พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ดนตรีมุสลิมไทยภาคกลาง*

THE HISTORICAL DEVELOPMENTS OF MUSLIM MUSIC IN CENTRAL REGION OF THAILAND

กมลาลักษณ์ นวมสำลี
Kamalalak Nuamsamlee
มานพ วิสุทธิแพทย์
Manop Wisuttipat
สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
Surasak Jamnongsarn
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
Srinakharinwirot University, Thailand
E-mail: kamalalak.fern@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ดนตรีมุสลิมในภาคกลางของประเทศไทย ซึ่งเป็นเครื่องมือสำคัญในการอธิบายพัฒนาการของศิลปะการแสดงด้านดนตรีของชาวมุสลิมที่มีความหลากหลายและปรากฏอยู่ในภาคกลาง อีกทั้งศิลปะการแสดงดนตรีบางชนิดยังเป็นต้นทางของศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทย โดยใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการลงพื้นที่ภาคสนาม ผลจากการศึกษาพบว่า ศิลปะการแสดงดนตรีของชาวมุสลิมไทยภาคกลางมีความเป็นมายาวนานสามารถแบ่งช่วงพัฒนาการทางดนตรีได้เป็น 3 ช่วงเวลา ดังนี้ 1) ช่วงก่อนปีพุทธศักราช 2510 นั้นเป็นการแสดงดนตรีแบบเรียบง่ายและมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์จำกัด ไม่สามารถลำดับพัฒนาการของการแสดงได้อย่างแน่ชัด รูปแบบการแสดงโดยส่วนใหญ่เป็นการนั่งล้อมวงตีกลองรำมะนาประกอบการขับร้องบทสรรเสริญนบีมูฮัมหมัด มีเนื้อหามาจากหนังสือบัรซันญีย์ พบการอ่านมูโหลด (ฟะนำอ์) และการแสดง ได้แก่ ดิเกร์เรียบ, นาเสป (มัจญรู๊ด), ดิเกร์ปันตน, ดิเกร์ลำ (ครึ่งท่อน) 2) ช่วงปีพุทธศักราช 2510 - 2533 เป็นช่วงเวลาที่รูปแบบของการแสดงดนตรีมุสลิมเปลี่ยนแปลงไปโดยมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้กระทั่งนำมาสู่รูปแบบของวงที่เรียกว่า อาหรับ - มาเลย์และนาเสปประยุกต์ ในปี พ.ศ. 2520 - 2526 เกิดกระแสการประชันนาเสป และในปี พ.ศ. 2522 เกิดกระแสการต่อต้านดนตรีมุสลิมขึ้น 3) ช่วงปีพุทธศักราช 2533 ถึงปัจจุบัน ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ การขับร้องอนาชีดในรูปแบบการประสานเสียงเป็นที่นิยมมากขึ้นเกิดการ

* Received 7 April 2022; Revised 20 April 2022; Accepted 23 April 2022

รวมกลุ่มกันของนักดนตรีมุสลิมเพื่อสร้างความเข้มแข็งสู่การดำรงรักษาดนตรีมุสลิมไทยภาคกลางไว้

คำสำคัญ: ดนตรีมุสลิมภาคกลาง, พัฒนาการทางดนตรีมุสลิม, ประวัติดนตรีมุสลิมภาคกลาง

Abstract

The objectives of this research article were to study the history and development of the musics of the Muslims in Central Thailand. In doing so, the process serves as a tool to illustrate the diversity of the music cultures of the Central Thai Muslims, some of which are the origin of non-Islamic traditional expressive cultures. The data of this qualitative study was collected using fieldwork method. The finding reveals that the history of the music culture of the Central Thai Muslims can be divided into three key periods. In the pre-1967 period, musical performance formats were simple formats with limited historical evidence. While the historical development of the music in this period could not be concretely determined, extant documents show that most performances involved *rammana* or frame drums, and the players were seated in circle, facing one another. The players would sing a praise to Prophet Muhammad. The song texts were taken from Mawlid al-Barzanj**ī**. Also found were *mulod* or *maulidurrasul* recitation and performances like *dhikr riap*, *naseb* or *mujyarood*, *dhikr pantun,* and an abridged version of *dhikr lum*. The period between 1967 and 1990 saw the instruments from the West being introduced and added to the exiting musical performances, resulting in what is called *Arab-Malay* ensemble, also known as *nasebprayuk* or "Applied" *nasep.* Competitive format of *nasep* emerged during 1977 and 1983, and anti-Muslim-music movement began in 1979. The third period, 1900 to present, is marked by the increasing popularity of Western harmony in Anasyid songs as well as formation of Muslim musician's association to strengthen and preserve their musical cultures.

Keywords: Muslim Music in Central Thailand, Development of Muslim Music, History of Muslim Music in Central Thailand.

บทนำ

ศาสนาอิสลามนั้นมีการตีความและหยิบยกเรื่องของดนตรีมาวิพากษ์กันอย่างกว้างขวาง และมีความเห็นที่แตกต่างกันออกไปอย่างมาก แต่ในปัจจุบันยังสามารถพบเห็น

ศิลปะการแสดงดนตรีของชาวมุสลิมได้อย่างหลากหลายโดยเฉพาะในเขตพื้นที่ภาคกลาง ซึ่งศิลปะการแสดงด้านดนตรีโดยส่วนใหญ่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ รูปแบบการแสดงมีลักษณะเป็นการขับร้องลำนำพื้นบ้านโดยใช้ภาษาอาหรับและภาษามลายู เนื้อหาของบทเพลงเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและศาสนามีการใช้เครื่องดนตรีเข้ามาประกอบ เช่น กลองรำมะนา ฉิ่ง อีกทั้งยังมีการประพันธ์เนื้อร้องภาษาไทยรวมถึงการนำทำนองเพลงไทยเข้ามาใช้ขับร้องอีกด้วย การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นนั้นเป็นผลพวงมากจากการเข้ามาทำการค้าของชาวมุสลิมเชื้อสายเปอร์เซีย (แขกเก่า) ตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาต่อเนื่องถึงการอพยบของชาวมุสลิมเชื้อสายมลายูที่เข้าสู่ภาคกลางของไทยจำนวนมาก ในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ฮาซัน กบิลคาม, 2560) ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ในปัจจุบันมีประชากรชาวมุสลิมอาศัยอยู่ในเขตพื้นที่ภาคกลางจำนวนมาก ส่งผลให้ศิลปะวัฒนธรรมของชาวมุสลิมปรากฏขึ้นในภาคกลางของไทย อีกทั้งบางส่วนยังถูกผสมผสานเข้ากับรูปแบบวิถีชีวิตของคนภาคกลางจนกระทั่งเกิดเป็นรูปแบบของศิลปะวัฒนธรรมเฉพาะของมุสลิมไทยภาคกลางที่มีความโดดเด่น โดยเฉพาะศิลปะการแสดงด้านดนตรี

ด้วยศิลปะการแสดงดนตรีของมุสลิมบางชนิดนั้นถือเป็นต้นเค้าของศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทย ดังที่มีการอธิบายถึงที่มาของลำตัดว่า “ดิเกร์ ที่เล่นเป็นเรื่องแยกออกไปแล้วเป็นลิเก ยังมีการแผลงดิเกร์อีกทางหนึ่งซึ่งจะกลายมาเป็นลำตัด คือ แทนที่จะเล่นเป็นเรื่องก็มาเล่นเป็นบทเบ็ดเตล็ดมีการร้อง “บันตน” คือร้องกลอนด้นแก้กัน มีท่วงทำนองซึ่งภาษาเดิมเรียกว่า “ละกู” ประกอบไปพร้อมกัน” (เอนก นาวิกมูล, 2527) จะเห็นได้ว่า ลำดับพัฒนาการที่กล่าวมาข้างต้นนั้นยังขาดความเชื่อมโยงและการอธิบายถึงลักษณะเฉพาะของการแสดง ซึ่งแม้ว่าในปัจจุบันจะมีการศึกษาดนตรีมุสลิมมากยิ่งขึ้นแต่ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาเฉพาะเจาะจงการแสดงชนิดใดชนิดหนึ่งเท่านั้น จึงทำให้ขาดความเชื่อมโยงหรือการลำดับพัฒนาการที่ชัดเจน

ในปัจจุบันสังคมมุสลิมนั้นมีทั้งผู้ที่เห็นด้วยและเห็นต่างในเรื่องของการฟังดนตรี ดังที่ อบู มันศูร ได้กล่าวว่า “เนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อกำหนดในการดำเนินชีวิตทุกด้านซึ่งถูกระบุไว้ในกุรอาน ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย การครองเรือน การศึกษา กฎหมาย แม้กระทั่งดนตรี ซึ่งในเรื่องดนตรีนี้ยังมีข้อถกเถียงอยู่มากในการตีความของมุสลิมแต่ละกลุ่ม ชาวมุสลิมบางกลุ่มมีทัศนะเกี่ยวกับดนตรีว่า อิสลามเป็นเพียงศาสนาที่สวดนมัสการเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ห้ามการรื่นเริง การร้องรำ และอีกกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าศาสนาอิสลามอนุญาตให้มีการรื่นเริงได้เพียงแต่อยู่ในขอบเขตของความเรียบร้อย” (อบู มันศูร, 2526) ด้วยการตีความที่แตกต่างกันนี้เอง หลังการเกิดกระบวนการอิสลามานุวัติในปี พ.ศ. 2522 เป็นต้นมานั้น ได้มีการชักชวนให้ชาวมุสลิมทุกคนปฏิบัติตามหลักการของศาสนาอย่างเคร่งครัด ดังที่ นูรียัน สาแล๊ะ ได้กล่าวว่า “พระเจ้าเป็นผู้เสร้างศาสนาอิสลามและได้วางหลักการกฎระเบียบให้ปฏิบัติโดยที่มนุษย์ไม่มีสิทธิแก้ไขแต่วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมามีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา แต่ทั้งนี้

จะต้องอยู่ภายในกรอบของศาสนา” (นูรียัน สาแล๊ะ, 2540) ด้วยปัจจัยเหล่านี้เองทำให้ดนตรีมุสลิมในภาคกลางของไทยจึงถูกลดบทบาทลงจากสังคมมุสลิมอย่างต่อเนื่อง เรื่องของความเชื่อนั้นมิใช่ปัจจัยหลักเพียงอย่างเดียวที่ทำให้ดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางได้รับความนิยมลดลง การเปลี่ยนแปลงทางสังคมก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลกระทบด้วยเช่นกัน เนื่องจากเนื้อหาของบทเพลงส่วนใหญ่นั้นยังคงยึดโยงอยู่กับศาสนา อีกทั้งเนื้อร้องโดยส่วนใหญ่ยังเป็นภาษาอาหรับและมลายู จึงทำให้กลุ่มมุสลิมปัจจุบันไม่สามารถเข้าใจเนื้อหาได้ ด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ นี้เองส่งผลต่อความนิยมในดนตรีมุสลิมที่ลดลงอย่างมาก

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าการศึกษาความรู้ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ถือเป็นการสร้างรากฐานทางสังคมที่นำไปสู่ความยั่งยืนได้ในอนาคต การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีประสิทธิภาพนั้นต้องเกิดจากความรู้ ความเข้าใจ และความร่วมมือของเจ้าของวัฒนธรรม เพื่อให้วัฒนธรรมดั้งเดิมสามารถต้านทานต่อการเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคมได้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาพัฒนาการทางดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลาง เพื่อสร้างความเข้าใจในประวัติศาสตร์ พัฒนาการของดนตรีมุสลิมในภาคกลางของไทย รูปแบบการแสดงดนตรีของชาวมุสลิมชนิดต่าง ๆ นำไปสู่การอนุรักษ์ การสร้างความเข้าใจ และเห็นคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมด้านดนตรีของชาวมุสลิมไทยภาคกลางอย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของดนตรีมุสลิม ในภาคกลางของไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา สืบค้น และรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ บทความ ตำรา และงานวิจัย ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมุสลิมไทยภาคกลาง ทำการศึกษาบริบททางวัฒนธรรม สังคมและศาสนาอิสลาม เพื่อใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการจัดทำแบบสัมภาษณ์และแบบบันทึกข้อมูล โดยแบ่งกลุ่มผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มนักดนตรี กลุ่มนักวิชาการด้านดนตรีมุสลิม และกลุ่มผู้นำทางศาสนาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมุสลิม จากนั้นดำเนินการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยใช้วิธีการ สัมภาษณ์ (Interview) สังเกต (Observation) และสัมภาษณ์กลุ่ม (Group Interview) ใช้แบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือในการวิจัย ทำการบันทึกข้อมูลบทสัมภาษณ์ ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว บันทึกเสียงการแสดงทั้งในการแสดงจริงและการสาธิตการแสดง จากนั้นใช้วิธีการถอดความ (Paraphrasing) ข้อมูลที่ได้บันทึกลงในแบบบันทึก จากนั้นนำไปให้นักดนตรี นักวิชาการมุสลิม ได้ฟังและแสดงทัศนะเพิ่มเติม จากนั้นใช้วิธีการถอดความซ้ำอีกครั้งจนได้ข้อมูลที่ถูกต้องครบถ้วน ทำการวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย (Inductive Analysis) ซึ่งเป็นการสร้างข้อมูลจากรูปธรรม และประสบการณ์ที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนาม และจำแนกข้อมูลออกเป็นส่วน ๆ โดยใช้ทฤษฎีวิธีการทางประวัติศาสตร์ 4 ขั้น ในการแบ่งช่วงพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีมุสลิม หลังจากได้ข้อมูลอย่าง

ครบถ้วนแล้วผู้วิจัยได้จัดกิจกรรมสัมมนา ในหัวข้อ “มุสลิมคีตาสรรพวิทยาวิวิธ: การคลี่คลายทรรศนะทางดนตรีมุสลิมไทยภาคกลาง” เมื่อวันที่ 13 มีนาคม พ.ศ. 2564 ณ มัสยิดอาลียิดดารอยน์ จังหวัดพระนครศรี - อยุธยา เพื่อเป็นเวทีในการแสดงความคิดเห็นและตรวจสอบความถูกต้องชัดเจนของข้อมูลอีกครั้งหนึ่ง เมื่อได้ข้อมูลครบถ้วนสมบูรณ์แล้วผู้วิจัยจึงได้ใช้ทฤษฎีลูกผสมทางวัฒนธรรม (Cultural hybridization) เพื่ออธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ขอบเขตของงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำราที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ดนตรีมุสลิมและข้อมูลภาคสนามตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยผู้วิจัยได้กำหนดกรอบของพัฒนาการทางดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางจากรูปแบบของดนตรีประกอบกับใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์ (วีณา เอี่ยมประไพ, 2535) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงเวลา ดังนี้

1. พัฒนาการของบทเพลงร้องมุสลิมไทยภาคกลางช่วงก่อนปีพุทธศักราช 2510

2. พัฒนาการของบทเพลงร้องมุสลิมไทยภาคกลางระหว่างปีพุทธศักราช 2510 - 2533

3. พัฒนาการของบทเพลงร้องมุสลิมไทยภาคกลางระหว่างปี พุทธศักราช 2533 ถึงปัจจุบัน

จากนั้นได้ทำการเลือกวงดนตรี จากกรอบพื้นที่ที่ทำการศึกษาทั้งสิ้น 22 จังหวัดในภาคกลาง โดยผู้วิจัยได้กำหนดหลักเกณฑ์ดังนี้ 1. เป็นวงดนตรีมุสลิมที่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มนักดนตรีมุสลิมและชุมชนมุสลิมทั่วไป 2. เป็นวงดนตรีมุสลิมที่มีบทเพลง ประวัติความเป็นมาและการสืบทอดทางดนตรี ซึ่งจากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลทำให้สามารถเจาะจงพื้นที่และเลือกศึกษาวงดนตรี ที่มีความสอดคล้องกับคุณสมบัติที่กำหนดไว้เพื่อทำการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ จังหวัดกรุงเทพมหานคร จำนวน 13 วง ได้แก่ วงดิเกร์เรียบ 4 วง คือ วงทรายกองดิน,วงคลองสาม, วงวังกังวาล และวงกีบหมู วงนาเสปประยุกต์ 6 วง ได้แก่ วงอาลีบาบา, วงแสงมณี, วงตาลเดี่ยว, วงแสงอรุณ, วงเบบี้อารเบีย และวงเดอะซาวด์ออฟไนล์, วงมัจญรู๊ด คือ วงยูซ๊ปโซ๊ะมัน และวงอนาชีด 2 วง คือ วงอันซอรและชมรมคนลมเย็น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จำนวน 3 วง ได้แก่ วงอู้เละห์นบี 2 วง คือ วงมัสยิดอาลียิดดารอยน์และวงมัสยิดอาลียินนูรอยน์ วงนาเสป คือ วงฮุซซัยนีย์ จังหวัดฉะเชิงเทรา วงนาเสปจำนวน 2 วง คือ วงมนต์มลายูและวงมิตรเจริญ จังหวัดเพชรบุรี วงนาเสป จำนวน 2 วง คือ วงชุมชนท่าแร้งออกและวงชุมชนบ้านใหม่ รวมถึงบุคคลข้อมูลซึ่งเป็นนักวิชาการมุสลิมและผู้นำทางศาสนาที่มีความรู้ด้านดนตรีมุสลิมและเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนักดนตรีมุสลิม จำนวน 9 ท่าน ได้แก่ นายนักชาย จิเมฆ, นายอันว๊าร บูชากรรจ์, นายสมาน อู่งามสิน, นายธีระนันท์ ช่วงพิชิต, อิหม่ามกัยยูม อากาหยี่, อิหม่ามบุญญา ศรีสมาน, ดร.ประเสริฐ สุขศาสน์กาวิน, ผศ.ภาณุภัค โมขศักดิ์ และดร.จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว โดยงานวิจัยฉบับนี้มีขอบเขตในการศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการ

ทางดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางเพื่ออธิบายประวัติความเป็นมา รูปแบบทางดนตรีและพัฒนาการของดนตรีของมุสลิมที่ปรากฏอยู่ในภาคกลางของไทยเท่านั้น

ผลการวิจัย

จากการศึกษาเอกสาร หนังสือ ตำรา ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางเมื่อนำมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับข้อมูลและลักษณะทางดนตรีที่ได้จากงานภาคสนาม ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์พัฒนาการทางดนตรีมุสลิมในภาคกลางของไทยได้ดังนี้

1. พัฒนาการของศิลปะการแสดงดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางก่อนปีพุทธศักราช 2510

ศิลปะการแสดงดนตรีของชาวมุสลิมในพื้นที่ภาคกลางในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2510 นั้นไม่สามารถระบุพัฒนาการและลำดับที่มาของการแสดงแต่ละประเภทได้อย่างชัดเจน เนื่องจากเอกสารตำราทางวิชาการหรือบันทึกต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันโดยส่วนใหญ่ต่างก็ไม่ได้ระบุรายละเอียดของการแสดง ปรากฏเพียงบันทึกที่มีการกล่าวถึงชื่อหรือลักษณะของการแสดงที่น่าจะมีความเกี่ยวข้องกัน ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับรูปแบบการแสดงในปัจจุบันสามารถวิเคราะห์ได้โดยลำดับดังนี้

พ.ศ. 2375 ในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพระราชโองการให้ปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) ในครั้งนั้นเองได้มีการจัดทำศิลาจารึกโคลงดั้นบาทกุญชรจำนวน 32 เชื้อชาติ หรือที่รู้จักกันในชื่อโคลงภาพคนต่างภาษา ซึ่งหนึ่งในโคลงภาพนั้นปรากฏโคลงภาพคนมลายู ประพันธ์โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอ ฯ กรมหมื่นไกรสรวิชิต ซึ่งมีการกล่าวถึงกลุ่มชาวมลายูที่อพยพเข้ามาจากเมืองต่าง ๆ มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ “การอ่านมุหลุด” ในปัจจุบันมีชื่อเรียกที่หลากหลายแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ อาทิ อ่านมูโหลด อ่านฟะอ์นำ และอ่านบัรซันญีย์ ขึ้นอยู่กับความนิยมของแต่ละพื้นที่

บทประพันธ์ที่ใช้ในการอ่านนำมาจากหนังสือ “บัรซันญีย์” (بَرْزَنْجِى) ซึ่งเป็นวรรณกรรมเก่าแก่ของชาวมุสลิม นิยมนำมาอ่านในงานเมาลิด หรือในภาษามลายูเรียกว่า งาน มูโหลด จัดขึ้นในวันขึ้น 12 ค่ำ เดือนรอบิอุ้ลเอาวัล (ربيع الاول) หรือเดือนที่ 3 ตามปฏิทินอิสลาม เชื่อว่าเป็นวันประสูติของท่านนบีมูฮัมหมัด ซึ่งชาวมุสลิมถือว่าการอ่านมูโหลดนี้เป็นการแสดงความรักต่อท่านนบีมูฮัมหมัด อีกทั้ง ยังมีบทศ่อละวาต (บทขอพรจากอัลลอฮ์แด่นบีมูฮัมหมัด) อีกด้วย แม้ว่าผู้ประพันธ์บทสรรเสริญดังกล่าวจะเป็นมุสลิมนิกายชีอะฮ์ แต่ปัจจุบันพบว่า กลุ่มมุสลิมนิกายชีอะฮ์ไม่นิยมนำบทดังกล่าวมาอ่าน แต่จะอ่านบทที่เรียกว่า “มากาน่า” ซึ่งเป็นภาษาฟาร์ซี ซึ่งกลุ่มมุสลิมที่นิยมอ่านมูโหลดนี้คือกลุ่มมุสสลิมนิกายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ การอ่านมูโหลดนี้มีทำนองการอ่านที่สืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษ อาทิ ทำนองซีกามุสรี่ ทำนองญามาดิยาส ทำนองรอส ทำนองนุกกะห์ เป็นต้น

ปี พ.ศ. 2423 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งงานบำเพ็ญพระราชกุศลพระศพของสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทากุมารีรัตน์ ตามบันทึกจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันได้มีการกล่าวถึงการ “สวดแขก” ซึ่งสอดคล้องกับหนังสือสาส์นสมเด็จที่มีการอธิบายลักษณะของการสวดแขกไว้ดังนี้ “เป็นการสวดแบบมีตำราผู้สวดล้วนเป็นแขกเกิดในเมืองไทย รูปแบบการสวดเป็นการนั่งล้อมกันเป็นวง สวดเป็นลำนำอย่างแขกให้เข้ากับจังหวะรำมะนา เป็นบทบูชาอัลลอฮ์ของชาวมุสลิมนิกายชีอะฮ์ หลังการสวดเสร็จสิ้นก็มีการแสดงอื่นเพิ่มเติม อาทิ การเล่น 12 ภาษา การเชิดหนังตะลุง เพื่อสร้างความสนุกสนาน”

จากข้อมูลดังกล่าวนี้เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการแสดงในปัจจุบันพบว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับการแสดงดิเกร์เรียบ หรือบางพื้นที่เรียกกันว่า ดิเกร์กลอง ยี่เกเรียบ ลิเกเรียบ ลาฆูกลอง ลักษณะของการแสดงดิเกร์เรียบนั้นเป็นการสวดลำนำอย่างหนึ่ง ผู้แสดงจะนั่งล้อมกันเป็นวง ขับร้องบทร้องที่มาจากหนังสือบัรซันญีย์ เฉพาะบทร้อยกลอง (นาซอม (نَظَمْ)) จำนวน 7 บท ได้แก่ อัซซาลา (اَلسَّلاَ) บิชะฮ์เรน (بِشَهْرِ) ตานากอล (تَنَقَّلْ) วูลีดัล (وُلِدَ الْ) อัลฮัม (اَلْحَمْ) บาดัต (بَدَتْ) และยานาบี (يَانَبِيْ) เนื้อหาของบทร้องเป็นการสรรเสริญท่านนบีมูฮัมหมัด ในปัจจุบันกลุ่มมุสลิมที่นำมาขับร้องมีทั้งนิกายซุนนีย์ และนิกายชูฟีย์ ชาซีลียะฮ์ หลังการร้องจนหมดบทที่เกี่ยวข้องกับการสรรเสริญนบีมูฮัมหมัดแล้ว จะมีการนำการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงมาแสดง อาทิ การแสดง 12 ภาษา การขับร้องนาเสป การเล่นครึ่งท่อน เป็นต้น จะเห็นได้ว่ารูปแบบการแสดงดิเกร์เรียบนั้น มีความใกล้เคียงกับการสวดแขกที่บันทึกไว้อย่างมาก ผู้แสดงดิเกร์เรียบโดยส่วนใหญ่มีเชื้อสายมลายู คาดว่าน่าจะอพยบเข้ามาตั้งแต่ช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้นราวปี พ.ศ. 2379 การแสดงดิเกร์เรียบได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในช่วงปี พ.ศ. 2480 กระทั่งถึงปี พ.ศ. 2500 นอกจากการแสดงดิเกร์เรียบแล้วยังพบการแสดงที่ใช้แสดงต่อจากการแสดงดิเกร์เรียบอีกหลายชนิด อาทิ การแสดง 12 ภาษา การขับร้องนาเสป การเล่นครึ่งท่อน ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

การแสดงนาเสปและมัจญรู๊ด เป็นการขับร้องชนิดหนึ่งนิยมนำมาขับร้องต่อจากการแสดงดิเกร์เรียบ ที่มาของการแสดงสันนิษฐานว่าน่าจะมีที่มาจากการขับร้องอนาซีด (Anasyid) ซึ่งเป็นภาษาอาหรับแปลว่า “การขับร้อง” เนื้อหาโดยส่วนใหญ่เป็นภาษาอาหรับภายหลังมีการแต่งเป็นภาษามลายูและภาษาไทยเพิ่มเติม เนื้อหาส่วนใหญ่กล่าวถึงการสรรเสริญอัลลอฮ์และนบีมูฮัมหมัด เมื่อเข้าสู่ภาคใต้ของไทยก็มีการเพี้ยนสำเนียงไปเรียกว่า “นาเซะฮ์” เมื่อเข้าสู่ภาคกลางของไทยจึงเพี้ยนมาเป็น “นาเซป” หรือ “นาเสป” อีกทอดหนึ่ง ในปัจจุบันพบว่า การแสดงนาเสปและมัจญรู๊ดนั้นต่างก็มีลักษณะใกล้เคียงกันอย่างมาก มีการใช้บทเพลงร้องบทเดียวกันมาขับร้อง ซึ่งถ้าหากขับร้องแบบมีเครื่องดนตรีหรือเครื่องประกอบจังหวะตีประกอบเรียกว่า นาเสป แต่หากมีการขับร้องเพียงอย่างเดียวไม่มีดนตรีเรียกว่ามัจญรู๊ด ในบางพื้นที่มีการขับร้องบทเพลงในลักษณะเดียวกันแต่มีการเรียกชื่อแตกต่างกัน จึงทำให้ใน

ปัจจุบันมีความเข้าใจกันว่าการแสดงทั้ง 2 ชนิด คือ “นาเสป” บทเพลงนาเสปนั้นไม่เพียงแต่จะมีทำนองที่ได้รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษเท่านั้น จากการศึกษายังพบทำนองเพลงที่ได้รับความนิยมในยุคต่าง ๆ นำมาแต่งบทร้องเพิ่มเติม

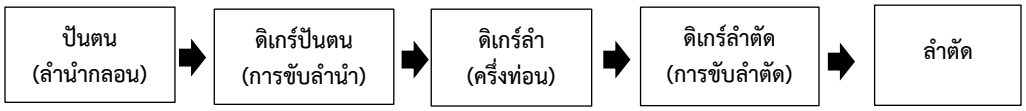
ตัวอย่าง บทเพลงไอเอลออฟคาพรี่ (Isle of Capri) ขับร้องโดย Albert Allick Bowlly เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2477 นำทำนองมาแต่งเนื้อร้องใหม่ในเพลงอัลลีวาอัล และเพลงปัดดาแม

การแสดงท้ายดิเกร์เรียบที่ถือว่าได้รับความนิยมอย่างมาก คือ “ดิเกร์ปันตน” ในยุคแรกเริ่มมีรูปแบบใกล้เคียงกับการขับร้องลำนำกลอนของชาวชวา-มลายูเดิม หรือที่รู้จักกันดีในชื่อ “ปันตน” (Pantun) สันนิษฐานว่าเข้ามาสู่ภาคกลางของไทยพร้อม ๆ กับการอพยพเข้ามาของชาวมลายูในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จากปันตนในรูปแบบของวรรณกรรมนั้นได้ถูกปรับปรุงและพัฒนาขึ้นจนกลายเป็นเพลงร้องที่เรียกว่า “ดิเกร์ปันตน”

กระทั่งในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีผู้นำรูปแบบการขับร้องดิเกร์ปันตนมาใช้ขับร้องแต่เปลี่ยนบทร้องให้เป็นภาษาไทยซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก จากนั้นจึงมีการปรับเปลี่ยนการเรียกชื่อใหม่เป็น “ดิเกร์ลำ” (คำว่า “ลำ” นี้หมายถึง ลำนำกลอน) รูปแบบของบทร้องยังคงมีฉันทลักษณ์เป็นกลอนปันตนและกลอนหัวเดียว ลักษณะของการแสดงยังคงไว้ซึ่งรูปแบบดั้งเดิม คือ การนั่งล้อมวงขับลำนำกลอนประกอบการตีกลองรำมะนา แต่มีการแบ่งคนร้องออกเป็น 2 ฝ่ายเพื่อร้องโต้ตอบกัน ให้ใกล้เคียงกับรูปแบบของเพลงปฏิพากย์ที่ได้รับความนิยมในขณะนั้น เมื่อพัฒนาการขับร้องให้เป็นรูปแบบของดิเกร์ลำแล้วนั้น เพื่อให้ผู้ชมเห็นการร้องโต้ตอบกันได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้ขับร้องนั่งคุกเข่าแทนการนั่งกับพื้น อีกทั้งผู้ขับร้องยังสามารถแสดงท่าทางประกอบได้ ภายหลังจึงมีการเรียกชื่อการแสดงในลักษณะดังกล่าวนี้ว่า “ครึ่งท่อน”

จากการนั่งคุกเข่าร้องเพลงโต้ตอบกันได้พัฒนาขึ้นเป็นการยืนขึ้นเพื่อแสดงออกถึงท่าทางได้อย่างเต็มที่ ภายหลังจึงเรียกว่า “ลำตัด” ไม่เรียกว่าครึ่งท่อนเหมือนแต่ก่อนเนื่องจากยืนเล่นทั้งหมด มีการด้นกลอนและใช้ทำนองเพลงไทยที่นิยมเข้ามาร้องปรับเปลี่ยนมาใช้เนื้อภาษาไทยเพื่อให้ผู้ฟังส่วนใหญ่เข้าใจได้ง่ายขึ้น คำว่า “ลำ” นั้นสืบเนื่องมาจากดิเกร์ลำ หมายถึง ลำนำกลอน ส่วนคำว่า “ตัด” หมายถึง การหยิบยกทำนองเพลง

ต่าง ๆ มาใช้ขับร้องรวมเล่นปะปนกันไป ฉันทลักษณ์ยังคงรูปแบบของกลอนหัวเดียวไว้ มีทั้งสิ้น 6 ทำนอง ได้แก่ ทำนองกลาง ทำนองกระพรือ ทำนองจักรุณ ทำนองกระชั้นสูง ทำนองแขก หรือทำนองมลายู ทำนองโศก (มี 2 ทำนอง คือ ทำนองโศกแขก และทำนองโศกมอญหรือทำนองโศกต่ำ) โดยสามารถสรุปพัฒนาการดิเกร์ปันตนกระทั่งเป็นลำตัดในปัจจุบันได้ตามแผนผังต่อไปนี้



ปี พ.ศ. 2492 พบหนังสืออู้เละก์นบีที่มีการระบุช่วงเวลาของการจดบันทึกไว้ หนังสือเล่มดังกล่าวนี้พบที่ชุมชนกุโบร์โต๊ะเยาะห์ แขวงโคกแฝด เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร เขียนด้วยลายมือเป็นอักษรอาหรับ-ยาวี “อู้เละก์นบี” หรือที่นิยมเรียกกันว่า “อุเละห์นบี” เป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งของชาวมุสลิมในภาคกลางของไทย ที่มีความโดดเด่นและได้รับความนิยมอย่างมาก คำว่า อู้เละก์ (Olek) หรือ โอเละก์ เป็นคำภาษามลายูมาจากคำว่า “อูลิก” (Ulit) ซึ่งหมายถึง การร้องเพลงกล่อมเด็ก ซึ่งถือว่ามีความสอดคล้องกับเนื้อหาคำประพันธ์อย่างมาก เนื่องจากเนื้อหาของคำประพันธ์ประกอบด้วยประวัติในตอนต้นของท่านนบีมูฮัมหมัด การถือกำเนิด รวมถึงการยกย่องสรรเสริญท่านนบีมูฮัมหมัด

การแสดงอู้เละก์นบีได้รับความนิยมอย่างมากโดยเฉพาะในกลุ่มมุสลิมนิกายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ ในช่วงปี พ.ศ. 2496 การแสดงนี้ได้รับการฟื้นฟูโดย เชคมูฮัมหมัดอาลี ชุกรีย์ (โต๊ะกีแซะฮ์) ผู้นำของกลุ่มมุสลิม นิกายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ รูปแบบการแสดงอู้เละก์นบีนี้หากมองผิวเผินจะมีลักษณะใกล้เคียงกับการแสดงดิเกร์เรียบอย่างมาก เนื่องจากมีลักษณะเป็นการนั่งล้อมวงตีกลองพร้อมกับขับร้องบทเพลง อีกทั้งเนื้อหาของการแสดงทั้งสองนี้ยังเกี่ยวข้องกับประวัติของท่านนบีมูฮัมหมัดรวมถึงมีบทศ่อละวาตเช่นเดียวกัน แตกต่างกันเพียงภาษาที่ใช้ คือ การแสดงอู้เละก์นบีจะใช้ภาษามลายู ในการขับร้องและยังมีรายละเอียดของทำนองเพลงที่แตกต่างกัน พบทำนองเพลงสำหรับการแสดงอู้เละก์นบี 2 ทำนอง ได้แก่ ทำนอง “กีหมิง” เรียบเรียงโดย ตวนฆูรู หมิง บินอัลฮาจ อับดุลเลาะห์ อัสยามี หรือ “นายอามีน โตลอยเกตุ” สันนิษฐานว่ามีชีวิตอยู่ในช่วงรัชกาลที่ 6 ทำนองกีหมิงนี้ผู้ขับร้องทั้งหมดเป็นผู้ชาย มีการใช้เครื่องประกอบจังหวะ คือ กลองรำมะนาตีประกอบการขับร้องอีกทำนองหนึ่งคือ ทำนอง “กีหรุ่น” หรือ “ทำนองบ้านคู้” เกิดขึ้นบริเวณชุมชนมุสลิมนิกายซูฟีย์ กอดิรียะฮ์ เขตหนองจอก กรุงเทพมหานคร ทำนองกีหรุ่นนี้มีลักษณะเฉพาะคือ มีการนำทำนองเพลงไทยมาใช้ เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงเขมรพวง เพลงลาวสมเด็จ เป็นต้น ลักษณะการร้องมีการเอื้อนในแบบเพลงไทย เป็นการขับร้องเพียงอย่างเดียวโดยใช้ผู้ขับร้องทั้งหมดเป็นผู้หญิง

สรุปได้ว่า รูปแบบของการแสดงดนตรีมุสลิมไทยภาคกลางก่อนปีพุทธศักราช 2510 นั้นมีรูปแบบการแสดงเป็นการนั่งล้อมวง ขับร้องบทเพลงประกอบการตีกลองรำมะนาทั้งสิ้น แต่หากต่างกันในเรื่องของภาษาที่ใช้เป็นบทร้องและทำนองที่ใช้ เมื่อศึกษาลึกลงไปจะพบว่า โครงสร้างบทเพลงของแต่ละการแสดงนั้นมีความแตกต่างกัน ซึ่งแต่ละการแสดงมี 2 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ “ยาหวาบ” และ “ลาฆู” สามารถอธิบายโดยสรุปได้ดังนี้

1. ยาหวาบ (Ja-wab) โดยความหมายในภาษาอาหรับนั้นหมายถึง “การตอบ” หรือที่นักดนตรีอธิบายว่าเป็น “ทำนองลูกรับ” ยาหวาบถือเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดสำหรับทุกการแสดง คือ เป็นส่วนที่นักแสดงใช้ฝึกฝนการขับร้องและจดจำทำนองหลัก ถือได้ว่าเป็นเพลงร้องแม่บทประจำคณะ ซึ่งมีทำนองและคำร้องเฉพาะของแต่ละคณะ ในบทเพลงร้องของชาวมุสลิมพบลักษณะของการใช้ทำนองยาหวาบ 3 ลักษณะคือ

1.1 ใช้ยาหวาบขับร้องเป็นทำนองขึ้นต้นเท่านั้น จากนั้นขับร้องบทร้องจนหมดบท

1.2 ใช้ยาหวาบขับร้องเป็นทั้งทำนองขึ้นต้นและขับร้องบทร้องสลับกันไปกับทำนองยาหวาบและจบด้วยการขับร้องทำนองยาหวาบ

1.3 ใช้ยาหวาบเป็นทั้งทำนองขึ้นต้น จากนั้นขับร้องเนื้อจนหมดบทและขับร้องยาหวาบเพื่อลงจบบทเพลง

2. ลาฆู (La-gu) คำว่าลาฆูมีความหมายหมายถึง “ทำนอง” ซึ่งลักษณะเฉพาะของลาฆูสำหรับการแสดงแต่ละชนิดนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไป สามารถอธิบายแยกตามลักษณะของแต่ละการแสดงได้ ดังนี้

2.1 ลาฆูในดิเกร์เรียบ คือการนำทำนองจากยาหวาบที่ใช้ขึ้นต้นบทเพลง มาขับร้องด้วยบทร้องจากหนังสือบัรซันญีย์ อาจมีการปรับเสียงในทำนองให้เข้ากับคำร้อง แต่ยังคงไว้ซึ่งทำนองหลักที่นำมาจากยาหวาบ ในการขับร้อง 1 ตั้ง (รอบการแสดง) ประกอบด้วยทำนองที่มีอัตราความเร็วคล้ายกับเพลงเถาของไทย คือ เริ่มด้วยจังหวะช้า จังหวะปานกลางและจังหวะที่เร็วขึ้น ตามลำดับ ในการร้อง 1 ตั้ง ผู้ขับร้องสามารถเลือกใช้ทำนองใดก็ได้มาขับร้อง ไม่มีการกำหนดชุดเพลงที่ตายตัว ในอัตราความเร็วต่าง ๆ มีชื่อเรียกแตกต่างกันดังนี้

2.1.1 ลาฆูยาว หรือ ลาฆูปันยัง ลาฆูแรก ลาฆูหนึ่ง เป็นลาฆูที่มีท่วงทำนองยาวที่สุด ซึ่งจะเน้นการเอื้อนเสียงไปตามทำนองสอดแทรกคำร้อง

2.1.2 ลาฆูกลาง หรือ ลาฆูตะเงาะห์ ลาฆูสอง เป็นลาฆูที่มีท่วงทำนองกระชับขึ้นจากลาฆูยาว มีจังหวะที่มีความกระชั้นขึ้น การร้องยังคงเน้นการเอื้อนเสียงไปตามทำนองสอดแทรกคำร้องเช่นเดิม

2.1.3 ลาฆูปลาย หรือ ลาฆูอัรเคร ลาฆูสาม เป็นลาฆูที่มีท่วงทำนองกระชับและมีจังหวะที่เร็วขึ้นมาจากลาฆูกลาง มีลักษณะการเอื้อนเสียงที่กระชับมาก

ขึ้น พบการนำทำนองเพลงไทยมาใช้ในการขับร้องซึ่งเมื่อนำทำนองเพลงไทยมาใช้จะนิยมเรียกว่า “ลาฆูสำเนียง”

ตัวอย่าง ลาฆูสำเนียง (บทร้องจากยาหวาบยามุสตอฟา) ทำนองเพลงบัวตูมบัวบาน (พร ภิรมย์ พ.ศ. 2503)

2.2 ลาฆูในอู้เละก์นบี มีทำนองที่ตายตัวและเป็นทำนองเฉพาะ พบลักษณะการขับร้องทำนองที่ไม่มีการใช้ยาหวาบร้องขึ้นจำนวน 2 ทำนอง คือ ทำนองยาเราะห์มาน และทำนองนาบีมูฮัมหมัด

2.3 ลาฆูในนาเสป มัจญลูีด ดิเกร์ปันตน ดิเกร์ลำ (ครึ่งท่อน) ลักษณะลาฆูของการแสดงเหล่านี้มีลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงดิเกร์เรียบ คือ นำทำนองจากยาหวาบมาใช้ขับร้อง สลับกับทำนองลาฆูที่มีมาแต่เดิม ภายหลังมีการแต่งบทร้องขึ้นใหม่เรียกว่า “เนื้อด้น” บทร้องลาฆูของแต่ละวงจะมีลักษณะแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับความสามารถในการประพันธ์ด้วย

2. พัฒนาการของศิลปะการแสดงดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางระหว่างปีพุทธศักราช 2510 - 2533

เนื่องจากการอพยพเข้ามาอยู่ในภาคกลางของไทยเป็นเวลายาวนานทำให้ชาวมุสลิมส่วนใหญ่โดยเฉพาะในเขตพื้นที่กรุงเทพมหานคร มีการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตให้เป็นคนภาคกลางได้อย่างสมบูรณ์ ในช่วงเวลาที่ผ่านมานั้นปัจจัยหลายด้านได้ส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมุสลิมในภาคกลางโดยตรง โดยเฉพาะในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 สมัยรัฐบาลจอมพล ป.พิบูล-สงคราม (พ.ศ.2491 - 2500) เหตุการณ์ดังกล่าวส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบความบันเทิงของคนนชาติไทยไม่เว้นแม้แต่กลุ่มชาวมุสลิม ในขณะนั้นเองศิลปะการแสดงดนตรีแบบตะวันตกเข้ามามีบทบาทอย่างมาก อีกทั้งในประเทศไทยเองยังมีการพัฒนาบทเพลงให้มีความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น อาทิ เพลงสุนทราภรณ์ เพลงลูกทุ่ง ต่อเนื่องมาใน ปี พ.ศ. 2510 มีการพัฒนาเทปคาสเซ็ทเกิดขึ้น ส่งผลให้มีการนำบทเพลงจากประเทศมุสลิมเข้าสู่ประเทศไทยจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงในแนวอาหรับ - มาเลย์

จากความเปลี่ยนแปลงและความนิยมในรูปแบบเพลงตะวันตก รวมถึงบทเพลงลูกทุ่งและเพลงอาหรับ - มาเลย์ ที่ถาโถมเข้าสู่สังคมมุสลิมไทยภาคกลางอย่างมากนั้น ทำให้การแสดง

มุสลิมในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2510 อาทิ ดิเกร์เรียบ ดิเกร์ปันตน ดิเกร์ลำ ฯ ถูกลดความนิยมลงอย่างมาก ในช่วงปี พ.ศ. 2510 ได้มีการจัดตั้งวงอาหรับ - มาเลย์ วงแรกของชาวมุสลิมขึ้น โดยนายอำนวย วงศ์ประถัม ชาวชุมชนสุเหร่าบ้านดอน กรุงเทพมหานคร ซึ่งมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกที่สามารถจัดหาได้มาใช้ในการบรรเลง อาทิ กีต้าร์ กีต้าร์เบส กลองคองกา ฯ กระทั่งในปี พ.ศ. 2513 มีการตั้งชื่อวงว่า “เดอะซาวด์ออฟไนล์” จากนั้นในปี พ.ศ. 2514 นายสุรัตน์ มีสุวรรณ ชาวชุมชนบางมะเขือ กรุงเทพมหานคร ได้มีการจัดตั้ง “วงอาลีบาบา” ขึ้นกระทั่งปี พ.ศ.2518 ได้มีการพัฒนาขึ้นเป็นวงนาเสปประยุกต์ อย่างสมบูรณ์ ปี พ.ศ. 2519 นายประเสริฐ นิยม ได้ก่อตั้งวงนาเสป - ประยุกต์ขึ้นอีกวงหนึ่งใช้ชื่อว่า “วงแสงมณี” และในปีใกล้เคียงกันนี้เองยังเกิดวงนาเสปที่มีชื่อเสียงอีกหลายวง อาทิ วงมนต์มลายู วงโซเล่โซว์ วงเบบี้อาราเบีย วงแสงอรุณ วงแสงดาวเดือน วงเยาวชนทองหล่อ วงซัยยิดโซว์ เป็นต้น

กระทั่งปลายปี 2519 มีการจัดประชันนาเสปขึ้นในงานรวมน้ำใจ (งานน้ำชา) ของมัสยิดแห่งหนึ่งในกรุงเทพมหานคร ส่งผลให้ในปี พ.ศ. 2520 ได้เกิดกระแสความนิยมในการประชันนาเสปอย่างมาก มีการจัดการประชันนาเสปในงานมัสยิดเกือบทุกพื้นที่ ด้วยการประชันขันแข่งนี้เองทำให้ทั้งวงนาเสป และวงนาเสปประยุกต์ต่างก็พัฒนาตนเองมากขึ้น มีการแต่งบทร้องขึ้นใหม่และนำบทร้องจากการแสดงมุสลิมอื่น ๆ มาขับร้อง มีการนำเครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงเพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับการแสดงของตน มีคณะกองเชียร์เข้ามาร่วมสร้างสีสันด้วยรูปแบบของการแสดงที่มีการพัฒนาไปอย่างมากทำให้ปลายปี พ.ศ. 2522 มุสลิมบางกลุ่มเกิดการตั้งคำถามถึงความเหมาะสมของการแสดง เนื่องจากมีการใช้เครื่องดนตรีอีกทั้ง ยังสร้างความบันเทิงอย่างสุดโต่ง กอปรกับในขณะนั้นกระแสการฟื้นฟูอิสลาม (Islamic Revival) เริ่มก่อตัวขึ้นในภาคกลางของไทย รวมถึงเกิดกระบวนการอิสลามานุวัตน์ (Islamization) เพื่อเรียกร้องให้ชาวมุสลิมทุกคนปฏิบัติตนตามศาสนบัญญัติอย่างเคร่งครัด ส่งผลให้เกิดกระแสการต่อต้านดนตรีว่าเป็นของฮะรอมแม้ในช่วงปี พ.ศ. 2523 - 2524 กระแสความนิยมในนาเสปยังคงต้านทานต่อผลกระทบที่เกิดได้ แต่วงดนตรีนาเสปประยุกต์เริ่มต้องปรับตัวมากยิ่งขึ้น เช่น การแต่งกาย การงดกองเชียร์ งดการเต้นรำ ต่อมาในปีพ.ศ. 2525 การว่าจ้างวงนาเสปไปประชันกันในงานน้ำชาเริ่มลดน้อยลง หลายมัสยิดปรับเปลี่ยนรูปแบบของกิจกรรมบนเวที

ในปี พ.ศ. 2526 มัสยิดและโรงเรียนสอนศาสนาในเขตกรุงเทพและปริมณฑล ต่างก็งดกิจกรรมความบันเทิงโดยเฉพาะนาเสป เปลี่ยนกิจกรรมเป็นการแสดงความสามารถของนักเรียนในโรงเรียน เช่น กิจกรรมการอ่านกุรอาน การแข่งขันตอบปัญหา การเชิญนักวิชาการศาสนาที่มีชื่อเสียงมาบรรยายในหัวข้อที่ส่งเสริมหลักการอิสลาม วงดนตรีมุสลิมที่มีชื่อเสียงหลายวงจึงเปลี่ยนไปแสดงดนตรีในบาร์ที่มีนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติในแถบตะวันออกกลาง อาทิ ร้าน The Fox (เพลินจิต) ร้าน After Six และร้าน The Champ เป็นต้น

ระหว่างปี พ.ศ. 2526 - 2529 กระแสการของการต่อต้านการแสดงนาเสปเริ่มมีการแพร่กระจายจากกรุงเทพมหานครสู่จังหวัดต่าง ๆ ในเขตพื้นที่ภาคกลาง ทำให้คณะนาเสปลดลงอย่างต่อเนื่อง ระหว่างปี พ.ศ. 2530 - 2532 นาเสปประยุกต์หลายคณะได้ทำการอัดเสียงบทเพลงนาเสปและอาหรับ-มาลย์เพื่อจำหน่าย อาทิ วงแสงมณี วงอาลีบาบา ฯ กระทั่งปลายปี พ.ศ. 2533 บาร์ที่ต้อนรับชาต่างชาติเริ่มประสบปัญหาเนื่องจากผลกระทบจากการตัดสัมพันธ์ทางการฑูตส่งผลกระทบโดยตรงต่อวงดนตรี นาเสปประยุกต์และอาหรับ-มาเลย์ทำให้มีการเลิกจ้างวงดนตรั้งหมด อีกทั้งกระแสของอิสลามานุวัติในประเทศไทยเริ่มเข้มข้นขึ้น โดยเฉพาะกลุ่มผู้นำทางศาสนาบางส่วนที่ได้รับการศึกษาจากต่างประเทศ ซึ่งมักจะให้ความเห็นในเรื่องของดนตรีว่าไม่เหมาะสมอย่างมาก จึงทำให้ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เองวงนาเสปและนาเสปประยุกต์ต่างก็ทยอยปิดตัวลง

3. พัฒนาการของศิลปะการแสดงดนตรีของมุสลิมไทยภาคกลางระหว่างปีพุทธศักราช 2533 ถึงปัจจุบัน

หลังปี พ.ศ. 2533 - 2540 เป็นต้นมาดนตรีนาเสปถูกลดความนิยมลงอย่างมาก งานมัสยิดต่าง ๆ แทบจะไม่มีการจัดงานประชันนาเสปอย่างเมื่อครั้งในอดีต มิใช่จะซบเซาลงเฉพาะนาเสปเท่านั้น แต่ดนตรีดั้งเดิม อาทิ ดิเกร์เรียบ อู้เละก์นบี ดิเกร์ลำ ฯ ก็ซบเซาลงเช่นกัน ปัจจัยที่มีผลกระทบต่อตัวดนตรีในยุคนั้นอย่างมาก คือ กระแสความนิยมในบทเพลงที่เปลี่ยนไป นอกจากแนวเพลงที่เริ่มล้าสมัยแล้วนั้นเหตุผลที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ กลุ่มผู้ฟังไม่สามารถเข้าใจเนื้อหาของบทเพลงได้ เนื่องจากขาดช่วงการสืบทอดทางภาษา ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนี้เองมีดนตรีที่เชื่อกันว่าถือเป็นที่อนุญาตได้เข้ามามีบทบาทอย่างมากนั่น คือ อนาชีด (Anasyid) ซึ่งเป็นการขับร้องบทเพลงเพียงอย่างเดียวไม่มีการใช้เครื่องดนตรีเข้ามาประกอบ บทเพลงในรูปแบบอนาชีดนี้มีมาอย่างยาวนานในโลกอิสลามแล้วแต่ยังมิได้เป็นที่นิยมมากนักในประเทศไทย เนื้อหาโดยส่วนใหญ่เป็นการสรรเสริญนบีมูฮัมหมัด การชักชวนให้ชาวมุสลิมกระทำความดี ปฏิบัติภักดี เป็นมุสลิมที่ดี และปฏิบัติตามหลักการของศาสนา

ปี พ.ศ. 2544 - 2548 มีกระแสฟื้นฟูดนตรีนาเสปประยุกต์เกิดขึ้นอีกครั้ง มีค่ายเพลงต่าง ๆ พยายามเข้ามาชักชวนคณะนาเสปที่มีชื่อเสียง ให้เข้ามาอัดเสียงบทเพลงนาเสปเพื่อจำหน่าย อาทิ บริษัทเลาะห์มั๊ะออดิโอ้ บริษัท P.M. Jams ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ทำให้กระแสความนิยมในบทเพลงทั้งอาหรับ-มาเลย์ และนาเสปฟื้นตัวขึ้นตามลำดับ มีการจัดตั้งวงนาเสปประยุกต์และวงอนาชีดขึ้น อาทิ ปี พ.ศ. 2554 มีการจัดตั้งวงตาลเดี่ยว ในปีเดียวกันนี้มีการจัดตั้งวงอันซอร มิวสิค (Ansor Music) ซึ่งเป็นวงที่มีรูปแบบการขับร้องในแนวทางของบทเพลงอนาชีดแบบประสานเสียงเป็นหลัก ในปี พ.ศ. 2555 เกิด วงนาเสปฮุซซัยนีย์ โดยนายเกษม บุญรักษ์ ชาวบ้านคลองคูจาม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปี พ.ศ. 2556 ที่จังหวัดเพชรบุรีมีการฟื้นฟูดนตรีนาเสปขึ้น โดยนางสมจิตร โซ๊ะเหม ชาวบ้านตำบลท่าแร้งออก ปี พ.ศ. 2557 ครูสอนภาษาอาหรับจากหลากหลายโรงเรียนร่วมกันก่อตั้งชมรมศนลมเย็นขึ้น โดยมีรูปแบบ

การขับร้องแบบอนาชีดและมีการนำกลองประเภทต่าง ๆ ของตะวันออกกลางเข้ามาร่วมตีใช้ชื่อว่า “วงมัจญูรุ๊ดชมรมคนลมเย็น” ปี พ.ศ. 2560 ได้มีการรวมกลุ่มกันของนักดนตรีนาเสปประยุกต์และอาหรับมาเลย์ ก่อตั้งเป็นสมาพันธ์อาหรับมาเลย์ขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการฝึกซ้อมดนตรี การแลกเปลี่ยนนักดนตรีเพื่อใช้ในการรับงานแสดงร่วมกัน และเพื่อการจัดกิจกรรมการกุศลอีกด้วย ปี พ.ศ. 2561 - 2563 กระแสของการฟื้นฟูดนตรีมุสลิมไทยภาคกลางเริ่มมีความเข้มข้นมากยิ่งขึ้น การแสการฟื้นฟูนี้เกิดขึ้นจากความต้องการของชาวมุสลิมผู้มีความรู้ความสามารถด้านดนตรี กอปรกับหน่วยงานรัฐต่างก็เข้ามากระตุ้นให้เกิดการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชุมชนมากยิ่งขึ้น ทำให้แต่ละชุมชนต่างพยายามฟื้นฟูดนตรีมุสลิมที่ชุมชนของตนเคยมีให้ฟื้นคืนกลับมาอีกครั้ง

อภิปรายผล

วัฒนธรรมทางดนตรีของกลุ่มมุสลิมไทยภาคกลางนั้นมีความหลากหลายอย่างมาก หลังการอพยพเข้าสู่ภาคกลางของไทยในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว วัฒนธรรมดังกล่าวได้ถูกผสมผสานให้เข้ากับวัฒนธรรมของคนในภาคกลาง ดังจะเห็นได้ชัดเจนในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เนื่องจากรูปแบบของบทร้องได้มีการปรับเปลี่ยนให้เกิดบทร้องภาษาไทยหรือที่เรียกว่า “เนื้อด้น” ขึ้น สิ่งนี้เองถือเป็นเครื่องยืนยันที่สำคัญถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจนจนเกิดเป็นบทเพลงร้องที่มีอัตลักษณ์ สอดคล้องกับทฤษฎีลูกผสมทางวัฒนธรรม (Cultural hybridization) ที่เชื่อว่าการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ติดตัวกลุ่มชนมานั้นภายหลังจะถูกผนวกเข้ากับวัฒนธรรมใหม่ที่ได้รับ โดยในช่วงแรกนั้นวัฒนธรรมของกลุ่มชนยังสามารถดำรงความดั้งเดิมของตนไว้ได้ สอดคล้องกับทฤษฎีลูกผสมทางวัฒนธรรม รูปแบบอะมีบา ของโรแลน โรเบอร์สัน (Robertson, R. , 1992) อธิบายได้ว่าศิลปะการแสดงดนตรีก่อนปี พ.ศ. 2510 นั้น รูปแบบการแสดงโดยส่วนใหญ่ยังคงไว้ซึ่งความถูกต้องตามหลักการของศาสนาอิสลามที่เชื่อว่าอนุญาตให้สามารถขับร้องและใช้กลองหน้าเดียว (Frame Drum) ได้ รูปแบบของคำประพันธ์จะมีการปรับเปลี่ยนไปใช้ภาษาไทยมากขึ้น มีการหยิบยืมทำนองเพลงไทยไปใช้ในการขับร้อง รวมถึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการขับร้องให้เป็นการร้องโต้ตอบกันในลักษณะของเพลงปฏิพากย์ที่ได้รับความนิยมในขณะนั้นก็ตาม แต่ใจความสำคัญของบทร้องและการแสดงยังคงยึดถือความเรียบร้อย ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2510 - 2533 ถือได้ว่ากลุ่มชาวมุสลิมโดยส่วนใหญ่นั้นเกิดในประเทศไทยอย่างสมบูรณ์ จึงทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมที่เคยติดตัวบรรพบุรุษมานั้นเริ่มจางหายและถูกกลืนกลายเข้ากับสู่สังคมไทยภาคกลางอย่างแนบแน่น ภายหลังการอพยพเข้าสู่ภาคกลางของไทยเป็นเวลากว่าร้อยปี ทำให้ระบบความคิดความเชื่อนั้นเปลี่ยนแปลงไปอย่างสมบูรณ์ ดังจะเห็นได้จากความนิยมในรูปแบบของดนตรีที่มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ซึ่งแม้กลุ่มชาวมุสลิมโดยส่วนใหญ่จะเชื่อว่าดนตรีไม่เป็นที่อนุญาตในอิสลาม โดยเฉพาะการห้าม

มิให้มีการใช้เครื่องดนตรีที่สามารถดำเนินทำนองได้ แต่ในสังคมไทยภาคกลางขณะนั้นมีความนิยมในดนตรีสากลอย่างมาก ส่งผลให้เกิดการจัดตั้งวงดนตรีสากลของมุสลิมขึ้นในชื่อวงนาเสปประยุกต์ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของปริญญา ปานนพภา ในเรื่องช่วงเวลาของความนิยมในดนตรีนาเสปและอาหรับมาเลย์ ความนิยมดังกล่าวถือเป็นสิ่งสะท้อนค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิง (ปริญญา ปานนพภา, 2559) สอดคล้องกับทฤษฎีลูกผสมทางวัฒนธรรมในรูปแบบปะการัง ที่กล่าวว่า แม้ลักษณะวัฒนธรรมภายนอกยังดำรงอยู่แต่ภายในเปลี่ยนแปลงไปแล้วได้อย่างชัดเจน แม้ว่าดนตรีในรูปแบบดังกล่าวนี้จะได้รับความนิยมจากสังคมมุสลิมอย่างมากในช่วงเวลาหนึ่ง แต่ต่อมาก็เกิดกระแสการต่อต้านดนตรีขึ้น ทำให้ดนตรีถูกลดบทบาทลงจากสังคมมุสลิมในภาคกลางของไทยอย่างต่อเนื่องกระทั่งถึงปัจจุบัน กระแสการต่อต้านดนตรีนี้มิใช่ปัจจัยหลักเพียงอย่างเดียวที่กดทับดนตรีมุสลิมไว้ แต่รูปแบบทางดนตรีรวมถึงทำนองและภาษาที่ใช้นั้นไม่จูงใจเยาวชนในปัจจุบันมากนักซึ่ง สอดคล้องกับงานวิจัยของจักริน จันทนภุมมะและจักรพงษ์ กลิ่นแก้ว ที่ทำการศึกษาดนตรีของกลุ่มมุสลิมไทยภาคกลาง (จักริน จันทนภุมมะ, 2554); (จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว, 2562) อีกทั้งยังไม่สามารถพัฒนาขึ้นได้เนื่องจากข้อจำกัดทางศาสนา ซึ่งในเรื่องของการพัฒนาดนตรีมุสลิมนี้สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องการอนุรักษ์และการพัฒนาดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม (จุฑาศิริ ยอดวิเศษ, 2553) ที่กล่าวถึงการพัฒนาศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิมว่าเป็นไปได้ยากเนื่องจากมีข้อจำกัดในเรื่องของค่านิยมทางสังคม ทำให้ปัจจุบันนักดนตรีมุสลิมจึงทำได้เพียงสืบทอดดนตรีผ่านกิจกรรมตามประเพณีที่จัดขึ้น มีการจัดตั้งเป็นชมรม สมาคม ในการแลกเปลี่ยนข้อมูลทางดนตรีและนักดนตรี เพื่อสร้างเครือข่ายและความเข้มแข็งให้กับวัฒนธรรมทางดนตรีที่ตนพยายามรักษาไว้ต่อไป

สรุป/ข้อเสนอแนะ

จากการสืบค้นข้อมูลเอกสารและการลงพื้นที่ภาคสนาม รวมถึงการตรวจสอบข้อมูลผ่านกิจกรรมการสัมมนาในหัวข้อ “มุสลิมคีตาสรรพวิทยาวิวิธ: การคลี่คลายทรรศนะทางดนตรีมุสลิมไทยภาคกลาง” เมื่อวันที่ 13 มีนาคม พ.ศ.2564 ณ มัสยิดอาลียิดดารอยน์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เพื่อทบทวนและตรวจสอบความถูกต้องชัดเจนของข้อมูล ทำให้ได้ข้อสรุปว่าพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของศิลปะการแสดงดนตรีของชาวมุสลิมไทยภาคกลางสามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงเวลาดังนี้ 1) ก่อนปีพุทธศักราช 2510 พบว่า มีอ่านมูโหลด (ฟะนำอ์), ดิเกร์เรียบ, นาเสป (มัจญรู๊ด), ดิเกร์ปันตน, ดิเกร์ลำ (ครึ่งท่อน) ไม่สามารถลำดับพัฒนาการของการแสดงได้อย่างชัดเจน เนื้อหาและรูปแบบการแสดงยังคงแนบแน่นอยู่กับความเชื่อตามหลักศาสนาอิสลาม หลังการเข้าสู่ภาคกลางกว่าร้อยปีมีการพัฒนารูปแบบการแสดงขึ้นตามลำดับเห็นได้ชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งมีการพัฒนาบทเพลงร้องให้มีเนื้อด้นภาษาไทย ปรับเปลี่ยนรูปแบบจากการนั่งแสดงเป็นการยืนแสดงและมีท่าทางประกอบ อีกทั้ง ยังเป็นต้นทางของการ

แสดงลำตัดอีกด้วย 2) ระหว่างปีพุทธศักราช 2510 - 2533 เป็นช่วงเวลาที่รูปแบบของการแสดงดนตรีมุสลิมมีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิง เนื่องจากมีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ ด้วยอิทธิพลจากสภาพแวดล้อม และบริบทของสังคมไทยในภาคกลางในขณะนั้นปรับเปลี่ยนรูปแบบมานิยมดนตรีสากลมากยิ่งขึ้น จากนั้นในปี พ.ศ. 2520 - 2524 เกิดกระแสความนิยมในการประชันนาเสปอย่างมาก กระทั่งนำมาสู่กระแสการต่อต้านดนตรีของกลุ่มที่เชื่อว่าดนตรีนั้นไม่เป็นที่อนุญาตในอิสลามในเวลาต่อมา 3) หลังปีพุทธศักราช 2533 ถึงปัจจุบันเป็นช่วงเวลาที่กลุ่มชาวมุสลิมเกิดความเห็นต่างในเรื่องของดนตรีอย่างมาก และตัวดนตรีมุสลิมเองนั้นไม่สามารถพัฒนาขึ้นเพื่อให้ทัดเทียมกับรูปแบบความบันเทิงชนิดอื่นได้เนื่องจากข้อกำหนดทางศาสนา ด้วยผลกระทบจากความเห็นต่างทางความเชื่อนี้เองจึงทำให้เกิดการรวมกลุ่มกันของนักดนตรีจัดตั้งเป็นชมรมหรือสมาพันธ์เพื่อสร้างความเข้มแข็งสู่การดำรงรักษาดนตรีมุสลิมไทยภาคกลางไว้ จะเห็นได้ว่าศิลปะการแสดงดนตรีของมุสลิมนั้นมีความหลากหลาย ปรากฏอยู่ในสังคมไทยมาอย่างยาวนานอีกทั้งยังถูกผสมผสานเข้ากับรูปแบบความบันเทิงของคนในภาคกลางตามยุคสมัย และเป็นต้นเค้าของศิลปะการแสดงลำตัดของไทย จึงควรมีการศึกษาเพิ่มเติมในเรื่องความเชื่อมโยงกับดนตรีไทย อาทิ อิทธิพลของหน้าทับภาษาทำนองเพลงไทยที่ปรากฏในการแสดงดนตรีมุสลิม รวมถึงการศึกษาเปรียบเทียบกับ ดนตรีมุสลิมในประเทศมุสลิมอื่น ๆ ที่มีความเชื่อมโยงกัน เพื่อความคลี่คลายทางประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรี และเพื่อการดำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่อไป

เอกสารอ้างอิง

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว. (2562). อุเละห์นบี: ดนตรีสรรเสริญศาสดามูฮัมหมัดของมุสลิมไทยภาคกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ใน วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จักริน จันทนภุมมะ. (2554). ดนตรีนาเสป กรณีศึกษา ชุมชนมุสลิมหมู่ที่ 2 ตำบลบึงน้ำรักษ์ อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา. ใน วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2553). การอนุรักษ์และการพัฒนาดนตรีในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิม. ใน ดุษฎีนิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นูรียัน สาแล๊ะ. (2540). ทีทรรศน์วัฒนธรรม ใน มะโย่ง: ความพยายามที่ลางเลือนในการสืบสานวัฒนธรรมให้คงอยู่. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ปริญญา ปานนพภา. (2559). ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษาวงดนตรีนาเซบร่วมสมัยคณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร. ใน วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วีณา เอี่ยมประไพ. (2535). หลักฐานทางประวัติศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

อบู มันศูร. (2526). จริยธรรมอิสลาม. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.

เอนก นาวิกมูล. (2527). เพลงนอกศตวรรษ. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสาร จำกัด.

ฮาซัน กบิลคาม. (2560). อิสลามจากคาบสมุทรอาระเบียสู่แผ่นดินชาวสยาม. กรุงเทพมหานคร: นัทชาปริ้นส์ติ้ง จำกัด.

Robertson, R. (1992). Globalization: Social Theory and Global Culture. LDN: Sage Publications.