมกับเหตุผลแล้วหาทางทำให้เกิดผลงาน ผู้ที่มีความคิดริเริ่มเป็นคนกล้าคิด กล้าแสดงออก พร้อมทั้งกับทดลอง ทดสอบความคิดนั้นอยู่เสมอ

2. ความคล่องตัว หมายถึง ปริมาณความคิดที่ไม่ซ้ำกันเมื่อตอบปัญหาเรื่องเดียวกันความคล่องในการคิดนี้มีความสำคัญต่อการแก้ปัญหาหลาย ๆ วิธี และต้องการนำวิธีการเหล่านั้นมาทดลองจนกว่าจะพบวิธีการที่ถูกต้อง

3. ความคิดยืดหยุ่น หมายถึง ประเภท หรือแบบของความคิด แบ่งออกเป็น

3.1 ความคิดยืดหยุ่น ที่เกิดขึ้นทันที เป็นความสามารถในการคิดอย่างอิสระให้ได้คำตอบหลายแนวทางในขณะที่คนทั่วไปจะคิดได้แนวทางเดียว

3.2 ความคิดยืดหยุ่นทางการดัดแปลง เป็นความสามารถในการดัดแปลงของสิ่งเดียวให้เกิดประโยชน์หลายด้าน

4. ความคิดละเอียดลออ เป็นลักษณะของความพยายามในการใช้ความคิดและประสานความคิดต่าง ๆ เข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดความสำเร็จ

ดังนั้นองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยทฤษฎีเกี่ยวกับสติปัญญาและความคิด แต่ที่จะใช้เป็นแนวคิดในการศึกษาเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์มี 3 ทฤษฎี คือ ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของ Guilford ทฤษฎีความคิดสองลักษณะ และทฤษฎีโมเดลทฤษฎีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ดังกล่าวมาแล้ว คือ ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Guilford, 1956 : 53) ได้แบ่งสมรรถภาพทางสมองออกเป็น 3 มิติ คือ

1. เนื้อหาที่คิด (Content) หมายถึง สิ่งเร้าหรือข้อมูลต่าง ๆ ที่สมองรับเข้าไปคิดมี 4 ประเภท ได้แก่ ภาพ สัญลักษณ์ ภาษา และพฤติกรรม

2. วิธีการคิด (Operation) หมายถึง ลักษณะกระบวนการทำงานของสมองแบบต่าง ๆ มี 5 แบบ ได้แก่ ความรู้ความเข้าใจ ความจำ การคิดแบบเอกนัย (Convergent Thinking) การคิดแบบอเนกนัย และการประเมินผล

3. ผลของการคิด (Product) เป็นผลของกระบวนการจัดกระทำของความคิดกับข้อมูลเนื้อหา ผลิตผลของความคิดออกมาเป็นรูปแบบต่าง ๆ การแปลงรูป และการประยุกต์จากแบบทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของ Guilford นี้

จะเห็นว่าองค์ประกอบส่วนหนึ่งในมิติที่ว่าด้วยการคิดแบบอเนกนัยมีความสัมพันธ์โดยตรงกับความคิดสร้างสรรค์ และองค์ประกอบส่วนหนึ่งในมิติที่ว่าด้วยผลของคิดที่เรียกว่า การแปลงรูปเป็นส่วนที่แสดงถึงความคิดจากการวิเคราะห์ของนักการศึกษาและนักจิตวิทยาได้ศึกษาเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์และได้จัดลำดับขั้นตอนการเกิดความคิดสร้างสรรค์ไว้ 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นเตรียม (Preparation) เป็นขั้นตอนการรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ เกี่ยวกับความรู้ทั่วไปและความรู้เฉพาะ เพื่อมาประกอบการพิจารณา โดยอาศัยพื้นฐานของกระบวนการต่อไปนี้

1.1 การสังเกตนักคิดสร้างสรรค์จำเป็นต้องเป็นนักสังเกตที่ดีและสนใจต่อสิ่งแปลก ๆ ใหม่ ที่ได้พบเห็นเสมอ

1.2 การจำแนก หมายถึง กระบวนการจำแนกข้อมูลที่ได้จากการสังเกตเป็นหมวดหมู่เพื่อใช้เป็นแนวทางในการลำดับความคิดต่อไป

1.3 การทดลอง เป็นหัวใจของการสร้างสรรค์งาน เนื่องจากผลการทดลองจะเป็นข้อมูลสำหรับคิดสร้างสรรค์ต่อไป

2. ขั้นฟักตัว (Incubation) เป็นขั้นที่ใช้เวลาสำหรับการครุ่นคิดเป็นระยะที่ยังคิดไม่ออกบางครั้งแทบไม่ได้ใช้ความคิดเลย การฟักตัวนี้บางครั้งความคิดอื่นจะแวบมาโดยไม่รู้ตัว

3. ขั้นคิดออก (Illumination or Inspiration) เป็นขั้นของการแสดงภาวะสร้างสรรค์อย่างแท้จริง คือสามารถมองเห็นลู่ทางในการริเริ่ม หรือสร้างสรรค์งานอย่างแจ่มชัด โดยตลอด

4. ขั้นพิสูจน์ (Verification) เป็นขั้นการทบทวน ตรวจสอบ ปรับปรุงประเมินค่าวิธีการว่าใช้ได้หรือไม่ เพื่อให้คำตอบที่ถูกต้องแน่นอนเป็นกฎเกณฑ์ต่อไป (นิพนธ์ จิตต์ภักดี, 2547, น. 20)

Divito (1971: 208) ได้กำหนดขั้นตอนของการเกิดความคิดสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

1. **ขั้นวิเคราะห์ (Analysis)** คือ ขั้นสัมผัสหรือเผชิญกับสถานการณ์ ซึ่งส่วนมากจะเป็นปัญหาต่าง ๆ ปัญหาจะถูกนำมาวิเคราะห์ กำหนดนิยามเพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจในปัญหาและส่วนประกอบ

2. **ขั้นผสมผสาน (Manipulate)** หลังจากรู้สภาพปัญหา วิเคราะห์ปัญหา ความคิดที่จะแก้ปัญหาจะถูกนำมาผสมผสานกัน ซึ่งจะต้องอาศัยความค้ำข้องใจและความเข้าใจในปัญหา

3. **ขั้นการพบอุปสรรค (Impasse)** เป็นขั้นที่เกิดขึ้นบ่อยและเป็นขั้นสูงสุดของการแก้ปัญหาในขั้นนี้จะมีความรู้สึกว่าวิธีการบางอย่างในการแก้ปัญหานั้นใช้ไม่ได้ คิดไม่ออกรู้สึกล้มเหลวในการแก้ปัญหา

4. **ขั้นคิดออก (Eureka)** เป็นขั้นคิดแก้ปัญหาได้ทันทีทันใดหลังจากที่ได้พบอุปสรรคมาแล้ว ซึ่งจะทำให้เกิดความเข้าใจอย่างแจ่มแจ้งในการแก้ปัญหานั้น ๆ

5. **ขั้นพิสูจน์ (Verification)** เป็นขั้นต่อจากขั้นพบอุปสรรคและขั้นคิดออกเพื่อพิสูจน์ตรวจสอบความคิดเพื่อยืนยันความคิดดังกล่าว

ความคิดสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องมีขั้นตอนเป็นลำดับขั้นตอนดังกล่าวแต่เป็นการคาดคะเนจากเหตุการณ์ทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ การคิดสร้างสรรค์ของบุคคลไม่จำเป็นต้องเป็นขั้นสูงสุดเสมอไป แต่ความคิดสร้างสรรค์อาจเป็นขั้นตอนใดในหกขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 การคิดสร้างสรรค์ขั้นต้น

ขั้นที่ 2 ขั้นมีผลผลิตออกมา

ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์

ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่

ขั้นที่ 5 ขั้นปรับปรุงความคิดสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ

ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สูงสุด สามารถแสดงความคิดเป็นนามธรรม

(บุญเหลือ ทองอยู่, 2521, น. 16)

Davis (กรมวิชาการ, 2534, น. 6 - 7) ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของนักจิตวิทยาที่ได้กล่าวถึงทฤษฎีของความคิดสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็นกลุ่มใหญ่ๆ ได้ 4 กลุ่ม

1. **ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงจิตวิเคราะห์** นักจิตวิทยาทางจิตวิเคราะห์หลายคน เช่น ฟรอยด์และคริส ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเกิดความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นผลมาจากความขัดแย้งภายในจิตได้สำนึกระหว่างแรงขับทางเพศ (Libido) กับความรู้สึกรับผิดชอบทางสังคม (Social conscience) ส่วนคุโบและรัค ซึ่งเป็นนักจิตวิทยาแนวใหม่

กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นเกิดขึ้นระหว่างการเรียนรู้สติกับจิตใต้สำนึก ซึ่งอยู่ในขอบเขตของจิตส่วนที่เรียกว่า จิตก่อนสำนึก

2. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงพฤติกรรมนิยม นักจิตวิทยาในกลุ่มนี้มีแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นพฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ โดยเน้นที่ความสำคัญของการเสริมแรง การตอบสนองที่ถูกต้องกับสิ่งเร้าเฉพาะหรือสถานการณ์ นอกจากนี้ยังเน้นความสัมพันธ์ทางปัญญา คือการโยงความสัมพันธ์จากสิ่งเร้าหนึ่งไปยังสิ่งเร้าต่าง ๆ ทำให้เกิดความคิดใหม่ หรือสิ่งใหม่เกิดขึ้น

3. ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์เชิงมานุษยนิยม นักจิตวิทยาในกลุ่มนี้มีแนวคิดว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่มนุษย์มีติดตัวมาตั้งแต่เกิด ผู้ที่สามารถนำความคิดสร้างสรรค์ออกมาใช้ได้คือผู้ที่มีสัจการแห่งตน คือรู้จักตนเอง พอใจตนเอง และใช้ตนเองเต็มตามศักยภาพของตนเอง มนุษย์จะสามารถแสดงความคิดสร้างสรรค์ของตนเองมาได้อย่างเต็มที่นั้นขึ้นอยู่กับการสร้างสภาวะหรือบรรยากาศที่เอื้ออำนวย ได้กล่าวถึงบรรยากาศที่สำคัญในการสร้างสรรค์ว่า ประกอบด้วยความปลอดภัยในเชิงจิตวิทยา ความมั่นคงของจิตใจ ความปรารถนาที่จะเล่น ความคิดและการเปิดกว้างที่จะรับประสบการณ์ใหม่

4. ทฤษฎีอูต้า (AUTA) ทฤษฎีนี้เป็นรูปแบบของการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นในตัวบุคคล โดยมีแนวคิดว่าความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่ในมนุษย์ทุกคนและสามารถพัฒนาให้สูงขึ้นได้ การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ตามรูปแบบอูต้าประกอบด้วย

4.1 การตระหนัก (Awareness) คือ ตระหนักถึงความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อตนเอง สังคม ทั้งในปัจจุบันและอนาคต และตระหนักถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตนเองด้วย

4.2 ความเข้าใจ (Understanding) คือ มีความรู้ ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์

4.3 เทคนิควิธี (Techniques) คือ การรู้เทคนิคในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ทั้งที่เป็นเทคนิคส่วนบุคคล และเทคนิคที่เป็นมาตรฐาน

4.4 การตระหนักในความจริงของสิ่งต่าง ๆ (Actualization) คือ การรู้จักหรือตระหนักในตนเอง พอใจในตนเอง และพยายามใช้ตนเองและพยายามใช้ตนเองเต็มศักยภาพ รวมทั้งการเปิดกว้างรับประสบการณ์ต่าง ๆ โดยมีการปรับตัวได้อย่างเหมาะสม การตระหนักถึงเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน การผลิตผลงานด้วยตนเอง และมีความคิดที่ยืดหยุ่นเข้ากับทุกรูปแบบของชีวิต

องค์ประกอบทั้ง 4 นี้ จะผลักดันให้บุคคลสามารถตั้งศักยภาพเชิงสร้างสรรค์ของตนเองออกมาใช้ได้จากทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด จะเห็นว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นทักษะที่มีในตัวบุคคลทุกคน และสามารถที่จะพัฒนาให้สูงขึ้นได้โดยอาศัยการเรียนรู้และบรรยากาศที่เอื้ออำนวย

ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นศัพท์คำใหม่ ที่บัญญัติขึ้นโดยโบมการ์เติน (Alexander Gottlieb Baumgarte) ซึ่งก่อนหน้าที่เป็นเวลา 2000 กว่าปี นักปราชญ์สมัยกรีก เช่น เพลโต อริสโตเติล กล่าวถึงแต่เรื่องความงามความสะเทือนใจ ซึ่งเป็นความรู้สึกรับรู้ (Sense Perception) ของมนุษย์ ปัญหาที่พวกเขาโต้เถียงกันได้แก่ ความงามคืออะไร ค่าของความงามนั้นเป็นจริงมีอยู่โดยตัวของมันเองหรือไม่ หรือว่าค่าของความงามเป็นเพียงความชอบที่เราใช้กับสิ่งที่เราชอบ ความงามกับสิ่งที่งามสัมพันธ์กันอย่างไร มีมาตรการตายตัวอะไรหรือไม่ที่ทำให้เราตัดสินใจได้ว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่งาม สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหาคคุณค่า (Axiology) ในสมัยก่อนวิชานี้เป็นที่รู้จักกันในรูปของวิชา “ทฤษฎีแห่งความงาม” (Theory of Beauty)

Alexander Gottlieb Baumgarte มีความสนใจในปัญหาเรื่องของความงามนี้มาก เขาได้ลงมือค้นคว้ารวบรวมความรู้เกี่ยวกับความงามที่กระจัดกระจายอยู่มาไว้ในที่เดียวกัน เพื่อพัฒนาความรู้เกี่ยวกับความงามให้มีเนื้อหาสาระที่เข้มแข็งขึ้น แล้วตั้งชื่อวิชาเกี่ยวกับความงามหรือความรู้ที่เกี่ยวกับความรู้สึกทางการรับรู้ว่า Aesthetics โดยบัญญัติจากรากศัพท์ภาษากรีก Aisthetics หมายถึง ความรู้สึกทางการรับรู้ หรือการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense perception) สำหรับศัพท์บัญญัติภาษาไทย ก็คือ “สุนทรียศาสตร์” จากนั้นวิชาสุนทรียศาสตร์ ก็ได้รับความสนใจเป็นวิชาที่มีหลักการเจริญก้าวหน้าขึ้น สามารถศึกษาได้ถึงระดับปริญญาเอก ด้วยเหตุผลนี้ Alexander Gottlieb Baumgarte จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นบิดาแห่งสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่

สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับความงามซึ่งอาจเป็นความงามในธรรมชาติหรือความงามทางศิลปะก็ได้ เนื่องจากในผลงานทางศิลปะ เราถือว่าเป็นสิ่งที่ดีความงามอยู่ด้วย นอกจากนี้สุนทรียศาสตร์ยังศึกษาวิชาที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกของการรับรู้ความงาม วิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ของคุณลักษณะของความงาม คุณค่าของความงาม และรสนิยม วิชาที่ส่งเสริมให้สอบสวนและแสวงหาลักษณะของความงามสากลในลักษณะของรูปธรรมที่เห็นได้ชัดรับรู้ได้และชื่นชมได้ วิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์ตรงของบุคคล สร้างพฤติกรรม ความพอใจ โดยไม่หวังผลตอบแทนในการปฏิบัติ เป็นความรู้สึกพอใจเฉพาะตน สามารถเผื่อแผ่เสนอแนะผู้อื่น

ให้มีอารมณ์ร่วมรู้สึกด้วยได้ วิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาพฤติกรรมตอบสนองของมนุษย์จากสิ่งเร้า ภายนอกตามเงื่อนไขของสถานการณ์ เรื่องราวความเชื่อ และผลงานที่มนุษย์สร้าง คำว่า “สุนทรียศาสตร์” มีผู้ให้ความหมายของคำไว้หลายท่านดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. ราชบัณฑิตยสถาน (2530, น. 4) สุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่ยามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์ คุณค่าความงาม และมาตรฐานในการวินิจฉัยว่า อะไรงาม อะไรไม่งาม ซึ่งแบ่งเป็นความงามในธรรมชาติและ ความงามในศิลปะ ความงามในธรรมชาติเป็นความงามที่ปราศจากการปรุงแต่ง เป็นความงามที่มนุษย์สามารถสัมผัสได้ เช่น ชมทิวทัศน์ทุ่งทานตะวัน หรือชมพระอาทิตย์อัสดงที่ภูผา เป็นต้น ส่วนความงามในศิลปะเกิดจากความรู้สึกภายในจิตใจที่อยากแสดงออกทางสุนทรียภาพจากประสบการณ์ต่าง ๆ และขึ้นอยู่กับ การสัมผัสของแต่ละบุคคล

2. กิริติ บุญเจือ (2522, น. 263) สุนทรียศาสตร์ เป็นวิชาว่าด้วยสิ่งที่สวยงามหรือไพเราะ คำว่า Aesthetics (เอ็ชเชทิกส์) มาจากภาษากรีกว่า Aisthetikos (อ็สเชทิโคส) หมายถึง ู้ได้ด้วยสัมผัสสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) ซึ่งมีอยู่ 3 อย่างคือ

- ความงาม (Beauty)
- ความแปลกหูแปลกตา (Picturesequence)
- ความน่าทึ่ง (Sublimity)

คำว่า “สุนทรียศาสตร์” มาจากศัพท์ภาษาบาลีว่า “สุนทรียะ” แปลว่าดี งาม สุนทรียศาสตร์จึงมีความหมายตามรากศัพท์ว่าวิชาที่ว่าด้วยความงาม ในความหมายของคำเดียวกันนี้ นักปราชญ์ ชาวเยอรมันชื่อ Aesthetics Baumgarten (1718 - 1762) ได้เลือกคำในภาษากรีกมาใช้คำว่า Aisthetics ซึ่งหมายถึงการรับรู้ตามความรู้สึก (Sense Perception) เป็นวิชาเกี่ยวกับเรื่องทฤษฎีแห่งความงามตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Aesthetics ส่วนในภาษาไทยใช้คำว่าสุนทรียศาสตร์หรือวิชาศิลปะทั่วไป ดังนั้น จึงถือว่าศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของสุนทรียศาสตร์หรือเมื่อกล่าวถึงสุนทรียศาสตร์เมื่อใดก็มักจะเกี่ยวข้องกับงานศิลปะนั่นเอง

“สุนทรียภาพ” (Aisthetics) หมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่ยาม ไพเราะ หรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะ เป็นธรรมชาติ หรือศิลปะ ในพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2530, น. 6) กล่าวถึงความหมายของ “สุนทรียภาพ” หรือ สุนทรีย เป็นความรู้สึกที่บริสุทธิ์ ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาหนึ่ง ลักษณะของอารมณ์ หรือความรู้สึกนั้นเราใช้ภาษาต่อไปนี้แทนความรู้สึกจริง ๆ ของเรา ซึ่งได้ความหมายไม่เท่าที่เรารู้สึกจริง ๆ เช่น คำตอบต่อไปนี้

- พอใจ (interested)

- ไม่พอใจ (disinterested)
- เพลิดเพลินใจ (pleasure)
- ทุกข์ใจ (unpleasure)
- กินใจ (empathy)

อารมณ์ หรือ ความรู้สึกดังกล่าวนี้จะทำให้เกิดอาการลืมหืมตา (Attention span) และ
ผลอใจ (Physical distance) ลักษณะทั้งหมดนี้เรียกว่า สุนทรีย์ หรือสุนทรีย์ภาพ

สุนทรียศาสตร์ เป็นสาขาของปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ในเรื่องความงาม ตลอดจน
รวมถึงความน่าเกลียด ในภาษาฝรั่งเศสเรียกว่าเป็นคุณค่าในเชิงนิเสธ (Negative value) นอกจากนี้
เรื่องของสุนทรียศาสตร์ยังเกี่ยวข้องกับประเด็นคำถามที่ว่า คุณสมบัติ(ความงาม - ความน่า
เกลียด) เป็นสิ่งที่มีอยู่ในเชิง “วัตถุวิสัย”(Objective) หรือเป็นเรื่องของ “อัตวิสัย” (Subjective) ซึ่งมี
อยู่ในใจของแต่ละบุคคลเท่านั้น ด้วยเหตุนี้วัตถุต่าง ๆ จึงควรที่จะได้รับการสัมผัสโดยวิธีการเฉพาะ
อันหนึ่ง นอกจากนี้ สุนทรียศาสตร์ยังตั้งคำถามในเรื่องที่ว่า มันมีความแตกต่างกันระหว่าง “ความ
งาม” และ “ความสูงส่ง” (sublime) หรือไม่

การวิจารณ์และจิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะ (Criticism and Psychology of Art) แม้
จิตวิทยาจะมีระเบียบวิธีที่เป็นอิสระแตกต่างกันไป แต่ก็ยังเป็นศาสตร์ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับ
สุนทรียศาสตร์. จิตวิทยาเกี่ยวกับศิลปะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยต่าง ๆ ทางด้านศิลปะ
ยกตัวอย่างเช่น การที่มนุษย์ตอบโต้และขานรับต่อสี เสียง เส้น รูปทรง หรือคำต่าง ๆ และเป็นเรื่อง
ที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึก ส่วนการวิจารณ์ศิลปะจำกัดตัวของมันเองกับผลงานศิลปะ
โดยเฉพาะ มีการวิเคราะห์ถึงโครงสร้าง ความหมาย และปัญหาต่าง ๆ ในงานศิลปะเปรียบเทียบกับ
ผลงานชิ้นอื่น ๆ และมีการประเมินคุณค่างานศิลปะ คำว่า “สุนทรียศาสตร์” (Aesthetics) ถูก
นำเสนอขึ้นมานับแต่ปี ค.ศ. 1753 โดยนักปรัชญาชาวเยอรมัน นามว่า Alexander Gottlieb
Baumgarten โดยเขาหมายรวมถึงรสนิยม ความรู้สึกสัมผัสในความงาม แต่การศึกษาเกี่ยวกับ
ธรรมชาติของความงามได้รับการดำเนินการมาหลายศตวรรษแล้ว ในอดีตนั้นส่วนใหญ่เป็น
เรื่องราวที่สนใจโดยบรรดานักปรัชญาทั้งหลาย นับแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา บรรดาศิลปิน
ทั้งหลายได้มีส่วนช่วยเหลือสนับสนุนทัศนะของพวกเขาด้วย

ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์แรกในขอบเขตนี้เป็นของ Plato นักปรัชญากรีก ผู้ซึ่งเชื่อว่า
ความเป็นจริง (Reality) มีอยู่ในโลกของแบบ (Archetypes or Forms) ที่เหนือไปจากประสาท
สัมผัสของมนุษย์ ซึ่งเป็นต้นแบบต่าง ๆ ของสรรพสิ่งซึ่งมีอยู่ในโลกแห่งประสบการณ์ของมนุษย์
วัตถุสิ่งของต่าง ๆ ของประสบการณ์เป็นเพียงตัวอย่าง หรือการเลียนแบบรูปในโลกลงมาแบบทั้งสิ้น

นักปรัชญาท่านนี้พยายามให้เหตุผลสำหรับวัตถุประสงค์เชิงประสบการณ์ (ในโลกมนุษย์) กับความเป็นจริง (โลกของแบบ) ที่มันเลียนแบบมา บรรดาศิลปินทั้งหลายลอกแบบวัตถุประสงค์เชิงประสบการณ์อีกทอดหนึ่ง หรือใช้มันในฐานะเป็นต้นแบบอันหนึ่งสำหรับงานของพวกเขา ด้วยเหตุนี้ ผลงานของบรรดาศิลปินทั้งหลายจึงเป็นการเลียนแบบของการเลียนแบบอีกทอดหนึ่ง เพื่อความเข้าใจชัดเจนขึ้นขอแยกตัวอย่างต่อไปนี้

โลกของแบบ - “ม้า” (ม้าที่มีอยู่ในสมอง/ความคิดของมนุษย์)

โลกของประสบการณ์ - “ม้า” (ม้าที่เราสัมผัส รับรู้จริง - เลียนมาจากโลกของแบบ)

โลกของศิลปะ - “ม้า” (ภาพวาดม้า ที่เขียนเลียนแบบโลกของประสบการณ์)

ความคิดของ Plato นี้ปรากฏเด่นชัดในหนังสือของเขาเรื่อง The Republic, Plato ไปไกลมากถึงขนาดให้ขับไล่หรือเนรเทศศิลปินออกไปจากอตุมนรัฐซึ่งเป็นสังคมในอุดมคติของเขา ทั้งนี้เนื่องจากเขาคิดว่า ผลงานของศิลปินเหล่านั้นกระตุ้นและสนับสนุนความไร้ศีลธรรม และผลงานประพันธ์ทางด้านดนตรีบางอย่าง เป็นมูลเหตุให้เกิดความขี้เกียจ หรือด้วยการเสพงานศิลปะ ผู้คนอาจถูกยุยงให้เกิดการกระทำเลวเกินกว่าจะยอมรับได้ไป (immoderate actions)

อริสโตเติล (Aristotle) ได้พูดถึงเรื่อง “ศิลปะคือการเลียนแบบ” เขาไว้ด้วยเช่นกัน แต่ไม่ใช่ในความหมายอย่างเดียวกันกับเพลโต (Plato) ใครคนหนึ่งสามารถที่จะเลียนแบบ “สิ่งต่าง ๆ ได้อย่างที่พวกมันควรจะเป็น และ “บางส่วน ศิลปะได้สร้างความสมบูรณ์ในสิ่งที่ธรรมชาติไม่สามารถนำมาซึ่งความสมบูรณ์แบบได้” (Art party completes what nature can not bring to a finish) ศิลปินได้แยกแยะรูปทรงออกมาจากสสารของวัตถุบางอย่างของประสบการณ์ ตัวอย่างเช่น ร่างกายของมนุษย์หรือต้นไม้จริงบนโลก และจัดการกับรูปทรงอันนั้นในสสารอีกอย่างหนึ่ง อย่างเช่น เขียนหรือวาดมันลงบนผืนผ้าใบหรือสลักขึ้นมาจากแท่งหินอ่อน ด้วยเหตุนี้ การเลียนแบบจึงมิใช่เพียงแต่การลอกเลียนต้นแบบอันหนึ่งเท่านั้น และไม่ใช่สิ่งประดิษฐ์ที่เป็นสัญลักษณ์มาจากของเดิม แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏซึ่งมีลักษณะเฉพาะ มีแง่มุมอันหนึ่งของสิ่งต่าง ๆ และผลงานศิลปะแต่ละชิ้นคือการเลียนแบบมาจากสิ่งสากลหรือทั่ว ๆ ไป

สุนทรียศาสตร์ไม่อาจแยกออกได้จากเรื่องของศีลธรรมและการเมืองสำหรับในทัศนะของ Aristotle และ Plato. Plato ได้เขียนเกี่ยวกับเรื่องของคนตรีเอาไว้ในหนังสือ Politics ของเขา โดยยืนยันว่า “ศิลปะมีผลกระทบต่อบุคลิกภาพหรืออัตลักษณ์ของมนุษย์ และเนื่องจากเหตุนี้ จึงต้องมีกฎเกณฑ์ทางสังคม” ส่วน Aristotle นั้นถือว่า ความสุขคือเป้าหมายของชีวิต (Happiness is the aim of life) เขาเชื่อว่าหน้าที่หลักของศิลปะก็คือ การจัดเตรียมความพึงพอใจให้กับมนุษย์

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่องการศึกษาอายุมากกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการศึกษาทางมานุษยวิทยาเชิงคุณภาพเป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้แบ่งวิธีการดำเนินงานเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล
2. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย
3. ศึกษาและจัดกระทำข้อมูล
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
5. ขั้นตอนการนำเสนอ

ขั้นที่ 1 ขั้นรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารสิ่งพิมพ์ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

- 1.1 รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารสิ่งพิมพ์จากสถาบันการศึกษาประกอบด้วย
 - 1.1.1 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
 - 1.1.2 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยมหิดล
 - 1.1.3 ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - 1.1.4 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - 1.1.5 ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
 - 1.1.6 ห้องสมุดดนตรีสิรินธร หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี
- 1.2 รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ ประสบการณ์ทางวิชาการด้านประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมและดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
 - 1.2.1 พระมหาจรรยา ญาณจาโร พระสงฆ์รวิญ นิกาย วัดชนะสงคราม กรุงเทพมหานคร
 - 1.2.2 ดร. อดิสร บวรจูน นักวิชาการประวัติศาสตร์มอญ
 - 1.2.3 ดร. พิศาล บุญผูก นักวิชาการประวัติศาสตร์มอญจังหวัดนนทบุรี
 - 1.2.4 อาจารย์นพดล แจบ้านเกาะ ครูสอนเครื่องสายมอญ จังหวัดสมุทรสาคร

1.2.5 คุณกัลยา ปุงบางกระดี นักดนตรีเครื่องสายมอญบางกระดี กรุงเทพมหานคร

1.2.6 คุณ Awu mon นักดนตรีจุกยามในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี จังหวัดกาญจนบุรี

1.2.7 อาจารย์ Nai Htaw Paing อาจารย์สอนจุกยามและดนตรีมอญ มหาวิทยาลัยวัฒนธรรมแห่งเมืองย่างกุ้ง (Yangon Cultural University) สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

1.2.8 อาจารย์ U Khin Maung Tin นักวิชาการดนตรีมอญและนักดนตรีจุกยาม สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ข้อมูลเอกสาร

- ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุด เว็บไซต์และแหล่งข้อมูลต่าง ๆ
- รวบรวมข้อมูลบันทึกเสียงจุกยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญจากห้องสมุด เว็บไซต์และแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

ข้อมูลภาคสนาม

- สัมภาษณ์นักวิชาการ นักดนตรีไทย ศิลปินจุกยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทย สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและผู้เกี่ยวข้อง
- สังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมการบรรเลงจะเข้ของศิลปินจุกยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
- บันทึกภาพและเสียงการบรรเลงจุกยามของศิลปินจะเข้กลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทยและสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ขั้นที่ 2 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยมีเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาดังนี้

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

2.1.1 แบบสังเกต (Observation) ผู้วิจัยใช้การสังเกตร่วมกัน 2 ลักษณะ

2.1.1.1 แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) บางครั้งเรียกกันว่าการสังเกตภาคสนาม (Field Observation) หรือการสังเกตเชิงคุณภาพ (Qualitative Observation) คือ การสังเกตชนิดที่ผู้วิจัยเข้าไปร่วมปฏิบัติเครื่องดนตรีและทำกิจกรรมกับบุคคล

ข้อมูล (Key Informant) จนกระทั่งเข้าใจความรู้สึกนึกคิดและความหมายที่บุคคลข้อมูลให้ต่อปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา ในแง่ของระเบียบวิธี การสังเกตแบบมีส่วนร่วมจะต้องประกอบด้วยกระบวนการ 3 ขั้นตอน คือ การสังเกต การซักถาม และการจดบันทึก นอกเหนือจากการเฝ้าดู ปฏิบัติเครื่องดนตรีและร่วมทำกิจกรรมกับบุคคลข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยจะซักถามบางสิ่งบางอย่างที่ไม่อาจเข้าใจได้จากการสังเกต โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับความหมายหรือสัญลักษณ์ การซักถามนี้คือการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ หลังจากนั้นจึงทำการจดบันทึกข้อมูล

2.1.1.2 แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participant Observation) หรือการสังเกตโดยตรงเป็นการสังเกตที่ผู้วิจัยจะเฝ้าสังเกตอยู่วงนอก โดยไม่เข้าร่วมกิจกรรมที่บุคคลข้อมูลกระทำอยู่ เช่น การเรียนการสอนระหว่างครูกับนักเรียนหรือการแสดงที่บุคคลข้อมูลเป็นผู้แสดง

2.1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interview) ผู้วิจัยใช้รูปแบบการสัมภาษณ์ร่วมกัน 2 ลักษณะ คือ

2.1.2.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) คือการกำหนดแนวประเด็นคำถามเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามลำดับ โดยกำหนดประเด็นตามหัวข้อในงานวิจัยและบริบทที่เกี่ยวข้อง

2.1.2.2 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non - Structured Interview) เป็นการตั้งคำถามนอกเหนือจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างในประเด็นที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ที่สามารถใช้อธิบายปรากฏการณ์หรือสัญลักษณ์ที่ปรากฏในสถานการณ์นั้น ๆ ได้อย่างอิสระ

2.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

2.2.1 กล้องถ่ายภาพนิ่ง

2.2.2 กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว

2.2.3 เครื่องบันทึกเสียง

2.2.4 สมุดบันทึก

ขั้นที่ 3 ศึกษาและจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการจำแนกข้อมูล โดยการนำข้อมูลในขั้นที่ 1 มาจำแนกเป็นหมวดหมู่ ดังนี้

3.1 จำแนกข้อมูลประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์ด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับจ๋ยาม

3.1.1 จากเอกสารสิ่งพิมพ์

- 3.1.2 จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ
- 3.2 ทำการบันทึกในต้น
- 3.3 ศึกษาทำนองเพลงเพื่อหาอัตลักษณ์การบรรเลงจยามในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้
 - 3.3.1 สังคีตลักษณ์
 - 3.3.2 ลักษณะของทำนอง
 - 3.3.3 กลวิธีในการบรรเลง

ขั้นที่ 4 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีต่อไปนี้

4.1 วิเคราะห์ข้อมูลด้านประวัติศาสตร์และความเป็นมาของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ในหัวข้อต่าง ๆ ที่ปรากฏเด่นชัดในวัฒนธรรมดนตรีมอญ โดยใช้ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่และทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ซึ่งมีประเด็นในการวิเคราะห์ตามหัวข้อดังนี้

- 4.1.1 ประวัติความเป็นมาของจยามในชุมชน
- 4.1.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของจยามในแต่ละชุมชน
- 4.1.3 บทบาทและหน้าที่ของจยามในแต่ละชุมชน
- 4.1.4 การแพร่กระจายของจยามในชุมชน
- 4.1.5 ความสัมพันธ์ของจยามกับเครื่องดนตรีอื่น

4.2 วิเคราะห์ข้อมูลด้านอัตลักษณ์ในการบรรเลงของจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญโดยใช้ทฤษฎีดนตรีไทย มุ่งหาอัตลักษณ์ทำนองและการบรรเลงจากบทเพลงในวัฒนธรรมมอญ เนื่องจากลักษณะของบทเพลงเป็นสิ่งสะท้อนอัตลักษณ์ของแต่ละชุมชนอย่างชัดเจน คัดเลือกบทเพลงที่นำมาศึกษาจากลักษณะการใช้งานที่แตกต่างกันโดยใช้วิธีบันทึกโน้ตแบบดนตรีไทย ซึ่งมีประเด็นในการพิจารณา ดังนี้

- สังคีตลักษณ์
- ลักษณะของทำนอง
- กลวิธีในการบรรเลง

ขั้นที่ 5 ขั้นตอนการนำเสนอ

นำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ นำเสนอเนื้อหาโดยแบ่งเป็นบทตามลำดับเนื้อหาดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ผลการวิจัย

4.1 ด้านความเป็นมาของจุกยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

4.2 ด้านการบรรเลงของจุกยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ



บทที่ 4 ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องการศึกษาจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในประเทศไทย ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ มีประเด็นการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

4.1 ด้านความเป็นมาของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ มีประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

- 4.1.1 ประวัติและพัฒนาการของจยาม
- 4.1.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของจยาม
- 4.1.3 บทบาทและหน้าที่ของจยาม
- 4.1.4 การแพร่กระจายของจยาม
- 4.1.5 ความสัมพันธ์ของจยามกับเครื่องดนตรีอื่น
- 4.2 ด้านการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ดังนี้
 - 4.2.1 มอญบางกระดี่
 - 4.2.2 มอญสังขละบุรี
 - 4.2.3 มอญมะละแหม่ง

บทสรุป

4.1 ด้านความเป็นมาของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

4.1.1 ความเป็นมาและพัฒนาการของจยาม

จากการศึกษาความเป็นมาและพัฒนาการของเครื่องดนตรีจยามในแต่ละชุมชน ซึ่งมีตำนานการสร้างเครื่องดนตรีรูปจระเข้ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ จากหลักฐานการบันทึก บริบทสังคม คำบอกเล่า และตำนานจากบุคคลผู้ให้ข้อมูล สามารถเชื่อมโยงประวัติการสร้างและพัฒนาการของเครื่องดนตรีจยาม ได้ดังนี้

ที่มาของชื่อเครื่องดนตรีจยาม จยาม (ကျာ်) เป็นภาษามอญ แปลว่าจระเข้ อาจารย์ Nai Htaw Paing ครูสอนจยามเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ และนาย Awe Mon นักดนตรีจยามประจำศูนย์วัฒนธรรมมอญสังขละบุรี ให้ข้อมูลการสร้างเครื่องดนตรีจยามของชาวมอญว่า ชาวมอญโบราณสร้างเครื่องดนตรีที่มีรูปร่างเป็นตัวจระเข้ขึ้น โดยมีพื้นฐานความคิดและแรงบันดาลใจจากตำนานรักของเจ้าหญิงเจ้าชาย มีตำนานความเชื่อ (Myth) ที่สัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ประจำลุ่มน้ำ ในรัฐมอญเชื่อกันว่ารูปร่างของจยามที่มีลักษณะเป็นรูปจระเข้ขึ้นนั้น มาจากเรื่องเล่าของชาวมอญที่กล่าวว่า ชาวมอญอพยพมาจากเมืองจีนประมาณ 3,000 กว่าปี สมัยนั้นมี

พระมหากษัตริย์ชื่อ ซาโมยกะ มีโอรสชื่อแมนันดา เจ้าชายแมนันดาหลงรักสาวคนหนึ่งชื่อเมืองตะเลียง ซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามโดยมีแม่น้ำใหญ่กั้นกลาง ในแม่น้ำนั้นมีกระเช้าอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก และได้ทำร้ายผู้ที่คนที่อาศัยและเดินทางในแม่น้ำสายนี้ แต่มีกระเช้าอยู่ตัวหนึ่งที่สนิทและเป็นเพื่อนเล่นกับเจ้าชายมาตั้งแต่เด็ก เจ้าชายตั้งชื่อให้กระเช้าตัวนี้ว่า มดปรีว เวลาที่เจ้าชายจะไปหาหญิงคนรักก็จะให้มดปรีวพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปแบบนี้ทุกครั้ง อยู่มาวันหนึ่งระหว่างการเดินทางพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปหาสาวคนรัก กระเช้าที่อาศัยอยู่ในแม่น้ำนี้ได้เกิดการทะเลาะวิวาทและรุมกัดกัน ทำให้การเดินทางพาเจ้าชายไปหาสาวคนรักมีอุปสรรค มดปรีวจึงให้เจ้าชายเข้าไปอยู่ในปากของตนเพื่อไม่ให้เจ้าชายได้รับอันตรายจากกระเช้าตัวอื่น แต่ระหว่างทางที่พาเจ้าชายข้ามฝั่งกลับมดปรีวโดนกระเช้าตัวอื่นรุมกัด ทำให้มดปรีวบาดเจ็บสาหัสและถึงแก่ความตายก่อนที่จะพาเจ้าชายข้ามกลับมาถึงฝั่ง ทำให้เจ้าชายที่หลบอยู่ในปากของมดปรีวขาดอากาศหายใจและตายอยู่ในปากพร้อมกับมดปรีว เมื่อกษัตริย์ผู้เป็นพ่อและประชาชนทั่วทั้งเมืองทราบข่าวก็พากันเสียใจ จนข่าวการตายของเจ้าชายทราบถึงสาวคนรัก ทำให้สาวคนรักนั้นเสียใจมากจนตรอมใจตายตามเจ้าชายแมนันดาไปในเวลาต่อมา กษัตริย์ผู้เป็นพ่อจึงจัดพิธีเผาศพลูกชายและสาวคนรักไปพร้อม ๆ กัน ระหว่างที่เผาศพของทั้งคู่ควันไฟที่เผาศพทั้งสองเมืองก็ลอยขึ้นไปบนฟ้าและขึ้นไปรวมตัวกันในอากาศ จากเหตุการณ์ในครั้งนั้น ทำให้เกิดเป็นตำนานความรักและเรื่องราวความซื่อสัตย์ของกระเช้าที่ชื่อมดปรีวจนกลายเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของชาวมอญ ด้วยความเคารพนับถือและเพื่อเป็นการยกย่องเชิดชูในความรัก ความซื่อสัตย์ของมดปรีวที่มีต่อเจ้าชาย จึงนำมาซึ่งความเป็นเอกลักษณ์และสัญลักษณ์ของชาวมอญมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยนำมาประดิษฐ์เป็นเครื่องดนตรีที่เรียกว่า จูยาม ให้มีรูปร่างเหมือนจะเข้จริง ๆ มีลวดลายที่เป็นเหมือนเกล็ด มีหัว มีตา มีปาก มีขา มีเท้าและมีหางตามจินตนาการของชาวมอญสืบมา

นอกจากตำนานรักของเจ้าชายเจ้าหญิงและกระเช้ามดปรีวที่พบในชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และชุมชนมอญสังขละบุรีแล้ว ยังมีตำนานการสร้างจูยามที่มีลักษณะใกล้เคียงกันอีกจำนวนหนึ่ง มีที่มาจากนิทานพื้นบ้านของชาวมอญที่เป็นนิทานมุขปาฐะเล่าสืบต่อกันมาแพร่หลายในชุมชนชาวมอญที่อาศัยอยู่ในรัฐมอญในปัจจุบัน ชื่อพระสีนวลลา หรือ พระศรีโนนลา แต่เดิมมอญเรียกวรรณกรรมเรื่องนี้ว่า “แม่งปลายชายนันลา” โดยมีชื่อเต็มว่า “แม่งปลายชายนันลามิเบอะโนน” ซึ่ง ดร.พิศาล บุญผูก ได้แปลชื่อวรรณกรรมเป็นภาษาไทยว่า “พระสีนวลลามะนางจอมปราสาท” มีเรื่องย่อว่า ในอดีตมีกษัตริย์หนุ่มชาวมอญชื่อ “พระสีนวลลา” มีเพื่อนรักเป็นกระเช้าและมักเดินทางท่องเที่ยวโดยใช้กระเช้าเพื่อนรักเป็นพาหนะ พระสีนวลลาได้หลงรักหญิงสาวลูกสาวของกษัตริย์ต่างเมือง ชื่อ มิเบอโนน วันหนึ่งพระสีนวลลาได้

เดินทางไปหาเจ้าหญิงมิเบอโน่นโดยใช้จระเข้เพื่อนรักไปตามแม่น้ำ ครั้งนี้พระสีนวลลาไม่ได้นั่งบนหลังจระเข้ไปเหมือนปกติ แต่มีเหตุให้ต้องเข้าไปนั่งอยู่ในปากของจระเข้ ระหว่างทางได้มีจระเข้ตัวอื่นเข้ามาทำร้ายเกิดการต่อสู้ ทำให้จระเข้เพื่อนรักของพระสีนวลลาบาดเจ็บสาหัส แต่พระสีนวลลาที่อยู่ในปากจระเข้เสียชีวิตก่อนที่จะเดินทางไปหาเจ้าหญิง เมื่อข่าวการเสียชีวิตของพระสีนวลลาไปถึงเจ้าหญิง ทำให้เจ้าหญิงเสียใจมาก จนตรอมใจและเสียชีวิตตามไปในที่สุด ในวันเผาศพของพระสีนวลลาและเจ้าหญิงมิเบอโน่น ได้ตั้งอยู่คนละฝั่งแม่น้ำ และได้เกิดเหตุการณ์อัศจรรย์ขึ้น คือ ควันที่เกิดจากการเผาศพของทั้งสองได้ลอยขึ้นเข้าหากันก่อนที่จะลอยขึ้นไปบนท้องฟ้า สำหรับจระเข้เพื่อนรักของพระสีนวลลานั้นก่อนสิ้นลมได้บอกกับพระบิดาของพระสีนวลลาว่า หากตนเสียชีวิตขอได้โปรดสร้างเครื่องดนตรีเป็นรูปจระเข้ เพื่อให้บรรเลงในงานศพเพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีต่อพระสีนวลลา จึงทำให้เกิดการสร้างเครื่องดนตรีรูปจระเข้เป็นครั้งแรกและได้บรรเลงในงานศพของพระสีนวลลานั้นจากครั้งนั้น นิทานเรื่องพระสีนวลลา ได้รับการยกระดับไปสู่การเป็นวรรณกรรมที่สำคัญของมอญ มีการนำไปจารลงในคัมภีร์โบลานแพร่หลายกันไปในประเทศไทยและเมียนมา มีการเล่าเรื่องผ่านรูปแบบวรรณกรรมเป็นเพลงยาวที่ใช้สำหรับการแสดงทะแยมมอญ ร้อยเรียงเป็นบทกลอนเฉพาะตัวอย่างหนึ่ง ปัจจุบันคัมภีร์โบลานทะแยมมอญเรื่องพระสีนวลลา จบเรื่องในผูกเดียวถูกเก็บรักษาอยู่ที่วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี

ประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีจยามได้ถูกกล่าวถึงในเอกสารต่าง ๆ ที่สามารถสืบค้นได้เก่าที่สุด คือ พงศาวดารจีนสมัยราชวงศ์ถังที่บันทึกในปี พ.ศ. 1345 โดยกล่าวถึงการส่งคณะนักดนตรีและนักแสดงจากอาณาจักรพยูจำนวน 35 คน ไปแสดงที่เมืองยางเฉา ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหมดได้ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งชื่อ จยาม ที่อธิบายว่าเป็นพิณหัวสัตว์รูปจระเข้ มี 9 สาย ซึ่งเหตุการณ์นี้ได้บันทึกและรายงานในหนังสือ New Tang History (Judith Becker, 1967) เมื่อเทียบยุคสมัยและคำนวณปีพุทธศักราชพบว่า เครื่องดนตรีที่มีรูปร่างเป็นจระเข้ของชาวมอญจะต้องถูกสร้างขึ้นอย่างน้อยตั้งแต่สมัยสะเทิม ช่วงยุคสะเทิมตอนปลายเป็นต้นมา คือระหว่างพุทธศักราช 1000-1600 หรืออาจจะเกิดขึ้นก่อนหน้านั้น ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นยุคที่รุ่งเรืองของเมืองสะเทิม ในฐานะอาณาจักรมอญโบราณและอยู่ร่วมยุคกับอาณาจักรของอาณาจักรพยู (Emmanuel Guillon, 1999)

นอกจากนี้การศึกษาเครื่องดนตรีในคัมภีร์โบลานมอญของจรัญ กาญจนประดิษฐ์ ยังได้พบหลักฐานเกี่ยวกับคำว่า จยาม เพิ่มขึ้นและทำให้ทราบว่า มีคัมภีร์โบลานมอญอย่างน้อย 3 ฉบับที่กล่าวถึงจยาม ได้แก่ คัมภีร์โบลานสะเม็ญอะสะ (พระเจ้าอะสะ) คัมภีร์โบลานพญาทะเล (พญาทะเล) และคัมภีร์โบลาน กุยาจ เจ นู ฟอ (พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์) โดยเฉพาะ

บันทึกคัมภีร์โบราณภาษามอญเรื่อง “กุยาจ เจ นู ฟอ” ส่วนหนึ่งของนายโทวมะเงอ จุลศักราช 1209 หรือพุทธศักราช 2390 ซึ่งเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาที่เขียนโดยกวีชาวมอญ คัมภีร์ต้นฉบับนี้ถูกเก็บรักษาไว้ในวัดมอญแห่งหนึ่งในหมู่บ้านกวานละเมิญ เมืองเย รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา บรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หลักจากที่ตรัสรู้แล้วในพรราชาที่เจ็ดได้ขึ้นไปจำพรรษา ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อทรงแสดงพระอภิธรรมโปรดพระพุทธมารดาตลอดทั้งสามเดือนและมีเหล่าเทพยดาบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อสรรเสริญพระพุทธเจ้า กล่าวถึงการเรียกชื่อเครื่องดนตรีหลายชนิดเป็นภาษาบาลี ได้แก่ จิณฺจเภาวี (พอมจิน-กลองจิน) เหนาเภาวี (พอมฮอว์-กลองอยู่บนหอ) ชติเภาวี (พอมเจียะตั้ง-กลองสองหน้าคล้ายตะโพนไทย) ปณเภาวี (พอมปะณอม-บัณเฑาะว์) มนุเภาวี (พอมมอนเต็ง-กลองสองหน้า) อลุมเภาวี (พอมอะลอม-กลองรูปร่างคล้ายกลองทัด) เป็นต้น ข้อมูลดังกล่าวเป็นสิ่งที่ยืนยันว่า ชื่อเครื่องดนตรีมอญบางชนิดที่เรียกกันอยู่ในปัจจุบันมีรากศัพท์มาจากภาษาบาลี นอกจากนี้บทบาทความสำคัญของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่อง “กุยาจ เจ นู ฟอ” ในการเป็นเครื่องบูชาบรรเลงสรรเสริญพระพุทธเจ้า ในบันทึกมีการระบุลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดด้วยวิธีการใช้คำศัพท์บาลีมาผูกหรือกับคำเรียกแทนเสียงดนตรีตามระบบมุขปาฐะของชาวมอญมาเป็นเสียงเครื่องดนตรีในวรรณกรรมดังกล่าว โดยเฉพาะส่วนที่กล่าวถึงจยาม ซึ่งมีชื่อเรียกเครื่องดนตรีเป็นภาษาบาลีว่า “ติริภทฺท” รายละเอียดที่ปรากฏในคัมภีร์โบราณส่วนหนึ่งของนายโทวมะเงอมีข้อมูลที่กล่าวถึงจยาม 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 กล่าวถึงเทวดาบรรเลง “ติริภทฺท” (จยาม) และส่วนที่ 2 กล่าวถึงเสียงของเครื่องดนตรีจยามและบทบาทความสำคัญของเครื่องดนตรี มีรายละเอียดดังนี้

ส่วนที่ 1 เทวดาบรรเลงติริภทฺท (จยาม)

คำอ่านมอญ

อะถะ/ ปะดัวกาเลียะโกะ // ออญญอนเตเวีย/ เยียงโกนเตเวียะดาวตอม
เลียะเดิงโกะ// ตอยริเกียตระ/ ฮอนกยามเมียะเกะกูโกะ// ปักกะถันโรเซาะ/ เจินเติงระ// ปักกะถันชู/
ตีนตอน// เกินสัดเตินตอย/ ปะชายเปียะรูกยามโกะ เมียะปรุ ปลอนตุนราว...

คำแปล

ในกาลนั้น// อันว่าเทพบุตรบางพวกนั้น// ซึ่งเกี่ยวกับจยามอย่างนั้น// ย่อม
ดีดี// เมื่อดีดี// เสียงจยามนั้นดังขึ้นอีกอย่างไรเล่า...

ส่วนที่ 2 เสียงเครื่องดนตรี

คำอ่านมอญ

เตงชะเตงเตง/ เตัญเตัญซ็อบปอนเน็ยะร่่มซึน/ เก้าตึนถินเก็ยะตึน/ นิลันเตชะ
เม็ยะชะมีน/ ป็อยต็อยชะ วรีน/ โมวฮ็อยตึน/ อาวฮะตึน เต็ยะไว่นยีน/ ชะระเต็ยะฮ็อยโต่นตึน/
ปะโยตึนเน็ยะ ตึปะภอชชอง/ ร็อุณณลุมฮึ/ ชะภอชชะวรีน วิชอจเจซึน/ ตะติปะวรีน เตเว็ยะซึน เต
เว็ยะตึน//

คำแปล

เสียงจยามที่บรรดาเทพดา ได้บรรเลงขึ้นนั้นได้พรรณนาถึงฉัพพรรณรังสีที่
บังเกิดขึ้นที่องค์พระบรมศาสดา// ได้พรรณนาถึงรังสีพระรัศมีสีต่าง ๆ บังเกิดจากพระวรกายของ
พระพุทธชินสีห์// อันว่ารังสีสีทองนั้นเล่าเกิดจากพระฉวีวรรณอันผ่องใสประดุจทองคำที่ทา
ทาไว้ที่พระวรกายของพระพุทธองค์// อันว่ารังสีรงค์ สีแดงนั้นเล่าเกิดจากสีที่ริมพระโอษฐ์พระบรม
ศาสดา// รังสีสีสังข์นั้นบันดาลมาจากพระทันตะของพระพุทธเจ้า/ อันว่ารังสีสีโลหิตนั้นเล่า เกิดจาก
นขาของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระบรมศาสดา// อันว่ารังสีสีสดใสเป็นประกายดุจแสงดาราบนนภา
กาศเกิดจากพระอุณาโลมที่พระนลาฏของพระบรมศาสดาพระสัมมาสัมพุทธเจ้า// ในกาลนั้น//พระ
ฉัพพรรณรังสีทั้งหกประการดังกล่าว/ พระทศพลญาณทรงบันดาลให้ปรากฏขึ้นในกาลที่เป็นมหา
มังคลนี้//

(จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2559, น. 294-314)

การปรากฏคำว่า “จยาม” ในคัมภีร์ไบเบิลเรื่อง “กุยาจ เจ นู ฟอ” พระพุทธเจ้าเสด็จ
ลงมาจากสวรรค์ ที่เป็นสำนวนของนายโทมมะเจอ จารเมื่อพุทธศักราช 2390 แสดงให้เห็นถึง
ความสำคัญของเครื่องดนตรีจยามในฐานะเครื่องดนตรีที่สำคัญของชาวมอญ จากการระบุวันเวลา
ในการจารคัมภีร์ไบเบิลยังสะท้อนให้เห็นบทบาทของเครื่องดนตรีจยามที่มีอยู่ในวัฒนธรรมชาว
มอญอย่างน้อยตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2390 ซึ่งตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว
รัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา แต่หากพิจารณาไปพร้อมกับข้อสันนิษฐานของนักประวัติศาสตร์มอญก็อาจ
เป็นไปได้ว่าคัมภีร์ไบเบิลเรื่อง “กุยาจ เจ นู ฟอ” อาจถูกคัดลอกมาจากสำนวนของพระอาจารย์
อะพะาะ ภิกษุภิกษุชาวมอญที่ได้แต่งขึ้นมาอย่างน้อยในปีพุทธศักราช 2283 เป็นต้นมา ซึ่งตรงกับยุค
ฟื้นฟูหรือยุคอาณาจักรหงสาวดีใหม่ของมอญและสมัยของพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ แห่งราชวงศ์บ้าน
พลูหลวง ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายตามหลักฐานที่ปรากฏ

ในปัจจุบันชาวมอญมะละแหม่งมีการเล่าขานตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจยามสืบ
ต่อกันมารุ่นสู่รุ่น ทั้งในเขตรัฐมอญและชุมชนมอญอื่น ๆ เมื่อนักดนตรีผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ
ด้านดนตรีมอญถูกเชิญไปสอนที่ใด ก็จะทำเอาตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจยามส่งต่อให้กับชาว

มอญรุ่นหลังในพื้นที่อื่น ๆ ให้ทราบถึงตำนานที่มาของการสร้างเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปด้วย เช่นเดียวกับการที่กลุ่มชาวมอญจากเมืองเย ในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา อพยพ เข้ามาตั้งถิ่นฐานในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จนมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมประกอบ กับหน่วยงานทางรัฐในประเทศไทย ให้การสนับสนุนให้สร้างเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่ อาศัยอยู่ในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จนทำให้สามารถตั้งศูนย์วัฒนธรรมมอญขึ้น เพื่อ เป็นศูนย์รวมวิถีการความรู้ต่าง ๆ ของมอญไว้ ซึ่งรวมถึงศาสตร์การดนตรีของมอญด้วย โดยการ เชิญอาจารย์ Nai Htaw Paing และครูผู้เชี่ยวชาญดนตรีมอญจากเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาเข้ามาสอนดนตรีให้กับนักดนตรีของศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอ สังขละบุรี และผู้ที่สนใจปีละประมาณ 20 – 30 วัน เพื่อให้ให้นักดนตรีในศูนย์วัฒนธรรมมอญได้ เรียนรู้การบรรเลงเพลงมอญที่ถูกต้องจากครูผู้เชี่ยวชาญโดยตรง ดังนั้นตำนานการสร้างและที่มา ของเครื่องดนตรีในพื้นที่อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีนั้น จึงเป็นตำนานเดียวกันกับตำนาน การสร้างเครื่องดนตรีจากตำนานความรักของเจ้าหญิงเจ้าชายที่เล่ากันในพื้นที่เมืองมะละแหม่ง รัฐ มอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามของพื้นที่มอญบางกระดี่ กรุงเทพมหานคร นั้น นายกัลยา ปุงบางกระดี่ หัวหน้าคณะหัตถ์มอญหงส์ฟ้ารามัญ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับตำนานการ สร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามในชุมชนว่าไม่มีการเล่าถึงตำนานการสร้างเครื่องดนตรีชนิดนี้ มีเพียงการ ริเริ่มสร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามขึ้นจากการหาวัสดุที่มีในชุมชนตั้งแต่วัสดุที่ตายาย จ๋ยามที่ใช้ในคณะ หัตถ์มอญหงส์ฟ้ารามัญนั้น เป็นเครื่องดนตรีจ๋ยามที่มีลักษณะคล้ายจะเข้ของไทยโดยการสร้าง ของนายม่วง คักดีบริบูรณ์ หัวหน้าคณะหัตถ์มอญหงส์ฟ้ารามัญคนก่อนหน้านี้ โดยให้เหตุผลการ สร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามที่มีรูปร่างเหมือนกับจะเข้ของไทยว่า จ๋ยามอย่างของเดิมนั้นรูปร่างเหมือน จะเข้จริง ๆ มีหัว มีหาง มีเกล็ด ทำลำบากมาก ต้องแกะสลักจุกจิก อีกทั้งไม่สะดวกในการขนย้าย ประกอบกับจะเข้ของไทยก็มี ทำก็ง่าย ขนย้ายสะดวก จึงได้นำมาเป็นต้นแบบในการสร้างจ๋ยามขึ้น ใช้ในชุมชนบางกระดี่

ประวัติเครื่องดนตรีจ๋ยาม จากชื่อเรียก ตำนาน ความเชื่อ และรูปแบบการบรรเลง ที่มี ความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวมอญมาตั้งแต่ครั้งอดีต กล่าวคือ จ๋ยามเป็นเครื่องดนตรีโบราณที่มี พัฒนาการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ เดิมเป็นดนตรีราชสำนักที่ใช้บรรเลงประกอบการขับ ร้องและการแสดงในราชสำนักมอญ ปราภภูหลักฐานทางโบราณคดีเป็นภาพจิตรกรรม ภาพปูนปั้น ลอยตัวและภาพสลักตามโบราณสถานในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ทำให้ทราบว่า วัฒนธรรมการบรรเลงจ๋ยามมีปรากฏให้เห็นมาตั้งแต่ยุคโบราณแล้ว ในรัฐมอญนิยมสร้างเครื่อง

ดนตรีจยามเป็นรูปจระเข้ ลงรักปิดทอง ประดับด้วยแก้ว กระจกสวยงาม ถือเป็นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวที่ยังคงสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีให้เป็นรูปสัตว์โดยไม่ได้ปรับเปลี่ยนหรือลดทอนรูปแบบของเครื่องดนตรีเลย มีเพียงการปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ประดับตกแต่ง หรือวัสดุงานช่างไม้เท่านั้นที่ปรับรูปแบบการใช้งานให้ทันสมัยและเป็นวัสดุที่ง่ายต่อการใช้งาน เช่น การใช้สีเคมีสำเร็จรูปแทนการลงรักปิดทอง การใช้กระจกประดับเพื่อความแวววาว และการใช้กากเพชรประดับเพื่อความสวยงาม ส่วนวัสดุหลักในการสร้างตัวจยามนั้น ชุมชนมอญทั้ง 3 พื้นที่ยังคงใช้ไม้มะนาว (ไม้ขนุน) ในการสร้างเครื่องดนตรีจยามตามแบบการสร้างจยามอย่างโบราณ ไม่มีการใช้วัสดุทดแทน เนื่องด้วยทั้ง 3 พื้นที่ให้ความเห็นตรงกันว่าไม้ที่เหมาะสมแก่การสร้างเครื่องดนตรีจยามนั้นใช้ไม้ขนุนเป็นวัสดุที่ดีที่สุดในการสร้างเครื่องดนตรี เนื่องจากเป็นไม้เนื้ออ่อนที่สะดวกต่อการขุดตัวจยามและให้คุณภาพเสียงที่ดีด้วย แต่ในชุมชนมอญบางกระดี่นั้นนิยมสร้างจยามที่มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับจะเข้ของไทย ไม่นิยมแกะสลักลงรักปิดทองหรือประดับวัสดุแวววาวเหมือนการสร้างจยามในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและการสร้างจยามในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี



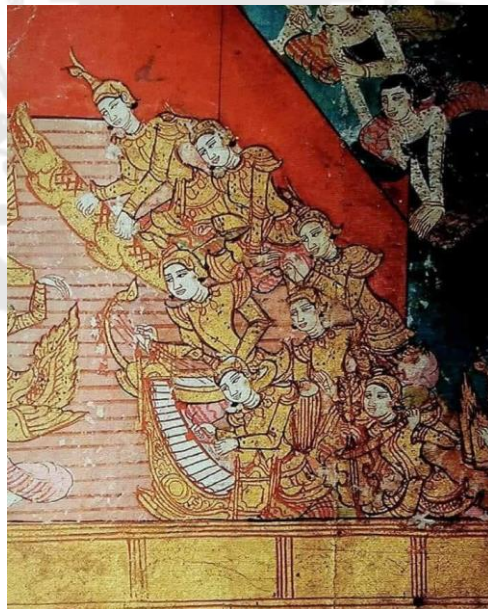
ภาพประกอบ 1 ภาพสลักการฟ้อนรำและการบรรเลงจยามกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 2 ภาพหุ่นปั้นนักดนตรีบรรเลงจยามกับการฟ้อนรำที่วัดกอนันต์
นอกเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 3 ภาพจิตรกรรมฝาผนังจยามและวงดนตรีในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา

ที่มา : ผู้วิจัย

พัฒนาการของเครื่องดนตรีจ๋ยามในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 ที่นั้น มีความเหมือนและความแตกต่างกันในประเด็นต่าง ๆ เช่น ด้านรูปร่างลักษณะ วัสดุที่ใช้ ตลอดจนวิธีการบรรเลง ที่ถูกปรับและปรุงแต่งขึ้นเพื่อให้เหมาะกับบริบทสังคมและความนิยมของคนในวัฒนธรรมในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยสามารถกล่าวได้ว่า แต่ละพื้นที่ที่มีวัฒนธรรมดนตรีจ๋ยามในบริบทวัฒนธรรม มีการปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ โดยเฉพาะในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้น มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีจ๋ยามจากเดิมที่มีรูปร่างของเครื่องดนตรีเป็นรูปจระเข้เข้าปากนอนราบกับพื้น มีการลดทอนรายละเอียดของเครื่องดนตรีโดยเหลือไว้เพียงโครงสร้างหลักที่สามารถทำให้เกิดเสียงได้เท่านั้น ซึ่งจะอธิบายรายละเอียดด้านกายภาพของเครื่องดนตรีจ๋ยามในหัวข้อ 4.1.2 ต่อไป



ตาราง 1 สรุปพัฒนาการของเครื่องดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พื้นที่	ด้านรูปร่าง	ด้านวัสดุ	วิธีการบรรเลง	หมายเหตุ
มอญ มะละแหม่ง	- ด้านรูปร่าง มีการลดทอนรายละเอียดของเครื่องดนตรีเพื่อใช้สำหรับการเรียน	- ด้านวัสดุ มีการเปลี่ยนวัสดุจากเดิมใช้สายใหม่เป็นสายเอ็นในลอน การใช้สีเคลือบสีใหม่และวัสดุตกแต่ดงสมัยใหม่ เช่น กากเพชร วัสดุแวววาวต่าง ๆ แทนการใช้ทองคำเปลวหรือแก้วกระจกประดับแบบโบราณ การใช้ตะปูแทนเข้าไม้แบบโบราณ การใช้ลูกบิดแบบกีตาร์เดมโวกีในร่างใหม่แทนการร้อยสายเข้ากับลูกบิดจริง	- วิธีการบรรเลง มีการแต่งเพลงขึ้นใหม่โดยใช้สำเนียงและเทคนิคเสียบบนพม่า เช่น การเหยียดสาย การใช้เสียงตัว	- มีการใช้เครื่องดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและฝึกซ้อมสำหรับนักเรียนและฝึกซ้อมเท่านั้น ในการแสดงยังคงใช้จุฬาลงกรณ์วิทยาลัย
	-	- ด้านวัสดุ มีการเปลี่ยนวัสดุจากเดิมใช้สายใหม่เป็นสายเอ็นในลอน ในสายที่ 1 และ 2 การใช้ลูกบิดแบบกีตาร์เดมโวกีในร่างใหม่แทนการร้อยสายเข้ากับลูกบิดจริง	- วิธีการบรรเลง มีการเชิญครูสอนจุฬาลงกรณ์วิทยาลัยเข้ามาสอนโดยใช้เพลง และวิธีการบรรเลงเดียวกับในรัฐมอญ	-
มอญ สังขละบุรี	- ด้านรูปร่าง มีทั้งลักษณะที่ลดทอนขนาดและรายละเอียดต่าง ๆ แต่ยังคงรูปจะใช้ไว้และการลดทอนรายละเอียดของเครื่องดนตรีให้คล้ายกับจะเข้าของไทยเพื่อความสะดวกในการสร้างเครื่องดนตรี	- ด้านวัสดุ มีการเปลี่ยนวัสดุจากเดิมใช้สายใหม่เป็นสายเอ็นในลอน ในสายที่ 1 และ 2	- วิธีการบรรเลง มีการใช้ทำนองเพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุงของไทยเข้ามาบรรเลงด้วยวงจุฬาลงกรณ์วิทยาลัยและเล่นตะแหมมอญ	-

4.1.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของจยาม

การศึกษาลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีจยาม ผู้วิจัยได้ศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพและส่วนประกอบของจยาม ทำทางในการนั่งบรรเลงและท่าทางการจับเครื่องดนตรีในแต่ละพื้นที่ โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

การสร้างเครื่องดนตรีจยามในชุมชนมอญบางกระดี่ กรุงเทพมหานคร ในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีและในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาในปัจจุบัน พบรูปแบบทางกายภาพของเครื่องดนตรีจยามทั้งหมด 3 รูปแบบ คือลักษณะเครื่องดนตรีจยามรูปจระเข้ ลักษณะเครื่องดนตรีจยามแบบจะเข้ของไทยและลักษณะเครื่องดนตรีจยามที่ลดทอนส่วนจนเหลือเฉพาะโครงสร้างหลักที่เรียกว่าแล็บท้อป ในพื้นที่มอญบางกระดี่พบรูปร่างจยามที่มีความแตกต่างกันอยู่ 2 รูปแบบคือ จยามที่มีรูปร่างแบบจะเข้ไทยและจยามที่เป็นรูปจระเข้ทั้งตัวแบบดั้งเดิมที่สร้างขึ้นใหม่ เพื่อให้ชาวมอญรุ่นหลังได้เห็นรูปร่างดั้งเดิมของเครื่องดนตรีชนิดนี้ ส่วนในเมืองมะละแหม่งและในอำเภอสังขละบุรีพบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีจยามที่ใช้บรรเลงปกติยังคงรักษารูปแบบการใช้เครื่องดนตรีรูปจระเข้ แต่ในการเรียนและการฝึกซ้อมนั้นในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา มีการประดิษฐ์จยามที่มีเพียงโครงสร้างสำคัญที่ทำให้เกิดเสียง ได้แก่ โครงสร้างตัวจยาม สาย 3 สาย นม โต๊ะ หย่องและลูกบิด เพื่อความสะดวกในการฝึกซ้อม



ภาพประกอบ 4 ลักษณะทางกายภาพของจยามบางกระดี่แบบจะเข้ไทย

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 5 ลักษณะทางกายภาพของจยามบางกระดี้แบบรูปจระเข้

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 6 ลักษณะทางกายภาพของจยามสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 7 ลักษณะทางกายภาพของจ๋ยามในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ
 สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 8 จ๋ยามแบบแล็ปท็อปที่ใช้สำหรับฝึกซ้อมในเมืองมะละแหม่ง

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพของจ๋ยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ ผู้วิจัยใช้ระบบการเรียกชื่อส่วนประกอบของเครื่องดนตรีจ๋ยาม โดยใช้ศัพท์สังคีตการเรียก ส่วนประกอบของเครื่องดนตรีเป็นภาษาไทยเพื่อเป็นตัวกลางในการอธิบายส่วนประกอบของจ๋ยาม ในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ พบว่า สามารถแบ่งส่วนประกอบของเครื่องดนตรี จ๋ยามที่สำคัญจำนวน 14 ชิ้น ได้แก่

1. ลูกบิด
2. รางไหม
3. หย่อง
4. หัวจ๋ยาม
5. หางจ๋ยาม
6. ตัวจ๋ยาม
7. ขาจ๋ยาม
8. นมจ๋ยาม
9. โຕ้ะ
10. หลักผูกสาย
11. แหน
12. สายจ๋ยาม
13. ไม้ดีดจ๋ยาม
14. ที่วางมือ

จากส่วนประกอบที่แยกจากกันโดยละเอียดดังกล่าว ทำให้ลักษณะทางกายภาพ ของจ๋ยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่ต่าง ๆ มีความเหมือนและความแตกต่างกันกับเครื่องดีด ประเภทวางราบกับพื้น (Zither) อื่น ๆ ในภูมิภาคนี้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ลูกบิด ทำจากไม้ท่อนกลม กลึงเป็นรูปทรงกระบอก เสียบอยู่กับตัวจ๋ยามที่ เจาะรูทั้งสองข้างทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง จำนวน 3 ชิ้น ปลายของลูกบิดด้านที่เสียบอยู่ใน ตัวจ๋ยาม มีรูสำหรับร้อยสายจ๋ยามเพื่อบิดเร่งเสียงให้ได้ระดับเสียงสูงต่ำตามต้องการ ขนาดความ ยาวประมาณ 25 ซม. ปัจจุบันในพื้นที่มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา และพื้นที่มอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ใช้วัสดุทดแทนลูกบิดแบบเดิม คือ การใช้ลูกบิด แบบกีตาร์เข้ามาแทนการใช้ลูกบิดแบบเดิมในการตั้งระดับเสียงจ๋ยาม โดยช้อนลูกบิดแบบใหม่นี้ไว้

ในรางไหมหรือช่องสำหรับใส่สาย ที่อยู่ระหว่างลูกบิดทั้ง 3 อัน แต่ยังคงรักษารูปแบบของลูกบิดเดิมไว้ เพื่อความสมบูรณ์ของส่วนประกอบเครื่องดนตรีจ๋ยาม



ภาพประกอบ 9 ภาพลูกบิดในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

2. รางไหม เป็นรูสี่เหลี่ยมบนตัวจ๋ยามอยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง รางไหมนี้ทำหน้าที่เป็นช่องใส่สายจ๋ยามเพื่อสอดสายเข้าไปผูกกับลูกบิด มีขนาดความยาวประมาณ 10 ซม. กว้าง 7 ซม. นิยมมากเป็นร่องสี่เหลี่ยม ขนานกับตัวจ๋ยามหรือในแนวขวาง อยู่ทางด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง



ภาพประกอบ 10 ภาพรางไหมในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

3. หย่อง ทำด้วยไม้เนื้ออ่อนบากเป็นร่องเล็ก ๆ สำหรับยึดสายไม่ให้เคลื่อน ทำหน้าที่เป็นสะพานรองรับสายจุกยามที่ซึ่งมาจากลูกบิดไปยังหลักผูกสาย และยกระดับสามทั้ง 3 สายของจุกยามให้อยู่ในระดับเดียวกันและสัมพันธ์กับความสูงของนมและโต๊ะจุกยาม หย่องมีความยาวประมาณ 7.5 ซม. และสูง 4 ซม.



ภาพประกอบ 11 ภาพหย่องในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

4. หัวจุกยาม ทำด้วยไม้เนื้ออ่อนขึ้นเดียวกับตัวจุกยาม แกะสลักเป็นรูปหัวจระเข้เข้าปาก มีฟันลักษณะแหลม ทาสีทองประดับด้วยกากเพชรหรือกระจกสี



ภาพประกอบ 12 ภาพหัวจุกยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

5. หางจ๋ยาม ทำด้วยไม้เนื้ออ่อนแกะสลักเป็นรูปทรงโค้งงอนคล้ายทรงหางแมงป่อง ออกแบบแยกส่วนกับตัวจ๋ยามให้สามารถถอดออกได้ การนำเข้าไปประกอบกับตัวจ๋ยามอาจใช้บานพับหรือทำสลักเสียบไว้ติดตั้งเพื่อความสวยงามเวลาบรรเลง ทาสีทองประดับด้วยกากเพชรหรือกระจกสี



ภาพประกอบ 13 ภาพหางจ๋ยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

6. ตัวจ๋ยาม ทำด้วยไม้เนื้ออ่อนแกะสลักเป็นรูปหัวจระเข้เข้าปาก ลำตัวจรดโคนหางวางราบกับพื้น สร้างลวดลายคล้ายผิวหนังของจระเข้ ส่วนหัวเจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด 3 รู อยู่ด้านผู้บรรเลง 2 รู และอยู่ด้านนอกตัวผู้บรรเลงอีก 1 รูไว้สำหรับใส่ลูกบิดเพื่อเป็นตัวยึดและหมุนปรับสายหรือปรับเสียงของจ๋ยาม ช่วงลำตัวขุดกล่องเสียงโดยการนำไม้ด้านในออกเป็นช่องท้อง ทาสีทองประดับด้วยกากเพชรหรือกระจกสี ขนาดความยาววัดจากส่วนหัวจระเข้ถึงโคนหางยาวประมาณ 130 ซม.



ภาพประกอบ 14 ภาพตัวจุกยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

7. ขาจุกยาม ทำด้วยไม้เนื้ออ่อน เหล่าเป็นทรงใกล้เคียงกับขาของจระเข้ มีนิ้ว 5 นิ้ว ทั้งหมด 4 ขา ความยาวประมาณ 18 ซม.ติดกับตัวจุกยามโดยแกะพร้อมกับตัวจุกยามหรือโดยการฝังเดือยไม้และใช้กาวผสมซีลี้อยึดประสานรอยต่อของไม้ ทำหน้าที่ยกตัวจุกยามให้สูงขึ้นจากพื้น ทาสีทองประดับด้วยกากเพชรหรือกระจกสี



ภาพประกอบ 15 ภาพขาจุกยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

8. นมจยาม ทำด้วยไม้ มีขนาดลดหลั่นกัน มีทั้งหมด 11 - 13 นม ฐานของนมติด อยู่บนหลังของตัวจยาม โดยใช้กาวลาเท็กซ์ติดให้แน่นตามตำแหน่งที่ต้องการ มีขนาดความยาว 14 ซม. กว้าง 1.5 ซม. เพื่อรองสายทั้งสามสายที่พาดผ่านนมจยาม ลักษณะเป็นชิ้นส่วนที่ใช้เพื่อ กัดสายให้เกิดเสียงต่าง ๆ ไล่ระดับกัน จากสูงลงมาหาต่ำ



ภาพประกอบ 16 ภาพนมจยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

9. โต๊ะ ทำจากไม้แผ่นบาง ลักษณะคล้ายกล่องขนาดกว้าง 5 ซม. ยาว 10 ซม. สูง 3 ซม. อยู่ทางขวามือของผู้บรรเลง ทำหน้าที่เป็นตัวรับการสั่นสะเทือนของสายไปยังกล่องเสียง ที่ตัวจยามและทำหน้าที่รองรับสายทั้ง 3 สายที่ซึ่งระหว่างหลักและหย่อง



ภาพประกอบ 17 ภาพโต๊ะในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

10. หลัก ทำด้วยไม้ เหล็กหรือนอต ยึดกับตัวจยามอยู่ถัดจากโต๊ะ ทางขวามือของผู้บรรเลง มีหน้าที่เป็นหลักสำหรับยึดสายสำหรับขึงบนตัวจยาม



ภาพประกอบ 18 ภาพหลักในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

11. แหน เป็นไม้ชิ้นเล็กและแบนสำหรับหนุนสายบนโຕະเพื่อให้เกิดการกระพือของสายจยามกับโຕະ สามารถปรับเลื่อนตำแหน่งของแหนเพื่อหาตำแหน่งที่ทำให้เกิดเสียงที่มีคุณลักษณะตามที่ต้องการ จยามบางตัวในพื้นที่วิจัยที่พบมีคุณภาพเสียงได้ตามที่นักดนตรีต้องการโดยไม่ต้องอาศัยแหน ขึ้นอยู่กับการปรับตำแหน่งจุดกระทบของสายกับโຕະเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ต้องการ



ภาพประกอบ 19 ภาพแหนในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

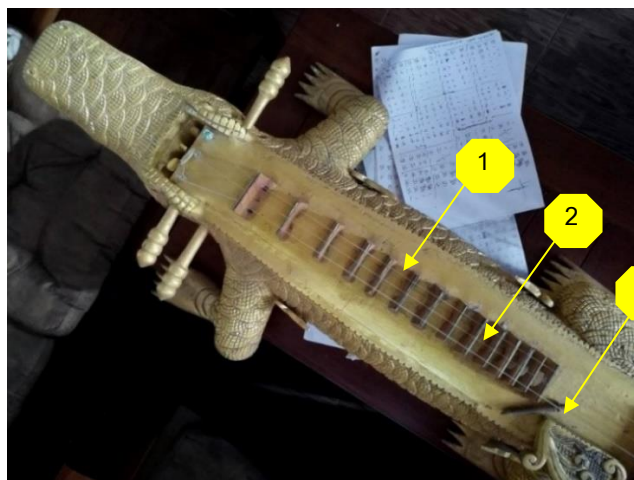
ที่มา : ผู้วิจัย

12. สายจยาม จยามมีทั้งหมด 3 สาย ได้แก่

สาย 1 ทำจากเอ็นไนลอน เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1.50 มม. อยู่ด้านบน
ของผู้บรรเลง

สาย 2 ทำจากไหม เอ็นหรือลวด เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1.60 มม. อยู่
ตรงกลาง

สาย 3 ทำจากเอ็นหรือลวด เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1.60 มม. อยู่ด้าน
ล่างสุด



ภาพประกอบ 20 ภาพสายจ๋ยามในบริเวณที่ทำเครื่องหมายชี้ไว้

ที่มา : ผู้วิจัย

13. ไม้ดีดจ๋ยาม ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง กระจุกสัตว์ เขาสัตว์หรืองาช้าง ขนาดความยาวประมาณ 9.5 ซม. เส้นผ่านศูนย์กลาง 2 ซม. เป็นแท่งกลม ส่วนปลายเรียวแหลม ลวดลายแล้วแต่ความต้องการของผู้ใช้ ในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี นิยมใช้ไม้กึ่งเป็นแท่งกลมปลายแหลม ส่วนหัวนิยมแกะเป็นรูปหงส์ ส่วนในชุมชนบางกระดี่นิยมใช้กระจุกสัตว์กึ่งเป็นแท่งกลมปลายแปดเหลี่ยม ส่วนหัวไม่มีลวดลายและไม่นิยมใช้ไหมพันนิ้วเหมือนจะเข้ไทย



ภาพประกอบ 21 ภาพไม้ดีดจ๋ยามพื้นที่มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 22 ภาพไม้ดีดจ๋ยามของชุมชนบางกระดี่ในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

14. ที่วางมือ เป็นแผ่นไม้แกะสลักกลดลายติดอยู่บนตัวจ๋ยาม ทำหน้าที่รองสันมือที่ใช้ดีดสายเพื่อให้เกิดความสะดวกขณะบรรเลง กว้าง 9.5 ซม. ยาว 14.5 ซม. หนา 2 ซม. ทาสีทองประดับด้วยกากเพชร พบลักษณะการสร้างจ๋ยามโดยมีที่วางมือเฉพาะในพื้นที่มอญมะละ-หม่าง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและในพื้นที่อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ส่วนในพื้นที่มอญบางกระดี่นั้น ไม่พบการใช้ที่วางมือ



ภาพประกอบ 23 ภาพที่วางมือในบริเวณที่ทำเครื่องหมายวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาส่วนประกอบของจุยยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ พบว่า มีส่วนประกอบที่สำคัญจำนวน 14 ชิ้น ซึ่งในแต่ละพื้นที่วิจัยมีวิธีการเรียกและการตั้งชื่อ ส่วนประกอบที่มีส่วนเหมือนและต่างกันตามบริบทพื้นที่วิจัย สามารถแสดงชื่อเรียกส่วนประกอบที่สำคัญทั้ง 14 ชิ้น และลักษณะการใช้งานของส่วนประกอบจุยยามในพื้นที่วิจัยได้ดังตารางต่อไปนี้



ตาราง 2 เปรียบเทียบข้อเรียกส่วนประกอบของจอยมทั้ง 3 รุ่นที่

ส่วนประกอบ	ลักษณะทางกายภาพ / การใช้งาน	มอยิบางกระตี่	มอยีสุงขลละบุรี	มอยิมะละแหมง
ลูบิต	ใช้หมุนเพื่อปรับระดับเสียงของสาย	แหมะอะวู้	เรทโทพสาย	เรทโทพสาย
รางเฝม	ของสำหรับร้อยสายกับลูบิตบนตัวจอยม	อะต๊อบ	ปะทงเฑวตั้ง	ปะวตั้ง
หยอง	แผ่นไม้ที่รองรับสายที่พาดผ่านบนตัวจอยม	สะมาจยาม	ด้าย	ด้ายจ๊อบ
หัวจอยม	ไม้สลักรูปหัวจระเข้ดูปาก	-	ด๊อบ	ด๊อบ
หางจอยม	ไม้สลักรูปหางจระเข้	-	หะด้า	หะด้า
ตัวจอยม	ไม้สลักรูปตัวจระเข้ทำหน้าที่เป็นกลองเสียง รองรับบนจอยม โตะ และสาย	จยามซามหม้ว	หะก้า	หะก้า
ขาจอยม	ส่วนที่รองรับตัวจอยมและยกตัวจอยมขึ้นให้สูงจากพื้น	จยาม / เจิงจยาม	จาย	จอนจยาม
นมจอยม	ส่วนที่รองรับสายเพื่อกดให้เสียงต่าง ๆ ขณะบรรเลง	เตอะหัจยาม	ด้ายพสาย	ด้ายพสาย
โตะ	กลองไม้รูปสี่เหลี่ยม ทำหน้าที่เป็นกลองเสียง รองรับสายด้ายมทั้ง 3 สาย	เบอะหัจยาม	สะมายพสาย	กะลาพสาย
หลัก	ไม้หรือเหล็กที่ใช้ผูกสาย	แตกเจิงจยาม	โซด	โซด
แหม	แผ่นไม้เฝบาง ๆ ขนาดเล็ก ใช้หนุนสาย	อะกะ	อะกะ	อะกะ
สาย 1	สายที่อยู่ด้านบนสุด ทำจากเอ็น	เจิงเอก	เจิงม้ว	เจิงม้ว
สาย 2	สายที่อยู่ตรงกลาง ทำจากเอ็น	เจิงโต	เจิงปา	เจิงปา
สาย 3	สายที่อยู่ด้านล่าง ทำจากเอ็นหรือลวด	เจิงลาวด	เจิงบ๊วะ	เจิงบ๊วะ
ไม้ดีจยาม	วัสดุที่แต่งกลมปลายแหลม ไว้สำหรับดีด	อะโหลละจยาม	เสยไต้ย	เดย
ที่วางมือ	แผ่นไม้สำหรับรองมือที่ใช้ดีด ที่ติดอยู่บนกระพุ้งของจอยมด้านผู้บรรเลง	-	เฑิง	ด๊อ

ทำปฏิบัติบรรเลงจยาม

ทำนึ่งในการปฏิบัติบรรเลงจยาม เป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลต่อการบรรเลงให้ได้อย่าง
สะดวก สบายงามและถูกต้องตามแบบแผนการบรรเลง โดยมีการจัดวางทำนึ่งปฏิบัติบรรเลงจยาม
ไว้ 2 ลักษณะ คือ

1. การนั่งทำพับเพียบ



ภาพประกอบ 24 ภาพการนั่งบรรเลงแบบทำพับเพียบ

ที่มา : ผู้วิจัย

2. การนั่งทำขัดสมาธิ



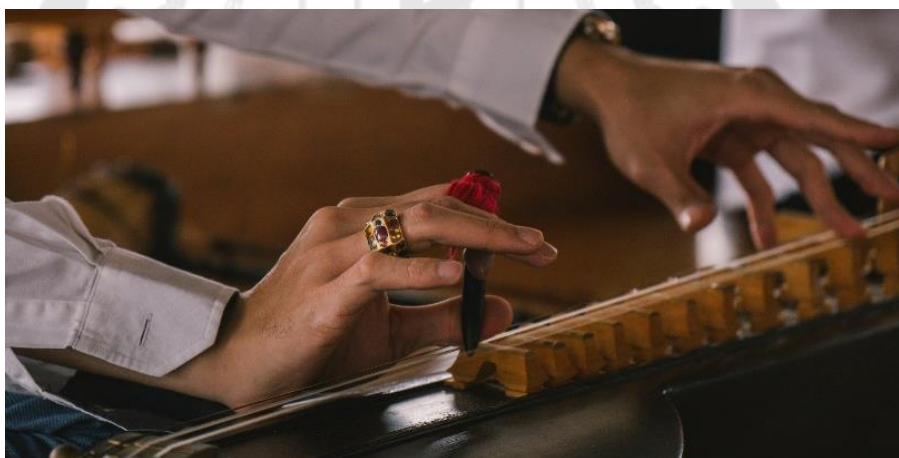
ภาพประกอบ 25 ภาพการนั่งบรรเลงแบบทำขัดสมาธิ

ที่มา : ผู้วิจัย

ท่าจับขลุ่ย

มือขวา เป็นมือที่จับไม้ดีดเพื่อดีดให้เกิดเสียง โดยคว่ำมือจับไม้ดีดด้วยนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือ นิ้วนางและนิ้วกลางงุ้มเข้าหาฝ่ามือในลักษณะเรียงชิดกัน จับไม้ดีดขลุ่ยมาเอียงทำมุม 45 องศา ใช้สันมือทางด้านนิ้วหัวแม่มือวางเป็นจุดหลักในการบรรเลง บนที่วางมือหรือตรงจุดกึ่งกลางระหว่างโต๊ะจะเข้ากับนมสุดท้าย ซึ่งจะเป็นตำแหน่งที่ให้คุณภาพเสียงในการบรรเลงที่ดีที่สุด แขนและลำตัวต้องอยู่ในลักษณะตามสบายไม่เหยียดเกร็ง ไม่เขี้ยวหรือควักสายระหว่างบรรเลง

มือซ้าย เป็นมือที่ใช้บังคับเสียง มืออยู่ในลักษณะหย่งนิ้วเล็กน้อย ไม่เหยียดนิ้วมือตรง กดสายบนนมขลุ่ยด้วยบริเวณท้องนิ้วห่างจากปลายนิ้วประมาณ 1 ซม. โดยไม่กาง ไม่เกร็ง นิ้วอื่น กดสายทางด้านซ้ายของนมขลุ่ยเพื่อให้เกิดเสียงตามต้องการ ใช้นิ้วบังคับเสียงเพียง 3 นิ้ว คือ ไม่นิ้วก้อยและนิ้วหัวแม่มือเป็นนิ้วกดเสียง แขนและลำตัวต้องอยู่ในลักษณะตามสบายไม่เหยียดเกร็ง



ภาพประกอบ 26 ลักษณะท่าทางการบรรเลงจะเข้

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 27 ลักษณะท่าทางการบรรเลงจยามของนายกล้า ปุงบางกระตี
พื้นที่มอญบางกระตี

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 28 ลักษณะท่าทางการบรรเลงจยามของ Awe Mon
พื้นที่มอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 29 ลักษณะท่าทางการบรรเลงจยามของ Nai Htaung Paing
พื้นที่มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ที่มา : ผู้วิจัย

ระดับเสียงของจยาม

การตั้งเสียงสายเปล่าของจยามทั้ง 3 พื้นที่ ตั้งเสียงสายเปล่าโดยเทียบกับเสียงของขลุ่ยมอญหรืออะโอด ซึ่งมีประเพณีนิยม ดังนี้

สาย 1 เทียบกับเสียงฟา (เป่าโดยปิดนิ้วหมด)

สาย 2 เทียบกับสาย 1 โดยกดสาย 2 ด้านซ้ายของนมที่ 3 นับจากด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง แล้วได้เสียงตรงกับสายเปล่าของสายเอก ซึ่งเสียงสายเปล่าของสายทุ้มเท่ากับ เสียงโด

สาย 3 เทียบเสียงกับสายทุ้ม โดยกดสาย 3 ด้านซ้ายของนมที่ 4 แล้วได้เสียงตรงกับสายเปล่าของสายทุ้ม และสายเปล่าของสาย 3 คือ เสียงฟาต่ำเป็นสายคู่ 8 ของสาย 1

ตาราง 3 ตำแหน่งเสียงจตุรยางมมอญบางกระดี่

นมที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
สาย 1	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต
สาย 2	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี	ฟา	ชอล
สาย 3	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต

ตาราง 4 ตำแหน่งเสียงจตุรยางมมอญสังขละบุรี

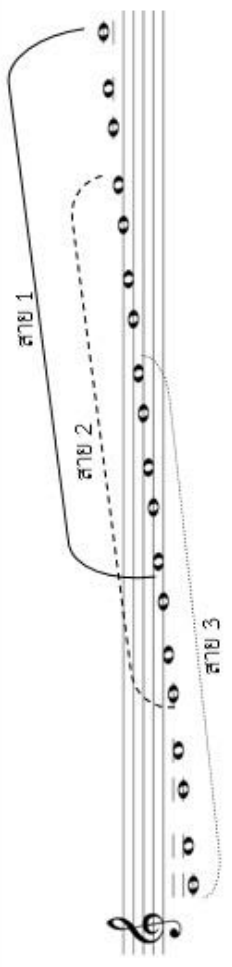
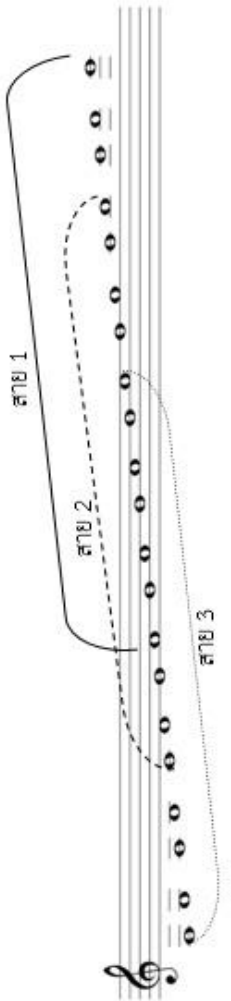
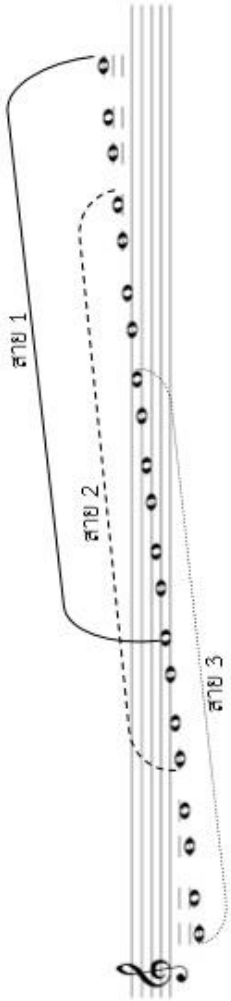
นมที่	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
สาย 1	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี
สาย 2	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่
สาย 3	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี	ฟา	ชอล	ลา	ที่	โต	เร	มี

ตาราง 5 ตำแหน่งเสียงจตุรภาคและระฆัง

นมที่	ไม่กดสาย	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
สาย 1	ฟา	ซอล	ลา	ที่	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที่	โด	เร	มี
สาย 2	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที่	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที่
สาย 3	ฟา	ซอล	ลา	ที่	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที่	โด	เร	มี

ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียง ปัจจุบันการสร้างเครื่องดนตรีจยามในรัฐมอญ และในประเทศไทยนั้นมีการปรับเปลี่ยนพัฒนาลดทอนรูปแบบลง กล่าวคือ จยามที่ใช้บรรเลงปกติ ยังคงรักษารูปแบบการใช้รูปจระเข้ แต่ในการฝึกซ้อมนั้นในรัฐมอญมีการประดิษฐ์จยามที่มีเพียง โครงสร้างสำคัญที่ทำให้เกิดเสียง ได้แก่ โครงสร้างจยาม สาย 3 สาย นม โต๊ะ หย่องและลูกบิด ในพื้นที่มอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีพบจยามรูปจระเข้เพียงลักษณะเดียว และในพื้นที่มอญ บางกระดี่ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย พบรูปร่างจยามที่มีความแตกต่างกันอยู่ 2 รูปแบบคือ จยามที่มีรูปร่างแบบจระเข้ไทยและจยามที่เป็นรูปจระเข้ทั้งตัวแบบดั้งเดิมที่สร้างเลียนแบบของเก่า ขึ้นมาใหม่ ระบบเสียงของจยามทั้ง 3 พื้นที่ มีระดับการตั้งเสียงที่ตรงกัน คือ สายเอกตั้งตรงกับ เสียงฟา สายทุ้มตั้งตรงกับเสียงโด และสายลวดตั้งตรงกับเสียงฟาต่ำ เป็น 1 คู่เสียงกับสายเอก ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ต่ำกว่าเสียงของจระเข้ของไทยอยู่ 5 เสียง เนื่องด้วยขนบในการบรรเลงจยามของกลุ่มชาติพันธุ์มอญที่มีระดับเสียงค่อนข้างไปในทางทุ้มต่ำและเกี่ยวข้องกับการขับร้อง การตั้งเสียง ให้มีระดับเสียงต่ำจึงเอื้อให้ผู้ขับร้องสามารถขับร้องอยู่ในระดับเสียงที่ขับร้องได้สะดวก อีกทั้งการ ตั้งเสียงของเครื่องดนตรีให้มีเสียงต่ำยังทำให้การขับร้องนั้นชัดเจนโดดเด่นขึ้นอีกด้วย ทั้งนี้ระดับ เสียงของจยามในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่นั้น มีความเหมือนและความต่างกันอยู่เล็กน้อย กล่าวคือ ใน พื้นที่มอญบางกระดี่ระดับเสียงของจยามมีลักษณะการตั้งเสียงสายเปลาที่มีระดับเสียงสูงกว่า พื้นที่มอญอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีและมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่ง สหภาพเมียนมา เนื่องจากทั้ง 2 พื้นที่นี้ มีระบบการตั้งเสียงที่อิงจากระบบเสียงของดนตรีตะวันตก เนื่องจากการประสมวงที่ใช้อิเล็กทรอนิกส์เข้าร่วมบรรเลงในวงดนตรี ทำให้ปัจจุบันมีการปรับระดับเสียง ให้เข้ากับเสียงของอิเล็กทรอนิกส์ ทำให้ระดับเสียงของเครื่องดนตรีวงดนตรีดูริยะก่วนกว่าดโมนทั้งหมด ในชุมชนมอญมะละแหม่ง และระดับเสียงในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีในชุมชนมอญสังขละบุรีมี ระดับเสียงที่ต่ำกว่าระดับเสียงของวงดนตรีโกรจยามของชุมชนมอญบางกระดี่ที่ยังยึดระดับเสียง เดิมของอะโลดหรือขลุ่ยมอญอย่างเดิมเอาไว้ อีกทั้งช่วงเสียงของจยามในพื้นที่บางกระดี่นั้น มี ความแคบกว่าพื้นที่วิจัยทั้ง 2 พื้นที่ คือ จำนวนนมจยามในพื้นที่มอญบางกระดี่นั้น มีเพียง 11 นม ส่วนในพื้นที่อื่นนิยมใช้ 12 - 13 นม ทำให้ช่วงเสียงสูงของพื้นที่มอญอำเภอสังขละบุรี จังหวัด กาญจนบุรีและมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมามีช่วงเสียงสูงมากกว่า จยามของพื้นที่มอญบางกระดี่ 2 เสียง

ตาราง 6 ระดับเสียงของจุกามในพื้นที่วิจัย

พื้นที่วิจัย	ระดับเสียง
บางกระดี่	
สังขละบุรี	
มะละแหม่ง	

4.1.3 บทบาทและหน้าที่ของจยาม

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม พบว่า จยามเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในวงดนตรี อีกทั้งยังมีบทบาทต่อการแสดง บทเพลง สังคมวัฒนธรรมและความเชื่อในหลายประเด็น ดังนี้

1. บทบาทความสำคัญของจยามต่อวงดนตรี

1.1 จยามถูกนำมาเรียกชื่อวงโจรจยาม การเรียกชื่อวงเครื่องสายมอญหรือโจรจยามในชุมชนมอญบางกระดี่ ประเทศไทยนั้น มาจากคำว่า โจร หมายถึง ซอสามสายมอญ สมาสกับคำว่า จยาม หมายถึง จะเข้มอญ เมื่อรวมกันแล้ววงดนตรีประเภทนี้ หมายถึง วงดนตรีที่มีซอสามสายมอญและจะเข้มอญเป็นเครื่องดนตรีหลักของวง เป็นการให้เกียรติเครื่องดนตรีอีกอย่างหนึ่งที่หยิบยกชื่อเครื่องดนตรีมาเป็นส่วนหนึ่งของชื่อประเภทวงดนตรี สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของบทบาทเครื่องดนตรีในวงว่า จยามเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงที่ขาดเสียไม่ได้ จึงถูกนำชื่อเครื่องดนตรีมาเป็นส่วนหนึ่งของชื่อวงดนตรี

1.2 จยามทำให้รูปแบบของวงโจรจยาม วงปี่พาทย์มอญหงสาวดีและวงดุริยะ กว้นกวีาดโมมีความสมบูรณ์ การประสมวงดนตรีของมอญในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้น ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลายชนิดที่ทำให้เกิดเสียงด้วยวิธีต่าง ๆ ประสมกันอยู่หลายชิ้นในวง ในวงดนตรีมอญ 1 วงนั้น ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถแบ่งเป็นกลุ่มต่าง ๆ ได้ทั้งหมด 5 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 เครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองที่ทำด้วยโลหะ หรือเครื่องทองเหลืองและเครื่องดนตรีประเภทตีดำเนินทำนองที่ทำด้วยไม้ ได้แก่ ซ้องมอญ ระนาดมอญ เป็นต้น

กลุ่มที่ 2 เครื่องหนัง (กลอง) ได้แก่ กลองชุดมอญ เปิงมางคอก เป็นต้น

กลุ่มที่ 3 เครื่องลม ได้แก่ ปี่มอญ ซลุ่มมอญ เป็นต้น

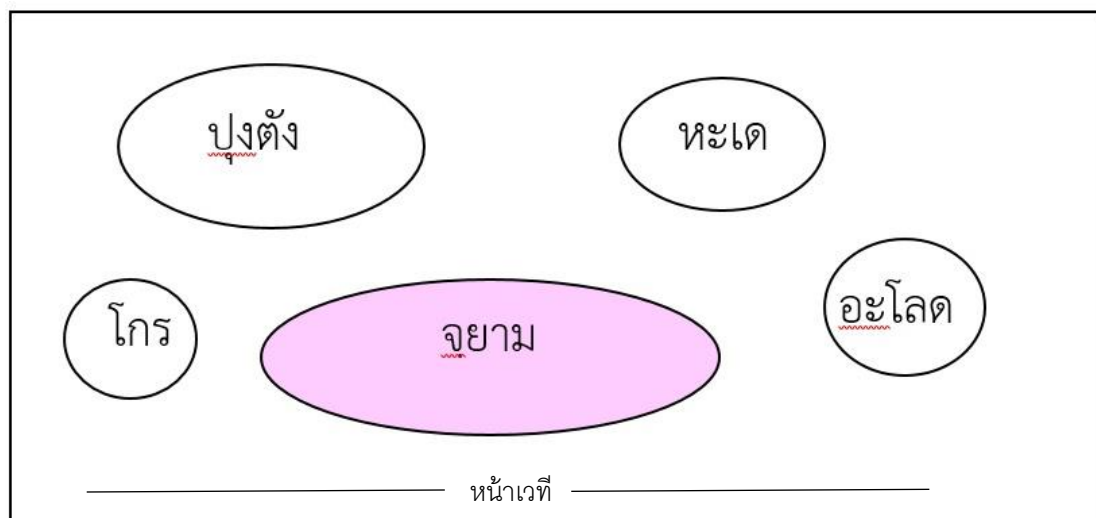
กลุ่มที่ 4 เครื่องสาย ได้แก่ จะเข้มอญ ซอสามสายมอญ พิณมอญ เป็นต้น

กลุ่มที่ 5 เครื่องเคาะ ได้แก่ จิ่ง เกราะ เป็นต้น

ลักษณะการประสมวงดนตรีมอญในชุมชนมอญพื้นที่ต่าง ๆ นักดนตรีมอญได้กำหนดรูปแบบการประสมวงดนตรีมอญมีระเบียบแบบแผนการตั้งเครื่องดนตรีตามแบบแผนที่ชาวมอญโบราณได้วางรูปแบบและปฏิบัติสืบทอดกันมา ตำแหน่งการวางเครื่องดนตรีในการประสมวงดนตรีมอญประเภทต่าง ๆ เน้นในเรื่องความสวยงามและความสำคัญของเครื่องดนตรีเป็นหลัก โดยให้

เครื่องดนตรีที่เป็นหลักหรือเป็นผู้นำของวง ได้แก่ จุยาม โกร ปาดกะลาตุ้น ปาดกาง เป็นต้น ซึ่งมักจะจัดวางอยู่ด้านหน้า ส่วนเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญรองลงมาและเครื่องประกอบจังหวะก็จะจัดวางไว้ด้านหลังตามความเหมาะสม ทั้งนี้จะคำนึงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อยสวยงามและเอื้อประโยชน์ต่อการบรรเลงด้วย การประสมวงดนตรีแบบแผนในลักษณะต่าง ๆ มักประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ทั้งดีด สี ดี เป่า ประสมอยู่ในวง จุยามซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดเพียงชิ้นเดียวของวง จึงเป็นลักษณะเสียง (Tone colour) ที่มีความโดดเด่นจากเครื่องดนตรีประเภทอื่น ทำให่วงดนตรีมอญที่มีจุยามเข้าไปประสมนั้น เกิดความหลากหลายของเสียง และทำให้เสียงของวงดนตรีที่บรรเลงออกมานั้นมีมิติมากขึ้น

บทบาทของจุยามในวงดนตรีแต่ละพื้นที่มีความเหมือนและความต่างของรูปแบบการใช้งาน ในอดีตนั้นการบรรเลงดนตรีเป็นการเล่นเพื่อรับใช้เทพเจ้าและตอบสนองความเชื่อทางศาสนาในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์มากกว่าที่จะนำมาเล่นเพื่อความบันเทิง สนุกสนานและงานทั่วไป ปัจจุบันจุยามในชุมชนมอญบางกระดี่ ประเทศไทยนั้น ใช้ประกอบการขับร้องโต้ตอบของชายหญิงในรูปแบบการเกี้ยวพาราสี เรียกการละเล่นประเภทนี้ว่า ทะแยมมอญ มีรูปแบบวงดนตรีคล้ายกับวงเครื่องสายไทย เรียกวงดนตรีประเภทนี้ว่า โกรจุยาม ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 5 ชิ้น คือ จุยาม (จะเข้) อะโลดหรือกะโลด (ขลุ่ยมอญ) โกร (ซอ มอญ) ปุงตัง (เปิงมาง) และหะเดหรือคะเด (ฉิ่ง) ส่วนในชุมชนมอญชายแดนไทยเมียนมา ในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีนั้น จุยามเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและฟ้อนรำในรูปแบบของชุดการแสดง ซึ่งมีบทบาทหน้าที่เหมือนกับจุยามในวงดุริยางค์กวีวัดโสมนัสมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ประกอบด้วยเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ได้แก่ จุยาม (จะเข้) ปี่ตะล่ำซ่าว (ระนาดไม้) ปี่ตะล่ำปะซอล (ระนาดเหล็ก) ปี่ต๋ากัน (ซ้องมอญ) วางซอน (กลองเปิงมาง 14 ลูก) ตะหลด (ขลุ่ย) ชะนัว (เป็มอญ) หะเปิน (ตะโพนใบเล็ก) หะเปินหะโหนก (ตะโพนใบใหญ่) เปิงมาง (เปิงมาง 4 ใบ) สะไค้ด (กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะประเภทกลอง) มอง (โหม่ง) คะดี (ฉิ่ง) คะเหนิด (เกราะ) ซาน (ฉาบ) และคะดีหะปะะ (ฉิ่ง, เกราะและฉาบ)

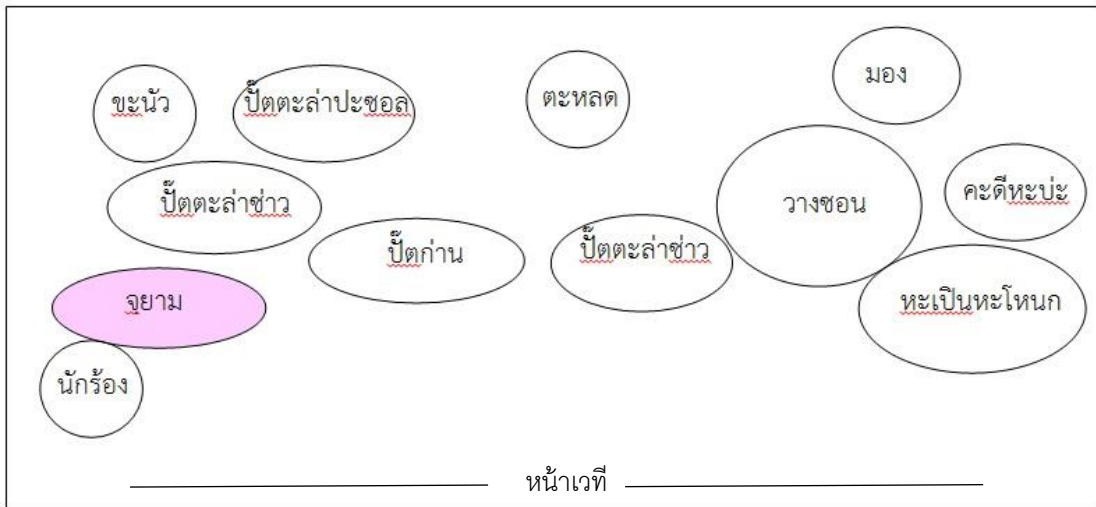


ภาพประกอบ 30 แผนผังการจัดวงโจรจยาม



ภาพประกอบ 31 รูปแบบวงโจรจยามหรือเครื่องสายมอญของชาวมอญบางกระดี่

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 32 แผนผังการจัดวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีและวงดุริยางค์กว่าดโมน



ภาพประกอบ 33 รูปแบบวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของชาวมอญมะละแหม่ง
รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ที่มา : Bnyair Ton Non, 2558



ภาพประกอบ 34 รูปแบบวงปีพาทย์มอญหงสาวดีของชาวมอญสังขละบุรี
จังหวัดกาญจนบุรี

ที่มา : Awe Mon, 2556

จากการศึกษารูปแบบการจัดวางดนตรีทั้ง 3 พื้นที่วิจัยพบว่า ตำแหน่งของเครื่องดนตรีจยามในวงดนตรีนั้นชี้ให้เห็นว่า เครื่องดนตรีจยามมีความสำคัญต่อวงดนตรีมอญมากในพื้นที่ชุมชนมอญบางกระด้งรูปแบบการจัดวางดนตรีประเภทวงเครื่องสายมอญหรือโกรจยามนั้น ตำแหน่งของเครื่องดนตรีจยามอยู่แถวหน้าในตำแหน่งกลางของวงดนตรี ซึ่งวงดนตรีประเภทนี้ไม่สามารถขาดเครื่องดนตรีจยามไปได้ เนื่องจากจะทำให้รูปแบบของวงดนตรีไม่สมบูรณ์ อีกทั้งเนื้อเสียงของเครื่องดนตรีจยาม (Tone colour) เป็นลักษณะเสียงจากเครื่องดนตรีประเภทดีดเพียงชิ้นเดียวซึ่งถือเป็นเสียงหลักของวงดนตรีประเภทนี้อีกด้วย ส่วนในชุมชนมอญสังขละบุรีและมอญมะละแหม่งในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้น ตำแหน่งการจัดวางของเครื่องดนตรีจยามอยู่แถวหน้าในตำแหน่งทางขวามือของวงดนตรี ซึ่งเป็นตำแหน่งสำคัญของวงดนตรี เช่นเดียวกับตำแหน่งของไวโอลิน 1 ของวงออร์เคสตรา ที่ผู้บรรเลงจะอยู่ทางขวามือสุดของวงดนตรี ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีและเป็นผู้นำในการบรรเลงในวงออร์เคสตรา ดังนั้นตำแหน่งการจัดวางเครื่องดนตรีจยามในวงดนตรีมอญทั้ง 3 พื้นที่ จึงมีนัยยะสำคัญด้านความสำคัญของเครื่องดนตรีต่อวงดนตรีประเภทต่าง ๆ อยู่ไม่มากนัก

1.3 จูยามเป็นเครื่องดนตรีที่มีคนเล่นน้อย จากการลงพื้นที่ภาคสนามพบว่า นักดนตรีจูยามหรือผู้ที่ฝึกดีดจูยามนั้น มีจำนวนน้อยเมื่อเทียบกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ซ้องมอญ ระนาด หรือขลุ่ยมอญ เนื่องด้วยเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดที่มีวิธีการบรรเลงซับซ้อน อีกทั้งเครื่องดนตรีที่มีลักษณะพิเศษกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นและมีจำนวนจำกัด ทำให้ผู้บรรเลงจูยามมีไม่มากนัก การแก้ปัญหาเครื่องดนตรีจูยามไม่เพียงพอต่อความต้องการของผู้เรียนในชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้น ทำให้เกิดสิ่งประดิษฐ์ขึ้นใหม่ที่สามารถใช้ฝึกแทนเครื่องดนตรีจูยามได้ คือ ลักษณะจูยามที่คงไว้เพียงโครงสร้างหลักสำคัญที่ทำให้เกิดเสียงได้ หรือที่นักดนตรีจูยามชาวมอญมะละแหม่งเรียกกันว่า แล็บท็อป (Laptop) ซึ่งมีแนวคิดมาจากคอมพิวเตอร์พกพาที่ถูกออกแบบมาให้มีขนาดเล็ก สามารถขนย้ายหรือพกพาได้สะดวก และมีประสิทธิภาพเกือบเทียบเท่ากับจูยามแบบปกติ ทำให้สามารถแก้ปัญหาเครื่องดนตรีจูยามในการเรียนที่ขาดแคลนได้ อีกทั้งยังสามารถพกพาและนำติดตัวไปซ้อมได้สะดวกกว่าจูยามแบบปกติที่กะสลักเป็นรูปจะเข้ขนาดใหญ่ด้วย



ภาพประกอบ 35 การใช้จูยามแบบแล็บท็อปในการเรียนของชุมชนมอญมะละแหม่ง
รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ที่มา : ผู้วิจัย

2. บทบาทความสำคัญของจยามต่อการแสดง

2.1 บทบาทความสำคัญของจยามต่อการละเล่นทะเลยมอญ พระมหาจตุรญาณเจรี ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับคำว่า ทะแย ใ้ว่า น่าจะเป็นคำภาษาไทยที่เพี้ยนมาจากภาษามอญว่า ตะเหยห์ แปลว่า ร้อง แต่คนมอญไม่ค่อยนำมาใช้เป็นภาษาพูด ดังนั้น ตะเหยห์ เมื่อนำมาเทียบคำต่อคำให้เป็นภาษาไทยจะได้ตรงกับคำว่า ทแยห์ และคำว่า มอญ ก็ตรงกับคำว่า หม่นหรือโมน จึงน่าจะเป็นไปได้ที่คนไทยเรียกเพี้ยนจาก ตะเหยห์โมน มาเป็นทะเลยมอญในที่สุด แต่ในหมู่มอญจะเรียกการละเล่นทะเลยมอญนี้ว่า แฮมะแขวก บัวแขวก สะมายแขวกหรือแขวกโมน ซึ่งคำเหล่านี้มีความหมายเหมือนกัน หมายถึง การละเล่นที่มีทั้งดนตรีและการขับร้อง คำว่าแขวก แปลว่า เพลง รวมกับคำว่า บัว แปลว่า มหรสพ บัวแขวก จึงหมายถึงมหรสพที่มีการขับร้องและดนตรี (พระมหาจตุรญาณเจรี. 2561 : สัมภาษณ์) ลักษณะเป็นเพลงปฏิพาทย์คล้ายกับการเล่นเพลงพื้นเมืองของไทย เช่น เพลงลำตัด เพลงฉ่อย เพลงอีแซวและเพลงเรือ แต่ไม่มีการร้องหยาบคาย มีการร้องโต้ตอบกับระหว่างฝั่งพ่อเพลงฝ่ายชายและแม่เพลงฝ่ายหญิง พร้อมกับการรำรำประกอบ คำร้องนั้นแต่เดิมใช้เป็นภาษามอญล้วน ๆ แต่ปัจจุบันมีการประยุกต์คำร้องมีทั้งเป็นภาษามอญล้วน ๆ และภาษามอญปนภาษาไทย มีวงดนตรีบรรเลงประกอบ คือ วงโกรจยามใช้เป็นมหรสพทั้งในงานมงคลและงานอวมงคลของชาวมอญ และใช้ประกอบการเล่นสะบ้า มีทำนองที่ใช้ร้องกันในปัจจุบันคงเหลืออยู่เพียง 2 ทำนองเท่านั้น คือ ทำนองเจ็กมัว (เซโหนก) ซึ่งเป็นทำนองร้องของพ่อเพลงฝ่ายชายและทำนองโปดเซ (เซโดด) ซึ่งเป็นทำนองร้องของแม่เพลงฝ่ายหญิง



ภาพประกอบ 36 การละเล่นทะเลยมอญของชาวมอญ

ที่มา : ส.พลายน้อย, 2544

2.2 บทบาทความสำคัญของขุยามต่อการแสดงระบำชุดต่าง ๆ ของมอญ การแสดงและการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีและวงดุริยางค์วงแก้วมอญของชาวมอญสังขละบุรีและมอญมะละแหม่งในปัจจุบันเป็นการแสดงที่เน้นความสวยงาม เพื่อความสนุกสนาน ต้อนรับแขกและเฉลิมฉลองในโอกาสต่าง ๆ ซึ่งการแสดงและการบรรเลงแต่ละครั้งจะถูกชักซ้อมและแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มอญ ตำนานมอญ หลวงพ่ออุตตมะ และธรรมชาติ เป็นต้น การแสดงของชาวมอญจึงเป็นการแสดงที่มีสะท้อนความเป็นเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์มอญที่มีการอนุรักษ์และสืบทอดให้กับลูกหลาน แสดงออกถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมและความรักสามัคคีในกลุ่มของชาวมอญ



ภาพประกอบ 37 การแสดงชุดสองพญาหงส์ทอง

ที่มา : ผู้วิจัย

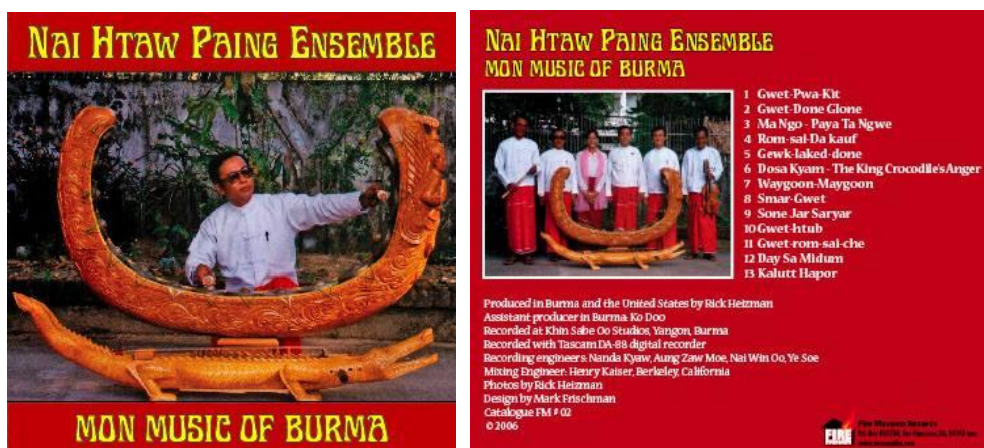


ภาพประกอบ 38 การแสดงชุดจ้าวบ้าน

ที่มา : ผู้วิจัย

3. บทบาทความสำคัญของจยามต่อเพลง

จยามเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะพิเศษที่มีความสำคัญต่อเพลงมอญ เห็นได้จากการนำคำว่าจยามตั้งเป็นชื่อเพลงในเพลงเดียวสำหรับจยามของมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เช่น DOSA KYAM ซึ่งมีความหมายว่า โทสะของจระเข้ ที่มีเนื้อทำนองสนุกสนาน รุกเร้า เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงกลเม็ดในการบรรเลงจยามได้อย่างเต็มที่ เช่นเดียวกับการนำคำว่าจระเข้ตั้งเป็นชื่อเพลงหลายเพลงในทางดนตรีไทย เช่น จระเข้หางยาว จระเข้ขวางคลอง ซึ่งเป็นเพลงพื้นฐานในการเรียนจะเข้และการเรียนดนตรีไทย นอกจากนี้เพลง DOSA KYAM ผลงานการบรรเลงเดี่ยวจยามของครู Nai Htaw Paing ได้รับการคัดเลือกให้บันทึกเสียงในอัลบั้ม NAI HTAW PAING ENSEMBLE - MON MUSIC OF BURMA ดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ผลิตในปี พ.ศ.2549 อีกด้วย จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าเพลงเดียวสำหรับจยาม DOSA KYAM เป็นเพลงที่สามารถแสดงศักยภาพทางดนตรีของเครื่องดนตรีจยามได้อย่างโดดเด่น



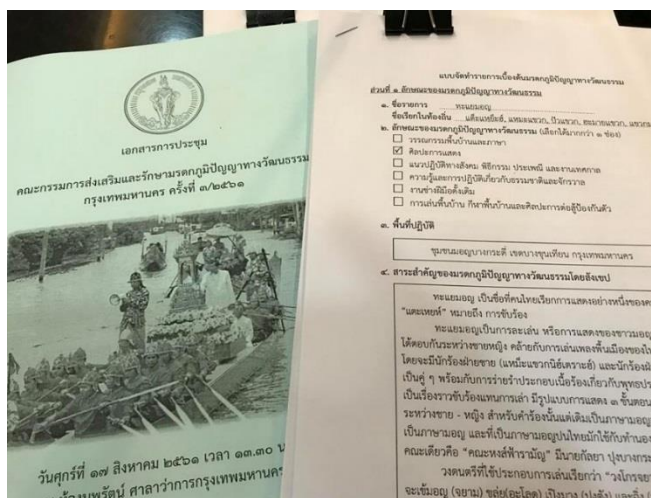
ภาพประกอบ 39 อัลบั้ม NAI HTAW PAING ENSEMBLE - MON MUSIC OF BURMA

ที่มา : ผู้วิจัย

4. บทบาทความสำคัญของจยามต่อสังคมและวัฒนธรรม

จยามมีความสำคัญต่อสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มอญหลายประการ ดังจะเห็นได้จากการที่มีการจัดวันชาติมอญ วันรำลึกบรรพชนมอญ หรืองานเทศกาลที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์มอญก็มักจะพบการใช้เครื่องดนตรีจยามในเทศกาลต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญ นอกจากนี้จยามยังมีบทบาทต่อสังคมและวัฒนธรรมมอญในบริบทของสังคมทั้งสังคมไทยและสังคมเมียนมา ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

4.1 จยามกับบทบาทมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ด้านศิลปการแสดง (ทะแยมมอญ) จยามในบทบาทการเป็นสื่อประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์ชุมชนมอญ เช่น การส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของชุมชนมอญบางกระดี่ ที่ใช้บ้านของนายกัลยาปungบางกระดี่ เป็นบ้านทะแยมมอญ เพื่อเผยแพร่วัฒนธรรมการละเล่นและดนตรีมอญในชุมชนมอญบางกระดี่



ภาพประกอบ 40 เอกสารการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม
ด้านศิลปปะการแสดง (ตะแยมมอญ)

ที่มา : อานันท์ นาคคง, 2561



ภาพประกอบ 41 การประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์ชุมชนมอญบางกระดี่

ที่มา : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ, 2560

4.2 ชาวมอญในชุมชนมอญ โดยเฉพาะชุมชนมอญบางกระดี่ยังใช้ตะแยมมอญเป็นสื่อในการอบรมสั่งสอนหลักธรรมและคำสอนทางพระพุทธศาสนาในการดำเนินชีวิต โดยนำเรื่องราวในพระพุทธศาสนามาผูกเป็นกลอนร้องให้ฟังแทนการอ่านหรือเล่า มีการสร้าง

บรรยากาศในการร้องให้น่าสนใจ ด้วยการให้พ่อเพลงฝ่ายชายกับแม่เพลงฝ่ายหญิงร้องโต้ตอบกัน เนื้อหาที่ใช้ร้องมักเกี่ยวกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ นิทาน คติสอนใจ ชาดก พุทธประวัติ และใช้วงดนตรีโกรจยามบรรเลงคลอและสอดประสานประกอบกับการขับร้องเพื่อความไพเราะ เนื่องจากวงโกรจยามมีลักษณะเสียงที่เหมาะสมตามเสียงของผู้ขับร้อง เสียงของเครื่องดนตรีไม่ดังจนเกินไป เหมาะกับการขับร้องเพื่อเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ทางศาสนา



ภาพประกอบ 42 การละเล่นตะแยมอญในวัด

ที่มา : ผู้วิจัย

4.3 จุยามในวงตะแยมอญตะแยมอญมีบทบาทเป็นมหรสพได้ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล เนื้อหาของคำร้องจะมีลักษณะเฉพาะของงานแต่ละประเภท เช่น งานศพก็จะร้องพรรณนาประวัติและคุณงามความดีของผู้ตาย งานแต่งงานก็จะร้องพรรณนาประวัติของเจ้าบ่าวและเจ้าสาว อบรมสั่งสอนการใช้ชีวิตคู่และสิ่งที่ควรปฏิบัติต่อกัน จบด้วยการอวยพรให้คู่บ่าวสาวมีความสุข ส่วนงานที่เกี่ยวกับเทศกาลทางพระพุทธศาสนา ก็จะร้องพรรณนาถึงอันสงส์ของการทำบุญ และพรรณนาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาในงานเทศกาลประจำปี เช่น วันสงกรานต์ วันลอยกระทง จากนั้นจึงเป็นการร้องเกี่ยวพาราสีกันของผู้แสดงฝ่ายชายและฝ่ายหญิง บทคำร้องนั้นเดิมจะร้องโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณ มีทั้งที่เล่าเป็นเรื่องราวและการเกี่ยวพาราสีกัน ปัจจุบันผู้แสดงจะร้องด้วยการจำเนื้อร้องต่อ ๆ กันมา และใช้ร้องซ้ำ ๆ ต่างจากสมัยก่อน เมื่อทราบว่าจะต้องเล่นตะแยมอญในงานใด ผู้แสดงจะต้องถามเรื่องราวของงานนั้นกับเจ้าของงานเพื่อจะได้แต่งคำร้องพรรณนาความได้ถูกต้องและถูกลักษณะของงาน



ภาพประกอบ 43 มหรสพรื่นเริงในงานเทศกาลของมอญ

ที่มา : กัลยา ปุ๋งบางกระดี, 2546



ภาพประกอบ 44 มหรสพในงานอวมงคลของมอญ

ที่มา : ผู้วิจัย

ในวิถีชีวิตของชาวมอญนั้น มีประเพณีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ศาสนาและวัฒนธรรมของชาวมอญตั้งแต่เกิดจนถึงตาย เป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาที่มีรูปแบบเป็นของชุมชน ประเพณีบางอย่างมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสภาวะทางเศรษฐกิจของผู้ประกอบพิธีกรรม ประเพณีของชาวมอญบางประเพณีเป็นเพียงการบอกเล่า บางประเพณียังมีอยู่

แต่ก็ถูกลดความสำคัญลง ประเพณีในรอบปีที่เห็นในปัจจุบัน ได้แก่ ประเพณีสงกรานต์ ซึ่งถือเป็นประเพณีที่สำคัญมาก เนื่องจากถือเป็นวันขึ้นปีใหม่ ประชาชนในชุมชนจะร่วมกันทำกิจกรรมต่าง ๆ ทางพระพุทธศาสนา เช่น ทำบุญตักบาตร ถวายภัตตาหารที่วัดและสงฆ์น้ำพระ นอกจากนี้ยังมีการแสดงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษและบุพการี ด้วยการอาบน้ำปูย่าตายาย พ่อแม่ การละเล่นรื่นเริงต่าง ๆ เช่น การเล่นสาดน้ำ การละเล่นพื้นเมือง ได้แก่ การเล่นสะบ้า การแสดงต่าง ๆ ทะเยอมนอญ เป็นต้น

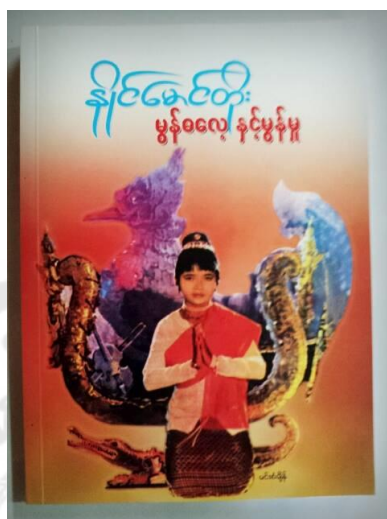


ภาพประกอบ 45 วงโยธวาทิตในพิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ของชาวมอญ

ที่มา : ผู้วิจัย

4.4 จุยามในบทบาทด้านการศึกษา โรงเรียนในชุมชนมอญต่าง ๆ โดยเฉพาะโรงเรียนวัดบางกระดี ซึ่งตั้งอยู่ติดกับวัดบางกระดี เป็นโรงเรียนสังกัดกรุงเทพมหานคร จัดการสอนตั้งแต่ระดับก่อนประถมศึกษา ประถมศึกษา และมัธยมศึกษาตอนต้น มีส่วนร่วมอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมมอญ ได้แก่ นักเรียนและครูร่วมกันแต่งกายด้วยชุดมอญในวันศุกร์ เชิญครู ศิลปินภูมิปัญญาท้องถิ่นมาสอนภาษามอญ ดนตรีมอญ และปักผ้าสไบมอญ นายกัลยา ปุงบางกระดี ถือเป็นบุคคลสำคัญทางด้านวัฒนธรรมของชุมชนมอญบางกระดี ได้รับเชิญให้เข้าไปสอนดนตรีทะเยอมนอญให้กับนักเรียนในคาบกิจกรรมของโรงเรียนวัดบางกระดี นอกจากนี้สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ยังเชิญไปแสดงและบรรยายเพื่อให้ความรู้กับนักเรียนนักศึกษาที่สนใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มอญอีกด้วย เช่นเดียวกับ ในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา อาจารย์ Nai Htaw Paing อาจารย์สอนจุยามและดนตรีมอญ

มหาวิทยาลัยวัฒนธรรมแห่งเมืองย่างกุ้ง (Yangon Cultural University) ได้ถูกรับเชิญให้สาธิตและเป็นวิทยากรผู้ให้ความรู้ เป็นกรรมการในการประกวดแข่งขัน เป็นกรรมการสอบและที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาที่สนใจทำวิจัยเกี่ยวกับดนตรีมอญอีกด้วย



ภาพประกอบ 46 หนังสือแบบเรียนดนตรีมอญ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 47 วงเครื่องสายมอญโรงเรียนบ้านอ้อมโรงหีบ จังหวัดสมุทรสาคร

ที่มา : นพดล แจบ้านเกาะ, 2559



ภาพประกอบ 48 การเรียนจยามในรัฐมอญ

ที่มา : Bnyair Ton Non, 2558

4.5 จยามในบทบาทที่แสดงออกถึงความสามัคคีในชุมชนและความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของคนในชุมชนในวัฒนธรรมของชาวมอญสังขละบุรี ในเดือนมีนาคม (ฮะตาว ฮะละเก็น) มีงานบุญครั้งสำคัญ คือ การจัดงานวันคล้ายวันเกิดของหลวงพ่อดุตตะมะ ในวันขึ้น 6 ค่ำ เดือน 4 ของทุกปี มีการจัดงานสมโภช มีมหรสพอย่างน้อย 5 วัน 5 คืน มีกิจกรรมต่าง ๆ ทางศาสนา เช่น มีการเตรียมอาหารไปถวายพระ และมีการละเล่นต่าง ๆ เช่น การแข่งขันชกมวยคาดเชือก การแสดงของชมรมวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น รำมอญและรำตงที่แต่งกายด้วยชุดประจำชาติ การแสดงละครมอญซึ่งเป็นคณะละครมอญที่เชิญมาจากสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา วงปี่พาทย์มอญหงสาวดีซึ่งเป็นวงดนตรีที่ได้รับการก่อตั้งขึ้นในตำริของหลวงพ่อดุตตะมะ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้สืบสานวัฒนธรรมมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างมอญในประเทศไทยและมอญในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา โดยสืบทอดรูปแบบศิลปวัฒนธรรมของชาวมอญซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มเรื่อยมา มีการเชิญครูจากจากรัฐมอญเข้ามาสอนในศูนย์วัฒนธรรมมอญสังขละบุรีอีกด้วย



ภาพประกอบ 49 การบรรเลงปี่พาทย์มอญหงสาวดีในชุมชนมอญสังขละบุรี

ที่มา : Awe Mon, 2559



ภาพประกอบ 50 การแสดงดนตรีมอญในงานวันชาติมอญครั้งที่ 69

ที่มา : Bnyair Ton Non, 2558



ภาพประกอบ 51 การเชิญครูจากรัฐมอญเข้ามาสอนในศูนย์วัฒนธรรมมอญสังขละบุรี
จังหวัดกาญจนบุรี

ที่มา : Bnyair Ton Non, 2559

4.6 จุยามในบทบาทดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์มอญในต่างแดน นอกจากในประเทศไทยและในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาแล้ว ยังมีชุมชนชาวมอญอีกหลายพื้นที่ ที่มีชาวมอญอาศัยอยู่ทั่วโลก ภายหลังเหตุการณ์ประท้วงใหญ่ในพม่า เมื่อวันที่ 8 เดือนสิงหาคม ปี ค.ศ. 1988 (พ.ศ. 2531) หรือที่รู้จักกันในนามเหตุการณ์ “8888” ครั้งนั้น พระภิกษุสงฆ์และนักศึกษามอญ-พม่า ร่วมเดินขบวนเรียกร้องประชาธิปไตย และสิทธิการปกครองตนเอง กองทหารติดอาวุธภายใต้การปกครองของรัฐบาลเผด็จการทหารพม่า ปฏิบัติการกวาดล้างพระภิกษุสงฆ์และนักศึกษาระชาชนอย่างต่อเนื่องติดต่อกัน 4 วัน รัฐบาลให้ข่าวว่ามีผู้เสียชีวิตราว 500 คน แต่เจ้าหน้าที่ทางการทูตและผู้อยู่ในเหตุการณ์ระบุว่าราว 10,000 คน ผลจากเหตุการณ์ครั้งนั้น ทำให้นักศึกษาปัญญาชนและพระภิกษุสงฆ์จำนวนมากหลบหนีการไล่ล่ากวาดล้างทะลักเข้าประเทศไทยนับแสนคน จำนวนไม่น้อยทำเรื่องลี้ภัยไปยังต่างประเทศ ได้รับสัญชาติเป็นพลเมืองของประเทศที่สาม เช่น ญี่ปุ่น ออสเตรเลีย แคนาดา ฟินแลนด์ สวีเดน เยอรมัน อังกฤษ ฝรั่งเศส และสหรัฐอเมริกา คนมอญโพ้นทะเลเหล่านี้ (Oversea Mon Communities) ยังคงรวมตัวกันเป็นชุมชน แม้จะไม่ได้เกาะกลุ่มกันเป็นชุมชนในลักษณะทางกายภาพอย่างในแผ่นดินเดิม แต่ก็ยังเป็นชุมชนทางวัฒนธรรมที่มีการรวมตัวกันทำกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมอย่างสม่ำเสมอ นอกจากวัดที่คนมอญทั่วโลกมักจะต้องสร้างขึ้นในชุมชนเพื่อเป็นศูนย์รวมจิตใจ ยังประกอบด้วยวัดที่สร้างโดยแรงงานข้ามชาติที่เข้าไปทำงานยังประเทศนั้น ๆ ภายหลัง ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการลี้ภัย เช่น ในประเทศมาเลเซีย รวมทั้งวัดที่ชาวมอญร่วมกันสร้างขึ้นในประเทศ

อินเดีย ในฐานะประเทศพุทธภูมิด้วย เป็นต้น อย่างไรก็ตาม วัดมอญในประเทศที่เหล่านักศึกษา ปัญญาชน และแรงงานมอญได้ไปตั้งรกรากและเข้าไปทำงานและสร้างขึ้นในประเทศต่าง ๆ มีดังนี้ คือ ประเทศมาเลเซีย 7 วัด ประเทศอินเดีย 1 วัด ประเทศออสเตรเลีย 1 วัด ประเทศแคนาดา 1 วัด ประเทศสวีเดน 1 วัด ประเทศเยอรมัน 1 วัด ประเทศอังกฤษ 2 วัด และประเทศสหรัฐอเมริกา 8 วัด เหล่านี้เป็นวัดมอญในต่างประเทศที่เกิดภายหลังเหตุการณ์ “8888” 22 วัด รวมกับวัดมอญดั้งเดิม ในรามัญประเทศ (เมียนมา) 877 วัด และประเทศไทย 393 วัด รวมจำนวนทั้งสิ้น 1,371 วัด นอกจากการเป็นศูนย์รวมทางจิตใจแล้ว วัดมอญยังถูกใช้เป็นศูนย์กลางของทุกสิ่ง การเป็นที่เก็บรักษาวัฒนธรรมประเพณี ศูนย์กลางกิจกรรมของชนชาติ สถานที่เพาะบ่มลูกหลานเยาวชนให้ซึมซับสืบทอดความเป็นมอญ ได้แก่ ภาษา การแต่งกาย อาหาร ประเพณี ความเชื่อ และพุทธศาสนา รามัญนิกราย รวมทั้งยังเป็นสถานที่เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ความเป็นมอญไม่ให้โลกลืมว่า ในโลกนี้ ยังมีชนชาติมอญ ชนชาติเก่าแก่เจ้าของอารยธรรมสูงในภูมิภาคอุษาคเนย์



ภาพประกอบ 52 การแสดงระบำหงส์ทองในวันสำคัญของมอญ

ที่มา : Bnyair Ton Non, 2558

4.7 จุยามในบทบาทตัวแทนกลุ่มชาติพันธุ์ทางชุดประจำรัฐมอญ ปัจจุบัน การประกวดเพื่อค้นหาสาวงามประจำรัฐในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เพื่อเป็นตัวแทนไปประกวดในเวทีโลก ยังเน้นหนักในการแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ในรอบการประกวด ภายในประเทศ การนำเสนอความโดดเด่นของผู้เข้าประกวดด้านต่าง ๆ จึงมีความสำคัญที่จะส่งเสริมให้ผู้เข้าประกวดเป็นที่สนใจของกรรมการ ทั้งด้านชุดประจำกลุ่มชาติพันธุ์ ความสามารถ

พิเศษ และปฏิภาณไหวพริบในการตอบคำถามของกองประกวด ที่มักเน้นคำถามที่เกี่ยวกับการ
สร้างสามัคคีในชาติและการพยายามรวมประเทศเป็นหนึ่งเดียว ผู้เข้าประกวดจากรัฐมอญ
จึงมีการนำเสนออัตลักษณ์ชาติพันธุ์ผ่านชุดประจำรัฐโดยสื่อผ่านเครื่องดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์
คือ จูยามและปัดกาน (ฆ้องวง) และการแสดงรอบความสามารถพิเศษในการบรรเลงจูยาม



ภาพประกอบ 53 ชุดประจำรัฐมอญของตัวแทนจากรัฐมอญในการประกวด Miss
Universe Myanmar

ที่มา : Bnyair Ton Non, 2560



Miss Universe Mawlamyine

1 ชม. · 🌐

Miss Universe Myanmar 2019 Talent ပြိုင်ပွဲတွင် Mawlamyime ကိုယ်စားပြု၍ အောင်မြင်စွာ ပြိုင်ပွဲဝင်ရောက်ခဲ့ပြီး နောက်ဆုံးတွင် အောင်မြင်စွာ ပြိုင်ပွဲဝင်ရောက်ခဲ့ပြီး Miss Universe Mawlamyime ဝင်ရောက်ခဲ့ပါသည်။



ภาพประกอบ 54 ภาพผู้เข้าประกวด Miss Universe Mawlamyine
บรรเลงขลุ่ยในรอบความสามารถพิเศษ

ที่มา : ผู้วิจัย

5. บทบาทความสำคัญของขลุ่ยต่อความเชื่อ

ในชุมชนมอญบางกระดี่มีความเชื่อที่ถือปฏิบัติสำหรับการเล่นระนาดมอญ คือ ก่อนการบรรเลงทุกครั้งจะต้องบูชาครู โดยนักดนตรีอาวุโสสูงสุดในวงจะเป็นผู้ทำพิธี ทั้งนี้เพื่อเป็นการบูชาครูบาอาจารย์ ตลอดจนจนกราบไหว้เจ้าที่เจ้าทางของสถานที่ที่ไปแสดง ขอให้การเล่นหรือการแสดงระนาดมอญประสบความสำเร็จราบรื่นเป็นที่ถูกใจผู้ชม สุดท้ายเพื่อเป็นการขอความสำเร็จทั้งหลายทั้งปวงให้แก่คณะและผู้ชมทั่วไป การบูชาครูเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์ ที่นักดนตรีระนาดมอญยึดถือปฏิบัติกันด้วยความเลื่อมใสศรัทธาสืบต่อกันมา เนื่องจากเป็นพิธีที่ส่งผลทางด้านจิตใจทำให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ ความขลัง เกิดกำลังใจและบังเกิดความสำเร็จในที่สุด เครื่องที่ใช้บูชาครูของคณะระนาดมอญหงส์ฟ้ารามัญ ประกอบด้วย ดอกไม้กำหรือพวงมาลัย 3 ดอก เทียน 1 เล่ม เงินกำนล 6 บาท และขันหรือแก้วที่ใส่น้ำสะอาดเพื่อทำนํ้ามนต์ เมื่อกกล่าวคำบูชาเสร็จแล้ว ก็จะกล่าวคาถาทำนํ้ามนต์ นํ้ามนต์นี้เมื่อเสกแล้ว ทุกคนก็จะจับกันคนละนิดหน่อยด้วยศรัทธา

เชื่อมั่น ทำให้เกิดความมั่นใจในการแสดง ส่วนน้ำมันที่เหลือจากการต้มก็จะใช้ประพรมที่เครื่องดนตรีเพื่อความเป็นสิริมงคล

การใช้ขลุ่ยมบรรเลงประกอบการเล่นระนาดมอญในพิธีทรงเจ้าพ่อบางกระดี ในชุมชนมอญบางกระดีศาลเจ้าพ่อบางกระดี มีลักษณะเป็นเรือนไทยสี่เสา ประดับด้วยผ้า 3 สี มีแท่นบูชาอยู่ทางด้านขวาของศาล จัดวางด้วยแจกันใส่ดอกไม้และกระถางธูป ตัวเรือนไทยตีฝ้ากัน 3 ด้าน ศาลตั้งแต่บริเวณวัดบางกระดี ศาลเจ้าพ่อบางกระดีมีความสำคัญทางด้านจิตใจ และถือว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านให้ความเคารพนับถือใช้เป็นที่พักทางจิตใจ โดยขอพรเกี่ยวกับการเรียนการทำงานหรือโชคลาภ ศาลเจ้าพ่อบางกระดีตั้งอยู่ในบริเวณวัดบางกระดี ริมคลองสนามชัย มีพิธีเช่นไหว้สักการะเจ้าพ่อบางกระดี

การใช้ขลุ่ยมประกอบการเล่นระนาดมอญในพิธีทรงเจ้าแม่ห้วยระหาญ ในชุมชนมอญบางกระดี ศาลเจ้าแม่ห้วยระหาญ มีลักษณะเป็นเรือนไทย 6 เสา ตัวเรือนไทยตีฝ้ากัน 3 ด้านและมีกระถางธูปอยู่ทางด้านขวาของศาล ชาวบ้านนิยมขอเรื่องทั่วไป ท่านเป็นหญิงสาวชอบเครื่องบูชาที่เป็นพวงมาลัย ตุ๊กตา นางรำ ความศักดิ์สิทธิ์ของท่าน คือเรื่องโชคลาภและรักษาโรค ศาลเจ้าแม่ห้วยระหาญ ตั้งอยู่ที่ริมคลองสนามชัย บริเวณคู้่งน้ำที่มีภูมิทัศน์สวยงาม มีพิธีเช่นไหว้สักการะเจ้าแม่ห้วยระหาญ พิธีทรงเจ้าของชาวมอญบางกระดี ได้มีการรับสืบทอดมาจากต้นตระกูล คือ แม่ถ่ายทอดให้บุตร และลูกก็ถ่ายทอดให้บุตรสืบเนื่องกันไป การเข้าทรงจะมีในพิธีต่างๆ เช่น พิธีบวชนาค พิธีสงกรานต์ พิธีรำผี เมื่อร่างทรงได้รับเข้าทรงแล้ว ชาวบ้านก็จะถามถึงเหตุการณ์บ้านเมืองและให้ช่วยปัดเป่าเรื่องร้ายให้หมดไป พิธีการเข้าทรงจะเริ่มด้วยการจัดเครื่องบูชา ไปบูชาถวายที่หน้าศาลแล้วเริ่มทำพิธี เมื่อเจ้าพ่อเข้าทรงจะรู้ได้โดยที่ผู้ที่เป็นรูปทรงจะมีอาการตัวสั่นแรง จากนั้นเมื่อเจ้าพ่อประทับที่ร่างทรงแล้ว ชาวบ้านก็จะเริ่มสอบถามเจ้าพ่อในเรื่องที่อยากรู้ เหตุการณ์ต่าง ๆ และก่อนออกจากร่างทรงก็จะมีการแจกจ่ายของที่บูชาเจ้าพ่อให้แก่ลูกหลานชาวมอญและก็อวยพร ความเชื่อเกี่ยวกับการเข้าทรง ชาวบ้านมอญบางกระดีมีความเชื่อถือเป็นอย่างมาก ซึ่งการเข้าทรงของชาวบ้านบางกระดี แบ่งได้คือ การเข้าทรงเจ้าพ่อบางกระดี การเข้าทรงเจ้าแม่ห้วยระหาญ การเข้าทรงเจ้าพ่อท้ายทุ่ง และการเข้าทรงผีบรรพบุรุษหรือปาโหนัก ชาวมอญบางกระดีมีความเชื่อที่สามารถติดต่อกับเจ้าพ่อ เจ้าแม่และผีบรรพบุรุษได้โดยผ่านร่างทรง คนทรงเป็นผู้ที่ได้รับการสืบทอดการเข้าทรงมาจากบรรพบุรุษ ซึ่งจะมีพิธีการครอบครู ได้ผ่านการรับมอมมาให้เป็นร่างทรงและทำหน้าที่นี้สืบมา



ภาพประกอบ 55 การใช้จุยามประกอบการเล่นบรเพลงทะเลยมมอญในพิธีทรงเจ้าแม่
หวัระหาญในชุมชนมอญบางกระดี่

ที่มา : นพดล แจบ้านเกาะ, 2561

ธรรมเนียมการบรเพลงปีพาทย์มอญหงสาวดีของชุมชนมอญสังขละบุรีและมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้น มีพิธีไหว้ครู ซึ่งจะประกอบการไหว้ครู ปีละ 1 ครั้ง โดยมีของที่ใช้ในพิธีไหว้ครู ได้แก่ ธูป 9 ดอก เทียน 1 เล่ม กัลยน้ำว่าดิบ 3 หวี มะพร้าวแบบติดหัว 1 ลูก หมากพลู 5 คำ น้ำหอมหรือน้ำปรุง 1 ขวด บุหรี่ 1ซอง เงินกำลหน่วยเป็นเงินบาทหรือเงินจ๊าด ตัวเลขต้องลงด้วยเลข 5 น้ำ 1 ถ้วย ดอกไม้ 1 กำ ใบเงินใบทองหรือใบไม้มงคล 5 ใบ บรจอยู่ใในกะละมังขนาดกลางเรียกว่า อาม่ายมาจ่า (อาม่าย แปลว่า เครื่องเซ่นไหว้ , อาจ่า แปลว่า ครู อาจารย์) ความเชื่อที่ชาวมอญถือปฏิบัติก่อนการแสดงทุกครั้งจะต้องทำพิธีบูชาครู โดยนักดนตรีอาวุโสสูงสุดในวงจะเป็นผู้ทำพิธี ทั้งนี้เพื่อเป็นการบูชาครูบาอาจารย์ ตลอดจนกราบไหว้เจ้าที่เจ้าทางของสถานที่ที่ไปแสดง ขอให้การเล่นหรือการแสดงประสบความสำเร็จราบรื่นเป็นที่ถูกใจผู้ชม

หน้าที่ของจยามในวงดนตรี

จยามเป็นเครื่องดนตรีเครื่องสายประเภทดีดเพียงชิ้นเดียวในการประสมวงดนตรีมอญประเภทต่าง ๆ ซึ่งสามารถกล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของจยามในวงดนตรีได้ดังนี้

1. หน้าที่บรรเลงทำนองนำ

จยามทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลงในกลุ่มเครื่องนำร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในวงดนตรีมอญประเภทต่าง ๆ เช่น โกร (ซอสามสายมอญ) หรือซอดังในวงโกรจยาม ประกอบการเล่นทะแยมมอญ และปัดตะล้าซ่าว (ระนาดไม้) ปัดก่าน (ซ้องมอญ) ชะนัว (ปี่มอญ) ในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีหรือวงตริยะก้วนกวัดโมน ในลักษณะกรอบ้าง เก็บบ้าง ตามลักษณะของบทเพลง หน้าที่ในข้อนี้ถือว่าสำคัญมาก เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องนำของวงดนตรี โดยเฉพาะวงโกรจยามซึ่งในบางครั้งมีเพียงโกร (ซอสามสาย) และจยามเท่านั้น ส่วนเครื่องดำเนินทำนองอื่น ๆ ได้แก่ อะโลด (ขลุ่ยมอญ) ปัดตะล้าปะซอล (ระนาดเหล็ก) ล้วนถูกจัดเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องตามทั้งสิ้น จยามจึงเปรียบเสมือนผู้ช่วยของโกร หรือปัดก่าน (ซ้องมอญ) ซึ่งสามารถพบเห็นได้จากการดำเนินทำนองของจยามที่มีลักษณะบรรเลงทำนองหลักของเพลง เนื่องจากหน้าที่ในการบรรเลงที่ต้องบรรเลงนำวงร่วมกับโกรและปัดก่าน (ซ้องมอญ) นั่นเอง

2. หน้าที่ขึ้นเพลง

จากหัวข้อที่ 1 ที่กล่าวถึง จยามซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองเพลงในกลุ่มเครื่องนำร่วมกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ในวงดนตรีมอญประเภทต่าง ๆ เช่น โกร (ซอสามสายมอญ) หรือซอดังในวงโกรจยาม ประกอบการเล่นทะแยมมอญ และปัดตะล้าซ่าว (ระนาดไม้) ปัดก่าน (ซ้องมอญ) ชะนัว (ปี่มอญ) ในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีหรือวงตริยะก้วนกวัดโมน บทบาทการเป็นเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องนำที่สำคัญคือการทำหน้าที่ขึ้นเพลง ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับลักษณะของเพลงและโอกาสในการบรรเลง นอกจากจยาม โกรและปัดก่าน (ซ้องมอญ) ที่ทำหน้าที่ขึ้นเพลงแล้ว ในบางครั้งอาจใช้อะโลด (ขลุ่ยมอญ) หรือชะนัว (ปี่มอญ) ได้ การได้รับหน้าที่ขึ้นเพลงจึงเป็นหน้าที่ของเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญ มีคุณค่าหรือมีหน้าที่สำคัญในวงดนตรีจึงจะคู่ควรแก่การขึ้นเพลงได้

3. หน้าที่บรรเลงเดี่ยว

เพลงสำคัญเพลงหนึ่งที่เป็นเพลงเฉพาะของจยามผลงานของอาจารย์ Nai Htaw Paing ในชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ คือ เพลงเดี่ยวจยามเพลง DOSA KYAM ซึ่งมีความหมายว่า โทสะของจระเข้ ที่มีเนื้อทำนองสนุกสนาน รุกเร้า เปิดโอกาสให้นักดนตรีได้แสดงกลเม็ดในการบรรเลงจยามได้อย่างเต็มที่ เพลง DOSA KYAM ผลงานการบรรเลงเดี่ยวจยาม

ของครู Nai Htaw Paing ได้รับการคัดเลือกให้บันทึกเสียงในอัลบั้ม NAI HTAW PAING ENSEMBLE - MON MUSIC OF BURMA ดนตรีประจำกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ผลิตในปี คศ. 2006 อีกด้วย จึงเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า เพลงเดี่ยวสำหรับจุกยาม DOSA KYAM เป็นเพลงที่สามารถแสดง ศักยภาพทางดนตรีของเครื่องดนตรีจุกยามได้อย่างโดดเด่น ส่วนในชุมชนมอญบางกระดี่ไม่จบการ บรรเลงเดี่ยวและเพลงเดี่ยวที่ใช้สำหรับบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีจุกยาม



4.1.4 การแพร่กระจายของจุกยาม

การแพร่กระจายของจุกยาม นอกจากชุมชนมอญที่มีเครื่องดนตรีจุกยามในชุมชนแล้ว จุกยามถือเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์ความเป็นชาติพันธุ์มอญ ชุมชนมอญอื่น ๆ ที่ไม่มีจุกยามในชุมชน เมื่อถึงเวลาเทศกาลหรือเวลาที่ม้งานในชุมชนก็จะหาดนตรีเครื่องสายมอญหรือ โกรจุกยามไปเล่นในงาน เกิดความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนมอญในที่ต่าง ๆ นอกจากจุกยามจะทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่บ่งบอกอัตลักษณ์ความเป็นชาติพันธุ์มอญแล้ว จุกยามยังเข้าไปอยู่ในระบบการศึกษาในโรงเรียนที่อยู่ในชุมชนมอญต่าง ๆ อีกด้วย เช่น ชุมชนมอญบางกระดี่ ชุมชนมอญบ้านอ้อมโรงหีบ ชุมชนมอญสมุทรสาครที่บรรจิวชิการบรรเลงจุกยามและเครื่องสายมอญอื่น ๆ เป็นวิชาเลือกสำหรับนักเรียนที่สนใจ ซึ่งเป็นการอนุรักษ์การบรรเลงเครื่องสายมอญในชุมชนมอญไว้อีกทางหนึ่งด้วย

การศึกษาการแพร่กระจายของจุกยามนั้น ไม่สามารถระบุได้ว่าเริ่มมีจุกยามใช้ในประเทศไทยและแพร่กระจายไปในภูมิภาคต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยใด ข้อมูลจากการศึกษาพบว่า ในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมานั้น จุกยามเป็นเครื่องดนตรีที่พบได้ในเฉพาะในรัฐมอญและรัฐยะไข่ ส่วนในประเทศไทยพบการใช้จุกยามในชุมชนมอญเขตภาคกลาง ในกรุงเทพมหานครและจังหวัดสมุทรสาคร ภาคตะวันตกแถบชายแดนไทยเมียนมาในจังหวัดกาญจนบุรี ซึ่งมีรูปแบบการจัดวงดนตรีและลักษณะการใช้งานที่แตกต่างกันออกไป จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ไม่สามารถระบุได้ว่าการประดิษฐ์จุกยามขึ้นใช้บรรเลงและเข้ามาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยใด เนื่องจากไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนจนสามารถสรุปได้ จากการสัมภาษณ์ศิลปินจุกยามในชุมชนมอญมะละหม่องรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี พบเพียงประวัติการสร้างจุกยามที่มีต้นกำเนิดจากตำนานความรักของเจ้าหญิงและเจ้าชายต่างเมืองที่มีแม่น้ำกั้นกลางและใช้จระเข้เป็นพาหนะในการไปมาหาสู่กันจนเกิดเจ้าชายที่หลบอยู่ในปากของจระเข้สิ้นใจตายพร้อมกับจระเข้พาหนะที่ถูกจระเข้ตัวอื่น ๆ รุมกัด แต่ก็ไม่สามารถระบุปีและสมัยที่แน่ชัดได้ ส่วนชุมชนมอญบางกระดี่ในภาคกลางของประเทศไทย นายกัลยา ปุงบางกระดี่ หัวหน้าคณะหัตถ์แยมอญหงส์ฟ้ารามัญ กล่าวว่า ในชุมชนบางกระดี่นั้นไม่ปรากฏตำนานหรือเรื่องเล่าเกี่ยวกับประวัติของเครื่องดนตรีจุกยาม ในชุมชนบางกระดี่ใช้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ใช้ได้รับตกทอดมาจากบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ทำขึ้นใช้เอง จุกยามที่ใช้อยู่ในวงโกรจุกยามของคณะหัตถ์แยมอญหงส์ฟ้ารามัญเป็นสมบัติตกทอดของนายม้วน ศักดิ์บริบูรณ์ หัวหน้าวงคนเก่าที่ประดิษฐ์จุกยามขึ้นใช้เอง รูปร่างลักษณะเช่นเดียวกับจะเข้ของไทย ด้วยเหตุผลการสร้างจุกยามที่มีลักษณะ

เปลี่ยนไปนี้ เนื่องจากกรรมวิธีในการสร้างไม่ซับซ้อนยุ่งยากอีกทั้งยังขนย้ายได้สะดวกอีกด้วย (กัลยา ปุงบางกระดี, 2561: สัมภาษณ์)

จากการศึกษาพบว่ามีการใช้จุกยามหรือเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกันนี้ คือเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีวางราบกับพื้นที่มีความหมายเดียวกัน คือ หมายถึงจะเข้ ในภูมิภาคนี้ แตกต่างกันไปออกไปตามความนิยมและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น จุกยามหรือจะเข้ในแต่ละท้องถิ่น อาจมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดทั้งในด้านชื่อเรียก รูปลักษณะ วิธีการบรรเลง และบทเพลงที่ใช้บรรเลง แต่ยังคงลักษณะร่วม คือ พื้นฐานเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากเครื่องดนตรีประเภทตีแบบวางราบกับพื้นรูปจะเข้

เครื่องตีประเภทวางราบกับพื้นถือเป็นเครื่องดนตรีต้นแบบของจุกยาม ซึ่งมอญได้รับอิทธิพลการสร้างเครื่องดนตรีที่มีแนวคิดจากสัตว์เลื้อยคลานหรือเหี้ย ที่เชื่อว่ามกระวีณาและโคระวีณา ซึ่งหมายรวมถึงสัตว์เลื้อยคลานขนาดใหญ่อย่างจะเข้มาจากอินเดีย การได้รับอิทธิพลและวิทยาการความรู้ ความเชื่อต่าง ๆ จากอินเดียที่เข้ามาสู่มอญ เมื่อผูกกับตำนานท้องถิ่นเรื่องตำนานจะเข้ในแม่น้ำใหญ่กับความรักของเจ้าชายเจ้าหญิง ทำให้คนมอญสร้างเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานความเชื่อเรื่องการสร้างเครื่องดนตรีรูปสัตว์ศักดิ์สิทธิ์เพื่อบูชาเทพเจ้าที่ตนนับถือ ซึ่งถือว่าเสียงที่เปล่งออกมาจากสัตว์พิเศษนี้ สามารถใช้สื่อสารกับสิ่งพิเศษเหนือธรรมชาติได้ ราชสำนักมอญมีเครื่องดนตรีจุกยามและเครื่องดนตรีชนิดอื่นมากมายหลายชนิด จุกยามเป็นที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลาย ทั้งในอาณาจักรมอญเองและในรัฐยะไข่ ซึ่งมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีรูปจะเข้อยู่ด้วย เมื่ออาณาจักรมอญซึ่งมีความเจริญทางด้านอารยธรรมพ่ายแพ้ต่อสงครามกับพม่า พม่าก็ได้รับเอาศิลปวัฒนธรรมมอญแขนงต่าง ๆ เข้าเป็นของตนเองรวมถึงเครื่องดนตรีจุกยามด้วย แต่เรียกเป็นภาษาพม่าว่า มิจอง (Mi-gyaung) ในภายหลังมิจองมีการปรับรูปแบบการบรรเลงที่มีความแตกต่างจากจุกยามออกไปเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

เส้นทางการเดินทางเข้าสู่ราชอาณาจักรไทยของจุกยาม ไม่สามารถระบุได้ว่ามีมาตั้งแต่เมื่อใด พบเพียงหลักฐานการบันทึกในมหาชาติคำหลวง ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับพวกราหมัญหรือพวกมอญ ความว่า “...โคธาปริวเทนุติกา แจรงทอทรในสวารนยงยั้ง จเข้ดิงสวารสวรรค...” (อุดม อรุณรัตน์, 2529, น. 104) และหลักฐานจากการบันทึกในสมัยกรุงศรีอยุธยา (พ.ศ.1893-2310) เอกสารที่สำคัญที่บันทึกเกี่ยวกับดนตรี ได้แก่ กฎมณเฑียรบาล ซึ่งตราไว้ในพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ. 1991 - 2031) พบหลักฐานการอ้างอิงว่า มีผู้เล่นดนตรีจำพวกขลุ่ยอยู่เป็นอันมาก ความสนุกเพลิดเพลินทำให้เล่นกันเกินขอบเขตเข้าไปในเขตพระราชฐาน จึงมีการบัญญัติกำหนดโทษไว้ในกฎมณเฑียรบาล ตอนที่ 20 ที่กล่าวว่า

“...อึ่งในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดชี้คฤ เรือปทุม
 ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อึ่งชเลาะตีด่ากัน ร้อง
 เพลงเรือ เป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอ ดัดจะเข้ กระจับปี่
 ตีโทนทับ ให้ร้องนี่นั่น อึ่งพิริยหมู่แขกขอมลาว
 พม่าเมงมอญสุ่มแสงจันจามชวานานาประเทศ
 ทั้งปวง แลเข้ามาเดินในท้ายสนมก็ดี ทั้งนี้ยัยการ
 ขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ห้ามปรามเกาะกุมเอามาถึง
 ศาลาให้แก่เจ้าน้ำเจ้าท่า แลให้นานาประเทศไป
 มาในท้ายสนมได้ โทษเจ้าพนักงานถึงตาย...”

จากหลักฐานความสัมพันธ์ระหว่างไทยและมอญเป็นไปด้วยดี ตั้งแต่สมัยสุโขทัย จึง
 เป็นไปได้ที่จะมีการรับเอา แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกันตั้งแต่สมัยนั้น แต่จะเข้ของไทย
 ในสมัยโบราณนั้น คงเป็นที่นิยมเล่นกันในหมู่ชาวบ้านนอกเขตพระราชฐานมากกว่า เนื่องจากจาก
 หลักฐานการบันทึก ภาพจิตรกรรมต่าง ๆ พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีมโหรี เพียงซอสามสาย
 กระจับปี่ โทน และกรับพวงเท่านั้น ไม่มีปรากฏภาพจิตรกรรมที่มีการวาดภาพการบรรเลงจะเข้อยู่
 เลย

ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ การส่งต่อศิลปะวิทยาการโดยเฉพาะดนตรีและนาฏศิลป์
 จากราชสำนักไทยถึงอาณาจักรกัมพูชา จากการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์โบราณคดีและ
 เอกสารบันทึกต่าง ๆ พบว่า ในประเทศกัมพูชาไม่ปรากฏรูปเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นเครื่อง
 ดนตรีประเภทตีดวงราบกับพื้นเลย มีเพียงภาพเครื่องดนตรีประเภทตีแบบซึ่งสายจะไม่ผ่าน
 กลองเสียง (Sounding Board) ตระกูลฮาร์พ (Harp) และพิณน้ำเต้าเท่านั้น จากการศึกษาเอกสาร
 ทางประวัติศาสตร์พบว่าในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ราวสมัยรัชกาลที่ 1-3 พระมหากษัตริย์ไทยส่ง
 ช่างฝีมือจากไทยไปสร้างพระราชวังเขมรินทร์ มีการฟื้นฟูวิทยาการต่าง ๆ ทั้งด้านการดนตรีและ
 การละครและส่งครูดนตรีไทยไปสอนดนตรีให้กับนักดนตรีในราชสำนักกัมพูชาอีกด้วย ลักษณะ
 การสร้างเครื่องดนตรีและการบรรเลงจากครูไทยที่เข้าไปสอนในยุคนี้จึงมีอิทธิพลต่อดนตรีกัมพูชา
 อยู่ไม่มากนักน้อย เรื่อยมาจนสมัยรัชกาลที่ 5-7 ปรากฏหลักการการตามเสด็จของหลวงประดิษฐ
 ไพเราะะ พ.ศ.2473 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระ
 บรมราชินี เสด็จประพาสอินโดจีน (ประเทศเวียดนามและประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน) กรุง
 พนมเปญได้เชิญเสด็จประทับที่พระบรมมหาราชวัง ตามคำกราบบังคมทูลเชิญของเจ้ามณีนวดี
 กษัตริย์เขมร ได้จัดเลี้ยงรับรองถวายในงาน ได้มีการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งมีความละม้าย

คล้ายคลึงกับดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยมาก การเสด็จประทับอยู่ ณ ประเทศเขมร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีพระราชกระแสให้หลวงประดิษฐไพเราะบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกถวายสมเด็จพระเจ้ามณเฑียรวงศ์เป็นการส่วนพระองค์ เพื่อเป็นการตอบแทนพระราชไมตรี สมเด็จพระเจ้ามณเฑียรวงศ์ทรงพอพระราชหฤทัยในฝีมือระนาดเอกของหลวงประดิษฐไพเราะเป็นอย่างยิ่ง จึงกราบบังคมทูลพระกรุณาขอพระราชทานไว้สอนนักดนตรีในราชสำนักเขมร ระยะเวลาที่หลวงประดิษฐไพเราะพำนักอยู่ประเทศเขมร กิจวัตรประจำวันคือการฝึกซ้อมนักดนตรีหลวงและพวกครูดนตรีทุกวันตั้งแต่เช้าจนบ่าย ในระยะเวลาหนึ่งเดือนท่านได้สั่งสอน ปรับปรุงดนตรีเขมรทั้งปี่พาทย์ และเครื่องสายและศึกษาแนวเพลงเขมรมาประดิษฐ์เพลงใหม่จนเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย (มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2524, น. 89)

นอกจากนี้ยังปรากฏความเชื่อท้องถิ่นดั้งเดิมของชาวไทยเชื้อสายเขมรในแถบภาคอีสานตอนล่าง ส่งผลให้เกิดรูปแบบของดนตรีพิธีกรรม ที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทดีดที่มีรูปร่างเหมือนจระเข้ ในวัฒนธรรมดนตรี ซึ่งจะได้อธิบายรายละเอียดของเครื่องดนตรีรูปจระเข้ในวัฒนธรรมเขมรในพื้นที่ภาคอีสานตอนล่างของประเทศไทยไว้ในหัวข้อ 4.1.5 ต่อไป

4.1.5 ความสัมพันธ์ของจยามกับเครื่องดนตรีอื่น

เครื่องดนตรีชนิดดีดรูปสัตว์เลื้อยคลานที่พบในทวีปเอเชีย มีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดวางราบกับพื้น (Zither) ที่กระจายอยู่ในทุกวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่พบ มีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่นนั้น ๆ และมีลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีเป็นรูปสัตว์เลื้อยคลานขนาดใหญ่ที่สอดคล้องกับความเชื่อและตำนานท้องถิ่นในวัฒนธรรม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ภายนอกด้วย เช่น คติความเชื่อ ศาสนา และการรับรู้ความหมายของคนในสังคมที่มีความเหมาะสมกับวัฒนธรรมดนตรีในสังคมด้วย การศึกษาดนตรีจึงเป็นการศึกษาส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม เนื่องจากเครื่องดนตรีได้ผลิตขึ้นตามบริบทของสังคมวัฒนธรรม แสดงการดำรงอยู่ของสถานภาพบ้านเมือง ระบอบการปกครอง ความสมบูรณ์ของทรัพยากรและอำนาจที่ส่งอิทธิพลอยู่ในขณะนั้น หรือเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมทางสังคมบ่งชี้ประวัติศาสตร์ การเชื่อมโยงระหว่างดินแดนและปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่บอกต้นกำเนิดเดียวกัน

1. ประเทศอินเดีย

ชาวอินเดียมีคติความเชื่อเรื่องการบูชา ซึ่งมีอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมเป็นสำคัญ การสร้างสรรค์ศิลปกรรมมีมูลเหตุที่สำคัญอย่างยิ่งคือ ศาสนาและลัทธิ เป็นการสร้างแรงบันดาลใจจากศรัทธา การสร้างสรรค์ในศิลปะแขนงต่าง ๆ ในอินเดีย ลักษณะความเชื่อในลัทธิอินเดียประกอบความเชื่ออันหลากหลาย เช่น ลัทธิมายา-ไสยศาสตร์ ลัทธิบูชาธรรมชาติ ลัทธิ

วิญญานนิยม ลัทธิบูชาบรรพบุรุษ ลัทธินับถือผู้ยิ่งใหญ่หรือสิ่งที่ยิ่งใหญ่และลัทธิบูชาสัตว์ ในวัฒนธรรมดนตรีของอินเดียนั้น เครื่องดนตรีประเภทดีดเป็นที่นิยมอย่างมาก โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทพิณถึงกับมีเทพเจ้าหลายองค์ทรงพิณหรือวีณาเป็นเครื่องดนตรีประจำพระองค์ เช่น พระสรวิชาติที่ทรงถือมกรวีณาเป็นเครื่องดนตรีประจำพระองค์ คนอินเดียเชื่อว่า พระสรวิชาติเป็นเทพสัญลักษณ์แห่งการดนตรี ศิลปะทุกแขนง และการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ปราภฏเครื่องดนตรีประเภทดีดวางราบกับพื้นรูปสัตว์เลื้อยคลาน อยู่ 2 ชนิดคือ มกรวีณาหรือสรวิชาติวีณา (Saraswati veena) ลักษณะเป็นพิณรูปม้งกร และพิณวีณารูปเหยี่ยวหรือโคระวีณา โดยมีคติฮินดูเกี่ยวกับการบูชาเทพเจ้าสำคัญทางน้ำ คือ พระคงคาและการบูชาพระสรวิชาติ ในขณะที่อินเดียได้อยู่ในคติฮินดูพราหมณ์อันยาวนาน โดยการสร้างเครื่องดนตรีรูปจระเข้เพื่อเป็นการบูชาพระผู้เป็นเจ้าของบรรเลงถวายด้วยบทสวด การอธิบายถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมของอินเดียสู่อาณาจักรเอเชีย ในมอญ พม่า ล้านนา โยนกและล้านช้าง อาศัยการเดินทางทางการค้า การเดินทางเผยแพร่ลัทธิและศาสนาจากการบันทึกเส้นทางสายไหมและการบันทึกการเดินทางของนักบวช



ภาพประกอบ 56 ภาพมกรวีณาของอินเดีย

ที่มา : mathrubhumi, 2561



ภาพประกอบ 57 ภาพพระสร้อยวดีกำลังทรงเครื่องดนตรีตามความเชื่อของชาวอินเดีย

ที่มา : dollofindia, 2561



ภาพประกอบ 58 ภาพหัวพิณโคธะวีณารูปเหยี่ยวของอินเดีย

ที่มา : Nitai Chandra, 2560

2. สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

พงศาวดารพม่ากล่าวว่า หลายศตวรรษก่อน มอญเป็นชนชาติแรกที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในพื้นที่นี้ก่อนคริสตกาล คาดว่าน่าจะอพยพมาจากตอนกลางของทวีปเอเชีย เข้ามาตั้งอาณาจักรตอนใต้บริเวณลุ่มแม่น้ำสาละวินและแม่น้ำสะโตง ซึ่งบริเวณนี้ในเอกสารของจีนและอินเดียเรียกว่า ดินแดนสุวรรณภูมิ เมื่อมอญพ่ายแพ้สงครามแก่พม่า ศิลปวัฒนธรรมมอญจึงกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมของพม่าทั้งหมด ศิลปะวัฒนธรรมส่วนใหญ่พม่ารับไปจากมอญเป็นส่วนมาก รวมถึงในเรื่องของวัฒนธรรมดนตรี จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ได้กล่าวว่า สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาได้ชื่อว่าเป็นเมืองที่มีความรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรมในอดีตอย่างยิ่ง Becker (ปัญญา รุ่งเรือง. 2551 : 51; อ้างอิงจาก Becker.1980) ได้กล่าวว่า ครั้งหนึ่งราชสำนักพยูได้ส่งนักดนตรีและนักแสดงไปแสดงยังพระราชสำนักจีน ในปี พ.ศ. 1345 ซึ่งในการแสดงครั้งนั้นใช้เครื่องดนตรีแสดงถึง 14 ชนิด ลักษณะของเครื่องดนตรีที่บันทึกเป็นหลักฐานพงศาวดาร ระบุชื่อพิณมะยองหรือจะเข้ที่มีหัวคล้ายจะเข้จริง ๆ คล้ายกับชื่อเครื่องดนตรีมิจอง (Mi-gyaung) ในปัจจุบันความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมระหว่างมอญและพยู มีบทบาทต่อวัฒนธรรมพม่าอย่างต่อเนื่องถึงพุทธศตวรรษที่ 17 มีจารึกภาษามอญที่เมืองพุกามว่ามีการรำร้องของเมียนมา การรำร้องของมอญ และการรำร้องของติริจูล จึงกล่าวได้ว่าพม่าและมอญมีความสัมพันธ์ต่อกันทางด้านวัฒนธรรมประวัติศาสตร์ การที่พม่าชนะสงคราม ฝ่ายที่ชนะต้องได้ทรัพย์สินสมบัติที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรมมาเป็นของตนรวมไปถึงด้านดนตรี ภายหลังมีการปรับรูปแบบการบรรเลงที่มีความแตกต่างจากจยามออกไปเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง



ภาพประกอบ 59 ภาพ Mi-gyaung ของเมียนมาใน Met Museum ประเทศอังกฤษ

ที่มา : metmuseum, 2561



ภาพประกอบ 60 ภาพ Mi-gyaung สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาในปัจจุบัน

ที่มา : U Hla San, 2558

3. ประเทศกัมพูชา

ความสัมพันธ์ระหว่างไทยและกัมพูชามีการติดต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน ไทยและกัมพูชามีเครื่องดนตรีที่มีความสอดคล้องกันในตระกูลเครื่องดีด สี ดี และเป่าคล้ายคลึงกัน มากที่สุด เครื่องดนตรีที่พบว่ามีการใช้อยู่ในโครงสร้างวัฒนธรรมในปัจจุบัน เช่น การใช้กระจับปี่ที่มีรูปทรงเป็นแบบเดียวกันกับไทยและในกัมพูชาก็ยังคงใช้บรรเลงกันอยู่ พิณน้ำเต้าที่พบการใช้บรรเลงอยู่ในกลุ่มชาวบ้านและบรรเลงคู่กับซอสามสาย รวมถึงจะเข้ของกัมพูชาที่ชื่อตะเข้ (ក្រាបើ) ตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or Krapeu) ที่มีลักษณะสูงและขนาดใหญ่กว่าจะเข้ของไทย นอกจากนี้ยังมีการรับแบบแผนวัฒนธรรมการบรรเลงจากไทยในช่วงระยะเวลาหนึ่ง แล้วผ่านกระบวนการเลือกสรรและปรับใช้ให้เข้ากับสังคม ธรรมเนียมและวัฒนธรรมท้องถิ่นของกัมพูชา และยังคงรักษาอัตลักษณ์ทางดนตรีไว้ ปัจจุบันตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or Krapeu) ได้มีวิวัฒนาการทางด้านเครื่องดนตรี การพัฒนาวิธีการบรรเลง และการพัฒนาวัฒนธรรมของตนเองเพื่อตอบสนองคุณภาพเสียง และการสร้างกลวิธีการบรรเลงแบบใหม่ โดยที่เครื่องดนตรีต้องตอบสนองต่อศักยภาพของนักดนตรี



ภาพประกอบ 61 ภาพตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or Krapeu) ของกัมพูชา
 ในพิพิธภัณฑ์หมู่บ้านวัฒนธรรม (Cambodian Cultural Village) เมืองเสียมเรียบ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 62 ภาพตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or krapeu) ประเทศกัมพูชา

ที่มา : ผู้วิจัย

4. ประเทศไทย

4.1 ภาคกลางของประเทศไทย

จะเข้ เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องดีด มี 3 สาย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากมอญและได้ปรับปรุงแก้ไขมาจากพิน คือ กระจับปี่ซึ่งมี 4 สาย นำมาวางติดกับพื้นเพื่อความสะดวก มีประวัติและมีหลักฐานครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยา จะเข้ได้นำเข้าร่วมบรรเลงเป็นเครื่องนำอยู่ในวงมโหรีคู่กับกระจับปี่ในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีผู้นิยมเล่นจะเข้กันมาก ทำให้กระจับปี่ค่อย ๆ หายไปในปัจจุบัน เนื่องจากหาผู้เล่นเป็นน้อย ตัวจะเข้ทำเป็นสองตอน คือ ตอนหัวและตอนหาง โดยลักษณะทางตอนหัวเป็นกระจับปี่ใหญ่ ทำด้วยไม้แก่นขนุน หนาประมาณ 12 ซม. ยาวประมาณ 52 ซม. และกว้างประมาณ 11.5 ซม. ท่อนหัวและท่อนหางขุดเป็นโพรงตลอด รวมทั้งสิ้นมีความยาวประมาณ 130 - 132 ซม. ปิดใต้ทองด้วยแผ่นไม้ มีเท้ารองตอนหัว 4 เท้า และตอนปลายปางอีก 1 เท้า วัดจากปลายเท้าถึงตอนบนของตัวจะเข้ สูงประมาณ 19 ซม. ทำหลังนูนตรงกลางให้สองข้างลาดลง โยงสายจากตอนหัวไปทางตอนหางเป็น 3 สาย มีลูกบิดประจำสายละ 1 อัน สาย 1 ใช้เส้นลวดทองเหลือง อีก 2 สายใช้เส้นเอ็น มีหย่องรับสายอยู่ตรงปลายหางก่อนจะถึงลูกบิด ระหว่างตัวจะเข้มีแป้นไม้เรียกว่า นม รองรับสายติดไว้บนหลังจะเข้ รวมทั้งสิ้น 11 อัน เพื่อให้เป็นที่สำหรับนิ้วกดนมแต่ละอันสูง เรียงลำดับขึ้นไป ตั้งแต่ 2 ซม. จนสูง 3.5 ซม. เวลาบรรเลงใช้ดีดด้วยไม้ดีดกลมปลายแหลมทำด้วยงาช้างหรือกระดูกสัตว์ เคียนด้วยเส้นด้ายสำหรับพันติดกับปลายนิ้วชี้ข้างขวาของผู้ดีด และใช้นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางช่วยจับให้มีกำลัง เวลาดีดใช้การปิดมือซ้ายไปมาให้สัมพันธ์กับมือข้างซ้ายขณะกดสายด้วย ไม้ดีดควรวาวประมาณ 7-8 เซนติเมตร มีสายยาวประมาณ 45 เซนติเมตร จะเข้ส่วนมากทำหน้าที่เป็นเครื่องนำในวงเครื่องสายวงมโหรี เดินทำนองหลักคล้ายระนาดเอก ปัจจุบันการบรรเลงจ்யามในวงโกรจ்யาม เพื่อประกอบการเล่นระนาดมอญ ได้มีการนำเอาจะเข้เข้ามาใช้แทนจ்யาม เนื่องจากความสะดวกในการจัดหาเครื่องดนตรี ถึงอย่างไรก็ตามระดับเสียงและวิธีการบรรเลงที่ใช้ก็ยังยึดตามหลักการบรรเลงของดนตรีมอญไว้อย่างเคร่งครัด



ภาพประกอบ 63 จ๊ะจ๊ะ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 64 จ๊ะจ๊ะในวงเครื่องสายมอญ

ที่มา : นพดล แจบ้านเกาะ, 2560

4.2 ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย

จากการศึกษาข้อมูลชาวเขมรที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างของประเทศไทยพบว่า ผู้ที่อพยพเข้ามาบางส่วนเป็นผู้ที่เคยรับราชการในราชสำนักเขมร โดยเฉพาะการศึกษาประวัติความเป็นมาของวงมโหรีบ้านสะเดา อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ (วิโรจน์ เขียมสุข, 2538, น. 59) ที่ได้กล่าวถึงนายมา สมุทริราช ว่า เดิม

เคยรับราชการเป็นทหารม้าในราชสำนักเขมร เมื่อปลดจากทหารแล้วจึงอพยพเข้ามาอยู่ที่จังหวัดสุรินทร์ พร้อมทั้งบิวารที่เป็นละครเก่าของราชสำนักเขมร โดยเข้ามาเป็นข้าหลวงของพระยาสุรินทรภักดี เจ้าเมืองสุรินทร์ ได้ทำหน้าที่เป็นนักดนตรีประจำคุ้มบ้าน มีหน้าที่ควบคุมการบรรเลงการฝึกซ้อมมโหรีและหัดละคร ซึ่งวงดนตรีและคณะละครดังกล่าวทำหน้าที่บรรเลงและประโคมในพิธีการต่าง ๆ รวมทั้งในการต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองและเจ้านายที่เสด็จมาตรวจราชการเป็นครั้งคราว ในขณะที่เดียวกันก็เปิดโรงละครแสดงและเก็บเงินจากผู้ชม ต่อมาในปี พ.ศ. 2470 นายมสุริราช ได้อพยพย้ายถิ่นมาอาศัยในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ โดยมีนางพลอย ราชประโคน บุตรสาวเป็นผู้สืบทอดวงมโหรีที่บ้านสะเดา อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ เครื่องดนตรีในวงชาวบ้านเป็นผู้ทำขึ้นใช้เอง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทดีดรูปกระซี้ ชื่อ กระปือ ประสมอยู่ในวงมโหรีอีสานใต้

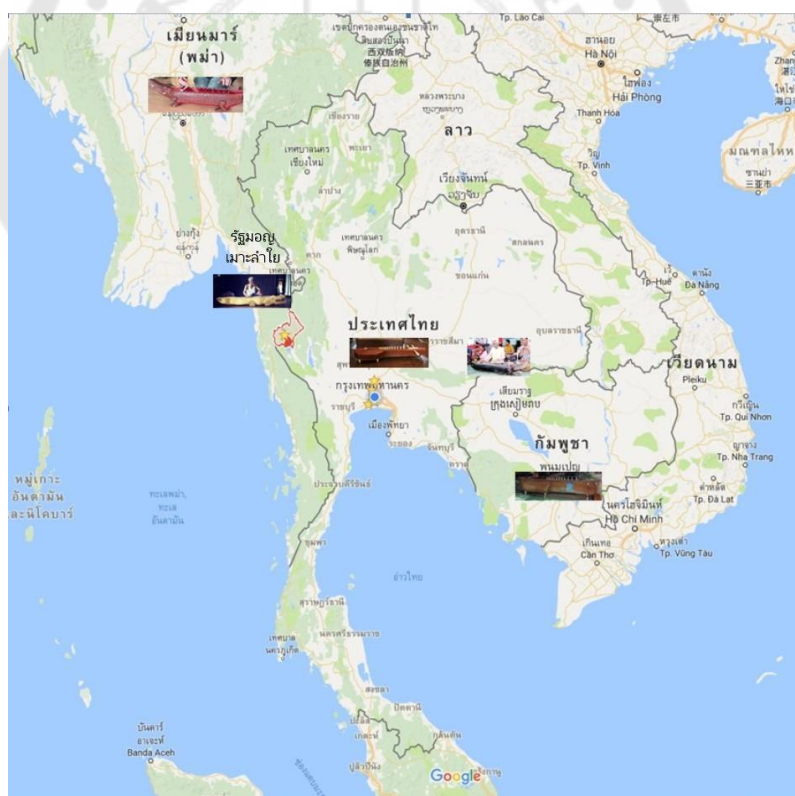


ภาพประกอบ 65 ภาพกระปือในอีสานใต้ ประเทศไทย

ที่มา : วิโรจน์ เอี่ยมสุข, 2538

จากการศึกษาด้านความสัมพันธ์ของจุกามกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ พบว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่วางราบกับพื้น (Zither) ในพื้นที่รอบข้างประเทศไทยมีการใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้อยู่ในหลาย ๆ วัฒนธรรม โดยมีฐานความเชื่อเรื่องเครื่องดนตรีกับสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่มีรูปร่างคล้ายจระเข้ที่รับวัฒนธรรมและคติการสร้างเครื่องดนตรีรูปสัตว์ใหญ่ประจำลุ่มน้ำจากอินเดีย ได้แก่ มิจอง (Mi gyaung) ของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or krapeu) ของประเทศกัมพูชา และประเทศไทย ซึ่งสามารถแบ่งย่อยลงไปได้อีกตามภูมิภาคต่าง ๆ

ของประเทศ เช่น จะใช้ในวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางของประเทศไทย กระป๋องในวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย เครื่องดนตรีดังกล่าวนี้มีรูปร่างลักษณะและวิธีการบรรเลงที่เหมือนกันทั้งสิ้น คือ วางเครื่องดนตรีราบกับพื้นแล้วใช้วัสดุแท่งปลายแหลมตีตีสายเพื่อให้เกิดเสียง โดยมีความเชื่อพื้นฐานเดียวกันว่ารูปทรงของเครื่องดนตรีมีที่มาของชื่อ ความหมาย และพัฒนาการ ลดทอนรูปร่างมาจากรูปตัวจระเข้ทั้งสิ้น จุยามและเครื่องดนตรีตระกูลจะเข้ในภูมิภาคนี้ แสดงให้เห็นว่า นอกเหนือจากการดำรงชีพแล้ว มนุษย์ยังดำรงชีพด้วยศิลปะและการแสพธ์สุนทรีย์ที่มีส่วนในการบำบัดจิตวิญญาณ จุยามจึงเป็นผลผลิตที่สอดคล้องกับจิตวิญญาณระหว่างคุณลักษณะของไม้ที่ให้คุณสมบัติด้านเสียง การเรียกชื่อที่มีความหมายว่า จะเข้ซึ่งมีความหมายต่อธรรมชาติ ความเชื่อทางวัฒนธรรมของดินแดนแผ่นดินเชื่อมต่อกันนับแต่อินเดีย ผ่านมอญ พม่า กัมพูชาและไทย ซึ่งสามารถแสดงแผนที่ความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีในตระกูลเดียวกับจุยามได้ดังภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบ 66 ภาพความสัมพันธ์ของจุยามกับเครื่องดนตรีตระกูลจะเข้ในภูมิภาค

ที่มา : ผู้วิจัย

4.2 ศึกษาการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

การศึกษากการบรรเลงจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ คือ มอญบางกระดี่ มอญสังขละบุรีและมอญมะละแหม่ง มุ่งศึกษาเพลงในวัฒนธรรมดนตรีมอญแต่ละพื้นที่ในประเด็นต่อไปนี้

1. สังคีตลักษณะในการบรรเลง
2. ลักษณะทำนอง
3. กลวิธีในการบรรเลง

4.2.1 มอญบางกระดี่

กลุ่มชาติพันธุ์มอญบางกระดี่ เป็นกลุ่มชาวมอญที่อพยพมาจากเมืองมอญ ซึ่งอยู่ในอาณาเขตของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาในปัจจุบัน เนื่องจากถูกรุกรานจากกลุ่มชาติพันธุ์พม่า ชาวมอญจึงได้อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระมหากษัตริย์ไทยก็ได้มอบที่ดินทำกินให้กับชาวมอญ จึงทำให้มีชาวมอญกระจายอยู่หลายจังหวัดในภาคกลางของประเทศไทย ซึ่งในการวิจัยนี้ได้ศึกษาเพลงและการบรรเลงเครื่องดนตรีจยาม ในวงทะแยมมอญ คณะหงส์ฟ้ารามัญของนายกัลยา ปุงบางกระดี่ ในชุมชนมอญบางกระดี่ หมู่ที่ 9 แขวงแสมดำ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นคณะทะแยมมอญคณะเดียวที่ใช้วงเครื่องสายมอญหรือวงโกรจยาม ที่มีความเก่าแก่และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน จำนวน 3 เพลง ได้แก่ เพลงเจ๊กมัว เพลงโปดเซ และเพลงสี่นิ้ว



ภาพประกอบ 67 ภาพการละเล่นทะแยมมอญของกลุ่มชาติพันธุ์มอญบางกระดี่

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพประกอบ 68 ภาพวงโกรจยามประกอบการละเล่นทะแยมมอญ

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงเจ๊กมัว

เพลงเจ๊กมัว เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เซโนนก” เป็นเพลงสำหรับพ่อเพลงฝ่ายชายร้องขึ้นเพื่อตั้งกระทำให้ฝ่ายแม่เพลงฝ่ายหญิงแก้บทกระตู้ (ภาษามอญ เรียกว่า สะฮาว) แม่เพลงฝ่ายหญิงจะต้องร้องแก้กระตู้หรือตอบคำถามของพ่อเพลง เรียกว่า หนีเบรีย สะฮาว ซึ่งแปลว่า แม่เพลงผู้ร้องแก้คำถาม การบรรเลงจยามในวงโกรจยามเพื่อประกอบการเล่นทะแยมมอญนี้จะบรรเลงเพลงเจ๊กมัว ซึ่งเป็นทำนองที่นักดนตรีจะบรรเลงทำนองเพลง ส่วนพ่อเพลงจะต้องร้องด้วยการแต่งเนื้อร้องและคำร้องภาษามอญด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวเองและร้องไปกับดนตรีตามทำนองเพลงเจ๊กมัวที่นักดนตรีบรรเลงให้สอดคล้องกันทั้งทำนองและจังหวะต้องผสมผสานกลมกลืนกันไป บทร้องในการเล่นทะแยมมอญมีลักษณะของสัมผัสวรรคตอนคล้ายกลอนสุภาพของไทย ซึ่งพระมหาช่วง โชติเปาโล ได้อธิบายแบบแผนการประพันธ์กลอนของมอญว่า ลักษณะการประพันธ์กลอนของมอญมีอยู่ลักษณะเดียวเป็นลักษณะคล้ายคำประพันธ์ของไทยประเภทกลอน ลักษณะการประพันธ์กลอนของมอญที่ใช้ประกอบการเล่นทะแยมมอญเรียกว่า “เวียะเกณ” มีลักษณะคล้ายกลอนสี่ของไทย

เพลงเจ๊กมัว

ท่อนเดี่ยว

1

สาย 1	----	- ตี - ตี	- รั้ว รั้ว	ตี ล - ล	-- ตี ซ	- ล - ซ	พ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	----	- ตี - ตี	- รั้ว รั้ว	ตี ล - ล	-- ตี ซ	- ล - ซ	พ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ฟ ซ ฟ	ร ฟ ซ ล	ร ล ร ล	- ซ - ฟ	- ตี - ท	ล ท ตี มี่	- รั้ว ตี ซ	ล ท ตี รั้ว
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	----	- ตี - มี่	- รั้ว ตี ซ	ล ท ตี รั้ว	- ล - ท	ล ท ตี รั้ว	มี่ รั้ว ตี ซ	ล ท ตี รั้ว
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	----	- ตี - มี่	- รั้ว ตี ซ	ล ท ตี รั้ว	- ล - ท	ล ท ตี รั้ว	มี่ รั้ว ตี ซ	ล ท ตี รั้ว
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	- ซี่ - ซี่	- มี่ รั้ว ตี	- ท ล ซ	ล ท ล ตี	----	----	-- ซ ล	ตี รั้ว ตี ตี
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	ซ ล ด ั ฟ	- ร ิ ด ั ล	ซ ด ั ล ซ	ด ั ล ซ ฟ	-- ด ั ซ	-- ด ั ล	ซ ล ด ั ร ิ	ฟ ิ ร ิ ด ั ด ั
สาย 2								
สาย 3								

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจยามในเพลงเจ๊กมัวที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์โน้ตประเด็นสังคีตลักษณ์ของเพลง ลักษณะของทำนองและการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณ์

เพลงเจ๊กมัว มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีทั้งหมด 7 บรรทัด หรือ 14 จังหวะ หน้าทับ การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงเจ๊กมัว สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

A

กำหนดให้

A แทนทำนองเพลงเจ๊กมัว

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงเจ๊กมัวที่ได้จากการศึกษาภาคสนาม พบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาว ๆ หรือเป็นทำนองห่าง ๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงเจ๊กมัวมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 11 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	----	- x - x	เช่น	----	- ด ั - ด ั
2.2	รูปแบบ	- x x x	x x - x	เช่น	- ร ิ ฟ ิ ร ิ	ด ั ล - ล
2.3	รูปแบบ	-- x x	- x - x	เช่น	-- ด ั ซ	- ล - ซ
2.4	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ฟ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ
2.5	รูปแบบ	- x x x	x x x x	เช่น	- ฟ ซ ฟ	ร ฟ ซ ล
2.6	รูปแบบ	x x x x	- x - x	เช่น	ร ล ร ล	- ซ - ฟ
2.7	รูปแบบ	- x - x	x x x x	เช่น	- ด ั - ท	ล ท ด ั ม ิ

2.8	รูปแบบ	- x - x	- x x x	เช่น	- ซี่ - ซี่	- มี่ รี่ ดี่
2.9	รูปแบบ	-- x x	x x x x	เช่น	-- ซ ล	ดี่ รี่ ดี่ ดี่
2.10	รูปแบบ	x x x x	- x x x	เช่น	ซ ล ดี่ ฟี่	- รี่ ดี่ ล
2.11	รูปแบบ	-- x x	-- x x	เช่น	-- ดี่ ซ	-- ดี่ ล

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงเจ๊กม้วที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจ๋ยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงเจ๊กม้ว บรรทัดที่ 5

5

สาย 1	----	- ดี่ - มี่	- รี่ ดี่ ซ	ล ท ดี่ รี่	- ล - ท	ล ท ดี่ รี่	มี่ รี่ ดี่ ซ	ล ท ดี่ รี่
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักหรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงเจ๊กม้ว บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	----	- ดี่ - ดี่	- รี่ ฟี่ รี่	ดี่ ล - ล	-- ดี่ ซ	- ล - ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ
สาย 2								
สาย 3								

เพลงโปดเซ

เพลงโปดเซ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เซโดด” เป็นเพลงสำหรับแม่เพลงฝ้ายหญิงเป็นผู้ร้องเพื่อตั้งกระทู้คำถามให้พ่อเพลงฝ้ายชายแก้กระทู้คำถาม (ภาษามอญเรียกว่า สะอาว เช่นเดียวกับกับเพลงเจ๊กมัว) พ่อเพลงฝ้ายชายจะต้องร้องแก้กระทู้หรือตอบคำถามของแม่เพลงฝ้ายหญิง เรียกว่า หนีเกราะหี่ สะอาว แปลว่า พ่อเพลงผู้ร้องแก้คำถาม การบรรเลงจยามในวงโกรจยามเพื่อประกอบการเล่นทะแยมอญนี้จะบรรเลงเพลงโปดเซ ซึ่งเป็นทำนองที่นักดนตรีจะบรรเลงทำนองเพลง ส่วนแม่เพลงจะต้องร้องด้วยการแต่งเนื้อร้องและคำร้องภาษามอญด้วยปฏิภาณไหวพริบของตัวเองและร้องไปกับดนตรีตามทำนองเพลงโปดเซ ที่นักดนตรีบรรเลงให้สอดคล้องกันทั้งทำนองและจังหวะต้องผสมผสานกลมกลืนกันไป บทร้องในการเล่นทะแยมอญมีลักษณะของสัมผัสวรรคตอนคล้ายกลอนสุภาพของไทย เรียกว่า “เวียะเกิณ” มีลักษณะคล้ายกลอนสี่ของไทย เช่นเดียวกับเพลงเจ๊กมัว

เพลงโปดเซ

ท่อนเดียว

1

สาย 1	----	- ล ช ม	ร ด ร ม	ล ช - ล	----	- ด ี - ม	ร ด ร ม	ล ช - ช
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	-- ล ช	- ฟ - ด	ช ด ร ม	ร ม ด ม	----	- ฟ ม ร	--- ม	ร ม ด ร
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ม ฟ ช	ล ช ฟ ด	ช ด ร ม	ร ม ด ม	----	- ฟ ม ร	--- ม	ร ม ด ร
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ช ช ช	ล ช ฟ ด	ช ด ร ม	ร ม ด ร	- ท ด ี	ม ี ร ี ด ี	ล ช ล ท	ล ท ด ี
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	----	--- ุ้	--- ้ม	ุ้ ุ้ - ุ้	----	- ุ้ - ล	ุ้ ล ุ้ ล	ุ้ ุ้ ล ุ้
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	- ุ้ - ุ้	- ุ้ ุ้ ุ้	้ม ุ้ ุ้ ุ้	- ล - ุ้	----	- ุ้ ุ้ ุ้	้ม ุ้ ุ้ ุ้	ล ุ้ ุ้ ุ้
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	----	- ุ้ - ล	- ล ุ้ ล	ุ้ ุ้ ล ุ้	----	รวม ุ้ ล	ุ้ ้ม ุ้ ุ้	- ล - ุ้
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	----	- ุ้ ุ้ ุ้	----	- ุ้ ุ้ ุ้	----	- ุ้ - ุ้	รวม ุ้ ุ้	ล ุ้ - ล
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	- ุ้ - ุ้	- ุ้ - ุ้	รวม ุ้ ุ้	- ุ้ - ล	----	- ุ้ - ุ้	รวม ุ้ ุ้	- ุ้ - ล
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	- ุ้ - ล	- ุ้ - ุ้	รวม ุ้ ุ้	ล ุ้ - ล	- ุ้ - ล	- ุ้ - ุ้	รวม ุ้ ุ้ ุ้	- ุ้ - ุ้
สาย 2								
สาย 3								

11

สาย 1	----	--- ุ้	-- ุ้ ุ้	- ุ้ - ุ้
สาย 2				
สาย 3				

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจยามในเพลงโปดเซที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนองและการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณะ

เพลงโปดเซ มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีทั้งหมด 11 บรรทัด บรรทัดที่ 11 มี 4 ห้องเพลงหรือ 21 จังหวะหน้าทับ การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงโปดเซ สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้ดังนี้

A

กำหนดให้

A แทนทำนองเพลงโปดเซ

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงโปดเซที่ได้จากการศึกษาภาคสนาม พบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาว ๆ หรือเป็นทำนองห่าง ๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงโปดเซมียุรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 13 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	----	-xxx	เช่น	----	- ล ช ม
2.2	รูปแบบ	xxxx	xx-x	เช่น	ร ด ร ม	ล ช - ล
2.3	รูปแบบ	----	-x-x	เช่น	----	- ดั - ม
2.4	รูปแบบ	--xx	-x-x	เช่น	-- ล ช	- ฟ - ด
2.5	รูปแบบ	xxxx	xxxx	เช่น	ช ด ร ม	ร ม ด ม
2.6	รูปแบบ	---x	xxxx	เช่น	--- ม	ร ม ด ร
2.7	รูปแบบ	-xxx	xxxx	เช่น	- ม ฟ ช	ล ช ฟ ด
1.8	รูปแบบ	----	---x	เช่น	----	--- ชั
2.9	รูปแบบ	---x	xx-x	เช่น	--- มั	ริ ดั - ริ
2.10	รูปแบบ	-x-x	-xxx	เช่น	- ช - ช	- ริ ชั ริ
2.11	รูปแบบ	xxxx	-x-x	เช่น	มั ริ ดั ท	- ล - ท

2.12	รูปแบบ	----	x x x x	เช่น	----	ร ม ช ล
2.13	รูปแบบ	- x - x	- x - x	เช่น	- ช - ช	- ช - ม

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงโปดเซที่ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การดีดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงโปดเซบรรทัดที่ 3

3

สาย 1	- ม ฟ ช	ล ช ฟ ด	ช ด ร ม	ร ม ด ม	----	- ฟ ม ร	--- ม	ร ม ด ร
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การดีดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักหรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงโปดเซบรรทัดที่ 5

5

สาย 1	----	--- ช	--- ม	ร ด - ร	----	- ช - ล	ช ล ท ล	ช ท ล ช
สาย 2								
สาย 3								

เพลงสีนวล

เพลงสีนวลเป็นเพลงที่มีทำนองและชื่อเรียกตรงกับเพลงไทย แต่ทำนองบางตอนแตกต่างออกไปจากของไทย ปรากฏชื่อเพลงในลักษณะนี้อีกหลายเพลงในการเล่นตะแบมมอญ เช่น แขกมอญ จีนแส เป็นต้น เป็นเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงเริ่มแรกก่อนการแสดงตะแบมมอญ ลักษณะสำนวนทำนองท่อนที่ 1 และ 2 คล้ายกับเพลงสีนวลในทางดนตรีไทย แต่เพลงสีนวลในการเล่นตะแบมมอญนั้นมีทำนองต่อท้ายที่ไม่มีในเพลงสีนวลทางดนตรีไทย เนื้อทำนองมีความไพเราะอ่อนหวาน เหมาะกับการบรรเลงด้วยวงเครื่องสายมอญหรือวงโกรจยาม นอกจากใช้บรรเลงใหม่

โรงก่อนการละเล่นระบำมอญแล้ว ยังนิยมบรรเลงในงานเทศกาลและงานมงคลต่าง ๆ ของมอญ
ด้วย

เพลงสีนวล

ท่อน 1

1

สาย 1	--- ร	--- ล	- ท ร ล	- ท ท ท	- ช - ล	ช ล ท ร	ม ร ช ม	ร ท - ล
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- ท ล ช	- ช ล ท	- ร - ล	ช ท ล ช	- ช ล ท	- ร - ล	ท ล ช ม	ช ร ม ช
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 2

1

สาย 1	- ล ช ม	- ช - -	- ม ช ล	- ช - ม	- - - -	- ร ม ช	- - - ท	ล ช ล ท
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	----	ช ล ท ร	ม ร ช ม	ร ท - ล	----	ช ล ท ร	ม ร ช ม	ร ท - ล
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ท ล ช	- ช ล ท	- ร - ล	ช ท ล ช	- ช ล ท	- ร - ล	ท ล ช ม	ช ร ม ช
สาย 2								
สาย 3								

พ่อนสร้อย

1

สาย 1	- ร - ม	- ร - ช	- ร - ม	- ร - ช	รช - ล	ท ร - ท	-----	ลช - ล
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ท ล ช ล	ท ร - ท	-----	ลช - ล	ท ล ช ล	ท ร - ท	-----	- ช - ล
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ท ม ร ท	- ล - ช
สาย 2		
สาย 3		

พ่อน3

1

สาย 1	-----	- ช - ล	--ชล	- ท - ด	-----	- ด - ร	--ด ร	- ม - พ
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	-----	- ล - ช	--ฟม	ร ด - ร	-----	- ร - ม	--ร ม	ร ม - พ
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	-----	- ล - ช	--ฟม	ร ด - ร	- ม - ร	ด ร ม พ	--ชฟ	ม ร ด ร
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ม - ร	ด ร ม พ	-- ช พ	ม ร ด ร	- ม - ร	ด ร ม ช	- ม - ร	ด ร ม ร
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ม - ร	ด ร ม ช	- ม - ร	ด ร ม ร	ช ม ร ด	ช ด ร ม	ช ม ร ด	- ร --
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	ช ม ร ด	ช ด ร ม	ช ม ร ด	- ร --	- ช - ล	ช ล ด ร	ม ร ด ร	- ม - ช
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	- ม ช ล	ช ม ช ร	ม ร ด ร	- ด - ท	----	ล ช - ล	ช ล ท ด	- ร - ด
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	----	ล ช - ล	ช ล ท ด	- ร - ด	- ท - ด	- ช - ล	ท ช ล ท	- ล - ช
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	- ล ช ช	- ล ช ล	ท ล ช ล	ท ล ช ม	-- ร ช	-- ร ม	ช ม ร ม	ช ท ล ช
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	- ล ช ช	- ล ช ล	ท ล ช ล	ท ล ช ม	-- ร ช	-- ร ม	ช ม ร ม	ช ท ล ช
สาย 2								
สาย 3								

11

สาย 1	- ร - ม	ช ม ร ท	ร ม ร ท	- ล - -	ท ล ช ม	ร ม ช ล	ร ม ร ท	- ล - ช
สาย 2								
สาย 3								

12

สาย 1	- ร - ม	ช ม ร ท	ร ม ร ท	- ล - -	ท ล ช ม	ร ม ช ล	ร ม ร ท	- ล - ช
สาย 2								
สาย 3								

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจตุรฆ้องในเพลงสีนวลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์โน้ตประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนองและการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณะ

เพลงสีนวลมีลักษณะเป็นเพลง 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 2 บรรทัด หรือ 4 จังหวะหน้าทับ ท่อนที่ 2 มี 3 บรรทัด หรือ 6 จังหวะหน้าทับ การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงสีนวล สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้ดังนี้

AA/BB/s/CC

กำหนดให้

- A แทนทำนองเพลงสีนวล ท่อนที่ 1
- B แทนทำนองเพลงสีนวล ท่อนที่ 2
- s แทนทำนองเพลงสีนวล ท่อนสร้อย
- C แทนทำนองเพลงสีนวล ท่อนที่ 3

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงสีนวล ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาวๆ หรือเป็นทำนองห่างๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบ

ของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงสีนวล มีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 21 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	---x	---x	เช่น	---ร	---ล
2.2	รูปแบบ	-xxx	-xxx	เช่น	-ท ร ล	-ท ท ท
2.3	รูปแบบ	-x-x	xxxx	เช่น	-ช-ล	ช ล ท ร
2.4	รูปแบบ	xxxx	xx-x	เช่น	ม ร ช ม	ร ท - ล
2.5	รูปแบบ	-xxx	-x-x	เช่น	-ช ล ท	-ร-ล
2.6	รูปแบบ	xxxx	xxxx	เช่น	ท ล ช ม	ช ร ม ช
2.7	รูปแบบ	-xxx	-x--	เช่น	-ล ช ม	-ช--
1.8	รูปแบบ	-xxx	-x-x	เช่น	-ม ช ล	-ช-ม
2.9	รูปแบบ	----	-xxx	เช่น	----	-ร ม ช
2.10	รูปแบบ	---x	xxxx	เช่น	---ท	ล ช ล ท
2.11	รูปแบบ	----	xxxx	เช่น	----	ช ล ท ร
2.12	รูปแบบ	-x-x	-x-x	เช่น	-ร-ม	-ร-ช
2.13	รูปแบบ	xx-x	xx-x	เช่น	ร ช-ล	ท ร-ท
2.14	รูปแบบ	----	xx-x	เช่น	----	ล ช-ล
2.15	รูปแบบ	xxxx	-x-x	เช่น	ท ม ร ท	-ล-ช
2.16	รูปแบบ	----	-x-x	เช่น	----	-ช-ล
2.17	รูปแบบ	--xx	-x-x	เช่น	--ช ล	-ท-ด
2.18	รูปแบบ	--xx	xx-x	เช่น	--ฟ ม	ร ด-ร
2.19	รูปแบบ	--xx	xxxx	เช่น	--ช ฟ	ม ร ด ร
2.20	รูปแบบ	xxxx	-x--	เช่น	ช ม ร ด	-ร--
2.21	รูปแบบ	--xx	--xx	เช่น	--ร ช	--ร ม

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงสีนวล ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงสีนวล ท่อนที่ 3 บรรทัดที่ 5

1

สาย 1	- ม - ร	ด ร ม ช	- ม - ร	ด ร ม ร	ช ม ร ด	ช ด ร ม	ช ม ร ด	- ร - -
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่างๆ อาจเป็นไปได้ตามทำนองหลักหรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงสีนวล ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	- - - ร	- - - ล	- ท ร ล	- ท ท ท	- ช - ล	ช ล ท ร	ม ร ช ม	ร ท - ล
สาย 2								
สาย 3								

จากการศึกษาเพลงของพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์มอญบางกระดี่ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร พบว่าเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมชุมชนนั้น เป็นลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นทะเลมอญ รูปแบบวงเครื่องสายมอญหรือวงโกรจยาม โดยสามารถแบ่งเพลงออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภททำนองมอญดั้งเดิมที่มีชื่อเรียกเป็นภาษามอญ ซึ่งใช้บรรเลงเพลงมาตั้งแต่บรรพบุรุษ คือ เพลงเจ๊กมัว เพลงโปดเซ อีกประเภทหนึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองและชื่อเรียกตรงกับเพลงไทย แต่ทำนองบางตอนแตกต่างออกไปจากของไทย คือ เพลงสีนวล ซึ่งใช้สำหรับบรรเลงเริ่มแรกก่อนการแสดงทะเลมอญ

ปัจจุบันทำนองเพลงมอญแท้ ๆ ที่ใช้ร้องมีเพียงเพลงเจ๊กมัวและเพลงโปดเซเท่านั้น โดยผู้ขับร้องจะร้องที่ละคู่โดยใช้เพลงเจ๊กมัวและโปดเซเป็นเพลงนำ หลังจากนั้นได้มีการนำเพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่งหรือเพลงราชินีเกริงของลิเกมาร้องแก้กันเพื่อความสนุกสนานเข้าใจ มีทั้งเนื้อร้องภาษามอญและภาษาไทยที่ใช้ในการแสดงแบบใหม่ การละเล่นทะเลมอญได้มีการปรับสภาพไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่ต้องการสิ่งบันเทิงในรูปแบบสมัยนิยมประกอบกับผู้ที่มีความสามารถในการร้องทะเลมอญมีน้อยลง จึงเป็นปัจจัยให้การละเล่นทะเลมอญต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพการณ์ การบรรเลงจยามในวงโกรจยามไม่พบการใช้กลวิธีขั้นสูงในการบรรเลง พบเพียงการติดดำเนินทำนองแบบเก็บและติดทำนองจาว เพื่อประกอบการขับร้องโต้ตอบกันของนักร้องฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

4.2.2 มอญสังขละบุรี

กลุ่มชาติพันธุ์มอญสังขละบุรี เป็นกลุ่มชาวมอญในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี โดยอาศัยอยู่ร่วมกันเป็นลักษณะชุมชนใหญ่ ไม่ได้กระจัดกระจายไปอยู่ตามสถานที่ต่าง ๆ ทำให้ศิลปวัฒนธรรมมอญแขนงต่าง ๆ ถูกสืบทอดรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มเรื่อยมา ครั้นเมื่อชาวมอญอพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ก็ได้นำศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ติดตัวมาด้วยรวมทั้งวัฒนธรรมดนตรี วงปี่พาทย์มอญ หงสาวดีเป็นชื่อวงดนตรีของศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี หรือ Mon National Culture Center (MNCC) ได้ก่อตั้งขึ้นตั้งแต่ที่หลวงพ่อดุตตะมะได้อนุญาตให้ก่อตั้งเพื่อที่จะได้สืบสานวัฒนธรรมมอญและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันระหว่างชาวมอญที่อยู่ในประเทศไทยและชาวมอญที่อยู่ในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2545 มีวัตถุประสงค์ในการก่อตั้ง คือ จัดการประชุม อนุรักษ์หนังสือ ภาษา วัฒนธรรมมอญและเพื่อการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมมอญ ด้วยความเมตตาของหลวงพ่อดุตตะมะจึงให้สร้างศูนย์วัฒนธรรมมอญในหมู่บ้านวังกะและมีนายมนชัย ไม่มีชื่อสกุล หรือชื่อภาษามอญ นายกระเข้าโมน (Nai Kasauh Mon) เป็นหัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมมอญ ดำเนินการตามวัตถุประสงค์และจัดกิจกรรมต่าง ๆ วงปี่พาทย์มอญ หงสาวดีได้จัดซื้อเครื่องดนตรีทั้งหมดมาจากรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา รวมทั้งบทเพลงในการบรรเลงก็เป็นเพลงที่มาจากรัฐมอญเช่นกัน เนื่องจากศูนย์วัฒนธรรมมอญได้เชิญครูสอนดนตรีมอญมาจากสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ให้มาทำการสอนทุกปี ปีละ 2 - 3 เดือน เพื่อทบทวนบทเพลงและสอนบทเพลงใหม่ๆ ให้กับนักดนตรีและนักเรียนที่สนใจ ในการวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาเพลงและการบรรเลงเครื่องดนตรีจยามในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี จากนายอ้ว มอน (Awe Mon) นักดนตรีจยามเชื้อสายมอญประจำวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี ศูนย์วัฒนธรรมมอญ อำเภอสังขละบุรี ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูมอญในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาโดยตรง จำนวน 5 เพลงได้แก่ เพลงชไมยบ็อบโท เพลงป้าละหยาบมัว เพลงท่ามละโหยบ็อบโทว เพลงจ้าวบ้านัว และเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง

เพลงชไมยบ็อบโท

เพลงชไมยบ็อบโท เป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่ง คำว่าชไมยบ็อบโท แปลว่า สองพญาหงส์ทอง ซึ่งมีความสัมพันธ์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และตำนานของเมืองหงสาวดีและกำเนิดชนชาติมอญ

ตำนานเมืองหงสาวดีเล่าว่า เมื่อพระพุทธเจ้าตรัสรู้ได้ 8 พรรษา ได้เสด็จมาดินแดนสุวรรณภูมิเพื่อเผยแผ่พระพุทธศาสนา ซึ่งในสมัยนั้นน้ำท่วมไม่มีแผ่นดินกว้างใหญ่ดังทุกวันนี้

มีแต่เกาะเล็ก ๆ เกาะหนึ่งโผล่จากผิวน้ำ บนเกาะนั้นมีหงส์บินวนเวียนอยู่ เกาะที่โผล่ขึ้นเล็กมากทำให้หงส์ลงเกาะได้ตัวเดียว หงส์ตัวผู้ลงเกาะก่อนแล้วให้ตัวเมียเกาะบนหลังตัวผู้ พระพุทธเจ้าเห็นดังนั้นแล้ว จึงพยากรณ์กับพระอานนท์ว่า ในอนาคต ในมหาสมุทรแห่งนี้จะมีผืนดินอันกว้างใหญ่และอุดมสมบูรณ์เกิดขึ้น คนในดินแดนนี้จะสร้างเมืองใหญ่เป็นราชธานีแห่งอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ วัฒนธรรมและพระพุทธศาสนาจะสามารถสืบทอดรุ่งเรืองเป็นเวลายาวนาน ชาวเมืองจะอยู่กันอย่างมีสันติสุขสืบไป

ชาวมอญซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งเมืองหงสาวดี สร้างมหาเจดีย์ชเวดากองและเจดีย์โหมกต้าวที่เมืองพะโค เป็นกลุ่มที่มีความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาอย่างยิ่ง เพลงนี้แต่งเพื่อพรรณนาถึงหงส์ทองตัวผู้กับตัวเมียบินมาในหมู่เมฆด้วยความอดทนและความพยายามจนอ่อนล้า และได้ดินที่พักกลางทะเลซึ่งเป็นเกาะของเมืองหงสาวดีนั่นเอง ชาวมอญจึงนับถือหงส์เป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์และเป็นสัญลักษณ์แห่งความรุ่งเรืองที่เคยมีของชนชาติมอญ แม้กรุงหงสาวดีแห่งอาณาจักรมอญจะสูญเสียดินแดนไปแล้ว แต่คนมอญรุ่นหลังทั้งในประเทศพม่าที่อพยพมาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยยังรำลึกถึงความยิ่งใหญ่ของกรุงหงสาวดี เพลงชโยบโอบไทเป็นการเล่าเรื่องและแสดงความเคารพที่ชาวมอญมีต่ออดีต ปัจจุบันนิยมบรรเลงประกอบการแสดงในงานต่าง ๆ หรือในพิธีสำคัญต่าง ๆ ของมอญ โดยผู้แสดงจะแต่งตัวด้วยชุดสีทองเหมือนหงส์ทอง มีปีก มีหาง สวมเครื่องประดับศีรษะที่มีรูปหงส์ประดับอยู่ เป็นเครื่องหมายแสดงความเป็นวัฒนธรรมมอญอย่างชัดเจน การแสดงชุดนี้จึงเป็นที่นิยมบรรเลงประกอบการแสดงเป็นอย่างมากในหมู่ชาวมอญสังขละบุรีและชาวมอญในพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งในและนอกสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา



ภาพประกอบ 69 ภาพการแสดงประกอบเพลงชโยบโอบไท

ที่มาของภาพ: สมาคมไทยรามัญ, 2558

เพลงขโมยบ๊อบไทย

ท่อนนำ

1

สาย 1	---ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 1

1

สาย 1	---ช	---ดี	---ริ	---มี	- ฟ มี ริ	มี ฟ มี ล	ช ฟ มี ริ	มี ฟ มี ช
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	----	---มี	- ริ - มี	- ดี - ริ	- ช ล ท	ดี ริ --	- มี - ริ	- ดี - ล
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ช -	- ช - ล	ช ช ล	ช ล ดี ริ	- ช ล ท	ดี ริ --	- มี ริ ดี	- ริ - มี
สาย 2	ม		ม					
สาย 3								

4

สาย 1	- ล ท ดี	ริ มี --	- มี ริ ดี	- ริ - ช	---มี	- ริ --	- ดี ริ มี	ช มี ริ ดี
สาย 2								
สาย 3								

กลับต้นตั้งแต่ท่อนนำจนจบท่อน 1 อีก 1 รอบ

พ่อนนำ

1

สาย 1	---ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 2

1

สาย 1		ท	ล ช ล	ช ม รั ด		ท	ล ช ล	ช ม รั ด
สาย 2	- ม - ร	- ม -	ม		- ม - ร	- ม -	ม	
สาย 3								

2

สาย 1	- ฟ	ฟ	- ม รั ด	รั ม รั ล	ด รั ม รั	ด ฑ ช ท	ล ช ล	ช ล ด -
สาย 2	ม ร	ม ม -					ม	
สาย 3								

3

สาย 1	- ฟ	ฟ	- ม รั ด	รั ม รั ล	ด รั ม รั	ด ฑ ช ท	ล ช ล	ช ล ด -
สาย 2	ม ร	ม ม -					ม	
สาย 3								

4

สาย 1	- ท ล	ช ช ท	ล ช ม	ช ล ด ด	- ท ล	ช ช ท	ล ช ม	ช ล ด ด
สาย 2	ม	ม	ม		ม	ม	ม	
สาย 3								

5

สาย 1	ช ม รั ด	ช ด รั -	ม ม ฟ ช	รั ม รั รั	รั ม รั ช	ช ล ช ล	ท ด ช ล	ท ล ช ท
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	ท ฟ	ช ล	ท ร ี ท ล	ท ล ช ล	- ล - ม ี	ช ี ม ี ร ี ร ี	ด ี ร ี ม ี ร ี	ด ี ร ี ท ล
สาย 2	ร ร	ม ร						
สาย 3								

7

สาย 1		- ท	ล ช ล	ช ม ร ด		- ท	ล ช ล	ช ม ร ด
สาย 2	-- ม ร	- ม	ม		-- ม ร	- ม	ม	
สาย 3								

พ ๓

1

สาย 1	--- ม ี	ร ี ด ี ท ล	----	- ม ี - ร ี	- ด ี - ร ี	- ด ี - ท	- ล - ท	- ด ี - ท
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- ล - ช	- ล - ม ี	ร ี ม ี ด ี ม ี	ร ี ด ี ร ี ม ี ร ี ม ี ล ช	----	----	----	----
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ช ช ช	ด ี ช ช ช	- ล ท ล	ท ล ช -	ท ล ช -	ฟ ี ม ี ร ี ด ี	ร ี ม ี ร ี ท	ล ช ด ี -
สาย 2	ม							
สาย 3								

4

สาย 1	ม ี ร ี ล ช	ฟ ี ม ี ร ี -	ด ี ม ี ม ี -	ฟ ี ม ี ร ี ม ี ร ี ม ี	ล ล ท ล ช	ล ท ช ล	ม ี ร ี ด ี ท	ล ล ช ล
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	ซฟ ฟ	ซลซ -	ทลซด้	ด้ร้มี	มีด้ท	ลซด้ -
สาย 2	ม					
สาย 3						

6

สาย 1	- ลซด้	ด้ร้มี	ซลซ		- ลซด้	ด้ร้มี	ซลซ	
สาย 2			ม	ร ม ร ด			ม	ร ม ร ด
สาย 3								

7

สาย 1	ลล - -	ลซฟ	ล้ล - -	ล้ซฟมี	- ด้ท	ลมีมี -	ลล - -	ลซฟ
สาย 2		ม						ม
สาย 3								

8

สาย 1	ล้ล - -	ล้ซฟมี	- ด้ท	ลมีมี -	- ล้ลฟ	ฟ้ล้ล	ล้ซฟ	ฟมีมี -
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	- ด้ท	ด้ทด้	- ด้ท	ด้ทด้	- ล้ลฟ	ฟ้ล้ล	ล้ซฟ	ฟมีมี -
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	- ด้ท	ด้ทด้	- ด้ท	ด้ทด้
สาย 2				
สาย 3				

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจตุรฆ้องในเพลงชไมขลุ่ยที่ได้อาจการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณ์

เพลงชโมยบ็อบโทวมีลักษณะเป็นเพลง 3 ท่อน และมีท่อนนำ โดยท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1ประโยค) ท่อนที่ 1 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรค (4ประโยค) ท่อนที่ 2 มี 7 บรรทัด หรือ 14 วรรค (7ประโยค) และท่อนที่ 3 มี 10 บรรทัด บรรทัดที่ 10 มี 4 ห้องเพลง หรือ 18 วรรค (9 ประโยค) สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

1 ประโยค เท่ากับ 1 ช่วงทำนองเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1ประโยค) เป็นการใช้น้ำเสียงซ้ำประโยคเพลงเดิม

		วรรคที่ 1				วรรคที่ 2														
1		↓																		
สาย 1	---	ล	ด	ร	ด	ร	ด	ล	ด	ร	ด	-	ล	ช	ล	ด	ร	ด	ร	ด
สาย 2																				
สาย 3																				

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงชโมยบ็อบโทว สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

i/AA/i/BB/CC

กำหนดให้

i แทนทำนองเพลงชโมยบ็อบโทว ท่อนนำ

A แทนทำนองเพลงชโมยบ็อบโทว ท่อนที่ 1

B แทนทำนองเพลงชโมยบ็อบโทว ท่อนที่ 2

C แทนทำนองเพลงชโมยบ็อบโทว ท่อนที่ 3

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงชโมยบ็อบโทว ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาว ๆ หรือเป็นทำนองห่าง ๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บและขยับบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย

เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงชโมยบ็อบไทว มีรูปแบบของ
กระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 18 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	---x	xxxx	เช่น	---ล	ด ร ด ร
2.2	รูปแบบ	xxxx	xxxx	เช่น	ม ร ด ล	ด ร ท ด
2.3	รูปแบบ	-xxx	xxxx	เช่น	-ลชล	ด ร ด ร
2.4	รูปแบบ	---x	---x	เช่น	---ช	---ด
2.5	รูปแบบ	----	---x	เช่น	----	---ม
2.6	รูปแบบ	-x-x	-x-x	เช่น	-ร-ม	-ด-ร
2.7	รูปแบบ	-xxx	xx--	เช่น	-ชลท	ด ร - -
1.8	รูปแบบ	-xxx	-x-x	เช่น	-ม ร ด	-ร-ม
2.9	รูปแบบ	---x	-x--	เช่น	---ม	-ร--
2.10	รูปแบบ	-xxx	xxx-	เช่น	-ฟมร	มฟม-
2.11	รูปแบบ	xxxx	xxx-	เช่น	ช ม ร ด	ช ด ร -
2.12	รูปแบบ	---x	xxxx	เช่น	---ม	ร ด ท ล
2.13	รูปแบบ	----	-x-x	เช่น	----	-ม-ร
2.14	รูปแบบ	xxxx	xxxxxxxx	เช่น	ร ม ด ม	ร ด ร ม ร ม ด ช
2.15	รูปแบบ	xxx-	xxxx	เช่น	ท ล ช -	ฟ ม ร ด
2.16	รูปแบบ	xxx-	xxxxx-	เช่น	ด ม ม -	ฟ ม ร ม ฟ ร ม -
2.17	รูปแบบ	xx xxx	xxxx	เช่น	ล ล ทลช	ล ท ช ล
2.18	รูปแบบ	xx--	xxxx	เช่น	ล ล - -	ล ช ฟ ม

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงชโมยบ็อบไทว ที่ได้จากการศึกษา
ภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็น
หลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงชโมยบ็อบไทว ท่อน 1 บรรทัดที่ 5

5

สาย 1	ซ้ ม้ รี้ ดี้	ซ ดี้ รี้ -	มี้ มี้ ฟี้ ซี้	รี้ มี้ รี้ รี้	รี้ มี้ รี้ ซ	ซ ล ซ ล	ท ดี้ ซ ล	ท ล ซ ท
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัตตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลง ซิมยบ็อบโทว ท่อน 3 บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	--- มี้	รี้ ดี้ ที้ ล	----	- มี้ - รี้	- ดี้ - รี้	- ดี้ - ท	- ล - ท	- ดี้ - ท
สาย 2								
สาย 3								

3.3 การติดขยี้ เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองเก็บแบบถี่กว่าปกติ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัตตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงซิมยบ็อบโทว ท่อน 3 บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 4

2

สาย 1	- ล - ซ	- ล - มี้	รี้ มี้ ดี้ มี้	รี้ ดี้ รี้ มี้ ล ซ	----	----	----	----
สาย 2								
สาย 3								

3.4 การติดสะบัด เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความถี่กว่าทำนองปกติ เป็นการติด 3 เสียง โดยใช้ไม้ติด เข้า-ออก-เข้า ติดกันในจังหวะที่เร็วกว่าจังหวะปกติเล็กน้อย ดังตัวอย่างในเพลงซิมยบ็อบโทว ท่อน 3 บรรทัดที่ 4 ห้องที่ 3

8

สาย 1	มี้ รี้ ล ซ	ฟ มี้ รี้ -	ดี้ มี้ มี้ -	ฟ มี้ รี้ ฟ มี้	ล ล ทลซ	ล ท ซ ล	มี้ รี้ ดี้ ท	ล ล ซ ล
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	---ด	รดลช	---ด	ลชลด	---ด	รดลช	-ชลด	ลดลช
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	ฟ	ฟ	-ชลด	ลดลช	ฟ	ฟ	---ม	รวมรช
สาย 2	มรม	รรด			มรม	รรด		
สาย 3								

7

สาย 1	---ล	ชลชร	---ม	รวมรช	---ล	ชลชร	-มมร	รดดท
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	ลชลท	ลทดร	-มมร	รดดท	ลชลท	ลทดร	---ล	-ช-ช
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	ฟมรด	รวมดร	---ล	-ช-ช	ฟมรด	รวมดร	---ร	-มมร
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	-มมร	-ลลล	-ดลล	ชชฟล	ชดรม	รวมฟล	-ดลล	ชชฟล
สาย 2								
สาย 3								

11

สาย 1	ชดรม	รวมชร	---ล	-ร-ด	ลชฟด	ดรรฟ	-ฟชล	ดัลชล
สาย 2								
สาย 3								

12

สาย 1	พ ม ร ด	ร ม ด ร	--- ล	- ร - ด	ล ช พ ด	ด ร ร พ	- พ ช ล	ด ล ช ล
สาย 2								
สาย 3								

13

สาย 1	พ ม ร ด	ร ม ด ร	--- ม	ร ม ร ช	--- ล	ช ด ร ม	--- ม	ร ม ร ช
สาย 2								
สาย 3								

14

สาย 1	--- ล	ช ด ร ม	--- ม	ร ม ช ล	ท ล ช ม	ช ม ร ด	ช ล ด ม	ร ม ช ล
สาย 2								
สาย 3								

15

สาย 1	ท ล ช ม	ช ม ร ด	ช ล ด ร	- ม ร ม	- ม ด ร	- ล ด ร	ช ล ด ร	- ม ร ม
สาย 2								
สาย 3								

16

สาย 1	- ม ด ร	- ล ร ด	- ช ร ม	- ช ร ม	- ด ร ม	- ด ร ม	ล ม ร ม	ล ม ร ม
สาย 2								
สาย 3								

17

สาย 1	- ช ร ม	- ช ร ม	--- ด	- ด ร ม	- ม ด ร	- ล ร ด	ม ร ด -	ช ล ด -
สาย 2								
สาย 3								

18

สาย 1	- ม ร ด	ร ด ท ล	- ท ล ช	ล ท ล ม	ร ช ล ท	ล ท ด ร	--- ม	- ม - ม
สาย 2								
สาย 3								

19

สาย 1	- ม ด ร	- ล ร ด	ม ร ด ช	- ล - ด	- ม ร ด	ร ด ท ล	- ท ล ช	ล ท ล ม
สาย 2								
สาย 3								

20

สาย 1	ร ช ล ท	ล ท ด ร	--- ม	- ม - ม	- ม ด ร	- ล ร ด	--- ล	ช ด ร ม
สาย 2								
สาย 3								

21

สาย 1	--- ม	ช ด ร ม	--- ม	ช ม ร ร	ด ท ล ล	ด ล ด ช	--- ล	ช ด ร ม
สาย 2								
สาย 3								

22

สาย 1	--- ม	ช ด ร ม	--- ม	ช ม ร ร	ด ท ล ล	ด ล ด ช	--- ล	ช ด ร ม
สาย 2								
สาย 3								

23

สาย 1	--- ร	ด ร ฟ ช	--- ล	ช ล ด ร	ฟ ร ด ล	ด ล ช ฟ	ม ร ด ฟ	ม ร ด ฟ
สาย 2								
สาย 3								

24

สาย 1	ม ร ด ท	ด ร ด -	ร ด ช ฟ	ม ร ด ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด	- ร ด ท	ท ด ท ด
สาย 2								
สาย 3								

25

สาย 1	- ร ด ท	ท ด ท ด	ม ม ม ฟ	ม ม ม ฟ	ฟ ล ช ฟ	ฟ ม ม -	- ล ช ฟ	ช ฟ ม ช
สาย 2								
สาย 3								

26

สาย 1	มรดร	มรดท	ดททช	ชททต	ดททต	ดมม-	-ดทม	-ฟ-ช
สาย 2								
สาย 3								

27

สาย 1	-ฟมร	ดลช-	รดทม	มฟฟช	-ฟมร	ดลชร	ดทชท	ชฟมช
สาย 2								
สาย 3								

28

สาย 1	มรดร	มรดร	ดทชท	ชฟล	ช		-ฟ	ชฟมฟ
สาย 2				ม	รดร	มรดม	-ม	
สาย 3								

29

สาย 1	ชฟมท	ดรทฟ	มรดฟ	มรดฟ	มรดท	ดรด-	รดชฟ	มรดฟ
สาย 2								
สาย 3								

30

สาย 1	มรดท	ดรทต	---ท	-ท-ท	ดรทต	-ช-ฟ	-ชท	ฟชฟ
สาย 2							ม	ม
สาย 3								

31

สาย 1	มรดม	ฟชฟต	---ท	-ท-ท	ดรทต	-ช-ฟ	-ชท	ฟชฟ
สาย 2							ม	ม
สาย 3								

32

สาย 1	มรดม	ฟชฟม	รดทม	มฟฟช	ทตทช	ทชฟ	-ฟมฟ	ชฟมฟ
สาย 2						ม		
สาย 3								

33

สาย 1	ช ฟ ม ท	ด ร ท ด
สาย 2		
สาย 3		

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจตุรฆัมในเพลงปี่ละห้ายามัว ที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสิ่งคี่ตลัษณ์ของเพลง ลักษณะของทำนองและการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สิ่งคี่ตลัษณ์

เพลงปี่ละห้ายามัวมีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มี 33 บรรทัด บรรทัดที่ 33 มี 2 ห้องเพลง หรือ 69 วรรค (35 ประโยค)

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

1 ประโยค เท่ากับ 1 ช่วงทำนองเพลง

ตัวอย่างการแบ่งประโยคเพลงในเพลงปี่ละห้ายามัว

1

ประโยคที่ 1

การใช้ทำนองซ้ำประโยคที่ 1

สาย 1	- - - ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

2

ประโยคที่ 2

สาย 1	ล ช ฟ ด	ด ร ร ฟ	- ฟ ช ล	ด ล ช ล	ฟ ม ร ด	ร ม ด ร	- - - -	- - - ด
สาย 2								
สาย 3								

3

การใช้ทำนองซ้ำประโยคที่ 2

สาย 1	ล ช ฟ ด	ด ร ร ฟ	- ฟ ช ล	ด ล ช ล	ฟ ม ร ด	ร ม ด ร	- - - ด	ล ช ล ด
สาย 2								

สาย 3								
-------	--	--	--	--	--	--	--	--

การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงปี่ละห้ายาม้ว สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้ดังนี้

A

กำหนดให้

A แทนทำนองเพลงปี่ละห้ายาม้ว

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงปี่ละห้ายาม้ว ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบเก็บหรือเป็นทำนองจาวห่างๆ จนถึงมีทำนองแบบลักจังหวะบ้าง พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงปี่ละห้ายาม้ว มีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 12 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	--- x	x x x x	เช่น	--- ล	ด ร ด ร
2.2	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ม ร ด ล	ด ร ท ด
2.3	รูปแบบ	- x x x	x x x x	เช่น	- ล ช ล	ด ร ด ร
2.4	รูปแบบ	----	--- x	เช่น	----	--- ด
2.5	รูปแบบ	--- x	- x - x	เช่น	--- ล	- ช - ช
2.6	รูปแบบ	--- x	- x x x	เช่น	--- ร	- ม ม ร
2.7	รูปแบบ	- x x x	- x x x	เช่น	- ม ม ร	- ล ล ล
1.8	รูปแบบ	x x x x	- x x x	เช่น	ช ล ด ร	- ม ร ม
2.9	รูปแบบ	x x x x	x x x -	เช่น	ม ร ด ท	ด ร ด -
2.10	รูปแบบ	- x x x	- x - x	เช่น	- ด ท ม	- ฟ - ช
2.11	รูปแบบ	- x x x	x x x -	เช่น	- ฟ ม ร	ด ล ช -
2.12	รูปแบบ	x x x x	- x - x	เช่น	ด ร ท ด	- ช - ฟ

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงปี่ละห้ายามที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงปี่ละห้ายาม บรรทัดที่ 29

29

สาย 1	ซ พ ม ท	ด ร ท พ	ม ร ด พ	ม ร ด พ	ม ร ด ท	ด ร ด -	ร ด ซ พ	ม ร ด พ
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปี่ตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงปี่ละห้ายาม บรรทัดที่ 7

7

สาย 1	--- ล	ซ ล ซ ร	--- ม	ร ม ร ซ	--- ล	ซ ล ซ ร	- ม ม ร	ร ด ด ท
สาย 2								
สาย 3								

เพลงทำมละหอยบ็อบไทว

ทำมละหอยบ็อบไทว หรือแปลเป็นชื่อภาษาไทยว่า เพลงสถานที่รนมรมย์ของหงส์ทอง อันกล่าวถึงแผ่นดินเมืองหงสาวดี ซึ่งเป็นสถานที่ที่พระพุทธเจ้าพบพญาหงส์ทองสองตัวบินมาพักอยู่ตรงเกาะเล็ก ๆ ที่โผล่ขึ้นมากลางทะเล ซึ่งต่อมาพื้นดินที่หงส์ทองทั้งสองตัวเกาะอยู่นั้นกลายเป็นบ้านเมืองขึ้นมาเรียกเมืองนั้นว่า “เมืองหงสาวดี” และปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์จนถึงทุกวันนี้

เมืองหงสาวดีซึ่งเคยเป็นราชธานีของอาณาจักรมอญ ปัจจุบันอยู่ทางตอนล่างของประเทศพม่า พื้นที่เมืองหงสาวดีนี้มีความอุดมสมบูรณ์มาก มีทรัพยากรทางธรรมชาติมากมาย ตามที่พระพุทธเจ้าทรงทำนายไว้ ชาวมอญเป็นชนชาติที่ศรัทธาในพระพุทธศาสนา ดินแดนของมอญนั้นเปรียบเสมือนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีพระมหากษัตริย์ที่ทรงปกครองด้วยความเป็นธรรมและมีชื่อเสียงเลื่องลือ

ในเนื้อเพลงท่ามละไฮบ็อบไทวนี้ พรรณนาถึงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรมอญ และการตั้งเมืองสุวรรณภูมิเป็นราชธานีอันดับแรกและปกครองมาจนถึงสมัยพระเจ้ามະນုโฮ และพรรณนาถึงความเป็นชนชาติที่พระพุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก วัฒนธรรมประเพณีและขนบธรรมเนียมต่าง ๆ ได้แพร่ขยายไปทั่วเขตแดน กษัตริย์ของชาวมอญเราจึงสร้างพระมหาเจดีย์ชเวดากองในเมืองย่างกุ้งและพระมหาเจดีย์โหมกตาวในเมืองพะโค อันเป็นเครื่องแดงถึงความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในดินแดนแห่งนี้

เพลงท่ามละไฮบ็อบไทว

ท่อนนำ

1

สาย 1	-- มี่ รั	- มี่ - ซี่	ลี้ ทั ลี้ ซี่	ลี้ ซี่ มี่ รั	- มี่ รั ดี่	ซี่ ดี่ รั มี่	ซี่ ลี้ ซี่ มี่	รั มี่ รั รั
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ท ล ซี่ รั	รั มี่ มี่ ซี่	ลี้ ทั ลี้ ซี่	ลี้ ซี่ มี่ รั	- มี่ รั ดี่	ซี่ ดี่ รั มี่	ซี่ ลี้ ซี่ มี่	รั มี่ รั ดี่
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	--- ดี่	- ดี่ --	- ดี่ - ล	- ซี่ - ดี่
สาย 2				
สาย 3				

ท่อน 1

1

สาย 1	- ล ซี่ ฟ	ซี่ ล ซี่ ล	ดี่ รั ดี่ รั	ท ล ซี่ -	ล ดี่ ซี่ ท	มี่ ซี่ ดี่ -	รั ท ดี่ -	รั ท ดี่ ดี่
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ร้ ม้ ล้ ฑ์	ฬ้ ม้ ด้ ร้	- ด้ ทล	ฑ้ ม้ ร้ ด้	ร้ ม้ ร้ ด้	ร้ ด้ ล ฑ	- ม้ ร้ ม้	ฑ์ ล้ ฑ์ -
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ด้ ฑล	ด้ ร้ ม้ -	ฑ้ ม้ ม้ -	ม้ ร้ ร้ ร้	ด้ ร้ ม้ ร้	ด้ ทล -	ล ท ฑล	ด้ ร้ ด้ -
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ด้ ร้ ม้	ฑ้ ม้ ร้ ด้	ร้ ม้ ร้ ล้	- ท - ด้	- ฬ้ ฑ์ ล้	ฑ์ ฑ์ ฬ้ ฬ้	ม้ ร้ ด้ ท	ด้ ร้ ท ด้
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ฬ้ ฑ์ ล้	ฑ์ ฑ์ ฬ้ ฬ้	ม้ ร้ ด้ ท	ด้ ร้ ท ด้
สาย 2				
สาย 3				

พ่อน 2

1

สาย 1	--- ฬ้	- ฬ้ - ฑ์	- ฑ์ - ท้	- ท้ - ม้	ท ด้ ร้ ด้	ทล ฑด้	ทล ฑฬ้	ฑ ฬ้ ด้
สาย 2								ม
สาย 3								

2

สาย 1	--- ฬ้	- ฬ้ - ฑ์	- ฑ์ - ท้	- ท้ - ม้	ท ด้ ร้ ด้	ทล ฑด้	ทล ฑฬ้	ฑ ฬ้ ด้
สาย 2								ม
สาย 3								

3

สาย 1	- ฝั ฝั ษั	ทั ษั มั -	ฝั ษั มั ฝั	มั ฝั ษั ทั	มั ฝั ษั ฝั	มั วั ด้ วั	ด้ ษ ทั ด้	ท ด้ มั -
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ด้ วั ด้	ท ล ษ ฟ	ช ล ฟ ษ	----	ท ท ด้ ท	ล ษ ฟ มั	ฝั ษั มั ฝั	----
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ษั ด้ ษั	- มั ษั ฝั	ษั ฝั มั ด้	ด้ ษั ษั -	- มั ฝั ษั	ท ษั ฝั มั	ษั ฝั มั ท	- ท - ด้
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	- ฝั ษั ด้	ษั ษั ฝั ฝั	มั วั ด้ ท	ด้ วั ท มั	มั ท ด้ ษ ท	ท ฟ ษ ม ษ	ฝ ษ ด้ ท	----
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	มั มั ท ด้ ษ ท	ท ฟ ษ ม ษ	ฝ ฝ	-- ท ด้	ท มั มั ด้	วั ด้ ษ ษ มั	ฝั มั ทั ทั	ทั ทั ทั ด้
สาย 2			ด ม					
สาย 3								

8

สาย 1	ทั ด้ ษ ฝั ด้	ด้ มั มั ฝั	ฝั ษั ษั ษั	ด้ ท ล ษ	----	- ด้ มั ท	วั - ด้ ษ	ท ม ฟ ษ
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	- ท ฝั ฝั	ด้ วั มั ฝั	--- ฟ	ด้ วั มั ฝั	ด้ วั ฝั ด้ วั ฝั	- ฝั มั ฝั	ษั ฝ ทั	ษ ฝั มั ท
สาย 2							ม	
สาย 3								

10

สาย 1	- ท - ดั	- ฟั ชั ลั	ชั ชั ฟั ฟั	มั รั ดั ท	ด ร ท ฟ
สาย 2					
สาย 3					

ท่อน 3

1

สาย 1	- ชั - รั	- ฟั - ชั	ลั ชั ฟั ชั	รั ชั ฟั -	ฟั ฟั ชั ท	ท ดั ท ดั	ท ล ช ฟ	ช ฟ ม ท
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ด ท ม ม ท	ด ท ม ม	ม ม ฟ ช	ท ช ฟ ม	ช ม ร ดั	--- ดั	- มั ท -	ท ดั ช -
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ดัลชลท	ดัลชลท	ท ม ชั ฟั	ม รั ดั ฟั	ชั ฟั มั ฟั	--- ชั	ฟั ชั ทั ฟั	----
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ช ล ช ด	ม ฟ ช ฟ	ม ร ด ช	- ท - ด
สาย 2				
สาย 3				

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจยามในเพลงท่ามละไฮยบ็อบโทวที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแตงแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณ์

เพลงทำมละไฮยบ็อบไทวมีลักษณะเป็นเพลง 3 ท่อน มีท่อนนำ โดย ท่อนนำ มี 3 บรรทัด หรือ 5 วรรค (2 ประโยค) กับอีก 4 ห้องเพลง ท่อนที่ 1 มี 5 บรรทัด หรือ 9 วรรค (4 ประโยค) กับอีก 4 ห้องเพลง ท่อนที่ 2 มี 10 บรรทัด หรือ 20 วรรค (10 ประโยค) กับอีก 5 ห้องเพลง และ ท่อนที่ 3 มี บรรทัด หรือ 8 วรรค (4 ประโยค) กับอีก 4 ห้องเพลง สามารถแสดงการแบ่งประโยคใน เพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

1 ประโยค เท่ากับ 1 ช่วงทำนองเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1 ประโยค) เป็นการใช้น้ำวนซ้ำประโยคเพลงเดิม

		วรรคที่ 1				วรรคที่ 2				
1		↓								
สาย 1	---	ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	-	ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2										
สาย 3										

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงทำมละไฮยบ็อบไทวสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีต ลักษณ์ได้ดังนี้

i/A/B/C

กำหนดให้

i แทนทำนองเพลงทำมละไฮยบ็อบไทว ท่อนนำ

A แทนทำนองเพลงทำมละไฮยบ็อบไทว ท่อนที่ 1

B แทนทำนองเพลงทำมละไฮยบ็อบไทว ท่อนที่ 2

C แทนทำนองเพลงทำมละไฮยบ็อบไทว ท่อนที่ 3

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงทำมละไฮยบ็อบไทวที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาว ๆ หรือเป็นทำนองห่าง ๆ

จนถึงมีทำนองแบบเก็บและขยับบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงทำมละไฮยบ็อบไทวมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 20 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	--xx	-x-x	เช่น	--มีริ	-มี-ซึ
2.2	รูปแบบ	xxxx	xxxx	เช่น	ลึทึลึซึ	ลึซึมีริ
2.3	รูปแบบ	-xxx	xxxx	เช่น	-มีริดี	ซึดีมีริ
2.4	รูปแบบ	---x	-x--	เช่น	---ดี	-ดี--
2.5	รูปแบบ	-x-x	-x-x	เช่น	-ดี-ล	-ซ-ดี
2.6	รูปแบบ	xxxx	xxx-	เช่น	ดีริดีริ	ทลซ-
2.7	รูปแบบ	xxx-	xxxx	เช่น	ริทดี-	ริทดีดี
1.8	รูปแบบ	-xxx	xxx-	เช่น	-มีริมี	ซึลึซึ-
2.9	รูปแบบ	xxxx	-x-x	เช่น	ริมีริลึ	-ท-ดี
2.10	รูปแบบ	---x	-x-x	เช่น	---ฟ	-ฟ-ซึ
2.11	รูปแบบ	xxxx	----	เช่น	ซลฟซ	----
2.12	รูปแบบ	-xxx	-xxx	เช่น	-ซึลึซึ	-มีซึฟ
2.13	รูปแบบ	(xxxxx)	(xxxxx)	เช่น	(มีทดีซท)	(ทฟซมซ)
2.14	รูปแบบ	----	-xxx	เช่น	----	-ดีมีท
2.15	รูปแบบ	x-xx	xxxx	เช่น	ริ-ดีซ	ทมฟซ
2.16	รูปแบบ	---x	xxxx	เช่น	---ฟ	ดีมีมีฟ
2.17	รูปแบบ	(xxxxxx)	-xxx	เช่น	(ดีริฟดีริฟ)	-มีมีฟ
2.18	รูปแบบ	-x-x	-xxx	เช่น	-ท-ดี	-ฟซึลึ
2.19	รูปแบบ	xxxx	---x	เช่น	ซมรดี	---ดี
2.20	รูปแบบ	-xx-	xxx-	เช่น	-มีท-	ทดีซ-

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงทำมละไฮยบ็อบไทวที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจุกยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงทำมละไฮยบ็อบไทว ท่อน 1 บรรทัดที่ 5

5

สาย 1	ซึ่ม รัด	ซัด รัด -	มิม ฟัด	รัม รัด	รัม รัด	ซล ซล	ทัด ซล	ทล ซล
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่างๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงท่ามละไฮบ็อบไทว ท่อน 3 บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	--- มิม	รัด ทั ล	----	- มิม - รัด	- ติ - รัด	- ติ - ท	- ล - ท	- ติ - ท
สาย 2								
สาย 3								

3.3 การติดชัย เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองเก็บแบบถี่กว่าปกติ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงท่ามละไฮบ็อบไทว ท่อน 3 บรรทัดที่ 2 ห้องที่ 4

2

สาย 1	- ล - ซ	- ล - มิม	รัม ติ มิม	รัดรัมรัมลซ	----	----	----	----
สาย 2								
สาย 3								

เพลงจ้าวบ้าน

เพลงจ้าวบ้าน หรือเพลงรำ 12 ท่า ในท่าฟ้อนรำของมอญนั้น มีกระบวนท่ารำอยู่ทั้งหมด 55 ท่า สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ระดับ แต่ในการฟ้อนรำประกอบเพลงจ้าวบ้านนี้เป็นการคัดท่ารำพื้นฐานของมอญที่มีความสำคัญออกมาเพียง 12 ท่า ซึ่งจะเปลี่ยนท่ารำไปตามทำนองเพลง ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในงานมงคลทั่วไป เช่น งานวันชาติมอญ งานประจำปีของวัดหรือหมู่บ้าน หรืองานเลี้ยงต้อนรับ เพลงรำ 12 ท่าเป็นที่นิยมแสดงในหมู่ชาวมอญมาก

2

สาย 1	ลี้ ฑี ติ -	- รั - มี่	- มี่ รั มี่	- มี่ รั มี่	- มี่ รั ติ	- ติ - รั	มี่ ติ รั มี่	ฑี มี่ รั ติ
สาย 2								
สาย 3								

กลับต้นท่อน 1

ท่อนนำ

1

สาย 1	--- ติ	ติ ติ ติ	มิ ติ ติ	ติ ติ ติ	- ติ ติ	ติ ติ ติ	มิ ติ ติ	ติ ติ ติ
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 2

1

สาย 1	- ติ รั มี่	- รั - มี่	- ฬิ - ฑี	--- รั	- มี่ รั ติ	รั มี่ รั ฑี	ฬิ มี่ รั ติ	รั มี่ ติ รั
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	--- รั	- ติ - รั	- มี่ - ฑี	--- ติ	- รั ติ ติ	ติ รั ติ ฬิ	มี่ รั ติ ติ	ติ รั ติ ติ
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ติ รั มี่	รั มี่ รั มี่	รั มี่ ฬิ ฑี	- ฑี - รั	- มี่ รั ติ	รั มี่ รั ฑี	ฬิ มี่ รั ติ	รั มี่ ติ รั
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	--- รั	รั รั มี่ ติ	ติ รั ติ ติ	ติ ติ ติ รั	- ติ - ติ	- ฑี - -	- ฑี - ฑี	- ติ - ติ
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ล ช ดั	ดั รี้ รี้	ช ล ช	ช ดั
สาย 2		ม	ม	ม ร
สาย 3				

ท่อนนำ

1

สาย 1	--- ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 3

1

สาย 1	--- ลี้	- ชี้ - มี่	รี้ ดั รี้ มี่	รี้ มี่ ลี้ ชี้	--- ลี้	- ชี้ - มี่	รี้ ดั รี้ มี่	ล มี่ รี้ ดั
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	--- ลี้	- ชี้ - มี่	รี้ ดั รี้ มี่	รี้ มี่ ลี้ ชี้	--- ลี้	- ชี้ - มี่	รี้ ดั รี้ มี่	ล มี่ รี้ ดั
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- มี่ มี่ รี้	รี้ ดั ดั ท	ล ช ล ท	ล ท ดั รี้	- มี่ มี่ รี้	รี้ ดั ดั ล	ช ดั รี้ มี่	ชี้ มี่ รี้ ดั
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- มี่ มี่ รี้	รี้ ดั ดั ท	ล ช ล ท	ล ท ดั รี้	- มี่ มี่ รี้	รี้ ดั ดั ล	ช ดั รี้ มี่	ชี้ มี่ รี้ ดั
สาย 2								
สาย 3								

กลับต้นท่อน 3

ท่อนนำ

1

สาย 1	---ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 4

1

สาย 1	- ลี --	ซึ - ฟิ -	- มิ ริ ตั	ช ดั ริ มิ	ริ ตั ริ มิ	ริ มิ ฟิ ซึ	ริ มิ ฟิ ซึ	ริ มิ ฟิ ซึ
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- ลี --	ซึ - ฟิ -	- มิ ริ ตั	ช ดั ริ มิ	ริ ตั ริ มิ	ริ มิ ฟิ ซึ	ริ มิ ฟิ ซึ	ริ มิ ฟิ ซึ
สาย 2								
สาย 3								

กลับต้นท่อน 4

ท่อนนำ

1

สาย 1	---ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 5

1

สาย 1	- มิ ริ ตั	- มิ ริ ตั	- มิ ริ ตั	ริ ตั ล ช	- มิ ริ ตั	- มิ ริ ตั	- มิ ริ ตั	ริ ตั ล ช
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	---ล	-ริ-ดี	--ริดี	ริดีลช	---มี	มีริมี-	-มีริมี	มีริมี
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	-ลชดี	ดีริมี	ริดีมี	มีลช	---ล	ลชมี	ริดีมี	ลมีริ
สาย 2								
สาย 3								

กลับต้นท่อน 5

ท่อนนำ

1

สาย 1	---ล	ดรดร	มรดล	ดรดด	-ลชล	ดรดร	มรดล	ดรดด
สาย 2								
สาย 3								

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงขลุ่ยในเพลงจ้าวบ้านวที่มีได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณ์ของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนอง โดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณ์

เพลงจ้าวบ้านวมีลักษณะเป็นเพลง 5 ท่อน มีท่อนนำ โดย ท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1 ประโยค) ท่อนที่ 1 มี 2 บรรทัด หรือ 4 วรรค (2 ประโยค) ท่อนที่ 2 มี 5 บรรทัด บรรทัดที่ 5 มี 4 ห้องเพลงหรือ 11 วรรค (5 ประโยค) ท่อนที่ 3 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรค (4 ประโยค) ท่อนที่ 4 มี 2 บรรทัด หรือ 4 วรรค (2 ประโยค) และท่อนที่ 5 มี 3 บรรทัด หรือ 6 วรรค (3 ประโยค) สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

1 ประโยค เท่ากับ 1 ช่วงทำนองเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1 ประโยค) เป็นการใช้น้ำเสียงประโยคเพลงเดิม

		วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
1	สาย 1	--- ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
	สาย 2								
	สาย 3								

การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงจ้าวบ้านสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้
ดังนี้

i/AA/i/BB/i/CC/i/DD/i/EE/i

กำหนดให้

- i แทนทำนองเพลงจ้าวบ้าน ท่อนนำ
- A แทนทำนองเพลงจ้าวบ้าน ท่อนที่ 1
- B แทนทำนองเพลงจ้าวบ้าน ท่อนที่ 2
- C แทนทำนองเพลงจ้าวบ้าน ท่อนที่ 3
- D แทนทำนองเพลงจ้าวบ้าน ท่อนที่ 4
- E แทนทำนองเพลงจ้าวบ้าน ท่อนที่ 5

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงจ้าวบ้านที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาวๆ หรือเป็นทำนองห่างๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บและขยับบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงจ้าวบ้านมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 14 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	--- x	x x x x	เช่น	--- ล	ด ร ด ร
2.2	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ม ร ด ล	ด ร ท ด
2.3	รูปแบบ	- x x x	x x x x	เช่น	- ล ช ล	ด ร ด ร
2.4	รูปแบบ	- x x x	- x - x	เช่น	- รี้ ดี้ ฟี้	- ซี้ - ลี้
2.5	รูปแบบ	- x x x	x x x -	เช่น	- ซี้ ฟี้ มี้	มี้ ฟี้ ซี้ -
2.6	รูปแบบ	x x x -	- x - x	เช่น	ลี้ ซี้ ดี้ -	- รี้ - มี้

3

สาย 1	- รี้ ดี้ รี้	มี้ ฟี้ มี้ -	รี้ ดี้ ท มี้	มี้ ฟี้ ฟี้ มี้	--- รี้	ฟี้ มี้ ดี้ ท	--- ท	----
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ฑี้ - ฟี้	- มี้ - ฑี้	มี้ รี้ ฟี้ รี้	มี้ รี้ ดี้ -	--- ดี้	รี้ มี้ ฟี้ ฑี้	-----	-----
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	--- ฑี้	- ฟี้ - ฑ	ท ดี้ ท ฑ	ฑี้ ฑี้ ฟี้ มี้	- ฟี้ - มี้	- รี้ - มี้	ฑี้ ลี้ ฑี้ มี้	ฑี้ มี้ รี้ ดี้
สาย 2								
สาย 3								

ท่อนนำ

1

สาย 1	- ฑ ล ฑ	ฟ ฑ ล ฑ	- ฟ ฑ ฟ	ม ฟ ฑ ฟ	- ม ฟ ม	ร ม ฟ ม	ฑ ฟ ม ท	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 2

1

สาย 1	- ดี้ - ท	- ล ฑ ฟ	ท ดี้ ท ฑ	ท ฑ ฟ		- ท	ท ฟ ฑ	ท ฑ ฟ
สาย 2				ม	- ร - ด	- ด	ม	ม
สาย 3								

2

สาย 1	- ด ท ด	ม ฟ ม ฟ	ฑ ฟ	ฟ	--- ดี้	--- รี้	- ฟี้ - รี้	- ดี้ - ลี้
สาย 2			ม ด	ม ม-				
สาย 3								

3

สาย 1	- ชื้ - มี่	- รี่ - มี่	- รี่ - มี่	- ชื้ - ลี่	- ชื้ - ลี่	- ชื้ - ลี่	- ชื้ - ลี่	- ท - ดี่
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	--- ดี่	--- ดี่	--- ดี่	--- ลี่	ชื้ ชื้ ชื้	ฟี่ ฟี่ ฟี่	มี่ มี่ มี่	ดี่ ชื้ ชื้
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	ชื้ ชื้ ชื้	ฟี่ ฟี่ ฟี่	มี่ มี่ มี่	ดี่ ชื้ ชื้	ชื้ ชื้ ชื้	ฟี่ ฟี่ ฟี่	มี่ มี่ มี่	ดี่ รี่ ดี่
สาย 2								
สาย 3								

ท่อนนำ

1

สาย 1	- ชล ช	ฟช ลช	- ฟช ฟ	มฟ ชฟ	- มฟ ม	รฟ มฟ	ชฟ มท	ดร ทด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 3

1

สาย 1	--- ชื้	--- ชื้	ที่ ดี่ ที่	ที่ ชื้ ฟี่	--- ฟี่	- ชื้ - รี่	ดี่ รี่ มี่	มี่ รี่ ที่
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- ฟี่ ชื้	มี่ รี่ ที่	ดี่ ชท ดี่	ท ดี่ มี่	--- ชื้	--- ชื้	ที่ ดี่ ที่	ที่ ชื้ ฟี่
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	--- ฟ์	- ซี่ - รั	ด้ รั มั ฟ์	มั รั ทั -	- ฟ์ ซี่ ฟ์	มั รั ทรั	ด้ ฑ ท ด้	ท ด้ มั ด้
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ซี่ - ฟ์	- มั - ซี่	มั รั ด้ รั	มั รั ด้ มั	- มั ฟ์ ซี่	- ฟ์ มั ฟ์	ซี่ ฟ์ มั ท	ด้ รั ท ด้
สาย 2								
สาย 3								

พ่อนนำ

1

สาย 1	- ฑ ล ฑ	ฬ ฑ ล ฑ	- ฬ ฑ ฬ	ม ฬ ฑ ฬ	- ม ฬ ม	ร ม ฬ ม	ฑ ฬ ม ท	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 4

1

สาย 1	--- ซี่	- ซี่ - ซี่	-- ซี่ ทั	ซี่ ทั ซี่ ฟ์	ฟ์ ซี่ ฟ์ -	-- ซี่ ฟ์	มั รั ด้ รั	มั ซี่ ฟ์ ด้
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	--- ซี่	- ซี่ - ซี่	-- ซี่ ทั	ซี่ ทั ซี่ ฟ์	ฟ์ ซี่ ฟ์ -	-- ซี่ ฟ์	มั รั ด้ รั	มั ซี่ ฟ์ มั
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	----	--- รั	- ฟ์ - รั	- ด้ - ท	ฑ ฬ ท -	- ด้ - รั	ด้ รั มั ฟ์	มั รั ทั รั
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ดํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	- ฝ - ํ	- ํ - ท	ซ พ ท -	- ํ - ํ	ดํ ํ ฝ ฝ	ฝ ํ ํ ํ ํ
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	ดํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ -	- ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	ดํ ซ ท ฝ	ท ฝ ฝ -	- ฝ - ฝ	- ฝ - ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	- ฝ - ฝ	- ฝ - ฝ
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	- ฝ - ฝ	- ฝ - ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	- ฝ - ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ	----	----	----	----	----	----
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 5

1

สาย 1	ฝ ฝ ฝ ฝ ฝ ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ ฝ ฝ	- ฝ - ฝ	ฝ ฝ ฝ -	- ฝ - ฝ	ฝ ฝ ฝ -	- ฝ - ฝ	ฝ ฝ ฝ ฝ
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- ล ช ล	ดํ ํ ํ ํ ํ	- ํ ํ - ํ ํ	ล ดํ ํ ํ -	- ํ ํ - ํ ํ	ล ดํ ํ ล ช	ล ดํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	----	--- ดํ	- ํ ํ ํ ํ ํ	- ล ล ล	- ร ร ร	- ล ล ล	- ล ช ล	ดํ ํ ํ ํ ํ
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ช ล ดํ ช ล ดํ	ช ล ดํ ล ดํ	ชํ ชํ ชํ ชํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ลํ ลํ ลํ ลํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	- ํ ํ - ดํ	- ํ ํ - ํ ํ
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ํ ํ - ดํ	- ํ ํ - ํ ํ	--- ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ดํ ํ ํ ํ ํ ํ
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	----	----	----	----	----	----	----	--- ชํ
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	- ชํ - ชํ	- ชํ - ลํ	- ชํ - ดํ	ํ ํ ํ --	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ -	- ดํ ํ ํ ํ	----
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	- ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ดํ ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ช ล ดํ -	ชํ ชํ ชํ ลํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	ํ ํ ํ ํ ํ ํ	----
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	ซี่ซี่ซี่ลิ	ม่ริด้ริ	ม่ริด้ริ	ม่ฟซี่ริ	ม่ริด้ริ	ซี่ฟม่ริ	-ซี่ซี่ซี่	ริด้ม่ริ
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	---ซี่	---ริ	-ซี่-ฟ	ม่ริด้ริ	ม่ริด้ริ	ม่ฟซี่-	-ด้ด้ด้	-ด้-ซี่
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 6

1

สาย 1	-ซี่-ซี่	-ซี่-ลิ	ซี่ด้ริม่	----	-ริม่ริ	ม่ริด้ล-	ด้ริม่ด้ริ	----
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	-ริม่ริ	ม่ริด้ล-	ด้ริม่ริด้	ซี่ลด้-	ซี่ซี่ซี่ลิ	ม่ริด้ม่	ริม่ฟซี่	----
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ซี่ซี่ซี่ลิ	ม่ริด้ริ	ม่ริด้ริ	ม่ฟซี่ริ	ม่ริด้ริม่ริ	ซี่ฟม่ริด้ริม่ริ	ซี่ซี่ซี่ลิ	ม่ริด้ม่
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ริม่ฟ-	ซี่--ริ	-ซี่-ฟ	ม่ริด้ริ	ม่ริด้ริ	ม่ฟซี่-	-ด้ด้ด้	-ด้-ลิ
สาย 2								
สาย 3								

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจยามในเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็งที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณะ

เพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็งมีลักษณะเป็นเพลง 6 ท่อน มีท่อนนำ โดยท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1 ประโยค) ท่อนที่ 1 มี 5 บรรทัด หรือ 10 วรรค (5 ประโยค) ท่อนที่ 2 มี 5 บรรทัด หรือ 10 วรรค (5 ประโยค) ท่อนที่ 3 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรค (4 ประโยค) ท่อนที่ 4 มี 8 บรรทัด หรือ 16 วรรค (8 ประโยค) ท่อนที่ 5 มี 10 บรรทัด หรือ 20 วรรค (10 ประโยค) และท่อนที่ 6 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรค (4 ประโยค) สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

1 ประโยค เท่ากับ 1 ช่วงทำนองเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1ประโยค) เป็นการใช้น้ำวนซ้ำประโยคเพลงเดิม

		วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
1									
สาย 1	- ช ล ช	ฟ ช ล ช	- ฟ ช ฟ	ม ฟ ช ฟ	- ม ฟ ม	ร ม ฟ ม	ช ฟ ม ท	ด ร ท ด	
สาย 2									
สาย 3									

		1ประโยคเพลง							
1									
สาย 1	- ช ล ช	ฟ ช ล ช	- ฟ ช ฟ	ม ฟ ช ฟ	- ม ฟ ม	ร ม ฟ ม	ช ฟ ม ท	ด ร ท ด	
สาย 2									
สาย 3									

การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็งสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้ดังนี้

i/A/i/B/i/C/i/D/E/F

กำหนดให้

- i แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนนำ
 A แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนที่ 1
 B แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนที่ 2
 C แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนที่ 3
 D แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนที่ 4
 E แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนที่ 5
 F แทนทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็ง ท่อนที่ 6

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็งที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาวๆ หรือเป็นทำนองห่างๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บและขยี้บ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงเย็นสบายชาวระนะเพ็งมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 29 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	- - - x	x x x x	เช่น	- ช ล ช	ฟ ช ล ช
2.2	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ช ฟ ม ท	ด ร ท ด
2.3	รูปแบบ	- - - -	- x - x	เช่น	- - - -	- ฟิ - มิ
2.4	รูปแบบ	- - - -	- x x x	เช่น	- - - -	- ฟิ ฟิ มิ
2.5	รูปแบบ	- x x x	x x x -	เช่น	- ริ ดิ ริ	มิ ฟิ มิ -
2.6	รูปแบบ	- - - x	- - - -	เช่น	- - - ท	- - - -
2.7	รูปแบบ	- x - x	- x - x	เช่น	- ชิ - ฟิ	- มิ - ชิ
1.8	รูปแบบ	x x x x	x x x -	เช่น	มิ ริ ดิ ริ	มิ ริ ดิ -
2.9	รูปแบบ	- - - x	x x x x	เช่น	- - - ริ	ฟิ มิ ดิ ท
2.10	รูปแบบ	- - - x	- x - x	เช่น	- - - ชิ	- ฟิ - ช
2.11	รูปแบบ	- x - x	- x x x	เช่น	- ดิ - ท	- ล ช ฟ
2.12	รูปแบบ	- - - x	- - - x	เช่น	- - - ดิ	- - - ริ
2.13	รูปแบบ	- x x x	- x x x	เช่น	- มิ ฟิ ชิ	- ฟิ มิ ฟิ

2.14	รูปแบบ	-- x x	x x x x	เช่น	-- ซี่ ทึ	ซี่ ทึ ซึ่ ฟึ
2.15	รูปแบบ	x x x -	-- x x	เช่น	ฟึ ซึ่ ฟึ -	-- ซึ่ ฟึ
2.16	รูปแบบ	----	--- x	เช่น	----	--- รึ
2.17	รูปแบบ	x x x -	- x - x	เช่น	ซุ ฟ ท -	- ดึ - รึ
2.18	รูปแบบ	xxxxxxx	xxxxxxx	เช่น	ดึ รึ มึ รึ ดึ รึ มึ	รึ รึ มึ รึ ดึ รึ มึ
2.19	รูปแบบ	- x - x	x x x -	เช่น	- รึ - รึ	ล ดึ รึ -
2.20	รูปแบบ	xxxxxx	xxxxx	เช่น	ล ดึ รึ ดึ รึ มึ	รึ ดึ ล ดึ รึ
2.21	รูปแบบ	- x x x	- x x x	เช่น	- ร ร ร	- ล ล ล
2.22	รูปแบบ	- x x x	----	เช่น	- ดึ รึ รึ	----
2.23	รูปแบบ	- x - x	x x --	เช่น	- ซึ่ - ดึ	รึ มึ --
2.24	รูปแบบ	xxx x x	x x x -	เช่น	ดึ รึ มึ รึ ดึ	ซ ล ดึ -
2.25	รูปแบบ	xxx x x	x x x x	เช่น	มึ รึ ดึ รึ รึ	ซึ่ ฟึ มึ รึ
2.26	รูปแบบ	- x x x	xxx x -	เช่น	- รึ มึ รึ	มึ รึ ดึ ล -
2.27	รูปแบบ	xxx x x	----	เช่น	ดึ รึ มึ ดึ รึ	----
2.28	รูปแบบ	- x - x	x x x x	เช่น	- ซึ่ - ฟึ	มึ รึ ดึ รึ
2.29	รูปแบบ	- x x x	- x - x	เช่น	- ดึ ดึ ดึ	- ดึ - ล

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงเย็นระม้ายชาวระนะเพ็งที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจุกยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงเย็นระม้ายชาวระนะเพ็ง ท่อน 2 บรรทัดที่ 5

5

สาย 1	ซึ่ ซึ่ ซึ่ ซึ่	ฟึ ฟึ ฟึ ฟึ	มึ มึ มึ รึ	ดึ ซึ่ ซึ่ ลึ	ซึ่ ซึ่ ซึ่ ซึ่	ฟึ ฟึ ฟึ ฟึ	มึ มึ มึ ทึ	ดึ รึ ดึ ท
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การดีดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่างๆ อาจเป็นไปได้ตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง ท่อน 2 บรรทัดที่ 3

3

สาย 1	- ซี่ - มี่	- รี่ - มี่	- รี่ - มี่	- ซี่ - ลี่	- ซี่ - ลี่	- ซี่ - ลี่	- ซี่ - ลี่	- ท - คี่
สาย 2								
สาย 3								

3.3 การดีดขี้ เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองเก็บแบบถี่กว่าปกติ อาจเป็นไปได้ตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากุน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง ท่อน 5 บรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-2

1

สาย 1	ดี่มี่มี่ดี่มี่	รี่ยี่มี่ดี่มี่	- รี่ - รี่	ล ดี่ รี่ -	- รี่ - รี่	ล ดี่ รี่ -	- รี่ - รี่	มี่ รี่ คี่ ล
สาย 2								
สาย 3								

3.4 การดีดสะบัด เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความถี่กว่าทำนองปกติ เป็นการดีด 3 เสียง โดยใช้ไม้ดีด เข้า-ออก-เข้า ติดกันในจังหวะที่เร็วกว่าจังหวะปกติเล็กน้อย ดังตัวอย่างในเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง ท่อน 5 บรรทัดที่ 8 ห้องที่ 3

8

สาย 1	- รี่ มี่ รี่	มี่ รี่ คี่ ล	ดี่มี่มี่ รี่ คี่	ซ ล คี่ -	ซ ซ ซ ซี่ ลี่	มี่ รี่ คี่ มี่	รี่ยี่ มี่ ฟี่ ซี่	----
สาย 2								
สาย 3								

จากการศึกษาเพลงของพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์มอญสังขละบุรี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี พบว่าเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมชุมชนนั้น เป็นลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงและขับร้อง รูปแบบวงตรีเยะก้วนกีวัดโมนหรือวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี เนื้อทำนองมีความหลากหลายของกระสวนทำนอง โดยเฉพาะวิธีการดำเนินทำนองของจ๋ยามที่มีความโดดเด่นในลักษณะเสียง

ของเครื่องดนตรีประเภทดีด (Pluck Instrument) เพียงชิ้นเดียวในวง ลักษณะทำนองโดดเด่นที่พบมาก ได้แก่ การดำเนินทำนองแบบจาวๆ การดำเนินทำนองแบบเก็บ การลัดจังหวะ การใช้กลวิธีขั้นสูงในการบรรเลงที่พบ ได้แก่ การสับตสามเสียง การขยี้ และการกระทบสองสาย ซึ่งการพิจารณาใช้กลวิธีขั้นสูงนี้ เป็นวิธีการบรรเลงส่วนบุคคลของนักดนตรี ที่ประดิษฐ์ทำนองให้มีความพิเศษมากขึ้นตามความเหมาะสมและความสามารถของนักดนตรี คล้ายกับการดำเนินทำนองแปรทางในทางดนตรีไทยที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถพลิกแพลงเนื้อทำนองเพลงแต่ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักของเพลงไว้ ลักษณะการบรรเลงจยามในวงปีพาทย์มอญหงสาวดีนี้มีความพิเศษตรงที่นักดนตรีผู้บรรเลงจยามต้องคิดประดิษฐ์ทำนองให้โดดเด่น เพื่อให้เสียงของเครื่องดนตรีประเภทดีดที่มีเสียงค่อนข้างเบา นั้น เกิดเสียงขึ้นภายในวงขณะบรรเลง การเลือกใช้ทำนอง ช่วงเสียง หรือกลวิธีในการบรรเลงจึงเป็นสิ่งที่นักดนตรีต้องทำความเข้าใจลักษณะเสียงและการแปรทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงด้วย ลักษณะการบรรเลงของวงปีพาทย์มอญหงสาวดีมักบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เครื่องดนตรีประเภทดีดภายในวง ไม่ค่อยมีการแปรทางเครื่องดนตรีมากนัก นิยมบรรเลงทำนองหลักไปพร้อม ๆ กันมากกว่าการคิดแปรทางเครื่องดนตรี ทำให้รูปแบบวงดนตรีและทำนองเพลงขณะบรรเลงกลมกลืนไปในทำนองเดียวกัน

4.2.3 มอญมะละแหม่ง

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับเพลงที่ใช้ในการเรียนและการแสดงดนตรีมอญโดยการสัมภาษณ์ครูสอนจยามในเมืองมะละแหม่งและนักดนตรีวงดนตรีมอญในเมืองมะละแหม่ง พบว่า เพลงมอญที่ใช้สำหรับการบรรเลงดนตรีมอญในเมืองมะละแหม่งมีบทเพลงที่ใช้บรรเลงมากกว่า 100 เพลง แต่ปัจจุบันนิยมเล่นเพียงไม่กี่เพลงตามลักษณะของงานที่ไปทำการแสดง โดยสามารถแบ่งเพลงออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามลักษณะการใช้งานได้ 5 กลุ่ม ได้แก่

1. เพลงใหญ่หรือเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเจ้า เช่น เพลงถวายราชาธิราช เพลงถวายเทวดา เพลงรำหงส์ทอง เป็นต้น
2. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา เช่น เพลงแสงแห่งพุทธศาสนา เป็นต้น
3. เพลงที่เกี่ยวกับความรักการเกี่ยวพาราตี เช่น เพลงทะเลมอญ
4. เพลงที่เกี่ยวกับความเชื่อหรือพิธีกรรม เช่น เพลงรำไหว้ผี หรือรำตง
5. เพลงทั่วไป เช่น เพลงชนบท เพลงชานา เพลงสนุกสนาน เป็นต้น

เพลงของการบรรเลงจยามนี้ ผู้เรียนจะเรียนจากครูผู้สอนโดยวิธี मुखपासुและการท่องจำ เริ่มจากที่ผู้เรียนต้องเริ่มเรียนจากปัดตะหล่ากุน (ระนาดไม้) เพื่อต่อเพลงก่อน แล้วจึงแยก

4

สาย 1	พช พม	รด ทด	--- ร	- ม - ท	- ด - ร	- ท - ด	--- ร	- ม - ท
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ด - ร	- ท - ด	(- พชล	ชช พฟ	มรดท	ดรดท)	- ดรด	ทลช -
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	- ดรด	ทลชม	ทดรด	ทลชช	พมพช	พชทพ	--- ร	- ด - ด
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	มทดล	ทลชฟ	- รด	ทลชช	ทดทช	ทชพม	--- ท	ดรดท
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	ชพมท	ทดด -	ดมทว	ดดทม	ทรดด	ทลชทม	- ด - ด	- ด - ท
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	ลทดช	พชชฟ	--- ฟ	- ช - ม	- ฟ - ร	ดทม -	รดทม	มพฟช
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	พมพช	พชท -	ชพมท	ทดดม	ทรรด	ทลพช	--- ฟ	ชลพช
สาย 2								
สาย 3								

11

สาย 1	---ฟ	ชลฟช	-ฟชฟ	มรด-	-ฟชฟ	มรด-	---ม	-ฟ-ช
สาย 2								
สาย 3								

12

สาย 1	-ท-ฟ	ชฟชม	(---ท	ดทดม	---ม	ฟมฟช	-ฟลช	-ดลช
สาย 2								
สาย 3								

13

สาย 1	-ฟชฟ	-มฟม)	-รด-	-ทช-	-ทช-	-ฟม-	-ฟชม	ฟชทด
สาย 2								
สาย 3								

14

สาย 1	---ด	ทลช-	-ดรด	ทลชช	-ด-ช	ทชฟม	ทดมฟ	ชฟม-
สาย 2								
สาย 3								

15

สาย 1	(มทดร	มรดด	ทลชฟ	ชฟม-	-มมฟ	ฟชชท	ชฟมช	มรด-
สาย 2								
สาย 3								

16

สาย 1	-ดทล	ชฟลช	-ทลช	ฟมชฟ	ชชชฟ	มรดช	ชททด	ดมม-)
สาย 2								
สาย 3								

17

สาย 1	-มฟช	-ท-ด	รทรด	---ท	ดชดท	---ช	ทชทฟ	----
สาย 2								
สาย 3								

18

สาย 1	ซ ซ ซ ฟ	ม ร ด ด	ม ด ม ท	--- ด	ท ล ฟ ซ	- ท - ซ	ล ฟ ซ ท	--- ม
สาย 2								
สาย 3								

19

สาย 1	ม ฟ ฟ ซ	- ด - ท	- ซ - ฟ	ซ ฟ ซ ม
สาย 2				
สาย 3				

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจูยามในเพลงปะแห่ตะและที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณะ

เพลงปะแห่ตะและมีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มี 19 บรรทัด บรรทัดที่ 19 มี 4 ห้องเพลงหรือ 36 วรรค สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

ตัวอย่างเช่น

บรรทัดที่ 15 เนื้อทำนองมี 1 บรรทัด สามารถแยกได้เป็น 2 วรรค คือ

		วรรคที่ 1			วรรคที่ 2			
15								
สาย 1	ม ท ด ร	ม ร ด ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม -	- ม ม ฟ	ฟ ซ ซ ท	ซ ฟ ม ซ	ม ร ด -
สาย 2								
สาย 3								

การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงปะแห่ตะและ สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้ดังนี้

A

กำหนดให้

A แทนทำนองเพลงปะแห่ตะและ ท่อนที่ 1

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงปะแห่ตะและ ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาวๆ หรือเป็นทำนองห่างๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย และพบลักษณะทำนองที่มีการลัดจังหวะ เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงปะแห่ตะและมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 20 รูปแบบ ดังนี้

2.1	รูปแบบ	--- x	x x x -	เช่น	--- ด	ด ด ช -
2.2	รูปแบบ	----	--- x	เช่น	----	--- ท
2.3	รูปแบบ	--- x	--- x	เช่น	--- ช	--- ฟ
2.4	รูปแบบ	x x x x	x x x -	เช่น	ม ร ด ร	ม ร ด -
2.5	รูปแบบ	- x - x	- x - x	เช่น	- ช - ม	- ฟ - ช
2.6	รูปแบบ	- x - x	- x - -	เช่น	- ฟ - ช	- ท - -
2.7	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ฟ ช ฟ ม	ร ด ท ด
1.8	รูปแบบ	--- x	- x - x	เช่น	--- ร	- ม - ท
2.9	รูปแบบ	- x x x	x x x x	เช่น	- ฟ ช ล	ช ช ฟ ฟ
2.10	รูปแบบ	- x x x	x x x -	เช่น	- ด ร ด	ท ล ช -
2.11	รูปแบบ	--- x	x x x x	เช่น	--- ท	ด ร ด ท
2.12	รูปแบบ	x x x x	<u>xxx</u> x x	เช่น	ท ร ด ด	<u>ทลช</u> ท ม
2.13	รูปแบบ	- x - x	x x x -	เช่น	- ฟ - ร	ด ท ม -
2.14	รูปแบบ	- x - x	x x x x	เช่น	- ท - ฟ	ช ฟ ช ม
2.15	รูปแบบ	- x x x	- x x x	เช่น	- ฟ ล ช	- ด ล ช
2.16	รูปแบบ	- x x -	- x x -	เช่น	- ร ด -	- ท ช -
2.17	รูปแบบ	- x x x	- x - x	เช่น	- ม ฟ ช	- ท - ด
2.18	รูปแบบ	x x x x	--- x	เช่น	ร ท ร ด	--- ท
2.19	รูปแบบ	x x x x	----	เช่น	ท ช ท ฟ	----

2.20 รูปแบบ

x x x x	- x - x
---------	---------

 เช่น

ท ล ฟ ช	- ท - ช
---------	---------

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงปะแห่ตะและ ที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจุยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงปะแห่ตะและ บรรทัดที่ 5

5

สาย 1	ซ้ ม้ รี้ ตี้	ช ตี้ รี้ -	ม้ ม้ ฟี้ ซี้	รี้ ม้ รี้ รี้	รี้ ม้ รี้ ช	ช ล ช ล	ท ตี้ ช ล	ท ล ช ท
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากูน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงปะแห่ตะและ บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	--- ม้	รี้ ตี้ ที้ ล	----	- ม้ - รี้	- ตี้ - รี้	- ตี้ - ท	- ล - ท	- ตี้ - ท
สาย 2								
สาย 3								

3.3 การติดสะบัด เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความถี่กว่าทำนองปกติ เป็นการติด 3 เสียง โดยใช้ไม้ติด เข้า-ออก-เข้า ติดกันในจังหวะที่เร็วกว่าจังหวะปกติเล็กน้อย ดังตัวอย่างในเพลงปะแห่ตะและ บรรทัดที่ 8 ห้องที่ 6

8

สาย 1	ช ฟ ม ท	ท ต ต -	ด ม ท ร	ด ต ท ม	ท ร ต ต	ท ล ช ท ม	- ต - ต	- ต - ท
สาย 2								
สาย 3								

3.4 การดีดลักจังหวะ เป็นการดีดทำนองที่มีเสียงตกก่อนจังหวะ เพื่อให้เกิดความสนุกสนานของแนวทำนอง โดยการดีดโน้ตเสียงตกให้จบก่อนที่จะเป็นจังหวะตก อาจมีการตัดทอนทำนองออกบ้าง วิธีการดีดลักจังหวะเป็นการดีดโดยใช้เทคนิคไม้ดีด เข้า-ออก-เข้า เพียงสามพยางค์ใน 1 ห้องเพลงที่มีการลักจังหวะ ดังตัวอย่างในเพลงปะแห่ตะและ บรรทัดที่ 11

11

สาย 1	--- ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ฟ ซ ฟ	ม ร ด -	- ฟ ซ ฟ	ม ร ด -	--- ม	- ฟ - ซ
สาย 2								
สาย 3								

เพลงลีสตง

เพลงลีสตง หรือเพลงรำตง ชาวมอญมีความเชื่อเกี่ยวกับภูตผีที่ปกป้องดูแลชาวมอญให้อยู่อย่างสงบสุขและดำรงชีวิตอย่างราบรื่น เมื่อเวลาถึงงานสำคัญต่าง ๆ ชาวมอญจึงนิยมแสดงเพลงลีสตงหรือเพลงรำตงเพื่อเป็นการเคารพบูชาแต่ผีให้รับรู้และเข้ามาปกป้องดูแลรักษางานให้ดำเนินไปอย่างราบรื่น ลักษณะทำรำเป็นท่าทางคล้ายกับคนภูตผีเข้าสิง ชาวมอญจึงนิยมใช้เพลงนี้เป็นเพลงเซ่นไหว้ผีไปในตัวด้วย

เพลงลีสตง

ท่อนนำ

1

สาย 1	--- ด	- ด - -	- ด - ล	- ซ - ด	- ม ม ม	- ร ร ร	- ม ม ม	- ร ร ร
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- ม ม ม	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	-- ม ร	ด ร ท ล
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	-- ท ล	ท ล ช ร	-- ม ร	ด ร ท ล	- ล ท ล	ท ล ช ด	- ช ช ช	- ม ม ม
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ร ร ร	- ด ด ด	- ช ช ช	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	--- ด	- ด --
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- ด - ล	- ช - ด	--- ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2		
สาย 3		

พ่อน 1

1

สาย 1	--- ม	- ร - ด	ม ร ด ช	ล ท ช ล	--- ท	ล ท ด ร	- ม - ช	- ช ม ร
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	--- ท	- ล - ช	- ช ล ท	ล ม ร ด	--- ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2				
สาย 3				

ท่อน 2

1

สาย 1	- ม ช ม	ช ม ร ม	ด ล ช ด	ร ม ด ร	- ช ล ช	พ ม ร ช	พ ม ร ด	ร ม ด ร
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ท ล ช ร	ร ม ม ล	ช พ ม ช	ม ร ด -	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ม ร ด	ร ด ท ล	ช พ ล ช	พ ล ช -	- ด - ร	- ท - ล	- ร - ด	- ท - ร
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	- ล ล ท	ด ร - ม	ร ช ล ท	ร ท ล ช	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ล
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	- - - ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	-ช-ฟ	-ร-ฟ	-ร-ด	-ล-ฟ	-ช-ฟ	-ร-ฟ	-ร-ด	-ล-ฟ
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	---ล	-ช-ล	-ช-ม	-ร-ด	---ล	-ช-ล	-ช-ม	-ร-ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 3

1

สาย 1	-ด-ร	-ท-ด	-ด-ร	-ท-ล	-ชลท	-ททท	-ททท	-ททท
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	-ทชล	-มลช	-มมม	ทลชม	-มรรม	ทลชม	-ชชช	-มมม
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ชลชล	ชลช-	ชลชล	ชลช-	-ชชช	-มมม	ชลชล	ชลช-
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ชลชล	ชลช-	-รรร	-ดดด	---ด	-ด--	-ด-ล	-ช-ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 4

1

สาย 1	-- ม ร	ด ท ล ช	-- ท ล	ท ล ช ร	-- ม ร	ด ท ล ช	-- ท ล	ท ล ช ด
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	-- ม ร	ด ท ล ช	-- ท ล	ท ล ช ร	-- ม ร	ด ท ล ช	-- ท ล	ท ล ช ด
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ช ช ช	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ช ช ช	- ม ม ม	- ร ร ร	- ด ด ด
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	--- ด	- ด --	- ด - ล	- ช - ด
สาย 2				
สาย 3				

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจยามในเพลงลีสตงที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณะ

เพลงลีสตง มีลักษณะเป็นเพลง 4 ท่อน มีท่อนนำ โดย ท่อนนำมี 6 บรรทัด บรรทัดที่ 6 มี 2 ห้องเพลงหรือ 10 วรรค ท่อนที่ 1 มี 3 บรรทัดหรือ 5 วรรค ท่อนที่ 2 มี 7 บรรทัดหรือ 14 วรรค ท่อนที่ 3 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรค และท่อนที่ 4 มี 4 บรรทัด บรรทัดที่ 4 มี 4 ห้องเพลง หรือ 4 วรรค สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค

เท่ากับ 4 ห้องเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค (1ประโยค) เป็นการใช้นำนวนซ้ำประโยคเพลงเดิม

		วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
1		↓							
สาย 1	---	ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด	- ล ช ล	ด ร ด ร	ม ร ด ล	ด ร ท ด
สาย 2									
สาย 3									

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงลีสตง สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณ์ได้ดังนี้

i/AA/i/BB/CC/DD

กำหนดให้

- i แทนทำนองเพลงลีสตง ท่อนนำ
- A แทนทำนองเพลงลีสตง ท่อนที่ 1
- B แทนทำนองเพลงลีสตง ท่อนที่ 2
- C แทนทำนองเพลงลีสตง ท่อนที่ 3
- D แทนทำนองเพลงลีสตง ท่อนที่ 4

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงลีสตงที่ได้จากการศึกษาภาคสนาม พบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาว ๆ หรือเป็นทำนองห่าง ๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บบ้างแต่ไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อยและพบลักษณะทำนองที่มีการลัดจังหวะ เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงลีสตง มีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 11 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	---x	-x--	เช่น	---ด	-ด--
2.2	รูปแบบ	-x-x	-x-x	เช่น	-ด-ล	-ช-ด
2.3	รูปแบบ	-xxx	-xxx	เช่น	-มมม	-รรร
2.4	รูปแบบ	--xx	xxxx	เช่น	--มร	ดรทล
2.5	รูปแบบ	---x	xxxx	เช่น	---ล	ดรดร
2.6	รูปแบบ	xxxx	xxxx	เช่น	มรดล	ดรทด

2.7	รูปแบบ	---x	-x-x	เช่น	---ม	-ร-ด
1.8	รูปแบบ	-x-x	-xxx	เช่น	-ม-ช	-ชมร
2.9	รูปแบบ	-xxx	xxxx	เช่น	-ชลท	ลมรด
2.10	รูปแบบ	xxxx	xxx-	เช่น	ชฟมช	มรด-
2.11	รูปแบบ	-xxx	xx-x	เช่น	-ชลท	ดริ-ม

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงลีสตงที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การติดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงลีสตง ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	- ม ช ม	ช ม ร ม	ด ล ช ด	ร ม ด ร	- ช ล ช	ฟ ม ร ช	ฟ ม ร ด	ร ม ด ร
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การติดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากูน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงลีสตง ท่อนนำ บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	---ด	-ด--	-ด-ล	-ช-ด	-มมม	-รรร	-มมม	-รรร
สาย 2								
สาย 3								

3.3 การลักจังหวะ เป็นการติดทำนองที่มีเสียงตกก่อนจังหวะ เพื่อให้เกิดความสนุกสนานของแนวทำนอง โดยการติดโน้ตเสียงตกให้จบก่อนที่จะเป็นจังหวะตก อาจมีการตัดทอนทำนองออกบ้าง วิธีการติดลักจังหวะเป็นการติดโดยใช้เทคนิคไม้ดีด เข้า-ออก-เข้า เพียงสามพยางค์ใน 1 ห้องเพลงที่มีการลักจังหวะ ดังตัวอย่างในเพลงลีสตง ท่อน 3 บรรทัดที่ 3

3

สาย 1	ช ล ช ล	ช ล ช -	ช ล ช ล	ช ล ช -	- ช ช ช	- ม ม ม	ช ล ช ล	ช ล ช -
สาย 2								
สาย 3								

เพลงระดมเร่แจ่มที่ดาด

เพลงระดมเร่แจ่มที่ดาด หรือเพลงถวายราชาธิราช เป็นเพลงที่เล่าเรื่องราวของ กษัตริย์มอญที่มีพระนามว่าราชาธิราช โดยกล่าวถึงคุณความดีที่ได้เคยทำในครั้งอดีตให้ผู้ชมได้ รำลึกถึงกษัตริย์ราชาธิราช และสำนึกรักชาติพันธุ์ของตนเองด้วย นิยมแสดงในงานเซตชูกษัตริย์ราชาธิราช



ภาพประกอบ 70 ภาพกษัตริย์ราชาธิราช

ที่มาของภาพ : Rockrangoon, 2549

เพลงระดมเร่แจ่มที่ดาด

ท่อน 1

1

สาย 1	ล ร ล ล	ช ด ช ท	ล ม ช ล	ช ล ด ช	ล ช ม ช	ม ช ล ด	ด ร ด ร	ม ร ด ท
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ล ร ล ล	ช ด ช ท	ล ม ช ล	ช ล ด ช	ล ช ม ช	ม ช ล ด	ด ร ด ร	ม ร ด ร
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ม ท ด ล	ท ล ช ม	ด ล ช ด	ด ร ร -	ม ร ล ช	ฟ ช ม ร	- ล ช ฟ	ม ฟ ช ล
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ล ม ม ร	ร ด ด ล	ช ด ร ม	ช ม ร ด	ม ร ด ร ช	ม ท ล ล	ช ด ร ม	ช ม ร -
สาย 2								
สาย 3								

ท่อน 2

1

สาย 1	ด ท ม ฟ ช	ท ช ฟ ม	ฟ ช ฟ ม	ร ด ท ม	ท ด ท ม	ม ฟ ฟ ช	ฟ ม ช ช	ฟ ช ท ด
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ม ท ด ช	ท ช ฟ ม	ฟ ช ฟ ม	ร ด ท ม	ท ด ท ม	ม ฟ ฟ ช	ฟ ม ช ช	ฟ ช ท ล
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ด ร ด ท	ล ล ช ม	ช ม ช ร	--- ฟ	ม ม ร ร	ด ท ล ล	ด ล ด ช	----
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ด ร ด ท	ล ล ช ม	ช ม ช ร	--- ฟ	ม ม ร ร	ด ท ล ล	ด ล ด ช	--- ท
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	ล ล ช ช	ฟ ม ร ม	ร ด ม ร	ด ม ร ล	ช ช ฟ ฟ	ม ร ด ร	ด ท ร ด	ท ร ด ล
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	ล ล ช ช	ฟ ม ร ม	ร ด ม ร	ด ม ร ล	ช ช ฟ ฟ	ม ร ด ร	ด ท ร ด	ท ร ด ล
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	ล ม ม ร	ร ด ด ล	ช ด ร ม	ช ม ร ด	ม ร ด ร ช	ม ท ล ล	ช ด ร ม	ช ม ร ล
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 3

1

สาย 1	ด ร ด ท	ล ล ช ฟ	ม ร ฟ ม	ร ฟ ม -	ม ร ด ร ม	ช ฟ ร ม	- ร ด ท	ล ม ม ล
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ล ม ม ร	ร ด ด ล	ช ด ร ม	ช ม ร ด	ม ร ด ร ช	ม ท ล ล	ช ด ร ม	ช ม ร ด
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 4

1

สาย 1	- ท ล ท	ด ท ช ล	ด ร ด ท	ล ล ช ฟ	--- ร	ร ม ร ด	ด ร ด ท	ท ด ท ล
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ด ล ช ฟ	ด ฟ ช ล	ช ฟ ช ล	ช ล ท ด	- ร ด ท	ล ท ด ท	ด ท ล ช	ฟ ร ด ท
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	ล ร ด ม	ร ช ฟ ม	ร ร ด ล	ด ล ช ฟ	--- ท	- ท - ล	ช ช ช ม	ร ร ร ม
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	ช ล ช ล	ท ล ช ม	ช ล ม ช	ร ม ร ด	ร ด ท ม	ม ฟ ช ล	ช ช ฟ ฟ	ม ฟ ช ด
สาย 2								
สาย 3								

พ่อน 5

1

สาย 1	ท ม ฟ ช	ท ช ฟ ม	ฟ ช ด ม	ท ด ท ม	ท ด ท ม	ม ฟ ฟ ช	ฟ ม ฟ ช	ฟ ช ท -
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	--- ร	ด ด ด ท	ล ล ล ล	ซ ซ ซ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ฟ ม ร	ม ร ด ท	ล ม ม -
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ด ร ม	ซ ม ร ด	ร ม ร ด	ท ล ซ ม	ด ล ซ ด	ซ ด ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ -
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	--- ร	ร ม ม ล	ซ ฟ ม ม	ร ร ด ฟ	--- ร	ร ม ม ล	ซ ฟ ม ม	ร ร ด ฟ
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	ด ร ฟ ด	ร ฟ - ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ด	ร ด ท ม	ม ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ฟ ซ ด
สาย 2								
สาย 3								

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงขลุ่ยในเพลงระฆังระฆังที่ได้ออกมาจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณ์ของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1.สังคีตลักษณ์

เพลงระฆังระฆังที่ได้ออกมามีลักษณะเป็นเพลง 5 ท่อน โดยท่อนที่ 1 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรค ท่อนที่ 2 มี 7 บรรทัด หรือ 14 วรรค ท่อนที่ 3 มี 2 บรรทัด หรือ 4 วรรค ท่อนที่ 4 มี 4 บรรทัด หรือ 8 วรรคและท่อนที่ 5 มี 5 บรรทัด หรือ 10 วรรค สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค

เท่ากับ 4 ห้องเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนที่ 1 บรรทัดที่ 1 มี 2 วรรค คือ

		วรรคที่ 1			วรรคที่ 2			
1								
สาย 1	ล ร ล ล	ช ด ช ท	ล ม ช ล	ช ล ด ช	ล ช ม ช	ม ช ล ด	ด ร ร ร	ม ร ด ท
สาย 2								
สาย 3								

การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงระดมเร่แจ่มที่คาด สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีต-ลักษณะนี้ได้ดังนี้

A/B/C/D/E

กำหนดให้

- A แทนทำนองเพลงระดมเร่แจ่มที่คาด ท่อนที่ 1
- B แทนทำนองเพลงระดมเร่แจ่มที่คาด ท่อนที่ 2
- C แทนทำนองเพลงระดมเร่แจ่มที่คาด ท่อนที่ 3
- D แทนทำนองเพลงระดมเร่แจ่มที่คาด ท่อนที่ 4
- E แทนทำนองเพลงระดมเร่แจ่มที่คาด ท่อนที่ 5

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงระดมเร่แจ่มที่คาดที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบเก็บเต็มประโยคและทำนองเก็บแบบไม่เต็มประโยค พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคหลายแห่ง สลับกับการใช้กลวิธีการสะบัด เนื้อทำนองแบบเก็บให้ความรู้สึกมั่นคงเข้มแข็ง เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงระดมเร่แจ่มที่คาดมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 9 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ล ร ล ล	ช ด ช ท
2.2	รูปแบบ	x x x x	x x x -	เช่น	ด ล ช ด	ด ร ร -
2.3	รูปแบบ	- x x x	x x x x	เช่น	- ล ช ฟ	ม ฟ ช ล
2.4	รูปแบบ	xxx x x	x x x x	เช่น	ม ร ด ร ช	ม ท ล ล

2.5	รูปแบบ	x x x x	--- x	เช่น	ช ม ช ร	--- ฟ
2.6	รูปแบบ	x x x x	----	เช่น	ด ล ด ช	----
2.7	รูปแบบ	--- x	- x - x	เช่น	--- ท	- ท - ล
1.8	รูปแบบ	--- x	x x x x	เช่น	--- ร	ด ด ด ท
2.9	รูปแบบ	x x x x	x x - x	เช่น	ด ร ฟ ด	ร ฟ - ฟ

3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการวิเคราะห์รูปแบบของทำนองเพลงสะกรอมเร่แจ่มที่ดาดที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า มีการใช้กลวิธีในการตกแต่งแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

3.1 การดีดเก็บ เป็นลักษณะทำนองจุยามที่ดำเนินทำนองในลักษณะเก็บเป็นหลัก ดังตัวอย่างทำนองหนึ่งในเพลงสะกรอมเร่แจ่มที่ดาด ท่อน 1 บรรทัดที่ 1

1

สาย 1	ล ร ล ล	ช ด ช ท	ล ม ช ล	ช ล ด ช	ล ช ม ช	ม ช ล ด	ด ร ด ร	ม ร ด ท
สาย 2								
สาย 3								

3.2 การดีดจาว เป็นลักษณะทำนองที่มีลักษณะทำนองห่าง ๆ อาจเป็นไปตามทำนองหลักของปัดตะหล่ากูน (ระนาดไม้) หรือตัดทอนจากทำนองหลักก็ได้ ดังตัวอย่างในเพลงสะกรอมเร่แจ่มที่ดาด ท่อน 4 บรรทัดที่ 3

3

สาย 1	ล ร ด ม	ร ช ฟ ม	ร ร ด ล	ด ล ช ฟ	--- ท	- ท - ล	ช ช ช ม	ร ร ร ม
สาย 2								
สาย 3								

3.3 การดีดสะบัด เป็นลักษณะการดำเนินทำนองที่มีความถี่กว่าทำนองปกติ เป็นการดีด 3 เสียง โดยใช้ไม้ดีด เข้า-ออก-เข้า ติดกันในจังหวะที่เร็วกว่าจังหวะปกติเล็กน้อย ดังตัวอย่างในเพลงสะกรอมเร่แจ่มที่ดาด บรรทัดที่ 8 ห้องที่ 6

8

สาย 1	ซ ฟ ม ท	ท ด ด -	ด ม ท ร	ด ด ท ม	ท ร ด ด	ท ล ซ ท ม	- ด - ด	- ด - ท
สาย 2								
สาย 3								

เพลงร่อมปะไซงม่อน

เพลงร่อมปะไซงม่อน หรือเพลงเสียงร้ามัญ เป็นเพลงที่กล่าวถึงเรื่องราวของเสียงดนตรีมอญให้ผู้ฟังได้เข้าใจและรับรู้ถึงเสียงและเอกลักษณ์ของดนตรีมอญ นิยมบรรเลงในงานสำคัญต่าง ๆ ของมอญ เช่น งานวันชาติมอญ แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2497

เพลงร่อมปะไซงม่อน

ท่อนนำ

1

สาย 1	- - - ร	- ม - ท	- ด - ร	- ท - ด	- ฟ ซ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด
สาย 2								
สาย 3								

ท่อนเดี่ยว

1

สาย 1	(- - - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - -	- - - ร	- ด - ม	ร ล ด ร	ด ร ฟ -)
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	- - - ฟ	ฟ ซ ซ ด	ท ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ฟ	ม ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	ม ฟ - ม
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	--- ฟ	- ช - ด	ทลชฟ	ชฟมร	ดรมฟ	มฟชล	ชชฟฟ	มฟรด
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	--- ล	ดรดร	มรดล	ดรดด	- ลชล	ดรดร	มรดล	ดรดด
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	--- ช	--- ช	ทดทช	ทชฟม	--- ฟ	- ช - ร	ดรมฟ	มรด -
สาย 2								
สาย 3								

6

สาย 1	- ฟชฟ	มรดร	ดชทด	ทดม -	- ช - ฟ	- ม - ช	มรดร	มรดม
สาย 2								
สาย 3								

7

สาย 1	- ม - ฟ	ชฟมฟ	ชฟมท	ดรดฟ	มรดฟ	มรดฟ	มรดท	ดรด -
สาย 2								
สาย 3								

8

สาย 1	รดชฟ	มรดฟ	มรดท	ดรดด	(- - - -	- ช - ท	- ช - ท	- ช - ฟ
สาย 2								
สาย 3								

9

สาย 1	- ฟชฟ	- ช - ฟ	มรดม	ฟชฟม)	(- - - -	--- ร	- ฟ - ร	- ด - ท
สาย 2								
สาย 3								

10

สาย 1	- ล ช ท	ท ด ด ร	ด ร ม ฟ	ม ร ท ร	ฟ ด ร ฟ	ด ร ด -)	(ร ด ท ม	ม ฟ ฟ ช
สาย 2								
สาย 3								

11

สาย 1	- ฟ ม ร	ด ล ช -)	--- ฟ	- ช - ด	ท ล ช ฟ	ช ฟ ม -	- ฟ ช ฟ	ม ร ด ร
สาย 2								
สาย 3								

12

สาย 1	ด ช ท ด	ท ด ม -	- ช - ฟ	- ม - ช	ม ร ด ร	ม ร ด -	- ฟ - ฟ	- ฟ - ร
สาย 2								
สาย 3								

13

สาย 1	ฟ ช ฟ ร	ฟ ร ด ท	- ช ช ฟ	ฟ ม ม ช	ม ร ด ร	ม ร ด -	- ฟ ช ฟ	ช ฟ ม ท
สาย 2								
สาย 3								

14

สาย 1	ช ฟ ม ท	ด ร ท ด
สาย 2		
สาย 3		

วิเคราะห์ทำนองการบรรเลงจยามในเพลงร่อมปะไซงโมนที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิเคราะห์ในประเด็นสังคีตลักษณะของเพลง ลักษณะของทำนอง และการตกแต่งแนวทำนองโดยใช้กลวิธี มีผลการวิเคราะห์ดังนี้

1. สังคีตลักษณะ

เพลงร่อมปะไซงโมนมีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว มีท่อนนำ โดยท่อนนำ มี 1 บรรทัด หรือ 2 วรรค ท่อนที่ 1 มี 14 บรรทัด บรรทัดที่ 14 มี 2 ห้องเพลงหรือ 36 วรรค สามารถแสดงการแบ่งประโยคในเพลงได้ดังนี้

กำหนดให้

1 วรรค เท่ากับ 4 ห้องเพลง

ตัวอย่างเช่น

ท่อนนำของเพลงร่อมปะไซงโม่น มี 1 วรรคตัด หรือ 2 วรรค (2 ประโยค)

		วรรคที่ 1				วรรคที่ 2			
1		↓							
สาย 1		--- ร	- ม - ท	- ด - ร	- ท - ด	- ฟ ช ล	ช ช ฟ ฟ	ม ร ด ท	ด ร ท ด
สาย 2									
สาย 3									

การวิเคราะห์สังคีตลักษณะเพลงร่อมปะไซงโม่น สามารถเขียนสัญลักษณ์แทนสังคีตลักษณะได้ดังนี้

i/A

กำหนดให้

i แทนทำนองเพลงร่อมปะไซงโม่น ท่อนนำ

A แทนทำนองเพลงร่อมปะไซงโม่น ท่อนที่ 1

2. ลักษณะของทำนอง

จากการวิเคราะห์ลักษณะของทำนองเพลงร่อมปะไซงโม่นที่ได้จากการศึกษาภาคสนามพบว่า ลักษณะทำนองส่วนใหญ่เป็นทำนองแบบจาวๆ หรือเป็นทำนองห่างๆ จนถึงมีทำนองแบบเก็บ พบทำนองที่เป็นทำนองเก็บแบบเต็มประโยคน้อย เมื่อวิเคราะห์รูปแบบของแนวทำนองโดยละเอียดพบว่าในเพลงร่อมปะไซงโม่นมีรูปแบบของกระสวนจังหวะของทำนองในเพลงที่พบจากการวิเคราะห์ 14 รูปแบบดังนี้

2.1	รูปแบบ	--- x	- x - x	เช่น	--- ร	- ม - ท
2.2	รูปแบบ	- x - x	- x - x	เช่น	- ด - ร	- ท - ด
2.3	รูปแบบ	- x x x	x x x x	เช่น	- ฟ ช ล	ช ช ฟ ฟ
2.4	รูปแบบ	x x x x	x x x x	เช่น	ม ร ด ท	ด ร ท ด
2.5	รูปแบบ	- x - x	- x - -	เช่น	- ม - ร	- ด - -
2.6	รูปแบบ	x x x x	x x x -	เช่น	ร ล ด ร	ด ร ฟ -

3.3 การลักจังหวะ เป็นการดีดทำนองที่มีเสียงตกก่อนจังหวะ เพื่อให้เกิดความสนุกสนานของแนวทำนอง โดยการดีดโน้ตเสียงตกให้จบก่อนที่จะเป็นจังหวะตก อาจมีการตัดทอนทำนองออกบ้าง วิธีการดีดลักจังหวะเป็นการดีดโดยใช้เทคนิคไม้ดีด เข้า-ออก-เข้า เพียงสามพยางค์ใน 1 ห้องเพลงที่มีการลักจังหวะ ดังตัวอย่างในเพลงร่อมปะไซงโมน บรรทัดที่ 5

5

สาย 1	--- ซ	--- ซ	ท ต ท ซ	ท ซ ฟ ม	--- ฟ	- ซ - ร	ด ร ม ฟ	ม ร ต -
สาย 2								
สาย 3								

จากการศึกษาเพลงของพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา พบว่าเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมดนตรีนั้น เป็นลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงและขับร้อง รูปแบบวงดุริยางค์วงกวาดโมน เพลงที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษานั้นมีบริบทต่างกันตามลักษณะของเพลง เช่น เพลงใหญ่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเจ้าหรือพระมหากษัตริย์ เพลงที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของมอญ เพลงที่เกี่ยวกับความเชื่อท้องถิ่น เช่น เพลงเถิงตงที่ใช้ในการรำตงและเพลงร้องเล่นทั่วไป ลักษณะทำนองมีความหลากหลายของกระสวนทำนอง โดยเฉพาะวิธีการดำเนินทำนองของจยามที่มีความโดดเด่นของเสียงเครื่องดนตรีประเภทดีด (Pluck Instrument) เพียงชิ้นเดียวในวงเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของชุมชนมอญสังขละบุรี ลักษณะทำนองโดดเด่นที่พบมาก ได้แก่ การดำเนินทำนองแบบจาวๆ การดำเนินทำนองแบบเก็บ การลักจังหวะ การใช้กลวิธีขึ้นสูงในการบรรเลงที่พบ ได้แก่ การสะบัดสามเสียง การขยี้ การดีดเหนียวสาย และการกระทบสองสาย การใช้กลวิธีขึ้นสูงเป็นวิธีการบรรเลงส่วนบุคคลของนักดนตรี ที่ประดิษฐ์ทำนองให้มีความพิเศษตามความเหมาะสมและความสามารถของนักดนตรี คล้ายกับการดำเนินทำนองแปรทางในทางดนตรีไทยที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถพลิกแพลงเนื้อทำนองเพลงแต่ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักของเพลงไว้

บทสรุป

การศึกษาการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ โดยเลือกศึกษาจากเพลงสำหรับการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญทั้ง 3 พื้นที่ ได้แก่ เพลงพื้นที่ชุมชนมอญบางกระดี กรุงเทพมหานคร เพลงพื้นที่ชุมชนมอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีและเพลงพื้นที่ชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา พบว่าเพลงในแต่ละพื้นที่ที่วิจัยนั้น มีความต่าง

2

สาย 1	---	- ตี - ตี	- วิ ฟ วิ	ตี ล - ล	-- ตี ซ	- ล - ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ล ซ ฟ
สาย 2								
สาย 3								

3

สาย 1	- ฟ ซ ฟ	ร ฟ ซ ล	ร ล ร ล	- ซ - ฟ	- ตี - ท	ล ท ตี ม	- วิ ตี ซ	ล ท ตี วิ
สาย 2								
สาย 3								

4

สาย 1	---	- ตี - ม	- วิ ตี ซ	ล ท ตี วิ	- ล - ท	ล ท ตี วิ	ม วิ ตี ซ	ล ท ตี วิ
สาย 2								
สาย 3								

5

สาย 1	---	- ตี - ม	- วิ ตี ซ	ล ท ตี วิ	- ล - ท	ล ท ตี วิ	ม วิ ตี ซ	ล ท ตี วิ
สาย 2								
สาย 3								

จากตัวอย่างโน้ตเพลงเจ๊กมัว แสดงให้เห็นถึงการใช้กลวิธีการดำเนินทำนองแบบ จาว ๆ และการใช้กระสวนทำนองซ้ำในท้องเพลงที่ได้ทำเครื่องหมายวงกลมไว้ โดยกำหนดให้โน้ตในเครื่องหมายวงกลมแบบเส้นทึบเป็นทำนองตั้งต้นและโน้ตในเครื่องหมายวงกลมแบบเส้นประเป็นทำนองที่มีการใช้กระสวนทำนองซ้ำ ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของกลุ่มมอญบางกระดี่ ที่มีการใช้ทำนองแบบเรียบง่ายและมีจังหวะปานกลางประกอบการร้องเพลงของพ่อเพลงฝ่ายชายในการละเล่นตะแยมอญ

2. ลักษณะทำนองเพลงในพื้นที่ชุมชนมอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ลักษณะทำนองเพลงมีความหลากหลาย มีจังหวะปานกลาง ท่วงทำนองมีความกระชับ อ่อนหวานและสนุกสนาน ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นและพบมาก ได้แก่ การดำเนินทำนองแบบจาว ๆ การดำเนินทำนองแบบเก็บ การลักจังหวะ การใช้กลวิธีขึ้นสูงในการบรรเลงที่พบ ได้แก่ การสะบัดสามเสียง การขยี้ และการกระทบสองสาย ตัวอย่างทำนองเพลงที่มีลักษณะการใช้กลวิธีการบรรเลงในลักษณะต่าง ๆ ในเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง ท่อนที่ 6 ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่แสดง

อัตลักษณ์สำคัญในการบรรเลงจยามของชุมชนมอญสังขละบุรีได้อย่างชัดเจน ตัวอย่างทำนองเพลงเย็นสะม้ายชาววะนะเพ็ง ท่อน 6

		การดำเนินทำนองแบบจาว ๆ				การสะบัดสามเสียง			
1	สาย 1	- ซี่ - ซี่	- ซี่ - ลี	ซี่ ดี่ รี่ มี่	-----	- รี่ มี่ รี่	มี รี่ ดี่ ล	ดี่ รี่ มี่ ดี่ รี่	-----
	สาย 2								
	สาย 3								
2	สาย 1	- รี่ มี่ รี่	มี รี่ ดี่ ล -	ดี่ รี่ มี่ รี่ ดี่	ซี่ ล ดี่ -	ซี่ ซี่ ซี่ ล	มี รี่ ดี่ มี่	รี่ มี่ ฟี่ ซี่	-----
	สาย 2								
	สาย 3								
		การดำเนินทำนองแบบเก็บ				การขยี้			
3	สาย 1	ซี่ ซี่ ซี่ ลี	มี รี่ ดี่ รี่	มี รี่ ดี่ รี่	มี ฟี่ ซี่ รี่	มี รี่ ดี่ รี่ มี่	ซี่ ฟี่ มี รี่ ดี่ รี่ มี่	ซี่ ซี่ ซี่ ล	มี รี่ ดี่ มี่
	สาย 2								
	สาย 3								
		การลัดจังหวะ							
4	สาย 1	รี่ มี่ ฟี่ -	ซี่ - - รี่	- ซี่ - ฟี่	มี รี่ ดี่ รี่	มี รี่ ดี่ รี่	มี ฟี่ ซี่ -	- ดี่ ดี่ ดี่	- ดี่ - ล
	สาย 2								
	สาย 3								

3. ลักษณะทำนองเพลงในพื้นที่ชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ลักษณะทำนองเพลงมีความหลากหลาย มีจังหวะช้าถึงปานกลาง ท่วงทำนองมีความกระชับ อ่อนหวานและสนุกสนาน ลักษณะการดำเนินทำนองที่โดดเด่นและพบมาก ได้แก่ การดำเนินทำนองแบบจาว ๆ การดำเนินทำนองแบบเก็บ การลัดจังหวะ การใช้กลวิธีขึ้นสูงในการบรรเลงที่พบ ได้แก่ การสะบัดสามเสียง การขยี้และการกระทบสองสาย การใช้กลวิธีขึ้นสูงในการตกแต่งทำนองเป็นลักษณะวิธีการบรรเลงเฉพาะตัวของนักดนตรี ตัวอย่างทำนองเพลงที่มีลักษณะ

การใช้กลวิธีการบรรเลงในลักษณะต่าง ๆ ในเพลงสะกรอมแร่แจ่มที่ดาด ท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นทำนองเพลงที่แสดงอัตลักษณ์สำคัญในการบรรเลงจ๋ยามของชุมชนมอญมะละแหม่งได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างเพลงสะกรอมแร่แจ่มที่ดาด ท่อน 1

การดำเนินทำนองแบบเก็บ

1

สาย 1	ล ร ล ล	ช ด ช ท	ล ม ช ล	ช ล ด ช	ล ช ม ช	ม ช ล ด	ด ร ด ร	ม ร ด ท
สาย 2								
สาย 3								

2

สาย 1	ล ร ล ล	ช ด ช ท	ล ม ช ล	ช ล ด ช	ล ช ม ช	ม ช ล ด	ด ร ด ร	ม ร ด ร
สาย 2								
สาย 3								

การลัดจังหวะ

3

สาย 1	ม ท ด ล	ท ล ช ม	ด ล ช ด	ด ร ร -	ม ร ล ช	ฟ ช ม ร	- ล ช ฟ	ม ฟ ช ล
สาย 2								
สาย 3								

การสะบัดสามเสียง

4

สาย 1	ล ม ม ร	ร ด ด ล	ช ด ร ม	ช ม ร ด	ม ร ด ร ช	ม ท ล ล	ช ด ร ม	ช ม ร -
สาย 2								
สาย 3								

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาและกลวิธีการบรรเลงของจ๋ยามในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ สามารถอธิบายปรากฏการณ์ถึงความสัมพันธ์ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญทั้ง 3 พื้นที่ได้ จากการสืบทอดตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามที่มีเนื้อเรื่องใกล้เคียงกัน การเรียกชื่อเครื่องดนตรี หรือส่วนประกอบของเครื่องดนตรีที่มีความเหมือนและต่างกัน บทบาทของเครื่องดนตรีในสังคม

และวัฒนธรรม ตลอดจนหน้าที่การบรรเลงในวงดนตรีและรูปแบบการประสมวงดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์มอญในแต่ละพื้นที่พบว่า กลุ่มมอญบางกระดี่เป็นกลุ่มมอญที่มีความเก่าแก่ตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นหรือก่อนหน้านั้นที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย มีสภาพความเป็นอยู่ในสังคมแบบปิด กล่าวคือ เป็นชุมชนที่มีกลุ่มคนพวกเดียวกันอาศัยอยู่ร่วมกันเป็นลักษณะของหมู่บ้าน โดยมีวัดเป็นจุดศูนย์กลางของชุมชน เป็นชุมชนมอญที่อนุรักษ์วัฒนธรรมต่าง ๆ ของมอญไว้อย่างเหนียวแน่น เช่น ประเพณีต่าง ๆ ของมอญ การนับถือผี การประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อต่าง ๆ ภายในหมู่บ้าน ภาษา อาหาร ดนตรีและการละเล่นต่าง ๆ ที่ยังคงรักษาและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน แม้ปัจจุบันชาวมอญบางกระดี่จะได้รับอิทธิพลและความเจริญก้าวหน้าต่าง ๆ ตามกระแสนิยมของสังคมไทยตลอดจนการแต่งงานกับชาวไทย ทำให้วิถีชีวิตของชาวมอญบางกระดี่เกิดการเปลี่ยนแปลง มีการรับเอาภาษาไทย ชีวิตความเป็นอยู่ การศึกษา วิถีชีวิตแบบสังคมไทย ภาษา อาหารและสิ่งบันเทิงต่าง ๆ เข้ามาปรับใช้ในสังคมและวัฒนธรรมของตน ทำให้เกิดการซึมซับวัฒนธรรมไทยร่วมกับวัฒนธรรมมอญดั้งเดิมของชาวบางกระดี่ เช่น การใช้เนื้อร้องภาษาไทยปนภาษามอญในการละเล่นทะเล่ยมอญ การใช้ศัพท์ไทยในการเรียกส่วนประกอบของเครื่องดนตรีจ๋ยาม การรับเอาเครื่องดนตรีไทยและทำนองเพลงไทยมาใช้กับวงโกรจ๋ยาม ตลอดจนรสนิยมการแต่งกายที่มีการรับวัฒนธรรมไทยเข้ามาผสมกับการแต่งกายแบบเดิมของชาวมอญทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมมอญบางกระดี่ที่แตกต่างจากชาวมอญในพื้นที่วิจัยอื่น แสดงออกชัดเจนในการบรรเลงจ๋ยามของชุมชนมอญบางกระดี่ที่มีจังหวะปานกลางถึงค่อนข้างช้า เนื้อทำนองมีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ไม่ใช้กลวิธีขั้นสูงในการบรรเลง ส่วนในชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและชุมชนมอญสังขละบุรี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีนั้น เป็นกลุ่มชาวมอญที่มีภูมิลำเนาอยู่ในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาที่อยู่พื้นที่รัฐมอญและอพยพหนีเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองในประเทศเข้ามาตั้งรกรากและอาศัยอยู่ในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี จนสามารถจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมมอญขึ้นได้และจัดตั้งวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีขึ้น โดยเชิญครู Nai Htaw Paing จากรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา เข้ามาสอนดนตรีมอญเป็นประจำทุกปี การต้องการอนุรักษ์และสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญสังขละบุรีนั้น ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างชาวมอญที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในอำเภอสังขละบุรีและชาวมอญที่ยังอาศัยอยู่ในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพ

เมียนมายังคงมีความสัมพันธ์กันอยู่อย่างสม่ำเสมอ สภาพสังคมและวัฒนธรรมของชาวมอญ สังขละบุรีและชาวมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมามีความแตกต่างจากชาวมอญบางกระดี่ ทั้งด้านภาษา การแต่งกายและดนตรี ซึ่งเมื่อพิจารณาจากประวัติศาสตร์ สภาพสังคมและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดภายในประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาในอดีตช่วงหนึ่งแล้ว นโยบายการรวมชาติและกำจัดชนกลุ่มน้อยในประเทศของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาทำให้เกิดข้อจำกัดของการแสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของชาวมอญและกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ในประเทศ ทำให้ดนตรี การแสดงและศิลปะวัฒนธรรมซึ่งเป็นสิ่งแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ ถูกจำกัดและกำจัดโดยรัฐบาลพม่าในยุคนั้น ส่งผลให้เครื่องดนตรี เพลงและการแสดงต่าง ๆ สูญหายไปเป็นจำนวนมาก เมื่อเหตุการณ์ทางการเมืองภายในประเทศคลี่คลาย จึงเกิดการฟื้นฟูศิลปะวัฒนธรรมต่าง ๆ ขึ้นในช่วงหลัง มีการฟื้นฟูวงดนตรีมอญและเพลงมอญต่าง ๆ ขึ้นใหม่อีกครั้ง การแต่งเพลงใหม่โดยอาศัยข้อมูลทางประวัติศาสตร์ตลอดจนการตีความของนักดนตรียุคใหม่ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของดนตรีมอญเดิม มีการปรับรูปแบบวงดนตรี เพลงและการแสดงต่าง ๆ ให้เข้ากับยุคสมัยและความนิยมของคนในสังคม รสนิยมในการรับชมดนตรี การแต่งกายรูปแบบการแสดง ตลอดจนภาษามอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ซึ่งได้รับอิทธิพลจากกลุ่มวัฒนธรรมใหญ่ในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาค่อนข้างมาก ทำให้วัฒนธรรมดนตรีมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและวัฒนธรรมดนตรีในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีที่เห็นในปัจจุบันมีลักษณะเฉพาะตัวที่ต่างไปจากชุมชนมอญบางกระดี่ในเขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร ดังนั้นอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของชาวมอญในประเทศไทย ชาวมอญในเขตชายแดนและชาวมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา จึงมีลักษณะเฉพาะตัวอันเกิดจากบริบททางสังคมที่เหมือนและแตกต่างกันของพื้นที่วิจัย เนื่องจากการรับและปรับใช้สิ่งใหม่ที่ไม่ใช่วัฒนธรรมเดิมของตนเข้ามาในบริบทที่ต่างกันนั้น ย่อมส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมไม่มากนักน้อย อย่างไรก็ตามก็ดีกว่าการรักษาและอนุรักษ์วัฒนธรรมอันดั้งเดิมของชาวมอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ยังคงเป็นแก่นสำคัญในการรู้รับปรับใช้สิ่งต่าง ๆ ให้เข้ากับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมอญทั้ง 3 พื้นที่ วัฒนธรรมดนตรีจึงเกิดอัตลักษณ์สำคัญจากตำนานเรื่องราวประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ที่ส่งผลให้เกิดรูปแบบการบรรเลงที่มีลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละพื้นที่ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาจุฬามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของจุฬามและศึกษาการบรรเลงจุฬามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของศิลปินนักดนตรีมอญในชุมชนมอญที่ต่าง ๆ ที่รักษาวัฒนธรรมดนตรีของชนชาติมอญสืบเนื่องมา เพื่ออธิบายการดำรงอยู่ การรักษาและพัฒนาการของเครื่องดนตรี ทำนอง เทคนิค การบรรเลงของจุฬามในชุมชนมอญอันเป็นอัตลักษณ์สำคัญของชุมชน การศึกษาจุฬามกลุ่มชาติพันธุ์มอญเป็นงานวิจัยที่มุ่งอธิบายพัฒนาการทางดนตรีของเครื่องดนตรีจุฬามที่ถูกอนุรักษ์ สืบทอดพัฒนา และปรับใช้ให้เข้ากับบริบทสังคมและคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ โดยใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาและดุริยางควิทยามาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ดำรงอยู่หรือเปลี่ยนแปลงไปตามเวลาและสังคมในปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาคสนามตั้งแต่ พ.ศ. 2559 - 2562 ในพื้นที่ชุมชนมอญบางกระดี กรุงเทพมหานครชุมชนมอญชายแดนไทยเมียนมาในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีและชุมชนมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา โดยการรวบรวมและศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ตำนาน เรื่องเล่าของเครื่องดนตรีจุฬามและศึกษาการบรรเลงจุฬามจากบุคคลสำคัญทางดนตรีของแต่ละพื้นที่ ในบทที่ 5 นี้ผู้วิจัยขอแบ่งหัวข้อการนำเสนอออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่

- 5.1 สรุปผลการวิจัย
- 5.2 ข้อค้นพบ
- 5.3 อภิปรายผลการวิจัย
- 5.4 ข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

การศึกษาจุฬามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ของเครื่องดนตรีจุฬามในหลากหลายประเด็น ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาเครื่องดนตรีจุฬามออกเป็น 2 วัตถุประสงค์ คือ

1. ศึกษาความเป็นมาของจุฬามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
2. ศึกษาการบรรเลงจุฬามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

1. ด้านความเป็นมาของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ประกอบด้วยประเด็นในการศึกษา 5 ประเด็น คือ

1.1 ประวัติและพัฒนาการของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

ชาวมอญโบราณสร้างเครื่องดนตรีที่มีรูปร่างเป็นตัวจระเข้ขึ้น โดยมีพื้นฐานความคิดและแรงบันดาลใจจากตำนานรักของเจ้าหญิงเจ้าชาย โดยมีตำนานว่า เจ้าชายแมนนันทาหลงรักสาวคนหนึ่งในเมืองตะเลียง ซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามโดยมีแม่น้ำใหญ่กั้นกลาง มีจระเข้อยู่ตัวหนึ่งที่สนิทและเป็นเพื่อนเล่นกับเจ้าชายมาตั้งแต่เด็ก เจ้าชายตั้งชื่อให้จระเข้ตัวนี้ว่า มดปรีว เวลาที่เจ้าชายจะไปหาหญิงคนรักก็จะให้มดปรีวพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปแบบนี้ทุกครั้ง อยู่มาวันหนึ่งระหว่างการเดินทางพาเจ้าชายข้ามแม่น้ำไปหาสาวคนรัก จะเข้าที่อาศัยอยู่ในแม่น้ำนี้ได้เกิดการทะเลาะวิวาทและรุมกัดกัน ทำให้การเดินทางพาเจ้าชายไปหาสาวคนรักมีอุปสรรค มดปรีวจึงให้เจ้าชายเข้าไปอยู่ในปากของตนเพื่อไม่ให้เจ้าชายได้รับอันตรายจากจระเข้ตัวอื่น แต่ระหว่างทางที่พาเจ้าชายข้ามฝั่งกลับ มดปรีวโดนจระเข้ตัวอื่นรุมกัด ทำให้มดปรีวบาดเจ็บสาหัสและถึงแก่ความตายก่อนที่จะพาเจ้าชายข้ามกลับมาถึงฝั่ง ทำให้เจ้าชายที่หลบอยู่ในปากของมดปรีวขาดอากาศหายใจและตายอยู่ในปากพร้อมกับมดปรีว เมื่อกษัตริย์ผู้เป็นพ่อและประชาชนทั่วทั้งเมืองทราบข่าวก็พากันเสียใจ จนข่าวการตายของเจ้าชายทราบถึงสาวคนรัก ทำให้สาวคนรักนั้นเสียใจมากจนตรอมใจตายตามเจ้าชายแมนนันทาไปในเวลาต่อมา กษัตริย์ผู้เป็นพ่อจึงจัดพิธีเผาศพลูกชายและสาวคนรักไปพร้อม ๆ กัน ระหว่างที่เผาศพของทั้งคู่ควันไฟที่เผาศพทั้งสองเมืองก็ลอยขึ้นไปบนฟ้าและขึ้นไปรวมตัวกันในอากาศ จากเหตุการณ์ในครั้งนั้น ทำให้เกิดเป็นตำนานความรักและเรื่องราวความซื่อสัตย์ของจระเข้ที่ชื่อมดปรีว ตำนานการสร้างและที่มาของเครื่องดนตรีจยามในพื้นที่อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีนั้น จึงเป็นตำนานเดียวกันกับตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจากตำนานความรักของเจ้าหญิงเจ้าชายที่เล่ากันในพื้นที่เมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ส่วนการสร้างเครื่องดนตรีจยามของพื้นที่มอญบางกระดี กรุงเทพมหานครไม่มีการเล่าถึงตำนานการสร้างเครื่องดนตรีชนิดนี้ มีเพียงการริเริ่มสร้างเครื่องดนตรีจยามขึ้นจากการหาวัสดุที่มีในชุมชนตั้งแต่รุ่นปู่ย่าตายายเท่านั้น ไม่มีการผูกเรื่องราวหรือเล่าขานตำนานที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรีจยาม นอกจากนี้ประวัติศาสตร์เครื่องดนตรีจยามได้ถูกบันทึกไว้ในเอกสารต่าง ๆ โดยเฉพาะในพงศาวดารจีนสมัยราชวงศ์ถังที่บันทึกในปี พ.ศ. 1345 ที่ถือว่าเก่าแก่ที่สุด กล่าวถึงการส่งคณะนักแสดงจากอาณาจักรพยู จำนวน 35 คน ไปแสดงที่เมืองยางเฉา ในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหมดได้ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งชื่อจยามที่อธิบายว่าเป็นพิณหัวสัตว์รูปจระเข้มี 9 สาย ซึ่งเหตุการณ์นี้ได้บันทึกและรายงานในหนังสือ New Tang History (Judith

Becker, 1967) เมื่อเทียบยุคสมัยและคำนวณปีพุทธศักราชพบว่า เครื่องดนตรีที่มีรูปร่างเป็นจระเข้ของชาวมอญจะต้องถูกสร้างขึ้นอย่างน้อยตั้งแต่สมัยสะเทิม ช่วงยุคสะเทิมตอนปลายเป็นต้นมาคือระหว่างพุทธศักราช 1000-1600 หรืออาจจะเกิดขึ้นก่อนหน้านั้น ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นยุคที่รุ่งเรืองของเมืองสะเทิม ในฐานะอาณาจักรมอญโบราณ

พัฒนาการของเครื่องดนตรีจยามในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 ที่นั้น มีความเหมือนและความแตกต่างกันในประเด็นต่าง ๆ เช่น ด้านรูปร่างลักษณะ วัสดุที่ใช้ ตลอดจนวิธีการบรรเลง ที่ถูกปรับและปรุงแต่งขึ้นเพื่อให้เหมาะกับบริบทสังคมและความนิยมของคนในวัฒนธรรมในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยสามารถกล่าวได้ว่า แต่ละพื้นที่ที่มีเครื่องดนตรีจยามในบริบทวัฒนธรรมดนตรี มีการปรับเปลี่ยนอยู่เสมอ ในเมืองมะละแหม่ง นิยมสร้างเครื่องดนตรีจยามเป็นรูปจระเข้ ฝังรักปิดทองประดับด้วยแก้ว กระจกสวยงาม เป็นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวในวงดนตรีที่ยังคงสืบทอดการสร้างเครื่องดนตรีให้เป็นรูปสัตว์โดยไม่ได้ปรับเปลี่ยนหรือลดทอนรูปแบบของเครื่องดนตรีเลย มีเพียงการพัฒนาปรับเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ประดับตกแต่งเท่านั้นเช่นเดียวกันกับชุมชนมอญสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีที่นิยมสร้างจยามลักษณะเดียวกันกับเมืองมะละแหม่ง ส่วนชุมชนมอญบางกระดี่นั้นนิยมสร้างจยามที่มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับจระเข้ของไทย ไม่นิยมแกะสลักฝังรักปิดทองหรือประดับวัสดุแวววาวเหมือนการสร้างจยามในเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและการสร้างจยามในอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี แต่ในปัจจุบันนักดนตรีจยามเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีจยามเพื่อใช้ในการเรียนและฝึกซ้อม โดยลดทอนรายละเอียดจากเดิมที่มีรูปร่างของเครื่องดนตรีที่เป็นรูปจระเข้อำพรางกับพื้นเหลือไว้เพียงโครงสร้างหลักที่สามารถทำให้เกิดเสียงได้เท่านั้น

1.2 ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของจยาม

ลักษณะทางกายภาพของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่วิจัย พบว่าในปัจจุบันมีลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรีจยามทั้งหมด 3 ลักษณะ คือ ลักษณะเครื่องดนตรีจยามรูปจระเข้ ลักษณะเครื่องดนตรีจยามแบบจระเข้ของไทย และลักษณะเครื่องดนตรีจยามที่ลดทอนส่วนจนเหลือเฉพาะโครงสร้างหลักที่เรียกว่า แล็บท็อป โดยมีส่วนประกอบที่สำคัญจำนวน 14 ชิ้น ได้แก่

1. ลูกบิด
2. รางไหม
3. หย่อง
4. หัวจยาม

5. หางจยาม
6. ตัวจยาม
7. ขาจยาม
8. นมจยาม
9. โຕีะ
10. หลักผูกสาย
11. แหน
12. สายจยาม
13. ไม้ดีดจยาม
14. ที่วางมือ

ในแต่ละพื้นที่วิจัยมีชื่อเรียกส่วนประกอบต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันออกไป โดยเฉพาะในชุมชนมอญบางกระดี่ กรุงเทพมหานคร พบว่าการเรียกชื่อส่วนประกอบของเครื่องดนตรีนั้นมีลักษณะการเรียกที่แตกต่างจากพื้นที่มอญมะละแหม่งและมอญสังขละบุรี

ระบบเสียงของจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญที่พบในพื้นที่ภาคสนามพบว่า พื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ มีระดับการตั้งเสียงที่ตรงกัน คือ สายเอกตั้งตรงกับเสียงฟา สายทุ้มตั้งตรงกับเสียงโด และสายลวดตั้งตรงกับเสียงฟาต่ำ เป็น 1 คู่เสียงกับสายเอก ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ต่ำกว่าเสียงของจะเข้ของไทยอยู่ 5 เสียง เนื่องด้วยขนบในการบรรเลงจยามของกลุ่มชาติพันธุ์มอญที่มีระดับเสียงค่อนข้างไปในทางทุ้มต่ำและเกี่ยวข้องกับการขับร้อง การตั้งเสียงให้มีระดับเสียงต่ำจึงเอื้อให้ผู้ขับร้องสามารถขับร้องอยู่ในระดับเสียงที่ขับร้องได้สะดวก อีกทั้งการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีให้มีเสียงต่ำยังทำให้การขับร้องนั้นชัดเจนโดดเด่นขึ้นอีกด้วย ทั้งนี้ระดับเสียงของจยามในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่นั้น มีความเหมือนและความต่างกันอยู่เล็กน้อย กล่าวคือ ในพื้นที่มอญบางกระดี่ระดับเสียงของจยามมีลักษณะการตั้งเสียงสายเปล่าที่มีระดับเสียงสูงกว่าพื้นที่มอญอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีและมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา อีกทั้งช่วงเสียงของจยามในพื้นที่บางกระดี่นั้นมีความแคบกว่าพื้นที่วิจัยทั้ง 2 พื้นที่ คือ จำนวนนมจยามในพื้นที่มอญบางกระดี่นั้น มีเพียง 11 นม ส่วนในพื้นที่อื่นนิยมใช้ 12-13 นม ทำให้ช่วงเสียงสูงของพื้นที่มอญอำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรีและมอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมามีช่วงเสียงสูงมากกว่าจยามของพื้นที่มอญบางกระดี่ 2 เสียง

1.3 บทบาทและหน้าที่ของจยาม

จากการศึกษาบทบาทของจยาม สามารถแบ่งออกเป็นบทบาทที่สำคัญของจยามได้ 5 ด้าน คือ

1. บทบาทความสำคัญของจยามต่อวงดนตรี

จยามถูกนำมาเรียกชื่อวงโกรจยาม

จยามทำให้รูปแบบของวงโกรจยาม และวงดุริยางค์วงกวัดโมนสมบุญ

จยามเป็นเครื่องดนตรีที่มีคนเล่นน้อย

2. บทบาทความสำคัญของจยามต่อการแสดง

บทบาทความสำคัญของจยามต่อการละเล่นทะเล่ยมอญ

บทบาทความสำคัญของจยามต่อการแสดงระบำชุดต่าง ๆ ของมอญ

3. บทบาทความสำคัญของจยามต่อเพลง

4. บทบาทความสำคัญของจยามต่อสังคมและวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ

5. บทบาทความสำคัญของจยามต่อความเชื่อ

จากการศึกษาหน้าที่ของจยาม สามารถแยกหน้าที่สำคัญของจยามในวงดนตรีได้ 3 ข้อ คือ

1. หน้าที่บรรเลงทำนองนำ

2. หน้าที่ขึ้นเพลง

3. หน้าที่บรรเลงเดี่ยว

1.4 การแพร่กระจายของจยาม

จากการศึกษาพบว่ามีการใช้จยามหรือเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกันนี้ คือเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดวางราบกับพื้นที่มีความหมายเดียวกัน คือ หมายถึงจะเข้ ในภูมิภาคนี้แตกต่างกันออกไปตามความนิยมและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น จยามหรือจะเข้ในแต่ละท้องถิ่นอาจมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดทั้งในด้านชื่อเรียก รูปลักษณ์ วิธีการบรรเลง และบทเพลงที่ใช้บรรเลง แต่ยังคงลักษณะร่วม คือ พื้นฐานเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากเครื่องดนตรีประเภทดีดแบบวางราบกับพื้นรูปจะเข้ เครื่องดีดประเภทวางราบกับพื้นถือเป็นเครื่องดนตรีต้นแบบของจยาม ซึ่งมอญได้รับอิทธิพลการสร้างเครื่องดนตรีที่มีแนวคิดจากสัตว์เลื้อยคลานที่เชื่อว่ากระวีณาและโคระวีณาหรือเหี้ย ซึ่งอาจหมายรวมถึงสัตว์เลื้อยคลานขนาดใหญ่อย่าง จะเข้มาจากอินเดีย การได้รับอิทธิพลและวิทยาการความรู้ ความเชื่อต่าง ๆ จากอินเดียที่เข้ามาสู่มอญ เมื่อผูกกับตำนานท้องถิ่นแล้ว ทำให้คนมอญสร้างเครื่องดนตรีที่มีพื้นฐานความเชื่อเรื่องการ

สร้างเครื่องดนตรีรูปสัตว์ศักดิ์สิทธิ์เพื่อบูชาเทพเจ้าที่ตนนับถือ ซึ่งถือว่าเสียงที่เปล่งออกมาจากสัตว์พิเศษนี้ สามารถใช้สื่อสารกับสิ่งพิเศษเหนือธรรมชาติได้ จูยามเป็นที่นิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายทั้งในอาณาจักรมอญเองและในรัฐยะไข่ ซึ่งมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดรูปจระเข้อยู่ด้วย เมื่ออาณาจักรมอญซึ่งมีความเจริญทางด้านอารยธรรมฟ้ายแพ้วต่อสงครามกับพม่า พม่าก็ได้รับเอาศิลปวัฒนธรรมมอญแขนงต่าง ๆ เข้าเป็นของตนเองรวมถึงเครื่องดนตรีจูยามด้วย แต่เรียกเป็นภาษาพม่าว่า มิจอง (Mi-gyaung) ในภายหลังมิจองมีการปรับรูปแบบการบรรเลงที่มีความแตกต่างจากจูยามออกไปเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง ในประเทศไทยนั้นจากการศึกษาหลักฐานความสัมพันธ์ระหว่างไทยและมอญเป็นไปด้วยดีตั้งแต่สมัยสุโขทัย จึงเป็นไปได้ที่จะมีการรับเอา แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรีระหว่างกันตั้งแต่สมัยนั้นเป็นต้นมา นอกจากนี้จูยามยังถือเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงอัตลักษณ์ความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์มอญ การแพร่กระจายของจูยามสู่ชุมชนมอญอื่น ๆ ที่ไม่มีจูยามในชุมชน เมื่อถึงเวลาเทศกาลหรือเวลาที่ม้งงานในชุมชนก็จะหาดนตรีเครื่องสายมอญหรือโกจรูยามไปเล่นในงาน เกิดความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนมอญในที่ต่าง ๆ นอกจากจูยามจะทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีที่บ่งบอกอัตลักษณ์ความเป็นชาติพันธุ์มอญแล้ว จูยามยังเข้าไปอยู่ในระบบการศึกษาในโรงเรียนที่อยู่ในชุมชนมอญต่าง ๆ อีกด้วย เช่น ชุมชนมอญบางกระดี่ ชุมชนมอญบ้านอ้อมโรงหีบ ชุมชนมอญสมุทรสาครที่บรรจวิชาการบรรเลงจูยามและเครื่องสายมอญอื่น ๆ เป็นวิชาเลือกสำหรับนักเรียนที่สนใจ ซึ่งเป็นการอนุรักษ์การบรรเลงเครื่องสายมอญในชุมชนมอญไว้อีกทางหนึ่งด้วย

1.5 ความสัมพันธ์ของจูยามกับเครื่องดนตรีอื่น

จากการศึกษาด้านความสัมพันธ์ของจูยามกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ พบว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่วางราบกับพื้น (Zither) ในพื้นที่รอบข้างประเทศไทยมีการใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้อยู่ในหลาย ๆ วัฒนธรรม โดยมีฐานความเชื่อเรื่องเครื่องดนตรีกับสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่มีรูปร่างคล้ายจระเข้ที่รับวัฒนธรรมและคติการสร้างเครื่องดนตรีรูปสัตว์ใหญ่ประจำลุ่มน้ำจากอินเดีย ได้แก่ มิจอง (Mi gyaung) ของสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ตะเข้หรือกระเปอ (Takhe or krapeu) ของประเทศกัมพูชา และประเทศไทย ซึ่งสามารถแบ่งย่อยลงไปได้อีกตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศ เช่น จะเข้ในวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางของประเทศไทย กระปือในวัฒนธรรมดนตรีภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย เครื่องดนตรีดังกล่าวนี้มีรูปร่างลักษณะและวิธีการบรรเลงที่เหมือนกันทั้งสิ้น คือ วางเครื่องดนตรีราบกับพื้นแล้วใช้วัสดุแท่งปลายแหลมดีดสายเพื่อให้เกิดเสียง โดยมีความเชื่อพื้นฐานเดียวกันว่ารูปร่างของเครื่องดนตรีมีที่มาของชื่อความหมาย และพัฒนาการ ลดทอนรูปร่างมาจากรูปตัวจระเข้ทั้งสิ้น จูยามและเครื่องดนตรีตระกูล

จะเข้าในภูมิภาคนี้แสดงให้เห็นว่า นอกเหนือจากการดำรงชีพแล้ว มนุษย์ยังดำรงชีพด้วยศิลปะ และการเสพย์สุนทรีย์ที่มีส่วนในการบำบัดจิตวิญญาณ จุยามจึงเป็นผลผลิตที่สอดคล้องกับจิตวิญญาณระหว่างคุณลักษณะของไม้ที่ให้คุณสมบัติด้านเสียง การเรียกชื่อที่มีความหมายว่าจะเข้าซึ่งมีความหมายต่อธรรมชาติ ความเชื่อทางวัฒนธรรมของดินแดนแผ่นดินเชื่อมต่อกันนับแต่อดีตเรื่อยผ่านมอญ พม่า กัมพูชาและไทย

2. ด้านการบรรเลงจุยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ประกอบด้วยการศึกษาบทเพลงในพื้นที่วิจัย มีประเด็นการศึกษา 3 ประเด็น คือ

1. สังคีตลักษณะ
2. ลักษณะของทำนอง
3. กลวิธีในการบรรเลง

จากการศึกษาเพลงของพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์มอญบางกระดี เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร พบว่าเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมชุมชนนั้น เป็นลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการละเล่นทะเลยมอญ รูปแบบวงเครื่องสายมอญหรือวงโกรจุยาม โดยสามารถแบ่งเพลงออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภททำนองมอญดั้งเดิมที่มีชื่อเรียกเป็นภาษามอญ ซึ่งใช้บรรเลงเพลงมาตั้งแต่บรรพบุรุษ คือ เพลงเจ๊กมัว เพลงโปดเซ อีกประเภทหนึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองและชื่อเรียกตรงกับเพลงไทย แต่ทำนองบางตอนแตกต่างออกไปจากของไทย คือ เพลงสีนวล ซึ่งใช้สำหรับบรรเลงเริ่มแรกก่อนการแสดงทะเลยมอญ ปัจจุบันทำนองเพลงมอญแท้ๆ ที่ใช้ร้องมีเพียงเพลงเจ๊กมัวและเพลงโปดเซเท่านั้น โดยผู้ขับร้องจะร้องทีละคู่โดยใช้เพลงเจ๊กมัวและโปดเซเป็นเพลงนำ หลังจากนั้นได้มีการนำเพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง หรือเพลงราชินีเกริงของลิเกมาร้องแก้กันเพื่อความสนุกสนานเข้าใจ มีทั้งเนื้อร้องภาษามอญและภาษาไทยที่ใช้ในการแสดงแบบใหม่การละเล่นทะเลยมอญได้มีการปรับสภาพไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่ต้องการสิ่งบันเทิงในรูปแบบสมัยนิยมประกอบกับผู้ที่มีความสามารถในการร้องทะเลยมอญมีน้อยลง จึงเป็นปัจจัยให้การละเล่นทะเลยมอญต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพการณ์ การบรรเลงจุยามในวงโกรจุยามไม่พบการใช้กลวิธีในการบรรเลง พบเพียงการติดดำเนินทำนองแบบเก็บและติดทำนองจาว เพื่อประกอบการขับร้องโต้ตอบกันของนักร้องฝ่ายชายและฝ่ายหญิง

จากการศึกษาเพลงของพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์มอญสังขละบุรี อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี พบว่าเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมชุมชนนั้น เป็นลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงและขับร้อง รูปแบบวงตรียะกวนกวีาดโมนหรือวงปี่พาทย์มอญหงสาวดี เนื้อทำนองมีความหลากหลายของกระสวนทำนอง โดยเฉพาะวิธีการดำเนินทำนองของจุยามที่มีความโดดเด่นในลักษณะเสียง

ของเครื่องดนตรีประเภทดีด (Pluck Instrument) เพียงชิ้นเดียวในวง ลักษณะทำนองที่พบโดดเด่นมาก ได้แก่ การดำเนินทำนองแบบจาวๆ การดำเนินทำนองแบบเก็บ การลัดจ้งหะ การใช้กลวิธีขั้นสูงในการบรรเลงที่พบ ได้แก่ การสะบัดสามเสียง การขยี้ และการกระทบสองสาย ซึ่งการพิจารณาใช้กลวิธีขั้นสูงนี้ เป็นวิธีการบรรเลงส่วนบุคคลของนักดนตรี ที่ประดิษฐ์ทำนองให้มีความพิเศษมากขึ้นตามความเหมาะสมและความสามารถของนักดนตรี คล้ายกับการดำเนินทำนองแปรทางในทางดนตรีไทยที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถพลิกแพลงเนื้อทำนองเพลงแต่ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักของเพลงไว้ ลักษณะการบรรเลงจยามในวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีนี้มีความพิเศษตรงที่นักดนตรีผู้บรรเลงจยามต้องคิดประดิษฐ์ทำนองให้โดดเด่น เพื่อให้เสียงของเครื่องดนตรีประเภทดีดที่มีเสียงค่อนข้างเบา นั้น เกิดเสียงขึ้นภายในวงขณะบรรเลง การเลือกใช้ทำนอง ช่วงเสียง หรือกลวิธีในการบรรเลงจึงเป็นสิ่งที่นักดนตรีต้องทำความเข้าใจลักษณะเสียงและการแปรทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงด้วย ลักษณะการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีมักบรรเลงไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เครื่องดนตรีประเภทดีดภายในวง ไม่นิยมแปรทางเครื่องดนตรีมากนัก นิยมบรรเลงทำนองหลักไปพร้อม ๆ กันมากกว่าการคิดแปรทางเครื่องดนตรี ทำให้รูปแบบวงดนตรีและทำนองเพลงขณะบรรเลงมีความเป็นเอกภาพกลมกลืนไปในทำนองเดียวกัน

จากการศึกษาเพลงของพื้นที่กลุ่มชาติพันธุ์มอญมะละแหม่ง รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา พบว่าเพลงที่ใช้ในวัฒนธรรมดนตรีนั้น เป็นลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงและขับร้อง รูปแบบวงดุริยางค์กว่าดโมโน เพลงที่ผู้วิจัยเลือกมานั้นมีบริบทต่างกันตามลักษณะของเพลง เช่น เพลงใหญ่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเจ้าหรือพระมหากษัตริย์ เพลงที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของมอญ เพลงที่เกี่ยวกับความเชื่อท้องถิ่น เช่น เพลงลีสตงที่ใช้ในการรำตงและเพลงร้องเล่นทั่วไป ลักษณะทำนองมีความหลากหลายของกระสวนทำนอง โดยเฉพาะวิธีการดำเนินทำนองของจยามที่มีความโดดเด่นของเสียงเครื่องดนตรีประเภทดีด (Pluck Instrument) เพียงชิ้นเดียวในวงเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์มอญหงสาวดีของชุมชนมอญสังขละบุรี ลักษณะทำนองโดดเด่นที่พบมาก ได้แก่ การดำเนินทำนองแบบจาวๆ การดำเนินทำนองแบบเก็บ การลัดจ้งหะ การใช้กลวิธีขั้นสูงในการบรรเลงที่พบ ได้แก่ การสะบัดสามเสียง การขยี้ การดีดเหนี่ยวสาย และการกระทบสองสาย การใช้กลวิธีขั้นสูงเป็นวิธีการบรรเลงส่วนบุคคลของนักดนตรี ที่ประดิษฐ์ทำนองให้มีความพิเศษตามความเหมาะสมและความสามารถของนักดนตรี คล้ายกับการดำเนินทำนองแปรทางในทางดนตรีไทยที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถพลิกแพลงเนื้อทำนองเพลงแต่ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักของเพลงไว้

5.2 ข้อค้นพบ

จากผลการวิจัย ได้ข้อค้นพบว่า เครื่องดนตรีจยาม เป็นเครื่องดนตรีประเภทพิณดีดแบบวางราบกับพื้น (Zither floor pluck string) ที่มีมาโดยกำเนิด มิได้เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากเครื่องดีดประเภทพิณคอยาว (Lute) ที่ต้องถือดีดเพื่อให้เกิดเสียง เช่น กระจับปี่ ด้วยวิธีการบรรเลงและการแบ่งประเภทของพิณ สามารถจำแนกประเภทของพิณออกตามโครงสร้างเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 4 ประเภท คือ

1.1 คันทวนกลม กล้องเสียงอยู่ข้างบน ได้แก่ พิณน้ำเต้า พิณเพ็ลียะหรือเป็ยะ เป็นต้น เป็นพิณโบราณที่เกิดขึ้นในช่วงแรกๆ ที่มนุษย์รู้จักประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายขึ้นไว้

1.2 คันทวนแบน กล้องเสียงอยู่ทางด้านล่าง ได้แก่ กระจับปี่ พิณ ซึ่ง เป็นต้น

1.3 กล้องเสียงขนาดใหญ่ ไม่มีคันทวน ได้แก่ จะเข้

1.4 สายลอยเฉียงกับคันทวน กล้องเสียงอยู่ด้านล่าง ได้แก่ เตหน้า ซองเกาะ และฮาร์พ

เมื่อพิจารณาการแบ่งประเภทของพิณจากข้อมูลข้างต้นพบว่า จยามนั้นไม่ได้มีพัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีประเภทดีดดีดแบบคอยาว (Lute) อย่างกระจับปี่แน่นอน แต่จยามหรือจะเข้ นั้นถูกจัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทดีดแบบวางราบกับพื้น (Floor Zither) ที่ร่วมยุคกันกับกระจับปี่ จากหลักฐานที่ปรากฏสมัยกรุงศรีอยุธยา สามารถกล่าวได้ว่า ความเกี่ยวพันระหว่างกระจับปี่และจะเข้ นั้นน่าจะมาด้วยกัน เมื่อมีกระจับปี่ก็จะมีจะเข้แล้วด้วยเหมือนกัน ดังข้อความในกฎมณเฑียรบาลที่กล่าวถึงเรื่องการเล่นเครื่องดนตรีทั้งกระจับปี่และจะเข้ในเขตพระราชฐาน แสดงว่ามีเครื่องดนตรีทั้งหมดแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา มิได้เพิ่งจะมาพัฒนารูปแบบของเครื่องดนตรีในสมัยนั้น เมื่อพิจารณาถึงรูปร่างลักษณะของเครื่องดนตรีกระจับปี่และจะเข้ ย่อมต้องออกแบบมาเพื่อประโยชน์ในการใช้งานที่ต่างกัน เนื่องด้วยกระจับปี่มีฟอร์ม (Form) เป็นพิณคอยาวที่ปรากฏอยู่ทุกประเทศในแถบเอเชีย แต่จยามหรือจะเข้ นั้นเป็นเครื่องดนตรีเฉพาะกลุ่ม (เหมราช เหมหงษา, 2541, น. 39) อีกทั้งมอญยังเป็นต้นแบบของศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ มีต้นแบบการสร้างเครื่องดนตรีจากอินเดีย วิธีการเรียกชื่อดนตรีที่เรียกตามลักษณะของเครื่องดนตรีที่ทำเป็นรูปสัตว์ต่าง ๆ เช่น มยุระวีณาที่เป็นพิณรูปนกยูง หรือมกรวีณาหรือโคระวีณาที่เป็นพิณรูปมังกรหรือเหี้ย ดังนั้นดนตรีและบทบาทต่าง ๆ ที่มอญรับมาจากอินเดียและนำมาดัดแปลงให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตและสังคม จึงมีอิทธิพลต่อเครื่องดนตรีประเทศใกล้เคียงโดยเฉพาะกลุ่มประเทศที่ใช้ตระกูลภาษามอญเขมรที่นำแบบอย่างมาปรับใช้อยู่ตลอดเวลา ด้วยชนชาติมอญเป็นผู้มี

วัฒนธรรมที่จัดเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงและมีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นต้นแบบของวัฒนธรรมในประเทศต่าง ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

5.3 อภิปรายผลการวิจัย

ด้านความเป็นมา

ตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามสอดคล้องเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อมและบริบทสังคมของเมืองมะละแหม่งที่มีแม่น้ำใหญ่เป็นแม่น้ำสายหลักของเมือง สอดคล้องลักษณะเด่นของตำนานประจำถิ่นที่มีความสัมพันธ์กับสภาพภูมิศาสตร์ ภูมินามและสถานที่สำคัญในท้องถิ่น ในขณะเดียวกันก็สัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐาน สภาพเศรษฐกิจ และการคมนาคม ซึ่งต้องอาศัยแม่น้ำและทะเลเป็นสำคัญ นอกจากนี้ตำนานประจำถิ่นยังมีความสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มคนและชาติพันธุ์อีกด้วย (สายปาน บุรีวรรณชนะ, 2549, กรกฎาคม - ธันวาคม, น. 138) นอกจากนี้นิทานหรือตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามยังสามารถสะท้อนลักษณะสำคัญของนิทานพื้นเมือง ตามที่เจือ สตะเวทิน ให้คำอธิบายลักษณะสำคัญของนิทานพื้นเมือง ไว้ว่า 1) ต้องเป็นเรื่องเก่า 2) ต้องเล่ากันด้วยภาษาร้อยแก้ว 3) ต้องเล่ากันด้วยปากมาก่อน และ 4) ต้องแสดงความคิด ความเชื่อของชาวบ้าน (เจือ สตะเวทิน, 2517, น. 16) ตำนานการสร้างเครื่องดนตรีจ๋ยามในชุมชนมอญมะละแหม่งและมอญสังขละบุรีมีลักษณะตำนานที่ตรงกับลักษณะการสร้างนิทานพื้นเมือง นอกจากนี้ ประยูร ทรงศิลป์ ยังกล่าวถึงบทบาทสำคัญของนิทานพื้นบ้านที่มีต่อการถ่ายทอดการเรียนรู้ เสริมสร้างบุคลิกภาพ มีพลังใฝ่หาความคิด ทศนคติ และพฤติกรรมของแต่ละชุมชน รวมทั้งมีความสำคัญต่อชีวิตมนุษย์และสังคมในหลายด้าน โดยกล่าวถึงประเด็นนิทานพื้นบ้านเป็นเครื่องช่วยให้เข้าใจสภาพของมนุษย์โดยทั่วไปได้ดียิ่งขึ้น เนื่องจากนิทานพื้นบ้านเป็นที่ประมวลความรู้สึนึกคิด ความเชื่อ ความนิยม ความกลัว ความบันเทิงใจ ระเบียบแบบแผน และอื่น ๆ ทำให้รู้จักสภาพชีวิตท้องถิ่นโดยพิจารณาตามหลักที่ว่าคติชาวบ้านเป็นพื้นฐานชีวิตของคนชาติหนึ่ง ๆ หรือชนกลุ่มนั้น ๆ เป็นทั้งศิลป์และศาสตร์ เป็นต้นเค้าแห่งศาสตร์ ต่าง ๆ และช่วยให้การศึกษาในสาขาวิชาอื่นกว้างขวางยิ่งขึ้นอีกด้วย (ประยูร ทรงศิลป์, 2545, น. 6)

ตำนานเรื่องเล่าอันเป็นต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีจ๋ยามได้เชื่อมโยงและบอกเล่าผ่านนิทานมุขปาฐะเรื่องพระสีนวลลาสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยสะเทิมซึ่งเป็นอาณาจักรมอญโบราณ จากการพบหลักฐานคัมภีร์โบราณที่จารบทร้อยกรองบทร้องเพลงยาวของชาวมอญที่เรียกว่าทะเลยมอญที่วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นการละเล่นที่ต้องใช้จ๋ยามสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงประเภทนี้ เนื้อเรื่องของวรรณกรรมพระสีนวลลาส่งผลต่อการสร้างเครื่องดนตรี

ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงในคุณค่าของงานวรรณกรรมและการสร้างเครื่องดนตรีรูปจระเข้ ที่มีคติการสร้างเครื่องดนตรีรูปจระเข้ให้เป็นลักษณะเป็นจระเข้อำปาก เพื่อเชื่อมโยงไปถึงตอนที่ พระสีนวลลาเข้าไปอยู่ในปากของจระเข้ ในขณะที่อีกคติความเชื่อหนึ่งเชื่อว่า การสร้างเครื่องดนตรี ให้จระเข้อำปากนั้น เป็นสิ่งที่บ่งบอกการมีชีวิตของจระเข้ที่จะนำพาพลังงานที่เป็นสิริมงคลมาให้ สำหรับการสร้างหางจระเข้ของเครื่องดนตรีจยามมีสองลักษณะ คือ หากสร้างเป็นลักษณะหาง ทอดยาวตรง หมายถึง จระเข้เพศผู้ แต่หากสร้างเป็นลักษณะหางงอ้วนขึ้น หมายถึงจระเข้เพศเมีย

การสร้างเครื่องดนตรีจยามรูปจระเข้เป็นเครื่องสะท้อนความเชื่อ ศาสนาและการนับถือบรรพบุรุษในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยเฉพาะในกลุ่มประเทศบนคาบสมุทรอินโดจีนที่มีลักษณะเป็นการผสมผสานลัทธิความเชื่อทางศาสนา ซึ่งประกอบด้วยศาสนาพราหมณ์ (หรือศาสนาผี) ศาสนาพราหมณ์ และพระพุทธศาสนา ในบริบทสังคมมอญโดยภาพรวมแล้วการนับถือผีบรรพบุรุษอันศาสนาพราหมณ์ของคนที่ท้องถิ่นและพระพุทธศาสนามีความสำคัญควบคู่กันมา และมีอิทธิพลต่อความรู้สึกนึกคิดและความเชื่อของผู้คนในชุมชนมอญเป็นอย่างมาก การนับถือสัตว์ใหญ่ เช่น จระเข้ งู เต่า ช้าง เป็นผีประจำตระกูล อีกทั้งยังมีความเชื่อว่าสัตว์ใหญ่เหล่านี้เป็นต้นตระกูลของตนและเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางสังคม

ด้านลักษณะทางกายภาพของจระเข้นั้น ผลการวิจัยพบว่าการผลิตจยามขึ้นใช้ในชุมชนนั้น มีการเลือกใช้ทรัพยากรที่สามารถหาได้ง่ายและสะดวกที่มีอยู่ในชุมชน เช่น ไม้ยืนต้นในท้องถิ่น หรือสายจยามที่ทำจากเอ็นหรือไหม ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในชีวิตประจำวันในสังคม สอดคล้องกับวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒของมนศักดิ์ มหิงษ์ ผลการวิจัยพบว่าจะเข้ (Ja-Khay) เป็นเครื่องดนตรีกลุ่มประเภทเครื่องสายที่พบอยู่ในอาเซียน จะเข้เป็นประดิษฐ์กรรมทางวัฒนธรรมทางวัฒนธรรมเอเชียที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันโดยวิธีการวางرابเพื่อดีด มีจุดร่วมและจุดต่างทางวัฒนธรรม อยู่ในบริบทของดนตรีพิธีกรรมมีบทความและความหมายที่แสดงดนตรีเพื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยมีจุดต่าง 3 ประการ คือ 1) การใช้วัสดุที่ประกอบกันเป็นเครื่องดนตรีแต่ละประเภทบ่งบอกบริบทของทรัพยากรสิ่งแวดล้อมและทรัพยากรทางวัฒนธรรมของประเทศ 2) รูปร่าง รูปทรง ขนาด ให้ความงามและความสามารถในการประดิษฐ์เพื่อสอดคล้องกับการบรรเลง 3) การให้กำเนิดของเสียงจากเครื่องดนตรี ที่มาจากการดีด สี ดี และเป่า โดยสร้างจากวัสดุที่มีความแตกต่างกัน เสียงเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดเอกลักษณ์ของดนตรีในทางวัฒนธรรม (มนศักดิ์ มหิงษ์, 2558, น. 199)

ผลจากการลงพื้นที่สำรวจและศึกษาระดับเสียงของจุกยามในพื้นที่วิจัย ผลการค้นพบสอดคล้องกับวิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพื้นฐานการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่องวิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ของเหมราช เหมหงษา ผลการวิจัยพบว่า เครื่องดนตรีกระจับปี่นั้นอยู่ในยุคที่เสียงดนตรีแผ่วเบาและคงหมายถึงเสียงที่อ่อนนุ่ม คงจะไม่ดังเจิดจ้ามากอย่างดนตรีไทยในปัจจุบัน ผลทางจิตใจย่อมแสดงได้ว่ามนุษย์และผู้ฟังยังคงไม่ต้องการสีสั่นมากและเสียงร้องยังเป็นสิ่งที่ดี บักร้องที่ดังงาม มั่นคงและรูปแบบของวงดนตรียิ่งเหมือนกับการขับลำนำ มีเพียงเครื่องดนตรีเบา ๆ ไม่มากชิ้นน้ออย่างซอสามสาย กระจับปี่ ทำหน้าที่เสริมและสนับสนุนเสียงร้องของมนุษย์ ช่วยเพิ่มสีสั่นและอารมณ์ของเพลงให้มีความลงตัว เกิดความรื่นเริงจากความนิยมของหมู่คนในยุคนั้น (อานันท์ นาคคง อ่างโน (เหมราช เหมหงษา, 2541, น. 38))

จากการศึกษาบทบาทของจุกยามในพื้นที่วิจัยทั้งสามพื้นที่มีบทบาทด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมชุมชนของชาวมอญ สอดคล้องกับงานของฉัตรทิพย์ นาถสุภา ที่กล่าวว่า ชุมชนมีวัฒนธรรมของตนอยู่แล้ว ซึ่งการพัฒนาชุมชนจะต้องเริ่มต้นจากฐานวัฒนธรรมชุมชนซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่แข็งแกร่งที่สุดของชาวบ้าน ถ้าวัฒนธรรมชุมชนเข้มแข็ง การรวมกลุ่มของชาวบ้านเพื่อทำกิจกรรมก็จะสำเร็จได้ไม่ยาก การต่อต้าน การเอาตัวเอาเปรียบจากภายนอกจะทำได้ สามารถสรุปสาระสำคัญของวัฒนธรรมชุมชนได้ 2 แบบ คือ 1) ชุมชนมีวัฒนธรรมของตนอยู่แล้ว คือมีระบบคุณค่าที่รวบรวมมาได้เป็นวิถีชีวิตและทิศทางพัฒนาชุมชนที่ชาวบ้านสรุปขึ้นมา แกนกลางของวัฒนธรรมชุมชนคือ การให้ความสำคัญแก่ความเป็นคนและการผสมผสานกลมกลืนกันในชุมชน การที่ชุมชนหรือหมู่บ้านอยู่มาได้เป็นเวลายาวนานเนื่องจากว่ามีความกลมกลืนกันในชุมชนขณะปัจจุบันระหว่างสมาชิกด้วยกันและหากนับขึ้นไปสมาชิกก็มีบรรพบุรุษร่วมกันด้วย 2) วัฒนธรรมชุมชนเป็นพลังผลักดันการพัฒนาชุมชนที่สำคัญที่สุด เนื่องจากเป็นสิ่งที่ประชาชนสร้างขึ้นมาช้านานและเมื่อนาน ๆ เข้าก็กลายเป็นเรื่องของจิตใต้สำนึกที่จะใช้ประโยชน์ได้เมื่อมีการปลุกให้สมาชิกในชุมชนมีจิตสำนึกในวัฒนธรรมของตน (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, 2537, เม.ย.-มิ.ย., น. 175) ซึ่งในสนามวิจัยทั้งสามพื้นที่มีวัฒนธรรมมอญในชุมชนเป็นไปตามที่ผู้วิจัยได้เสนอผลการวิจัยมาแล้วทั้งสิ้น

นอกจากนี้ผลการวิจัยข้อหนึ่ง เรื่องการสร้างและประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาประสมในวงโจรจุกยามยังสอดคล้องตามกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมตามลำดับ ได้แก่ 1) การขอยืมจากวัฒนธรรมอื่น (Borrowing from other culture) เป็นการรับเอาเทคนิค แนวความคิดหรือวัตถุต่าง ๆ ของสังคมอื่น โดยพิจารณาจากความเหมาะสมกับสิ่งที่รับเอา

มาว่าใช้ได้หรือเป็นที่ยอมรับในสังคมหรือไม่ เมื่อขอยืมมาแล้วจะต้องปรับให้เหมาะสมเข้ากับสังคมของตน 2) การค้นพบ (Discovery) เป็นการค้นพบข้อเท็จจริงซึ่งไม่เคยรู้มาก่อน แม้ว่าจะมีอยู่มาแล้ว ทำให้ได้ความรู้ใหม่ เป็นการเพิ่มพูนความรู้เกี่ยวกับโลก การค้นพบเป็นเงื่อนไขเนื่องจากความรู้ที่พิสูจน์ได้แล้วของมนุษย์และจะกลายเป็นปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในกรณีที่ใช้ได้ผล เมื่อความรู้ใหม่ ๆ ได้ค้นพบและถูกใช้ การเปลี่ยนแปลงจะตามมา 3) การประดิษฐ์ (Invention) ได้แก่ สิ่งที่เกิดขึ้นจากการรวมเอาเทคนิควิธีการหรือความคิดที่มีอยู่ก่อนและความรู้ใหม่ในวัฒนธรรม เป็นการใช้ความรู้เพื่อทำสิ่งใหม่ขึ้นมา การประดิษฐ์เป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงที่ค่อยเป็นค่อยไป มีการผสมผสานและปรับปรุงที่ต่อเนื่องกัน การประดิษฐ์แบ่งได้เป็น การประดิษฐ์ทางวัตถุ (Material Invention) เช่น การสร้างเครื่องดนตรี การสร้างเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ และการประดิษฐ์ทางอวัตถุ (Non-Material Invention) เช่น การสร้างพิธีกรรมใหม่ ๆ ขึ้นมา การคิดปรัชญาใหม่ การแต่งเพลงใหม่และรูปแบบการแสดงใหม่ ในแต่ละกรณีรากฐานก็ยังถูกใช้และปรับปรุงเพื่อของใหม่ การประดิษฐ์อาจจะใหม่ในรูปแบบ (Form) หน้าที่ (Function) และความหมาย (Meaning) การประดิษฐ์และการค้นพบมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน อาจเกิดขึ้นได้จากความต้องการ ความจำเป็น (Necessity) ที่สังคมต้องใช้ ต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและอาจเกิดขึ้นโดยไม่ตั้งใจ (Accident) เป็นผลจากการที่ต้องคิดประดิษฐ์หรือค้นพบในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และ 4) การกระจาย (Diffusion) การกระจายทางวัฒนธรรม หมายถึง การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปสู่สังคมอื่น การเปลี่ยนแปลงส่วนใหญ่มาจากการกระจายเผยแพร่ ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อสังคมมีการติดต่อกันเป็นกระบวนการที่มีทั้งการให้และการรับ เมื่อมีการปะทะสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมของแต่ละสังคม นอกจากนี้การกระจายแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมจะไม่ใช่ไปโดยเท่าเทียมกัน สังคมที่รับอาจจะรับไปน้อยหรือมาก ขึ้นอยู่กับสภาพของสังคมแต่ละแห่ง เมื่อมีการกระจายเผยแพร่ สังคมที่รับเอาวัฒนธรรมนั้น ๆ ไป จะต้องมีการปรับปรุงผสมผสานให้เข้ากับวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ ซึ่งเป็นการ Acculturation ทั้งนี้สังคมและผู้คนในชุมชนจะพิจารณาความเหมาะสมและเข้ากันได้กับวัฒนธรรมเดิม (Compatibility with Existing culture) (ผจงจิตต์ อธิคมนันท์, 2519, น. 17)

ผลจากการศึกษาหน้าที่ของจยามในวงโจรจยามของชุมชนบางกระดี่ที่พบในงานวิจัยนี้สอดคล้องกับปรกรณ์ รอดช้างเผื่อน ที่ได้อธิบายหน้าที่ของจะเข้ในวงเครื่องสายไทยไว้ว่า จะเข้เป็นเครื่องเล่นทำนองหลัก จะเข้มีกลวิธีเฉพาะของจะเข้ จะเข้จึงเป็นเครื่องดนตรีที่เหมาะสมสำหรับบรรเลงทำนองหลัก โกล้เคียงที่สุดมากกว่าซอหรือเครื่องดนตรีอื่นในวงเครื่องสาย (ปรกรณ์ รอดช้างเผื่อน อ่างใน (ข้าคม พรประสิทธิ์, 2560, น. 2))

การศึกษาด้านความเชื่อของเครื่องดนตรีจตุยามในพื้นที่วิจัยทั้งสามพื้นที่ที่มีการไหว้ครูและตั้งกำนัลทุกครั้งก่อนการแสดงเพื่อบูชาและแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ ตลอดจนสร้างขวัญและกำลังใจให้กับผู้แสดงของชาวมอญนั้น สอดคล้องกับวิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่องจะเข้: การสร้างและการบรรเลง ของรุ่งทิวา กิจมี ซึ่งผลการวิจัยพบว่า การสืบทอดความเชื่อในครูบาอาจารย์ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทพเจ้าที่บรรดานักดนตรีไทยต่างให้ความเคารพและเชื่อว่าท่านต่าง ๆ เหล่านี้คอยปกป้องรักษาช่วยเหลืออยู่นั้น เป็นกระบวนการสืบทอดที่ส่งเสริมต่อ ๆ กันมา และทุกคนที่เป็นนักดนตรีไทยหรือนักดีดจะเข้ทุกคนจะมีความเชื่อและให้ความเคารพนับถือสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เหมือนกันทุกคน ตามความเชื่อเครื่องดนตรีเป็นครู อาจารย์ เป็นสิ่งที่ควรเคารพกราบไหว้บูชาก่อนการบรรเลง และนอกจากนี้การยกมือทำความเคารพก่อนการบรรเลง ยังมีความเชื่อว่าคุณครูบาอาจารย์เทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายจะช่วยให้ช่วยดลบันดาลให้บรรเลงหรือแสดงต่อสาธารณชนได้ประสบความสำเร็จเป็นที่ชื่นชอบและมีชื่อเสียง (รุ่งทิวา กิจมี, 2546, น. 159)

ผลการศึกษาด้านความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีจตุยามกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในภูมิภาคสอดคล้องกับงานของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ในหนังสือดนตรีอินเดียที่กล่าวว่า ประเทศไทยได้รับอารยธรรมจากประเทศอินเดียมาด้วยกันอยู่หลายทาง โดยเฉพาะในเรื่องของศาสนา ความเชื่อ วัฒนธรรมและการเมืองการปกครอง อิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมที่ประเทศอินเดียมีต่อประเทศไทยนั้นได้ถูกนำมาผสมผสานและปรับใช้กับวิถีชีวิตของคนไทย และภายหลังก็กลายเป็นวัฒนธรรมไทย ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวประจำชาติไปในที่สุด โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย อินเดียมีภาพรวมของความเป็นเอกมาก โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องดีด โดยพิจารณาจากการเข้ามาอิทธิพลกับกลุ่มเครื่องดีดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ได้จาก 2 ช่องทาง คือ ผ่านการเผยแพร่ศาสนาและการร่ายรำละคร ประเด็นสำคัญของประการนี้เองมีความสัมพันธ์อันใกล้ชิดกับเครื่องดนตรีประเภทดีดของอินเดีย (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548, น. 1) และยังสอดคล้องกับงานเขียนของมนตรี ตราโมท เรื่อง ไทยเอาอย่างชาติอื่นทั้งนั้นหรือ ซึ่งมีเนื้อความกล่าวว่า เครื่องดนตรีประจำชาติใดก็ตามย่อมจะต้องเป็นของชาตินั้น แม้ว่าจะมีการหยิบยืมรูปร่างและสัดส่วนต่าง ๆ มาจนเกิดการผสมผสานกันระหว่างชาติแบบบ้านใกล้เรือนเคียง และกล่าวถึงอิทธิพลของเชื้อชาติที่มีต่อการสร้างเครื่องดนตรีไว้ว่า บรรดาสิ่งประดิษฐ์ทั้งหลายที่คิดสร้างขึ้น ไม่ว่าจะเป็นอาคารบ้านเรือนหรือของกินของใช้นานาชนิด แม้ผู้สร้างสรรค์จะเป็นคนละชาติละเผ่าก็อาจเหมือนหรือคล้ายคลึงกันได้ ไม่ว่าจะของแขก จีน พม่า มอญ เขมร ลาว ไทย เมื่อพิจารณาให้ดีจะเห็นว่ามีส่วนที่เหมือนหรือคล้ายคลึงกัน (มนตรี ตราโมท, 2538, น. 10)

จากการศึกษาพบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดวางราบกับพื้นที่สื่อสัญญาณหรือความหมายถึงจะเข้าในภูมิภาคนี้แตกต่างกันออกไปตามความนิยมในสังคมและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น จูยามหรือเครื่องดนตรีที่หมายถึงจะเข้าในแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกันในรายละเอียดด้านชื่อเรียก รูปลักษณ์ วิธีการบรรเลง และบทเพลงที่ถูกปรับเปลี่ยนตามคตินิยมของคนในสังคมนั้น ๆ แต่ยังคงลักษณะร่วมผ่านแนวคิดพื้นฐานเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจากรูปจะเข้ที่ปรากฏพ้องกัน คือ ชื่อเรียกของเครื่องดนตรีชนิดนี้ที่ยังคงความหมายว่าจะเข้าเหมือนกันทุกพื้นที่ เช่น รัฐยะไข่หรือเขตย่างกุ้ง ในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ในประเทศกัมพูชาและในประเทศไทย ซึ่งสัมพันธ์กับความเชื่อท้องถิ่นของดินแดนพื้นที่ลุ่มแม่น้ำ ในกลุ่มประเทศในอุษาคเนย์เรื่องสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ประจำลุ่มน้ำ อันเป็นคติความเชื่อร่วมของวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำ ที่มักพบเห็นการเช่นสรวงบูชาหรือยกย่องสัตว์ใหญ่ประจำแม่น้ำเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อแสดงความเคารพและถือเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างสังคมที่มีสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจร่วมกัน

ด้านการบรรเลง

การบรรเลงและกลวิธีในการบรรเลง ผลการวิจัยด้านกลวิธีในการบรรเลงจูยามของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ สอดคล้องกับงานวิจัยของข้าคม พรประสิทธิ์ เรื่องการดีดจะเข้ชั้นพัฒนา กล่าวถึงกลวิธีการบรรเลง กลวิธีและทำนองที่ใช้สำหรับวิธีการดีดจะเข้ตามกลวิธีต่าง ๆ โดยอธิบายว่าการดีดจะเข้มักมีการแบ่งกลวิธีการดีดออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลวิธีการบรรเลงและกลวิธี กลวิธีการบรรเลง หมายถึง วิธีการดีดจะเข้ที่ใช้สำหรับการบรรเลงเพลงหมู่หรือเพลงบรรเลงทั่วไปและนำไปใช้ในเพลงเดี่ยวหรือเพลงชั้นสูงด้วย กลวิธี หมายถึง วิธีการดีดจะเข้ที่มักใช้กับเพลงเดี่ยวหรือเพลงชั้นสูงเป็นส่วนใหญ่ การแบ่งว่าวิธีการบรรเลงชนิดใดเป็นกลวิธีการบรรเลงและชนิดใดเป็นกลวิธี มีการอธิบายต่อมาจากครูหลาย ๆ ท่าน กลุ่มของกลวิธีการบรรเลง ได้แก่ การดีดเก็บ การดีดทิ้งนอย การดีดรว การดีดสะบัด การดีดกระทบสามสาย การดีดบริบ สำหรับกลวิธี ได้แก่ การดีดขี้ การดีดตบสาย การดีดโปรย การดีดรูดสาย(ข้าคม พรประสิทธิ์, 2560, น. 45)

ประเด็นที่น่าสังเกตจากการศึกษาภาคสนามพบว่า วิธีการบรรเลงจูยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ มีระเบียบวิธีการบรรเลงที่ไม่ได้กำหนดตายตัว ในการบรรเลงมีระบบการใช้ไม้ดีดและการใช้นิ้วอย่างอิสระ เน้นความสะดวกในการบรรเลงให้เกิดเสียงด้วยเทคนิคต่าง ๆ เมื่อพิจารณาจากบริบทการใช้งานดนตรีในวัฒนธรรมมอญแล้ว เห็นได้ว่าวงดนตรีและเครื่องดนตรีจูยามเป็นส่วนประกอบหนึ่งของวัฒนธรรม การละเล่นและพิธีกรรม ที่ให้ความสำคัญกับตัวบทเพลงมากกว่าระเบียบวิธีการบรรเลง มีเพียงกฎเกณฑ์ในการบรรเลงที่ใช้ในพิธีกรรมอย่างหลวม ๆ การให้ค่าน้ำหนักความสำคัญจึงอยู่ที่หน้าที่และบทบาทการใช้งานของบท

เพลงมากกว่าวิธีการบรรเลง การสืบทอดเพลงของชุมชนมอญในพื้นที่วิจัยทั้ง 3 พื้นที่ มีการสืบทอดแบบมุขปาฐะจากรุ่นสู่รุ่นและให้ความสำคัญกับทำนองเพลงมากกว่าวิธีปฏิบัติเครื่องดนตรีหรือแบบแผนการบรรเลง

จากผลการวิจัยด้านกายภาพและการบรรเลงจยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ สามารถอธิบายความสอดคล้องตามหลักทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เกี่ยวกับแนวคิดการเกิดความงามขึ้นด้วยเหตุผลคือ 1) ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สี สัน สัดส่วนที่ประกอบกันอย่างกลมกลืน มีความสมดุล ซึ่งถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุนั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ 2) ความงามคือความรู้สึกเปลือยเปลือย Plato เชื่อว่าความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนด ความชอบความเปลือยเปลือยเป็นสิ่งที่แสดงคุณค่าตามมา 3) ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ ที่เชื่อว่าความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล การตีคุณค่าทางสุนทรียะของแต่ละบุคคลที่มีต่อวัตถุสุนทรียะนั้น (ไพฑูริย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541, น. 28) นอกจากนี้ในการบรรเลงหรือการแสดงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญทั้ง 3 พื้นที่ มีลักษณะการแต่งกายที่แตกต่างกัน กล่าวคือชาวมอญนิยมแต่งกายด้วยชุดประจำชาติมอญในชีวิตประจำวันและเทศกาลที่สำคัญของชุมชนในพื้นที่วิจัยพบการแต่งกายของนักดนตรีด้วยชุดประจำชาติมอญ 2 ลักษณะ คือ มอญในประเทศไทย ผู้ชายจะสวมเสื้อคอพวงมาลัยสีพื้นหรือลายดอกหลากสี มีผ้าคล้องคอหรือพาดบ่า สวมผ้าโสร่งแบบพื้นและแบบตาหมากรุกหลากสี ลักษณะของการนุ่งโสร่งเป็นการนุ่งให้มีจีบอยู่ด้านหน้าแล้วปล่อยให้ชายพกให้เป็นพู่ห้อยลงมา ลักษณะคล้ายการนุ่งผ้าหน้านางของตัวนางในละครไทยชาวมอญบางกระดี่เรียกว่า “นุ่งลอยชาย” ผู้หญิงจะไว้ผมและเกล้ามวย ประดับด้วยดอกไม้หรือเครื่องประดับเป็นลูกปัดที่มีพู่ห้อยหลากสี เรียกว่า “แหมะแกวปาวชก” สวมเสื้อแบบรัดทรงมีกระดุมด้านหน้า นุ่งผ้าสีล้วนสวยงามยาวคลุมเท้า มีผ้าสไบหรือพาดบ่าหน้าแคบสีล้วนต่าง ๆ ริมผ้าสไบมักปักเป็นลายปักแบบริมผ้าปูโต๊ะ ซึ่งต่างจากชาวมอญในเขตชายแดนไทยเมียนมาและมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา แต่งกายด้วยชุดประจำชาติมอญตามแบบที่รัฐบาลเมียนมากำหนด คือ ผู้ชายจะสวมโสร่งสีแดงมีลายตารางสีขาวให้เข้ากับเสื้อแขนยาวตัวสั้นสีขาวมีลายตารางสีแดง ผู้หญิงนุ่งผ้าสีล้วนสีแดงหรือสีชมพูและสวมเสื้อรัดรูปแขนยาว ตัวเสื้อยาวคลุมสะโพกสีขาวหรือสีชมพู ในโอกาสสำคัญจะเพิ่มผ้าสไบเฉียงพาดบ่า ลักษณะการแต่งกายดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า อาจเกิดขึ้นในภายหลังจากการอพยพย้ายถิ่นเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยแล้ว เมื่อชาวมอญได้รับอิทธิพลด้านต่าง ๆ จากไทยก็มีการปรับตัวให้เข้ากับลักษณะความนิยมของคนไทยในสมัยนั้น เช่น การปักผ้าสไบ หรือการถักริมขอบสไบซึ่งเป็นความนิยมของแม่บ้านในประเทศไทยยุคหนึ่งก็นิยมทำงานฝีมือเย็บปักถักร้อยและนำมาประยุกต์กับเครื่องแต่ง

กายของตนจนเกิดความนิยมทำต่อ ๆ กันมา ส่วนการแต่งกายด้วยชุดประจำชาติมอญตามแบบที่รัฐบาลเมียนมากำหนดของชาวมอญในเมืองมะละแหม่งและในอำเภอสังขละบุรีนั้น ยังสะท้อนให้เห็นถึงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของชาวมอญในเขตรัฐมอญที่ต้องปฏิบัติตามข้อตกลงและความนิยมของสังคมมอญที่กำหนดสีแดงเป็นสีประจำกลุ่มชาติพันธุ์และลักษณะเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะของรัฐ ดังนั้นการสืบค้นลักษณะของชาวมอญโบราณในประเด็นต่าง ๆ ทั้งเรื่องของบทเพลง เทคนิคการบรรเลงจยาม ประวัติความเป็นมา รวมถึงการแต่งกาย จึงจำเป็นต้องอาศัยข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากหลาย ๆ แหล่งมาใช้วิเคราะห์และหาข้อสรุปร่วมกัน

5.4 ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการพัฒนาลักษณะทางกายภาพของจยาม

จากการลงพื้นที่ภาคสนามพบว่าการสร้างเครื่องดนตรีจยาม ยังขาดแคลนช่างผู้ชำนาญในการผลิต จึงไม่สามารถสร้าง ซ่อมแซมและปรับแต่งเสียงจยาม ให้มีคุณภาพเสียงที่ดีได้ การสร้างเครื่องดนตรีจยามที่มีลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีที่สวยงามสมบูรณ์ จำเป็นต้องอาศัยฝีมือและวัสดุอุปกรณ์ทางการช่างที่ครบครัน มีศักยภาพสูง ส่วนการปรับแต่งเสียงของจยามให้ได้ตามความต้องการของผู้บรรเลงนั้น เป็นลักษณะเฉพาะของนักดนตรีที่ต้องปรับแต่งเสียงด้วยตนเองหรือแนะนำช่างให้ผลิตตามที่ตนต้องการ จึงควรมีการประสานความรู้ความสามารถและฝีมือโดยการทำงานร่วมกันระหว่างช่างผู้ผลิตและนักดนตรี ซึ่งจะส่งผลให้เครื่องดนตรีจยามมีคุณลักษณะทางกายภาพที่ถูกต้องสวยงามตามสัดส่วนและมีคุณภาพเสียงที่ดี

2. ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการศึกษาการบรรเลงจยาม

จากการลงพื้นที่ศึกษาภาคสนามโดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ผู้วิจัยพบว่าเอกสารตำราเกี่ยวกับการฝึกหัดและบรรเลงจยามยังมีอยู่อย่างจำกัด อีกทั้งเอกสารตำราที่พบยังขาดคุณภาพในการบันทึกภาพและเสียงที่ชัดเจน ทำให้รายละเอียดของเสียงและเทคนิคไม่สมบูรณ์ แต่อย่างไรก็ตาม ข้อมูลที่ได้บันทึกไว้ได้เหล่านั้นนับว่ามีคุณค่าและเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการศึกษากลวิธีบรรเลงจยามในปัจจุบัน

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้การบันทึกโน้ตและศึกษารายละเอียดตามหัวข้อของการวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงที่ได้ตั้งไว้เท่านั้น เนื่องจากปัจจุบันยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนเกี่ยวกับการสร้างสัญลักษณ์แทนเสียงและกลวิธีในการบรรเลงจยาม ซึ่งประกอบด้วยกลวิธีในการบรรเลงแบบต่าง ๆ ที่มีความละเอียดในการบรรเลงและบันทึกค่อนข้างมาก ประเด็นปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้ ผู้วิจัยเห็นว่าหากมีผู้สนใจนำโน้ตที่ได้บันทึกไว้ไปขยายผลเพื่อสร้างรูปแบบการบันทึกโน้ตจยามที่

ครอบคลุมกลวิธีในการบรรเลงจยามได้อย่างสมบูรณ์ ถูกต้องและครบถ้วนในโอกาสต่อไปแล้ว
ย่อมส่งผลให้การอนุรักษ์ เผยแพร่และพัฒนาการบรรเลงจยามเป็นไปได้อย่างดีและมีคุณค่ายิ่ง

ในช่วงที่ผู้วิจัยได้ออกเก็บข้อมูลภาคสนามในการทำวิจัย ทั้งในชุมชนมอญในประเทศไทย ชุมชนมอญแนวชายแดนไทยเมียนมา และชุมชนมอญในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ผู้วิจัยได้สัมผัสกับวิถีชีวิตของผู้คนและศิลปินของทั้ง 3 พื้นที่ ทำให้พบสิ่งที่น่าสนใจศึกษาที่นอกเหนือจากวัตถุประสงค์ในการวิจัยที่ตั้งไว้มากมาย เช่น คติความเชื่อเรื่องการไหว้ครู ความเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มประเทศที่มีวัฒนธรรมร่วม สุนทรียภาพและอุดมคติทางดนตรี ตลอดจนแหล่งเรียนรู้และสืบทอดความรู้การบรรเลงจยามที่มีประสิทธิภาพ ซึ่งล้วนเป็นประเด็นที่น่าสนใจ ตลอดจนประเด็นทางประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์และดนตรีวิทยา โดยศึกษาจากบริบทของเครื่องดนตรีจยาม ลักษณะเฉพาะที่สำคัญของเพลง และแบบแผนในการบรรเลงเครื่องดนตรีจยาม เพื่อเป็นการต่อยอดองค์ความรู้เกี่ยวกับจยามในพื้นที่ชุมชนมอญต่าง ๆ ให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดให้เครื่องดนตรีจยามให้คงอยู่คู่วัฒนธรรมที่ดั้งเดิมของชาวมอญตลอดไป

บรรณานุกรม

- Emmanuel Guillon. (1999). The Mons: A Civilization of Southeast Asia. *Aséanie, Sciences humaines en Asie du Sud-Est*, 4(1), 195-200.
- Guilford, J. P. (1959). *Personality*: New York : McGraw-Hill.
- Torrance, E. P. (1962). *Guiding creative talent*: Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall.
- กรมวิชาการ. (2534). *ความคิดสร้างสรรค์ : หลักการ ทฤษฎี การเรียนการสอน การวัดผลประเมินผล*: กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ.
- กীরติ บุญเจือ. (2522). *ปรัชญาศิลปะ*: กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ขำคม พรประสิทธิ์. (2560). *การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา*: กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2559). การศึกษาเครื่องดนตรีจากคัมภีร์โปลานมอญ "กุยาจ เจ นู ฟอ" พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, 2(8), 294-314.
- จารุวรรณ ขำเพชร. (2555). *ชาติพันธุ์ในกรุงเทพมหานคร (รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์)*. กรุงเทพฯ: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- เจือ สตะเวทิน. (2517). *เรื่องสั้นตะวันออก*. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.
- เจือจันทร์ วงศ์พลกานันท์. (2549). กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของสตรีชายแดนกลุ่มชาติพันธุ์มอญ และปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มพม่าและไทย: กรณีศึกษาชุมชนมอญในจังหวัดกาญจนบุรี. *วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ. (ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาสหวิทยาการ)*.
- ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. (2537, เม.ย.-มิ.ย.). วัฒนธรรมพื้นบ้าน. *คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยการศึกษาฯ สหประชาชาติ*, 26(2), 8-13.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). *ดนตรีอินเดีย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541). *ทะแยมอญ : วัฒนธรรมการดนตรีของชุมชนวัดบางกระดี่*. มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต).
- ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2537, เม.ย.-ก.ย.). *มานุษยดนตรีวิทยา*. *วารสารปาริชาติ*, 8(2), 5-11.
- ณฤตล เผือกอำไพ. (2556). *วงปี่พาทย์มอญหงสาวดี หมู่บ้านมอญ บ้านวังกระ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ. (ปริญญาานิพนธ์

- ศป.ม. (มานุษยวิทยาเชิงจิตวิทยา)).
- นฤพนธ์ ดั่งวิเศษ. (2554). แนวคิดมานุษยวิทยากับการศึกษาคติความเชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสังคมไทย
Anthropological Concepts and the Studies of Animistic Beliefs in Thai Society.
วารสารวิชาการมานุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 25(47), 173-197.
- นฤมล ธีรวัฒน์. (2548). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 : ฉบับเจ้าพระยาทิพากร
วงศ์ ฉบับตัวเขียน: กรุงเทพฯ : อมรินทร์.
- นิพนธ์ จิตต์ภักดี. (2547). พัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์. In. กรุงเทพฯ: ไทยมิตรการพิมพ์.
- บุญเหลือ ทองอยู่. (2521, เมษายน). ความคิดสร้างสรรค์. มิตรครู, 7(4), 15 - 18.
- บุษกร สำโรงทอง. (2539). การดำเนินงานของเครื่องดนตรี : ดำเนินงานประเภทเครื่องตี:
กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ประยูร ทองศิลป์. (2545). นิทานพื้นบ้านเขมรภาคที่ 1: กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
- ปลัดตรี กลิ่นบางพูด. (2556). การศึกษา "จ๋ยาม". (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา
เชิงจิตวิทยา). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ผจญจิตต์ อธิคมนันท์. (2519). การเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรม: กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัย
รามคำแหง.
- พรทิพย์ พ้อมมูล. (2552). การศึกษาวงดนตรีเครื่องสายมอญ ตำบลเจ็ดริ้ว อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัด
สมุทรสาคร. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ. (ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา
เชิงจิตวิทยา)).
- พระมหาจรรุญ ญาณจारी. (2560). ทะแยมอญ. วารสารเสียงร่ามัญ, 47.
- พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณะวิเคราะห์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พิศาล บุญผูก. (2558). ปี่พาทย์มอญรำ. นนทบุรี: สำนักบรรณสารสนเทศ
มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช.
- ไพฑูริย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. (2541). สุนทรียศาสตร์ : แนวคิด ทฤษฎีและการพัฒนา. กรุงเทพฯ: เสนา
ธรรม.
- มนตรี ตราโมท. (2533). วิวัฒนาการดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- มนตรี ตราโมท. (2538). ดนตรีไทย: กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ.
- มนศักดิ์ มหิงษ์. (2558). จะเข้ในบริบทสังคมไทย. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
(ปริญญาานิพนธ์ ศศ.ด. (ศิลปวัฒนธรรมวิจัย)).

- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ.
- มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). (2524). อนุสรณ์ค่านึงในวาระฉลองรอบร้อยปีเกิดของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง): กรุงเทพฯ : มูลนิธิ.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ ราชบัณฑิตยสถาน.
- รุ่งทิวา กิจมี. (2546). จะเข้ - การสร้างและการบรรเลง. มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต).
- วัฒนา บุรกลีกร. (2541). รายงานการวิจัยเรื่องลักษณะคำไทยที่มาจากภาษามอญ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วิโรจน์ เข็มมสุข. (2538). มโหรีเขมร : วิเคราะห์เฉพาะกรณีบ้านสะเดา กิ่งอำเภอปลับปลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์. มหาวิทยาลัยมหิดล, นครปฐม. (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา)).
- วีระ พันธุ์เสื่อ. (2558). ปี่พาทย์มอญ. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ. (2504). ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์: ม.ป.ท. : ม.ป.พ.
- สมศักดิ์ ภูวิภาดาพรรณ. (2537). เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ (พิมพ์ครั้งที่ 3.). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- สายป่าน ปุริวรรณชนะ. (2549, กรกฎาคม - ธันวาคม). ตำนานประจำถิ่นริมแม่น้ำและชายฝั่งทะเลภาคกลางของไทย ความจริง สร้างตำนาน จินตนาการ สร้างประวัติศาสตร์. วารสารอักษรศาสตร์ ฉบับ นิทาน ตำนาน จินตนาการ ความจริง (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), 35(2), 242-262.
- สุกรี เจริญสุข. (2538). ดนตรีชาวสยาม. กรุงเทพฯ: Dr.Sax. (Dr.Sax.)
- สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง. (2553). การสื่อสารเพื่อสร้างธำรงรักษาและต่อยอดอัตลักษณ์ความเป็นมอญของกลุ่มชาวมอญพลัดถิ่นในประเทศไทยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต).
- สุภรณ์ โอเจริญ. (2541). มอญในเมืองไทย : *The Mons in Thailand*. กรุงเทพฯ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยและมูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.
- เหมราช เหมหงษา. (2541). วิวัฒนาการการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ. (วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต).
- องค์ บรรจุน. (2557). กุญแจจะเข้ดนตรีมอญ. ศิลปวัฒนธรรม, 35(7), 34-41.

อนุรักษ์ ปัญญาวัฒน์. (2548). การศึกษาชุมชนเชิงพหุลักษณะ : บทเรียนจากวิจัยภาคสนาม.

กรุงเทพฯ โครงการเสริมสร้างการเรียนรู้เพื่อชุมชนเป็นสุข สรศ.

อภิชาติ ทวีพิเศษ. (2552). วงก์วนกวีาถมอญ : ดนตรีชุมชนมอญ บ้านวังกะหล่ม 2 ตำบลหนองลู

อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ. (ปริญญา
นิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา)).

อลิสรา รามโกมุท. (2542). เกาะเกร็ด : วิถีชีวิตชุมชนมอญริมน้ำเจ้าพระยา. กรุงเทพฯ กองวรรณกรรม

และประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

อารี พันธุ์มณี. (2537). ความคิดสร้างสรรค์ (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ 1412.

อารี รังสินันท์. (2527). ความคิดสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ ภาควิชาการแนะแนวและจิตวิทยาการศึกษา

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

อุดม อรุณรัตน์. (2529). ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา (พิมพ์ครั้งที่ 2). นครปฐม: มหาวิทยาลัย

ศิลปากร.







ภาคผนวก ก
รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

- กัลยา ปุ่บงกระดี่. (16 เมษายน 2561). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญบางกระดี่. ที่วัด
บางกระดี่ กรุงเทพมหานคร.
- กัลยา ปุ่บงกระดี่. (22 กรกฎาคม 2561). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญบางกระดี่. ที่
บ้านทะเลยมมอญบางกระดี่ กรุงเทพมหานคร.
- นพดล แจบ้านเกาะ. (6 มีนาคม 2561). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงทะเลยมมอญ. ที่โรงเรียนบ้านอ้อม
โรงหีบ จังหวัดสมุทรสาคร
- พงศกร วาสุกี. (6 มีนาคม 2561). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงทะเลยมมอญ. ที่โรงเรียนบ้านอ้อมโรงหีบ
จังหวัดสมุทรสาคร
- พระมหาจรรุญญ ญาณจารี่. (31 มกราคม 2561). สัมภาษณ์. ภิกษุรามัญนิกาย. ที่วัดชนะสงคราม
วรมหาวิหาร กรุงเทพมหานคร
- พิศาล บุญผูก. (25 มีนาคม 2561). สัมภาษณ์. นักวิชาการชาติพันธุ์มอญ. ที่บ้านโอง่าง หมู่ที่ 7
ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี
- องค์ บรรจุน. (3 กุมภาพันธ์ 2561). สัมภาษณ์. นักวิชาการชาติพันธุ์มอญ. ที่มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร
- Awe Mon. (27 พฤษภาคม 2560). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญสังขละบุรี. ที่ศูนย์
วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.
- Awe Mon. (15 กรกฎาคม 2560). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญสังขละบุรี. ที่ศูนย์
วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.
- Awe Mon. (4 ตุลาคม 2561). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญสังขละบุรี. ที่ศูนย์วัฒนธรรม
มอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.
- Awe Mon. (25 มกราคม 2562). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญสังขละบุรี. ที่ศูนย์
วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.
- Awe Mon. (26 มกราคม 2562). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามชุมชนมอญสังขละบุรี. ที่ศูนย์
วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.
- Nai Htaw Paing. (5 ธันวาคม 2560). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา. ที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี
จังหวัดกาญจนบุรี.
- Nai Htaw Paing. (25 มกราคม 2562). สัมภาษณ์. นักดนตรีจยามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา. ที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี

จังหวัดกาญจนบุรี.

Nai Htaw Paing. (26 มกราคม 2562). สัมภาษณ์. นักดนตรีจายามในรัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา. ที่ศูนย์วัฒนธรรมมอญ บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี.

U Khin Maung Tin. (30 พฤษภาคม 2561). สัมภาษณ์. นักวิชาการดนตรีสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา. ที่ Gitameit Music Center, Yangon, Myanmar.





ภาคผนวก ข
บุคคลข้อมูล

นายกัลยา ปુંบางกระดี



ชื่อ	นายกัลยา ปુંบางกระดี
อายุ	76 ปี
อาชีพ	อดีตพนักงานการไฟฟ้านครหลวง หัวหน้าคณะทေးแยมอญหงส์ฟ้ารามัญ
ภูมิลำเนาเดิม	ชุมชนวัดบางกระดี แขวงสามด้า เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 71 หมู่ 8 ถนนบางกระดี แขวงสามด้า เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร
เครื่องดนตรีที่ถนัด	จ๋ยาม (จะเข้มอญ) แหมะแขวกนิเตราะห์ (นักร้องฝ้ายชาย)
เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรก	วัยเด็ก
ครูผู้ถ่ายทอดวิชาจ๋ยาม	น้ำที่เป็นทั้งแหมะแขวกนิเตราะห์ (นักร้องฝ้ายชาย) และ แหมะแขวกนิเปรา (นักร้องฝ้ายหญิง)

Awe Mon



ชื่อ	นายอ้วโมน (Nai Awe Mon)
อายุ	36 ปี
อาชีพ	นักวิจัยอิสระ ผู้ประสานงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมมอญ ประจำศูนย์วัฒนธรรมมอญสังขละบุรี
ภูมิลำเนาเดิม	เมืองเยบะยู (Yebyu) รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
ที่อยู่ปัจจุบัน	หมู่บ้านวังกะ ตำบลหนองลู อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
เครื่องดนตรีที่ถนัด	จุกยาม (จะเข้มอญ)
เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรก	ปี 2553
ครูผู้ถ่ายทอดวิชาจุกยาม	ครูโทไปญ (Nai Htaw Paing) และครูโมนเซ็ง (Nai Mon Sein)

Nai Htaw Paing



- ชื่อ นายโทไปญ (Nai Htaw Paing)
- อายุ 69 ปี
- อาชีพ อดีตหัวหน้าฝ่ายบริจาคสิ่งของ เทศบาลเมืองมะละแหม่ง รัฐมอญ
ปัจจุบันเป็นนักดนตรีและครูสอนดนตรีมอญทั้งในประเทศและ
ต่างประเทศ
- ภูมิลำเนาเดิม หมู่บ้านจันจ๊าด (Jun Jaik) เมืองปोंง (Ponk) รัฐมอญ
สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
- ที่อยู่ปัจจุบัน เมืองเยบะยู (Yebyu) รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
- เครื่องดนตรีที่ถนัด เครื่องดนตรีมอญทุกชนิด โดยเฉพาะจยาม (จะเข้มอญ)
ปี้ตกาหล่า ตุน (ระนาดไม้) ปี้ตกาหล่า ปะซัว (ระนาดเหล็ก)
หะเปินหะโหนก (กลอง)
- เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรก อายุ 16 ปี
- ครูผู้ถ่ายทอดวิชาจยาม บิดา ชื่อ นายคิมมงจี (Nai Khim Mong Jyi)
นายโพ้วโฮย่ง (Nai Pho Nyonk)
นายโพ้วโหน่ง (Nai Pho Noing)
นายสะไปญ (Nai Sa Pae)
นายงุยยี (Nai Ngwe Ye)

U Khin Maung Tin



ชื่อ	นายอุคินเมืองทิน (U Khin Maung Tin)
อายุ	78 ปี
อาชีพ	อดีตรองอธิบดีกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมแห่งสาธารณรัฐแห่ง
สหภาพเมียนมา	ที่ปรึกษากรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมแห่งสาธารณรัฐแห่งสหภาพ
เมียนมา	
	ปัจจุบันเป็นนักวิชาการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ นักดนตรีและครูสอน
	ดนตรีมอญในมหาวิทยาลัยย่างกุ้ง
ภูมิลำเนาเดิม	รัฐมอญ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา
ที่อยู่ปัจจุบัน	No.6, Hnin Si Street, Ngwe Kyar Yan Avenue South Okkala
	Township, Yangon, MYANMAR.
เครื่องดนตรีที่ถนัด	เครื่องดนตรีมอญทุกชนิด โดยเฉพาะจยาม (จะเข้มอญ) และ
	ปี่ตกาล่าตุน (ระนาดไม้)

พระมหาจรัญ ญาณจาโร



ชื่อ	พระมหาจรัญ ญาณจาโร
อายุ	๕๘ ปี
พรรษา	๓๗
วัด	วัดชนะสงครามราชวรมหาวิหาร
สังกัด	มหานิกาย (รามัญนิกาย)
ท้องที่	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	ป.ธ.๗, พธ.บ., ศษ.บ. เปรียญธรรม ๗ ประโยค ปริญญาพุทธศาสตรบัณฑิต (พธ.บ.) ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.)
ความถนัด	ศาสนา วัฒนธรรมและชาติพันธุ์มอญ

ดร. พิศาล บุญผูก



- ชื่อ นายพิศาล บุญผูก
- อายุ 77 ปี
- อาชีพ ผลิตเครื่องปั้นดินเผาอยู่ที่ตำบลเกาะเกร็ด และจัดตั้งพิพิธภัณฑ์-
 พิพิธภัณฑ์บ้านเครื่องปั้นดินเผาที่บ้านพักของตนเอง
 คณะกรรมการผู้จัดตั้งพิพิธภัณฑ์ศิลปวัตถุโบราณและสิ่งของ
 ต่าง ๆ ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรง
 พระราชทานแก่วัดปรมัยยิกาวาส ร่วมกับวัดมณเฑียรธรรมจังหวัด
 นนทบุรีและโรงเรียนสตรีนนทบุรี
 นักวิชาการวัฒนธรรมและชาติพันธุ์มอญ
- ภูมิลำเนาเดิม ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี
- ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านโอง่าง หมู่ที่ 7 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด
 จังหวัดนนทบุรี

ดร. องค์กร บรรจง



ชื่อ	นายองค์กร บรรจง
อายุ	48 ปี
อาชีพ	อาจารย์ประจำสาขาท่องเที่ยว คณะวัฒนธรรมสิ่งแวดล้อมและการท่องเที่ยวเชิงนิเวศ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ นักวิชาการวัฒนธรรมและชาติพันธุ์มอญ
ภูมิลำเนาเดิม	จังหวัดสมุทรสาคร
ที่อยู่ปัจจุบัน	กรุงเทพมหานคร

อาจารย์พงศกร วาสูกีรี



- ชื่อ นายพงศกร วาสูกีรี
- อายุ 42 ปี
- อาชีพ ครูดนตรี ระดับ คศ. 2 โรงเรียนวัดเจ็ดริ้ว (สาครกิจโกศล) จังหวัดสมุทรสาคร
- นักดนตรีจ๋ยามในวงทะเลแยมอญและครูสอนดนตรีมอญ
- ภูมิลำเนาเดิม อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดสมุทรสาคร
- ที่อยู่ปัจจุบัน 33 หมู่ 1 ตำบลหนองบัว อำเภอบ้านแพ้ว จังหวัดสมุทรสาคร
- เครื่องดนตรีที่ถนัด จ๋ยาม (จะเข้มอญ), ซอด้วง
- เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรก อายุ 12 ขวบ
- ครูผู้ถ่ายทอดวิชาจ๋ยาม นายก้อต ฟิ่งบ้านเกาะ
นายสวัสดิ์ ชาวบ้านเกาะ
นายชนะ ชาวบ้านเกาะ
นายกัลยา ปุงบางกระดี

อาจารย์นพดล แจบ้านเกาะ



ชื่อ นายนพดล แจบ้านเกาะ
 อายุ 40 ปี
 อาชีพ ครูดนตรี ระดับ คศ.2 โรงเรียนบ้านอ้อมโรงหีบ สพป. สมุทรสาคร
 ปัจจุบันเป็นนักดนตรีและครูสอนดนตรีมอญ
 ภูมิลำเนาเดิม จังหวัดสมุทรสาคร
 ที่อยู่ปัจจุบัน 11 หมู่ 1 ตำบลท่าทราย อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร
 เครื่องดนตรีที่ถนัด อะไลด (ขลุ่ย) โกรเจกปอย (ซอสามสายมอญ)
 เริ่มเรียนดนตรีครั้งแรก อายุ xx ปี
 ครูผู้ถ่ายทอดดนตรีมอญ นายสวัสดิ์ ชาวบ้านเกาะ
 นายชนะ ชาวบ้านเกาะ
 นายกัลยา ปุงบางกระดี



ภาคผนวก ค
เครื่องมือเก็บรวบรวมข้อมูล

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

ตอนที่ 1 บริบทของพื้นที่วิจัย

- 1.1 ประวัติความเป็นมาของพื้นที่.....
- 1.2 ลักษณะภูมิประเทศ.....
- 1.3 อาณาเขต.....
- 1.4 เส้นทางคมนาคม.....
- 1.5 จำนวนประชากร.....
- 1.6 สกุลเงิน.....
- 1.7 ศาสนา ความเชื่อ ประเพณี.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลวงดนตรีมอญ

- 2.1 พื้นที่ที่มีวงดนตรีมอญ
 - 2.1.1 พื้นที่..... จำนวนวงดนตรี..... คณะ
 คณะที่มีชื่อเสียง/เก่าแก่/ได้รับความนิยม ได้แก่
 - 1.) คณะ..... ประเภทวงดนตรี.....
 ชื่อเจ้าของคณะ.....
 ที่อยู่.....
 เบอร์โทรศัพท์.....
 - 2.) คณะ..... ประเภทวงดนตรี.....
 ชื่อเจ้าของคณะ.....
 ที่อยู่.....
 เบอร์โทรศัพท์.....

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี.....

สำรวจจาก.....

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

ตอนที่ 1 ข้อมูลของผู้ให้สัมภาษณ์

- 1.1 ชื่อ-สกุล.....อายุ.....ปี
- 1.2 อาชีพ.....ตำแหน่ง..... ที่ทำงาน.....
- 1.3 ที่อยู่/สถานที่ติดต่อ.....เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน.....
 ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....
 โทรศัพท์.....
- 1.4 ประสบการณ์ด้านดนตรี.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลวงดนตรีมอญและจุยามในพื้นที่

- 2.1 วงดนตรีมอญที่มีชื่อเสียง/เก่าแก่/ได้รับความนิยม.....
-
- 2.2 ครูสอนจุยาม/นักดนตรีจุยามที่มีชื่อเสียง.....
-
- 2.3 ประวัติและพัฒนาการของจุยาม.....
-
- 2.4 ลักษณะของจุยาม.....
-
- 2.5 บทบาทหน้าที่ของจุยามในวงดนตรี.....
- 2.6 บทบาทของจุยามในชุมชน.....
-
- 2.7 ลักษณะการดำเนินงานของจุยาม.....
- 2.8 เทคนิคพิเศษในการบรรเลงจุยาม.....
-

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 3
แบบสัมภาษณ์ เรื่อง จุยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
(แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้ปฏิบัติ (Casual Information))
พื้นที่.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลของผู้ให้สัมภาษณ์

- 1.1 ชื่อ-สกุล.....อายุ.....ปี
- 1.2 อาชีพ.....ตำแหน่ง..... ที่ทำงาน.....
- 1.3 ที่อยู่/สถานที่ติดต่อ.....เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน.....
 ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด..... โทรศัพท์.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับจุยามในพื้นที่

- 2.1 ประวัติการเรียน/ร่วมวงดนตรีมอญ.....

- 2.2 ประวัติการเรียนจุยาม.....

- 2.3 ประวัติและพัฒนาการของจุยาม.....

- 2.4 ลักษณะของจุยาม.....

- 2.5 บทบาทหน้าที่ของจุยามในวงดนตรี.....
- 2.6 บทบาทของจุยามในชุมชน.....
- 2.7 ลักษณะการดำเนินงานของจุยาม.....
- 2.8 เทคนิคพิเศษในการบรรเลงจุยาม.....
- 2.9 ครูสอนจุยามและการถ่ายทอดการบรรเลงจุยามให้ศิษย์.....

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 4
แบบสัมภาษณ์ เรื่อง จุยามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ
(แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Information))
พื้นที่.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลของผู้ให้สัมภาษณ์

- 1.1 ชื่อ-สกุล.....อายุ.....ปี
- 1.2 อาชีพ.....ตำแหน่ง..... ที่ทำงาน.....
- 1.3 ที่อยู่/สถานที่ติดต่อ.....เลขที่.....หมู่ที่.....ถนน.....
 ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....โทรศัพท์.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับจุยามในพื้นที่

- 2.1 2.1 วงดนตรีมอญที่มีชื่อเสียง/เก่าแก่/ได้รับความนิยม.....

- 2.2 ครูสอนจุยาม/นักดนตรีจุยามที่มีชื่อเสียง.....

- 2.3 ประวัติและพัฒนาการของจุยาม.....

- 2.4 ลักษณะของจุยาม.....

- 2.5 บทบาทหน้าที่ของจุยามในวงดนตรี.....
- 2.6 บทบาทของจุยามในชุมชน.....
- 2.7 ลักษณะการดำเนินงานของจุยาม.....
- 2.8 เทคนิคพิเศษในการบรรเลงจุยาม.....
- 2.9 ลักษณะของนักดนตรีหรือจุยามที่ดี.....

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ชุดที่ 5
แบบสังเกต เรื่อง จყามในกลุ่มชาติพันธุ์มอญ

ประเด็นที่สังเกต	หมายเหตุ
1. งานที่บรรเลง	
2. สถานที่บรรเลง	
3. เวลา	
4. ตำแหน่งที่นั่งในวงดนตรี	
5. การเตรียมตัวก่อนบรรเลง การไหว้ครู..... การเตรียมเครื่องดนตรีจყาม..... การเตรียมไม้ดีดจყาม..... ลักษณะจყาม..... ลักษณะไม้ดีดจყาม.....	
6. ขณะบรรเลง ทำนั่ง..... การจับไม้ดีดและการกดสาย..... เพลงที่บรรเลง..... การทำหน้าที่ในการบรรเลง..... ลักษณะทำนอง..... เทคนิคในการบรรเลง..... อื่นๆ.....	
7. หลังการบรรเลง การเก็บเครื่องดนตรีจყาม.....	
8. ประเด็นอื่นๆ	

ผู้สำรวจ.....

วัน/เดือน/ปี.....

สถานที่สังเกต.....



ภาคผนวก ง
เน็ตเพลงจยาม

23 23 21 / 2 6 2 1

PUSHNANTALURU
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय

× TWICE

1: 4 3 2 4 | 3 2 4 2 | 2 1 7 2 | 1 7 2 1

0 45 65 54 | 43 21 71 21 | 0 45 65 54 | 42 21 71 21

1: 1 5 1 24 | 1 3 4 3 | 0 55 43 21 | 21 57 17 15

0 1 5 64 | 5 7 1 7 | 0 75 43 27 | 21 57 17 15

0 5 4 3 | 53 21 23 21 | 0 4 4 4 | 24 64 24 21

7 6 4 3 | 53 21 23 21 | 3 3 45 43 | 75 47 71 23

1: 1 17 2 4 | 5 43 21 65 | 21 75 71 47 | 53 21 23 21

INTRO

1 5 45 43 | 45 43 71 27 | 43 21 45 21 | 43 21 71 21

0 2 15 43 21 | 43 21 71 27 | 1 5 | 1 70 64

3 4 4 | 3 57 15 17 || 3 57 21 73 | 45 65 45 47

73 45 43 27 | 21 57 17 15 || 0 5 4 5 | 53 64 23 21

0 4 4 4 | 24 64 24 21 | 7 6 4 3 | 53 21 23 21

1: 0 0 2 2 | 1 2 1 5 | 73 45 43 27 | 15 22 12 14

INTRO

1 2 3 | 7 1 2 3 | 1 45 65 54 | 43 21 71 21

1 1 1

ବିକ୍ରମ

0 05 6 1	23 21 6 1	0 0 5 -	1 - 2 -
3 - - -	0 32 1 2	3 - 5 -	- - 3 1
2 - - -	0 3 2 1	6 5 3 5	6 5 6 1
2 - - -	0 32 1 2	3 - - -	0 32 1 2
5 - 3 2	0 12 3 2	1 - - -	

ଅନୁମତ

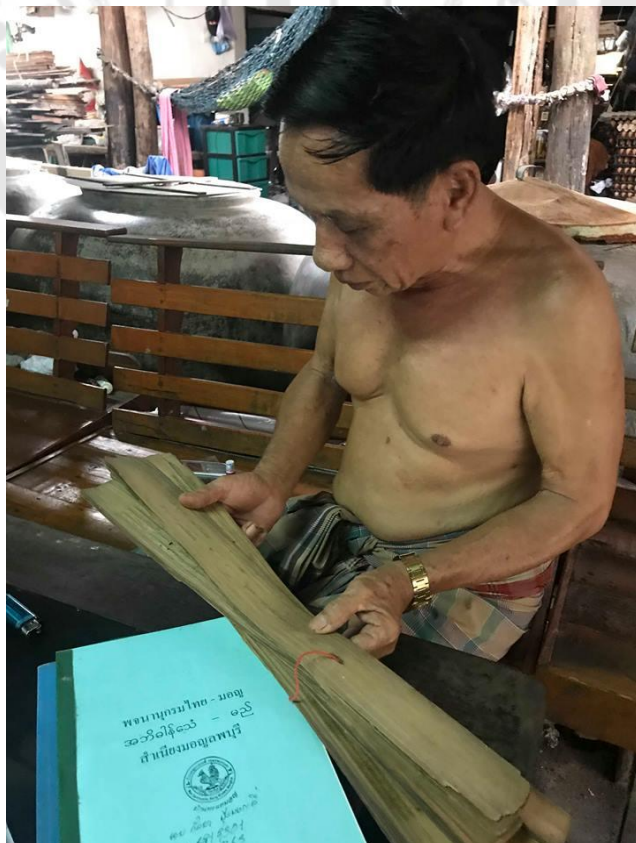
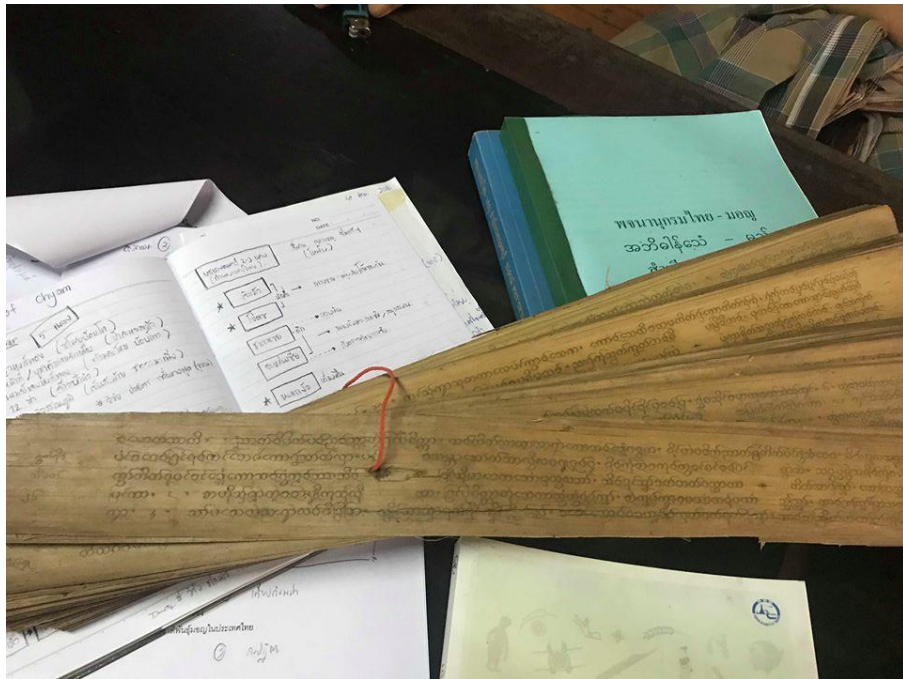
0 05 6 1	23 21 6 1	0 0 4 5	6 1 65 64
5 - 2 4	5 56 54 56	5 - 1 2	3 5 32 31
2 - 6 1	2 12 35 32	1 - - -	



ภาคผนวก จ
ภาพการเก็บข้อมูลภาคสนาม









พิพิธภัณฑ์ชุมชนบ้านมอญบางกระดี่ :
วงทะแยมมอญ “คณะหงส์ฟ้ารามัญ”



คุณลุงกัลยา ปุงบางกระดี่



136 ซ.ชุมชนวัดบางกระดี่ แขวงสามเต่า
 เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ 10150
 ☎ 08 7691 9301, 0 2896 9763
 รับแสดงในงานพิธีต่าง ๆ

























ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายสกลพัฒน์ โคตรตันติ
วัน เดือน ปี เกิด	24 เมษายน 2530
สถานที่เกิด	อำเภอสุโขทัย-ลก จังหวัดนราธิวาส
วุฒิการศึกษา	2551 ปริญญาตรีดุริยางศาสตรบัณฑิต (ด.บ.) (เกียรตินิยมอันดับ 1) สาขาวิชาดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก วิชาเอกจะเข้ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล 2555 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.บ.) สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2562 ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 99/52 ถนนกาญจนวนิช ซอย 2 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง สงขลา จังหวัดสงขลา 90000
ผลงานตีพิมพ์	การศึกษาจยามกลุ่มชาติพันธุ์มอญ. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (เดือนมกราคม-มิถุนายน 2563)

