อัตลักษณ์ดนตรีอูรักลาโว้ย[1]

Identity Urak Lawoi Music

จารุวัฒน์ นวลใย[2], เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี[3], เรวดี อึ้งโพธิ์[4]
Jaruwat Nualyai, Chalermsak Pikulsri, Rewadee Ungpho

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีอูรักลาโว้ย และ 2) ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอูรักลาโว้ย เป็นวิจัยเชิงคุณภาพทางด้านดนตรีวิทยา การศึกษาเลือกผู้ที่มีความรู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ดนตรีอูรักลาโว้ยเป็นเวลานาน จากคำแนะนำของบุคคลในชุมชนที่บอกต่อๆ กันไป ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการกล่าวถึงบ่อยที่สุด และเลือกตามเหตุการณ์ หรือสถานที่เฉพาะหน้าขณะพบผู้รู้โดยบังเอิญในการเก็บข้อมูล เครื่องมือที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วย แบบสำรวจ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ วิเคราะห์โดยใช้แนวคิด อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ เลือกพื้นที่ศึกษาได้แก่ บ้านแหลมตุ๊กแก บริเวณหาดราไวย์ อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต บ้านสังกะอู้ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ และเกาะหลีเป๊ะ อำเภอเมือง จังหวัดสตูล ผลจากการศึกษาพบว่า 1) อัตลักษณ์เครื่องดนตรีแบ่งตามแหล่งการกำเนิดเสียงเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ฆีเซะ รือฆู ปาลู และกาเตาะ ในส่วนของลักษณะวงดนตรีแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ บาลัฮรูเงก บาลัฮบรานา บาลัฮฆาโญก และบทเพลงแบ่งตามวัตถุประสงค์การบรรเลง ได้แก่ ลาฆูตาโบะ ลาฆูรามัย ลาฆูบลาวัด และลาฆูตาเบะ 2) ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตอูรักลาโว้ย มี 2 ความสัมพันธ์หลัก คือ ดนตรีกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติ และดนตรีกับการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม

คำสำคัญ: ชาวเล / อูรักลาโว้ย / อัตลักษณ์ทางดนตรี / ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิต

---

[1]บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ สาขาดุริยางคศิลป์ หัวข้อ “ดนตรีอูรักลาโว้ย: อัตลักษณ์ ความสัมพันธ์ และการเปลี่ยนแปลง” คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น This article is a part of Doctor of Philosophy Thesis “Urak Lawoi Music: Identity, Relationship and Changes” Fine and Applied Arts Program, Faculty Student Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

[2]นักศึกษาปริญญาเอก สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Doctor of Philosophy Student, Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

[3]ศาสตราจารย์ ดร. ประธานหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น Professor, Ph.D., Chairman of Doctor of Philosophy Program, Fine and Applied Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

[4]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ Assistant Professor, Ph.D., Department of Educational Foundation, Faculty of Liberal Arts, Prince of Songkla University

Abstract

The purposes of this research were to study 1) the musical identity and 2) the relationship between the music and the lifestyle of Urak Lawoi. The study was qualitative research in musicology. The participants were those with expertise, practitioners, and related people with long experience in Urak Lawoi music. Data were collected based on the relayed advice of people in the community, most frequently named people, and the unprecedented events or venues while meeting the expertise by accident. The instruments used to collect data included a survey, an observation form, and interviews. The data were analyzed using ethnic identity concepts. The areas selected were 1) Ban Laem Took-Kae in the area of Rawai beach, Mueang, Phuket, 2) Ban Sangka-u House, Ko Lanta, Krabi, and 3) Ko Lipe, Mueang, Satun.

The results of the study showed that 1) the musical identity was based on the principles of sound source which were divided into four types including Khee-Se, Rue-Khu, Pa-Lu, Ka-To, and the appearance of the musical band was divided into three types: Ba-Lad-Ru-Ngeng, Ba-Lad-Bra-Na, Ba-Lad-Kha–Yok and the identity of the song could be categorized according to the purposes of the play, such as La-Khu-Ta-Bo and La-Khu-La-Mai, specific music used in ceremonies, such as La-Khu-Bra-Wad and La-Khu-Ta-Be. 2)The relationships between the music and the Urak Lawoi lifestyle. The relationship between the music and the Urak Lawoi lifestyle could be divided into two main types: music and sacred things which were supernatural and unable to experience and music and the coexistence of people in the society.

Keywords: sea gypsies; Urak Lawoi; music identity; the relationship between music and ways of life.

บทนำ

การตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ยในประเทศไทย ไม่สามารถบอกได้ว่าเข้ามาตั้งแต่เมื่อไร นักประวัติศาสตร์ให้ความเห็นว่าในอดีตอูรักลาโว้ยเป็นชนกลุ่มเดียวกันกับชาวโอรังลา ลาอุต (Orang Laut) ชนพื้นเมืองเดิมของชาวมลายู เป็นผู้ที่เคยร่วมสร้างความยิ่งใหญ่ให้แก่อาณาจักรมะละกาในสมัยกษัตริย์ปรเมศวร (อันดายา, 2549) อาศัยกระจัดกระจายอยู่ตามหมู่เกาะ ดำรงวิถีชีวิตความเป็นอยู่อย่างเรียบง่าย มีผู้นำปกครองโดยอาศัยความเชื่อและพิธีกรรมในการควบคุม เดินทางอพยพเร่รอนตามฤดูกาลด้วยเรือที่เปรียบเสมือนบ้าน หาของมีค่าตามท้องทะเลเพื่อมาเป็นสินค้าแลกเปลี่ยนกับผู้คนในท้องถิ่น และผู้คนที่เข้ามาค้าขายบริเวณแถบคาบสมุทรมลายู ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคล่าอาณานิคม เจ้าอาณานิคมได้มีการยึดอำนาจและทำการเปลี่ยนแปลงระบบต่างๆ เช่น ระบบการปกครอง ระบบการค้าขาย ส่งผลให้เกิดการอพยพย้ายถิ่น อูรักลาโว้ยมีความผูกพันกับเทือกเขาฆูนุงฑีรัย รัฐเคดะห์ สาธารณรัฐมาเลเซียในปัจจุบัน เชื่อกันว่าเป็นสถานที่สุดท้ายของอูรักลาโว้ยก่อนที่จะเดินเรืออพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยอยู่อย่างถาวรในประเทศไทย (อาภรณ์ อุกฤษณ์, 2532)

การพัฒนากลุ่มชาติพันธุ์ของประเทศไทยในช่วง 50 กว่าปีที่ผ่านมา รัฐประสบผลสำเร็จในการพัฒนากลุ่มชาติพันธุ์ชาวเขาในหลายๆ พื้นที่ แต่บางกลุ่มชาติพันธุ์รัฐยังไม่สามารถที่จะพัฒนาให้ประสบผลสำเร็จได้ โดยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเล ซึ่งเป็นที่รู้จักมากขึ้นในช่วงหลังเหตุการณ์ธรณีพิบัติจากคลื่นสึนามิ ปัญหาของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเล ได้แก่ เรื่องการไร้สัญชาติ การถูกปฏิเสธสิทธิขั้นพื้นฐาน ปัญหาเรื่องที่ดินอยู่อาศัย ปัญหาการทำมาหากินและการเข้าถึงทรัพยากร ปัญหาการศึกษาเรียนรู้ที่ต่อเนื่อง และที่สำคัญคือปัญหาการขาดความมั่นใจและภูมิใจในวิถีวัฒนธรรมดั้งเดิม รัฐเห็นถึงความสำคัญในการที่จะพัฒนาวิถีชีวิตของชาวเลเมื่อไม่นานมานี้ ดังจะเห็นได้จากมติคณะรัฐมนตรี วันที่ 2 มิถุนายน 2553 ที่มีนโยบายฟื้นฟูวิถีชีวิตชาวเลในด้านของที่อยู่อาศัย การประกอบอาชีพประมง สาธารณสุข การให้สัญชาติ การศึกษา ภาษา และวัฒนธรรมท้องถิ่นของชาวเล โดยกำหนดพื้นที่เขตวัฒนธรรมพิเศษที่เอื้อต่อกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเลที่มีลักษณะสังคมวัฒนธรรมจำเพาะ (สำนักเลขาธิการคณะกรรมการรัฐมนตรี, 2553) ขึ้นเพื่อช่วยในการปกป้องคุ้มครองวัฒนธรรมของชาวเลที่เผชิญภัยคุกคามระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ไม่เพียงแต่หน่วยงานของรัฐเท่านั้น นักวิชาการมีส่วนสำคัญในการช่วยศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูล สร้างองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์เพื่อให้เกิดความเข้าใจกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ย

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวกับดนตรีอูรักลาโว้ย พบว่า เป็นการศึกษาเฉพาะพื้นที่ วัตถุประสงค์มุ่งศึกษาดนตรีในพิธีกรรมลอยเรือ ในพื้นที่เกาะหลีเป๊ะ จังหวัดสตูล (เอกรัฐ ศรีสว่าง, 2552) เกาะลันตา จังหวัดกระบี่ (สัญญา เผ่าพืชพันธุ์, 2552) และเกาะสิเหร่ จังหวัดภูเก็ต ((พงษธร ลำเนาครุฑ, 2548) ผลการศึกษาจะให้ภาพของดนตรีในมุมมองที่เป็นเชิงเดี่ยวศึกษาดนตรีไปกับพิธีกรรมในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง ในขณะที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงที่ต่อเนื่องอยู่ตลอดเวลาและมีความซับซ้อนหลายระดับ ภาพการศึกษาจึงมองในภาพที่นิ่งไม่ได้สะท้อนมุมมองของดนตรีที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของพื้นที่ และเวลา เพราะยังขาดการวิเคราะห์ในส่วนของการเชื่อมโยงดนตรีกับบริบททางด้านอื่นๆ

งานวิจัยดนตรีอูรักลาโว้ยดังกล่าว ช่วยให้ผู้วิจัยเห็นข้อจำกัดของการศึกษาดนตรีอูรักลาโว้ยในประเทศไทย และเห็นว่าการศึกษาดนตรีอูรักลาโว้ย จะช่วยให้เห็นภาพรวมทางดนตรีได้อย่างชัดเจน ซึ่งจะเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่เกี่ยวกับดนตรีอูรักลาโว้ย ที่สามารถศึกษาได้อย่างต่อเนื่องและรอบด้าน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีอูรักลาโว้ย
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอูรักลาโว้ย

วิธีดำเนินการวิจัย

1.ประชากร

ประชากรที่ใช้ศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกบุคคล สถานที่ เหตุการณ์ที่มีลักษณะ “Information cases” ที่สามารถศึกษาอย่างเจาะลึกได้มาก และมีความหมายต่อหลักการศึกษา เลือกโดยยึดจุดมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นหลัก (Purposeful sampling) (Patto, 1990) โดยเลือกผู้ที่มีความรู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีอูรักลาโว้ยมาเป็นเวลานาน เลือกจากการแนะนำของคนในชุมชนที่บอกต่อๆ กันไป ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับการกล่าวถึงบ่อยที่สุด และเลือกตามเหตุการณ์ หรือสถานการณ์เฉพาะหน้าขณะพบผู้รู้ ผู้ปฏิบัติ และผู้ที่เกี่ยวข้องโดยบังเอิญในการเก็บข้อมูลภาคสนาม (ชาย โพธิสิตา, 2552) ประกอบด้วยผู้รู้จำนวน 6 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 25 คน และผู้ที่เกี่ยวข้อง จำนวน 47 คน

2. พื้นที่วิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกพื้นที่วิจัยโดยอาศัยหลักเกณฑ์ในการเลือกพื้นที่วิจัยดังนี้

2.1. เป็นพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ที่กลุ่มอูรักลาโว้ยอพยพเดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานอาศัยในประเทศไทยตั้งแต่ในอดีต และปัจจุบันเป็นชุมชนขนาดใหญ่ที่มีประชากรอูรักลาโว้ยอาศัยอยู่ร่วมกันเป็นจำนวนมาก

2.2. เป็นพื้นที่ที่อูรักลาโว้ยยังคงสืบทอดธำรงรักษาขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมประเพณีในวิถีชีวิตมาอย่างต่อเนื่อง

2.3. เป็นพื้นที่ที่มีดนตรีสมบูรณ์ทั้งด้านนักดนตรี และเครื่องดนตรีของดนตรีรูเงก ดนตรีบรานา และดนตรีฆาโญกที่สามารถศึกษาถึงดนตรีได้อย่างต่อเนื่อง และเจาะลึกจากหลักเกณฑ์การเลือกพื้นที่ดังกล่าว พื้นที่วิจัยที่ใช้ในการศึกษาได้แก่ 1) ชุมชนชาวเลบ้านแหลมตุ๊กแก (เกาะสิเหร่) หมู่ที่ 4 ตำบลรัษฎา อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต 2) ชุมชนชาวเลราไวย์ หมู่ที่ 2 ตำบลราไวย์ อำเภอเมืองภูเก็ต จังหวัดภูเก็ต 3) ชุมชนชาวเลบ้านสังกะอู้ หมู่ที่ 7 ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่ และ 4) ชุมชนชาวเลเกาะหลีเป๊ะ หมู่ที่ 7 ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลในการวิจัยได้แก่

1. แบบสำรวจ (Survey) ใช้สำรวจข้อมูลเบื้องต้นของบริบทพื้นที่ ประชากรกลุ่มอูรักลาโว้ยซึ่งตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย รวมถึงวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏในวิถีชีวิตของอูรักลาโว้ย เพื่อเป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิจัย

2. แบบสังเกต (Observation) ใช้แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-participant observation) สังเกตกลุ่มผู้รู้ (Key Informants) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) และกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้อง (General Informants) ในเรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีด้านเครื่องดนตรี วงดนตรีและบทเพลงของดนตรีรูเงก ดนตรีบรานา และดนตรีฆาโญก ในวิถีชีวิตที่ปรากฏทั้งทางด้านดนตรีในพิธีกรรม และดนตรีที่ใช้เพื่อความบันเทิง

3. แบบสัมภาษณ์ (Interview) แบ่งออกเป็น แบบสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal Interview) เป็นคำถามเกี่ยวกับการประสมวง เครื่องดนตรี และบทเพลงของดนตรีรูเงก ดนตรีบรานา และดนตรีฆาโญก บทบาทของดนตรีในวิถีชีวิตอูรักลาโว้ยที่ใช้ในพิธีกรรม และใช้เพื่อความบันเทิง เป็นคำถามที่ผู้วิจัยมีการกำหนดไว้ล่วงหน้า และได้ผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บข้อมูลแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. ข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมวรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการให้ความหมาย แนวคิด ประวัติความเป็นมาของชาวเลในบริบทที่ศึกษา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้แก่แนวคิดทฤษฎีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม แนวคิดทฤษฎีอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ และแนวคิดทฤษฎีดนตรีชาติพันธุ์

2. ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยอาศัยเครื่องมือจากแบบสำรวจ (Survey) แบบสังเกต (Observation) และแบบสัมภาษณ์ (Interview) ของกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้อง

5. การตรวจสอบคุณภาพข้อมูล

การตรวจสอบคุณภาพข้อมูลมีดังนี้

1. ตรวจสอบด้านข้อมูล เช่น การตรวจสอบแหล่งที่มาของข้อมูลที่ต่างกัน แหล่งข้อมูลในเวลาที่ต่างกัน แหล่งข้อมูลในสถานที่ที่ต่างกัน แหล่งข้อมูลโดยการเก็บรวบรวมข้อมูลที่ต่างกัน และแหล่งข้อมูลจากเจ้าของข้อมูล

2. ตรวจสอบด้านผู้วิจัย เช่น การเก็บข้อมูลของผู้วิจัยอื่นที่เก็บในเรื่องเดียวกันว่ามีประเด็นใดบ้างที่เหมือนหรือต่างกัน

3. ตรวจสอบด้านทฤษฎี เช่น การนำทฤษฎีไปใช้ในสนาม การวิเคราะห์ข้อมูล และการตีความที่มีความแตกต่างกันในประเด็นที่ศึกษา

4. ตรวจสอบด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น การใช้วิธีการเก็บข้อมูลที่ต่างกันในการเก็บข้อมูลในเรื่องเดียวกัน

การเก็บรวบรวมข้อมูลกับการวิเคราะห์ข้อมูลจะทำไปพร้อมๆ กัน เพื่อวิเคราะห์ข้อมูลและสะท้อนข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลแต่ละครั้ง และนำไปวางแผนในการเก็บข้อมูลในครั้งต่อไป

6. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลจะใช้ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ รวมถึงข้อมูลภาคสนาม มาวิเคราะห์เนื้อหา มีขั้นตอนดังนี้

1. นำข้อมูลที่ได้จากเอกสารมาจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์การวิจัยที่ได้กำหนดไว้

2. นำข้อมูลจากภาคสนามที่เก็บรวบรวมได้จากแบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ และข้อมูลถอดจากเครื่องบันทึกเสียง แยกประเภทจัดหมวดหมู่ตามวัตถุประสงค์ และประเด็นที่วิจัย

3. ศึกษาข้อมูลในข้อ 1 และข้อ 2 อย่างละเอียดเพื่อทำความเข้าใจข้อมูล

4. วิเคราะห์เปรียบเทียบความเหมือนความต่างในรายละเอียดของข้อมูลที่ได้ตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการวิเคราะห์ไปให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบข้อมูลอีกครั้ง

ผลการศึกษา

1. อัตลักษณ์ทางดนตรีอูรักลาโว้ย

ผู้ศึกษาแบ่งอัตลักษณ์ทางดนตรีของอูรักลาโว้ยออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่ ด้านเครื่องดนตรี วงดนตรี และบทเพลง ผลการศึกษามีดังนี้

1. เครื่องดนตรี

ผลจากการศึกษาพบว่า อูรักลาโว้ยมีวิธีการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีโดยอาศัยวัสดุของการกำเนิดเสียงเครื่องดนตรีเป็นหลักในการจำแนกประเภท สามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภทดังนี้

1.1 ฆีเซะ กลุ่มประเภท **เครื่องสาย** เครื่องดนตรีอูรักลาโว้ยประเภทนี้ได้แก่ ปือฌูลา หรือฌูลา หรือไวโอลิน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของตะวันตกที่รู้จักกันโดยทั่วไป ประวัติความเป็นมาปือฌูลาของกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ย นายจูหม่าเซ็ง (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นชาวมาเลเซียบุคคลแรกที่นำปือฌูลาเข้ามาถ่ายทอดให้กับกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ย จนเป็นเครื่องดนตรีประจำของกลุ่มชาติพันธุ์สืบมาจนถึงปัจจุบัน

1.2 รือฆู กลุ่มประเภท **เครื่องเป่า** เครื่องดนตรีอูรักลาโว้ยในประเภทนี้ได้แก่ ซือลูนัย เครื่องเป่าที่มีลักษณะคล้ายปี่ชวาของประเทศไทย และปี่เซรูนัยของประเทศมาเลเซีย ประวัติความเป็นมาซือลูนัยของอูรักลาโว้ยไม่สามารถระบุช่วงระยะเวลาและสถานที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ว่ามีการนำเข้ามาใช้ร่วมบรรเลงภายในวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ตั้งแต่เมื่อใดและในพื้นที่ใดเป็นพื้นที่แรกที่เริ่มมีการนำมาบรรเลง

1.3 ปาลู กลุ่มประเภท **เครื่องหนัง** ของอูรักลาโว้ยสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1.3.1 บรานา หรือรำมะนา มีลักษณะคล้ายกับรำมะนามลายู (Rebrana) ความเป็นมาบรานาของอูรักลาโว้ยไม่สามารถระบุช่วงระยะเวลาและสถานที่ของเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่ามีการนำเข้ามาใช้ร่วมบรรเลงภายในวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์เมื่อใดและในพื้นที่ใด ใช้กำกับจังหวะให้กับวงดนตรี

บรานาที่ใช้บรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีอูรักลาโว้ยมีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ บรานาที่ใช้บรรเลงในวงดนตรีรูเงก และวงดนตรีบรานา

บรานาที่ใช้ในวงดนตรีรูเงก มีด้วยกัน 2 ลูก ลูกที่มีเสียงต่ำเรียก บรานาอีโนก (กลองแม่) ลูกเสียงสูงเรียก บรานาอานะ (กลองลูก) ส่วนบรานาที่ใช้ในวงดนตรีบรานามีด้วยกันหลายลูกไม่มีการกำหนดชื่อเสียงสูงต่ำเหมือนอย่างบรานาที่ใช้ในดนตรีรูเงก

1.3.2 ฆรือนัก หมายถึง **กลองฆรือนัก** มีลักษณะคล้ายกับกลองทนเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ของไทย หรือคล้ายกับกลองมลายู เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับใช้ประกอบการแสดงการต่อสู้ที่มีลักษณะคล้ายกับปัญจสิลัตในวัฒนธรรมมลายู

1.4 กาเตาะ **กลุ่มประเภทเครื่องกระทบ** ของอูรักลาโว้ยสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

1.4.1 กือตาวะ หมายถึง **ฆ้อง** ใช้เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักสำคัญเหมือนกับจังหวะฉิ่งในดนตรีไทย เป็นฆ้องที่มีปุ่มในอดีตนิยมใช้ขนาดเล็กเพียงอย่างเดียว ปัจจุบันใช้อยู่ด้วยกัน 2 ขนาด คือ ขนาดเล็กมีลักษณะเหมือนกับฆ้องโหม่งของไทยใช้ในวงดนตรีรูเงกและวงดนตรีฆาโญก ขนาดใหญ่มีลักษณะเหมือนกับอากุง (Agung) เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมมลายู

1.4.2 จียะ หมายถึง **ฉิ่ง** มีลักษณะเช่นเดียวกับฉิ่งไทย อูรักลาโว้ยนำเข้ามาร่วมบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีของของตน

1.4.3 กายู หมายถึง **กรับ** เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะย่อยสามารถหาวัสดุตามแหล่งที่อยู่อาศัย ทำขึ้นใช้เองได้ง่าย นิยมนำมาร่วมตีประกอบจังหวะ ปัจจุบันนิยมใช้เหมือนกับกรับของดนตรีไทย

1.4.4 ฉาบ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะย่อยมีลักษณะเหมือนกันกับฉาบในของไทย อูรักลาโว้ยนำเข้ามาร่วมบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีของตน

2. วงดนตรี

วงดนตรี หรือบาลัฮ ของกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ย มีอยู่ด้วยกัน 3 ประเภท คือ บาลัฮรูเงก บาลัฮบรานา และบาลัฮฆาโญก

2.1 บาลัฮรูเงก

บาลัฮรูเงก หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปคือ วงรองเง็ง เป็นวงที่ใช้ในพิธีกรรมและประกอบการแสดง บาลัฮรูเงก ประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองประเภทสี เป็นหลัก และมีเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับและจังหวะย่อยประสมรวมกันเป็นวง ได้แก่ ปือญูลา (ไวโอลิน) บรานาอีโนก (รำมะนาแม่) บรานาอานะ (รำมะนาลูก) กือตาวะ (โหม่ง) จียะ (ฉิ่ง) กายู (กรับ) และฉาบ

2.2 บาลัฮบรานา

บาลัฮบรานา หรือ วงรำมะนา เป็นวงที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม และให้ความบันเทิง บาลัฮบรานาประกอบด้วยเครื่องดนตรีกำกับจังหวะหน้าทับ และเครื่องกำกับจังหวะย่อยประสมรวมกัน

เป็นวง ได้แก่ บรานา (บาลัฮบรานา) กือตาวะ (โหม่ง) จียะ (ฉิ่ง) ฆรือนักอีโนก (แม่) ฆรือนักอานะ (ลูก) กายู(กรับ) และฉาบ

2.3 บาลัฮฆาโญก

บาลัฮบฆาโญก เป็นวงที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงต่อสู้มวยฆาโญก บาลัฮฆาโญก ประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองประเภทเป่า เป็นหลัก และมีเครื่องประกอบจังหวะหน้าทับ และจังหวะย่อย ประสมรวมกันเป็นวง ได้แก่ ซือลูนัย (ปี่) ฆรือนักอีโนก (แม่) ฆรือนักอานะ (ลูก) กือตาวะ (โหม่ง) และกายู (กรับ)

3. บทเพลง

3.1 บทเพลงบาลัฮรูเงก

บทเพลงที่ใช้บรรเลงบาลัฮรูเงก สามารถแบ่งบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

3.1.1 ลาฆูตาโบะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่เจ้าทาง ก่อนการประกอบพิธีกรรม หรือการแสดง บทเพลงประเภทลาฆูตาโบะ มีจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดีเดะ และลาฆูบูรงปูตะ

3.1.2 ลาฆูรามัย เป็นประเภทบทเพลงให้ความสนุกสนาน มีจำนวน 4 บทเพลง ได้แก่ ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูเลงังกังกง 1 ลาฆูปากูแกลัง และลาฆูซาปาอีตู

3.1.3 ลาฆูตาเบะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับลาจบการแสดงมีจำนวน 1 บทเพลง ได้แก่ ลาฆูตาเบะงีเจะ

3.2 บทเพลงบาลัฮบรานา

บทเพลงที่นิยมใช้ในการขับร้องบาลัฮบรานา บทเพลงสำคัญ และบทเพลงที่นิยมนำมาบรรเลง สามารถแบ่งบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้เป็น 4 ลักษณะคือ

3.2.1 ลาฆูตาโบะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เจ้าที่เจ้าทาง ก่อนการประกอบพิธีกรรมในครั้งแรก และครั้งถัดไปก่อนจะประกอบในพิธีกรรมเดียวกัน มีจำนวน 3 บทเพลง ได้แก่ ลาฆูลงปง ลาฆูดารีบานัน และลาฆูปุโกยฆีนัง

3.2.2 ลาฆูรามัย เป็นบทเพลงประเภทให้ความสนุกสนาน ในพิธีกรรมนิยมนำมาใช้บรรเลงใช้ไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เจ้าที่เจ้าทางร่วมกับเพลงประเภทลาฆูตาโบะ มีจำนวน 4 บทเพลงได้แก่ ลาฆูนีและดารี ลาฆูปูโจะปูตัย ลาฆูโลยโลยอีนัง และลาฆูปราฮูอาเจ๊ะ

3.2.3 ลาฆูตาเบะ เป็นประเภทบทเพลงใช้สำหรับลาจบการแสดงของดนตรีบรานา มีจำนวน 1 เพลงได้แก่ ลาฆูเลอมะปาเตน

3.2.4 ลาฆูอาตัจปราฮู เป็นประเภทบทเพลงเฉพาะที่ใช้ส่งเรือในพิธีลอยเรือ มีจำนวน 2 เพลงได้แก่ ลาฆูตีมาตีมา และลาฆูลาจัง

3.3 บทเพลงฆาโญก

บทเพลงที่นิยมใช้บรรเลงบาลัฮฆาโญก มีจำนวนบทเพลงอยู่น้อยมาก เหลือแต่เฉพาะในพื้นที่ราไวย์เท่านั้นที่ยังคงบรรเลงกันอยู่ มีเพียง 2 บทเพลงที่ใช้บรรเลง สามารถแบ่งบทเพลงตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้เป็น 2 ลักษณะคือ

3.3.1 ลาฆูตาโบะ ลาฆูบลาวัด และลาฆูตาเบะ เป็นประเภทบทเพลงที่ใช้ทั้งไหว้ครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเจ้าที่เจ้าทาง ประกอบการแสดงต่อสู้ และใช้เป็นเพลงลาในคราวเดียวกัน ได้แก่ ลาฆูซือมัฮกูรู

3.3.2 ลาฆู สำหรับออกตัวตลก เป็นประเภทบทเพลงเฉพาะที่ใช้สำหรับแสดงตลก ได้แก่ ลาฆูฆานูฆา

2. ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอูรักลาโว้ย

อูรักลาโว้ยมีดนตรีเป็นของตนเอง เป็นความรู้หนึ่งที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมา มีพิธีกรรมหลายพิธีที่แสดงถึงความเชื่อ ความศรัทธา และความคาดหวังของอูรักลาโว้ยที่มีต่อบรรพบุรุษ ขณะเดียวกันดนตรีก็ให้ความบันเทิงไปด้วยเช่นกัน กล่าวได้ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของความเชื่อ ความศรัทธา และความคาดหวัง ดนตรีทำให้เกิดการเชื่อมโยงระหว่างอดีตกับปัจจุบัน อูรักลาโว้ยสร้างดนตรีขึ้นมาเพื่อช่วยแก้ไขปัญหาต่างๆ ในระดับปัจเจกบุคคลและสังคม ดังนั้นความเชื่อ ความศรัทธา และความคาดหวังของอูรักลาโว้ยนี้ จึงเป็นเหตุของการนำไปสู่ความสำคัญของดนตรีที่มีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตของอูรักลาโว้ย จากการศึกษาสามารถนำเสนอรายละเอียดดังนี้

2.1 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติไม่สามารถสัมผัสได้ในพิธีกรรมมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1 บูวัจรูมะ

บูวัจรูมะคือ พิธีทำบุญบ้าน เพื่อทำอาหารสังเวยให้กับวิญญาณบรรพบุรุษที่เกาะลันตาจะจัดขึ้นในช่วงขึ้น 7 ค่ำ หรือ ขึ้น 9 ค่ำ เดือน 3 (เดือนกุมภาพันธ์) ของทุกปี เกาะสิเหร่จัดขึ้นในช่วงขึ้น 1 ค่ำ ถึง ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 (เดือนมีนาคม) ของทุกปี วัตถุประสงค์ของดนตรีที่นำมาใช้เพื่อเป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษ ในช่วงขณะที่มีชีวิตซึ่งเป็นผู้ที่รักในการเล่นดนตรี การฟังดนตรีรูเงก ดนตรีบรานา และดนตรีฆาโญก แสดงออกให้เห็นถึงความกตัญญูกตเวทีที่มีต่อบรรพบุรุษ และเพื่อเป็นการรวมตัวพบปะสังสรรค์ สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่ม และเป็นการสืบสานประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของอูรักลาโว้ยที่ปฏิบัติสืบต่อมาในสังคมตั้งแต่ในอดีต

ดนตรีบรานาในพิธีทำบุญบ้าน โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาฆูลงปง ลาฆูดารีบานัน ลาฆูปูโกยฆึนัง ลาฆูอานะจิหนะดัวบราเดะ ลาฆูงีแหละดารี ลาฆูโลยโลยอีนัง ลาฆูปูโจะปูตัย และลาฆูเลอมะปาเตน (เพลงลา)

ดนตรีฆาโญกในพิธีทำบุญบ้าน บรรเลงเพียงเพลงเดียว คือ ลาฆูซือมัฮกูรู ใช้ทั้งไหว้ครู ประกอบการแสดงต่อสู้ และใช้เป็นเพลงลา

ดนตรีรูเงกในพิธีทำบุญบ้าน โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ลาฆูเลงังกังกง ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูปากูเกลัง ลาฆูซาปาอีตู และลาฆูตาเบะงีเจะ (เพลงลา) ตามลำดับ

2.1.2 ซาโมจกูรู

ซาโมจกูรู คือ พิธีรับครู เพื่อระลึกถึงบุญคุณของครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว จัดขึ้นในช่วงขึ้น 1 ค่ำ ถึง ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 4 ของทุกปี เพื่อเป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษที่เป็นนักดนตรีแสดงออกให้เห็นถึงความกตัญญูกตเวทีที่มีต่อบรรพบุรุษ อีกทั้งเป็นการรวมตัว พบปะสังสรรค์ สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่มเพื่อสืบสานประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของอูรักลาโว้ยที่ปฏิบัติสืบต่อมาตั้งแต่ในอดีต

ดนตรีรูเงกในพิธีรับครู โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ลาฆูเลงังกังกง ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูปากูเกลัง ลาฆูซาปาอีตู และลาฆูตาเบะงีเจะ (เพลงลา) ตามลำดับ

ดนตรีบรานาในพิธีรับครู โดยทั่วไปนิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาฆูลงปง ลาฆูดารีบานัน ลาฆูปูโกยฆีนัง ลาฆูอานะจิหนะดัวบราเดะ ลาฆูงีแหละดารี ลาฆูโลยโลยอีนัง ลาฆูปูโจะปูตัย และลาฆูเลอมะปาเตน (เพลงลา) ตามลำดับ

ดนตรีฆาโญกในพิธีรับครู บรรเลงเพียงเพลงเดียว คือ ลาฆูซือมัฮกูรู ใช้ทั้งไหว้ครูประกอบการแสดงต่อสู้ และใช้เป็นเพลงลา

2.1.3 ปลาจัก

ปลาจัก คือ พิธีลอยเรือ เพื่อสะเดาะเคราะห์ ขอขมาลาโทษกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เจ้าที่เจ้าทาง จัดขึ้นในช่วงขึ้น 13 ค่ำ ถึง ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 และ เดือน 11 ของทุกปี เพื่อสร้างบรรยากาศความสนุกสนานให้แก่งาน เป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษ แสดงออกให้เห็นถึงความกตัญญูกตเวทีที่มีต่อบรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกทั้งเป็นการรวมตัว พบปะสังสรรค์ สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่ม และเป็นการสืบสานประเพณีวัฒนธรรมดนตรีของอูรักลาโว้ยที่ปฏิบัติสืบต่อมาตั้งแต่ในอดีต

ดนตรีรูเงกในช่วงพิธีกรรมจะบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ลาฆูเลงังกังกง ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูปากูเกลัง และลาฆูซาปาอีตู ช่วงยกเรือแห่ ดนตรีรูเงกบรรเลง ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ตามด้วยเพลงประเภทรามัย (เพลงทั่วไป) เดินตามหลังเรือปลาจัก เมื่อครบรอบหมู่บ้าน ดนตรีรูเงกบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ลาฆูเลงังกังกง ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูปากูเกลัง และลาฆูซาปาอีตู จากนั้นโต๊ะหมอให้สัญญาณพาเรือแห่ไปยังบริเวณกลางหมู่บ้าน ดนตรีรูเงกบรรเลงเพลงประเภทรามัย แห่เรือไปยังกลางหมู่บ้าน เมื่อไปถึงโต๊ะหมอให้สัญญาณวางเรือ ดนตรีรูเงกบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ลาฆูเลงังกังกง ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูปากูเกลัง ลาฆูซาปาอีตู จากนั้นบรรเลง ลาฆูตาเบะงีเจะ (เพลงลา) เสร็จการแห่เรือปลาจัก

การฉลองเรือ ดนตรีบรานาบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาฆูลงปง ลาฆูดารีบานัน ลาฆูปูโกยฆีนัง ลาฆูอานะจิหนะดัวบราเดะ ลาฆูงีแหละดารี ลาฆูโลยโลยอีนัง ลาฆูปูโจะปูตัย ตามลำดับ จากนั้นบรรเลงเพลงประเภทรามัยไปเรื่อยๆ ประมาณเที่ยงคืน โต๊ะหมอทำพิธีเลบาเล ดนตรีตีจังหวะเลบาเล พร้อมกับโห่ร้องแสดงถึงความสนุกสนาน จากนั้นบรรเลงเพลงประเภทรามัยไปเรื่อยๆ

ช่วงพิธียกเรือเสร็จ ดนตรีบรานาบรรเลงลาฆูตีมาตีมา และเมื่อให้สัญญาณยกเรือ บรรเลงลาฆูลาจัง

ช่วงการฉลองไม้ปาฮาดัก ดนตรีบรานาบรรเลง 7 เพลง ได้แก่ ลาฆูลงปง ลาฆูดารีบานัน ลาฆูปูโกยฆีนัง ลาฆูอานะจิหนะดัวบราเดะ ลาฆูงีแหละดารี ลาฆูโลยโลยอีนัง ลาฆูปูโจะปูตัย ตามลำดับ จากนั้นบรรเลงเพลงประเภทรามัยไปเรื่อยๆ ก่อนที่จะเลิกจะบรรเลงลาฆูเลอมะปาเตน ลาเป็นเพลงสุดท้าย

2.1.4 อูฆัยนียัจ

อูฆัยนียัจ คือ พิธีแก้บน เพื่อสังเวยสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามที่ขอไว้ จัดขึ้นในช่วงขึ้น 1 ค่ำ ถึง 15 ค่ำ ของทุกเดือน เพื่อรักษาคำสัญญาที่ให้ไว้กับบรรพบุรุษ เป็นบทเพลงที่ใช้แก้บน

การดำเนินงานอูฆัยนียัจ ของอูรักลาโว้ย หลังจากประสบความสำเร็จบรรลุตามวัตถุประสงค์ ของแต่ละวงมีด้วยกันดังนี้

1. นียัจด้วยการเล่นดนตรีบรานา นิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาฆูลงปง ลาฆูดารีบานัน ลาฆูปูโกยฆีนัง ลาฆูอานะจิหนะดัวบราเดะ ลาฆูงีแหละดารี ลาฆูโลยโลยอีนัง ลาฆูปูโจะปูตัย และลาฆูเลอมะปาเตน (เพลงลา) ตามลำดับ เป็นอันเสร็จอูฆัยนียัจ

2. นียัจด้วยการเล่นดนตรีฆาโญก จะบรรเลงลาฆูซือมัฮกูรู จำนวน 7 รอบ และบรรเลงลาฆูซือมัฮกูรูอีก 1 เที่ยวใช้เป็นเพลงลา อันเสร็จอูฆัยนียัจ

3. นียัจด้วยการเล่นดนตรีรูเงก นิยมบรรเลง 7 เพลง (ไม่รวมเพลงลา) ได้แก่ ลาฆูดูวา ลาฆูมะอินัง ลาฆูอายัมดิเดะ ลาฆูเลงังกังกง ลาฆูทะลักทักทัก ลาฆูปากูเกลัง ลาฆูซาปาอีตู และลาฆูตาเบะงีเจะ (เพลงลา) ตามลำดับ เป็นอันเสร็จอูฆัยนียัจ

2.2 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม

2.2.1 ด้านการสร้างความภาคภูมิใจ และศักดิ์ศรีของกลุ่มชาติพันธุ์อูรักลาโว้ย

บรรพบุรุษอูรักลาโว้ยได้สร้างสรรค์และสืบทอดดนตรีอย่างต่อเนื่องจากอดีตสู่ปัจจุบัน ทำให้อูรักลาโว้ยเกิดความรัก และมีความภาคภูมิใจที่ร่วมแรงสืบสานภูมิปัญญาที่มีคุณค่า ดนตรีรูเงก ดนตรีบรานา และดนตรีฆาโญก ถือเป็นมรดกทางปัญญาที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นตัวตน เป็นที่ยอมรับนับถือของสังคมภายนอก เช่น นางจิ้ว ประโมงกิจ เป็นนักร้องรูเงกที่มีเสียงอันไพเราะ สามารถด้นกลอนสดร้องโต้ตอบได้อย่างรวดเร็ว มีความสามารถในการถ่ายทอด สามารถประยุกต์ความรู้ระหว่างวัฒนธรรมภายในและภายนอก เป็นแบบอย่างที่ดีของแม่เพลงรูเงก ซึ่งจะเห็นได้จาก นักร้องรูเงกในปัจจุบันที่อาศัยการฝึกร้องด้วยการเลียนแบบตามสื่อต่างๆ

2.2.2 ด้านความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ดนตรีอูรักลาโว้ยที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางความเชื่อ ความศรัทธาร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ ทำให้อูรักลาโว้ยเกิดความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นำไปสู่การเป็นเอกภาพ เช่น ดนตรีที่บรรเลงในงานปลาจัก เป็นโอกาสเชื้อเชิญญาติพี่น้องอูรักลาโว้ยให้เข้ามาร่วมรื่นเริงสนุกสนานด้วยกัน อีกทั้งเป็นการรวมญาติที่อยู่ห่างไกลให้ได้มาร่วมสังสรรค์กันอีกครั้งหนึ่ง งานปลาจักทำให้นักดนตรีที่ห่างหายได้กลับมาทำกิจกรรมร่วมกัน มีจุดประสงค์เดียวกัน ก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคี ความผูกพันในกลุ่มชาติพันธุ์ด้วยกัน ขณะเดียวกันก็เป็นการถ่ายทอดจากคนรุ่นเก่าสู่คนรุ่นใหม่ หล่อหลอมเชื่อมโยงระบบวิธีคิด พื้นฐานให้ดำรงอยู่ในสังคมต่อไป

2.2.3 ด้านการเชื่อมโยงระบบคุณธรรม

ดนตรีอูรักลาโว้ยเป็นการผลิตผลงานซ้ำทางวัฒนธรรม ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา ซึ่งเป็นการย้ำกลับไปสู่กลุ่มชาติพันธุ์ ผ่านเสียงและการแสดง ดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อถ่ายทอดคุณธรรมประเพณีที่ดีงาม นำหลักคำสอนของบรรพบุรุษมาสั่งสอน สร้างค่านิยม ชี้แนะแนวทางการดำเนินชีวิตผ่านบทขับร้อง โดยที่ผู้ฟังไม่รู้สึกว่าถูกสั่งสอนโดยตรง สร้างจิตสำนึก เช่น คุณธรรมที่ดีของอูรักลาโว้ยในเนื้อร้องลาฆูทะลักทักทัก

2.2.4 ด้านการสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ของสังคม

ดนตรีอูรักลาโว้ยเป็นสื่อที่ช่วยให้เกิดการประสานในการสร้างเครือข่ายสังคม นักดนตรีอูรักลาโว้ยนอกจากจะผลิตวัฒนธรรมดนตรีภายในกลุ่มชาติพันธุ์ของตนแล้ว วัฒนธรรมดนตรีเป็นวัฒนธรรมของสาธารณะ ไม่สามารถจำกัดขอบเขตให้อยู่ในพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งได้ โดยเฉพาะข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีอูรักลาโว้ยในระบบอินเทอร์เน็ต ปัจจุบันนี้สังคมทั่วโลกสามารถเข้าถึงข้อมูล ทำให้ดนตรีอูรักลาโว้ยเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ดนตรีอูชาวเลรักลาโว้ยสร้างความสัมพันธ์ระบบสังคมในรูปแบบต่างๆ เช่น ระบบสังคมออนไลน์ เป็นต้น

อภิปรายผล

ผลการศึกษาอัตลักษณ์ดนตรีของอูรักลาโว้ยในด้านเครื่องดนตรีมีการจำแนกประเภทของเครื่องดนตรีโดยอาศัยแหล่งกำเนิดเสียงเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ฆีเซะ(เครื่องสี) รือฆู(เครื่องเป่า) ปาลู(เครื่องหนัง) และกาเตาะ(เครื่องตี) สอดคล้องกับแนวคิดการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของ (Sachs C, 1940) ที่มีการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีจากแหล่งกำเนิดเสียงแบ่งออกเป็น 4 ประเภทคือ 1) ประเภทที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) ได้แก่ ปือฌูลา(ไวโอลิน) 2) ประเภทเกิดเสียงจากการใช้ลม (Aerophones) ได้แก่ ซือลูนัย(ปี่) 3) ประเภทที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของหนังสัตว์ (Membranophone) ได้แก่ บรานา(รำมะนา) และฆรือนัก(กลอง) และ 4) ประเภทที่เกิดจากการสั่นสะเทือนของการกระทบ (Idiophones) ได้แก่ กือตาวะ(โหม่ง) จียะ(ฉิ่ง) กายู(กรับ) และฉาบ ด้านวงดนตรีในวัฒนธรรมอูรักลาโว้ยมีวงดนตรีอยู่ 3 ประเภท ได้แก่ บาลัฮรูเงก(วงรองเง็ง) บาลัฮบรานา(วงรำมะนา) และบาลัฮฆาโญก(วงฆาโญก) แต่ละประเภทมีเครื่องดนตรีที่นำประสมวงแตกต่างกันออกไป ตำแหน่งของการบรรเลงมีรูปแบบ

ลักษณะเฉพาะของการบรรเลงแต่สามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบได้ตามความเหมาะสมของพื้นที่ขณะบรรเลง ระดับเสียงของแต่ละวงอาศัยความคุ้นเคยของนักดนตรี ไม่มีลักษณะที่ตายตัว บทเพลงที่ใช้บรรเลงสามารถแบ่งประเภทตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงออกเป็น 5 ประเภทได้แก่ ลาฆูตาโบะ(เพลงไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์) ลาฆูรามัย(เพลงทั่วไป) ลาฆูตาเบะ ลาฆูเฉพาะพิธีกรรม และลาฆูออกตัวตลก ที่ผ่านมางานวิจัยดนตรีอูรักลาโว้ยของ (เอกรัฐ ศรีสว่าง, 2552) (สัญญา เผ่าพืชพันธุ์, 2552) (พงษธร ลำเนาครุฑ, 2548) และ (เรวดี อึ้งโพธิ์, 2556) ได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการศึกษาดนตรีโดยใช้ข้อมูลส่วนใหญ่จากภาคสนามในพิธีกรรมลอยเรือของแต่ละพื้นที่ของหมู่บ้านอูรักลาโว้ยเป็นข้อมูลหลักในการศึกษา ผู้วิจัยเห็นว่านอกจากข้อมูลดังกล่าวแล้วยังมีข้อมูลเกี่ยวกับชื่อเครื่องดนตรีในภาษาอูรักลาโว้ย การแบ่งประเภทเครื่องดนตรี วงดนตรี และประเภทของบทเพลงที่ใช้ในแต่ละวงดนตรีที่ควรศึกษาเพิ่มเติมซึ่งจะสามารถทำให้เห็นความเป็นอัตลักษณ์ร่วมกันของอูรักลาโว้ย

การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวิถีชีวิตของอูรักลาโว้ยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นคือ ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติไม่สามารถสัมผัสได้ และความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับการอยู่ร่วมกันของคนในสังคม มูลเหตุของการนำดนตรีมาใช้ก็เพื่อเป็นการระลึกถึงบรรพบุรุษ ซึ่งแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวที อีกทั้งยังเป็นการสร้างบรรยากาศความสนุกสนานให้แก่งาน อูรักลาโว้ยได้มารวมตัวพบปะสังสรรค์สร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างนักดนตรีด้วยกันแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งภายในกลุ่ม และเป็นการสืบสานประเพณีวัฒนธรรมตั้งแต่ในอดีต ผลของการศึกษาสอดคล้องกับงานวิจัย (พนัง ปานช่วย, 2554) ที่กล่าวว่าดนตรีของอูรักลาโว้ยใช้ทั้งในพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง ดนตรีอูรักลาโว้ยเกิดจากจิตวิญญาณที่สร้างความสนุกสนาน ความรักสามัคคี เป็นวัฒนธรรมที่ผลิตซ้ำมีรูปแบบเป็นที่จดจำของคนในสังคม และยังมีงานวิจัยของ (อาภรณ์ อุกฤษณ์, 2532) ที่กล่าวถึงการร้องรำทำเพลงของอูรักลาโว้ยเป็นการสะท้อนความคิดและสื่อความหมายที่มีความสัมพันธ์อยู่กับตำนาน ค่านิยม ความเชื่อ ทัศนคติของสังคมวัฒนธรรมชาวเลที่สืบทอดกันมาเพื่อสนองความต้องการอันเกิดมาจากแรงบันดาลใจของอูรักลาโว้ย

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. สถาบันการศึกษานำผลการวิจัยนี้ไปใช้ประโยชน์ในด้านการจัดการความรู้ดนตรีชาติพันธุ์ นำไปสู่การวางแผนพัฒนาดนตรีชาติพันธุ์อย่างเป็นระบบ

2. สามารถนำผลการวิจัยไปเผยแพร่และสัมมนาในงานวิชาการทางดนตรีได้อย่างกว้างขวาง

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ศึกษาพลวัตดนตรีอูรักลาโว้ยในบริบทคาบสมุทรมลายู และในพื้นที่อื่นเพิ่มเติม

2. ศึกษาความสัมพันธ์ดนตรีอูรักลาโว้ยในบริบทเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

บรรณานุกรม

ชาย โพธิสิตา. (2552). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ พิมพ์ครั้งที่ 4*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

เอกรัฐ ศรีสว่าง. (2552). *ดนตรีรำมะนาในพิธีลอยเรือ: กรณีศึกษาชาวเลอูรักลาโว้ย เกาะหลีเปะ ตำบลเกาะสาหร่าย อำเภอเมืองสตูล จังหวัดสตูล*. กรุงเทพฯ: ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อาภรณ์ อุกฤษณ์. (2532). *พิธีลอยเรือ: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมของชาวเล กรณีศึกษาบ้านหัวแหลม เกาะลันตา จังหวัดกระบี่*.

สัญญา เผ่าพืชพันธุ์. (2552). *ดนตรีในวิถีชีวิตชาวอูรักลาโว้ย ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่*. กรุงเทพฯ: วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ลีโอนาร์ด อันดายา. (2549). *ประวัติศาสตร์มาเลเซีย*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้า.

เรวดี อึ้งโพธิ์. (2556). *วัฒนธรรมทางดนตรีชาวเลอูรักลาโว้ยในหมู่เกาะบุโหลน จังหวัดสตูล*. สงขลา: ภาควิชาสารัตถศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

พนัง ปานช่วย. (2554). *ศึกษาดนตรีในวิถีชีวิตของชาวอูรักลาโว้ย: การศึกษาทางมานุษยวิยาการดนตรี ณ บ้านสังกาอู้ ตำบลเกาะลันตาใหญ่ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่*. นครปฐม: สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

พงษธร ลำเนาครุฑ. (2548). *การศึกษาบทเพลงประกอบการละเล่นรองเง็งจังหวัดภูเก็ต: กรณีศึกษารองเง็งคณะพรสวรรค์*. กรุงเทพฯ: ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Sachs C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W.W.Norton.

M.Q. Patto. (1990). *Qualitive Evaluation and Research Method*. CA: Sage: Newbury Park.

Brono, N. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Collier Macmillan.

——. (1962). *An Introduction to Folk Music in the United States*. London: Wayne State University.

Boas, F. (1940). *Race: Language and Culture*. New York: Macmillan.