ดนตรีอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

วิทยานิพนธ์

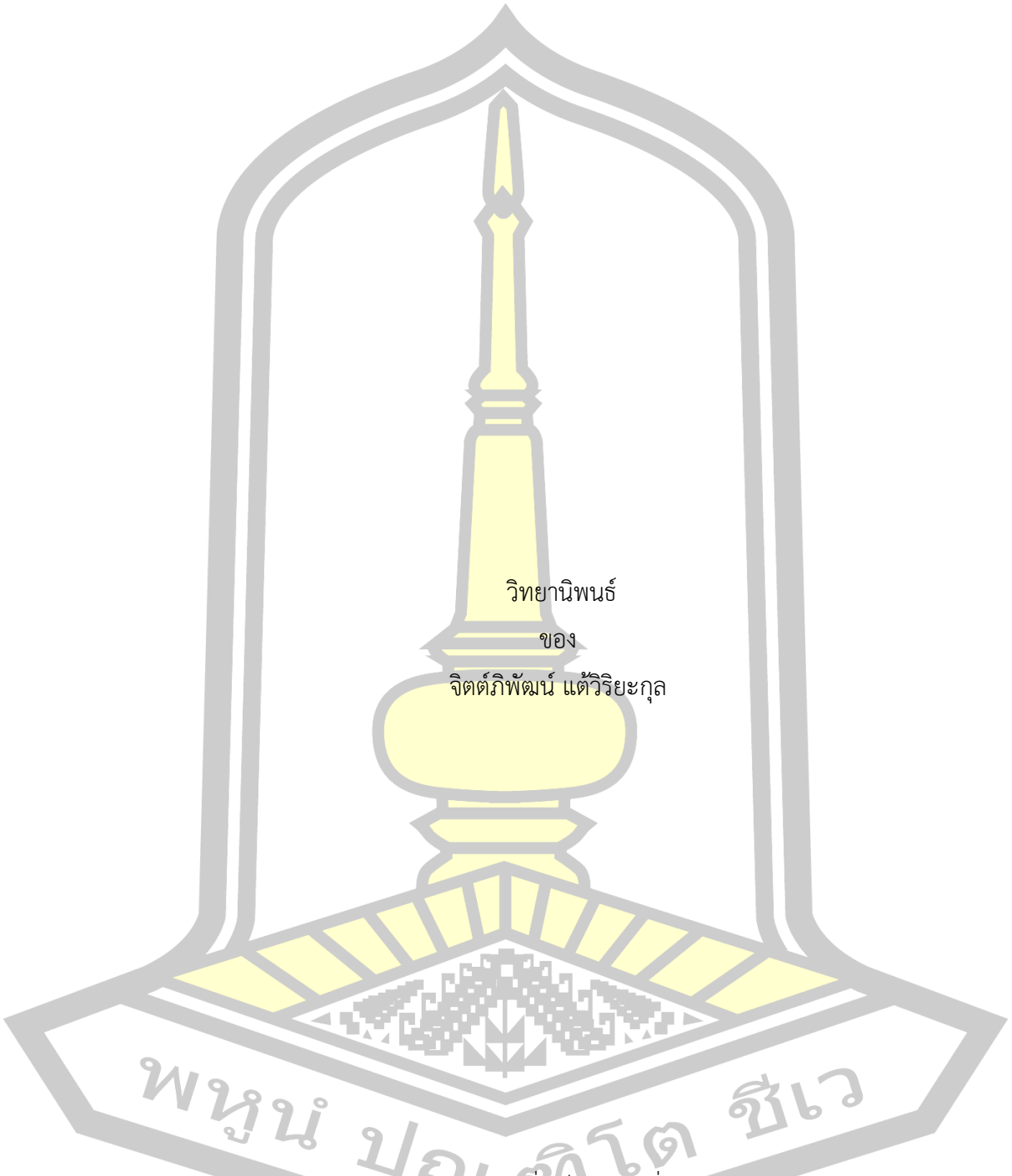
ของ

จิตต์ภิพัฒน์ แต้วิริยะกุล

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
พฤศจิกายน 2561

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ดนตรีอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา



วิทยานิพนธ์

ของ

จิตต์ภิพัฒน์ แต้วิริยะกุล

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

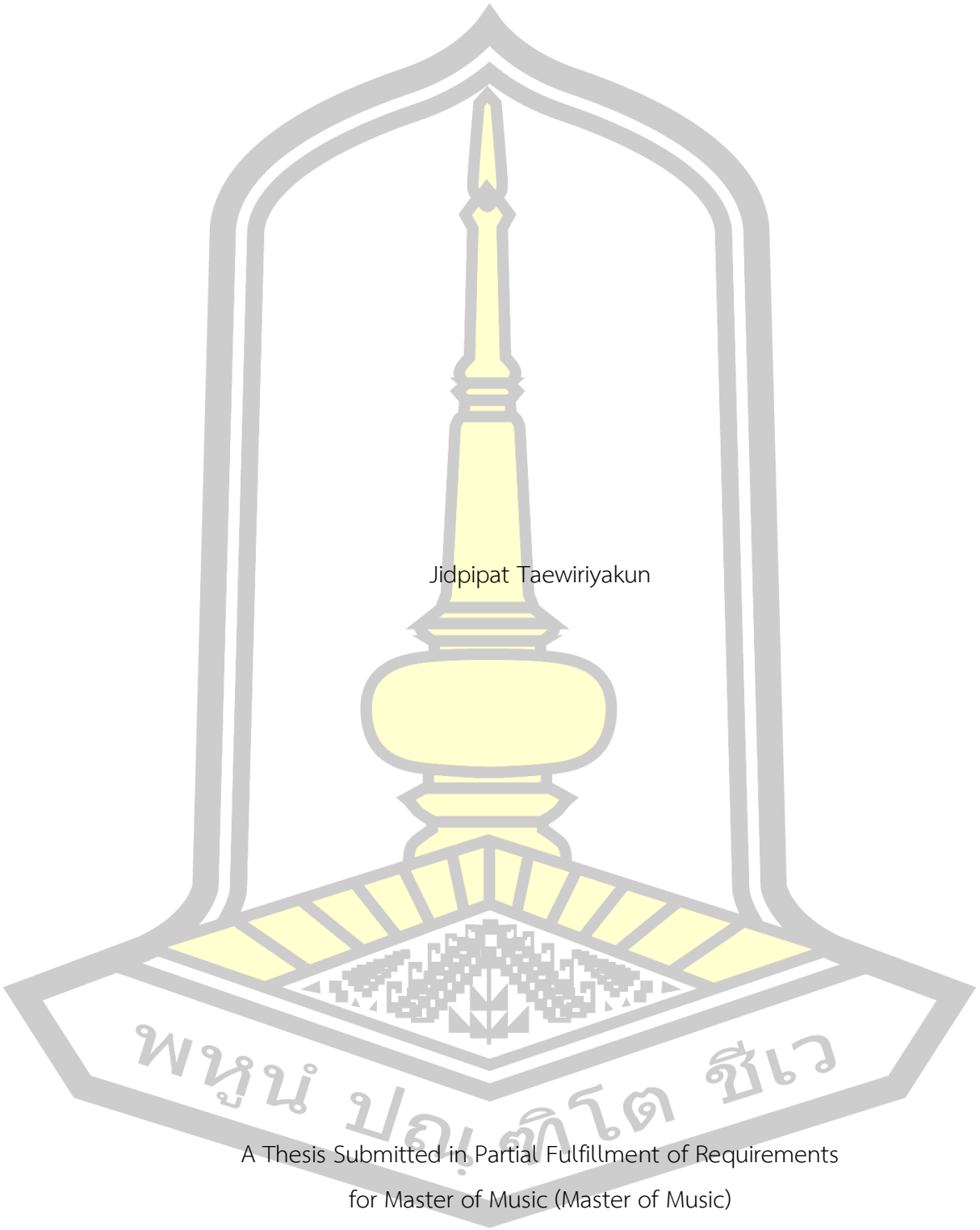
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

พฤศจิกายน 2561

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Aria Music in Siem Reap province Kingdom of Cambodia

Jidpipat Taewiriyakun



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Music (Master of Music)

November 2018

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายจิตต์ภิพัฒน์ แต้วิริยะกุล แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ดร. ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. สยาม จวงประโคน)

.....กรรมการ
(อ. ดร. ธนภร เพ่งศรี)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

....
(ผศ. ดร. คมกริช การินทร์) (ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
วัน.....เดือน.....ปี.....

ชื่อเรื่อง ดนตรีอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา
ผู้วิจัย จิตต์ภิพัฒน์ แต้วิริยะกุล
อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คมกริช การินทร์
ปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีการศึกษา** 2561

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้ทำการเก็บข้อมูลในบริบทพื้นที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา โดยมีความมุ่งหมายของการวิจัย 2 ข้อ คือ 1.พิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 2.องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ผลการวิจัยมีดังนี้

1. พิธีกรรมอาเรียะ เป็นพิธีกรรมเข้าทรง เพื่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือผีบรรพบุรุษที่ทำหน้าที่ดูแล อารักษ์ขา ผู้คนในชุมชน เป็นสิ่งที่ผู้คนเคารพและนับถือ อ้อนวอนให้ช่วยรักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วย เสริมสิริมงคลแก่ตนเองและครอบครัว ขอให้ช่วยแนะนำการแก้ไขปัญหาหรืออุปสรรคที่กำลังเผชิญ พิธีกรรมอาเรียะมีบุคคลที่เกี่ยวข้องด้วยกัน 4 กลุ่ม คือ 1.ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 2.ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 3.ผู้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 4.นักดนตรี ปัจจุบันพิธีกรรมอาเรียะมีเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรม ทั้งหมด 9 อย่าง ขั้นตอนการประกอบพิธี จะเริ่มตั้งแต่มะม๊วตหรือรูป จุดเทียนธูป และให้สัญญาณนักดนตรีบรรเลงเพลงอาเรียะ จากนั้นก็เรียกวิญญาณอาเรียะมาประทับทรง และชะลอมทำหน้าที่สอบถาม สื่อความจากอาเรียะ โดยเรื่องส่วนมากที่ถาม ก็คือ สาเหตุของอาการเจ็บป่วย และวิธีแก้ไข หากอาเรียะตนที่กำลังเข้าประทับทรงอยู่นั้นตอบไม่ได้ก็จะให้อาเรียะตนใหม่มาตอบแทน ทำเช่นนี้วนไปจนได้คำตอบที่ต้องการ โดยการผลัดเปลี่ยนวิญญาณอาเรียะแต่ละครั้งจะต้องมีการบรรเลงดนตรีประกอบทุกครั้ง

2. องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ วงเพลงอาเรียะของครูมันแมน ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชนิดคือ ตรัวซอ , สกวล , เปียออ และจะเปียด็องเวง เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะมีทั้งหมด 5 เพลงคือ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู , เพลงสะเร็ยคะมาว , เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย , เพลงตับพอล และเพลงเปรี๊ยะโวล ซึ่งแต่ละเพลงเป็นเพลงสั้นๆ เป็นเพลงท่อนเดียว เล่นวนซ้ำๆ บางเพลงมีระบบเสียงที่ซับซ้อน วงเพลงอา

เรียะมีตรัวซอเป็นเครื่องนำในการบรรเลงทำนอง โดยมีเปียออ จะเปียดองเวง บรรเลงคลอร่วม และมีสกวลเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุด เนื่องจากวิญญาณอาเรียะ จะไม่สามารถเข้าประทับร่างมะม๊วตได้หากขาดเสียงสกวลบรรเลงเน้นเป็นจังหวะเร่งเร้าพร้อมๆกันถี่ๆ จึงกล่าวได้ว่า “จังหวะกลอง หรือจังหวะสกวล” มีส่วนสำคัญในการเข้าสู่สภาวะการเข้าทรงของรูปหรือมะม๊วต รองลงมาคือ “บทเพลง” ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

คำสำคัญ : ดนตรีอาเรียะ, จังหวัดเสียมเรียบ, ประเทศกัมพูชา, ครูมันแมน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

TITLE Aria Music in Siem Reap province Kingdom of Cambodia
AUTHOR Jidpipat Taewiriyakun
ADVISORS Assistant Professor Khomgrit Karin , Ph.D.
DEGREE Master of Music **MAJOR** Master of Music
UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2018

ABSTRACT

This research was conducted in the context of Chieu Baan Kanaje district Siem Reap province Kingdom of Cambodia. The purpose of the article is 2 topics ; 1. Aria rituals Siem Reap Province Cambodia , 2. The musical composition of Aria rituals songs Siem Reap Province Cambodia. The results are as follows.

1. “Aria ritual” is the spirit into body to communicate with sacred or the ancestral spirit that carries the care of the people in the community, which is the people respect and respect. They pray for treating sick, good luck for them and their family and help introduce problems or obstacles that are faced. Aria rituals has 4 related parties; 1. The leader of the Aria rituals, 2. Ritual assistants, 3. Participants in Aria rituals, 4. Musician. At present, the sacrificial offerings and sacrifices in the Aria rituals have a total of 9 thing. Ceremony process It starts when Ma-Muat to light candle and gives a signal to the musician playing Aria. Then he install the spirit of Aria into his body. Cha-Lom have a duty to communicate with the spirits. Most of the questions that are asked the causes of illness and how to resolve. If the Aria that is sitting there, cannot answer a question it will give you new Aria. They do this until you get the answer you want. By changing each of the souls of Aria, each song must be played.

2. The musical composition of Aria rituals songs, the Munman’s band there are 4 types of instruments: Tror So, Skor, Pey Ar , Chapey Dang Veng. From the space, the songs used in the Aria ritual are all five songs. Each song has a melody

that is not complicated Its has one form ,short and play repeatedly. Tror So is leader in the melody, Pey Ar and Chapey Dang Veng play together with Tror So. Skor is the most important musical instrument because the spirit of Aria cannot into Ma-Muat's body If the lack hasten rhythm of Skor (drum). That is to say, rhythm of Skor (drum) is the most important for the spirit into body or Ma-Muat. Songs used to perform rituals are secondary importance in the Aria ritual.

Keyword : Aria Music, Siem Reap province, Kingdom of Cambodia, ManMan

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านสังคมศาสตร์ – มนุษยศาสตร์ รุ่นที่ 13 และทุนภูมิพล ประจำปีการศึกษา 2560 มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้วิจัยขอขอบพระคุณคณะกรรมการผู้พิจารณาวิทยานิพนธ์ทุกท่าน ที่ทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสได้ทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เพื่อเป็นแนวทางเริ่มต้นในการศึกษาสืบต่อไป

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ ที่คอยเป็นที่ปรึกษา ให้คำแนะนำและสนับสนุนผู้วิจัยตลอดมา

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สยาม จวงประโคน และ อาจารย์ ดร.ธนภร เพ่งศรี ที่กรุณาตรวจให้ข้อคิดและคำแนะนำ ที่เป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยเพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณ อาจารย์ศุภวัฒน์ ทองนำ ที่แนะนำ ให้คำปรึกษา นำทางสำรวจในการเก็บข้อมูลภาคสนามที่ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ขอขอบพระคุณ วงเพลงอาเรียะครูมันแมน และคุณยายเฮือง สไล ที่ยินดีให้ผู้วิจัยเก็บข้อมูลบันทึกข้อมูล และต้อนรับผู้วิจัยเป็นอย่างดี

ขอบพระคุณ ครอบครัวพันธ์มณี ที่คอยเป็นกำลังใจ และให้ความช่วยเหลือสนับสนุนผู้วิจัยเสมอมา

ขอบพระคุณ บิดา มารดา ที่ให้การอบรมสั่งสอน เลี้ยงดู ตลอดจนให้โอกาสทางการศึกษาห่วงใยและเป็นกำลังใจเสมอมาจวบจนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

จิตต์ภิพัฒน์ แต้วิริยะกุล

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ
กิตติกรรมประกาศ ..... ซ
สารบัญ ..... ฌ
สารบัญตาราง ..... ฏ
สารบัญภาพประกอบ ..... ณ
บทที่ 1 บทนำ 1
1. ภูมิหลัง 1
2. ความมุ่งหมายของการวิจัย 3
3. ความสำคัญของการวิจัย 3
4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 4
5. ขอบเขตของการวิจัย 4
6. นิยามศัพท์เฉพาะ 5
บทที่ 2 7
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7
1. ความเชื่อเรื่องวิญญาณในพิธีกรรม 7
2. บริบททั่วไปจังหวัดเสียมเรียบ 15
3. ดนตรีพิธีกรรม 19
4. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการิเคราะห์ 24
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 39
บทที่ 3 45

วิธีดำเนินการวิจัย 45
1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 45
2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 46
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล 46
4. การจัดกระทำกับข้อมูล 47
5. การวิเคราะห์ข้อมูล 48
บทที่ 4 50
พิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา 50
1. ที่มาและความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ 50
2. องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ 51
2.1 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอาเรียะ 51
2.2 ระยะเวลาและสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 62
2.3 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 63
2.4 แผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 67
2.5 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 68
บทที่ 5 80
องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 80
1. บทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียะ 80
2. ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ 82
2.1 ตรัวซอ 82
2.2 สกวล 85
2.3 เปียออ 87
2.4 จะเป็ยด็องเวง 89
3. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 94

3.1 โน้ตเพลงและการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 94
3.1.1 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 95
3.1.2 เพลงสะเร็ยคะมาว 104
3.1.3 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 113
3.1.4 เพลงตับพอล 123
3.1.5 เพลงเปรี๊ยะโวล 134
บทที่ 6 149
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 149
1. ความมุ่งหมายของการวิจัย 149
2. สรุปผล 149
3. อภิปรายผล 157
4. ข้อเสนอแนะ 159
1. ข้อเสนอแนะทั่วไป 159
2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป 159
บรรณานุกรม 160
ภาคผนวก 165
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 166
ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์ 168
ภาคผนวก ค โน้ตเพลงแบบสากล 189
ภาคผนวก ง อภิธานศัพท์ 195
ประวัติผู้เขียน 198

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 การบันทึกโน้ต แบบอัตรา 2 ชั้น 30
ตาราง 2 โน้ตแบบ 4 ตัวต่อ 1 ห้อง 31
ตาราง 3 โน้ตแบบ 3 ตัวต่อ 1 ห้อง 31
ตาราง 4 โน้ตแบบ 3 ตัว แต่เป็นลักษณะของ 1 ห้อง 1 ตัว และ 1 ห้อง 3 ตัว 31
ตาราง 5 โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 2 และตัวที่ 4) 31
ตาราง 6 โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 3 และตัวที่ 4) 32
ตาราง 7 โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง เป็นแบบจังหวะยก (ตัวที่ 1 และตัวที่ 2) 32
ตาราง 8 โน้ตแบบ 1 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 4) 32
ตาราง 9 โน้ตแบบ 1 ตัวต่อ 2 ห้อง 32
ตาราง 10 โครงสร้างของจังหวะลายลมพัดพร้าว 34
ตาราง 11 โน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ 35
ตาราง 12 การเคลื่อนที่ของทำนองโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ ตัวอย่างกราฟที่ 1 35
ตาราง 13 การเคลื่อนที่ของทำนองโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ ตัวอย่างกราฟที่ 2 36
ตาราง 14 การเคลื่อนที่ของทำนองโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ ตัวอย่างกราฟที่ 3 36
ตาราง 15 ตารางแสดงจำนวนลูกตกในห้องที่ 4 และ 8 ของลายภูไทกาฬสินธุ์ 37
ตาราง 16 ตารางแบ่งเสียงดนตรีในทางวิทยาศาสตร์ 38
ตาราง 17 ตารางแบ่งเสียงดนตรีสากล 38
ตาราง 18 ตารางความถี่โน้ตสากล กับความถี่โน้ตภาคสนาม ตรัวซอ 85
ตาราง 19 ตารางความถี่โน้ตสากล กับความถี่โน้ตภาคสนาม เป๊ยออ 88
ตาราง 20 ตารางความถี่โน้ตสากลกับความถี่โน้ตภาคสนาม เส้นเสียงต่ำ จะเป๊ยด็องเวง 91
ตาราง 21 ตารางความถี่โน้ตสากลกับความถี่โน้ตภาคสนาม เส้นเสียงสูง จะเป๊ยด็องเวง 92

ตาราง 22 โน้ตเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 95
ตาราง 23 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 96
ตาราง 24 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลองเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 96
ตาราง 25 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 98
ตาราง 26 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 98
ตาราง 27 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 99
ตาราง 28 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 99
ตาราง 29 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 100
ตาราง 30 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 100
ตาราง 31 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 101
ตาราง 32 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 101
ตาราง 33 ตารางแสดงลูกตก เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู 102
ตาราง 34 โน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว 104
ตาราง 35 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงสะเร็ยคะมาว 104
ตาราง 36 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลองเพลงสะเร็ยคะมาว 105
ตาราง 37 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงสะเร็ยคะมาว 106
ตาราง 38 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงสะเร็ยคะมาว 107
ตาราง 39 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงสะเร็ยคะมาว 107
ตาราง 40 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงสะเร็ยคะมาว 108
ตาราง 41 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงสะเร็ยคะมาว 108
ตาราง 42 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงสะเร็ยคะมาว 109
ตาราง 43 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงสะเร็ยคะมาว 109
ตาราง 44 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงสะเร็ยคะมาว 110
ตาราง 45 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 เพลงสะเร็ยคะมาว 110

ตาราง 46 ตารางแสดงลูกตก เพลงสะเร็ยคะมาว 111
ตาราง 47 โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 113
ตาราง 48 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 113
ตาราง 49 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 114
ตาราง 50 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 116
ตาราง 51 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 116
ตาราง 52 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 117
ตาราง 53 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 117
ตาราง 54 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 118
ตาราง 55 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 118
ตาราง 56 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 119
ตาราง 57 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 119
ตาราง 58 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 120
ตาราง 59 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 10 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 120
ตาราง 60 ตารางแสดงลูกตก เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย 121
ตาราง 61 โน้ตเพลงตับพอล 123
ตาราง 62 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงตับพอล 123
ตาราง 63 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงตับพอล 124
ตาราง 64 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงตับพอล 126
ตาราง 65 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงตับพอล 126
ตาราง 66 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงตับพอล 127
ตาราง 67 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงตับพอล 127
ตาราง 68 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงตับพอล 128
ตาราง 69 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงตับพอล 128

ตาราง 70 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงตับพอล.....129
ตาราง 71 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงตับพอล.....129
ตาราง 72 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 เพลงตับพอล.....130
ตาราง 73 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 10 เพลงตับพอล.....130
ตาราง 74 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 11 เพลงตับพอล.....131
ตาราง 75 ตารางแสดงลูกตก เพลงตับพอล 131
ตาราง 76 โน้ตเพลงเปรี๊ยะโวล.....134
ตาราง 77 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงเปรี๊ยะโวล 134
ตาราง 78 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงเปรี๊ยะโวล.....135
ตาราง 79 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงเปรี๊ยะโวล.....136
ตาราง 80 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงเปรี๊ยะโวล.....137
ตาราง 81 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงเปรี๊ยะโวล.....137
ตาราง 82 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงเปรี๊ยะโวล.....138
ตาราง 83 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงเปรี๊ยะโวล.....138
ตาราง 84 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงเปรี๊ยะโวล.....139
ตาราง 85 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงเปรี๊ยะโวล.....139
ตาราง 86 ตารางแสดงลูกตก เพลงเปรี๊ยะโวล.....140

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 4
ภาพประกอบ 2 ผู้นำในการประกอบพิธี สไล เฮือง 52
ภาพประกอบ 3 ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ คนที่ 1 มัน เม 53
ภาพประกอบ 4 ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ คนที่ 2 มัน มาว 54
ภาพประกอบ 5 ครูมันแมน 56
ภาพประกอบ 6 มัน มะรึง นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 57
ภาพประกอบ 7 มัน สุเภียก นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 58
ภาพประกอบ 8 มัน บุไร นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 59
ภาพประกอบ 9 อุม เชือน นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 60
ภาพประกอบ 10 เฆีย รุน นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 61
ภาพประกอบ 11 วงเพลงอาเรียะครูมันแมน 62
ภาพประกอบ 12 สถานที่ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 63
ภาพประกอบ 13 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมภาพที่ 1 64
ภาพประกอบ 14 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมภาพที่ 2 65
ภาพประกอบ 15 เจิงเปียน (พานรอง) 65
ภาพประกอบ 16 ขันน้ำมนต์ 66
ภาพประกอบ 17 แผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 67
ภาพประกอบ 18 โน้ตเพลงซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู ตอนขึ้นรอบที่ 2 69
ภาพประกอบ 19 ผู้นำในการประกอบพิธีแสดงอาการหาวนอน 69
ภาพประกอบ 20 ผู้นำในการประกอบพิธีทำท่าทางลักษณะคล้ายการฟ้อนรำ 70
ภาพประกอบ 21 การสื่อสารกับระหว่างชะลอมกับอาเรียะ 71

ภาพประกอบ 22 โน้ตเพลงเพลงสะเร็ยคะมาว ตอนขึ้นรอบที่ 2 72
ภาพประกอบ 23 อาเรียะแต่งตัวแบบเพศหญิง 73
ภาพประกอบ 24 อาเรียะตนที่ 2 ร่ายรำเพลงสะเร็ยคะมาว 73
ภาพประกอบ 25 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย ตอนขึ้นรอบที่ 2 74
ภาพประกอบ 26 ช่วงท้ายของเพลงตับพอล ในรอบที่ 1 75
ภาพประกอบ 27 อาเรียะในร่างมะม๊วตหรือรูป แต่งกายเป็นเพศชายและสูบบุหรี่ 76
ภาพประกอบ 28 อาเรียะในร่างมะม๊วตหรือรูป แต่งกายเป็นเพศชายร่ายรำ 76
ภาพประกอบ 29 ตรัวซอ ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 82
ภาพประกอบ 30 หน้าตรัวซอที่ขึงด้วยหนังงูและสายตรัวซอที่ทำด้วยลวด 83
ภาพประกอบ 31 ความยาวส่วนต่างๆของตรัวซอ ภาพที่ 1 84
ภาพประกอบ 32 ความยาวส่วนต่างๆของตรัวซอ ภาพที่ 2 84
ภาพประกอบ 33 สกวล ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 85
ภาพประกอบ 34 สัดส่วนของสกวล 86
ภาพประกอบ 35 เป็ยออ ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 87
ภาพประกอบ 36 ความยาวส่วนต่างๆของเป็ยออ 88
ภาพประกอบ 37 จะเป็ยด็องเวง ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 89
ภาพประกอบ 38 เล็บดีดจะเป็ยด็องเวง ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน 90
ภาพประกอบ 39 ขนาดความยาวของจะเป็ยด็องเวง 91

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 1

บทนำ

1. ภูมิหลัง

ความเชื่อเป็นสิ่งที่มนุษย์ค่อยๆ เรียนรู้และทำความเข้าใจโดยอาศัยเวลาแห่งการเรียนรู้นับพันปี ความเชื่อมีอำนาจลี้ลับที่เป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้มนุษย์ดำเนินชีวิตไปทางที่ดี (ภิญโญ จิตต์ธรรม, 2518) ความเชื่อจึงถือว่า เป็นความคิดที่ฝังแน่นอยู่ในความรู้สึกของคน ความคิดนี้อาจเกี่ยวข้องกับตนเองและผู้อื่น ความคิดเหล่านี้อาจพิสูจน์ได้ว่าเป็นจริง เช่น ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ความคิดบางอย่างอาจพิสูจน์ไม่ได้ เช่น ความคิดที่มาของมนุษย์ครั้งแรก ความคิดเรื่องผีสาง (สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2550) ความเชื่อจึงมีอิทธิพลต่อชีวิตมนุษย์ ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับสังคมในชุมชน มีความเชื่อที่เกี่ยวกับสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ โดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับผี ซึ่งคือกฎเกณฑ์และระเบียบแบบแผนของความสัมพันธ์ ระหว่างคนกับคน คนกับชุมชน คนกับธรรมชาติมีอำนาจมากกว่าหรือเป็นผู้ควบคุมและจัดการ (เสรี พงศ์พิศ, 2537) ความเชื่อจึงมาพร้อมสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ และเป็นสิ่งสำคัญที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของผู้คน อาจกล่าวได้ว่า ความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี วิญญาณ อำนาจเหนือธรรมชาติเปรียบเสมือนเป็นเครื่องควบคุมพฤติกรรมและศีลธรรมไม่ให้ผู้คนปฏิบัติตัวนอกจารีตประเพณี (ประสาท อิศรปรีดา, 2518) ความเชื่อจึงเป็นเรื่องนามธรรมจึงต้องมีการแสดงออกด้วยการกระทำคือ การประกอบพิธีกรรมเพื่อให้บุคคลหลายฝ่ายมาพบปะและปฏิบัติร่วมกัน เพื่อให้บรรลุเป้าหมายเดียวกัน (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2536)

พิธีกรรมจึงเป็นกิจกรรมที่แสดงออกถึงระบบความเชื่อของมนุษย์ มิได้เกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอยและไร้เหตุผล แต่มนุษย์สร้างขึ้นอย่างมีเหตุผลอย่างมีวัตถุประสงค์ที่แน่นอน การแสดงออกนั้นมักเป็นในรูปสัญลักษณ์ และเกี่ยวข้องกับนิยายหรือนิทานปรัมปรา และความเชื่อทางศาสนา โดยเฉพาะชาวบ้านในสังคมของชุมชนชนบทซึ่งเป็นสังคมที่ไม่มีความซับซ้อนและค่อนข้างจะเป็นอิสระภายในตัวเอง วัตถุประสงค์ในการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อนั้นเพื่อป้องกันคุ้มครองภัยพิบัติให้แก่ชุมชนและสมาชิกในชุมชน อาจจะเกิดจากการกระทำของมนุษย์ หรือจากการกระทำของธรรมชาติ หรือเพื่อควบคุมดินฟ้าอากาศเพื่อความเป็นสิริมงคล และความมั่นคงในการดำเนินชีวิตตลอดจนสร้างความสามัคคีในหมู่คณะและการรวมตัวกันเพื่อต่อสู้ภัยพิบัติต่าง ๆ นำไปสู่ความสัมพันธ์ที่มีความเกื้อกูลของหมู่มวลมนุษย์ให้ดำรงอยู่ซึ่งความเป็นเผ่าพันธุ์ เป็นต้น จึงกล่าวได้ว่าระบบความเชื่อและพิธีกรรมเป็น

การสั่งสมประสบการณ์ การเรียนรู้ในเวลาอันยาวนาน โดยจะเชื่อมโยงกันไปหมด ซึ่งเกิดจากภูมิปัญญา (ประเวศ วะสี, 2530)

เพลงอาเรียะ(ภาษาเขมร)หรือเพลงอารักษ์เป็นพิธีกรรมรักษาทางไสยศาสตร์ที่มีต้นกำเนิดมาจากชาวบ้าน ที่มีความเชื่อเรื่องภูตผีวิญาณ ขอพรจากเทพเจ้า เทวดาเพื่อให้ตนเองและครอบครัวเกิดความโชคดีเป็นศิริมงคล หากมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วย ก็ขอพรขอให้ครูในพิธีรักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วยให้หายได้ ซึ่งเป็นความเชื่อของผู้คนสมัยโบราณที่เชื่อถือกันมาอย่างยาวนาน จนถึงปัจจุบันก็ยังมีพิธีกรรมรักษาด้วยพิธีกรรมอาเรียะ ซึ่งมีบทเพลงเฉพาะที่ทำการเล่นด้วยเครื่องดนตรีเฉพาะ เช่น ตรัวสกวล จะเปียด็องเวง เปียออ เป็นต้น ที่จะถูกใช้บรรเลงประกอบพิธี เพื่อให้เกิดความเข้มขลังศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมอาเรียะ (Hun Sarin, 2005)

ท่ามกลางวิทยาการสมัยใหม่ในการรักษาโรค เช่นการแพทย์อันทันสมัยได้แพร่กระจายไปสู่สังคมชนบทแต่ชาวเสียมเรียบในประเทศกัมพูชา ก็ยังนิยมหาพ่อมดหมอผีอยู่ และเชื่อว่าโรคบางชนิดที่การแพทย์สมัยใหม่ไม่อาจรักษาได้ แต่การรักษาโรคแบบดั้งเดิมจะช่วยได้ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าชาวเสียมเรียบในประเทศกัมพูชา เองไม่ได้ปฏิเสธการแพทย์สมัยใหม่ แต่ก็ไม่สามารถละทิ้งความเชื่อวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างสิ้นเชิง ตราบใดที่การแพทย์แผนใหม่ไม่สามารถให้คำตอบได้ดีกว่า ด้วยเหตุนี้ยังคงมีชาวเสียมเรียบในประเทศกัมพูชา ที่ยังเข้ารับการบำบัดรักษาอาการเจ็บป่วยด้วยพิธีกรรมอาเรียะอยู่ในปัจจุบัน นอกจากความเชื่อดั้งเดิมที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ยังมีอีกปัจจัยก็คือ ผู้ป่วยที่เคยไปรับการบำบัดรักษาทางการแพทย์มาแล้วแต่ไม่หายจากอาการเจ็บป่วย จึงมาเข้ารับการรักษาในพิธีกรรมอาเรียะ

พิธีกรรมอาเรียะมีการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม ซึ่งถือว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากผู้ประกอบพิธีกรรมจะร่ายรำตามจังหวะของดนตรี และเพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศให้เกิดความเข้มขลัง อีกทั้งชาวเสียมเรียบในประเทศกัมพูชา เชื่อว่าเสียงดนตรีที่บรรเลงในพิธีกรรมอาเรียะนั้นสามารถสื่อถึงเทพเทวาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้

ประเทศไทยเองก็ได้มีความเชื่อเกี่ยวกับเทพเจ้า ภูตผีเช่นกัน โดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ล้วนแต่มีพิธีกรรมรักษา เช่น ผีฟ้าในอีสานเหนือ หรือการเล่นมะม๊วตในอีสานใต้ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกัน และมีการใช้ดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกรรมเช่นเดียวกัน ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวได้มีการเก็บรวบรวมข้อมูลเป็นที่เรียบร้อยแล้วในประเทศไทย แต่พิธีกรรมอาเรียะไม่มีปรากฏจากการสืบค้น ซึ่งปรากฏอยู่ในเมืองเสียบเรียบ ประเทศกัมพูชา ทางผู้วิจัยเองจึงสนใจในการศึกษาเก็บข้อมูลเพื่อเป็นการเชื่อมโยงระหว่างประเทศเพื่อนบ้านที่มีอาณาเขตติดกับประเทศไทย และอยู่ในกลุ่มอาเซียน

แม้ว่าการบรรเลงดนตรีประกอบในพิธีกรรมจะมีความสำคัญต่อพิธีกรรมอาเรียะของชาวเสียมเรียบประเทศกัมพูชา การถ่ายทอดดนตรีนั้นมิได้มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างไร แต่เป็นการ

ถ่ายทอดกันแบบปากเปล่า หรือที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” ประกอบกับชาวเสียมเรียบในประเทศกัมพูชารุ่นหลังมิได้ให้ความสนใจและเห็นความสำคัญ ซึ่งในเมืองเสียมเรียบนั้นปรากฏครูมันแมน ครูผู้มีชื่อเสียง ครูมันแมนเป็นศิลปินพื้นบ้านที่ได้รับมอบหมายจากองค์กรเขมรอมตะ ซึ่งเป็นองค์กรดูและศิลปวัฒนธรรมทั้งหมดของประเทศกัมพูชาที่ใหญ่ที่สุดของรัฐบาลกัมพูชา ให้ดูแลและอนุรักษ์เพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะนี้โดยเฉพาะ แต่ทว่าในปัจจุบันนักดนตรีในวงอาจารย์มันแมนล้วนแล้วแต่เป็นผู้อาวุโส หากมิได้มีการสืบทอดบทเพลงและดนตรี หรือบันทึกดนตรีเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นหลักฐานที่เป็นรูปธรรม การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะของชาวเสียมเรียบประเทศกัมพูชาอาจจะสูญสิ้นไปในอนาคต และหากเป็นเช่นนั้นอาจจะเกิดการขาดความเชื่อมโยงระหว่างข้อมูลจากอดีตกับอนาคต

จากเหตุผลดังกล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นความสำคัญของเครื่องดนตรี บทเพลงที่ใช้บรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และสนใจใคร่รู้ในเรื่องขององค์ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จึงได้ทำการวิจัยในครั้งนี้

2. ความมุ่งหมายของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

2.2 เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบประเทศกัมพูชา

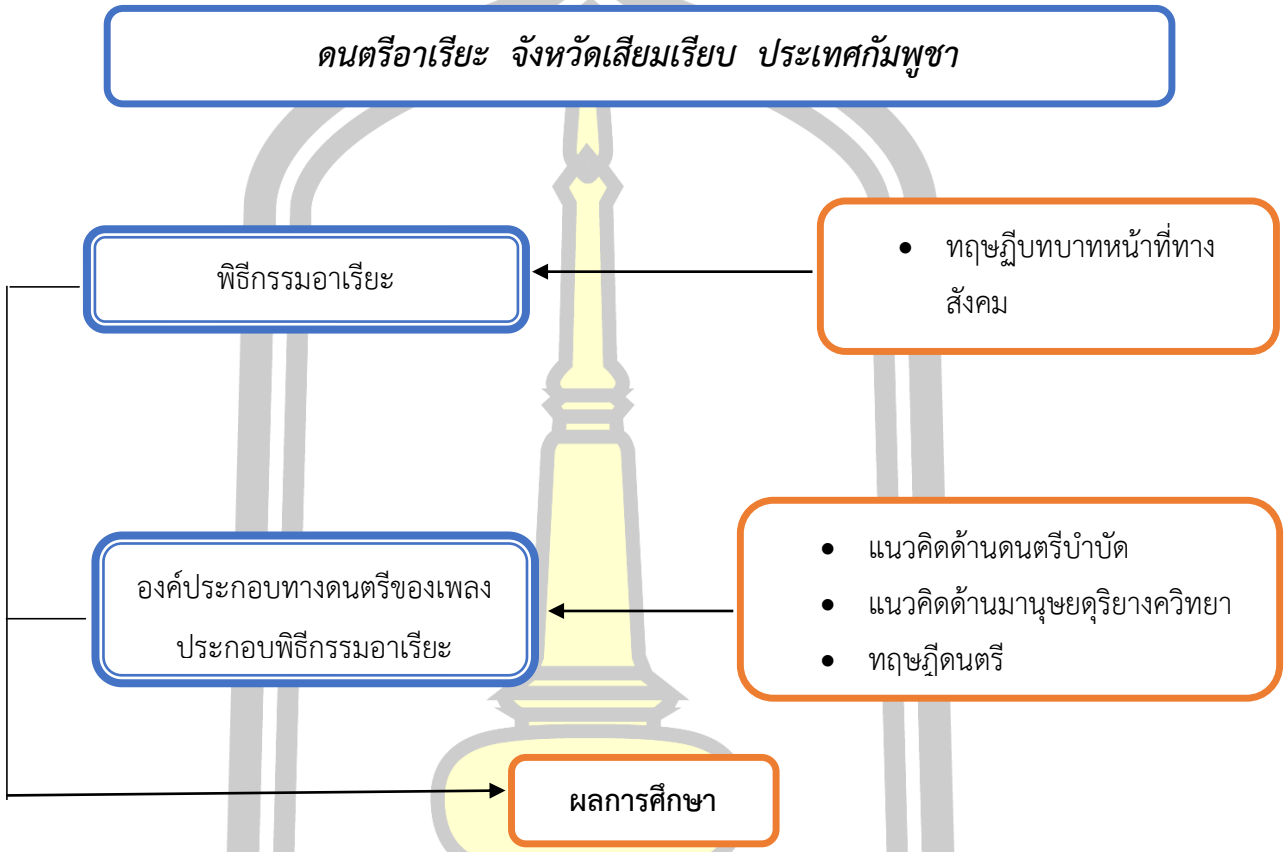
3. ความสำคัญของการวิจัย

3.1 ได้ทราบถึงพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

3.2 ได้ทราบถึงองค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบประเทศกัมพูชา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

5. ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้แบ่งขอบเขตของการวิจัย เป็น 3 หัวข้อ ดังนี้

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่เป้าหมายในการเก็บข้อมูลภาคสนามคือ คุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา โดยมีเหตุผลคือ พื้นที่ดังกล่าวเป็นชุมชนที่ยังคงรักษาวัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านเดิมของตน ที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ โดยเฉพาะพิธีกรรมอาเรียะที่สืบทอดต่อกันมา และยังคงอนุรักษ์อยู่คงจนถึงปัจจุบัน โดยครูมันแมน ครูดนตรีชื่อดัง เป็นศิลปินที่ได้รับมอบหมายจากองค์กรเขมรอมตะ องค์กรที่ดูแลศิลปวัฒนธรรมของประเทศ

กัมพูชา ให้เป็นผู้อนุรักษ์ดูแล สืบทอดเรื่องเพลงอาเรียะโดยเฉพาะ และครูมันแมนเป็นคนพื้นที่อาศัยอยู่ที่จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

2.1 พิธีกรรมอาเรียะ ประกอบด้วยเนื้อหาที่สำคัญคือ ที่มาและความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ

2.2 องค์ประกอบทางดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ของวงครูมันแมน ประกอบด้วยเนื้อหาที่สำคัญคือ บทบาทหน้าที่ของวงดนตรีอาเรียะหรือวงเพลงอาเรียะ รายชื่อเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ เครื่องดนตรี บันทึกโน้ตบทเพลงใช้ในการบรรเลงในแบบโน้ตไทย และการวิเคราะห์บทเพลง

3. การวิจัยครั้งนี้ใช้ระยะเวลา ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2560 ถึง วันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2561

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

กร็องเสียมเรียบ หมายถึง อำเภอเสียมเรียบ

ครู หรือ กรู หมายถึง ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ครูมันแมน หมายถึง ครูดนตรีผู้สืบทอดอนุรักษ์เพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ อาศัยอยู่ที่จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

เครื่องเซ่น หมายถึง อาหารที่ใช้ไหว้อาเรียะ ของชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

เครื่องบูชา หมายถึง ของเครื่องใช้ที่เตรียมไว้สักการะบูชาอาเรียะ ของชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

จังหวัดเสียมเรียบ หมายถึง จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เป็นเมืองแห่งวัฒนธรรม และเมืองแห่งปราสาทโบราณ

ชะลอม หมายถึง ผู้ช่วยผู้นำประกอบพิธีกรรม หรือผู้สื่อความจากอาเรียะ

เซราะเสียมเรียบ หมายถึง ตำบลเสียมเรียบ

ดนตรีอาเรียะ หมายถึง เครื่องดนตรี และบทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมอาเรียะ ของชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ประเทศกัมพูชา หมายถึง ประเทศเพื่อนบ้านของไทย มีอาณาเขตติดต่อกับอำเภอช่องจอม จังหวัดสุรินทร์ของประเทศไทย

พิธีกรรม หมายถึง รูปแบบที่แสดงออกโดยใช้สื่อสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม

พิธีกรรมอาเรียะ หมายถึง รูปแบบที่แสดงออกโดยใช้สื่อสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แสดงออกโดยการร่ายรำประกอบดนตรี เพื่อเรียกขวัญกำลังใจ อวยพร และบำบัดรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

เพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หมายถึง เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ของชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ขณะประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

เพลงอาเรียะ หมายถึง บทเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมอาเรียะ ของชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ขณะประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ภาษาเขมร หมายถึง ภาษาที่ชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ใช้ในการสื่อการ

ภูมิคนาจ๊ะ หมายถึง บ้านคนาจ๊ะ

มะม๊วต หมายถึง ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

แม่มด หมายถึง ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

รูป หมายถึง ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

วงเพลงอาเรียะ หมายถึง วงดนตรีของครูมันแมน ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมอาเรียะ ของชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

องค์ประกอบทางดนตรี หมายถึง หัวข้อการวิเคราะห์บทเพลงผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์บทเพลงอาเรียะของครูมันแมน ประกอบไปด้วย รูปแบบ , ระบบเสียง , อัตราจังหวะ , การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง , ลูกตก โดยใช้ทฤษฎีแนวทางในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานของอาจารย์ คมกริช การินทร์

อาเรียะ หมายถึง วิญญาณที่ประทับทรงในร่างของผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษา เรื่อง ดนตรีอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทบทวนวรรณกรรมในเรื่องต่างๆ เพื่อเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าวิจัย ในเรื่องดังกล่าว โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นหัวข้อที่จำเป็นในการศึกษาไว้ ดังนี้

1. ความเชื่อเรื่องวิญญาณในพิธีกรรม
2. บริบททั่วไปจังหวัดเสียมเรียบ
3. ดนตรีพิธีกรรม
4. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ความเชื่อเรื่องวิญญาณในพิธีกรรม

เรื่องความเชื่อเรื่องวิญญาณ มีมาแต่ช้านานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยส่วนมากความเชื่อนี้มาพร้อมกับการประกอบพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมเป็นข้อมูลเพื่อใช้ในการศึกษาดังนี้

คำว่า “Animism” มาจากภาษาลาตินว่า “Anima” ซึ่งแปลว่า “วิญญาณ ภาษาอังกฤษ”ใช้คำว่า “soul” บ้าง “spirit” บ้าง คำว่า soul หมายถึงวิญญาณที่อยู่ในร่างกายของคนที่ยังมีชีวิตอยู่ เป็นตัวตนแท้ของคน มีฐานของชีวิต เป็นอมตะไม่รู้จักตาย (แสง จันทร์งาม, 2531) ส่วนจิต หรือใจ ภาษาอังกฤษเรียกว่า mind เป็นอาการหรือคุณสมบัติของ soul ที่มีการรู้จักคิด มีความรู้ และคำว่า spirit หมายเอาวิญญาณที่ออกจากร่างกายเมื่อคนตายไปและคงอยู่ในโลกของวิญญาณ

กิ่งแก้ว อัตถากร (2520) ได้กล่าวไว้ว่า พิธีกรรม คือ วิธีการชนิดหนึ่งที่จะนาไปสู่เป้าหมายการที่เราจะได้มาซึ่งสิ่งที่ต้องการ เราจำเป็นต้องมีการกระทำและในแต่ละการกระทำต้องมีวิธี เช่น ในการที่เราจะได้ข้าวเปลือก เราก็จำเป็นต้องมีวิธีเพาะปลูกเป็นขั้นตอน เริ่มตั้งแต่การถากถาง เตรียมพื้นที่ การไถ การหว่าน การดูแลรักษา การเก็บเกี่ยว การนวด เป็นต้น และควบคู่ไปกับวิธีการเพาะปลูกในแต่ละขั้นตอนดังกล่าวแล้ว ชาวนายังประกอบพิธีกรรมอีกหลายอย่าง เช่น เมื่อจะดูแลรักษาข้าวที่กา

ลังเริ่มออกรวง ชาวนาจะประกอบพิธีทำขวัญแม่โพสพ โดยนำของสังเวย มีข้าว กล้วย ขนม ตลอดจนเครื่องสำอางที่คิดว่าผู้หญิงเวลาแพ้ท้องจะพอใจ นาไปตั้งไว้ที่มุมที่กำหนดว่าแม่โพสพสถิตอยู่ ทั้งนี้อาจนำบรรจุใส่ไว้ในชะลอมเล็กปักไว้กับเสาไม้ไผ่ ซึ่งมีเฉลว 1 กับธงอยู่บนปลายไม้เป็นที่หมาย ทั้งนี้ทั้งนั้น ชาวนาย่อมถือว่าพิธีกรรมเป็นส่วนหนึ่งที่มีความจำเป็นต่อความสัมฤทธิ์ในทางเพาะปลูก มีพิธีกรรมอยู่จำนวนมากที่เป็นกิจกรรมเกี่ยวข้องกับหมู่คณะ ในกรณีนี้อาจเป็นความเกี่ยวข้องระหว่างปัจเจกบุคคลกับหมู่หรือระหว่างหมู่กับหมู่ก็ได้ ในการบวชนั้นแม้จะมีผู้บวชเพียงคนเดียว แต่ผู้บวชย่อมต้องมีกิจกรรมสัมพันธ์กับหมู่ เช่น กับครอบครัว กับเพื่อน โดยจัดพิธีทาขวัญมีการเลี้ยงประกอบและแล้วก็ต้องเข้าพิธีอุปสมบทในท่ามกลางหมู่สงฆ์ เพื่อให้เป็นที่ยอมรับโดยสงฆ์ ทั้งนี้ เราจะเห็นว่าในฐานะที่คนเราเป็นสัตว์สังคม เกิดมาในสังคม ดำรงอยู่ในสังคม เราจำเป็นที่จะต้องมีปฏิกิริยาและกิจกรรมร่วมกัน ในภาวะเช่นนั้นพิธีกรรมย่อมมีบทบาทในการช่วยให้เกิดความสามัคคี และเกิดผลสัมฤทธิ์ดังต้องการ พิธีกรรมแห่งหมู่คณะ มี 3 ประเภท ดังนี้

1. พิธีกรรมตามปฏิทิน
2. พิธีกรรมในระยะหัวเลี้ยวหัวต่อ
3. พิธีรักษาโรค

พิธีกรรมเป็นวัฒนธรรมที่คนในสังคมได้สร้างขึ้นเพื่อเป็นหลักประกันความมั่นคงทางจิตใจ ทำแล้วผู้คนมีความสุขใจ มีความหวัง และเชื่อว่าพิธีกรรมต้องนำไปสู่ผลที่คาดหวัง ทำให้เกิดความเป็นสวัสดีมงคล อยู่เย็นเป็นสุข ลักษณะของพิธีกรรมมีอยู่ 2 ประการคือ เน้นเรื่องจิตใจ และเน้นเรื่องสัญลักษณ์ ในสังคมไทยมักมีการประกอบพิธีกรรมตามโอกาสต่างๆ อยู่เสมอตั้งแต่เกิดจนตาย

กิติ แก่นจำปี (2542) ได้เขียนเรื่องผีปู่ย่าและสังคมชาวนาไทย ไว้ว่าพิธีกรรมเกี่ยวกับผีปู่ย่ามีบทบาทต่อระบบการผลิตในความครัวของชาวนาไทยและสายตระกูลเป็นอย่างยิ่ง ผู้อาวุโสหรือผู้นำครอบครัวเป็นผู้คุมการผลิต ซึ่งต้องอาศัยแรงงานครอบครัวจึงจำเป็นต้องอาศัยผีปู่ย่าเป็นเครื่องมือ

จวน เครือวิชฌยาจารย์ (2540) ได้เขียนในหนังสือเรื่อง ประเพณีมอญที่สำคัญซึ่งเกี่ยวกับผีบ้าน (อาล๊กฮอย) ว่า ผีที่ชาวบ้านเชื้อสายมอญนับถือเซ่นไหว้ทุกวันนี้ จัดเป็นผีประเภทนามธรรม ไม่มีผู้ใดพบเห็น สัมผัสได้ เมื่อท่านสิ้นชีวิตจากพวกเราไปแล้ว ท่านจะขึ้นสวรรค์หรือลงนรกเป็นเรื่องผลบุญผลกรรมของท่านสร้างไว้ และชนรุ่นหลังไม่ได้คำนึงถึงเลย สิ่งสำคัญที่สุดที่ต้องคำนึงถึงเพราะท่านเหล่านั้นเป็นบุพการีบรรพชนของชาวมอญ ท่านเป็นสุดยอดผู้อุปการะ เลี้ยงดูและดำรงวงศ์ตระกูลมา จึงสมควรต้องนับถือเซ่นไหว้บูชาอย่างยิ่ง จะละเว้นเสียมิได้เด็ดขาด มิฉะนั้น จะเกิดความเสียหายแก่คนในวงศ์ตระกูลต่างๆ นานัปการ อาจเกิดโรคภัยไข้เจ็บ เกิดภัยต่างๆ ไม่สามารถชี้แจงได้ ทั้งถูก

ประณามจากสังคมอีกว่าเป็นคนอกตัญญูต่อบุพการีนอกจากนั้นยังกล่าวถึงการราผีมอญว่า การราผี (เล้ะอะนา) ว่าเป็นการแสดงละครหรือลิเกของผีตามขั้นตอนประเพณี มีเรื่องราวเกี่ยวกับผีบ้านทั้งหมด ทั้งนี้เพื่อการขอขมาลาโทษผีบ้านที่ตนล่วงเกินด้วยประการต่างๆ โดยมีเหตุที่ต้องราผีคือมี “เหตุจำเป็นร้ายแรง ถึงต้องราผี” มีถึง 12 ประการ จากการสัมภาษณ์ผู้รู้ ท่านเหล่านั้นจำไม่ค่อยได้ครบถ้วน แต่ที่สำคัญท่านจำได้มีดังนี้

1. คนในตระกูลผีบ้านนั้นๆ เจ็บไข้ได้ป่วยผิดปกติธรรมดาสามัญ คนทรงบอกว่าท่านโกรธเนื่องจากล่วงละเมิดท่าน หยามเหยียดหมิ่นท่านจึงบันดาลให้เจ็บป่วย จะให้หายเจ็บป่วยต้องราผีถวาย (บางทีเรียกว่ากินทั้งยืน) เป็นการขอขมาโทษ

2. คนใดในตระกูลบนบานผีบ้านให้คนหายจากโรคภัย หรือทาการงานอะไรให้สำเร็จตามปรารถนา เมื่อบนบานแล้วตนจะหายจากโรคภัยหรือไม่หาย จะสมความปรารถนาหรือไม่ ต้องราผีให้ผีบ้าน จะไม่ราไม่ได้เด็ดขาด (ข้อนี้แปลกมาไม่เหมือนกับการบนบานทั่วไป)

3. หญิงอื่นๆ ทั่วไปมีครรภ์แก่ อ่อน นอนค้างคืนที่บ้านไม่ได้

4. คนอื่นๆ นอกตระกูล นอนค้างคืนที่บ้านฉันสามีภรรยากันมุ้งเดียวกัน เว้นแต่แยกนอนคนละที่ได้ที่กล่าวมา 1 – 4 ข้อนั้นสำคัญมาก ล่วงละเมิดผีบ้านโกรธบันดาลให้คนในตระกูลมีอันเป็นไปต่างๆ นานาชนิด ชั้นแรก อยากจะพ้นโทษให้คนทรงทาพิธีขอขมาโทษที่เสาเอกผีบ้านก่อน บางทีมีบ้างที่ท่านอภัยให้หายจากเภทภัยได้ ไม่ต้องจัดการราผีก็มีถ้าผีบ้านไม่อภัยให้แล้ว ต้องหาคนทรงผีทาการรับรองกับผีบ้านว่า “เรายอมรับราผีถวาย” หรือว่า “กินทั้งยืน” เมื่อถึงเวลาที่คนทรงออกปากคารับรองไว้แน่การรับรองของคนทรงผีนี้ ต้องทาการรับรองตรงที่เสาเอกที่ตั้งผีบ้านเท่านั้นที่อื่นไม่ได้ โดยจุดธูปเทียนบูชาปักหลักไม้ไว้ที่โคนเสาเอกเอาผ้าแดงผูกไว้กับหลักนั้นด้วย ผีบ้านท่านจึงจะยินยอม ผีบ้านของชาวไทยเชื้อสายมอญที่แท้จริงนั้นก็หมายถึงท่านบรรพชน ปู่ ย่า ตา ยาว ทวดฯ ของพวกเขาเหล่านั้นเอง ท่านจากลูกหลานจากวงศ์ตระกูลไปแล้วคงเหลือเพียงแค่ชื่อ เรียกว่า ผีบ้าน เพราะท่านอยู่ประจาบ้านให้กราบเซ่นไหว้สืบมาจนทุกวันนี้ ชื่อที่เรียกขานว่าผีบ้านนั้นได้ฟังแล้วรู้สึกว่าเป็นภาพพจน์ที่น่ากลัว ดูเป็นการเรียกชื่อตรงกับความเป็นจริงเกินไป ซึ่งน่าจะเรียกขานกันเสียใหม่ว่า “บรรพชนของวงศ์ตระกูล” ส่วนชาวจีนเขากราบเซ่นไหว้ บูชาบรรพชนของเขา เช่น คนไทยเชื้อสายมอญเหมือนกัน แต่พวกเขาเรียกชื่อบรรพชนของเขาว่า “เจ้า” เมื่อได้ยินแล้วน่าฟังน่าเลื่อมใสเคารพบูชายิ่งนัก เขายกย่องบรรพชนเขาไว้สูงส่งมาก

ฐาปนี เรียบเรียง (2549) ได้แบ่งประเภทของผีออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ผีชั้นปกครอง เป็นผีที่มีอิทธิพลต่อสังคม จัดเป็นจิต (spirit) หรือวิญญาณของจักรวาลและสังคมเป็นผู้มีอำนาจในการควบคุมความเป็นไปของสรรพสิ่ง ได้แก่ ผีป่า ผีบ้าน ผีฟ้า ผีแถน ฯลฯ

2. ผีบรรพบุรุษ ผีปู่ย่า ผีตาผียาย ในสังคมไทยผู้นำครอบครัวหรือผู้อาวุโสจะมีอิทธิพลมาก เป็นที่นับถือแม้ว่าตายไปแล้วก็ยังคงมีอิทธิพลอยู่ ลูกหลานต้องเชื่อฟัง

3. ผีร้าย เป็นสิ่งชั่วร้ายที่คอยทำร้ายมนุษย์ให้เป็นไปต่าง ๆ เช่น ผีปอบ ผีโขมด ผีกองกอย ผีกระสือ เป็นต้น

ทวีวัฒน์ ปุณฑริกวิวัฒน์ (2543) ได้เขียนเรื่องทรงเจ้า ในหนังสือไสยศาสตร์ครองเมืองว่าด้วยเรื่องไสยศาสตร์แห่งการทรงเจ้าเข้าผี ว่า ลัทธิ “ทรงเจ้าเข้าผี” เป็นลัทธิที่เกี่ยวข้องกับการติดต่ออำนาจลึกลับโดยตรง ไม่ว่าอำนาจนั้นจะเป็น “เทพ” หรือ “ผี” ที่มนุษย์ต้องการติดต่อด้วย ลัทธิทรงเจ้าเข้าผีมีหลายรูปแบบ เช่น การเข้าทรง “เทพ” จากเทพนิยายที่ไม่มีตัวจริงในประวัติศาสตร์ การเข้าทรงบุคคลในประวัติศาสตร์ (เช่น กษัตริย์ในอดีต หรือบุคคลที่มีชื่อเสียงในอดีต) การเล่น “ผีถ้วยแก้ว” หรือ “ผีตะกร้า” เป็นต้น นอกจากนี้บางครั้งในระหว่างพิธีอาจจะมีการแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ด้วยการแทงลิ้น แทงแก้ม หรือลุยไฟอีกด้วย

ทรงวิทย์ ดลประสิทธิ์ (2530) ได้เขียนบทความเรื่องพิธีกรรมของชาวโส้ ในวารสารศิลปวัฒนธรรมปีที่ 8 ฉบับที่ 4 ว่าเป็นเรื่องที่ไม่ง่ายนักที่จะได้เห็นพิธีกรรมของชาวโส้ เพราะพิธีกรรมแต่ละครั้งที่จัดขึ้นมิได้เป็นการสาธิต แต่เป็นพิธีกรรมอันเกี่ยวข้องกับความเป็นไปของชีวิต ซึ่งพิธีกรรมเหล่านั้นชาวโส้เรียกว่า “การเหยา” การประกอบพิธีเหยานั้นมักจะปรากฏในเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับชีวิต เช่น การเหยาเพื่อเรียกขวัญ ซึ่งคนอีสานทั่วไปถือว่าขวัญเป็นเรื่องสำคัญ ชาวโส้ก็เช่นเดียวกัน โดยเฉพาะขวัญของผู้ที่เจ็บไข้ได้ป่วย แม้ว่าจะใกล้หายหรือหายแล้วก็ตาม ก็มักจะประกอบพิธีเรียกขวัญมีการเชิญหมอเหยามาทาพิธี หมอเหยาก็คือผู้ที่ทรงเจ้าหรือเจ้าจ้านั่นเอง มีการแต่งเครื่องคายหรือเครื่องยกครู ซึ่งแล้วแต่หมอเหยาแต่ละคน เช่น แต่งคายด้วยขัน 5 ขัน 6 ซึ่งมักจะมีเทียน ดอกไม้ ไข่ไก่ดิบ ดาบหรือง้าว น้ำหอม ขันหมาก ข้าวสาร เหล้า เงิน 12 บาท เป็นต้นเมื่อเตรียมเครื่องคายหรือยกครูแล้วก็เริ่มพิธีของหมอเหยาไปประมาณ 30 นาทีจากนั้นหมอเหยาก็จะบอกว่า ขวัญมาแล้ว แล้วญาติพี่น้องของผู้ป่วยก็จะช่วยกันผูกแขนข้อมือ เป็นอันเสร็จพิธี

บุญเพ็ง เรือศรีจันทร์ (2539) ได้เขียนเรื่องเกี่ยวกับว่าหมอลำคือ วิญญาณอันยิ่งใหญ่ของชาวอีสาน หมอลำจัดได้ว่าเป็นศิลปะการขับร้องที่ขึ้นหน้าขึ้นตาที่สุดของชาวอีสาน ซึ่งมีตำนานการกำเนิดมาจากสาเหตุหลายประการ คือ เกิดมาจากพิธีกรรมบำบัดโรคภัยไข้เจ็บ และพิธีกรรมเพื่อขอความอุดมสมบูรณ์ทางการเกษตร เช่น ลำผีฟ้า ลำส่อง ลำทรง หมอลำในกลุ่มนี้เกิดจากความเชื่อเรื่องผีฟ้าผีแถน หมอลำจึงมีบทบาทในฐานะพิธีกรรมเพื่อผ่อนคลายความบีบคั้นของสังคม

พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์ (2549a) กล่าวไว้ว่า วิญญาณนิยม เป็นความเชื่อของมนุษย์ที่พัฒนามาถึงอีกระดับหนึ่ง สูงกว่าความเชื่อแบบพลังลึกลับ โดยเชื่อว่ามนุษย์ในโลกนี้มีพลังชนิดหนึ่ง มีลักษณะเป็นหน่วยรวม ไม่ได้กระจายอยู่ทั่วไปเหมือนพลังลึกลับ หน่วยพลังนี้อาศัยอยู่ในคน สัตว์ พืช และสิ่งของเฉพาะอย่าง เป็นสิ่งที่รู้จักคิด มีความต้องการ มีการตัดสินในได้ มีลักษณะเป็นตัวตนบุคคลที่สามารถจะแปรเปลี่ยนไปในทางดีหรือชั่วได้ด้วยการตัดสินใจของตนเองเรียกว่า วิญญาณ

วิญญาณตามลักษณะในพุทธศาสนา หมายถึงการรับรู้ที่เกิดชั่วขณะหนึ่งๆ ทางอายตนะทั้ง 6 คือ เมื่อตาเห็นรูปเรียกว่า จักขุวิญญาณ หูได้ยินเสียงเรียกว่าโสตวิญญาณ จมูกดมกลิ่นเรียกว่าฆานวิญญาณ ลิ้นลิ้มรสเรียกว่า ชิวหาวิญญาณ การถูกต้องสัมผัสเรียกว่า กายวิญญาณ และใจคิดหรือรับอารมณ์ทางมโนภาพที่ไม่ผ่านทางระบบประสาทสัมผัสโดยตรง เป็นการคิดจินตนาการ เรียกว่ามโนวิญญาณ แต่การรับรู้ที่กล่าวนี้เป็นเพียงพฤติกรรมที่แสดงออกมาจากวิญญาณ นอกจากนั้นตามทัศนะทางพุทธศาสนายังเชื่อ ภวังควิญญาณ หรือภวังคจิต เป็นวิญาณที่อยู่นิ่งๆในส่วนลึก ไม่ออกมารับรู้อารมณ์ แต่เมื่อมีสิ่งมากระตุ้นก็จะส่งวิญญาณที่มีหน้าที่รับรู้ออกไปทำหน้าที่ และเชื่อว่าวิญญาณมีหน้าที่ ดังที่ (พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์, 2549b) สรุปหน้าที่ของวิญญาณเป็น 4 ประการดังนี้

1) หน้าที่แรกเกิด เรียกว่า ปฏิสนธิวิญญาณ (จิตดวงแรกในการเริ่มต้นชีวิต)

2) หน้าที่รักษาชีวิต เรียกว่า ภวังควิญญาณ (ศูนย์บัญชาการวิญญาณ)

3) หน้าที่ปฏิบัติการ เรียกว่า วิถีวิญญาณ (จิตที่เข้าสู่ระบบการรับรู้อารมณ์)

4) หน้าที่สุดท้าย (ตาย) เรียกว่า จุติวิญญาณ (จิตดวงสุดท้ายในชีวิต)

วิญญาณเป็นคุณสมบัติของชีวิตของคนและสัตว์ตั้งแต่แรกเกิดจนกระทั่งตายไป

วิญญาณสามารถจำแนกได้ 3 ประเภท คือ

1) วิญญาณในอากาศ (Spirits of Airs) มนุษย์เชื่อว่า วิญญาณมีอยู่ทุกหนทุกแห่ง เช่นอยู่ในในอากาศ หรือปรากฏการณ์ต่างๆทางอากาศ เช่น ก้อนเมฆ พระอาทิตย์ พระจันทร์ ต่อมา หมายเอาวิญญาณของเทพเจ้า หรือคนที่ตายไปแล้วไปเกิดในท้องฟ้าเป็นเทพเจ้า

2) วิญญาณบนดิน (Spirits of Earth) ได้แก่วิญญาณที่สิงสถิตอยู่ที่พื้นดินและปรากฏการณ์ต่างๆบนดิน เช่น ต้นไม้ ภูเขา ก้อนหิน น้ำ แม่น้ำ ลำธาร เป็นต้น ระยะแรกเชื่อว่าเป็นวิญญาณของสิ่งนั้นๆ โดยตรง เกิดประจำอยู่ที่นั้น ระยะหลังเชื่อว่า มีวิญญาณพิเศษมาสิงอยู่ เช่น ชาวไทยเชื่อเรื่อง ผีนางตะเคียน ผีนางตานี เป็นต้น

3) วิญญาณคนที่ตายไป (Spirits of the dead) เมื่อคนเราตายไป มีสิ่งหนึ่งที่ไม่ตายตามร่างกาย แต่จะออกจากร่างกายไป สิ่งนี้มนุษย์เรียกว่า ผี หรือ Spirit ซึ่งได้แก่วิญญาณที่ออกจากร่างมนุษย์นั้นเอง

พระอริยานุวัตร เขมจารีเถระ (2526) ได้เขียนเกี่ยวกับคติความเชื่ออีสานว่า คติความเชื่อทางประเพณีเชื่อผีฟ้า – ผีแถนไว้ว่า คติความเชื่อประเพณีฟ้าแถนเรานับถือสืบทอดมาแต่ยุคไทย เราอยู่ในน่านเจ้าอันเป็นอาณาจักรของจีน ศัพท์ว่าฟ้า หมายถึงผีอยู่บนฟ้า ผีไท้ ผีไท้เทิง ศัพท์ว่าแถนหมายเอาพระยาแถนเป็นชื่อนครหลวงของไทย คือ “เมืองแถน” เรียกสั้นๆ ว่า ฟ้าแถน ในพงศาวดารล้างช้างภาค 70 กล่าวถึงขุนลอคำ (พระยาแถนฟ้าคื่น) ส่งโอรส คือ ขุนบูรมหรือบูฮมลงมาครองทางใต้ คือ นาน้อยอ้อยหนู (เมืองแถง) ซึ่งเป็นต้นตระกูลไทยน้อย พระองค์ปกครองเผ่าไทยให้รับความเจริญรุ่งเรือง มีโอรสคนหัวปีชื่อ ขุนลอ ส่งมาครองเมืองชวา เชียงทอง คือ นครหลวงพระบาง ส่งโอรสทั้งหมดให้ไปครองหัวเมืองต่างๆ ไพร่ฟ้าประชาชนอพยพลงมาเป็นกาลังสร้างบ้านแปลงเมือง เผ่าไทยน้อยได้นับถือฟ้าแถนจึงพลอยมาเป็นการนับถือผีฟ้า ผีแถน ผีไท้ ผีไทเทิง ผีด้า คติความเชื่อผีฟ้า ผีแถน จึงเป็นประเพณีแขนงหนึ่งของชาวอีสานอันมีในทางประวัติศาสตร์

มารยาท กิจสุวรรณ (2526) ได้เขียนเกี่ยวกับความเชื่อของคนไทยที่ว่าเหมือนกับชนชาติอื่นๆ คือความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติซึ่งมีอิทธิพลเหนือความคิดและการกระทำของคน ไม่ว่าจะเป็นยุคสมัยใด ความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาตินี้แบ่งออกเป็นประเภทย่อยๆ ได้ 9 ประเภทคือ

1. ความเชื่อเรื่องผีสางเทวดา
2. ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลัง
3. ความเชื่อเรื่องคาถาอาคมและเวทย์มนต์
4. ความเชื่อเรื่องฤกษ์ยามและลางสังหรณ์
5. ความเชื่อเรื่องความฝัน
6. ความเชื่อเรื่องขวัญ
7. สิ่งแวดล้อมและปรากฏการณ์ธรรมชาติ
8. ความเชื่อเรื่องยากลางบ้าน
9. ความเชื่อเรื่องลักษณะบุคคล

ยศ สันติสมบัติ (2537) ได้กล่าวว่าประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ที่ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ หลายกลุ่ม แต่ละกลุ่มเป็นสังคมที่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง ซึ่งได้สืบทอดต่อเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษมาสู่ลูกหลานอย่างไม่ขาดสาย วัฒนธรรมเป็นระบบความคิดและค่านิยมทางสังคมที่กำหนดมาตรฐานพฤติกรรม เป็นองค์รวมความรู้และภูมิปัญญาอันนำไปสู่การตอบสนองความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ เพื่อที่การเรียนรู้และถ่ายทอดเป็นมรดกทางสังคมมีบทบาทเป็นกระบวนการ ร้อยรัด และสร้างกฎระเบียบมาตรฐานพฤติกรรมเสริมสร้างระบบองค์ความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ จริยธรรม กฎหมาย ประเพณี ที่ใช้ในการดำเนินชีวิตของสมาชิกในสังคม

เสถียร โกเศศ (2515) กล่าวว่า เรื่องผี เรื่องวิญญาณ อาจรวบยอดได้ คือ ผีนั้นมี 2 ชนิด ชนิดที่หนึ่งเป็นผีธรรมชาติอันเกิดจากวิญญาณของโลกธาตุ เป็นจำพวกผีฟ้าหรือเทวดา อีกชนิดหนึ่งเป็นผีที่เกิดจากวิญญาณของคนที่ตายแล้วซึ่งเป็นเจ้าผี หรือเป็นผีชั้นสามัญ และผีสาระเลวก็แล้วแต่คุณงามความดีหรือความเก่งกล้าสามารถของบุคคลเมื่อครั้งยังเป็นอยู่

สุเทพ สุนทรเภสัช (2548) ได้เขียนเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีปู่ตาในหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่าความเชื่อเรื่องผีปู่ตาปรากฏทั่วไป ชาวบ้านมีความเชื่อว่าผีปู่ตาเป็นผีบรรพบุรุษประจำหมู่บ้าน ให้ความคุ้มครองลูกหลานในหมู่บ้านให้มีความสันติสุข ปราศจากภยันอันตรายใดๆ ทั้งปวงแม้กระทั่งสัตว์เลี้ยงของชาวบ้านอีกด้วย นอกจากนี้ยังแสดงอำนาจศักดิ์สิทธิ์ให้เป็นไปตามปรารถนาของผู้บนบาน และลงโทษผู้ไม่ปฏิบัติตามฮีตคลองของหมู่บ้าน

อธิราชย์ นันขันตี (2551) ได้กล่าวถึงที่อยู่ของวิญญาณ วิญญาณเป็นสิ่งที่มีคุณสมบัติที่แตกต่างจากร่างกาย อยู่คนละส่วน คนโบราณจึงแปลกใจว่า วิญญาณอยู่ที่ไหน และตรงส่วนใดของร่างกาย เมื่อสืบค้นไป ก็ได้คำตอบดังต่อไปนี้ ชาวซีไมต์ (Semites) เชื่อว่า ลำไส้เป็นที่อยู่ของวิญญาณ จึงเอาลำไส้บูชาเทพเจ้า ชาวฮินดู ในคัมภีร์อุปนิษัท กล่าวว่า หัวใจ หรือศีรษะ เป็นที่อยู่ของวิญญาณ สังเกตได้ในเวลาที่คนมีอารมณ์ ตื่นเต้น ตกใจ โกรธ กลัว ดีใจ เสียใจ หัวใจเขาจะเต้นแรงและเร็ว เมื่อคนตายลงไป หัวใจหยุดเต้น แสดงว่า วิญญาณอยู่ที่หัวใจพระพุทธศาสนา ในคัมภีร์อภิธรรมกล่าวว่า หทัยวัตถุ คือหัวใจ เป็นที่อยู่ของวิญญาณ แต่หทัยวัตถุ ตามทัศนะของนักอภิธรรมระยะหลัง หมายถึง สมองคน ในแถบเส้นศูนย์สูตร เชื่อว่า วิญญาณสัมพันธ์กับเงา เพราะเงาติดตามเจ้าของไปทุกหนทุกแห่ง ชาว Mossi ในอาฟริกา เชื่อว่า เงาเป็นส่วนหนึ่งของพลังชีวิต คนที่จวนจะตาย เงาของเขาจะเลือนหายและไม่มีเงาปรากฏ

สาเหตุที่ทำให้เกิดความเชื่อเรื่องวิญญาณสิ่งที่ทำให้คนเรามีความเชื่อว่ามีวิญญาณ น่าจะมีสาเหตุดังต่อไปนี้

1) ความฝัน ความฝันเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดมาพร้อมมนุษย์ เป็นลักษณะเมื่อมนุษย์นอนหลับและฝันไป โดยในความฝันนั้นพบกับสิ่งต่างๆมากมาย แต่เมื่อตื่นขึ้นมากลับพบว่าตนเองยังนอนอยู่ในห้อง จึงทำให้คิดได้ว่าน่าจะมีอีกสิ่งหนึ่งในร่างกายออกไปเที่ยวเดินทางไป ซึ่งหมายถึงวิญญาณ

2) ความคิดแบบนามธรรม ในขณะที่คนเราใช้ความคิดอย่างหนักอยู่นั้น หรือกำลังคิดสูตร ดูเหมือนว่าเขาลืมโลกภายนอกที่อยู่รอบข้าง แม้ว่าตาจะเป็นรูปหรือเหตุการณ์อะไรต่างๆรอบข้าง แต่เข้าไม่รู้สึก ไม่ได้ใส่ใจว่ามีอะไรเกิดขึ้นบ้าง แสดงว่าร่ายกายและใจสามารถแยกกันทำงานได้

3) ความหวาดกลัวต่อคนตาย เมื่อเราพบเห็นคนที่ตายใหม่ๆ โดยสาเหตุต่างๆ พอกลับมาบ้านนอนหลับตาจะมองเห็นภาพหลอนติดตา ทำให้เกิดความกลัว เหมือนว่าคนที่ตายไปมาปรากฏต่อหน้าด้วยเหตุนี้คนเราจึงกลัววิญญาณคนตายมากที่สุด

4) ประสบการณ์ทางวิญญาณแบบต่างๆ หลายคนเคยพบเห็นเพื่อนที่สนิท มาพูดคุย จำเวลาและเหตุการณ์อย่างชัดเจน แต่มาทราบภายหลังว่า วันเวลาที่ได้พบกันนั้น เป็นการจากไปของเขาแล้ว แสดงว่า วิญญาณของเขามาส่งข่าว

Leach Edmund R. (1954) ได้เขียนแสดงทัศนะเกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อตามหลักเกณฑ์ทางมานุษยวิทยาไว้ว่า การแสดงออกทางพิธีกรรม (Ritual Expression) ย่อมสะท้อนให้ทราบถึงแนวคิด คติความเชื่อของบุคคลในสังคมที่มีการประกอบพิธีนั้นๆได้ การศึกษาถึงความเชื่อของบุคคลในสังคมโดยมองผ่านคติความเชื่อ (Myth) และพิธีกรรม (Ritual) ตามที่ได้ตั้งข้อสมมุติฐานไว้คือ ทั้งคติความเชื่อและพิธีกรรมย่อมมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอย่างแยกไม่ออก หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ ความเชื่อทำให้เกิดพิธีกรรม นั่นหมายความว่าพิธีกรรมคือปรากฏการณ์ทางความเชื่อที่สามารถแสดงออกมาให้สังเกตเห็นได้อย่างเป็นรูปธรรม

Merton Robert K. (1957) ได้เขียนถึงองค์ประกอบปัจจัยซึ่งทำให้เกิดการคงอยู่ของประเพณีพิธีกรรมของคนในสังคมที่สืบเนื่องมาจากอดีตว่า ประเพณี พิธีกรรมที่คงอยู่ได้ต้องเป็นประเพณีพิธีกรรมที่แสดงความชัดแจ้ง และสอดคล้องกับแนวคิดพื้นฐานของผู้คนในสังคมนั้นๆ โดยกล่าวว่าประเพณีพิธีกรรมที่แสดงหน้าที่อย่างชัดแจ้งย่อมมีประโยชน์ต่อสังคม และยังมีวัตถุประสงค์บางประการที่ปรากฏแอบแฝงอยู่ สิ่งที่ปรากฏอยู่ในประเพณี พิธีกรรมมีดังนี้

1. เป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวทีต่อบรรพบุรุษหรือผู้มีพระคุณ

2. ทำให้เกิดการพบปะสังสรรค์ รวมญาติที่นับถือผีเดียวกัน และญาติอื่นๆ ซึ่งเป็นการช่วยกระชับความสัมพันธ์

3. ทำให้เกิดความสบายใจ เกิดกำลังใจ บำบัดทุกข์บำรุงสุข

4. ทำให้เกิดความผูกพันกัน ดารประกอบพิธีกรรมร่วมกัน เช่น การบูชาศาลประจำหมู่บ้านทำให้เกิดความสามัคคีและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายในสังคม

5. ทำให้เกิดความร่มเย็นเป็นสุข ไม่เกิดเหตุการณ์รุนแรง เพราะต่างมีความเชื่อถือและยึดมั่นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เดียวกัน

Tumer Victer W (1982) ได้เขียนเรื่องเกี่ยวกับทางด้านศาสนาและพิธีกรรม ได้วิเคราะห์ถึงสัญลักษณ์ทางประเพณี พิธีกรรมว่า สิ่งต่างๆ ที่มีการกำหนดให้มีขึ้นในการประกอบพิธีทั้งมวล ทั้งในส่วนที่เกี่ยวกับระยะเวลา สถานที่ สิ่งของเครื่องใช้ ตัวบุคคล และลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีล้วนแต่เป็นการจำลองมาจากสถานการณ์ในลักษณะของสิ่งแทนที่มีอยู่ในสังคมแต่ละแห่งที่มีการประกอบพิธีกรรมนั้นๆ ปรากฏการณ์แห่งประเพณี พิธีกรรมก็จะทำให้ทราบถึงสภาพแวดล้อมทางด้านวัฒนธรรม ความเชื่อของผู้คนในสังคมแต่ละแห่งได้ แนวคิดดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นว่า สัญลักษณ์คือสิ่งที่มีความหมายต่อสมาชิกในสังคมอย่างแท้จริง

สรุป วิญญาณหรือผี ในการรับรู้ของผู้คนนั้นแตกต่างกันไป โดยที่มนุษย์นั้นมีความเชื่อว่าวิญญาณหรือผีมีพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ เหนือมนุษย์ สามารถให้คุณให้โทษได้ซึ่งขึ้นอยู่กับการกระทำของมนุษย์ สามารถติดต่อสื่อสารกับมนุษย์ได้โดยผ่านตัวกลางหรือสื่อกลาง คือ ร่างทรง สามารถควบคุมหรือกำหนดพฤติกรรมและวิถีชีวิตของคนในสังคมให้แตกต่างกัน โดยจะเห็นได้ว่าคนในสังคมนิยมสื่อกับวิญญาณหรือภูตผีผ่านทาง ร่างทรง เพื่อให้ช่วยในการขจัดความทุกข์ภายในจิตใจ ช่วยในเรื่องโชคลาภ และช่วยเรื่องการรักษาโรค และอื่นๆ

2. บริบททั่วไปจังหวัดเสียมเรียบ

เสียมเรียบ ตามความหมายภาษาไทยชื่อเดิมคือ เสียมราฐ แปลว่า รัฐของสยาม แต่เสียมเรียบในภาษาเขมรหมายถึง ‘สยามราบ’ ซึ่งเป็นชื่อที่เพิ่งตั้งขึ้นใหม่เมื่อไม่นานนี้ เนื่องจากเสียมเรียบเคยเป็นสถานที่ในการต่อสู้ระหว่างไทยกับเขมรในกรณีพิพาทอินโดจีนช่วงศตวรรษที่ 17 และไทยพ่ายแพ้แก่เขมรในสงครามครั้งนั้นจึงเป็นที่มาของชื่อปัจจุบัน อย่างไรก็ตามเสียมเรียบยังมีหลักฐานอ้างอิงในประวัติศาสตร์น้อยกว่านครวัด

กลางศตวรรษที่ 19 ประเทศกัมพูชาตกเป็นประเทศอาณานิคมของฝรั่งเศส เสียมเรียบได้รับการพัฒนาจากบ้านพักที่สร้างเป็นกระท่อมหลังเล็กๆ เปลี่ยนมาเป็นรูปแบบบ้านเรือนที่สร้างตามแบบอาณานิคมฝรั่งเศสซึ่งยังคงหลงเหลือหลักฐานให้เห็นได้อยู่ในปัจจุบัน หลังจากฝรั่งเศสถอนตัวออกจากกัมพูชาในปี 1950 เสียมเรียบตกอยู่ในภาวะที่ตกต่ำเช่นเดียวกับส่วนอื่นๆ ของประเทศ

ในปี 1975 เสียมเรียบได้ตกอยู่ในอำนาจของเขมรแดงซึ่งกุมอำนาจส่วนใหญ่ของประเทศไว้ และช่วงนั้นมีเหตุการณ์ฆาตกรรมเกิดขึ้นเป็นปกติ ส่งผลให้นครวัดไม่มีนักท่องเที่ยวแวะมาเยี่ยมชมแม้แต่คนเดียวเนื่องจากเสียมเรียบถูกกำหนดเป็นพื้นที่ห้ามเข้า เมื่อกองทหารเวียดนามได้เข้ามาทำสงครามกับเขมรในปี 1979 เสียมเรียบถูกใช้เป็นพื้นที่ในการทำสงครามอย่างหนัก แต่ในช่วงต้นปี 1990 เมื่อ

ประเทศเริ่มกลับมามีเสถียรภาพ เสียมเรียบเป็นเมืองหนึ่งที่ได้รับประโยชน์จากการฟื้นฟูและช่วยเหลือมากที่สุด

เมื่อก้าวสู่ปี 2000 เสียมเรียบเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวกว่าแสนคนต่อปีและเริ่มมีการพัฒนาอย่างรวดเร็วอย่างที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในหน้าประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา ทั้งโรงแรมที่ทันสมัย ร้านอาหารและบาร์ต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย กล่าวได้ว่าในปัจจุบันเสียมเรียบเป็นเมืองที่นักท่องเที่ยวกว่าครึ่งหนึ่งให้ความสนใจแวะมาเยี่ยมชมเมื่อเดินทางมาที่กัมพูชา และถือได้ว่าเป็นเมืองที่มีอัตราการเจริญเติบโตรวดเร็วมากที่สุดรองจากพนมเปญซึ่งเป็นเมืองหลวงของประเทศ (ศานติ ภักดีคำ, 2551)

จังหวัดเสียมเรียบ เป็นจังหวัดหนึ่งใน 24 จังหวัดของประเทศกัมพูชา ตั้งอยู่บริเวณทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศ แม้จังหวัดนี้จะไม่ใช่เมืองหลวงของประเทศกัมพูชา แต่ก็ถือเป็นจังหวัดที่มีความสำคัญอย่างมากต่างจากจังหวัดอื่นๆ โดยในจังหวัดนี้มีการพบร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความเจริญรุ่งเรืองในอดีต จากข้อมูลในศิลาจารึกยังแสดงให้เห็นอีกว่าพื้นที่ส่วนหนึ่งในจังหวัดเสียมเรียบปัจจุบันเคยเป็นราชธานีหรือเมืองหลวงของอาณาจักรเขมรโบราณชื่อว่า ยโศธรปุระ ซึ่งแปลว่าเมืองที่มียศและเกียรติอันดีงาม หรือที่รู้จักกันในภายหลังว่า เมืองพระนคร (Angkor) ประชาชนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนี้ยังคงสืบทอดวิถีชีวิตประเพณี และวัฒนธรรม ต่อเนื่องมาจนถึงในปัจจุบัน (ทรงธรรม ปานสกุณ, 2554)

จังหวัดเสียมเรียบมีประชากรทั้งหมด 896,309 คน มีความหนาแน่น 87 คน/ตร.กม. (230 คน/ตร.ไมล์) มีอำเภอทั้งหมด 12 อำเภอ มีจำนวนตำบล 100 ตำบล และมีจำนวนหมู่บ้านทั้งหมด 907 หมู่บ้าน โดยจังหวัดเสียมเรียบแบ่งออกเป็น 12 อำเภอดังนี้

1. อังกอร์ชุม, นครชุม (องฺครชุ˚)	Angkor Chum	(អង្គរជុំ)
2. อังกอร์ธม, นครธม (องฺครธ์ม)	Angkor Thom	(អង្គរធំ)
3. บันทายสรี, บันทายศรี (บนฺทายสฺรี)	Banteay Srei	(បន្ទាយស្រី)
4. จีแกรง (ชีแกฺรง)	Chi Kraeng	(ជីក្រែង)
5. กระลัญ (กฺรฬาญ่)	Kralanh	(ក្រឡាញ)
6. ปวก (พวก)	Pouk	(ពួក)
7. ปราสาทบากอง (ปฺราสาทบากง)	Prasat Bakong	(ប្រាសាទបាគង)
8. เสียมราฐ (เสียมราบ)	Siem Reap	(សៀមរាប)
9. สูทรนิคม (สูทฺรนิคม)	Soutr Nikom	(សូទ្រនិគម)
10. เสร็ยสนำ (สฺรีสฺนำ)	Srei Snam	(ស្រីស្នំ)
11. สวายเลอ (สฺวายเลี)	Svay Leu	(ស្វាយលើ)
12. วาริน	Varin	(វ៉ារិន)

ภูมิอากาศ

อุณหภูมิเฉลี่ยของเมืองเสียมเรียบ อยู่ที่ระดับ 28.2 องศาเซลเซียส โดยอุณหภูมิเฉลี่ยสูงสุดอยู่ในเดือนเมษายนที่ระดับ 35.5 องศาเซลเซียส และอุณหภูมิเฉลี่ยต่ำสุดอยู่ในเดือนมกราคมที่ระดับ 19.7 องศาเซลเซียส ปริมาณน้ำฝนเฉลี่ยอยู่ที่ 124.51 มิลลิเมตร โดยปริมาณน้ำฝนสูงสุดอยู่ในเดือนกันยายนที่ระดับ 276.1 มิลลิเมตร และปริมาณน้ำฝนต่ำสุดอยู่ในเดือนมกราคมที่ระดับ 0.7 มิลลิเมตร (สำนักกรรมาธิการ, 2555)

ปราสาทหินในจังหวัดเสียมเรียบ

จังหวัดเสียมเรียบเป็นหนึ่งใน 24 จังหวัดของประเทศกัมพูชา มีร่องรอยหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความรุ่งเรืองในอดีต และข้อมูลในศิลาจารึกยังแสดงให้เห็นว่า พื้นที่ส่วนหนึ่งในจังหวัดเสียมเรียบในปัจจุบันได้เคยเป็นราชธานีหรือเมืองหลวงโบราณของอาณาจักรเขมรโบราณในชื่อ ยโศธรปุระ ซึ่งแปลว่า เมืองที่มียศหรือเกียรติ์อันดีงาม หรือที่รู้จักกันในปัจจุบันว่า เมืองพระนคร

พระราชอาณาจักรในยุคเมืองพระนครนี้ได้ค้นพบร่องรอยหลักฐานทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษรและไม่เป็นลายลักษณ์อักษรจำนวนมาก สันนิษฐานว่าเมืองนี้คงเริ่มตั้งขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 14 และยังคงใช้เป็นเมืองหลวงต่อมาอีกหลายรัชกาลแผ่นดิน แม้ในบางช่วงเวลาอาจมีการย้ายเมืองหลวงออกไปจากเมืองพระนครเดิมไปตั้งยังพื้นที่อื่น แต่ก็เป็นเพียงเวลาสั้นๆ เพราะสุดท้ายก็ย่านเมืองหลวงกลับมายังเมืองพระนครเดิม ความรุ่งเรืองของยุคเมืองพระนครได้ดำเนินมาอีกยาวนานจนกระทั่งถึงราวๆ ต้นพุทธศตวรรษที่ 20 เมืองพระนครจึงถูกทิ้งร้างไป สาเหตุหลักน่าจะมาจากการรุกรานของอยุธยา อาณาจักรที่เจริญขึ้นมาใหม่แถบลุ่มน้ำเจ้าพระยา รวมระยะเวลาความรุ่งเรืองของเมืองพระนครเกือบ 600 ปี

สำหรับหลักฐานที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษรที่ยังคงหลงเหลือมาจนถึง ณ ปัจจุบัน หรือที่เรียกว่าแหล่งโบราณสถาน เช่น แหล่งน้ำที่มนุษย์สร้างขึ้น กำแพงเมือง ปราสาทหิน เป็นต้น นั้นมีร่องรอยหลงเหลืออยู่เป็นจำนวนมากทั่วทั้งประเทศกัมพูชา ตั้งแต่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ได้เริ่มมีการสำรวจและขึ้นทะเบียนแหล่งโบราณสถานเหล่านี้จะมีการบันทึกเกี่ยวกับชื่อสถานที่ต่างๆ ไว้เป็นหลักฐานด้วย พบว่าการสำรวจและขึ้นทะเบียนแหล่งโบราณสถานในระยะเริ่มต้นนี้ ข้อมูลบางแห่งยังให้ผลที่ได้ไม่ดีนัก

การสำรวจและขึ้นทะเบียนแหล่งโบราณสถานยังคงมีการดำเนินการเรื่อยมา เนื่องจากมีการค้นพบแหล่งโบราณสถานใหม่ๆ อย่างต่อเนื่อง โดยในปัจจุบันหน่วยงานที่เข้ามารับผิดชอบในการดำเนินการนี้เกิดจากความร่วมมือของกระทรวงวัฒนธรรมและวิจิตรศิลป์ของประเทศกัมพูชา และ

สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบูรพาทิศ ได้จัดทำแผนที่แหล่งโบราณสถาน และทะเบียนแหล่งโบราณสถานในประเทศกัมพูชา

โดยคณะกรรมการ UNESCO ประจำประเทศกัมพูชาให้การสนับสนุนในการตีพิมพ์เผยแพร่ พบว่าจนถึงปี ค.ศ.2007 มีข้อมูลการค้นพบแหล่งโบราณคดีในประเทศกัมพูชาถึง 5,036 แห่ง โดยพบในจังหวัดเสียมเรียบถึง 1,241 แห่ง

ปราสาทหินในจังหวัดเสียมเรียบสามารถแบ่งออกได้เป็นความหมายที่เกี่ยวข้องกับภูมิศาสตร์ บุคคลหรือชื่อบุคคล พืชพรรณ แหล่งน้ำ สิ่งก่อสร้าง อุปกรณ์หรือเครื่องมือ เครื่องใช้ สิ่งศักดิ์หรือเทพเจ้า สัตว์ คำคุณศัพท์ ลักษณะอาการหรือการกระทำ บ้านเมือง ประเพณีและพิธีกรรม อวัยวะในร่างกายมนุษย์หรือสัตว์ ทิศ จำนวนตัวเลข กาลเวลา สี ความสุข สวัสดี และความหมายอื่นๆ โดยแสดงเป็นสัดส่วนจากจำนวนชื่อเฉพาะของชื่อปราสาททั้งหมด 402 ชื่อ ได้ดังนี้ (ทรงธรรม ปานสกุณ, 2554)

ชื่อเฉพาะที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับ

ภูมิศาสตร์	มีทั้งหมด 69 ชื่อ
บุคคล หรือชื่อบุคคล	มีทั้งหมด 56 ชื่อ
พืชพรรณ	มีทั้งหมด 53 ชื่อ
แหล่งน้ำ	มีทั้งหมด 46 ชื่อ
สิ่งก่อสร้าง	มีทั้งหมด 31 ชื่อ
อุปกรณ์หรือเครื่องมือ เครื่องใช้	มีทั้งหมด 22 ชื่อ
สิ่งศักดิ์หรือเทพเจ้า	มีทั้งหมด 21 ชื่อ
สัตว์	มีทั้งหมด 20 ชื่อ
คำคุณศัพท์	มีทั้งหมด 16 ชื่อ
ลักษณะอาการหรือการกระทำ	มีทั้งหมด 13 ชื่อ
บ้านเมือง	มีทั้งหมด 7 ชื่อ
ประเพณีและพิธีกรรม	มีทั้งหมด 7 ชื่อ
อวัยวะในร่างกายมนุษย์หรือสัตว์	มีทั้งหมด 6 ชื่อ
ทิศ	มีทั้งหมด 4 ชื่อ
จำนวนตัวเลข	มีทั้งหมด 3 ชื่อ
กาลเวลา	มีทั้งหมด 1 ชื่อ
สี	มีทั้งหมด 1 ชื่อ
ความสุข สวัสดี	มีทั้งหมด 1 ชื่อ
ชื่อเฉพาะที่มีความหมายอื่นๆ	มีทั้งหมด 12 ชื่อ

ชื่อเฉพาะที่ไม่ทราบความหมาย มีทั้งหมด 13 ชื่อ

สรุป จังหวัดเสียมเรียบเป็นหนึ่งในจังหวัดที่มีความสำคัญมากของประเทศกัมพูชา เนื่องจากเป็นจังหวัดที่เป็นแหล่งร่องรอยอารยะธรรมและเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ซึ่งแสดงให้เป็นถึงความเจริญรุ่งเรืองในอดีต จังหวัดเสียมเรียบในอดีตเคยเป็นราชธานีหรือเมืองหลวงของอาณาจักรขอมโบราณ ปัจจุบันเป็นเมืองท่องเที่ยวที่สำคัญของกัมพูชามีชื่อว่า เมืองพระนคร (Angkor) ประชาชนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดยังคงสืบทอดวิถีชีวิต ประเพณีและวัฒนธรรมต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

3. ดนตรีพิธีกรรม

พิธีกรรม ดนตรี นาฏศิลป์ที่จัดขึ้นในสมัยดึกดำบรรพ์ นอกจากเพื่อความสนุกสนานแล้วยังเพื่อร่วมเล่นตามวัตถุประสงค์ต่างๆด้วย ซึ่งมักเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540) อาทิ ดนตรีที่ใช้ในบรรเลงประกอบพิธีกรรม เช่น

พิธีกรรมแกลมอของชาวไทยกูย เป็นพิธีกรรมรักษา ที่ใช้ดนตรีประกอบในการทำพิธี ในพิธีกรรมมีเครื่องดนตรีหลักที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมคือ แคน และกลองโทน นอกนั้นจะเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

พิธีกรรมลำผีฟ้า ลำเหยา ลงช่วง ลำส่อง ลำทรง ก็ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ซึ่ง “แคน” เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสาน ประชาชนนิยมเป่าแคนมาช้านาน ทั้งเล่นเดี่ยว คลอร้องลำ เล่นประสมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เล่นประกอบการแสดง และเล่นประกอบพิธีกรรม (วุฒิสิทธิ์ จีระกมล, 2550)

ดนตรีกาหลอ เป็นดนตรีพิธีกรรมที่เชื่อว่าทั้งเครื่องดนตรีและบทเพลงเป็นผลงานของเทวา คือ พระอินทร์ พระยม และพระภูมิ เป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรี เทพยดาและพุทธสากลเป็นผู้ประดิษฐ์ทำนอง (ณรงค์ชัย ปิฎกกรัชต์, 2540)

ทั้งนี้ยังมีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวไว้ เกี่ยวกับเรื่องดนตรีพิธีกรรม อาทิเช่น

สุกรี เจริญสุข (2535) ได้เขียนบทความเรื่อง “ฆ้อง ระฆัง กังสะดาล เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นเพื่อพิธีกรรม” ในวารสารดนตรีไทย อุดมศึกษาครั้งที่ 23 ว่า ฆ้อง ระฆัง กังสดาล และมโหระทึกนี้เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นเพื่อพิธีกรรม เป็นเครื่องดนตรีประเภท “เครื่องสูง” ใช้สำหรับพิธีกรรมของพระมหากษัตริย์ เป็นเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เป็นเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ซึ่งสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาคพื้นอษุาคเนย์ เกือบทุกพิธีกรรมจะมี ฆ้อง ระฆัง กังสดาล ประกอบ อิทธิพลของเสียง ฆ้อง ระฆัง กังสดาล มีผลต่อจิตใจของคนในสังคมเป็นอันมาก ฆ้อง ระฆัง กังสดาล จึงเป็นส่วนหนึ่งของสังคมอุษาคเนย์อย่างยากที่จะแยกออกจากกัน

สมเกียรติ หอมยก (2550) ได้กล่าวว่า ดนตรีประกอบราชพิธีส่วนพระมหากษัตริย์ เครื่องดนตรีและวงที่บรรเลงประกอบพระราชพิธี ซึ่งมีแบบแผนมาแต่สมัยกรุศรีอยุธยาเป็นราชธานี เริ่มตั้งแต่เมื่อแรกประสูติ ก็มีวงคอบประโคมว่าประสูติแล้ว และในบางกรณียังมีเพลงที่แสดงว่าประสูตินั้นเป็นพระโอรส หรือพระธิดา ไม่ว่าจะกล่อมพระบรรทม ขึ้นพระอู่ การสมโภช ผนวช อภิเษกสมรส งานพระเมรุ ก็ล้วนใช้ดนตรีประกอบทั้งสิ้น

สรุป ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมซึ่งจะเห็นได้จากสมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน กล่าวคือมีการใช้ดนตรีตั้งแต่เกิดจนถึงตอนตายล้วนมีการใช้ดนตรีประกอบพิธีกรรมในทุกชนชั้นของสังคม ตั้งแต่ชาวบ้านทั่วไป จนถึงพระมหากษัตริย์ ซึ่งในแต่ละพิธีกรรมก็จะใช้เครื่องดนตรี หรือวงดนตรีที่แตกต่างกันออกไปทั้งของไทยและของเขมรหรือกัมพูชา ในหลายพิธีมีการใช้เครื่องดนตรีที่ใกล้เคียงกัน แต่ก็มีความแตกต่างกันบ้างขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น

ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมทั้งของไทย และกัมพูชาหรือเขมร มาพอสังเขปดังนี้

วงดนตรีในพิธีกรรมของไทย

พิธีกรรมแกลมอของชาวไทยกูย เป็นพิธีกรรมรักษา ที่ใช้ดนตรีประกอบในการทำพิธี ในพิธีกรรมมีเครื่องดนตรีหลักที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมคือ แคน และกลองโทน นอกนั้นจะเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ และต่อมาได้พัฒนามีเครื่องดนตรีเพิ่มคือ สกวล(กลอง) ตรัว(ซอ) ปี่อ้อ และเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2539)

พิธีกรรมลำผีฟ้า ลำเหยา ลงช่วง ลำส่อง ลำทรง ก็ใช้แคนเป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ซึ่ง “แคน” เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสาน ประชาชนนิยมเป่าแคนมาช้านาน ทั้งเล่นเดี่ยว คลอร้องลำ เล่นประสมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เล่นประกอบการแสดง และเล่นประกอบพิธีกรรม (วุฒิสิทธิ์ จีระกมล, 2550) นอกจากนี้ยังเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดงพื้นบ้านอีสาน ได้แก่ ลำกลอย ลำซิ่ง ลำหมู่ ลำเพลิน โดยการเล่นประสมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ (สำเร็จ คำโมง, 2522)

วงปี่พาทย์มอญ เป็นวงดนตรีประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากมอญโดยตรง เครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมประกอบด้วย ฆ้องมอญ ปี่มอญ ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก ปัจจุบันนิยมประสมวงปี่พาทย์มอญเป็น 3 ขนาด คือ วงปี่พาทย์มอญเรือคู่ วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540) ปัจจุบันปี่พาทย์มอญได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เห็นได้จากการนำไปใช้บรรเลงตามงานต่างๆ โดยเฉพาะงานศพ และการใช้บรรเลงประกอบการแสดงลิเก จนปี่พาทย์มอญได้กลายเป็นเอกลักษณ์ของงานศพและลิเก (อานันท์ นาคคง, 2539)

วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นลักษณะของวงปี่พาทย์ประเภทหนึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับปี่พาทย์โดยทั่วไป แต่จะเปลี่ยนไปใช้ปี่ชวาแทนปี่นอกและปี่ใน และเปลี่ยนไปใช้กลองทัดเข้าประสมวงด้วย กลองทัดนี้ไว้สำหรับตีหน้าทับนางหงส์ในเพลงนางหงส์ (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2540) วงปี่พาทย์นางหงส์ สันนิษฐานว่าเป็นการปรับปรุงโดนนำเอาวงปี่พาทย์อย่างธรรมดามาประสมกับวงบัวลอยหรือวงกลองสี่ปี่หนึ่ง ซึ่งใช้ประโคมศพมาแต่เดิม โดยตัดกลองมลายูให้เหลือเพียงคู่เดียว โดยมีจุดมุ่งหมายสำหรับใช้ประโคมศพ เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้ปี่พาทย์อย่างสามัญในการประโคมศพเพื่อมิให้ปนกัน วงปี่พาทย์นางหงส์นั้นสันนิษฐานว่าเรียกชื่อตามเพลงนางหงส์ ซึ่งใช้ประโคมศพอยู่เป็นประจำ เลยกลายเป็นชื่อของวงปี่พาทย์ชนิดนี้ไป ซึ่งในความเป็นจริงก็คือวงปี่พาทย์สำหรับประโคมศพอย่างหนึ่งนั่นเอง (มนตรี ตราโมท, 2525)

วงเครื่องสายปี่ชวา เป็นวงดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาจากการรวมกันของวงเครื่องสายและวงกลองแขก โดยนำปี่ชวาและกลองแขกจากวงกลองแขกเครื่องใหญ่ ซึ่งสันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในราวปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่เนื่องจากวงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่มีเสียงดังจ้ามากจึงไม่เป็นที่นิยมมากนัก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540) วงเครื่องสายปี่ชวาไม่เหมาะที่จะบรรเลงในงานแต่งงานแต่เหมาะที่จะบรรเลงในงานศพมากกว่า เนื่องจากเสียงของเครื่องดนตรีอีกทึกจะบรรเลงเพลงเย็นๆ อย่างเขมรไทรโยคไม่ได้ แต่เหมาะที่จะทำเพลงเรื่องนางหงส์ อีกทั้งเพลงประเภทหน้าทับทยอยที่วงเครื่องสายปี่ชวานิยมบรรเลงก็มักเป็นเพลงที่มีความหมายในทางพลัดพรากเสียใจ เหมาะสมที่จะใช้บรรเลงในงานศพ (พวงเพ็ญ รักทอง, 2539)

ปี่กลองชนะ เป็นดนตรีที่ใช้ในขบวนแห่ในพระราชพิธีต่างๆ และใช้ในการประโคมศพของเจ้านายมาแต่โบราณ การกำหนดฐานะของงานนั้นกำหนดได้จากการเพิ่มลดจำนวนกลอง ดังตัวอย่างที่ ริ้วกระบวนแห่พระบรมศพพรเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์ สมเด็จพระสังฆราชเจ้า เมื่อ พ.ศ. 2521 ดังนี้คือ กลองชนะพื้นแดงลายทอง จำนวน 1 จ่ากลอง จำนวน 1 สารวัตรกลอง จำนวน 2 แตรฝรั่ง จำนวน 16 แตรงอน จำนวน 1 สารวัตรแตร จำนวน 1 (สงัด ภูเขาทอง, 2532)

วงบัวลอย เป็นวงดนตรีไทยแบบหนึ่งที่ใช้ประโคมในงานศพ เดิมเอาแบบอย่างมาจากกลองชนะที่ใช้ประโคมพระบรมศพและพระศพ ประกอบด้วยปี่ชวา 1 เลา กลองมลายู 4 ใบ และฆ้องเหม่ง 1 ใบ เรียกว่า “วงกลองสี่ปี่หนึ่ง” ซึ่งหมายถึงปี่ชวา 1 เลา เป่าเข้าจังหวะกับกลองมลายู 4 ใบ ภายหลังได้ลดจำนวนกลองมลายูลงเหลือเพียง 2 ใบ ปัจจุบันวงบัวลอยที่ใช้ประโคมในงานศพ ใช้ในเวลาประชุมเพลิง โดยปกติ นักดนตรีจะเริ่มบรรเลงเมื่อผู้เป็นประธานขึ้นจุดไฟเผาศพเป็นตนแรก โดยเริ่มจากเพลงรัวสามลา เพลงบัวลอยและเพลงอื่นๆตามลำดับ ทำนองของปี่ชวาและหน้าทับกลองมลายูที่ตีประกอบฟังแล้วให้อารมณ์เยือกเย็น เศร้า บางตอนก็เร่งเร้าน่าฟังยิ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540)

วงมังคละ เริ่มมีขึ้นตั้งแต่สมัยไหน ไม่สามารถระบุแน่ชัดได้ แต่จากหลักฐานเท่าที่ค้นพบปรากฏชื่อดนตรีมังคละในหนังสือจดหมายเหตุระยะทางไปพิษณุโลกพระนิพนธ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. 2444 ได้กล่าวถึงดนตรีมังคละไว้ด้วย เครื่องดนตรีในวงมังคละมีดังนี้ คือ กลองยืน กลองหลอน โหม่ง กลองมังคละ รำมะนา ปี่ ฉิ่งและฉาบ (ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูพิบูลสงคราม, 2535)

วงกาหลอ “กาหลอ” เป็นชื่อของดนตรีพื้นเมืองประเภทหนึ่งของภาคใต้ นิยมแสดงกันมากในบริเวณหลายจังหวัด เช่น นครศรีธรรมราช สงขลา พัทลุง ตรัง เป็นต้น เป็นดนตรีที่นิยมใช้บรรเลงประโคมศพโดยถือว่าเพื่อให้วิญญาณของผู้ตายเป็นเครื่องสักการะพระอิศวรหรือพระกาล เครื่องดนตรีในวงกาหลอประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ชนิด คือ ปี่กาหลอ ทน และฆ้อง (ณรงค์ชัย ปิฎกกรัชต์, 2540) กล่าวคือ ดนตรีกาหลอในอดีตเป็นดนตรีที่ใช้แสดงได้ทั้งในงานมงคลและงานอวมงคล งานมงคลที่นิยมแสดง ได้แก่ งานบวชนาค งานรดน้ำผู้ใหญ่ และงานศพทั้งการตั้งศพและการแห่ศพ สำหรับในปัจจุบันนั้นนิยมบรรเลงเฉพาะในงานศพเท่านั้น ทั้งนี้อาจเนื่องจากระเบียบและพิธีกรรมที่เคร่งครัดของคณะนักดนตรีกาหลอ หรืออาจเป็นจากความนิยมการฌาปนกิจแบบใหม่ตามแบบของวัฒนธรรมภาคกลาง ทำให้ความนิยมใช้กาหลอประโคมศพจึงลดน้อยลง (กวี ศิริธรรม, 2532)

วงตุ๊บเก่ง เป็นดนตรีพื้นเมืองของจังหวัดเพชรบูรณ์ นิยมบรรเลงกันในแถบบ้านสะเดียง บ้านป่าแดง บ้านป่าเลา บ้านนางั่ว อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบูรณ์ มีประวัติว่า เดิมเป็นดนตรีที่นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลายในจังหวัดเพชรบูรณ์ ดนตรีตุ๊บเก่งได้รับการนำเผยแพร่โดยชาวบ้าน ซึ่งเป็นกลุ่มชนที่สืบเชื้อสายมาจากพวกละว้า กลุ่มชาวบ้านนี้ได้ตั้งบ้านเรือนอยู่บนไหล่เขาทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำป่าสัก ในเขตอำเภอเมืองและอำเภอหนองไผ่ บริเวณบ้านน้ำเลา ห้วยไคร้ ท่าด้วง ต่อมาได้มีชาวบ้านบางกลุ่มได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในบ้านสะเดียง ได้มีการนำดนตรีตุ๊บเก่งนี้มาถ่ายทอดให้ขาวพื้นเมืองของจังหวัดเพชรบูรณ์ชอง (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูเพชรบูรณ์, 2535)

สรุป วงดนตรีในพิธีกรรมในทุกภูมิภาคของประเทศไทย จะใช้เครื่องดนตรีที่มีในท้องถิ่นหรือเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่ท้องถิ่นนั้นๆมีอยู่แล้ว เช่น ในภาคอีสานเหนือ เครื่องดนตรีในพิธีกรรมพบอย่างแพร่หลายก็คือ แคน เป็นหลัก ในอีสานใต้ จะพบการใช้แคนบ้างแต่ที่พบมากที่สุดก็คือ ตรัวหรือซอ และที่มีเหมือนกันก็คือเครื่องดนตรีจำพวกกลองที่แทบทุกพิธีกรรมจะต้องมี โดยเฉพาะในพิธีกรรมรักษาที่ต้องมีการประทับทรง จะพบกลองเป็นเครื่องดนตรีประกอบในพิธีกรรม

วงดนตรีในพิธีกรรมของประเทศกัมพูชา

วงเพลงอาเรียะ เป็นวงดนตรีของเขมรที่เก่าแก่ เนื่องจากชาวเขมรส่วนใหญ่อาศัยอยู่ในชนบทที่นับถือผีสางเทวดา จึงใช้ดนตรีเพื่อโน้มนำเข้าสู่สภาพจิตใจที่ตกอยู่ในภวังค์เพื่อหาสาเหตุแห่ง

โรคภัยไข้เจ็บต่างๆ วงเพลงอาเรียะประกอบด้วยเครื่องดนตรี เปยออ กระแซเดียว ตรัวแขมร์ จาเปยด็องเวง สกวลได และเจรียง

วงเพลงการ เป็นวงที่ใช้ประกอบในพิธีแต่งงานของชาวเขมร เป็นที่นับถือกันว่าเป็นวงดนตรีที่เก่าแก่ของเขมร เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงเพลงการจะมีอยู่สองลักษณะคือ วงเพลงการแบบเก่าจะใช้เครื่องดนตรีเช่นเดียวกับวงเพลงอาเรียะ ส่วนวงเพลงการสมัยใหม่จะใช้เครื่องดนตรี คลย ตรัวซอตูจ ตรัวอู กรอเปอ คืม ฉิ่ง สกวลได และเจรียง

วงพิณเปียต วงดนตรีแบบราชสำนักประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมและเครื่องตี ได้แก่ ซรอไลตูจ ซรอไลทม โรเนียตเอก โรเนียตธุง โรเนียตแดก โกงวงตูจ โกงวงทม ฉิ่ง ซ็อมโภ สกวลทม และจำเรียง โดยใช้ประกอบระบำของกษัตริย์ การแสดงโขน การแสดงแสงเงา และประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

วงเพลงมโหรี เป็นวงที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม เครื่องสายและเครื่องตี โดยเครื่องดนตรีประกอบด้วย โรเนียตเอก โรเนียตธุง คลย ตรัวซอ ตรัวอู กรอเปอคืม ฉิ่ง โทน-โรโมเนีย และจำเรียง วงมโหรีมีหน้าที่แตกต่างจากวงเพลงอาเรียะ วงเพลงการ และวงพิณเปียต โดยในขณะที่วงเหล่านั้นใช้บรรเลงในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา แต่วงเพลงมโหรีกับใช้ในบริบทของชาวบ้านทั่วไป เช่นงานกินเลี้ยง หรือประกอบการขับร้องมโหรี (Hun Sarin, 2005)

ดนตรีเขมรเป็นดนตรีที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชาวเขมรเป็นตัวอย่างแบบฉบับที่ดีในประวัติศาสตร์ของกัมพูชา สังคม ประชาชน ศิลปะ ประเพณีและความเชื่อ ซึ่งความสำคัญเหล่านี้สามารถสังเกตได้จากการให้ความสำคัญต่อดนตรีสำหรับศิลปะการแสดงแบบดั้งเดิมและพิธีกรรมทางศาสนา การแต่งงาน และการบูชาทางจิตวิญญาณ ทำให้ดนตรีเขมรมีหน้าที่สองลักษณะคือ หน้าที่ทางด้านพิธีกรรมและหน้าที่ทางด้านความบันเทิง ในอดีตดนตรีมีพลังนำไปสู่การเข้าสู่ภวังค์และความพึงใจทางจิตวิญญาณ ต่อมาดนตรีถูกใช้เพื่อเพิ่มบรรยากาศและความสนุกสนานของผู้ฟัง สามารถกล่าวได้ว่าดนตรีเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับชาวเขมรทุกคนจากอดีต ที่เป็นแหล่งกำเนิดอารยะธรรมของพวกเขา มันเป็นสิ่งสะท้อนถึงจิตใจและลักษณะนิสัยของชาวเขมร (Sam-Ang Sam, 2001)

เครื่องดนตรีเขมรที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมมีดังนี้

Pey Ar เป็นเครื่องดนตรีประเภท Aerophone ที่ทำจากไม้ไผ่หรือไม้ ตัวลิ้นทำจากพืชน้ำชื่อ prabauh (ต้นอ้อ) ซึ่งเป็นที่มาของชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้

Khsae Muoy เป็นเครื่องดนตรีประเภท Chordophones เป็นเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ ใช้เป็นเครื่องดนตรีในการ solo หรือ เล่นคลอประกอบการร้อง เครื่องดนตรีชนิด

นี้ทำมาจากน้ำเต้าแห้งอย่างดีทรงกลมผ่าซีก 1 ซีก สายของเครื่องดนตรีทำมาจาก เหล็ก โลหะ หรือทองเหลือง

Tror So Tauch เป็นเครื่องดนตรีประเภท Chordophones ทำจากไม้ไผ่หรือไม้ โดยมีการคลุมด้วยหนังงู หรือ หนังสัตว์เลื้อยคลานชนิดต่างๆ สายของเครื่องดนตรีทำจากโลหะ คันชักทำจากหางม้า

Chapey dang veng เป็นเครื่องดนตรีประเภท Chordophones เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ ถูกใช้เป็นเครื่องดนตรีในการเล่น solo เนื่องจากมีความยืดหยุ่นของระดับเสียง

Korng Mong เป็นเครื่องดนตรีประเภท Idiophones ทำมาจากโลหะ ไม้ที่ใช้ตี ด้ามจะทำจากไม้ส่วนหัวหุ้มด้วยผ้าหนาขนาดใหญ่

Saing เป็นเครื่องดนตรีประเภท Aerophones ทำมาจากเปลือกหอยสีขาว มักจะถูกนำไปใช้โดยพราหมณ์ซึ่งจะนำไปตักน้ำศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ในราชสำนัก

Slekk เป็นเครื่องดนตรีประเภท Aerophones เป็นเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วยใบไม้สามใบ คือใบลำดวน หรือใบกระวาน ใช้เป็นเครื่องดนตรีในการ solo

Skor arakk เป็นเครื่องดนตรีประเภท Membranophones ตัวเครื่องดนตรีทำจากดินเผา หรือไม้ ทำการหุ้มด้วยหนังงู หนังสัตว์เลื้อยคลาน หรือ หนังลูกวัว (Sam-Ang Sam, 2002)

สรุป วงดนตรีในพิธีกรรมของประเทศกัมพูชา มีวงเพลงอาเรียะ เป็นวงดนตรีที่เก่าที่สุด เนื่องจากชาวกัมพูชาหรือเขมร ส่วนใหญ่นับถือผี เทวด จึงใช้ดนตรีเพื่อโน้มนำเข้าสู่สภาพจิตให้ตกอยู่ในภวังค์ เพื่อหาสาเหตุของโรคภัย หรือภัยพิบัติต่างๆ นอกจากนั้นก็ยังมี วงเพลงการ ซึ่งเป็นวงที่ใช้ในพิธีแต่งงาน วงพิณเปียต เป็นวงดนตรีแบบราชสำนัก ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์ในราชสำนักของไทย วงเพลงมโหรี เป็นวงที่มีเครื่องเป่า เครื่องสายและเครื่องตี ในบรรเลงในงานเลี้ยงทั่วไป

4. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการิเคราะห์

ผู้วิจัยได้รวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อตอบปัญหาตามความมุ่งหมายของการวิจัยไว้ดังนี้

ทฤษฎีบทบาทหน้าที่ทางสังคม

มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้นิยามและอธิบายเกี่ยวกับ ทฤษฎีบทบาทหน้าที่ทางสังคม ผู้วิจัยจึงขอยกมาใช้เป็นข้อมูลดังนี้

Cohen Bruce J. (1979) ได้ให้ความหมายของคำว่า “บทบาท” ไว้ว่า เป็นพฤติกรรมที่ถูกคาดหวังโดยผู้อื่น สำหรับผู้ที่ดำรงตำแหน่งนั้นจะต้องปฏิบัติ

Broom Leonard and Selnick Philip (1977) ได้อธิบายถึงบทบาทหน้าที่ ไว้ดังนี้

1. บทบาทที่กำหนดไว้หรือบทบาทในอุดมคติ เป็นบทบาทตามอุดมคติที่กำหนดสิทธิและหน้าที่ของตำแหน่ง

2. บทบาทที่ควรกระทำ เป็นบทบาทที่แต่ละบุคคลเชื่อว่า ควรจะกระทำหน้าที่ของตำแหน่งโดยอาจจะไม่ตรงกับบทบาทในอุดมคติทุกประการ และอาจจะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล

3. บทบาทที่กระทำจริง เป็นบทบาทที่บุคคลได้กระทำไปจริง ตามความเชื่อความคาดหวังตลอดจนความกดดันและโอกาสที่จะกระทำในแต่ละสังคมในช่วงเวลาหนึ่ง

(Allport Gordon R., 1937) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงบทบาทของแต่ละบุคคลว่าขึ้นอยู่กับปัจจัยที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

1. บทบาทที่สังคมคาดหวัง คือ บทบาทที่สังคมคาดหวังให้บุคคลปฏิบัติตามความคาดหวังที่กำหนดโดยกลุ่มสังคม และสถานะภาพที่บุคคลนั้นๆครองอยู่

2. การรับรู้บทบาท คือ การที่บุคคลนั้นรับรู้บทบาทของตนเอง ว่าควรจะมีบทบาทอย่างไรและสามารถจะมองเห็นบทบาทของตนเองได้ตามการรับรู้นั้น ซึ่งเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความต้องการของบุคคลนั้นเอง การรับรู้ในบทบาทและความต้องการ ขึ้นอยู่กับลักษณะพื้นฐานของแต่ละบุคคลตลอดจนเป้าหมายในชีวิตและค่านิยมของบุคคลที่สวมบทบาทนั้น

3. การยอมรับบทบาทของบุคคล จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีความสอดคล้องกับบทบาทตามความคาดหวังของสังคม และบทบาทที่ตนรับอยู่

4. การปฏิบัติตามบทบาทหน้าที่ของบุคคล เป็นบทบาทที่เจ้าของสถานะภาพแสดงจริง ซึ่งอาจจะเป็นการแสดงบทบาทตามที่สังคมคาดหวังหรือเป็นการแสดงบทบาทตามการรับรู้ และตามความคาดหวังของตนเอง

สรุป บทบาทหน้าที่ทางสังคม เป็นการแสดงออกหรือการแสดงพฤติกรรมของแต่ละบุคคลซึ่งมีหน้าที่หรือทำหน้าที่แตกต่างกันในแต่ละสังคม ที่ถูกคาดหวังโดยผู้อื่น สำหรับผู้ที่ดำรงตำแหน่งนั้นๆจะต้องปฏิบัติตามที่สังคมได้กำหนดไว้ว่าเป็นสิ่งที่ควรกระทำ และกระทำจริงๆตามความเชื่อหรือแรงกดดันของแต่ละสังคม ซึ่งการแสดงบทบาทของบุคคลจะขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่าง เช่น ความคาดหวังของสังคม การรับรู้ถึงบทบาทของบุคคลที่ได้รับบทบาทนั้น การยอมรับบทบาทนั้น และรวมไปถึงการปฏิบัติตามบทบาทที่ได้รับ

แนวคิดด้านมานุษยดุริยางควิทยา

เนื่องจากวิจัยครั้งนี้เป็นวิจับทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับผู้คน ผู้วิจัยถึงขอยกของนักวิชาการที่ได้กล่าวเกี่ยวกับแนวคิดด้านมานุษยดุริยางควิทยา เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการทำวิจัยดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง (2540) เขียนอธิบายเกี่ยวกับแนวคิดมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ว่าแนวคิดมานุษยดุริยางควิทยา หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีของมนุษย์ ทั้งในเชิงดนตรีวิทยา มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา โดยศึกษาเรื่องราวทั้งทางดนตรีและทางวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรี ที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้นๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลงและความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม วิชามนุษยดุริยางควิทยามีแนวทางและระเบียบวิธีการศึกษาของตนเองโดยเฉพาะ ซึ่งเป็นระเบียบวิธีที่เกิดจากการประสมประสานศาสตร์สาขาต่างๆเข้าด้วยกัน

วิชามนุษย์ดุริยางค์วิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบัน ดำรงอยู่ในปัจจุบันของสังคมใดสังคมหนึ่ง โดยศึกษาทั้งตัวดนตรี และแนวคิดทางดนตรีของผู้คน การสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบของดนตรี บทเพลง การขับร้อง การบรรเลงและบทบาทหน้าที่ การใช้ดนตรีในโอกาสต่างๆคีตกวี นักดนตรี ผลงาน การดำรงอยู่ และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคม ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม และวัฒนธรรมของมนุษย์ในท้องถิ่นต่างๆ โดยมุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมอยู่เสมอ ลักษณะพิเศษของสาขามนุษย์ดุริยางวิทยาคือ

1. เป็นการศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้ง ทั้งในตัวดนตรีเอง สังคม และวัฒนธรรม
2. เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ โดยภาพรวมของธรรมชาติ ในการสร้างสรรค์ศิลปะของมนุษยชาติ ซึ่งโดยมากจะเป็นการสืบทอดแบบมุขปาฐะ
3. เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัฒนธรรมเดี่ยว และวัฒนธรรมที่ประสมประสานกับระหว่างมนุษย์กลุ่มต่างๆ จากอิทธิพลทั้งภายนอกและภายในสังคมนั้นๆ

สุกรี เจริญสุข (2535) ได้เขียนอธิบายถึงแนวคิดทฤษฎีเรื่องดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) ว่า ดุริยางค์ศาสตร์ชาติพันธุ์มีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกกันไม่ออกกับมานุษยวิทยา (Anthopology) เนื่องจากดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตายทั้งในระดับส่วนตัวและส่วนรวม และในทุกกิจกรรมของสังคมย่อมมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเสมอ ดุริยางค์ศาสตร์ชาติพันธุ์ หรือดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology)

หมายถึงการศึกษาดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ต่อมาเจฟคุนท์ (Jaapkunst) ตั้งชื่อใหม่ว่า Ethno-musicology เพราะถือกันว่าการเรียนวิทยาศาสตร์ใดๆก็ตาม ที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วยกัน เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน

1. เป็นการศึกษาศึกษาดนตรีใดๆก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่นๆที่ยังคงหลงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนเผ่ากลุ่มน้อย ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

สรุป แนวคิดด้านมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาหาความรู้ในเรื่องดนตรีที่เกี่ยวกับมนุษย์ โดยเป็นการศึกษาทั้งในเรื่องของดนตรีและในเรื่องของวัฒนธรรมแนวคิดของผู้คน เนื่องจากดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย ในทุกกิจกรรมของสังคมล้วนมีดนตรีเกี่ยวข้องอย่างแยกไม่ออก กล่าวคือ แนวคิดด้านมานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาที่รวมทั้งการศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

แนวคิดด้านดนตรีบำบัด

ดนตรีบำบัด เป็นการนำเอาดนตรีไปใช้ในการบำบัดทั้งทางกายและจิตใจ เป็นการใช้เสียงดนตรีสื่อสารแทนภาษาพูด เป็นการประยุกต์ดนตรีใช้ในการบำบัดและปรับพฤติกรรมของผู้ถูกบำบัดให้อยู่สภาวะปกติ ดนตรีบำบัดอยู่กับมนุษย์มาช้านาน เช่น ใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ มักพบได้เมื่อมีการนำดนตรีมาประกอบร่วมในพิธีกรรมนั้นๆ และยังเป็นเครื่องมือที่ทำให้คนที่รับรู้ อยู่ในสภาวะของจิตที่มุ่งไปในทิศทางเดียวกัน และเกิดสมาธิ เช่น ดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เป็นต้น

ดนตรีช่วยลดความเจ็บปวดได้ กรณีศึกษาจากมหาวิทยาลัยเวสเทิร์นนรีเซิร์ฟ (Western Reserve University) พบว่า ผู้ป่วยที่ฟื้นตัวจากการผ่าตัด 500 คน ที่ได้ฟังดนตรีหรือเรียนรู้วิธีคลายเครียด รู้สึกเจ็บปวดลดลง มากกว่าผู้ป่วยที่ไม่ได้รับการบำบัดด้วยดนตรี

ดนตรีสามารถเปลี่ยนสารเคมีในร่างกาย หลักฐานนี้ยืนยันโดยคณะแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยไมอามี (University of Miami) ซึ่งทำการศึกษากลุ่มผู้ป่วยโรคอัลไซเมอร์ พบกว่า ระดับเมลโทนิน มีขนาดเท่าเม็ดถั่ว และตั้งอยู่ในใจกลางสมองและจะฝ่อหายไปเมื่อคนเราอายุมากขึ้น มีระดับสูงขึ้นในเลือกของผู้ป่วยหลังจากที่ให้ผู้ป่วยร้องเพลงในตอนเช้า และบำบัดด้วยดนตรี 5 ครั้งต่อสัปดาห์ เป็นเวลา 1 เดือน ก่อนการบำบัดผู้ป่วยมีอาหารสั่น เขย่าตัว รวมถึงการพูดซ้ำๆ หลังการบำบัด ผู้ป่วยมีการพูดและปฏิกิริยาโต้ตอบดีกว่าผู้ป่วยที่ไม่ได้รับการบำบัด คาดว่าระดับของเมลโทนินสูงขึ้นเป็นผลมาจากการผ่อนคลายและอารมณ์ที่สงบของผู้ป่วย (นาตยา หงส์ศิลา, 2549)

ปรีชา อุปโยคิน (2550) ได้เขียนบทความหนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 35 มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย เรื่อง ดนตรีพหุมิติแห่งเสียงเพลงว่า การนำดนตรีมาใช้ในการรักษาโรคเริ่มมีมาช้านานประมาณ 5,000 ปี มาแล้วในยุคกรีกโบราณโดยใช้ในรูปเวทย์มนต์คาถา เชื่อว่าเสียงดนตรีจะช่วยขับไล่วิญญาณชั่วร้ายที่สิงสถิตอยู่ในร่างกายมนุษย์ อันเป็นสาเหตุที่ก่อให้เกิดความเจ็บป่วยออกไปได้ ชาวอียิปต์เรียก ดนตรีนี้ว่ายาแห่งวิญญาณชาวเปอร์เซียใช้เสียงดีดของพิณ ชาวไทยใช้เสียงของบทสวด เช่น การสวดภาณยักษ์ ดนตรีบำบัดได้พัฒนาจากตำนานประวัติศาสตร์ มีความเป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น มีนำดนตรีมาใช้อย่างมีระบบ ร่วมกับการรักษาทางการแพทย์ โดยเฉพาะผู้ป่วยโรคจิตและคนพิการ โดยในช่วงสงครามโลกครั้งที่สองได้มีการจัดตั้งสมาคมดนตรีบำบัดเป็นครั้งแรกที่ประเทศอเมริกา มีการนำดนตรีมาบัญญัติไว้ในหลักสูตรปริญญาตรีในมหาวิทยาลัย และขยายความรู้ในประเทศต่างๆทั่วโลก ส่วนในทวีปเอเชียประเทศญี่ปุ่นนับเป็นประเทศที่มีความเจริญก้าวหน้าสูงสุดในเรื่องการนำดนตรีไปใช้ในการรักษาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องการฟื้นฟูสมรรถภาพคนพิการ ดนตรีบำบัด (Music Therapy) คือศาสตร์ที่ว่าด้วย การนำดนตรี หรือองค์ประกอบอื่นๆทางดนตรี มาประยุกต์ใช้ เพื่อปรับเปลี่ยน พัฒนา และคงรักษาไว้ซึ่งสุขภาวะของร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคม โดยนักดนตรีบำบัดเป็นผู้ดาเนินการไปสู่เป้าหมายที่ตั่งไว้ ผ่านทางกิจกรรมทางดนตรีต่างๆอย่างมีรูปแบบโครงสร้างที่ชัดแจน มีหลักเกณฑ์ และระเบียบวิธีวิจัยทางวิทยาศาสตร์ เป้าหมายของดนตรีบำบัด ไม่ได้เน้นที่ทักษะทางดนตรี แต่เน้นที่พัฒนาการทางร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคม ขึ้นอยู่กับความจาเป็นของแต่ละบุคคลที่มารับการบำบัด สามารถนาไปประยุกต์ใช้ได้ในหลายบริบท เช่น ด้านการศึกษา ด้านการแพทย์

พิชัย ปรัชญานุสรณ์ (2534) กล่าวถึง ดนตรีบำบัดว่า เป็นการนำดนตรีและกิจกรรมดนตรีต่างๆ ไปใช้บำบัดรักษาผู้ป่วยทั้งทางร่างกาย จิตใจและอารมณ์ โดยคำนึงถึงวัยของผู้ป่วย ลักษณะโรค อาการ เพื่อผู้ป่วยสามารถฟื้นฟูสมรรถภาพของตนเอง ทำให้ดำเนินชีวิตทั้งต่อตนเองและต่อสังคมต่อไปอย่างปกติสุข เป็นขบวนการรักษาที่ต้องอาศัยความรู้หลายแขนง คือ สาขาแพทยศาสตร์ จิตเวช จิตวิทยา พยาบาลศาสตร์ สังคมวิทยา วิทยาศาสตร์ด้านเสียง และวิชาดนตรีศึกษา ผู้ทำหน้าที่บำบัดโดยใช้ดนตรี เราเรียกว่า นักดนตรีบำบัด (Music Therapist)

มนตรี ตราโมท (2540) กล่าวถึง ประโยชน์ของดนตรีว่า นอกจากให้ประโยชน์ในเชิงสุนทรียศาสตร์ดนตรียังช่วยบรรเทาทุกข์และขัดเกลาจิตใจให้อ่อนโยน พอที่จะกล่าวสรุปได้ดังนี้

ประโยชน์โดยทั่วไป

1. ดนตรีช่วยให้โลกครึกครื้น
2. ดนตรีช่วยให้พิธีกรรมต่างๆ สมบูรณ์ขึ้น

3. ดนตรีเป็นผู้ประกอบการแสดงให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน

4. เสียงดนตรี เป็นสิ่งที่กล่อมเกลาจิตใจของคนให้เกิดความอ่อนโยนเยือกเย็น สามารถที่จะดับทุกข์ได้ชั่วขณะ ปลุกใจให้รื่นเริง กล้าหาญ

5. ทำให้โลกเห็นวาชาติไทย เป็นชาติที่มีวัฒนธรรมอันดีงาม การแสดงมหรสพต่างๆ ดนตรีเป็นผู้ประกอบให้น่าดูสนุกสนานสมอารมณ์ของผู้ดู และผู้แสดง

6. ดนตรีเป็นเครื่องประกอบในการสงคราม เมื่อคราวพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เมื่อยังทรงดำรงพระยศเป็นเจ้าพระยาจักรีทรงรักษาเมืองพิษณุโลก ได้ต่อสู้กับอะแซหวุ่นกี้ ก็ได้ทรงใช้ดนตรีเป็นเครื่องประกอบอุบาย

ประโยชน์ต่อตัวผู้บรรเลง

1. ได้ชื่อว่าเป็นผู้ทำประโยชน์ให้สังคม
2. เป็นอาชีพในทางที่ชอบอาชีพหนึ่ง
3. เป็นผู้รักษาและเผยแพร่วัฒนธรรมของชาติ
4. เป็นผู้ที่มีอารมณ์เยือกเย็นสุขุม
5. เป็นเครื่องกล่อมตนเองเมื่อยามทุกข์ ปลุกตนเองเมื่อยามเหงา
6. เป็นเครื่องฝึกสมองอยู่ในตัว
7. เป็นผู้ที่มีเกียรติยศชื่อเสียงปรากฏแก่โลก
8. สามารถเชื่อมสัมพันธไมตรีกับคนทุกระดับชั้นได้เป็นอย่างดี

ประทีป เล้ารัตนอีย์ (2548) กล่าวว่า เครื่องดนตรีมีคุณทุกอย่าง ยกมาพอสังเขปดังต่อไปนี้

1. ดนตรีเพื่อการขับกล่อม
2. ดนตรีเพื่อการทำงาน
3. ดนตรีเพื่อศาสนา
4. ดนตรีเพื่อปลุกใจ
5. ดนตรีเพื่อความพร้อมเพรียงทางการทหาร
6. ดนตรีเพื่อการพรรณนา
7. ดนตรีเพื่อประกอบการแสดง
8. ดนตรีบำบัด ซึ่งเป็นผลมาจากความเชื่อทำให้ต่อสู้กับโรคร้าย โรคภัยไข้เจ็บ เช่น ภาคอีสานใช้วิธีการเช่นนี้เป็นการรักษาโรคแบบความเชื่อของชาวบ้าน อาทิ การลำผีฟ้า

สรุป ดนตรีบำบัด คือการประยุกต์นำดนตรีมาใช้ในการบำบัดทั้งทางร่างกายและจิตใจ ดนตรีบำบัดอยู่กับมนุษย์มาช้านาน เช่น ใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ และยังเป็นเครื่องมือที่ทำให้ อยู่ในสภาวะของจิตที่มุ่งไปในทิศทางเดียวกันหรือทำให้เกิดสมาธิ เช่น ดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เป็นต้น ซึ่งประโยชน์ของดนตรีมีทั้งต่อผู้บรรเลงเอง เช่น เป็นตัวเชื่อมไมตรี เป็นอาชีพหาเลี้ยงตน เป็นผู้ทำประโยชน์ให้แก่สังคม เป็นต้น และต่อผู้อื่น เช่น ช่วยบรรเลงในพิธีกรรมต่างๆทำให้พิธีกรรมสมบูรณ์ยิ่งขึ้น บรรเลงให้เกิดความสนุกสนานต่อผู้คน เป็นต้น ทั้งนี้ทั้งนั้น ดนตรีที่ถูกใช้ในการบำบัดรักษา สามารถส่งผลกีบผู้ที่ถูกรักษาทั้งทางตรงและทางอ้อม รวมถึงส่งผลกับผู้เล่นดนตรีเองด้วย โดยผลกระทบล้วนเป็นในทางที่ดีทั้งต่อร่างกายและจิตใจ

แนวคิดและทฤษฎีดนตรี

ผู้วิจัยได้รวบรวมทฤษฎีทางดนตรีที่จะใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ มีเนื้อหาดังนี้

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2550) กล่าวถึงหลักการอ่านโน้ตไทยขั้นเบื้องต้นว่า สำหรับผู้ที่เริ่มเรียนดนตรีไทยและยังไม่มีพื้นฐานด้านดนตรีอาจจะไม่เข้าใจหลักการอ่านโน้ตไทยตามหลักของพันโทพระอภัยพลรบ (พลอย เพ็ญกุล พ.ศ. 2403 - 2459) ซึ่งเป็นผู้แต่งตำราดนตรีวิทยาเมื่อ พ.ศ. 2450 และอธิบายหลักการบันทึกโน้ตแบบตัวอักษรขึ้นจนได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก การบันทึกโน้ตแบบอักษรนี้เป็นการใช้ตัวอักษรไทยมาเปรียบเทียบให้ตรงกับเสียงของโน้ตสากล ดังนี้

ด = โด	ร = เร	ม = มี	ฟ = ฟา
ซ = ซอล	ล = ลา	ท = ที	

ในกรณีที่เป็นโน้ตเสียงสูงจะใช้การประจุดไว้บนตัวโน้ต เช่น ด̇ = โด สูง เป็นต้น วิธีการนี้ช่วยให้ผู้เริ่มเรียนจะเข้าใจได้ง่าย สำหรับวิธีการบันทึกโน้ตไทยนั้นจะบันทึกลงในตารางโดยแบ่งออกเป็นบรรทัด บรรทัดละ 8 ช่อง เรียกว่า “ห้อง” ในแต่ละห้องจะบรรจุโน้ตไว้ 4 ตัว ถ้าเป็นอัตราปานกลางหรือจังหวะ 2 ชั้นโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละห้องจะเป็นโน้ตเสียงตกจังหวะซึ่งในที่นี้จะอธิบายเฉพาะการอ่านโน้ตแบบอัตรา 2 ชั้นเป็นหลัก

ตาราง 1 การบันทึกโน้ต แบบอัตรา 2 ชั้น

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4

นอกจากตัวโน้ตที่บันทึกลงในตารางแล้ว ยังมีเครื่องหมาย – ซึ่งใช้แทนตัวโน้ตด้วย ขีด 1 ขีด (-) ใช้แทนโน้ต 1 ตัว แสดงการเพิ่มเสียงตัวโน้ตที่อยู่ข้างหน้าเครื่องหมายให้มีเสียงยาวขึ้นทั้งนี้ความยาวของเสียงจะมีมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับจำนวนขีด (-) ดังนี้

ถ้ามี - มีค่าความยาวของเสียงเท่ากับ 1/4 จังหวะ

ถ้ามี - - มีค่าความยาวของเสียงเท่ากับ 2/4 จังหวะ

ถ้ามี - - - มีค่าความยาวของเสียงเท่ากับ 3/4 จังหวะ

ถ้ามี - - - - มีค่าความยาวของเสียงเท่ากับ 4/4 หรือ เท่ากับ 1 จังหวะ

วิธีการอ่านโน้ตไทยนั้นจะใช้การเคาะจังหวะที่โน้ตท้ายห้องแทนเสียง “ฉิ่งฉับ” ในอัตรา 2 ชั้น จะมีโน้ตตัวสุดท้ายเป็นเสียงตกจังหวะเสมอ เมื่อกำหนดให้ 1 บรรทัดโน้ตเท่ากับ 1 หน้าทับปรบไก่ ดังนั้นเมื่ออ่านโน้ตอัตรา 2 ชั้น ควรเคาะจังหวะที่โน้ตห้องสุดท้ายแทนเสียงฉิ่งเสียงฉับ สำหรับการบันทึกโน้ตไทยโดยทั่วไปจะบันทึกไว้ 8 ลักษณะที่พบมากที่สุด เช่น

โน้ตแบบ 4 ตัวต่อ 1 ห้อง

ตาราง 2 โน้ตแบบ 4 ตัวต่อ 1 ห้อง

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
ด ด ด **ด**	ร ร ร **ร**	ม ม ม **ม**	ฟ ฟ ฟ **ฟ**	ซ ซ ซ **ซ**	ล ล ล **ล**	ท ท ท **ท**	ดำ ดำ ดำ **ดำ**

โน้ตแบบ 3 ตัวต่อ 1 ห้อง

ตาราง 3 โน้ตแบบ 3 ตัวต่อ 1 ห้อง

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- ด ด **ด**	- ร ร **ร**	- ม ม **ม**	- ฟ ฟ **ฟ**	- ซ ซ **ซ**	- ล ล **ล**	- ท ท **ท**	- ดำ ดำ **ดำ**

โน้ตแบบ 3 ตัว แต่เป็นลักษณะของ 1 ห้อง 1 ตัว และ 1 ห้อง 3 ตัว เป็นโน้ตที่ใช้สำหรับมือฆ้อง

ตาราง 4 โน้ตแบบ 3 ตัว แต่เป็นลักษณะของ 1 ห้อง 1 ตัว และ 1 ห้อง 3 ตัว

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - **ด**	ด ด - **ร**	ร ร - **ม**	ม ม - **ฟ**	- ซ ซ **ซ**	- ล ล **ล**	- ท ท **ท**	- ดำ ดำ **ดำ**

โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 2 และตัวที่ 4)

ตาราง 5 โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 2 และตัวที่ 4)

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- ด - **ด**	- ร - **ร**	- ม - **ม**	- ฟ - **ฟ**	- ซ - **ซ**	- ล - **ล**	- ท - **ท**	- ดำ - **ดำ**

โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 3 และตัวที่ 4)

ตาราง 6 โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 3 และตัวที่ 4)

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - ด **ด**	- - ร **ร**	- - ม **ม**	- - ฟ **ฟ**	- - ซ **ซ**	- - ล **ล**	- - ท **ท**	- - ดำ **ดำ**

โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง เป็นแบบจังหวะยก (ตัวที่ 1 และตัวที่ 2)

ตาราง 7 โน้ตแบบ 2 ตัวต่อ 1 ห้อง เป็นแบบจังหวะยก (ตัวที่ 1 และตัวที่ 2)

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
ด ด - -	ร ร - -	ม ม - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ดำ ดำ - -

โน้ตแบบ 1 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 4)

ตาราง 8 โน้ตแบบ 1 ตัวต่อ 1 ห้อง (ตัวที่ 4)

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - **ด**	- - - **ร**	- - - **ม**	- - - **ฟ**	- - - **ซ**	- - - **ล**	- - - **ท**	- - - **ดำ**

โน้ตแบบ 1 ตัวต่อ 2 ห้อง (ซึ่งเป็นโน้ตแทนเสียงฆ่ยาวห่างๆ การมี – คือ แทนเสียงโน้ตตัวนั้น)

ตาราง 9 โน้ตแบบ 1 ตัวต่อ 2 ห้อง

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - -	- - - **ด**	- - - -	- - - **ร**	- - - -	- - - **ม**	- - - -	- - - **ฟ**

การบันทึกโน้ตไทยทั้ง 8 ลักษณะนี้ ถือเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการเริ่มอ่านโน้ตเพลงไทย เพราะสามารถครอบคลุมรูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงไทยได้ทั้งหมด การศึกษาเพลงไทยนั้นควรจะต้องทราบถึงวิธีการอ่านโน้ตไทยขั้นพื้นฐานเสียก่อน จึงนำไปสู่การศึกษาเพลงไทยในเชิงทฤษฎีให้เข้าใจได้ในลำดับต่อไป

คมกริช การินทร์ (2558) ได้เขียนหนังสือแนวทางในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยเขียนว่า การวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านเป็นเรื่องที่มีความสลับซับซ้อนพอสมควร เพราะดนตรีพื้นบ้านของไทยในแต่ละภูมิภาคนั้น มีความแตกต่างกัน ทั้งเรื่องภาษา ท่วงทำนอง ลีลา จังหวะ ซึ่งทำให้การวิเคราะห์

ต้องอาศัยการเรียนรู้จากบริบทและลักษณะเฉพาะนั้นมาเป็นแนวในการศึกษาวิเคราะห์ การวิเคราะห์บทเพลงทำการวิเคราะห์ตามองค์ประกอบทางดนตรี ยกมา 6 องค์ประกอบดังนี้

1. ระบบเสียง
2. จังหวะกลอง
3. อัตราจังหวะ
4. การดำเนินทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง
5. ลูกตก
6. คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

ระบบเสียง

ดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม มีระบบเสียงเฉพาะของตนเอง โดยระบบเสียงนี้เป็นลักษณะที่ถ่ายทอดทางภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่น ซึ่งในดนตรีพื้นบ้านของไทยนั้น ก็เช่นกัน ระบบเสียงหรือมาตราเสียงที่ใช้นั้นย่อมแตกต่างกันไป โดยในอดีตนั้น เป็นการใช้ภูมิปัญญาทางการฟัง คือหูของตัวศิลปินเป็นตัวกำหนด ว่าควรใช้เสียงใดจึงไพเราะ และเสียงร้องของศิลปินก็เป็นอีกตัวหนึ่งในการกำหนดระบบเสียงของดนตรีในสังคม ในการวิเคราะห์เรื่องระบบเสียง เราต้องทำการวิเคราะห์ดังนี้

1. ดูว่าในบทเพลงนั้น มีการใช้โน้ตเสียงอะไรบ้าง
2. แต่ละเสียงมีการใช้จำนวนกี่ครั้ง

จังหวะกลอง

จังหวะในดนตรีของไทยนั้น แบ่งได้ เป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ คือจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะกลอง โดยจังหวะสามัญคือจังหวะที่เกิดขึ้นในตัวบุคคล ส่วนจังหวะฉิ่งนั้น ในดนตรีไทยถือเป็นจังหวะที่สำคัญ แต่ในส่วนของดนตรีพื้นบ้านนั้น ฉิ่งเป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะ และในภาคอีสานนั้นแต่เดิมไม่ปรากฏการใช้ฉิ่ง ตีประกอบ ดังนั้นจังหวะกลองจึงเป็นจังหวะที่มีความสำคัญที่ปรากฏในดนตรีพื้นบ้านอีสาน โดยปรากฏ ดังนี้ จังหวะภูไท จังหวะลำเพลิน จังหวะเต้ย เป็นต้น ในการวิเคราะห์เราสามารถวิเคราะห์จังหวะกลอง และเครื่องประกอบอื่นๆ ได้เลยตัวอย่างเช่น โครงสร้างลายลมพัดพร้าว

โครงสร้างของจังหวะกลองลายลมพัดพร้าว

ตาราง 10 โครงสร้างของจังหวะลายลมพัดพร้าว

กลองยาว	- ป๊ะ - ติง	- ติง - ติง	- ป๊ะ - ติง	- ติง - ติง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
ฉาบเล็ก	- - - -	- แช่ – วับ	แช่ วับ แช่ วับ	- แช่ – วับ
รำมะนา	- - - ติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง	- - - ติ้ง	- ติ้ง - ติ้ง

จังหวะกลองในลายลมพัดพร้าว มีความยาว 4 ห้อง ดนตรีไทย บรรเลงซ้ำไปเรื่อยๆ ซึ่งสามารถวิเคราะห์ลึกลงไปอีก ในเรื่องของการด้นของผู้บรรเลง เพราะบางทีในการบรรเลงสด ผู้บรรเลงอาจสอดแทรกเสียงกลองเพิ่มขึ้น หรือมีการรัวจังหวะกลอง เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน และไพเราะเพิ่มขึ้นได้

อัตราจังหวะ

โดยทั่วไปในดนตรีไทย แบ่งเป็นอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ซึ่งเป็นแบบแผนที่ปรากฏในดนตรีไทย ซึ่งมีการใช้ฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ แต่ในดนตรีพื้นบ้านนั้น คงบอกได้เพียงว่าเป็นจังหวะเร็ว จังหวะปานกลาง และจังหวะช้า ซึ่งในพื้นบ้านอีสานนั้น มีคำพูดว่า ยิ่งเร็วยิ่งมันส์ แต่ทั้งนี้ต้องยึดถืออารมณ์ของเพลงด้วย เช่น ลายลำเพลิน ถ้าคนที่ไม่เข้าใจก็คิดว่าต้องเร็วถึงจะมันส์ แต่ในความเป็นจริงจังหวะลำเพลินนั้นต้องไม่เร็วจนเกินไปจึงจะเกิดความไพเราะถึงขั้นสูงสุด แต่เราสามารถประยุกต์ใช้ทฤษฎีดนตรีของสากลมาบอกถึงความเร็วจังหวะของเราได้ เช่น ความเร็วจังหวะ (Tempo) (คมกริช การินทร์, 2558)

ความเร็วจังหวะ (Tempo) หมายถึง ความช้าหรือความเร็วของบทเพลงนั้น โดยผู้ประพันธ์เพลงเป็นผู้กำหนดขึ้น การกำหนดอัตราความเร็วของจังหวะ มีการกำหนดศัพท์ขึ้นมาใช้โดยเฉพาะ (จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ, 2555)

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

คมกริช การินทร์ (2558) กล่าวเกี่ยวกับการดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ในหนังสือแนวทางในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานว่า การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นลักษณะที่โดนบังคับด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีด้วย เช่นเครื่องดนตรีบางชนิดมีเสียงไม่กี่เสียง ดังนั้นเมื่อจำเป็นต้องมีการใช้เสียงซ้ำ ก็อาจมีการเคลื่อนที่ของทำนองนั้น มีการกระโดดสลับไปมาได้ หรือเครื่องดนตรีบางชิ้น มีจำนวนเสียงเยอะ ก็อาจมีการเคลื่อนที่ของทำนองไม่กระโดดสลับไป

มาได้ ในดนตรีพื้นเมืองอีสานนั้น เราสามารถวิเคราะห์เรื่องการเคลื่อนที่ของทำนองได้ ซึ่งสามารถทำการวิเคราะห์ได้ ดังตัวอย่าง ตัวอย่าง ลายภูไทกาฬสินธุ์

ตาราง 11 โน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์

----	-ม-ด	-ร-ม	-รดล	----	-ม-ด	-ร-ม	-รดล
---ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซดล	---ล	-ม-ซ	-ร-ม	-ซดล
---ม	-ร-ด	รดรม	-ซ-ล	---ม	-ร-ด	รดรม	-ซ-ล

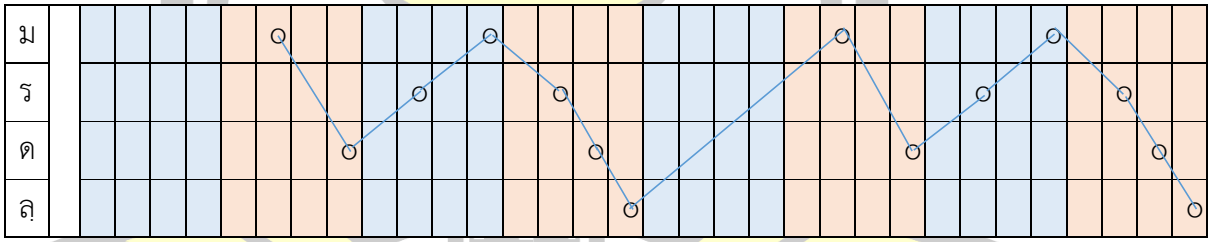
การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ เราสามารถนำมาแสดงลงในกราฟ โดยยกมาทีละบรรทัด แล้วบันทึกลงในกราฟ และทำการวิเคราะห์การเคลื่อนที่จากรูปร่างของกราฟนั้น ในการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง ผู้ศึกษาได้นำโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ไปแสดงในแผนภูมิเป็นรูปกราฟ แสดงการเคลื่อนที่ของทำนองตามที่ได้ศึกษา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างกราฟที่ 1 โน้ตบรรทัดที่ 1 ของลายภูไทกาฬสินธุ์

ตาราง 12 การเคลื่อนที่ของทำนองโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ ตัวอย่างกราฟที่ 1

----	-ม-ด	-ร-ม	-รดล	----	-ม-ด	-ร-ม	-รดล

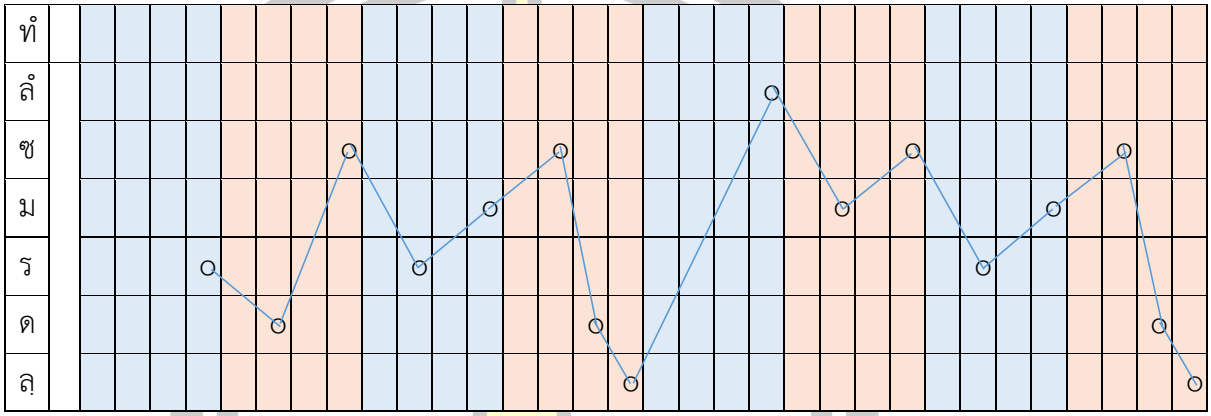


กราฟที่ 1 ลักษณะไม่ค่อยมีเสียงห่างกันมาก แต่จะมีความห่างของเสียงมากในช่วงโน้ตตัวที่ 7-8 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลาไม่มีความถี่มากนัก

ตัวอย่างกราฟที่ 2 โน้ตบรรทัดที่ 2 ของลายภูไทกาฬสินธุ์

ตาราง 13 การเคลื่อนที่ของทำนองโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ ตัวอย่างกราฟที่ 2

---ร	-ด-ซ	-ร-ม	-ซดล	---ลำ	-ม-ซ	-ร-ม	-ซดล

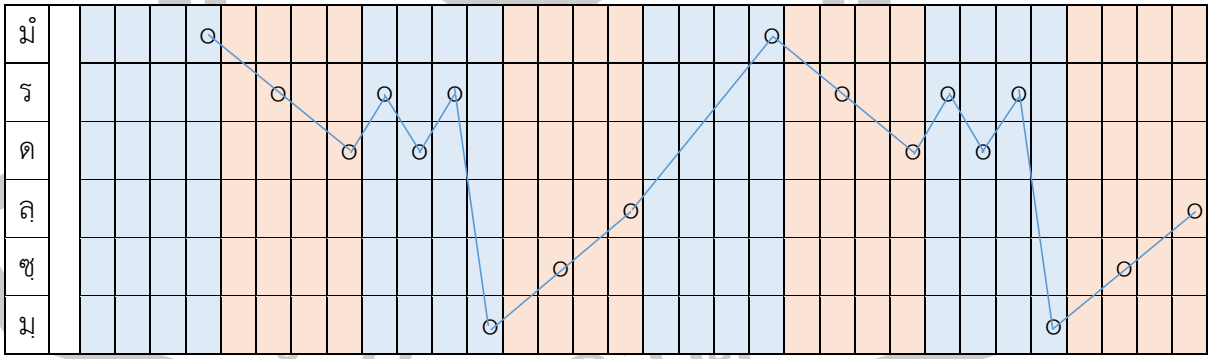


กราฟที่ 2 ลักษณะของกราฟค่อนข้างมีความห่างของแต่ละตัวโน้ตโดยเฉพาะโน้ตตัวที่ 8-9 ภาพรวมของกราฟเป็นรูปฟันปลาค่อนข้างมีความถี่

ตัวอย่างกราฟที่ 3 โน้ตบรรทัดที่ 3 ของลายภูไทกาฬสินธุ์

ตาราง 14 การเคลื่อนที่ของทำนองโน้ตลายภูไทกาฬสินธุ์ ตัวอย่างกราฟที่ 3

---มำ	-ร-ด	-รดรม	-ซ-ล	---ม	-ร-ด	-รดรม	-ซ-ล



กราฟที่ 3 ลักษณะของกราฟนั้นโน้ตตัวที่ 1-6 นั้นมีระยะห่างของเสียงไม่ไกลกันแต่จะมีการเคลื่อนที่ของเสียงขึ้นในช่วงตัวโน้ตที่ 7-10 และเคลื่อนที่ลงตัวโน้ตที่ 10-12

ลูกตก

ลูกตก คือ ตัวโน้ตที่เป็นเสียงสุดท้าย ในห้องที่ 4 และ 8 ของโน้ตไทย ตัวอย่าง จากโน้ต จังหวะตกในห้อง (Bar) ที่ 4 และ 8 ของทุกบรรทัดในบทเพลง พบว่ามีโน้ตที่เป็นลูกตกในห้อง (Bar) ที่ 4 และ 8 มีโน้ตลูกตกโตใดมากที่สุด แสดงว่าโน้ตตัวนั้นมีความสำคัญต่อเพลงนั้นๆมาก ดังตัวอย่างตาราง แสดงจำนวนลูกตกในห้อง (Bar) ที่ 4 และ 8 ของลายภูไทกาฬสินธุ์

ตาราง 15 ตารางแสดงจำนวนลูกตกในห้องที่ 4 และ 8 ของลายภูไทกาฬสินธุ์

ห้อง (Bar) ที่ 4	ห้อง (Bar) ที่ 8
ลาต่ำ (ล)	ลาต่ำ (ล)
ลาต่ำ (ล)	ลาต่ำ (ล)
ลาต่ำ (ล)	ลาต่ำ (ล)

ลูกตกในห้องที่ 4 พบว่ามีลูกตก คือ ลาต่ำ (3 ครั้ง) ส่วนในห้องที่ 8 พบว่ามีลูกตก คือ ลาต่ำ (3 ครั้ง) เราจึงสามารถบอกได้ว่าลายภูไทกาฬสินธุ์มีเสียง ลา เป็นเสียงที่มีความสำคัญ เป็นต้น

คีตลักษณ์ หรือ รูปแบบ

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ (Form) หมายถึง ลักษณะทางโครงสร้างของบทเพลงที่มีการแบ่งเป็นห้องเพลง (Bar) แบ่งเป็นวลี (Phrase) แบ่งเป็นประโยค (sentence) และแบ่งเป็นท่อนเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้โดยดูจากโน้ตเพลง ซึ่งขอยกตัวอย่าง ลายภูไทกาฬสินธุ์

โครงสร้างของลายภูไทกาฬสินธุ์ เป็นแบบท่อนเดียว สามารถแปรทำนองหรือด้นได้ตามความสามารถของผู้บรรเลงภายใต้ทำนองหลักนั้นจึงวิเคราะห์ได้ว่า ลายภูไทกาฬสินธุ์ มีรูปแบบเป็น A เช่นกัน ในการวิเคราะห์เพลงหรือลายอื่นๆนั้น สามารถนำอธิบายตามโครงสร้างที่เจอ และเราสามารถนำทฤษฎีของตะวันตกมาเทียบเคียงใช้ได้

ระดับความถี่เสียงของโน้ตดนตรี

สสวท. (2560) เขียนเกี่ยวกับการแบ่งเสียงดนตรีในทางวิทยาศาสตร์ และการแบ่งเสียงดนตรีแบบสากลว่า เสียงที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์โดยจะมีเสียงสูง ต่ำ จะขึ้นอยู่กับตัวโน้ต วิ่งตัวโน้ตเหล่านี้จริงๆแล้วแต่ละตัวมีความถี่ต่างกันไป ดังตาราง

ตาราง 16 ตารางแบ่งเสียงดนตรีในทางวิทยาศาสตร์

ตารางแบ่งเสียงดนตรีในทางวิทยาศาสตร์								
เสียง	โด (C)	เร (D)	มี (E)	ฟา (F)	ซอล (G)	ลา (A)	ที (B)	โดสูง (C')
ความถี่ (Hz)	256	288	320	341	384	427	480	512

จากตารางการแบ่งเสียงดนตรีในทางวิทยาศาสตร์ เสียงโด (C) จะมีความถี่ 256Hz แล้วไล่ลำดับเสียงที่มีความถี่สูงขึ้นไปครบ 7 ระดับ แล้วขึ้นเสียงโดสูง (C') ที่มีความถี่ 542Hz เป็นรอบต่อไป จะเห็นได้ว่า โดสูง C' (215Hz) มีความถี่เป็น 2 เท่า ของ โด (C) เรียกคู่นี้ว่า เสียงคู่ 8 ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ห่างกัน 8 ตัวโน้ตหรือ 8 ระดับเสียงพอดี ในเครื่องดนตรีเปียโน ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องดนตรีสากลที่มีเสียงเป็นกลาง (เครื่องดนตรีที่เป็นหลักในการเทียบเสียงในเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ) จะแบ่งออกเป็นช่วงความถี่ เริ่มจากเสียงลา (A) ที่มีความถี่ 220Hz ไปจนถึงเสียงลา (A) ความถี่ 440Hz คือ 1 ช่วงความถี่ดังตาราง

ตาราง 17 ตารางแบ่งเสียงดนตรีสากล

ตารางแบ่งเสียงดนตรีสากล								
เสียง	โด (C)	เร (D)	มี (E)	ฟา (F)	ซอล (G)	ลา (A)	ที (B)	โดสูง (C')
ความถี่ (Hz)	261.6	293.7	329.7	349.2	392.0	440	493.9	523.2

เครื่องตั้งเสียง หรือเครื่องวัดเสียง (Tuner) ส่วนใหญ่จะตั้งค่าความถี่มาที่ 440Hz ซึ่งก็คือคลื่นความถี่ของเสียงลา (A) ที่ถูกกำหนดให้เป็นมาตรฐานสากลในการปรับตั้งเสียงของเครื่องดนตรีทุกชนิด

สรุป หลักการอ่านโน้ตและบันทึกโน้ตไทยของพันโทพระอภัยพลรบ ที่ได้กำหนดใช้อักษรไทยมาเปรียบเทียบให้ตรงเสียงโน้ตของสากล คือ ด = โด , ร = เร , ม = มี , ฟ = ฟา , ซ = ซอล , ล = ลา และ ท = ที ในกรณีที่เป็นโน้ตเสียงสูงจะใช้การประจุดไว้บนตัวโน้ต เช่น ดๆ = โด สูง สำหรับวิธีการบันทึกโน้ตไทยนั้นจะบันทึกลงในตารางโดยแบ่งออกเป็นบรรทัด บรรทัดละ 8 ช่อง เรียกว่า “ห้อง” ในแต่ละห้องจะบรรจุโน้ตไว้ 4 ตัว ยังมีเครื่องหมาย – ซึ่งใช้แทนตัวโน้ตด้วย ขีด 1 ขีด (-) ใช้แทนโน้ต 1 ตัว

แนวทางในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นเรื่องที่มีความสลับซับซ้อนพอสมควร เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคนั้น มีความแตกต่างกัน ทั้งเรื่องภาษา ท่วงทำนอง ลีลาจังหวะ ซึ่งทำให้การวิเคราะห์ต้องอาศัยการเรียนรู้จากบริบทและลักษณะเฉพาะนั้นมาเป็นแนวใน

การศึกษาวิเคราะห์ การวิเคราะห์บทเพลงทำการวิเคราะห์ตามองค์ประกอบทางดนตรี 6 องค์ประกอบคือ 1.ระบบเสียง ดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม มีระบบเสียงเฉพาะของตนเอง ให้ดูว่าบทเพลงนั้นใช้โน้ตเสียงอะไรบ้าง และมีการใช้จำนวนเสียงกี่ครั้ง 2.จังหวะกลอง ให้ดูว่ากลองมีการตีแบบไหน ร่วมกับเครื่องกำหนดจังหวะอื่นๆเช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ 3.อัตราจังหวะ ในทางดนตรีพื้นบ้านจะบอกได้แต่ว่า จังหวะช้า ปานกลาง เร็ว ในการวิเคราะห์ให้เห็นเป็นรูปธรรมยิ่งขึ้นจึงต้องมีการนำ ความเร็วจังหวะ(Tempo) ของสากลมาใช้เป็นตัวบอกว่าเพลงนั้นๆมีความเร็วเท่าไร 4.การดำเนินทำนองหรือการเคลื่อนที่ของทำนอง เป็นการนำโน้ตมาแสดงในรูปแบบกราฟเพื่อให้เห็นเป็นภาพกราฟการเคลื่อนที่ของทำนองในแต่ละโน้ตของเพลงนั้นๆ 5.ลูกตก คือ ตัวโน้ตที่เป็นเสียงสุดท้าย ในห้องที่ 4 และ 8 ของโน้ตไทย ตัวอย่าง จากโน้ต จังหวะตกในห้อง (Bar) ที่ 4 และ 8 ของทุกบรรทัดในบทเพลง และ 6.คีตลักษณ์หรือรูปแบบ คือ ลักษณะทางโครงสร้างของบทเพลงที่มีการแบ่งเป็นห้องเพลง (Bar) แบ่งเป็นวลี (Phrase) แบ่งเป็นประโยค (sentence) และแบ่งเป็นท่อนเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้โดยดูจากโน้ตเพลง

ระดับความถี่เสียงของโน้ตดนตรี ซึ่งในแต่ละโน้ตของดนตรีจะมีความถี่ (Hz) ไม่เหมือนกัน โดยเครื่องวัดเสียงกำหนดไว้ว่า A = 440Hz ใช้เป็นมาตรฐานการปรับตั้งเสียงของเครื่องดนตรีทุกชนิด เมื่อใช้วัดโน้ตตัวอื่นๆได้ความถี่ เช่น โด (C) มีความถี่ 261.6Hz , เร (D) มีความถี่ 293.7Hz เป็นต้น

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้รวมรวมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ ไว้ดังนี้

กัลยาณี เจนอนุศาสตร์ (2542) ได้เขียนในวิจัยเรื่อง เปรียบเทียบระหว่างผลการใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดกับการฝึกผ่อนคลายกล้ามเนื้อที่มีต่อภาวะซึมเศร้าของผู้สูงอายุ ในสถานสงเคราะห์คนชราบ้านบางแค 2 กรุงเทพมหานคร ผลการวิจัยพบว่า มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างวิธีการทดลองกับระยะของการทดลองอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ผู้สูงอายุในกลุ่มทดลองทั้งสองกลุ่ม 3 มีภาวะซึมเศร้าลดลงกว่ากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05 ในระยะหลังการทดลองแต่ในระยะติดตามผลมีเพียงกลุ่มฝึกผ่อนคลายกล้ามเนื้อเท่านั้นที่มีภาวะซึมเศร้าลดลงอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .05

เฉลียว ดอนกวนเจ้า (2543) ได้เขียนในวิจัยเรื่อง การปรับเปลี่ยนพิธีกรรมเลี้ยงผีของชาวไทญ้อ จังหวัดนครพนม พบว่า ชาวไทญ้อ จังหวัดนครพนม มีพิธีกรรมเลี้ยงผีตามความเชื่อที่ถือปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณ เพื่อเป็นการแสดงถึงความกตัญญูต่อผีที่ให้คุณประโยชน์ด้านความเจ็บป่วยและภัยพิบัติอื่นๆ นอกจากนี้ยังทำให้เกิดกำลังใจในการทำเกษตร ข้าวปลาอุดมสมบูรณ์ ชาวไทญ้อ จะกระทำพิธีกรรมเลี้ยงผีในช่วงเดือนมีนาคมถึงเดือนเมษายนของทุกปี เป็นเวลา 1 วัน การปรับเปลี่ยนพิธีกรรม

เลี้ยงผีของชาวไทญ้อ จังหวัดนครพนม มีการปรับเปลี่ยนด้านองค์ประกอบเพื่อเกิดความสะดวกในการจัดการ เช่น การเซ่นสรวงบูชา มีการปรับเปลี่ยนด้านวัสดุอุปกรณ์ บางอย่างเคยผลิตใช้เองก็จัดหาโดยการซื้อจากท้องตลาด การปรับเปลี่ยนด้านขั้นตอน ในขั้นตอนต่างๆ ของพิธีกรรมเลี้ยงผีไม่ได้มีการปรับเปลี่ยน แต่จะเปลี่ยนเกี่ยวกับวัสดุอุปกรณ์ที่นำมาใช้ในแต่ละขั้นตอนนี้เท่านั้น และการปรับเปลี่ยนด้านคติความเชื่อ ถึงแม้จะมีการปรับเปลี่ยนในด้านวัสดุอุปกรณ์บางอย่างไปบ้างก็ไม่ทำให้คติความเชื่อเรื่องของพิธีกรรมนี้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม และยังจะมีการสืบทอดวัฒนธรรมไทยญ้อต่อไป

ธนภร เอี่ยมสิน (2555) ได้เขียนในวิจัยเรื่อง ดนตรีในวิถีชีวิตไทดำในเขตเดียนเบียนฟู สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม ไว้ว่า เมื่อเจ็บป่วย ชาวไทดำมีความเชื่อว่าให้นำเสื้อไปให้หมอมดขึ้นเสื้อแล้วทำพิธีบอกกล่าวผีแถนให้ปกป้องรักษา และเมื่อมีสุขภาพแข็งแรงก็จะจัดพิธีเสนห้าวเสนหาญ เพื่อเซ่นไหว้ผี วิญญาณต่างๆ ในพิธีเสนห้าวเสนหาญจะมีปี่เสนบรรเลงเพื่อเซ่นไหว้ผีต่างๆ

ธนายุทธ มณีช่วง (2537) ได้เขียนในวิจัยเรื่อง การละเล่นโต๊ะครึมในจังหวัดสงขลา ผลการศึกษาพบว่า โต๊ะครึมเกิดจากความเชื่อในอำนาจเทพเจ้าสิ่งเร้นลับว่า ช่วยรักษาความเจ็บป่วยได้ ดังนั้นการเล่นโต๊ะครึมเพื่อรักษาอาการเจ็บไข้ แก้บนและบวงสรวงครู องค์ประกอบของโต๊ะครึมดังนี้

1. การแต่งกาย
2. สถานที่
3. โอกาสที่เล่น
4. ดนตรีที่ใช้
5. อุปกรณ์เครื่องใช้

ความเชื่อในการเล่นโต๊ะครึมเป็นความเชื่อเกี่ยวกับภูตผี สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระภูมิเจ้าที่ เวทย์มนต์คาถา เครื่องรางของขลัง การถือเคล็ด ความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องดนตรีและการประโคม การปลูกโรง การรักษาอาการป่วยไข้ การแก้บน และความเชื่อเกี่ยวกับเครื่องเซ่นสังเวย ซึ่งได้ถ่ายทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

บุญยงค์ เกศเทศ (2541) ได้เขียนในงานวิจัยเรื่อง พิธีกรรมของชาวผู้ไท : ศึกษากรณีกิ่งอำเภอหนองสูง จังหวัดมุกดาหาร เกี่ยวกับพิธีกรรมเหยาเลี้ยงผีไว้ว่า เหยาเลี้ยงผี เป็นพิธีกรรมไหว้ครูผีของหมอเหยาตามประเพณีผู้ไทย คล้ายกับไหว้ครูผีฟ้า (ฟ้อนผีฟ้า) ประจำปีหมอเหยาเป็นหมอรักษาคนเจ็บป่วย ตามความเชื่อในเรื่องผี ถ้าผิดผีแล้วหมอเหยาก็จะทาพิธี เพื่อชี้ช่องทางแก้ไข คนเจ็บป่วยก็จะ

หายเป็นปกติ มีกำลังใจ หมอเหยามีตำแหน่งของตน คือ แม่เมืองหรือพ่อเมือง และลูกเมือง ในรอบปีหนึ่ง ๆ จะมีการชุมนุมเหยาเลี้ยงผี 1 ครั้ง เหยาเลี้ยงผีจึงเป็นพิธีกรรมที่หมอเหยาถือปฏิบัติกันมาเป็นฮีตคอง เพื่อแสดงการคารวะครูและขอบคุณผีประจำตัวหมอเหยา หมอเหยาทุกคนจะมีผีประจำตัว เมื่อเวลาเหยาก็จะเชิญผีตนนั้นมาเข้าสิง เมื่อเหยาเสร็จก็จะเชิญวิญญาณผีไว้บนหิ้ง ซึ่งมีอยู่ที่บ้านหมอเหยาทุกคน ในปีหนึ่ง ๆ หมอเหยาจะต้องทาพิธีเหยาเลี้ยงผีครั้งหนึ่ง หรือถ้าบ้านตัวเองไม่ได้จัดเลี้ยงก็จะต้องไปร่วมกับบ้านหมอเหยาคนอื่น และมีการฟายน้ำหล้า (รินเหล้าใส่แก้ว จุดเทียนเชิญผีมาดื่ม) ที่บ้านของตนเอง

พิมพ์เพ็ญแข วรรณป้าน (2549) ได้เขียนในงานวิจัยเรื่องการศึกษาความเชื่อเรื่องพิธีกรรมการร้าผีของชาวมอญ : กรณีศึกษาชุมชนมอญบางกระดี่ เกี่ยวกับความเชื่อที่เกี่ยวกับผีว่า ผีที่ชาวมอญนับถือผีประจำหมู่บ้านและผีบรรพบุรุษ ผีประจำหมู่บ้าน มีหน้าที่คุ้มครองปกปักรักษาดูแลคนในหมู่บ้าน ให้อยู่รมเย็นเป็นสุข มีความสำคัญทางด้านจิตใจและเป็นที่เคารพของคนในหมู่บ้าน และผีบรรพบุรุษหรือปาโหนกเป็นผีที่ถ่ายทอดกันมาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษ โดยจะสืบทอดกันมาทางฝ่ายชาย ผีบรรพบุรุษมีหน้าที่คุ้มครองกันอันตราย และเป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ในการนับถือผีบรรพบุรุษนั้น ชาวมอญเชื่อว่ามีการสับถือสิบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษอยู่ที่เมืองมอญและผีมอญและผีมอญที่ชาวบ้านมอญบางกระดี่เคารพนั้น แบ่งแยกตามตระกูล ซึ่งแต่ละตระกูลจะมี 21 การนับถือผีที่แตกต่างกัน ผีมอญของชาวบางกระดี่นี้ได้แก่ ผีเต่า ผีงู ผีไก่ ผีข้าวเหนียว และผีม้า ความเชื่อของชาวมอญบางกระดี่ที่มีต่อผีบรรพบุรุษนั้น ชาวมอญเชื่อว่าถ้าผู้ใดทาผิดกฎข้อห้าม ถ้าผู้ใดฝ่าฝืนจะทาให้เกิดเหตุเภทภัยกับเจ้าบ้านหรือคนในตระกูล เป็นต้นว่าเกิดการเจ็บป่วยโดยไม่รู้สาเหตุ ซึ่งจะต้องแก้ด้วยจัดพิธีกรรมการราผีขึ้นถึงหาย ซึ่งสอดคล้องกับ

สง่า พัฒนชีวะพูล (2538) ได้เขียนในวิจัยเรื่อง ความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับ เจ้าพ่อพระยาแล ว่าพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการนับถือเจ้าพ่อพญาแลมีทั้งหมด 12 พิธีกรรม ประกอบด้วย พิธีกรรมส่วนบุคคลมี 6 พิธี คือ พิธีบอกกล่าว พิธีบนบาน พิธีส่อง พิธีรักษาผู้ป่วย พิธีพยากรณ์โชคชะตา และพิธีตั้งศาลพระภูมิ พิธีกรรมส่วนชุมชนมี 6 พิธี คือ พิธีบวงสรวงดวงวิญญาณ เจ้าพ่อพญาแล พิธีเลี้ยงเจ้าพ่อพญาและประจาปี พิธีงานบุญเดือนหก พิธีถวายช้างเจ้าพ่อพญาแล พิธีสรงน้ำเจ้าพ่อพญาแล และพิธีงานเจ้าพ่อพญาแล

สุชาติ แสงทอง (2542) ได้เขียนในวิจัยเรื่อง ประเพณีการแห่เจ้าพ่อเจ้าแม่ปากน้าโพ ว่าประเพณีการแห่เจ้าพ่อเจ้าแม่ปากน้ำโพ เป็นประเพณีที่สำคัญยิ่งของกลุ่มชนในสังคม จังหวัดนครสรรค์ ที่มีการสืบทอดประเพณีกันมานานหลายปี จากการศึกษาพบว่าประเพณีดังกล่าวได้เริ่มต้นในช่วงราวปี พ.ศ.

2460-2462 ด้วยสาเหตุจากช่วงเวลาดังกล่าวได้เกิด โรคอหิวาตกโรคระบาดอย่างหนักในทุกๆ พื้นที่ของประเทศไทย รวมทั้งจังหวัดนครสวรรค์ด้วย ซึ่งในขณะนั้นวิทยาการทางการแพทย์ยังไม่เจริญพอจึงทำให้มีผู้คนล้มตายกันเป็นจำนวนมากด้วยโรคดังกล่าวทั้งนี้จึงเป็นผลให้ประชาชนส่วนใหญ่ต้องหันไปพึ่งพาอำนาจเหนือธรรมชาติ เช่น ภูตผีปีศาจ ตลอดจนเทพเจ้า เป็นต้น เพื่อบนบานศาลกล่าวให้ช่วยปัดเป่าโรคร้ายต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นให้หายไป

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2553) ได้เขียนเกี่ยวกับพิธีกรรมว่า ภายหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางสังคมค่อยๆ เปลี่ยนไปการให้ความสำคัญของพิธีกรรมเริ่มลดน้อยลงไปเรื่อยๆ การละเล่นค่อยๆปรับเปลี่ยนไปเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนาน เมื่อนานเข้าก็หลงลืมรากเหง้าดั้งเดิม บางครั้งอาจไม่เหลือร่องรอยว่าสิ่งเหล่านั้นทั้งที่เคยมีความหมายสำคัญต่อวิถีชีวิตตนเองมาก่อน เพราะการละเล่นบางอย่างเล่นเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียว บรรดาการละเล่นไม่ว่าจะเป็นการร้องรำทำเพลงหรือดนตรีนาฏศิลป์ก็ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ซึ่งปราชญ์ราชบัณฑิต และนักวิชาการมักจำแนกเป็นประเพณีที่แตกต่าง 2 ระดับ คือ ประเพณีราษฎร์ และ ประเพณีหลวง แต่ประเพณีคู่นี้มิแยกอยู่อย่างโดดเดี่ยว เพราะต่างมีความสัมพันธ์แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันตลอดมา ทั้งนี้ประเพณีราษฎร์(Little Tradition) เป็นของชนชั้นต่ำ ได้แก่ ไพร่ฟ้าข้าไท และทาส ซึ่งจะมีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นต่างๆ ที่มีสภาพแวดล้อมต่างกันมีศูนย์กลางอยู่ที่วัดในชุมชนหรือหมู่บ้าน ส่วนประเพณีหลวง (Great Tradition) เป็นของชนชั้นสูง ได้แก่ เจ้านาย เชื้อพระวงศ์ และขุนนาง มีศูนย์กลางอยู่ที่วังหรือในเมือง สังเกตได้ว่าบทเพลงหรือการละเล่นได้เข้าไปอยู่วิถีชีวิตของชุมชนในแต่ละระดับ ไม่ว่าจะเข้าไปอยู่เพื่อระบบใช้สังคมในรูปแบบใดๆก็ตามสังคมชาวสยามยุคดึกดำบรรพ์ จัดอยู่ในลักษณะสังคมแบบเผ่าพันธุ์ (Tribal Society) ที่ยังกระจัดกระจายเป็นหมู่เป็นเหล่าหรือเป็นกลุ่ม ในแต่ละกลุ่มต่างก็มีพัฒนาการทางสังคมในวิถีทางของตัวเอง ต่อมา สังคมระดับท้องถิ่นเหล่านั้นก็มีการพัฒนาการผ่านพ้นสังคมแบบเผ่าพันธุ์แล้วค่อยๆ ก้าวสู่สังคมแบบชาวนา (Peasant Society) มีการรับรูปแบบวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาผสมผสาน ทำให้เกิดการสร้างสรรค์วัฒนธรรมแบบชาวนาที่อยู่กึ่งกลางระหว่างสังคมแบบเผ่าพันธุ์กับสังคมแบบเมือง (Urban Society) ลักษณะบางประการของสังคมชาวนาก็คือ ในขณะที่ยังรักษาเอกลักษณ์บางอย่าง คือ ประเพณีดั้งเดิมที่สืบทอดมาจากสังคมแบบเผ่าพันธุ์ แต่สังคมชาวนาก็พร้อมจะรับความทันสมัยบางอย่างจากวัฒนธรรมในสังคมในเมืองเพื่อนำไปประสานปรับปรุงและดัดแปลงประเพณีดั้งเดิมของตนให้ทันสมัย

สมฤทัย เพ่งศรี (2550) ได้เขียนในงานวิจัยเรื่องเสนตังบั่งหน่อ : ดนตรีพิธีกรรมของลาวโซ่ง ว่าหน้าที่ของพิธีเสนตังบั่งหน่อ เป็นการเสนเพื่อเซ่นผีมดของหมอมดที่เป็นหมอพิธี ซึ่งผีมดที่ทำการเสนนี้คือมดที่เป็นครู เป็นเทวดา หรือเทพที่สูงกว่าผีเรือน เป็นเทพที่ชอบเที่ยว รักสนุก คนโซ่งที่ตายไปแล้ว

ต้องเป็นผีเรือน แต่คนที่เป็นหมอมดนั้นได้ทั้งผีเรือนและผีมด ด้วยเหตุว่าผีมดเป็นผีที่รักสนุก เมื่อพิธีเสน เกี่ยวกับผีมดจะต้องมีปี่ประกอบด้วยทุกครั้ง จึงมีไว้เพื่อบันเทิง และมีบทบาทหน้าที่ในการตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางจิตใจ การปลูกฝังด้านคุณธรรมจริยธรรมของชาวลาวโซ่ง

วดีพร จิตต์สถาพร (2549) เขียนในงานวิจัยเกี่ยวกับผีมอญว่า มีความเป็นมาจากความเชื่อเรื่อง “ผีบ้าน” หรือ “ผีบรรพบุรุษ” ของชาวไทยรามัญบ้านม่วง ทาให้เกิดข้อปฏิบัติและข้อห้ามต่างๆ ซึ่งเมื่อทาผิดถือว่าเป็นการ “ผิดผี” ต้องมีการขอขมาหรือราผีมอญถวาย อีกสาเหตุหนึ่งที่ทาให้เกิดการราผีคือ มีการบนบานให้ได้ในสิ่งที่ตนปรารถนา ซึ่งไม่ว่าจะบรรลุตามความประสงค์หรือไม่ก็ต้องจัดพิธีกรรมราผีมอญถวายเช่นกัน ความเชื่อในสิ่งที่เราไม่สามารถพิสูจน์ได้ในงานวิจัยที่กล่าวมาแล้วข้างต้น มีลักษณะคล้ายกับความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายจีนเช่นกันซึ่ง

วิลาสินี ศรีนุเคราะห์ (2543) ได้เขียนในรายงานวิจัยเรื่อง ปันโจล : กรณีศึกษาพิธีการไหว้ครูเพื่อสืบทอดพิธีกรรมอันเนื่องจากความเชื่อของชายไทยเขมรสุรินทร์ ว่าชาวเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์มีความเชื่อเรื่องปันโจล หรือพิธีกรรมมะม็วต เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการรักษาโรค มีการไหว้ครูหรือไหว้ผีบรรพบุรุษซึ่งเป็นกฎระเบียบทางสังคม การประกอบพิธีมีองค์ประกอบที่สำคัญคือ ผู้ประกอบพิธีกรรม เครื่องไหว้ครู เครื่องแต่งกาย สถานที่ ผู้ป่วยหรือลูกศิษย์ที่หายจากอาการเจ็บป่วย และเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรม ดังนี้

กลองกันตรึม	2	ใบ
ซอ	1	ตัว
ฉิ่ง	1	อัน
ฉาบ	1	อัน

ศิริพร สุวรรณศรี (2536) ได้เขียนในงานวิจัย เกี่ยวกับประเพณีสู่ขวัญของชาวอำเภอเมืองร้อยเอ็ดจังหวัดร้อยเอ็ด ว่า ประเพณีสู่ขวัญของชาวอำเภอเมืองร้อยเอ็ด จังหวัดร้อยเอ็ดกระทำสืบเนื่องมาแต่บรรพบุรุษ เพราะมีความเชื่อว่าขวัญเป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตน แต่ทุกชีวิตและทุกสิ่งทุกอย่างต่างมีขวัญประจำ ถ้าขวัญออกจากร่างสิ่งร้ายต่างๆจะเกิดขึ้นหรืออาจเสียชีวิตได้

อารีย์รัตน์ เรืองกำเนิด (2543) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาวงโหม่งครึ่ม ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร ผลการศึกษาพบว่า โหม่งครึมเป็นวงที่บรรเลงในงานศพช่วงปี พ.ศ. 2440 -2500 การบรรเลงแต่ละครั้งมีรูปแบบประเพณีตั้งแต่การติดต่อรับงาน การไหว้ครู การเบิกโรง การบรรเลงเพลง โดยมีเอกลักษณ์ของวงคือ นักดนตรี จะต้องรับประทานยำหยวก ซึ่งเป็นเครื่องบูชาครู บทบาทหน้าที่

ของวงในสังคม มีหน้าที่แฝง กล่าวคือ เป็นตัวแทนของระบบสัญลักษณ์ทางสังคม กระตุ้มให้เกิดการตอบสนองทางจิตวิทยาและกายภาพ รักษาบรรทัดฐานทางสังคมและรักษาเอกลักษณ์ของพิธีกรรม

Seo Maria K (2002) ได้ทำการศึกษาดนตรีพิธีกรรมในประเทศเกาหลีใต้พบว่า ลักษณะสำคัญของดนตรีในพิธีกรรมเชิญวิญญาณเข้าประทับร่างของผู้ทำการรักษานั้น เน้นจังหวะเป็นส่วนประกอบสำคัญ ไม่เน้นทำนองที่ซับซ้อน

สรุป พิธีกรรมต่างๆที่เกี่ยวข้องกับวิญญาณหรือผีมีอยู่ค่อนข้างแพร่หลายในประเทศไทย โดยเฉพาะในแถบของภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสาน หมอพื้นบ้านในภาคอีสานที่รักษาความเจ็บป่วยในรูปแบบพิธีกรรมมีอยู่หลายกลุ่มตามความเชื่อและวัฒนธรรมอันเป็นมรดกตกทอดมาจากบรรพบุรุษที่ยังคงประกอบพิธีกรรมอยู่อย่างกว้างขวาง จากที่พบเห็นปรากฏการณ์การประกอบพิธีกรรมในชนบทอีสาน ในแถบจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ อันเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมร มีพิธีมะม๊วต พิธีแกลมออ เป็นต้น กลุ่มชาติพันธุ์ไทยลาวในจังหวัดนครพนม สกลนคร มุกดาหาร มีพิธีเหยารักษาโรค พิธีของหมอธรรม พิธีลำผีฟ้า เป็นต้น จังหวัดขอนแก่น มหาสารคาม ร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ มีพิธีลำผีฟ้า พิธีของหมอธรรม พิธีกรรมลำทรง พิธีสะเดาะเคราะห์ เป็นต้น จังหวัดนครราชสีมา ข่วงผีฟ้อน ทรงเจ้าเข้าผี ในจังหวัดอุดรธานีมีพิธีของหมอธรรม พิธีสะเดาะเคราะห์ พิธีกรรมลำผีฟ้า ทรงเจ้าเข้าผี เป็นต้น สำหรับพิธีกรรมสู่ขวัญ จะพบทั่วทุกจังหวัดในภาคอีสาน จากปรากฏการณ์การดำรงอยู่ของพิธีกรรมรักษาโรคที่มีอยู่เกือบทุกพื้นที่ในภาคอีสานปัจจุบัน แม้กระทั่งในประเทศเกาหลีใต้ที่ได้มีพิธีกรรมการทรงเจ้าเพื่อรักษาเช่นเดียวกัน และในพิธีกรรมนั้นๆมีการนำดนตรีมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม แสดงให้เห็นว่าชาวอีสานยังมีความเชื่อความศรัทธาในประสิทธิภาพของการรักษาในรูปแบบพิธีกรรมอย่างกว้างขวาง และพิธีกรรมรักษาความเจ็บป่วยนั้นยังทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการทางจิตใจของประชาชนได้อยู่ และในพิธีกรรมจำเป็นต้องมีการใช้ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของพิธีเพื่อทำให้พิธีกรรมนั้นๆเกิดความสมบูรณ์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

ดนตรีอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ในบริบทพื้นที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เชราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

1. ประชากรและกลุ่มเป้าหมาย
2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. การจัดกระทำกับข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้กำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่างไว้ดังนี้

ประชากร คือ เพลงอาเรียะของวงครูมันแมน ประกอบด้วยเพลง 5 เพลง ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมอาเรียะ ดังต่อไปนี้

1. เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู (ភ្លេងមួបជូងសម្តេចព្រះគ្រូ)
2. เพลงสะเร็ยคะมาว (ស្រីខ្មៅ)
3. เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย (ភ្លេងម្រេញគង់រាល ឬទំមា ក់ដរី)
4. เพลงตับพอล (ភ្លេងតាប់ផល)
5. เพลงเปรี๊ยะโวล (ភ្លេងព្រះរល់)

กลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วย

1. หัวหน้าวงเพลงอาเรียะหรือเจ้าของวงเพลงอาเรียะ
   1.1 ครูมันแมน (គ្រូម៉ាន់មែន)
2. สมาชิกในวงเพลงอาเรียะ ของครูมันแมน 5 คน ดังนี้
   2.1 มัน บุไร (ម៉ាន់ បុរី)

2.2 มัน มะรึง (ម៉ាន់ មារឹង)

2.3 มัน สุเภียก (ម៉ាន់ សុភក្រ)

2.4 อุม เชือน (អ៊ុំ ឈឿន)

2.5 เฆีย รุน (សៀ រុន)

3. ครูผู้นำประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

3.1 ครูสไล เฮือง (គ្រូស្រី ហឿង)

4. ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ 2 คน ดังนี้

4.1 มัน มาว (ម៉ាន់ ម៉ាវ)

4.2 มัน เม (ម៉ាន់ មេ)

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ ประกอบไปด้วย

1. แบบสัมภาษณ์ครูดนตรี และแบบสัมภาษณ์นักดนตรี
2. แบบสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้กำหนดบริบทพื้นที่การเก็บข้อมูลคือ คุ้มเจรียว ภูมิ(บ้าน)คนาจ๊ะ เซราะ(ตำบล)เสียมเรียบ กร็อง(อำเภอ)เสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา และผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลต่างๆ ทั้งด้านเอกสาร และข้อมูลภาคสนาม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ขั้นเตรียม

ผู้วิจัยได้ค้นคว้ารวบรวมเอกสารข้อมูลและสิ่งพิมพ์ ได้แก่ เอกสาร วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ความเชื่อเรื่องวิญญาณ พิธีกรรมเข้าทรง บริบททั่วไปจังหวัดเสียมเรียบ และทฤษฎีดนตรี โดยได้ทำการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ

2. ระหว่างลงสนาม

การศึกษาและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยมีขั้นตอนในการดำเนินงานดังนี้

2.1 เดินทางเข้าพื้นที่เพื่อสำรวจ ค้นหาและติดต่อแหล่งข้อมูลจากบุคคลที่เกี่ยวข้อง

2.2 ติดต่อประสานงานไปยังครูมันแมน ล่วงหน้าเพื่อขออนุญาตทำการวิจัยพร้อมทั้งแจ้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.3 เดินทางเข้าพื้นที่อีกครั้งเพื่อแนะนำตัวเองต่อครูมันแมน และสมาชิกในวง พร้อมขอคำแนะนำสำหรับการทำวิจัย

2.4 ติดต่อนัดหมายกับครูมันแมน นักดนตรี รวมถึงผู้ทำพิธีกรรมอาเรียะ เพื่อที่จะบันทึกข้อมูล

2.5 บันทึกข้อมูล โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม โดยการแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

2.5.1 กลุ่มผู้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

2.5.2 กลุ่มผู้ร่วมพิธีกรรมอาเรียะ

2.5.3 กลุ่มครูดนตรี และนักดนตรีในวง

การบันทึกข้อมูลสามารถแบ่งได้ 2 ส่วนคือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับพิธีกรรมอาเรียะประกอบด้วยเนื้อหาที่สำคัญคือ องค์ประกอบของพิธีกรรมอาเรียะ ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ความเชื่อและบทบาทที่มีต่อสังคม

2. ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะ องค์ประกอบของดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะ วงครูมันแมน ประกอบด้วยเนื้อหาที่สำคัญคือ ข้อมูลทางกายภาพของเครื่องดนตรี เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ การวิเคราะห์เพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และความสำคัญของวงเพลงอาเรียะในพิธีกรรมอาเรียะ

3. เมื่อเสร็จสิ้นจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก ใช้ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตำรา หนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เป็นข้อมูลสนับสนุน

4. ระยะเวลาของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระยะเวลา ตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2560 ถึง วันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2561

4. การจัดกระทำกับข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการจัดกระทำข้อมูล ดังนี้

1. ถอดข้อมูลจาก ไฟล์ VDO หรือไฟล์เสียง เพื่อบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ในส่วนของการบรรเลงดนตรี ผู้วิจัยทำการถอดโน้ตจากไฟล์ VDO หรือไฟล์เสียง เพื่อบันทึกในลักษณะของโน้ตไทยและวิเคราะห์บทเพลง

2. ผู้วิจัยนำข้อมูล 2 ส่วน ที่ได้จากการรวบรวมเอกสารข้อมูล สิ่งพิมพ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและพิธีกรรมอาเรียะ และข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามมาเรียบเรียงอย่างมีระบบ เพื่อให้ข้อมูลที่ได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3. ขอความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากกรรมการผู้เชี่ยวชาญ เพื่อเป็นแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขข้อมูล

4. นำข้อมูลมาตรวจสอบ แก้ไข ปรับปรุง เรียบเรียงเนื้อหา และจัดทำเป็นรูปเล่มในลักษณะรายงานการวิจัย

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก ใช้ข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตำรา หนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีรายละเอียดของการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลแยกตามจุดประสงค์ ดังนี้

1. พิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียบเรียบ ประเทศกัมพูชา

ข้อมูลที่เกี่ยวกับพิธีกรรมอาเรียะ เป็นการการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากภาคสนาม และจากการศึกษาค้นคว้ารวบรวมเอกสารข้อมูลและสิ่งพิมพ์ ได้แก่ เอกสาร วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาเรียบเรียงโดยผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ที่มาและความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ
2. องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ
   2.1 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอาเรียะ
   2.2 ระยะเวลาและสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   2.3 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   2.4 แผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   2.5 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

2. องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ข้อมูลที่ได้จากการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลจากภาคสนามเป็นหลัก โดยทำการวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบสำคัญของการบรรเลงดนตรี ซึ่งประกอบไปด้วยหัวข้อดังต่อไปนี้

1. บทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียะ
2. ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ
   2.1 ตรัวซอ (ទ្រសោ)
   2.2 สกวล (ស្គរ)
   2.3 เปียออ (ប៉ីអ)
   2.4 จะเปียด็องเวง (ចាប៉ីដុងវែង)

3. การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

3.1 โน้ตเพลงและการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

การวิเคราะห์บทเพลงผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์บทเพลงตามองค์ประกอบทางดนตรี 6 องค์ประกอบดังนี้

ระบบเสียง

จังหวะกลอง

อัตราจังหวะ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

ลูกตก

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้นำมาเรียบเรียงในเชิงรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์เป็นความเรียง และสรุปเป็นรายงานการวิจัย

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 4

พิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ผู้วิจัยได้ทำการลงภาคสนามที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชาเพื่อเก็บข้อมูล และได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากภาคสนามเป็นหลักโดยจัดแบ่งเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ที่มาและความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ
2. องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ
   2.1 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอาเรียะ
   2.2 ระยะเวลาและสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   2.3 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   2.4 แผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   2.5 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1. ที่มาและความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับที่มาและความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ ผลของการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลได้ประกอบไปด้วยเนื้อหาดังต่อไปนี้

อาเรียะ (អារក្ស) เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือผีบรรพบุรุษที่ทำหน้าที่ดูแล ปกครอง อารักษ์ขา ผู้คนในชุมชน หรือหมู่บ้าน ที่มีอำนาจเหนือวิสัยของมนุษย์ เป็นสิ่งลี้ลับ ซึ่งในสังคมเขมร(กัมพูชา)รวมถึงชาวเสียบเรียบตั้งแต่สมัยโบราณจวบจนถึงสมัยปัจจุบัน มีความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณ สิ่งที่นอกเหนือธรรมชาติ เป็นสิ่งยึดเหนียวจิตใจ หรือเป็นที่พึ่งทางใจ จนกลายเป็นธรรมเนียมในการปฏิบัติต่อๆ กันมา

ความเชื่อเรื่องอาเรียะในความหมายของสังคมชาวเสียมเรียบ จึงอาจรวมถึงสิ่งที่ทำให้อบอุ่นเป็นที่พึ่งทางใจ และเป็นสิ่งที่ให้คำตอบได้และช่วยแก้ปัญหาได้ โดยเชื่อว่าเมื่อมีคนตายไป แต่ดวงวิญญาณยังมีชีวิตอยู่ และอาศัยอยู่ใกล้ลูกหลานเพื่อช่วยดูแล อาจทำการลงโทษหากมีความประพฤติไม่เหมาะสม หรือทำให้มีการแตกแยกกันในครอบครัว หรือมีความประพฤติผิดต่อกฎธรรมเนียมสังคม

จึงได้มีการแสดงออกทางพฤติกรรมผ่านการทรงเจ้า โดยอาศัยพิธีกรรมอาเรียะเป็นสื่อในการแสดงถึงความกตัญญู เคารพนับถือบรรพบุรุษ ผู้ล่วงลับ

ทุกๆปีจะมีการจัดทำพิธีกรรมอาเรียะขึ้นช่วงเดือน “แคเมียะธม” (ភ្លែងខែមាឃធំ) (ช่วงเดือนมกราคม - มีนาคม) เป็นประจำ หรือจัดพิธีกรรมอาเรียะตามวันและเวลาที่อาเรียะ(អារក្ស)(ผีบรรพบุรุษ) สัญญากับลูกหลานที่เคยจัดพิธีกรรมอาเรียะ แล้วนัดหมายให้จัดพิธีกรรมอาเรียะนี้อีกครั้งเพื่อพูดคุย บอกกล่าวแนะนำ และรับเครื่องเซ่นไหว้ พิธีกรรมอาเรียะถือว่าเป็นประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่โบราณ

2. องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ

2.1 บุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้ทำการแบ่งบุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอาเรียะได้เป็น 3 กลุ่มดังต่อไปนี้

2.1.1 ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “มะม๊วต” (មេមត់) บางคนอาจเรียกว่า “รูป” (រូប) ซึ่งเป็นผู้มีบทบาทมากที่สุดในพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากผู้นำในการประกอบพิธีกรรม หรือชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า มะม๊วต (មេមត់) บางคนอาจเรียกว่า รูป (រូប) นั้นทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการติดต่อกับ อาเรียะ (អារក្ស) ผีบรรพบุรุษ ดังนั้น ผู้นำในการประกอบพิธีจึงเป็นผู้ที่จะกำหนดวันเวลาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และเป็นผู้ตรวจสอบความเรียบร้อยในการจัดหาสิ่งของเครื่องใช้ เครื่องเซ่นสังเวยในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และดำเนินกิจกรรมตามขั้นตอนของพิธีกรรมทุกขั้นตอน ตั้งแต่เริ่มจวบจนแล้วเสร็จในพิธีกรรมอาเรียะ

ผู้นำในการประกอบพิธีอาเรียะ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามที่คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ได้ข้อมูลดังนี้

จากการสัมภาษณ์คุณยาย สไล เฮือง ได้กล่าวว่า สมัยคุณยายสไล เฮือง อายุ 20 ปี ท่านมีอาการป่วยที่วิทยาการแพทย์สมัยใหม่รักษาไม่หายและระบุสาเหตุไม่ได้ แล้วมาพักรักษาตัวที่บ้านของตน หลังจากนั้นก็มีวิญญาณอาเรียะ มาประทับทรงคุณยายสไล เฮือง หลังจากนั้นคุณยายก็หายจากอาการป่วย และได้สืบทอดวิชาการเป็นมะม๊วต (មេមត់) จากคุณตาของตน โดยคุณตาสไล ได้เป็นมะม๊วด (មេមត់) หรือรูป(រូប) โดยบังเอิญ จากที่ท่านป่วยและมีวิญญาณอาเรียะมาประทับทรงเพื่อรักษาอาการป่วยนั้นจนหายและได้เป็นมะม๊วต (មេមត់) ตั้งแต่นั้นมา

ชื่อ : สไล เฮือง (ស្រី ហឿង) อายุ : 63 ปี อาชีพ : แม่บ้าน ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา สืบทอดการเป็นมะม๊วต หรือรูป มาจากคุณตา ชื่อ : สไล

ภาพประกอบ 2 ผู้นำในการประกอบพิธี สไล เฮือง

2.1.2 ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “ชะลอม” (ឆ្លម) ผู้ช่วยผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือผู้ช่วยของมะม๊วต (មេមត់) หรือผู้ช่วยของรูป (រូប) ทำหน้าที่เป็นผู้สื่อความจากร่างทรง เพื่อซักถามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในครอบครัว เหตุการณ์บ้านเมือง หรือผู้คนในชุมชน เพื่อเรียกร้องขอความช่วยเหลือ และหาวิธีแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น ชะลอมโดยมากเคยเป็นผู้ที่ได้รับความช่วยเหลือหรือรักษาด้วยพิธีกรรมอาเรียะมาก่อน แล้วอาสามาเป็นชะลอม (ឆ្លម) ของมะม๊วต (មេមត់) หรือรูป (រូប) นั้นๆ รวมถึงการ

ยินยอมในการเป็นร่างทรงให้กับวิญญาณอาเรียะหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ชะลอมอาจมีกี่คนก็ได้ ขึ้นอยู่กับความสมัครใจอาสามาช่วยในพิธีกรรมนั้นๆ

ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามที่คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา มีด้วยกัน 2 คนดังนี้

คนที่ 1 ชื่อ : มัน เม (ម៉ាន់ មេ) (เป็นน้องสาวครูมันแมน) อายุ : 61 ปี อาชีพ : แม่บ้าน ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่(อาศัยอยู่บ้านเดียวกันกับครูมันแมน) คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพประกอบ 3 ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ คนที่ 1 มัน เม

คนที่ 2 ชื่อ : มัน มาว (ម៉ាន់ ម៉ាវ) (เป็นลูกครูมันแมน) อายุ : 29 ปี อาชีพ : แม่บ้าน ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่(อาศัยอยู่บ้านเดียวกันกับครูมันแมน) คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพประกอบ 4 ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ คนที่ 2 มัน มาว

2.1.3 ผู้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้ทำการแบ่งผู้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ได้เป็นทั้งหมด 3 กลุ่ม ซึ่งประกอบไปด้วยกลุ่มบุคคลดังต่อไปนี้

ผู้ป่วยหรือผู้ที่ประสบปัญหา หมายถึง ผู้ที่เกิดอาการเจ็บป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ หรือปัญหาที่กำลังประสบ เกิดจากการกระทำของสิ่งชั่วร้ายหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ ดังนั้นจึงต้องบนบานต่ออาเรียะเพื่อขอความช่วยเหลือแก้ไข

เจ้าภาพ หมายถึง ญาติพี่น้องของผู้ป่วยหรือผู้ที่ประสบปัญหา ซึ่งไปขอร้องหรือเชิญให้มะม๊วต หรือชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา บางคนเรียกว่า รูป

หรือผู้นำในการประกอบพิธีกรรมนั้น มาทำการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ โดยเจ้าภาพต้องเป็นฝ่ายที่จัดเตรียมสถานที่ สิ่งของเครื่องใช้ เครื่องเซ่นสังเวย ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะตลอดจนค่าใช้จ่ายต่างๆ ทั้งหมดในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทั่วไป หมายถึง ผู้ที่มีความเชื่อถือต่อการประกอบพิธีกรรมอาเรียะโดยมากมักจะเป็นชาวบ้านในหมู่บ้านนั้นๆ

2.1.4 วงดนตรีอาเรียะ หรือวงเพลงอาเรียะ (វង់ភ្លេងអារក្ស)

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยพบว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะของชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกวงดนตรีนี้ว่า “วงเพลงอาเรียะ” (វង់ភ្លេងអារក្ស) ในคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา มีวงเพลงอาเรียะคือ วงเพลงอาเรียะของครูมันแมน ในพิธีกรรมอาเรียะจะใช้วงเพลงอาเรียะ (វង់ភ្លេងអារក្ស) ทำหน้าที่บรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะโดยเฉพาะ เนื่องจากวงเพลงอาเรียะ เป็นวงดนตรีที่บรรเลงเพลงที่ใช้ประกอบเฉพาะพิธีกรรมอาเรียะเท่านั้น

ทั้งนี้ในงานวิจัยนี้จะใช้คำว่า วงเพลงอาเรียะ (វង់ភ្លេងអារក្ស)

จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน และนักดนตรีในวง ได้ข้อมูลว่า คำว่า “วงเพลง” มีความหมายว่า “วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงในงานต่างๆ” เช่น วงเพลงอาเรียะใช้บรรเลงเฉพาะพิธีกรรมอาเรียะ วงการใช้บรรเลงในพิธีแต่งงาน เป็นต้น วงเพลงอาเรียะของครูมันแมนประกอบด้วยเครื่องดนตรีทั้งหมด 4 ชนิด คือ ตรัวซอ (ទ្រសោ) , เปียออ (ប៊ីអ) , จะเปียด็องเวง (ចាប៊ីដុងវែង) และ สกวล (ស្គរ) วงเพลงอาเรียะของครูมันแมนประกอบด้วยสมาชิกทั้งหมด 6 คน ดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1. ครูมันแมน (ម៉ាន់មែន) อายุ : 58 ปี อาชีพ : รับจ้าง ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เครื่องดนตรีที่เล่น ตรัวซอ

ภาพประกอบ 5 ครูมันแมน

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. มัน มะรึง (ម៉ាន់ មារឹង) (ลูกชายคนโตของครูมันแมน) อายุ : 35 ปี อาชีพ : รับจ้าง ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เครื่องดนตรีที่เล่น เป็ยออ

ภาพประกอบ 6 มัน มะรึง นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

3. มัน สุเภียก (ម៉ាន់ សុភក្រ) (ลูกชายคนกลางของครูมันแมน) อายุ : 28 ปี อาชีพ : รับจ้าง ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เครื่องดนตรีที่เล่น จะเปียดองเวง

ภาพประกอบ 7 มัน สุเภียก นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

4. มัน บุไร (ម៉ាន់ បុរី) (ลูกชายคนเล็กของครูมันแมน) อายุ : 23 ปี อาชีพ : รับจ้าง ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เครื่องดนตรีที่เล่น สกวล

ภาพประกอบ 8 มัน บุไร นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

5. อุม เชือน (អ៊ុំ ឈឿន) อายุ : 87 ปี อาชีพ : รับจ้าง ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เครื่องดนตรีที่เล่น สกวล

ภาพประกอบ 9 อุม เชือน นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

6. เฆีย รุน (**សៀ រុន**) อายุ : 28 ปี อาชีพ : รับจ้าง ที่อยู่ : ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เครื่องดนตรีที่เล่น สกวล

ภาพประกอบ 10 เฆีย รุน นักดนตรีวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 11 วงเพลงอาเรียะครูมันแมน

2.2 ระยะเวลาและสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับระยะเวลาและสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ พบว่า ระยะเวลาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะนั้น จะขึ้นอยู่กับผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “มะม๊วต” (អារក្ស) บางคนอาจเรียกว่า “รูป” (រូប) จะเป็นผู้กำหนดระยะเวลาและสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “มะม๊วต” บางคนอาจเรียกว่า “รูป” ต้องประกอบพิธีกรรมจนกระทั่ง อาเรียะ หรือวิญญาณผีบรรพบุรุษเกิดความพอใจและช่วยเหลือแก้ไขและเข้าร่างมะม๊วต (អារក្ស) หรือบางคนอาจเรียกว่า “รูป” (រូប) จนหมดสิ้นทุกตน จึงจะเสร็จสิ้นพิธีกรรมได้ ในอดีตบางครั้งในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะใช้ระยะเวลาหลายวัน แต่เนื่องจากในปัจจุบันด้วยสภาพสังคมและเศรษฐกิจทางการเงินไม่ค่อยดี จึงได้ลดระยะเวลาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะลง

สถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะนั้น โดยมากจะใช้บริเวณบ้านของผู้ป่วย หรือของเจ้าภาพ

จากการสัมภาษณ์ คุณยาย สไล เฮือง ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้นำในการประกอบพิธี ที่ชาวบ้านเรียกว่า “มะม๊วต” (អារក្ស) หรือ “รูป” (រូប) เกี่ยวกับข้อห้ามต่างๆก่อนและหลังทำพิธี รวมถึง

ข้อกำหนดเกี่ยวกับเรือนหรือสถานที่ประกอบพิธี พบว่า ไม่มีข้อห้ามใดๆ หรือข้อกำหนดในการประกอบเรือนสำหรับทำพิธีใดๆ

ภาพประกอบ 12 สถานที่ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

2.3 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามเกี่ยวกับเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ พบว่าในปัจจุบันเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือ ภาษาเขมร เรียกว่า “ ซอมแนนอาเรียะ” (**សំណែនអារក្ស**) ” ของชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ประกอบไปด้วย

1. บายศรี 5 ชั้น (1 คู่) ความหมาย ขอขมาครูบาอาจารย์
   ภาษาเขมร เรียกว่า “บายเส็ยปรัมจวน” **បាយសីប្រាំជាន់** (baysei bram chean)
2. บายศรีกรวย 5 (1 คู่) ความหมาย ขอขมาเทวดาอารักษ์
   ภาษาเขมร เรียกว่า “บายเส็ยกราน” **បាយសីកោណ** (baysei kaon)
3. ธูป เทียน ความหมาย ใช้เป็นสื่อถึงจิตวิญญาณ และเป็นเครื่องสักการะบูชา
   ภาษาเขมร เรียกว่า “ธูป เตียน” **ធូប ទៀន** (thoub tien)
4. พานขันธ์ 5 ความหมาย เป็นตัวแทนของตัวตนหรือการมีชีวิต

ภาษาเขมร เรียกว่า “พานขันธ์ปรัม” ជាន់ ខណ្ឌ ប្រាំ (phan khan bram)

5. ขันน้ำมนต์ ความหมาย เอาไว้พรมให้พร

ภาษาเขมร เรียกว่า “ตึกอ๊าบ” ខណ្ឌ ទឹកអាប (khan tuk ab)

6. ผ้าขาว ความหมาย เป็นตัวแทนของความบริสุทธิ์และสรรพวิชาต่างๆ

ภาษาเขมร เรียกว่า “สไบซอ” ស្បៃកស (sbek sor)

7. กล้วย 1 หวี ความหมาย ใช้เป็นเครื่องเซ่นสังเวย เนื่องจากหาง่ายและราคาถูก

ภาษาเขมร เรียกว่า “เจก” ចេក (chek)

8. หมอน 1 ใบ (วางด้านล่างโต๊ะบูชา)

ภาษาเขมร เรียกว่า “ขเนย” ខ្នើយ (khnaey)

9. พานรอง ใส่ผลหมาก 1 ผล และใบพลู 3 ใบ และเงิน 500 เรียล ความหมายแสดงถึง ความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ ภาษาเขมร เรียกว่า “เจิงเปียน” ជើងពាន (jerng pean)

ภาพประกอบ 13 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมภาพที่ 1

ภาพประกอบ 14 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมภาพที่ 2

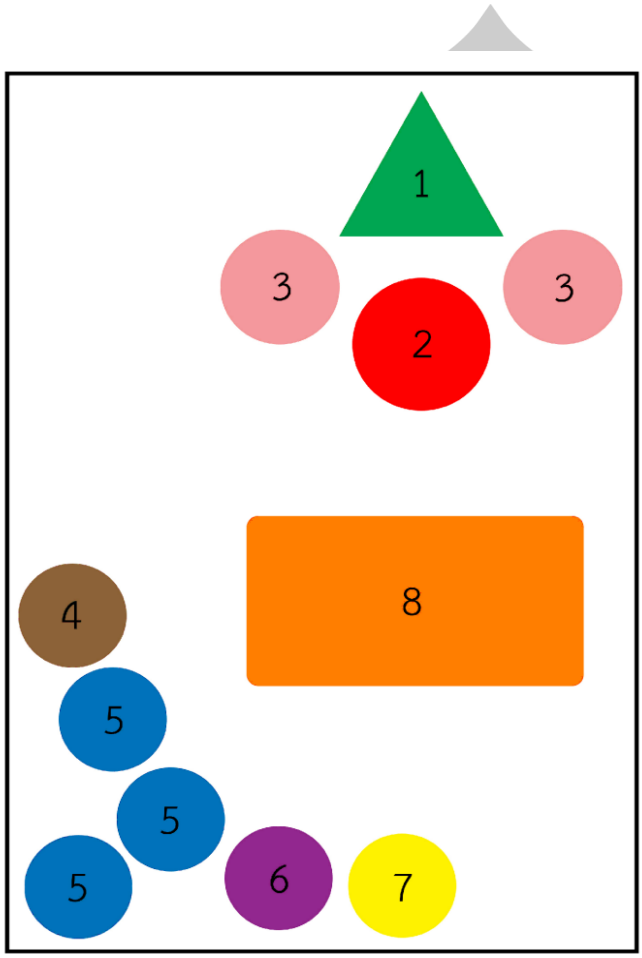
ภาพประกอบ 15 เจิงเปียน (พานรอง)

ภาพประกอบ 16 ขันน้ำมนต์

ผลไม้ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จากการสัมภาษณ์ผู้นำในการประกอบพิธี คุณยาย สไล เฮือง ได้ข้อมูลว่า ผลไม้ที่ใช้ประกอบพิธีอาเรียะจำเป็นต้องมีคือ กล้วย เนื่องจากเป็นสิ่งที่ครูของคุณยายกำหนด และสามารถนำผลไม้ชนิดอื่นมาร่วมได้ แต่ห้ามขาดก็คือกล้วย

จำนวนเงินที่ใส่ในพาน จากการสัมภาษณ์ผู้นำในการประกอบพิธี คุณยาย สไล เฮือง ได้ข้อมูลว่า จำนวนเงินเป็นสิ่งที่ครูแต่ละคนกำหนด ซึ่งครูของคุณยายสไล เฮือง กำหนดไว้ที่จำนวนเลข 5 จะเป็น 5 เรียล 500 5,000 หรือ 50,000 ใส่ได้ทั้งหมด หากใส่เกินจำนวนหรือต่ำกว่าจำนวนที่ครูกำหนดไม่ได้ เพราะจิตวิญญาณอาเรียะหรือจิตวิญญาณครูจะไม่มาระทับทรง

2.4 แผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะ



1 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรม
2 มะม๊วตหรือรูป ผู้นำประกอบพิธีกรรม
3 ชะลอม (ผู้สื่อความ) ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม
4 นักดนตรี ประจำเครื่อง “ตรัวซอ” (ซอ)
5 นักดนตรี ประจำเครื่อง “สกวล” (กลอง)
6 นักดนตรี ประจำเครื่อง “เปียออ” (ปี่อ้อ)
7 นักดนตรี ประจำเครื่อง “จะเปียดองเวง” (กระจับปี่)
8 เจ้าภาพและผู้ป่วยหรือผู้ที่ประสบปัญหา

หมายเหตุ ทิศทางของการจัดปรัมพิธีไม่มีข้อกำหนด อยู่ที่ความสะดวกของเจ้าภาพ และพื้นที่สำหรับทำพิธี

ภาพประกอบ 17 แผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากการสังเกตที่ได้จากการลงภาคสนามเก็บข้อมูลและร่วมในพิธีกรรมอาเรียะ ผู้วิจัยจึงได้วาดแผนผังประกอบพิธีกรรมอาเรียะของชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ซึ่งใช้ตัวเลขเป็นสัญลักษณ์แทน โดยกำหนดความหมายดังต่อไปนี้

หมายเลข 1 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรม (សំណែនអារក្ស)

หมายเลข 2 มะม๊วต (មេមត់) หรือรูป (រូប) ผู้นำประกอบพิธีกรรม

หมายเลข 3 ชะลอม (ឆ្លូម) (ผู้สื่อความ) ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม

หมายเลข 4 นักดนตรี ประจำเครื่อง “ตรัวซอ” (ទ្រសោ) (ซอ)

หมายเลข 5 นักดนตรี ประจำเครื่อง “สกวล” (ស្គរ) (กลอง)

หมายเลข 6 นักดนตรี ประจำเครื่อง “เป๊ยออ” (ប៉ីអ) (ปี่อ้อ)

หมายเลข 7 นักดนตรี ประจำเครื่อง “จะเป๊ยด็องเวง” (ចាប៉ីដុងវែង) (กระจับปี่)

หมายเลข 8 เจ้าภาพและผู้ป่วยหรือผู้ที่ประสบปัญหา

2.5 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากการลงภาคสนามเก็บข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ผู้วิจัยได้เขียนบรรยายเชิงพรรณนาเป็นขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ของคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ไว้ดังต่อไปนี้

2.5.1 ขั้นตอนการเตรียมการ

เริ่มจากการเตรียมสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ โดยมากจะใช้บริเวณบ้านของผู้ป่วย หรือของเจ้าภาพ จัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือ ภาษาเขมร เรียกว่า “ ซอมแนนอาเรียะ **សំណែនអារក្ស** ” (รายละเอียดเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาอยู่ในหัวข้อ 2.3 เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ)

2.5.2 ขั้นตอนการเซ่นไหว้

ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “มะม๊วต” (**មេមត់**) บางคนอาจเรียกว่า “รูป” (**រូប**) ทำการจุดเทียนธูปที่หน้าเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาอาเรียะที่ตนนับถือ เมื่อจุดเทียนธูปเสร็จแล้วจึงให้สัญญาณความพร้อมกับนักดนตรีเพื่อบรรเลงดนตรีในการประกอบพิธีกรรม

2.5.3 ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม

หลังจากผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือชาวบ้านคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “มะม๊วต” (**មេមត់**) บางคนอาจเรียกว่า “รูป” (**រូប**) ปฏิบัติขั้นตอนการเซ่นไหว้เสร็จเรียบร้อยแล้ว จากนั้นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จะรวบรวมสมาธิและให้สัญญาณนักดนตรีเริ่มทำการบรรเลงเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะเพลงที่ 1

จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน พบว่า เพลงที่ 1 มีชื่อว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู ซึ่งเป็นบทเพลงที่ต้องบรรเลงเป็นเพลงแรก เนื่องจากถือว่าเป็นเพลงไหว้ครูในวงเพลงอาเรียะของครูมันแมน เพื่ออัญเชิญครู หรืออาเรียะที่เป็นใหญ่ที่สุดเข้าประทับทรงเป็นอันดับแรก

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะของวงครูมันแมน พบทั้งหมด 4 เครื่อง ดังต่อไปนี้ ตรัวซอ(**ទ្រសោ**) สกวล(**ស្គរ**) เป๊ยออ(**ប៉ីអ**) จะเป๊ยด็องเวง(**ចាប៉ីដុងវែង**)

ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่า ระหว่างการบรรเลงบทเพลงที่ 1 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู เมื่อนักดนตรีทำการบรรเลงเพลงซ็อมดัจเปรี๊ยะกรูขึ้นได้สักพัก ในรอบที่ 2 ของเพลง ผู้วิจัย

ได้สังเกตเห็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “มะม๊วต” (មេមត់) บางคนอาจเรียกว่า “รูป” (រូប) เริ่มแสดงอาการหาวนอน เอนตัวไปมา มีการแสดงอาการขึงขัง

ภาพประกอบ 18 โน้ตเพลงซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู ตอนขึ้นรอบที่ 2

ภาพประกอบ 19 ผู้นำในการประกอบพิธีแสดงอาการหาวนอน

เมื่อนักดนตรีเริ่มสังเกตเห็นการแสดงอาการดังกล่าวของผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(មេមត់) นักดนตรีที่บรรเลงเครื่องสกวล หรือภาษาไทยเรียกว่า กลอง จะเร่งจังหวะให้เร็วขึ้น และตีให้เสียงดังขึ้น ผู้วิจัยสังเกตได้ว่า ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(មេមត់) มีการแสดงอาการร้องไห้ออกมา และลุกขึ้นยืนโยกตัว ยกมือทำท่าทางลักษณะคล้ายการฟ้อนรำ และย่ำเท่าตามจังหวะลูกตกของสกวล หรือภาษาไทยเรียกว่า กลอง ในรอบที่ 4 ถึงรอบที่ 6 ของเพลง จนอาการของผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(មេមត់) เริ่มสงบลง

ภาพประกอบ 20 ผู้นำในการประกอบพิธีทำท่าทางลักษณะคล้ายการฟ้อนรำ

ผู้วิจัยสังเกตพบว่า ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(เមេត់) มีท่าทีอาการ การพูดจาที่ผิดแปลกไปจากก่อนเริ่มพิธีกรรมอาเรียะ

จากการสัมภาษณ์ชะลอมหรือผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะทั้ง 2 ท่านพบว่า อาการเช่นนี้ชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ชาวเรียกว่า “อาเรียะโจล” แปลเป็นภาษาไทยได้ความว่า “อาเรียะเข้าประทับทรงมะม๊วต(เមេត់) หรือรูป(រូប) แล้ว” และเมื่อนักดนตรีสังเกตเห็นว่า “อาเรียะโจล(អារក្សចូល)” เรียบร้อยแล้ว นักดนตรีจะจบการบรรเลงเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู จากนั้นทั้งนักดนตรีและเจ้าภาพจะหยุดฟังการสนทนาระหว่าง ชะลอม(ឆ្លម) กับอาเรียะ(អារក្ស) ในร่างของมะม๊วต(เមេត់) หรือรูป(រូប)

จากข้อมูลภาคสนามการบรรเลงเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู จบการบรรเลงลงในรอบที่ 6 ของเพลง

ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ชาวบ้าน คุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “ชะลอม” นั้น ทำหน้าที่สนทนาเป็นสื่อกลางระหว่างเจ้าภาพกับอาเรียะที่เข้าประทับทรงมะม๊วต(เមេត់) หรือรูป(រូប) ถามชื่ออาเรียะ(អារក្ស) ที่เข้าประทับทรงและถามความต้องการของอาเรียะ ว่าอาเรียะ(អារក្ស)ที่เข้าประทับทรงมีความต้องการอะไรหรือไม่ และถามถึงเหตุการณ์บ้านเมืองว่าจะเป็นอย่างไร การทำไร่ ทำนา ทำสวนปีนี้จะดีหรือไม่ การค้าขาย การงาน รวมไปถึงการสอบถามถึงสาเหตุของอาการผู้ป่วย หรือสาเหตุของปัญหาที่เกิดกับผู้ประสบปัญหา

นั้นๆ ว่ามีสาเหตุมาจากอะไร มีวิธีแก้ไขอย่างไร แล้วอาเรียะ(អារក្ស) ที่เข้าประทับทรงนั้นช่วยได้หรือไม่ หากอาเรียะ(អារក្ស) ที่เข้าประทับทรงอยู่นั้นรู้ถึงสาเหตุก็จะตอบคำถามนั้นๆ และแนะแนวทางหรือวิธีแก้ แต่ถ้าอาเรียะ(អារក្ស) ที่เข้าประทับทรงในเพลงที่หนึ่ง เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู นี้ไม่ได้บอกกล่าวอะไรแล้วก็ออกจากร่างผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) ไปโดยมีอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่เข้าประทับร่างแทน

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีและชะลอม(ឆ្លួម) เกี่ยวกับการเข้าประทับทรงของอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่ ที่มาประทับทรงต่อจากอาเรียะ(អារក្ស) ตนก่อน พบว่า สามารถสังเกตว่าอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่เข้าประทับทรงต่อจากตนแรก สังเกตจากพฤติกรรมที่เปลี่ยนไป แต่หากไม่แน่ใจว่าอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่เข้าประทับทรงหรือยัง ให้ชะลอมสอบถามอาเรียะ(អារក្ស) นั้นๆว่า เข้าประทับทรงหรือยัง ตนใหม่หรือตนเดิม

เมื่อนักดนตรีทราบว่ามีอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่ เข้าประทับทรงผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) นักดนตรีก็จะถามผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ชาวบ้าน คุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เรียกว่า “ชะลอม (ឆ្លួម)” ว่าอาเรียะ(អារក្ស) ตนนี้ต้องการเพลงอะไร จะได้บรรเลงเพลงนั้นๆให้ตามต้องการ เมื่อได้คำตอบก็จะบรรเลงเพลงนั้นๆ ตามคำบอกของชะลอม(ឆ្លួម) หรือผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ภาพประกอบ 21 การสื่อสารกับระหว่างชะลอมกับอาเรียะ

จากข้อมูลภาคสนามพบว่า เพลงที่อาเรียะตนที่ 2 ให้บรรเลงชื่อว่า เพลงสะเร็ยคะมาว ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่า เมื่อนักดนตรีบรรเลงเพลงสะเร็ยคะมาวถึงประมาณรอบที่ 2 ผู้วิจัยได้สังเกตเห็น อาการของผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียก มะม๊วต(เมษต์) หรือรูป(รูบ) มีการลุกขึ้นยืนและร่ายรำ โดยสังเกตเห็นสีหน้าของผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียก มะม๊วต(เมษต์) หรือรูป(รูบ) ดูมีความสุข ผิดแปลกจากตอนบรรเลงเพลงซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีการสนทนาพูดจาด้วยสีหน้ายิ้มแย้ม และมีการเปลี่ยนเสื้อผ้าเครื่องนุ่งใหม่ โดยผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านรียกว่า ชะลอม และนักดนตรีจะสังเกตและรู้ว่ามีอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่มาประทับร่าง มะม๊วต(เมษต์) หรือรูป(รูบ) เรียบร้อยแล้ว จะจบการบรรเลงเพลงสะเร็ยคะมาว

ภาพประกอบ 22 โน้ตเพลงเพลงสะเร็ยคะมาว ตอนขึ้นรอบที่ 2

จากข้อมูลภาคสนามพบว่า เพลงสะเร็ยคะมาว จบลงในรอบที่ 6 ของเพลง จากนั้นจึงทำการสื่อสารกับอาเรียะ(អារក្ស) ตนนั้นว่าต้องการผ้า หรือเครื่องนุ่งสีอื่นๆอีกหรือไม่ ต้องการอะไรสิ่งใดเพิ่มอีกหรือไม่

ผู้วิจัยสังเกตพบว่า อาเรียะ(អារក្ស) ตนนี้ได้ทาลิปสติก ทาแป้งเสริมสวย ส่องกระจกแต่งตัวเอาผ้าสไบสีสันสวยงามมาห่มกายเสมือนเป็นเพศหญิง จากการสัมภาษณ์ชะลอมทั้ง 2 ท่าน พบว่าอาเรียะ(អារក្ស) ตนนี้เป็นเพศหญิง เมื่อวิญญาณอาเรียะผู้หญิงเข้าประทับทรง มักมีการแต่งตัวเป็นหญิง ทาแป้งเสริมสวย แต่งตัวสวยงาม

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 23 อาเรียะแต่งตัวแบบเพศหญิง

ภาพประกอบ 24 อาเรียะตนที่ 2 ร่ายรำเพลงสะเร็ยคะมาว

เมื่ออาเรียะ(អារក្ស) ได้ของตามที่ต้องการก็แสดงออกด้วยความยินดีพอใจ แต่ถ้าหาของที่อาเรียะ(អារក្ស) ต้องการ ชะลอม(ឆ្លម) หามาให้ไม่ได้ อาเรียะ(អារក្ស) ก็จะแสดงอาการไม่พอใจ รวมถึงอาการน้อยอกน้อยใจที่ลูกหลานไม่เชื่อฟังไม่รักตนแล้ว ชะลอม(ឆ្លម) กับเจ้าภาพก็จะพูดคุยปลอมประโลมอาเรียะ(អារក្ស) ตนนั้น จนกระทั่งอาเรียะ(អារក្ស) ตนนั้นรู้สึกพอใจ รู้สึกดีขึ้น

ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม(ឆ្លម) จะทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างเจ้าภาพกับอาเรียะ(អារក្ស) ที่เข้าประทับทรงมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) ถามอาเรียะตนนั้นว่าชื่ออะไร มาจากที่ไหน และถามถึงสาเหตุของอาการป่วย หรือสาเหตุของปัญหาที่เกิดนั้นๆ ว่ามีสาเหตุมาจากอะไร มีวิธีแก้ไขอย่างไร หากอาเรียะ(អារក្ស) ตนที่เข้าประทับทรงอยู่ตอบคำถามไม่ได้ ชะลอม และเจ้าภาพ จะขอให้เรียกอาเรียะ(អារក្ស) ตนใหม่ที่เป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหา หรืออาการป่วยนี้มากตอบคำถาม หรือไม่ก็เรียกอาเรียะตนที่สามารถตอบได้มาตอบคำถามนั้นๆได้มาแทน จากนั้นอาเรียะ(អារក្ស) ก็ได้บอกชะลอมให้นักดนตรีบรรเลงเพลงที่ 3 ก็คือ “เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย” โดยอาเรียะ(អារក្ស) ตนที่ 3 จะมาประทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูปต่อจากตน

จากการสัมภาษณ์ มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) และชะลอม(ឆ្លម) ทั้ง 2 ท่าน ได้ข้อมูลว่า อาเรียะ(អារក្ស) จะสามารถรู้ได้ว่า อาเรียะ(អារក្ស) อีกตนที่กำลังจะเข้าประทับทรงต่อจากตน และสื่อสารกันระหว่างอาเรียะ(អារក្ស) ด้วยกันว่า ตนที่จะเข้าประทับทรงต่อจากตนเองนั้นต้องการเพลงอะไร

ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่า เมื่อนักดนตรีบรรเลงเลงที่ 3 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย ได้ประมาณรอบที่ 2 ของเพลง มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) ได้แสดงอาการร่ายรำอีกครั้ง เมื่อนักดนตรีสังเกตเห็นมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) มีการแสดงอาการดังกล่าว นักดนตรีจึงเร่งจังหวะการบรรเลงและตีสกวล (ស្គរ) หรือภาษาไทยเรียกว่า กลอง ให้ดังและเร็วขึ้น

อาเรียะ(អារក្ស) เข้าประทับทรงมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) อยู่นั้น มีการแสดงอาการด้วยการร่ายรำอย่างมีความสนุกสนานสีหน้ามีความสุข จากนั้นในเพลงรอบที่ 7 มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) ได้นั่งลง และเมื่อนักดนตรีสังเกตเห็นเช่นนั้น จะบรรเลงเพลงช้าลงและจบเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย ในรอบที่ 7 ของเพลง

ภาพประกอบ 25 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย ตอนขึ้นรอบที่ 2

ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม(ឆ្លូ) ก็สอบถามเหมือนเช่นเคย อาทิถามว่า อาเรียะ(អារក្ស) ที่ประทับทรงอยู่นั้นชื่ออะไร มาจากที่ไหน ทราบสาเหตุของอาการผู้ป่วย หรือสาเหตุของปัญหาที่เกิดนั้นๆหรือไม่ ว่ามีสาเหตุมาจากอะไร มีวิธีแก้ไขอย่างไร หากอาเรียะ(អារក្ស)ตนที่เข้าประทับทรงอยู่นี้ตอบไม่ได้ก็ขอให้เรียกอาเรียะ(អារក្ស)ตนอื่นที่เป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดปัญหา หรืออาการป่วยนี้มาตอบ

ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่า อาเรียะ(អារក្ស)ที่ประทับทรงในเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย อาเรียะ(អារក្ស)นี้ ได้บอกว่าตนจะไปแล้วและแนะนำให้ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม(ឆ្លូ)บอกให้นักดนตรีบรรเลงต่อไป (เพลงที่ 4) ก็คือ “เพลงตับพอล” โดยอาเรียะ(អារក្ស)ตนที่ 4 จะมาประทับทรงร่างมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប)ชอบเพลงตับพอลและเป็นอาเรียะ(អារក្ស)ที่รู้ถึงสาเหตุของปัญหาที่เกิด ให้นักดนตรีบรรเลงเพลงตับพอล อาเรียะ(អារក្ស)จะมาเข้าประทับทรงและจะแนะแนวทางแก้ไขปัญหาหรืออาการเจ็บป่วยให้

ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่า เมื่อนักดนตรีบรรเลงเพลงที่ 4 เพลงตับพอล ในช่วงท้ายของรอบที่ 1 ของเพลงตับพอล มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) ได้ลุกขึ้นยืนร่ายรำ และทำการเปลี่ยนเสื้อผ้าอีกครั้ง แต่ครั้งนี้ มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប)เลือกนุ่งผ้าแต่งตัวเป็นผู้ชาย มีผ้าโพกหัว ท่าทางการร่ายรำดูเข้มแข็งไม่อ่อนช้อยดั่งเพลงที่ 2 เพลงสะเร็ยคะมาว เมื่อร่ายรำจบก็ได้นั่งลง แล้วก็สูบยาเส้นพร้อมกันทีละ 3-5 มวน หน้าตาดูมีความสุข สูบหมดแล้วก็หาสูบต่ออีก 3-5 มวน แล้วนักดนตรีก็จบเพลงตับพอลในรอบที่ 6 ของเพลง

ภาพประกอบ 26 ช่วงท้ายของเพลงตับพอล ในรอบที่ 1

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 27 อาเรียะในร่างมะม๊วตหรือรูป แต่งกายเป็นเพศชายและสูบบุหรี่

ภาพประกอบ 28 อาเรียะในร่างมะม๊วตหรือรูป แต่งกายเป็นเพศชายร่ายรำ

จากการสัมภาษณ์ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมและชะลอมทั้ง 2 ท่านได้ข้อมูลว่า สามารถสังเกตดูว่าหากอาเรียะ(អារក្ស)ตนที่ประทับทรงอยู่นั้นเป็นเพศชายอาจจะมีการสูบยาหรือบุหรี่ มีการกินเหล้า เป็นต้น แต่หากอาเรียะ(អារក្ស)ตนนั้นเป็นเพศหญิงจะมีการทาลิปสติก ทาแป้งเสริมสวย ส่องกระจก แต่งตัวเป็นผู้หญิง

หลังจากนักดนตรีเพลงบรรเลงจบลง ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม(ឆ្លម) ก็สอบถามเหมือนเช่นเคย อาทิ ถามว่ามาจากไหน สาเหตุของอาการผู้ป่วย หรือสาเหตุของปัญหาที่เกิดนั้นๆว่ามีสาเหตุมาจากอะไร มีวิธีแก้ไขอย่างไร หากอาเรียะ(អារក្ស)ตนที่เข้าประทับทรงอยู่นี้ตอบไม่ได้ก็ขอให้เรียกอาเรียะ(អារក្ស)ตนที่เป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดปัญหา หรืออาการป่วยนี้มากตอบ หรือไม่ก็เรียกอาเรียะ(អារក្ស)ตนที่สามารถตอบได้มาตอบคำถาม

เมื่ออาเรียะ(អារក្ស)ตนที่ 4 ได้ยินคำถามที่ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม(ឆ្លម) ได้ถามตนแล้ว อาเรียะ(អារក្ស) ตนนี้ได้ให้คำตอบในทันทีว่า ปัญหาที่เกิดนั้นสาเหตุมาจากเด็กในหมู่บ้านประพฤติตัวไม่ดีผิดจารีตประเพณี จึงทำให้ตนไม่พอใจ ตนจึงได้ทำการสั่งสอนโดยกระทำให้เกิดอาการเจ็บป่วยหรือเกิดอุปสรรคและปัญหาในการดำเนินชีวิต โดยอาเรียะ(អារក្ស) ตนนี้ได้บอกวิธีแก้ไขคือให้เด็กผู้ที่กระทำผิดนั้นมาขอขมาบอกกล่าวยอมรับผิดกับญาติผู้ใหญ่ตนจึงจะช่วยให้หายจากอาการเจ็บป่วย หรือหลุดพ้นอุปสรรคปัญหา

จากนั้นอาเรียะ(អារក្ស) จึงบอกผ่านผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม(ឆ្លម) ว่า ตนจะออกจากร่างมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) นี้แล้วให้นักดนตรีบรรเลงเพลงอีกเพลงซึ่งเป็นเพลงที่ 5 มีชื่อว่า เพลงเปรี๊ยะโวล

จากการสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธีกรรมและชะลอม ได้ข้อมูลว่า เมื่ออาเรียะ(អារក្ស) แนะนำและบอกกล่าวถึงสาเหตุของอาการป่วย หรือปัญหาที่เกิดแล้ว อาเรียะ(អារក្ស) จะให้นักดนตรีบรรเลงเพลงที่ตนต้องการ สำหรับเพลงที่อาเรียะ(អារក្ស) ตนนี้ต้องการก็คือ “เพลงเปรี๊ยะโวล” เพลงที่อาเรียะ(អារក្ស) ตนที่แนะแนวทางแก้ปัญหาได้ขอก่อนจะออกจากร่างของมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) นี้เปรียบเสมือนเป็นเพลงบอกลาลูกหลาน ว่าตนจะออกจากร่างมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) นี้แล้ว ให้บรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายให้ตน

ก่อนนักดนตรีบรรเลงเพลงเปรี๊ยะโวล ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรม หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม ได้ถามอาเรียะ(អារក្ស) ในร่างของมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប)ว่า จะมีอาเรียะ(អារក្ស) ตนอื่นมาปรับทับร่างของมะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) อีกหรือไม่ อาเรียะตนนี้ได้ตอบว่าไม่มีแล้วหมดเท่านี้ จากนั้นนักดนตรีจึงบรรเลงเพลงเปรี๊ยะโวล (เพลงที่ 5) ผู้วิจัยสังเกตเห็น อาเรียะ(អារក្ស) มีการแสดงสีหน้ายิ้มหลับตาไปประมาณ 12 วินาที มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប)จึงได้ลืมตาขึ้น จากนั้นผู้นำประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วต(មេមត់) หรือรูป(រូប) จึงพูดว่าเสร็จสิ้นพิธีแล้ว นักดนตรีจึงจบเพลงเปรี๊ยะโวล ลงในรอบที่ 4 ของเพลง

จากการศึกษาพิธีกรรมอาเรียะผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า อาเรียะ เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือผีบรรพบุรุษที่ทำหน้าที่ดูแล อารักษ์ขา ผู้คนในชุมชน เป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมชาวเสียมเรียบ และสังคมเขมรหรือกัมพูชา เคารพและนับถือมาตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อในเรื่องอาเรียะ ในสังคมของชาวเสียมเรียบอาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งที่ทำให้อบอุ่น และสบายใจ เป็นคำตอบที่ช่วยในการแก้ปัญหาในสิ่งที่นอกเหนือความสามารถของตน ด้วยเหตุนี้ชาวบ้านจึงยังมีการจัดพิธีกรรมอาเรียะ และถือเป็นการอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมนี้ด้วยเช่นกัน

พิธีกรรมอาเรียะมีบุคคลที่เกี่ยวข้องด้วยกัน 4 กลุ่ม คือ 1. ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วตหรือรูป ทำหน้าที่เป็นร่างให้อาเรียะประทับทรง 2. ผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียก หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม ทำหน้าที่สื่อความหมายจากวิญญาณอาเรียะ 3.ผู้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ได้แก่ เจ้าภาพ คนป่วย และชาวบ้านบริเวณนั้น 4.วงเพลงอาเรียะ

พิธีกรรมอาเรียะในสมัยก่อนจะประกอบพิธีกรรมเป็นเวลาหลายวัน แต่เนื่องจากในปัจจุบันด้วยสภาพสังคมและเศรษฐกิจทางการเงินไม่ค่อยดี จึงได้ลดระยะเวลาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะลงเหลือ ส่วนสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะนั้น โดยมากจะใช้บริเวณบ้านของผู้ป่วย หรือของเจ้าภาพ

ในปัจจุบันเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือภาษาเขมร เรียกว่า “ ซอมแนนอาเรียะ (**សំណែនអារក្ស**)” ของชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา มีอยู่ทั้งหมด 9 อย่าง คือ

1. บายศรี 5 ชั้น (1 คู่) ภาษาเขมร เรียกว่า “บายเส็ยปรัมจวน (**បាយសីប្រាំជាន់**)
2. บายศรีกรวย 5 (1 คู่) ภาษาเขมร เรียกว่า “บายเส็ยกราน” (**បាយសីកោណ**)
3. ธูป เทียน ภาษาเขมร เรียกว่า “ธูป เตียน” (**ធូប ទៀន**)
4. พานขันธ์ 5 ภาษาเขมร เรียกว่า “พานขันธ์ปรัม” (**ដាន់ ខណ្ឌ ប្រាំ**)
5. ขันน้ำมนต์ ภาษาเขมร เรียกว่า “ตึกอ๊าบ” (**ខណ្ឌ ទឹកអាប**)
6. ผ้าขาว ภาษาเขมร เรียกว่า “สไบซอ” (**ស្បៃកស**)
7. กล้วย 1 หวี ภาษาเขมร เรียกว่า “เจก” (**ចេក**)
8. หมอน 1 ใบ (วางด้านล่างโต๊ะบูชา) ภาษาเขมร เรียกว่า “ขเนย” (**ខ្នើយ**)
9. พานรอง ใส่ผลหมาก 1 ผล และใบพลู 3 ใบ และเงิน 500 เรียล ภาษาเขมรเรียกว่า “เจิงเปียน” (**ដើងពាន**)

ขั้นตอนการประกอบพิธี จะเริ่มตั้งแต่มะม๊วตหรือรูป จุดเทียนธูป และให้สัญญาณนักดนตรีบรรเลงเพลงอาเรียะ จากนั้นวิญญาณอาเรียะมาประทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูป และชะลอมทำหน้าที่สอบถามสื่อความจากอาเรียะที่ปรับทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูป โดยใจความสำคัญของเรื่องที่ถามจะเป็น สาเหตุของอาการเจ็บป่วยหรือสาเหตุของอุปสรรคปัญหาที่เกิดในการดำเนินชีวิต และขอให้อาเรียะแนะนำวิธีแก้ไข หากอาเรียะตนที่กำลังเข้าประทับทรงอยู่นั้นตอบไม่ได้ก็จะให้อาเรียะตนใหม่เข้าประทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูปมาตอบแทน หากอาเรียะตนนั้นเป็นวิญญาณเพศหญิง จะมีการแต่งตัวห่มผ้าสไบ แต่งหน้า ทาลิปสติก เป็นต้น แต่หากวิญญาณอาเรียะตนนั้นเป็นเพศชาย จะแต่งตัวเป็นผู้ชายนุ่งสโหร่ง อาจมีการสูบบุหรี่ทีละหลายๆมวน เป็นต้น ทำเช่นนี้วนไปจนได้คำตอบที่ต้องการ โดยการผลัดเปลี่ยนวิญญาณอาเรียะแต่ละครั้งจะต้องมีการบรรเลงดนตรีประกอบทุกครั้ง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5

องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ผู้วิจัยได้ทำการลงภาคสนามที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เพื่อเก็บข้อมูล และได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากภาคสนามเป็นหลักโดยจัดแบ่งเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1. บทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียะ
2. ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ
   2.1 ตรัวซอ (ទ្រសោ)
   2.2 สกวล (ស្គរ)
   2.3 เป็ยออ (ប៊ីអ)
   2.4 จะเป็ยด็องเวง (ចាប៉ីដុងវែង)
3. การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
   3.1 โน้ตเพลงและการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

การวิเคราะห์บทเพลงผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์บทเพลงตามองค์ประกอบทางดนตรี 6 องค์ประกอบดังนี้

ระบบเสียง
จังหวะกลอง
อัตราจังหวะ
การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง
ลูกตก
คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

1. บทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับความสำคัญของวงเพลงอาเรียะในพิธีกรรม พบว่า ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะของชาวคุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา มีการใช้ดนตรีประกอบพิธีกรรม

เพื่อให้ภูตผี วิญญาณ เทวดา อาเรียะ เข้ามาสิงร่างผู้ประกอบพิธี หรือเรียกว่า มะม๊วต นั้นเกิดความพึงพอใจ ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อใช้ดนตรีบำบัดความเจ็บป่วย หรือบรรเทาทุกข์ในใจแต่อย่างใด

ดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้สำหรับพิธีกรรมอาเรียะ เพราะต้องมีการบรรเลงเพื่อประกอบการเข้าทรง หากไม่มีการบรรเลงดนตรี หรือมีการบรรเลงดนตรีแต่ไม่ใช่เพลง หรือจังหวะที่อาเรียะพอใจ วิญญาณอารียะจะไม่ยอมเข้าประทับทรง อีกประการหนึ่งหากนักดนตรีไม่มีเครื่องดนตรี ผู้ร่วมพิธีกรรมก็สามารถช่วยกันปรบมือให้จังหวะและนักดนตรี สามารถหยิบเอาสิ่งของใกล้ตัวมาเคาะประกอบจังหวะได้ ไม่ว่าจะเป็นการเคาะไม้ การเคาะโลหะ ซึ่งเป็นสิ่งที่สมัยโบราณที่หมู่บ้านนั้นๆไม่มีเครื่องดนตรีก็ใช้วิธีนี้แทนดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ที่มีจำนวนมากที่สุด คือ สกวล(กลอง) ในวงเพลงอาเรียะของครูมันแมนเอง มีสกวล(กลอง) ที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมจำนวน 3 ใบ

จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน นักดนตรี มะม๊วต รวมถึงผู้ร่วมพิธีกรรมอาเรียะ ได้ข้อมูลที่ตรงกันว่า สกวล(กลอง) ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ต้องมีจำนวน 3 , 5 , 7 , 9 ยิ่งมีมากจะทำให้วิญญาณอาเรียะมาประทับร่าง พอใจและประทับร่างได้รวดเร็ว แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีที่เป็นตัวบรรเลงทำนองบางชนิด การเข้าประทับร่างของวิญญาณอาเรียะ สามารถเข้าประทับร่างครูหรือมะม๊วตได้ แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีสกวล(กลอง)แล้ว วิญญาณอาเรียะจะไม่มาเข้าประทับร่างมะม๊วตหรือรูป

จึงกล่าวได้ว่า “จังหวะกลอง หรือจังหวะสกวล” มีส่วนสำคัญในการเข้าสู่สภาวะการเข้าประทับทรงของครูหรือมะม๊วตรองลงมาคือ “บทเพลง” ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

จากการศึกษาบทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียะ ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า วงเพลงอาเรียะเป็นส่วนสำคัญและขาดไม่ได้สำหรับพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากต้องมีการบรรเลงเพื่อประกอบการเข้าทรง หากไม่มีการบรรเลงดนตรี หรือมีการบรรเลงดนตรีแต่ไม่ใช่เพลง หรือจังหวะที่อาเรียะพอใจ วิญญาณอารียะจะไม่ยอมเข้าประทับทรง สกวล(กลอง) ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ต้องมีจำนวน 3 , 5 , 7 , 9 ยิ่งมีมากจะทำให้วิญญาณอาเรียะมาประทับร่าง พอใจและประทับร่างได้รวดเร็ว แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีที่เป็นตัวบรรเลงทำนองบางชนิด การเข้าประทับร่างของวิญญาณอาเรียะ สามารถเข้าประทับร่างครูมะม๊วตหรือรูปได้ แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีสกวล(กลอง)แล้ว วิญญาณอาเรียะจะไม่มาเข้าประทับร่างครูหรือมะม๊วต จึงกล่าวได้ว่า “จังหวะกลอง หรือจังหวะสกวล” มีส่วนสำคัญในการเข้าสู่สภาวะการเข้าประทัยทรงของมะม๊วตหรือรูป รองลงมาคือ “บทเพลง” ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

2. ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้การศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ วงเพลงอาเรียะของครูมันแมน ที่คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ข้อมูลจากการสัมภาษณ์พบว่า สมัยก่อนในหมู่บ้านนั้นๆ เวลามีพิธีกรรมอาเรียะที่ในหมู่บ้าน ใครมีเครื่องดนตรีชนิดใดจะนำมาบรรเลงร่วมกัน จนถึงปัจจุบันวงเพลงอาเรียะของครูมันแมนประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชนิดดังนี้ ตรัวซอ(ត្រសោ) 1 คัน , สกวล(ស្គរ) 3 ลูก , เปียออ(ប៊ីអ) 1 เลา , จะเปียด็องเวง(ចាប៉ីដុងវែង) 1 คัน

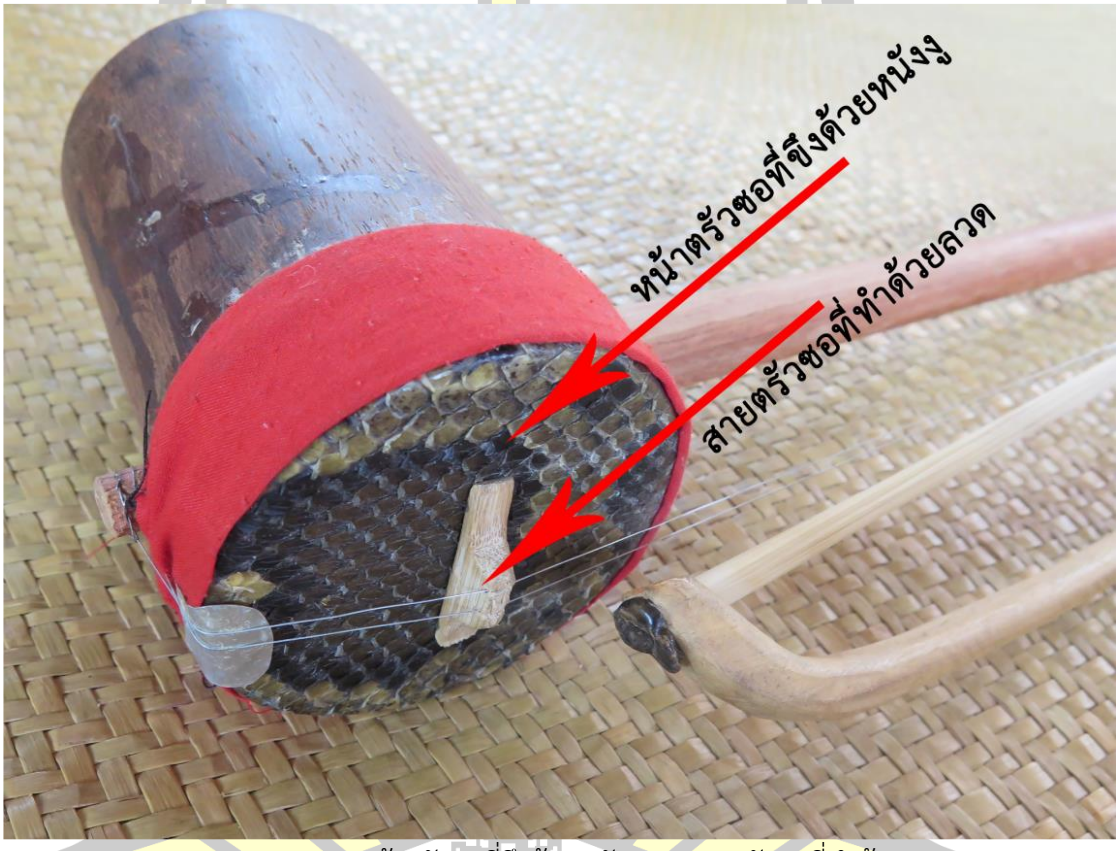
จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรีในวงได้ข้อมูลว่า เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองที่มีการตั้งเสียงหรือจูนเสียงนั้น จะใช้เปียออ เป็นเครื่องหลักในการจูนเสียงของเครื่องอื่นๆ เพื่อให้เสียงของแต่ละเครื่องดนตรีเข้ากับเครื่องดนตรีอื่นๆ ในส่วนของระบบเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องตั้งเสียง (Tuner) โดยเครื่องตั้งเสียง (Tuner) จะตั้งค่าความถี่มาที่ 440Hz ซึ่งก็คือคลื่นความถี่ของเสียงลา (A) ที่ถูกกำหนดให้เป็นมาตรฐานสากลในการปรับจูนเสียงเครื่องดนตรี ผู้วิจัยจึงใช้เครื่องตั้งเสียง (Tuner) ซึ่งมีเสียงลา (A) = 440Hz เป็นมาตรฐานการวัดเสียงเครื่องดนตรีในวงของครูมันแมน

2.1 ตรัวซอ

ภาพประกอบ 29 ตรัวซอ ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

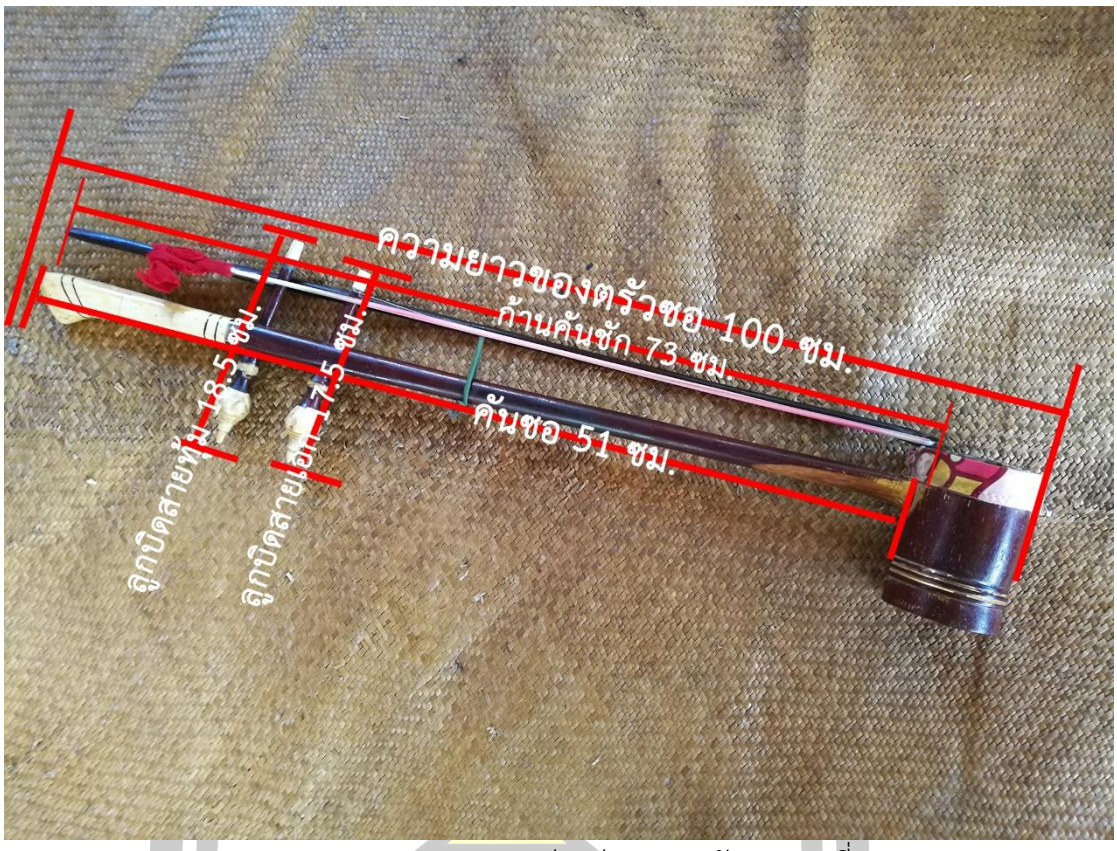
2.1.1 ลักษณะทางกายภาพ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า ตรัวซอ (ទ្រសោ) ของวงครูมันแมน ตรัวซอที่ทำจากไม้เนื้อแข็ง หน้าตรัวซอหรือหน้าซอใช้หนังงูในการขึงตึงกับกระบอกซอ สายซอทำด้วยลวด 2 สาย ทั้งสองสายนี้พาดอยู่บนหย่อง ระยะห่างระหว่างสายห่างกันประมาณ 0.5 เซนติเมตร ก้านคันชักทำด้วยไม้เนื้อแข็งชนิดเดียวกัน มีลักษณะกลึงกลมให้เป็นคันคล้ายๆ คันศร คันชักซอจะใช้เชือกไนล่อนเส้นบางในการทำ

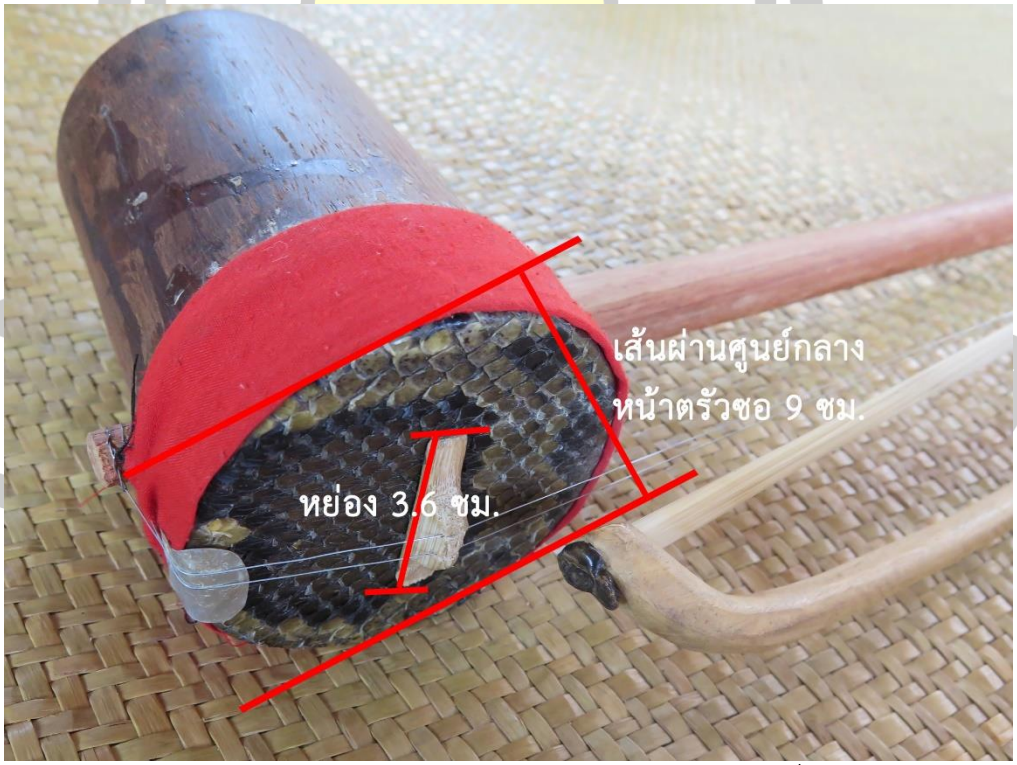


ภาพประกอบ 30 หน้าตรัวซอที่ขึงด้วยหนังงูและสายตรัวซอที่ทำด้วยลวด

ตรัวซอ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้าซอกว้าง 9 เซนติเมตร หย่องขนาด 3.6 เซนติเมตร กระบอกซอมีเส้นรอบวงนอก 26.5 เซนติเมตร ทวนบนยาว 18.5 เซนติเมตร คันซอยาว 51 เซนติเมตร ลูกบิดหรือก้านบิดสายทุ้มยาว 18.5 เซนติเมตร ลูกบิดหรือก้านบิดสายเอกยาว 17.5 เซนติเมตร ก้านคันชักยาว 73 เซนติเมตร ความยาวทั้งหมดของตรัวซอ 100 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 31 ความยาวส่วนต่างๆของตรัวซอ ภาพที่ 1



ภาพประกอบ 32 ความยาวส่วนต่างๆของตรัวซอ ภาพที่ 2

2.1.2 ระบบเสียง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า สายของตรัวซอของวงครูมันแมนทำมาจากลวด 2 เส้น ในการเทียบเสียง ตรัวซอจะขึ้นเสียงคู่ 5 ระหว่างสายทั้ง 2 เส้นเทียบเสียงจากเปียออ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีอื่นๆในการบรรเลง ผู้วิจัยวัดความถี่ของเสียงแต่ละสายจากเครื่องตั้งเสียง (Tuner) เป็นมาตรฐานการวัดเสียงเครื่องดนตรี ได้คือ เสียงที่ 1 = ลา (A) ต่ำ , เสียงที่ 2 = มี (E)

ตาราง 18 ตารางความถี่โน้ตสากล กับความถี่โน้ตภาคสนาม ตรัวซอ

เสียง	ความถี่โน้ต (สากล)	ความถี่โน้ต (ภาคสนาม)
เสียงที่ 1 = ลา (A) ต่ำ	220 Hz	213.4 Hz
เสียงที่ 2 = มี (E)	329.7 Hz	323.6 Hz

2.1.3 วิธีการบรรเลง

ตรัวซอเครื่องดนตรีประเภทสี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones ลักษณะการบรรเลงทำได้โดยการสีคันชักกับสายตรัวซอทำให้เกิดเสียง

2.2 สกวล

ภาพประกอบ 33 สกวล ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

2.2.1 ลักษณะทางกายภาพ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า สกวล (สฺกวล) ของวงครูมันแมน เป็นกลองที่มีตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง โดยที่หน้ากลองจะหุ้มด้วยหนังงู ขึงตึงกับตัวกลอง

สกวล มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากว้าง 22 เซนติเมตร ส่วนที่ใหญ่ที่สุดของคอสกวลมีเส้นรอบวงนอก 60 เซนติเมตร และส่วนที่เล็กที่สุดของคอกลองมีเส้นรอบวงนอกวัดได้ 37 เซนติเมตร ลำโพงกลองมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางกว้าง 15 เซนติเมตร โดยสกวลมีขนาดความสูงทั้งสิ้นตั้งแต่หน้ากลองจนถึงลำโพงกลอง 49 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 34 สัดส่วนของสกวล

2.2.2 ระบบเสียง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า สกวล หรือภาษาไทยแปลว่า กลอง สกวลมีทั้งเป็นตัวผู้และตัวเมีย โดยสกวลทั้งสองแบบมีลักษณะเหมือนกัน จะมีข้อแตกต่างกันแค่การขึงหน้ากลองเท่านั้น เพื่อให้มีเสียงสูงเสียงต่ำต่างกัน โดยสกวลตัวผู้จะให้เสียงสูง ส่วนสกวลตัวเมียจะให้เสียงต่ำ

2.2.3 วิธีการบรรเลง

สกวล หรือภาษาไทยเรียกว่า กลอง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Membranophones

2.3 เป็ยออ

ภาพประกอบ 35 เป็ยออ ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

2.3.1 ลักษณะทางกายภาพ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า เป็ยออ (บุีห) ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง ในส่วนของลิ้นทำมาจากต้นอ้อหรือภาษาเขมรพูดว่า “เดิมออ” มีไม้ซี่เล็ก 2 ชิ้นหนีบกับลิ้นไว้เพื่อใช้เป็นตัวกำหนดเสียงให้มีเสียงต่ำ เสียงสูง และไม่มีเสียง

เป็ยออ ลิ้นมีความยาว 6.6 เซนติเมตร เจาะรูสำหรับเปิดปิด นิ้วเรียงตาม ลำดับด้านหน้า 7 รู เป็ยออมีขนาดเส้นรอบวง 7 เซนติเมตร มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 1.7 เซนติเมตร มีขนาดทั้งสิ้นตั้งแต่ลิ้นจนสุดปลายเป็ยออยาว 36 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 36 ความยาวส่วนต่างๆของเปี๊ยออ

2.3.2 ระบบเสียง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า เปี๊ยออมีระบบเสียงโดยผู้วิจัยวัดความถี่ของเสียงแต่ละโน้ตจากเครื่องตั้งเสียง (Tuner) เป็นมาตรฐานการวัดเสียงเครื่องดนตรีได้ดังนี้

ตาราง 19 ตารางความถี่โน้ตสากล กับความถี่โน้ตภาคสนาม เปี๊ยออ

เสียง	ความถี่โน้ต (สากล)	ความถี่โน้ต (ภาคสนาม)
เสียงที่ 1 = โด (C)	261.6 Hz	258.4 Hz
เสียงที่ 2 = เร (D)	293.7 Hz	288.6 Hz
เสียงที่ 3 = มี (E)	329.7 Hz	323.9 Hz
เสียงที่ 4 = ฟา (F)	349.2 Hz	342.6 Hz
เสียงที่ 5 = ซอล (G)	392.0 Hz	395.2 Hz
เสียงที่ 6 = ลา (A)	440 Hz	446.5 Hz
เสียงที่ 7 = ที (B)	493.9 Hz	486.4 Hz

ตาราง 19 ตารางความถี่โน้ตสากล กับความถี่โน้ตภาคสนาม เป๊ยออ (ต่อ)

เสียง	ความถี่โน้ต (สากล)	ความถี่โน้ต (ภาคสนาม)
เสียงที่ 8 = โดสูง (C')	523.2 Hz	530 Hz
เสียงที่ 9 = โด#สูง (C#)	554.4 Hz	549.2 Hz
เสียงที่ 10 = เรสูง (D)	587.3 Hz	588.2 Hz

2.3.3 วิธีการบรรเลง

เป๊ยออ ของวงครูมันแมนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Aerophones เป๊ยออเป็นเครื่องดนตรีแบบมีลิ้น ใช้ลมเป่า โดยอาศัยนิ้วมือปิดเปิดรูเพื่อไล่ระดับเสียง

2.4 จะเป๊ยด็องเวง

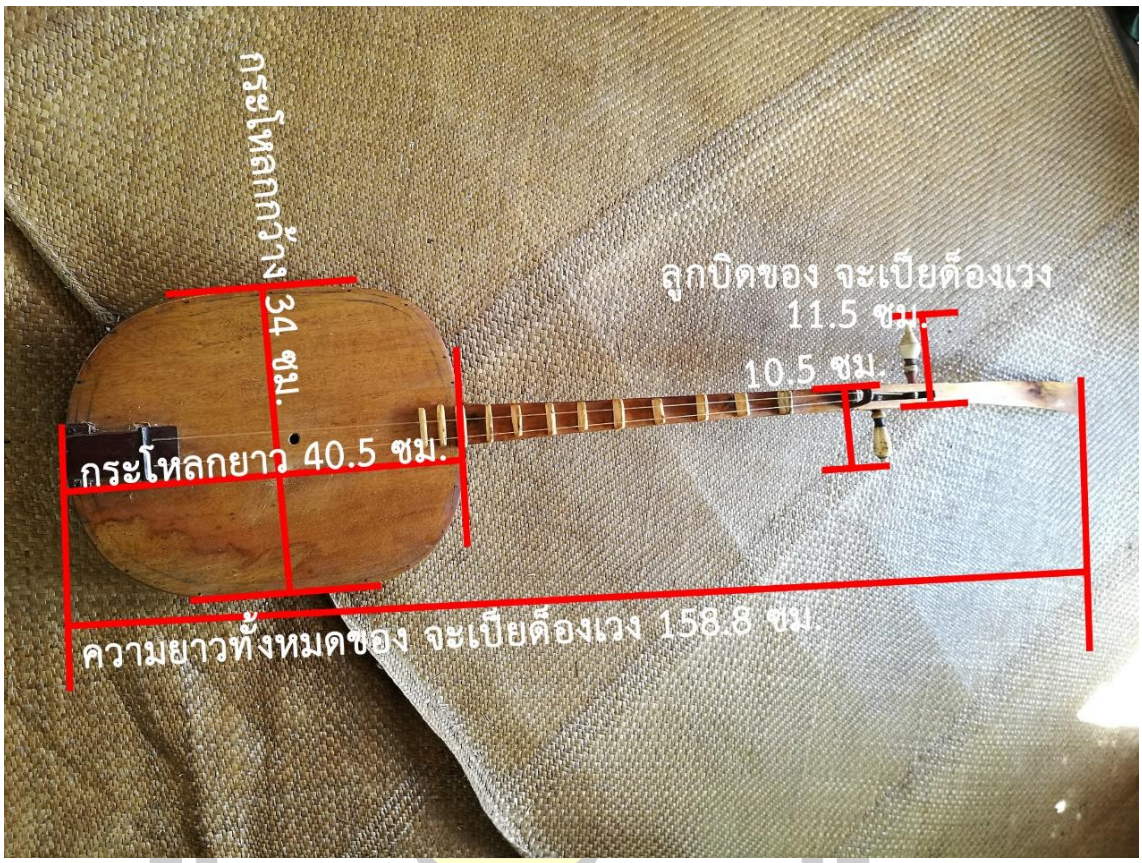
ภาพประกอบ 37 จะเป๊ยด็องเวง ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

2.4.1 ลักษณะทางกายภาพ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า จะเปียด็องเวง (ចាប៊ីដុងវ៉ែង) ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง สายของจะเปียด็องเวงทำมาจากเชือกไนล่อน 2 เส้นที่พาดบนหย่องในระยะห่าง 3 เซนติเมตร หย่องของจะเปียด็องเวงมีทั้งหมด 12 หย่อง ไล่ลำดับเล็กใหญ่สูงต่ำกว่าไปตามลำดับขั้นจากหนึ่งต่ำไปถึงหย่องสุดท้ายที่เสียงสูง โดยหย่องนี้ทำมาจากพลาสติกแข็ง เล็บดีดทำมาจากเขาวัวมีขนาดความสูง 2 เซนติเมตร ความยาวเส้นรอบวงนอก 7.5 เซนติเมตร

ภาพประกอบ 38 เล็บดีดจะเปียด็องเวง ของวงเพลงอาเรียะครูมันแมน

จะเปียด็องเวง มีลูกบิดสาย 2 อัน ที่มีขนาดความยาว 11.5 เซนติเมตร และ 10.5 เซนติเมตร ตามลำดับจากบนลงล่าง มีลำคอยาว 118 เซนติเมตร มีกระโหลกเสียงคล้ายผลสับปะรด มีความกว้าง 34 เซนติเมตร และความยาว 40.5 เซนติเมตร มีโต๊ะสายทำจากไม้ขนาด 10.2 เซนติเมตร จะเปียด็องเวงมีความยาวทั้งหมดเท่ากับ 158.8 เซนติเมตร



ภาพประกอบ 39 ขนาดความยาวของจะเป็ยด็องเวง

2.4.2 ระบบเสียง

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า สายของจะเป็ยด็องเวงทำมาจากเชือกไนล่อน 2 เส้น โดย 1 เส้นจะทำหน้าที่เป็นเสียงต่ำ และอีกเส้นจะทำหน้าที่เป็นเสียงสูง จะเป็ยด็องเวงเทียบเสียงจากเป็ยออ ผู้วิจัยได้วัดความถี่เสียงสายเส้นทุ้มและต่ำของจะเป็ยด็องเวง โดยใช้เครื่องตั้งเสียง (Tuner) ซึ่งมีเสียงลา (A) = 440Hz เป็นมาตรฐานการวัดเสียงเครื่องดนตรี ได้ดังนี้

ตาราง 20 ตารางความถี่โน้ตสากลกับความถี่โน้ตภาคสนาม เส้นเสียงต่ำ จะเป็ยด็องเวง

เส้นเสียงต่ำ		
เสียง	**ความถี่โน้ต (สากล)**	**ความถี่โน้ต (ภาคสนาม)**
เสียงที่ 1 = ฟา(สายเปล่า) (F)	174.6 Hz	170.4 Hz
เสียงที่ 2 = ซอล (G)	196 Hz	193.3 Hz
เสียงที่ 3 = ลา (A)	220 Hz	215.9Hz
เสียงที่ 4 = ที (B)	246.9 Hz	241.1 Hz

ตาราง 20 ตารางความถี่โน้ตสากลกับความถี่โน้ตภาคสนาม เส้นเสียงต่ำ จะเปียด็องเวง (ต่อ)

เส้นเสียงต่ำ		
เสียง	**ความถี่โน้ต (สากล)**	**ความถี่โน้ต (ภาคสนาม)**
เสียงที่ 5 = โด (C)	261.6 Hz	257.2Hz
เสียงที่ 6 = เร (D)	293.7 Hz	288 Hz
เสียงที่ 7 = มี (E)	329.6 Hz	331.6 Hz
เสียงที่ 8 = ฟาสูง (F)	349.2 Hz	344.2 Hz
เสียงที่ 9 = ซอลสูง (G)	390 Hz	398.8 Hz
เสียงที่ 10 = ลาสูง (A)	440 Hz	444.6 Hz
เสียงที่ 11 = ทีสูง (B)	493.9 Hz	490.1 Hz
เสียงที่ 12 = โดสูง (C)	523.3 Hz	531.9 Hz
เสียงที่ 13 = เรสูง (D)	587.3 Hz	591.4Hz

ตาราง 21 ตารางความถี่โน้ตสากลกับความถี่โน้ตภาคสนาม เส้นเสียงสูง จะเปียด็องเวง

เส้นเสียงสูง		
เสียง	**ความถี่โน้ต (สากล)**	**ความถี่โน้ต (ภาคสนาม)**
เสียงที่ 1 = ที (สายเปล่า) (B)	246.9 Hz	243 Hz
เสียงที่ 2 = โด (C)	261.6 Hz	256.5 Hz
เสียงที่ 3 = เร (D)	293.7 Hz	286.6 Hz
เสียงที่ 4 = มี (E)	329.6 Hz	325.6 Hz
เสียงที่ 4 = ฟา (F)	349.2 Hz	344 Hz
เสียงที่ 5 = ซอล (G)	390 Hz	395.4 Hz
เสียงที่ 6 = ลา (A)	440 Hz	439.1 Hz
เสียงที่ 7 = ทีสูง (B)	493.9 Hz	494.4 Hz
เสียงที่ 8 = โดสูง (C)	523.3 Hz	525.4 Hz
เสียงที่ 9 = เรสูง (D)	587.3 Hz	585.5 Hz
เสียงที่ 10 = มีสูง (E)	659.3 Hz	648.5 Hz
เสียงที่ 11 = ฟาสูง (F)	698.5 Hz	708.7 Hz
เสียงที่ 12 = ซอลสูง (G)	784 Hz	793 Hz

2.4.3 วิธีการบรรเลง

จะเปียด็องเวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด หรือจัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones

จากการศึกษาลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ ของวงครูมันแมน มีทั้งหมด 4 ชนิด คือ ตรัวซอ1 คัน , สกวล 3 ลูก , เปียออ 1 เลา , จะเปียด็องเวง 1 คัน

ตรัวซอ ทำจากไม้เนื้อแข็ง หน้าตรัวซอหรือหน้าซอใช้หนังงูในการขึงตึงกับกระบอกซอ มีสายซอที่ทำจากลวด 2 สาย ตรัวซอมีความยาว 100 เซนติเมตร ตรัวซอจะขึ้นเสียงคู่ 5 ระหว่างสายทั้ง 2 เส้นเทียบเสียงจากเปียออ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีอื่นๆในการบรรเลง ตรัวซอตั้งสายเป็น คู่ 5 คือ โน้ต ลา กับ มี) โดยโน้ต ลา (A) มีความถี่ 213.4Hz , มี (E) มีความถี่ 323.6Hz

ตรัวซอเป็นเครื่องดนตรีประเภทสี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones ลักษณะการบรรเลงทำได้โดยการสีคันชักกับสายตรัวซอทำให้เกิดเสียง

สกวล ภาษาไทยแปลว่า กลอง สกวล ของวงครูมันแมน เป็นกลองที่มีตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง โดยที่หน้ากลองจะหุ้มด้วยหนังงู ขึงตึงกับตัวกลอง สกวลมีขนาดความสูงทั้งสิ้นตั้งแต่หน้ากลองจนถึงลำโพงกลอง 49 เซนติเมตร สกวลมีทั้งเป็นตัวผู้และตัวเมีย โดยสกวลทั้งสองแบบมีลักษณะเหมือนกัน จะมีข้อแตกต่างกันแค่การขึงหน้ากลองเท่านั้น เพื่อให้มีเสียงสูงเสียงต่ำต่างกัน โดยสกวลตัวผู้จะให้เสียงสูง ส่วนสกวลตัวเมียจะให้เสียงต่ำ

สกวล เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Membranophones

เปียออ ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง ในส่วนของลิ้นทำมาจากต้นอ้อหรือภาษาเขมรพูดว่า “เดิมออ” มีไม้ซี่เล็ก 2 ชิ้นหนีบกับลิ้นไว้เพื่อใช้เป็นตัวกำหนดเสียงให้มีเสียงต่ำ เสียงสูง และไม่มีเสียง เปียออ มีขนาดทั้งสิ้นตั้งแต่ลิ้นจนสุดปลายเปียออยาว 36 เซนติเมตร เปียออ มีสามารถเป่าได้ทั้งหมด 10 เสียง โดยวัดเป็นความถี่ Hz ได้คือ

โด (C) มีความถี่ 258.4Hz เร (D) มีความถี่ 288.6Hz
มี (E) มีความถี่ 323.9Hz ฟา (F) มีความถี่ 342.6Hz
ซอล (G) มีความถี่ 395.2Hz ลา (A) มีความถี่ 446.5Hz
ที (B) มีความถี่ 486.4Hz โดสูง (C) มีความถี่ 530Hz
โด#สูง (C#) มีความถี่ 549.2Hz เรสูง (D) มีความถี่ 588.2Hz

เปียออ ของวงครูมันแมนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Aerophones เปียออเป็นเครื่องดนตรีแบบมีลิ้น ใช้ลมเป่า โดยอาศัยนิ้วมือปิดเปิดรูเพื่อไล่ระดับเสียง

จะเปียด็องเวง ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง สายของจะเปียด็องเวงทำมาจากเชือกไนล่อน 2 เส้น ใช้เล็บดีดทำมาจากเขาวัวแทนปิ๊กใช้สำหรับดีดสายทำให้เกิดเสียง จะเปียด็องเวงมีความยาวทั้งหมดเท่ากับ 158.8 เซนติเมตร สายของจะเปียด็องเวง เส้นหนึ่ง จะทำหน้าที่เป็นเสียงต่ำ และอีกเส้นจะทำหน้าที่เป็นเสียงสูง โดยให้เสียงที่วัดเป็นความถี่ Hz ได้ดังนี้คือ

เส้นเสียงต่ำ เสียงฟา(สายเปล่า) (F) มีความถี่ 170.4Hzซอล (G) มีความถี่ 193.3Hz
ลา (A) มีความถี่ 215.9Hz ที (B) มีความถี่ 241.1Hz
โด (C) มีความถี่ 257.2Hz เร (D) มีความถี่ 288Hz
มี (E) มีความถี่ 331.6Hz ฟาสูง (F) มีความถี่ 344.2Hz
ซอลสูง (G) มีความถี่ 398.8Hz ลาสูง (A) มีความถี่ 444.6Hz
ทีสูง(B) มีความถี่ 490.1Hz โดสูง (C) มีความถี่ 531.9Hz
เรสูง (D) มีความถี่ 591.4Hz

เส้นเสียงสูง ที(สายเปล่า) (B) มีความถี่ 243Hz โด (C) มีความถี่ 256.5Hz
เร (D) มีความถี่ 286.6Hz มี (E) มีความถี่ 325.6Hz
ฟา (F) มีความถี่ 344Hz ซอล (G) มีความถี่ 395.4Hz
ลา (A) มีความถี่ 439.1Hz ทีสูง (B) มีความถี่ 494.4Hz
โดสูง (C) มีความถี่ 525.4Hz เรสูง (D) มีความถี่ 585.5Hz
มีสูง (E) มีความถี่ 648.5Hz ฟาสูง (F) มีความถี่ 708.7Hz
ซอลสูง (G) มีความถี่ 793Hz

วิธีการบรรเลงจะเปียด็องเวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด หรือจัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones

3. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

3.1 โน้ตเพลงและการวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า ขณะประกอบพิธีกรรมอาเรียะ วงครูมันแมนใช้เพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ โดยเรียงลำดับรายชื่อเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มพิธีกรรมจนจบพิธีกรรมพบว่ามีการใช้เพลงด้วยกันทั้งหมด 5 เพลง ดังนี้

3.1.1 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู (ភ្លេងម្តងប់ដូងសម្តេចព្រះគ្រូ)

3.1.2 เพลงสะเร็ยคะมาว (ស្រីខ្មៅ)

3.1.3 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย (ភ្លេងម្រេញគង់វាល ឬទំមា ក់ដរី)

3.1.4 เพลงตับพอล (ភ្លេងតាប់ផល)

3.1.5 เพลงเปรี๊ยะโวล (ភ្លេងព្រះរល់)

แต่ละเพลงผู้วิจัยจะทำการถอดโน้ตจากเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นผู้นำของวงหรือเป็นเครื่องหลักในการบรรเลงของวงเพลงอาเรียะ นั่นก็คือ ตรัวซอ แล้วบันทึกเป็นโน้ตไทย กำหนดให้เครื่องหมาย (*) แทนการบรรเลงซ้ำ เรียงลำดับตั้งแต่เพลงที่ 1 – 5 ดังต่อไปนี้

3.1.1 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู (ភ្លេងមួប់ដូងសម្តេចព្រះគ្រូ) มีความหมายว่า เพลงร่มมะพร้าวสมเด็จพระครู จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี ได้ความว่า เป็นเพลงแสดงความเคารพต่อสมเด็จพระครู หรือครูใหญ่ เป็นเพลงที่ต้องบรรเลงเป็นเพลงแรกของพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากเป็นเพลงไหว้ครู

ตาราง 22 โน้ตเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

- - - ท	- ม – ม	ม - ซด	- ร – ม	- - - -	- ล – ม	- - - -	- - - ล
- - - ม	- ซ – ม	- ล - ม	รด – ร	- - - -	- ซ – ร	- - - -	- - - ล
* - - - ม	- ม – ม	ม - ซด	- ร – ม	- - - -	- ล - ม	- - - -	- - - ล
- - ซม	- ล – ล	- ด – ม	รด – ร	- - - -	- ม – ด	- - - -	- - - ล
- ม - ร	- ด – ล	- ม - ร	- ด – ล	- - - ท	- - - ท	- ร – ท	- ล – ซ
- ล – ซ	- ล – ท	- - - ด	- - - ด	- ร – ม	- ด – ด	- - - -	- - - ล
- ม - ร	- ด – ล	- ม - ร	- ด – ล	- - - ท	- - - ท	- ร – ท	- ล – ซ
- ล – ซ	- ล – ท	- ซ – ด	- - ทล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - - (ซ้ำ *)

3.1.1.1 ระบบเสียง

ตาราง 23 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

ตัวโน้ต / บรรทัด	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ซ	ล	ท	ดำ
1	2	1	1	1	5	1	-	-	-
2	2	-	-	3	2	2	-	-	-
3	2	-	1	1	6	1	-	-	-
4	1	-	3	2	2	1	2	-	-
5	2	-	2	3	2	1	1	3	-
6	1	-	-	1	1	1	2	1	4
7	2	-	2	3	2	1	1	3	-
8	-	-	-	-	-	2	3	2	1
รวม	**12**	**1**	**9**	**14**	**20**	**10**	**9**	**9**	**5**

สรุป ลฺ = 12 ทฺ = 1 ด = 9 ร = 14 ม = 20 ซ = 10 ล = 9
ท = 9 ดำ = 5

จากข้อมูลที่ได้พบว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรูมีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ โด เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ลา ใช้ทั้งหมด 21 ครั้ง รองลงมาคือ มี ใช้ทั้งหมด 20 ครั้ง

3.1.1.2 จังหวะกลอง

โครงสร้างจังหวะกลองเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

ตาราง 24 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลองเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

- - - ทฺ	- ม – ม	ม - ซด	- ร – ม	- - - -	- ลฺ – ม	- - - -	- - - ลฺ
			- - - กรึม		- โจ๊ะ – กรึม		- โจ๊ะ – กรึม
- - - ม	- ซ – ม	- ลฺ - ม	รด – ร	- - - -	- ซ – ร	- - - -	- - - ลฺ
- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – โจ๊ะ	- - - ประ	- โจ๊ะ – โจ๊ะ	- - - กรึม	- - - ประ

ตาราง 24 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลองเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู (ต่อ)

* - - - ม	- ม – ม	ม - ซด	- ร – ม	- - - -	- ล̣ - ม	- - - -	- - - ล̣
- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- - - ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- โจ๊ะ – กรึม
- - ซม	- ล – ล	- ด – ม	รด – ร	- - - -	- ม – ด	- - - -	- - - ล̣
- - - กรึม	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- โจ๊ะ – กรึม
- ม - ร	- ด – ล̣	- ม - ร	- ด – ล̣	- - - ทำ	- - - ทำ	- ร – ทำ	- ล – ซ
- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – เจิง	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม
- ล – ซ	- ล – ทำ	- - - ดำ	- - - ดำ	- ร – ม	- ดำ – ดำ	- - - -	- - - ล
- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – เจิง	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – เจิง	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม
- ม - ร	- ด – ล̣	- ม - ร	- ด – ล̣	- - - ทำ	- - - ทำ	- ร – ทำ	- ล – ซ
- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – เจิง	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – กรึม
- ล – ซ	- ล – ทำ	- ซ – ดำ	- - ทล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - - (ซ้ำ *)
- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – เจิง	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – เจิง	- โจ๊ะ – กรึม	- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม

จากการวิเคราะห์พบว่า ในรอบบรรเลงซ้ำรอบที่ 2 จะเร่งความเร็วขึ้น และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม /
- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม /

โดยทำนองกลองอาจมีการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ เช่น ในตอนเข้าเพลงแรกๆจะมีการดึงจังหวะให้ตรงกับตรัวซอ ตัวอย่างเช่น ในบรรทัดที่ 1-2 ของเพลง และพบได้ตอนการเปลี่ยนรอบเพลงเช่นเดียวกัน ตัวอย่างเช่น ในบรรทัดที่ 3-4 ของเพลง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือบรรทัดที่ 3 ของเพลง โดยเริ่มมีการเน้นจังหวะของเพลงในการบรรเลงในรอบที่ 2 มีการเร่งจังหวะขึ้น และตีเสียงดังขึ้น จังหวะที่เน้นจะอยู่ในห้องที่ 8 ของแต่ละบรรทัด เสียงที่เน้นก็คือเสียง “กรึม”

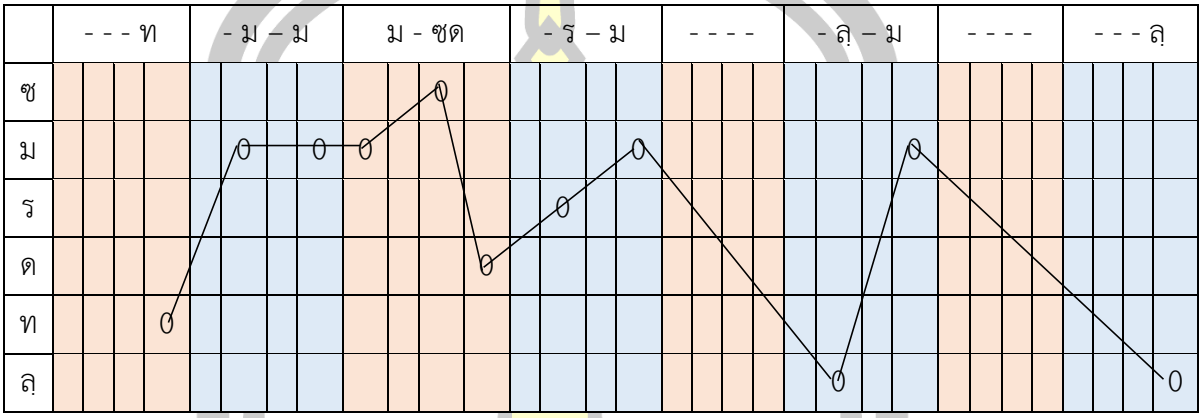
3.1.1.3 อัตราจังหวะ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลบทเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู พบว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรูในรอบแรกมีอัตรจังหวะช้า โดยมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 76 และในการบรรเลงซ้ำรอบที่ 2 มีความเร็วจังหวะ (Tempo) เพิ่มขึ้นอยู่ประมาณ 102 หรือค่อนข้างเร็ว

3.1.1.4 การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

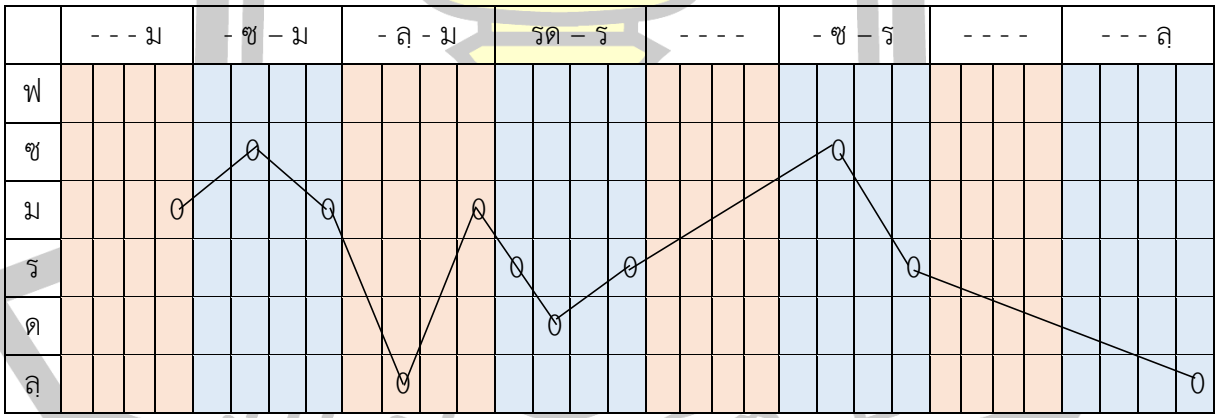
จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู ผู้วิจัยยกโน้ตมาทีละบรรทัด บันทึกลงในกราฟและวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองจากรูปร่างของกราฟ ได้ดังนี้

ตาราง 25 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



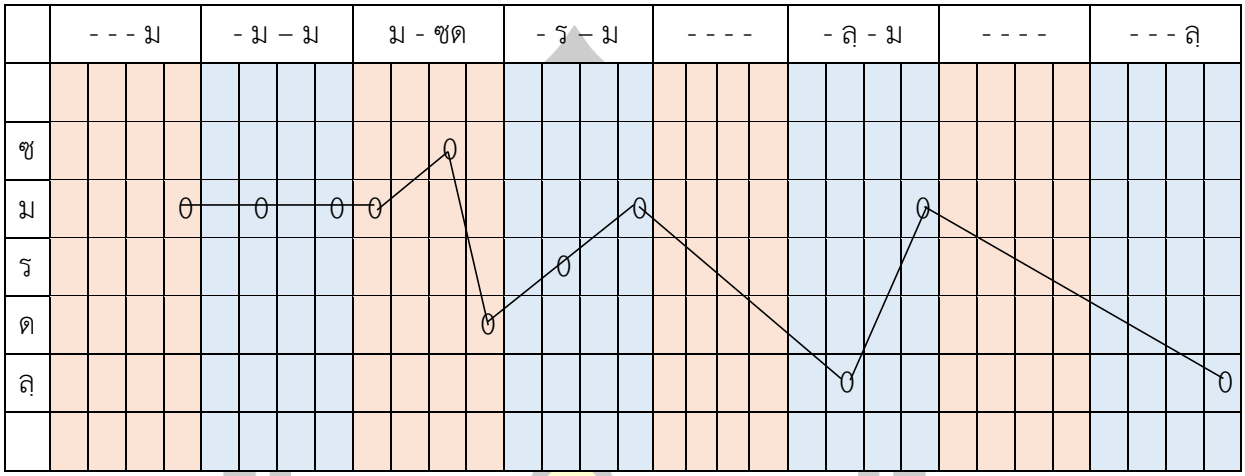
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 พบว่าลักษณะกราฟไม่ค่อยมีเสียงที่ห่างกันนัก มีโน้ตที่ 2-4 เป็นเสียงเดียวกันทำให้เคลื่อนที่เป็นเส้นตรง แต่จะมีเสียงที่ห่างกันมากในช่วงโน้ตตัวที่ 8-11 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลาไม่มีความถี่มากนัก

ตาราง 26 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



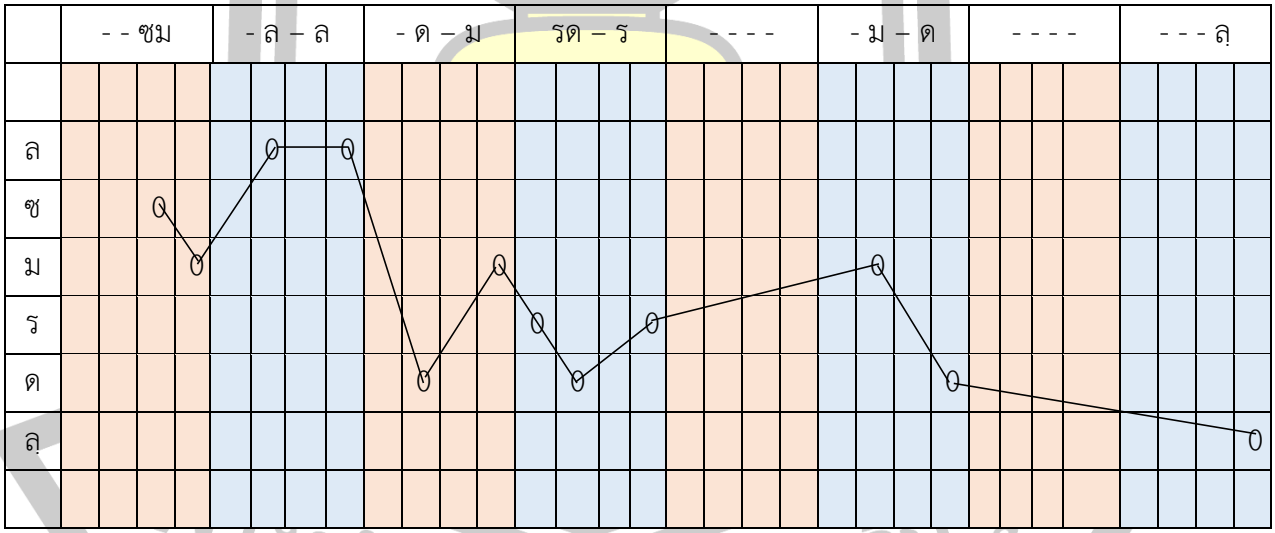
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 พบว่าลักษณะกราฟโน้ตไม่ห่างกันมากนัก จะมีห่างกันก็คือโน้ตตัวที่ 3-4 , 4-5 ภาพรวมของกราฟรูปฟันปลาไม่มีความถี่มากนัก

ตาราง 27 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



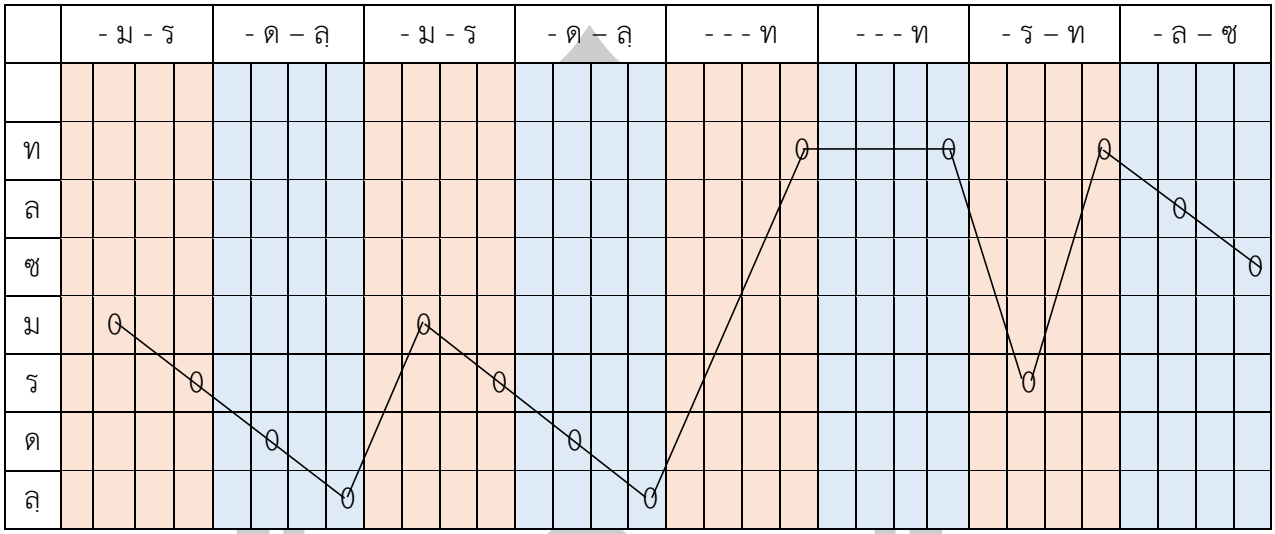
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 พบว่าลักษณะกราฟไม่ค่อยมีเสียงที่ห่างกันนักมีการเรียงตัวเป็นเส้นตรงตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1-4 แต่จะมีเสียงที่ห่างกันมากในช่วงโน้ตตัวที่ 8-9 , 10-11 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลาไม่มีความถี่มากนัก

ตาราง 28 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



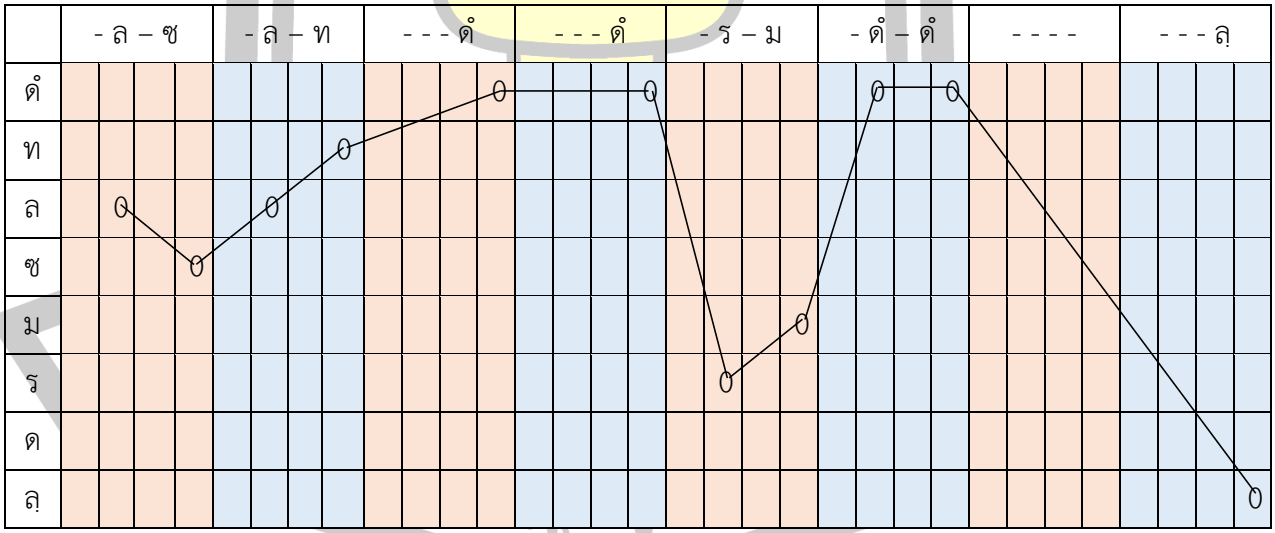
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 พบว่าลักษณะกราฟมีความถี่ที่ไม่ห่างกันมากนัก จะมีห่างกันมากกว่าโน้ตอื่นอยู่ที่โน้ตตัวที่ 4-5 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันหลาไม่มีความถี่มากนัก

ตาราง 29 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



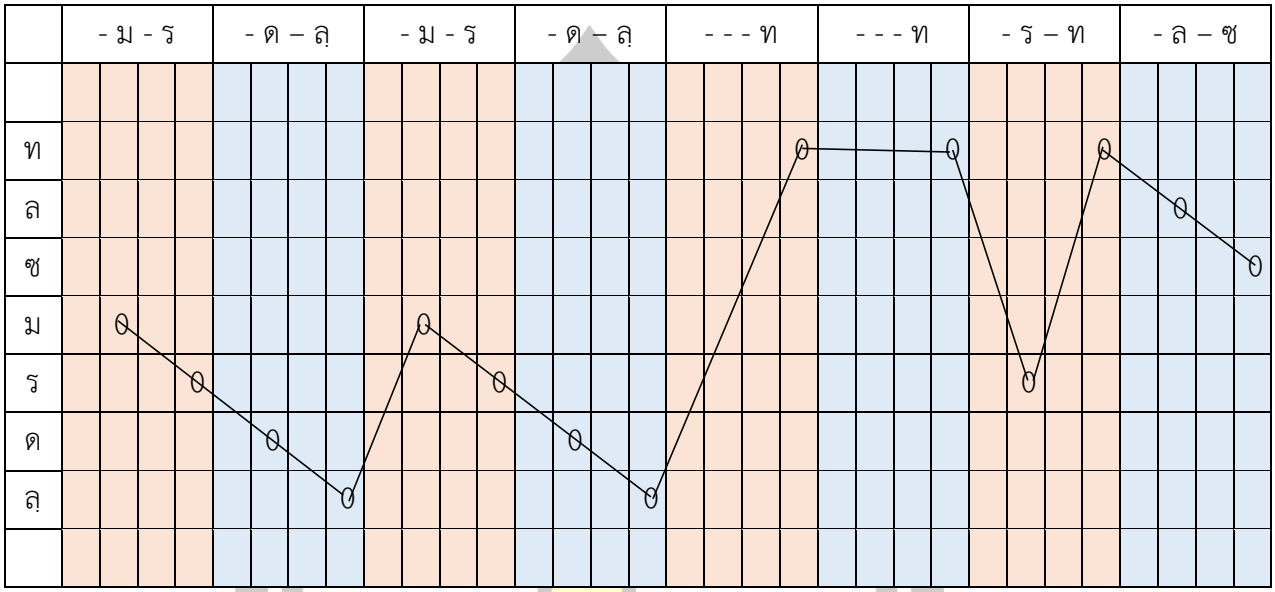
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 พบว่าลักษณะกราฟการเรียงตัวของโน้ตลงตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1-4 จากนั้นขึ้นและเรียงตัวลงตั้งแต่โตที่ 5-8 มีความห่างของเสียงมากที่สุดคือโน้ตที่ 8-9 และเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงในโน้ตที่ 9-10 เคลื่อนที่ลงและขึ้นในโน้ตที่ 10-11 และเคลื่อนที่เรียงตัวลงในโน้ตที่ 11-13 ภาพรวมเป็นรูปฟันปลาขนาดใหญ่

ตาราง 30 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



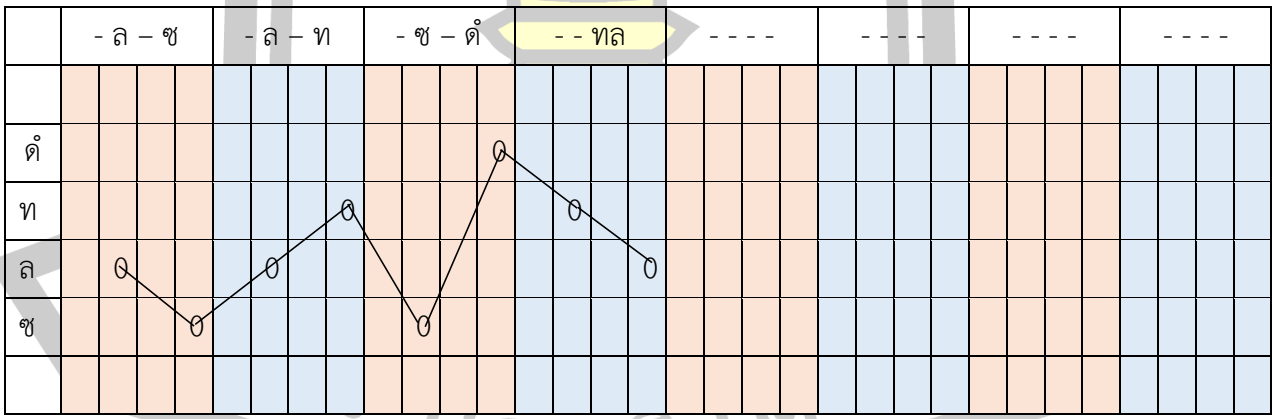
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 พบว่าลักษณะกราฟมีห่างกันอยู่ 2 ช่วงก็คือโน้ตตัวที่ 6-7 กับโน้ตตัวที่ 10-11 ที่มีความห่างของโน้ตมากที่สุด และมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง 2 คือโน้ตตัวที่ 5-6 กับ 9-10

ตาราง 31 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 พบว่าลักษณะกราฟการเรียงตัวของโน้ตลงตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1-4 จากนั้นขึ้นและเรียงตัวลงตั้งแต่โตที่ 5-8 มีความห่างของเสียงมากที่สุดคือโน้ตที่ 8-9 และเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงในโน้ตที่ 9-10 เคลื่อนที่ลงและขึ้นในโน้ตที่ 10-11 และเคลื่อนที่เรียงตัวลงในโน้ตที่ 11-13 ภาพรวมเป็นรูปฟันปลาขนาดใหญ่

ตาราง 32 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 พบว่าลักษณะกราฟมีการเรียงตัวขึ้นลงสลับฟันปลา มีโน้ตที่ห่างกันที่สุดคือโน้ตตัวที่ 5-6 ภาพรวมเป็นรูปฟันปลา

3.1.1.5 ลูกตก

จากการวิเคราะห์เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู พบว่ามีลูกตกในห้อง(Bar) ที่ 4 และที่ 8 ทุกบรรทัดของบทเพลงทั้งหมด 15 ตัว ดังนี้

ตาราง 33 ตารางแสดงลูกตก เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

ห้อง (Bar) ที่ 4	ห้อง (Bar) ที่ 8
ม (มี)	ล (ลา)
ร (เร)	ล (ลา)
ม (มี)	ล (ลา)
ร (เร)	ล (ลา)
ล (ลา)	ซ (ซอล)
ด (โด)	ล (ลา)
ล (ลา)	ซ (ซอล)
ล (ลา)	-

จากตารางแสดงลูกตกในห้องที่ 4 พบว่ามีลูกตกคือ ม (มี) 2 ครั้ง , ร (เร) 2 ครั้ง , ล (ลา) 3 ครั้ง , ด (โด) 1 ครั้ง ลูกตกในห้องที่ 8 พบว่ามีลูกตกคือ ล (ลา) 5 ครั้ง , ซ (ซอล) 2 ครั้ง จึงสรุปได้ว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู เสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

3.1.1.6 คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบของโน้ตเพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู เป็นเพลงท่อนเดียว จึงวิเคราะห์ได้ว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีรูปแบบเป็น A

จากการศึกษาและวิเคราะห์เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีความหมายว่า เพลงร่มมะพร้าวสมเด็จพระครู จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี ได้ความว่า เป็นเพลงแสดงความเคารพต่อสมเด็จพระครู หรือครูใหญ่ เป็นเพลงที่ต้องบรรเลงเป็นเพลงแรกของพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากเป็นเพลงไหว้ครู

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 ตัว คือ โด เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 21 ครั้ง รองลงมาคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 20 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม /
- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม /

ในตอนเข้าเพลงแรกๆจะมีการดึงจังหวะให้ตรงกับตรัวซอ จังหวะที่มีการเน้นของเพลงจะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง มีการเร่งจังหวะขึ้น และตีเสียงดังขึ้น จังหวะที่เน้นจะอยู่ในห้องที่ 8 ของแต่ละบรรทัด เสียงที่เน้นก็คือเสียง “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรูมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 76 และในการบรรเลงซ้ำรอบที่ 2 มีความเร็วจังหวะ (Tempo) เพิ่มขึ้นอยู่ประมาณ 102 หรือค่อนข้างเร็ว

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ภาพรวมจะเป็นกราฟลักษณะรูปฟันปลา มีความถี่น้อย และมีการเคลื่อนที่ของเสียงไม่ค่อยห่างกัน จะพบเสียงที่ห่างกันที่สุดก็คือเสียง ล̣-ด̣ (คู่ 10) ในกราฟบรรทัดที่ 6 ของเพลง และรองลงมาก็คือ เสียง ล̣-ท (คู่ 9) ในบรรทัดที่ 5 และ 7 ของเพลง

ลูกตก พบว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู เป็นเพลงท่อนเดียวจึงมีรูปแบบเป็น A

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

3.1.2 เพลงสะเร็ยคะมาว

เพลงสะเร็ยคะมาว (ស្រីខ្មៅ) มีความหมายว่า เพลงสตรีผิวดำหรือสตรีขี้เหร่ ซึ่งขณะบรรเลงเพลงนี้ในพิธีกรรม อาเรียะที่ประทับทรงร่างมะม๊วตเป็นอาเรียะเพศหญิง

ตาราง 34 โน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว

* - ฑ -ม	- ร – ฑ	- ล – ซ	- ม – ฑ	- - - -	- ฑ – ม	- ซ – ม	- ร – ฑ
- - - ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ท – รำ	- - - -	- - - มำ	- ซำ – มำ	- รำ - -
- ฑ -ม	- ร – ฑ	- ล – ซ	- ม – ฑ	- - - -	- ฑ – ม	- ซ – ม	- ร – ฑ
- - - ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ท – รำ	- - - -	- - - มำ	ซำมำ – รำ	- - - -
- ฑ -ม	- ร – ฑ	- ล – ซ	- ม – ฑ	- - - -	- ฑ – ม	- ซ – ม	- ร – ฑ
- - - -	- - - -	- ล – ท	- ร – ม	- - - -	- - - -	- รำ - ท	- ล - ท
- - - -	- ล – ซ	- ม – ซ	รำล – ท	- - - -	- ล – รำ	- - - -	- - - ท
- ล - ซ	- - - ม	- ท – ม	- ร – ม	- ท – ม	- ม – ท	ซ – ลท	- - - ม
- - - -	- - - ม	- ท – ม	- ร – ม	- ท – ม	- ม – ท	ซ – ลท	- - - ม (ซ้ำ *)

3.1.2.1 ระบบเสียง

ตาราง 35 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงสะเร็ยคะมาว

ตัวโน้ต / บรรทัด	ฑ	ร	ม	ซ	ล	ท	รำ	มำ	ซำ
1	5	2	4	1	1	-	-	-	-
2	-	-	1	2	2	1	2	2	1
3	5	2	4	1	1	-	-	-	-
4	-	-	1	2	2	1	2	2	1
5	5	2	4	1	1	-	-	-	-
6	-	1	1	-	2	3	1	-	-
7	-	-	1	2	2	2	2	-	-
8	-	1	6	2	2	4	-	-	-
9	-	1	6	1	1	4	-	-	-
รวม	**15**	**9**	**28**	**12**	**14**	**15**	**7**	**4**	**2**

สรุป ทฺ = 15 ร = 9 ม = 28 ซ = 12 ล = 14

ท = 15 รำ = 7 มำ = 4 ซำ = 2

จากข้อมูลที่ได้พบว่า เพลงสะเร็ยคะมาว มีการใช้โน้ตทั้งหมด 5 โน้ต คือ เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ มี ใช้ทั้งหมด 32 ครั้ง (โดยรวมเสียงสูงและเสียงต่ำ) รองลงมาคือ ที ใช้ทั้งหมด 30 ครั้ง

3.1.2.2 จังหวะกลอง

โครงสร้างจังหวะกลอง เพลงสะเร็ยคะมาว

ตาราง 36 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลองเพลงสะเร็ยคะมาว

* - ทฺ -ม	- ร – ทฺ	- ล – ซ	- ม – ทฺ	- - - -	- ทฺ – ม	- ซ – ม	- ร – ทฺ
			- - - กรึม	- เจิง - เจิง	- - – กรึม	- เจิง - เจิง	- - – กรึม
- - - ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ทำ – รำ	- - - -	- - - มำ	- ซำ – มำ	- รำ - -
- - – กรึม	- - - ประ	- - – กรึม	- - - เจิง	- - - -ประ	- เจิง – เจิง	- - – กรึม	- เจิง – ประ
- ทฺ -ม	- ร – ทฺ	- ล – ซ	- ม – ทฺ	- - - -	- ทฺ – ม	- ซ – ม	- ร – ทฺ
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม
- - - ล	- ซ – ม	- ซ – ล	- ทำ – รำ	- - - -	- - - มำ	ซำมำ – รำ	- - - -
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม
- ทฺ -ม	- ร – ทฺ	- ล – ซ	- ม – ทฺ	- - - -	- ทฺ – ม	- ซ – ม	- ร – ทฺ
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม
- - - -	- - - -	- ล – ท	- ร – ม	- - - -	- - - -	- รำ - ทำ	- ล - ทำ
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม
- - - -	- ล – ซ	- ม – ซ	รำล – ทำ	- - - -	- ล – รำ	- - - -	- - - ทำ
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม
- ล - ซ	- - - ม	- ทำ – ม	- ร – ม	- ทำ – ม	- ม – ทำ	ซ – ลทำ	- - - ม
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม
- - - -	- - - ม	- ทำ – ม	- ร – ม	- ทำ – ม	- ม – ทำ	ซ – ลทำ	- - - ม (ซ้ำ *)
- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – ประ	- - – กรึม	- เจิง – กรึม	- - – กรึม	- เจิง – กรึม

จากการวิเคราะห์พบว่า การบรรเลงมีความเร็วสม่ำเสมอ และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองเพลงสะเร็ยคะมาว มีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

- - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – กรึม / - - – กรึม / - เจิง – กรึม

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 4 ถึงบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 8 และเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไปวนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 1 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

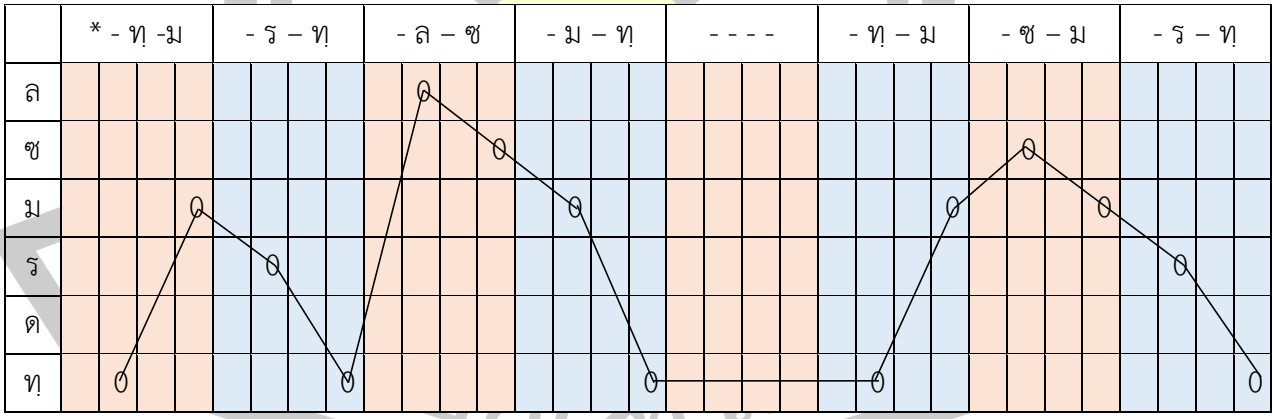
3.1.2.3 อัตราจังหวะ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลบทเพลงสะเร็ยคะมาว พบว่า เพลงสะเร็ยคะมาว มีอัตราจังหวะช้าค่อนไปกลาง โดยมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 85 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

3.1.2.4 การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

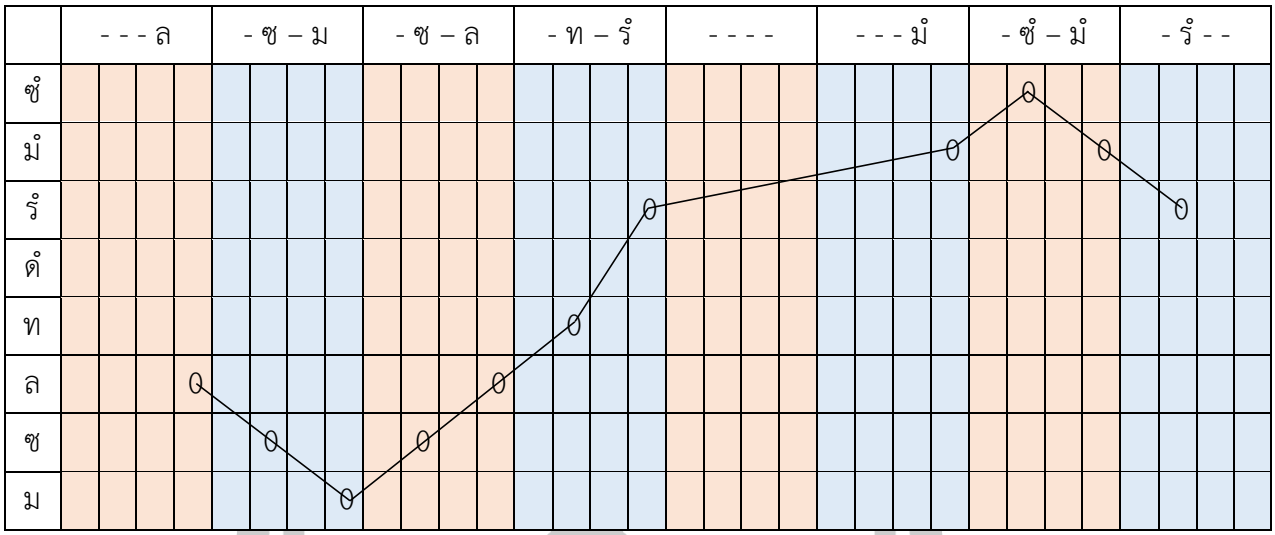
จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว ผู้วิจัยยกโน้ตมาทีละบรรทัด บันทึกลงในกราฟและวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองจากรูปร่างของกราฟ ได้ดังนี้

ตาราง 37 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงสะเร็ยคะมาว



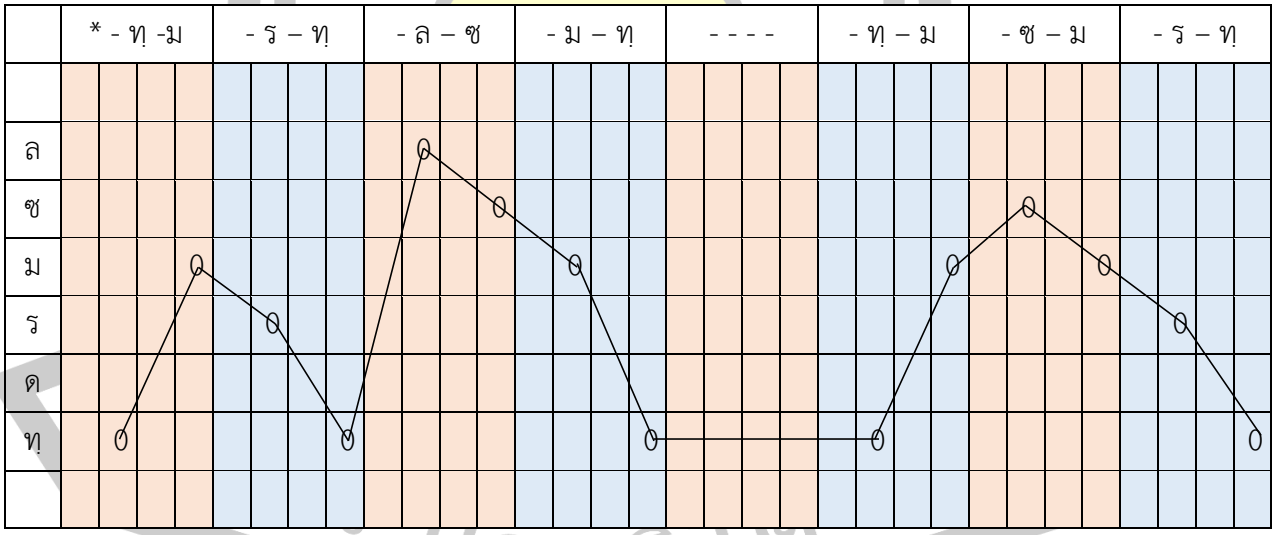
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ค่อยมีความห่าง พบโน้ตที่มีความห่างมากที่สุดคือ ตัวโน้ตที่ 4-5 และมีตัวโน้ตการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง คือ โน้ตที่ 8-9 เนื่องจากเป็นการลากเสียงยาว

ตาราง 38 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงสะเร็ยคะมาว



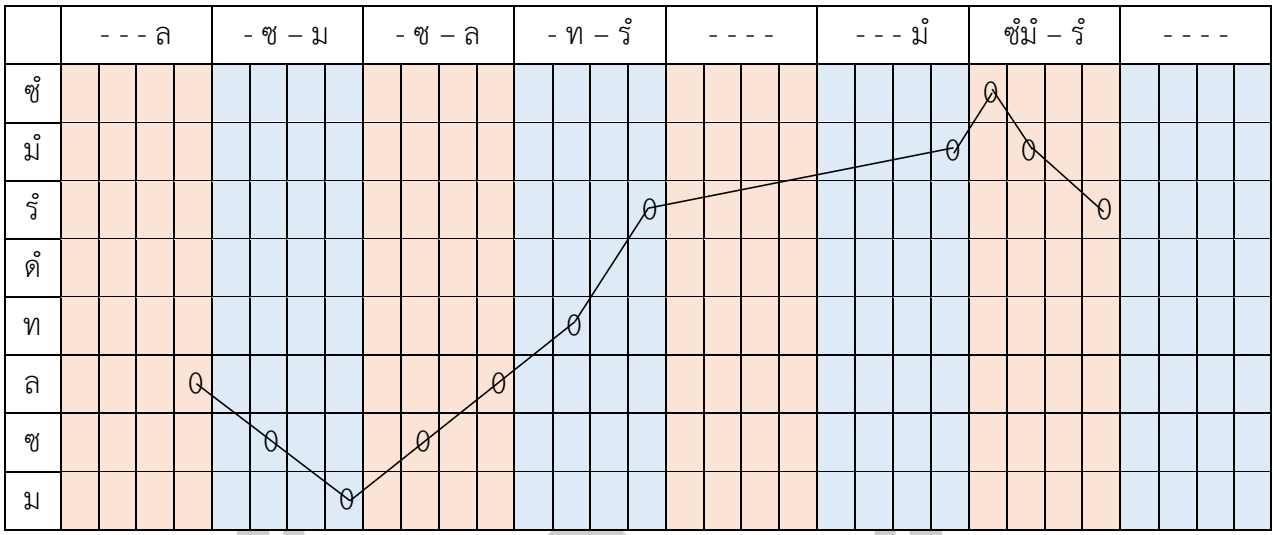
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 พบว่าลักษณะของกราฟมีการเรียงตัวลงในตัวโน้ตที่ 1-3 และเรียงตัวขึ้นในตัวโน้ตที่ 3 -7 ภาพรวมเป็นกราฟที่ค่อยๆเคลื่อนที่เรียงตัวลงและขึ้น

ตาราง 39 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงสะเร็ยคะมาว



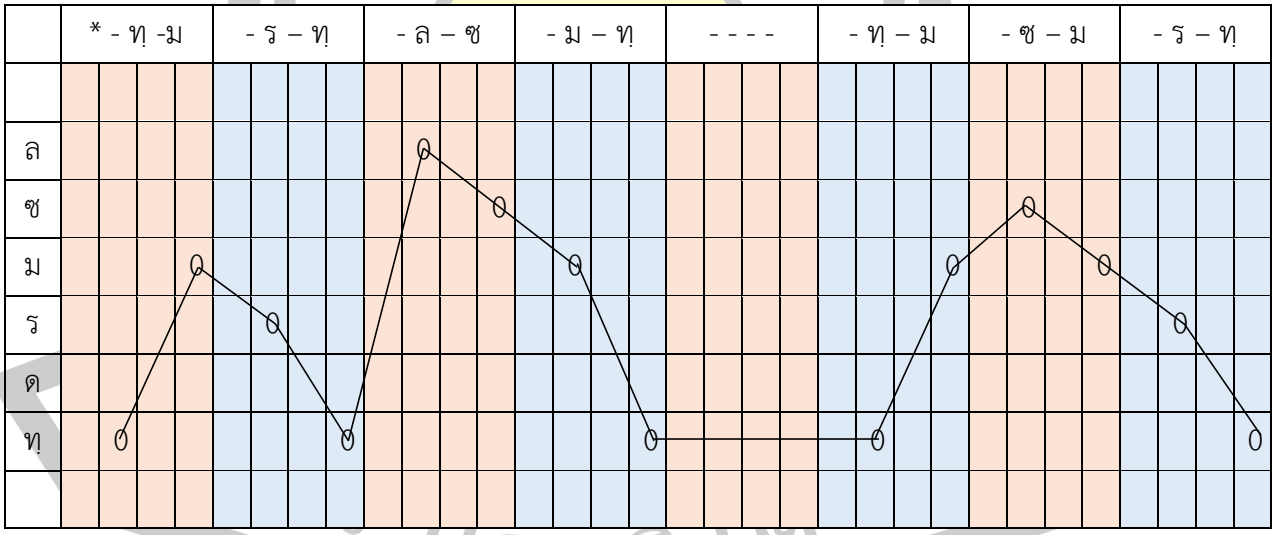
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ค่อยมีความห่าง พบโน้ตที่มีความห่างมากที่สุดคือ ตัวโน้ตที่ 4-5 และมีตัวโน้ตการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง คือ โน้ตที่ 8-9 เนื่องจากเป็นการลากเสียงยาว

ตาราง 40 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงสะเร็ยคะมาว



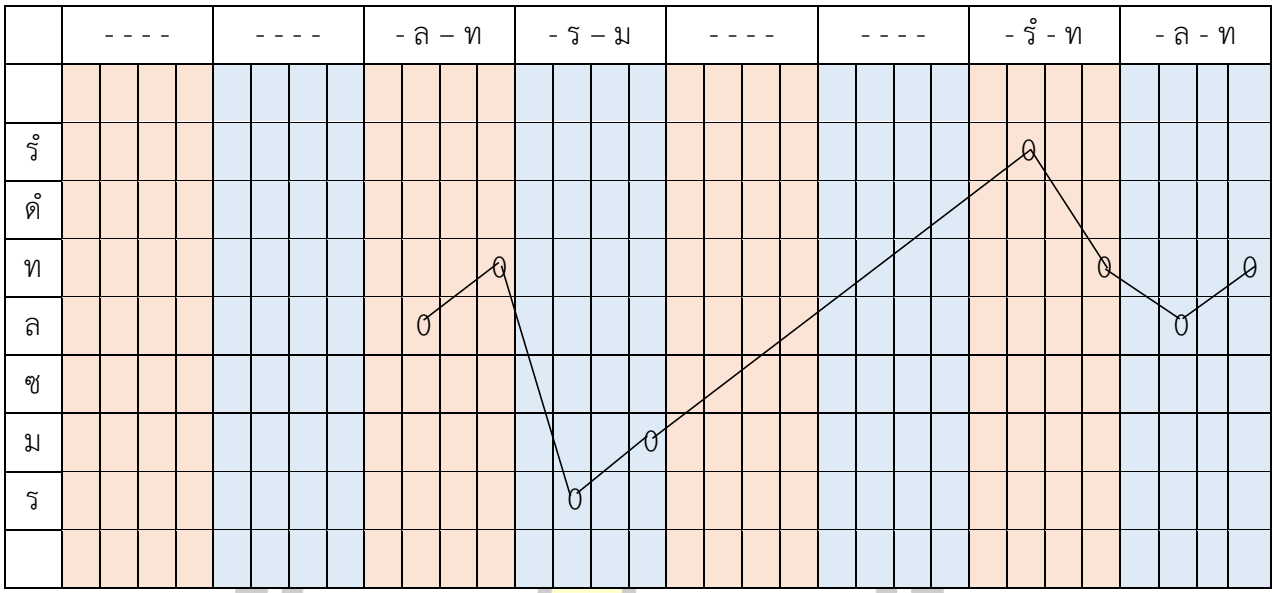
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 พบว่าลักษณะของกราฟมีการเรียงตัวลงในตัวโน้ตที่ 1-3 และเรียงตัวขึ้นในตัวโน้ตที่ 3 -7 ภาพรวมเป็นกราฟที่ค่อยๆเคลื่อนที่เรียงตัวลงและขึ้น

ตาราง 41 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงสะเร็ยคะมาว



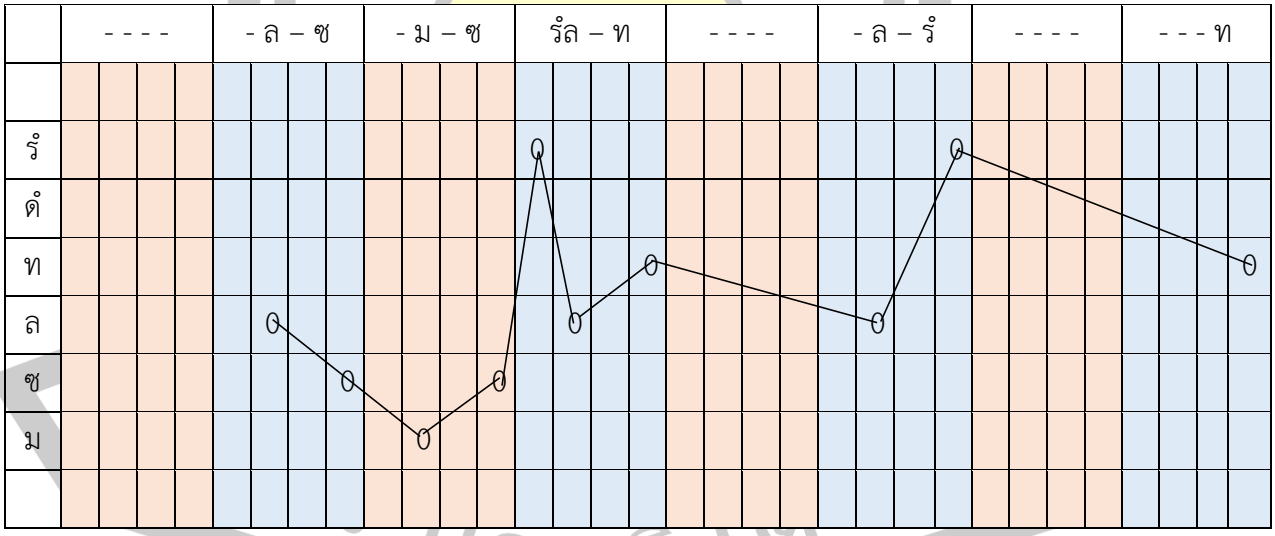
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 พบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ค่อยมีความห่าง พบโน้ตที่มีความห่างมากที่สุดคือ ตัวโน้ตที่ 4-5 และมีตัวโน้ตการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง คือ โน้ตที่ 8-9 เนื่องจากเป็นการลากเสียงยาว

ตาราง 42 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงสะเร็ยคะมาว



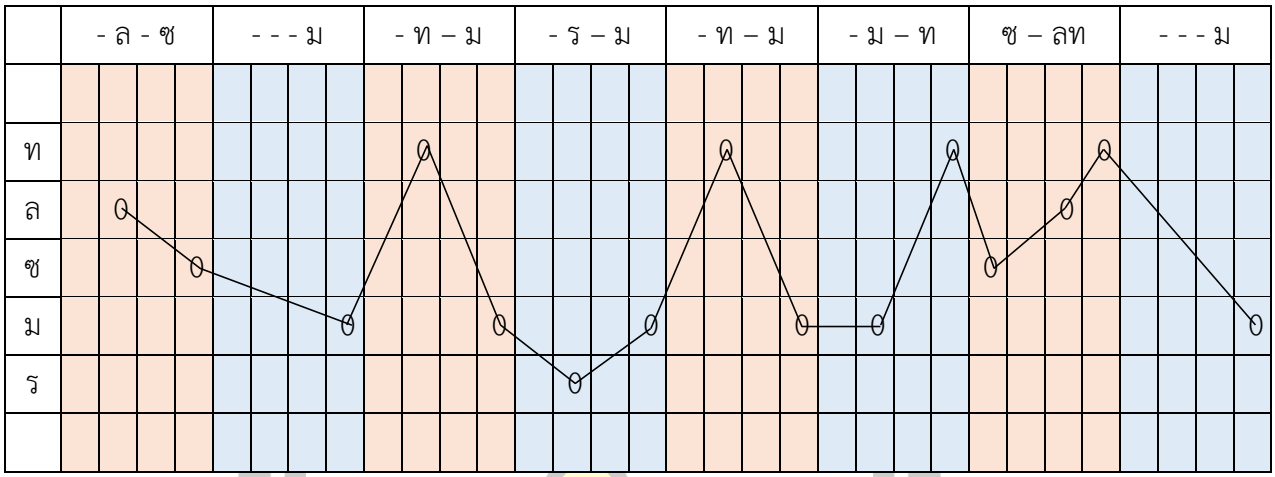
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 พบว่าลักษณะกราฟที่มีความถี่น้อย มีความห่างของโน้ตอยู่ 2 ช่วงคือ โน้ตตัวที่ 2-3 และห่างมากที่สุดคือโน้ตตัวที่ 4-5

ตาราง 43 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงสะเร็ยคะมาว



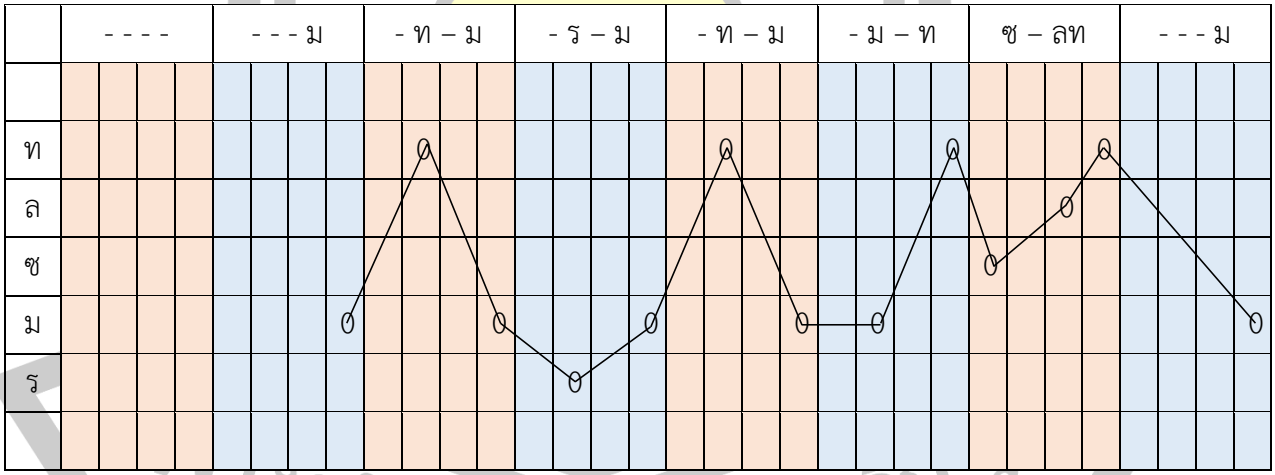
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 พบว่า มีเรียงตัวลงของโน้ตตัวที่ 1-3 โน้ตที่มีความห่างที่สุดคือโน้ตตัวที่ 4-5 และ 8-9 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลามีความถี่ไม่มากนัก

ตาราง 44 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงสะเร็ยคะมาว



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 พบว่าลักษณะของกราฟมีความถี่มาก มีความห่างของโน้ตตัวคือ โน้ตตัวที่ 3-4 , 4-5 , 7-8 , 8-9 , 10-11 และ 14-15 มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงในโน้ตตัวที่ 9-10 เนื่องจากเป็นโน้ตตัวเดียวกันที่เล่นซ้ำ ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลาที่มีความถี่

ตาราง 45 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 เพลงสะเร็ยคะมาว



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 พบว่าลักษณะของกราฟมีความถี่มาก มีความห่างของโน้ตตัวคือ โน้ตตัวที่ 1-2 , 2-3 , 6-7 , 7-8 , 9-10 และ 13-14 มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงในโน้ตตัวที่ 8-9 เนื่องจากเป็นโน้ตตัวเดียวกันที่เล่นซ้ำ ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลาที่มีความถี่

3.1.2.5 ลูกตก

จากการวิเคราะห์เพลงสะเร็ยคะมาว พบว่ามีลูกตกในห้อง(Bar) ที่ 4 และที่ 8 ทุกบรรทัดของบทเพลงทั้งหมด 16 ตัว ดังนี้

ตาราง 46 ตารางแสดงลูกตก เพลงสะเร็ยคะมาว

ห้อง (Bar) ที่ 4	ห้อง (Bar) ที่ 8
ท (ที)	ท (ที)
ร (เร)	-
ท (ที)	ท (ที)
ร (เร)	-
ท (ที)	ท (ที)
ม (มี)	ท (ที)
ท (ที)	ท (ที)
ม (มี)	ม (มี)
ม (มี)	ม (มี)

จากตารางแสดงลูกตกในห้องที่ 4 พบว่ามีลูกตกคือ ม (มี) 3 ครั้ง , ร (เร) 2 ครั้ง , ท (ที) 4 ครั้ง ลูกตกในห้องที่ 8 พบว่ามีลูกตกคือ ม (มี) 2 ครั้ง , ท (ที) 5 ครั้ง จึงสรุปได้ว่า เพลงสะเร็ยคะมาว มีเสียง ท (ที) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

3.1.2.6 คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบของโน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว เป็นเพลงท่อนเดียว จึงวิเคราะห์ได้ว่า เพลงสะเร็ยคะมาว มีรูปแบบเป็น A

จากการศึกษาและวิเคราะห์เพลงสะเร็ยคะมาว ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า เพลงสะเร็ยคะมาว มีความหมายว่า เพลงสตรีผิวดำหรือสตรีขี้เหร่ ซึ่งขณะบรรเลงเพลงนี้ในพิธีกรรม อาเรียะที่ประทับทรงร่างมะม๊วตเป็นอาเรียะเพศหญิง

เพลงสะเร็ยคะมาว มีการใช้โน้ตทั้งหมด 5 โน้ต คือ เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 32 ครั้ง รองลงมาคือ ท (ที) ใช้ทั้งหมด 30 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า การบรรเลงมีความเร็วสม่ำเสมอ และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองเพลงสะเร็ยคะมาว มีทั้งหมด 8 ห้อง

- - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – กรึม / - - – กรึม / - เจิง – กรึม

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง และเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงสะเร็ยคะมาว มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 85 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ค่อยมีความห่าง เป็นกราฟไม่ค่อยมีความถี่ จะพบกราฟที่มีความถี่มากช่วงท้ายของเพลงคือ บรรทัดที่ 8-9 ของเพลงเท่านั้น นอกนั้นเป็นการเคลื่อนที่แบบเรียงตัวขึ้นลงของโน้ตในระดับเสียงที่ไล่เลี่ยกัน จะพบเสียงที่มีความห่างกันมากที่สุดก็คือ ม-รำ (คู่ 7) ในบรรทัดที่ 6 ของเพลง

ลูกตก พบว่า เพลงสะเร็ยคะมาวเสียง มีเสียง ท (ที) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

3.1.3 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย (ភ្លេងម្រៀកគង់វាល ឬទំមា ក់ដ៏រី) มีความหมายว่า เพลงไล่จับช้าง จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน พบความหมายอีกประการคือ สิ่งที่เคารพนับถือ สิ่งนำโชค สิ่งที่ทำให้แคล้วคราดปลอดภัย สิ่งชี้ทางสว่าง

ตาราง 47 โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - มด$^{\#}$	- ม – ม	- - - -
- - ลฟ$^{\#}$	- - มด$^{\#}$	- ม – ฟ$^{\#}$	- ล – ม	- - - ม	- - - ฟ$^{\#}$	- ม – ม	- ม – ม
* - - - ด$^{\#}$	- ม – ม	- - - ด$^{\#}$	- ม – ฟ$^{\#}$	- - - ฟ$^{\#}$	- - - ม	- - - ล	- - - -
- - ลฟ$^{\#}$	- - มด$^{\#}$	- ม – ฟ$^{\#}$	- ล – ม	- - - ม	- - - ฟ$^{\#}$	- ม – ม	- ม – ม
- - - ด$^{\#}$	- ล̣ – ท	- - - ด$^{\#}$	- ล̣ – ด$^{\#}$	- - - ด$^{\#}$	- - มม	- ล̣ - ล̣	- - - -
- - - ด$^{\#}$	- ม – ม	- ด$^{\#}$ - ด$^{\#}$	- - - ฟ$^{\#}$	- - - ฟ$^{\#}$	- - - ด$^{\#}$	- ฟ$^{\#}$ – ฟ$^{\#}$	- ฟ$^{\#}$ – ฟ$^{\#}$
- - มฟ$^{\#}$	- ล – ม	- ล – ล	- ล – ด̤$^{\#}$	- ด̤$^{\#}$ - ฟ$^{\#}$	- ม – ม	- ด$^{\#}$ – ฟ$^{\#}$	- - - -
- - - ด$^{\#}$	- ม – ม	- ด$^{\#}$ - ด$^{\#}$	- - - ฟ$^{\#}$	- - - ฟ$^{\#}$	- - - ด$^{\#}$	- ฟ$^{\#}$ – ฟ$^{\#}$	- ฟ$^{\#}$ – ฟ$^{\#}$
- - - ด$^{\#}$	- ม – ม	- - - ด$^{\#}$	- ม – ฟ$^{\#}$	- - - ฟ$^{\#}$	- - - ม	- - - ล	- - - -
- - ลฟ$^{\#}$	- - มด$^{\#}$	- ม – ฟ$^{\#}$	- ล – ม	- - - ม	- - - ฟ$^{\#}$	- ม – ม	- ม – ม (ซ้ำ *)

3.1.3.1 ระบบเสียง

ตาราง 48 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

ตัวโน้ต / บรรทัด	ด$^{\#}$	ม	ฟ$^{\#}$	ล	ด̤$^{\#}$
1	1	3	-	-	-
2	1	8	3	2	-
3	2	4	2	1	-
4	1	8	3	2	-
5	4	2	-	4	-
6	2	2	6	-	2
7	3	2	6	-	-

ตาราง 48 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย (ต่อ)

ตัวโน้ต / บรรทัด	ด#	ม	ฟ#	ล	ด̣#
8	2	4	2	1	-
9	1	8	3	2	-
รวม	**17**	**41**	**25**	**12**	**2**

สรุป ด# = 17 ม = 41 ฟ# = 25 ล = 12 ด̣# = 2

จากข้อมูลที่ได้พบว่า เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยมีการใช้โน้ตทั้งหมด 4 โน้ต คือ ลา โด(ชาร์ป) มี ฟา(ชาร์ป) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ มี ใช้ทั้งหมด 41 ครั้ง รองลงมา คือ ฟา(ชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 25 ครั้ง

ในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด# = ร , ม = ฟ , ฟ# = ซ , ล = ท , ด̣# = ร̣

3.1.3.2 จังหวะกลอง

โครงสร้างของจังหวะกลอง ของเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

ตาราง 49 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - มด#	- ม – ม	- - - -
					- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม
- - ลฟ#	- - มด#	- ม – ฟ#	- ล – ม	- - - ม	- - - ฟ#	- ม – ม	- ม – ม
- โจ๊ะ – ประ	- โจ๊ะ – กรึม	โจ๊ะ– ประ	- โจ๊ะ - กรึม	- - - กรึม	- - - ประ	- กรึม - กรึม	- - - ประ
* - - - ด#	- ม – ม	- - - ด#	- ม – ฟ#	- - - ฟ#	- - - ม	- - - ล	- - - -
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ
- - ลฟ#	- - มด#	- ม – ฟ#	- ล – ม	- - - ม	- - - ฟ#	- ม – ม	- ม – ม
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ
- - - ด#	- ล̣ – ท	- - - ด#	- ล̣ – ด#	- - - ด#	- - มม	- ล̣ - ล̣	- - - -
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ

ตาราง 49 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย (ต่อ)

- - - ด#	- ม – ม	- ด# - ด#	- - - ฟ#	- - - ฟ#	- - - ด#	- ฟ# – ฟ#	- ฟ# – ฟ#
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ
- - มฟ#	- ล – ม	- ล – ล	- ล – ด๋#	- ด๋# - ฟ#	- ม – ม	- ด# – ฟ#	- - - -
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ
- - - ด#	- ม – ม	- ด# - ด#	- - - ฟ#	- - - ฟ#	- - - ด#	- ฟ# – ฟ#	- ฟ# – ฟ#
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ
- - - ด#	- ม – ม	- - - ด#	- ม – ฟ#	- - - ฟ#	- - - ม	- - - ล	- - - -
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ
- - ลฟ#	- - มด#	- ม – ฟ#	- ล – ม	- - - ม	- - - ฟ#	- ม – ม	- ม – ม (ซ้ำ*)
-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	-โจ๊ะ – ประ	โจ๊ะ – กรึม	- - - กรึม	- - - โจ๊ะ	- - – กรึม	- - - ประ

จากการวิเคราะห์พบว่า การบรรเลงมีความเร็วช้าค่อนไปกลาง ตอนบรรเลงรอบ 2 รอบที่ 3 จะเร่งจังหวะขึ้น และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

-โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / -โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / - - - กรึม / - - - โจ๊ะ / - - – กรึม / - - - ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6-8 และบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 เมื่อถึงบรรทัดที่ 3 ก็จะเข้าทำนองหลักของกลอง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ”

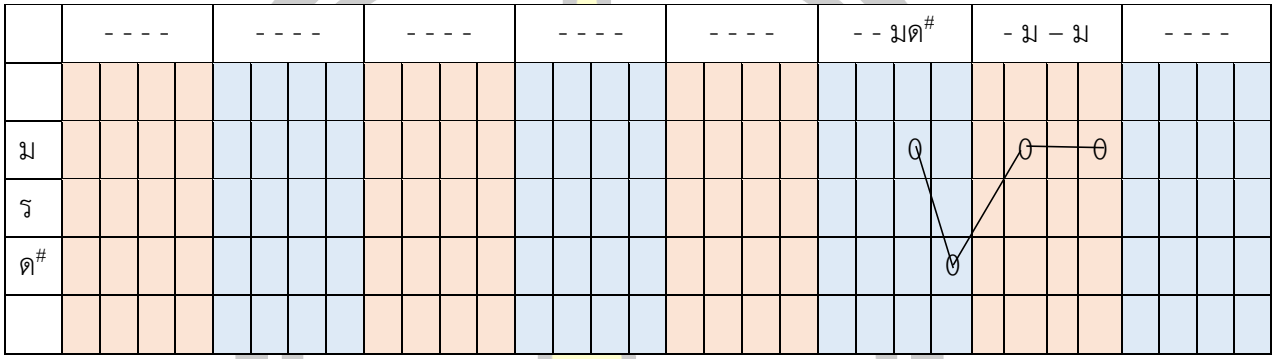
3.1.3.3 อัตราจังหวะ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลบทเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยพบว่า เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยมีอัตราจังหวะช้าค่อนไปกลาง โดยมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 85 ช่วงรอบที่ 2 ที่ 3 เป็นต้นไปจะเร่งจังหวะขึ้น โดยมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

3.1.3.4 การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

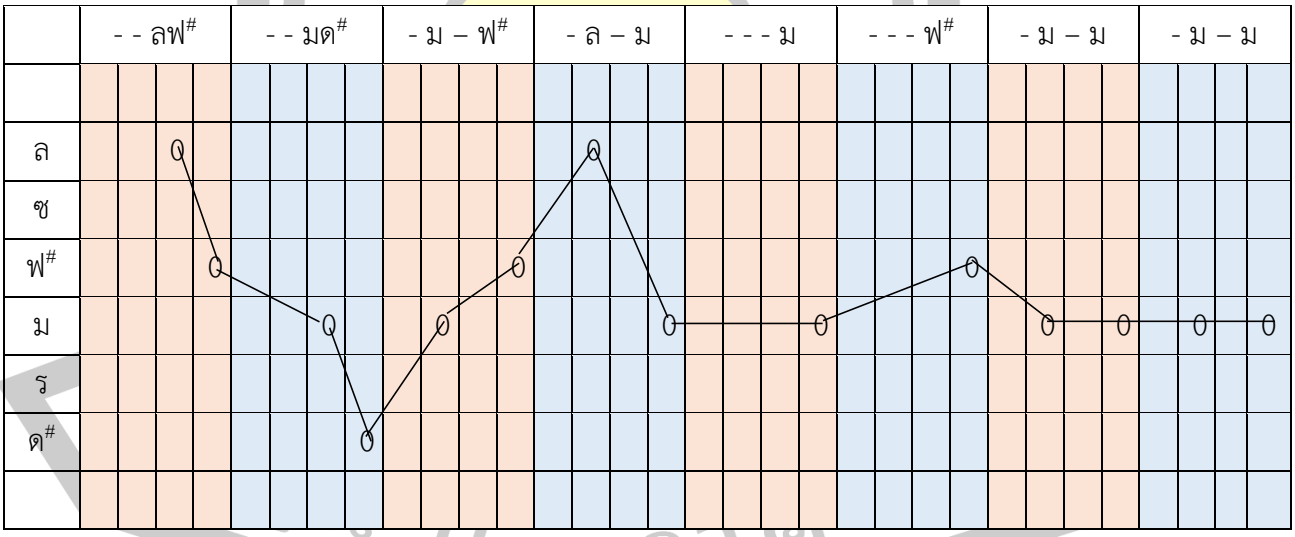
จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย ผู้วิจัยยกโน้ตมาทีละบรรทัด บันทึกลงในกราฟและวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองจากรูปร่างของกราฟ ได้ดังนี้

ตาราง 50 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



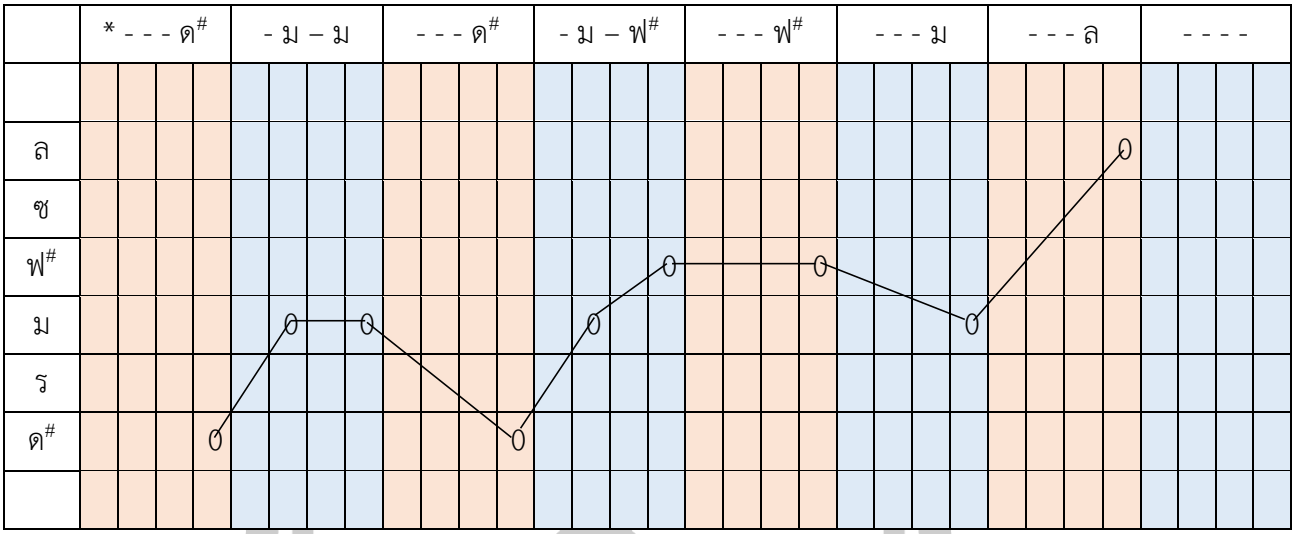
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 พบว่ามีการเคลื่อนที่ของเสียงลง และขึ้นในโน้ตที่ 1-3 และเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงในโน้ตที่ 3-4

ตาราง 51 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



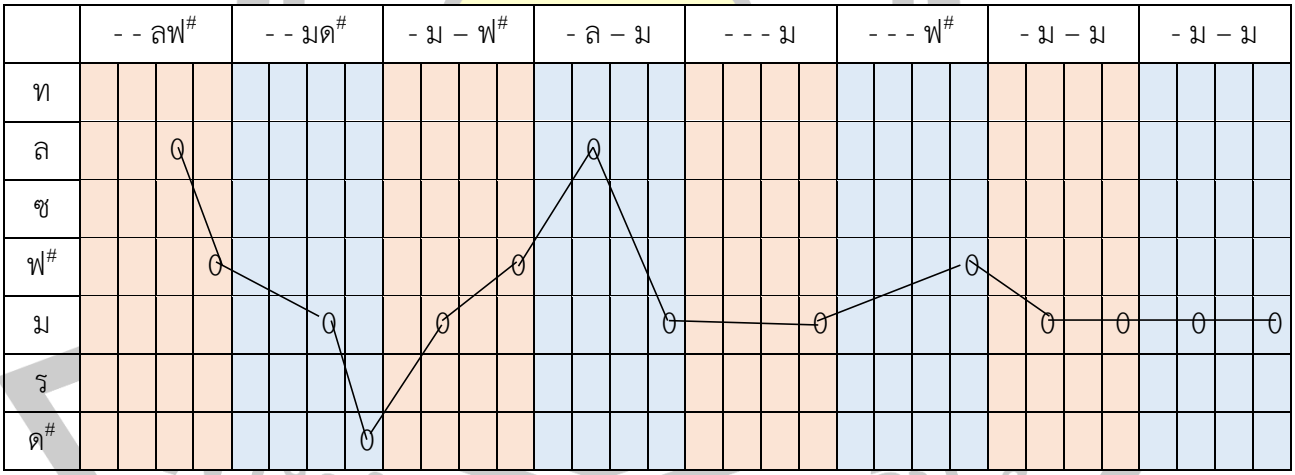
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงมีความไม่ไกลกันมีการเคลื่อนที่ลง และค่อยๆขึ้น คือโน้ตตัวที่ 1-4 และขึ้นคือโน้ตตัวที่ 4-7 มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากเป็นโน้ตเสียงเดียวกันอยู่ 2 ครั้ง คือโน้ตตัวที่ 8-9 และ 11-14

ตาราง 52 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



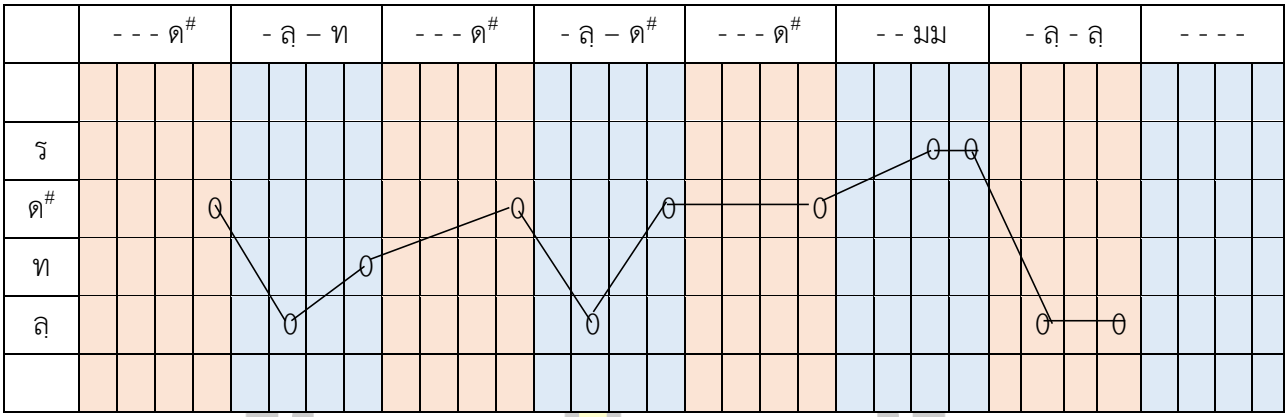
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 พบว่าลักษณะของกราฟมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากเสียงเดียวกันอยู่ 2 ครั้ง คือโน้ตที่ 2-3 และ 6-7 ความถี่น้อยภาพรวมเป็นรูปภูเขาเตี้ย

ตาราง 53 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



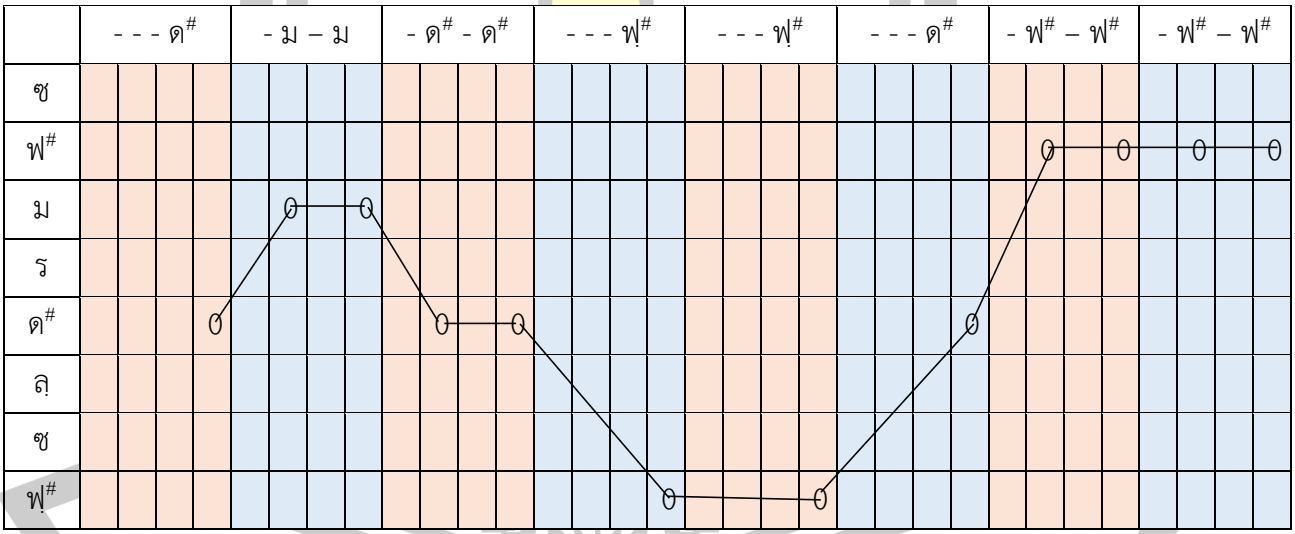
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงมีความไม่ไกลกันมีการเคลื่อนที่ลง และค่อยๆขึ้น คือโน้ตตัวที่ 1-4 และขึ้นคือโน้ตตัวที่ 4-7 มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากเป็นโน้ตเสียงเดียวกันอยู่ 2 ครั้ง คือโน้ตตัวที่ 8-9 และ 11-14

ตาราง 54 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



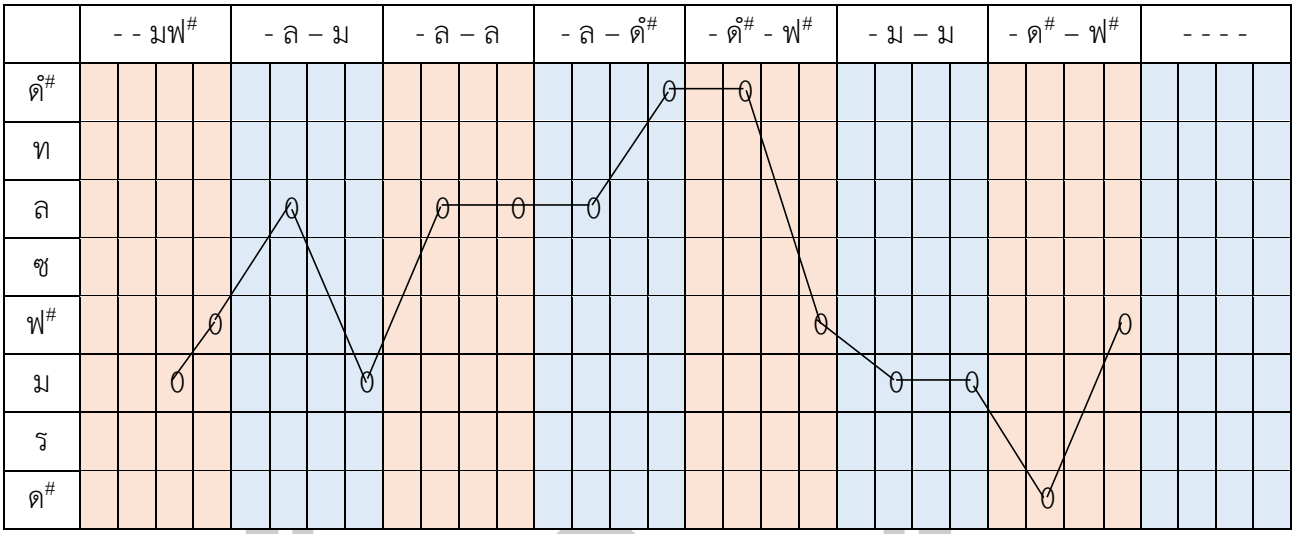
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงมีความไม่ไกลกันมาก และมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากเป็นโน้ตเสียงเดียวกันอยู่ 3 ครั้ง คือโน้ตตัวที่ 6-7 , 8-9 และ 10-11

ตาราง 55 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



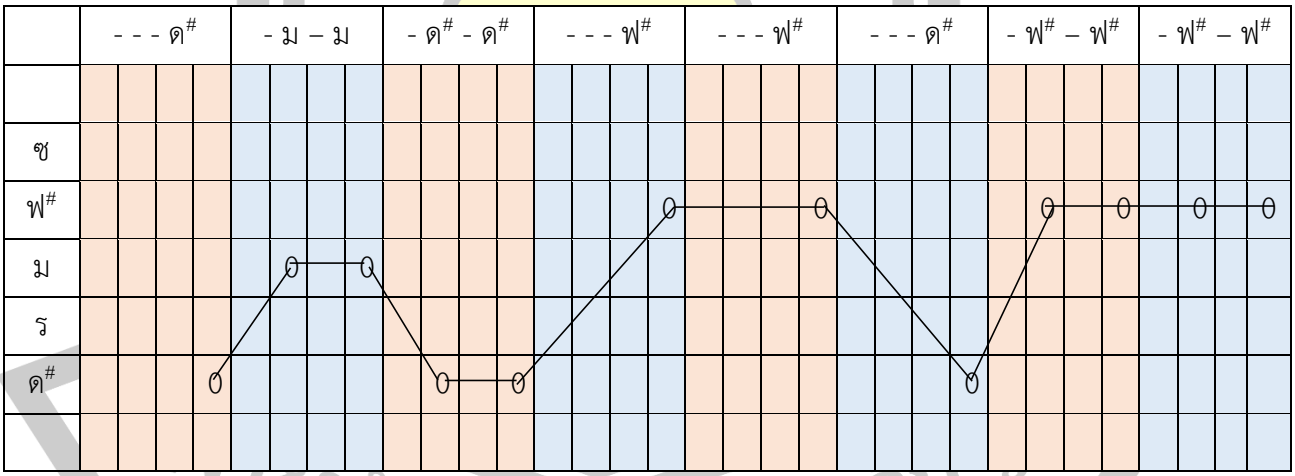
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 พบว่ามีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงมากได้แก่โน้ตตัวที่ 2-3 , 4-5 , 6-7 และเป็นเส้นตรงยาวที่สุดเนื่องจากเป็นโน้ตตัวเดียวกันซ้ำๆ คือโน้ตตัวที่ 9-12 ภาพรวมกราฟมีลักษณะเป็นแอ่ง

ตาราง 56 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



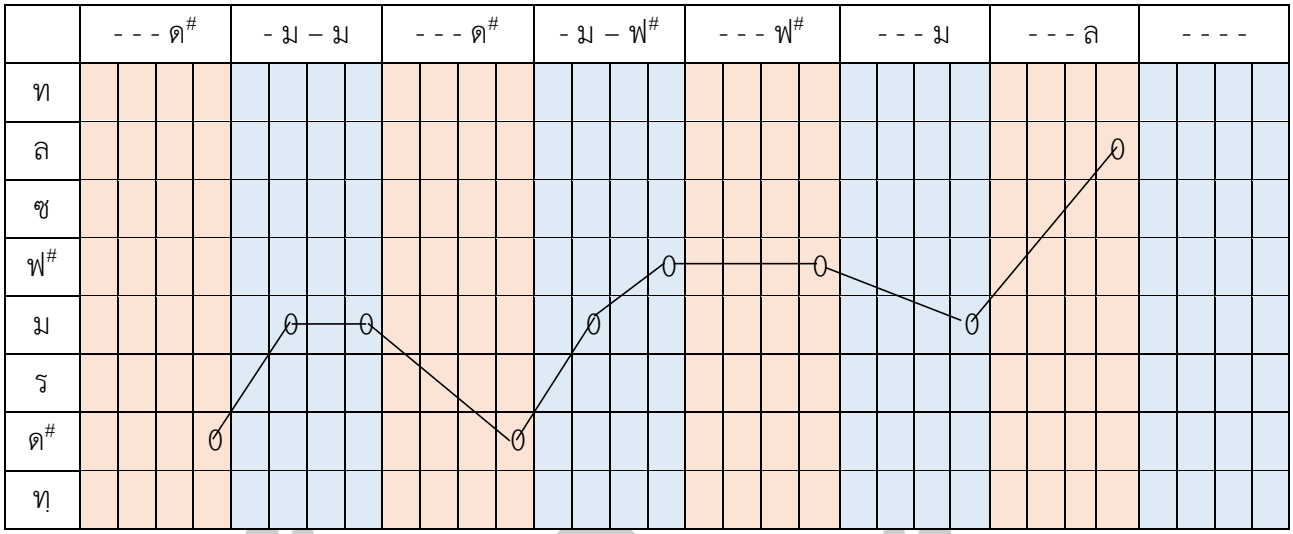
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 พบว่ามีการเคลื่อนที่ของเสียงที่ไม่ไกลกันนัก มีการเคลื่อนที่สลับฟันปลาเล็กน้อย ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1-5 มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง คือโน้ตที่ 5-7 , 8-9 และ 11-12

ตาราง 57 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



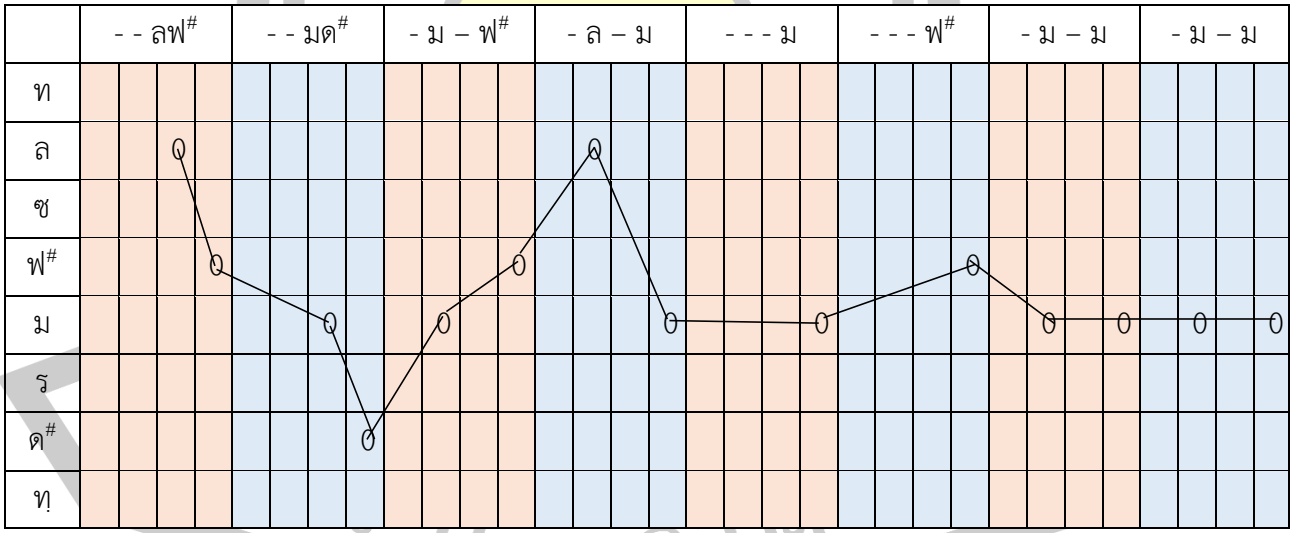
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 พบว่ามีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงมีจำนวนมากหลายครั้ง ได้แก่โน้ตตัวที่ 2-3 , 4-5 , 6-7 และเป็นเส้นตรงยาวที่สุดเนื่องจากเป็นโน้ตตัวเดียวกันซ้ำๆ คือโน้ตตัวที่ 9-12 ภาพรวมกราฟมีลักษณะเป็นรูปภูเขา

ตาราง 58 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 พบว่าลักษณะของกราฟมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากเสียงเดียวกันอยู่ 2 ครั้ง คือโน้ตที่ 2-3 และ 6-7 ความถี่น้อยภาพรวมเป็นรูปภูเขา

ตาราง 59 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 10 เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 10 พบว่าการเคลื่อนที่ของเสียงมีความไม่ไกลกันมีการเคลื่อนที่ลง และค่อยๆขึ้น คือโน้ตตัวที่ 1-4 และขึ้นคือโน้ตตัวที่ 4-7 มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากเป็นโน้ตเสียงเดียวกันอยู่ 2 ครั้ง คือโน้ตตัวที่ 8-9 และ 11-14

2.1.3.5 ลูกตก

จากการวิเคราะห์เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย พบว่ามีลูกตกในห้อง(Bar) ที่ 4 และที่ 8 ทุกบรรทัดของบทเพลงทั้งหมด 14 ตัว ดังนี้

ตาราง 60 ตารางแสดงลูกตก เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

ห้อง (Bar) ที่ 4	ห้อง (Bar) ที่ 8
-	-
ม (มี)	ม (มี)
ฟ# (ฟาชาร์ป)	-
ม (มี)	ม (มี)
ด# (โดชาร์ป)	-
ฟ# (ฟาชาร์ป)	ฟ# (ฟาชาร์ป)
ด# (โดสูงชาร์ป)	-
ฟ# (ฟาชาร์ป)	ฟ# (ฟาชาร์ป)
ฟ# (ฟาชาร์ป)	-
ม (มี)	ม (มี)

จากตารางแสดงลูกตกในห้องที่ 4 พบว่ามีลูกตกคือ ม (มี) 3 ครั้ง , ฟ# (ฟาชาร์ป) 4 ครั้ง , ด# (โดชาร์ป) 2 ครั้ง ลูกตกในห้องที่ 8 พบว่ามีลูกตกคือ ม (มี) 3 ครั้ง , ฟ# (ฟาชาร์ป) 2 ครั้ง จึงสรุปได้ว่า เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย เสียง ม (มี) และเสียง ฟ# (ฟาชาร์ป) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

3.1.3.6 คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบของโน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย เป็นเพลงท่อนเดียว จึงวิเคราะห์ได้ว่า เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีรูปแบบเป็น A

จากการศึกษาและวิเคราะห์เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีความหมายว่า เพลงไล่จับช้าง จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน พบความหมายอีกประการคือ สิ่งที่เคารพนับถือ สิ่งนำโชค สิ่งที่ทำให้แคล้วคราดปลอดภัย สิ่งชี้ทางสว่าง

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีการใช้โน้ตทั้งหมด 4 โน้ต คือ ลา โด(ชาร์ป) มี ฟา(ชาร์ป) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 41 ครั้ง รองลงมาคือ ฟา(ชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 25 ครั้ง และในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด$^{\#}$ = ร , ม = ฟ , ฟ$^{\#}$ = ซ , ล = ท , ด$^{\#}$ = ร$^{\prime}$

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

-โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / -โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / - - - กรึม / - - - โจ๊ะ / - - – กรึม / - - - ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6-8 และบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 เมื่อถึงบรรทัดที่ 3 ก็จะเข้าทำนองหลักของกลอง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือบรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ”

อัตราจังหวะ เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่แบบเรียงตัวขึ้นลงของโน้ตในระดับเสียงที่ไล่เลี่ยกัน การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงจะพบได้ทุกบรรทัดของเพลง เนื่องจากมีการใช้โน้ตที่ซ้ำๆ บรรเลงย้ำๆต่อๆกัน ลักษณะกราฟส่วนใหญ่เป็นกราฟรูปภูเขา สลับกับกราฟรูปฟันปลา

ลูกตก เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีเสียง ม (มี) และเสียง ฟ$^{\#}$ (ฟาชาร์ป) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

3.1.4 เพลงตับพอล

เพลงตับพอล (ភ្លេងតាប់ផល) มีความหมายว่า เพลงของตาที่ชื่อพอล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี เพลงนี้อาจหมายถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหมู่บ้าน

ตาราง 61 โน้ตเพลงตับพอล

- - - -	- ม – ม	ฟ#ด# - ม	- ท - ท	ด#ล – ด#	ด# - ลท	- ด# - ม	- ด# - ท
มด# - ม	ม – ฟ#ม	- ฟ# - ม	- ม – ท	ด# - มม	ล – ด#ท	ด#มมล	ท – ด#ล
ลด#มม	ลด#ทฟ#	- ล – ฟ#	ทด#ฟ#ม	ด# - มท	ด#ด#มล	ล - - ท	ด#ฟ#ทล
ลด# - ม	ท – ลฟ#	ทด#มฟ#	- ท – ฟ#	ทด#มฟ#	ด# - ลท	- - - ท	ลฟ#ทล
* - ท - ด#	- ม - ฟ#	- ซ# - -	- - - ม	- ด# - ด#	มฟ# - ม	- ท – ม	ททด#ท
ลฟ# - ล	ทด#มด#	ทด#ฟ#ม	ด#ท – ล	- ม – ด#	ฟ#ด#มท	ด#ม – ล	- ท – ล
ทด#ฟ#ม	ทล – ฟ#	- ล – ฟ#	ทด#ฟ#ม	ด#ด#มท	ด#ม – ล	ทด#ฟ#ม	ทด#ฟ#ล
ทด#ฟ#ม	ลทลฟ#	ทด#ฟ#ม	ทด#ฟ#ล	- ม – ด#	ท – ด#ล	- - - ท	ลฟ#ทล
- ด# - ด#	ด#ม – ฟ#	- ฟ# - ม	- ด# - ม	- - ทด#	ทล – ท	- - - ด#	ทททท
ลฟ#มล	ท – มด#	- - มฟ#	ลด#ทล	- ท - ด#	ทลด#ท	- ม – ด#	ทด# - ล
- ด# - ด#	ด# - มม	ด# - มฟ#	มด#ทล	- ด# - ด#	ด# - มม	ด# - มฟ#	มด#ทล (ซ้ำ *)

3.1.4.1 ระบบเสียง

ตาราง 62 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงตับพอล

ตัวโน้ต / บรรทัด	ด#	ม	ฟ#	ซ#	ล	ท
1	6	4	1	-	2	4
2	5	10	2	-	3	2
3	7	4	4	-	6	5
4	4	3	5	-	5	7
5	4	4	2	1	-	5
6	6	5	3	-	5	5
7	7	4	6	-	4	4

ตาราง 62 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงตับพอล (ต่อ)

ตัวโน้ต / บรรทัด	ด#	ม	ฟ#	ซ#	ล	ท
8	5	3	5	-	5	7
9	6	3	2	-	1	7
10	5	4	2	-	5	6
11	10	8	2	-	2	2
รวม	**65**	**52**	**34**	**1**	**38**	**54**

สรุป ด# = 65 ม = 52 ฟ# = 34 ซ# = 1 ล = 38 ท = 54

จากข้อมูลที่ได้พบว่า เพลงตับพอล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด# (โดชาร์ป) , ม (มี) , ฟ# (ฟาชาร์ป) , ซ# (ซอลชาร์ป) , ล (ลา) และ ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ด# (โดชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 65 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 52 ครั้ง

ในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด# = ร , ม = ฟ , ฟ# = ซ , ซ# = ล , ล = ท , ท = ด

3.1.4.2 จังหวะกลอง

โครงสร้างจังหวะกลอง ของเพลงตับพอล

ตาราง 63 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงตับพอล

- - - -	- ม – ม	ฟ#ด# - ม	- ท - ท	ด#ล – ด#	ด# - ลท	- ด# - ม	- ด# - ท
- - - โจ๊ะ	- โจ๊ะ - กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- - - กรึม
มด# - ม	ม – ฟ#ม	- ฟ# - ม	- ม – ท	ด# - มม	ล – ด#ท	ด#มมล	ท – ด#ล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม - ประ
ล - มม	ลด#ทฟ#	- ล – ฟ#	ทด#ฟ#ม	ด# - มท	ด#ด#มล	ล - - ท	ด#ฟ#ทล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- - - กรึม
ลด# - ม	ท – ลฟ#	ทด#มฟ#	- ท – ฟ#	ทด#มฟ#	ด# - ลท	- - - ท	ลฟ#ทล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม - ประ

ตาราง 63 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงตับพอล (ต่อ)

* - ท - ด#	- ม - ฟ#	- ซ# - -	- - - ม	- ด# - ด#	มฟ# - ม	- ท – ม	ททด#ท
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- - - กรึม
ลฟ# - ล	ทด#มด#	ทด#ฟ#ม	ด#ท – ล	- ม – ด#	ฟ#ด#มท	ด#ม – ล	- ท – ล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม - ประ
ทด#ฟ#ม	ทล – ฟ#	- ล – ฟ#	ทด#ฟ#ม	ด#ด#มท	ด#ม – ล	ทด#ฟ#ม	ทด#ฟ#ล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- - - กรึม
ทด#ฟ#ม	ลทลฟ#	ทด#ฟ#ม	ทด#ฟ#ล	- ม – ด#	ท – ด#ล	- - - ท	ลฟ#ทล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม - ประ
- ด# - ด#	ด#ม – ฟ#	- ฟ# - ม	- ด# - ม	- - ทด#	ทล – ท	- - - ด#	ทททท
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- - - กรึม
ลฟ#มล	ท – มด#	- - มฟ#	ลด#ทล	- ท - ด#	ทลด#ท	- ม – ด#	ทด# - ล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม - ประ
- ด# - ด#	ด# - มม	ด# - มฟ#	มด#ทล	- ด# - ด#	ด# - มม	ด# - มฟ#	มด#ทล
- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- กรึม – กรึม	- - - โจ๊ะ	โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม	- กรึม – โจ๊ะ	- - - กรึม

จากการวิเคราะห์พบว่า การบรรเลงมีความเร็วที่ค่อนข้างเร็ว ตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - - - กรึม /
- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-8 ของเพลง จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นต้นไปวนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 5 ในรอบที่ 2 ของเพลง และจะมีการตีเน้นเสียงให้ดังและพร้อมเพรียงกันในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

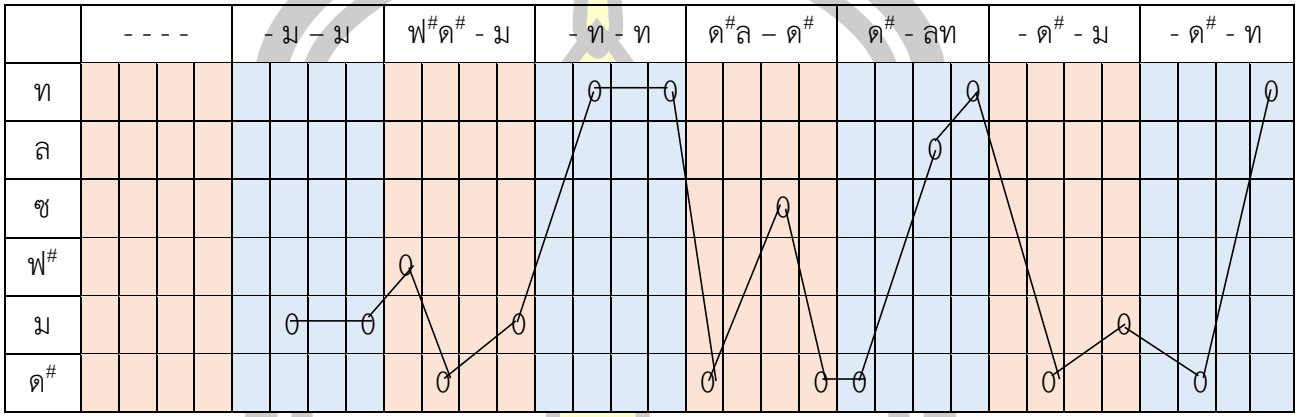
3.1.4.3 อัตราจังหวะ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลบทเพลงตับพอล พบว่า เพลงตับพอล มีอัตรจังหวะค่อนข้างเร็ว โดยมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

3.1.4.4 การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

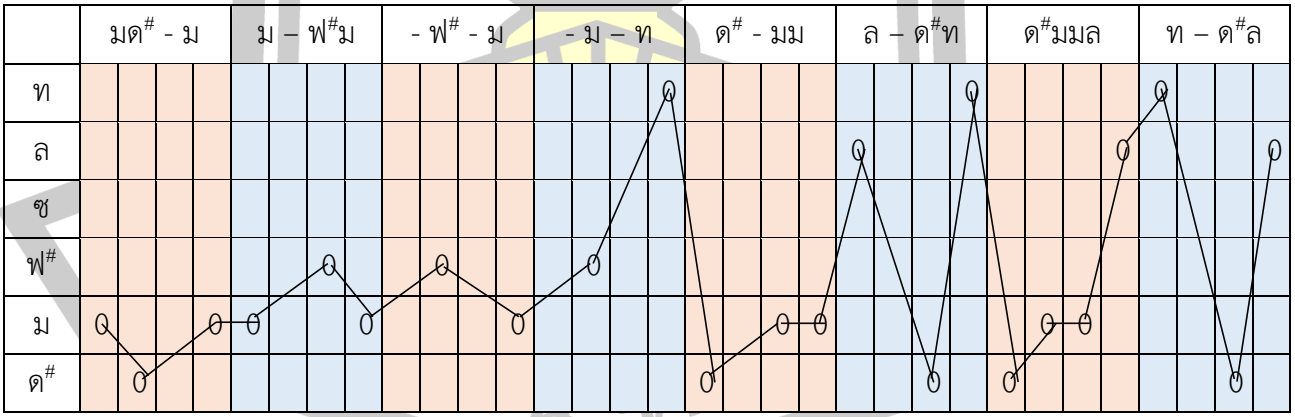
จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงตับพอล ผู้วิจัยยกโน้ตมาทีละบรรทัด บันทึกลงในกราฟและวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองจากรูปร่างของกราฟ ได้ดังนี้

ตาราง 64 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงตับพอล



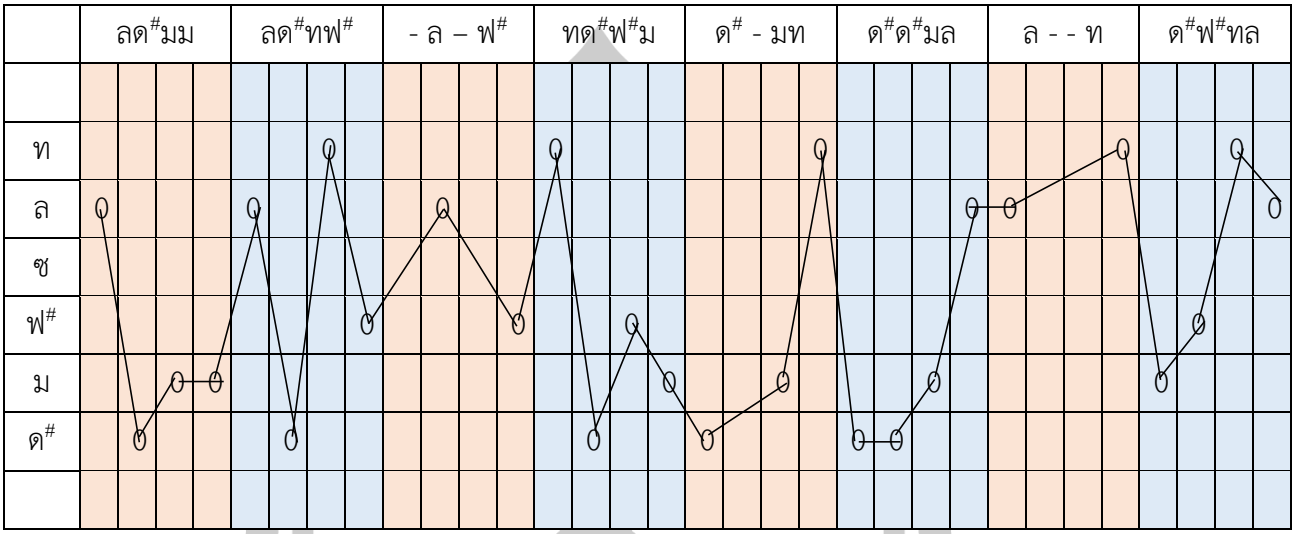
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 พบว่าการมีการเคลื่อนที่ของเสียงเป็นเส้นตรงช่วงสั้นๆ อยู่ 3 ช่วงคือ โน้ตตัวที่ 1-2 , 6-7 และ 10-11 เนื่องจากเป็นโน้ตเสียงเดียวกัน มีความห่างของเสียงมาก 2 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 5-6 และ 11-12 มากที่สุด 3 ช่วงคือโน้ตตัวที่ 7-8 , 13-14 และ 15-16 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลา มีความถี่พอสมควร

ตาราง 65 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงตับพอล



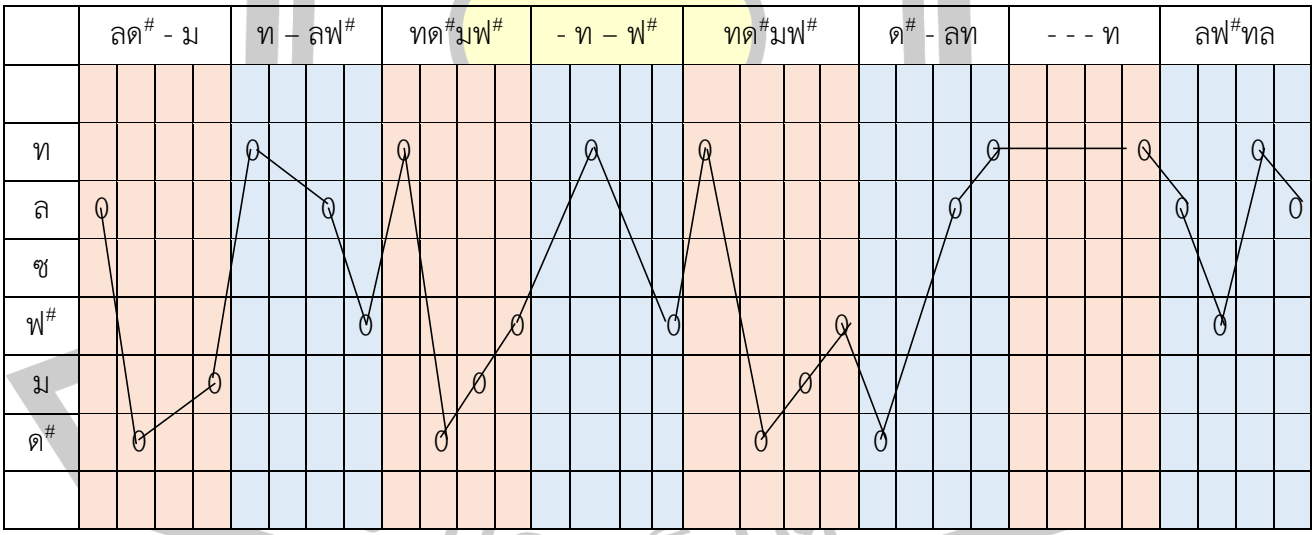
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 พบว่าการมีการเคลื่อนที่ของเสียงมีความถี่มาก ระดับของเสียงไม่ไกลกันนัก มีเสียงที่ห่างกัน คือโน้ตตัวที่ 10-11 , 15-17 และ 21-22 ภาพรวมเป็นรูปฟันปลา

ตาราง 66 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงตับพอล



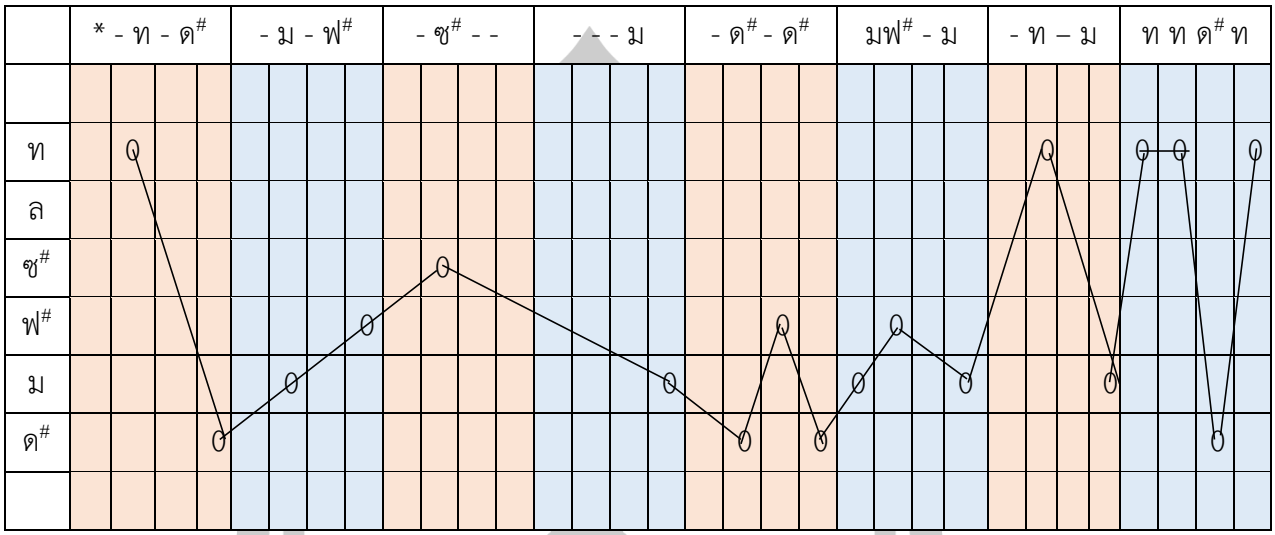
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 พบว่าการมีการเคลื่อนที่ของเสียงมีความถี่มาก ระดับของเสียงไม่ไกลกันนัก มีเสียงที่ห่างกันมากที่สุดอยู่ 3 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 6-7 , 11-12 และ 17-18 ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 67 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงตับพอล



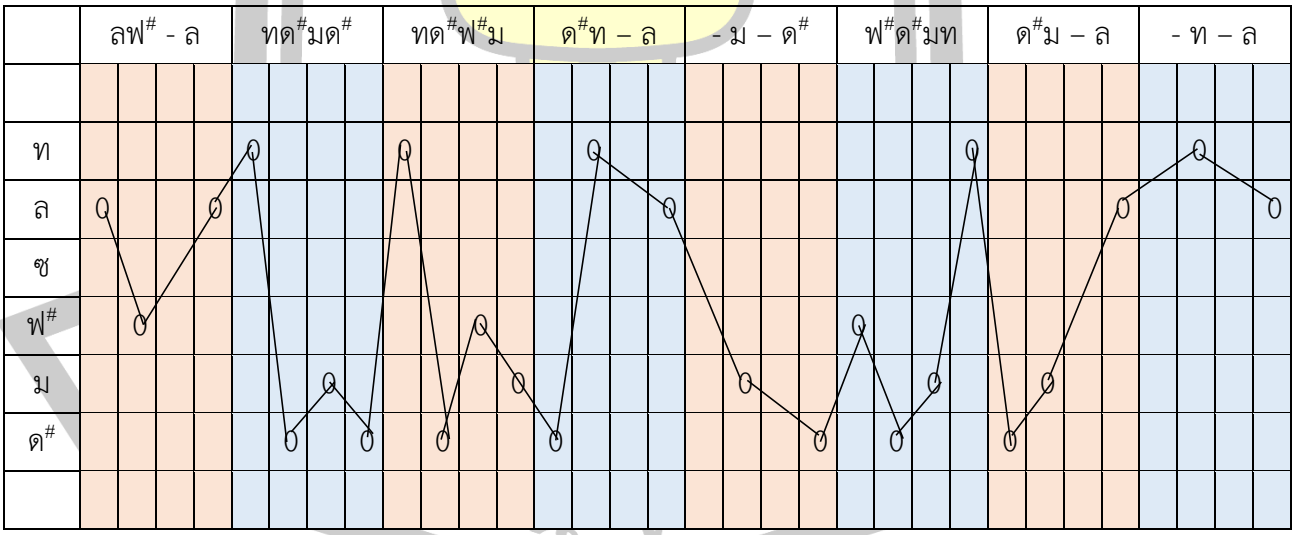
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 พบว่าการมีการเคลื่อนที่ของเสียงมีความถี่มากและมีระดับของเสียงไม่ไกลกันนัก มีเสียงที่ห่างกันอยู่ 2 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 7-8 และ 13-14 มีการเรียงตัวของโน้ตไล่ระดับเสียงสูงขึ้น คือโน้ตตัวที่ 8-10 และมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากมีเสียงเดียวกันคือโน้ตตัวที่ 19-20 ภาพรวมเป็นรูปฟันปลา

ตาราง 68 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงตับพอล



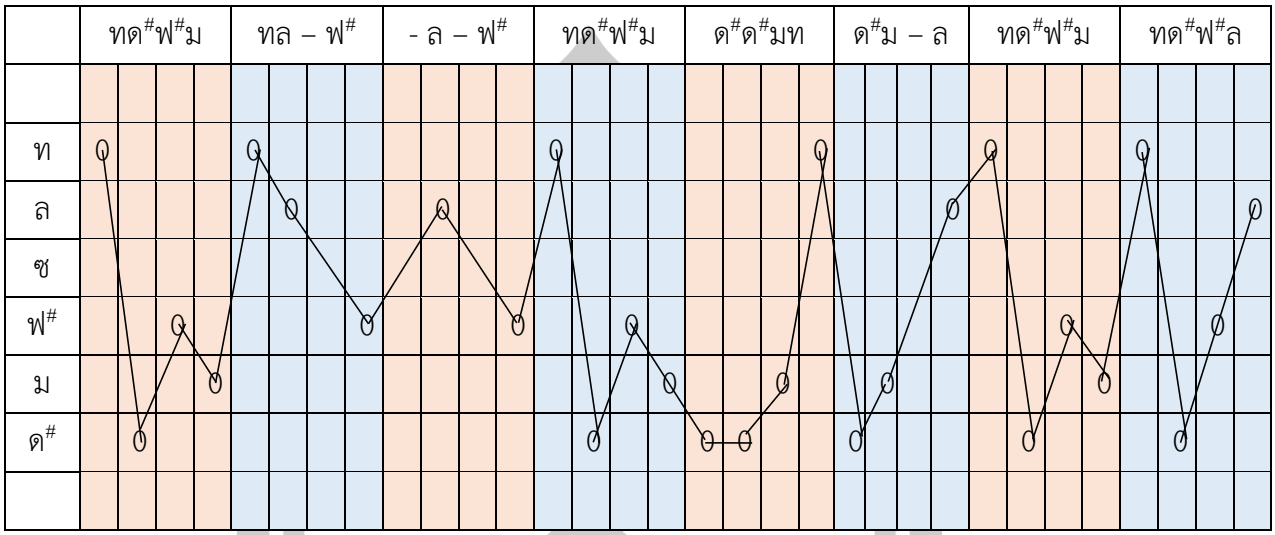
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 พบว่าการมีการเคลื่อนมีเสียงที่ห่างกัน คือโน้ตตัวที่ 1-2 และ 15-17 มีการเรียงตัวของโน้ตไล่ระดับเสียงสูงขึ้นและลากยาวลดต่ำลง คือโน้ตตัวที่ 2-7 และมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงเนื่องจากมีเสียงเดียวกันคือโน้ตตัวที่ 15-16 ภาพรวมเป็นรูปฟันปลา

ตาราง 69 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงตับพอล



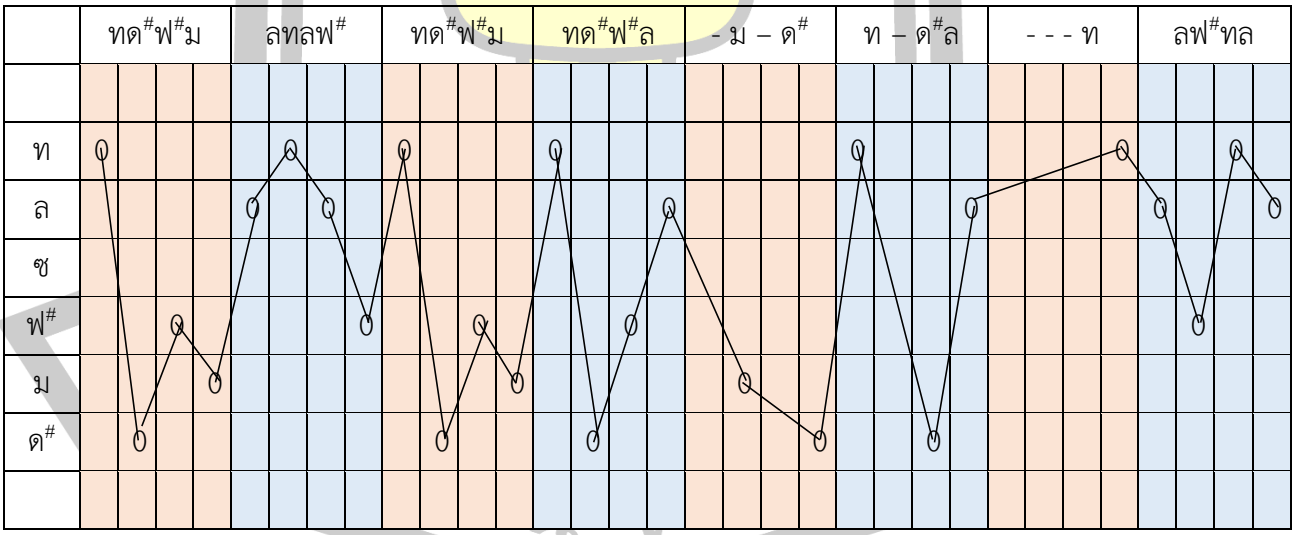
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 พบว่าเป็นกราฟที่มีความถี่ของเสียงมาก มีความห่างของเสียงมากที่สุดอยู่ 5 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 4-5 , 7-8 , 8-9 และ 16-17 ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 70 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงตับพอล



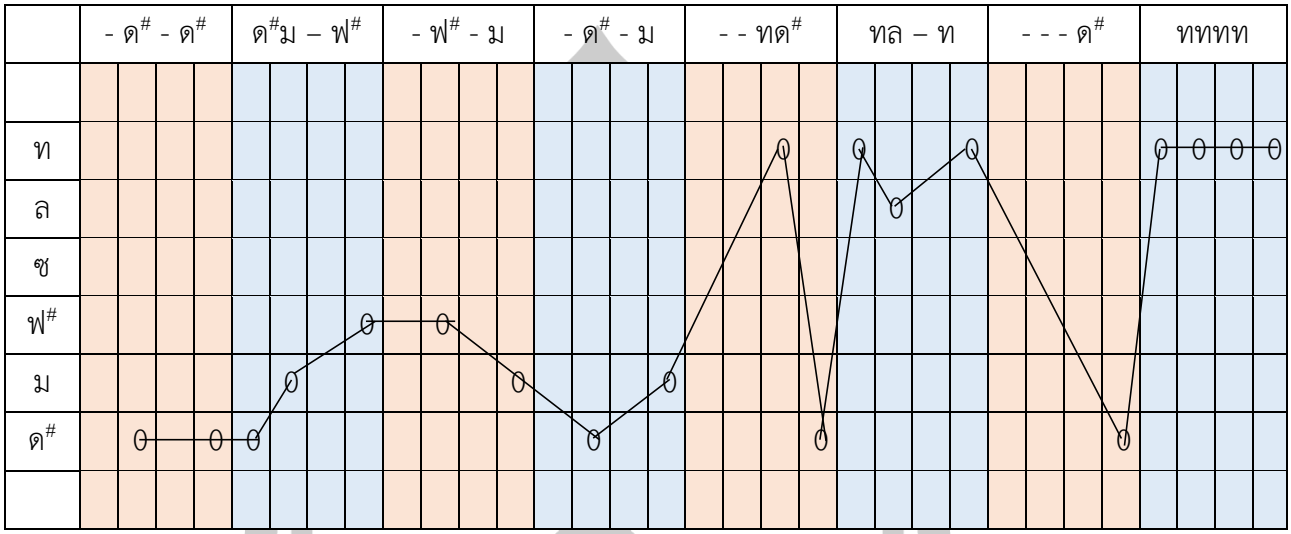
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 พบว่ามีการเคลื่อนที่ของเสียงมีความถี่มาก ระดับของเสียงไม่ไกลกันนัก มีเสียงที่ห่างกันอยู่ 5 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 1-2 , 10-11 , 17-18 , 21-22 และ 25-26 มีการเรียงตัวของโน้ตไล่ระดับลง แล้วสูงขึ้น คือโน้ตตัวที่ 12-17 ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 71 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 เพลงตับพอล



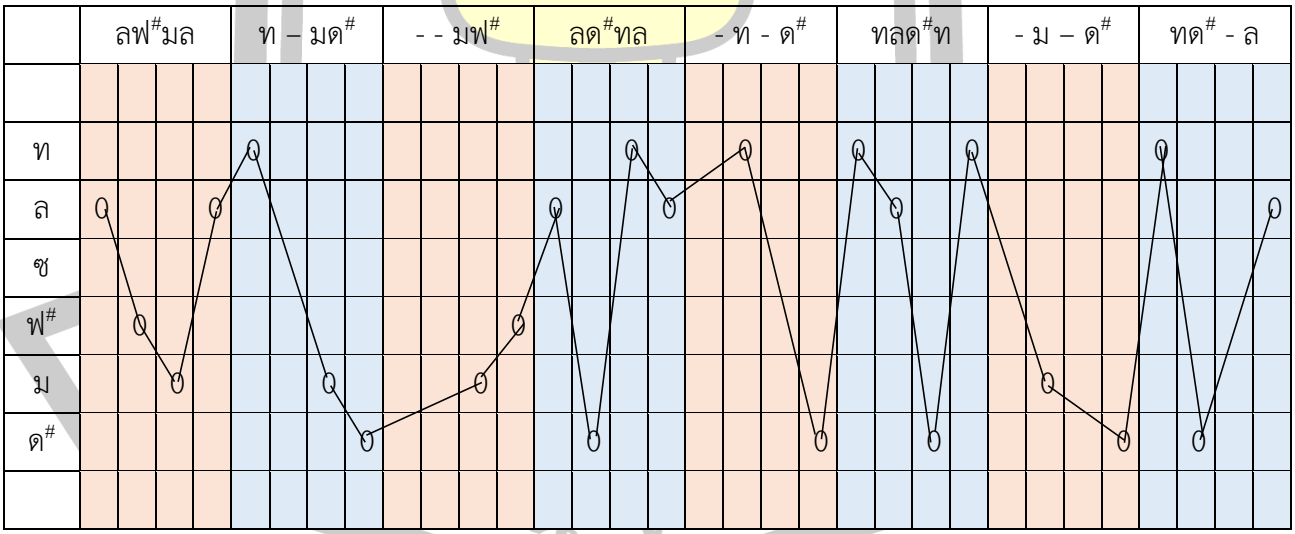
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 8 พบว่ามีการเคลื่อนที่ของเสียงมีความถี่มาก มีระดับเสียงที่ห่างกันมากอยู่ 5 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 1-2 , 9-10 , 13-14 , 18-19 และ 19-20 ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 72 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 เพลงตับพอล



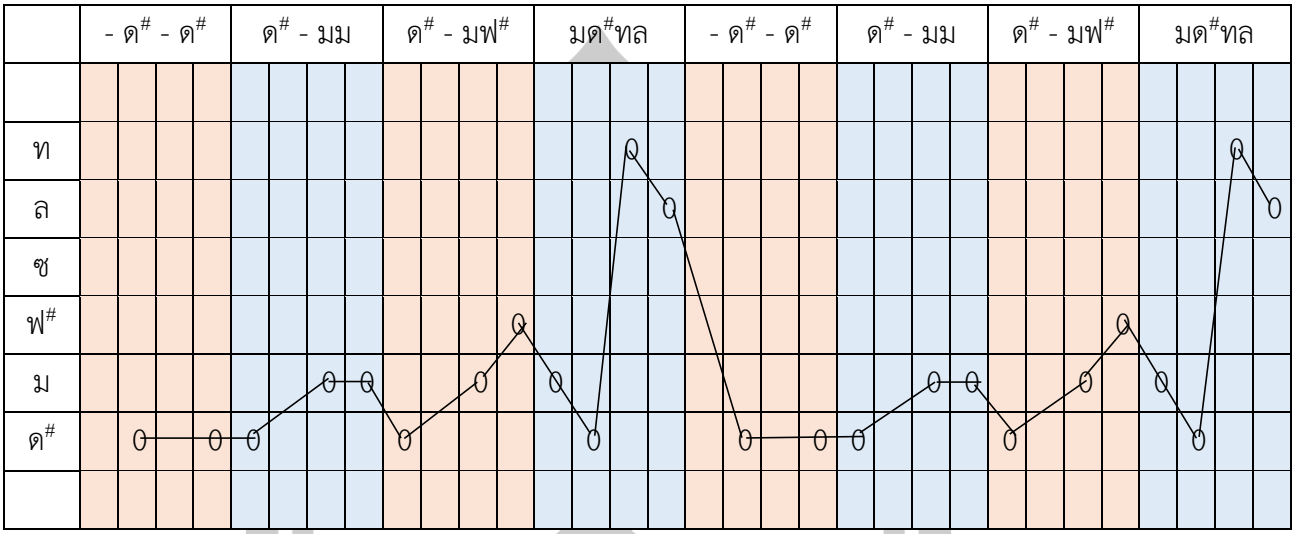
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 9 พบว่า ส่วนใหญ่มักเป็นเสียงที่ไล่ระดับขึ้นลง คือโน้ตตัวที่ 3-8 มีเสียงที่ห่างกันมากที่สุดคือโน้ตตัวที่ 10-12 และ 14 -16 มีโน้ตที่เคลื่อนที่เป็นเส้นตรง เนื่องจากเป็นโน้ตเสียงเดียวกันคือโน้ตตัวที่ 1-3 และ 16-19 ภาพรวมเป็นลักษะกราฟรูปภูเขาเตี้ย สลับฟันปลา

ตาราง 73 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 10 เพลงตับพอล



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 10 พบว่า เป็นกราฟที่มีความถี่มาก มีเสียงที่ห่างกันมากอยู่ 6 ช่วง คือโน้ตตัวที่ 11-12 , 14-15 , 15-16 , 18-19 , 21-22 และ 22-23 ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 74 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 11 เพลงตับพอล



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 11 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของเสียงไม่ห่างกันมากนัก มีการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง คือโน้ตตัวที่ 1-3 , 4-5 , 13-15 และ 16-17 มีช่วงเสียงที่ห่างกันมากอยู่ 2 ช่วงคือโน้ตตัวที่ 10-11 แล้วเคลื่อนที่ลงดังโน้ตที่ 11-13 ห่างกันมาอีกช่วงคือโน้ตตัวที่ 22-23 ภาพรวมเป็นกราฟรูปภูเขาเตี้ย สลับฟันปลามีความถี่น้อย

3.1.4.5 ลูกตก

จากการวิเคราะห์เพลงตับพอล พบว่ามีลูกตกในห้อง(Bar) ที่ 4 และที่ 8 ทุกบรรทัดของบทเพลงทั้งหมด 22 ตัว ดังนี้

ตาราง 75 ตารางแสดงลูกตก เพลงตับพอล

ห้อง (Bar) ที่ 4	**ห้อง (Bar) ที่ 8**
ท (ที)	ท (ที)
ท (ที)	ล (ลา)
ม (มี)	ล (ลา)
ฟ# (ฟาชาร์ป)	ล (ลา)
ม (มี)	ท (ที)
ล (ลา)	ล (ลา)
ม (มี)	ล (ลา)
ล (ลา)	ล (ลา)

ตาราง 75 ตารางแสดงลูกตก เพลงตับพอล (ต่อ)

ห้อง (Bar) ที่ 4	ห้อง (Bar) ที่ 8
ม (มี)	ท (ที)
ล (ลา)	ล (ลา)
ล (ลา)	ล (ลา)

จากตารางแสดงลูกตกในห้องที่ 4 พบว่ามีลูกตกคือ ม (มี) 4 ครั้ง , ฟ# (ฟาชาร์ป) 1 ครั้ง , ล (ลา) 4 ครั้ง , ท (ที) 2 ครั้ง ลูกตกในห้องที่ 8 พบว่ามีลูกตกคือ ล (ลา) 8 ครั้ง , ท (ที) 3 ครั้ง จึงสรุปได้ว่า เพลงตับพอล เสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

3.1.4.6 คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบของโน้ตเพลงตับพอล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงวิเคราะห์ได้ว่า เพลงตับพอล มีรูปแบบเป็น A

จากการศึกษาและวิเคราะห์เพลงตับพอล ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า เพลงตับพอล มีความหมายว่า เพลงของตาที่ชื่อพอล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี เพลงนี้อาจหมายถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหมู่บ้าน

เพลงตับพอล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด# (โดชาร์ป) , ม (มี) , ฟ# (ฟาชาร์ป) , ซ# (ซอลชาร์ป) , ล (ลา) และ ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ด# (โดชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 65 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 52 ครั้ง และในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด# = ร , ม = ฟ , ฟ# = ซ , ซ# = ล , ล = ท , ท = ด

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - - - กรึม /
- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-8 ของเพลง จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นต้นไปวนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 5 ในรอบที่ 2 ของเพลง และจะมีการตีเน้นเสียงให้ดังและพร้อมเพรียงกันในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงตับพอลมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นกราฟรูปฟันปลามีความถี่มาก จะพบโน้ตที่ห่างกันมากก็คือ ด$^{\#}$-ท ที่พบได้แทบทุกบรรทัดของเพลง โน้ตส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ไล่เลี่ยกันไม่ห่างกันมากนัก

ลูกตก เพลงตับพอล มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงตับพอล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

3.1.5 เพลงเปรี๊ยะโวล

เพลงเปรี๊ยะโวล (ភ្លេងព្រះរល់) มีความหมายว่า เพลงพระกังวล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน และนักดนตรี ได้ความว่า เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ลาครู หรือเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่อาเรียะตนสุดท้ายจะออกจากร่างของมะม๊วต

ตาราง 76 โน้ตเพลงเปรี๊ยะโวล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ – ม	- - - -	- ซ - ล
- - - ล	- ท – ล	- ม – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - -	* - ล – รำ	- มำ – รำ	- - - -	- มำ – ซำ	- - - -	- รำ – มำ
- - - ดำ	- - - มำ	- รำ – ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- ดำ – ล	- - - -	- ดำ – รำ
- - - -	- - - รำ	- ดำ – รำ	- มำ – ดำ	- - - ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - ล	- ม – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - -	- ม – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล (ซ้ำ *)

3.1.5.1 ระบบเสียง

ตาราง 77 ตารางแสดงจำนวนตัวโน้ต ของเพลงเปรี๊ยะโวล

ตัวโน้ต / บรรทัด	ม	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ซำ
1	1	2	1	-	-	-	-	-
2	3	3	7	2	-	-	-	-
3	-	-	1	-	-	3	3	1
4	-	-	1	-	4	3	2	-
5	2	2	3	-	2	2	1	-
6	3	3	6	1	-	-	-	-
7	3	4	5	1	-	-	-	-
รวม	12	14	24	4	6	8	6	1

สรุป ม = 12 ซ = 14 ล = 24 ท = 4 ดำ = 6 รำ = 8
มำ = 6 ซำ = 1

จากข้อมูลที่ได้พบว่า เพลงเปรี๊ยะโวล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด (โด) ร (เร) ม (มี) ซ (ซอล) ล (ลา) ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 24 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 18 ครั้ง

3.1.5.2 จังหวะกลอง

โครงสร้างจังหวะกลอง ของเพลงเปรี๊ยะโวล

ตาราง 78 ตารางแสดงโครงสร้างจังหวะกลอง เพลงเปรี๊ยะโวล

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ – ม	- - - -	- ซ - ล
							- - - กรึม
- - - ล	- ท – ล	- ม – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม	- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม
- - - -	- - - -	* - ล – รำ	- มำ – รำ	- - - -	- มำ – ซำ	- - - -	- รำ – มำ
- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม	- - - -	- - - ประ	- - - -	- กรึม - กรึม
- - - ดำ	- - - มำ	- รำ – ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- ดำ – ล	- - - -	- ดำ – รำ
- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม	- - - -	- - - ประ	- - - -	- กรึม - กรึม
- - - -	- - - รำ	- ดำ – รำ	- มำ – ดำ	- - - ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม	- - - -	- - - ประ	- - - -	- กรึม - กรึม
- - - -	- - - ล	- ม – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล
- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม	- - - -	- - - ประ	- - - -	- กรึม - กรึม
- - - -	- - - -	- ม – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ล – ม	- ซ – ล (ซ้ำ *)
- - - -	- - - ประ	- - - กรึม	- - - กรึม	- - - -	- - - ประ	- - - -	- กรึม - กรึม

จากการวิเคราะห์พบว่า การบรรเลงมีความเร็วที่ช้า สบายๆ ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

- - - - / - - - ประ / - - - กรึม / - - - กรึม / - - - - / - - - ประ / - - - - / - กรึม – กรึม /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 8 จนถึงบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนซ้ำรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “กรึม”

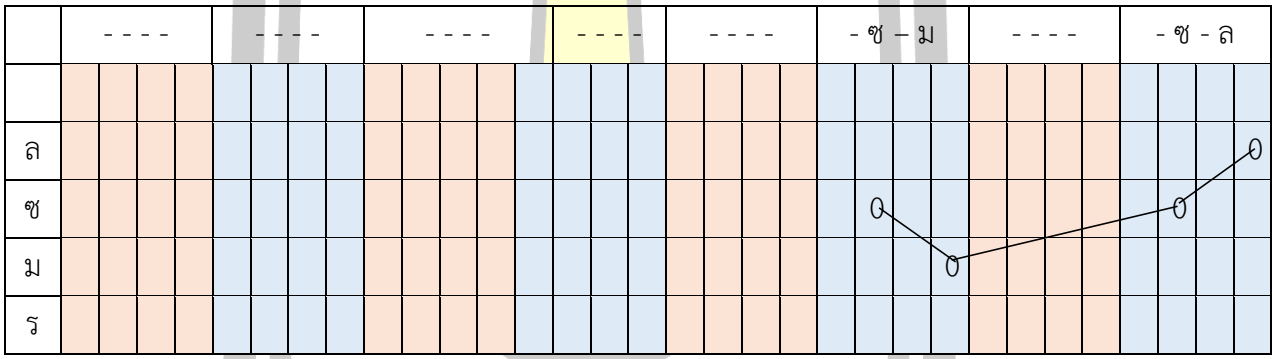
3.1.5.3 อัตราจังหวะ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลบทเพลงเปรี๊ยะโวล พบว่า เพลงเปรี๊ยะโวล มีอัตรจังหวะช้าสบายๆ โดยมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 72 ตลอดทั้งเพลง และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

3.1.5.4 การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการวิเคราะห์โน้ตเพลงตับพอล ผู้วิจัยยกโน้ตมาทีละบรรทัด บันทึกลงในกราฟและวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองจากรูปร่างของกราฟ ได้ดังนี้

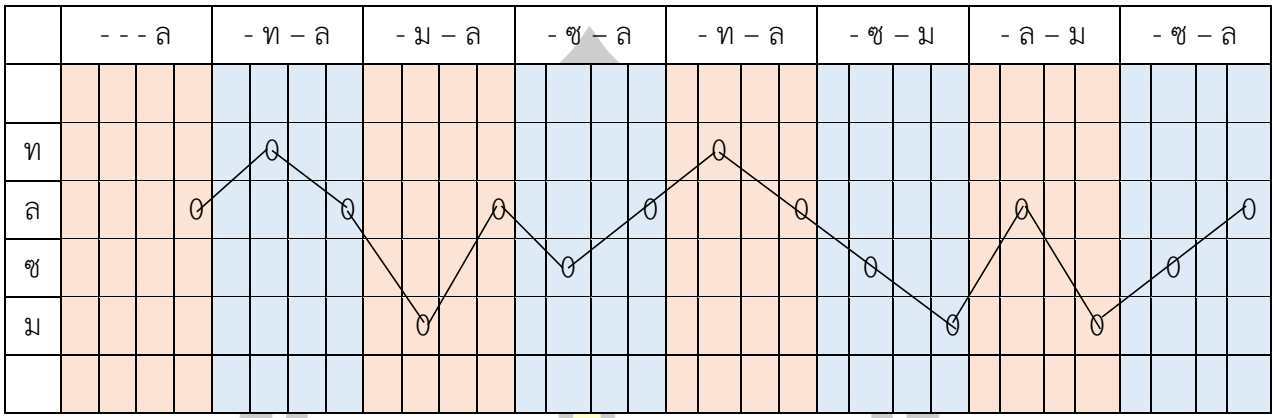
ตาราง 79 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 เพลงเปรี๊ยะโวล



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 1 พบว่า ระยะของเสียงมีความห่างที่ใกล้กัน ภาพรวมเป็นการลากเสียงลงและขึ้น ตั้งแต่โน้ตที่ 1-2 (ลากลง) และ 2-4 (ลากขึ้น)

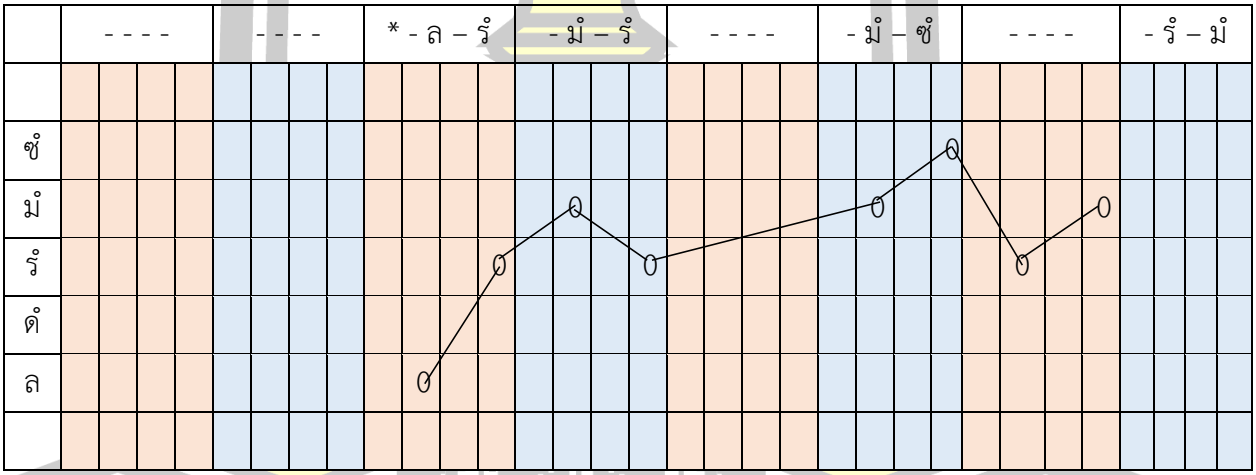
พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ตาราง 80 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 เพลงเปรี๊ยะโวล



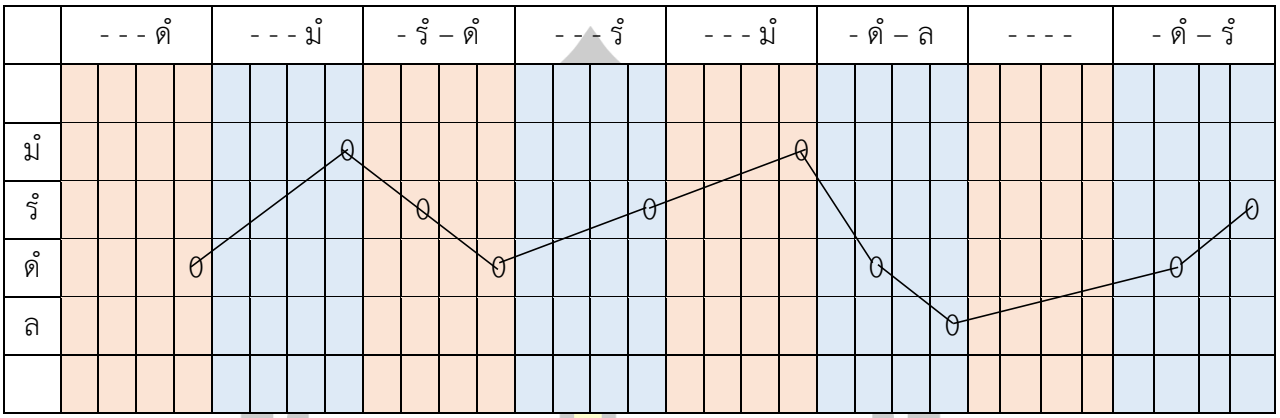
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 2 พบว่า ระยะของเสียงมีความห่างที่ใกล้กัน มีการไล่ระดับเสียงเรียงตัวลงและขึ้น โน้ตตัวที่ 6-8 (ลากขึ้น) และ 8-11 (ลากลง) ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 81 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 เพลงเปรี๊ยะโวล



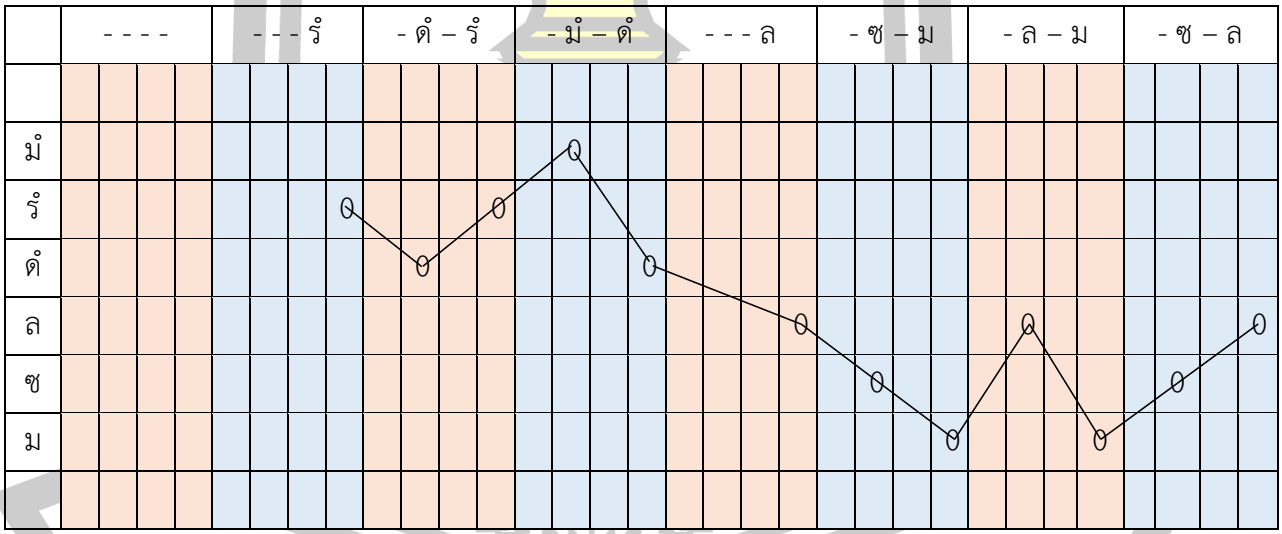
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 3 พบว่า ระยะของเสียงไม่มีความห่างกันมาก มีการลากเสียงยาว เห็นได้จากโน้ตตัวที่ 4-5 ภาพรวมเป็นกราฟรูปฟันปลามีความถี่น้อย

ตาราง 82 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 เพลงเปรี๊ยะโวล



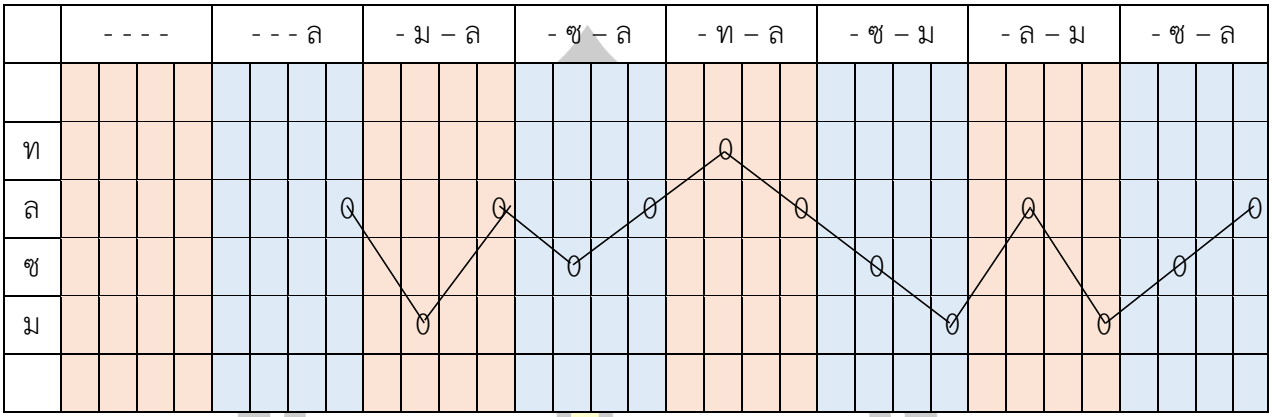
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 4 พบว่า เสียงของโน้ตส่วนมากมีความไม่ห่างกันนัก ส่วนใหญ่เป็นการลากเสียง และเรียงตัวของเสียงลง และขึ้น จะเห็นได้จากโน้ตตัวที่ 2-4 ที่เรียงตัวลง และ 4-6 ที่เรียงตัวขึ้น ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลามีความถี่น้อย

ตาราง 83 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 เพลงเปรี๊ยะโวล



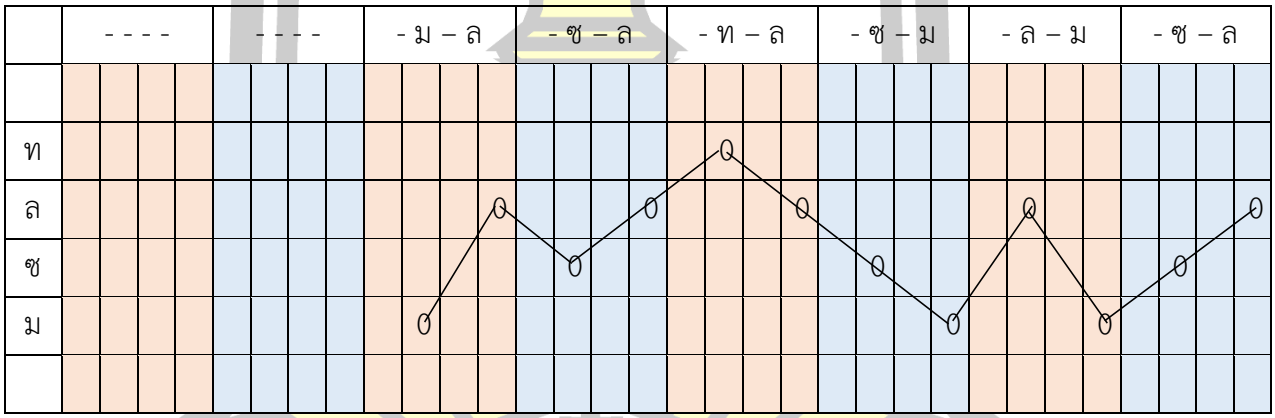
จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 5 พบว่า เป็นกราฟที่มีความพี่น้อย การเคลื่อนที่ของกราฟส่วนใหญ่จะเป็นการเรียงตัวขึ้นและลง เช่นโน้ตตัวที่ 2-4 และ 10-12 ที่เรียงตัวขึ้น และ 6-8 ที่เรียงตัวลง ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 84 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 เพลงเปรี๊ยะโวล



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 6 พบว่า ระยะของเสียงมีระยะใกล้กัน มีการไล่ระดับเสียงเรียงตัวขึ้นลงจะเห็นได้จากโน้ตตัวที่ 4-6 และ 11-13 ที่เรียงตัวขึ้น และ 6-9 ที่เรียงตัวลง ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

ตาราง 85 กราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 เพลงเปรี๊ยะโวล



จากกราฟการเคลื่อนที่ของทำนอง บรรทัดที่ 7 พบว่า ระยะของเสียงมีระยะใกล้กัน มีการไล่ระดับเสียงเรียงตัวขึ้นลงจะเห็นได้จากโน้ตตัวที่ 3-5 และ 10-12 ที่เรียงตัวขึ้น และ 5-8 ที่เรียงตัวลง ภาพรวมเป็นลักษณะกราฟรูปฟันปลา

3.1.5.5 ลูกตก

จากการวิเคราะห์เพลงเปรี๊ยะโวล พบว่ามีลูกตกในห้อง (Bar) ที่ 4 และที่ 8 ทุกบรรทัดของบทเพลงทั้งหมด 13 ตัว ดังนี้

ตาราง 86 ตารางแสดงลูกตก เพลงเปรี๊ยะโวล

ห้อง (Bar) ที่ 4	ห้อง (Bar) ที่ 8
-	ล (ลา)
ล (ลา)	ล (ลา)
รˍ (เรสูง)	มˍ (มีสูง)
รˍ (เรสูง)	รˍ (เรสูง)
ดˍ (โดสูง)	ล (ลา)
ล (ลา)	ล (ลา)
ล (ลา)	ล (ลา)

จากตารางแสดงลูกตกในห้องที่ 4 พบว่ามีลูกตกคือ ล (ลา) 3 ครั้ง , ดˍ (โดสูง) 1 ครั้ง และ รˍ (เรสูง) 2 ครั้ง ลูกตกในห้องที่ 8 พบว่ามีลูกตกคือ ล (ลา) 5 ครั้ง , รˍ (เร) 1 ครั้ง และ มˍ (มีสูง) 1 ครั้ง จึงสรุปได้ว่า เพลงเปรี๊ยะโวล เสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

3.1.5.6 คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ

จากการศึกษารูปแบบของโน้ตเพลงเปรี๊ยะโวล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงวิเคราะห์ได้ว่า เพลงเปรี๊ยะโวล มีรูปแบบเป็น A

จากการศึกษาและวิเคราะห์เพลงเปรี๊ยะโวล ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า เพลงเปรี๊ยะโวล มีความหมายว่า เพลงพระกังวล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน และนักดนตรี ได้ความว่า เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ลาครู หรือเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่อาเรียะตนสุดท้ายจะออกจากร่างของมะม๊วต

เพลงเปรี๊ยะโวล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด (โด) ร (เร) ม (มี) ซ (ซอล) ล (ลา) ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 24 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 18 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

- - - - / - - - ประ / - - - กรึม / - - - กรึม / - - - - / - - - ประ / - - - - / - กรึม – กรึม /

อาจมีการลื่นไหลตามการดันของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 8 จนถึงบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนซ้ำรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงเปรี๊ยะโวล มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 72 ตลอดทั้งเพลง และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่าภาพรวมเป็นกราฟลักษณะรูปฟันปลา โน้ตส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ไล่เลี่ยกันไม่ห่างกันมากนัก

ลูกตก เพลงเปรี๊ยะโวล มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงเปรี๊ยะโวล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

จากการศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ผู้วิจัยจึงสรุปได้ดังต่อไปนี้

1. บทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียวง

วงเพลงอาเรียะเป็นส่วนสำคัญและขาดไม่ได้สำหรับพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากต้องมีการบรรเลงเพื่อประกอบการเข้าทรง หากไม่มีการบรรเลงดนตรี หรือมีการบรรเลงดนตรีแต่ไม่ใช่เพลง หรือจังหวะที่อาเรียะพอใจ วิญญาณอาริยะจะไม่ยอมเข้าประทับทรง สกวล(กลอง) ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ต้องมีจำนวน 3 , 5 , 7 , 9 ยิ่งมีมากจะทำให้วิญญาณอาเรียะมาประทับร่างพอใจและประทับร่างได้รวดเร็ว แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีที่เป็นตัวบรรเลงทำนองบางชนิด การเข้าประทับร่างของวิญญาณอาเรียะ สามารถเข้าประทับร่างครูมะม๊วตหรือรูปได้ แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีสกวล(กลอง)แล้ว วิญญาณอาเรียะจะไม่มาเข้าประทับร่างครูหรือมะม๊วต จึงกล่าวได้ว่า “จังหวะกลองหรือจังหวะสกวล” มีส่วนสำคัญในการเข้าสู่สภาวะการเข้าประทับทรงของมะม๊วตหรือรูป รองลงมาคือ “บทเพลง” ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

2. ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ

เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ ของวงครูมันแมน มีทั้งหมด 4 ชนิด คือ ตรัวซอ1 คัน , สกวล 3 ลูก , เปียออ 1 เลา , จะเปียด็องเวง 1 คัน

ตรัวซอ ทำจากไม้เนื้อแข็ง หน้าตรัวซอหรือหน้าซอใช้หนังงูในการขึงตึงกับกระบอกซอ มีสายซอที่ทำจากลวด 2 สาย ตรัวซอมีความยาว 100 เซนติเมตร ตรัวซอจะขึ้นเสียงคู่ 5 ระหว่างสายทั้ง 2 เส้นเทียบเสียงจากเปียออ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีอื่นๆในการบรรเลง ตรัวซอตั้งสายเป็น คู่ 5 คือ โน้ต ลา กับ มี) โดยโน้ต ลา (A) มีความถี่ 213.4Hz , มี (E) มีความถี่ 323.6Hz

ตรัวซอตรัวซอเครื่องดนตรีประเภทสี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones ลักษณะการบรรเลงทำได้โดยการสีคันชักกับสายตรัวซอทำให้เกิดเสียง

สกวล ภาษาไทยแปลว่า กลอง สกวล ของวงครูมันแมน เป็นกลองที่มีตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง โดยที่หน้ากลองจะหุ้มด้วยหนังงู ขึงตึงกับตัวกลอง สกวลมีขนาดความสูงทั้งสิ้นตั้งแต่หน้ากลองจนถึงลำโพงกลอง 49 เซนติเมตร สกวลมีทั้งเป็นตัวผู้และตัวเมีย โดยสกวลทั้งสองแบบมีลักษณะเหมือนกัน จะมีข้อแตกต่างกันแค่การขึงหน้ากลองเท่านั้น เพื่อให้มีเสียงสูงเสียงต่ำต่างกัน โดยสกวลตัวผู้จะให้เสียงสูง ส่วนสกวลตัวเมียจะให้เสียงต่ำ

สกวล เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Membranophones

เปียออ ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง ในส่วนของลิ้นทำมาจากต้นอ้อหรือภาษาเขมรพูดว่า “เดิมออ” มีไม้ซี่เล็ก 2 ชิ้นหนีบกับลิ้นไว้เพื่อใช้เป็นตัวกำหนดเสียงให้มีเสียงต่ำ เสียงสูง และไม่มีเสียง เปียออ มีขนาดทั้งสิ้นตั้งแต่ลิ้นจนสุดปลายเปียออยาว 36 เซนติเมตร เปียออ มีสามารถเป่าได้ทั้งหมด 10 เสียง โดยวัดเป็นความถี่ Hz ได้คือ

โด (C) มีความถี่ 258.4Hz	เร (D) มีความถี่ 288.6Hz
มี (E) มีความถี่ 323.9Hz	ฟา (F) มีความถี่ 342.6Hz
ซอล (G) มีความถี่ 395.2Hz	ลา (A) มีความถี่ 446.5Hz
ที (B) มีความถี่ 486.4Hz	โดสูง (C) มีความถี่ 530Hz
โด#สูง (C#) มีความถี่ 549.2Hz	เรสูง (D) มีความถี่ 588.2Hz

เปียออ ของวงครูมันแมนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Aerophones เปียออเป็นเครื่องดนตรีแบบมีลิ้น ใช้ลมเป่า โดยอาศัยนิ้วมือปิดเปิดรูเพื่อไล่ระดับเสียง

จะเปียด็องเวง ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง สายของจะเปียด็องเวงทำมาจากเชือกไนล่อน 2 เส้น ใช้เล็บดีดทำมาจากเขาวัวแทนปิ๊กใช้สำหรับดีดสายทำให้เกิดเสียง จะเปียด็

องเวงมีความยาวทั้งหมดเท่ากับ 158.8 เซนติเมตร สายของจะเปียดองเวง เส้นหนึ่ง จะทำหน้าที่เป็นเสียงต่ำ และอีกเส้นจะทำหน้าที่เป็นเสียงสูง โดยให้เสียงที่วัดเป็นความถี่ Hz ได้ดังนี้คือ

เส้นเสียงต่ำ

เสียงฟา(สายเปล่า) (F) มีความถี่ 170.4Hz
ซอล (G) มีความถี่ 193.3Hz
ลา (A) มีความถี่ 215.9Hz
ที (B) มีความถี่ 241.1Hz
โด (C) มีความถี่ 257.2Hz
เร (D) มีความถี่ 288Hz
มี (E) มีความถี่ 331.6Hz
ฟาสูง (F) มีความถี่ 344.2Hz
ซอลสูง (G) มีความถี่ 398.8Hz
ลาสูง (A) มีความถี่ 444.6Hz
ทีสูง(B) มีความถี่ 490.1Hz
โดสูง (C) มีความถี่ 531.9Hz
เรสูง (D) มีความถี่ 591.4Hz

เส้นเสียงสูง

ที(สายเปล่า) (B) มีความถี่ 243Hz
โด (C) มีความถี่ 256.5Hz
เร (D) มีความถี่ 286.6Hz
มี (E) มีความถี่ 325.6Hz
ฟา (F) มีความถี่ 344Hz
ซอล (G) มีความถี่ 395.4Hz
ลา (A) มีความถี่ 439.1Hz
ทีสูง (B) มีความถี่ 494.4Hz
โดสูง (C) มีความถี่ 525.4Hz
เรสูง (D) มีความถี่ 585.5Hz
มีสูง (E) มีความถี่ 648.5Hz
ฟาสูง (F) มีความถี่ 708.7Hz
ซอลสูง (G) มีความถี่ 793Hz

วิธีการบรรเลงจะเปียดองเวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด หรือจัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones

3. บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีความหมายว่า เพลงร่มมะพร้าวสมเด็จพระครู จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี ได้ความว่า เป็นเพลงแสดงความเคารพต่อสมเด็จพระครู หรือครูใหญ่ เป็นเพลงที่ต้องบรรเลงเป็นเพลงแรกของพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากเป็นเพลงไหว้ครู

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 ตัว คือ โด เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 21 ครั้ง รองลงมาคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 20 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม /
- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม /

ในตอนเข้าเพลงแรกๆจะมีการดึงจังหวะให้ตรงกับตรัวซอ จังหวะที่มีการเน้นของเพลงจะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง มีการเร่งจังหวะขึ้น และตีเสียงดังขึ้น จังหวะที่เน้นจะอยู่ในห้องที่ 8 ของแต่ละบรรทัด เสียงที่เน้นก็คือเสียง “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรูมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 76 และในการบรรเลงซ้ำรอบที่ 2 มีความเร็วจังหวะ (Tempo) เพิ่มขึ้นอยู่ประมาณ 102 หรือค่อนข้างเร็ว

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ภาพรวมจะเป็นกราฟลักษณะรูปฟันปลา มีความถี่น้อย และมีการเคลื่อนที่ของเสียงไม่ค่อยห่างกัน จะพบเสียงที่ห่างกันที่สุดก็คือเสียง ล̣-ด̣ (คู่ 10) ในกราฟบรรทัดที่ 6 ของเพลง และรองลงมาก็คือ เสียง ล̣-ท (คู่ 9) ในบรรทัดที่ 5 และ 7 ของเพลง

ลูกตก พบว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงสะเร็ยคะมาว</u>

เพลงสะเร็ยคะมาว มีความหมายว่า เพลงสตรีผิวดำหรือสตรีขี้เหร่ ซึ่งขณะบรรเลงเพลงนี้ในพิธีกรรม อาเรียะที่ประทับทรงร่างมะม๊วตเป็นอาเรียะเพศหญิง

เพลงสะเร็ยคะมาว มีการใช้โน้ตทั้งหมด 5 โน้ต คือ เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 32 ครั้ง รองลงมาคือ ท (ที) ใช้ทั้งหมด 30 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า การบรรเลงมีความเร็วสม่ำเสมอ และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองเพลงสะเร็ยคะมาวมีทั้งหมด 8 ห้อง

- - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – กรึม / - - – กรึม / - เจิง – กรึม

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง และเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงสะเร็ยคะมาว มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 85 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ค่อยมีความห่าง เป็นกราฟไม่ค่อยมีความถี่ จะพบกราฟที่มีความถี่มากช่วงท้ายของเพลงคือ บรรทัดที่ 8-9 ของเพลงเท่านั้น นอกนั้นเป็นการเคลื่อนที่แบบเรียงตัวขึ้นลงของโน้ตในระดับเสียงที่ไล่เลี่ยกัน จะพบเสียงที่มีความห่างกันมากที่สุดก็คือ ม-รำ (คู่ 7) ในบรรทัดที่ 6 ของเพลง

ลูกตก พบว่า เพลงสะเร็ยคะมาวเสียง มีเสียง ท (ที) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย</u>

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีความหมายว่า เพลงไล่จับช้าง จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน พบความหมายอีกประการคือ สิ่งที่เคารพนับถือ สิ่งนำโชค สิ่งที่ทำให้แคล้วคราดปลอดภัย สิ่งชี้ทางสว่าง

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีการใช้โน้ตทั้งหมด 4 โน้ต คือ ลา โด (ชาร์ป) มี ฟา(ชาร์ป) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 41 ครั้ง รองลงมาคือ ฟา (ชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 25 ครั้ง และในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด$^{\#}$ = ร , ม = ฟ , ฟ$^{\#}$ = ซ , ล = ท , ดำ$^{\#}$ = รำ

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

-โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / -โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / - - - กรึม / - - - โจ๊ะ / - - – กรึม / - - - ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6-8 และบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 เมื่อถึงบรรทัดที่ 3 ก็จะเข้าทำนองหลักของกลอง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ”

อัตราจังหวะ เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่แบบเรียงตัวขึ้นลงของโน้ตในระดับเสียงที่ไล่เลี่ยกัน การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงจะพบได้ทุกบรรทัดของเพลง เนื่องจากมีการใช้โน้ตที่ซ้ำๆ บรรเลงย้ำๆต่อๆกัน ลักษณะกราฟส่วนใหญ่เป็นกราฟรูปภูเขา สลับกับกราฟรูปฟันปลา

ลูกตก เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีเสียง ม (มี) และเสียง ฟ# (ฟาชาร์ป) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงตับพอล</u>

เพลงตับพอล มีความหมายว่า เพลงของตาที่ชื่อพอล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี เพลงนี้อาจหมายถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหมู่บ้าน

เพลงตับพอล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด# (โดชาร์ป) , ม (มี) , ฟ# (ฟาชาร์ป) , ซ# (ซอลชาร์ป) , ล (ลา) และ ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ด# (โดชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 65 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 52 ครั้ง และในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด# = ร , ม = ฟ , ฟ# = ซ , ซ# = ล , ล = ท , ท = ด

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - - - กรึม /
- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-8 ของเพลง จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นต้นไปวนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 5 ในรอบที่ 2 ของเพลง และจะมีการตีเน้นเสียงให้ดังและพร้อมเพรียงกันในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงตับพอลมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นกราฟรูปฟันปลามีความถี่มาก จะพบโน้ตที่ห่างกันมากก็คือ ด$^{\#}$-ท ที่พบได้แทบทุกบรรทัดของเพลง โน้ตส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ไล่เลี่ยกันไม่ห่างกันมากนัก

ลูกตก เพลงตับพอล มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงตับพอล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงเปรี๊ยะโวล</u>

เพลงเปรี๊ยะโวล มีความหมายว่า เพลงพระกังวล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน และนักดนตรี ได้ความว่า เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ลาครู หรือเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่อาเรียะตนสุดท้ายจะออกจากร่างของมะม๊วต

เพลงเปรี๊ยะโวล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด (โด) ร (เร) ม (มี) ซ (ซอล) ล (ลา) ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 24 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 18 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

- - - - / - - - ประ / - - - กรึม / - - - กรึม / - - - - / - - - ประ / - - - - / - กรึม – กรึม /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 8 จนถึงบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนซ้ำรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง

จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็

คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงเปรี๊ยะโวล มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 72 ตลอดทั้งเพลง และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่าภาพรวมเป็นกราฟลักษณะรูปฟันปลา โน้ตส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ไล่เลี่ยกันไม่ห่างกันมากนัก

ลูกตก เพลงเปรี๊ยะโวล มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงเปรี๊ยะโวล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ดนตรีอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร และเก็บข้อมูลภาคสนาม ในบริบทพื้นที่ คุ้มเจรียว ภูมิ(บ้าน)คนาจ๊ะเซราะ(ตำบล)เสียมเรียบ กร็อง(อำเภอ)เสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา
2. เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

2. สรุปผล

พิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียบเรียบ ประเทศกัมพูชา

จาการศึกษาผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า อาเรียะ เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือผีบรรพบุรุษที่ทำหน้าที่ดูแลอารักษ์ขา ผู้คนในชุมชน เป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมชาวเสียมเรียบ และสังคมเขมร หรือกัมพูชา เคารพและนับถือมาตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อในเรื่องอาเรียะ ในสังคมของชาวเสียมเรียบอาจกล่าวได้ว่าเป็นสิ่งที่ทำให้อบอุ่น และสบายใจ เป็นคำตอบที่ช่วยในการแก้ปัญหาในสิ่งที่นอกเหนือความสามารถของตน ด้วยเหตุนี้ชาวบ้านจึงยังมีการจัดพิธีกรรมอาเรียะ และถือเป็นการอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมนี้ด้วยเช่นกัน

พิธีกรรมอาเรียะมีบุคคลที่เกี่ยวข้องด้วยกัน 3 กลุ่ม คือ 1. ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า มะม๊วตหรือรูป ทำหน้าที่เป็นร่างให้อาเรียะประทับทรง 2.ผู้ช่วย

ประกอบพิธีกรรมอาเรียก หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ชะลอม ทำหน้าที่สื่อความหมายจากวิญญาณอาเรียะ 3.ผู้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ได้แก่ เจ้าภาพ คนป่วย นักดนตรี และชาวบ้านบริเวณนั้น พิธีกรรมอาเรียะในสมัยก่อนจะประกอบพิธีกรรมเป็นเวลาหลายวัน แต่เนื่องจากในปัจจุบันด้วยสภาพสังคมและเศรษฐกิจทางการเงินไม่ค่อยดี จึงได้ลดระยะเวลาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะลงเหลือส่วนสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะนั้น โดยมากจะใช้บริเวณบ้านของผู้ป่วย หรือของเจ้าภาพ

ในปัจจุบันเครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ หรือ ภาษาเขมรเรียกว่า “ ซอมแนนอาเรียะ (**សំណែនអារក្ស**)” ของชาวคุ้มเจรียว เซราะเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา มีอยู่ทั้งหมด 9 อย่าง คือ

1. บายศรี 5 ชั้น (1 คู่) ภาษาเขมร เรียกว่า “บายเส็ยปรัมจวน (**បាយសីប្រាំជាន់**)
2. บายศรีกรวย 5 (1 คู่) ภาษาเขมร เรียกว่า “บายเส็ยกราน” (**បាយសីកោណ**)
3. ธูป เทียน ภาษาเขมร เรียกว่า “ธูป เตียน” (**ធូប ទៀន**)
4. พานขันธ์ 5 ภาษาเขมร เรียกว่า “พานขันธ์ปรัม” (**ជាន់ ខណ្ឌ ប្រាំ**)
5. ขันน้ำมนต์ ภาษาเขมร เรียกว่า “ตึกอ๊าบ” (**ខណ្ឌ ទឹកអាប**)
6. ผ้าขาว ภาษาเขมร เรียกว่า “สไบซอ” (**ស្បៃកស**)
7. กล้วย 1 หวี ภาษาเขมร เรียกว่า “เจก” (**ចេក**)
8. หมอน 1 ใบ (วางด้านล่างโต๊ะบูชา) ภาษาเขมร เรียกว่า “ขเนย” (**ខ្នើយ**)
9. พานรอง ใส่ผลหมาก 1 ผล และใบพลู 3 ใบ และเงิน 500 เรียล ภาษาเขมร เรียกว่า “เจิงเปียน” (**ជើងពាន**)

ขั้นตอนการประกอบพิธี จะเริ่มตั้งแต่มะม๊วตหรือรูป จุดเทียนธูป และให้สัญญาณนักดนตรีบรรเลงเพลงอาเรียะ จากนั้นวิญญาณอาเรียะมาประทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูป และชะลอมทำหน้าที่สอบถามสื่อความจากอาเรียะที่ปรับทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูป โดยใจความสำคัญของเรื่องที่ถามจะเป็น สาเหตุของอาการเจ็บป่วยหรือสาเหตุของอุปสรรคปัญหาที่เกิดในการดำเนินชีวิต และขอให้อาเรียะแนะนำวิธีแก้ไข หากอาเรียะตนที่กำลังเข้าประทับทรงอยู่นั้นตอบไม่ได้ก็จะให้อาเรียะตนใหม่เข้าประทับทรงในร่างของมะม๊วตหรือรูปมาตอบแทน หากอาเรียะตนนั้นเป็นวิญญาณเพศหญิง จะมีการแต่งตัวห่มผ้าสไบ แต่งหน้า ทาลิปสติก เป็นต้น แต่หากวิญญาณอาเรียะตนนั้นเป็นเพศชาย จะแต่งตัวเป็นผู้ชายนุ่งสโหร่ง อาจมีการสูบบุหรี่ทีละหลายๆมวน เป็นต้น ทำเช่นนี้วนไปจนได้คำตอบที่ต้องการ โดยการผลัดเปลี่ยนวิญญาณอาเรียะแต่ละครั้งจะต้องมีการบรรเลงดนตรีประกอบทุกครั้ง

องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา จึงสรุปได้ดังต่อนี้

บทบาทหน้าที่ของวงเพลงอาเรียะ

วงเพลงอาเรียะเป็นส่วนสำคัญและขาดไม่ได้สำหรับพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากต้องมีการบรรเลงเพื่อประกอบการเข้าทรง หากไม่มีการบรรเลงดนตรี หรือมีการบรรเลงดนตรีแต่ไม่ใช่เพลงหรือจังหวะที่อาเรียะพอใจ วิญญาณอารียะจะไม่ยอมเข้าประทับทรง สกวล(กลอง) ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ ต้องมีจำนวน 3 , 5 , 7 , 9 ยิ่งมีมากจะทำให้วิญญาณอาเรียะมาประทับร่างพอใจและประทับร่างได้รวดเร็ว แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีที่เป็นตัวบรรเลงทำนองบางชนิด การเข้าประทับร่างของวิญญาณอาเรียะ สามารถเข้าประทับร่างครูมะม๊วตหรือรูปได้ แต่ถ้าขาดเครื่องดนตรีสกวล(กลอง)แล้ว วิญญาณอาเรียะจะไม่มาเข้าประทับร่างครูหรือมะม๊วต

จึงกล่าวได้ว่า “จังหวะกลอง หรือจังหวะสกวล” มีส่วนสำคัญในการเข้าสู่สภาวะการเข้าประทัยทรงของมะม๊วตหรือรูป รองลงมาคือ “บทเพลง” ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

ลักษณะทางกายภาพและระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ

เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมอาเรียะ ของวงครูมันแมน มีทั้งหมด 4 ชนิด คือ ตรัวซอ 1 คัน , สกวล 3 ลูก , เปี๊ยออ 1 เลา , จะเปี๊ยด็องเวง 1 คัน

ตรัวซอ ทำจากไม้เนื้อแข็ง หน้าตรัวซอหรือหน้าซอใช้หนังงูในการขึงตึงกับกระบอกซอ มีสายซอที่ทำจากลวด 2 สาย ตรัวซอมีความยาว 100 เซนติเมตร ตรัวซอจะขึ้นเสียงคู่ 5 ระหว่างสายทั้ง 2 เส้นเทียบเสียงจากเปี๊ยออ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีอื่นๆในการบรรเลง ตรัวซอตั้งสายเป็น คู่ 5 คือ โน้ต ลา กับ มี) โดยโน้ต ลา (A) มีความถี่ 213.4Hz , มี (E) มีความถี่ 323.6Hz

ตรัวซอตรัวซอเครื่องดนตรีประเภทสี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones ลักษณะการบรรเลงทำได้โดยการสีคันชักกับสายตรัวซอทำให้เกิดเสียง

สกวล ภาษาไทยแปลว่า กลอง สกวล ของวงครูมันแมน เป็นกลองที่มีตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง โดยที่หน้ากลองจะหุ้มด้วยหนังงู ขึงตึงกับตัวกลอง สกวลมีขนาดความสูงทั้งสิ้นตั้งแต่หน้ากลองจนถึงลำโพงกลอง 49 เซนติเมตร สกวลมีทั้งเป็นตัวผู้และตัวเมีย โดยสกวลทั้งสองแบบมีลักษณะเหมือนกัน จะมีข้อแตกต่างกันแค่การขึงหน้ากลองเท่านั้น เพื่อให้มีเสียงสูงเสียงต่ำต่างกัน โดยสกวลตัวผู้จะให้เสียงสูง ส่วนสกวลตัวเมียจะให้เสียงต่ำ

สกวล เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Membranophones

เปียออ ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง ในส่วนของลิ้นทำมาจากต้นอ้อหรือภาษาเขมรพูดว่า “เดิมออ” มีไม้ซี่เล็ก 2 ชิ้นหนีบกับลิ้นไว้เพื่อใช้เป็นตัวกำหนดเสียงให้มีเสียงต่ำ เสียงสูง และไม่มีเสียง เปียออ มีขนาดทั้งสิ้นตั้งแต่ลิ้นจนสุดปลายเปียออยาว 36 เซนติเมตร เปียออ มีสามารถเป่าได้ทั้งหมด 10 เสียง โดยวัดเป็นความถี่ Hz ได้คือ

โด (C) มีความถี่ 258.4Hz
เร (D) มีความถี่ 288.6Hz
มี (E) มีความถี่ 323.9Hz
ฟา (F) มีความถี่ 342.6Hz
ซอล (G) มีความถี่ 395.2Hz
ลา (A) มีความถี่ 446.5Hz
ที (B) มีความถี่ 486.4Hz
โดสูง (C) มีความถี่ 530Hz
โด#สูง (C#) มีความถี่ 549.2Hz
เรสูง (D) มีความถี่ 588.2Hz

เปียออ ของวงครูมันแมนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า หรือเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในกลุ่ม Aerophones เปียออเป็นเครื่องดนตรีแบบมีลิ้น ใช้ลมเป่า โดยอาศัยนิ้วมือปิดเปิดรูเพื่อไล่ระดับเสียง

จะเปียด็องเวง ของวงครูมันแมนทำจากไม้เนื้อแข็ง สายของจะเปียด็องเวงทำมาจากเชือกไนล่อน 2 เส้น ใช้เล็บดีดทำมาจากเขาวัวแทนปิ๊กใช้สำหรับดีดสายทำให้เกิดเสียง จะเปียด็องเวงมีความยาวทั้งหมดเท่ากับ 158.8 เซนติเมตร สายของจะเปียด็องเวง เส้นหนึ่ง จะทำหน้าที่เป็นเสียงต่ำและอีกเส้นจะทำหน้าที่เป็นเสียงสูง โดยให้เสียงที่วัดเป็นความถี่ Hz ได้ดังนี้คือ

เส้นเสียงต่ำ

เสียงฟา(สายเปล่า) (F) มีความถี่ 170.4Hz
ซอล (G) มีความถี่ 193.3Hz
ลา (A) มีความถี่ 215.9Hz
ที (B) มีความถี่ 241.1Hz
โด (C) มีความถี่ 257.2Hz
เร (D) มีความถี่ 288Hz
มี (E) มีความถี่ 331.6Hz
ฟาสูง (F) มีความถี่ 344.2Hz
ซอลสูง (G) มีความถี่ 398.8Hz
ลาสูง (A) มีความถี่ 444.6Hz
ทีสูง(B) มีความถี่ 490.1Hz
โดสูง (C) มีความถี่ 531.9Hz
เรสูง (D) มีความถี่ 591.4Hz

เส้นเสียงสูง

ที(สายเปล่า) (B) มีความถี่ 243Hz
โด (C) มีความถี่ 256.5Hz
เร (D) มีความถี่ 286.6Hz
มี (E) มีความถี่ 325.6Hz
ฟา (F) มีความถี่ 344Hz
ซอล (G) มีความถี่ 395.4Hz

ลา (A) มีความถี่ 439.1Hz ทีสูง (B) มีความถี่ 494.4Hz
โดสูง (C) มีความถี่ 525.4Hz เรสูง (D) มีความถี่ 585.5Hz
มีสูง (E) มีความถี่ 648.5Hz ฟาสูง (F) มีความถี่ 708.7Hz
ซอลสูง (G) มีความถี่ 793Hz

วิธีการบรรเลงจะเป็ยด็องเวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด หรือจัดอยู่ในกลุ่ม Chordophones

บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีความหมายว่า เพลงร่มมะพร้าวสมเด็จพระครู จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี ได้ความว่า เป็นเพลงแสดงความเคารพต่อสมเด็จพระครู หรือครูใหญ่ เป็นเพลงที่ต้องบรรเลงเป็นเพลงแรกของพิธีกรรมอาเรียะ เนื่องจากเป็นเพลงไหว้ครู

เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 ตัว คือ โด เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 21 ครั้ง รองลงมาคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 20 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – กรึม /
- โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – เจิง / - โจ๊ะ – กรึม / - โจ๊ะ – ประ / - โจ๊ะ – กรึม /

ในตอนเข้าเพลงแรกๆจะมีการดึงจังหวะให้ตรงกับตรัวซอ จังหวะที่มีการเน้นของเพลงจะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง มีการเร่งจังหวะขึ้น และตีเสียงดังขึ้น จังหวะที่เน้นจะอยู่ในห้องที่ 8 ของแต่ละบรรทัด เสียงที่เน้นก็คือเสียง “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรูมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 76 และในการบรรเลงซ้ำรอบที่ 2 มีความเร็วจังหวะ (Tempo) เพิ่มขึ้นอยู่ประมาณ 102 หรือค่อนข้างเร็ว

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง ภาพรวมจะเป็นกราฟลักษณะรูปฟันปลา มีความถี่น้อย และมีการเคลื่อนที่ของเสียงไม่ค่อยห่างกัน จะพบเสียงที่ห่างกันที่สุดก็คือเสียง ล̣-ด̣ (คู่ 10) ในกราฟบรรทัดที่ 6 ของเพลง และรองลงมาก็คือ เสียง ล̣-ท (คู่ 9) ในบรรทัดที่ 5 และ 7 ของเพลง

ลูกตก พบว่า เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู เป็นเพลงท่อนเดียวจึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงสะเร็ยคะมาว</u>

เพลงสะเร็ยคะมาว มีความหมายว่า เพลงสตรีผิวดำหรือสตรีขี้เหร่ ซึ่งขณะบรรเลงเพลงนี้ในพิธีกรรม อาเรียะที่ประทับทรงร่างมะม๊วตเป็นอาเรียะเพศหญิง

เพลงสะเร็ยคะมาว มีการใช้โน้ตทั้งหมด 5 โน้ต คือ เร มี ซอล ลา ที เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 32 ครั้ง รองลงมาคือ ท (ที) ใช้ทั้งหมด 30 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า การบรรเลงมีความเร็วสม่ำเสมอ และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ ทำนองหลักของกลองเพลงสะเร็ยคะมาว มีทั้งหมด 8 ห้อง

- - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – ประ / - - – กรึม / - เจิง – กรึม / - - – กรึม / - เจิง – กรึม

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง และเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลงจังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงสะเร็ยคะมาว มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 85 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของโน้ตไม่ค่อยมีความห่าง เป็นกราฟไม่ค่อยมีความถี่ จะพบกราฟที่มีความถี่มากช่วงท้ายของเพลงคือ บรรทัดที่ 8-9 ของเพลงเท่านั้น นอกนั้นเป็นการเคลื่อนที่แบบเรียงตัวขึ้นลงของโน้ตในระดับเสียงที่ไล่เลี่ยกัน จะพบเสียงที่มีความห่างกันมากที่สุดก็คือ ม-รำ (คู่ 7) ในบรรทัดที่ 6 ของเพลง

ลูกตก พบว่า เพลงสะเร็ยคะมาวเสียง มีเสียง ท (ที) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงสะเร็ยคะมาว เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย</u>

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีความหมายว่า เพลงไล่จับช้าง จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน พบความหมายอีกประการคือ สิ่งที่เคารพนับถือ สิ่งนำโชค สิ่งที่ทำให้แคล้วคราดปลอดภัย สิ่งชี้ทางสว่าง

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีการใช้โน้ตทั้งหมด 4 โน้ต คือ ลา โด(ชาร์ป) มี ฟา(ชาร์ป) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ม (มี) ใช้ทั้งหมด 41 ครั้ง รองลงมาคือ ฟา(ชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 25 ครั้ง และในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด$^{\#}$ = ร , ม = ฟ , ฟ$^{\#}$ = ซ , ล = ท , ด$^{\#}$ = ร$^{\prime}$

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

-โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / -โจ๊ะ – ประ / โจ๊ะ – กรึม / - - - กรึม / - - - โจ๊ะ / - - – กรึม / - - - ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 6-8 และบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 เมื่อถึงบรรทัดที่ 3 ก็จะเข้าทำนองหลักของกลอง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ”

อัตราจังหวะ เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่แบบเรียงตัวขึ้นลงของโน้ตในระดับเสียงที่ไล่เลี่ยกัน การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงจะพบได้ทุกบรรทัดของเพลง เนื่องจากมีการใช้โน้ตที่ซ้ำๆ บรรเลงย้ำๆต่อๆกัน ลักษณะกราฟส่วนใหญ่เป็นกราฟรูปภูเขา สลับกับกราฟรูปฟันปลา

ลูกตก เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย มีเสียง ม (มี) และเสียง ฟ$^{\#}$ (ฟาชาร์ป) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

เพลงตับพอล

เพลงตับพอล มีความหมายว่า เพลงของตาที่ชื่อพอล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี เพลงนี้อาจหมายถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหมู่บ้าน

เพลงตับพอล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด# (โดชาร์ป) , ม (มี) , ฟ# (ฟาชาร์ป) , ซ# (ซอลชาร์ป) , ล (ลา) และ ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ด# (โดชาร์ป) ใช้ทั้งหมด 65 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 52 ครั้ง และในการถอดเทปเสียง ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเปียโนในการเทียบเสียงกับข้อมูลจริงที่เก็บมาจากภาคสนาม จึงทำให้ได้โน้ตเพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ยดังที่ได้เขียนมา แต่เมื่อเทียบกับหลักการบรรเลงจริงๆแล้ว ในทางดนตรีพื้นบ้านจะไม่มีโน้ตที่ติดชาร์ปหรือแฟลต จึงสามารถทำการเทียบโน้ตได้เป็นคีย์ D ซึ่งทำให้ได้โน้ตดังนี้ ด# = ร , ม = ฟ , ฟ# = ซ , ซ# = ล , ล = ท , ท = ด

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 16 ห้อง ดังนี้

- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - - - กรึม /
- - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – กรึม / - - - โจ๊ะ / โจ๊ะ โจ๊ะ กรึม กรึม / - กรึม – โจ๊ะ / - กรึม – ประ /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 1-8 ของเพลง จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นต้นไปวนรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 5 ในรอบที่ 2 ของเพลง และจะมีการตีเน้นเสียงให้ดังและพร้อมเพรียงกันในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “ประ” และ “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงตับพอลมีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 102 และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นกราฟรูปฟันปลามีความถี่มาก จะพบโน้ตที่ห่างกันมากก็คือ ด#-ท ที่พบได้แทบทุกบรรทัดของเพลง โน้ตส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ไล่เลี่ยกันไม่ห่างกันมากนัก

ลูกตก เพลงตับพอล มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงตับพอล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

<u>เพลงเปรี๊ยะโวล</u>

เพลงเปรี๊ยะโวล มีความหมายว่า เพลงพระกังวล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน และนักดนตรี ได้ความว่า เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ลาครู หรือเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่อาเรียะตนสุดท้ายจะออกจากร่างของมะม๊วต

เพลงเปรี๊ยะโวล มีการใช้โน้ตทั้งหมด 6 โน้ต คือ ด (โด) ร (เร) ม (มี) ซ (ซอล) ล (ลา) ท (ที) เสียงโน้ตที่ใช้มากที่สุดคือ ล (ลา) ใช้ทั้งหมด 24 ครั้ง รองลงมาคือเสียง ม (มี) ใช้ทั้งหมด 18 ครั้ง

จังหวะกลอง จากโครงสร้างของจังหวะกลองพบว่า ทำนองหลักของกลองมีทั้งหมด 8 ห้อง ดังนี้

- - - - / - - - ประ / - - - กรึม / - - - กรึม / - - - - / - - - ประ / - - - - / - กรึม – กรึม /

อาจมีการลื่นไหลตามการด้นของผู้บรรเลงตามสถานการณ์ ตัวอย่างเช่น ตอนเริ่มต้นของเพลง ในบรรทัดที่ 1 ห้องที่ 8 จนถึงบรรทัดที่ 2 ห้องที่ 1-8 จากนั้นเพลงก็จะเข้าทำนองหลักของกลองในบรรทัดที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นต้นไป วนซ้ำรอบใหม่ก็ตีเป็นทำนองหลักจวบจนจบเพลง จังหวะที่มีการเน้นของเพลง จะเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนรอบของเพลง ก็คือ บรรทัดที่ 3 ในรอบที่ 2 ของเพลง จะมีการตีเน้นเสียงให้ดังขึ้นในห้องที่ 8 ที่มีการลงด้วยการตีเสียง “กรึม”

อัตราจังหวะ เพลงเปรี๊ยะโวล มีความเร็วจังหวะ (Tempo) อยู่ประมาณที่ 72 ตลอดทั้งเพลง และตอนเพลงบรรเลงใกล้จบจะค่อยๆช้าลงจนจบ

การดำเนินทำนอง หรือการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่าภาพรวมเป็นกราฟลักษณะรูปฟันปลา โน้ตส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ไล่เลี่ยกันไม่ห่างกันมากนัก

ลูกตก เพลงเปรี๊ยะโวล มีเสียง ล (ลา) เป็นเสียงที่สำคัญที่สุด

คีตลักษณ์ หรือรูปแบบ โน้ตเพลงเปรี๊ยะโวล เป็นเพลงท่อนเดียว จึงมีรูปแบบเป็น A

3. อภิปรายผล

เรื่องพิธีกรรมอาเรียะ “อาเรียะ” เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือผีบรรพบุรุษที่ทำหน้าที่ดูแล อารักษ์ขาผู้คนในชุมชน เป็นสิ่งที่ผู้คนในสังคมชาวเสียมเรียบ และสังคมเขมร หรือกัมพูชา เคารพและนับถือมาตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน ที่เชื่อกันว่า ใครทำไม่ดี ผีอาเรียะจะลงโทษ ทำให้ล้มป่วย เกิดเรื่องไม่ดีเป็นทุกข์กาย ทุกข์ใจ ส่วนใครทำดีผีอาเรียะจะประทานพร ศิริมงคลความสุขสวัสดิ์มาให้ ซึ่งความเชื่อในเรื่องอาเรียะ ในสังคมของชาวเสียมเรียบอาจกล่าวได้ว่า เป็นความเชื่อที่นอกเหนือธรรมชาติวิสัย เป็นความเชื่อที่ทำให้เจ้าภาพผู้จัดประกอบพิธีกรรมนี้เมื่อได้ผ่านพิธีจะเกิดความโล่งอกโล่งใจ สิ่งที่ทำ

ให้อบอุ่นและสบายใจ เป็นคำตอบที่ช่วยในการแก้ปัญหาในสิ่งที่นอกเหนือความสามารถของตน ด้วยเหตุนี้ชาวบ้านจึงยังมีการจัดพิธีกรรมอาเรียะ และถือเป็นการอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมนี้ด้วยเช่นกัน

ทั้งนี้ พิธีกรรมอาเรียะในอีกแง่มุมหนึ่ง เป็นการสื่อถึงความกตัญญูตอบแทนคุณของบรรพบุรุษ เมื่อลูกหลานหลงลืม วิญญาณอาเรียะหรือผีบรรพบุรุษก็ได้เข้าประทับทรง หรือทำให้ลูกหลาน ญาติพี่น้องฝันหรือมีอาการเข็บไข้ได้ป่วย เกิดอุปสรรคในการดำเนินชีวิตต่างๆ และเป็นการเยียวยาทางจิตใจของผู้ที่ประสบกับอาการป่วยโดยทางการแพทย์รักษาไม่หาย หรือรักษาไม่ได้ และเป็นการกระตุ้นให้มีการรักษาขนบธรรมเนียบประเพณีในชุมชนท้องถิ่น เสริมสร้างความสามัคคีในการทำกิจกรรมร่วมกัน รวมถึงการแสดงให้เห็นที่ความเชื่อเรื่องบุญกรรม ในพระพุทธศาสนาว่า “ทำดี ได้ดี ทำชั่ว ได้ชั่ว”

ซึ่งสอดคล้องเป็นทิศทางเดียวกับ สุเทพ สุนทรเภสัช (2548) , Merton Robert K. (1957) , พิมพ์เพ็ญแข วรรณป้าน (2549) ที่กล่าวว่า ความเชื่อเรื่องผี สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทพเทวดา เป็นปัจจัยซึ่งทำให้เกิดการคงอยู่ของประเพณีพิธีกรรมของคนในสังคมที่สืบเนื่องมาจากอดีต บทบาทหน้าที่ในการเป็นพื้นที่แสดงพลังความสามัคคีเพื่อทำกิจกรรมหรือทำพิธีกรรม รวมไปถึงการตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางจิตใจ การปลูกฝังด้านคุณธรรมจริยธรรมของคนในชุมชน

ด้านดนตรีประกอบพิธีกรรมอาเรียะจะใช้ วงเพลงอาเรียะ ซึ่งเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ มาตั้งแต่สมัยโบราณ และวงเพลงอาเรียะเป็นวงดนตรีที่จะบรรเลงเฉพาะในพิธีกรรมอาเรียะเท่านั้น เนื่องจากเป็นวงที่เฉพาะเจาะจงสำหรับพิธีกรรมอาเรียะ บางคนอาจมองดนตรีในมุมมองของการสร้างบรรยากาศ ให้สนุกสนาน ครึกครื้น สร้างความเข้มขลังมีศักดิ์สิทธิ์ หรืออาจใช้ดนตรีช่วยบำบัดหรือช่วยให้ผู้ป่วยผ่อนคลายได้ มีจิตใจที่ร่างเริงแจ่มใสขึ้น ส่งผลทำให้อาการที่เจ็บป่วยหรือคนกำลังทุกข์ใจ เบาบางลงไป แต่นั่นเป็นแค่ส่วนหนึ่ง แท้จริงแล้วดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การประทับทรงของมะม๊วตสามารถกระทำได้ โดยสิ่งที่มีส่วนสำคัญที่สุดคือ “จังหวะกลอง” หรือ “จังหวะสกวล” สกวลยิ่งมีมากเท่าไร ยิ่งตีพร้อมๆกัน จังหวะเร่งเร้าหนักแน่นเท่าไร ยิ่งส่งผลถึงจิตใจของมะม๊วตหรือรูปในการเข้าสู่สภาวะของภวังค์ หรือการเข้าประทับทรงของอาเรียะได้มากเท่านั้น ซึ่งในทางกลับกันหากเครื่องบรรเลงทำนองขาดอย่างใดไป พิธีกรรมยังสามารถดำเนินพิธีต่อไปได้ ซึ่งบทเพลงที่ได้ทำการถอดโน้ตและวิเคราะห์ ล้วนมีทำนองเพลงที่สั้น ไม่ยาว ใช้วิธีการบรรเลงซ้ำวนหลายๆรอบ โน้ตเพลงและทำนองเพลงไม่ค่อยมีความซับซ้อน

ฉะนั้น เราจึงปฏิเสธไม่ได้ว่า ดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่ขาดไม่ได้สำหรับพิธีกรรมอาเรียะ โดยเฉพาะเครื่องดนตรี “สกวล” หรือกลอง เพราะจังหวะของกสวลที่เน้น ตีพร้อมๆกัน จังหวะที่เร่งเร้าเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดภวังค์หรือการประทับทรง และส่วนสำคัญรองลงมาก็คือทำนองเพลง ทั้ง 2 อย่างนี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้พิธีกรรมอาเรียะสมบูรณ์

ซึ่งสอดคล้องเป็นทิศทางเดียวกับ ธนภร เอี่ยมสิน (2555) , วิลาสินี ศรีนุเคราะห์ (2543) และ Seo Maria K (2002) ที่กล่าว ลักษณะสำคัญของดนตรีในพิธีกรรมเชิญวิญญาณเข้าประทับร่างของผู้ทำการรักษานั้น จะมีดนตรีบรรเลงประกอบในพิธีกรรมนั้นๆ ซึ่งดนตรีเหล่านั้นเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้พิธีกรรมสมบูรณ์ เครื่องดนตรีที่สำคัญและมีจำนวนมากที่สุดคือกลอง และจะมีการเน้นจังหวะซึ่งเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดการประทับทรง และไม่เน้นทำนองเพลงที่ซับซ้อน

4. ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะทั่วไป

1.1 การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยที่ลงเก็บข้อมูลที่ต่างประเทศ ย่อมมีอุปสรรคมากมายเช่น ประสบปัญหาด้านภาษา การเดินทาง และทุนทรัพย์ จำเป็นต้องมีทุนทรัพย์ และการเตรียมตัวที่ดีเป็นพิเศษ

2. ข้อเสนอแนะในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2.1 การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยไม่ได้ลงรายละเอียดเรื่องวิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีอย่างละเอียด สามารถเก็บข้อมูลเพิ่มเติมต่อจากนี้ได้เพื่อให้เป็นความรู้ต่อยอดจากเดิม

2.2 การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเฉพาะ บริบทพื้นที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เท่านั้น สามารถทำการวิจัยในบริบทพื้นที่อื่นๆเพิ่มได้

2.3 การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเฉพาะ บริบทพื้นที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา สามารถทำวิจัยเชิงเปรียบเทียบพิธีกรรมอาเรียะของ กัมพูชา กับพิธีกรรมการเข้าทรงของไทยในภาคอีสานใต้ เช่น โคราช บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ อุบลราชธานี ได้เนื่องจากมีความใกล้เคียงทางวัฒนธรรม

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2539). แกลมอ : การฟ้อนรำในพิธีกรรมของชาวไทยกูยสุรินทร์. ปริญญานิพนธ์ปริญญาคุรุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

เสถียร โกเศศ. (2515). เมืองสวรรค์และผีสางเทวดา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณาคาร.

เสรี พงศ์พิศ. (2537). ผีบุญ. ศึกษาอดีตเพื่อเข้าใจปัจจุบัน, 1(6), 64-75.

แสง จันทร์งาม. (2531). ศาสนศาสตร์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

กวี ศิริธรรม. (2532). ดนตรีกาหลอ ดนตรีไทยอุดมศึกษา. พิมพ์ครั้งที่ 21. ขอนแก่น: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

กัลยาณี เจนอนุศาสตร์. (2542). เปรียบเทียบระหว่างผลการใช้กิจกรรมดนตรีบำบัดกับการฝึกผ่อนคลายกล้ามเนื้อที่มีต่อภาวะซึมเศร้าของผู้สูงอายุ ในสถานสงเคราะห์คนชราบ้านบางแค 2 กรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). พื้นฐานมานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม เอกสารการสอน. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

กิ่งแก้ว อัตถากร. (2520). คติชนวิทยา. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

กิติ แก่นจำปี. (2542). ผีปู่ย่าในสังคมชาวนาไทย. สุรินทร์: สำนักพิมพ์รุ่งธนเกียรติออฟเซ็ท.

คมกริช การินทร์. (2558). แนวทางในการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสาน. มหาสารคาม: ตักสิลาการพิมพ์.

จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ. (2555). องค์ประกอบดนตรี. [ออนไลน์]. from https://sites.google.com/site/mrjisclassroom/xngkh-prakxb-dntri [16 กรกฎาคม 2560].

ฐาปนี เรียบเรียง. (2549). พิธีกรรมและความเชื่อท้องถิ่น. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว.

ณรงค์ชัย ปิฎกกรัชต์. (2540). วัฒนธรรมดนตรีกาหลอ สุนทรียรสและความงามแห่งเสียงดนตรีวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี ในนามบริษัทวิริยะธุรกิจ.

ทรงธรรม ปานสกุณ. (2554). ชื่อปราสาทหินในจังหวัดเสียมเรียบ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ดำรงวิชาการ.

ธนภร เอี่ยมสิน. (2555). ดนตรีในวิถีชีวิตไทดำในเขตเดียนเบียนฟู สาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนาม. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธนายุทธ มณีช่วง. (2537). ศึกษาการละเล่น “โต๊ะครึม” ในจังหวัดสงขลา. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

นาตยา หงส์ศิลา. (2549). ดนตรีบำบัด. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 11(1), 11-21.

บุญยงค์ เกศเทศ. (2542). สืบสานชาติพันธุ์ไท-ไต : รวมบทความเชิงบันทึกกลุ่มชาติพันธุ์ไท-ไตในต่างแดน. เอกสารประกอบการสัมมนา กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประเวศ วะสี. (2530). การสร้างสรรค์ภูมิปัญญาไทยเพื่อการพัฒนา. วรสารชุมชนพัฒนา, 1(5), 75.

ประทีป เล้ารัตนอีย์. (2548). ดุริยางคศาสตร์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สันติการพิมพ์.

ประสาท อิศรปรีดา. (2518). ความเชื่อและสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของชาวอีสาน. กาฬสินธุ์: สำนักพิมพ์จิตภัณฑ์การพิมพ์.

ปรีชา อุปโยคิน. (2550). หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 35. เชียงราย: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2540). หลักการทฤษฎีทางมานุษยดุริยางควิทยา. เอกสารประกอบการสอน กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากรพระราชวังสนามจันทร์.

พวงเพ็ญ รักทอง. (2539). วัฒนธรรมการสืบทอดวงเครื่องสายปี่ชวา. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

พิมพ์เพ็ญแข วรรณป้าน. (2549). การศึกษาความเชื่อเรื่องพิธีกรรมการรำผีของชาวมอญ : กรณีศึกษาชุมชนมอญบางกระดี่. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์. (2549a). ปรัชญาไทย. วารสารปณิธาน, 2(2), 56.

พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์. (2549b). ศาสนาเบื้องต้น. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2518). ความเชื่อ. สงขลา: สำนักพิมพ์มงคลการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2525). ดุริยางคศาสตร์ไทย พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปะสนองการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2540). คำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดโรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มารยาท กิจสุวรรณ. (2526). ความเชื่อดั่งเดิมของคนไทย. วัฒนธรรมไทย, 6(3), 14-20.

ยศ สันติสมบัติ. (2537). มนุษย์กับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). สารานุกรมศัพท์สังคมวิทยา สารานุกรมศัพท์สังคมวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สหธรรมมิก.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2536). ความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติกับพิธีสิบสองเดือน : ศึกษาเฉพาะ กรณีพิธีในเดือนหก. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศานติ ภักดีคำ. (2551). จากเสียม (สยาม) สู่ ไถ (ไทย) บริบทและความหมายในการรับรู้ของชาวกัมพูชา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ งานดี จำกัด.

ศิริพร สุวรรณศรี. (2536). ประเพณีการสู่ขวัญของชาวอำเภอเมืองร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์ สาขาวิชาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูพิบูลสงคราม. (2535). ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดพิษณุโลก. พิษณุโลก: ม.ป.พ.

ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมวิทยาลัยครูเพชรบูรณ์. (2535). ดนตรีพื้นบ้านจังหวัดเพชรบูรณ์. เพชรบูรณ์: ม.ป.พ.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์วิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมฤทัย เพ่งศรี. (2550). เสนตังบั่งหน่อ : ดนตรีพิธีกรรมของลาวโซ่ง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สสวท. (2560). การสร้างเสียงในโปรแกรม The Geometer's Sketchpad. นิตยาสาร สสวท., 45(204).

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2550). ทฤษฎีสังคมวิทยา ประมวลสาระชุดวิชาการพัฒนา ตามมุมมองของสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา หน่วยที่ 2. นนทบุรี: สาขาศิลปศาสตรมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สำเร็จ คำโมง. (2522). ดนตรีอีสาน. มหาสาคาม: สำนักพิมพ์ วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

สำนักกรรมาธิการ. (2555). รายงานการเดินทางไปเยือนและศึกษาดูงาน ของคณะกรรมาธิการการพัฒนาการเมืองและการมีส่วนร่วมของประชาชน วุฒิสภา ณ จังหวัดเสียมเรียบ ราชอาณาจักรกัมพูชา กรุงเทพฯ: สำนักงานเลขาธิการวุฒิสภา.

สุเทพ สุนทรเภสัช. (2548). หมู่บ้านอีสานยุคสงครามเย็น สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

สุกรี เจริญสุข. (2535). ฆ้อง ระฆัง กังสะดาล เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นเพื่อพิธีกรรม. วารสารดนตรีไทย, 3(12), 23-31.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2553). ช่างสิบป์หมู่ ศิลปวิทยา วิชาความรู้, มติชน, 30(1), 1-26.

สุชาติ แสงทอง. (2542). ประเพณีการแห่เจ้าพ่อเจ้าแม่ปากน้ำโพ. นครสวรรค์: สำนักพิมพ์สถาบันราชภัฏนครสวรรค์.

อธิราชย์ นันขันตี. (2551). แนวคิดเชิงปรัชญาในพิธีกรรมหมอธรรม. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อานันท์ นาคคง. (2539). คีตกรรมหลังความตาย หนังสือที่ระลึกในงานไหว้ครูดนตรีไทยประจำปีการศึกษา 2539 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย วันพฤหัสบดีที่ 18 กรกฎาคม พ.ศ. 2539. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย

อารีย์รัตน์ เรืองกำเนิด. (2543). การศึกษาวงโหม่งครึม : ดนตรีสำหรับงานศพในจังหวัดชุมพร. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

Allport Gordon R. (1937) *Personality : A psychological interpretation*. New York Holt.

Broom Leonard, & Selnick Philip. (1977) *Sociology*. New York: Harper & Row.

Cohen Bruce J. (1979) *Introduction to sociology*. New York: McGraw-Hill.

Hun Sarin. (2005) *Khemer Orchestra*. Phnom Penh: n.p.

Leach Edmund R. (1954) *The Structural Study of Myth and Totemism*. U.S.A.: n.p.

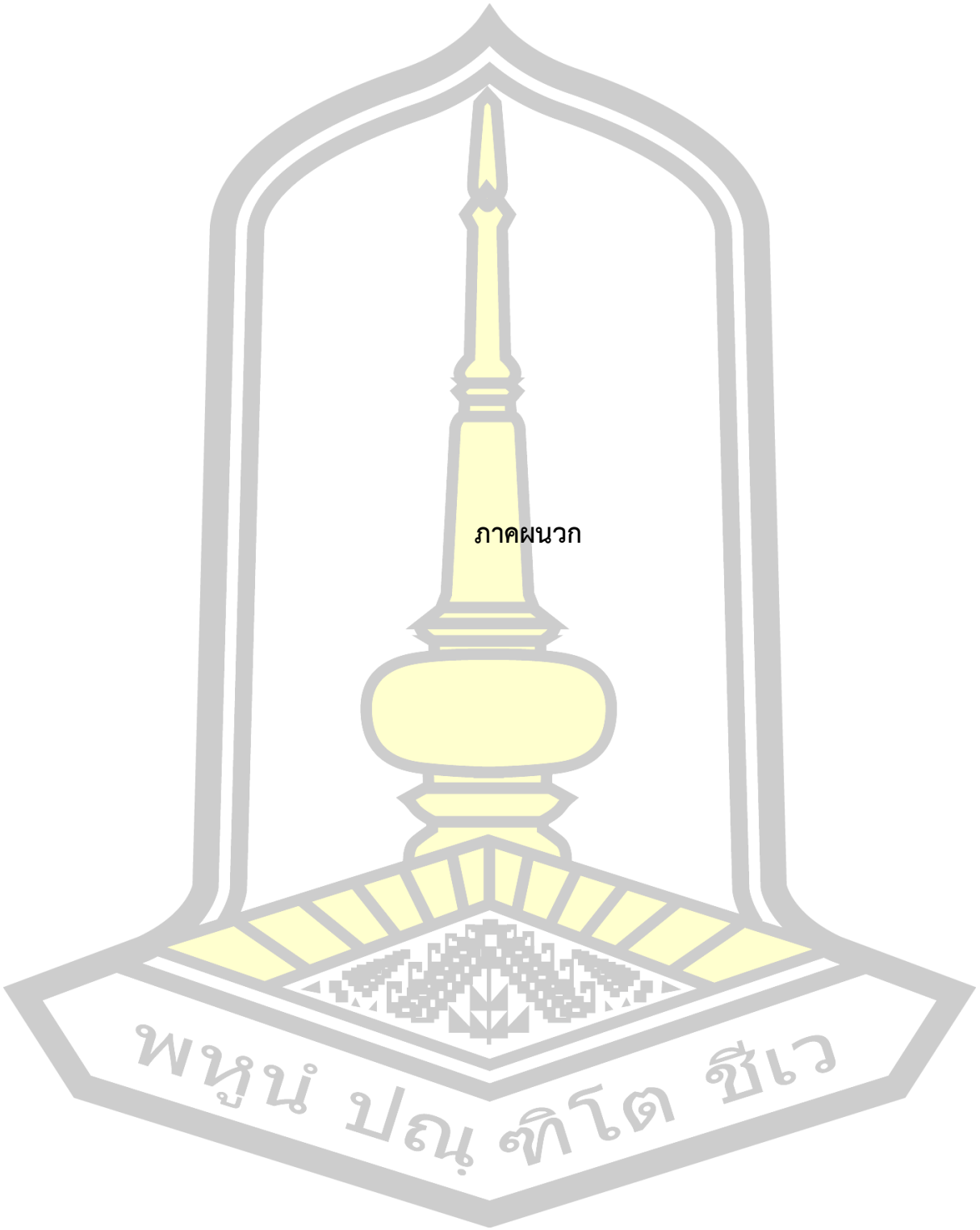
Sam-Ang Sam. (2001) *Cambodia in The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Phnom Penh: n.p.

Sam-Ang Sam. (2002) *Musical Instruments of Cambodia*. Phnom Penh: n.p.

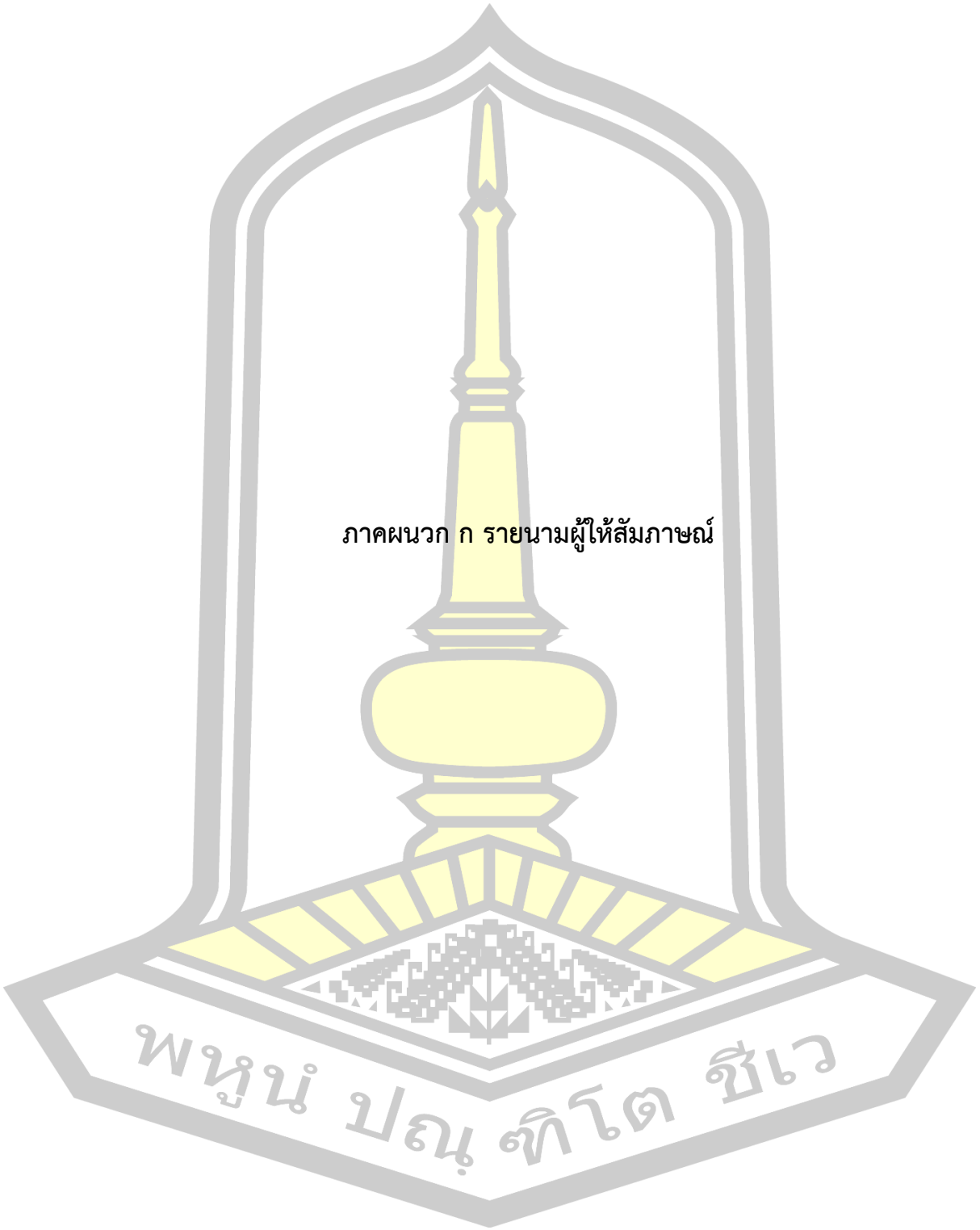
Seo Maria K. (2002). *Hanyang Kut : Korean Shaman Ritual Music frome Seoul.* New York: n.p.

Tumer Victer W. (1982) *The Structure of Sociological Theory*. U.S.A.: n.p.

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

เฒีย รุน. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงครูมันแมน. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้ม เจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

มัน บุไร. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงครูมันแมน. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

มัน มะรึง. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงครูมันแมน. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้ม เจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

มัน มาว. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. ชะลอมผู้ช่วยอาเรียะ. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

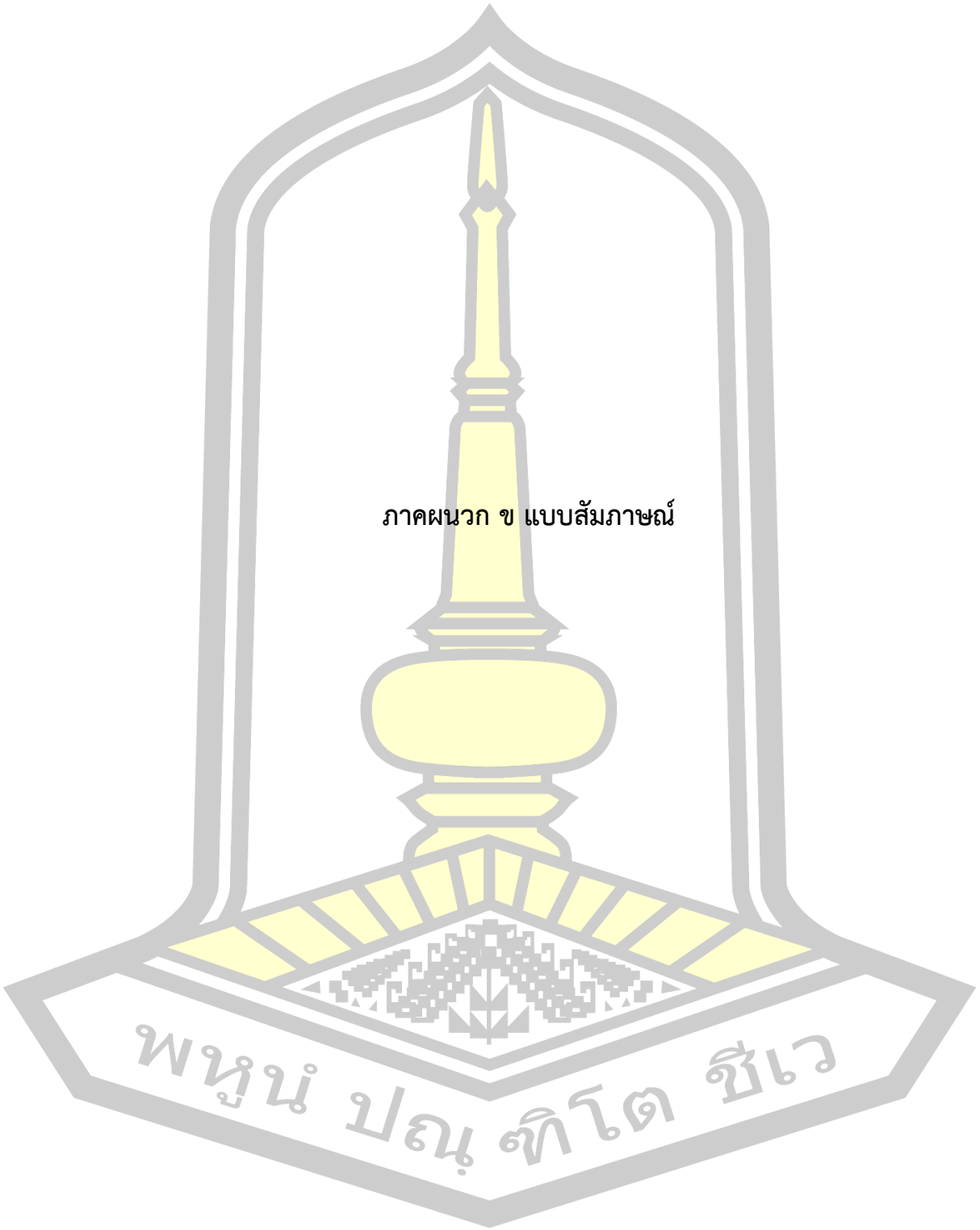
มัน เม. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. ชะลอมผู้ช่วยอาเรียะ. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้ม เจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

มัน แมน. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. ครูมันแมนครูดนตรี หัวหน้าวง. บ้านครูมันแมน ไม่มี บ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

มัน สุเภียก. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงครูมันแมน. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

สไล เฮือง. มัน เม. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. มะม๊วต ผู้นำประกอบพิธีกรรมอาเรียะ. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้มเจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.

อุม เชือน. (31 ตุลาคม 2559). สัมภาษณ์. นักดนตรีวงครูมันแมน. บ้านครูมันแมน ไม่มีบ้านเลขที่ คุ้ม เจรียว ภูมิคนาจ๊ะ เซราะเสียมเรียบ กร็องเสียมเรียบ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา.



ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์

วันที่..... เวลา ..... สถานที่ .....

แบบสัมภาษณ์
สำหรับผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

แบบสัมภาษณ์นี้สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการสัมภาษณ์ผู้นำประกอบพิธีกรรมอาเรียะ แบ่งเป็น 4 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์
ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์
ชื่อ-สกุล .....
ที่อยู่ .....ประเทศกัมพูชา
วัน/เดือน/ปี ที่เกิด ..... อายุ ..... ปี
การศึกษา.....
อาชีพหลัก ..... อาชีพเสริม .....
ศาสนา ..... สถานภาพ .....

ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
1. พิธีกรรมอาเรียะ เริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อไร
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. บทบาทหน้าที่และความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ

1. เครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

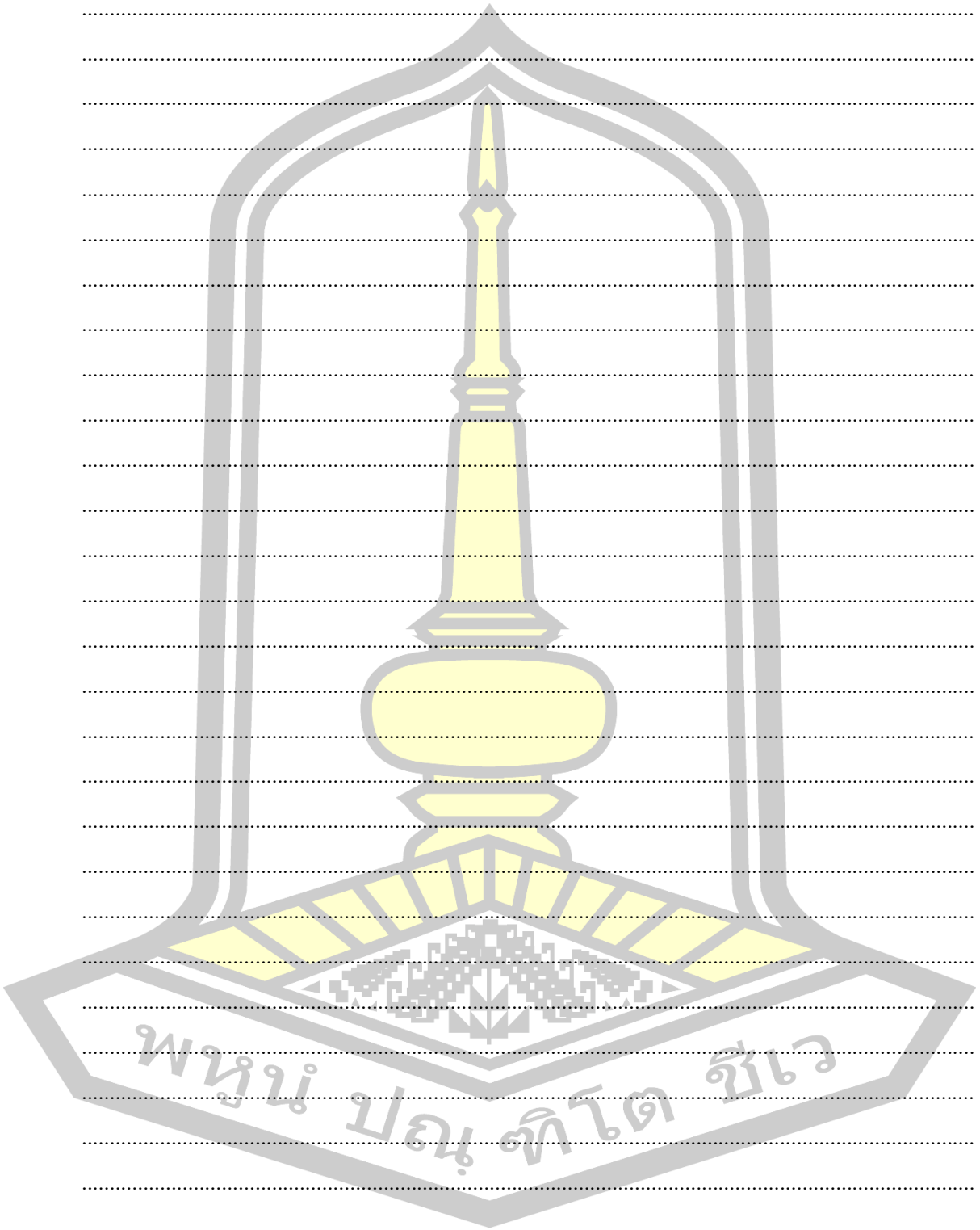
.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และแต่ละขั้นตอนมีความสำคัญอย่างไร



ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1.พิธีกรรมอาเรียะ ใช้เครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และแต่ละเพลงมีความสำคัญอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ผู้สัมภาษณ์ .....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

วันที่..... เวลา ..... สถานที่ .....

แบบสัมภาษณ์
สำหรับผู้ช่วยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

แบบสัมภาษณ์นี้สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการสัมภาษณ์ผู้ที่เข้าร่วมพิธีกรรมอาเรียะ แบ่งเป็น 4 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของผู้ให้สัมภาษณ์
ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์
ชื่อ-สกุล .....
ที่อยู่ ..... จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา
วัน/เดือน/ปี ที่เกิด ..... อายุ ..... ปี
การศึกษา .....
อาชีพ ..... ศาสนา ..... สถานภาพ .....

ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
1. พิธีกรรมอาเรียะ เริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อไร
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. บทบาทหน้าที่และความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ

1. เครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

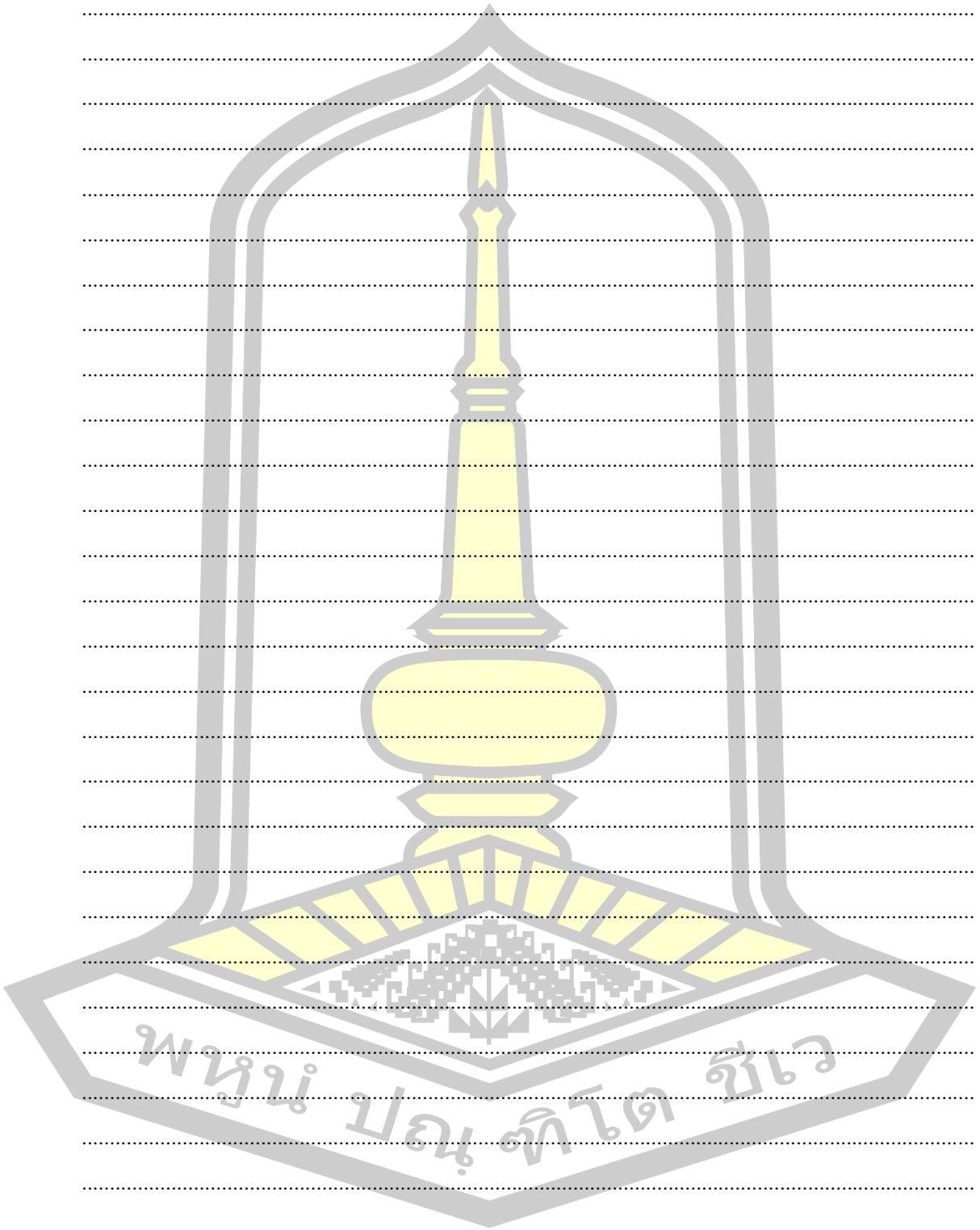
.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และแต่ละขั้นตอนมีความสำคัญอย่างไร



ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1.พิธีกรรมอาเรียะ ใช้เครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. รู้จักเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะเพลงใดบ้าง และแต่ละเพลงมีความสำคัญอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ผู้สัมภาษณ์ .....

วันที่..... เวลา ..... สถานที่ .....

แบบสัมภาษณ์
สำหรับครูดนตรี ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

แบบสัมภาษณ์นี้สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการสัมภาษณ์ครูดนตรี ที่นำวงมาบรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ แบ่งเป็น 5 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของผู้ให้สัมภาษณ์
ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์
ชื่อ-สกุล .....
ที่อยู่ ..... จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา
วัน/เดือน/ปี ที่เกิด ..... อายุ ..... ปี
การศึกษา .....
อาชีพหลัก ..... อาชีพเสริม .....
ศาสนา ..... สถานภาพ .....

ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
1. พิธีกรรมอาเรียะ เริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อไร
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. บทบาทหน้าที่และความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ

1. เครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

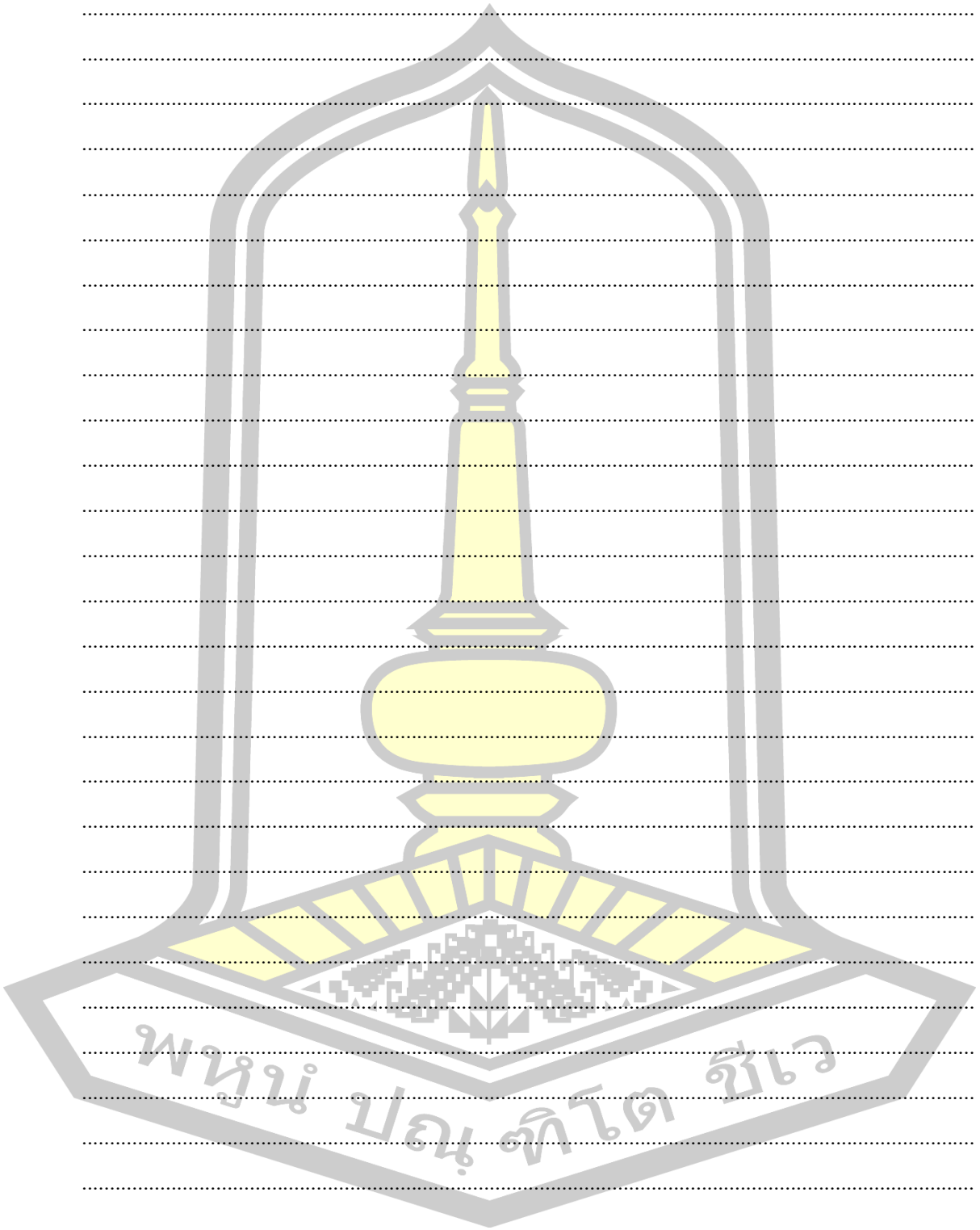
.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และแต่ละขั้นตอนมีความสำคัญอย่างไร



ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะมีอะไรบ้าง และลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีนั้นๆ เป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

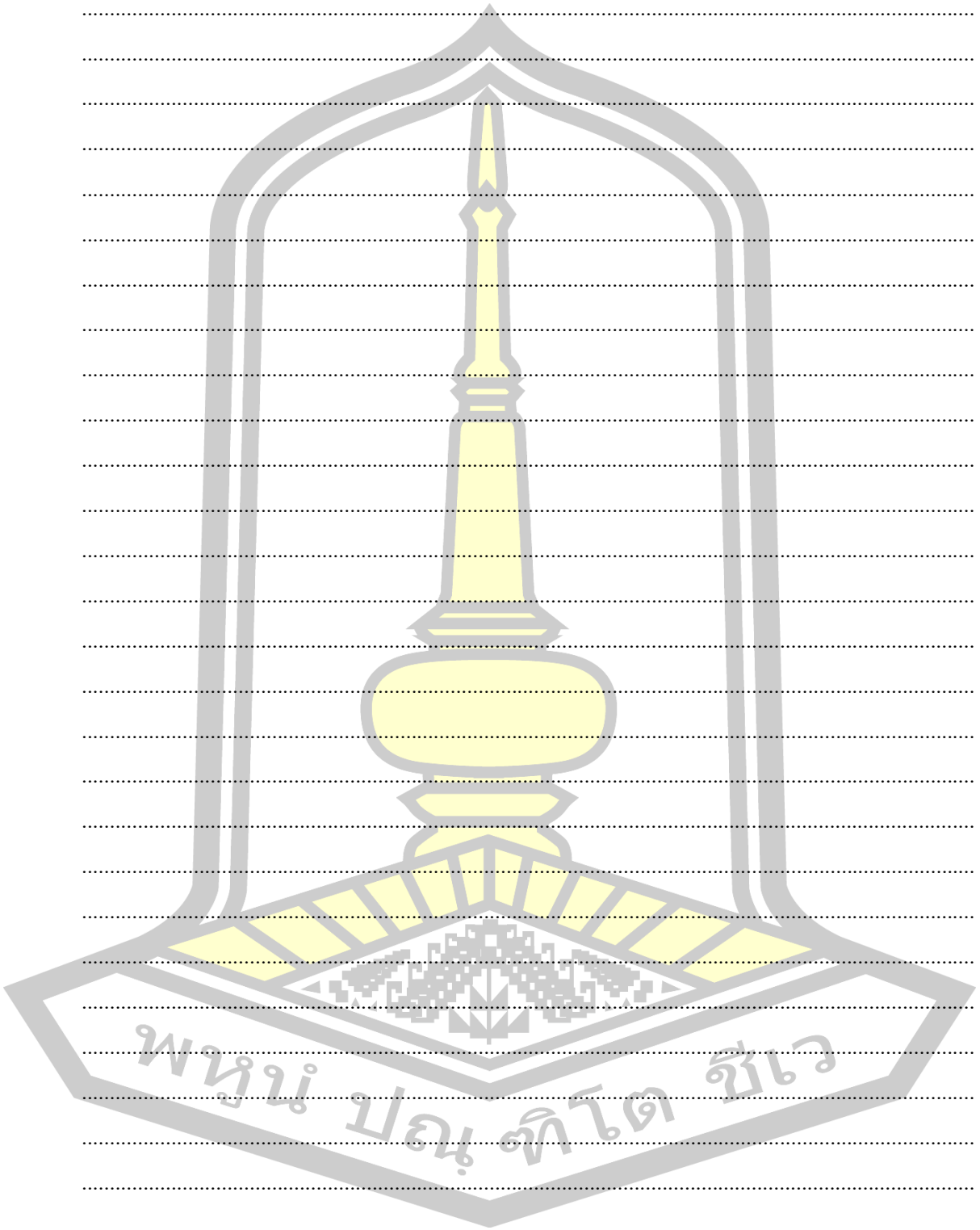
.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. ระบบเสียงของแต่ละเครื่องดนตรี



ตอนที่ 5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1. เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะเพลงใดบ้าง และแต่ละเพลงมีความสำคัญอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ผู้สัมภาษณ์ .....

วันที่..... เวลา ..... สถานที่ .....

แบบสัมภาษณ์

สำหรับนักดนตรี ประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

แบบสัมภาษณ์นี้สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการสัมภาษณ์นักดนตรี ที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ แบ่งเป็น 5 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของผู้ให้สัมภาษณ์
ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
ตอนที่ 5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล .....

ที่อยู่ ..... จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

วัน/เดือน/ปี ที่เกิด ..... อายุ ..... ปี

การศึกษา .....

อาชีพหลัก ..... อาชีพเสริม .....

ศาสนา ..... สถานภาพ .....

ตอนที่ 2 ประวัติความเป็นของพิธีกรรมอาเรียะ

1. พิธีกรรมอาเรียะ เริ่มมีมาตั้งแต่เมื่อไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. บทบาทหน้าที่และความสำคัญของพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ 3 องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมอาเรียะ

1. เครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

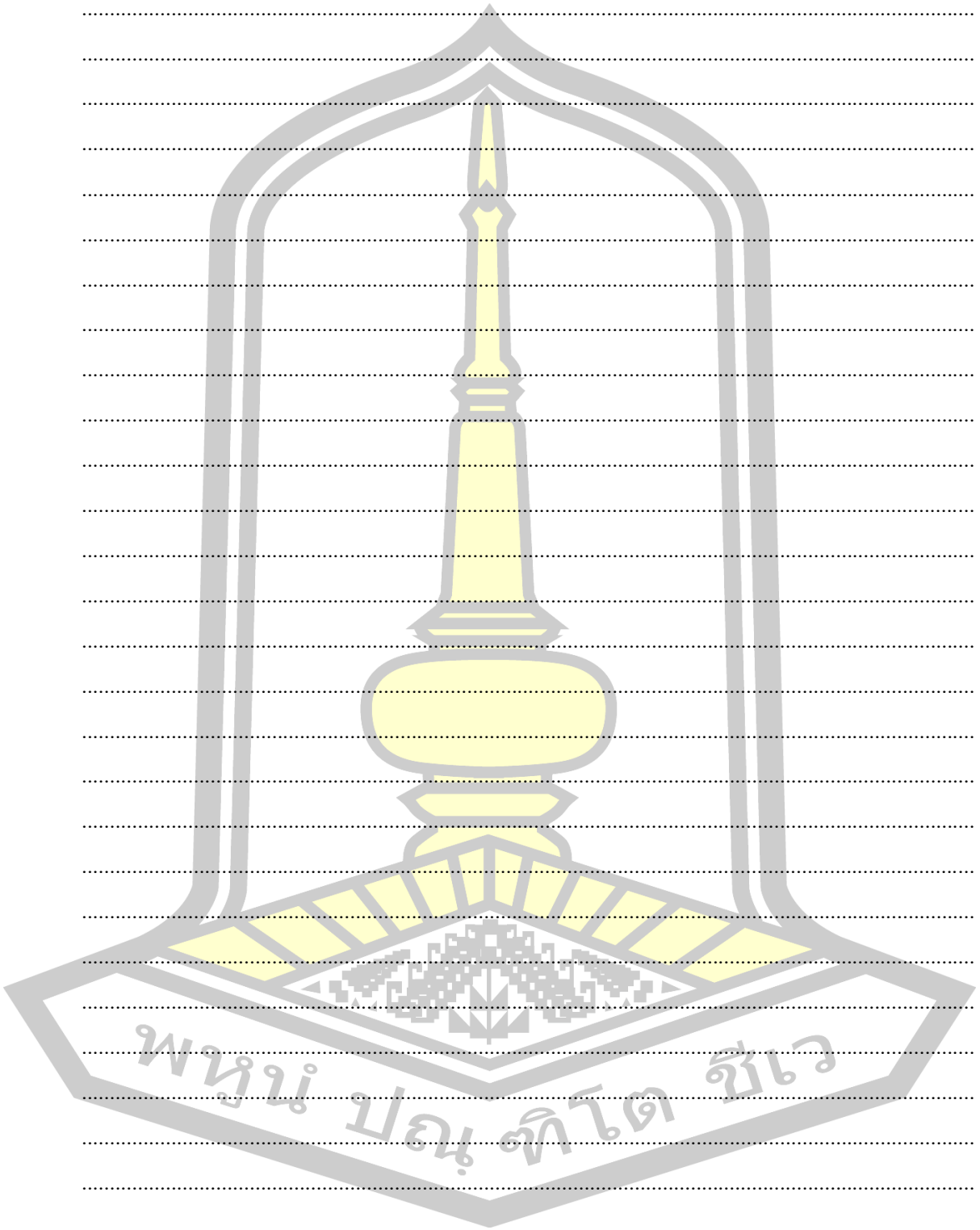
.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ และแต่ละขั้นตอนมีความสำคัญอย่างไร



ตอนที่ 4 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1. เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะมีอะไรบ้าง และลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีนั้นๆ เป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

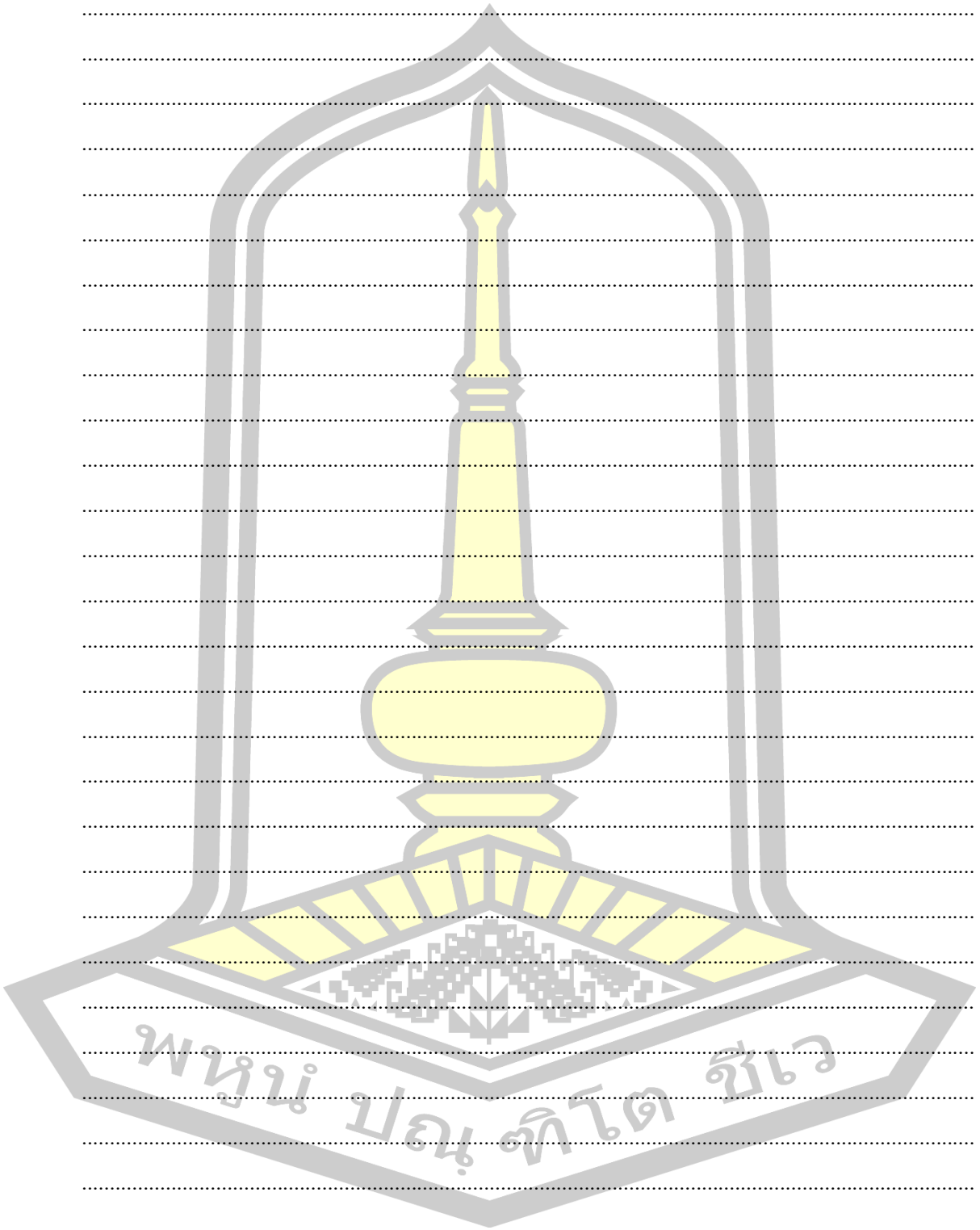
.....

.....

.....

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

2. ระบบเสียงของแต่ละเครื่องดนตรี



ตอนที่ 5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ

1. เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะเพลงใดบ้าง และแต่ละเพลงมีความสำคัญอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

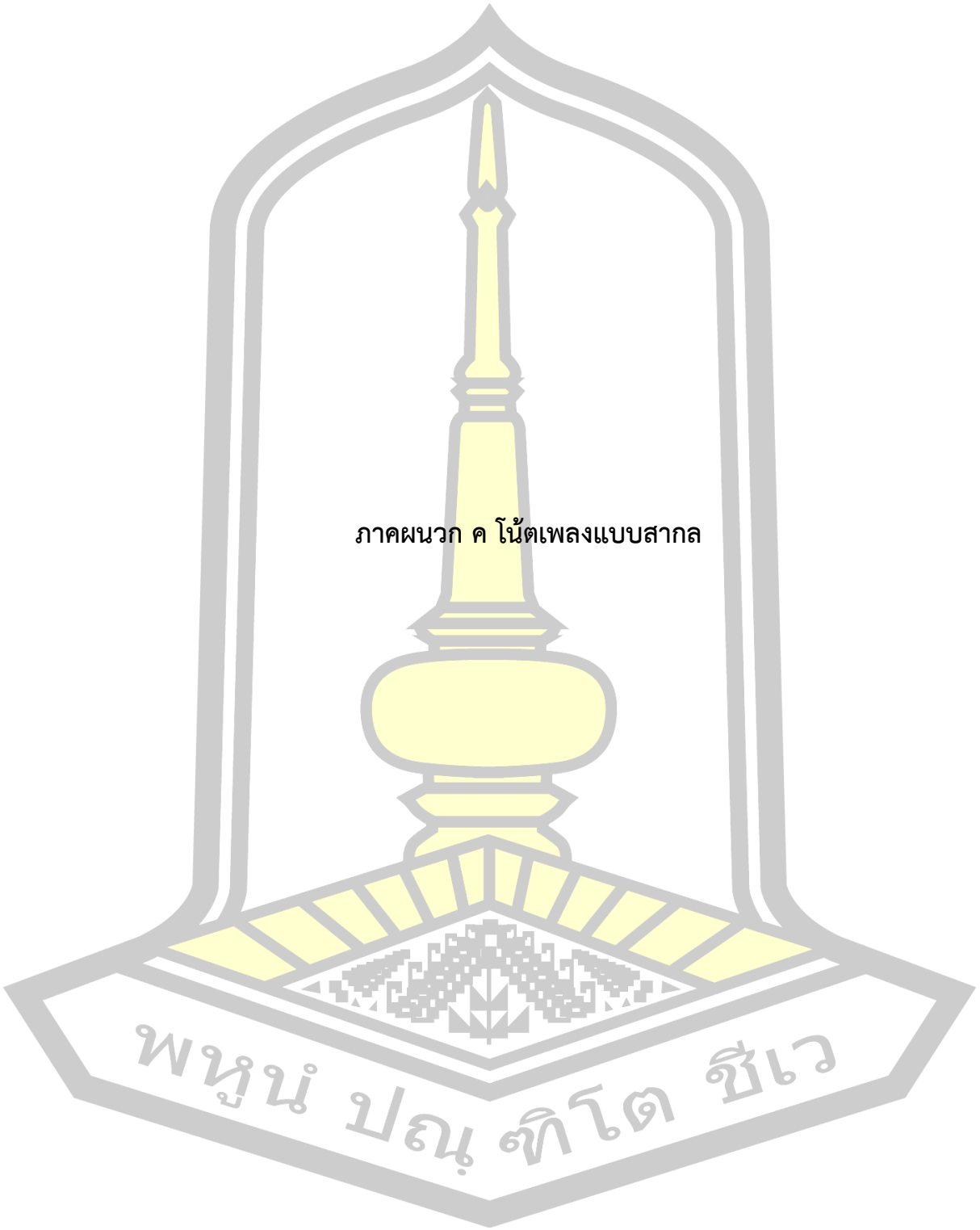
.....

.....

.....

.....

ผู้สัมภาษณ์ .....



ภาคผนวก ค โน้ตเพลงแบบสากล

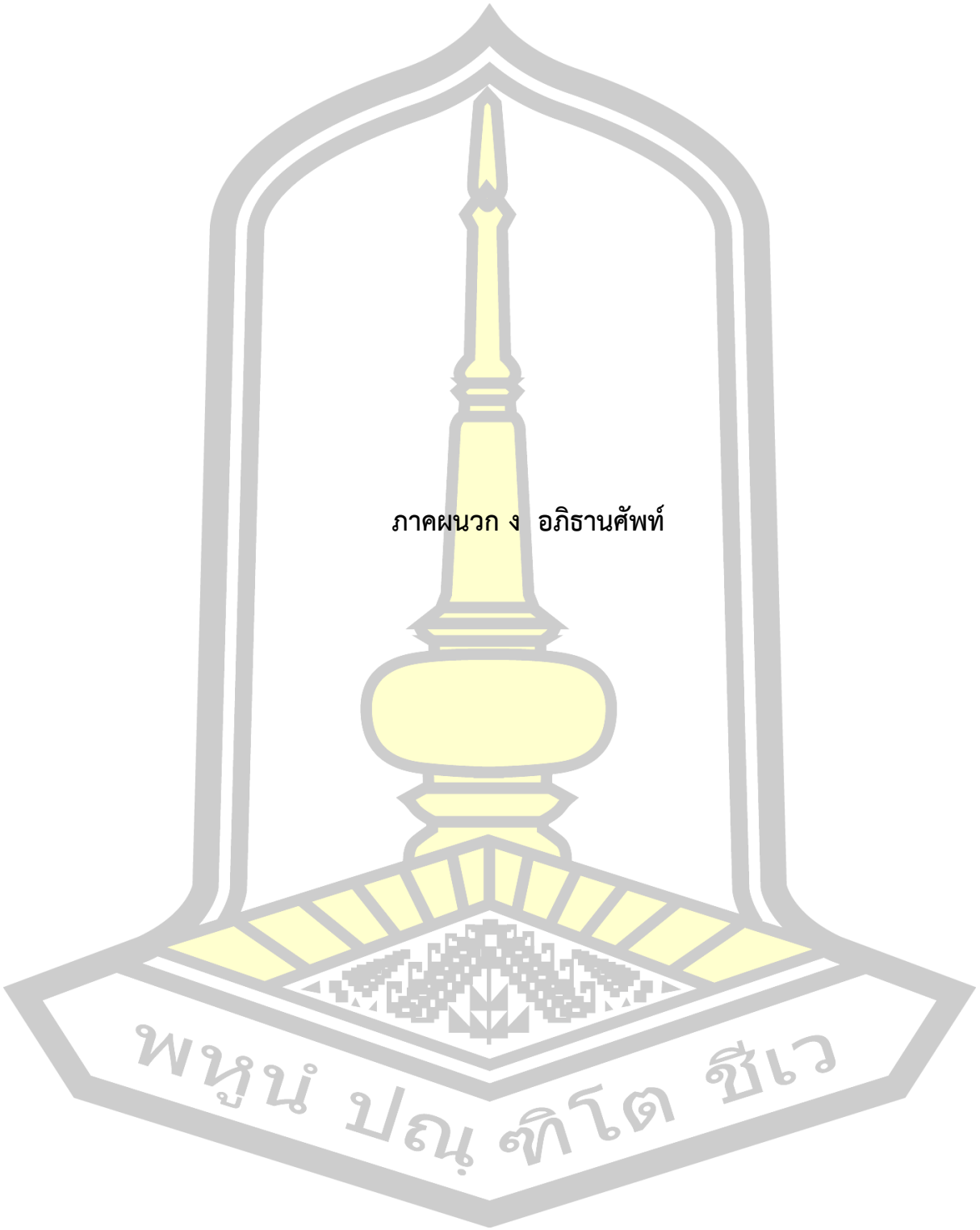
เพลงมะรบโดง ซ็อมดัจเปรี๊ยะกรู

เพลงสะเร็ยคะมาว

เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย

เพลงตับพอล

เพลงเปรี๊ยะโวล



ภาคผนวก ง อภิธานศัพท์

อภิธานศัพท์	
ศัพท์	**ความหมาย**
กรู (គ្រូ) หรือครู	คำใช้เรียกผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะหลังจากมีวิญญาณเข้าประทับทรงแล้ว
ขเนย (ខ្មៀយ)	หมอน
แคเมียะธม (ភ្លេងខែមាយធំ)	เดือนเมียะใหญ่ของกัมพูชา อยู่ในช่วงระหว่างเดือนมกราคมถึงเดือนมีนาคม
จะเป็ยด็องเวง (ចាប៊ីដុងវ៉ែង)	เครื่องดนตรีของกัมพูชา มีลักษณะคล้ายกระจับปี่ของไทย
เจก (ចេក)	กล้วย
เจิงเปียน (ដើងពាន)	พานรอง หนึ่งในเครื่องเซ่นสังเวยประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
ชะลอม (ឆ្លម)	ผู้ช่วยผู้นำประกอบพิธีกรรม หรือผู้สื่อความจากอาเรียะ
ซอมแนนอาเรียะ (សំណែនអារក្ស)	เครื่องเซ่นสังเวยและเครื่องบูชาในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
ตรัวซอ (ទ្រសោ)	เครื่องบรรเลงทำนองหลักของวงเพลงอาเรียะครูมันแมนเป็นเครื่องดนตรีประเภทสีของเขมรลักษณะคล้ายซอด้วงของไทยแต่กะโหลกมีขนาดใหญ่กว่า
ตึกอ๊าบ (ខណ្ឌ ទឹកអាប)	น้ำมนต์
ธูป เตียน (ធូប ទៀន)	ธูป เทียน
บายเส็ยกราน (បាយសីគោណ)	บายศรีกรวย
บายเส็ยปรัมจวน (បាយសីប្រាំជាន់)	บายศรี 5 ชั้น
เป็ยออ (ប៊ីអ)	เครื่องบรรเลงทำนองประเภทเป่ามีลิ้นทำจากต้นอ้อ บรรเลงในวงเพลงอาเรียะของครูมันแมนลักษณะเหมือนปี่อ้อของไทย
พานขันธ์ปรัม (ជាន់ ខណ្ឌ ប្រាំ)	พานขันธ์ห้า
เพลงสะเร็ยคะมาว (ស្រីខ្មៅ)	เพลงสตรีผิวดำหรือสตรีขี้เหร่

ศัพท์	ความหมาย
เพลงมาเร็งกงเวียหรือตำเมี๊ยะตำเร็ย (ភ្លេងម្រេញគង់វាល ឬទំមា ក់ដរី)	เพลงไล่จับช้าง จากการสัมภาษณ์ครูมันแมน พบความหมายอีกประการคือ สิ่งที่เคารพนับถือ สิ่งนำโชค สิ่งที่ทำให้แคล้วคราดปลอดภัย สิ่งชี้ทางสว่าง
เพลงตับพอล (ភ្លេងតាប់ផល)	เพลงของตาที่ชื่อพอล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี เพลงนี้อาจหมายถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำหมู่บ้าน
เพลงเปรี๊ยะโวล (ភ្លេងព្រះរល់)	เพลงพระกังวล จากการสัมภาษณ์ครูมันแมนและนักดนตรี ได้ความว่า เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ลาครู หรือเพลงที่ใช้บรรเลงตอนที่อาเรียะตนสุดท้ายจะออกจากร่างของมะม๊วต
มะม๊วต (មេមត់)	ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
รูป (រូប)	ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
วงเพลงอาเรียะ (វង់ភ្លេងអារក្ស)	วงดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
สกวล (ស្គរ)	กลอง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ บรรเลงในวงเพลงอาเรียะ ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
สไบซอ (ស្បៃកស)	ผ้าขาว
อาเรียะ (អារក្ស)	วิญญาณที่ประทับทรงในร่างของผู้นำในการประกอบพิธีกรรมอาเรียะ
อาเรียะโจล (អារក្សចូល)	วิญญาณอาเรียะเข้าประทับทรงมะม๊วตหรือรูปแล้ว

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายจิตต์ภิพัฒน์ แต้วิริยะกุล
วันเกิด	วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2534
สถานที่เกิด	อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 532 หมู่ 9 ตำบลกระสัง อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ รหัสไปรษณีย์ 31160
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2553 มัธยมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนกระสังพิทยาคม อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์
	พ.ศ. 2557 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขา ดนตรีและการแสดงพื้นเมืองคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น อำเภอเมือง จังหวัดขอนแก่น
	พ.ศ. 2561 ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต (ดศ.ม.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ทุนวิจัย	โครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต สกว. ด้านสังคมศาสตร์ – มนุษยศาสตร์ รุ่นที่ 13 และทุนภูมิพล ประจำปีการศึกษา 2560 มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว