

ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา
กรุงเทพมหานคร



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กรกฎาคม 2559

ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา
กรุงเทพมหานคร



ปริญญานิพนธ์
ของ
บดินทร์ แสงสุริยัน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

กรกฎาคม 2559

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา
กรุงเทพมหานคร



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
กรกฎาคม 2559

บทินทร์ แสงสุริยัน (2559). ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ : กรณีศึกษาศรีศุภสิงห์สภา

เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร. ปรินญาณพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะกรรมการควบคุม: อาจารย์ ดร.ชนิดา
ตั้งเดชะหิรัญ, อาจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ.

ปรินญาณพนธ์ฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อการศึกษาวิจัยในประวัติความเป็นมา องค์ประกอบทาง
วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ และศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี
ประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร โดยใช้
การศึกษารวบรวม เชื่อมโยงเข้ากับการสังเกต สอบถามสัมภาษณ์ และใช้แบบเก็บข้อมูล พบว่า

ชาวซิกข์เข้ามาในประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่4 อาศัยอยู่บริเวณย่านพาหุรัด เขตพระนครกรุงเทพ
มหานคร ชุมชนชาวซิกข์ในช่วงแรกนั้นใช้บ้านพักอาศัยของตนประกอบพิธีกรรมทางศาสนาต่างๆ หลังจากนั้น
ชาวซิกข์ได้เข้ามาอาศัยในประเทศไทยเพิ่มมากขึ้น ในปี พ.ศ.2475 ชาวซิกข์จึงรวบรวมเงินเพื่อสร้างอาคารศา
สนสถานถาวรขึ้น คือ ศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร เพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา
ต่างๆ และเป็นศูนย์รวมทางวัฒนธรรมของชาวซิกข์ที่อยู่ในประเทศไทย และได้จัดตั้งสมาคมศรีศุภสิงห์สภาขึ้น
เพื่อบริหารงานต่างๆ และเป็นตัวแทนของชาวซิกข์ในประเทศไทย

ชาวซิกข์จะเรียกตัวเองว่าชาวไทยซิกข์ ชาวไทยซิกข์นั้นจะจัดพิธีแต่งงานกันที่ศรีศุภสิงห์สภา เทว
สถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร โดยนิยมที่จัดพิธีทางสังคมและพิธีกรรมทางศาสนาภายในวันเดียวกันเพื่อ
ความสะดวก พิธีการทางสังคมประกอบไปด้วย การเชิญญาติมิตร พิธีมังนี พิธีธากา พิธีเชร่าบัลดี พิธีมิลลี และ
พิธีชากัน หลังจากนั้นจะเป็นพิธีกรรมทางศาสนา คือ พิธีอนันต์การช พิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของ
ชาวไทยซิกข์นั้นจะใช้เวลาประมาณ 20 นาทีเพียงเท่านั้นและเน้นความเรียบง่าย ในพิธีกรรมทางศาสนาจะมีวง
ดนตรีที่เริ่มต้นที่บรรเลงโดยสังคีตจารย์จำนวน 3 คน ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 2 ชนิด คือ ฮาร์โมนีเยม ทับบ
ล้า โดยสังคีตจารย์ทั้ง 3 คนจะขับร้องบทสวดภาวนาของพระศาสดาองค์ที่ 4 ที่ชื่อว่า “ล่าวาห์” ซึ่งมี 4 บท
ด้วยกัน

องค์ประกอบทางดนตรีของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ พบว่า เป็นวงกิริตันใน
รูปแบบ “ราจี” บทเพลงมีช่วงเสียงระหว่างคู่ 10 ไมเนอร์ ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่แบบตามขั้น เคลื่อนที่แบบ
ข้ามขั้น และเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง มีทิศทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทาง
ทำนองคงที่ ใช้โน้ตสับด การกริดเสียง และการสั้นเสียง ในการประดับทำนอง มีความสัมพันธ์ของทิศทางใน
รูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน จำนวนแนวเสียงมี 2 แนวเสียงคือ เสียง A” ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง(drone)
และโน้ตอื่นๆทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง ใช้จังหวะอัตรา 7/4 โดยแบ่งชีพจรจังหวะแบบ (3+4) มีความเร็ว
จังหวะ 145 จังหวะพิเศษใช้จังหวะขัด อยู่ในกุญแจเสียงโมด A| โดเรียน และมีรูปแบบการประพันธ์แบบตอน
เดียว

MUSIC FOR THE WEDDING OF THE SIKH RELIGION A CASE STUDY OF GURDWARA
SIRI GURU SINGH SABHA BANGKOK



Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine and Applied Arts (Ethnomusicology)
at Srinakharinwirot University
July 2016

Badin Sangsuriyan. (2016). **Music for the wedding of the Sikh religion A case study of Gurdwara Siri Guru Singh Sabha Bangkok.** Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School. Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr.Janida Tangdajahiran, Dr.Veera Phansue.

The main aim of this research was a study of the history and the culture of the wedding celebrations in the Sikh religion and to study the music used in Sikh wedding's at Gurdwara Siri Guru Singh Sabha, Bangkok. The data were collected from a combination of documents and interviews. The results revealed the Following :

Sikhs moved to Thailand during the reign of King Mongkut, The Sikh community lived the Phra Nakhon district of Bangkok. In the beginning, the Sikh community used their own residences for such religious ceremonies. After that there was a steady increase in the Sikh population in 1932 and money was gathered to build a religious center called name is Gurdwara Siri Guru Singh Sabha, Bangkok, for the purpose of religious ceremonies and used as a cultural centre for Sikhs in Thailand.

Sikhs in Thailand call themselves as Thaisikhs. Their wedding's are typically held at Gurdwara Siri Guru Singh Sabha, Bangkok. For the sake of convenience, social rituals and religious ceremonies are held on the same day. The social rituals consist of Mangni, Thaga, Serabaldi , Milni and Shagan, Followed by a religious ceremony called Anand Karaj. This Thaisikh ceremony only twenty minutes and simply consisted of a Kirtan Band played by three Guru Arjarn. The musical instruments tool used by the Kirtan Band a Harmonium and a Tabla. The three Guru Arjarn will pray the chanting of the fourth prophet, "Laavan" consisting of 4 parts.

The type of music in sikh wedding's of the Sikh religion is a Ragis form. The Pitch of the songs are between ten minor intervals. Most of the tunes have movements such as Conjunction, Disjunction and Repetition. The direction of melody consisted of two forms, down tunes and stable tunes, as well as the use of Using Grace notes, such as Glissando and Vibrato. The rhythmic arrangements had a relatively similar sound in the same direction, two sounds consist of A| as Drone and the other sounds as a conduct tune. The time signature of 7/4 was used as a Complex time. The pulse beat correlated with three + four and a tempo of 145 beats. The Syncopation used as a special tempo used A" Dorian mode as a key signature and the main form was the Unity form.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความกรุณาโดยผู้มีพระคุณหลายท่านที่ให้การสนับสนุน การช่วยเหลือ ตลอดจนเป็นกำลังใจ กำลังใจ อีกทั้งยังเป็นกำลังทรัพย์ให้ในยามฉุกเฉิน

ขอขอบพระคุณ ดร. ชนิตา ตั้งเดชะศิริรัฐ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และ ดร.วีระพันธุ์เสื่อ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์เป็นอย่างสูง ที่กรุณาสละเวลาคอยเป็นที่ปรึกษาแนะแนวในหัวข้อต่าง ๆ ให้คำแนะนำในการปรับปรุงปริญญานิพนธ์ ตลอดจนช่วยตรวจสอบแก้ไขจนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ประธานสอบปากเปล่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการภายนอก และ ดร.เทพิกา รอดสการ ที่กรุณา ชี้แนะติชม ตรวจสอบเนื้อหา ตลอดจนให้แนวทางในการปรับเปลี่ยนปรับปรุงปริญญานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณ สมาคมศรีสุริยาสภา ที่ให้การสนับสนุนในการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูล และขอขอบพระคุณ ผู้ประสานงานของศรีสุริยาสภา ได้แก่ คุณสิริรัตน์ กอหรั่งกุล คุณทองสุข เฟ่งพิศ คุณธารินทร์ จำปี และคุณอัศวิน สิงห์ สัจเทพ ที่ให้ความรู้และคอยอำนวยความสะดวกเสมอมาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ ทั้งอาจารย์ประจำสาขาวิชามานุษยวิทยาควิทยา และอาจารย์พิเศษจากภายนอกทุกท่าน ที่กรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ จนสามารถนำไปใช้ในการจัดทำปริญญานิพนธ์ได้

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยรัตนโกสินทร์ ปีการศึกษา 2553 ทุกท่าน ที่ได้ร่วมเรียน ร่วมค้นคว้า อภิปราย แลกเปลี่ยนทัศนะ ช่วยเหลือกันในด้านต่าง ๆ และเป็นกำลังใจให้กันเสมอมาจนกระทั่งสำเร็จการศึกษา

ขอขอบพระคุณพี่ๆทุกคน ที่คอยกรุณาให้ความช่วยเหลือในทุกๆเรื่อง โดยเฉพาะพี่ ปริญญา ปานนพภา ขอบคุณเพื่อนๆ MU17ทุกคนโดยเฉพาะเพื่อนตัวจริง และ เพื่อนป่าน ที่คอยให้กำลังใจและให้ความช่วยเหลือในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วง

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ และน้องสาว ของข้าพเจ้าที่เปรียบเสมือนทุกสิ่งทุกอย่าง ทั้งเป็นผู้ให้กำเนิด ผู้ให้การเลี้ยงดู อบรมสั่งสอน ให้กำลังใจ เป็นแรงสนับสนุน การศึกษา คอยสอบถามสารทุกข์สุกดิบ และคอยเข้มงวดกวดขัน จนข้าพเจ้าประสบความสำเร็จมาจนวันนี้

บดินทร์ แสงสุริยัน

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
จุดมุ่งหมายของการศึกษา	3
ความสำคัญของการศึกษา	3
ขอบเขตของการศึกษา	4
ข้อตกลงเบื้องต้น	4
นิยามศัพท์เฉพาะ	4
กรอบแนวคิดในการวิจัย	6
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
เอกสารที่เกี่ยวข้อง	7
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาทางด้านวัฒนธรรม	7
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับศาสนาซิกข์และดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์	9
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์	12
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	19
3 วิธีการดำเนินการวิจัย	22
การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล	22
เครื่องมือที่ใช้ในการทำวิจัย	23
อุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล	23
การศึกษาและจัดกระทำข้อมูล	23
วิเคราะห์ข้อมูล	24
ขั้นสรุปและอภิปรายผล	25
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	26
ประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้อง	26
สภาพแวดล้อมทางสังคม และประวัติความเป็นมาของศรีสุริยสิงห์สภา	26
ประวัติความเป็นมาของพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์	43

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
พิธีการทั่วไปทางสังคม และขั้นตอนพิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของ ศาสนาซิกข์	46
การแต่งกายของชาวซิกข์ในพิธีการแต่งงาน	62
บทสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีกรรมประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์	70
ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์	76
เครื่องดนตรีที่ใช้และการประสมวงในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์	81
ผู้บรรเลงดนตรีในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร	93
การสืบทอดวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์	98
วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร	102
การวิเคราะห์บทล่าวาห์บทที่ 1	104
การวิเคราะห์แนวทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 1	111
การวิเคราะห์จังหวะ : บทล่าวาห์บทที่ 1	117
การวิเคราะห์ท่วงทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 1	124
การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าวาห์บทที่ 1	126
การวิเคราะห์บทล่าวาห์บทที่ 2	128
การวิเคราะห์แนวทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 2	131
การวิเคราะห์จังหวะ : บทล่าวาห์บทที่ 2	137
การวิเคราะห์ท่วงทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 2	144
การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าวาห์บทที่ 2	146
การวิเคราะห์บทล่าวาห์บทที่ 3	148
การวิเคราะห์แนวทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 3	154
การวิเคราะห์จังหวะ : บทล่าวาห์บทที่ 3	160
การวิเคราะห์ท่วงทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 3	166
การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าวาห์บทที่ 3	168

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
การวิเคราะห์บทล่าวาห์บทที่ 4	170
การวิเคราะห์แนวทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 4	177
การวิเคราะห์จังหวะ : บทล่าวาห์บทที่ 4	183
การวิเคราะห์ท่วงทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 4	190
การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าวาห์บทที่ 4	192
5 สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ	194
จุดมุ่งหมายของการวิจัย	194
ขอบเขตของการวิจัย	194
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า	194
การวิเคราะห์ข้อมูล	194
สรุปผลการวิจัย	195
อภิปรายผลการวิจัย	202
ข้อเสนอแนะ	203
บรรณานุกรม	204
ภาคผนวก	208
ประวัติย่อผู้วิจัย	214

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 บริเวณที่ตั้งรัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย (สีเข้ม)	26
2 ชาวซิกข์ในรัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย	27
3 พ่อค้าผ้าชาวซิกข์ย่านพาหุรัด กรุงเทพมหานคร	28
4 ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา	30
5 ป้ายศาสนสถานคุรุดวาราศรีคุรุสิงห์สภา (วัดซิกข์)	30
6 ภาพวาดคุรุทั้ง 10 ศาสตราของศาสนาซิกข์	31
7 คุรุครันต์ชาฮิบ คัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาซิกข์	31
8 การเปรียบเทียบลักษณะทางสถาปัตยกรรมของศาสนสถานสำคัญในศาสนาซิกข์ ...	32
9 บริเวณโถงประตูทางเข้าชั้นล่างของคุรุดวาราศรีคุรุสิงห์สภา	32
10 ห้องครัวพระศาสดาและโถงสำหรับจัดประชุมอเนกประสงค์ บริเวณชั้นที่ 2	34
11 ห้องรับรอง บริเวณชั้นที่ 3	34
12 ด้านหน้าและด้านหลังแท่นประทับพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ชาฮิบ บริเวณชั้นที่ 4	35
13 โรงเรียนไทยซิกข์อินเตอร์เนชั่นแนลบริเวณชั้นที่ 5	36
14 ห้องประดิษฐานพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ชาฮิบในยามค่ำ บริเวณชั้นที่ 6	36
15 นายมานิต สัจจะมิตร นายกสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา	37
16 โรงเรียนไทย-ซิกข์นานาชาติ กรุงเทพมหานคร	38
17 แผนที่ที่ตั้งชุมชนชาวซิกข์ในกรุงเทพมหานคร	39
18 ชาวไทยเชื้อสายจีนบริเวณรอบๆวัดซิกข์	40
19 ชาวไทยพุทธบริเวณรอบๆ วัดซิกข์	42
20 ภาพวาดองค์คุรุ ศาสดาในศาสนาซิกข์	43
21 พิธีอन्नัตการขของ บาบา ดาร์บารา ซิงห์ (Baba Darabara Singh)	44
22 คู่บ่าวสาวชาวซิกข์ ในพิธีอन्नัตการข	45
23 คู่บ่าวสาวชาวฮินดู ในพิธีการแต่งงานของศาสนาฮินดู	45
24 (บนซ้าย) เมเฮนดี หรือการตกแต่งลวดลายบนร่างกายเจ้าสาว (บนขวา) มิลนี หรือ การรับรองญาติมิตรของบ่าวสาว (ล่างซ้าย) มังนี หรือการหมั้นกันของคู่บ่าวสาว (ล่างขวา) โดลี หรือการส่งตัวเจ้าสาวให้กับเจ้าบ่าว	47
25 บัตร์เชญ	48
26 บัตร์เชญแบบอื่นๆ	49
27 พิธีมังนี	50
28 เจ้าบ่าวที่สวมเชรانبันดี	51

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
29 พิธีมิลลี่	52
30 พิธีชากัน	53
31 ญาติมิตรและแขกสักการะกราบไหว้พระศาสดาศรีคุรุครันท์ชาฮิบ	55
32 (ซ้าย) เจ้าบ่าวสักการะกราบไหว้พระศาสดาศรีคุรุครันท์ชาฮิบ (ขวา) เจ้าบ่าวนั่งรอ เจ้าสาว	56
33 (ซ้าย) ขบวนเปิดตัวเจ้าสาว (ขวา) เจ้าสาวเดินมานั่งด้านซ้ายของเจ้าบ่าว	57
34 เจ้าบ่าวเจ้าสาวนั่งรอเบื้องหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันท์ชาฮิบ	57
35 การให้อิวัตและอวยพร	58
36 (ซ้าย) ศาสนาจารย์นำสวดภาวนาอรรถาส (ขวา) บิดาของเจ้าสาวมอบผ้ามงคล บัลล้า	58
37 คู่สมรสเริ่มออกเดินทางไปทางขวาของแท่นประทับ	60
38 คู่สมรสเดินทางมายังด้านหลังของแท่นประทับ	60
39 คู่สมรสเดินทางรอบแท่นประทับโดยมีญาติผู้ชายคอยประคองแขนเจ้าสาว	61
40 คู่สมรสก้มกราบพระศาสดาเมื่อเดินครบหนึ่งรอบ	61
41 (ซ้าย) ศาสนาจารย์นำสวดอรรถาสและสวดฮุกัม (ขวา) ญาติมิตรร่วมแสดงความ ยินดี	62
42 (ซ้าย) สัญลักษณ์ ห้า “ก” ของชาวซิกข์ (ขวา) ผ้าโพกศีรษะ	62
43 การโพกศีรษะของชาวซิกข์ทุกเพศทุกวัย	63
44 วิธีการโพกศีรษะของชาวซิกข์	64
45 การแต่งกายของสตรีชาวซิกข์	65
46 การแต่งกายของชายชาวซิกข์	66
47 การแต่งกายของชาวซิกข์ในงานแต่งงาน	66
48 ผู้ร่วมพิธีการแต่งงาน แต่งกายด้วยชุดสุทาสากลพร้อมโพกศีรษะ	67
49 การแต่งกายของคู่บ่าวสาวชาวซิกข์	68
50 (บน) การแต่งกายของกลุ่มสังคีตจารย์, (ล่าง) การแต่งกายของศาสนาจารย์	69
51 คุรุรามดาส ศาสดาองค์ที่ 4	70
52 ราบาบี	77
53 นักดนตรีราบาบี	77
54 ราจี	78
55 ภาติ	80

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
56 ฮาร์โมนีเยมในกล่องบรรจุ	82
57 ส่วนประกอบต่างๆ ของฮาร์โมนีเยม	83
58 ส่วนประกอบต่างๆ แป้นกดของฮาร์โมนีเยม	84
59 กลไกการทำงานของฮาร์โมนีเยม	84
60 ผู้บรรเลงฮาร์โมนีเยม	85
61 กล่องทับบลา	86
62 การตีทับบลั้รูปแบบต่างๆ	86
63 ทับบลั้ตายาน	87
64 ทับบลั้บายาน	88
65 ส่วนประกอบต่างๆ ของทับบลั้	89
66 ขอบเกลียวถักของกล่องทับบลั้	90
67 ค้อนปรับระดับเสียง	90
68 ผู้บรรเลงกล่องทับบลั้	91
69 ผู้ร้องบรรเลง	91
70 ผู้ร้องบรรเลงโดยมีการประสมวงร่วมกับกีตาร์	93
71 วงดนตรีกั๊ตตันคณะ สุรินเดอร์ สิงห์	93
72 สุรินเดอร์ สิงห์	96
73 อมานเดฟ สิงห์	97
74 อมานปาว สิงห์	98
75 การเรียนฮาร์โมนีเยม	99
76 การเรียนทับบลั้	100
77 การเรียนเพลงกั๊ตตันจากพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ	101
78 การเรียนเพลงกั๊ตตันจากแอปพลิเคชัน (Application)	102

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีเสรีในการนับถือศาสนา นอกจากศาสนาพุทธซึ่งเป็นศาสนาที่คนไทยส่วนใหญ่นับถือแล้วนั้น ยังมีอีกหลายๆศาสนาหลักๆที่สำคัญต่อการยึดเหนี่ยวจิตใจของคนไทย ได้แก่ ศาสนาอิสลาม ศาสนาคริสต์ ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ศาสนาซิกข์ และศาสนาอื่นๆ

ศาสนาซิกข์ เป็นศาสนาที่เกิดขึ้น ณ ประเทศอินเดีย ศาสนาหลายศาสนาได้รับอิทธิพลและถือกำเนิดขึ้นในประเทศอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นศาสนาพราหมณ์-ฮินดู, ศาสนาพุทธ, ศาสนาเชน รวมถึงศาสนาซิกข์ ซึ่งเป็นศาสนาที่มีความสำคัญ และมีผู้นับถือเป็นจำนวนมากเช่นกัน ศาสนาซิกข์ เป็นศาสนาใหม่ที่ก่อตั้งขึ้นโดย พระศาสดาศรีคุรุนานัก (Sri Guru Nanak) ในปีพ.ศ.2012 ที่แคว้นปัญจาบ (Punjab) ประเทศอินเดีย โดยศาสนาซิกข์เป็นศาสนาที่ตั้งอยู่บนรากฐานแห่งความเป็นจริง และมีคำสอนเน้นความเรียบง่าย สอนให้ศาสนิกชนยึดมั่นและศรัทธาในพระเจ้าแต่เพียงพระองค์เดียว ซึ่งหมายถึงคำสอนต่างๆ ที่จัดบันทึกไว้ในพระคัมภีร์คุรุครันถ์ซาฮิบ (Guru Granth Sahib) โดยรวบรวมกฎ, ข้อพึงปฏิบัติ, บทสวดภาวนา และคำสอนของคุรุผู้เป็นศาสดาทั้ง 10 องค์ ศาสนาซิกข์ได้เข้ามาสู่ประเทศไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยชาวซิกข์กลุ่มแรกได้เดินทางมาเพื่อทำการค้าขาย และด้วยพระมหากรุณาธิคุณของพระองค์ท่าน ชาวซิกข์จึงได้ตั้งถิ่นฐานบริเวณย่านพาหุรัดเป็นแห่งแรก ในเวลาต่อมาจากการที่ชาวซิกข์เป็นผู้ที่เลื่อมใสและเคร่งครัดในศาสนา จึงได้มีการสร้างคุรุदวารา (Gurudwara) หรือศาสนสถานของชาวซิกข์ขึ้นเพื่อใช้เป็นสถานที่ในการประกอบศาสนกิจ รวมถึงเป็นศูนย์รวมในการสืบทอดวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ ภาษา ตลอดจนกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเรื่อยมาจนกระทั่งในปัจจุบัน ในเวลาต่อมาชาวซิกข์ได้กระจายกันไปตั้งถิ่นฐานตามจังหวัดต่างๆ ในประเทศไทย ก็ได้มีการสร้างศาสนสถานหรือวัดซิกข์ขึ้นในชุมชนชาวซิกข์ในทุกๆ แห่งหลักๆตั้งอยู่ตามหัวเมืองสำคัญๆในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทย

ชาวซิกข์รุ่นปัจจุบันที่อยู่ในเมืองไทยได้รับสัญชาติไทยกันหมดแล้ว ชาวซิกข์ถือได้ว่าเป็นกลุ่มคนที่ยึดถือศาสนา และประเพณีเป็นอย่างมาก หลากหลายประเพณีและวัฒนธรรมที่ยังคงดำรงอยู่จนถึงปัจจุบันนี้จะจัดกัน ณ สถานที่ ที่ชาวซิกข์ถือว่าเป็นศูนย์รวมประเพณีและวัฒนธรรม ก็คือ คุรุดวารา (Gurudwara) ดังที่เคยกล่าวไว้เบื้องต้น ถ้าจะเปรียบ คุรุดวารา(Gurudwara) ให้เข้าใจได้ง่ายก็คือ วัด โบสถ์ มัสยิด ฯ ที่เป็นศูนย์รวมกิจกรรมทางประเพณีและวัฒนธรรม ของทุกๆ ศาสนา นั่นเอง

วัฒนธรรมประเพณีของชาวซิกข์ในประเทศไทยนั้นมีอยู่หลายอย่างได้แก่ การสวดภาวนา นามและพระธรรมในคัมภีร์ พิธีกรรมเฉลิมฉลองการกำเนิดบุตรและการตั้งชื่อบุตร พิธีมงคลสมรส พิธีฌาปนกิจศพ ฯ ซึ่งในหลายๆวัฒนธรรมประเพณีของชาวซิกข์นั้นจะประกอบกิจการร่วมกับการสวด

ภาวนา จากพระคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ ซึ่งเล่มพระคัมภีร์นี้ได้รับรวมบทสวดภาวนาจากพระวจนะของพระศาสดาทั้งสิบองค์เอาไว้ และบทสรรเสริญพระเจ้าเอาไว้ ซึ่งใช้ภาษาปันจาบีในการบันทึกเป็นข้อความลงไปพระคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ ซึ่งในทุก ๆ บทสวดภาวนาต่าง ๆ นั้นสามารถนำไปขับทำนองประกอบจังหวะโดยมีกลุ่มสังคีตจารย์เป็นผู้ร้องบทภาวนา เล่นเครื่องดนตรีเพื่อประกอบทำนอง และ เครื่องกระทบเพื่อประกอบจังหวะ การประกอบการเล่นสวดภาวนาโดยมีกลุ่มสังคีตจารย์นั้น เพื่อให้เกิดความไม่น่าเบื่อหน่ายต่อการสวด เพื่อทำให้เกิดการโน้มน้าวจิตใจเข้าสู่ทำนองและจดจำบทสวดในการสวดภาวนาต่างได้ดียิ่งขึ้น มากกว่าการสวดภาวนาแต่อย่างเดียวโดยไม่มีทำนองและจังหวะประกอบ แต่มิได้ห้ามไม่ให้สวดภาวนาโดยไม่มีทำนองและจังหวะประกอบ ถือว่าทำได้ไม่ผิด แต่ประการใด พูดได้ว่า การร้องบทสวดภาวนาจากพระคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ ประกอบการเล่นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นทำนอง และ จังหวะ โดยกลุ่มสังคีตจารย์นั้น ชาวซิกข์เรียกว่า กิรตัน(Kirtan) และจะมีเครื่องดนตรีประกอบไปด้วย เครื่องดนตรีฮาร์โมเนียม (Harmonium) และกลองทับบลา (Tabla) เป็นหลัก นอกจากนี้อาจมีเครื่องดนตรีอินเดียชนิดอื่นๆ เช่น ซารังกี (Sarangi) หรือ เอสราจ (Esraj) ซึ่งทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานไปกับการขับร้องบทสวดของสังคีตจารย์ในภาษาปัญจาบี (Punjabi)

จากหนังสือซิกข์ศาสนวินัยได้กล่าวเกี่ยวกับ "กิรตัน" เอาไว้ว่า กิรตัน หมายถึงการขับร้องพระธรรมในพระมหาคัมภีร์ประกอบทำนอง ในที่ชุมนุมเจริญธรรม (สังกัต) ชาวซิกข์เท่านั้นถึงจะประกอบกิรตันได้ ในสังกัตจะกิรตันได้เฉพาะพระธรรมในพระมหาคัมภีร์และบทประพันธ์เฉพาะของปอาห์กูรดาส และปอาห์นันด์ดาสที่เป็นบทอธิบายพระธรรมในพระมหาคัมภีร์เท่านั้น ในการประกอบกิรตันควรใช้ทำนองและบทสวดตามที่ปรากฏในพระมหาคัมภีร์เท่านั้น และห้ามแทรกบทขับร้องที่นอกเหนือ หรือแทรกความคิดเห็นส่วนตัวเพิ่มเติมไป (สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา. 2550:13-14)

ในทุกๆ พิธีต่างๆ ทางศาสนาซิกข์ ดนตรีกิรตันนั้นเข้าไปมีบทบาทอย่างมาก และหนึ่งในพิธีที่สำคัญของชาวซิกข์ ในชีวิตหนึ่งก็คือ พิธีการแต่งงาน หรือ อนันต์การช(ANAND KARAJ) หมายถึง กิจกรรมที่ให้ความสุขอันสูงสุดของชาวซิกข์ ซึ่งจะจัดงานกันที่ คุรุตวารา (Gurudwara) วันและเวลาในการจัดงานนั้นจะไม่ถือฤกษ์ยามมงคลใดๆ แต่จะจัดงานตามวันและเวลาตามความสะดวกของกลุ่มสาวสวาททั้งสองฝ่าย ซึ่งพิธีทางศาสนานั้นจะใช้เวลาในการประกอบพิธีกรรมไม่เกินยี่สิบนาที และในระหว่างการประกอบพิธีนั้น จะมี วงดนตรีกิรตันบรรเลงควบคู่กับการสวดบทภาวนาของสังคีตจารย์ จากพระคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ สืบท คือ จะมีการเดินวน รอบๆพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ สี่รอบ จากนั้น สิ้นบทสวดบทที่สี่ ศาสนสังคีตจารย์จะสวดบทอนันตซาฮิบเป็นอันเสร็จพิธีแต่งงาน

ดังนั้นการบรรเลงดนตรีจึงมีความสำคัญต่อการสวดภาวนาในพิธีกรรมหรือกิจกรรมทางศาสนาซิกข์เป็นอย่างมาก จะเห็นได้จากในช่วงที่พระศาสดาศรีคุรุนานัก ศาสดาพระองค์แรกได้เผยแผ่ศาสนาในช่วงแรกที่เริ่มก่อตั้งศาสนาซิกข์นั้น ได้ปรากฏหลักฐานภาพวาดพระศาสดาศรีคุรุนานัก ทำการสวดภาวนาโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบคือ ทานปุระ (Tanpura) ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างความสนใจในการประกอบพิธีกรรมซึ่งต้องปฏิบัติเป็นประจำทุกวัน และเพื่อให้ศาสนิกชน

สามารถจดจำเนื้อหาของพระคัมภีร์ได้อย่างแม่นยำและรวดเร็ว นอกจากนี้ยังเป็นสิ่งดึงดูดใจให้ชาวซิกข์มารวมกันเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และจะได้ยึดถือปฏิบัติในแบบอย่างเดียวกัน (ศรีคุรุสิงห์สภา. 2550:13-14)

หากจะศึกษาวัฒนธรรมของชาวซิกข์ที่อยู่ในประเทศไทยนั้น การศึกษาเรื่องราวต่างทั้งทางด้านวัฒนธรรมทั่วไปของชาวซิกข์ วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพิธีการแต่งงานของชาวซิกข์ และวัฒนธรรมดนตรีของชาวซิกข์ ดนตรีกัรตันจึงเป็นสิ่งที่ควรจะศึกษาเพราะเป็นสิ่งที่ชาวซิกข์ปฏิบัติสืบทอดและอนุรักษ์ด้วยความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมที่เห็นได้เด่นชัด

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นผู้ที่ศึกษาทางด้านมานุษยวิทยาได้ตระหนักถึงความสำคัญของดนตรีที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม จึงมีความสนใจอย่างยิ่งในการทำวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์: กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุद्वारा กรุงเทพมหานคร โดยมีจุดมุ่งหมายดังนี้

จุดมุ่งหมายของการศึกษา

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุद्वारा กรุงเทพมหานคร
2. ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุद्वारा กรุงเทพมหานคร

ความสำคัญของการศึกษา

ปัจจุบันดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์นั้นหาดูได้ยากเพราะนอกจากจะต้องเป็นชาวซิกข์แล้ว ดนตรีประกอบการแต่งงานของชาวซิกข์จะแสดงเฉพาะภายใน ศาสนสถานของชาวซิกข์เพียงเท่านั้น ผู้คนที่ไม่ได้เป็นผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์จึงอาจจะไม่ทราบว่าการแต่งงานของผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์นั้น จะมีการเล่นดนตรีที่นำเอาบทภาวนาของศาสดามาขับร้องประกอบเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่ควรสืบสาน สืบทอด และเผยแพร่ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ให้คงอยู่และเผยแพร่ต่อไป ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญว่าเป็นการสมควรอย่างยิ่งที่จะศึกษาดนตรีประกอบการแต่งงานของ ศาสนาซิกข์:กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุद्वारा กรุงเทพมหานคร อันจะก่อให้เกิดประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. เพื่อเข้าใจถึงบทบาทโครงสร้างและองค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการแสดงดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในเชิงมานุษยวิทยา
2. เพื่อเก็บรวบรวมบทเพลงที่ใช้ในการแสดงดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์: กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุद्वारा กรุงเทพมหานคร เป็นโน้ตดนตรีสากล

ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาค้นคว้าในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาที่ศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุदวารา ถนนจักรเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร
2. การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาในดนตรี และวัฒนธรรม ในพิธีแต่งงานของชาวซิกข์ที่จัดขึ้นที่ศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุดวารา ถนนจักรเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร
3. การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกเฉพาะกลุ่มนักดนตรีที่บรรเลง กิรตัน(Kirtan) ในบทสวด ลาวาห์ ที่ใช้ในการบรรเลงในพิธีแต่งงานของชาวซิกข์ ทั้งหมดมี 4 บท เท่านั้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การแสดงดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนาม การสัมภาษณ์และการสังเกตการณ์จริง
2. ข้อมูลในการวิเคราะห์การแสดงดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ศึกษาโดยการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและเสียงจากการบรรเลงสด โดยใช้ไนตสากลในการบันทึก
3. การศึกษาครั้งนี้จะใช้ข้อมูลเพลงประกอบการแต่งงานของชาวซิกข์ คือบทสวด ลาวาห์ ทั้งหมด 4 บท ของศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร
4. การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางวิเคราะห์เฉพาะท่วงทำนองของฮาร์โมเนียม ทำนองเสียงร้อง และ กระสวนจังหวะของกลอง ทับบิล้า โดยมีได้วิเคราะห์ถึงเนื้อหาและความหมายของคำร้อง ที่ปรากฏในบทเพลง

นิยามศัพท์เฉพาะ

ผู้วิจัยได้กำหนดคำสำคัญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยไว้ดังนี้

ศาสนาซิกข์ (Sikhism) หมายถึง ศาสนาหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นในประเทศอินเดีย บริเวณแคว้นปัญจาบ มีศาสดาทั้งสิ้น 10 พระองค์ ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ตัวอักษรภาษาไทยในการสะกดคำว่า Sikh ตามการออกเสียงภาษาไทย ตามแบบของคุรุดวาราในประเทศไทย และตามแบบของกรมการศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งโดยทั่วไปมีการใช้ตัวสะกดต่างๆ กันไป เช่น ลิกข์, ซิกข์, ลิข, คิกข์ ฯลฯ

คุรุดวารา หรือ คุรุทวาร (Gurudwara) หมายถึง วัดหรือศาสนสถานของศาสนาซิกข์ มีความหมายคือ ประตูหรือหนทางที่นำไปสู่พระศาสดา

ศรีคุรุสิงห์สภา (Siri Guru Singha Sabha) หมายถึง เทวสถานคุรุดวาราประจำกรุงเทพมหานคร

กิรตัน (Kirtan) หมายถึง ดนตรีประกอบการสวดภาวนาทุกประเภทในศาสนาซิกข์ โดยมีการขับร้องประกอบทำนองและเครื่องดนตรี ซึ่งนำบทร้องมาจากพระมหาคัมภีร์คุรุครันธซาฮิบ

สังคีตจารย์ หมายถึง ผู้สวดนำในการขับร้องบทสวดภาวนา และผู้บรรเลงเครื่องดนตรีในการสวดภาวนาของศาสนาซิกข์

คุรุ, คุรุ (Guru) หมายถึง ครู ในศาสนาซิกข์นับถือพระศาสดาเป็นครู, เป็นคำที่ใช้ทำหน้าที่เพื่อเป็นการให้เกียรติอย่างสูงของชาวอินเดีย

พระศาสดาศรีคุรุนานัก (Sri Guru Nanak) หมายถึงพระศาสดาพระองค์แรกของศาสนาซิกข์ ผู้ก่อตั้งศาสนา แต่เดิมเป็นชาวฮินดู

พระมหาคัมภีร์คุรุครันห์ซาฮิบ (Guru Granth Sahib) หมายถึง คัมภีร์อันเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวซิกข์ ซึ่งมีบทสวดประพันธ์ขึ้นโดยศาสดาของศาสนาซิกข์ เขียนขึ้นด้วยภาษาปัญจาบ แบ่งคำสวดเป็นบทโคลงต่างๆ

การสวดภาวนาของศาสนาซิกข์ หมายถึง การสวดภาวนาหรือการสวดคำร้องที่มีทำนองและดนตรีประกอบ

ปัญจาบ (Punjab) หมายถึง รัฐปัญจาบ ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ติดกับประเทศปากีสถาน เป็นแหล่งกำเนิดและเป็นศูนย์กลางของศาสนาซิกข์

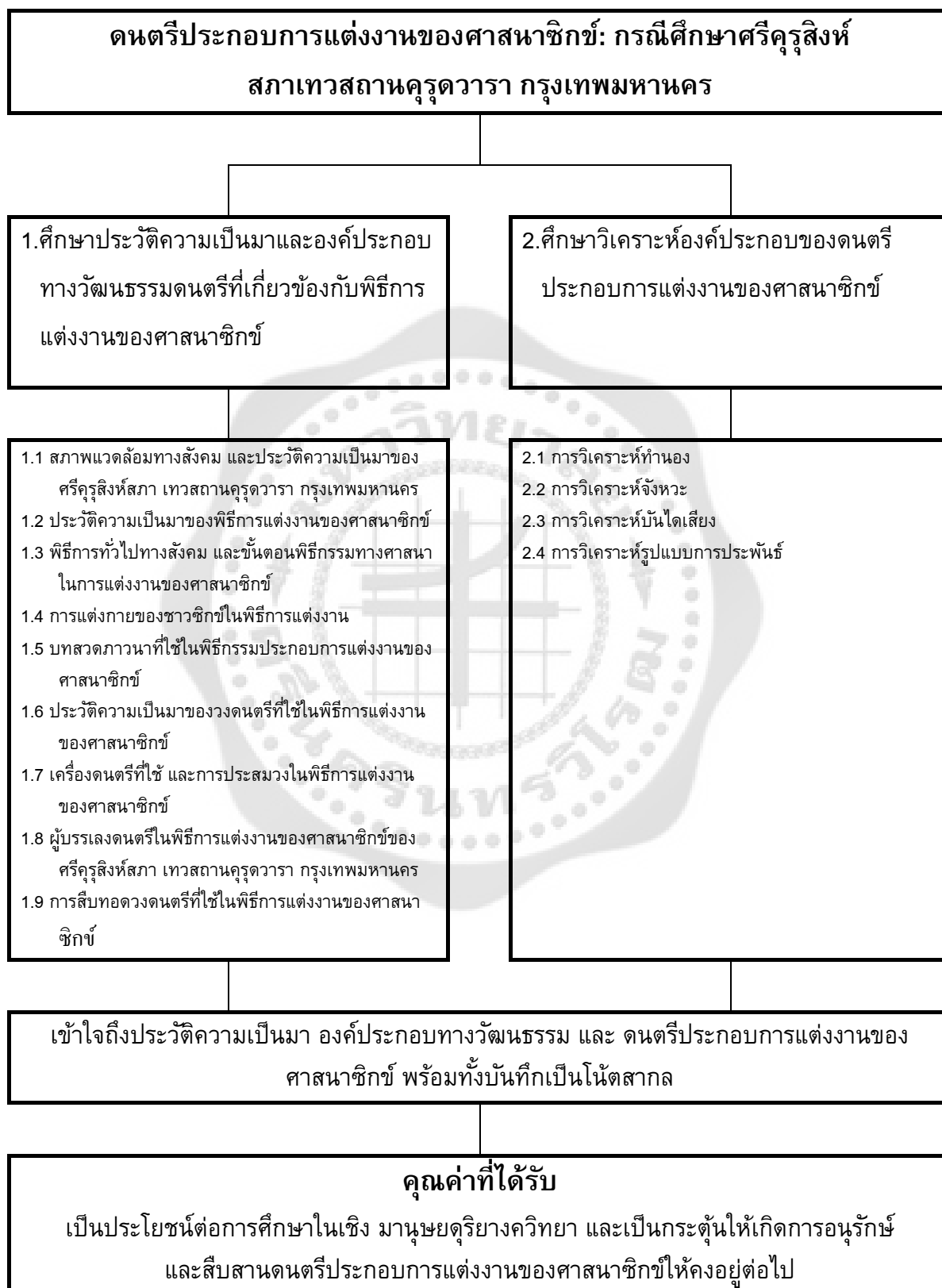
ปัญจาบิ (Punjabi) หมายถึง ภาษาปัญจาบิ เป็นภาษาที่ใช้ในรัฐปัญจาบ และเป็นภาษาที่ใช้เขียนในพระคัมภีร์คุรุครันห์ซาฮิบ

ฮาร์โมนีเยม (Harmonium) หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทแป้นกด (Keyboard) ของประเทศฝรั่งเศส บรรเลงโดยการนั่งกับพื้น ชาวอินเดียรวมถึงชาวซิกข์นิยมนำมาใช้ในการบรรเลงบทเพลงประเภทต่างๆ

ทับบล้า (Tabla) หมายถึง เครื่องประเภทตีและเคาะเพื่อให้จังหวะ (Percussion) ของประเทศอินเดียตอนเหนือ ปรากฏอยู่ทั่วไปในดนตรีประเภทต่างๆ ของอินเดีย

ชีพจรจังหวะ (Pulse) หมายถึง จังหวะนับในหนึ่งห้องเพลงของอัตราจังหวะ 7/4 คือมีการนับจังหวะได้ 7 จังหวะ และถูกแบ่งโดยการเน้นจังหวะภายในห้องเพลงนั้น นับได้ 3+4 จังหวะ

กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาเรื่อง ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์: กรณีศึกษาที่คุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร ผู้ศึกษาได้ทำการค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ ดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง
 - 1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาทางด้านวัฒนธรรม
 - 1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์
 - 1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาทางด้านวัฒนธรรม

กล่าวถึงคำว่าวัฒนธรรม ซึ่งโดยทั่วไปนั้นหมายถึง รูปแบบกิจกรรมของมนุษย์ที่ทำให้กิจกรรมนั้นมีความสำคัญและเด่นชัดในวิถีของการดำเนินชีวิต เป็นพฤติกรรมในหมู่มวลมนุษย์ที่ผลิตสร้างขึ้น ด้วยการเรียนรู้ซึ่งกันและกัน และใช้ในกลุ่มเดียวกัน ซึ่งมีผู้ที่ศึกษาและให้คำจำกัดความของคำว่า "วัฒนธรรม" เอาไว้ดังนี้

กาญจนา อินทรสุณานนท์ (2550) ได้กล่าวว่า ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (The Diffusion Theory of Cultural) เจ้าของทฤษฎีคือ ราล์ฟ ลินตัน (Ralph Linton)

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเชื่อว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมนั้นเกิดจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จากการติดต่อสื่อสารกันระหว่างสังคมที่มีวัฒนธรรมที่ต่างกัน ซึ่งทั้งสองวัฒนธรรมได้แพร่กันไปกันมาซึ่งกันและกัน ซึ่งทำให้สังคมที่เจริญกว่าก็อาจจะได้รับวัฒนธรรมบางอย่างจากอีกสังคมหนึ่งได้แต่ในทำนองเดียวกันสังคมที่ด้อยกว่าอาจจะไม่รับวัฒนธรรมจากสังคมที่เจริญกว่าก็ได้ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่นั้นมักจะได้รับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกมากกว่าจะเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นขึ้นมาใหม่เองภายในสังคม หรือไม่ก็นำเอาวัฒนธรรมมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับสังคมซึ่งก็ส่งผลจากการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกมาใช้อยู่เหมือนกัน ซึ่งจะเป็นสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน

อมรา พงศาพิชญ์ (2534: 1-2) ให้ความหมายของคำว่า วัฒนธรรมเกิดขึ้นเมื่อมนุษย์ที่อยู่ในบริเวณที่ใกล้เคียงกันในสังคมเดียวกันทำการตกลงกันว่าจะยึดระบบไหนดีและพฤติกรรมใดบ้างที่จะถือเป็นพฤติกรรมที่ควรปฏิบัติ ซึ่งความหมายของสิ่งต่างๆ ในสังคมขึ้นอยู่กับข้อตกลงเหล่านี้เพื่อที่จะให้สมาชิกในสังคมได้เข้าใจร่วมกันและยึดถือเป็นระบบเดียวกัน ดังนั้นวัฒนธรรมก็คือระบบ

สัญลักษณ์ที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นในสังคม และเมื่อสร้างขึ้นมาแล้วจึงสอนและส่งต่อไปให้กับชนรุ่นหลังๆ ได้นำไปเรียนรู้เพื่อปฏิบัติ วัฒนธรรมจึงต้องมีการเรียนรู้และการถ่ายทอด

สุพัตรา สุภาพ (2540: 43) ได้ให้ความหมายของวัฒนธรรมไว้ ดังนี้ วัฒนธรรมนั้นมีความหมายครอบคลุมถึงทุกๆ สิ่งทุกอย่างที่แสดงถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม ซึ่งแต่ละสังคมนั้นจะมีวัฒนธรรมเฉพาะแต่ละสังคมที่แตกต่างกันออกไปและอาจจะเหมือนกันหรือคล้ายกันบ้างขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมต่างๆ ที่ได้ประพจน์และปฏิบัติโดยสมาชิกของสังคม วัฒนธรรมเป็นทั้งประเพณีที่เป็นวัฒนธรรมวัตถุ และวัฒนธรรมที่ไม่ใช่เกี่ยวข้องกับวัตถุ ซึ่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมมีทั้งองค์วัตถุที่มีรูปร่าง เป็นองค์การ องค์พิธีกรรม องค์มิติ ซึ่งมีการถ่ายทอดเป็นมรดกทางสังคม

กาญจนา อินทรสุณานนท์ (2542:43) ได้กล่าวถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมไว้ในบทความเรื่อง อิหร่าน: ภูมิลักษณะประชาชนและวัฒนธรรม ว่าชุมชนที่อยู่รวมกันแต่ละคนในชุมชนมีจุดหมายในการดำเนินชีวิตที่ต่างกันไป แต่ทุกคนในชุมชนนั้นจะต้องมีอุดมการณ์หลักร่วมกันซึ่งเป็นรากแก้วของชุมชนทำให้เกิดทฤษฎีขึ้นมาอีกทฤษฎีหนึ่ง คือ ทฤษฎีรากแก้วทางวัฒนธรรม ได้แก่

1. อยู่อย่างไทย
2. ไฟใจศึกษา
3. เสาะหาความรู้
4. เข้าสู่ค่านิยม
5. สร้างอุดมการณ์
6. ประสานวัฒนธรรม
7. จัดจำประเพณี
8. ของดีศาสนา

ทฤษฎีว่าด้วยศักยภาพของวิวัฒนาการ (Theory of Evolution Potential) เจ้าของทฤษฎีคือ เอลมัน อาร์. เซอร์วิส (Elman R. Service) นักมานุษยวิทยาผู้ปัจจุบัน ชาวอเมริกัน ทฤษฎีว่าด้วยศักยภาพของวิวัฒนาการ มีสาระสำคัญ ดังนี้

1. กระบวนวิวัฒนาการมี 2 ประเภท คือ วิวัฒนาการทั่วไปกับวิวัฒนาการเฉพาะ วิวัฒนาการทั่วไป (General Evolution) เป็นวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมของมนุษย์ มีลักษณะเช่นเดียวกับวิวัฒนาการของสิ่งมีชีวิตที่นักทฤษฎีวิวัฒนาการคนก่อนๆ เสนอไว้ กล่าวคือ วัฒนธรรมของมนุษย์เริ่มต้นจากวัฒนธรรมดั้งเดิม ยุคก่อนอารยธรรม (Primitive Cultural) จนมาสู่ยุคอารยธรรม (Civilization) และยุคภาวะทันสมัยในปัจจุบันตามลำดับ ซึ่งเป็นความเจริญก้าวหน้าทางด้านสังคมโดยทั่วไป ส่วนวิวัฒนาการเฉพาะ (Specific Evolution) นั้นเป็นวิวัฒนาการทางสังคมแต่ละสังคมและมีส่วนสัมพันธ์กับวิวัฒนาการโดยทั่วไปในรูปของความสัมพันธ์ผกผันที่ตรงกันข้ามกัน

2. กระบวนวิวัฒนาการเฉพาะมี “หลักการว่าด้วยการอิมิตัว” (Principle of Stabilization) ซึ่งเกิดขึ้นในตอนท้ายของการปรับตัว (Adaptation) เป็นสิ่งจำกัดการขยายตัว กล่าวคือ กระบวนวิวัฒนาการเฉพาะเป็นการปรับตัวของระบบให้เข้ากับภาวะแวดล้อมได้เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งถึง

ขั้นสูงสุด ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงไปได้อีกต่อไป ดังนั้น ถ้าหากวัฒนธรรมแบบต่างๆ สามารถปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมต่างๆ ได้ดีอย่างเต็มที่แล้ว กระบวนการวิวัฒนาการก็จะหยุดนิ่ง ไม่มีการเปลี่ยนแปลงใดๆ เกิดขึ้นอีก แต่ในความเป็นจริงวิวัฒนาการทั้งจากอดีตและปัจจุบัน ยังคงเกิดขึ้น และคงจะมีต่อไปในอนาคต เนื่องจากการปรับตัวโดยส่วนรวม ไม่สามารถกระทำได้อย่างสมบูรณ์ เต็มที่นั่นเอง

3. กระบวนการวิวัฒนาการมีการครอบงำ (Dominance) วัฒนธรรมที่ด้อยกว่า โดยวัฒนธรรมที่สูงกว่า ทำให้วัฒนธรรมที่ด้อยกว่าได้ปรับปรุงวัฒนธรรมของตนให้เหมาะสมยิ่งขึ้น แต่ถ้าวัฒนธรรมนั้น อ่อนแอมากจนเกินไปก็就会被อีกวัฒนธรรมที่สูงกว่าครอบงำจนสูญสิ้นไป

4. วัฒนธรรมที่ยังพัฒนาได้ไม่เต็มที่จะมีศักยภาพสูงกว่าวัฒนธรรมที่พัฒนาจนเต็มที่แล้ว ทิศทางวิวัฒนาการจึงเป็นแบบสลับไปสลับมา (Zigzag) มากกว่าที่จะเป็นเส้นตรงสายเดียว (Unilinear) ในทิศทางเดียวกัน จะเห็นได้จากการเคลื่อนที่ย้ายแหล่งอารยธรรมของโลก จากดินแดนแถบเมโสโปเตเมีย ไปสู่ดินแดนต่างๆ เช่น บาบิโลเนีย อียิปต์ ในช่วงระยะเวลาต่อมา ก็เกิดความอึดตัว จึงวิวัฒนาการเชิงซาลง วัฒนธรรมของชาวกรีกซึ่งด้อยกว่ากลับมีวิวัฒนาการได้เจริญก้าวหน้าสูงกว่าเมื่อถึงจุดอึดตัวของวัฒนธรรมของอาณาจักรโรมันได้เจริญก้าวหน้าแทนที่แล้วสลายตัวลงอีก จนกระทั่งปัจจุบัน ยุโรปตะวันตกและอเมริกาเหนือกำลังเป็นบริเวณที่มีระดับวิวัฒนาการเจริญก้าวหน้าและทันสมัยมากที่สุดในโลก แต่เมื่อถึงจุดอึดตัวก็จะมีสังคมอื่นเจริญก้าวหน้าแทนที่เช่นเดียวกัน กระบวนการวิวัฒนาการของแต่ละสังคมจึงไม่จำเป็นต้องเจริญก้าวหน้าตลอดไป แต่อาจจะมีทั้งความเจริญและเสื่อมโทรมตามความสามารถในการปรับตัวในแต่ละยุคแต่ละสมัย

บุญยงค์ เกศเทศ (2536: 18) กล่าวว่า วัฒนธรรม หมายถึง การปลูกฝังสิ่งต่างๆ ลงในสังคมมนุษย์และมีการถ่ายทอดต่อกันไป มนุษย์เกิดมาในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติที่มีอยู่ในโลกเหมือนสัตว์โลกอื่นๆ แต่มนุษย์สามารถปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาตินั้นให้เกิดประโยชน์แก่ตนได้มากที่สุด กระบวนการปรับปรุงสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ทำให้มนุษย์เกิดความรู้ ความคิด ความเชื่อ และถ่ายทอดกันต่อๆ มา กระบวนการเหล่านี้ทำให้เกิดผลทางวัตถุต่างๆ อันได้แก่ เครื่องมือ เครื่องใช้ สิ่งก่อสร้าง และสิ่งปลูกฝังทางสติปัญญา ซึ่งเป็นสิ่งอำนวยความสะดวกในการดำรงชีวิตร่วมกันของมนุษย์ มีขนบธรรมเนียม ศาสนา จารีต ประเพณี พิธีกรรม ศิลปกรรม วรรณคดี เป็นต้น

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับศาสนาสิกข์และดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาสิกข์

ศรีสุริยสิงห์สภา (2555: 2-22) กล่าวว่า วิชาศาสนาสิกข์เป็นหนึ่งในห้าศาสนาที่ได้รับการยอมรับตามรัฐธรรมนูญแห่งประเทศไทย คำว่า “สิกข์” มีรากศัพท์มาจากภาษาสันสกฤตว่า “สิขา” แปลว่า ศิษย์ ฉะนั้นคำว่าสิกข์จึงหมายถึง ผู้ใฝ่รู้ ผู้ค้นหาความรู้ ศาสนาสิกข์เป็นศาสนาที่ค่อนข้าง

ใหม่เมื่อเทียบกับศาสนาหลักๆของโลก เช่น ศาสนาพุทธ อิสลาม คริสต์ และศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ศาสนาซิกข์เป็นศาสนาประเภทสัจจะนิยม ไม่ใช่เทวนิยม ถือกำเนิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2012 (ค.ศ.1469) ในแคว้นปัญจาบ ประเทศอินเดีย โดยมีศาสดาทั้งหมด 10 องค์

สรุปลักษณะก็คือผู้ใดก็ตามที่นับถือพระศาสดาทั้งสิบพระองค์ตั้งแต่พระศาสดาคูรุนานักถึงพระศาสดาคูโรบินด์ซึ่งเป็นผู้สถาปนาพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ เป็นพระศาสดานิรันดร์กาล และไม่ยึดถือในวัตถุหรือบุคคลอีกต่อไป

ข้อปฏิบัติในชีวิตประจำวันของชาวซิกข์มีอยู่หลายอย่างเริ่มตั้งแต่เรื่อง การสวดมนต์ ชาวซิกข์จะตื่นขึ้นก่อนพระอาทิตย์จะขึ้นฟ้าพร้อมยกมือพนมพร้อมเปล่งเสียงสำนวนว่าวาเฮคุรุ อันหมายถึงการยกย่องขอบคุณพระองค์ที่ได้ประทานความสุขยามราตรี และให้โอกาสตื่นขึ้นมาอีกวันหนึ่งเพื่อจะระลึกถึงพระองค์และดำเนินชีวิตตามแนวทางของพระองค์นอกจากนี้จะเป็นการสวดขอพรไม่ว่าจะเป็นโอกาสอันใด ๆ เรียกว่า “อรรดาส”(ARDAS)ชาวซิกข์ต้องสวดมนต์จากพระมหาคัมภีร์ทุกวันวันละห้าบท คือ ยับยิซาฮิบ(JAPJI SAHIB) ยาบ ซาฮิบ(JAP SAHIP) สวียยะ(SAVIYA) เจาปี ซาฮิบ(CHAUPI SAHIB)และอนันท์ ซาฮิบ(ANAND SAHIB) ซึ่งจะใช้เวลาทั้งหมด 30-40 นาที จากนั้นชาวซิกข์จะสวดขอพรหรืออัสตารอีกครั้งหนึ่ง

การแต่งงาน เมื่อคู่รักพร้อมใจกันจะร่วมใช้ชีวิตด้วยกันครอบครัวทั้งสองฝ่ายจะไปคุรุदวารา เพื่อไปขอพรจากพระมหาคัมภีร์หรืออรรดาส และเพื่อประกาศให้ ศาสนิกชนญาติมิตรได้รู้กันทั่วว่า คู่รักได้หมั้นหมายกันแล้ว พิธีแต่งงานจะถูกกำหนดโดยญาติผู้ใหญ่ทั้งสองฝ่ายจะไม่ถือฤกษ์ยามโดยเด็ดขาด พิธีแต่งงานจะมีขึ้นในเวลาเช้า ณ คุรุदวารา ต่อหน้าที่ประทับพระมหาคัมภีร์ คู่บ่าวสาวจะมานั่งขัดสมาธิตรงหน้าที่ประทับ จากนั้น ศาสนจารย์จะให้พ่อแม่ของคู่บ่าวสาวพร้อมคู่บ่าวสาวเอง ลูกขี้ยืนอรรดาส ขอพรและขอประทานอนุญาตให้เริ่มพิธีแต่งงานซึ่งทางศาสนาซิกข์เรียกพิธีแต่งงานนี้ว่า “อนันต์การัช”(ANAND KARAJ) หมายถึงกิจกรรมที่ทำให้ความสุขอย่างสูงศาสนาจารย์จะให้บิดาฝ่ายหญิงมอบผ้ามงคลยาวประมาณ 3 เมตร กว้างประมาณ 1 เมตร ให้คู่บ่าวสาวถือไว้คนละข้าง ผ้ามงคลนี้เปรียบเสมือนสายใยแห่งความรัก จากนั้นคู่บ่าวสาวจะก้มกราบพระมหาคัมภีร์ศาสนาจารย์จะอ่านบทสวดจากพระมหาคัมภีร์จำนวนสิบบท (ในพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบหน้า 773) ซึ่งแต่ละบทเป็นการสอนให้คู่บ่าวสาวจงตั้งมั่นในพระเจ้าและจะครองคู่กันจนชีวิตจะหาไม่ ซึ่งในแต่ละบทของการสวด คู่บ่าวสาวจะเดินไปรอบๆพระอาสนะของพระมหาคัมภีร์ เมื่อสิ้นสุดบทที่สี่ ศาสนสังคีตจารย์จะสวดบทอนันต์ซาฮิบเป็นอันเสร็จพิธีแต่งงาน ในการประกอบพิธีแต่งงานของชาวซิกข์จะใช้เวลาไม่เกินยี่สิบนาที ต่อไปคือ “การครองเรือน” เมื่อแต่งงานแล้ว คู่บ่าวสาวจะมาอยู่อาศัยอยู่บ้านของสามี สามีจะมีหน้าที่หลักในการหาปัจจัยในการเลี้ยงชีพส่วนภรรยาก็มีสิทธิในการทำงานช่วยสามีด้วยและดูแลกิจกรรมภายในครัวเรือนอีกด้วย ช่วงเปลี่ยนผ่านต่อไปคือ “ความเจ็บป่วย” เกิดแก่เจ็บป่วยเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้แต่การรักษาทางกายก็จะมีผลต่อเมื่อมีการรักษาทางใจควบคู่กันไปด้วย กล่าวคือ การทำจิตใจให้สงบโดยใช้คำสอนจากพระมหาคัมภีร์ หรือการฟัง “กิรตัน” (KIRTAN) คือ การสวดประกอบดนตรีลักษณะเป็นการใช้ดนตรีสร้างศรัทธาให้เกิดแสงสว่างและความหวัง ช่วงเปลี่ยนผ่านต่อไปคือ “พิธีศพ” ความตายในศาสนาซิกข์ไม่ใช่สิ่งที่น่ากลัว ฉะนั้นชาวซิกข์จะพยายาม

อ้อนวอนพระเจ้าให้ตนได้ตายลงเพียงแค่ครั้งเดียวและไม่กลับมาตายอีก เพื่อให้หลุดพ้นจากวัฏจักรอันน่าสงสาร เมื่อชาวซิกข์เสียชีวิตลงพิธีฌาปนกิจจะมีขึ้นภายในยี่สิบสี่ชั่วโมง ไม่มีการเก็บศพไว้แต่เหตุอันควรเท่านั้นจะอนุโลมให้ พิธีจะทำกันอย่างเรียบง่าย ภายในหมู่ญาติมิตรคนสนิท จะจัดขึ้นที่คุรุถวาราเพื่อร่วมกันสวดจากพระมหาคัมภีร์การสวดดังกล่าวจะเป็นการสวดตั้งแต่ปฐมบทจนบทสุดท้าย วันที่บทสวดจบลงจะมีปัจฉิมพิธีหรือที่ชาวซิกข์เรียกว่า “โปค” (BHOG) ญาติมิตรจะมาร่วมกันอีกครั้งที่คุรุถวาราเพื่อแสดงความอาลัย จะไม่มีการเก็บอัฐิหรือสัญลักษณ์อย่างอื่นของผู้เสียชีวิตโดยเด็ดขาด

ธนู แก้วโอภาส (2542: 305 -306) ได้กล่าวไว้ว่า ศาสนาซิกข์สถาปนาขึ้นโดยศาสตานานักเทพ ซึ่งพระองค์ทรงประสูติเมื่อ พ.ศ.2012 ตรงกับวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12 (วันเพ็ญเดือนสิบสอง) หมู่บ้านดัลวันดี ปัจจุบันอยู่ในประเทศปากีสถาน บิดาของปฐมศาสตานานักเทพชื่อเมห์ตา กัลยาดาส มารดาชื่อ ตรปาด พระชนินิษฐาชื่อ นานกิ ซึ่งครอบครัวของพระศาสนานับถือศาสนาฮินดู ชาวซิกข์ในความเคารพในเทพเจ้าสูงสุด เรียกว่า กรตาปูรุษ พระองค์เดียว โดยมีความเชื่อมั่นว่าพระองค์เป็นผู้สร้างโลก และจักรวาล มวลมนุษย์นั้นไม่ใช่ใครอื่นแต่คือบุตรของเทพเจ้าด้วยกันทั้งนั้น การที่ชาวซิกข์ยอมรับสภาวะอันสูงสุด และเรียกพระผู้เป็นเจ้ากรตาปูรุษ เป็นเทพเจ้าองค์เดียว บ่งบอกว่าศาสนาซิกข์ได้รับอิทธิพลมาจากความเชื่อเรื่องพระเจ้าของศาสนาคริสต์ และ อิสลาม อย่างไรก็ตาม อย่างไรก็ดีศาสนาซิกข์เป็นศาสนาแห่งการปฏิบัติ เป็นศาสนาแห่งความหวังและการมองโลกในแง่ดี

เสถียร พันธรัล (2546:190) ได้กล่าวถึงศาสนาซิกข์ว่า ผู้ประกาศศาสนานี้ มุ่งรวมความแตกแยกระหว่างชาวชมพูทวีป ผู้นับถือศาสนาอิสลาม กับพวกนับถือศาสนาฮินดู ให้รวมอยู่เป็นพวกเดียวกัน มุ่งตัดความแตกแยกสามัคคีในระหว่างลัทธิทั้งสองนั้นเสีย แล้วตั้งลัทธิขึ้นใหม่ ให้เหมาะสมแก่ความตั้งมั่นแห่งชาติตระกูล ที่ประสบความยากเข็ญ เพราะความแตกแยกสามัคคีของผู้นับถือศาสนาทั้งสอง อันมีอยู่ในขณะนั้น ผู้ประกาศบัญญัติแห่งลัทธินี้จึงเท่ากับเป็นผู้ดัดแปลง (Reformer) เช่นเดียวกับมาติน ลูเธอร์นักปราชญ์ทางศาสนาชาวเยอรมัน ผู้ดัดแปลงคัมภีร์บางส่วนแห่งศาสนาคริสต์ มาตั้งลัทธิโปรเตสแตนต์ขึ้นในสมัยกลาง ในประวัติศาสตร์ยุโรป

ประทีป สาวาโม (2545:180-181) ได้กล่าววว่า คำว่า “ซิกข์” เป็นภาษาปัญจาบี แปลว่าผู้ศึกษา หรือศิษย์ คือชาวซิกข์ทุกคนเป็นศิษย์ของคุรุหรือครู มีด้วยกันทั้งสิ้น 10 พระองค์ มีคุรุนานักเป็นองค์แรก คุรุโควินทสิงห์เป็นองค์สุดท้าย ศาสนาซิกข์เป็นศาสนาประเภทเทวนิยม คือเชื่อว่าพระเจ้าสร้างโลก มีอำนาจยิ่งใหญ่ และมีองค์เดียว จึงนับว่าเป็นประเภทเอกนิยม (Monotheism) และเป็นศาสนาที่มีอายุน้อยที่สุดในศาสนาของโลกที่สำคัญทั้งสิบเอ็ดศาสนา

อภิรัฐ คำวัง (2554: 238) กล่าวว่าพิธีอันศักดิ์สิทธิ์แบบปัจจุบัน เกิดขึ้นในปี 2398/1855 (Sikharchives.com, 2011) โดยพิธีจัดให้กับ บาบา ดาร์บารา ซิงห์ (Baba Darabara Singh) จัดขึ้นที่ราวันปินดี (Rawalpindi) ปัจจุบันอยู่ในจังหวัดปัญจาบ สาธารณรัฐอิสลามปากีสถาน ขณะนั้นได้นำรูปแบบพิธีแต่งงานของศาสนาฮินดูมาปรับประยุกต์โดยเปลี่ยนจากการเดินรอบ ๆ หินอัคนี (Holy Fire) มาเป็นเดินเวียนขวา 4 รอบพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบแทน

ต่อมาในปี พ.ศ.2452 พิธีอนันต์การัช หรือ พิธีแต่งงานนั้น สามารถจัดได้โดยไม่จำเป็นต้องมีการหมั้นมาก่อน และไม่จำเป็นจะต้องดูฤกษ์ยามมงคลใดๆ สำคัญคือการอัญเชิญพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบมาประทับในที่ชุมนุมเจริญธรรม โดยคู่สมรสจะปรากฏตัวต่อเบื้องหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ(ยืนหรือนั่งตามขั้นตอน) และศาสนจารย์จะทำการอ่านบทสวดจากพระมหาคัมภีร์

สำหรับพิธีอนันต์การัช จะมีลำดับการประกอบคือ ลำดับแรก คู่สมรสและบิดามารดาทั้งสองฝ่ายจะสวดภาวนาขอพรจากพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ จากนั้นศาสนจารย์จะทำการอบรมสั่งสอนและแนะนำ ข้อปฏิบัติในการดำเนินชีวิต การครองเรือน ฯ ลำดับต่อมาบิดาเจ้าสาวจะมอบผ้ามงคลที่เรียกว่า “ปล้ล่า” ใส่มือเจ้าบ่าวพาตไหล่ขวาแล้วนำมาใส่มือให้เจ้าสาวเอามาถือไว้ จากนั้นศาสนจารย์จะอ่านบทสวดสมรส เรียกว่า “ล่าวาห์ 4 บท” โดยจะอ่านทีละบทขณะเดียวกันสังคีตจารย์ จะขับร้องบทสวดสมรสทีละบท โดยทันทีที่สังคีตจารย์เริ่มบรรเลงขึ้นนั้น เจ้าบ่าวจะนำเจ้าสาวเดินเวียนขวารอบแท่นประทับของพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ ซึ่งสังคีตจารย์จะขับร้องทีละบทจนครบ 4 บท 4 รอบ เจ้าบ่าวเจ้าสาวจะเดินไปพร้อมบทสวดนั้น 4 รอบเช่นกัน

“ล่าวาห์” ทั้ง 4 บท แต่ละบทจะพรรณนาถึงความรักอันลึกซึ้ง พระศาสดาองค์ที่ 4 ได้รจนาไว้ในบท “ซูฮี” (Suhi) หน้า 773-774 (Sikh.com) ในการเดินรอบแรกจะอธิบายถึงรูปแบบการใช้ชีวิตภายใต้หน้าที่ของชีวิตสมรสตามศาสนวินัย รอบที่สองจะอธิบายถึงพระเจ้าซึ่งเป็นผู้ที่นำทางคู่สมรสไปพบกับความจริง พระเจ้าจะสถิตและปรากฏอยู่ในทุกสรรพสิ่งจงศรัทธาและเชื่อมั่นในพระองค์อย่างมั่นคง รอบที่สามอธิบายถึงจิตใจเริ่มหลุดจากบ่วงแห่งมายาและบังเกิดความเสนหาที่จะเข้าพบพระผู้เป็นเจ้าโดยการภาวนาบทและสรรเสริญบทธรรม รอบที่สี่อธิบายถึงจิตใจซึ่งเต็มไปด้วยความสงบสุขหลังจากที่ได้พบกับพระเจ้าแล้ว ความสุขที่เกิดขึ้นดุจความหวานที่แผ่ไปทั่วทั้งกาย และดวงจิต

ในลำดับสุดท้าย หลังจากการเดินครบทั้งสี่รอบแล้ว จะเป็นการสวดภาวนา “อ์รดาส” ขอพรจากพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ และ “อากาลปุรุด” จากนั้นศาสนจารย์จะเปิดอ่านพระคัมภีร์แบบสุม์เรียกว่าการอ่าน “ฮุกัม” เพื่อขอรับพระบัญชา เมื่อพิธีเสร็จสิ้นลงก็จะแจกขนมหวาน “คาร่าปรัสาด” ให้แก่สมาชิกที่มาร่วมเจริญธรรมหรือเรียกว่า “ชาดสังคัต” ร่วมเป็นสักขีพยานในพิธีมงคลสมรส เมื่อคู่สมรสได้ผ่านพิธีอนันต์การัช ณ ศรีคุรุสิงห์สภาแล้วทางสมาคมศรีคุรุสิงห์สภาจะมอบใบรับรองการสมรสไว้เป็นหลักฐาน

1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวทางการวิเคราะห์

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 27) ได้ให้ทรรศนะถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลงคือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆ ในการแบ่งวรรคยี่สิบคือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆ นั้น สามารถแบ่งได้เป็นยาวหรือสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็ก หรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย

วาทิษฐ์ จรรย์ยานนท์ (2522: 11) ได้ให้ความหมายของ “ทำนอง” ว่าหมายถึงการเคลื่อนที่ของระดับเสียง ซึ่งประกอบด้วยเสียงสูงต่ำสลับกันไปตามความประสงค์ของผู้แต่ง การเคลื่อนที่นี้จึงบอกถึงรูปร่างของเพลง ทำให้ผู้ฟังสามารถจำแนกและจดจำเพลงได้ ทั้งนี้ สรุปความในรายละเอียดขององค์ประกอบของทำนองได้ดังนี้

1. จังหวะทำนอง จังหวะของทำนองทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว และมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์
2. ระดับเสียง มนุษย์สามารถรับความถี่ของคลื่นเสียงได้ตั้งแต่ 16–12,000 เฮิรตซ์ และช่วงเสียงที่เหมาะสมแก่การสร้างทางดนตรี จะอยู่ในช่วงความถี่เสียงประมาณ 27–4,000 เฮิรตซ์
3. การเคลื่อนที่ ทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่อยู่ 3 แบบ คือ
 - 3.1 การเคลื่อนที่ด้วยวิธีการซ้ำเสียงเดิม
 - 3.2 การเคลื่อนที่โดยลำดับ
 - 3.3 การเคลื่อนที่โดยวิธีกระโดด
4. ความยาวทำนอง ความยาวของทำนองมีความยาววัดได้เป็น ห้องเพลง วลีเพลง และประโยคเพลง
5. พิสัย หมายถึงระยะห่างระหว่างระดับเสียงต่ำสุด–สูงสุดของทำนองเพลงนั้นๆ โดยที่สามารถวัดระยะห่างดังกล่าวเป็นคู่เสียง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 110) ได้จัดทำหนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ ว่าด้วยโครงสร้างหรือรูปลักษณ์ที่เรียกว่า สังคีตลักษณ์ รวมไปถึงการวิเคราะห์ลึกลงไปถึงรายละเอียดอื่นๆ ที่น่าสนใจทั้งในแง่ของประวัติและทฤษฎี ซึ่งมีเนื้อหา ดังนี้

1. การวิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง
2. การวิเคราะห์ประโยคเพลง
3. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์
4. การวิเคราะห์ทำนอง
5. การวิเคราะห์จังหวะ
6. การวิเคราะห์เสียง

สงัด ภูเขาทอง (2532: 54-64) ได้กล่าวถึงทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ มีความสั้นยาวความเบา แรง อย่างไรก็ดีล้วนแต่เป็นความประสงค์ของผู้แต่ง ทำนองเพลงของแต่ละชนชาติย่อมมีคุณสมบัติของเสียงดนตรีเหมือนกัน แต่แตกต่างกันในรายละเอียดดนตรี และการตกแต่งทำนองเท่านั้นๆ ทำนองเพลงของแต่ละชาติมักแสดงออกถึงลักษณะที่เด่นอันเป็นคุณสมบัติของตนเองและแตกต่างไปจากทำนองเพลงของชนชาติอื่น ๆ ซึ่งมีองค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วย

1. ระดับเสียง (Pitch) คือ ความสูงต่ำของเสียง
2. การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melody Progression)

3. ความยาว (Measure) โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะ เช่น นักดนตรีกำหนดเป็นห้องและเป็นช่อง

4. พิสัย (Range) คือ ช่วงกว้างของเสียงต่ำที่สุดและสูงที่สุด

5. ระบบของหลักเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของเพลงว่าจบลงด้วยเสียงอะไร

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2543: 1-3) ได้ศึกษาลักษณะของดนตรีและวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยตลอด ซึ่งในปี พ.ศ.2544 ได้จัดทำหนังสือวิชาการด้านดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 32 ได้รวบรวมความเป็นมาของเรื่องดนตรีในภาคใต้ ในแง่ของการศึกษาดนตรี ทางมานุษยวิทยา ลักษณะความเชื่อ รวมถึงวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงในดนตรี พิธีกรรมต่าง ๆ นั้นก็มีผู้สนใจศึกษาและได้ผสมทฤษฎีออกมาในรูปแบบต่างๆ นอกจากนี้ยังกล่าวได้ถึงองค์ประกอบในการวิเคราะห์ดนตรี ดังนี้

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

ดังนั้นเราอาจสรุปในเบื้องต้นได้ว่า ดนตรีทุกแขนงมีลักษณะโครงสร้างที่เป็นหลักสามารถศึกษาในลักษณะภายในและภายนอกชัดเจนอย่างมีหลักการออกมาได้

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2535) กล่าวว่า ดนตรีเป็นวิชาการแขนงหนึ่งที่มีสาระเฉพาะ ของตัวเอง แม้ว่าในบางครั้ง จะมีการจัดเอาดนตรีไว้เป็นศิลปะก็ตาม แต่โดยเนื้อหาของสาระดนตรีมีความแตกต่างจากศิลปะอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ศิลปะเป็นเรื่องของการรับรู้ทางด้านสายตา แต่ดนตรีเป็นเรื่องของการรับรู้ทางการฟัง คือเป็นศิลปะการแสดงและเป็นโสตศิลป์

องค์ประกอบและคุณสมบัติของดนตรีในการสร้างเสียงให้อยู่ในระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ ดนตรีไม่ว่าจะเป็นของชาติใดล้วนมีพื้นฐานมาจากส่วยต่างๆ เหล่านี้ทั้งสิ้น ความแตกต่างในรายละเอียดแต่ละส่วนนั้น กรอบวัฒนธรรมของแต่ละสังคมจะเป็นปัจจัยที่กำหนดให้ตรงตามรสนิยมของแต่ละวัฒนธรรม จนเป็นผลให้สามารถแยกแยะดนตรีของชาติหนึ่งแตกต่างจากดนตรีของอีกชาติหนึ่ง ดนตรีบำบัดส่วนใหญ่ที่ใช้ในต่างประเทศเป็นดนตรีคลาสสิก การเลือกชนิดของดนตรีเพื่อให้ผู้ป่วยฟังนั้นควรพิจารณาถึงสังคมและวัฒนธรรมของผู้ป่วยประกอบด้วย ดังนั้นในการศึกษาองค์ประกอบของดนตรีไทยจึงพิจารณาจากลักษณะต่อไปนี้

1. เสียง (Tone) เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ ลักษณะของความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติที่สำคัญ 4 ประการ คือ ระดับเสียง ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง

1.1 ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง ระดับความสูง-ต่ำ ของเสียงที่เกิดจากจำนวนความถี่ของการสั่นสะเทือน กล่าวคือถ้าเสียงมีความถี่สูงลักษณะการสั่นสะเทือนเร็วจะส่งผลให้มีระดับเสียงสูง แต่หากเสียงมีความถี่ หรือเสียงทุ้มต่ำมีลักษณะการสั่นสะเทือนช้าจะส่งผลให้มีระดับเสียงต่ำ

ระดับเสียงมีผลต่อร่างกายและจิตใจมนุษย์ ระดับเสียงที่มีอัตราเร่งมากหรือเสียงสูงมากจะกระตุ้นหรือเร่งการทำงานของระบบประสาทอัตโนมัติ ทำให้เกิดความรู้สึกตึงเครียดและวุ่นใจได้ง่ายในขณะที่เสียงต่ำหรือเสียงทุ้มนุ่มนวลจะทำให้รู้สึกผ่อนคลายและทำให้อารมณ์สงบ

1.2 ความยาวของเสียง (Duration) หมายถึงคุณสมบัติที่เกี่ยวกับความยาว-สั้นของเสียง ความยาวและความสั้นของเสียงเป็นคุณสมบัติที่สำคัญอย่างยิ่งของการกำหนด ลีลา จังหวะ

1.3 ความเข้มของเสียง (Intensity) ความเข้มของเสียงเกี่ยวข้องกับน้ำหนักของควาหนักเบาของเสียง ความเข้มของเสียงจะเป็นคุณสมบัติที่ก่อประโยชน์ในการเกื้อหนุนเสียงให้มีลีลาจังหวะที่สมบูรณ์ เสียงที่ดังจะเร่งกระตุ้นอารมณ์และต่อมไร้ท่อ ทั้งยังมีความสัมพันธ์กับระบบประสาทซิมพาเทติก เสียงเบานุ่มนวลทำให้เกิดความสงบสุข สบายใจ และเสียงที่ดังมากสม่ำเสมอติดต่อกันเป็นเวลานานจะรบกวนผู้ฟังทำให้เกิดความรู้สึกเมื่อยล้าได้

1.4 คุณภาพของเสียง (Quality) เกิดจากคุณภาพของแหล่งกำเนิดเสียงที่แตกต่างกันปัจจัยที่ทำให้คุณภาพเสียงเกิดความแตกต่างกันนั้นเกิดจากหลายสาเหตุ เช่น วิธีการผลิตเสียง รูปทรงของแหล่งกำเนิดเสียง วัสดุที่ทำแหล่งกำเนิดเสียง เป็นต้น

2. พื้นฐานจังหวะ (Element of time) จังหวะเป็นศิลปะของการจัดระเบียบเสียงที่เกี่ยวข้องกับความเร็วช้า ความหนักเบา และความสั้นยาว องค์ประกอบเหล่านี้หากนำมาร้อยเรียงปะติดปะต่อเข้าด้วยกันตามหลักวิชาการทางดนตรีแล้วสามารถที่จะสร้างสรรค์ให้เกิดลีลา จังหวะอันหลากหลายในเชิงจิตวิทยาอิทธิพลของจังหวะที่มีผลต่อผู้ฟังจะปรากฏในลักษณะของการตอบสนองทางกายภาพ เช่น ฟังเพลงแล้วจะแสดงอาการกระดิกนิ้ว ประบมือร่วมไปด้วย จังหวะในดนตรีไทยสามารถแยกพิจารณาได้ 2 ประเภท คือ จังหวะภายใน และจังหวะภายนอก

2.1 จังหวะภายใน เป็นจังหวะที่เกื้อหนุนและแฝงอยู่ในลีลา ทำนอง ได้แก่ ความช้า-เร็ว จังหวะเคาะ ลีลา-จังหวะ

2.1.1 ความช้า-เร็ว เป็นส่วนขององค์ประกอบจังหวะที่เกี่ยวข้องกับอัตราความช้าเร็ว วัฒนธรรมดนตรีจะวันตกความเร็วของบทเพลงจะถูกระบุไว้อย่างชัดเจน เช่น เร็วมาก (Presto) เร็วปานกลาง (Moderation) ช้า (Lento) ช้าเฉื่อย (Gave) เป็นต้น ความเร็วช้าของจังหวะดนตรีนิยมนับเป็นจำนวนครั้งต่อนาที โดยทั่วไปจังหวะมีความเร็วอยู่ระหว่าง 50-120 เมโทรโนม หมายถึงเครื่องมือจับความเร็วจังหวะดนตรีต่อนาที ซึ่งเปลี่ยนแปลงได้ตามจังหวะต่างๆ ซึ่งได้เทียบมาตรฐานอย่างคร่าวๆ โดยประมาณว่าเท่ากับอัตราการเต้นของหัวใจมนุษย์ระหว่าง 70-80 ครั้ง ถ้าความถี่ของการตีจังหวะนับจากเมโทรโนมเร็วกว่าการเต้นของหัวใจเรียกว่าจังหวะเร็ว ถ้าช้ากว่าการเต้นของหัวใจเรียกว่าจังหวะช้า จังหวะของดนตรีที่เร็วกว่าการเต้นของหัวใจ (มากกว่า 80-90 ครั้งต่อนาที) จะทำให้เกิดความรู้สึกไม่มั่นคงหรือวิตกกังวล และจังหวะที่ปกติเร็วเท่ากับอัตราการเต้นของหัวใจ (60-80 ครั้งต่อนาที) จะทำให้เกิดความรู้สึกสงบ

สำหรับดนตรีไทยความเร็วช้าของบทเพลงไม่ได้มีการกำหนดเป็นกฎกติกาที่ตายตัว เช่นในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เป็นแต่เพียงการตกลงร่วมกันในหมู่นักดนตรีว่าต้องการให้มีความเร็วช้าเพียงใด โดยทั่วไปมีอัตราจังหวะ 3 แบบ คือ

จังหวะช้า เรียกว่าเพลงอัตราจังหวะสามชั้น ซึ่งใช้เวลาในการบรรเลงนานมากลีลาของดนตรีจะไปอย่างเชื่องช้าจะบรรเลงยาวและฟังยาก

จังหวะปานกลาง เรียกว่าอัตราสองชั้น เป็นดนตรีที่ฟังง่าย ไม่ยืดเยื้อยาวนาน เบื่อ ขับร้องได้ง่ายกว่าเพลงสามชั้น และมีความกระฉับกระเฉงมากกว่าด้วย

จังหวะเร็ว เรียกว่าเพลงอัตราชั้นเดียวมีท่วงทำนองและอัตราเร็ว คึกคักมาก มีอารมณ์รื่นเริงเร่าร้อน อาจใช้บรรเลงเพื่อแสดงอารมณ์ที่ต้องการความรวดเร็ว เช่น ความโกรธ ความรีบร้อน เป็นต้น

2.1.2 จังหวะเคาะ เป็นมาตราส่วนที่ใช้วัด หรือกำหนดความสั้นยาวของเสียงที่เคลื่อนที่ไป การเคลื่อนที่ของจังหวะจะเป็นอัตราที่สัมพันธ์กันอย่างสม่ำเสมอ ไม่ว่าจังหวะที่เคลื่อนที่ไปนั้นจะช้าหรือเร็วเพียงใด

2.1.3 ลีลา-จังหวะ เป็นศิลปะของการจัดระเบียบความหนัก-เบา และความสั้น-ยาวของเสียง ลีลาจังหวะของดนตรีมีอิทธิพลต่อมนุษย์มาก เชื่อกันว่ามีความสัมพันธ์กับจังหวะลีลาของร่างกาย เช่น การเต้นของหัวใจ ความดันโลหิต การย่อยอาหารและการทำงานของสมอง ลีลาจังหวะเป็นเหตุจูงใจให้มนุษย์เกิดปฏิกิริยาโต้ตอบ หรือเคลื่อนไหวได้โดยอัตโนมัติ ลีลาของดนตรีที่คงที่สม่ำเสมอ จะทำให้รู้สึกประหลาดใจหรือขบขันได้

2.2 จังหวะภายนอก เป็นจังหวะที่เสริมเพิ่มเติมภายนอก ทำให้ลีลาทำนองมีสีสันมากขึ้น

3. ทำนอง (Melody) ทำนองเป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง-ต่ำ ความสั้น-ยาว และความดัง-เบา ในเชิงจิตวิทยาทำนองจะกระตุ้นผู้ฟัง ในส่วนของสติปัญญาทำนองมีส่วนสำคัญในการสร้างความประทับใจ จดจำและแยกแยะความแตกต่างระหว่างเพลงหนึ่งกับอีกเพลงหนึ่ง

4. พื้นผิวของเสียง (Texture) พื้นผิวของเสียง หมายถึงลักษณะหรือรูปแบบของเสียงทั้งที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ โดยอาจจะเป็นการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน ลักษณะรูปแบบพื้นผิวของเสียง มีอยู่หลายรูปแบบดังนี้

4.1 โมโนโฟนิค เทกซ์เจอร์ (Monophonic) เป็นลักษณะพื้นผิวของเสียงที่มีแนวทำนองเดียว ไม่มีเสียงประสาน

4.2 โพลีโฟนิค เทกซ์เจอร์ (Polyphonic texture) เป็นรูปแบบของแนวเสียงที่มีทำนองหลายทำนอง แต่ละแนวมีความสำคัญเท่ากันทุกแนว ลักษณะการผสมผสานของแนวทำนองในลักษณะนี้เป็นรูปแบบการประสานเสียงในวัฒนธรรมดนตรีไทย

5. สีสนของเสียง (Tone color) สีสนของเสียง หมายถึงคุณลักษณะที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน แหล่งกำเนิดเสียงดังกล่าวเป็นได้ทั้งที่เป็นเสียงร้องของมนุษย์และเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีนั้นหลากหลายด้าน สีสนของเสียงประกอบด้วยปัจจัยที่แตกต่างกันหลายประการเช่น วิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปทรง ขนาด ปัจจัยเหล่านี้ล้วนส่งผลโดยตรงต่อสีสนของเครื่องดนตรี ทำให้เกิดคุณลักษณะที่แตกต่างกันออกไป

5.1 วิธีการบรรเลง วิธีการผลิตเสียงของเครื่องดนตรีไทยอาศัยวิธี ดีด สี ตี และเป่า วิธีการผลิตเสียงดังกล่าวล้วนเป็นปัจจัยให้เครื่องดนตรีมีคุณลักษณะทางเสียงที่แตกต่างกันพิจารณาจากภาพรวม ด้านคุณลักษณะของเสียง แยกออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

5.1.1 กลุ่มที่มีเสียงราบเรียบ เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ได้แก่ เครื่องเป่า และเครื่องสี เช่น ปี่ ขลุ่ย ซอ โดยธรรมชาติการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า トラバไดนักดนตรียังมีความสามารถผ่อนลมเข้าออกให้มีความหมุนเวียนไปมากระแสนเสียงก็จะถูกผลิตออกมาอย่างราบเรียบและต่อเนื่อง ในลักษณะที่คล้ายกันของเครื่องดนตรีประเภทสี หากนักดนตรีที่สีซออย่างลากคันชักเข้าออกกับสายซอโดยไม่หยุดพักกระแสนเสียงที่ผลิตออกมาจะมีความราบเรียบและต่อเนื่อง

5.1.2 กลุ่มที่มีเสียงไม่ราบเรียบ เครื่องดนตรีกลุ่มนี้ประกอบด้วยเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องดีด และดีด ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงเล็ก ข้องวงใหญ่ จะเข้ เป็นต้น โดยธรรมชาติแล้วเครื่องดนตรีในกลุ่มนี้หากดีดและดีดหนึ่งครั้งจะผลิตได้เพียงหนึ่งเสียงและเสียงที่ผลิตออกนั้นจะเป็นเสียงสั้นๆ ดังนั้นหากต้องการผลิตเสียงยาวจำเป็นที่จะต้องดีด หรือดีดหลายครั้งตามขนาดความยาวของจังหวะที่ต้องการ คุณค่าของอรรถรสที่ผู้ฟังพึงได้รับจึงอยู่ที่เสียงของการดีด หรือดีดที่พรูพรูออกมาอย่างถี่ละเอียดยและต่อเนื่อง

5.2 วัสดุที่ทำดนตรี วัสดุที่ใช้ทำดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมจะแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมของสังคมและยุคสมัย ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดความแตกต่าง ในด้านสีสันทของเสียงสำหรับดนตรีไทยนั้น วัสดุส่วนมากเป็นผลิตภัณท์จากธรรมชาติ เช่น ไม้ไผ่ กะลามะพร้าว เป็นต้น ดังนั้นกระแสนเสียงที่ผลิตจากเครื่องดนตรีไทยจึงมีสีสันทที่นุ่มนวล ประสานกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมไทยอย่างดียิ่ง

5.3 ขนาดและรูปทรง ลักษณะของเครื่องดนตรีที่มีรูปทรงของขนาดที่แตกต่างกันจะเป็นปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดความแตกต่างกันในด้านสีสันทของเสียง

5.4 การรวมกลุ่มของเสียง สาเหตุของความแตกต่างกันของเสียงที่เกี่ยวข้องกับวิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำ และขนาดรูปทรงเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดความแตกต่างกันยังมีปัจจัยมารวมกลุ่มของเสียงมาจากดนตรีชนิดต่าง ๆ ลักษณะของการรวมกลุ่มดังกล่าวสามารถพบในลักษณะการรวมวงซึ่งดนตรีไทยที่เห็นในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ วงมโหรี โดยแต่ละประเภทต่างก็มีลีลา และสีสันทเฉพาะตัวดังนี้

5.4.1 ลีลาของเครื่องสาย วงเครื่องสายประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ทำด้วยสายตระกูลดีด และสี โดยมีเครื่องเป่าตระกูลขลุ่ย เข้าร่วมสมทบ พิจารณาจากธรรมชาติของเครื่องดนตรีที่สังกัดในวงดนตรีชนิดนี้แล้วส่วนมากมีศักยภาพในการผลิตเสียงที่ยาวได้อย่างต่อเนื่องเกือบทั้งสิ้น

5.4.2 ลีลาของปี่พาทย์ เครื่องดนตรีที่สังกัดในวงปี่พาทย์เป็นเครื่องดีดส่วนใหญ่ จะมีก็แต่ปี่เท่านั้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าร่วมอยู่ด้วย เครื่องดนตรีที่สังกัดอยู่ในวงปี่พาทย์นั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดัง เครื่องดนตรีประเภทดีดทุกเครื่องจะใช้ไม้ตีชนิดไม้แข็งทั้งสิ้น

5.4.3 ลีลาของวงมโหรี วงมโหรีเป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีหลักในวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ โดยมีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีเครื่องเป่าที่ซ้ำกัน คือ ขลุ่ย และปี่ โด

เลือกเอาขลุ่ยที่มีกระแสเสียงกลมกลืนไปกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายได้เป็นอย่างดี ส่วนไม้ตีระนาดเอกและฆ้องวงนั้นเปลี่ยนมาเป็นไม้นวมเพื่อให้เสียงมีความนุ่ม และประสานกลมกลืนกับเครื่องสาย วงมโหรีจัดเป็นวงดนตรีที่มีความหลากหลายและสมบูรณ์ในด้านเสียงมากที่สุด กล่าวคือมีเครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า ครบทุกตระกูลอยู่ร่วมกัน จากการที่มีเครื่องดนตรีหลากหลายนี้เองจึงทำให้ต้องมีการปรับเปลี่ยนลีลาการดำเนินทำนองให้ใกล้เคียงกันเพื่อให้มีการประสานกลมกลืนกัน ลักษณะต่างๆ เหล่านี้นับเป็นลีลาที่มีความเฉพาะตัวอันโดดเด่นของวงมโหรี

6. คีตลักษณ์ (Forms) คือ ลักษณะของรูปแบบของเพลงเปรียบเสมือนกรอบที่หลอมรวมเอาจังหวะทำนองพื้นผิว และสีสันทันของเสียงให้เคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันนอกจากองค์ประกอบที่กล่าวมาแล้ว การนำดนตรีมาใช้จะได้ผลหรือไม่เพียงใดขึ้นอยู่กับ การฟัง และความมุ่งหมายของการฟัง การฟังดนตรีมีด้วยกันหลายลักษณะคือ

6.1 การฟังโดยไม่ได้ตั้งใจ ได้แก่ การฟังในลักษณะของการได้ยินไม่ได้ตั้งใจฟัง เช่น การได้ยินเสียงเพลงที่เปิดตามศูนย์การค้า การฟังเพลงขณะรับประทานอาหาร

6.2 การฟังเนื่องจากเสียงดนตรีทำให้สนใจ ได้แก่ การฟังที่เกิดจากความไพเราะของเสียงดนตรีทำให้ผู้ฟังเกิดสนใจเสียงดนตรีและเริ่มตั้งใจที่จะฟังเพลงการฟังดนตรีในลักษณะนี้ผู้ฟังจะรู้สึกซาบซึ้งในระดับหนึ่ง แต่ไม่ถึงระดับที่ซาบซึ้งอย่างแท้จริง

6.3 การฟังโดยมีอารมณ์ร่วม ได้แก่ การฟังโดยผู้ฟังมีอารมณ์ร่วมไปกับบทเพลง คิดและมีความรู้สึกไปเองตามความต้องการของตนเองโดยไม่ได้ศึกษาถึงโครงสร้างของดนตรีหรือบทเพลง

6.4 การฟังโดยรับรู้ได้แก่การฟังโดยผู้ฟังตั้งใจอย่างมากและมีการศึกษาถึงโครงสร้างของดนตรีหรือบทเพลงมาก่อนทำให้ทราบลักษณะของบทเพลงอย่างถ่องแท้ ทำให้ได้รับอรรถรสของดนตรีอย่างครบถ้วน

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2542: 11) กล่าวว่า เราสามารถวิเคราะห์และแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีมาได้ดังนี้

1. เสียง คือ ส่วนที่มาสัมผัสโสตประสาทมนุษย์
2. จังหวะ คือ การเคลื่อนที่ของเสียงดนตรีไปตามเวลา
3. ทำนอง คือ รูปร่างของเสียงดนตรี
4. พื้นผิว คือ จำนวนแนวทำนองที่มีอยู่ในเสียงดนตรี
5. การประสานเสียง คือ ความกลมกลืนของเสียงดนตรี
6. สีสันทัน คือ คุณภาพของเสียงดนตรี
7. รูปแบบหรือคีตลักษณ์ คือ สัดส่วนของบทเพลง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544: 6-24) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนองว่า คือเสียงขึ้นลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ

เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ลอกเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ทำนองมีหลักและประเด็นสำคัญ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนอง คือ

ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

ขั้นคู่ (Interval) การวิเคราะห์ขั้นคู่ในทำนองเดียวกันก็คือการวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใด โดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

โครงหลักของทำนอง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน้ตและกำหนดทิศทางของทำนอง กล่าวคือ แทนที่จะดูจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไปทางตรงไปตรงมาทุกตัว แต่การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะดูภาพรวมโดยเลือกโน้ตตัวสูงสุดหรือต่ำสุดของกลุ่มโน้ตที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนอง ซึ่งโน้ตเหล่านี้จะอยู่บนจังหวะสำคัญ

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548: 11) ได้กล่าวถึงดนตรีอินเดียว่า อินเดียจัดได้ว่าเป็นแหล่งอารยธรรมเก่าแก่โบราณที่สำคัญมากที่สุดประเทศหนึ่งของโลก อินเดียเป็นดินแดนที่หลากหลายด้วยศิลปวัฒนธรรมทั้งในอดีต และปัจจุบัน เป็นแหล่งอารยธรรมทางด้านศาสนา และดนตรี ชาวอินเดียเป็นผู้ที่มีจิตวิญญาณของความเป็นศิลปินอยู่ในตัวอย่างสูงมาก ทุกๆลีลาจังหวะแห่งวิถีชีวิตของชาวอินเดียนั้น จึงเต็มไปด้วยเรื่องราวของศิลปะการดนตรี ความสัมพันธ์อันใกล้ชิดของดนตรีอินเดียและชาวอินเดีย ปรากฏพบทั้งในอดีต และปัจจุบัน อีกทั้งกับทุกกลุ่มบุคคลทุกศาสนา ที่อยู่ภายใต้ประเทศอินเดีย

Ranjit Singh Gill (2006: 28-29) ได้กล่าวถึงดนตรีอินเดียในสมัยโบราณใน Ragamala Painting A Journey from Music to Art ว่ายังมีระบบเสียง (Thaats) เป็นของตนเอง และระบบเสียงนั้นประกอบไปด้วย 10 ระบบเสียง สามารถเลือกเอาเสียงในระบบเสียงใด ๆ นั้น นามมาเป็นโหมด (Mode) เพื่อสำหรับบรรเลงบทเพลงที่ต้องการได้ โหมดดังกล่าวนี้ ชาวอินเดียเรียกว่า ราคะ ซึ่งการจะทำความเข้าใจในราคะนี้ จำเป็นต้องศึกษาดนตรีอินเดีย อย่างเข้าถึงแก่น เพื่อให้เกิดความเข้าใจในวัฒนธรรม ศิลปะ และดนตรีตามแบบอินเดีย เพราะราคะนี้ ชาวอินเดียได้นำเอามาจากศิลปะภาพวาด (ราคะมาลา) ซึ่งการวาดภาพในอดีตก่อนจะมีราคะ จิตรกรจะต้องมีการเลือกใช้สีที่เหมาะสมกับเรื่องราว มีกฎและข้อห้ามต่าง ๆ มากมายในการใช้สี ในส่วนของดนตรีภายหลังนั้น จึงส่งผลต่อการเลือกโน้ต และเสียงแต่ละเสียง ในการนำเอามาใช้บรรเลงในบทเพลงให้ถูกต้องตามช่วงเวลาในแต่ละวัน

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ชาลิต เสาวภาคย์พงศ์ชัย (2555) ได้ศึกษาดนตรีประกอบการสวดภาวนาของศาสนาซิกข์ จากพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ: กรณีสึกษาศรีคุรุสิงห์สภาก เทวสถานคุรุตวารากรุงเทวมหานคร

ผลวิจัยพบว่าสภาพทั่วไปของชุมชนชาวซิกข์พบว่า ชาวซิกข์กลุ่มแรกเดินทางเข้ามาในประเทศไทย ในสมัยรัชกาลที่ 4 และได้อพยพเข้ามาเรื่อยๆ ตามลำดับ ปัจจุบันอาศัยอยู่บริเวณย่านพาหุรัด โดยประกอบอาชีพค้าขายเป็นหลัก ในชุมชนมีศาสนสถานเรียกว่าคุรุदวาราหรือศรีคุรุสิงห์สภา เพื่อใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งมีการบรรเลงดนตรีประกอบในทุก ๆ วัน ผลการศึกษาคุณลักษณะของดนตรีพบว่า ดนตรีเป็นระบบ 12 เสียงใน 1 ช่วงทบเสียง การบรรเลงดนตรีประกอบด้วยเครื่องดนตรี 2 ชนิดคือ ฮาร์โมนีเยม และ กลองทับบล้า เป็นไปตามระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีอินเดียเหนือ ผลการวิเคราะห์บทเพลงจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1. เพลงแมทเด็กซ์บูห์ลา วิสเร่ 2. เพลงสัตตะกูรูอาโยสารันทุฮารี และ 3. เพลงอนันตซาฮิบ ผลการวิเคราะห์ บทเพลงสรุปได้ว่า บทเพลงทั้งหมดถูกประพันธ์ขึ้นโดยศาสดาของศาสนาซิกข์ รูปแบบของบทเพลงคล้ายคลึงกัน โดยมีการบรรเลงซ้ำในท่อนที่สำคัญหลายครั้ง บทเพลงทั้งหมดมีแนวทำนองเดียวอยู่ในบันไดเสียง ศรีรากา ในตระกูลกลุ่มเสียงหรือธาตคาลยาน ซึ่งเปรียบเทียบได้ใกล้เคียงกันกับบันไดเสียง E Major ในกลุ่มเสียง E Lydian Mode ของดนตรีสากล บทเพลงอยู่ในช่วงเสียงระหว่าง A#4 ถึง B6 ซึ่งมีรูปลักษณ์ของท่วงทำนองแบบตามซัน โดยมีการประดับตกแต่งทำนองในลักษณะการสะบัดโน้ต บทเพลงที่ 1 อยู่ในอัตราจังหวะ 6/4 บทเพลงที่ 2 และ 3 อยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ความเร็วของจังหวะอยู่ในระดับช้าถึงปานกลาง โดยสามารถกำหนดอัตราเคาะจังหวะได้ 74–124 ครั้งต่อนาที

อินทิรา ซาฮีร์ (2535.50) วิจัยเรื่องบทบาทของสมาคมคุรุสิงห์สภาในสังคมไทย (พ.ศ.2475–พ.ศ.2525) เป็นการศึกษาถึงกำเนิดและพัฒนาการของสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา ซึ่งเป็นสมาคมของชาวซิกข์ศาสนิกชน นโยบายของรัฐที่มีผลกระทบต่อชุมชนซิกข์ และศึกษาเกี่ยวกับปัจจัยที่ส่งเสริมหรือขัดขวางการดำเนินงานของสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา ในการเสนอแนวทางเพื่อการปรับตัวของชาวซิกข์ตามนโยบายของรัฐ

กันต์ อิสมันยี (2553.42) วิจัยเรื่องทำนองในสวดอมฤตเวลาและนามซิมรันของนามธารีสังคัต ในประเทศไทย การสวดในอมฤตเวลาและนามซิมรัน คือการสวดที่สำคัญที่สุดในรอบปีของชาวซิกข์นามธารี มีวัตถุประสงค์เพื่อขอบคุณพระผู้เป็นเจ้า และเฉลิมฉลองการเสด็จมาประทับขององค์พระศาสดา ณ ประเทศไทย การสวดมนต์ครั้งนี้เป็นการสวดโดยร้องเพลงสวดนักสวดจากนามธารีสังคัตแห่งประเทศไทย โดยทำการสวดในช่วงเวลา 6.00–12.00 น. ใช้เพลงสวด 4 เพลง ท่วงทำนองการสวดแต่ละเพลงมีความไพเราะในตัวเอง ทั้งดนตรีอินเดียแบบแผน และดนตรีอินเดียแบบประยุกต์ วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีจุดประสงค์เพื่อการศึกษาบริบททางสังคมและวัฒนธรรม รวมทั้งลักษณะทำนองของการสวดในอมฤตเวลาและนามซิมรัน ของนามธารีสังคัตแห่งประเทศไทย

ผลการวิจัยพบว่า การสวดในอมฤตเวลาและนามซิมรันของนามธารีสังคัตแห่งประเทศไทย มีการใช้เครื่องดนตรีเพื่อควบคุมจังหวะและทำนองให้มีความพร้อมเพรียงกัน นักร้องเพลงสวดจากนามธารีสังคัตแห่งประเทศไทยมีวิธีการสร้างทำนองเพลงให้มีเอกลักษณ์ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ การเอื้อนเสียง, การสไลด์เสียง ลักษณะทำนองการสวดพบว่ามีการใช้กลุ่มเสียง 5 เสียงที่อยู่ในราคะ Basant ของบันไดเสียงหลักดนตรีอินเดีย พิสัยของเสียงมักอยู่ในขั้นคู่ 10 ไมเนอร์เสียงหลักของแนวทำนองนิยมใช้เสียง 4–5 เสียง การประดับทำนองนิยมใช้เทคนิคการสะบัดเสียง, การใช้โน้ตขัด, การ

ใช้โน้ต 3 และ 5 พยางค์ และแนวทำนองมักแปรผันตามสำเนียงภาษาปักษ์ใต้ ทั้งหมดนี้ส่งผลให้แนวทำนองการสวดในอวมฤตเวลาและนามธรรม์ของนามธารีสังกัดแห่งประเทศไทยมีความไพเราะในแบบดนตรีอินเดีย และสามารถเข้าถึงผู้ฟังได้เป็นอย่างดี

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ : กรณีศึกษาศรีศุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร ซึ่งใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ วิธีวิจัยทางชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) และ มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicological Research) โดย การเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field work) รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และตำราต่าง ๆ ซึ่งมีการวิเคราะห์ การบันทึกโน้ตเพลง การตรวจสอบข้อมูล จนถึงการสรุปและการนำเสนอผลการวิจัย ซึ่งมีขั้นตอน ดังนี้

1. การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1. ข้อมูลจากการรวบรวมเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ บทความ วารสาร รายงานการวิจัย ตำรา วิทยานิพนธ์ หนังสือต่าง ๆ ทางวิชาการ โดยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

- 1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 1.2 หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- 1.3 ศรีศุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร
- 1.4 ศูนย์การศึกษามหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.5 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- 1.6 หอสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.7 ห้องสมุดวิทยาลัยศาสนศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.8 ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเซีย มหาวิทยาลัยมหิดล

2. ข้อมูลจากภาคสนาม

ทำการสัมภาษณ์บุคคลที่มีความรู้และความสามารถ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ โดย การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal interview) ซึ่งได้มีการจัดเตรียมคำถามไว้ล่วงหน้า โดยคำถามจะมีประเด็นที่มีลักษณะเจาะจงเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์จากบุคคลดังต่อไปนี้

- 2.1 นายกสมาคมและคณะกรรมการสมาคมศรีศุรุสิงห์สภา
- 2.2 สังคีตจารย์ผู้บรรเลงดนตรีประกอบการแต่งงาน ณ ศรีศุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุดวารา
- 2.3 ชาวซิกข์ศาสนิกชนผู้เข้าร่วมพิธีการแต่งงาน ณ ศรีศุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุดวารา

3. วิธีดำเนินการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

- 3.1 เดินทางไปยัง ศรีศุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร

3.2 ติดต่อแนะนำตนเองและแจ้งวัตถุประสงค์ของการศึกษาค้นคว้ากับ ผู้นำทางศาสนา และบุคคลที่เกี่ยวข้อง

3.3 พุจฉุสอบถามนักดนตรี และบุคคลที่เกี่ยวข้อง

3.4 ติดต่อนัดหมายกับนักดนตรีล่วงหน้าเพื่อทำการเก็บข้อมูล และสัมภาษณ์

3.5 บันทึกข้อมูลทั้งหมด โดยการจดบันทึก บันทึกเสียงด้วยอุปกรณ์ บันทึกเสียง และ บันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพนิ่ง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการทำวิจัย

1. การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์โดยการเตรียมคำถามไว้ล่วงหน้าทั้งคำถามแบบเจาะจง(In-dept) และคำถามแบบปลายเปิด(In-dept Infomal Interview)

2. การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) เป็นการสัมภาษณ์ที่เหมาะสมสำหรับการวิจัยทางมานุษยวิทยา เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์ที่ต้องใช้ควบคู่กับการสัมภาษณ์แบบมีส่วนร่วม

3. อุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

1. อุปกรณ์จดบันทึก
2. เครื่องบันทึกเสียง
3. กล้องถ่ายภาพนิ่ง
4. สายวัดใช้วัดลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

4. การศึกษาและจัดกระทำข้อมูล

ศึกษาจากการสำรวจภาคสนามและจากเอกสารตำราวิชาการต่างๆ มาเรียบเรียงให้มีความสอดคล้องกัน ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเหล่านั้นมาศึกษาและจัดหมวดหมู่เนื้อหาอย่างเป็นระบบ เพื่อทำการวิเคราะห์ต่อไป ดังนี้

1. นำข้อมูลจากการค้นคว้าจากแหล่งต่างๆ มาจัดลำดับความสำคัญของเนื้อหา
2. นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ มาจัดเรียงให้มีความสัมพันธ์กันและมีความต่อเนื่องกับเนื้อหา
3. นำข้อมูลจากการบันทึกเสียงสัมภาษณ์มาถอดข้อมูลและบันทึกเป็นรายลักษณ์อักษร
4. นำข้อมูลจากการศึกษาดนตรีมาบันทึกเป็นโน้ตสากล
5. นำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบแก้ไข ปรับปรุง และเรียบเรียงเนื้อหา

5. วิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก ใช้ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย ตำราหนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีรายละเอียดของการรวบรวมและวิเคราะห์ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคม และประวัติความเป็นมาของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

1.2 ประวัติความเป็นมาของพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

1.3 พิธีการทั่วไปทางสังคม และขั้นตอนพิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของศาสนาซิกข์

1.4 การแต่งกายของชาวซิกข์ในพิธีการแต่งงาน

1.5 บทสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีกรรมประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์

1.6 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

1.7 เครื่องดนตรีที่ใช้ และการประสมวงในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

1.8 ผู้บรรเลงดนตรีในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

1.9 การสืบทอดวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

2. วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร โดยใช้หลักการวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

2.1 การวิเคราะห์ทำนอง

2.2 การวิเคราะห์จังหวะ

2.3 การวิเคราะห์บันไดเสียง

2.4 การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์

โดยมีบทเพลง จากบทสวด ลาวาห์ ทั้งหมด 4 บทซึ่งมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ ดังนี้

1. เป็นเพลงสำคัญที่ใช้เล่นประกอบการแต่งงานของชาวซิกข์

2. จากบทเพลงทั้ง 4 เพลงที่ยกมาศึกษาวิเคราะห์นี้ เป็นบทเพลงที่สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์ และรูปแบบดั้งเดิมของดนตรีประกอบการแต่งงานของชาวซิกข์ ซึ่งเป็นประเด็นหลักในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด ทั้งนี้บทเพลงดังกล่าวได้มีรูปแบบการประพันธ์ รูปแบบของบทเพลง วิธีการดำเนินทำนอง การใช้เครื่องดนตรีในบทเพลง จังหวะกระสวนจังหวะ ปรากฏในรูปแบบดั้งเดิมที่สุด เพราะมีการเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุด และสื่อความหมายทางดนตรีในศาสนาซิกข์ได้มากที่สุด

6. ชั้นสรุปและอภิปรายผล

1. สรุปผลการวิจัยการศึกษา
2. นำเสนอผลงานการวิจัย
3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ



บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่องดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารากรุงเทพมหานคร เป็นการค้นคว้าข้อมูลทางดนตรีในพิธีแต่งงานของศาสนาซิกข์ ศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง และบริบททางสังคมในพิธีแต่งงานของศาสนาซิกข์ อีกทั้งยังศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นศาสนสถานของชุมชนชาวซิกข์ที่สำคัญที่สุดในกรุงเทพมหานคร

1. ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารากรุงเทพมหานคร

1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคม และประวัติความเป็นมาของศรีคุรุสิงห์สภา

ประวัติความเป็นมาของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร

กลุ่มชนที่นับถือศาสนาซิกข์ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทย และมีความใกล้ชิดกันกับคนไทยมานานมากแล้ว ศาสนิกชนที่นับถือศาสนาซิกข์นี้มีนามว่า “ชาวซิกข์” หรือ “สิกข์” ตามภาษาไทย “สิกข์” นั้นเป็นศัพท์ภาษาบาลี คือ สิกขา ซึ่งตรงกับคำว่า “ศึกษา” ความหมายคือ ผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์ประพฤติตนเป็นศิษย์ที่ดี จะศึกษา พระธรรมคำสอนของพระศาสดา และปฏิบัติตามหลักของศาสนาซิกข์

ผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์เดิมเป็นชาวอินเดียที่มาจากรัฐปัญจาบ ซึ่งเป็นรัฐหนึ่งที่อยู่ทางภาคตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ติดกับรัฐแคชเมียร์ และประเทศปากีสถาน รัฐปัญจาบเป็นรัฐที่อุดมสมบูรณ์ที่สุดของประเทศอินเดีย และภาษาที่ชาวซิกข์ใช้พูดนั้นก็คือภาษาปัญจาบี



ภาพประกอบ 1 บริเวณที่ตั้งรัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย (สีเข้ม)

ในปี พ.ศ. 2400 ตรงกับยุคสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า รัชกาลที่ 4 ชาวซิกข์ กลุ่มแรกๆ ได้อพยพย้ายถิ่นฐานมาจากแคว้นปัญจาบประเทศอินเดีย เพื่อมาทำการค้าขาย บ้างก็มาตั้งรกรากถิ่นฐาน ณ กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นศูนย์กลางของประเทศไทย ซึ่งชาวซิกข์คนแรกที่เดินทางมาสู่ประเทศไทยนั้นเป็นพ่อค้าขายสินค้า ซึ่งมีนามว่า “นายกิริปาราม มาดาน” ท่านเป็นพ่อค้าที่เดินทางไปมาระหว่างประเทศ ประมาณปี พ.ศ. 2427 ท่านได้เดินทางมายังประเทศสยาม และนำมาพันธิติดิตัวมาจำหน่าย ได้มาพำนักอาศัยอยู่ในพระบรมโพธิสมภารของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภายหลังได้มีโอกาสเข้าเฝ้าจึงได้กราบบังคมทูลเกล้าถวายอาชานั่นแก่พระองค์ ด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ ในโอกาสที่ได้มาอาศัยอยู่ในพระบรมโพธิสมภารด้วยความสุขตลอดมา หลังจากนั้นก็ได้กลับไปบ้านเกิดรัฐปัญจาบอีกครั้ง จากนั้นท่านได้กลับมาพร้อมทั้งชักชวนเพื่อนพ้องให้มาตั้งหลักปักฐาน อาศัยอยู่ในพระบรมโพธิสมภาร มีการตั้งที่อยู่อาศัยของชาวซิกข์ ซึ่งในเวลานั้นยังไม่ได้สร้างศาสนสถาน (ศาสนสถานคุรุดวารา) ให้เป็นหลักแหล่ง คืออาศัยใช้บ้านพักที่ชาวซิกข์อาศัยอยู่กันในขณะที่นั้น ใช้เป็นสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ และผลัดเปลี่ยนสลับกันไปในช่วงแรกๆ เพื่อทำกิจกรรมทางศาสนาต่างๆ เช่น การสวดภาวนาเป็นประจำทุกวัน, พิธีแต่งงาน และพิธีกรรมในวันสำคัญทางศาสนาซิกข์ เป็นต้น ในช่วงแรกนั้นชาวซิกข์สามารถใช้สถานที่ใดๆ ก็ได้เป็นศาสนสถาน โดยสถานที่บริเวณนั้นจะต้องสะอาดและมีที่ประดิษฐานของพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ โดยที่ประดิษฐานของพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบจะสร้างเป็นแท่นหรือยกพื้นให้สูงกว่าบริเวณโดยรอบ และมีพระฉัตรแขวนคลุมไว้อย่างสมพระเกียรติ



ภาพประกอบ 2 ชาวซิกข์ในรัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย

เมื่อปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ประมาณปี พ.ศ.2440-2453 ชาวจีนได้เริ่มที่จะโยกย้ายเข้ามาสู่ประเทศไทยเป็นจำนวนมากขึ้นเรื่อย ๆ จุดประสงค์หลัก ๆ ก็คือ การเข้ามาทำการค้าขาย และพำนักอาศัยภายใต้พระบรมโพธิสมภาร สังคมของชาวจีนมีการเจริญเติบโตมากขึ้นตามลำดับ ชาวจีนส่วนมากนั้นมีอาชีพทำมาค้าขาย ทำการค้าหลายประเภททั้งสินค้าอุปโภคและบริโภคต่าง ๆ หลากหลายมากมาย แต่ที่โดดเด่นและนิยมและสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ก็คือธุรกิจการขายส่งผ้า ทั้งผ้าดิบ และเสื้อผ้าสำเร็จรูป อยู่แถว ๆ ย่านชุมชนชาวจีน คือย่านพาหุรัด จึงส่งผลทำให้ย่านพาหุรัด กลายเป็นแหล่งธุรกิจขายส่งผ้าที่ใหญ่ที่สุดในกรุงเทพมหานคร มาจนถึงปัจจุบัน ส่วนธุรกิจที่นิยมรองลงมาได้แก่ ธุรกิจร้านค้าของชำ ธุรกิจขายซีดีเพลง และดีวีดีภาพยนตร์อินเดีย ร้านอาหาร ร้านผักผลไม้ น้ำผลไม้ และธุรกิจร้านอาหารของนำเข้าจากประเทศอินเดีย เช่น เทวรูปศักดิ์สิทธิ์ สติ๊กเกอร์ของศาสนาฮินดู และของที่ระลึกต่าง ๆ ซึ่งทำให้ย่านพาหุรัดนอกจากจะเป็นที่ทำการค้าขายแล้ว ที่นี่ยังเป็นย่านชุมชนชาวจีนที่ใหญ่ที่สุดและมีความสำคัญมากอีกด้วยในเวลาต่อมา

เมื่อมีการหลั่งไหลย้ายเข้ามาของชาวจีน จากแคว้นปัญจาบตามคำชักชวนของญาติมิตรที่มาอยู่ที่ประเทศไทยก่อนหน้านี้ จำนวนประชากรชาวจีนได้เพิ่มจำนวนขึ้นอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้ต้องขยายขยายที่ทางในการประกอบศาสนกิจต่างๆของชาวจีนให้มีการรองรับชาวจีนอย่างเพียงพอ จึงทำให้ศาสนิกชนชาวจีน ตัดสินใจที่จะสร้างศาสนสถานคุรุदारขึ้น ในปี พ.ศ. 2455 โดยศาสนิกชนชาวจีนได้เข้าบ้านเรือนไม้ 1 คูหา ที่บริเวณถนนบ้านหม้อ จากนั้นก็ได้ทำการตกแต่งให้เหมาะสมแก่การเป็นศาสนสถานคุรุदार ซึ่งในช่วงแรกๆ หลังจากนั้นจัดให้มีการประกอบศาสนกิจเป็นประจำเพียงสัปดาห์ละครั้งเท่านั้น เนื่องด้วยความไม่สะดวกของชาวจีนในขณะนั้น



ภาพประกอบ 3 พ่อค้าผ้าชาวจีนย่านพาหุรัด กรุงเทพมหานคร

ต่อมาศาสนิกชนก็ได้ทำการเข้าบ้าน เพื่อโยกย้ายศาสนสถานคุรุถวารา จากที่เดิมมาเข้าบ้านหลังที่ใหญ่กว่าเดิม ณ หัวมุ่มถนนพาหุรัด และถนนจักรเพชรปัจจุบัน แล้วก็ร่วมกันอัญเชิญพระมหาคัมภีร์ศรีคุรุครันท์ซาฮิบ จากแคว้นปัญจาบ ประเทศอินเดียมาประดิษฐาน และเจริญธรรมศาสนกิจเป็นประจำทุกวันไม่มีวันหยุด นับตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2456 เป็นต้นมาเป็นเวลานานหลายปี

ในปี พ.ศ. 2475 ชาวซิกข์ได้ทำการรวบรวมเงินเพื่อซื้อที่ดินผืนหนึ่งเพื่อเป็นกรรมสิทธิ์ด้วยเงินจำนวน 16,200 บาท พร้อมทั้งสร้างเป็นตึกสามชั้นครึ่ง ด้วยเงินอีกประมาณ 25,000 บาท เพื่อสร้างอาคารให้เป็นศาสนสถานถาวร ใช้ชื่อว่า “ศาสนสถานสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา” การก่อสร้างสำเร็จในปี พ.ศ. 2476 ใช้เวลาก่อสร้างราวห้าเดือนครึ่ง เมื่อสร้างเสร็จเรียบร้อยแล้วนั้น ศาสนสถานสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา ก็ได้กลายเป็นศูนย์รวมของศาสนิกชนชาวซิกข์ และชาวไทยที่นับถือศาสนาซิกข์ในประเทศไทยในสมัยนั้น

ต่อมาหลังจากนั้นได้เกิดสงครามมหาเอเชียบูรพา ทางพันธมิตรได้พยายามทิ้งระเบิดเพื่อทำลายโรงไฟฟ้าวัดเลียบ (ปัจจุบันได้ย้ายโรงไฟฟ้าออกไปหมดแล้ว) และบางส่วนของสะพานพุทธยอดฟ้า เนื่องจากศาสนสถาน คุรุถวาราแห่งนี้อยู่ใกล้เคียงกับโรงไฟฟ้าในสมัยนั้น เลยทำให้ทางกองทัพอากาศของพันธมิตรทิ้งระเบิดขนาด 1,000 ปอนด์ พลาดมาตกกลางตัวตึกถึง 2 ลูก ด้วยน้ำหนักของลูกระเบิดเจาะเพดานดาดฟ้าลงมาถึงชั้นล่าง 2 ชั้น ด้วยพระบารมีคุ้มภัยขององค์พระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบที่ทรงประทับเป็นศูนย์รวมทางจิตใจของชาวซิกข์ที่มาหลบซ่อนอยู่ในตัวอาคารศาสนสถานนับพันคนขณะนั้น ปรากฏว่าระเบิดที่มีพลังทำลายล้างมหาศาลนั้นเป็นระเบิดด้านทั้งสองลูก ท่วมกลางความประหลาดใจของศาสนิกชน แต่แรงสั่นสะเทือนของลูกระเบิดจำนวนหนึ่งที่ทำลายบ้านเรือนราษฎร ในบริเวณหลังโรงไฟฟ้าวัดเลียบ ทำให้ตัวตึกร้าวเสียหายไปบางส่วน ไม่สามารถประกอบศาสนกิจเจริญธรรมได้อีกต่อไป ชาวซิกข์จึงได้หยุดการประกอบศาสนกิจชั่วคราว แล้วย้ายไปสร้างเป็นโรงเรือนไม้หลังคาสังกะสี เป็นการชั่วคราว เมื่อศาสนสถานคุรุถวาราหลังเดิมมีสภาพที่ทรุดโทรม และคับแคบเกินกว่าที่จะใช้เป็น ศาสนสถานที่เหมาะสมได้ในปี พ.ศ. 2522 สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา และด้วยความร่วมมือร่วมใจของชาวไทยซิกข์ทุกท่าน ได้ร่วมกันขอพรและอวดาสต่อองค์พระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ ขออนุญาตร่วมกันสร้างศาสนสถานคุรุใหม่บนพื้นที่เดิม การก่อสร้างได้เริ่มขึ้นหลังจาก "ปัญจะปีอาเร" ห้าท่านร่วมกันวางศิลาฤกษ์ การก่อสร้างเสร็จสมบูรณ์ในเวลา 2 ปี



ภาพประกอบ 4 ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา

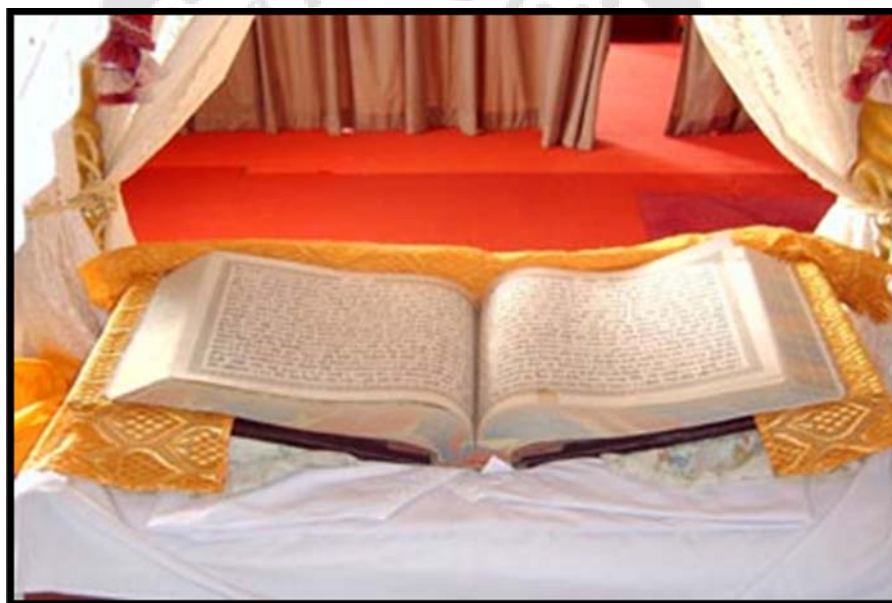


ภาพประกอบ 5 ป้ายศาสนสถานคุรุดวาราศรีคุรุสิงห์สภา (วัดซิกข์)

คุรุดวาราศรีคุรุสิงห์สภา เป็นวัดซิกข์ที่ใหญ่ที่สุดในเมืองไทย เป็นอาคารรูปทรงศิลปะแบบอินเดียสีขาวๆ มียอดโดมสีทองอร่าม ตั้งอยู่ท่ามกลางย่านพาหุรัดซึ่งเป็นชุมชนชาวซิกข์ที่ใหญ่ที่สุดของเมืองไทยเช่นกัน และแม้ว่าความเจริญของยุคสมัยจะเข้ามาแทนที่ความเคร่งครัดต่างๆ ไปบ้าง แต่ก็มิได้ทำให้กลืนอายความเป็นอินเดียหายไปแต่อย่างใด นอกจากความสวยงาม และเสน่ห์ความงามทางสถาปัตยกรรมแล้ว สิ่งหนึ่งที่น่ายินดีของวัดซิกข์ที่ต่างจากวัดของทุกศาสนานั้นคือ ศาสนาซิกข์เป็นศาสนาที่ไม่มีนักบวช ไม่มีรูปปั้นสำหรับสักการะบูชา มีเพียงศาสดาของศาสนา และคัมภีร์คุรุครันธ์ซาฮิบเท่านั้นที่ชาวซิกข์ต่างให้การเคารพ



ภาพประกอบ 6 ภาพวาดครูทั้ง 10 ศาสดาของศาสนาซิกข์



ภาพประกอบ 7 คุรุครันท์ซาฮิบ คัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาซิกข์

คุรุถวาราเป็นอาคารคอนกรีตเสริมเหล็กสูง 5 ชั้น (ปัจจุบันมี 6 ชั้น) และชั้นลอย ซึ่งเป็นชั้นที่อยู่เหนือชั้น 2 ขึ้นไป โดยในปัจจุบันชาวซิกข์ได้ใช้ชั้นลอยนี้แทนชั้น 3 ทำให้คุรุถวาราในปัจจุบันมีทั้งหมด 6 ชั้นด้วยกัน คุรุถวาราได้สร้างขึ้นบนเนื้อที่ประมาณ 360 ตารางวา (1,440 ตารางเมตร) โดยมีโครงสร้างที่แบ่งไปตามลักษณะการใช้พื้นที่ดังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 8 การเปรียบเทียบลักษณะทางสถาปัตยกรรมของศาสนสถานสำคัญในศาสนาซิกข์
(ซ้าย) วัดซิกข์ในประเทศอินเดีย (ขวา) วัดซิกข์ในประเทศไทย



ภาพประกอบ 9 บริเวณโถงประตูทางเข้าชั้นล่างของคุรุตวาราตีคุรุสิงห์สภา

ชั้นล่าง เป็นบริเวณโถงทางเข้าซึ่งมีพื้นที่กว้างพอสมควร ทางเดินเข้ามาสู่ตัว อาคารคุรุตวาราตี 3 ทาง ทางแรกเป็นทางเดินเข้ามาในซอย ขนาดกว้าง 3 เมตร ข้างธนาคารทหารไทย สาขา เอทีเอ็ม เป็นทางเข้าโดยตรงจากถนนจักรเพชร ทางเข้าที่สองเป็นซอยเข้าทางประตูด้านตรอกอิตาเลียน จากถนนพหลุรัด ทางเข้าที่สามเป็นทางเข้าจากซอยจินตามณี ซึ่งเป็นทางที่ รถยนต์สามารถ

เข้ามาจดหน้าประตูใหญ่ของคุรุตวาราได้ แต่ทางเข้าประตูที่สี่นั้นไม่สามารถจัดสร้างได้ เนื่องจากติดกับที่ดินของศูนย์การค้าเอทีเอ็ม (โดยทั่วไปคุรุตวาราของซิกข์จะมีประตูทางเข้าจากทั้งสี่ทิศ) เมื่อเข้ามาในห้องโถงด้านซ้ายจะเป็นห้องขายหนังสือ อุปกรณ์เทป ซีดี บทสวด และผ้าคลุมพระมหาคัมภีร์ ศาสนิกชนจะสามารถยืมหรือซื้อหนังสือเหล่านี้ได้ ด้านขวามือจะเป็นคลินิกสุขภาพนานาชาติ มีชั้นซึ่งมีแพทย์หญิงปริญญาทำการรักษาพยาบาลแก่ผู้ยากไร้ และขัดสนโดยไม่คิดค่าบริการ คลินิกพยาบาลนี้ทางศรีคุรุสิงห์สภาได้จัดตั้งบริการประชาชนมากกว่า 45 ปีแล้ว ติดกันจะเป็นห้องรับประทานอาหารสำหรับศาสนจารย์และสาธุชนที่เดินทางมาจากต่างประเทศ และพักอาศัยชั่วคราวในห้องพักที่ทางสมาคมได้จัดไว้บนชั้นลอยของอาคารชั้นล่างนี้ ถัดไปจะเป็นห้องน้ำสำหรับสุภาพสตรีและสุภาพบุรุษ เนื่องจากเป็นระเบียบที่เคร่งครัดของคุรุตวาราทุกแห่ง ศาสนิกชนจะนำรองเท้าขึ้นไปยังศาสนสถานชั้นบนไม่ได้อย่างเด็ดขาด จะมีบริการจัดเก็บรองเท้าสำหรับทุกคนที่มาคุรุตวารา โดยด้านซ้ายเป็นที่เก็บของสุภาพบุรุษและด้านขวาสำหรับสุภาพสตรี ด้านซ้ายสุดจะเป็นสำนักงานสมาคมศรีคุรุ สิงห์สภา มีห้องประชุมขนาดเล็กบนชั้นลอยของสำนักงานตรงด้านหน้า ปลายสุดห้องโถงจะมีลิฟต์ 3 ตัว สำหรับขึ้นไปยังชั้นต่างๆ ของอาคาร ขณะเดียวกันด้านซ้ายและขวาจะมีทางบันไดขึ้นขนาดกว้าง 3 เมตรทั้งสองด้าน และเป็นที่อัศจรรย์แก่ศาสนิกชนอย่างยิ่ง ที่จำนวนชั้นบันไดจากชั้นล่างไปยังห้องโถงที่ขมุนุมเจริญธรรม ซึ่งเป็นที่ประทับของพระศาสดาศรีคุรุ ครันท์ชาฮิบมีจำนวน 84 ขั้นพอดี ซึ่งตรงกับจำนวนชั้นบันไดในคุรุตวาราเบาสีชาฮิบ ในนครโคเอ็นด์วาล ซึ่งเป็นศาสนสถานถาวรแห่งแรกของซิกข์ที่ก่อสร้างโดยพระศาสดา คุรุอมารดาส (พระศาสดาพระองค์ที่สาม) และจำนวนเลขตรงกับ 84 แสนวนจรของการเวียนว่ายตายเกิดของความเป็นมนุษย์ เป็นการเตือนใจให้มนุษย์พึงกระทำแต่ความดีและรำลึกถึงนามของพระผู้เป็นเจ้า รับประทานและช่วยเหลือแบ่งปันแก่ผู้ยากไร้ ชีวิตในร่างของมนุษย์เป็นลาภและโอกาสอันประเสริฐสุด ที่จะพบและรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่

ชั้นที่สอง เป็นห้องโถงโล่งสำหรับจัดประชุมอเนกประสงค์ และ เป็นห้องครัวพระศาสดา (คุรุกาลังคร) คือ สามารถดัดแปลงใช้ตามกิจกรรมที่จำเป็น เช่นเป็นสถานที่จัดเลี้ยงในงานมงคลสมรส งานหมั้นต่างๆ และเป็นห้อง ประชุมฟังคำบรรยายของผู้เชี่ยวชาญศาสนา ที่สมาคมเชิญมาเป็นครั้งคราว ฯลฯ ในวันสำคัญทางศาสนา และ วัน เสาร์-อาทิตย์ หรือวันที่ศาสนิกชนขอจัดลังคร บริเวณห้องประชุมอเนกประสงค์จะถูกดัดแปลงเป็นคุรุกาลังคร บริเวณชั้นสองจึงใช้เพื่อประกอบงานพิธีทั้งที่เกี่ยวข้องกับศาสนากิจ และกิจกรรมสาธารณของชุมชน



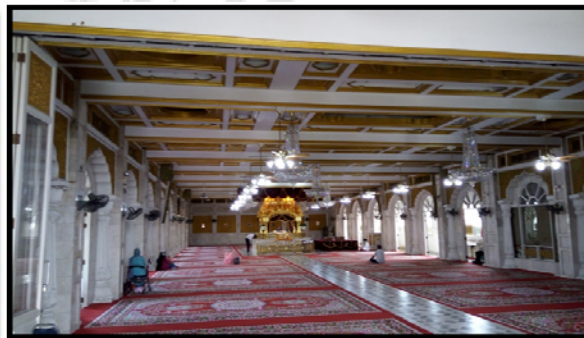
ภาพประกอบ 10 ห้องครัวพระศาสนาและโถงสำหรับจัดประชุมอเนกประสงค์ บริเวณชั้นที่ 2

ชั้นถัดมาคือชั้นลอย เป็นชั้นที่มีความสูงเพียงครึ่งเดียวเมื่อเทียบกับชั้นอื่นๆ ในปัจจุบัน ชาวซิกข์จะรู้จักชั้นนี้เป็นชั้นที่ 3 ซึ่งในชั้นนี้จะมีห้องโถงซึ่งได้จัดทำขึ้น เพื่อรองรับงานประชุมทางศาสนาต่างๆ และห้องนี้ยังถูกใช้เป็นห้องเตรียมการของเจ้าภาพ เพื่อจัดพิธีกรรมทางศาสนาต่างๆ อีกด้วย



ภาพประกอบ 11 ห้องรับรอง บริเวณชั้นที่ 3

ชั้นที่สี่ จะเป็นห้องโถงใหญ่ มีทางเข้ามาทั้งทางบันไดซ้ายขวาและโดยการขึ้นลิฟต์ ห้องโถงภายในไม่รวมระเบียบทางเดินซ้ายขวามีขนาดความกว้างประมาณ 15.0 เมตรและยาว 37.0 เมตร ตรงกลางเป็นทางเดินไปทำความเคารพพระศาสดาคูรุครันต์ซาฮิบ ซ้าย และขวาพื้นปูด้วยพรมลายสีสวยสดสำหรับเป็นที่นั่งของศาสนิกชน สุภาพสตรีจะนั่งทางซ้าย และสุภาพบุรุษทางขวา โดยหันหน้าเข้าหาที่ประทับพระศาสดาคูรุครันต์ซาฮิบ สาเหตุที่จัดให้นั่งแยก เพียงให้เป็นระเบียบเรียบร้อย มีสมาธิในการนั่งฟังพระธรรม ตรงกลางห้องโถงจะเป็นแท่นประทับยกสูง จากระดับนั่งบนพื้นประมาณหนึ่งเมตร แล้วมีเสาทำทั้งสี่ด้านเป็นซุ้มแกะสลักเป็นลายห่มทองอย่างสวยงาม ตอนบนจะเป็นโดมดอกบัวตูมลักษณะหงายและมีกลีบล้อมรอบ บนสุดจะคลุมด้วยผ้าสักหลาดสีสดคล้ายฉัตรปักด้วยดินทองที่ปลายชายฝารอบด้าน แท่นประทับนี้จะเป็นสถานที่เพื่อใช้ในการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์คูรุครันต์ ซาฮิบขึ้นเอง โดยจะมีศาสนจารย์นั่งอยู่ทางด้านหลังของ พระมหาคัมภีร์ เพื่อสวดมนต์ภาวนาเจริญธรรม และอ่านหลักธรรมคำสอนในพระคัมภีร์ และท่านจะคอยทำความเคารพ พระมหาคัมภีร์ด้วยการโบกฟู่ที่ทำขึ้นจากหางม้าไปมา ส่วนทางด้านขวาของแท่นประทับนี้ จะมีที่นั่งที่ได้เตรียมไว้ สำหรับสังคีตจารย์ได้ทำการขับร้อง บทสวดพระธรรม และเพลงสวดมนต์ภาวนาสรรเสริญพระเจ้า หรือ "กිරตัน" นั้นเอง ในเวลาเช้าตรู่ประมาณ 4.30 น. ของทุกวัน ศาสนจารย์จะอัญเชิญ นำพระมหาคัมภีร์ศรีคูรุครันต์ซาฮิบ เสด็จมาประทับบนแท่นบัลลังก์ แล้วศาสนจารย์จะทำการ "ปรกาส" อัญเชิญเปิดอ่านเป็นครั้งแรกทุกเช้า จากนั้นก็จะคลุมไว้ด้วยผ้าคลุมถึงพระอาสน์ ในเวลาประมาณ 18.30น. หลังจากจบการ สวด "แรห์ราส" ศาสนจารย์จะทำ "สุขาซัน" (การอัญเชิญ พระมหาคัมภีร์คูรุครันต์ซาฮิบ กลับที่ประทับในห้องที่ได้จัดไว้โดยเฉพาะ) แก่พระศาสดาคูรุครันต์ซาฮิบ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพ



ภาพประกอบ 12 ด้านหน้าและด้านหลังแท่นประทับพระมหาคัมภีร์คูรุครันต์ซาฮิบ บริเวณชั้นที่ 4

ชั้นที่ห้า นั้นจะแบ่งประโยชน์ใช้สอยเป็นพื้นที่ของโรงเรียนไทยชิคซ์อินเตอร์เนชั่นแนล แผนกเตรียมอนุบาลจนไปจนถึงประถมศึกษาปีที่2 ซึ่งเป็นเด็กเล็กไม่สะดวกจะเดินทางไปเรียนที่โรงเรียนไทยชิคซ์อินเตอร์- เนชั่นแนลที่บางนา แต่เมื่อขึ้นชั้นประถมแล้วสามารถย้ายไปเรียนต่อที่โรงเรียนบางนาได้โดยตรง



ภาพประกอบ 13 โรงเรียนไทยชิคซ์อินเตอร์เนชั่นแนล บริเวณชั้นที่ 5

ชั้นที่หก จะแบ่งเป็นสองส่วน คือ ครึ่งหนึ่งจะเป็นห้องโถงสำหรับเด็กอนุบาลของโรงเรียนไทยชิคซ์อินเตอร์ เนชั่นแนลเป็นห้องประชุมและห้องอเนกประสงค์ อีกครึ่งหนึ่งเป็นห้องที่ประดิษฐานพระมหาคัมภีร์คุรุครันถ์ซาฮิบ ในยามค่ำ ในบริเวณนี้จะจัดเป็นพื้นที่อีกสองห้องเล็กสำหรับพระศาสนจารย์ และชาวชิคซ์ทั่วไปให้มาศึกษา พระมหาคัมภีร์ได้ด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 14 ห้องประดิษฐานพระมหาคัมภีร์คุรุครันถ์ซาฮิบในยามค่ำ บริเวณชั้นที่ 6

ชุมชนของชาวซิกข์ที่ใหญ่ที่สุดตั้งอยู่บริเวณย่านพาหุรัด ถนนจักรเพชร แขวงบูรพาภิรมย์ เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200 มีเนื้อที่อาณาเขตทั้งหมดประมาณ 15 ไร่ ชาวซิกข์ที่อยู่ในประเทศไทยนั้นได้อยู่ได้ พระราชธรรมานุญ และกฎหมายของประเทศไทย หากชาวซิกข์ที่เกิด ณ ประเทศไทยก็จะได้รับสัญชาติไทย และมีบัตรประชาชนไทย ส่วนชาวซิกข์ที่เข้ามาทำงานหรืออาศัยอยู่ชั่วคราว จะใช้พาสปอร์ตตามสัญชาติตนแทนบัตร แสดงตน

ดังนั้นจึงอาจจะกล่าวได้ว่า เมื่อถึงปี พ.ศ. 2475 ชุมชนของชาวซิกข์ในประเทศไทยได้รวมตัวกันอย่างมั่นคง และ มีองค์กรกลางคือศรีคุรุสิงห์สภา ที่จะทำหน้าที่เป็นศูนย์กลาง และเป็นตัวแทนของสังคมชาวซิกข์ในประเทศไทย ศรีคุรุสิงห์สภาได้พัฒนาบทบาทของตนในสังคมไทย ต่อมา ตามความเปลี่ยนแปลงทางสังคมทั้งสังคมจากภายในชุมชนชาวซิกข์เอง และจากชุมชนภายนอก

ต่อมารัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ประกาศใช้พระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ พุทธศักราช 2485 ซึ่งกำหนดให้สมาคมหรือองค์กรต่างๆ ต้องไปยื่นคำร้อง ขอจดทะเบียนใบอนุญาตต่อสภาวัฒนธรรมแห่งชาติศรีคุรุสิงห์สภาในฐานะที่เป็นองค์กรตัวแทนหลักของชาวซิกข์ในประเทศไทยนั้น ได้เข้าไปยื่นคำร้องขอจดทะเบียนตั้งสมาคมกับสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2506 รัฐบาลไทยได้จัดรูปแบบขององค์กรทางศาสนาขึ้นใหม่ โดยออกเป็นกฎของกระทรวงศึกษาธิการในสมัย หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล ให้องค์กรทางศาสนาต่างๆ ต้องไปจดทะเบียนกับกรมการศาสนา และในสมัยนี้เอง ที่ศาสนาซิกข์ได้รับการยอมรับให้เป็นศาสนาที่ได้รับการรับรองจากรัฐบาลอย่างถูกต้องศาสนาหนึ่งในประเทศไทย โดยมีสมาคมของศรีคุรุสิงห์สภาเป็นองค์กรใหญ่ทางศาสนาซิกข์ และปัจจุบันชาวซิกข์ได้มีการปกครองโดยมีการจัดตั้งนายกสมาคมของศรีคุรุสิงห์สภาขึ้น เพื่อดูแลความเรียบร้อยและบริหารจัดการด้านต่าง ๆ ของสมาคม โดยนายกสมาคมของศรีคุรุสิงห์สภาคณปัจจุบัน คือ นายมานิต สัจจะมิตร



ภาพประกอบ 15 นายมานิต สัจจะมิตร นายกสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา

หน้าที่ประการหนึ่งของสมาคมของศรีสุริยวงศ์สภา คือการเผยแพร่คำสอนของศาสนาซิกข์ ให้เป็นที่รู้จักแก่บุคคลทั่วไป ซึ่งการเผยแพร่คำสอนนี้ทางสมาคมได้ดำเนินการทั้งทางภายในกลุ่มชาวซิกข์และบุคคลทั่วไป โดยมีกิจกรรมต่างๆ คือ การสวดมนต์ภาวนานาม (รำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า) และเจริญธรรมในพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ (พระคาสตานันดร์กาลของซิกข์) การดำเนินชีวิตตามศาสนาวาทของพระคาสตา และ การทำเซว (รับใช้) คือ การรับใช้ต่อสังคม และเพื่อนมนุษย์โดยไม่เลือกชาติ ศาสนา ชนชั้น และไม่หวังผลตอบแทน

สมาคมของศรีสุริยวงศ์สภานอกจากจะมีความรับผิดชอบทางด้านการเผยแพร่ศาสนา ดูแลศาสนสถาน ประกอบศาสนกิจ ดูแลให้ความช่วยเหลือชาวซิกข์ และเป็นตัวแทนของชาวซิกข์ในประเทศไทยแล้ว ยังให้ความสำคัญกับการศึกษาสำหรับชาวไทย-ซิกข์ด้วย ได้ทำการก่อตั้งโรงเรียนเพื่อให้ชาว ไทย-ซิกข์ ได้มีการจัดการศึกษาเล่าเรียนที่เหมาะสมกับสังคมแบบของซิกข์ เพราะปัจจุบันชาวซิกข์ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยนั้น มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นและได้มีลูกหลานชาวไทย-ซิกข์ ที่เกิดเป็นชาวไทยเชื้อสายอินเดีย ซึ่งเกือบทั้งหมดนี้จะใช้ภาษาปัญจาบี (Punjabi) ที่เป็นภาษาหลักของชาวซิกข์ รวมไปถึงภาษาไทย และภาษาอังกฤษ ที่เป็นภาษาราชการและภาษาสากลในการสื่อสาร ปัจจุบันชาวซิกข์ส่วนมากสามารถพูดและสื่อสารในภาษาไทยและภาษาอังกฤษได้เป็นอย่างดี พื้นที่ที่ชาวซิกข์ได้ก่อตั้งโรงเรียนขึ้น นั่นก็คือพื้นที่ภายในชุมชนชาวซิกข์โดยใช้พื้นที่ในศรีสุริยวงศ์สภา เพื่อให้บุตรหลานชาวซิกข์ที่เกิดในประเทศไทยได้ศึกษาตามระบบการศึกษา และเพื่อให้ได้ทราบถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวซิกข์ ปัจจุบันได้กลายเป็นโรงเรียนไทย-ซิกข์นานาชาติ โดยได้เพิ่มขยายสถานศึกษาสำหรับชาวซิกข์ออกไปนอกชุมชนอีก 2 แห่ง คือ วิทยาเขตวงเวียนใหญ่ และวิทยาเขตบางนา ซึ่งเปิดรับนักเรียนตั้งแต่ระดับชั้นอนุบาลถึงระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ส่วนระดับอุดมศึกษานั้น ชาวซิกข์ส่วนมากนิยมจะส่งให้บุตรหลานเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยต่างๆ ทั่วประเทศไทย ในภาคภาษาอังกฤษหรือมหาวิทยาลัยนานาชาติ รวมทั้งมหาวิทยาลัยในต่างประเทศอีกด้วย



ภาพประกอบ 16 โรงเรียนไทย-ซิกข์นานาชาติ กรุงเทพมหานคร

ที่ตั้งและอาณาเขต

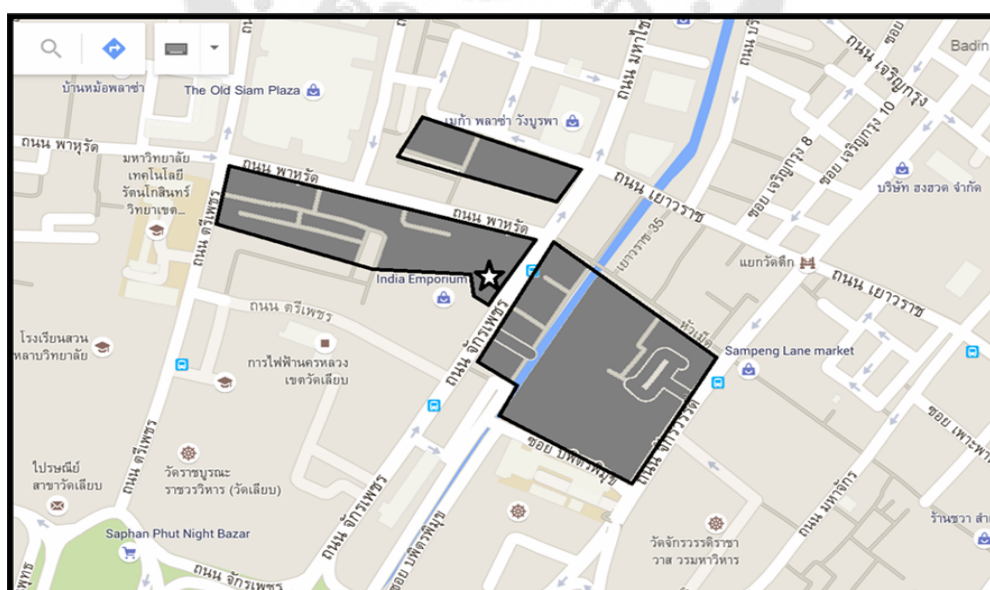
ชุมชนชาวซิกข์กรุงเทพมหานคร ตั้งอยู่ใกล้กับวัดซิกข์(สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุทวารากกรุงเทพมหานคร) หรือบริเวณรอบๆย่านพาหุรัดติดกับถนนจักรเพชร แขวงบูรพาภิรมย์ อยู่ในพื้นที่การปกครองของเขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เลขรหัสไปรษณีย์ที่ใช้ คือ 10200 มีเนื้อที่อาณาเขตทั้งหมดประมาณ 15 ไร่ ชาวซิกข์ที่เดินทางจากรัฐปัญจาบเข้ามาในไทยตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยเข้ามาทางมาเลเซีย โดยผ่านภาคใต้ หรือมาทางบกโดยผ่านทางพม่า หลายคนเข้ามาเป็นพลตระเวน (ตำรวจ) แต่ส่วนใหญ่นิยมทำการค้า คนไทยจึงเรียกกันติดปากว่า แขนขายผ้า ในช่วงแรกเริ่มนั้นชาวซิกข์กลุ่มแรกอาศัยอยู่ที่บ้านหม้อสมัยนั้นเรียกร้านแขก เมื่อการค้าเจริญมากขึ้น จึงได้ชักชวนญาติพี่น้องเข้ามามากขึ้น และรวมกลุ่มตั้งแหล่งทำกินที่พาหุรัด เมื่อพาหุรัดแออัด ชาวซิกข์จึงหาที่อยู่ใหม่แถบ ท่าพระ บางแค สุขุมวิท หรือคลองตัน และที่สี่แยกบ้านแขกในเฉพาะซอยสารภี 2 ถือเป็นชุมชนใหญ่ของชาวซิกข์

ทิศเหนือ ทางทิศเหนือมีอาณาเขตติดต่อกับเขตดุสิต และเขตบางพลัด โดยระหว่างเขตพระนครกับเขตบางพลัดนั้นจะมีแม่น้ำเจ้าพระยากั้นขวางอยู่

ทิศตะวันออก ทางทิศตะวันออกมีอาณาเขตติดต่อกับเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย และเขตสัมพันธวงศ์

ทิศตะวันตก ทางทิศตะวันตกมีอาณาเขตติดต่อกับเขตบางกอกน้อยและเขตบางกอกใหญ่ โดยมีแม่น้ำเจ้าพระยากั้นขวางอยู่ ระหว่างเขตพระนครกับทั้งสองเขตดังกล่าว

ทิศใต้ ทางทิศใต้มีอาณาเขตติดต่อกับเขตธนบุรีและเขตคลองสาน โดยมีแม่น้ำเจ้าพระยกั้นขวางอยู่ ระหว่างเขตพระนครกับทั้งสองเขตดังกล่าว



ภาพประกอบ 17 แผนที่ที่ตั้งชุมชนชาวซิกข์ในกรุงเทพมหานคร

ลักษณะทางประชากร และความสัมพันธ์ภายในชุมชน

ประชากรในชุมชนมีความหลากหลาย ในชุมชนประกอบไปด้วยกลุ่มคนสามกลุ่มใหญ่ๆ คือ ชาวไทยเชื้อสายอินเดียทั้งซิกข์ และฮินดู ชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวไทยพุทธ ซึ่งทั้งสามกลุ่มมีแบบแผนการดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ศาสนา และความเชื่อที่แตกต่างกัน ความสัมพันธ์ภายในทั้งสามกลุ่มมีลักษณะแตกต่างกัน กล่าวคือ กลุ่มที่ 1 ชาวไทยพุทธซึ่งเป็นคนในพื้นที่ดั้งเดิมจะประกอบอาชีพรับจ้าง อาชีพค้าขาย และพนักงานบริษัททั้งในพื้นที่และนอกพื้นที่บางพวกเป็นลูกจ้างร้านค้าของชาวไทยซิกข์ที่ประกอบกิจการค้าขายสินค้าจำพวกผ้าและสิ่งทอภายในย่านพาหุรัด กลุ่มที่ 2 กลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนส่วนมากจะประกอบอาชีพค้าขายเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจาก ย่านพาหุรัดมีเขตพื้นที่ติดต่อกับย่านชุมชนชาวไทยเชื้อสายจีนเก่าแก่คือย่านเยาวราช ซึ่งเป็นพื้นที่ทำมาค้าขายของกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนมาตั้งแต่สมัยอดีต อาชีพของชาวไทยเชื้อสายจีนในบริเวณย่านพาหุรัดนั้นจึงมักจะประกอบกิจการค้าขายต่างๆ ด้วยเช่นกัน กลุ่มที่ 3 กลุ่มชาวไทยเชื้อสายอินเดียทั้งชาวไทยซิกข์และไทยฮินดูจะพบได้มากในย่านพาหุรัด เพราะพื้นที่ย่านพาหุรัดนี้เป็นพื้นที่เก่าแก่ในการก่อสร้างฐานของกลุ่มชนชาวอินเดียที่นับถือศาสนาซิกข์และศาสนาฮินดูมาผ่านก่อกำชัยฝั่งพระบรมโพธิสมภารของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 อาชีพของชาวไทยซิกข์นั้นจะประกอบอาชีพค้าขายเป็นส่วนใหญ่ บางคนปล่อยเงินกู้หรืออาชีพรับจ้างก็มีให้เห็น แต่ชาวซิกข์ส่วนใหญ่จะมีฐานะดี กิจการร้านค้าส่วนมากจะเป็นการค้าขายผ้าหรือสิ่งของที่นำเข้าจากประเทศอินเดีย ชาวซิกข์ส่วนใหญ่มักเป็นคนที่มีฐานะดีแล้วหรือเป็นเครือญาติกันและมักนิยมแต่งงานกันเองในหมู่เครือญาติหรือคนรู้จักที่เป็นชาวซิกข์หรือนับถือศาสนาซิกข์ด้วยกัน เนื่องจากเหตุผลทางด้านศาสนาที่ต้องแต่งงานกับคนที่นับถือศาสนาเดียวกัน ชาวไทยซิกข์ในบริเวณย่านพาหุรัดนี้เป็นกลุ่มคนที่มีความสนิทแน่นแฟ้นกัน เพราะนอกจากจะเป็นคนที่สนิทชิดเชื้อกัน เป็นเครือญาติกัน ชาวไทยซิกข์บริเวณย่านพาหุรัดยังมีกิจกรรมทางศาสนาอยู่เป็นประจำซึ่งกิจกรรมทางศาสนานั้นจะจัดกันที่วัดซิกข์ หรือคุรุถวาราศรีคุรุสิงห์สภาที่มีที่ตั้งอยู่ณบริเวณย่านพาหุรัดนี้ด้วย

อย่างไรก็ดีประชากรทั้งสามกลุ่มในย่านชุมชนพาหุรัดนี้ สามารถอยู่อาศัยร่วมกันได้อย่างสงบเรียบร้อยและให้ความร่วมมือกันเป็นอย่างดี มีการร่วมกันจัดกิจกรรมต่างๆ ภายในชุมชนทั้งเรื่องการรักษาความสะอาด การต่อต้านยาเสพติด การจัดกิจกรรมนันทนาการ และกีฬาต่างๆ เป็นต้น จะมีเพียงพิธีกรรมความเชื่อทางศาสนาเท่านั้นที่แต่ละกลุ่มมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน

ภาษา ศาสนา และวัฒนธรรมภายในชุมชน

ถึงแม้ภายในชุมชนบริเวณวัดซิกข์(สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุถวารากรุงเทพมหานคร) จะมีประชากรแตกต่างชาติพันธุ์กันอยู่ 3 กลุ่มใหญ่ๆ แต่ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารกันทั่วไปเป็นปกติเป็นหลัก คือ ภาษาไทยภาคกลาง ซึ่งใช้ในการติดต่อสื่อสารภายในชุมชนและการค้าขายเป็นต้น และพบว่าภายในกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันเองนั้นมีการใช้ภาษาเฉพาะ ดังนี้ กลุ่มชาวไทยเชื้อสายอินเดียในย่านพาหุรัด ส่วนมากจะเป็นชาวไทยซิกข์ซึ่งนับถือศาสนาซิกข์ และใช้

ภาษาปัญจาบิ(Punjabi)และภาษาอังกฤษเป็นหลัก ชาวไทยซิกจะใช้ภาษาปัญจาบิในการติดต่อสื่อสารกันภายในชุมชนชาวซิกซ์ และภายในบริเวณศาสนสถานของชาวไทยซิกซ์ก็คือวัดซิกซ์ แต่ในการใช้ภาษาในการค้าขายกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ นั้นจะใช้ภาษาไทยภาคกลางในการติดต่อสื่อสารทำมาค้าขายเป็นภาษาหลัก ชาวไทยซิกซ์บางคนสามารถพูดภาษาอื่นได้นอกจากนี้จากภาษาไทยภาคกลางเช่นภาษาจีนแต้จิ๋วเพราะการทำมาค้าขายในบริเวณย่านพาหุรัดมีพื้นที่ติดต่อกับย่านเยาวราชซึ่งมีกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนอยู่มาก



ภาพประกอบ 18 ชาวไทยเชื้อสายจีนบริเวณรอบ ๆ วัดซิกซ์

กลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนพบการใช้ภาษาจีนแต้จิ๋วมากที่สุด พูดคุยสื่อสารกันในเฉพาะกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนเดียวกันในการติดต่อค้าขายกับร้านค้าของชาวจีนที่ตั้งอยู่ในบริเวณย่านพาหุรัด และใช้ภาษาไทยภาคกลางร่วมกันไปด้วย

กลุ่มชาวไทยพุทธจะใช้ภาษาไทยภาคกลางในการติดต่อสื่อสาร และติดต่อการทำมาค้าขายกับผู้คนภายในชุมชนย่านพาหุรัด ชาวไทยพุทธบางคนเป็นลูกจ้างของร้านค้าชาวไทยซิกซ์ และชาวไทยเชื้อสายจีน กลุ่มชาวไทยพุทธเหล่านี้จึงสามารถสื่อสารได้หลายภาษา เช่น ภาษาจีนแต้จิ๋ว ภาษาปัญจาบิ ภาษาทั้งหมดนี้ที่ชาวไทยพุทธสามารถสื่อสารได้เป็นภาษาพื้นฐานในการติดต่อทำมาค้าขายเป็นส่วนมาก



ภาพประกอบ 19 ชาวไทยพุทธบริเวณรอบๆ วัดชิกข์

การนับถือศาสนาที่พบภายในบริเวณวัดชิกข์ (สมาคมศรีสุริยวงศ์สภา เทวสถานคุรุทวารวาท กรุงเทพมหานคร) หรือย่านพาหุรัด มีเพียง 2 ศาสนาที่เด่นชัด คือ 1.ศาสนาซิกข์ ในย่านชุมชนพาหุรัดนี้กลุ่มชาติพันธุ์ที่มีประวัติควบคู่กับพื้นที่ย่านพาหุรัดมาช้านานคือกลุ่มชนชาติพันธุ์ชาวซิกข์ ซึ่งปัจจุบันจะเรียกกลุ่มคนที่นับถือศาสนาซิกข์ว่าชาวไทยซิกข์ ซึ่งมีวัฒนธรรมและภาษาที่สืบทอดต่อกันมาจากประเทศอินเดียทางตะวันตกเฉียงเหนือ คือวัฒนธรรมจากแคว้นปัญจาบ (Punjab) หรือเรียกว่าวัฒนธรรมแบบปัญจาบ 2.ศาสนาพุทธ กลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนจะนับถือศาสนาพุทธแบบมีการนับถือบรรพบุรุษ เทพเจ้าจีน และพระโพธิสัตว์ร่วมด้วย กลุ่มชาวไทยพุทธจะนับถือศาสนาพุทธแบบมีความเชื่อตามวัฒนธรรมชาวพุทธทั่วไปที่พบในประเทศไทยภาคกลาง และมีความเชื่อเรื่องผีสงกรานต์ร่วมด้วย

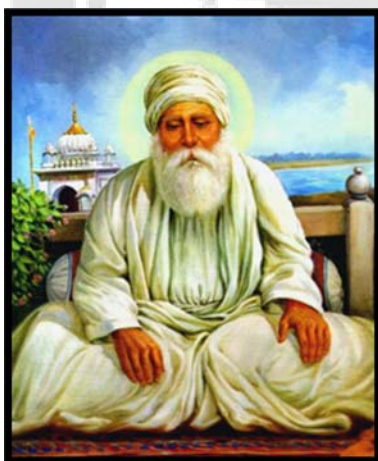
วัฒนธรรมภายในชุมชนบริเวณย่านพาหุรัดที่สะท้อนเด่นชัดที่สุด คือ วัฒนธรรมแบบปัญจาบ (Punjabi) ที่ย่านพาหุรัดนี้มีอีกชื่อเรียกหนึ่งที่เรียกกันติดปากว่า “ย่านลิตเติลอินเดีย (Little India)” ก็เพราะผู้คนที่ผ่านมาไปผ่านมาบริเวณย่านพาหุรัดนี้ตั้งแต่สมัยอดีตจนถึงปัจจุบัน สิ่งแรกที่จะพบเห็นก็คือแผงขายผ้า และผู้คนหน้าตาละม้ายคล้ายชาวอินเดียอยู่มากมาย ณ บริเวณย่านพาหุรัดนี้เอง แผงขายผ้าและผู้คนทีละม้ายคล้ายคนอินเดียในย่านพาหุรัดนี้คือชาวไทยซิกข์ ที่เข้ามาอาศัยพึ่งพระบรมโพธิสมภารตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และยังคงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมอินเดียตะวันตกเฉียงเหนือ หรือวัฒนธรรมแบบปัญจาบ (Punjabi) ไว้อย่างเหนียวแน่น ทั้งการนับถือศาสนาซิกข์ ภาษาปัญจาบ และวัฒนธรรมแบบชาวปัญจาบ (Punjab) อย่างเช่น การโกนผมที่ศีรษะ การไว้หนวดเคราไม่ตัดผมของชายชาวซิกข์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่สำคัญของผู้คนที่นับถือศาสนาซิกข์ ชายชาวซิกข์จะสวมใส่เสื้อ กูรตะ ซึ่งมีแขนยาวสวมใส่ทางหัวและชายเสื้อยาวเลยหัวเข่า ส่วนมากมักจะใช้สีขาวเป็นหลักและสวมใส่กางเกงขายาวสีขาวที่เรียกว่า “ปีญาม่า” มีทั้งแบบรัดขาและแบบหลวม ส่วนผู้หญิงจะสวมใส่ชุด ซาลวาร์ กูรตะ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับชุดของหญิงชาวอินเดียทั่วไป และจะ

มีผ้าคล้องคอหรือผ้าคลุมศีรษะที่เรียกว่า ดูปัตตะ เพื่อใช้คลุมศีรษะร่วมด้วย อย่างไรก็ตามการแต่งกายในลักษณะดังกล่าวข้างต้น มักจะพบได้บ่อยในทุกโอกาสในย่านพาหุรัดนี้

1.2 ประวัติความเป็นมาของพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

ชาวซิกข์นั้นถือได้ว่าเป็นผู้ที่มิ่วติที่เป็นเอกลักษณ์เป็นของตนเอง และได้ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งพิธีการแต่งงานในแบบฉบับของชาวซิกข์นั้นก็เป็พิธีที่สำคัญอย่างยิ่งในชีวิตของชาวซิกข์ที่ศาสนิกชนผู้ที่นับถือซิกข์ยึดถือ และปฏิบัติสืบต่อกันมาตามแบบแผนที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม

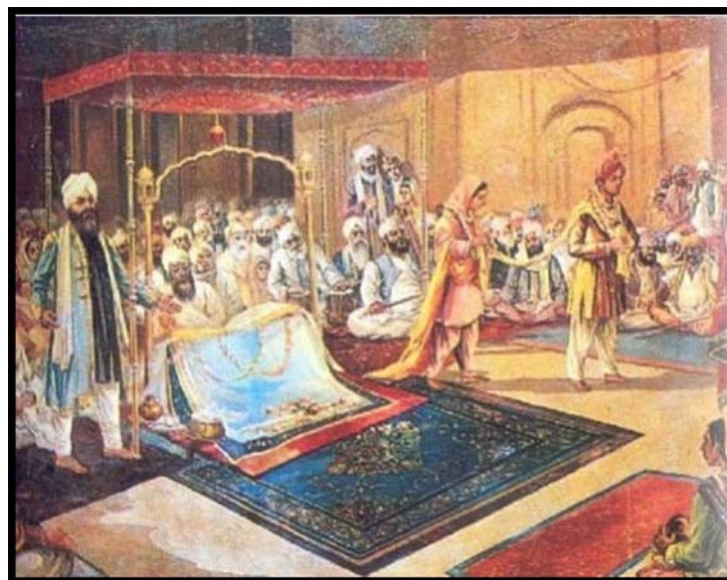
พิธีการแต่งงานของชาวซิกข์นั้นมีการพัฒนาที่ชัดเจนในสมัยคุรุอมรทาส (Guru Amardas) พระศาสดาองค์ที่ 3 ซึ่งในสมัยนั้นศาสนาซิกข์ยังไม่มีพระมหาคัมภีร์เกิดขึ้น ในสมัยนั้นพิธีจึงมีการเดินรอบกองไฟ เช่นเดียวกับชาวฮินดู ซึ่งถือพระอัคนีเป็นพยาน แต่ที่ต่างจากฮินดู คือ สตรีชาวซิกข์นั้นไม่ต้องคลุมหน้า และต่อมาในสมัยคุรุ โกวินทสิงห์ (Guru Gobind Singh) พระศาสดาองค์ที่ 10 เมื่อได้มีการสถาปนาพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบแล้ว ในพิธีแต่งงานนั้นจะเดินวนขวารอบ พระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ 4 รอบ ซึ่งถือพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบมาเป็นองค์สักขีพยาน และจัดงานกันที่คุรุदวารา หรือสถานที่ ที่สะอาด โดยมีสิ่งสำคัญคือการอัญเชิญพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบมาประทับบนอาสนะในที่ชุมนุมเจริญธรรมแห่งนั้น



ภาพประกอบ 20 ภาพวาดองค์คุรุ ศาสดาในศาสนาซิกข์ (ซ้าย) คุรุอมรทาส ศาสดาองค์ที่ 3 (ขวา) คุรุโกวินทสิงห์ ศาสดาองค์ที่ 10

พิธีการแต่งงานที่เป็นต้นแบบของชาวซิกข์ทั่วโลกที่ยึดถือกันนั้นจัดขึ้นที่ “ราวันปินดี (Rawalpindi)” อยู่ในจังหวัดปัญจาบ สาธารณรัฐอิสลามปากีสถานในปัจจุบัน โดยพิธีการแต่งงานหรือที่ชาวซิกข์เรียกว่า “พิธีอนันต์การัช” (Anand Karaj) ที่เป็นต้นแบบนี้ เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2398 โดยจัดพิธีให้กับ บาบา ดาร์บารา ซิงห์ (Baba Darabara Singh) ในขณะนั้นชาวซิกข์ได้นำเอา

รูปแบบของพิธีแต่งงานของศาสนาฮินดูมาประยุกต์ใช้ ซึ่งเดิมนั้นจะมีพราหมณ์เป็นผู้ประกอบพิธี โดยทางฮินดูจะมีการเดินรอบพระอัคนี (Holy Fire) ประยุกต์มาเป็นการเดินเวียนทางขวารอบพระ ศาสตราครุฑครันถ์ซาฮิบตามเข็มนาฬิกา 4 รอบ โดยมีศาสนจารย์เป็นผู้ที่ประกอบพิธี



ภาพประกอบ 21 พิธีฮินด์การ์ชของ บาบา ดาร์บารา ซิงห์ (Baba Darabara Singh)

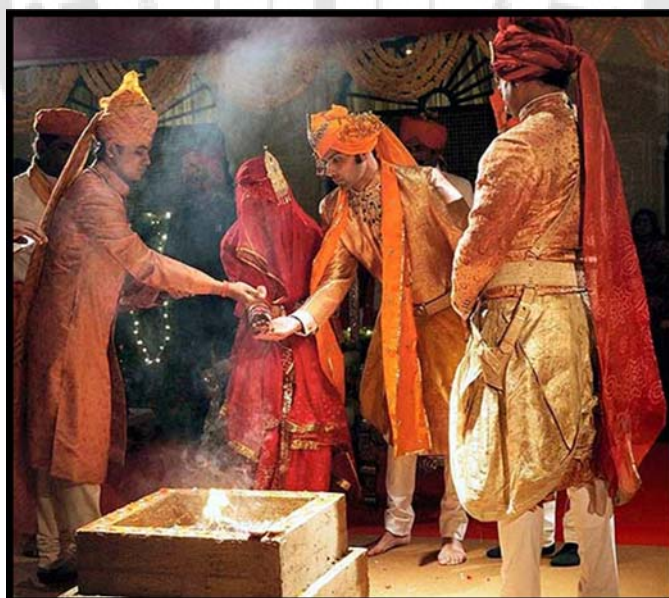
ในประเทศไทยชาวซิกข์ที่โยกย้ายเข้ามาตั้งถิ่นฐานตั้งแต่สมัยรัชการที่ 5 กิจกรรมทางศาสนาทุกกิจกรรมรวมไปถึงพิธีการแต่งงานด้วยนั้น ในช่วงแรกเริ่มในการตั้งถิ่นฐานชาวซิกข์จะใช้พื้นที่ภายในเคหะสถาน หรืออาคารส่วนบุคคลในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา และพิธีการแต่งงาน เนื่องจากในช่วงแรกนี้ชาวซิกข์ที่เข้ามาอาศัยและทำการค้า ยังไม่มีอาคารศาสนสถานที่เป็นหลักแหล่ง จึงได้อาศัยเคหะสถานที่อยู่อาศัยของชาวซิกข์เองที่สามารถรองรับศาสนิกชนชาวซิกข์ และได้ทำการอัญเชิญพระศาสดาครุฑครันถ์ซาฮิบมาจากประเทศอินเดียเพื่อมาประดิษฐานและเพื่อประกอบกิจกรรมทางศาสนา ภายหลังชาวซิกข์นั้นมีฐานะที่ดีขึ้นจากการทำมาค้าขายซึ่งส่วนใหญ่ นั้นจะเป็นธุรกิจขายผ้าที่นำเข้าจากประเทศอินเดีย จึงได้มีการรวบรวมเงินเพื่อสร้างศาสนสถานถาวรซึ่ง นั่นก็คือ ครุฑวาราศีครุฑสิงห์สภาขึ้น และได้ย้ายกิจกรรมทางศาสนาทั้งหมด ไปยังศาสนสถานครุฑวาราศีครุฑสิงห์สภาและประกอบกิจกรรมทางศาสนามาจวบจนถึงปัจจุบัน

คู่บ่าวสาวชาวซิกข์เมื่อได้เข้าพิธีแต่งงานตามวิถีซิกข์ หรือพิธีฮินด์การ์ชโดยมีพระศาสดาครุฑครันถ์ซาฮิบ ทรงเป็นสักขีพยาน ณ ครุฑวาราศีครุฑสิงห์สภาแล้วนั้น ทางสมาคมศรีครุฑสิงห์สภา (สมาคมที่บริหารจัดการครุฑวาราศีครุฑสิงห์สภา กรุงเทพมหานคร) จะทำการออกใบรับรองการสมรสตามพิธีฮินด์การ์ชของสมาคมศรีครุฑสิงห์สภาให้แก่คู่สมรส และทำการจดบันทึกลงในสมุดบัญชี

รายชื่อของกลุ่มสมรสที่มาประกอบพิธีฮันต์การซ์ และมีการเก็บข้อมูลเป็นรายปีทุก ๆ ปีตั้งแต่เริ่มก่อตั้งศาสนสถานคุรุถวาราศรีคุรุสิงห์สภามาจนถึงปัจจุบัน



ภาพประกอบ 22 คู่บ่าวสาวชาวซิกข์ ในพิธีฮันต์การซ์



ภาพประกอบ 23 คู่บ่าวสาวชาวฮินดู ในพิธีการแต่งงานของศาสนาฮินดู

1.3 พิธีการทั่วไปทางสังคม และขั้นตอนพิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของ ศาสนาซิกข์

ในการงานแต่งงานของชาวซิกข์นั้นจะมีลำดับขั้นตอนในการจัดงานพิธีอยู่หลายงาน ซึ่งงานพิธีโดยส่วนมากนั้นจะเป็นงานพิธีการทางสังคม เช่น การเชิญญาติมิตร และแขกร่วมงาน งานแต่งแต้มลวดลาย (เมเฮนดี : Mehendi) งานประกาศถึงการตกลงปลงใจของเจ้าบ่าวเจ้าสาว (ธากา : Thaga) งานพิธีการมอบของขวัญ (ชากัน : Shagan) งานเลี้ยงรับรองญาติมิตร (มิลนี : Milni) งานพิธีหมั้น (มั่งนี : Mangni) งานเลี้ยงสังสรรค์ (สังคีต : Sangita) และงานขบวนแห่ส่งตัวเจ้าสาว (โดลี : Doli) งานพิธีทั้งหมดที่ได้กล่าวมานี้ล้วนเป็นงานทางสังคมที่ชาวซิกข์ได้ถือปฏิบัติสืบทอดต่อกันมา โดยวัฒนธรรมทั้งหมดนี้เป็นวัฒนธรรมการแต่งงานแบบปัญจาบิจากแคว้น ปัญจาบประเทศอินเดีย ถ้ายทอดมาสู่ลูกหลานชาวซิกข์ในประเทศไทย ปัจจุบัน ซึ่งพิธีการทางสังคมนี้จะไม่เกี่ยวข้องกับพิธีการทางศาสนาซิกข์ใดๆทั้งสิ้น ส่วนงานพิธีที่เป็นจุดประสงค์หลักเพียงพิธีเดียวในการแต่งงานตามวิถีแห่งซิกข์นั้นก็คือ “พิธีอนันต์การซ์” ซึ่งหมายถึงงานมงคลสมรสตามหลักศาสนาซิกข์

พิธีการทางสังคมของชาวซิกข์นั้น จะมีจุดประสงค์เพื่อเน้นในการพบปะกันระหว่างญาติมิตร เพื่อให้ได้มีการทำความรู้จักกัน เพื่อกระชับความสัมพันธ์ของญาติมิตรระหว่างญาติฝ่ายเจ้าบ่าวกับญาติฝ่ายเจ้าสาว และเพื่อประกาศแจ้งข่าวสารต่างๆที่เกี่ยวข้องกับงานมงคลที่กำลังจะเกิดขึ้น ชาวซิกข์มักนิยมจัดงานแต่งงานให้รวบรัดภายในสัปดาห์หนึ่ง หรือแค่ 2-3 วันเพียงเท่านั้น เหตุผลที่นิยมจัดงานแต่งงานโดยรวบรัดก็เพื่อความสะดวกแก่ญาติมิตรที่เดินทางมาร่วมงานจากที่ห่างไกล สืบเนื่องมาจากสมัยก่อนในประเทศอินเดียการเดินทางข้ามเมืองไปยังต่างเมืองนั้นลำบากและใช้เวลานาน เป็นเหตุผลทำให้ในการจัดงานต่างๆ ที่มีแขกมาจากต่างเมืองนั้นมักจะจัดงานกันในระยะเวลาภายในช่วงสัปดาห์เดียวนั้นเอง ในยุคสมัยปัจจุบันลูกหลานชาวซิกข์ก็นิยมการจัดงานต่างๆ ให้รวบรัดและสะดวกแก่ผู้ที่มาจากสถานที่ไกลๆ เช่นกัน

อย่างไรก็ดีขั้นตอนพิธีการแต่งงานต่างๆ ของชาวซิกข์ที่จัดขึ้นในประเทศไทยนั้นได้มีการปรับเปลี่ยน หรือลดทอนบางขั้นตอน เพื่อให้เข้ากับเวลาสถานที่ และความความสะดวกสบายเป็นหลัก ไม่ได้ยึดถือตามขั้นตอนพิธีการแต่งงานของชาวซิกข์ในรัฐปัญจาบครบถ้วนทุกขั้นตอน ซึ่งพิธีการทางสังคมของชาวไทยซิกข์มีขั้นตอนเรียงลำดับกันดังต่อไปนี้

1. การเชิญญาติมิตรและแขกร่วมงาน
2. พิธีมั่งนี
3. พิธีธากา(มีพิธีแยกย่อยเป็น 3 พิธีเรียงตามลำดับคือ พิธีเชร่าบัลดี พิธีมิลลี และพิธีชากัน)



ภาพประกอบ 24 (บนซ้าย) เมเฮนดี หรือการตกแต่งลวดลายบนร่างกายเจ้าสาว (บนขวา) มิลนีหรือการรับรองญาติมิตรของบ่าวสาว (ล่างซ้าย) มั่งนี หรือการหมั้นกันของคู่บ่าวสาว (ล่างขวา) โดลี หรือการส่งตัวเจ้าสาวให้กับเจ้าบ่าว

พิธีการทางสังคมโดยทั่วไปในงานแต่งงานของชาวไทยซิกข์

การเชิญญาติมิตร และแขกร่วมงาน

การเชิญญาติมิตรและแขกร่วมงานเป็นเรื่องที่สำคัญเรื่องหนึ่ง เมื่อชายและหญิงชาวไทยซิกข์ตัดสินใจว่าจะแต่งงานและใช้ชีวิตคู่ร่วมกันแล้ว ก่อนที่จะมีงานแต่งงานนั้นจะต้องเชิญญาติมิตรและแขกเพื่อมาร่วมเป็นสักขีพยานในงานพิธีต่างๆ รวมไปถึงพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นพิธีที่สำคัญที่สุดตามหลักศาสนาซิกข์ เมื่อสมัยก่อนปี พ.ศ.2500 ชุมชนชาวไทยซิกข์ในกรุงเทพมหานครไม่ได้มีขนาดใหญ่ มาก ชาวไทยซิกข์ในสมัยนั้นส่วนมากต่างรู้จักมักคุ้นกันดี เพราะบางคนเป็นญาติกันบางคนเป็นเพื่อนกันและมีสถานที่ ที่ชาวไทยซิกข์จะได้มาพบปะกันนั้นก็คือ ศูนย์ดาราศาสตร์สิริราชสิริสภา กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นสถานที่ชุมนุมเจริญธรรมและจัดศาสนพิธีต่างๆของชาวไทยซิกข์ส่งผลให้ชาวไทยซิกข์ในสมัยนั้นส่วนมากมักจะรู้จักกันอยู่แล้ว การที่จะจัดงานแต่งงานนั้นจึงนิยมการเชิญแขกโดยอาศัยคนกลางให้เป็นคนจัดการงานแต่งงานทั้งหมดที่ชาวไทยซิกข์เรียกว่า “แมร่า” (ผู้ชาย) และ “แมรัน” (ผู้หญิง) ทั้งแมร่า-แมรัน ถือเป็นอาชีพอาชีพหนึ่งที่สำคัญกับการแต่งงานในยุคสมัยนั้น แมร่า-แมรันจะทำหน้าที่เป็นสื่อกลางโดยอาศัยความถนัดและความชำนาญทางสังคมชาวไทยซิกข์ หน้าที่แรกของ แมร่า-

แมร์นั้นคือการเชิญแขกมาร่วมงานแต่งงาน เมื่อแมร์-แมร์นั้นได้รับการว่าจ้างจากทางเจ้าภาพ แมร์-แมร์นั้นจะรับรู้ว่าเจ้าภาพนั้นเป็นใครและทำให้ทราบถึงว่าต้องเชิญใครมาร่วมงานบ้าง และใครที่ไม่ควรเชิญมาร่วมงานแต่งงานนั้นๆ โดยอาศัยทักษะทางสังคม และความคุ้นเคยภายในสังคมชาวไทยซิกซ์โดยที่เจ้าภาพไม่ต้องส่งรายชื่อผู้ร่วมงานใดๆ ให้ค่าจ้างที่แมร์-แมร์นั้นได้รับนั้นขึ้นอยู่กับเงื่อนไขหลายอย่างเช่น จำนวนของญาติมิตรที่จะมาร่วมงาน ความใกล้ชิดของของย่านที่พักอาศัยของผู้ร่วมงาน ซึ่งย่านที่อยู่อาศัยของชาวไทยซิกซ์ในสมัยนั้น ได้แก่ พาหุรัด บ้านหม้อ สำเพ็ง สีแยกบ้านแขก สะพานหัน และสุขุมวิท และอีกหน้าที่ของแมร์-แมร์นั้นที่ต้องรับผิดชอบดูแล คือ การจัดสถานที่ อาหาร การแต่งกายของคู่บ่าวสาว และสิ่งต่างๆ ที่เกี่ยวข้องแล้วแต่เจ้าภาพจะตกลงกัน ซึ่งการว่าจ้างในลักษณะนี้ถือเป็นเรื่องปกติของชนชาวซิกซ์ที่มีมาตั้งแต่รัฐปัญจาบประเทศอินเดีย เมื่อมีการโยกย้ายถิ่นฐานมายังประเทศอื่นๆ รวมทั้งประเทศไทยด้วย จึงมีครอบครัวที่ทำอาชีพนี้อพยพมาจากรัฐปัญจาบมาอาศัยยังกรุงเทพมหานครด้วย

ในปัจจุบันอาชีพแมร์-แมร์นั้นแทบไม่มีแล้ว เนื่องจากอาชีพนี้ไม่ได้รับการสืบทอดจากลูกหลานเมื่อลูกหลานมีการศึกษาที่ดีขึ้นจึงหันเหไปประกอบอาชีพอื่นๆ แทน และเนื่องจากเทคโนโลยีการสื่อสารที่เจริญก้าวหน้ามากขึ้นนั้นทำให้อาชีพแมร์-แมร์นั้นสูญหายไปตามกาลเวลาราว พ.ศ. 2520 หลังจากนั้นการเชิญญาติมิตรในรูปแบบใหม่ที่มีความนิยมมากขึ้นเรื่อยๆ กันในสังคมชาวไทยซิกซ์ คือ บัตรเชิญ

บัตรเชิญที่มาแทนอาชีพแมร์-แมร์นั้นนั้นยังคงความหมายที่สำคัญที่สุด คือ การซื้อเชิญบัตรเชิญในช่วงแรกๆ นั้นเป็นเพียงบัตรเชิญแบบธรรมดาที่สั่งทำมาจากอินเดีย เหตุผลที่ชาวไทยซิกซ์นิยมสั่งทำบัตรเชิญมาจากอินเดีย คือ ราคาถูกกว่าในประเทศไทย และมีแบบให้เลือกหลากหลายมากกว่า จึงเป็นที่ชื่นชอบถูกอกถูกใจชาวซิกซ์มากกว่าบัตรเชิญที่ผลิตภายในประเทศไทย ต่อมาราว พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ชาวไทยซิกซ์ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางเริ่มมีเศรษฐกิจใหม่เกิดขึ้นเมื่อครอบครัวของเศรษฐกิจใหม่มีการจัดงานแต่งงานก็เริ่มมีการทำบัตรเชิญที่สวยงามและราคาแพงขึ้นตามฐานะด้วย พูดได้ว่าในภายหลังนั้นบัตรเชิญจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงฐานะทางสังคมของชาวไทยซิกซ์อีกด้วย



ภาพประกอบ 25 บัตรเชิญ

การเชิญด้วยบัตรเชิญนั้นตามธรรมเนียมของชาวชิกซ์นั้น เจ้าภาพจะต้องเป็นผู้มอบบัตรเชิญนั้นให้แก่ญาติมิตรและแขกร่วมงานด้วยตนเอง แต่เมื่อในอดีตการที่มีแม่รำ-แม่รินเป็นคนกลางนั้นเป็นที่ยอมรับในสมัยก่อนของสังคมชาวชิกซ์ แต่การพบปะและเชิญด้วยตัวเจ้าภาพเองนั้นยังคงเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สำคัญในหมู่ญาติมิตรอยู่ดี ข้อดีของการที่เจ้าภาพมอบบัตรเชิญด้วยตนเองนั้นคือ บางครอบครัวที่ไม่ได้พบปะกันนานๆก็ได้อาศัยโอกาสดังกล่าวนี้กระชับความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอีกทางด้วย ในปัจจุบันชาวไทยชิกซ์นิยมใช้ครุฑวารา ศรีครุสิงห์สภาเป็นที่รอฟพบญาติมิตรเพื่อมอบบัตรเชิญแทนการเดินทางไปยังที่พักอาศัย เนื่องจากในวันหยุดสุดสัปดาห์ บรรดาชาวไทยชิกซ์จะมาที่ครุฑวาราเพื่อปฏิบัติศาสนกิจเป็นประจำอยู่แล้ว ขณะเดียวกันเจ้าภาพจึงถือโอกาสนี้ตั้งโต๊ะมอบบัตรเชิญพร้อมมอบขนมหวานเป็นของกำนัลบริเวณโถงชั้นแรกของครุฑวารา ศรีครุสิงห์สภา ตามธรรมเนียมของชาวชิกซ์นั้นการมอบบัตรเชิญจะมอบพร้อมขนมหวานซึ่งเป็นขนมแบบปัญจาปีดั้งเดิมในลักษณะเป็นของกำนัลที่มอบให้แก่ญาติมิตร ในแต่ละบัตรเชิญนั้นทางเจ้าภาพจะเขียนหรือพิมพ์ชื่อของญาติมิตรผู้ที่ถูกเชิญเอาไว้ล่วงหน้าเรียบร้อยแล้ว โดยจะไม่เขียนข้อความเชิญแบบรวมๆเพราะถือว่าเป็นการที่ไม่ให้เกียรติกัน เมื่อญาติมิตรผู้นั้นผ่านมา ณ จุดมอบบัตรเชิญทางเจ้าภาพจะมอบบัตรเชิญ และขนมของหวานพร้อมทั้งใช้วาทศิลป์ในการเชื้อเชิญญาติมิตรผู้นั้นให้ไปร่วมงาน ชาวชิกซ์เมื่อทำการเชื้อเชิญแล้วการปฏิเสธการไปร่วมงานถือว่าเป็นการทำลายน้ำใจต่อกัน

ลักษณะของบัตรเชิญ หรือ สารเชิญ เพื่อมอบแก่ญาติมิตรนั้น จะแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ประเภทแรก คือ บัตรเชิญที่ทำมาจากกระดาษ จะมีลักษณะเป็นแผ่นกระดาษที่สามารถพับได้คล้ายแผ่นพับ และสามารถบรรจุใส่ในซอง ทั้งตัวบัตรและซองนิยมประดับด้วยผ้า พลาสติก หรือวัสดุอื่นๆ เพื่อให้เกิดความสวยงาม ประเภทที่สอง จะเป็นสารเชิญที่ไม่ใช่ลักษณะบัตร จึงไม่สามารถเรียกว่าบัตรได้ การออกแบบนั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าต้องการสารเชิญในรูปแบบใด เช่น ทำเป็นธงผ้า แผ่นเหล็ก สารเชิญสมัยโบราณ ฯลฯ ขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ การทำบัตรเชิญทั้ง 2 ประเภทนี้เป็นเป็นกิจกรรมทางสังคมไม่เกี่ยวข้องกับพิธีทางศาสนา จึงมิได้มีข้อห้ามใดๆ



ภาพประกอบ 26 : บัตรเชิญแบบอื่นๆ

ภายในบัตรเชิญ หรือ สารเชิญนั้นจะประกอบไปด้วยข้อความในการเชื้อเชิญญาติมิตร เพื่อเชิญให้มาเข้าร่วมงานมงคลต่าง คือ งานสังคีต งานมั่งนี้ งานธากา และ พิธีอนันต์การัช ซึ่งในบัตรเชิญจะประกอบไปด้วยซองที่บรรจุกระดาษ 2-3 ใบ ในกระดาษแต่ละใบจะมีข้อความของงานย่อยต่าง ๆ เหล่านั้นแยกกันเป็นวัน ๆ ไป เช่น บัตรใบแรกเป็นบัตรสำหรับงาน “สังคีต” บัตรใบที่สองสำหรับงาน “ธากา” และบัตรใบที่สามสำหรับงาน “พิธีอนันต์การัช” เป็นต้น โดยบัตรทุกใบภายในซองจะถูกประดับตกแต่งให้สวยงามและสอดคล้องกันไปในรูปแบบเดียวกัน สารเชิญเองก็เช่นกัน แต่อาจจะมีความรายละเอียดของงานพิธีต่าง ๆ รวมกันมาภายใต้สารเพียงสารเดียว ส่วนภาษาที่ใช้ภายในบัตร หรือ สารเชิญนั้น คือ ภาษาอังกฤษเป็นหลัก เพราะเป็นภาษาสากล แม้ว่าชาวไทยซิกข์จะพูดและใช้ภาษาไทยได้ดีก็ตาม แต่มักจะนิยมใช้ภาษาอังกฤษมากกว่าในการเขียนข้อความ ส่วนภาษาปัญจาบีนี้นะนำมาใช้ในการอัญเชิญบทสวดที่เกี่ยวข้องกับการแต่งงานเท่านั้น และจะมีภาษาอังกฤษแปลกำกับด้วยเพื่อแปลความหมายของบทสวดนั้น

พิธีมั่งนี้ (Mungni, Ring ceremony)

ชาวซิกข์ทั่วโลกและชาวไทยซิกข์นั้นนิยมที่จะจัดงานมั่งนี้ (Mungni) หรือพิธีหมั้นก่อนที่จะมีการจัดงานแต่งงานตามหลักของศาสนาซิกข์ พิธีหมั้นแบบนี้ถือว่าเป็นพิธีที่นำเอาแบบอย่างมาจากธรรมเนียมของชาวตะวันตก ซึ่งในทางศาสนาซิกข์นั้นไม่ได้มีข้อบังคับห้ามเอาไว้จึงสามารถจัดพิธีหมั้นได้ แต่พิธีหมั้นนี้ไม่ได้มีความหมายในทางศาสนาซิกข์ใดๆทั้งสิ้น พิธีหมั้นแบบนี้จึงเป็นความนิยมแบบสากลทั่วไป พิธีมั่งนี้ส่วนใหญ่เป็นงานที่ไม่เป็นทางการ นิยมจัดงานกันที่บ้านหรือสถานที่ที่ได้นัดหมายตกลงกันเอาไว้ บรรดาแขกที่มาร่วมในงานก็คือพ่อแม่พี่น้องและญาติมิตรคนสนิทของเจ้าบ่าวและเจ้าสาวทั้งสองฝ่าย ภายในพิธีมั่งนี้จะประกอบไปด้วยงานย่อยอยู่ 3 งาน คืองาน “ชากัน” (Shagan) หรือการมอบของขวัญ งาน “มิลนี” (Milni) หรืองานเลี้ยงรับรอง และพิธี “มั่งนี้” (Mungni) หรือพิธีหมั้น โดยการแลกแหวนซึ่งกันและกัน



ภาพประกอบ 27 พิธีมั่งนี้

พิธีธากา (Thaka)

งาน “ธากา” (Thaka) หรือ “โรกา” (Roka) คืองานพิธีหมั้นอย่างเป็นทางการ และเป็นงานเพื่อที่จะประกาศให้ชุมชนรับทราบถึงความตั้งใจของเจ้าบ่าวและเจ้าสาวที่จะทำการหมั้นหมายและเข้าสู่พิธีแต่งงานตามหลักศาสนาซิกข์เพื่อเป็นสามีภรรยากันในอนาคต ซึ่งเป็นวัฒนธรรมปัญจาบปีที่ได้สืบทอดต่อกันมา งานจะจัดขึ้น ณ ตอนเช้าก่อนเริ่มงานพิธีทางศาสนาที่ห้องรับรองชั้น 3 ภายในคุรุตวาราตีคุรุสิงห์สภา กรุงเทพฯ ภายในงาน ธากา นี้จะประกอบไปด้วยงานย่อยอยู่ 3 งาน คืองานพิธี “เซร่าบัลดี” (Serabaldy) หรืองานสวมสายมงคล งาน “มิลลี”(Milli) หรือ พิธีการวะญาตี และงาน “ซากัน” (Shagan) หรือพิธีมอบของขวัญ หรือเงินเป็นขวัญถุง

พิธีเซร่าบัลดี (Serabaldy)

งานพิธี “เซร่าบัลดี” (Serabaldy) หรืองานสวมสายมงคล ซึ่งสายมงคลนี้มีลักษณะคล้ายหมวกที่มีสายเรียงเป็นเส้นคล้ายม่านเพื่อปกปิดใบหน้าของเจ้าบ่าว สายม่านที่เป็นเส้นๆนั้นทำมาจากลูกปัด หรือดอกไม้ให้นำมาร้อยให้เป็นเส้น เป็นวัฒนธรรมที่รับมาจากอินเดีย เป็นที่นิยมกันในงานแต่งงานของชาวซิกข์ และสวมใส่สายมงคลนี้เพื่อความสวยงามเท่านั้นไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา คนที่จะสวมสายมงคลนี้มีสองคน คือ เจ้าบ่าว และเด็กผู้ชายที่เป็นหลานของเจ้าบ่าว ในพิธีเด็กชายจะสวมใส่สายมงคล และเครื่องแต่งกายต่างๆเหมือนเจ้าบ่าว และนั่งบนตักหรือด้านข้างเจ้าบ่าว เหตุที่นำเด็กชายมาแต่งกาย และสวมสายมงคลด้วยนั้นคือ เป็นการสอนเจ้าบ่าวว่า เด็กคนนี้ในอนาคตเค้าก็ต้องเติบโตและแต่งงานมีคู่ครองเหมือนกับเจ้าบ่าวเช่นกัน เจ้าบ่าวจึงควรประพฤติปฏิบัติตนเพื่อเป็นแบบอย่างที่ดีแก่เด็กคนนี้ให้เขาเยี่ยงอย่าง และสืบทอดความดีงามเหล่านั้นต่อไป



ภาพประกอบ 28 เจ้าบ่าวที่สวมเซร่าบัลดี

พิธีมิลลี (Milli)

พิธีการระงับคดี “มิลลี” (Milli) การทำความรู้จักเป็นสิ่งสำคัญของชาวซิกข์ ซึ่งอันที่จริงแล้ว การการระงับคดีนี้ ถือว่าเป็นการแนะนำตัวอย่างเป็นทางการของบรรดาญาติๆ ของทั้งสองฝ่ายซึ่ง อาจจะรู้จักหรือเคยพบปะกันมาก่อนในงาน “มั่งนี” (Mungni) หรือพิธีหมั้นแบบไม่เป็นทางการนัก การการระงับคดีนั้น จะมีแยกเป็นสองวง คือ วงของผู้ชาย และวงของผู้หญิง ลำดับขั้นตอนในการ การระงับคดีโดยเริ่มจากคู่แรกนั่นคือ พ่อ และแม่ ของเจ้าบ่าวและเจ้าสาว ลำดับต่อมาจะทำการ การระงับคดีจากความอาวุโส เช่น ตาคู่กับตา ปู่คู่กับปู่ ย่าคู่กับย่า ยายคู่กับยาย ลดหลั่นลงไปเรื่อยๆ ตามอาวุโส หากฝ่ายใดขาดคู่ที่อาวุโสเท่าเทียมกันก็สามารถแทนกันได้ตามกรณีไป



ภาพประกอบ 29 พิธีมิลลี

พิธีชากัน (Shagan)

พิธี “ชากัน” (Shagan) หรือพิธีมอบของขวัญ หลังจากที่ได้ทำการการระงับคดีกันเป็นที่เรียบร้อยแล้วจะเป็นการมอบของขวัญที่เป็นสิ่งของต่างๆ เช่น สร้อย แหวน กำไล นาฬิกา เงิน ฯลฯ เพื่อ เป็นของขวัญ และเงินขวัญถุงให้แก่เจ้าบ่าวเจ้าสาว ในการมอบของขวัญนี้ผู้ร่วมงานนั้นจะต่อแถว เรียงกันเพื่อมอบของขวัญทีละคน ผู้ชายจะมอบของขวัญ และวางลงบนตักให้แก่เจ้าสาว แล้วเจ้าสาว จะมอบของขวัญนั้นให้แก่เจ้าบ่าวอีกครั้งหนึ่ง ส่วนผู้หญิงนั้นจะมอบของขวัญให้แก่เจ้าบ่าวโดยวางลง ที่บนตักเช่นกัน



ภาพประกอบ 30 : พิธีชากัน (บน)ญาติผู้หญิงมอบของขวัญ (ล่าง) ญาติผู้ชายมอบของขวัญ

เมื่อเสร็จสิ้นทั้งสามพิธีข้างต้นแล้วจะเป็นการร่วมกันสวดอธิษฐานร่วมกันขอพร หรือ ที่เรียกว่า “การสวดอรรถาสา” โดยมีศาสนจารย์เป็นผู้นำสวด และเพื่อเป็นการประกาศว่า ต่อไปจะเป็นงานพิธีทางศาสนาที่กำลังจะเริ่มขึ้น ในเวลาถัดไปซึ่งจัดขึ้นที่ชั้น 4 ภายในคุรุวาราศีคุรุสิงห์สภา กรุงเทพฯ

ขั้นตอนพิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของศาสนาซิกข์

ใจความสำคัญของพิธีการแต่งงานในศาสนาซิกข์นั้น นอกจากการที่คู่บ่าวสาวที่มีความรักต่อกันได้ประกาศให้บรรดาญาติมิตรรับรู้ว่าจะครองคู่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันแล้ว สิ่งสำคัญที่สุดซึ่งเป็นเวลาแห่งความสุขครั้งหนึ่งในช่วงชีวิตของชาวซิกข์ทุกคน คือ พิธีแต่งงานต่อหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบซึ่งเป็นคัมภีร์ที่รวบรวมคำสอนของศาสดาทั้งสิบพระองค์เอาไว้ซึ่งชาวซิกข์ยึดถือเป็นศาสดาอันเป็นนิรันดร์ เพื่อเป็นการประกาศต่อหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ ว่าทั้งคู่จะมีความรักต่อกันแบ่งปันช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันและดูแลกันตลอดไป การแต่งงานต่อหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบถือเป็นพิธีทางศาสนาซิกข์พิธีเดียวเท่านั้นตามหลักศาสนวินัยจึงทำให้เจ้าบ่าวและเจ้าสาวสาวนั้นเป็นคู่สมรสที่สมบูรณ์ตามหลักศาสนาซิกข์ และถือได้ว่าเป็นมงคลที่สุดของความสุขครั้งหนึ่งในวิถีของชาวซิกข์ทุกคน หรือที่ชาวซิกข์เรียกว่า "พริอานันต์การัช" (Anand Karaj) ซึ่งคำว่า "อนันต์" นั้นหมายถึงความสุขอันลึกซึ้งไม่มีที่สิ้นสุด และคำว่า "การัช" หมายถึงกิจกรรม ชาวซิกข์ถือการแต่งงานเป็นการผูกพันทั้งกายและใจที่บริสุทธิ์ เป็นการเชื่อมกันระหว่างดวงจิตทั้งสองดวงเข้าไว้ด้วยกันโดยไม่ได้หมายถึงข้อตกลงหรือสัญญาบนกระดาษเพียงเท่านั้น

พริอานันต์การัชมีพัฒนาการชัดเจนในสมัยพระศาสดาพระองค์ที่ 3 คือ พระศาสดาคุรุอมรทาส (พ.ศ. 2022-2117) ซึ่งท่านมีบทบาทในการปฏิรูปสังคมโดยคัดค้านการคลุมหน้าของสตรีและการกระโดดเข้ากองไฟเมื่อสามีตายที่เรียกว่าพิธีสตี และสอนว่าสตรีก็มีสิทธิที่จะหลุดพ้นจากกิเลสได้ พริอานันต์การัชในสมัยนั้นได้นำเอารูปแบบของการแต่งงานมาจากศาสนาฮินดู ขณะนั้นยังไม่มีพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ชาฮิบ จึงเป็นการเดินวนรอบกองไฟเช่นเดียวกับชาวฮินดูที่นับถือพระอัคนิเป็นพยาน ส่วนสตรีชาวซิกข์นั้นไม่ต้องคลุมหน้าด้วยผ้าอีกต่อไป ต่อมาหลังจากที่ได้มีการสถาปนาพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบในสมัยพระศาสดาพระองค์ที่ 10 คือ พระศาสดาคุรุโควินทสิงห์ (พ.ศ. 2209-2251) การเดินวนรอบกองไฟก็ได้เปลี่ยนเป็นเดินวนรอบพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ ซึ่งถือให้พระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบทรงเสด็จมาเป็นองค์สักขีพยานสืบมา

การจัดพริอานันต์การัชสามารถจัดขึ้นโดยไม่ต้องมีการเจาะจงวันมงคล หรือฤกษ์ยามใดๆ และไม่จำเป็นว่าจะต้องมีพิธีหมั้นก่อน ทุกๆสถานที่ที่เหมาะสมนั้นสามารถทำการจัดพริอานันต์การัชได้ทุกที่ สิ่งสำคัญที่สุดคือการอัญเชิญพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบมาประทับในที่ชุมนุมเจริญธรรม โดยมีคู่สมรสปรากฏตน ณ เบื้องหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ และดำเนินพิธีตามศาสนวินัยที่พึงปฏิบัติตามที่สืบทอดกันมา ซึ่งพริอานันต์การัชนั้นเน้นความเรียบง่าย และเต็มไปด้วยความสุข



ภาพประกอบ 31 ญาติมิตรและแขกสักการะกราบไหว้พระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ

บรรยากาศก่อนเริ่มพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ ณ โถงใหญ่ชั้นที่ 4 ของศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุตวารากรุงเทพมหานคร บรรดาญาติมิตรและแขกผู้ได้รับเชิญมาร่วมงานพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ เมื่อมาถึงที่ชุมนุมเจริญธรรมแล้ว จะทยอยกันมาสักการะกราบไหว้พระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบด้วยการกราบไหว้พระศาสดา หลังจากนั้นญาติมิตรและแขกทุกคนก็จะเดินวนอ้อมพระอาสนะที่ประทับของพระศาสดาไปทางขวา เดินวนตามเข็มนาฬิกาเพื่อมารับขนมหวานที่ทำมาจากถั่วกวนโดยมีศาสนาจารย์เป็นคนมอบให้ ศาสนาจารย์จะตักขนมให้แล้ววางลงบนฝ่ามือ ขนมหวานที่ได้รับมาจากศาสนาจารย์นั้นเปรียบเหมือนอาหารที่พระศาสดาทรงประทานให้ หลังจากรับประทานขนมหวานแล้วญาติมิตรและแขกผู้มาร่วมงานจะแยกกันไปนั่งเพื่อรอให้พิธีเริ่ม โดยที่ผู้หญิงจะนั่งอยู่ฝั่งซ้ายและผู้ชายจะนั่งอยู่ฝั่งขวาเมื่อหันหน้าเข้าหาพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ ในขณะที่ญาติมิตรและแขกนั่งรอเพื่อเริ่มพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นั้น สังคีตจารย์ได้ทำการบรรเลงดนตรีกীরตันที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอรรพพรให้แก่ทุกคนที่มาร่วมงานในวันนี้ในระหว่างรอเพื่อเริ่มพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ หลังจากนั้นเจ้าบ่าวและบรรดาญาติฝั่งเจ้าบ่าวได้ทยอยกันมา ณ ที่ชุมนุมเจริญธรรมแห่งนี้ เจ้าบ่าวทำการสักการะพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบตามธรรมเนียมปฏิบัติและได้นั่งลงต่อหน้าพระศาสดาเพื่อรอการเปิดตัวเจ้าสาว ซึ่งในวันพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นั้นเจ้าบ่าวและเจ้าสาวจะไม่ได้มาในบริเวณงานพิธีพร้อมกัน เจ้าบ่าวจะเป็นผู้ที่มานั่งรอเจ้าสาวก่อนตามธรรมเนียมปฏิบัติของชาวปัญจาบ เพราะว่าสมัยก่อนนั้นเจ้าบ่าวและญาติมิตรฝั่งเจ้าบ่าวจะเป็นฝ่ายที่เดินทางมาจากต่างเมืองเพื่อมาทำพิธีกรรมทางศาสนา ณ คุรุตวารากัลลีบ้านหรือเมืองที่เจ้าสาวพักอาศัยอยู่ เหตุผลก็เพื่อเป็นการให้เกียรติเจ้าสาวและญาติมิตรฝั่งเจ้าสาว เพราะว่าเมื่อหลังจากเสร็จสิ้นพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ เจ้าสาวจะต้องย้ายไปอยู่กับบ้านเจ้าบ่าวเป็นการถาวร

ตามธรรมเนียมปฏิบัติ การที่เจ้าบ่าวเดินทางมาทำพิธีกรรมทางศาสนาที่บ้านเจ้าสาวนั้นก็เพื่อเป็นการมารับตัวเจ้าสาวไปอยู่ด้วยนั่นเอง



ภาพประกอบ 32 (ซ้าย) เจ้าบ่าวสักการะกราบไหว้พระศาสดาศรีคุรุครันต์ซาฮิบ (ขวา) เจ้าบ่าวนั่งรอเจ้าสาว

หลังจากนั้นไม่นานเจ้าสาวก็ได้ปรากฏตัวขึ้น โดยมีการตั้งขบวนเพื่อเตรียมเดินส่งตัวเจ้าสาวเพื่อเข้าสู่พิธีอันศักดิ์สิทธิ์จากทางด้านหลังของห้องโถงใหญ่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ผู้ที่เดินนำหน้าขบวนก็คือเจ้าสาวและจะมีผู้ร่วมขบวนส่งตัวเจ้าด้วย ซึ่งนิยมให้ญาติมิตรและเพื่อนสนิทที่เป็นผู้หญิงร่วมเดินตามเจ้าสาวมาด้วย เมื่อขบวนส่งตัวเจ้าสาวเดินมาถึงยังด้านหน้าของพระศาสดา เจ้าสาวและเพื่อนเจ้าสาวจะทำการสักการะกราบไหว้พระศาสดาตามธรรมเนียมปฏิบัติเช่นกัน หลังจากนั้นเจ้าสาวจะนั่งข้างซ้ายเคียงคู่เจ้าบ่าวต่อหน้าพระศาสดาเพื่อเป็นการแสดงความพร้อมที่จะเริ่มเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนาต่อไป



ภาพประกอบ 33 : (ซ้าย) ขบวนเปิดตัวเจ้าสาว (ขวา) เจ้าสาวเดินมานั่งด้านซ้ายของเจ้าบ่าว



ภาพประกอบ 34 : (ซ้าย) เจ้าบ่าวเจ้าสาวนั่งรอเบื้องหน้าพระศาสดาศรีคุรุครันถ์ซาฮิบ

เมื่อทุกฝ่ายพร้อมกิจกรรมต่อไปจะเป็นการให้โอวาทและอวยพรจากญาติผู้ใหญ่ของทั้งสองฝ่าย โดยจะมีตัวแทนจากญาติผู้ใหญ่ของแต่ละฝ่ายขึ้นไปนั่งบนแท่นแสดงกิริยาดนเพื่อเตรียมการให้โอวาทแก่คู่บ่าวสาว ส่วนญาติผู้ใหญ่ฝั่งใครจะขึ้นก่อนขึ้นหลังนั้นก็แล้วแต่ตกลงกัน แต่ส่วนมากมักจะเป็นญาติผู้ใหญ่ฝั่งเจ้าสาวจะเป็นผู้ให้โอวาทและอวยพรก่อน โอวาทและพรที่ญาติผู้ใหญ่ทั้งสองฝ่ายจะมอบให้แก่คู่บ่าวสาวนั้นก็คือคำสอนของพระศาสดาในพระคัมภีร์นั่นเอง เมื่อตัวแทนญาติผู้ใหญ่ขึ้นไปนั่งบนแท่นแสดงกิริยาดนแล้ว ท่านจะทำการเปิดพระคัมภีร์แบบสุ่ม เมื่อสุ่มเลือกบทสวดภาวนาได้แล้ว ท่านก็เริ่มร้องบทสวดภาวนาประกอบกับการบรรเลงดนตรีกิริยาดนที่ได้สุ่มเลือกมานั้นมอบให้เป็นโอวาทและพรแก่คู่บ่าวสาวในวันพิธีอันนันทการิช ชาวซิกข์ถือว่าทุก ๆ บทสวดภาวนานั้นคือคำสอนและโอวาทที่เป็นพรอันประเสริฐจากพระศาสดา



ภาพประกอบ 35 การให้โอวาทและอวยพร (ซ้าย) ญาติผู้ใหญ่ฝ่ายเจ้าสาว (ขวา) ญาติผู้ใหญ่ฝ่ายเจ้าบ่าว



ภาพประกอบ 36 (ซ้าย) ศาสนาจารย์นำสวดภาวนาอรรถา (ขวา) บิดาของเจ้าสาวมอบผ้ามงคลบัลล้า

เมื่อเริ่มเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนา บรรดาแขกที่มาร่วมงานและญาติมิตรทั้งนั้นจะกล่าวเชิญให้คู่บ่าวสาวและบิดามารดาของทั้งสองฝ่ายลุกขึ้นยืน เพื่อร่วมกันสวดภาวนาอรรถาธิบาย(การสวดขอพร)ขอพรจากพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ จากนั้นศาสนาจารย์จะอบรมสั่งสอนและแนะนำอธิบายหน้าที่ข้อปฏิบัติในการดำเนินชีวิตไปจนถึงหน้าที่ในการครองเรือนตามหลักศาสนวินัยและข้อบัญญัติของพระศาสดาของศาสนาซิกข์ตามดังนี้

ในขั้นต้นศาสนาจารย์จะทำการอบรมสั่งสอนคู่บ่าวสาว ให้เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาโดยเปรียบเทียบกับความรักความผูกพันอันบริสุทธิ์ ของดวงจิตของมนุษย์แต่ละคนที่มีต่อพระผู้เป็นเจ้าของตามบทสวดภาวนาที่ชื่อว่า ลาว่าห์(Laavan) ซึ่งจะสวดในทำนองซุฮีในพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ชาฮิบ จากนั้นท่านศาสนาจารย์จะอธิบายถึงความรัก และความผูกพันของคู่สมรสที่มีต่อกันดุจดั่งมีจิตเรียวกันทั้งสองร่าง ตลอดจนศรัทธาและการเข้าถึง “อากาลปุรค์” หรือการใช้ชีวิตอย่างผู้ครองเรือนและสามารถนำพาชีวิตคู่ให้ดำเนินไปได้อย่างราบรื่น ตามแนวทางอันบริสุทธิ์แห่งพระธรรมคำสอนของพระศาสดา

ศาสนาจารย์กล่าวอบรมสั่งสอนให้เจ้าบ่าวได้ทราบว่า ทางครอบครัวของเจ้าสาวนั้นได้เลือกให้เขาเป็นผู้ที่เหมาะสมที่จะเป็นคู่ครองของเธอ ดังนั้นในทุกโอกาสเจ้าบ่าวต้องให้ความรักและร่วมทุกข์ร่วมสุขกับเธอ จะต้องมั่นคงและซื่อสัตย์ต่อเธอ จะปกป้องและคุ้มครองในเกียรติและร่างกายของเธอ และปฏิบัติต่อเธอประดุจเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตของเจ้าบ่าวเอง จะต้องให้ความเคารพและให้เกียรติบิดามารดาตลอดจนญาติมิตรของเธอเสมือนเป็นญาติของตนเอง

ศาสนาจารย์กล่าวอบรมสั่งสอนให้เจ้าสาวทราบว่า พิธีมงคลสมรสที่กระทำต่อหน้าพระพักตร์ของพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบและต่อหน้าศาสนิกชนชาวซิกข์ที่มาชุมนุมนมัสการเพื่อเป็นสักขีพยานแก่คู่บ่าวสาวนี้ เธอต้องอยู่ในความดูแลของเจ้าบ่าว เธอจงมอบความรักและความไว้วางใจทั้งปวงแก่เขา จงร่วมทุกข์ร่วมสุขกันในทุกโอกาส จงมั่นคงและซื่อสัตย์ต่อกัน จงให้ความเคารพและให้เกียรติบิดามารดาตลอดจนญาติมิตรของเจ้าบ่าวเสมือนเป็นญาติมิตรของตนเองเช่นกัน

เมื่อศาสนาจารย์ อบรมคู่บ่าวสาวเสร็จสิ้น เจ้าบ่าวและเจ้าสาวจะน้อมการวกราบพระศาสดาศรีคุรุครันต์ชาฮิบ จากนั้นบิดาของเจ้าสาวหรืออาจจะเป็นญาติผู้อาวุโสฝั่งเจ้าสาว จะนำผ้ามงคลผืนยาวสีชมพูที่เรียกว่า “บัลล่า” นำมาใส่มือเจ้าบ่าวเพื่อให้เจ้าบ่าวจับชายผ้าด้านหนึ่งไว้ และทำการพาดผ้าบนไหล่ขวาของเจ้าบ่าวจากด้านหน้าผ่านด้านหลังบนไหล่ขวาของเจ้าบ่าวไปยังด้านหลัง แล้วนำผ้าส่วนชายผ้าอีกด้านหนึ่งมาใส่มือเจ้าสาวและให้เจ้าสาวจับชายผ้ามงคลอีกด้านหนึ่งไว้ การจับชายผ้าทั้งสองด้านนั้นมีความหมายคือ บุรุษเป็นผู้นำของสตรีในการสร้างครอบครัว และแสดงถึงความรักที่โยงใยเชื่อมคนทั้งสองเอาไว้ด้วยกัน



ภาพประกอบ 37 กลุ่มสมรสเริ่มออกเดินทางไปทางขวาของแท่นประทับ

จากนั้นศาสนาจารย์ จะเริ่มอ่านบทสวดภาวนาลาวาห์ 4 บทโดยอ่านทีละบท ขณะเดียวกัน สังคีตจารย์นั้นจะเริ่มบรรเลงดนตรีกัรตันในบทสวดลาวาห์ โดยทันทีที่สังคีตจารย์เริ่มบรรเลงเจ้าบ่าว จะนำเจ้าสาวเดินเวียนไปทางขวารอบแท่นประทับของพระศาสดาคูรุครันถ์ซาอิป ซึ่งสังคีตจารย์จะ ขับร้องบทสวดภาวนาพร้อมบรรเลงกัรตันครั้งละ 1 บทต่อการเดินทางจนครบ 1 รอบ ทำเช่นนี้ไปจน ครบ 4 บท



ภาพประกอบ 38 กลุ่มสมรสเดินทางมายังด้านหลังของแท่นประทับ

ในระหว่างที่เจ้าบ่าวเดินนำเจ้าสาวรอบแท่นประทับของพระศาสดาคูรุครันถ์ซาอิป ตาม วัฒนธรรมของชาวซิกข์นั้นมักนิยมให้บิดา พี่ชาย หรือน้องชายของเจ้าสาว เดินประกองแขน หรือ

โหล่ ของเจ้าสาวไปพร้อมๆกันทั้ง 4 รอบด้วย โดยที่บิดาของเจ้าสาวจะเป็นคนที่เข้ามาประคองแขนให้เจ้าสาวเดินเป็นคนแรกและลำดับถัดไปจะเป็นพี่ชายหรือน้องชายตามลำดับอาวุโส เหตุผลที่จะต้องมีคนคอยประคองนั้นก็คือความเชื่อที่ว่าคนที่ได้มีญาติมิตรมากอยุ่ดูแลอย่างใกล้ชิดนั้นจะช่วยทำให้คู่บ่าวสาวเกิดความอุ่นใจในการครองเรือน



ภาพประกอบ 39 คู่สมรสเดินวนรอบแท่นประทับโดยมีญาติผู้ชายคอยประคองแขนเจ้าสาว



ภาพประกอบ 40 คู่สมรสก้มกราบพระศาสดาเมื่อเดินครบหนึ่งรอบ

หลังจากเดินครบแต่ละรอบคู่บ่าวสาวจะทำการกราบแล้วลุกขึ้นยืนเพื่อรับฟังบทสวดบทต่อไป เมื่อเดินครบทั้ง 4 รอบแล้วคู่บ่าวสาวก็จะนั่งลงกราบแท่นประทับพระศาสดากับพื้น แล้วสังคิตจารย์จะทำการขับร้องบทสวดภาวนา “อนันต์ชาฮิบ” ห้าบทแรกและห้าบทสุดท้าย จากนั้นจะมีการสวด “ฮ์รดาส”(ขอพร) และ การอ่าน “ฮุกัม”(การเปิดอ่านพระมหาคัมภีร์คุรฺครันท์แบบสุ่ม) เพื่อขอรับ

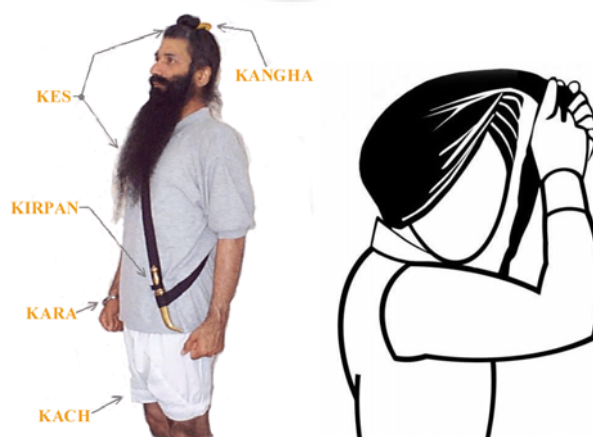
พระบัญชาจากพระศาสดาคุรุครันต์ซาฮิบ ถือเป็นการเสร็จสิ้นพิธีกรรมทางศาสนา สุดท้ายจะมีการแจกขนมหวานที่ชื่อว่า “การ่าปรีชาต” ให้แก่บรรดาญาติมิตรและแขกผู้มีเกียรติทั้งสองฝ่ายที่มา่วมเป็นสักขีพยานในพิธีอันมงคลนี้



ภาพประกอบ 41 : (ซ้าย) ศาสนาจารย์นำสวดอรรถาและสวดฮุกัม (ขวา) ญาติมิตรร่วมแสดงความยินดี

1.4 การแต่งกายของชาวซิกข์ในพิธีการแต่งงาน

การแต่งกายของชาวซิกข์นั้นถือได้ว่า เป็นหนึ่งในวิถีแห่งซิกข์ ที่เป็นระเบียบข้อปฏิบัติของชาวซิกข์ซึ่งมีรากฐานมาจากหลักคำสอนในพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ จนกลายมาเป็นวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวซิกข์ทั่วโลกจนถึงปัจจุบัน รวมทั้งได้แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของชาวซิกข์ ผ่านการแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะบ่งบอกถึงการสืบทอดทางวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวซิกข์ที่มีนัยยะยาวนานได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบ 42 (ซ้าย) สัญลักษณ์ ห้า “ก” ของชาวซิกข์ (ขวา) ผ้าโพกศีรษะ

ชาวซิกข์ที่อยู่อาศัยในประเทศไทยนั้นได้รับถ่ายทอดวัฒนธรรมการแต่งกายจากรุ่นสู่รุ่น และการแต่งกายของชาวซิกข์จะเป็นไปตามหลักที่ศาสนาซิกข์กำหนดเท่านั้น ทำให้ชาวซิกข์จะมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น คือ สัญลักษณ์ ห้า ประการ สัญลักษณ์ของผู้ที่นับถือซิกข์นี้จะได้รับหลังจาก การเข้าพิธีกรรมการรับอมฤต ซึ่งเป็นที่รู้จักกันทั่วไปอย่างแพร่หลายในนามของสัญลักษณ์ ห้า “ก” เนื่องจากอักษรแรกของสัญลักษณ์ทั้งห้าเริ่มด้วยอักษร “ก” สัญลักษณ์เหล่านี้ คือ เกศา (ผม ยาวที่บำรุงรักษาอย่างสะอาดสมบูรณ์ และไม่ตัดหรือโกนอย่างเด็ดขาด), กังมะ (หวีไม้ ซึ่ง จะเสียบ ไว้ในผม), การ่า (กำไลข้อมือเหล็กกล้า), กะแซร์รา (กางเกงในขาสั้น), และ กิรปาน (กริช) เอกลักษณ์ ห้า “ก” นี้ ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์ ตามที่ท่านพระ ศาสดาพระองค์ที่สิบ คือท่านคุรุโควินทสิงห์ ได้เป็นผู้ริเริ่มพิธีกรรมการรับอมฤตในเดือนเมษายน ปี พ.ศ. 2242 ซึ่งถือได้ว่าเป็นพิธีกรรมที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง



ภาพประกอบ 43 การโพกศีรษะของชาวซิกข์ทุกเพศทุกวัย

วัฒนธรรมการแต่งกายของชาวซิกข์ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมการแต่งกายของ ชาวอินเดียทางตอนเหนือที่มาจากรัฐปัญจาบในประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นรัฐศูนย์กลางแห่งศาสนาซิกข์ วัฒนธรรมการแต่งกายของชาวซิกข์นั้นนอกจากจะนิยมแต่งกายกันในรัฐปัญจาบแล้ว ชาวปากีสถาน ชาวอาฟกานิสถาน และพื้นที่ที่มีอาณาเขตใกล้เคียงกับรัฐปัญจาบ ยังมีวัฒนธรรมการแต่งกายที่ เหมือนกันอีกด้วย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการปกครองนับตั้งแต่ยุคของจักรวรรดิमुกัล ตั้งแต่

ค.ศ.1500-1700 แต่วัฒนธรรมการแต่งกายตามศาสนาซิกข์นั้นนิยมมากที่สุดในรัฐปัญจาบ และเมื่อชาวซิกข์ได้เริ่มมีการโยกย้ายเข้ามาทำมาค้าขายและตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยตามประวัติข้างต้นที่กล่าวมานั้น ชาวซิกข์หรือไทยซิกข์รุ่นแรกๆจนถึงปัจจุบันก็ยังคงรักษาวรรณกรรมการแต่งกายของชาวซิกข์ได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ และมักจะพบเห็นได้มากบริเวณที่เป็นชุมชนชาวซิกข์คือย่านพาหุรัด ซึ่งเป็นที่ตั้งของศาสนสถานคุรุตวาราศรีคุรุสิงห์สภา หรือ วัดซิกข์

การแต่งกายของหญิง และชายชาวปัญจาบนี้ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์ และมีสัญลักษณ์ที่เหมือนกันทั้งหญิงและชาย คือสัญลักษณ์ “ห้า ก” ที่เป็นเอกลักษณ์ที่แสดงออกทางการแต่งกายว่าเป็นชาวซิกข์ที่ผ่านการได้รับอมฤต ตามจารีตประเพณีของศาสนาซิกข์มาแล้วซึ่งนั่นคือสิ่งที่เหมือนกันในการแต่งกายตามหลักของศาสนาซิกข์ แต่ยังคงมีความแตกต่างกันของการแต่งกายระหว่างหญิงกับชายอยู่บ้าง ซึ่งต่างกันออกไปจากการแต่งกายของ เพศหญิงและชาย และคตินิยมตามยุคสมัยบนรากฐานของวัฒนธรรมอินเดีย และวัฒนธรรมปัญจาบ



ภาพประกอบ 44 วิธีการโพกศีรษะของชาวซิกข์

การแต่งกายของสตรี จะนิยมสวมใส่ชุด ปัญจาบีสูท (Panjabi Suit) หรือบางที่เรียกว่า ซาลวาร์คามีซ (Salwar Kameez) หรือ ซาลวาร์ กูรตะ (Salwar Kurta) เป็นชุดที่สตรีชาวอินเดียทางเหนือ โดยเฉพาะสตรีชาวปัญจาบ สตรีชาวปากีสถาน และ อัฟกานิสถานนิยมใส่กันมาตั้งแต่ดั้งเดิม ปัจจุบันจะพบได้ทั่วไปในอินเดีย ในฐานะเป็นชุดประจำชาตินอกเหนือจากชุด ส่าหรี ที่พบมากเช่นกันในอินเดีย ปัญจาบีสูทนี้ประกอบไปด้วยผ้าสามส่วน ส่วนแรกคือตัวเสื้อ กูรตะ (Kurta) หรือจะเรียกว่า กามีซ (Kameez) ก็ได้ จะมีลักษณะคล้ายเสื้อคลุมยาว ดั้งเดิมจะยาวถึงหัวเข่า แต่ปัจจุบันแบบสั้นกว่าหัวเข่าก็มี (ถ้าผู้ชายนำมาสวมใส่ก็จะเรียก กูรตะ เช่นกัน) จะมีทั้งแบบแขนยาว แขนสั้น และบางที่อาจจะไม่มีแขนเลย เนื่องจากความเหมาะสมแก่การสวมใส่ตามสภาพอากาศที่แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ เสื้อลักษณะนี้เมื่อสวมใส่แล้วจะไม่ทำให้ร้อนมาก และสวมใส่สบาย ตัวเสื้อจะผ่าด้านข้างเปิดตะเข็บทั้งสองข้างตั้งแต่ช่วงสะดือลงมา ความสวยงามและฝีมือของช่างทำเสื้อนี้วัดกันที่ลวดลายตรงคอเสื้อ เมื่อเสื้อนี้ถูกใช้ในงานแต่งงาน จะตกแต่งไปด้วยการปักลาย ดิ้นทอง เพื่อเพิ่มความสวยโดดเด่นเหนือสตรีทุกคนภายในงาน เสื้อ กูรตะ หรือ กามีซ นี้จะสวมใส่ทับผ้าส่วนที่สองคือ กางเกงที่เรียกว่า ซาลวาร์ (Salwar) คือกางเกงแบบหลวมๆยาว ขาส่วนบนจะกว้าง

ส่วนกลางสอบแคบถึงข้อเท้า จีบที่ขา รอบเอวมีสายรัดคาดรัดเอว สะดวกต่อการสวมใส่ ปัจจุบันมีแบบรัดที่ขาด้วยเช่นกัน ส่วนที่สามคือ ดูปัตตะ (Dupatta) คือ ผ้าคลุมศีรษะ หรือผ้าคล้องคอเป็นผ้าบางยาวที่หญิงชาวอินเดียใช้คลุมศีรษะมาตั้งแต่อดีตกาล (เช่นเดียวกับกับชาย ที่มีผ้าโพกศีรษะ) ปัจจุบันนิยมใช้กันเป็นผ้าคล้องคอ หรือคลุมไหล่ สีสันและลวดลายสอดคล้องกับชุดที่สวมใส่ หญิงชาวซิกข์จะต้องคลุมศีรษะตลอดเวลา ดังเช่นเดียวกับชายที่ต้องโพกผ้าที่ศีรษะ



ภาพประกอบ 45 การแต่งกายของสตรีชาวซิกข์

การแต่งกายของชายชาวซิกข์นั้น ในปัจจุบันจะแต่งอยู่สองแบบ คือแบบสากลทั่วไป และแบบ “ปัญจาบี กูรตะ-ปีญามา” ซึ่งเป็นการแต่งกายแบบดั้งเดิมตามวัฒนธรรมอินเดียเหนือ จะประกอบไปด้วยกูรตะ (Kurta) คือเสื้อแขนยาวสวมใส่สบายลักษณะเดียวกับกูรตะของผู้หญิง ส่วนกางเกงจะเรียกว่า ปีญามา (Piyamar) เป็นกางเกงขายาวแบบรัดขา และแบบหลวม ตรงเอวจะร้อยเชือกผูกรัดไว้ภายในกางเกง ไม่มีการใช้เข็มขัด และจะมีกระเป๋าทรงด้านซ้ายและด้านขวาของกางเกง ทั้งการแต่งแบบสากลนิยม และ ปีญามา นั้นชายชาวซิกข์จะต้องโพกศีรษะด้วยผ้าโพกศีรษะ ที่เรียกว่า ดัสตาร์ (Dustar) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญยิ่งของชาวซิกข์มาตั้งแต่อดีตกาล ที่ต้องโพกผ้าคลุมเกศาไว้ตลอดเวลา ไม่จำกัดรูปแบบและความยาว สี และชนิดของผ้า



ภาพประกอบ 46 การแต่งกายของชายชาวซิกข์



ภาพประกอบ 47 : (บน) การแต่งกายของชายชาวซิกข์ในงานแต่งงาน (ล่าง) การแต่งกายของสตรีชาวซิกข์ในงานแต่งงาน

การแต่งกายของชาวไทยซิกข์ในงานแต่งงานตามหลักของศาสนาซิกข์ หรือ พิธีอันนัตการ ในปัจจุบันชาวไทยซิกข์นิยมแต่งกายกันแบบสากลนิยม และผสมผสานรวมกับการแต่งกายตามวัฒนธรรมปัญจาบ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายทางตอนเหนือของประเทศอินเดียที่มีมาแต่ดั้งเดิม ชาวไทยซิกข์จะนิยมเลือกสวมใส่เครื่องแต่งกายที่มีสีสันสดใสเพื่อความเบิกบานให้เหมาะกับพิธีการแต่งงาน ซึ่งเป็นพิธีที่สำคัญในชีวิตพิธีหนึ่งของชาวซิกข์ สีของเครื่องแต่งกายที่ชาวซิกข์นิยมเลือกสวมใส่ คือ แดง ทอง ชมพู เป็นต้น

ผู้ที่มาเข้าร่วมพิธีแต่งงานทั้งชาย และหญิงนั้น ฝ่ายผู้ชายนิยมแต่งกายตามแบบสากลนิยม ประกอบไปด้วยเสื้อทรงสุภาพสีสดใส เช่นเสื้อเชิ้ตทั้งแบบแขนสั้นและแบบแขนยาว สวมคู่กับกางเกงขาวาวทรงสุภาพ ผู้ชายชาวซิกข์ที่มาร่วมพิธีจะโพกศีรษะด้วยผ้าที่มีสีสันสดใส แต่ทางวัดซิกข์ก็ไม่ได้มีข้อห้ามใดๆเรื่องสีของผ้าโพกศีรษะจะใช้สีอะไรก็ได้ การที่เลือกใช้ผ้าโพกศีรษะสีสดใสนั้นเนื่องมาจากพิธีการแต่งงานนั้นถือเป็นงานดีงามมงคล สีสันสดใสที่อยู่บนร่างกายของคนนั้นแสดงออกถึงความสุขความเบิกบานใจและการแสดงความยินดีกับคู่บ่าวสาวอีกทางหนึ่งด้วยการแต่งกาย หากเป็นเด็กผู้ชายชาวซิกข์ผู้ปกครองมักจะนิยมให้บุตรหลานแต่งกายแบบดั้งเดิม คือ ปัญจาบีกูรตะ-ปัญจามา หากชายที่มาร่วมในงานไม่ได้นับถือซิกข์ ทางวัดก็ได้จัดเตรียมผ้าโพกศีรษะไว้อำนวยความสะดวกอีกด้วย เนื่องจากชาย และหญิงที่เข้ามาภายในอาณาบริเวณวัดซิกข์ หรือ คุรุวาราศีคุรุสิงห์สภานั้น ทางวัดได้มีข้อปฏิบัติคือขอความกรุณาโพกศีรษะด้วยผ้าโพกศีรษะที่ทางวัดเตรียมไว้ให้เมื่อเข้ามาในอาณาบริเวณวัด ส่วนผู้หญิงที่มาเข้าร่วมพิธี หากเป็นสตรีชาวซิกข์มักจะนิยมแต่งกายแบบดั้งเดิมตามวัฒนธรรมปัญจาบ สวมใส่ชุดซาลวาร์คามีซ (Panjabi Suit) ที่มีสีสันสดใส มีผ้าคลุมศีรษะ (ดูปัตตะ) และสวมใส่เครื่องประดับเช่น สร้อย ตุ้มหู ฯ เพื่อความสวยงาม แต่ในยุคปัจจุบันหญิงสาวรุ่นใหม่จะนิยมแต่งกายแบบดั้งเดิมแต่มีการตัดเย็บที่ร่วมสมัยมากขึ้น และยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมปัญจาบอย่างครบถ้วน



ภาพประกอบ 48 ผู้ร่วมพิธีการแต่งงาน แต่งกายด้วยชุดสุทาสากลพร้อมโพกศีรษะ

การแต่งกายของเจ้าบ่าวนั้นจะนิยมแต่งกายตามแบบประเพณีดั้งเดิม คือ แต่งกายแบบปัญจาบีกุรตะ-ปีญามา เจ้าบ่าวจะสวมเสื้อคลุมยาว (กุรตะ) และนิยมใช้สีขาวครีมปักดิ้นสีทองด้วยลวดลายที่สวยงาม โปกศรีระด้วยผ้าสีแดงเข้ม เพื่อให้ดูเด่นเหนือกว่าบุรุษทุกคนในงานมงคลสวมกางเกง (ปีญามา) ขาวยาวแบบไม่รัดขา สีขาวครีมเข้าชุดกับเสื้อ และคล้องคอด้วยผ้าผืนยาว(ดูปัตตะ)สีทองสง่างาม สวมเครื่องประดับ(เซร่า บันดี)ลักษณะเหมือนม่านลูกปัด ที่ร้อยเรียงเป็นเส้นตรงลงมาเป็นแถวๆความยาวพอประมาณ เพื่อที่จะปกปิดใบหน้าของเจ้าบ่าว เครื่องประดับนี้จะสวมอยู่บนผ้าโปกศรีระของเจ้าบ่าว จะสวมแครงงานช่วงเช้า(งานธากา-งานซากัน)เท่านั้น พอเมื่อเข้าสู่พิธีทางศาสนาจะต้องถอดออก นอกจากนี้เจ้าบ่าวจะมีการรอบตัวด้วยเฮนน่า(Henna)คือสมุนไพรที่นำมาอบ เพื่อให้ร่างกายมีสีส้มโดดเด่น และจะนิยมอบเฮนน่าบนมือ และเท้า

การแต่งกายของเจ้าสาวนั้นจะแต่งกายแบบซาลวาร์คามีซ (Salwar Kameez) หรือ ซาลวาร์ กุรตะ (Salwar Kurta) ที่เป็นชุดของสตรีชาวอินเดียทางเหนือแบบดั้งเดิม ทั้งเสื้อ กางเกงรัดขา และผ้าคลุมศีรษะนั้นจะนิยมใช้สีแดง ชมพู และสีทองเป็นสีหลัก มีการปักดิ้นลวดลายสวยงามทั้งชุด และผ้าคลุมศีรษะ นิยมสวมเครื่องประดับสีทองเช่น สร้อยคอ กำไลข้อมือ ตุ้มหู สร้อยบนศีรษะฯ และตกแต่งลวดลายบนร่างกายบนฝ่ามือ แขน และเท้า ด้วยเฮนน่าเช่นกัน ผู้ที่วาดลวดลายด้วยเฮนน่านี้จะเป็นญาติ และเพื่อนของเจ้าสาว ซึ่งลายที่วาดนั้นจะเป็นลายแบบอินเดีย ปัจจุบันจะนิยมใช้แม่แบบที่เป็นกระดาษฉลุลวดลายสำเร็จรูป เพื่อเพิ่มความสะดวกมากขึ้น



ภาพประกอบ 49 การแต่งกายของกลุ่มสาวชาวซิกข์

การแต่งกายของกลุ่มสังคิตจารย์ และศาสนาจารย์นั้นจะแต่งกายกันแบบดั้งเดิม คือ ปัญจา บีกุรตะ-ปีญามา นิยมใช้สีขาวทั้งเสื้อและกางเกงแบบรัดขา และโปกศรีระด้วยผ้าโปกศรีระสี

เดียวกันทุกคน สีของผ้าโพกศีรษะที่กลุ่มสังคีตจารย์นิยมนั้นคือสีน้ำเงิน สีน้ำเงินเข้ม และสีดำ ก แต่งกายของกลุ่มสังคีตจารย์และศาสนาจารย์นั้นดูเรียบง่ายแตกต่างจากผู้อื่นในงาน



ภาพประกอบ 50 (บน) การแต่งกายของกลุ่มสังคีตจารย์ (ล่าง) การแต่งกายของศาสนาจารย์

1.5 บทสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีกรรมประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์

บท ลาว่าห์ 4 บท

บทลาว่าห์(Laavan)ทั้ง 4 บท (ซุฮี มฮัลล่า 4 บทสวดพระศาสดาพระองค์ที่ 4) นั้น คือหนึ่งในบทสวดภาวนาของพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่ได้รวบรวมเอาบทประพันธ์คำสอนของพระศาสดาทั้ง 10 พระองค์ของศาสนาซิกข์เอาไว้ และยึดถือเอาคัมภีร์เล่มนี้เป็นองค์ศาสดาอันสูงสุดอีกด้วย หรือที่ชาวซิกข์เรียกว่าพระศาสดาศรีคุรุครันต์ซาฮิบ และศาสดาผู้ที่ได้ประพันธ์บทลาว่าห์ทั้ง 4 บท (4โคลก) นี้ คือ พระศาสดาองค์ที่สี่ คุรุ ราม ดาส (GURU RAMDAS JI) ได้รจนาไว้ในบท “ซุฮี (Suhi) หรือ ซุฮี(Suheer)” จะปรากฏอยู่ในหน้า 773 - 774 ของพระคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ (SGGS 773-774) บทลาว่าห์ทั้ง 4 บทนี้มีความหมายที่ก่อให้เกิดความสุขเอนกนันทน์ และพรรณนาถึงความรัก บทลาว่าห์ทั้ง 4 บทจึงถูกนำมาใช้ขับกล่อมในงานมงคลสมรสของ ชาวซิกข์ หรือพิธี “อนันต์การัช” (Anand Karaj) ตั้งแต่อดีตการจวบจนปัจจุบัน ซึ่งพิธีอนันต์การัช เกิดขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2398 (ค.ศ.1855) โดยพิธีจัดให้กับ บาบา ดาร์บารา ซิงห์ (Baba Darabara Singh) จัดขึ้น ณ ราวันปินดี (Rawalpindi) ปัจจุบันอยู่ในจังหวัดปัญจาบ สาธารณรัฐอิสลามปากีสถาน



ภาพประกอบ 51 คุรุรามดาส ศาสดาองค์ที่ 4

ลาว่าห์ทั้ง 4 บทนี้ แต่ละบทจะพรรณนาถึงความรักอันลึกซึ้ง ประกอบกับการขับร้องโดยสังคีตจารย์ พร้อมทั้งบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบการขับร้องบทสวดภาวนานี้ เมื่อเสียงดนตรีเริ่มบรรเลงขึ้นนั้น บ่าวสาวคู่สมรสจะเริ่มเดินวนไปในทางขวาขอพระอาสนะของพระคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบ จะเดินทั้งหมด 4 รอบ ซึ่งในการเดินรอบแรกจะอธิบายถึงรูปแบบการใช้ชีวิตภายใต้หน้าที่

ของชีวิตสมรสตามหลักศาสนวินัย การเดินรอบที่สองจะอธิบายถึงพระเจ้าซึ่งเป็นผู้ที่นำทางคู่สมรสให้ไปพบกับความจริง พระเจ้าจะสถิตและปรากฏอยู่ในทุกสรรพสิ่งจงศรัทธาและเชื่อมั่นในพระองค์อย่างมั่นคง การเดินรอบที่สามจะอธิบายถึงจิตใจที่เริ่มหลุดจากบ่วงแห่งมายาและบังเกิดความเสนาหาที่จะเข้าพบพระผู้เป็นเจ้า โดยการภาวนาบทและสรรเสริญบทธรรม การเดินรอบที่สี่จะอธิบายถึงจิตใจซึ่งเต็มไปด้วยความสงบสุขหลังจากที่ได้พบกับพระเจ้าแล้ว ความสุขที่เกิดขึ้นดุจดังความหวานที่แผ่ไปทั่วทั้งกาย และดวงจิต

บทสวดลาว่าห์นี้ เป็นบทสวดภาวนาที่ประพันธ์โดยพระศาสดา กุรุ รัม ดาส (GURU RAMDAS JI) หรือพระศาสดาพระองค์ที่ 4 พระองค์ใช้บทภาวนาที่อยู่ในราคะ หรือกลุ่มเสียงโน้ตแบบที่เรียกว่า ซูฮี (Suhī) หรือซูฮี (Suhee) ซึ่งมีท่วงทำนองและเสียงของตัวโน้ตที่ไพเราะจับใจเหมาะสมต่อเนื้อความต่างๆในบทภาวนา ที่บรรยายถึงความหมายของความรักความผูกพัน การรวมจิตทั้งสองให้เป็นหนึ่งเดียวและแสดงความรักที่มีต่อพระเจ้า และราคะนี้จะจัดอยู่ในลำดับที่ 15 จากทั้งหมด 31 ราคะที่ถูกกำหนดไว้ในพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ และจะใช้ताल (Taal) หรือกลุ่มของจังหวะในการบรรเลงทับบลาที่ชื่อว่า รูปัก (Rupak Taal) ซึ่งจะมีจังหวะหลักรวมกันอยู่ 7 จังหวะ

ความหมาย “บทลาว่าห์” ซูฮี มฮัลล่า 4 (บทสวดพระศาสดาพระองค์ที่ 4)

บทที่ 1

ਹਿ ਪਹਿਲੀ ਲਾਵ ਪਰਵਿਰਤੀ ਕਰਮ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਇਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“ฮัร แปะแฮลลี ล่าหวั บัรวิรตี กรัม ดริร่าอีอา บัล รัม จีโอ”

โอ้พระผู้เป็นเจ้า ข้าขอน้อมคารวะพระองค์ (ด้วยเมตตาของพระองค์ทรงประทานให้ศิษย์) ทรงโปรดเมตตาตามอบหมายหน้าที่ให้สวดภาวนา “นาม” นี้ คือลาว่าห์แรกกับพระผู้เป็นเจ้า (ด้วยจิตที่เปรียบดุจสตรีในพิธีมงคลสมรส)

ਬਾਣੀ ਬ੍ਰਹਮਾ ਵੇਦੁ ਪਰਮੁ ਦ੍ਰਿਸ਼ਹੁ ਪਾਪ ਤਜਾਇਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“บานี บรหม่า เวธู บรัมม ดริรโฮ ปาป ตญ่าอีอา บัล รัม จีโอ”

พระวณะ (คุรุบานี) ของพระศาสดา คือพระเวทของพระพรหม ด้วยการสวดภาวนาคุรุบานีในดวงจิตของเจ้านี้ บาปกรรมต่างๆจะมลายหายไปสิ้น

ਪਰਮੁ ਦ੍ਰਿਸ਼ਹੁ ਹਿ ਨਾਮੁ ਪਿਆਵਹੁ ਮਿਮ੍ਰਿਤਿ ਨਾਮੁ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਇਆ ॥

“บรัมม ดริรโฮ ฮัร นาม ชีอาโว ชิมริต นาม ดริร่าอีอา”

จงสวดภาวนา “นาม” ของพระผู้เป็นเจ้าอย่างสม่ำเสมอ (ให้เป็นกิจวัตรประจำในดวงจิต)
พระศาสดาทรงเน้นและประทาน “นาม” แก่สาวก

ਸਤਿਗੁਰੁ ਗੁਰੁ ਪੂਰਾ ਆਰਾਧੁ ਸਭਿ ਕਿਲਵਿਖ ਪਾਪ ਗਵਾਇਆ ॥

“สัตย์คุร คุร ปูรา อาราธไซ์ ซับ เกิลเว็ค บาป กวาอีอา”

จงรำลึกถึงคำสอนของพระศาสดาผู้สมบูรณ์ทุกขณะจิต บาปกรรมทุกซั่มวลจะมลาย
หายไปสิ้น

ਸਹਜ ਅਨੰਦੁ ਹੋਆ ਵਡਭਾਗੀ ਮਨਿ ਹਰਿ ਹਰਿ ਮੀਠਾ ਲਾਇਆ ॥

“ซอญ อนันด์ โฮอา วัดปาหมี่ มั่น ฮัร ฮัร มีธา ลาอีอา”

ในดวงจิตของมนุษย์ใดที่เริ่มเสนาหา “นาม” ของพระผู้เป็นเจ้า มนุษย์ผู้ประเสริฐผู้นั้นจะ
เสพสุข “อนันต์” (ความสุขที่ไร้ขอบเขต ไม่สามารถบรรยายได้) ตลอดกาล

ਜਨੁ ਕਹੈ ਨਾਨਕੁ ਲਾਵ ਪਹਿਲੀ ਆਰੰਭੁ ਕਾਜੁ ਰਚਾਇਆ ॥੧॥

“ญัน กาแฮ นานัก ลาฟ ปาแฮลลี่ อาร์มพ์ กาญ รจาอีอา”

สาวกนาค(พระศาสดาคูหรือนาค) ทรงตรัสว่า การสวดภาวนา “นาม” ของพระผู้เป็นเจ้า ก็
คือการเดินลวาท်รอบแรกของพิธีมงคลสมรสของสตรี (ในรูปของดวงจิตมนุษย์) กับสามี(ในรูป
ตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้า)ด้วยการเริ่มสวดภาวนา “นาม” นี้ คือจุดเริ่มแรกของพิธีสมรส (การรวม
จิตในรูปของสตรีกับพระผู้เป็นเจ้า)ที่แท้จริง

บทที่ 2

ਹਰਿ ਦੂਜੀ ਲਾਵ ਸਤਿਗੁਰੁ ਪੁਰਖੁ ਮਿਲਾਇਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“ฮัร ดู-ญี ลาวห์ สัตย์คุร ปูร์ค มีลาอีอา บัล ราม ญีโอ”

ไอรามญี (พระผู้เป็นเจ้า) ข้าขอน้อมคารวะพระองค์ (ให้จิต ในรูปของสตรี) ทรงโปรดให้ได้
พบพานสัตย์คุร

ਨਿਰਭਉ ਭੈ ਮਨੁ ਹੋਇ ਹਉਮੈ ਮੈਲੁ ਗਵਾਇਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“นิริปาโอ เป๋ มั่น โอเอ เฮาแม่ห์ แมล คาวาเอ บัล ราม ญีโอ”

โดยเมตตาของพระองค์ ดวงจิตของข้าฯไร้ความหวาดกลัวในสากลโลก และสลายความ
หยิ่ง ความหลง ความเห็นแก่ตัว นี่คือนิลาว่าห์ที่สอง กับสามมี-พระผู้เป็นเจ้า (ด้วยจิตซึ่งเปรียบดุจสตรี
ในพิธีมงคลสมรส)

ਨਿਰਮਲੁ ਪਾਉ ਪਾਇਆ ਹਰਿ ਗੁਣ ਗਾਇਆ ਹਰਿ ਵੇਖੈ ਰਾਮੁ ਹਦੁਰੇ ॥

“นิรมล ปาอุ ปาอีอา ฮัรฺ กุณฺ กายีอา ฮัรฺ เวแคะ ราม ฮุดูเร”

จิต-สตรีใด สามารถสละความหยิ่งความเห็นแก่ตน ที่สวดภาวนานามของพระองค์ ภายใ
ดวงจิตของนางจะเกิดความเคารพรักสามมี-พระผู้เป็นเจ้า นางจะประจักษ์รู้สึว่าพระองค์ทรงอยู่ใกล้
นางตลอดเวลา

ਹਰਿ ਆਤਮ ਰਾਮੁ ਪਸਾਰਿਆ ਸੁਆਮੀ ਸਰਬ ਰਹਿਆ ਭਰਪੂਰੇ ॥

“ฮัรฺ นิรมล ราม ปซารีอา ซูอามี ซรบั ราอีอา ปัรปุร”

นางเกิดความเชื่อมั่นในดวงจิตว่าทุกสถานะ ทุกสภาวะ ที่ปรากฏในสากลโลกล้วนเป็นไป
ด้วยบารมีของพระองค์(สามมี) และพระองค์ทรงปรากฏอยู่ในทุกสรรพสิ่ง

ਅੰਤਰਿ ਬਾਹਰਿ ਹਰਿ ਪੂਭੁ ਏਕੇ ਮਿਲਿ ਹਰਿ ਜਨ ਮੰਗਲ ਗਾਏ ॥

“อันตรฺ บาฮัรฺ ฮัรฺ ปรับห์ เอโก มิล ญัน มังคัล กวาเอ”

นางจะเห็นในโลกนี้มีเพียงแต่พระองค์ทั้งภายนอกและภายใน นางจะร่วมสวดเจริญธรรม
สรรเสริญคุณของพระองค์ในหมู่สาธุชน

ਜਨ ਨਾਨਕ ਦੁਜੀ ਲਾਵ ਚਲਾਈ ਅਨਹਦ ਸਬਦ ਵਜਾਏ ॥੨॥

“ญัน นานัก ดุญี ลาวห์ จลาอี อันฮัด ชบัต วญาเอ”

สาวกนาสิก พระศาสดาคูณานักทรงตรัสว่า การได้พบพานพระองค์ ข้าฯได้สละความหยิ่ง
เห็นแก่ตน และได้สวดภาวนาสรรเสริญพระองค์ สำนึกพระองค์ทรงอยู่ทุกแห่งหน ในทุกสรรพสิ่ง ได้
ย่างเข้าสู่ล่าวาห์รอบที่สอง ในจิตของสตรีจะรับรสุขดุจดังเพลงบรรเลงแห่งพระธรรม

บทที่ 3

ਹਰਿ ਤੀਜੜੀ ਲਾਵ ਮਨਿ ਚਾਉ ਭਇਆ ਬੈਰਾਗੀਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“ฮัร ตีญรี ลาวห์ มั่น จาโอ ปาอีอาห์ แบร่าคิอา บัลราม ญีโ”

ไอ้ ราม ญี (พระผู้เป็นเจ้า) ข้าพหม่อมการะพระองค์ ด้วยเมตตาของพระองค์ ในดวงจิต บังเกิดความประสงค์ที่จะใคร่พบพานพระองค์ นี่คือ ลาวาห์ที่สามที่สง่างาม

ਸੰਤ ਜਨਾ ਹਰਿ ਮੇਲੁ ਹਰਿ ਪਾਇਆ ਵਡਭਾਗੀਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“ซันต์ ญนา ฮัร เมล ฮัรปาอีอา วัดปาคิอา บัล ราม ญีโ”

ผู้มีโชคลาภอย่างสูงได้พบผ่านสาธุชน(นักบวช นักบุญ ศิษย์ของพระผู้เป็นเจ้า)เขาผู้นั้น เสมือนได้พบพระผู้เป็นเจ้า

ਨਿਰਮਲੁ ਹਰਿ ਪਾਇਆ ਹਰਿ ਗੁਣ ਗਾਇਆ ਮੁਖਿ ਬੋਲੀ ਹਰਿ ਬਾਣੀ ॥

“นิรมัล ฮัร ปาอีอา ฮัร กุณ กาอีอา มุข โบลี ฮัร บานี”

ในชีวิตเขาได้พบพระองค์ (พระผู้เป็นเจ้า)สรรเสริญคุณพระองค์ตลอดเวลา และปากจะพูด สวดภาวนาคูรบานี (พระวจนะ) คล่องพระองค์ทุกขณะ

ਸੰਤ ਜਨਾ ਵਡਭਾਗੀ ਪਾਇਆ ਹਰਿ ਕਥੀਐ ਅਕਥ ਕਹਾਣੀ ॥

“ซันต์ ญนา วัดปาคิ ปาอีอา ฮัร กธิแอ อากัธ กาฮานี”

เขาผู้วาสนาดีนั้นได้พบสังสรรค์กับสาธุชน(นักบวช นักบุญ ศิษย์ของพระผู้เป็นเจ้า) ได้รับ ฟังบทสรรเสริญบทสวดเจริญพรของพระองค์

ਹਿਰਦੈ ਹਰਿ ਹਰਿ ਹਰਿ ਧੁਨਿ ਉਪਜੀ ਹਰਿ ਜਪੀਐ ਮਸਤਕਿ ਭਾਗੁ ਜੀਉ ॥

“ฮิรเดไ้ ฮัร ฮัร ฮัร ญุนน์ อุปญี ฮัร ญาปีแอ มัสตัก ปาฆ ญีโ”

ด้วยการสวดภาวนาสรรเสริญพระองค์ในดวงจิตอยู่เป็นนิจ ในดวงจิตของเขาจะเปี่ยมไป ด้วยความเปรมปรีดิ์ตลอดกาล แต่จะสวดภาวนานามของพระองค์ได้โดยวาสนาของผู้นั้นก็ด้วยพระ เมตตาของพระองค์

ਜਨੁ ਨਾਨਕੁ ਬੋਲੇ ਤੀਜੀ ਲਾਵੈ ਹਰਿ ਉਪਜੈ ਮਨਿ ਬੈਰਾਗੁ ਜੀਉ ॥੩॥

“ญัน นานัก โบล่ ตีญี ลาเว๋ ฮัร อุปญฺเจ มั่น แบรฆ ญีโ”

สาวกนานัก พระศาสดานานักทรงตรัสว่า ในลாவ้าห์รอบที่สามนี้ ในดวงจิตจะเกิดความรู้สึกเลื่อมใสที่จะพบพานพระผู้เป็นเจ้า

บทที่ 4

ਹਰਿ ਚਉਬੜੀ ਲਾਵ ਮਨਿ ਸਹਜੁ ਭਇਆ ਹਰਿ ਪਾਇਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“ฮัรจเอาธรี ลาเวอ มั่น ชอญฺญ ป้ออา ฮัร ป้ออา ราม ญีโ”

โ้ ราม ญี ผู้สง่างาม(พระผู้เป็นเจ้า) ข้าฯขอน้อมการวះพระองค์(ด้วยเมตตาของพระองค์ ต่อดวงจิต-สตรี) ในดวงจิตบังเกิดความเชื่อมั่นที่ไม่สั่นคลอน นางได้พบพานพระองค์ (ในสภาวะของ ดวงจิตที่มีต่อสามี พระผู้เป็นเจ้า และการได้พบพานพระองค์ นี่คือนล่าว้าห์ที่สี่ที่สวยงาม

ਗੁਰਮੁਖਿ ਮਿਲਿਆ ਸੁਭਾਇ ਹਰਿ ਮਨਿ ਤਨਿ ਮੀਠਾ ਲਾਇਆ ਬਲਿ ਰਾਮ ਜੀਉ ॥

“กูรมุข มีลืออา สุปาเอ ฮัร มั่น ตัน มีธา ล่าอีอา บัล ราม ญีโ”

โ้ สหาย ด้วยเมตตาของพระศาสดาและความรักในพระผู้เป็นเจ้าดวงจิตของสตรีผู้นั้นได้พบพานพระผู้เป็นเจ้า ภายในดวงจิตของนางนั้น ภายในร่างกายของนางนั้น จะมีแต่ความศรัทธาและความรักต่อพระผู้เป็นเจ้า

ਹਰਿ ਮੀਠਾ ਲਾਇਆ ਮੇਰੇ ਪ੍ਰਭ ਭਾਇਆ ਅਨਦਿਨੁ ਹਰਿ ਲਿਵ ਲਾਈ ॥

“ฮัร มีธา ล่าอีอา เมเร่ ปรับ ปาอีอา อันดิน ฮัร เลีว ล่าอี”

โ้ สหาย ดวงจิตมนุษย์ใดที่รักและศรัทธาในพระผู้เป็นเจ้า พระองค์จะทรงโปรดปรานผู้นั้น ในดวงจิตของมนุษย์ผู้นั้นเขาจะตั้งจิตมั่นรำลึกถึงพระองค์ตลอดเวลา

ਮਨ ਚਿੰਦਿਆ ਫਲੁ ਪਾਇਆ ਸੁਆਮੀ ਹਰਿ ਨਾਮਿ ਵਜੀ ਵਾਧਾਈ ॥

“มัน จินดืออา ฟัล ปาอีอา สุอามี ฮัร นาม วญฺ วาฮาอี”

มนุษย์ผู้นั้นที่ดวงจิตรำลึกถึงพระองค์ตลอดเวลา จะรับผลตามจิตปรารถนาทุกประการ ด้วยพระบารมีของพระนามของพระองค์(พระผู้เป็นเจ้า) ในดวงจิตของเขาจะมีแต่ความสุขสมประสงค์

ਹਰਿ ਪ੍ਰਭਿ ਠਾਕੁਰਿ ਕਾਜੁ ਰਚਾਇਆ ਧਨ ਹਿਰਦੈ ਨਾਮਿ ਵਿਗਾਸੀ ॥

“ฮัร ปรับ ธากุร กาญจจาอีอา ธันห์ ฮิรแด นาม วิศาซี”

โอ้ สหาย พระผู้เป็นเจ้าได้ทรงโปรดประทานพรในกิจกรรมพิธีสมรส ด้วยพระบารมีของการสวดภาวนานาม ในดวงจิตของนางนั้นจะมีแต่ความอímเอิบและเปี่ยมด้วยความสุขอนันต์ตลอดกาล

ਜਨੁ ਨਾਨਕੁ ਬੋਲੈ ਚਉਥੀ ਲਾਵੈ ਹਰਿ ਪਾਇਆ ਪ੍ਰਭੁ ਅਵਿਨਾਸੀ ॥੪॥੨॥

“ญัน นานักโบแล จออธี ลาเว ฮัร ปาอีอา ปรับ อาวนาซี // 4 // 2 //

สาวกน่านัก พระศาสดาน่านักทรงตรัสว่า ในพิธีสมรสของดวงจิตของสตรีกับสามี ในลาว่าห์รอบที่สี่นี้ ดวงจิตของนางนั้นจะได้พบพานกับพระผู้เป็นเจ้าผู้เป็นอมตะสมประสงค์ของนาง

1.6 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

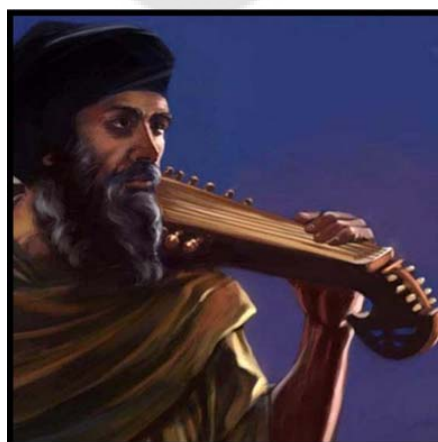
กิรตัน (Kirtan) หมายถึง วงดนตรีที่บรรเลงเล่นประกอบไปพร้อมกับการร้องบทสวดภาวนาในศาสนาซิกข์ ซึ่งกิรตันที่แท้จริงนั้นจะแสดงออกผ่านทางคำพูด ทางจิตใจ และกริยา ผ่านบทสวดและท่วงทำนองที่บรรเลงขับกล่อม เพื่อเป็นการชี้แนะแนวทางและน้อมนำเอาทุก ๆ ถ้อยคำของพระศาสดาทุก ๆ พระองค์ คำสอนทุก ๆ คำสอนที่ท่านได้จนาไว้ ซึ่งรวบรวมอยู่ในพระมหาคัมภีร์ศรีคุรุครันท์ซาฮิบ เพื่อให้ชาวซิกข์นั้นสามารถนำมาเป็นหลักยึดถือปฏิบัติ นึก คิด และขัดเกลาจิตใจตนเองรักคนในครอบครัว ซึ่งเหล่าศาสนิกชนชาวซิกข์ ทั้งหลายนั้นควรยึดถือปฏิบัติตามคำสอนอย่างเคร่งครัดให้เป็นวิถีแห่งซิกข์

ดนตรีซิกข์ดั้งเดิมนั้นเริ่มต้นโดย ครูอาจารย์ (Guru Arjan) ณ เมืองอมฤตสระ (Amritsar) มีให้เห็นทั่วไปทั้งเมืองอมฤตสระ จนกระทั่งเกิดการแบ่งแยกการปกครองจึงทำให้การเล่นดนตรีกิรตันนั้น ได้ถูกจำกัดการเล่นบรรเลงเฉพาะในสุวรรณาวิหาร หรือวัดทอง (Golden Temple) และตามคุรดวารา (Gurdwaras) ที่สำคัญ ๆ เท่านั้น ซึ่งตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจะมีการจำแนกคณะกิรตันได้ 3 ประเภท ได้แก่



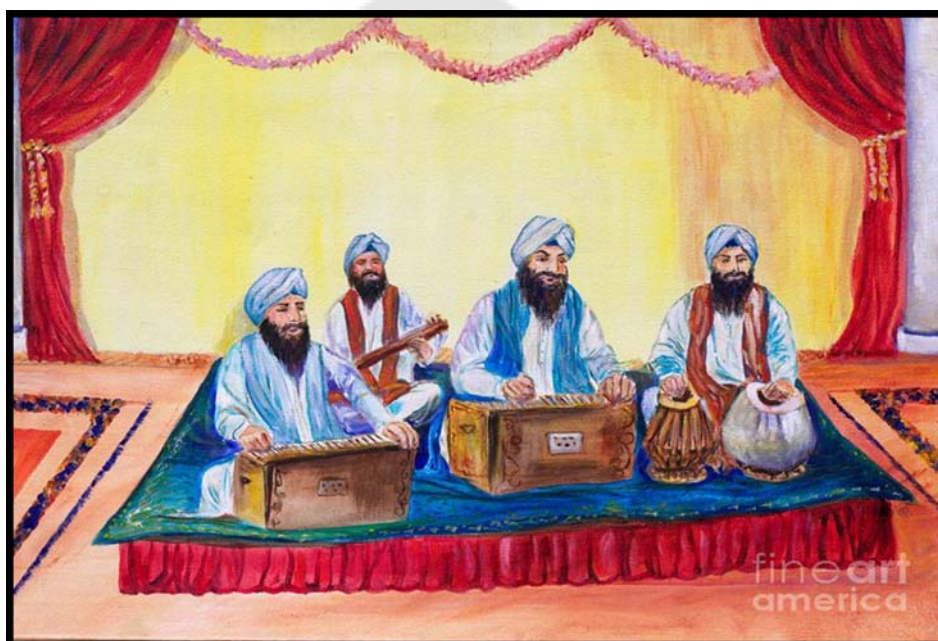
ภาพประกอบ 52 ราบาบิ

1. ราบาบิ (Rababis) ในสมัยพระศาสดาคูรุษานัก (Guru Nanak) ซึ่งปรากฏว่ามีราบาบิ (Rababis) แล้ว ผู้ที่เป็นที่รู้จักมีชื่อเสียงในตอนนั้นก็คือ บิฮาย มาดานา (Bhai Mardana) ซึ่งเป็นนักดนตรีที่อยู่ในคณะที่ร่วมบรรเลงเพื่อเผยแพร่ศาสนาซิกข์กับพระศาสดาคูรุษานักในขณะนั้น บิฮาย มาดานา (Bhai Mardana) นั้นเป็นชาวมุสลิม และใช้เครื่องดนตรีในการเล่นบรรเลงคือ รือบบ (Rebec/Rabab) เหตุผลที่เป็นชาวมุสลิมก็เพราะว่าในสมัยช่วงแรกนั้นพระศาสดาคูรุษานักได้เริ่มทำการเผยแพร่ศาสนาได้ไม่นาน ผู้ที่มีความเลื่อมใสในคำสอนของพระองค์ส่วนใหญ่นั้นจะเป็นผู้ที่นับถือศาสนาอื่นๆ อยู่ก่อนแล้วทั้งสิ้น เมื่อผู้ที่เลื่อมใสเหล่านั้นติดตามพระศาสดาคูรุษานักไปเผยแพร่ศาสนาในที่ต่างๆ บางคนที่สามารถเล่นดนตรีได้ก็จะนำเอาเครื่องไม้เครื่องมือเครื่องดนตรีที่พกพาสะดวกติดไปเพื่อบรรเลงประกอบการเผยแพร่ศาสนาของพระศาสดาคูรุษานักด้วย ณ ตอนนั้นนักดนตรีที่เป็นชาวมุสลิมจะถูกเรียกกันว่า “มิราซิส (Mirasis)” ซึ่งนอกจากจะเป็นผู้ที่เลื่อมใสในซิกข์แล้ว การอยู่การกินก็เป็นไปตามแบบชาวซิกข์ด้วยรวมถึงการแต่งตัว และกริยาท่าทาง ต่อมาพระศาสดาคูรุษานะทรงโปรดให้ชื่อใหม่กับกลุ่มนักดนตรีที่มาจากศาสนาอิสลามนี้ว่า “ราบาบิ (Rababis)”



ภาพประกอบ 53 นักดนตรีราบาบิ

นักดนตรีกลุ่มราบาบี ที่ควรรู้จักนอกจากบิฮาย มาดานา(Bhai Mardana) นั่นก็คือลูกชายของเขาที่ชื่อ ชาห์จาตา (Shahjada) และคนอื่นๆ คือ บัลวานด์ (Balwand) สัตตา(Satta) บาบัค (Babak) ชาตรา (Chatra) สาดดู (Saddu) และบาดดู (Baddu) ในสมัยช่วงแรกกลุ่มนักดนตรีมุสลิมกลุ่มนี้เคยจัดการแสดงเป็นประจำในนครอมฤตสะ (Amritsar) ก่อนเกิดการแบ่งแยกการปกครองในปี ค.ศ. 1949 ตระกูลที่จัดการแสดงของกลุ่มนักดนตรีมุสลิมแบบราบาบีเป็นกลุ่มสุดท้ายคือกลุ่ม บิฮายชานด์ (Bhai Chand) หลังจากการแบ่งแยกการปกครองในอินเดียนักดนตรีราบาบี ได้อพยพไปอยู่ในหลายๆพื้นที่ที่กระจัดกระจายกันออกไป บ้านยังอยู่ในพื้นที่รัฐปัญจาบประเทศอินเดีย บ้านอยู่ในปากีสถาน และที่อื่นๆใกล้เคียง กลุ่มนักดนตรีเกือบจะสูญหายไปทั้งหมดเมื่อไม่มีการอุปถัมภ์จากวัฒนธรรมซิกข์



ภาพประกอบ 54 ราจี

2. ราจี (Ragis) หรือ ราจี จาธา (Raji Jatha) คือ นักร้องสมัครเล่นซึ่งคุรุอาจารย์ (Guru Arjan) เป็นผู้สนับสนุนในการฝึกฝนในการบรรเลงดนตรีกীরตัน เล่นเครื่องดนตรี หัดท่องจำและร้องบทสวดภาวนาในศาสนาซิกข์และร่วมให้แสดงภายในวง เพื่อเผยแพร่ศาสนาต่อไป เพราะถ้าฟังพาแต่กลุ่มนักดนตรีราบาบีอย่างเดียวนั้นจะมีข้อเสียอยู่บ้างบางเรื่องก็คือ นักดนตรีกลุ่มราบาบีบางคนชอบที่จะคิดแต่งบทสวดภาวนาสอดแทรกเข้าไปโดยพลการ ซึ่งสามารถบิดเบือนบทคำสอนของพระศาสดาออกไปในทางที่ไม่ควรแก่การเผยแพร่ศาสนาซิกข์ ภายหลังนั้นคุรุอาจารย์จึงนิยมฝึกฝนกลุ่มนักดนตรีกลุ่มใหม่ๆ ด้วยตนเอง โดยลดการพึ่งพาจากกลุ่มนักดนตรีราบาบีเดิมให้มากที่สุด

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 บิฮาย จาชา ซิงห์ อุลวาลีย (Bhai Jassa Singh Ahluwalia) คือนักดนตรีที่มีความสามารถมากและมีชื่อเสียงคนหนึ่งในขณะนั้น ซึ่งจะบรรเลงอยู่ที่ มาตาซุนดิสส์

(Mata Sundi,s Residence) ณ เมืองเดลี ประเทศอินเดีย ต่อมาเมื่อหลังจากพระศาสดาคุรุโกบิณสิงห์ (Guru Gobind Singh) สิ้นพระชนม์นั้น วงดนตรีกิรตัน (Kirtan) ที่บรรเลงนะสุวรรณวิหารหรือวัดทอง (Golden Temple) เหล่านั้นก็ได้อยู่แสดงลง เหตุผลก็เพราะว่า ภายหลังจากพระศาสดาคุรุโกบิณสิงห์สิ้นพระชนม์ ได้มีการรุกรานจากฝั่งผู้นำชาวมุสลิมในขณะนั้น เพื่อทำการต่อสู้แย่งชิงดินแดนบริเวณสุวรรณวิหารหรือวัดทองที่เป็นที่ตั้งศาสนสถานที่เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจอันสูงสุดของศาสนิกชนชาวซิกข์ สงครามการต่อสู้เกิดขึ้นอยู่เป็นหนึ่งเมืองแย่งชิงกันไปมาอยู่หลายปี แต่สุดท้ายเมื่อชาวซิกข์ได้กลับมาควบคุมเมืองอมฤตสระอีกครั้ง ศาสนิกชนชาวซิกข์จึงเริ่มฟื้นฟูการบรรเลงดนตรีกิรตันในแบบฉบับของพวกเขาอีกครั้ง ซึ่งอยู่ในช่วงยุคของการปกครองของมหาราช แลนเดอ ซิงห์ (Randhir Singh) พร้อมด้วยพวกพ้องบริวาร ที่เลื่อมใสในศาสนาซิกข์เป็นอย่างมาก ซึ่งท่านทั้งหลายเหล่านี้ได้ร่วมฟื้นฟูการบรรเลงดนตรีกิรตันในแบบฉบับของชาวซิกข์ เพื่อเป็นการทำนุบำรุงและเผยแพรศาสนาซิกข์ที่ได้รับการผลกระทบจากสงครามในช่วงก่อนหน้านั้น

ราจี (Ragis) จะประกอบไปด้วยนักดนตรี 3 ตำแหน่งดังนี้

- 1) นักดนตรีที่เล่นกลอง ทับบลา (Tabla) หรือ จอรี (Jori) ซึ่งหมายถึงกลองคู่
- 2) นักดนตรีที่เล่น ฮาโมเนียม (Harmonium)
- 3) นักดนตรีที่เล่นเครื่องสายของอินเดีย หรือ ฮาโมเนียม หรือ ฉาบ (Cymbal)

นักดนตรีทั้งสามคนของวงในลักษณะแบบที่เรียกว่าราจีนี้ จะมีแบบแผนการนั่งบรรเลงที่ตายตัว และยึดถือเป็นหลักสากลดั้งเดิม คือ ผู้นำวงจะนั่งอยู่ตรงกลางระหว่างนักดนตรีทั้งสาม กล่าวคือคนที่นั่งอยู่ตรงกลางจะเป็นหัวหน้าวง และชื่อของวงหรือคณะดนตรีนั้นก็จะต้องตั้งหรือเรียกตามชื่อของหัวหน้าผู้ควบคุมวงอีกด้วย แผนผังการตั้งของวงดนตรีแบบราจี เมื่อหันหน้าเข้าสู่อาสนะของพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ วงดนตรีจัดตั้งอยู่ทางฝั่งขวาของอาสนะ จะนั่งเรียงกันเป็นแถวหน้ากระดานสามคน คนซ้ายสุดจะนั่งติดกับพระอาสนะของพระคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ เครื่องดนตรีของคนซ้ายสุดนี้จะเป็นเครื่อง เครื่องสาย หรือ ฮาโมเนียม หรือ ฉาบ(Cymbal) แต่ในสมัยปัจจุบันมักจะนิยมเป็นเครื่องฮาโมเนียมมากกว่า คนถัดมาคือคนตรงกลางจะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง เครื่องดนตรีที่เล่นจะเป็นฮาโมเนียมและมีหน้าที่เป็นคนที่ร้องบทสวดภาวนาเป็นหลักหรือเรียกได้ว่าเป็นต้นเสียงของวง คนที่สามจะนั่งอยู่ทางขวาสุด เครื่องดนตรีที่เล่นจะเป็นกลองทับบลา หรือ จอรี เสมอทำหน้าที่เป็นแกนจังหวะหลักของวงแบบ ราจีนี้ ซึ่งในสมัยปัจจุบันนี้ลักษณะวงแบบราจีสันนี้ยังคงเป็นที่นิยมมากและแพร่หลาย และพบเห็นได้ทั่วไปตามคุรุถวาราต่างๆ ทั่วโลก

ปัจจุบันกลุ่มนักดนตรีแบบราจีสันนี้ ได้ถูกเชิญจากคุรุถวาราที่สำคัญที่ตั้งอยู่ณะประเทศต่างๆทั่วโลก โดยจะทำการเชิญวงดนตรีที่มีชื่อเสียงนั้นๆผ่านคณะกรรมการกลางคือ โซมานี คุรุถวารา พัตบาด์ฮัค (Shromani Gurdwara Patbandhak Committie) กลุ่มนักดนตรีบางกลุ่มที่มีชื่อเสียงมากๆที่ขึ้นชื่อในการบรรเลงและเป็นที่ยอมรับในวงการ ก็สามารถออกไปแสดงยังต่างถิ่นหรือต่างประเทศโดยใช้สถานที่คุรุถวารา สถานชุมนุมเจริญธรรม หรือ หอประชุมในแหล่งอาศัยของชุมชนชาวซิกข์เพื่อทำการแสดงได้เช่นกัน



ภาพประกอบ 55 ถาดิ

3. ถาดิ (Dhadhis) นักดนตรีกลุ่มถาดิส์นี้ถูกเรียกชื่อโดยพระศาสดาคุรุ ฮาร์ โภบินด์ ยี (Guru Har Gobind Ji) ซึ่งตรงกับตอนต้นศตวรรษที่ 17 นักดนตรีกลุ่มนี้จะนิยมการเล่นบทสวดภาวนาที่มีความหมายเกี่ยวกับความกล้าหาญ และบทวาร์(Vaars) ต่อหน้าที่ชุมนุมเจริญธรรมหรือกลุ่มชนชาวซิกข์ในสภาวะสงครามเพื่อสร้างแรงบันดาลใจความอึกเหิมความกล้าหาญ นักดนตรีที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นคือ บิฮาย นัธทา (Bhai Natha) ซึ่งเชี่ยวชาญการเล่นกลองมือขนาดเล็ก และบิฮาย อับดุลลา (Bhai Abdulla) ซึ่งเชี่ยวชาญในการเล่นซารังจี (Sarangi) ลักษณะของดนตรีที่กลุ่มถาดิส์เล่นนั้น จะมีการสอดแทรกทำนองเพลงพื้นบ้าน (Folk Tone) และท่วงทำนองในการเล่นที่มีพลังให้ความรู้สึกของความอึกเหิมกล้าหาญ สอดแทรกไปในบทเพลงนั้นด้วย ส่วนมากนักดนตรีกลุ่มนี้จะเป็นนักดนตรีพื้นบ้านซึ่งไม่มีความรู้ทักษะทางดนตรีทางเหนือของอินเดีย (Hindustani Classical Music) แต่กลับได้รับความนิยมมากมายในช่วงสงครามที่ปะทะกับผู้นำทางมุสลิมที่มารุกรานในขณะนั้น

ถาดิจะประกอบไปด้วยนักดนตรี 2-3 คน คนที่หนึ่งจะเล่น ซารังจี (Sarangi) คนที่สองจะเล่นกลองมือขนาดเล็ก(Dhadh) และคนสุดท้ายหรือคนที่สามจะเป็นคนร้องและบรรยายใจความของบทเพลง ในบางครั้งพวกนักดนตรีกลุ่มถาดิส์จะถูกว่าจ้างให้ไปบรรเลงบทเพลงตามศาสนสถานชาวซิกข์ด้วย ในการบรรเลงดนตรีของนักดนตรีกลุ่มนี้โดดเด่นในการสอดแทรกบทกวีหรือคติที่เขาส่งเอง ซึ่งส่วนมากจะมีความหมายเกี่ยวกับการต่อสู้ สงคราม และความเสียสละ หนึ่งในบทสวดที่เรียบเรียงโดยกลุ่มนักดนตรีถาดิส์ที่เป็นที่นิยมมาก คือบทสวดภาวนา บิฮาย คิเชน ชิงห์ กิรตัน (Bhai

Kishen Singh Kurtan) และกลุ่มนักดนตรีอีกกลุ่มที่มีชื่อเสียงก็คือ โซฮาน ซิงห์ ซีตัล (Sohan Singh Seetal)

1.7 เครื่องดนตรีที่ใช้และการประสมวงในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

การสวดภาวนาถือเป็นกิจสำคัญของศาสนาซิกข์อย่างหนึ่งอยู่แล้ว และในการสวดภาวนานี้ จะมีการนำเอาดนตรีเข้ามาประกอบด้วยจึงจำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีที่เล่นควบคู่การสวดภาวนาจาก พระมหาคำภีร์คุรครันต์ซาฮิบ ซึ่งการนำเอาดนตรีมาใช้เพื่อการประกอบการสวดภาวนานี้ ก็ปรากฏขึ้นตั้งแต่พระศาสดาองค์แรกของศาสนาซิกข์ คือพระศาสดาคูรูนานก (Guru Nanak) พระศาสดาคูรูนานกนั้น ได้ให้ความสำคัญกับดนตรีเพื่อใช้ในพิธีกรรมต่างๆทางศาสนา รวมทั้งเป็นการใช้ดนตรีเพื่อประกอบการสวดภาวนาด้วย เช่นเดียวกันกับงานแต่งงานของชาวซิกข์ ก็จะมีการสวดภาวนาไปพร้อมกับการเล่นดนตรีเหมือนกันกับพิธีกรรมอื่นๆ โดยมีนักดนตรี หรือที่ชาวซิกข์เรียกว่า “สังคีตจารย์” ซึ่งจะเป็นผู้ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีพร้อมทั้งร้องบทสวดภาวนาไปพร้อมกัน

ตั้งแต่พระศาสดาองค์แรกจวบจนพระศาสดาองค์ที่สิบ ดนตรีมีบทบาทสำคัญในการช่วยเผยแผ่ศาสนาซิกข์เป็นอย่างมาก ไม่ใช่เพียงแต่ศาสดาคูรูนานกเพียงพระองค์เดียวที่ใช้ดนตรีเป็นส่วนช่วยเผยแผ่ศาสนาพระศาสดาองค์อื่น ๆ ก็ได้ใช้ดนตรีเพื่อประกอบการสวดภาวนาเช่นกัน และศาสดาแทบทุกพระองค์ ได้มีการประพันธ์บทสวดและท่วงทำนองประกอบบทสวดขึ้นเกือบทุกพระองค์อีกด้วย ในยุคแรกที่พระศาสดาองค์ที่ 1 (พระศาสดาคูรูนานก) ได้เริ่มออกเผยแผ่ศาสนาซิกข์นั้น ปรากฏแต่เพียงเครื่องดนตรีที่ชื่อว่า “ทานปุระ(Tanpura)” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีอินเดียที่ใช้สร้างเสียงคลอ (Drone) แต่ในยุคต่อมาปรากฏว่ามีเครื่องดนตรีหลายชนิดเพิ่มขึ้นมา อาทิเช่น ซารางกี (Sarangi) , กลองทาบปล่า (Tabla), ทานปุระ หรืออีกชื่อว่า ดรuba (Druba), ซิตาร์ (Sitar) และฮาร์โมนีเยม (Harmonium) เป็นต้น และได้เริ่มมีการประสมรวมวง ดนตรีทั้งวงที่มีขนาดใหญ่ที่มีการใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้น และวงที่มีขนาดเล็กที่มีการใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น เหล่านี้เป็นการประสมวงดนตรีเพื่อให้เหมาะแก่การบรรเลง หรือ เพื่อให้สะดวกต่อการเดินทางเคลื่อนย้ายไปที่ต่างๆ ในครั้งที่ที่พระศาสดาออกไปเผยแผ่ศาสนาจึงอาจกล่าวได้ว่าช่วงแรกๆนั้นเป็นลักษณะของการทดลองประสมรวมวงในรูปแบบต่างๆให้เหมาะแก่กิจกรรมทางศาสนา และได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีหลากหลายชนิดมาใช้ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีอินเดียเองหรือเครื่องดนตรีจากฝั่งเอเชียกลาง (Middle East) หรือประเทศในกลุ่มอาหรับก็ได้ถูกนำมาใช้อีกด้วย

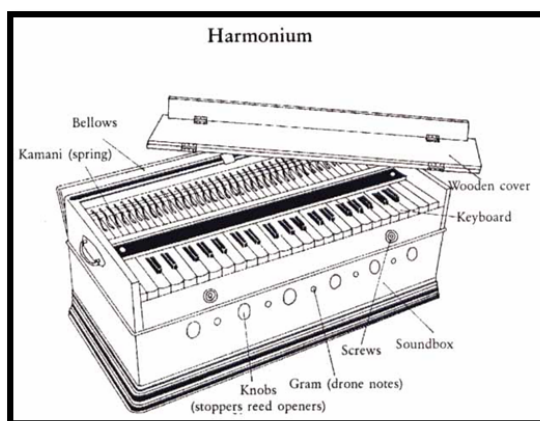
ในปัจจุบันดนตรีประกอบการสวดภาวนาในทุกๆพิธีกรรม และกิจกรรมทางศาสนาซิกข์นั้น จะมีแม่แบบหรือต้นแบบที่ยึดถือเป็นแบบอย่างให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือยึดถือจากจุดศูนย์กลางของศาสนาซิกข์ ซึ่งมีจุดศูนย์กลางอยู่แห่งเดียวคือ อากาลตาคัทซาฮิบ (Akal Takhat Sahib) หรือวิหารทองคำ ในเมืองอมฤตสระ แคว้นปัญจาบ ประเทศอินเดีย โดยให้ยึดรูปแบบการประสมวงดนตรี รวมทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ ตามแบบฉบับของคุรตวาราอากาลตาคัทซาฮิบหรือวิหารทองคำดังกล่าว ที่เป็นศูนย์กลางของศาสนาซิกข์ กล่าวคือ การประสมวงดนตรีในรูปแบบปัจจุบันนั้น มัก

ปรากฏรูปแบบดังนี้ จะมีสังคีตจารย์ 3 ท่าน แบ่งเป็นผู้บรรเลงฮาร์โมนีเอ็มพร้อมกับขับร้อง 2 ท่าน และผู้บรรเลงทับล้า 1 ท่าน เรียกการประสมวงดนตรีชนิดนี้เป็นภาษาปักษ์ใต้ว่า ราจี จาธา (Raji Jatha) ราจี หมายถึง ผู้ขับร้อง ส่วนจาธา หมายถึง กลุ่มคน ราจี จาธา หมายความว่า การประสมวงดนตรีในดนตรีประกอบการสวดภาวนาของศาสนาซิกข์ โดยมีข้อแม้ว่าต้องมากกว่า 2 คนขึ้นไป การประสมวงลักษณะนี้ถือเป็นรูปแบบของการประสมวงดนตรีที่ปรากฏอยู่บ่อยมากที่สุด และนิยมมากที่สุด ทั้งคุรุวารารในประเทศอินเดียเอง และคุรุวารารทุกๆที่ทั่วโลก รวมทั้งที่ศรีคุรุสิงห์สภา คุรุวารารประจำกรุงเทพมหานคร ณ ประเทศไทยด้วย



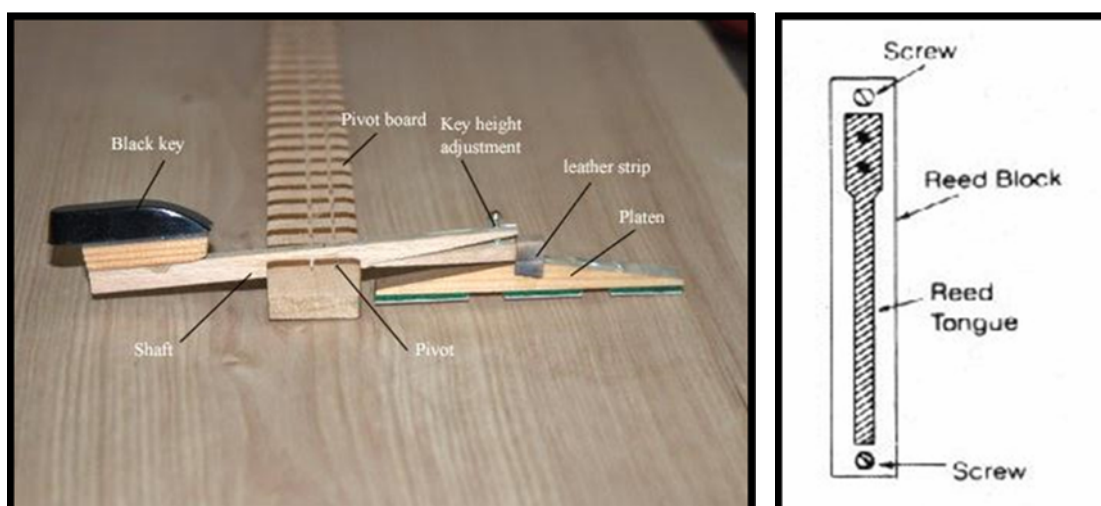
ภาพประกอบ 56 ฮาร์โมนีเอ็มในกล่องบรรจุ

1. **ฮาร์โมนีเอ็ม (Harmonium)** เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้มกดสูบลม ลมนี้จะกำเนิดมาจากการเคลื่อนไหวของหีบลมโดยการบีบลมจากหีบลมเข้าสู่เครื่อง จัดอยู่ในเครื่องดนตรีตามการกำเนิดของเสียงประเภท Free - reed Aerophones ที่มีลักษณะของการบรรเลงโดยการกดแป้น (Keyboard) เป็นเครื่องดนตรีที่มีอิทธิพลมาจากตะวันตก กล่าวคือ มีต้นกำเนิดที่ประเทศฝรั่งเศส ประดิษฐ์ขึ้นโดย อเล็กซานเดอร์ เดเบียง (Alexandre Debain) ประดิษฐ์ขึ้นในปี ค.ศ.1840 และ ฮาร์โมนีเอ็มได้เข้าสู่ประเทศไทยในราวปี ค.ศ.1850 ในช่วงที่ประเทศอังกฤษเข้ามาล่าอาณานิคม ซึ่งชาวอังกฤษได้นำเอาเครื่องดนตรีดังกล่าวเข้ามาสู่อินเดียด้วย เมื่อฮาร์โมนีเอ็มเข้ามาสู่อินเดีย ชาวอินเดียได้ให้ความสนใจและกลายเป็นที่นิยมอย่างรวดเร็ว ทั้งดนตรีอินเดียแบบคลาสสิก (Indian Classical Music) หรือดนตรีลักษณะอื่น ๆ ในประเทศอินเดีย ได้นำเอาฮาร์โมนีเอ็มเข้าไปใช้และนิยมกันอย่างแพร่หลาย ซึ่งรวมทั้งดนตรีประกอบการสวดภาวนาของศาสนาซิกข์ (Kirtan) ด้วย



ภาพประกอบ 57 ส่วนประกอบต่างๆ ของฮาร์โมเนียม

ในครั้งแรก ฮาร์โมเนียม เป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่ลักษณะรูปร่างไม่ต่างจากออร์แกนที่ใช้ในโบสถ์ ต่อมาจึงมีการลดขนาดลงมา จนมีรูปร่างลักษณะ และมีการกำเนิดเสียงคล้ายคลึงกันกับเครื่องดนตรีแอกคอร์ดเตียน (Accordion) และฮาร์โมเนียม จัดอยู่ในกลุ่มจำพวกเครื่องดนตรีแบบ pump organ โดยฮาร์โมเนียมมีการสูบลมเข้าเครื่องเพื่อที่จะเติมลมจากลูกสูบที่อยู่ด้านหลังของเครื่องฮาร์โมเนียม เข้าสู่เครื่อง ในตัวเครื่องสามารถกักเก็บลมได้ และลมจะถูกปล่อยออกตามกลไกเมื่อผู้เล่นกดลงบนแป้นเสียงที่มีลักษณะเหมือนแป้นคีย์บอร์ด (Keyboard) ทุกประการ โดยมีโน้ตเรียงกัน 12 ครึ่งเสียงโดยต่างกันว่าขนาดแป้นที่อาจจะเล็กลงเล็กน้อย และจะมีช่วงเสียงที่น้อยกว่าเครื่องดนตรีในกลุ่มเดียวกันก็คือ คีย์บอร์ด (Keyboard) หรือ เปียโน (Piano) ฮาร์โมเนียม ส่วนมากนั้นจะนิยมสร้างให้มีช่วงเสียงเพียง สามช่วงเสียงครึ่ง เพื่อสะดวกต่อการพกพาไปในที่ต่างๆ และเพียงพอที่จะสามารถเล่นเสียงต่างๆในเพลง หรือบทสวดภาวนา แต่ลักษณะการบรรเลงเป็นลักษณะการตั้งวางเครื่องฮาร์โมเนียมกับพื้นราบ เพราะว่าในวัฒนธรรมดนตรีของอินเดีย ในการบรรเลงนั้น นักดนตรีทุกเครื่องจะต้องนั่งลงบรรเลงกับพื้น นักดนตรีจะไม่ยืนบรรเลง ฮาร์โมเนียมที่ใช้ในอินเดีย นั้นจะเป็นฮาร์โมเนียมตั้งพื้น กล่าวคือ นักดนตรีที่บรรเลงฮาร์โมเนียมจะไม่สามารถสะพายหรือยืนบรรเลงได้



ภาพประกอบ 58 ส่วนประกอบต่างๆ แป้นกดของฮาร์โมนีเยม

ฮาร์โมนีเยม อย่างที่กล่าวมาข้างต้นนั้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะในการบรรเลงลงบนแป้นกด ลักษณะเดียวกันกับเครื่องดนตรีประเภทแป้นคีย์บอร์ด (Keyboard) โดยมากมีช่วงเสียง 3 ช่วงทบเสียงครึ่ง แต่ฮาร์โมนีเยม นั้นมีความพิเศษแตกต่างจากเครื่องดนตรี ประเภทคีย์บอร์ดทั่วไปอยู่อย่างหนึ่ง คือในการบรรเลงฮาร์โมนีเยม ในขณะที่นักดนตรีกดแป้นคีย์ในโน้ตหนึ่ง และหากผู้เล่นมีการดิ่งกลไกของเครื่องจะส่งผลทำให้การบรรเลงโน้ตๆนั้นในช่วงทบเสียง (Octave) ที่ต่ำกว่า 1 ช่วงทบเสียง ก็จะถูกกดลงควบคู่กันไปเอง พุดง่าย ๆ ก็คือ กดโน้ตตัวเดียวแต่เสียงออกมาสองเสียง ซึ่งเป็นการบรรเลงในลักษณะคู่ 8 สม่่าเสมอ ในบางเครื่องที่มีการออกแบบมาพิเศษมากกว่า จะสามารถดิ่งกลไก สั่งให้เครื่องบรรเลงเสียงที่สูงกว่าเสียงที่ผู้บรรเลงกำลังกดอยู่นั้น ให้สูงขึ้น 1 ช่วงทบเสียง (Octave) หรือ สามารถสั่งให้เครื่องเล่นเสียงที่ผู้บรรเลงกำหนด เพื่อให้เสียงค้างไว้ตลอด เป็นเสียงคลอ (Drone) ก็ได้ ด้วยเหตุนี้เอง เครื่องดนตรีชนิดนี้จึงถูกเรียกว่าฮาร์โมนีเยม ซึ่งมีลักษณะของการประสานเสียงในตัวเอง ซึ่งในที่นี้สามารถตั้งปรับการบรรเลงให้เป็นรูปแบบธรรมชาติหรือตั้งเป็นเสียงคลอ (Drone) ได้ โดยการดิ่งและกดปุ่มหมุดด้านข้างของเครื่องดนตรี



ภาพประกอบ 59 กลไกการทำงานของฮาร์โมนีเยม

ฮาร์โมเนียมในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ปรากฏพบฮาร์โมเนียมในการบรรเลง โดยฮาร์โมเนียมมีขนาดกว้าง 25 ซม. ยาว 62 ซม. และสูง 30 ซม. แป้นกดโน้ตเสียงที่ต่ำที่สุดคือเสียง C3 (เสียง “โด” ในช่วงทบเสียงที่ 3 ของบันไดเสียงสากล มีความถี่เสียงอยู่ที่ 130.81 Hz) และแป้นกดโน้ตเสียงที่สูงที่สุดคือเสียง F6 (เสียง “ฟา” ในช่วงทบเสียงที่ 6 ของบันไดเสียงสากล มีความถี่เสียงอยู่ที่ 1396.91 Hz) ช่วงเสียง (Range) ของฮาร์โมเนียมทั้งหมดคือ 3 ช่วงทบเสียงครึ่ง เริ่มต้นที่เสียง C3 – F6 (130.81 – 1396.91 Hz)

ในการวิจัยครั้งนี้ ความถี่ของระดับเสียงในแต่ละเสียงของฮาร์โมเนียมนั้น ระดับเสียงจะตรงกับระดับเสียงสากลของเปียโนที่ใช้ตั้งเทียบความถี่เสียงที่ A 440 Hz ทุกประการ เนื่องจากฮาร์โมเนียมเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวซิกข์รับวัฒนธรรมของเครื่องดนตรีชนิดนี้มาจากตะวันตก ทำให้ระดับเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ จึงมีการตั้งเสียงให้ตรงกับระดับเสียงของดนตรีตะวันตก ระดับเสียงต่าง ๆ บนลิ้มกดของฮาร์โมเนียม จึงมีระดับเสียงตรงกับระดับเสียงของเปียโนที่เทียบความถี่เสียงที่ A 440 Hz ทุกประการ

ในการบรรเลงเครื่องดนตรีฮาร์โมเนียมนั้น ผู้บรรเลงจะนั่งบรรเลงกับพื้น ตำแหน่งในการนั่งในวงจะนั่งอยู่ฝั่งขวา และตรงกลางสังเกตจากการนั่งเมื่อหันหน้าเข้าหาผู้ฟังโดยผู้ที่นั่งตรงกลางส่วนใหญ่จะเป็นผู้นำวง หรือหัวหน้าวง มีหน้าร้องนำ กำหนดควบคุมความต่อเนื่องในการบรรเลง ถ้าหากวงมีชื่อเสียง และเป็นที่ยอมรับมักจะเรียกชื่อวง หรือชื่อคณะนักดนตรีตามชื่อหัวหน้าผู้นำวง ที่นั่งอยู่ตรงกลางนี้ด้วย



ภาพประกอบ 60 ผู้บรรเลงฮาร์โมเนียม

2. ทับบล้า (Tabla) นั้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะหรือเครื่องกระทบ ที่จัดอยู่ในจำพวกประเภทเครื่องกระทบที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากผืนหนัง (Membranophone) มักนิยมใช้ในวัฒนธรรมดนตรีอินเดียทางตอนเหนือ (Hindustani Classical Music) และมีถิ่นกำเนิดอยู่ใน

ประเทศอินเดีย ตามประวัติศาสตร์นั้น มีการอ้างถึงแหล่งที่มาในอยู่หลากหลายแห่งในประเทศอินเดีย บางแห่งอ้างว่ามีการพัฒนามาจากกลองภักวัต (Pakhavaj) ซึ่งเป็นกลองยาวสองหน้า ที่มีถิ่นกำเนิดในวัฒนธรรมดนตรีอินเดียใต้ หรือบ้างก็อ้างว่าเป็นกลองภักวัตแบบย่อส่วนเพื่อให้มีขนาดเล็กลง หากสรุปจากการค้นคว้ามาทั้งหมดนั้น ทับบลังก็มีการพัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีประเภทกลองที่ทำจากหนังสัตว์ของประเทศอินเดียเองทั้งสิ้น



ภาพประกอบ 61 : กลองทับบลัง



ภาพประกอบ 62 การตีทับบลังรูปแบบต่างๆ

ทับบลังนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่มีเทคนิคและวิธีการในการบรรเลงที่ซับซ้อนและแพรวพราวมากที่สุดเครื่องดนตรีหนึ่งของโลก และเป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอินเดียนิยมเล่นมากที่สุดเครื่องหนึ่ง โดยทับบลังสามารถสร้างเสียงในการบรรเลงจากการเคาะนิ้วต่างๆ ลงบนตำแหน่งต่างๆ ทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันจากแผ่นหนังกลองเดียวกันได้ นอกจากนี้ยังมีวิธีการตี การรูดองมือ

ตบ และตี ด้วยนิ้วมือทั้ง 10 นิ้ว, ข้อนิ้วต่างๆ อุ้งมือ และส่วนประกอบต่าง ๆ ของมือ โดยสร้างเสียงได้ไม่ต่ำกว่า 15 เสียง ซึ่งการบรรเลงทาบปล่านั้นก็เป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องอยู่ในศาสนาซิกข์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากวัฒนธรรมดนตรีอินเดียทางตอนเหนือ (Hindustani Classical Music) ที่มักนิยมใช้กลองทาบปล่าเป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ นอกจากนี้ทาบปล่ายังเป็นที่นิยมของประเทศอื่น ๆ ในเอเชียใต้



ภาพประกอบ 63 ทาบปล่าดายน

ทาบปล่า(Tabla)นั้นประกอบไปด้วยกลองสองใบซึ่งต่างกันทั้งทางด้านรูปทรง และลักษณะของสุมเสียง กลองที่ใช้มือทางขวาเล่น เรียกว่า ดายาน (Dhayan,Dayan) ซึ่งเป็นกลองลูกที่มีขนาดเล็กกว่ากลองลูกทางซ้าย ถูกสร้างให้มีรูปทรงกรวย ปลายตัด ส่วนมากมักนิยมใช้ไม้สัก และไม่ชิงชันในการนำมาทำตัวกลอง และมีการเจาะให้เป็นโพรงด้านในตัวกลอง โพรงภายในกลองดายน (Dhayan,Dayan) จะกินเนื้อที่เกือบครึ่งหนึ่งของท่อนไม้ที่นำมาใช้ ตัวกลอง ดายาน (Dhayan,Dayan) ลูกเล็กที่ใช้มือทางขวาลเล่นนี้ จะสามารถปรับเสียงได้ การปรับเสียงนั้นจะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง หรือ บทเพลงที่เล่น โดยการปรับเสียงนั้นจะทำโดยใช้ไม้ทรงกระบอกเล็กๆ นำมาสอดไประหว่างสายที่ยึดติดกับหนังกลองทั้งด้านบน และด้านล่าง ของตัวกลองดายน (Dhayan,Dayan) นี้ และในการปรับเสียงนั้นจะใช้ค้อนเหล็กเล็กๆ น้ำหนักพอเหมาะกับมือ ตีลงไปบนไม้ทรงกระบอกเล็กๆนั้น ส่งผลทำให้สายหนังที่ขึงนั้นตึงขึ้นเพื่อให้เกิดเสียงตีที่สูงขึ้น หรือหย่อนลงเมื่อต้องการปรับเสียงให้ต่ำลง



ภาพประกอบ 64 ทับล้าบายาน

กลองลูกใหญ่อีกลูก ชื่อว่า บายาน(Bayan)) มีลักษณะเหมือนบาตรพระ ซึ่งจะวางทางด้านซ้ายและใช้มือซ้ายในการเล่นกลอง เป็นกลองที่ให้โทนเสียงที่ต่ำลึก มีลักษณะเป็นกลองหน้าเดียวที่จะมีหนังซึ่งเพียงด้านเดียว กลองบายาน(Bayan)นี้มักพบวัตถุดิบที่นำมาใช้เป็นตัวกลองหลากหลาย เช่น ทองเหลืองจะพบโดนทั่วไปมากที่สุด ทองแดงมีการพบบ้างแต่จะมีราคาแพงกว่า ขณะที่ อลูมิเนียม และเหล็กถูกพบบ้างแต่มีราคาย่อมเยากว่าทองแดงและทองเหลือง และไม่ถูกพบในการนำมาใช้ทำตัวกลองบายาน(Bayan)นี้ด้วยเช่นกันแต่ไม่ค่อยนิยมมากนักในปัจจุบันแต่ จะพบเฉพาะกลองทับล้าที่มาจากรัฐปัญจาบในสมัยก่อน บางครั้งดินเผาก็สามารถพบได้บ้างในการนำมาทำตัวกลอง แต่ไม่ค่อยนิยมกันมากนักเนื่องจากคุณภาพที่ไม่ค่อยจะคงทนแข็งแรง กลองทับล้าลูกซ้าย หรือบายาน(Bayan)ที่ทำมาจากดินเผามักพบทางตอน ตะวันออกเฉียงเหนือของรัฐเบงกอลตะวันตก

กลองทั้งสองลูกนี้ หรือที่เรียกรวมกันว่า ทับล้า(Tabla) จะประกอบไปด้วยส่วนต่างๆ นอกจากตัวกลองที่ทำมาจากไม้ และโลหะชนิดต่างๆ ส่วนประกอบแรก คือหนังกลอง ทับล้าทั้งสองใบดายาน(Dhayan,Dayan) และบายาน(Bayan) นี้จะต้องมีหนังกลองซึ่งให้ตึงเพื่อเป็นจุดที่ทำให้กำเนิดเสียง หนังกลองที่นิยมมาใช้นี้จะมีหนังแพะและหนังวัว ที่มักจะนิยมนำมาใช้ทำเป็นหนังซึ่งหน้ากลองทับล้า ซึ่งหนังกลองทับล้านี้ไม่ได้มีเพียงแค่หนังซึ่งชั้นเดียว แต่จะประกอบไปด้วยหนังถึง 3 ชั้นทบกัน หนังชั้นแรกหรือชั้นบนสุดเรียกว่า ชานติ(Chanti,Chat) ลักษณะของหนังจะเป็นรูปวงกลมคล้ายรูปวงแหวน ตรงกลางจะถูกตัด เป็นรูปกลมขนาดใหญ่ หนังชั้นที่สอง เรียกว่า มายดาน,มัยดาน (Maidan) คือหนังชั้นกลางซึ่งหนังชั้นนี้จะมีรูปทรงกลมเต็มผืนหนัง หนังชั้นนี้จะถูกขึงตึงเพื่อรองรับการตีให้เกิดเสียงแก่กลองทับล้า หนังชั้นที่สาม เรียกว่า บาห์ติ(Bharti) หนังชั้นนี้มีลักษณะเหมือนกับหนังชั้นแรกชานติ (Chanti,Chat)ทุกประการ คือมีรูปทรงกลม คล้ายรูปวงแหวนตัดเป็นรูปตรงกลาง



ภาพประกอบ 65 ส่วนประกอบต่างๆ ของทาบล้า

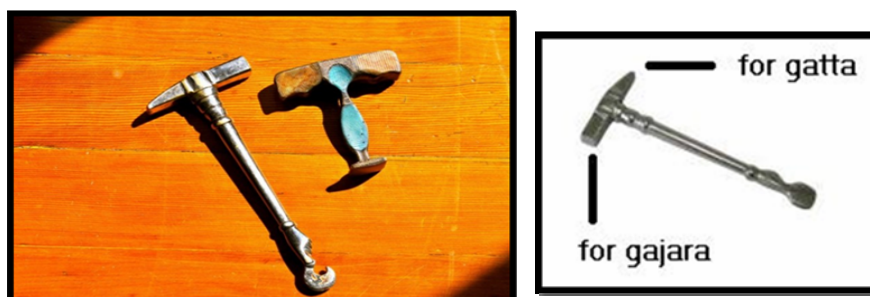
จุดดำวงกลมตรงกลางของผืนหนัง หรือที่เรียกว่า สยาฮี (Syahi, Siyahi) ทำมาจากข้าวหรือธัญพืชผสมรวมกับแป้งสีดำที่ทำมาจากส่วนผสมจากธรรมชาติแล้วนำมาบดรวมกันจนได้มาเป็นสยาฮีที่สามารถแข็งตัวได้เมื่อแห้งเพื่อนำไปใช้ปะ หรือ ทาลงไปบนผืนหนังให้เป็นชั้นๆ บางๆ หลายชั้นซ้อนกันเป็นวงกลมจนเกิดเป็นจุดดำกลมๆ ไม่ใหญ่มากนัก ด้วยความพิถีพิถันในการปะหรือทา สยาฮีให้ได้รูปทรงกลมตามสัดส่วนและความหนาของจำนวนชั้นของแป้งที่ทาทับกันอย่างถูกต้อง ส่งผลให้กลองทาบล้าที่มีเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว จำนวนชั้นที่นิยมทาทับกับไปมานี้จะนิยมทาทับกับตั้งแต่ 6 ชั้น ไปจนถึง 10 ชั้น เหล่านี้ขึ้นอยู่กับช่างทำกลองด้วยว่าจะใช้สัดส่วนของแป้งเท่าไร และการทาทับกี่ชั้น จึงได้เสียงที่ถูกต้องตามที่ช่างทำกลองนั้นต้องการ

หนังทั้งสามชั้นนี้จะถูกประกบกัน และวางซึ่งตึงบนหน้ากลองทาบล้าทั้งสองใบ ที่ริมๆ ขอบผืนหนังจะมีการเจาะโดยค้อนเจาะหนัง ให้เกิดเป็นรูเล็กๆ จำนวนมากเรียงกันจนครบรอบวงกลมตรงรอบๆ ขอบหนังกลองที่ปกคลุมยื่นเกินออกมาจากหน้ากลองทรงกลมเล็กน้อย การที่เจาะรูก็เพื่อที่จะสอดใส่สายหนังเล็กๆ หลายๆ สายสลับกันไปทีละรูๆ แต่ละสายนั้นจะถูกถักเป็นเกลียวสลับกันไปเรื่อยๆ ระหว่างรูจนครบรอบวง เกลียวที่ถูกถักเป็นวงกลมเกลียวโดยสายหนังที่สอดใส่ระหว่างรูที่เจาะทะลุหนังทั้งสามชั้นนั้นเรียกว่า “กาจารา (Gajara)” มีหน้าที่ยึดแผ่นหนังทั้งสามชั้นเข้าไว้ด้วยกันเพื่อที่จะให้แผ่นหนังทั้งสามชั้นนั้นประกบกันแน่น และสามารถซึ่งบนหน้ากลองได้ และกาจารา(Gajara) นี้ยังเป็นจุดที่ค้อนเหล็กจะตีลงมาเพื่อปรับเสียงบนหน้ากลองในแต่ละจุดได้



ภาพประกอบ 66 ขอบเกลียวถักของกลองทับบ้ำ

เมื่อได้ผืนหนังที่เป็นส่วนหน้ากลอง และ ขอบเกลียวถัก (Gajara) แล้ว จะมีสายหนังเส้นยาวๆที่ทำหน้าที่คอยตรึง และขึง ผืนหนังที่เป็นหน้ากลอง ดังที่กล่าวเอาไว้ข้างต้น หรือเรียกว่า แบดดิ (Baddhi) โดยสายหนังยาวเส้นนี้ จะถูกสอดไปตรงขอบเกลียวถัก กาจารา (Gajara) สายจะถูกสอดลงไปตามความยาวของตัวกลองลงไปจนอ้อมท้ายส่วนล่างสุดของกลองที่ตรงกันข้ามกับหน้ากลอง จากนั้นสอดสายหนังยาวทั้งหมดที่เหลือขึ้นไปสอดกับ กาจารา (Gajara) อีก สอดขึ้นลงไปมาสลับกันแบบนี้เรื่อย ๆรูปแบบลักษณะคล้ายฟันปลา เมื่อทำการสอดเสร็จสิ้นแล้วสายหนัง แบดดิ (Baddhi) จึงเป็นสายที่ทำหน้าที่ขึงตรึงผืนหนังหน้ากลองเอาไว้มันเองโดยกลองทับบ้ำทั้งสองใบทั้ง ดายาน และบายาน จะถูกขึงตรึงผืนหน้ากลองโดย แบดดิ (Baddhi) เหมือนกันทั้งสองใบ แต่แตกต่างกันตรงที่ กลองดายาน (Dhayan) จะมีท่อนไม้ทรงกระบอกเล็กๆขัดเอาไว้ระหว่างสาย แบดดิ (Baddhi) จะเรียกท่อนไม้นี้ว่า กัตตะ,กิตตะ (Gatta,Gitta) มีหน้าที่เป็นท่อนไม้ที่ทำให้สายหนัง แบดดิ (Baddhi) ตึง หรือหย่อน จากค้อนเหล็กที่ตีลงบนท่อนไม้ กัตตะ (Gatta,Gitta) เพื่อปรับความตึงของผืนหน้ากลองซึ่งส่งผลต่อการปรับเสียง และกลองทับบ้ำทั้งสองใบจะไม่ได้วางลงบนพื้นโดยตรงแต่จะต้องมี ส่วนฐานรอง เรียกว่า ซิมบี,เบอฮา(Simbe,Birha) ลักษณะเป็นฐานวงแหวนทรงกลมคล้ายโดนัท มีรูตรงกลางขนาดของรูปพอที่จะวางตัวกลองแต่ละใบได้ และมักทำมาจากผ้าหรือสิ่งทอจากธรรมชาติ



ภาพประกอบ 67 ค้อนปรับระดับเสียง

ส่วนประกอบที่สำคัญของทับบลาที่ผู้วิจัยศึกษานั้น ประกอบไปด้วยกลอง 2 ใบ โดยใบซ้ายมือของผู้บรรเลงเรียกว่า บานยา (Baanya) มีลักษณะเหมือนบาตรพระทำจากโลหะ ให้เสียงที่ตื้นทุ้ม จะใช้มือซ้ายในการบรรเลงโดย ชิงด้วยหนังตึงเส้นผ่าศูนย์กลางของผิวหน้ากลอง 23.5 ซม. ความสูงจากพื้น (ไม่รวมฐาน) 26 ซม. ส่วนกลองใบขวามือของผู้บรรเลงเรียกว่า ดานยา (Dhanya) ให้เสียงแหลม โดย ผิวหน้ากลองสามารถที่จะสร้างเสียงได้มาก ลักษณะของเสียงมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับตำแหน่งจุดที่ดี และ นิ้วที่ใช้ตีลงบนหน้ากลอง จะใช้มือขวาในการบรรเลง เส้นผ่าศูนย์กลางของผิวหน้ากลอง 14 ซม. ความสูงจากพื้น (ไม่รวมฐาน) 26.5 ซม. ตั้งเสียงโดยการ ใช้ค้อนเคาะท่อนไม้ทรงกระบอก หรือ กัตตะ(Gatta)ที่อยู่ด้านข้างตัวกลอง ทำให้เส้นหนัง แบดดิ (Baddhi) ตึงขึ้นหรือหย่อนลง ประกอบกับการใช้ค้อนเคาะตรงที่ สายหนังถักเกลียวที่รอบๆขอบผิวหน้ากลอง หรือ กาจารา(Gajara) เพื่อปรับให้ได้เสียงที่ต้องการ



ภาพประกอบ 68 ผู้บรรเลงกลองทับบลา

ในการบรรเลงเครื่องดนตรีทับบล้านั้น ผู้บรรเลงจะต้องนั่งบรรเลงกับพื้น ตำแหน่งในการนั่งในวงจะนั่งอยู่ฝั่งริมซ้ายสุดเมื่อหันหน้าเข้าหาผู้ฟัง โดยตัวกลองทั้งสองใบจะวางตั้งบนฐาน ซิมบี ,เบอฮา (Simbe,Birha) ขณะบรรเลง ซึ่งฐานมีลักษณะเป็นหมอนรองวงแหวนรองเส้นผ่าศูนย์กลางยาว 20 ซม.



ภาพประกอบ 69 ผู้ร้องบรรเลง

3. ผู้ร้องบรรเลง ทุกคนที่นับถือศาสนาซิกข์นั้นสามารถที่จะเป็นนักร้องหรือผู้นำบทสวดภาวนาได้ ศาสนิกชนชาวซิกข์ทุกเพศทุกวัยสามารถที่จะนำร้องบทสวดภาวนาในศาสนาซิกข์ได้ สิ่งสำคัญของนักร้องนั้นก็คือ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในการร้องกลุ่มเสียงที่ใช้ในศาสนาซิกข์ที่ถูกบัญญัติอยู่ภายในพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ หรือที่เรียกว่าราคะ(Raag) ซึ่งจะเป็นตัวกำหนดทำนองของโน้ตในการร้องบทสวดภาวนาต่างๆ อย่างเหมาะสม ตามที่พระศาสดาได้กำหนดไว้ จะต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรี ฮาโมเนียมได้ และเข้าใจจังหวะताल(Taal)พื้นฐานที่เหมาะสมกับบทสวดภาวนาต่างๆ ศาสนิกชนชาวซิกข์ที่มีคุณสมบัติที่กล่าวมาเหล่านี้ สามารถที่จะเป็นนักร้องหรือผู้นำบทสวดภาวนาได้

สังคีตจารย์ คือกลุ่มคนที่ศึกษาบทสวดภาวนาต่างๆในพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ และศึกษาการเล่นดนตรีตามแบบฉบับของชาวซิกข์จากครูอาจารย์ สังคีตอาจารย์ทุกคนมีความรู้ความเชี่ยวชาญในการเล่นดนตรีในศาสนาซิกข์ และมีความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีต่างๆในวงกิรตัน(Kirtan) สังคีตจารย์ทุกคนจะต้องร้องบทสวดภาวนาไปพร้อมกันกับการเล่นเครื่องดนตรีต่างๆในวงกิรตัน เหตุผลนี้ทำให้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า จึงไม่เป็นที่นิยมในวงดนตรีในศาสนาซิกข์ เพราะว่าสังคีตจารย์ทุกคนนั้นจะต้องทำการร้องบทสวดภาวนาไปพร้อมกับการเล่นเครื่องดนตรี จึงทำให้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าชนิดต่างๆนั้นไม่เหมาะสมกับการนำมาใช้บรรเลงในวงกิรตัน

ดังนั้น นักร้องหรือผู้ที่ร้องนำบทสวดภาวนานั้นจำเป็นจะต้องมีทักษะต่างๆดังกล่าว ซึ่งจำเป็นต่อการร้องบทสวดภาวนาต่างๆในพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ ได้ถูกกำหนดทำนองและจังหวะเอาไว้แล้วโดยพระศาสดา สรุปได้ว่านักร้องหรือผู้ที่ร้องนำบทสวดภาวนาทรัพย์แบ่งได้อยู่ 2 กลุ่ม คือ 1. ศาสนิกชนชาวซิกข์ที่มีความรู้ความสามารถในการเล่นดนตรี และมีความสนใจในการศึกษาการร้องบทสวดภาวนาจากพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ ซาฮิบ 2 .กลุ่มสังคีตจารย์ ซึ่งศึกษาบทสวดภาวนาต่างๆในพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ พร้อมทั้งมีความรู้ความสามารถทั้งทางด้านดนตรีและเชี่ยวชาญในการเล่นเครื่องดนตรีโดยผ่านการถ่ายทอดจากครูอาจารย์



ภาพประกอบ 70 ผู้ร้องบรรเลงโดยมีการประสมวงร่วมกับกีตาร์

1.8 ผู้บรรเลงดนตรีในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถาน คุรุคาวาร่า กรุงเทพมหานคร



ภาพประกอบ 71 วงดนตรีกีรตันคณะ สุรินเดอร์ สิงห์

วดนตรีกัรตันที่ผู้วิจัยทำการศึกษาวัยนั้น คือวงกัรตันคณะ สุรินเดอร์ สิงห์ (Surinder Singh) ซึ่งมีสมาชิกทั้งหมด 3 คนโดยมีผู้นำวงคือ นายสุรินเดอร์ สิงห์ อายุ 47 ปี มีหน้าที่เป็นหัวหน้าวงกัรตัน ขับร้อง และเล่นฮาโมเนียม สมาชิกวงกัรตันอีก 2 คนคือ นายอมาเนฟ สิงห์ (Amandev Singh) อายุ 29 ปี หน้าที่ในวงคือ ขับร้อง และเล่นฮาโมเนียม และนายอมาเนปาล สิงห์ (Amanpal Singh) อายุ 27 ปี หน้าที่ในวงคือ ขับร้อง และกลองทับบล้า

สุรินเดอร์ สิงห์ (Surinder Singh) เกิดในปี ค.ศ.1969 ณ เมืองกาปูร์ธาลา (Kapurthala), รัฐปัญจาบ (Punjab) ประเทศอินเดีย ชีวิตในวัยเด็กดนตรีอินเดียและวงกัรตันในแบบฉบับของศาสนาซิกข์นั้นมีบทบาทอย่างมาก สุรินเดอร์ สิงห์ สนใจและรักที่จะสืบทอดโดยศึกษาศิลปะดนตรีกัรตันอย่างจริงจัง เมื่ออายุได้ 9 ขวบ สุรินเดอร์ได้เริ่มเรียนรู้ดนตรีกัรตันจาก มาฮานต์ อจิต สิงห์ (Mahant Ajit Singh) ซึ่งเป็นครูอาจารย์คนแรก และหลังจากนั้นก็ได้ไปศึกษาเพิ่มเติมกับ จิยานี นาจาน สิงห์ (Gyani Najan Singh) การศึกษาดนตรีกัรตันในช่วงแรกนั้น จะศึกษาเกี่ยวกับเรื่องประวัติของดนตรีอินเดียการประสมวง โครงสร้างของทำนองราคะ และ ตาละ ซึ่งเป็นพื้นฐานที่สำคัญของดนตรีกัรตัน โดยที่จะศึกษาบทสวดภาวนาในพระมหาคัมภีร์คุรุครันธ์ซาฮิบของศาสนาซิกข์ ร่วมกันไปด้วย

ในช่วงชีวิตวัยรุ่นสุรินเดอร์ สิงห์ได้เรียนขับร้องเพลง และแต่งเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาซิกข์ โดยมีครูอาจารย์ คือ ปานดิต คาระติ ลาล ตาฮิน (Pandit Kharayti Lal Tahin)ซึ่งเป็นอาจารย์ที่มีชื่อเสียงที่มาจาก เดลี การานา (Deli Gharana) ครูอาจารย์ท่านนี้ใช้ระบบการสอนแบบคุรุ ชิชิอา (Guru Shishya) ซึ่งจะเป็นการศึกษาอย่างเข้มข้น มีการเรียนการสอนอย่างใกล้ชิดกันระหว่างอาจารย์และศิษย์ วิชาความรู้ที่ถ่ายทอดนั้นถือว่าเป็นความลับระหว่างอาจารย์และศิษย์ โดยที่อาจารย์จะเป็นคนเลือกศิษย์เองว่าใครเหมาะสมแก่การถ่ายทอดได้รับการทอวิชาความรู้ต่อไป ในระบบการศึกษาแบบคุรุชิชิอานั้นสุรินเดอร์ สิงห์ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้เพิ่มเติมเกี่ยวกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีต่าง ๆ จังหวะและทำนองที่มีความซับซ้อนมากขึ้น การใช้ร่างกาย จิตใจ และจิตวิญญาณในการเล่นดนตรีกัรตัน

ในปี ค.ศ.1988 เมื่ออายุได้ 19 ปี สุรินเดอร์ สิงห์ได้รับปริญญาด้านเศรษฐศาสตร์จากสถาบัน NJSA College ณ เมืองกาปูร์ธาลา (Kapurthala) รัฐปัญจาบ ประเทศอินเดีย และในปีถัดมาได้รับปริญญาโทด้านดนตรีอินเดีย ที่ APJ College of Fine Arts ณ เมือง จาลานฮา (Jalanhar) และศึกษาต่อปริญญาเอกทางด้านดนตรีอินเดียที่มหาวิทยาลัยคุรุนานักเดฟ (Guru Nanak Dev University) ณ เมืองอัมริตสา หลังจากสำเร็จปริญญาเอกด้านดนตรีอินเดียแล้ว ครอบครัวและเครือญาติของสุรินเดอร์ สิงห์ ได้ย้ายไปพำนักที่กรุงลอนดอนประเทศอังกฤษเป็นการถาวร

ในปี 1994 สุรินเดอร์ สิงห์ ได้เปิดโรงเรียนเล็กๆเพื่อสอนศาสนา และสอนดนตรีกัรตันให้แก่บรรดาศาสนิกชนชาวซิกข์ที่พำนักอาศัยอยู่ในกรุงลอนดอน ซึ่งเป็นที่พำนักของครอบครัวสุรินเดอร์ สิงห์ ขณะที่อาศัยอยู่ในประเทศอังกฤษ สุรินเดอร์ สิงห์ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่หลานของเขา 2 คน คือ อมาเนฟ สิงห์ (Amandev Singh) และ อมาเนปาล สิงห์ (Amanpal Singh) อีกทั้งยังสอนเด็กๆชาวซิกข์ที่อาศัยอยู่ในกรุงลอนดอนขณะนั้นด้วย

ในปี 2006 จากโรงเรียนเล็กๆที่เปิดสอนดนตรีให้แก่เด็กเยาวชนชาวซิกข์ ที่อาศัยอยู่ในกรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ สุรินเดอร์ สิงห์ ได้ทำการขยายขนาดของโรงเรียนให้ใหญ่ขึ้นโดยเรียนจากโรงเรียนเป็นสถาบันดนตรีกิรตัน ราชอคาเดมี(Raj Academy) ซึ่งจัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับดนตรีกิรตันโดยเฉพาะ และได้ตั้งวงดนตรีกิรตันเพื่อรับใช้ศาสนาซิกข์เป็นวงของเขาเองโดยมีหลานทั้งสองเป็นสมาชิกของวง

อมานเดฟ สิงห์ และ อมานปาว สิงห์ ได้รับการถ่ายทอดวิชาดนตรีกิรตันในแบบของชาวซิกข์ จากครูอาจารย์คนแรกคือ สุรินเดอร์ สิงห์ นั่นเอง ทั้งสองคนได้เรียนรู้วิชากิรตันต่างๆ เช่น บทสวดภาวนาต่างๆ ราคะ ตาละ และพื้นฐานของดนตรีกิรตันทั้งหมดทั้งมวล โดยฝึกฝนจนเชี่ยวชาญภายใต้รั้วของสถาบันดนตรีกิรตันราชอคาเดมี หลังจากที่ทั้งสองคนมีความรู้ความสามารถเพียงพอที่จะบรรเลงดนตรีกิรตันได้เป็นอย่างดีแล้ว สุรินเดอร์ สิงห์ จึงเล็งเห็นถึงความสามารถของหลานทั้งสอง และได้เริ่มบรรเลงกิรตัน พร้อมทั้งทำหน้าที่สังคีตจารย์อย่างจริงจัง จนวงดนตรีกิรตันคณะของสุรินเดอร์ สิงห์ นั้นมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับรู้จักกันเป็นวงกว้าง และเป็นที่ยินยมากในหมู่ชาวซิกข์ทั่วโลก ครูดวารารหรือวัดของชาวซิกข์ต่างๆทั่วโลกได้สลับสับเปลี่ยนกันเชิญวงกิรตันของสุรินเดอร์ สิงห์ ไปทำการบรรเลงดนตรีของพระเจ้าไปยังครูดวารารทั่วโลก รวมไปถึงครูดวาราศรีคุรุสิงห์สภา กรุงเทพมหานครด้วย



ภาพประกอบ 72 สุรินเดอร์ สิงห์

ชื่อ-สกุล : สุรินเดอร์ สิงห์ (Surinder Singh)
 วัน/เดือน/ปีเกิด : ค.ศ.1969
 ภูมิลำเนา : เมืองกาปูร์ธาลา (Kapurthala), รัฐปัญจาบ(Punjab)
 ที่อยู่ปัจจุบัน : อังกฤษ
 การศึกษา : (BA) Economics: NJSA College
 (MA) Classical Indian Music :APJ College of Fine Arts
 (MPhil) Classical Indian Music : Guru Nanak Dev University
 อาชีพ : สังกิตจารย์ และ ครูอาจารย์
 เข้าร่วมกับคณะกীরตัน : ค.ศ. 2006
 ตำแหน่งผู้เล่น : ฮาโมเนียม ขับร้อง
 ผู้ฝึกสอนดนตรีกীরตัน : Mahant Ajit Singh , Gyani Najan Singh, Pandit Kharayti Lal Tahin



ภาพประกอบ 73 อมานเดฟ สิงห์

ชื่อ-สกุล : อมานเดฟ สิงห์ (Amandev Singh)
 วัน/เดือน/ปีเกิด : ค.ศ. 1987
 ภูมิลำเนา : เมืองลูดิฮานา (Ludhiana), รัฐปัญจาบ (Punjab)
 ที่อยู่ปัจจุบัน : อังกฤษ
 การศึกษา : โรงเรียนกิริตันราช
 อาชีพ : สังกิตจารย์
 เข้าร่วมกับคณะกิริตัน : ค.ศ. 2006
 ตำแหน่งผู้เล่น : ฮาโมเนียม ขับร้อง
 ผู้ฝึกสอนดนตรีกิริตัน : สุรินเดอร์ สิงห์ (Surinder Singh)



ภาพประกอบ 74 อมานปาว สิงห์

ชื่อ-สกุล :	อมานปาว สิงห์ (Amanpal Singh)
วัน/เดือน/ปีเกิด :	ค.ศ. 1989
ภูมิลำเนา :	เมืองลูดิฮานา (Ludhiana), รัฐปัญจาบ(Punjab)
ที่อยู่ปัจจุบัน :	อังกฤษ
การศึกษา :	โรงเรียนกิร์ตันราช
อาชีพ :	สังคีตจารย์
เข้าร่วมกับคณะกิร์ตัน :	ค.ศ.2006
ตำแหน่งผู้เล่น :	ทาบปัลลา(Tabla)
ผู้ฝึกสอนดนตรีกิร์ตัน:	สุรินเดอร์ สิงห์(Surinder Singh), บาเดอร์จี สิงห์(Baderji Sing)สอนทาบปัลลา

1.9 การสืบทอดดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

ความเข้มแข็งของวัฒนธรรมปัญจาบปีนั้นเป็นจุดเด่นมากที่สุดของสังคมชาวไทยซิกข์ ชาวไทยซิกข์ที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยรัชการที่ห้าจนสู่ยุคของลูกหลานชาวไทยซิกข์ในสมัยปัจจุบันนั้น ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอินเดียตอนเหนือหรือวัฒนธรรมปัญจาบได้อย่างเหนียวแน่น และสมบูรณ์ เนื่องจากอุปนิสัยและวิถีชีวิตของชาวไทยซิกข์นั้นเป็นผู้ที่เคร่งในศาสนาและจะประพฤติตนปฏิบัติตามวิถีซิกข์เพื่อให้เป็นชาวซิกข์ที่ดีตามคำสอนของพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ เช่นในช่วงเช้าก่อนที่จะไปทำงาน ชาวไทยซิกข์จะไปกราบไหว้พระศาสดาที่คุรุคาวารา เพื่อเป็นการเริ่มต้นวันใหม่ที่ดีและรับพระบัญชาประจำวันจากพระศาสดาศรีคุรุครันท์ซาฮิบ ซึ่ง

พระบัญชาประจำวันนี่คือคำสั่งสอนประจำวันที่ท่านพระศาสนานั้นทรงประทานให้แก่ชาวซิกข์เพื่อนำไปปฏิบัติตนในหนึ่งวันนั้นและในแต่ละวันพระบัญชาก็จะไม่เหมือนกันอีกด้วย หลังจากนั้นถ้าหากชาวไทยซิกข์ผู้ใดที่พอจะมีเวลาว่างเพื่อนั่งฟังศาสนาจารย์บรรยายธรรมและนั่งฟังสังคีตจารย์บรรเลงดนตรีกীরตัน ซึ่งจะบรรเลงทุกวันตั้งแต่แปดโมงเช้าไปจนถึงก่อนเที่ยงวันก่อนที่จะแยกย้ายกันไปทำธุระต่างๆของตน กล่าวได้ว่าในแต่ละวันชาวไทยซิกข์นั้นใกล้ชิดกับวัฒนธรรมปัญจาบที่ยังคงอยู่เคียงคู่กับวิถีชีวิตของชาวไทยซิกข์มาอย่างยาวนานและยังคงความสมบูรณ์ทางวัฒนธรรม ดังเดิมอยู่มาก

ความใกล้ชิดและคุ้นชินกับวิถีซิกข์ดั้งเดิมในทุกๆวัน ทำให้ชาวไทยซิกข์นั้นซึมซับกับทุกๆเรื่องราวทางวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษของชาวไทยซิกข์นั้นได้ช่วยกันรักษาสืบทอด โดยเฉพาะเรื่องการฟังดนตรีกীরตันซึ่งเป็นดนตรีที่มีส่วนร่วมอยู่ในทุกๆกิจกรรมทางศาสนาของศาสนาซิกข์ ดนตรีกীরตันนั้นนอกจากจะเป็นสื่อที่พระศาสดาคูรุษนั้นทรงเลือกใช้เพื่อเป็นการโน้มน้าวจิตใจของศาสนิกชนชาวไทยซิกข์ในการสวดภาวนาแล้ว ดนตรีกীরตันนั้นยังเป็นดนตรีกระแสหลักที่ชาวไทยซิกข์นิยมที่เลือกฟังในทุกๆโอกาสมากกว่าที่จะฟังดนตรีที่มาจากรวัฒนธรรมอื่น เช่นดนตรีป๊อป ดนตรีร็อค ฯลฯ ส่งผลให้ชาวไทยซิกข์นั้นสนใจในดนตรีกীরตันเพียงอย่างเดียวและนิยมที่จะส่งบุตรหลานไปเรียนดนตรีกীরตันกับครูอาจารย์ที่วัดซิกข์ และการเรียนดนตรีกীরตันเสริมที่โรงเรียนไทยซิกข์นานาชาติ โดยมีครูอาจารย์สอนประจำอยู่ที่โรงเรียนเช่นกัน



ภาพประกอบ 75 การเรียนฮาร์โมเนียม



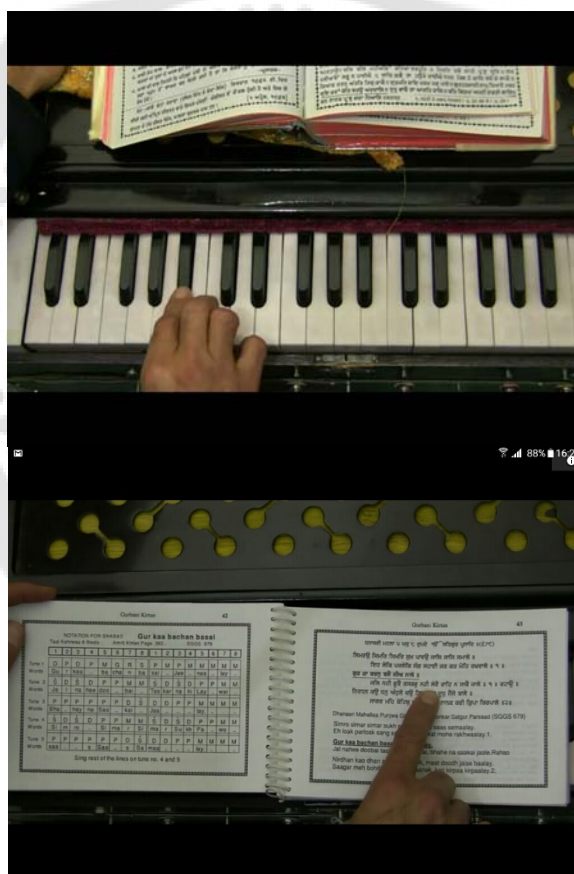
ภาพประกอบ 76 การเรียนทับบลา

การเรียนการสอนดนตรีกীরตันนั้นส่วนมากจะเป็นการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัว ดนตรีที่ใช้ในการเรียนการสอนนั้นก็คือบทสวดภาวนาที่ไทยชาวซิกข์ใช้สวดภาวนาในทุกๆวัน โดยมีพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบเป็นหนังสือแบบเรียนหลัก ซึ่งภายในเล่มพระคัมภีร์นี้จะประกอบไปด้วยบทสวดภาวนาต่างๆที่พระศาสดาทุกๆพระองค์ได้แต่งขึ้น และในแต่ละบทสวดภาวนานั้นพระศาสดาท่านได้ทรงบัญญัติให้ใช้ราคะหรือกลุ่มเสียงของโน้ตทำนองที่เฉพาะเจาะจงแตกต่างกันไปในแต่ละบทสวดภาวนา ตาละหรือกลุ่มของจังหวะที่ใช้บรรเลงประกอบกับราคะนั้นๆด้วย โดยมีครูอาจารย์ทำหน้าที่ในการสอนและฝึกฝนในการเล่นเครื่องดนตรีต่างๆของวงดนตรีกীরตัน คือ วิธีการขับร้องทำนองเพลงของบทสวดภาวนา การเล่นฮาโมเนียม และการตีกลองทับบลา นอกจากนี้ครูอาจารย์จะทำหน้าที่สอนความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีอินเดียทางเหนือ เรื่องราคะหรือกลุ่มเสียงของโน้ตทำนองต่างๆ ทั้ง 31 ราคะ และสอนเกี่ยวกับतालหรือกลุ่มของจังหวะที่มีความซับซ้อนเพื่อบรรเลงประกอบกับราคะต่างๆที่ปรากฏอยู่ในพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบอีกด้วย

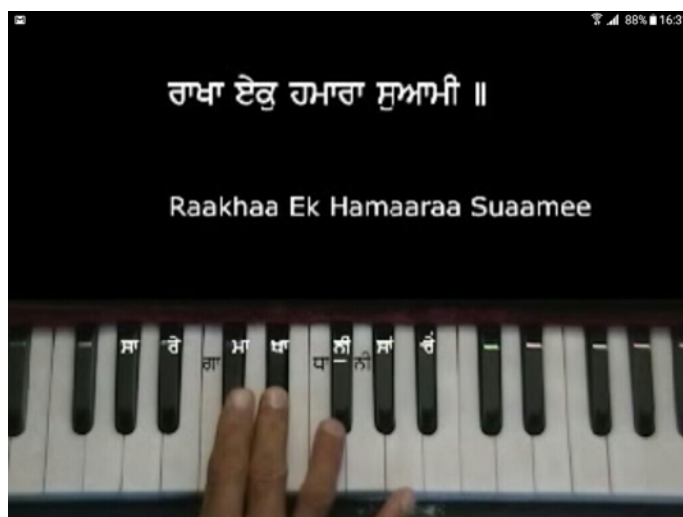
การเรียนการสอนของครูอาจารย์ทั้งที่วัดซิกข์ และโรงเรียนไทยซิกข์นานาชาตินั้นนิยมใช้วิธีการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัวระหว่างครูอาจารย์กับศิษย์ การสอนแบบบอกปากต่อปาก การท่องจำ และการปฏิบัติซ้ำๆจนผู้เรียนนั้นเกิดความเชี่ยวชาญในทักษะการบรรเลงดนตรีกীরตันต่างๆพูดได้ว่าเป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรมแบบ “มุขปาฐะ” ก็ว่าได้ โดยที่ครูอาจารย์จะยี่ตราคะและतालของบทสวดภาวนาจากพระมหาคัมภีร์คุรุครันต์ซาฮิบเป็นหลัก หลังจากที่ครูอาจารย์ได้รอบของทำนองและกรอบของจังหวะในการบรรเลงบทสวดภาวนามาแล้ว ครูอาจารย์ก็เริ่มการถ่ายทอดวิชาความรู้ต่างๆให้แก่ศิษย์ ซึ่งลีลาในการบรรเลงดนตรีกীরตันของครูอาจารย์แต่ละคนนั้นก็มียลีลาที่แตกต่างกันไปเช่นกัน

วงดนตรีกীরตันที่บรรเลงภายในงาน อนันต์การัช หรือพิธีมงคลสมรสของศาสนาซิกข์ ซึ่งผู้บรรเลงจะเป็นสังคีตจารย์ประจำคุรุदวาราแทบทั้งสิ้น หรืออาจจะเป็นสังคีตจารย์ที่ได้รับการเชิญมาจากคุรุदวาราอื่นๆ การเรียนดนตรีกীরตันของผู้ที่อุทิศตนก่อนจะมาเป็นสังคีตจารย์เพื่อบรรเลงดนตรีกীরตันของศาสนาซิกข์นั้น ก็มีวิธีการเรียนการสอนที่ไม่แตกต่างกันเช่นเดียวกับการเรียนการสอนแบบมุขปาฐะอย่างที่ได้เคยกล่าวไว้ข้างต้นเช่นกัน

ในสมัยปัจจุบันนี้ การเรียนการสอนดนตรีกীরตันนั้นไม่ได้จำกัดอยู่เพียงแค่การเรียนตัวต่อตัวกับคุรุอาจารย์เพียงอย่างเดียวเท่านั้น ผู้ที่สนใจที่จะศึกษาการบรรเลงดนตรีกীরตันนี้ด้วยตนเองสามารถใช้อุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ คอมพิวเตอร์ และเครื่องมือสื่อสารต่างๆ โหลดแอปพลิเคชัน (Application) ที่มีผู้จัดทำเอาไว้เพื่อการเรียนการสอนดนตรีกীরตันได้อีกทางหนึ่งเช่นกัน ซึ่งเป็นผลดีต่อการสืบทอดวัฒนธรรมของชาวซิกข์เป็นอย่างมาก



ภาพประกอบ 77 การเรียนเพลงกীরตันจากพระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบ



ภาพประกอบ 78 การเรียนเพลงกีรตันจากแอปพลิเคชัน(Application)

2. วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุ สิงห์สภาเทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

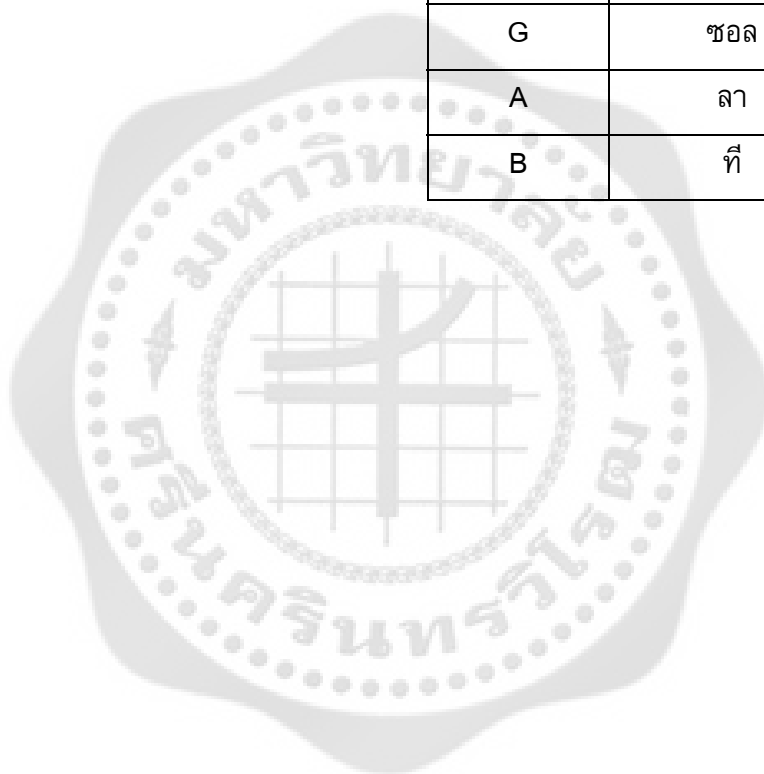
ศึกษาบททำนองสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีแต่งงานของศาสนาซิกข์ หรือบทล่าวาห์ 4 บท โดย
แยกศึกษาทีละบทใช้หลักการวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากล แยกข้อหัวดังต่อไปนี้

1. การวิเคราะห์ทำนอง
 - ช่วงเสียง
 - การเคลื่อนทำนอง
 - ทิศทางทำนอง
 - ความสัมพันธ์ของทิศทาง
 - การประดับทำนอง
 - จำนวนแนวเสียง
2. การวิเคราะห์จังหวะ
 - ความเร็ว และอัตราจังหวะ
 - จังหวะพิเศษ
 - ลักษณะจังหวะ
3. การวิเคราะห์กัญญแจเสียง
4. การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์

กำหนดเงื่อนไขตัวโน้ต และสัญลักษณ์ต่างๆ ดังนี้

เครื่องหมาย	หน้าที่
#	ปรับสูงครึ่งเสียง
§	ระดับเสียงปกติ
b	ต่ำลงครึ่งเสียง

ตัวอักษร	แทนเสียง
C	โด
D	เร
E	มี
F	ฟา
G	ซอล
A	ลา
B	ที



การวิเคราะห์
บทลว่าห้บทที่ 1



Laavan (Round 1 st.)

$\text{♩} = 145$

Voice

Harmonium

Tabla

$\text{♩} = 145$

3

Voice

Harm.

Tabla

5

Voice

Harm.

Tabla

7

Voice

Harm.

Tabla

9

Voice

Harm.

Tabla

11

Voice

Harm.

Tabla

13

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for measures 7 through 13 of a piece. It features three staves: Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat), and the time signature is 4/4. The Voice part begins in measure 7 with a melodic line, including a trill in measure 11. The Harmonium part provides harmonic support with sustained notes and chords. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with accents. Measure numbers 7, 9, 11, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

15

Voice

Harm.

Tabla

17

Voice

Harm.

Tabla

19

Voice

Harm.

Tabla

21

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for measures 15 through 21 of a piece. It features three staves: Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 15-16 show the Voice and Harm. parts with a melodic line, while the Tabla provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measures 17-18 show a continuation of the melodic line with a double bar line in the middle of measure 18. Measures 19-20 show the Voice and Harm. parts with a melodic line, while the Tabla provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 21 shows the Voice and Harm. parts with a melodic line, while the Tabla provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

22

Voice

Harm.

Tabla

23

Voice

Harm.

Tabla

24

Voice

Harm.

Tabla

25

Voice

Harm.

Tabla

The musical score is written for three instruments: Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (22, 23, 24, 25). In each system, the Voice part is on a single staff, the Harm. part is on a single staff, and the Tabla part is on a single staff. The Tabla part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often with accents. The Voice and Harm. parts provide a harmonic accompaniment to the Tabla. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

27

Voice

Harm.

Tabla

29

Voice

Harm.

Tabla

31

Voice

Harm.

Tabla

33

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for measures 27 through 33. It features three staves: Voice, Harm. (Harp), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Voice part consists of a melody with eighth and quarter notes, including a trill in measure 27 and a double bar line in measure 33. The Harm. part provides harmonic support with sustained notes and some movement. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, marked with accents and slurs. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (27, 29, 31, 33).

35

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for the song 'The Sound of Silence' by Simon & Garfunkel. It features three staves: Voice, Harmonica (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (three flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 35. The Voice part has lyrics 'The sound of silence' and 'The sound of silence'. The Harmonica part provides a melodic accompaniment. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, including accents and a 'Dhol' (drum) symbol.

37

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for the song 'The Sound of Silence' by Simon & Garfunkel. It features three staves: Voice, Harmonica (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 37. The Voice part consists of a melodic line with lyrics. The Harmonica part provides a harmonic accompaniment. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, including accents and a final flourish.

39

Voice

Harm.

Tabla

The image shows a musical score for a three-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written for Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The Voice part is a single melodic line. The Harmonium part provides harmonic support with chords and single notes. The Tabla part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure of the Voice part starts with a treble clef and a key signature of three flats. The first measure of the Harmonium part starts with a treble clef and a key signature of three flats. The first measure of the Tabla part starts with a treble clef and a key signature of three flats. The score ends with a double bar line and repeat dots.

การวิเคราะห์แนวทำนอง : บทล่าวาห์บทที่ 1

1. ช่วงเสียง

พบระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่ E₁ ในโน้ตร้อง และฮาร์โมนีเยม ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 39

พบระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่ C₁ ในโน้ตฮาร์โมนีเยม ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 40

มีความกว้างของช่วงเสียงเท่ากับคู่ 10 ไมเนอร์

2. การเคลื่อนทำนอง

พบมีทั้งหมด 3 รูปแบบ ดังนี้

- การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง (Repetition) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตซ้ำต่อเนื่องในระดัเสียงเดียวกัน พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

- การเคลื่อนที่แบบตามชั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่ว่าขาขึ้น หรือ ขาลงเป็นระยะติดกันชั้นคู่ 2 พบใช้เป็นหลักตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

4

Voice

Harmonium

145

- การเคลื่อนที่แบบข้ามชั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่ว่าขาขึ้น หรือ ขาลงเป็นระยะห่างกันมากกว่าชั้นคู่ 2 หรือตั้งแต่ชั้นคู่ 3 ขึ้นไป พบตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

29

Voice

Harm.

32

Voice

Harm.

145

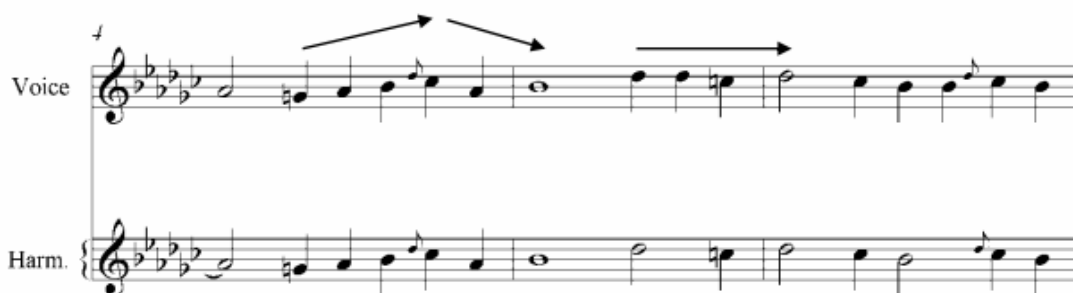
3. ทิศทางทำนอง

พบมีทั้งหมด 2 รูปแบบ ดังนี้

- ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง คือ ทำนองที่มีการเดินโน้ตตัวหนึ่งไปหาอีกตัวหนึ่งในทิศทางลงอย่างชัดเจน พบได้น้อยในเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าโน้ต D₄ เคลื่อนที่ลงไปหาโน้ต F₄



- ทิศทางทำนองคงที่ คือ ทำนองที่ไม่ชัดเจนว่ามีทิศทางขึ้น หรือมีทิศทางลง และมักเคลื่อนที่ในระยะแคบๆ หรือเป็นโน้ตซ้ำ พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไปตลอดเวลา



4. ความสัมพันธ์ของทิศทาง

พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ ดังนี้

- ความสัมพันธ์แบบเหมือน (Similar motion) คือ การเปรียบเทียบการเดินทำนองทั้ง 2 แนว แล้วมีการเดินทำนองไปในทิศทางเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้ทำนองทั้งสองเหมือนกันมีทิศทางขนานไปกัน

Example 1: Similar motion (Measures 1-4)

Tempo: $\text{♩} = 145$

Example 2: Similar motion (Measures 5-8)

Example 3: Similar motion (Measures 9-12)

Example 4: Similar motion (Measures 13-16)

5. การประดับทำนอง

พบมีทั้งหมด 2 รูปแบบ ดังนี้

- โน้ตสะบัด (Grace note) คือ การประดับเสียงด้วยระดับเสียงอื่นก่อนมาหาเสียงโน้ตหลักด้วยความรวดเร็ว ในโน้ตร้องเปรียบได้กับการเอื้อนเสียง ส่วนในโน้ตฮาร์โมนีนิยมเทียบได้กับเทคนิค Acciaccatura ยกตัวอย่างเช่น โน้ตห้องที่ 6

Score for Voice and Harmonium, measures 1 through 4. The tempo is marked as 145. The key signature has four flats. The first system shows the beginning of the piece. The second system, starting at measure 4, shows a Grace note (a half note) being added to the main melody (a quarter note) in both the Voice and Harmonium parts, which are boxed together to illustrate the technique.

- การกริดเสียง (Glissando) คือ การไล่เสียงติดกันไปอย่างต่อเนื่อง ในโน้ตร้องเปรียบได้กับการไหลเสียง หรือเอื้อนเสียง ยกตัวอย่างเช่น โน้ตร้องห้องที่ 12 ไหลเสียงจากโน้ต C₄ ลงไปหาโน้ต A₃

Score for Voice and Harmonium, measures 10 through 12. The key signature has four flats. The first system, starting at measure 10, shows a Glissando (a half note) being added to the main melody (a quarter note) in both the Voice and Harmonium parts, which are boxed together to illustrate the technique.

6. จำนวนแนวเสียง

พบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ เสียงโน้ต A₁ ที่มีอยู่ตลอดทั้งเพลง เทียบได้กับโน้ตเสียงค้าง (Drone) ที่เป็นทำนองสำคัญในดนตรีอินเดีย ขณะที่โน้ตอื่นเป็นโน้ตเดินทำนอง ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical score for two parts: Harmonium and Harm. (Harm.). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The Harmonium part is the first staff, and the Harm. part is the second staff. The score consists of 10 staves, each representing a measure of music. The first staff (Harmonium) shows a drone note (A₁) and a moving melody. The subsequent staves (Harm.) show the same melody line, with the drone note (A₁) being a constant presence. The melody is a sequence of notes: A₁, B₁, C₂, D₂, E₂, F₂, G₂, A₂, B₂, C₃, D₃, E₃, F₃, G₃, A₃, B₃, C₄, D₄, E₄, F₄, G₄, A₄, B₄, C₅, D₅, E₅, F₅, G₅, A₅, B₅, C₆, D₆, E₆, F₆, G₆, A₆, B₆, C₇, D₇, E₇, F₇, G₇, A₇, B₇, C₈, D₈, E₈, F₈, G₈, A₈, B₈, C₉, D₉, E₉, F₉, G₉, A₉, B₉, C₁₀, D₁₀, E₁₀, F₁₀, G₁₀, A₁₀, B₁₀, C₁₁, D₁₁, E₁₁, F₁₁, G₁₁, A₁₁, B₁₁, C₁₂, D₁₂, E₁₂, F₁₂, G₁₂, A₁₂, B₁₂, C₁₃, D₁₃, E₁₃, F₁₃, G₁₃, A₁₃, B₁₃, C₁₄, D₁₄, E₁₄, F₁₄, G₁₄, A₁₄, B₁₄, C₁₅, D₁₅, E₁₅, F₁₅, G₁₅, A₁₅, B₁₅, C₁₆, D₁₆, E₁₆, F₁₆, G₁₆, A₁₆, B₁₆, C₁₇, D₁₇, E₁₇, F₁₇, G₁₇, A₁₇, B₁₇, C₁₈, D₁₈, E₁₈, F₁₈, G₁₈, A₁₈, B₁₈, C₁₉, D₁₉, E₁₉, F₁₉, G₁₉, A₁₉, B₁₉, C₂₀, D₂₀, E₂₀, F₂₀, G₂₀, A₂₀, B₂₀, C₂₁, D₂₁, E₂₁, F₂₁, G₂₁, A₂₁, B₂₁, C₂₂, D₂₂, E₂₂, F₂₂, G₂₂, A₂₂, B₂₂, C₂₃, D₂₃, E₂₃, F₂₃, G₂₃, A₂₃, B₂₃, C₂₄, D₂₄, E₂₄, F₂₄, G₂₄, A₂₄, B₂₄, C₂₅, D₂₅, E₂₅, F₂₅, G₂₅, A₂₅, B₂₅, C₂₆, D₂₆, E₂₆, F₂₆, G₂₆, A₂₆, B₂₆, C₂₇, D₂₇, E₂₇, F₂₇, G₂₇, A₂₇, B₂₇, C₂₈, D₂₈, E₂₈, F₂₈, G₂₈, A₂₈, B₂₈, C₂₉, D₂₉, E₂₉, F₂₉, G₂₉, A₂₉, B₂₉, C₃₀, D₃₀, E₃₀, F₃₀, G₃₀, A₃₀, B₃₀, C₃₁, D₃₁, E₃₁, F₃₁, G₃₁, A₃₁, B₃₁, C₃₂, D₃₂, E₃₂, F₃₂, G₃₂, A₃₂, B₃₂, C₃₃, D₃₃, E₃₃, F₃₃, G₃₃, A₃₃, B₃₃, C₃₄, D₃₄, E₃₄, F₃₄, G₃₄, A₃₄, B₃₄, C₃₅, D₃₅, E₃₅, F₃₅, G₃₅, A₃₅, B₃₅, C₃₆, D₃₆, E₃₆, F₃₆, G₃₆, A₃₆, B₃₆, C₃₇, D₃₇, E₃₇, F₃₇, G₃₇, A₃₇, B₃₇, C₃₈, D₃₈, E₃₈, F₃₈, G₃₈, A₃₈, B₃₈, C₃₉, D₃₉, E₃₉, F₃₉, G₃₉, A₃₉, B₃₉, C₄₀, D₄₀, E₄₀, F₄₀, G₄₀, A₄₀, B₄₀, C₄₁, D₄₁, E₄₁, F₄₁, G₄₁, A₄₁, B₄₁, C₄₂, D₄₂, E₄₂, F₄₂, G₄₂, A₄₂, B₄₂, C₄₃, D₄₃, E₄₃, F₄₃, G₄₃, A₄₃, B₄₃, C₄₄, D₄₄, E₄₄, F₄₄, G₄₄, A₄₄, B₄₄, C₄₅, D₄₅, E₄₅, F₄₅, G₄₅, A₄₅, B₄₅, C₄₆, D₄₆, E₄₆, F₄₆, G₄₆, A₄₆, B₄₆, C₄₇, D₄₇, E₄₇, F₄₇, G₄₇, A₄₇, B₄₇, C₄₈, D₄₈, E₄₈, F₄₈, G₄₈, A₄₈, B₄₈, C₄₉, D₄₉, E₄₉, F₄₉, G₄₉, A₄₉, B₄₉, C₅₀, D₅₀, E₅₀, F₅₀, G₅₀, A₅₀, B₅₀, C₅₁, D₅₁, E₅₁, F₅₁, G₅₁, A₅₁, B₅₁, C₅₂, D₅₂, E₅₂, F₅₂, G₅₂, A₅₂, B₅₂, C₅₃, D₅₃, E₅₃, F₅₃, G₅₃, A₅₃, B₅₃, C₅₄, D₅₄, E₅₄, F₅₄, G₅₄, A₅₄, B₅₄, C₅₅, D₅₅, E₅₅, F₅₅, G₅₅, A₅₅, B₅₅, C₅₆, D₅₆, E₅₆, F₅₆, G₅₆, A₅₆, B₅₆, C₅₇, D₅₇, E₅₇, F₅₇, G₅₇, A₅₇, B₅₇, C₅₈, D₅₈, E₅₈, F₅₈, G₅₈, A₅₈, B₅₈, C₅₉, D₅₉, E₅₉, F₅₉, G₅₉, A₅₉, B₅₉, C₆₀, D₆₀, E₆₀, F₆₀, G₆₀, A₆₀, B₆₀, C₆₁, D₆₁, E₆₁, F₆₁, G₆₁, A₆₁, B₆₁, C₆₂, D₆₂, E₆₂, F₆₂, G₆₂, A₆₂, B₆₂, C₆₃, D₆₃, E₆₃, F₆₃, G₆₃, A₆₃, B₆₃, C₆₄, D₆₄, E₆₄, F₆₄, G₆₄, A₆₄, B₆₄, C₆₅, D₆₅, E₆₅, F₆₅, G₆₅, A₆₅, B₆₅, C₆₆, D₆₆, E₆₆, F₆₆, G₆₆, A₆₆, B₆₆, C₆₇, D₆₇, E₆₇, F₆₇, G₆₇, A₆₇, B₆₇, C₆₈, D₆₈, E₆₈, F₆₈, G₆₈, A₆₈, B₆₈, C₆₉, D₆₉, E₆₉, F₆₉, G₆₉, A₆₉, B₆₉, C₇₀, D₇₀, E₇₀, F₇₀, G₇₀, A₇₀, B₇₀, C₇₁, D₇₁, E₇₁, F₇₁, G₇₁, A₇₁, B₇₁, C₇₂, D₇₂, E₇₂, F₇₂, G₇₂, A₇₂, B₇₂, C₇₃, D₇₃, E₇₃, F₇₃, G₇₃, A₇₃, B₇₃, C₇₄, D₇₄, E₇₄, F₇₄, G₇₄, A₇₄, B₇₄, C₇₅, D₇₅, E₇₅, F₇₅, G₇₅, A₇₅, B₇₅, C₇₆, D₇₆, E₇₆, F₇₆, G₇₆, A₇₆, B₇₆, C₇₇, D₇₇, E₇₇, F₇₇, G₇₇, A₇₇, B₇₇, C₇₈, D₇₈, E₇₈, F₇₈, G₇₈, A₇₈, B₇₈, C₇₉, D₇₉, E₇₉, F₇₉, G₇₉, A₇₉, B₇₉, C₈₀, D₈₀, E₈₀, F₈₀, G₈₀, A₈₀, B₈₀, C₈₁, D₈₁, E₈₁, F₈₁, G₈₁, A₈₁, B₈₁, C₈₂, D₈₂, E₈₂, F₈₂, G₈₂, A₈₂, B₈₂, C₈₃, D₈₃, E₈₃, F₈₃, G₈₃, A₈₃, B₈₃, C₈₄, D₈₄, E₈₄, F₈₄, G₈₄, A₈₄, B₈₄, C₈₅, D₈₅, E₈₅, F₈₅, G₈₅, A₈₅, B₈₅, C₈₆, D₈₆, E₈₆, F₈₆, G₈₆, A₈₆, B₈₆, C₈₇, D₈₇, E₈₇, F₈₇, G₈₇, A₈₇, B₈₇, C₈₈, D₈₈, E₈₈, F₈₈, G₈₈, A₈₈, B₈₈, C₈₉, D₈₉, E₈₉, F₈₉, G₈₉, A₈₉, B₈₉, C₉₀, D₉₀, E₉₀, F₉₀, G₉₀, A₉₀, B₉₀, C₉₁, D₉₁, E₉₁, F₉₁, G₉₁, A₉₁, B₉₁, C₉₂, D₉₂, E₉₂, F₉₂, G₉₂, A₉₂, B₉₂, C₉₃, D₉₃, E₉₃, F₉₃, G₉₃, A₉₃, B₉₃, C₉₄, D₉₄, E₉₄, F₉₄, G₉₄, A₉₄, B₉₄, C₉₅, D₉₅, E₉₅, F₉₅, G₉₅, A₉₅, B₉₅, C₉₆, D₉₆, E₉₆, F₉₆, G₉₆, A₉₆, B₉₆, C₉₇, D₉₇, E₉₇, F₉₇, G₉₇, A₉₇, B₉₇, C₉₈, D₉₈, E₉₈, F₉₈, G₉₈, A₉₈, B₉₈, C₉₉, D₉₉, E₉₉, F₉₉, G₉₉, A₉₉, B₉₉, C₁₀₀, D₁₀₀, E₁₀₀, F₁₀₀, G₁₀₀, A₁₀₀, B₁₀₀, C₁₀₁, D₁₀₁, E₁₀₁, F₁₀₁, G₁₀₁, A₁₀₁, B₁₀₁, C₁₀₂, D₁₀₂, E₁₀₂, F₁₀₂, G₁₀₂, A₁₀₂, B₁₀₂, C₁₀₃, D₁₀₃, E₁₀₃, F₁₀₃, G₁₀₃, A₁₀₃, B₁₀₃, C₁₀₄, D₁₀₄, E₁₀₄, F₁₀₄, G₁₀₄, A₁₀₄, B₁₀₄, C₁₀₅, D₁₀₅, E₁₀₅, F₁₀₅, G₁₀₅, A₁₀₅, B₁₀₅, C₁₀₆, D₁₀₆, E₁₀₆, F₁₀₆, G₁₀₆, A₁₀₆, B₁₀₆, C₁₀₇, D₁₀₇, E₁₀₇, F₁₀₇, G₁₀₇, A₁₀₇, B₁₀₇, C₁₀₈, D₁₀₈, E₁₀₈, F₁₀₈, G₁₀₈, A₁₀₈, B₁₀₈, C₁₀₉, D₁₀₉, E₁₀₉, F₁₀₉, G₁₀₉, A₁₀₉, B₁₀₉, C₁₁₀, D₁₁₀, E₁₁₀, F₁₁₀, G₁₁₀, A₁₁₀, B₁₁₀, C₁₁₁, D₁₁₁, E₁₁₁, F₁₁₁, G₁₁₁, A₁₁₁, B₁₁₁, C₁₁₂, D₁₁₂, E₁₁₂, F₁₁₂, G₁₁₂, A₁₁₂, B₁₁₂, C₁₁₃, D₁₁₃, E₁₁₃, F₁₁₃, G₁₁₃, A₁₁₃, B₁₁₃, C₁₁₄, D₁₁₄, E₁₁₄, F₁₁₄, G₁₁₄, A₁₁₄, B₁₁₄, C₁₁₅, D₁₁₅, E₁₁₅, F₁₁₅, G₁₁₅, A₁₁₅, B₁₁₅, C₁₁₆, D₁₁₆, E₁₁₆, F₁₁₆, G₁₁₆, A₁₁₆, B₁₁₆, C₁₁₇, D₁₁₇, E₁₁₇, F₁₁₇, G₁₁₇, A₁₁₇, B₁₁₇, C₁₁₈, D₁₁₈, E₁₁₈, F₁₁₈, G₁₁₈, A₁₁₈, B₁₁₈, C₁₁₉, D₁₁₉, E₁₁₉, F₁₁₉, G₁₁₉, A₁₁₉, B₁₁₉, C₁₂₀, D₁₂₀, E₁₂₀, F₁₂₀, G₁₂₀, A₁₂₀, B₁₂₀, C₁₂₁, D₁₂₁, E₁₂₁, F₁₂₁, G₁₂₁, A₁₂₁, B₁₂₁, C₁₂₂, D₁₂₂, E₁₂₂, F₁₂₂, G₁₂₂, A₁₂₂, B₁₂₂, C₁₂₃, D₁₂₃, E₁₂₃, F₁₂₃, G₁₂₃, A₁₂₃, B₁₂₃, C₁₂₄, D₁₂₄, E₁₂₄, F₁₂₄, G₁₂₄, A₁₂₄, B₁₂₄, C₁₂₅, D₁₂₅, E₁₂₅, F₁₂₅, G₁₂₅, A₁₂₅, B₁₂₅, C₁₂₆, D₁₂₆, E₁₂₆, F₁₂₆, G₁₂₆, A₁₂₆, B₁₂₆, C₁₂₇, D₁₂₇, E₁₂₇, F₁₂₇, G₁₂₇, A₁₂₇, B₁₂₇, C₁₂₈, D₁₂₈, E₁₂₈, F₁₂₈, G₁₂₈, A₁₂₈, B₁₂₈, C₁₂₉, D₁₂₉, E₁₂₉, F₁₂₉, G₁₂₉, A₁₂₉, B₁₂₉, C₁₃₀, D₁₃₀, E₁₃₀, F₁₃₀, G₁₃₀, A₁₃₀, B₁₃₀, C₁₃₁, D₁₃₁, E₁₃₁, F₁₃₁, G₁₃₁, A₁₃₁, B₁₃₁, C₁₃₂, D₁₃₂, E₁₃₂, F₁₃₂, G₁₃₂, A₁₃₂, B₁₃₂, C₁₃₃, D₁₃₃, E₁₃₃, F₁₃₃, G₁₃₃, A₁₃₃, B₁₃₃, C₁₃₄, D₁₃₄, E₁₃₄, F₁₃₄, G₁₃₄, A₁₃₄, B₁₃₄, C₁₃₅, D₁₃₅, E₁₃₅, F₁₃₅, G₁₃₅, A₁₃₅, B₁₃₅, C₁₃₆, D₁₃₆, E₁₃₆, F₁₃₆, G₁₃₆, A₁₃₆, B₁₃₆, C₁₃₇, D₁₃₇, E₁₃₇, F₁₃₇, G₁₃₇, A₁₃₇, B₁₃₇, C₁₃₈, D₁₃₈, E₁₃₈, F₁₃₈, G₁₃₈, A₁₃₈, B₁₃₈, C₁₃₉, D₁₃₉, E₁₃₉, F₁₃₉, G₁₃₉, A₁₃₉, B₁₃₉, C₁₄₀, D₁₄₀, E₁₄₀, F₁₄₀, G₁₄₀, A₁₄₀, B₁₄₀, C₁₄₁, D₁₄₁, E₁₄₁, F₁₄₁, G₁₄₁, A₁₄₁, B₁₄₁, C₁₄₂, D₁₄₂, E₁₄₂, F₁₄₂, G₁₄₂, A₁₄₂, B₁₄₂, C₁₄₃, D₁₄₃, E₁₄₃, F₁₄₃, G₁₄₃, A₁₄₃, B₁₄₃, C₁₄₄, D₁₄₄, E₁₄₄, F₁₄₄, G₁₄₄, A₁₄₄, B₁₄₄, C₁₄₅, D₁₄₅, E₁₄₅, F₁₄₅, G₁₄₅, A₁₄₅, B₁₄₅, C₁₄₆, D₁₄₆, E₁₄₆, F₁₄₆, G₁₄₆, A₁₄₆, B₁₄₆, C₁₄₇, D₁₄₇, E₁₄₇, F₁₄₇, G₁₄₇, A₁₄₇, B₁₄₇, C₁₄₈, D₁₄₈, E₁₄₈, F₁₄₈, G₁₄₈, A₁₄₈, B₁₄₈, C₁₄₉, D₁₄₉, E₁₄₉, F₁₄₉, G₁₄₉, A₁₄₉, B₁₄₉, C₁₅₀, D₁₅₀, E₁₅₀, F₁₅₀, G₁₅₀, A₁₅₀, B₁₅₀, C₁₅₁, D₁₅₁, E₁₅₁, F₁₅₁, G₁₅₁, A₁₅₁, B₁₅₁, C₁₅₂, D₁₅₂, E₁₅₂, F₁₅₂, G₁₅₂, A₁₅₂, B₁₅₂, C₁₅₃, D₁₅₃, E₁₅₃, F₁₅₃, G₁₅₃, A₁₅₃, B₁₅₃, C₁₅₄, D₁₅₄, E₁₅₄, F₁₅₄, G₁₅₄, A₁₅₄, B₁₅₄, C₁₅₅, D₁₅₅, E₁₅₅, F₁₅₅, G₁₅₅, A₁₅₅, B₁₅₅, C₁₅₆, D₁₅₆, E₁₅₆, F₁₅₆, G₁₅₆, A₁₅₆, B₁₅₆, C₁₅₇, D₁₅₇, E₁₅₇, F₁₅₇, G₁₅₇, A₁₅₇, B₁₅₇, C₁₅₈, D₁₅₈, E₁₅₈, F₁₅₈, G₁₅₈, A₁₅₈, B₁₅₈, C₁₅₉, D₁₅₉, E₁₅₉, F₁₅₉, G₁₅₉, A₁₅₉, B₁₅₉, C₁₆₀, D₁₆₀, E₁₆₀, F₁₆₀, G₁₆₀, A₁₆₀, B₁₆₀, C₁₆₁, D₁₆₁, E₁₆₁, F₁₆₁, G₁₆₁, A₁₆₁, B₁₆₁, C₁₆₂, D₁₆₂, E₁₆₂, F₁₆₂, G₁₆₂, A₁₆₂, B₁₆₂, C₁₆₃, D₁₆₃, E₁₆₃, F₁₆₃, G₁₆₃, A₁₆₃, B₁₆₃, C₁₆₄, D₁₆₄, E₁₆₄, F₁₆₄, G₁₆₄, A₁₆₄, B₁₆₄, C₁₆₅, D₁₆₅, E₁₆₅, F₁₆₅, G₁₆₅, A₁₆₅, B₁₆₅, C₁₆₆, D₁₆₆, E₁₆₆, F₁₆₆, G₁₆₆, A₁₆₆, B₁₆₆, C₁₆₇, D₁₆₇, E₁₆₇, F₁₆₇, G₁₆₇, A₁₆₇, B₁₆₇, C₁₆₈, D₁₆₈, E₁₆₈, F₁₆₈, G₁₆₈, A₁₆₈, B₁₆₈, C₁₆₉, D₁₆₉, E₁₆₉, F₁₆₉, G₁₆₉, A₁₆₉, B₁₆₉, C₁₇₀, D₁₇₀, E₁₇₀, F₁₇₀, G₁₇₀, A₁₇₀, B₁₇₀, C₁₇₁, D₁₇₁, E₁₇₁, F₁₇₁, G₁₇₁, A₁₇₁, B₁₇₁, C₁₇₂, D₁₇₂, E₁₇₂, F₁₇₂, G₁₇₂, A₁₇₂, B₁₇₂, C₁₇₃, D₁₇₃, E₁₇₃, F₁₇₃, G₁₇₃, A₁₇₃, B₁₇₃, C₁₇₄, D₁₇₄, E₁₇₄, F₁₇₄, G₁₇₄, A₁₇₄, B₁₇₄, C₁₇₅, D₁₇₅, E₁₇₅, F₁₇₅, G₁₇₅, A₁₇₅, B₁₇₅, C₁₇₆, D₁₇₆, E₁₇₆, F₁₇₆, G₁₇₆, A₁₇₆, B₁₇₆, C₁₇₇, D₁₇₇, E₁₇₇, F₁₇₇, G₁₇₇, A₁₇₇, B₁₇₇, C₁₇₈, D₁₇₈, E₁₇₈, F₁₇₈, G₁₇₈, A₁₇₈, B₁₇₈, C₁₇₉, D₁₇₉, E₁₇₉, F₁₇₉, G₁₇₉, A₁₇₉, B₁₇₉, C₁₈₀, D₁₈₀, E₁₈₀, F₁₈₀, G₁₈₀, A₁₈₀, B₁₈₀, C₁₈₁, D₁₈₁, E₁₈₁, F₁₈₁, G₁₈₁, A₁₈₁, B₁₈₁, C₁₈₂, D₁₈₂, E₁₈₂, F₁₈₂, G₁₈₂, A₁₈₂, B₁₈₂, C₁₈₃, D₁₈₃, E₁₈₃, F₁₈₃, G₁₈₃, A₁

การวิเคราะห์จังหวะ : บทกล่าวหับทที่ 1

1. อัตราจังหวะ และความเร็ว

มีความเร็วจังหวะ 145 พบว่าใช้อัตราจังหวะซ้อน (Complex time) แบบ 7/4 เป็นจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น $7(3+4)/4$ โดยทุกๆ 4 ห้อง (เริ่มนับจากห้องที่ 2) จังหวะจะเปลี่ยนเป็น $7(4+3)/4$ ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 5, 9, 13 และ 17

The musical score is written for Voice and Harmonium. It consists of four systems of music, each starting with a measure number (4, 7, 10) above the Voice staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 7/4. A tempo marking '♩ = 145' is present at the beginning of each system. The Harmonium part includes some measures with dashed boxes, indicating complex or changing rhythms.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

ดังนั้น ในจังหวะ $7(3+4)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $3/4$ และ $4/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 4 และเน้นจังหวะรองในจังหวะที่ 6 ส่วนในจังหวะ $7(4+3)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $4/4$ และ $3/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 5

2. จังหวะพิเศษ พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ

- จังหวะขัด (Syncopation) คือ การทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะเบาทำให้จังหวะนั้นกลับมีความสำคัญขึ้นมา ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 3

♩ = 145

Voice

Harmonium

♩ = 145

3. ลักษณะจังหวะ

แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

- ลักษณะจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) ในโน้ตร้องพบทั้งหมด 18 รูปแบบ และ
โน้ตฮาร์โมนีเยม พบทั้งหมด 13 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical score for Voice and Harmonium, illustrating melodic rhythm patterns. The score is divided into four systems, each with a Voice staff and a Harmonium staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 145$.

System 1: Both staves start with a rest followed by a bracketed melodic rhythm pattern. The Voice staff has a treble clef, and the Harmonium staff has a bass clef.

System 2: The Voice staff begins with a measure marked with a '4' above it, followed by a bracketed melodic rhythm pattern. The Harmonium staff also begins with a measure marked with a '4' above it, followed by a bracketed melodic rhythm pattern.

System 3: The Voice staff begins with a measure marked with a '7' above it, followed by a bracketed melodic rhythm pattern. The Harmonium staff also begins with a measure marked with a '7' above it, followed by a bracketed melodic rhythm pattern.

System 4: The Voice staff begins with a measure marked with a '10' above it, followed by a bracketed melodic rhythm pattern. The Harmonium staff also begins with a measure marked with a '10' above it, followed by a bracketed melodic rhythm pattern.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

19

Voice

Harm.

22

Voice

Harm.

26

Voice

Harm.

29

Voice

Harm.

32

Voice

Harm.

35

Voice

Harm.

38

Voice

Harm.

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ในโน้ตทับล้า พบทั้งหมด 14 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

Tabla

♩ = 145

The musical notation for Tabla in 7/8 time, showing 14 different rhythmic patterns across 19 measures. The notation includes treble clef, 7/8 time signature, and various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests) with accents. The patterns are grouped into measures, with some measures containing multiple rhythmic lines.

This musical score consists of ten staves, numbered 21 through 39. Each staff is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex, often sixteenth-note melody in the right hand. Measures 21 and 23 are marked with a '2' and a '3' respectively, indicating a second ending. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 39.

การวิเคราะห์ทฤษฎีเสียง : บทล่าวาห์บทที่ 1

จากโน้ตฮาร์โมนีจะเห็นว่าทำนอง ประกอบไปด้วยโน้ตทั้งหมด 9 เสียง ยกตัวอย่างเช่น

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a time signature of 4/4. The melody consists of 9 notes, each highlighted by a rectangular box. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), and E4 (quarter). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 4, 8, 11, 15, 19, 23, 26, 29, 33, and 37 indicated at the start of their respective lines. The final note, E4, is enclosed in a dashed box.

ประกอบไปด้วยโน้ต F G| G| A| B| C| C\ D| E|
 เมื่อเรียงใหม่ได้โครงสร้างบันไดเสียง G| Major : G| A| B| C| D| E| F
 โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียง 2 ตัว คือ G\ และ C\

เมื่อใช้หลักการเรียงบันไดเสียง Diatonic : Major และ Minor Scale มาพิจารณาพบว่าไม่สอดคล้องกับทฤษฎีเนื่องจากโน้ตไม่จบที่เสียง G|

บทล่าวามีลักษณะเป็นทำนองเพลงสวด จึงอาศัยหลักการโหมดทำนอง (Melodic Mode) ในการพิจารณา การแยกแยะโหมดชนิดต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับโน้ตฟินาลิส (Finalis) หรือโน้ตจบ ฟินาลิสเป็นระดับเสียงหลัก และเป็นโน้ตสุดท้ายของทำนอง เมื่อพิจารณาจากโน้ตเสียงค้าง (Drone) และโน้ตจบเพลง จะเห็นว่าโน้ต A^๖ เป็นโน้ตสำคัญที่สุด หรือโน้ตฟินาลิส

ดังนั้น เมื่อยึดโครงสร้างบันไดเสียง G| Major โหมดที่มีโน้ตฟินาลิสเป็น A| จะเท่ากับโหมดโดเรียน (Dorian) ซึ่งมีโครงสร้างเริ่มที่โน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง Major จะได้โครงสร้างระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง

จึงสรุปได้ว่าบทล่าวามีทที่ 1 มีกฏแจเสียงเป็น Mode A^๖ Dorian ดังนี้

A| B| C| D| E| F| G| A|

การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าว้าหีบที่ 1

Harmonium

$\text{♩} = 145$

ท่อน 1

4

8

ท่อน 2

12

16

ท่อน 3

20

24

ท่อน 4

28

32

ท่อน 5

36

39

จากโน้ตฮาร์โมนีผมพบว่า บทลวาทับที่ 1 ประกอบไปด้วย 5 ตอน ตอนที่ 1 – 4 ทำนองมีความใกล้เคียงกันมากแตกต่างกันเล็กน้อยในบางจังหวะเท่านั้นเสมือนเป็นทำนองเดียวกัน จึงแทนให้ทั้ง 4 ตอนแทนด้วยสัญลักษณ์เดียวกันเป็น A

ตอนที่ 5 เมื่อมองอย่างผิวเผินจะเห็นว่าทำนองแตกต่างจากพวก จึงแทนด้วยสัญลักษณ์ B แต่เมื่อมองอย่างลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเหมือนเป็นการเอากำหนดมาสลับตำแหน่งกัน อาจอนุมานคิดให้เป็นเสมือนเป็นทำนอง A ด้วย จึงแทนด้วยสัญลักษณ์ A' เพื่อให้แตกต่าง

บทลวาทับที่ 1	สัญลักษณ์
ตอน 1	A
ตอน 2	A
ตอน 3	A
ตอน 4	A
ตอน 5	B หรือ A'

คิดอย่างตรงไปตรงมาว่าตอน B แตกต่างจากตอน A จะได้โครงสร้าง $A / A / A / A / B = : A A : / B = A B$

คิดอย่างลึกซึ้งว่าตอน B เสมือนตอน A จะได้โครงสร้าง $A / A / A / A / A' = : A A : / A' = A A'$

จะได้ว่าบทลวาทับที่ 1 มีรูปแบบการประพันธ์แบบสองตอน (Binary form) หรือแบบ AB แต่เมื่อวิเคราะห์จากความเป็นจริงว่าบทลวาทับมีลักษณะเป็นทำนองสวด ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นทำนองซ้ำไปมาจึงควรวิเคราะห์ว่าบทลวาทับที่ 1 มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว (Unitary form) หรือแบบเปลี่ยนเนื้อร้องทำนองเดิม

สรุปบทลวาทับที่ 1 จะมีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มีทิศทางขอทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 2 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด และการกรีดเสียง จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ โน้ตเสียง A " ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 + 4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ใช้จังหวะชัดเป็นจังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตรองต่างกัน 18 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีผมแตกต่าง 13 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตกับล้าต่างกัน 14 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกฎแจเสียงโมด A " โดเรียน

การวิเคราะห์
บทล่าว้าห้บทที่ 2



Laavan (Round 2 nd.)

♩ = 145

①

Voice

Harmonium

♩ = 145

Tabla

3

Voice

Harm.

Tabla

5

Voice

Harm.

Tabla

The musical score is for a piece titled 'Laavan (Round 2 nd.)'. It is written for three instruments: Voice, Harmonium, and Tabla. The tempo is indicated as ♩ = 145. The key signature consists of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The score is organized into three systems, each beginning with a measure number (1, 3, and 5). The first system (measures 1-2) shows the initial entry of the melody. The second system (measures 3-4) continues the melodic development. The third system (measures 5-6) features a more complex rhythmic pattern in the Tabla part, with accents and slurs. The Voice and Harmonium parts are primarily melodic, with some harmonic support from the Tabla.

7

Voice

Harm.

Tabla

9

Voice

Harm.

Tabla

11

Voice

Harm.

Tabla

13

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for measures 7 through 13 of a piece. It features three staves: Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measures 7-8 show a vocal melody with a half note rest in measure 8, accompanied by a simple harmonic line and a complex tabla rhythm. Measures 9-10 contain a vocal phrase with a repeat sign and a second ending marked with a circled '2'. The harmonic and tabla parts continue. Measures 11-12 show another vocal phrase, with the harmonic part featuring a half note rest in measure 11. Measure 13 begins a new vocal phrase. The tabla part maintains a consistent rhythmic pattern throughout, with various accents and slurs indicated.

- การเคลื่อนที่แบบตามชั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่ว่าขาขึ้น หรือ ขาลงเป็นระยะติดกันชั้นคู่ 2 พบใช้เป็นหลักตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น

• = 145 ①

Voice

Harmonium

• = 145 ①

4

Voice

Harm.

- การเคลื่อนที่แบบข้ามชั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่ว่าขาขึ้น หรือ ขาลงเป็นระยะห่างกันมากกว่าชั้นคู่ 2 หรือตั้งแต่ชั้นคู่ 3 ขึ้นไป พบว่าใช้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่าง เช่น

4

Voice

Harm.

7

Voice

Harm.

3. ทิศทางทำนอง พบมีทั้งหมด 2 รูปแบบ ดังนี้

- ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง คือ ทำนองที่มีการเดินโน้ตตัวหนึ่งไปหาอีกตัวหนึ่งในทิศทางลงอย่างชัดเจน พบได้น้อยในเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าโน้ต D เคลื่อนที่ลงไปหาโน้ต F

13

Voice

Harm.

- ทิศทางทำนองคงที่ คือ ทำนองที่ไม่ชัดเจนว่ามีทิศทางขึ้น หรือมีทิศทางลง และมักเคลื่อนที่ในระยะแคบๆ หรือเป็นโน้ตซ้ำ พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไปตลอดเวลา

Example 10 shows a musical score for a voice and harmony. The voice part is written in a treble clef, and the harmony part is written in a bass clef. Both parts are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). The voice part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B-flat4, and a quarter note C5. The harmony part starts with a half note F3, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B-flat3. Arrows indicate the voice leading from the harmony part to the voice part.

This musical score example shows two staves: "Voice" and "Harm.". The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The Voice staff begins at measure 22. Arrows connect notes between the two staves, illustrating the relationship between the vocal melody and the harmonic accompaniment.

25

Voice

Harm.

④

④

4. ความสัมพันธ์ของทิศทาง

พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ ดังนี้

- ความสัมพันธ์แบบเหมือน (Similar motion) คือ การเปรียบเทียบการเดินทำนองทั้ง 2 แนว แล้วมีการเดินทำนองไปในทิศทางเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้ทำนองทั้งสองเหมือนกันมีทิศทางขนานไปกัน

The image displays five musical score excerpts, each illustrating 'Similar motion' (Similar motion) between a Voice part and a Harmonic (Harm.) part. The key signature is B-flat major (two flats). The excerpts are numbered 13, 16, 19, 22, and 25.

- Excerpt 13:** Shows a single measure where both Voice and Harm. parts move in parallel motion (up and then down).
- Excerpt 16:** Shows two measures. The first measure has parallel motion. The second measure shows the Voice part moving up and the Harm. part moving down, which is not similar motion.
- Excerpt 19:** Shows a single measure where both parts move in parallel motion (up and then down).
- Excerpt 22:** Shows a single measure where both parts move in parallel motion (up and then down).
- Excerpt 25:** Shows a single measure where both parts move in parallel motion (up and then down).

In all examples, the Voice and Harm. parts are written on staves with a treble clef and a key signature of two flats. Arrows indicate the direction of the melodic lines.

5) การประดับทำนอง

พบมีทั้งหมด 2 รูปแบบ ดังนี้

- โน้ตสะบัด (Grace note) คือ การประดับเสียงด้วยระดับเสียงอื่นก่อนมาหาเสียงโน้ตหลักด้วยความรวดเร็ว ในโน้ตร้องเปรียบได้กับการเอื้อนเสียง ส่วนในโน้ตฮาร์โมนีนิยมเทียบได้กับเทคนิค Acciaccatura และ Appoggiatura ยกตัวอย่างเช่น โน้ตห้องที่ 20 และ 22

19

Voice

Harm.

22

Voice

Harm.

- การสั่นเสียง (Vibrato) คือ การทำเสียงสั่นในโน้ตร้อง เปรียบได้กับการคล้อยการทำลูกคอ เสียงขึ้นลงสลับกันอย่างรวดเร็วในระดับเสียงใกล้เคียงกับโน้ตที่ถูกสั่ง ยกตัวอย่างเช่น โน้ตร้องห้องที่ 24

22

Voice

Harm.

6. จำนวนแนวเสียง

พบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ เสียงโน้ต A₁ ที่มีอยู่ตลอดทั้งเพลง เทียบได้กับโน้ตเสียงค้าง (Drone) ที่เป็นทำนองสำคัญในดนตรีอินเดีย ขณะที่โน้ตอื่นเป็นโน้ตเดินทำนอง ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical score for two staves, labeled 'Harmonium' and 'Harm.'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score consists of eight measures, each starting with a measure number (4, 8, 12, 15, 19, 23, 27, 31). The 'Harmonium' staff features a continuous drone note (A₁) in the bass clef, while the 'Harm.' staff contains the main melody in the treble clef. The melody is composed of eighth and quarter notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs indicating phrasing. The score ends with a double bar line in the eighth measure.

การวิเคราะห์จังหวะ : บทกล่าวหีบที่ 2

1. อัตราจังหวะ และความเร็ว

มีความเร็วจังหวะ 145 พบว่าใช้อัตราจังหวะซ้อน (Complex time) แบบ 7/4 เป็นจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น $7(3+4)/4$ โดยทุกๆ 4 ห้อง (เริ่มนับจากห้องที่ 2) จังหวะจะเปลี่ยนเป็น $7(4+3)/4$ ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 5, 9, 13 และ 17

The musical score is written for Voice and Harmonium in 7/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows measures 1-4, with a tempo marking of 145. The second system shows measures 5-8. The third system shows measures 9-12. The fourth system shows measures 13-16. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes, as well as box annotations and circled measure numbers.

ดังนั้น ในจังหวะ $7(3+4)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $3/4$ และ $4/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 4 และเน้นจังหวะรองในจังหวะที่ 6 ส่วนในจังหวะ $7(4+3)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $4/4$ และ $3/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 5

2. จังหวะพิเศษ

บทล่าว่าห้บทที่ 2 มีการใช้ทำนองจังหวะตกตามปกติ ไม่มีการใช้จังหวะพิเศษแต่อย่างใด แต่มีการเชื่อมจังหวะทำให้จังหวะเกิดการเน้นไม่ปกติตามเครื่องหมายประจำจังหวะ เกิดการเน้นในจังหวะเบาแทนที่จังหวะหนัก ยกตัวอย่างเช่น

3. ลักษณะจังหวะ

แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

- ลักษณะจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) ในโน้ตร้องพบทั้งหมด 15 รูปแบบ และ
โน้ตฮาร์โมนีพบทั้งหมด 14 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical score for Voice and Harmonium, illustrating melodic rhythm patterns. The score is divided into four systems, each with a Voice staff and a Harmonium staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The first system includes a tempo marking of ♩ = 145 and a measure number of 1. The subsequent systems are numbered 4, 7, and 10. The notation uses various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests to represent different melodic rhythms. Brackets are used to group notes within measures, and measure numbers are indicated at the start of each system.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

19

Voice

Harm.

22

Voice

Harm.

25

Voice

Harm.

Detailed description of the musical score: The score is written for Voice and Harmonica (Harm.) in a key with five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of staves. Measures 13, 16, 19, 22, and 25 are marked at the beginning of their respective systems. Brackets are used to group measures within each system. In measure 16, measure 19, and measure 25, a circled number (3 or 4) is placed above a note, likely indicating a triplet or a specific fingering. In measure 23, a wavy line is placed above a note, indicating a vibrato or tremolo effect. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines.

28

Voice

Harm.

31

Voice

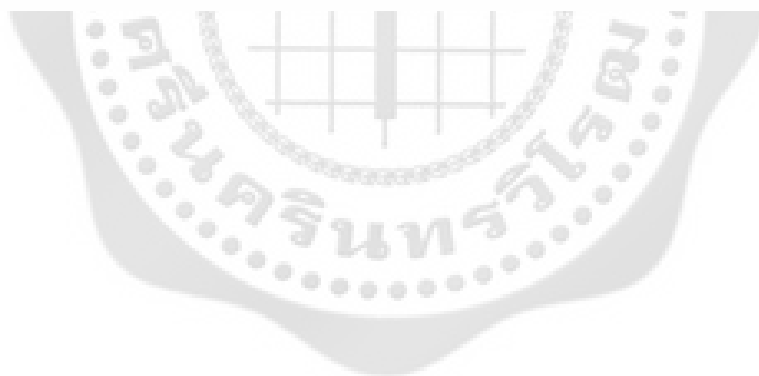
Harm.

33

Voice

Harm.

The musical score is written for Voice and Harmonica (Harm.) in a key with four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The score is divided into three systems, each containing a Voice staff and a Harm. staff. The first system (measures 28-30) shows the Voice and Harm. parts. The second system (measures 31-32) continues the melody. The third system (measures 33-34) concludes the phrase with a double bar line. The Voice part includes a trill in measure 31 and a fermata in measure 33. The Harm. part includes a trill in measure 31 and a fermata in measure 33.



- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ในโน้ตทับล้า พบทั้งหมด 12 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

Tabla

♩ = 145

The musical notation for Tabla rhythm is presented in 7/8 time, with a tempo marking of ♩ = 145. The notation consists of 12 measures, each containing a complex rhythmic pattern. The patterns are written on a single staff, with various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and rests. The notation includes various rhythmic patterns with accents and slurs, illustrating the complexity of the rhythm.

The musical score consists of seven staves, each beginning with a measure number (21, 23, 25, 27, 29, 31, 33). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments such as grace notes and trills. The staves are arranged in a single column, and the music is written in a single system. The notation is in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in a 4/4 time signature. The staves are numbered 21, 23, 25, 27, 29, 31, and 33, indicating the starting measure of each line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The staves are arranged in a single column, and the music is written in a single system. The notation is in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in a 4/4 time signature.



การวิเคราะห์ทฤษฎีเสียง : บทล่าวาห์บทที่ 2

จากโน้ตฮาร์โมนีจะเห็นว่าทำนอง ประกอบไปด้วยโน้ตทั้งหมด 9 เสียง ยกตัวอย่างเช่น

♩ = 145

①

5

9

②

13

17

③

21

25

④

29

32

ประกอบไปด้วยโน้ต F G| G\ A| B| C| C\ D| E|
 เมื่อเรียงใหม่ได้โครงสร้างบันไดเสียง G| Major : G| A| B| C| D| E| F
 โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียง 2 ตัว คือ G\ และ C\

เมื่อใช้หลักการเรียงบันไดเสียง Diatonic : Major และ Minor Scale มาพิจารณาพบว่าไม่สอดคล้องกับทฤษฎีเนื่องจากโน้ตไม่จบที่เสียง G|

บทล่าวามีลักษณะเป็นทำนองเพลงสวด จึงอาศัยหลักการโหมดทำนอง (Melodic Mode) ในการพิจารณา การแยกแยะโหมดชนิดต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับโน้ตฟินาลิส (Finalis) หรือโน้ตจบ ฟินาลิสเป็นระดับเสียงหลัก และเป็นโน้ตสุดท้ายของทำนอง เมื่อพิจารณาจากโน้ตเสียงค้าง (Drone) และโน้ตจบเพลง จะเห็นว่าโน้ต A^๖ เป็นโน้ตสำคัญที่สุด หรือโน้ตฟินาลิส

ดังนั้น เมื่อยึดโครงสร้างบันไดเสียง G| Major โหมดที่มีโน้ตฟินาลิสเป็น A| จะเท่ากับโหมดโดเรียน (Dorian) ซึ่งมีโครงสร้างเริ่มที่โน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง Major จะได้โครงสร้างระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง

จึงสรุปได้ว่าบทล่าว่าห์บทที่ 2 มีกุญแจเสียงเป็น Mode A^๖ Dorian ดังนี้

A| B| C| D| E| F| G| A|

การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าว้าหีบที่ 2

Harmonium

♩ = 145

๓๑๖ 1 ①

๕

๙ ๓๑๖ 2 ②

13

17 ๓๑๖ 3 ③

21

25 ๓๑๖ 4 ④

29

32

จากโน้ตฮาร์โมนีผมพบว่า บทลว้าห์บทที่ 2 ประกอบไปด้วย 4 ตอน ตอนที่ 1 – 4 ทำนองมีความใกล้เคียงกันมากแตกต่างกันเล็กน้อยในบางจังหวะเท่านั้นเสมือนเป็นทำนองเดียวกันที่มีการแปรจังหวะจึงแทนให้ทั้ง 4 ตอนแทนด้วยสัญลักษณ์เดียวกันเป็น A

บทลว้าห์บทที่ 2	สัญลักษณ์
ตอน 1	A
ตอน 2	A
ตอน 3	A
ตอน 4	A

นำทำนองทั้ง 4 ตอนมาเรียงกัน จะได้โครงสร้าง $A / A / A / A = A A' A'' A'''$

จะได้ว่าบทลว้าห์บทที่ 2 มีรูปแบบการประพันธ์แบบแบบตอนเดียว (Unitary form) หรือแบบเปลี่ยนเนื้อร้องทำนองเดิม ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่มักพบตลอดทั่วไปในเพลงสวด

สรุปได้ว่าบทที่ 2 จะมีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มีทิศทางขอทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 2 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด และการสั้นเสียง จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ โน้ตเสียง A " ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 + 4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ไม่พบการใช้จังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้องต่างกัน 15 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีแยก ต่างกัน 14 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทุบบัลลังก์ต่างกัน 12 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A " โดเรียน



Laavan (Round 3rd.)

♩ = 145

①

Voice

Harmonium

♩ = 145

Tabla

3

Voice

Harm.

Tabla

5

Voice

Harm.

Tabla

The musical score is written for three instruments: Voice, Harmonium, and Tabla. It is in a key with five flats and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 145. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 3, 5). The Voice part is in a single melodic line. The Harmonium part provides harmonic support. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

7

Voice

Harm.

Tabla

9

Voice

Harm.

Tabla

11

Voice

Harm.

Tabla

13

Voice

Harm.

Tabla

13

15

Voice

Harm.

Tabla

15

17

Voice

Harm.

Tabla

17

19

Voice

Harm.

Tabla

21

Voice

Harm.

Tabla

23

Voice

Harm.

Tabla

25

Voice

Harm.

Tabla

27

Voice

Harm.

Tabla

The image shows a musical score for three parts: Voice, Harm. (Harmoney), and Tabla. The score is divided into two systems, measures 25-26 and 27-28. The key signature is B-flat major (two flats). The Voice part is in a soprano register, the Harm. part is in a mezzo-soprano register, and the Tabla part is in a bass register. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests. The Voice and Harm. parts have a more melodic line. The score ends with a double bar line at the end of measure 28.



3. ทิศทางทำนอง

พบมีทั้งหมด 2 รูปแบบ ดังนี้

- ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง คือ ทำนองที่มีการเดินโน้ตตัวหนึ่งไปหาอีกตัวหนึ่งในทิศทางลงอย่างชัดเจน พบได้น้อยในเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าโน้ต D₄ เคลื่อนที่ลงไปหาโน้ต F₄

13

Voice

Harm.

- ทิศทางทำนองคงที่ คือ ทำนองที่ไม่ชัดเจนว่ามีทิศทางขึ้น หรือมีทิศทางลง และมักเคลื่อนที่ในระยะแคบๆ หรือเป็นโน้ตซ้ำ พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไปตลอดเวลา

Voice

Harmonium

♩ = 145

Voice

Harm.

Voice

Harm.

4. ความสัมพันธ์ของทิศทาง พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ ดังนี้

- ความสัมพันธ์แบบเหมือน (Similar motion) คือ การเปรียบเทียบการเดินทำนองทั้ง 2 แนว แล้วมีการเดินทำนองไปในทิศทางเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้ทำนองทั้งสองเหมือนกันมีทิศทางขนานไปกับกัน

Voice

Harmonium

$\text{♩} = 145$

4

Voice

Harm.

7

Voice

Harm.

10

Voice

Harm.

5. การประดับทำนอง

พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ ดังนี้

- โน้ตสะบัด (Grace note) คือ การประดับเสียงด้วยระดับเสียงอื่นก่อนมาหาเสียงโน้ตหลักด้วยความรวดเร็ว โน้ตร้องเปรียบได้กับการเอื้อนเสียง ส่วนโน้ตฮาร์โมนีนิยมเทียบได้กับเทคนิค Acciaccatura และ Appoggiatura ยกตัวอย่างเช่น

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a Voice staff and a Harmonic (Harm.) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The systems are numbered 13, 16, 19, and 22, indicating the starting measure of each system.

- System 13:** The Voice staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Harmonic staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. A vertical box highlights the quarter note A4 in both staves, indicating a Grace note.
- System 16:** The Voice staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Harmonic staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. A vertical box highlights the quarter note A4 in both staves, indicating a Grace note. Circled numbers 3 and 3 are placed above and below the Harmonic staff, respectively.
- System 19:** The Voice staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Harmonic staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. A vertical box highlights the quarter note A4 in both staves, indicating a Grace note.
- System 22:** The Voice staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. The Harmonic staff shows a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note G4. A vertical box highlights the quarter note A4 in both staves, indicating a Grace note. Circled numbers 4 and 4 are placed above and below the Harmonic staff, respectively.

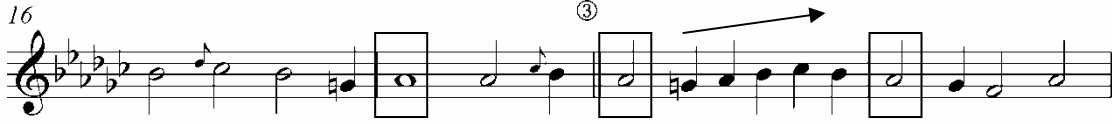
6. จำนวนแนวเสียง พบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ เสียงโน้ต A^๓ ที่มีอยู่ตลอดทั้งเพลง เทียบได้กับโน้ตเสียงค้ำ (Drone) ที่เป็นทำนองสำคัญในดนตรีอินเดีย ขณะที่โน้ตอื่นเป็นโน้ตเดินทำนอง ยกตัวอย่างเช่น

Harmonium 

Harm. 

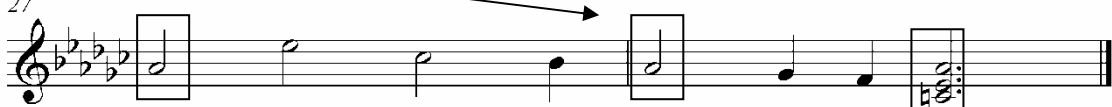
Harm. 

Harm. 

Harm. 

Harm. 

Harm. 

Harm. 

การวิเคราะห์จังหวะ : บทกล่าวหีบที่ 3

1. อัตราจังหวะ และความเร็ว

มีความเร็วจังหวะ 145 พบว่าใช้อัตราจังหวะซ้อน (Complex time) แบบ 7/4 เป็นจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น $7(3+4)/4$ โดยทุกๆ 4 ห้อง (เริ่มนับจากห้องที่ 2) จังหวะจะเปลี่ยนเป็น $7(4+3)/4$ ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 5, 9, 13 และ 17

The musical score is presented in four systems, each with a Voice staff and a Harmonium staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 7/4. The tempo is marked as 145. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some annotations like '1' and '2' above certain measures.

System 1 (Measures 1-4): The Voice part starts with a rest in measure 1, followed by a series of eighth and quarter notes. The Harmonium part follows a similar pattern. A box labeled '1' is placed above measure 4.

System 2 (Measures 5-8): The Voice part continues with eighth and quarter notes. The Harmonium part includes some measures with dashed boxes, indicating specific rhythmic patterns. A box labeled '2' is placed above measure 8.

System 3 (Measures 9-12): The Voice part continues with eighth and quarter notes. The Harmonium part includes some measures with dashed boxes. A box labeled '2' is placed above measure 12.

System 4 (Measures 13-17): The Voice part continues with eighth and quarter notes. The Harmonium part includes some measures with dashed boxes.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

ดังนั้น ในจังหวะ $7(3+4)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $3/4$ และ $4/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 4 และเน้นจังหวะรองในจังหวะที่ 6 ส่วนในจังหวะ $7(4+3)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $4/4$ และ $3/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 5

2. จังหวะพิเศษ บทล่าวาห์บทที่ 3 มีการใช้ทำนองจังหวะตกตามปกติ ไม่มีการใช้จังหวะพิเศษแต่อย่างใด แต่มีการเชื่อมจังหวะทำให้จังหวะเกิดการเน้นไม่ปกติตามเครื่องหมายประจำจังหวะ เกิดการเน้นในจังหวะเบาแทนที่จังหวะหนัก ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 16

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

3. ลักษณะจังหวะ

แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

- ลักษณะจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) ในโน้ตร้องพบทั้งหมด 14 รูปแบบ และ
โน้ตฮาร์โมนีเยม พบทั้งหมด 13 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical score for a song, featuring a Voice part and a Harmonium part. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 145. The score is divided into four systems, each containing a Voice staff and a Harmonium staff. The first system includes a circled '1' above the first measure of both parts. The second system includes a circled '2' above the first measure of both parts. The third system includes a circled '3' above the first measure of both parts. The fourth system includes a circled '4' above the first measure of both parts. The notation includes various melodic rhythms and harmonic accompaniment, with some measures marked with a circled '2' or '4'.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

19

Voice

Harm.

22

Voice

Harm.

25

Voice

Harm.

27

Voice

Harm.

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ในโน้ตทับล้ำ พบทั้งหมด 9 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical staff with 20 measures of music, illustrating 9 different rhythmic patterns. The notation is in Thai style, using a single treble clef and a 4/4 time signature. The patterns are defined by the placement of flags (caret symbols) above the notes, indicating specific rhythmic values. The staff is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, and 20 marked at the beginning of their respective lines. The patterns are as follows:

- Measure 1: A single note with a flag.
- Measure 2: A single note with a flag.
- Measure 3: A single note with a flag.
- Measure 4: A single note with a flag.
- Measure 5: A single note with a flag.
- Measure 6: A single note with a flag.
- Measure 7: A single note with a flag.
- Measure 8: A single note with a flag.
- Measure 9: A single note with a flag.
- Measure 10: A single note with a flag.
- Measure 11: A single note with a flag.
- Measure 12: A single note with a flag.
- Measure 13: A single note with a flag.
- Measure 14: A single note with a flag.
- Measure 15: A single note with a flag.
- Measure 16: A single note with a flag.
- Measure 17: A single note with a flag.
- Measure 18: A single note with a flag.
- Measure 19: A single note with a flag.
- Measure 20: A single note with a flag.



การวิเคราะห์ทฤษฎีเสียง : บทล่าวาห์บทที่ 3

จากโน้ตฮาร์โมนีจะเห็นว่าทำนอง ประกอบไปด้วยโน้ตทั้งหมด 9 เสียง ยกตัวอย่างเช่น

♩ = 145

①

4

8

②

12

16

③

20

24

27

ประกอบไปด้วยโน้ต F G| G\ A| B| C| C^a D| E|
 เมื่อเรียงใหม่ได้โครงสร้างบันไดเสียง G| Major : G| A| B| C| D| E| F
 โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียง 2 ตัว คือ G\ และ C\

เมื่อใช้หลักการเรียงบันไดเสียง Diatonic : Major และ Minor Scale มาพิจารณาพบว่าไม่สอดคล้องกับทฤษฎีเนื่องจากโน้ตไม่จบที่เสียง G|

บทล่าวามีลักษณะเป็นทำนองเพลงสวด จึงอาศัยหลักการโหมดทำนอง (Melodic Mode) ในการพิจารณา การแยกแยะโหมดชนิดต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับโน้ตฟินาลิส (Finalis) หรือโน้ตจบ ฟินาลิสเป็นระดับเสียงหลัก และเป็นโน้ตสุดท้ายของทำนอง เมื่อพิจารณาจากโน้ตเสียงค้าง (Drone) และโน้ตจบเพลง จะเห็นว่าโน้ต A| เป็นโน้ตสำคัญที่สุด หรือโน้ตฟินาลิส

ดังนั้น เมื่อยึดโครงสร้างบันไดเสียง G| Major โหมดที่มีโน้ตฟินาลิสเป็น A| จะเท่ากับโหมดโดเรียน (Dorian) ซึ่งมีโครงสร้างเริ่มที่โน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง Major จะได้โครงสร้างระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง

จึงสรุปได้ว่าบทล่าว่าห์บทที่ 3 มีกุญแจเสียงเป็น Mode A| Dorian ดังนี้

A| B| C| D| E| F| G| A|

การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าว้าหีบที่ 3

Harmonium

♩ = 145

ตอนที่ 1 ①

4

8

ตอนที่ 2

12

16

ตอนที่ 3

20

ตอนที่ 4

24

27

จากโน้ตฮาร์โมนีผมพบว่า บทลวาทับที่ 3 ประกอบไปด้วย 4 ตอน ตอนที่ 1 – 3 ทำนองมีความใกล้เคียงกันมากแตกต่างกันเล็กน้อยในบางจังหวะเท่านั้นเสมือนเป็นทำนองเดียวกัน จึงแทนให้ทั้ง 4 ตอนแทนด้วยสัญลักษณ์เดียวกันเป็น A

ตอนที่ 4 เมื่อมองอย่างผิวเผินจะเห็นว่าทำนองแตกต่างจากพวก จึงแทนด้วยสัญลักษณ์ B แต่เมื่อมองอย่างลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเหมือนเป็นการเอากำหนดมาสลับตำแหน่งกัน อาจอนุมานคิดให้เป็นเสมือนเป็นทำนอง A ด้วย จึงแทนด้วยสัญลักษณ์ A' เพื่อให้แตกต่าง

บทลวาทับที่ 3	สัญลักษณ์
ตอน 1	A
ตอน 2	A
ตอน 3	A
ตอน 4	B หรือ A'

คิดอย่างตรงไปตรงมาว่าตอน B แตกต่างจากตอน A จะได้โครงสร้าง $A / A / A / B = : A$
 $: / A B = A B$

คิดอย่างลึกซึ้งว่าตอน B เสมือนตอน A จะได้โครงสร้าง $A / A / A / A' = : A : / A A' = A$
 A'

จะได้ว่าบทลวาทับที่ 3 มีรูปแบบการประพันธ์แบบสองตอน (Binary form) หรือแบบ AB แต่เมื่อวิเคราะห์จากความเป็นจริงว่าบทลวาทับมีลักษณะเป็นทำนองสวด ซึ่งส่วนใหญ่มักจะเป็นทำนองซ้ำไปมาจึงควรวิเคราะห์ว่าบทลวาทับที่ 3 มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว (Unitary form) หรือแบบเปลี่ยนเนื้อร้องทำนองเดิม

สรุปได้ว่าบทลวาทับที่ 3 จะมีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น มทิตทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 1 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัดจำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือโน้ตเสียง A| ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 + 4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ไม่พบการใช้จังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตรองต่างกัน 14 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีผม ต่างกัน 13 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทับล้าต่างกัน 9 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A| โดเรียน

การวิเคราะห์
บทล่าวาห้บทที่ 4



Laavan (Round 4th.)

♩ = 145

Voice

Harmonium

Tabla

♩ = 145

3

Voice

Harm.

Tabla

5

Voice

Harm.

Tabla

The musical score is written for three instruments: Voice, Harmonium, and Tabla. It is in a 7/4 time signature and has a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The tempo is marked as ♩ = 145. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 3, 5). The first system shows the beginning of the piece with a repeat sign after the first measure. The second and third systems continue the melody and accompaniment. The Voice part is written in a soprano clef, the Harmonium in a treble clef, and the Tabla in a treble clef. The Tabla part includes various rhythmic notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

7

Voice

Harm.

Tabla

9

Voice

Harm.

Tabla

11

Voice

Harm.

Tabla

13

Voice

Harm.

Tabla

15

Voice

Harm.

Tabla

17

Voice

Harm.

Tabla

19

Voice

Harm.

Tabla

This musical score is for the song 'The Sound of Silence' by Simon & Garfunkel. It features three staves: Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats). The Voice part begins with the lyrics 'Hello, hello, good-bye, good-bye, silence.' The Harmonium part provides a harmonic accompaniment. The Tabla part features a complex rhythmic pattern with various strokes and accents. The score is for measures 19 through 22.

21

Voice

Harm.

Tabla

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is for the Voice, the middle for the Harmonium (Harm.), and the bottom for the Tabla. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a measure rest for the voice and harmonium, followed by a vocal entry on the second measure. The harmonium provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The tabla part features a complex rhythmic pattern with various strokes, including 'tan', 'dha', 'ke', and 'ghungroo', marked with 'x' and 'y' symbols. The score concludes with a final measure rest for the voice and harmonium, and a final tabla stroke.

23

Voice

Harm.

Tabla

The image shows a musical score for the song 'The Sound of Silence'. It consists of three staves: Voice, Harmonium (Harm.), and Tabla. The key signature is B-flat major (two flats). The Voice staff has a treble clef and a key signature of two flats. The Harmonium staff has a treble clef and a key signature of two flats. The Tabla staff has a treble clef and a key signature of two flats. The score is divided into two measures. The first measure contains the vocal melody and the harmonium accompaniment. The second measure contains the vocal melody and the harmonium accompaniment. The Tabla part is a rhythmic accompaniment consisting of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents.

25 *accel.* ④

Voice

Harm.

Tabla *^ accel.* ④

27

Voice

Harm.

Tabla

29

Voice

Harm.

Tabla

31

Voice

Harm.

Tabla

33

Voice

Harm.

Tabla

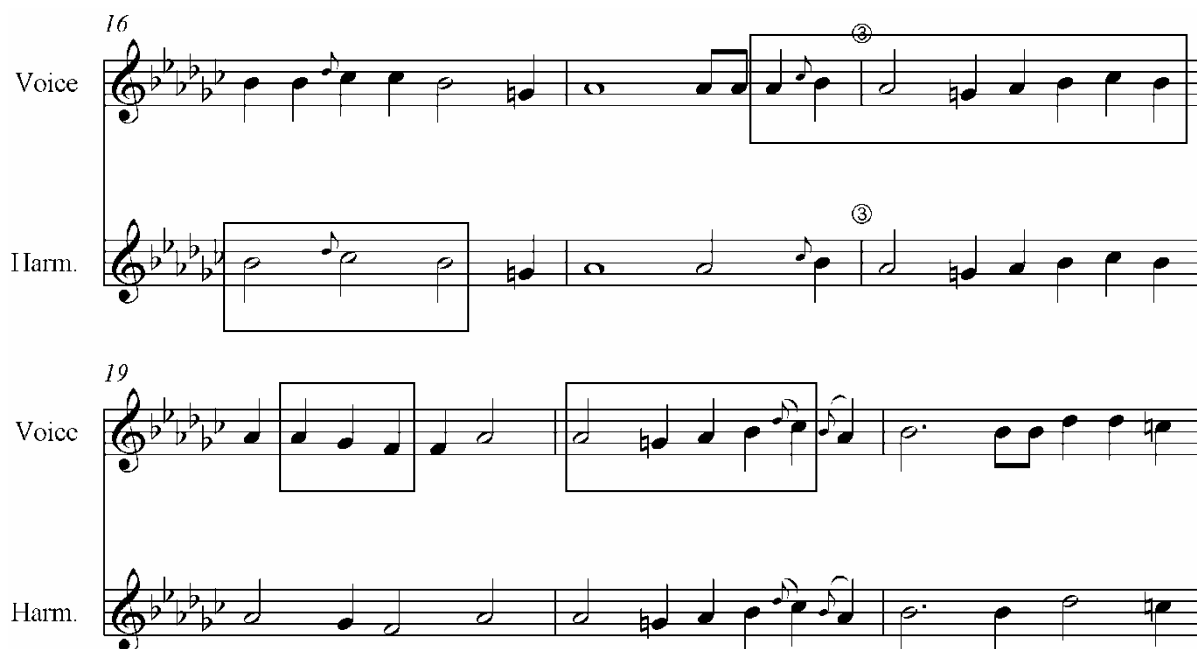
34

Voice

Harm.

Tabla

- การเคลื่อนที่แบบตามชั้น (Conjunction) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่ว่าขาขึ้น หรือ ขาลงเป็นระยะติดกันขั้นคู่ 2 พบใช้เป็นหลักตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



Example of Conjunction movement. The score shows two systems of Voice and Harm. staves. In the first system, measures 16-18, the Voice staff has a melodic line with a trill marked with a circled 3, and the Harm. staff has a corresponding harmonic line. In the second system, measures 19-21, the Voice staff continues the melodic line with a trill marked with a circled 3, and the Harm. staff continues the harmonic line. The movement is characterized by stepwise motion between adjacent intervals.

- การเคลื่อนที่แบบข้ามชั้น (Disjunction) คือ การเคลื่อนที่ของตัวโน้ตไม่ว่าขาขึ้น หรือ ขาลงเป็นระยะห่างกันมากกว่าขั้นคู่ 2 หรือตั้งแต่ขั้นคู่ 3 ขึ้นไป พบใช้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น



Example of Disjunction movement. The score shows two systems of Voice and Harm. staves. In the first system, measures 16-18, the Voice staff has a melodic line with a trill marked with a circled 3, and the Harm. staff has a corresponding harmonic line. In the second system, measures 19-21, the Voice staff continues the melodic line with a trill marked with a circled 3, and the Harm. staff continues the harmonic line. The movement is characterized by leaps of more than a second between intervals.

3. ทิศทางทำนอง

พบมีทั้งหมด 2 รูปแบบ ดังนี้

- ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง คือ ทำนองที่มีการเดินโน้ตตัวหนึ่งไปหาอีกตัวหนึ่งในทิศทางลงอย่างชัดเจน พบได้น้อยในเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าโน้ต D₄ เคลื่อนที่ลงไปหาโน้ต F₄

13

Voice

Harm.

- ทิศทางทำนองคงที่ คือ ทำนองที่ไม่ชัดเจนว่ามีทิศทางขึ้น หรือมีทิศทางลง และมักเคลื่อนที่ในระยะแคบๆ หรือเป็นโน้ตซ้ำ พบได้ตลอดทั้งเพลง ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้จะเห็นว่าทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับกันไปตลอดเวลา

19

Voice

Harm.

22

Voice

Harm.

25

Voice

Harm.

④

④

ความสัมพันธ์ของทิศทาง

พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ ดังนี้

- ความสัมพันธ์แบบเหมือน (Similar motion) คือ การเปรียบเทียบการเดินทำนองทั้ง 2 แนว แล้วมีการเดินทำนองไปในทิศทางเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น ในที่นี้ทำนองทั้งสองเหมือนกันมีทิศทางขนานไปกัน

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a Voice part (treble clef) and a Harmonic part (treble clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The systems are numbered 13, 16, 19, and 22. Each system contains a box highlighting a section where the Voice and Harmonic parts move in similar motion (parallel movement). In the first system (13), the Voice part moves from a half note to a quarter note, and the Harmonic part moves from a half note to a quarter note, both in the same direction. In the second system (16), the Voice part moves from a half note to a quarter note, and the Harmonic part moves from a half note to a quarter note, both in the same direction. In the third system (19), the Voice part moves from a half note to a quarter note, and the Harmonic part moves from a half note to a quarter note, both in the same direction. In the fourth system (22), the Voice part moves from a half note to a quarter note, and the Harmonic part moves from a half note to a quarter note, both in the same direction.

5. การประดับทำนอง

พบมีทั้งหมด 1 รูปแบบ ดังนี้

- โน้ตสะบัด (Grace note) คือ การประดับเสียงด้วยระดับเสียงอื่นก่อนมาหาเสียงโน้ตหลักด้วยความรวดเร็ว ในโน้ตร้องเปรียบได้กับการเอื้อนเสียง ส่วนในโน้ตฮาร์โมนีนิยมเทียบได้กับเทคนิค Acciaccatura และ Appoggiatura ยกตัวอย่างเช่น

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a Voice staff and a Harp (Harm.) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The systems are numbered 13, 16, 19, and 22, indicating the measure number.

- System 13:** The Voice staff shows a grace note (a small eighth note) preceding a quarter note. The Harp staff shows a similar grace note preceding a quarter note.
- System 16:** The Voice staff shows a grace note preceding a quarter note. The Harp staff shows a grace note preceding a quarter note.
- System 19:** The Voice staff shows a grace note preceding a quarter note. The Harp staff shows a grace note preceding a quarter note.
- System 22:** The Voice staff shows a grace note preceding a quarter note. The Harp staff shows a grace note preceding a quarter note.

In all systems, the grace notes are marked with a small 'x' or a similar symbol, indicating they are to be played quickly and lightly.

6. จำนวนแนวเสียง

พบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ เสียงโน้ต A | ที่มีอยู่ตลอดทั้งเพลง เทียบได้กับโน้ตเสียงค้ำ (Drone) ที่เป็นทำนองสำคัญในดนตรีอินเดีย ขณะที่โน้ตอื่นเป็นโน้ตเดินทำนอง ยกตัวอย่างเช่น

[illegible]

การวิเคราะห์จังหวะ : บทล่าวาห์บทที่ 4

1. อัตราจังหวะ และความเร็ว

มีความเร็วจังหวะ 145 พบว่าใช้อัตราจังหวะซ้อน (Complex time) แบบ 7/4 เป็นจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น $7(3+4)/4$ โดยทุกๆ 4 ห้อง (เริ่มนับจากห้องที่ 2) จังหวะจะเปลี่ยนเป็น $7(4+3)/4$ ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 5, 9, 13 และ 17

The musical score is presented in four systems, each with a Voice staff and a Harmonium staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as 145. The time signature is 7/4, which is a complex time signature where the 7 beats are divided into groups of 3 and 4. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and sixteenth notes. Some measures are enclosed in boxes, and there are circled numbers (1 and 2) indicating specific measures. The Harmonium part provides a steady accompaniment to the vocal line.

System 1: Voice and Harmonium staves. Tempo marking: ♩ = 145. Measure 1 has a rest. Measure 2 starts with a circled 1. The time signature is 7/4.

System 2: Voice and Harmonium staves. Measure 4 is marked with a '4'. The time signature is 7/4.

System 3: Voice and Harmonium staves. Measure 7 is marked with a '7'. The time signature is 7/4.

System 4: Voice and Harmonium staves. Measure 10 is marked with a '10'. The time signature is 7/4.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

ดังนั้น ในจังหวะ $7(3+4)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $3/4$ และ $4/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 4 และเน้นจังหวะรองในจังหวะที่ 6 ส่วนในจังหวะ $7(4+3)/4$ จึงต้องคิดเน้นจังหวะในแบบอัตรา $4/4$ และ $3/4$ ผสมกัน ซึ่งจะได้การเน้นจังหวะหนักในจังหวะที่ 1 และ 5

2. จังหวะพิเศษ

บทล่าว่าหีบที่ 4 มีการใช้ทำนองจังหวะตกตามปกติ ไม่มีการใช้จังหวะพิเศษแต่อย่างใด แต่มีการเชื่อมจังหวะทำให้จังหวะเกิดการเน้นไม่ปกติตามเครื่องหมายประจำจังหวะ เกิดการเน้นในจังหวะเบาแทนที่จังหวะหนัก ยกตัวอย่างเช่น ห้องที่ 24 และ 25

22

Voice

Harm.

25

Voice

Harm.

3. ลักษณะจังหวะ

แบ่งออกเป็น 2 ตอน ดังนี้

- ลักษณะจังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) ในโน้ตร้องพบทั้งหมด 18 รูปแบบ และ
โน้ตฮาร์โมนีเยม พบทั้งหมด 16 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

The image displays a musical score for Voice and Harmonium, illustrating melodic rhythm patterns. The score is divided into four systems, each with a Voice staff and a Harmonium staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 145. The score includes various melodic rhythm patterns, such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with brackets. The first system shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second system continues the melodic line with eighth and quarter notes. The third system shows a melodic line with eighth and quarter notes, and the fourth system shows a melodic line with eighth and quarter notes. The Harmonium part provides a harmonic accompaniment, often using chords and single notes to support the vocal line.

13

Voice

Harm.

16

Voice

Harm.

19

Voice

Harm.

22

Voice

Harm.

25

Voice

Harm.

The musical score is presented in a standard format with two staves per system. The first system (measures 13-15) shows the Voice part starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Harm. part follows with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second system (measures 16-18) shows the Voice part with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Harm. part follows with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The third system (measures 19-21) shows the Voice part with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Harm. part follows with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The fourth system (measures 22-24) shows the Voice part with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Harm. part follows with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The fifth system (measure 25) shows the Voice part with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The Harm. part follows with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

28

Voice

Harm.

31

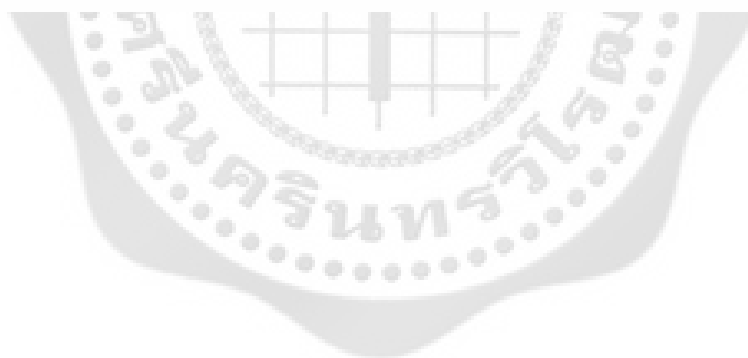
Voice

Harm.

33

Voice

Harm.



- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ในโน้ตทับล้า พบทั้งหมด 14 รูปแบบ ยกตัวอย่างเช่น

Tabla

♩ = 145

The image displays a musical score for Tabla in 7/4 time, with a tempo marking of ♩ = 145. The score consists of 19 measures, organized into 10 staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The first measure is marked with a circled '1' and a double bar line. The subsequent measures are grouped into pairs, with some measures containing complex rhythmic figures. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

21

23

25 *accel.* ④

27

29

31

33

34

This musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The piece consists of 34 measures. Measures 21-22 and 23-24 are grouped by brackets. Measure 25 is marked with an accent (^) and 'accel.' (accelerando). Measure 26 is marked with a circled 4 (④). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include accents (^) and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 34.

การวิเคราะห์ทฤษฎีเสียง : บทล่าวาห์บทที่ 4

จากโน้ตฮาร์โมนีจะเห็นว่าทำนอง ประกอบไปด้วยโน้ตทั้งหมด 9 เสียง ยกตัวอย่างเช่น

The musical score is written in 7/4 time and consists of 32 measures. The melody is composed of 9 notes, which are highlighted in boxes in the original image. The notes are: G4 (measure 1), A4 (measure 2), B4 (measure 3), C5 (measure 4), D5 (measure 5), E5 (measure 6), F#5 (measure 7), G5 (measure 8), and A5 (measure 9). The score includes various musical notations such as rests, beams, and accidentals. The key signature has five flats (Bb, Eb, Ab, Db, Gb). The tempo/mood is marked 'accel..' at measure 24. The score is divided into measures 1-4, 4-8, 8-12, 12-16, 16-20, 20-24, 24-28, and 28-32.

ประกอบไปด้วยโน้ต F G| G\ A| B| C| C\ D| E|
 เมื่อเรียงใหม่ได้โครงสร้างบันไดเสียง G| Major : G| A| B| C| D| E| F
 โดยมีโน้ตนอกบันไดเสียง 2 ตัว คือ G\ และ C\

เมื่อใช้หลักการเรียงบันไดเสียง Diatonic : Major และ Minor Scale มาพิจารณาพบว่าไม่สอดคล้องกับทฤษฎีเนื่องจากโน้ตไม่จบที่เสียง G|

บทล่าวามีลักษณะเป็นทำนองเพลงสวด จึงอาศัยหลักการโมดทำนอง (Melodic Mode) ในการพิจารณา การแยกแยะโมดชนิดต่างๆ ขึ้นอยู่กับโน้ตฟินาลิส (Finalis) หรือโน้ตจบ ฟินาลิสเป็นระดับเสียงหลัก และเป็นโน้ตสุดท้ายของทำนอง เมื่อพิจารณาจากโน้ตเสียงค้าง (Drone) และโน้ตจบเพลง จะเห็นว่าโน้ต A| เป็นโน้ตสำคัญที่สุด หรือโน้ตฟินาลิส

ดังนั้น เมื่อยึดโครงสร้างบันไดเสียง G| Major โมดที่มีโน้ตฟินาลิสเป็น A" จะเท่ากับโมดโดเรียน (Dorian) ซึ่งมีโครงสร้างเริ่มที่โน้ตตัวที่ 2 ของบันไดเสียง Major จะได้โครงสร้างระยะห่างระหว่างเสียง ดังนี้

เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – เต็มเสียง – ครึ่งเสียง – เต็มเสียง

จึงสรุปได้ว่าบทล่าว่าห์บทที่ 4 มีกุญแจเสียงเป็น Mode A" Dorian ดังนี้

A| B| C| D| E| F| G| A|

การวิเคราะห์รูปแบบการประพันธ์ : บทล่าวาห์บทที่ 4

Harmonium

♩ = 145

๓๐๓๓๓ ๑

๔

๘

๑๒

๑๖

๒๐

๒๔

๒๘

๓๒

๓๐๓๓๓ ๒

๓๐๓๓๓ ๓

๓๐๓๓๓ ๔

accel..

จากโน้ตฮาร์โมนีผมพบว่า บทลวาทที่ 4 ประกอบไปด้วย 4 ตอน ตอนที่ 1 - 4 ทำนองมีความใกล้เคียงกันมากแตกต่างกันเล็กน้อยในบางจังหวะเท่านั้นเสมือนเป็นทำนองเดียวกันที่มีการแปรจังหวะจึงแทนให้ทั้ง 4 ตอนแทนด้วยสัญลักษณ์เดียวกันเป็น A

บทลวาทที่ 4	สัญลักษณ์
ตอน 1	A
ตอน 2	A
ตอน 3	A
ตอน 4	A

นำทำนองทั้ง 4 ตอนมาเรียงกัน จะได้โครงสร้าง $A / A / A / A = A A' A'' A'''$

จะได้ว่าบทลวาทที่ 4 มีรูปแบบการประพันธ์แบบแบบตอนเดียว (Unitary form) หรือแบบเปลี่ยนเนื้อร้องทำนองเดิม ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่มักพบตลอดทั่วไปในเพลงสวด

สรุปได้ว่าบทลวาทที่ 4 จะมีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น มทิตทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 1 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือโน้ตเสียง A ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 +4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ไม่พบการใช้จังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้องต่างกัน 18 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีแยกต่าง 16 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทุ้มต่ำต่างกัน 14 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกฎแจเสียงโมด A โดเรียน

บทที่ 5

สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษาศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุทวารวรา กรุงเทพมหานคร ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามจุดมุ่งหมายของการวิจัย ดังรายละเอียดขั้นตอนต่อไปนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุทวารวรา กรุงเทพมหานคร
2. ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุทวารวรา กรุงเทพมหานคร

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาค้นคว้าในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. การศึกษครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาที่ศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุทวารวรา ถนนจักรเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร
2. การศึกษครั้งนี้มุ่งศึกษาในดนตรี และวัฒนธรรม ในพิธีแต่งงานของชาวซิกข์ที่จัดขึ้นที่ศรีศุภสิงห์สภา เทวสถานคุรุทวารวรา ถนนจักรเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร
3. การศึกษครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกเฉพาะกลุ่มนักดนตรีที่บรรเลง กิรตัน (Kirtan) ในบทสวดลาวาห์ ที่ใช้ในการบรรเลงในพิธีแต่งงานของชาวซิกข์ ทั้งหมดมี 4 บท เท่านั้น

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลจากตำราต่าง ๆ สังเกตการณ์ภาคสนาม ตลอดจนการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ และใช้ข้อมูลจากเครื่องมือในการวิจัย จากนั้นนำมาเรียบเรียงเข้าด้วยกัน แล้ววิเคราะห์เรียบเรียงตามหัวข้อจุดประสงค์การวิจัย หลังจากตรวจสอบแก้ไขข้อผิดพลาดต่าง ๆ ได้นำมาเสนอในรูปแบบของการพรรณนา

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยแยกตามจุดมุ่งหมาย ดังนี้

1. การศึกษาประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีศุภสิงห์สภา ใช้วิธีการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร

และสื่อจากแหล่งต่างๆ จากนั้นลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อตรวจสอบข้อมูล หาข้อมูลเพิ่มเติมส่วนที่ขาดหายไปให้สมบูรณ์ จากนั้นเรียบเรียงวิเคราะห์แยกออกเป็นหัวข้อให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันด้วยการพรรณนา

2. ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา ในส่วนข้อมูลประวัติเพลงที่ใช้สวดภาวนา นักดนตรีวงกัรตัน และประวัติวงดนตรีกัรตัน ใช้การสอบถามเป็นหลัก รวมถึงค้นคว้าเอกสาร และสื่อจากแหล่งต่างๆ เพิ่มเติมข้อมูลส่วนที่ขาดหายไปให้สมบูรณ์ ในส่วนคำแปลความหมายของบทสวดภาวนานั้น ได้ขอความอนุเคราะห์จากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องที่เป็นตัวแทนจากสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา ซึ่งเป็นผู้ที่เชี่ยวชาญในภาษาปัญจาบี การบันทึกโน้ตใช้วิธีการลงภาคสนามเพื่อบันทึกเสียง และนำมาถอดบันทึกด้วยบรรทัด 5 เส้น การวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในส่วนต่างๆ อ้างอิงจากทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นหลัก

สรุปผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคม และประวัติความเป็นมาของศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

ชาวซิกข์คือชาวอินเดียที่นับถือศาสนาซิกข์ ชาวซิกข์อาศัยอยู่ในรัฐปัญจาบซึ่งอยู่ทางตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ชาวซิกข์ กลุ่มแรกได้เริ่มเข้ามายังประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 4 เพื่อมาทำการค้าขาย หลังจากนั้นได้เกิดความขัดแย้งระหว่างอินเดียและปากีสถานจึงทำให้ชาวซิกข์ในรัฐปัญจาบบางส่วนตัดสินใจโยกย้ายถิ่นฐานไปทั่วโลก ชาวซิกข์เหล่านั้นก็ได้เข้ามายังประเทศไทยเป็นจำนวนหนึ่งต่อมาเมื่อปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ชาวซิกข์ได้โยกย้ายเข้ามาเป็นจำนวนมากขึ้น ชาวซิกข์เหล่านั้นจึงรวบรวมเงินเพื่อสร้างศาสนสถานที่เป็นอาคารถาวรมั่นคงในปี พ.ศ. 2475 คือ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา ซึ่งเป็นอาคารคอนกรีตขนาดใหญ่ 6 ชั้นและมีการตกแต่งในรูปแบบสถาปัตยกรรมอินเดียตอนเหนือตามแบบวัฒนธรรม ปัญจาบี ศาสนสถานแห่งนี้บริหารงานโดยสมาคมศรีคุรุสิงห์สภา ซึ่งเป็นสมาคมที่กรมการศาสนาให้การรับรอง อาคารนี้ตั้งอยู่บนถนนจักรเพชร เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร หรือที่รู้จักกันคือย่านพาหุรัด

ประชากรมี 3 กลุ่ม คือ 1) ชาวไทยพุทธซึ่งเป็นผู้คนในพื้นที่ดั้งเดิม 2) ชาวไทยเชื้อสายจีน เนื่องจากพื้นที่บริเวณใกล้เคียงศรีคุรุสิงห์สภามีอาณาเขตติดต่อกับย่านชาวจีนเก่าแก่ คือ ย่านเยาวราช และ 3) ชาวไทยเชื้อสายอินเดีย พบทั้งชาวไทยซิกข์และชาวไทยฮินดู กลุ่มประชากรพหุนี้พบได้มากในบริเวณโดยรอบศรีคุรุสิงห์สภา และย่านพาหุรัด ประชากรทั้ง 3 กลุ่มสามารถอยู่อาศัยร่วมกันได้อย่างสงบเรียบร้อยและให้ความร่วมมือในเรื่องต่างๆ ภายในชุมชนกันอย่างดี

ภาษาที่ใช้ในชุมชนบริเวณศรีคุรุสิงห์สภา ส่วนมากจะใช้ภาษาไทยภาคกลางในการติดต่อสื่อสารภายในชุมชนและการค้าขายเป็นหลัก มีการใช้ภาษาเฉพาะกลุ่มภายในพื้นที่ที่แตกต่างกัน

กัน เช่น ชาวไทยซิกข์จะใช้ภาษาปัญจาบในการติดต่อสื่อสารกันระหว่างชาวไทยซิกข์ด้วยกัน ส่วนมากจะใช้ภาษาปัญจาบภายในบริเวณวัดซิกข์หรือศรีคุรุสิงห์สภา ชาวไทยเชื้อสายจีนบริเวณรอบศรีคุรุสิงห์สภา จะใช้ภาษาจีนแต้จิ๋วภายในวัดจีนที่อยู่ใกล้กันกับศรีคุรุสิงห์สภา เป็นต้น การนับถือศาสนาที่พบภายในบริเวณศรีคุรุสิงห์สภามีเพียงสองศาสนาที่เด่นชัด คือ 1) ศาสนาซิกข์ นับถือโดยชาวไทยซิกข์ 2) ศาสนาพุทธ นับถือโดยชาวไทยพุทธ และชาวไทยเชื้อสายจีน ซึ่งชาวไทยเชื้อสายจีนนั้นจะมีการนับถือบรรพบุรุษ เทพเจ้าจีน และพระโพธิสัตว์ร่วมด้วย วัฒนธรรมภายในชุมชนบริเวณย่านศรีคุรุสิงห์สภาหรือย่านพาหุรัดที่สะท้อนเด่นชัดที่สุดคือวัฒนธรรมอินเดียทางตอนเหนือหรือวัฒนธรรมแบบปัญจาบ

1.2 ประวัติความเป็นมาของพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พิธีการแต่งงานของชาวซิกข์นั้นแรกเริ่มได้มีพิธีการแต่งงานเหมือนกับชาวอินเดียทางตอนเหนือทั่วไปที่ส่วนใหญ่นับถือศาสนาฮินดูมาก่อน ในสมัยคุรุอมรทาส(พระศาสดาองค์ที่ 3) พิธีการแต่งงานของชาวซิกข์นั้นมีการพัฒนาที่ชัดเจน โดยจะมีการเดินรอบกองไฟเช่นเดียวกับชาวฮินดูที่ยึดถือเอาพระอัคนีเป็นสักขีพยานในพิธีแต่งงาน แต่ผู้หญิงที่นับถือศาสนาซิกข์นั้นไม่ต้องคลุมหน้าในพิธีการแต่งงานเหมือนผู้หญิงชาวฮินดู ต่อมาในสมัยคุรุโกวินทสิงห์(พระศาสดาองค์ที่ 10) ซึ่งเป็นผู้ที่ได้สถาปนาพระศาสดาศรีคุรุครีร์ทซาฮิบหรือพระมหาคัมภีร์ที่เป็นตัวแทนของพระศาสดา โดยในพิธีแต่งงานนั้นจะเดินวนไปทางขวามือหลังแท่นประทับของพระศาสดาศรีคุรุครีร์ทซาฮิบ จำนวน 4 รอบ โดยใช้บทสวดภาวนาลาวาห์ ที่มีจำนวน 4 บทในการบรรเลงดนตรีกัรตันประกอบพิธีการแต่งงาน และถือให้พระศาสดาศรีคุรุครีร์ทซาฮิบเป็นสักขีพยานในการแต่งงานของคู่บ่าวสาว ชาวซิกข์เรียกพิธีนี้ว่าพิธีนันท์การซ์ จากนั้นชาวซิกข์ทั่วโลกก็ได้ยึดถือปฏิบัติเป็นแบบอย่างเดียวกัน

1.3 พิธีการทั่วไปทางสังคม และขั้นตอนพิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พบว่าการแต่งงานของชาวซิกข์นั้นจะมีลำดับขั้นตอนในการจัดงานพิธีย่อยๆอยู่หลากหลายงาน งานพิธีส่วนใหญ่มักจะเป็นงานพิธีการทางสังคม พิธีการทางสังคมของชาวซิกข์นั้นจะมีจุดประสงค์เพื่อที่จะเน้นในการพบปะกันระหว่างญาติมิตรของทั้งสองฝ่าย เพื่อให้ได้มีความรู้จักกันก่อนที่จะเป็นครอบครัวเดียวกันหรือเป็นญาติกันนั่นเอง งานพิธีทั่วไปทางสังคมจะมีการเรียงลำดับดังต่อไปนี้

การเชิญญาติมิตร และแขกร่วมงาน ก่อนที่คู่บ่าวสาวจะมีงานแต่งงานทางศาสนาเกิดขึ้นจะต้องเชิญญาติมิตรและแขกเพื่อมาร่วมเป็นสักขีพยานในงานพิธีต่างๆ ก่อน ในสมัยก่อนชาวซิกข์ในรัฐปัญจาบ นิยมที่จะเชิญญาติมิตรและแขกผู้ร่วมงานด้วยตัวเอง หากญาติมิตรและแขกผู้ร่วมงานนั้นอยู่ต่างเมืองก็จะอาศัยว่าจ้างคนกลางให้เป็นคนจัดการในเรื่องการเชิญแขกร่วมงานแทน คนกลางที่กล่าวคือ แมร์รา (ชาย) และ แมร์รัน (หญิง) ทั้งแมร์-แมร์รันนั้นถือเป็นอาชีพหนึ่ง ที่ต้องใช้ทักษะทางสังคมในการเชิญแขกเพื่อมาร่วมงาน ในสมัยปัจจุบันอาชีพแมร์-แมร์รันนี้ไม่ได้รับความนิยมอีกต่อไป เนื่องจากชาวซิกข์รวมไปถึงชาวไทยซิกข์นั้นนิยมที่จะใช้บัตรเชิญกันมากขึ้น บัตรเชิญ

ของชาวซิกข์นั้น มีลักษณะที่เฉพาะมากกว่าบัตร์เชญทั่วไป บัตร์เชญจะมีอยู่ 2 ประเภท ประเภทแรกคือบัตร์เชญที่ทำมาจากกระดาษมีลักษณะคล้ายแผ่นพับ สามารถบรรจุในซองได้ประเภทที่สอง บัตร์เชญมีการประดับตกแต่งด้วยผ้า พลาสติก หรือวัสดุอื่นๆ เพื่อให้เกิดความสวยงาม ภายในบัตร์เชญนั้นจะมีบัตร์เชญอยู่หลายแผ่นด้วยกัน ซึ่งแยกตามงานพิธีการทางสังคมและพิธีกรรมทางศาสนาต่างๆ อย่างชัดเจน

พิธีมั่งนี่ คือพิธีหมั้นที่นำเอาแบบอย่างมาจากธรรมเนียมของชาวตะวันตก ซึ่งในทางศาสนาซิกข์นั้นมิได้มีข้อบังคับห้ามเอาไว้จึงสามารถจัดพิธีหมั้นได้ตามสากลนิยม สารสำคัญของพิธีนี้คือการประกาศให้ญาติสนิทหรือเพื่อนสนิทได้ทราบถึงการหมั้นหมายของคู่รักนี้ โดยทั้งคู่มีการแลกแหวนและสวมแหวนให้แกกันภายในงาน พิธีมั่งนี่นี้เป็นพิธีที่จัดการภายในครอบครัวซึ่งไม่ได้ไปพิธีที่เป็นทางการมากนัก

พิธีธากา หรือ พิธีโรกา คือพิธีหมั้นที่เป็นทางการ มีการแจกบัตร์เชญญาติมิตรและแขกผู้ร่วมงาน โดยภายในงานธากาจะประกอบไปด้วยงานย่อยอยู่ 3 งาน คือ พิธีเชร่าบัลดี(งานสวมสายมงคล) งานมินลี(พิธีการระงวด) และงานซากัน(พิธีมอบของขวัญ) ชาวไทยซิกข์จะนิยมจัดพิธีธากาในช่วงเช้า ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

พิธีเชร่าบัลดี หรืองานสวมสายมงคล พิธีนี้เป็นพิธีที่ชาวซิกข์นิยมปฏิบัติกันมาแต่ในอดีตแท้จริงแล้วเป็นพิธีจากศาสนาฮินดูซึ่งเป็นเรื่องของความสวยงาม เจ้าบ่าวจะถูกสวมสายมงคลที่สืบทอดโดยศาสนาจารย์ ลักษณะของสายมงคลทำมาจากลูกปัดร้อยเชือกเรียงกันเป็นม้วนเพื่อปกปิดใบหน้า ส่วนที่สวมหัวนั้นจะทำมาจากดอกไม้ร้อยให้เป็นเส้นวงกลมเมื่อวางลงบนศีรษะ

พิธีมิลลี หรือพิธีการระงวด พิธีนี้คือการแนะนำตัวอย่างเป็นทางการของบรรดาญาติมิตรของทั้งสองฝ่าย โดยการการระงวดนี้จะแยกเป็น 2 ฝ่าย คือฝ่ายญาติผู้ชายจะคารวะกันตามลำดับอาวุโส อีกฝ่ายคือญาติผู้หญิงก็จะทำการการระงวดตามอาวุโสเช่นเดียวกัน

พิธีซากัน หรือพิธีมอบของขวัญ บรรดาญาติทั้งสองฝ่ายจะตั้งแถวเป็นสองแถวแยกกันระหว่างญาติผู้ชายและญาติผู้หญิง และทยอยกันนำของขวัญที่เตรียมมา เช่น สร้อย แหวน กำไล เงินสดฯ ไปวางไว้บนหน้าตักของเจ้าบ่าว พร้อมทั้งอวยพรให้แก่เจ้าบ่าว

เมื่อพิธีการทางสังคมต่างๆเสร็จสิ้น ศาสนาจารย์จะนำสวดบทภาวนาอาร์ดาส เพื่อเป็นการประกาศว่าต่อไปนี้เป็นงานพิธีกรรมทางศาสนากำลังจะเริ่มขึ้น

พิธีกรรมทางศาสนาในการแต่งงานของศาสนาซิกข์ เรียกว่า พิธีอนันต์การัช ซึ่งมีความหมายว่ากิจกรรมที่เปี่ยมไปด้วยความสุขอันลึกซึ้งไม่มีที่สิ้นสุด และเป็นการเชื่อมกันระหว่างดวงจิตทั้งสองดวงรวมเข้าไว้ด้วยกัน พิธีอนันต์การัชนี้ไม่ต้องมีการเจาะจงฤกษ์ยามใดๆ หรือวันมงคล ไม่จำเป็นต้องมีพิธีหมั้นมาก่อน ทุกๆสถานที่ที่เหมาะสมตามหลักศาสนาซิกข์สามารถจัดพิธีอนันต์การัชได้ พิธีอนันต์การัชเป็นพิธีที่เน้นความเรียบง่าย ไม่ใช้เวลายาวนาน และเต็มไปด้วยความสุข ชาวไทยซิกข์นั้นนิยมจัดพิธีอนันต์การัชที่โถงชั้น 4 ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

เมื่อเริ่มเข้าสู่พิธีกรรมทางศาสนา อันดับแรกศาสนาจารย์จะเชิญญาติมิตรและแขกผู้ร่วมงานรวมไปถึงคู่บ่าวสาวให้ยืนขึ้น เพื่อร่วมกันสวดภาวนาอรรถาธิบาย ขอพรจากพระศาสดา ศรีคุรุครันท์ชาฮิบ ลำดับต่อมาศาสนาจารย์จะนำเนื้อความจากบทสวดภาวนาลาวาห์ เพื่อกล่าวอบรมสั่งสอนคู่บ่าวสาวให้เข้าใจในความสัมพันธ์และหน้าที่ระหว่างสามีภรรยา หลังจากที่ศาสดาจารย์อบรมสั่งสอนเสร็จสิ้น บิดาของเจ้าสาวจะนำผ้ามงคลผืนยาวมอบให้แก่เจ้าบ่าว ซึ่งมีความหมายว่าบุรุษเป็นผู้นำของสตรีในการสร้างครอบครัวและแสดงถึงความรักที่โยงใยเชื่อมคนทั้งสองเอาไว้ด้วยกัน เจ้าบ่าวจะถือชายผ้าด้านหนึ่งเอาไว้และนำผ้าพาดบนไหล่ขวาผ่านไปทางด้านหลังให้เจ้าสาวจับชายผ้าอีกด้านเอาไว้เช่นกัน จากนั้นสังฆิตจารย์จะเริ่มบรรเลงดนตรีกิริตันบทสวดภาวนาลาวาห์ บทที่ 1 โดยทันทีที่สังฆิตจารย์เริ่มบรรเลงเจ้าบ่าวจะนำเจ้าสาวเดินเวียนไปทางขวารอบแท่นประทับของพระศาสดาคุรุครันท์ชาฮิบจนครบหนึ่งรอบ เมื่อจบหนึ่งรอบคู่บ่าวสาวจะก้มกราบพระศาสดาคุรุครันท์ชาฮิบและลุกขึ้นยืนรอสังฆิตจารย์ เพื่อเริ่มบรรเลงในบทต่อไป และจะปฏิบัติเช่นเดียวกันนี้จนครบทั้ง 4 บท ระหว่างที่เดินนั้นญาติผู้ชายฝั่งเจ้าสาวจะสลับกันเดินมาประคองเจ้าสาวด้วย ซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ และมีความหมายว่าการที่ได้มีญาติมิตรมาคอยดูแลอย่างใกล้ชิดนั้นช่วยทำให้คู่บ่าวสาวเกิดความอ่อนใจในการครองเรือน หลังจากนั้นสังฆิตจารย์จะบรรเลงบทสวดภาวนานันต์ชาฮิบ 5 บทแรกและ 5 บทสุดท้าย ในขั้นตอนสุดท้ายศาสนาจารย์จะนำสวดบทภาวนาอรรถาธิบาย เพื่ออวยพรแก่ทุกคนภายในงาน เป็นอันเสร็จพิธี พิธีกรรมทางศาสนานี้จะใช้เวลาในการประกอบพิธีไม่เกิน 20 นาทีเพียงเท่านั้น

1.4 การแต่งกายของชาวซิกข์ในพิธีการแต่งงาน

พบว่าชาวไทยซิกข์ทุกคนภายในงานแต่งงานจะแต่งกายตามหลักศาสนาซิกข์เพื่อแสดงออกถึงความภาคภูมิใจในความเป็นศาสนิกชนชาวซิกข์ คือ การแต่งกายโดยใช้สัญลักษณ์ ห้า “ก” ประกอบด้วย เกศา (ผมยาวที่บำรุงรักษาอย่างสะอาดสมบูรณ์ และไม่ตัดหรือโกนอย่างเด็ดขาด), กังฆะ (หวีไม้ ซึ่ง จะเสียบไว้ในผม), การ่า (กำไลข้อมือเหล็กกล้า), กะแซร์รา (กางเกงในชาสัน), และกิริปาน (กริช)

ชาวไทยซิกข์ผู้ชายที่เป็นแขกผู้ร่วมงานนิยมแต่งตัวตามสากลนิยม ส่วนเจ้าบ่าวจะแต่งตัวด้วยชุดแต่งกายตามวัฒนธรรมปัญจาบ คือชุด กูรตะ-ปัญจามา และโพกผ้าบนศีรษะด้วยสีสดสีหมักนิยมสีแดง

ชาวไทยซิกข์ผู้หญิงที่เป็นแขกผู้ร่วมงาน แล้วเจ้าสาว จะนิยมสวมใส่ชุด ปัญจาบีสูท ที่เรียกว่า ซาลวาร์กามีช หรือ ซาลวาร์ กูรตะ ซึ่งเป็นชุดที่สตรีชาวอินเดียนิยมทางเหนือ โดยเฉพาะสตรีชาวปัญจาบ นิยมใส่กันมาตั้งแต่ดั้งเดิม โดยจะเลือกใส่ชุดที่มีสีสันสดใส

ศาสนาจารย์ และ สังฆิตจารย์ จะแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมปัญจาบดั้งเดิม คือชุดกูรตะ-ปัญจามา สีขาว และนิยมโพกผ้าที่ศีรษะสีน้ำเงินเข้ม ดำ และเหลือง

1.5 บทสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีกรรมประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พบว่าบทสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีกรรมของศาสนาซิกข์นั้นคือ บทภาวนาว่าห์ ซึ่งมีจำนวน 4 บท บทภาวนาว่าห์นี้เป็นบทประพันธ์ของพระศาสดาพระองค์ที่ 4 คือ ท่าน กุรุ ราม ดาส (GURU RAMDAS JI) ได้รับฉายาว่าในทำนองราคะ “ซูฮี (Suhi) หรือ ซูฮี(Suheer)” และจะใช้ताल रूपक (Rupak Taal) ในการบรรเลงทาบลำ จะปรากฏอยู่ในหน้า 773 - 774 ของพระคัมภีร์คุรุครันท์ ซาฮิบ (SGGS 773-774)

1.6 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พบว่าวงกิริตันคือวงดนตรีที่บรรเลงประกอบไปพร้อมกับการร้องบทสวดภาวนา พระมหาคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบในศาสนาซิกข์ โดยจะมีประเภทของดนตรีวงกิริตันอยู่ 3 แบบ คือ ราบาบี ราจี และถาดิ

ราบาบี คือวงกิริตันที่ใช้เครื่องดนตรี รือบบั (Rebec/Rabab) ในการบรรเลงดนตรี ราบาบีเกิดขึ้นในสมัยแรกเริ่มตั้งแต่พระศาสดาองค์ที่ 1 (พระศาสดาคุรุนานัก) ราบาบีคือชาวมุสลิมที่เชี่ยวชาญในการเล่นเครื่องดนตรีรือบบัและเปลี่ยนมานับถือศาสนาซิกข์ ความสำคัญของกลุ่มนักดนตรีราบาบีนั้นคือการติดตามท่านคุรุนานักไปยังที่ต่างๆเพื่อเล่นดนตรีประกอบการเผยแพร่ศาสนาซิกข์ในช่วงแรก

ราจี คือวงกิริตันที่ประกอบไปด้วยนักดนตรี 3 คน เครื่องดนตรีที่นิยมใช้คือ ฮาร์โมเนียม และกลองทาบลำ นักดนตรีกิริตันประเภทราจีทุกคนจะต้องร้องบทสวดภาวนาไปพร้อมกับการบรรเลงเครื่องดนตรีของตัวเอง และมีแบบแผนการนั่งบรรเลงที่ตายตัว คือ คนทางซ้ายสุดจะนั่งอยู่ใกล้ท่านประทับของพระศาสดาที่มากที่สุด หัวหน้าจะนั่งตรงกลาง โดยที่ทั้งสองคนนี้จะทำหน้าที่การบรรเลงเครื่องดนตรีฮาร์โมเนียม และคนสุดท้ายจะนั่งทางขวาสุดและมีหน้าที่เล่นกลองทาบลำ วงกิริตันประเภทราจีนี้ยังนิยมนำมาเป็นมาตรฐานของวงกิริตันประจำคุรุคาวราทั่วโลกจนถึงปัจจุบัน

ถาดิ ประกอบไปด้วยนักดนตรี 2 ถึง 3 คน มีเครื่องดนตรีหลักคือ ซารังจี (Sarangi) และกลองมือขนาดเล็ก (Dhadh) นักดนตรีกลุ่มนี้นิยมการเล่นบทสวดภาวนาที่มีความหมายเกี่ยวกับความกล้าหาญ และบทวาร

1.7 เครื่องดนตรีที่ใช้และการประสมวงในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พบว่าวงดนตรีกิริตันที่ใช้ในบรรเลงในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถาน คุรุคาวรา กรุงเทพนานคร คือวงกิริตันประเภทราจี โดยมีนักดนตรีทั้งหมด 3 คน ประกอบไปด้วย ผู้บรรเลงฮาร์โมเนียมซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป้นคีย์บอร์ดที่เสียงเกิดมาจากการบีบอัดลมเข้าสู่ตัวเครื่อง จำนวน 2 คน ทำหน้าที่บรรเลงทำนอง และผู้บรรเลงกลองทาบลำ ซึ่งเป็นกลองคู่ เป็นเครื่องกระทบที่มีแหล่งกำเนิดเสียงจากผืนหนัง จำนวน 1 คนทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ โดยมีแบบแผนการประสมวงและตำแหน่งการนั่งบรรเลงตามแบบวงกิริตันประเภทราจีดั้งเดิมอย่างครบถ้วน

1.8 ผู้บรรเลงดนตรีในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พบว่าวงดนตรีกิริตันที่ทางสมาคมศรีคุรุสิงห์สภาเชิญมาเพื่อมาบรรเลงกิริตันระหว่างเดือนมกราคม-เมษายน พ.ศ. 2558 ซึ่งตรงกับช่วงเวลาที่ผู้วิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม คือ วงกิริตันคณะสุรินเดอร์ สิงห์ ซึ่งมีสมาชิกทั้งหมด 3 คน 1) สุรินเดอร์ สิงห์ เป็นหัวหน้าวง 2) อมานเดฟ สิงห์ และ 3) อมานปาว สิงห์ วงกิริตันคณะสุรินเดอร์ สิงห์ นี้เป็นวงกิริตันประเภทราจี

1.9 การสืบทอดวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์

พบว่า การสืบทอดวงดนตรีที่ใช้ในพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์นั้น เป็นลักษณะฆราวาสสืบทอดกันมาตามแบบอย่างที่ได้ดูได้ฟังได้เรียนมาจากต้นฉบับ โดยเรียนจากครูอาจารย์(ครู) หรือผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงดนตรีกิริตัน โดยมีพระคัมภีร์คุรุครันท์ซาฮิบเป็นแบบเรียน ซึ่งภายในคัมภีร์จะระบุรายละเอียด(กลุ่มโน้ตที่ใช้ในการบรรเลง)ทั้ง 31 แบบ และताल(จังหวะที่ใช้ในการบรรเลง) ในแต่ละบทสวดภาวนานั้นๆ โดยมีการจัดการเรียนการสอนการบรรเลงดนตรีกิริตัน 2 แห่ง คือ ศรีคุรุสิงห์สภา(วัดซิกข์) และโรงเรียนไทยซิกข์นานาชาติ นอกเหนือจากการเรียนตัวต่อตัวกับครูอาจารย์แล้ว พบว่ามีการพัฒนาแอปพลิเคชัน(Application) บนอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ต่างๆให้ผู้สนใจในศึกษาการบรรเลงดนตรีกิริตันด้วยทางหนึ่ง

2. วิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์

ณ ศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร

บท ลาวาห์ ทั้งหมด 4 บท เป็นบทสวดภาวนาที่สำคัญที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีกิริตันประกอบการแต่งงานของชาวซิกข์ เป็นบทเพลงที่สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์ และรูปแบบดั้งเดิมของดนตรีประกอบการแต่งงานของชาวซิกข์ ซึ่งเป็นประเด็นหลักในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้อย่างสมบูรณ์ที่สุด

2.1 บทลาวาห์บทที่ 1

เนื้อหาของบทแรกจะอธิบายถึงรูปแบบการใช้ชีวิตภายใต้หน้าที่ของชีวิตสมรสตามหลักศาสนวินัย มีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น มีทิศทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 2 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด และการกรีดเสียง จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ โน้ตเสียง A " ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 +4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ใช้จังหวะชัดเป็นจังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้องต่างกัน 18 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีเยม ต่างกัน 13 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทับบิลลาต่างกัน 14 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A " โดเรียน

2.2 บทล่าวาห้บทที่ 2

เนื้อหาของบทที่สองจะอธิบายถึงพระเจ้าซึ่งเป็นผู้นำทางคู่สมรสให้ไปพบกับความจริง พระเจ้าจะสถิตและปรากฏอยู่ในทุกสรรพสิ่งจงศรัทธาและเชื่อมั่นในพระองค์อย่างมั่นคง มีช่วงเสียงกว้าง คู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มีทิศทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 2 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด และการสั่นเสียง จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือโน้ตเสียง A^{..} ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 +4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ไม่พบการใช้จังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้องต่างกัน 15 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีเยม ต่างกัน 14 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทับลำต่างกัน 12 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A^{..} โดเรียน

2.3 บทล่าวาห้บทที่ 3

เนื้อหาของบทที่สามจะอธิบายถึงจิตใจที่เริ่มหลุดจากบ่วงแห่งมายาและบังเกิด ความเสนาหาที่จะเข้าพบพระเจ้าเป็นเจ้า โดยการภาวนาบทสวดและสรรเสริญบทธรรม มีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มีทิศทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 1 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือโน้ตเสียง A^{..} ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 +4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ไม่พบการใช้จังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้องต่างกัน 14 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีเยม ต่างกัน 13 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทับลำต่างกัน 9 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A^{..} โดเรียน

2.4 บทล่าวาห้บทที่ 4

เนื้อหาของบทที่สี่จะอธิบายถึงจิตใจซึ่งเต็มไปด้วยความสงบสุขหลังจากที่ได้พบกับพระเจ้าแล้ว ความสุขที่เกิดขึ้นดุจดังความหวานที่แผ่ไปทั่วทั้งกายและดวงจิต มีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบ คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขั้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น มีทิศทางของทำนอง 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ มีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน มีการประดับทำนอง 1 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือโน้ตเสียง A^{..} ทำหน้าที่เป็นเสียงค้าง (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนอง

มีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 +4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็ว ไม่พบการใช้จังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้องต่างกัน 18 รูปแบบ และในโน้ตฮาร์โมนีเยม ต่างกัน 16 รูปแบบ ลักษณะจังหวะในโน้ตทับบล้าต่างกัน 14 รูปแบบ มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A⁺ โดเรียน

สรุปแล้วบทล่าวาห์ทั้ง 4 บท มีความเหมือนและความต่างกันขององค์ประกอบของดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ ณ ศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร ดังนี้

พบว่าบทล่าวาห์ทั้ง 4 บท มีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์เหมือนกัน มีการเคลื่อนทำนอง 3 รูปแบบที่เหมือนกัน คือ การเคลื่อนที่แบบซ้ำเสียง การเคลื่อนที่แบบตามขึ้น และการเคลื่อนที่แบบข้ามขึ้น มีทิศทางของทำนองเหมือนกัน 2 รูปแบบ คือ ทิศทางทำนองเคลื่อนที่ลง และทิศทางทำนองคงที่ บทล่าวาห์ทั้ง 4 บทมีความสัมพันธ์ของทิศทางในรูปแบบความสัมพันธ์แบบเหมือน จำนวนแนวเสียงพบว่าทำนองมี 2 แนวเสียง คือ โน้ตเสียง A⁺ ทำหน้าที่เป็นเสียงค้ำ (Drone) และโน้ตอื่นทำหน้าที่เป็นโน้ตดำเนินทำนองเหมือนกัน บทล่าวาห์ทั้ง 4 บทมีจังหวะอยู่ในอัตรา 7/4 โดยชีพจรจังหวะแบ่งออกเป็น 3 +4 ความเร็วจังหวะค่อนข้างเร็วเหมือนกัน มีรูปแบบการประพันธ์แบบตอนเดียว และอยู่ในกุญแจเสียงโมด A⁺ โดเรียนเหมือนกันทั้ง 4 บท

พบว่าบทล่าวาห์ทั้ง 4 บทมีความแตกต่างกันทางองค์ประกอบของดนตรีเพียงเล็กน้อย มีการประดับทำนองที่เหมือนกันและต่างกันในบางบทพบทั้งหมด 3 รูปแบบ คือ โน้ตสะบัด การกรีดเสียง และการสั่นเสียง มีลักษณะจังหวะทำนองในโน้ตร้อง โน้ตฮาร์โมนีเยม และลักษณะจังหวะในโน้ตทับบล้าที่คล้ายคลึงกันในทุกๆบท สรุปได้ว่าเป็นการร้องทำนองเดิมแต่แตกต่างกันด้วยเหตุผลเรื่องเนื้อร้องของบทสวดภาวนาที่ไม่เหมือนกันในแต่ละบท ประกอบกับการดนตรีของสังคีตจารย์ที่บรรเลงกลองทับบล้า ส่งผลให้ลักษณะ จังหวะในโน้ตทับบล้าที่แตกต่างกันบ้างในแต่ละบท

อภิปรายผลการวิจัย

ปัจจุบันการบรรเลงดนตรีกิริตันที่เป็นศิลปวัฒนธรรมแบบปัญจาบิจากรัฐปัญจาบแบบดั้งเดิม หรือศิลปวัฒนธรรมอินเดียทางตอนเหนือ ที่ติดตัวมากับชาวไทยเชื้อสายอินเดียหรือชาวไทยซิกข์ โดยชาวไทยซิกข์นั้นได้สืบทอดศิลปวัฒนธรรมต่างๆนี้ผ่านการส่งต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเข้มแข็งและสมบูรณ์ โดยในการบรรเลงดนตรีกิริตันนั้นส่วนมากจะบรรเลงอยู่เพียงแต่ภายในศาสนสถานของศาสนาซิกข์ คือ ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา หรือวัดซิกข์ และจะนิยมฟังกันเฉพาะในกลุ่มของผู้ที่นับถือศาสนาซิกข์เพียงเท่านั้น เนื่องด้วยข้อจำกัดทางศาสนาบางประการ ที่จะอนุญาตให้บรรเลงดนตรีกิริตันสำหรับการสวดบทภาวนาเพียงเท่านั้น ทำให้ศิลปะการบรรเลงดนตรีกิริตันที่น่าสนใจแขนงนี้ค่อนข้างหาชมทั่วไปได้ยากมาก ซึ่งโอกาสที่จะได้รับชมรับฟังดนตรีกิริตันนั้นผู้ที่สนใจจะต้องเดินทางไปยังศรีคุรุสิงห์สภาเทวสถานคุรุदวารากรุงเทพมหานคร หรือคุรุदวาราอื่นๆซึ่งมีไม่มากนักในประเทศไทย ผู้วิจัยมีความคิดที่ว่า ด้วยเหตุและผลต่างๆที่กล่าวมานั้น

เปรียบเสมือนกำแพงที่กันไม่ให้วัฒนธรรมอื่นเข้ามาเจือปน และในทางกลับกันก็เป็นกำแพงทางวัฒนธรรมที่ลูกหลานชาวไทยซิกข์ได้ร่วมกันสร้างไว้อย่างแข็งแรง ซึ่งมีส่วนทำให้วัฒนธรรมของชาวไทยซิกข์มีความเข้มข้นและยังคงไว้ซึ่งความสมบูรณ์ทางวัฒนธรรมมาจนถึงสมัยปัจจุบัน และไม่ใช่ว่าเรื่องดนตรีก็เริ่มต้นเพียงเรื่องเดียวแค่นั้น แต่ยังรวมไปถึงวัฒนธรรมอื่นๆของชาวไทยซิกข์อีกด้วย ที่ยังคงแข็งแรงและเป็นเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ที่ผสมผสานอย่างลงตัวอยู่ในสังคมไทย ณ ปัจจุบัน

อย่างไรก็ตามจากผลงานวิจัยที่ได้เป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตว่า ถึงแม้วัฒนธรรมของชาวซิกข์จะมีความเข้มแข็งแต่ก็พบว่าเป็นวัฒนธรรมซึ่งเกิดขึ้นจากส่วนผสมทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย เช่น การใช้เครื่องดนตรีฮาร์โมนีเยมในการบรรเลงบทสวดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีจากซีกโลกตะวันตก ทำให้สันนิษฐานได้ว่าการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมอันเนื่องมาจากการที่ประเทศอินเดียเคยถูกยึดครองโดยมหาอำนาจตะวันตกมาก่อนจึงมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมทางศาสนา อีกทั้งยังสังเกตได้ว่าในพิธีแต่งงานของชาวซิกข์มีหลายขั้นตอนซึ่งได้ถอดแบบมาจากศาสนาฮินดูซึ่งเป็นศาสนาที่มีอิทธิพลสูงสุดในอินเดียจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนในชาติ ซึ่งการดำรงลักษณะวัฒนธรรมบางประการของศาสนาฮินดูเอาไว้อาจทำให้ศาสนิกชนชาวซิกข์ซึ่งเป็นชาวอินเดียไม่ต้องลำบาก หรือ สับสนกับขั้นตอนประเพณีต่างๆ ที่เปลี่ยนแปลงไป และทำให้การเผยแพร่ศาสนาซิกข์เป็นไปด้วยความง่ายดายขึ้นอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษา ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร ในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

1. การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแต่งงานของศาสนาซิกข์ กรณีศึกษา ศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุดวารา กรุงเทพมหานคร ซึ่งการศึกษาในครั้งต่อไป อาจทำการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับวัฒนธรรมหรือพิธีอื่นๆที่สำคัญของศาสนาซิกข์
2. สามารถศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับพิธีการแต่งงานที่มีความคล้ายคลึงกันทางวัฒนธรรม เช่น พิธีการแต่งงานในศาสนาฮินดูได้

บรรณานุกรม



บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุณานนท์. (2542). **พื้นฐานทางมานุษยวิทยาการศึกษาภาควัฒนธรรม**.
กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- . (2545). **ดนตรีกับสุขภาพจิต**. กรุงเทพฯ: สติศิริการพิมพ์.
- . (2550). **ทฤษฎีทางวัฒนธรรม**. มหาสารคาม: รายงานวิชาทฤษฎีทางวัฒนธรรมและ
สังคม หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ สถาบันศิลปวัฒนธรรมอีสาน
มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- กันต์ อีสมันย์ (2553). **ทำนองในสวดอมฤตเวลาและนามชินร้นของนามธารีสังคต ใน
ประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ศิลปกรรม). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). **ดนตรีอินเดีย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชวลิต เสาวภาคย์พงศ์ชัย. (2555). **ดนตรีประกอบการสวดภาวนาของศาสนาซิกข์ จากพระ
มหาคัมภีร์คุรุ ครันธชาฮิบ: กรณีกีษาศรีคุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุตวารา
กรุงเทพมหานคร. ปริญญาโท ศศ.ม. (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิต
วิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. ถ่ายเอกสาร.**
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ. (2543). **มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้**. นครปฐม:
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรุทธิ์ สุทธจิตต์. (2535). **สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์
แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- . (2544). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธนู แก้วโอภาส. (2542). **ศาสนาโลก**. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ.
- บุญยงค์ เกศเทศ. (2536). **วัฒนธรรมเผ่าพันธุ์มนุษย์**. อุบลราชธานี: ยงสวัสดิ์การพิมพ์.
- ประทีป สาวาโม. (2545). **สิบเอ็ดศาสนาของโลก**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์
- วาติษฐ์ จรรย์ยานนท์. (2522). **เอกสารประกอบการบรรยายวิชาองค์ประกอบดนตรีสากล**.
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. ถ่ายเอกสาร.
- สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา. (2555). **ศาสนาซิกข์และวิถีชีวิต**. กรุงเทพฯ: คอมเมอเซียล กราฟฟิค.
- . (2533). **ประวัติศาสตร์านักเทพ**. กรุงเทพฯ: สุณีย์การพิมพ์.

- สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา. (2546). พระศาสดาศรีคุรุหนาทะเพ: พระปฐมศาสดาแห่งศาสนา
ซิกข์. กรุงเทพฯ: สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา.
- (2549). วิธีแห่งซิกข์. กรุงเทพฯ: สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา.
- (2549). ศาสนาซิกข์. กรุงเทพฯ: สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา.
- (2549). ซิกข์ศาสนวินัย (ภาคภาษาไทย). กรุงเทพฯ: สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา.
- (2520). ศาสนาซิกข์: ฉบับกรรมการศาสนา. กรุงเทพฯ: กรรมการศาสนา
กระทรวงศึกษาธิการ.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีไทยกับสังคมไทย. การดนตรีไทยและ
การเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- เสฐียร พันธรังสี. (2546). ศาสนาเปรียบเทียบ. กรุงเทพฯ: ตถาตา พับลิเคชั่น.
- สุเทพ สุริยาอมฤต. (2549). วิธีแห่งซิกข์. กรุงเทพฯ: สมาคมศรีคุรุสิงห์สภา. พิมพ์ครั้งที่ 4.
- สุพัตรา สุภาพ. (2540). สังคมวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 13. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- สุวัฒน์ ทรงเกียรติ. (2542). องค์ประกอบดนตรีสากล. ภูเก็ต: ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์
และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏภูเก็ต.
- อินทรา ซาอีร์. (2535). บทบาทของสมาคมศรีคุรุสิงห์สภาในประเทศไทย(พ.ศ.2475-2525).
วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ศิลปกรรม). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
ถ่ายเอกสาร.
- อภิรัฐ คำวัง. (2554). ความรัก. วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่: วนิตา
การพิมพ์.
- อมรา พงศาพิชญ์. (2534). วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์วิเคราะห์ : สังคมไทยแนว
มานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- Kaur, S.G. (1997). **Kirtan Teacher Handbook**. International Institute of Gurmat Studies.
- Kaufmann, W. (1993). **Ragas of North India**. Oxford & IBH Publishing.
- Punjabi Univesity (Patiala). (1992). **The Encylopaedia of Sikhism**. Delhi: Ram
Printograph (India).
- Ranjit Singh Gill. (2006). **Ragamala Painting: A Journey from Music to Art**. New Delhi,
Aravali Books International.
- Sri Guru Singh Sabha. (2007). **Japji Sahib**. Sri Guru Singh Sabha Publishing.
- Sikhi Wiki. (2010). **Anand Karaj**. http://www.sikhiwiki.org/index.php/Anand_Karaj ,
25 December 2013.
- Shiromani Gurdwara Parbadhak Committee (SGPC). (2011). **Sikh marriage ceremony**.
<http://www.sgpc.net/Sikhism/anand-sanskar.html>, 25 December 2013

The BBC. (2009). **Sikh wedding ceremony**. <http://www.bbc.co.uk/religion/religions/sikhism/ritesrituals/weddings.html>, 25 December 2013.

The Sikh Archives. (2011). **Anand Karaj**. <http://www.sikharchives.com/?p=8714>, 25 December 2013.

The Sikhism. (1998). **Lawan**. <http://www.sikhs.org/trans14html>, 25 December 2013.



ภาคผนวก



ประวัติพระศาสดาคุรุมทาส (Guru Ram Das)



พระศาสดาคุรุมทาส ศาสดาองค์ที่ 4 ของศาสนาซิกข์

ท่านคุรุมทาส (ภาพผนวกที่ 4) เดิมคือท่านเจทรา เกิดในปี ค.ศ. 2077 ในหมู่บ้าน จูนา มันดิ ในเมืองลาฮอร์ ในแคว้นปัญจาบ ซึ่งปัจจุบันอยู่ในประเทศปากีสถาน พระบิดาของท่านคือ ท่าน ศรีฮารทาส และพระมารดาของท่าน คือท่านมาตาดายา กอร์ ท่านได้สมรสกับท่านบีบาณี และมีลูกชาย 3 คน คือ ท่านปรีทิจันท์ ท่านมมหาเดวะ และท่านอรัยัน

การอุทิศตนเพื่อช่วยเหลือผู้อื่นด้วยความเต็มใจ และการถ่อมตัว เป็นคุณธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของ ท่านคุรุ อังขัต และท่านคุรุอมรทาส ท่านได้ผ่านการทดสอบที่เคร่งครัดมาก ก่อนที่ท่านจะได้รับการยอมรับเป็นลูกศิษย์ของท่านพระศาสดาต่าง ๆ จนท่านได้รับตำแหน่งเป็นพระศาสดาในที่สุด ท่านคุรุมทาสก็เช่นกัน ท่านได้สูญเสียพระมารดาของท่านไปตั้งแต่ท่านยังเป็นเด็กทารก และพระบิดาของท่านก็ได้จากท่านไปตั้งแต่ตอนที่ท่านมีอายุเพียง 7 ปี ถึงแม้ว่าท่านจะเป็นเพียงเด็กน้อย แต่ท่านก็ยังพยายามปลอมท่านย่าของท่านให้หยุดเสรำโศกเสียใจ ท่านได้เติบโตในเมืองบาซาร์เก และครองชีพด้วยการเป็นพ่อค้าเข็นรถขายเมล็ดถั่วต้ม

ท่านคุรุอมรทาส ได้สังเกตท่านมาตั้งแต่นั้น ด้วยการเป็นลูกค้าอุดหนุนท่าน และท่านก็ได้รับการต้อนรับที่น่ายินดีตลอดมา เมื่อท่านคุรุอมรทาส ได้ย้ายไปยังเมืองโกอิงวัล ท่านเจทรา

ก็ได้เดินทางไปด้วย และในเวลาต่อมาท่านก็ได้แต่งงานลูกสาวท่าน คือท่านบีบาณี ท่าน หมาย เจธา ได้ทำตามที่ท่านครุอมรทาสรับสั่ง คือได้สร้างเมืองในสถานที่ที่ท่านครุอมรทาส ได้รับสั่งไว้

ต่อมาเมืองแห่งใหม่ที่สร้างขึ้นนี้ ได้ถูกเรียกว่าคุรุจักร ต่อมาเป็นที่รู้จักในชื่อของเมืองราม ดาสปุระ และต่อมาเมื่อท่านได้ก่อสร้างบ่อน้ำอันศักดิ์สิทธิ์ขึ้นมา สถานที่นั้นก็เป็นที่รู้จักกันอย่าง แพร่หลายในชื่อเมืองอมฤตสระ ซึ่งแปลว่า “บ่อน้ำแห่งความอมตะ” จนมีคนกล่าวขานกันว่า “การได้ ลงไปอาบน้ำในบ่อน้ำของท่านครุรามทาสนี้ เปรียบเสมือนกับการได้ล้างบาปทั้งหมดให้หมดสิ้นไป” เมืองอมฤตสระนี้ก็ยังคงเป็นเมืองที่ศักดิ์สิทธิ์ และมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อศาสนาซิกข์ จวบ จนกระทั่งทุกวันนี้

การทุ่มเทพรณิบัติรับใช้ท่านพระศาสดาด้วยความศรัทธาและจริงใจของ ท่านหมาย เจธา นี้ทำให้ ท่านครุอมรทาส ชื่นชมยินดียิ่งนัก จนในที่สุด ใน ปี ค.ศ. 2117 ท่านก็ได้ส่งมอบ หน้าที่อันสำคัญยิ่งนี้ท่านครุรามทาส และได้แต่งตั้งให้ท่านขึ้นเป็นพระศาสดา เพื่อให้ท่านเป็นผู้ชี้ นำ แสงสว่างแห่งชีวิตให้กับชาวซิกข์ต่อไป

ท่านครุรามทาส ยังคงจัดให้มีการร้องเพลงสวดมนต์สรรเสริญ และขอพรจากพระเจ้า (Kirtan) และจัดให้มีการทำอาหารเพื่อแจกให้กับชาวซิกข์ทุกคน (Lankar) และคอยดูแลรับใช้ทุกคน ด้วยความถ่อมตน (Sewa) ท่านครุรามทาส จะเน้นถึงการปรณิบัติรับใช้ผู้อื่นด้วยความถ่อมตนและ ถือว่าเป็นหน้าที่อันสำคัญของชาวซิกข์ทุกคน นอกจากนี้ท่านยังสอนให้ยึดมั่นใจความซื่อสัตย์สุจริต และสวดมนต์สรรเสริญรวมทั้งขอพรจากพระเจ้าอย่างสม่ำเสมอ

ครั้งหนึ่งหลานคนแรกของ ท่านครุรามทาส ได้มาเชื่อเชิญให้ท่านเดินทางไปเยี่ยมชมเมือง ลาสอร์ เพื่อไปจัดการจัดพิธีแต่งงานให้กับลูกชายของเขา แต่ท่านครุรามทาส ไม่สามารถละทิ้งหน้าที่ นี้ไปได้จึงได้สัญญาว่าจะส่งลูกชายของตนไปแทน ซึ่งต่อมา ท่านครุรามทาส ได้ขอให้ลูกชายคนโต ของท่าน คือ ท่านปริทิจันท์ ให้ไปจัดการแทนท่าน แต่ลูกชายของท่านได้ปฏิเสธท่าน เพราะกลัว ว่า ท่านครุรามทาส จะพยายามคิดที่จะกำจัดท่านไปให้พ้นทาง เพื่อจะได้แต่งตั้งให้น้องชายคนเล็ก สุดของท่าน คือท่านอรัยัน ขึ้นเป็นพระศาสดาองค์ต่อไป เพราะท่านอรัยัน เป็นลูกชายคนโปรดของ ท่าน ส่วนท่านมหาเดว ซึ่งเป็นลูกชายคนกลางของท่านครุรามทาส นั้นต้องการอยู่อย่างสันโดษ และ ไม่สนใจในทางโลก

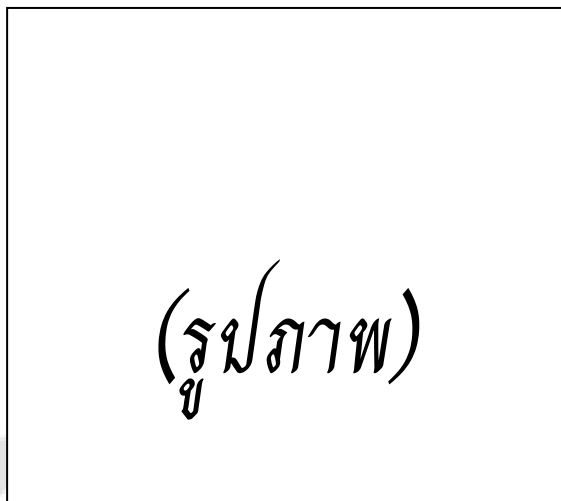
ดังนั้น ท่านครุรามทาส จึงต้องขอให้ลูกชายคนสุดท้องของท่าน คือท่านอรัยัน ไปจัดการ แทน ซึ่งท่านก็ยินดีที่จะไปด้วยความเต็มใจ ทำให้ท่านครุรามทาส ปลื้มใจเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น ท่าน อรัยัน ก็ได้เดินทางออกสู่เมืองลาสอร์ และอยู่ที่นั่นตามคำสั่งของพระบิดาของท่านเพื่อเผยแผ่ หลักธรรมและคำสอนของศาสนาซิกข์ต่อไปจนกว่าจะมีคำสั่งเรียกให้กลับมา อีก 2 ปีต่อมา ท่าน อรั ยัน รู้สึกเศร้าโศกเสียใจ เพราะคิดถึงบ้านเกิดเป็นอย่างยิ่ง จึงได้แต่งบทกลอน ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการอุทิศตนขึ้นมา และได้ส่งไปให้ท่านครุรามทาส ซึ่งต่อมาอีกประมาณ 2 - 3 เดือน ท่านอรัยัน ก็ได้ ส่งบทกลอนไปให้พระบิดาของท่านอีก แต่จดหมายของท่านอรัยัน ไม่เคยถึงมือพระบิดาของท่าน เนื่องจากพี่ชายของท่าน คือท่านปริทิจันท์ เกิดความอิจฉาริษยา และคอยกลั่นแกล้งไม่ส่ง

จดหมายทั้ง 2 ฉบับนั้นให้พระบิดา ท่านอรัญญ์ จึงเขียนจดหมายฉบับที่ 3 ขึ้นมาใหม่ และส่งให้คนส่ง ขาวนำไปให้กับมือของท่านคุรุรามทาส แต่เพียงผู้เดียว

จดหมายนี้มีความว่า “เวลาแห่งการพรากจากนั้นช่างยาวนานมาก เมื่อไรเราจะได้เจอท่าน พระบิดาที่รักอีก หากไม่ได้เจอท่าน วันคืนของเราก็ไม่ยอมผ่านไป เรานอนไม่เคยหลับ เราเป็นผู้ เสียดสละอุทิศตน และจะเสียดสละอุทิศตนอีกครั้งเพื่อท่าน ท่านพระศาสดาของมนุษย์ทั้งปวง”

ทันทีที่ได้อ่านบทกลอนนี้ในจดหมายที่ได้รับ ท่านรู้สึกได้ว่ามีจดหมายจากลูกชาย คือ ท่านอรัญญ์ ที่ส่งมาถึงท่านก่อนหน้านี้ถึง 2 ฉบับ แต่ท่านไม่ได้รับ จึงได้เรียกลูกชายคนโตของท่าน คือท่านปริทิจันท์ และถามหาความจริง ซึ่งในครั้งแรกท่านปฏิเสธ แต่เมื่อพระบิดาซักถามบ่อยครั้ง เข้า ท่านก็ยอมรับ และสารภาพความจริงทุกอย่าง และมอบจดหมายทั้ง 2 ฉบับนั้นให้พระบิดาของ ท่าน เมื่อท่านคุรุ รามทาส ได้อ่านจดหมายนั้น ท่านก็ถึงกับน้ำตาคลอ ซึ่งกับความจริงใจและการ ถ่อมตนของ ท่าน อรัญญ์ ดังนั้นท่านจึงได้สั่งให้ท่านบาบาบุตดารีบเดินทางไปยังเมืองลาฮอร์ และรับ ลูกชายของท่านกลับมาในทันที ซึ่งต่อมา ท่านคุรุรามทาส ก็ได้แต่งตั้งให้ท่านอรัญญ์ ขึ้นเป็นพระ ศาสดา ซึ่งทำให้ท่าน ปริทิจันท์ ไม่พอใจในการตัดสินใจของพระบิดา และคอยกลั่นแกล้งและด่าว่า ท่านคุรุอรัญญ์อยู่ตลอด ทำให้ท่านคุรุรามทาส ต้องประณาม และลงโทษในการกระทำลูกชายคนโต ของท่านต่อหน้าสาธารณชน ต่อมาไม่นานนัก ท่านคุรุรามทาส ก็ได้เสียชีวิตลงในวันที่ 1 เดือน กันยายน ปี พ.ศ. 2124

ตัวอย่างแบบเก็บข้อมูลวงดนตรีกীরตันประกอบพิธีการแต่งงานของศาสนาซิกข์
ณ ศรีศุรุสิงห์สภา เทวสถานคุรุदวารา กรุงเทพมหานคร



ชื่อ-สกุล

วัน/เดือน/ปีเกิด

ภูมิลำเนา

ที่อยู่ปัจจุบัน

การศึกษา

อาชีพ

เข้าร่วมกับคณะกীরตัน

ตำแหน่งผู้เล่น

ผู้ฝึกสอนดนตรีกীরตัน



- (รูปบนซ้าย) ผู้วิจัยถ่ายรูปร่วมกับ ผู้
ประสานงานของศรีสุริยธรรมสภา
- (รูปบนขวา) คุณลิขิตรัตน์ กอหรั่งกุล
และคุณทองสุข เฟ่งพิศ
- (รูปล่าง) คุณธารินทร์ จำปี ตัวแทนให้
วิทยาลัยการศึกษาศรีสุริยธรรมสภา ฯ

ประวัติย่อผู้วิจัย



ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล : นายบดินทร์ แสงสุริยัน
 วัน/เดือน/ปีเกิด : วันที่ 27 มีนาคม พ.ศ.2529
 สถานที่เกิด : กรุงเทพมหานคร
 ที่อยู่ปัจจุบัน : 4/1715 ม.สหกรณ์ ซ.54/3 ถ.เสรีไทย บึงกุ่ม คลองกุ่ม
 กรุงเทพฯ 10240

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2547 มัธยมศึกษาตอนปลาย
 จาก โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า กรุงเทพมหานคร
 พ.ศ.2551 ศป.บ.(ดุริยางคศาสตร์สากล)
 จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
 พ.ศ.2559 ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา)
 จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

