การศึกษาสังคีตลักษณ์ทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา

A Study of Musical Characteristics and Music Forms of the Lahu Ethnic Group in Tanoh Maeroh Subdistrict, Betong District, Yala Province

นพปฎล ขุนสีแก้ว[1*]
Noppadon Khunsrikaew
ศศินัฐ พงษ์นิล[2]
Sasinut Phongnil

Received: *June 30, 2025*
Revised: *December 3, 2025*
Accepted: *December 4, 2025*

[1]คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประเทศไทย
Faculty of Humanities, Naresuan University, Thailand
[2]คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประเทศไทย
Faculty of Humanities, Naresuan University, Thailand
*Corresponding Author: E-mail: Noppadonk65@nu.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา ผ่านการวิเคราะห์เพลงจำนวนสามเพลง ได้แก่ "Bon Ui ha G'ui Sha o" (เพลงพิธีกรรม) "เพลงเต้นรำ" (เพลงเฉลิมฉลอง) และ "เพลงพรุ่งนี้" (เพลงในชีวิตประจำวัน) มีวิธีการดำเนินการวิจัยโดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์ (Ethnomusicological Analysis Theory) และ ทฤษฎีการวิเคราะห์โครงสร้างดนตรี (Musical Structural Analysis Theory) เป็นกรอบแนวคิดการวิจัย ผลการวิจัยพบว่า องค์ประกอบทางดนตรี เช่น บันไดเสียง โครงสร้าง ช่วงเสียง จังหวะ และเครื่องดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีเต่อสื้อโก่ย (Taw Sue Koi) เพลงพิธีกรรมมีช่วงเสียงตั้งแต่ G4 ถึง D6 ความเร็ว 80 BPM และโครงสร้าง A–B–A; เพลงเฉลิมฉลองมีช่วงเสียงตั้งแต่ E3 ถึง B4 ความเร็ว 120 BPM และโครงสร้าง A–A–B–A; ส่วนเพลงชีวิตประจำวันมีช่วงเสียง C3 ถึง C4 ความเร็ว 75 BPM และโครงสร้างแบบ Through-composed เพลงทั้งสามบทใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก (C–D–E–G–A) เต่อสื้อโก่ย ซึ่งเป็นเครื่องสายสามสายแบบดั้งเดิม ทำหน้าที่เป็นทำนองหลักของดนตรีลาหู่ โดยสายทั้งสามมีชื่อสะท้อนคุณค่าทางวัฒนธรรมของชาวลาหู่ ได้แก่ สาย E5 "Mei" (หญิง) สาย G4 "Mang" (ความเสมอภาค) และสาย C4 "Ju/Ja" (ชาย) การตั้งสายทั้งหมดสอดคล้องกับบันไดเสียงเพนทาโทนิกเพื่อรองรับการสร้างทำนอง ดนตรีลาหู่ มีบทบาทสำคัญในการสร้างความเป็นหนึ่งเดียวในชุมชนและรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ผ่านแนวคิด "ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต (Bounded Flexibility)" ซึ่งประกอบด้วย ขอบเขตที่คงที่ ได้แก่ บันไดเสียงเพนทาโทนิก เครื่องดนตรีดั้งเดิม และวัตถุประสงค์ของพิธีกรรม ขอบเขตที่ยืดหยุ่นได้ เช่น ระยะเวลา สถานที่ในการแสดง และโครงสร้างของเพลง "Bon Ui ha G'ui Sha o" ผสมผสานเต่อสื้อโก่ยเข้ากับเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่น คีย์บอร์ดและกีตาร์ ขณะที่ "เพลงเต้นรำ" และ "เพลงพรุ่งนี้" ใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมเป็นหลัก เพลงแต่ละเพลงสะท้อนการผสมผสาน

เฉพาะตัว: เพลงพิธีกรรมผสานท่วงทำนองเต่อสื้อโก่ยกับฮาร์โมนีแบบสมัยใหม่ เพลงเฉลิมฉลองผสมโครงสร้างดนตรีภาคใต้ และเพลงชีวิตประจำวันรักษาทำนองเพนทาโทนิก ผ่านรูปแบบ through-composed ดนตรีลาหู่ที่มี เต่อสื้อโก่ย เป็นศูนย์กลางสามารถรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไว้ ได้ผ่านการผสมผสานอย่างสมดุลระหว่าง "ความดั้งเดิม" และ "การปรับตัว" ทำให้ดนตรีลาหู่เป็นสื่อเชื่อมโยงระหว่างความต่อเนื่องและการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมได้อย่างมั่นคง

คำสำคัญ: กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ภาคใต้ของประเทศไทย ดนตรีลาหู่ จังหวัดยะลา ดนตรีชาติพันธุ์

Abstract

This article aims to examine the musical forms and characteristics of the Lahu ethnic group in Tano Mae Ro Subdistrict, Betong District, Yala Province, through an analysis of three musical pieces: “Bon Ui ha G'ui Sha o” (ritual music), “Dance Song” (celebratory music), and “Tomorrow Song” (everyday-life music). The study employed Ethnomusicological Analysis Theory and Musical Structural Analysis Theory as its research frameworks. The findings reveal that the musical components including scale, structure, range, rhythm, and instrumentation, particularly the Taw Sue Koi play a crucial role in shaping Lahu music. The ritual song features a pitch range from G4 to D6, a tempo of 80 BPM, and an A–B–A structure. The celebratory song spans E3 to B4, with a tempo of 120 BPM and an A–A–B–A structure. The everyday-life song has a pitch range of C3 to C4, a tempo of 75 BPM, and a through-composed structure. All three pieces employ the pentatonic scale (C–D–E–G–A). The Taw Sue Koi, a traditional stringed

three-instrument, serves as the primary melodic source in Lahu music. Each of its strings reflects cultural values: the E5 string “Mei” (female), the G4 string “Mang” (equality), and the C4 string “Ju/Ja” (male). Its tuning aligns with the pentatonic scale to facilitate melodic creation. Lahu music plays a vital role in fostering community cohesion and preserving cultural identity through the concept of “bounded flexibility.” This includes fixed boundaries such as the pentatonic scale, traditional instruments, and ritual purposes as well as flexible boundaries, including performance duration, venue, and musical structure. “Bon Ui ha G'ui Sha o” integrates the Taw Sue Koi with modern instruments like keyboard and guitar, whereas the celebratory and everyday-life songs rely primarily on traditional instrumentation. Each piece demonstrates a unique form of musical blending: the ritual song merges Taw Sue Koi melodies with modern harmony; the celebratory song incorporates structural features influenced by Southern Thai music; and the everyday-life song maintains a pentatonic melodic contour through its through-composed organization. With the Taw Sue Koi at its core, Lahu music sustains cultural identity through a balanced interplay between “tradition” and “adaptation,” enabling the music to function as a stable medium linking cultural continuity and change.

Keywords: Lahu ethnic group, Southern Thailand, Lahu ethnic music, Yala Province, ethnomusicology

บทนำ

ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้นประกอบไปด้วยกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่ม และมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมซึ่งปรากฏชัดเจนในประเพณีดนตรี สะท้อนถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และการปฏิบัติทางจิตวิญญาณของแต่ละชุมชน สอดคล้องกับการศึกษาของ Ullah and Ho (2020) ที่อธิบายว่า ความหลากหลายเชิงวัฒนธรรมนี้เป็นลักษณะเด่นของภูมิภาคโดยประกอบด้วย กลุ่มชาติพันธุ์นับพันที่มีภาษา วัฒนธรรม และความเชื่อทางศาสนาที่แตกต่างกัน การอพยพย้ายถิ่นของกลุ่มชาติพันธุ์ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมและการปรับตัว ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาตัวตนทางดนตรีที่โดดเด่นในแต่ละภูมิภาค การวิเคราะห์ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์นี้ไม่เพียงแต่ช่วยให้เข้าใจประวัติการตั้งถิ่นฐาน แต่ยังเน้นการเชื่อมโยงระหว่างบุคคล สังคม และสิ่งแวดล้อมรอบตัว สอดคล้องกับงานวิจัยของ Manuel (2019) ที่ศึกษาการแสดงออกทางดนตรีภายในบริบททางสังคมประวัติศาสตร์ที่กว้างขวาง โดยวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวแทน อำนาจครอบงำ และการต่อต้านในวัฒนธรรมดนตรีของชุมชนต่าง ๆ

ประเทศไทยมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่มากมาย ซึ่งบางกลุ่มเข้ามาอาศัยอยู่ในภูมิภาคนี้มาเป็นเวลาหลายชั่วอายุคน ในขณะที่บางกลุ่มเข้ามาใหม่ การรวมตัวกันนี้ทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมในดนตรี โดยแต่ละกลุ่มมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ลักษณะเฉพาะของตน ดนตรีดั้งเดิมของชุมชนไม่เพียงแต่เป็นรูปแบบความบันเทิง แต่ยังมีบทบาทสำคัญในพิธีกรรม ความเชื่อ และการปฏิสัมพันธ์ภายในชุมชน ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ Fan, Linyan and Chuangraboth (2024) ที่พบว่าดนตรีพื้นบ้านมีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์และถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมภายในชุมชนชาติพันธุ์ โดยเป็นเครื่องมือที่ทรงพลังในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม การสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในชุมชน และการรักษาประเพณีดั้งเดิม

ภูมิภาคภาคใต้ของประเทศไทยมีความโดดเด่นด้วยความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม กลุ่มชาติพันธุ์หลักได้แก่ ชาวมลายู ซึ่งอาศัยอยู่ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ชาวไทยใต้ หรือ "ชาวนอก" ที่ชาวมลายูเรียกว่า "ชาวสยาม" กลุ่มชาติพันธุ์มันนี (Mani) ซึ่งบางครั้งเรียกว่า "ชาใก" (Cha Kai) หรือ "โอรังอัสลี" (Orang Asli) และกลุ่มชาวเล (Sea Gypsies) ที่อาศัยอยู่บริเวณชายฝั่งและหมู่เกาะ (Mateos, Longley, & O'Sullivan, 2011) กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ต่างมีลักษณะเฉพาะและอัตลักษณ์ของตนเอง ทั้งในด้านความเชื่อ ค่านิยม ภาษา และการแสดงออกทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ ภาคใต้ยังเป็นพื้นที่ที่เปิดรับการอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์จากภาคเหนือที่ย้ายถิ่นมาตั้งถิ่นฐาน เช่น กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ที่อพยพมาจากจังหวัดเชียงรายและตั้งถิ่นฐานในตำบลเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา (Anderson, 1986) จังหวัดยะลาเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของพื้นที่ที่มีความกลมกลืนทางวัฒนธรรม ประชากรในพื้นที่มีความหลากหลายทั้งทางชาติพันธุ์ ภาษา และศาสนา แต่ยังคงรักษาวิถีชีวิตดั้งเดิมและประเพณีของบรรพบุรุษไว้ได้อย่างมั่นคง กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่มีเอกลักษณ์ทางดนตรีที่โดดเด่น โดยเฉพาะเครื่องดนตรี เทคนิคการบรรเลง และจังหวะที่สะท้อนรากเหง้าและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนในบริบทภาคใต้ของประเทศไทย สำหรับกลุ่มลาหู่ทางภาคใต้ ซึ่งมักถูกเรียกว่า "มูเซอ" มีการจัดงานประเพณีสำคัญประจำปี เช่น งานเทศกาลข้าวใหม่ หรือเทศกาลปีใหม่ของลาหู่ ซึ่งภายในงานจะมีการแสดงทางวัฒนธรรม การแต่งกายแบบดั้งเดิม และดนตรีพื้นบ้าน มรดกทางดนตรีของลาหู่ได้รับอิทธิพลจากการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม การอพยพ และการปฏิสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ใกล้เคียง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยาที่อธิบายว่าการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนารูปแบบทางดนตรีและเอกลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ผลจากกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมเหล่านี้ส่งผลให้เกิดภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรมที่หลากหลายและซับซ้อน อันเป็นการเพิ่มพูนคุณค่าของโครงสร้างวัฒนธรรมในภาคใต้ของประเทศไทยและระดับชาติ

กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่มีถิ่นกำเนิดจากมณฑลยูนนาน ประเทศจีน แต่ได้อพยพลงมาสู่ภาคเหนือของประเทศไทยเนื่องจากความขัดแย้งและความขาดแคลนทรัพยากร ปัจจุบันชุมชนลาหู่ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในจังหวัดเชียงราย เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน ตาก และแพร่ ซึ่งยังคงอนุรักษ์เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและดนตรีของตนไว้อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ วิถีชีวิตของชาวลาหู่ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับการเกษตร การเพาะปลูก การเลี้ยงสัตว์ รวมถึงการประดิษฐ์สิ่งของจากวัสดุธรรมชาติ เช่น งานทอผ้าและงานจักสาน นอกจากนี้ ความเชื่อทางจิตวิญญาณยังเป็นส่วนสำคัญในวัฒนธรรมของชาวลาหู่ ซึ่งผสมผสานระหว่างการนับถือวิญญาณบรรพบุรุษกับศาสนาคริสต์ โดยดนตรีมีบทบาทอย่างลึกซึ้งในพิธีกรรมและกิจวัตรประจำวัน ซึ่งสอดคล้องกับงานของ Anderson (1986) ที่ศึกษาบทบาทของดนตรีในสังคมชนเผ่า ว่าดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการเชื่อมโยงระหว่างจิตวิญญาณกับชีวิตประจำวันของผู้คน ในช่วงไม่กี่ปีที่ผ่านมา นโยบายการพัฒนาพื้นที่สูงและการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ได้ส่งผลให้บางกลุ่มของชาวลาหู่ย้ายถิ่นฐานจากภาคเหนือไปยังภูมิภาคอื่น รวมถึงภาคใต้ของประเทศไทย การเคลื่อนย้ายดังกล่าวไม่เพียงเป็นการเปลี่ยนแปลงทางภูมิศาสตร์เท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นถึง “กระบวนการปรับตัวและการผสมผสานทางวัฒนธรรม” โดยเฉพาะในด้านดนตรี ซึ่งยังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญของอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ และเป็นสื่อที่ช่วยให้ชาวลาหู่สามารถรักษาความเป็นตัวตนของตนเองภายใต้บริบททางสังคมใหม่ของภาคใต้ได้อย่างกลมกลืน ซึ่งไปในทิศทางเดียวกับงานของ Yao and Zhang (2002) ที่กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในกระบวนการอพยพและการปรับตัวทางสังคม

จังหวัดยะลา ตั้งอยู่ในจุดใต้สุดของประเทศไทยและมีพรมแดนติดกับประเทศมาเลเซีย เป็นพื้นที่ที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมอย่างยิ่ง โดยมีกลุ่มชาติพันธุ์หลักประกอบด้วย ชาวมลายูมุสลิม ชาวไทยพุทธ ชาวจีน และกลุ่มชาติพันธุ์จากภาคเหนือที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ อำเภอเบตงซึ่งตั้งอยู่ใต้สุดของประเทศไทย

มีลักษณะภูมิประเทศเป็นภูเขาสูงทอดยาวตามแนวเทือกเขาสันกาลาคีรี และอยู่ห่างจากตัวเมืองยะลาประมาณ 140 กิโลเมตร บริเวณบ้านสวนส้มโกช้าง ตำบลตาเนาะแมเราะ เป็นพื้นที่ชายแดนที่มีป่าไม้และพื้นที่การเกษตรเป็นส่วนใหญ่ ที่นี่เป็นถิ่นที่อยู่อาศัยของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ซึ่งอพยพมาจากภาคเหนือของประเทศไทยและได้ตั้งถิ่นฐานในพื้นที่นี้ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา ปัจจุบันชุมชนลาหู่ในพื้นที่ดังกล่าวมีจำนวนประชากรเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง และกระจายอยู่ตามหมู่บ้านต่าง ๆ ภายในตำบล แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง แต่ชาวลาหู่ยังคงสามารถรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและดนตรีดั้งเดิมของตนไว้ได้อย่างมั่นคง ลักษณะทางวัฒนธรรมที่หลากหลายและความเป็นพื้นที่ชายแดนของจังหวัดยะลาและอำเภอเบตงทำให้พื้นที่นี้เป็นแหล่งศึกษาที่น่าสนใจเกี่ยวกับพลวัตของวัฒนธรรมดนตรีในกลุ่มชาติพันธุ์ ที่ต้องปรับตัวและผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่น

งานวิจัยเกี่ยวกับดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในประเทศไทยพี่พบในฐานข้อมูลต่าง ๆ ส่วนมากมุ่งเน้นไปที่ชุมชนในภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีประชากรลาหู่อาศัยอยู่หนาแน่น อย่างไรก็ตาม ยังมีความขาดแคลนของการศึกษาทางวิชาการเกี่ยวกับการพัฒนาและการปรับตัวของดนตรีลาหู่เมื่อชุมชนเหล่านี้อพยพถิ่นฐานไปยังบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป เช่น ภาคใต้ของประเทศไทย ตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา เป็นพื้นที่ที่เหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับการศึกษาครั้งนี้ เนื่องจากชุมชนชาวลาหู่สามารถอนุรักษ์มรดกทางดนตรีดั้งเดิมไว้ได้อย่างสมบูรณ์ ชุมชนมีการเข้าร่วมในพิธีกรรมแบบดั้งเดิมอย่างต่อเนื่อง มีบุคคลที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางดนตรีได้อย่างมีประสิทธิภาพ และยังแสดงให้เห็นถึงความร่วมมือที่เข้มแข็งในการสนับสนุนกระบวนการวิจัย การศึกษานี้ใช้กรอบแนวคิดทางมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) โดยเน้นการพิจารณาดนตรีในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม โดยพิจารณาทั้งมิติทางเสียงและมิติทางวัฒนธรรมตามแนวคิดของไรซ์ (Rice, 2014) ที่มองว่าดนตรีไม่ใช่เพียงแค่เสียงและโครงสร้าง

ทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่เป็นกระบวนการทางสังคมที่สะท้อนอัตลักษณ์ ความเชื่อ และการเปลี่ยนแปลงของชุมชน ซึ่งกรอบแนวคิดนี้จะช่วยให้สามารถวิเคราะห์การปรับตัวของดนตรีลาหู่ในบริบทของภาคใต้ได้อย่างลึกซึ้ง

ประเพณีดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สะท้อนถึงความเชื่อและวิถีชีวิตของชุมชน เพลงแต่ละประเภทจะถูกจัดแบ่งตามวัตถุประสงค์และโอกาสที่ใช้ขับร้อง ตัวอย่างเช่น เพลง “Bon Ui Ja G'ui Sha o” (เพลงขอบคุณพระเจ้า) ใช้เพื่อแสดงความขอบคุณและสรรเสริญต่อพระผู้เป็นเจ้า เพลงเต้นรำเป็นองค์ประกอบสำคัญในงานเฉลิมฉลอง และเพลง “Shaw Paw” (เพลงพรุ่งนี้) ใช้เพื่อสื่อสารและให้กำลังใจในการดำเนินชีวิตประจำวันเพลงแต่ละประเภทมักใช้รูปแบบทำนองซ้ำ ๆ แบบวนรอบ เพื่อสร้างความต่อเนื่องและส่งเสริมการมีส่วนร่วมของสมาชิกในชุมชน ดนตรีลาหู่ใช้ระบบเสียงเพนทาโทนิก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงมรดกทางวัฒนธรรมอันลึกซึ้ง ทั้งนี้สอดคล้องกับงานวิจัยของ Liu, Gamboa, Xue, Jiang and Schultz (2022) ที่ศึกษาการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก ในดนตรีจีนในการวิเคราะห์โครงสร้างดนตรี อีกลักษณะหนึ่งที่โดดเด่นคือ การขับร้องแบบสองภาษา โดยบทแรกมักร้องเป็นภาษาลาหู่ และบทต่อมาจะเป็นการแปลงเป็นภาษาไทย วิธีการนี้ช่วยให้ผู้ฟังเข้าใจเนื้อหาได้ดียิ่งขึ้น และแสดงถึงความสามารถในการปรับตัวทางภาษา ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าชาวลาหู่สามารถรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนไว้ได้ในขณะเดียวกันก็สามารถกลมกลืนเข้ากับสังคมไทยได้อย่างลงตัว

ดนตรีของชาวลาหู่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในชุมชน และช่วยสืบสานความต่อเนื่องทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ รูปแบบดนตรีชาติพันธุ์มีความเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับความเชื่อทางจิตวิญญาณ วิถีชีวิตประจำวัน และโครงสร้างทางสังคมของชุมชน ดนตรีลาหู่จึงมิได้เป็นเพียงเครื่องมือเพื่อความบันเทิง แต่ยังทำหน้าที่เป็นกลไกทางสังคม ทั้งในการอนุรักษ์อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ส่งเสริมความสามัคคีในชุมชน และถ่ายทอดองค์ความรู้จากรุ่นสู่รุ่น ดนตรีพื้นบ้านลาหู่

สืบทอดกันมาโดยวิธีมุขปาฐะ ถ่ายทอดจากบรรพบุรุษและต่อเนื่องมาหลายชั่วอายุคน ลักษณะเด่นของดนตรีลาหู่มีหลายประการ ได้แก่

(1) การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic Scale) ซึ่งมีห้าเสียงหลัก สะท้อนถึงรากวัฒนธรรมที่มีต้นกำเนิดจากมณฑลยูนนาน ประเทศจีน

(2) การแบ่งประเภทของเพลงตามวัตถุประสงค์การใช้ เช่น เพลงพิธีกรรม เพลงเฉลิมฉลอง เพลงสร้างขวัญกำลังใจในชีวิตประจำวัน

(3) การใช้รูปแบบทำนองที่ซ้ำ ๆ ช่วยให้จดจำง่ายและเปิดโอกาสให้สมาชิกในชุมชนมีส่วนร่วม

(4) การใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิมผสมผสานเครื่องดนตรีสมัยใหม่บางชนิด

(5) การขับร้องสองภาษา คือ ภาษาลาหู่และภาษาไทย ซึ่งสะท้อนถึงการปรับตัวทางวัฒนธรรมและภาษา

ลักษณะเหล่านี้ทำให้ดนตรีลาหู่แตกต่างจากดนตรีพื้นบ้านของชาติพันธุ์อื่นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากท่วงทำนองและระบบเสียงที่เป็นเอกลักษณ์แล้ว ดนตรีลาหู่ยังมีความเชื่อมโยงอย่างลึกซึ้งกับความเชื่อทางจิตวิญญาณ ศาสนา และวิถีชีวิตของชุมชน ดังนั้น ดนตรีลาหู่จึงถือเป็นแบบอย่างของการบูรณาการระหว่างศิลปะ จิตวิญญาณ และความสามัคคีของสังคมได้อย่างกลมกลืน

การอนุรักษ์ประเพณีดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทย มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการรักษาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อหลักในการถ่ายทอดความรู้ ประวัติศาสตร์ และค่านิยมข้ามรุ่นอายุ ในภาคใต้ซึ่งมีภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรมที่แตกต่างจากภูมิภาคเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ การปฏิบัติการร้องเพลงร่วมกันซึ่งส่งเสริมการมีส่วนร่วมโดยไม่คำนึงถึงเพศหรือวัย ช่วยส่งเสริมความสามัคคีในชุมชน ในขณะเดียวกัน ยังคงรักษาแก่นแท้ของดนตรีไว้โดยไม่ได้รับอิทธิพลอย่างมีนัยสำคัญจากรูปแบบดนตรีท้องถิ่น แสดงให้เห็นถึงความมุ่งมั่นอย่างแข็งแกร่งในการปกป้องวัฒนธรรมดั้งเดิมของตน การผนวกภาษาไทยเข้ากับภาษาลาหู่ในบทเพลง

ทำหน้าที่เป็นกลยุทธ์ทางวัฒนธรรมที่ช่วยให้คนรุ่นใหม่และสมาชิกชุมชนที่หลากหลายสามารถมีส่วนร่วมและเข้าใจเนื้อหาได้ แนวทางนี้ช่วยส่งเสริมความเข้าใจที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับพลวัตรของการอนุรักษ์วัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งการสร้างสมดุลระหว่างความแท้จริง การปรับตัวมีความสำคัญต่อการอยู่รอดทางวัฒนธรรมในสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ Idris, Yusoff and Mustaffa (2016) ที่ศึกษาเรื่องการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่มีตัวตน รวมถึงประเพณีดั้งเดิมและภาษาในยุคเทคโนโลยี

ในการศึกษาลักษณะทางดนตรีและอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู้ในภาคใต้ของประเทศไทย นอกเหนือจากการพบการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ที่ส่วนใหญ่พบที่ภาคเหนือของประเทศไทย แต่พื้นที่ตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา เป็นเพียงแห่งเดียวที่พบกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่แล้ว การศึกษาเรื่องนี้ยังมีความสำคัญในหลายด้านประการแรก ช่วยในการบันทึกและอนุรักษ์มรดกทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ขนาดเล็กในภาคใต้ ซึ่งเสี่ยงต่อการสูญหายหากไม่มีการศึกษาและบันทึกไว้อย่างเป็นระบบ ประการที่สองช่วยเพิ่มความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมดนตรีเมื่อชุมชนต้องเผชิญกับบริบทใหม่ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเรื่องพลวัตทางวัฒนธรรมในภาพรวม ประการที่สาม ผลการศึกษานี้จะมีส่วนช่วยในการพัฒนาแนวทางการอนุรักษ์และการถ่ายทอดดนตรีชาติพันธุ์ในบริบทที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อทั้งชุมชนลาหู่เองและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรม

ในการศึกษางานวิจัยชิ้นนี้จึงมีกระบวนการและวิธีการในการเก็บข้อมูลทั้งในภาคสนามและการศึกษาฐานข้อมูลสำคัญเพื่อนำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์และรูปแบบดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทย โดยพิจารณาลักษณะทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ การเปลี่ยนแปลงและการปรับตัวในบริบทใหม่ รวมถึงวิธีการอนุรักษ์และถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีให้คงอยู่ในสังคมไทยร่วมสมัย ซึ่งผลการศึกษางานวิจัย

ชิ้นนี้มีความสำคัญต่อการอนุรักษ์เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ที่อยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมทั้งในภาคใต้ของประเทศไทย ประเทศเพื่อนบ้าน และการรักษาอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ตนเองไว้ให้ลูกหลานสืบไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบและลักษณะทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา กับการสะท้อนสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการอนุรักษ์ชุมชน

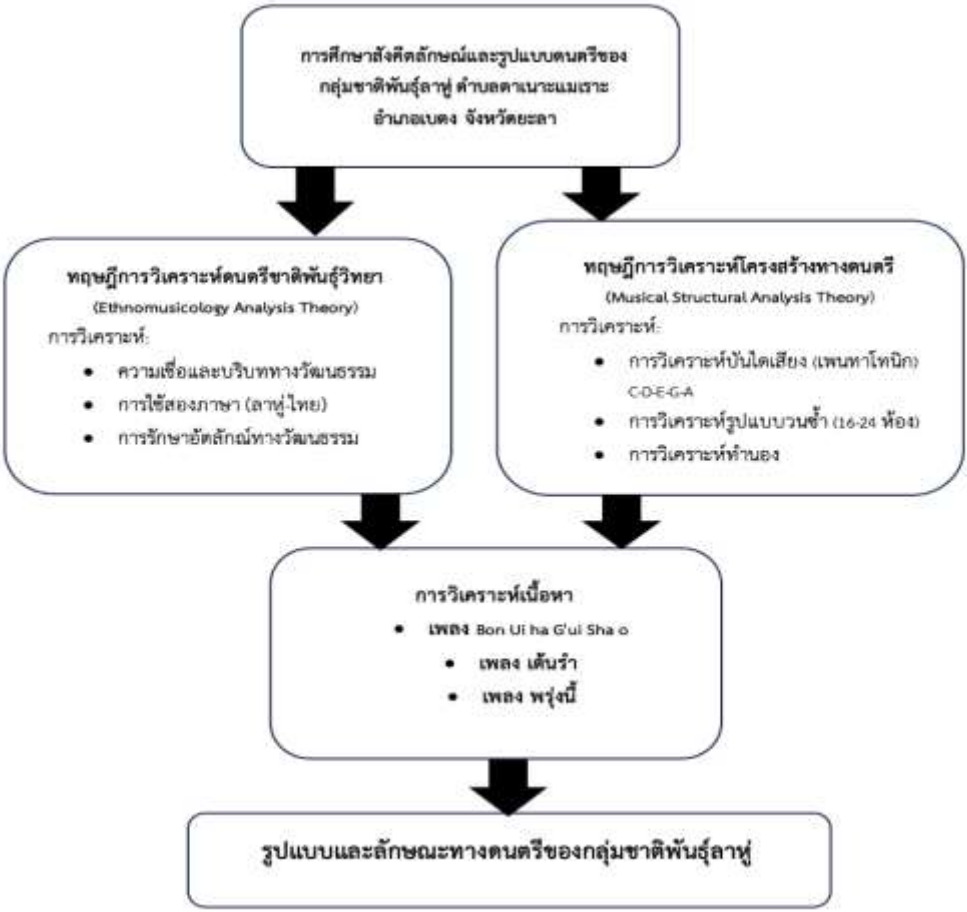
กรอบแนวคิด

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยมี 2 แนวคิด ดังนี้

1. ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์ (Ethnomusicological Analysis Theory) เป็นพื้นฐานทางคิดในทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์ เป็นกรอบแนวคิดพื้นฐานในการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทย โดยแนวทางนี้มองดนตรีไม่เพียงแค่ในฐานะของเสียงและองค์ประกอบทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นกระบวนการทางสังคมที่สะท้อนถึงสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความเชื่อ และการรักษาชุมชนอีกด้วย กรอบแนวคิดนี้เอื้อให้สามารถสำรวจความเชื่อและบริบททางวัฒนธรรม การใช้สองภาษา (ลาหู่–ไทย) การปรับตัวในบริบทของภาคใต้ และการธำรงไว้ซึ่งสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม ทั้งนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ Chen, Zou, Jeon, Sun and Lee (2024) ที่ศึกษาเกี่ยวกับบทบาทของเทคโนโลยีดิจิทัลในการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมและการพัฒนาฐานข้อมูลดนตรีชาติพันธุ์ โดยเน้นย้ำถึงการรักษาความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการถ่ายทอดทางสังคม วิธีการนี้ช่วยให้สามารถตรวจสอบแง่มุมทางวัฒนธรรมของดนตรีลาหู่ผ่านการศึกษาในประเทศไทย

โดยการวิเคราะห์ความเชื่อ ระบบความเชื่อ และการธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของลาหู่ท่ามกลางกระบวนการปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง

2. ทฤษฎีการวิเคราะห์โครงสร้างดนตรี (Musical Structural Analysis Theory) โดยเน้นไปที่การวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทย ขณะเดียวกันก็รักษาลักษณะเฉพาะทางดนตรีไว้ และเป็นไปตามความสามารถของชุมชนในการสร้างสรรค์ดนตรี การวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ การพิจารณาลักษณะเฉพาะของโครงสร้างทางดนตรี โดยเน้นการวิเคราะห์บันไดเสียง (เพนทาโทนิก C-D-E-G-A) การวิเคราะห์รูปแบบวนซ้ำ (16-24 ห้อง) และการวิเคราะห์ทำนองเรียบง่าย ซึ่งสอดคล้องกับงานของ Liu, Gamboa, Xue, Jiang and Schultz (2022) ที่ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์โครงสร้างบันไดเสียงเพนทาโทนิกในดนตรีพื้นบ้านจีนแบบดั้งเดิม โดยเน้นการศึกษารูปแบบการกระจายระดับเสียงและลักษณะเฉพาะของดนตรีที่สะท้อนแนวคิด Zhongyong ทางวัฒนธรรมจีน ทำให้สามารถศึกษาและวิเคราะห์โครงสร้างดนตรีลาหู่ได้อย่างเป็นระบบ เพื่อการอนุรักษ์และการสื่อสารทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ลาหู่



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิด

Figure 1. Conceptual Framework

การศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา ใช้กรอบแนวคิดที่ผสมผสานระหว่างทฤษฎีหลักสองประการ ได้แก่ การวิเคราะห์ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์ (Ethnomusicological Analysis) ซึ่งมุ่งศึกษาบริบททางวัฒนธรรม ความเชื่อ และความหมายของดนตรีทั้งในชีวิตประจำวันและในพิธีกรรมของชุมชน และ การวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรี (Musical Structure Analysis) ที่มุ่งเน้นการศึกษาขั้นตอนทางเทคนิค เช่น ทำนอง จังหวะ บันไดเสียง และเทคนิคการแสดง การผสานแนวทางทั้งสองนี้ช่วยให้การวิจัยสามารถทำความเข้าใจดนตรีของกลุ่มลาหู่ได้อย่างรอบด้าน ทั้งในมิติทางสังคมวัฒนธรรมและในมิติของโครงสร้างทางดนตรี นอกจากนี้ กรอบแนวคิดดังกล่าวยังเอื้อต่อการวิเคราะห์พลวัตทางดนตรีที่เกิดขึ้นจากกระบวนการอพยพของชาวลาหู่จากภาคเหนือมาสู่ภาคใต้ของประเทศไทย รวมถึงการปรับตัวให้เข้ากับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมใหม่ของจังหวัดยะลา ตลอดจนกระบวนการถ่ายทอด ปรับเปลี่ยน และอนุรักษ์มรดกดนตรีของพวกเขาในพื้นที่ตั้งถิ่นฐานใหม่

วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษานี้ ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะเฉพาะของชุมชนลาหู่ ข้อมูลถูกเก็บรวบรวมจากบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในเรื่องของดนตรี และประเพณีวัฒนธรรมลาหู่ นอกจากนี้ การเก็บรวบรวมข้อมูลหลากหลายได้ถูกนำมาใช้ ซึ่งรวมถึงการบันทึกเสียงและภาพ การสังเกตส่วนร่วม และการวิเคราะห์เนื้อหา เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ครอบคลุมเกี่ยวกับลักษณะทางดนตรี ความสำคัญทางวัฒนธรรมของดนตรี และกระบวนการส่งผ่านความรู้ทางวัฒนธรรมผ่านศิลปะดนตรี เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์และสนับสนุนการอนุรักษ์มรดกทางดนตรีและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ที่อาศัยอยู่ในตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา จำนวนทั้งสิ้น 20 คน

กลุ่มตัวอย่าง จำนวนทั้งหมด 20 คน ประกอบด้วย นักดนตรี 7 คน ผู้นำชุมชน 1 คน ผู้นำศาสนา 2 คน และชาวบ้านในชุมชนที่มีอายุ 60 ปีขึ้นไป 10 คน

วิธีการสุ่มตัวอย่าง ใช้วิธี Purposive Sampling เพื่อคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลที่มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีและวัฒนธรรมลาหู่

2. เกณฑ์การเลือกผู้ให้ข้อมูล

เกณฑ์การเลือก:

1) นักดนตรี: บุคคลที่มีประสบการณ์บรรเลงดนตรีลาหู่อย่างน้อย 5 ปีขึ้นไป มีความเต็มใจให้สัมภาษณ์และอนุญาตให้บันทึกการแสดง

2) ผู้นำชุมชน: บุคคลที่ดำรงตำแหน่งผู้นำในชุมชนลาหู่ และมีความเข้าใจลึกซึ้งเกี่ยวกับวัฒนธรรมลาหู่

3) ผู้นำศาสนา: บุคคลที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำศาสนา หรือผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรม ที่มีความรู้เกี่ยวกับประเพณีและการปฏิบัติทางจิตวิญญาณของชาวลาหู่

4) ชาวบ้านในชุมชน (60 ปีขึ้นไป): บุคคลที่มีอายุ 60 ปีขึ้นไป และมีความรู้เกี่ยวกับประเพณีและความเชื่อของชาวลาหู่

เกณฑ์การแยกออก: บุคคลที่ไม่เต็มใจให้สัมภาษณ์ ไม่มีประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีลาหู่ หรืออพยพออกจากชุมชน

3. เครื่องมือและการเก็บรวบรวมข้อมูล

1) แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง: ดำเนินการสัมภาษณ์เชิงลึกที่ครอบคลุมประเด็นต่าง ๆ เช่น ประวัติความเป็นมาของดนตรี เครื่องดนตรีต่าง ๆ วิธีการบรรเลง และบทบาทของดนตรีในพิธีกรรมและชีวิตประจำวัน

2) แบบบันทึกการสังเกต: บันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงดนตรี การใช้เครื่องดนตรี บริบทของการแสดง และปฏิสัมพันธ์ของชุมชน

3) เครื่องบันทึกเสียง/วิดีโอ: ใช้เครื่องบันทึกคุณภาพสูงในการบันทึกการแสดงดนตรีและการสัมภาษณ์เพื่อการวิเคราะห์อย่างละเอียด

4) แบบฟอร์มวิเคราะห์โครงสร้างดนตรี: วิเคราะห์ทำนอง จังหวะ บันไดเสียง วิธีการบรรเลง และเครื่องดนตรี

4. สถานที่เก็บรวบรวมข้อมูล

1) บ้านของผู้นำชุมชน (สำหรับการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการและบันทึกเสียง)

2) ศูนย์ชุมชนและพื้นที่สาธารณะ (สำหรับการสัมภาษณ์กลุ่ม)

3) สถานที่จัดงานเทศกาล พิธีกรรม และเฉลิมฉลอง (สำหรับการสังเกตและบันทึกแบบบริบทจริง)

5. ระยะเวลาและขั้นตอน

ดำเนินการวิจัยระยะเวลา 12 เดือน ตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2565 ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2566 แบ่งเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ (1) การเตรียมการและทบทวนวรรณคดี ใช้เวลา 2 เดือน (2) การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ใช้เวลา 4 เดือน (3) การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้เวลา 3 เดือน และ (4) การเขียนรายงาน ใช้เวลา 3 เดือน

6. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

1) ถอดเทป: ถอดเทปบันทึกการสัมภาษณ์เป็นข้อความเขียน โดยรักษาภาษาดั้งเดิมและบริบทของการให้ข้อมูลไว้อย่างครบถ้วน

2) วิเคราะห์เนื้อหา: จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามหัวข้อสำคัญ เช่น ประวัติความเป็นมา บทบาทของดนตรี วิธีการถ่ายทอดการปรับตัวทางวัฒนธรรม และความเชื่อทางจิตวิญญาณ

3) วิเคราะห์โครงสร้างดนตรี: วิเคราะห์ทำนอง จังหวะ บันไดเสียง วิธีการบรรเลง และเครื่องดนตรี โดยยึดหลักการของมานุษยวิทยาดนตรี

4) ตรวจสอบความเชื่อถือได้: นำผลการวิเคราะห์ให้ผู้ให้ข้อมูลและชุมชนทำการยืนยันและตรวจสอบความถูกต้อง โดยใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูลที่หลากหลาย

7. การคัดเลือกเพลงสำหรับการวิเคราะห์

คัดเลือก 3 เพลง บนพื้นฐานของเกณฑ์ 5 ประการ ได้แก่ ความถี่ในการใช้งาน การประยุกต์ใช้ตามบริบทความหลากหลายของเครื่องดนตรี ความครบถ้วนของข้อมูล และการยอมรับจากชุมชน เพลงเหล่านี้มีวัตถุประสงค์และการใช้งานที่แตกต่างกัน

1) เพลงพิธีกรรม: Bon Ui Ja G'ui Sha o (เพลงขอบคุณพระเจ้า) - ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา สะท้อนความเชื่อและการปฏิบัติทางจิตวิญญาณ

2) เพลงเฉลิมฉลอง: เพลงเต้นรำ - ใช้ในงานเก็บเกี่ยว งานแต่งงาน และงานเฉลิมฉลองอื่น ๆ มีลักษณะเป็นจังหวะที่เร้าใจและสดใส

3) เพลงประจำวัน: Shaw Paw (เพลงพรุ่งนี้) – นำมาใช้เพื่อให้กำลังใจและสร้างความหวังในชีวิตประจำวัน

8. การเผยแพร่ผลการวิจัย

1) ตีพิมพ์บทความวิจัยในวารสารวิชาการที่ลงทะเบียนในฐานข้อมูล TCI (ระดับชาติและนานาชาติ)

สังคีตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะของดนตรีที่เกิดจากการบูรณาการขององค์ประกอบทางดนตรีต่างๆ ที่สร้างเอกลักษณ์ที่มีคุณค่าสำคัญในการแสดงออกทางศิลปะ และสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม ค่านิยม และชีวิตประจำวันของชาติพันธุ์นั้น ๆ ศัพท์นี้มาจากภาษาสันสกฤต "สัญชีตน" ซึ่งแยกเป็น "สัญ" (เสียง/ท่วงทำนอง) และ "ชีตน" (ลักษณะ) ดังนั้น สังคีตลักษณ์จึงหมายความว่า "ลักษณะของเสียง" หรือ "ลักษณะของท่วงทำนอง" งานวิจัยนี้ศึกษาสังคีตลักษณ์ของเพลงลาหู่ผ่านองค์ประกอบ

ทางดนตรีหลักจำนวน 6 ด้าน ประการแรก บันไดเสียง (Scale) ระบบเสียงที่ใช้ในการประพันธ์เพลง เช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิก (ระบบห้าเสียง) ที่ไม่มีเสียงกึ่งขั้น ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีลาหู่และดนตรีภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประการที่สอง ช่วงเสียง (Range) พิสัยของเสียงจากโน้ตต่ำสุดถึงโน้ตสูงสุด ซึ่งแสดงถึงความเป็นไปได้ของลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี ประการที่สาม จังหวะ/ความเร็ว (Tempo) ความเร็วในการบรรเลงดนตรี วัดเป็น BPM (Beats Per Minute) ประการที่สี่ โครงสร้าง (Structure) การจัดเรียงของท่อนเพลง เช่น A-B-A (ส่วนสุดท้ายกลับไปที่จุดเริ่มต้น) หรือ Through-composed (ไม่มีส่วนซ้ำ) ประการที่ห้า ท่วงทำนอง (Melody) ลำดับของโน้ตที่ประกอบกันเป็นแนวเพลง ซึ่งสะท้อนลักษณะเฉพาะและความไพเราะของเพลง ประการที่หก เครื่องดนตรี (Instrumentation) ประเภท ลักษณะ และบทบาทของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง โดยเน้นเป็นพิเศษ เต่อสื้อโก่ยซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสายลาหู่แบบดั้งเดิม

ผลการวิจัยเชิงสังเคราะห์

จากผลการวิจัยพบว่า ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา มีรูปแบบและลักษณะทางดนตรี ระบบเสียงและบันไดเสียงที่มีความโดดเด่นจากการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก (C-D-E-G-A) ซึ่งช่วยสร้างเอกลักษณ์ทางเสียงเฉพาะตัว โครงสร้างและรูปแบบทำนอง ทำนองเพลงมักเรียบง่ายและมีลักษณะการทำซ้ำ โดยใช้รูปแบบวนซ้ำ Rondo Form) ประมาณ 16–24 ห้อง แต่ละเพลงจะมีทำนองเฉพาะของตนเอง ทำนองที่ซ้ำและมีโครงสร้างไม่ซับซ้อนนี้มีเป้าหมายเพื่อสร้างความต่อเนื่องและส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชน จังหวะและการเคลื่อนไหว ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่มักใช้จังหวะ 2/4 และ 4/4 ซึ่งสอดคล้องกับจังหวะของการเต้นในพิธีกรรม ความเร็วของจังหวะขึ้นอยู่กับบริบท โดยในเทศกาลหรือการเฉลิมฉลองมักใช้จังหวะเร็วและสนุกสนานเพื่อส่งเสริมความสามัคคีของชุมชน

เต่อสื้อโก่ย (Taw Sue Koi) และการผสมผสานกับวงดนตรีตะวันตก

การวิเคราะห์เชิงดนตรีของเพลง “Bon Ui ha G’ui Sha o”เต่อสื้อโก่ย (Taw Sue Koi) เป็นเครื่องสายพื้นบ้านสามสายของชนกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ลักษณะคล้ายพิณหรือซึงแบบดีด ประกอบด้วยกะโหลกไม้กลวงเป็นห้องเสียง และคอไม้ยาวที่ทำจากไม้เนื้อแข็งสีเข้ม มีสายสามสายซึ่งถูกตั้งเสียงแตกต่างกัน และตั้งชื่อเพื่อสะท้อนคุณค่าทางสังคมของลาหู่ ได้แก่ “Mei” (E5) หมายถึง “ผู้หญิง” “M’ang” (G4) หมายถึง “ความเสมอภาค” และ “Ju/Ja” (C4) หมายถึง “ผู้ชาย” ชื่อของสายแต่ละสายจึงสะท้อนแนวคิดทางสังคมในวัฒนธรรมลาหู่ เต่อสื้อโก่ยเป็นเครื่องดนตรีหลักที่บรรเลงทำนองนำและกำกับแนวร้องเป็นแก่นสำคัญของอัตลักษณ์ดนตรีลาหู่ ในเพลงพิธีกรรม “Bon Ui ha G’ui Sha o” เต่อสื้อโก่ยทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก โดยเพลงมีช่วงเสียง G4–D6 ใช้ความเร็วจังหวะ 80 BPM และโครงสร้างแบบ A–B–A ตอนที่ A เปิดด้วยทำนองอ่อนโยนสื่อบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ของพิธี ส่วนตอนที่ B มีการเปลี่ยนแปลงจังหวะและทำนอง ก่อนจะกลับสู่ตอน A ความเร็วที่ช้าช่วยสร้างบรรยากาศสงบและศักดิ์สิทธิ์ตามบริบทของพิธีกรรม สายบนสุดเสียง E5 (“Mei”) สร้าง “เส้นทำนองหลัก” ด้วยเสียงสูงที่สดใส ทำให้สายนี้โดดเด่นในการออกแบบทำนองที่ต้องการความอ่อนช้อย ซึ่งสัมพันธ์กับระดับเสียงสูงสุดของเพลง (D6) และสอดคล้องกับคุณลักษณะเชิงสัญลักษณ์ของ “ผู้หญิง” ตามความเชื่อของลาหู่ นักดนตรีถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเทคนิคเฉพาะที่สืบทอดกันมารุ่นต่อรุ่น สเกลเพนทาโทนิก (C–D–E–G–A) เป็นแกนหลักของเพลงนี้ โดยเสียงของเต่อสื้อโก่ยทั้งสามสาย (E5, G4, C4) ถูกตั้งให้สอดคล้องกับสเกล ทำให้ผู้บรรเลงสามารถพัฒนาแนวคิดทำนองได้อย่างหลากหลายโดยไม่ถูกจำกัดด้วยความซับซ้อนทางฮาร์โมนี เสียง E5 (“Mei”) ทำหน้าที่เป็นโน้ตทำนองหลัก เสียง G4 (“M’ang”) เป็นเสียงเสถียรช่วยกำหนดศูนย์กลาง ส่วน C4 (“Ju/Ja”) เป็นเสียงต่ำสุด ทำให้ช่วงเสียงของเครื่องดนตรีสอดคล้องกับแนวคิดเพนทาโทนิก ซึ่งเป็นอัตลักษณ์สำคัญของดนตรีลาหู่และดนตรีในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพลง “Bon Ui ha G’ui Sha o” เป็นตัวอย่างของการผสมผสานดนตรีลาหู่เข้ากับวงดนตรีตะวันตกอย่างมีดุลยภาพ สะท้อนแนวคิด ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต (Bounded Flexibility)

ซึ่งเปิดพื้นที่ให้เกิดการปรับตัวโดยยังคงรักษาอัตลักษณ์ดั้งเดิม เต่อสื้อโก่ยยังคงบรรเลงทำนองนำด้วยเทคนิคเฉพาะดั้งเดิมและสำเนียงแบบลาหู่ ขณะที่เครื่องดนตรีตะวันตกทำหน้าที่รองรับด้านฮาร์โมนี แนวทางนี้รักษา ขอบเขตคงที่ (เอกลักษณ์เสียงของเต่อสื้อโก่ยเทคนิคดั้งเดิม สเกลเพนทาโทนิก) ควบคู่กับ ขอบเขตที่ปรับเปลี่ยนได้ (การใช้เครื่องดนตรีตะวันตก บริบทการแสดงใหม่) เพลงนี้จึงสะท้อนอัตลักษณ์ดนตรีลาหู่อย่างเด่นชัดผ่านบทบาทของเต่อสื้อโก่ย การคงไว้ซึ่งเทคนิคดั้งเดิม สเกลเพนทาโทนิก และชื่อเรียกสายทั้งสามสายที่สื่อถึง “ผู้หญิง–ความเสมอภาค–ผู้ชาย” แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงระหว่างเครื่องดนตรี ระบบเสียง และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของลาหู่ โดยเต่อสื้อโก่ยทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่าง ความดั้งเดิม และ ความทันสมัย ได้อย่างงดงามและมีความหมาย

ภาพที่ 2 เครื่องดนตรีเต่อสื้อโก่ย (ดั้งเดิม) บรรเลงร่วมกับ กีตาร์ไฟฟ้า (เครื่องดนตรีร่วมสมัย)

Figure 2. Tao Sue Koi (Traditional Lahu String Instrument) Performing with Electric Guitar (Contemporary Musical Instrument)

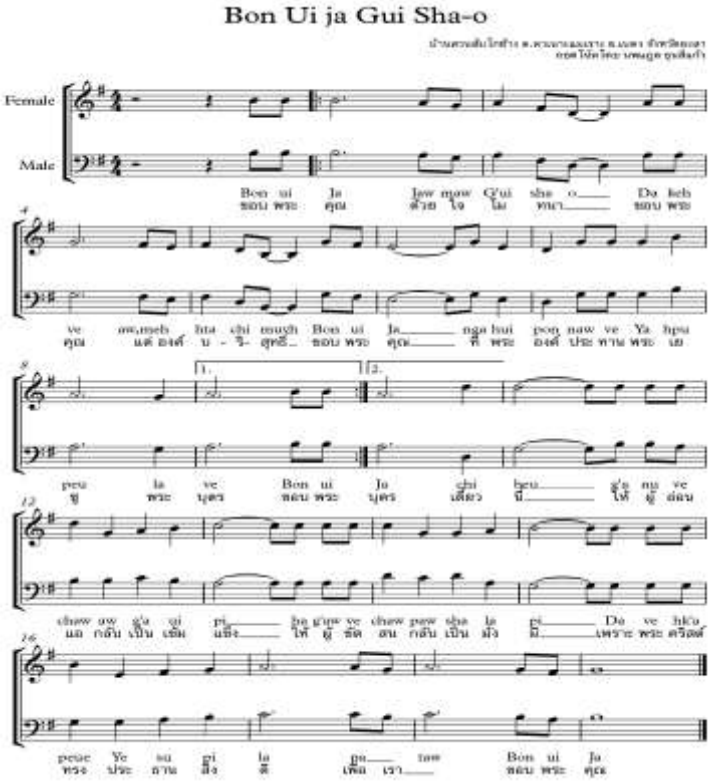
การวิเคราะห์บทเพลงเฉพาะ Bon Ui ha G'ui Sha o เพลงนี้ใช้เพื่อแสดงความขอบคุณและสรรเสริญพระเจ้า เนื้อเพลงกล่าวถึงการขอบคุณพระเจ้า

ภาพที่ 3 โน้ตเพลง Bon Ui ha G'ui Sha o (เพลงขอบคุณ) แสดงรูปแบบวนซ้ำ 16- 24 ห้อง พร้อมเนื้อเพลงสลับภาษาลาหู่และภาษาไทย ใช้ในพิธีกรรมแสดงความขอบคุณพระเจ้า

Figure 3. Musical notation of "Bon Ui ha G'ui Sha o" (Gratitude Song) showing 16- 24 bars cyclic form with alternating Muser and Thai lyrics, used in religious ceremonies to express gratitude to God

การวิเคราะห์เชิงดนตรีของเพลง Bon Ui_Ja G'ui Sha-o

เพลง Bon Ui ha G'ui Sha o เป็นตัวอย่างสำคัญของการหลอมรวมระหว่างดนตรีลาหู่ดั้งเดิมกับอิทธิพลดนตรีตะวันตก สะท้อนให้เห็นถึงการปรับตัวของชาวลาหู่ภายในบริบทสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ประเทศไทย ทำนองเริ่มต้นด้วยวลีที่บรรเลงโดยเต่อสื้อโก่ย (Taw Sue Koi) บนสายเสียง E5 (mei) ลดหลั่นจาก E5 ลงสู่ C4 ครอบคลุมช่วงเสียงตั้งแต่ G4 ถึง D6 ทำนองดังกล่าวถ่ายทอดความละเอียดอ่อนผ่าน สเกลเพนทาโทนิก (C–D–E–G–A) Section A มีลักษณะของทำนองที่ไหลลื่นอย่างสม่ำเสมอ สร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม ขณะที่ Section B ขยายแนวคิดของทำนองให้กว้างขึ้นก่อนจะกลับเข้าสู่ Section A อีกครั้ง เพลงนี้ตั้งจังหวะที่ 80 BPM ซึ่งเป็นความเร็วแบบ Adagio ที่ให้ความรู้สึกสงบ ลึกซึ้ง เหมาะกับการใช้ในบริบทพิธีกรรม จังหวะใน Section A คงที่ ส่วน Section B มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยเพื่อสร้างความหลากหลาย เครื่องดนตรีทั้งหมด ได้แก่ เต่อสื้อโก่ย คีย์บอร์ด กีตาร์ไฟฟ้า เบส และกลอง MIDI ยังคงรักษาความเร็วจังหวะเดียวกันเพื่อความเป็นหนึ่งเดียวของวง ลักษณะเสียง เน้นการโต้ตอบระหว่างเครื่องดนตรีดั้งเดิมและเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เต่อสื้อโก่ยให้เสียงบาง แหลมสูง ส่วนคีย์บอร์ดทำหน้าที่ทั้งบรรเลงทำนองและสร้างเสียงประสานแบบ Block Chord สำหรับกีตาร์ไฟฟ้าใช้ทำนองซ้ำด้วยเทคนิคการ Mute เพื่อเลียนเสียงเต่อสื้อโก่ยและหลีกเลี่ยงการตีคอร์ดหลายเสียง ส่วนคีย์บอร์ดในช่วง Section B ใช้คอร์ดกลับ (Inversions) และ Secondary Dominant เพื่อเพิ่มความซับซ้อนทางฮาร์โมนี เพลงนี้ใช้รูปแบบ A–B–A เปิดด้วยทำนองเดี่ยวของเต่อสื้อโก่ย จากนั้นใน Section A มีเสียงร้องลาหู่คู่กับคีย์บอร์ดเพื่อสร้างบรรยากาศพิธีกรรม Section B เพิ่มทำนองและฮาร์โมนีใหม่ ขณะที่กีตาร์ไฟฟ้าและคีย์บอร์ดเติมรายละเอียดทางเสียง เมื่อกลับสู่ Section A ความตึงเครียดทางดนตรีจึงคลี่คลาย เครื่องดนตรีเบสและกลอง MIDI ทำหน้าที่จำลองจังหวะกลองดั้งเดิมของลาหู่ โดย MIDI ช่วยให้จังหวะและโทนเสียงมีความสม่ำเสมอ เพลงนี้เป็นตัวอย่างของแนวคิด ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต (Bounded Flexibility) ในการหลอมรวมความดั้งเดิมและสมัยใหม่ โดยขอบเขตที่คงที่ ได้แก่ ทำนองเพนทาโทนิก

ของเต่อสื้อโก่ย เสียงเครื่องดนตรีดั้งเดิม เป้าหมายของพิธีกรรม และเรื่องเล่าวัฒนธรรม ขอบเขตที่ปรับได้ ได้แก่ เครื่องดนตรีตะวันตก เทคโนโลยี MIDI และเนื้อร้องสองภาษา เนื้อร้องแบบ ลาหู่–ไทย สะท้อนอัตลักษณ์สองชั้น ภาษาลาหู่แทนรากเหง้าทางชาติพันธุ์ ขณะที่ภาษาไทยเชื่อมโยงกับสังคมในวงกว้าง วิธีการเช่นนี้ช่วยรักษาแก่นวัฒนธรรมของดนตรีลาหู่ไว้ได้ พร้อมนำเสนอในรูปแบบร่วมสมัยที่เข้าถึงได้มากยิ่งขึ้น

ตารางที่ 1 ตารางแสดงองค์ประกอบเพลง Bon Ui Ja Gui Sha-o โดยองค์ประกอบทางดนตรี บูรณาการร่วมกับความหมายวัฒนธรรม การรักษาผ่านการสอนรุ่นใหม่และการผสมคีย์บอร์ดแสดงการปรับตัวทางวัฒนธรรมที่สมดุล

องค์ประกอบ	รายละเอียด	ทฤษฎีที่ใช้
รูปแบบ	พิธีกรรมขอบคุณพระเจ้า (เทศกาลขอบคุณพืชผลแรก)	Ethnomusicological
ผู้ร้อง	ชุมชนทั้งหมด (ประสานเสียงหญิง-ชาย)	Ethnomusicological
ลักษณะดนตรี	Pentatonic (C-D-E-G-A), 4/4, รูปแบบ A-B-A, Keyboard ร่วม	Musical Structural
สัญลักษณ์วัฒนธรรม	ความศรัทธา ขอบคุณ อุดมสมบรูณ์ สามัคคี	Ethnomusicological
การอนุรักษ์	สอนรุ่นใหม่ + ผสมคีย์บอร์ด (รักษาแก่น ปรับตัวสมัยใหม่)	Ethnomusicological

Note 1. The table presents the components of "Bon Ui Ja Gui Sha-o," demonstrating how musical elements are integrated with cultural significance. The preservation method, incorporating both intergenerational teaching and keyboard integration, exemplifies a balanced approach to cultural adaptation.

การวิเคราะห์เพลงลาหู่ Bon Ui ha G'ui Sha o ใช้กรอบแนวคิดทางทฤษฎี สองแนวทางเพื่อให้ได้ความเข้าใจอย่างรอบด้าน แนวทางแรกคือ มุมมองทางชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Ethnomusicological Perspective) ซึ่งมองว่าเพลงนี้มีต้นกำเนิดจากบริบทของพิธีกรรมทางศาสนา โดยทำหน้าที่เป็นเครื่องมือแห่งการบูชาและการอวยพร การร้องเพลงนี้ช่วยถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวลาหู่จากรุ่นสู่รุ่น ในแนวทางที่สองคือ มุมมองการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรี (Musical Structural Analysis Perspective) ซึ่งมุ่งศึกษาส่วนประกอบทางดนตรีของเพลง เช่น โครงสร้างแบบ A–B–A, สเกลเพนทาโทนิก (C–D–E–G–A), จังหวะที่ 80 BPM และช่วงเสียงตั้งแต่ G4 ถึง D6 องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนส่งเสริมให้เพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะที่ระบุได้ว่าเป็นผลงานดนตรีของชาวลาหู่ ข้อค้นพบจากทั้งสองมุมมองสะท้อนให้เห็นว่า ดนตรีมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวลาหู่ ในเชิงวัฒนธรรม เพลงนี้เป็นสื่อสะท้อนความเชื่อและคุณค่าของชุมชน ในเชิงดนตรี องค์ประกอบทางโครงสร้างช่วยสร้างอัตลักษณ์ทางเสียงที่โดดเด่น ดังนั้น ดนตรีจึงไม่เพียงเป็นการแสดงออกทางสุนทรียศาสตร์ แต่ยังเป็นการสะท้อนตัวตนทางวัฒนธรรมของชาวลาหู่อย่างลึกซึ้ง และเป็นเครื่องมือในการธำรงรักษาอัตลักษณ์นั้นไว้

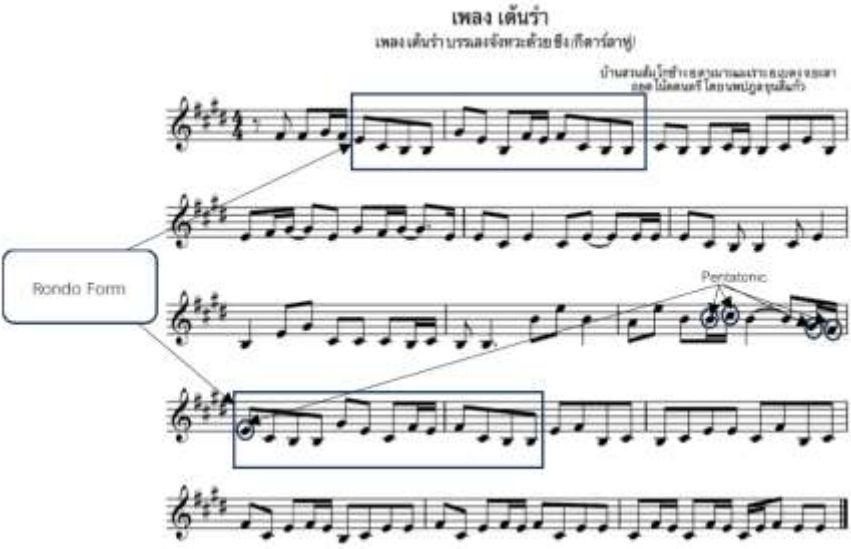
เพลงเต้นรำ ใช้ในงานเฉลิมฉลองและกิจกรรมของชุมชน มีจังหวะที่ครึกครื้นและสนุกสนาน เนื้อเพลงมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้กำลังใจและสร้างความรื่นเริง

ภาพที่ 4 โน้ตเพลงเต้นรำ แสดงลักษณะเฉพาะของบันไดเสียงเพนทาโทนิก (C-D-E-G-A) และรูปแบบวนซ้ำ (Rondo Form) จังหวะ 4/4 ที่สร้างความครึกครื้นในงานเฉลิมฉลองชุมชน

Figure 4. Musical notation of Dance Song showcasing pentatonic scale characteristics (C-D-E-G-A) and Rondo form structure in 4/4 time signature, creating festive atmosphere for community celebration

การวิเคราะห์เชิงดนตรีของเพลงเต้นรำ

เพลง เต้นรำ ของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ทำหน้าที่สร้างความเป็นหนึ่งเดียวในชุมชนระหว่างเทศกาลและการรวมกลุ่มทางสังคม ทำนองของเพลงมีลักษณะเป็นวลีซ้ำ ๆ ภายในช่วงเสียงที่คงที่ตั้งแต่ E3 ถึง B4 โดยเคลื่อนที่แบบขั้นคู่เพื่อสร้างรูปแบบทำนองที่ชัดเจน การใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก (C–D–E–G–A) ทำให้เกิดลักษณะทำนองที่

ไพเราะตามแบบฉบับดนตรีลาหู่ ช่วยให้ ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถเต้นรำไปพร้อมกันได้อย่างเป็นจังหวะ ด้วยจังหวะ 120 BPM เพลงนี้เร็วกว่าบทเพลงพิธีกรรมเกือบสามเท่า ซึ่งเน้นลักษณะความร่าเริงของเพลง จังหวะที่เร็วขึ้นช่วยกระตุ้นให้ผู้คนเข้าร่วมเต้นรำ ขณะเดียวกันจังหวะที่เป็นวัฏจักรยังสอดคล้องกับลีลาการเต้นที่ซ้ำไปมา เพลงเต้นรำประกอบด้วยเครื่องดนตรีลาหู่ดั้งเดิม ได้แก่ เต่อสื้อโก่ย (เป็นเครื่องดนตรีเมโลดี้หลัก), โบโลโก (เครื่องดนตรีเมโลดี้โลหะ), กลองแจะโอว (ทำหน้าที่เป็นฐานจังหวะ) และ แค่วมา (เพอร์คัสชันคล้ายฉิ่ง) ทำให้เกิดเสียงที่สดใส เต่อสื้อโก่ยทำหน้าที่นำทำนอง ส่วนเครื่องดนตรีอื่นช่วยเสริมความหนาแน่นทางจังหวะและฮาร์โมนี โครงสร้างเพลงใช้รูปแบบ Rondo (A–A–B–A) ซึ่งตอน A ปรากฏถึงสามครั้งทำให้เพลงมีความเชื่อมโยงเป็นหนึ่งเดียว ส่วนตอน B ให้ความแตกต่าง ช่วยสร้างความโดดเด่นของโครงสร้าง เพลงรูปแบบนี้สะท้อนอิทธิพลจากดนตรีภาคใต้ของไทย แต่ยังคงรักษาองค์ประกอบดั้งเดิมของลาหู่ไว้อย่างชัดเจน องค์ประกอบที่คงที่ ได้แก่ บันไดเสียงเพนทาโทนิก เครื่องดนตรีดั้งเดิม ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายของการเต้นรำในชุมชน และเนื้อหาทางวัฒนธรรม ส่วนองค์ประกอบที่ปรับเปลี่ยนได้ ได้แก่ การใช้โครงสร้าง Rondo แบบดนตรีภาคใต้ จังหวะที่เร็วขึ้น และการปรับรูปแบบการบรรเลงของเครื่องดนตรี การผสมผสานเช่นนี้สะท้อนพัฒนาการทางดนตรีของลาหู่ที่ยังคงรักษาแก่นสารทางวัฒนธรรมเอาไว้ รูปแบบการปรับตัวเหล่านี้หล่อหลอมอัตลักษณ์ร่วม เชื่อมโยงระหว่างความดั้งเดิมและความเปลี่ยนแปลง ทำให้ดนตรีลาหู่ยังคงดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืนในบริบทวัฒนธรรมร่วมสมัย

ตารางที่ 2 ตารางแสดงองค์ประกอบเพลงเต้นรำโดยองค์ประกอบทาง บูรณาการร่วมกับความหมายวัฒนธรรม เพื่อวัตถุประสงค์ของการเฉลิมฉลอง การถ่ายทอดแบบปากต่อปากและการปรับตัวต่อสังคมใหม่แสดงการอนุรักษ์ที่ยืดหยุ่น

องค์ประกอบ	รายละเอียด	ทฤษฎีที่ใช้
รูปแบบ	งานเฉลิมฉลองและกิจกรรมทางสังคม (แต่งงาน รื่นเริง)	Ethnomusicological
ผู้ร้องและเต้น	ชุมชนทั้งหมด (เป็นกลุ่ม)	Ethnomusicological
ลักษณะดนตรี	Pentatonic E major (E-F#-G#-B-C#), Rondo A-B-A, โมทิฟซ้ำ, จังหวะเร็ว	Musical Structural
สัญลักษณ์วัฒนธรรม	ความเป็นหนึ่งเดียว ความสามัคคี ความสนุกสนาน อัตลักษณ์ชาติพันธุ์	Ethnomusicological
การอนุรักษ์	ถ่ายทอดแบบปากต่อปาก + ปรับตัวต่อสังคมใหม่ (รักษาแก่น ยืดหยุ่น)	Ethnomusicological

Note 2. The table illustrates the components of the dance song, wherein musical elements are integrated with cultural significance to fulfill the purpose of celebration. The intergenerational transmission through oral tradition and adaptation to contemporary society exemplify flexible preservation.

การวิเคราะห์เพลงเต้นรำได้ใช้กรอบทฤษฎีสองด้าน เพื่อให้เข้าใจอย่างครอบคลุมเกี่ยวกับบทบาทและลักษณะเฉพาะของดนตรีลาหู่ ผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า การบูรณาการองค์ประกอบดนตรีพื้นบ้านกับอิทธิพลของสังคมร่วมสมัยช่วยให้ดนตรีสามารถรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไว้ได้ ขณะเดียวกันก็ปรับตัวให้เข้า

กับบริบททางสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น เพลงเต้นรำจึงเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงการถ่ายทอดวัฒนธรรมและการส่งเสริมความเป็นหนึ่งเดียวของชุมชนลาหู่

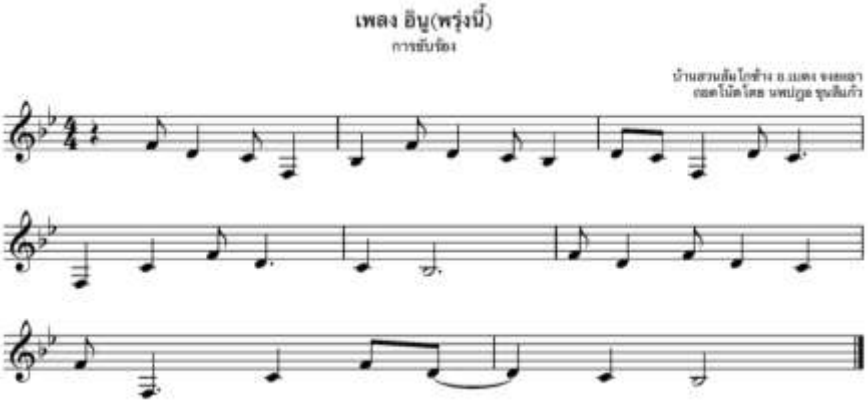
เพลงพรุ่งนี้ เพลงนี้ถ่ายทอดสารให้กำลังใจและความหวัง ส่งเสริมทัศนคติเชิงบวกและความเข้มแข็งทางอารมณ์ให้แก่สมาชิกในชุมชน

ภาพที่ 5 โน้ตเพลงพรุ่งนี้ (Shaw Paw) แสดงการปรับความยาวเพลงจากเดิม 1-2 คืน เหลือ 1-2 ชั่วโมง เพื่อให้เข้ากับวิถีชีวิตสมัยใหม่ เนื้อหาเน้นการให้กำลังใจและสร้างทัศนคติเชิงบวกให้แก่สมาชิกชุมชน

Figure5. Musical notation of "Shaw Paw" (Tomorrow Song) demonstrating adaptation from traditional 1–2 night performances to 1-2 hour format for modern lifestyle, with lyrics focusing on encouragement and positive attitude building for community members

การวิเคราะห์เชิงดนตรีของเพลงพรุ่งนี้

เพลง พรุ่งนี้ มีความสำคัญอย่างยิ่งในชีวิตประจำวันของชาวลาหู่ โดยสะท้อนบทบาทของดนตรีในการสร้างกำลังใจและรักษาสมดุลทางอารมณ์ ทำนองของเพลงครอบคลุมช่วงเสียงแคบตั้งแต่ C3 ถึง C4 รวมหนึ่งอ็อกเทฟพอดี ทำให้เกิดอารมณ์สงบและเข้าถึงได้ง่าย ทำนองเคลื่อนที่แบบขั้นคู่โดยปราศจากการกระโดดของเสียง ส่งผลให้เกิดไหลลื่นนุ่มนวลสอดคล้องกับเนื้อหาเกี่ยวกับความหวังและการเกื้อหนุนด้านอารมณ์ โดยใช้สเกลเพนทาโทนิก (C–D–E–G–A) ซึ่งไม่มีเสียงครึ่งลดหรือครึ่งเพิ่ม ทำให้เกิดเสียงที่อ่อนโยนกลมกลืน และยังเป็นตัวแทนอัตลักษณ์ทางดนตรีของชาวลาหู่และวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยรวม ในด้านจังหวะและบริบท เพลง เพลงพรุ่งนี้ มีความเร็วที่ 75 BPM ซึ่งเป็นจังหวะช้าแบบ Adagio ใกล้เคียงกับเพลงพิธีกรรม “Bon Ui ha G’ui Sha o” แต่ช้ากว่าเพลงเต้นรำ จังหวะที่ค่อยเป็นค่อยไปนี้ช่วยเสริมบรรยากาศครุ่นคิด ทำให้ผู้ฟังสามารถหยุดและซึมซับความหมายของเพลงได้อย่างเต็มที่ จังหวะที่สม่ำเสมอและไม่เร่งรัดทำให้เพลงเหมาะแก่การร้องในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะในช่วงเวลาที่ต้องการใช้ความคิด แก้ปัญหา หรือปลอบโยนตนเอง ในด้านเสียงและเครื่องดนตรี เพลงนี้ใช้เครื่องดนตรีลาหู่ดั้งเดิม โดยมี เต่อสื้อโก่ย เป็นเครื่องนำทำนองหลัก ซึ่งให้โทนเสียงนุ่มนวลสมดุล เครื่องประกอบอื่น ๆ เช่น โบโลโก (เครื่องเคาะโลหะ) กลองแจะโอว และ แค่วมา (ฉาบ) ทำหน้าที่เสริมจังหวะและเพิ่มน้ำหนักเสียงอย่างละเอียดอ่อน ส่งผลให้บรรยากาศโดยรวมสงบและเป็นสิริมงคล เน้นอารมณ์ของเพลงมากกว่าความซับซ้อนทางเนื้อเสียง โครงสร้างเพลงพรุ่งนี้ใช้รูปแบบ Through-composed คือทำนองดำเนินต่อเนื่องโดยไม่มีการทำซ้ำ แตกต่างจากโครงสร้าง A–B–A ของเพลงพื้นบ้านทั่วไป รูปแบบนี้เหมาะสมกับลักษณะการเล่าเรื่องของเพลงและแนวคิดเรื่องความหวังและกำลังใจ ทำนองค่อย ๆ พัฒนาอย่างเป็นธรรมชาติ มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยในแต่ละส่วน ทำให้ไม่ซ้ำซาก และสะท้อนวิธีการประพันธ์ที่เป็นไปเองตามความรู้สึกมากกว่าสูตรสำเร็จ ลักษณะทางดนตรีของ เพลงพรุ่งนี้ สะท้อนคุณลักษณะสำคัญของดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่

ความเรียบง่าย เข้าถึงง่าย และมุ่งสื่ออารมณ์มากกว่าความซับซ้อนทางเทคนิค สเกลเพนทาโทนิก การเคลื่อนที่แบบขั้นคู่ และช่วงเสียงแคบ ล้วนช่วยให้สมาชิกในชุมชนสามารถร้องและเล่นได้โดยไม่จำเป็นต้องมีทักษะดนตรีสูง อีกทั้งยังสนับสนุนการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ซึ่งเป็นวิธีการหลักในการรักษาดนตรีของชาวลาหู่ เพลงนี้สะท้อนหลักการความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต (Bounded Flexibility) โดย ขอบเขตที่คงที่ ได้แก่ สเกลเพนทาโทนิก เครื่องดนตรีดั้งเดิม บทบาทของเพลงในการปลอบโยน และธีมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน ส่วน “ขอบเขตที่ยืดหยุ่น” ได้แก่ บริบทของการแสดง ร้องเมื่อใดก็ได้ การปรับเปลี่ยนเล็กน้อยระหว่างการร้อง และการปรับให้เข้ากับบริบทวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลง ด้วยสมดุลนี้ เพลงพรุ่งนี้ จึงเป็นสื่อที่มีชีวิตสำหรับถ่ายทอดคุณค่า ปรัชญา และความหวังภายในชุมชนลาหู่ ทำให้เพลงยังคงความหมายและพลังทางอารมณ์ พร้อมสืบทอดไปยังคนรุ่นต่อไปโดยไม่สูญเสียแก่นแท้ทางวัฒนธรรม

ตารางที่ 3 ตารางแสดงองค์ประกอบเพลงพรุ่งนี้โดยองค์ประกอบทางดนตรี บูรณาการร่วมกับวัฒนธรรม เพื่อประโยชน์ของชีวิตประจำวัน การถ่ายทอดแบบปากต่อปากและการออกแบบที่เรียบง่ายแสดงการอนุรักษ์ที่เป็นธรรมชาติและเข้าถึงได้ง่าย

องค์ประกอบ	รายละเอียด	ทฤษฎีที่ใช้
รูปแบบ	เพลงประจำวัน ให้กำลังใจ สร้างสมดุลอารมณ์	Ethnomusicological
ผู้ร้อง	ชุมชนในชีวิตประจำวัน	Ethnomusicological
ลักษณะดนตรี	Pentatonic scale, Through-composed, Stepwise melody (smooth), ไม่มี semitone	Musical Structural
สัญลักษณ์วัฒนธรรม	กำลังใจ ความหวัง ปลูกฝัง สมดุลอารมณ์ สร้างความเข้มแข็ง	Ethnomusicological

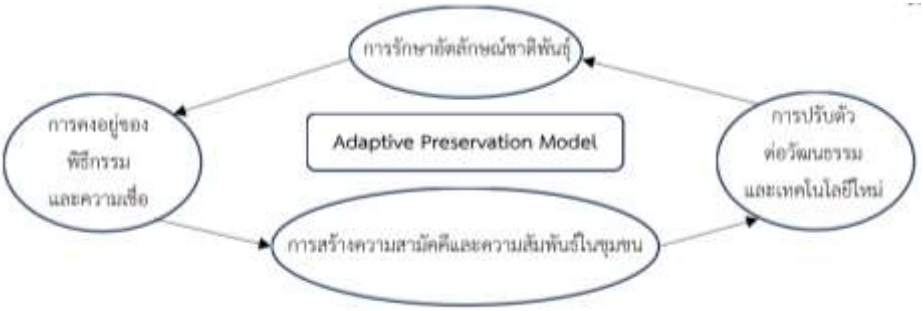
องค์ประกอบ	รายละเอียด	ทฤษฎีที่ใช้
การอนุรักษ์	ปากต่อปาก + ความเรียบง่าย (ง่ายต่อการร้อง ไม่ต้องทักษะสูง)	Ethnomusicological

Note 3. The table illustrates the components of "Shaw Paw," wherein musical elements are integrated with cultural meaning to benefit daily life. Transmission through oral tradition and simple design exemplifies natural and accessible cultural preservation.

การศึกษาเพลง พรุ่งนี้ ได้ใช้กรอบทฤษฎีสองด้านเพื่อตรวจสอบอย่างครอบคลุมถึงบทบาทและลักษณะเฉพาะของดนตรีลาหู่ในชีวิตประจำวัน ผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า องค์ประกอบดนตรีที่เรียบง่ายของเพลง เช่น บันไดเสียงเพนทาโทนิก เมโลดี้แบบขั้นต่อขั้น และโครงสร้างแบ Through-composed ช่วยให้เพลงเชื่อมโยงกับชุมชนได้เป็นอย่างดี กระตุ้นความหวัง และสร้างเสถียรภาพทางอารมณ์ การถ่ายทอดแบบปากต่อปากและการออกแบบที่ไม่ต้องมีความเชี่ยวชาญทางดนตรีขั้นสูงเน้นถึงวิธีการอนุรักษ์ประเพณีที่เป็นธรรมชาติและมีประสิทธิภาพ ดังนั้น เพลงพรุ่งนี้ จึงเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงภูมิปัญญาของชาวลาหู่ในการสร้างดนตรีสำหรับชีวิตประจำวัน

การค้นพบนี้เป็นไปในทิศทางเดียวกับทฤษฎีสมัยใหม่ Carvalho et al. (2013) ที่เสนอว่าดนตรีพื้นบ้านไม่ใช่ระบบคงที่ แต่เป็นระบบที่ปรับเปลี่ยนได้ตามบทบาททางสังคม โครงสร้างเพลงสะท้อนการปรับตัวของชุมชนต่อบริบทที่เปลี่ยนไป ดนตรีจึงไม่ใช่แค่ศิลปะความบันเทิง แต่เป็นเครื่องมือเชื่อมโยงอดีตและปัจจุบันของชุมชน ผลการศึกษาครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทยมีความโดดเด่นทั้งในด้านลักษณะเสียงและรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการปรับตัวสูงและมีบทบาทหลากหลายในสังคมร่วมสมัย

งานวิจัยนี้ได้นำเสนอ "โมเดลการอนุรักษ์เชิงปรับตัว" (Adaptive Preservation Model) ซึ่งอธิบายวิธีที่ชุมชนสามารถรักษาแก่นแท้ทางวัฒนธรรมของตนไว้ พร้อมทั้งปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงออกอย่างสมดุล ครอบคลุมถึงการธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ การคงไว้ซึ่งพิธีกรรมและความเชื่อดั้งเดิม การเสริมสร้างความสามัคคีภายในชุมชน และการศึกษากระบวนการ "การถ่ายทอดองค์ความรู้ระหว่างรุ่น" ที่ดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างคนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ การบูรณาการเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ากับภูมิปัญญาดั้งเดิมยังช่วยรับประกันการดำรงอยู่ของดนตรีและวัฒนธรรมลาหู่ให้ยั่งยืนสืบไปในอนาคต ด้วยเหตุนี้ งานวิจัยนี้จึงมีส่วนสำคัญต่อการเพิ่มพูนองค์ความรู้ในสาขามนุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) และสามารถใช้เป็นกรอบการศึกษาเพื่อต่อยอดการวิเคราะห์ดนตรีชาติพันธุ์อื่น ๆ ในบริบทของการปรับตัวและการอนุรักษ์ทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์



ภาพที่ 6 โมเดลการอนุรักษ์เชิงปรับตัว

Figure 6. Adaptive Preservation Model

ตารางที่ 4 ลักษณะทางดนตรีและบทบาทในชุมชนกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา

เพลง (Song)	บริบท (context)	โครงสร้าง (Structure)	บันไดเสียง (Scale)	เครื่องดนตรี (Instruments)	การผสาน (Blending)	ลักษณะสำคัญ (Key Characteristics)
Bon Ui ha G'ui Sha o (3 นาที 45 วินาที)	พิธีกรรม	A-B-A Range: G4-D6 Tempo: 80 BPM	เพนทาโทนิก (C-D-E-G-A)	**Western:** • Keyboard • Electric Guitar **Traditional:** • ใช้สำเนียงเต่อสื้อโก่ย	ใช้เครื่องดนตรีสากล (Keyboard, Electric Guitar) แต่เล่นสำเนียงแบบเต่อสื้อโก่ย (เครื่องดนตรีดั้งเดิม) รักษา: โครงสร้าง A-B-A และบันไดเสียงเพนทาโทนิก	• สร้างอัตลักษณ์เฉพาะของเพลงพิธีกรรม • ผสมผสานอิทธิพลตะวันตกกับเอกลักษณ์ลาหู่ • ยืดหยุ่นในการใช้เครื่องสากล แต่รักษาเสียงดั้งเดิม
เพลงเต้นรำ (2 นาที 30 วินาที)	เฉลิมฉลอง	Rondo (A-A-B-A) จากดนตรีภาคใต้ Range: E3-B4	เพนทาโทนิก (C-D-E-G-A)	Traditional: • เต่อสื้อโก่ย • โปโลโก • กลองแจะโอว • แค่วมา	ผสมรูปแบบ Rondo ของดนตรีภาคใต้กับเครื่องดนตรีดั้งเดิม รักษา: บันไดเสียงเพนทาโทนิกและจังหวะพื้นฐาน ปรับ:เพิ่มความเร็วให้เข้ากับบริบทท้องถิ่น	• รักษาเครื่องดนตรีดั้งเดิมทั้งหมด • ผสมโครงสร้างภาคใต้ • สะท้อนการปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่น
เพลงพรุ่งนี้ (2 นาที 15 วินาที)	ชีวิตประจำวัน	Through-composed (ไม่มีท่อนซ้ำ) Range: C3-C4 Tempo: 75 BPM	เพนทาโทนิก (C-D-E-G-A)	Traditional: • ส่วนใหญ่ใช้วิธีการร้องเสียงต่ำ	ใช้โครงสร้างสมัยใหม่ (Through-composed) แต่รักษาบันไดเสียงเพนทาโทนิก รักษา: ท่วงทำนองราบรื่นสะท้อนเอกลักษณ์ลาหู่	• ผสมโครงสร้างสมัยใหม่ • รักษาเอกลักษณ์บันไดเสียง • สะท้อนการผสมผสานยุคใหม่

Note 4. Musical Characteristics and Roles in the Community of the Lahu Ethnic Group in Tano Maeroh Subdistrict, Betong District, Yala Province

ตารางที่ 4 แสดงลักษณะเฉพาะและความสำคัญของดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในพื้นที่ตำบลตาเนาะแมเราะ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่มีองค์ประกอบทางดนตรีหลักอยู่ 5 ประการ ประการแรก ใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกที่ประกอบด้วย 5 เสียง (C-D-E-G-A) ซึ่งให้เสียงที่เป็นเอกลักษณ์ ประการที่สอง ทำนอง

มีลักษณะการวนซ้ำ และโดยทั่วไปจะมีความยาวอยู่ระหว่าง 16–24 ห้อง โดยมีการเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง ประการที่สาม ดนตรีมักใช้จังหวะในรูปแบบ 2/4 และ 4/4 ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการกำหนดลักษณะของการเต้นรำที่ประกอบกัน ประการที่สี่ พิธีกรรมสำคัญที่เรียกว่า “กินข้าวใหม่” ซึ่งเป็นงานประจำปีของชุมชน ได้ผสานองค์ประกอบทางดนตรีทั้งหมดไว้ด้วยกัน และประการสุดท้าย ในโอกาสงานรื่นเริงและการเฉลิมฉลองต่าง ๆ มีการผสมผสานดนตรีร่วมสมัยเข้ากับการแต่งกายแบบดั้งเดิม ซึ่งสะท้อนถึงความสำคัญของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ต่อไป

การศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ของประเทศไทยได้นำเสนอแง่มุมใหม่โดยการบูรณาการระหว่างกรอบแนวคิดทางทฤษฎีสองแนว ได้แก่ ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีวิทยาชาติพันธุ์ และทฤษฎีการวิเคราะห์โครงสร้างดนตรี งานวิจัยนี้มองดนตรีไม่ใช่เพียงแค่ปรากฏการณ์ทางเสียงหรือองค์ประกอบทางดนตรีเท่านั้น แต่ยังเป็นกระบวนการทางสังคมที่สะท้อนถึงสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความเชื่อ และการธำรงรักษาชุมชน มุมมองดังกล่าวสอดคล้องกับงานของ Chen, Zou, Jeon, Sun and Lee (2024) ที่เน้นความสำคัญของการธำรงความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและการถ่ายทอดทางสังคม

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ในภาคใต้ พบว่ามีการคงลักษณะทางดนตรีพื้นฐานไว้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิก (C-D-E-G-A) รูปแบบการเล่นซ้ำ (16–24 ห้อง) และทำนองที่เรียบง่าย ซึ่งสอดคล้องกับงานของ Liu, Gamboa, Xue, Jiang and Schultz (2022) ที่ศึกษาเรื่องโครงสร้างของบันไดเสียงเพนทาโทนิกในดนตรีพื้นบ้านจีนแบบดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม การศึกษาครั้งนี้ค้นพบปรากฏการณ์ใหม่ที่สำคัญ นั่นคือ การผสานเครื่องดนตรีสากลเข้ากับดนตรีพื้นบ้านของลาหู่ ซึ่งยังไม่เคยมีการศึกษาในบริบทของชาติพันธุ์ลาหู่มาก่อน สิ่งที่โดดเด่นที่สุด คือ การนำเครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ไฟฟ้า กลอง และคีย์บอร์ด มาร่วม

เล่นกับเครื่องดนตรีดั้งเดิมของลาหู่ โดยยังคงรักษาโครงสร้างดนตรีหลักไว้อย่างครบถ้วน ปรากฏการณ์นี้สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการปรับตัวและการสร้างสรรค์รูปแบบผสมผสานของดนตรีลาหู่ที่ยังคงแก่นสารผ่านทำนองและเนื้อเพลง ขณะเดียวกันก็ปรับรูปแบบการนำเสนอให้เข้ากับความต้องการของชุมชนในยุคปัจจุบัน

ลักษณะเฉพาะของดนตรีลาหู่ในภาคใต้ที่แตกต่างจากภูมิภาคอื่นอย่างชัดเจน คือ การหลอมรวมทางวัฒนธรรมในหลายมิติ เช่น การปรับเปลี่ยนการแต่งกายที่ผสมผสานระหว่างเครื่องแต่งกายดั้งเดิมกับแฟชั่นท้องถิ่นภาคใต้ โดยยังคงสีสันและลวดลายประจำชาติพันธุ์ไว้ในโอกาสพิเศษ ปรับให้เหมาะกับสภาพอากาศและวิถีชีวิตในพื้นที่ การใช้ภาษาหลายภาษา ทั้งลาหู่ ไทยกลาง โดยเฉพาะในบทเพลงที่มีการแทรกคำศัพท์ท้องถิ่นใต้เพื่อให้ผู้ฟังในพื้นที่เข้าใจและมีส่วนร่วมมากขึ้น และการเชื่อมโยงกับประเพณีท้องถิ่นผ่านการแสดงดนตรีลาหู่ในงานเทศกาลและงานวัดต่าง ๆ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างวัฒนธรรม

งานวิจัยนี้มีส่วนช่วยเติมเต็มองค์ความรู้ในหลายด้านที่ยังขาดอยู่ ในมิติภูมิศาสตร์วัฒนธรรม งานวิจัยนี้ถือเป็นการศึกษาครั้งแรกที่ลงลึกเกี่ยวกับดนตรีลาหู่ในบริบทภาคใต้ ซึ่งแตกต่างจากงานศึกษาที่มุ่งเน้นในภาคเหนือ ด้านการปรับตัวทางวัฒนธรรม งานวิจัยแสดงให้เห็นถึงวิธีการรักษาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงดนตรีโดยไม่ละทิ้งคุณค่าดั้งเดิม ด้านดนตรีวิทยาชาติพันธุ์ร่วมสมัย งานวิจัยนี้ได้ขยายขอบเขตการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ไปสู่การบูรณาการเครื่องดนตรีสากลร่วมกับวิธีการแบบดั้งเดิม และในด้านการอนุรักษ์เชิงประยุกต์ งานวิจัยเสนอแนวทางการอนุรักษ์ที่ยืดหยุ่นและสามารถดึงดูดความสนใจของคนรุ่นใหม่ได้ กลยุทธ์การอนุรักษ์แบบมีส่วนร่วมที่พัฒนาขึ้นในงานวิจัยนี้แสดงให้เห็นว่าดนตรีสามารถทำหน้าที่เป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการรักษาภาษา ประเพณี และความเชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ท่ามกลางบริบทที่เปลี่ยนแปลง การใช้ดนตรีเป็นสื่อการเรียนรู้ผ่านแบบสอบถามที่ออกแบบเฉพาะ ทำให้สามารถเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับมุมมองและทัศนคติของชุมชนต่อการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี

อภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาลักษณะและรูปแบบทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ละหู่ในพื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทย ช่วยให้เข้าใจถึงความสามารถในการปรับตัวทางวัฒนธรรมและความยืดหยุ่นต่อบริบททางภูมิศาสตร์และสังคมใหม่ ๆ งานวิจัยนี้เน้นให้เห็นถึงความสำคัญของสเกลเพนทาโทนิก (C-D-E-G-A) ในดนตรีลาหู่ ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาของ Liu, Gamboa, Xue, Jiang and Schultz (2022) ที่ระบุว่า “รูปแบบทรงระฆังที่สะท้อนแนวคิดจงหยง” ปรากฏในดนตรีพื้นบ้านของจีน โดยสเกลเพนทาโทนิกที่ไม่มีครึ่งเสียงจะแสดงให้เห็นช่วงเสียงที่ห่างกันอย่างสม่ำเสมอและมีการกระจายระดับเสียงในลักษณะทรงระฆัง อย่างไรก็ตาม งานวิจัยนี้พบความแตกต่างที่สำคัญ คือ แม้ดนตรีลาหู่จะใช้สเกลเพนทาโทนิก (C-D-E-G-A) เดียวกัน แต่ช่วงห่างระหว่างเสียงและการกระจายเสียงกลับไม่สม่ำเสมอในทุกบทเพลง โดยขึ้นอยู่กับบริบทของการใช้งาน ตัวอย่างเช่น เพลงพิธีกรรม “Bon Ui ha G’ui Sha o” มีช่วงเสียงตั้งแต่ G4–D6 (2 อ็อกเทฟ) ขณะที่เพลงชีวิตประจำวัน “พรุ่งนี้” ใช้ช่วงเสียงแคบกว่า คือ C3–C4 (1 อ็อกเทฟ) ความหลากหลายนี้สะท้อนให้เห็นถึงความสามารถในการปรับตัวทางวัฒนธรรมของชุมชนลาหู่ ที่สามารถปรับโครงสร้างเสียงให้เหมาะสมกับบริบท วัตถุประสงค์ และผู้แสดงในแต่ละกรณี ซึ่งถือเป็นข้อค้นพบใหม่ที่ต่อยอดจากงานของ Liu และคณะ (2022)

ในพื้นที่ตำบลตาเนาะแมเราะ ชุมชนมีเครื่องดนตรีดั้งเดิมสี่ประเภท โดยเฉพาะในแง่วัสดุที่ใช้ เดิมทีเครื่องดนตรีเหล่านี้ทำจากไม้เนื้อแข็งที่พบในภาคเหนือของประเทศไทย แต่ปัจจุบันได้เปลี่ยนมาใช้ไม้พื้นเมืองทางภาคใต้แทน ดนตรียังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญในพิธี “กินข้าวใหม่” ซึ่งจัดขึ้นในช่วงฤดูเก็บเกี่ยว แสดงถึงความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งระหว่างดนตรี ความเชื่อทางจิตวิญญาณ และชีวิตประจำวันของชุมชนลาหู่ ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับพิธีกรรมแสดงให้เห็นว่า ดนตรีไม่ได้มีไว้เพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเป็นส่วนสำคัญของระบบความเชื่อและจิตวิญญาณของชุมชน ข้อสังเกตนี้

สอดคล้องกับ Boer et al. (2012) ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีพื้นบ้าน พิธีกรรมทางดนตรี การเกษตร และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในชุมชนพื้นเมือง งานวิจัยนี้ขยายผลจาก Boer et al. (2012) โดยแสดงให้เห็นว่าหลังจากชาวลาหู่อพยพลงมาทางภาคใต้ของประเทศไทย ไม่ได้คงรูปแบบพิธีกรรมทางดนตรีเดิมไว้ทั้งหมด แต่ได้ปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมใหม่ เช่น ลดระยะเวลาพิธีจากเดิม 6–8 ชั่วโมง เหลือเพียง 1–2 ชั่วโมง เปลี่ยนสถานที่ประกอบพิธีจากทุ่งนาเป็นลานบ้านหรือศูนย์ชุมชน ปรับเนื้อหาของเพลงโดยรวมบางตอนเข้าด้วยกันหรือตัดบางส่วนออก และขยายการเข้าร่วมพิธีจากครอบครัวเดียวไปสู่หลายครอบครัว แม้จะมีการปรับเปลี่ยนดังกล่าว แต่ยังคงรักษาองค์ประกอบสำคัญของพิธีไว้ เช่น ช่วงเวลาฤดูกาล วัตถุประสงค์ในการเชิญวิญญาณ และการเคารพบรรพบุรุษ ซึ่งก่อให้เกิดแนวคิดเรื่อง “ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต” (bounded flexibility) ที่งานของ Boer et al. (2012) ที่ยังไม่ได้กล่าวถึง การปรับตัวทางดนตรีของชาวลาหู่ในภาคใต้ยังแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลข้ามวัฒนธรรม โดยเฉพาะเทคนิคการแสดงที่ผสมผสานองค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เช่น รูปแบบจังหวะกลองที่คล้ายกับการรำมะนา ซึ่งสอดคล้องกับ Palmer (2024) ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับการตีความและการผสมผสานดนตรีดั้งเดิมกับดนตรีสมัยใหม่เพื่อสร้างรูปแบบลูกผสมใหม่ที่ยังคงรักษาและสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมขึ้นใหม่ อย่างไรก็ตาม บริบทของชาวลาหู่แตกต่างจากที่ Palmer (2024) กล่าวไว้ เนื่องจาก Palmer มุ่งเน้นการผสมผสานกับ “ดนตรีสมัยใหม่เชิงพาณิชย์” แต่ชาวลาหู่ไม่ได้รวมสิ่งนี้ไว้ กลับเลือกผสมผสานองค์ประกอบของวัฒนธรรมท้องถิ่นแทน ซึ่งรวมถึงวัฒนธรรมอิสลาม ไทยพุทธ และคนไทยเชื้อสายจีน นอกจากนี้ Palmer ให้ความสำคัญกับ “การสร้างอัตลักษณ์ใหม่” ในขณะที่กรณีของลาหู่สะท้อน “การปรับอัตลักษณ์ให้เหมาะสมกับบริบท” ดังนั้น ความยืดหยุ่นของลาหู่จึงเป็นการปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมท้องถิ่น มากกว่าการผสมผสานกับกระแสดนตรีโลกสมัยใหม่โดยทั่วไป

งานวิจัยยังอธิบายโครงสร้างเพลงที่ปรับให้เข้ากับบริบทต่าง ๆ เช่น เพลงพิธีกรรม “Bon Ui ha G’ui Sha o” ใช้รูปแบบ A-B-A โดยวรรค A มี 8 จังหวะ และวรรค B มี 16 จังหวะ เพลง “เต้นรำ” ซึ่งใช้ในงานเฉลิมฉลอง ใช้โครงสร้าง A-A-B-A เพื่อสร้างพลังและความสนุกสนาน ส่วน “พรุ่งนี้” ซึ่งเป็นเพลงชีวิตประจำวัน ใช้โครงสร้างแบบ Through-composed ไม่มีการซ้ำวรรค แสดงถึงความหลากหลายของชีวิตประจำวัน ผลลัพธ์นี้สอดคล้องกับ Rafii and Pardo (2011) ที่ระบุว่าเพลงพิธีกรรมมักใช้รูปแบบซ้ำ (A-B-A) เพื่อช่วยในการจดจำ ส่วนเพลงเฉลิมฉลองจะมีการซ้ำมากกว่า (A-A-B-A) เพื่อเพิ่มจังหวะและความมีชีวิตชีวา อย่างไรก็ตาม งานนี้ต่อยอดจาก Rafii and Pardo (2011) โดยเสนอว่าเพลงชีวิตประจำวันของลาหู่ใช้โครงสร้างแบบ Through-composed ซึ่งประกอบด้วยท่อนเฉพาะตัวที่สะท้อนความหลากหลายของประสบการณ์ชีวิต มากกว่ารูปแบบซ้ำที่จำได้ง่าย ซึ่งสอดคล้องกับ Jiménez-Bravo, Lozano Murciego, Navarro-Cáceres, José Navarro-Cáceres and Harkin (2024) ที่พบว่าดนตรีพื้นบ้านสามารถปรับโครงสร้างเพื่อความยืดหยุ่นในการใช้งานได้ ผลลัพธ์นี้ชี้ให้เห็นว่าโครงสร้างเพลงไม่ได้ถูกกำหนดโดยวัฒนธรรมเพียงอย่างเดียว แต่ยังได้รับอิทธิพลจากจุดประสงค์และบริบทของการใช้งานด้วย โดยจากการวิเคราะห์บทเพลงลาหู่ 3 เพลงในจังหวัดยะลา พบว่า

“Bon Ui ja G’ui Sha o” (พิธีกรรม): G4–D6 (2 อ็อกเทฟ), จังหวะ ~80 BPM, ความยาว 3:45 นาที, โครงสร้าง A-B-A (8–16 ห้อง), ความหนาแน่น ~40% (โปร่ง)

“เต้นรำ” (เฉลิมฉลอง): ช่วงเสียง E3–B4 (1 อ็อกเทฟ), จังหวะ ~120 BPM, ความยาว 2:30 นาที, โครงสร้าง A-A-B-A (8–8–12–8 จังหวะ), ความหนาแน่น ~65% (หนา)

“พรุ่งนี้” (ชีวิตประจำวัน): ช่วงเสียง C3–C4 (1 อ็อกเทฟ) , จังหวะ ~75 BPM, ความยาว 2:15 นาที, โครงสร้าง Through-composed, ความหนาแน่น ~50% (ปานกลาง)

ทั้งสามเพลงใช้สเกลเพนทาโทนิกเป็นหลัก สะท้อนถึงมรดกทางดนตรีพื้นบ้านของเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพลงพิธีกรรมและเพลงเฉลิมฉลองใช้รูปแบบเพนทาโทนิกคล้ายกัน ส่วนเพลงชีวิตประจำวันมีโครงสร้างที่เรียบง่ายกว่าโครงสร้างเพลงแตกต่างกันตามหน้าที่: เพลงพิธีกรรม (A–B–A) เพื่อการทำซ้ำเชิงพิธีกรรม เพลงเฉลิมฉลอง (A–A–B–A) เพื่อความคึกคัก และเพลงชีวิตประจำวันแบบ Through-composed เพื่อการเล่าเรื่อง ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนในช่วงเสียงติดกัน (วินาทีและสามเสียง) เพื่อให้ร้องได้ราบรื่น ส่วนเพลงพิธีกรรมมีช่วงเสียงกว้างกว่า (สี่และห้าเสียง) เพื่อสร้างบรรยากาศที่สุขุม

เครื่องดนตรีที่ใช้ในเพลงเฉลิมฉลองมีหลัก 4 ชนิด ได้แก่ เต่อสื้อโก่ย (ลักษณะคล้ายกีตาร์) สำหรับบรรเลงทำนอง, โบโลโก่ (ฆ้อง) และ แค่วมา (ฉาบ) สำหรับกำหนดจังหวะ และ กลองแจะโอว (กลอง) เพื่อเพิ่มความหนักแน่นของจังหวะ ส่วนเพลงพิธีกรรมใช้เครื่องดนตรีมากกว่าและมีการประสานเสียงที่ซับซ้อนขึ้นเพื่อเน้นความสำคัญเชิงพิธีกรรม ขณะที่เพลงชีวิตประจำวันเน้นเสียงของ เต่อสื้อโก่ย เพื่อขับเน้นเสียงร้อง องค์ประกอบเหล่านี้แสดงถึงความสมดุลระหว่างการรักษาขนบธรรมเนียมดนตรีดั้งเดิมของลาหู่และการปรับตัวเข้ากับสภาพวัฒนธรรมของภาคใต้ การคงไว้ซึ่งสเกลเพนทาโทนิกและทำนองที่ไพเราะแสดงถึงสายสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกับถิ่นเดิม ขณะที่การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางดนตรีและเครื่องดนตรีสะท้อนถึงความคิดสร้างสรรค์และการปรับตัวต่อบริบทสังคมและวัฒนธรรมใหม่ ข้อสังเกตสำคัญคือแนวคิด “ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต” (bounded flexibility) ในดนตรีลาหู่ภาคใต้ ซึ่งแตกต่างจากแนวปฏิบัติของพื้นถิ่นเดิม โดยมีการรักษาเครื่องดนตรีดั้งเดิมและสเกลเพนทาโทนิกไว้ ขณะเดียวกันก็ผสมผสานจังหวะของภาคใต้เข้าไปด้วย สิ่งนี้สนับสนุนการคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ทางดนตรีชาติพันธุ์ โดยการปรับตัวเกิดขึ้นในระดับวัสดุและโครงสร้าง โดยไม่สูญเสียแก่นสำคัญของพิธีกรรมหรืออัตลักษณ์ลาหู่ “ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต” นี้มีสองด้านคือ

• ขอบเขตที่คงที่ (Fixed Boundaries): เช่น สเกลเพนทาโทนิก (C-D-E-G-A), เครื่องดนตรีหลัก, วัตถุประสงค์ของพิธี, ช่วงเวลาในฤดูกาล และแก่นของเพลงลาหู่

• ขอบเขตที่ปรับเปลี่ยนได้ (Adaptive Boundaries): เช่น ระยะเวลาพิธี สถานที่แสดง ผู้เข้าร่วม ส่วนของเพลง (ตัดหรือรวม) และจังหวะ/ความเร็ว การปรับตัวที่อยู่นอกเหนือขอบเขตเหล่านี้ เช่น การผสมผสานกับดนตรีสมัยใหม่ รวมถึงการเปลี่ยนวัตถุประสงค์จากพิธีกรรมเป็นความบันเทิง จะไม่ถูกนำมาใช้ ซึ่งสะท้อนถึง การปรับตัวอย่างมีสติ มากกว่าการเปลี่ยนแปลงโดยถูกบังคับหรือการสูญเสียอัตลักษณ์

การผสมผสานอิทธิพลทางดนตรีจากวัฒนธรรมที่หลากหลายสามารถเห็นได้อย่างชัดเจนในแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละบทเพลงทั้งสามเพลง ในเพลง “Bon Ui ha G'ui Sha o” มีการนำคีย์บอร์ดกับกีตาร์ไฟฟ้ามาบรรเลง โดยคีย์บอร์ดทำหน้าที่เป็นฐานจังหวะ ในขณะที่กีตาร์รับบทนำด้านทำนอง เพลง “เต้นรำ” ใช้รูปแบบโครงสร้างเพลง Rondo ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีภาคใต้ของไทย แทนที่จะใช้รูปแบบดั้งเดิมของลาหู่ ซึ่งโครงสร้างนี้ช่วยให้เกิดความยืดหยุ่นทางจังหวะมากขึ้น เหมาะสมกับการใช้ในบริบทของการเฉลิมฉลองและการเต้นรำ ในทางกลับกัน เพลง “พรุ่งนี้” ใช้รูปแบบ Through-composed ซึ่งเป็นโครงสร้างที่ไม่มีการซ้ำท่อน แบบที่พบในดนตรีร่วมสมัย ช่วยให้ทำนองสามารถพัฒนาไปพร้อมกับเนื้อร้อง ทำให้เกิดการแสดงออกที่กว้างและเป็นอิสระมากขึ้น

แม้จะมีการปรับประยุกต์รูปแบบทางดนตรี แต่ทั้งสามเพลงยังคงใช้ สเกลเพนทาโทนิก (Pentatonic) เป็นฐานเสียงหลัก ซึ่งเป็นแก่นสำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์ทางดนตรีของลาหู่ สเกลดังกล่าวประกอบด้วย C-D-E-G-A, และช่วงเสียง C3–C4 ซึ่งมีรากมาจากประเพณีดนตรีของชาวลาหู่จากมณฑลยูนนาน ประเทศจีน เครื่องดนตรีดั้งเดิมของลาหู่ เช่น เต่อสื้อโก่ย, โบโล่โก่,แค่วมา และกลองแจะโอว ยังไม่ได้ถูกแทนที่หรือถูกลดบทบาทลง ยังคงทำหน้าที่เป็นสื่อหลักของอัตลักษณ์ดนตรีลาหู่ต่อไปความเชื่อทางจิตวิญญาณและความสัมพันธ์กับพิธีกรรม โดยเฉพาะพิธี “เทศกาลข้าวกินใหม่”

ยังคงได้รับการสืบสานเช่นเดิมไม่ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอทางดนตรีมากเพียงใด ดังนั้นบทเพลงทั้งสามจึงทำหน้าที่เป็นสะพานที่เชื่อมระหว่างสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมดั้งเดิมเข้ากับความพร้อมในการปรับตัวให้เข้ากับบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลง

โดยสรุป ดนตรีลาหู่ภาคใต้เป็นตัวแทนของทั้ง ความต่อเนื่องและการเปลี่ยนแปลง ที่สะท้อนการปรับตัวทางวัฒนธรรมในสภาพสังคมหลายชาติพันธุ์ อัตลักษณ์ทางดนตรีถูกคงไว้ผ่าน 3 มิติ ได้แก่

- โครงสร้างทางดนตรี (สเกลเพนทาโทนิก เครื่องดนตรี ทำนอง)
- บริบททางสังคมและวัฒนธรรม (พิธีกรรม เกษตรกรรม ชุมชน)
- ความเชื่อทางจิตวิญญาณ (การเชิญวิญญาณ การเคารพบรรพบุรุษ)

แนวคิดเรื่อง “ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต” และบทบาทของคนรุ่นกลาง (Generation X และ Millennial) เป็นปัจจัยสำคัญในการธำรงรักษาวัฒนธรรม โดยสร้างสมดุลระหว่าง “การอนุรักษ์ การปรับตัว และการเชื่อมโยง” เพื่อคงไว้ซึ่งพลวัตของดนตรีลาหู่ในสังคมพหุวัฒนธรรมของภาคใต้ประเทศไทย

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1. ศึกษาเหตุผลที่กลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ตัดสินใจเก็บ Pentatonic Scale และเครื่องดนตรี แต่ปรับเวลา สถานที่ได้

การวิจัยพบว่ากลุ่มชาติพันธุ์ลาหู่ ปรับตัวแบบมีหลักการ (bounded flexibility) แต่ยังไม่ชัดว่าเหตุใดต้องทำแบบนี้ เพื่อให้คนรุ่นใหม่เข้าใจและปรับตัวอย่างมีสติ ไม่ใช่เพียงเลียนแบบโดยไม่รู้เหตุผล

2. ศึกษาและพัฒนาวิธีสอนคนรุ่นกลางให้เข้าใจ "ความยืดหยุ่นภายใต้ขอบเขต" ผ่าน 3 ช่องทาง

การอนุรักษ์ต้องสร้างสมดุลระหว่างการรักษา การปรับตัว และการเชื่อมโยง โดยเอกลักษณ์ยังคงถูกเก็บรักษาผ่าน 3 ช่องทาง คือ โครงสร้างดนตรี บริบท

สังคม-วัฒนธรรม และความเชื่อจิตวิญญาณ เพื่อ ให้คนรุ่นกลางและคนรุ่นหลัง เข้าใจหลักการนี้ และสามารถตัดสินใจปรับตัวอย่างมีสติ โดยไม่ทำให้ดนตรีสูญเสียเอกลักษณ์หรือวัตถุประสงค์ของพิธีกรรม

เอกสารอ้างอิง

Anderson, E. F. (1986). Ethnobotany of hill tribes of northern thailand. II. Lahu medicinal plants. *Economic Botany*, *40*(4), 442–450. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1007/bf02859657

Boer, D. et al. (2012). Young people's topography of musical functions: Personal, social and cultural experiences with music across genders and six societies. *International Journal of Psychology, 47*(5), 355–369. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1080/00207594.2012.656128

Carvalho, M. L. et al. (2013). Balancing fidelity and adaptation: implementing evidence-based chronic disease prevention programs. *Journal of Public Health Management and Practice*, *19*(4), 348–356. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1097/phh.0b013e31826d80eb

Chen, D., Zou, C., Jeon, W\.-S., Sun, N., & Lee, J.-H. (2024). Digital technology in cultural heritage: Construction and evaluation methods of AI-based ethnic music dataset. *Applied Sciences, 14*(23), 10811. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.3390/app142310811

Delang, C. O. (2002). Deforestation in Northern Thailand: The result of Hmong farming practices or Thai development strategies?. *Society & Natural Resources, 15*(6), 483–501. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1080/08941920290069337

Fan, C., Linyan, L., & Chuangraboth, S. (2024). Literacy preservation and transmission of Youyang Chinese folk songs. *International Journal of Education and Literacy Studies, 12*(2), 118–124. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.7575/aiac.ijels.v.12n.2n.118

Garfield, Z. H., Garfield, M. J., & Hewlett, B. S. (2016). A cross-cultural analysis of hunter-gatherer social learning. In H. Terashima & B. S. Hewlett (Eds.), *Social learning and innovation in contemporary hunter-gatherers* (pp. 9–34). Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1007/978-4-431-55997-9_2

Idris, M. Z., Yusoff, S. O. S., & Mustaffa, N. B. (2016). Preservation of intangible cultural heritage using advanced digital technology: Issues and challenges. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education, 16*(1), 1. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.15294/harmonia.v16i1.6353

Jiménez-Bravo, D. M., Lozano Murciego, Á., Navarro-Cáceres, M., José Navarro-Cáceres, J., & Harkin, T. (2024). Identifying Irish traditional music genres using latent audio representations. *IEEE Access*, *12*, 92536–92548. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1109/access.2024.3421639

Liu, H., Gamboa, H., Xue, T., Jiang, K., & Schultz, T. (2022). Bell shape embodying Zhongyong: The pitch histogram of traditional Chinese anhemitonic pentatonic folk songs. *Applied Sciences, 12*(16), 8343. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.3390/app12168343

Manuel, P. (2019). Marxist approaches to music, political economy, and the culture industries. In G. Born & D. Hesmondhalgh (Eds.), *Popular music and Marxism* (pp. 51–70). Routledge. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.4324/9781315080451-5

Mateos, P., Longley, P. A., & O'Sullivan, D. (2011). Ethnicity and Population Structure in Personal Naming Networks. PLoS ONE, 6(9), e22943. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1371/journal.pone.0022943

Menferrer Palmer, A. (2024). Trans-Folk as cultural resistance and identity reconstruction in Plurinational Spain. *Popular Music Research Today. Revista Online de Divulgación Musicológica, 6*, 39–60. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.14201/pmrt.31002

Rafii, Z., & Pardo, B. (2011). A simple music/voice separation method based on the extraction of the repeating musical structure. In *2011 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1109/icassp.2011.5946380

Rice, T. (2013). *Ethnomusicology*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof\:oso/9780199794379.001.0001

Tang, J., & Somyin, P. (2023). The cultural treasures of Banna Tibetan folk songs in Gansu Province, China, as a resource for literacy education in Chinese music history. *International Journal of Education and Literacy Studies, 11*(3), 234–243. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.7575/aiac.ijels.v.11n.3p.234

Trehub, S. E., Becker, J., & Morley, I. (2015). Cross-cultural perspectives on music and musicality. Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, 370(1664), 20140096. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0096

Ullah, A. K. M. A., & Ho, H. M. Y. (2020). Globalization and cultures in Southeast Asia: Demise, fragmentation, transformation. *Global Society, 35*(2), 191–206. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1080/13600826.2020.1747926

Yao, Y.-G., & Zhang, Y.-P. (2002). Phylogeographic analysis of mtDNA variation in four ethnic populations from Yunnan Province: New data and a reappraisal. *Journal of Human Genetics*, *47*(6), 311–318. Retrieved June 30, 2025, from https://doi.org/10.1007/s100380200042