เพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา[1]

Phlang Tanjong in the cultural area around Phang' nga bay

ทรงพล เลิศกอบกุล[2]
Songpon Loedkobkune

[1] งานวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนสนับสนุนจาก
โครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว.
ด้านมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์

[2] นักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรีวิทยา
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงามีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการ บทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยน ตลอดจนลักษณะทางดนตรีของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา พบว่าเพลงตันหยงเป็นรองเง็งท้องถิ่นชนิดหนึ่งที่มีรูปแบบการเล่นพื้นฐานมาจากรองเง็งชาวเลดำรงอยู่ในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาด้วยการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ตอบรับกับบทบาทหน้าที่ต่อชุมชนในแต่ละช่วงเวลา มีลักษณะทางดนตรีที่แสดงออกผ่าน 2 องค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ 1. เครื่องดนตรีและการประสมวง โดยใช้ซอ (ไวโอลิน) รำมะนา และฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีหลัก 2. ลักษณะทำนองเพลง มีพื้นฐานจากบันไดเสียงไดอะโทนิค (Diatonic) และกลุ่มเสียงปัญจมูล (Pentatonic) ในจังหวะสองธรรมดา (Simple duple time) สร้างบทเพลงในสังคีตลักษณ์ 3 แบบ ได้แก่ บทเพลงท่อนเดียว (Strophic Form) 2 ท่อน (Binary Form) และแบบขยายทำนอง (Theme and Variation)

คำสำคัญ: เพลงตันหยง, วัฒนธรรมพื้นที่, อ่าวพังงา

Abstract

Research of Phlang tanjong in the cultural area around Phang'nga Bay used qualitative research. The purpose is to study the history and development, roles, and adaptation, including musical style, of Phlang tanjong in the cultural area around Phang'nga Bay with the following results: Phlang tanjong is a kind of local Ronggeng performance as based on the Ronggeng of Sea gypsies. The existence of Phlang tanjong in the area around Phang'nga Bay to remains by adapting themselves to culture which seems to change over time to respond to different roles in society. And it has presented a musical expression

through 2 key elements: 1. mix of instruments and orchestra. An important instrument is the Saw (Violin), Rummana, and Gong. 2. Melody based on the diatonic and pentatonic scale on the stroke of simple duple time to make song in 3 types of song structure form which are strophic form, binary form, and theme and variation.

Keywords: Phlang Tanjong, Cultural Area, Phang' nga bay

1. บทนำ

"เพลงตันหยง" ศิลปะการละเล่นเต้นรำประกอบดนตรีท้องถิ่นอย่างหนึ่ง ปรากฏเล่นเฉพาะชุมชนชายฝั่งทะเลอันดามัน นิยมเล่นกันมาตั้งแต่ครั้งโบราณ โดยรูปแบบการละเล่นเป็นการเต้นรำเข้ากับดนตรีที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมมลายูกับวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ การละเล่นชนิดนี้นิยมแพร่หลายทั่วไปทั้งในหมู่ชาวพุทธ ชาวมุสลิม และชาวเล เรียกชื่อต่างกันตามท้องถิ่นเช่น หล่อแหง็งรองเง็งตันหยง เพลงตันหยง รองเง็งดอน เป็นต้น การเล่นเพลงตันหยงมีรูปแบบคล้ายคลึงกับรองเง็งในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้คือประกอบด้วย 2 ส่วนสำคัญ ได้แก่ 1 ส่วนการรำ กับ 2 ส่วนดนตรี แต่เพลงตันหยงมีความต่างไปตรงที่ใช้การร้องแบบเพลงปฏิพากย์หลายทำนองด้วยภาษาไทยถิ่นใต้ ซึ่งจะร้องไปพร้อม ๆ กับการร่ายรำที่ไม่มีท่ากำหนดเคร่งครัด

เพลงตันหยงนิยมแพร่หลายตลอดชายฝั่งทะเลอันดามัน โดยเฉพาะชุมชนรอบอ่าวพังงาปรากฏการเล่นเพลงตันหยงหนาแน่นและเชื่อมโยงกันเป็นกลุ่มอย่างเด่นชัด โดยมีอ่าวพังงาเป็นศูนย์กลางในการเดินทางและเป็นแหล่งทรัพยากรเชื่อมโยงชุมชนรายรอบเข้าด้วยกัน อ่าวพังงาจึงเป็นพื้นที่กระจายความรู้เพลงตันหยงที่ปรากฏชื่ออยู่ในตำนานและเรื่องเล่ากำเนิดเพลงตันหยงในชุมชนอื่น ๆ ตลอดชายฝั่งทะเลอันดามัน (สถาพร ศรีสัจจัง, 2529: 20 - 26) ซึ่งนอกจากมีชื่ออยู่ในตำนานกำเนิดการละเล่นแล้วชื่อสถานที่ต่าง ๆ ในอ่าวพังงายังถูกใช้เป็นชื่อเพลงสำคัญของการละเล่นอีกด้วย เช่น ปาหรีภูเก็ต ปาหรีหาดยาว ปาหรีกันหยี เป็นต้น ร่องรอย

เหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าชุมชนรอบอ่าวพังงามีบทบาททั้งในด้านพัฒนาการและแหล่งแพร่กระจายของเพลงตันหยงที่สำคัญแห่งหนึ่งบนพื้นที่ชายฝั่งทะเลอันดามัน

กระนั้น เพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาไม่ได้ดำรงอยู่โดยไร้พลวัต การอยู่ท่ามกลางสังคมที่มีพัฒนาการสืบเนื่องจากการขยายตัวทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว ทำให้เพลงตันหยงเกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะหลังรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีการนำเทคโนโลยีเครื่องจักรสำหรับขุดแร่ดีบุกเข้ามานั้น (วิสันธนี โพธิสุนทร, 2528: 157) สภาพสังคมของชุมชนรอบอ่าวพังงาเริ่มเปลี่ยนแปลงจากสังคมเกษตรกรรมและประมงไปสู่สังคมทุนนิยมที่มุ่งเน้นการค้าขายระบบตลาดมากขึ้น บริบทเหล่านี้ทำให้วัฒนธรรมพื้นที่เปลี่ยนแปลง ซึ่งส่งผลสู่พัฒนาการและการปรับเปลี่ยนของเพลงตันหยงตามวัฒนธรรมพื้นที่ ดังนั้น การศึกษาประวัติศาสตร์ พัฒนาการ บทบาทหน้าที่ และการปรับเปลี่ยนของเพลงตันหยงในพื้นที่รอบอ่าวพังงาตั้งแต่อดีตเป็นต้นมาจึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจ เพราะผลการศึกษาจะช่วยสร้างความเข้าใจเรื่องลักษณะและรูปแบบการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมที่ผันแปรไปตามบริบทพื้นที่และเวลาได้มากขึ้น โดยข้อสรุปสามารถนำไปปรับใช้เป็นแนวทางศึกษา อนุรักษ์ และพัฒนาวัฒนธรรมเพลงตันหยงและดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ ได้อย่างยั่งยืนต่อไป

ปัจจุบันงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับเพลงตันหยงมีจำนวนไม่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่รอบอ่าวพังงาที่เป็นแหล่งสำคัญนั้นไม่มีงานวิจัยที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ภาพรวมมาก่อน งานวิจัยก่อนหน้านี้ส่วนใหญ่มุ่งเน้นศึกษาเฉพาะรายคณะและน้อยชิ้นที่จะศึกษาเกี่ยวกับดนตรีเชิงระบบ (Systematics) ทำให้ข้อมูลขาดการเชื่อมโยงรอบด้าน ไม่สามารถแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับชุมชนและดนตรีในแต่ละชุมชนที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันได้ ผลของการศึกษาที่ผ่านมาจึงไม่อาจนำเสนอองค์ความรู้ด้านเพลงตันหยงได้อย่างครบถ้วน

จากความสำคัญของที่มาและปัญหาดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยตระหนักว่าการทำความเข้าใจวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ นั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาองค์ความรู้ท้องถิ่นอย่างรอบด้าน ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรศึกษาเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าว

พังงา โดยยกประเด็นทั้งดนตรีเชิงระบบ (Systematics) และเชิงบริบท (Context) มาศึกษาควบคู่กันไป อันจะสามารถชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่เชื่อโยงกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีกับชุมชนและชุมชนกับชุมชนที่เชื่อมโยงกันด้วยวัฒนธรรมดนตรีได้ โดยความรู้ที่ได้สามารถใช้เปรียบเทียบแจกแจงกับข้อมูลเพลงตันหยงในท้องถิ่นอื่นที่เคยศึกษามาก่อน เพื่อสรุปต่อยอดเป็นงานศึกษาเพลงตันหยงที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้นต่อไปได้ในอนาคต ผลที่ได้จะเป็นประโยชน์ด้านการเผยแพร่และเก็บรักษาองค์ความรู้ทางดนตรีของท้องถิ่น ทั้งยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้ประโยชน์ด้านการศึกษาและพัฒนาอาชีพของผู้คนในชุมชนต่อไปได้

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและพัฒนาการของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา

2. เพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยนของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา

3. เพื่อวิเคราะห์หาลักษณะทางดนตรีของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา

3. ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “เพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพใช้แนวคิดและวิธีการวิจัยตามแนวทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ตอบประเด็นคำถามตามวัตถุประสงค์ในเขตพื้นที่วิจัยคณะเพลงตันหยงรอบอ่าวพังงา 3 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดพังงา จังหวัดภูเก็ต และจังหวัดกระบี่ โดยมีการเก็บข้อมูลจาก 2 ส่วน คือ การรวบรวมข้อมูลเอกสาร และการเก็บข้อมูลภาคสนาม

การรวบรวมข้อมูลเอกสารผู้วิจัยเริ่มค้นคว้าตั้งแต่การทบทวนวรรณกรรมไปจนกระทั่งเอกกสารอ้างอิงสำหรับข้อสรุปและอภิปรายผลงานวิจัย ในภาคส่วนที่

เกี่ยวข้องกับเพลงตันหยง อาทิ ภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ วรรณกรรมพื้นบ้าน และงานวิจัยเพลงตันหยงในอดีต

โดยข้อมูลจากการค้นคว้าเอกสารในระยะแรกของการดำเนินงานจะเป็นพื้นฐานความรู้สำหรับเตรียมตัวการเก็บข้อมูลภาคสนาม ซึ่งตามแผนดำเนินงานผู้วิจัยได้จัดให้มีการเก็บข้อมูลภาคสนามอย่างเป็นทางการอย่างน้อย 2 ครั้ง คือ ครั้งแรกสำหรับเก็บรวบรวมข้อมูล และครั้งที่สองสำหรับตรวจสอบและเพิ่มเติมข้อมูล

การเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยใช้วิธีเก็บข้อมูลด้วยการสังเกตการณ์ (Observation) ทั้งแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) การสัมภาษณ์ (Interview) บุคคลข้อมูลอย่างเป็นทางการ (Formal Interview) และไม่เป็นทางการ (Unformal Interview) จากนักวิชาการ ชาวบ้าน นางรำ และนักดนตรีในคณะเพลงตันหยง ด้วยแบบสัมภาษณ์ที่วางแนวประเด็นคำถามตามวัตถุประสงค์อย่างกว้าง ๆ เพื่อให้ผู้วิจัยและผู้ช่วยวิจัยสามารถปรับใช้ได้เหมาะสมกับสถานการณ์ของสนามที่ต่างกันภายใต้วัตถุประสงค์เดิมของคำถาม ในการดำเนินงานเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยมีการบันทึกเสียง ภาพนิ่ง เคลื่อนไหว และการจดบันทึก ไว้สำหรับใช้เป็นหลักฐานและข้อมูลอ้างอิง (ทั้งนี้ระเบียบวิธีวิจัยในงานวิจัยฉบับนี้ดำเนินตามหลักเกณฑ์จริยธรรมการวิจัย ซึ่งผ่านการพิจารณาจากสำนักงานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในคน สาขาสังคมศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2556)

4. ผลการวิจัย

ประวัติและพัฒนาการของเพลงตันหยง

จากการศึกษาประวัติและพัฒนาการของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา ปรากฏร่องรอยประวัติศาสตร์จากบันทึก บริบทสังคม และคำบอกเล่า แสดงให้เห็นเรื่องราวการเกิดขึ้นและพัฒนาการของเพลงตันหยงที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมพื้นที่ชุมชนรอบอ่าวพังงา ดังนี้

1. ประวัติเพลงตันหยง: เพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาปรากฏชื่อเรียกการละเล่นทั้งหมด 5 ชื่อ ได้แก่ เพลงตันหยง หล่อแฮ้ง รองเง็งตันหยง รองเง็งดอน และควัดอย่าโฮ้ง คำว่า “เพลงตันหยง” มีที่มาจากการประสมคำภาษาไทยถิ่นใต้ว่า “เพลง” กับ “ตันหยง” ภาษามลายูหมายถึง ดอกพิกุล (วิเชียร ตันตระเสนีย์, 2553: 843) เป็นชื่อเรียกที่มาจากการนำลักษณะเด่นของบทร้องที่มักขึ้นต้นว่า “บุหงาตันหยง” หรือ” ตันหยงตันหยง” มาใช้เป็นชื่อเรียกการละเล่น ส่วนคำว่า “หล่อแฮ้ง” เป็นคำเดียวกันกับรองเง็งแต่ออกเสียงตามสำเนียงท้องถิ่น เป็นคำที่มักใช้เรียกรวมกันทั้งเพลงตันหยงและรองเง็งชาวเล ขณะที่คำว่า “รองเง็งดอน” เป็นชื่อเรียกที่ใช้กันในหมู่ชาติพันธุ์ชาวเล หมายถึง รองเง็งของคนบนชายฝั่ง (คนดอน) ที่ร้องด้วยภาษาไทยถิ่นใต้ ส่วน “ควัดอย่าโฮ้ง” เป็นคำแสลงใช้กันในหมู่นักเล่นเพลงตันหยง มีที่มาจากอาการ “ควัด” หรือ “ฟัด” หมายถึงการเต้นสุดเหวี่ยงรวมกับคำว่า “อย่าโฮ้ง” ชื่อหนึ่งในบทเพลงยอดนิยมมาใช้เรียกรวมกัน

ชื่อเพลงตันหยงเป็นร่องรอยหนึ่งที่ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของผู้คนรอบอ่าวพังงากับชาวมลายูในแง่มุมด้านภาษา นอกจากนี้แล้วรูปแบบการละเล่นและลักษณะทางดนตรียังชี้ให้เห็นอีกว่าเพลงตันหยงมีความสัมพันธ์กับรองเง็งในคาบสมุทรมลายูและหมู่เกาะตอนใต้ในประเทศอินโดนีเซียอีกด้วย ร่องรอยเหล่านี้สัมพันธ์กับเส้นทางเดินเรือเลียบชายฝั่งทะเลอันดามันที่ถูกใช้มาตั้งแต่อดีต ซึ่งแสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของรองเง็งจากมลายูสู่อ่าวพังงาผ่านเส้นทางดังกล่าว โดยเดิมรองเง็งเป็นวัฒนธรรมการละเล่นเต้นรำเก่าแก่อย่างหนึ่งของผู้คนในแถบหมู่เกาะตอนใต้บริเวณประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน ปรากฏหลักฐานการละเล่นลักษณะเดียวกันนี้ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 14 เป็นภาพสลักชายหญิงเต้นรำคู่กันเข้ากับวงดนตรีที่ประกอบด้วยระนาดกัมบัง (Gambang) และกลอง (Kendang) บนชั้นที่ 2 ด้านทิศตะวันออกของเจดีย์บุโรพุทโธ ปัจจุบันการละเล่นลักษณะดังกล่าวยังคงปรากฏเล่นกันในประเทศอินโดนีเซียเรียกว่า “รองเกง” (Ronggeng) สอดคล้องกับบันทึกของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่อง “ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน” ว่าได้ พบเห็นรองเกง (Ronggeng) ลักษณะดังกล่าวที่ตำบลจิรูปัง เมืองฑารุส

บนเกาะชวา (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ, 2555: 107)

รองเกงนิยมแพร่หลายทั่วไปตลอดหมู่เกาะและพัฒนาแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น อาทิ รองเง็ง อัลลาชังกุง (Ala Canggung) ซาปิน (Zapin) ซัมเปง เป็นต้น โดยรองเง็งเป็นชื่อที่รู้จักแพร่หลายตั้งแต่แหลมมลายูตอนใต้จนถึงเขตภาคใต้ของประเทศไทย นิยมประสมวงด้วยไวโอลิน (Vilolin) รำมะนา และฆ้องเป็นเครื่องดนตรีหลัก พัฒนาการวงดนตรีรองเง็งลักษณะนี้เป็นการปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นในคาบสมุทรมลายูหลังการเข้ามาของชาวตะวันตก โดยคนท้องถิ่นปรับใช้ไวโอลินมาดำเนินทำนองแทนเครื่องดนตรีเดิมอย่างซอรีบับ (Rebab) และระนาดกัมบัง (Gambang) ทั้งยังมีการประยุกต์ท่าเต้นสแควร์ แดนซ์ (Square dance) ของชาวยุโรปประสมกับรูปแบบการเต้นพื้นเมืองอีกด้วย (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2551: 264)

การเข้ามาของรองเง็งจากมลายูในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาเริ่มขึ้นครั้งแรกเมื่อใดไม่สามารถชี้ชัดได้ เพราะการเดินทางเลียบชายฝั่งของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเลและคนท้องถิ่นกลุ่มอื่น ๆ ระหว่างอ่าวพังงากับแหลมมลายูตอนใต้นั้นเกิดขึ้นตั้งแต่ครั้งบรรพกาล กระนั้น ราวทศวรรษที่ 2470 ก็ปรากฏร่องรอยการแพร่กระจายเข้ามาของรองเง็งในพื้นรอบอ่าวพังงาครั้งสำคัญที่ยังคงถูกจดจำจากบุคคลทั่วไป โดยอยู่ในรูปของเรื่องเล่าที่สืบทอดกันมาแบบมุขปาฐะว่า มีชายชาวมลายูชื่อกาเซ็มร่อนเร่เข้ามาสอนรองเง็งแก่ชาวเลและชาวมุสลิมในแถบอำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่และเกาะอื่น ๆ ตลอดอ่าวพังงา เรื่องเล่านี้ต่อเนื่องกันเป็นเรื่องเดียวกับตำนานการร่อนเร่สอนรองเง็งของนายกาเซ็มในพื้นที่อื่น ๆ บนฝั่งทะเลอันดามัน นอกจากนี้ยังมีเรื่องเล่าของครอบครัวซีตี บุหงา และตันหยง ชาวมลายูที่เรื่อแตกมาขึ้นฝั่งบนเกาะลันตาแล้วตระเวนสอนรองเง็งไปจนถึงภูเก็ตอีกเรื่องหนึ่งที่ชี้ให้เห็นว่ารองเง็งเข้ามาสู่ชุมชนรอบอ่าวพังงาด้วยเส้นทางเดินเรือเลียบชายฝั่ง โดยทศวรรษ 2470 นี้ เป็นช่วงเวลาสำคัญที่รองเง็งได้รับความสนใจจากคนท้องถิ่น จนนิยมแพร่หลายเข้าสู่กลุ่มชาวไทยมุสลิมและชาวไทยพุทธในพื้นที่อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ กระทั่งมีบันทึกเรื่องราวการเดินทางไปเรียนรองเง็งของนางย่าเหรี้ย ย่าเส็น ที่เมืองเกาะ (เกาะปีนัง) (มะหวีด ทะเลลึก, 6 เมษายน 2557) ทำให้ชุมชนบนเกาะลันตาเป็นพื้นที่แพร่

กระจายสำคัญของรองเง็งในอ่าวพังงายุคแรก

รองเง็งเมื่อแพร่เข้าสู่ชุมชนพื้นที่ชายฝั่งนอกจากชาวเลกลุ่มต่าง ๆ แล้ว ยังประกอบด้วยชาวไทยพุทธ ชาวไทยมุสลิม และชาวไทยเชื้อสายจีน ที่สื่อสารกันด้วยภาษาไทยถิ่นใต้เป็นหลัก รูปแบบการละเล่นรองเง็งแบบเดิมที่ร้องด้วยกลอนปันตุนภาษามลายูจึงไม่สามารถสื่อความได้เข้าใจกับคนบนชายฝั่ง ทำให้เกิดกระบวนการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ ด้วยการแปลงบทร้องมาเป็นการด้นด้วยภาษาไทยถิ่นใต้ในฉันทลักษณ์แบบเพลงกล่อมเด็กแทน รองเง็งที่ร้องเป็นภาษาไทยถิ่นใต้นี้บ้างเรียกอย่างเดิมตามสำเนียงท้องถิ่นว่า “หล่อแฮ้ง” บ้างเรียก “เพลงตันหยง” หรือ “รองเง็งตันหยง” ตามลักษณะเด่นของบทร้อง บ้างเรียก “รองเง็งดอน” ตามพื้นที่นิยม

เพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงาจึงเป็นการละเล่นที่เกิดจากกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมโดยมีวัฒนธรรมพื้นที่เป็นเงื่อนไข ซึ่งกระบวนการปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นทั้งหมดนี้เกิดจากแรงผลักของสังคมที่มีผลต่อวัฒนธรรมดนตรี ทำให้เพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงามีพัฒนาการส่วนต่าง ๆ ของการละเล่นที่ต่างกันไปตามช่วงเวลา

2. พัฒนาการเพลงตันหยง: หลังการปรับเปลี่ยนสู่เพลงตันหยงที่ก่อรูปชัดเจนในราวทศวรรษ 2490 การปรับเปลี่ยนรูปแบบตามวัฒนธรรมพื้นที่ในช่วงเวลาต่อ ๆ มาส่งผลให้เพลงตันหยงเกิดพัฒนาการที่แสดงออกภายในการละเล่น 3 ส่วน ดังนี้

2.1 พัฒนาการด้านวงดนตรี: การปรับเปลี่ยนจากรองเง็งสู่เพลงตันหยงในช่วงแรกยึดถือรูปแบบจากรองเง็งชาวเล ความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นชัดเจนเฉพาะด้านภาษาของบทร้องเท่านั้น การเล่นเพลงตันหยงยังคงใช้วงดนตรีแบบเดียวกับรองเง็งที่ประกอบด้วยซอ (ไวโอลิน) รำมะนา และฆ้อง จากนั้นวัฒนธรรมพื้นที่บนชายฝั่งก็ค่อย ๆ ผลักดันให้วงเพิ่มเครื่องดนตรีท้องถิ่นอย่างกรับ ฉิ่ง และฉาบ เข้ามาตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 2480 ต่อเนื่องถึงทศวรรษที่ 2490 ซึ่งพัฒนาการเพิ่มเครื่องดนตรีทั้ง 3 ชนิด เข้ามานี้ตอบรับกับพัฒนาการรูปแบบการเล่นเพลงตันหยงแบบ

รำวง โดยคุณลักษณะเสียงของกรับ ฉิ่ง และฉาบ มีส่วนในการสร้างสำเนียงเพลงรำวงให้แก่เพลงตันหยง

อย่างไรก็ตาม พัฒนาวงดนตรีเพลงตันหยงที่เพิ่มกรับ ฉิ่ง และฉาบก็ไม่ได้เคร่งครัดมากนัก การประสมวงมักเป็นไปตามความสะดวกของนักดนตรีและวาระงานเป็นหลัก กระทั่งเข้าสู่ทศวรรษ 2530 การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมพื้นที่ในช่วงเวลาดังกล่าวอันเป็นผลจากการเติบโตของเศรษฐกิจทำให้วงดนตรีเพลงตันหยงมีพัฒนาการอีกครั้ง จากช่องทางการสื่อสารที่กว้างขวางและเข้าถึงได้ง่ายขึ้น ทำให้นักดนตรีเพลงตันหยงรู้จักเครื่องดนตรีและแนวคิดด้านการปรับประยุกต์ที่แปลกต่างไปจากในอดีต การนำเอาวงดนตรีรองเง็งแบบ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นต้นแบบทำให้เกิดวงดนตรีเพลงตันหยงประยุกต์ขึ้นมา โดยช่วงแรกเพิ่มเฉพาะแอคคอร์เดียน มาราคัส และแมนโดลิน จากนั้นจึงค่อย ๆ เพิ่มเครื่องดนตรีตะวันตกอื่น ๆ อาทิ กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส กลองชุด กลองคองกากับกลองทอมบา และกลองบองโก เข้ามาภายหลัง วงดนตรีเพลงตันหยงแบบประยุกต์นอกจากบรรเลงเพื่อเต้นรำแล้วยังนิยมใช้บรรเลงเพื่อการฟังตามสถานที่ท่องเที่ยวและงานเทศกาลต่างๆ อีกด้วย

2.2 พัฒนาการด้านทำนองเพลง: พัฒนาการด้านทำนองเพลงคืออีกส่วนที่เป็นผลจากการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลา กล่าวคือ บทเพลงตันหยงยุคแรกยังคงใช้เพลงที่รับมาจากรองเง็ง โดยบทเพลงทั้งหมดมีชื่อเป็นภาษามลายูและทำนองเพลงส่วนมากสร้างด้วยบันได 7 เสียง ไดอะโทนิค (Diatonic) เพลงกลุ่มนี้ปัจจุบันยังคงเป็นเพลงสำคัญที่ต้องบรรเลงเพื่อไหว้ครูก่อนการเล่นเสมอ เช่น เพลงลาฆูดัว เพลงมะอินัง เพลงซิติปายัง เพลงบุหรงปุเต๊ะ เป็นต้น ขณะที่เมื่อเข้าสู่ช่วงการปรับเปลี่ยนเป็นเพลงตันหยงแบบรำวงหลังทศวรรษที่ 2480 เป็นต้นมา ปรากฏทำนองเพลงตันหยงที่มีความสัมพันธ์กับบทเพลงท้องถิ่นบนชายฝั่งมากขึ้น จากการใช้กลุ่มเสียงปัญจมูล (Pentatonic Scale) ในการสร้างทำนองและมีชื่อภาษาไทยหรือสถานที่ท้องถิ่นปะปนอยู่ อาทิ เพลงสร้อยกำ เพลงปาหรีเกาะภูเก็ต ปาหรีเกาะปันหยี ปาหรีหาดยาว เป็นต้น

2.3 พัฒนาการด้านรูปแบบการละเล่น: เพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่อ่าวพังงาปรากฏพัฒนาการด้านรูปแบบการละเล่นที่ผันแปรตามวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลาทั้งหมด 3 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบเพลงตันหยงดั้งเดิม (ช่วงทศวรรษที่ 2480) รูปแบบเพลงตันหยงแบบรำวง (ทศวรรษที่ 2490) และรูปแบบการแสดงเพลงตันหยงเพื่อการอนุรักษ์ (หลังทศวรรษ 2500 - ปัจจุบัน) โดยรูปแบบเพลงตันหยงดั้งเดิมนั้นเป็นรูปแบบการละเล่นเพลงตันหยงยุคแรกที่สืบทอดมาจากรองเง็งหลังการปรับเปลี่ยนในปลายทศวรรษที่ 2480 เป็นการเต้นรำชาวบ้านที่เปิดโอกาสให้คนในชุมชนเข้ามาเต้นและร้องโต้ตอบกันได้ ก่อนจะค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ในช่วงทศวรรษ 2490 เมื่อเกิดการปะทะสังสรรค์กันระหว่างการเล่นเพลงตันหยงแบบเดิมกับการเต้นรำวงที่รับงานเชิงพาณิชย์ นำไปสู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบการเล่นเพลงตันหยงที่นำเอาการขายตั๋วให้เต้นเป็นรอบ การแต่งตัวนางรำด้วยชุดกระโปรงสั้นอย่างรำวง และการบรรเลงเพลงรำวงในบางช่วง จนพัฒนาการเป็นเพลงตันหยงแบบรำวงนิยมแพร่หลายตลอดอ่าวพังงาในที่สุด

แม้ว่าเพลงตันหยงแบบรำวงจะได้รับความนิยมเพราะรูปแบบการเล่นที่สนุกสนาน แต่การต่อต้านจากภาพแง่ลบของรำวงที่เกี่ยวพันเรื่องศีลธรรม เพศ และสิ่งมึนเมาก็ยังคงติดมาสู่เพลงตันหยงแบบรำวงเช่นเดียวกัน ผนวกกับการเข้ามาของสื่อนานาชนิดจากภายนอกที่ขยายตัวต่อเนื่องพร้อมกับเศรษฐกิจชุมชนรอบอ่าวพังงาหลังทศวรรษ 2500 ทำให้เพลงตันหยงแบบรำวงซบเซาจนหลายคณะต้องเลิกเล่น ซึ่งข้อกังวลเกี่ยวกับการปรับรับวัฒนธรรมที่ให้ภาพแง่ลบกลุ่มรองเง็งชาวบ้านคล้าย ๆ กันนี้ปรากฏส่งผลทั่วไปตลอดคาบสมุทรมลายู (Jan Van Der Putten, 20014: 133) ขณะเดียวกันแนวคิดเรื่องการท่องเที่ยวและการอนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปะท้องถิ่น โดยการสนับสนุนจากภาครัฐก็เริ่มเกิดขึ้นและกระจายสู่ภาคประชาชนอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้เพลงตันหยงมีพัฒนาการรูปแบบที่เคลื่อนจาก “การละเล่น” ของชุมชนไปสู่ “การแสดง” เพื่อตอบรับแนวคิดการอนุรักษ์ฟื้นฟูและการแสดงตัวตนของชุมชน สอดรับกับวิถีชีวิตในสังคมใหม่ที่อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและการศึกษามีอิทธิพลกับชุมชนมากขึ้น การรวมตัวกันของคณะเพลงตันหยงที่เลิกเล่นไปแล้วเพื่อ

หารายได้เสริมและอนุรักษ์การละเล่นของชุมชนจึงเกิดขึ้น และส่งอิทธิพลให้คณะเพลงตันหยงที่ยังคงรับงานอยู่เกิดการปรับรูปแบบไปสู่การแสดงเพื่อรับงานได้กว้างขึ้นอีกด้วย

บทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยน

การศึกษาเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงาพบว่า วัฒนธรรมพื้นที่ชุมชนรอบอ่าวพังงานั้นส่งผลต่อแนวทางการดำรงอยู่ของเพลงตันหยงแตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย โดยการดำรงอยู่ของเพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาเป็นไปด้วยการมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชน ตั้งแต่การเข้ามาของรองเง็งครั้งหลังสุดในทศวรรษ 2470 กระทั่งปัจจุบัน พบว่า เพลงตันหยงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบตามวัฒนธรรมพื้นที่ 3 ครั้ง ได้แก่ การปรับเปลี่ยนจากรองเง็งสู่เพลงตันหยง การปรับเปลี่ยนไปสู่เพลงตันหยงแบบรำวง และการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ในสภาวะการณ์ปัจจุบัน โดยการปรับเปลี่ยนนี้เป็นการเพื่อรักษาบทบาทหน้าที่เพื่อให้สามารถดำรงอยู่ในสังคมได้ ซึ่งแตกต่างกัน 2 ช่วงเวลา ดังนี้

1. บทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยนยุคแรก: ชุมชนรอบอ่าวพังงาช่วงทศวรรษที่ 2470 ยังคงมีสภาพเป็นชุมชนเกษตรกรรมและประมงในพื้นที่ห่างไกล วัฒนธรรมพื้นที่ประกอบขึ้นจากกลุ่มคนผู้อยู่อาศัยยุคแรก ได้แก่ วัฒนธรรมชาวไทยใหม่ (ชาวเล) วัฒนธรรมชาวไทยพุทธ วัฒนธรรมชาวไทยมุสลิม และวัฒนธรรมชาวไทยเชื้อสายจีน วัฒนธรรมของคนแต่ละกลุ่มที่แตกต่างกันเหล่านี้ดำรงอยู่ร่วมกันโดยมีอ่าวพังงาเป็นแหล่งทรัพยากรที่ยึดโยงทั้งหมดเอาไว้ มีมหรสพการละเล่นทางวัฒนธรรมและระบบเศรษฐกิจชุมชนแบบพึ่งพาเป็นเครื่องประสานความแตกต่างเข้าไว้ด้วยกัน เพลงตันหยงจึงเป็นการละเล่นที่พัฒนาขึ้นมาสอดรับกับวัฒนธรรมพื้นที่อันหลากหลายดังกล่าวในยุคแรก ด้วยการรักษาบทบาทหน้าที่เดิมของรองเง็งคือการเป็นมหรสพการละเล่นเพื่อความบันเทิงเริงใจและเป็นพื้นที่สาธารณะของชุมชนเอาไว้ โดยการปรับเปลี่ยนบทร้องเป็นภาษาไทยเพื่อให้สามารถสื่อสารกับคนบนชายฝั่งได้ การปรับเปลี่ยนนี้นอกจากจะเป็นกระบวนการสำคัญที่ทำให้เพลงตันหยง

สามารถรักษาบทบาทหน้าการเป็นมหรสพบันเทิงของชุมชนไว้ได้แล้ว ยังทำให้เพลงตันหยงขยายขอบเขตบทบาทหน้าที่ตอบสนองสังคมบนชายฝั่งที่มีขนาดใหญ่ได้มากขึ้นอีกด้วย โดยพบว่า การละเล่นเพลงตันหยงนั้นเป็นพื้นที่ในการบอกเล่าข่าวสาร สื่อสารแนวคิด - อุดมการณ์ การอบรมสั่งสอน และเป็นเครื่องเสริมสร้างความสามัคคีและความเข้าใจกันของคนในชุมชนที่ต่างวัฒนธรรมกันอีกด้วย

2. บทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยนยุคหลัง: ตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมาเศรษฐกิจในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาเติบโตอย่างรวดเร็วจากนโยบายภาครัฐที่มุ่งพัฒนาให้เป็นแหล่งการทำสวนยาง สวนปาล์มน้ำมัน และอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวสำคัญของประเทศ ส่งผลให้ชุมชนขยายตัวรับวัฒนธรรมและรูปแบบการดำรงชีพจากภายนอกเข้ามากขึ้น เพลงตันหยงที่ปะทะกับกระแสนิยมการเต้นรำวงการละเล่นใหม่จากภายนอกชุมชน จึงปรับเอารูปแบบการเล่นรำวงเข้ามาประสมและพัฒนาเป็นเพลงตันหยงแบบรำวงรับงานเชิงพาณิชย์เป็นกิจจะลักษณะ การเกิดขึ้นของเพลงตันหยงแบบรำวงจึงเป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อตอบรับบทบาทหน้าที่การเป็นแหล่งรายได้เลี้ยงชีพตามรูปแบบการดำรงชีวิตในสังคมใหม่ที่แปรเปลี่ยนจากสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคทุนนิยม

กระนั้น บทบาทหน้าที่การเป็นแหล่งรายได้ของเพลงตันหยงต่อชุมชนยุคหลังก็ไม่มั่นคงนัก เมื่อทศวรรษต่อมาพลวัตทางสังคมอันเกิดจากบริบทด้านเศรษฐกิจยังคงเป็นแรงผลักให้วัฒนธรรมพื้นที่เกิดการแปรเปลี่ยนต่อเนื่อง ชุมชนเริ่มนิยมมหรสพและดนตรีจากตะวันตกผ่านสื่อนานาชนิด ทำให้ความนิยมเพลงตันหยงซบเซาลง นำไปสู่การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่เพื่อตอบรับกับวัฒนธรรมพื้นที่ใหม่ของเพลงตันหยง กล่าวคือแนวคิดการอนุรักษ์และฟื้นฟูวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เติบโตขึ้นมาในพื้นที่พร้อมกับการท่องเที่ยวและการศึกษา เริ่มมองเพลงตันหยงเป็นตัวแทนภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนและสนับสนุนให้เกิดการแสดงให้แก่คนต่างถิ่นได้ชม เพลงตันหยงในชุมชนยุคหลังจึงมีหน้าที่เป็นทั้งแหล่งรายได้เสริมและเครื่องแสดงตัวตนของชุมชน ซึ่งมีบทบาทในการสร้างความภาคภูมิใจและเป็นแหล่งเรียนรู้วัฒนธรรมท้องถิ่นไปพร้อม ๆ กัน

ลักษณะทางดนตรีของเพลงตันหยง

จากการศึกษาพบว่าเพลงตันหยงในแต่ละชุมชนรอบอ่าวพังงาพัฒนาขึ้นภายใต้วัฒนธรรมพื้นที่เดียวกัน โดยแสดงออกผ่านลักษณะทางดนตรีเด่นชัดร่วมกันใน 2 องค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี 2) ลักษณะของบทเพลง มีรายละเอียดการศึกษา ดังนี้

1. เครื่องดนตรีและการประสมวง: การศึกษารูปแบบเครื่องดนตรีและการประสมวงพบว่า วงดนตรีที่ใช้ในการเล่นเพลงตันหยงมีลักษณะวงดนตรีที่สืบทอดต่อมาจากรองเง็งชาวเล โดยประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นฐานสำคัญ 3 ชนิด ได้แก่ ซอ (ไวโอลิน) รำมะนา และฆ้อง

ทั้งซอ รำมะนา และฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีสำคัญในการจัดวงพื้นฐานของการละเล่น แต่ไม่เคร่งครัดมากนักอาจประสมวงโดยไม่ใช้ฆ้องก็ได้ตามโอกาส แต่ซอกับรำมะนานั้นเป็นเครื่องดนตรีจำเป็นที่ต้องมีในวงเสมอ (ฮาเมียะ หมั่นมา, 20 มีนาคม 2558) เพื่อเป็นแนวทางในการร้องและแนวจังหวะสำหรับนางรำ วงดนตรีเพลงตันหยงมีพัฒนาการตามวัฒนธรรมพื้นที่อ่าวพังงาปรากฏในปัจจุบัน 2 รูปแบบ ได้แก่ 1) วงดนตรีเพลงตันหยงแบบทั่วไป เป็นวงดนตรีรูปแบบดั้งเดิมสืบต่อมาจากรองเง็งประกอบเครื่องดนตรีสำคัญ 3 ชนิด คือ ซอ รำมะนา และฆ้อง กับ 2) วงดนตรีเพลงตันหยงประยุกต์ เป็นวงดนตรีเพลงตันหยงที่นำเครื่องดนตรีสมัยนิยม อาทิ กีตาร์ กีตาร์เบส กลองชุด ฯลฯ เข้ามาประสม วงดนตรีเพลงตันหยงประยุกต์เล่นระบบเสียงตามอย่างดนตรีตะวันตก นิยมแพร่หลายในการแสดงให้นักท่องเที่ยวชมตามแหล่งท่องเที่ยวทั่วไป

ภาพประกอบที่ 1 การเล่นเพลงตันหยงด้วยวงดนตรีเพลงตันหยงแบบทั่วไป คณะสามพี่น้อง บ้านคลองปิ้ง ตำบลคลองพน อำเภอคลองท่อม จังหวัดกระบี่
(ที่มา: วรารัตน์ สีชมนิ่ม, 13 มีนาคม พ.ศ. 2558)

2. ลักษณะบทเพลง: การศึกษาพบว่าเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงามีการใช้บทเพลงในการละเล่นทั้งหมด 18 เพลง การศึกษาเลือกกลุ่มบทเพลงตัวอย่าง 8 เพลง ครอบคลุมทั้งชนิดจังหวะ ความสำคัญ และตัวแทนคณะในแต่ละชุมชนมาวิเคราะห์ ซึ่งพบว่าลักษณะบทเพลงในการละเล่นเพลงตันหยงนั้นสร้างจากองค์ประกอบสำคัญ 4 ส่วน ดังนี้

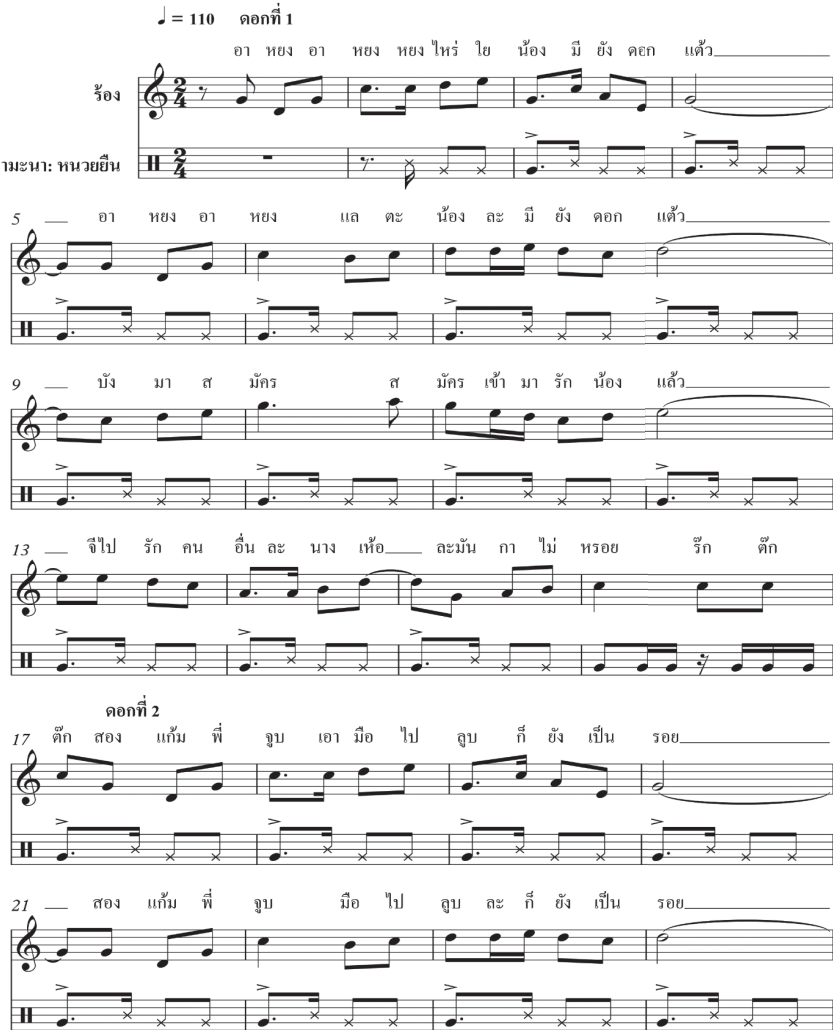
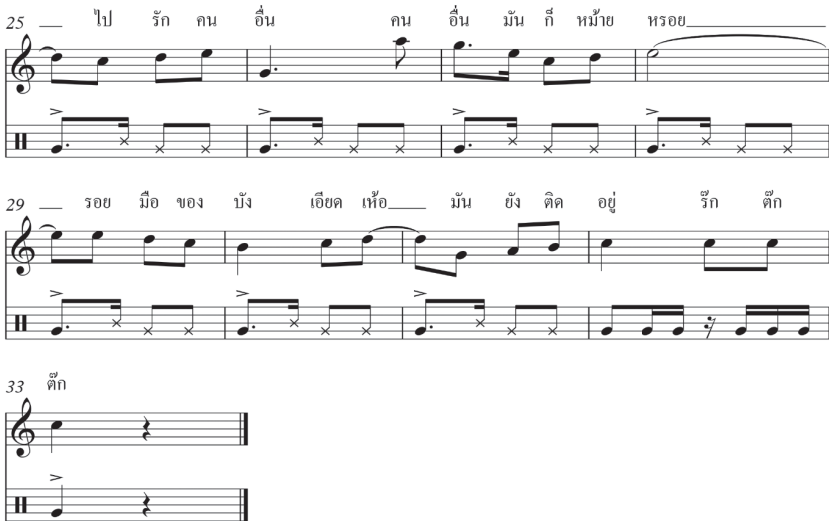
2.1 ลักษณะโครงสร้าง: โครงสร้างของเพลงจากการศึกษาแยกได้เป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 โครงสร้างภายในบทเพลง เป็นโครงสร้างพื้นฐานของบทเพลงแต่ละรอบที่ประกอบขึ้นจากท่อนเพลงต่างกัน 3 ลักษณะ ได้แก่ บทเพลงท่อนเดียว (Strophic Form) บทเพลง 2 ท่อน (Binary Form) และ บทเพลงที่มีการขยายทำนอง (Theme and Variation) โดยแต่ละท่อนสร้างจากประโยคเพลงที่เรียงร้อยต่อเนื่องสัมพันธ์กันในลักษณะประโยคถามตอบ ส่วนที่ 2 เป็นโครงสร้างในการบรรเลงโดยการบรรเลงในรอบหนึ่ง ๆ นั้นถูกสร้างขึ้นจากการบรรเลงบทเพลงวนหลาย ๆ รอบ

เรียกการบรรเลงจบแต่ละรอบว่า “ดอก” โครงสร้างในการบรรเลงแต่ละครั้งไม่ได้ประกอบขึ้นจากเฉพาะตัวบทเพลงแต่ละรอบ (ดอก) เท่านั้น แต่พบว่าในการการบรรเลงแต่ละบทเพลงมีโครงสร้างเฉพาะที่จะต้องเริ่มด้วยส่วนนำ (Introduction) เรียกว่า “หัวเพลง” แล้วจึงตามด้วยส่วนการบรรเลงบทเพลงแต่ละรอบ (ดอก) จากนั้นจึงต่อด้วย “ท้ายเพลง” เป็นทำนองสำหรับลงจบ

2.2 ลักษณะทำนองเพลง: บทเพลงตันหยงสร้างทำนองเพลงจากซอกับนักร้อง ซึ่งมีพื้นฐานจากบันได 7 เสียง ไดอะโทนิค (Diatonic) ซึ่งมีทั้งบทเพลงที่สร้างด้วยบันได 7 เสียง ไดอะโทนิค และสร้างจากกลุ่ม 5 เสียง ปัญจมูล (Pentatonic) ใช้รูปแบบโครงสร้างจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) จากโน้ตในจังหวะตัวขาว ตัวดำ เขบ็ตชั้นเดียว เขบ็ตสองชั้น และจังหวะพิเศษ 3 พยางค์ ในอัตราจังหวะ 2 ธรรมดา (Simple duple time) ทั้งบันไดเสียงและโครงสร้างจังหวะทำนองนี้ประกอบขึ้นเป็นบทเพลงที่มีโครงสร้างบทเพลงอย่างหลวม ๆ แกนหลักของทำนองคือ “เสียงโครงสร้าง” ทำหน้าที่เป็นแนวหลักสำหรับการแปรทำนอง การประดับตกแต่ง และการด้นคำร้อง โดยการประดับตกแต่งทำนองจากเสียงโครงสร้างนี้ใช้รูปแบบกลุ่มโน้ต (Figurative) พื้นฐานเรียงต่อเนื่องสัมพันธ์กับการเคลื่อนที่ของเสียงในบันไดเสียง 3 รูปแบบ ได้แก่ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct Motion) การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) และการเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) ซึ่งผลการประดับตกแต่งเสียงโครงสร้างทำนองเพลงด้วยกลุ่มโน้ตเคลื่อนที่ในลักษณะดังกล่าวทำให้ทำนองเพลงตันหยงบ้างช่วงเป็นทำนองเคลื่อนที่ดำเนินต่อเนื่อง (Sequence) อีกด้วย

2.3 ลักษณะจังหวะ: บทเพลงตันหยงสร้างขึ้นด้วยพื้นฐานอัตราจังหวะ 2 ธรรมดา (Simple duple time) แบ่งในอัตราจังหวะ 2/4 เป็นพื้นฐานสำหรับการสร้างจังหวะทั้งของเครื่องจังหวะและจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) จังหวะทั้งหมดในการเล่นเพลงตันหยงจึงมาจากค่าโน้ตตัวขาว ตัวดำ เขบ็ตชั้นเดียว และเขบ็ตสองชั้นเป็นหลัก โดยมีทั้งการเพิ่มส่วนค่าความยาวโน้ตแบบประจุด การใช้จังหวะพิเศษ 3 พยางค์ และการบรรเลงลักจังหวะ (Syncopation) ด้วย

นอกจากจังหวะทำนองแล้วในเพลงตันหยงยังมีการสร้างจังหวะประกอบบทเพลงจากเครื่องจังหวะสำคัญ 3 ชิ้น ได้แก่ รำมะนา (หนวยยืน) รำมะนา (หนวยหลัก) และฆ้อง โดยเครื่องดนตรีทั้งหมดมีบทบาทในการสร้างชุดจังหวะขนาดสั้นความยาวประมาณ 2 - 4 ห้องสำหรับใช้ประกอบบทเพลงต่าง ๆ ซึ่งในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาปรากฏ 7 ชุดจังหวะ ได้แก่ จังหวะลาฆูดัว จังหวะมะอินัง จังหวะปาหรี จังหวะจำเปี้ยน จังหวะร็อกต๊กต๊ก จังหวะอย่าโฮ้ง และจังหวะสร้อยกำ

2.4 ลักษณะบทร้อง: บทร้องเพลงตันหยงเกิดจากการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ จากเดิมที่ใช้บทกวีปันตุนภาษามลายูมาเป็นภาษาไทยถิ่นใต้ แต่ก็ยังคงปรากฏศัพท์ภาษามลายูปนอยู่บ้างตามลักษณะการพูดของผู้คนท้องถิ่น เนื้อร้องเพลงตันหยงภาษาไทยถิ่นใต้มีรูปแบบชัดเจน ด้วยการขึ้นต้นบทร้องแต่ละครั้งว่า “ตันหยงตันหยง หยงไหรละน้อง...” หรือ “บุหงาตันหยง หยงไหรละน้อง...” หรือ “บุหงาตันหยง กำปงไหรน้อง....” หรือ “อาหยงอาหยง กำปงไหรน้อง...” เสมอ แล้วตามด้วยชื่อต้นไม้หรือดอกไม้ท้องถิ่น เพื่อเป็นคำต้นสัมผัสกลอนในการด้นวรรคต่อไป ลักษณะบทร้องมีจุดเด่นที่การใช้คำว่า “บุหงาตันหยง” จนเป็นที่จดจำและนำไปเรียกเป็นชื่อการละเล่น โดยทั้งรูปแบบการขึ้นต้นและการด้นในส่วนต่อ ๆ มาของบทร้องนั้นถูกบรรจุภายใต้ฉันทลักษณ์กลอนสี่และกลอนหกลักษณะเดียวกับเพลงกล่อมเด็กภาคใต้ คือเน้นสัมผัสคำท้ายของแต่ละวรรคกับคำต้นของวรรคต่อไป แต่การบังคับสัมผัสและจำนวนคำไม่เคร่งครัดมากนักสามารถแปรผันได้ตามความยาวของทำนองเพลง

♩ = 110 ดอกที่ 1
อา หยง อา หยง หยง ไหร่ ใย น้อง มี ยัง ดอก แต้ว
ร้อง
รำมะนา: หนวยยืน
5 อา หยง อา หยง แล ตะ น้อง ละ มี ยัง ดอก แต้ว
9 บัง มา ส มัคร ส มัคร เข้า มา รัก น้อง แล้ว
13 จีไป รัก คน อื่น ละ นาง เห้อ ละมัน กา ไม่ หรอย รึก ตึก
ดอกที่ 2
17 ตึก สอง แก้ม พี่ จูบ เอา มือ ไป ลูบ ก็ ยัง เป็น รอย
21 สอง แก้ม พี่ จูบ มือ ไป ลูบ ละ ก็ ยัง เป็น รอย

ตัวอย่างโน้ต: เพลงตันหยงลาฆู “ร๊อกต๊กต๊ก” โดย นายขิก คุ้มครอง
บ้านชายค่าย ตำบลมะรุ่ย อำเภอทับปุด จังหวัดพังงา

5. อภิปรายผล

จากผลการวิจัยเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงาข้างต้น ผู้วิจัยมีประเด็นอภิปรายเพิ่มเติม ดังนี้

1) ประวัติและพัฒนาการเพลงตันหยงพบแนวคิดเกี่ยวกับการแพร่กระจายของวัฒนธรรมการละเล่นรองเง็งที่สัมพันธ์กับการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลา กล่าวคือการเข้ามาของรองเง็งในหมู่ชาวเลยุคแรกก่อนการปรับเปลี่ยนไปสู่เพลงตันหยงชี้ให้เห็นร่อยการแพร่กระจายของวัฒนธรรมรองเง็งในคาบสมุทรมลายูด้วยเส้นทางเดินเรือเลียบชายฝั่งของคนท้องถิ่น ดังปรากฏหลักฐานทั้งนิทาน - ตำนาน คำบอกเล่า และการละเล่นลักษณะเดียวกับรองเง็งบนเส้นทางเดินเรือตั้งแต่เกาะสุมาตราจนถึงอ่าวพังงา ซึ่งเมื่อการละเล่นรองเง็งเข้ามาสู่ชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาที่มีวัฒนธรรมพื้นที่หลักประกอบจากชาวไทยพุทธ ชาวไทยมุสลิม และชาวไทยเชื้อสายจีน รองเง็งจึงปรับเปลี่ยนรูปแบบตามวัฒนธรรมพื้นที่ ด้วยการ

ใช้ภาษาและฉันทลักษณ์แบบไทยถิ่นใต้ในการเล่น กระทั่งตกผลึกเป็นเพลงตันหยงที่มีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงตามเศรษฐกิจและสังคมของชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาในที่สุด

การศึกษาประวัติและพัฒนาการของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงาแสดงให้เห็นว่าการแพร่กระจายเป็นแนวคิดเบื้องต้นที่ชี้ให้เห็นเฉพาะเส้นทางเคลื่อนที่และความแพร่หลายของวัฒนธรรมเท่านั้น ซึ่งไม่เพียงพอสำหรับการอธิบายวัฒนธรรมในเชิงลึก การเกิดขึ้นและดำรงอยู่ของเพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงายังมีแง่มุมคำถามต่อเนื่องอีกว่า วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ นั้นถูกยอมรับและอยู่ในพื้นที่ต่างวัฒนธรรมได้อย่างไรหลังการแพร่กระจายเข้ามาในพื้นที่ ซึ่งข้อค้นพบที่ได้จากการศึกษาชี้ว่ากระบวนการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่เป็นกระบวนการสำคัญที่ปรับให้วัฒนธรรมสามารถดำรงอยู่ในสังคมต่างวัฒนธรรมได้ด้วยการมีบทบาทหน้าที่ โดยกระบวนการปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นนี้สอดคล้องสัมพันธ์กับบริบททางสังคม ทั้งด้านเศรษฐกิจและการเมืองในแต่ละช่วงเวลา โดยกรณีการปรับเปลี่ยนจากรองเง็งไปสู่เพลงตันหยงนี้มีความสอดคล้องกับการปรับเปลี่ยนรูปแบบการละเล่นรองเง็งในพื้นที่อื่น ๆ ตลอดคาบสมุทรมลายู อาทิ รองเง็งแบบ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่พัฒนาในวังรายายะหริ่ง (ประภาส ขวัญประดับ, 2540: 61) รองเกง (Ronggeng) ในประเทศอินโดนีเซีย และ ซัมเปง หรือ ซาปิน (Zapin dance) ในประเทศมาเลเซีย

2) พัฒนาการเพลงตันหยงสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับความยืดหยุ่นของวัฒนธรรมชาวบ้าน (Folk culture) ที่พร้อมปรับตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม ซึ่งในกรณีเพลงตันหยงมีวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลาเป็นตัวแปรสำคัญ โดยแนวคิดนี้แสดงให้เห็นตั้งแต่การเข้ามาของรองเง็งชาวบ้านจากมลายูที่เมื่อต้องดำรงอยู่ในชุมชนรอบอ่าวพังงาอันมีวัฒนธรรมพื้นที่จากคนหลายกลุ่ม ความเป็นวัฒนธรรมชาวบ้านทำให้รองเง็งไม่มีเกณฑ์กำหนดการละเล่นที่เคร่งครัดตายตัว กระบวนการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลาจึงสามารถเกิดขึ้นได้อย่างต่อเนื่องและถูกยอมรับจากชุมชนในฐานะพัฒนาการของการละเล่น เพลงตันหยงจึงมีรูปแบบการ

ละเล่นที่หลากหลายสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลา ดังปรากฏทั้งเพลงตันหยงแบบดั้งเดิม เพลงตันหยงแบบรำวง และเพลงตันหยงประยุกต์ นิยมเล่นทั่วไปตลอดอ่าวพังงา

3) การศึกษาบทบาทหน้าที่และการปรับเปลี่ยนของเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงา แสดงให้เห็นแนวคิดว่ากระบวนการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่เป็นไปเพื่อตอบสนองบทบาทหน้าที่ของวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ ต่อสังคม โดยการตอบรับกับบทบาทหน้าที่ในสังคมนั้นเป็นเงื่อนไขสำคัญในการดำรงอยู่ของวัฒนธรรม ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าการเกิดเพลงตันหยงเป็นการปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมพื้นที่เพื่อรักษาบทบาทหน้าที่การเป็นมหรสพชุมชนของรองเง็งเอาไว้ ทำให้รองเง็งยังคงสามารถอยู่ได้ในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาในรูปของเพลงตันหยง เพลงตันหยงจึงมีสถานะเป็นรองเง็งท้องถิ่นของชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาที่ดำรงอยู่ได้ด้วยการมีบทบาทหน้าที่ต่อชุมชน กระบวนการปรับเปลี่ยนจึงเกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมในฐานะของกลไกสำหรับการสร้างบทบาทหน้าที่เพื่อการอยู่รอด (Survival)

4) เรื่องเล่าอย่างตำนานกำเนิดเพลงตันหยงสะท้อนความเป็นเครือญาติทางวัฒนธรรมกันระหว่างผู้คนในชุมชนต่าง ๆ รอบอ่าวพังงาและชุมชนอื่น ๆ ตลอดชายฝั่งทะเลอันดามัน มีบทบาทในการสร้างความรู้และความเป็นหนึ่งเดียวกันในด้านวัฒนธรรม กล่าวคือตำนานเรื่องการร่อนเร่สอนรองเง็งของนายกาเซ็ม หรือ บูกาเซ็ม (Buqasam) เป็นเรื่องที่รู้จักดีทั้งในพื้นที่ชุมชนรอบอ่าวพังงาและชุมชนอื่น ๆ ตลอดชายฝั่งอันดามัน นายกาเซ็มจึงเป็นคนสำคัญที่สร้างคุณประโยชน์และถูกยกย่องในฐานะบรรพชน หัวหน้าชุมชน ผู้บุกเบิก นักเลงใหญ่ผู้เปี่ยมคุณธรรม และครูคนแรกที่นำรองเง็งเข้ามาในพื้นที่แถบนี้ ดังที่ลอว์เรน เอ็น. รอสซ์เปรียบเทียบไว้ในงานศึกษาการส่งต่อความรู้รองเง็งในพื้นที่ชายฝั่งทะเลอันดามันว่า นายบูกาเซ็มเปรียบได้กับจอร์น แอปเปิลซีด (John Appleseed) ผู้เดินทางปลูกต้นแอปเปิลทั่วอเมริกา (Lawrence N. Ross, 2011: 45 - 50) นายบูกาเซ็มจึงอยู่ในสถานะของวีรบุรุษทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น (Cultural Hero) ที่สะท้อนให้เห็นการถือคติร่วมกันของ

กลุ่มชนผ่านบุคคลสำคัญ (วีรบุรุษ)

5) การศึกษาลักษณะทางดนตรียืนยันว่าดนตรีเชิงระบบไม่ได้แยกขาดจากสังคมและวัฒนธรรม สอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าดนตรีอยู่ร่วมกับสังคมมนุษย์ในฐานะผลิตผลของมนุษย์ในสังคม (ปรานี วงษ์เทศ, 2525: 26) ลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในตัวดนตรีจึงเป็นผลที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับบทริบททางสังคม ซึ่งการศึกษาเพลงตันหยงครั้งนี้แสดงให้เห็นว่ากระบวนการปรับเปลี่ยนที่เกิดขึ้นกับเพลงตันหยงอันเป็นผลสืบเนื่องจากความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมพื้นที่ในแต่ละช่วงเวลาของชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงา ทำให้ลักษณะดนตรีของเพลงตันหยงเกิดการเปลี่ยนแปลงกระทั่งมีรูปแบบและพัฒนาการต่างกันและยังคงแสดงให้เห็นอยู่ในปัจจุบัน ตั้งแต่การประสมวงที่มีวงดนตรีเพลงตันหยง 2 ชนิด ได้แก่ วงดนตรีเพลงตันหยงแบบทั่วไปกับ วงดนตรีเพลงตันหยงแบบประยุกต์ การใช้บันไดเสียงในบทเพลงต่างกัน 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันได 7 เสียงไดอะโทนิค (Diatonic) กับกลุ่มเสียงปัญจมูล (Pentatonic) ไปจนการใช้จังหวะ ทำนองเพลง และชื่อเรียกเป็นภาษาไทยถิ่นใต้ร่วมกับการละเล่นอื่น ๆ ในท้องถิ่น เช่น สร้อยกำ ปาหรีเกาะปันหยี ปาหรีภูเก็ต จังหวะตะลุง จังหวะรำวง เป็นต้น

6) การศึกษาลักษณะทางดนตรีของเพลงตันหยงแสดงให้เห็นขนบการใช้เครื่องดนตรีดนตรีเพื่อเลียนเสียงร้อง การเลียนเสียงร้องในเพลงตันหยงมีซอ (ไวโอลิน) ทำหน้าที่บรรเลง ด้วยการสีคลอนักร้องไปเรื่อย ๆ ตลอดช่วงบทเพลงที่มีการร้อง โดยการใช้เสียงโครงสร้างของบทเพลงเป็นหลักสำหรับสร้างทำนองตามเสียงที่นักร้องแปล่งออกมา ซึ่งสำเนียงการสีซอเลียนเสียงร้องนี้แตกต่างกันตามแนวทางเฉพาะของนายซอแต่ละคน (Style)

การปรากฏขนบการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงร้องในเพลงตันหยงสะท้อนให้เห็นการเป็นวัฒนธรรมร่วมด้านแนวคิดกับการละเล่นดนตรีอื่น ๆ ในภูมิภาคอุษาคเนย์ที่มีขนบการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงร้องแบบเดียวกัน เช่น การว่าดอกในดนตรีไทยแบบแผน หมอลำ กาหลอ มะโย่ง เป็นต้น ขนบดังกล่าวแสดงให้เห็นพัฒนาการการใช้เครื่องดนตรีที่ยืนยันว่าทำนองดนตรีในภูมิภาคนี้มีพื้นฐานมา

จากการเลียนแบบเสียงร้องและ/หรือเสียงในธรรมชาติ ทั้งยังแสดงให้เห็นความสืบเนื่องด้านการบรรเลงจากซอรีบับ (Rebab) ที่นิยมใช้บรรเลงคลอร้องในดนตรีชวา - มลายูที่ส่งต่อมาถึงซอ (ไวโอลิน) อีกด้วย (ความสืบเนื่องนี้มีหลักฐานอีกส่วนคือการตั้งสายด้วยเสียงท้องถิ่นท้องถิ่นและใช้บรรเลงเพียง 3 สายเท่านั้น)

6. ข้อเสนอแนะ

1) การวิจัยเพลงตันหยงในวัฒนธรรมพื้นที่รอบอ่าวพังงาเสนอข้อมูลทั้งในแง่ความรู้ของชุมชนและความเข้าใจในวัฒนธรรมพื้นที่ ซึ่งสามารถนำไปใช้ต่อยอดได้ในด้านการอนุรักษ์ ฟื้นฟู และเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจอาทิ การตั้งคณะใหม่ การฝึกหัดเยาวชน การพัฒนารูปแบบการประพันธ์เพลง การประสมวงดนตรี ตลอดจนรูปแบบการละเล่นให้สอดคล้องกับสภาวการณ์ของชุมชนในแต่ละช่วงเวลา เป็นต้น

2) ข้อมูลความรู้จากงานวิจัยสามารถใช้ในการทำความเข้าใจเพลงตันหยงในชุมชนพื้นที่รอบอ่าวพังงาได้เป็นอย่างดี ทั้ง ประวัติ พัฒนาการ บทบาทหน้าที่ การปรับเปลี่ยน และลักษณะทางดนตรีของเพลงตันหยง ควรถูกนำไปวิพากษ์และสังเคราะห์เป็นหนังสือที่ทุกคนสามารถอ่านเข้าใจได้ง่ายเผยแพร่สู่สาธารณะ อันจะเป็นประโยชน์ต่อชุมชนในด้านอนุรักษ์ เผยแพร่ และการศึกษา

3) การศึกษาเพลงตันหยงจะสมบูรณ์ได้นั้นก็ด้วยการไม่หยุดที่จะศึกษาเพราะความรู้และปัญหาเกิดขึ้นและเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ฉะนั้น จึงมีแง่มุมสำหรับการศึกษาเพลงตันหยงอีกหลากหลายที่สามารถศึกษาได้อีกในการวิจัยครั้งต่อ ๆ ไป ทั้งด้านบริบทอาทิ คุณค่าความหมาย การดำรงอยู่ การละเล่นกับอำนาจในท้องถิ่น ฯลฯ และด้านระบบดนตรี เช่น ลักษณะเฉพาะของแต่ละคณะหรือกลุ่มพื้นที่ เทคนิคการบรรเลงเชิงลึก พัฒนาการระบบเสียง ฯลฯ แง่มุมต่าง ๆ เหล่านี้จะช่วยเติมความรู้เกี่ยวกับเพลงตันหยงให้สมบูรณ์และทันสมัยมากขึ้นต่อ ๆ ไป

4) วัฒนธรรมการละเล่นเพลงตันหยงไม่ได้เกิดขึ้นอย่างโดดเดี่ยวแยกขาดจากสังคมโดยรอบหากแต่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันเป็นโครงสร้างที่ส่งผลระหว่างกัน การศึกษาความรู้เกี่ยวกับเพลงตันหยงจะสมบูรณ์ได้ก็ด้วยการแสดงให้เห็นการเชื่อมโยง

ความรู้ด้านดนตรี การละเล่น และสังคมที่ครอบคลุมทั้งขอบเขตด้านพื้นที่และเวลา การวิจัยในอนาคตจึงควรศึกษาวัฒนธรรมการเล่นเพลงตันหยงในพื้นที่อื่นของชายฝั่งทะเลอันดามันเพิ่มเติม ยกแสดงเปรียบเทียบความเหมือน - ต่างในแง่แนวคิดและเชื่อมโยงความรู้ต่อเนื่องกับวัฒนธรรมการละเล่นลักษณะเดียวกันในขอบเขตพื้นที่กว้างออกไปอาทิ เขตประเทศเพื่อนบ้านในอุษาคเนย์ หรือ ภูมิภาคอื่น ๆ (หากมี) อันจะทำให้สามารถเข้าใจการเกิดขึ้น ดำรงอยู่ และเสื่อมสลายของวัฒนธรรมการละเล่นเต้นรำในกลุ่มวัฒนธรรมรองเง็งได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

7. เอกสารอ้างอิง

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2555). **ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน**. กรุงเทพฯ : แสงดาว.

ประภาส ขวัญประดับ. (2540). **รองเง็ง: ระบำและดนตรีพื้นบ้าน ภาคใต้ของประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปรานี วงษ์เทศ. (2525) **พื้นบ้านพื้นเมือง**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

วิเชียร ตันตระเสนีย์. (2553). **พจนานุกรมมาเลย์ - ไทย ฉบับปรับปรุง**. กรุงเทพฯ : วี. พริ้น (1991).

วิสันธนี โพธิสุนทร. (2532). **ถลาง ภูเก็ต และชายฝั่งทะเลอันดามัน**. กรุงเทพฯ : อมรินทน์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ.

สถาพร ศรีสัจจัง. (2529). **สารัตถะจากเพลงรองเง็งตันหยง: ศึกษาเฉพาะกรณีจังหวัดตรัง**. สงขลา : สถาบันทักษิณคดี มศว. สงขลา.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, และคณะ (2551). **ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้**. ในลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.

Jan Van Der Putten. (2014). **'Dirty Dancing' and Malay Anxieties: The Changing Context of Malay Ronggeng in the First Half of**

the Twentieth Century, in Sonic Modernities in the Malay World A History of Popular Music, Social Distinction and Novel Lifestyles (1930s – 2000s). Boston : Koninklijke Brill NV.

Lawrence N. Ross. (2011). **Rong Ngeng the Transformation of Malayan Social Dance Music in Thanland Since the 1930S.** New York : The City University of New York.

สัมภาษณ์

ประภาส ขวัญประดับ (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงพล เลิศกอบกุล (ผู้สัมภาษณ์), 17 พฤศจิกายน 2557.

มะหวีด ทะเลลึก (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงพล เลิศกอบกุล (ผู้สัมภาษณ์), 6 เมษายน 2557.

ฮาเมียะ หมั่นมา (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงพล เลิศกอบกุล (ผู้สัมภาษณ์), 20 มีนาคม 2558.