

ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษา วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย
คณะเบบี๋อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2559

ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษา วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย
คณะเบบี๋อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร



ปริญญานิพนธ์
ของ
ปริญญ์ ปานนพภา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2559

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษา วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย
คณะเบบี๋อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยามหาวิทยาลัย
พฤษภาคม 2559

ปริญญา ปานนพภา. (2559). *ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษา วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: ปณิธิพิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: อาจารย์ ดร.วิระ พันธุ์เสือ.

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อการศึกษาวิจัยวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม โดยเฉพาะในเขตกรุงเทพมหานคร ซึ่งเลือกศึกษาวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย จากชุมชนสะและน้อย ซอยอ่อนนุช 54 เพื่อให้ทราบถึงประวัติความเป็นมาของวงดนตรี บริบทแวดล้อมของชุมชน องค์ประกอบต่างๆของวงดนตรี ทักษะ และจุดมุ่งหมายของดนตรี รวมถึงวัฒนธรรมที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง อีกทั้งยังศึกษาที่มาของบทเพลง ศึกษาเนื้อดนตรีเพื่อให้เข้าใจถึงส่วนต่างๆ ซึ่งประกอบเข้าด้วยกันเป็นบทเพลง โดยใช้การศึกษารวบรวมเอกสาร เชื่อมโยงเข้ากับการสังเกต สอบถามสัมภาษณ์ และใช้แบบเก็บข้อมูล พบว่า

ชุมชนสะและน้อยเป็นชุมชนมุสลิมดั้งเดิม มีบรรพบุรุษเป็นชาวมลายูปัตตานี ปัจจุบันเป็นชุมชนกึ่งแออัด ประกอบด้วยชาวไทยมุสลิม ชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวอีสานอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข มีอาคารที่ว่าการชุมชน ที่ทำการสาธารณสุข และโรงเรียนสอนศาสนาอิสลามเป็นศูนย์กลางพื้นที่ชุมชนรอบล้อมด้วยชุมชนมุสลิมอื่นอีกจำนวนมาก

วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ก่อตั้งขึ้นในชุมชนสะและน้อย จากการรวมกลุ่มของชาวไทยมุสลิมในชุมชน และบริเวณใกล้เคียง เพื่อความบันเทิงในงานรื่นเริงต่างๆ เริ่มแรกเป็นวงดนตรีนาเซบพื้นบ้านใช้เฉพาะเครื่องเคาะ ซึ่งพัฒนามาจากการร้องนาซีดของอาหรับที่ถ่ายทอดผ่านทางบรรพบุรุษชาวมลายู จากนั้นมีการนำเครื่องดนตรีต่างๆ ได้แก่ แอคคอร์ดเตียน กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า กลองบองโก กลองคองกา กลองซุด เครื่องกระทบอื่นๆ และกลุ่มนักร้องลูกคู่ มาใช้จนกลายเป็นรูปแบบวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย ร้องบรรเลง “เพลงอาหรับ-มาเลย์” ซึ่งถอดต้นฉบับแล้วนำมาเรียบเรียงใหม่ ผู้ร้องบรรเลงมีทั้งชาย-หญิง แต่งกายแบบมลายูมุสลิม หรือแบบอาหรับมุสลิม ออกแสดงโอกาสต่างๆ เช่น โกนผมไฟ ดัดสุหนัต งานแต่งงาน งานเมาลิด วันตรุษอิสลาม ค่ายอบรมศาสนาอิสลาม งานสาธารณกุศล และงานแสดงศิลปวัฒนธรรม มีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ปัจจุบันก่อตั้งมากกว่า 40 ปี ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติ และการประชาสัมพันธ์จากสื่อต่างๆ เสมือนเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานคร และเขตภาคกลาง

องค์ประกอบทางดนตรีของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย พบว่า บทเพลงมีช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 ไมเนอร์ - 11 เพอร์เฟก ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่ตามขั้น มีทิศทางค่อนข้างคงที่ ใช้การเอื้อนเสียง ผันเสียง และลูกคอประดับการร้อง ใช้จังหวะอัตรา 2/4 และ 4/4 มีความเร็วระหว่าง $q = 52-142$ จังหวะพิเศษใช้จังหวะขัด และจังหวะยก ทุกเพลงเป็นเพลงร้องแนวเดี่ยว อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ มีประโยคถาม-ตอบ ใช้สังคีตลักษณะสองตอนย้อนกลับ สังคีตลักษณะสามตอน สังคีตลักษณะบทนิพนธ์ และสังคีตลักษณะรอนโด

MUSIC IN THAI MUSLIM CULTURE : A CASE STUDY OF THE MODERN NASEB BAND,
BABY ARABIA. SALAE-NOI COMMUNITY, ON-NUT 54, BANGKOK.



Present in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University
May 2016

Parinya Pannoppha. (2016). *Music in Thai Muslim culture : A case study of the modern Naseb band, BABY ARABIA. Salae-Noi community, On-Nut 54, Bangkok.*
Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School,
Srinakharinwirot University. Advisory Committees: Dr.Veera Phansue.

This thesis researches Thai Muslim musical culture, especially in Bangkok, selecting case study of the modern Naseb band, "BABY ARABIA" from Salae-Noi community, On-Nut 54. Learning the history of the band, context the community, various components of the band, attitudes and objectives of the music and culture concerned with the music. Also the research is about the song's origins and musical elements by studying documents linked with observations, interviews and questionnaires. The results are as follows:

"Salae-Noi" is an original Muslim community with their predecessors Malay-Pattani. Currently it is a semi-crowded community including Thai Muslim, Thai Chinese and Northeast Thai living together. There is a community office, local public health center and Islamic school. The area is surrounded by many other Muslim communities.

The modern Naseb band, "BABY ARABIA" established in Salae-Noi community from a group of Thai Muslims in the area and nearby for entertainment in many festivals. Originally the folk Naseb used only percussion, developed from "Arab's Anazeed" relay by Malay predecessors. After that they brought many instruments including Accordion, Electric Guitar, Electric Bass, Bongo, Conga, Drum Set and Chorus which became the modern Naseb music band playing "Arab-Malay" songs from original and re-arrangement them. Musicians and singers are both men and women, dressed in Malay or Arabian style, performing at baby's hair cutting, circumcision, wedding, Muhammad's birthday, Islamic New Year, charity and culture festivals. Inheriting an oral tradition, now established more than 40 years and many awards of honor and more promoted. They are the musical ambassadors of Thai Muslims in Bangkok and central Thailand.

Musical elements of the modern Naseb band, "BABY ARABIA": Range 9th minor – 11th perfect. Most melodies are conjunct motion, rather stable direction, using slurs, conjugation and vibrato in singing, time signature 2/4 and 4/4 with metronome mark $q = 52 - 142$. They use syncopation and anacrusis. All are Monophonic in major and minor keys, using antecedent – consequent. Binary, Ternary, Strophic and Rondo forms.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความกรุณาโดยผู้มีพระคุณหลายท่านที่ให้การสนับสนุน การช่วยเหลือ ตลอดจนเป็นกำลังแรง กำลังใจ อีกทั้งยังเป็นกำลังทรัพย์ให้ในยามฉุกเฉิน

ขอขอบพระคุณ ดร.วีระ พันธุ์เสือ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ เป็นอย่างสูง ที่กรุณาสละเวลาคอยเป็นที่ปรึกษาให้แนวคิดทิศทางในหัวข้อต่าง ๆ ให้คำแนะนำในการปรับปรุงปริญญานิพนธ์ ตลอดจนช่วยตรวจสอบแก้ไขการใช้ภาษา และรูปแบบการจัดพิมพ์จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานสอบปากเปล่า และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการภายนอก ที่กรุณาเป็นคณะกรรมการสอบปากเปล่า ชี้แนะติชม ตรวจสอบเนื้อหา ตลอดจนให้แนวทางในการปรับเปลี่ยน ปรับปรุงปริญญานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณคณะกรรมการสอบเค้าโครงปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจิศรีสมบัติ ดร.ชนิดา ตั้งเดชะศิริ และดร.เทพิกา รอดสการ ที่กรุณาให้คำแนะนำต่าง ๆ ตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของการทำปริญญานิพนธ์ จนกระทั่งเป็นรูปร่างชัดเจน และง่ายต่อการค้นคว้าเพิ่มเติมเป็นอย่างมาก

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ ทั้งอาจารย์ประจำสาขาวิชามานุษยวิทยาควิทยา และอาจารย์พิเศษจากภายนอกทุกท่าน ที่กรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ จนสามารถนำไปใช้ในการจัดทำปริญญานิพนธ์ได้

ขอขอบพระคุณ คุณศุภชัย ล้วนวงศ์ หัวหน้างานดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย และคุณเมตตา มัตตาเฮด นักร้องนำหญิง ที่เอื้อเฟื้อเวลาให้ข้อมูลต่าง ๆ ช่วยรวบรวมแบบเก็บข้อมูลสมาชิก รวมถึงช่วยตรวจสอบเนื้อร้องทำนองเพลงต่าง ๆ ในการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนเสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณมหาบัณฑิตร่วมรุ่นปีการศึกษา 2553 ทุกท่าน ที่ได้ร่วมเรียน ร่วมค้นคว้า อภิปราย แลกเปลี่ยนทัศนะ ช่วยเหลือกันในด้านต่าง ๆ และเป็นกำลังใจให้กันเสมอมาจนกระทั่งสำเร็จการศึกษา

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณนายปิยะ ปานนพภา และนางสรัญญา ปานนพภา บุพการีของข้าพเจ้าที่เปรียบเสมือนทุกสิ่งทุกอย่าง ทั้งเป็นผู้ให้กำเนิด ผู้ให้การเลี้ยงดู อบรมสั่งสอน ให้กำลังใจ เป็นแรงสนับสนุนการศึกษา คอยสอบถามสารทุกข์สุกดิบ และคอยเข้มงวดกวดขัน จนข้าพเจ้าประสบความสำเร็จมาจนวันนี้

ปริญญา ปานนพภา

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ภูมิหลัง	1
จุดมุ่งหมายของการวิจัย	4
ความสำคัญของการวิจัย	5
ขอบเขตของการวิจัย	5
ข้อตกลงเบื้องต้นในการทำวิจัย	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	6
กรอบแนวคิดในการทำวิจัย	8
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	9
ความเป็นมาของศาสนาอิสลาม และเชื้อสายชาวมุสลิมในประเทศไทย	9
วัฒนธรรมอิสลาม	24
วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม	26
ทัศนคติเกี่ยวกับดนตรีในศาสนาอิสลาม	29
ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี	34
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	39
3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า	44
ขั้นค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล	44
ขั้นเก็บข้อมูลภาคสนาม	44
เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้	45
ขั้นการศึกษาข้อมูล	45
ขั้นการวิเคราะห์ข้อมูล	45
ขั้นสรุปผลการวิจัย	46

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	47
การศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย	
คณะเบปี่อาราเบีย	48
สภาพแวดล้อมทางสังคมที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบียก่อตั้ง	
ขึ้น	48
ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย	59
สมาชิกของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย และคุณสมบัติการ	
เข้าร่วม	74
เครื่องดนตรี การจัดวง และการแต่งกายของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย	
คณะเบปี่อาราเบีย	89
บทเพลงที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไปในปัจจุบันของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย	
คณะเบปี่อาราเบีย	109
ขั้นตอนในการแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย	110
ประเพณี และโอกาสออกแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่	
อาราเบีย	112
การสืบทอด และการประชาสัมพันธ์วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่	
อาราเบีย	134
รางวัลที่ได้รับ และผลงานเชิดชูเกียรติของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่	
อาราเบีย	139
การศึกษาดนตรีของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย	143
เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย	145
เพลงเบอร์โมโฮน	161
เพลงซอลาตุลลอฮ์	180
เพลงเชอกาลาบุหลัน	196
เพลงคนฮาหฺร่าม	210
5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	225
สรุปผล	226
อภิปรายผล	231
ข้อเสนอแนะ	233

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
บรรณานุกรม	234
ภาคผนวก	238
ประวัติย่อผู้วิจัย	244



บัญชีตาราง

ตาราง	หน้า
1 รายชื่อสมาชิกวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบป้าาราเบียทั้ง 12 รุ่น	86
2 การใช้สัญลักษณ์ และศัพท์เฉพาะในการวิเคราะห์บทเพลง	144



บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 ที่ทำการชุมชนสะและน้อย	49
2 มัสยิดอัลกุบรอ	51
3 มัสยิดอัลเอียะติชอม	52
4 สภาพภายในชุมชนสะและน้อย	53
5 โรงเรียนสะและน้อยอุปถัมภ์	54
6 ศูนย์บริการสาธารณสุขชุมชนสะและน้อย	54
7 แผนที่แสดงที่ตั้งชุมชนสะและน้อย	56
8 ชาวไทยมุสลิมในชุมชนสะและน้อย	57
9 วิถีชีวิตภายในชุมชนสะและน้อย	58
10 การแต่งกายของชาวไทยมุสลิม	59
11 การร่อนนาซัด	61
12 วงดนตรีนาเซบโบราณของชาวมุสลิมชุมชนบ้านคร้ว	63
13 วงดนตรีนาเซบยาวชนสะและน้อย	66
14 งานประกวดดนตรีของสโมสรไลออนส์กรุงเทพฯ แสปปีแลนด์	67
15 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยที่แตกสาขาจากคณะเบบี้อาราเบีย	69
16 แผ่นคอมแพ็กต์ดีสก์ผลงานของคณะเบบี้อาราเบีย	71
17 ตัวอย่างใบปิดหนังของภาพยนตร์สารคดีเรื่องเบบี้อาราเบีย	72
18 ป้ายไวณิลแสดงความยินดีให้กับคณะเบบี้อาราเบีย	73
19 สมาชิกวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียในอดีต	74
20 ศุภชัย ล้วนวงศ์	75
21 สมชาย นรฮีม	76
22 เมตตา มัตตาเฮด	77
23 มนตรี เขียวแพร	78
24 จงรัก สกุลดี	79
25 ยงยุทธ มิตรยิ้ม	80
26 วีระชน จามจุรี	81
27 รัชนก จามจุรี	82
28 นริดา มิตรยิ้ม	83
29 ศรีนครินทร์ มิตรยิ้ม	84
30 อิมรอน ปะหัด	85

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
31 กลองตุฟ	89
32 แอคคอร์เดียน	90
33 ผู้เล่นแอคคอร์เดียนของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	91
34 ไวโอลิน	91
35 ผู้เล่นไวโอลินของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	92
36 คีย์บอร์ดไฟฟ้า	93
37 ผู้เล่นคีย์บอร์ดไฟฟ้าของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	93
38 กีตาร์ไฟฟ้า	94
39 ผู้เล่นกีตาร์ไฟฟ้าของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	95
40 เบสไฟฟ้า	96
41 ผู้เล่นเบสไฟฟ้าของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	96
42 นักร้องนำ และนักร้องลูกคู่ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	97
43 กลองคองกา	98
44 ผู้เล่นกลองคองกาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	99
45 กลองบองโก	100
46 ผู้เล่นกลองบองโก ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	100
47 กลองซุด	101
48 ผู้เล่นกลองซุดของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	102
49 บรรยากาศการแสดงสดของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย	103
50 การจัดแบบเต็มวง	104
51 การจัดแบบวงเล็ก	104
52 การจัดแบบขบวนแห่	105
53 การแต่งกายของนักร้องนำหญิง และกลุ่มนักร้องลูกคู่ แบบมลายู	106
54 การแต่งกายของนักร้องนำหญิง และกลุ่มนักร้องลูกคู่ แบบมอริอากโก	107
55 การแต่งกายของนักดนตรีชาย	107
56 การแต่งกายของนักร้องหญิงด้วยชุดจำลอง	108
57 บรรยากาศการซ้อมก่อนวันแสดงจริง	111
58 บรรยากาศก่อนเริ่มการแสดง	111
59 พิธีโกนผมไฟของชาวไทยมุสลิม	114
60 เด็กชายชาวมุสลิมกำลังเข้าพิธีสืหนัต	115

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
61 ขบวนแห่ขันหมากของชาวไทยมุสลิม	117
62 พิธีนิกะห์	118
63 งานวาลีมะห์	119
64 การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยในงานวาลีมะห์	120
65 เวทีเสวนาวิชาการ งานเมาลิดกลางแห่งประเทศไทย	121
66 บรรยายกาศภายในงานเมาลิดกลางแห่งประเทศไทย	122
67 ชาวมุสลิมกำลังทำการละหมาดเนื่องในวันอีด	123
68 การบริจาคชะกาตฟิตเราะห์	124
69 การทำกุรบาน	125
70 การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยในโครงการอบรมศาสนาอิสลามภาคฤดูร้อน	127
71 งานเลี้ยงน้ำชาการกุศล	128
72 บรรยายกาศการแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยภายในงานมัสยิด	129
73 งานรวมน้ำใจหารายได้เพื่อช่วยเหลือพี่น้องผู้ประสบภัยน้ำท่วม	130
74 มหกรรมศิลปวัฒนธรรมชุมชนมุสลิมดั้งเดิมในกรุงเทพมหานคร	132
75 การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยในมหกรรมท่องเที่ยวชายแดนใต้	132
76 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในเทศกาลอาหารมุสลิม	133
77 นักร้องลูกทุ่งวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ผีกซ้อมทำเต็น	134
78 นักดนตรีวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กำลังฝึกซ้อมดนตรี	135
79 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในรายการศิลปินสโมสร	136
80 ใบประชาสัมพันธ์การแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย	137
81 หน้าแฟนเพจเฟซบุ๊กของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย	138
82 ถ้วยรางวัลเกียรติยศใบแรก ในนามวงเยาวชนซัสและน้อย	139
83 โล่รางวัลแรก ในนามวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย	140
84 รางวัลต่างๆ ที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียได้รับ	140
85 ละครเฉลิมพระเกียรติฯ ที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียมีส่วนร่วม ...	141
86 หนังสือขอความอนุเคราะห์สิ่งพิมพ์จากหอสมุดรัฐสภาอเมริกัน	142

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ประเทศไทยนับได้ว่าเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางด้านเชื้อชาติ ศาสนา และ วัฒนธรรม อันเนื่องมาจากเหตุผลหลากหลายประการ ทั้งทางด้านภูมิศาสตร์ที่มีดินแดนเชื่อมติดต่อกับนานาประเทศ สภาพภูมิอากาศที่เอื้ออำนวยต่อการดำรงชีวิต อีกทั้งความอุดมสมบูรณ์ของผืนแผ่นดิน ทำให้เกิดการตั้งถิ่นฐานบ้านเรือน เกิดการค้าขายขึ้นภายใน และระหว่างประเทศ มีการแลกเปลี่ยนกันทางวัฒนธรรม การยอมรับในวัฒนธรรมต่างถิ่นให้ผสมผสานกลมกลืนเข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่น หรือแม้กระทั่งการศึกษาศึกษาที่มีการกวาดต้อนเชลยศึกให้เข้ามาตั้งหลักแหล่ง ซึ่งเหตุผลดังกล่าวทำให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมดั้งเดิม วัฒนธรรมผสม หรือวัฒนธรรมพลัดถิ่น จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์

ปัจจุบันพบว่าประเทศไทยมีกลุ่มชาติพันธุ์กว่า 70 กลุ่ม ซึ่งการแบ่งกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวนี้อาศัยการแบ่งตามลักษณะเชื้อชาติ วัฒนธรรม และแบ่งตามตระกูลภาษา ยกตัวอย่างเช่น กลุ่มชาติพันธุ์มอญในจังหวัดปทุมธานี กลุ่มชาติพันธุ์มอแกนในจังหวัดภูเก็ต กลุ่มชาติพันธุ์มลายูในจังหวัดนราธิวาส เป็นต้น อย่างไรก็ตามยังมีหลักเกณฑ์ และเหตุปัจจัยอื่น ซึ่งส่งผลต่อการแบ่งออกของกลุ่มวัฒนธรรม

ศาสนาเองก็เป็นอีกเหตุปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดความแตกต่างขึ้นระหว่างวัฒนธรรม เพราะศาสนาเป็นสถาบันที่ส่งอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์โดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศาสนาอิสลาม ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากศาสนาอื่นอยู่หลายประการ ประการที่สำคัญ คือ เป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อ และการปฏิบัติทุกแง่มุม มีคำสอนเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ จริยศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ฯลฯ มีคำสอนทั้งในระดับนโยบายทั่วไป และในระดับการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน มีคำสอนเกี่ยวกับโลกนี้ และโลกหน้าอย่างสมบูรณ์ สรุปแล้วแทบเรียกได้ว่าไม่มีพฤติกรรมใด หรือแนวทางความคิดใดของมนุษย์ที่จะพ้นขอบข่ายของศาสนาอิสลาม (อารง สุทธาศาสตร์. 2523: 16) อนึ่ง เอกลักษณ์อีกประการของศาสนาอิสลาม คือ เป็นศาสนาที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มได้แน่นหนา และมั่นคง สังคมของผู้นับถือศาสนาอิสลามจะเป็นสังคมที่ผูกพันกับศาสนาอย่างมาก เพราะศาสนาอิสลามได้กำหนดการดำเนินชีวิตของผู้นับถือทุกด้าน ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนแปลงการดำเนินชีวิตจึงมักจะขัดกับหลักศาสนาซึ่งเป็นสิ่งที่กระทำมิได้ เพราะศาสนาอิสลามถือเอาคำสอนเป็นกฎหมาย (อุทัย หิรัญโต. 2521: 154)

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่สำคัญอีกศาสนาหนึ่งของโลกมีผู้นับถือประมาณ 1,600 ล้านคน นับว่ามีจำนวนมากเป็นอันดับสองรองจากศาสนาคริสต์ พื้นที่รวมของกลุ่มประเทศมุสลิมทั้งหมดประมาณ 34,722,286 ตารางกิโลเมตร ตั้งแต่เส้นแวงที่ 141 องศาตะวันออก ทางด้านตะวันออกของประเทศอินโดนีเซีย ทอดยาวไปถึงเส้นแวงที่ 17.29 องศาตะวันตก ณ กรุงดาการ์ ประเทศเซเนกอล

ทางภาคตะวันตกของทวีปแอฟริกา จนถึงเส้นรุ้งที่ 55.26 องศาเหนือ บริเวณพรมแดนตอนเหนือของประเทศคาซัคสถาน ทอดยาวเรื่อยไปจนถึงเขตพรมแดนทางตอนใต้ของประเทศแทนซาเนีย บริเวณเส้นรุ้งที่ 11.44 องศาใต้ ซึ่งมีประเทศที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นศาสนาหลักกว่า 67 ประเทศทั่วโลก

ผู้นับถือศาสนาอิสลาม หรือที่เรียกว่า “ชาวมุสลิม” จัดเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ทางศาสนา (Ethno-Religious Group) ที่ธำรงรักษาเอกลักษณ์ของตนเองได้อย่างเข้มแข็ง ทั้งนี้เพราะวัฒนธรรมมุสลิมผูกพันแนบแน่นอยู่กับศาสนาอิสลามจนแทบจะกล่าวได้ว่า “เป็นเนื้อเดียวกัน” ดังนั้นอาจมองว่าอุดมการณ์ แนวปฏิบัติ รวมทั้งพิธีกรรมทางศาสนา เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของการเป็นมุสลิม (จักรพันธ์ ชัดชุมแสง. 2543: 2)

ชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม หรือชาวไทยมุสลิม ซึ่งกล่าวได้ว่า ในเบื้องต้นชาวไทยมุสลิมเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่แตกต่างจากชาวไทยส่วนอื่นในเรื่องของศาสนาอันแนบแน่นอยู่กับวัฒนธรรม กล่าวคือ มุสลิม หรือผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามจะมีวิถีในการดำเนินชีวิต หรือวัฒนธรรมอยู่ในครรลองของวัฒนธรรมอิสลามเป็นหลัก แต่นั่นมิได้หมายความว่า มุสลิมจะปฏิเสธในการปฏิบัติตามวัฒนธรรมอื่นๆ โดยสิ้นเชิง ในทางตรงกันข้ามศาสนาอิสลามกลับแสดงให้เห็นถึงการยอมรับในความหลากหลายทางวัฒนธรรม และความหลากหลายทางชาติพันธุ์ นอกจากนี้แล้ว ในกลุ่มชาวไทยมุสลิมด้วยกันเองยังพบว่า ชาวไทยมุสลิมก็ยังคงมีความแตกต่างกันทางด้านแหล่งที่มาของบรรพบุรุษ ชาติพันธุ์ และการปฏิบัติตามหลักการศาสนาที่แตกต่างกันในแง่ของการตีความเข้าใจในหลักคำสอนบางประการ (เสาวนีย์ จิตต์หมวด. 2554: 89) มีการกล่าวสรุปถึงชาวไทยมุสลิมไว้ในหนังสือความหลากหลายทางวัฒนธรรม กระบวนทัศน์ และบทบาทในประชาสังคมว่า หลายคนมองว่าชาวไทยมุสลิมเป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย แต่แท้จริงแล้ว มีคนมุสลิมกระจัดกระจายอยู่ในหลายกลุ่มคือ กลุ่มที่มีบรรพบุรุษเป็นมลายู หรือมาเลย์ กลุ่มอาหรับเปอร์เซีย กลุ่มมุสลิมเชื้อสายชวา กลุ่มเชื้อสายจาม-เขมร กลุ่มที่มาจากเอเชียใต้ เช่น อินเดีย ปากีสถาน อัฟกานิสถาน กลุ่มเชื้อสายจีน และจีนฮ่อมุสลิม กลุ่มที่มาจากประเทศ บังคลาเทศ และพม่า เป็นต้น (อมรา พงศาพิชญ์. 2545: 174)

ปัจจุบันประเทศไทยมีประชากรนับถือศาสนาอิสลามมากเป็นอันดับที่สองของประเทศรองจากพุทธศาสนา และมีอิทธิพลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนเป็นอย่างมาก การตั้งถิ่นฐานของชาวไทยมุสลิมได้ตั้งถิ่นฐานกระจัดกระจายไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย ซึ่งในแต่ละภูมิภาคมีความหนาแน่นของประชากรไม่เท่ากัน ทั้งนี้อาจจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆ เช่น ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ โอกาสด้านเศรษฐกิจ เป็นต้น ภูมิภาคที่มีชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่เป็นจำนวนมากที่สุดคือ ภาคใต้ ภาคกลาง ภาคตะวันออก ภาคเหนือ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตามลำดับ

เนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อกำหนดในการดำเนินชีวิตในทุกด้าน ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อพัฒนาการทางวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นเรื่องการแต่งกาย การกินอยู่ การครองเรือน หรือแม้กระทั่งการดนตรี ซึ่งอาจจะมียารละเอียดย่อยที่แตกต่างกันออกไปในมุสลิมแต่ละกลุ่ม และการตีความบทบัญญัติทางศาสนา ซึ่งมีทั้งที่กล่าวว่าดนตรีเป็นสิ่งต้องห้ามอย่างเด็ดขาด และทั้งที่กล่าวว่าสิ่ง

อนุญาต ซึ่งมีทัศนะบางประการเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาอิสลามเกี่ยวกับดนตรีว่า ในกลุ่มชาวมุสลิมมีจำนวนไม่น้อยที่เข้าใจว่าอิสลามเป็นเพียงศาสนาที่สวดนมัสการอย่างเดียวซึ่งห้ามการรื่นเริงโดยสิ้นเชิง การร้องรำทำเพลงก็ห้ามเด็ดขาด ทั้งยังเป็นศาสนาที่ไม่อนุญาติให้มีความสุขทางโลกด้วยเลย แต่ความเป็นจริงศาสนาอิสลามให้รื่นเริงด้วยการดีด สี ตี เป่า ได้ในขอบเขตของความเรียบร้อย และมีมารยาทที่ดีงาม ท่านศาสนทูตมุฮัมมัดเองได้เคยใช้ให้รื่นเริงในงานแต่งงานโดยมีเพลง มีกลองที่ไม่เกินขอบเขตความเรียบร้อยทางศีลธรรม ท่านศาสนทูตฯ กล่าวถึงการดีดกลอง และการร้องเพลงในงานแต่งงานนั้นเป็นความแตกต่างระหว่างสิ่งที่ฮาลาล (อนุญาต) และสิ่งที่ฮารอม (ต้องห้าม) คือจะเป็นที่อนุญาต หรือต้องห้ามนั้นขึ้นอยู่กับความพอดี ดังนั้นสำหรับมุสลิมที่จะดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้ และโลกหน้าแล้ว ก็เป็นการสมควรที่จะหาความสุขสบาย และการรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรแก่กาลเทศะเท่าที่จำเป็น เพราะถ้ามากเกินไป เกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์ และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน (อบู มัรศูร. 2526: 140)

อย่างไรก็ตามเราจะพบเห็นวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมได้ตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศ ยกตัวอย่างเช่น การแสดงลิเกฮูลู หรือระบำร้องเงี้ยวของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ เป็นต้น สำหรับชาวมุสลิมในเขตภาคกลางจะมีการแสดงดนตรีรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “นาเซบ” ซึ่งสันนิษฐานว่ามีรากศัพท์มาจากคำว่า “นาซิด” หรือ “อนาซิด” ซึ่งเป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “การร้องเพลง” ในความหมายถึงการร้องบทสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ หรือมีเพียงแค่เครื่องประกอบจังหวะเท่านั้น คำว่า นาซิด นั้นว่าชาวมุสลิมในแถบจังหวัดปัตตานีซึ่งเป็นต้นสายของมุสลิมที่อพยพขึ้นอยู่ในภาคกลางออกเสียงว่า “นาเซะ” เพี้ยนมาจากคำว่า “นาเซะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายู เมื่อชาวมุสลิมปักหลักได้มาอยู่ภาคกลางนานๆ เข้าก็ออกเสียงนี้เพี้ยนไป ทุกวันนี้ นาเซบจึงกลายเป็นคำที่ใช้เรียกดนตรีประเภทนี้ และเข้าใจกันอยู่แต่เฉพาะในหมู่มุสลิมภาคกลางของไทยเท่านั้น

แม้จะมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมจากหลักศาสนาที่เคร่งครัดมาแต่เดิม แต่นาเซบที่อยู่ท่ามกลางสภาพสังคม และกลุ่มชาติพันธุ์อันหลากหลายในภาคกลางโดยเฉพาะกรุงเทพมหานคร ก็ได้มีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปหลายอย่าง อาทิ มีคำร้องที่เป็นภาษาไทย ซึ่งเดิมนั้นจะใช้ภาษามลายูหรือภาษาอาหรับในบทเพลง มีการนำเครื่องดนตรีอื่นๆ นอกบทบัญญัติทางศาสนาเข้ามาใช้ เช่น เครื่องดนตรีสากลต่างๆ จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของวงนาเซบร่วมสมัย ซึ่งทำให้การร้องเพลงนาเซบ และการร้องนาซิดมีความแตกต่างกันมากขึ้นทุกที ถึงแม้ว่าเนื้อหาจะเป็นบทสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า หรือเป็นเรื่องเกี่ยวคำสอนในศาสนาก็ตามที แม้ว่าโดยนัยยะแล้วทั้งนาซิด และนาเซบ ต่างมีความหมายอย่างเดียวกัน หากแต่มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบทางดนตรีจนแตกต่างกันอย่างชัดเจนในปัจจุบัน ทว่าต่างก็เป็นดนตรีทางเลือกของชาวมุสลิมที่มุ่งหวังจะให้ตั้งมั่นอยู่ในแนวทางที่ถูกต้องของบทบัญญัติทางศาสนา มีคำกล่าวไว้ว่า ศาสนาอิสลามไม่ได้หวงห้ามให้มนุษย์สร้างวัฒนธรรม เพราะวัฒนธรรม และศาสนาเป็นสองสิ่งที่เป็นหนึ่งเดียว แยกออกจากกันไม่ได้ และมนุษย์ต้องการความสมบูรณ์ทั้งในร่างกาย และจิตใจ หากขาดสิ่งใดไปในการดำรงชีวิตก็ลำบาก (นุรียัน สาละ. 2540: 95) ในการดำรงชีวิตของอิสลามนั้นอันดับแรก คือ ความสัมพันธ์ระหว่าง

มนุษย์กับพระเจ้า นั่นคือการนับถือศาสนา และอันดับสุดท้ายการปฏิบัติตามวัฒนธรรมในโลกนี้จะส่งผลถึงโลกหน้าด้วย ศาสนา และวัฒนธรรมจึงเป็นสองสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ หลักทางศาสนายังกล่าวไว้อีกว่า พระเจ้าเป็นผู้สร้างศาสนาอิสลาม และได้วางหลักการกฎระเบียบให้ปฏิบัติโดยมนุษย์ไม่มีสิทธิแก้ไข แต่วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมา มีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แต่ทั้งนี้จะต้องอยู่ภายใต้กรอบศาสนา (ซีดี มาซัลบา; Sidi Gazalba)

วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย เป็นวงดนตรีไทยมุสลิมที่ก่อตั้งมากกว่า 40 ปี โดยกลุ่มชาวไทยมุสลิมจากย่านอ่อนนุช จังหวัดกรุงเทพมหานคร เดิมทีเป็นวงดนตรีแบบนาเซบพื้นบ้าน ซึ่งเน้นเครื่องเคาะ ร้องเพลงภาษาอาหรับ และมลายูเป็นหลัก โดยวงได้เข้าร่วมแข่งขันการประกวดดนตรีนาเซบ ทั่วประเทศ และกวาดรางวัลมาแล้วมากมาย ต่อมาอิทธิพลของดนตรีร่วมสมัยได้แผ่เข้ามาสู่วงการเพลงนาเซบส่งผลให้วงนาเซบหลายวงเปลี่ยนไปเล่นเครื่องดนตรีไฟฟ้าแทน ซึ่งนอกจากคณะเบบีอาราเบียแล้ว คณะที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นมี คณะอาลีบาบา คณะแสงมณี คณะเดอะชาวดอว์นัล คณะสามพี่น้อง เป็นต้น ปัจจุบันนี้ถึงแม้แนวเพลงยังคงเป็นเพลงอาหรับ และเพลงมาเลย์เหมือนเดิม แต่รูปแบบดนตรีจะมีความเป็นสากลมากขึ้นโดยมีเครื่องดนตรีอย่าง แอคคอร์ดเตียน กีตาร์ไฟฟ้า และกลองบองโกเป็นเครื่องดนตรีหลัก และเพลงที่ร้องก็เป็นเพลงคัฟเวอร์ เพลงอาหรับแถบอียิปต์ เลบานอน ซีเรีย และเพลงมาเลย์ยอดนิยมในอดีต

ปัจจุบันวงดนตรีนาเซบได้เริ่มทยอยยุบตัวเองลง อันมีผลมาจากการเสื่อมความนิยมในหมู่มุสลิมรุ่นใหม่ที่หันไปฟังเพลงร่วมสมัยแทน รวมถึงกระแสต่อต้านจากฝ่ายอนุรักษ์นิยมอิสลามที่มองว่าดนตรีเป็นสิ่งไม่สมควร อย่างไรก็ตามในบรรดาวงนาเซบร่วมสมัยที่ยังหลงเหลืออยู่ คณะเบบีอาราเบียเป็นวงดนตรีที่ยังคงให้ความสุขกับพี่น้องมุสลิมอย่างต่อเนื่อง จนอาจกล่าวได้ว่าคณะเบบีอาราเบียเป็นเสมือนตัวแทนของวัฒนธรรมดนตรีนาเซบยุคใหม่ที่เหลืออยู่ได้เป็นอย่างดี

จากความสำคัญดังกล่าวนี้เองทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการศึกษาวรรณกรรมดนตรีนาเซบร่วมสมัยผ่านทางการศึกษาวิจัยประวัติความเป็นมาของคณะเบบีอาราเบีย รูปแบบของวง ตลอดจนศึกษาถึงผลงานเพลงของวง ซึ่งจะเป็นอีกหนึ่งปากกระบอกเสียง และอีกหนึ่งบันทึกที่จะช่วยรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวมุสลิมภาคกลาง และสร้างความเข้าใจอันดีระหว่างกลุ่มชนต่างศาสนา หรือแม้กระทั่งในกลุ่มมุสลิมด้วยกันเอง อนึ่ง ผู้วิจัยหวังว่าการศึกษาในครั้งนี้จะช่วยต่อยอดให้กับผู้ที่สนใจจะทำการศึกษาวิจัยในระดับต่อไป

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษาดนตรีของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร

ความสำคัญของการวิจัย

วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย เป็นวงดนตรีที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั่วไปในกลุ่มชาวมุสลิมทั้งในกรุงเทพมหานคร และต่างจังหวัด รวมถึงผู้นิยมดนตรีในแนวอาหรับ-มาเลย์ เป็นวงดนตรีที่มีงานแสดงหลากหลายทั้งที่เกี่ยวข้องกับประเพณีทางศาสนาอิสลาม งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และงานสาธารณกุศลต่างๆ เคยได้รับทุนสนับสนุนจาก Asian Network of Documentary เทศกาลภาพยนตร์ปูซาน และทุนสนับสนุนภาพยนตร์ “ไทยเข้มแข็ง” จากกระทรวงวัฒนธรรมให้สร้างเป็นภาพยนตร์สารคดี

วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียเป็นวงดนตรีที่มีการก่อตั้งมาอย่างยาวนาน สามารถปรับตัวอยู่รอดมาจนถึงปัจจุบัน แม้มีกระแสต่อต้านจากกลุ่มอนุรักษ์นิยมอิสลามสายเคร่งครัด และการเสื่อมความนิยมตามยุคสมัย เป็นวงดนตรีที่มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสามารถเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีนาเซบร่วมสมัยของชาวมุสลิมภาคกลางได้เป็นอย่างดี และเพื่อเป็นการสร้างความเข้าใจอันดีต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมที่มีพื้นฐานเดียวกันบนคำสอนของศาสนาอิสลาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการประกาศกิตติคุณ อนุรักษ์ เผยแพร่วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวมุสลิมไทยในเขตภาคกลาง จึงมีความสำคัญ และมีคุณค่าต่อการจัดทำการศึกษาวิจัย

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และรวบรวมข้อมูลจากหลายแหล่ง การนำเสนอเป็นไปตามข้อมูลที่ได้รับจากการค้นคว้าเอกสาร จากการสังเกตภาคสนาม และการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ ในระหว่างการจัดทำวิจัยนี้เท่านั้น (ตุลาคม 2555 – กุมภาพันธ์ 2557)

บทเพลงที่นำมาเสนอในบทวิเคราะห์ เป็นบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูง และเป็นที่คุ้นเคยอย่างดีในหมู่ชาวไทยมุสลิมภาคกลางซึ่งวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียมักใช้ออกแสดงในทุกโอกาสอยู่เสมอ อีกทั้งยังเป็นบทเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงเผยแพร่ในฐานะบทเพลงประกอบภาพยนตร์สารคดีเรื่อง BABY ARABIA จำนวนทั้งสิ้น 5 เพลง ดังนี้

1. เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย
2. เพลงเบอร์โมโฮน
3. เพลงเชอกาลาบูลัน
4. เพลงซอลาตุลลอฮ์
5. เพลงคนฮาราม

ข้อตกลงเบื้องต้นในการทำวิจัย

1. ผู้วิจัยนำเสนอบทเพลงในบทวิเคราะห์โดยการบันทึกโน้ตด้วยระบบบรรทัด 5 เส้น
2. ผู้วิจัยบันทึกโน้ตบทเพลงในบทวิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองร้องเท่านั้น

3. ผู้วิจัยนำเสนอบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ด้วยการสะกดคำร้องแบบภาษาไทย
4. ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์บทเพลงเฉพาะแนวทำนองร้องเท่านั้น
5. ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์บทเพลงโดยอ้างอิงหลักเกณฑ์การวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรี

ตะวันตก

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. อิสลาม หมายถึง ศาสนาที่นับถืออัลเลาะห์เป็นพระเจ้าสูงสุดองค์เดียว และถือเอาท่านมุฮัมมัดเป็นศาสนทูต
2. มุสลิม หมายถึง คำใช้เรียกผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งชาวมุสลิมในแต่ละพื้นที่ จะมีความแตกต่างกันในวิถีชีวิตบนพื้นฐานคำสอนทางศาสนาเดียวกัน
3. วัฒนธรรมอิสลาม/มุสลิม หมายถึง วัฒนธรรมที่เกิดขึ้นโดยมีพื้นฐานมาจากคำสอนในศาสนาอิสลามจากคัมภีร์อัลกุรอาน หรือพระวจนะ ของศาสนทูตมุฮัมมัด ซึ่งอาจมีความแตกต่างกันเล็กน้อยในรายละเอียดปลีกย่อยซึ่งเกิดจากการตีความคำสอนที่ต่างกันไปของมุสลิมแต่ละกลุ่ม
4. กลุ่มชาติพันธุ์ทางศาสนา หมายถึง การแบ่งกลุ่มคนออกโดยอาศัยวัฒนธรรมทางศาสนาเป็นตัวกำหนด
5. อัลกุรอาน หมายถึง คัมภีร์ในศาสนาอิสลามถือเป็นธรรมนูญในการดำเนินชีวิต เนื่องจากเป็นพระดำรัสของพระเจ้า
6. อัลอะดิษ หมายถึง พระวจนะของศาสนทูตมุฮัมมัด เปรียบได้กับสุภาษิต โอวาท และข้อบัญญัติทางศาสนา
7. ชุหนะห์/สุนัต หมายถึง แนวทางการปฏิบัติตามจริยวัตรของศาสนทูตมุฮัมมัด
8. นาซีด/อนาซีด หมายถึง ตามรากศัพท์ภาษาอาหรับหมายถึง การร้องเพลงทั่วไป ภายหลังมีความหมายเฉพาะมากขึ้น กล่าวคือ เป็นการขับลำนำเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการสรรเสริญศาสนทูต มุฮัมมัด หรือเกี่ยวข้องกับการศาสนาอิสลาม อาจมีการใช้กลองหน้าเดี่ยวตีประกอบตลอดการขับลำนำ จุดประสงค์เพื่อใช้ในการสั่งสอนศาสนาอิสลาม ภาษาดั้งเดิมที่ใช้ร้อง คือ ภาษาอาหรับ
9. นาเซะ/นาแชะ หมายถึง คำที่ชาวมลายูปัตตานีใช้เรียก นาซีด และเสียงเพี้ยนไปรูปแบบการร้อง เนื้อหา และจุดประสงค์การร้องยังคงเหมือนเดิมกับการร้องนาซีด หากแต่มีการแต่งเนื้อร้องใหม่ขึ้นมาเป็นภาษามาเลย์
10. นาเซบ หมายถึง เพี้ยนมาจากคำว่านาเซะ เป็นคำที่ชาวไทยมุสลิมเขตกรุงเทพฯ และภาคกลาง ใช้เรียกการร้องเพลงรูปแบบหนึ่งซึ่งพัฒนาจากการร้องนาซีดจนมีรูปแบบเป็นการแสดงดนตรีมากขึ้น เนื้อหาเกี่ยวข้องกับการศาสนาอิสลาม และปัจจุบันมีการแต่งคำร้องขึ้นใหม่ซึ่งเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการบรรยายความงามของธรรมชาติ เนื้อร้องพบทั้งภาษาอาหรับ ภาษามาเลย์ และภาษาไทย

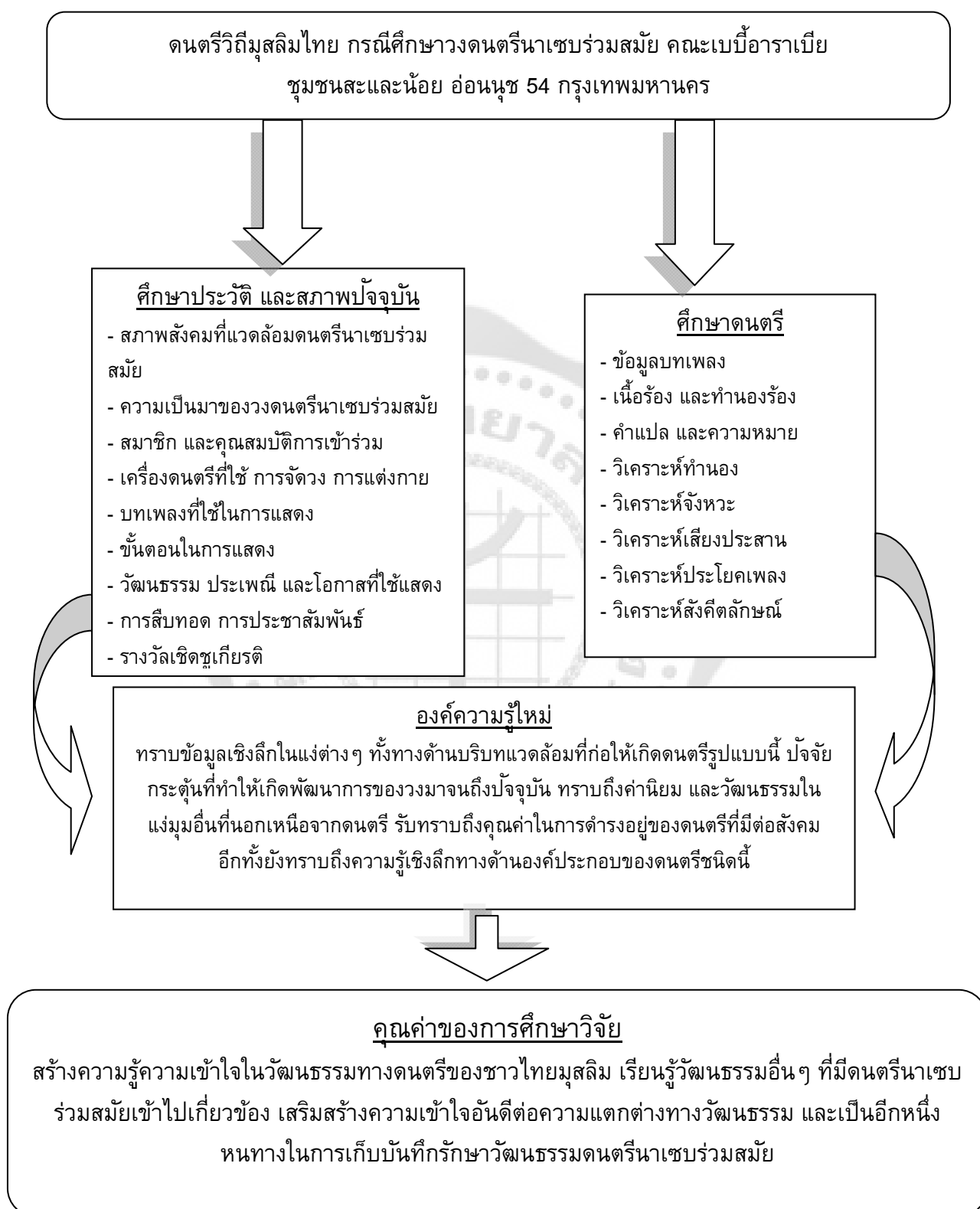
11. นาเซบโบราณ/พื้นบ้าน หมายถึง การแสดงดนตรีรูปแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมในเขตภาคกลางใช้แสดงในงานมงคล จุดประสงค์เพื่อการรื่นเริง มีเครื่องดนตรีประกอบเพียงไม่กี่ชิ้นส่วนมากเป็นเครื่องเคาะประกอบจังหวะ

12. นาเซบร่วมสมัย/ประยุกต์ หมายถึง การแสดงดนตรีรูปแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมพัฒนามาจากวงนาเซบโบราณ มีเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาบรรเลงแนวทำนองเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย คล้ายกับวงสตริงคอมโบ นิยมบรรเลงเพลงแนวอาหรับ-มาเลย์ จุดประสงค์เพื่อความบันเทิงในโอกาสต่างๆ

13. ดนตรีสไตล์อาหรับ-มาเลย์ หมายถึง ดนตรีซึ่งมีที่มาจากประเทศแถบตะวันออกกลาง และประเทศที่มีวัฒนธรรมแบบมลายู ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ เป็นที่นิยมในหมู่ชาวไทยมุสลิมภาคกลาง โดยมากนิยมบรรเลงด้วยวงดนตรีนาเซบพื้นบ้าน หรือวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย



กรอบแนวคิดในการทำวิจัย



บทที่ 2

เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลต่างๆจากตำรา บทความวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยนำเสนอเป็นหัวข้อ และเนื้อหาตั้งสรุปได้ต่อไปนี้

1. เอกสาร และตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
 - 1.1 ความเป็นมาของศาสนาอิสลาม และเชื้อสายชาวมุสลิมในประเทศไทย
 - 1.2 วัฒนธรรมอิสลาม
 - 1.3 วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม
 - 1.4 ทศนคติเกี่ยวกับดนตรีในศาสนาอิสลาม
 - 1.5 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสาร และตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1.1 ความเป็นมาของศาสนาอิสลามในประเทศไทย และเชื้อสายชาวมุสลิมในประเทศไทย

อาลี เสือสมิง กล่าวว่า สำหรับศาสนาอิสลาม หรือคนที่นับถือศาสนาอิสลามนั้น น่าจะมีอยู่ในดินแดนที่เรียกว่าประเทศไทยนี้ ตั้งแต่เริ่มประวัติศาสตร์ของคนชาติไทย เพราะว่าศาสนาอิสลามได้เผยแพร่เข้ามาถึงอินโดนีเซีย และในแหลมมลายูนั้น ก่อนที่คนอีกเผ่าหนึ่งจะได้เคลื่อนมาจากญานาไต้ แต่อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวของมนุษยชาติต่างๆ อาจเวียนมาประสบพบกัน在地แดนแห่งใดแห่งหนึ่ง คนไทยที่ไม่ได้นับถือศาสนาอิสลาม และคนไทยที่ได้นับถือศาสนาอิสลามเหล่านั้น ความสัมพันธ์ก็ควรจะเริ่มขึ้นตั้งแต่แรกเริ่มทีเดียว แต่ในสมัยเริ่มประวัติศาสตร์ว่า ในรัชกาลพ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้แผ่อาณาเขตไปถึงแหลมมลายู เช่น เมืองนครศรีธรรมราชในขณะนั้นก็นับถือศาสนาอิสลาม ตลอดลงไปจนถึงเมืองมะละกา ซึ่งเดี๋ยวนี้ก็ยังเป็นเมือง มะละกาอยู่

ตามหลักฐานประวัติศาสตร์ก็นับว่า เป็นการเริ่มความสัมพันธ์ระหว่างการปกครองของไทย และชนที่นับถือศาสนาอิสลามที่ปรากฏเป็นครั้งแรก และในความสัมพันธ์เช่นนั้นก็ย่อมจะมีความสัมพันธ์หลายอย่าง หลายประการ เป็นต้นว่า ในภาคใต้ของประเทศไทยในระยะนั้น ผู้ปกครองหัวเมืองต่างๆ ก็ได้แก่ผู้นับถือศาสนาอิสลามนั่นเอง ไม่ใช่คนไทยที่นับถือศาสนาพุทธเป็นผู้ลงไปปกครอง หรืออะไรเช่นนั้น ความสัมพันธ์ที่มีอยู่อย่างที่ว่า เป็นเมืองประเทศราชถึงกำหนดปีก็ส่งเงินทองเข้ามายังเมืองหลวง ส่วนกิจการอื่นๆ นั้น ก็เรียกได้ว่ามีอิสรภาพที่จะปกครองตนเองอย่างเต็มที่ มีการส่งเครื่องหมายของความผูกพัน ความจงรักภักดีเข้ามาเป็นครั้งคราวก็นับว่าพอ และนอกจากพวกอิสลามที่มีปรากฏอยู่ในประเทศแล้ว นับตั้งแต่กรุงสุโขทัยมาปรากฏว่า

มีการติดต่อความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศอื่นๆ ที่นับถือศาสนาอิสลามหลายประเทศ ทั้งนี้ตามหลักฐานที่ได้ขุดค้นพบแล้ว และในทางวรรณคดี

ในปัจจุบันเราได้ค้นพบเครื่องถ้วยชามสังคโลก อันเป็นผลิตภัณฑ์ของกรุงสุโขทัยซึ่งเป็นสินค้าที่ส่งออกเป็นจำนวนมาก เรียกได้ว่าเป็นสินค้าสำคัญอีกอย่างหนึ่งของประเทศไทย ในระยะนั้นถ้วยชามสังคโลกเหล่านี้ ได้พบในประเทศอิสลามต่างๆ หลายแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอินโดนีเซียได้พบเป็นจำนวนมาก ยังอยู่ในลักษณะที่สมบูรณ์ยิ่งกว่าที่เราพบในเมืองไทยเสียอีก เพราะในเมืองไทยตกค้างอยู่ก็เป็นเฉพาะถ้วยชามที่เสียหายแตกร้าวผุพังไว้ตามเตาเผาถ้วยชาม นอกจากประเทศอินโดนีเซียแล้ว ยังพบถ้วยชามสังคโลก ใกล้เคียงไปถึงขนาดประเทศอิหร่าน ซึ่งเป็นประเทศอิสลาม แล้วก็ออกไปจนถึงแอฟริกาอีกหลายแห่ง ซึ่งได้พบถ้วยชามสังคโลกเหล่านั้น

หลักฐานเหล่านี้ แสดงให้เห็นว่า มีการค้าขายติดต่อระหว่างประเทศไทยกับชนชาติอิสลามต่างๆ มาเป็นเวลาช้านานทีเดียว อาจจะก่อนสมัยสุโขทัยขึ้นไปอีกก็ได้ แต่อย่างไรก็ตาม นับเป็นเรื่องที่เมืองไทยเรายังไม่มีประวัติศาสตร์แน่ชัด เพราะฉะนั้นถ้าจะพูดก็ตั้งแต่ระยะที่มีประวัติศาสตร์แน่ชัดลงมาแล้ว เรียกได้ว่าความสัมพันธ์ต่างๆ ระหว่างประเทศไทยกับประเทศอื่นๆ ที่นับถือศาสนาอิสลามนั้น มีอยู่ตลอดมา และเมื่อเป็นเช่นนี้ก็เห็นธรรมชาติอยู่เอง ที่จะต้องมีการเดินเรือติดต่อกัน คนไทยนั้นดูตามประวัติศาสตร์ก็ไม่ปรากฏ ว่าเป็นชาติที่เดินเรือเก่งกล้าอะไรนัก เพราะฉะนั้นเรือสินค้าในสมัยนั้น น่าจะเป็นเรือที่มาจากต่างประเทศ คือประเทศต่างๆ ที่ส่งเรือสินค้าเข้ามาบรรทุกสินค้าจากประเทศไทยออกไปยังประเทศของตนอีกทีหนึ่ง และในขณะนั้นยังไม่ปรากฏว่ามีชาวยุโรปเข้ามาเกี่ยวข้อง เพราะฉะนั้นผู้ที่เข้ามาค้าขายเดินเรือติดต่อระหว่างประเทศไทยกับประเทศอื่นๆ นั้น จึงน่าจะมีมุสลิมที่มาจากต่างประเทศเข้ามาตั้ง หลังแหล่งเพื่อดำเนินการค้าขายอยู่แล้ว

ครั้งถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้ก็คงมีอยู่ อย่างเมื่อเร็วๆ นี้เอง กรมศิลปากรได้ขุดพบเจดีย์ หรือพระมหาธาตุที่วัดราชบูรณะ ซึ่งเป็นสิ่งก่อสร้างซึ่งสร้างขึ้นในสมัยเจ้าสามพระยา (สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2) ราวพุทธศักราช 1961 - 1962 นับว่าเป็นสมัยเริ่มแรกของกรุงศรีอยุธยา เครื่องสมบัติอันมีค่าที่พบนั้น ปรากฏว่ามีเหรียญทองคำ ที่ทำขึ้นในประเทศแคชเมียร์ ในรัชสมัยของพระมหากษัตริย์อิสลามผู้ทรงพระนามว่า “พระเจ้าไซนุลอาบีดิน” เหรียญทองคำสองอันนี้เป็นหลักฐานแสดงให้เห็นเป็นการติดต่อ ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยกับประเทศที่นับถือศาสนาอิสลามอย่างแน่ชัด

ในสมัยกรุงศรีอยุธยานี้เองที่มีหลักฐานแน่นอนว่าได้มีมุสลิมเข้ามาอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และได้ตั้งเมืองเป็นสำนักหลักแหล่งขึ้น โดยมีหลักฐานอย่างแน่นอน ปรากฏตามจดหมายเหตุโบราณว่า มีคนที่คนโบราณเรียกว่า “แขกเทศ” ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ตั้งแต่สะพานประตูจินตวันตวันตก ของกรุงศรีอยุธยาไปจนถึงหลังวัดนางมุก แล้วก็เลี้ยวลงไปที่ทำ “กาอี” อันเป็นทำนน้ำแห่งหนึ่งของกรุงศรีอยุธยา ที่พูดมานี้คือตั้งแต่สะพานประตูจินตวันตวันตกไปจนถึงวัดนางมุกแล้ว เลี้ยวไปลงทำนน้ำกาอีนั้น เป็นบริเวณที่มุสลิมตั้งบ้านเรือนอยู่ในกำแพงเมือง และนอกกำแพงเมือง

ออกไปตั้งแต่ปลายประตูจีนฟากตะวันตก ไปถึงตำบลที่เรียกว่า “ฉะไกรน้อย” ฟากตะวันตก ย่อมทำไร่นาด้วยตัวเอง

นับว่าเป็นส่วนหนึ่งของประเทศที่เดียวสำหรับผู้ที่ยู่ในกำแพงเมืองประกอบอาชีพด้วยการค้าขายสินค้าต่างๆ ในบริเวณตั้งแต่ประตูจีนฟากตะวันตกมาจนถึง ฉะไกรน้อยนี้เอง มีถาวรวัตถุร้างไปแล้วยังปรากฏอยู่ชาวบ้านเรียกมาจนทุกวันนี้ว่า “กะฎีทอง” เข้าใจกันว่า กะฎีทองนี้เป็นซากของสุเหร่า หรือมัสยิด ที่คนที่นับถือศาสนาอิสลามในสมัยนั้นสร้างขึ้นไว้ ที่นี้คำว่า “แขกเทศ” มีปรากฏในจดหมายเหตุนี้ นักโบราณคดีสันนิษฐานกันว่า จะเป็นผู้นับถือศาสนาอิสลามที่มีรกรากบ้านเรือนเดิมอยู่ในประเทศอาหรับบ้าง และในประเทศอิหร่านหรือเปอร์เซียบ้าง แล้วก็มาตั้งรกรากเพื่อดำเนินการค้าขายแล้วในที่สุดก็กลายเป็นคนไทยไปแล้วมากต่อมาก สำหรับตำบลที่กล่าวมานี้เป็นคนที่มาจากเปอร์เซีย หรือมาจากอาหรับ

คนที่นับถือศาสนาอิสลามที่มาจากมลายูนั่น ในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็มีตั้งบ้านเรือนอยู่เป็นตำบลใหญ่หลายร้อยหลายพันหลังคาเรือนเหมือนกัน ตำบลนั้นจะอยู่คลองตะเคียนทางทิศใต้ ส่วนอิสลามิกชนพวกหนึ่งซึ่งมาจากอินโดนีเซีย ในปัจจุบันจากเกาะที่เรียกว่า “เกาะมาคาซา” หรืออย่างในภาษาไทย เรียกกันว่า “มักกะสัน” นั้น ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาด้านฝั่งตะวันตก ไกลคลองตะเคียนด้านใต้ลงไปนี่ก็เป็นหลักฐานเท่าที่ทราบ แสดงว่าสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นมีมุสลิมตั้งบ้านเรือนอยู่ภายในพระนคร และโดยรอบ พระนครนั้นเป็นจำนวนมาก และก็เป็นที่ธรรมดาอยู่เองที่คนเหล่านั้น “ก็ต้องมีส่วนมากมายหลายอย่างในการสร้างประวัติศาสตร์ของประเทศไทยให้เกิดขึ้น” ข้อความดังกล่าวข้างต้นนั้นเป็นข้อความจากปาฐกถาของท่านอาจารย์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ “เรื่องความเป็นมาของมุสลิมในประเทศไทย” แสดงที่ห้องประชุม ครุสภา สอนกุลหลาบวิทยาลัย ตามคำเชิญของพิทยาสัมคคีสมาคม เมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม 2501

จากหนังสือโบราณคดีรอบอ่าวบ้านดอนของ “ท่านพุทธทาสภิกขุ” ได้กล่าวถึงการมาของอินเดีย และอื่นๆ ไว้ว่า “เมื่อดูจากเศษกระเบื้องต่าง ๆ ที่เก็ลื่อนกลาดอยู่ริมทะเลของเมืองตะกั่วป่า ก็แสดงให้เห็นได้ว่า ชาวจีนได้นำเครื่องกระเบื้องของเขามาขายยังถิ่นนี้ตั้งแต่ 1,600 ปีมาแล้ว และชาวเปอร์เซียก็ได้นำเครื่องกระเบื้องของตนเข้ามาค้าขายด้วยตั้งแต่ 1,200 ปีมาแล้วเหมือนกัน ชาวกรีกได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 2 ถึง ที่ 4 คือไม่น้อยกว่า 1,500 ปี มาแล้ว ส่วนชาวอาหรับนั้น เรามีหลักฐานแน่นอนจากจดหมายเหตุของพวกอาหรับเอง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า เขาได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับดินแดนส่วนนี้ตั้งแต่สมัย 1,100 ปี มาแล้วเหมือนกัน”

นอกจากนี้จากหลักฐานของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ก็มีคำเปอร์เซียอยู่ด้วยคำหนึ่ง คือคำว่า “ปสาน” ซึ่งแปลว่า “ตลาด” ย่อมแสดงว่ามีชาวเปอร์เซีย ซึ่งแน่นอนเหลือเกินว่าเป็นมุสลิมได้เข้ามาทำการค้าขายติดต่อ และตั้งบ้านเรือนอยู่ในเมืองไทยตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยอย่างแน่นอน

ศาสนาอิสลามโดยการประกาศของท่านศาสนทูตมุฮัมมัดแห่งชาอุดิอาราเบียนั้นได้อุบัติขึ้นประมาณ 1,400 ปีเศษ (ปัจจุบันฮิจเราะห์ 1,416 และศาสนาอิสลามได้แผ่ขยายมาทางเอเชียอาคเนย์ ในสมัยท่าน ศาสนทูตมุฮัมมัดได้สวรรคตไปแล้วประมาณ 200 ปี ก็เป็นการตรงกันกับ

หลักฐานข้างต้นว่า ศาสนาอิสลามได้เข้ามาสู่กรุงสยาม อินโดนีเซีย และตลอดแหลมมลายูราว 1,200 ปีเศษ ก่อนที่คนไทยจะอพยพตนเองลงมาจากดินแดนจีนตอนใต้เสียอีก ดังนั้นดินแดนในแถบนี้ โดยเฉพาะจังหวัดต่างๆ ภาคใต้ นับแต่ นครศรีธรรมราชลงไป จนถึงปลายแหลมมลายู

ผู้คนในสมัยดังกล่าวนับถือศาสนาอิสลามเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งศาสนาอิสลามนี้เองได้เข้ามาแทนที่ศาสนาพุทธ ซึ่งเคยรุ่งเรืองมาในแถบนี้ก่อนในสมัยอาณาจักรศรีวิชัย เมื่ออาณาจักรศรีวิชัยได้สลายไป ก็เป็นเหตุให้ศาสนาพุทธในย่านนี้ รวมทั้งอินโดนีเซียซึ่งมีหลักฐานโบราณวัตถุทางศาสนาพุทธคือ "บุโรพุทธุ" อย่างเห็นได้ชัด พลอยเสื่อมไปด้วยพร้อมกับอาณาจักรศรีวิชัย บรรดาผู้ครองนครต่างๆ นับแต่ อินโดนีเซีย มลายู และเมืองไทยทางภาคใต้ ล้วนเป็นผู้ยอมรับเข้านับถือศาสนาอิสลามกันแทบทั้งสิ้น

ขอกล่าวแต่เฉพาะศาสนาอิสลามในเมืองไทยเท่านั้น เพื่อให้ได้ทราบถึงความเป็นมาของอิสลามในเมืองไทยอย่างเห็นได้ชัด จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น ย่อมเป็นเครื่องชี้ชัดว่า เมืองไทยนับตั้งแต่ นครศรีธรรมราชลงไปจนถึงภาคใต้เลยไปจนถึงมาเลเซีย ทั้งประเทศสิงคโปร์ สุมาตรา มะละกา และหมู่เกาะอินโดนีเซียทั้งหมดนั้น ในสมัยเริ่มแรกที่คนไทยเคลื่อนย้ายมาจากจีนตอนใต้ มาอยู่สุวรรณภูมินั้นผู้คนบ้านเมืองเหล่านี้เป็นผู้นับถือศาสนาอิสลามแทบทั้งสิ้น เข้าใจว่าคนไทยของเราในสมัยที่ยังคงอยู่ในเมืองจีนนั้น ก็ยังมีได้รับนับถือพระพุทธศาสนา คงจะเป็นการเคารพนับถือบรรพบุรุษเยี่ยงคนจีนทั่วไป และมีการถือปฏิบัติกันตามแบบโบราณ

ดังจะเห็นได้จากการตั้งศาลพระภูมิตามบ้านเรือนนั้นก็เป็นการบูชาเจ้าที่เจ้าทาง ซึ่งคนไทยเราก็คงจะพบเห็นนี้มาจากเมืองจีนนั่นเอง ผู้เขียนเชื่อว่าเมื่อคนไทยมาตั้งหลักอยู่ในสุวรรณภูมิ อิทธิพลของวัฒนธรรมของขอมโบราณยังคงมีอยู่ในสุวรรณภูมิภาคกลาง และภาคเหนือ และพระพุทธศาสนาก็ได้เคยได้รับการทำนุบำรุงจากผู้ปกครองในบ้านเมืองในย่านนี้มาก่อน และเคยรุ่งเรืองมาแต่อดีตในย่านนี้ เมื่อคนไทยเข้ามาพำนักอาศัยอยู่ในย่านนี้จึงได้รับเอาพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นศาสนาที่ตรงกับอุปนิสัยของคนไทยไว้เป็นศาสนาของตนด้วย

ในขณะเดียวกันที่อาณาจักรของไทยในสมัยกรุงสุโขทัย ก็ได้แผ่ขยายไปจนถึงได้สุดปลายแหลมมลายูถึงมะละกา ซึ่งผู้คนในย่านนี้นับถือศาสนาอิสลามอยู่โดยทั่วไปทางผู้เป็นใหญ่ในกรุงสุโขทัยก็ได้ถือเป็นข้อแตกต่างอะไรกันนัก ต่างก็อยู่ร่วมกันมาด้วยความสันติสุขตลอดมา หลายร้อยปีจนถึงปัจจุบันร่วม 8 ศตวรรษเข้าไปแล้ว จากหลักฐานในประวัติศาสตร์ของไทย ไม่เคยมีข้อบาดหมางระหว่างศาสนาพุทธกับอิสลามเลยแม้สักครั้งเดียว มีความร่วมมือร่วมใจซึ่งกัน และกันระหว่างไทยพุทธกับไทยมุสลิม ในการบริหารบ้านเมืองต่อต้านอริราชศัตรูมาด้วยกันทุกยุคทุกสมัย นับเป็นความมหัศจรรย์อย่างหนึ่งภายใต้พระบารมีของพระมหากษัตริย์ไทย ซึ่งทุกพระองค์และทุกราชวงศ์ก็ได้ทรงให้ความอุปถัมภ์ค้ำชูแก่ศาสนาอิสลามมาโดยตลอด

การเผยแผ่ของอิสลามสู่ตะวันออกไกล

ศาสนาอิสลามซึ่งประกาศโดยท่านศาสนทูตมุฮัมมัดนั้น ได้อุบัติขึ้นประมาณ 1,376 ปี (นับตามปีปฏิทินสากล) แต่ถ้านับตามศักราชฮิจเราะห์ของอิสลาม ปัจจุบันฮิจเราะห์ศักราช 1,416 (พ.ศ.2539) ซึ่งเริ่มต้นนับตั้งแต่ปีที่ 10 นับแต่ท่านศาสนทูตมุฮัมมัดประกาศศาสนา ก็รวมเวลาได้ 1,426 ปี (ตามปีของปฏิทินอิสลาม) ปีของปฏิทินอิสลามคือ ระบบจันทร์คติ ปีหนึ่งมีเพียง 354 วัน ซึ่งน้อยกว่าปีปฏิทินสากล ปีละ 11 วัน

ตามความเชื่อว่าศาสนาอิสลามนั้น ได้อุบัติขึ้นพร้อมกับมนุษยชาติ คือ นับแต่ศาสนทูตอาดัม ปฐมบุรุษของมนุษยชาติทั้งมวล และทุกยุคทุกสมัยจะมีศาสนทูตต่อเนื่องกันมาจำนวนมากมาย เท่าที่ปรากฏ พระนามในพระคัมภีร์อัลกุรอานนั้น มีจำนวน 25 ท่านด้วยกัน มุสลิมทุกคนยอมรับนับถือศาสนทูตมุซา (โมเชส) ของชาวยิว ศาสนทูตอีซา (เยซู) ของชาวคริสต์เถียงว่าเป็นพระศาสดาซึ่งมาประกาศโอองการของพระผู้เป็นเจ้าด้วยเช่นกัน และเชื่อว่าพระศาสดามุฮัมมัด เป็นพระศาสดาท่านสุดท้ายของมนุษยชาติ และคัมภีร์อัลกุรอานเป็นพระคัมภีร์เล่มสุดท้าย และสมบูรณ์ที่สุดที่พระผู้เป็นเจ้าประทานแก่มนุษยชาติทั้งมวล เพื่อเป็นธรรมนูญแห่งชีวิตจบจนวันสุดท้ายของโลก

หมู่เกาะต่าง ๆ ทางทะเลใต้ ซึ่งรวมกันอยู่ในอาณาบริเวณที่เรียกกันว่า “มาลัยทวีป” มาตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 12 อันได้แก่ เกาะสุมาตรา เกาะชวา เกาะบาหลี เกาะบอร์เนียว เกาะสุลาเวสี หรือเกาะ เซเลเบส เกาะมะละกา และเกาะนิวกินีในบริเวณนั้นทั้งหมด เดิมเคยได้รับอารยธรรมแห่งศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธสำนักคิริมหายาน จากอินเดียมาตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 12 จนกระทั่งถึงพุทธศตวรรษที่ 19 ความเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมทางศาสนาของบริเวณนี้ได้เกิดขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 14 เมื่อพ่อค้าอาหรับได้นำเรือสินค้าลำแรกของชนชาติอาหรับมาติดต่อทำการค้าขาย และเผยแผ่ศาสนาอิสลามเป็นครั้งแรก ทางเกาะสุมาตราเหนือ เมื่อ พ.ศ.1389 โดยแวะจอดเรือขึ้นบกที่เมืองท่า “อาเจ๊ะ” (บันดาอาเจ๊ะ) แล้วตั้งศูนย์การค้า และศูนย์เผยแผ่ศาสนาอิสลามขึ้น ณ ที่เกาะสุมาตราเหนือเป็นครั้งแรก

เซอร์ริชาร์ดวินสแตดท์ ได้เล่าว่า เมื่อครั้งที่มาร์โคโปโล ชาวเมืองเวนิส เดินทางจากอิตาลีไปค้าขายถึงเมืองจีน (The Journey of Marco Polo 1252 - 1323 AD.) ตอนขากลับเขาได้แล่นเรือผ่านมาทางแหลมมลายู และได้แวะที่เกาะสุมาตรา เมื่อปี พ.ศ.1835 เขาได้พบพ่อค้าชาวอาหรับ และได้จัดสอนศาสนาอิสลามขึ้นที่เมืองเปอร์ลัก (Perlak) ซึ่งเป็นเมืองท่าเล็กๆ อยู่ทางริมเกาะสุมาตราตอนเหนือ และอยู่ใกล้เคียงกันกับเมืองสมุทระ (Samudra) และเมืองปาซี หรือปาไซ (Pasai) ซึ่งขณะนั้นเจ้าเมืองนับถือศาสนาอิสลามอยู่แล้ว โดยมีครูสอนศาสนาอิสลามชื่อ “มาลิก อัลซอและห์” ทำการสอนศาสนาอิสลามให้แก่เจ้าเมือง และครอบครัวของเจ้าเมืองปาลัส จนกระทั่งปรากฏว่าธิดาคนหนึ่งเจ้าของเมืองเปอร์ลัก บังเกิดความศรัทธาอย่างแรงกล้า ถึงกับสมรสกับ โต๊ะครูมาลิก อัลซอและห์ ในปี พ.ศ.1840 ปรากฏว่า สุลต่านมุสลิมองค์แรกของเมืองปาไซได้วายชนม์ลงก็ได้มี

พิธีฝังศพตามพิธีการทางศาสนาอิสลามขึ้นเป็นครั้งแรก และมีหลักศิลาจารึกด้วยอักษรอาหรับปักไว้บนหลุมศพของท่านสุลต่าน

หลักศิลาจารึกบนหลุมศพท่านองเดียวกันนี้ ได้มีการขุดพบเป็นครั้งแรกที่เมืองตรังกาณูบนแหลมมลายู แจ้งการตายของบุคคลภายหลังสุลต่านเมืองปาไซเพียง 20 ปี แสดงว่า ศาสนาอิสลามได้แผ่ขยายเข้ามาสู่มลายูในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งนับว่าเป็นการแผ่ขยายที่รวดเร็วมาก หลังจากการเริ่มต้นเผยแพร่ศาสนาอิสลามของพ่อค้าชาวอาหรับที่เกาะสุมาตราเหนือมาได้ไม่นานนัก

อย่างไรก็ดี นักเผยแพร่ศาสนาอิสลามคนสำคัญที่เดินทางข้ามน้ำข้ามทะเลจากทะเลอาระเบีย ผ่านมหาสมุทรอินเดีย และทะเลอันดามันตอนใต้ มาจนถึงปลายแหลมสุดทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของเกาะสุมาตรา เมื่อ ปี พ.ศ.1847-1921 คือ อิบนิบาตุเตาะห์ ชาวโมร็อกโก เชื้อสายอาหรับท่านผู้นี้ได้ตั้งศูนย์การเผยแพร่ศาสนาอิสลามสำนักคิดซุนนีขึ้นทางเกาะสุมาตราภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยมีเป้าหมายที่จะทำให้ราชาซอและห์ ผู้มีอำนาจอิทธิพลอยู่ในแคว้นสุมาตราตะวันออกเฉียงเหนือ ให้ยอมรับนับถือศาสนาอิสลามให้จงได้ เข้าใจว่าพระราชองค์นี้เดิมคงจะไม่ได้มีพระนามว่า “ราชาซอและห์” คงจะมาใช้ชื่อนี้เมื่อเข้ารับนับถือศาสนาอิสลามแล้ว เพราะพระนาม “ซอและห์” นั้นเป็นชื่อภาษาอาหรับ และเป็นชื่อในทางศาสนาอิสลาม ท่านอิบนิ บาตุเตาะห์ ใช้วิธีการสอนศาสนาอิสลามแก่พระราชานี้แบบเดียวกันกับที่ท่านยะฟร์ อิบนิ อะบูตอลีบ ลูกผู้น้องของพระศาสดามุฮัมมัดได้เคยทูลอธิบายแก่กษัตริย์เนกุสแห่งเอธิโอเปีย (อภิสินี) ผู้นับถือศาสนาคริสต์อยู่ก่อนแล้ว เมื่อคราวที่พระศาสดามุฮัมมัดสั่งให้ท่านยะฟร์ อิบนิอะบูตอลีบ นำพรรคพวก 1 คน หลบหนีพวกต่อต้านศาสนาอิสลามจากนครมักกะห์หลบไปอาศัยอยู่ในเอธิโอเปียเสียก่อนเมื่อ พ.ศ.1165 ท่านยะฟร์ อิบนิอะบูตอลีบ กราบทูลกษัตริย์เอธิโอเปียด้วยประโยคที่ว่า “ข้าแต่พระมหากษัตริย์ผู้เจ้าโรฎี พวกข้าพเจ้าเคยเป็นพวกงมงาย พวกข้าพเจ้าเคยสักการะเจวิด กินซากสัตว์ และเคยประกอบกรรมอันน่าบัดสีนานา.....”

เป็นที่ทราบกันดีในระหว่างผู้สนใจศึกษาทั้งหลายว่า พระคัมภีร์อัลกรุอันนั้นมีบทบัญญัติต่างๆ พร้อมสรรพทั้งทางโลกทางธรรม มีทั้งหลักวิชา เศรษฐศาสตร์ นิติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ปรัชญา การเมือง การสังคม การอาชีพ การค้าขาย การแพทย์ การเป็นหนี้สิน การบริโภคอาหาร การสมรส การหย่าร้าง การครองเรือน การแบ่งมรดก การศึกษา การทูต การสงคราม และกิจวัตรประจำวันของบุคคลแต่ละคนในระดับแห่งการพัฒนาการของสังคมทุกยุคทุกสมัย

ด้วยเหตุนี้เมื่อราชาซอและห์ เกิดความเสื่อมใสศรัทธาในศาสนาอิสลามแล้ว พระองค์ก็ได้ทรงช่วยเผยแพร่ศาสนาอิสลาม ไปในหมู่พลกนิกรของพระองค์โดยไม่ชักช้า พร้อมกันนั้นก็ได้จัดระบบ เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง การสังคม การสมรส การครองเรือน การแบ่งมรดก และกิจการอื่น ๆ ตามพระบัญญัติแห่งพระคัมภีร์อัลกรุอัน อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ ทำให้อาณาจักรของพระองค์กลายเป็นรัฐสุลต่านที่เข้มแข็งมากพร้อมกันนั้นพระราชาธิบดีเองก็ได้ เปลี่ยนสภาพจาก “ราชาซอและห์” มาเป็น “สุลต่าน ซอและห์” ที่เข้มแข็ง และเจียบขาด มีนโยบายแข็งแกร่งต่อประชากรของพระองค์ที่ยังหลงใหลบูชาเทวรูป สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเจวิดทั้งปวง

ในเมื่อท่านสุลต่านซอและห์ ได้เปลี่ยนความศรัทธาจากศาสนาเดิม ซึ่งเข้าใจว่าคงเป็นศาสนาพราหมณ์ฮินดู หรือไม่ก็เป็นศาสนาพุทธสำนักคติมหายาน มาเป็นศาสนาอิสลามสำนักคิดซุนนี และพระองค์ทรงเป็นมุสลิมที่เคร่งครัดอย่างยิ่ง ท่านสุลต่านได้ยอมเสียเวลา และสละทรัพย์สินเป็นอันมาก เพื่อการทํานุบำรุง และเผยแผ่ศาสนาอิสลาม พระองค์ได้ทรงดำเนิการเผยแผ่ไม่เพียงแต่ในอาณาจักรของพระองค์เท่านั้น แต่ยังได้จัดคณะผู้เผยแผ่ออกไปยังหมู่เกาะต่าง ๆ ทางภาคทะเลตะวันออก ของเกาะสุมาตราอีกด้วย ทำให้ศาสนาอิสลามสำนักคิดซุนนีซึ่งเป็นศาสนาใหม่ได้เข้าไปสู่มาลัยทวีป และภาคใต้ของสุวรรณภูมิจนได้เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น

การขยายตัวของศาสนาอิสลามตามนครรัฐต่าง ๆ ทางเกาะสุมาตรา แลหมมลายู และตามหมู่เกาะต่าง ๆ ในทะเลใต้เป็นไปในรูปที่ว่า เมื่อนครรัฐใดกลายเป็นรัฐอิสลามไปแล้วนครรัฐเหล่านั้นก็พยายามเผยแผ่ศาสนาอิสลามเข้าไปสู่ประชาชนในรัฐใกล้เคียงพร้อมกันนั้นก็ได้พยายามเผยแผ่ชักจูงแนะนำ ตลอดจนใช้อิทธิพลทางการเมือง ประกอบเข้าไปด้วย จึงทำให้รัฐใกล้เคียงกลายเป็นรัฐอิสลามไปด้วย การขยายตัวของศาสนาอิสลามในระยะนี้ ได้แผ่ขยายขึ้นมาจากตอนเหนือมลายู เข้ามาสู่ตอนใต้ของประเทศไทยและปรากฏหลักฐานว่า เจ้าผู้ครองนครทางภาคใต้ของประเทศไทยในระยนั้น จนถึงเมืองนครศรีธรรมราช ปรากฏว่าเป็นผู้นับถือศาสนาอิสลามทั้งสิ้น ซึ่งเป็นระยะเวลาเกือบ 700 ปีมาแล้ว ประกอบกับทางกรุงสุโขทัยก็ปรากฏหลักฐานการค้าขายกับประเทศกลุ่มอาหรับอิหร่าน มีหลักฐานภาษาอิหร่านอยู่ในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ส่วนประเทศอิหร่านก็ปรากฏมีถ้วยชามสังคโลกสมัยกรุงสุโขทัยปรากฏอยู่มากมาย

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และวัตถุพยานมากมาย เป็นเครื่องชี้ชัดว่าคำกล่าวของท่านอาจารย์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ที่กล่าวไว้ในตอนต้นว่า “สำหรับศาสนาอิสลาม หรือคนที่นับถือศาสนาอิสลามนั้น น่าจะมีอยู่ในดินแดนที่เรียกว่าประเทศไทยนี้ ตั้งแต่เริ่มประวัติศาสตร์ของชาติไทย เพราะว่าศาสนาอิสลามได้เผยแผ่เข้ามาถึงอินโดนีเซียและในแหลมมลายูนั้น ก่อนที่คนอีกเผ่าหนึ่งจะได้เคลื่อนมาจากญานานได้....” นับว่าในดินแดนสุวรรณภูมินี้ มีคนพื้นเมืองเดิมซึ่งนับถือศาสนาอิสลามได้อยู่มาก่อนแล้วนั่นเอง ดังนั้นการที่ใครจะมาพูดว่า มุสลิมเป็นผู้เข้ามาอยู่อาศัยในแผ่นดินไทย โดยมีเจ้าของแผ่นดินมาแต่เดิมนั้นย่อมเป็นคำพูดที่ไม่ตรงต่อความจริง

ศาสนาอิสลามจากอินเดียได้เข้ามาสู่มาเลเชีย ภาคใต้ของประเทศไทย สุมาตรา ซาบาฮ์เนียว แบบพิธีของศาสนาอิสลามในส่วนนี้ของโลกเป็นแบบอินโด-เปอร์เซีย เช่นเดียวกันในอินเดียและเปอร์เซีย ซึ่งต่างกับอิสลามในอาราเบีย ประมาณกันว่าในคริสต์ศตวรรษที่ 9 อิสลามได้มาถึงฝั่งมะละกาเมื่อมาโคโปโลเดินทางเรือผ่านชวานั้น เขาได้เขียนเล่าว่า ผู้คนตามเมืองท่าในชวานั้นเป็นมุสลิมทั้งสิ้น และเมื่อ ค.ศ.1346 (พ.ศ.1883) ชาวโมร็อกโก ชื่อ อิบน์ บาทูเตาะห์ ได้เดินทางระหว่างจีนกับอินเดียมาทางเกาะสุมาตราได้รายงานว่าคนแถบนี้เป็นชาวมุสลิม

บันทึกของชาวจีนในปี ค.ศ.1406 (พ.ศ.1949) ก็ได้กล่าวว่า ชาวมาเลเชีย สุมาตรา เป็นอิสลาม มีหลักฐานอีกว่า มีมิชชันนารีจากดินแดนฮาดราเมาท์ (Hadramaut) ตอนใต้ของอารเบียมาสู่ชาวชื่อ เมาลานา มาลิก อิบรอฮีม และมีมิชชันนารีคนนี้ได้ถึงแก่กรรมในปี ค.ศ.1419 (พ.ศ.1962)

ที่เมืองกรเซค (Grisek) ทางเหนือของสุราบายาในชวา ซึ่งมีหลุมฝังศพเป็นอนุสรณ์ยังคงอยู่จนปัจจุบันนี้

เริ่มแรกพวกมุสลิมมีอิทธิพลอยู่ตามชายทะเล เพราะมาทางเรือ ด้วยเหตุความขยันขันแข็ง ฐานะดี และความซื่อสัตย์สุจริตของชาวมุสลิมจึงเป็นที่นับถือของชาวพื้นเมือง เริ่มมีความสนิทสนมและมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดด้วยการแต่งงาน ผู้ครองเกาะบอร์เนียวนั้นมีหลักฐานว่าได้เข้ารับศาสนาอิสลามในปี ค.ศ.1510 (พ.ศ.2053) นั้น เขาได้บันทึกไว้ว่าชาวเกาะนี้เป็นมุสลิมเช่นเดียวกับชาวเกาะชวา และชาวเกาะ สุมาตรา

อัลเลาะห์ได้เตือนได้สั่งพี่น้องมุสลิมเสมอว่า พี่น้องมุสลิมทุกคนเกิดมาแล้วต้องมีความหวัง ต้องมีชีวิตอยู่อย่างคนที่มีความหวัง ถึงแม้ว่าบางครั้งความหวังนั้นอาจจะอยู่ไกลเกินที่เราจะไปถึง แต่เราทุกคนก็ต้องหวัง เพราะความหวังทุกสิ่งทุกอย่างที่เราหวังนั้น อัลเลาะห์องค์เดียวเท่านั้นที่จะทำให้ความหวังของเราเป็นไปตามที่เราหวังหรือไม่ หากบางครั้งความหวังที่เราหวังนั้นอยู่ใกล้แค่เอื้อม แต่ถ้าองค์อัลเลาะห์ไม่ทรงโปรดให้เรา เราก็ไม่สามารถที่จะไปถึงความหวังนั้นได้ และที่สำคัญอีกอย่างเราเกิดมาอยู่ในโลกดุนยา (โลกแห่งการมีชีวิตนี้) นี่สิ่งที่เราต้องประสบแน่นอนคือ “ปัญหา” และเมื่อมีปัญหาขึ้นมาก็ก่ยมมีทางแก้ เพียงแต่ว่าเราจะใช้วิธีไหนในการแก้ปัญหา จะแก้โดยใช้ความคิดของเราเป็นหลัก หรือจะแก้ตามหลักศาสนาอิสลาม ตรงนี้จะเชื่อมโยงไปถึงความมีศรัทธา ถ้ามีศรัทธาแล้ว แน่แน่นอนการแก้ปัญหาทุกปัญหาของเราก็จะอยู่บนพื้นฐานของหลักศาสนา

ตามหลักศาสนาอิสลามนั้นการที่เราจะศรัทธาใครสักคน จะยอมรับใครสักคนองค์อัลเลาะห์ได้สั่งไว้ว่า พระองค์ไม่จำกัดว่าคนไหนที่เราควรที่จะยอมรับ คนไหนที่เราควรที่จะศรัทธา แต่เราต้องทำใจยอมรับทุกคน ทำใจให้เป็นกลาง ให้ความยุติธรรมกับทุกคน ไม่ว่าคนที่เข้ามาหาเราจะเป็นใครมาจากไหนก็ตาม จะยากดีมีจน ถ้าเขาเดินเข้ามาหาเรานั้นแสดงว่าเขาต้องการความช่วยเหลือ เราไม่ควรที่จะเดินหนีเขา ในอะดิษ (พระวจนะ) ได้บอกไว้ใจความสำคัญว่า “ศาสนทูตมีทั้งหมด 25 ท่าน อัลเลาะห์ไม่ได้ระบุว่าเราต้องยอมรับแต่เฉพาะท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ช.ล.) แต่พระองค์บอกว่าเราต้องยอมรับบรรดาศาสนทูตทั้งหมด”

ศาสนาอิสลามมีหลักปฏิบัติที่ง่าย ๆ ไม่ยุ่งยาก ถ้าเราปฏิบัติตามหลักจริง ๆ แต่ที่มันยาก มันวุ่นวายนั้นเป็นเพราะมนุษย์เป็นผู้กำหนดกฎเกณฑ์ กำหนดกติกา อย่างที่เห็นกันง่าย ๆ ก็คือ การเดินทางไปทำ อุมเราะห์ ไปทำฮัจญ์ (แสวงบุญ) แต่ก่อนไม่มีอะไรยุ่งยาก แต่เดี๋ยวนี้ต้องมีขั้นตอนอะไรมากมายกว่าจะผ่านไปได้ต้องเสียทั้งเวลา เสียทั้งเงิน ทั้งหมดนี้เป็นกฎเกณฑ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น กฎเกณฑ์เหล่านี้เมื่อมนุษย์เป็นผู้สร้างขึ้นมา และเป็นผู้ใช้มันเอง ก็ต้องมีการแบ่งพรรคแบ่งพวก มีการใช้เส้น ใช้สาย ดังนั้นในสังคมปัจจุบันการดำรงชีวิตมักจะอยู่บนพื้นฐานของการมีเส้นสาย แต่ในหลักศาสนาอิสลามนั้นมันไม่ใช่อย่างนั้น ทุกคนมีสิทธิเท่าเทียมกัน แต่เรามีหลักยึดมั่นที่ว่า “ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์ และท่านมุฮัมมัดเป็น ศาสนทูตของอัลเลาะห์” และเราใช้ชีวิตอยู่บนโลกดุนยา (โลกมนุษย์) นี้ภายใต้กฎหมาย ไม่มีใครที่สามารถจะอยู่เหนือกฎหมาย

ได้ เมื่อใครทำผิดก็ต้องว่าไปตามผิด ไม่มีการลดหย่อนให้ใคร ถึงแม้ว่าท่านจะใหญ่มาจากไหนก็ตามเมื่อทำผิดท่านก็ต้องรับผิด

ดังนั้น ศาสนาอิสลามมีคำสั่งสอนมากมาย มีหลักปฏิบัติ 5 ประการ มีหลักของความศรัทธา 6 ประการ แต่ไม่ใช่ว่ามีอยู่แค่นี้ ศาสนาอิสลามยังมีหลักคำสอนอีกมากมาย แต่คำสอนทุกคำสอนตามหลักศาสนาอิสลามต้องอยู่บนพื้นฐานของการปฏิบัติอย่างแท้จริง การกระทำทุกอย่างต้องทำด้วยความศรัทธาที่ออกมาจากใจจริง ๆ จิตใจของเราต้องมั่นคง ต้องเข้มแข็ง ต่อหลักแห่งการปฏิบัติ หลักแห่งการศรัทธา ยึดหลักคำสอนในอัลกุรอานเป็นหลัก ดำเนินชีวิตตามท่านศาสดา ถ้าพี่น้องมุสลิมสามารถทำได้แบบนี้ เราก็จะพบกับความสันติ เพราะไม่มีศาสนาใดในโลกนอกจากศาสนาอิสลามที่สามารถทำให้โลกไปสู่ความมีสันติภาพได้ เพราะทุกอย่างได้บอกไว้เรียบร้อยในคัมภีร์อัลกุรอาน

ในปี ค.ศ.1588 (พ.ศ.2131) กองเรือแทบทั้งหมดของสเปน และโปรตุเกสได้ถูกทำลายลงในการทำสงครามกับดัตช์ และอังกฤษ ทำให้อำนาจทางเรือของสเปน และโปรตุเกสหมดไป อำนาจทางทะเลได้ตกไปอยู่แก่พวกอังกฤษ และดัตช์ ในปี ค.ศ.1594 (พ.ศ.2137) ดัตช์ได้ตั้งบริษัทการค้า (United East India Co.,Ltd) ขึ้น และต่อมาได้รวมเป็นบริษัท ซึ่งสนับสนุนโดยรัฐบาลเนเธอร์แลนด์ในปี ค.ศ.1602 (พ.ศ.2145)

เริ่มแรกที่เดิยวบริษัทได้เข้ายึดเกาะทอมโบเนีย ทางตะวันออกของเกาะเซเลเบส ต่อมาได้ยึดเกาะชวา และตั้งสถานค้าของตนขึ้นที่ปัตตาเวีย เรือสินค้าของดัตช์ได้เดินทางไปค้าขายกับจีนและญี่ปุ่น แยมะละกา และลังกาได้จากโปรตุเกสตั้งป้อมขึ้นที่เกาะไต้หวัน แต่การที่บริษัทใช้จ่ายมากเกี่ยวกับการทหาร โดยเฉพาะการกบฏในชวา และสุมาตรา ทำให้บริษัทหมดทุน รัฐบาลเนเธอร์แลนด์จึงเข้าดำเนินงานทั้งหมดในค.ศ.1798 (พ.ศ.2341) ในปี ค.ศ.1806 (พ.ศ.2349) การขยายอำนาจของนโปเลียนในยุโรปทำให้เนเธอร์แลนด์ตกอยู่ในอำนาจของฝรั่งเศส นโปเลียนได้มอบราชอาณาจักรฮอลแลนด์ให้แก่น้องชายคือ หลุยส์ (Louis) และด้วยเหตุนี้ดินแดนชวาและสุมาตราจึงตกอยู่ภายใต้อำนาจของฝรั่งเศสด้วย เพื่อป้องกันการแย่งชิงของอังกฤษ ซึ่งมีอำนาจครองทะเลหลวง นโปเลียนได้แต่งตั้งนายพลเฮอรัมานวิลเลม แดลเดลล์ (General herman willem Daeldele) เป็นข้าหลวงมาปกครองชวา ซึ่งฝรั่งเศสได้จัดการบริการอย่างเข้มแข็ง มีการเกณฑ์คนพื้นเมืองฝึกหัดทหาร สร้างถนนหนทาง และจัดการป้องกันเกาะอย่างเข้มแข็งตามนโยบายของฝรั่งเศส นอกจากนี้ยังได้ปรับปรุงการเกษตร และบังคับให้ราษฎรปลูกพืชผลที่ตลาดยุโรปต้องการคือ กาแฟ และเครื่องเทศ

ในปี ค.ศ.1811 (พ.ศ.2354) ในคราวรัชสมัยพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ของกรุงรัตนโกสินทร์ อังกฤษได้แย่งเกาะชวาและสุมาตราไปจากฝรั่งเศส เนื่องจากฝรั่งเศสไม่มีอำนาจทางเรือที่จะป้องกันอังกฤษได้ และทางยุโรป นโปเลียนก็ติดพันด้วยศึกหลายด้านทางเอเชีย บริษัท อินเดียตะวันออก (Britist East India Company) ได้ขอให้รัฐบาลส่งข้าหลวงอังกฤษไปปกครองชวาและสุมาตรา อังกฤษได้ส่ง เซอร์โทมัส สแตมฟอร์ด แรฟ เฟิลส์ (Sir Thomas Stamford Raffles) ไปเป็นข้าหลวง เซอร์ สแตมฟอร์ดได้จัดการปกครอง โดยเลิกล้มระบบกตชีบังคับของฝรั่งเศส ได้ปรับปรุง

การเกษตรโดยมิได้บังคับประชาชน และพยายามหาทางให้ประชาชนมีรายได้สูงขึ้น เพื่อให้ชาว และเกาะสุมาตราเป็นตลาดสำหรับสินค้าอังกฤษก่อนมาปกครองดินแดนนี้ เซอร์โทมัส สแตมฟอร์ด แรฟเฟิลส์ได้ศึกษาวรรณคดี วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ของดินแดนแห่งนี้มาเป็นอย่างดี ได้เป็นผู้ค้นพบบูโรบูโด (Burobudo) ในภาคกลางของเกาะชวา และเป็นผู้เขียนประวัติศาสตร์ชวา (History of Java) ในปี ค.ศ.1417 (พ.ศ.2360) หลังสงครามโปเลียนในปี ค.ศ.1815 (พ.ศ.2358) The Battle of Waterloo ยุโรปได้จัดแบ่งปณดินแดนกันใหม่ ตามมติของคองเกรสแห่งเวียนนา (Congress of vienna) อังกฤษต้องคืนดินแดนชวา และสุมาตราให้แก่เนเธอร์แลนด์

ในระหว่าง ค.ศ.1825-1830 (พ.ศ.2368-2373) ได้มีการกบฏขึ้นทั้งในชวา และสุมาตรา ในชวานำโดยเจ้าชายดิโป เนโกโร (Dipo Negoro) ส่วนในเกาะสุมาตรา ในชวานำโดยเจ้าชายดิโป เนโกโร (Dipo Negoro) ส่วนในเกาะสุมาตราพวกมุสลิมได้ก่อการกบฏขึ้นในอัจเจและปาไซ สาเหตุแห่งการกบฏนั้นมีหลายประการที่สำคัญเกิดจากความขมขื่น ที่เนเธอร์แลนด์ปกครองชาวพื้นเมืองโดยกดขี่ข่มเหงสาเหตุประการล่าสุด คือการสร้างถนนผ่านหลุมฝังศพอันศักดิ์สิทธิ์ ของมุสลิมการรบได้ดำเนินอยู่ถึง 5 ปี ในชวา และยืดเยื้อกว่า 10 ปีในสุมาตรา ปรากฏว่าชาวเกาะได้ทำการสู้รบแบบกองโจรซึ่งทำให้รัฐบาลเนเธอร์แลนด์ต้องสิ้นเปลืองเงินทองเป็นอันมากในที่สุดเมื่อเจรจากันได้ในเกาะชวา พวกดัตช์ถือโอกาสจับเจ้าชาย ดิโป เนโกโรไปไว้เกาะเซเลเบส

ในปี ค.ศ. 1825 (พ.ศ.2368) บริษัทการค้าของเนเธอร์แลนด์ (Netherland Trading Company) ซึ่งเป็นบริษัทที่รวมหุ้นจากบรรดาชาวต่างชาติทั้งหลาย ที่ค้าขายอยู่ในชวาและสุมาตรา ในรัฐบาลเนเธอร์แลนด์เป็นผู้สนับสนุน และกะษัตริย์แห่งเนเธอร์แลนด์ทรงเป็นผู้ถือหุ้นใหญ่ รัฐบาลได้แต่งตั้งข้าหลวงใหญ่ (Governor General) คือ นายโยฮันเนส แวน เดนบอส (Johanes Van Den Bosch) มาปกครองชาวชวา และสุมาตรา นายโจฮัน ได้นำวิธีการ "เก็บภาษีระบบเกษตรกรรม" (Cultivation System Cultuur-Stelsel) เข้ามาใช้ในอินโดนีเซียโดยวิธีการนี้รัฐบาลบังคับให้ทุก ๆ ตำบลกันที่ดินทำการเกษตรไว้เป็นพิเศษ ส่วนหนึ่งซึ่งไม่น้อยกว่า 1 ใน 5 ของที่ดินการเกษตรของตำบลนั้นๆ ที่ดินที่กันไว้รัฐบาลจะเป็นผู้กำหนดให้ว่าจะให้ปลูกพืชผลชนิดใด ค่าใช้จ่ายในการปลูกพืชนั้นให้เอาเงินภาษีที่ดินประจำตำบลนั้นออกใช้ ซึ่งในอินโดนีเซียนั้น ค่าภาษีที่ดินคือ ค่าเช่าที่ดินจากรัฐเพราะประชาชนมิได้มีกรรมสิทธิ์ที่ดินเป็นของตนเอง ค่าเช่าที่ดินของแต่ละตำบลนั้นถือเป็นส่วนหนึ่งของโครงการนี้ พืชผลทั้งหมดที่ผลิตได้จากพื้นที่การเกษตรที่กันไว้ จะต้องส่งให้แก่รัฐทั้งหมด และรัฐจะเป็นผู้ตีราคา หากผลิตผลนั้นราคาต่ำกว่าค่าเช่าที่ดินทั้งตำบล ประชาชนตำบลนั้นต้องเสียค่าเช่าที่ดินเพิ่มตามส่วนที่ขาด แต่หากผลิตผลนั้นมีราคาเกินค่าเช่าที่ดินทั้งตำบลแล้ว รัฐก็จะคิดส่วนที่เกินนั้นคืนให้ ซึ่งโดยวิธีการนี้รัฐบาลย่อมเก็บภาษีหรือค่าเช่าที่ดินได้เต็มเม็ดเต็มหน่วยทุกปีไม่มีขาด ไม่ว่าการเกษตรนั้นจะมีดินฟ้าอากาศอำนวยหรือไม่ และยังมีกำไรจากการจำหน่ายพืชผล อันการตีราคาพืชผลนั้นรัฐบาลเป็นผู้กำหนดราคาเอง ซึ่งมักต่ำอยู่เสมอ ปรากฏว่าวิธีการดังกล่าวนี้ ได้ทำรายได้ให้แก่ประเทศเนเธอร์แลนด์อย่างมหาศาล งบประมาณของประเทศเนเธอร์แลนด์ในระหว่างปี ค.ศ.1840 - 1880 นั้น หนึ่งในสามของงบประมาณเป็นรายได้จาก

อินโดนีเซีย รายได้มหาศาลเหล่านี้ได้หล่อไหลไปทำนุบำรุงยุโรปให้เจริญรุ่งเรือง โดยประชาชนชาวอินโดนีเซียมิได้รับประโยชน์แต่ประการใดเลยทั้งสิ้น

สำหรับเมืองทางภาคใต้ของประเทศไทยนี้ ส่วนใหญ่เป็นเมืองที่นับถือศาสนาอิสลามมาก่อนสมัยกรุงสุโขทัยเสียอีก สำหรับเมืองปัตตานีนั้น ตกอยู่ในอำนาจของประเทศไทย ตั้งแต่สมัยใดไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด สมัยกรุงสุโขทัยนั้น ทางใต้มีอาณาเขตถึงนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นเมืองเอกทางภาคใต้ เขตการปกครองของนครศรีธรรมราชนั้นกินตลอดไปจนปลายแหลมมลายู สิงคโปร์ และมะละกา ซึ่งถือเป็นประเทศราชของประเทศไทย แต่วิธีการปกครองเมืองขึ้นในสมัยนั้น ทางส่วนกลางมิได้ส่งคนไปปกครอง เพียงแต่ให้ส่งดอกไม้เงินดอกไม้ทองสามปีต่อครั้งแทน ด้วยเหตุนี้เมืองปัตตานีจึงขึ้นอยู่กับประเทศไทย อยู่ในความดูแลของนครศรีธรรมราช และอยู่ในฐานะประเทศราชต้องส่งบรรณาการเหมือนเมืองประเทศราชอื่น ๆ ในแหลมมลายู ดังนั้น ในสุโขทัยจึงนับชาวมาเลย์ทั้งประเทศ ซึ่งเป็นชาวมุสลิมเป็นส่วนใหญ่ เป็นประชากรของประเทศไทยเราด้วย

จนกระทั่งเมื่อ พ.ศ. 2310 กรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าเข้าศึก เมืองปัตตานีและเมืองประเทศราชในแหลมมลายูรวมทั้งเมืองนครศรีธรรมราชเมืองสงขลา เมืองพัทลุง ต่างตั้งตนเป็นอิสระไม่ยอมขึ้นต่อกรุงธนบุรี ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จึงได้ยกทัพไปปราบ โดยพระอนุชาของพระองค์เป็นทัพหลวง ประกอบด้วย แม่ทัพเรือ คือ พระยาราชบังสัน (แม่ัน) ซึ่งเป็นมุสลิมไปทำการปราบเมืองปัตตานีในครั้งนั้นด้วย ในการปราบครั้งนั้นเจ้าเมืองปัตตานีขัดขืนไม่ยอมเป็นเมืองขึ้นดังแต่ก่อน จึงต้องทำการกวาดต้อนผู้คน และศาตราวุธเป็นจำนวนมากเข้ามายังกรุงเทพฯ ชาวปัตตานีที่ถูกกวาดต้อนเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 1 นี้ ได้เข้าไปอยู่อาศัยประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำนาข้าวอยู่แถวมีนบุรี และหนองจอกเป็นส่วนใหญ่ แล้วทรงโปรดให้ผู้มีเชื้อสายเจ้าเมืองปัตตานีคนเดิม ให้เป็นเจ้าเมืองปกครองดูแลต่อไป แต่ให้เปลี่ยนไปอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของเมืองสงขลาอีกชั้นหนึ่ง

ครั้นถึง พ.ศ.2334 เจ้าเมืองปัตตานีก่อการแข็งเมืองขึ้นอีกครั้งหนึ่ง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จึงทำการปราบและหาทางป้องกันโดยแบ่งเมืองปัตตานีออกไปเป็น 7 หัวเมือง จนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 3 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว หัวเมืองทั้ง 7 ได้ทำการแข็งเมืองขึ้นอีก แต่ทางกรุงเทพฯ ก็ปราบได้เรียบร้อย และกวาดต้อนผู้คนชาวเมืองปัตตานี และไพร่บริวารอยู่กรุงเทพฯ อีกครั้งหนึ่ง ผู้คนที่กวาดต้อนมาในครั้งนี้ โปรดให้อยู่อาศัยในจังหวัดธนบุรี แถวบ้านสมเด็จ สวนพลู และใกล้เคียง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงโปรดให้จัดรูปแบบการปกครองเป็นมณฑลเทศาภิบาล โดยให้ยุบจาก 7 หัวเมือง เหลือเพียง 4 หัวเมือง ในราว พ.ศ.2449 และต่อมายุบเป็นมณฑลปัตตานี แล้วแบ่งมณฑลปัตตานีออกเป็น 3 จังหวัด ใน พ.ศ.2476 ถึงปัจจุบัน คือ ปัตตานี นราธิวาส และยะลา ดังนั้น สามจังหวัดดังกล่าวจึงมีชื่อเรียกว่า "สามจังหวัดชายแดนภาคใต้" ซึ่งก็คือเมืองปัตตานีเก่านั่นเอง ความจริงเรื่องการกวาดต้อนผู้คนมาจากปัตตานีนั้น ได้เคยทำกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว บุคคลเหล่านั้นได้พักอาศัยอยู่ที่คลองตะเคียน จังหวัดอยุธยาเป็นส่วนใหญ่ การที่ทาง

กรุงศรีอยุธยา และกรุงเทพฯ ทำการกวาดต้อนชาวปัตตานีมาไว้ในกรุง จึงเป็นเหตุให้มีประชากรมุสลิมอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และกรุงเทพฯ มีจำนวนมากขึ้น ดังที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

อิทธิพลของศาสนาอิสลามต่อสังคมไทย และเชื้อสายชาวมุสลิมในประเทศไทย

อิทธิพลของอิสลามที่มีต่อสังคมไทยนั้นมีเป็นอันมาก โดยเฉพาะในเรื่องการปกครองในเรื่องศิลปะ การดนตรี แม้แต่การที่เราจะเห็นได้ชัดคือ เครื่องดนตรีของพระมหากษัตริย์ของไทยนั้น มีอยู่อย่างหนึ่งที่เรียกว่า “ฉลองพระองค์อย่างเทศ” ความจริงฉลองพระองค์อย่างเทศนี้เป็นเสื้อยาวถึงเข่า ซึ่งดั้งเดิมเกิดขึ้นในประเทศอิหร่าน หรือเปอร์เซีย เป็นแห่งแรก แล้วก็ได้มาถึงประเทศไทย ได้รับความนิยมจนกระทั่งยกเป็นเครื่องแบบอย่างหนึ่งของสมเด็จพระมหากษัตริย์ ที่น่าอัศจรรย์คือว่าเครื่องแต่งกายแบบสากลของเรานี้เอง ก็มาจากเสื้อตัวเดียวกันนี้นั่นเอง เสื้อแบบเปอร์เซียนี้ไม่ใช่แต่เผยแพร่ออกมาให้ผู้นิยมทางภาคตะวันออกของเปอร์เซียเท่านั้น แต่ได้มีผู้นำเอาไปใช้ในทวีปยุโรปและตะวันตก ขึ้นต้นก็เป็นฟลอคโค็ตของฝรั่งเศส คือ ฝรั่งใส่ด้วยลักษณะคอปิด ไม่ได้พับคอลงก่อน คอปิด และยาวถึงเข่า

แต่ที่นี้ในยุโรปเป็นประเทศหนาว เพื่อป้องกันความหนาวคนจะต้องเอาขนสัตว์บ้าง ผ้าแพร ผ้าไหมพันคอไว้หนา ๆ เพื่อไม่ให้หนาวคอ การที่จะใส่เสื้อคอปิดก็ไม่สะดวก จึงได้พับคอเสื้อออกมาเป็นอย่างนี้ เพื่อปล่อยที่ไว้พันคอได้มาก ๆ เพราะในสมัยนั้นเรื่องการอุ่นบ้าน เรื่องการต้มน้ำ ผังท่อน้ำร้อยไปให้บ้านอบอุ่น การก่อสร้างเพื่อป้องกันความหนาวยังไม่ดี ถึงหน้าหนาวฝรั่งต้องใส่เสื้อหนา ๆ รุ่มร่ามกันอยู่ทั้งวัน ที่มาเปรียบอย่างนี้เพราะเหตุว่าความเจริญของบ้านเมืองเกิดขึ้นบ้านช่องก็อบอุ่นขึ้นกว่าแต่ก่อน ผ้าพันคอก็ก็น้อยเพียงเท่านั้นคือ เนคไท ดังที่ใช้อยู่ทั่วไปในปัจจุบัน ส่วนคอเสื้อก็เลยแฉะลงไป เพราะแต่ก่อนผ้าพันคอมันใหญ่ แต่อย่างไรก็ตามฟลอคโค็ตของฝรั่งก็ยาวแค่เข่า เดิมนี้นี้ก็ยังใส่กันอยู่ แต่สำคัญแปลงรูปไป ในที่สุดก็เป็นเสื้อสากลอย่างนี้ แต่ว่าในเครื่องดนตรีของพระมหากษัตริย์ไทยก็ยังมีที่เรียกว่าฉลองพระองค์อย่างเทศ ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นอิทธิพลที่มาจากเครื่องแต่งกายของชาวมุสลิม จากประเทศเปอร์เซียโดยแท้

ในการดนตรีก็มีเพลงต่าง ๆ ซึ่งอาจจะมาจากพวกซุฟีที่เรียกว่า “เกรตัน” นั้นมีเพลงต่าง ๆ ที่ตกค้างอยู่ได้กลายเป็นเพลงไทยไป และตลอดจนท่าทางลีลาของการฟ้อนรำก็ได้ตกมาอยู่ในระบบนาฏศิลป์ของไทย อย่างจะเห็นได้อยู่ทุกวันนี้ ถ้าใครเป็นละครคนรำ จะเห็นได้ว่าการรำตะเซ่งนั้นมาจากการฟ้อนรำของพวกซุฟี ตลอดจนการรำอย่างศิลปะการทุกวันนี้ เขาเรียกว่า “ดาวดึงส์” คือรำประเท้า แล้วสองมือตบอกลั่นก็เป็นอิทธิพลการฟ้อนรำที่มาจากอิสลามสำนักคิดซืออะห์ ที่เรียกว่าการเต้นมะหะหร่านนั่นเอง

ถ้าใครที่ได้เคยไปประเทศเปอร์เซีย หรืออิหร่าน ในปัจจุบันแม้แต่ทุกวันนี้ จะสังเกตเห็นอะไรสะดุดตาอย่างหนึ่งว่า ตามมัสยิดในประเทศอิหร่านนั้นเขาใช้ถ้วยชามที่เป็นลวดลายต่าง ๆ สีต่าง ๆ ประดับหน้ามัสยิดบ้าง ประดับข้างในบ้าง สุดแล้วแต่ แต่นั่นเป็นความนิยมของชาวเปอร์เซียมาตั้งแต่ช้านาน หลายพันปีทีเดียว เขาใช้อย่างนั้น การใช้ถ้วยชามประดับวัดวาในเมืองไทยก็

เกิดขึ้นในราวสมัยก่อนข้างตอนท้ายๆ ของกรุงศรีอยุธยา แล้วก็มานิยมแพร่หลายกันในสมัยกรุงเก่า วัดโพธิ์ก็ดี วัดอรุณก็ดีมาก จึงมั่นใจได้ว่าการใช้ถ้วยชามประดับวัดนี้ก็เป็นอิทธิพลของอิสลามอย่างหนึ่งที่มาจากเปอร์เซียนั่นเอง เพราะในอิสลามนั้นไม่นิยมการวาดรูปถ้าเราไปดูจะเห็นว่าอาศัยถ้วยชามสีต่างๆ เป็นลวดลายประดับพระวิหาร พระเจดีย์ต่างๆ ลวดลายสิ่งมีชีวิตไว้บนผนังหรืออาคารต่างๆ แลเป็นสิ่งต้องห้ามตามพระบัญญัติของอิสลามอีกด้วย ดังนั้นชาวมุสลิมจึงใช้วัสดุประเภทถ้วยชามมาประดับแทน ซึ่งนอกจากจะเป็นของสวยงามแล้ว ยังเป็นการอนุรักษ์ไว้เป็นอนุสรณ์แก่ชนรุ่นหลังได้อีกด้วย คุณลักษณะของบรรดามัสยิดต่างๆ ในเปอร์เซีย ที่มีการประดับดังกล่าวแล้วนั้น เก่าแก่กว่าบรรดาวัดวาอารามที่ประดับด้วยถ้วยชามในเมืองไทย แสดงให้เห็นว่าความนิยมเช่นนั้นมามีมาก่อนแล้ว และได้มาเผยแพร่ในเมืองไทยในภายหลัง เป็นเหตุให้คนไทยที่นับถือศาสนาพุทธจำไปตกแต่งวัดวาอารามบ้าง

ส่วนการขั้บร้องที่เรียกว่า “ดิเกร์” นั้น ก็กลายมาเป็น ลิเก หรือยี่เก ไปอย่างที่ท่านทั้งหลายก็ได้ทราบกันอยู่แล้ว การเปลี่ยนแปลงไปนั้น ก็เชื่อว่ากลายไปในสมัยรัตนโกสินทร์นี้เอง ซึ่งเป็นระยะใกล้ๆ ไม่จำเป็นต้องพูดถึง

ในหลักการปกครองประเทศนั้น อิสลามมีอิทธิพลต่อเมืองไทยมากเหมือนกัน ถ้าหากเราไปดูกฎหมายในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในตอนที่กำหนดพระราชกรณียกิจประจำวันของพระเจ้าแผ่นดินวันนั้น จะเห็นได้ว่าการกำหนดตั้งแต่รุ่งอรุณไปถึงตอนเช้าที่บรรทม ซึ่งเป็นเวลาสองนาฬิกาหรือตีสอง ก่อนที่จะเข้าที่บรรทมหนึ่งชั่วโมง มีข้อความในกฎหมายที่น่าสนใจไว้ว่าดังนี้ “เวลาเจ็ดทุ่มเบิกนักเทศน์ขันตีเข้าเฝ้า” สำหรับขันตีนี้ ไม่ปรากฏว่าเคยมีในราชสำนักไทย เข้าใจว่ามาจากราชสำนักอาหรับเป็นส่วนใหญ่ และนักเทศน์ในที่นี้ก็ไม่มีเหตุผล ไม่มีทางที่เข้าใจได้ว่าเป็นนักเทศน์คนไทย ที่นับถือศาสนาพุทธ หรือเป็นพระสงฆ์ แต่เข้าใจว่าจะเป็นผู้นับถือศาสนาอิสลาม แล้วเข้าไปชี้แจงธรรมะบางอย่างของศาสนา ถวายพระเจ้าแผ่นดินสมัยกรุงศรีอยุธยา และการเข้าใจธรรมะนั้นเข้าใจว่าจะทำด้วยวิธีเล่านิทานต่าง ๆ แล้วไปสรุปความเป็นคติธรรม เมื่อเจ็ดทุ่มเบิกนักเทศน์ขันตีเข้าเฝ้า แล้วแปดทุ่มถึงตีสองจึงได้เบิกมโหรี เป็นอันเสร็จพระราชกรณียกิจในวันนั้น มโหรีก็หมายความว่าถึงเวลานอนได้ เพราะดนตรีไทยนั้น มีวัตถุประสงค์ไว้เพื่อกล่อมให้หลับไม่ได้มีวัตถุประสงค์อย่างอื่น เล่นไปฟังไปประเดี๋ยวก็หลับสบายดี

การที่เบิกนักเทศน์ขันตีเข้าเฝ้านี้แหละ เข้าใจว่าท่านที่นับถือศาสนาอิสลามในสมัยโบราณจะได้มีโอกาส หรือแปลคติธรรมต่างๆ ของอิสลามเข้าไปในความรู้สึกนึกคิดของผู้ปกครองแผ่นดินไทยในสมัยนั้นเป็นอย่างมาก การที่มีโอกาสพบปะกันยามสงัด และเป็นเวลาตั้งหนึ่งชั่วโมงทุกวัน ย่อมจะต้องมีเรื่องพูดจาไต่ถามซักไซ้กันได้มากเหลือเกิน เพราะฉะนั้นเข้าใจว่าคงจะมีอะไรต่ออะไรมากมาย แต่หลักฐานที่ปรากฏเหลือลงมาถึงทุกวันนี้ ก็อยู่ในหนังสือเล่มเล็ก ๆ ที่เรียกกันว่า “อิหร่านราชธรรม” เข้าใจว่าเป็นนิทาน ซึ่งผู้นับถือศาสนาอิสลามในสมัยนั้นได้เข้าไปเล่าถวายต่อพระเจ้าแผ่นดินในสมัยกรุงศรีอยุธยา และเนื่องด้วยนิทานเหล่านี้เป็นคติธรรมสำหรับกษัตริย์ผู้ปกครองแผ่นดินอย่างสูง จึงได้เป็นที่นิยมของคนไทยตลอดมา แม้แต่กรุงศรีอยุธยาได้แตกไปแล้ว หลักฐานต่าง ๆ ได้ถูกเผาศูนย์สิ้นไป เมื่อสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้น มีการทำนุบำรุงบ้านเมืองให้คืน

คงเป็นปกติ ก็ได้มีการเขียนหนังสืออิหร่านราชธรรมขึ้นอีก จากความทรงจำของบรรดาผู้สูงอายุ เพื่อเก็บไว้ในหอพระสมุดหลวง หรือหอสมุดข้างที่ เป็นเรื่องที่พระเจ้าแผ่นดินจะเอามาอ่านได้ทุกเวลา

ในหนังสืออิหร่านราชธรรมจะเห็นว่าชื่อบุคคลต่าง ๆ ในหนังสือนี้ มีเพี้ยนไปจากชื่อเดิมของอิสลามเป็นอย่างมาก เช่นว่า “พระเจ้ายามซิด” ในหนังสืออิหร่านราชธรรมก็เรียกเสียเป็นภาษาไทยว่า “พระเจ้ายมสิทธิ” หรือ “พระเจ้าสุไลมาน” ก็เรียกว่า “พระเจ้าสุราไลมาน” ให้ฟังเพี้ยนไป เมืองแบกแดด ก็เรียกว่าเมือง ปัทดาษ มะไดยีน ก็เรียกว่า มะดาวัน “พระเจ้านูซิริวารอูตดิน” ก็เรียกว่า “พระเจ้าเนาเสนวารวา-ดิน” ให้ฟังดูเพราะๆ ดี เหล่านี้เป็นต้น แต่อย่างไรก็ตามนิทานเหล่านี้แม้จะบิดแต่เรื่องแรกก็จะเห็นว่าทุกเรื่องนั้นเกี่ยวกับคตินิยมสำหรับพระราชผู้ปกครองแผ่นดินทั้งสิ้น

สำหรับมุสลิมที่มีเชื้อชาติอื่น อาทิเช่น เชื้อสายเขมร ซึ่งก็เคยมีมาแต่เดิมตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ.2199-2225) ก็ปรากฏมีกองอาสาจามเป็นกองทหารอาสาสมัครร่วมรบอยู่ในกองทัพไทย คำว่า “จาม” หรือ “แขกจาม” หรือชาวเขมรที่นับถือศาสนาอิสลามนั่นเอง สำหรับชาวเขมรที่อยู่ในกรุงเทพฯ นั้น ได้อพยพมาในตอนต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ขณะที่ยังทรงพระยศเป็นพระยามหากษัตริย์ศึก ได้ยกทัพไปปราบเมืองเขมรได้ชัยชนะ ก็ได้กวาดต้อนผู้คนชาวเขมรมาไว้ในกรุงเทพฯ ด้วยเช่นกัน อยู่ที่เขตพญาไท ถนนเจริญผลตัดใหม่ นั่นเอง สำหรับแขกจามในสมัยนั้นเป็นบุคคลที่มีจำนวนมากในประเทศเขมร — ในตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้นได้มีในจำนวนชาวเขมรเหล่านั้น ก็มีชาวแขกจามรวมอยู่ด้วย และได้โปรดให้ตั้งบ้านเรือนอยู่แถวนอกกำแพงเมือง คือแถวบ้านครัว ซึ่งขณะนั้นแขกจามผู้หนึ่งชื่อ “ตวนเซต” ตั้งตัวเป็นใหญ่ขึ้นอยู่ที่เกาะลัวะอาม แล้วแต่งตั้งขุนนางผู้ใหญ่จากพรรคพวกแขกจามด้วยกันเองเป็นอันมาก แต่ต่อมาพระยาเตโช (แทน) น้องชายฟ้าทะละหะมุ ตั้งตัวเป็นฟ้าทะละหะ แล้วลอบมาเกลี้ยกล่อมขุนนางเขมรเก่า ๆ ยกไปลอบฆ่าตวนเซตตาย ขณะนั้นน้องเองเป็นเจ้าของเขมรเพียงคนเดียวที่เหลืออยู่ แต่ยังทรงพระเยาว์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก จึงได้ทรงโปรดให้น้องเองเข้ามาอยู่เสียในกรุงเทพฯ เพื่อความปลอดภัย แล้วทรงโปรดเกล้าให้พระยายมราช (แบน) เลื่อนขึ้นเป็น “เจ้าพระยาอภัยภูเบศร” ออกไปเป็นผู้สำเร็จราชการเมืองเขมรไปพลางก่อน แล้วจึงจะโปรดให้กลับไปครองราชย์เมืองเขมรต่อไป ดังนั้น ในระยะนั้นชาวแขกจามซึ่งมีตำบลกำบังจามอยู่ในประเทศเขมร จึงถูกกวาดต้อนมาอยู่ในกรุงเทพฯ เป็นอันมาก

ส่วนมุสลิมเชื้อสาย เปอร์เซียหรืออิหร่านนั้น เชื่อได้ว่าเข้ามาพำนักอยู่ในประเทศไทย ตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยอย่างแน่นอน เพราะอิทธิพลของภาษาอิหร่านก็ยังคงปรากฏอยู่ในศิลปจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ดังได้กล่าวแล้วแต่ตอนต้น แต่คงเป็นพวกพ่อค้าที่เข้ามาทำการค้าขาย และเผยแพร่งานศาสนาเท่านั้น เท่าที่ปรากฏหลักฐานว่า เข้ารับราชการในราชสำนักไทยนั้น คงจะเป็นตั้งแต่สมัยพระเจ้าทรงธรรม (พ.ศ.2145 - 2170) เรื่อยมาตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนใหญ่บุคคลที่เข้ารับราชการนี้จะเป็นมุสลิมเชื้อสายอิหร่านทั้งสำนักคิดซุนนี

และชื่อห่อเกือบทั้งสิ้น ซึ่งมีชื่อเรียกตามภาษาชาวบ้านในสมัยกรุงศรีอยุธยาว่า “แขกเทศ” หรือ “แขกแพ” นั่นเอง

ส่วนชาวมุสลิมเชื้อสายปัตตานีซึ่งชาวบ้านเรียกว่า “แขกตานี” นั้น มักประกอบอาชีพทางเกษตรกรรม และค้าขายไม่นิยมการเข้ารับราชการในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะมุสลิมที่ชื่อว่า “แขกตานี” เหล่านี้มีความเจียมตนถูกกวาดต้อนเข้ามาในฐานะเชลยศึก เลยไม่อยากยุ่งเกี่ยวกับทางราชการของเมืองไทยก็เป็นได้ แต่ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน ก็ปรากฏว่ามีคนมุสลิมเชื้อสายปัตตานีเข้ารับราชการทั้งทางด้านทหาร และพลเรือนกันมากขึ้น

นอกจากนี้ยังมีชาวมุสลิมเชื้อสายอินเดีย ซึ่งบรรพบุรุษเคยเข้ามาประกอบการค้าทางทะเลตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และได้ตั้งรกรากอยู่แถวปากลัด จังหวัดสมุทรปราการในปัจจุบัน เดิมแถวปากลัดนี้เป็นเมืองนครเขื่อนขันธ์ และชาวอินเดียเหล่านี้อาจจะมีการสมรสกับคนในท้องถิ่นแถบนั้น ซึ่งเป็นชาวมุสลิมอยู่บ้าง และได้สืบสกุลต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่มีฐานะทางเศรษฐกิจดีกว่าคนในท้องถิ่นเดิมนั้นเป็นอันมาก ชาวอินเดียบางสายก็ได้มาพำนักอยู่แถวประตูเมืองกรุงเทพฯ ในสมัยรัชการที่ 4 เป็นต้นมา ปรากฏว่ามีร้านค้าธุรกิจของชาวอินเดียตั้งอยู่หลายครอบครัว แถบสะพานช้างโรงสี เขตพระนครในปัจจุบัน นอกจากนั้นก็มีห้างร้านของชาวอินเดียมุสลิมตั้งอยู่แถวราชวงศ์ วัดสัมพันธวงศ์ ปรากฏว่ามีมัสยิดอยู่แถวนั้นได้สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงพระเจ้ากรุงธนบุรี คือ “มัสยิดวัดเกาะ” ส่วนใหญ่ของชาวอินเดียนับถือศาสนาอิสลามสำนักคิดชีอะห์ มีมัสยิดของชาวมุสลิมอินเดียชีอะห์อยู่ฝั่งธนบุรีริมแม่น้ำเจ้าพระยา คือ “มัสยิดไซฟี” (ตึกขาว) ซึ่งสร้างมาตั้งแต่ตอนต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ สำหรับสายสกุลมุสลิมเชื้อสายอินเดียในส่วนกลางนี้ มีมากมายหลายสกุลด้วยกัน อาทิเช่น นานา นานากุล วงศ์พานิช อมันตกุล อมรทัต วงศ์อารยะ วงศ์ยุติธรรม สมุทรโคจร วาณิชอังกู มาริกัน เซท โฆษิตกุล สยามวาลา ฮูเซ็น อิทธิกุล อับดุลราฮิม สตาอานันท์ ไชยเดช อดุลยรัตน์ หมุดกาญจน์ วัชรพิสุทธิ์ กัลป์ยาณวิชัย ซาฮิบ โมมินทร์ วิรุพพล วทานยกุล สิมารักษ์ กุลสิริสวัสดิ์ ฯลฯ

ส่วนมุสลิม สายปากีสถาน นั้นมีอยู่โยกระจัดกระจายอยู่โดยทั่วไป ตั้งแต่เหนือจรดใต้ ทางภาคตะวันออก ภาคกลาง ภาคอีสาน ส่วนมากมีอาชีพทางปศุสัตว์ เป็นหลัก แต่ต่อมาในระยะหลังนี้ก็ประกอบอาชีพทางธุรกิจกันมากขึ้น มุสลิมชาวปากีสถานี่ส่วนใหญ่ มีฐานะทางเศรษฐกิจดีมาก เพราะมีความขยันขันแข็งกล้าได้ กล้าเสีย กล้าเสี่ยงต่อภัยอันตรายทั้งมวล เขาไปทำการค้าขายในปาในดง และกลายเป็นกลุ่มบุคคลที่มีอิทธิพลมากในด้านการค้าขายในชนบทโดยทั่วไป

มุสลิมเชื้อสายจีนก็มีอยู่จำนวนไม่น้อยในจังหวัดภาคเหนือ โดยเฉพาะในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเราเรียกกันว่า “จีนฮ่อ” ชาวจีนมุสลิมเหล่านี้อพยพเคลื่อนย้ายมาจากทางประเทศจีนตอนใต้ หรือ ยูนาน หลังจากสงครามโลกครั้งที่สองจบสิ้นลง และเจียงไคเช็ค ต้องอพยพรัฐบาลของตนไปอยู่เกาะไต้หวัน ประเทศจีนถูกยึดครองโดยเม้าเซตุง และกลายเป็นคอมมิวนิสต์ไป มีกองพล 93 ซึ่งตั้งอยู่ทางประเทศจีนตอนใต้ และเป็นทหารของจีนก๊กมินตั๋ง จึงไม่อาจที่จะอยู่ในประเทศจีนต่อไปได้ จึงได้เคลื่อนย้ายมาปักหลักอยู่แถวอำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ ทหารจีนเหล่านี้บางส่วนก็เป็นชาวจีนมุสลิม เช่นเดียวกับจีนฮ่อ ซึ่งเคยอยู่ในเมืองไทยมาก่อนแล้ว จึงได้รวมตัวมาพำนักอยู่ใน

เมืองเชียงใหม่เป็นจำนวนไม่น้อย ปัจจุบันชาวจีนมุสลิมในเชียงใหม่จึงเพิ่มจำนวนมากขึ้น และมีมัสยิดของกลุ่มจีนมุสลิมอยู่ 2 มัสยิด ซึ่งในจังหวัดเชียงใหม่มีมัสยิดทั้งหมดอยู่ 5-6 มัสยิดเท่านั้น

1.2 วัฒนธรรมอิสลาม

นิยาม และความหมายของวัฒนธรรมอิสลาม

อารง สุทธาศาสตร์ กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมอิสลามไว้ว่า เป็นสภาพอันเจริญงอกงาม ซึ่งเกิดจากการนอบน้อมต่อองค์อัลเลาะห์พระองค์เดียวอย่างสิ้นเชิง เพื่อความสันติสุขทั้งในโลกนี้ และโลกหน้า หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง วิธีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม ตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจาก หรืออยู่ในขอบข่ายของ คัมภีร์อัลกุรอาน และชะรีฮ์ของท่าน ศาสนทูตมุฮัมมัด

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อ และการปฏิบัติเกือบทุกแง่มุม วัฒนธรรมในความหมายโดยทั่วไป คือ แนวทางการดำเนินชีวิตของสังคม หรือของกลุ่มคนแต่ละกลุ่มที่สืบทอดจากรุ่นไปสู่อีกรุ่นหนึ่งอย่างไม่ขาดสาย วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ดี แต่ละสังคมถือว่าเป็นสิ่งดีงามเป็นแบบฉบับของชีวิต ซึ่งคนส่วนมากหวงแหน และปกป้องรักษา เมื่อเป็นเช่นนี้วัฒนธรรมกับศาสนาก็คือเรื่องเดียวกันแยกไม่ออก เพราะส่วนหนึ่งของศาสนา (อิสลาม) ก็คือแนวทางการดำเนินชีวิตที่สังคม (มุสลิม) ถือว่าถูกต้อง ถ้ามองอีกแง่หนึ่งก็คือวัฒนธรรมของสังคมนั้นเอง ฉะนั้นถ้าหากันโนหลักการแล้ว การเปลี่ยนเนื้อหาของวัฒนธรรมที่มุสลิมถือปฏิบัติก็เท่ากับเปลี่ยนเนื้อหาของอิสลามนั่นเอง

ความเชื่อ และหลักปฏิบัติประจำวันของชาวไทยมุสลิมมีแหล่งที่มา ดังนี้ 1. บทบัญญัติคำสอนทางศาสนาโดยตรง 2. จารีตประเพณี และการปฏิบัติตั้งแต่ดั้งเดิม ส่วนมากแนวทางการปฏิบัติในชีวิตประจำวันมีนัยสำคัญมาจากศาสนา มีความผสมกลมกลืนกันอย่างแนบสนิท จนชาวบ้านแยกไม่ออกกว่าส่วนใดมาจากบทบัญญัติศาสนาโดยตรง และส่วนใดมาจากประเพณี

วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง การดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม (แนวปฏิบัติ) ซึ่งล้วนมีส่วนผูกพันกับข้อปฏิบัติทางศาสนาอิสลามอย่างใกล้ชิด เนื้อหาของวัฒนธรรมอิสลามแบ่งได้ 2 ประเภท คือ 1. ประเภทที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งมีการระบุนานอนตายตัวไว้แล้ว เช่น การละหมาด การถือศีลอด เป็นต้น 2. ประเภทที่เปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งมักจะระบุนานอนตายตัวไว้แล้ว หรือไม่ระบุนานอนตายตัวไว้เลย แต่ให้มุสลิมใช้วิจารณญาณว่าสิ่งไหนควร หรือไม่ควร เช่น การเลือกอาชีพ การศึกษา เป็นต้น

เสาวนีย์ จิตต์หมวด ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมอิสลามว่า หมายถึง วิธีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม ตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจาก หรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอาน และพระจริย-วัตรของศาสนทูตมุฮัมมัด

สุเทพ สุนทรเภสัช ได้กล่าวว่า วัฒนธรรมอิสลาม คือ วัฒนธรรมของมุสลิมในรูปแบบต่างๆ ได้เกิดขึ้นทั่วโลก รวมทั้งในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ การศึกษาในแนวใหม่มุ่งเน้นความจริงที่ว่า ถ้าชาวมุสลิมมีความมุ่งมั่นที่จะยึดถือหลักการ และศรัทธาของศาสนาอิสลาม ก็ถือว่าเขาเป็น

มุสลิม ประสบการณ์ของศาสนาอิสลามในภูมิภาคต่างๆของเอเชียอาคเนย์เป็นสิ่งที่ถูกต้องทำนองคลองธรรม เช่นเดียวกับภูมิภาคอื่นๆของโลก ศาสนาอิสลามแนวใหม่เสนอว่า ศาสนาอิสลามไม่ได้มีเพียงรูปแบบเดียว แต่มีหลายรูปแบบ หรืออย่างที่ เอส อาเมด นักมานุษยวิทยาชาวปากีสถานเสนอว่า ศาสนาอิสลามมีเพียงหนึ่ง แต่ความเป็นมุสลิมนั้นมีหลากหลาย

ที่มาของวัฒนธรรมอิสลาม

คัมภีร์อัลกุรอาน มาจากรากศัพท์ในภาษาอาหรับ แปลว่า การอ่าน หรือการรวบรวม อัลเลาะห์ได้ทรงประทานคัมภีร์อัลกุรอานแก่มุฮัมมัด ซึ่งเป็นศาสนทูตคนสุดท้าย และคัมภีร์นี้ก็เป็นคัมภีร์สุดท้ายที่ พระผู้เป็นเจ้าได้ส่งมาให้แก่มวลมนุษยชาติ หลังจากนั้นแล้วจะไม่มีคัมภีร์ใดๆ จากพระผู้เป็นเจ้าอีกคัมภีร์ กุรอานนี้ได้ประทานมาเพื่อยกเลิกคัมภีร์เก่าๆ ที่เคยได้ทรงประทานมาในอดีตนั้น คือคัมภีร์เตารอตที่เคยทรงประทานมาแกศาสดามูซา (โมเสส) คัมภีร์ซบอูรที่เคยทรงประทานมาแกศาสดาดาวูด (เดวิด) และ คัมภีร์อินญีลที่เคยทรงประทานมาแกศาสดาอีซา (เยซู) เป็นคัมภีร์ที่บริบูรณ์ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ภาษาของอัลกุรอานนั้น คือ ภาษาอาหรับ ซึ่งเป็นภาษาของศาสดามุฮัมมัด

การศรัทธาในคัมภีร์อัลกุรอานทั้งเล่มเป็นหลักการหนึ่งที่มุสลิมทุกคนต้องศรัทธา นั่นก็หมายความว่าหากไม่ศรัทธาในอัลกุรอาน หรือศรัทธาเพียงบางส่วนก็จะเป็นมุสลิมไม่ได้ เช่นเดียวกับที่ต้องศรัทธาว่าคัมภีร์อัลกุรอาน ที่มีอยู่ในปัจจุบันนี้มีความบริบูรณ์ภายใต้การพิทักษ์ของอัลเลาะห์พระผู้เป็นเจ้า ด้วยเหตุนี้จึงไม่มีการสังคายนาอัลกุรอานเลย ตั้งแต่วันที่ท่านศาสนทูตเสียชีวิตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ด้วยพระประสงค์ของอัลเลาะห์ภาษาอาหรับจึงเป็นภาษาโบราณภาษาเดียว ที่มีชีวิตอยู่จนกระทั่งวันนี้ได้ และได้กลายเป็นภาษามาตรฐานของประเทศอาหรับทั้งหลาย เป็นภาษาวิชาการของอิสลาม และเป็นภาษาที่ใช้ในการปฏิบัติศาสนพิธีของมุสลิมทุกคนทั่วโลก

พระจริยวัตร (ซุนนะห์) และพระวาทะของศาสดามุฮัมมัด (อัลฮะดีษ) ซึ่งถูกรวบรวมและบันทึกโดยอัครสาวกในยุคหนึ่ง และสืบทอดมาจนปัจจุบัน ฮะดีษ คือ คำพูด การกระทำ การยอมรับ และคุณลักษณะ ตลอดจนชีวิตประวัติของท่านศาสดามุฮัมมัด อิบน์หะญูร อัลอัศกอลานีย์ให้นิยามของฮะดีษว่า “ทุกๆ สิ่งที่ได้พาดพิงถึงท่านศาสนทูตฯ” ฉะนั้นจึงเป็นที่มาทางวัฒนธรรมที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา หรือสังคม สิ่งแวดล้อม

วัฒนธรรมธรรมประเพณีมีมากมายซึ่งล้วนแล้วแต่คนในแต่ละท้องถิ่นจะเป็นผู้ปฏิบัติกันมา แต่สำหรับมุสลิมแล้วประเพณีใดก็ตามจะขัดกันกับหลักศาสนาอิสลามไม่ได้

1.3 วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม

ลิเกฮูลู หรือ ดิเกฮูลู มาจากคำว่า ลิเก หรือดิเก และฮูลู ท่านผู้รู้ได้กล่าวไว้ว่าลิเก หรือ ดิเกมาจากคำว่า “ซีเกอร์” หมายถึง การอ่านทำนองเสนาะ ส่วนคำว่าฮูลู แปลว่า ไตหรือทิดได้ รวมความแล้ว หมายถึง การขับบทกลอนเป็นทำนองเสนาะจากทางใต้

ลิเกฮูลู เป็นการละเล่นพื้นบ้านแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ได้รับความนิยมมากของชาวไทยมุสลิม มักจะใช้แสดงในงานมาแกปูโละ งานสัหฺนัด งานเมาลิด งานฮารีรายอแล้ว คำว่า "ลิเก" หรือ "ดิเก้" เป็นศัพท์เปอร์เซีย มีความหมาย 2 ประการ คือ

1. เพลงสวดสรรเสริญพระเจ้า ซึ่งเรียกการสวดดังกล่าวนี้ว่า "ดิเก้เมาลิด"
2. กลอนเพลงโต้ตอบ นิยมเล่นกันเป็นกลุ่มคณะ เรียกว่า "ลิเกฮูลู" บ้างก็ว่าได้รับแบบอย่างมาจากคนพื้นเมืองเผ่าซาไก เรียกว่า มโนห์ราคนซาไก บ้างก็ว่าเอาแบบอย่างการเล่นลำตัดของไทยผสมเข้าไปด้วย

การตั้งวงคล้ายกับการตั้งวงลำตัดหรือเพลงฉ่อยของภาคกลาง คณะหนึ่งมีลูกคู่ประมาณ 10 กว่าคน ผู้ร้องเพลงและขับร้องมีประจำคณะอย่างน้อย 2 - 3 คน และอาจมีนักร้องภายนอกวงมาสมทบร่วมสนุกอีกก็ได้ กล่าวคือ คนดูคนใดนึกสนุกอยากร่วมวงก็จะได้รับอนุญาตจากคณะลิเกคล้ายๆ กับการเล่นเพลงบอกภาคใต้ เวทีแสดงยกสูงไม่เกิน 1 เมตร โลงๆ ไม่มีม่านหรือฉาก ลูกคู่ขึ้นไปนั่งล้อมวงร้องรับและตบมือ โยกตัวเข้ากับจังหวะดนตรี ส่วนผู้ร้อง หรือผู้ใดกลอนจะลุกขึ้นยืนข้างๆ วงลูกคู่ ถ้ากรณีมีการประชันกันแต่ละคณะจะขึ้นนั่งบนเวทีด้วยกัน แต่ล้อมวงแยกกัน การแสดงก็ผลัดกันร้องทีละรอบ ทั้งรุกทั้งรับเป็นที่ครึกครื้นสออารมณ์ผู้ชม

การแต่งกาย แต่เดิมผู้เล่นจะโพกหัว สวมเสื้อคอกลม นุ่งโสร่ง บางครั้งอาจเห็นขวานทำนองไว้ข่มขวัญคู่ต่อสู้ ต่อมามีการแต่งกายแบบการเล่นลิละ แต่ไม่เห็นบกริชหรือถือกริช อาจเห็นขวาน ในปัจจุบันมักแต่งกายแบบไทยมุสลิมทั่วไปหรือตามแบบสมัยนิยม

เครื่องดนตรี ประกอบด้วย รำมะนา(เรือบานา) อย่างน้อย 2 ใบ ข้อง 1 วง และลูกแซ็ก 1 - 2 คู่ อาจมีขลุ่ยเป่าคลอขณะลูกคู่ร้อง และดนตรีบรรเลง ดนตรีจะหยุดเมื่อมีการร้องหรือขับทำนองเดียวกับการร้องลำตัดหรือเพลงฉ่อย ท่วงทำนองปัจจุบันมี 3 จังหวะ คือ สโลว์ แมมโบสเลว์ และจังหวะนาฏศิลป์อินเดีย ซึ่งเนื้อร้องจังหวะใดก็ต้องใช้ร้องกับจังหวะนั้นๆ จะใช้ร้องต่างจังหวะกันไม่ได้

วิธีการเล่น เริ่มแสดงดนตรีโหมโรงเพื่อรื้ออารมณ์คนดู สมัยก่อนมีการไหว้ครูในกรณีที่มีการประชันกันระหว่างหมู่บ้าน หรืออาจมีหมอผีของแต่ละฝ่ายปัดรังควานไล่ผีคู่ต่อสู้ก็มี ปัจจุบันสู้กันด้วยศิลปการมออย่างเดียว เมื่อลูกคู่โหมโรงต้นเสียงจะออกมาร้องทีละคน เริ่มด้วยวัตถุประสงค์ของการแสดง หลังจากนั้นก็เริ่มเข้าสู่เรื่องราว อาจจะเป็นเหตุการณ์บ้านเมือง หรือความรักของหนุ่มสาว หรือเรื่องตลก ในกรณีที่มีการประชัน หรือบางครั้งก็เป็นเรื่องราวการกระทบกระทั่งเสียดสีกัน หรือหยิบปัญหาต่าง ๆ มากล่าวเพื่อให้ผู้ชมชื่นชอบในคารมและปฏิภาณ

แต่เดิมลิเกฮูลูนิยมแสดงในงานพิธีต่างๆ เช่น เข้าสูหนัด งานแต่งงาน (มาแกปูโล๊ะ) ปัจจุบันลิเกฮูลูยังแสดงในงานเทศกาลต่างๆ ร่วมกับมหรสพอื่นๆ บางท้องถิ่นก็แสดงในงานพิธีสำคัญ เช่น พิธีถวายพระพรวันเฉลิมพระชนมพรรษา เป็นต้น

ระบำร้องเง็ง การแสดงอีกแบบหนึ่งของชาวไทยทั้งมุสลิม และพุทธแห่งภาคใต้ แม้ว่าจะได้รับแบบอย่างมาจากฝ่ายชวา มลายู ก็ตาม นับได้ว่าเป็นศิลปะการเต้นคำแบบพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิมที่ได้รับความนิยมมาก แต่ก่อนนั้นไม่ยังแพร่หลายเข้ามาประเทศไทยมากนัก คงมีอยู่บ้างในท้องถิ่นซึ่งใกล้เคียงกับประเทศมาเลเซีย เพราะถ้าเดินทางตามแบบฉบับแล้วจะไม่มี การถูกเนื้อต้องตัวกันระหว่างหญิงชาย แต่ปรากฏว่าชาวบ้านนำไปเต้นกันในท้องถิ่นของตน ได้มีการจับเพื่อแลกเงินกันด้วย ดังพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในเรื่อง "ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน" ทรงเรียกว่า "รองเงง" ดังนี้ "ออกไปเดินข้างนอกต่อไปดูเขาเล่น "รองเงง" กันเป็นหมู่ แรกสองวงที่หลังแยกออกเป็น 3 วง มีผู้หญิงวงละ 3 คน มีพิณพาทย์สำหรับหนึ่ง ระนาดราง 1 ซอคัน 1 พ้องใหญ่ใบ 1 บ้าง 2 ใบบ้าง กลองรูปรางเหมือนกลองชนะแต่อ้วนกว่าสักหน่อย มีสองหน้าเล็ก ๆ อัน 1 ผู้หญิงร้องรับพิณพาทย์ ผู้ชายเข้ารำเป็นคู่ แต่ผลัดเปลี่ยนกัน ดูท่าทางเป็นหนีไลกันอย่างไรอยู่ ผู้หญิงไม่มีใครจะรำเป็นแต่ร้องมากกว่า แต่ผู้ชายรำคล้าย ๆ ท่าค้างคาวกินผักบุง ที่ตลกรำมีตะเกียงปักอยู่กลางวงดวงหนึ่ง รำเวียนไปรอบ ๆ ตะเกียง พอรำกลองผู้ชายตรงเข้าจับผู้หญิง ๆ ก็นั่งเฉย ไม่เห็นบิดเบือนบดบังอันใด เห็นท่าทางมันหยาบอย่างไรอยู่ นี่กว่าวงนั้นจะถูกเป็นคนไม่ดี ย้ายไปดวงอื่น ก็เป็นเช่นนั้นอีก มาภายหลังจึงทราบว่าเป็นธรรมเนียมเขาเล่นกันเช่นนั้น การที่จะรำช้ารำเร็ว นั้น ดูอยู่ในกำมือของผู้ตีกลอง ถ้ากลองไม่พริต เมื่อไรก็ยังจับไม่ได้ ถ้ามันตีไปย่นรุ่งก็ต้องรำไปย่นรุ่ง เดียวนี้เจ้ากลองจะพริตบ่อย ๆ มิใช่เพราะเห็นสนุก ข้างฝ่ายนางผู้หญิงที่ยอมให้จับนั้น ก็มีใจจะสมัครให้จับโดยเต็มใจ ข้างฝ่ายชายที่เป็นผู้จับนั้นใช้จะจับด้วยความชื่นอกชื่นใจอย่างเดียว ไปกดอยู่นาน ๆ ถึงมินิตหนึ่ง 2 มินิต รวบรวมใจความเป็นเรื่องอื้ออย่างเดียวพอใครจับแล้วต้องคว้าให้ 2 อัฐ เจ้าพิณพาทย์กับนางหญิงก็มีหุ่นส่วนกัน ถ้ามีคนจับได้มากเท่าใดและเร็วเท่าใดยิ่งดี ข้างฝ่ายชายไหน ๆ เสียอัฐจับให้สะใจ"

มีผู้สันนิษฐานว่า การเต้นรองเงงนั้นน่าจะเป็นแบบอย่างของชาวตะวันตก โดยเฉพาะชาวโปรตุเกส หรือชาวดัทส์ (ฮอลันดา) ซึ่งเคยมีอิทธิพลเหนือประเทศอินโดนีเซีย ด้วยประเทศดังกล่าวนั้นมีประเพณีการเต้นรำสำหรับวันรื่นเริงในเทศกาลต่างๆ อยู่แล้ว เมื่อชาวพื้นเมืองได้พบเห็นเข้าก็เกิดความพอใจ จึงมีการฝึกหัดการเต้นรำในแบบรองเงงหรือรองเงงขึ้น ในที่สุดก็แพร่หลายออกไปอย่างรวดเร็วจนเข้ามาสู่ประเทศไทย แต่ในประเทศไทยนั้น เท่าที่ไต่ถามผู้ทราบเรื่องราวเป็นอย่างดีได้อธิบายว่า การเต้นรองเงงนั้นมาด้วยกันกับการแสดงมะโย่ง คือ เมื่อหยุดพักเหนื่อยราว 10-15 นาที ก็จะสลับการแสดงด้วยการเต้นรองเงงนี้ โดยผู้แสดงมะโย่งนั้นเองออกมาจับคู่เต้นรำ แล้วผู้ดูก็พลอยสนุกสนานไปด้วย จึงมีการเชิญชวนเข้าร่วมวง แต่ในประเทศไทยไม่มีการจับดังที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์ที่อัญเชิญมาในตอนต้น

การเต้นรอนเง้งไม่มีพิธีการหรือข้อจำกัดใด ๆ เพราะอาจแต่งกายการอย่างชาวบ้านเข้าร่วมวงได้ แต่ผู้ชายมักนิยมสวมหมวกแขก (หมวกหนึบ) สีดำหรือสวม"ชะตางัน" หรือสวมผ้าโพกแบบเดียวกับเจ้าบ่าวชาวมุสลิมเข้าพิธีแต่งงาน แต่ถ้าจะแต่งกายให้เหมาะสมขึ้น ก็มักนุ่งกางเกงจีนขากว้าง หุ้มโสร่งทับอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งมักทำด้วยผ้าซอแคะหรือโสร่งไหม สวมเสื้อคอกลมแขนยาวติดกระดุมตรงหน้าอก สำหรับสตรีจะสวมเสื้อแขนกระบอกเรียกว่า เสื้อบันดง เอวเข้ารูปปล่อยชายปิดตะโพก ผาอกตลอดและติดกระดุมทอง 5-7 เม็ด นุ่งผ้าถุงกรอมเท้า มีผ้าคลุมไหล่สีดำติดกับเสื้อ

สำหรับดนตรีที่ใช้ในการเต้นรอนเง้งนั้น มีไวโอลินเป็นผู้นำเสียงเพลง และอาจมีกีตาร์ผสมด้วย เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองรำมะนา แต่ปัจจุบันใช้กลองทอกกับฆ้องหรือจะเพิ่มเติมอีกและอาจใช้วงดนตรีสากล ดนตรีแจ๊ส ตลอดจนวงอังกะลุงก็ได้ เพลงต่าง ๆ ที่นิยมใช้ส่วนใหญ่ใช้กัน 7 เพลง ได้แก่ เพลงลาชูควอ เพลงลานั้น เพลงบูจีปะปัซัง เพลงจินตาคายัง เพลงอาเนาะดีดี เพลงมะฮีนังขวา และ เพลงมะฮีนังลามา เพลงต้นกับเพลงท้าย เป็นเพลงยืนพื้น เพราะเป็นเพลงที่เหมาะสมกับการแสดงลดหลั่นในการเต้นรำโดยผู้ชำนาญ

กรือโต๊ะ นิยมเล่นกันในงานมงคลต่าง ๆ โดยเฉพาะใน "งานกินเหนียว" ซึ่ง "มาแกบูโล๊ะ" ที่จัดขึ้นเนื่องจากพิธีต่าง ๆ เช่น พิธีแต่งงาน ได้แก่ การเล่นเป็นวง ใช้คนตี 7 คน ตามจำนวนของแผ่นไม้ "ลิ้นเสียง" โดยผู้ตีจะถือไม้ตีอันเดียว แล้วตีเสียงไล่กันไปตามทำนองเพลง แต่ต้องพยายามตีให้เป็นเสียงเดียวกัน ปัจจุบันมีอยู่เพียง 3 ลำโพง คือ ลำโพงแวง ลำโพงสูงไหงปาตี และลำโพงสูงไหงโก-ลก

ประวัติของกรือโต๊ะนั้นมีอยู่ว่า บนเกาะแห่งหนึ่งในเขตประเทศมาเลเซีย ครอบครัวโดยสุลต่านคนหนึ่ง ชื่อสุลต่านอาลัน ภรรยาชื่อปุตรี เกาะกือตือรือ มีบุตรชาย 5 คน มักไม่สนิทสนมกลมเกลียวกัน ต่างคนต่างแยกกันไปเล่นของตัวเองคนละทาง สุลต่านจึงออกอุบายหาลูกมะพร้าวมาเจาะรูกลวงทั้งกันและปากเป็นรูกว้าง แล้วเอาแผ่นไม้แห้ง ๆ มาวางพาดรูกลวงนั้น พร้อมทั้งลองตีดูก็มีเสียงแปลก จึงลองทำดูให้ครบตามจำนวนบุตรชาย แล้วเรียกบุตรชายทุกคนมาตีพร้อม ๆ กัน โดยเทียบเสียงให้เป็นเสียงเดียวกัน ต่อเมื่อพร้อมกันแล้วก็เสียงดนตรีที่แปลก มีการประสานเสียงกันอย่างกลมกลืน ทำให้ลูกชายทั้ง 5 คน ต่างก็เข้าร่วมวงกัน ขาดไม่ได้แม้แต่คนเดียว

ต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงจากลูกมะพร้าวเป็นไผ่ดินเผาที่เจาะกัน แล้วมาใช้ไม้กลึงให้กลวงทั้งด้านล่างด้านบนแทน จนกลายเป็นแบบอย่างมาตลอด ผู้นำเข้ามาในประเทศไทยคือ นายโต๊ะเวาะและ มาเล่นที่กัมปงลาแล ลำโพงสูงไหงโก-ลกในปัจจุบัน ในที่สุดกลายเป็นเครื่องดนตรีที่มีการประกวดฝีมือกันด้วย

นาซิด เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า ร้องเพลง และคำว่านาเซบเพี้ยนมาจากคำนี้ เป็นการร้องเพลงประสานเสียงกันโดยบางกลุ่มก็ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ บางกลุ่มก็มีเพียงเครื่องดนตรีง่าย ๆ เช่น กลอง และแทมโบริน เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกันโดยมากเป็นบทสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า หรือบทสอนการดำเนินชีวิตที่ดีไปด้วยความหมายที่ดี และทำนองก็มีความไพเราะ ไม่หยาบโลน หรือ

สองแง่สองง่าม หากจะมีอารมณ์คล้อยตามเนื้อหา และทำนองเพลงก็จะมีแต่การโยกตัวไปมา หรือใช้มือประกอบ ไม่มีการเต้น

การแต่งกายของนักร้องจะเรียบง่าย ถึงแม้บางครั้งจะมีการต่างตัวเป็นพิเศษ แต่ยังคงรักษาอาการสงบเสงี่ยมไว้ เครื่องแต่งกายจะต้องปกปิดร่างกายตามที่ศาสนาบัญญัติไว้ การร้องนาซีดมีมานาน เพราะมนุษย์ทุกคนล้วนมีอารมณ์สุนทรีย์ และการร้องเพลงก็เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์สุนทรีย์อย่างหนึ่ง

1.4 ทรรศนะคติเกี่ยวกับดนตรีในศาสนาอิสลาม

เรื่องทั้งหมดของการร้องเพลงยังเป็นที่ขัดแย้งกันไม่ว่าจะเป็นเพลงประเภทที่มีเสียงดนตรีประกอบ หรือไม่ก็ตาม ซึ่งบางเรื่องก็เป็นที่เห็นพ้องต้องกันของนักวิชาการมุสลิมไปแล้วในขณะที่บางเรื่องก็ยังไม่เห็นพ้องต้องกัน

นักวิชาการทั้งหมดมีทัศนะเป็นเอกฉันท์ในเรื่องการห้ามร้องเพลง และการเล่นดนตรีทุกรูปแบบที่กระตุ้นให้เกิดการยั่วยงทางกามารมณ์ ส่อไปในทางลามก หยาบโลน หรือเป็นบาป ส่วนเรื่องเครื่องดนตรีนั้น กฎที่ใช้ในที่นี้ก็คือกฎที่กล่าวว่าทุกสิ่งเป็นที่อนุมัติมาตั้งแต่เดิม

การร้องเพลงก็ไม่มีอะไรมากไปกว่าคำพูดที่เป็นทำนอง ถ้าหากถ้อยคำเหล่านี้ดี การร้องเพลงก็ถือว่าเป็นสิ่งดี แต่ถ้าหากถ้อยคำของมันไม่ดี การร้องเพลงเช่นนั้นก็ถือเป็นสิ่งไม่ดี การพูดที่มีเนื้อหาเป็นที่ยอมรับก็เป็นที่ต้องห้าม ก็เป็นที่ยอมรับว่าหากว่าการพูดนั้นเป็นจิ้งหะ และเป็นทำนอง นักวิชาการเห็นพ้องกันในเรื่องการอนุญาตให้ร้องเพลงโดยไม่ต้องมีเสียงดนตรี และเป็นเพลงที่เนื้อหาไม่เป็นที่ต้องห้าม การร้องเพลงประเภทนี้เป็นที่ยอมรับให้บางโอกาส เช่น การแต่งงาน การเลี้ยง การต้อนรับผู้เดินทาง

ในเรื่องของเครื่องดนตรีนั้น นักวิชาการยังขัดแย้งกันในเรื่องนี้ บางคนอนุญาตการร้องเพลงทุกอย่างไม่ว่าจะมีเครื่องดนตรีประกอบหรือไม่ก็ตาม และยังถือว่าเป็นเรื่องดีด้วย ส่วนผู้ทรงความรู้กลุ่มที่สองอนุญาตการร้องเพลงที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ กลุ่มที่สามประกาศว่ามันเป็นที่ต้องห้ามไม่ว่าจะมีเครื่องดนตรี หรือไม่ก็ตาม และถึงกับถือว่ามันเป็นบาปใหญ่ด้วย ในการสนับสนุนความคิดของพวกเขา

ข้อพิพาทของหมู่ที่ถือว่าการร้องเพลงไม่เป็นที่อนุมัติ

พวกเขาได้อ้างหะดีษของอิหม่าม อัลบุคอรีที่รายงานจากอบูมาลิก หรืออบูอะมีร์ อัลอัซหะรีว่าท่านศาสนทูตได้กล่าวว่า “ในหมู่ผู้ปฏิบัติตามฉันจะมีบางคนที่ยึดถือว่าการมีความสัมพันธ์ทางเพศอย่างผิดกฎหมาย การสวมเสื้อผ้าไหม การดื่มเครื่องดื่มเมา และการใช้เครื่องดนตรีเป็นที่อนุมัติ” ถึงแม้ว่าหะดีษนี้จะอยู่ในเศาะฮี้ฮ อัลบุคอรี แต่สายรายงานก็ไม่ต่อเนื่องกันไปถึงท่านนบีมุฮัมมัด ซึ่งทำให้หลักฐานความน่าเชื่อถือของมันใช้ไม่ได้ อิบน์ฮัซม์ก็ปฏิเสธหะดีษนี้ด้วยเหตุผลดังกล่าว ยิ่งไปกว่านั้น อิซฮาม อิบน์ฮัซม์มาร ผู้รายงานต่อก็คือนักวิชาการหะดีษประกาศว่าอ่อนหลักฐาน

นอกจากนั้นแล้ว หะดีสนี้ยังไม่ได้ห้ามการใช้เครื่องดนตรีไว้อย่างชัดเจนด้วยเพราะวลีที่ว่า “ถือว่าเป็นที่อนุมัติ” ตามอิบนุ อัลอะเราะบี มีความหมายสำคัญสองประการคือ ประการแรก คนเหล่านั้นคิดว่าสิ่งเหล่านี้ทั้งหมด (สิ่งที่ถูกกล่าวถึง) เป็นที่อนุมัติ ประการที่สอง พวกเขาเกินเลยขอบเขตอันเหมาะสมที่จะปฏิบัติในการใช้เครื่องมือเหล่านี้ ถ้าตั้งใจจะหมายถึงประการแรก คนเหล่านั้นก็เป็นผู้ปฏิเสธ

ความจริงแล้ว ฮะดีสนี้ตำหนิลักษณะของคนกลุ่มหนึ่งที่หมกมุ่นอยู่ในความฟุ้งเฟ้อ การดื่มสิ่งมีเมาและฟังดนตรี ดังนั้น อิบนุมาญะฮ์จึงเล่าฮะดีสนี้จากอบูมาลิก อัลอัซฮารี ด้วยคำพูดดังต่อไปนี้ “ในหมู่ผู้ปฏิบัติตามฉันจะมีบางคนที่ดื่มเหล้าโดยเรียกมันด้วยชื่ออื่นในขณะที่พวกเขาฟังเครื่องดนตรีและร้องเพลงของนักร้องหญิง อัลเลาะห์จะทำให้แผ่นดินกลืนพวกเขา และจะทำให้พวกเขากลายเป็นลิง และหมู”

ข้อสรุปเรื่องการอนุญาตเครื่องดนตรี จากที่กล่าวมาข้างต้น มันเป็นที่ชัดเจนว่าด้วยททางศาสนาที่เป็นพื้นฐานสำหรับคนที่ถือว่าการร้องเพลงเป็นสิ่งที่ต้องห้าม(ฮะรออม)นั้นยังคงคลุมเครือหรือไม่ก็อ่อนหลักฐาน ไม่มีฮะดีษใดที่โยงไปถึงท่านศาสนทูต และสามารถนำมาใช้เป็นหลักฐานในการตัดสินห้ามได้ ยิ่งไปกว่านั้น ฮะดีษเหล่านี้ทั้งหมดยังได้ถูกประกาศว่า “หลักฐานอ่อน” โดยผู้ปฏิบัติตามอิบนุฮัซม์ มาลิก อิบนุฮัมบัล และอัชชาฟิอี

ในหนังสือเรื่อง “อัลอะห์กาม” (ระเบียบกฎหมาย) ของอัลกอฎี อบูบักร อิบนุ อัลอะเราะบี เขากล่าวว่า “ไม่มีฮะดีษใดที่กล่าวว่าการร้องเพลงเป็นสิ่งต้องห้ามถูกถือว่าเป็นที่เชื่อถือได้ (โดยนักวิชาการฮะดีษ)” อัลอะซะลีและอิบนุ อันนะฮวีก็แสดงความเห็นเช่นนี้ไว้ในหนังสือ “อัลอุมดะห์” อิบนุญอฮิรกล่าวว่า “ไม่มีแม้แต่ตัวอักษรเดียวจากฮะดีษเหล่านี้ได้รับการพิสูจน์ว่าเป็นที่เชื่อถือได้” อิบนุฮัซม์กล่าวว่า “ฮะดีษทั้งหมดที่ถูกรายงานเกี่ยวกับเรื่องนี้เป็นฮะดีษที่ถูกกุ่มขึ้น และเป็นเท็จ”

ข้อพิสูจน์ของกลุ่มที่ถือว่าการร้องเพลงเป็นที่อนุมัติ

ประการแรก: ข้อพิสูจน์ทางตัวบท: นักวิชาการกลุ่มนี้อาศัยเหตุผลจากโต้แย้งจากฮะดีษของท่านศาสนทูตดังต่อไปนี้: ท่านหญิงอาอิชะห์เล่าว่า “ท่านศาสนทูต ได้มายังบ้านของฉันในขณะที่เด็กผู้หญิงสองคนกำลังร้องเพลงเกี่ยวกับสงครามบูอาษ (สงครามระหว่างพวกเอซและคอสรอญ์ก่อนหน้าอิสลาม) อยู่ข้างๆฉัน ท่านศาสนทูตได้นอนลง และหันหน้าของท่านไปอีกด้านหนึ่ง หลังจากนั้นอบู-บักร์เข้ามาแล้วพูดกับฉันด้วยเสียงดูว่า ‘เครื่องดนตรีของชัยฏอน (มารร้าย) ไกลท่านศาสดา’ ดังนั้น ท่านศาสนทูตจึงได้หันมายังเขา และกล่าวว่า ‘ปล่อยพวกเธอเถอะ’ เมื่ออบูบักร์เลิกสนใจแล้ว ฉันก็ให้ส่งสัญญาณให้เด็กผู้หญิงเหล่านั้นออกไป และพวกเธอก็ออกไป” นี่เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าเด็กผู้หญิงสองคนนั้นไม่ใช่เด็กเล็กอย่างที่นักวิชาการบางคนอ้าง ถ้าหากเป็นเด็กเล็ก อบูบักร์ก็คงจะไม่โกรธเด็กในลักษณะเช่นนั้น นอกจากนั้นแล้ว ในฮะดีษนี้ ท่านศาสนทูตยังต้องการที่จะสอนพวกยิวว่าอิสลามมีช่องว่างสำหรับความบันเทิง และท่านเองก็ได้ถูกส่งมาพร้อมกับกฎที่เป็นสายกลาง และยืดหยุ่น ตรงนี้มีบทเรียนสำคัญอีกบทหนึ่งด้วย กล่าวคือ มันทำให้เราเห็นถึงความจริงที่เราจำเป็นต้องนำอิสลามไปยังผู้อื่นในลักษณะที่ดีพร้อมกับแสดงความเป็นสาย

กลาง และใจกว้าง ยิ่งไปกว่านั้น เราสามารถที่จะยกพระดำรัสของอัลเลาะห์มาอ้างได้ว่า: “และเมื่อพวกเขาได้เห็นการค้า และการรีนเริง พวกเขาก็กรูกันไปที่นั่น และปล่อยเจ้าให้ยืนอยู่คนเดียว (มุฮัมมัด) จงกล่าวเถิดว่าสิ่งที่มียูที่อัลเลาะห์นั้นดีกว่าการรีนเริง และการค้า และอัลเลาะห์นั้นทรงเป็นเลิศยิ่งในหมู่ผู้ประทานปัจจัยยังชีพ” (กุรอาน 62:11) ในอายะห์นี้ อัลเลาะห์พูดถึงเรื่องการรีนเริงกับการค้า แต่พระองค์ไม่ได้ตำหนิสิ่งทั้งสอง พระองค์เพียงแต่ตำหนิบรรดาสาวกที่ทิ้งท่านนบีมุฮัมมัด ไว้ให้กล่าวคำเทศนาวันศุกร์ตามลำพังโดยกรูกันไปสนใจของคาราวาน และการตีกลองฉลองที่กองคาราวานมาถึง

ประการที่สอง: ในเรื่องเจตนารมณ์ และพื้นฐานของอิสลาม เป็นเรื่องจริงที่อัลเลาะห์ได้ทรงห้ามสิ่งต่างๆ ในชีวิตโลกนี้สำหรับพวกลูกหลานอิสราเอลเพื่อเป็นการลงโทษการทำผิดของคนพวกนี้ พระองค์ทรงกล่าวว่า “เนื่องจากความผิดที่พวกยิวได้ทำไว้ เราจึงได้ห้ามสิ่งต่างๆ ที่เราเคยอนุมัติให้พวกเขา และเพราะว่าพวกเขาขัดขวางทางของอัลเลาะห์ และเพราะพวกเขาเอาดอกเบียต่างๆ ที่มันเป็นที่ต้องห้ามแล้ว และเพราะพวกเขากินทรัพย์สินของคนอื่นโดยไม่เป็นธรรม เราจึงได้เตรียมการลงโทษอันเจ็บแสบไว้แล้วสำหรับบรรดาผู้ปฏิเสธศรัทธา” (กุรอาน 4:160-161)

ก่อนที่จะส่งท่านศาสนทูตมุฮัมมัดมา พระองค์ได้กล่าวถึงท่านในคัมภีร์ก่อนๆ ใหม่ว่า “บรรดาผู้ปฏิบัติตามศาสนทูตที่ไม่สามารถอ่านเขียนได้ซึ่งพวกเขาพบว่าได้มีการกล่าวไว้ในคัมภีร์เตารอต และอินญิลที่อยู่กับพวกเขา เขาจะสั่งใช้พวกเขาในสิ่งที่ถูกต้อง และห้ามพวกเขาในสิ่งที่ผิด เขาจะทำให้สิ่งดีเป็นที่อนุมัติสำหรับพวกเขา และจะห้ามสิ่งที่ไม่ดีสำหรับพวกเขา” (กุรอาน 7:157) ดังนั้น อิสลามจึงไม่ทิ้งสิ่งดีไว้ แต่ได้ประกาศความมันเป็นที่ยอมรับ (ฮะลาล) นี่เป็นสัญญาณหนึ่งของความเมตตาต่อประชาชาตินี้โดยการเดินไปตามคำสอนที่มีขอบเขตกว้าง อัลเลาะห์ทรงกล่าวว่า “พวกเขาถามเจ้า(มุฮัมมัด)ว่าอะไรที่เป็นที่ยอมรับสำหรับพวกเขา จงตอบเถิดว่าสิ่งดีทั้งหมดได้ถูกอนุมัติสำหรับพวกท่าน” (กุรอาน 5:4) ถ้าเราจะมองอะไรให้ลึกกลงไปในเรื่องนี้ เราจะพบว่าความชอบที่จะร้องเพลง และเสียงดนตรีนั้นเป็นสัญญาณของมนุษย์ เราสามารถกล่อมเด็กในเปลให้หลับโดยการร้องเพลง แม่ และพี่เลี้ยงเด็กมักจะชอบร้องเพลงให้ทารก และเด็กที่ตัวเองเลี้ยงดู ยิ่งไปกว่านั้นนก และสัตว์ก็ตอบสนองต่อเสียงที่ไพเราะ และเสียงดนตรีที่เป็นจังหวะ ดังนั้น ถ้าหากการร้องเป็นสัญญาณของมนุษย์แล้วมันก็ไม่ใช่ว่าเรื่องที่อิสลามจะไปฝ่าฝืนสัญญาณของมนุษย์ อิบน์อับดุลอะฮ์กล่าวว่า “ท่านศาสนทูตได้ถูกส่งมาขัดเกลา และจัดระเบียบวินัยสัญญาณของมนุษย์ ไม่ใช่มาเปลี่ยน หรือมาแก้ไขมัน” นี่ก็เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับฮะดิษของท่านศาสดาที่ว่า “เมื่อท่านศาสนทูต ได้มายังเมือง มะดีนะฮ์ ท่านได้เห็นพวกเขาเฉลิมฉลองกันเป็นเวลาสองวัน ท่านได้กล่าวถามว่า ‘วันอะไรกัน’ พวกเขาตอบว่า ‘เราเคยรีนเริงกันในวันเหล่านี้ในระหว่างยุคก่อนหน้าอิสลาม ท่านได้กล่าวว่า ‘แท้จริงอัลเลาะห์ได้ให้โอกาสท่านสองวันซึ่งดีกว่านั้น คือวันอีดีลอัฎฮา และวันอีดีลฟิฏริ’ (รายงานโดยอะหมัด, อิบน์มาญะฮ์และอันนะซาอี) ยิ่งไปกว่านั้น ถ้าหากการร้องเพลงถูกถือว่าเป็นการรีนเริง และการละเล่น มันก็ไม่เป็นสิ่งที่ต้องห้าม เพราะมันเป็นเรื่องปกติที่มนุษย์จำเป็นต้องมีเวลาบ้างสำหรับการผ่อนคลาย และการรีนเริง ท่านศาสนทูต ได้กล่าวแก่ฮันซาละฮ์ที่คิดว่าตัวเองเป็นพวกตลบตะแลงที่ห่วยๆ แลกรรยา และลูกและทำให้เขาเปลี่ยนแปลงเมื่ออยู่ห่างจากท่านศาสน

พูดว่า “ อันซาละฮ์เอ๋ย ท่านควรจะให้เวลาส่วนหนึ่งสำหรับเรื่องทางโลก และอีกส่วนหนึ่งสำหรับการละหมาด” (รายงานโดยมุสลิม) อะลี อิบน์ อับดุลลิบกล่าวว่า “จงทำให้ตัวท่านเองสนุกสนานรื่นเริงบ้างเป็นบางครั้งเพราะถ้าหากหัวใจตึงเครียดเกินไปมันจะบอดเอา”

อบูตริดาได้กล่าวว่า “ฉันทำให้ตัวฉันเองสดชื่นเสมด้วยการสนุกสนานเพื่อที่จะทำให้ตัวฉันเองเข้มแข็งในหนทางที่ถูกต้อง” อิมามเมาะซาลีได้ตอบบางคนที่ถามท่านว่า: “การร้องเพลงมิใช่การเล่นและการรื่นเริงชนิดหนึ่งหรือ” ท่านกล่าวว่า: “ใช่ แต่ทั้งหมดที่เกิดขึ้นในชีวิตปัจจุบันนี้เป็นแค่เพียงการเล่น และการรื่นเริง ทุกสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างสามี และภรรยาของเขาก็เป็นการเล่น ยกเว้นการมีความสัมพันธ์ทางเพศที่เป็นสาเหตุโดยตรงของการก่อให้เกิดบุตร นี่เป็นสิ่งที่ถูกรายงานมาจากท่านศาสนทูต และสาวกอันทรงเกียรติของท่าน” ความจริงแล้ว เวลาพักผ่อนเป็นสิ่งที่ทำให้หัวใจสดชื่น และเป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดในเวลาเดียวกัน ความตึงเครียดและความจริงจังมากเกินไปจะทำให้หัวใจเหนื่อยอ่อน และมีดบอด

การทำให้ตัวเองรื่นเริงนั้นเป็นสิ่งที่ทำให้ตัวเองสดชื่น และเข้มแข็ง คนที่ทำงานหนักต่อเนื่องกันควรจะพักสักครู่หนึ่งเพื่อที่จะฟื้นฟูพลังของตัวเองกลับมาอีกครั้ง เพราะมิเช่นนั้นแล้วเขาจะต้องมีปัญหาในอนาคต เมื่อใครคนหนึ่งพัก ีี่ยวแรง และพลังของเขาก็จะกลับคืนมา บรรดาศาสนทูตท่านนั้นที่สามารถทนต่อความตึงเครียดอย่างหนักได้ การมีเวลาพักผ่อนเป็นรูปแบบหนึ่งของการรักษาโรคแห่งตัวตน เป็นการรักษาความเหนื่อยล้า และความเบื่อหน่าย แต่การพักผ่อนจะต้องไม่เกินเลยขอบเขตเพราะมันเป็นขัดกับเรื่องของการทำให้หัวใจรื่นเริงเพื่อที่จะทำให้มันสามารถเดินต่อไปได้ คนที่คุ้นเคยและมีประสบการณ์ในธรรมชาติของหัวใจและตัวตนของมนุษย์ รู้ว่าการพักผ่อนหย่อนกลายเป็นการปฏิบัติที่จำเป็นสำหรับชีวิตที่ดีของตนเอง ข้อพิสูจน์ถึงการอนุญาตร้องเพลงเหล่านี้ได้มาจากตัวบท และกฎระเบียบของอิสลาม และสิ่งเหล่านี้ก็เพียงพอที่จะสร้างความกระจ่างให้เรื่องนี้ได้ นอกจากนั้นชาวมะดีนะฮ์ผู้เคร่งครัด และเกรงกลัว พระเจ้า ชาวซอฮิรียะฮ์ผู้รู้ดีถึงหลักฐานของตัวบท และพวกซุฟีที่เข้มงวดในการปฏิบัติตนก็ยังถูกอ้างว่าการร้องเพลงเป็นที่อนุญาต

อิมามเชากานีกกล่าวไว้ในหนังสือเรื่อง “นัยลุลเอาตอร” ว่า “ชาวมะดีนะฮ์ และบรรดาผู้คนในหมู่ชาวซอฮิรียะฮ์ และพวกซุฟีถือว่าการร้องเพลงเป็นที่อนุญาต แม้จะมีเครื่องดนตรีประกอบ เช่นขลุ่ย อนุมันซุร อัลบุดดาตี อัซซาฟีอีเล่าว่า अबดุลลอฮ์ อิบน์ญะฟัรเห็นว่าไม่มีอะไรผิดในการร้องเพลง และเขาเองก็เคยแต่งเพลงให้ทาสของเขาร้องต่อหน้าเขา เรื่องนี้เกิดขึ้นในระหว่างสมัยของอะลี อิบน์ อับดุลลิบ เป็นผู้นำ อับญะฟัร อัลบุดดาตีเล่าเรื่องนี้หลังกอฏีซุรียะฮ์, ชะฮ์ดี อิบน์ อัลมุซัยยิบ, อะญอ อิบน์รอบาฮ์, อัซซุฮรี และอัซชะฮ์บี อรรุวัยยานี เล่าจากอัลก็อฟฟาลว่า มาลิก อิบน์หุสะนัสถือว่าการร้องเพลงพร้อมเครื่องดนตรีเป็นที่อนุญาต นอกจากนั้นแล้ว อนุมันซุร อัลฟุรอનીก็อ้างว่ามาลิกกล่าวว่าการเล่นขลุ่ยเป็นที่อนุญาต อนุ อัลฟัดล์ อิบน์ ญอฮิรเล่าว่า “ชาวมะดีนะฮ์ไม่เคยโต้เถียงกันเรื่องการอนุญาตให้เล่นขลุ่ย” อิบน์อันนีวเล่าไว้ในหนังสือ “อัลอุมดะฮ์” ของเขาว่า: “อับญอฮิรได้กล่าวว่าชาวมะดีนะฮ์ได้แสดงความเห็นพ้องต้องกันในเรื่องนี้ พวกซอฮิรียะฮ์ทั้งหมดก็กล่าวเช่นเดียวกัน” อัลเมาริตีได้บอกเล่าถึงการอนุญาตให้เล่นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งซึ่งมีรูปทรง

คล้ายน้ำเต้า และอัลอัดฟุวีกั้ตัดสินว่านี่เป็นที่อนุญาต นักวิชาการเหล่านี้ทั้งหมดถือว่าการร้องเพลงที่มีเครื่องดนตรีประกอบเป็นที่ยอนุญาต แต่ส่วนเรื่องการร้องเพลงที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบนั้น อัลอัดฟุวีกั้กล่าวว่า ในหนังสือเกี่ยวกับนิติศาสตร์บางเล่มอิมามเชาะซาอิกกล่าวถึงมติของบรรดานักวิชาการส่วนใหญ่ว่าเป็นที่ยอนุญาต อิบน์ญอฮ์รียั้กล่าวถึงมติเอกฉันท์ของสาวกของท่านศาสนทูต และบรรดาคนรุ่นหลังสาวกในเรื่องนี้ อิบน์ อันนะฮ์วีกล่าวไว้ในหนังสือ “อัลอุมดะฮ์” ว่าการร้องเพลง และการการฟังเพลงเป็นที่ยอนุญาตโดยสาวกกลุ่มหนึ่ง และปฏิบัติตามสาวกเหล่านั้น

เงื่อนไข และข้อกำหนด

อย่างไรก็ตามมีเงื่อนไขและข้อกำหนดที่จะต้องปฏิบัติเกี่ยวกับเรื่องการฟังเพลงบางอย่าง ดังนี้

1. มิใช่ว่าการร้องเพลงทุกอย่างเป็นที่ยอนุญาต เพลงที่ยอนุญาตนี้จะต้องสอดคล้องกับหลักคำสอนและจริยธรรมอิสลาม ดังนั้นเพลงที่ร้องเพื่อยกย่องสรรทรราชย์และผู้ปกครองที่ทุจริตนั้นไม่สอดคล้องกับคำสอนของอิสลาม เพราะอิสลามต่อต้านผู้ลวงละเมิดและพันธมิตรของผู้ลวงละเมิด และบรรดาผู้เอยเมยต่อการลวงละเมิด

2. วิธีการร้องเพลงก็เป็นสิ่งสำคัญ ถ้าเนื้อหาของเพลงดี แต่การแสดงออกของผู้ร้องที่มีเจตนากระตุนหรือร่ำอากรรมใดคร้ และยั่ววน การร้องเพลงเช่นนั้นก็อาจจะเข้าข่ายต้องห้าม หรือเป็นที่สงสัยหรือนำรังเกียจ คัมภีร์กุรอ่านได้กล่าวแก่บรรดาภรรยาของท่านศาสนทูตมุฮัมมัดว่า “โอภรรยาของนบีเอ๋ย พวกเธอไม่เหมือนกับผู้หญิงอื่นๆ ถ้าหากพวกเธอระวังรักษาหน้าที่ของพวกเธอต่ออัลเลาะห์ ดังนั้น ก็จงอย่าพูดจาเสียงอ่อนหวานเพราะเกรงว่าบรรดาผู้ที่หัวใจของพวกเขาเป็นโรคอาจจะคิดไม่ดี แต่งพูดด้วยน้ำเสียงปกติ” (กุรอ่าน 33:32) ดังนั้นเราจะต้องระวังเรื่องดนตรีเมื่อมันมีคำร้องที่ใช้เสียงออเซาะประกอบเสียงดนตรีที่มีท่วงทำนองให้เคลิบเคลิ้ม และแสงสีต่างๆ

3. การร้องเพลงจะต้องไม่มีอะไรที่เป็นที่ต้งห้ามประกอบ เช่น สิ่งมีนเมา การเปิดเผยเรือนร่าง หรือการเปลือยกาย การอยู่ร่วมปะปนกันหรือมั่วสุมกันระหว่างชายหญิงอย่างทีเห็นกันนในผับ และไนท์คลับ

4. อิสลามห้ามการเกินเลยขอบเขตในทุกเรื่องแม้แต่ในเรื่องของการละหมาด ดังนั้น ในการพักผ่อน และรีนเร็กก็เช่นกันถึงแม้สิ่งเหล่านี้จะเป็นที่ยอนุญาตก็ตาม นี่เป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าช่องว่างของความคิดและหัวใจนั้นจะต้องได้รับการรักษาไว้ และแก้ไขในระหว่างการมีชีวิตในช่วงสั้นๆของมนุษย์ เราจะต้องรู้ว่า อัลเลาะห์จะถามเราทุกคนเกี่ยวกับชีวิตของ และโดยเฉพาะวัยหนุ่มของเราว่าเราใช้มันไปอย่างไร มีบางสิ่งที่เขาจะต้องตัดสินด้วยตัวของเขาเอง ถ้าหากมีการร้องเพลงบางอย่างที่ร่ำอากรรมปรารถนาของเขา และนำเขาห่างออกไปจากชีวิตจริง เขาควรจะหลีกเลี่ยงมันแล้วปิดประตูนั้นไม่ให้ลมแห่งการทดสอบ และล่อลวงเข้ามาทำลายศาสนา ศีลธรรม และหัวใจของเขาหรือไม่ ถ้าหากเขาทำ เขาก็จะมีชีวิตอยู่อย่างสงบ

1.5 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

การพิจารณาคุณค่าของเพลง นอกจากจะศึกษาด้านเนื้อหาสาระของเพลงแล้ว องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ ทำนองเพลง ที่ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงขึ้นจากเสียงที่มี จังหวะเป็นสิ่งกำกับให้เคลื่อนที่ (เอกราช เจริญนิตย์. 2537: 43) ได้กล่าวถึงเรื่องทำนองเพลงไว้ว่า ทำนองเป็นความต่อเนื่องของเสียงในแนวนอนอย่างมีระบบกำกับด้วยช่วงเวลา ลักษณะของทำนอง ประกอบด้วย การเคลื่อนที่ขึ้นลง การซ้ำ (Repeat) พิสัยทำนอง (Range) ทางด้านความสั้นยาว เช่น ความสั้นยาวของเพลง ช่วงกว้างของเสียงในเพลง ทำนองมีรูปแบบของการเคลื่อนที่หลาย รูปแบบ จากการศึกษาศาสนาชาติ พิทักษากร (2526: 1) กล่าวว่า ทำนองเพลงแบ่งออกได้ 3 แบบ คือ

1. ทำนองซ้ำอยู่กับที่ (Repetition) เป็นการบรรเลงซ้ำโน้ตอยู่กับที่ในลักษณะเป็นโน้ต ช่วงสั้น ไม่ควรซ้ำโน้ตตัวเดิมมากนัก ควรมีการเปลี่ยนระดับเสียงบ้าง

2. ทำนองไล่เรียงเสียง (Conjunct Motion) หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า Step Motion เป็นลักษณะการบรรเลงซ้ำตัวโน้ต โดยให้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เหล่านั้นดำเนินต่อเนื่องกันไป

3. การกระโดด (Leap or Disjunct Motion) เป็นการบรรเลงซ้ำในลักษณะของการ กระโดดเป็นระยะขั้นคู่เสียง (interval) ระยะขั้นคู่ที่นำมาใช้ ได้แก่ ขั้นคู่ที่ 3 4 5 6 8 ยกเว้นคู่ 7 เมเจอร์ เพราะเป็นระยะขั้นคู่ที่ออกเสียงยาก จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ใกล้เคียงกัน นับว่ามีความสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นทำนอง

ลักษณะทำนองเพลงมีการแบ่งวรรคตอนเป็นส่วนต่างๆ ตามความประสงค์ของเพลง มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 21) ได้กล่าวว่วรรคตอนเพลง คือ การแบ่งทำนองออกเป็นส่วนๆ ในการแบ่งจึงควรยึด “ทำนองเพลง” เป็นหลักโดยคำนึงถึงความหมายของเพลงและจุดประสงค์ในการ แบ่งเป็นหลักการแบ่งทำนองหนึ่ง สามารถแบ่งได้เป็นส่วนยาว หรือส่วนสั้น ซึ่งจะได้ความหมาย สมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็กหรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย ณิชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 3) ได้อธิบายถึงประโยคเพลงว่า ประโยคเพลงจะเป็นส่วนประกอบของเพลง ทุกเพลงและประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะถูกนำมาผูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ แต่ละ ประโยคมักจะมีส่วนย่อยออกไปอีก เรียกว่า “หน่วยทำนองย่อยเอก” ซึ่งมีความสำคัญในการผูก เพลงทั้งหมดเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากนี้ประโยคเพลงยังมีเคเดนซ์ (Cadence) ใน ตอนท้ายของประโยค ซึ่งเป็นตัวกำหนดจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง นอกจากการวิเคราะห์ประโยค เพลงยังต้องคำนึงถึงเทคนิคทางการประพันธ์เพลงที่ใช้ เช่น เทคนิคการซ้ำ เทคนิคการเลียน ฯลฯ และท้ายที่สุดควรวิเคราะห์โครงสร้างหลักของประโยคเพลง เพราะเป็นตัวบอกทิศทาง การเคลื่อนไหวของประโยคเพลง

เพลงต่างๆ เมื่อพิจารณาพบรูปแบบ ที่ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่ง มี ผลศึกษาหลายท่านได้กล่าวถึงไว้ เช่น สมชาย รัตมี (2538: 10) กล่าวว่า คำว่า Form มีการเรียก ในศัพท์ภาษาไทยว่า รูปแบบ มีความหมายถึงรูปแบบการวางทิศทาง การดำเนินทำนองของเพลง ให้เหมาะสมลงตัวเป็นไปด้วยความราบรื่นเรียบร้อย เรื่องราวให้เกิดความรู้สึกทางอารมณ์ และมี

ความไพเราะขึ้นมา โดยทั่วไปนั้นเพลงสมัยนิยมมักใช้รูปแบบของ Binary Form คือ มีจำนวนท่อนที่แตกต่างกันเพียง 2 ท่อน ทั้งนี้เพราะเพลงสมัยนิยมนั้นต้องการลักษณะที่จดจำได้ง่าย ร้องได้ง่าย ฟังง่าย เป็นหลักการสร้างเพลง ในการศึกษาของเบญจรงค์ กุลสุม (2540: 36) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบ (Form) เป็นการจัดสัดส่วนให้เป็นท่อน หรือตอนโดยกำหนด ให้แต่ละตอนมีความยาวเท่า ๆ กัน มีลักษณะสำคัญดังนี้

1. แบบเอกบาท (Unitary or One Part Form) เป็นเพลงทำนองเดียว
2. แบบทวิบาท (Binary or Two Part Form) เป็นการกำหนดท่อนเพลงออกเป็นส่วนใหญ่ ๆ ได้เป็น 2 ตอน เช่น A: B หรือ AA: BB
3. แบบตรีบาท (Ternary or Three Part Form) เป็นเพลงที่แบ่งออกได้ 3 ตอน สำหรับตอนที่ 1 และ 3 ทำนองจะเหมือนกัน ส่วนในตอนที่ 2 จะเป็นทำนองที่มีความแตกต่างไปจากตอนที่ 1 และ 3 เช่น A: B: A หรือ AA: BB: AA

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 61) ได้กล่าวไว้ว่า รูปลักษณะในทางดนตรี (Musical Form) หมายถึง โครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง สันคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่าง ๆ ของเพลง ซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผนในการอ้างถึงแต่ละตอน จะใช้อักษร A , B , C ซึ่งในแต่ละตอนจะมีความยาวเท่า ๆ กัน ไพรัช มากกาญจนกุล (2535: 45 - 53) ได้แบ่งฟอร์มของเพลงเป็น 2 ประเภท คือ

1. Non-Repetition เป็นบทเพลงที่ไม่มีการซ้ำ
2. Repetition คือ บทเพลงที่มีการซ้ำท่อนกัน

นอกจากนี้ทำนองเพลงยังต้องมีรูปร่าง หรือลายเส้นของทำนอง (Melodic Curves) ซึ่งท่วงทำนองต้องมีการถามตอบกัน (Antecedent-Consequence) โดยวรรคถามจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด (Dominant) และวรรคตอบจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด (Tonic) และบางเพลงอาจจะมีการซ้ำแบบ

- ซ้ำยกทิม (Repeat)
- ซ้ำโดยการพลิกกลับ (Inversion)
- ซ้ำเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence)
- ซ้ำขยายอัตรา (Augmentation)
- ซ้ำลดอัตรา (Diminution)

พระเจนดุริยางค์ (2509: 113) กล่าวว่า จุดพัก (Cadence) หมายถึง การพักประโยค เพลง บทเพลงทุก ๆ บทจะต้องมีประโยค ประโยคหนึ่งจะต้องแบ่งเป็นวรรคตอนซึ่งสอดคล้องกับ วิลเลียม เลฟลอค (1972: 69) กล่าวว่า จุดพัก หมายถึง จุดพัก หรือหยุดเพื่อให้เกิดวรรคตอนทางดนตรี อีริค เทเลอร์ กล่าวว่า จุดพักที่มีใช้กันโดยทั่วไปมี 4 ชนิด ใช้สำหรับจบประโยคหรือจบเพลง และเป็นจุดพักสำหรับผ่อนคลายเป็น จึงแบ่งจุดพักออกเป็น 2 ประเภท

1. จุดพักแบบสมบูรณ์ (Full Cadence) เป็นจุดพักที่ให้ความรู้สึกว่าจบสมบูรณ์ โดยมีลิ้งโน้ตเป็นตัวนำเข้าสู่โน้ตโทนิค เปรียบได้กับเครื่องหมายมหัพภาค คอร์ดที่นำมาใช้ต่อเนื่อง

เพื่อให้เกิดความรู้สึกจบสมบูรณ์จะเป็นคอร์ดในตำแหน่งรากฐาน และคอร์ดสุดท้ายจะเป็นคอร์ด I มี 2 ชนิดดังนี้

1.1 เพอเฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด V – I

1.2 เพลเกิล เคเดนซ์ (Plagal Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด IV – I

2. จุดพักแบบไม่สมบูรณ์ (Half Close Cadence) เป็นจุดพักที่ให้ความรู้สึกว่าจะไม่สมบูรณ์ หรือไม่จบ เป็นจุดพักเพื่อผ่อนคลายแล้วจะต้องดำเนินบทเพลงต่อไป คอร์ดที่นำมาใช้ต่อเนื่องให้เกิดจุดพักแบบไม่สมบูรณ์มี 2 ชนิดดังนี้

2.1 อิมเพอเฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ดหลายรูปแบบ เช่น I – V II – V IV – V ที่ใช้น้อยมาก VI – V

2.2 อินเทอร์พรัตเคเดนซ์ (Interrupted Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด V – VI

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 30) กล่าวว่า เคเดนซ์ หมายถึง จุดพักประโยคเพลงเกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยค แม้ว่าเคเดนซ์จะเป็นตัวกำหนดการสิ้นสุดของประโยค แต่ประโยคอาจจบด้วยโน้ตยาว ตัวหยุด หรือการเปลี่ยนเนื้อผิวของเพลงก็ได้ อย่างไรก็ตาม เคเดนซ์ยังมีความสำคัญ และเป็นที่ยอมรับในการจบประโยคเพลง

1. เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดการดำเนินคอร์ดจาก V ไปคอร์ด I

2. เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดที่ข้อกำหนดไม่เป็นไปตามเงื่อนไขของเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

3. เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence) เป็นการดำเนินคอร์ด IV – I

4. เคเดนซ์เปิด (Half Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบา ไม่สามารถจบตอนหรือจบเพลงได้ ประกอบด้วยคอร์ดใดก็ได้เป็นคอร์ดแรก ส่วนคอร์ดหลังเป็นคอร์ด V

5. เคเดนซ์ขัด (Deceptive Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบาสุด มีการดำเนินคอร์ดจาก V ไปยังคอร์ดใดที่ไม่ใช่คอร์ด I

วีระชาติ เปรมานนท์ (2537: 1) กล่าวว่า ในการวิเคราะห์ได้ใช้วิธีประยุกต์เปรียบเทียบด้วยระบบของอาร์โนลด์ ไชนเบิร์ก (Arnold Schoenberg) และเฮนริช ชงเกอร์ (Heinrich Schenker) โดยในด้านทฤษฎีแบ่งเป็น 4 หัวข้อคือ

1. การเปลี่ยนแปลงด้านจังหวะ
2. กฎเกณฑ์การประสานเสียง
3. รูปแบบของการบรรเลง
4. ความซับซ้อนในโครงสร้างของทำนอง

ด้านการเรียบเรียงเสียงแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อคือ

1. การผสมเสียง
2. สีสันของเสียงที่นิยมในปัจจุบันและแนวโน้มในอนาคต

3. เครื่องดนตรีและเครื่องมือชนิดใหม่ที่นำมาใช้ และลักษณะของการใช้

ศิริพงษ์ แก้วพลอย (2546: 29) ให้ความหมายไว้ว่า การประสานเสียง (Harmony) คือ การผสมเสียงหลายเสียงเข้าด้วยกันเพื่อให้ได้เสียงที่ไพเราะตามความต้องการของนักประพันธ์ แต่ละกลุ่ม เสียงที่นำมาปรุงแต่งสามารถสร้างอารมณ์ของดนตรีนั้นๆ ได้ โดยเฉพาะลักษณะการประสานเสียงในแต่ละยุคสมัยสามารถทำให้รูปแบบของเพลงมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ในส่วนของการเดินของกลุ่มเสียงประสาน มักมีเป้าหมายหรือแนวโน้มที่จะเดินไปหากกลุ่มเสียงประสานอีกกลุ่มหนึ่ง เราเรียกลักษณะที่เกิดขึ้นนี้ว่าปรากฏการณ์ของระบบกฏูญแจเสียง (Phenomenon Tonality)

ดิวิด แมคอลลิสเตอร์ (David McAllester. 1992: 173) ได้อธิบายถึงแนวทางการวิเคราะห์ รูปแบบของดนตรี (Style) จากองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรี ได้แก่ วิธีการขับร้อง (Banner of Singing) จังหวะ (Tempo) เสียงประสาน (Accompaniment) ค่าของโน้ต (Note Values) โครงสร้าง (Structure) โน้ตจบ (Final tone) และพยางค์สุดท้ายของคำร้อง

สรน โรจนตระกูล (2540) กล่าวว่า บทเพลงทั้งหลายทั้งปวงจะมีองค์ประกอบอยู่ 4 ประการ

1. ลีลาจังหวะ (Rhythm) คือ ความสั้นยาวของเสียงในระดับต่างๆ ที่กำหนดหมวดหมู่ของทำนอง
2. ทำนองเพลง (Melody) คือ การดำเนินอย่างต่อเนื่องกันของเสียงในระดับสูง ต่ำ และในอัตราสั้นยาวต่างกันเป็นช่วงตอนหนึ่ง ๆ
3. การประสานเสียง (Harmony) คือ การวางแผนประสานเสียงเพื่อกำกับแนวทำนอง และทำให้ทำนองมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น
4. คีตลักษณ์ (Form) คือ รูปแบบหรือโครงสร้างของบทเพลงที่ยึดถือเป็นหลักในการประพันธ์

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547: 8) กล่าวว่า ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง ความสามารถของนักแต่งเพลงในการสร้างทำนองให้ผู้ฟังประทับใจเป็นเรื่องที่พูดกันไม่รู้จบ ไม่มีทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งที่สามารถยึดถือในการแต่งทำนองให้ประสบความสำเร็จได้เสมอไป นักแต่งเพลงที่ไม่สามารถสร้างทำนองเพลงให้ไพเราะได้ก็ไม่สามารถที่จะเป็นนักแต่งเพลงที่ดีได้ และมีประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์ทำนองนี้

1. ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด และโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด
2. ขั้นคู่ (Interval) วิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

3. ทิศทาง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น ทิศทางลง และทิศทางคงที่

4. โน้ตระดับ ในการวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน้ตระดับด้วยเพราะเป็น สิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง

5. โน้ตระดับ ในการวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน้ตระดับด้วยเพราะเป็น สิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง

6. โครงหลักของทำนอง เป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน้ต และกำหนดทิศทาง ของทำนองด้วย

7. จำนวนแนวเสียง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในเบื้องต้นจะช่วยให้ทราบจำนวน แนวเสียงที่แท้จริง

คมสันต์ วงศ์วรรณ (2543: 36) กล่าวว่า โดยทั่วไปแล้วคนจำนวนมากเมื่อพูดถึงดนตรีก็ มักนึกถึงทำนอง การร้องเพลงในห้องเรียน การร้องเพลงในรถ การร้องเพลงในค่ายพักแรม หรือแม้ กระทั่งการร้องเพลงในห้องน้ำ ฯลฯ สิ่งที่เรานิยามมาข้างต้นคือการทำ “ทำนอง” โดยปกติการฟัง เพลงทั่ว ๆ ไป สิ่งแรกที่เรามักจะจำได้คือ ทำนองเพลง ไม่เคยจำชื่อเพลงได้เลย แต่สามารถจำ ทำนองเพลงนั้นได้เป็นอย่างดี เนื่องจากว่าทำนองมีบางสิ่งบางอย่างที่พิเศษจึงทำให้เราจำทำนอง ได้

ทำนอง คือ เสียงที่เปล่งออกมาโดยมีความต่อเนื่องกันเป็นระบบ ทำนองเปรียบเหมือน รูปร่างของบทเพลง มีเสียงสูง ต่ำ สั้น และยาวประกอบกันเข้า โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนอง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจำ องค์ประกอบของทำนองประกอบด้วย

1. จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ทำนองที่มีความสั้น-ยาว ของแต่ละเสียง แล้วประกอบกันเป็นทำนองเพลง

2. มิติ (Melodic dimensions) คือ ทำนองที่ประกอบด้วยความสั้น-ยาว และช่วงกว้าง ของเสียง

- ความยาว (Length) ทำนองเพลง โดยทั่วไปมักประกอบด้วยทำนองสั้นและยาว ส่วน ที่สั้นที่สุด

- ช่วงกว้างของเสียง (Range) คือ ช่วงห่างของเสียงที่ประกอบกันที่ทำนองเพลง ช่วง ห่างของเสียงจะอยู่ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ เรียกว่า “โมทีฟ” (Motive)

อนรรฆ จรรย์ยานนท์ (2537: 17) ได้แบ่งลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Movement) ออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่ทำนองแบบเป็นขั้น ๆ (Conjunct Movement) เป็นการเดินแนวทำนอง จากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ไม่ว่าจะต่ำกว่า หรือสูงกว่าอย่างเป็นขั้น ๆ โดยใช้เสียงโน้ตในบันได เสียงของทำนองนั้น

2. การเคลื่อนที่ทำนองแบบกระโดด (Disjunction Movement) เป็นการเคลื่อนที่ทำนองตั้งแต่ระยะคู่ 3 ขึ้นไป มี 2 ชนิด

2.1 การกระโดดทำนองระยะขั้นคู่ที่ 3 ไม่ว่าขึ้นหรือลง (Skip)

2.2 การกระโดดคู่กว้างหรือการกระโดดที่มากกว่าระยะขั้นคู่ที่ 3 ขึ้นไป ไม่ว่าจะกระโดดขึ้นหรือลง (Leap) ทั้งนี้ไม่รวมถึงการกระโดดที่เป็นอ็อกเตฟ (Octave) ซึ่งจะถูกพิจารณาเป็นการซ้ำโน้ตเดียวกันในช่วงระดับเสียง (Register) อื่น ๆ

3. การเคลื่อนที่ทำนองแบบโครมาติก (Chromatic)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2548: 23) กล่าวว่า ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียงและความยาวของเสียงตามแนวนอน โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด ทำนองมีความหลากหลาย ลักษณะแตกต่างกันออกไป ทำนองคล้ายกับภาษาพูด คือ เป็นภาษาดนตรีที่ประกอบเป็นประโยคเพื่อสนองความคิดของผู้พูด ดังนั้นการเข้าใจดนตรีจึงต้องจำลักษณะทำนองให้ได้ ทางดนตรีมีศัพท์มากมาย ที่หมายถึง ทำนอง เช่น Tune, Air, Theme และ Melodic Line องค์ประกอบของทำนองที่ควรทราบได้แก่

1. จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ความสั้นยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง

2. มิติ (Melodic Dimensions) มิติของทำนองประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ความยาว และ ช่วงกว้าง

- ความยาว (Length) ทำนองบางครั้งอาจจะสั้นๆ เป็นส่วนๆ ซึ่งส่วนที่เล็กที่สุดหรือสั้นที่สุด เรียกว่า โมทีฟ (Motive) บางทำนองอาจเป็นทำนองที่ยาวมากๆ เรียกประโยค (Sentence)

- ช่วงกว้าง (Range) คือ ระยะระหว่างระดับเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด

3. ช่วงเสียง (Register) ทำนองอาจอยู่ในช่วงเสียงใดช่วงเสียงหนึ่ง เช่น ในช่วงเสียงต่ำ กลาง และสูง บางครั้งทำนองอาจเคลื่อนจากช่วงเสียงหนึ่งไปอีกช่วงเสียงหนึ่งก็ได้

4. ทิศทางของทำนอง (Direction) ทำนองอาจจะเคลื่อนไปในหลายทิศทาง เช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่ โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ขึ้นจุดสูงสุด เมื่อเนื้อหาของเพลงถึงจุดสำคัญที่สุด ปกติการเคลื่อนไปของทำนอง อาจจะเป็นลักษณะการกระโดด (Disjunction Progression) หรือเรียงกันไป (Conjunct Progression)

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สุภาพรณ พลอยบุษย์ (2547: บทคัดย่อ) การศึกษาดนตรีในพิธีเจ้าเซ็น โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลโดยมุ่งศึกษาประวัติที่มา และวัฒนธรรมในพิธีแห่งเจ้าเซ็น ศึกษาดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่งเจ้าเซ็น และศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีแห่งเจ้าเซ็น ใช้วิธีการสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ที่มีความรู้เกี่ยวข้องกับพิธีแห่งเจ้าเซ็น ตลอดจนผู้อาวุโส ทั้งนี้ยังได้

ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำรารวบรวมไปถึงงานวิจัยต่างๆที่เกี่ยวข้อง และได้ปฏิบัติงานภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล โดยศึกษาสภาพต่างๆ ของพื้นที่ประกอบพิธีแห่เจ้าเซ่น และวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีอยู่ จากนั้นยังได้รวบรวมข้อมูลที่ได้อามาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นงานวิจัย และจากการศึกษาพบว่า ดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ่น มีการใช้เครื่องดนตรี คือ กลองทัดตีจังหวะจากซ้ายไปขวา และตีจังหวะรัวเพื่อเป็นสัญญาณการเดินเข้า และออกของผู้ประกอบพิธี นอกจากนี้ยังมีการตีจังหวะธรรมดาสลับไม้ และเพิ่มการเน้นบางจังหวะในวันที่กล่าวถึงผู้นำคนสำคัญ มีปี กลอง และฉาบใช้นำขบวนการบรรเลงประโคมในวันปกติ โดยเครื่องประกอบจังหวะตีจังหวะซ้ำแล้วหลุดเป็นช่วงๆ และปีทำหน้าที่คล้ายทำนองสวด ส่วนในวันที่เป็นเป้าหมายของพิธี วงปีกลอง และฉาบบรรเลงบทเพลงที่มี จังหวะเร็ว มีการบรรเลงแบบผสมวงมากขึ้น มีท่วงทำนองเศร้า ดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิดความรู้สึกคล้อยตาม

การวิเคราะห์ดนตรีได้นำบทร้อง ซึ่งเป็นการร้องประกอบอากัปกิริยา การเดิน การเต้น และการนั่ง โดยมีความหมายของเนื้อร้อง ตามที่ได้มีการกำหนดไว้ซึ่งกล่าวถึงกลุ่มบุคคล และเหตุการณ์ต่างๆ เหล่านั้นด้วย ทำนองมีการใช้ซ้ำกันในแต่ละวัน แต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ในวันที่ 10 มีการร้องทำนองมากที่สุด โดยบทร้องส่วนใหญ่มีวรรคเพลงสั้นๆ เพียงสองวรรคในหนึ่งบทเพลง มีการเคลื่อนที่ของทำนองที่เรียงกันเป็นลำดับขั้น และการซ้ำโน้ต มีช่วงเสียงสูงตั้งแต่คู่ 3 คู่ 6 มีการเรียงลำดับของเสียงที่เป็นแบบเฉพาะ และพบว่ามีการสลับจังหวะของทำนองที่ไม่ซ้ำกัน หรือมีการสลับจังหวะที่หลากหลาย เนื่องจากภาษาที่ใช้ในพิธีกรรม

จุฑาทิри ยอดวิเศษ (2550: บทคัดย่อ) ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม: กรณีศึกษาชุมชนบ้านคร้ว และองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิมชุมชนบ้านคร้ว โดยใช้ข้อมูลจากวิทยากร เทปบันทึกเสียง และข้อมูลด้านเอกสารประกอบพบว่า ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านคร้วซึ่งมีมาตั้งแต่ในอดีตได้รับการถ่ายทอดกันจนมาถึงปัจจุบันเป็นลักษณะของมุขปาฐะ ดนตรีที่ชุมชนบ้านคร้วนิยมใช้ในประเพณีวิถีชีวิตของชาวมุสลิมบ้านคร้ว เรียกว่า นาเสปโบราณ เป็นดนตรีที่ไม่ซับซ้อน การบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญ คือ กลองตุฟ ขณะทำการบรรเลงนักร้องจะปรบมือตามจังหวะไปด้วย นักดนตรีเรียนดนตรีอย่างไม่เป็นทางการเนื่องจากอยู่ในสิ่งแวดล้อมของวัฒนธรรมดนตรีมาตั้งแต่เล็กได้ การร้องแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย ชาย กับหญิง ไม่มีการร้องประสานเสียง บางช่วงจังหวะของเพลงร้องด้วยการร้องลัทธิกันระหว่างหญิงชาย นักดนตรีจะแต่งกายตามแบบของมุสลิมภาคใต้ ถ้าเป็นงานสำคัญ หรืองานทางการ สมาชิกในวงจะนิยมแต่งกายให้อยู่ในแบบแผนเดียวกันแต่ใส่เสื้อคนละสี ขณะนั้นบรรเลงจะแยกหญิงชาย เพลงนาเสปโบราณจะใช้เฉพาะงานมงคลของชาวมุสลิมเท่านั้น

จากการศึกษาพบว่าวงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านคร้วมีเพลงทั้งหมด 15 เพลง เนื้อร้องมีทั้งภาษาอาหรับ ภาษามลายู และมีเพลงเดียวที่ใช้ภาษาไทยผสมโดยมีเนื้อหากล่าวถึงการลา และขอให้พระเจ้าอวยพร ซึ่งใช้เป็นเพลงสุดท้ายก่อนจบการแสดง

จากการวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรี พบว่าเพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านคร้วใช้บันไดเสียงซี เมเจอร์เป็นหลัก ทุกเพลงใช้หน้าทับจังหวะกลองเหมือนกันทั้งท่อนที่มีจังหวะซ้ำ และเร็ว

ยกเว้นเพลงมารีลามารี ท่อนที่มีจังหวะเร็วจะใช้หน้าทับซ้ำ ซ้ำ ซ้ำ ทำให้เพลงมีความแตกต่างจากนาเสปโบราณเพลงอื่นๆ กลุ่มทำนองมีทั้งที่ซ้ำกันระหว่างท่อน หรือเที่ยว และซ้ำกันเองภายในท่อนๆ ไม่ปรากฏการใช้เสียงดังเบาชัดเจน เครื่องประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนัก

แม้ปัจจุบันวงนาเสปโบราณจะเหลือน้อย ชาวมุสลิมบ้านคร้วซึ่งได้รับการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีจากบุคคลในครอบครัวยังคงรักษาความเข้มแข็ง และรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนบ้านคร้วไว้ได้อย่างสมบูรณ์

วิชา เชาร์ฮิลป์ (2541: บทคัดย่อ) ทำนองเพลงลำตัด และเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัด มีการกล่าวอ้างถึงความเป็นมาของลำตัดว่าพัฒนาการมาจากการตีกลองรำมะนาของแขก ผลการศึกษาพบว่า เพลงลำตัดมีระดับเสียงที่เคลื่อนที่เป็นทำนองปรากฏในบันตนและคำร้องกล่าวคือ

1. บันตน พบว่ามีหลากหลายทำนองอาทิเช่น ทำนองแขกมาลาญ ทำนองแขกอินเดีย ทำนองเพลงไทยเดิม ทำนองเพลงพื้นเมือง ทำนองเพลงไทยสากลหรือลูกทุ่งตามสมัยนิยม

2. คำร้องแบ่งตามโครงสร้างได้เป็น 2 ตอนคือ

2.1 สร้อยเพลง พบว่าทำนองของสร้อยเพลงที่ยังคงใช้ร้องในการแสดงลำตัดทั่วไป จำแนกได้เป็นทำนองกระพือ ทำนองกลาง ทำนองแขก ทำนองจักรรูน ทำนองมอญ ทำนองลาว หลง และทำนองโศก ทำนองที่ปรากฏเป็นที่นิยมที่สุดตามลำดับ ได้แก่ ทำนองกลาง ทำนองจักรรูน และทำนองโศก ส่วนทำนองที่สูญหายจากสาเหตุที่ไม่ได้มีการสืบทอดเรียกว่า ทำนองโบราณ สร้อยเพลงยังแบ่งส่วนการร้องออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนนำ ซึ่งเป็นส่วนที่ร้องนำโดยผู้เป็นต้นบท และส่วนลูกคู่ คือส่วนที่ผู้เป็นลูกคู่ร้องรับในบทกลอนกับส่วนนำ

2.2 บทร้อง พบว่า มีลักษณะการเคลื่อนที่ของระดับเสียง จัดแบ่งได้ 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ของระดับเสียงไม่เป็นทำนอง มีลักษณะคล้ายบทพูดกึ่งร้อง โดยในขณะร้องไม่มีการประกอบจังหวะและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงเป็นทำนอง ปรากฏอยู่ในบทพูดกึ่งร้องได้แก่ทำนองไชยก ทำนองบทร้องในสร้อยเพลงทำนองลาวหลง และทำนองบทร้องของลำลออยโดยมีการประกอบจังหวะในขณะขับร้องด้วย

แก้วกร เมืองแก้ว (2544: บทคัดย่อ) วงม้งคละ กรณีศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านของนายประพรต คชนิล โดยศึกษาประวัติความเป็นมาของวงม้งคละประพรต รุ่งเรือง โดยเสนอประวัติความเป็นมาของคณะ และรายชื่อนักดนตรีคณะประพรต รุ่งเรือง ศึกษาขนบธรรมเนียมของวงม้งคละ ในเรื่องเครื่องดนตรี รูปแบบการจัดวง พิธีไหว้ครู การเรียน และการสืบทอด วิเคราะห์บทเพลงของวงม้งคละ คณะประพรต รุ่งเรือง บทเพลงที่ใช้ในวงม้งคละ ศึกษารูปแบบจังหวะของปีหน้าทับกลองวิเคราะห์ รูปแบบลักษณะการตีกลองหลอน ให้เข้ากับกลองยี่น หน้าทับของกลองวงม้งคละ รูปแบบจังหวะลักษณะ การดำเนินทำนองของปี และลักษณะการเล่นก่อนหลัง

จิรินทร์ เทพสงเคราะห์ (2540: บทคัดย่อ) ดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา เพื่อศึกษาทางด้านวัฒนธรรมดนตรีกาหลอ องค์ประกอบ และรูปแบบของดนตรีกาหลอ โดยเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีสังเกต สัมภาษณ์ บันทึกเทป และถ่ายภาพประกอบ เสนอผลการศึกษาดังวิธี

พรรณนาวิเคราะห์ ผลงานวิจัยได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับเครื่องดนตรี วงดนตรี นักดนตรี อาชีพของนักดนตรี การแต่งกาย และโอกาสในการบรรเลง ในด้านองค์ประกอบ และรูปแบบดนตรีกาหลอได้อธิบายเกี่ยวกับเพลง ในเรื่องจำนวนห้องเพลง ท่อนเพลง หน้าทับ และจังหวะต่างๆ ตลอดจนอธิบายลักษณะการดำเนินทำนองเพลงดนตรีกาหลอ การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง จากผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา ในปัจจุบันการยึดแนวปฏิบัติทางวัฒนธรรมได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพปัจจุบัน แต่ยังมีอีกหลายประการยังคงเคร่งครัดตามระเบียบประเพณีดั้งเดิม รูปแบบประเพณีในการบรรเลงของวงกาหลอ จังหวัดสงขลาในปัจจุบัน นักดนตรีกาหลอยังคงเคร่งครัดในรูปแบบ และพิธีกรรมที่เป็นหลัก เพลงดนตรีกาหลอมี 3 ประเภท คือเพลงไหว้ครู หรือเพลงแม่บท เพลงทั่วไป และเพลงงานศพ

ณัฐภาพร หอมแ่ม (2548: บทคัดย่อ) ลิเกฮูลู: กรณีศึกษาคณะอาเนาะอุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอมะนัง จังหวัดปัตตานี ผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลิเกฮูลู คณะอาเนาะอุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอมะนัง จังหวัดปัตตานีโดยส่วนมากเป็นวัฒนธรรมทางศาสนาอิสลาม เช่น การแต่งกาย ภาษา พิธีกรรมทางศาสนา และประเพณีความเชื่อในด้านเรื่องๆ ที่สืบทอดกันมา ตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของลิเกฮูลู คณะอาเนาะอุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอมะนัง จังหวัดปัตตานี พบว่ามีการสร้างความเข้มแข็งในระดับยั่งยืน โดยวิเคราะห์ตามแนวคิดทฤษฎีของศาสตราจารย์ประเวศ วะสี ซึ่งสรุปได้ดังนี้

ด้านเศรษฐกิจ ลิเกฮูลู คณะอาเนาะอุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอมะนัง จังหวัดปัตตานี มีรายได้โดยตรงจากการแสดงลิเกฮูลู และสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ในสังคมอย่างมีความสุข ด้านสังคม ชาวบ้านในหมู่บ้านแม่ลานมีการพบปะกันทางสังคมและศาสนา คอยให้ความช่วยเหลือปรึกษาหารือซึ่งกันและกัน ด้านจิตวิญญาณ การจัดงานประเพณีและพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นการรวมกลุ่มกันของหมู่บ้านแม่ลานในทุกๆ ครบครัน แสดงให้เห็นถึงจิตวิญญาณอันลึกซึ้งด้านการปกครอง มีการจัดการฝึกซ้อมและประชุมกลุ่มของคณะลิเกฮูลู ซึ่งนำไปสู่ความร่วมมือในการจัดการแสดง และความมีระเบียบในคณะลิเกฮูลู

โดยภาพรวมแล้วปรากฏว่าวัฒนธรรมในการแสดงลิเกฮูลู คณะอาเนาะอุมาร์ อาเนาะปูยู อำเภอมะนัง จังหวัดปัตตานี ยังรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมอันดีงาม ดำรงความเป็นไทยอย่างแท้จริง อีกทั้งยังสามารถพยากรณ์ถึงความยั่งยืนของลิเกฮูลูในสังคมชาวอิสลามในอำเภอมะนัง จังหวัดปัตตานี

รัชนี สาดเปรม (2519: บทคัดย่อ) บทบาทของชาวไทยมุสลิมในภาคกลาง และภาคใต้ของประเทศไทยสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 – 2453 พบว่า “ชาวมุสลิมแม้ไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็ตาม พวกเขาจะสร้างมัสยิดประจำกลุ่มขึ้นเพื่อประกอบพิธีทางศาสนา เช่น มัสยิดเซฟี และมัสยิดกาวตูลอิสลาม ซึ่งอยู่ในบังคับของชาวต่างชาติรุ่นแรกสร้างขึ้น มัสยิดที่สร้างขึ้นในระยะแรกเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงที่อยู่อาศัยของมุสลิมแต่ละพวกด้วย เพราะมุสลิมจะอยู่ใกล้กับมัสยิดของพวกเขา นั่นเอง เช่น บริเวณตึกแดง เป็นที่อยู่ของชาวมุสลิมที่ใช้มัสยิดกาวตูลอิสลามประกอบพิธีทางศาสนา ซึ่งยังคงมีหลักฐานเหลือให้เห็นร่องรอยมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ การที่ชาวมุสลิมอาศัยอยู่หนาแน่น

บริเวณมัสยิดนี้ นอกจากจะเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงว่าชาวมุสลิมแต่ละกลุ่มเป็นพวกใด ยังแสดงให้เห็นถึงความเคร่งครัดในการถือปฏิบัติตามหลักศาสนาของชาวมุสลิมอีกด้วย”

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2529: บทคัดย่อ) ร้องเงืง พบว่าการเล่นร้องเงืงเป็นที่นิยมในหมู่ชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูมาแต่โบราณ การเล่นชนิดนี้น่าจะได้รับรูปแบบมาจากชนชาวยุโรป เช่น โปรตุเกส หรือฮอลันดา ต่อมากลุ่มชนชาวมุสลิมจังหวัดภาคใต้ในอดีต คือ ปัตตานี ยะลา และ นราธิวาส รับมาเล่นต่ออีกทีหนึ่ง โดยเล่นกันอยู่เฉพาะในหมู่ชนชั้นสูง และได้เผยแพร่สู่ชาวบ้าน โดยการแสดงมะโย่งซึ่งเป็นการละเล่นพื้นบ้านอีกอย่างหนึ่งประกอบที่มีเนื้อร้องเป็นภาษามลายู เพลงที่ใช้ร้องประกอบทำนองมีประมาณ 10 เพลง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะมีรำมะนา ข้อง และไวโอลิน ปัจจุบันมีการเพิ่มกีตาร์เข้าไปด้วย การเล่นร้องเงืงยังเป็นที่นิยมกันอยู่ในคนไทยมุสลิม แต่ส่วนใหญ่เป็นร้องเงืงชั้นต่ำในลักษณะร้องไม่ใช้ร้องเงืงที่เป็นศิลปะการเต้นรำชั้นสูงเหมือนกับบรือเงืงของชนชั้นสูง หรือชั้นขุนนางในสมัยก่อน”

จักริน จันทนภุมมะ (2554: บทคัดย่อ) ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา ชุมชนมุสลิม หมู่ที่ 2 ตำบลบึงนักรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา ชาวมุสลิม ตำบลบึงนักรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา อพยพย้ายถิ่นเข้ามาตั้งรกรากตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ ภูมิประเทศเป็นที่ราบมีแหล่งน้ำ คือ คลอง 14 ซึ่งเชื่อมกับคลองรังสิต ประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ทำนา เลี้ยงสัตว์ มีศูนย์เด็กเล็ก และโรงเรียนตั้งแต่ระดับชั้นประถมศึกษา – มัธยมศึกษา

เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงนาเสปของคณะมิตรเจริญมีทั้งสิ้น 8 ชนิด ได้แก่ กลองรำมะนาเป็นเครื่องหนังบรรเลงโดยการตี กลองทอมเป็นเครื่องหนังบรรเลงโดยการตี กลองบองโกเป็นเครื่องหนังบรรเลงโดยการตี แอคคอร์เดียนเป็นเครื่องลมบรรเลงโดยการสูบลม และกดลิ้นนิ้ว แทมโบรีนเป็นเครื่องกระทบบรรเลงโดยการเขย่า และเคาะ ลูกแซ็คเป็นเครื่องกระทบบรรเลงโดยการเขย่า และเคาะ ฉิ่งเป็นเครื่องกระทบบรรเลงโดยการตี ฉาบเป็นเครื่องกระทบบรรเลงโดยการตี ดนตรีนาเสปจะใช้บรรเลงเฉพาะในงานมงคลเท่านั้น เป็นการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิง เช่น การบรรเลง ดนตรีนาเสปในประเพณีนิกะฮ์ หรืองานแต่งงานประกอบกับการแสดงลิเกฮูลู

ดนตรีนาเสปของชาวมุสลิม ตำบลบึงนักรักษ์นั้นมีจุดประสงค์ในการบรรเลง 3 ข้อ คือ 1) บรรเลงในพิธีกรรม โดยใช้เนื้อหาของเพลงที่แต่งขึ้นให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมนั้นๆ 2) เพื่อสร้างความสนุกสนานรื่นเริงให้กับคนในชุมชน 3) บ่งบอกถึงวัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อของชาวมุสลิมที่มีอยู่แต่เก่าก่อน

ปัจจุบันดนตรีนาเสปของชาวมุสลิม หมู่ที่ 2 ตำบลบึงนักรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา ยังมีการสืบทอด รวมไปถึงการสืบทอดทางวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ เช่นเดียวกับในอดีต โดยสามารถรับเอาวัฒนธรรมต่างถิ่นเข้ามารวมประยุกต์ใช้กับชีวิตประจำวันโดยไม่ทำลายจารีตเดิมของตน จึงยังสามารถคงไว้ซึ่งวัฒนธรรม ประเพณี และดนตรีของตนไว้ได้อย่างมั่นคง

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

งานวิจัย เรื่อง ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษาวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร ในส่วนของข้อมูลผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจาก เอกสาร บทความวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อีกทั้งยังศึกษาจากสื่อสารสนเทศออนไลน์ การ รับชมภาพยนตร์ สารคดี ตลอดจนการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์หัวหน้า และสมาชิก ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ประชาชนที่มีความรู้ และผู้ที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งเก็บ ข้อมูลโดยการสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม ข้อมูลที่รวบรวมได้ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา จัด หมวดหมู่ และนำเสนอรายงานผลการวิจัยแบบพรรณนา โดยกำหนดแนวทาง และวิธีการดำเนินการ ศึกษาค้นคว้าเป็นขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นค้นคว้า และรวบรวมข้อมูล

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้
 - 1.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
 - 1.2 หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 - 1.3 หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร
 - 1.4 ห้องสมุดประชาชนกรุงเทพมหานคร มูลนิธิเพื่อศูนย์กลางอิสลามแห่งประเทศไทย
 - 1.5 สำนักจุฬาราชมนตรี
2. ศึกษาจากสื่อสารสนเทศออนไลน์ และสื่อมัลติมีเดียอื่นๆ
 - 2.1 บทความวิชาการว่าด้วยเรื่องดนตรีในศาสนาอิสลาม
 - 2.2 การตอบกระทู้ถาม และการแลกเปลี่ยนทัศนะทางด้านดนตรีของผู้ทรงคุณวุฒิ
 - 2.3 แผ่นคอมแพ็กดิสก์ และเทปคาสเซ็ทเพลงอาหรับ-มาเลย์
 - 2.4 ภาพยนตร์การแสดงของวงดนตรีมุสลิมในประเทศไทย

2. ขั้นเก็บข้อมูลภาคสนาม

1. จากการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นการ
 - 1.1 หัวหน้า และสมาชิกวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
 - 1.2 ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านศาสนาอิสลาม และผู้เชี่ยวชาญทางด้านเพลงอาหรับ-มาเลย์
 - 1.3 ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องอื่นๆ เช่น สมาชิกในครอบครัว บุคคลทั่วไปในชุมชนมุสลิม

เป็นต้น

2. จากการรับฟังการบรรยายวิชาการศาสนาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม
3. สังเกตการณ์ฝึกซ้อมของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย
4. รับชมผลงานทางด้านดนตรี การแสดง และผลงานทางด้านอื่นๆ ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย
 - 4.1 ชมการแสดงสดของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย ในโอกาสต่างๆ กัน เพื่อทำการสังเกต และเก็บรวบรวมข้อมูล
 - 4.2 ชมผลงานของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย ผ่านสื่อสารสนเทศอื่นๆ
5. บันทึกข้อมูลภาพนิ่ง ข้อมูลเสียง หรือวีดิทัศน์ตามแต่กรณี

3. เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลการทำวิจัย
 - 1.1 คำถามสัมภาษณ์แบบปลายเปิดหัวหน้าวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย
 - 1.2 แบบเก็บข้อมูลสมาชิกแกนหลักวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย
2. อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลการทำวิจัย
 - 2.1 กล้องถ่ายภาพนิ่ง
 - 2.2 กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว
 - 2.3 เครื่องบันทึกเสียง

4. ขั้นตอนการศึกษาข้อมูล

1. นำข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ แถบบันทึกเสียง ภาพถ่าย และวีดิทัศน์ จำแนกตามประเด็นวัตถุประสงค์
2. เรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร และการศึกษาภาคสนามประมวลเข้าด้วยกันให้ได้ข้อมูลที่ใกล้เคียงที่สุด แล้วบรรยายเป็นลายลักษณ์อักษร
3. ตรวจสอบข้อมูล โดยนำข้อมูลที่เรียบเรียงได้ส่งให้ผู้ให้ข้อมูล หรือผู้ทรงคุณวุฒิทำการตรวจสอบ หากไม่ถูกต้อง หรือไม่ครบถ้วน จึงทำการแก้ไข และเก็บข้อมูลเพิ่ม
4. วิเคราะห์ข้อมูล และเรียบเรียงเนื้อหาตามวัตถุประสงค์

5. ขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากเอกสาร บทความ งานวิจัย และข้อมูลภาคสนามจากบทสัมภาษณ์ ตลอดจนข้อมูลที่ได้มาจากการสังเกตการณ์ และสื่อต่างๆ มารวบรวมเข้าด้วยกัน และทำการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร โดยทำการศึกษา ดังหัวข้อต่อไปนี้
 - 1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคมที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียก่อตั้งขึ้น
 - 1.2 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.3 สมาชิก และคุณสมบัติการเข้าร่วมของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.4 เครื่องดนตรี การจัดวง และการแต่งกายของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไปในปัจจุบันของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.6 ขั้นตอนในการแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.7 ประเพณี และโอกาสออกแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.8 การสืบทอด และการประชาสัมพันธ์วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
 - 1.9 รางวัลที่ได้รับ และผลงานเชิดชูเกียรติของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย
2. เพื่อศึกษาดนตรีของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร จำนวนทั้งสิ้น 5 เพลง ดังรายชื่อต่อไปนี้ 1) เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย 2) เพลงเบอร์โมโฮน 3) เพลงเซอกาลาบูลัน 4) เพลงซอลาตุลลอฮ์ และ 5) เพลงคนฮาราม โดยทำการศึกษา ดังหัวข้อต่อไปนี้
 - 2.1 ข้อมูลของบทเพลง
 - 2.2 บันทึกเนื้อร้อง และทำนองร้องของบทเพลง
 - 2.3 ถอดความหมาย และคำแปลของเนื้อเพลง
 - 2.4 วิเคราะห์ทำนองของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
 - 2.5 วิเคราะห์จังหวะของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
 - 2.6 วิเคราะห์เสียงประสานของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
 - 2.7 วิเคราะห์ประโยคเพลงของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
 - 2.8 วิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก

6. ขั้นสรุปผลการวิจัย

1. นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยในรูปแบบของพรรณนา
2. จัดทำบทสรุปผลการทำวิจัยที่ได้จากการศึกษา
3. อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่องดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษาวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร เป็นการค้นคว้าข้อมูลทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม ในเขตกรุงเทพมหานคร และวัฒนธรรมประเพณีของชาวไทยมุสลิมที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้อง โดยถือ วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบียเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมไทยในเขต กรุงเทพมหานคร ปริณทลตลอดจนภาคกลาง อีกทั้งศึกษาประวัติความเป็นมาของชุมชน และ บริบททางสังคมที่แวดล้อมดนตรีนี้อีกด้วย

การศึกษาแบ่งออกเป็นหัวข้อ ข้อมูลที่ได้มาจากการศึกษาเอกสารต่างๆ การสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง และการสังเกตการณ์ เนื้อหาที่ได้นำมาเรียบเรียงเข้าด้วยกันแล้วนำเสนอด้วยการพรรณนา ดังต่อไปนี้

1. การศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

- 1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคมที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบียก่อตั้งขึ้น
- 1.2 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
- 1.3 สมาชิกของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย และคุณสมบัติการเข้าร่วม
- 1.4 เครื่องดนตรี การจัดวง และการแต่งกายของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
- 1.5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไปในปัจจุบันของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
- 1.6 ขั้นตอนในการแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
- 1.7 ประเพณี และโอกาสออกแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
- 1.8 การสืบทอด และการประชาสัมพันธ์วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย
- 1.9 รางวัลที่ได้รับ และผลงานเชิดชูเกียรติของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

2. การศึกษาดนตรีของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

- 2.1 ข้อมูลของบทเพลง
- 2.2 บันทึกเนื้อร้อง และทำนองร้องของบทเพลง
- 2.3 ถอดความหมาย และคำแปลของเนื้อเพลง
- 2.4 วิเคราะห์ทำนองของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
- 2.5 วิเคราะห์จังหวะของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
- 2.6 วิเคราะห์เสียงประสานของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.7 วิเคราะห์ประโยคเพลงของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.8 วิเคราะห์องค์ประกอบของบทเพลงตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก

1. การศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร

1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคมที่วงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ก่อตั้งขึ้น

ประวัติความเป็นมาของชาวไทยมุสลิมในชุมชนสะและน้อย และลักษณะทั่วไปของชุมชน

ชุมชนสะและน้อยเป็นชุมชนดั้งเดิม มีการรวมตัวกันจนเป็นชุมชนท้องถิ่นประมาณ 70 ปี มาแล้วก่อนการประกาศจัดตั้งเป็นชุมชนตามระเบียบกรุงเทพมหานครในปี พ.ศ.2535 มีที่ตั้งอยู่ใกล้กับต้นคลองประเวศ-บุรีรัมย์ ซึ่งเป็นคลองที่ขุดต่อจากคลองพระโขนงเชื่อมเข้ากับแม่น้ำ บางปะกง ชื่อชุมชนตั้งชื่อตามนายสะและ กับนางน้อย ซึ่งต่อมากลายเป็นต้นนามสกุล “สะและน้อย” และเป็นบรรพชนของผู้อยู่อาศัยส่วนใหญ่ในชุมชนจากการสอบถามชาวมุสลิมในชุมชนสะและน้อยทราบว่าเชื้อสายของพวกเขาส่งหนึ่งเป็นคนในชุมชนที่อาศัยอยู่ที่นี้มาตั้งแต่ดั้งเดิมแล้ว และอีกส่วนหนึ่งย้ายมาจากหนองจอก มีนบุรี จะเชิงเตรา เนื่องจากยังคงมีญาติ พี่น้องอยู่แถบนั้นอีกเป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังมีมรดกที่ดินเป็นกรรมสิทธิ์อยู่ในย่านนั้นอีกด้วย

สันนิษฐานว่าที่จริงแล้วบรรพบุรุษของชาวมุสลิมในชุมชนสะและน้อยเป็นลูกหลานของชาวมลายูปัตตานีที่ถูกกวาดต้อนเป็นเชลยศึกในช่วงรัชกาลที่ 1-3 จากหลักฐานบางส่วนซึ่งสะท้อนออกมาถึงวัฒนธรรมทางด้านภาษา ซึ่งภาษามลายูปัตตานียังคงมีหลงเหลือใ้ใช้อยู่ในชีวิตประจำวันของชาวมุสลิมเป็นบางคำในศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับครอบครัว เครือญาติ หรือศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับชุมชน เป็นต้น



ภาพประกอบ 1 ที่ทำการชุมชนสะและน้อย

จากหลักฐานเอกสารประวัติศาสตร์ชาติไทย ในสมัยรัชกาลที่ 1 ปัตตานี และหัวเมืองมลายู ถูกสยามส่งกองทัพเข้าปราบปรามถึง 3 ครั้งด้วยกัน กล่าวคือ ในปี พ.ศ. 2328-2329 พ.ศ. 2332 และ พ.ศ. 2351 ในแต่ละครั้งมีการกวาดต้อนชาวมลายูผู้ตกเป็นเชลยศึกเป็นอันมาก เฉพาะในครั้งแรกมีเอกสารระบุว่าจำนวนเชลยศึกชาวมลายูมีมากถึง 4,000 คน (อารีฟิน บินจิ. 2543: 46) ในสองครั้งหลังนั้นไม่ทราบจำนวน แต่คงมีเป็นเรือนพันเช่นกัน เชลยศึกส่วนใหญ่ หรือเกือบทั้งหมดเป็นชาวมุสลิมเชื้อสายมลายู โดยเฉพาะชาวมลายูปัตตานี จะนะ และเทพา ตลอดจนปัตตานี และเมืองสาย รวมถึงรามันห์ การกวาดต้อนชาวมลายูในสงครามครั้งต้นกรุงนั้น ในจดหมายเหตุการณอนุรักษกรุงรัตนโกสินทร์บันทึกไว้ว่า “บริเวณหน้าวัดชนะสงครามยังมีนิคมชาวมลายู ซึ่งสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท กวาดต้อนเข้ามาในปี พ.ศ. 2329 เป็นเชลยของวังหน้า และที่ริมคลองมหานาคมีนิคมชาวมลายูเป็นเชลยของวังหลวง” ในส่วนบรรดาเชลยศึกที่เป็นเชื้อพระวงศ์ของเจ้าเมืองปัตตานีนั้นได้ถูกนำไปไว้ในบริเวณหลังวัดอนงคารามฝั่งธนบุรี (หรือที่เรียกกันในปัจจุบันว่า สีแยกบ้านแขก บ้านสมเด็จพระยาฯ) ส่วนพวกเชลยศึกที่เป็นทหารชาวมลายูปัตตานีได้ถูกนำไปไว้ในแถบบริเวณปากคลองเคล็ดใกล้กับคลองพระโขนง ซึ่งต่อมาเรียกว่า “นครเขื่อนขันธ์” โดยรวมเอาพื้นที่ฝั่งพระประแดงผนวกเข้ามา

ในสมัยรัชกาลที่ 2 ยังมีการกวาดต้อนเชลยศึกจากเมืองไทรบุรี และเข้าใจว่าได้นำเข้ามาไว้ในบริเวณชุมชนมลายูปัตตานีต้นกรุงรัตนโกสินทร์ฯ รุ่นแรก (รัชกาลที่ 1) คือ บริเวณหลังวัดอนคาราม ฝั่งธนบุรี ตลอดจนบริเวณใกล้กับวัดชนะสงคราม (วัดทองป) ในย่านบางลำภู ต่อมาในภายหลังจึงได้ขยายออกไปยังถิ่นข้างเคียง

การสงครามกับหัวเมืองมลายูยังมีได้สิ้นสุดลงเพียงนี้ เพราะต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 สงคราม และการกวาดต้อนครอบครัวพลเมืองทางมลายูประเทศราชก็ยังคงเกิดขึ้นอีกครั้ง ในครั้งนั้น ทรงมีพระราชดำริให้โยกย้ายราษฎรออกไปตั้งถิ่นฐานตามแนวคลองแสนแสบ (เหนือ) เพื่อเป็นการแผ่ขยายอาณาเขตพระนครด้านทิศตะวันออกให้กว้างขวางออกไปอีกด้วย ส่วนสาเหตุที่โยกย้ายชาวมลายูปัตตานีในครั้งนี้ตามบันทึกจดหมายเหตุสมเด็จพระนเรศวรมหาราช คือ ต้องใช้ข้าวเลี้ยงดูราษฎรที่กวาดครอบครัวใหม่เข้ามากว่า 6,000 คน และยังมีครอบครัวชาวมลายูที่กวาดเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 1-2 ยังตกค้างอยู่อีกเป็นจำนวนมากไม่ไหว รัชกาลที่ 3 จึงทรงมีรับสั่ง สั่งพระยาราชวังสรรค์ (จิม) ดังข้อความบางตอนที่ว่า

“...ถ้าข้างหน้ามีครอบครัว ส่งข้าวไปอีกมากมายแล้ว จึงค่อยจัดแจงเอาไปตั้งที่แสนแสบข้างนอกที่เดียวฯ”

“...อุตุสำหรับแลรักษามันไว้ให้ดี ถ้ามีเข้าไปอีกมากมายแล้ว จึงจัดแจงให้ออกไปตั้งบ้านเรือนอยู่นอกที่เดียวฯ”

พระยาราชวังสรรค์ (จิม) จึงได้นำชาวมลายูปัตตานี และหัวเมืองมลายูอื่นไปตั้งถิ่นฐานใหม่ที่คลองแสนแสบเหนือตามที่พระองค์ทรงมีรับสั่ง ดังนั้น ประชาคมมุสลิมตามลำคลองแสนแสบเหนือจึงเกิดขึ้น นับตั้งแต่คลองมหานาค บ้านครัว บ้านดอน คลองตัน บางกะปิ บึงกุ่ม หลอแหล มีนบุรี แสนแสบ คูเจียรดับ หนองจอก กระทุ่มราย เรื่อยมาถึงบางน้ำเปรี้ยวปลายทางที่บางขุนากจนออกสู่แม่น้ำบางปะกง

สรุปได้ว่าแรกเริ่มเดิมทีกลุ่มเชลยมุสลิมมลายูปัตตานีได้ถูกกวาดต้อนให้อยู่รวมกับเชลยชาวมุสลิมเขมร หรือแขกจาม บริเวณคลองมหานาคส่วนหนึ่ง และอีกส่วนหนึ่งถูกนำมาไว้แถบคลองพระโขนง ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 3 พวกที่อยู่ชุมชนบ้านครัว ริมคลองมหานาค ก็ถูกย้ายออกไปไว้ทางด้านกรุงเทพฝั่งตะวันออกเพื่อขยายเมือง และถูกเกณฑ์แรงงานให้ขุดคลองแสนแสบ เมื่อขุดคลองเสร็จแล้วจึงได้สร้างบ้านเรือนขึ้นตลอดริมฝั่งคลองแสนแสบเหนือเรื่อยขึ้นไปตั้งแต่ช่วงมักกะสัน คลองตัน บางกะปิ มีนบุรี จนถึงบางน้ำเปรี้ยว มีการหักสร้างถ่างปารกพงไฟเป็นท้องทุ่งไรนา และตั้งชุมชนขึ้น มีการสร้างมัสยิด สุสาน และโรงเรียนสอนศาสนาอิสลามก่อตั้งเรียงรายเป็นระยะๆ จำนวนมาก และตามคลองซอยที่แยกจากคลอง แสนแสบก็ยังมีชุมชนมุสลิม และมีมัสยิดก่อตั้งกระจายตามพื้นที่นาดอนทั่วไป ซึ่งราษฎรเหล่านี้ในภายหลังได้จับจอง และมีกรรมสิทธิ์ในที่ดินจำนวนมากอีกด้วย

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ให้ขุดคลองต่อจากคลองพระโขนงไปเชื่อมกับแม่น้ำบางปะกง จังหวัดฉะเชิงเทรา เรียกคลองที่ขุดต่อออกไปว่า “คลองประเวศบุรีรมย์” และให้ขุดคลองแยกอีก 4 คลอง คือ คลองหนึ่ง คลองสอง คลองสาม และคลองสี่ เริ่มขุดตั้งแต่ พ.ศ. 2421 แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2423 มีความยาวทั้งสิ้น 46 กิโลเมตร ในการขุดคลองประเวศบุรีรมย์ มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติ “ประกาศขุดคลอง” ใน พ.ศ. 2420

พระราชทานเงินทุนจากกระทรวงพระคลังมหาสมบัติ และทรงให้ราษฎรช่วยเหลือค่าขุดคลองด้วย โดยจะได้รับผลประโยชน์จากการจับจองที่ดินสองฝั่งคลองเป็นค่าตอบแทน



ภาพประกอบ 2 มัสยิดอัลกุบรอ

ในการนี้ชาวมุสลิมในพื้นที่ซึ่งอาศัยอยู่ริมคลองพระโขนงดั้งเดิมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งเรียกตัวเองว่า “พวกแขกเก่า” จากหลักฐานที่มีมัสยิดซึ่งเป็นศาสนสถานของศาสนาอิสลามสร้างขึ้นบริเวณนี้ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2332 และได้พระราชทานนามครั้งแรกว่า “สุเหร่าใหญ่” หลังจากที่ถูกทัพสยามรบชนะรัฐปัตตานี และได้ด่อนเชลยศึกฝ่ายทหารมากักกันไว้ที่แขวงเมืองนครเขื่อนขันธ์ ซึ่งตั้งอยู่ที่เขตสวนหลวงในปัจจุบัน ต่อมาในภายหลังใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “มัสยิดอัลกุบรอ” ทำให้สันนิษฐานได้ว่าชาวมุสลิมกลุ่มดั้งเดิมในบริเวณนี้คงประกอบอาชีพทางเกษตรกรรมซึ่งเป็นอาชีพหลักดั้งเดิมมาตั้งแต่ครั้งบรรพบุรุษจากปัตตานี จนกระทั่งมีฐานะดีในระดับหนึ่งสามารถสร้างศาสนสถานที่ใหญ่โตโอโง่งได้ ดังนั้น เมื่อมีการประกาศใช้พระราชบัญญัติประกาศขุดคลองในรัชกาลที่ 5 ชาวมุสลิมที่นี้จึงได้ช่วยเหลือค่าขุดคลองเพื่อหวังกรรมสิทธิ์ในที่ดินแถบริมคลองใกล้แหล่งน้ำไว้ทำเกษตรกรรมเป็นการตอบแทน

ขณะที่การขุดคลองประเวศบุรีรมย์นี้มีงบประมาณจำกัด อีกทั้งยังขาดแคลนแรงงานเงินที่หลวงจ้างขุด ชาวมุสลิมอีกกลุ่มหนึ่งจากตลอดแนวคลองแสนแสบเหนือจากทั้งบางกะปิ มีนบุรี หนองจอก ฯลฯ ซึ่งนับว่าเป็นชั้นลูกหลานของชาวมุสลิมปัตตานีที่เคยขุดคลองแสนแสบเหนือสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อทราบข่าวจึงชักชวนกันมาขุดคลองแทนการจ่ายเงินช่วยเหลือค่าขุดคลอง เมื่อคลองขุดสำเร็จลงแล้วจึงได้รับที่ดินบริเวณแนวคลองประเวศบุรีรมย์เป็นค่าตอบแทน จากนั้นชาวมุสลิมกลุ่มที่มาขุดคลองนี้

จึงได้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่อาศัยบริเวณไม่ไกลจากพวกแขกเก่าสร้างเป็นชุมชนมุสลิมใหม่ขึ้นมา ต่อมา จากหลักฐานมุขปาฐะที่เล่าสืบต่อกันมาถึงชาวมุสลิมกลุ่มนี้ถูกเรียกจากคนท้องถิ่นเดิมว่า “พวกแขก ใหม่” เมื่อสร้างชุมชนของตนเองเรียบร้อยแล้วจึงได้สร้างศาสนสถานขึ้นมาเรียกกันว่า “สุเหร่า ใหม่หัวป่า” หรือปัจจุบันมีชื่ออย่างเป็นทางการว่า “มัสยิดอัลเอียะติซอม”



ภาพประกอบ 3 มัสยิดอัลเอียะติซอม

ต่อมาชุมชนมุสลิมระหว่างสองมัสยิดทั้งพวกแขกเก่า และพวกแขกใหม่ก็ได้ขยายขยายออกไปโดยรอบ มีการแต่งงานเกี่ยวดองกันระหว่างทั้งสองชุมชน และแยกออกไปสร้างบ้านเรือนในระหว่างพื้นที่กลายเป็นชุมชนมุสลิมขนาดใหญ่ในเวลาต่อมา

ในสมัยรัชกาลที่ 6 ทรงโปรดให้ตราพระราชบัญญัติขนานนามสกุลซึ่งมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2456 แต่เดิมคนไทยไม่มีนามสกุล เมื่อมีพระราชบัญญัติขนานนามสกุลขึ้น ราษฎรไทยจึงต้องตั้งนามสกุลสำหรับใช้ในครอบครัว หรือตระกูลของตน โดยมีความนิยมหลายอย่างด้วยกัน หนึ่งในนั้น คือ การตั้งชื่อตามบรรพบุรุษ (ปู่ ย่า ตา ยาย) ซึ่งนามสกุล “สะและน้อย” ก็เป็นวิธีการตั้งนามสกุลด้วยวิธีนั้น โดยใช้ชื่อของ “ปู่สะและ” ซึ่งเป็นสำเนียงมลายูของชื่อภาษาอาหรับว่า “ซอลิห์” รวมกับชื่อของ “ย่าน้อย” มาตั้งเป็นนามสกุล

ชาวมุสลิมมีข้อกำหนดทางศาสนาให้แต่งงานได้เฉพาะในหมู่มุสลิมด้วยกันเท่านั้น อีกทั้งยังมีค่านิยม “เรือล่มในหนองทองจะไปไหน” จึงทำให้ชาวมุสลิมส่วนใหญ่มักแต่งงานในสายเครือญาติ นามสกุลสะและน้อยจึงกลายเป็นนามสกุลใหญ่ในพื้นที่ไปโดยปริยาย เนื่องจากเกือบทุกคนมีบรรพบุรุษร่วมกันใช้นามสกุลเดียวกัน ตลอดพื้นที่ในบริเวณนี้จึงมีสภาพเป็นกิ่งพื้นที่ส่วนบุคคลของ

ตระกูลเป็นที่รู้จักกันว่า “ซอยสะและน้อย” หลังจากนั้นเมื่อมีการตัดถนนอ่อนนุชผ่านปากทางเข้าซอย จึงมีชื่อที่ใช้เป็นทางการว่า “ซอยอ่อนนุช 54” ซึ่งตลอดทั้งซอยนี้ยังแยกย่อยออกเป็นอีกหลายสิบซอย ภายในบริเวณนี้เองมีชุมชนดั้งเดิมแห่งหนึ่งตั้งอยู่ เรียกตามชื่อซอยดั้งเดิมว่า “ชุมชนสะและน้อย”



ภาพประกอบ 4 สภาพภายในชุมชนสะและน้อย

ปัจจุบันชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 เป็นชุมชนเปิดประเภทแออัดกึ่งจัดสรร คนเข้าออกได้ตลอด ตามที่ได้สำรวจมา มีประชากรรวม 2,420 คน เป็นชายจำนวน 1,103 คน และเป็นประชากรหญิงจำนวน 1,317 คน มีจำนวนครัวเรือนทั้งหมด 434 ครัวเรือน โดยมีบ้านจำนวน 367 หลัง มีคณะกรรมการชุมชน 12 คน ประชากรส่วนใหญ่เป็นชาวมุสลิม เห็นได้จากคณะกรรมการของชุมชน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวมุสลิม ดังนั้นการดำเนินกิจกรรมต่างๆจึงยึดชาวมุสลิมเป็นหลัก ถึงแม้ภายในชุมชนเองจะไม่มีมัสยิดเนื่องจากมีมัสยิดอยู่รายล้อมภายนอกชุมชนใกล้ๆกันอยู่แล้วแต่ก็มีโรงเรียนสำหรับสอนศาสนาอิสลามโดยเฉพาะ



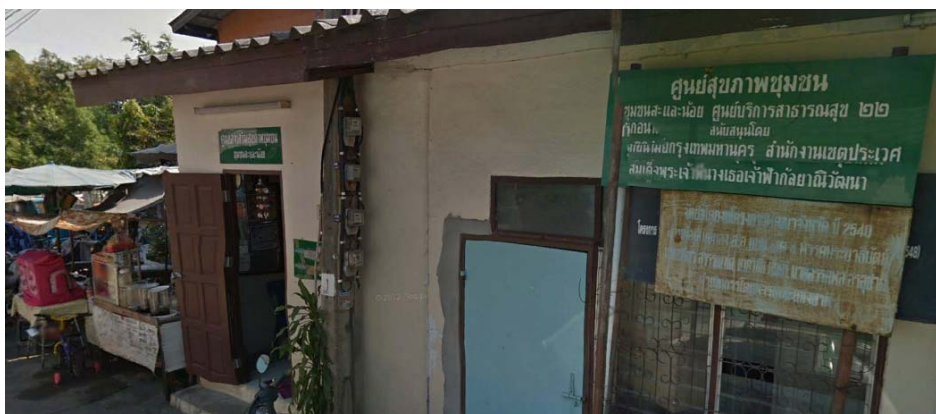
ภาพประกอบ 5 โรงเรียนสะและน้อยอุปถัมภ์

กิจกรรมภายในต่างๆของชุมชนมีดังนี้

1. คณะกรรมการของชุมชนจะจัดให้มีหอกระจายข่าว เพื่อใช้ประโยชน์ในโอกาสต่างดังนี้
 - 1.1 การทำพิธีกรรมทางมุสลิม เช่น การละหมาด ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ทำทุกวัน
 - 1.2 เพื่อประกาศข่าวที่เป็นประโยชน์ต่อชุมชน
 - 1.3 เพื่ออบรมแนะนำ และให้ความรู้แก่คนในชุมชน เช่น เรื่องโทษของยาเสพติด

เป็นต้น

2. สำนักงานเขตจัดให้มีหน่วยแพทย์มาตรวจสุขภาพให้คนในชุมชน และการฉีดวัคซีนป้องกันพิษสุนัขบ้า
3. ชุมชนจะมีการจัดส่งนักกีฬาแข่งขันระดับเขตทุกๆ ปี



ภาพประกอบ 6 ศูนย์บริการสาธารณสุขชุมชนสะและน้อย

ที่ตั้งของชุมชนสะและน้อย

ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร อยู่ในพื้นที่การปกครองของเขตสวนหลวง เขตสวนหลวงเดิมมีฐานะเป็น ตำบลสวนหลวง เป็นเขตการปกครองของอำเภอพระโขนง จังหวัดพระประแดง ต่อมาในปี พ.ศ. 2470 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้โอน อำเภอพระโขนงรวมทั้งตำบลสวนหลวงมาขึ้นกับจังหวัดพระนครโดยตำบลสวนหลวงได้กลายเป็นพื้นที่หนึ่งในเขตสุขาภิบาลประเภทที่สร้างขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2506 จนกระทั่งได้รับการโอนไปเป็นท้องที่ของเทศบาลนครกรุงเทพตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508

ในปี พ.ศ. 2514 จังหวัดพระนครถูกรวมเข้ากับจังหวัดธนบุรี เปลี่ยนฐานะเป็นนครหลวงกรุงเทพธนบุรี และในปี พ.ศ. 2515 จึงเปลี่ยนแปลงฐานะเป็นกรุงเทพมหานคร ซึ่งได้เปลี่ยนคำเรียกเขตการปกครองใหม่ด้วย ตำบลสวนหลวงได้รับการเปลี่ยนแปลงฐานะเป็น แขวงสวนหลวง เป็นพื้นที่การปกครองของสำนักงานเขต พระโขนง ภายหลังท้องที่เขตพระโขนงมีความเจริญ และมีประชากรหนาแน่นขึ้น พื้นที่บางแห่งอยู่ไกลจากสำนักงานเขตมาก ทำให้ไม่สะดวกต่อการบริการประชาชน ในวันที่ 21 เมษายน พ.ศ. 2532 กรุงเทพมหานครจึงได้ตั้งสำนักงานเขตพระโขนง สาขา 3 (สวนหลวง) ดูแลพื้นที่แขวงสวนหลวง และในวันที่ 9 พฤศจิกายนปีเดียวกัน กระทรวงมหาดไทย ได้แบ่งพื้นที่ทางทิศตะวันออกของเขตพระโขนงตั้งเป็นเขตประเวศ แบ่งออกเป็น 4 แขวง ซึ่งรวมแขวงสวนหลวงไว้ด้วย เนื่องจากยังไม่เหมาะสมที่จะยกฐานะขึ้นเป็นเขตใหม่ จึงให้คงฐานะเป็นสำนักงานเขตสาขาไว้ก่อน สำนักงานเขตพระโขนง สาขา 3 จึงเปลี่ยนชื่อเป็นสำนักงานเขตประเวศ สาขาสวนหลวงจนกระทั่งในวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2536 กระทรวงมหาดไทยจึงประกาศเปลี่ยนแปลงพื้นที่เขตการปกครองใหม่โดยรวมพื้นที่แขวงสวนหลวงบางส่วนของแขวงประเวศ เขตประเวศ และบางส่วนของแขวง คลองตัน บางส่วนของแขวงพระโขนง เขตคลองเตย มาจัดตั้งเป็นเขตสวนหลวง เพื่อประโยชน์แก่การปกครอง การให้บริการของรัฐ และความสะดวกของประชาชน และในวันที่ 21 ตุลาคมปีเดียวกัน กรุงเทพมหานครก็ได้ประกาศตั้งแขวงสวนหลวงเต็มพื้นที่เขต โดยประกาศทั้ง 2 ฉบับเริ่มมีผลบังคับใช้ในวันเดียวกันคือวันที่ 14 มกราคม พ.ศ. 2537

เขตสวนหลวงตั้งอยู่ทางตอนกลางค่อนข้างไปทางใต้ของฝั่งพระนคร มีอาณาเขตติดต่อกับเขตต่างๆ ดังนี้

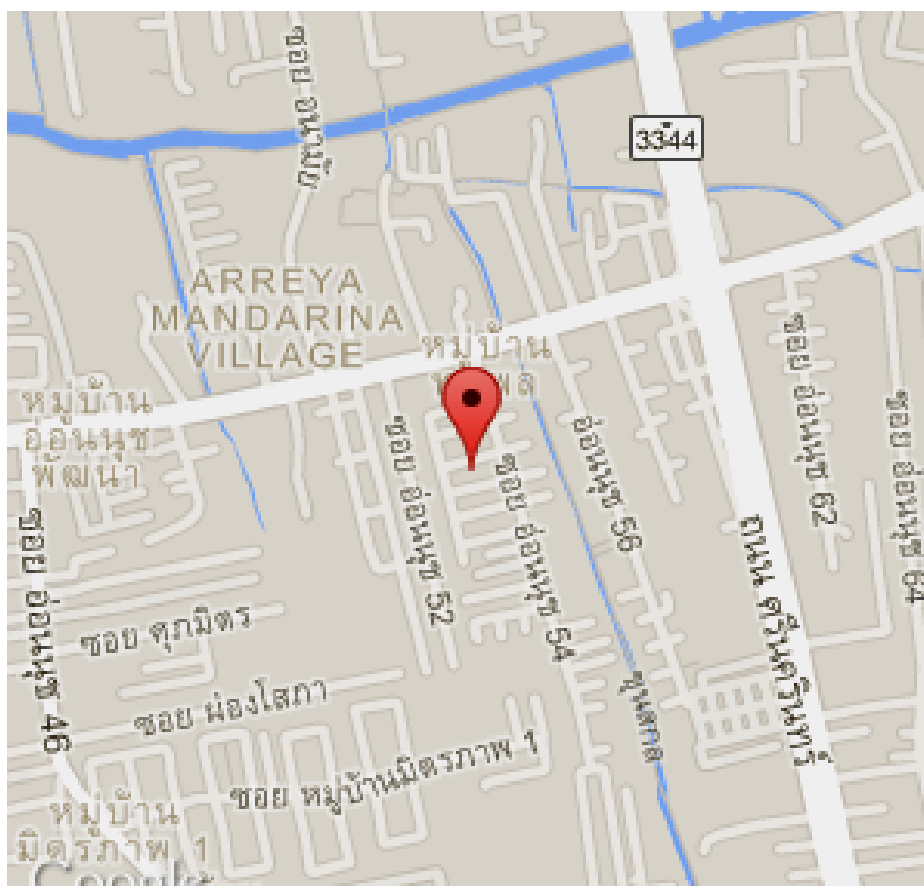
ทิศเหนือ ติดต่อกับเขตห้วยขวาง เขตบางกะปิ และเขตสะพานสูง มีคลองแสนแสบ คลองกะจะ คลองห้วยหมาก ลำรางแบ่งเขตสวนหลวงกับเขตบางกะปิ และคลองบึงบ้านม้าเป็นเส้นแบ่งเขต

ทิศตะวันออก ติดต่อกับเขตประเวศ มีคลองบึงบ้านม้า ลำรางหลังหมู่บ้านเอื้อสุข คลองประเวศบุรีรมย์ และคลองหนองบอนเป็นเส้นแบ่งเขต

ทิศใต้ ติดต่อกับเขตประเวศ และเขตพระโขนง มีคลองตาสาต (คลองคู่) คลองเคล็ด ซอยวชิรธรรมสาริต 57 แยก 36 (ยาจิตร) ซอยวชิรธรรมสาริต 57 (สามพี่น้อง) ซอยวชิรธรรมสาริต

57 แยก 41 (พัฒนา) ลำรางแยกคลองบ้านหลาย คลองบ้านหลาย แนวลำราง คลองสวนอ้อย และ คลองขวางบนเป็นเส้นแบ่งเขต

ทิศตะวันตก ติดต่อกับเขตวัฒนา มีคลองบางนางจิ้น และคลองตัน เป็นเส้นแบ่งเขต



ภาพประกอบ 7 แผนที่แสดงที่ตั้งชุมชนสะและน้อย

ลักษณะทางประชากร และความสัมพันธ์ภายในชุมชนสะและน้อย

ประชากรส่วนใหญ่ของชุมชน ร้อยละ 70 เป็นชาวไทยมุสลิม นอกนั้นเป็นชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวไทยอีสาน ซึ่งทั้งสามกลุ่มมีแบบแผนการดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ศาสนา และความเชื่อที่แตกต่างกัน ความสัมพันธ์ภายในทั้งสามกลุ่มมีลักษณะแตกต่างกัน กล่าวคือ กลุ่มชาวมุสลิมเป็นคนในพื้นที่แต่ดั้งเดิม มีความสัมพันธ์แบบปฐมนิคม ส่วนใหญ่เป็นเครือญาติกัน และมักนิยมแต่งงานกันเองในหมู่เครือญาติ เนื่องจากเหตุผลทางด้านศาสนาที่ต้องแต่งงานกับมุสลิมด้วยกันเท่านั้น จึงมีความสนิทสนมชิดเชื้อช่วยเหลือเกื้อกูลกันเป็นอย่างดี มักประกอบอาชีพส่วนตัวอยู่ภายในชุมชน หรือตระกูลที่มีฐานะดีก็จะทำธุรกิจสังหาริมทรัพย์สำหรับให้เช่าอยู่อาศัย มีความผูกพันกับชุมชนเป็นอย่างสูงเนื่องจากเป็นเจ้าของที่ดินส่วนใหญ่ และอาศัยอยู่สืบทอดมาหลายชั่วอายุคน กลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนจะต่างคนต่างอยู่ ไม่รวมกลุ่ม และไม่พึ่งพากัน

มากนัก มีทั้งประกอบอาชีพค้าขายของชำในชุมชน หรือทำงานบริษัทนอกเขตชุมชน มีความผูกพันกับชุมชนระดับปานกลาง เนื่องจากสร้างฐานะเองจนสามารถซื้อพื้นที่อยู่อาศัยได้ แต่ก็พร้อมที่จะย้ายออกจากชุมชนได้หากที่ดินที่ถือครองสามารถขายได้ราคาดี ชาวไทยอิสลามมีความสัมพันธ์อันดีภายในกลุ่ม ส่วนมากประกอบอาชีพพนักงานบริษัททำงานนอกเขตชุมชนเกือบทั้งหมด เวลาว่างมักรวมกลุ่มสังสรรค์กันอยู่เสมอ แต่ไม่มีความรู้สึกผูกพันต่อชุมชน เนื่องจากมีการโยกย้ายเข้าออกอยู่เสมอ ไม่มีใครถือกรรมสิทธิ์ที่ดินในเขตชุมชนนี้



ภาพประกอบ 8 ชาวไทยมุสลิมในชุมชนสะและน้อย

การดำเนินชีวิตของชาวชุมชนประชากรที่อยู่ในวัยทำงานส่วนใหญ่จะออกไปทำงานข้างนอกชุมชน ทำกิจการของตัวเอง ทำงานบริษัท ค้าขาย ส่วนที่ทำงานอยู่ในชุมชนก็จะเปิดร้านขายของชำ อาหารตามสั่งเล็กๆ หรือรถขายขนมต่างๆ ตามชุมชน จนไปถึงรับงานมาทำที่บ้าน เช่น งานเย็บผ้าไหล งานทำสิ่งประดิษฐ์ พับถุงกระดาษ เป็นต้น ส่วนเยาวชนที่อยู่ในวัยเรียนก็จะไปเรียนตามสถานศึกษาต่างๆ นอกชุมชน สำหรับเด็กที่อยู่ในช่วงอนุบาลก็จะเรียนที่อนุบาลของชุมชนที่ตั้งขึ้น

อย่างไรก็ดีประชากรทั้งสามกลุ่มในเขตชุมชนสะและน้อยนี้ ต่างอยู่อาศัยร่วมกันได้อย่างสงบเรียบร้อย ให้ความร่วมมือกันเป็นอย่างดีกับกิจกรรมต่างๆ ในชุมชน ทั้งเรื่องการรักษาความสะอาด การต่อต้านยาเสพติด และการแข่งขันกีฬา เป็นต้น จะมีเพียงพิธีกรรมทางศาสนา และความเชื่อเท่านั้นที่แต่ละกลุ่มต่างจะปฏิบัติกันเอง



ภาพประกอบ 9 วิถีชีวิตภายในชุมชนสะและน้อย

ภาษา ศาสนา และวัฒนธรรมในชุมชนสะและน้อย

ถึงแม้ภายในชุมชนจะมีประชากรแตกต่างชาติพันธุ์กัน 3 กลุ่ม แต่ภาษาที่ใช้สื่อสารกันทั่วไปปกติเป็นหลัก คือ ภาษาไทยภาคกลาง พบว่าภายในกลุ่มด้วยตนเองมีการใช้ภาษาเฉพาะ ดังนี้ ภายในกลุ่มชาวไทยมุสลิมมีการใช้คำในภาษาอาหรับสำหรับพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามทั้งหมด เช่น การละหมาด การขอพรต่อพระเจ้า และใช้สำหรับทักทายชาวมุสลิมด้วยตนเองด้วยคำว่า “อัสลาม มุอะลัยกุม” แปลว่า “ขอความสันติจงมีแด่ท่าน” ใช้คำว่า “มะอัฟ” แทนคำว่า “ขอโทษ” อีกทั้งยังพบการใช้คำศัพท์ภาษามลายูในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชุมชน และครอบครัว เช่น กำปอง (ชุมชน) สุเหร่า (สถานที่ใช้ทำละหมาด) บัง (พี่ชาย) เต๊ะ (น้องสาว) โต๊ะกี (ปู่, ตา) โต๊ะวัง (ย่า, ยาย) เป็นต้น ไม่พบการใช้ภาษาอาหรับ หรือภาษามลายูสื่อสารเป็นประโยคแต่อย่างใด

ภายในกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนพบการใช้ภาษาจีนแต้จิ๋ว พูดคุยสื่อสารกันเฉพาะในกลุ่มผู้สูงอายุเท่านั้น นอกนั้นจะมีเพียงการใช้คำศัพท์เกี่ยวกับครอบครัว สรรพนามแทนตัว และอากัปกริยา เช่น อากง (ปู่, ตา) อาม่า (ย่า, ยาย) ลื้อ (เธอ) เจี้ยะ (กิน) เป็นต้น

ภายในกลุ่มชาวไทยอีสานพบใช้ภาษาถิ่นสำเนียงอีสานพูดคุยสื่อสารกันเป็นปกติภายในกลุ่ม รวมถึงภายนอกกลุ่มซึ่งสามารถสื่อสารเข้าใจความหมายกันได้ มีคำที่สามารถเข้าใจความหมายกันได้โดยทั่วไปสำหรับทุกกลุ่ม เช่น มื่อนี้ (วันนี้) ข้อย (ฉัน) เอ็ด (ทำ) อีหยัง (อะไร) เป็นต้น

การนับถือศาสนาที่พบภายในชุมชนสะและน้อยมีเพียง 2 ศาสนา คือ ศาสนาอิสลามนับถือกันภายในกลุ่มชาวมุสลิมอย่างเคร่งครัดโดยที่ไม่มีการเปลี่ยนศาสนาอีกตลอดชีวิต กลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนนับถือศาสนาพุทธแบบมีการนับถือบรรพบุรุษ เทพเจ้าจีน และพระโพธิสัตว์ร่วมด้วย กลุ่มชาวไทยอีสานนับถือศาสนาพุทธแบบมีความเชื่อเรื่องผีสงเทวดาร่วมด้วย

วัฒนธรรมภายในชุมชนที่สะท้อนเด่นชัดที่สุด คือ วัฒนธรรมอิสลามแบบมลายู และวัฒนธรรมอิสลามแบบอาหรับ อย่างเช่น การแต่งกายซึ่งศาสนาอิสลามสอนว่าจะต้องปกปิดอวัยวะเพศสงวน สำหรับชาย คือ ต้องไม่เปิดเผยร่างกายระหว่างสะดือถึงหัวเข่า สำหรับผู้หญิงให้คลุมศีรษะ (ฮิญาบ) และเปิดเผยได้เฉพาะใบหน้ากับฝ่ามือเท่านั้น การแต่งกายของชายแบบมลายูจึงเป็นการนุ่งโสร่ง สวมเสื้อกُرัง และใส่หมวกถักขาว หรือแต่งแบบอาหรับก็จะสวมเสื้อโตรีบยาวแล้วพันศีรษะด้วยผ้าคลุม ผู้หญิงก็จะแต่งกายด้วยเสื้อผ้ามีสีสันสดใสลายปักแบบมลายู หรือแต่งแบบอาหรับด้วยเสื้อผ้าสีทึบไม่มีลายซึ่งจะต้องคลุมศีรษะด้วยทุกครั้ง

อย่างไรก็ตามแต่การแต่งกายในลักษณะดังกล่าวข้างต้น มักพบในโอกาสเฉพาะเท่านั้น เช่น วันสำคัญทางศาสนาอิสลาม งานมัสยิด หรืองานแต่งงาน ซึ่งในเวลาปกติก็แต่งกายตามสมัยนิยมโดยทั่วไป



ภาพประกอบ 10 การแต่งกายของชาวไทยมุสลิม

1.2 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

ประวัติความเป็นมาของดนตรีนาเซบ

คำว่า “นาเซบ” เป็นคำที่ชาวไทยมุสลิมในเขตกรุงเทพฯ และภาคกลางใช้เรียกการแสดงดนตรีรูปแบบหนึ่งซึ่งเป็นการร้องเพลงในภาษาอาหรับ หรือภาษามลายู (หรือภาษาไทยที่มีการใช้คำทับศัพท์ทางศาสนาอิสลามปะปนอยู่ในบทเพลง) นิยมร้องประกอบกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ แต่วงดนตรีนาเซบในปัจจุบันส่วนมากได้นิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงแนว

ทำนองได้ร่วมบรรเลงด้วย สันนิษฐานว่านาเซบนี้เพี้ยนมาจากคำว่า “นาเซะ” หรือ “นาเซะ” ซึ่งเป็นคำในภาษามลายูปัตตานี นับว่าชาวมุสลิมจากรัฐปัตตานีदारुสซาลามที่ถูกกวาดต้อนขึ้นมาเป็นเชลยศึกในคราวทำสงครามกับสยามประเทศ (อันเป็นต้นสายบรรพบุรุษของชาวมุสลิมส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร และภาคกลางปัจจุบันนี้) ใช้เรียกการร้องเพลงรูปแบบหนึ่งในวัฒนธรรมอาหรับมุสลิมที่เรียกว่า “นาซีด”

ประวัติความเป็นมาของการร้องเพลงนาซีดนั้นเกิดขึ้นมาพร้อมๆ กับศาสนาอิสลาม เริ่มขึ้นในกลุ่มชาวมุสลิมอาหรับแถบทะเลทรายอาราเบียที่สมัยนั้นนิยมค้าขายโดยการออกกองคาราวานข้ามทะเลทรายไปยังดินแดนต่างๆ เมื่อมีการหยุดพักก็就会有มีการร้อง “นาซีด” หรือ “อนาซีด” ซึ่งตามรากศัพท์แล้วแปลว่า “การร้องเพลง” ลักษณะเหมือนการขับบทกลอน อาจมีการปรบมือ หรือการตีกลองลักษณะเป็นกลองกลมแบนหน้าเดียวซึ่งด้วยหนังใช้ตีประกอบจังหวะที่เรียกว่า “กลองดुฟ (Duf)” เพื่อสร้างสีสันเพียงเท่านั้น สำหรับเนื้อหาของนาซีดในขณะนั้นมีเนื้อหาโดยทั่วไปไม่เฉพาะเจาะจง อาจเป็นเรื่องการผจญภัยในดินแดนต่างๆ ของชาวเบดูอินที่ผสมผสานจินตนาการเข้าไปให้มีความเหนือจริง เป็นการร้องเพื่อผ่อนคลายอิริยาบถ และให้ความเพลิดเพลินเนื่องจากต้องเดินทางข้ามทะเลทรายเป็นเวลานาน

สมัยต่อมาในยุคที่ศาสนาอิสลามเริ่มเผยแพร่ในดินแดนอาราเบียนี้ จึงมีการเล่าสืบเนื่องต่อไปว่าเมื่อครั้งท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)¹ เริ่มเผยแพร่ศาสนาอิสลามในเมืองมักกะห์ (Mecca) ท่านถูกต่อต้านจากชาวเมืองอย่างหนักเนื่องจากขอให้ชาวมักกะห์เลิกบูชาเทวรูปซึ่งมีมากถึง 365 รูป ให้หันมานับถือพระผู้เป็นเจ้าที่เที่ยงแท้เพียงพระองค์เดียว เมื่อครั้งการต่อต้านบานปลายเป็นจนเกิดเป็นสงครามท่านจึงได้อพยพไปยังเมืองยัรริบ (ปัจจุบัน คือ เมืองมะดีนะห์ ; Medina ประเทศซาอุดีอาราเบีย) ชาวเมืองที่นั่นเมื่อทราบข่าวศาสนามุฮัมมัด (ซ.ล.) เดินทางมาก็ให้การต้อนรับเป็นอย่างดีมีการร้องเพลงสรรเสริญพระกิตติคุณในด้านต่างๆ ของท่าน และระหว่างที่ร้องไปก็ตีกลองดुฟคลอให้จังหวะไปตลอดทั้งเพลง นั่นจึงเป็นที่มาของการขับร้อง “นาซีด” ที่มีความหมายเฉพาะเจาะจงเกี่ยวเนื่องกับศาสนาอิสลามมากยิ่งขึ้น ลักษณะของเนื้อหา เครื่องดนตรีที่ใช้ และลักษณะการร้องเพลงที่ใช้ต้อนรับศาสนามุฮัมมัด (ซ.ล.) ในคราวนั้นจึงกลายเป็นต้นกำเนิด และรูปแบบที่ชัดเจนขึ้นของการร้องนาซีดยุคแรกเริ่มในเวลาต่อมา

1. ซ.ล. ย่อมาจากคำว่า “ซ็อลลัลลอฮุอะลัยฮิวะซัลลัม” เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “ขอความโปรดปราน และสันติจาก อัลเลาะห์จงมีแด่ท่าน (ศาสนามุฮัมมัด)” เป็นพรภาวนาที่มุสลิมกล่าวต่อท้ายเมื่อเอ่ยถึงนามของศาสนามุฮัมมัด



ภาพประกอบ 11 การร้องนาซิด

เมื่อศาสนาอิสลามแผ่ขยายทั่วภูมิภาคอาหรับแล้ว อิทธิพลทางภาษาจากคัมภีร์อัลกุรอาน ทำให้ชาวอาหรับเผ่าต่างๆ ใช้ภาษา และไวยากรณ์ในแบบแผนเดียวกันทั้งหมด เป็นผลทำให้เกิดความเป็นเอกภาพภายในอาณาจักรอิสลาม มีความเจริญก้าวหน้าทางด้านศาสตร์ความรู้ศิลปวิทยาการแขนงต่างๆ มีอิทธิพลต่อการเผยแพร่ศาสนา การทำสงครามขยายดินแดน และการค้าขาย เมื่อเหล่าพ่อค้าชาวอาหรับได้เดินทางมาถึงบริเวณแหลมมลายูก็ได้นำเอาศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ด้วย จนกระทั่งศาสนาอิสลามได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในดินแดนแถบนี้ ภาษาอาหรับจึงมีความจำเป็น และมีอิทธิพลต่อชาวมุสลิมในภูมิภาคนี้เป็นอย่างมาก เนื่องจากต้องเรียนรู้ไว้เพื่อใช้ในการอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน และใช้ในการสวดนมัสการพระผู้เป็นเจ้า (ละหมาด หรือ นมาซ) รวมถึงกลายเป็นรากศัพท์คำใหม่ในภาษาท้องถิ่นเดิม

การร้องนาซิดซึ่งเป็นผลสืบเนื่องจากอิทธิพลทางภาษา เพราะเหตุว่าชาวมุสลิมส่วนมากมีความเข้าใจในภาษาอาหรับ และรู้ความหมายคำแปลเป็นอย่างดี นาซิดจึงได้รับการยอมรับในฐานะวัฒนธรรมทางศาสนาตามมาด้วย และได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง นาซิดเมื่อมองอย่างผิวเผินอาจจะเห็นว่าเป็นเหมือนการแสดงดนตรี หรือการขับร้องชนิดหนึ่ง แต่ในความเป็นจริงแล้วนาซิดเป็นการส่งสอนศาสนาอิสลามที่มีกรอบของการแสดงออกเหมือนการขับลำนำทำนองเสนาะ มีทำนองไม่ซับซ้อนเข้าไปซ้ำมา เมื่อฟังนานๆจะทำให้รู้สึกเหมือนอยู่ในภวังค์สร้างความรู้สึกลึกซึ้งดีลึกล้ำให้กับเนื้อหาคำร้อง ซึ่งไม่ใช่การแสดงเพื่อความบันเทิงแต่อย่างใด

การร้องนาซิดพัฒนา และเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย จากคำว่า “นาซิด” ที่เป็นคำในภาษาอาหรับก็ได้ผิดเพี้ยนไปตามสำเนียงของแต่ละภูมิภาค ในภาษามลายูปัตตานีออกเสียงคำนี้ว่า “นาเซะ” แม้กระทั่งรูปแบบการร้องซึ่งแต่เดิมออกจะเป็นเพียงการขับลำนำ (เปรียบเทียบกับได้กับการอ่านกลอนด้วยทำนองเสนาะ หรือการขับเสภาแล้วตีรับให้จังหวะ) ก็เปลี่ยนแปลงไปจนดูเหมือนการร้องเพลง และการแสดงดนตรีมากขึ้น มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองมากขึ้น มีรูปแบบทำนองที่หลากหลายซับซ้อนขึ้น และมีการใช้ระดับเสียงในรูปแบบที่เกินเลยจากการขับบทลำนำ อีกทั้งยังมีการประพันธ์คำร้องเพิ่มเติม หรือประพันธ์ขึ้นมาใหม่เป็นภาษามลายูอีกเป็นจำนวนมาก แต่สิ่งหนึ่งที่เหมือนเดิมนั้นคือความหมายของคำร้องยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวกับการสวดตีความยิ่งใหญ่ของพระอัลเลาะห์ (ช.บ.)² การสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด (ช.ล.) หรือการสั่งสอนศาสนาอิสลาม การใช้เครื่องดนตรีมีการเพิ่มเติมเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เข้าไปนอกเหนือจากกลองตุฟที่กล่าวไว้ข้างต้น ผู้ร้องจากเดิมที่เคยร้องไปพร้อมกันทั้งเพลงกันก็มีการแบ่งท่อน มีการร้องล้อร้องรับกันเป็นลูกคู่ และมีการร้องทำนองประสาน “นาซิด” หรือ “นาเซะ” ของชาวมลายูในตอนนี้อาจถือกำเนิดเป็นรูปแบบใหม่ขึ้นมา เมื่อครั้งต่อมาหลังจากที่สยามได้ยกทัพไปปราบหัวเมืองมลายู มีการกวาดต้อนทศวรรษชาวมุสลิมมลายูปัตตานีให้มาอยู่ตามจุดต่างๆ ในพระนคร และต่อมาได้กลายเป็นบรรพบุรุษของชาวมุสลิมส่วนใหญ่ในกรุงเทพมหานครปัจจุบัน ด้วยรูปแบบในการดำเนินวิถีชีวิตซึ่งแตกต่างจากชาวไทยพุทธซึ่งเป็นประชากรหลักอย่างมาก ทำให้ชาวมุสลิมต้องตั้งหลักแหล่งอยู่รวมกันเป็นชุมชนที่เหนียวแน่นโดยมีศาสนาอิสลามศูนย์กลางเป็นตัวกำหนดรูปแบบการดำเนินชีวิต และวัฒนธรรมด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้การร้อง “นาเซะ” ยังคงได้รับการสืบทอดต่อมาในชนชั้นหลังไม่ถูกกลืนสูญหายไป แต่เมื่อระยะเวลาผ่านไปนานเข้าสำเนียงของชาวมุสลิมมลายูปัตตานีที่ถูกกวาดต้อนขึ้นมา (นับว่าตอนนี้มีสำนึกของความเป็นคนไทย และมีการแต่งงานผสมปนเปกับคนไทยบ้างแล้ว จึงกลายเป็นกลุ่มชาวไทยมุสลิมโดยสมบูรณ์) ก็ผิดเพี้ยนไปจนกระทั่ง “นาเซะ” ถูกออกเสียงว่า “นาเซบ” ในที่สุดเหตุนี้ “นาเซบ” จึงเป็นคำที่ใช้เรียกการแสดงดนตรีรูปแบบหนึ่งของชาวไทยมุสลิมที่เข้าใจความหมายกันเองในหมู่ชาวไทยมุสลิมที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร หรือภาคกลางเท่านั้น

อนึ่ง เมื่อครั้งที่ชาวมุสลิมมลายูปัตตานีถูกกวาดต้อนเข้ามาในกรุงเทพมหานคร ก่อนหน้านั้นได้มีชาวมุสลิมจากเขมรกลุ่มหนึ่งได้ถูกกวาดต้อนให้เข้ามาอาศัยอยู่ก่อนหน้านั้นแล้ว เรียกมุสลิมกลุ่มนี้ว่าพวก “แขกจาม” เมื่อพวก “แขกมลายูปัตตานี” ถูกทศวรรษเข้ามาจึงถูกให้ตั้งหลักแหล่งอยู่ในบริเวณเดียวกันเนื่องจากว่ามีวิถีชีวิตวัฒนธรรมอย่างอิสลามเหมือนกัน พวกแขกจาม หรือชาวมุสลิมจากเขมรกลุ่มนี้จึงได้รับเอาวัฒนธรรมการร้องนาเซบที่มาจากแขกมลายูปัตตานีเอาไว้อย่าง ซึ่งปัจจุบันการร้องนาเซบแบบดั้งเดิมนั้นได้ถูกรักษา และสืบทอดต่อมาในหมู่ลูกหลานของชาวมุสลิมจามกลุ่มนี้ (ปัจจุบันอาศัยอยู่บริเวณชุมชนบ้านครัว เขตราชเทวี) การแสดงนาเซบรูปแบบดั้งเดิมนี

2. ช.บ. ย่อมาจากคำว่า “ซุบฮานะฮูวะตะอาลา” เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “มหาบริสุทธิ์แด่พระองค์ผู้ทรงอำนาจ (ใช้กับพระองค์อัลเลาะห์เท่านั้น)” เป็นพรภาวนาที่มุสลิมกล่าวต่อท้ายเมื่อเอ่ยถึงพระนามพระอัลเลาะห์เจ้า

ยังคงเป็นการร้องเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวโยงกับศาสนาอิสลาม คำร้องมีทั้งจากภาษาอาหรับ ภาษา มลายู หรือแม้กระทั่งบางคำจากภาษาเขมร มีท่วงทำนองที่รวดเร็ว สนุกสนานคึกคัก หรือช้าสงบ แล้วแต่บทเพลง ผู้ร้องแบ่งออกเป็นผู้ร้องนำ และกลุ่มร้องท่อนสร้อยเป็นหมู่คณะ โดยการร้องจะร้อง ร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะเท่านั้น ซึ่งมีมากมายหลายชนิด เช่น กลองตุฟ กลองบองโก กลอง คองกา มาราคัส (ลูกแซ็ก) แทมบูรีน ฉิ่ง รำมะนา เป็นต้น และไม่พบการใช้เครื่องดนตรีชนิดที่สามารถบรรเลงแนวทำนองได้ร่วมด้วย เรียกการแสดงดนตรีในรูปแบบนี้ว่า “นาเซบพื้นบ้าน” หรือ “นาเซบโบราณ”



ภาพประกอบ 12 วงดนตรีนาเซบโบราณของชาวมุสลิมชุมชนบ้านครัว

รูปแบบการแสดงนาเซบพื้นบ้านนี้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในกลุ่มชาวมุสลิมแถบ มาเลเซีย บรูไน สิงคโปร์ เป็นอย่างมากด้วย จะเห็นได้จากการเปิดแสดงอยู่บ่อยครั้ง รวมถึงใน ตลาดเพลงของมาเลเซียก็สามารถพบเพลงนาเซบที่มีอยู่อย่างหลากหลายในรูปแบบต่างๆ ให้ สามารถซื้อหาฟังได้ ในประเทศไทยเองก็มีการประกวดขับร้องนาเซบพื้นบ้านในระดับโรงเรียนที่มี มัสยิด และระดับสมาคมของกลุ่มชาวมุสลิม เป็นต้น ทำให้การร้องนาเซบพื้นบ้านยังคงไม่สูญหาย โดยบางกลุ่มก็ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบเลย บางกลุ่มก็มีเพียงเครื่องดนตรีง่าย ๆ เช่น กลอง ฉิ่ง หรือ แทมบูรีน เนื้อเพลงที่ใช้ก็เป็นความหมายที่ดี ไม่หยาบคาย หรือสองแง่สองง่าม ท่วงทำนองมีความ ไพเราะ หากมีอารมณ์คล้อยตามก็เนื้อเพลง และทำนองเพลงก็มีแต่เพียงการโยกตัวไปมาเพียง เล็กน้อย หรือใช้มือประกอบท่าทางเท่านั้น การแต่งกายเต็มไปด้วยความเรียบง่าย และถูกต้องตาม บทบัญญัติของศาสนาอิสลาม

จากสภาพทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างก้าวกระโดด การหลั่งไหลเข้ามาอย่างรวดเร็วของกระแสวัฒนธรรม และเทคโนโลยีจากต่างชาติ แม้จะมีพื้นฐานจากคำสอนทางศาสนาอย่างเคร่งครัดมาแต่เดิม “นาเซบ” ที่อยู่ท่ามกลางความหลากหลายของกระแสสังคมโลกาภิวัตน์ก็ยังมีรูปแบบที่เปลี่ยนไปหลายอย่าง เช่น มีคำร้องที่เป็นภาษาไทย แทนที่จะเป็นเพียงภาษาอาหรับ หรือมลายูเท่านั้น มีการใช้เครื่องดนตรีที่อยู่นอกบทบัญญัติทางศาสนาเข้ามาใช้ เช่น เครื่องดนตรีไฟฟ้า หรือเครื่องดนตรีอะคูสติค เพื่อใช้บรรเลงทำนอง แม้โดยนัยยะของคำแล้วทั้งนาซีด และนาเซบต่างก็มีความหมายอย่างเดียวกัน แต่หากพิจารณารูปแบบทางดนตรีที่พัฒนามาตามที่ได้ปรากฏแล้ว จะเห็นว่าดนตรีนาเซบในเวลานี้มีความแตกต่างจากการร้องนาซีดอย่างชัดเจน ทว่าต่างก็เป็นวัฒนธรรมทางเลือกของชาวมุสลิมที่มุ่งหวังจะตั้งมั่นอยู่ในแนวทางของศาสนาอิสลาม

ด้วยเหตุนี้จึงกลายเป็นที่มา และเป็นรูปแบบของวงดนตรีนาเซบรูปแบบใหม่ที่รู้จักกันในหมู่มุสลิมโดยเฉพาะในกรุงเทพมหานคร และภาคกลางว่า “วงนาเซบร่วมสมัย” หรือ “วงนาเซบประยุกต์” ซึ่งก็คือรูปแบบวงนาเซบพื้นบ้านที่มีการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงแนวทำนองเพิ่มเข้าไปด้วยนั่นเอง เครื่องดนตรีที่พบใช้บ่อย ได้แก่ แอคคอร์ดเดียน ไวโอลิน กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ดไฟฟ้า กลองชุด กลองบองโก กลองคองกา แทมบูรีน มาราคัส เป็นต้น ระยะต่อมาวงนาเซบร่วมสมัยได้มีการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนจากการร้อง นาซีดแบบดั้งเดิม และนาเซบโบราณมากขึ้นอีกจนมีความเป็นเอกเทศ นอกเหนือจากรูปแบบการจัดวงดนตรี แนวดนตรี และเนื้อหาของคำร้องแล้วจริงอยู่ที่ว่าถึงแม้วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยจะยังคงมีการร้องเพลงซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม แต่ในระยะหลังก็มีการประพันธ์คำร้องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการบรรยายความงดงามของธรรมชาติ หรือมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสังคมเพิ่มขึ้น อีกทั้งจุดประสงค์ และรูปแบบของการจัดแสดงยังเป็นลักษณะที่เน้นหนักไปทางความบันเทิงมากขึ้นอีกด้วย

ดังที่กล่าวไว้แล้วตอนต้น เมื่อชาวมุสลิมมลายูปัตตานีที่ถูกกวาดต้อนแทรกัวให้เข้ามาตั้งหลักแหล่งในกรุงเทพมหานครเริ่มมีสำนึกความเป็นคนไทยแล้ว ทำให้การสื่อสารในภาษาในมลายูนั้นลดน้อยลง และเริ่มใช้ภาษาไทยกันมากขึ้น ชาวมุสลิมไทยชั้นหลังจึงมีความเข้าใจในภาษามลายูเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ทั้งภาษาอาหรับซึ่งไม่ใช่ภาษาดั้งเดิมของบรรพบุรุษยิ่งทำให้ไม่เข้าใจความหมายเข้าไปอีก แต่เนื่องจากศาสนาอิสลามนั้นมีความเคร่งครัด การศึกษาภาษาอาหรับจึงมีความจำเป็นขั้นเรียนภาคบังคับสำหรับชาวมุสลิมเพื่อใช้ในการอ่าน คัมภีร์อัลกุรอาน และการสวดนมัสการขอพรต่อพระผู้เป็นเจ้า อนึ่ง ภาษาอาหรับเองมีไวยากรณ์ในการอ่าน ไม่ซับซ้อน หากทราบตัวอักษร และสระก็สามารถประสมเป็นคำให้อ่านออกเสียงได้ง่ายเหมือนภาษาอังกฤษ ดังนั้นชาวมุสลิมไทยส่วนใหญ่จึงสามารถอ่าน และออกเสียงภาษาอาหรับได้เป็นอย่างดีถึงแม้จะไม่เข้าใจในความหมายเลยก็ตาม

ประการหนึ่ง ชาวมุสลิมไทยมีค่านิยมอาหรับเนื่องจากมีทัศนคติว่าชาวอาหรับเป็นชนชาติสูงส่งที่พระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงเลือกศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) มาประกาศศาสนา และมีความเป็นอิสลามบริสุทธิ์ ทำให้อะไรก็ตามแต่ที่มีที่มาจากชนชาติอาหรับชาวมุสลิมไทยก็มักคิดว่าจะต้องมีความเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามเสมอ เช่น หากมีเพลงภาษาอาหรับขึ้นมาสักเพลงให้ได้ยิน ชาว

มุสลิมไทยก็จะนึกไปเองว่าเพลงนั้นมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาอิสลามต่อให้ความหมายที่แท้จริงจะไม่เกี่ยวข้องเลยก็ตามที่ อีกทั้งในการรับรู้ของชาวมุสลิมไทยส่วนมากทราบดีว่าบรรพบุรุษของตนนั้นเดิมทีเป็นชาวมลายูปัตตานี และการเป็น “มลายูแท้” จะต้องนับถือศาสนาอิสลาม ฉะนั้นเพลงที่ร้องในภาษามลายูจึงถูกเข้าใจว่ามีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามอีกด้วยเช่นกัน เหตุนี้เองจึงทำให้วัฒนธรรมทางดนตรีจากทั้งอาหรับ และมลายูที่หลั่งไหลเข้ามาในรูปแบบของบทเพลงต่างๆ ทั้งเก่าใหม่จึงได้กลายเป็นที่นิยมในหมู่ชาวไทยมุสลิม และเรียกเพลงเหล่านี้อย่างรวมๆว่า “เพลงอาหรับ-มาเลย์” ซึ่งเพลงประเภทนี้ต่อมาได้กลายเป็นแนวเพลงกระแสหลักที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยใช้ร้องบรรเลงแทนบทเพลงนาเซบดั้งเดิมนั่นเอง ซึ่งอันที่จริงแล้วบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยใช้ร้องบรรเลงกันอยู่ทุกวันนี้ก็คือ เพลงสมัยนิยมของประเทศในแถบอาหรับ และแถบอินโดนีเซีย หรือมาเลเซียที่เคยโด่งดังในยุคสมัยต่างๆ จนมาถึงหมู่ชาวมุสลิมในประเทศไทยนั่นเอง

ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย

ช่วงก่อตั้งวง (พ.ศ. 2518 – 2520)

เริ่มจากปี พ.ศ. 2518 มีกลุ่มเยาวชนนำโดย คุณศุภชัย ล้วนวงศ์ (บังเก๊ะ เบบี) ขณะนั้นอายุ 15 ปี อาศัยอยู่ในชุมชนสะและน้อย (อ่อนนุช 54) พื้นที่เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร มีความอยากที่จะทำวงดนตรีนาเซบขึ้นมาเป็นของตัวเอง เนื่องจากว่าเติบโตขึ้นมาในชุมชนมุสลิมที่มีมัสยิดเป็นศูนย์กลางของกิจกรรมต่างๆ ทั้งการเรียนการสอนวิชาศาสนาอิสลาม การอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน ใช้เป็นสถานที่สวดนมัสการ สถานที่ประชุมกิจการงานต่างๆ แม้ใช้กระทั่งเป็นสถานที่ละศีลอด หรือจัดพิธีแต่งงาน ทุกครั้งที่มัสยิดของมัสยิดในงานรื่นเริงต่างๆ เช่น วันตรุษอิสลาม (ฮารีรายอ) งานเลี้ยงน้ำชาหารายได้ หรือมีงานแต่งงาน ทางมัสยิดก็จะมีการเปิดเพลงอาหรับ และเพลงมาเลย์กระจำเสียงให้ได้ยินกันทั่ว เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศของความสนุกสนาน และสร้างความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกันของชาวมุสลิมในชุมชน อีกทั้งในสมัยนั้นมีวงดนตรีนาเซบซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในกลุ่มสังคมของชาวมุสลิมในพื้นที่ละแวกนั้น 2 คณะ คือ คณะแสงมณี และคณะอาลีบาบา ที่มักมาประชันดนตรีกันในบ้านบางกะปิ และแถบคลองตันอยู่เสมอ เมื่อคุณศุภชัยได้ร่วมชมหลายครั้งเข้าจึงทำให้เกิดความประทับใจในความสนุกสนาน ความไพเราะของเสียงดนตรี และความมีเสน่ห์ของตัวผู้เล่น (โดยเฉพาะคุณอาลี ได้กลายเป็นแรงบันดาลใจหลักให้คุณศุภชัยอยากเล่นแอคคอร์ดเดียวด้วย) และจากการ ชิมซับสุนทรียะของเพลงอาหรับ-มาเลย์ที่แวดล้อมตัวมาตั้งแต่วัยเด็ก อีกทั้งชุมชนสะและน้อยเองยังไม่มียวงดนตรีรูปแบบนี้ จึงทำให้คุณศุภชัยตัดสินใจชักชวนรวบรวมสมาชิกจากคนในครอบครัว ญาติพี่น้อง และเพื่อนบ้าน ร่วมกันจัดตั้งวงดนตรีนาเซบขึ้นมา

เริ่มแรกเลยวงดนตรีนาเซบที่คุณศุภชัยตั้งขึ้นเป็นลักษณะของวงดนตรีนาเซบพื้นบ้าน หรือนาเซบโบราณ โดยนั่งล้อมวงร้องเพลงนาเซบดั้งเดิมใช้ปรบมือเข้าจังหวะกันอย่างเดียวไม่มีเครื่องดนตรีใดๆ เพลงที่นำมาร้องก็ใช้จำเอาจากที่เคยได้ยินคนอื่นๆ ร้องกันมาก็เอามาร้องตามอีกที ช่วงแรกของการทำวงนั้นเหล่าสมาชิกก็ คือ พี่น้องของคุณศุภชัยเอง สถานที่ใช้ฝึกซ้อมรวมตัวกันจึง

เป็นภายในบ้านเนื่องจากสมาชิกของวงยังมีไม่มากนัก และเมื่อบรรดาญาติ และเพื่อนบ้านทราบที่บ้านของคุณศุภชัยมีการเล่นนาเซบจึงได้ชักชวนกันมาเล่นมากขึ้น และช่วยจัดหาอุปกรณ์ดนตรีที่พอนำมาใช้ได้ ในสมัยนั้นมีกลองบองโก กลองคองกา ฉิ่ง ฉาบ แทมบูรีน และหีบเพลงปาก เป็นต้น

ตอนนี้วงดนตรีนาเซบของคุณศุภชัยจึงเป็นรูปเป็นร่างมากขึ้น จุดประสงค์ในการทำวงก็เพื่อใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และใช้ออกแสดงตามงานต่างๆที่จัดขึ้นภายในชุมชน เช่น งานตัดสูหนัต งานแต่งงาน งานโรงเรียนสุเหร่า เป็นต้น เมื่อคุณย่าของคุณศุภชัยเห็นว่าหลานมีความตั้งใจจริงที่จะทำวงดนตรีนี้จึงได้ออกเงินซื้อแอดคอร์ดเตียนตัวแรกให้เพื่อเป็นขวัญกำลังใจ ขณะนี้มีสมาชิกซึ่งถือว่าเป็นรุ่นก่อตั้งวงทั้งหมด 8 คน ประกอบด้วย 1) นายศุภชัย ล้วนวงศ์ 2) นายสุรศักดิ์ ล้วนวงศ์ 3) นายอิมรอน ปะหัด 4) นายมนตรี เขียวแพร 5) นายสมหมาย ไยมา 6) นายมุฮัมมัด ต่ายหลี 7) นายอนูรัตน์ มินเจริญ และ 8) นายสมพล ไวยสุภา (ชาวไทยพุทธคนแรกที่เข้าร่วมเล่นนาเซบกับคณะ)

มีการฝึกซ้อมเป็นกิจจะลักษณะมากขึ้นจึงทำการขยับขยายสถานที่ใช้ฝึกซ้อมเป็นบริเวณที่ดินหลังบ้านแทนในบ้าน และสร้างศาลาขึ้นมาใช้เป็นสถานที่ฝึกซ้อมนาเซบโดยเฉพาะ ขณะเดียวกันก็มีการพูดคุยแลกเปลี่ยนทางด้านดนตรีนาเซบกับเพื่อนมุสลิมจากชุมชนย่านบ้านป่าและสามอิน มีการชักชวนมานั่งร้องเล่นนาเซบด้วยกันร่วม 30 คน



ภาพประกอบ 13 วงดนตรีนาเซบเยาวชนสะและน้อย

หลังจากมีแอดคอร์ตีเยนที่สามารถเล่นแนวทำนองได้แล้ว การฝึกซ้อมเพลงนาเซบแบบดั้งเดิมก็พัฒนาขึ้นเป็นการร้องหัดเพลงอาหรับ เพลงมาเลย์ใหม่ๆ ที่มีจังหวะดนตรีสนุกสนานมากขึ้น ในขณะที่เดียวกันก็มีการฝึกร้องเล่นเพลงอินเดียด้วย ซึ่งเพลงเหล่านี้ที่มาก็มาจากเพลงที่ได้ยินจากมัสยิดเวลามีงานบุญรื่นเริงต่างๆที่ได้ฟังตั้งแต่ยังเป็นเด็ก และจดจำกันได้ เมื่อฝึกซ้อมกันจนมีฝีมือในระดับหนึ่งแล้ว วงนาเซบของคุณศุภชัย จึงได้ออกประเดิมงานครั้งแรกที่โรงเรียนสุเหร่าทาบช้าง ซึ่งขณะนั้นวงนาเซบนี้ยังไม่มีชื่อคณะอย่างเป็นทางการ แต่ฐานะที่ไปร่วมแสดงในนามตัวแทนของโรงเรียนในซอยสะและน้อยจึงต้องใช้ชื่อคณะว่า “วงเยาวชนสะและน้อย” ไปก่อนโดยปริยาย ผลจากการแสดงในวันนั้นทำให้ได้รับรางวัลถ้วยรางวัลเกียรติยศใบแรก และทำให้เป็นวงดนตรีนาเซบคณะใหม่ที่เป็นที่รู้จักในหมู่มุสลิมทั้งในชุมชนสะและน้อย และชุมชนมุสลิมอื่นๆ ที่อยู่ใกล้เคียงมากขึ้น

ช่วงทศวรรษครั้งแรก (พ.ศ.2520 – 2535)

หลังจากที่คณะเป็นที่รู้จักมากขึ้นแล้ว แต่เดิมที่เคยร้องเล่นกันอยู่ในภายในชุมชนตามงานบุญรื่นเริงด้วยรูปแบบที่เรียบง่ายไม่เป็นทางการ ทั้งลักษณะของการร้องบรรเลง การจัดวง ตลอดจนการแต่งกาย ฯลฯ ระยะเวลาอันนี้จึงได้ทำการฝึกซ้อมอย่างเป็นทางการขึ้นโดยเฉพาะสำหรับออกแสดง และออกประกวดรางวัลตามงานขององค์กร สมาคม และสโมสรต่างๆภายนอกชุมชนมากขึ้น เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ ส่งเสริมภาพลักษณ์ที่ดีของคณะ และวัฒนธรรมดนตรีนาเซบ จึงมีการพัฒนาในหลายๆด้าน เช่น รูปแบบการแสดง การจัดวง การแต่งกายให้ดูสวยงามเป็นแบบแผนเดียวกันสร้างความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวของความเป็นคณะ อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมอัตลักษณ์ของความเป็นชาวไทยมุสลิม และการร่อนนาเซบให้เด่นชัดยิ่งขึ้นด้วย



ภาพประกอบ 14 งานประกวดดนตรีของสโมสรไลออนส์กรุงเทพฯ แสปปีแลนด์

ในช่วงระยะนี้การประกวดนาเชบเวทีใหญ่แรกของวงเยาวชนสะและน้อย คือ การประกวดในงานสโมสรโลอนส์กรุงเทพฯ ซึ่งจัดขึ้นที่สวนสนุกแฮปปี้แลนด์ และหลังจากที่ได้ประกวดเวทีนี้ผ่านไปก็ได้เข้าร่วมประกวดที่จัดขึ้นที่สวนสนุกแดนเนรมิต ผลการประกวดในครั้งนั้นได้รับรางวัลเป็นตุ๊กตาทอง 3 รายการ ในรายการเพลงไทย เพลงอินเดีย และเพลงอาหรับ จากการออกประกวดในหลายเวที ประกอบกับรางวัลเกียรติยศที่ได้มาเกือบทุกรายการที่เข้าแข่งขัน ในช่วงนี้เองจึงทำให้วงดนตรีนาเชบคณะนี้เป็นที่รู้จักของวงดนตรีนาเชบคณะอื่นๆทั่วไป และเป็นที่กล่าวถึงอย่างกว้างขวางในวงสังคมมุสลิมไทยหลายชุมชนที่นิยมฟังดนตรีรูปแบบนี้

ราวปี พ.ศ. 2503 – 2515 วงการดนตรีในประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ เนื่องจากอิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาโดนใจวัยรุ่นในสมัยนั้น ได้แก่ เอะบิทเทิล หรือ เอลวิส เพรสลีย์ ฯลฯ พร้อมกันนั้นวงดนตรีของไทยก็เริ่มหันมาเล่นเพลงสากล และได้รับความนิยมไม่น้อยเหมือนกัน อีกทั้งเมื่ออเมริกามาตั้งฐานทัพในประเทศไทยในสมัยสงครามเวียดนาม ตามไนต์คลับก็นิยมนำเพลงสากลไปเล่นเนื่องจากมีลูกค้าซึ่งเป็นทหารอเมริกันเสียส่วนมาก จึงทำให้เพลงสากลได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นมาตามลำดับ วงดนตรีของไทยที่เล่นเพลงสากลในสมัยนั้น เช่น วงซิลเวสเตอร์ วงรอยัลสไปรท์ จนมาถึงวงดิอิมพอสซิเบิลซึ่งโด่งดังมาก เป็นต้น โดยวงเหล่านี้ใช้การร้อง และเล่นตามต้นแบบแผ่นเสียงเพลงสากลเป็นส่วนใหญ่ อิทธิพลของเพลงสากลมาพร้อมกับการจัดรูปแบบวงดนตรีในลักษณะวงคอมโบ และวงชาโดว์ซึ่งต่อมาพัฒนาจนกระทั่งกลายเป็นวงดนตรีอีกรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “สตริงคอมโบ” อันประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีไฟฟ้า กลองชุด และเครื่องเป่าทองเหลือง เป็นหลัก

วงดนตรีนาเชบของคุณศุภชัยก่อตั้งขึ้นเมื่อดนตรีสากลประเภทสตริงคอมโบได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายแล้วในสังคมเมือง ทั้งรูปแบบของแผ่นเสียง เทปคาสเซต รายการวิทยุ โทรทัศน์ ฯลฯ ซึ่งอิทธิพลดังกล่าวได้ส่งผลต่อวงการดนตรีนาเชบอยู่ลึกๆแล้วในระดับหนึ่ง แต่ชาวมุสลิมไทยในสมัยนั้นมีความผูกพันกับชุมชนเป็นอย่างสูง มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว และความนิยมในการฟังเพลงสากลมีไม่มากนัก เนื่องจากเห็นว่าเป็นดนตรีที่ขัดกับจริยของตนทั้งด้านภาษา และเชื้อชาติที่มาของดนตรีสากล แต่ในขณะเดียวกันกลับให้การยอมรับเป็นอย่างดีกับเพลงอาหรับ เพลงมาเลย์สมัยนิยมที่มีกลิ่นอายของความเป็นสากล คุณศุภชัย และสมาชิกคนอื่น จึงมีความคิดว่าขณะที่วงดนตรีอื่นๆทำวงสตริงคอมโบเล่น “เพลงฝรั่ง” ทำไมถึงจะทำวงสตริง คอมโบแล้วเล่น “เพลงแขก” เป็นตัวเลือกให้พี่น้องมุสลิมได้ฟังบ้างไม่ได้

จากนั้นใน พ.ศ. 2520 จึงเป็นปีแรกที่วงดนตรีนาเชบของคุณศุภชัยได้นำเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาใช้ ในวง เช่น กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบสไฟฟ้า คีย์บอร์ดไฟฟ้า อีกทั้งยังเพิ่มกลองชุด และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มากมายหลายชนิดเข้ามาใช้ร่วมบรรเลง โดยเพลงที่นำมาเล่นก็ยังคงเป็นเพลงนาเชบบนพื้นฐานดั้งเดิม อีกทั้งยังนำเพลงอาหรับ เพลงอินเดีย และเพลงมาเลย์ ที่ได้มาจากการแกะแผ่นเสียง หรือเทปคาสเซตเพลงเก่าๆอดนิยมในอดีตมาหัดร้องเล่นกันอีกด้วย ในช่วงทศวรรษนี้ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่อย่างก้าวกระโดดของวง เนื่องจากกว่ามีการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ การจัดวงดนตรี การแต่งกาย รูปแบบดนตรี ฯลฯ มีการ

เรียบเรียงแนวดนตรีขึ้นใหม่ที่มีความเป็นสากลมากขึ้นซึ่งแตกต่างจากต้นฉบับ แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ และกลิ่นอายของเพลงอาหรับ เพลงอินเดีย และเพลงมาเลย์ อย่างชัดเจน ในช่วงระหว่างนี้เองที่ทางวงดนตรีนาเซบของคุณศุภชัยได้ตั้งชื่อคณะใหม่ว่า “เบบี้อาราเบีย” ที่สื่อความหมายโดยตรงถึงสไตล์เพลงส่วนใหญ่ที่เน้นหนักไปทางเพลงอาหรับ และด้วยการที่บทเพลงส่วนใหญ่ที่นำมาร้องใหม่นั้นเป็นการเลียนแบบต้นฉบับดั้งเดิมนี้เอง ซึ่งอาจจะทำให้ร้องไม่เหมือนบ้างผิดเพี้ยนไปบ้าง ทั้งยังเสมือนว่าเป็นวงดนตรีน้องใหม่เพิ่งคลอออกมาในวงการจึงใช้ชื่อสื่อความหมายโดยนัยว่า “เหมือนเด็กทารกน้อยๆ แรกเกิดที่เพิ่งหัดร้องเพลง” ด้วยเหตุนี้เอง “วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย” จึงได้ถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัว ความสามารถของนักร้อง และนักดนตรีในคณะ อีกทั้งชื่อใหม่ที่น่าสนใจได้งาย จึงปรากฏว่าวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียได้รับการตอบรับจากแฟนเพลงทั้งหน้าเก่า และหน้าใหม่อย่างดีเยี่ยม มีการว่าจ้างให้ออกงานแสดงต่าง ๆ ตลอดทั้งปีตามชุมชนมุสลิมในพื้นที่ต่างๆ ทั่วประเทศ จนเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในหมู่พี่น้องมุสลิมไทยในฐานะ “วงดนตรีอาหรับ-มาเลย์” ชื่อดังเนื่องจากว่าบทเพลงส่วนใหญ่ที่ได้รับความนิยมนำมาจากต้นฉบับเพลงอาหรับ และเพลงมาเลย์นั่นเอง

ต่อมาไม่นานหลังจากนั้น เมื่อมีกระแสตอบรับที่ดีเยี่ยมจากแฟนเพลงทางวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียจึงได้ตัดสินใจออกผลงานดนตรีของพวกเขาในรูปแบบของเทปคาสเซต ซึ่งกล่าวได้อย่างเต็มปากว่าประสบความสำเร็จอย่างงดงาม จากความโด่งดังนี้เองทำให้ค่ายเพลงจากประเทศมาเลเซียเมื่อทราบข่าวจึงได้เสนอเป็นนายทุนให้คณะเบบี้อาราเบียออกผลงานในอีกหลายอัลบั้ม ด้วยเหตุนี้วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย จึงเปรียบเสมือนผู้นำในโลกของดนตรีอาหรับ-มาเลย์ในประเทศไทยจนกลายมาเป็นการสร้างมาตรฐานต้นแบบในการจัดวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยให้กับคณะอื่นๆ ว่าจะต้องใช้เครื่องดนตรีอะไรบ้าง รูปแบบการประสมวงเป็นอย่างไร หรือเล่นเพลงแนวไหน เป็นต้น



ภาพประกอบ 15 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยที่แตกสาขาจากคณะเบบี้อาราเบีย

ในช่วงทศวรรษนี้เองที่คณะนาเซบวงย่อยๆ ตามชุมชนมุสลิมขนาดใหญ่จากแถวคลองลาดพร้าว คลองกะจะ คลองลำสาละ ย่านหลังรามคำแหง และผู้สนใจทั่วไป ต่างขอเข้าร่วมงานแสดงดนตรีกับคณะเบบี้อาราเบียกันอย่างล้นหลามทำให้มีสมาชิกหน้าใหม่หมุนเวียนผลัดเปลี่ยนกันไปไม่ซ้ำหน้า ด้วยแต่ละคนต้องการหาประสบการณ์ในการเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัยกับคณะเบบี้อาราเบียที่มีชื่อเสียงเพื่อยกระดับให้กับคณะของตนเอง อย่างไรก็ตามแต่คณะดนตรีนาเซบที่มาเข้าร่วมกับคณะเบบี้อาราเบีย เมื่อมีงานแสดงเป็นของตนเองก็มักจะใช้ชื่อของคณะเบบี้อาราเบียเป็นจุดขายเพื่อการันตีกับผู้ชมว่าจะได้รับชมดนตรีอาหรับ-มาเลย์ที่ไพเราะ และมีคุณภาพอย่างแน่นอน

ช่วงทศวรรษครั้งที่สอง (พ.ศ.2536 – 2550)

จากช่วงเวลาที่กล่าวได้ว่าเป็น “ยุคทอง” ของคณะเบบี้อาราเบีย ในระยะกว่า 20 ปี นับตั้งแต่ก่อตั้งวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยมาจนกระทั่งมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในแวดวงมุสลิมไทย ซึ่งในขณะนั้นคณะเบบี้อาราเบียมีงานแสดงเฉลี่ยเกือบทุกวัน และมีผลงานเทปคาสเซตออกวางขายอีกหลายอัลบั้ม หลังจากเวลาผ่านไปกระแสความนิยมในดนตรีอาหรับ-มาเลย์จึงค่อยๆ เริ่มซบเซาลงจนเห็นได้ชัดตั้งแต่ พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ถึงแม้ว่าคณะเบบี้อาราเบียจะยังคงถือว่าได้รับความนิยมอยู่ แต่ก็ได้รับความนิยมที่อยู่เฉพาะกลุ่ม ผู้นิยมฟังดนตรีแนวอาหรับ-มาเลย์รุ่นใหญ่ ซึ่งร่วมยุคเดียวกันกับคณะเบบี้อาราเบียที่ได้เห็นพัฒนาการ และเติบโตพร้อมกันมาระหว่างนี้วงดนตรีนาเซบหลายต่อหลายคณะต่างทยอยยุบตัวลงเนื่องจากการเสื่อมความนิยมในหมู่เยาวชนมุสลิมรุ่นใหม่ที่หันมานิยมฟังเพลงสากลสมัยนิยมกันมากขึ้น ขณะที่ดนตรีอาหรับ-มาเลย์จัดเป็นเพียงของโบราณในทัศนคติของมุสลิมไทยรุ่นใหม่เท่านั้น

ในช่วงเวลานี้คณะเบบี้อาราเบียยังคงถือว่ามีงานแสดงอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอถึงแม้จะเทียบไม่ได้กับสมัยที่ดนตรีอาหรับ-มาเลย์ยังคงได้รับความนิยมสูงสุด หากแต่ชื่อเสียงที่ได้สั่งสมมากกว่า 2 ทศวรรษ ทำให้พวกเขายังคงไม่ลังเลโอนหายไปกับสังคมดนตรีสมัยใหม่ แต่อย่างไรก็ตามในช่วงเวลานี้คณะเบบี้อาราเบียยังคงมีผลงานอัลบั้มเพลงออกสู่ตลาดเพลงอาหรับ-มาเลย์อยู่บ้างประปราย โดยนิยมนำเอาบทเพลงเด่นๆที่เคยโด่งดังจากอัลบั้มสมัยยังเป็นเทปคาสเซตมารวมเข้าด้วยกันในรูปแบบของแผ่นคอมแพ็คดีซีดี และแผ่นคาราโอเกะ โดยมักใช้ชื่ออัลบั้มอย่าง “รำลึกวงดนตรีประวัติศาสตร์” เพื่อเป็นการกระตุ้นความรู้สึกถึงผูกพันระหว่างวงดนตรีอาหรับ-มาเลย์กับสังคมมุสลิมไทยอย่างที่เคยเป็นมาเมื่ออดีต



ภาพประกอบ 16 แผ่นคอมแพ็คดีสก์ผลงานของคณะเบบีอาราเบีย

ช่วงปัจจุบัน (พ.ศ.2551 – 2557)

ชาวมุสลิมในกรุงเทพมหานครจำนวนไม่น้อยเป็นเจ้าของที่ดินส่วนใหญ่ในเขตกรุงเทพมหานครวันออก เนื่องจากสมัยก่อนถูกกวาดต้อนให้มาตั้งหลักแหล่งในพื้นที่นี้ซึ่งยังคงรกร้าง จึงทำการถางจับจองที่ดินเพื่อใช้ประกอบอาชีพทางการเกษตร ปัจจุบันการเติบโตของเมืองเป็นไปอย่างรวดเร็วทำให้เกิดการขยายตัวของแหล่งที่อยู่อาศัย ความหลากหลายของอาชีพในสังคมเมืองทำให้อาชีพดั้งเดิมอย่างการทำเกษตรกรรมสูญหายไป ชาวมุสลิมในเมืองหลวงหลายครอบครัวปัจจุบันได้ประกอบธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ให้เช่าห้องชุด อาคาร หรือบางส่วนได้ขายที่ดินให้กับเอกชน จึงทำให้มีฐานะดีขึ้นเป็นอย่างมาก และมักนิยมส่งเสียบุตรหลานให้เรียนวิชาการศาสนาอิสลามจากประเทศมุสลิมในตะวันออกกลาง เช่น ปากีสถาน ซาอุดีอาระเบีย อียิปต์ เป็นต้น ในประเทศเหล่านี้มีการฟื้นฟูศาสนาอิสลามสายอนุรักษนิยมเคร่งครัด ซึ่งส่งผลต่อทัศนคติ และแนวความคิดของผู้เรียนเป็นอย่างมาก เมื่อสำเร็จการศึกษากลับมาจึงรับเอาแนวคิดแบบอนุรักษนิยมดังกล่าวมาสั่งสอนชาวมุสลิมในประเทศไทย ซึ่งหนึ่งในนั้นคือ การถูกห้ามในเรื่องของการร้องรำทำเพลงทุกประเภทที่ถูกจัดให้เป็นบาปหนักชนิดหนึ่งเนื่องจากอาจทำให้หลงระเหิดอยู่กับเรื่องทางโลก และละเลยต่อการสักการะพระผู้เป็นเจ้าได้อย่างไรก็ตามแต่ ชาวคณะเบบีอาราเบียทุกคนยังคงยืนยันในสิ่งที่พวกเขาชื่นชอบ โดยพวกเขาได้ให้ทรรศนะไว้ว่ามีแต่พระผู้เป็นเจ้าเท่านั้นที่ทรงทราบถึงเจตนารมณ์ที่แท้จริง และมีสิทธิ์ที่จะตัดสินการกระทำของพวกเขาได้ ดังนั้นพวกเขาจึงขอที่จะเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัยต่อไปตราบใดที่สิ่งนี้ไม่ได้ทำให้ความเป็นมุสลิม และศรัทธาที่พวกเขามีต่อศาสนาอิสลามต้องอ่อนแอลง

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้นทำให้กระแสดนตรีอาหรับ-มาเลย์ที่เดิมซบเซาอยู่ก่อนแล้วกลับแย่งไปอีก ทั้งงานแสดงที่ลดลงเป็นอย่างมาก บางงานที่ได้รับการว่าจ้างไปแล้วกลับถูกกีดกันจากนักการศาสนาอิสลามสายอนุรักษ์ไม่อนุญาตให้ทำการแสดงอีก ทำให้สมาชิกของคณะเบบี้อาราเบียที่เคยมีกันอยู่มากมายต่างก็แยกย้ายกันออกไปจนเหลือสมาชิกหลักอยู่เพียงไม่กี่คนเท่านั้น เนื่องจากไม่สามารถยึดเป็นอาชีพหลักได้อีกต่อไป อีกทั้งยังเกิดปัญหาภายในคณะเนื่องจากว่าสมาชิกที่เหลืออยู่แต่ละคนต่างมีศักยภาพในการรับงานจึงทำให้บางครั้งเกิดการรับงานแสดงทับซ้อนกัน และเกิดการผิดใจกันขึ้นตามมา จากนั้นในปี พ.ศ. 2552 จึงเป็นปีสุดท้ายที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียได้ออกแสดงร่วมกันแบบเต็มวงอีกครั้งก่อนที่ทุกคนจะแยกย้ายกันออกไปตามทางของตัวเอง และไม่ได้ออกมาอีกเลย

ในปี พ.ศ. 2554 ผู้กำกับ 3 คน ได้แก่ คุณก้อง ฤทธิ์ดี คุณภาณุ อารี และคุณกวีนิพนธ์ เกตุประสิทธิ์ สนใจทำภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิม ซึ่งวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ได้รับความสนใจในการถ่ายทำจนได้รับทุนสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรม และหลังจากการถ่ายทำเสร็จสิ้นแล้วได้รับการคัดเลือกให้เข้าฉายในเทศกาลภาพยนตร์เมืองปูซาน ทำให้กระแสดนตรีอาหรับ-มาเลย์ และคณะเบบี้อาราเบียได้ถูกกล่าวถึงขึ้นมาอีกครั้งในแวดวงมุสลิม และในหมู่คนสร้างหนัง จากกระแสดังกล่าวนี้อีกที่ทำให้วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียได้รับความสนใจอีกครั้งจากภาคส่วนต่างๆ ทั้งรัฐ และเอกชนที่เริ่มเล็งเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมที่ถึงแม้ไม่ใช่ดนตรีกระแสหลักแต่ก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่ซ่อนตัวอยู่ในสังคมเมืองหลวงมาอย่างยาวนาน



ภาพประกอบ 17 ตัวอย่างใบปิดหนังของภาพยนตร์สารคดีเรื่องเบบี้อาราเบีย

ภายหลังจากการเข้าฉายของภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “เบบี้อาราเบีย” ทางคณะก็ได้รับเชิญจากรายการโทรทัศน์ต่างๆ เช่น รายการศิลปสโมสร รายการกลางเมือง ฯลฯ รวมถึงได้รับเชิญในงานเทศกาลดนตรี และเทศกาลศิลปวัฒนธรรมต่างๆ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของพวกเขาให้สังคมภายนอกได้รับรู้เกี่ยวกับความหลากหลายทางวัฒนธรรม อีกทั้งในช่วงระหว่างนี้กระแสความรุนแรงของข่าวการก่อการร้ายจากทั้งภายใน และนอกประเทศ ทำให้เกิดการตั้งคำถามเกี่ยวกับศาสนาอิสลามถึงเรื่องความเชื่อ และหลักคำสอนต่างๆ ซึ่งทางคณะเบบี้อาราเบียได้อาศัยช่องทางนี้เองชี้แจงสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องให้กับบุคคลภายนอก ทั้งยังช่วยเสริมสร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับชาวมุสลิมในประเทศไทยอีกด้วย

กระแสของภาพยนตร์สารคดีเบบี้อาราเบียที่ได้รับการฉายในต่างประเทศยังคงมีผลสืบต่อเนื่องมาจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2555 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ได้รับเชิญให้ไปแสดงในมหกรรมดนตรีนานาชาติที่ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งนับเป็นครั้งแรกที่ทางคณะจะได้ออกแสดงฝีมือในต่างประเทศ จากเหตุการณ์ในครั้งนี้เองทำให้สมาชิกคณะเบบี้อาราเบียที่ต่างแยกย้ายกันไป จึงได้กลับมารวมตัวกันเล่นแบบเต็มวงอีกครั้งหนึ่งจนถึงปัจจุบันนี้ ซึ่งผลตอบรับของการแสดงในครั้งนี้ก็นักสร้างความประทับใจให้กับผู้ร่วมชมทุกคนอย่างงดงาม



ภาพประกอบ 18 ป้ายไวเนลแสดงความยินดีให้กับคณะเบบี้อาราเบีย

จากปี พ.ศ. 2518 ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2558 นับว่าเป็นเวลากว่า 4 ทศวรรษแล้วที่วงดนตรีแห่งประวัติศาสตร์ วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ได้อยู่คู่สังคมชาวไทยมุสลิมมา ซึ่งแม้แต่ตัวของพวกเขาเองก็ยังคงไม่ถึงว่า “เบบี้อาราเบีย” จะยังคงยืนหยัดอยู่ได้มาจนทุกวันนี้ และถึงแม้ว่าจะมีการเสื่อมกระแสมนิยมในดนตรีอาหรับ-มาเลย์ของมุสลิมไทยรุ่นใหม่ อีกทั้งแรงต่อต้านจากฝ่ายนักการศาสนา แต่ทว่าชาวเบบี้อาราเบียทุกคนก็ยังคงยืนยันที่จะรักษาวัฒนธรรม

ทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมในภาคกลางนี้ไว้ เพื่อคงเอกลักษณ์ และเชิดชูอัตลักษณ์ของความเป็นมุสลิมไทยไว้ในดินแดนที่ไม่ใช่มุสลิมแห่งนี้ให้คงอยู่ต่อไปก่อนที่วัฒนธรรมดนตรีนาเซบร่วมสมัยจะเลือนหายไปตามกาลเวลา

1.3 สมาชิกของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย และคุณสมบัติในการเข้าร่วม

นักดนตรีวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย เป็นการรวมกลุ่มของผู้สนใจ และมีใจรักในแนวเพลงอาหรับ-มาเลย์ ที่รวมตัวกันถึงวงดนตรีอาชีพร่วมกัน กล่าวคือ สมาชิกในวงมีการพบปะ ผูกสัมพันธ์กันอย่างสม่ำเสมอเพื่อจุดประสงค์ในการออกแสดงตามงานที่มีการว่าจ้าง เช่น งานแต่งงาน งานออกร้านแสดงสินค้า ฯลฯ งานสังคมเพื่อการกุศล เช่น งานระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบภัยธรรมชาติ ฯลฯ งานที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมประเพณี เช่น พิธีเข้าสู่หนัด (การขลิบ) พิธีโกนผมไฟ เด็ก ฯลฯ หรืองานรื่นเริงทั่วไป เช่น งานวันเด็ก งานวัน ขึ้นปีใหม่ เป็นต้น แต่ขณะเดียวกันสมาชิกส่วนใหญ่ของวงต่างก็มีอาชีพอื่นที่ตนประกอบเป็นหลัก ไม่ได้เล่นดนตรีเป็นอาชีพเพียงอย่างเดียวเท่านั้น โดยสมาชิกในต่างก็ประกอบอาชีพที่แตกต่างหลากหลาย เช่น ค้าขาย รับจ้างทั่วไป ข้าราชการ ครูสอนศาสนาอิสลาม พนักงานบริษัท หรือธุรกิจส่วนตัว เป็นต้น

เนื่องจากวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียก่อตั้งมา 4 ทศวรรษ สมาชิกหลายคนเริ่มมีอายุมากขึ้น และบางคนเสียชีวิตไปแล้ว อนึ่ง สมาชิกส่วนใหญ่ประกอบอาชีพประจำทำให้ไม่มีเวลามาเข้าร่วมกับคณะ และสมาชิกบางคนที่มีความสามารถได้แยกตัวไปตั้งวงดนตรีนาเซบคณะใหม่ขึ้นเอง อีกทั้งการร่วมงานกับคนหนุ่มมากบางครั้งเกิดปัญหาจนต้องแยกย้ายกันไป จึงทำให้มีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนสมาชิกของคณะเบบี้อาราเบียมาแล้วมากมายหลายรุ่นดังแสดงใน ตาราง 1 ซึ่งในปัจจุบันมีสมาชิกแกนหลักที่เหลือร่วมกันขับเคลื่อนคณะเบบี้อาราเบียดังนี้



ภาพประกอบ 19 สมาชิกวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียในอดีต

สมาชิกแกนหลักในปัจจุบัน



ภาพประกอบ 20 ศุภชัย ล้วนวงศ์

ชื่อ - สกุล:	นายศุภชัย ล้วนวงศ์
ชื่อที่ใช้วงการ:	เก๊ะ เบบี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	18 มิถุนายน 2503
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 3
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัฎฮ์อี้น), อัลกุรอาน
อาชีพ:	นักดนตรี, ธุรกิจส่วนตัว
เข้าร่วมกับคณะเบบีอาราเบีย:	พ.ศ. 2518
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบีอาราเบีย:	ผู้ก่อตั้ง
ตำแหน่งผู้เล่น:	แอดคอร์ดเดียน (หัวหน้าวง)
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 21 สมชาย นรฮีม

ชื่อ - สกุล:	นายสมชาย นรฮีม
ชื่อที่ใช้วงการ:	อุมร์ เบบี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	16 มกราคม 2511
ภูมิลำเนา:	จังหวัดชลบุรี
ที่อยู่ปัจจุบัน:	มีนบุรี กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 6
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัฎฮ์อีณ), อัลกุรอาน
อาชีพ:	ธุรกิจส่วนตัว
เข้าร่วมกับคณะเบบีอาราเบีย:	พ.ศ. 2532
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบีอาราเบีย:	คุณศุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	กีตาร์ไฟฟ้า, ร้องนำ
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 22 เมตตา มัตตาเฮด

ชื่อ – สกุล:	เมตตา มัตตาเฮด
ชื่อที่ใช้วงการ:	สุรีย์ห์ มัตตาเฮด
วัน / เดือน / ปี เกิด:	10 ตุลาคม 2516
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	สะพานสูง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 3
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัรฎูฮีน), อัลกุรอาน
อาชีพ:	รับจ้างทั่วไป
เข้าร่วมกับคณะเบบี๋อาราเบีย:	พ.ศ.2536
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบี๋อาราเบีย:	คุณศุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	ร้องนำ
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 23 มন্ত্রী เขียวแพร

ชื่อ – สกุล:	มন্ত্রী เขียวแพร
ชื่อที่ใช้วงการ:	อาลี มือกลอง เบบี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	17 กุมภาพันธ์ 2504
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	วัฒนา กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	ปริญญาตรี
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัฎฮ์อี้น), อัลกรุอาน
อาชีพ:	พนักงานบริษัท
เข้าร่วมกับคณะเบบีอาราเบีย:	พ.ศ. 2518
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบีอาราเบีย:	คุณศุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	กลองคองกา
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 24 จงรัก สกุดดี

ชื่อ - สกุล:	จงรัก สกุดดี
ชื่อที่ใช้วงการ:	ดาวูด เบบี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	19 สิงหาคม 2501
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	มีนบุรี กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 3
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัฎฮ์อี้น), อัลกรุอาน
อาชีพ:	นักจัดรายการโทรทัศน์ (ช่องมุสลิม)
เข้าร่วมกับคณะเบบีอาราเบีย:	พ.ศ. 2531
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบีอาราเบีย:	คุณศุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	เบสไฟฟ้า
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 25 ยงยุทธ มิตรยิ้ม

ชื่อ – สกุล:	ยงยุทธ มิตรยิ้ม
ชื่อที่ใช้วงการ:	ยาซีน เบบี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	13 เมษายน 2513
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	สะพานสูง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 6
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัรฎูฮีน), อัลกรุอาน
อาชีพ:	รับจ้างทั่วไป
เข้าร่วมกับคณะเบบีอาราเบีย:	พ.ศ. 2538
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบีอาราเบีย:	คุณศุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	คีย์บอร์ดไฟฟ้า
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 26 วีระชน จามจุรี

ชื่อ - สกุล:	วีระชน จามจุรี
ชื่อที่ใช้วงการ:	ฮาซัน จามจุรี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	7 พฤศจิกายน 2505
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	สวนหลวง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 3
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัฎฮ์อีฮ์), อัลกุรอาน
อาชีพ:	รับจ้างทั่วไป
เข้าร่วมกับคณะเบปี่อาราเบีย:	พ.ศ. 2520
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบปี่อาราเบีย:	คุณศุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	เครื่องประกอบจังหวะ
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง



ภาพประกอบ 27 รัชนก จามจรี

ชื่อ – สกุล:	รัชนก จามจรี
ชื่อที่ใช้วงการ:	นัจวา จามจรี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	17 ธันวาคม 2537
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	สวนหลวง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัรฎูฮีน), อัลกุรอาน
อาชีพ:	เจ้าของกิจการร้านค้าเสื้อผ้ามุสลิม
เข้าร่วมกับคณะเบบี้อาราเบีย:	พ.ศ. 2549
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบี้อาราเบีย:	คุณเมตตา มัตตาเฮด
ตำแหน่งผู้เล่น:	นักร้องสนับสนุน (คอรัส), ร้องนำ (แทน)
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	คุณเมตตา มัตตาเฮด



ภาพประกอบ 28 นริดา มิตรยิ้ม

ชื่อ – สกุล:

นริดา มิตรยิ้ม

ชื่อที่ใช้วงการ:

นัจวา มิตรยิ้ม

วัน / เดือน / ปี เกิด:

20 พฤศจิกายน 2540

ภูมิลำเนา:

กรุงเทพมหานคร

ที่อยู่ปัจจุบัน: สะพานสูง

กรุงเทพมหานคร

การศึกษาสายสามัญ:

ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง

การศึกษาสายศาสนา:

ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัรฎูอีน), อัลกุรอาน

อาชีพ:

นักศึกษา

เข้าร่วมกับคณะเบบี้อาราเบีย:

พ.ศ. 2549

ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบี้อาราเบีย:

คุณเมตตา มัตตาเฮด

ตำแหน่งผู้เล่น:

นักร้องสนับสนุน (คอรัส)

ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:

คุณเมตตา มัตตาเฮด



ภาพประกอบ 29 ศรีนครินทร์ มิตรยิ้ม

ชื่อ - สกุล:	ศรีนครินทร์ มิตรยิ้ม
ชื่อที่ใช้วงการ:	นัซรี เบบี
วัน / เดือน / ปี เกิด:	5 ตุลาคม 2538
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	สะพานสูง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัฎฮ์อีห์), อัลกุรอาน
อาชีพ:	นักศึกษา
เข้าร่วมกับคณะเบบีอาราเบีย:	พ.ศ. 2549
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบีอาราเบีย:	คุณเมตตา มัตตาเฮด
ตำแหน่งผู้เล่น:	นักร้องสนับสนุน (คอรัส), ร้องนำ (แทน)
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	คุณเมตตา มัตตาเฮด



ภาพประกอบ 30 เล็ง ปะหัด

ชื่อ – สกุล:	อิมรอน ปะหัด
ชื่อที่ใช้วงการ:	อิมรอน ปะหัด
วัน / เดือน / ปี เกิด:	23 มีนาคม 2502
ภูมิลำเนา:	กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน:	สวนหลวง กรุงเทพมหานคร
การศึกษาสายสามัญ:	มัธยมศึกษาปีที่ 3
การศึกษาสายศาสนา:	ศาสนาอิสลามภาคบังคับ (ฟัรฎูอีน), อัลกุรอาน
อาชีพ:	รับจ้างทั่วไป
เข้าร่วมกับคณะเบบี๋อาราเบีย:	พ.ศ.2518
ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบี๋อาราเบีย:	คุณสุภชัย ล้วนวงศ์
ตำแหน่งผู้เล่น:	กลองบองโก
ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเซบร่วมสมัย:	ใช้ประสบการณ์ และการฝึกหัดด้วยตนเอง

ตาราง 1 รายชื่อสมาชิกวงนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียทั้ง 12 รุ่น (พ.ศ. 2518 - 2556)

1. ศุภชัย ล้วนวงศ์	31. ยามีลา แชะยูซุบ
2. สุรศักดิ์ ล้วนวงศ์	32. จริยา แชะยูซุบ
3. อิมรอน ปะหัด	33. มูซา อนันท์สูตร
4. มนต์รี เขียวแพร	34. ผึ้ง สากลวารี
5. สมหมาย ไยมา	35. ดา สากลวารี
6. มุฮัมมัด ต่ายหลี	36. สมนึก สะยอวรรณ
7. อนูรดี มินเจริญ	37. อุมร์ นรฮีม
8. สมพล ไวยสุภา	38. มัด มินเจริญ
9. มานิตย์ สากลวารี	39. สมหวัง
10. ณรงค์ ศรีเจริญ	40. กอเซ็ม ศรีเจริญ
11. วีระชน จามจุรี	41. บังเราะห์ บันเล็งลอย
12. รอฮีม บันเล็งลอย	42. ไพรัช จรกา
13. อารีฟีน เรื่องปราชญ์	43. บังมาน มะเส็ง
14. ประกอบ ฐะพันธ์	44. กอเซ็ม พุ่มเพชร
15. มาเรียม โพธิ์ทอง	45. อูสมาน
16. สุนี โพธิ์ทอง	46. ฟาริส นาทอง
17. วะหรี โพธิ์ทอง	47. รอซัน
18. สุพจน์ แชะยูซุบ	48. ชัน
19. สุรชัย แชะยูซุบ	49. พิมาน จามจุรี
20. สุนีย์ แชะยูซุบ	50. สมเกียรติ หมดประสิทธิ์
21. กาญจนา แชะยูซุบ	51. ดุลลา จินดาร์กษ
22. สุชาติ แชะยูซุบ	52. สุพรัช พุ่มดอกไม้
23. สุรสิทธิ์ ล้วนวงศ์	53. อารี เดวี
24. สมิตร์ ล้วนวงศ์	54. ซอบะฮ์ วงษ์มะเซาะ
25. ศิราณี ล้วนวงศ์	55. ฮาลีมะห์ วงษ์มะเซาะ
26. เสาวลักษณ์ ฐะพันธ์	56. วีซ่า
27. สมโภชน์ ฐะพันธ์	57. ซาเราะห์ สุขสวัสดิ์
28. สุเทพ เขียวแพร	58. จงรัก สกุลดี
29. วิณา ไกรวิชิต	59. ทนงศักดิ์ ดวงจำปา
30. ร.ต.สมชาย ฐะพันธ์	60. ไชยหนับ บุญมี

ตาราง 1 (ต่อ)

61. อุสุนา โห้เฮง	85. เอ้ มัดตาเฮด
62. วิทยา เลาะเด	86. ซอและห์
63. วีระ	87. นิมะห์
64. วิรัตน์	88. นาวาวี วรรณพิรุณ
65. อุ้มร์ บุญประเสริฐ	89. ริดวาน นะมูพรรณ
66. การ์ม มั่งมี	90. สมหวัง
67. อ้าदनาน มูซา	91. สมัยยะห์ พุ่มประดิษฐ์
68. อุ้มร์	92. ซาเราะห์ (คลองหนึ่งปทุมธานี)
69. นกคณ อัสมาแอล	93. แนน (คลองหนึ่งปทุมธานี)
70. มัด ผ่องโสภา	94. อัยยุบ โห้มีเลาะห์
71. มารียะห์ อีห์มาน	95. รุสละห์ บุญมี
72. ซากีนา	96. มูซา อาดีล
73. สุไบตะห์ แฉลัมวารี	97. ธนากร ปานไต่ะ
74. อามีนะ ไกรทัด	98. จู จินดารักษ์
75. หมวย	99. บุญกัศ สกุลดี
76. นุจรี วงษ์มะเซาะ	100. อดุลย์
77. บาซิด วงษ์มะเซาะ	101. รอซิด ฮีมวิเศษ
78. อารี ทองอ่อน	102. สุไลมาน ประเสริฐกรรณ์
79. อามีนะห์ บุญมาเลิศ	103. ยาซีน มิตรยัม
80. ฟาริส ปานนพภา	104. ศรีนครินทร์ มิตรยัม
81. นันทันท์ เซนลี	105. นริดา มิตรยัม
82. ยามิละห์ บุญมาเลิศ	106. รัชนก จามจุรี
83. ภูวนัย บินอาหมัด	107. ฮานาวี มัดตาเฮด
84. สุริยะห์ มัดตาเฮด	108. อับบาส มูซอ

คุณสมบัติในการเข้าร่วมวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย

สำหรับสมาชิกในคณะเบปี่อาราเบีย “ความรักในเสียงดนตรี” ถือเป็นคุณสมบัติที่สำคัญที่สุด เพราะว่าการเล่นดนตรีในศาสนาอิสลามนั้นบางทฤษฎะถือว่าเป็นความผิดบาป เนื่องจากการเล่นดนตรีอาจทำให้เพลินเพลินจนห่างเหินจากการสักการะพระผู้เป็นเจ้า เป็นเรื่องฟุ่มเฟือย และ

สิ้นเปลือง ซึ่งถูกตำหนิจากเหล่าผู้เคร่งครัดศาสนาอิสลาม หากปราศจากซึ่งความรักในเสียงดนตรี แล้วคงไม่สามารถต้านทานจากกระแสกดดันเหล่านี้ได้

นอกเหนือจากการมีใจรักในเสียงดนตรีแนวอาหรับ-มาเลย์แล้ว ยังมีคุณสมบัติอื่น และคุณลักษณะเฉพาะด้านต่าง ๆ ซึ่งสามารถสรุปได้ต่อไปดังนี้

1. ไม่จำกัดเพศ ไม่จำกัดอายุ (ขอให้โศกพุดคุยกันรู้เรื่องเป็นงานเป็นการได้) ไม่จำกัดศาสนา แต่โดยพฤติกรรมแล้วสมาชิกทุกคนล้วนเป็นมุสลิมเนื่องจากมีความคุ้นเคยกับภาษาที่ใช้ร้องเพลงอาหรับ-มาเลย์ และเข้าถึงสุนทรีย์ของเพลงประเภทนี้ได้ง่ายกว่า

2. นักดนตรีต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการฟัง เนื่องจากกว่าบทเพลงส่วนใหญ่ที่ใช้ร้องบรรเลงนั้น จะต้องทำการแกะเสียงจากต้นฉบับโดยตรง และต้องมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีได้เป็นอย่างดี

3. เป็นผู้มีจิตปฏิภาณ ในการแสดงดนตรีแต่ละครั้ง อาจจะต้องใช้ความสามารถในการตัดสินใจสดบนเวที

4. นักร้องเพลงอาหรับจะต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ทางด้านลูกคอ ต้องอ่านออกเสียงภาษาอาหรับได้ถูกต้องตามอักขรวิธี เนื่องจากเพลงที่เป็นภาษาอาหรับส่วนมากมีเนื้อหากล้าถึงศาสนาอิสลามโดยตรง และเสียงตัวอักษรอาหรับมีความใกล้เคียงกันหลายตัว การออกเสียงผิดตัวอักษรอาจสามารถทำให้ความหมายผิดเพี้ยนได้ เหตุนี้จึงทำให้นักร้องนำในคณะเบบี้อาราเบียทุกคนต่างเกี่ยวข้องกับภาษาอาหรับโดยตรงทั้งสิ้น เช่น เป็นครูสอนอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน หรืออยู่ในครอบครัวของนักกอรี (การอ่านอัลกุรอานด้วยทำนองเสนาะ) เป็นต้น

5. สามารถแบ่งเวลาเพื่อทำการฝึกซ้อมเมื่อมีการนัดหมายอย่างสม่ำเสมอได้

6. ไม่เป็นคนตระหนี่ เนื่องจากค่าตอบแทนในการแสดงแต่ละครั้งไม่ได้มากมายนัก การแสดงในงานของมุสลิมด้วยกันให้ถือคำสอนที่ว่า “มุสลิมทุกคนเป็นพี่น้องกัน” ก็ให้ความช่วยเหลือกันไป ไม่ได้คิดเป็นธุรกิจการแสดงแต่อย่างใด

7. มีมนุษยสัมพันธ์ดี พุดคุยเข้ากับสมาชิกคนอื่น ๆ ในคณะได้เป็นอย่างดี มีความสามารถในการสนทนากับผู้ชมระหว่างทำการแสดงได้เป็นอย่างดี

8. มีความสามารถในการติดต่อสื่อสาร เนื่องจากสมาชิกทุกคนต้องมีศักยภาพในการติดต่อรับงานแสดงได้ หากมีผู้มาติดต่อซึ่งอาจไม่ผ่านหัวหน้าคณะโดยตรง

9. เป็นผู้มีใจกว้าง ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น สามารถรับข้อผิดพลาดที่เกิดขึ้นในการแสดง แล้วนำไปปรับแก้ไข เป็นผู้รู้จักพัฒนาตนเองอยู่เสมอ

10. มีความสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าในการแสดงได้ดี

11. รู้จักสงบเสถียรนิ่งเฉย เมื่อถูกกล่าวตำหนิในเรื่องศาสนาอิสลาม กับดนตรี พร้อมยอมรับในทรรณะ และระดับความเคร่งครัดที่แตกต่างกันไปในแต่ละกลุ่ม แต่ละบุคคล ให้ทราบเพียงว่าเจตนาที่เล่นดนตรีนั้นเพื่อเป็นการสร้างวัฒนธรรมทางดนตรีของตนเองเท่านั้น ไม่มีเจตนาละเมิดบทบัญญัติทางศาสนาอิสลามแต่อย่างใด

12. ถ้าเป็นมุสลิม ต้องเป็นมุสลิมที่ปฏิบัติศาสนกิจทางศาสนาอย่างครบถ้วน เช่น การละหมาด การถือศีลอด การบริจาคทาน (ซะกาต) เป็นตัวอย่างที่ดีให้แก่เยาวชน ไม่เกี่ยวข้องกับยาเสพติด สุรา การพนัน และไม่เป็นอันธพาล ให้ผู้อื่นตำหนิได้ว่ามีพฤติกรรมดังกล่าวเนื่องจากการเป็นนักดนตรี

1.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ การจัดวงดนตรี และการแต่งกายของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

เครื่องดนตรีที่ใช้

ทักษะของนักวิชาการศาสนาอิสลามบางกลุ่มไม่อนุญาตให้เล่นเครื่องดนตรีทุกชนิด ส่วนอีกบางทักษะก็ถือว่าอนุญาตให้เล่นได้เฉพาะเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่มีลักษณะเป็นกลองหน้าเดียวที่เรียกว่า “กลองดฺุฟ” เท่านั้น ซึ่งเป็นกลองที่ชาวอาหรับนิยมนำมาตีควบคู่ไปกับการร้องนาซีด นักวิชาการทางศาสนาอิสลามกลุ่มที่อนุญาตให้เล่นกลองหน้าเดียวชนิดนี้ได้ก็เพราะพวกเขาคิดว่ามีอะดิษ (พระวณะ) ของท่านศาสนทูตมุฮัมมัดที่ได้รับการรับรองแล้วว่าสามารถเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้



ภาพประกอบ 31 กลองดฺุฟ

จริงอยู่ที่ว่านาเชบโบราณเป็นดนตรีที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ เป็นเพียงลักษณะของการขับกล่อม ลำนำ ถึงใช้เครื่องดนตรีก็จะมีเพียงกลองดฺุฟที่กล่าวไว้ข้างต้น หรือมีเพียงการปรบมือเข้าจังหวะ ขณะที่บางคณะอาจเพิ่มเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เช่น ฉิ่ง และแทมบูรีนบรรเลงเพื่อบรรเลง

ประกอบจังหวะเท่านั้น แต่เนื่องด้วยสภาพแวดล้อมของสังคมที่เปลี่ยนแปลง ประกอบกับการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสมัยนิยม จึงมีการใช้เครื่องดนตรีอะคูสติค หรือเครื่องดนตรีไฟฟ้าเพิ่มเติมขึ้น เพื่อใช้ในการบรรเลงแนวทำนองด้วย

สำหรับคณะเบบี้อาราเบีย แต่เดิมสมัยก่อตั้งเป็นวงนาเชบยุคเริ่มแรกมีเพียงการใช้แอดคอร์ดเตียนเพื่อบรรเลงแนวทำนอง กับกลองบองโก แทมบูรีน ฉิ่ง ฉาบเพื่อเล่นประกอบจังหวะเท่านั้น ในสมัยต่อมาที่เป็นลักษณะของวงนาเชบร่วมสมัยแล้วพบเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงรวมเต็มวง ดังนี้

กลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินแนวทำนอง และสนับสนุนแนวทำนอง

แอดคอร์ดเตียน (Accordion) เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้ว ประกอบไปด้วยกล่องที่เชื่อมกันด้วยลูกสูบตรงกลาง 2 กล่อง ที่สูบลมทำด้วยหนังมีลักษณะพับเป็นชั้นๆ กล่องทางด้านขวามือมีลิ้มนิ้วสำหรับกดลักษณะเดียวกับเปียโนสำหรับบรรเลงแนวทำนอง ส่วนกล่องทางด้านซ้ายมือมีปุ่มกดสำหรับบรรเลงเสียงต่ำ และเสียงเล่นประสาน เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็กๆ ภายในตัวเครื่องผ่านแรงเข้าออกของลมซึ่งต้องใช้แรงมือของผู้เล่นดึงสูบเข้าออก เนื่องจากใช้แรงลมในการเกิดเสียงจึงจัดแอดคอร์ดเตียนนี้อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูล Aerophone แอดคอร์ดเตียนนิยมใช้กับวงดนตรีขนาดเล็ก เช่น วงดนตรีประจำหมู่บ้าน วงดนตรีลูกทุ่ง วงคอมโบ วงโพล์คซอง เป็นต้น



ภาพประกอบ 32 แอดคอร์ดเตียน

สำหรับวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย แอดคอร์ดเตียนจัดเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่สุดที่ใช้ในการบรรเลงทุกบทเพลงของคณะโดยเล่นแนวทำนองควบคู่ไปกับแนวร้อง และแนวบรรเลงเดี่ยว พบใช้ในการจัดวงทุกรูปแบบของคณะ และทุกโอกาสออกแสดงจะขาดเสียไม่ได้

เนื่องจากมีซุ่มเสียงที่สร้างเสน่ห์ให้กับบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังกลายเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยไปแล้ว



ภาพประกอบ 33 ผู้เล่นแอคคอร์ดเดียนของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

ไวโอลิน (Violin) เป็นเครื่องดนตรีเครื่องสายของตะวันตก ประกอบไปด้วยตัวซอ และคันชัก มีสายทั้งหมด 4 เส้น ตั้งเสียงห่างกันในระดับคู่ 5 คือ G D A และ E การเร่งสายให้ตึงโดยใช้ลูกบิดซึ่งมีประจำทุกสาย ปกติจะเล่นโดยใช้คันชักที่สายให้สั่นสะเทือนแต่บางครั้งก็ใช้นิ้วดีด เพื่อให้เกิดเสียงสั่น ไวโอลินจะต้องวางบนไหล่ข้างซ้ายของผู้เล่น แล้วใช้คางหนีบไว้มือขวาของผู้เล่นใช้สีสายไวโอลินด้วยคันชัก



ภาพประกอบ 34 ไวโอลิน

เนื่องจากเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสายจึงจัดไวโอลินนี้อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูล Chordophone ไวโอลินนิยมใช้กับวงดนตรีหลายประเภท เช่น วงออร์เคสตรา (Orchestra) วงแชมเบอร์ มิวสิก (Chamber Music) วงดนตรีพื้นบ้าน เป็นต้น

ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นทั่วทำนอง และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างยอดเยี่ยม มีเสียงแหลมสดใส อ่อนหวานชวนให้เคลิบเคลิ้ม ถ้าต้องการเล่นให้คึกคัก สนุกสนานเร้าร้อนก็ทำได้ จะเล่นให้เศร้าสร้อยสะเทือนใจก็เล่นได้ หรือจะเล่นพริ้วแพรวด้วยเทคนิคต่างๆ ได้หลายแบบแล้วแต่ความสามารถของผู้เล่น

สำหรับวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ไวโอลินจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีการนำมาใช้ในบางโอกาส โดยเล่นแนวแนวบรรเลงเดี่ยว และเล่นทำนองล่อไปกับแนวแอคคอร์ดเตียน เนื่องจากมีซุ่มเสียงที่สร้างเสน่ห์ให้กับบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ได้เป็นอย่างดี ทุกครั้งที่การแสดงมีการบรรเลงไวโอลินร่วมด้วยจะทำให้บทเพลงมีสีสันมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 35 ผู้เล่นไวโอลินของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

คีย์บอร์ดไฟฟ้า (Electric Keyboard) เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้นนิ้ว คีย์บอร์ดไฟฟ้าจะสร้างเสียงขึ้นมาเมื่อคีย์ถูกกดลงโดยมีการผลิตเสียงผ่านกระแสไฟฟ้า เนื่องจากใช้ไฟฟ้าในการเกิดเสียงจึงจัดคีย์บอร์ดไฟฟ้าอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูล Electrophone โดยทั่วไปแล้วคีย์บอร์ดไฟฟ้าจะสามารถเปลี่ยนแปลงรูปแบบเสียงเพื่อการบรรเลงบทเพลงที่ต่างกันไป ตั้งแต่เสียงเปียโน ออร์แกน รวมไปถึงเสียงกลุ่มเครื่องสาย เสียงกลุ่มเครื่องเป่า เสียงสังเคราะห์ชนิดต่างๆ รวมไปถึงเสียงเครื่องเคาะประกอบจังหวะ เช่น คองกา บองโก แทมบูรีน มาราคัส กลองชุด เป็นต้น



ภาพประกอบ 36 คีย์บอร์ดไฟฟ้า

โดยทั่วไปแล้วคีย์บอร์ดไฟฟ้ามักถูกใช้ร่วมบรรเลงกับดนตรีสากลหลากหลายแนว เช่น ป๊อป ร็อก เฮฟวีเมทัล (Heavy Metal) แจ๊ส (Jazz) ดิสโก้ (Disco) ฮิปฮอป (Hiphop) และดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ เป็นต้น ด้วยขนาดที่ค่อนข้างกะทัดรัด และความสามารถในการจำลองเสียงเครื่องดนตรีสากลหลากหลายประเภท ทำให้คีย์บอร์ดไฟฟ้ายังคงได้รับความนิยมจากเหล่านักดนตรี และผู้สนใจมากขึ้นมาจนถึงปัจจุบัน



ภาพประกอบ 37 ผู้เล่นคีย์บอร์ดไฟฟ้าของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย คีย์บอร์ดไฟฟ้าจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญมักใช้ในการบรรเลงสนับสนุนทำนองหลัก หรือใช้บรรเลงท่อนเดี่ยวแสดงฝีมือเด่นสด พบใช้เฉพาะในการจัดแบบเต็มวง หรือการจัดแบบวงเล็กในบางโอกาสเท่านั้น

กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย ที่มีการติดตั้งอุปกรณ์ทำหน้าที่แปลงการสั่นของสายให้กลายเป็นสัญญาณอิเล็กทรอนิกส์ ส่งผ่านสายสัญญาณ ไปยังเครื่องขยายสัญญาณ และออกสู่ลำโพงในที่สุด จึงจัดกีตาร์ไฟฟ้านี้อยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูล Electrophone ประกอบไปด้วย สาย 6 เส้น คือ E A D G B และ E เล่นโดยการจับด้วยมือซ้าย และตีด้วยมือขวา กีตาร์ไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้แพร่หลาย และใช้กับดนตรีหลากหลายสไตล์ นับเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงเดี่ยวอย่างกว้างขวางที่พบเห็นมากที่สุด และยังเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงดนตรีประเภทบลูส์ ดนตรีร็อก วงชาโดว์ และวงสตริงอีกด้วย



ภาพประกอบ 38 กีตาร์ไฟฟ้า

ปัจจุบันนิยมนำสัญญาณเสียงที่ได้จากกีตาร์ไฟฟ้ามาดัดแปลงผ่านอุปกรณ์ดัดแปลงสัญญาณ (Guitar Effect) ก่อนเข้าสู่เครื่องขยายสัญญาณ เพื่อให้ได้ลักษณะเสียงที่มีความแตกต่างหลากหลายมากขึ้นจากกีตาร์ตัวเดียว ตามแต่อารมณ์เพลง หรือความคิดสร้างสรรค์ของนักดนตรีที่สามารถเลือกใช้ได้อย่างอิสระ กีตาร์ไฟฟ้าจึงเป็นที่นิยมแพร่หลาย และใช้เล่นกันแทบทุกประเภทดนตรี เนื่องจากมีรูปลักษณะที่ทันสมัย ความสะดวกในการใช้งาน ขนย้ายง่าย และการปรับแต่งเสียง



ภาพประกอบ 39 ผู้เล่นกีตาร์ไฟฟ้าของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กีตาร์ไฟฟ้าจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีการนำมาใช้ในทุกโอกาส ยกเว้นการใช้ในขบวนแห่ โดยเล่นแนวแนวบรรเลงเดี่ยว เล่นประกอบการร้อง เล่นบรรเลงคอร์ด หรือใช้ดันสด และเนื่องจากว่ามีเอฟเฟคสามารถสร้างรูปแบบเสียงได้หลากหลาย กีตาร์ไฟฟ้าจึงสามารถช่วยสร้างสีสันให้กับวงได้เป็นอย่างดี

กีตาร์เบสไฟฟ้า (Electric Bass Guitar) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เล่นโดยการจับด้วยมือซ้าย และดีดด้วยมือขวา ที่มีการติดตั้งอุปกรณ์ทำหน้าที่แปลงการสั่นของสายให้กลายเป็นสัญญาณอิเล็กทรอนิกส์ ส่งผ่านสายสัญญาณ ไปยังเครื่องขยายสัญญาณ และออกสู่ลำโพง ในที่สุด จึงจัดเบสไฟฟ้านี้ไว้ในกลุ่มเครื่องดนตรีตระกูล Electrophone ประกอบไปด้วยสาย 4 เส้น มาตรฐาน คือ E A D และ G สามารถเรียกได้ทั้ง Electric Bass (เบสไฟฟ้า) หรือเรียกสั้นๆว่า Bass (เบส)

ลักษณะของเบสจะมีรูปร่างใหญ่กว่ากีตาร์ มีโครงสร้างของคอที่ใหญ่ และยาวกว่า มีเสียงต่ำ ทำหน้าที่หลักในการคุมจังหวะทำนองของดนตรี ในขณะเดียวกันก็สามารถขยายระดับความสามารถในการเล่นให้สูงขึ้นตามแนวเพลง และการประยุกต์ใช้ต่างๆ เช่น เทคนิคการตบเบส (Slap) เป็นต้น

เบสไฟฟ้าจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในประเภทวงสตริงที่ถือกำเนิดหลังเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น กีตาร์ กลอง คีย์บอร์ด หรือซินธิไซเซอร์ (Synthesizer) ซึ่งเบสไฟฟ้าเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกพัฒนามาจากดับเบิลเบส (Double Bass) หรืออคูสติคเบส (Acoustic Bass) เพื่อใช้เล่นกับวงดนตรีเครื่องไฟฟ้า



ภาพประกอบ 40 กีตาร์เบสไฟฟ้า

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กีตาร์เบสไฟฟ้าจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีการนำมาใช้ในทุกโอกาส ยกเว้นการใช้ในขบวนแห่ โดยเล่นคุ่มจังหวะทำนอง เล่นประกอบเสียงต่ำหรือเล่นบรรเลงคอร์ด ทำให้จำนวนแนวเสียงในวงดนตรีมีความสมบูรณ์ และสมดุลยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 41 ผู้เล่นเบสไฟฟ้าของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

นักร้องนำ และกลุ่มนักร้องลูกคู่ (Singer and Chorus) คือ บุคคลที่ร้องเพลงเป็นอาชีพ นักร้องมีหลากหลายแบบ ตามแนวเพลง นักร้องที่ดีจะมีเสียงที่ไพเราะเป็นจุดดึงดูดให้ผู้ฟังเพลงได้เพลิดเพลิน ซึ่งประเภทของบทเพลงทำให้แยกประเภทของนักร้องได้ เช่น อคูสติค ป๊อป ร็อค แจ๊ส เป็นต้น

นักร้องนำของวงดนตรีร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ตามปกติต้องเป็นผู้มีน้ำเสียงในกาอ่านอัลกุรอานได้อย่างไพเราะโดยธรรมชาติ เนื่องจากบทเพลงส่วนใหญ่เป็นภาษาอาหรับซึ่งมีสำเนียงเฉพาะ ผู้ที่สามารถอ่านอัลกุรอานได้ดีก็จะมีแนวโน้มว่าสามารถร้องเพลงอาหรับได้ไพเราะตามไปด้วย อีกทั้งยังต้องหมั่นฟัง หมั่นฝึกฝนร้องเพลงมาเลยอย่างสม่ำเสมอ เนื่องจากเป็นอีกแนวเพลงหลักของคณะด้วยเช่นกัน

กลุ่มนักร้องลูกคู่ของวงดนตรีร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย นอกจากทำหน้าที่ร้องรับเป็นลูกคู่ในบทเพลงต่างๆแล้ว ยังต้องทำหน้าที่เป็นผู้เต้นแต่เป็นการออกท่าทางเพียงเล็กน้อยเท่านั้นเพื่อสร้างสีสันแต่ยังคงอยู่ในกรอบของความเรียบร้อยทางศาสนาอิสลาม อีกทั้งยังต้องสามารถทำหน้าที่ร้องเพลงแทนนักร้องนำได้ในกรณีฉุกเฉิน



ภาพประกอบ 42 นักร้องนำหญิง และกลุ่มนักร้องลูกคู่ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย นักร้องนำ และกลุ่มนักร้องประสาน นำมาใช้ในการแสดงทุกโอกาส ยกเว้นการใช้ในขบวนแห่ โดยทำหน้าที่ร้องเนื้อเพลงหลัก ร้องลูกคู่รับ และเต้นประกอบการแสดงดนตรี ทำให้การแสดงดูน่าสนใจ สวยงาม และสนุกสนานยิ่งขึ้น

กลุ่มเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

กลองคองกา (Conga) หรือ ทุมบาโดรา (สเปน: Tumbadora) หรือนิยมเรียกกันว่า กลองทอม เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองจากคิวบา มีพื้นฐานมาจากกลองมาคูทาที่พัฒนามาจากแอฟริกา เป็นกลองรูปทรงสูง ซึ่งหนังหน้าเดียว ใช้ตีด้วยส้นนิ้ว และฝ่ามือ บริเวณกลางผืนหนัง และขอบกลอง เนื่องจากคองกาให้กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังกลอง จึงอยู่ในเครื่องดนตรีประเภท Membranophone ปัจจุบันกลองคองกาเป็นเครื่องดนตรีมาตรฐานสำหรับดนตรีละติน ซึ่งรวมไปถึงซัลซา (Salsa) รุมบา (Rumba) และเร็กเก้ (Reggae) หลายครั้งที่กลองชนิดนี้ถูกใช้เคาะผสมกับดนตรีแนวต่างๆ วงดนตรีในประเทศไทยที่นำคองกาไปเล่น เช่น วงเพื่อชีวิต วงลูกทุ่ง วงโปงลาง วงสันทนาการ เป็นต้น



ภาพประกอบ 43 กลองคองกา

กลองคองกาในอดีต ทำจากท่อนไม้ซุง ปัจจุบันทำด้วยไม้อัดแผ่นดัดโค้ง หรือไฟเบอร์กลาส ปรับความตึงของหนังกลองด้วยการขันสกรู ในการเล่นจะใช้กลองตั้งแต่ 2 – 4 ตัว ขนาดแตกต่างกันไปซึ่งกลองตัวใหญ่จะให้เสียงทุ้ม ขณะที่กลองตัวเล็กให้เสียงสูงกว่า อีกทั้งวิธีการตีกลองและบริเวณต่างๆ ที่เคาะก็ทำให้ได้ลักษณะเสียงที่ออกมาแตกต่างกันอีกด้วย



ภาพประกอบ 44 ผู้เล่นกลองคองกาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กลองคองกาจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีการนำมาใช้ในทุกโอกาส โดยเล่นประกอบจังหวะต่างๆ เพื่อแต่งเติมสีสันให้กับเสียงเพลง และสร้างความสนุกสนานครึกครื้นมากยิ่งขึ้น

กลองบองโก (Bongo) เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองจากคิวบา เป็นกลองขนาดเล็ก ซึ่งหนังกลองหน้าเดียว ประกอบด้วยกลองสองตัวยึดติดกัน เนื่องจากบองโกให้กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังกลอง จึงอยู่ในเครื่องดนตรีประเภท Membranophone มักถูกพบเห็นได้ในคอนเสิร์ตเพลงแนวละติน รวมไปถึงคอนเสิร์ตเพลงแนวดิสโก้ โซล (Soul) ฟังก์ (Funk) แจ๊ส ปิอริออค เร็กเก้ สกา (Ska) ในบางครั้ง สำหรับในประเทศไทย กลองบองโก ยังถูกนำไปเคาะผสมกับเพลงเพื่อชีวิต และเพลงลูกทุ่ง อีกด้วย

บองโกนิยมใช้ตีสองครั้งละ 2 ลูก ลูกใหญ่เป็นกลองตัวเมียมีระดับเสียงทุ้มกว่า มีชื่อในภาษาสเปนว่า "เฮมบรา" (Hembra) กลองลูกเล็กเป็นกลองตัวผู้ มีระดับเสียงสูงกว่า มีชื่อในภาษาสเปนว่า "มาโช" (Macho) ใช้เคาะด้วยนิ้ว หรือไม้กลอง แต่ผู้เล่นส่วนใหญ่จะนิยมตีด้วยมือมากกว่า โดยปกติกลองบองโกมักถูกใช้ตีผสมกับกลองคองกา เนื่องจากสามารถตีเข้ากันได้ดี ใช้เพื่อแต่งเติมสีสันให้กับเสียงเพลง



ภาพประกอบ 45 กลองบองโก

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กลองบองโกจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีการนำมาใช้ในทุกโอกาส โดยเล่นประกอบจังหวะต่างๆ คู่ไปกับกลองคองกา เพื่อแต่งเติมสีสันให้กับเสียงเพลง และสร้างความสนุกสนานครึกครื้นมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 46 ผู้เล่นกลองบองโกของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

กลองชุด (Drumset) เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีกระทบ ประกอบด้วยตัวกลอง และฉาบจำนวนหลายใบ ใช้ไม้กลองเพื่อตีควบคุมจังหวะ กลองชุดเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงหนักแน่นสามารถเพิ่มพลังให้กับบทเพลงได้หลากหลายแนว เช่น ร็อก (Rock) บลูส์ (Blues) ป๊อป ฟังก์ ดิสโก้ และแจ๊ส เป็นต้น กลองชุดเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมไปทั่วโลก เนื่องจากกลองชุด

ให้กำเนิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังกลอง และการสั่นสะเทือนของฉาบทองเหลือง จึงจัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภท Membranophone และ Idiophone ส่วนประกอบในกลองชุด ประกอบด้วย



ภาพประกอบ 47 กลองชุด

กลองเล็ก (Snare Drum) ประกอบด้วยแผงลวดซึ่งรัดผ่านผิวหน้ากลองด้านล่าง เพื่อให้เกิดเสียงตัวกลองทำด้วยไม้ หรือโลหะ สามารถรัดให้หนังตึงด้วยขอบไม้ด้านบน และล่าง สามารถปลดสายเพื่อให้เกิดเสียงทุ้มได้ และตีกลองเล็กด้วยไม้

กลองเทเนอร์ (Tenor Drum) มีขนาดใหญ่กว่ากลองเล็ก เป็นกลองชนิดที่สร้างขึ้นโดยไม่ใช้สายแผงลวด ใช้ไม้ชนิดหัวไม้หุ้มสักหลาด มักถูกใช้ในการตีลูกส่ง และช่วยในการโซโล่กลอง

กลองใหญ่ (Bass Drum) เป็นกลองที่มีขนาดใหญ่ที่สุด ประกอบด้วยตัวกลองที่ทำด้วยไม้ และมีหนังกลองทั้งสองด้าน เสียงที่เกิดจากการตีกลองใหญ่จะไม่ตรงกับระดับเสียงที่กำหนดไว้ทางตัวโน้ต ตีด้วยไม้ที่มีสักหลาดหุ้ม ชนิดที่มีหัวที่ปลายทั้งสองข้าง ใช้เพื่อทำเสียงรัว

ฉาบ (Cymbals) เป็นฉาบที่มีขนาดเล็กน้อย ใช้ตีเพื่ออัดพลังความหนักแน่นให้กับลูกส่ง และการโซโล่ของกลอง เพื่อเป็นการสร้างสีสันให้กับตัวเพลง โดยส่วนใหญ่แล้ว ในการควบคุมจังหวะให้กับเพลง ไม่ว่าเพลงแนวใดก็ตาม การตีฉาบมักจะไม่เป็นการตีอย่างต่อเนื่องไปตลอด และพรับพริ้วมากนัก

ฉาบไฮแฮท (Hi-hat) เป็นฉาบขนาดกลางสองใบในแนวเดียวกัน สามารถถูกทำให้แอ้าออก และ ประกบเข้ากันได้ ด้วยคันเหยียบซึ่งอยู่ทางด้านล่างสุดของตัวเสาแขวนฉาบไฮแฮท โดยทั่วไปแล้ว ไฮแฮทและตัวเสาแขวนจะอยู่ทางด้านซ้ายมือของกลองเล็ก ใช้ตีต่อเนื่องเพื่อบอกและควบคุมจังหวะทั้งหมดภายใน



ภาพประกอบ 48 ผู้เล่นกลองชุดของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กลองชุดจัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญ ใช้ในการให้จังหวะนำก่อนเข้าเพลง บรรเลงจังหวะให้กับบทเพลง สร้างความสนุกสนาน ครึกครื้น หนักแน่นให้กับบทเพลง หรือสามารถใช้บรรเลงตอนเดี่ยวแสดงฝีมือได้ พบใช้เฉพาะในการจัดแบบเต็มวงเท่านั้น

นอกเหนือจากเครื่องดนตรีทั้งหมดดังกล่าวตามที่นำมาเสนอนี้ ยังสามารถพบเครื่องดนตรีดำเนินแนวทำนอง และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่นๆ ได้อีกมากมายตามแต่จำนวนสมาชิกที่จะหาร่วมบรรเลง เช่น ขลุ่ย แทมบูรีน มาราคัส ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ เป็นต้น ซึ่งจัดเป็นเพียงเครื่องดนตรีที่เข้ามาเสริมเท่านั้น ไม่ใช่เครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการบรรเลงแต่อย่างใด

การจัดวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

การจัดวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียแบบเต็มวงนั้นหากพิจารณาจากเครื่องดนตรีที่ใช้ตั้งที่เสนอไปในหัวข้อข้างต้นแล้วจะเห็นว่ามี ความคล้ายคลึงกับการจัดวงดนตรีประเภท สตริงคอมโบ (String Combo) ความหมายของวงสตริงคอมโบ คือ วงดนตรีเครื่องสายอย่างตะวันตก ขนาดเล็ก มุ่งประกอบการขับร้องเป็นหลัก ใช้เครื่องดนตรีไม่แน่นอนแล้วแต่ความสะดวก เกิดใหม่จากการดัดแปลง และรวมวงคอมโบ (Combo Band) กับวงชาโดว์ (Shadow Band) เข้าด้วยกัน ดังนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงสตริงคอมโบหลักๆ จึงมักประกอบไปด้วย ทรัมเปต (Trumpet) แซกโซโฟน (Saxophone) ทรอมโบน (Trombone) เปียโน (Piano) กีตาร์ลีด กีตาร์คอร์ริด (Guitar) เบส (Bass) กลองชุด (Drum Set) และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ (Percussion)

แต่สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย จากการศึกษาไม่พบเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องเป่า และเปียโน หากแต่มีการใช้คีย์บอร์ดไฟฟ้าซึ่งสามารถเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีได้

หลากหลายใช้เล่นทดแทน หรือใช้เล่นเสริมเสียงประกอบต่างๆ ตามที่ต้องการ นอกจากนี้ยังใช้แอดคอร์ดเตียน (ในบางโอกาสอาจมีไวโอลินร่วมด้วย) ซึ่งมีเสียงเป็นเอกลักษณ์ทำหน้าที่สร้างสีสันให้แก่วงดนตรี อีกทั้งมีกลุ่มนักร้องลูกคู่ประสานเสียง (Chorus) ทำหน้าที่เป็นผู้เต้น (Dancer) สร้างความสนุกสนานบันเทิงเพิ่มขึ้นอีกด้วย



ภาพประกอบ 49 บรรยากาศการแสดงสดของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

อนึ่งการจัดวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยของคณะเบบี๋อาราเบีย นอกเหนือจากที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น จากการสังเกตภาคสนาม ยังพบการจัดวงซึ่งสามารถแบ่งเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้

1. การจัดแบบเต็มวง เป็นรูปแบบการจัดวงที่พบบอกแสดงผลงานได้บ่อยที่สุด เนื่องจากสามารถใช้บรรเลงเพลงได้เต็มอรรถรสตามการเรียบเรียงดนตรีของคณะ ใช้พื้นที่มาก พื้นที่แสดงมักจัดเป็นเวทีสำหรับการบรรเลงโดยเฉพาะ หรือเป็นพื้นที่ที่กว้างสำหรับจัดวง สามารถจัดการสถานที่บรรเลงได้ทั้งแบบในอาคาร หรือนอกอาคาร มีการติดตั้งระบบขยายเสียง ระบบปรับแต่งเสียง ระบบไฟแสงสี และกลองบันทึกรการแสดงเพียบพร้อม



ภาพประกอบ 50 การจัดแบบเต็มวง

การจัดแบบเต็มวงนี้คล้ายคลึงกับรูปแบบวงสตริงคอมโบ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย แอคคอร์ดเตียน กีตาร์ เบส อิเล็กโทรน กลองชุด คลองคองกา กลองบองโก นักร้องนำ และกลุ่มร้องประสานเสียง

การจัดวงรูปแบบนี้พบได้บ่อยในงานรื่นเริงในวันสำคัญทางศาสนาอิสลาม งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และงานระดมทุนสาธารณกุศลต่างๆ

2. การจัดแบบวงเล็ก เป็นรูปแบบการจัดวงที่พบไม่บ่อยนัก การจัดวงลักษณะนี้มักเป็นการจัดในกรณีพิเศษ หรือเกิดจากเหตุสุดวิสัย เช่น สมาชิกในคณะติดธุระไม่สามารถร่วมแสดงได้ครบ ผู้จัดงานมีงบประมาณสำหรับการจัดจำกัด หรือบริเวณที่ใช้จัดการแสดงมีพื้นที่ไม่เหมาะสมกับการจัดแบบเต็มวง เป็นต้น อรรถรสในการรับฟังอาจไม่ครื้นเครงมากนัก ไม่พบการใช้ระบบแสงสี แต่มีการใช้ระบบขยายเสียง



ภาพประกอบ 51 การจัดแบบวงเล็ก

การจัดวงรูปแบบนี้มุ่งเน้นความสะดวกในการเข้าพื้นที่ มีการใช้เครื่องดนตรีจำนวนน้อย ขึ้น การจัดวงคล้ายคลึงกับวงโฟล์คซอง (Folk Song) คือ ลักษณะเป็นวงพื้นบ้านใช้เครื่องดนตรีง่ายๆ เครื่องดนตรีที่ใช้ไม่แน่นอน แล้วแต่ความสะดวก แต่มักประกอบไปด้วย แอคคอร์ดियอน หรือ ไวโอลิน หรือกีตาร์โปร่ง กลองบองโก นักร้อง หรือเครื่องประกอบจังหวะง่ายๆ อย่างมาราคัส หรือ แทมบูรีน เป็นต้น

การจัดวงลักษณะนี้พบได้ในงานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส หรืองานโกนผมไฟ ในชุมชนขนาดเล็กที่ใช้บ้านพักอาศัยเป็นสถานที่จัดงาน หรืองานบรรเลงดนตรีในหอแสดงขนาดเล็ก เป็นต้น

3. การจัดวงแบบขบวนแห่ เป็นรูปแบบการจัดวงที่พบได้ไม่บ่อยนักเช่นกัน เนื่องจากบทเพลงส่วนใหญ่ของคณะเบปี่อาราเบียทำการเรียบเรียงไว้เพื่อใช้บรรเลงเป็นกิจจะลักษณะมากกว่า อย่างไรก็ตาม ด้วยความสามารถของนักดนตรีจึงสามารถปรับเปลี่ยนท่วงทำนองบางเพลงเพื่อให้เหมาะสมกับการใช้ในขบวนแห่ได้เช่นกัน อรรถรสในการรับฟังเป็นไปอย่างหลวมๆ เนื่องจากเน้นความสนุกสนานครื้นเครงของผู้เข้าร่วมการเดินขบวนแห่มากกว่า



ภาพประกอบ 52 การจัดแบบขบวนแห่

การจัดวงลักษณะนี้เน้นความสะดวกสบายในการเคลื่อนที่ไปยังพื้นที่ต่างๆ มีการใช้เครื่องดนตรีน้อยลักษณะใกล้เคียงกับการจัดแถววง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบด้วย แอคคอร์ดियอน ใช้เล่นทำนองเพียงแค่ตัวเดียว และเครื่องประกอบจังหวะง่ายๆ ที่หาได้ในพื้นที่ หรือสามารถใช้พกพาเดินขบวนได้ เช่น ฉิ่ง ฉาบ แทมบูรีน กลองบองโก เป็นต้น

การจัดวงแบบนี้พบได้ในขบวนแห่ขันหมากแต่งงาน ขบวนแห่เดินนำเด็กชายที่จะเข้าพิธีสู่หนัด เป็นต้น

การแต่งกายของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

ศาสนาอิสลามมีคำสอนครอบคลุมวิถีชีวิตของมุสลิมในทุกๆด้าน ซึ่งรวมถึงเรื่องการแต่งกายที่มีข้อบัญญัติให้แต่งกายมิดชิดปกปิดอวัยวะเพศ (เอวหรือเอวหรือเอว) คือ สำหรับบุรุษห้ามเปิดเผยร่างกายระหว่างสะดือจนถึงหัวเข่า สำหรับสตรีให้ปกปิดร่างกายทุกส่วนอนุญาตให้เปิดเผยได้เฉพาะใบหน้า และฝ่ามือเท่านั้น โดยเฉพาะสตรีนั้นมีบัญญัติเฉพาะเรื่องการใส่ผ้าคลุมศีรษะ (ฮิญาบ) ซึ่งชาตีมุสลิมในแต่ละพื้นที่ก็มีการใช้ผ้าคลุมศีรษะแตกต่างกันไป ตามแต่พื้นฐานวัฒนธรรมการแต่งกายของชนชาตินั้นๆ โดยจะสังเกตได้ว่าชาตีมุสลิมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จะนิยมเครื่องแต่งกายมีสีสันมากกว่าชาตีมุสลิมในตะวันออกกลางที่มักจะใส่แต่สีดำ

ดังนั้นสมาชิกทุกคนของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ซึ่งนับถือศาสนาอิสลามทั้งหมด จึงต้องแต่งกายให้ถูกต้องตามหลักศาสนา เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความศรัทธา และเป็นการแสดงออกถึง อัตลักษณ์วัฒนธรรมการแต่งกายของชาวไทยมุสลิม ซึ่งโดยปกติแล้วเอกลักษณ์ของคณะเบบี้อาราเบียนิยมแต่งกายสำหรับการออกแสดงด้วยเสื้อผ้าแบบมลายูมุสลิม กล่าวคือ สำหรับนักร้องนำหญิงมักแต่งกายด้วยเสื้อแขนยาวถึงข้อมือติดกับกระโปรงยาวคลุมข้อเท้า สีสันฉูดฉาดโดดเด่น เป็นผ้าลูกไม้ฉลุลายบุหงาปักเลื่อม ก่อนข้างพอดิตัวแต่ไม่รัดรูป สำหรับกลุ่มนักร้องลูกคู่แต่งกายด้วยเสื้อผ้าเหมือนกันทั้งกลุ่มโดยให้มีความโดดเด่นน้อยกว่านักร้องนำ แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นต้องคงหลักการแต่งกายทางศาสนาอิสลามเอาไว้

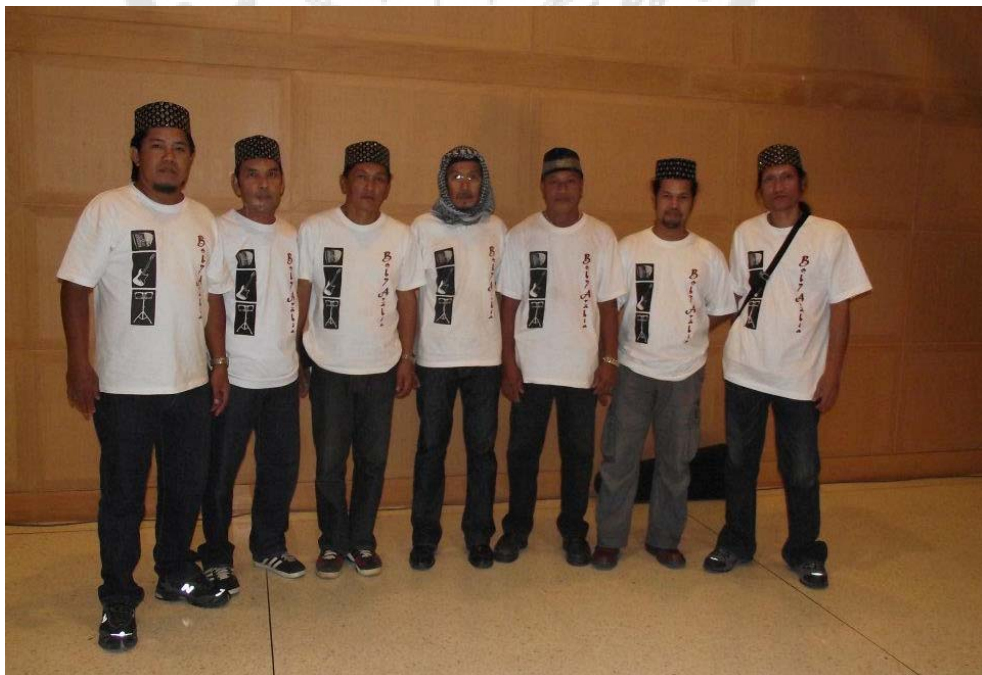


ภาพประกอบ 53 การแต่งกายของนักร้องนำหญิง และกลุ่มนักร้องลูกคู่ แบบมลายู



ภาพประกอบ 54 การแต่งกายของนักร้องนำหญิง และกลุ่มนักร้องลูกคู่ แบบโมร็อกโก

นอกจากนี้แล้วในบางครั้งยังพบว่านักร้องหญิงมีการแต่งกายแบบวัฒนธรรมอาหรับโมร็อกโก กล่าวคือ เป็นเสื้อคลุมตัวหลวมไม่มีกระบอกแขนเสื้อยาวคลุมข้อเท้า คล้ายกับชุดอาบายาอาหรับ (Abaya) แต่มีสีสันสดใส นิยมปักลายต้นทองบริเวณไหล่เสื้อ และบริเวณคอคอเอว



ภาพประกอบ 55 การแต่งกายของนักดนตรีชาย

สำหรับนักร้องนำชาย และนักดนตรี ในการออกแสดงโดยส่วนใหญ่แล้วมักแต่งกายสบายๆ ด้วยชุดลำลอง หรือเสื้อยืดสกรีนลายของคณะเบบี้อาราเบีย และกางเกงขาสั้นเหมือนกันทุกคน โดยนิยมสวมหมวกหนีบแบบมาเลเซีย หรืออินโดนีเซียด้วย ยกเว้นหัวหน้าคณะเบบี้อาราเบียที่มักใช้ผ้าพันศีรษะ (สละบัน) แบบอาหรับคลุมทับหมวกอีกชั้นหนึ่ง

อย่างไรก็ตามแต่พบว่า ในบางครั้งบางคราวในกลุ่มนักร้องหญิงก็มีการแต่งกายที่นอกเหนือจากที่ศาสนาอิสลามกำหนดไว้ เช่น ไม่มีการคลุมศีรษะ เป็นต้น ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ถือเป็นเรื่องโดยอนุโลมขึ้นอยู่กับสถานการณ์ เพราะไม่ได้ถือว่าแต่งกายโป้เปลือยอนาจารแต่อย่างใด ส่วนมากที่สามารถแต่งตัวตามสบายได้มักจะเป็นงานที่จัดในพื้นที่ที่ไม่มีมุสลิมอาศัย หรือเป็นพื้นที่ของชาวมุสลิมที่ไม่เคร่งครัดมากนัก ถ้างานที่จัดเป็นงานที่อยู่ในชุมชนมุสลิมมีผู้รู้ทางศาสนาอิสลามมาก ก็ต้องระมัดระวังในการแต่งกายให้ถูกต้องเหมาะสมตามหลักศาสนาอิสลามอย่างเข้มงวด แต่ในปัจจุบันนี้วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย พบการแต่งกายที่นอกเหนือจากที่ศาสนาอิสลามกำหนดไว้น้อยมาก เนื่องจากถูกเพ่งเล็งโจมตีอย่างมากจากกลุ่มผู้เคร่งครัดศาสนาอิสลามสายอนุรักษ์ จนลามไปถึงเรื่องการเล่นดนตรีอีกด้วย



ภาพประกอบ 56 การแต่งกายของนักร้องหญิงด้วยชุดลำลอง

1.5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงในปัจจุบันของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย มีผลงานดนตรีที่ออกเป็นอัลบั้มของตัวเอง รวมทั้งร่วมบรรเลงให้กับคณะดนตรีอื่นกว่า 200 ชุด มากกว่า 1,000 เพลง โดยบทเพลงส่วนใหญ่เป็นภาษามลายู ภาษาฮินดี ภาษาอาหรับ และบทเพลงภาษาไทยปนคำทับศัพท์ภาษาอาหรับหรือภาษามลายู แต่เพลงที่ได้รับความนิยมมากในหมู่ชาวไทยมุสลิมมักเป็นเพลงภาษาอาหรับ และภาษามลายูมากกว่าเพลงภาษาฮินดี ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้เกิดการเรียกบทเพลงซึ่งบรรเลงด้วยวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย อย่างติดปากว่า “เพลงอาหรับ-มาเลย์” โดยบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียนั้นเป็นการนำบทเพลงมาร้องใหม่ให้คล้ายคลึงกับของต้นฉบับมากที่สุด (Cover) หรือมีการเรียบเรียงแนวดนตรีใหม่ (Re-arrange) เพื่อให้เข้ากับวงดนตรี และความเป็นสมัยนิยม

ปัจจุบันบทเพลงเกือบทั้งหมดที่ยังคงใช้ออกแสดงอยู่ของคณะเบบี้อาราเบีย ได้มาจากการแกะแผ่นเสียง หรือเทปคาสเซตเพลงเก่าอายุย้อนหลังกว่า 20 – 40 ปี ซึ่งมีที่มา และประเภทของบทเพลงต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. เพลงภาษามลายู ได้มาจากเทปคาสเซตซึ่งมีจำหน่ายอย่างแพร่หลายในประเทศมาเลเซีย ซึ่งประเภทของบทเพลงมลายูที่คณะเบบี้นำมาร้องแสดงนั้นยังแบ่งออกหลายชนิด เช่น เพลงอนาซีดมาเลย์ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม เพลงพื้นบ้านซึ่งใช้เล่นลิเกบารัตของมาเลเซีย และเพลงมาเลย์สมัยนิยม เป็นต้น

2. เพลงภาษาฮินดี ได้มาจากเทปคาสเซตซึ่งมีจำหน่ายในประเทศมาเลเซีย เนื่องจากในมาเลเซียเองมีกลุ่มชาติพันธุ์ชาวฮินดีมากเป็นอันดับสองของประเทศจึงมีการนำเข้าแผ่นเพลงต่างๆ จากประเทศอินเดีย และการทำเพลงฮินดีภายในประเทศมาเลเซียเอง ซึ่งประเภทของบทเพลงฮินดีที่คณะเบบี้อาราเบียนำมาร้องแสดงนั้นยังแบ่งออกหลายชนิด เช่น เพลงประกอบภาพยนตร์ฮินดี และเพลงฮินดีสมัยนิยม เป็นต้น

3. เพลงภาษาอาหรับ ได้มาจากเทปคาสเซตซึ่งมีจำหน่ายในประเทศมาเลเซีย แต่เป็นการนำเข้ามาจากประเทศทางภูมิภาคตะวันออกกลาง เช่น ประเทศซีเรีย ประเทศเลบานอน ประเทศอียิปต์ เพื่อจำหน่ายให้กับผู้นิยมฟังเพลงอาหรับในประเทศมาเลเซีย รวมทั้งชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือได้มาจากบุคคลที่เดินทางไปประกอบพิธีฮัจญ์ ณ ประเทศซาอุดีอาระเบีย เมื่อพักต่อเครื่องบินยังประเทศอาหรับอื่นๆ จึงได้ซื้อแผ่นเสียงเพลงอาหรับกลับมาประเทศไทยด้วย ซึ่งประเภทของบทเพลงอาหรับที่คณะเบบี้อาราเบียนำมาร้องแสดงนั้นยังแบ่งออกหลายชนิด เช่น เพลงอนาซีดอาหรับซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม และ เพลงอาหรับสมัยนิยม เป็นต้น

4. เพลงภาษาไทย เป็นการประพันธ์เนื้อร้องขึ้นใหม่โดยใช้ทำนองเพลงเดิมที่มีอยู่ หรือแต่งทำนองใหม่ ทุกเพลงมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลาม โดยปกติแล้วมักมีคำทับศัพท์ในภาษามลายู และภาษาอาหรับอยู่ในเพลงมากพอสมควร

นอกจากบทเพลงอาหรับ-มาเลย์แล้ว วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย ก็ยังได้นำเอาบทเพลงไทยหลากหลายแนว เช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงประกอบละคร เพลงป๊อป หรือเพลงเพื่อชีวิต จากศิลปินต่างๆ ที่กำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้นมาเล่นบรรเลงด้วยรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะ แต่กระนั้นไม่ได้เป็นแนวเพลงหลักที่ใช้ในการแสดง ส่วนมากมักจะใช้เป็นบทเพลงเล่นแถมส่งท้ายก่อนสิ้นสุดการแสดงในแต่ละครั้ง

1.6 ขั้นตอนในการแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย

การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยของคณะเบบี๋อาราเบีย อาจมีความแตกต่างจากวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยคณะอื่นๆ หรือวงดนตรีที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน ที่ร้องเล่นเพลงแนวอาหรับ-มาเลย์เหมือนกัน อย่างเช่น วงดนตรีนาเซบพื้นบ้าน วงดนตรีนาเซบโบราณ วงลิเกเรียบ วงลิเกฮูลู เป็นต้น เนื่องจากมีทัศนคติต่อดนตรีเป็นแบบสมัยใหม่ มุมมองที่มีต่อดนตรี คือ วัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อให้ความบันเทิง และปกป้องถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ใช่สิ่งที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้ประกอบในพิธีกรรมทางศาสนา อีกทั้งในความเป็นจริงแล้วศาสนาอิสลามมิได้มีบัญญัติเกี่ยวกับดนตรีที่ใช้ในพิธีการทางศาสนาใดๆ มีแต่เพียงคำสอน กับพระวะนะของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ที่กล่าวถึงดนตรีเอาไว้เพียงเล็กน้อยเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่อนุญาตให้เล่นได้ เทศกาลฉลองที่อาจมีดนตรีบรรเลงได้ หรือขอบเขตที่ไม่เกินเลยของการเล่นดนตรีจนอาจนำไปสู่ความผิดบาป เป็นต้น

ฉะนั้น การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยของคณะเบบี๋อาราเบีย จึงไม่มีขั้นตอนมากมายซับซ้อนเหมือนกับวงนาเซบโบราณ หรือลิเกฮูลูที่ปัจจุบันบางคณะพัฒนาจนถึงขั้นมีลำดับพิธีการชัดเจน อย่างเช่น มีเพลงไหว้ครู มีเพลงลา หรือเพลงไหนใช้บรรเลงเฉพาะตอนไหน เป็นต้น โดยลำดับขั้นตอนการแสดงของ วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบีย จะคล้ายคลึงกับจัดคอนเสิร์ตของวงดนตรีลูกทุ่ง หรือวงดนตรีสมัยนิยมทั่วไป ดังนี้

ก่อนวันทำการแสดง

1. เริ่มต้นจากทางเจ้าภาพติดต่อหัวหน้าคณะเบบี๋อาราเบีย หรือสมาชิกคนอื่นๆ จากนั้นจึงกระจายข่าวเพื่อนัดประชุมหาคนที่สามารถไปแสดง และตกลงส่วนแบ่งที่จะได้รับ
2. จากนั้นนัดประชุมอีกครั้งเพื่อเลือกเพลงที่ใช้แสดงให้เหมาะสมกับเวลา สถานที่ และรูปแบบวงตามที่เจ้าภาพร้องขอ เช่น ถ้าเป็นงานเทศกาลมหรพรมท้องเที่ยวชายแดนใต้ งบประมาณสูง สถานที่จัดเป็นเวทีก็จะต้องเลือกใช้การจัดแบบวงใหญ่ เครื่องแต่งกายครบชุด เลือกเพลงที่เป็นภาษามาเลย์จึงจะสนุกสนานให้มากกว่าเพลงอาหรับ ถ้าเป็นงานแต่งงาน งบประมาณปานกลาง สถานที่จัดเป็นบ้านเจ้าภาพ ก็จะต้องเลือกใช้การจัดแบบวงเล็ก จะใช้เพลงอาหรับหรือเพลงมาเลย์ก็ได้แต่ต้องไม่เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าเศร้าสร้อย ถ้าเป็นงานหาทุนเข้ามัสยิด งบประมาณปานกลาง สถานที่จัดเป็นลานมัสยิด ก็จะต้องเลือกใช้การจัดแบบวงใหญ่ เพราะเป็นงานกุศล จะได้มีเงินบริจาคมาก เลือกใช้เพลงภาษาอาหรับที่มีจังหวะเรื้อรังๆ เป็นต้น

3. ทำการปรับปรุง แก้ไข นัดหมายกำหนดการต่าง ๆ หลังจากที่ย้อมเสร็จเรียบร้อยแล้ว
4. ทำการประชาสัมพันธ์ ถ้าเป็นงานที่บุคคลทั่วไปสามารถเข้าชมได้



ภาพประกอบ 57 บรรยากาศการซ้อมของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ก่อนวันแสดงจริง

วันทำการแสดง

1. ก่อนการแสดงเริ่มต้น ทำการตั้งเสียงเครื่องดนตรีให้พร้อม ตรวจสอบระบบแสงสีเสียงให้เรียบร้อย โดยอาจมีการซ้อมเสมือนเล่นจริงเพียงเล็กน้อย
2. เริ่มทำการแสดงด้วยการทักทายผู้ชมในงาน แล้วทำการแสดง ระหว่างทำการแสดง หากมีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน การกล่าวให้พร หรือได้ยินเสียงประกาศเวลาเข้าละหมาดให้หยุดทำการแสดงทันที เมื่อเรียบร้อยแล้วจึงสามารถทำการแสดงต่อได้
3. ทำการบอกกล่าวอำลาอวยพรผู้ชมก่อนจบการแสดง



ภาพประกอบ 58 บรรยากาศก่อนเริ่มการแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

1.7 ประเพณี และโอกาสที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ออก

แสดงผลงาน

วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในสมัยทศวรรษที่ 2520 ซึ่งนับเป็นช่วงเวลาที่ได้รับคามนิยมอย่างสูงสุดจนอาจกล่าวได้ว่าการว่าจ้างให้ออกแสดงตามงานต่างๆเกือบทุกวัน และอาจมีมากถึง 3-5 งานในแต่ละวัน ปัจจุบันนี้ถึงแม้ความนิยมในดนตรีนาเซบในหมู่มุสลิมรุ่นใหม่จะลดน้อยแต่คณะเบบี้อาราเบียก็ยังได้รับการว่าจ้าง และได้รับเชิญให้ออกแสดงผลงานอยู่เสมอเฉลี่ยแล้วประมาณ 150 งานต่อปี การแสดงในแต่ละครั้งใช้เวลาประมาณ 30 นาที - 4 ชั่วโมงแล้วแต่โอกาสการแสดง ค่าตอบแทนที่สมาชิกแต่ละคนได้รับอยู่ที่ 250 - 3,000 บาทต่องาน ขึ้นอยู่กับระยะเวลาแสดง และระยะการเดินทางของคณะ ทั้งนี้ในบางกรณีเจ้าภาพต้องจ่ายค่าเดินทาง และค่าขนย้ายอุปกรณ์แยกต่างหากเป็นพิเศษ และในกรณีที่เจ้าภาพต้องการให้มีการจัดเวทีแสงสีเสียงก็สามารถแจ้งความประสงค์กับทางคณะได้โดยตรง เนื่องจากคณะเบบี้อาราเบียมีทีมงานความร่วมมือกันอยู่ หากเจ้าภาพไม่ต้องการระบบเต็มรูปแบบ หรือประสงค์หาผู้จัดเวทีการแสดงเองก็สามารถทำได้เช่นกัน

การติดต่อรับงานแสดงของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ใช้วิธีการติดต่อโดยตรงระหว่างผู้จ้าง กับหัวหน้าคณะเบบี้อาราเบีย หรือสมาชิกในคณะคนอื่นๆ จากนั้นทางคณะจะทำการแจ้งไปยังสมาชิกหาคนที่ว่างรับงานแสดงให้ได้ครบจำนวนที่เจ้าภาพต้องการ จากนั้นจึงทำการนัดหมายเวลาซ้อมในภายหลัง บางโอกาสสมาชิกบางคนของคณะเบบี้อาราเบียยังถูกรับเชิญให้ร่วมบรรเลงกับวงดนตรีนาเซบคณะอื่นเพื่อใช้ในการโฆษณาประชาสัมพันธ์คณะดังกล่าวได้ เนื่องจากว่าคณะเบบี้อาราเบีย เป็นวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยมีชื่อเสียงมายาวนานสามารถทำให้ผู้มารับฟังได้มากนั่นเอง

อนึ่ง เนื่องจากว่าสมาชิกหลายคนในคณะเบบี้อาราเบียมีศักยภาพในการรับงานแสดง ในบางกรณีที่มีการรับงานแสดงซ้อนกันทางคณะจะแก้ปัญหาโดยการแบ่งสมาชิกแกนหลักออกเป็นกลุ่ม แล้วให้แต่ละกลุ่มหานักดนตรีคนอื่นๆ จากในหรือนอกคณะก็ได้จนครบแล้วออกรับงานแสดงในนามของคณะเบบี้อาราเบีย

สำหรับโอกาสที่คณะเบบี้อาราเบียได้ทำการออกแสดงนั้นจะเป็นงานมงคลทั้งหมด กล่าวคือ เป็นงานที่มีบรรยากาศของความรื่นเริง และการเฉลิมฉลอง เช่น การเกิด การแต่งงาน ฯลฯ ถึงแม้ว่าในศาสนาอิสลามจะสอนเรื่องความตายว่าเป็นการกลับไปสู่ความเมตตาของอัลเลาะห์ผู้เป็นเจ้า ให้จัดการเรื่องงานศพให้เสร็จสิ้น ภายในวันเดียว ห้ามไม่ให้แต่งกายด้วยชุดสีทึบเพื่อเป็นการไว้อาลัย และห้ามไม่ให้ตีโพยตีพายเศร้าโศกเสียใจแต่เกินพอดี แม้จะมีการจัดเลี้ยงอาหารทำบุญให้กับผู้ตาย และผู้ร่วมงานแต่งกายด้วยเสื้อผ้าสีสดใส ไม่มีบรรยากาศของความโศกเศร้าเสียใจ แต่ก็ถือว่างานศพไม่ใช่งานนำเฉลิมฉลองแต่อย่างใดจึงไม่พบดนตรีนาเซบใช้เล่นสำหรับการนี้

ถึงแม้ดนตรีนาเซบจะเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในวิถีชีวิตแบบมุสลิมในหลากหลายประเพณี แต่ในความเป็นจริงแล้วดนตรีนาเซบไม่ได้จัดเป็นหนึ่งในขั้นตอนในพิธีทางศาสนาอิสลามแต่ประการ

โต หากแต่เป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่ชาวไทยมุสลิมบางกลุ่มสร้างขึ้นเอง และให้การยอมรับเพื่อใช้เป็น การบันเทิงรื่นเริงเนื่องในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

เกี่ยวข้องกับประเพณี และกิจกรรมต่าง ๆ ทางศาสนาอิสลาม พิธีโกนผมไฟ

การโกนผมไฟตามค่านิยมของมุสลิมที่จริงแล้วจะเรียกว่าการทำ “อะกิเกาะห์” ตามหลัก ภาษาแล้ว คำนี้คือ คำที่ใช้เรียกเส้นผมที่อยู่บนศีรษะของเด็กแรกเกิด แต่ตามหลักนิติบัญญัติอิสลาม คำนี้ หมายถึง คำเรียกสัตว์ที่จะถูกเชือดเป็นพลีทานให้กับเด็กแรกเกิดในวันที่ 7 (นับตั้งแต่วันที่คลอดหากเกิดหลังดวงอาทิตย์ลับขอบฟ้าไปแล้วให้เริ่มนับในวันถัดไปเป็นวันแรก) ซึ่งเป็นวันที่มีการโกนผมไฟ เป็นพิธีที่จัดขึ้นตามแนวทางของศาสนาอิสลามที่มีขั้นตอน และข้อปฏิบัติอ้างอิงด้วยบทหลักฐานจากคัมภีร์อัลกุรอาน จากพระวจนะ (อัลฮะดิษ) และจากพระจริยวัตร (ซุนนะห์) ของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด พอสรุปได้ดังนี้

1. ให้พ่อแม่แจ้งข่าวดีเรื่องการกำเนิดบุตรต่อบรรดาญาติพี่น้อง เพื่อนฝูง และเพื่อนบ้าน
2. เชือดสัตว์เป็นพลีทานให้แก่เด็กทารกเพื่อนำเนื้อแจกจ่าย หรือนำมาปรุงอาหารแล้วจัดเลี้ยงให้คนยากจน สัตว์ที่นำมาเชือดมีหลักฐานระบุว่าสำหรับทารกชายเป็นแกะ หรือแพะ 2 ตัว ทารกหญิงเป็นแกะ หรือแพะ 1 ตัว โดยที่แกะ หรือแพะนั้นต้องมีอายุเกิน 1 ปีเต็ม หรือ จะเป็นวัว หรืออูฐก็ได้ สัตว์ที่นำมาเชือดนั้นต้องปราศจากลักษณะตำหนิ และต้องปราศจากโรค
3. ทำการอาซาน (คำเชิญชวนให้สัการะพระผู้เป็นเจ้า) ใส่หูข่าของทารก ดังนี้
(คำอ่าน) “อัลลอฮุอักบร อัลลอฮุอักบร (2 ครั้ง) อัชฮาตุอนลาฮิลลาฮิลลัลลอฮ์ (2 ครั้ง) อัชฮาตุอนนะมุฮัม มะดรร่อซูลุลลอฮ์ (2 ครั้ง) ฮัยยาอาลัซซอลาห์ (2 ครั้ง) ฮัยยาอาลันฟาลาห์ (2 ครั้ง) อัลลอฮุอักบร อัลลอฮุอักบร (1 ครั้ง) ลาฮิลลาฮิลลัลลอฮ์ (1 ครั้ง)” (คำแปล) “อัลเลาะห์ผู้ทรงยิ่งใหญ่ อัลเลาะห์ผู้ทรงยิ่งใหญ่ (2 ครั้ง) ข้าขอปฏิญาณว่าไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์ (2 ครั้ง) ข้าขอปฏิญาณว่ามุฮัมมัดเป็นศาสนทูตของอัลเลาะห์ (2 ครั้ง) จงมานมัสการกันเถิด (2 ครั้ง) จงมาสู่ชัยชนะกันเถิด (2 ครั้ง) อัลเลาะห์ผู้ทรงยิ่งใหญ่ อัลเลาะห์ผู้ทรงยิ่งใหญ่ (1 ครั้ง) ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากพระองค์ (1 ครั้ง)”
4. โกนผมทั้งศีรษะของทารก ไม่ใช่ตัดแค่ส่วนหนึ่งส่วนใดของเส้นผม แล้วให้บริจาคทอง หรือเงินเท่าน้ำหนักของเส้นผม หากเป็นการยากลำบาก ก็ให้คำนวณราคาเป็นเงินตราเท่าราคาของเงิน หรือทองที่น้ำหนักเท่าเส้นผมของเด็กแล้วบริจาคแก่ผู้ยากจนด้วยหน่วยเงินตราที่ใช้กันอยู่นั้น
5. ทำตะห์นิก คือ การนําน้ำผึ้ง หรืออินทผลัมบดละเอียด หรือจะผสมทั้งสองอย่างก็ได้ จากนั้นใช้นิ้วป้ายที่ของหวานนำมาป้ายที่เพดานปากของเด็กทารกผู้นั้น
6. ตั้งชื่อให้ทารกด้วยความหมายที่ดี โดยสามารถตั้งชื่อได้ในวันที่ 1 วันที่ 3 หรือวันที่ 7 ซึ่งเป็นวันทำการอะกิเกาะห์เลยก็ได้ (ไม่อนุญาตให้ตั้งชื่อที่มีความหมายที่ไม่ดี)

7. ทำการคัตาน (เข้าสู่หนัต หรือขลิบปลายอวัยวะเพศ) ให้แก่ทารก ซึ่งเวลาของการขลิบบางทรงชนะได้กล่าวว่า จะต้องอยู่ในช่วงสัปดาห์แรกจากการเกิด บางทรงชนะกล่าวว่า ให้ขลิบก่อนบรรลุนิติภาวะ (ชายเริ่มฝันเปียก หญิงเริ่มมีประจำเดือน) แต่ที่ถูกต้อง และประเสริฐที่สุด คือวันที่ 7 หลังจากถูกให้กำเนิด



ภาพประกอบ 59 พิธีโกนผมไฟของชาวไทยมุสลิม

8. ให้พ่อแม่ และญาติพี่น้องขอพรต่อพระผู้เป็นเจ้าให้กับทารก ดังนี้ (คำอ่าน) “อูฮ์ซุกะ (ถ้าเป็นเพศหญิงให้กล่าวว่า อูฮ์ซุกิ) บิกะลิมาติลลาฮิตตามมาติ มินกุลลิซัยญอนิน วะฮามมะติน วะมินกุลลิอัยนิน ลามมะติน” (คำแปล) “ฉันขอความคุ้มครองให้แก่เจ้าด้วยถ้อยคำรัสของอัลเลาะห์อันสมบูรณ์ยิ่ง ให้พ้นจากการล่อลวงของชัยฏอน (มารร้าย หรือซาตาน: ผู้วิจัย) ให้พ้นจากสัตว์พิษ และให้พ้นจากทุกๆ สายตาที่อิจจาเรียนยา”

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบป็อราเบีย มีส่วนเกี่ยวข้องในพิธีโกนผมไฟ โดยเริ่มบรรเลงต่อเนื่องตั้งแต่เริ่มงานเมื่อญาติพี่น้อง และแขกเหรื่อทยอยเดินทางมายังบ้านที่จัดงาน การบรรเลงจะหยุดพักช่วงเวลาหนึ่งในระหว่างที่มีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานเปิดงาน เมื่ออัญเชิญอัลกุรอานจบแล้ว การบรรเลงจะเริ่มต่อ ในระหว่างนี้ภายในบ้านจะมีขั้นตอนการโกนผมไฟเด็กโดยญาติผู้ใหญ่ และแขกรับเชิญพิเศษ ส่วนภายนอกบ้านจะมีการเชือดสัตว์เพื่อนำไปทำอาหารเลี้ยงแก่ผู้ร่วมงาน เมื่อตัดผมเด็กจนครบทุกคนแล้วจะมีการขอคูอาร์ (ขอพร) ให้กับเด็ก และเป็นสิริมงคลให้แก่ผู้ร่วมงาน ซึ่งระหว่างนี้การบรรเลงจะหยุดพักอีกครั้ง หลังจากนั้นจะเริ่มบรรเลงต่อจนกระทั่งถึงตอนเลี้ยงอาหารได้สักพักจึงเสร็จสิ้นการแสดง เกือบทุกงานนิยมใช้จัดแสดงแบบวงเล็กใช้เวลาบรรเลงโดยประมาณ 1 ชั่วโมง

พิธีเข้าสู่หน้ด

การเข้าสู่หน้ด หมายถึง การขลิบหน้ดที่หุ้มส่วนปลายอวัยวะเพศของเด็กไทยมุสลิมทั้งชาย (บังคับ) และหญิง (ไม่บังคับ) เมื่อย่างเข้าสู่วัยอันควร คือ เด็กชายอายุระหว่าง 7 - 12 ปี เด็กหญิงอายุไม่เกิน 2 ขวบปี (บางทรรศนะว่าให้กระทำตั้งแต่เด็กหลังคลอดภายในวันที่ 7) เป็นพิธีกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งของคนมุสลิม ถือกันว่าคนมุสลิมที่แท้จริงต้องเข้าสู่หน้ด ในภาษาอาหรับเรียกว่า การขลิบนี้ว่า “คิตาน” (หรือเพี้ยนเป็นคำว่า “คอตัน” ในภาษาอาหรับแบบมลายู) ภาษามลายูเรียกพิธีนี้ว่า “มาไซะยาริ” แปลว่า “การเข้ายาริ” ในที่นี้หมายถึง การเข้าเป็นมุสลิม เนื่องจากถือกันว่าชาวมลายูที่แท้จริงจะต้องเป็นมุสลิมด้วยถึงจะเรียกตัวเองว่ามลายูได้ และมุสลิมที่สมบูรณ์จะต้องผ่านการขลิบมาแล้ว

ส่วนคนไทยโดยทั่วไปรู้จัก และเรียกพิธีนี้ว่า “การเข้าสู่หน้ด” ซึ่งคำว่าสฺหฺนัตนั้นแผลงมาจากคำว่า “ซุนนะห์” ในภาษาอาหรับซึ่งหมายถึง แนวทาง หรือจริยวัตรของศาสนทูตมุฮัมมัด ดังที่หลักฐานท่านได้กล่าวไว้ว่า “สี่ประการซึ่งเป็นแนวทางของบรรดาศาสนทูตทั้งหลายมีดังนี้ การทำคิตาน (ขลิบหน้ดหุ้มปลายอวัยวะเพศ) การใช้ซอฆอม การแปรงฟัน และการแต่งงาน” และท่านยังได้กล่าวไว้อีกว่า “ธรรมชาติ 5 อย่างของมนุษย์ที่ต้องได้รับการตกแต่ง คือ การขลิบหน้ดหุ้มปลายอวัยวะเพศ การโกนขนใต้ร่มผ้า การถอนขนรักแร้ การขริบหนวดเครา และการตัดเล็บ”



ภาพประกอบ 60 เด็กชายชาวมุสลิมกำลังเข้าพิธีสฺหฺนัต

มีผู้เข้าใจกันว่าการขลิบหนังหุ้มปลายอวัยวะเพศนี้เป็นเรื่องแสดงออกถึงการพลีกรรมให้แก่พระเจ้า และยังเข้าใจว่าเป็นพิธีกรรมที่แสดงให้เห็นว่าชาย หรือหญิงนั้นเจริญเติบโตเป็นหนุ่มสาวเต็มที่แล้ว และเสมือนหนึ่งว่าได้มีการเชื่อมโยงทางสายเลือดระหว่างพระเจ้ากับบุคคลที่นิยมกระทำกัน ความเข้าใจที่กล่าวมาข้างต้น เป็นความเข้าใจที่ผิดพลาด ไม่ตรงตามวัตถุประสงค์ของศาสนาอิสลามซึ่งสอนให้มุสลิมเข้าสู่สุหนัตเพื่อความสะอาดเป็นประการสำคัญ เนื่องจากมีคำสอนว่า “ความสะอาดนั้นเป็นส่วนหนึ่งของความศรัทธา” ฉะนั้น การตัดหนังหุ้มปลายอวัยวะสืบพันธุ์ของชายเป็นส่วนหนึ่งของการรักษาความสะอาดด้วย ส่วนพิธีกรรมของการเข้าสู่สุหนัต หรือการตกแต่งธรรมชาติทั้งห้าประการดังที่กล่าวไว้ข้างต้นที่จริงแล้วไม่พบหลักฐาน หรือคำสั่งของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด เฉพาะเจาะจงให้ปฏิบัติแบบมีพิธีกรรม หรือกิจกรรมใดๆ นอกเหนือจากการตัดโกนตามความเหมาะสม เพราะเป็นการกระทำเพื่อสุขอนามัยและความสะอาดเท่านั้น

แม้ว่าจะไม่มีการระบุถึงขั้นตอนพิธีกรรมใดๆ ในศาสนาอิสลามเกี่ยวกับการทำสุหนัต แต่ชาวไทยมุสลิมในบางพื้นที่ก็สร้างพิธีสุหนัตนี้เสมือนเป็นประเพณีหนึ่ง มักจะทำพิธีสุหนัตนี้กันเป็นหมู่คณะหากมีเด็กชายที่พร้อมจะเข้าพิธี 4-5 คนขึ้นไป ซึ่งส่วนมากมักเป็นเครือญาติที่รุ่นราวคราวเดียวกัน สถานที่ใช้ประกอบทำสุหนัตส่วนใหญ่ใช้โถงในบ้านของเจ้าภาพ ซึ่งในงานเจ้าภาพจะเชิญแขกหรือมารวมรับประทานอาหาร มีการแห่ขบวนเด็กที่จะเข้าพิธีสุหนัตให้ขี่คอผู้ใหญ่เข้ามาในบริเวณงานเพื่อลดความตึงเครียด เด็กที่เข้าพิธีจะได้รับผ้าโสร่งผืนใหม่ และเงินสดเล็กน้อยเพื่อเป็นขวัญกำลังใจ จากนั้นเด็กๆจะถูกพาไปอาบน้ำเปลี่ยนใส่โสร่งผืนใหม่ที่ได้รับ และนั่งคอยในบริเวณที่จัดให้มีน้ำหวาน ขนม และมีโทรทัศน์ให้ชมเพื่อลดความตึงเครียดระหว่างรอเข้าพิธี

เมื่อเริ่มเข้าสู่พิธีการจะมีการอ่านคัมภีร์อัลกุรอานเป็นการเปิดพิธี จากนั้นเด็กจะถูกเรียกเข้าห้องสุหนัตทีละคน โดยผู้ที่หน้าที่ขลิบจะเรียกว่า “หมอสุหนัต” ซึ่งอาจเป็นแค่ผู้ที่ชำนาญการตัดสุหนัตเท่านั้นไม่ได้เป็นแพทย์จริงๆแต่อย่างใด โดยก่อนทำการขลิบ หมอสุหนัตจะกล่าวนามพระผู้เป็นเจ้าก่อนแล้วจึงค่อยทำการขลิบ สำหรับในประเทศไทยนิยมทำการสุหนัตเฉพาะเด็กชาย เพราะถือว่าเป็นศาสนพิธีขั้นบังคับ แต่ในบางพื้นที่ก็มีการทำสุหนัตให้เด็กหญิงด้วย ซึ่งจะทำในขณะที่เด็กหญิงยังเป็นเด็กทารกโดยการใส่ปลายเข็มสะกิดบริเวณปลายคลิตอริสเพียงให้โลหิตออกมาขนาดแมลงวัน 1 ตัวกินอ้อมเท่านั้น หนึ่ง บางคนอาจจะให้นายแพทย์มุสลิมทำการสุหนัตให้ที่โรงพยาบาลแทนแต่ยังเป็นทารกแรกคลอด เพราะโดยหลักการอิสลามใช้ให้ขลิบอวัยวะเพศเท่านั้นไม่ได้มีพิธีการแต่อย่างใด อีกทั้งมีความสะดวกสบาย และถูกสุขอนามัยมากกว่า

สำหรับวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบียมีส่วนเกี่ยวข้องกับพิธีสุหนัตโดยใช้เล่นบรเลงนำขบวนแห่เด็กชายเป็นระยะทางสั้นๆเข้าสู่พิธี การบรเลงจะหยุดพักช่วงเวลาหนึ่งในระหว่างที่มีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานเปิดงาน และทำการขอดุอาร์ (ขอพร) จากนั้นวงจะเริ่มต้นบรเลงต่อไปเรื่อยๆจนกระทั่งเด็กชายที่เข้าพิธีคนสุดท้ายเสร็จสิ้นการเข้าสู่สุหนัต กุศโลบายของการมีวงดนตรีบรเลงเพื่อลดความกังวลใจของเด็ก และเพื่อช่วยกลบเสียงร้องของเด็กที่เข้าพิธีสุหนัตบางคนไม่ให้เด็กที่เหลือนั่นตกใจ

พิธีแต่งงาน

ศาสนาอิสลามส่งเสริมให้ทำการแต่งงาน เนื่องจากมีพระวจนะของศาสนทูตมุฮัมมัดกล่าวไว้เกี่ยวกับความสำคัญของการแต่งงานไว้ว่า “โอ้คนหนุ่มสาว ใครก็ตามในหมู่พวกเธอที่สามารถแต่งงานได้ ก็ควรจะแต่งงานเสีย เพราะการแต่งงานจะช่วยปกป้องสายตาของพวกเธอ (จากการกระทำบาปด้วยการจ้องมองกันในที่ลับด้วยอารมณ์ราคะ)” และ “บรรดาผู้ศรัทธาที่แต่งงานเสมือนได้ปกป้องศาสนาของเขาครึ่งหนึ่งแล้ว และอีกครั้งที่เหลือ คือ เขาต้องมีความยำเกรงต่อพระองค์อัลเลาะห์เท่านั้น” ฉะนั้น จุดประสงค์ของการแต่งงานในศาสนาอิสลาม คือ เป็นการมอบความปรองดองรักใคร่แก่กัน การให้กำเนิดบุตร และยังเป็นวิถีของการดับอารมณ์เคียดในตัณหาซึ่งอาจนำไปสู่การผิดประเวณี การแต่งงานในศาสนาอิสลามถือว่าเป็นเรื่องจริงจัง เพราะการแต่งงานคือพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ที่เกิดจากความยินยอมของทั้งฝ่ายหญิง และฝ่ายชายที่จะมาอยู่ร่วมกัน เพราะศาสนาอิสลามถือว่าคู่ครองที่แต่งงานด้วย คือ เนื้อคู่กันที่จะอยู่ด้วยกันไปจนวันตาย และการแต่งงานถือว่าเป็นการปฏิบัติตามคำสอนของพระเจ้าอย่างสมบูรณ์ไปแล้วครึ่งหนึ่ง

การแต่งงานตามหลักศาสนาอิสลามที่แท้จริงจะเป็นไปด้วยความเรียบง่ายไม่มีพิธีรีตองมากมาย แต่การจัดพิธีแต่งงานตามแบบมุสลิมไทยได้มีการผสมผสานวัฒนธรรมประเพณีของไทยดั้งเดิมเข้ากับพิธีแต่งงานแบบอิสลามอีกด้วย เช่น การดูฤกษ์ยาม การแห่ขันหมาก การกันประตูเงินประตูทอง เป็นต้น ซึ่งพิธีการเหล่านี้เป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่ในหลักคำสอนของศาสนาอิสลาม การจัดงานแต่งงานของชาวไทยมุสลิมสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนพิธีการสำคัญ ได้แก่



ภาพประกอบ 61 ขบวนแห่ขันหมากของชาวไทยมุสลิม

1. พิธีสมรส หรือพิธีนิกะห์ จะจัดขึ้นในเวลาเช้า สถานที่จัดพิธีสามารถใช้บ้านของเจ้าบ่าว หรือเจ้าสาว หรือสามารถใช้มัสยิดในการประกอบพิธีก็ได้ โดยมากมักให้อีหม่ามประจำมัสยิด หรือให้ผู้ที่มีความรู้ทางศาสนาอิสลามเป็นผู้ทำการประกอบพิธีนิกะห์ให้ ซึ่งเงื่อนไขการทำพิธีนิกะห์ตามแนวทางศาสนาอิสลามมีดังต่อไปนี้

- ต้องมีเจ้าบ่าว และเป็นชาย ไม่อนุญาตให้มีการแต่งงานกันระหว่างชายกับชาย
- ต้องมีเจ้าสาว และเป็นหญิง ไม่อนุญาตให้มีการแต่งงานกันระหว่างหญิงกับหญิง
- ทั้งเจ้าบ่าว และเจ้าสาวต้องเป็นมุสลิม หากไม่ใช่ต้องทำการเข้ารับศาสนาอิสลามก่อน โดยกล่าวคำปฏิญาณตนเป็นภาษาอาหรับว่า “อัสฮาดุอันลาอิลลาฮะอิลลัลลอฮ์ ว่าอัสฮาดุอันนะมุฮัมมัดร่อซูลุลลอฮ์” แปลว่า “ข้าพเจ้าปฏิญาณว่าไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์ และขอปฏิญาณว่าแท้จริงมุฮัมมัดเป็น ศาสนทูตของอัลเลาะห์”
 - ต้องมีผู้ปกครองฝ่ายหญิง (วะลีย์) นั่นก็คือบิดาของเจ้าสาว (หรือพี่ชาย น้องชาย แล้วแต่กรณี) ซึ่งผู้ปกครองฝ่ายหญิงสามารถมอบหมายให้ผู้ที่มีความรู้ทางศาสนาดีกว่าเป็นผู้ปกครองแทนได้
 - ต้องมีคำกล่าวการนิกะห์โดยผู้ปกครอง หรือผู้ที่ได้รับมอบหมาย และคำกล่าวรับนิกะห์ของฝ่ายชายโดยฝ่ายวะลีย์จะกล่าวว่า “ข้าพเจ้าขอทำการนิกะห์ (ชื่อเจ้าบ่าว) กับ (ชื่อเจ้าสาว) ด้วยมะฮัรที่ตกลงกันไว้” ฝ่ายเจ้าบ่าวจะตอบรับว่า “ข้าพเจ้ายินดีรับนิกะห์กับ (ชื่อเจ้าสาว) ด้วยด้วยมะฮัรที่ตกลงกันไว้”
 - ต้องมีพยานอย่างน้อย 2 คน พยานต้องเป็นบุรุษที่มีสติสัมปชัญญะสมบูรณ์ และมีเป็นผู้มีคุณธรรม
 - ต้องมีสินสอด (มะฮัร) คือสิ่งที่ฝ่ายชายมอบให้ฝ่ายหญิง และฝ่ายหญิงก็พึงพอใจสินสอดที่นำมาใช้ในพิธีจะทำตามในสมัยท่านศาสนทูตมุฮัมมัดซึ่งแปลงเป็นเงินได้ประมาณ 125 บาท ส่วนที่เหลือจะมอบให้ทีหลัง
 - มีการเทศนาสมรส (คุตบะห์นิกะห์) โดยยกข้อความจากในคัมภีร์อัลกุรอานเกี่ยวกับการครองเรือน จากนั้นจะเป็นการขอพรจากพระเจ้าอวยพรให้คู่บ่าวสาว เป็นอันเสร็จพิธี



ภาพประกอบ 62 พิธีนิกะห์

2. งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส หรืองานวาสิมะห์ คือ งานเลี้ยงที่จัดขึ้นเพื่อแสดงออกถึงความยินดี เนื่องในโอกาสที่มีการนิกะห์ (แต่งงาน) ซึ่งเป็นแบบอย่าง (ซุนนะห์) ที่ท่านศาสนทูตมุฮัมมัดสนับสนุนให้จัดขึ้น ดังที่ท่านอนัส อิบนิมาลิก รายงานว่า “ท่านศาสนทูตฯ เห็นอับดุลเราะห์มาน อิบนิอาฟฟ์ มีร่องรอยสีเหลือง จึงทักว่า ‘นี่คืออะไร’ อับดุลเราะห์มานกล่าวว่า ‘ฉันแต่งงานกับสตรีนางหนึ่งด้วยทองคำก้อนหนึ่ง’ ท่านศาสนทูตฯ จึงกล่าวต่อว่า “ขออัลเลาะห์ทรงประทานความจำเริญแด่ท่าน ท่านจงจัดงานวาสิมะห์เถิดแม้ด้วยแกะเพียงตัวเดียวก็ตาม”

งานวาสิมะห์สามารถจัดในช่วงเวลาหลังจากเสร็จพิธีนิกะห์เลย หรืออาจจะเว้นระยะไปก่อนก็ได้ตามจารีตประเพณีทั่วไปในพื้นที่นั้นๆ สามารถจัดเลี้ยงได้ไม่ว่าจะเป็นเวลากลางวัน หรือกลางคืน สถานที่จัดเลี้ยงอาจใช้ที่บ้าน หรือที่โรงแรมก็ได้ตามสะดวกแต่การเลี้ยงฉลองนั้นต้องไม่เกิน 2 วัน แบบอย่างการจัดวาสิมะห์ของท่านศาสนทูตฯ ไม่มีกำหนดตายตัวว่าจะต้องเลี้ยงเป็นอาหารประเภทใดโดยเฉพาะ จะน้อยหรือมาก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของแต่ละครอบครัว และธรรมเนียมของแต่ละท้องถิ่น ถ้าไม่ขัดกับหลักการของศาสนา เช่น มิได้จัดงานวาสิมะห์เพื่อโอ้อวดความร่ำรวย อำนาจบารมี หากแต่จัดเพื่อเลี้ยงแขกหรือซึ่งเป็นญาติพี่น้อง มิตรสหาย เพื่อนบ้าน และครูจิกโดยทั่วไป ไม่เจาะจง เชื้อเชิญเฉพาะผู้ร่ำรวยมีฐานะ มีชื่อเสียง โดยไม่สนใจผู้ด้อยฐานะ คยากจน เด็กกำพร้าซึ่งเป็นที่รู้จักมักคุ้นกัน โดยมีคำกล่าวไว้ว่า “งานเลี้ยงที่เลวที่สุดคือ งานเลี้ยงฉลองแต่งงานที่เชิญเฉพาะคนรวย”



ภาพประกอบ 63 งานวาสิมะห์

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียมีส่วนเกี่ยวข้องกับพิธีแต่งงาน เนื่องจากมีการว่าจ้างให้ออกแสดงในงานนี้มากที่สุด เริ่มจากงานที่เจ้าภาพจัดให้มีการแห่ขบวนขันหมากซึ่งจะแห่จากจุดที่เจ้าสาวเก็บตัวไปบ้านฝ่ายหญิง ระยะเดินเท้าประมาณ 15 – 20 นาที โดยให้การจัดวงแบบขบวนแห่เล่นปิดท้ายขบวนขันหมาก เมื่อขบวนแห่ส่งเจ้าสาวถึงบ้านเจ้าสาวเป็นอันเสร็จขั้นตอนเตรียมเข้าสู่พิธีการนิกะห์ต่อไป ขบวนแห่ขันหมากนี้ใช้เวลาบรรเลงทั้งสิ้นไม่เกิน 1 ชั่วโมง

จากนั้นเมื่อเสร็จพิธีนิกะห์แล้วทางเจ้าภาพมักจัดให้ทีมงานวาสิมะห์ต่อเนื่องในวันเดียวกัน โดยนิยมจัดเลี้ยงอาหารพร้อมมีการแสดงดนตรีในช่วงเวลาเย็นจนถึงค่ำ การแสดงใช้การจัดวงแบบเต็มวง หรือวงเล็กขึ้นอยู่กับเจ้าภาพจัดงาน และสถานที่จัดการแสดงว่าเอื้ออำนวยหรือไม่ การแสดงใช้เวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมง โดยมีการแสดงดนตรี การสนทนาการผู้ร่วมงาน และหยุดพักสลับเป็นช่วงๆ

อนึ่ง นอกจากคณะเบบี้อาราเบียจะทำหน้าที่แสดงดนตรีภายในงานแล้ว อาจจะต้องรับหน้าที่เป็นพิธีกรผู้ดำเนินรายการตั้งแต่ต้นงานจนกระทั่งสิ้นสุดงานเลี้ยงอีกด้วย



ภาพประกอบ 64 การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยในงานวาสิมะห์

งานวันเมาลิต

งานเมาลิต เป็นงานเฉลิมฉลองวันคล้ายวันประสูติของศาสนทูตมุฮัมมัด ตรงกับวันที่ 12 เดือนรอบีอุล-เอาวัล ตามปฏิทินอิสลามซึ่งนับตามจันทร์คติ (ทำให้วันไม่ตรงกันในแต่ละปีตามปฏิทินสุริยคติที่ใช้กันทั่วไป) ซึ่งประวัติของวันเมาลิตนั้นเกิดขึ้นครั้งแรกในประเทศอียิปต์ ประมาณ พ.ศ. 1484 บรรยาการของงานเมาลิตสมัยนั้น เต็มไปด้วยความครึกครื้น มีการประดับประดาสถานที่ต่างๆ ด้วยแสงสี มีการชุมนุมกัน และอ่านอัลกุรอานที่มัสยิด มีการอ่านโคลงกลอน บทสวด และชีวประวัติของท่านศาสนทูตฯ โดยผู้ที่มีน้ำเสียงไพเราะ พร้อมกันนั้นก็มีการจัดสถานที่สำหรับแจกจ่ายทานบริจาคแก่ผู้ที่ยากจนขัดสนอีกด้วย อย่างไรก็ตามมีข้อถกเถียงมากมายเกี่ยวกับการจัดงานเมาลิต เนื่องจากไม่มีบทบัญญัติทางศาสนาอิสลามรองรับการจัดงานนี้ ถูกตำหนิว่าเป็นอุตริกรรม และเป็นการฟุ่มเฟือยโดยใช่เหตุ ในอียิปต์เองที่เป็นต้นตำรับการจัดงานเมาลิตสมัยที่กษัตริย์พระองค์ใดเคร่งครัดอิสลามแบบอนุรักษนิยมก็จะสั่งยกเลิกการจัดงานเมาลิตทันที



ภาพประกอบ 65 เวทีเสนาธิการ งานเมาลิตกลางแห่งประเทศไทย

ปัจจุบันงานวันเมาลิตมีการจัดขึ้นในประเทศมุสลิมต่างๆ เช่น อินโดนีเซีย มาเลเซีย อินเดีย เป็นต้น ในส่วนของประเทศไทยนั้นมีการจัดงานนี้อย่างเป็นกิจจะลักษณะในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยใช้ชื่อว่า “งานเมาลิตสนามหลวง” ซึ่งจัดงานฉลองดังกล่าวที่ท้องสนามหลวง เพื่อสนับสนุนกิจการศาสนาอิสลามในราชอาณาจักร และได้พระราชทานเสื้อคลุมให้กับอิหม่ามในการประกอบศาสนกิจอีกด้วย เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ก็ยังมีการจัดงานเมาลิตโดยใช้ชื่อว่า “งานเมาลิตส่วนกลาง” แต่ก็ได้หยุดไปเนื่องจากการดำเนินนโยบายรัฐนิยมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ต่อมาก็ได้รื้อฟื้นการจัดงานนี้ขึ้นมาอีกในปี พ.ศ.2506 โดยนายถ้วน สุวรรณศาสน์

จุฬาราชมนตรีในขณะนั้นได้กราบบังคมทูลเชิญพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถในการเปิดงานเมาลิดกลางแห่งประเทศไทย ปีใดที่พระองค์ทรงติด พระราชนิธิยกิจก็ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีผู้แทนพระองค์เป็นประจำทุกปี



ภาพประกอบ 66 บรรยากาศภายในงานเมาลิดกลางแห่งประเทศไทย

งานเมาลิดในประเทศไทยมีการจัดทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับจังหวัด และระดับประเทศ เรียกกันว่า “งานเมาลิดกลาง” ดำเนินการโดยคณะกรรมการกลางอิสลามประจำจังหวัด หรือคณะกรรมการกลางอิสลามแห่งประเทศไทย ร่วมกับองค์กรภาครัฐ องค์กรการกุศล และองค์กรเอกชน ซึ่งจะจัดเป็นประจำทุกปี ในงานมีการกล่าวบทกลอนสดุดีศาสนทูตมุฮัมมัดที่มีความไพเราะ หรือที่เรียกว่า “บัจรฺฮ์ญี” และมีการขอพรให้กับ ศาสนทูตฯ หรือที่เรียกว่า “ซอลาวาต” นอกจากนี้ยังมีการอ่านพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานโดยชาวไทย และ ชาวต่างประเทศ มีการเผยแพร่จริยวัตรอันงดงาม และเรียบง่ายของศาสนทูตฯ ทั้งการจัดป้ายนิทรรศการ และ การบรรยายทางวิชาการ มีการจำหน่ายสินค้ามุสลิม อาหารฮาลาลนานาชาติ นอกจากนี้งานเมาลิดกลางแห่งประเทศไทยจัดว่าเป็นงานเดียวที่ชาวมุสลิมทั่วประเทศได้มีโอกาสมารวมตัวกัน

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียมีส่วนเกี่ยวข้องกับงานเมาลิดกลางในระดับท้องถิ่น และระดับจังหวัดเท่านั้น (ส่วนใหญ่ในภาคใต้) ได้รับการว่าจ้างออกแสดงในฐานะเป็นตัวแทนวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมภาคกลางเล่นดนตรีอาหรับ-มาเลย์ให้รับชมภายในงาน โดยการแสดงเป็นแบบเต็มวงใหญ่มีเวทีพร้อมด้วยระบบแสงสีเสียง การแสดงส่วนใหญ่ใช้เวลาประมาณ 2-4 ชั่วโมง

งานวันตรุษอิสลาม

เป็นวันสำคัญทางศาสนาอิสลามที่ชาวมุสลิมทั่วโลกเฉลิมฉลองกันอย่างมีความสุข ในวันนี้จะมีกิจกรรมและประเพณีปฏิบัติที่จัดขึ้นเป็นการเฉพาะ เช่น แต่งกายให้สะอาดเรียบร้อย และมีความสวยงามกว่าทุกวัน มีการพบปะกันระหว่างชาวมุสลิมเพื่อร่วมกันทำพิธีละหมาดในวันดังกล่าวนี้ในบริเวณที่เป็นลานกว้าง (มัสยิด) หรือภายในมัสยิดที่สามารถรองรับผู้ร่วมการละหมาดได้มากกว่าในช่วงเวลาปกติ จากนั้นจะมีการเดินทางไปท่องเที่ยว หรือเยี่ยมเยียนญาติพี่น้องที่อาจไม่ได้พบปะกันมานาน เพื่อเป็นการกระชับความสัมพันธ์ระหว่างกัน และจะมีการรับประทานอาหารร่วมกันในช่วงเวลาที่เหมาะสม



ภาพประกอบ 67 ชาวมุสลิมกำลังทำการละหมาดเนื่องในวันอีดี

ชาวไทยมุสลิมในภาคใต้จะเรียกวันนี้ว่า “วันฮารีรายอ” ซึ่งมีความหมายว่า “วันใหญ่” จัดเป็นวันหยุดราชการพิเศษสำหรับชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีการจัดงานรื่นเริงเฉลิมฉลองโดยราชการในระดับจังหวัด สำหรับชาวมุสลิมในภูมิภาคอื่นๆจะคุ้นเคย และเรียกวันนี้ว่า “วันอีดี” ตามแบบภาษาอาหรับมากกว่า มีความหมายว่า “วันเฉลิมฉลอง” ถึงแม้ไม่ได้เป็นวันหยุดที่ทางราชการจะจัดงานเฉลิมฉลองให้เหมือนทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ก็มีมีการจัดงานรื่นเริงขึ้นกันเองภายในแต่ละในชุมชนตามความเหมาะสม ซึ่งในแต่ละปีจะมีวันอีดี 2 วัน คือ

1. วันตรุษอิดิลฟิตรี หรือนิยมเรียกว่า “วันอีตเล็ก” จัดขึ้นในวันแรกหลังหมดเทศกาลถือศีลอด หรือเรียกอย่างล้าลองว่า “วันออกบวช” ซึ่งตรงกับวันที่ 1 เดือนเชาวาลตามปฏิทินจันทรคติอิสลาม พิธีกรรมสำคัญในวันนี้ คือ จะมีการบริจาคทานธัญพืชที่ไว้รับประทานกันในท้องถิ่นนั้นๆ ให้กับผู้ยากไร้ก่อนจะทำการละหมาดในวันอีต เรียกว่า “ชะกาตฟิตเราะห์”



ภาพประกอบ 68 การบริจาคชะกาตฟิตเราะห์

2. วันตรุษอิดิลอฎฮา หรือนิยมเรียกว่า “วันอีตใหญ่” จัดขึ้นในวันที่ 10 เดือนซุลฮิจยะห์ ตามปฏิทินจันทรคติอิสลาม เป็นการเฉลิมฉลองให้กับผู้ที่เดินทางไปประกอบพิธีฮัจญ์ ณ เมืองมักกะห์ ประเทศซาอุดีอาระเบีย พิธีกรรมสำคัญในวันนี้ คือ จะมีการเชือดสัตว์เป็นพลีทานแล้วนำเนื้อแจกจ่ายให้กับคนยากจนในชุมชนภายหลังจากเสร็จสิ้นการละหมาดอีตแล้ว เรียกว่า “กูรบาน”

สำหรับหลักฐานที่ปรากฏเกี่ยวกับการอนุญาตให้มิงงานรื่นเริงเพื่อเฉลิมฉลองในวันสำคัญดังกล่าวนี้ ระบุว่าสามารถขับร้องเพลงประกอบการบรรเลงกลองดุฟได้ สรุปรจากเนื้อความในบทพระวจนะ (ฮะดิษ) ที่ว่า

“...ท่านหญิงอาอีชะห์กล่าวว่า ท่านศาสนทูตฯ ได้เดินเข้ามาหาฉัน ในขณะที่เด็กหญิง 2 คน กำลังขับร้องเพลงของบรูอาสโดยที่ท่านศาสนทูตฯ ได้นอนลง และหันหน้าไปทางอื่น จากนั้นเมื่ออบูบักร์ผ่านเข้ามา ก็ต่อว่าฉันอย่างโกรธเกรี้ยวว่า ‘ปล่อยให้ขลุ่ยของชัยฏอน (ซาตาน) อยู่ต่อหน้าท่านศาสนทูตฯ ได้อย่างไร’ จากนั้นเมื่อท่านศาสนทูตฯ ได้ยินประโยคดังกล่าวจึงหันมาแล้วพูดตอบกลับว่า ‘ปล่อยพวกนาง

เถิด' จากนั้นท่านหญิงอาอีซะห์จึงกล่าวต่อไปว่า เมื่อท่านศาสดาจับลับذنจึงให้สัญญาแก่พวกนาง และพวกนางก็ออกไป..”



ภาพประกอบ 69 การทำกูรบาน

นอกจากนี้ยังมีรายงานการบันทึกเรื่องราวอีกฉบับเกี่ยวกับเรื่องนี้ ซึ่งอัลบุคอรียได้บันทึกไว้ในลักษณะใกล้เคียงกันกล่าวถึงเรื่องราวนี้ว่า

“...ตอนที่ผู้หญิงสาว 2 คนกำลังตีกลองอยู่กับท่านหญิงอาอีซะห์ ปรากฏว่าอบูบักร์ได้เดินเข้ามา ท่านหญิงอาอีซะห์ ซึ่งขณะนั้นท่านศาสนทูตฯ กำลังนอนหลับ และห่มผ้าอยู่ ท่านอบูบักร์ก็ได้ดูตาวา กล่าวผู้หญิงสาวทั้ง 2 คนที่กำลังเล่นดนตรีนั้น ไม่นานท่านศาสนทูตฯ ก็ตื่นขึ้นเปิดผ้าห่มออกมา และกล่าวว่า ‘จงปล่อยพวกนางเถิด....โอ้อบูบักร์ เพราะช่วงนี้คือช่วงเทศกาลวันอีดี’...”

ซึ่งจากบทพระวจนะข้างต้นนี้ย่อมเป็นหลักฐานที่ชัดเจนยิ่งที่ทำให้เห็นว่าในวันที่มีการเฉลิมฉลองโดยเฉพาะในวันอีดี มีการอนุญาตให้ชาวมุสลิมสามารถเล่นดนตรีเพื่อเป็นการเฉลิมฉลองได้ นั่นเอง และทุกครั้งที่เทศกาลดังกล่าวได้เวียนมาถึงก็มักจะมีการเฉลิมฉลองด้วยความรื่นเริง และมีดนตรีเข้าไปประกอบเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียเกี่ยวข้องกับวันตรุษอิสลามทั้งสองโดยได้รับการว่าจ้างให้แสดงดนตรีในชุมชนมุสลิมที่มีการจัดงานรื่นเริงขึ้นเป็นการภายใน การแสดงจะจัดขึ้นช่วงเวลาบ่ายหลังจากเสร็จพิธีทางศาสนาอิสลามในช่วงเช้าไปแล้ว นิยมใช้การจัดวงแบบเต็มวงหรือวงเล็กขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ และสภาพพื้นที่จัดงาน การแสดงใช้เวลาโดยประมาณ 2-3 ชั่วโมง มักให้เสร็จสิ้นก่อนถึงเวลาเย็นของวันนั้น

งานค่ายอบรมศาสนาอิสลาม

อิสลามให้ความสำคัญกับการศึกษาจนถึงกับถือว่า การศึกษานั้นเท่ากับเป็นการทำความรักดีต่อพระผู้เป็นเจ้าอิสลามเน้นการศึกษาทุกประเภท ทั้งทางโลก และทางธรรม อิสลามกำหนดว่าไม่ว่าคนรวย หรือคนจนย่อมมีโอกาสที่จะศึกษาได้อย่างเท่าเทียมกัน ไม่ว่าจะอยู่ในชนชั้นใดก็ตาม และถือว่าเป็นหน้าที่ของมุสลิมทุกคน ไม่ว่าชาย หรือหญิงที่จำเป็นจะต้องแสวงหาความรู้

ชาวมุสลิมในประเทศไทยส่วนใหญ่มักอาศัยอยู่ร่วมกันในหมู่เครือญาติ จากหลากหลายเครือญาติจึงรวมกันตัวเป็นชุมชนขนาดใหญ่ขึ้น และจากนั้นจะเริ่มต้นสร้างมัสยิดซึ่งเป็นศาสนสถานของศาสนาอิสลามขึ้นเป็นศูนย์กลางของชุมชนเพื่อใช้ประกอบพิธีทางศาสนา หรือจัดงานมงคลต่างๆ โดยปกติแล้วสิ่งก่อสร้างที่มักถูกสร้างขึ้นต่อมาหลังจากมีมัสยิดแล้ว คือ กุโบร์ หรือสุสานไว้ฝังศพของชาวมุสลิม และโรงเรียนสอนศาสนา ซึ่งถึงแม้ว่าในความเป็นจริงจะสามารถใช้พื้นที่ของมัสยิดในการเรียนการสอนศาสนาอิสลามได้ แต่การสร้างโรงเรียนสอนศาสนาเป็นเอกเทศนั้นจะทำให้เป็นกิจจะลักษณะ และมีความสะดวกในการบริหารจัดการระบบการศึกษาได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่า

บุตรหลานของชาวไทยมุสลิมในปัจจุบันนั้นทุกคนได้รับการศึกษาสามัญโดยตรง ซึ่งเป็นนโยบายของทางรัฐบาลที่คนไทยทุกคนต้องได้รับการศึกษาขั้นพื้นฐาน แต่จะเห็นได้ว่าในโรงเรียนนั้นการเรียนการสอนรายวิชาศาสนาจะมีแค่วิชาพระพุทธศาสนาเท่านั้น ซึ่งเด็กมุสลิมเองก็ได้เรียนรู้เพื่อเข้าใจถึงความแตกต่างระหว่างศาสนา และสร้างความเข้าใจอันดีต่อกัน แต่ขณะเดียวกันสิ่งที่ขาดหายไป คือ ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศาสนาอิสลามของตัวเอง ดังนั้นโรงเรียนสอนศาสนาอิสลามตามชุมชนมุสลิมต่างๆ จึงถูกก่อตั้งขึ้นเป็นสอนแนวทางปฏิบัติที่ถูกต้องตามบทบัญญัติทางศาสนาอิสลามให้กับเยาวชน โดยการศึกษาศาสนาอิสลามภาคบังคับนั้นเรียกว่า “การเรียนภาคฟัรดูอีน ” ซึ่งภาคบังคับในที่นี้หมายความว่า “ เป็นการศึกษาศาสนาขั้นพื้นฐานที่เพียงพอต่อการปฏิบัติศาสนกิจได้อย่างถูกต้อง และเป็นเสมือนกติกาทางสังคมของมุสลิม ” การเรียนภาคฟัรดูอีนจะเรียนควบคู่ไปกับ “ การเรียนคัมภีร์อัลกุรอาน ” การเรียนการสอนมักใช้วันเสาร์ – อาทิตย์ ช่วงเวลา 8.00 – 13.00 น. ใช้เวลาศึกษาโดยประมาณ 4 – 6 ปี มีการสอบด้วยข้อสอบกลางของสมาคม ครูสัมพันธ์ วิชาที่สอนได้แก่ วิชาเตอาฮีด (หลักศรัทธา) วิชาฟิกฮ์ (ศาสนบัญญัติ) วิชาตะฮะวูฟ (จริยศาสตร์) วิชาตัญญีวีด (ศิลปะการอ่านอัลกุรอาน) วิชาประวัติศาสตร์อิสลาม และ

วิชาภาษาอาหรับ เป็นต้น โดยเยาวชนมุสลิมจะเริ่มศึกษาวิชาศาสนาอิสลามเมื่อเริ่มเข้าเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ของระบบการเรียนสายสามัญ

อย่างไรก็ตามแต่ถึงแม้จะมีโรงเรียนศาสนาอิสลามในพื้นที่ชุมชนต่าง ๆ ของชาวมุสลิม แต่ด้วยกระแสนิยมของโลกจึงทำให้เยาวชนมุสลิมบางส่วนให้ความสำคัญกับการศึกษาวิชาทางโลกมากกว่าวิชาทางศาสนา การจัดอบรมค่ายศาสนาอิสลามจึงถูกจัดขึ้นเป็นประจำในหลายโรงเรียนสอนศาสนาอิสลาม เพื่อเป็นการทบทวนความรู้ทางศาสนาของเยาวชนมุสลิมที่ได้ร่ำเรียนมาตลอดทั้งปี และยังเป็นการเติมเต็มความรู้ส่วนที่หายไปสำหรับนักเรียนบางคนนี้อาจขาดเรียนไปด้วย โดยปกติแล้วค่ายอบรมศาสนาอิสลามมักจัดขึ้นตรงกับปิดเทอมภาคฤดูร้อนของโรงเรียนสายสามัญ เพื่อให้เยาวชนมุสลิมมีเวลาอย่างเต็มที่ในการศึกษาวิชาความรู้ทางศาสนาดีกว่าการใช้เวลาอย่างไรประโยชน์ตามร้านเกมส์คอมพิวเตอร์ หรือใช้เวลารวมกลุ่มมั่วสุมกัน เป็นต้น การอบรมอาจใช้เวลาจัดตั้งแต่ 3 วัน จนถึง 2 สัปดาห์ ซึ่งเป็นค่ายในลักษณะกินนอน หรือไปกลับ แล้วแต่โครงการ และความสะดวกของสถานที่



ภาพประกอบ 70 การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยในโครงการอบรมศาสนาอิสลามภาคฤดูร้อน

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี๋อาราเบียมีส่วนเกี่ยวข้องกับงานค่ายอบรมศาสนาอิสลามโดยได้รับการว่าจ้างให้แสดงดนตรีเป็นการเปิดงาน เพื่อสร้างความสนุกสนานครื้นเครงก่อนเข้าการอบรมที่เนื้อหาความจริงจัง การแสดงเปิดงานโดยปกติมักจัดขึ้นในช่วงเช้า การจัดวงเป็นแบบเต็มวง หรือวงเล็กขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพ และสภาพพื้นที่จัดงาน ใช้เวลาแสดงโดยประมาณ 30 นาที

เกี่ยวกับงานสาธารณกุศล และงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

งานน้ำชาการกุศล

งานน้ำชาการกุศล คือ การจัดเลี้ยงน้ำชา และการจัดงานออกร้านตามมติที่ประชุมคณะกรรมการแต่ละมัสยิด จุดประสงค์เพื่อหาทุนในการก่อสร้าง หรือดำเนินโครงการต่างๆ เช่น อาคารเรียนศาสนาอิสลาม การปรับปรุงซ่อมแซมมัสยิด หรือกระทั่งการหารายได้เพื่อใช้เป็นค่าสาธารณูปโภคของมัสยิด โดยมากมักใช้ชื่อว่า “งานรมน้ำใจสู่มัสยิด” หรือเรียกอย่างล้าลองว่า “งานสุเหร่า”

การจัดงานมักใช้พื้นที่โดยรอบมัสยิดที่จัดงานนั้นๆ การประชาสัมพันธ์งานโดยการกระจายผ่านทางหอกระจายเสียงของมัสยิดสำหรับคนในชุมชนโดยรอบ มีการขึ้นป้ายตามชุมชนมุสลิมต่างๆ มีการออกจดหมายเชิญไปยังมัสยิดใกล้เคียงเพื่อให้ช่วยประชาสัมพันธ์แก่ประชาชนในพื้นที่นอกชุมชน และมีการออกจดหมายเชิญเป็นรายบุคคลจากรายชื่อสัปบุรุษมัสยิดอีกด้วย



ภาพประกอบ 71 งานเลี้ยงน้ำชาการกุศล

รายได้หลักของงานมาจากร้านอาหาร และร้านจำหน่ายสินค้าที่แบ่งผลกำไรจากการขายจากสัปบุรุษมัสยิดที่ได้รับซองจดหมายเชิญให้ร่วมตีม้น้ำชา อีกทั้งมีการตั้งโต๊ะรับบริจาคต่างหากให้ผู้ร่วมงานที่ไม่ได้รับจดหมายเชิญให้ร่วมตีม้น้ำชาได้บริจาคทำบุญอีกด้วย

การจัดงานมักเริ่มในเวลาตั้งแต่ 16.00 น. เป็นต้นไป ภายในงานจะจัดแยกส่วนเลี้ยงน้ำชาต่างหากโดยมากมักเป็นภายในตัวอาคารสำหรับแขกที่ประสงค์ร่วมตีม้น้ำชากับคณะกรรมการจัดงาน มีการพบปะพูดคุยหรือกันในเรื่องต่างๆ ด้านนอกอาคารเป็นพื้นที่เปิดโล่ง ประดับประดาไฟสี มีเวที

สำหรับการแสดงต่างๆ โดยรอบเวทีมีการจัดโต๊ะที่นั่งมีการออกร้านต่างๆทั้งอาหาร เครื่องดื่ม และสินค้าประเภทเสื้อผ้า เครื่องประดับ และหนังสือเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม เป็นต้น

พิธีการจะเริ่มต้นอย่างเป็นทางการเมื่อมีการอัญเชิญพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานสักบทหนึ่ง เพื่อเป็นการเปิดงาน จากนั้นคณะกรรมการจะกล่าวต้อนรับผู้ร่วมงานพร้อมชี้แจงจุดประสงค์ของการจัดงาน ตามด้วยการบรรยายภาคศาสนาจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีชื่อเสียงในแวดวงวิชาการศาสนาอิสลาม ในระหว่างนี้ผู้ร่วมงานสามารถเลือกซื้อสินค้า อาหารรับประทานได้ตามปกติ หลังจากจบบรรยายวิชาการแล้วจะมีการแสดงบันเทิงต่างๆ เช่น การร่อนนาซิดแบบดั้งเดิมของเด็กๆในโรงเรียนสอนศาสนาอิสลาม หรือมีการแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัย เป็นต้น โดยปกติแล้วงานจะสิ้นสุดลงในเวลาไม่เกิน 22.00 น.

อนึ่ง ในงานเลี้ยงน้ำชาการกุศลนี้มักมีการเชิญบุคคลสำคัญระดับท้องถิ่น หรือบุคคลสำคัญนั้นขอเข้าร่วมเปิดงานด้วยโดยไม่จำเป็นต้องเป็นชาวมุสลิมเสมอไป เช่น สมาชิกสภาผู้แทนราษฎร สมาชิกสภาเขต เจ้าหน้าที่จากสำนักจุฬาราชมนตรี เป็นต้น เพื่อเข้าร่วมฟังปัญหาของพี่น้องชาวมุสลิมในพื้นที่ และเพื่อเป็นการรักษาฐานความนิยมต่อไป



ภาพประกอบ 72 บรรยากาศการแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยภายในงานมัสยิด

งานระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบเหตุภัยพิบัติ

งานระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบเหตุภัยพิบัติ เป็นงานที่จัดขึ้นเป็นกรณีเร่งด่วนพิเศษเพื่อช่วยเหลือผู้ประสบเหตุภัยพิบัติร้ายแรงต่างๆ เช่น ภัยพิบัติจากธรรมชาติ อาทิ น้ำท่วม แผ่นดินไหว อัคคีภัย วาตภัย หรือภัยพิบัติ อันเนื่องมาจากผลของสงคราม อาทิ การบาดเจ็บ การขาดแคลนอาหาร โรคระบาด รวมไปถึงการระดมทุนเพื่อช่วยเหลือเด็กกำพร้า ซึ่งตามคำสอนในศาสนาอิสลาม ถือว่าได้กุศลสูงมากเนื่องจากว่าศาสนทูตมุฮัมมัด (ช.ล.) ก็เป็นกำพร้าด้วยเช่นกัน

งานรูปแบบนี้มักจัดขึ้นภายใต้ชื่อ “งานรวมน้ำใจเพื่อช่วยเหลือพี่น้อง” ซึ่งคำว่า “พี่น้อง” ในที่นี้เป็นนัยยะสื่อถึงพี่น้องมุสลิมอันเนื่องมาจากคำสอนในศาสนาอิสลามที่ถือว่า “มุสลิมทุกคนเป็นพี่น้องกัน” การใช้ชื่องานลักษณะนี้จะเป็นการกระตุ้นจิตสำนึกในตัวมุสลิมทุกคนให้นึกถึงความเป็นพี่น้องกัน การใช้จ่ายงานลักษณะนี้จะเป็นการกระตุ้นจิตสำนึกในตัวมุสลิมทุกคนให้นึกถึงความเป็นพี่น้องกันเหมือนหนึ่งเป็นครอบครัวเดียวกัน เมื่อใครคนใดคนหนึ่งเดือดร้อนจะต้องให้ความช่วยเหลือไม่ทอดทิ้งกัน แต่มีได้หมายความว่าเมื่อระดมทุนได้แล้วการช่วยเหลือจะไปถึงเฉพาะชาวมุสลิมที่ประสบเหตุเท่านั้น พี่น้องชาวไทยพุทธ และศาสนิกชนอื่นที่อยู่ในพื้นที่ประสบเหตุก็ได้รับการช่วยเหลือด้วยกัน เพียงแต่ว่าหากในกรณีนั้นมีผู้ประสบภัยซึ่งเป็นมุสลิมอยู่ก็มักจะเลือกให้ความช่วยเหลือแก่ผู้เป็นมุสลิมก่อนเป็นอันดับแรก



ภาพประกอบ 73 งานรวมน้ำใจหารายได้เพื่อช่วยเหลือพี่น้องผู้ประสบภัยน้ำท่วม

การจัดงานระดมทุนเพื่อช่วยเหลือผู้ประสบภัยนี้อาจจัดขึ้นกันเองโดยกลุ่มคณะบุคคลต่างๆ หรือจากองค์กรการกุศลมุสลิมเป็นประธานในการจัดงานแล้วว่าจ้างให้มีการออกร้าน และการแสดง

ต่างๆ เพื่อหารายได้การประชาสัมพันธ์งานมักใช้วิธีขึ้นป้ายผ้าไว้นิลติดในชุมชนชาวมุสลิม ใช้เสียงตามสายวิทยุชุมชน หรือหอกระจายข่าวของมัสยิด

การระดมทุนเพื่อช่วยเหลือดังกล่าวมีได้จำกัดแค่การให้ความช่วยเหลือเฉพาะชาวมุสลิมในประเทศไทยเท่านั้น แต่ยังให้การช่วยเหลือไปยังชาวมุสลิม และผู้ไม่ใช่ชาวมุสลิมทั้งในและต่างประเทศอีกด้วย ตัวอย่างงานระดมทุนเพื่อหารายได้ช่วยเหลือผู้ประสบภัยครั้งที่รู้จักกันดี ได้แก่ การระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบภัยสึนามิในประเทศไทยปี 2547 การระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบภัยแผ่นดินไหวในญี่ปุ่นปี 2554 การระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบภัยน้ำท่วมปี 2554 และ ปี 2555 การระดมทุนช่วยเหลือพี่น้องมุสลิมผู้ประสบภัยสงครามในซีเรีย และการระดมทุนช่วยเหลือผู้ลี้ภัยชาวโรฮิงญา เป็นต้น

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียเกี่ยวข้องกับงานระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบเหตุภัยพิบัติในแง่ของการเป็นแกนนำจัดทำคอนเสิร์ตการกุศลรูปแบบนี้ขึ้นมา หรือเป็นวงซูโงะในการโฆษณาประชาสัมพันธ์เนื่องจากเป็นวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงมายาวนานสามารถเชิญชวนให้ผู้สนใจมาชมการแสดง และร่วมกันบริจาคได้มาก โดยปกติแล้วจะได้รับความร่วมมือจากวงดนตรีนาเซบคณะอื่นๆ ร่วมในการออกแสดงด้วยเนื่องจากการแสดงในงานนี้ใช้เวลายาวนานเป็นพิเศษตั้งแต่ 2 – 4 ชั่วโมงจึงต้องมีการพักการแสดงให้วงอื่นๆ ร่วมแสดงด้วย โดยปกติแล้วคณะเบบี้อาราเบียจะใช้เวลาแสดงรวม 2 ชั่วโมง ซึ่งรูปแบบการจัดวงจะใช้เป็นการออกแสดงแบบเต็มวง

งานเทศกาลศิลปะดนตรี และเทศกาลอื่นๆ

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีผู้นับถือเป็นอันดับหนึ่งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และมีผู้นับถือเป็นอันดับสองในประเทศไทย แต่ความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับศาสนาอิสลามสำหรับคนทั่วไปยังคงมีความคลาดเคลื่อนอยู่มาก จากภาพของสื่อที่สร้างภาพลักษณ์ความรุนแรงให้กับชาวมุสลิม อีกทั้งวัตรปฏิบัติที่เข้มงวดเคร่งครัดรวมถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่ผูกพันกันอย่างแนบแน่นของชาวไทยมุสลิมเองได้กลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มที่แตกต่างคนไทยส่วนอย่างชัดเจน จึงทำให้บุคคลภายนอกเกรงที่จะเข้ามาศึกษาวิถีความเป็นไปต่างๆ ของชาวไทยมุสลิม

ชาวมุสลิมเองเป็นกลุ่มชนที่มีบทบาทในการขับเคลื่อนสังคมมาตั้งแต่ครั้งประวัติศาสตร์ในประเทศไทยอีกทั้งในไม่กี่ปีข้างหน้าการเปิดประชาคมอาเซียนจะยิ่งทำให้วัฒนธรรมแบบมุสลิมเป็นสิ่งที่ต้องสร้างความรู้ความเข้าใจอันดีให้เกิดขึ้น ดังนั้นทางภาคส่วนต่างๆ ทั้งรัฐ และเอกชน จึงมักมีการจัดงานส่งเสริมทางด้านศิลปวัฒนธรรมมุสลิมขึ้น เช่น การแสดงลิเกฮูลู การแสดงร้องเงิ้ง การแสดงดนตรีนาเซบ ฯลฯ เพื่อให้บุคคลทั่วไปสามารถรับชม เรียนรู้ ทำเข้าใจถึงความแตกต่างทางวัฒนธรรมผ่านทางการแสดง และเสียงเพลง ซึ่งเป็นสิ่งที่สามารถเสพได้ง่าย สื่อสารได้ง่าย มองเห็นเป็นรูปธรรมชัดเจนกว่าการจัดบรรยายทางวิชาการเกี่ยวกับเรื่องศาสนาอิสลาม



ภาพประกอบ 74 มหกรรมศิลปวัฒนธรรมชุมชนมุสลิมดั้งเดิมในกรุงเทพมหานคร

นอกจากงานเทศกาลแสดงศิลปวัฒนธรรมแล้ว วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยยังถูกใช้เพื่อเป็นการโฆษณาประชาสัมพันธ์เชิงชุมชนในงานเทศกาลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับโดยตรงภาคใต้ เช่น เทศกาลของดีชายแดนใต้ เทศกาลท่องเที่ยวชายแดนใต้ เป็นต้น เนื่องจากว่าในความรู้สึกของหลายๆคน เมื่อนึกถึงชายแดนใต้ก็จะนึกชาวไทยมุสลิมเป็นอันดับแรกๆ แม้ว่าวงดนตรีนาเซบจะเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมภาคกลางก็ตามที่ แต่ก็สามารถเชื่อมโยงกับชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ได้ด้วยความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ และในขณะเดียวกันบทเพลงที่ใช้ร้องแสดงหลายๆ เพลงก็ยังคงเป็นภาษามลายูซึ่งทำให้เห็นภาพชาวมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ชัดเจนมากขึ้นอีกด้วย



ภาพประกอบ 75 การแสดงดนตรีนาเซบร่วมสมัยในมหกรรมท่องเที่ยวชายแดนใต้

อีกทั้งวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยยังถูกใช้เพื่อเป็นการโฆษณาประชาสัมพันธ์ส่งเสริมการขายสินค้าต่างๆ ให้กับห้างสรรพสินค้าซึ่งอยู่ใกล้ย่านชุมชนชาวมุสลิมขนาดใหญ่ เช่น เขตมีนบุรี คลองสามวา หหนองจอก คลองตัน ฯลฯ ตัวอย่างงานที่มักจัดเป็นประจำสม่ำเสมอ คือ เทศกาลอาหารมุสลิม มหกรรมสินค้าฮาลาล หรืองานออกร้านขายสินค้าโดยชาวมุสลิม ณ ศูนย์กลางอิสลามแห่งประเทศไทย เป็นต้น



ภาพประกอบ 76 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในเทศกาลอาหารมุสลิม

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียเกี่ยวข้องกับงานเทศกาลศิลปะดนตรีและเทศกาลอื่นๆ ในแง่ของการเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมุสลิม และเพื่อเป็นการเสริมสร้างภาพลักษณ์ของเทศกาลให้ชัดเจนยิ่งขึ้น อีกทั้งยังช่วยในการโฆษณาประชาสัมพันธ์งานเทศกาลต่างๆ ได้อย่างดี เนื่องจากเป็นวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยที่มีชื่อเสียงมายาวนานสามารถเชิญชวนให้ผู้สนใจมาชมการแสดงได้มาก โดยปกติแล้วรูปแบบการจัดวางจะใช้เป็นการออกแสดงแบบเต็มวง ใช้เวลาแสดงรวมประมาณ 30 นาที – 2 ชั่วโมง

1.8 การสืบทอด และการประชาสัมพันธ์วงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

การสืบทอดวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

วงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย เป็นวงดนตรีที่ก่อตั้งขึ้นมายาวนานกว่า 40 ปี มีสมาชิกหมุนเวียนเข้ามาร่วมกับคณะมากกว่า 100 ชีวิต แต่ด้วยเหตุผลบางประการทำให้สมาชิกหลายต่อหลายคนต้องแยกย้ายกันออกไปประกอบอาชีพ คงเหลือแต่สมาชิกหลักไม่กี่คนซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นสมาชิกรุ่นแรกๆ ตั้งแต่สมัยก่อตั้งวงขึ้นมา ซึ่งตลอดระยะเวลากว่า 4 ทศวรรษที่ผ่านมา การสืบทอดดนตรีนาเชบร่วมสมัยของคณะเบบี้อาราเบียยังคงรูปแบบเดิมเหมือนเมื่อครั้งสมัยก่อตั้งวง กล่าวคือ ในส่วนของดนตรี และคำร้องเป็นการฟังเอาจากต้นฉบับแล้วฝึกซ้อมตาม โดยใช้วิธีการจดจำที่ละท่อนแล้วทำซ้ำจนแม่นยำ แต่ถึงกระนั้นในส่วนของคำร้องพบว่าค่อนข้างมีความผิดเพี้ยนจากต้นฉบับ แม้ว่าจะทำการแกะคำร้องนำมาฝึกซ้อมอย่างดีแล้ว ในแต่ละรอบการแสดงเองที่ร้องก็อาจไม่เหมือนกันทั้งหมดอีกด้วย เนื่องจากกว่าเพลงส่วนใหญ่ไม่ใช่ภาษาไทย อีกทั้งยังเป็นการซ้อมเอาแบบปากเปล่าไม่ได้มีการบันทึกคำร้องเป็นกิจจะลักษณะ และถึงแม้จะมีการบันทึกบ้างก็เป็นเพียงข้อความสั้นๆ เพื่อใช้กันลืมเพียงเท่านั้น

ในส่วนของทำนองหลักนั้นมีความใกล้เคียงกับต้นฉบับ แต่มีการปรับปรุงรูปแบบแนวดนตรีอยู่มาก เนื่องจากว่าเพลงที่นำมาบรรเลงเป็นเพลงเก่าอายุกว่า 20 – 40 ปี จึงต้องปรับเปลี่ยนแนวทำนองเพื่อให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีที่ใช้ และมีความทันสมัยมากขึ้น ถึงแม้ว่าแนวทำนองจะมีโอกาสผิดพลาดได้น้อยกว่าคำร้อง เนื่องจากว่าระดับเสียงตัวโน้ตมีเพียงอยู่ไม่กี่เสียง จากการปรับปรุงแนวดนตรีในแต่ละครั้ง นักดนตรีใช้การจดจำทำนองแทนการบันทึกโน้ต และจากความสามารถของนักดนตรีที่เพิ่มขึ้นตลอดเวลาที่ผ่านมา จึงมักมีการด้นสดอยู่เสมอทำให้แนวทำนองมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา



ภาพประกอบ 77 กลุ่มนักร้องลูกคู่วงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กำลังฝึกซ้อมทำเต้น

การสืบทอดดนตรีนาเซบร่วมสมัย ของคณะเบบี้อาราเบีย ยังคงกล่าวแยกย่อยไปได้อีก 2 ทาง คือ การสืบทอดภายในคณะเบบี้อาราเบียเองดังรายละเอียดที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น และการสืบทอดออกสู่ภายนอกคณะ ซึ่งการสืบทอดสู่ภายนอกนี้เกิดขึ้นจากสมาชิกวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย ที่เคยอยู่ร่วมกับคณะเบบี้อาราเบียบางส่วนได้แยกย้ายออกไปตั้งคณะเป็นของตัวเอง โดยใช้วิธีการ “ครูพักลักจำ” จดจำเอารูปแบบต่างๆ ของคณะเบบี้อาราเบียไปใช้ และปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับวงดนตรีใหม่ของตนเอง ยกตัวอย่างเช่น นาย ก แยกไปตั้งคณะดนตรีนาเซบร่วมสมัยขึ้นมาใหม่ แต่ในวงไม่มีคนเล่นแอคคอร์เดียนเป็นก็ตัดออกไปไม่จำเป็นต้องใช้ และเอาโน้ตของแอคคอร์เดียนให้คีย์บอร์ดไฟฟ้าช่วยเล่นแทน เป็นต้น



ภาพประกอบ 78 นักดนตรีวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย กำลังฝึกซ้อมดนตรี

จึงอาจกล่าวได้ว่าการสืบทอดดนตรีนาเซบร่วมสมัย ของคณะเบบี้อาราเบีย เป็นการสืบทอดวัฒนธรรมด้วยรูปแบบ “มุขปาฐะ” ก็คงไม่ผิดนักเนื่องจากการสืบทอดอย่างปากเปล่า และไม่มี การบันทึกคำร้อง ทำนอง กระทั่งรูปแบบการจัดวง หรือเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจนตายตัว จึงสามารถเปลี่ยนแปลงแก้ไขให้เข้ากับสถานการณ์ได้ตลอดเวลา และถึงแม้ว่าสมาชิกในคณะเป็นผู้ที่ต้องประกอบอาชีพอื่นๆ เวลาในการฝึกซ้อมมีน้อยทำให้โอกาสในสืบทอดให้กับเยาวชนรุ่นหลังมีไม่มาก แต่ก็พบว่าปัจจุบันนี้สมาชิกในคณะเบบี้อาราเบียบางคนเริ่มมีการส่งต่อดนตรีประเภทนี้จากรุ่นสู่รุ่นให้คนในครอบครัวบ้างแล้วในลักษณะเป็นงานอดิเรกให้กับลูกหลานในครอบครัว

การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่ผลงานวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

ในช่วงยุคทองของดนตรีอาหรับ-มาเลย์ ราวปี พ.ศ. 2520 – พ.ศ. 2535 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย นับว่ามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างมาก การประชาสัมพันธ์การแสดงของคณะอาจกล่าวได้ว่าแทบไม่มีความจำเป็นต้องจัดการกันเองเนื่องจากว่าผู้ว่าจ้างจะเป็นผู้จัดการในการประชาสัมพันธ์ให้ อีกทั้งผู้ที่นิยมชมชอบในผลงานของคณะเบบี้อาราเบียก็จะคอยติดตาม สืบถาม สอบถามกันเองอยู่อย่างสม่ำเสมอว่าจะมีการออกแสดงที่ไหน เมื่อไหร่ แต่หลังจากปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาที่ดนตรีอาหรับ-มาเลย์เริ่มเสื่อมความนิยมลง คณะเบบี้อาราเบียต้องปรับตัวโดยการประชาสัมพันธ์การแสดงกันเองมากขึ้น ในช่วงก่อนปี พ.ศ.2554 ที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียจะได้รับการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านทางภาพยนตร์สารคดี เรื่อง Baby Arabia จากการกำกับของคุณก้อง ฤทธิ์ดี คุณภาณุ อารี และคุณกวีนิพนธ์ เกตุประสิทธิ์ โดยทุนสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรม การประชาสัมพันธ์ผลงาน และการแสดงของคณะเบบี้อาราเบียค่อนข้างอยู่ในวงจำกัด โดยอาศัยการบอกเล่าต่อกันปากต่อปากในหมู่สมาชิกของคณะไปสู่บรรดาเพื่อนฝูงญาติพี่น้อง มีการขึ้นป้ายผ้า ป้ายไวเนล หรือแผ่นใบปลิวประชาสัมพันธ์ที่ทำกันเองอย่างง่าย ๆ บอกวันเวลา และสถานที่ที่จะทำการแสดง รวมถึงมีการใช้รถประกาศประชาสัมพันธ์บ้างซึ่งก็ไม่บ่อยนัก ทำให้การประชาสัมพันธ์ไม่มีประสิทธิภาพมากเท่าที่ควร



ภาพประกอบ 79 วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในรายการศิลปินโมสร

ภายหลังจากที่ภาพยนตร์สารคดีของคณะเบบี้อาราเบียได้รับการเผยแพร่ในงานเทศกาลภาพยนตร์ ณ เมืองปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ ทำให้หลายภาคส่วนได้รับรู้ถึงการมีอยู่ของวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานครซึ่งไม่เป็นที่รู้จักมากนักสำหรับบุคคลภายนอก ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมดนตรีนี้จะอยู่ในเมืองหลวงมายาวนานหลายทศวรรษแล้วก็ตามที่ ซึ่งหลังจากเหตุการณ์นี้ทำให้วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ได้กลับมาเป็นที่กล่าวถึงอีกครั้งหนึ่ง ไม่ใช่เฉพาะในหมู่ชาวไทยมุสลิมที่ชื่นชอบดนตรีแนวอาหรับ-มาเลย์ แต่ยังรวมถึงบุคคลทั่วไปที่ได้ชมภาพยนตร์สารคดีชิ้นนี้ด้วย อีกทั้งยังได้รับการสนับสนุนจากภาคส่วนต่างๆ ทั้งรัฐ และเอกชน ในการประชาสัมพันธ์คณะให้กลับมาเป็นที่รู้จักทั้งในแง่ของผลงาน ซึ่งเห็นได้จากการรับเชิญให้ออกอากาศในรายการโทรทัศน์หลายรายการ อาทิเช่น รายการดนตรีกวีศิลป์ รายการศิลป์-สโมสร รายการก(ล)างเมือง เป็นต้น ขณะเดียวกันยังเห็นได้ว่าการสนับสนุนในการจัดทำโปสเตอร์เพื่อประชาสัมพันธ์การแสดงของคณะเบบี้อาราเบียอย่างเป็นทางการจากผู้สนับสนุนอีกด้วย

DKHL T.Asia เตรียมตัวพบกับ

Baby Arabia เบบี้อาราเบีย

พร้อมด้วย
นักร้อง และ ทีมงานศิลปินตลก
ชื่อดังมากมาย...

วันเสาร์ 25 มิ.ย. 54
ณ สโมสรกรุงเทพกรีฑา
แขวงหัวหมาก เขตบางกะปิ

สำรองที่นั่งได้ที่ **02-6924049 , 081-4672527 , 081-8992246**

DKHL ภูมิภาค : กองบรรณาธิการผู้จัดทำนิตยสารนี้คือ นายนพ งามอาหรับ นายนพ งามอาหรับ นายนพ งามอาหรับ ได้อย่างรวดเร็วในโลก
ของดนตรี และได้รับรางวัลจากการแข่งขันดนตรีนานาชาติ เช่น การแข่งขันดนตรีที่มีบ้านของมุสลิมในประเทศไทยโดยการสนับสนุนของคณะรัฐมนตรี ร่วมด้วย
อย่าง กัศมร์ กลอง เบล ได้อย่างรวดเร็ว วว เบบี้อาราเบีย ศักดิ์สิทธิ์ ผู้คนกลุ่ม ๗ มีอว ชาวมุสลิม ในบรรยากาศแบบครอบครัว ภายในงานท่านจะได้พบกับ
ความสนุกสนานมากมาย อาทิเช่นการแสดงลูกขี้ตังเล่นกันมากมาย อาหาร เครื่องดื่ม ครบครัน และ พิธีขลุ่ยในการสวดสรรเสริญในบรรยากาศแบบครอบครัว
กับโต๊ะอาหารอันโอชะอร่อยดี รื่นเริง (อาหารมุสลิม) และร่วมสนุกการลุ้นรางวัลเงินก้อนใหญ่ภายในงาน บริเวณสโมสรกรุงเทพกรีฑา ในวันที่ 25 มิ.ย. 54
ตั้งแต่ 17.00 น. - 21.00 น. เป็นต้นไป...สอบถามรายละเอียดและสำรองที่นั่งเพิ่มเติมได้ที่ **02-6924049 , 081-4672527 , 081-8992246**

Logos at the bottom: Thai Olympic Committee, FIO, A-CF, PUSAN, HIF, DKHL.

ภาพประกอบ 80 ใบปิดประชาสัมพันธ์การแสดงของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

ในยุคที่สื่อสังคมออนไลน์มีบทบาทอย่างมากในปัจจุบัน วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ก็ได้ใช้ช่องทางนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่งโปรแกรมเฟซบุ๊ก (Facebook) ในการประชาสัมพันธ์ คณะ เพิ่มช่องทางการติดต่อสื่อสารนัดหมายว่าจ้างการแสดง พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ข่าวสารทั่วไป ฯลฯ เนื่องจากมีความสะดวกรวดเร็ว ไม่ต้องลงทุนลงแรง รับรู้ได้ทั่วถึงตรงกันชัดเจน และมีความผิดพลาดในการสื่อสารต่ำ นอกเหนือจากนี้คณะเบบี้อาราเบียยังได้นำผลงานการแสดงบางส่วนตั้งแต่อดีตจนปัจจุบันไปเผยแพร่ผ่านทางเว็บไซต์ยูทูบ (Youtube) ให้แฟนเพลงได้รับชมย้อนหลังอีกด้วย ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าขณะนี้สื่อออนไลน์ได้กลายเป็นช่องทางหลักที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ใช้ในการประชาสัมพันธ์ผลงาน และการแสดงแทนการประชาสัมพันธ์ในรูปแบบอื่นๆ ไปแล้ว



ภาพประกอบ 81 หน้าแฟนเพจสื่อสังคมออนไลน์เฟซบุ๊กของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

1.9 รางวัลที่ได้รับ และผลงานเชิดชูเกียรติของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

วงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย เป็นวงดนตรีมุสลิมไทยที่เก่าแก่มากที่สุดวงหนึ่ง นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันก็เป็นเวลากว่า 4 ทศวรรษแล้วที่ได้ชื่อว่าเป็นเสมือนตัวแทนทางวัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานคร ปริมณฑล และเขตภาคกลาง ตลอดเวลาที่ผ่านมาวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย มีผลงานการแสดงมากมาย และเป็นที่ยอมรับในวงกว้างถึงความสามารถทางด้านการแสดงดนตรีที่การันตีได้ด้วยถ้วยรางวัลเกียรติยศมากมาย ระหว่างช่วงปี พ.ศ.2518 – พ.ศ.2555 กว่า 300 รางวัล นอกจากนี้ยังมีผลงานเชิดชูเกียรติต่างๆ ซึ่งถึงแม้ไม่ใช่โล่หรือรางวัลใดแต่ก็สร้างความภาคภูมิใจให้กับสมาชิกวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย เป็นอย่างสูง ดังนั้นมาเสนอบางส่วนเฉพาะที่สำคัญต่อไปนี้



ภาพประกอบ 82 ถ้วยรางวัลเกียรติยศใบแรก ในนามวงเยาวชนชนะและน้อย

ในสมัยที่ดนตรีนาเชบยังเป็นที่นิยม ชุมชนมุสลิมแต่ละแห่งจะมีวงดนตรีนาเชบเป็นของตัวเอง และมักจะจัดให้มีการประชันกันอยู่เสมอ ซึ่งวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในอดีตสมัยใช้ชื่อวงเยาวชนชนะและน้อยก็สามารถคว้ารางวัลเกียรติยศมาได้ หลังจากก่อตั้งวงเพียงไม่กี่

นาน ในวันที่ 22 เมษายน พ.ศ.2521 ณ มัสยิดดารุลอามีน นับเป็นถ้วยรางวัลใบแรกในการแข่งขันวงดนตรีนาเซบระดับชุมชน



ภาพประกอบ 83 โล่ห้รางวัลแรก ในนามวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

หลังจากแข่งขันได้รับรางวัลในระดับชุมชนแล้ว จึงได้ออกแข่งขันในระดับที่สูงขึ้น ซึ่งเป็นการแข่งขันในเวทีที่ไม่จำกัดรูปแบบดนตรี มีผู้เข้าแข่งขันมากมายจากทั่วประเทศ ในงานมหกรรมดนตรีนานาชาติ ครั้งที่ 1 (อ.มณูศักดิ์) ซึ่งจัดระหว่างวันที่ 18 – 20 มกราคม พ.ศ.2523 ณ ลานสวนสนุกแดนเนรมิต ผลการแข่งขันปรากฏว่าวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ได้รับรางวัลชนะเลิศ



ภาพประกอบ 84 รางวัลต่างๆ ที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียได้รับ

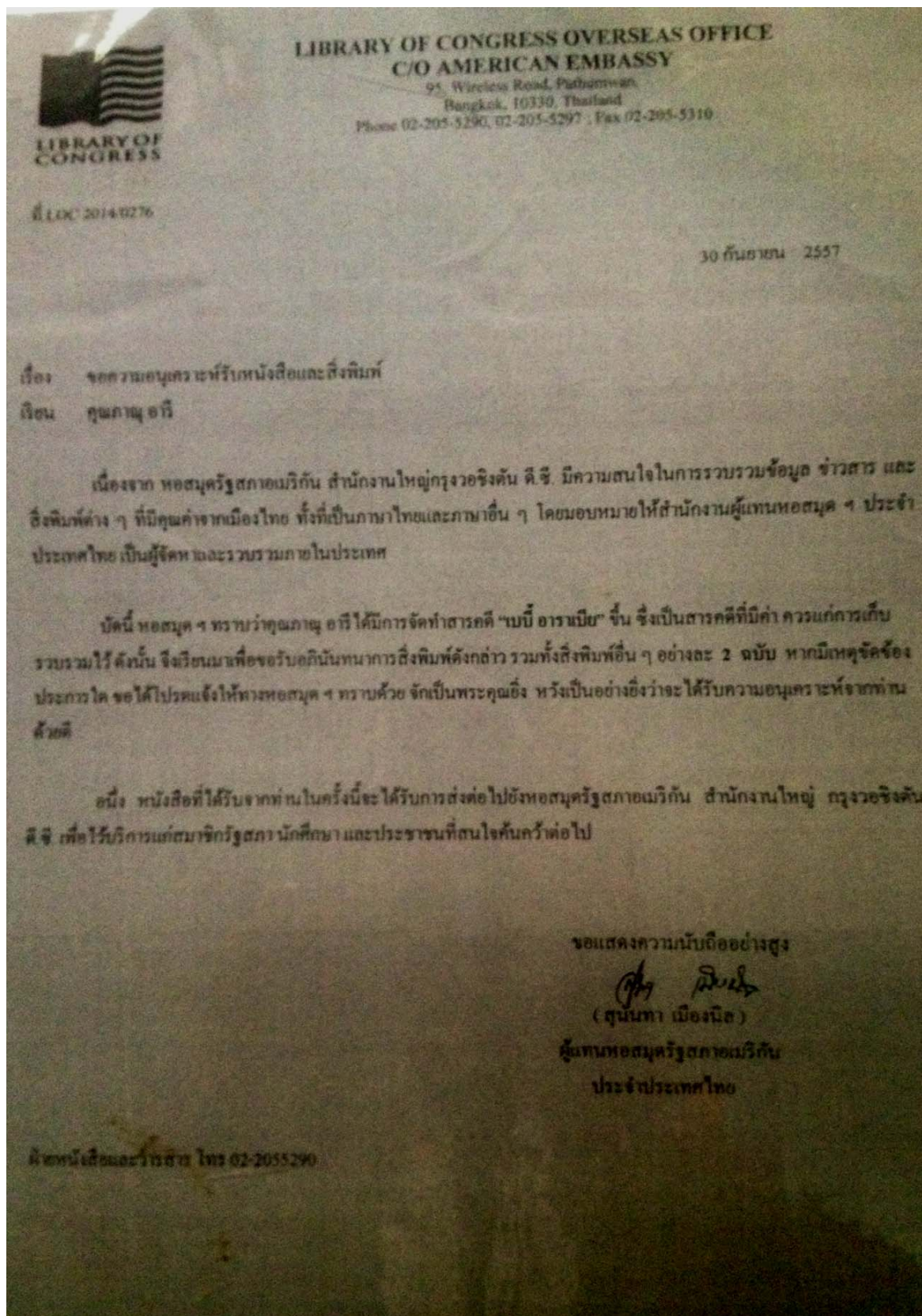
นอกจากนี้แล้ววงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียยังมีถ้วยรางวัล และเกียรติบัตรอีกมากมายที่ได้รับจากการประกวด และการแสดงทางวัฒนธรรม ไม่ว่าจะเป็นนามของคณะเบบี้อาราเบียโดยตรง หรือนามของคณะสาขา หรือผู้ฝึกซ้อม แต่เหนือสิ่งอื่นใดที่ทำให้พวกเขาภาคภูมิใจมากกว่ารางวัลใดๆที่ได้รับ คือ การที่เรื่องราวของพวกเขาถูกถ่ายทอดออกเป็นภาพยนตร์สารคดีเรื่อง BABY ARABIA ในปี พ.ศ.2554 ซึ่งได้รับทุนสนับสนุน“ไทยเข้มแข็ง” จากกระทรวงวัฒนธรรม และได้รับการเผยแพร่ในเทศกาลภาพยนตร์ ณ เมืองปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ จนนำมาสู่ชื่อเสียงเป็นที่รู้จักโดยรายการโทรทัศน์ต่างๆ ได้เชิญไปสัมภาษณ์ อีกทั้งได้รับเชิญให้ไปแสดงในเทศกาลดนตรีนานาชาติ ณ กรุงโตเกียวประเทศญี่ปุ่น ในปี พ.ศ.2555

ที่สุดของความภาคภูมิใจอย่างหนึ่งของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย คือ พวกเขาได้มีส่วนร่วมในการแสดงละครสั้นเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เรื่อง “แสงแห่งแรงบันดาลใจ” และเรื่อง “๙ ตามรอยบ้านของพระราชินี” ที่พวกเขาถือว่าเป็นเกียรติสูงสุดของชีวิต



ภาพประกอบ 85 ละครสั้นเฉลิมพระเกียรติฯ ที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียมีส่วนร่วม

ในปี พ.ศ.2557 หอสมุดแห่งรัฐสภาอเมริกัน สำนักงานใหญ่ กรุงวอชิงตัน ดี. ซี. มีความสนใจในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง BABY ARABIA จึงได้ทำหนังสือเพื่อขอความอนุเคราะห์ สื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียเพื่อจัดเก็บสำหรับการศึกษาค้นคว้า นับเป็นเกียรติประวัติอีกอย่างหนึ่งที่นาภาคภูมิใจ



ภาพประกอบ 86 หนังสือขอความอนุเคราะห์สิ่งพิมพ์จากหอสมุดรัฐสภาอเมริกัน

2. การศึกษาดนตรีของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและ น้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยเลือกศึกษาบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย จำนวน 5 เพลง ซึ่งใช้ประกอบภาพยนตร์สารคดีเรื่อง BABY ARABIA โดยทุนสนับสนุนกระทรวงวัฒนธรรม ดังรายชื่อต่อไปนี้ 1) ยาบานาอิสกันดาเรีย 2) เบอร์โมโฮน 3) ซอลลาตุลลอฮ์ 4) เซอ กาลาบุหลัน 5) คนฮาหฺร่าม

ซึ่งในการวิเคราะห์จะแยกนำเสนอที่ละบทเพลงตามลำดับข้างต้นออกเป็นหัวข้อย่อยต่างๆ ดังนี้

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง
2. โน้ตทำนองร้อง
3. เนื้อร้อง และความหมาย
4. การวิเคราะห์ทำนอง
 - 4.1 ช่วงเสียง
 - 4.2 ชั้นคู่
 - 4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง
 - 4.4 โน้ตระดับ
5. การวิเคราะห์จังหวะ
 - 5.1 อัตราจังหวะ
 - 5.2 จังหวะพิเศษ
 - 5.3 ลักษณะจังหวะ
6. การวิเคราะห์เสียงประสาน
 - 6.1 ระบบอิงกุกญแจเสียง
 - 6.2 เนื้อดนตรี
7. การวิเคราะห์ประโยคเพลง
 - 7.1 หน่วยย่อยทำนอง
 - 7.2 ประโยคเพลง
 - 7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง
8. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

การวิเคราะห์อ้างอิงหลักเกณฑ์ตามแนวทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก โดยอาศัยเงื่อนไข และ ศัพท์เฉพาะดังแสดงในตาราง 2

ตาราง 2 การใช้สัญลักษณ์ และศัพท์เฉพาะในการวิเคราะห์บทเพลง

เสียง และสัญลักษณ์.ใช้แทน	
โด	C
เร	D
มี	E
ฟา	F
ซอล	G
ลา	A
ที	B

ตำแหน่งของโน้ตในบันไดเสียง และชื่อเรียก	
1	โทนิค (Tonic)
2	ซูเปอร์โทนิค (Supertonic)
3	มีเดียน (Median)
4	ซับโดมิแนนท์ (Subdominant)
5	โดมิแนนท์ (Dominant)
6	ซับมีเดียน (Submedian)
7	ลีดดิ้งโน้ต (Leading Note)

เครื่องหมายแปลงเสียง และหน้าที่		
☐	แฟลต (Flat)	ต่ำลงครึ่งเสียง
§	เนเชอรัล (Natural)	ระดับเสียงปกติ
☐	ชาร์ป (Sharp)	สูงขึ้นครึ่งเสียง

เพลง ยาบานาอิสกันดาเรีย

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

ยาบานาอิสกันดาเรีย เป็นภาษาอาหรับแปลว่า “โอ้สาวงามแห่งอเล็กซานเดรีย” หมายถึงเมืองอเล็กซานเดรีย (Alexandria) ซึ่งอยู่ทางตอนเหนือสุดของอียิปต์ เป็นเมืองเก่าที่ติดอยู่กับทะเลเมดิเตอร์เรเนียน เดิมทีเป็นหมู่บ้านประมงเล็กๆ เมื่อพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชเดินทางมาพบ จึงให้มีการปรับปรุงขยายเมืองเป็นเมืองหลวง และตั้งชื่อให้คล้องจองกับชื่อของพระองค์ เมืองนี้เคยปกครองโดยชาวเมืองอียิปต์ดั้งเดิมแล้วตกเป็นของกรีก-โรมัน จนกระทั่งการเข้ามายึดครองของศาสนาอิสลามจากอาณาจักรออตโตมัน ปัจจุบันเป็นเมืองท่า และเมืองท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงมากของประเทศอียิปต์

บทเพลงนี้เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมานานหลายทศวรรษแล้วในภูมิภาคอาหรับหลายประเทศ มีทั้งการบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว หรือการบรรเลงรวมวงรวมกับการขับร้อง โดยสันนิษฐานว่ามีที่มาจากทำนองเพลงพื้นเมืองซึ่งถูกประพันธ์ขึ้นในช่วงปลายยุคที่อาณาจักรออตโตมันยังดำรงอยู่ ในปัจจุบันทำนองเพลงดั้งเดิมได้ถูกดัดแปลงไปบ้างเล็กน้อย มีการเรียบเรียงแนวดนตรีใหม่เพื่อใช้ในการบรรเลงรวมกับการขับร้องซึ่งคำร้องถูกประพันธ์ขึ้นในภายหลัง ภาษาที่ใช้ในการร้องเพลงนี้แล้วได้รับความนิยม คือ ภาษาตุรกี และภาษาอาหรับพื้นเมืองที่เรียกว่า “ภาษาอาม” โดยเนื้อหาของเนื้อร้องในทั้งสองภาษานั้นมีเนื้อหาเดียวกัน พบเพลงนี้ถูกร้องและบรรเลงโดยทั่วไปในหมู่ผู้นิยมดนตรีแนวอาหรับ-มาเลย์ทั้งในไทย และต่างประเทศ

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย นั้นได้รับเอาเพลงนี้มาบรรเลงโดยดัดแปลงจากเพลง Banat Iskandaria ขับร้องโดย Muhammed El-Bakkar ศิลปินชาวเลบานอน ใช้เนื้อร้องภาษาอาหรับที่มีอยู่ก่อนตามต้นฉบับมาทั้งหมดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงคำร้องใดๆ แต่มีการเปลี่ยนแปลงดนตรีในลักษณะของการเพิ่มเติมตอนเกริ่นนำ (Introduction) ก่อนเข้าเนื้อร้อง การเพิ่มจุดร้องลูกคู่ในตอนสร้อยเพลง (Chorus) เชื่อมระหว่างเนื้อร้องในแต่ละท่อน และการเพิ่มตอนบรรเลงเดี่ยว (Solo Instrument) เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงในคณะ

เพลงยาบานาอิสกันดาเรียนี้เป็นเพลงที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ใช้บรรเลงในหลากหลายโอกาส เช่น งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส (วาสิมะห์) งานระดมทุนการกุศล หรืองานแสดงเทศกาลศิลปวัฒนธรรมต่างๆ และได้รับความนิยมจากอย่างสูง เนื่องจากผู้ฟังสามารถรับอรรถรสความไพเราะในท่วงทำนองที่มีกลิ่นอายของความเป็นเติร์กออตโตมัน กับคำร้องภาษาอาหรับที่มีความทุ้มลึกของเนื้อเสียงสอดประสานกันอย่างยอดเยี่ยม ผสมกับการเรียบเรียงดนตรีใหม่ที่เพิ่มกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะเข้าไปสร้างสีสัน แม้ว่าเนื้อร้องจะจดจำได้ไม่ถนัดนัก แต่ด้วยท่วงทำนองเพลงที่ซ้ำมาซ้ำไป เพลงนี้จึงอยู่ในลำดับต้นๆ ของผู้นิยมฟังแนวเพลงอาหรับ-มาเลย์มาโดยตลอด ถึงแม้ว่าจะไม่เข้าใจความหมายของเพลงแม้แต่บ่อยๆ ก็ตาม

2. โน้ตทำนองร้อง

ยาบานาอิสกันดาเรีย

$\text{♩} = 88$

(ท่อนที่ 1 : รอบม้วนเป็นท่อนสร้อย)

ยา บานา ตีส กัน ดา รี ยา อัช บิ กุล ฆอ รัม_____ ยา บานา ตีส กัน ดา รี ยา

4
อัช บิ กุล ฆอ รัม_____ ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รัม_____

7
(ท่อนที่ 2)

ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รัม_____ วิส ดุ อา ลับ ยา ยา นุร อี ลับ ยา

11
ตีส ยา บา อา ซี ยา _____ ยา บานา ตีส กัน ดา รี ยา _____ ยา บานา ตีส

15
(ท่อนสร้อย)

กัน ดา รี ยา _____ ยา บานา ตีส กัน ดา รี ยา อัช บิ กุล ฆอ รัม_____ ยา บานา ตีส กัน ดา รี ยา

19
อัช บิ กุล ฆอ รัม_____ ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รัม_____

22
(ท่อนที่ 3)

ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รัม_____ อุบัล ลิ เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดุ

25
วัล โลห์ ชา ลา มา_____ อุบัล ลิ เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดุ วัล โลห์ ชา ลา มา_____

28
ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์. ลิ ชัด ตา ลิล กา มา_____ ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์. ลิ

31
(ท่อนสร้อย)

ชัด ตา ลิล กา มา _____ ยา บานา ตีส กัน ดา รี ยา อัช บิ กุล ฆอ รัม_____

3. เนื้อร้อง และความหมาย

3.1 เนื้อร้อง

(ท่อนที่ 1) ยาบานาติสกันดารียา อัชบีกุลฆอรอม (ซ้ำประโยค)

ยาบาอัลบิวดาบาติสมิง กุลลุมมินฆอรอม (ซ้ำประโยค)

(ท่อนสร้อย) ยาบานาติสกันดารียา อัชบีกุลฆอรอม (ซ้ำประโยค)

ยาบาอัลบิวดาบาติสมิง กุลลุมมินฆอรอม (ซ้ำประโยค)

(ท่อนที่ 2) วิสตูลัลยยา ยานูรอลียยา ติสยาบาอาชียา

ยาบานาติสกันดารียา ยาบานาติสกันดารียา

(ท่อนสร้อย) ยาบานาติสกันดารียา อัชบีกุลฆอรอม (ซ้ำประโยค)

ยาบาอัลบิวดาบาติสมิง กุลลุมมินฆอรอม (ซ้ำประโยค)

(ท่อนที่ 3) อุยัลลิเราะห์ยาบุรชาฮิดดู วัลลอซาลามา (ซ้ำประโยค)

ยาบาตาอิอะห์ลาอะห์ลี ฮัตตาลีลกามา (ซ้ำประโยค)

(ท่อนสร้อย) ยาบานาติสกันดารียา อัชบีกุลฆอรอม (ซ้ำประโยค)

ยาบาอัลบิวดาบาติสมิง กุลลุมมินฆอรอม (ซ้ำประโยค)

3.2 คำแปล

ยาบานาติสกันดารียา = โอ...สาวงามแห่งอเล็กซานเดรีย

อัชบีกุลฆอรอม = ไม่ดีเลยที่ฉันตกหลุมรักเธอ

ยาบาอัลบิวดาบาติสมิง = โอ...มันทำให้กายใจของฉันแหลกสลาย

กุลลุมมินฆอรอม = ไปด้วยความหลงใหล

วิสตูลัลยยา = ตอบฉันมาซิ

ยานูรอลียยา = โอ...แสงสว่างแพรวพราวในดวงตา

ติสยาบาอาชียา = เธอช่างใจร้าย

อุยัลลิเราะห์ยาบุรชาฮิดดู = แต่แล้วเธอก็จากไปยังท่าเรือ

วัลลอซาลามา = และกล่าวว่ายินดีที่เราได้พบกัน

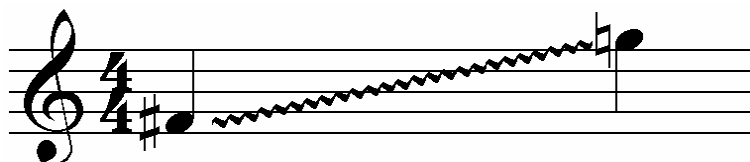
ยาบาตาอิอะห์ลาอะห์ลี = โอ...ฉันเองก็ยังอยู่กับคำมั่นสัญญา

ฮัตตาลีลกามา = จนคำคิณนั้นได้ผ่านไป

4. การวิเคราะห์ทำนอง

4.1 ช่วงเสียง (Range): จากตัวอย่างที่ 4.1 เพลงยาบานาติสกันดารียา ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือโน้ต F# ในช่องที่หนึ่งของบรรทัดห้าเส้นดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต G# เหนือเส้นบรรทัดที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ทำให้มีระยะห่าง

ระหว่างช่วงเสียงเป็น ขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ หรือเท่ากับ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 2 ไมเนอร์ โดยมีระยะ ช่วงเสียงกลาง หรือระดับเสียงที่ถูกใช้บ่อยครั้งระหว่างโน้ต Bb ถึงโน้ต F



1/ (ท่อนที่ 2)

ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กล ลุม มิน ฆอ รอม วิส ตู อา ลัย ยา บา นูริ อี ลัย ยา

11 ติส ยา บา อา ซี ยา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา ยา บา นา ติส

15 (ท่อนสร้อย)

กัน ดา รี ยา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา อัช บี กล ฆอ รอม ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา

19 อัช บี กล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กล ลุม มิง ฆอ รอม

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 4.1 ช่วงเสียง และบริเวณที่พบ

4.2 ขั้นคู่ (Interval): จากตัวอย่างที่ 4.2 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย พบว่าการเคลื่อน ทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัว หนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะคู่ 2 อีกทั้งยังหมายรวมถึงการข้ามโน้ตด้วย ดัง แสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนอง จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างในบางจุด ดังแสดงตัวอย่างในกรอบเส้นประ แต่ก็เป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้น โดยไม่ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด

(ท่อนที่ 1 : รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)

ยา บานา ติส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บานา ติส กัน ดา รี ยา

4 อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม

7 ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม (ท่อนที่ 2) วิส ดู อา ลัย ยา บา นุร อี ลัย ยา

11 ติส ยา บา อา ซี ยา ยา บานา ติส กัน ดา รี ยา ยา บานา ติส

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา รี ยา ยา บานา ติส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บานา ติส กัน ดา รี ยา

19 อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม

22 (ท่อนที่ 3) ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม อู๋ล ลี ระเห่ ยา บุร ฆา อิด ดู

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 4.2 ชั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction): จากตัวอย่างที่ 4.3 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย พบว่ามีทำนองทิศทางการขึ้นหรือลง หรืออีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม เช่น ท่อนที่ 1 จะเห็นว่ามีทำนองสำคัญ 2 ส่วนที่เคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต D และโน้ต G เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อกลับมาหาเสียงเดิมอีกครั้งเท่านั้น

อีกทั้งพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลง ดังแสดงในกรอบเส้นประ เช่น ท่อนที่ 2 จะเห็นว่าทำนองมีทิศทางเคลื่อนที่ลงจากโน้ต D ไปหาโน้ต G ที่ละขั้นอย่างชัดเจน

(ท่อนที่ 1 : รอบก่อนเป็นท่อนสร้อย)

ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา

4 อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม

7 ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม (ท่อนที่ 2) วิส ดุ อา ลัย ยา ยา นร อิ ลัย ยา

11 ตีส ยา บา อา ชี ยา ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา ยา บา นา ตีส

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา รี ยา ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา

19 อ้อ บิ ฤล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง ฤล ลุม มิง ฆอ รอม

22 (ท่อนที่ 3) ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง ฤล ลุม มิน ฆอ รอม อุบิล ลิ ระเห่ ยา บุร ชา อิด ดุ

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง

4.4 โน้ตประดับ (Ornamental): จากตัวอย่างที่ 4.4 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย พบว่ามี การประดับโน้ตด้วย “การเอื้อนเสียง” หมายถึง “การร้องคำพยางค์เดียวด้วยสองเสียง” ดังแสดงใน กรอบสี่เหลี่ยม และพบว่ามี “การผันเสียง” หมายถึง “การร้องคำพยางค์เดียวมากกว่าสองเสียงขึ้นไป” ดังแสดงในกรอบเส้นประ

อีกทั้งยังพบการเอื้อนเสียงแบบพิเศษเฉพาะในท่อนที่ 2 ที่ใช้เวลาการเอื้อนเพียงเสี้ยว จังหวะ ซึ่งอาจเทียบได้กับการใช้โน้ตสะบัด (Grace Note) ในทางดนตรีตะวันตก

(ท่อนที่ 1 : รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)

ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา อັช บี กล ฆอ รอม ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา

4 อັช บี กล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กล ลม มิน ฆอ รอม

7 (ท่อนที่ 2) ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กล ลม มิน ฆอ รอม วิส ดุ อา ลัย ยา ยา นุร อี ลัย ยา

11 ตีส ยา บา นา ธิ ยา ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา ยา บา นา ตีส

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา รี ยา ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา อັช บี กล ฆอ รอม ยา บา นา ตีส กัน ดา รี ยา

19 อັช บี กล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กล ลม มิน ฆอ รอม

22 (ท่อนที่ 3) ยา บา อัล บิว ดา บา ตีส มิง กล ลม มิน ฆอ รอม อัยล ลิ ระเห่ ยา บุร ชา อิด ดุ

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 4.4 โน้ตประดับ

5. การวิเคราะห์จังหวะ

5.1 อัตราจังหวะ (Tempo): จากตัวอย่างที่ 5.1 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย พบว่ามีอัตราจังหวะ 4/4 ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม มีความเร็วเท่ากับ 88 จังหวะเคาะ/นาที ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งเทียบได้กับอัตรา Andante (จังหวะช้าปานกลาง เท่าจังหวะฝีเท้าคนเดิน)

$\text{♩} = 88$
(ท่อนที่ 1 : รอบนอ้นเป็นท่อนสร้อย)

ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา อ๊ช บี กุล ฆอ รอม ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 5.1 อัตราจังหวะ

5.2 จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic): จากตัวอย่างที่ 5.2 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย พบว่ามีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งเป็นเทคนิคที่ทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น การใช้จังหวะขัดจะทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะเบาทำให้จังหวะนั้นกลับมีความสำคัญขึ้นมา ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งพบการใช้จังหวะยก (Anacrusis) ซึ่งก็คือ จังหวะที่เกิดขึ้นต้นประโยค เป็นโน้ตตัวแรก หรือกลุ่มแรกของประโยคที่ไม่ได้เริ่มบนจังหวะแรกของห้อง ดังนั้นจังหวะยกจึงเป็นจังหวะเบาเหมือนเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่า และมักมีความสำคัญกว่า ทำนองที่เริ่มต้นที่จังหวะยกนั้นจะให้ความรู้สึกที่สบายมากกว่าทำนองที่เริ่มต้นที่จังหวะตก ดังแสดงในกรอบเส้นประ

7 (ท่อนที่ 2)

ยา บา อ๊ล บิว ดา บา ดิส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม วิส ดู อา ลัย ยา ยา นร อี ลัย ยา

11

ดิส ยา บา อา ซี ยา ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา ยา บา นา ดิส

15 (ท่อนสร้อย)

กัน ดา รี ยา ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา อ๊ช บี กุล ฆอ รอม ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 5.2 จังหวะพิเศษ

5.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm): จากตัวอย่างที่ 5.3 เพลงยabanานาอิสกันดาเรีย พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ใช้ทั้งหมด 9 รูปแบบ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และลักษณะจังหวะที่ถูกใช้ซ้ำจแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1 : รอบบ่อนเป็นพ่อนสร้อย)

ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา อ้อ บิ กุล ฆอ รอม ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา

4 อ้อ บิ กุล ฆอ รอม ยา บา อ้อ บิ ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม

7 ยา บา อ้อ บิ ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม (ท่อนที่ 2) วิส ดุ อา ลัย ยา ยา นุร อี ลัย ยา

11 ติส ยา บา อา ซี ยา ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา ยา บา นา ติส

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา ริ ยา ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา อ้อ บิ กุล ฆอ รอม ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา

19 อ้อ บิ กุล ฆอ รอม ยา บา อ้อ บิ ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิง ฆอ รอม

22 (ท่อนที่ 3) ยา บา อ้อ บิ ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม อ้อย ลิ ระเห ยา บุร ฆา อิด ดุ

25 วัล โลห์ ฆา ลา มา อ้อย ลิ ระเห ยา บุร ฆา อิด ดุ วัล โลห์ ฆา ลา มา

28 ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์ ลี ฮัต ตา ลิล กา มา ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์ ลี

ยabanานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 5.3 ลักษณะจังหวะ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality): จากตัวอย่างที่ 6.1 เพลงยabanานาอิสกันดาเรียว เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถถือว่าเป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำ กุญแจเสียง (Key Signature) ยังสามารถใช้ระบุกุญแจเสียง (Key) ได้เช่นกัน เพลงนี้ติดเครื่องหมายแฟลต (Flat ; b) 2 ตำแหน่ง ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่เพลงอาจอยู่ในกุญแจเสียง Bb เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต Bb C D Eb F G A หรืออยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต G A Bb C D Eb F(♯) ที่เป็นกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) เนื่องจากใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน

เมื่อพิจารณาพบว่า เมื่อพิจารณาพบว่า มีการให้ความสำคัญกับโน้ต G ซึ่งใช้เปิดประโยคเพลง และปิดประโยคเพลง อีกทั้งยังมีโน้ต D ปรากฏบ่อยครั้งในจังหวะสำคัญ ซึ่งทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต G ทำหน้าที่เป็น โทนิค (Tonic) โดยมีโน้ต D ทำหน้าที่เป็นโดมิแนนท์ (Dominant) ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ประกอบกับมีโน้ต F♯ ปรากฏเป็นลีดดิ้งโน้ต (Leading Note) เกลาไปหาโน้ต G ดังแสดงในกรอบเส้นประ จึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงยabanานาอิสกันดาเรียวอยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์

(ท่อนที่ 1 : รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)

ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ กล ฆอ รอม ยา บา นา ดิส กัน ดา รี ยา

อ้อ บิ กล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ดิส มิง กล ลุม มิน ฆอ รอม

(ท่อนที่ 2)

ยา บา อัล บิว ดา บา ดิส มิง กล ลุม มิน ฆอ รอม วิส ดุ อา ลัย ยา ยา นุร อี ลัย ยา

ยabanานาอิสกันดาเรียว: ตัวอย่างที่ 6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง

6.2 เนื้อดนตรี (Texture): เพลงยabanานาอิสกันดาเรียว จัดเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) เป็นดนตรีที่มีทำนองเดียว เนื่องจากในการวิเคราะห์เฉพาะโน้ตทางร้องพบว่า ในท่อนสร้อยที่โดยปกติมีลูกคู่ร้องรับใช้โน้ตระดับเสียงเดียวกันไม่พบการร้องประสานเสียงแต่อย่างใด

7. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

7.1 หน่วยย่อยทำนอง (Melodic Unit): จากตัวอย่างที่ 7.1 เพลงยานานาอิสกันดาเรีย พบว่ามีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของทำนองที่ปรากฏชัดเจนหลายจุด และมีความสำคัญในการผูกแต่ละทำนองเข้าด้วยกันในรูปแบบที่เหมือนกัน หรือทำนองย่อยเอกอาจแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อยแต่ยังคงแนวคิดเดิม ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบหน่วยย่อยทำนองรอง (Figure) ที่มีการขึ้นลงของทำนอง รวมถึงลักษณะจังหวะที่น่าสนใจ แต่มีความสำคัญเพียงชั่วขณะเท่านั้น ดังแสดงในกรอบเส้นประ

7 (ท่อนที่ 2)

ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม วิส ดู อา ลัย ยา ยา นร อี ลัย ยา

11 ติส ยา บา อา ซี ยา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา ยา บา นา ติส

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา รี ยา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา อซ์ บี กุล ฆอ รอม ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา

19 อซ์ บี กุล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิง ฆอ รอม

22 (ท่อนที่ 3) ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม อุยัล ลี เราะห์ ยา บุร ฆา อิด ดู

25 วัล ลอห์ ฆา ลา มา อุยัล ลี เราะห์ ยา บุร ฆา อิด ดู วัล ลอห์ ฆา ลา มา

28 ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์ ลี ฮัต ดา ลิล กา มา ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์ ลี

31 (ท่อนสร้อย) ฮัต ดา ลิล กา มา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา อซ์ บี กุล ฆอ รอม

ยานานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 7.1 หน่วยย่อยทำนอง)

7.2 ประโยคเพลง (Phrase): จากตัวอย่างที่ 7.2 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย พบว่ามีประโยคเพลงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคถาม – ตอบ (Antecedent – Consequent) เนื่องจากมีทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน หรือทำนองมีความยาวเท่ากัน ดังแสดงประโยคถามในกรอบสี่เหลี่ยม และแสดงประโยคตอบในกรอบเส้นประ

ประโยคใหญ่ (Period) คือ ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม – ตอบ แต่วรรคตอน (Cadence) ของประโยคหลังต้องมีน้ำหนักมากกว่าประโยคแรก บางครั้งประโยคทั้งสองอาจเหมือนกันโดยตลอด และต่างกันที่โน้ตตัวสุดท้ายเท่านั้น ดังแสดงในวงเล็บปีกกา

7 ยา บา อัล บัว ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม (ท่อนที่ 2) วัส ดู อา ลัย ยา ยา นุร อี ลัย ยา

11 ติส ยา-บา อา-ชี-ยา- ยา- บา นา ติส กัน ดา ริ ยา- ยา- บา นา-ติส-

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา ริ-ยา- ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา อัย บี กุล ฆอ รอม- ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา

19 อัย บี กุล ฆอ รอม- ยา บา อัล บัว ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิง ฆอ รอม

22 ยา บา อัล บัว ดา บา ติส มิง กุล ลุม มิน ฆอ รอม (ท่อนที่ 3) อัย ลี เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดู

25 วัล โลห์ ชา ลา มา- อัย ลี เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดู วัล โลห์ ชา ลา มา

28 ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์-ลี อัด ดา ลิล-กา-มา- ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์-ลี

31 (ท่อนสร้อย) อัด ดา ลิล-กา-มา- ยา บา นา ติส กัน ดา ริ ยา อัย บี กุล ฆอ รอม

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 7.2 ประโยคเพลง

7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development): จากตัวอย่างที่ 7.3 เพลงยานาอิสกันดาเรีย พบใช้การซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่ช่วยย้ำความคิดสำคัญ และช่วยยืดความยาวของบทเพลง การซ้ำอาจเป็นการซ้ำบางส่วน ซ้ำทันที หรือซ้ำในภายหลัง ดังในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการใช้ห่วงลำดับทำนอง (Sequence) คือ เทคนิคการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง ซึ่งทำให้ประโยคยาวขึ้น และทำให้เพลงดำเนินไปโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่ ดังแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1 : รอบก่อนเป็นท่อนสร้อย)

ยา นา นา ดิส กัน ดา ริ ยา อ๊ช บี กุล ขอ รอม ยา นา นา ดิส กัน ดา ริ ยา

4 อ๊ช บี กุล ขอ รอม ยา บา อัล บัว ดา บา ดิส มิง กุล ลุม มิน ขอ รอม

7 ยา บา อัล บัว ดา บา ดิส มิง กุล ลุม มิน ขอ รอม (ท่อนที่ 2) วิส ตู อา ลัย ยา บา นู อี ลัย ยา

11 ดิส ยา บา อา ชี ยา ยา นา นา ดิส กัน ดา ริ ยา ยา นา นา ดิส

15 (ท่อนสร้อย) กัน ดา ริ ยา ยา นา นา ดิส กัน ดา ริ ยา อ๊ช บี กุล ขอ รอม ยา นา นา ดิส กัน ดา ริ ยา

19 อ๊ช บี กุล ขอ รอม ยา บา อัล บัว ดา บา ดิส มิง กุล ลุม มิง ขอ รอม

22 ยา บา อัล บัว ดา บา ดิส มิง กุล ลุม มิน ขอ รอม (ท่อนที่ 3) อุบัล ลี เราะห์ ยา บุร ชา อิด ตู

ยานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง

8. การวิเคราะห์องค์ลักษณะ

รูปแบบองค์ลักษณะ (Musical Form): จากตัวอย่างที่ 8 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย ประกอบไปด้วยเนื้อร้อง 3 ท่อนหลัก และท่อนสร้อย กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทน ดังนี้

ท่อนที่ 1 แทนด้วย A

(ท่อนที่ 1 : รอบข้อเป็นพจนสร้อย)

ยา บานา ดิส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ กล ฆอ รอม ยา บานา ดิส กัน ดา รี ยา

4 อ้อ บิ กล ฆอ รอม ยา บา อัล บิว ดา บา ดิส มิง กล ลุม มิน ฆอ รอม

7 (ท่อนที่ 2)

ยา บา อัล บิว ดา บา ดิส มิง กล ลุม มิน ฆอ รอม วิส ดู อา ลัย ยา บา นุร อี ลัย ยา

ท่อนที่ 2 แทนด้วย B

(ท่อนที่ 2)

ยา บา อัล บิว ดา บา ดิส มิง กล ลุม มิน ฆอ รอม วิส ดู อา ลัย ยา บา นุร อี ลัย ยา

11 ดิส ยา บา อา ซี ยา ยา บานา ดิส กัน ดา รี ยา ยา บานา ดิส

15 (ท่อนสร้อย)

กัน ดา รี ยา ยา บานา ดิส กัน ดา รี ยา อ้อ บิ กล ฆอ รอม ยา บานา ดิส กัน ดา รี ยา

ท่อนที่ 3 แทนด้วย A

22 (ท่อนที่ 3)
 ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กุล ลุล มิน ฆอ รอม อุบัล ลี เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดู

25
 วิล ลอห์ ชา ลา มา _____ อุบัล ลี เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดู วิล ลอห์ ชา ลา มา _____

28
 ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์ ลี ฮัต ตา ลิล กา มา _____ ยา บา ดา อี อะห์ ลา อะห์ ลี

31 (ท่อนสร้อย)
 ฮัต ตา ลิล กา มา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา อัช บี กุล ฆอ รอม _____

ท่อนสร้อย แทนด้วย A

12 (ท่อนสร้อย)
 กัน ดา รี ยา ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา อัช บี กุล ฆอ รอม _____ ยา บา นา ติส กัน ดา รี ยา

19
 อัช บี กุล ฆอ รอม _____ ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กุล ลุล มิน ฆอ รอม _____

22 (ท่อนที่ 3)
 ยา บา อัล บิว ดา บา ติส มิง กุล ลุล มิน ฆอ รอม อุบัล ลี เราะห์ ยา บุร ชา อิด ดู

ยาบานาอิสกันดาเรีย: ตัวอย่างที่ 8 สังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

[ท่อน 1 (ท่อนสร้อย) / ท่อน 2 (ท่อนสร้อย) / ท่อน 3 (ท่อนสร้อย)]

ซึ่งในท่อนที่ 1 ท่อนที่ 3 และท่อนสร้อย หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าโครงสร้างทั้งลักษณะ จังหวะ และระดับเสียงเหมือนกันทั้งหมด จึงสรุปโครงสร้างนี้แทนด้วยท่อน [A] ในส่วนของท่อนที่ 2 ที่มีลักษณะจังหวะ และระดับเสียงแตกต่างออกไปจากท่อนอื่นๆ แทนโครงสร้างนี้ด้วยท่อน [B] เมื่อนำมาจัดเรียงโครงสร้างตามแนวทางโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังนี้

[A A / B A / A A] หรือ [A / B / A']

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงยานาอิสกันดาเรีย ใช้ สัจตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) หรือสัจตลักษณ์เอบีเอ (ABA Form) ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมมากจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเป็นโครงสร้างที่เรียบง่าย และสามารถเสนอทั้งความแตกต่างหลากหลาย และความเป็นหนึ่งเดียวของเพลงได้อย่างสมบูรณ์โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่ยาวนาน รวมถึงเพลงร้องซึ่งมักพบว่ายนิยมใช้รูปแบบสัจตลักษณ์นี้

เพลง เบอร์โมโฮน

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เบอร์โมโฮน เป็นภาษามลายู แปลว่า “การวิงวอน” วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย เรียกชื่อเพลงนี้จากคำร้องประโยคแรกของบทเพลง เนื่องจากว่าได้ปรับเปลี่ยนแนวดนตรีเป็นของตัวเองแล้วจากเดิมบทเพลงนี้มีชื่อว่า “ดิเกร์ ปุตเตอร์” หรือที่แปลว่า “ลูกเจ้าหญิง”

บทเพลงนี้เป็นที่นิยมมากกว่า 2 ทศวรรษแล้วในประเทศมาเลเซีย บรูไน อินโดนีเซีย รวมถึงประเทศไทย มักถูกใช้เล่นประกอบการแสดงลูกเสือของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ และใช้ประกอบการเล่นลูกบารัตของมาเลเซีย เนื่องจากมีทำนองสนุกสนานมาก และเป็นเพลงพื้นบ้านร่วมสมัยที่มีชื่อเสียง ที่นำเอาเครื่องดนตรีประจำชาติมาเลเซียมาเล่นผสมผสานกับจังหวะดนตรีสมัยใหม่ได้อย่างลงตัว เพลงนี้จึงเป็นที่รู้จักในอีกชื่อว่า “Malaysian Dance”

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียนั้น ได้รับเอาเพลงนี้มาบรรเลงโดยดัดแปลงจากเพลง Dikir Puteri ขับร้องโดย Noraniza Idris ศิลปินชาวมาเลเซีย ใช้เนื้อร้องภาษามลายูที่มีอยู่ก่อนตามต้นฉบับมาทั้งหมดโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงคำร้องใดๆ แต่เนื่องจากว่าเป็นการร้องตามที่ได้ยินจึงทำให้คำร้องผิดเพี้ยนไปมาก มีการเปลี่ยนแปลงดนตรีในลักษณะของการเพิ่มเติมตอนเกริ่นนำ (Introduction) ก่อนเข้าเนื้อร้อง การเพิ่มจุดร้องลูกคู่ในตอนสร้อยเพลง (Chorus) เชื่อมระหว่างเนื้อร้องในแต่ละท่อน และการเพิ่มตอนบรรเลงเดี่ยว (Solo Instrument) เพื่อแสดงความสามารถของผู้บรรเลงในคณะ

เพลงเบอร์โมโฮนนี้เป็นเพลงที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ใช้บรรเลงในหลากหลายโอกาส เช่น งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส (วาสิมะห์) งานระดมทุนการกุศล หรืองานแสดงเทศกาลศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะงานเทศกาลท่องเที่ยว และสินค้าชายแดนใต้ จะได้รับความชื่นชอบจากผู้มาร่วมงานเป็นอย่างมาก เนื่องจากผู้ฟังสามารถสัมผัสได้ถึงบรรยากาศของวัฒนธรรมชายแดนภาคใต้ได้อย่างชัดเจน แม้ว่าเนื้อร้องจะจดจำได้ยาก แต่ด้วยท่วงทำนองเพลงที่ครื้นเครงและจังหวะเครื่องกระทบที่สนุกสนานเร้าใจ เพลงนี้จึงเป็นที่นิยมของผู้ฟังเพลงแนวอาหรับ-มลายู และเป็นที่ชื่นชอบของบุคคลทั่วไปที่เคยได้รับฟัง ถึงแม้จะไม่เข้าใจความหมายของเพลงแม้แต่น้อยเลยก็ตาม

2. โห้ทำนองร้อง

เบอร์โมโฮน

$\text{♩} = 142$
(ท่อนที่ 1)

เบอร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัด ฮา ยัด เบิร อา ชัล กา ยา จัน ปุ ริ

8

ฮุม ปา ปุต เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม บัด ตุ รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ

16 (ท่อนสร้อย)

เบอร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัด ฮา ยัด เบิร อา ชัล กา ยา จัน ปุ ริ

24 (ท่อนที่ 2)

ฮุม ปา ปุต เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม บัด ตุ รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ ชง โหมห์ เต ริ

33

จัน บุ กัน อี มา วัน อัน ตัน เปอ ตี มาห์ ชา ฮุด ชา ฮู ตัน ชี อา นะ มุ ตา ปัน ดัง

42 (ท่อนที่ 3)

ปัน ดา อัน ตุ จา เมอ ลา ริง ดา ลัม เขิม ยุม มั่น มา ลัม เมอ จิม เปง เตอ ริง จา ฮา ยา

52

ริ ยา เซอ กัม ปง อา ชิด เบิร เซิน ดา วา เลอ ปุน ดา ดัง บา ยัง บา ยา จัน ตี ริ เมอ มั่น

61 (ท่อนสร้อย)

ดัง จิน ดา เปอ เตอ มั่น เบอร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัด ฮา ยัด เบิร อา ชัล กา ยา

70

จัน ปุ ริ ฮุม ปา ปุต เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม บัด ตุ รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ

80 (ท่อนที่ 4)

ชา ตุ รม ปุน เบอ ชา ตุ ละห์ กา ตา ตุ วา ฮา ตี เบอ ชา ตุ ละห์ ยี วา ตี ละ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)

 มุ เซอ ตี ยา เมอ มั่ง ฤ ยัม ปา บุ ลา ชุ ตะห์ เบอ ชัม ปล ฆา ตุ _____ มา รี อา

98

 ตะ มา รี อา บัง มา รี อา ตะ มา รี อา บัง เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วา มุ ดา เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วา มุ

105

 ดา มา รี ฆา มา กา ชี ฆา บัง มา รี ฆา มา กา ชี ฆา บัง โฆ ฆา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา โฆ ฆา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)

 ดุบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เดอ กัต วา เลา ยา อุ วา เลา เดอ กัต ฆา มา ฆา มา มุ วา ฟา

119

 กัน ฆา มา ฆา มา มุ วา ฟา กัน ดา ตัง ฮัน ยา เซอ เมิน ตา รา เอ็น ตะห์ อี ชัด ลู ฆา เกม บา ลี เซอ มุ

127 1. 2. (ท่อนที่ 5)

 ลา เกม บา ลี เก เซอ มุ ลา ลา มา รี อา ตะ มา รี อา บัง มา รี อา ตะ มา รี อา บัง เกอ ชัล เบอ

135

 ชัร ตุ วา มุ ดา เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วา มุ ดา มา รี ฆา มา กา ชี ฆา บัง มา รี ฆา มา กา ชี ฆา บัง โฆ ฆา ฮี

143 (ท่อนที่ 6)

 ดุบ กัน บา ฮี ยา โฆ ฆา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เดอ กัต วา เลา ยา อุ วา เลา เดอ

150

 กัต ฆา มา ฆา มา มุ วา ฟา กัน ฆา มา ฆา มา มุ วา ฟา กัน ดา ตัง ฮัน

155

 ยา เซอ เมิน ตา รา เอ็น ตะห์ อี ชัด ลู ฆา เกม บา ลี เซอ มุ ลา

3. เนื้อร้อง และความหมาย

3.1 เนื้อร้อง

- (ท่อนที่ 1) เบอร์โมโฮนซัมบะห์ ซัมบะห์เบิรฮายัต ฮายัตเบิรฮายัต กายางันปุรี
 สุมบาปูเตอรี อิมบัสเปอร์มปัต ตูรุนเบอมาลัน เซอราตาเนอรี
- (ท่อนสร้อย) เบอร์โมโฮนซัมบะห์ ซัมบะห์เบิรฮายัต ฮายัตเบิรฮายัต กายางันปุรี
 สุมบาปูเตอรี อิมบัสเปอร์มปัต ตูรุนเบอมาลัน เซอราตาเนอรี
- (ท่อนที่ 2) ชุงโฆห์เตริงัน บุกันอีฆาวัน อันตันเบอตีฆาห์ ซาฮุตตาฮุตตัน
 ซืออานะมุดา ปันดิงปันดาอัน ตูจาเมอลารัง ดาลัมเซิมยุมมัน
- (ท่อนที่ 3) มาลัมเมอจิมเปง เตอริงจาฮายา รียาเซอกัมปง อาซิคเบิรเซินดา
 วาเลาปูนดาตัง บายังบายางัน ตีรีเมอมันดิง จินตาเปอเตอมัน
- (ท่อนสร้อย) เบอร์โมโฮนซัมบะห์ ซัมบะห์เบิรฮายัต ฮายัตเบิรฮายัต กายางันปุรี
 สุมบาปูเตอรี อิมบัสเปอร์มปัต ตูรุนเบอมาลัน เซอราตาเนอรี
- (ท่อนที่ 4) ซาตูรัมปุนเบอซาตุละห์กาตา ดุวาฮาตีเบอปาตุละห์ยิวา
 ตีเคเตอมุเซอติยาเมอมังกู ฮัมปาบุลาซุตะห์เบอซัมปุลซาตู
- (ท่อนที่ 5) มารีอาเตะ มารีอาบัง (x2) เกอซัลเบอซัรตุวามุดา (x2)
 มารีซามาภาชีช้ายัง (x2) โมฆาฮีดุบกัณบาฮายา (x2)
- (ท่อนที่ 6) วาเลายาฮู วาเลาเตอกัต (x2) ซามาซามามูวาฟากัน (x2)
 ดาตังฮานยาเซอเมินตารา เอินตะห์อีซัลลูลา เกมบาลีเซิมมุลลา (x2)
- (ท่อนสร้อย) เบอร์โมโฮนซัมบะห์ ซัมบะห์เบิรฮายัต ฮายัตเบิรฮายัต กายางันปุรี
 สุมบาปูเตอรี อิมบัสเปอร์มปัต ตูรุนเบอมาลัน เซอราตาเนอรี

3.2 คำแปล

เบอร์โมโฮนซัมบะห์ ซัมบะห์เบิรฮายัต = ขอวิงวอนบูชา บูชาอย่างตั้งใจ
 ฮายัตเบิรฮายัต กายางันปุรี = อยากให้ได้ไป ปราสาทแดนสวรรค์
 สุมบาปูเตอรี อิมบัสเปอร์มปัต = คนรับใช้ เจ้าหญิง และแสงทั้งสี่ทิศ
 ตูรุนเบอมาลัน เซอราตาเนอรี = ต่างลงมาในชั่วข้ามคืน ทั่วทั้งเมือง
 ชุงโฆห์เตริงัน บุกันอีฆาวัน = เรื่องจริงเล่าต่อกันมา ไม่ได้เพ้อเจ้อ
 อันตันเบอตีฆาห์ ซาฮุตตาฮุตตัน = สากข้าวประหลาด พุดเข้าไปเข้ามา
 ซืออานะมุดา ปันดิงปันดาอัน = ทั้งหนุ่มสาว ต่างมองหน้ากัน
 ตูจาเมอลารัง ดาลัมเซิมยุมมัน = ผู้เฒ่าผู้แก่ต่างห้าม ไม่ให้หัวเราะ
 มาลัมเมอจิมเปง เตอริงจาฮายา = คำคินที่มี แสงสดใส

รียาเชอกัมปง อาซิคเปิรเซินดา = ทุกคนทั่วหมู่บ้านต่างอิงออล อยู่ในความสนุกสนาน
 วาเลาปูนดาตัง บายังบายางัน = แม้บางคนจะมา อยู่ในเงามืด
 ดีรีเมอมันตัง จินตาเปอเตอมัน = ตัวเราต้องดู ขอให้เพื่อนด้วย
 ซาตุรุมปูนเบอซาตุละห์กาตา = ข้อหนึ่งขอครอบครัวเป็นปีกแผ่น
 ดุวาฮาตีเบอปาตุละห์ยี่วา = ข้อสองขอหัวใจจิตวิญญาณผูกพันกัน
 ดีคะเตอมูเซอติยาเมอมังกู = ข้อสามสมมติว่าขอให้อยู่รวมกันอย่างซื่อสัตย์
 ฮัมปาบูลาซุตะห์เบอซัมปูลซาตู = ข้อสี่ด้วยที่ผูกปมเดียวแล้ว
 มารีอาเตะ มารีอาบัง = ขอให้น้องชาย ขอให้พี่ชาย
 เกอซัลเบอซัรตุวามูดา = ทั้งเล็กใหญ่หนุ่มแก่
 มารีซามากาซิชายัง = ให้แข่งกันมีรักเดียว
 โมหาฮีดุบกัณบาฮาया = ที่เริ่มต้นใหม่ ขอให้มีความยินดีเท่านั้น
 วาเลายาอู วาเลาเตอกัต = แม้ว่าจะอยู่ไกล แม้ว่าจะอยู่ใกล้
 ซามาซามามูวาฟากัน = ก็ขอให้ได้เหมือนกัน
 ดาตังฮานยาเซอเมินดารา = มาแค่ชั่วครวเท่านั้น
 เอินตะห์อีซัลลูลา = ใครจะรู้ฟุ้งนี้มะรินนี้
 เกมบาลีเซิมมูลา = ก็กลับมาเป็นเหมือนเดิม

4. การวิเคราะห์ทำนอง

4.1 ช่วงเสียง (Range): จากตัวอย่างที่ 4.1 เพลงเบอร์โมโฮน ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต A₃ บนเส้นน้อยที่ 2 ต่ำกว่าบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต C₅ ในช่องที่ 3 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบเส้นประ ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับ คู่ 10 ไมเนอร์ หรือเท่ากับ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 ไมเนอร์ โดยมีระยะช่วงเสียงกลาง หรือระดับเสียงที่ถูกใช้บ่อยครั้งระหว่างโน้ต C ถึงโน้ต A



80 (ท่อนที่ 4)

ชา ตุ รม ปุ น เบอ ชา ตุ ละห์ กา ตา ดู วา ฮา ตี เบอ ชา ตุ ละห์ ยี วา ตี ละ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)

มุ เซอ ตี ยา เมอ มั่ง ฤ ยัม ปา บุ ลา ชุ ตะห์ เบอ ชัม ปุล ชา ตุ มา ริ อ

98

เตะ มา ริ อ บัง มา ริ อ เตะ มา ริ อ บัง เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วา มุ ตา เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วา มุ

105

ตา มา ริ ชา มา กา ชี ชา บัง มา ริ ชา มา กา ชี ชา บัง โม มา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา โม มา ฮี

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 4.1 ช่วงเสียง และบริเวณที่พบ

4.2 ขั้นคู่ (Interval): จากตัวอย่างที่ 4.2 เพลงเบอร์โมโฮน พบว่าการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะคู่ 2 อีกทั้งยังหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างในบางจุด ดังแสดงตัวอย่างในกรอบเส้นประ แต่ก็เป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้น โดยไม่ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด

61 (ท่อนล๊ว)
 ดัง จิน ตา เปอ เตอ มั่น เบอโร โม โฮน ชิม บะหิ ชิม บะหิ เอร อา ยัด อา ยัด เบอ อา ชิล กา บา

70
 จัน ปู ร ชุม ปา ปุด เตอ ร อิม บิล เปอ ริม บิล ตู รน เบอมา ลัน เซอรา ตา เนอ ร

80 (ท่อนที่ 4)
 ชา ตู รน ปูน เบอ ชา ตู ละหิ กา ตา ตู ว่า อา ตี เบอ ชา ตู ละหิ ยี ว่า ตี ละ เตอ

89
 มู เซอ ตี ยา เนอ มัง กู ยัม ปา มู ลา ชู ละหิ เบอ ชิม ปุล ชา ตู มา รี อา

98
 เตะ มา รี อา บัง มา รี อา เตะ มา รี อา บัง เกอ ชิล เบอ ชีร ตู ว่า มู ตา เกอ ชิล เบอ ชีร ตู ว่า มู

105
 ตา มา รี ชา มา กา ชี ชา ยัง มา รี ชา มา กา ชี ชา ยัง ไม ชา ฮี ดบ กัน บา ฮี ยา ไม ชา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)
 ดบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด ชา มา ชา มา มู วา ฟา

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 4.2 ขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction): จากตัวอย่างที่ 4.3 เบอร์โมฮอน พบว่ามีทำนองทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้นหรือลง หรืออีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม เช่น ห้องที่ 72 – 75 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงแคบๆ ระหว่างโน้ต G และโน้ต E และห้องที่ 76 – 79 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต C เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อกลับมาหาโน้ต C อีกครั้งเท่านั้น

ห้องที่ 80 – 83 ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นแคบๆ เหมือนคงที่ระหว่างโน้ต D และโน้ต E ห้องที่ 97 – 99 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับไปมาระหว่างโน้ต G และโน้ต A เสมือนทำนองคงที่ และห้องที่ 107 - 109 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต D เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อกลับมาหาโน้ต D อีกครั้งเท่านั้น

61 (ท่อนล่อ) ดั่ง จิน ตา เปอ เตอ มั่น เบอส์ โม โชน ชัม มะห์ ชัม มะห์ เดอ ชา ยัด ชา ยัด เบอ อา ชัด กา ยา

70 จัน ปุ ี ชุม ปา ปุด เตอ ี อิม บัด เปอ ชัม บัด ตู รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา แอ ี

80 (ท่อนที่ 4) ชา ตู ชุม ปุน เบอ ชา ตู ละห์ กา ตา ตู วา อา ตี เบอ ชา ตู ละห์ ยี วา ตี ละ เตอ

89 มุ เซอ ตี ยา เมอ มัง กุ ยัม ปา บุ ลา ชู ละห์ เบอ ชัม ปุ ลา ชา ตู มา ี อา

98 ละ มา ี อา บัง มา ี อา ละ มา ี อา บัง เกอ ชัด เบอ ชัว ตู วา มุ ตา เกอ ชัด เบอ ชัว ตู วา มุ

105 ตา มา ี ชา มา กา จี ชา บัง มา ี ชา มา กา จี ชา บัง โม ชา ซี คุด กัน บา ซี ยา โม ชา ซี

112 (ท่อนที่ 6) คุด กัน บา ซี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด ชา มา ชา มา มุ วา ฟา

เบอร์โมฮอน: ตัวอย่างที่ 4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง

4.4 โน้ตประดับ (Ornamental): จากตัวอย่างที่ 4.4 เพลงเบอร์โมโฮน ไม่พบว่ามีการใช้โน้ตประดับที่สามารถบันทึกที่ระดับเสียงชัดเจนได้ แต่พบจุดที่มีการตกแต่งการร้องให้ไพเราะขึ้นโดยใช้เทคนิคร้องลูกคอ สังเกตได้ว่ามักเป็นโน้ตเสียงยาว ซึ่งการใช้ลูกคอกนี้เป็นรูปแบบเฉพาะที่มีความคล้ายคลึงกับการทำเทคนิคเสียงระรัว หรือเสียงสั่น (Vibrato) ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

61 (ท่อนล๊วอ)
 ดั่ง จิน ดา เปอ เตอ มั่น เบอ ไร โห โฮน ชัม มะห์ ชัม มะห์ เบิร ซา บัด ซา บัด เบิร อา ซัล กา ยา

70
 ังน ปุ ร์ ชุม ปา ปุด เตอ ร์ อิม บัล เปอ รัม บัด ตู รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา แอ ร์

80 (ท่อนที่ 4)
 ซา ตู รุน ปุน เบอ ซา ตู ละห์ กา ตา ตู วา ซา ตี เบอ ซา ตู ละห์ ยี วา ตี ละ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)
 มุ เซอ ตี ยา เมอ มัง กุ ยัม ปา นู ลา ชู ละห์ เบอ ชัม ปุ ลา ซา ตู _____ มา ร์ อา

98
 ละ มา ร์ อา บัง มา ร์ อา ละ มา ร์ อา บัง เกอ ซัล เบอ ชัร ตู วา มุ ลา เกอ ซัล เบอ ชัร ตู วา มุ

105
 ลา มา ร์ ซา มา กา ชี ซา ยัง มา ร์ ซา มา กา ชี ซา บัง โม มา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา โม มา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)
 ดุบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด ซา มา ซา มา มุ วา ฟา

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 4.4 โน้ตประดับ

5. การวิเคราะห์จังหวะ

5.1 อัตราจังหวะ (Tempo): จากตัวอย่างที่ 5.1 เพลงเบอร์โมโฮน พบว่ามีอัตราจังหวะ 2/4 ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม มีความเร็วเท่ากับ 142 จังหวะเคาะ/นาที ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งเทียบได้กับอัตรา Allegro (จังหวะค่อนข้างเร็ว)

$\text{♩} = 142$
(ท่อนที่ 1)



เบอ ร โม โฮ น ชั ม บะ ห์ ชั ม บะ ห์ เบิ ร ฮา ยั ต ฮา ยั ต เบิ ร ฮา ชั ล กา ยา งั น ปุ ริ

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 5.1 อัตราจังหวะ

5.2 จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic): จากตัวอย่างที่ 5.2 เพลงเบอร์โมโฮน พบว่ามีการใช้จังหวะยก (Anacrusis) ซึ่งก็คือ จังหวะที่เกิดขึ้นต้นประโยค เป็นโน้ตตัวแรก หรือกลุ่มแรกของประโยคที่ไม่ได้เริ่มบนจังหวะแรกของห้อง ดังนั้นจังหวะยกจึงเป็นจังหวะเบาเหมือนเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่ หนักกว่า และมักมีความสำคัญกว่า ทำนองที่เริ่มต้นที่จังหวะยกนั้นจะให้ความรู้สึกที่สบายมากกว่าทำนองที่เริ่มต้นที่จังหวะตก ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

80 (ท่อนที่ 4)



ชา ตู รุ ม ปุ น เบอ ชา ตู ละ ห์ กา ตา ตู วา ฮา ตี เบอ ชา ตู ละ ห์ ยี วา ตี ละ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)



มุ เซอ ตี ยา เมอ มั ง กุ ยั ม ปา บู ลา ชุ ตะ ห์ เบอ ชั ม ปุ ล ชา ตู _____ มา ริ ฮา

98



เตะ มา ริ ฮา บั ง มา ริ ฮา เตะ มา ริ ฮา บั ง เกอ ชั ล เบอ ชั ร ตุ วา มุ ตา เกอ ชั ล เบอ ชั ร ตุ วา มุ

105



ตา มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยั ง มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยั ง โม ฆา ฮี ดุ บ กั น บา ฮี ยา โม ฆา ฮี

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 5.2 จังหวะพิเศษ

5.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm): จากตัวอย่างที่ 5.3 เพลงเบอร์โมโฮน พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ใช้ทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และลักษณะจังหวะที่ถูกใช้ซ้ำจะแสดงในกรอบเส้นประ

61 (ท่อนสร้อย)

ดั่ง จิน ตา เปอ เตอ มัน เบอร์ โม โฮน ชัม มะห์ ชัม มะห์ เบิร ฮา ยัต ฮา ยัต เบิร ฮา ชัล กา ยา

70

จัน ปุ ริ ฮุม ปา ปุต เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม ปัต ตู รุน เบอ มา ลัน เชอ-ริ-ตา เนอ-ริ

80 (ท่อนที่ 4)

ชา ตู รัม ปุน เบอ ชา ตู ละห์ กา ตา ดู วา ฮา ดี เบอ ชา ตู ละห์ ยี วา ดี ละ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)

มุ เชอ ดี ยา เมอ มัง กุ ยัม ปา บูลา ชู ตะห์ เบอ ชัม ปูล ชา ตู มา ริ อา

98

เตะ มา ริ อา บัง มา ริ อา เตะ มา ริ อา บัง เกอ ชัล เบอ ชัร ตู วา มุ ดา เกอ ชัล เบอ ชัร ตู วา มุ

105

ดา มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยัง มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยัง โม ฆา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา โม ฆา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)

ดุบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัต วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัต ชา มา ชา มา มุ วา ฟา

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 5.2 จังหวะพิเศษ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality): จากตัวอย่างที่ 6.1 เพลงเบอร์โมโฮน เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถถือว่าเป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ยังสามารถใช้ระบุกุญแจเสียง (Key) ได้เช่นกัน เพลงนี้ไม่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่เพลงอาจอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต C D E F G A B หรืออยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต A B C D E F G(♯) ที่เป็นกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) เนื่องจากใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน

เมื่อพิจารณาพบว่า มีการให้ความสำคัญกับโน้ต C มาก ซึ่งปรากฏในจังหวะสำคัญ ใช้เปิดประโยค และปิดประโยค ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต C ทำหน้าที่เป็นโทนิค (Tonic) ในเพลง และยังให้ความสำคัญกับโน้ต G และโน้ต E ซึ่งปรากฏบ่อยครั้ง ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งโน้ต G สามารถเป็นตำแหน่งโดมิแนนท์ (Dominant) ของโทนิค C ได้ อีกทั้งโน้ต E ยังเป็นส่วนประกอบในคอร์ดแรกของ C จึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงเบอร์โมโฮนอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์

(ท่อนที่ 1)

เบอร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัด ฮา ยัด เบิร ฮา ชัล กา ยา จัน ปุ ริ

8

ฮม ปา ปุด เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม บัด ตู รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง

6.2 เนื้อดนตรี (Texture): เพลงเบอร์โมโฮน จัดเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) เป็นดนตรีที่มีทำนองเดียว เนื่องจากในการวิเคราะห์เฉพาะโน้ตทางร้องพบว่า ในท่อนสร้อยที่โดยปกติมีลูกคู่ร้องรับใช้โน้ตระดับเสียงเดียวกันไม่พบการร้องประสานเสียงแต่อย่างใด

7. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

7.1 หน่วยย่อยทำนอง (Melodic Unit): จากตัวอย่างที่ 7.1 เพลงเบอร์โมโฮน พบว่ามีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของทำนองที่ปรากฏชัดเจนหลายจุด และมีความสำคัญในการผูกแต่ละทำนองเข้าด้วยกันในรูปแบบที่เหมือนกัน หรือทำนองย่อยเอกอาจแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อยแต่ยังคงแนวคิดเดิม ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

61 (ท่อนสร้อย)

ดัง จิน ตา เปอ เตอ มั่น เบอ ร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัด ฮา ยัด เบิร ฮา ชัล กา ยา

70

กัน ปุ ร์ ฮุม ปา ปุต เตอ ร์ อิม บัล เปอ รัม บัด ตุ รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ร์

80 (ท่อนที่ 4)

ชา ตุ รม ปุน เบอ ชา ตุ ละห์ กา ตา ตุ วั ฮา ตี เบอ ชา ตุ ละห์ ยี วั ตี คะ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)

มุ เซอ ตี ยา เมอ มัง กุ ยัม ปา บุ ลา ชุ ตะห์ เบอ ชัม ปล ชา ตุ _____ มา ร์ ฮา

98

เดะ มา ร์ ฮา บัง มา ร์ ฮา เดะ มา ร์ ฮา บัง เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วั มุ ดา เกอ ชัล เบอ ชัร ตุ วั มุ

105

ดา มา ร์ ชา มา กา ชี ชา บัง มา ร์ ชา มา กา ชี ชา บัง โม ชา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา โม ชา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)

ดุบ กัน บา ฮี ยา วั เลา ยา อุ วั เลา เตอ กัต วั เลา ยา อุ วั เลา เตอ กัต ชา มา ชา มา มุ วั ฟา

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 7.1 หน่วยย่อยทำนอง

7.2 ประโยคเพลง (Phrase): จากตัวอย่างที่ 7.2 เพลงเบอร์โมโฮน พบว่ามีประโยคเพลงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคถาม – ตอบ (Antecedent – Consequent) เนื่องจากมีทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน หรือทำนองมีความยาวเท่ากัน ดังแสดงประโยคถามในกรอบสี่เหลี่ยม และแสดงประโยคตอบในกรอบเส้นประ

ประโยคใหญ่ (Period) คือ ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม – ตอบแต่วรรคตอน (Cadence) ของประโยคหลังต้องมีน้ำหนักมากกว่าประโยคแรก บางครั้งประโยคทั้งสองอาจเหมือนกันโดยตลอด และต่างกันไปโน้ตตัวสุดท้ายเท่านั้น ดังแสดงในวงเล็บปีกกา

61 (ท่อนเลี้ยว)
 ดัง จิน ตา เปอ เตอ มัน เบอ ร โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัต ฮา ยัต เบิร ฮา ชัล กา ยา

70
 ัน ปุ ริ ฮุม ปา ปด เตอ ริ อิม บัล เปอ รัม บัด ตู ริน เบือ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ

80 (ท่อนที่ 4)
 ชา ตู รุม ปุน เบอ ชา ตู ละห์ กา ตา ดู วา ฮา ตี เบอ ชา ตู ละห์ ยี วา ตี คะ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)
 มุ เซอ ตี ยา เมอ มัง กุ ชัม ปา บุ ลา ชุ ตะห์ เบอ ชัม ปล ชา ตู มา ริ ฮา

98
 ตะ มา ริ ฮา บัง มา ริ ฮา ตะ มา ริ ฮา บัง เกอ ชัล เบอ ชัร ตู วา มุ ตา เกอ ชัล เบอ ชัร ตู วา มุ

105
 ตา มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยัง มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยัง โม มา ฮี ดบ กัน บา ฮี ยา โม มา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)
 ดบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัต วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัต ชา มา ชา มา มุ วา ฟา

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 7.2 ประโยคเพลง

7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development): จากตัวอย่างที่ 7.3

เพลงเบอร์โมโฮน พบใช้การซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่ช่วยย้ำความคิดสำคัญ และช่วยยืดความยาวของบทเพลง การซ้ำอาจเป็นการซ้ำบางส่วน ซ้ำทันที หรือซ้ำในภายหลัง ดังแสดงในสี่เหลี่ยม

61 (ท่อนสร้อย)

 ดัง จิน ตา เปอ เตอ มัน เบอร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัด ฮา ยัด เบิร ฮา ชัล กา ยา

70

 จัน ปุ ริ ฮุม ปา ปุด เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม ปัด ตู รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ

80 (ท่อนที่ 4)

 ชา ตู รุม ปุน เบอ ชา ตู ละห์ กา ตา ตู วา ฮา ตี เบอ ชา ตู ละห์ ยี วา ตี ทะ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)

 มุ เซอ ตี ยา เมอ มัง กุ ยัม ปา บุ ลา ชุ ทะห์ เบอ ชัม ปลุ ชา ตู _____ มา ริ ฮา

98

 ตะ มา ริ ฮา บัง มา ริ ฮา ตะ มา ริ ฮา บัง เกอ ชัล เบอ ชัร ตู วา มุ ดา เกอ ชัล เบอ ชัร ตู วา มุ

105

 ดา มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยัง มา ริ ชา มา กา ชี ชา ยัง โม ชา ฮี ดุบ กัน บา ฮี ยา โม ชา ฮี

112 (ท่อนที่ 6)

 ดุบ กัน บา ฮี ยา วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด วา เลา ยา อุ วา เลา เตอ กัด ชา มา ชา มา มุ วา ฟา

เบอร์โมโฮน: ตัวอย่างที่ 7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง

8. การวิเคราะห์สัจคีตลักษณ์

รูปแบบสัจคีตลักษณ์ (Musical Form): จากตัวอย่างที่ 8 เพลงเบอร์โมโฮน ประกอบไปด้วย เนื้อร้อง 6 ท่อนหลัก และท่อนสร้อย กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทน ดังนี้

ท่อนที่ 1 แทนด้วย A

(ท่อนที่ 1)



เบอร์ โม โฮน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา ยัต ฮา ยัต เบิร อา ชัล กา ยา จัน ปุ ริ

8



ฮุม ปา ปุต เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม ปัต ตู รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ

ท่อนที่ 2 แทนด้วย A

24 (ท่อนที่ 2)



ฮุม ปา ปุต เตอ ริ อิม บัส เปอ รัม ปัต ตู รุน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ ริ ชุง โหม่ เต ริ

33



จัน บุ กัน อี มา วัน อัน ตัน เปอ ดี มาห์ ชา ฮุด ชา ฮู ตัน ซี อา นะ มุ ตา ปัน ดัง

42 (ท่อนที่ 3)



ปัน ดา อัน ตู จา เมอ ลา รัง ดา ลัม เขิม ยุม มั่น มา ลัม เมอ จิม เปง เตอ รัง จา ฮา ยา

ท่อนที่ 3 แทนด้วย A

42 (ท่อนที่ 3)

ปิ่น ดา อัน ตุ จา เมอ ลา รัง ดา ลัม เข็ม ยม มั่น มา ลัม เมอ จิม เปง เตอ รัง จา ฮา ยา

52

รี ยา เซอ กัม ปง อา ชิค เบิร เขิน ดา วา เลา ปน ดา ตัง บา ยัง บา ยา งั้น ดี รี เมอ มั่น

61 (ท่อนสร้อย)

ดั่ง จิน ดา เปอ เตอ มั่น เบอรั โม โสน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา บัด ฮา บัด เบิร อา ชัด กา ยา

ท่อนสร้อย แทนด้วย A

16 (ท่อนสร้อย)

เบอรั โม โสน ชัม บะห์ ชัม บะห์ เบิร ฮา บัด ฮา บัด เบิร อา ชัด กา ยา งั้น ปุ รี

24 (ท่อนที่ 2)

ฮุม ปา ปุต เตอ รี อิม บัส เปอ รัม บัด ตุ รน เบอ มา ลัน เซอ รา ตา เนอ รี ชุง โหมห์ เต รี

ท่อนที่ 4 แทนด้วย B

80 (ท่อนที่ 4)

ฮา ตุ รุม ปน เบอ ฮา ตุ ละห์ กา ตา ตุ วา ฮา ดี เบอ ฮา ตุ ละห์ ยี วา ดี คะ เตอ

89 (ท่อนที่ 5)

มุ เซอ ดี ยา เมอ มั่ง ฤ ยัม ปา บุ ลา ชู ดะห์ เบอ ชัม ปล ฆา ตุ _____ มา รี อา

ท่อนที่ 5 แทนด้วย C



ท่อนที่ 6 แทนด้วย C



เบอร์โมฮोन: ตัวอย่างที่ 8 สังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

**[ท่อน 1 (ท่อนสร้อย) / ท่อน 2 / ท่อน 3 (ท่อนสร้อย)
/ ท่อนที่ 4 / ท่อนที่ 5 / ท่อนที่ 6 (ท่อนสร้อย)]**

ซึ่งในท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 ท่อนที่ 3 และท่อนสร้อย หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าโครงสร้างทั้งลักษณะจังหวะ และระดับเสียงเหมือนกันทั้งหมด จึงสรุปโครงสร้างนี้แทนด้วยตอน [A] ในส่วนของท่อนที่ 4 ที่จังหวะแตกต่างออกไปแทนด้วยตอน [B] ท่อนที่ 5 ท่อนที่ 6 หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าโครงสร้างทั้งลักษณะจังหวะ และระดับเสียงคล้ายคลึงกัน จึงสรุปโครงสร้างนี้แทนด้วยตอน [C] เมื่อนำมาจัดเรียงโครงสร้างตามแนวทางโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังนี้

[AA / A / AA / B / C / CA] หรือ [A / B / C / A]

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงเบอร์โมฮอน ใช้รูปแบบใกล้เคียงกับ สังกิตลักษณ์รอนโด (Rondo Form) เป็นสังคิตลักษณ์ที่มีการนำเอาทำนองหลักกลับมาหลายครั้ง การนำเสนอทำนองหลักนี้จะสลับกับท่อนต่าง รอนโดเป็นสังคิตลักษณ์ประเภทแรกที่มีโครงสร้างใหญ่ บทเพลงที่อยู่ใน สังกิตลักษณ์รอนโดมีลักษณะพิเศษ คือ มักอยู่ในอัตราเร็ว มีชีวิตชีวาสนุกสนาน ทำนองหลักต้องเป็นทำนองที่สะดุดหูจำได้ง่าย เมื่อถูกนำมาเล่นซ้ำผู้ฟังจะจำได้ทันที

เพลง ซอลาตุลลอฮ์

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

ซอลาตุลลอฮ์ เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “นมัสการแด่พระเจ้า” มาจากบทกลอนซึ่งไว้ใช้สำหรับการขับลำนำที่มีชื่อเต็มว่า “ซาลาวาต บัดร์” หรือ “ซอลาวาต บัดริยะฮ์” (Salawat Badr ; Solawat Badariyah) เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “บทสรรเสริญคืนวันเพ็ญ” ซึ่งที่มาของบทกลอนนี้สันนิษฐานว่ามาจากหนังสือชื่อว่า “มัญมูอะฮ์ เมาลูต ชะรอฟีล อะนาม” หรือเรียกสั้นๆว่า “บรัชันญี” ประพันธ์โดย “อัลลามะฮ์ มุฮัดดิษ ชัยยิดญะฮ์ฟัร อิบนุอะซัน อิบนิอับดุลการิม อัลบรัชันญีย์” ภายในหนังสือเล่มนี้ประกอบไปด้วยบทร้อยแก้ว และร้อยกรองต่างๆ มากมาย ที่ผู้คนทั่วไปทั้งชาวอาหรับและชาวมลายู นิยมนำมาอ่านกันในวันรำลึกวันคล้ายวันประสูติท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ช.ล.) หรือวันเมาลิดนบี

บรัชันญี เป็นหนังสือที่ได้เล่าเรื่องราวชีวประวัติของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ช.ล.) โดยต้นฉบับเดิมเป็นภาษาอาหรับ และมีการแปลออกไปเป็นภาษาต่างๆ เช่น ภาษาไทย ภาษามลายู ภาษาแอฟริกา ฯลฯ เพื่อให้ผู้อ่าน หรือผู้ฟัง ศึกษาและเข้าใจถึงเรื่องราวต่างๆ อย่างไรก็ตามแต่นักวิชาการศาสนาอิสลามส่วนใหญ่เชื่อว่าเนื้อความบางส่วนของหนังสือเล่มนี้ไม่สามารถนำมาเป็นข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ได้ เนื่องจากว่าบางบทบางตอนมีความเป็นเทพนิยายมากเกินไป และยังไม่มียุทธศาสตร์อื่นๆ ที่สามารถนำมาอ้างอิงให้น้ำหนักกับหนังสือเล่มนี้ได้เต็มที่ อย่างไรก็ตามแต่เนื้อหาที่เป็นบทซอลาวาต หรือบทสรรเสริญก็ยังคงเป็นที่นิยมนำมาอ่านกันอย่างต่อเนื่องสำหรับชาวมุสลิม เพราะมีหลักฐานกล่าวถึงความประเสริฐที่จะได้รับจากการอ่าน ซึ่งการอ่าน ซอลาวาตนี้ไม่จำเป็นต้องอ่านถูกอักขระเช่นการอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน แต่การใส่ท่วงทำนองต่างๆ ประกอบลงไปนั้นก็เพื่อดึงดูดให้ผู้คนสนใจ และให้เกิดสุนทรียะจากการรับฟังในโอกาสต่างๆ ที่จัดขึ้นเท่านั้น

บทเพลงซอลาตุลลอฮ์นั้นเป็นบทสรรเสริญที่มีการร้องท่วงทำนองแตกต่างกันไปแต่ละภูมิภาคของโลก รูปแบบที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบียใช้ร้องบรรเลงอยู่ปัจจุบันนี้เป็นฉบับที่ใช้ทำนองเหมือนกับที่นิยมใช้ร้องในประเทศมาเลเซีย โดยมีการปรับปรุงทำนองเพียงบางตอนเท่านั้น เนื่องจากต้นฉบับเดิมค่อนข้างมีการใช้ทำนองซ้ำไปซ้ำมาเพื่อรักษาลักษณะการเป็นล่านำไม่ให้อึดเหมือนบทเพลงมากจนเกินไป

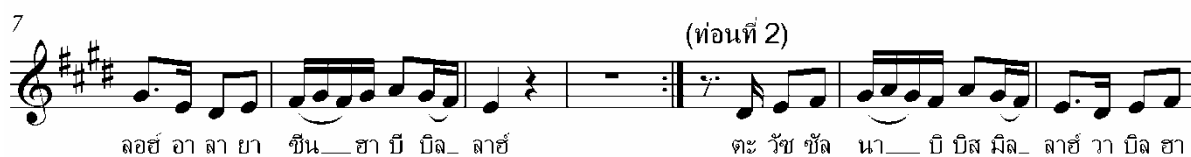
เพลงซอลาตุลลอฮ์ เป็นเพลงที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาราเบีย ใช้บรรเลงในหลากหลายโอกาส เช่น งานเมาลิดนบี งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส (วาลีมะห์) งานระดมทุนการกุศล ฯลฯ และได้รับความนิยมจากอย่างสูง เนื่องจากผู้ฟังสามารถรับอรรถรสความไพเราะของท่วงทำนองที่ง่าย ๆ ซ้ำไปซ้ำมาเหมือนอยู่ในภวังค์ อีกทั้งยังมีเนื้อหาเป็นบทสรรเสริญทำให้ผู้ฟังนี้ร้องตามถึงแม้ว่าจะเข้าใจความหมายไม่ได้ทั้งหมด เพราะเชื่อว่าจะได้รับอานิสงค์ผลบุญจากการร้องตามอีกด้วย

2. โน้ตทำนองร้อง

ขอลาตุลลอฮ์

♩ = 52

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)



3. เนื้อร้อง และความหมาย

3.1 เนื้อร้อง

(ท่อนที่ 1) ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาตอฮา รอซูลิลลาฮ์

ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาયાซีน รอซูลิลลาฮ์

(ท่อนสร้อย) ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาตอฮา รอซูลิลลาฮ์

ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาયાซีน รอซูลิลลาฮ์

(ท่อนที่ 2) ตะวัซซัลนา บิ บิสมิลลาฮ์ วา บิลฮาดี รอซูลิลลาฮ์

วากุลลิ มูจาฮิดิลิลลาฮ์ บิอะฮ์ลิล บัฎริยาอ์ลลอฮ์

(ท่อนสร้อย) ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาตอฮา รอซูลิลลาฮ์

ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาયાซีน รอซูลิลลาฮ์

(ท่อนที่ 3) อิลาฮี ซัลลิมิลอุมมะฮ์ มินัลอาฟาติวัลนิคมะห์

วามินฮัมมิ วามินอุมมา บิอะฮ์ลิล บัฎริยาอ์ลลอฮ์

(ท่อนสร้อย) ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาตอฮา รอซูลิลลาฮ์

ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลเลาะห์ อาลาયાซีน รอซูลิลลาฮ์

3.2 คำแปล

ซอลาตุลลอฮ์ ซาลามุลลอฮ์ = ขอนมัสการแด่พระเจ้า ขอศานติสุขแห่งพระเจ้า

อาลาตอฮา รอซูลิลลาฮ์ = จาก “ตอฮา”¹ (ไปยัง) ศาสนทูตของพระเจ้า

อาลายาซีน ฮาบีบิลลาฮ์ = จาก “ยาซีน”² (ไปยัง) ผู้เป็นที่โปรดปรานของพระเจ้า

ตะวัซซัลนา บิ บิสมิลลาฮ์ = พวกเรามา ด้วยพระนามของพระเจ้า

วาบิลฮาดี รอซูลิลลาฮ์ = และด้วยคำสั่งสอน จากศาสนทูตของพระเจ้า

วากุลลิ มูจาฮิดิลิลลาฮ์ = และเหล่าบรรดา นักรบของพระเจ้า (หมายถึง เทวทูต)

บิอะฮ์ลิล บัฎริ ยาอ์ลลอฮ์ = กับมนุษย์ทั้งหลาย และจันทร์เต็มดวง โอ...พระเจ้า

อิลาฮี ซัลลิมิลอุมมะฮ์ = พระผู้เป็นเจ้า (ได้โปรดประทาน) สันติสุขแก่ประชาชาติ

มินัลอาฟาติ วัลนิคมะห์ = (ให้ปลอดภัย) จากโรคร้าย และภัยพิบัติ

วามินฮัมมิ วามินอุมมา = และขอพวกเขา (ให้พ้น) จากความผิดหวัง

1. ตอฮา คือ ชื่อซูเราะห์ (บท) ลำดับที่ 20 ในคัมภีร์อัลกุรอานที่มีความประเสริฐ และได้ผลบุญมากในการอ่าน ชื่อของบทนี้ประกอบด้วยตัวอักษรภาษาอาหรับ 2 ตัว ที่ไม่มีผู้ใดรู้ความหมายเว้นแต่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) เท่านั้น

2. ยาซีน คือ ชื่อซูเราะห์ (บท) ลำดับที่ 36 ในคัมภีร์อัลกุรอานที่มีความประเสริฐ และได้ผลบุญมากในการอ่าน จัดเป็นหัวใจของคัมภีร์อัลกุรอาน ชื่อของบทนี้ประกอบด้วยตัวอักษรภาษาอาหรับ 2 ตัว ที่ไม่มีผู้ใดรู้ความหมายเว้นแต่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) เท่านั้น

4. การวิเคราะห์ทำนอง

4.1 ช่วงเสียง (Range): จากตัวอย่างที่ 4.1 เพลงซอลาตุลลอห์ ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต D# ไตเส้นที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต E $\natural$ ในช่องที่ 4 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบเส้นประ ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับ คู่ 9 ไมเนอร์ หรือเท่ากับ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 2 ไมเนอร์ โดยมีระยะช่วงเสียงกลาง หรือระดับเสียงที่ถูกใช้บ่อยครั้งระหว่างโน้ต E ถึงโน้ต C#

21 (ท่อนสร้อย)

ซอ ลา ตุล ลอฮ์ ซา ลา มุล เลาะฮ์ อา ลา ตอ ซา รอ ชู ลิล ลอฮ์ ซอ ลา ตุล ลอฮ์ ซา ลา มุล

27 (ท่อนที่ 3)

ลอฮ์ อา ลา ยา ซิน ซา บี บิล ลอฮ์ อี ลา ฮี ซัล ลี มิด อุม มะห์ มินัล อา ฟา ตี วัล นิก

35

มะห์ อี ลา ฮี ซัล ลี มิด อุม มะห์ มินัล อา ฟา ตี วัล นิก มะห์ วา มิน ฮัม มิว วา มิน อุม

43

มา บี อะฮ์ ลิล บัด ริ ยา อัล ลอฮ์ วา มิน ฮัม มิว วา มิน อุม มา บี อะฮ์ ลิล บัด ริ ยา อัล เลาะฮ์

ซอลาตุลลอห์: ตัวอย่างที่ 4.1 ช่วงเสียง และบริเวณที่พบ

4.2 ขั้นคู่ (Interval): จากตัวอย่างที่ 4.2 เพลงซอลาตุลลอฮ์ พบว่ามีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะคู่ 2 อีกทั้งยังหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างในบางจุด ดังแสดงตัวอย่างในกรอบเส้นประ แต่ก็เป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้น โดยไม่ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)



ขอ ลา คุล ลอช ฆา ลา มุล เลาะช อา ลา คอ ฆา ฆอ ชู ลิล ลาช ขอ ลา คุล ลอช ฆา ลา มุล

7 ลอช อา ลา ฆา ชิน ฆา บี บิล ลาช (ท่อนที่ 2) ตะ ฆิ ชิล นา บี บิล มุล ลาช วา บิล ฆา

14 คี ฆอ ชู ลิล ลาช วา คุล ลี มุ จา ชี คุล ลิล ลาช บี อะช คุล บัด ฆิ ฆา อัล เลาะช

21 (ท่อนสร้อย) ขอ ลา คุล ลอช ฆา ลา มุล เลาะช อา ลา คอ ฆา ฆอ ชู ลิล ลาช ขอ ลา คุล ลอช ฆา ลา มุล

27 (ท่อนที่ 3) ลอช อา ลา ฆา ชิน ฆา บี บิล ลาช อี ลา ชี ชิล ลี มุล อุม มะห์ มินัล อา ฟา ตี วิล นิก

35 มะห์ อี ลา ชี ชิล ลี มุล อุม มะห์ มินัล อา ฟา ตี วิล นิก มะห์ วา มิน ชัม มิว วา มิน อุม

43 มา บี อะช คุล บัด ฆิ ฆา อัล ลอช วา มิน ชัม มิว วา มิน อุม มา บี อะช คุล บัด ฆิ ฆา อัล เลาะช

ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 4.2 ขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction): จากตัวอย่างที่ 4.3 เพลงซอลาตุลลอฮ์ พบว่ามีทำนองทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้นหรือลง หรืออีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม เช่น ท่อนที่ 1 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต E เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อกลับมาหาโน้ต E อีกครั้งเท่านั้น และท่อนที่ 3 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต B เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อกลับมาหาโน้ต B อีกเช่นกัน

อีกทั้งพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลง ดังแสดงในกรอบเส้นประ เช่น ท่อนที่ 1 จะเห็นว่าทำนองมีทิศทางเคลื่อนที่ลงจากโน้ต B ไปหาโน้ต E และท่อนที่ 3 ทำนองมีทิศทางเคลื่อนที่ลงจากโน้ต E ไปหาโน้ต B

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสลับ)

ขอ ลา ตุล ลอช้_ชา ลา มุล_เลาะห์ อา ลา ตอ ชา_รอ ชู ลิล_ลาช้ ขอ ลา_ตุล_ลอช้ ชา ลา_มุล_

7 ลอช้ อา ลา ยา ชิน_ชา บี บิล_ลาช้

(ท่อนที่ 2)

ตะ วัช ชัด นา_บี บิล_ลาช้ ลา วัช ชัด

14 ตี_รอ ชู ลิล_ลาช้ วัช ชัด ลี มุ จา ชี ลิล_ลาช้ บี อะช้ ลิล บัด วัช ชัด_เลาะห์

21 (ท่อนสลับ)

ขอ ลา ตุล ลอช้_ชา ลา มุล_เลาะห์ อา ลา ตอ ชา_รอ ชู ลิล_ลาช้ ขอ ลา_ตุล_ลอช้ ชา ลา_มุล_

27 (ท่อนที่ 3)

ลอช้ อา ลา ยา ชิน_ชา บี บิล_ลาช้

อึ ลา ชี ชัด ลี มุล อุม มะห์ มี นิล อา ฟา ตี วัช นิก

35 มะห์

อึ ลา ชี ชัด ลี มุล อุม มะห์ มี นิล อา ฟา ตี วัช นิก มะห์

วา มิน ชิม มีว วา มิน อุม

43 มา บี อะช้ ลิล บัด วัช ชัด ลอช้ วา มิน ชิม มีว วา มิน อุม มา บี อะช้ ลิล บัด วัช ชัด_เลาะห์

ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง

5. การวิเคราะห์จังหวะ

5.1 อัตราจังหวะ (Tempo): จากจากตัวอย่างที่ 5.1 เพลงซอลาตุลลอฮ์ พบว่ามีอัตราจังหวะ 2/4 ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม มีความเร็วเท่ากับ 52 จังหวะเคาะ/นาที ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งเทียบได้กับอัตรา Largo (จังหวะช้ามากสง่างาม)

$$\bullet = 52$$

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)



ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 5.1 อัตราจังหวะ

5.2 จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic): จากตัวอย่างที่ 5.2 เพลงซอลาตุลลอฮ์ พบว่ามีการใช้จังหวะยก (Anacrusis) ซึ่งก็คือ จังหวะที่เกิดขึ้นต้นประโยค เป็นโน้ตตัวแรก หรือกลุ่มแรกของประโยคที่ไม่ได้เริ่มบนจังหวะแรกของห้อง ดังนั้นจังหวะยกจึงเป็นจังหวะเบาเหมือนเป็นการเตรียมเข้าสู่โน้ตบนจังหวะที่หนักกว่า และมักมีความสำคัญกว่า ทำนองที่เริ่มต้นที่จังหวะยกนั้นจะให้ความรู้สึกที่สบายมากกว่าทำนองที่เริ่มต้นที่จังหวะตก ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

21 (ท่อนสร้อย)



27

(ท่อนที่ 3)



35



43



ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 5.2 จังหวะพิเศษ

5.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm): จากตัวอย่างที่ 5.3 เพลงซอลาตุลลอฮ์ พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ใช้ทั้งหมด 4 รูปแบบ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และลักษณะจังหวะที่ถูกใช้ซ้ำจะแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนเลว้อย)



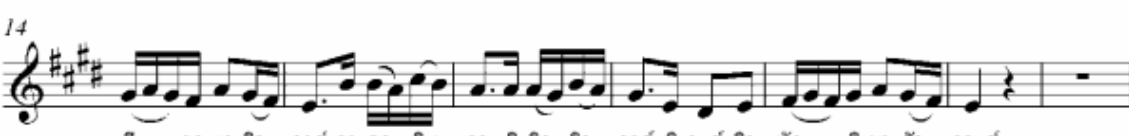
ซอล ลา ตุล ลอฮ์ ซา ลา มุลเลาะห์ อลา ลา ทอ ซา รอ ชู ลิล ลอฮ์ ซอล ลา ตุล ลอฮ์ ซา ลา มุลเลาะห์

7 (ท่อนที่ 2)



ลอฮ์ อลา ลา บา ซิน ซา บี บิล ลอฮ์ ตะ วัช ซัล นา บี บิล มิล ลอฮ์ วา บิล ซา

14



ดี รอ ชู ลิล ลอฮ์ วา กุล ลี มุ จา ยี คิล ลิล ลอฮ์ บี อะฮ์ ลิล บัด รี บา อัลเลาะห์

21 (ท่อนเลว้อย)



ซอล ลา ตุล ลอฮ์ ซา ลา มุลเลาะห์ อลา ลา ทอ ซา รอ ชู ลิล ลอฮ์ ซอล ลา ตุล ลอฮ์ ซา ลา มุลเลาะห์

27 (ท่อนที่ 3)



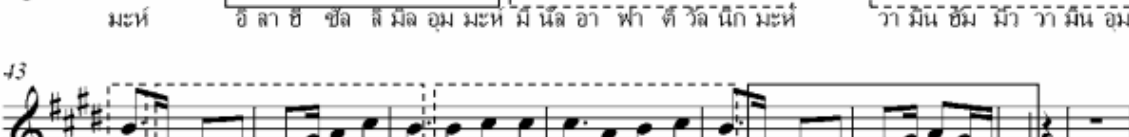
ลอฮ์ อลา ลา บา ซิน ซา บี บิล ลอฮ์ อี ลา ฮี ซัล ลี มิล อุม มะห์ มี นัล อา ฟา ตี วัล เนก

35



มะห์ อี ลา ฮี ซัล ลี มิล อุม มะห์ มี นัล อา ฟา ตี วัล เนก มะห์ วา มิน ฮัม มิว วา มิน อุม

43



มา บี อะฮ์ ลิล บัด รี บา อัล ลอฮ์ วา มิน ฮัม มิว วา มิน อุม มา บี อะฮ์ ลิล บัด รี บา อัลเลาะห์

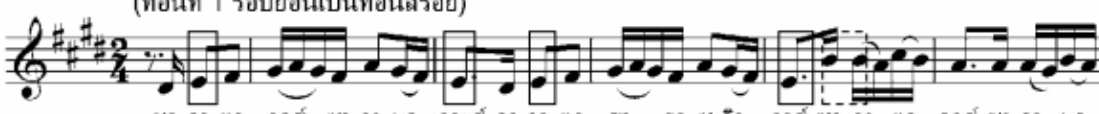
ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 5.3 ลักษณะจังหวะ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality): จากตัวอย่างที่ 6.1 เพลงซอลาตุลลอฮ์ เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถถือว่าเป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ยังสามารถใช้ระบุกุญแจเสียง (Key) ได้เช่นกัน เพลงนี้ติดเครื่องหมายชาร์ป (Sharp ; #) 4 ตำแหน่ง ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่เพลงอาจอยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต E F# G# A B C# D# หรืออยู่ในกุญแจเสียง C# ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต C# D# E F# G# A B(##) ที่เป็นกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) เนื่องจากใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน

เมื่อพิจารณาพบว่า มีการให้ความสำคัญกับโน้ต E มาก ซึ่งปรากฏอยู่หลายครั้งในจังหวะสำคัญ ใช้เปิดประโยค และปิดประโยค ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต E ทำหน้าที่เป็นโทนิค (Tonic) ในเพลง อีกทั้งยังให้ความสำคัญกับโน้ต B เป็นเสียงสูงสุด และใช้เปิดประโยคเพลง ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งโน้ต B สามารถเป็นตำแหน่งโดมิแนนท์ (Dominant) ของโทนิค E ได้ จึงสามารถสรุปได้ว่า เพลงซอลาตุลลอฮ์อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)



ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์

7 (ท่อนที่ 2)



ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์ ซอลาตุลลอฮ์

ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง

6.2 เนื้อดนตรี (Texture): เพลงซอลาตุลลอฮ์ จัดเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) เป็นดนตรีที่มีทำนองเดียว เนื่องจากในการวิเคราะห์เฉพาะโน้ตทางร้องพบว่า ในท่อนสร้อยที่โดยปกติมีลูกคู่ร้องรับ ใช้โน้ตระดับเสียงเดียวกันไม่พบการร้องประสานเสียงแต่อย่างใด

7.2 ประโยคเพลง (Phrase): จากตัวอย่างที่ 7.2 เพลงซอลาตุลลอฮ์ พบว่ามีประโยคเพลงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคถาม – ตอบ (Antecedent – Consequent) เนื่องจากมีทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน หรือทำนองมีความยาวเท่ากัน ดังแสดงประโยคถามในกรอบสี่เหลี่ยม และแสดงประโยคตอบในกรอบเส้นประ

ประโยคใหญ่ (Period) คือ ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม – ตอบแต่วรรคตอน (Cadence) ของประโยคหลังต้องมีน้ำหนักมากกว่าประโยคแรก บางครั้งประโยคทั้งสองอาจเหมือนกันโดยตลอด และต่างกันว่าโน้ตตัวสุดท้ายเท่านั้น ดังแสดงในวงเล็บปีกกา

(พ่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นพ่อนสร้อย)

ขอ ลา ตุล ลอช...ชา ลา มุล...เลาะช...ฮา ลา คอ...ชา...รอ ชู ลิล...ลาช...ขอ ลา...ตุล...ลอช...ชา ลา...มุล...

7 (พ่อนที่ 2)

ลอช...ฮา ลา...ยา...ชีเน...ชา บี...บิล...ลาช...ตะ...วัช...ซัด...นา...บี...บิล...มิล...ลาช...วา...บิล...ฮา

14

ติ...รอ ชู...ลิล...ลาช...วา...กุล...ดิล...จา...ชี...ดิล...ลิล...ลาช...บี...อะช...ดิล...บัต...รี...บา...อัล...เลาะช...

21 (พ่อนสร้อย)

ขอ ลา ตุล ลอช...ชา ลา มุล...เลาะช...ฮา ลา คอ...ชา...รอ ชู ลิล...ลาช...ขอ ลา...ตุล...ลอช...ชา ลา...มุล...

27 (พ่อนที่ 3)

ลอช...ฮา ลา...ยา...ชีเน...ชา บี...บิล...ลาช...อี...ลา...ชี...ซัด...ลี...มิล...อุม...มะห...มิ...นัล...ฮา...ฟา...ติ...วิล...นิก...

35

มะห...อี...ลา...ชี...ซัด...ลี...มิล...อุม...มะห...มิ...นัล...ฮา...ฟา...ติ...วิล...นิก...มะห...วา...มิน...ซิม...มิว...วา...มิน...อุม...

43

มา...บี...อะช...ดิล...บัต...รี...บา...อัล...ลอช...วา...มิน...ซิม...มิว...วา...มิน...อุม...มา...บี...อะช...ดิล...บัต...รี...บา...อัล...เลาะช...

ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 7.2 ประโยคเพลง

7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development): จากตัวอย่างที่ 7.3 เพลงซอลาตุลลอห์ พบใช้การซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่ช่วยย้ำความคิดสำคัญ และช่วยยืดความยาวของบทเพลง การซ้ำอาจเป็นการซ้ำบางส่วน ซ้ำทันที หรือซ้ำในภายหลัง ดังแสดงในสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการใช้ห่วงลำดับทำนอง (Sequence) คือ เทคนิคการซ้ำทันทีแต่ต่างระดับเสียง ซึ่งทำให้ประโยคยาวขึ้น และทำให้เพลงดำเนินไปโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่ ดังแสดงในรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)



ขอ ลา ตุล ลอชี่ ขา ลา มุล เลาะซี่ อา ลา ต่อ ขา รอ ชู ลิล ลาชี ขอ ลา ตุล ลอชี่ ขา ลา มุล

7 ลอชี่ อา ลา ยา ชิน ขา บี บิล ลาชี ตะ วัช ชัด นา บี บิล ลิล ลาชี วา บิล ชาดิ

14 รอ ชู ลิล ลาชี วา กุล ลี มุ จา ชี ลิล ลิล ลาชี บี อะซี่ ลิล บัด ริ บา อัล เลาะซี่

21 (ท่อนสร้อย) ขอ ลา ตุล ลอชี่ ขา ลา มุล เลาะซี่ อา ลา ต่อ ขา รอ ชู ลิล ลาชี ขอ ลา ตุล ลอชี่ ขา ลา มุล

27 (ท่อนที่ 3) ลอชี่ อา ลา ยา ชิน ขา บี บิล ลาชี อี ลา ชี ชัด ลี มิล อุม มะห์ มินัล อา ฟา ตี วัล นิร

35 มะห์ อี ลา ชี ชัด ลี มิล อุม มะห์ มินัล อา ฟา ตี วัล นิร มะห์ วา มิน ชิม มิ่ว วา มิน อุม

43 มา บี อะซี่ ลิล บัด ริ บา อัล ลอชี่ วา มิน ชิม มิ่ว วา มิน อุม มา บี อะซี่ ลิล บัด ริ บา อัล เลาะซี่

ซอลาตุลลอห์: ตัวอย่างที่ 7.4 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง

8. การวิเคราะห์สัณยศาสตร์

รูปแบบสัณยศาสตร์ (Musical Form): จากตัวอย่างที่ 8 เพลงซอลาตุลลอฮ์ ประกอบไปด้วย เนื้อร้อง 3 ท่อนหลัก และท่อนสร้อย กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทน ดังนี้

ท่อนที่ 1 แทนด้วย A

(ท่อนที่ 1 รอบย้อนเป็นท่อนสร้อย)



7

(ท่อนที่ 2)



ท่อนที่ 2 แทนด้วย A

7

(ท่อนที่ 2)



14



ท่อนสร้อย แทนด้วย A

51

(ท่อนสร้อย)



57



ท่อนที่ 3 แทนด้วย B

(ท่อนที่ 3)

27

 ลอช อา ลา ยา ชิน_ชา บี บิล_ลาช อี ลา ชี ชัล ลี มิล อุม มะห์ มี นัล อา ฟา ตี วัล นิก

35

 มะห์ อี ลา ชี ชัล ลี มิล อุม มะห์ มี นัล อา ฟา ตี วัล นิก มะห์ วา มิน ชัม มิว วา มิน อุม

43

 มา บี อะช ลิล บัด ริ ยา อัล ลอช วา มิน ชัม มิว วา มิน อุม มา บี อะช ลิล บัด ริ ยา อัล_เลอะช

ซอลาตุลลอฮ์: ตัวอย่างที่ 8 สังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

[ท่อน 1 (ท่อนสร้อย) / ท่อน 2 (ท่อนสร้อย) / ท่อน 3 (ท่อนสร้อย) ย้อน]

ซึ่งในท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 และท่อนสร้อย หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าโครงสร้างทั้งลักษณะ จังหวะ และระดับเสียงเหมือนกันทั้งหมด จึงสรุปโครงสร้างนี้แทนด้วยตอน [A] ในส่วนของท่อนที่ 3 ที่มีลักษณะจังหวะ และระดับเสียงแตกต่างออกไปจากท่อนอื่นๆ แทนโครงสร้างนี้ด้วยตอน [B] เมื่อนำมาจัดเรียงโครงสร้างตามแนวทางโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังนี้

[A A / A A / B A B A] หรือ [: A A : / : B A' :]

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงซอลาตุลลอฮ์ ใช้สังคีตลักษณ์สองตอน (Binary form หรือ Two-part form) หรือสังคีตลักษณ์เอบี (AB form) แบบย้อนกลับ เนื่องจากการนำเสนอเพลงในท่วงทำนองหลักตอน [A] จากนั้นได้เข้าสู่ทำนองตอน [B] และย้อนกลับที่ทำนองตอน [A] อีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ผู้ฟังย้อนระลึกถึงทำนองแรกที่เสนอมาก่อนแล้ว สาเหตุที่ไม่คิดเป็นสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) เนื่องจากต้องพิจารณาความสำคัญของเครื่องหมายย้อนด้วย

เพลง เซอกาลาบุหลัน

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

เพลงเซอกาลาบุหลัน เป็นภาษามลายูแปลว่า “พระจันทร์เสี้ยว” วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่ อาราเบีย เรียกชื่อเพลงนี้จากคำร้องประโยคแรกของบทเพลง เนื่องจากว่าได้หลงลืมชื่อเดิมของเพลงนี้แล้ว และได้ปรับปรุงแนวดนตรีในรูปแบบของตัวเองเรียบร้อยแล้ว

บทเพลงนี้กล่าวถึงความประเสริฐ และกิจกรรมในวันตรุษอิสลาม ซึ่งมี 2 วันในแต่ละปี คือ วันฉลองออกศีลอด และวันฉลองเทศกาลฮัจญ์ ซึ่งทั้ง 2 วันนี้ในภาษามลายู และชาวไทยมุสลิมในภาคใต้เรียกว่า “วันฮารีรายอ” หรือวันใหญ่ โดยจะมีกิจกรรมเฉลิมกันสนุกสนาน มีการเยี่ยมเยียน พบปะญาติพี่น้อง รับประทานอาหาร และร่วมกล่าวคำสวดดีพระอัลเลาะห์เจ้าอย่างพร้อมเพรียงกัน

เหตุที่วันฮารีรายอเกี่ยวข้องกับคืนพระจันทร์เสี้ยวเนื่องจากกว่าศาสนาอิสลามใช้ปฏิทินทางจันทรคติ เมื่อเข้าเหตุการณ์วันสำคัญทางศาสนาจะใช้วิธีการสังเกตท้องฟ้าในช่วงเวลาเฉพาะที่เรียกว่า “ดูเดือน” ว่าเห็นดวงจันทร์แล้วหรือไม่ ซึ่งเมื่อปรากฏเห็นเสี้ยวจันทร์ก็จะประกาศเป็นวันตรุษอิสลามต่อไป

สำหรับวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบียนั้น ได้รับเอาเพลงนี้มาบรรเลงโดยดัดแปลงจากเพลงอนาซีดมลายูใช้เนื้อร้องภาษามลายูที่มีอยู่ก่อนตามต้นฉบับมาทั้งหมดโดยไม่มี การเปลี่ยนแปลงคำร้องใดๆ แต่เนื่องจากว่าเป็นการร้องตามที่ได้ยินจึงทำให้คำร้องผิดเพี้ยนไปมาก มีการเปลี่ยนแปลงดนตรีในลักษณะของการเพิ่มเติมตอนเกริ่นนำ (Introduction) ก่อนเข้าเนื้อร้อง เพิ่มดนตรีเชื่อมระหว่างแต่ละท่อน เพิ่มจุดร้องลูกคู่ในตอนสร้อยเพลง (Chorus) เชื่อมระหว่างเนื้อร้องในแต่ละท่อน

เพลงเซอกาลาบุหลันนี้เป็นเพลงที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย ใช้บรรเลงในหลากหลายโอกาส เช่น งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส (วาสิมะห์) งานระดมทุนการกุศล หรืองานแสดงเทศกาลศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวันตรุษอิสลามทั้งสองเนื่องจากมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับ ผู้ฟังสามารถสัมผัสได้ถึงบรรยากาศความสนุกสนานรื่นเริงของเทศกาล แม้ว่าเนื้อร้องจะจดจำได้ยาก แต่ด้วยท่วงทำนองเพลงที่เข้าไปเข้ามา เพลงนี้จึงเป็นที่นิยมของผู้ฟังเพลงอาหรับ-มาเลย์ แม้อาจไม่เข้าใจความหมายของเพลงแม้แต่บ่อยๆก็ตาม อีกทั้งเพลงนี้ยังเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบปี่อาราเบีย ใช้บรรเลงเฉพาะดนตรีโดยไม่มีผู้ร้องเพื่อใช้บรรเลงเปิดงานในโอกาสต่างๆ อีกด้วย

2. โน้ตทำนองร้อง

เชือกาลาบุหลัน

♩ = 130

(ท่อนที่ 1)

เชือกาลาบุหลัน มุ บิน กัซเชอ มุ วา เนยะ มัต ดี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ ยัน ตุ ฮัน ซี ริ ฆัน ตี ซี ยา ดา ลัม มา ลัม บุ ลัน กุร นัง

(ท่อนที่ 2)

ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ อา บา ตี กัน เหมิ บา ลี เมิน ยา ปา ดา มุ ดี

เชอฆา รา อา ฆัน ตี เมอ ลาฆา ฆา ยา ฮี ดุบ ก็ ตา ฮา ริ ลี ฮัต ดู ฮัย ฮู จี

ยา ดี เบิร ฮี นี ซา ตี กุ รา ฮา รุ ฮาน ยา ตี เกา ปุณ ยา เมอ ลา ก็ ก็

ดา ตัง กัซ ซา เกอ นัน ตี ตัง เกิร ตัง ตัน ดา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ยอ

(ท่อนที่ 3)

เชือกาลาบุหลัน มุ บิน กัซเชอ มุ วา เนยะ มัต ดี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ ยัน ตุ ฮัน ซี ริ ฆัน ตี ซี ยา ดา ลัม มา ลัม บุ ลัน กุร

นัง ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ อา บา ตี กัน เหมิ บา ลี

3. เนื้อร้อง และความหมาย

3.1 เนื้อร้อง

(ท่อนที่ 1) เชอกาลาบุหลัน มูบินักซเชอฆูวาเนี้ยะมัด
 ดีเบอริกัณจุม มารีลละห์เบอริยันตูฮัน
 ซีร์ฆันตีซียา ดาลัมมัลมบูลันกรุ่
 ฮารีฮารีรายอ อาบาดีกันเหมิมบาลี

(ท่อนที่ 2) เมินยาปาตามูตี เชอฆารออังันตี เมอลาฆาฆาเยา
 ฮีตูปกิตาฮารี ลีฮัตตูฮัยฮูจี ยาดีเบิรฮีนี
 ซาดีกูราฮารู ฮานยาดีเกาปูนยา เมอลากีกิตา
 ตังกัซซาเกอนานตี ตังเกิรตังตันดาลัม ฮารี(ละ)ฮารีรายอ

(ท่อนที่ 3) เชอกาลาบุหลัน มูบินักซเชอฆูวาเนี้ยะมัด
 ดีเบอริกัณจุม มารีลละห์เบอริยันตูฮัน
 ซีร์ฆันตีซียา ดาลัมมัลมบูลันกรุ่
 ฮารีฮารีรายอ อาบาดีกันเหมิมบาลี

3.2 คำแปล

เชอกาลาบุหลัน มูบินักซเชอฆูวาเนี้ยะมัด = คือนพระจันทร์เสี้ยว ให้ขอเริ่มต้นกับความ
 โปรดปราน

ดีเบอริกัณจุม มารีลละห์เบอริยันตูฮัน = ในความเมตตา และความกรุณาจากพระผู้เป็นเจ้า
 ซีร์ฆันตีซียา ดาลัมมัลมบูลันกรุ่ = ความมีมงคลแผ่กว้าง ตั้งในคตินพระจันทร์ฉายแสง
 ฮารีรายอ อาบาดีกันเหมิมบาลี = วันฮารีรายอ ไม่มีเวลาสำหรับความโศกเศร้า

เมินยาปาตามูตี เชอฆารออังันตี เมอลาฆาฆาเยา = มาเถิดพวกเรา ใ้วางใจมาร่วมกัน

เฉลิมฉลอง

ฮีตูปกิตาฮารี ลีฮัตตูฮัยฮูจี ยาดีเบิรฮีนี = วันแห่งเพลงสวด ขอเราจงผ่านการทดสอบ ให้อ

องค์ผู้อภิบาล

ซาดีกูราฮารู ฮานยาดีเกาปูนยา เมอลากีกิตา = คำอธิษฐานมีในนี้เท่านั้น ร่วมกันร้องเพลง

สวด

ตังกัซซาเกอนานตี ตังเกิรตังตันดาลัม = ทุกสิ่งสุขสมต่อมา ทุกอย่างสมหวังใน (วันฮารีรายอ)

ยอ)

4. การวิเคราะห์ทำนอง

4.1 ช่วงเสียง (Range): จากตัวอย่างที่ 4.1 เพลงเชอกลาบุหลัน ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต A₃ บนเส้นน้อยที่ 2 ต่ำกว่าบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต C₅ ในช่องที่ 3 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบเส้นประ ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับ คู่ 10 ไมเนอร์ หรือเท่ากับ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 ไมเนอร์ โดยมีระยะช่วงเสียงกลางหรือระดับเสียงที่ถูกใช้บ่อยครั้งอยู่ระหว่างโน้ต C ถึง A



(ท่อนที่ 1)

เชอ กลา บุ หลัน มุ บิน กิซ เซอิ มุ าวา เนยะ มัด ดี เบอ ริ กัน จุม มา รือ

7 ฉะห์ เบอ ริ กัน ตู ชัน ซี ริ ชัน ดี ซี ยา ตา ลัม มา ลัม บุ ลัน กุร เนิง

13 (ท่อนที่ 2)

ฮา ริ ฮา ริ าวา ยอ อา บา ดี กัน เขิม บา ลี เมิน ยา ปา ตา มุ ตี

18 เชอ มา าวา อัง นี เมือ ลา มา มา ยา ซี จุบ ก็ ตา ฮา ริ ลี ฮัด ดู ฮัย ฮู จี

23 บา ดี เบิร ฮี ตี ขา ดี กุ าวา ฮู ฮาน ยา ดี เกา ปุ บา เมือ ลา ก็ กิ

28 ตา ดัง กิซ ขา เกอ เนิน ดี ดัง เกิร ดัง ดัน ตา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ าวา ยอ

เชอกลาบุหลัน: ตัวอย่างที่ 4.1 ช่วงเสียง และบริเวณที่พบ

4.2 ขั้นคู่ (Interval): จากตัวอย่างที่ 4.2 เพลงเชอกลาบลูหลัน พบว่ามีการเคลื่อนทำนองแบบ ตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้นหรือเคลื่อนลงเป็นระยะคู่ 2 อีกทั้งยังหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้นหรือเคลื่อนลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างในบางจุด ดังแสดงตัวอย่างในกรอบเส้นประ แต่ก็เป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้น โดยไม่ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด

(ท่อนที่ 1)



เชอ กลา บลู หลัน มู บิน กัซ เชอ มู วา เนียะ มัด ดี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห เบอ ริ อัน ตู อัน ซี ริ ฆัน ดี ซี ยา ดา ลัม มา ลัม บู ลัน กุรี เนิง

ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ อา บา ดี กัน เหม บา ลี (ท่อนที่ 2) เมิน ยา ปา ดา มู ดี

เชอ มา รา อา ฆัน ดี เมอ ลา มา มา ยา ซี ดุม กิ ดา ฮา ริ ลี ฮัต ตู ฮัย ฮู จิ

ยา ดี เบิร ฮี เนี ซา ดี กุ รา ฮา รุ ฮาน ยา ดี เกา ปุน ยา เมอ ลา กิ กิ

ดา ดัง กัซ ซา เกอ เนิน ดี ดัง เกีร ดัง ดัน ดา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ยอ

เชอกลาบลูหลัน: ตัวอย่างที่ 4.2 ขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction): จากตัวอย่างที่ 4.3 เพลงเชอกาลาบุหลัน พบว่า มีทำนอง ทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้นหรือลง หรืออีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม เช่น ท่อนที่ 1 จะเห็นว่า ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต E และโน้ต F เท่านั้น เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อส่งหากัน กลับไปกลับมาเท่านั้น และท่อนที่ 2 จะเห็นว่าทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต C เหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตเพื่อส่งไปหาโน้ต B เท่านั้น

อีกทั้งพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงอย่างใดอย่างหนึ่งชัดเจน ดังแสดงในกรอบเส้นประ เช่น ท่อนที่ 1 จะเห็นว่าทำนองมีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นจากโน้ต F ไปหาโน้ต B และท่อนที่ 3 ทำนองมีทิศทางเคลื่อนที่ลงจากโน้ต D ไปหาโน้ต A

The musical score for 'Cheo Galabulhan' is presented in a single system with six staves. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Thai. Arrows above the notes indicate the direction of the melodic movement: up (↑) and down (↓). Two specific sections are highlighted with boxes: a solid box around measures 13-17 labeled '(ท่อนที่ 2)' and a dashed box around measures 28-32. The lyrics for each staff are as follows:

Staff 1: (ท่อนที่ 1) เชอ กา ลา บุ หลัน มุ บิน กัซ เชอ มุ วา เนียะ มัด ดี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

Staff 2: ละหุ เบอ ริ บัน ตุ ฮัน ซิ ริ ฆันติ ซิ ยา ดา ลัม มา ลัม บุ ลัน ทุร นัง

Staff 3: ฮา ริ ฮา ริ รา ขอ อา บา ดี กัน เข็ม บา ลี (ท่อนที่ 2) เมิน ยา ปา ดา มุ ตี

Staff 4: เชอ มา รา อา งัน ตี เมอ ลา มา มา บา ฮี ดุบ ก็ ตา ฮา ริ ลี ฮัต ตุ ฮัย ชู จี

Staff 5: ยา ดี เบิร อี เนี ซา ตี ทุ รา ฮา ริ ฮาน ยา ดี เกา ปุณ ยา เมอ ลา ก็ ก็

Staff 6: ดา ดัง กัซ ซา เกอ เนิน ตี ดัง เกิร ดัง ตัน ดา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ขอ

เชอกาลาบุหลัน: ตัวอย่างที่ 4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง

4.4 โน้ตประดับ (Ornamental): จากตัวอย่างที่ 4.4 เพลงเชอกาลาบลูหลัน พบว่ามีการประดับ โน้ตด้วย “การเอื้อนเสียง” หมายถึง “การร้องคำพยางค์เดียวด้วยสองเสียง” ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และพบว่า “การผันเสียง” หมายถึง “การร้องคำพยางค์เดียวมากกว่าสองเสียงขึ้นไป” ดังแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

เชอ กา ลา บูลัน มุ บิน กัซ เชอ มุ วา เนยะ มัด ตี เบอ รี กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ รี ยัน ตู ฮัน ซิ ริ จัน ตี ซิ ยา ดา ลัม มา ลัม บูลัน กร นัง

13 (ท่อนที่ 2)

ฮา ริ ฮา ริ รา ขอ อา บา ตี กัน เขิม บา ลี เมิน ยา ปา ดา มุ ตี

18

เชอ ขมา รา อา จัน ตี เมอ ลา ขมา ชา บา ซิ ดุบ ก็ ตา ฮา ริ ลี ฮัต ตู ฮัย ฮู จี

23

บา ตี เบอ ริ นี้ ซา ตี กุ รา ฮา รุ ฮาน ยา ตี เกา ปูน ยา เมอ ลา ก็ นี้

28

ดา ตัง กัซ ขา เกอ นัน ตี ตัง เกิร ตัง ดัน ตา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ขอ

เชอกาลาบลูหลัน: ตัวอย่างที่ 4.4 โน้ตประดับ

5. การวิเคราะห์จังหวะ

5.1 อัตราจังหวะ (Tempo): จากตัวอย่างที่ 5.1 เพลงเชอกลาบลูหลัน พบว่ามีอัตราจังหวะ 4/4 ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม มีความเร็วเท่ากับ 130 จังหวะเคาะ/นาที ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งเทียบได้กับอัตรา Allegro (จังหวะค่อนข้างเร็ว)

$\text{♩} = 130$
(ท่อนที่ 1)



เชอ กลา บ ลู หลัน

เชอกลาบลูหลัน: ตัวอย่างที่ 5.1 อัตราจังหวะ

5.2 จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic): จากตัวอย่างที่ 5.2 เพลงเชอกลาบลูหลัน พบว่ามีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งเป็นเทคนิคที่ทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น การใช้จังหวะขัดจะทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะเบาทำให้จังหวะนั้นกลับมีความสำคัญขึ้นมา ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

(ท่อนที่ 1)



เชอ กลา บ ลู หลัน

7



มู บิน กัซ เชอ มู วา เนยะ มัด

13



ดี เบอ รี กัน จุม มา ริล

(ท่อนที่ 2)

18



เชอ มา รา อา งัน ดี

เชอกลาบลูหลัน: ตัวอย่างที่ 5.2 จังหวะพิเศษ

5.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm): จากตัวอย่างที่ 5.3 เพลงเชือกาลาบลัน พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ใช้ทั้งหมด 8 รูปแบบ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และลักษณะจังหวะที่ถูกใช้ซ้ำจะแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

เชือกาลาบลัน มู บิน กัซ เซอ มู วา เนยะ มัต ตี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ บิน จู ฮัน

ซี ริ ฆัน ตี ซี ยา ดา ลัม มา ลัม บู ลัน ฤร เน

ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ

ฮา บา ตี กัน เหม บา ลี

(ท่อนที่ 2)

กัน บา บา ตา มู ตี

เชอ"มา"รา"ฮา"ริ"ติ" เฆอ ลา มา มา บา

ฮิ ดุม กิ ตา ฮา ริ ลี ฮัต จู ฮัย ฮู จี

ฮา-ติ-เปิ-ริ-ฮิ-ติ

ฮา-ติ-ฤ-รา-ฮา-ริ- ฮาน ยา ตี เกา ปูเน ยา เมอ ลา กิ กิ

ดา

ตัง กัซ ฮา เกอ เน ติ

ตัง เกิร ตัง ตัน ดา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ยอ

(ท่อนที่ 3)

เชือกาลาบลัน มู บิน กัซ เซอ มู วา เนยะ มัต ตี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ บิน จู ฮัน

ซี ริ ฆัน ตี ซี ยา ดา ลัม มา ลัม บู ลัน ฤร

เน

ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ

ฮา บา ตี กัน เหม บา ลี

เชือกาลาบลัน: ตัวอย่างที่ 5.3 ลักษณะจังหวะ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality): จากตัวอย่างที่ 6.1 เพลงเชอกลาบุหลัน เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถถือว่าเป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ยังสามารถใช้ระบุกุญแจเสียง (Key) ได้เช่นกัน เพลงนี้ไม่ติดเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่เพลงอาจอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต C D E F G A B หรืออยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต A B C D E F G(♯) ที่เป็นกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) เนื่องจากใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน

เมื่อพิจารณาพบว่า มีการให้ความสำคัญกับโน้ต E ซึ่งใช้เปิดประโยคเพลง และยังปรากฏบ่อยครั้งในจังหวะสำคัญ อีกทั้งยังมีโน้ต A ถูกใช้เพื่อจบท่อนเพลง ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม ซึ่งทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต A ทำหน้าที่เป็นโทนิค (Tonic) โดยมีโน้ต E ทำหน้าที่เป็นโดมิแนนท์ (Dominant) ประกอบกับมีโน้ต G♯ ปรากฏเป็นลีดดิ้งโน้ต (Leading Note) เกลาไปหาโน้ต A ดังแสดงในกรอบเส้นประ จึงสามารถสรุปได้ว่า เพลงเชอกลาบุหลันอยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์

(ท่อนที่ 1)

เชอ กลา บุ หลัน มุ บิน กัซเชอ มุ วาเนยะ มัด ดิ เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ ยัน ตู ชัน ชี ริ จัน ดิ ชี ยา ดา ลัม มา ลัม บุ ลัน กร เน้ง

ชา ริ ชา ริ รา บอ อา บา ตี กัน เริ่ม บา ลี (ท่อนที่ 2) เมิน ยา ปา ดา มุ ตี

เชอกลาบุหลัน: ตัวอย่างที่ 6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง

6.2 เนื้อดนตรี (Texture): เพลงเชอกลาบุหลัน จัดเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) เป็นดนตรีที่มีทำนองเดี่ยว เนื่องจากในการวิเคราะห์เฉพาะโน้ตทางร้องทุกท่อนพบว่า ไม่พบการร้องประสานเสียงแต่อย่างใด

7. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

7.1 หน่วยย่อยทำนอง (Melodic Unit): จากตัวอย่างที่ 7.1 เพลงเชอกลาบุหลัน พบว่ามีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของทำนองที่ปรากฏชัดเจนหลายจุด และมีความสำคัญในการผูกแต่ละทำนองเข้าด้วยกันในรูปแบบที่เหมือนกัน ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม หรือทำนองย่อยเอกอาจแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อยแต่ยังคงแนวคิดเดิม ดังแสดงในกรอบเส้นประ

อีกทั้งยังพบหน่วยย่อยทำนองรอง (Figure) ที่มีการขึ้นลงของทำนอง รวมถึงลักษณะจังหวะที่น่าสนใจ แต่มีความสำคัญเพียงชั่วขณะเท่านั้น ดังแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

เชอ กา ลา บุ หลัน มุ บิน กัซ เชอ มุ วา เนยะ มัด ดี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ อัน ตู ฮัน ซิ ริ ฮัน ดี ซิ บา ตา ลัม มา ลัม บุ ดัน กุร นัง

(ท่อนที่ 2)

ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ ฮา บา ดี กัน เขิม บา ลี เมิน บา ปา ตา มุ ดี

เชอ มา รา ฮา กัน ดี เมอ ลา มา มา ยา ซิ ดุบ กิ ตา ฮา ริ ลี ฮัต ตู ฮัย ฮู จี

บา ดี เบิร ฮี นี ซา ดี กุ รา ฮา ริ ฮาน บา ดี เกา ปุน บา เมอ ลา กิ กิ

ตา ดัง กัซ ซา เกอ นัน ดี ดัง เกิร ดัง ดัน ตา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ยอ

เชอกลาบุหลัน: ตัวอย่างที่ 7.1 หน่วยย่อยทำนอง

7.2 ประโยคเพลง (Phrase): จากตัวอย่างที่ 7.2 เพลงเชอกาลาบลูห์ลัน พบว่ามีประโยคเพลงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคถาม – ตอบ (Antecedent – Consequent) แต่เป็นลักษณะความสัมพันธ์ที่ประโยคทั้งสองแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ดังแสดงประโยคถามในกรอบสี่เหลี่ยม และแสดงประโยคตอบในกรอบเส้นประ

ประโยคใหญ่ (Period) คือ ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม – ตอบแต่วรรคตอน (Cadence) ของประโยคหลังต้องมีน้ำหนักมากกว่าประโยคแรก บางครั้งประโยคทั้งสองอาจเหมือนกันโดยตลอด และต่างกันว่าโน้ตตัวสุดท้ายเท่านั้น ดังแสดงในวงเล็บปีกกา

(ท่อนที่ 1)

ชอ กาลา บูล์ หลัน มุ บิน กัซ เซอ มุ วา เนยะ มัด ดี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

7

ละห เบอ ริ อัน ตู ฮัน ชี ริ ชัน ดี ชี บา ดา ลัม มา ลัม บูล์ กัน กร นัง

13

ฮา ริ ฮา ริ รา ยอ อา บา ดี กัน เขิม บา ลี (ท่อนที่ 2)

มัน บา ปา ตา มุ ดี

18

เซอ ขา รา อา กัน ดี เมอ ลา ขา ขา บา ชี ดูป กั ตา ฮา ริ ลี ชิต ดู ฮัย ฮู จี

23

บา ดี เบิ ริ ฮี นี ขา ดี กุ รา ฮา ริ ฮาน บา ดี เกา ปุน บา เมอ ลา กั กั

28

ดา ดัง กัซ ขา เกอ นัน ดี ดัง เกิร ดัง ตัน ดา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ยอ

เชอกาลาบลูห์ลัน: ตัวอย่างที่ 7.2 ประโยคเพลง

7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development): จากตัวอย่างที่ 7.3 เพลงเชอกลาบุหลัน พบการใช้ห้วงลำดับทำนอง (Sequence) คือ เทคนิคการซ้ำท่อนที่แต่ต่างระดับเสียง ซึ่งทำให้ประโยคยาวขึ้น และทำให้เพลงดำเนินไปโดยไม่ต้องใช้วัตถุดิบใหม่ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบใช้การแปร (Variation) คือ เทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษามโนทัศน์เดิมไว้ ส่วนประกอบของเพลงที่แปร ได้แก่ ทำนอง หรือลักษณะจังหวะ ดังแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

เชอ กลา บุ หลัน มุ บิน กัซ เชอ มุ วา เนยะ มัด ตี เบอ ริ กัน จุม มา ริล

ละห์ เบอ ริ ชัน ตู ชัน ชี ริ ฆนั ตี ชี บา ตา ลัม มา ลัม บุ ลัน ทุร นัง

ฮา ริ ฮา ริ รา ขอ ฮา บา ตี กัน เหม บา ลี (ท่อนที่ 2) เหม บา บา ตา มุ ตี

เชอ ขมา รา ฮา ัง ตี เมอ ลา ขมา ขมา บา ชี ดุบ ก็ ตา ฮา ริ ลี ฮัต ตู ฮัย ฮู จี

บา ตี เบิร ฮี เนี ขา ตี ทุ รา ฮา ริ ฮาน บา ตี เกร ญเณ บา เฆอ ลี ก็ กั

ตา ตัง กัซ ขา เกอ เนี ตี ตัง เกิร ตัง ดัน ตา ลัม ฮา ริ (ละ) ฮา ริ รา ขอ

เชอกลาบุหลัน: ตัวอย่างที่ 7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง

8. การวิเคราะห์สัจลักษณ์

รูปแบบสัจลักษณ์ (Musical Form): จากตัวอย่างที่ 8 เพลงเชือกาลาบุหลัน ประกอบไปด้วย เนื้อร้อง 3 ท่อน กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทน ดังนี้

ท่อนที่ 1 แทนด้วย A

(ท่อนที่ 1)



7



13

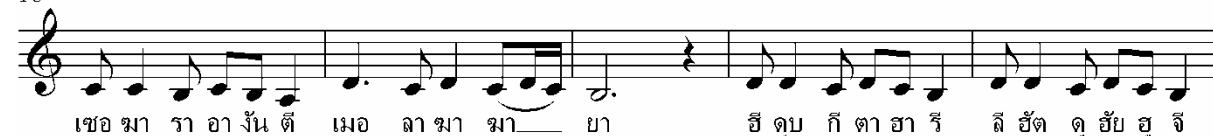


ท่อนที่ 2 แทนด้วย B

13



18



23



28



ท่อนที่ 3 แทนด้วย A

33 (ท่อนที่ 3)



39



44



เชอกาลาบุหลั่น: ตัวอย่างที่ 8 สังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

[ท่อน 1 / ท่อน 2 / ท่อน 3]

ซึ่งในท่อนที่ 1 ท่อนที่ 3 หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าโครงสร้างทั้งลักษณะจังหวะ และระดับเสียงเหมือนกันทั้งหมด จึงสรุปโครงสร้างนี้แทนด้วยตอน [A] ในส่วนของท่อนที่ 2 ที่มีลักษณะ จังหวะ และระดับเสียงแตกต่างออกไปจากท่อนอื่นๆ แทนโครงสร้างนี้ด้วยตอน [B] เมื่อนำมา จัดเรียงโครงสร้างตามแนวทางโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังนี้

[A / B / A']

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงเชอกาลาบุหลั่น ใช้สังคีต ลักษณ์สามตอน (Ternary Form) หรือสังคีตลักษณ์เอบีเอ (ABA Form) ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ ที่ได้รับความนิยมมากจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเป็นโครงสร้างที่เรียบง่าย และสามารถเสนอทั้งความ แตกต่างหลากหลาย และความเป็นหนึ่งเดียวของเพลงได้อย่างสมบูรณ์โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่ยาว นัก รวมถึงเพลงร้องซึ่งมักพบว่านิยมใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์นี้

เพลง คนฮาหฺร่าม

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

คนฮาหฺร่าม มีความหมายว่า “คนต้องห้าม” ซึ่งคำว่า “ฮาหฺร่าม” เป็นการออกสำเนียงแบบภาษามลายูของชาวไทยมุสลิมที่ตรงกับคำว่า “ฮะรอม” ซึ่งเป็นภาษาอาหรับแปลว่า “ต้องห้าม” ตรงข้ามกับคำว่า “ฮาลาล” ที่แปลว่า “อนุญาต”

เนื้อร้อง และทำนองของเพลงคนฮาหฺร่ามประพันธ์โดย นายเล็ง ปะหัด หนึ่งในสมาชิกของคณะเบบี อาร่าเบีย ในปี พ.ศ. 2532 เนื่องจากขณะนั้นมีความนิยมฟังเพลงอาหรับ-มาเลย์กันมากในหมู่ชาวไทยมุสลิมภาคกลางโดยทั่วไป ซึ่งบทเพลงที่ใช้องเล่นกันในขณะนั้นมีเพลงที่เป็นภาษาไทยอยู่น้อยมาก ซึ่งยากต่อการทำความเข้าใจ อีกทั้งเนื้อเพลงอาหรับ และเพลงมาเลย์ที่ร้องแถมกันมาก็ผิดเพี้ยนไปจนยากต่อการหาความหมายที่แท้จริง จึงทำให้เกิดความคิดที่จะประพันธ์เพลงซึ่งมีเนื้อหาสอนใจในศาสนาอิสลามด้วยภาษาไทย และด้วยท่วงทำนองแบบไทยๆ ที่จะให้ผู้ฟังได้เข้าใจง่าย สามารถร้องตาม และจดจำได้ง่าย

เนื้อหาของบทเพลงคนฮาหฺร่ามได้แรงบันดาลใจมาจากชีวิตจริงของผู้ประพันธ์ และภาพสะท้อนสังคมของชาวไทยมุสลิมส่วนมากในเมืองหลวงที่เผลอเผลอตามกระแสสังคมเมืองจนออกนอกทางที่ถูกต้องตามหลักการของศาสนาอิสลาม และสุดท้ายเมื่อคิดได้ถึงชีวิตหลังความตายก็สามารถกลับเนื้อกลับตัวมาสู่แนวทางที่ถูกต้องตามหลักการของศาสนาอิสลามอีกครั้งหนึ่ง

บทเพลงคนฮาหฺร่ามนี้รูปแบบของการประพันธ์เมื่อพิจารณาแล้วมีการใช้จำนวนพยางค์ และสัมผัสสระอักษรใกล้เคียงกับการประพันธ์ร้อยกรองชนิดกาพย์ยานี 11 ถึงแม้ในการประพันธ์จะใช้ภาษาไทยเป็นหลัก แต่กระนั้นก็มีการใช้คำภาษามลายู และภาษาอาหรับในสำเนียงการออกเสียงแบบมลายู ทับศัพท์อยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งคำต่างๆ เหล่านี้เป็นคำที่ชาวไทยมุสลิมคุ้นเคย และใช้กันบ่อยครั้งตามปกติในชีวิตประจำวันอยู่แล้วจึงไม่เป็นการยากที่จะทำความเข้าใจถึงความหมายแท้จริงที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึง

เพลงคนฮาหฺร่ามเป็นเพลงที่วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบีอาร่าเบีย ใช้บรรเลงในหลากหลายโอกาส เช่น งานเลี้ยงฉลองมงคลสมรส (วาลีมะห์) งานระดมทุนการกุศล หรืองานแสดงเทศกาลศิลปวัฒนธรรม และได้รับความนิยมจากอย่างสูง เนื่องจากผู้ฟังสามารถรับอรรถรสความไพเราะของท่วงทำนองที่ง่าย ๆ ซ้ำไปซ้ำมาแบบเพลงพื้นบ้านทั่วไป อีกทั้งเป็นคำร้องภาษาไทย และภาษาอาหรับ ภาษามลายูทั่วไปที่จดจำได้ง่ายจึงทำให้เพลงนี้อยู่ในลำดับต้นๆ ที่ผู้นิยมแนวเพลงอาหรับ-มาเลย์สามารถร้องตามได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังเข้าใจในเนื้อหา และความหมายของบทเพลงได้อย่างลึกซึ้งอีกด้วย

2. โน้ตทำนองร้อง

คนหาหว่าม

♩ = 130

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน หา หว่าม___ เคย กระ ทำ___ ใน ความ ชั่ว ความ เลว___ เพียง อะ ม้าล จน เหลว

6

___ ฉัน มัน คน เลว___ แสน ระ ย่า ม้า อยู่ ใน ไล้ กี่___ งาน อะ ม้าล___ ไม่ เคย ทำ

12

___ สบาย แต่ ใน ดุน ยา___ อา เถ ราช___ ต้อง รับ กรรม___ พอ มี ความ ระ ภา

18

(ท่อนที่ 2)

___ อะม้าล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหว้า เห็น เขา ไป สุ เหว้า___ ใส่ หมวก ขาว

23

___ ก็ จะ ห่อ ดี___ มัน จะ ทำ ความ ดี___ คน มี อี หมา น อะ ม้าล ปะ จ้า

29

___ คน อย่าง เรา มัน เลว___ ทำ เว ลา___ ไม่ เคย ทำ___ สบาย แต่ ใน ดุน ยา___ อา เถ ราช

35

___ ต้อง รับ กรรม___ พอ มี ความ ระ ภา___ อะม้าล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหว้า

41

(ท่อนที่ 3)

___ ขอ มะ ฮีฟ หุก ท่าน___ ที่ จ้า เอง___ เคย ส่วง เกิน มา___ จะ ด้วย กาย าว จา

46

___ ด้วย หัว ใจ___ ขอ ให้ บรร เทา พอ กัน ที่ ความ เลว___ จะ หั้น หน้า___ เข้า สุ เหว้า

52

___ ตก อยู่ ใน ดุน ยา___ อา เถ ราช___ แสน จะ เสร้า

57

___ ใคร จะ มา ช่วย เรา___ ถึง ตาม เรา เข้า นอน กุ ไบร่

3. เนื้อเรื่อง และความหมาย

3.1 เนื้อเรื่อง

(ตอนที่ 1) ฉันเป็นคนฮาหฺรํ เคยกระทำในความชั่วความเลว เลี้ยงอะมัลจนเหลว ฉันมันคนเลวแสนระยำ มัวอยู่ในโลกีย์ งานอะมัลไม่เคยทำ สบายแต่ในดุนยา อาเคราะห์ต้องรับกรรม พอมีความระกำ อะมัลจะทำ จะเข้าสู่หฺร่า

(ตอนที่ 2) เห็นเขาไปสู่หฺร่า ใส่หมวกขาวก็ตะหฺวอดี หมั่นจะทำความความดี คนมีอิหม่าน อะมัลประจำ คนอย่างเรามันเลว หัวเวลาไม่เคยทำ สบายแต่ในดุนยา อาเคราะห์ต้องรับกรรม พอมีความระกำ อะมัลจะทำ จะเข้าสู่หฺร่า

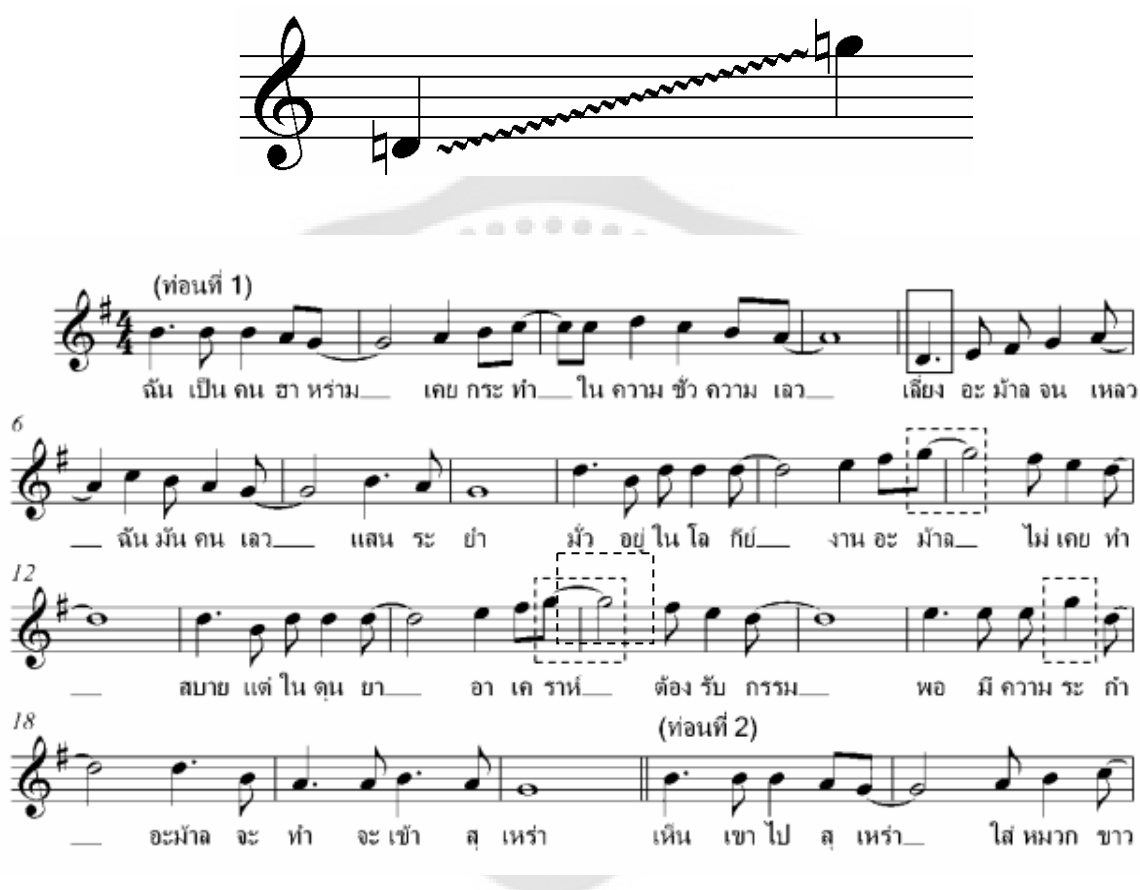
(ตอนที่ 3) ขอมะอัฟทุกท่าน ที่ตัวเองเคยล่วงเกินมา จะด้วยกายวาจา ด้วยหัวใจ ฉันให้บรรเทา พอพ้นจากความเลว จะหันหน้าเข้าสู่หฺร่า ศพอยู่ในดุนยา อาเคราะห์แสนจะเศร้า ใครจะมาช่วยเรา ถึงยามเราเข้านอนกุโบร์ (เข้าประโยชน์)

3.2 ความหมาย

ฮาหฺรํ	หมายถึง	มาจากภาษาอาหรับว่า “ฮาราม” แปลว่า “สิ่งต้องห้าม”
อะมัล	หมายถึง	เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “การงานที่ดี (ที่อัลเลาะห์ทรงพอพระทัย)” เช่น การละหมาด การถือศีลอด การบริจาคทาน การขอพร เป็นต้น
ดุนยา	หมายถึง	เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “โลกนี้” ซึ่งมนุษย์อาศัยอยู่ และมีวันแตกสลาย
อาเคราะห์	หมายถึง	มาจากภาษาอาหรับว่า “อาคิเราะห์” แปลว่า “โลกหน้า” ซึ่งจะเกิดเมื่อโลกดุนยาแตกสลาย และจะคงอยู่ตลอดไป (ทัศนคติอิสลาม)
สุหฺร่า	หมายถึง	เป็นภาษามลายู แปลว่า “การอธิษฐาน” สำหรับในประเทศไทยใช้เรียกศาสนสถานของชาวมุสลิมควบคู่กับคำว่า “มัสยิด” ซึ่งเป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “สถานที่กราบ”
ตะหฺวอดี	หมายถึง	มาจากภาษาอาหรับว่า “ตะหฺวะห์” แปลว่า “เชิดชูชวน (ให้กระทำดี)”
อิหม่าน	หมายถึง	เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “ศรัทธา”
หัวเวลา	หมายถึง	การสวดนมนัสการพระเจ้าของชาวมุสลิม (ละหมาด) วันละ 5 เวลา ได้แก่เวลา ย่ำรุ่ง เที่ยงวัน ปายแก่ โพล้เพล้ และหัวค่ำ
มะอัฟ	หมายถึง	เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “การขอภัย”
กุโบร์	หมายถึง	มาจากภาษาอาหรับว่า “กูบร” แปลว่า “สุสาน (สำหรับฝังศพชาวมุสลิม)”

4. การวิเคราะห์ทำนอง

4.1 ช่วงเสียง (Range): จากตัวอย่างที่ 4.1 เพลงคนอาหรั่ม ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต D₃ ใต้เส้นที่ 1 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต G₅ เหนือเส้นที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น ดังแสดงในกรอบเส้นประ ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับ คู่ 11 เพอร์เฟค หรือเท่ากับ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค โดยมีระยะช่วงเสียงกลาง หรือระดับเสียงที่ถูกใช้บ่อยครั้งระหว่าง โน้ต G ถึงโน้ต D



The image displays a musical score for the song 'คนอาหรั่ม' (Conjunction Motion). It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two parts: (ท่อนที่ 1) and (ท่อนที่ 2). The lyrics are written below the notes. A wavy line indicates the pitch range from D₃ to G₅. A dashed box highlights the interval between G and D, which is a perfect fourth (4 perfect intervals).

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน อา หรั่ม... เคย กระ ทำ... ใน ความ ชั่ว ความ เลว... เลี้ยง อะ ม้า จน เหลว

6

— ฉัน มัน คน เลว... แล่น ระ ย้า... ม้า อยู่ ใน โล กี้... งาน อะ ม้า... ไม่ เคย ทำ

12

— สบาย แต่ ใน ดุน ขา... อา เค ราช... ต้อง รับ กรรม... พอ มี ความ ระ ก้า

18

— อะม้าย จะ ทำ จะ เข้า สู่ เหร้า... เห็น เขา ไป สู่ เหร้า... ไล่ หมาก ขาว

(ท่อนที่ 2)

คนอาหรั่ม: ตัวอย่างที่ 4.1 ช่วงเสียง และบริเวณที่พบ

4.2 ขัณฑ์ (Interval): จากตัวอย่างที่ 4.2 เพลงคนอาหรั่ม พบว่ามีการเคลื่อนทำนองแบบตามขัณฑ์ (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะคู่ 2 อีกทั้งยังหมายถึงรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขัณฑ์ (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนขึ้น หรือเคลื่อนลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2

บ้างในบางจุด ดังแสดงตัวอย่างในกรอบเส้นประ แต่ก็เป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้น โดยไม่ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน ฮา หรม เคย กระ ทำ ใน ความ ชั่ว ความ เลว เลี้ยง อะ ม้าล จน เหลว

6

ฉัน มั่น คน เลว แล่น ระ ยา มั่ว อยู่ ใน โล กย งาน อะ ม้าล ไม่ เคย ทำ

12

สบาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ราห์ ต้อง รับ กรรรม พอ มี ความ ระ ก้า

18

อะม้ามัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า (ท่อนที่ 2) เห็น เขา ไป สุ เหร่า ใส่ หมวก ขาว

23

ก็ ตะ หว อ ดี มัน จะ ทำ ความ ดี คน มี ฮี หม่าน อะ ม้าล ประ จำ

29

คน อย่าง เรา มั่น เลว ห้า เว ลา ไม่ เคย ทำ สบาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ราห์

35

ต้อง รับ กรรรม พอ มี ความ ระ ก้า อะม้ามัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า

คนฮาหรม: ตัวอย่างที่ 4.2 ขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction): จากตัวอย่างที่ 4.3 เพลงคนฮาหรม พบว่ามีทำนองทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้นหรือลง หรืออีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม เช่น ห้องที่ 1 – 4 มีโน้ตหลักอยู่ที่ B และ A แม้ว่าทำนองจะมีการเคลื่อนไหวขึ้นลงภายในค่อนข้างมาก แต่เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าเป็นการเคลื่อนที่เพื่อขยายทำนองให้กับโน้ต B เพื่อเคลื่อนไปหาโน้ต A เท่านั้น ซึ่งสามารถใช้หลักการเดียวกันนี้พิจารณาห้องเพลงอื่นๆ ที่เหลือได้ โดยพบว่าห้องที่ 4 – 8 มีทำนองคงที่อยู่ที่โน้ต G ห้องที่ 9 – 16 มีทำนองคงที่อยู่ที่โน้ต D

อีกทั้งพบว่าทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลง ดังแสดงในกรอบเส้นประ เช่น ห้องที่ 17 – 20 จะเห็นว่าทำนองมีทิศทางเคลื่อนที่ลงจากโน้ต G ไปหาโน้ต G ในช่วงเสียงต่ำกว่า

(ท่อนที่ 1)
 1. ล้น เป็น คน ฮา หราม เคย กระ ทำ ใน ความ ชั่ว ความ เลว เลียง อะ ม้าล จน เหลว
 6. ล้น มัน คน เลว แล่น ระ ย่า มัว อยู่ ใน โล กีย งาน อะ ม้าล ไม่ เคย ทำ
 12. สบาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ราห์ ต้อง รับ กรรม พอ มี ความ ระ ก้า
 18. อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า (ท่อนที่ 2) เห็น เขา ไป สุ เหร่า ใส่ หมวก ขาว
 23. ก็ ตะ หว ดี มัน จะ ทำ ความ ดี คน มี อี หมา น อะ ม้าล ประ จำ
 29. คน อย่าง เรา มัน เลว ห้า เว ลา ไม่ เคย ทำ สบาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ราห์
 35. ต้อง รับ กรรม พอ มี ความ ระ ก้า อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า

คนฮาหรั่ม: ตัวอย่างที่ 4.3 ทิศทางดำเนินทำนอง

4.4 โหนดประดับ (Ornamental): จากตัวอย่างที่ 4.4 เพลงคนฮาหรั่ม ไม่พบว่ามีการใช้โน้ตประดับที่สามารถบันทึกที่ระดับเสียงชัดเจนได้ แต่พบจุดที่มีการตกแต่งการร้องให้ไพเราะขึ้นโดยใช้เทคนิคร้องลูกคอ ที่สังเกตได้ว่าเป็นโน้ตระดับเสียงสูงสุดของเพลง และเป็นโน้ตยาว ซึ่งการใช้ลูกคือนี้นับเป็นรูปแบบเฉพาะที่มีความคล้ายคลึงกับการทำเทคนิคเสียงระรัว หรือเสียงสั่น (Vibrato) ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

6

 ้น มัน คน เลว แสน ระ ย่า มัว อยู่ใน โล กีย งาน อะ ม้าล ไม่ เคย ทำ

12

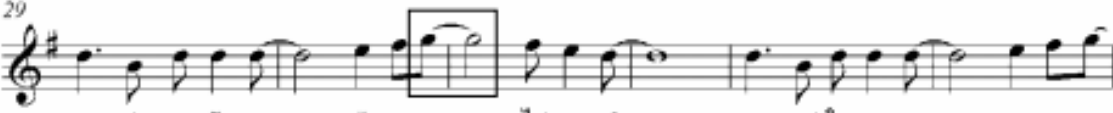
 สมาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ราช์ ต้อง รับ กรณ พอ มี ความ ระ ก้า

18
 (ท่อนที่ 2)

 อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า เห็น เขา ไป สุ เหร่า ใส่ หมวก ขาว

23

 ก็ ตะหวั ตี มัน จะ ทำ ความ ดี คน มี อี หมาน อะ ม้าล ประ จ้า

29

 คน อย่าง เรา มัน เลว ห้า เว ลา ไม่ เคย ทำ สมาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ราช์

35

 ต้อง รับ กรณ พอ มี ความ ระ ก้า อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า

41
 (ท่อนที่ 3)

 ขอ มะ อัฟ หก ท่าน ที่ ตัว เอง เคย ส่วง เกิน มา จะ ด้วย ภาย วา จา

46

 ด้วย หัว ใจ ขอ ให้ บรร เทา พอ กัน ที่ ความ เลว จะ หั้น หน้า เข้า สุ เหร่า

52

 ศพ อยู่ ใน ดุน ยา อา เค ราช์ แสน จะ เถร่า

คนอาหฺรํม: ตัวอย่างที่ 4.5 โน้ตประดํบ

5. การวิเคราะห์จังหวะ

5.1 อัตราจังหวะ (Tempo): จากตัวอย่างที่ 5.1 เพลงคนฮารัม พบว่ามีอัตราจังหวะ 4/4 ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม มีความเร็วเท่ากับ 130 จังหวะเคาะ/นาที ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งเทียบได้กับอัตรา Allegro (จังหวะค่อนข้างเร็ว)

$\text{♩} = 130$

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน ฮารัม... เคย กระ ทำ... ใน ความ ชั่ว ความ เลว... เลี้ยง อะ ม้าล จน เหลว

คนฮารัม: ตัวอย่างที่ 5.1 อัตราจังหวะ

5.2 จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic): จากตัวอย่างที่ 5.2 เพลงคนฮารัมพบว่ามี การใช้จังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งเป็นเทคนิคที่ทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น การใช้จังหวะขัดจะทำให้เกิดการเน้นบนจังหวะเบาทำให้จังหวะนั้นกลับมีความสำคัญขึ้นมา ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน ฮารัม... เคย กระ ทำ... ใน ความ ชั่ว ความ เลว... เลี้ยง อะ ม้าล จน เหลว

6

ฉัน มั่น คน เลว... แสน ระ ย่า มั่ว อยู่ ใน ไฉ ก็ย... งาน อะ ม้าล... ไม่ เคย ทำ

12

สบาย แต่ ใน ดุน ขา... อา เค ร่าห์... ต้อง รับ กรรรม... พอ มี ความ ระ ก้า

18

(ท่อนที่ 2)

อะม้าล จะ ทำ จะ เข้า สู่ เหร่า... เห็น เขา ไป สู่ เหร่า... ใส่ หมวก ขาว

คนฮารัม: ตัวอย่างที่ 5.2 จังหวะพิเศษ

5.3 ลักษณะจังหวะ (Rhythm): จากตัวอย่างที่ 5.3 เพลงคนฮาหรั่ง พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ใช้ทั้งหมด 15 รูปแบบ ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม และลักษณะจังหวะที่ถูกใช้ซ้ำจะแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

ต้น เป๊น คน ฮา หรั่ง... เคย กระ ทำ... ใน ความ ชั่ว ความ เลว... เพียง อะ ม้าด จน เผลว

6

— จิ้น มั่น คน เหว... แสน ะ ย่า... ม้า อยู่ ใน โด ก็ย... งาน อะ ม้าด... ไม่ เคย ทำ

12

— สมาย แต่ ใน ดุน ยา... อา เค ราห์... ส่อง รับ กรรม... พอ มี ความ ะ ทำ

18

— อะ ม้าด อะ ทำ อะ เข้า สุ เหร่า... (ท่อนที่ 2) เห็น เขา ไป สุ เหร่า... ใส่ หมวก ขาว

23

— ที่ ตะ ห่อ ดี... มั่น จะ ทำ ความ ดี... คน มี ซี หมาน อะ ม้าด ปะ จำ

29

— คน อย่าง เรา มั่น เลว... ทำ เว ลา... ไม่ เคย ทำ... สมาย แต่ ใน ดุน ยา... อา เค ราห์

35

— ส่อง รับ กรรม... พอ มี ความ ะ ทำ... อะ ม้าด อะ ทำ อะ เข้า สุ เหร่า

41 (ท่อนที่ 3)

— ขอ มะ อัฟ หัก ท่าน... ที่ ดี เอง... เคย ล้าง แก้ว มา... จะ ล้าง กาย วา จา...

46

— ล้าง หัว ใจ... ขอ ให้ บรร เทา... พอ กัน ที่ ความ เลว... จะ หั่น หน้า... เข้า สุ เหร่า

52

— คพ อยู่ ใน ดุน ยา... อา เค ราห์... แสน จะ เลว

57

— ใคร จะ มา ช่วย เรา... ถึง ยาม เรา เข้า นอน ฤ ไร

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality): จากตัวอย่างที่ 6.1 เพลงคนฮารัม เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถถือว่าเป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ยังสามารถใช้ระบุกุญแจเสียง (Key) ได้เช่นกัน เพลงนี้ติดเครื่องหมายชาร์ป (Sharp ; #) 1 ตำแหน่ง ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่เพลงอาจอยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ ประกอบด้วยโน้ต G A B C D E F# หรืออยู่ในกุญแจเสียง E ไมเนอร์ ประกอบด้วยโน้ต E F# G A B C D(#) ที่เป็นกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) เนื่องจากใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเดียวกัน

เมื่อพิจารณาพบว่า มีการให้ความสำคัญกับโน้ต G ซึ่งปรากฏในจังหวะสำคัญ จังหวะลากเสียงยาวและใช้ปิดประโยค ทั้งยังหน้าที่เป็นระดับเสียงสูงสุด ซึ่งทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต G ทำหน้าที่เป็นโทนิค (Tonic) ในเพลง ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม อีกทั้งยังให้ความสำคัญกับโน้ต D ซึ่งปรากฏอยู่หลายครั้ง และอยู่ในจังหวะสำคัญ ดังแสดงในกรอบเส้นประ ซึ่งโน้ต D สามารถเป็นตำแหน่งโดมิแนนท์ (Dominant) ของโทนิค G ได้ จึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงคนฮารัมอยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน ฮารัม... เคย กระ ทำ... ใน ความ ชั่ว ความ เลว... เสี่ยง อะ ม้าล จน เหลว

6

— ฉัน มั่น คน เลว... แสน ระ ย่า... มัว อยู่ ใน โล กีย... งาน อะ ม้าล... ไม่ เคย ทำ

12

— สบาย แต่ ใน ดุน บา... อา เค ราห์... ต้อง รับ กรรม... พอ มี ความ ระ ก้า

18

— อะม้าล จะ ทำ จะ เข้า สู่ เहर่า... เห็น เขา ไป สู่ เहर่า... ใส่ หมวก ขาว

(ท่อนที่ 2)

คนฮารัม: ตัวอย่างที่ 6.1 ระบบอิงกุญแจเสียง

6.2 เนื้อดนตรี (Texture): เพลงคนฮารัม จัดเป็นดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) เป็นดนตรีที่มีทำนองเดี่ยว เนื่องจากในการวิเคราะห์เฉพาะโน้ตทางร้องทุกท่อนพบว่า ไม่พบการร้องประสานเสียงแต่อย่างใด

7. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

7.1 หน่วยย่อยทำนอง (Melodic Unit): จากตัวอย่างที่ 7.1 เพลงคนอาหฺร่าม พบว่ามีหน่วยทำนองย่อยเอก (Motif) ซึ่งเป็นหน่วยเล็กที่สุดของทำนองที่ปรากฏชัดเจนหลายจุด และมีความสำคัญในการผูกแต่ละทำนองเข้าด้วยกันในรูปแบบที่เหมือนกัน ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม หรือทำนองย่อยเอกอาจแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อยแต่ยังคงแนวคิดเดิม ดังแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน อา หฺร่าม— เคย กระ ทำ— ใน ความ ชั่ว ความ เลว— เสี่ยง อะ ม้าล จน เหลว

6 — ฉัน มัน คน เลว— แสน ระ ย่า ม้า อยู่ ใน โล กีย— งาน อะ ม้าล— ไม่ เคย ทำ

12 — สบาย แต่ ใน ดุน ยา— อา เค ราช— ต้อง รับ กรรม— พอ มี ความ ระ ก้า

18 — อะม้าล จะ ทำ จะ เข้า ส หฺร่า (ท่อนที่ 2) เห็น เขา ไป ส หฺร่า— ใส่ หมวก ขาว

23 — ก็ ตะ หั่ว ดี— มัน จะ ทำ ความ ดี— คน มี อี หมา น อะ ม้าล ประ จำ

29 คน อย่าง เรา มัน เลว— ห้า เว ลา— ไม่ เคย ทำ— สบาย แต่ ใน ดุน ยา— อา เค ราช

35 — ต้อง รับ กรรม— พอ มี ความ ระ ก้า— อะม้าล จะ ทำ จะ เข้า ส หฺร่า

คนอาหฺร่าม: ตัวอย่างที่ 7.1 หน่วยย่อยทำนอง

7.2 ประโยคเพลง (Phrase): จากตัวอย่างที่ 7.2 เพลงคนฮาหรั่ม พบว่ามีประโยคเพลงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นประโยคถาม – ตอบ (Antecedent – Consequent) แต่เป็นลักษณะความสัมพันธ์ที่ประโยคทั้งสองแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ดังแสดงประโยคถามในกรอบสี่เหลี่ยม และแสดงประโยคตอบในกรอบเส้นประ

ประโยคใหญ่ (Period) คือ ประโยคที่ประกอบด้วย 2 ประโยคในลักษณะประโยคถาม – ตอบ แต่วรรคตอน (Cadence) ของประโยคหลังต้องมีน้ำหนักมากกว่าประโยคแรก บางครั้งประโยคทั้งสองอาจเหมือนกันโดยตลอด และต่างกันไปโน้ตตัวสุดท้ายเท่านั้น ดังแสดงในวงเล็บปีกกา

(ท่อนที่ 1)

ฉัน เป็น คน ฮา หรั่ม เคย กระ ทำ ใน ความ ชั่ว ความ เลว เลี้ยง อะ ม้าล จน เหลว

6 ฉัน มัน คน เลว แล่น ระ ยา มัว อยู่ ใน โด กีย งาน อะ ม้าล ไม่ เคย ทำ

12 สบาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ร่าห์ ต้อง รับ กรรม พอ มี ความ ระ ก่า

18 อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า (ท่อนที่ 2) เห็น เขา ไป สุ เหร่า ใส่ หมวก ขาว

23 ก็ ตะ หว ดี มัน จะ ทำ ความ ดี คน มี อี หมา น อะ ม้าล ประ จำ

29 คน อย่าง เรา มัน เลว ห้า เว ลา ไม่ เคย ทำ สบาย แต่ ใน ดุน ยา อา เค ร่าห์

35 ต้อง รับ กรรม พอ มี ความ ระ ก่า อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า

คนฮาหรั่ม: ตัวอย่างที่ 7.2 ประโยคเพลง

7.3 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development): จากตัวอย่างที่ 7.3 เพลงคนฮาราม พบใช้การซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่ช่วยย้ำความคิดสำคัญ และช่วยยืดความยาวของบทเพลง การซ้ำอาจเป็นการซ้ำบางส่วน ซ้ำทันที หรือซ้ำในภายหลัง ดังแสดงในสี่เหลี่ยม

อีกทั้งยังพบใช้การแปร (Variation) คือ เทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลง แต่ยังคงรักษารูปแบบเดิมไว้ ส่วนประกอบของเพลงที่แปร ได้แก่ ทำนอง หรือลักษณะจังหวะ ดังแสดงในกรอบเส้นประ

(ท่อนที่ 1)

เห็น เป็น คน ฮา ราม... เคย กระ ทำ... ใน ความ ชีว ความ เลว... เพียง อะ มั่ว จน เผลว

6

— ฉัน มัน คน เลว... แล่น ระ ย่ำ... มัว อยู่ ใน โฉก กิ๋... งาน อะ มั่ว... ไม่ เคย ทำ

12

— สบาย แต่ ใน ดุน บา... อา เค ราห์... ต้อง รับ กรรม... พอ มี ความ ระ ก้า

18

— อะมั่ว จะ ทำ จะ เข้า สู่ เहर่า... (ท่อนที่ 2) เห็น เขา ไป สู่ เहर่า... โส หมดวัก ขาว

23

— ก็ ตะ หว้อ ดี... มัน จะ ทำ ความ ดี... คน มี อี หมา น อะ มั่ว ประ จำ

29

คน อย่าง เรา มัน เลว... ห้า เว ลา... ไม่ เคย ทำ... สบาย แต่ ใน ดุน บา... อา เค ราห์

35

— ต้อง รับ กรรม... พอ มี ความ ระ ก้า... อะมั่ว จะ ทำ จะ เข้า สู่ เहर่า

41 (ท่อนที่ 3)

ขอ มะ อัฟ หัก ท่าน... ที่ ตัว เอง... เคย ล้าง เกิน มา... จะ ด้วย ภาย าว จา...

46

— ด้วย หัว ใจ... ขอ ให้ บรร เทา... พอ กัน ที ความ เลว... จะ หัน หน้า... เข้า สู่ เहर่า

คนฮาราม: ตัวอย่างที่ 7.4 เทคนิคการพัฒนาประโยคเพลง

8. การวิเคราะห์สัณยศาสตร์

รูปแบบสัณยศาสตร์ (Musical Form): จากตัวอย่างที่ 8 เพลงคนฮาหล่ม ประกอบไปด้วยเนื้อร้อง 3 ท่อนกำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทน ดังนี้

ท่อนที่ 1 แทนด้วย A

(ท่อนที่ 1)



ฉัน เป็น คน ฮา หล่ม__ เคย กระ ทำ__ ใน ความ ชั่ว ความ เลว__ เลี้ยง อะ ม้าล จน เหลว

6

__ ฉัน มัน คน เลว__ แสน ระ ย่า__ ม้า อยู่ ใน โล กีย__ งาน อะ ม้าล__ ไม่ เคย ทำ

12

__ สบาย แต่ ใน ดุน ยา__ อา เตะ ราช__ ต้อง รับ กรรม__ พอ มี ความ ระ ก้า

18

(ท่อนที่ 2)

__ อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า__ เห็น เขา ไป สุ เหร่า__ ใส่ หมวก ขาว

ท่อนที่ 2 แทนด้วย A

(ท่อนที่ 2)



__ อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า__ เห็น เขา ไป สุ เหร่า__ ใส่ หมวก ขาว

23

__ ก็ ตะ หว อ ดี__ มัน จะ ทำ ความ ดี__ คน มี อี หมาน อะ ม้าล ประ จำ

29

คน อย่าง เรา มัน เลว__ ห้า เว ลา__ ไม่ เคย ทำ__ สบาย แต่ ใน ดุน ยา__ อา เตะ ราช

35

__ ต้อง รับ กรรม__ พอ มี ความ ระ ก้า__ อะมัล จะ ทำ จะ เข้า สุ เหร่า

ท่อนที่ 3 แทนด้วย A

41 (ท่อนที่ 3)



46



52



57



คนหาหรั่ม: ตัวอย่างที่ 8 สังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

[ท่อน 1 / ท่อน 2 / ท่อน 3]

เมื่อพิจารณาเพลงทั้ง 3 ท่อนจะเห็นว่ามีความคล้ายคลึงกันเกือบทั้งหมด จะมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยเท่านั้น อนุโลมว่าจุดที่แตกต่างกันนั้นเป็นเพียงการแปรทำนอง หรือแปรจังหวะในตัวเองโดยที่แนวคิดโครงสร้างหลักในแต่ละท่อนไม่ได้แตกต่างแยกออกเป็นเอกเทศโดยสิ้นเชิง จึงสรุปว่าทั้ง 3 ท่อนนี้มีความเหมือนกัน จึงแทนด้วยสัญลักษณ์ [A] เมื่อจัดเรียงตามโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังนี้

[A / A / A]

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลงคนหาหรั่ม ใช้สังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนเนื้อทำนอง หรือสังคีตลักษณ์บทนิพนธ์ (Strophic Form) เนื่องจากว่าเป็นการนำเสนอเพลงในท่วงทำนองตอน A ย้อนไปโดยตลอด ในขณะที่เนื้อร้องมีการเปลี่ยนไปไม่ซ้ำกันในแต่ละรอบ ซึ่งสังคีตลักษณ์รูปแบบนี้เป็นที่นิยมในการประพันธ์ดนตรีพื้นบ้านทั่วไปเนื่องจากสามารถเป็นที่จดจำท่วงทำนองได้อย่างง่ายดาย

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษาวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าตาม จุดมุ่งหมายของการวิจัย ดังรายละเอียดขั้นตอนต่อไปนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษาดนตรีของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่างๆ รวบรวมเข้ากับข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การศึกษา จากวิดิทัศน์ และการออกสังเกตภาคสนาม ข้อมูลที่ได้นำเสนอมาจากระหว่างการจัดทำวิจัยนี้เท่านั้น

บทเพลงที่นำมาเสนอในบทวิเคราะห์ เป็นบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ ที่ได้รับเลือกให้อยู่ใน ภาพยนตร์ สารคดีเรื่อง “BABY ARABIA” โดยทุนสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรม จำนวนทั้งสิ้น 5 เพลง ดังนี้ 1) เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย 2) เพลงเบอร์โมโฮน 3) เพลงเชอกาลาบูลัน 4) เพลงซอลาตุลลอฮ์ 5) เพลงคนฮาราม

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และเก็บรวบรวมข้อมูลจากตำราต่างๆ สังเกตการณ์ภาคสนาม ตลอดจนสัมภาษณ์ และใช้ข้อมูลจากเครื่องมือในการวิจัย จากนั้นนำมาเรียบเรียงเข้าด้วยกัน นำมา วิเคราะห์เรียบเรียงตามหัวข้อจุดประสงค์การวิจัย หลังจากตรวจสอบแก้ไขข้อผิดพลาดต่างๆ ได้ นำมาเสนอในรูปแบบของการพรรณนา

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยแยกตามจุดมุ่งหมาย ดังนี้

1. การศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ใช้วิธีการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร และสื่อแหล่งต่างๆ จากนั้นลงพื้นที่ภาคสนาม

เพื่อตรวจสอบข้อมูล หาข้อมูลเพิ่มเติมส่วนที่ขาดหายไปให้สมบูรณ์ จากนั้นเรียบเรียงวิเคราะห์แยกออกเป็นหัวข้อให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันด้วยการพรรณนา

2. การศึกษาดนตรีของวงนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ในส่วนข้อมูลประวัติเพลงใช้การสอบถามเป็นหลัก รวมถึงค้นคว้าเอกสาร และสื่อแหล่งต่างๆ เพิ่มเติมข้อมูลส่วนที่ขาดหายไปให้สมบูรณ์ ในส่วนคำแปลความหมายของบทเพลงได้ขอความอนุเคราะห์ไปยังผู้เชี่ยวชาญในภาษานั้นๆ เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง การบันทึกโน้ตใช้วิธีการลงภาคสนามเพื่อบันทึกเสียง และนำมาถอดบันทึกด้วยบรรทัด 5 เส้น การวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในส่วนต่างๆ อ้างอิงจากทฤษฎีดนตรีตะวันตกเป็นหลัก

สรุปผลการวิจัย

1. การศึกษาประวัติความเป็นมา และสภาพปัจจุบันของวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

1.1 สภาพแวดล้อมทางสังคมทั่วไปของชุมชน

ชุมชนสะและน้อยเป็นชุมชนชาวไทยมุสลิมดั้งเดิม ตั้งอยู่บริเวณใกล้ริมคลองประเวศบุรีรมย์ ชื่อชุมชนตั้งจากชื่อของบรรพชนชายหญิงที่เป็นต้นสายของคนในชุมชน สันนิษฐานได้ว่าชาวไทยมุสลิมในชุมชนสะและน้อยสืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษชาวมลายูปัตตานีที่ถูกกวาดต้อนขึ้นมาสยามสงครามสยามกับหัวเมืองมลายูระหว่างรัชกาลที่ 1-3 ปัจจุบันชุมชนสะและน้อยมีลักษณะเป็นชุมชนกึ่งแออัด เป็นชุมชนเปิดสามารถเข้าออกได้ตลอดเวลา ดูแลกิจกรรมต่างๆ โดยคณะกรรมการชุมชน มีอาคารที่ว่าการชุมชน ที่ทำการสาธารณสุข โรงเรียนสอนศาสนาอิสลาม และมัสยิด เป็นอาคารศูนย์รวมของชุมชน

ชุมชนสะและน้อยตั้งอยู่ภายในซอยอ่อนนุช 54 พื้นที่เขตสวนหลวง กรุงเทพมหานคร พื้นที่รอบข้างติดกับเขตพื้นที่ต่างๆ ที่มีชุมชนชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่อย่างหนาแน่น เช่น เขตคลองตัน เขตบางกะปิ เขตประเวศ สังเกตได้จากจำนวนมัสยิดที่มีอยู่อย่างมากมายในเขตพื้นที่เหล่านั้น

ประชากรมี 3 กลุ่ม คือ 1) ชาวไทยมุสลิม เป็นประชากรหลัก มีความสัมพันธ์ในกลุ่มอย่างเหนียวแน่น เนื่องจากเป็นเครือญาติกัน มีความผูกพันกับชุมชนเป็นอย่างสูง 2) ชาวไทยเชื้อสายจีน มีความสัมพันธ์ในลักษณะของการติดต่อซื้อขายสินค้า มีความผูกพันกับชุมชนไม่มากนัก 3) ชาวไทยอีสาน มีความสัมพันธ์ภายในกลุ่มสูงแต่ไม่เหนียวแน่น เนื่องจากมีการย้ายเข้าออกชุมชนอยู่เสมอ ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเป็นไปอย่างเรียบง่าย สามารถอาศัยอยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข มีการให้ความร่วมมือในด้านต่างๆ ที่เป็นกิจกรรมพัฒนาชุมชน ในขณะที่กิจกรรมทางศาสนาแต่ละกลุ่มจะประกอบพิธีกรรมกันเอง

ประชากรในชุมชนสื่อสารกันด้วยภาษาไทยกลางเป็นหลัก แต่มีการใช้ภาษาการนับถือศาสนาและลักษณะทางวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มดังนี้ 1) กลุ่มชาวไทยมุสลิม นับถือศาสนา

อิสลามนิกายซุนนี มีการใช้ภาษาอาหรับในการประกอบพิธีทางศาสนา การกล่าวคำทักทาย และพบการใช้คำศัพท์มลายูในหมวดครอบครัว มีวัฒนธรรมการแต่งกายแบบมลายู และแบบอาหรับในโอกาสสำคัญ 2) กลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนนับถือศาสนาพุทธ เทพเจ้าจีน และบรรพบุรุษ มีการใช้บทสวดมนต์ภาษาจีน และพูดคุยสื่อสารเฉพาะผู้สูงอายุ นอกนั้นพบใช้ภาษาจีนเป็นบางคำในหมวดกิริยา และครอบครัว 3) กลุ่มชาวไทยอีสานนับถือศาสนาพุทธ และความเชื่อผีสงเทวดา ใช้ภาษาถิ่นอีสานพูดคุยสื่อสารในชีวิตประจำวัน

1.2 ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย

ก่อนยุคอิสลามชาวอาหรับมีการร้องเพลงเพื่อผ่อนคลายระหว่างเดินทางไกลอยู่แล้วเรียกว่า “นาซีด” หรือ “อนาซีด” แปลตรงตัวว่า “การร้องเพลง” ต่อมาในสมัยยุคศาสนาอิสลามเมื่อศาสนาพุทธมอญมรดกพลภัยไปยังนครมะดีนะห์ ชาวเมืองให้การต้อนรับท่านด้วยการร้องสรรเสริญพร้อมตีกลองประกอบจึงได้ยึดเอาลักษณะดังกล่าวเป็นรูปแบบมาตรฐานของการร้องนาซีดไปโดยปริยาย กล่าวคือ เป็นการขับบทลำนัสรรเสริญศาสนทูตฯ พร้อมตีกลองหน้าเดียวประกอบจังหวะ

จากนั้นเมื่อศาสนาอิสลามเผยแผ่มายังคาบสมุทรมลายู ดินแดนแถบนี้จึงรับเอาวัฒนธรรมการร้อง นาซีดไว้ด้วยแล้วปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน ทำให้บทร้องนาซีดมีทั้งภาษาอาหรับแบบดั้งเดิม และภาษามลายู ซึ่งในสำเนียงมลายูออกเสียงเรียก “นาซีด” เพี้ยนเป็น “นาเซะ” เมื่อสยามปราบปัตตานีสำเร็จได้กวาดต้อนชาวมุสลิมเข้ามาในกรุงเทพฯ นาเซะจึงเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่ติดมากับคนกลุ่มนี้ และสืบต่อมาในชนมุสลิมกรุงเทพฯ รุ่นหลังด้วย นานวันเข้าจึงเรียกเพี้ยนไปอีกว่า “นาเซบ”

นาเซบในระยะแรกเป็นการร้องคล้ายการขับลำนำ ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ หรืออาจมีเพียงเครื่องประกอบจังหวะอย่างง่าย ๆ เช่น กลอง เท่านั้น ซึ่งเหมือนกับการร้องนาซีดดั้งเดิมในระยะหลังมีการเพิ่มเครื่องกระทบหลากหลายชนิดมากขึ้น เช่น แหมมาริน มาราคัส บองโก คองกา ฉิ่ง เป็นต้น บทร้องยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาอิสลามมีทั้งภาษาอาหรับ และภาษามลายู เป็นที่รู้จักว่า “วงดนตรีนาเซบพื้นบ้าน”

จนในที่สุดมีการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่เล่นทำนองได้ เช่น แอคคอร์ดเตียน กีตาร์ ไฟฟ้า เบส กลองชุดอิเล็กทรอนิกส์ เข้ามาร่วมบรรเลง เป็นที่รู้จักกันว่า “วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย” หรือ “วงดนตรีนาเซบประยุกต์” โดยเล่นเพลงสมัยนิยมในอดีตที่โด่งดังจากประเทศอาหรับ และเพลงภาษามลายู โดยนำมาเรียงเรียงดนตรีใหม่ เรียกเพลงประเภทนี้อย่างรวมๆว่า “เพลงอาหรับ-มาเลย์”

วงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบียก่อตั้งขึ้นโดยคุณศุภชัย ล้วนวงศ์ ในปี พ.ศ. 2518 จากการชิมชัปเพลงอาหรับ-มาเลย์ในชุมชนตั้งแต่ วัยเด็กประกอบกับความประทับใจในวงดนตรีนาเซบรุ่นพี่ที่มีความสามารถ จึงชักชวนญาติพี่น้องเพื่อนบ้านทั้งจากในชุมชน และนอกชุมชนเล่นนาเซบกัน ระยะเวลาจัดเป็นวงนาเซบพื้นบ้านนั่งล้อมวงร้องเพลงใช้การปรบมือเข้าจังหวะ หรือมีเครื่องเคาะประกอบจังหวะอย่างง่าย ๆ ร้องเพลงที่เป็นภาษาอาหรับ และภาษามลายูต่อมาเมื่อมีแอค

คอร์เตียนใช้เป็นเครื่องบรรเลงแนวทำนอง ทำให้สามารถบรรเลงเพลงได้สนุกสนานมากขึ้น จึงมีการนำกลองชนิดต่างๆ ทั้งบองโก และคองกาเข้ามาบรรเลงด้วย โดยฝึกซ้อมกันเองจากเพลงอาหรับ เพลงมาเลย์ และเพลงอินเดียที่เคยฟังจากแผ่นเสียง จนสามารถบรรเลงได้ดีจึงออกแสดงงานแรกที่โรงเรียนสุเหร่าทับช้างในนาม “วงเยาวชนสะและน้อย” ได้รับรางวัล และเป็นที่รู้จักในเวลาต่อมา

ปี พ.ศ. 2520 วงสตริงคอมโบได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย จึงมีการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าเข้ามาใช้ ทำให้บทเพลงมีสีสัน มีความสนุกสนาน และแตกต่างจากวงดนตรีนาเซบคณะอื่น อีกทั้งยังได้รับรางวัลจากการประกวดหลากหลายเวที ยิ่งทำให้เป็นที่รู้จัก ด้วยบทเพลงส่วนใหญ่ที่ใช้แสดงเป็นภาษาอาหรับซึ่งร้องตามกันมาอาจจะร้องผิดบ้าง อีกทั้งในสมัยนั้นยังถือว่าเป็นวงดนตรีนาเซบน้องใหม่จึงตั้งชื่อคณะว่า “เบบี้อาราเบีย” ซึ่งให้ความหมายโดยนัยว่ายังเป็นเหมือนเด็กทารกที่เพิ่งหัดร้องเพลงอาหรับ และมีชื่อเสียงโด่งดังหลังจากนั้น

ปี พ.ศ. 2540 เป็นยุคที่วงดนตรีนาเซบเสื่อมความนิยมลง ทำให้สมาชิกคณะส่วนใหญ่ต่างแยกย้ายกันออกไป จากนั้นในปี พ.ศ. 2554 มีผู้สนใจทำภาพยนตร์สารคดีของคณะออกเผยแพร่ทั่วไปทั้งใน และต่างประเทศ จนทำให้คณะกลับมามีชื่อเสียง และรวมตัวกันได้อีกครั้งจนถึงปัจจุบัน

1.3 สมาชิก และคุณสมบัติในการเข้าร่วม

ในสมัยก่อตั้งวงเริ่มแรก สมาชิกส่วนใหญ่ของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย มาจากการรวมกลุ่มกันในหมู่ญาติพี่น้อง และเพื่อนในละแวกบ้านของหัวหน้าวง รวมถึงบางส่วนที่อาศัยอยู่บริเวณชุมชนใกล้เคียงกัน ปัจจุบันเป็นการรวมตัวกันของผู้ที่มีใจรักดนตรีอาหรับ-มาเลย์ ซึ่งมาจากหลายสาขาอาชีพ และช่วงวัย ปัจจุบันดำเนินกิจการโดยสมาชิกแกนหลัก หากนับตั้งแต่ก่อตั้งวงจนกระทั่งปัจจุบันมีสมาชิกหมุนเวียนมากถึง 12 รุ่น รวมกว่าร้อยคน

1.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ การจัดวงดนตรี และการแต่งกาย

เครื่องดนตรีที่ใช้ ประกอบไปด้วย 2 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มบรรเลงแนวทำนอง และแนวประสาน เช่น แอคคอร์เตียน ไวโอลิน (ในบางโอกาส) กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบสไฟฟ้า และอิเล็กทรอนิกส์ 2) กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลองชุด บองโก คองกา มาราคัส แทมบูรีน ฉิ่ง และอื่นๆ

การจัดรูปแบบวงมี 3 ลักษณะ คือ 1) แบบเต็มวง ใช้ในงานที่มีงบประมาณสูง งานแสดงศิลปวัฒนธรรม งานสาธารณกุศล 2) แบบวงเล็ก ใช้ในงานที่มีงบประมาณจำกัด งานที่มีพื้นที่จำกัด 3) แบบขบวนแห่ ใช้ในงานแห่ขันหมาก งานแห่ขบวนเด็กเข้าพิธีฮันต์

การแต่งกายที่พบมี 2 รูปแบบ 1) อย่างเป็นทางการ แต่งกายตามบัญญัติอิสลาม แบบวัฒนธรรมมลายูมุสลิม หรือต่างกายแบบอาหรับ หรือชุดทีมของคณะเบบี้อาราเบีย 2) อย่างไม่เป็นทางการ แต่งกายด้วยชุดลำลองตามสะดวกแต่ให้สุภาพ

1.5 บทเพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไป

พบว่าส่วนใหญ่เป็นบทเพลงเก่าอายุ 20 – 40 ปี ที่ได้จากการถอดเทปคาสเซตแล้วทำการเรียบเรียงใหม่ โดยมีที่มาของบทเพลงดังนี้ 1) เพลงมาเลย์ จากเพลงอนาซีตมาเลย์ เพลง

พื้นบ้านมาเลย์ และเพลงมาเลย์สมัยนิยม 2) เพลงอินเดีย จากเพลงประกอบภาพยนตร์อินเดีย และ เพลงอินเดียสมัยนิยม 3) เพลงอาหรับ จากเพลงอนาซีดอาหรับ และเพลงอาหรับสมัยนิยม 4) เพลง นาเซบไทย จากการแต่งขึ้นใหม่ และเพลงไทยสากลอื่นๆที่กำลังเป็นที่นิยม

1.6 ขั้นตอนการแสดง

พบว่าไม่มีลำดับขั้นตอนเป็นพิธีการ มีเพียงการนัดซ้อม ตรวจสอบความพร้อม ก่อนขึ้นแสดง และแสดงจนจบตามรายการ มีเงื่อนไขเล็กน้อยที่ว่าหากมีการให้พร การอ่านคัมภีร์อัล กุรอาน หรือได้ยินเสียงประกาศเวลาละหมาดให้หยุดทำการแสดงไว้ก่อน

1.7 ประเพณี และโอกาสต่างๆที่ออกแสดงผลงาน

พบว่าสามารถแบ่งออกได้ 2 กรณีหลัก ดังนี้ 1) เกี่ยวข้องกับประเพณีทางศาสนา อิสลาม เช่น พิธีโกนผมไฟ พิธีเข้าสู่น้ำพิธีแต่งงาน งานวันเมาลิด งานวันตรุษอิสลาม และงาน อบรมค่ายเยาวชนมุสลิม 2) เกี่ยวข้องกับงานสาธารณกุศล งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และงานรื่น เริงอื่นๆ เช่น งานน้ำชาการกุศล งานระดมทุนช่วยเหลือผู้ประสบภัย งานเทศกาลศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น

1.8 การสืบทอด และการประชาสัมพันธ์

พบว่าการสืบทอดดนตรีนาเซบร่วมสมัย ของคณะเบบี้อาราเบีย เป็นลักษณะมุข ปาฐะสืบทอดกันมาตามแบบอย่างที่ได้ดูได้ฟังมาจากต้นฉบับ มีความยืดหยุ่นสูงสามารถปรับเปลี่ยน รูปแบบการร้องบางอย่างให้แตกต่างจากต้นฉบับได้ตามความเหมาะสม ถึงแม้จะพบว่ามีการจด บันทึกร้อง และทำนองบางอย่างคร่าวๆ ใช้กันลืมนั่น เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงแล้วก็ไม่ได้เก็บไว้ เพื่อใช้ฝึกซ้อมให้เป็นรูปแบบเดียวแต่ประการใด

การประชาสัมพันธ์วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย สามารถแบ่งออก ได้เป็น 2 ส่วน คือ 1) การประชาสัมพันธ์การแสดง มักทำโดยการขึ้นป้ายผ้าไว้นิลหรือมีการทำแผ่น โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ตามชุมชนมุสลิมที่ต่างๆ เพื่อบอกเวลาสถานที่ และจุดประสงค์ของงานที่ ออกแสดง 2) การประชาสัมพันธ์คณะ ซึ่งเริ่มต้นอย่างจริงจังตั้งแต่ปี พ.ศ.2554 เป็นต้นมา จากการ ที่คณะเบบี้อาราเบียได้รับการถ่ายทำเป็นภาพยนตร์สารคดี จึงทำให้ได้รับประชาสัมพันธ์ผ่านทาง ช่องทางต่างๆ เช่น รายการโทรทัศน์ สื่อสังคมออนไลน์ การได้รับเชิญให้แสดงตามงาน ศิลปวัฒนธรรม และการออกจำหน่ายของที่ระลึกของคณะเบบี้อาราเบีย เป็นต้น

1.9 รางวัล และผลงานเชิดชูเกียรติ

พบว่ามีมากกว่า 300 รางวัล รางวัลที่โดดเด่นเป็นที่จดจำ ได้แก่ 1) ถ้วยรางวัล เกียรติยศไพบรอก ในนามวงเยาวชนสะและน้อย เป็นการแข่งขันครั้งแรกระดับชุมชน 2) โล่รางวัล ชนะเลิศการแข่งขันดนตรีระดับประเทศในนามคณะเบบี้อาราเบีย

ผลงานเชิดชูเกียรติที่โดดเด่น ได้แก่ 1) คณะเบบี้อาราเบีย ได้รับทุนจากกระทรวง วัฒนธรรมสร้างเป็นภาพยนตร์สารคดี เรื่อง BABY ARABIA 2) ได้รับเชิญให้ไปแสดงในเทศกาล ดนตรีนานาชาติ ณ กรุงโตเกียวประเทศญี่ปุ่น 3) มีส่วนร่วมในการแสดงละครสั้นเทิดพระเกียรติฯ

เรื่อง “แสงแห่งแรงบันดาลใจ” และเรื่อง “๙ ตามรอยบ้านของพระราชินี” 4) หอสมุดแห่งรัฐสภาอเมริกัน ขอความอนุเคราะห์สื่อต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับคณะเบบี้อาราเบียเพื่อจัดเก็บสำหรับการศึกษาค้นคว้า

2. ศึกษาดนตรีของวงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

บทเพลงที่นำเสนอมาในบทวิเคราะห์ เป็นบทเพลงอาหรับ-มาเลย์ที่ได้คัดเลือกให้ใช้ประกอบในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “BABY ARABIA” โดยทุนสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรม จำนวนทั้งสิ้น 5 เพลง ดังนี้

2.1 เพลงยาบานาอิสกันดาเรีย เป็นเพลงภาษาอาหรับ ต้นฉบับมาจากศิลปินเพลงอาหรับสมัยนิยม ชาวเลบานอน เนื้อหากล่าวถึงการตัดพ้อสาวงามแห่งเมืองอเล็กซานเดรีย ประเทศอียิปต์ มีช่วงเสียงกว้าง คู่ 9 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น มีทิศทางของทำนองคงที่ ใช้การเอื้อนเสียง และการผันเสียงระดับในการร้อง

มีจังหวะอยู่ในอัตราสี่ธรรมดา ความเร็วเพลงปานกลาง ใช้จังหวะขัด และจังหวะยกเป็นจังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองที่แตกต่างกัน 9 รูปแบบ เป็นเพลงร้องแนวเดียวที่อยู่ในกุญแจเสียง G ไมเนอร์

มีประโยคถาม-ตอบสัมพันธ์กันโดยที่ทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน และทำนองมีความยาวเท่ากัน ใช้เทคนิคการพัฒนาจังหวะโดยการซ้ำ และห้วงลำดัดทำนอง ใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์แบบสามตอน

2.2 เพลงเบอร์โมโฮน เป็นเพลงภาษามาเลย์ ต้นฉบับมาจากศิลปินเพลงพื้นบ้านมาเลย์ร่วมสมัย ชาวมาเลเซีย เนื้อหากล่าวถึงคำคืนที่สนุกสนานมีการเล่นการขอพรให้กัน มีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น มีทิศทางของทำนองคงที่ ใช้การเอื้อนเสียง และการผันเสียงระดับในการร้อง

มีจังหวะอยู่ในอัตราสองธรรมดา ความเร็วเพลงค่อนข้างเร็ว ใช้จังหวะยกเป็นจังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองที่แตกต่างกัน 8 รูปแบบ เป็นเพลงร้องแนวเดียวที่อยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์

มีประโยคถาม-ตอบสัมพันธ์กันโดยที่ทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน และทำนองมีความยาวเท่ากัน ใช้เทคนิคการพัฒนาจังหวะโดยการซ้ำ และห้วงลำดัดทำนอง ใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์แบบรอนโด

2.3 เพลงซอลาตุลลอฮ์ เป็นเพลงภาษาอาหรับ ต้นฉบับมาจากบทกลอนอาหรับที่ใช้ทำนองร้อง อนาคตในประเทศมาเลเซีย เนื้อหากล่าวถึงการอ้อนวอนขอพรต่อพระอัลเลาะห์ มีช่วงเสียงกว้างคู่ 9 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น มีทิศทางของทำนองคงที่ และเคลื่อนลง ใช้การเอื้อนเสียง และการผันเสียงระดับในการร้อง

มีจังหวะอยู่ในอัตราสองธรรมดา ความเร็วเพลงช้าอย่างสง่างาม ใช้จังหวะยกเป็นจังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองที่แตกต่างกัน 4 รูปแบบ เป็นเพลงร้องแนวเดียวที่อยู่ในกุญแจเสียง E เมเจอร์

มีประโยคถาม-ตอบสัมพันธ์กันโดยที่ทำนองคล้ายกัน ลักษณะจังหวะมีโครงสร้างเหมือนกัน และทำนองมีความยาวเท่ากัน ใช้เทคนิคการพัฒนาจังหวะโดยการซ้ำ และห้วงลำดัดทำนอง ใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์แบบสองตอนย้อนกลับ

2.4 เพลงเชอกลาบุหลัน เป็นเพลงภาษามลายู ต้นฉบับมาจากเพลงอนาซีตมาเลย์ เนื้อหากล่าวถึงวันตรุษอิสลาม มีช่วงเสียงกว้างคู่ 10 ไมเนอร์ มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น มีทิศทางของทำนองคงที่ เคลื่อนที่ขึ้น และเคลื่อนที่ลง ใช้การเอื้อนเสียง และการผันเสียงระดับในการร้อง

มีจังหวะอยู่ในอัตราสี่ธรรมดา ความเร็วเพลงค่อนข้างเร็ว ใช้จังหวะชัดเป็นจังหวะพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองที่แตกต่างกัน 8 รูปแบบ เป็นเพลงร้องแนวเดียวที่อยู่ในกุญแจเสียง A ไมเนอร์

มีประโยคถาม-ตอบความสัมพันธ์กันแบบแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ใช้เทคนิคการพัฒนาจังหวะโดยการใช้ห้วงลำดัดทำนอง และการแปร ใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์แบบสองตอนย้อนกลับ

2.5 เพลงคนฮาหรั้ม เป็นเพลงภาษาไทยปนภาษามลายู และภาษาอาหรับ ถูกประพันธ์ขึ้นใหม่ เนื้อหากล่าวถึงคนบาปที่คิดกลับตัวเป็นคนดีตามแนวทางของศาสนาอิสลาม มีช่วงเสียงกว้างคู่ 11 เมเจอร์ มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น มีทิศทางของทำนองคงที่ และเคลื่อนที่ลง ใช้การทำเสียงลูกคอระดับในการร้อง

มีจังหวะอยู่ในอัตราสี่ธรรมดา ความเร็วเพลงค่อนข้างเร็ว ใช้จังหวะชัดเป็นเทคนิคพิเศษ มีลักษณะจังหวะทำนองที่แตกต่างกัน 15 รูปแบบ เป็นเพลงร้องแนวเดียวที่อยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์

มีประโยคถาม-ตอบความสัมพันธ์กันแบบแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ใช้เทคนิคการพัฒนาจังหวะโดยการซ้ำ ใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนเนื้อค่งทำนอง

อภิปรายผลการวิจัย

แม้ยังคงมีข้อถกเถียงกันอยู่เกี่ยวกับการเล่นดนตรีในทัศนะของอิสลาม แต่เป็นที่แน่นอนแล้วว่า มีชาวมุสลิมกลุ่มหนึ่งในประเทศไทยที่ยอมรับว่าการเล่นดนตรีเป็นสิ่งอนุญาต และได้สร้างวัฒนธรรมทางดนตรีของตนเองขึ้นมาจากการรับเอาวัฒนธรรมทางดนตรีจากอาหรับ และมลายู ผสมผสานเข้ากับอัตลักษณ์เฉพาะถิ่น ผ่านช่วงระยะเวลา มีวิวัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลงจนเกิดเป็นแนวทางดนตรีแบบใหม่ที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองเรียกว่า “ดนตรีนาเซบ” โดยพวกเขาให้เหตุผลว่าในขณะที่ประเทศแถบอาหรับ และมลายูซึ่งนับถือศาสนาอิสลามเป็นศาสนาประจำชาติยัง

สามารถมีวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นของตนเองได้ แล้วด้วยเหตุใดมุสลิมไทยจึงจะมีวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นของตนเองบ้างไม่ได้ มูลเหตุการเกิดวัฒนธรรมดนตรีนาเซบนั้นจึงสืบเนื่องมาจากเหตุผลดังกล่าว โดยจุดประสงค์คาดหวังการสร้างเสริมศรัทธาในอิสลามให้เข้มแข็งขึ้นผ่านการใช้ดนตรี

ความเข้าใจคลาดเคลื่อนประการหนึ่ง คือ มีการเข้าใจว่าดนตรีนาเซบนั้นเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ในความเป็นจริงแล้วไม่มีบัญญัติใดในศาสนาอิสลามที่ใช้ดนตรีประกอบพิธีใดๆทั้งสิ้น ดนตรีนาเซบเป็นเพียงสิ่งบันเทิงอย่างหนึ่งเพื่อให้ความรื่นเริงเท่านั้น ซึ่งหมายความว่า การมีดนตรีนาเซบอยู่ในประเพณีทางศาสนาอิสลามหรือไม่ ไม่ได้ส่งผลให้การประกอบพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามสมบูรณ์ หรือไม่สมบูรณ์แต่อย่างใด อีกทั้งบทเพลงที่ใช้ร้องนาเซบก็ไม่ได้มีการกำหนดกฎเกณฑ์ไว้ตายตัวว่าเพลงนี้ใช้ร้องได้เฉพาะสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่งเท่านั้น โดยแต่ละบทเพลงสามารถใช้ร้องได้ทั่วไปอิสระ ซึ่งหากเปรียบเทียบกับดนตรีไทยที่ใช้กันในพิธีกรรม เช่น การครอบครูแล้วจะพบว่า หากขาดวงดนตรีก็จะทำให้พิธีการนั้นไม่สมบูรณ์ และบทเพลงที่ใช้บรรเลงจะต้องเป็นบทเพลงเฉพาะเท่านั้น การใช้บทเพลงอื่นนอกเหนือจากที่กำหนดถือว่าเป็นเรื่องที่ผิด อันนี้จึงจะนับเนื่องได้ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม

อีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจ คือ มักจะมีการเหมารวมบทเพลงที่ร้องบรรเลงด้วยวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยที่เรียกกันว่า “เพลงอาหรับ-มาเลย์” ว่าเป็นบทเพลงประเภทนาเซบทั้งหมด แต่ถ้าหากพิจารณาจากนิยามของคำว่า “นาเซบ” ซึ่งจะต้องมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามก็จะพบว่า วงดนตรีนาเซบร่วมสมัยนั้นบรรเลงทั้งเพลงที่เป็น “เพลงนาเซบแท้” ไม่ว่าจะเป็นภาษาอาหรับ ภาษามลายู กระทั่งภาษาไทย ส่วนเพลงที่ไม่ได้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนาก็มีการร้องบรรเลงด้วยเช่นกัน จึงสมควรทำความเข้าใจ และแยกแยะเนื้อหาของบทเพลงต่างๆ เพื่อสร้างความเข้าใจให้ถูกต้องตรงกัน

การรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกทั้งอาหรับ และมลายูเข้ามาโดยปราศจากการตรวจสอบ และปราศจากความเข้าใจในภาษาอย่างถ่องแท้ ทราบแต่เพียงว่าเป็นวัฒนธรรมที่มาจากชาติมุสลิมก็ใช้ได้แล้ว อีกทั้งยังขาดการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรจึงทำให้ยากแก่การตรวจสอบอ้างอิงที่มาที่ไป คำร้อง และความหมายต่างๆ เกิดการผิดเพี้ยน ทำให้พบว่าถึงแม้เจตนารมณ์ของดนตรีนาเซบเกิดขึ้นเพื่อเป็นการสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด หรือเพื่อสั่งสอนศาสนาอิสลาม แต่ก็พบว่ามียังบทเพลงบางส่วนที่ถูกใช้ร้องแสดงในวงดนตรีนาเซบทั่วไปโดยสำคัญผิดว่าเป็นเพลงนาเซบแท้ ซึ่งที่จริงไม่ได้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเจตนารมณ์ที่แท้จริงข้างต้นแต่ประการใด อย่างไรก็ตามแต่สิ่งที่เกิดขึ้นนี้ไม่ใช่สิ่งที่น่าตำหนิ แต่เป็นสิ่งที่สมควรได้รับทราบข้อมูลเพื่อหาแนวทางในการดำเนินการต่อไป เนื่องจากว่าผู้เล่นนาเซบ ทุกคนล้วนแล้วมีเจตนาที่ดี และเข้าใจอย่างเชื่อมั่นว่าสิ่งนี้เป็นการสืบทอดคำสอนของศาสนาอิสลามอีกแนวทางหนึ่งนั่นเอง ดังนั้นจึงสมควรมองว่าแท้จริงแล้วดนตรีนาเซบไม่ว่าจะเป็นดนตรีนาเซบพื้นบ้าน หรือดนตรีนาเซบร่วมสมัยต่างก็เป็นเพียงวัฒนธรรมทางดนตรีที่งดงามของชาวไทยมุสลิมที่สร้างมาหาใช้พิธีกรรมที่ถูกบัญญัติไว้ในทางศาสนาแต่อย่างใด

อนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่าศาสนาแบบเทวนิยมอื่นๆ เช่น ศาสนาคริสต์ และศาสนาพราหมณ์ ต่างให้ความสำคัญอย่างมากกับดนตรีของตนเองจากการใช้ดนตรีสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า จนปัจจุบัน มีวิวัฒนาการพัฒนารูปแบบหลากหลายกลายเป็นดนตรีสากล หรือดนตรีศิลปะที่มีรูปแบบซับซ้อนขึ้น แต่สามารถอธิบายได้ด้วยหลักเกณฑ์ทฤษฎีที่ชัดเจน ถ้าหากศาสนาอิสลามสามารถยืนยันด้วยหลักฐานได้อย่างชัดเจนว่าดนตรีเป็นที่ยอนุญาตสำหรับมุสลิมทุกคน เชื่อได้ว่าตอนนี้ดนตรีในศาสนาอิสลามคงมีรูปแบบเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ ยิ่งใหญ่อลังการ เป็นหนึ่งในดนตรีแห่งดินแดนตะวันออกสามารถเทียบเท่าดนตรีตะวันตกได้เลยทีเดียว

ข้อเสนอแนะ

ปัจจุบันนี้ดนตรีนาเชบทุกประเภทกำลังเสื่อมความนิยมลงในหมู่มุสลิมรุ่นใหม่ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทก่อนๆ ในระยะหลังจึงพบเห็นว่าการพยายามที่จะอนุรักษ์วัฒนธรรมทางดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางชนิดนี้เอาไว้ ผ่านทางรูปแบบงานเทศกาลศิลปวัฒนธรรม รายการโทรทัศน์ สื่อสังคมออนไลน์ กระทั่งบทความวิชาการงานวิจัยต่างๆ จึงอยากให้ข้อเสนอแนะไว้เพื่อให้ผู้ศึกษามีความเข้าใจที่ตรงกัน ดังนี้

1. บุคคลทั่วไปอาจพบว่าการเรียกชื่อ “นาเชบ” ในหลายสำเนียง หรือการสะกดที่แตกต่างกันไป เช่น นาเซป นาเสบ นาเซป นาเซฟ ฯลฯ หรือกระทั่งคำว่า “นัสยิด” เนื่องจากกว่ายังไม่มีการบัญญัติคำนี้ชัดเจนในภาษาไทย ซึ่งรูปแบบการสะกดคำที่แตกต่างกันนี้เกิดขึ้นจากการถอดความตามรากศัพท์ดั้งเดิม หรือเกิดจากการถอดคำจากการ ออกเสียง แต่ให้เข้าใจตรงกันว่าทั้งหมดนั้นสื่อความหมายถึงวงดนตรีในรูปแบบเดียวกัน

2. ดนตรีนาเชบร่วมสมัย มีพัฒนาการมาพร้อมกับการแสดงรูปแบบอื่นๆ เช่น การร้องนาซิด ดนตรีนาเชบโบราณ ดนตรีนาเชบพื้นบ้าน ลิเกฮูลู ลิเกเรียบ เป็นต้น ซึ่งแต่ละการแสดงมีความใกล้เคียงกันมาก สมควรที่ผู้ศึกษาควรทำความเข้าใจเพื่อให้สามารถจำแนกการแสดงแต่ละชนิดได้อย่างถูกต้อง



บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). *พื้นฐานมานุษยวิทยาเชิงวิพากษ์วัฒนธรรม*. เอกสารประกอบการสอน. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- (2550). *ทฤษฎีทางวัฒนธรรม*. รายงานวิชาทฤษฎีวัฒนธรรม และสังคม. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- แก้วกร เมืองแก้ว. (2544). *มังคละ: กรณีศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านของนายพรต คชนิล*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- คมสันต์ วงศ์วรรณ. (2553). *ดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จรัญ มะลูลีม, กิติมา อมรทัต; และพรพิมล ตรีโชติ. (2539). *ไทยกับโลกมุสลิม: ศึกษาเฉพาะกรณีชาวไทยมุสลิม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). *ดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- จักริน จันทภูมิ. (2554). *ดนตรีนาเลป กรณีศึกษา ชุมชนมุสลิม หมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- จักรพันธ์ ชัดชุมแสง. (2543). *ชุมชนมุสลิมในเมืองตลาดชายแดนไทย - พม่า: สัมพันธ์ภาพระหว่างพหุสังคม วิถีชีวิตทางเศรษฐกิจ และการธำรงชาติพันธุ์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2550). *ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม: กรณีศึกษาชุมชนบ้านควัว*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2543). *วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน*. ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้ง.
- ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (2543). *มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้*. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์. (2546). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- ณัฏฐา โสคติยานุรักษ์. (2547). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- (2544). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัฐพร หอมแหม่ม. (2548). *ลีเกฮูลู: กรณีศึกษาคณะอาเนาะมาร์อาเนาะปูยู อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี*. ปรินญาณินพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- นุ้ยวัน สาลือ. (2540). *มะโย่ง: ความพยายามที่ล่องเลือนในการสืบสานวัฒนธรรมให้คงอยู่*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- เบญจรงค์ กุลสุ. (2546). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส*. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.
- ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2529). *ร้องเงิง*. ปรินญาณินพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- (2529). *สมบัติไทยมุสลิมภาคใต้*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- ประยูรศักดิ์ ชลายนเดชะ. (2531). *มุสลิมในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้งกรุ๊ป.
- ปิยนันท์ เนียมมอบป็น. (2546). *ลีเกเรียบ: กรณีศึกษาลีเกเรียบของชาวไทยมุสลิมในชุมชนมัสยิดกมัลล อีมาน เขตมีนบุรี กรุงเทพมหานคร*. ดุริยนิพนธ์ กศ.ม. (ดุริยางคศาสตร์ไทย). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ภาณุภาค โมกขศักดิ์. (2550). *ลีเกเรียบ ชุมชนคลองสามวา*. กรุงเทพฯ: การเก็บข้อมูลด้านภูมิปัญญาศิลปะการแสดง โครงการภูมิปัญญาบ้านภูมิเรือง สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
- มยุรา วงษ์สันต์. (2546). *รู้จักอิสลาม*. กรุงเทพฯ: สภาวัฒนธรรมโลก สำนักงานประเทศไทย.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2534). *ดนตรีไทยวิเคราะห์* "หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22". กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.
- มานิต จารงค์. (ม.ป.ป.). *วัฒนธรรมและประเพณีของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้*. ยะลา: สำนักงานศึกษาธิการเขต 2.
- มูรีด ทิมะเสน. (2547). *เพลงดนตรีอิสลาม*. สืบค้นเมื่อ 28 สิงหาคม 2556, จาก http://www.mureed.com/mr_talk/
- รัชนี้ สาดเปรม. (2519). *บทบาทของชาวไทยมุสลิมในภาคกลาง และภาคใต้ของประเทศไทย สมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2453*. ปรินญาณินพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- วิชา เชาว์ศิลป์. (2541). *ทำนองเพลงลำตัด และเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ปรากฏในลำตัด*. ปรินญาณินพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- วินัย หวังบุญ. (2546). *วารสารมุสลิม*. กรุงเทพฯ: (ม.ป.พ.).

- วีรชาติ เปรมานนท์. (2537). *ปรัชญา และเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศิริพงษ์ แก้วพลอย. (2534). *หลักการประสานเสียง*. ลพบุรี: สถาบันราชภัฏเทพสตรี.
- สธน โรจนตระกูล. (2542). *คีตลักษณ์*. พิษณุโลก: สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม.
- สมชาย รัตมี. (ม.ป.ป.). *คู่มือนักดนตรีเทคนิคการแกะเพลง*. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า.
- สุภาพรรณ พลอยบุศย์. (2547). *การศึกษาดนตรีในพิธีเจ้าเซ็น*. ปรินญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- สุเทพ สุนทรภะสัช. (2540). *มานุษยวิทยากับประวัติศาสตร์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- เสาวนีย์ จิตต์หมวด. (2524). *การถ่ายทอดวัฒนธรรมไทยอิสลามของครอบครัวชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพฯ*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- (2531). *กลุ่มชาติพันธุ์: ชาวไทยมุสลิม*. กรุงเทพฯ: กองทุนสง่าารุจิระ อัมพร.
- (2535). *วัฒนธรรมอิสลาม*. กรุงเทพฯ: ทางนำ.
- อนรรฆ จรรย์ยานนท์. (2537). *เค้าน์เตอร์พ้อยท์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- อบู มั่นศูร. (2526). *จริยธรรมอิสลาม*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.
- อารง สุทธาศาสน์. (2523). *ชาวไทยมุสลิมในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้: การมองแนวใหม่*. เอกสารประกอบการบรรยายพิเศษ. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา.
- อาลี เสือสมิง. (2556). *ความเป็นมาของศาสนาอิสลามในประเทศไทย*. สืบค้นเมื่อ 17 ตุลาคม 2556, จาก <http://www.alisuasaming.com/main/index.php/article/historyofislamintailand>
- อิมรอน มะลูลีม. (2524). *ศาสนาอิสลามเบื้องต้น*. โครงการตำราภาควิชาปรัชญา และศาสนา คณะสังคมศาสตร์. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- อุทัย หิรัญโต. (2521). *มุสลิมในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- อุบล อะลา เมาดูดี. (2525). *ประวัติศาสตร์อิสลาม*. กรุงเทพฯ: ส.วงศ์แสงี่ยม.





ผู้วิจัย (ซ้าย) และหัวหน้างานดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย (ขวา)



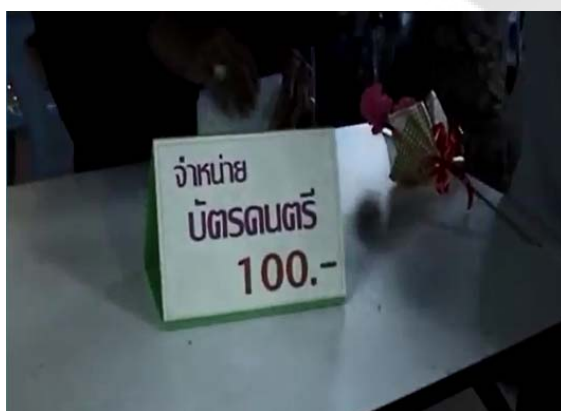
เสื้อยืดสกินลายคณะเบบี้อาราเบีย จัดจำหน่ายเป็นของที่ระลึก



คณะเบบี้อาราเบียถ่ายภาพหมู่ร่วมกับผู้ว่าราชการกรุงเทพมหานคร



คณะเบบี้อาราเบียก่อนเดินทางไปแสดงดนตรีที่ประเทศญี่ปุ่น



ภาพบรรยากาศของผู้ชมในการแสดงดนตรีของคณะเบบี้อาราเบีย



บรรยากาศการแสดงดนตรีของคณะเบบี้อาราเบียทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด

ตัวอย่างแบบเก็บข้อมูลสมาชิกวงดนตรีนาเชบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย

(รูปถ่าย)

ชื่อ – สกุล:

ชื่อที่ใช้วงการ:

วัน / เดือน / ปี เกิด:

ภูมิลำเนา:

ที่อยู่ปัจจุบัน:

การศึกษาสายสามัญ:

การศึกษาสายศาสนา:

อาชีพ:

เข้าร่วมกับคณะเบบี้อาราเบีย:

ผู้ชักชวนเข้าร่วมคณะเบบี้อาราเบีย:

ตำแหน่งผู้เล่น:

ผู้ฝึกสอนเล่นดนตรีนาเชบร่วมสมัย:

ประวัติย่อผู้วิจัย



ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายปริญญา ปานนพภา
วันเดือนปีเกิด	12 กุมภาพันธ์ 2529
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลนพรัตน์ราชธานี กรุงเทพมหานคร
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเย็นนภา เลขที่ 5 ถนนกรุงเทพกรีฑา ซอย 6 (เลิศประสิทธิ์) แขวงหัวหมาก เขตบางกะปิ กรุงเทพมหานคร 10240
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	ผู้ฝึกสอนดนตรีเครื่องเป่าลมไม้สากล
สถานที่ทำงานในปัจจุบัน	สถาบันดนตรีเคพีเอ็น สาขารามคำแหง สถาบันดนตรีเฟลินมิวสิก หมู่บ้านบ้านสัมมากร สถาบันดนตรีฟิดีลเดย์ พาราไดซ์พาร์คศรีนครินทร์
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2546	มัธยมศึกษาตอนปลาย แผนการเรียนวิทยาศาสตร์-คณิตศาสตร์ จาก โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาน้อมเกล้า กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2551	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์สากล จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2559	ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร