รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล

สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงดาระ จังหวัดสตูล 2) วิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล ผลการวิจัยพบว่า

1) ประวัติความเป็นมา สันนิษฐานว่า ดาระมาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย ผ่านมายังประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย เข้าสู่ทางภาคใต้ของประเทศไทย ที่จังหวัดสตูลเมื่อกว่า 300 ปีมาแล้ว ท่ารำนำมาจากท่าของกวาง บทเพลงนำมาใช้ 5 เพลง ผู้ถ่ายทอดมี 3 รุ่น
2) มีบทบาทต่อชุมชนในด้านสร้างความบันเทิง การสร้างสุขภาพในชุมชน เป็นสื่อพื้นบ้าน การถ่ายทอดวัฒนธรรมและการถ่ายทอดองค์ความรู้

3) มีวิธีการฝึกหัดและถ่ายทอดการแสดงทั้งด้วยตัวศิลปินเอง วิธีพี่สอนน้อง การเปิดค่ายอบรม และด้วยการทำเป็นสื่อวีซีดี
4) การแสดงประกอบด้วยนักดนตรี เครื่องดนตรี ผู้ขับร้อง บทเพลง นักแสดง ชุดแต่งกาย
5) ขั้นตอนการแสดง เรียงลำดับจากเพลงตะเบงะเจ๊ะ เพลงอมจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดารีกันตงและเพลงฮอดามี การตีรำมะนาด้วยเสียง 3 เสียง ท่ารำไม่มีชื่อเรียก

โครงสร้างเพลงส่วนมากมี 5 ท่อน ประโยคเพลงมี 2 ประโยคเป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ บันไดเสียงใช้แบบ Hexatonicscale, Pentatonic scales และ Diatonic Scale หลักเสียงและโหมดเสียงใช้ Aeolian มากสุด Mixolydian และ Ionian รองลงมา โครงสร้างทำนองส่วนมากมี 3 ท่อน มีทำนองเดียว วรรคเพลงและวลีของทำนองมี 2 – 6 วลีทำนอง ใช้กระสวนจังหวะ 4 – 7 กระสวน ใช้กระสวนทำนอง 2 – 6 กระสวน มีการพัฒนาแนวทำนองจากทำนองหลักออกไป 3 – 9 ทำนอง กลุ่มเสียงทำนองร้องแบ่งวลีละ 1 – 2 กลุ่มเสียงพิสัยของทำนองร้องอยู่ระหว่างคู่ 6 minor ถึงคู่ 9 major การดำเนินทำนองเป็นลำดับขั้นและกระโดดคู่ 3 ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนองส่วนมากเป็นแบบ Syllabic และ Neumatic

คำสำคัญ : ดนตรี, ดาระ, พื้นบ้าน

Musical Forms and Characteristics of Darah Performance in Satun Province

Surasit Sreesamuth
Lecturer of Music, Faculty of Arts,
Thaksin University, Songkhla, Thailand.

ABSTRACT

This research, utilizing qualitative research method, aimed to 1) study the musical culture of Darah performance in Satun province, 2) analyze the musical forms and styles of Darah performance. The findings of the research reveal the following.

1) the performance traces its origin in Saudi Arabia, passing through Indonesia, Malaysia and into Satun province southern Thailand more than 300 years ago. The dance styles of the performance are taken from the movement of deer. The music only five songs are traditionally played through three generations of musicians and singers.
2) The Darah performance plays a role for the community in the creation

of entertainment, creating healthy communities, serving as local media, acculturation and knowledge transfer.

3) Performance practice and knowledge is passed on by the performers themselves through teaching by senior performers to apprentices, opening of training camp and producing the VCD for propagation.
4) Performance elements consist of musicians, musical instruments, singers, songs, performers and costumes.
5) performance procedures are arranged as follows: The music starts with TabengNgajeh. Omjarikam, DiyaDoniya, Sifat Dari Kantong, and Hodami musical pieces. This is accompanied by the playing of the rebana (tambourines) with three tones and there is no name for the dance styles.

The structure of the songs contains five stanzas with two sentences, i.e. question and answer sentences. Hexatonic, Pentatonic and Diatonic Scales are used throughout. Aeolian is used most frequently, followed by Mixolydian and Ionian. Most melodicstructure is of three stanzas and mono-melody, whereas musical line and melodic phrase consist of 2-6 phrases. The melody utilizes 4-7 rhythmic patterns with 2-6 melodic patterns. 3-9 melodies have been developed from the main melody. Sound melody is divided into 1-2 groups. The range of sound melodies is between 6 minor intervals to 9 major intervals. The melodic sequence utilizes the scale and a jump into the third intervals. Lyrics and melodies are related mostly in the Syllabic and Neumatic.

Keywords: Music, Darah, Folk

ที่มาและความสำคัญ

การละเล่นพื้นบ้านของชาวจังหวัดสตูลแต่เดิมมี 5 ประเภทได้แก่ สิละ รองแง็ง ลิเกบกบูสุ และ ดาระ ซึ่งล้วนเป็นการแสดงพื้นบ้านที่เคยนิยมกันมากในจังหวัดสตูล สำหรับดาระในจังหวัดสตูลเริ่มลดบทบาทลง หลังจากสังคมเริ่มรับวัฒนธรรมความบันเทิงแบบใหม่เข้ามาเช่นรำวง ภาพยนตร์ ดนตรี ทำให้คนนิยมและคนรู้จักดาระน้อยลงเรื่อยๆ

ปัจจุบันดาระ ในจังหวัดสตูล เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านเหลือเพียงแห่งเดียว โดยมีการเปลี่ยนบทบาททางสังคม ผู้วิจัยจึงสนใจและตระหนักถึงการอนุรักษ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีในการแสดงดาระ เพราะในแต่ละบทเพลงมีจังหวะการตีรำมะนา การขับร้องและร่ายรำ ที่ยังคงคุณค่าทางวัฒนธรรม สามารถให้เยาวชน ผู้ที่สนใจ ตลอดจนชุมชนในท้องถิ่นสืบทอดและร่วมกันอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดังกล่าวสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

การวิจัยเรื่อง รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์การวิจัยไว้ดังนี้คือ

1. เพื่อศึกษาวัฒนธรรมดนตรีของการแสดงดาระจังหวัดสตูล
2. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล

ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัยด้วยจัดเก็บข้อมูลภาคสนามในพื้นที่ตำบลควนโดน อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ระหว่างเดือนมกราคม พ.ศ. 2557 – กันยายน พ.ศ. 2558 โดยกำหนดขอบเขตจากเพลงที่ยังนำมาแสดงอยู่ในปีที่จัดเก็บข้อมูลและสามารถบันทึกและเก็บข้อมูลทางด้านดนตรีได้จากภาคสนาม โดยวิเคราะห์เพลงจากการบันทึกเสียงเพลงจำนวน 5 เพลง

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์เป็นผู้ให้ข้อมูลหลักคือครูสมศรี ชอบกิจ ซึ่งเป็นศิลปินดาระและเป็นครูสอน เป็นคนเดียวที่อนุรักษ์และถ่ายทอดการแสดงดาระในจังหวัดสตูล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง กำหนดประเด็นการสัมภาษณ์แบบกว้างๆ ใช้สมุดบันทึก ประกอบการใช้เครื่องบันทึกเสียงและเครื่องบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

นอกจากนี้ยังมีการเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารเก่า ภาพกิจกรรมในการแสดงดาระ ภาพกิจกรรมและผลงานของครูสมศรี ชอบกิจ การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ศิลปิน นักแสดง การสังเกตจากการแสดงดาระ การบันทึกข้อมูลภาคสนาม ด้วยการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวของการแสดงดาระ โดยประสานงาน กับศิลปิน และกำหนดเวลาเพื่อจัดการแสดงสำหรับการบันทึกเสียงและภาพ

นำข้อมูลจากการบันทึกเสียงและภาพเคลื่อนไหว มาทำการถอดเป็นโน้ตเพลง สำหรับการวิเคราะห์ การบันทึกด้วยภาพเคลื่อนไหวของการแสดงนำมาถอดและเรียงลำดับขั้นตอนของการแสดง

การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารเก่าที่ได้ จากภาพกิจกรรมและผลงานของครูสมศรี ชอบกิจที่เก็บรวบรวมไว้ วิเคราะห์จากข้อมูลที่ได้ จากการสัมภาษณ์และการสังเกต และการวิเคราะห์โน้ตเพลงที่ได้จากการถอดโน้ตจากการบันทึกการขับร้องเพื่อศึกษาลักษณะทางดนตรี

สรุปผลการวิจัย

วัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ

การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีในการแสดงดาระ จังหวัดสตูล พอสรุปได้ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของดาระ

1.1 ตำนานของการเกิดดาระ

ดาระเป็นภาษาอาหรับแปลเป็นไทยได้ว่า “จวนจะสิ้นใจ” ประวัติการเกิดดาระตามตำนานที่ว่าเป็นจุดกำเนิดของการร่ายรำคือตัวแม่กวางลูกอ่อน การร้องเพลงและร่ายรำตามแบบอย่างท่าของกวาง ในตำนาน ไม่ทราบความหมายของเนื้อเพลง เป็นการสรรเสริญพระเจ้า มีการฝึกหัดรำโดยการนำดนตรี รำมะนา ประกอบจังหวะเพลง เพลงที่ใช้ร้องนั้นเป็นภาษาอาหรับพื้นบ้าน หรืออาหรับบก

1.2 การเข้ามาของดาระในประเทศไทย

สันนิษฐานว่าดาระมาจากประเทศซาอุดิอาระเบีย ผ่านมายังประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซียและเข้าสู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยที่จังหวัดสตูลเมื่อกว่า 300 ปี มาแล้ว ถิ่นที่นิยมเล่นดาระกันมากในสมัยก่อนคือ เขตอำเภอเมืองสตูล ตำบล

แป-ระ และตำบลควนโดน การนำเข้ามาโดยพ่อค้าวานิชที่เข้ามาค้าชาย เมื่อมีเวลาว่าง จึงได้รวมกลุ่มกันร้องรำทำเพลงเพื่อการผ่อนคลาย ชาวบ้านที่อยู่ละแวกนั้นก็ได้มาร่วมกันร้องรำทำเพลงเพื่อความสนุกสนาน ร่วมกับเหล่าพ่อค้าวานิชและในที่สุดชาวบ้านก็สามารถร้องรำทำเพลงได้ด้วยตัวเอง ซึ่งศิลปะการแสดงนี้มีชื่อเรียกว่า “ดาระ” (สมศรี, 2558)

1.3 บทเพลงสำหรับการแสดงดาระ

บทเพลงดาระตามประวัติ มีทั้งสิ้น 44 เพลง สามารถบันทึกเนื้อเพลงและคำแปลไว้ มีจำนวน 39 เพลง ได้แก่เพลงที่ 1 ซามีลา (เพลงไหว้ครู) เพลงที่ 2 เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงที่ 3 รอบานา เพลงที่ 4 เพลงซีฟาดดารี่กันตง เพลงที่ 5 เพลงฮาบาธาร่อซาร่อมาเล เพลงที่ 6 เพลงอีลาโอกดดัม เพลงที่ 7 เพลงดียาโดนียา เพลงที่ 8 เพลงอมมาจารีกำ เพลงที่ 9 เพลงกันตีโยรอเก เพลงที่ 10 เพลงซานูเร เพลงที่ 11 เพลงเอบานี เพลงที่ 12 เพลงบาราดันโต๊ะดียา เพลงที่ 13 เพลงมาลมกียาซาเอ เพลงที่ 14 เพลงบีบูรอ เพลงที่ 15 เพลงบูดียานีเพลงที่ 16 เพลงอัมปนดูวันกู เพลงที่ 17 เพลงยาไสสินลา เพลงที่ 18 เพลงดารากียานา เพลงที่ 19 เพลงตรังบูลัน เพลงที่ 20 เพลงดาเวตารอบาลัม เพลงที่ 21 เพลงปูเต๊ะกูนิง เพลงที่ 22 เพลงโอราคำบูงา เพลงที่ 23 เพลงอีลาวาโยค เพลงที่ 24 เพลงยากาลำฮอดามี เพลงที่ 25 เพลงโอยาโบสา เพลงที่ 26 เพลงฮอดามีดากียาเอ เพลงที่ 27 เพลงยาสีโกลโฮ เพลงที่ 28 เพลงยาธาโฮยาโฮเล็น เพลงที่ 29 เพลงคาบาวาลาอมสีกน เพลงที่ 30 เพลงโต๊ะการามีนาราเย เพลงที่ 31 เพลงยาปาคา เพลงที่ 32 เพลงยาสันลาลา เพลงที่ 33 เพลงอาโยเด เพลงที่ 34 เพลงอาโดเฮ เพลงที่ 35 เพลงตะเยะกูหวัน เพลงที่ 36 เพลงยาโดยา เพลงที่ 37 เพลงเฮสารามี เพลงที่ 38 เพลงตะเบ๊ะโต๊ะอินเจ เพลงที่ 39 เพลงฮอดามีหรือเพลงอำลา (กรรณิการ์ และคณะ, 2555) อย่างไรก็ตามเพลงที่นำมาใช้สำหรับการแสดงดาระในปัจจุบันมีการใช้เพียง 5 เพลงเนื่องจากศิลปินไม่สามารถถ่ายทอดได้ครบ ไม่มีผู้เรียนหรือผู้สืบทอดจึงทำให้ลืมหลายเพลงไป เพลงที่นำมาใช้ได้แก่

เพลงตะบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดารีกันตง และเพลงฮอดามี การเรียกชื่อเพลง ใช้คำร้องในท่อนแรกของทุกเพลงเป็นชื่อเพลง

1.4 ศิลปินและผู้ถ่ายทอดดาระ

จากข้อมูลและการสัมภาษณ์ครูสมศรี ชอบกิจ ได้อธิบายถึงการสืบทอดการแสดงดาระ มาถึงรุ่นที่ 3 ดังนี้

รุ่นที่ 1 การฝึกหัดรุ่นแรก ชื่อ โต๊ะครูเปี๊ยะ เป็นครูดาระคนแรก ในตำบลควนโดน ใช้วิธีการ ถ่ายทอดโดยมุขปาฐะและการสาธิต ไม่ทราบประวัติว่าโต๊ะครูเปี๊ยะได้รับการฝึกหัดมาจากที่ใด

รุ่นที่ 2 นายทอง มาลินี ฝึกหัดดาระกับ โต๊ะครูเปี๊ยะ เมื่ออายุ 13 ปี การถ่ายทอดโดยวิธีมุขปาฐะและการสาธิต

รุ่นที่ 3 นางสมศรี ชอบกิจ เริ่มฝึกการแสดงศิลปะพื้นบ้านดาระ มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 กับนายทอง มาลินี และนายโสย สามัญ ปราชญ์ชาวบ้าน ไม่มีข้อมูลว่านายโสย ฝึกหัดดาระมาจากใคร การเรียนรู้ของนางสมศรี ชอบกิจ ใช้วิธีการฝึกแบบมุขปาฐะและการสาธิตจากนายทอง มาลินีและนายโสย สามัญ

ภาพที่ 1 *ครูสมศรี ชอบกิจ (ถือไมค์) และนายทอง มาลินี (ขวา)*

2. บทบาทหน้าที่ดาระ

ปัจจุบันดาระมีบทบาทต่อชุมชน ดังนี้

2.1 บทบาทในฐานะการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับชุมชนหรือบุคคลที่เข้าร่วมในกิจกรรมต่างๆ ซึ่งส่วนมากเป็นการร้องขอจากหน่วยงานราชการ

2.2 บทบาทด้านการสร้างสุขภาพในชุมชน เป็นการสร้างสรรค์ด้วยการนำรูปแบบท่ารำของการแสดงพื้นบ้านดาระมาปรับประยุกต์ร่วมกับท่าออกกำลังกายแอโรบิก เป็นการออกกำลังกายแบบใหม่โดยใช้ชื่อว่าดาระบิก

2.3 บทบาทในฐานะสื่อพื้นบ้าน การแสดงดาระสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงที่มีเฉพาะถิ่นและภาพลักษณ์ในฐานะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์หนึ่งเดียวในอำเภอควนโดน จังหวัดสตูล

2.4 บทบาทด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรมการแสดงดาระให้กับคนในชุมชน นักเรียน เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น วัฒนธรรมต่างๆ ที่แฝงอยู่ในการแสดงดาระ ได้แก่ 1) เนื้อหาสาระของเพลงความหมายของคำร้องที่ถูกแปลและเรียบเรียงเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรม และสอดแทรก คำสอนของศาสนาผ่านบทเพลงดาระ 2) ทำนองเพลงรูปแบบของทำนอง การใช้ทำนองและบันไดเสียงในการขับร้อง เป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิม 3) การแต่งกายเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมของชวาและอินโดนีเซีย ผ่านทางการแต่งกายของนักแสดงดาระ 4) เครื่องดนตรีใช้ประกอบการแสดงดาระ โดยใช้กลองรำมะนา ประกอบการขับร้องและการแสดง เป็นบทบาทหนึ่งในการถ่ายทอดวัฒนธรรมพื้นบ้าน

2.5 บทบาทด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับดาระ ในด้านการรำ การนำเสนอด้านการแต่งกาย การนำเสนอด้านดนตรี

3. การฝึกหัดและถ่ายทอดการแสดงดาระ

มีกระบวนการถ่ายทอดการแสดงโดยวิธีการ 1) ถ่ายทอดการสอนด้วยตนเอง เป็นการถ่ายทอดด้วยตัวศิลปินเอง 2) การถ่ายทอดการสอนด้วยวิธีพี่สอนน้อง โดยเฉพาะการตีรำมะนา 3) การถ่ายทอดการสอนด้วยการเปิดค่ายอบรมให้ความรู้ 4) การถ่ายทอดโดยวิธีจัดทำเป็นวีซีดีบันทึกการแสดงศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ

4. องค์ประกอบการแสดง

ประกอบด้วย 1) นักดนตรี เป็นผู้เล่นกลองรำมะนา ส่วนมากใช้นักดนตรี 4 คน ตามจำนวนกลองรำมะนาที่ใช้ประกอบการเล่น 2) เครื่องดนตรี มีชนิดเดียวคือ กลองรำมะนา ส่วนมากใช้จำนวน 4 ใบ 3) ผู้ขับร้องดาระ ส่วนมากเป็นผู้หญิง ส่วนผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงหรือชายต้องขับร้องเพลงได้เพื่อใช้ในการร่ายรำและการเปลี่ยนท่ารำ 4) บทเพลงสำหรับขับร้องมี 5 บทเพลงเท่านั้นได้แก่ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดารีกันตง และเพลงฮอดา มี 5) นักแสดงดาระเป็นการรำคู่ชายหญิง ไม่มีการจำกัดจำนวนนักแสดง เพียงให้เหมาะสมกับสถานที่การแสดงเท่านั้น 6) ชุดแต่งกายการแต่งกายผู้ชาย สวมหมวกแขกดำที่เรียกว่ากะเปี๊ยะหรือซองเกาะ บางทีสวมซะตะงันหรือผ้าโพกแบบเจ้าบ่าวมุสลิม สวมเสื้อคอตั้งที่เรียกว่าโตะระหงาหรือตะโละบลางา ไม่สวมรองเท้า การแต่งกายของผู้หญิงจะสวมเสื้อแขนกระบอกยาวเรียกว่าเกอรบายาบันตง ลักษณะเสื้อเรียกอีกอย่างว่าเสื้อบานง โดยได้รับอิทธิพลมาจากอินโดนีเซียหรือชวา เสื้อนิยมใช้ผ้าลูกไม้ นุ่งปาเต๊ะยาวกรอมเท้า เลือกให้เหมาะกับสีเสื้อที่ตัวใช้ผ้าบางคลุมไหล่เรียกว่าผ้าสไบ

ภาพที่ 2 *นักดนตรีและนักแสดงดาระ*

5. ขั้นตอนการแสดง

5.1 ลำดับขั้นตอนการขับร้อง โดยเรียงตามลำดับ ดังนี้ 1) เพลงตะเบะงะเจ๊ะ 2) เพลงอมมาจารีกำ 3) เพลงดียาโดนียา 4) เพลงซีฟาดดารีกันตง และ 5) เพลงฮอดามี

ผู้เล่นกลองรำมะนา เป็นผู้นำจังหวะในการรำและร้อง ผู้ขับร้องจะพูดชื่อเพลงที่ใช้ในการขับร้อง หลังจากนั้นกลองรำมะนา มีจังหวะส่งเพื่อนำเข้าเนื้อร้อง ผู้ร้องจึงขึ้นเนื้อร้องในท่อนแรก

5.2 เนื้อเพลงสำหรับการขับร้อง ใช้เพียง 5 เพลงได้แก่ เพลงตะเบะงะจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา เพลงซีฟาดดาริกันตง และเพลงฮอดามี

5.3 การตีรำมะนา สมัยก่อนใช้การนั่งเล่นกับพื้นโดยการนั่งแบบขัดสมาธิ ในปัจจุบันการนั่งสำหรับบรรเลงรำมะนาสามารถนั่งได้ตามความสะดวกของสถานที่ในการบรรเลง วิธีการตีเรียกชื่อตามเสียงที่ได้ยินมีการตีเสียงที่แตกต่างกัน 3 เสียง ดังนี้ 1) เสียงเพิ่ง 2) เสียงเทิ่ง, ทึ่ง 3) เสียงป๊ะ

จากตัวอย่างที่ 1 แสดงการนำเสนอ การตีรำมะนา เสียงเพิ่ง ด้วยมือขวา แสดงโดยหัวโน้ตอยู่บนเส้น มีอักษร R ด้านล่าง การตีเสียง เทิ่ง, ทึ่ง ด้วยมือซ้าย แสดงด้วยอักษร L ด้านล่าง หัวโน้ตอยู่ใต้เส้น การตีเสียงป๊ะ ด้วยมือขวา กดมือกลางหน้ากลอง แสดงด้วยโน้ตหัวกากบาท บนเส้น

ตัวอย่างที่ 1 *แสดงการนำเสนอเสียงของการตีกลองรำมะนา*

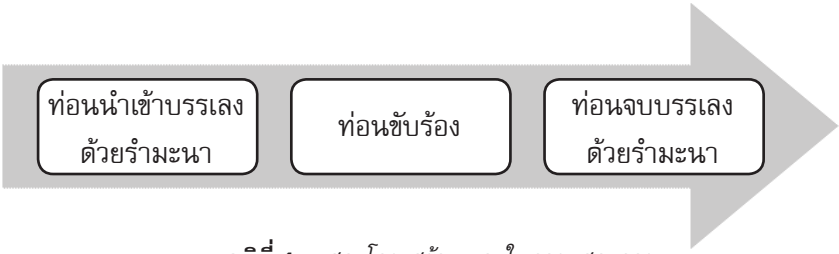
5.4 ท่าการรำ ท่ารำไม่มีชื่อเรียกประจำการรำดาระแปรเปลี่ยนไปตามเนื้อเพลง ผู้รำต้องจดจำเนื้อเพลงและร้องเพลงได้จึงจะสามารถรำได้ถูกต้อง

ภาพที่ 3 *แสดงการแต่งกายและท่ารำของนักแสดงดาระ*

รูปแบบและลักษณะทางดนตรีในการแสดงดาระจังหวัดสตูล

ด้านโครงสร้างเพลง

ทุกเพลงมีโครงสร้าง 3 ท่อนหลักที่เหมือนกันคือ ท่อนนำเข้าทำนองร้องเป็นการบรรเลงด้วยรำมะนา ท่อนขับร้องหรือท่อนทำนองเพลง และท่อนลงจบด้วยรำมะนา ส่วนมากมีท่อนขับร้อง 3 ท่อน ได้แก่เพลง ตะเบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงดียาโดนียา และเพลงฮอดามี ส่วนเพลงซีฟาดดาริกันตง มีท่อนขับร้อง 4 ท่อน มีโครงสร้างเพลงท่อนนำเข้าและลงจบเช่นเดียวกับเพลงอื่น



แผนภูมิที่ 1 *แสดงโครงสร้างเพลงในการแสดงดาระ*

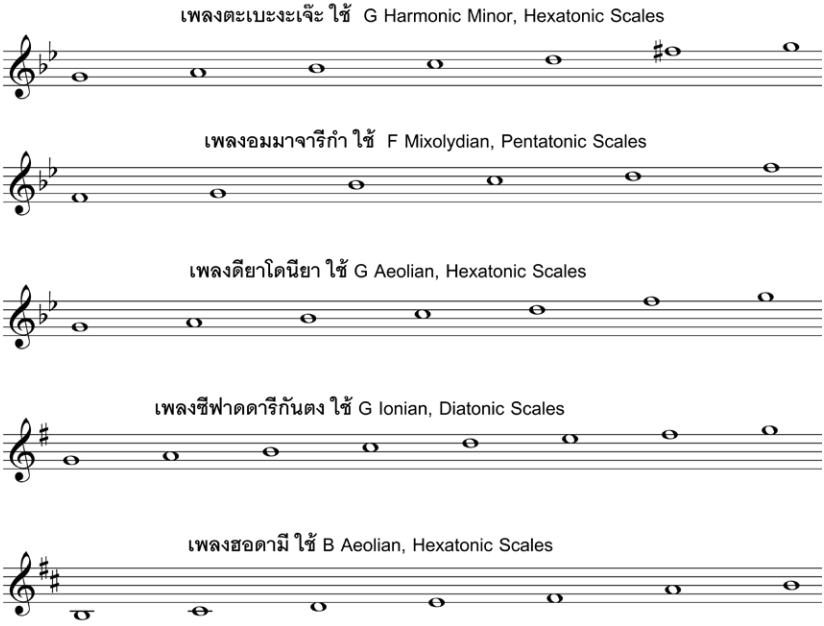
ประโยคเพลง

ทุกท่อนเพลงในแต่ละเพลงสามารถแบ่งประโยคเพลงเป็น 2 ประโยคใหญ่ เป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ

บันไดเสียง หลักเสียงและโหมดเสียง

มีการใช้เสียง 6 เสียง หรือบันไดเสียงแบบ Hexatonic Scales 3 เพลง คือ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงดียาโดนียา เพลงฮอดามี บันไดเสียงแบบ Pentatonic Scales ในเพลงอมมาจารีกำ บันไดเสียงแบบ Diatonic Scales ในเพลงซีฟาดดารีกันตง

หลักเสียงและโหมดเสียง ใช้หลักเสียงแบบ G Harmonic Minor ในเพลงตะเบะงะเจ๊ะ, F Mixolydian เพลงอมมาจารีกำ, G Aeolian เพลงดียาโดนียา, B Aeolian เพลงฮอดามี และ G Ionian เพลงซีฟาดดาริกันตง บันไดเสียงหลักเสียงและโหมดเสียงในเพลงทั้ง 5 เพลงดังตัวอย่างที่ 2



ตัวอย่างที่ 2 *แสดงบันไดเสียง หลักเสียงและโหมดเสียงทั้ง 5 เพลง*

โครงสร้างทำนอง

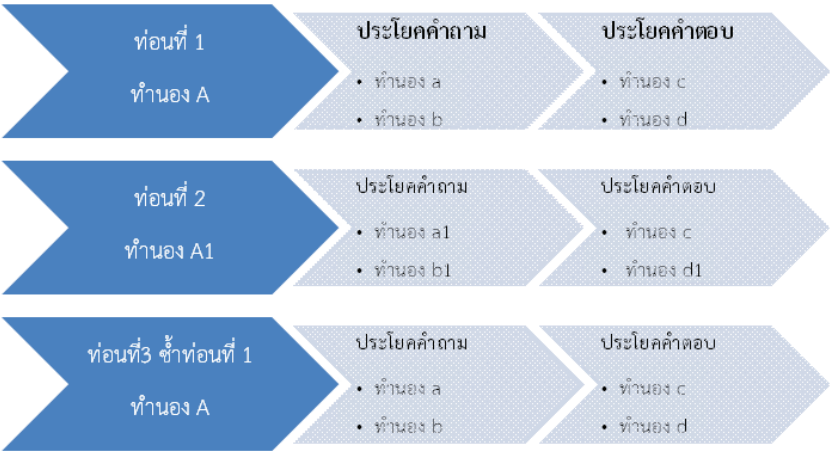
พบว่าส่วนมากเป็นเพลงที่มีโครงสร้างทำนองเดียว โดยมีทำนองย่อยหรือวลีทำนองย่อยที่แตกต่างกันออกไปมีรายละเอียดดังนี้

เพลงตะเบะงะเจ๊ะแบ่งเป็นทำนอง 2 ทำนองหลัก คือทำนอง a และทำนอง b ในท่อนที่ 1 เป็นทำนอง a ในประโยคคำถาม 1, ทำนอง b ในประโยคคำตอบ 1, ประโยคคำถามที่ 2 ใช้ทำนอง a, ส่วนประโยคคำตอบ 2 ใช้ทำนอง b และมีการพัฒนาแนวทำนองออกไปท่อนที่ 2 พัฒนาทำนองเพิ่ม จากแนวทำนอง a และ b เพิ่มเติม โครงสร้างทำนอง เป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองเพิ่มเติม

แผนภูมิที่ 2 *แสดงโครงสร้างเพลงตะเบะงะเจ๊ะ*

อมมาจารีกำโครงสร้างทำนอง แบ่งเป็นวลีทำนอง 4 วลีทำนองหลัก คือทำนอง a, b, c และ d ในท่อนที่ 1 เป็นทำนอง A โดยมีวลีทำนอง a และ วลีทำนอง b วลีทำนอง c และ d

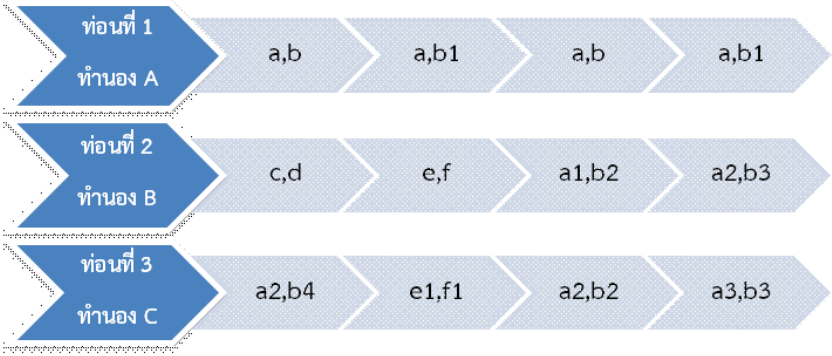
ท่อนที่ 2 ในประโยคตำถาม เป็นวลีทำนอง a1 และ b1 โดยพัฒนามาจากท่อนที่ 1 ส่วนประโยคคำตอบ เป็นทำนอง c และ d1 โดยพัฒนามาจากทำนอง d ในประโยคคำตอบท่อนที่ 1 ท่อนที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1 ทำนอง A โครงสร้างทำนองพบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองเพิ่มเติม



แผนภูมิที่ 3 *แสดงโครงสร้างเพลงอมมาจารีกำ*

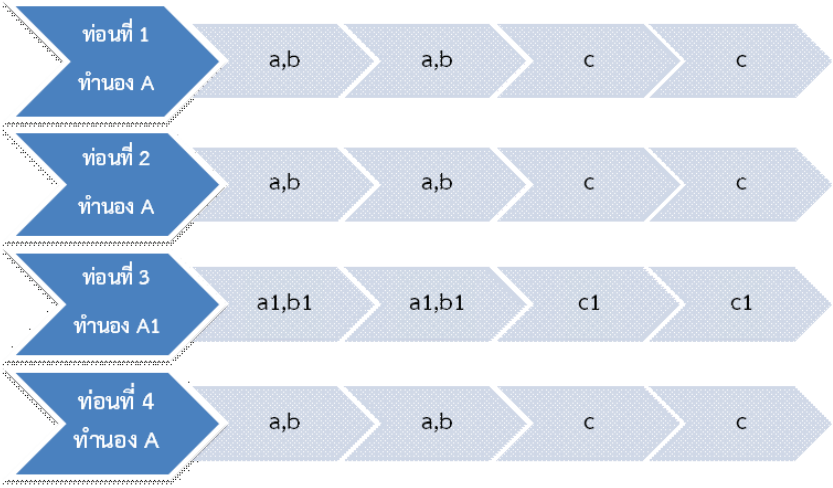
เพลงดียาโดนียาโครงสร้างทำนอง แบ่งออกเป็น 3 ทำนองโดยแต่ละท่อนเพลงมีแนวทำนองที่แตกต่างกันออกไปดังนี้ท่อนที่ 1 เป็นทำนอง A ทำนองเดียวโดยมีวลีทำนอง 2 ทำนองและมีการพัฒนาแนวทำนอง วรรคเพลงเป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ มีการซ้ำทำนองในท่อนที่ 1

ท่อนที่ 2 มีแนวทำนองที่แตกต่างกันออกไป ยังคงยึดวรรคเพลงแบบประโยคคำถามคำตอบเหมือนเดิม มีวลีทำนองใหม่ และการพัฒนาจากวลีทำนองเก่าในท่อนที่ 1 ท่อนที่ 3 มีทำนองที่แตกต่างออกไป โดยนำวลีทำนองจากท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มาพัฒนาออกไปอีก มีการแบ่งวรรคเพลงเป็นประโยคถามตอบเช่นท่อนอื่นๆ โครงสร้างเป็นเพลง 3 ทำนอง



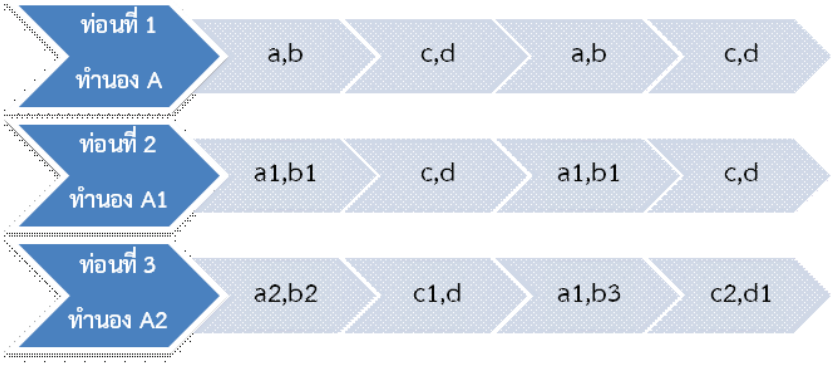
แผนภูมิที่ 4 *แสดงโครงสร้างเพลงดียาโดนียา*

เพลงซีฟาดดารีกันตงโครงสร้างทำนอง แบ่งทำนองเพลงเป็น 4 ท่อนเพลง ในแต่ละท่อนเพลงมี 2 วรรคเพลง ท่อนเพลงทั้ง 4 มีเพียงทำนองเดียว ท่อนเพลงที่ 1 กับท่อนเพลงที่ 2 เป็นทำนองเดียวกัน ท่อนที่ 3 เป็นทำนองเพลงที่พัฒนามาจากแนวทำนองท่อนที่ 1 ส่วนท่อนที่ 4 เป็นการดำเนินทำนองซ้ำกับท่อนเพลงที่ 1 โครงสร้างทำนองพบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองออกไปในท่อนที่ 3 อย่างเดียว



แผนภูมิที่ 5 *แสดงโครงสร้างเพลงซีฟาดดารีกันตง*

เพลงฮอดามีแบ่งทำนองเพลงเป็น 3 ท่อนเพลง ในแต่ละท่อนเพลงมี 2 วรรคเพลงท่อนเพลงทั้ง 3 ท่อน มีเพียงทำนองเดียว ท่อนเพลงที่ 1 เป็นทำนองหลัก ท่อนเพลงที่ 2, 3 เป็นทำนองที่ถูกพัฒนามาจากทำนองเพลงในท่อนที่ 1 โครงสร้างทำนองพบว่าเป็นเพลงที่มีทำนองเดียว ใช้การพัฒนาแนวทำนองเพิ่มเติม



แผนภูมิที่ 6 *แสดงโครงสร้างเพลงฮอดามี*

วรรคเพลงและวลีของทำนอง

วรรคเพลงและวลีทำนอง ส่วนมากแบ่งเป็น 4 วรรคเพลงในแต่ละท่อนเพลง ในแต่ละวรรคเพลงแบ่งเป็นวลีทำนอง 2 วลีทำนอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

เพลงตะเบะงะเจ๊ะแบ่งวรรคเพลงในท่อนเพลงเป็น 4 วรรคเพลง หนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 4 ห้องเพลง โดยแยกออกเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีทำนอง

เพลงอมมาจารีกำ แบ่งวรรคเพลงในท่อนเพลงเป็น 4 วรรคเพลง หนึ่งวรรคเพลงมีจำนวน 4 ห้องเพลง วลีทำนองที่แตกต่างกัน 4 วลีทำนอง

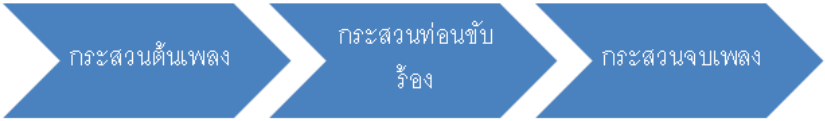
เพลงดียาโดนียา แบ่งวรรคเพลงทุกท่อนเพลงเป็น 4 วรรคเพลง ในแต่ละวรรคเพลงแบ่งเป็นวลีทำนองวรรคเพลงละ 2 วลีทำนอง วลีทำนองที่แตกต่างกัน 6 วลีทำนอง

เพลงซีฟาดดารีกันตงแบ่งวรรคเพลงในท่อนเพลงเป็น 2 วรรคเพลง แบ่งออกเป็นวลีทำนองได้ 2 วลีทำนอง วลีทำนองที่แตกต่างกัน 3 วลีทำนอง

เพลงฮอดามีแบ่งวรรคเพลงได้ท่อนเพลงละ 2 วรรคเพลง วลีทำนองที่แตกต่างกัน 4 วลีทำนอง

กระสวนจังหวะ

มีกระสวนจังหวะในการตีรำมะนา 3 กระสวนจังหวะได้แก่กระสวนต้นเพลง กระสวนกลางเพลงในท่อนขับร้องและกระสวนจบเพลง เพลงตะเบะงะเจ๊ะมี 4 กระสวนจังหวะหลัก เพลงอมมาจารีกำ มี 5 กระสวนจังหวะหลัก เพลงดียาโดนียา 7 กระสวนจังหวะหลัก เพลงซีฟาดดารีกันตงมี 7 กระสวนจังหวะ เพลงฮอดามี จำแนกได้ 5 กระสวนจังหวะหลัก



แผนภูมิที่ 7 *แสดงกระสวนจังหวะของดาระ*

กระสวนทำนอง

มีกระสวนทำนอง 2 – 6 กระสวนทำนองหลักในแต่ละเพลง โดยนำกระสวนทำนองหลักมาพัฒนาแนวทำนองเพิ่มเติม เพลงตะเบะงะเจ๊ะ มี 2 กระสวนทำนองหลัก ได้แก่กระสวนทำนอง a และ b เพลงอมมาจารีกำและเพลงฮอดามีมี 4 กระสวนทำนองหลักได้แก่กระสวนทำนอง a b c และ d เพลงดียาโดนียาและเพลงซีฟาดดารีกันตง มี 6 กระสวนทำนองหลักได้แก่กระสวนทำนอง a b c d e และ f

การพัฒนาแนวทำนอง

มีการพัฒนาแนวทำนองเพิ่ม ด้วยวิธี 1) การเพิ่มพยางค์โน้ต 2) การลดพยางค์โน้ต 3) การเปลี่ยนเสียง 4) การเปลี่ยนจังหวะของพยางค์ให้เร็วขึ้นหรือช้าลงกว่าเดิม 5) การใช้รูปแบบผสมผสาน

เพลงตะเบะงะเจ๊ะ มีทำนองพัฒนาออกไป 4 ทำนอง พัฒนาจากทำนองหลักคือ วลีทำนอง a b โดยพัฒนาวลีทำนอง a อีก 2 ทำนองได้แก่ a1 a2 พัฒนาวลีทำนอง b อีก 2 ทำนองได้แก่ b1 b2

เพลงอมมาจารีกำ มีทำนองพัฒนา 3 ทำนอง พัฒนาจากทำนองหลักคือ วลีทำนอง a b c และ d โดยพัฒนาวลีทำนอง a b และ d อย่างละ 1 ทำนอง ส่วนทำนอง c ไม่มีการพัฒนาเพิ่มเติม

เพลงดียาโดนียา มีทำนองพัฒนา 9 ทำนองพัฒนาจากทำนองหลักคือ วลีทำนอง a b c d e และ f โดยพัฒนาวลีทำนอง a อีก 3 ทำนองได้แก่ a1 a2 a3 พัฒนาวลีทำนอง b อีก 4 ทำนองได้แก่ b1 b2 b3 และ b4 ทำนองหลัก e f พัฒนาเพิ่มอีกอย่างละ 1 ทำนอง ส่วนทำนอง c d ไม่มีการพัฒนาเพิ่มเติม

เพลงซีฟาดดารีกันตงมีทำนองพัฒนา 3 ทำนอง ได้แก่ วลีทำนอง a พัฒนาออกไปเป็น a1 วลีทำนอง b พัฒนาเป็น b1 และวลีทำนอง c พัฒนาเป็น c1

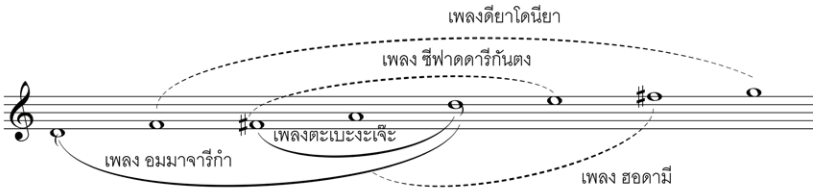
เพลงฮอดามี มีทำนองพัฒนา 8 ทำนอง ได้แก่ วลีทำนอง a b c และ d มีการพัฒนาแนวทำนองเพิ่ม 8 ทำนอง วลีทำนอง a พัฒนาแนวทำนอง 2 ทำนองเป็น a1 และ a2 วลีทำนอง b พัฒนาแนวทำนอง 3 ทำนองเป็น b1, b2 และ b3 วลีทำนอง c พัฒนาแนวทำนอง 2 ทำนองเป็น c1 และ c2 วลีทำนอง d พัฒนาแนวทำนองเพิ่ม 1 ทำนอง เป็น d1

กลุ่มเสียงทำนองร้อง

ทุกเพลงแบ่งกลุ่มเสียงทำนองร้องในแต่ละวลีเพลงเป็น 1 – 2 กลุ่มเสียง มีกลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน เพลงตะเบะงะเจ๊ะ มี 5 กลุ่มเสียง เพลงอมมาจารีกำ มี 6 กลุ่มเสียง เพลงดียาโดนียามี 6 กลุ่มเสียง เพลงซีฟาดดารีกันตง มี 11 กลุ่มเสียง เพลงฮอดามี แบ่งเป็น 7 กลุ่มเสียง

พิสัยของทำนองร้อง

อยู่ระหว่างคู่ 6 Minor ถึงคู่ 9 Major โดยแต่ละเพลงมีพิสัยเพลงที่แตกต่างกันคือ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ อยู่ระหว่างเสียง F# – D พิสัยอยู่คู่ 6 Minor เพลงอมมาจารีกำ อยู่ระหว่าง D – D พิสัยอยู่คู่ 8 Perfect เพลงดียาโดนียา อยู่ระหว่างเสียง F – G พิสัยอยู่คู่ 9 Major เพลงซีฟาดดารีกันตง อยู่ระหว่างเสียง F# – E พิสัยอยู่คู่ 7 Major เพลงฮอดามี อยู่ระหว่างเสียง A –F# พิสัยอยู่คู่ 6 Major พิสัยของทำนองร้องเพลงต่าง ๆ ดังตัวอย่างที่ 3



ตัวอย่างที่ 3 *แสดงพิสัยทำนองร้องของเพลงประกอบการแสดงดาระ*

การดำเนินทำนอง

มีการเคลื่อนตัวขึ้นลงเป็นลำดับขั้น และกระโดดเป็นคู่ 3 นอกจากช่วงเปลี่ยนเสียงจากกลุ่มเสียงย่อยไปยังกลุ่มเสียงย่อยอื่นมีการประโดดมากกว่าคู่ 3 เพื่อเปลี่ยนกลุ่มเสียง

ความสัมพันธ์ของคำร้องกับทำนอง

ส่วนมากมีการร้อง 2 แบบ ได้แก่ 1) การร้องแบบ syllabic คือหนึ่งพยางค์คำร้องต่อหนึ่งทำนองและ 2) การร้องแบบ Neumatic โดยหนึ่งพยางค์คำร้องมี 2 – 3 ทำนองในเพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงอมมาจารีกำ เพลงซีฟาดดารีกันตง และเพลงฮอดามี ส่วนเพลงดียาโดนียา มีการร้อง 3 แบบ คือการร้องแบบ Syllabic การร้องแบบ Neumaticและการร้องแบบ Melismatic คือ 1 พยางค์คำร้องมีมากกว่า 3 ทำนองขึ้นไป

อภิปรายผล

บทบาทของดาระต่อชุมชน

จากการวิเคราะห์บทบาทของดาระต่อชุมชน เห็นได้ว่าดาระมีบทบาทต่อชุมชนในฐานะการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับชุมชน บทบาทด้านการอนุรักษ์ บทบาทด้านการสร้างสุขภาพในชุมชน บทบาทในฐานะสื่อพื้นบ้าน บทบาทด้านการถ่ายทอดวัฒนธรรม บทบาทด้านการถ่ายทอดองค์ความรู้จากบทบาทหน้าที่ของดาระที่มีต่อชุมชน มีแนวทางสำหรับการอนุรักษ์และทำให้บทบาทยังคงอยู่และมีหน้าที่ต่อสังคม ด้วยแนวทางที่สำคัญได้แก่

สร้างสรรค์สิ่งใหม่บทบาทที่เกิดจากการปรับเปลี่ยนหรือการพัฒนาของดาระคือบทบาทด้านการสร้างสุขภาพของชุมชน โดยการปรับเปลี่ยนท่ารำให้เข้ากับการออกกำลังกายหรือดาระบิก การปรับเปลี่ยนดังกล่าวเป็นการพัฒนาให้ดาระมีบทบาทที่รับใช้สังคม และทำให้ดาระสามารถดำรงอยู่ในสังคมได้แต่ต้องถูกปรับเปลี่ยนไป การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวถือได้ว่าเป็นการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม” ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ (2543, 19–20) ได้อธิบายถึงลำดับขั้นการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของโครเบอร์ (Kroeber) ว่ามี 5 ขั้นตอนคือ 1) ขั้นที่มีการคิด

สร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา และนำมาใช้ในสังคม 2) ขั้นที่คนในสังคมยอมรับเอาสิ่งประดิษฐ์ใหม่ๆ นั้นเข้ามาใช้ในสังคมจนถึงจุดอิ่มตัว 3) ขั้นอิ่มตัวของวัฒนธรรมในสังคมนั้นๆ เป็นระยะที่ความเจริญก้าวหน้าต่างๆ ถึงขั้นจุดสุดยอด 4) ขั้นที่มีการทำซ้ำแบบเดิมอยู่เป็นปกติ ไม่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้น 5) เมื่อถึงจุดอิ่มตัวแล้ว ลักษณะวัฒนธรรมเป็นไปตามแบบเดิม จนคนในสังคมเกิดความเบื่อหน่าย จึงคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาอีก โดยแยกตัวออกจากวัฒนธรรมเดิมและสร้างแบบวัฒนธรรมใหม่ เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงในลำดับที่ 5 ถือได้ว่าเป็นการ “กลายรูปทางวัฒนธรรม” ดาระเช่นเดียวกันได้กลายรูปเป็นดาระบิก ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้นมา

นอกจากการพัฒนาดาระให้เป็นดาระบิกแล้ว การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ของดาระยังสามารถสร้างสรรค์งานได้อีกหลายประเภท เพื่อเป็นการพัฒนาให้มีบทบาทและหน้าที่ใหม่ เช่นการนำบทเพลงหรือดนตรีไปสร้างสรรค์เพลงแบบใหม่ ให้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลงสำหรับวงขนาดใหญ่ การนำทำนองเพลงและจังหวะใช้เป็นข้อมูลในการประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการฟัง หรือดัดแปลงการแสดงที่เป็นพื้นบ้าน ให้เป็นการแสดงระดับใหญ่ เช่นการแสดงสำหรับวงขนาดใหญ่ นอกจากการสร้างสรรค์สิ่งใหม่แล้ว ด้านการอนุรักษ์ยังคงต้องทำบทบาทหน้าที่เพื่อรักษารูปแบบดั้งเดิมให้คงอยู่และสืบทอดต่อไป

นอกจากนั้นแล้วยังเป็นการสร้างการมีส่วนร่วมและสร้างความสนุก ในการแสดงของดาระผู้วิจัยคิดว่าสามารถที่จะทำให้ดาระเป็นที่นิยมจากผู้ชมมากขึ้น ดาระในปัจจุบันส่วนมากมีบทบาทด้านความบันเทิงซึ่งเป็นการร้องขอจากหน่วยงานราชการเพื่อนำไปแสดงในพิธีการต่างๆ การแสดงในงานพิธีการเป็นการนำเสนอความบันเทิงเพื่อการชมเท่านั้น ซึ่งเป็นการจัดขึ้นโดยสังคมและชุมชนในท้องถิ่น มีความความสอดคล้องกับแนวคิดของ สุกัญญา สุจฉายา (2545, 60) ได้อธิบายถึงเพลงพื้นบ้านว่า เพลงพื้นบ้านที่ร้องได้ในเทศกาล ได้คลี่คลายเหลือ

เพียงบทบาทในด้านการบันเทิง เป็นการละเล่นที่สังคมจัดขึ้นเพื่อร่วมกลุ่มสมาชิกในสังคมและเพื่อย้ำความสัมพันธ์ของกลุ่ม การแสดงดาระก็เช่นเดียวกัน เป็นสื่อบันเทิงที่สังคมจัดขึ้นเพื่อการชมเท่านั้น ซึ่งปรับเปลี่ยนจากการละเล่นให้เป็นการแสดงทำให้หน้าที่ในการละเล่นด้านการโต้ตอบของกลุ่มชาวบ้านขาดหายไป หน้าที่สำหรับการระบายความคับข้องใจขาดหายไปเช่นเดียวกัน เหลือแต่ความบันเทิงด้วยการชมและการดูอย่างเดียว ทำให้ขาดปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ขาดการมีส่วนร่วมของผู้ชม ขาดความสนุก และถูกลดความนิยมในการชมลงการสร้างการมีส่วนร่วมในการแสดงของผู้ชม ให้ผู้ชมสามารถจับต้องได้ มีส่วนร่วมในการร้องเล่น และรำ เป็นอีกวิธีการหนึ่งที่จะทำให้การแสดง ยังเป็นที่ต้องการของชาวบ้านและกลุ่มบุคคลที่เข้าชม

สร้างเครือข่ายการอนุรักษ์และพัฒนาให้ดาระยังคงอยู่ด้วยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือทางวัฒนธรรม ด้วยการแสวงหาเครือข่ายใหม่ๆ ทั้งเครือข่ายภายในและภายนอก เช่นเครือข่ายระหว่างศิลปินกับครู เครือข่ายระหว่างเด็กนักเรียน เครือข่ายระหว่างศิลปินกับผู้ปกครอง ส่วนเครือข่ายภายนอก เช่นการสร้างเครือข่ายกับทางราชการ เครือข่ายกับนักวิชาการ เครือข่ายกับองค์กรอิสระ และเครือข่ายกับสื่อมวลชนเป็นต้นเช่นเดียวกับงานวิจัยของ ทิพย์พฐู กฤษสุนทร (2552, 373) ได้ทำวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน: ศึกษากรณีเพลงโคราชจังหวัดนครราชสีมา” โดยศึกษาการปรับตัวของเพลงโคราชในแต่ละยุค ตั้งแต่ยุคเพลงโคราชดั้งเดิมจนถึงยุคโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส) แสดงให้เห็นว่าเพลงโคราชสามารถดำรงอยู่ในสังคมได้ วิธีการหนึ่งของการอยู่ได้ด้วยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือต่างๆ เช่นเดียวกัน

สร้างผู้สืบทอดให้ครบองค์ประกอบการแสดงการอนุรักษ์ให้การแสดงพื้นบ้านดาระคงอยู่ได้ สิ่งที่ขาดไม่ได้คือการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น เพื่อให้มีการรักษารูปแบบของการแสดง โดยเฉพาะการรักษารูปแบบที่เป็นดั้งเดิมเอาไว้ การสร้าง

ผู้สืบทอดโดยการเรียนรู้เป็นวิธีที่ทำให้ดาระยังคงอยู่ วิธีการถ่ายทอดด้วยวิธีการสอนหลากหลายรูปแบบ เช่นการเรียนการสอนในโรงเรียน การถ่ายทอดด้วยการอบรมหลักสูตรระยะสั้น การถ่ายทอดให้กลุ่มชาวบ้านด้วยกัน การถ่ายทอดด้วยการผลิตเป็นสื่อการสอนแล้วนำไปเผยแพร่

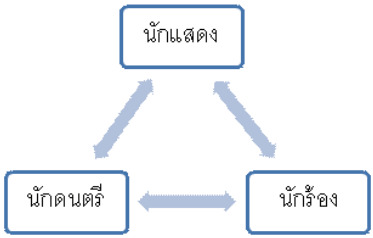
การสอนดาระในปัจจุบัน เป็นการเรียนการสอนในโรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล ในกลุ่มสาระศิลปะ และชุมนุมอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านดาระ ซึ่งเป็นฝึกให้กับนักเรียน เมื่อนักเรียนจบการศึกษาและไปศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี และย้ายออกจากพื้นที่ ทำให้การแสดงดาระ ถูกแพร่กระจายออกไป แต่นักเรียนที่เคยฝึกหัดการแสดงดาระ สามารถนำดาระไปแสดงได้หรือไม่ ขึ้นอยู่กับว่า นักเรียนคนดังกล่าวได้รับการฝึกฝน การแสดงดาระครบองค์ประกอบการแสดงหรือไม่ ได้แก่ การฝึกการขับร้อง ฝึกฝนการตีกลองรำมะนาประกอบการแสดง และการฝึกการรำเพื่อใช้ในการแสดง

ความสัมพันธ์ในการแสดงดาระประกอบด้วยผู้ที่เกี่ยวข้อง 3 คนได้แก่ นักแสดงหรือผู้รำ นักดนตรีเป็นผู้ตีรำมะนาสำหรับการรำและการขับร้อง และนักร้องเพื่อร้องเพลงประกอบการรำ จากงานวิจัยทำให้เห็นว่าการแสดงดาระต้องมีความสัมพันธ์ในการแสดงทั้ง 3 คนที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

ในการตีรำมะนาของนักดนตรี ผู้บรรเลงต้องดูนักร้องและนักแสดง การตีรำมะนาจะมีการตีไปเรื่อยๆ และเมื่อนักแสดงพร้อม ผู้ขับร้องจะบอกชื่อเพลง นักดนตรีมีการตีจังหวะส่งเพื่อขึ้นทำนองร้อง ความสัมพันธ์ระหว่าง นักแสดง นักดนตรี และนักร้อง แสดงได้ดังแผนภูมิที่ 8

ฉะนั้นการฝึกดาระจึงต้องฝึกให้ผู้แสดงเข้าใจบทบาทของการแสดง ในแต่ละตำแหน่งสามารถที่จะนำการแสดงไปขยายผลหรือนำไปถ่ายทอดต่อไปได้ นอกจากนี้แล้วการสร้างผู้สืบทอดใหม่ๆ ควรเพิ่มกลุ่มประชาชน ชาวบ้านในชุมชน ให้มี

การฝึกการแสดงดาระที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม โดยอาจจะจัดเป็นกลุ่มอนุรักษ์พื้นบ้าน โดยสนับสนุนจากหน่วยงานราชการ ด้านงบประมาณ สถานที่



แผนภูมิที่ 8 *แสดงแผนภูมิความสัมพันธ์ของการแสดงดาระ*

การปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงและบทเพลง

จากผลการศึกษาเรื่องบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมี 44 บทเพลง (ณรงค์ชัย, 2544) มีเนื้อเพลงที่บันทึกไว้ 39 บทเพลง (กรรณิการ์ และคณะ, 2555) หากนำมาใช้เพียง 5 บทเพลง (สมศรี, สัมภาษณ์) จากการบันทึกโน้ตเพลงและทำนองมีเพลงซามีลาซึ่งเป็นเพลงไหว้ครู ซึ่งศิลปินที่ขับร้องได้แก่ครูสมศรี ชอบกิจ เล่าให้ฟังว่าเคยมีการใช้ แต่ต่อมาถูกตำหนิจากผู้นำศาสนาว่าบทเพลงดังกล่าวมีท่าในการแสดงไม่เหมาะสมจึงไม่ได้นำเพลงซามีลามาใช้อีกเลย

การปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงและบทเพลงดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงบทบาทของผู้นำทางศาสนาที่ผลต่อความเป็นอยู่ พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม โดยเฉพาะดนตรีและศิลปะการแสดง ซึ่งมีความละเอียดอ่อนต่อชุมชนมุสลิม หรือศาสนาอิสลาม

การนำเข้ามาของการแสดงที่เป็นต่างชาติ เมื่อนำมาใช้ในประเทศไทยย่อมต้องถูกการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทและวัฒนธรรมของชาติไทยด้วย ดังที่ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2549, 23) ได้กล่าวไว้ว่า วัฒนธรรมบันเทิงของต่างชาติอันเป็นสัญลักษณ์สะท้อนถึงการอยู่ภายใต้พระบารมีกษัตริย์ไทย เมื่อกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความบันเทิง ก็มีการดัดแปลงแก้ไขให้สอดคล้องกับรสนิยมของคนไทย เช่น “แทงวิสัย” ของแขกมลายู เมื่อกลายเป็นการละเล่นในพระราชพิธีได้ดัดแปลงการแต่งกายใหม่ คือจากเดิมเป็นการแต่งแบบมลายู เปลี่ยนเป็นการแต่งกายคล้ายรูปเชี่ยวกาง และให้ถืออาวุธดาบโล่กับทวนไทย

จากแนวคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า วัฒนธรรมและการแสดงต่างๆ จะคงอยู่หรือปรับเปลี่ยนไป ผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการปรับเปลี่ยนคือผู้นำที่มีผลทำให้มีการเปลี่ยนรูปแบบออกไป หรือให้การแสดงยังคงอยู่ รองลงมาคือศิลปินเป็นผู้ปรับเปลี่ยนเองด้วยความทรงจำ สามารถนำมาถ่ายทอดได้ครบองค์ประกอบหรือถูกเปลี่ยนรูปแบบท่าทางการรำไปเพราะจำไม่ได้ อีกสิ่งหนึ่งคือผู้รับการถ่ายทอดว่าได้รับการถ่ายทอดมาถูกวิธีเข้าใจในการแสดงนั้นๆ สามารถแสดงได้อย่างถูกต้อง

รูปแบบและลักษณะทางดนตรี

จากผลการวิจัยด้านโครงสร้างเพลงพบว่าทุกเพลงมีโครงสร้าง 3 ท่อนหลักที่เหมือนกันคือ ท่อนนำเข้าทำนองร้องเป็นการบรรเลงด้วยรำมะนา ท่อนขับร้องหรือท่อนทำนองเพลง และท่อนลงจบด้วยรำมะนา ส่วนมากมีท่อนขับร้อง 3 ท่อน ในแต่ละท่อนเพลงการแบ่งประโยคเพลง ทุกท่อนเพลงในแต่ละเพลงสามารถแบ่งประโยคเพลงเป็น 2 ประโยคใหญ่ เป็นประโยคคำถามและประโยคคำตอบ นอกจากนี้แล้วยังพบว่าส่วนมาก เป็นเพลงที่มีโครงสร้างทำนองเดียวโดยมีทำนองย่อยหรือวลีทำนองย่อยที่แตกต่างกันออกไป

จากโครงสร้างเพลงและโครงสร้างทำนองเพลง ดังกล่าว เป็นลักษณะของดนตรีพื้นบ้านซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุกัญญา สุจฉายา (2545,11) ที่ได้อธิบายถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า เป็นการถ่ายทอดตามประเพณีมุขปาฐะ เรียนรู้ผ่านการฟังมากกว่าการอ่านเป็นสมบัติของชาวบ้าน เป็นเพลงที่เกิดการสร้างสรรค์ใหม่ของกลุ่มหน้าที่ของดนตรีไม่ใช่เพื่อความบันเทิงเท่านั้นแต่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมอื่นด้วยเช่นพิธีกรรม การทำงาน การเต้นรำ ดนตรีพื้นบ้านนั้นแต่งขึ้นโดยฉับพลันโดยไม่มีการเขียนโน้ตเพลงดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ร้องเสียงเดียวบางทีมีเครื่องดนตรีบรรเลงตามไปด้วยในด้านทำนอง ดนตรีพื้นบ้านเพลงเดียวกันอาจมีความแตกต่างด้านทำนองไปได้หลายทาง ไม่สามารถบ่งรูปแบบที่เป็นต้นตอถือเป็นแบบแผนได้ เช่นเดียวกับ งานวิจัยของ อังคณา ใจเหิม (2538, บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ พบว่าบทเพลงพื้นเมืองเหนือเป็นเพลงสั้นๆ และไม่สลับซับซ้อนจัดจังหวะจะโคนและท่วงทำนองไว้เหมาะเจาะไพเราะและจำง่าย

บันไดเสียง หลักเสียงและโหมดเสียง

มีการใช้เสียง 6 เสียงใช้ หรือบันไดเสียบแบบ Hexatonic Scales 3 เพลง คือ เพลงตะเบะงะเจ๊ะ เพลงดียาโดนียา เพลงฮอดามี บันไดเสียงแบบ Pentatonic Scales ในเพลงอมมาจารีกำ บันไดเสียงแบบ Diatonic Scales ในเพลงซีฟาดดารีกันตง

หลักเสียงและโหมดเสียง พบว่ามีการใช้โหมดเสียงแบบ Aeolian มากที่สุดได้แก่ เพลงดียาโดนียาใช้ G Aeolian เพลงฮอดามี ใช้ B Aeolian ส่วนเพลงตะเบะงะเจ๊ะ ใช้หลักเสียง G Harmonic minor อาจเรียกได้ว่าเป็นโหมด Aeolian ได้เช่นเดียวกัน เพียงแต่มีการยกเสียงที่ 7 ให้มีเสียงสูงขึ้น 1 Semitone หรือเรียกว่า

โหมด Aeolian # 7 (เอโอเลี่ยน ชาร์ปเจ็ด) ก็ได้ อีกสองเพลงได้แก่ อมมาจารีกำใช้ F Mixolydian เพลงซีฟาดดารีกันตง ใช้ G Ionian

ความสัมพันธ์วัฒนธรรมดนตรีกับลักษณะทางดนตรี

ความเชื่อทางศาสนากับการสร้างสรรค์งานดนตรีและลักษณะทางดนตรี ด้วยเงื่อนไขและข้อกำหนดที่ต้องปฏิบัติเกี่ยวกับเรื่องการฟังเพลงบางอย่าง จากงานเขียนของ ทินกร มีหิรัญ (2558) เรื่องการฟังเพลงและดนตรีในทัศนะของอิสลามว่าอย่างไร! เพราะเหตุใด? ได้อธิบายถึงหลักการเงื่อนไขและข้อกำหนดด้านดนตรีไว้ดังนี้

1. มิใช่ว่าการร้องเพลงทุกอย่างเป็นที่อนุญาต เพลงที่อนุญาตนี้จะต้องสอดคล้องกับหลักคำสอนและจริยธรรมอิสลาม ดังนั้นเพลงที่ร้องเพื่อยกย่องทรราชย์และผู้ปกครองที่ทุจริตนั้นไม่สอดคล้องกับคำสอนของอิสลาม เพราะอิสลามต่อต้านผู้ล่วงละเมิดและพันธมิตรของผู้ล่วงละเมิด และบรรดาผู้เฉยเมยต่อการล่วงละเมิด
2. วิธีการร้องเพลงก็เป็นสิ่งที่สำคัญ ถ้าเนื้อหาของเพลงดี แต่การแสดงออกของผู้ร้องที่มีเจตนากระตุ้นหรือเร้าอารมณ์ใคร่และยั่วยวน การร้องเพลงเช่นนั้นก็อาจจะเข้าข่ายต้องห้าม หรือเป็นที่สงสัยหรือน่ารังเกียจ
3. การร้องเพลงจะต้องไม่มีอะไรที่เป็นที่ต้องห้ามประกอบ เช่น สิ่งมึนเมา การเปิดเผยเรือนร่างหรือการเปลือยกาย การอยู่ร่วมปะปนกันหรือมั่วสุมกันระหว่างชายหญิงอย่างที่เห็นกันในผับและไนต์คลับ
4. อิสลามห้ามการเกินเลยขอบเขตในทุกเรื่องแม้แต่ในเรื่องของการนมาซ

จากหลักการดังกล่าวจึงทำให้เห็นว่า วัฒนธรรมดนตรีการแสดงดาระที่กล่าวมาซึ่งมีบทบาทอยู่ในชุมชนของมุสลิมที่นับถือศาสนาอิสลาม มีความสัมพันธ์กับ

ลักษณะทางดนตรีอย่างเห็นได้อย่างชัดเจนดังนี้

1. เนื้อหาซึ่งเป็นเนื้อร้องของเพลง แสดงให้เห็นถึงคำสอนตามหลักศาสนาและการสรรเสริญพระเจ้าซึ่งเป็นศาสดาของศาสนาอิสลาม
2. ลักษณะทางดนตรีมีจังหวะความเร็วสำหรับการรำที่เชื่องช้า ไม่มีการเต้นรำอย่างโลดโผนซึ่งเป็นลักษณะตามคำสอนโดยไม่มีการกระตุ้นหรือเร้าอารมณ์ของผู้ฟัง
3. การแต่งกายเป็นมีการปกปิดมิดชิด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

1. สร้างค่านิยม ในความเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงที่มีเฉพาะถิ่นและเป็นหนึ่งเดียวในจังหวัดสตูล และในประเทศไทย โดยการเน้นย้ำถึงเอกลักษณ์ความเป็นหนึ่งเดียวของดาระ การผลิตวีดีทัศน์ประชาสัมพันธ์เผยแพร่สร้างการมีส่วนร่วมของชุมชน
2. สร้างความสนุกในการแสดง โดยให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการรำ การร้องและการเล่น
3. สร้างทายาท ด้วยการสอนเพิ่มเติมจากการเรียนการสอนในโรงเรียน โดยการจัดตั้งเป็นกลุ่มอนุรักษ์ศิลปะการแสดงในชุมชน ที่เป็นบุคคลทั่วไปในชุมชน
4. สร้างความร่วมมือกับเครือข่ายต่างๆ เช่นเครือข่ายวัฒนธรรมในท้องถิ่น เครือข่ายผู้ปกครอง เครือข่ายจากองค์การปกครองส่วนท้องถิ่น หรือหน่วยงานของรัฐ สร้างการมีส่วนร่วมของชุมชนหรือของบุคคลในการแสดงดาระ โดยให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการรับรู้ มีส่วนร่วมในการแสดงมากขึ้น

5. ควรสร้างสรรค์สิ่งใหม่ จากความรู้และศิลปะการแสดงดาระ เช่น การนำทำนองเพลงร้องและจังหวะดนตรี ไปสร้างเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงเพื่อการฟัง ด้วยรูปแบบของดนตรีตะวันตก ทำให้ทำนองเพลงและจังหวะดนตรียังคงอยู่แต่เป็นการเปลี่ยนสภาพเท่านั้นเป็นการแยกดนตรีออกจากท่ารำ นอกจากนั้นยังสามารถนำท่ารำไปประกอบการแสดงด้วยวงระดับใหญ่ได้ เช่น วงออร์เคสตร้า
6. สร้างปฏิสัมพันธ์ในการแสดงให้เกิดขึ้น ในชุมชนหรือกลุ่มบุคคลที่เข้าร่วมชมการแสดง ด้วยการจัดพื้นที่ทางวัฒนธรรมสำหรับการแสดงในแต่ละครั้ง เมื่อแสดงเสร็จให้มีพื้นที่ สำหรับบุคคลได้มาเรียนรู้ จัดพื้นที่สำหรับการถ่ายภาพกับผู้แสดงที่มีชุดการแสดง เหมือนการแสดงของทิฟฟานีผู้วิจัยเห็นว่าการถ่ายภาพของผู้ชมทิฟฟานี ไม่ได้เกิดจากหน้าตาของผู้แสดง แต่ต้องการถ่ายภาพกับชุดการแสดงที่มีความอลังการและสวยงาม

นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยขอเสนอแนะแนวทางในการดูแล รักษา และพัฒนา การแสดงพื้นบ้านดาระให้เป็นที่นิยมและสามารถดำรงอยู่ในสังคมโดยยังมีบทบาทต่อสังคมใช้แนวทาง 5 สร้าง หรือ AEeCc ดังนี้
แนวทาง 5 สร้างได้แก่

สร้างค่านิยมสร้างความสนุกสร้างทายาท สร้างความร่วมมือและสร้างสรรค์สิ่งใหม่

แนวทาง AEeCc ได้แก่

A Attitude สร้างค่านิยมให้เห็นความเป็นเอกลักษณ์ และความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงดาระที่มีเพียงหนึ่งเดียวในจังหวัดสตูลและในประเทศไทย เป็นการสร้างวัฒนธรรมพื้นบ้าน ให้เพิ่มคุณค่าเป็นวัฒนธรรมมวลชน

E	Entertain	สร้างความสนุกให้เกิดขึ้นในการแสดง
E	education	สร้างทายาทด้วยการถ่ายทอดในระบบและนอกระบบโรงเรียน
C	co – operate	สร้างความร่วมมือจากเครือข่ายอื่นๆ
C	Create	สร้างสรรค์สิ่งใหม่ เพื่อให้เกิดการพัฒนา

นอกจากนี้แล้วองค์ความรู้ด้านดนตรีที่ได้จากงานวิจัยยังสามารถนำไปพัฒนาต่อได้เป็นการบริการวิชาการหรือการวิจัยดังนี้

1. พัฒนาศักยภาพนักเรียนและชุมชนเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ดาระ
2. พัฒนาการตีรำมะนาสำหรับการแสดงดาระ
3. พัฒนาการขับร้องเพลงดาระ
4. พัฒนาการแสดงดาระใช้ในหลักสูตรท้องถิ่นของสถานศึกษาในจังหวัดสตูล

ข้อเสนอแนะทั่วไป

เป็นข้อคำถามสำหรับการค้นคว้าและหาหัวข้อใหม่ ในการทำวิจัย

1. ศึกษาและพัฒนาเครือข่ายวัฒนธรรม ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้าน
2. การศึกษาและพัฒนา ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านเพื่อการท่องเที่ยว
3. ศึกษาปัจจัยและองค์ประกอบที่มีส่วน สัมพันธ์กับความต้องการชมดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน
4. ทำไมการแสดงประเภทวัฒนธรรมจึงมีพื้นที่ทางสังคมน้อย

บรรณานุกรม

กรรณิการ์ บุญจันทร์เพ็ชร, เขมิกา ศรีแก้ว, จุฑามณี ไชยสงคราม, นวพร จันทร์สว่าง, ปิยะวรรณ ศุกรวัตร, เปรมกมล สุวรรณ, ภัทรี ชุมช่วย, มัลลิกา ชนะบาล, ศศิประภา สันติกาญจนพัฒน์, ศิรินภา บุตรแก่นชาย, สฬิษา อนุมาตย์, และสุวรรณศร บัวสะบาน. 2555. *การแสดงพื้นบ้านดาระ*. ศิลปนิพนธ์หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (5 ปี) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2544. *มานุษยดนตรีวิทยาดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ทิพย์พฐู กฤษสุนทร. 2552. *การวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน: ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา*. วิทยานิพนธ์ วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทินกร มีหิรัญ. 2558. *การฟังเพลงและดนตรีในทัศนะของอิสลาม ว่าอย่างไร! เพราะเหตุใด?* สำนักจุฬาราชมนตรี. จาก http://www.skthai.org/articles/41983860/144179_1301037096. สืบค้นวันที่ 16 พฤศจิกายน 2558.

ผจงจิตต์ อธิคมนันทะ. 2543. *การเปลี่ยนแปลงสังคมและวัฒนธรรม*. (พิมพ์ครั้งที่ 10). กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. 2549. *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย*. กรุงเทพมหานคร : มติชน.

สมศรี ชอบกิจ. (ผู้ให้สัมภาษณ์), สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร (ผู้สัมภาษณ์), โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน จังหวัดสตูล. เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม 2558.

สุกัญญา สุจฉายา. 2545. *เพลงพื้นบ้านศึกษา*. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมศรี ชอบกิจ. 2558. *ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดาระ*. (เอกสารประกอบการเรียนการสอน). สตูล :โรงเรียนควนโดนวิทยา อำเภอควนโดน.

อังคณา ใจเหิม. 2538. *การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ*. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.